

宋金戏曲发展的文物考察

元鹏飞

艺术百家 2004 年 01 期

-

摘要：长期以来，在中国戏曲史的研究中，对宋金时期戏曲发展状况的认识，基本上没能超出王国维《宋元戏曲史》中所论的内容。宋金戏曲文物的发现，为人们提供了新的资料，使人们对宋金戏曲有了进一步的认识。由宋金戏曲文物问世的情况、及其所展示的形态、内容等可以看出，宋金时期的戏曲表现形式丰富多样，并且处于发展变化中；其中北宋杂剧的演变最具有典型意义。而文物中所见到的戏曲表演场所，则透露了成熟戏曲形态演进的信息。

关键词：宋金戏曲 文物考察 形态 演出 场所 发展路径

一

宋金戏曲的总体面貌可以概括为“没有统一的体制、没有统一的艺术标准，而是一个丰富庞杂的综合体”[1]（P22）。并可按表演特点分为偏重说白、滑稽成分较浓的，偏重歌舞的，偏重故事表演、综合性较强的三种类型。然而这实际上只是就宋金杂剧来说的。戏曲文物一方面印证了杂剧的这一特点，另一方面却为我们提供了更为丰富的其他种类的表演样式，比如傀儡戏表演、社火演出等，还出现了在专门的舞台上进行表演的情况。而且有些出现于文物中的乐舞、说唱等表演，与文献记载的杂剧演出是有所不同的。

比如乐舞表演，其渊源可追溯至原始歌舞，后来被宫廷贵族阶层广泛用于各种场合。唐代始有将众多表演艺术合而为一的乐舞形态，如《兰陵王》、《踏摇娘》、《钵头》、以及《柘枝》、《霓裳羽衣舞》、《剑舞》等，其中《兰陵王》、《踏摇娘》、《钵头》等已是叙事歌舞，集中代表了当时歌舞融叙事、抒情等表演为一体的特性。此后，“宋初循旧制，教坊凡四部”的情况表明[2]（卷 146 乐十九“俗部乐·女乐”条），宋代宫廷乐舞对唐代的承袭很明显。然而，这种带有宫廷气息的文艺样式，却作为戏曲文物出现于没有功名的平民墓中，充分说明了宋金时期宫廷与民间演剧活动的交流状况，也反映了其时社会风俗的转变。当然，用于宫廷的乐舞表演是规模较大、整饬有序的，而宋金戏曲文物中的此类演出，场面较大的演出中伴奏者为十余

人，少的则只有四到五人，应当说是这类表演适应民间具体情况时，作了一定程度的简省的结果。但也反映出这类表演进入普通平民阶层后虽保有了其歌舞娱人的特色，只是尚未形成如杂剧那样的适合各阶层的通行样式，这可能是这类戏曲文物到金代以后就逐渐减少的原因之一。因为与说唱艺术相比较，乐舞表演的抒情意味毕竟仍然很浓厚。这是由于它长期以来为宫廷贵族以及文人士大夫阶层所喜好，表演中的叙事因素往往因观赏者有较高的文化水平而起提示作用，演出本身实际以表现抒情为主。而说唱艺术的形成与发展则受佛寺俗讲、变文的影响很大，且不说讲经变文要把经文、佛理以通俗的形式娓娓道来，就是俗讲也要靠平易浅俗及趣味性才能赢得大批欣赏者。所以，虽然说唱艺术的观赏性有所减弱，但故事性、情节性的增强，却使它更具有大众化、通俗化的特点，这一点在戏曲文物中也得到了有力的证明。河南安阳蒋村的戏俑及舞台模型表明说唱表演在金代已登上了舞台[3]（页64、图版九），预示了成熟戏曲诞生的信息。也充分说明了当时这一表演样式所受欢迎的程度。可以说，大众的艺术才最有生命力和创新的活力。

就乐舞表演和说唱表演两类戏曲文物而言，前者体现了上层风习对下层的影响，而后者更多的反映了平民阶层自身的口味。因为说唱艺术源自佛寺，扎根、流布民间，所讲唱内容为有情节有趣味的故事，能够比抒情歌舞更好的满足平民阶层的精神需求。这其中，故事性的加强正是宋金杂剧走向成熟形态的一个关键环节。当然，乐舞表演的影响依然存在，事实上，金代与南宋出现的社火类文物，表明这种艺术已为适应民众的欣赏口味而作了改变，已被吸纳入民俗中和民间的蜡舞、雩舞、傩舞相融合，成为了民间社火歌舞的构成成分。社火类戏曲文物出现的原因应当是当时广大城乡社火表演盛行的结果，而社火活动更多的与农业生产活动、农事祈祷、民间岁时节令相联系，所以是诸种戏曲文物中乡土气息、民俗趣味最为浓厚的一类。需要尤其注意的是，社火类戏曲文物集中出现于南宋与金代，显示了戏曲活动民俗化程度加深的趋势，也揭示了民间赛社活动对戏曲发展演变的深刻影响。我国北方地区，在金灭北宋后受到了摧残破坏，然而民间的演艺活动并没有因此衰落下去。因为战争对于社会经济等方面的冲击是一方面，对日常生活尤其是民间习俗的冲击又是一方面。我国自古以来是以农业为主的国家，所以围绕农时活动的各种宗教民俗活动十分普及，蜡祭、社祭、雩祭渊源流长，根植民间；随着唐、五代以

来佛、道影响的扩大，到宋金时，我国本土的岁时节日已与宗教活动交互融合，宗教艺术也随之影响到民俗活动中，为戏曲艺术提供了丰富的养分。而宋金易代的历史事变，战争导致的惨痛现实，无形中对于广大民众宗教信仰的增强起到了推动的作用，民间社火的兴盛也当与此影响有一定关系，比如河南焦作西冯封社火砖雕中就有僧人形象[4]。由此可见，金代社火类文物的出现表明戏曲的发展有了新的天地，对成熟戏曲的产生起到了孕育作用。而且它在戏曲形成之后，仍以其包容各种表演因素的混融性，以其民俗特性之岁时节令、祭祀表演的功能长久的生存于我国广大乡土社会中。

宋金戏曲文物中，傀儡戏表演也很常见。这种表演不仅有较强的故事性，而且有极强的观赏性，是其得以广泛流传而成为宋金戏曲文物之一的重要原因。而且我们注意到傀儡戏文物的载体最为多样，有瓷枕、砖雕、铜镜、壁画、传世绘画等，由此可见其影响达于世俗生活中的深度和广度。

就扮演特性而言，傀儡戏在我国成熟戏曲样式形成之前无疑最具典型性。但这一特性也有一个发展演变的过程，即一开始其并不具备多少故事扮演功能。最早其功能也主要体现为以歌舞宥人，见于《列子·汤问》的记载云：“周穆王西巡狩……道有献工人名偃师者”为穆王造一“能倡者”木偶人，“领其颐则歌合律，捧其手则舞应节”。唐段安节《乐府杂录》则载：“木偶人，运机关，舞于阼间”。只是到了后来，傀儡表演才逐渐与歌舞功能相分离，而侧重于故事表演，是为傀儡戏。而且它在表现故事内容方面，有着比说唱强的多的表演性与观赏性。其扮演功能于汉代已有表现，如杜佑《通典》卷一四六以及《旧唐书·音乐志》都载：“魁儡子，作偶人以戏，善歌舞，本丧家乐也，汉末始用之嘉会”，表明大约到汉末，傀儡表演中已有了与歌舞相伴的戏剧表演成分。而最晚到唐代这一功能已经形成，唐封演《封氏见闻录》卷六“道祭”条：“大历中，太原节度使辛景云葬日……范阳祭盘最为高大，刻木为尉迟鄂公突厥斗将之象，机关动作，不异于生”。故事性的加强也意味着吸引力的增加，其影响也随之更加广泛，以商业赢利为目的的木偶戏表演于是开始盛行。唐韦绚《刘宾客嘉话录》载云：“大司徒杜公在维扬日，尝召宾幕闲话：‘我致政之后，必买一小驷八九千者，饱食讫而跨之著一粗布阑衫，入市看盘铃傀儡，足矣’”。一种表演艺术的商品化标志了其受欢迎的程度和其影响力之大，也说明了其生存能力之强和存在的广泛性，这正是其成为民间大

众普及艺术明证。傀儡戏在宋代的流行程度和影响之广，于此类文物可见一斑。

二

在宋金时期各种表演艺术中，杂剧的发展演变最具有典型意义。而在宋金戏曲文物中也以杂剧为最大的一类，包括展示脚色与表现演出场面两种情况，说明杂剧表演最受人欢迎。而稍加注意会发现，戏曲砖雕最早作为文物多出现在佛塔上，其中除浙江黄岩寺塔宋乾德三年砖雕为戏曲人物形象外[5]，河南开封禹王台宋初繁塔砖雕[6]、天津蓟县白塔寺辽清宁三年砖雕[7]、辽宁海城市辽代金塔砖雕等都是以乐舞伎乐人物为主[8]，这充分反映出唐代以来在寺庙中进行说唱伎艺表演的影响。杂剧脚色砖雕，是宋金戏曲文物中最有价值、数量最大的一个类别，与演出场面有关的文物则为我们提供了认识这一艺术体制特点的形象资料。

在展示杂剧脚色的文物中，基本上都是五人一组，和史料记载的：

“杂剧中末尼为长，每四人或五人为一场……末尼色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤”基本吻合。对“末尼色主张”的含义，有人解释为末尼色在戏班组织和表演中具有管理协调指挥的功能，这样就和“末泥为长”的“为长”功能相应了。这其实是似是而非的理解。《都城纪胜》“瓦舍众伎”条记载教坊分工及管理情况的材料为：“散乐，传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。旧教坊有箏篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、箏色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色、色有色长，部有部头”。由此可知，“杂剧中末尼为长”是对末尼色居于杂剧组织中的统领管理地位而言的。在接下来的材料中：“每一场四人或五人。先作寻常熟事一段，名曰艳段。次作正杂剧，通名两段。末尼色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤……”可见这里所讲的为表演的情况，即先有艳段，再演正杂剧。其中，“主张”、“分付”、“发乔”、“打诨”或添一人“装孤”等，指的是在表演中各个脚色的不同表现，所以并列到一起，表现它们在表演中协调运作，共同使场面得以发展的情况。否则，在已指明“末尼为长”的情况下，又指出“末尼色主张”则显多余。虽然对末尼色在演出中如何“主张”不能象“发乔”、“打诨”那样从字面上推测出来，但

河南荥阳出土的宋绍圣三年石棺线刻杂剧演出图，为我们提供了形象材料，图中第三人和第一人正在形成戏剧性冲突场面，而第二人正和两人的表演相配合。其中手中执杖的左侧第一人就是末尼色在参与演出，而非指挥演出，否则，三人无法构成一个有机整体^①。

又，元·陶宗仪《南村辍耕录》院本名目条载：“院本则五人，一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹞，鹞能击禽鸟，末可打副净，故云”。这就使人注意到宋金杂剧脚色体制的形成与唐以来参军戏的关系。

从唐到宋历时四百余年，一种艺术样式究竟如何潜演，已史不能明，但宋金杂剧脚色体制之形成与唐以来参军戏的关系尚“草蛇灰线”，有依稀可辩之处。在唐代，参军戏或曰弄参军滑稽说唱表演中已出现相对固定的脚色名称和表演程式。这是和宋杂剧脚色形成关系最密切、有最直接渊源的一种表演形式。唐段安节《乐府杂录》载：“开元中，黄繙绰弄参军——始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放”。另一条记载见于《太平御览》卷五六九引《赵书》：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以八议宥之。后每大会，使俳優着介帻，黄绢单衣。优问：‘汝为何官，在我辈中？’曰‘我本为馆陶令’。优数单衣曰‘正坐取是，故入汝辈中’以为笑”。王国维考证说：“后汉之世，尚无参军之官，则赵书之说殆是”[9] (P6)。这一表演的流行与发展即弄参军或参军戏。在其发展的表演中，参军色装痴弄乖，另一脚色名“苍鹞”则嘲讽扑击之。而宋杂剧与参军戏相比，后者为一单纯的演出样式，前者在广义上是一种综合艺术形态，是杂糅包含各种表演技艺与样式的综合体，即使前者的狭义所指在表演中也包括焰段、正杂剧与散段等内容，依然是一种综合形态，而参军戏在某种意义上只相当于其中的“散段”。似乎可以说，狭义的宋杂剧主要是吸纳了参军戏的表演方式，并使脚色有了变化后逐步形成的。在参军戏起源时，表演是在宫廷中，参军作为受辱对象本为一官员。后来戏逗参军者的名称确定为“苍鹞”，参军成为假官，演出场所也由宫廷改为非特定场合。然而，两两戏辱的表演若抛开参军色“官”的身份则可以表现更广阔的社会内容，这样，表演的程式性得以发展，扮演的假定性更趋强化。所以，副净副末的表演中，形式上是参军戏的继承，而内容量则大大扩展了，于是在表演中若有必要才“或添一人曰装孤”，这就使得角色体制也得到了发展。总之，

宋杂剧在吸收参军戏的表演艺术的发展过程中，表演样式丰富了，戏剧性及假定性增强了，脚色类型也增加了。宋杂剧在其发展形成中保留了参军戏的演出样式，反映出戏曲演化进展的复杂轨迹，证明戏曲的发展确非一对一、单线递进式的，而是多元因素相互吸纳融合的结果。

杂剧演出“每四人或五人为一场”，并不表明四五个不同角色同时上场演出，也可能有相同脚色的几人同演一场，比如宋官本杂剧段数中有“四孤夜宴”，金院本名目中则有“双判孤”。在河南安阳小南海宋墓壁画图中可看出官扮者为二人，而茱阳石棺线刻杂剧图中的副净也有两个。

关于宋杂剧三段式表演何时形成，可以看耐得翁的《都城纪胜》“瓦舍众伎”：“……先做寻常熟事一段，名曰艳段。次做正杂剧，通名为两段……其吹曲破断送者，谓之把色。大抵全以故事，务在滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也，故从便跣露，谓之无过虫耳……杂扮或名杂旺，又名纽元子，又名技和，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入成，遂撰此端，多是借装为山东河北村人，以资笑。今之打和鼓、撚梢子、散耍皆是也”。与之基本相同的记载出现在吴自牧《梦粱录》卷二十“伎乐”条。从上引的两条资料其中说：“杂扮……乃杂剧之散段”形成的时间与原因是：“……顷在汴京时，村落野夫，罕得入成，遂撰此端，多是借装为山东河北村叟，以资笑端。（引自《梦粱录》）”这一演出形式到南宋临安继续发展后“打和鼓、撚梢子、散耍皆是也”可看出宋杂剧三段式表演体制在北宋时已形成。而且，在北宋的戏曲文物中，河南偃师李村镇酒流沟水库宋墓出土的三块砖雕，依次为艳段，即引戏色单独一人展示画轴的一块；正杂剧，即装孤与引戏正在表演的一块；散段，市井人物（副末）逗弄村落野夫（副净），“以资笑端”的一块。

三

杂剧的发展可以比较典型的代表戏曲演变的轨迹，但是作为表演艺术的戏曲活动，舞台是其基本的场所，其发展状况对于戏曲的研究也有重要意义。通过文献资料记载以及戏曲文物，我们可以看出，宋金时期，重要的杂剧表演场所有庭院、广场、街道、家庭内室等。这些地方作为各种演出活动的重要场所，自始至终对戏曲的生存发展都发挥着重要作用，但要研究戏曲表演场所的变化对戏曲生存发展的重要意义，这些场所还不够典型。

在宋金戏曲文物中，有典型意义的杂剧表演场所有两种，一种是河南安阳蒋村金大定 26 年（1186）的戏台模型，山西侯马金大安二年（1210）董明墓戏台模型[10]和侯马 104 号金墓戏台模型[11]。一种为河南登封中岳庙金承安五年（1200）的《大金承安重修中岳庙图》碑中的“露台”即露台形象。它们都是金代文物。

戏曲活动就其存在和表现形式来讲是一种表演艺术，这就需要有相应的场所。从戏曲活动表演场所的发展来看，到宋金时期首先是露台被当做献演杂剧的主要场所。主要是寺庙中的露台和街道广场等处节庆时临时搭建的露台、山棚等。寺庙中的露台并非专门的表演场所，它同时还有献祭其他物品的功用，而在一般情况下，街道广场等处的露台等在节庆过后也往往被拆除。所以发展到金代，露台献演杂剧的功能逐渐让位于专门的舞台。但舞台的出现更是表演艺术适应自身发展规律的必然结果。

对于成熟形态的、以装扮故事为主的戏曲表演如何形成，目前我们还不能完全认识清楚。但金代戏曲舞台模型的出现，使我们对史料记载有了深入的认识，使我们对于这一问题的探索有了可寻求的路径。戏曲的发生、发展是多元的，这体现在其源头和地域的多元性、构成其艺术因素和其表现形式的多元性等方面[12] (P1)。而在成熟戏曲得以产生的演进路径上，我们从戏曲文物和文字资料印证中可看出它起码有两条路径。其一是在杂剧的戏谑表演中添加故事性装扮表演，使游戏性的娱目功能转为故事性的观赏功能。其一是由说唱表演转变为现身扮演，使纯娱耳的艺术转变为全方位娱人的成熟戏曲。

这里，我们选择两个具有典型意义的金代戏曲文物，参考文献资料说明这一问题。一个是河南安阳蒋村金墓戏台模型，另一个是山西侯马董明墓舞台模型。就其人物的装扮和表演样式来看，前者舞台上的演出为说唱表演，后者舞台上的人物则是五名杂剧脚色。

舞台一般上面有顶盖，后来进一步发展，从一面砌墙三面观成为三面砌墙一面观。而杂剧艺术登上顶盖的舞台表明其已脱离“杂”而向着演“剧”的方向迈出了关键的一步。可以说，在舞台出现之前，杂剧的特点就是以其“杂”，即包括众多的杂耍技艺的演出来增加观赏性，以吸引更多观众，舞台的出现则表明其“剧”的特性已经形成，此时的它完全可以靠自身有情节的故事性和有伴奏演唱的装扮表演来吸引观众。杜仁杰[般涉调·耍孩儿]套数

《庄家不识勾栏》中有如下描写：“[四]一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着枚皂头巾，顶门上插一管笔……[三]念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道乐地头撮脚，爨罢将么拔。[二]一个妆做了张太公，他改作小二哥……”。这一段描写向我们透露了院本中戏曲表演形态的转变，它和侯马董明墓舞台上的杂剧角色展示的场面，是可以互相印证的、处于同一路径的形态演变中。

在说唱技艺中，诸宫调最具有转变为成熟形态戏曲的条件，那就是把其说唱内容变为现身扮演，这样，其原就具有的有音乐伴奏的说唱、有情节冲突的故事内容，在施与耳的影响上加入了施与目的观赏性，艺术魅力大大增加了，自身形态、性质也发生了变化。南戏《张协状元》的开头，就是诸宫调说唱表演，但到了张叶（协）遇强人一段时，内容转为：“那张叶性分如何？慈鸦共喜鹊同枝，吉凶事全然未保。似恁说唱诸宫调，何如把话文敷演。后行脚色，力齐鼓儿，饶个撺掇，末泥色饶个踏场”，下面就是故事性的人物扮演。安阳蒋村的舞台模型上人物的表演就处于这一路向成熟戏曲形态的演变中。作为登上舞台的表演，它表现的是由诸宫调向人物出场扮演故事前的一个场面。除了南戏，北方宋金时期遗留在民间的演出也可以证明这种转变，如山西曲沃的宋代宗教祭祀仪式剧《坐后土》等[13]，都反映出由说唱形式向代言体戏剧表演转变的特征。

参考书目：

- [1]景李虎. 宋金杂剧概论[M]. 广州：广东高等教育出版社，1998
- [2]（元）马端临. 文献通考[M]. 杭州：浙江古籍出版社，1988
- [3]、[4]杨健民. 中州戏曲历史文物考[M]. 北京：文物出版社，1992
- [5]王中河. 浙江黄岩灵石寺塔发现北宋戏曲人物砖雕[J], 文物, 1989, (2)
- [6]韩顺发. 繁塔乐器砖考[J], 中原文物, 1990, (4)
- [7]梁思成. 蓟县观音寺白塔记[M]. 中国营造学社汇刊, 3卷2期 1932, 6
- [8]中国戏曲志·辽宁卷[C]. 北京：中国 ISBN 中心，1994
- [9]王国维. 宋元戏曲史[M]页. 上海：上海古籍出版社，1998
- [10]畅文斋等. 侯马金代董氏墓介绍[J], 文物, 1959, (6)
- [11]杨富斗. 山西侯马 104 号金墓[J], 考古与文物, 1983, (6)

[12]黄竹三. 戏曲文物研究散论[M]北京: 文化艺术出版社 1998

[13]许士旺珍藏, 李一注释《扇鼓神谱》注释[A]中华戏曲 第六辑[M]太原: 山西人民出版社, 1988 另参赵逵夫. 汾阴扇鼓雒戏的形成年代与文化蕴蓄 [A]中华戏曲第 13 辑[M]太原: 山西古籍出版社, 1993

①在我们根据对宋金戏曲文物的研究, 得出“五个脚色的记载材料说明的实际是他们在表演中的不同表现, 并列到一起以表现它们在表演中协调运作, 共同使场面得以发展的情况”这一结论以后。欣喜的看到董每勘先生反驳王国维《古钜脚色考》中对末尼的解释时曾说: “末尼——戏头如果和引戏一样掌管编排命令之事, 何必老是在一起并举……处处并存, 他俩的作用一定有所不同。”遗憾的是, 当时没有过得硬的证明材料, 所以他的卓见还不怎么为人们所重视。现在结合地下出土文物可知, 董先生的见解是正确的。