

浙江文化史话丛书之四

浙江戏曲史话

徐宏图 著

目 录

浙江文化史话丛书总序

引 言	(1)
一 先秦溯渊源 良渚出巫雉	(2)
二 汉唐尚歌舞 浙东“弄参军”	(9)
三 宋人好杂剧 勾栏遍临安	(20)
四 戏文出温州 宣和已滥觞	(31)
五 金元杂剧兴 杭州为中心	(46)
六 南戏趋鼎盛 荆刘拜杀琵琶	(58)
七 明代兴传奇 绕梁四声腔	(73)
八 杂剧存余势 奇绝《四声猿》	(84)
九 剧论起异军 越中有其派	(96)
十 清代有李渔 传世《十种曲》	(109)
十一 钱塘出洪升 争唱《长生殿》	(121)
十二 民国地方戏 越剧称盟主	(132)
十三 海宁王国维 曲史建奇勋	(142)
十四 建国戏曲盛 改革唤新篇	(153)

引言

浙江是中国戏曲的摇篮。中国最早成熟的戏曲“温州杂剧”(后称南戏)即在这里孕育、降生、成长,然后流播大江南北,蔚为洋洋大观。其时约在公元12世纪的南北宋之交。降至元代,杭州继大都(今北京)之后,又成为元杂剧创作和演出的中心。关汉卿、马致远等大家及珠帘秀等名角云集杭州。明代是传奇的天下,演唱传奇的“四大声腔”,浙江即占其二,它们是著名的余姚腔和海盐腔。清代,浙江剧坛出现了李渔、洪升两位巨匠。李渔以《笠翁十种曲》及《闲情偶寄》成名于世,洪升则以《长生殿》为世称绝。民国以来,地方戏崛起,其中越剧发展最为迅猛,至五十年代初,已问鼎京、昆,近年更蜚声海内外,堪称中国当代戏曲艺苑中最富生机的一朵奇葩。有学者指出:“一部中国戏曲史,半部要写浙江”。这说明浙江的戏曲文化不但源远流长,而且积淀深厚。

让我们沿着历史的足印,追溯一番浙江戏曲文化的发展演变状况吧!

一 先秦溯渊源 良渚出巫傩

先秦虽无戏曲之名，然而可以说戏曲萌芽于先秦。其渊源可追溯至五千年前良渚文化时期的巫傩仪式歌舞。巫，指巫师，女的叫巫，男的叫覡，为能歌善舞之辈；傩，指巫师套戴面具表演的驱鬼舞蹈，他们掌蒙熊皮，手执矛、盾或火炬，化装成各种神兽载歌载舞，是一种已有着明确扮演对象的类似歌舞演出。他们的表演被王国维确认为中国戏曲的远源。王氏《宋元戏曲考》开宗第一句就说：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”在列举了一系列巫傩表演之后又说：“盖后世戏剧之萌芽，已有存焉。”这是颇具眼力的论断，至今未可动摇。

关于巫傩，学术界大都仅根据甲骨文及《周礼》、《礼记》等文献，一般只追溯到商周的宫廷傩祭，至于这种傩祭是何时何地传入的，就不得而知了。或以为滥觞于黄帝时代，孕育于黄河流域，形成于中原一带，却又仅凭传说推测，并无确据。

其实，只要把考察巫傩的目光或座标从仅有的几条文献，移向极其丰富的文物尤其是近年出土的文物，进行仔细的寻找和鉴别，就会豁然开朗。原来中国的巫傩早在距今五千年前的新石器时期就已经诞生了，一大批从良渚文化遗址出土的玉琮上所刻的神人兽面图像便是确凿的证据。因为这种神人和兽面的合体图像就是被考古界确认的“饕

饕餮”图案,即所谓“饕餮纹”。而这种“饕餮纹”也就是雉的图案,雉的最早扮演者方相氏就是套戴刻有这种图案的雉面具表演的。(见图一)“饕餮”,原为一种怪兽名,《吕氏春秋·先识》称其“有首无身,食人未咽,害及其身,以言报更”;《神异经·西南荒经》则说它“身多毛,头上戴豕,贪如饿狼”。总之,其面目狰狞足以吓唬鬼蜮,故被良渚的先民们用作雉面具的图案。

良渚,位于杭州湾北岸今浙江省余杭县境内。所谓“良渚文化遗址”,即为该县良渚、安溪、瓶窑三镇之间众多新石器时代文化遗址的统称。1930年以来,考古工作者在这一带进行过多次发掘,发现了大批玉器,如玉琮、玉钺、玉璧等礼器。

1986年,浙江省文物考古所在该县反山发



图1 良渚文化雉面具“神人兽面图”

掘了良渚文化的大型墓地,出土随葬品中有玉器 1100 余件,占随葬品总数的 90% 以上,其中作为法器的玉琮 21 件,几乎都刻有“饕餮纹”,其他如玉钺、玉璜、玉钩等有的也刻有这种纹饰。

神秘的“饕餮纹”成为良渚文化玉器的主体纹饰。这是一个神人和兽面的合体图像,上部为神人,下部为兽面,神人和兽面各有一双大眼睛,均为对称的同心圆,形如太阳;

神人与兽面均刻在展翅的飞鸟身上,飞鸟的头、身、翼以及整个兽面当是良渚人崇拜的图腾,神人是这个图腾的主神,或许是良渚人氏族首领的形象,具有人和神的两重性。从整个神人兽面的造型尤其是两对凸出的巨目以及獠牙、巨鼻来看,仍和至今尚在民间流传的方相氏傩面具的形象相去无几。这就活生生地证实,早在新石器时期,良渚人确实已在古越大地首创了傩祭和傩面具。这里需要特别指出的是,玉琮是良渚文化所特有的,并非其他地区共有的,因而,良渚玉器上神人兽面图像即“饕餮纹”的发现,为我们“真正找到了傩面具图案的远古的而且是唯一的源头”。^①

新石器时期的良渚人所以首创了傩祭、傩舞时所戴的刻有“饕餮”图案的面具,并非偶然,而是有一定文化传统的。首先,这里离余姚河姆渡不远,是河姆渡文化旧址之一,早在距今七千年前,先民们即在这一带创造了灿烂的河姆渡文化,除了制作中国最早的乐器骨哨外,还用雕刻或堆塑等方法,制作了大量的象牙、骨、木和陶等原始艺术珍品。在河姆渡出土的文物中,早为世人瞩目的就有“双鸟朝阳”(或称“双鸟异日”)纹象牙雕刻蝶形器、圆雕象牙鸟形匕、连体双鸟纹匕、堆塑双飞燕盖等。考古学者在描绘“双鸟朝阳”纹象牙雕刻图像时说:“刻划两只振翅的鸟,鸟头相对,连体,中间有五重圆圈,好似太阳,鸟嘴尖,长尾,这种异首连体,并且中间有太阳,可能表示鸟是空中神秘的动物,是介乎人天之间的神使。”^②

有人在赞叹制作精良的“双鸟朝阳”象牙蝶形器之后

① 见冯其庸:《试释良渚玉器上神人兽面图形及衍变》,《中国傩戏·傩文化研究通讯》第一期,台湾施合郑民俗文化基金会1992年版,第54页。

② 见王士伦《越国鸟图腾和鸟崇拜的若干问题》,《浙江学刊》1990年第6期,第25页。

说：“此种鸟的形象多作钩喙，显为猛禽类的鸷之属，它曾对以后的良渚文化氏族和三代时的越族产生过深远而又重大的影响。”^① 诚然，良渚人不仅在神灵信仰、图腾崇拜方面继承了河姆渡人的传统，在原始艺术的创作上也是接受河姆渡人的衣钵的，从良渚人创造的玉琮神人兽面合体的饕餮面具图案与河姆渡人创造的象牙雕刻蝶形器“双鸟朝阳”图案相比较看，二者当是一脉相承的。

其次，良渚人在制作饕餮面具时所以采用“饕餮纹”，与当地传统的人文地理有关。距此不远处的缙云县传说是黄帝所封的夏官缙云氏的领地，缙云氏有个不才子号“饕餮”。《左传》称其“贪于饮食，冒于货贿，侵欲崇侈，不可盈厌，聚敛积实，天下之民，以比三凶，谓之饕餮”。舜时又和浑敦、穷奇、檮杌并称为“四凶”，一起被流放到四裔荒原“以御魑魅”。方相氏“索室驱疫”与饕餮的“以御魑魅”相近，故先民们在制作方相氏的饕餮面具时便采用“饕餮”的图案。饕餮显然是这里的先民们十分熟悉而又感到神奇的怪兽。缙云县古属杭州，境内有缙云山，又名仙都山，相传黄帝曾于此山炼丹。《元和郡县图志》曰：“缙云，一名仙都，一曰缙云，黄帝炼丹于此。”丹成，即驾火龙升天。白居易诗曰：“黄帝旌旗去不回，片云孤石独崔嵬。有时风激鼎湖浪，散作晴天雨点来。”此山原建有宫观，唐代县令李阳冰撰写的“黄帝祠宇”篆书石碑，至今犹存。昔日此山多野猪，此猪形象甚丑，极为凶猛，不时出山咬人，尤喜吞衔小孩，亦有“食人未咽”之传，古时所谓“饕餮”或许就是这种野猪的异名也未可知。

第三，良渚人首创雉祭及饕餮面具，还与他们浓厚的宗教信仰、风俗习惯有关。《史记·孝武本纪》称“越人俗信鬼，而

^① 见林华东：《河姆渡文化初探》，浙江人民出版社1992年版，第234页。

其祠皆见鬼”。可见当时祭祖祀鬼之风甚盛。其中与傩祭关系尤为密切的是葬礼,因为最早的傩祭是在丧葬仪式中诞生的,方相氏是作为大丧中的守护神或开路神出现的。传说此风始于黄帝时代,宋高承《事物纪原》“方相氏”条说:“帝周游,时元妃嫫祖死于道,令次妃姆嫫监护,因置方相,亦曰防丧。”与墓地相连的是祭坛,1987年在余杭瑶山发掘出一座与墓葬复合的良渚文化祭坛,不难想像,其时凡氏族首领出殡都必须在祭坛举行盛大的丧礼,由巫师主持的驱傩仪式即应运而生,玉琮上所刻的“饕餮纹”当是这种傩祭歌舞仪式的产物。

巫傩表演之所以被王国维称为“后世戏剧之萌芽”,是因为这种表演对后世戏曲的形成有着多方面的影响,其中最主要的影响当在载歌载舞的表演和栩栩如生的面具两项。

浙江的巫傩表演,从良渚时代的傩祭开始,历三代、秦汉至两宋,逐步衍变为傩舞和傩戏,其载歌载舞的表演,为中国戏曲的形成作了很好的准备。夏代的浙江为大禹治水之地,禹本擅长巫傩之舞,其治水时所走的姿势也被巫师仿效吸收入傩舞之中,世称“禹步”,汉扬雄《法言·重黎》曰:“昔姒氏治水土,而巫多禹步。”晋李轨注:“姒氏,禹也……而俗巫多效禹步。”“殷因于夏礼”(《论语》),商代浙江亦盛行傩舞,近年在长兴、余姚、磐安一带出土的商周古乐器青铜铙,铙体多饰以饕餮纹或云雷纹,有的边缘饰有象、虎、鱼等,均为当时傩舞表演的产物。降至春秋,周礼既废,巫风大兴,楚越尤盛。其时,浙江作为越国领地,极崇巫傩,越王勾践不仅亲自为死去的神巫举行葬礼,还曾利用巫傩作法,企图“覆祸吴人船”。《越绝书·越地传》载:“江东中巫葬者,越神巫无杜子孙也。死,勾践于中江而葬之。巫神,欲使覆

祸吴人船。”汉代亦大兴傩舞，兰溪出土的东汉王母镜及海宁出土的东汉“三女堆”墓壁百戏石雕均留下傩舞的形象资料。三国两晋时，越人好戴兽面跳傩，松阳东角村出土的两晋神兽铜镜，其背面饰有六组舞队，每组两人，均戴兽面具，其中有类似麒麟等神兽面具，均栩栩如生。梁朝，越人好以丝竹伴奏跳傩，梁任昉《述异记》载：“越俗祭防风神，奏防风乐，截竹之三尺，吹之如嗥，三人披发而舞。”至宋代，傩舞已发展成为傩戏，以扮演人物见长。《梦粱录·十二月》载：“自此入月，街市有贫丐者三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗、小妹等形，敲锣击鼓，沿门乞钱，俗呼‘打夜胡’，亦驱傩之意也。”所演的当属“钟馗嫁妹”的故事。宋代绍兴一带农村的傩戏演出已很盛，陆游《剑南诗抄》对此多有反映，如云“老翁垂七十，其实似童儿。山鬼啼呼觅，乡傩喜笑随”（《书适》）；“蚕官社公正暖热，春盘傩鼓争施行”（《壬子除夕》）；“太息儿童痴过我，乡傩虽陋亦争看”（《岁暮》）“里巷纷纷夸节物，春盘傩鼓渐关情”（《仲冬书事》），“联翩节物惊人眼，傩鼓伫挝又见春”（《岁末尽前数日偶题长句》之二）。除乡傩外，另有宫廷大傩演出。《梦粱录·除夜》载，宫廷大傩演出，均戴面具，着绣画杂色衣装，手执金枪、银戟、画木、刀剑、五色龙凤、五色旗帜等道具，以教乐所伶工妆扮将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使等角色，场面庞大。总之，无论是傩舞还是傩戏，其“载歌载舞”的表演均为后世戏曲所继承和发展，以至成为其主要表演手段。^①

巫傩面具对后世戏曲的影响至少包括戏曲假面、傀儡戏造型和戏曲脸谱三方面。浙江的傩面具至宋代不仅种类

^① 有关浙江傩戏的历史和现状，详见拙作《傩戏的起源、流向及其在浙江的遗踪》一文，刊《中华戏曲》第十八辑。

繁多且极具个性,据陆游《老学庵笔记》载,南宋临安(今杭州)宫廷大傩演出,向全国征用面具,以八百枚为一副,“老少妍陋无一相似者”,“天下及外夷皆不能及”。自宋代以降,这种个性各异的面具便大量用进戏剧舞台,直至今日,浙江婺剧、瓯剧所演的《天官赐福》、《招财进宝》、《魁星踢斗》等吉祥小戏仍戴这类面具演出。从前,戏剧界一提到戏剧面具,一般溯源都归于北齐兰陵王,而事实正如戏曲史家董每戡在《说剧》中所说的,戏剧艺术本从歌舞发展而成,倘认古代方相氏所用的假面为戏剧假面的远祖,实无不可,比起方相氏来,兰陵王只能算是近祖,其开山祖师应是方相氏。傀儡戏的造型源于巫傩面具已为戏剧界所公认,前人孙楷弟的《傀儡戏考原》及董每戡《说剧》二书已有详考,此不赘述。至于戏曲脸谱,或以为源于古人“文身”,或以为源于“傩面”,未有定论,其实与二者均有渊源。“文身断发”是古代吴越旧俗,或许早于傩面具,而从戏曲艺术看,则是先有面具而后有脸谱的,采取面具的用意仍是继承古人“文身”以吓唬敌方,如歌舞剧兰陵王长恭所戴,故戏曲界好以“面具”作为戏曲脸谱的“开山祖”。

总之,浙江的巫傩活动,自良渚文化时期开始,直至两宋之交,为中国戏曲的正式形成作了多方面的准备。

二 汉唐尚歌舞 浙东“弄参军”

汉唐仍未有真正的戏曲，然而离此不远了。

王国维给“戏曲”所下的定义——“以歌舞演故事”（《戏曲考原》），为学术界所公认，足见歌舞对于戏曲之重要。浙江的歌舞见诸记载者始于夏代。夏禹之妻、涂山之女在会稽（今绍兴市）涂山之阳所唱的“候人兮猗”曲，被后人称为“南音”之始。^①“南音”至周代仍在浙江流行，“越人歌”即是其中的一首。据汉刘向《说苑·善说》载，公元前五世纪，楚人鄂君子皙泛舟越地，听见“越人拥楫而歌”，歌词为越语，不可解，经译为楚语，乃是“今夕何夕兮搴洲中流，今日何日兮得与王子同舟。蒙羞被好兮不訾诟耻，心几烦而不绝兮得知王子。山有木兮木有枝，心说君兮君不知”。周代浙江还出现两位著名的歌女，据晋王嘉《拾遗记》卷二载，周昭王时，东瓯（今温州）献二歌女进宫，一名延娟，一名延娱，皆“辩口丽辞，巧善歌笑，步尘上无迹，行日中无影”。

自汉代至唐代，浙江歌舞、百戏大兴。海宁出土的汉墓画像砖，有舞人众多、舞姿优美、舞乐并举的百戏图，其中抚琴的女俑，面带微笑，栩栩如生。^②

兰溪出土的汉王母镜画面上，西王母与东王公相对正

① 见《吕氏春秋·音初》

② 见《文物》1984年第三期。

襟危坐，两旁侍者翩翩起舞，其中一人双臂披羽，单腿跪地，身体前倾，展翅而舞，舞姿舒展潇洒，类似百戏中的拟兽舞；另一人胸前抱长鼓，在舞羽者对面单腿跪地，似在伴奏。浦江出土的汉代神人车马画像镜亦与此相类。^① 鄞县出土的汉谷仓上有“拿顶”的舞蹈造型。^② “拿顶”俗称“倒立人”，又称“空顶”，后成为戏曲的基本功之一。毯子功中，“虎跳”、“蹁子”、“前桥”等均用到它，旧时在京剧武旦戏中经常表演。更值得注意的是，汉代已出现带故事性的百戏“角抵戏”。“角抵”原是一种武术比赛，摔跤、相扑之类，至汉代即成为拟态扮演的百戏节目。最著名的是《东海黄公》，汉张衡《西京赋》最早著录这个节目说：“东海黄公，赤刀粤祝，冀灰白虎，卒不能救；挟邪作蛊，于是不售。”东晋葛洪《西京杂记》作了更详细的记载：“有东海黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绦绶束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。”可知其基本情节是，东海人黄公年轻时颇有法术，曾以赤刀、咒语制伏过白虎；及老，东海又出白虎，黄公前往制伏，终因法术失灵反为虎所吞。作者借此讽刺“挟邪作蛊”者终以失败而告终。这出以发生在东海一带的故事为题材的角抵戏，最早虽然为三秦（今陕西中部）人所编，但很快就在江浙一带盛演，并被汉帝调入京都上林苑平乐观前展演，从而轰动全国。三国吴人薛综注《西京赋》“东海黄公，赤刀粤祝”句说：“祝，音咒。东海有能赤刀禹步，以越人祝法厌虎者，号黄公，又于

① 见《中国民族民间舞蹈集成·浙江省金华卷》。

② 见《中国民族民间舞蹈集成·浙江省宁波卷》。

观前为之。”可知此戏在进上林苑演出之前已在吴越一带民间搬演,并吸收当地越人的“巫步”和咒语。此戏至东汉、三国时期仍在浙江海宁一带盛演不衰,海宁出土的东汉至三国墓葬画像石至今尚保存着清晰的《东海黄公》演出图。浙江永康醒感戏《白虎殇》的故事情节与《东海黄公》如出一辙,据醒感班老艺人池卢章、桂庭口述,此剧演“昔日有一老叟,鹤发童颜,身佩赤金宝刀,法力无穷,能腾云驾雾,善于擒虎,但晚年气微力衰,而当地有白虎作歹伤人,老叟仍以宝刀镇之,终因法力失灵,丧身虎口”。^①此剧或当就是昔日《东海黄公》的遗响。《东海黄公》由于具备了戏剧艺术的多种要素,诸如戏剧性冲突(“黄公厌虎”)、戏剧台词(“咒语”)、戏装(“绛绡束发”)、化妆(“衰老羸惫”)、砌末道具(“赤金刀”)等,故赢得戏曲史家们的高度评价。周贻白认为,假令戏剧的必备条件,必须是从故事内容出发,然后构成剧本,再通过演员们所扮人物的艺术形象而表演出来,这才可以称为戏剧的话,那么,“《东海黄公》这项角抵戏,便应当成为中国戏剧形成一项独立艺术的开端”。^②董每戡则称它是“戏剧的雏型”,并把它和戏曲舞台常演的《武松打虎》相提并论:“一是武松打死了猛虎,一是黄公被猛虎咬死”“且就故事情节而语,后者比前者还要丰富些”。^③

三国时浙江属吴,由于南北文化的交融,浙江的歌舞及歌舞戏品种繁多。1973年海宁长安镇原觉王寺出土的东汉至三国时期墓葬画像石,记录了一大批舞蹈形象,诸如“鞞舞”、“长绸舞”、“跳丸”、“七盘舞”、“盾牌舞”、“剑舞”、

① 见黄绍良《省感戏盛衰考略》,《艺术研究》第六期

② 见周贻白《中国戏曲发展史纲要》,上海古籍出版社,1979年版第11页。

③ 见董每戡《说剧·说武戏》。

“执翟摇扇舞”等等，或独舞，或双人舞，或三人舞，或群舞，形式多变，风格各异。其中的角抵戏《东海黄公》最引人注目：“绦绀束发”的黄公，挥动赤刀，口中念念有词，跨大步前去迎战正在呼啸着腾空正面扑来的白虎，令人动魄惊心，形象逼真地再现了这出古剧的昔日舞台风貌。（见彩图）

两晋南北朝之时，因北方战乱，中原大批望族纷纷南迁，许多人定居浙东。其中如谢安、谢灵运、孙绰、王羲之等辈，崇尚音乐、歌舞，蔚然成风。民间歌舞亦受其影响而蓬勃发展，如浙江德清县前溪村，竟成为全国闻名的习乐处和歌舞之乡，全村数百家习音乐，“江南声妓，多自此出”，有“舞出前溪”之称。该村自村人西晋车骑将军沈玩作《前溪歌》以来，历梁、陈直至唐代，前溪歌舞盛行不断，陈刘删诗曰：“山边歌《落日》，池上舞前溪。”唐崔颢诗曰：“舞爱《前溪》妙，歌怜《子夜》长。”^①“舞出前溪”，终于驰名天下。

唐代因国泰民安，经济、文化空前繁荣，浙江的音乐、歌舞、百戏均获得迅猛发展和长足进步，为戏曲的正式形成作了多方面的准备。其中尤其是大曲和参军戏的创作和表演，给了宋元南戏和杂剧以直接的巨大影响。

凡大曲皆舞曲，是汉魏至唐宋间在伎乐基础上发展起来的多段大型歌舞音乐，包括相和大曲、清商大曲、燕乐大曲三种。其中“燕乐大曲”包括隋唐燕乐大曲，比之相和、清商大曲，在形式和规模上又有重大发展，达到了我国音乐史上歌舞音乐发展的全盛阶段，与宋元戏曲具有渊源关系，据王国维统计，南戏的曲调出自大曲者二十四，元杂剧的曲调出自大曲者十一。^②大曲来自北方边地，唐玄宗时已盛行

① 见胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷二。

② 见王国维《宋元戏曲考》。

浙江，玄宗开元十三年(726)腊月，诗人孟浩然游温州乐清，访在乐清做官的故人张子容少府，除夕于张宅作《岁除夜会乐城张少府宅》诗赠云：

畴昔通家好，相知无间然。
续明催画烛，守岁接长筵。
旧曲梅花唱，新正柏酒传。
客行随处乐，不见度丰年。^①

诗中的旧曲“梅花”，即指大曲曲牌，唐大曲有[大梅花]、[小梅花]、[望梅花]、[梅花落]等。张子容亦赋《除夕乐城逢孟浩然》诗以答云：

远客襄阳郡，来过海岸家。
樽开柏叶酒，灯发九枝花。
妙曲逢卢女，高才得孟嘉。
东山行乐处，非是竞繁华。^②

从“妙曲”句可知，演唱大曲[梅花]的这位姓卢的歌女，其技艺当非同一般。

其时，浙江不仅流行大曲，且出现创作大曲的高手。据《津阳门诗注》载，丽水道士叶法善，擅长笛箫，应诏入宫；一日，引唐明皇游月宫，闻乐归，正按笛谱其曲一半时，会西凉都督杨敬述进[婆罗门]曲，因声调吻合，“遂以月中所闻为散序，敬述所进为其腔，制《霓裳羽衣曲》”^③。又《鹿茸事类》亦载曰：“八月望夜，叶法善与明皇游月宫，聆月中天乐，问曲名，曰‘紫云回’。默记其声，归传之，名《霓裳羽衣》。”^④《霓裳羽衣曲》即唐代最著名的大曲，属大曲中的法

① 见《全唐诗》，上海古籍出版社，1985年版上册第377页。

② 同上，第272页。

③ 据宋王灼《碧溪漫志》卷三转引。

④ 同上。

曲,至今尚存其宋代记录下来的曲调片断。^① 据《丽水地区民间器乐曲集成》载,叶法善回乡隐居时曾将此曲带回丽水,后改名《月宫调》,用作祭礼乐曲,世代相传,八十年代,丽水松阳县音乐干部在搜集民间器乐曲时于该县南阳发现了这首古曲,现已编入《集成》中。另据宋王灼《碧溪漫志》卷三载:唐文宗(826—840)时,又诏浙江东阳人、太常卿冯定,“采开元雅乐,制《云韶雅乐》及《霓裳羽衣曲》”。其时,四方大都邑及士大夫家,已多按习本曲,而文宗之所以令冯定重新整理这两首舞曲,乃是因为“疑曲存而舞节非旧,故就加整顿焉”。

至唐穆宗长庆(821—824)前后,大曲流行于明州(今宁波)、杭州一带。白居易《寄明州于附马三绝句》云:“平阳音乐随都尉,留滞三年在浙东。吴越声邪无法用,莫教偷入管弦中。”张佑《观杭州柘枝舞》曰:“红毵画彩缠腕出,碧排方胯背腰来。旁收拍拍金铃摆,却踏声声锦襦摧。”“柘枝”,唐大曲名,王国维《唐宋大曲考》释“柘枝”说:“本唐大曲,至宋犹存,沈括云:[柘枝]旧曲,遍数极多,如《羯鼓录》所谓[浑脱解]之类,今无复此遍。寇莱公好《柘枝舞》,会客必舞《柘枝》,每舞必尽日,时谓之《柘枝》颠。”从张佑的诗句中可知,长庆间杭州不仅流行《柘枝》等法曲,且演技已十分高超,舞女手中持有彩绸,伴奏乐器中有“金铃”等,其婀娜的舞姿令诗人赞赏不已。

降之宋代,浙江的大曲往往与故事相结合而发展成为歌舞剧,如北宋鄞(今宁波)人、著名的大曲作家史浩所作的《剑器舞》曲(收入史浩《鄮峰真隐漫录》卷四十六)即是其中之一。《剑器舞》所演为鸿门宴和公孙大娘的故事。其中

① 据杨荫浏《宋代姜白石创作歌曲研究·霓裳中序第一》。

“剑器曲破”一段提示说：

一人，左立者，上袂舞，有欲刺右汉装者之势；又一人舞进前，翼蔽之。

这显然是鸿门宴的场面：项庄借舞剑作乐，欲刺刘邦；而项伯亦拔剑起舞，以保护刘邦。其中的“汉装者”即刘邦。接着又提示说：

复有两人唐装出，对座，桌上设笔、砚、纸，舞者一人换妇人装，立袂上。

这显然是诗人杜甫、书法家张旭在观看公孙大娘舞剑的场面，其中“妇人装”者即公孙大娘。至于公孙大娘的高超剑技及杜、张二人的观感，则通过“竹竿子”（引舞人）的念白道出：

伏以，云鬟耸苍壁，雾縠罩香肌，袖翻紫电以连轩，手握青蛇而的砾，花影下游龙自跃，锦袍上踰凤来仪。逸态横生，瑰姿谲起。领此入神之技，诚为瞩目之观。巴女心惊，燕姬色沮。岂唯张长史草书大进，抑亦杜工部丽句新成。称妙一时，流芳万古。宜呈雅态，以洽浓欢。

此舞曲中唱、念、做、舞，以及角色、化妆、砌末、道具、服饰、布景等俱全，已近似后来的戏曲，故王国维说：“大曲与杂剧二者之渐接近，于此可见。又一曲中演二故事（指鸿门宴与公孙大娘舞剑），《东京梦华录》所谓‘杂剧入场，一场两段’也。”^①史浩除作《剑器舞》外，还作有《采莲大曲》、《采莲舞》、《太清舞》、《渔父舞》等。史浩“历温州教授，郡守张九成器之”^②，其所作大曲对后来“温州杂剧”当有一定的影

① 见王国维《唐宋大曲考》。

② 见《宋史》卷396。