

责任编辑：孙安邦

宋金元戏曲文物图论

山西师范大学戏曲文物研究所编

*

山西人民出版社出版（太原井州北路十一号）

山西省新华书店发行 太原印刷厂印刷

*

开本：787×1092 1/12 印张：13.7 字数：160千字

1987年11月第1版 1987年11月太原第1次印刷

印数：1—1,700册

I S B N 7—203—00208—6

I·16 定价：10.00元

(一)舞台

戏曲是一门表演艺术,它的演出要有一定的场所。随着戏曲艺术的不断发展,其演出场地相应地发生变化,二者密切相关。因此,考察宋金元时期演出场地——舞台的产生和演变,将有助于我们对这一时期戏曲艺术的了解。

我国的戏曲形成于宋金,但构成戏曲艺术的各种因素如歌舞伎乐、故事表演等早在其前已经出现,并得到广泛的发展。这些因素可以追溯到先秦时期的乐舞和俳優,以及汉魏阶段的百戏、散乐,它们的演出场地,和宋金乐舞杂剧表演所用的村场、露台、舞亭、乐楼、勾栏等,有着密切的联系。

宋以前的演出场地

最早的表现艺术——乐舞,是人们在劳动过程中和社会交往中进行的。初民时的《击壤歌》,即属这一类艺术。它且歌且舞,演出就在生产劳动的地方,可以说是随地而作,其表演对场所没有特殊的要求。

随着生产的发展和社会的进步,原始的艺术也就相应地得到了滋养和提高。于是,它的表演也就由随地而作走向了有一定要求的演出场所。这无疑是一种进步,标志着表演艺术已从劳动中分离出来。

独立出来的表演艺术,一部分在民间进行,另一部分则进入了富豪之家甚或王族的宫廷。《尚书》中所载“恒舞於宫,酣歌於室”,说的就是这些歌与舞是在室内表演的。《九歌·东皇太一》中的“灵偃蹇兮姱服,芳菲菲兮满堂”,描写巫女们翩翩起舞时衣袂散发出来的香气,充满了堂室,可见那时有些祭祀性的歌舞,也在室内进行。像这样在室内进行的乐舞艺术,在先秦的典籍记载中屡见不鲜。然而在狭小的宫室表演,毕竟只能供少数人欣赏,其规模也不可能太大。不难想象,大型的群众性的艺术活动只能在广阔的室外进行。今本《竹书纪年·帝启》说:“舞九韶于大穆之野”,指的就是夏帝启在室外旷野进行的演出。

室内表演,由于观众少,加上有堂上堂下之分,所以一般不存在看不到表演的问题。但在“大穆之野”

进行,由于表演者与观众在一个地平线上,因而就势必有一部分观众无法看到他们想要看到的东西。为了解决这一问题,就出现了“宛丘”。“宛丘”是中间低四周高的空地,犹如今日的体育运动场一样:表演者在较低的空地上进行技艺演出,观众在四周高地上观看。《诗经·宛丘》说:“坎其击鼓,宛丘之下。无冬无夏,值其鹭羽”,指的就是在这样的场地上进行的乐舞表演。这是将表演区降低,观众席抬高,与后世舞台相反的一种办法。

与“宛丘”相反,将表演区升高,相应地使观众席降低,也可以使更多的人看到表演。但是,在先秦,我们还没有看到这类记载。《诗经·皇矣》中,“经始灵台,经之营之。庶民攻下,不日而成”的灵台,虽有“钟鼓”之设,但它同晏婴多次谏阻齐景公修的“大台”、“路寝台”¹一样,不是专门的歌舞场地,它兼有瞭望、观测、祭祀等用场,即使有歌舞表演,也只供台上的人欣赏,与宋金时期的露台、舞楼等有很大的区别。

西汉是我国历史上的一个重要朝代。自刘邦之后,经过文、景两代的经营,至武帝时,已经成为一个强大的封建帝国。表演艺术随着汉王朝的发展和国力的增强,也相应地繁盛起来。那时不仅有大型的歌舞百戏,而且出现了我国的最早剧目——《东海黄公》。《东海黄公》的出现,说明我国表演艺术有一部分已经发展到有一定故事情节、人物角色的新阶段。由于剧目内容的需要,对表演场地也有新的要求,这就促进了人工修筑的大型游艺场所的出现。

汉代的“平乐观”,是人工修筑的百戏表演场地的代表。在这个皇家御苑里,常常有角觝戏及其它技艺演出。观赏的人,不仅有王公贵戚,而且有百官臣僚,即使是京师的一般民众,有时也可以涉足其间,纵目一游²。有的同志认为“平乐观”是殿堂式的建筑,但据《西京赋》“临迴望之广场,呈角觝之妙戏”的描述和《读史方輿记要》“观在未央宫,阔十五里”、“王莽居摄二年以三辅兵起,使其党王匡屯平乐观”的记载看,“平乐观”是一个规模宏大的场所。它“阔十五里”,且可以屯兵,我们不难想象它面积之大;里面虽有殿堂宫室,但百戏献艺的地方,仍然是“临迴望之广场”。百戏作场的“平乐观”似乎并非“殿堂”式建筑。

建国以来,在河南、山西等地陆续出土了许多汉代陶楼模型。这些陶楼有的两层,有的三层、四层不等。部分模型在一层或二上层,象戏台一样,将一面或三面敞开;有的在“楼”里或外廊上,还放置了一些乐舞俑。根据这些情况,有的同志认为,这些陶楼模型就是汉代的戏楼模型³。

汉代有无戏楼,是戏剧史上的一个大问题。我们认为,如果把这些陶楼模型当作汉代的戏楼模型,还需要更多的新的资料来证实。因为汉代虽然有了《东海黄公》这样有人物、有故事情节的剧目,但从它的表演形式看,仍然属于百戏。作为综合性艺术的戏剧,在汉代,还没有从百戏杂陈中独立出来。从四川郫县出土的汉画像材料看⁴,百戏表演没有在意楼中进行。至於乐舞在殿堂楼阁内演出,在我国古代是常有的事,不能一看到楼屋内有歌舞,就把这座楼屋当成舞楼或戏楼。四川忠县一九八一年出土的十件陶屋模型,可以帮助我们理解这一问题。这些陶屋从外形看,很像后世的舞台:屋有台基,在高出地面的台

基上,将正面敞开,抚瑟、吹箫的乐俑,朝外作出各自的表演姿态。有的陶屋在檐额和栏板上还彩绘了垂幃和方格图案。但是,在它的后部却有床和垂幃,床上有睡眠的人,床下有倦伏的犬,还有嬉戏的儿童等等。从总体看,它并不是戏台,而是正在进行乐舞演奏的堂屋。因此,我们认为汉代虽然出现了人工修筑的大型游艺场所如“平乐观”,但还没有出现专供乐舞或戏剧表演的戏楼或戏台。

唐是继汉之后我国历史上又一个强大的封建王朝。经过南北朝民族大融合之后,唐代长期实行了“开放”政策。各民族的思想文化得到了充分的交流,从而在乐舞技艺等方面,都有了很大的发展。与之相适应的演出场地,也随之改进,乐棚、舞台、戏场均在唐朝相继出现。

关于乐棚,中唐时的元稹在他《哭女樊四十韵》一诗中已经提到。诗中说:“说人偷罪过,要我抱从横。腾踏游江舫,攀缘看乐棚。和蛮歌字拗,学妓舞腰轻。”作者在诗中回忆了女樊幼小时的生活情景,其中“攀缘看乐棚”一句,提到了孩子因幼小,要看到乐棚里的表演,必须“攀缘”才能达到目的,说明那时已经有了专供演出的乐棚。至于舞台,是崔令钦在《教坊记》里首先记载的:“内妓与两院歌人更上舞台歌唱。”崔是唐玄宗时人,他记载的是唐开元时教坊中的事。戏场则早在隋时就已经存在。《隋书·音乐志》载:大业二年,突厥染干来朝,炀帝欲炫耀,总追四方散乐,大集东都。染干看后,大为惊骇。于是“每岁正月,万国来朝,留至十五日,于端门外,建国门内,绵亘八里,列为戏场。百官起棚夹路,从昏达旦。以纵观之。”薛道衡在《和许给事善心戏场转韵》诗中也写道:“万方皆集会,百戏尽来前。……佳丽俨成行,相携入戏场。”《资治通鉴》对唐宣宗时京都慈恩寺里的戏场,也有记载。

以上史料说明,在唐的中后期,出现了搭有顶盖的“乐棚”;教坊里也有了高出地面、专供乐舞表演的“舞台”;宫廷内戏场,王公贵族也去观赏等。这些史料不仅反映了唐代文化艺术十分兴盛和繁荣,也反映了当时技艺演出场地的进步。值得注意的是,这时已出现与前代的“宛丘”相反,将表演区抬高,专供歌舞作场的“舞台”。但是,由于记载简略,我们还无法知道那时演出场地的更多情况。

关于唐代乐舞技艺表演的场所,我们从建国以后新发现的两幅壁画中可窥见一斑,这就是一九五二年西安东郊发掘出来的苏思勖墓内的乐舞演出壁画和甘肃敦煌一百七十二窟的《西土净土变》壁画(见图二〇、图十四)。

苏思勖墓内的壁画绘于墓室的东壁上。原发掘简报说:

墓室东壁为一幅舞乐图,中间为一舞蹈者,两边分为伎乐。中间舞蹈者是一深目高鼻满脸胡须的胡人,头包白巾,身着长袖衫,腰系黑带,穿黄靴,立于黄绿相间的毯上起舞,形象生动。右面置一黄毯,上为一组由五人组成的乐队,分前后两排,前排三人跪坐,分持竖笛、七弦琴、笙篥等乐器;后排立二人,一人吹排箫,一人由右手平伸向前,未执乐器。左面亦设黄毯,毯上乐队

由六人组成，亦分前后两排，前排三人跪坐，分持琵琶、笙和钹；后排立三人，一横笛，一击拍板。另一人以左手平伸向前。乐队皆男性，均戴圆顶黑幞头，衣着圆领窄袖四襖衫，腰间系有黑带，颧骨涂有淡红色。^⑤

据该墓墓志记载，苏思勖死于唐天宝四年(745年)，同年十一月二十五日葬于万年县长乐原。可知这是一座盛唐时代的墓葬，它反映了这一时期乐舞演出的情况。画面上舞者与乐队虽然分为三组，分别在二块毡毯上献艺，但都在一个平面上；乐队与舞者虽相配合，但各有其活动范围。至于表演场地是在高台是还是在殿堂内的平地上，尚无法确定。

敦煌唐一百七十二窟《西方净土变》壁画，描绘了另一种场景：在一片微波荡漾、莲花怒放的水面上，建有一座高台。台的周围，绕以栏杆。乐队共十六人，分坐在舞者两边的地毯上；正中两个舞者，手持乐器，边舞边奏。庄严肃穆的主佛，高踞上坐，连同围绕在他身旁的众佛，正陶醉在这和谐、幽雅的乐舞之中。这里的演出场所，显然是唐代舞台的一种反映。山西高平开化寺的宋代乐舞壁画(见图九十二)也承袭了这种绘画形式，基本上反映了唐宋时期音乐舞蹈在舞台上表演和观众在看台上欣赏的情况。

北宋农村的舞亭、舞楼

关于宋代的舞台，文献记载不多，同样需要戏曲文物给我们提供可靠的研究资料。近年来在山西发现了三通宋代的碑刻，记载了当时修建舞台的情况，这就是山西万荣桥上村天禧四年的《创建后土圣母庙》碑、山西沁县城内元丰元年《威胜军新建蜀荡寇将□□□关侯庙》碑和山西平顺东河村的《重修圣母之庙》碑。

《创建后土圣母庙》碑(图一〇三、一〇四)，现存距今万荣县城西南二十余里桥上村的圣母庙原址。这是一个座落在孤山脚下的小山村。今天后土庙与舞亭虽已毁坏不存，但这块高1.7米，宽0.7米的可贵文物，却完整地保存了下来。碑的正面刻有《创建后土圣母庙记》，内容主要是颂扬神明灵应和修建庙宇的经过。碑阴记载建庙的缘由和庙内各种炸筑修建首事人的姓名等。碑阴文字共四排，第二排有“修舞亭都维那头李庭训等、杨延嗣、杜文明、孙训、李福全、柳茂真、丁思训、李用、王质、孙延义、畅遂、薛延嗣、孙喜、牛剑、王密、孙惠宗、李显通、丰荣”等语。碑为天禧四年(1020年)该庙建成后所立，前后共用了十五个年头，舞亭就是在此期间修建的。(参看附录二：山西万荣《创建后土圣母庙》碑文)。

《威胜军新建蜀荡寇将□□□关侯庙》碑(图一〇五、一〇六)，现存山西沁县城内关帝庙原址。庙与舞楼今已不存。碑的正面刻写关羽的显赫功绩及建庙原因。碑阴则记录了建庙立石人的姓名及兴建

舞楼等事。立碑的时间为该庙建成的宋神宗元丰三年(1080年),此庙是神宗熙宁十年(1077年)镇压依智高叛乱从军人员北回沁州之后兴建的,这说明该庙舞楼是在熙宁十年至元丰三年这四年之间建成的。(参看附录二:山西沁县《关侯庙记》碑文)

《重修圣母之庙》碑(图一〇七·一〇八),在山西平顺县城东约三十里的东河村圣母庙内。原舞楼已毁,现存的戏台是清同治十四年重建的过路台。可喜的是宋碑及宋代兴建的圣母庙正殿尚完好地保存下来。碑为宋徽宗建中靖国元年(1101年)所立。碑文提到哲宗元符三年(1100年)时舞楼已经创起。由此可知,此舞楼的创修,最迟不能晚于元符三年(参看附录二:山西平顺东河村九天圣母庙宋代《重修圣母仙乡之碑》)。

以上三通石碑,记载了北宋时期我国中原地区农村舞台修建的情况。虽然由于文字记载比较简略,实物也已废毁,使我们无法看到那时舞亭、舞楼的具体形状,但它仍然证明:在北宋初期,我国广大北方农村已经出现了固定砖木结构的有顶盖的艺术表演场所——“舞亭”和“舞楼”。它把唐代出现的“台”和“棚”结合起来并使之固定化,从而把舞台建筑向前推进了一大步。这种炸筑形式的演进,不仅反映了那时技艺演出的经常性,更重要的是说明我国的乐舞和戏曲艺术开始从百戏杂陈中分离出来。因为在有前后左右上下限制的舞亭或舞楼内,百戏的许多节目如马术、爬竿等是无法施展其技的,能够演出的就只有乐舞与杂剧了。所以舞亭和舞楼的出现,反映了我国乐舞与戏曲的独立与成熟。

值得我们注意的是,以上三通石碑,除沁县一通在县城外,其余两通都在偏远的山间乡野。万荣桥上村的后土圣母庙,位于孤山脚下。那里沟壑纵横,山峦起伏,既无通衢相贯,又无良田滋养。但就在那里却出现了我国最早的兴建舞台的文字碑刻。平顺县圣母庙所在的东河村,地处太行山的崇山峻岭之中,此地原属潞城县管辖,由于山高地贫,历来是绿林出没、当权者鞭长莫及的地方。明嘉靖中,陈卿领导的农民起义军在此纵横二十余年,朝廷没有办法,才将这块地方单独划出,另立县治,以加强统治,是为“平顺县”。但是北宋时就在这块地方,也兴建了有屋顶的固定舞楼。这些情况说明,在当时的北方农村,兴建固定的乐舞杂剧演出场所,是极为普遍的。

一九五一年在河南省禹县白沙镇,发掘了一座宋哲宗元符二年赵太翁的墓。在墓室的东壁上,绘有一幅乐舞画:十一位女伎,在额枋下歌舞作场。女伎两边,帷幕半掩。这是我们今天看到的最早的舞台帷幕装置。可惜的是从画面看不到这座舞台的顶部与底部。但在相近时期另一座墓中,即辽天庆六年(1116年)河北省宣化张世卿墓内的壁画上(图九一),却可以看到舞台上部有斗拱存在。这说明,这个歌舞场地,是一个固定的有顶盖的砖木建筑。可以推想,这也许就是北宋舞亭、舞楼建筑的基本形式。

北宋中原地区农村舞台的修筑,略如上述。

北宋汴京的乐棚、露台、勾栏

汴京是北宋的都城,是当时政治、经济的中心。许多农村民间艺人,出于谋生和艺术交流的需要,从四乡逐渐向城市集中。这样汴京同时也就成为当时乐舞技艺演出的中心。随着各种技艺的集中,其演出场地也发生了变化,这就是露台、乐棚、勾栏的普遍设立,并逐渐向砖木结构的固定的舞亭、舞楼过度。

首先我们来看汴京普遍设立的乐棚。宣德楼是大内(皇宫)正门的门楼,面对宣德楼的是宽约二百余步的大街。就在这皇宫门外宽阔的空场内设置了娱乐场所,它“用棘刺围绕,谓之‘棘盆’,内设两长竿,高数十丈,以缛彩结束,纸糊百戏人物,悬于竿上,风动宛若飞仙。内设乐棚,差衙前乐人作乐杂戏,并左右军百戏在其中,驾坐一时呈拽”^[6]。这段文字记载宣德楼前“棘盆”内设乐棚以及艺人作乐的情况。宣德楼两侧的堞楼前,又各“用枋木垒成露台一所,彩结栏槛。……教坊钧容直、露台弟子更互杂剧”^[7]。每逢节庆,皇帝驾登宣德楼时,“游人奔赴露台下”^[8]。宫门内同样也设有乐棚,目的是让殿前班值及其家口也能观赏娱乐。所以,“殿前班在禁中右掖门里,则相对右掖门设一乐棚,放本班家口,登皇城观看”。另外,在当时的街门坊巷、闹市民居间,也有乐棚设置。《东京梦华录》“十六日”条记载:“诸门皆有官中乐棚,万街千巷,尽皆繁盛浩闹。每一坊巷口,无乐棚去处,多设小影戏棚子,以防本坊游人小儿相失,以引聚之”。汴京的一些寺庙,也设有乐棚,特别是相国寺。相国寺始建于北齐天保六年,唐时已具相当规模,宋代再加扩建,杂人商贾,于是就成为寺内有市的热闹场所。在当时的汴京,不仅是善男信女祈福拜佛之地,也是商品交易的繁华场所。在这游人集中、仕女往来的寺内,也设有艺人作场之所。在“寺之大殿前设乐棚,诸军作乐”^[9]。汴京的其它寺院,也大体如此。如“开宝、景德、大佛寺等处,皆有乐棚作乐燃灯”^[10]。据同书记载,当时郊外的神庙里,也有乐棚的设置,每逢节日,同样有乐舞杂剧节目演出。

其次,是固定的露台的出现。北宋时汴京城内的乐棚,多为节日临时性的搭构。庆典一过,也就马上拆除。但在市郊却出现了另外一种情况,即建有固定的永久性的露台。《东京梦华录》“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条记载:“庙在万胜门外一里许,敕赐神保观”。又说:“于殿前露台上设乐棚,教坊钧容直作乐,更互杂剧舞旋”。这说明该露台原已存在。只是在神的生日举行庆祝活动临时搭一顶盖构成乐棚。这种台基固定、台顶不固定的演出场所,不同于一般露台乐棚,也与当时山西农村的舞亭、舞楼有区别,它是露台向舞亭、舞楼过度的一种形式。

此外,北宋的汴京,还出现了以表演技艺或杂剧为中心活动的“瓦肆”。关于瓦肆名称的由来,众说不一,尚无定论。据《东京梦华录》等文献记载,瓦肆是剧场、游艺场所的早期形式。在瓦肆里固然有“货药、卖卦、喝故衣、探转、饮食、剃剪、纸画、令曲之类”^{〔11〕},但它的中心活动地方是“勾栏”,是各种“棚”。在勾栏与棚里,有众多的技艺表演。据《东京梦华录》“东角楼街巷”条载,当时汴京的瓦子有“大小勾栏五十余

座”，有些棚“可容数千人”。其数量与规模是相当惊人的。

南宋的“独勾栏瓦市”

十二世纪初，生活在我国东北地区的女真族强盛起来，并于1115年建立了金国。金政权与北宋联合，在1122年攻破辽的西京，赶跑了天祚帝，结束了辽的统治。1127年，金兵攻破汴梁，灭了北宋。从这一年起，到1276年元兵攻破南宋京城临安的大约一百五十年间，在我国的广大区域内，基本上是宋金两个政权的对峙。因为元灭金（1234年）之后，只有四十来年南宋就灭亡了，所以，我们论述宋金对峙时期舞台建筑发展变化时，也就把这四十年包括在内了。

宋金对峙初期，由于当时地处北方的金政权与辽、西夏等民族还在进行战争，因而使偏安江南的南宋政权在这一段时间内比较安定。耐得翁在《都城纪胜》一书中的序中说：“自高宗皇帝驻蹕于杭，而杭山明水秀，民物康阜，视京师其过十倍矣。虽市肆与京师相侔，然中兴已百余年，列圣相承，太平日久，前后经营至矣，輶辂集矣，其与中兴时又过十倍也。”此说虽遭后人非议，但在一定意义上说，“太平日久”，也是事实。它道出了南宋君臣“偏安日久”“视为定居”的苟安心理和江南风物的繁华。随着北宋政权的南迁，许多北方的官民也大批地向江南转移。他们身居江左，心怀故土，对北方的风俗习惯、文化艺术等无限依恋。而身怀绝技的南迁艺人，适应了这部分人的需要而很快地在江南扎根演出。这时，南北文化也必然进行交流，促进了戏曲艺术的繁盛。所以，《武林旧事》卷第十记载当时献演的南宋官本杂剧段数竟达二百八十种之多，这并不是偶然的，它是我国戏曲进一步发展成熟的反映。

由于南宋时剧目的增多，故事内容的进一步丰富和表演形式的细腻多样，必然引起表演场地的变化。这就是露台的逐渐衰微和独勾栏瓦市的出现。

北宋汴京的露台很多，露台献艺的有杂剧、社火、乐舞、百戏，但从记录南宋都城盛况的《都城记胜》、《西湖老人繁胜录》、《梦粱录》、《武林旧事》等书看，提到露台的很少。即使偶有涉及，也只说在它上面有“相扑”及社火表演⁽¹²⁾，没有提到杂剧的演出。南宋都城比之北宋的开封，露台数量大大减少，而且在露台上乐舞杂剧的演出也稀少了，这是因为戏曲到了南宋，已经从百戏中分离出来，作为百戏杂陈的献艺场所露台，到这时已无法适应百戏中马术等节目的演出和戏曲丰富而细腻的表演的需要，它们各自要求自己的表演场地，因而露台就相对地减少了。至于“圣主忧民罢露台”⁽¹³⁾之说，并不是主要原因。

与露台数量减少的情况相反，南宋的瓦肆勾栏得到了发展。《梦粱录》“瓦舍”条说，杭城“绍兴间驻蹕于此，殿岩杨和王因军上多西北人，是以城内外创立瓦舍，招集娱乐，以为军卒暇日嬉戏之地。今贵家子弟郎君，因此游荡破坏，尤其于汴都也。其杭之瓦舍，城内外合计有十七处”。这条史料不仅说明在临安

创立瓦舍的原因,而且指出瓦舍的数量。《西湖老人繁胜录》记载略有不同,其“瓦舍”条说:城内除有南瓦、中瓦、北瓦、蒲桥瓦、大瓦(内有勾栏十三座)外,城外还有二十座瓦子。不仅瓦舍数目众多,而且还出现了“独勾栏瓦市”^[14]。北宋汴京的瓦舍中,多有商品贸易的货肆,艺人只是在瓦舍中的勾栏作场。到了南宋,部分瓦舍仅有勾栏,而无商肆,这就是“独勾栏瓦市”。如北瓦中有勾栏十三座,其中“常有两座勾栏专说史书”,“莲花棚常是御前杂剧”,“小张四郎,一世只在北瓦,占一座勾栏说话,不曾去别瓦作场”^[15]。由于这些艺人技艺高超,演唱内容丰富和表演技巧娴熟,他们才可能长期独据一个勾栏。所以,“独勾栏瓦市”的出现,从一个侧面说明了当时讲唱与戏曲已经发展到了一个新的水平。

与南宋对峙的金朝,原是由一个比较落后的少数民族建立起来的王朝,其乐器只有鼓、笛两种,歌咏唯“鹧鸪”一曲,所谓“高下长短,鹧鸪二声”而已。但进入中原后,大量地吸收汉族文化,很快便发生了变化。金海陵王、金章宗等,都是很注意学习汉文化的人。所以,在金人统治下的北方,各民族的音乐、舞蹈得到了融合。歌舞戏曲在原有的基础上,更得到充分发展。反映在表演场地上,就是露台与戏曲演出逐渐脱离关系,而专事戏曲表演的舞台建筑更趋成熟。

现在知道的金代最早的露台是金大定八年(1168年)兴建的。此台在山西洪洞伊壁村东岳庙内。据《洪洞县志》卷八载:“东岳庙二:……一在伊壁村东,冈峦回抱,古柏参天,游廊石柱,地板幽僻。有金大定八年重修露台碑,元中统二年有碑记,作骈体,文字剥蚀特甚。”庙与露台,今已不存;重修露台的石碑,尚在寻找之中。八十年代初,在山西芮城也发现一通金泰和三年(1203年)的《岳庙新修露台记》石碑。此碑现存芮城县博物馆(图一——一)。虽然庙与露台已无迹可寻,但碑文详细地记载了露台的规模、构造以及它在庙内所起的作用。其文云:

岳庙□□□日矣,基地宏敞,殿宇廊庑制度完备,□□□丽。唯有露台一所,素土为之,岁律□□,风颓雨圯,屡修屡坏,终不称于庙貌,□有时祭月享,当奏音于其上,无□庶羞。

这说明该庙的露台,原为土垒,年久倾圮,所以重修。它的作用,是在“时祭月享”时,“奏音于其上”。碑文还记载:“台崇七尺五寸,方广二十四步,砖□万又六千数。边隅用石一百五十□□”。金尺承宋,近似于今天的尺度。如果每步以一米计,这个方形的台子,则边长大约在六米左右。这与今天看到的元代戏台四角柱内的面积差不多。露台记文还告诉我们,这个台是用砖石砌起来的。可惜原台已毁,它的形状如何,我们无法知道了。给我们填补这方面不足的,是保存在河南省登封县中岳庙的《大金承安中岳庙图》碑。这是一通刻于金承安五年(1200年)的石碑。碑的正面刻绘宋金时期中岳庙的全部建筑物。其

中在主殿“琉璃正殿”前有露台一座，上刻“路台”二字。台为方形，台基作须弥座形，前砌踏道，供人们上下。台上光洁无物，台边无栏杆及望柱。这就是今天能看到的宋金露台的具体形象(图一〇九)。以上几个有关露台的史料说明：金代虽有露台，但多为庙宇的装饰，它只作为祭祀、奏乐的场地，看不到在它上面唱戏的记载了。

金代留给我们有关露台的材料虽然不多，但戏台的材料却比较丰富。据今天所知，陕西省朝邑县西原村东岳庙戏台，北京琉璃厂戏台(图一四三)，山西临汾县东亢村戏台(图一四二)，最早都是建于金代的。还有些戏台，虽为元人改建，但原基辽金时期即已存在。如山西万荣太赵村稷王庙至元八年(1271年)修舞厅石碑(图一六一)，就说明它是在旧有台基上修建的，万荣县孤山风伯雨师庙元大德五年(1301年)移挪舞亭的石柱刻字(图一六〇)，也说明该舞亭金代已有。由此可证，辽金时的戏台相当普遍，只是由于年代久远，这些珍贵的文物或因倒塌，或因后人改建，今天我们已无法看到原物了。但是令人兴奋的是，解放后在山西的侯马、稷山等地，陆续出土了一大批戏曲文物，其中有一部分向我们提供了宋金时期戏台建筑的形象资料。

山西稷山马村、化峪等地发现的舞台模型及戏雕，虽然其年代上限尚有分歧⁽¹⁶⁾，但下限为金大定二十一年(1181年)已毫无疑问。所以，把它看作金代的文物，应无问题。在这批文物中，马村M₁、M₂、M₃、M₄、M₅、M₈及苗圃金墓中都砌有戏台模型(图六二至六八)。其中马村M₁、M₃、M₅、M₈的戏台、或单檐，或重檐，台面或向外突出，或不向外突出，都与墓室的门楼基本相似。马村M₄墓内的戏台模型、台基砌成须弥座式，上砌单檐屋顶，两根方形抹角柱间，横施大额枋一根，构成了宽大的表演区。这种建筑方式，上承宋代的亭阁建筑，下开元代戏台的新风，影响深远⁽¹⁷⁾。一九五九年在山西侯马发掘出一座金大安二年(1210年)的董墓，在墓室的北壁上，砌有一座戏台模型(图七一)。台基以矮柱支起，台前饰以云板。两根小八角柱间横陈一大额枋。台上五个角色正在作场。额枋之上，以斗拱托着整个屋顶。山花向前，略示十字歇山顶的基本样式。板瓦密布，脊兽悬鱼，雕刻精细。舞台模型宽77厘米，角柱至后墙深18.5厘米。大约在两山后部的三分之一处砌墙。幕布相隔，不仅区分前后台，而且开拓了前台三面观看的视野。这种十字歇山顶的“钟楼模样”建筑和三面围观“团团坐”方式，与杜仁杰《庄家不识勾栏》散曲中描写的戏台样式是一致的。今天尚存的山西临汾元代魏村戏台(图一四四)、东羊戏台(图一四七)上，也可以明显地看到这种建筑风格对元代的影响。

元代的戏台

元王朝统治中国虽然不到百年，但在我国戏曲史上却留下了极其光辉的一页。它不仅产生了一百多

位戏剧作家和五百多部杂剧、南戏剧本，而且还给我们留下了丰富的证明元代戏曲繁荣兴盛的文物，如戏曲碑刻、壁画、戏台等。

元代的戏曲舞台，是当时戏曲演出繁盛的重要证明。这些戏台，大部分分布在山、陕、豫三角地带，而以山西的临汾、运城地区（即古平阳）为最多。但是由于风雨侵蚀和人为的破坏，大部分都已经不存在了，留下来的只是极少数的，这就是：

山西临汾魏村三王（牛王、马王、药王）庙元至治元年（1321年）的戏台（图一四四）；

山西翼城武池村乔泽庙元泰定元年（1324年）戏台（图一五二）；

山西临汾王曲村元初东岳庙戏台（图一五〇）；

山西永济董村二郎庙元至治二年（1322年）戏台（图一五八）；

山西洪洞景村牛王庙元至正二年（1342年）戏台（图一四九）；

山西临汾东羊村元至正五年（1345年）戏台（图一四七）

山西翼城曹公村四圣宫元至正年间（1341——1368年）戏台（图一五三）；

山西运城三路里村三官庙元代戏台（图一五七）；

山西石楼殿山寺圣母庙元代重修戏台（图一五九）。

以上九座元代戏台，除洪洞景村戏台仅存前台两根石雕角柱外，其余都还存在，但程度不同地经过后人重修。其中多数戏台仍保持原来舞台的风貌。这些戏台的平面，都呈正方形或近似正方形。如魏村三王庙戏台台口宽（两角柱间）7.1米，进深7米；洪洞景村戏台台口宽7.4米，台深7.68米。面积最大的是翼城武池村乔泽庙戏台，总面积为94平方米。最小的是石楼殿山寺圣母庙戏台，总面积不足19平方米。一般来说，元代戏台的面积多在50——60平方米左右。从外形看，有的保持宋金舞亭“钟楼模样”，如临汾东羊村戏台和运城县三路里戏台（该台实为单檐歇山顶，只是山花向前，起到了十字歇山顶的效果而已）；也有的是单檐九脊歇山顶，如临汾魏村戏台、永济董村戏台、翼城武池戏台、翼城曹公戏台等。从本结构看，元代戏台多在四根角柱上设雀替大斗，大斗上施四根横陈的大额枋，以形成一个巨大的方框。方框的下面，是空间比较大的舞台表演区，上面则承受整个屋顶重量。这种大额枋的建筑形制，对需要开间较大的舞台是非常有利的。

在元代初期的一些戏台上，如魏村戏台、王曲戏台等，于戏台两侧后部三分之一处，设辅柱一根，柱后砌山墙与后墙连接，两辅柱间可设帐额，把舞台区分为前台和后台两个部分。前台两边无山墙，可以三面观看。这种三面可以观看的戏台，在稷山马村墓内和侯马董明墓内的戏台模型中都可以看到。至于用幕布围起的前后台，在洪洞明应王殿的壁画上可以看到。但是，这种修建方式，在元中后期的一些戏台上发

生了变化。它们将两面山墙全部砌起,而观众也就从三面观看变成一面观看了。临汾东羊、翼城曹公、永济董村的戏台就是如此。

明清以后的戏台,基本上沿袭了元代后期戏台的构造方式,只是把前台面加宽,中间增添两根辅柱,台口分为三开间。从此,我国戏曲舞台形成了固定的三堵墙式的建筑形制,一直沿用到今天。由于它们不在本书探讨范围内,这里就不赘述了。

注释:

①见《晏子春秋》第二卷内篇卷下第二。

②见《西汉会要》。

③周到,宝玲《河南出土的汉代戏楼》(载河南《戏曲艺术》一九八一年第一期)。

④参见李复华、郭子游《郛县出土东汉画像石棺图略说》(载《文物》一九七五年第八期)。

⑤陕西省考古所唐墓工作组《西安东郊唐苏思助墓清理简报》(载《考古》一九六〇年第一期)。

⑥⑦《东京梦华录》“元宵”条。

⑧《东京梦华录》“十四日驾幸五岳观”条。

⑨《东京梦华录》“十六日”条。

⑩《东京梦华录》“东角楼街巷”条。

(11)《西湖老人繁胜录·叙录》涵芬楼秘籍本跋三。

(12)见《西湖老人繁胜录》“霍山行祠”条及《梦粱录》“角觚”条。

(13)《梦粱录》“园囿”条。

(14)《西湖老人繁胜录》“瓦市”条。

(15)(16)参看《中华戏曲》第二期廖奔《金世宗、章宗时期河东杂剧的兴起》。

(17)山西考古研究所:《山西稷山金墓发掘简报》,《载《文物》一九八三年一期)。

(二)角色行当

中国戏曲是一株植根于民间的山花。它从初开到现在已有一千多年的历史了。在这千年岁月的长河中,戏曲艺术受着人民的哺育,吮吸各民族文化的精华,经过历代艺术家们的精心创造,从而形成一套独特的表演体制,除了歌、舞、剧融为一体外,还有一点特别值得注意,即演员在表演角色时,首先以自己所属的行当为依据,然后再按照剧本所揭示的内容,进行人物形象的创造。

“行当”是戏曲中艺术化、规范化的性格类型,又是带有性格色彩的分类系统。因而对一个戏曲演员来说,他必须熟悉自己所属的行当,并要熟练地掌握这一行当的各种表演技巧,只有这样,才能准确无误地进行角色创造。

那么,角色行当是如何萌生、演变和形成的呢?下面我们根据文献史料和目前所发现的戏曲文物,按各个不同的历史阶段,分别予以论述。

从先秦的优伶到唐的“参军”、“苍鹅”

人们在探讨中国戏曲的起源时,大都追溯到先秦的优伶。这是由于优伶善于模仿他人,其行容举止,富有表演特征的缘故。

优伶最早起于民间,以后进入宫廷,成为王公贵族的弄臣。由于他们出身微贱,了解民间疾苦,同情人民,每每能代表人们的意愿,以滑稽、戏谑的形式,向统治者进行讽谏。清人焦循《剧说》卷一引《应庵随录》谓:“古之优人,于御前嘲笑,不但不避贵戚大臣,虽天子后妃亦无所讳。”真实地道出了优伶在宫廷活动的情况。

优伶在春秋时期分“倡优”和“俳优”两种。“倡优”多由女性担任,以表演歌舞为主;“俳优”多由男性担任,侧重于滑稽、调笑。有关“俳优”的记载很多,但和戏曲关系最密切的莫过于“优孟衣冠”了。“优孟

衣冠”见于司马迁的《史记·滑稽列传》，他是楚国的乐人，能言善辩，常在楚王面前进行讽谏。楚相孙叔敖知其贤能，便优礼相待，与之交往。后来孙叔敖病笃，嘱咐其子说：“我死汝必贫困，若往见优孟，言我孙叔敖之子也”。数年后，其子果然贫困，便将其父临终之言相告优孟。优孟当即“为孙叔敖衣冠，抵掌谈笑”，一年后，果然学得维妙维肖，乃上殿，连楚王和群僚都无法辨认。这是一场极为生动的表演，只是因为它还限于个人的调笑、讽谏，所以还不能认为是真正的戏剧，可是其中的化装、扮相，对人物的体验和模仿，以及辞令的滑稽幽默，确实为后来的戏曲艺术开了先河。

在汉代“百戏”盛开的万花丛中，绽出了一朵挺拔幻奇的民间小戏，这就是角觝戏《东海黄公》。这是我国最早的剧目，说明当时的表演艺术又向前边进了一大步。《东海黄公》主要描写人虎相斗。汉代张衡的《西京赋》，和晋代葛洪的《西京杂记》都有记载。《西京杂记》说：“有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绦绾束发，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，汉帝亦取以为角觝之戏焉。”看来黄公是一个既有奇术，又能为民除害的英雄。因此他为虎所噬，三辅人民便把他编成故事演出。汉帝还把它作为角觝戏的保留节目。这个剧目已经有了简单的故事情节，由两个演员登场，一扮黄公，一扮猛虎，而且在表演中，已不是凭着双方的实力而分胜负，而是按照预定的情节，最后黄公必须为虎所伤。从角色角度来说，它已由先秦的单人俳优，发展为诙谐成趣的双人演出了。俳优往往是即兴表演，而《东海黄公》却是有目的地扮演人物。俳优表演只是供王公观看，这里却是在民间演出。

到东汉末年，还出现一种被称之为《许胡克伐》的表演故事¹。由两个演员扮演许、胡二人，相互争吵斗殴，颇为滑稽，其意在嘲笑那些文人相轻，互相攻讦的不良现象。就演出风格来讲，它是继承了先秦俳优的谐谑传统，不同的是其角色已从一个发展为两个了。

唐代是我国封建经济臻于成熟的时期。特别是贞观、开元之治，给人们留下深刻的印象。当时国泰民安，物阜人康。杜甫诗：“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室，稻米流脂粟米白，公私仓廪俱丰实。”就是最好的写照。经济的发展，人民生活的安定，必然带来文学艺术的繁荣。唐代的诗歌、小说、音乐、歌舞、绘画、雕塑，呈现出一派生机勃勃、五彩缤纷的盛景。这些都为后世戏曲的发展，提供了有利的条件。

唐代的艺苑里，有两株引人注目的奇葩，一是歌舞戏，一是参军戏。它们都由先秦的俳优和汉代的百戏发展而来。

先说参军戏，它源于先秦的俳优，不过已不是单人独白逗乐，而是以双人问答来取得调笑效果。关于参军戏的起源有几种说法，据欧阳询《艺文类聚》引《赵书》一段记载：

石勒参军周雅，为馆陶令，盗官绢数百匹。下狱后，每设大会，使与俳儿着个裤，缚单衣。优三

曰：‘汝为何官，在我侬中？’曰：‘本馆陶令’，斗数单衣曰：‘政坐耳是，故入彗中’。以为大笑。

这段引文和《太平御览》所引大致相同。另《乐府杂录》记载：

弄参军始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐即令衣白衣衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放，后为参军。

所载来由不同，但都是令优人穿上官服，扮成参军，让别的优人从旁戏弄他。

参军戏有两个角色，一为苍鹘，一为参军。就性格而言，苍鹘比较机灵，参军则痴钝一些。表演时，两人登台，互相问答，言辞以滑稽、调笑为主，问答中总是参军被难住，于是苍鹘便打参军。

这两个角色发展到宋金时期的戏剧里，参军为副净所取代，苍鹘由副末所取代。故陶宗仪《辍耕录》云：“院本则五人，一曰副净，古谓之参军，一曰副末，古谓之苍鹘，鹘能击禽鸟，末可打副净。”这就规定了两个角色在演出中的地位。

参军戏的出现，在我国戏曲发展史上是一件大事。因为它开创了表演时要有固定角色行当的先例。无论如何演出，演员所扮演的角色，其性格以及言辞特色，在剧中地位，均有明确规定。这就为后世戏曲人物表演类型化作了准备。

下面，我们来看看歌舞戏。唐代最著名的也是最早的歌舞戏，要算“踏谣娘”了。它又称“踏摇娘”、或“谈容娘”。其故事出自民间。据唐崔令钦《教坊记》载：

踏谣娘。北齐有人姓苏，颀鼻。实不仕，而自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻怜悲，诉之邻里。时人弄之。丈夫着妇人衣，徐步入场，行歌，每一迭，旁人齐声和之云：“踏谣和来；踏谣娘苦何来！”以其且步且歌，故谓之“踏谣”；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼郎中，但云“阿叔子”。调弄又加典库，全失旧旨。

按当时的表演，先由一个男子扮作妇人，徐徐入场，且步且歌，众人亦和声齐唱。之后，扮演丈夫者出场，两人见面，丈夫便殴打其妻，这样就把一个在封建社会妇女受尽夫权压迫的悲剧，呈现在观众面前。这种歌舞戏最初由男子扮演，即“丈夫着妇人衣”，以后则改由“妇人为之”，原来只是两个人表演，后来又添上一个典库，变成三个人了。从角色发展看，它又比参军戏前进一步。典库可能是苍鹘，参军一类的角色，因为他在戏中起“调弄”作用。这样看来，唐代的参军戏和歌舞戏，并非截然绝缘，可能相互串演。角色

虽然固定,但似乎允许适当的变化。

宋杂剧的角色行当

宋代是我们戏曲发展渐趋成熟的重要时期。这时出现了更接近后世戏曲的表演形式—宋杂剧。宋杂剧继承了唐参军戏的传统,又广泛地吸收了民间说唱、乐舞等技艺,形成一种新的歌舞与故事表演初步结合的艺术。这时常和杂技、乐舞一起演出,故人们以杂剧相称。

前人研究宋杂剧,多认为:“在‘杂剧’词中人约以‘大曲’为最多,实际上恐怕最大多数是歌词,而不是什么有戏剧性的东西。”¹²元人陶宗仪亦谓:“唐有传奇,宋有杂剧唱浑词说……”¹³他们都把宋杂剧看成是歌词性的东西,想来是因为“官本杂剧”多以曲调命名的缘故。从现有的文物资料看,曲调命名并不能说明它就不是故事表演,其实正好说明它是在向综合的方向过度。不然当时人们为何把它称做杂剧?比如昆曲,我们不能因为它叫“昆曲”,便认为它是歌词性的东西。近年来在河南修武出土一具宋墓石棺,其左侧刻绘一演出场面,题为“小石调·嘉庆乐”该图两侧(图五九)为乐队伴奏,中间两个演员正在作场。如果按《宋史·乐志》所载,“嘉庆乐”无疑是大曲的一种,但此画中的两个演员,却化装成官员,似乎正认真地在做戏,他们有动作,有交流,情绪激昂,生动逼真,绝非是一般的歌舞。如果这种理解是正确的话,那么官本杂剧中象《莺莺六么》、《柳毅大圣乐》、《霸王中和乐》等段数,无疑也是有音乐伴奏的故事表演了。这种表演似乎比唐参军戏丰富,但从角色数量来说,也只是两个。

但是,如果说宋杂剧的所有演出,只有两个角色,这也不是事实。它发展到北宋后期,角色数量明显有了增加,如南宋,周密《齐东野语》所载“三十六髻”的表演:

宣和中,童贯用兵燕蓟,败而窜。一日内宴,教坊进伎。为三四婢,首饰皆不同。其一宝钗为髻,曰:“蔡太师家人也。”其二髻偏坠,曰:“郑太宰家人也”。又一人满头为髻如小儿,曰:“童大王家人也”。问其故。蔡氏者曰:“太师觐请光,此名‘朝天髻’。”郑氏者曰:“吾太宰参珂就第,此懒梳。”至童氏者曰:“大王方用兵,此三十六髻也。”

这段记载,从内容上说,用谐音的方法,讽刺童贯兵败逃跑,自很可贵。就表演而言,有四个演员登场,说明这时杂剧演出,已经发展到具有四个角色了。

一九五二年河南禹县白沙宋墓出土的一组戏剧人物砖雕(图四十七),正好为我们提供了这方面的实证。

这一组砖雕，所刻角色共四人，一字排列，由左向右：第一人，头戴簪花幞头，身穿圆领长衫，左手叉腰，右手下垂，似在甩袖，头略偏，若嬉戏；第二人，头戴展脚幞头，身穿圆领长袍，外套一宽袖对襟大衣，双手秉笏；第三人，头戴软巾，身穿短衫，腰束带，下穿短裤，左手抚胸，右手下垂；第四人，头戴软巾诨裹，身穿圆领长袍，腰束带，右手持一竹竿子，左手抓腰带。

从上述四人的服饰装扮，以及手中所持的砌末看，与文献记载中的宋杂剧角色是相吻合的。吴自牧《梦粱录》卷二十“妓乐”条说：“散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。……杂剧部皆诨裹，余皆幞头帽子”。演员登场情况，同书亦有记载：“且谓杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。”又说，这四个角色为“末泥”、“引戏”、“副净”，“副末”，或添一人，名曰“装孤”。因此，这四个砖雕人物，显然就是宋杂剧四个固定角色。其中第一个，甩袖仰观者，当系“末泥”，第二个持笏者为“装孤”，第三个抚胸，为“副末”；第四个持竹竿，似为“引戏”。作为固定的角色行当，比起唐代的参军戏来，宋杂剧显然多出了两个。这是现实要求艺术更真实地反映生活的结果，当然也是和艺术自身的发展分不开的。

如果这一文物资料还不能说明问题的话，那么我们不妨再举一九七八年冬河南荥阳东槐西村出土的宋墓石棺杂剧线刻作证（图六一）。

该石棺棺盖为青石板，正中刻有：“宋绍圣三年十一月初八日朱三翁灵，男朱允建”。按绍圣为宋哲宗年号，绍圣三年即1096年。石棺一侧刻绘“朱三翁夫妇宴乐图”。画面上共有七个人物。上端是朱三翁夫妇及一仆人，下面四个杂剧演员正在作场。从左至右：第一人，头戴东坡巾，身穿圆领长袍，腰系革带，右手持一竹竿子，左手指向右方演员；第二人，头戴软巾诨裹，两巾角拧成牛角形，身穿圆领长袍，项下扎一蝴蝶结，右手持拍板，左手按腹部，似正与右方演员呼应；第三人，头戴高帽，身穿圆领长袍，宽袖，左肩上有一补绽。双手交叉，身朝左侧，正与左方一人相呼应，动作颇为滑稽；第四人，头披长发，身穿交领上衣，下系百褶裙，二目圆睁，眉宇间涂有八字形白粉，双手作扑。

这是目前仅见的一幅宋代堂屋演出场景，场上四人分别为“末泥”，“副末”，“副净”，第四人也是副净。就角色而论，一场戏四个角色，就有三个是丑角，说明这类角色的戏，不仅深受观众欢迎，而且可以根据剧情需要安排角色。这种情况，在宋杂剧中不乏先例，如《官本杂剧》段数中就有《四孤宴》、《四孤好》、《四孤披头》，这都是四个同类角色一齐登场的。

在宋杂剧演出中，还有一类是五人作场、三段演出，这在戏曲发展史上，又是一个较大的突破。从演出内容说，它把故事表演作为演出的主体；从角色行当来说，又增加了扮演官员的“装孤”。从此，宋金戏曲的五个固定的角色，算是真正形成了。这五个角色，即陶宗仪《辍耕录》卷二十五所提出的：“……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；一曰末泥，一曰装孤，又谓之五花鬻弄。”它们的职能是：“末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，或添一人，名曰装孤。”^④