

山西教育出版社
三晋出版社

中国戏曲 文物通论

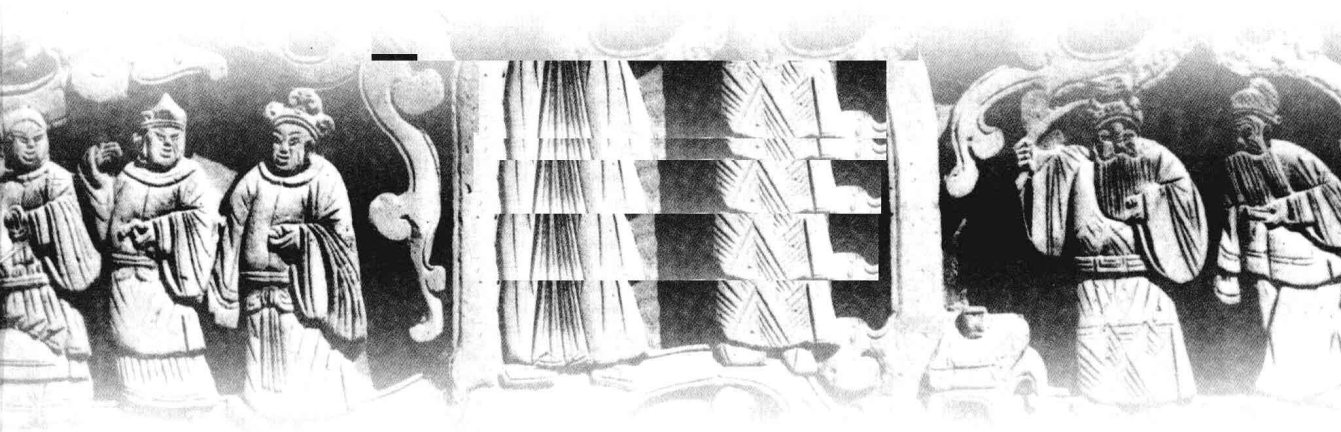
黄竹三
延保全
著

中国戏曲 文物通论

黄竹三
延保全
著



全国艺术科学“九五”规划课题结项成果
山西省高校人文社科研究基地重点项目结项成果



山西教育出版社
三晋出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国戏曲文物通论/黄竹三, 延保全著. —太原: 山西教育出版社, 2010. 10

ISBN 978 - 7 - 5440 - 3810 - 2

I. ①中… II. ①黄…②延… III. ①古代戏曲 - 历史文物 - 研究 - 中国 IV. ①K875.54

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 061253 号

中国戏曲文物通论

ZHONGGUO XIQU WENWU TONGLUN

选题策划 薛海斌

责任编辑 薛海斌

李 飞

复 审 邓吉忠

终 审 刘立平

装帧设计 王耀斌

印装监制 贾永胜

出版发行 山西出版集团·山西教育出版社

(太原市水西门街馒头巷7号 电话: 4035711 邮编: 030002)

印 装 山西新华印业有限公司

开 本 787 × 960 1/16

印 张 21.25

字 数 496 千字

版 次 2010 年 12 月第 1 版 2010 年 12 月山西第 1 次印刷

印 数 1—5000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 5440 - 3810 - 2

定 价 (平装) 48.00 元 (精装) 63.00 元

序

寒假过后，黄竹三、延保全教授托人带来了《中国戏曲文物通论》的书稿，嘱我作序。我得到一次学习的机会，自然欣然领命。

记得前几年我到山西师大问学，竹三以及保全诸位，领着我和康保成、欧阳光同学，驱车前往参观山西各地古戏台的遗址。竹三诸位一路为我们指点解说，让我们眼界大开，也让我们了解到山西师大戏曲文物研究所的学者们工作是多么的勤奋出色、多么的劳累艰辛。当日情景，至今依然在目。我翻开了书稿，清新的文字、严谨的论述、丰富的资料、多彩的插图，扑入眼帘。我一面展读，一面重温在三晋大地参访学习的点点滴滴，实在倍感亲切。

中国戏曲，历史悠久，但把它作为一门人文和社会科学的学科进行系统的研究，却只是近百年的事。

当年，王国维对研究中国历史，提出了一个很重要也很著名的主张，即所谓“二重证据法”。他指出：“吾辈生于今日，幸于纸上之材料外，更得地下之新材料。由此种材料，我辈固得据以补正纸上之材料，亦得证明古书之某部分全为实录。即百家不雅驯之言，亦不无表示一面之事实。此二重证据法，惟在今日始得为之。”（见《古史新证·总论》，载北京来薰阁手稿本，1935年出版）确实，文献资料只能记录历史情况的一部分，而且记录者对历史的认识还会包含主观臆想的成分，只有通过发现地下之新材料，与之参证，才能准确判断历史的真实，看清历史的全貌。

戏曲是综合性的艺术，其演出是“一次过”的艺术。过去，文献资料对戏曲演出的情况，虽然也有所记录，但是，且不说记录是否真实、完整，如果研究者描述戏曲的发展，单凭文献中抽象的文字符号，去再现生动活泼的戏曲演出情况，而找不到直观的可供感性认识的材料与之印证，那么，这些描述也往往如瞎子摸象，近于臆测。所以，王国维提出的“二重证据法”，对戏曲史的研究，尤为重要。可惜，开辟了戏曲史研究学科的王国维，却没有



条件把“二重证据法”运用到这个领域中来。其后，各地有关戏曲的古代建筑、碑刻、壁画被陆续发现，也有一些学者著文描叙，但他们都不是从戏曲史的角度去研究这些“地下之新材料”。直至20世纪50年代，各地兴建农田水利，刨山掘土，从地下发现的戏曲文物越来越多。当丰富的戏曲文物资料重见天日，便强烈地吸引着戏曲研究者的眼球，也开始有研究戏曲文物的论文面世。遗憾的是，或是由于材料掌握的不足，或是理论水平的局限，一些学者对戏曲文物的研究，仍属零敲碎打，浅尝辄止。到80年代，真正全方位有系统地通过田野考察，结合文献资料，对戏曲文物进行深度研究的，是以竹三为首的山西师范大学一批有见识的学者。

在80年代，文坛上正冒出什么“新三论”的争吵之风，有些人热衷于把五颜六色的理论颠来倒去，“空”对“空”地胡编乱造，成了时髦的风气。而竹三则和山西师大戏曲文物研究所诸位老师，带着景李虎、延保全等同学，脚踏实地，跑遍三晋大地，发现了许多古戏台，搜集到大量与古戏曲有关的文物、碑刻。经过多年勤勉沉潜，由竹三主持编写的《宋金元戏曲文物图论》终于问世。记得先师王季思教授和我们一起展阅这本皇皇巨著时，他兴奋地说：“真不容易，竹三的努力没有白费！”我们也意识到，戏曲史研究的新领域从此真正地萌茁新枝！山西的学者以坚韧刻苦的精神，做出了王国维当年想做而没法完成的业绩。现在，又经过二十多年的探索，竹三、保全把多年考察的心得，写成了我国第一部全面系统地研究戏曲文物的学术论著，这是继《宋金元戏曲文物图论》之后，对戏曲文物研究的深化和发展。

竹三、保全把不同时期的戏曲文物梳理清楚，通过精美的图片和细致的描述，结合文献记载，分析论证，让我们对戏曲发展的历史有了具体可感的真实的认识。有些悬而未决的问题，经过文物资料的印证，便豁然开朗。在研究了大量戏曲文物资料的基础上，竹三、保全提出许多独到的见解，诸如戏曲产生的多元性、戏曲表演的多样性以及泛戏曲形态等等，这些理论问题的阐发，对如何认识我国戏曲的特点及其发展的历史，都有重要的启示意义。

我对戏曲文物的认识十分肤浅，阅读这部论著，既增长了知识，也促使自己重新思考过去弄不清楚的问题。我觉得，如果结合竹三、保全考察搜集的资料，观照我国古代戏曲发展的情况，那么，在戏曲史研究中有好些已属众所周知并且成为共识的论题，便有必要重新审视，重作结论。举例来说，关于中国戏曲形成和繁荣的问题，许多学者把它与宋元时期城市发展联系起来，往往认为由于商品流通，居住在城市的市民商贩和手工业者需要有夜间

生活，需要娱乐，于是戏曲便应运而生。当然，戏曲的勃兴，确也与此有关。但从竹三、保全诸位考察到的文物来看，情况似乎并非如此。《中国戏曲文物通论》让我们看到，在山西农村的许多地方，至今还有不少元代的古戏台遗址，特别是，这些古戏台都和神庙建筑有着密切联系。这说明，在元代农村，戏曲演出十分频繁，已经成为农民生活中的一个组成部分，它在农村早已形成了。在农村，不存在商业和手工业繁荣的问题，可见，戏曲的形成发育，就社会条件的层面而言，其主因未必一定需要归结到市民阶层的出现。而从古戏台和神庙的关系所呈现的态势看，我们甚至可以推测：戏曲的形成、发育乃至繁盛，也与戏曲的起源一样，主要和农村祭祀有关。根据文献资料的记载，城市勾栏多有“神楼”，它或大或小，总置于戏台对面。演员演戏，既是娱人，也是娱神。也许可以说，“神楼”实际上是农村神庙的缩影。换言之，城市勾栏保存着农村戏台与神庙勾联的胎记。此说法如能成立，那么，戏曲的形成发育，似始于农村，其态势也是“农村包围城市”，是农村祭祀频繁带动戏曲活动繁荣，当农村观众和演员流入城市，也就促进戏曲在城市进一步得到发展。

以上一得之见，是学习了《中国戏曲文物通论》所获的启发。此外，书中许多精警之处，像对“竹竿子”的详细叙论，对元代演员“挂髯”化妆的发现等等，都能发人之所未发，为戏曲史研究提供有用的鉴证。

竹三早年曾求学于中山大学中文系，师从王季思教授。王老师一贯强调青年学者要有过硬的基本功，要求研究生在戏曲文本注释校勘方面狠下工夫。竹三勤奋刻苦，谦逊好学，一直受到季思师的器重和嘉许。毕业后，竹三分配到山西工作，他根据山西地区具有大量戏曲文物的优势，克服了种种困难，终于在戏曲史研究领域闯出了新的天地，缔造出一门新的学科，也带出了一个独具特色的学术队伍。他和保全师生合著的《中国戏曲文物通论》，正是他工作成就的新的见证。去年，中山大学中文系和非物质文化遗产研究中心邀请保全南来讲学，我在下面听课，很受教益，也为年青一代学者扎扎实实的成长感到高兴。青出于蓝，而胜于蓝，竹三不负季思师的厚望，在这里，衷心祝愿保全诸君，在学术上有更进一步的开拓。

黄天骥

2010年6月于广州中山大学



自序

一个学人，当他的多年研究成果能够面世，自然会心潮澎湃。同样，我们在这本小书即将付梓的时候，自然也思绪万千。我们不禁回想起从事戏曲文物研究和写作此书的缘起和经过。

那是在四十多年前的20世纪60年代，当时竹三在中山大学师从王季思先生攻读中国古代文学和古代戏曲，在研究生毕业、即将离开广东北上山西工作的前夜，竹三向恩师辞行。季思先生谆谆教导说，近年来山西发现许多戏曲文物，到那里是可以从事这方面工作的。竹三当然铭记在心。但到山西后，却被安排到一所工科院校任教，给学生讲授如何写应用文和工厂使用的生产报告、总结，真是用非所学。随后发生了“文化大革命”，接着又被下放到山庄窝铺劳动，自然难以实现恩师的嘱咐。直到1976年“文化大革命”结束，竹三重新被安排到山西师范学院工作，这才回归自己原来的专业。1981年，吴晓铃先生到山西考察，竹三因在中大时曾聆听过吴先生讲学，便专程前往拜访。晓铃先生同样嘱咐竹三，既在山西扎根，不妨从事戏曲文物研究。两位恩师的睿智点拨，指明了后学的研究方向，于是竹三便走上这条当时未被学术界重视的治学之路。

保全大学毕业后，来到竹三任所长的戏曲文物研究所工作，后来又跟随竹三学习，攻读戏剧戏曲学硕士学位，毕业后自然从事戏曲文物研究，这样便成了同事。

早在20世纪90年代，我们就有撰写《戏曲文物通论》的想法。当时考虑的是，经过二十多年考古、文物、戏曲研究工作者的努力，已经发现众多的戏曲文物，学术界也发表了为数不算太少的研究文章和专著，戏曲文物研究已进入一个新的阶段，似乎有必要对这些文物资料和研究成果作一阶段性的整理和小结，并从历史发展与理论角度予以概括和探索，以便为今后戏曲文物学的建立做一些基础工作。但是，由于资料准备未够充分，理论上还需



提高，所以一直未敢动笔。

感谢王季思、吴晓铃等先生给我们指出了戏曲文物研究的新路。还有众多学术前贤给我们大力支持和帮助，这才使我们在戏曲文物研究方面取得了一定的成绩，并在此基础上，撰成了这本《中国戏曲文物通论》。

当然，我们也知道，以我们目前的学识，是难以圆满完成这项任务的。但毕竟这筚路蓝缕的工作，需要有人去做，我们不揣浅陋，甘愿去做这学术大厦基座的石子。

这本小书虽然写成，但我们深知，内中免不了有诸多缺点和错误，我们恳请方家学者予以指出，以便日后改正。

黄竹三 延保全

2009年10月于山西临汾



目 录

序	(1)
自 序	(1)
第一章 绪言	(1)
第二章 戏曲文物的发现与研究分期	(9)
第三章 戏曲孕育期的演艺文物	(15)
第一节 乐舞百戏类	(15)
第二节 假面装扮类	(29)
第三节 说唱类	(36)
第四章 戏曲形成期的演剧文物	(42)
第一节 偏重于歌舞类	(44)
第二节 偏重于假面表演类	(57)
第三节 偏重于说白类	(59)
第四节 偏重于故事表演类	(62)
第五章 戏曲繁盛期的戏曲文物	(87)
第一节 演出场所	(89)
第二节 戏曲雕塑	(107)
第三节 戏曲碑刻	(123)
第四节 戏曲绘画	(137)
第五节 戏曲题记	(156)
第六节 戏曲抄本与刻本	(165)
第六章 戏曲文物中展现的演出场所	(178)
第一节 戏曲孕育时期的演出场所	(178)
第二节 戏曲形成时期的演出场所	(184)
第三节 戏曲成熟时期的演出场所	(190)
第七章 戏曲文物中展现的脚色行当	(202)
第一节 宋代杂剧的脚色行当	(202)
第二节 金院本的脚色行当	(214)
第三节 元代杂剧的脚色行当	(223)
第八章 宋金杂剧脚色形象图考	(229)
第一节 末泥	(229)
第二节 引戏	(233)
第三节 副末	(237)



第四节	副净·····	(241)
第五节	装孤·····	(246)
第六节	参军色(附)·····	(248)
第九章	戏曲文物中展现的服饰 ·····	(253)
第一节	戏曲服饰的产生·····	(253)
第二节	文献关于宋金杂剧服饰的记录·····	(258)
第三节	文物图像中的宋金杂剧服饰·····	(263)
第十章	戏曲文物中展现的化妆 ·····	(283)
第十一章	戏曲文物中展示的道具 ·····	(299)
第十二章	戏曲文物中展示的乐器 ·····	(313)
后 记	·····	(323)
参考文献	·····	(325)



第一章 绪言

戏曲艺术，是我国独特的戏剧形式，是中华艺苑中一朵色彩艳丽的奇葩，也是世界剧坛上一颗光彩夺目的宝石。中国戏剧历史悠久，源远流长。早在先秦时期，已出现与戏曲有关的各种艺术因素，如歌、舞、乐、杂技等，同时也出现拟人拟兽的装扮和滑稽的故事表演，它们已具备构成戏剧的因子——两个以上的人物，存在矛盾冲突，形成简单的情节，在一定时间、一定场所表演给观众看。随着时代的推移，历经汉、晋、隋、唐，这些歌、舞、乐、技等艺术因素得到长足的发展，并初步融合到人物装扮和故事情节中，到宋金时期，终于形成了以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式——戏曲。随后，又不断丰富、演变和提高，出现了不同的戏剧形态——南戏和元杂剧。明清两代，更演出了传奇和各种地方戏。许多知名和不知名的作家，为它们创作了无数优秀的剧目，真实地反映了各时期的社会生活和人民的思想感情，获得了广大民众的喜爱。研究我国戏剧历史的发展，总结各时期戏曲形态的艺术经验，对增强我国人民的自信心和民族自豪感，为当今的戏剧创作提供借鉴，都有着重要的作用。

在 20 世纪，我国学术界对中国古代戏剧的研究取得了巨大的成绩，无论是戏曲史的创立，还是对古代戏曲作家作品的研讨、文献资料的搜集、曲谱的整理、舞台美术的探索和艺术规律的总结，都蔚为可观。但是，古代戏剧形成时期和以后发展的各阶段中的演出形态，包括表演的场所，表演时的服饰、化妆、道具、乐器，以及其形成、发展原因等问题，却未能完全弄清楚。这是因为过去治戏曲史者，大多借助古代流传下来的文献史料进行研究，而这些史料，或者因为作者囿于传统观念，视戏曲为末技，记录时语焉不详；或者因为作者隅居于一地，只记载他所在地区的戏曲演出，而没有记载其他地方戏曲活动的情况，因而不完全准确。另外，史料中误记、讹传、错抄、遗漏之处也不少。再加上几百年来，朝代更替，水火兵革，一些重要的史乘文献遭到毁坏散佚。史料的缺乏、失实和偏颇，造成探讨的困难，因而戏曲史上一些疑难问题未能遽断，需要我们借助新发现的戏曲文物加以参订考证。

一、戏曲文物的定义

所谓戏曲文物，是指存留在社会上或埋藏在地下的有关戏曲的历史文化遗存，包括舞台建筑，与戏曲演出有关的绘画、雕刻、碑石题记，传抄或版印的剧本、资料，以及各种墓葬遗物等。这些实物资料，或者与史籍所载文字相印证，使我们加深对原有文献史料的理解和认识；或者补充史载的不足，纠正某些记载的错误和偏颇。这都有助于我



们正确认识中国戏剧发展的本来面目，了解戏曲艺术的历史成因，因而是不可或缺的。

二、戏曲文物的研究价值

戏曲文物的价值，首先是使我们加深对原有文献史料的认识。一些重要的戏曲文物，能与历史资料相印证。比如，关于宋杂剧的演出，据宋孟元老《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条记载，当时宫廷杂剧的演出是“小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段”。^①宋耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条也记载：“先做寻常熟事一段，名曰艳段，次做正杂剧，通名两段。”^②“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，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村人，以资笑。”^③一般学者据此认为，宋杂剧分三段演出，即“艳段”、“正杂剧”和“杂扮”。这种看法是否正确呢？1958年，河南省偃师市酒流沟水库西岸的宋墓中，出土了6块砖雕，其中3块雕有杂剧演出图像，可与《东京梦华录》与《都城纪胜》的记载相印证。第一块砖雕为单人戏雕，刻绘一艺人，头簪花枝，宽袖长袍，双手向观众展示一幅轴画。所演似为“艳段”，即一个故事比较简单的段子，类似后世戏剧开场首演的《天官赐福》。第二块为双人戏雕，所刻二人均宽袖长袍，分别戴展脚幞头和垂脚幞头，手持笏及木杖，正相对交流，这显然是“正杂剧”演出。第三块砖雕刻绘两个市井人物，短衣打扮，一人左手举鸟笼，右手手指纳于口中，作吹口哨状；另一人头簪花枝，右脚叉步于左脚前，扭捏作态。这似乎是以资谈笑的“杂扮”。于此可以证明，宋人的记载大概是可信的。

又如宋杂剧、金院本的角色，宋耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条记载：“杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场。……末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。”^④元夏庭芝《青楼集·志》也载：

院本始作，凡五人：一曰副净，古谓参军；一曰副末，古谓之苍鹘，以末可扑净，如鹘能击禽鸟也；一曰引戏；一曰末泥；一曰孤。又谓之“五花爨弄”。^⑤

元陶宗仪《南村辍耕录》所记与此基本相同。这五个脚色，今天在河南、山西各地发现的戏雕、戏俑中均可以看到，恰与耐得翁、夏庭芝、陶宗仪等人的记载相吻合，这就证明上述史料是可信的。河南省温县前东南王村宋杂剧砖雕、山西省侯马市董明墓金杂剧砖俑、山西省稷山县化峪金杂剧砖雕，均可窥见宋金杂剧五个脚色的具体形象。

又如，宋杂剧演出，由参军色引导，他所持仪物为一长竹竿，名曰“竹竿子”，因其顶端有冒头，上插若干细竹枝，故又称“竹竿拂子”。关于“竹竿子”，以往文献中多有

① 《东京梦华录》（外四种），第60页，北京：文化艺术出版社1998年版。

② 《东京梦华录》（外四种），第85页，北京：文化艺术出版社1998年版。

③ 《东京梦华录》（外四种），第86页，北京：文化艺术出版社1998年版。同书卷二十“旺”作“班”。

④ 《东京梦华录》（外四种），第85页，北京：文化艺术出版社1998年版。

⑤ 《中国古典戏曲论著集成》第二册，第7页，北京：中国戏剧出版社1959年版。



记载，如《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条载：

（第四盏）参军色执竹竿拂子，念致语口号，诸杂剧色打和，再作语，勾合大曲舞。（第五盏）参军色执竹竿子作语，勾小儿队舞。……杂戏毕，参军色作语，放小儿队。^①

宋吴自牧《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”条亦载：“参军色执竿奏数语，勾杂剧入场，一场两段。”所记的“竹竿子”形象，可在河南省温县宋墓杂剧砖雕、山西省浮山县宋墓壁画、山西省高平市西李门二仙庙金代杂剧线刻图等戏曲文物中得到印证。

宋元时期戏曲演出中有一种道具叫“磕瓜”，俗称“皮棒槌”。它是副末用来击打副净的。元杜善夫散曲套数【般涉调】《庄家不识勾栏》【一煞】云：“太公心下实焦躁，把一个皮棒槌，则一下打做两半个。”这“皮棒槌”就是磕瓜。它的具体形状，元散曲中也有描写。请看元李伯瑜小令【越调·小桃红】《磕瓜》：

木胎毡观要柔和，用最软的皮儿裹。手内无他煞难过，得来呵，普天下好净也应难躲。兀的般砌末，守着个粉脸儿色末，诨广笑声多。^②

戏曲文物中发现多种“磕瓜”图像，如河南省温县西关宋墓砖雕副末手中所持者，河南省温县博物馆藏宋杂剧砖雕副末手中所持者，河南省洛宁县宋杂剧砖雕副末手中所持者，山西省垣曲县后窑金墓砖雕副末手中所持者，还有山西省新绛县北王金墓砖雕副末手中所持者等等。这都证明宋元时期戏曲演出确有磕瓜的存在。

此外，在戏曲孕育时期，泛戏剧形态的表演，有在固定的场所，也有在不固定的场所，亦即作流动性的演出。流动性的演出有一类是借助器具如车马于行进中表演的，文献中称之为“戏车”。关于戏车，汉代典籍多有记载，如张衡《西京赋》载：

尔乃建戏车，树修旂。张僮程材，上下翩翻。突倒投而跟挂，譬陨绝而复联。百马同辔，骋足并驰，撞末之技，恣不可弥。弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑。^③

晋代陆翊《邺中记》记载戏车表演更为详细：“设马车，立木撞其车上，长二丈，撞头安横木，两伎儿各坐木一头，或鸟飞，或倒挂。”^④这种于行进中马车上撞木进行的表演，在演艺文物中也有发现。1980年，在河南省新野县北约6.5公里的任营村南，出土一块高浮雕戏车画像砖。画像为横幅，上刻戏车杂技表演：自右至左，一骑者肩旗缓辔

① 《东京梦华录》（外四种），第60页。北京：文化艺术出版社1998年版。

② 隋树森编：《全元散曲》，下册，第1222页，北京：中华书局1964年版。

③ 《文选》上册，第49页上，北京：中华书局1977年版。

④ 文渊阁《四库全书》册四六三，第309页下，上海：上海古籍出版社1987年版。



导行，似为戏车表演之前引；另一骑者飞马回首，弯弓遥射，似为《西京赋》所说的“弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑”。两骑之后，为戏车上履索倒挂的杂技表演。前面一乘戏车，所驭之马飞驰向前，车上撞木顶端置横木，横木右端一伎倒挂，两臂前伸，掌心向上，两掌心各置一个如拳头大小的圆球，左手托一伎，叉腰半蹲于左边掌心圆球上；右手亦托一伎，单足立于右边掌心圆球上，作金鸡独立状。后面一乘戏车，车上撞木上端蹲一伎，右手向外斜伸，左手紧握一索，索之一端在前戏车乘伎手中，斜索上有一伎人，正向前迈步，极类《邶中记》所描绘的表演场景。这种于戏车上表演的杂技，堪称汉代百戏之精粹，而其于行进中表演，当为流动性演出形态的一种。^①

行进中的戏车演出，还见于山东省沂南县北寨村东汉墓的画像石中。该画像石分为四组，其中第一组为戏车演出，上有二马相向奔驰，马上分别为一手持绳鞭的立伎和手持铁戟的倒立伎。下有一辆三驾龙（以马扮龙）车，车上立二撞木，一左一右，上面也有艺人翻腾倒立的表演，车上还有四人，分别持排箫、笛、鼓等乐器演奏。^②于此可见这种行进中演出乐舞百戏，在汉魏是相当普遍的。这些文物恰好与文献记载相印证。

其次，戏曲文物还可以补充史载的不足，纠正某些文献史料的遗漏和错误。比如目前我们见到的宋元时期的笔记《东京梦华录》、《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》、《南村辍耕录》等，它们只记载北宋京城汴梁和南宋京城临安杂剧的演出，至于农村地区的演艺情况，则付之阙如。过去治戏曲史者，据此得出戏曲形成是由于城市经济繁荣，市民人口增加，为了满足他们文化娱乐的需要，从而产生戏剧的看法。近二三十年来，在河南、山西、四川、江西等地农村地区发现了大批戏雕、戏俑、戏剧壁画、戏剧碑刻碑记以及众多的戏台建筑及遗址，自然引起人们对这个问题的重新认识。比如山西省稷山县马村宋金墓群2号墓杂剧砖雕，所绘刻为一演出场面，说明此时农村已有成熟的戏剧演出，而山西省万荣县桥上村后土圣母庙碑，记载北宋初年（真宗天禧四年，即公元1020年）已修建“舞亭”，山西省沁县城关关侯庙的《威胜军新建蜀荡寇将□□□□关侯庙记》碑，记载北宋神宗元丰三年（1080）已建成舞楼，山西省平顺县东河村九天圣母庙碑，记载北宋元符三年（1100）建造舞楼，这些碑刻所记都比《东京梦华录》等记载北宋末年汴京戏曲演出要早得多，从而使过去戏曲史界长期流传的戏曲源于城市的说法发生动摇。

另外，宋金时期除了杂剧院本外，是否还有别的戏剧形态，以往史籍记载不详。只在北宋刘斧《青琐高议》后集卷之五“隋炀帝海山记”和元杨维禎《东维子文集》卷六“送朱女士桂英演史序”中提到“队戏”。但队戏为何物？如何演出？则略而未载。1985年在山西省潞城县崇道乡南舍村发现抄立于明万历二年（1574）的《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》（又名《周乐星图》），1989年在山西省长子县东大关村发现抄立于清嘉庆二十三年（1818）的《唐乐星图》，均记载当地赛祭时献演的队戏剧目名称以及脚色排场单，包括出场人物、服饰道具及简单情节。其后，又在山西省长治、长子、潞城、平顺、壶关、沁水和河北省涉县、武安、邯郸等地农村的社赛民俗活动中发现了队戏的演出，

① 魏忠策：《罕见的汉代戏车画像砖》，《中原文物》，1981年第3期。

② 曾昭燏：《关于沂南画像石墓中画像的题材和意义》，《考古》，1959年第5期。



证实了这种初型戏剧形态确实存在，并流传至今。

以往学术界认为，元杂剧演出使用的乐器只有打击乐和吹奏乐，即只用大鼓、拍板和笛子。但戏曲文物则以具体物证证明此说有误。山西省运城市西里庄元墓杂剧壁画，所绘乐器计有四种，除上述三种外，还有一种是曲颈琵琶。它虽由女艺人背着观众弹奏，但从画面上完全可以看出是一种弹拨乐器，这就证明了元代戏曲演出是有弦乐伴奏的。山西省洪洞县霍山水神庙明应王殿的元代戏曲壁画中，后排艺人所持乐器，除大鼓、拍板、笛子外，还有一种类似长鼓，只是由于前排艺人遮挡，乐器两端的鼓面没能看到，但鼓的中间部分仍可看出，这也证明元杂剧演出使用的乐器不止大鼓、拍板、笛子三种。

再次，部分戏曲文物所展示的戏曲演出形态，是以往文献史料中完全没有记录的。这类戏曲文物，其价值非同小可，因为它真实地反映一定时期戏曲演出的面貌。比如山西省洪洞县霍山水神庙明应王殿的元代戏曲壁画，所描绘的艺人的胡须，计有悬挂式、粘贴式、涂抹式三种，这是以往史载完全没有提到的。

以往文献史料中，对历代戏曲演出场所少有涉及，而今天我们在全国各地发现古代有多种多样的演艺场所，数量极丰，形态各异。比如在浙江省绍兴市坡塘乡战国墓中出土的铜屋模型中，即有伎乐演出。又如安徽省阜阳地区涡阳县大王店焦窑一号墓出土了绿釉陶戏楼一件，为东汉晚期之物；山西省运城市发现有百戏陶楼，这都证明堂屋演出源于戏曲孕育时期的室内、殿堂表演，它们早在先秦以前已经出现。

宋金时期，演艺场所有露台、舞亭、舞庭、乐楼等，它们从在没有顶盖的台子上演出，发展到在有顶盖的戏台上表演，从亭子式的四面可以观看，演变为把后面空间封闭，只可以三面观看，最后发展到一面观看，显示了表演场所的演进轨迹。明清时期，戏台的样式更多，除一面观看的镜框式戏台外，又出现过厅式戏台、过路戏台、过街戏台、“凸”字形戏台、连体戏台、并列戏台、对台、“品”字形戏台、鸳鸯台、叠式戏台等等，它们大都建在神庙正殿前，与神殿处于同一中轴线上，距离神殿从较近到较远，使我们看到古代农村戏曲演出与祭祀活动的密切关系以及娱神、娱人功能的变化。

古代文献中，对戏曲演出的化妆记载不多。元杜善夫散曲【般涉调】《庄家不识勾栏》描写金元院本的演出，只说艺人“满面石灰，更着些黑道儿抹”。徐梦莘《三朝北盟会编》卷三十一，也只记载当时优戏演出艺人“涂抹粉墨”。如何“涂抹粉墨”呢？文中语焉不详。今天在山西、河南各地发现的宋金时期的戏曲文物，为这些记载提供了实物佐证。如河南省温县前东南王村宋杂剧砖雕，所刻脚色之左第四人，其面部化妆为：眼圈和眉毛皆用墨染，一道黑墨自额贯右眼而下，右脸颊有一团墨迹。又如山西省侯马市董明基金杂剧戏俑，左第一人眼圈涂成白色，鼻子及四周涂绘白色蝴蝶形图案。左第五人鼻眼间用白粉涂成三角形图案，一道黑墨自额头斜贯左面眉眼而下，两颊有不规则墨迹。根据史籍记载和戏曲文物实证，可以概括出宋金杂剧化妆有以下特点：化妆色彩多样，以黑白两色为主色；化妆部位多在眉、眼、口、鼻间以及两颊；白色多涂成块状，形成图案，黑色多以点、线形式出现；黑白两色，对比鲜明；神怪人物，则多用彩色。应该注意的是，化妆开始出现雏形的脸谱，同时已分俊扮和丑扮两类。俊扮用于正面人物化装，丑扮用于反面人物化装，表现出艺人对剧中人物的审美与道德评价，同时也影响了后世戏曲的化妆。

还有一些戏曲文物，结合祭祀民俗活动和原生态戏剧演出，可以引发我们对戏曲发



生发展历史的思索。这里举两个例子，一是1985年在山西省潞城县崇道乡南舍村发现的《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》（又称《周乐星图》）。这一传抄的祭祀文范当属戏曲文物，它记载了当地赛祭时二十八宿值日的情况，每一星宿值日装扮不同，比如“牛金牛”的扮相为：

其宿女面人形，披发长角，身穿赤衣，绿袖白裙，白履，右手执金莲花而立。喜酉卯，怒寅时，好食咸硬物，置下大鼓。

又如“嘴火猴”的扮相为：

其宿人形男面，头戴青冠，赤衣黄袖，朱履。手执钢鞭，挽弓箭，骑坐青鸟，脚下有赤云，好食杂果物。^①

这些星宿不仅容貌、服饰、手执物件不同，而且性格、喜好各异。这是民众根据自己的想象赋予他们的。性格、喜好各不相同，他们和外界（包括神和人）自然会发生矛盾，这样就会衍生出故事，装扮就变成扮演。笔者曾到山西省潞城县南贾村碧霞宫考察赛祭，看到乐户装扮的星宿于头场（正赛）值日，竟可与其他神灵交谈，这是否意味着祭祀装扮可以衍生出戏剧扮演？这是值得我们思考的。

又如《上党古赛写卷十四种笺注》所收《赛场古赞》（丙）中的《八仙赞》，其文为：

则听得仙音响亮，见辉光罩定天涯。满天□□□□□，遍地下瑞气云霞。猴猴献仙桃仙果，麋鹿献配对仙花。金童执幢潘宝盖，玉女掌宝印玉匣。西王母特来添寿，南极老人星遐算。彩云中诸仙下降，将神仙圣号开明：头戴着夹纱幞头，荔枝金冠绿罗袍，闹市常共儿童耍，拍板踏歌蓝采和。头挽丫髻宰相家，身穿破衲□绿纱，手内常提花篮儿，冬献仙景牡丹花。天地同生寿最高，白驴踏倒赵州桥，扬州度脱阳华如，大罗神仙张果老。功名富贵都参透，龙楼凤阁皆不就，白云深处学修仙，金枝玉叶曹国舅。律谕刑通无人比，不幸死在阴司里，焚烧□□□□□，借尸还魂铁拐李。头戴青纱一字巾，龙泉飞剑紧随身，□□□□□□□，乃是唐朝吕洞宾。沉醉黄梁梦转连，玄机奥妙有谁知？造□□□□□□□，招财利市汉钟离。识得尘凡不坚牢，深山盘道学修仙，也曾俗□□□□，风管龙笛张四郎。……^②

从文字上看，这是一篇对八仙的诗赞体文词，但实际上它是乐户装扮的表演。笔者于2006年8月曾到山西省潞城县南贾村考察碧霞宫赛祭，看到《八仙赞》的演出。原来它先由前行（由宋代参军色演化）登场诵念前面十二句，然后由乐户戴假面装扮成八仙，

^① 见《中华戏曲》，第3辑，太原：山西人民出版社1987年。

^② 《上党古赛写卷十四种笺注》，中国台北：民俗文化基金会2000年。



分别吟诵有关自己身世的赞词，彼此间还有动作交流，显然已是一种初级的泛戏剧形态。它同样可以引发我们对戏剧发生的思考。

另一例子是河北省武安市固义村的队戏《调掠马》，目前发现的脚本是词话本，由“掌竹”（即宋代宫廷演出的参军色，亦称“竹竿子”）念诵，其词第一段为：

一树梨花开满园，旌旗不动搅旗幡。若知太平无司马，太平人贺太平年。
少打伤人剑，常磨克己刀。万物凭天理，灾祸自然消。打鱼人手执勾竿，遇樵夫斧掖腰间。二人相见到江边，说起了半天寒暄。说不尽古今心腑，且免二字饥寒。你归湖去我归山，劝君把闲事少管。一言未尽，探神来也。

第二段词为：

将军上阵纳姚期，浑身上下紧相随，两条腿一似追魂马，报与威灵上圣知。
青铜刀银罇玉把，单行动神鬼皆怕。因为他正直无私，武安王当坛坐下。奉祭尊神，做一出《掠马》队戏。

第三段词是：

此段队戏出在何朝？出在《三国演义》。三国时里，这老爷家住蒲州，解良人氏，姓关名羽字是云长。老爷生来好抱（打）不平，一怒杀死雄护员外一十八口家眷，老爷云游天下逃命，行来行去行至涿州范阳郡，偶遇刘备、张飞，三人桃园结义，杀白马祭天，宰乌牛祭地：一在三在，一亡三亡。大破黄巾，徐州失散，老爷在土山屯兵，曹操用谋，张辽顺说，到至曹营。上马赠金，下马赠银，十二美女尽善，买不住老爷心肠。因此斩了颜良，灭了文丑。得到一书，这老爷欲上河北寻兄。老爷辞曹三次，不容见面。老爷无奈，印悬中梁，府库封金，不辞曹相，独行千里。过五关斩了六将，古城东斩了蔡阳，兄弟古城才得聚义。这话莫提。只因长沙府大战黄忠，七明七夜不分胜败，自回本帐夜看《春秋》。看来看去，看至楚平王行事无道，公公（？）儿妻，父纳子妻，越看越恼，将书案桌上击了一掌。书案桌下内出一个小小耍童，望着老爷就要行刺。老爷问道：你是何人？颜昭答道：吾父颜良，吾乃颜昭，只因白马坡斩了我父，我前来子报父仇。老爷说道：你脸上胎毛未退，咀嚼乳食未干，你敢与你父报仇？容我砍你三刀背不死，你再与你父报仇。老爷说罢，就砍了三刀背，不死。颜昭身不动，膀不摇，气不发喘，面不改色。老爷代口之言，封他为铁髯颜昭，放他回去。行至东吴，东吴见喜，封他为领兵大元帅天下都招讨。颜昭领定人马，将老爷困至玉泉山，越宿而亡。后有妙赞云：有单刀为证：桃园结义生死同，大破黄巾显其能。虎牢关大战吕布，范阳关背斩华雄。斩颜良颜昭颜伯（疑为文丑），不辞曹千里独行。夏侯惇乡宿大战，有勇士来送文凭。古城东斩了蔡阳，华容道一失曹公。尽忠心赤心扶汉，封伏魔造存（？）天尊。龙凤辇从天降下，总备就酒果香茶。奏曲（疑缺一字）箫韶美乐，密松林关公