

宋杂剧演出的文物新证

——陕西韩城北宋墓杂剧壁画考论

延保全

以往发现的北宋戏曲文物多见于河南、山西而不见于陕西，因此，韩城盘乐村北宋墓杂剧壁画的发现具有填补空白的意义。就杂剧壁画本身而言，其所展示的是迄今为止发现的人数最多、场面最大、色彩最艳、表演最生动、画面最完整的有乐队伴奏的宋杂剧演出图景，对于进一步研究北宋杂剧的演出结构、脚色行当、音乐伴奏、表演及其剧目具有极高的文物价值。十二人的伴奏乐队中，笙箫色的多员配置，为深入了解宋代宫廷杂剧向民间杂剧的转化提供了重要依据。形态各异的面部化妆，又为研究宋杂剧的脚色化妆提供了文物新证。乐伎与杂剧色的各具特色的穿戴扮饰亦呈现了宋代乐人和宋杂剧不同脚色的服饰类型。而中间五人互有呼应的杂剧表演以及双副净的脚色配置，则充分表现出宋杂剧滑稽调笑的重要特征。

2009年3月3日，陕西省考古研究院在韩城市新城区盘乐村进行考古发掘时，在村东300米处，发现一座编号为M218的北宋壁画墓。4月11日，该墓被整体搬迁至陕西省考古研究院位于西安北郊高陵县经济开发区的泾渭基地。由于墓室保存完好，墓内壁画色彩艳丽、题材多样、内容丰富，堪称宋代考古的重大发现。特别是墓室西壁的宋杂剧壁画，人物之众多、场面之宏大，实为之前发现的戏曲文物所罕见，为研究宋杂剧的脚色配置、乐队伴奏、服饰化妆及其演出形态提供了不可多得的图像资料。

一、北宋墓杂剧壁画脚色辨

墓室北、东、西三面布满壁画。北壁绘“中医中药图”，东壁绘“佛祖涅槃图”，西壁绘“杂剧演出图”。杂剧图共十七人。其中，乐伎十二人，杂剧色五人。画面南端有乐伎十人：笙箫色六、杖鼓色二、大鼓色一、拍板色一。画面北端有女乐伎二人，为笙色。画面中间五人为杂剧色。

这里首先需要搞清楚的是五个杂剧脚色的身份。据宋灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众

伎”条：

杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。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。^①

也就是说，在宋杂剧演出中，通常是四人或五人，各有其司，而壁画中所展示的正好是五人。那么，这五人能否与上引资料中的五个脚色相互对应呢？

南起第一人服黑袍执红色方扇者，当为引戏色。引戏色，其来历当与唐宋乐舞中的“引舞”有关。王国维在《宋元戏曲史》中认为：

引戏，实出古舞中之舞头引舞。唐王建宫词：舞头先拍第三声，又：每过舞头分两向，则舞头唐时已有之。《宋史·乐志》有引舞，亦谓之引舞头。《乐府杂录》《傀儡条》，有引歌舞者郭郎，则引舞亦始于唐也。^②

引舞是舞蹈演出中舞队的率领者和指挥者。据《宋史》记载，宋代宫廷的乐舞机构中有专设的引舞：“乐正、掌事、掌器，自六月一日教习，引舞、色长、文武舞头、舞师及诸乐工等，自八月一日教习。于是乐工渐集。”^③又《宋会要辑稿》第七册“乐三”：“引乐官二人押引二舞，引武舞乐工十八人……舞师一人引二舞头二人，引文舞执纛，引武舞并执旌……”^④《文献通考》卷一百四十五“乐十八”：“龙池舞……舞者十有二人，为列，服五色纱云衣、芙蓉冠、无忧履，四工执莲花以引舞”^⑤。既然乐舞有引舞，那么，杂剧有引戏也就成为自然的事情。也就是说，引戏是受到唐宋大乐的影响而产生的，因为在两宋时期，杂剧色在宫中的演出很大程度上受到大乐的影响，有的杂剧色其本身就兼有乐舞的角色，于是乎舞蹈中的诸多形式会很方便地搬到杂剧演出中，原来以舞为主要特征的引舞到了杂剧中就变成了引戏^⑥，但其传统的演出地位依然存在。引戏的职司是“分付”，分付在宋元市语里有交付、委托、发落之意，这里大概主要有引导、介绍、指点之意。在演出时，引戏会首先出场，通过一定的程序把其他脚色引上来，所以才会有“引戏”之名。元代杜仁杰的《庄家不识勾栏》散曲中所谓“一个女孩儿转一遭，不多时引出一伙”^⑦，描写的正是引戏的表演。明初汤舜民《新建勾栏教坊求赞》散曲中“引戏们叶宫商解礼仪”^⑧，点明了引戏具有“赞礼”与协调运作杂剧演出的功能。画中脚色似有所言，右手前指，正体现了这一职司。

确定其为引戏色，主要是因为手中所执的砌末。在已经发现的宋金戏曲文物中，除了河南偃师酒流沟宋墓杂剧砖雕中的引戏色手持画轴外，其余无一例外地都是手持扇子。扇子的种类也多种多样，有羽毛扇、纨扇、方扇、梯形小扇、团扇等，方扇只是其中的一种。如河南温县西关宋墓杂剧砖雕左一之引戏色、河南洛宁宋金墓杂剧砖雕左二之引戏色、河南洛宁宋金墓杂剧砖雕左四之引戏色、山西垣曲后窑金墓杂剧砖雕左二之引戏色、山西垣曲古城金墓杂剧砖雕左三之引戏色，手中所执均为方扇或近似方扇，正好和该墓之引戏色相印证。

第二人，诨裹，服灰色肩补子宽衫，蹲坐在椅子上，头枕撑细木杖之双手者，当为副净色。副净由唐代参军戏中的参军演变而来，在宋金杂剧中与副末形成比较固定的搭档关系。如王国维所言：“唐之参军、苍鹘，至宋而为副净、副末二色。”^⑨陶宗仪《南村辍耕录》云：“副净，古谓之参军，副末，古谓之苍鹘。鹘能击禽鸟，末可打副净。”确定其为副净色有两个依据：一个是“发乔”，一个是装扮。发者，表现、表演也，乔者，装假、势利、刁滑、古怪、狡黠也。发乔，即出乖

弄丑 装呆卖傻,即副净色主要以形体语言的乖张与滑稽供人逗笑,如明朱权《太和正音谱》所称之“献笑供谑者”;又如汤舜民《新建勾栏教坊求赞》散曲所描绘的“腆器庞 张怪脸 发乔科, 咭冷诨 立木形骸与世违”^⑩。南戏《宦门子弟错立身》第十二出〔调笑令〕中有对于副净形象的自我描摹:“我这蠢体 不查梨 格样全学贾校尉。趋抢嘴脸天生会,偏宜抹土搽灰。”^⑪证之以南宋周南《山房集》卷四《刘先生传》所记之民间杂剧班子的杂扮表演情形:“语言之乖异者,巾幘之诡异者,步趋之伛偻者。兀者、跛者。”^⑫与副净所扮颇为相合。此副净借助椅子这一道具,通过蜷曲的躯体、扭曲的脸庞、怪异的表情以及独特的白面化妆,将副净的特点展现无疑。头裹诨裹,服宽衫,正是杂剧色特别是副净色民间日常表演的常服。而宽衫带肩补子,则是副净色所穿的特殊标志。如河南荥阳东槐西村宋墓石棺杂剧线刻中戴尖顶冠的副净色,其穿着正是带有“肩补子”。又如河南温县西关宋墓杂剧砖雕左四之副净色所穿袍服亦带“肩补子”。有人认为,此一脚色为“副末”,依据是手中持一长杖^⑬。其实,熟悉宋金戏曲文物的人都知道,副末色的标志性砌末是“皮棒槌”,又名“磕瓜”,所谓“木胎毡观要柔和,用最软的皮儿裹。手内无他煞难过,得来呵,普天下好净也难躲。兀的般砌末,守着个粉脸儿色末,诨广笑声多”^⑭。元杜仁杰《庄家不识勾栏》散套〔一煞〕中所描绘的副末张太公击打副净小二哥时就将皮棒槌打做了两瓣^⑮,而细木杖,据笔者研究,在多数情况下应该是末泥色所执的砌末^⑯。当然,也有其他脚色执细木杖的特例。副净色以细木杖为砌末,并不是孤例。山西平定西关金墓杂剧壁画中,左起第一个副净双眼斜贯墨线,头扎诨裹,着团领束袖长衫者,右手即持有细木杖。其对面则是头扎诨裹、眼贯墨线、嘴涂黑圈的另一副净。副末手持皮棒槌身处其间。

第三人裹尖顶冠者,为另一副净色。副净色裹尖顶冠,在宋代戏曲文物中亦不乏其例。除了前引河南荥阳东槐西村宋墓石棺杂剧线刻左三的副净色裹尖顶冠外,还有河南新安宋墓杂剧壁画左三等。而其弯腰、蹶臀、作揖、涎脸的“发乔”表演,以及“抹土搽灰”的化妆,正是副净色的典型特征。特别是双手相交于胸前的动作,在已发现的宋金戏曲文物中,可以找到十多例。有的是正面站立双手交于正中,如温县博物馆藏宋墓杂剧砖雕、洛宁县宋金墓杂剧砖雕之副净色;有的则是在行进或趋跑中作叉手状,如温县前东南王村宋墓杂剧砖雕、温县西关宋墓杂剧砖雕、义马县宋金墓杂剧砖雕、洛宁县宋金墓杂剧砖雕之副净色等等。

廖奔认为:“宋元杂剧雕刻里多为角色展示,即将各个角色的情态、外部特征雕出,每一个人物形象即代表一个角色,而直接雕出演出场面的较少。但在临场扮演时却并非如此,并不局限于每个角色只有一人,也不是每一场全部角色都上场,要视剧情内容需要而定。”^⑰此杂剧壁画中,有两个副净色出场,正是临场扮演的真实展现。两个副净色出场的宋代墓葬壁画并不止于此。如河南新安宋墓杂剧壁画中,裹黑色尖顶冠、穿白内衣白裤子、外套红短裤红套袖、行进中向后口打唢哨者和裹黑色诨裹、服带红边白衣、举右手示意者就是两个正在作场的副净。河南荥阳东槐西村宋墓石棺杂剧线刻中,共四人,左三人裹尖顶冠、穿肩补子袍服、拱手谄笑者为副净,左四人披发、双眼贯八字墨迹者亦为副净。文献记载中,宫廷杂剧演员副净色的配备常常是最多的,“乾淳教坊乐部”之“杂剧三甲”中,“刘景长一甲”就有“次净茆山重、侯谅、周泰”三人^⑱,表明了宋杂剧滑稽诙谐的内在特质。

第四人服红袍、腰插团扇、口打唢哨者为副末。副末由唐代参军戏中的苍鹅演化而来,是宋金杂剧最重要的脚色之一,在杂剧表演中以“打诨”为主要特征。打诨是以滑稽逗乐为表演特点的,亦即用谑闹嬉笑的言语、滑稽怪异的行为来引人发笑。王国维《宋元戏曲史》云:

凡宋滑稽剧中,与参军相对待者,虽不言其为何色,其实皆为副末。此出于唐代参军

与苍鹘之关系 其来已古……发乔者 盖乔作愚谬之态 以供嘲讽 而打诨 则益发挥之以成一笑柄也……谓副净、副末二色 为古剧中最重之脚色 无不可也。^①

借副净色的“乔作愚谬之态”再“益发挥之以成一笑柄”这就是副末色的表演特色。南宋陈善《扞虱新语》卷七引述黄庭坚的论作诗如作杂剧时曰：“山谷尝言：作诗正如作杂剧，初时布置，临了须打诨，方是出场。予谓杂剧出场，谁不打诨，只难得切题可笑也。”^②此言杂剧表演中前面的精心设计和细密布置，主要是为了后面的打诨，每一出杂剧均少不了打诨，但是否“切题可笑”就成为打诨成败的关键。这就要求副末色能够及时恰当地掌握时机和火候，以幽默、机敏、聪慧之语言，制造出令人忍俊不禁的笑料，从而收到“难得”的演出效果。其实，宋人多有作诗如作杂剧之论。吕本中在《童蒙训》中即言：“老杜歌行，最见次第出入本末。而东坡长句波澜浩大，变化不测，如作杂剧，打猛诨入，却打猛诨出。”^③陈长方在《步里客谈》下卷中说：“退之传毛颖，以文滑稽耳。正如伶人作戏，初出一诨语，满场皆笑。此语盖再出耶？”^④胡余学在《庆寿楼记》中表述得更为直白：“大凡作文字，如装戏然。先且说一片冷语，又时时说一段可笑之语，使人笑。未说一段大可笑者，使人笑不休。”^⑤这一方面表明了宋杂剧的表演程序与表演特点已深入人心，另一方面也表明对于打诨者——副末色的特殊要求：既要有很高的艺术修养，又要口齿伶俐，以达到“说前朝论后代，演长篇歌短句，江河口颊随机变”的艺术水平^⑥。壁画中，虽然副末色没有手持皮棒槌这样的典型砌末，但背后所插之团扇成为我们判断其脚色身份的重要依据。从现存的两幅宋杂剧绢画来看，《眼药酸》右一人头巾诨裹作冲天形状，身着圆领青衫，腰中又扎一灰布，下着白裤，腰后插一裂成两瓣之破扇，上有一草书“诨”字。《杂剧图》右一人头裹簪花罗帽，身着白色红边对襟旋袄，腰中扎一白底兰花布，腰后亦插有一裂扇，上有墨书正楷“末色”二字。此“末色”正是副末色。如廖奔所言：“由《眼药酸》图右一人所插扇上写有‘诨’字看，插扇应是打诨角色特征。”^⑦另外，副末色做得最多的滑稽动作就是把手置于口中打唢哨。在已发现的戏曲文物图像中，副末色打唢哨者就有十一例之多，副净色打唢哨，只有三例，较副末色打唢哨要少得多，说明在宋金杂剧的表演中，副末色和副净色都比较擅长打唢哨的技艺，但主要还是由副末色来表演，副净色只是偶尔为之。

第五人裹长脚幞头、服黄袍秉笏者为装孤。装孤，即装扮官吏者。朱权《太和正音谱》曰：“孤，当场装官者。”唐代参军戏中有所谓的“扮假官”者，只不过在参军戏中，装扮“假官”者“参军”是一个被戏弄的脚色。到了宋金杂剧中，唐代的“弄假官”出现分途，被戏弄的“参军”沿着传统一脉逐渐演变为“副净”，成为以滑稽调笑为主要能事的宋金杂剧的重要脚色，而另一脉则在当时“崇尚富贵”社会风尚的浸淫中，衍化出舞台上的正面官吏形象——装孤，如《新建勾栏教坊求赞》所描绘的“妆孤的貌堂堂雄赳赳口吐虹霓气”。需要说明的是，装孤形象的出现，并不是仅见于该墓葬壁画，在已发现的其他宋代墓葬杂剧砖雕中几无或缺，已经为人所熟悉。虽然就目前文献资料所知，最早记载“装孤”的是成书于南宋理宗端平二年的《都城纪胜》《武林旧事》所载的“乾淳教坊乐部”也没有“装孤”的记录，但文物资料恰恰可以补史载之不足，说明在北宋的杂剧演出中，特别是在民间的杂剧演出中，装孤色不像是处于“或添”的位置。

二、北宋墓杂剧壁画的文物和学术价值

韩城盘乐村北宋墓杂剧壁画的发现，具有重要的文物和学术价值。

首先，该壁画中十二人的伴奏乐队，是我们目前所能看到的人数最多的宋杂剧伴奏乐

队,特别是笙箫色的多员配置,为深入了解宋代宫廷杂剧向民间杂剧的转化提供了重要依据。

关于宋杂剧的音乐伴奏问题,现存史籍没有明确记载,相关的例子和配器说明也未见于诸多的宋杂剧演出佚事中,倒是我们可以看到宋杂剧往往夹杂在大型的宫廷宴乐中进行演出。据《东京梦华录》和《梦粱录》,在这一类演出中,乐器的配备是齐全的,一般是“教坊乐部,列于山楼下彩棚中”,前列拍板,十串一行,次一色画面琵琶五十面,次列笙篥两座。以次高架大鼓两面,后有羯鼓两座,次列铁石方响明金,次列箫、笙、埙、篴、篥、龙笛之类,两旁队列杖鼓二百面。其以供盏的形式进献各种伎艺^②。其中,杂剧的演出并不具有独立性,乐队也并不是专为杂剧演出而设,而且在杂剧演出时,乐队又是不演奏的。而从《武林旧事》卷一“圣节”条记南宋宫廷“天基圣节排当乐次”来看^③,杂剧演出虽然也不具有独立性,只是作为供盏演出的一部分,但杂剧演出的频次增多了。显然,杂剧演出是作为其中一项重要的内容而安排的,器乐演奏的次序与杂剧演出的关系也较为明晰。初坐供盏演出共十盏,其中有两盏有杂剧演出,再坐供盏演出共二十盏,也有两盏有杂剧演出。杂剧演出前大体要用琵琶、篥、杖鼓、拍板,或者用笙、笛、拍板,或者用琵琶、方响,或者单独用篥奏乐,然后进行杂剧表演,杂剧演出完毕,要奏“断送”。也就是说,杂剧演出前的乐器演奏只是供盏演奏的需要,与杂剧演出是并列的,而杂剧演出时的“断送”曲则是其不可分割的一部分。《武林旧事》卷十所载“官本杂剧段数”二百八十本中多缀以曲名,如王子高六么、裴少俊伊州、郑生遇龙女薄媚、三爷老大明乐、列女降黄龙、崔护逍遥乐、柳毅大圣乐等,王国维考证“其用大曲者一百有三,用法曲者四,用诸宫调者二,用普通词调者三十有五”^④,共计144种,占总数的51%,由此推测宋杂剧演出多数伴有乐队。

那么民间的杂剧演出与用乐到底是一种什么情形呢?就已经发现的带有乐伎的宋杂剧文物来看,山西洪洞县英山舜帝庙宋天圣七年(1029)杂剧碑趺线刻^⑤,刻有乐队五人分列两旁,左三右二,分司大鼓、笛、拍板、杖鼓和笙箫;河南省安阳市天禧宋熙宁十年(1077)墓伎乐壁画,绘乐伎四人,所持乐器有笛、篥、杖鼓、拍板^⑥;河南禹州市白沙村宋元符二年(1099)墓乐舞壁画,绘乐伎十人,所用乐器有笙一、篥三、排箫一、琵琶一、拍板一、笛一、杖鼓一、大鼓一^⑦;河南温县前东南王村宋墓乐部砖雕,所用乐器为杖鼓二、笛一、篥一、笙一、方响一^⑧。河南温县西关宋墓伎乐砖雕,分别有大鼓色、杖鼓色、拍板色、笛色、篥色;山西蒲县河西村娲皇庙宋杂剧石雕香台,除五人脚色外,只有笛色一人。其中,用乐器最多的是河南禹州市白沙宋墓,除了习见的大鼓、杖鼓、拍板、笛、篥之外,还有笙、排箫、琵琶,而且篥用三。用乐器最少的是山西蒲县河西村娲皇庙宋杂剧石雕,仅用一笛色。河南温县前东南王村宋墓乐部砖雕则在杖鼓、笛、篥之外用方响和笙。

与上述已知的几组宋杂剧文物相比,韩城盘乐村北宋墓杂剧壁画中的乐队伴奏更具典型性。所用乐器有篥六、杖鼓二、笙二、大鼓一、拍板一。除了笙之外,其他乐器为宋杂剧乐队伴奏的常设乐器,其中不见了琵琶、箏等弦乐器,表明宋杂剧在逐渐脱离宫廷大型宴乐而在民间独立演出的过程中,其舞乐的特征在逐渐削弱,其故事表演的戏剧特质在逐步强化。需要注意的是,在以往的发现中,篥多数用一,偶尔用到三,但篥用到六的绝无仅有。这一定不是画匠的一时兴起或者随意发挥,而是对现实场景的真实描摹。原来,篥在宋代宫廷大乐中有着独特的地位,前引《武林旧事》卷一“圣节”条所载“天基圣节排当乐次”中,无论是“大乐”开始的引子,还是每一次供盏献乐的第一盏都由“篥策起”。在宫廷教坊中,篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、箏色、方响色、笙色九部器乐中,篥部排第一。在“乾淳教坊乐部”的人员配备中,拍板色七人,琵琶色八人,箏色六人,笙色十三人,笛色八十四人,方响色十一

人,杖鼓色三十五人,大鼓色十六人,箏箏色七十一人^③,箏箏色排名第二。受此影响,民间杂剧演出中,乐队配备六名箏箏色是情理之中的事情。当然,还有更为重要的一点,就是在宋杂剧的演出中,照例要“吹”“断送”,既要“吹”,用什么“吹”?毫无疑问,箏箏和笙就是其非常重要的吹奏乐器。至于为什么没有横笛,待考。

其次,韩城北宋杂剧壁画形态各异的面部化妆,为研究宋杂剧脚色化妆提供了文物新证。

在韩城北宋墓杂剧壁画中,所有的男乐伎全部是脸上敷粉(前排乐伎有的脸上粉色有脱落),不露粉底,而两个女乐伎则是在粉底之上于脸颊处淡施粉色(其中一人面部化妆有所脱落),显示出男女乐伎在化妆上的区别。五个杂剧脚色除了装孤色一人为俊扮外,其他四人均扮相滑稽。副末色的化妆为眼睛周围涂白色眼圈,就像戴了一幅全白眼镜,下部则涂成粉红色。这是在以往的文物实例中不曾见到过的。两个副净色的面部化妆应该比较接近,只是蹲坐在椅子上的副净色面部有些漫漶。从另一个副净色的化妆来看,脸上抹以白灰、黑眼圈、红唇,似有墨线从右眼贯下,是副净色的较为典型的化妆式样。引戏色的化妆同样是以往所未见,其满脸敷粉,但在原嘴唇上下又故意涂出黑色的嘴唇和白色的牙齿,让人颇感新奇。

关于宋杂剧的化妆,文字记录不是很多。徐梦莘《三朝北盟会编》卷三十一:

……黼又同蔡攸每罢朝出省,时时乘宫中小舆召入禁中为谈笑,或涂抹粉墨作优戏,多道市井淫言媒语,以媚惑上,时因谗浪中以譖人,辄无不中。^④

《新刊大宋宣和遗事·元集》:

蔡攸进见无时,便辟趋走,或涂抹青红,优杂侏儒,多道市井淫媒谗浪之语,以蛊上心。^⑤

《宋史》卷四百七十二:

(蔡)攸历开府仪同三司、镇海军节度使、少保,进见无时,益用事,与王黼得预宫中秘戏,或侍曲宴,则短衫窄裤,涂抹青红,杂倡优侏儒,多道市井淫媒谗浪语,以蛊帝心。^⑥

此三条均与北宋时期的奸相蔡攸有关,其中提到的“涂抹粉墨”或“涂抹青红”虽然不能让人清楚地了解具体的化妆样式,但毕竟提供了“青”与“红”、“粉”与“墨”的颜色类型,给人以想象的空间。《三朝北盟会编》卷一百三十五载有战争中为迷惑敌人而用墨化妆者:“……(邵)青然之。乃令其众皆作钻风角子,各附墨而行,遇战则去红布,唯见钻风角子。又用墨抹抢于眼下,如伶人杂剧之戏者。”^⑦这里“用墨抹抢于眼下”虽然是兵士用于战争中便于识别化妆,但“如伶人杂剧之戏者”却透露了“抹抢”是北宋杂剧伶人已经定型的重要化妆形式之一。所谓“抹抢”即涂面化妆,又称“抹脸”。孟元老《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条云:

有一击小铜锣,引百余人,或巾裹,或双髻,各着杂色半臂,围肚看带,以黄白粉涂其面,谓之抹脸。^⑧

既然“抹脸”是以“黄白粉涂其面”,黄者土也,白者灰也,那么,“抹脸”正是当时习称的“抹土涂

灰”、“搽灰抹土”或“抹土搽灰”。如北宋末南宋初释家慧远所写偈颂就提到杂剧的化妆及其表演：

今朝腊月二十，依旧眼横鼻直。从头收拾将来，恰似一棚杂剧。便是抹土涂灰，我也阿谁相识。九百木大小进，处分全由节级。忽然出至棚前，也解打躬作揖。驼起要打便打，放下要泣便泣。蓦然冷笑一声，笑倒判官五十。^⑨

宋元南戏《张协状元》开场〔水调歌头〕：“苦会插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中。”宋元南戏《宦门子弟错立身》第五出〔六么序〕：“情愿为路歧，管甚么抹土搽灰。”又第十二出〔调笑令〕：“趋跄嘴脸天生会，偏宜抹土搽灰。”由此可知，“抹跣”或“抹土搽灰”是当时杂剧伶人的基本化妆形式，而在此基础上在脸上涂以黑道则是副净色的特有化妆。

副净色抹土搽灰且涂以黑道的扮饰，在宋代戏曲文物中可以得到印证。如河南荥阳市东槐西村北宋石棺杂剧线刻图中的左起第四人，两条斜线沿眼睛中部呈八字形直贯而下，显得非常清楚。南宋朱玉《灯戏图》中，为首者戴簪花弯形高冠，穿圆领长袍加横襕，腰系革袋，双手持“庆赏上元美景”之牌，右眼也是以一道墨线斜贯眼部。河南新安宋墓杂剧壁画中所显示的几个人中，面部均为“抹土”化妆，即土黄，中间的副净眉毛为“八字”形，嘴部虽然漫漶，但右脸有清楚的墨道和黑块。韩城北宋杂剧壁画中的副净色脸涂白灰、黑眼圈，墨线贯以右眼，正是“搽灰”的化妆式样。而副末色的化妆将脸部分割成“白”与“土红”两部分，又是“抹土搽灰”的新变化。至于引戏色为什么在粉扮的脸上涂出双唇齿的样子，只能存疑，或许他是一个引戏兼副末的角色。

再次，韩城北宋杂剧壁画展示了宋代乐人和宋杂剧不同脚色的服饰类型。

在已发掘的宋代杂剧砖雕和石刻中，虽然我们了解到宋代乐人和杂剧脚色所穿的服装式样，但对于其所穿服装是什么颜色却无从知晓。该壁画的发现填补了这方面的缺憾。

从壁画中男乐伎所穿来看，六位箏篪色皆裹长脚幞头，服团领大袖长袍，颜色有两种，红色和黄色。其余四人，三人裹长脚幞头，一人裹东坡巾，皆服团领宽衫，颜色有三种，即红色、黄色和灰色。两名女伎服对襟旋袄，颜色为黄色和蓝色。五名杂剧色，一人裹长脚幞头，两人裹无脚幞头，一人裹尖顶冠，一人裹巾（诨裹），所服四人宽衫，一人长袍，颜色分别为黄色、红色、灰色和黑色。

这里有一个疑点就是，两名副净色所服“灰色”宽衫，是不是真是“灰”颜色的？之所以提出此疑问，就是副净色所服灰色宽衫与所有部色头上的簪花叶子是同一颜色，也就是说，所有人员的簪花叶子都是灰色的。按照常理，叶子应该是绿色的，而绿色叶子为什么变成了灰色叶子，惟一的解释是颜色风化褪色的结果。循着这一思路推理，两名副净色所服宽衫当为“绿色”无疑。如是，由“绿衣参军”转变过来的副净色的身份就更加确定了。

关于宋代的教坊乐人的服饰，据《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条：

教坊色长二人，在殿上栏杆边，皆诨裹宽紫袍，金带义襴……教坊乐部，列于山楼下彩棚中，皆裹长脚幞头，随逐部服紫绯绿三色宽衫、黄义襴、镀金凹面腰带……诸杂剧色皆诨裹，各服本色紫绯绿宽衫、义襴、镀金带。^⑩

与上述记载相比较，男乐伎大多裹长脚幞头，所服或为长袍，或为宽衫，颜色为红（紫）、绯

(黄)、灰,基本相似,但有变化。而杂剧色中除装孤色之外,所服为红(紫)、黄(绯)、绿、黑宽衫,头上所裹有诨裹(尖顶冠也可看作诨裹之一种)、幞头等,大体与文献记载相一致,可以看到教坊杂剧服饰对民间杂剧服饰的影响。

有意思的是,无论是乐队诸色还是杂剧色,头上皆簪花,这在已发现的诸多杂剧文物图像中是为首例。在已发现的杂剧文物图像中,簪花的现象较为普遍,但不是全部脚色。如河南禹州市白沙宋墓杂剧砖雕之左起第一人、河南偃师酒流沟宋墓杂剧砖雕之左起第一人和第五人、河南温县前东南王村宋墓杂剧砖雕之右起前三人、河南温县西关宋墓杂剧砖雕之左起第三人和第五人、宋杂剧绢画之右一人、丁都赛砖雕之丁都赛等等。在幞头上簪花,来源于宋代的簪花风俗。《能改斋漫录》卷十三即载有真宗亲自为枢密使陈尧叟簪花和赐异花于寇莱公,并有“寇准年少,正是戴花饮酒时”之语^①。朝廷在祭祀、上寿完毕和圣节、赐宴、赐新进士闻喜宴时,臣僚、宫官、新进士均要在幞头上簪花。《宋史·舆服志五》载:

簪戴。幞头簪花谓之簪戴。中兴、郊祀、明堂礼毕,回銮臣僚及扈从并簪花。恭谢日亦如之。大罗花以红、黄、银红三色,栾枝以杂色罗,大绢花以红、银红二色。罗花以赐百官;栾枝,脚监以上有之,绢花以赐将校以下。太上两宫上寿毕,及圣节、及赐宴、及赐新进士闻喜宴,并如之。^②

这种在特殊场合并特殊人群的首服式样,一般百姓是不敢仿而效之的,但其恰恰为伶人服饰所吸收,并被民间杂剧伶人广泛效仿,成为宋杂剧服饰的重要组成部分。

最后,韩城北宋杂剧壁画以其灵动的、富有戏剧性的画面展示了宋杂剧演出的精彩瞬间,为人们探究宋杂剧的演出剧目提供了深入想象的空间。

如此鲜艳的颜色,如此众多的伎乐伴奏,如此精彩的演出瞬间,使得五个杂剧演员到底在演出什么剧目成为一个无法回避的问题。与以往发现的宋代墓葬杂剧砖雕纯粹是杂剧脚色的例行展示不同,这五个脚色除了装孤色正面站立、抱笏目视前方,显得较为独立之外,其他四人则是相互呼应,目光、手势全部集中在蹲坐蜷缩于红色椅子上的手撑和腿夹细木杖者。这说明,它的戏剧冲突的焦点是高度集中的。墓主人的从医经历很容易使人联想到演出剧目是否与“中医”有关,但无论是《武林旧事》所载“官本杂剧段数”中的《讳药孤》、《食药酸》、《风流药》、《黄元儿》、《医淡》、《医马》等与“医”有关的剧目,还是陶宗仪《南村辍耕录》“院本名目”之“诸部大小院本”中的《双药盘街》、《医作媒》、《风流药院》、《双斗医》、《医五方》、《眼药孤》剧目等,都找不到与实际的演出画面相近似的信息。而墓主人一生对中医的潜心实践和“膜拜”(从北壁壁画的研方制药和东壁壁画的行医治病看得出来),必然会忌讳杂剧演出中对中医的各种调笑或者打趣,哪怕是些许的不恭,从而使得此种推测变得苍白无力。那么,演出的是不是“官本杂剧段数”所载的《闹夹棒囊》或《醉还醒囊》呢?从副净色腿夹细木杖且扮相愚赖,成为整个表演的中心来看,演出宋杂剧《闹夹棒囊》的可能性非常大,而从副净色似乎要把椅子表面坐塌,好像似醉还醒的情态看,又像是演出《醉还醒囊》。

综上,陕西韩城北宋墓杂剧壁画的发现,给我们提供了丰富的、至为珍贵的戏剧信息。除前述关于宋杂剧本身的几个方面之外,还有诸如宋杂剧的传播路线和传播途径、墓主人身份及其民间戏曲观念、宋代的丧葬演乐等问题,均需要从中找到答案。限于篇幅,此不赘述。

①② 《东京梦华录》(外四种),文化艺术出版社1998年版,第85页,第327—331页。

②⑨⑩ 王国维:《宋元戏曲史》第七章“古剧之结构”,东方出版社1996年版,第63页,第63页,第64页。

- ③ 《宋史》卷一三〇,第3032页。
- ④ 《宋会要辑稿》册七“乐三”,中华书局1957年版,第一册,第307页。
- ⑤ 《文献通考》上册,中华书局1986年版,第1276页。
- ⑥ 参见胡忌《宋金杂剧考》第三章“脚色名称”,古典文学出版社1957年版,第127—129页。
- ⑦⑮ 隋树森:《全元散曲》上册,中华书局1964年版,第31页,第31页。
- ⑧⑩⑭ 隋树森:《全元散曲》下册,中华书局1964年版,第1494—1495页,第1496页,第1222页。
- ⑪ 钱南扬:《永乐大典戏文三种校注》,中华书局1979年版,第244页。
- ⑫ 《四库全书》册一一六九,上海古籍出版社1987年版,第47页。
- ⑬ 焦海民:《韩城盘乐宋墓杂剧壁画初步考察》,见“中国戏剧网·杂剧研究”,时间 2009年4月15日。
- ⑯ 黄竹三、延保全:《戏曲文物通论》,台湾国家出版社2009年版,第370—377页。
- ⑰⑲ 廖奔:《宋元戏曲文物与民俗》,文化艺术出版社1989年版,第286—287页,第169页。
- ⑱⑳ 周密:《武林旧事》卷四《东京梦华录》(外四种),第374页,第367—373页。
- ㉑ 《四库全书存目丛书》子部册一〇一,齐鲁书社1995年版,第296页。
- ㉒ 《历代诗话》本,中华书局1981年版。
- ㉓ 《四库全书》册一〇三九,第404页。
- ㉔ 转引自陈栎《勤有堂随录》下,《四库全书》册八六六,第437页。
- ㉕ 汤舜民:《新建勾栏教坊求赞》,《全元散曲》下册,中华书局1964年版,第1494页。
- ㉖ 《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条及《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”条,《东京梦华录》(外四种),第59—60页,第137—139页。
- ㉗ 王国维:《宋元戏曲史》第五章“宋官本杂剧段数”,第48—56页。
- ㉘ 参见冯俊杰《金〈昌宁宫庙碑〉及其所言“乐舞戏”考略》,载《文艺研究》1999年第5期。
- ㉙ 此墓抗战前已发现,20世纪50年代才整理,发表《河南文化局调查安阳天禧镇宋墓》一文,载《文物参考资料》1954年第8期,又见周到《安阳天禧镇宋墓壁画散乐图跋》,载《中原文物》1984年第1期。
- ㉚ 此墓1951年发现,宿白《白沙宋墓》最先公布,文物出版社1957年版。又见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》,第152页。
- ㉛ 参见张思青、武永政《温县宋墓发掘简报》,载《中原文物》1983年第1期。参见周到《温县宋墓中散乐形式的研究》,载《戏曲艺术》(豫)1983年第1期。又见廖奔《温县宋墓杂剧雕砖考》,载《文物》1984年第8期。
- ㉜ 《四库全书》册三五〇,第241页。
- ㉝ 《新刊大宋宣和遗事》,中国古典文学出版社1954年版,第32页。
- ㉞ 《四库全书》册二八八,第599页。
- ㉟ 徐梦莘:《三朝北盟会编》卷一三五“炎兴下帙”,《四库全书》册三五二,第251页。
- ㊱ 孟元老:《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条,《东京梦华录》(外四种),第48页。
- ㊲④① 宋齐已等编辑《瞎堂慧远禅师广录》卷一,《续藏经》,转引自《全宋诗》第34册,北京大学出版社1998年版,第21725页,第59页。
- ㊳ 吴曾:《能改斋漫录》卷一三“记事·御亲赐带花”条,上海古籍出版社1979年版,第395页。
- ㊴ 《宋史·舆服志》卷一五三。

(作者单位 山西师范大学戏曲研究所)

责任编辑 容明