

编者按 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,发现一座宋代壁画墓(M218)。该墓室保存完好,墓内壁画题材多样、内容丰富、色彩艳丽,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,为之前戏曲文物考古发现所罕见。2009年6月,中国传媒大学姚小鸥教授,会同中山大学中国非物质文化遗产研究中心康保成教授、山西师范大学戏剧文物研究所车文明和延保全教授,与考古人员一起,对壁画进行了考察研究。之后,康保成、孙秉君撰写了《陕西韩城宋墓壁画考释》一文,较为全面地解说了整体壁画内容,延保全撰写了《宋杂剧演出的文物新证——陕西韩城盘乐村宋墓杂剧壁画考论》,详尽分析了壁画中的宋杂剧演出图,姚小鸥撰写了《韩城宋墓壁画杂剧图与宋金杂剧“外色”考》,结合壁画中戏剧排场的脚色种类,考述了宋杂剧壁画中的“外色”。本刊推出这组文章,以期戏剧学界对宋代壁画墓的价值给予深入关注。

陕西韩城宋墓壁画考释

康保成 孙秉君

最近在陕西韩城发现的北宋晚期墓葬,墓室内三面有壁画。北壁为墓主人正面画像及炮制中药的工作场景,不仅可为中医药史研究提供史料,而且北壁屏风上的五言诗为《全宋诗》所未载。东壁为佛祖涅槃图,既有忠实反映佛典、与其他时期的涅槃图像相同相似的一面,又明显呈现出宋代北方地区涅槃图像的特色,为研究佛教造像与佛教史提供了新的材料。西壁为北宋杂剧演出场景,不仅完整呈现了北宋杂剧的五个脚色,而且呈现出北宋杂剧演出场景的正在进行时,揭开了北宋杂剧演出是否有乐队伴奏的谜底,在迄今所发现的宋代戏剧文物中规模最大、最完整、最生动,史料价值极高。三幅壁画均围绕墓主人展开描绘,北壁,为墓主人的工作;东壁,为墓主人的信仰;西壁,为墓主人的娱乐。

2009年3月3日,陕西省考古研究院为配合韩城市矿务局沉陷区工程建设,在该市新城区东南部进行考古发掘时发现一座宋代墓葬。墓室内的北壁、东壁、西壁分别绘制有不同内容的图画,人物生动,色彩鲜艳,尤其是西壁的宋杂剧演出图,不仅为陕西省首次发现,而且也是国内同类壁画中最完整、规模最大的一幅,为研究北宋杂剧演出增添了重要史料。现将我们对墓室内壁画的粗浅认识报告如下,供海内外同道参考、批评。

一、基本情况

韩城市位于关中平原东北,距离省会西安市约240公里,东临黄河,与山西省的河津、乡

宁、万荣等县市隔河相望。韩城是史学家司马迁的家乡，历史悠久，文物古迹荟萃。这次发现的宋墓，位于韩城市新城区盘乐村，是本次考古发掘中发现的500余座墓葬之一。

这座宋墓座北朝南，长2.45米、宽1.80米、高2.25米，墓穴口很小，仅能容一人进出。墓顶为穹顶砖砌，墓顶之上平铺了一层方砖。

墓室内靠西壁有石床，长1.95米，宽1.13米，高35公分，石床至墓顶1.65米。石床上置木榻，而不用棺材。

墓葬被发现时，木榻上并排躺有两具骸骨，经鉴定为一男一女，头北脚南，仰身直卧，显为一对夫妇。男墓主身高1.8米，女则身高1.65米。二人均为黄色发髻，这究竟是属于当时的西亚人种，还是由于埋葬时间长而发生变化待考。不过，女墓主鞋长18公分，前方向上卷，可见不裹脚，为非汉族说增添了旁证。两人均身穿粗纤维织物，并且墓内没有其他随葬品，也都与汉族习俗不符。按照古代汉族葬仪，只要家境稍好一些，都会为死者穿上绢缎类的寿衣，并且多少会在棺槨中加些陪葬品。

女墓主手中握有北宋神宗年间(1068—1077)的“熙宁元宝”钱币，据此推断，该墓的下葬年代当在神宗至徽宗之间，绝不可能到南宋。

由于墓内没有其他陪葬品，也没有墓志，因而，墓主人的基本情况，只能依照北壁壁画进行推断。

二、北壁：墓主人及生前工作场景，为中医药史研究提供史料

从墓穴口进入，迎面可见北壁男墓主的正面画像，以及围绕在他的画像周围的一些工作图景。

男墓主年纪约五六十岁，身材略胖，留黑色三络髯，双臂自然下垂，小臂向里弯曲在胸前合拢，但双手被袖口遮掩未露。其人端坐木椅中，目光正视前方，双脚分开大致与肩同宽，放置在一木质红色脚垫上，靴子前端呈尖形向上翻，左右两肩后部均露出向里弯之椅子角。其服饰是：头戴深色东坡巾，身穿深色长袍，在衣领和两手相交处，露出白色衣边。椅子后不远处有一黑框白色屏风，上以草书题诗，部分内容被墓主人身体遮蔽。笔者特请中山大学古文献研究所陈永正教授进行释读，其释读结果为：屏风上实为两首诗，从右至左竖排书写，第一首为五言诗，能辨认出的部分如下：

古寺青松老，高僧白发长。夜深禅定后，明□□如霜。要□□□□

第二首为七言诗，可辨认出的文字如下：

琴剑□□□鹤虎，逍遥□托永无愁。□骑白鹿游三岛，闷驾青□□九州。

按：这两首诗中的第一首五言诗可能是墓主人自己所写，而第二首七言诗则是吕洞宾的一首七律的前四句。此诗见于《全唐诗》卷八百五十七，全诗如下：

琴剑酒棋龙鹤虎，逍遥落托永无忧。闲骑白鹿游三岛，闷驾青牛看十洲。碧洞远观明月上，青山高隐彩云流。时人若要还如此，名利浮华即便休。^①

从这两首诗的情趣看,墓主人不是医官,而只是普通的民间医生。他醉心佛道,向往闲云野鹤般的生活。

五言诗当是《全宋诗》的一首佚诗,其中第二句“高僧白发长”可能会引起诧异:“高僧”为什么还有“白发”?这可以有两种解释:一是禅宗讲究对佛法真谛的顿悟,而对于具体戒律的要求并不是很严格。《全唐诗》卷二百九十九王建《题法云禅院僧》诗首二句云:“不剃头多日,禅来白发长。”^②可以为证。二是僧人可以还俗,也可以再变俗为僧。《蔡宽夫诗话》“唐浮图还俗”条云:“唐缙绅自浮图易业者颇多。刘禹锡《答廖参谋》:‘初服已惊白发长,高情犹向碧云深。’李义山《呈令孤相公诗》曰:‘白足禅僧思败道,青袍御史欲休官。’以指座中人,皆显言之,盖当时自不以为讳。”^③唐代如此,北宋当亦不足为奇。

墓主人之外,还有九人,身材均明显小于墓主,分列于墓主的左右两边。最左边前排一年轻男性,盘腿坐姿,穿深色衣服,面朝东,双手执杵,向臼中捣药。左边第二人,同样是年轻男性,穿红色衣服,面朝西,与捣药人相对,形成一组,双手握一小箩,小箩下有一稍大之盛药盘,似正在把捣碎的草药过筛。

左前排第三人为一年轻女性,立姿,面朝东,双手捧一带底座之浅色瓷碗,碗中当是已经煎好之汤药。

左后排紧靠长方形桌案有一站立男性,亦年轻,穿蓝色衣裤,面朝东,双手执一深色大盘,身体略向前倾,似正等待对面屏风后走出之人。桌案上放有笔架、药葫芦和两本厚厚的书籍,估计应当是药书。

左后排第二人正从屏风后走出,亦为年轻男性,身体的一小半被屏风遮住,使画面显得很有层次感。此人面朝西,双手执一浅色瓷盘,右小臂上悬挂一浅色长巾,似正向桌案旁执深色大盘之男性走来。

右边第一人站在正方形桌案后,男性,有胡须,约四十岁左右。其人穿褐色长袍,面朝西,身体略向前倾,眼睛盯着对面穿白色长袍人所拿之药书。他右臂下垂,小臂弯向胸前,手中举一药包,上写“白术”二字;左臂略向外弯曲,小臂向上,手中亦举一药包,上写“大黄”二字。

右边第二人穿白色长袍,男性,无须,面向东,与手举药包之人形成一组。此人双手捧一药书,正展示给举药包之人,书名为《太平圣惠方》。二人紧靠之桌案上,放满了药葫芦和药罐子。

右边第三人性别不甚分明,或为年轻男性,或为女性,此人穿蓝色长袍,系红色腰带,面向西而立,双手捧一深色木盒,盒中所放,应是药书和药葫芦。

右边第四人为一年轻女性,正从屏风后走出,身体的一半被屏风遮住,其画法与左后排第二人相同。此人执一大团扇,十分突出,看来像一女仆。

总之,北壁图像所画,显然是中草药的一整套炮制过程,为研究中医史提供了可信材料。同时它透露出,墓主人的身份应当是医生,或者是药材作坊的老板。《太平圣惠方》由北宋翰林医官使王怀隐等人奉命于太平兴国三年(978)开始编纂,淳化三年(992)刊出。这对于判定墓主人的下葬时间在北宋神宗时期有一定辅助作用。

墓室壁画只有男主人而没有女主人,这可以有多种解释。第一,这可能说明女主人去世在先。无论汉族抑或西域少数民族,都有男尊女卑的习俗。若是男主人先死,其后人在其母亲去世与父亲合葬时,应当将二人遗像并排画出。但要是女主人先死,后人在其父亲去世时,则可能忽略其母亲。第二,壁画着力表现墓主生前的生活、工作场景,而非表现遗像,故未将女主人绘出。第三,壁画中右数第三人为女性,可能即是女主人。第四,男主人终身未娶,和他一起躺

在木榻上的只是殉葬的丫头。以上均只是按常理推测,其真实原因有待证实。

壁画上屏风后有门,但被屏风遮蔽。又有墙壁,墙壁两侧各有浅红色窗棂一副,左侧窗棂透露出室外光线,右侧窗棂则被染料遮蔽。墙壁上部绘有装饰画,整体呈半圆形,与穹形墓顶衔接。装饰画中央下部为太湖石,石上为牡丹花,象征石生富贵之意。太湖石两侧各绘一只仙鹤,寓意长寿吉祥。

三、东壁:佛祖涅槃图,为研究佛教造像及佛教史提供材料

墓室东壁画的是佛祖释迦牟尼涅槃图,这是佛教美术中古老而常见的题材。据研究,公元2世纪以后,犍陀罗地区率先制作以释迦牟尼为中心人物的涅槃像。东汉末期雕刻的连云港孔望山摩岩造像中的涅槃图像,与犍陀罗艺术中的涅槃像时代相差不远。此后,新疆克孜尔石窟、甘肃麦积山石窟、敦煌莫高窟等地均出现不同时代、不同风格的涅槃造像^④。

与不同时期、不同地域的同题材壁画、雕塑相比,韩城宋墓壁画既有忠实反映佛典、与其他时期的涅槃像相同的一面,又明显呈现出宋代北方地区涅槃造像的特色。

关于佛祖涅槃的经典,现存有北凉昙无讖译于公元421年的《大般涅槃经》40卷。在此之前,东晋法显译过《大般涅槃经》6卷,相当于讖译的前5品10卷,被称为《大般涅槃经》的“前分”。后来唐若那跋陀罗译过《大般涅槃经》“后分”。此外还有宋慧严等依《泥洹经》加之《大般涅槃经》36卷。此外,《摩诃摩耶经》、《大悲经》、《长阿含经》、《中阿含经》、《经律异相》、《大唐西域记》、《佛祖统记》等许多文献,都记述了佛祖涅槃时的景象。

据《大般涅槃经》“后分”卷上,佛祖涅槃时,“于七宝床,右胁而卧,头枕北方,足指南方,面向西方,后背东方,其七宝床,微妙瓔珞,以为庄严”^⑤。韩城宋墓中的佛祖涅槃壁画,与佛典这一记载完全吻合。壁画中心区域绘佛祖身披袈裟,右臂弯曲,头枕其上,头向北脚向南,面朝西,侧卧于榻上,表情十分安详。这与常见的同题材壁画没有什么区别。而佛祖所卧之床,分为三层,每层均有花纹,床上铺有红色花纹之毡毯。看来,民间画师,是想极力表现“七宝床”之豪华庄严。

韩城宋墓壁画中,除佛祖之外,能根据佛典辨认出的人物,还有佛祖的十大弟子阿难(梵语ananda,全称阿难陀)和阿泥楼逗(梵语aniruddha,又译阿泥律陀、阿那律等)。据《大般涅槃经》“后分”卷上:“尔时阿难,心慌迷闷,都不觉知,不识如来,已入涅槃,未入涅槃。唯见非恒境界,复问楼逗:‘佛涅槃耶?’楼逗答言:‘大觉世尊,已入涅槃。’尔时阿难,闻是语已,闷绝蹙地,犹如死人,寂无气息,冥冥不晓。尔时楼逗,以清冷水,洒阿难面,扶之令起。”^⑥壁画中左侧第二人,呈昏倒坐地状,此人即是阿难。而站立阿难对面,右手端碗,左手执瓶,正在向阿难面上喷水者即阿泥楼逗。阿难身后站立一人,双手伸向阿难两胁,作搀扶状者,以及与楼逗并排站立、两臂向前伸开作悲伤状之人,亦为佛弟子,惟姓名难以坐实。

韩城宋墓壁画的七宝佛床周围,尚有五位佛弟子,有人作蒙面拭泪状,有人作礼佛痛哭状,有人作捶胸大叫状。这也和佛典记载相符。据《大般涅槃经》“后分”卷上,当阿泥楼逗告诉众人佛祖“已入涅槃”的消息时,佛弟子及一切大众,“或有随佛灭者,或失心者,或身心战掉(悼)者,或互相执手哽咽流泪者,或常捶胸大叫者,或举手拍头自拔发者,或有唱言‘痛哉痛哉,荼毒苦’者”等等^⑦,不一而足。韩城宋墓壁画的涅槃图,逼真地描绘出这一场景。

壁画中左上角身披袈裟腾云升天者,应当是佛祖的十大弟子之一优婆离(梵语Upā li,又译作优婆利、鄒波离、优波离、忧波利)。

据北齐昙首译《摩诃摩耶经》卷下,佛弟子阿那律在佛祖涅槃之际,曾飞升忉利天给摩耶夫人报丧:“尔时尊者阿那律,既见棺殓如来身已,即便升于忉利天上,往摩诃摩耶所。”^⑧据研究,在莫高窟第332窟的《涅槃经变》中,于“双树病卧上部画一比丘,乘彩云飞天”,正是表现阿那律升忉利天的场面。但为什么说韩城壁画中的升天比丘是优婆离呢?莫高窟第148窟《涅槃经变》同样有一比丘乘云升天的场景,并有榜题云:“优波利往忉利天报摩耶夫人如来昨夜入般涅槃。”^⑨如前所述,宋墓壁画中阿那律(阿泥楼逗)正在给晕倒的阿难喷水,所以我们推测,壁画中的升天者可能是优波离。

壁画中有两个留短须的汉装人物站立佛祖脚边,其中一人挽起右手抚摸佛祖的上足,另一人手端香炉面向佛祖。这一场景反映出北宋以后佛教进一步汉化的某些轨迹。

本来,为佛抚足的人物应当是佛祖的十大弟子之一迦叶(梵名 Mahakasyapa,全译摩诃迦叶,简译又作迦叶波、迦摄波)。据《大般涅槃经》“后分”卷下,当迦叶在外地得知佛祖涅槃的消息后,“疾往至如来所”,时佛已入殓。迦叶悲不自胜,为佛“说偈哀叹”:

尔时迦叶,哽咽悲哀,说是偈已,世尊大悲,即现二足,千辐轮相,出于棺外,回示迦叶……尔时迦叶,与诸弟子,见佛足已,一时礼拜,千辐轮相,即更闷绝,昏迷蹙地,良久乃醒。与诸弟子,哀号哽咽,右绕七匝,绕七匝已,复礼佛足。悲哀哭泣,声震世界。复更说偈,哀叹佛足。^⑩

迦叶抚足的场面,在犍陀罗地区和克孜尔千佛洞、麦积山第113号窟北魏造像碑以及莫高窟初唐以后的涅槃图上都可以看到。但莫高窟第428窟西壁涅槃图像,则出现了白衣老妇抚足的形象^⑪。进入宋辽以后,抚足者多成了束发戴冠、蓄须、着俗装的人物。例如河北定州静安寺净众院舍利塔地宫(此地宫内有北宋太平兴国二年即公元977年的题记)涅槃壁画,辽宁朝阳北塔天宫内的金银经塔线刻图(上有辽重熙十二年即公元1043年的题记),甘肃安西东千佛洞第2窟后壁(西夏晚期,12世纪)上的涅槃图,北京发现的辽代石函(盖上有辽乾统五年即公元1105年的铭文)上的涅槃图等,都画一俗装老者为佛抚足,而大迦叶退居次要位置,或干脆不出场了^⑫。

韩城宋墓壁画中的抚足者与旁边端香炉之人,均为汉装男性,约四五十岁年纪,呈现出中原人的面部特征,与画上其他人士的深目高鼻形成明显对比。可以认为,这是佛教汉化影响所致。

壁画最右侧有三人,均赤裸上身,裤脚卷起,裸脚不穿鞋。左边一人挥舞拍板,右边一人吹横笛,中间一人手舞足蹈。这种场面可以有两种解释:第一种解释,这表现的是诸外道的幸灾乐祸;第二种解释,这是诸神以音乐舞蹈的形式向佛举哀。我们认同后一种解释。

敦煌莫高窟第148窟涅槃经变画,画有七个外道手舞足蹈的形象,并有榜题云:“拘尸那城中外道六师闻佛涅槃……欢乐”字样。失译《佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经》云:“诸魔恶人,见佛涅槃,皆大欢喜。”^⑬据此,有学者认为,第148窟涅槃经变图绘的即是诸外道闻佛涅槃时幸灾乐祸的场面^⑭。顺此推衍,韩城宋墓壁画涅槃图中的歌舞形象,有可能表现同一个场面。

然而,新疆柏孜克里克千佛洞第33窟涅槃图有婆罗门奏乐的景象,以往中外学者多认为是表现外道幸灾乐祸的场面,霍旭初对这一观点提出质疑,认为是乾闥婆和紧那罗诸天神为佛祖涅槃礼演奏器乐,烘托气氛的^⑮。这一解释很有道理。柏孜克里克“奏乐婆罗门”共六人,有的张口大呼,有的圆睁双目,均露出惊异、不解的神色,而无一人面带欢喜。

韩城宋墓壁画中奏乐、舞蹈的三人,神情与柏孜克里克“奏乐婆罗门”相似,不像幸灾乐祸的样子。

乾闥婆和紧那罗诸天神为佛祖举哀,有佛经为据。慧严等《大般涅槃经》卷一《序品》云,佛祖涅槃时:“诸天龙神、乾闥婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽、神仙咒术,作娼伎乐。如是等众,充满其中。”^⑥法显译《大般涅槃经》卷下也说:“时诸力士……作诸伎乐,歌呗赞叹。”^⑦这说明佛祖涅槃时,诸天神用音乐舞蹈进行最后的供养。所以我们认为,韩城宋墓壁画涅槃图中的歌舞形象,应当是诸天神以音乐舞蹈的形式向佛祖举哀的场面。

按乾闥婆(梵语gandharva,又作鞞闥婆、乾沓婆等),是帝释天属下职司雅乐的天神。紧那罗(梵语Kinnara)是歌神,又善舞。唐释慧琳《一切经音义》卷十一云:“真陀罗,古云紧那罗,音乐天也。有美妙音声能作歌舞。”^⑧有意思的是,在中国佛教里,这位神是专门管理厨房的,其法身形象是袒胸赤脚。

此外,壁画还在佛床上空诸人头顶,画有17处彗星状的黄蕊红尾的花瓣自天空落下,以表现“诸天于空,雨曼陀罗花”^⑨的场面。

在韩城宋墓壁画中,佛床边画有两头狮子。左边一头后爪立起,前爪紧扒佛床,向佛举哀;右边一头四爪着地,作奔走状。这情景既有佛典作依据,又有其他涅槃图像作参照。

昙无讖译《大般涅槃经》卷一《寿命品》:“复有二十恒河沙等狮子兽王,狮子吼王而为上首,施与一切众生无畏,持诸花果来至佛所,稽首佛足,却住一面。”^⑩表现这一场景的图像有,云岗北魏中期第11窟西壁涅槃图像,两侧各一狮子,其一者衔莲花供养如来。进入唐代,中原北方及河西走廊涅槃图像,其中的狮子,或四爪抓地,或奔驰而来,仰天吼叫,增添了哀痛气氛。宋辽金时期,朝阳北塔涅槃图,“一双狮子四脚朝天,恸不欲生的样子”;北京舍利棺涅槃图,“一狮四足向天,一狮人立奔走”^⑪。韩城宋墓壁画中的涅槃图,再现了狮子为佛举哀的场景。

韩城宋墓中为什么会有佛祖涅槃图呢?这无非是墓主人的一种信仰、一种追求。“涅槃”(梵语nirvāṇa,又作泥洹、涅槃那、昵缚南等),是佛教追求的最高境界,翻译成汉语就是“不生不灭”。唐宋以来,佛祖涅槃的事迹及其超越生死的观念,随着各类佛经和造像在中原地区的传播渐渐深入人心。墓主人希望能像佛祖般进入涅槃境界,应当说这是一种美好的愿望。

总之,韩城宋墓壁画的佛祖涅槃图,对于研究佛教造像及佛教史具有重要价值。

四、西壁 北宋杂剧演出场景,为戏剧史研究提供形象史料

墓室西壁绘制着由17人组成的北宋杂剧演出场景,比以往发现的北宋戏剧文物规模更大、更完整、更生动,具有很高的史料价值。

以往发现的北宋时代的戏剧文物,可大致分为砖雕和图画两个类别。

所谓杂剧砖雕,往往是在每块砖上雕出一到两个杂剧脚色,所以很难说明相互之间是否连属,更难以判断是否正在演出杂剧。例如河南偃师县的宋墓砖雕,河南禹县的白沙宋墓砖雕均如此。1982年在河南温县前东南王村宋墓发现的杂剧砖雕,虽将五个脚色雕在一块长方形青砖画面上,但依然是五个脚色个人单雕,彼此之间未见交流。

在戏剧演出图画中,当以河南荥阳发现的北宋绍圣三年(1096)石棺上的夫妇宴饮观看杂剧演出图最有价值。图上有四个杂剧脚色,正在演出一出滑稽短剧,但图上未见乐队伴奏。至于河南禹县白沙宋墓壁画与河北宣化辽墓壁画,虽有规模较大之乐队,但出场表演的演员却只有一人,被专家断为大曲演出,根本算不上是戏剧,就毋论其他了。

在韩城宋墓壁画中,场上的17人分为乐队和演员两大部分。演员五人居于中央,正在表演一个杂剧节目,其余12人为乐队,分列左右两边。这种场景,在以往的戏剧文物中从未出现过。

1. 辨识场上5人的脚色。南宋耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》对宋杂剧的出场脚色有如下记述:

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。^②

韩城宋墓壁画,正好是末泥、引戏、副净、副末、装孤五个脚色。其中坐在椅子上的和站在椅子对面的,分别应当是副净和副末,但究竟何者为副净、何者为副末,却颇费斟酌。

所谓“副净色发乔”,是指副净故意装傻充呆,以低智商的、愚蠢可笑的语言或动作引人发笑,相当于相声中的逗哏。所谓“副末色打诨”,是指副末故意对副净打岔,或用滑稽可笑的语言回应副净,以引申和发挥出更大的笑料,相当于相声中的捧哏。在宋杂剧中,副末与副净往往构成一对相互配合的滑稽角色。以此看来,在韩城宋墓壁画中,位于西壁中央,坐于椅子上,头部埋起,手拄杖子之人,当为“发乔”之副净,而站立在副净对面者即为“打诨”之副末。

副净和副末与唐代参军戏中的参军和苍鹞有一定继承关系,在杂剧演出中处于核心的地位。宋杂剧到金代称“院本”。元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五记云:“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。”^③朱权也说过“副末执榼瓜以扑副净”^④的话。以往,有人据此判定宋杂剧演出中持杖者一般为副末。其实,宋杂剧与唐参军戏的继承关系是复杂的,以是否持杖判断脚色亦不大可靠。宋周密《齐东野语》卷二十云:

宣和间,徽宗与蔡攸辈在禁中自为优戏,上作参军趋出。攸戏上曰:“陛下好个神宗皇帝。”上以杖鞭之云:“你也好个司马丞相。”^⑤

在这里,持杖打人者是参军即副净,而挨打者虽不明脚色,但以理推之则只能是苍鹞即副末。这里记载的是宋徽宗间的事,与韩城宋墓壁画完成的时间十分接近,当非偶然。

不过,将站立椅子对面者断为副末依然是有问题的。明初汤舜民《新建勾栏教坊求赞》散曲二煞云:“副净色腆器庞,张怪脸,发乔科,贴冷诨,立木形骸与世违。”^⑥也就是说,“发乔”并不是副净惟一的表演特色,他还需要“腆器庞,张怪脸”,或者就是以“腆器庞,张怪脸”来“发乔”的。而在韩城壁画中的“张怪脸”者,正是站立在椅子对面的人。他头戴尖顶诨裹,耳朵大得出奇,双手抱拳于胸前,身体略向前倾,将一副尖嘴伸向对面。由于化妆很难改变面部形状,或可猜作是戴面具,但《水浒传》第八十二回咏“贴净”云:“忙中九伯,眼目张狂。队额角涂一道明钱,匹面门搭两色蛤粉。裹一顶油油腻腻旧头巾,穿一领刺刺塌塌泼戏袄。吃六棒枒板不嫌疼,打两杖麻鞭浑是耍。”^⑦此处的“贴净”当即副净,看来并没有戴面具,而且是一个挨板子的脚色。所以,壁画中站立椅子对面者应当是副净,而坐在椅子上、头戴簪花诨裹、面部低垂、手拄杖者应为副末。

廖奔曾经指出:“要在杂剧雕刻中全部准确地区分开副净、副末二角色,还是有困难的。”^⑧看来,即使加上壁画,副净与副末也不容易截然分开。他们之间,你中有我,我中有你。至少在北宋是如此。

副净、副末以外,最容易辨认的是装孤。朱权《太和正音谱》称:“孤,当场装官者。”^⑨将文献

和已发现的文物作对照,可知“装孤”者的特征是头戴展角幞头,袍装,持笏。又据“又或添一人”之语,可知这是一个可有可无的角色,根据演出要求可增可减。据此,韩城宋墓中右起第三人即为装孤。他目光朝前,对正在做戏的副净、副末不屑一顾,似未进入剧情。

右起第四人,头戴无脚簪花幞头,穿红袍,眉眼及额头部有“抹抢”化妆,右手伸向口中打呼哨,左手指向副末、副净,身后插团扇者,当为末泥。文献中对“末泥”外貌、装扮的提示不甚分明。不过“末泥”即“末”的省称。北京故宫博物院藏南宋杂剧演出绢画,其右边一人头戴无脚簪花幞头,腰后插一团扇,上书“末色”二字。以此作参照,韩城宋墓壁画中右起第四人应为末泥。

但也有人认为绢画中的“末色”指“副末”,我们以为不然。我们认为,南宋张炎《题末色褚仲良写真》词、《水浒传》第八十二回咏“末色”,与南宋绢画“末色”均是指末泥而非副末。张炎词云:“句济楚衣裳眉目秀,活脱梨园,子弟家声旧。”^⑨这与南宋绢画中扮相俊俏的“末色”相吻合,而与头戴诨裹、专以滑稽调笑为能事的“副末”明显有别。韩城宋墓壁画中的引戏,既非眉清目秀,亦非头戴诨裹,而有点像下级官员模样,似是在履行“末泥为长”的职责。

王国维根据“末泥色分付”一语,认为末泥色是不参加演出的。他说:“由是观之,则末泥色以主张为职,参军色以指麾为职,不亲在搬演之列。”^⑩但从画面上看,此人一手指前面的副末、副净,一面打口哨,其神情、动作,分明是进入剧情、参与演出的。也许可以这样理解:作为戏班的头领,末泥履行“分付”(指挥、编导等)的职责,但当剧情需要时,仍可上场表演。

椅子后一人,头戴簪花幞头,穿黑袍,阔鼻张口,右手持方扇,左手向前指者当为引戏。据研究,扇子是引戏色常用道具。以往发现的戏剧文物中,方形扇子并不鲜见。例如河南温县西关宋墓杂剧砖雕中的引戏色、河南洛宁宋金杂剧砖雕中的引戏、山西垣曲县古城村金墓引舞,均手执方形扇。其中温县西关宋墓杂剧砖雕中的引戏所执之物,与韩城宋墓杂剧壁画中的方形扇极为相似。

壁画中的引戏作张口歌唱或呼叫状,值得研究。李开先《词谑》中〔黄莺儿·副净〕小令:“粉嘴又胡腮,墨和硃脸上排,戏衫加上香罗带。破芦席慢筛,皮爬掌紧摆,磕瓜不离天灵盖。打歪歪,揆科撒诨,笑口一齐开。”^⑪《水浒传》第八十二回咏“贴净”云:“语言动众,颜色繁过。开呵公子笑盈腮,举口王侯欢满面。依院本填腔调曲,按格范打诨发科。”^⑫南戏《张协状元》第二出净上场后,末说他“一上场便放大口”^⑬。《武林旧事》卷四:“乾淳教坊乐户、杂剧色”陈烟息下注:“副,大口。”^⑭显然,张口歌唱或呼叫,一般应是副净的表演特征。而在韩城壁画中,张大口者为引戏。

总之,韩城宋墓壁画不仅完整呈现了北宋杂剧的五个角色,而且呈现出北宋杂剧演出场景的正在进行时,十分可贵。至于所演剧目为何,目前尚难判断。在现存《武林旧事》中的《官本杂剧段数》中,难以找到相对应的剧目。从壁画判断,基本上还是一种滑稽调笑的剧目。所有的角色都指向埋头坐在椅子上的人,也许是他用耍赖的方式抢占了本不该他坐的位置,仓皇之中连笏板也掉在地上(详后文),其他三人千方百计想要驱逐他。

2. 看乐队。北宋杂剧演出是否有乐队伴奏,以往还是悬案。廖奔《中国戏曲发展史》云:“宋杂剧的伴奏问题,史不能明……今天见到的所有北宋杂剧演出轶事里,既没有歌唱的例子,也没有表明音乐伴奏的情况。”他认为,虽然河南禹县白沙宋墓和温县前东南王村宋墓的杂剧砖雕中均出现了六七人的乐队,但禹县乐队砖雕与杂剧演出砖雕分别砌于两个壁面,“互相并不连属”,温县砖雕中的乐队和杂剧人物也分砌于两个壁面,不过由于这两个壁面相交,“而乐队人物全部侧向杂剧人物站立”,故可分析出:“乐队在为杂剧演出伴奏。”他认为,限于史料,只能说,北宋杂剧开场时,要有器乐进行“断送”,即“奏一个过门曲”^⑮。

由于韩城宋墓的发现,关于北宋杂剧演出是否有乐队伴奏的谜底可以揭开了。六位吹奏

笙箫者,两位吹奏笙者,全部拿在手中,不是含在口中吹奏。执拍板者将拍板置于右肩,执杖鼓者两手合拢放于胸前,只有大鼓还在敲击。这说明,正杂剧演出时,其他乐器全停,只有大鼓或在进行非旋律性的伴奏。

3. 看服饰,主要谈头饰。壁画中的头饰可分为三大类,第一类是副净、副末所戴的诨裹,第二类是两位女乐手头戴的团冠,第三类是其余人戴的幞头。

《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条记云:“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。”“次列箫、笙、埙、篪、觱篥、龙笛之类,两旁对列杖鼓二百面,皆长脚幞头、紫绣抹额、背系紫宽衫、黄窄袖、结带黄义襴。诸杂剧色皆诨裹,各服本色紫绯绿宽衫,义襴,鍍金带”^③。又《都城纪胜》也说只有杂剧色戴诨裹:“旧教坊有笙箫部……杂剧部又戴诨裹,其余只是帽子、幞头。”^④也就是说,除“杂剧色”之外,只有教坊色长可戴诨裹。在韩城宋墓壁画中,只有副净与副末头戴诨裹,可见他们是真正的杂剧色,或换句话说他们是杂剧脚色的核心。

什么是“诨裹”呢?廖奔说:诨裹就是“不按普通装饰,而独出心裁,随意加工,将头巾裹成各类滑稽样式以逗乐取笑。”^⑤此说大体可从。问题是,“诨裹”究竟是一种样式还是一种头巾?我们认为,包“诨裹”的头巾本身就很特殊。南宋《西湖老人繁盛录》“诸行市”有“做诨裹”一目^⑥。如果说“诨裹”仅仅是包出一个滑稽的样式,头巾本身无甚特殊,那就无须有人专门制做、贩卖了。所以,“诨裹”应是用特殊样式的头巾包出的怪异、可笑的样式。在已发现的戏剧文物中,戴“诨裹”者一般都是副净、副末。限于篇幅,不一一举例。

壁画中的两位女乐手头戴团冠。团冠为宋代流行的妇女冠名。宋王得臣《麈史》卷上记政和间妇女头饰云:“俄又编竹而为团者,涂之以绿,浸变而以角为之,谓之团冠。”^⑦从壁画看,两名女乐手是在发髻之上顶起一白色、盆状的冠。这种头饰,在以往的戏剧文物中极罕见,也未见乐队中佩戴此物的文献记载,值得研究。

所谓幞头,看起来像帽子,其实是束发的头巾。起源于北周,最初是用全幅的皂巾向后幞头,周武帝时裁为四脚,两脚系于额前,两脚垂于脑后。再后来用藤、木等硬料为山,放置在前额使软巾衬起,四脚亦可翘起或展开。到宋代,官员一般戴展脚幞头,身份低的公差和仆役多戴无脚幞头。关于宋代乐手头戴幞头,上文已引《东京梦华录》等,兹不赘。

值得注意的是,壁画中诸乐手及杂剧演员幞头上几乎都插有花草,这称为簪花幞头或簇花幞头。宋代逢节日或仪式,大小臣僚得在幞头上簪花。《宋史·舆服志》(五):“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,卿监以上有之,绢花以赐将校以下。太上两宫上寿毕,及圣节、及锡宴、及赐新进士闻喜宴,并如之。”^⑧宋吴自牧《梦粱录》卷六“立冬”条云:“教坊所伶工、杂剧色,诨裹上高簇花枝。”^⑨壁画正反映了宋代这一风气。

4. 看一样道具。椅子左下方的地面上有一长方形、似笏但又比笏稍大的木板,应当是与剧情有关的道具。这件东西,与1978—1979年间在山西稷山县马村发现的8号金墓中副末怀抱的板子很相似。除此之外,马村8号金墓中的五个杂剧角色无一持杖或鞭者。我们推测,韩城宋墓壁画中的这件器物,当是副末或副净敲击对方所用,它可能就是从坐在椅子上的副末(或副净)身上掉下来的。

总之,韩城宋墓壁画呈现出北宋后期杂剧演出的实况,也为戏剧史研究提出了新的课题。除上文讲到副末与副净难以清楚地区分、通常为副净表演的“张大口”壁画作引戏张口之外,吹口哨者一般应是副净的常见动作,但在壁画中画作末泥。凡此种种,都应引起治戏剧史者的

关注。

最后需要说明,三幅壁画均围绕墓主人展开描绘,北壁,为墓主人的工作;东壁,为墓主人的信仰;西壁,为墓主人的娱乐。

(附记:本文得到中国传媒大学姚小鸥教授、中山大学陈永正教授的指教,在此谨致谢忱!此外,在中山大学的博士生讨论课上,黄天骥教授、黄仕忠教授、宋俊华教授、戚世隽副教授及博士后李知恩(韩国)、博士生孔美艳、吕珍珍、吕惠敏、杨帆、王宣标、李利薇、张洲、钱永平、管弦、熊静等对韩城宋墓壁画提出了一些很好的见解,本文择善而从,恕不一一标明。)

- ① 《全唐诗》,中华书局点校本1960年版,第24册,第9688页。壁画屏风书写的诗句与《全唐诗》有异文,可见北宋有另一版本流行。
- ② 《全唐诗》,中华书局点校本1960年版,第9册,第2396页。
- ③ 《蔡宽夫诗话》,转引自郭绍虞辑《宋诗话辑佚》下册,中华书局1980年版,第411页。
- ④⑨⑭ 参见贺世哲《敦煌莫高窟的〈涅槃经变〉》,载《敦煌研究》1986年第1期。
- ⑤⑥⑦⑩ 若那跋陀罗译《大般涅槃经》,《大正新修大藏经》(以下简称《大正藏》)第12册,第905页,第905页,第905页,第909页。
- ⑧ 昙景译《摩诃摩耶经》,《大正藏》第12册,第1012页。
- ⑪ 参见贺世哲《敦煌壁画中的涅槃经变》,《敦煌研究文集·敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社2000年版,第73页。
- ⑫ 参见金申《辽代舍利石棺上的涅槃图》,载《中原文物》2004年第1期。
- ⑬ 失译《佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经》,《大正藏》第12册,第1116页。
- ⑮ 参见霍旭初《柏孜克里克“奏乐婆罗门”壁画新考》,载《吐鲁番学研究》2001年第2期。
- ⑯ 慧严等《大般涅槃经》,《大正藏》第12册,第607页。
- ⑰⑱ 法显译《大般涅槃经》,《大正藏》第1册,第206页,第206页。
- ⑲ 慧琳《一切经音义》,《大正藏》第54册,第374页。
- ⑳ 昙无讖译《大般涅槃经》,《大正藏》第12册,第369页。
- ㉑ 参见李静杰《中原北方宋辽金时期涅槃图像考察》,载《故宫博物院院刊》2008年第3期。
- ㉒㉓ 耐得翁《都城纪胜》,《东京梦华录》(外四种),上海古典文学出版社1956年版,第96页,第96页。
- ㉔ 陶宗仪《南村辍耕录》,中华书局点校本1980年版,第306页。
- ㉕㉖ 朱权《太和正音谱》,《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社1959年版,第53页,第53页。
- ㉗ 周密《齐东野语》,张茂鹏点校,中华书局1997年版,第381页。
- ㉘ 汤舜民《新建勾栏教坊求赞》,隋树森编《全元散曲》下册,中华书局1964年版,第1496页。
- ㉙㉚ 《水浒传》,人民文学出版社1997年版,第1069页,第1069页。
- ㉛㉜ 廖奔《宋元戏曲文物与民俗》,文化艺术出版社1989年版,第281页,第299页。
- ㉝ 张炎《题宋色褚仲良写真》,唐圭璋编《全宋词》(五),中华书局1965年版,第3499页。
- ㉞ 王国维《宋元戏曲史》,转引自马美信《宋元戏曲史疏证》,复旦大学出版社2004年版,第107页。
- ㉟ 李开先《词谑》,《中国古典戏曲论著集成》(三),第282页。
- ㊱ 《张协状元》,钱南扬《永乐大典戏文三种校注》,中华书局1979年版,第13页。
- ㊲ 周密《武林旧事》,《东京梦华录》(外四种),第393页。
- ㊳ 廖奔《中国戏曲发展史》第一卷,山西教育出版社2000年版,第226—228页。
- ㊴ 孟元老《东京梦华录》,伊永文《东京梦华录笺注》,中华书局2006年版,第832页。
- ㊵ 《西湖老人繁盛录》,《东京梦华录》(外四种),第125页。
- ㊶ 王得臣《麈史》,俞宗宪点校,上海古籍出版社1986年版,第11页。
- ㊷ 《宋史》,中华书局点校本1977年版,第3569—3570页。
- ㊸ 吴自牧《梦粱录》,《东京梦华录》(外四种),第179页。

(作者单位 中山大学中国非物质文化遗产研究中心 陕西考古研究院)

责任编辑 容明



陕西韩城盘乐村 M218 北宋墓北壁壁画全景
(参见本期《陕西韩城宋墓壁画考释》等相关论文)



陕西韩城盘乐村 M218 北宋墓东壁壁画“释迦牟尼涅槃图”

86x245.5cm

(参见本期《陕西韩城宋墓壁画考释》等相关论文)



陕西韩城盘乐村 M218 北宋墓西壁壁画“杂剧演出图”

86x245.5cm

(参见本期《陕西韩城宋墓壁画考释》等相关论文)