

# 韩城宋墓壁画杂剧图与 宋金杂剧“外色”考

姚小鸥

---

陕西韩城宋墓壁画杂剧演出图,展现了一个内涵丰富的戏剧演出场面。图中所绘可能为《辘耕录》“诸杂大小院本”中《闹巡铺》之类的剧目。场面中一位脚色的姿态十分特殊,当为“外色”。“外色”是宋金杂剧中的一个重要脚色。其脚色特征和戏剧功能为“剧外人而与剧中人呈答、呈打”。“呈答”起着贯穿剧情、沟通演员与观众的作用。“呈打”是“外色”直接参与演出的戏剧活动方式。由“外”派生出“外旦”、“外末”等脚色的过程,揭示中国古代戏剧由“小戏”向“大戏”过渡的一个重要途径。“外色”的戏剧功能及其他相关结论在《宋金杂剧考》发表半个多世纪后由出土文献证成,具有方法论方面的意义。

---

陕西省考古研究院2009年3月在陕西韩城发现的宋代墓壁画,是研究宋代文化的最新的重要文物资料。壁画中的杂剧演出图,展现了一个内涵丰富的戏剧场面,为中国古代戏剧尤其是宋杂剧的研究提供了许多前所未有的新的信息,其中所显示的各脚色的艺术特征与戏剧功能,尤其值得戏剧学界注意。本文仅就壁画中戏剧排场的脚色类种,谈谈宋杂剧中的“外色”,并由此出发,讨论相关的宋代戏剧的若干问题。

—

为了叙述方便,我们先将韩城宋墓壁画杂剧图的画面作一个整体介绍。

韩城宋墓壁画杂剧图中,呈现出由十七位演员组成的庞大演出场面。中间四人,正围绕一把作为道具的椅子进行积极的戏剧动作。四人的右方有三人,其中一人,戴簪花展脚幞头,身着广袖圆领黄袍,秉笏静立,其神情显示未进入剧情。康保成教授等已经指出其显系“装孤”。画面的最右方,是两位头戴团冠、身穿彩裙外罩、对襟旋袄、双手持笙的女乐手,应即《武林旧事》所谓的“笙色”。上述三位脚色与演出场景的关系非常明晰,无庸讨论。画面左方情况较为

复杂。其中九人身份明确,显系乐队成员。由左向右排列:六人为笙箫色,皆手持笙箫,头戴簪花展脚幞头,分别身着红色或黄色圆领广袖宽衫,束带,内有衬领斜着耸起。后一特征如沈从文所指出,是宋代服饰与唐代类似服饰的区别之处<sup>①</sup>。大鼓色一名,戴簪花无脚幞头,身着灰色团领宽衫,腰系黑色罗巾,双袖半卷起,两小臂大部裸露,双手击鼓。拍板色一名,头戴簪花展脚幞头,着红色团领宽衫,右手扶拍板置于右肩,左臂下垂,左手笼袖内,静立。杖鼓色一名,头戴簪花展脚幞头,身着黄色团领宽衫,腰系黑色罗巾,双袖半卷起,两小臂大部裸露,双手敛于胸前,静立。在画面左方乐队与戏剧场面之间,有一位身份不明的脚色,是本文将要重点讨论的对象。

我们所讨论的这名脚色,着装与戏剧班子乐队中大鼓色和杖鼓色极为相似,尤其与杖鼓色几乎全同:头戴簪花展脚幞头,身着黄色团领宽衫,腰围黑色罗巾。其姿态是:侧身向右,面向中间作场的四人,左臂为身体遮挡,左手握空拳置左胸前,掌心向上,右衫袖半卷,右小臂大半裸露,右腕似戴有一枚钏类饰物,右手伸向前下方,指微曲,指尖向下,掌心向里。与其他脚色相比,其特殊之处在于:服饰与乐队相同,却不持任何乐器;壁画所绘乐队诸成员或不面向演出场面,面向演出场面者,皆目光向上,多露眼白,显示其不专注于场上。画家显然欲以此种神态表示乐队诸成员此时不参与演出进程。这名脚色却目光炯炯凝视作场四人,身体与双手的姿态也呈现动态,作随时欲介入演出状。根据各种迹象,我们判断这名身份不明、似乎有些奇怪的脚色,是宋杂剧中的“外色”。

## 二

“外”是宋金杂剧的一个重要脚色。而目前戏剧史界对它的关注和认识却很不够,所以我们在先对“外色”及其研究状况作一个较为详细的介绍。

在学术史上,王国维《古剧脚色考》对“外”已有所涉及。《古剧脚色考》将“外”归入“冲末、小末、二末、老旦、大旦、小旦、细旦、色旦、搯旦、花旦、外旦、贴旦、外、贴”之属。王国维说:

元曲有外旦而无外末,而又有外,外则或扮男,或扮女,外末、外旦之省为外,犹贴旦之后省为贴也……然则曰冲,曰外,曰贴,均系一义,谓于正色之外,又加某色以充之也。<sup>②</sup>

王国维开拓中国戏剧史研究之功毋庸置疑,于脚色研究亦多所发明,然其对“外色”的论述却未切中肯綮,恐是受到《南词叙录》“生之外又一生也”这一说法的影响。王国维对“外色”的认识虽然较古人无根本性的突破,人们无由从中认识“外色”的本质特征,但为后人开启了相关研究的门径。

近代以来的戏剧史家,对“外色”的认识多数受到《南词叙录》和《古剧脚色考》的左右,一般认为“外色”之“外”系“另外”、“外加”之意。著名戏剧家齐如山《国剧艺术汇考》第十章《脚色名词》中设有词条“外”。该词条说:“外原来的性质只是末之次路脚色。”<sup>③</sup>

我国台湾地区著名的中国戏剧史专家曾永义发表于1977年的《中国古典戏剧脚色概说》,与齐如山相似,也将“外”归入“末行”。曾永义的文章将“外”与“末”列为一品,说:“‘外’盖即‘外末’之省”<sup>④</sup>,与齐如山略同。

在中国大陆占主流地位的中国戏剧史代表著作,如张庚、郭汉城主编的《中国戏曲史》,虽然在相关论述的引文中提到过“外色”,但没有对它进行具体的解说<sup>⑤</sup>。

《中国戏曲曲艺词典》是新时期以来一部发行量很大、影响广泛的戏剧专业辞书。辞典类工具书一般反映学术界的共识,所以,我们将这部辞书的相关词条全文引录如下:

【外】传统戏曲脚色行当。元代戏曲中有外末、外旦、外净等,大致是指末、旦、净等行当的次要脚色。明清以来“外”逐渐专演老年男子的脚色。表演上基本与生、末相同。一般挂满白须,所以又叫老外。如京剧《四进士》的宋士杰、《跑城》的徐策等。近年来有些剧种(如京剧)外脚都由老生兼演,不另分行,有些剧种(如汉剧等)则仍作为一个主要的行当。<sup>⑥</sup>

《中国戏曲曲艺词典》虽然对“外”专门设置了辞条,但却将其置于“近代·现代”戏剧部分,该辞条的主要内容又是叙述“外”的派生脚色,而未很好地解释其本身。从该词典将“外”所置于的历史年代和辞条本身的内容两方面来看,都可以说明直到20世纪80年代初期,戏剧学界虽然意识到“外”是一个具有悠久历史渊源和广泛艺术影响的脚色,但对它的具体性质的认识却不很清楚。

景李虎所著《宋金杂剧概论》是一部由博士论文修改而成的研究宋金杂剧的专著,从作者的身份和著作的性质两方面来看,总体上它应该代表了20世纪末宋金杂剧研究的最新水平。其书第四章讨论“宋金杂剧的角色”时,将宋金杂剧中的脚色分为八品:(一)“末泥色”和“戏头”,(二)“引戏色”,(三)“副末色”和“末色”,(四)“副净色”,(五)“装孤色”,(六)“装旦色”,(七)“参军色”,(八)“把色”<sup>⑦</sup>。以上八品中未列入“外色”。“外色”未进入该书作者的视野,反映了直到20世纪末戏剧学界对这一脚色的隔膜。

### 三

其实,早在20世纪50年代,戏剧学界就有学者在专门著作中对“外色”这一宋金杂剧的重要脚色作过相当精深的研究,这就是胡忌和他的《宋金杂剧考》<sup>⑧</sup>。

《宋金杂剧考》用大量的篇幅论述了“外色”的脚色特征及其在宋金杂剧中的戏剧功能,将其概括为:

本身为剧外人而与剧中人呈答、呈打,以便于演出中的对话需要或加以批判的语言。<sup>⑨</sup>

为了理解上述论断,我们必须首先了解什么是“呈答”和“呈打”。

“呈答”和“呈打”是宋金时期人们所使用的两个重要戏剧术语,用以描述某些戏剧演出的过程。许久以来,由于对“外色”及其所呈现的中国古代戏剧相关特色注意不够,戏剧学界对这两个术语也有所忽略。现存的各种辞书对它们很少收录,也少有戏剧学著作对它们加以引用或解释。“呈”的本意是“呈现”,在宋代又特指艺术表演。其时有“呈艺”一词,叶梦得《避暑录话》记晏殊佚闻时,即使用过这一词语:

晏元宪公虽早富贵而奉养极约,惟喜宾客。未尝一日不燕饮,而盘饌皆不预办,客至旋营之。顷有苏丞相子容尝在公幕府,见每有嘉客必留,但人设一空案、一杯。既命酒,果实蔬茹渐至。亦必以歌乐相佐,谈笑杂出。数行之后,案上已灿然矣。稍阑即罢,遣歌乐曰:“汝曹呈艺已遍,吾当呈艺。”乃具笔札,相与赋诗,率以为常。前辈风流未之有比。<sup>⑩</sup>

“呈”字在宋金时期不仅用来描述一般的歌舞艺伎,还专门用来描述杂剧、院本的演出。胡忌在《宋金杂剧考》中所引用的耿文远南戏残曲就证明了这一点:

看傀儡,傀儡呈院本,身分诙谐越样美。<sup>①</sup>

“呈院本”即出演院本,上引南戏残曲描写了观看以傀儡戏的形式演出院本的情况。我们现在已经知道,宋金时期“院本”和“杂剧”名称虽然不同,其形式内容并无大异<sup>②</sup>,所以“呈院本”一语同样可用于描写宋杂剧的演出。

由“呈”字为语义核心组成的“呈答”与“呈打”两个词语,在文献中用以描述“外色”所独具的参与杂剧、院本演出的具体方式,即本身为剧外人而与剧中人的当场演出以某种形式结合进行的演剧活动。

《宋金杂剧考》从《也是园古今杂剧》的《蔡顺奉母》一剧第二折中,勾稽出了院本《双斗医》。《双斗医》及其他相关材料,清楚地反映了“呈答”的具体内涵<sup>③</sup>。

《双斗医》描写两个害人庸医为人诊治疾病的过程。其中一名庸医的身份是“太医”,名叫“宋了人”(谐音“送了人”),另一名庸医被称为“医士”,名叫“糊突虫”。戏一开场,“宋了人”自我介绍说:

那害病的请我,我下药就着他沉痾。活的较少,死者较多。

[外呈答云]名不虚传!得也么!

糊突虫自我介绍:

看病不济,我吃饭倒有能。

[外呈答云]两个一对儿,得也么!

糊突虫接着解释迟到的原因是自己病了,请人医治。

[外呈答云]你是太医,怎么又吃别人的药?

[糊突虫云]我的药中吃,是我也吃了。

[外呈答云]可怎么不中吃?

[糊突虫云]我若吃了我自家的药啊!我这早晚,死了有两个时辰也。

[外呈答云]你可是卢医不自医?得也么!

[太医云]自从俺打官司出来,一向无买卖。

[外呈答云]为甚么打官司来?

[太医云]俺两个为医杀了人来。

[外呈答云]两个一对儿油嘴,得也么!<sup>④</sup>

上引文清楚地表明了“外色”“呈答”作为一种参与演出的重要方式是,随时与剧中角色就剧情进行对答,或对剧情发展作出随机评价。其戏剧功能是:贯穿剧情,沟通演员与观众。

如果说“呈答”的戏剧功能主要是贯穿剧情,沟通演员与观众,那么“呈打”则是“外色”直接参与演出的戏剧活动方式。《宋金杂剧考》引《也是园古今杂剧》中《广成子》剧第二折<sup>⑮</sup>:

[净云]我去采药来,好远路!我过了三道河,四座岭,六座崖,一个洞。

[外呈答云了]

[净云]我过三道河,是无奈河,难奈河,怎奈河;四道岭,过了左捩岭,右捩岭,义儿岭,话儿岭;又过了六座崖,过了今番崖、明番崖、常川崖、怎地崖、则管理崖、大家崖;又过了一座洞,过了必岭峰上的干厮峰下的靠后道直至无底乡空虚观脱膊洞里走了一遭才来。

[外呈打住]

[净云]我斗你耍哩!

《双斗医》院本中,有两个庸医互“打”和“外色”“打”充演庸医的“二净”的情节。

[蔡员外云]住住住!你两个休要胡厮嚷。你两位端的那一位高强,让一个医了吧!

[二净拿着药包一递一个打着念科]

[太医打糊突虫,云]我能调理四时伤寒。

[糊突虫打太医,云]我善医治诸般杂症。

……

[糊突虫拿药包打倒卜儿科,云]泻杀这个老妈妈,也是场干净。

[外呈答云]贼弟子孩儿,去了罢,去了罢![打二净下]<sup>⑯</sup>

“呈打”使“外色”直接参与杂剧、院本演出的事实显露无遗,宋金杂剧中“打”的戏剧美学意义也由此得到充分呈现。

从戏剧艺术的基本美学特征来看,有控制的和经过驯化的“性”与“暴力”往往是戏剧表演中不可或缺的内容。现存剧本与记述性历史文献都证明,“打”是宋金杂剧、院本诸剧目,特别是带有较强调笑性质剧目的重要内容与表演形式。在戏剧学史上,人们对于“参军”、“苍鹘”之间的打斗、对于副末色手中所持的“皮棒槌”注意较多,但对于“打”在整个杂剧中的美学意义的讨论却很不够。《双斗医》以“外色”“呈答”后“打二净下”收束全剧,以生动的个案反映了“外色”的“呈答”、“呈打”等表演活动在宋杂剧演出中的重要性。它告诉我们,“外色”的戏剧功能不限于贯穿剧情、沟通演员与观众,还往往在整个戏剧中具有结构性的意义。

一个“戏外人”如此参与戏剧的演出,是否是一种偶然的現象呢?是否意味着宋金时期戏剧的发展还处于“初级戏剧”的阶段呢?我们以为不是这样。“外色”以“戏外人”的身份,以“呈答”、“呈打”等形式参与戏剧的演出,有着中国戏剧的重要美学传统“和”作为根柢。黄天骥在讨论参军戏、傩戏的“和”的演出形式时,对此类戏剧现象有过深刻的阐述。黄天骥说:

请勿轻视“和”这种从傩、参军戏遗传下来的戏曲演出形式。在形式的后面,体现着我国从古以来的审美观念。所谓“侏子和”,实即让观众参与演出,这一点,成为我国戏曲表演的重要传统……到宋元南戏,后台和唱帮腔者虽然不算是观众,但他们的[合]唱,往往是从观众的角度,发表对事件、人物的评价、感想。这实际上也是观众参与的一种方式。当



然,我们不是说傩戏、参军戏的“和唱”是最理想的表演手段,但是,注重让观众参与的审美观念,却为以后的戏曲表演所接受,并逐步形成我国戏剧独特的表演体系。所谓“程式化”、“虚拟性”等种种表演原则,无不以观众参与为前提。能否这样说:傩、参军戏“和唱”形式所体现的美学思想,影响着后世戏曲审美观念的思维定势。<sup>①7</sup>

熟悉中国戏剧史的人都知道,中国古代戏剧种种独具特色的表演形式,所谓“跳出角色”、“自报家门”等等,无不是以场上场下、戏里戏外的沟通为前提。明确了这一点,方能对“外色”的戏剧史地位做出恰当的评价。

宋杂剧中的“外色”并不是一个偶然随意出现的“剧外人”。早期的“外色”由宋金时期戏剧班子(《武林旧事》称之为“甲”)中的一个重要脚色——引戏充任,以后逐渐发展为专事演出的独立脚色。

关于“引戏”和“外色”的关系,胡忌指出:

参加赞导而与剧事表演无关者名曰“引戏”,故对戏剧言,其实即剧外人,故称“外”;惟其为“外”,除司赞导礼节外,可以空余时间参加戏剧中的次要演出人物,其装扮男角者可称“外末”、装扮女角者则可称“外旦”,也即是“装外”和“装旦”的原由。<sup>①8</sup>

还应该指出,“外色”在宋金时期是一个为公众所承认并熟知的戏剧脚色。《水浒传》记述有“装外”这一脚色,为戏剧学界所熟知。从构词法来说,“装外”与“装孤”(《梦粱录》)、“装旦”(《武林旧事》)等脚色名称相类。“装旦”即“旦”,“装孤”即“孤”,由此可以判定“装外”即“外”。“外”作为脚色名称,不但出现在剧本中,同时也出现在叙述性的文献中,说明其被社会接受的广泛程度。

#### 四

人们也许要问,“外色”既然在戏剧史上有如此重要的地位,为什么长期以来,有关它的记载较少,并且人们在已发现的大量戏剧文物中没有发现“外色”?

这个问题非常复杂,下面试作初步回答。首先,从戏剧表演的角度来看,“外色”只是宋金杂剧中的一个辅助脚色,和“参军色”、“末泥色”、“副末色”、“净色”(含“副净色”)等宋杂剧核心脚色与“生”、“旦”、“丑”等南戏核心脚色相比,不那么引人注目。过去发现的有关宋杂剧演出图的画面都比较简略,“外色”很难成为有关画图反映的对象。其次,从脚色发展史的角度来看,“外色”是一个带有过渡性的脚色。“外色”最初的“业余”性质决定了他的通常装扮,而这一通常装扮使人们难以在一般的戏剧文物中将其辨认出来。

“装外”即“外色”的通常装扮是什么样呢?《水浒传》描述“外色”的形象说:

头一个装外的:黑漆幞头,有如明镜;描花罗襴,俨若生成。虽不比持公守正,亦能辨律吕宫商。<sup>①9</sup>

“黑漆幞头,有如明镜;描花罗襴,俨若生成”,说明“外色”通常着与乐队相似的制式服装。这让我们联想到韩城宋墓壁画中所描绘的“外色”的装扮。

本文在前面提到过,韩城宋墓戏剧壁画的“外色”与乐队中的大鼓色和杖鼓色的着装极为相似,尤其与杖鼓色几乎全同。如果不是他未持任何乐器,姿态、神色和乐队诸成员迥异,人们很难把他和乐队区分开来。也就是说,当“外色”充当“贯穿剧情,沟通演员与观众”的脚色时,并无剧中角色装扮,其着制式服装出场,难以辨认其脚色。当“外色”串演剧中脚色时,自然依脚色需要化装,则很可能被当作其他脚色,如《王勃院本》“一净三末”中的一“末”,也未可知。

汤式《新建构栏教坊求赞·二煞》在描述杂剧各脚色功能时说:“引戏每叶宫商解礼仪。”<sup>②</sup>互证之下,可知“虽不比持公守正,亦能辨律吕宫商”,说明“引戏”参与戏剧活动的方式和性质。《梦粱录》卷二十说:“末泥色主张,引戏色分付。”<sup>③</sup>两相参较,可知“持公守正”反映“外色”在杂剧演出时负有指导方面的某些职责。“亦能辨律吕宫商”则说明,为能履行此项职责,“引戏”还须通晓音律。这些都使我们联想到韩城宋墓壁画杂剧图中“外色”的服饰及其与乐队的关系。

## 五

将韩城宋墓壁画杂剧图中的“外色”与整个戏剧场面的关系作进一步分析,可以使我们大大增加对宋杂剧“外色”戏剧功能的了解。

仔细观察,可以发现韩城宋墓壁画杂剧图的构图技巧十分高超。图示“杂剧色”诸品中,“装孤”未参与演出,不能算场上角色。“外色”与“一末三净”组成的演出场面,构图耐人寻味。“一末三净”围绕一把红色木椅成丁字形展开演出场面。丁尖为副末所饰低级官员类角色(其装扮与“装孤”所饰官员明显有别),头戴黑色无脚簪花幞头、身着圆领大红袍,腰系黑色罗巾,左手前指,右手插口中打呼哨。三净中,一持杖盘腿赖在木椅上,一着装类皂吏,右手举红色令牌类道具,左手指坐椅上者,似促使其离开;一市民装扮,叉手,躬身向前,作无奈状。官袍、令牌、木椅同为红色,暗示戏剧场面发生在某一个较为低级的官署内。如此,则令我们猜测此图所绘可能系演出《辍耕录》“诸杂大小院本”中《闹巡铺》之类的剧目。“丁”字底部系四位角色构成演出场面的重心,画家有意将之与“外色”之间作适度留白。靠木椅外侧(左侧)地面,落有一长形木板,应该是类似《王勃院本》中“样板”之类的道具。这块木板加强了“一末三净”与“外色”的联系,也给人们体会“外色”的戏剧功能提供了联想的空间。

胡忌发现,根据《蔡顺奉母》剧后的“穿关”,除了“外呈答云”的“外色”,剧中同时还出现另一个扮演剧中人物蔡员外的“外”。两个“外色”同时出现,说明此时“外色”由贯穿剧情、沟通演员与观众的“剧外人”的原初脚色,已经逐步过渡到充当某一脚色独立参与戏剧演出。随着中国古代戏剧的发展,戏剧容量的逐步增大,导致脚色增多,对于脚色数量也必然产生新的要求。由“外”而派生出“外旦”、“外末”等脚色的过程,揭示了中国古代戏剧由“小戏”向“大戏”过渡的一个重要途径<sup>④</sup>,它的发现,具有重要的学术史意义。胡忌利用传世文献已经对此作出了有力的论证,而韩城宋墓壁画杂剧图在半个多世纪后以新的材料证成其说。

顺便指出,胡忌对“外色”的发现可谓目光如烛,令人叹服,但个别时候他的叙述却似乎显得有些游移,他说:

在解释宋杂剧名目“引戏”时,我主张“引戏”即演变为“装外”。以戏说,它本是戏外的人物,但有时以戏剧演出的协助需要,而参加次要剧中人的演出,故产生了“外末”、“外旦”、“外净”的名称。“外末”者,以“外”扮戏中男脚也,余以“旦”、“净”本义类推,则其说自

可贯通。如以“外”为角色名称,由戏剧发展状况看,决无斯理。且以“外”为角色名称,则如“外末”、“外旦”名称,亦不能得解。<sup>②</sup>

上引文前半部论述十分精到,后半部却有些含糊。《宋金杂剧考》书中既已明确使用“外色”一语,这里为何又断然否定“‘外’为角色名称”? (按:《宋金杂剧考》习惯将“脚色”写作“角色”)我们认为,从全书来看,胡忌的论断是明确的。《孟子·公孙丑上》说:“故说诗者,不以文害辞,不以辞害志,以意逆志,是为得之。”<sup>③</sup>学习先辈论著要抓住其理论精髓,不能仅从字面意义上来理解。

胡忌的上述些许游移,有可能造成部分读者的误解,这可能是数十年来其真知灼见未能得到戏剧学界及时回应的重要原因。而最根本的原因,则在于多年来中国戏剧学界研究路径的偏差。

历来研究中国戏剧史有两条路径,或重视戏剧的文学性,或强调戏剧的演剧性。王国维开创中国戏剧史研究,功不可没,其戏剧学诸论著在学术史上有人尽皆知的重要意义,但《宋元戏剧史》的某些部分,有意无意过于强调了中国古代戏剧的文学性。戏曲学大师吴梅更偏爱曲本位的戏剧史研究,其在大学教授多年,学生多有成就,影响深远。他们的文学本位(或曰曲本位)的理论倾向在一定程度上影响了中国戏剧史研究更深入的进展。董每戡说:

过去一班谈中国戏剧史的人,几乎把戏剧史和词曲史缠在一起了,他们所重视的是曲词,即贤明如王(国维)氏,也间或不免,所以他独看重元剧。我以为谈剧史的人,似不应该这样偏……戏剧本来就具备着两重性,它既具有文学性(Dramatic),更具有演剧性(Theatrical),不能独夸这一面而抹煞那一面的。评价戏剧应两面兼重,万一不可能,不得不舍弃一方时,在剧史家与其重视其文学性,不如重视其演剧性,这是戏剧家的本分,也就是剧史家与词曲家不相同的一点。<sup>④</sup>

如果将“戏剧性”或曰“演剧性”置于首位,不难发现“外色”在宋金杂剧中的重要性。对“外色”及其戏剧功能的更深入的研究与发掘,在宋金杂剧乃至整个中国戏剧发展史的研究中都具有十分重要的意义。

(附记 2002年夏,胡忌先生以自存1957年初版《宋金杂剧考》交笔者学习,再三研读,获益匪浅。谨以此文作为对胡忌先生的纪念。)

① 沈从文:《中国古代服饰研究(增订本)》,上海书店出版社1997年版,第333页。

② 姚淦铭、王燕编《王国维文集》(第一卷),中国文史出版社1997年版,第513页。

③ 齐如山:《国剧艺术汇考》,辽宁教育出版社1998年版,第391页。

④ 曾永义:《中国古典戏剧脚色概说》,《曾永义学术论文自选集》(乙编),中华书局2008年版,第106页。

⑤ 张庚、郭汉城:《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社1992年版。

⑥ 上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编《中国戏曲曲艺词典》,上海辞书出版社1981年版,第75页。

⑦ 景李虎:《宋金杂剧概论》,广东高等教育出版社1996年版,第80—100页。按:引文中的“角色”一词当写为“脚色”,说见孙楷第《脚色》,《沧州集》,中华书局1965年版,第338—340页。

⑧ 胡忌:《宋金杂剧考》,古典文学出版社1957年版。

⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯ 胡忌:《宋金杂剧考》,中华书局2008年版,第73页,第199页,第70—73页,第70—73页,第73页,第106页,第120—121页。



- ⑩ 叶梦得《避暑录话》(卷上)文渊阁《四库全书》子部 杂家类 杂说之属。
- ⑫ 胡忌:《“院本”之概念及其演出风貌》,《菊花新曲破》,中华书局2008年版。
- ⑮ 引自《宋金杂剧考》,中华书局2008年版,第73页。本文引用时核对了收录于中国戏剧出版社1957年版的《孤本元明杂剧》中的原剧本,并对《宋金杂剧考》的引文作了个别删节。
- ⑰ 黄天骥:《论参军戏和傩》,《中国古代戏曲与古代文学研究论集》,中华书局2001年版,第76页。
- ⑲ 《水浒传》,人民文学出版社1975年版,第1128页。
- ⑳ 隋树森:《全元散曲》,中华书局1964年版,第1494页。
- ㉑ 《东京梦华录》(外四种),文化艺术出版社1998年版,第302页。
- ㉒ 关于“小戏”,参见曾永义《论说小戏》,《曾永义学术自选集》(甲编),中华书局2008年版,第322—335页。
- ㉓ 《孟子注疏》,中华书局1980年阮刻十三经注疏本,第2734页。
- ㉔ 董每戡:《中国戏剧简史·前言》,《董每戡文集》,广东高等教育出版社1999年版,第156—157页。

(作者单位 中国传媒大学文学院)

责任编辑 容明

·书 讯·

《西安鼓乐全书》(5 卷本)

李石根 著

文化艺术出版社 2009 年 9 月出版

李石根先生,既是西安鼓乐收集、整理工作的先行者,也是西安鼓乐理论研究的奠基人。《西安鼓乐全书》是他半个多世纪以来专心致志收集、整理、研究西安鼓乐的重要成果。

此书的出版,弥补了我国以往音乐史出版物缺乏鲜活音乐史料的不足,是一部以仍然存活于世并珍存于民间的古老乐种——西安鼓乐为基本内容,具有重要的历史、学术价值的著作。尤其珍贵的是,它以数代艺人韵曲和从宋代俗字谱一脉相传下来的活生生的音乐演奏形态,勾勒出自唐宋以来中华民族音乐的继承、流传、衍变及发展的轨迹,充实了我国音乐文物宝库的内容。

《西安鼓乐全书》分一、二两部。第一部含“鼓乐概论”、“资料汇编”、“西安鼓乐俗字谱的研究”、“西安鼓乐俗字谱的解读”、“散论”等五编,以及附录“鼓乐曲(牌)名索引”。

第二部为“译谱总编”,共收入西安鼓乐各类曲目(牌)730首(套),按体裁分三编排列。第一编“单曲”,依次为起、拍曲、耍曲、歌章;第二编“套曲”,依次为套词、北词、南词、外南词、经套、大乐、法鼓段、别子、赚、打札子、鼓札子、念词;第三编“总谱”,依次为坐乐、行乐、开坛鼓。

《西安鼓乐全书》共选录鼓乐艺人、藏谱、乐器、演奏及其有关的其他照片、图片200多幅。卷末附部分“西安鼓乐俗字谱手抄本”原件照片,并附有音响资料CD(3张)及DVD(1张)。

本书由中国非物质文化遗产保护中心、西安音乐学院、陕西省音乐家协会资助出版,定价:1200.00元(精装全五卷+4张CD)。