

徐州汉画像石与中国戏曲

赵咏维

(徐州汉画像石艺术馆 江苏徐州 221006)

内容提要:在中国戏曲的形成过程中,汉代是一个重要时期。徐州汉画像石中有较多表现艺术的图像,如乐舞图、竞技图、打鬼逐疫图等,真实再现了两汉时期的表演艺术形式,部分艺术形式与今天的中国戏曲仍有着直接的关系。

关键词:汉画像石 中国戏曲

中图分类号:K879.4

文献标识码:A

戏曲是中国传统戏剧的独特称谓。它作为世界上三种古老的戏剧文化之一,约形成于12世纪,至今已有800多年的历史。800多年,就中国5000年的文明史来讲不算太长,然而中国戏曲的孕育发展过程却是漫长的。早在原始社会,氏族村落的歌舞就已经显露出戏剧的萌芽;安阳出土的商代甲骨文中的“舞”字,形似一人在舞弄飘扬的长袖;周代有了打鬼逐疫的傩舞;战国屈原的《九歌》,就是楚国民间祀神歌舞的歌辞。自汉代起,民间歌舞艺术中就不断出现带有故事性的戏剧节目,如汉代的《东海黄公》^[1]、隋唐的《踏摇娘》^[2]等等,这些节目已有了戏曲的雏形。时至宋、金,早期的中国戏曲——南戏应运而生。

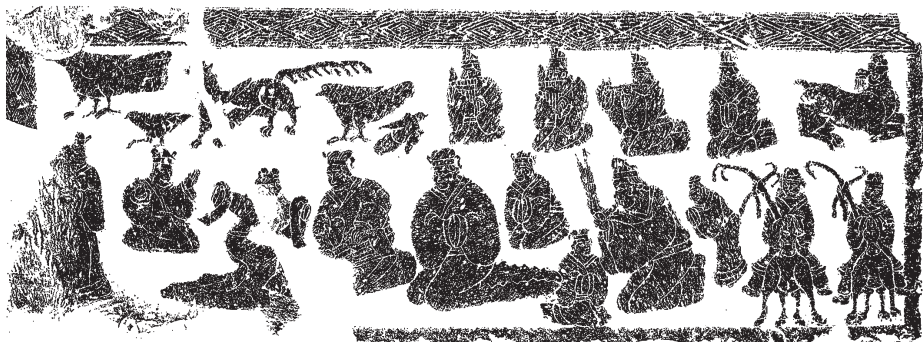
在中国戏曲的形成过程中,汉代是一个重要的时期。当时的《蚩尤戏》、《斗牛戏》以及《东海黄公》等角抵戏,都已很接近我们今天界定的戏曲:第一,它们都有了明文记载的剧名;第二,每个剧目都来自历史故事,有完整故事情节;第三,剧目中有了装扮表演,也就是有了角色;第四,有了虚拟性的表演,即后来戏曲的“做”和“打”;第五,《东海黄公》所谓的“赤刀粤祝”,“赤刀”很可能是一种道具,“粤祝”是指口中念叨的咒语,可以说有了简单的台词。从这些特征看,在汉代,中国戏剧似乎已经发生了。

任何艺术形式的形成与发展都离不开历史文化的熏染,中国戏曲也是如此。徐州地区作为一个自然区划,有着自己独特的民风俚俗和生活方式,

其文化艺术也在这片沃土的滋养下有着自己丰富的内涵和独有的风格。在徐州的两汉文化遗存中,有不少表现表演艺术的物质载体,特别是汉画像石,其中的乐舞、竞技、打鬼逐疫等图像,真实地再现了两汉时期栩栩如生的表演艺术形式,使我们看到其与今天中国戏曲的传承关系。

歌舞是中国戏剧起源的一个重要因素。从原始的祭祀歌舞,到以歌舞演故事的“大舞”,直到今天的戏曲,其发展和演变轨迹是很清楚的。汉代,歌舞已发展到一个相当高的水平,特别是被我们称为长袖细腰的舞蹈,代表着中华民族舞蹈艺术发展的方向。《西京杂记》卷一载:“高帝、戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌,毕,每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞,歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲。侍婢数百皆习之,后宫齐首高唱,声入云霄。”^[3]这种舞蹈在当时遍及朝野。徐州汉画像石中的诸多乐舞图像反映的就是汉代歌舞的情景。

徐州苗山汉画像石墓后中室右壁出土有一方“乐舞图”画像石(图一),长方形,剔地平面阴线刻。画面左下方有一女子在表演长袖舞。此女子头梳高髻、身着长衣,细腰如束,两条长袖随着舞者的动作飘绕缠绵。表演者舞步轻盈、舞姿婀娜,给人一种舒展奔放的美感。综观徐州汉画像石中的这类长袖表演图像,结合中国戏曲中的水袖动作,我们惊奇地发现,它们前后相差近两千年,但其艺术表现竟如此相似。这种相似并非偶然,此乃中国传统艺术一脉相承、潜移默化的写照,也是传统艺



图一// 苗山汉画像石墓“乐舞图”画像石



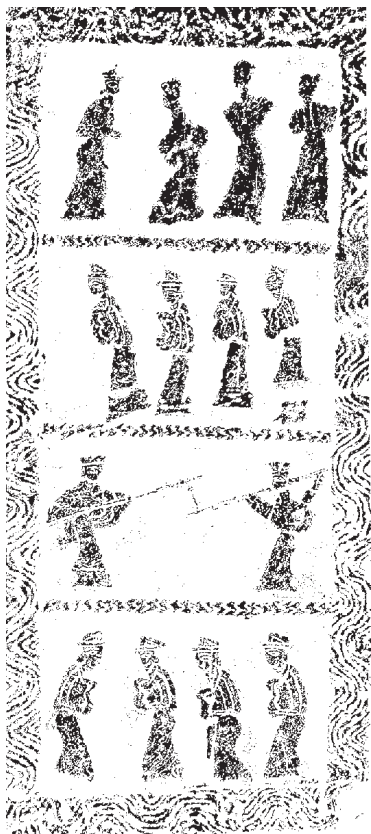
图二// 苗山汉画像石墓“比武图”画像石

术强大生命力的证实。图中舞者的左边有一人跽坐于地,双手击节,舞者的右边有一人在抚琴,他的后边还有吹竽、吹排箫、吹笛等伴奏者。画面的左上方饰有三足乌、九尾狐,右上方刻有福德羊等祥瑞。古人云:丝竹相合,击节者歌。左思《蜀都赋》:“巴姬弹弦,汉女击节。”^[4]这说明击节者一边给舞者打着拍子,一边还在伴唱。表演正如张衡《南都赋》所言:“齐童唱兮列赵女,坐南歌兮起郑舞。”^[5]苗山的这幅乐舞画像,是一种舞、唱、伴奏相结合的综合艺术表演形式,它实际上已具备了戏曲的唱、做、伴奏等主要艺术表现形式,从整个构图上看,它很像现代戏曲的露天场地演出。徐州汉画像石中的其他乐舞画像,限于篇幅,不再赘言。

苗山汉画像石墓的后室西壁还出土一方“比武图”画像石,长方形,剔地阴线刻。画像的中心刻二人在对打,左一人持戟,右一人拿勾镶和环首刀,旁有观看者和伴奏者。拿勾镶者正一手用勾镶将对手的长戟勾住,另一手挥刀向对方的脑门砍出(图二)。画像作者是抓住比武中最惊险的一瞬间进行着力刻画。徐州韩山曾发现一方“邀看比武图”汉画像石(图三),长方形,纵向放置,阴线刻。画像分上下四格,以连环画的形式表现了“邀看比武”这一事件的发展过程。从上至下第一格表现的

是一人邀请三人去看比武,他面对三人,躬身揖手发出邀请。第二格绘四人向同一方向行进,表示三人接受了邀请一同去看比武。第三格刻二人头戴武冠,身着袍服,持戟相击对打。第四格是看完比武后,一人向三人揖别的情景。这幅图的第三格与苗山汉画像石墓中的“比武图”所刻绘的都是双方击刺对打的内容,但从画像上看,这种对打没有剑拔弩张、极力拼搏之势,对打者都被刻画得衣冠齐整、从容潇洒,显然是为了突出其为表演性质的比武,况且苗山的“比武图”中还有抚琴伴奏者。这种比武表演很像今天戏曲中的古装戏对打,似已从形像上开中国武打戏之先河。

事实正是如此。战国时期,徐州一带战争频仍,养成了徐州人习武尚勇之民风,刘邦及其同乡曹参、樊哙、王陵、周勃等人即是在这里自幼习拳舞剑,以习武为乐,《史记·项羽本纪》“鸿门宴”一节中,项庄佯为刘邦、项羽祝寿即曰:“军中无以为乐,请以剑舞。”其意却在沛公。项伯为了不使刘邦受到伤害,亦拔剑起舞,并在舞剑中“常以身翼蔽沛公”。这种高超的舞剑表演说明他们早已多次演习过表演性的对打活动,也清楚地表明,在汉代,徐州人已经以观看比武对打表演为娱乐了。这种汉代的对打表演与今日中国戏曲中对打的渊源关



图三// 韩山“邀看比武图”画像石

系自是不言而喻的。

徐州汉画像石艺术馆现陈列有一方“打鬼图”汉画像石(图四),浅浮雕,原石右边残缺,但大部分画面仍保存完好。画面分上下两格。上格刻二人头戴面具,身着异服,手举环首刀,两臂平伸,两腿分开,脚尖上翘,在作跳跃表演。左边残存一鸟尾及“□万金”三字。下格刻一房屋,屋内二人,左一人扶几踞坐,右一人站立而侍。房屋的右边有两胡人面左而行,其上部有一人在表演长袖舞,画面最右边是一棵长青树,树上立一鸟。此石的上格是一幅打鬼逐疫的傩舞图像。

打鬼逐疫是春秋战国时期非常流行的一种宗教仪式。《周礼·夏官·方相氏》云:“方相氏掌蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈扬盾,率百隶而时难,以索室驱疫。”郑玄注:“蒙,冒也。冒熊皮者以惊驱疫疠之鬼,如今魃头也。时难,四时作方相氏以难却凶恶也。”^[6]从这段文字记载中我们知道,所谓的方相士不是什么神明,而是由人装扮的一种恶神。他蒙着熊皮,戴着面具,身上穿着红黑搭配的衣裳,手里拿着打鬼的武器——戈和盾,带领

一帮人到各室做出打鬼逐疫的虚拟动作。他们跳着舞,嘴里有节奏地喊着:“傩、傩、傩……”这是宫廷的打鬼仪式。在当时,民间打鬼也很流行。《论语·乡党》上说,每逢乡人举行打鬼仪式,孔子都要换上朝服恭恭敬敬、郑重其事地站在台阶上观看。这种习俗在东汉仍颇盛行,并把大傩作为一种打鬼节固定下来。《后汉书·礼仪中》曰:“先腊一日,大傩,谓之逐疫。”徐州出土的这方“打鬼图”汉画像石表现的就是东汉民间打鬼的情景。戏剧起源于人类对自然物以及自身行为的行动性或象征性模仿。汉代的傩舞,无论从文献记载还是从出土的画像上看,显然是人类对自身行为的行动性或象征性模仿,虽不能构成完整的戏剧艺术形式,但已有了戏剧的一些特征。如方相士是人化装的,已脱离了他本人的面貌,这同戏曲中的角色有相似之处。又如,方相士手里拿着武器不是真的动武,而是在做殴打的虚拟动作,这同戏曲中的“做”、“打”似有相通。第三,方相士嘴里不停地喊着的“傩”,可以看成有节奏的台词。第四,方相士打鬼逐疫的过程,已构成了简单的故事情节。从以上几点看,大傩这种打鬼仪式与中国戏曲的形成有着千丝万缕的联系,是向戏曲发展的一种过渡形式。

大傩还直接影响着中国现代戏曲。安徽黄梅戏中的传统曲调“傩神调”就来源于傩舞。某些地区傩舞已直接发展成“傩戏”,如湖南的“傩堂戏”、湖北的“傩戏”、河南的“罗戏”等等。徐州的地方戏曲中也能觅到大傩的影子。徐州旧时的梆子戏班,在正戏开场及唱敬神戏、还愿戏前常表演一种戴面具的哑剧节目,谓之“跳加官”。表演是由演员戴青相貂、穿红蟒、围玉带、蹬粉靴,手端牙笏,嘴咬



图四// 徐州汉画像石艺术馆陈列“打鬼图”画像石

假面具,在鼓乐声中做各种象征性的动作。演员上场后要给打大锣的作揖。为什么单给打大锣的作揖呢?笔者以为,古“罗”与“雉”相通^[7],河南的“罗戏”实际上就是“雉戏”,敬大锣似有尊崇古代雉舞的成份。这种逐凶趋祥的“跳加官”表演,显然是从古代的大雉发展而来的。如果说大雉是中国戏曲起源的一个重要因素的话,那么,它与今天的雉戏及“跳加官”表演应是一种直接的血缘关系。

然而我们并不能盲目地将汉画像石中的一些图像与表演艺术相链接。如徐州洪楼出土有两方较大的汉画像石,在以往的一些材料中被释为“百戏图”,比如《中国戏曲志·江苏卷·徐州分卷》。其实这两方石头一方是“神仙灵异图”,另一方为“导引升仙图”;图中被认为是百戏中转石之戏的实际上是雷公在引鼓布雷。东汉王充《论衡·雷虚篇》载:“图画之工,图雷之状,累累如连鼓之形。又图一人,若力士之容,谓之雷公,使之左手引连鼓,右手推椎,若击之状。其意以为:雷声隆隆者,连鼓相叩击之音也;其魄然若敞裂者,椎所击之声也。”^[8]这段文字可以说是图中雷公图像的最佳注脚。又若图中被认为是人假形扮演的四条腿的鱼,实际上这幅图像既不是人的假形演出,更非百戏中的鱼戏,而是灵异中的人鱼。《山海经·北次三经》曰:“又东二百里,曰龙侯之山,无草木,多金玉。泂泂之水出焉,而流注于河。其中多人鱼,其状如鲋鱼,四足,其音如婴儿,食之无痴疾。”^[9]在汉代,人鱼的传说是很广的,故汉画中人鱼并不鲜见。或有释为百戏中水人戏蛇者,其实如果仔细辨认,此怪形人手中所持并非是蛇,而是两个细颈鼓腹的壶,条条流水正从向下的壶口中流出,此形象应为雨师在布雨。至于两图中的喷吐者、乘象者、龙、虎、和车等,皆为神仙灵异,并非百戏表演。洪楼两石原系墓葬祠堂上的屋面坡石,据汉代人在墓葬中放

置画像石的规律,这个位置是不会放置百戏内容的石刻的,而放置神仙、灵异一类的图像正是汉代人所好^[10]。因而,洪楼的这两方汉画像石所刻并非百戏图,而是神仙灵异图。

[1]张衡《西京赋》曰:“东海黄公,赤刀粤祝。冀压白虎,卒不能救。”(萧统编、李善注:《文选》(卷二),中华书局1977年11月影印本第49页)葛洪《西京杂记》(卷三)曰:“有东海人黄公,少时为术,能制龙御虎。佩赤金刀,以绦绋束发,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,汉帝亦取以为角抵之戏焉。”(《古今逸史精编》,重庆出版社2000年,第117页)

[2]《踏谣娘》表现一个醉鬼殴打妻子的故事,边歌边舞,《教坊记》说它的歌舞类似于当时民间的踏谣形式,所以名之为“踏谣娘”,但其他史籍里多作“踏谣娘”。

[3]《古今逸史精编》,重庆出版社2000年,第104页。

[4][5]南朝梁·萧统编、唐·李善注:《文选》,中华书局1977年缩印本,第79、72页。

[6]汉·郑玄注、唐·贾公彦疏:《周礼注疏》,《十三经注疏》,中华书局1980年影印清阮元校刻本,第851页。

[7]据史料记载,罗戏是从雉戏演变而来的,而雉戏源于远古时代。早在先秦时期就有既娱神又娱人的祭祀仪式。到了元末明初,这种仪式逐渐发生了改变,开始以歌舞排演故事,等到钟馗的形象出现之后,雉戏才应运而生。艺人们在长期的表演中逐渐去除了雉戏的一些弊端,增加了利于舞台表演的艺术形式,雉戏的特点越来越少,逐渐过渡到了罗戏。参见《中国戏曲曲艺辞典》。

[8]北京大学历史系《论衡》注释小组:《论衡注释》,中华书局1979年,第394页。

[9]袁珂:《山海经全译》,贵州人民出版社1991年,第79页。

[10]周保平:《徐州洪楼两块汉画像石考释》,《中原文物》1993年第2期。

Han Stone relief of Xuzhou and Chinese Opera

ZHAO Yong-wei

(Xuzhou Han Pictorial Museum, Xuzhou, Jiangsu 221006)

Abstract: The Han Dynasty is an important time of Chinese opera. Many pieces of the Han stone relief unearthed in Xuzhou display some artistic images, such as the figure of Yuewu, the figure of Jingji and the figure of Daguizhuyi, and exhibit the vivid performing art in the Han Dynasty. Some of them even show the link with today's Chinese opera.

Key words: relief stone of Han Dynasty; Chinese opera