

戏剧壁画的内容及意义新探

喻忠杰

(兰州大学 敦煌学研究所, 甘肃 兰州 730020)

[摘要] 戏剧壁画是一种反映戏剧外观形象的史料, 其文物实体约出现于汉代。考古发现的墓室壁画为探讨戏剧发生与发展提供了丰富的图像资料; 洞窟所存壁画为戏剧音乐和歌舞研究呈现出诸多实物证据; 神庙壁画中的戏剧现场史料则反映出更多的戏剧元素和内容。对戏剧壁画进行梳理和研究, 可以深入了解壁画内容并印证相关文献的可信度。从戏剧与壁画的发生因子和发展模式看, 在中国古代艺术领域中音画的发展应该是同步的。以壁画形式展现戏剧内容, 则在一定程度上反映出“看图讲诵”与戏剧之间的关系。

[关键词] 戏剧壁画; 以图证文; 音画同步; 看图讲诵

[中图分类号] K 879. 41; J 809. 2

[文献标识码] A

[文章编号] 1001-9162(2014)01-0082-06

戏剧是中国古代社会的主要娱乐形式, 由于长期被正统观念所轻视, 所以相关历史记载较少, 而戏剧文物可以在一定程度上弥补这种不足。在戏剧文物中, 壁画是最生动且有特色的一种。目前, 已发现的与戏剧相关的壁画主要以三种形式存世: 墓室壁画、洞窟壁画和神庙壁画。戏剧壁画最引人注目的莫过于其简明而生动的戏剧现场史料。戏剧是表演艺术, 具有时间性, 所以任何能够反映戏剧外观形象的实体史料都显得弥足珍贵。已发现的资料表明, 在汉代就出现了与戏剧壁画有关的内容, 魏晋六朝时期又涌现出一批比较单纯的带有戏剧因素的洞窟壁画, 唐宋时期则形成了较为正式的戏剧壁画, 自此以后, 真正意义上的戏剧壁画就开始丰富起来。毫无疑问, 对这些涉及戏剧内容壁画的整理与探讨, 可以更好地解决中国戏剧发展史上的一些问题。

秦汉以后生殉废止, 墓室中开始逐渐出现形式多样的乐舞百戏装饰, 壁画是其中的形式之一。东汉晚期的河南密县打虎亭二号墓主室北壁绘有舞蹈和杂技场面^[1], 同为东汉晚期的内蒙古和林格尔新店子墓葬壁画中亦绘有一大幅乐舞百戏图, 画面中有器乐演奏和百戏表演^[2]。就考古所获乐舞资料而言, 汉代乐舞与杂技尚未分离, 它们往往同场演出, 在大幅壁画上, 常常混杂着各种不同风格的俳优谐戏、舞蹈和各种杂技节目表演^[3] (P155)。由此可以肯定, 至迟在东汉时期我国就已出现较为原始而自觉的具有戏剧性质的壁画。

以戏剧壁画作为墓室装饰, 主观上反映了墓主希望能在幽冥世界享乐的愿望, 但客观上却为后世遗留下了诸多考证古代戏剧发生、发展的图像史料。汉代大幅彩绘百戏壁画是考古发现的最早与戏剧有关的壁画。魏晋六朝时期限于墓制规模, 大幅壁画多转为表现世俗生活的小型壁画, 至唐宋时期演变为工艺复杂、绘制精美的壁画形制, 其中壁画内所蕴涵的戏剧元素也日趋丰富。金代墓室戏剧壁画承继宋风, 至元代而逐渐式微。从墓室戏剧壁画流变来看, 北宋时期应该是墓室壁画中戏剧元素由“戏”到“戏剧”的转捩点; 从壁画中的舞台布局、乐队设置、演员动作等形象史料来判断, 至少在 12 至 13 世纪中国古代戏剧演出程式就已经较为成熟。

1951 年对河南禹县白沙镇北颖东墓区一号宋墓进行了考古发掘, 墓葬年代为北宋哲宗元符二年 (1099)。墓室东壁阙额下, 绘有戏剧壁画一幅, 图中共绘参演乐人十一人。壁画右侧五人分为两排, 后排两人, 一人击鼓, 一人拍板, 前排三人, 居左者吹觱篥, 居右者击腰鼓, 当中者吹横笛; 左侧立五人, 后排两人吹箫, 前排三人, 居左者吹笙, 居中者吹排箫, 居右者弹五弦琵琶; 左右侧四排女乐之间, 一女子欠身扬袖作舞。^[4] (PP. 35—36) 壁画所绘应是富户闲居时家庭宴饮歌舞场面, 据一人独舞、以手袖为容的场面和图中所绘各种鼓与丝竹器乐配合的形式判断, “表演内容当为大曲舞蹈”^[5] (P153), 尚不属戏剧之列。但唐宋大曲与宋金杂剧及南戏有着密切的关系, 王国维在《宋元大曲考》中称: “惟大曲一定之动作, 终不足以表戏剧自由之动作; 唯极简单之剧, 始能以大曲演之。”^[6] (P159) 这说

[收稿日期] 2013-07-03

[基金项目] 教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“敦煌文学作品叙录与系年” (12JJD770007)

[作者简介] 喻忠杰 (1979—), 男, 甘肃金昌人, 兰州大学博士研究生, 从事敦煌写本和戏剧文献研究

明大曲是可以应用于简单戏剧演出的。另外，从壁画中舞者与乐队的位置布局亦可见出其对后世戏剧表演中演员与伴奏乐队程式的影响。1971年河北宣化发现了一座辽代壁画墓，墓分前后二室，墓壁皆有壁画。前室东壁绘一散乐图，画面共有十二人，十一人奏乐，一人独舞。^[7]该壁画所反映的场景与白沙宋墓极为相似，只是壁画内容表现的是辽朝大曲表演情形。

1983年，一座绘有杂剧壁画的宋宣和年间（1119—1125）的墓葬在河南新安被发现。墓室内壁遍画彩绘，画面共有五人，二人在场中表演。^[8]（P57）故事情节虽极为简单，但表演的二人有戏剧行为，同时除其他三人作为自演自赏的观众外，此处应当有“潜藏”的观众，这种表演行为赋予所在场所“剧场”的意义，基本具备了简单戏剧的演出要素。2009年陕西韩城发现了一座北宋墓葬。墓室内除南壁外分别绘制有不同内容的图画，特别是西壁的宋杂剧演出图，不仅为陕西首次发现，而且也是国内同类壁画中最完整、规模最大的一幅。该壁画绘制有十七人组成的北宋杂剧演出场景，其中五人正进行杂剧表演，其余十二人为乐队，分列两边。该壁画不仅完整呈现了北宋杂剧的五个脚色：末泥、引戏、副净、副末及装孤，而且呈现出北宋杂剧正在进行的演出场景。尽管所演剧目为何，目前尚难确定，但从壁画判断，基本上是一种滑稽调笑剧目无疑。^[9]1994年在山西平定西关村发掘出一处金代墓葬，墓室东壁发现杂剧壁画，画面共五人，其中四人化妆演出，一人在旁伴奏^[10]。此画所表现的为杂剧中的滑稽戏，表演角色清晰可辨，四人分饰引戏、副末、副净和装孤。这些壁画中对人物角色的记录，为印证文献所载宋金杂剧角色内容的真实性提供了直观的图像资料。1986年山西运城西里庄发现了一座元代晚期壁画墓，墓室西壁为戏剧壁画，画面共有六人，五男一女。其中一人双手持戏折展于胸前，面向观众，意似为“副末开场”，戏折右手楷书“风雪奇”三字。^[11]虽然该剧剧名未见文献著录，但此壁画中由一女子扮演旦角的场景，证实了元代夏庭芝《青楼集》所记元杂剧演出中有诸多女艺人的事实。

中国古代戏剧自汉代以后就开始了从形成到成熟的逐渐演进，在这一发展过程中，歌舞百戏等各类艺术形态既保持了自身相对的独立性，又在表演时交互融通，具备了综合性，这一方面促使了乐舞百戏艺术形态在变化中继续得以传承，另一方面也促使了源于原始仪式的早期戏剧在乐舞百戏的综合性影响下不断成形，于是在相当长的一段时间里，乐舞百戏和早期戏剧就在互相影响中同场发展。但是，当戏剧表演的观赏性发展到需要观众保持足够的注意力，戏剧的长度逐渐增加并需要长时间地占据表演场地时，带有竞技性质的演出方式就逐渐开始隐退。^[12]（P117）北宋末期，杂剧表演范围日渐广泛，剧目演出长度不断增加，固定的观演场所、稳定的观众群体逐步形成，杂剧开始脱离与乐舞百戏同场演出的混同形态，入元以后这种同场演出方式最终消亡。从这一时期壁画的独立戏剧内容来看，宋金杂剧已经形成自身独特的表演程式，并出现单独

上演的趋势。

二

在进行戏剧壁画研究过程中，敦煌石窟所保存的乐器、乐队、乐舞图像内容丰富、形式多样，是研究古代戏剧的生动资料。据统计，在莫高窟492个洞窟中，有伎乐图像的洞窟达240个，洞窟壁画中所呈现的乐器，打击类22种、弹拨类9种、吹奏类12种^[13]（P220），其中多数为古代戏剧演出时的伴奏乐器。而洞窟中部分乐舞画和经变画则与戏剧密切相关。第361窟南壁绘有巾舞与百戏图，八个乐人伴奏，中间有一舞伎，长巾绕身而舞，画面下方是与巾舞串演的百戏表演。画面中伎艺的综合性 and 表演性很强，这是对汉代乐舞与百戏同场演出的继承，同时，这也启发了后世戏剧在舞台表演过程中多样化艺术形式的形成。第220窟北壁是一幅四人巾舞图，图中左面一舞伎身着武装饰，一手向上托举，一手侧垂作“提襟”状，舞姿刚劲有力，其“提襟”动作至今仍是戏剧表演中武将角色常用的舞蹈动作。壁画中的这些内容在后世戏剧表演过程中均有所反映。

关于唐宋时期歌舞和戏剧演出的场地，在敦煌莫高窟和榆林窟中亦可见到相关内容。莫高窟壁画中除了一般伎乐人表演时所使用的平台、桥台外，同时还出现了类似于后世戏台的二重楼阁，如在第341窟北壁弥勒经变中的小桥和平台连接处有一座四柱的亭台式建筑，第237窟南壁与第61窟南壁法华经变下部《妙法莲华经·譬喻品》的火宅喻图中更是出现了规范的表演舞台。除经变画外，一些世俗壁画中也出现了早期的庭院戏场与勾栏酒肆，莫高窟第220窟南壁下方的唐代《舞乐女伎图》以俯瞰构图描绘了唐代贵族组织女艺人在勾栏演出的全景。榆林窟第3窟壁画上的戏剧因素则更为浓厚，不仅出现了舞台与身着戏装的演员，而且在图像的诸般法器中出现了各种演奏乐器，尤为珍贵的是其中绘有后世戏剧主奏乐器胡琴。^[14]（PP. 93—94）榆林窟第38窟《婚娶图》中则有人在勾栏之中表演小型歌舞戏。唐朝时期宫廷中的歌舞表演就已与勾栏相关，这种世俗的表演场所，很可能就源于敦煌壁画中用于天宫伎乐表演场所的勾栏。敦煌壁画中丰富的戏剧资料为探讨中国戏剧的起源和嬗变提供了可靠的实据。

西域文明对中原文化的发展有着重大而深远的影响，是中华文明的重要源流之一。戏剧的发生与发展同样也受到它的诸多影响。西域地区自古以来，音乐舞蹈艺术就较为发达，公元4至5世纪，龟兹乐舞就已传入中原地区，到隋唐时期，盛行于宫廷与民间，著名的《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》等，已成为深受时人所喜好的乐舞。位于新疆拜城的克孜尔石窟现存洞窟236个，有壁画的74窟，与音乐有关的洞窟50个。占据克孜尔石窟总数一半的伎乐壁画石窟，其时代上限起于东汉末，下限延至唐五代，前后700余年。克孜尔伎乐壁画反映出不少与中土戏剧发生相关的问题，与莫高窟伎乐壁画相仿，其中同样出现了大量用于戏剧伴奏时的乐器，如运用较为广泛的打击乐器

拍板、大鼓、铜钹等；后世许多地方戏剧的主奏乐器，管乐器中的笙、笛、箫和篪等，尤其是第38窟壁画中出现了近似小唢呐的乐器；以及在宋、元杂剧中常用的弹拨乐器，如琵琶、阮咸、箏、篋篥等。^[15]（P726）克孜尔乐舞壁画中所保留的大量舞蹈音乐场面，直观再现了龟兹乐队的规模、面貌、编制以及演奏形式等内容。隋唐时期经变画中乐队的编制，就是以龟兹石窟乐舞造像为范本形成的，而这种交流与变化也影响到了这一时期戏剧的发生和发展。第38、69、100号石窟壁画中都绘有二人一组的伎乐组合形式，这可能与龟兹地方性歌舞表演方式有关。双人歌舞能进行情感交流，又可戏剧性地表演，是说唱艺术的一种^[16]（P109），这种带有简单叙事性的西域舞蹈，经丝绸之路输入中原之后与本地舞蹈相融合，逐渐演变为情节性的风俗舞蹈，从而促进了中原地区歌舞戏的发展。此外，在克孜尔石窟壁画中同样出现了歌舞演出场所，第38窟拱形顶下沿部位画有一长幅《伎乐图》，画面上有用墙栏相隔的楼台，这应该就是后世戏场中的舞台。

除伎乐壁画之外，克孜尔壁画中的本生故事画内容也或多或少地影响到了后世戏剧的发生、发展。这些本生故事画的题材多取自民间，因此它不单纯是宗教宣传画，自身还带有一定的世俗教化性质。较为典型的如《端正王智断儿案》因其积极、正面的内容，佛教、基督教和伊斯兰教经籍中均有载述，其最终被敷衍为我国元杂剧《包待制智勘灰阑记》中的主要情节^[17]。从克孜尔石窟戏剧壁画内容可以看出，中原地区与少数民族地区在文化艺术上的相互交流与融合。虽然这些地区的戏剧壁画表现出不同风格 and 不同形制，但是对相同内容的涉及则反映出它们所具备的文化共性。这些存在于壁画中的戏剧要素，可以促使我们将西域乐舞对中原戏剧影响的研究进行得更加深入。

三

商周时期，人们就已经开始将著名历史人物或重要故事绘于神圣庄重的庙堂之内，供人瞻仰或引以为戒。在《墨子》中提到的殷纣“宫墙文画”，《吕氏春秋》引《尚书》中“可以观怪的五世之庙”，《孔子家语》中“孔子观瞻之明堂”都有过壁画留存的痕迹^[18]（P24）。汉代壁画大盛，王延寿《鲁灵光殿赋》对西汉景帝之子鲁恭王刘余所建灵光殿壁画的描绘，惟妙惟肖，生动传神。《后汉书·南蛮西南夷列传》中“是时郡尉府舍皆有雕饰，画山神海灵奇禽异兽，以炫耀之”^[19]（P2857）的记载说明壁画在当时上流阶层的普及。魏晋六朝佛教壁画遍布石窟佛寺，隋唐两代民间杂神众多，壁画艺术借此兴盛，至宋元时期，前朝壁画之风得以绍继，壁画中时有奏乐场面出现。“壁画图绘奏乐场面，象征祭祀仪式。宋元时期祭祀雅乐多由俗乐（包括戏曲演出）代替，故而神庙壁画中出现优戏场面”^[5]（P49）。但宋代神庙壁画存世极少，金元时期较多，且多集中在山西地区。

山西繁峙县岩山寺，创建于金正隆三年（1158）。寺内文殊殿四周通绘壁画，画面内容多为佛传故事，但其中西

壁左上方绘有酒楼一处，内有一女子双手执杖击鼓，旁坐一男子击拍板，又一人持书，面向伴奏二人，似在表演说唱。其东壁中部绘有“鬼子母本生故事”，故事描绘中有木偶表演，并有数名观演者。^[20]（P275）戏剧壁画绘制于佛教寺庙的最初目的是酬神，但壁画内容与世俗生活又有关联，也从侧面反映出其娱人的另一目的。胡忌先生在《宋金杂剧考》中论称“金地杂剧和宋无异”，“所记演剧人服色亦大致相类。不过在金代末期，又有了一个代替杂剧的名称——这就是院本”，“金代的杂剧和院本，其本质上是相同的東西”，“金、元的院本即是承继唐、宋滑稽戏和歌舞戏的原有传统，它和南宋以后发展的戏剧南戏及北曲杂剧有别”^[21]（PP. 10—11）。依据胡先生所论，推想宋金元时期的戏剧壁画流变，亦应大体如此：宋、金戏剧壁画除了人物外观，在反映戏剧内容上差异很小。金、元戏剧壁画的发展，不但承继了宋代戏剧壁画的传统，也增添了新的内容，而且对明、清时期的戏剧壁画产生了较大的影响。

山西洪洞广胜寺明应王殿壁画是目前发现的唯一大型元代戏剧壁画，是元杂剧在平阳一带兴盛发展的写照。该壁画位于殿内南壁东侧，绘于元泰定元年（1324），横额楷书“尧都见爱，太行散乐忠都秀在此作场，泰定元年四月日”。画中共十一人，四女七男。演员、司乐分列两排，前排五人为演员，身着戏装，上有纹饰，五人均有表演动作；后排五人为乐队人员，皆着元代生活常服，所持乐器为大鼓、笛、拍板等，表现出表演过程中较为复杂的乐器配置。从演员服饰，既可以看到前朝宋代官服如幞头、公服等，更有属于当时蒙古族的曳撒、笠子帽等，从色彩、图案、绣花等方面看，基本具备了后世戏衣出演时的审美和需要，服饰既富于生活化，又着力追求舞台的艺术化。除此，画中演员还挂有髯口，并用粉墨之类色彩进行了面部化妆，涂抹成脸谱型扮相。同时，壁画中所绘舞台，亦可清晰辨认。^[22]（PP. 59—65）广胜寺戏剧壁画是对元杂剧表演程式的形象化记录，它清晰地反映了元代戏剧的服饰特点及演出状况，是古代戏剧史上的重要资料。

明代与戏剧相涉的绘画文物尚有发现，但戏剧壁画绝少留存。清代以来，神庙戏剧壁画不再像金元时期多出于山西，其分布区域不断扩大，遍布诸多省份，体现出这种艺术形式被民间的认可和社會地位的细微变化。清初，绘于西藏布达拉宫的壁画中有两铺藏戏壁画，一铺为连环画式《文成公主》演出壁画，另一铺为某一藏戏之特写，演员戴有面具，周围观众若干^[23]（P54）。河南密县洪山庙戏剧壁画为明末清初之物，上存戏剧壁画28幅，绘有《封神榜》、《哪吒闹海》、《三国演义》等剧目场景，戏画内容可以准确认定^[24]（P557）。福建尤溪凤山夫人宫和江西武宁辽田东岳庙等地的戏剧壁画均为清光绪年间所存，山西洪洞上跑蹄老君庙创建于清咸丰三年（1853），其正殿走马板上绘有壁画六幅^[20]（P282）。这几处壁画的共同点是所绘戏剧名目，依据出场画面多可清晰辨认，画工细腻，色彩艳丽，壁画保存较为完整，属于成熟的戏剧壁画。

位于北京外城胡同的精忠庙，在上世纪50年代虽被拆

除,但民国时期中日学者对其碑刻资料进行了记录并有照片存世。该庙喜神殿内绘有七幅戏剧壁画,大小不等,随神像、神案和周边墙体的面积设置。其中蕴含的文化信息,包括“音神”与“唱”的观念、乐舞与戏剧的关系、戏场与戏台的形态等,反映着戏剧界关于戏剧的历史观和艺术观,同时与明清民俗文化、徽班进京等也有较为密切的联系,是戏剧史上珍贵的实物资料。^[25] (P17)喜神殿戏剧壁画涉及古人关于戏剧起始和戏剧源流的观念,其文物价值和戏剧史价值同样值得关注。由此可见,由于艺术的时代性和文化的地域性,不同时期、不同地区的神庙戏剧壁画因此而呈现出了不同的面貌,但其通过壁画的形式将戏剧的文化外观固定下来,并以此来表达对戏剧内涵理解的初衷却是相同的。

四

由于戏剧自身的形象性和舞台性特点,又由于在其发展过程中民间性和娱乐性的结合,中国古代戏剧发生与发展的诸多痕迹在不同形式的文物中得到了保存。戏剧壁画就是这类实物记录之一。通过对目前所发现的部分墓室壁画、洞窟壁画及神庙壁画中戏剧内容的系统考察与具体分析,我们可以进一步明确戏剧壁画在戏剧相关问题研究中所具有的意义。

(一)以壁画实体佐证文献内容,既能深入了解壁画内容,又能提高文献可信度。

中国古代戏剧起源于上古的原始仪式,形成于汉魏的俳优百戏,发展于唐代的戏弄,成熟于宋金时期,至元乃蔚为大观,并于此时出现了戏剧史上的第一个高峰。但由于戏剧在中国文化史上地位一直较低,长期以来并不被主流文化及上层社会所认同,其相关文献也未得到治史者有意识的整理和保存,处于自然生存状态,因而古代戏剧的存世文献相对较少。这就使戏剧文物对相关文献加以佐证和补充显得更加重要,戏剧壁画就是这类文物中比较特殊的类型之一。文物图像是对当时正在发生状况的现场描述,具有高度的真实性和写实性,虽然其缺乏一定的文字说明,但却可以在很大程度上印证文献的真实或补充文献的不足。由于戏剧是现场艺术,具有生产和消费不可分离的特性,所以任何能够反映其舞台形象的资料都弥足珍贵,而与戏剧相关的绘画就显得尤为重要。

唐代画家张彦远在《历代名画记》中援引南朝宋诗人颜延之之说:“图载之意有三:一曰图理,卦象是也;二曰图识,字学是也;三曰图形,绘画是也。”张氏论称:“又周官教国子以六书,其三曰象形,则画之意也。是故知书画异名而同体也。”^[26] (P3)其中所称“图形”即现代之绘画,是“图载”的三种涵义之一,另外两种,一是图理,即《易经》八卦,一是图识,即书写文字。由此可见,文字与绘画不仅“异名而同体”,二者还具有相同的社会功用,即“图载”,也就是信息记录功能。绘画作为一种视觉语言,从出现之始就担负着记录功能,壁画则是绘画形式的一种,同样兼具叙事和传形的双重功能,一方面它为叙

事提供了良好的空间载体,另一方面也为绘画的空间表现拓展了发展的可能性。壁画大多是在描绘某一特定时间内发生的事件,绘制过程中作者将事件经过以图像的方式讲述在画作里,后世研究者通过读图,进而对画面信息加以思考和探索。因此,对于戏剧壁画研究而言,不仅要把握好视觉画面中图像和叙事始终是相互关联的原则,而且应关注到文献考证中图像与同一时期文本文献的对应问题。由于特殊的丧葬和宗教习俗而有幸遗留下来的戏剧壁画,表面上只是一些表现各种戏剧人物与故事的形象图案,但它本身所涉及的题材与蕴含的内容必然会关乎古代戏剧发生与发展的线索。戏剧壁画实质上就是一种以图证文形式的存在,这种存在记录了古代戏剧真实而形象的发展历程,客观描绘了不同时代、不同阶层以及不同民族的戏剧风尚,深刻反映了古代戏剧文化中客观存在的图本来来源,最终达到了与文本文献同样重要且更具实效性的文化与研究价值。

(二)从戏剧与壁画发生因子和发展模式看,在古代艺术领域里,音画发展应该是同步的。

壁画历史源远流长,早在旧石器时代,原始岩画就已经开始记载人类早期的活动。几经变迁,到春秋战国或更早的周代就已经产生了绘画史意义上真正的壁画,壁画也成为人类绘画艺术的起源之一。戏剧的早期形态——原始歌舞亦起源于史前先民生产、生活的需要。这时歌舞的主要内容虽仅在于模仿人类生活和劳动,但其娱神的主要目的注定了其一定程度的超现实性,含有戏剧的因子。青海大通县上孙家寨出土的新石器时代舞蹈纹陶是我国考古发现的最早的原始歌舞资料。它是绘在彩陶盆内壁上的一组舞蹈场面,所绘人物并肩携手,翩翩起舞。画面内容主题鲜明,舞者形态美观,衣饰整齐划一,富有韵律和节奏感,并带有较强的叙事色彩。该彩陶以绘画的表现形式将乐舞所要表达的内容进行了实时再现,它所附带的这种艺术形式已经具备了自发的音画同步意识。

从壁画和戏剧发展模式看,壁画是通过图像形式对情节进行陈述,适合于表现特定的、瞬时的场景,具有特定性、凝固性和不可重复性,而戏剧则是通过乐舞来表达对故事的理解,善于表现丰富的内容和复杂的场面,具有现场性、流动性和可再现性。在中国古代社会,人们将戏剧作为第一娱乐,其中很重要的一个原因就在于戏剧本身对历史事件的叙述和观众通过戏剧对自我情感的宣泄。正如格罗塞(Ernst·Grosse)在《艺术的起源》中所说:“戏曲的特质在于同时用语言与摹拟来扮演一种事件。在这一意义上,差不多一切原始故事都是戏曲;因为述说者总不以口说事迹为满足,还要靠适当的声调和姿势,来辅助他所说的言辞。——就是他总是戏剧地表演他的动作。”^[27] (P202)任何一个民族的艺术都有一定的程式性,中国绘画和戏剧也概莫能外。程式是一种富于高度社会约定性和历史延续性的严格的形式规范,它主要是通过对艺术主体的情感再现,最终呈现出艺术主体在不同地域、不同时空中的统一性效应。中国绘画和戏剧通过对具有高度社会约定性的原始仪式的延续和承继,以图画和舞乐的外在形式对

叙事主体的情感进行艺术的勾勒和表达，最终在艺术追求过程中形成一种具有统一性的“泛时同化效应”^[28]，即对艺术主体形式感的塑造和确立。凭借这种发展成熟的程式系统，中国绘画和戏剧全方位、高难度而又超稳定地构建了自己独特的艺术领域。对比二者所遵循的程式化表现原则：绘画以空间为基本存在方式，借助点线组合、色彩装饰等要素记事，其中伴随着人们的思想情感；而戏剧则以时间为存在方式，通过乐舞节奏、人物扮演等要素推演情节、叙述故事，进而达到抒情的目的。早期的原始艺术虽然常出现综合和交叉现象，但其形式总体是趋于稳定和个性化的。“人类早期的艺术，实际可分为两个‘集合体’，一个是以声音节奏为核心的音乐、诗歌和舞蹈艺术；另一个是以色彩、造型为核心的绘画、书法和雕塑艺术。”^[29]（P9）戏剧和壁画正分属于这两个“集合体”，二者所运用的特殊叙事符号讲述故事和表达思想感情的功能在本质上是相同的，戏剧的“音”通过模仿生活中的声和调，壁画的“画”通过模仿自然界的形和色，最终以视听的形式达到情感表达和接受的目的。由此可知，在中国古代艺术领域里，音画发展应该是同步的。

（三）以壁画形式反映戏剧内容，可以看出“看图讲诵”与戏剧发生、发展的密切关系。

先秦时期，以往记录性和装饰性图像占主导地位的局面逐渐发生改观，反映现实生活故事性图像逐渐增多，图像的叙事功能进一步显现出来，这标志着图像功能开始由再现向表现过渡。“看图讲诵”就是这一时期图像与叙事结合的一种艺术形式，其源头大致与巫祝仪式有关，负责宗庙祭祀的巫祝依凭庙主图像讲述故事，这种叙事形式影响了后世史官就图像而讲史实的形成。在夏商之际，就已有面对君王图像讲述历史兴衰的形式。^[30]（PP. 141—142）巫史在解说壁画时，或用散说，或用韵诵，“看图讲诵”原本应该是一体的，但在记录过程中，由于绘画与文字是两种不同的记录形式，加之二者传达信息的不同效果，从而导致了“图”与“诵”的分离。东汉王逸说《天问》是屈原面对庙堂中的壁画以歌赋的形式所提出的问题^[31]（P3）；清代郝懿行指出“古之为书，有图有说”，《禹贡》之图汉代尚存，在晋代还可看见《山海经》古图^[32]（P5），这都可视为“看图讲诵”的事实依据。西汉时期，刘向编辑《列女传》，将人物绘于屏风之上，其故事就是按照图画来讲诵的。现存《列女传》中的部分片断仍然保留有讲诵特征，并可与出土汉代画像相匹配。

唐五代时期，变相和变文的结合延续了秦汉时期“看图讲诵”的叙事传统。唐之前，变相可以指称表现佛经中奇异神变的多种艺术形式。唐代以后，讲唱风气逐渐盛行，为达到更好的艺术效果，于是在变文讲唱过程中采用了图画的辅助配合，各自独立的变相和变文因演出需要逐渐结合，最终形成了图文结合的“看图讲诵”形式。定型之后的“看图讲诵”变文形式，从S. 2614《大目乾连冥间救母变文并图一卷并序》的标名以及P4524《降魔变文》正面为图、背面为词的形制即可证实。这种在讲唱过程中辅以画图的叙事方式对后世戏剧的发生、发展产生了深刻影响。变文与变相配合讲唱故事的形式，凸显出二者与后世戏剧紧密相关的诸多因素。变文由表演艺人以说唱结合的方式、富于韵律的声腔和艺术化的语言进行表演，这就使其本身具备了演出活动的特点，后世戏剧以唱为主，辅以说白的表演形式应当受到过它的启发。变文体式韵散相间，散体注重叙事，韵体多在抒情，二者交叉使用，间有人韵套语，这种特殊的文体在一定程度上影响了后世戏剧唱词范式的形成。在故事叙事过程中，变文囿于说唱的口头表演形式，听众不易分辨先后的说话者，只能是表演者模仿人物口吻^[33]（P259），从而使得变文说唱具有了部分角色扮演的性质，而扮演则是戏剧的必备要素之一。变相的出现不仅仅是一种简单的视觉辅助，更为重要的是它与文学有着一定的关系。变文作为一种叙事文学，其内在的单向叙事结构较为适宜于由图画来配合故事情节的展开，在讲唱过程中以图画的空间性表现方式勾勒出故事的叙事结构，对于文化层次不高的普通听众而言，这种图文并茂的宣讲方式对他们的教化无疑更具影响力。通过“看图讲诵”的方式让表演者处于一种远离现实的语境来讲演故事，这种自觉摆脱第一人称叙事的讲诵，可以说是对戏剧代言的前期准备。虽然戏剧是一种重于抒情的艺术形式，但是追求叙事是戏剧走向代言的必经之路。代言是戏剧的形式基础，它需要表演者以扮演他人的角色而不是以自己的身份进行表演，代言的独立出现标志着戏剧雏形的形成。承继“看图讲诵”形式的变文与变相的叙事方式为后世戏剧代言的最终形成起到了促进作用，同时也“为宝卷，为诸宫调，为鼓词，为弹词……，在瓦子里讲唱着，在后来通俗文学的发展上遗留下最重要的痕迹”^[34]（P211）。从戏剧壁画透视“看图讲诵”与戏剧叙事的关系，虽然有待于更多文献资料的佐证，但可以肯定的是：后世戏剧唱词和表演结合的形式与“看图讲诵”一定有着千丝万缕的联系。

[参考文献]

- | | |
|---|---|
| <p>[1] 河南省文化局文物工作队. 河南密县打虎亭发现大型汉代壁画墓和画像石墓[J]. 文物, 1960, (4).</p> <p>[2] 内蒙古文物工作队等. 和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓[J]. 文物, 1974, (1).</p> <p>[3] 萧亢达. 汉代乐舞百戏艺术研究(修订版)[M]. 北京: 文物出版社, 2010.</p> | <p>[4] 宿白. 白沙宋墓[M]. 北京: 文物出版社, 2002.</p> <p>[5] 廖奔. 宋元戏曲文物与民俗[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1989.</p> <p>[6] 王国维. 王国维戏曲论文集[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1984.</p> <p>[7] 河北省文物管理处等. 河北宣化辽壁画墓发掘简报</p> |
|---|---|

- [J]. 文物, 1975, (8).
- [8] 杨健民. 中州戏曲历史文物考 [M]. 北京: 文物出版社, 1992.
- [9] 康保成, 孙秉君. 陕西韩城宋墓壁画考释 [J]. 文艺研究, 2009, (11).
- [10] 山西省考古研究所. 山西平定宋、金壁画墓简报 [J]. 文物, 1996, (5).
- [11] 山西省考古研究所. 山西运城西里庄元代壁画墓 [J]. 文物, 1988, (4).
- [12] 黄天骥, 康保成. 中国古代戏剧形态研究 [M]. 郑州: 河南人民出版社, 2009.
- [13] 郑汝中. 敦煌壁画乐舞研究 [M]. 兰州: 甘肃教育出版社, 2002.
- [14] 黎蕾. 敦煌遗书与壁画中的佛教戏曲 [A]. 曲六乙, 李肖冰. 西域戏剧与戏剧的发生 [C]. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 1992.
- [15] 周菁葆. 新疆石窟壁画乐器述略 [A]. 龟兹文化研究 (二) [C]. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 2006.
- [16] 霍旭初. 龟兹艺术研究 [M]. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 1994.
- [17] 姚士宏. 克孜尔石窟本生故事画的题材种类 [J]. 敦煌研究, 1988, (1).
- [18] 伏俊琰. 敦煌文学文献丛稿 (增订本) [M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [19] [宋] 范晔撰, [唐] 李贤等注. 后汉书 [M]. 北京: 中华书局, 1965.
- [20] 车文明. 20 世纪戏曲文物的发现与曲学研究 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 1986.
- [21] 胡忌. 宋金杂剧考 [M]. 北京: 中华书局, 2008.
- [22] 刘念兹. 戏曲文物丛考 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1986.
- [23] 张庚, 郭汉城. 中国戏曲通史 (下册) [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1981.
- [24] 中国戏曲志编辑委员会. 中国戏曲志·河南卷 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 1992.
- [25] 周华斌. 北京精忠庙及戏曲壁画考述 [J]. 中华戏曲, 2010, (41).
- [26] [唐] 张彦远著, 俞剑华注. 历代名画记 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1963.
- [27] [德] 格罗塞. 艺术的起源 [M]. 蔡慕晖译. 北京: 商务印书馆, 2010.
- [28] 卢辅圣. 中国戏曲与中国画 [J]. 戏剧艺术, 1989, (4).
- [29] 于文杰. 艺术发生学 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1995.
- [30] 伏俊琰. 俗赋研究 [M]. 北京: 中华书局, 2008.
- [31] [汉] 王逸. 楚辞章句 (卷三) [A]. 影印文渊阁四库全书: 第 1062 册 [C]. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [32] [清] 郝懿行. 山海经笺疏·叙 [M]. 成都: 巴蜀书社, 1985.
- [33] 陆永峰. 敦煌变文研究 [M]. 成都: 巴蜀书社, 2000.
- [34] 郑振铎. 中国俗文学史 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2006.

On the Contents and Significance of the Chinese Traditional Drama Mural

YU Zhong-jie

(Institute of Dunhuang Studies, Lanzhou University, Lanzhou, Gansu, 730020, PRC)

[Abstract] The drama mural, some of which appeared in the Han Dynasty, is an entity of the historical data reflecting the images of the drama appearance. The archaeological tomb murals provide a wealth of image data to investigate the occurrence and development of the drama. The grotto murals show a lot of visible evidence to do the research on the drama music with dramatic elements and contents. Collating and researching the murals can help better understand the contents and the credibility of the related documents. From the perspective of the occurrence and development of the drama and the mural, the sound and the image should be synchronized in the field of the ancient Chinese art. To some extent, the contents of the drama in the form of murals can reflect the relationship between the picture description and the drama.

[Key words] drama mural; text confirmation by the image; synchronization of sound and image; picture description

(责任编辑 周蓉/校对 小舟)