

热历史

出土文物中的河东杂剧

□李文

与燕京杂剧直接承袭北宋汴京宫廷杂剧和辽代教坊传统兴起不同，河东杂剧是在河东原有民间说唱等伎艺的基础上，借鉴和吸收汴京杂剧的艺术因子而成熟发展起来的。河东杂剧在戏曲史上有着独特的地位，杂剧、院本、诸宫调等艺术形式都十分丰富和活跃。自上世纪50年代以来，随着出土文物的不断面世，丰富的戏曲图像直观生动地呈现了河东杂剧的繁盛景象。

在目前可见的出土文物戏曲图像中，闻喜小罗庄金墓等都有丰富的杂剧、院本、伎乐、社火等戏剧演出活动。囿于墓室空间所限，这些砖雕图像大多设置在墓室南壁和东西两壁，这种演出状态无疑是与墓主人坐北向南的主体观赏方向形成了互动和呼应。丰富的戏剧表演因素基本以主人观赏视点为中心，呈现出诸元素百陈的剧场效应。且由于墓室砖券穹窿顶的建筑构造，这些杂剧壁画陈设有一定的高度，呈现出金代十分盛行的露台献艺的演出特征。随着河东杂剧的逐渐成熟，乐棚、舞亭的固定剧场搭建也在戏曲图像中大量出现。稷山马村段氏金墓群、侯马董氏金大安二年纪年墓中出现了建造规整、装饰精美的舞楼，这些演出舞庭单檐歇山顶，山花向前，举折平缓，单开间，近似方形，木石柱粗大，须弥座台基。这种形制与目前尚存的高平市王报村二郎庙舞亭、阳城县下交村成汤庙舞庭呈现出高度的相似性，也为剧场史的研究提供了很好的注脚。

由于文献记载的语焉不详，宋金杂剧的表演机制研究长期难以推动。随着文物的逐渐面世，尤其是河东杂剧砖雕壁画等戏曲图像的出土，角色行当构成得到了直观的还原。河东杂剧的角色数目以五人为主，砖雕都体现了这一基本特点。这些砖雕戏俑基本为净面装扮，个别粉墨涂面，或表情滑稽，或唢呐回首，生动形象地阐释了“五花鬻弄”的角色特点。但值得关注的是，成熟起来的河东杂剧并未被角色数量所限。稷山丰喜苑小区M2中的杂剧砖雕共有六个角色，根据故事情节表现的需要，出现了“双副净”的演出场景。而稷山马村M2、稷山苗圃M1、侯马104号、丰喜苑小区M4则采取了没有引戏的四人角色构成。可见，四人制和六人制都是具体表演过程中根据需要“五花鬻弄”的变化形式。

出土文物戏曲图像的面世，为我们理解河东杂剧的角色形象提供了直观资料。在文物图像中，河东杂剧角色的装扮形象各有特点。副净多戴浑裹，着窄袖衫，以上衣下裤的短打扮为主，双手交于胸前或做鬼脸。



稷山马村段氏金墓中的戏台 (资料图)

这个角色由参军色发展而来，“腴骁庞，张怪脸，发乔科，啮冷诨，立木形骸与世违”。如稷山马村段氏M1副净可见，往往粉墨涂抹，演出时动作幅度大，机灵敏捷，其表演应具有明显的艺术感染力。副末往往与副净配合，使用棒槌、破扇等道具加强其语言调笑的演出效果。其舞台形象也多着敞口衫，袒胸露背裸腿，其表演形式多样，“插科打诨”“论前朝论后代演长篇歌短句江河口颊随机变”，且歌且白，形象富有市民情趣。装孤多装扮官吏，戴展脚或圆脚幞头，长袍交领，沉稳持重。如襄汾荆村沟金墓杂剧砖雕等多居而立，体现了这一角色从宋杂剧“或添一人装孤”到河东杂剧中必不可少的地位。而稍晚一些的戏曲图像中，如侯马董氏墓杂剧砖雕中，装孤多把边而立，即如胡忌先生《宋金杂剧考》中所说“元剧中‘外扮孤’‘末扮孤’”，逐渐向元代被末泥所代替。从出土图像看，末泥多居边位，站位略微靠前，着圆领束袖长袍，执竹竿子，手部动作明显，可见其“以主张为职”可能带有调和角色，组织管理戏班的地位。引戏色分付，有交付、交代的作用，从引舞发展而来，作为首先出现在观众视线里的角色，其衣着色彩艳丽，纹样丰富，引人注目。《水浒传》描述其“裹红花绿叶罗巾，黄衣褙衫短靴，彩袖襟密排山水样”。稷山马村M8、稷山化峪M3中都梳高髻、戴簪花幞头，表演时扭动腰肢作舞蹈状。到了晚期侯马董氏墓中，末泥已经替代装孤立于舞台中央了。这也是杂剧艺术表演特质成熟的表现。

文物图像中还直观地呈现了河东杂剧在地化生长的多元交融发展过程。大量丰富的百戏艺术表演形式也出现在河东杂剧戏曲图像的陈设空间之中。稷山马村金墓的竹马社火、打腰鼓，新绛南范庄金墓中富

有童趣的小儿舞队，新绛吴岭庄元墓中的跑毛驴、扮故事、狮子舞，闻喜中庄金墓中的划旱船等具有河东民间百戏表演的特色形式，生动地展现了《东京梦华录》中“垂髫小儿，但习鼓舞”和《梦粱录》“南陌东城尽舞儿，画金刺绣满罗衣”的民间娱乐场景。

出土的戏曲图像生动地记录了河东杂剧的成熟和繁盛。已发掘的宋金墓中有较多的戏曲图像，且呈现出演进的过程。以稷山为代表的金代早期杂剧砖雕，角色排列与河南偃师县酒流沟北宋墓汴京杂剧砖雕基本相同，体现了河东杂剧形成之初受汴京杂剧影响的渊源关系，以副净、副末居中，末泥和其他角色位居其两侧表演，这说明副净、副末在当时的演出中占主要地位，是主角，而末泥和其他角色居于次要地位。以侯马董氏金墓为代表的金代晚期戏曲文物逐渐呈现出以副净居中、末泥其次的体制，与新绛吴岭庄和寨里村出土的元杂剧砖雕以末泥为主演的表演具有相似性，体现了河东杂剧由金而元的承继和演进。

出土的戏曲图像也体现了河东杂剧的综合样态。河东杂剧的戏曲图像还原了跨越时空的艺术观演环境。河东杂剧出土文物包括墓葬砖雕、壁画和石刻图，其主要呈现方式具有典型的仿生性。这些戏曲图像都表明杂剧演出与当地民众的生活是紧密关联的，也显示出河东杂剧的繁盛状况。

综观河东杂剧出土文物的戏曲图像，其文物分布集中于河东核心区域，其图像信息反映了河东杂剧承前启后的角色行当、形象砌末、身段技巧、演出机制、表演场域、观演互动等丰富构成，也是回顾戏曲艺术生成环境和社会弹性空间的重要着眼点，对其深入的解读，是戏曲史、社会史、文化史研究的重要构成。《光明日报》

生活史

年俗中的“年年在此”

□方博

早年时近岁末，市场上热闹起来，津门俗称：“腊月十五上全街”。一时之间，年货摊位可谓“寸土寸金”。只要占有一席之地，生意兴隆、财源广进自不在话下。由此，争抢摊位，摩擦冲突就时有发生。为避免此事，买卖人想出了“年年在此”的小红条。小条一贴，此地便归我所用。

然而，1882年3月1日上海《申报》曾以《津郡年景》为题，报道了一则由“年年在此”引发的烦恼。文中写道：“天津于年底，百货云集官南官北一带，尤为热闹。先于十一月间，所有空地俱贴有小条，写‘年年在此’。至期，则彼争此夺。其所谓，年年在此者何事？年年在此者何人？均不求甚解。然尽有因此而挥拳者。”可见，在清光绪年间，有人曾由“年年在此”引发口角，更有甚者会大打出手。

随着商业观念的建立，“年年在此”延续下来，并逐渐规范，也得到百姓普遍认同，甚至发展为颇具代表性的沽上年俗。字条虽小，但它是市场兴旺的表现，是激烈竞争的产物，更是商业信誉的标签。

《今晚报》

文史小考

颛顼：禁绝民间巫术

□张丽娜

在三皇五帝之中，炎黄二帝大名鼎鼎、妇孺皆知，相较而言，颛顼(Zhuān xū)则显得略为“尴尬”，河洛民间知其名号者不多。

不过，若说起颛顼干的几件事：断天梯、战共工、定四季，那可一点儿都不低调。

这位上古神话传说中的帝王，本是轩辕黄帝的孙子，因封地在高阳，人称高阳氏；因执掌北方，又称玄帝、黑帝。

颛顼的降生很神奇。传说，数千年前的某个夏夜，他母亲在郊外乘凉时睡着了，受星辰的星光感应，生下了他。

颛顼长得有点儿“尴尬”，长脖子、小耳朵、凸嘴如猪，宛如“天蓬元帅”，但人不可貌相，颛顼禀赋异常、才华出众，《史记·五帝本纪》里说他“静渊以有谋，疏通而知事”，果敢、博识、有谋略，10岁辅佐部族首领处理政务，20岁便继承了首领之位。

颛顼的政绩之一，是斩断天梯，“绝地天通”。

相传，上古之时，天地之间本有天梯相连，天上的神灵可随意下凡，人间的巫师也可自由出入天界，沟通天地鬼神。颛顼怕有恶神利用天梯下凡干坏事，也怕巫师假托天命妖言惑众，便派了两个大力士，斩断了连接天地的通道，自此天地彻底分开，人神互不侵犯。

学者们认为，颛顼“绝地天通”并非断天梯，而是改革行政制度，禁绝民间巫术。

颛顼时代已是原始社会晚期，氏族制度面临挑战，母系势力与父系势力彼此拉锯，巫风盛行。

母系氏族社会政教合一，人们崇尚鬼神，女祭司乃部族实际首领。

颛顼属于父系氏族社会大本营，他认为巫风盛行不是好事，族人崇尚鬼神，一切靠占卜决定，不利于生产劳动。于是，他命专人分管祭祀和民事，禁止民间私自占卜，大刀阔斧地进行行政改革，稳定了社会秩序。

《洛阳晚报》

文史拾零

寒家岁末无多事 插枝梅花便过年

□胡烟

腊梅合金，像是专等在岁末压轴，为春节而盛开。郑板桥在《寒梅图》题诗中说：“寒家岁末无多事，插枝梅花便过年。”在江南，剪下一枝梅花，插在古朴的梅瓶里，几乎是春节必不可少的清供。但是，在北方人眼

里，却是奢侈的。

腊梅与梅，不属同一科。腊梅属蜡梅科，而真正的梅，属蔷薇科。二者花期不同。腊梅开的早，梅花则要晚一些。所谓的京城赏梅，大多是腊梅。京城著名的赏梅地，卧佛寺中有古腊梅树，香山公园也有腊梅。还有大观园，据说在栊翠庵，也就是《红楼

梦》中妙玉的居所前，有红心腊梅。去年冬，在北京八大处公园的佛牙舍利塔东侧，也见到腊梅盛开。只不过幽幽一两株，闻不见香气。

据说，在京郊红螺寺的梅园，有真正的梅。怀柔响水湖长城曾举办过梅花展，盆栽，朱砂梅、绿萼梅、垂枝梅等品种繁多。《北京晚报》