



# 宋代宫廷大型综艺演出释读\*

赵兴勤

**摘要:**两宋时期井然有序的宫廷大型综艺演出,既有大量的相同之处,也存在着种种差异。至南宋出现了以下变化:一是削减了有数百人参加的大型群舞;二是大大压缩了群唱曲子、众多男女共舞的空间;三是“杂剧”表演形式发生了演化。这种外在形式的变化,透现出国家处境、政治环境、社会情境对宫廷生活的反向制约。两宋时期宫廷大型综艺演出的策划,体现出场上情绪的精准引导、演出节奏的精准把控这两个鲜明特点。而场上斟酌有度的谐趣追求,则主要表现在服饰装扮的反差、谐谑表演的穿插以及杂剧戏的入场等方面。两宋宫廷大型综艺演出的编导,其中蕴含了冷热相济、单多搭配、雅俗兼备的哲学理念,体现出策划者缜密的艺术思考能力、高超的艺术掌控水平以及出众的审美追求。

**关键词:**宋代;宫廷;大型综艺演出;策划特点;谐趣追求

**中图分类号:**K244;K245

**文献标识码:**A

**文章编号:**2095-5669(2024)06-0073-08

**DOI:**10.16600/j.cnki.41-1426/c.2024.06.012

在我国悠久厚重的历史上,皇家所举行的大型演出活动不乏其例。早在汉武帝元封三年(公元前108年),在京师上林苑平乐观作角抵戏表演,吸引人们不远数百里皆来观看。隋炀帝大业二年(606年),突厥染干可汗来朝,帝下令将四方散乐聚集东都,表演各类伎艺,戏场绵亘八里。唐玄宗时,帝临勤政楼,观赏“百戏竞作”,名之曰“与百姓同欢”<sup>[1]52</sup>。他还在东都洛阳的五凤楼,观看有数百人参与演出的“山车旱船、寻橦走索、丸剑角抵、戏马斗鸡”<sup>[1]23</sup>诸戏。以上场面都很宏大、壮观,但与宋代宫廷大型综艺演出相比,还是显得粗犷过甚而精细不足,热闹有余而缺乏章法。唐代的演出,甚至还出现过场面失控,不得不派强有力的官吏出面维持之事<sup>①</sup>。亦有权贵于暗处操控,干扰正常的艺术竞演。至宋,始推出井然有序的宫廷大型综艺演出。本文试图对两宋宫廷大型综艺演出作对

比研究,探讨其策划特点和审美追求,透现两宋时期国家处境、政治环境、社会情境对宫廷生活的反向制约。

## 一、两宋宫廷大型综艺演出之比较

宋代的大型歌舞酒宴,每年都举行多次。对此,宋人笔记小说及文人别集,均曾述及,史书亦不例外。据《宋史》等所载,真宗朝十二月二日的承天节,景德三年(1006年)的五凤楼观酺,神宗朝元丰七年(1084年)三月的大宴集英殿,徽宗朝大观三年(1109年)的春、秋大宴,还有每年的元宵赏灯,皆场面宏大,歌舞等伎艺杂作,分外热闹。可惜记载均较为简略。较为详细的记载,如《宋史·乐志十七》所述“每春、秋、圣节三大宴”<sup>[2]3348</sup>的场景,参验他书,事实有所出入。如称“崇德殿宴契丹使,惟无后场杂剧及

收稿日期:2024-07-22

\*基金项目:国家社会科学基金重大项目“《汉学大系》编纂及海外传播研究”(14ZDB029)、国家社会科学基金重大项目“新中国成立70周年中国戏曲史(江苏卷)”(19ZD05)。

作者简介:赵兴勤,男,江苏师范大学文学院教授(江苏徐州 221132),主要从事中国古代小说、戏曲研究。

女弟子舞队”<sup>[2]3348</sup>，就与《东京梦华录》所载不符。且用酒凡十九巡，较冗杂繁琐。而《武林旧事》所述“天基圣节排当乐次”，乃分作“上寿”“初坐”“再坐”三个单元，第一单元行酒十三盏，第二单元行酒十盏，第三单元行酒竟达二十盏之多。行酒中，除“初坐”的第五盏，“再坐”的第六盏有杂剧表演外，其他则为大曲演唱与器乐演奏，并无群舞场面，形式比较单调，场上不够热闹<sup>②</sup>。相较而言，《东京梦华录》载述的为宋徽宗庆寿大宴而设计的综艺演出，较有典型意义，且与《梦粱录》所载“上寿赐宴”场景多所相似，故较而论之。

据《宋史·徽宗本纪一》载述，宋徽宗赵佶于宋神宗元丰五年（1082年）十月丁巳（十月初十）出生，后遂以此日为“天宁节”<sup>③</sup>。此前一月，教坊就已召集诸伎进行演出排练，为祝寿作准备。至十月十二日，宰执、亲王、宗室、百官以及辽、高丽、夏使臣等始来内宫为皇帝祝寿。对此，宋孟元老《东京梦华录》卷九《宰执亲王宗室百官入内上寿》一文有详细载述，文字过长，此处不录<sup>④</sup>。至南宋吴自牧《梦粱录》卷三《宰执亲王南班百官入内上寿赐宴》，所描写的内宫祝寿场景与此大略相同<sup>⑤</sup>。饮酒依然是九巡（九盏），开宴前，依然是“教乐所人员等效学百禽鸣，内外肃然”<sup>[3]225</sup>。

筵席正式开始。第一盏，《梦粱录》仅少了擅长“三台舞旋”<sup>[4]832</sup>的教坊乐官，其他则基本相同。第二盏相同。第三盏，《东京梦华录》所谓“左右军百戏入场，一时呈拽”<sup>[4]833</sup>，并非是真的军人入场，而是“京师坊市两厢也，非诸军之军”<sup>[4]833</sup>，是从市井坊巷中选拔而出的民间男女艺人表演队伍，表演的是“上竿、跳索、倒立折腰弄碗注、踢瓶、筋斗、擎戴之类”<sup>[4]833</sup>，皆是不借助任何外力的真功夫。这类民间表演团队，与专业艺人服饰不同，“皆红巾彩服”<sup>[4]833</sup>。一旦入场，立即将“戏竿”竖立在固定处所，艺人汇聚其下。此点，南宋很可能是演艺队伍组成情况有变，故《梦粱录》未予载述。所谓“呈拽”，即杂耍伎艺表演。

第四盏，《梦粱录》增出“奏俳语口号”<sup>[3]227</sup>等内容，且有“教乐所伶人以龙笛、腰鼓发诨子”<sup>[3]227</sup>之事增入。是说艺人在场上龙笛吹奏声中，打腰鼓作出种种滑稽动作，加之稍后的诸“杂剧色打和”<sup>[3]227</sup>，共同实现了场上氛围的调节，是由杂耍表演向谐趣呈现过渡的一个重要节点。

第五盏，临安的皇宫演出，将之前有二百余人参加“各执花枝”<sup>[4]833</sup>的小儿队舞，改作方响色长“独打玉方响”<sup>[3]227</sup>，略去了杂剧人打和、“群舞合唱，且舞且唱”<sup>[4]833</sup>的热闹场景，盖与南宋王朝偏安一隅、少儿难以凑集有关。汴京的小儿舞毕，始“勾杂剧入场，一场两段”<sup>[4]833</sup>，则与《梦粱录》所载“杂剧中末尼为长，每一场四人或五人。先做寻常熟事一段，名曰‘艳段’。次做正杂剧、通名两段”<sup>[3]419</sup>，恰可相互印证。值得注意的是，无论汴京还是临安，杂剧的正式表演，都是放在演出高潮之际，“驾兴歇座”<sup>[4]834</sup>之前，即皇帝退场、百官暂离酒席稍作休息的前面，给人们留下无尽想象的空间。此种安排，是非常合理的。

第六盏，是大型综艺演出的下半场之起始。先是用龙笛演奏曲调舒缓的慢曲子，然后是“三台舞”表演。元代北曲中有“三台印”（又名鬼三台），南曲中有“三台令”，南戏《荆钗记》曾用此曲调，皆较短，或是宋代“三台舞曲”之遗存。然后，便开始蹴球竞赛，且立有“杂彩结络”<sup>[4]834</sup>的球门。各队皆十余人，以着“红锦袄”或“青锦衣”来区分隶属不同球队的队员。竞球胜者赏以“银碗锦彩”<sup>[4]834</sup>，负者“球头”（相当于球队队长）要挨鞭抽，且受“抹抢”（即以粉涂面）之羞辱，即所谓“乐送流星度彩门，东西胜负各分番。胜赐银碗并彩缎，负击麻鞭又抹抢”<sup>[3]227</sup>。《东京梦华录》载述左、右军蹴球场上竞赛之激烈状况，较《梦粱录》详细许多。

第七盏，有着“一时新妆”“容艳过人”<sup>[4]834</sup>的四百余女童登场，由其衣装各异、“结束不常”<sup>[4]834</sup>来看，亦是选自民间，“皆都城角者”<sup>[4]834</sup>，乃京师伎艺表演之高手。且舞且唱的，是流行于当时的《采莲曲》。大型歌舞过后，是“女童进致语，勾杂戏入场，亦一场两段讫”<sup>[4]835</sup>。《梦粱录》所载，就少了女童队舞《采莲曲》，且由“女童进致语”改为“参军色作语”<sup>[3]228</sup>。然而，有所不同的是，所勾入场杂剧，由两段之表演，到南宋延伸至三段。宋时杂剧发展、演化的轨迹则约略可见。南宋时期由于大型《采莲曲》歌舞的省减，演出场面的热闹程度则弱化许多。

第八盏，初由歌板色“唱踏歌”<sup>[4]835</sup>。踏歌，是一种连手而歌、踏地以为节的歌舞形式。慢曲过后，则“三台舞，合曲破舞旋”<sup>[4]835</sup>，既有歌舞，又有

器乐演奏。宋代有以舞旋表演知名者,如雷中庆、张真奴、杜士康等,其中不少是从汴京瓦肆伎艺表演者中拣选而出的。“舞旋”,一般是在曲破时表演,故此处称“合曲破舞旋”。此盏之演出,《梦粱录》与《东京梦华录》所载大致相同。

第九盏,推出“左右军相扑”<sup>[4]835</sup>之戏,使场上表演高潮再起。此点,二书所载亦基本一致。

两相对照,可以发现,南宋王朝尽管偏安一隅,但作为祝寿活动的大型综艺演出,基本格局却沿袭下来。尽管后者是为寿和圣福皇太后谢氏祝寿,但规模却与前者近同。所不同者大致有三。

一是削减了有数百人参加的大型群舞。按旧例,此类大型场合,须“用乐人三百人,百戏军百人,百禽鸣二人,小儿队七十一人,女童队百三十七人,筑球军三十二人,起立门行人三十二人,旗鼓四十人,相扑等子二十一人”<sup>[2]3359</sup>。至南宋,不仅解散了小儿及女童队,连教坊亦一度撤销。宋孝宗乾道后,“北使每岁两至,亦用乐,但呼市人使之,不置教坊”<sup>[2]3359</sup>,以节缩政府支出。第三盏中,《东京梦华录》原有“左右军百戏入场,一时呈拽。所谓左右军,乃京师坊市两厢也,非诸军之军”<sup>[4]833</sup>之描写,至《梦粱录》则加强了百官饮酒、御前供膳之繁琐程序的描写,虽然亦叙及“百戏呈拽”<sup>[3]226</sup>,但并未交代表演百戏者来自哪里,是坊曲艺人还是官府乐工,令人不明所以。不仅演出节目缩水,而且少了男女艺人上场表演过后“旋立其戏竿”<sup>[4]833</sup>的那种凌厉气势。

二是大大压缩了群唱曲子、众多男女共舞的空间。如第五盏,《东京梦华录》则叙,“勾小儿队舞。小儿各选年十二三者二百余人,列四行,每行队头一名,四人簇拥,并小隐士帽,着绯绿紫青生色花衫,上领四契义襴,束带,各执花枝排定。先有四人裹卷脚幞头紫衫者,擎一彩殿子内金贴字牌,擂鼓而进,谓之‘队名’,牌上有一联,谓如‘九韶翔彩凤,八佾舞青鸾’之句。乐部举乐,小儿舞步进前,直叩殿陛”<sup>[4]833</sup>。小儿队“群舞《应天长》曲子出场”<sup>[4]834</sup>,场面十分热闹。而《梦粱录》所述第五盏,“三台舞”过后,即“勾杂剧入场”<sup>[3]227</sup>,与前者相较,显然冷清许多。至第七盏,则少了“两军妙龄容艳过人”<sup>[4]834</sup>,且穿着华丽,“结束不常”的女童且舞且唱的大型

队舞,更无法与汴京的宫廷演出相比。这种外在形式的变化,透现出国家处境、政治环境、社会情境对宫廷生活的反向制约。之所以不再征召众多民间艺人入宫作大型歌舞表演,很大程度上在于临安小朝廷安全感缺失,担心有人趁机作乱,危及其统治基础与社会稳定。

三是“杂剧”表演形式的演化。《东京梦华录》载述,无论是第五盏,还是第七盏,都是“勾杂剧入场,一场两段”<sup>[4]833</sup>。显然,北宋杂剧是以两段呈现于场上的,即“艳段”和“正杂剧”。至南宋则扩充为三段,新增杂剧的“末段”,即《梦粱录》所称“杂扮”,又叫“杂班”“经元子”,即“杂剧之后散段”<sup>[3]419</sup>。这说明,杂剧这一艺术发展至南宋,在表演形式、内容呈现上均有所丰富、发展。这为我们研究宋杂剧的演化轨迹,提供了进一步思考的空间。本来,宋杂剧的“艳段”“正杂剧”“杂扮”三段,除“正杂剧”略具情节外,“艳段”或“杂扮”,当是某种说唱、打调、嘲诮或杂耍之类伎艺的表演。宋人陈善《扞虱新话》谓:“作诗正如作杂剧,初时布置,临了须打诨,方是出场。予谓杂剧出场,谁不打诨?只是难得切题可笑也。”<sup>[5]</sup>恰道出宋杂剧擅长调笑、打诨之特点。

本来,宋杂剧的三段,是互不统摄、各自独立的三个表演板块,随着观者欣赏品位的提高,演出内容逐渐外溢,在故事性强化、情节性丰富、表演性提升上都发生了很大变化,并奠定了戏剧逐渐走向成熟的基础。由此而催生出在情节表述上“始终无二事”的南戏与北杂剧。早期南戏《张协状元》穿插进许多杂剧片段或插科打诨表演,则明显烙有宋杂剧之印痕。

此外,再谈谈与“三台舞”相关的问题。“三台”,本为歌曲名,是饮酒时以较快节拍演唱的催酒曲,或以为源于汉末。宋张表臣《珊瑚钩诗话》谓:“乐部中有促拍催酒,谓之‘三台’。唐士云:‘蔡邕自侍书御史累迁尚书,不数日间,遍历三台。乐工以邕洞晓音律,故制曲以悦之。’”<sup>[6]</sup>“促”者,据字书,释曰:“迫也,近也,密也。”据说,“三台”之曲词“至鄙俚”,可知已流变为俗曲。宫中筵席,百官饮,始奏“三台”。后来则成了歌舞曲,由歌板色为祝帝寿唱《祝尧龄》。然后,随着觥筹的吹奏而“舞三台”<sup>⑥</sup>。《东京梦华

录》《梦粱录》俱谓“三台舞旋”，这一“舞旋”，或许与唐代天宝末由西域康居国输入的“胡旋舞”有关。胡旋舞，疾转如风，纵横腾挪，迅若流电，节奏自然急促、紧密，与《珊瑚钩诗话》记载亦相吻合。若此推论合乎实际，亦借此得窥古代表演伎艺由简趋繁、由陋转丰，且歌舞相融的发展轨迹。

## 二、宋代宫廷大型综艺演出的策划特点

宋代宫廷所举行的大型活动，名义上是祝寿，其实是集纳歌唱、舞蹈、杂耍、器乐演奏、蹴球、相扑、杂剧、调笑等多种表演伎艺为一体的综合演出。尽管有宰臣、百官次第祝酒的某些画面，但场上的主体则是纷至沓来、接次表演的各类教坊或民间艺人。各种伎艺演出次序的安排，可谓煞费苦心，大致体现出如下两种特点。

一是场上情绪的精准引导。汴京的这一祝寿活动，参演艺人甚多，琵琶演奏者不下五十人。“两旁对列杖鼓二百面”<sup>[4]832</sup>，说明敲击杖鼓者起码应在二百人以上。诸杂剧色“自殿陛对立，直至乐棚”<sup>[4]832</sup>，大约也在二三百人。京师坊市两厢百戏表演者，能同时上演爬竿、走索、倒立等伎艺表演，也是一支不小的队伍。还有二百余人的小儿队舞、服饰各异由四百余女童上演的《采莲曲》歌舞等，各类演艺人员相加，殆不下千人。而观看演出的，则是帝后、宰执、亲王、宗室、百官、禁从以及各国来使、宫中杂役，人数大概也有数千人，此乃伎艺表演的受众群体。面对如此众多的伎艺，演出次序如何安排，孰先孰后，这绝不是一般的排序，而反映出筹划者对场上热度、受众情绪的把控和调节能力。

以第一、二盏的表演为例，初以歌板色唱“中腔”。“中腔”究竟为何物？宋人沈括《梦溪笔谈》载述，“行”“中腔”“踏歌”，皆为唐宋大曲（大遍）中的一个段落<sup>⑦</sup>。对此，王国维则持不同看法。其所作《唐宋大曲考》认为，“哨”“中腔”“踏歌”等，“未必为大曲之一遍。沈氏殆误以大宴时所奏各乐，均为大曲耳。惟王灼所言，胥与现存大曲合”<sup>[7]153</sup>。阴法鲁认可这一观点，认为此乃“当时音乐中习用之名词”<sup>[8]42</sup>。刘永济大致

同意王国维说，并引王灼《碧鸡漫志》谓：“凡大曲就本宫调制引、序、慢、近、令，盖度曲者常态。”<sup>[9]19</sup>进而认为，“哨”“行”“中腔”“踏歌”之类曲调，“当即此类”<sup>[9]19</sup>。而在吴钊、刘东升看来，“大曲的曲式，一般由‘散序’‘歌’‘破’三部分组成。‘散序’是一种散板的引子，以器乐演奏为主。‘歌’又称‘中序’，一般以抒情的慢板歌唱为主，并配有舞蹈。‘破’以快速的舞曲为主，有时也配有歌唱”<sup>[10]</sup>。依此思路推测，“中腔”会否是“中序”之俗称，则未可知。按照相关文献记载，“散序”，是大曲中类似于吟唱但“悠扬婉转”的一种表演形式，是没有节拍亦不动舞的。白居易《霓裳羽衣歌》：“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。”<sup>[11]459</sup>自注曰：“散序六遍无拍，故不舞也。”<sup>[11]459</sup>而所谓“腔”，“当即指大曲中此一部份有节拍之乐章而言”<sup>[8]33</sup>。此处既言“中腔”，且由歌板色表演，当是有节拍之歌唱，是进入“中序”阶段的某一演唱。这一推论，或距事实不远。

客观讲，“中腔”的确真实存在，宋人沈括所述并非无稽之谈。我国古代的文学艺术影响辐射至邻近诸国。朝鲜成俔的《慵斋丛话》、李能 and 的《朝鲜巫俗考》、闵周冕的《东京杂记》等著述，皆论及中国文化对该国的影响。尤其是郑麟趾的《高丽史·乐二》，涉及宋代歌舞伎艺多种内容，如“致语”“竹竿子”“回旋舞”“抛球乐”等，而“中腔”“中腔令”“歌中腔令”“奏中腔令”“归来拱手，梨园乐部奏中腔”“梨园新曲奏中腔”等记载<sup>⑧</sup>，更比比皆是。古人称“礼失而求诸野”，此等古代歌舞史料，国内较难寻觅，却在域外寻得蛛丝马迹，解决了学界悬而未决的问题，有力地证明了“中腔”之存在这一事实。

在上述这段表演中，歌板色唱“中腔”后，即是笙、箫、笛的器乐演奏，众乐齐举，专业艺人雷中庆“三台舞旋”<sup>[4]832</sup>，两舞者对舞，唱慢曲子，再作“三台舞”，然后过渡至繁音促节的“舞曲破”，为全场情绪的渲染作了很好的铺垫，即今所谓“暖场”，遵循的即是唐宋大曲表演时音乐情绪、节奏发展“散—慢—中—快—散的脉络”<sup>[12]</sup>，也符合接受者审美心理的需求。受众入场观看演出，一般都有一个情绪酝酿与心理准备阶段，开场之初的过度火爆会引发其心理感受的不适。

而此处的表演程序安排,就实现了由平缓渐向闹景推进的情绪把控,给人以渐入佳境之感,至今看来,仍是较为科学的。

二是演出节奏的精准把控。以往人们谈及戏曲节奏,更多关注的是情节发展节奏或者是音乐节奏、武打设计之类表演上的节奏,其实不尽然。一个大型综艺演出的安排,同样需要注意其外在形式呈现的节奏。假如一台节目“没有一个整体规划,只是随意地爱唱就唱,爱打就打,那就不会有艺术上的统一性”<sup>[13]101</sup>,就无法把戏的起承转合“和情绪的发展安排得好”<sup>[13]101</sup>。场下受众就会产生疲劳感。宋人苏轼称道文与可画竹石枯木,“根茎节叶,牙角脉缕,千变万化,未始相袭,而各当其处,合于天造,厌于人意”<sup>[14]</sup>。强调的是画面的安排应富于变化,不相因袭,如此始有天然之趣,令人舒心惬意。所谓“千变万化”,指的就是节律气韵,灵活多变,引人神往。同样,宋人郭若虚《图画见闻志》“论制作楷模”,对绘画“每留素以成云,或借地而为雪”<sup>[15]</sup>称道不已,讲究的是笔墨浓淡,借势生色,归根究底,仍是画面图像布设的节律、气韵问题。绘画创作莫不如此,两宋宫廷大型综艺演出亦是如此。

而宋代宫廷大型综艺演出活动出场次序的安排,就体现出筹划者巧妙的节奏调节,如第一、二盏之时的场上表演,上演节目并不复杂,以歌唱、独舞、对舞为主,节奏亦较为舒缓。至第三盏,则上演来自民间的百戏,上竿、跳索、倒立折腰弄碗注、踢瓶、筋斗、擎戴之类,应有尽有,热闹异常。且上场男女艺人的红巾彩服,也为场上增加了亮色。而第四盏,则主要是“大曲舞”,且加进了“发诨子”“诸杂剧色打和”表演,有了一定的滑稽、调笑成分,将人们从观看爬竿、筋斗、走索等惊险动作的紧张情境中拉了回来,心情为之放松,调整了场下观赏氛围。至第五盏,乃是上半场的小高潮,先是二百余人的小儿队舞,在热闹气氛中擂鼓而进。杂剧表演之后,小儿群舞,将欢快、热闹的场面推向极致后戛然而止,给人们留下丰富的想象空间,期盼再睹场上风采。下半场之演出,基本上沿用了这一“冷”与“热”、“庄”与“谐”互出的格局。

### 三、宋代宫廷大型综艺演出的谐趣追求

宫廷歌舞,大都用雅乐。“雅者,正也。言王政之所由废兴也。”<sup>[16]</sup>《宋史·乐志十七》辑得各类曲调二百七十支,因旧曲造新声者五十八支,据说是太宗“亲制”。应该说大都是雅乐。宫中时常上演的文舞《化成天下》、武舞《威加海内》,当归于雅乐范畴。“所谓雅乐,是指用于朝廷祭祀、庆典、朝会等大型活动的乐舞,与民间杂乐相对而言。”<sup>[17]174</sup>雅乐庄严肃穆,带有很强的仪式感。而为帝、后祝寿,为讨得寿星欢心,整场气氛自然要欢快、轻松。所以,在宋代宫廷大型综艺演出中吸收了许多“俗乐”成分,以追求谐谑之趣,调节、活跃场上气氛。其具体做法,大致有三。

一是服饰装扮的反差。据《东京梦华录》所载,教坊乐部“皆长脚幞头”<sup>[4]832</sup>,而“诸杂剧色皆浑裹,各服本色紫绯绿宽衫义襴镀金带”<sup>[4]832</sup>。“幞头”,乃是由头巾演变而来的首服,“裹发时将巾帕覆盖在头顶,后面两脚朝前包抄,自下而上,于额上系结;前面两脚则包过前额,绕至脑后,缚结下垂”<sup>[18]</sup>。至宋,则衍生出直脚、曲脚、高脚(朝天)、花脚幞头等多种式样,形制不同,则代表不同人物的身份、地位。教坊艺人所用长脚幞头,大概是介于直脚、曲脚之间的一种普通首服,表明其地位不高。而“浑裹”,按照沈从文的解释,则是“多指巾子结束草草,不拘定例”,“非正常定型”<sup>[19]</sup>的一种奇装异服。在河南荥阳、偃师、洛宁、新安等地出土的宋墓杂剧砖雕等文物中,均有头戴软巾浑裹的人物造型,且呈滑稽、调笑状,恰与《东京梦华录》所载互为印证。着正装者与奇装异服者同时出现于台上,视觉的反差、画面的对比,自然就产生一种令人忍俊不禁的喜剧效果。当今传统戏曲舞台上的后有小翅的棒槌巾,即是一种业经演化的“浑裹”。这种亦庄亦谐的装扮,本身就透现出一种诙谐情趣。

二是调笑、谐谑表演的穿插。汴京演出活动的第四、五盏,有“诸杂剧色打和”<sup>[4]833</sup>、杂剧人“打和”<sup>[4]833</sup>之类字样。“打和”,有学者根据《六十种曲》本《琵琶记》第十七出《义仓赈济》中社

长称：“激得我老夫性发，只得唱个陶真。”里正问道：“呀，陶真怎的唱？”社长答曰：“呀，到被你听见了。也罢，我唱你打和。”<sup>[20]</sup>释曰：打和，即“以声相应”“众人合唱”<sup>[21]</sup>之义。然联系上下文，恐不确。仅里正一人，如何“众人合唱”？只能是帮腔、随声附和。而且，《东京梦华录》中的“打和”，是放在念诵致语、口号之后，无所谓“合唱”。结合上文“诸杂剧色皆浑裹”来看，此处之“打和”，则有打哄、调弄、调笑之意，意在活跃气氛。此外，第六盏中，蹴球竞赛输者之球头，不仅要挨鞭抽，还要以白粉涂面。本来，以孟宣为球头的青锦衣队和以苏述为球头的红锦袄队，场上你来我往，热闹非凡。然而一旦输球，球头不光遭受皮肉之苦，还要被羞辱一番，场面则由“闹”转为“笑”，亦是对气氛的一种调节。

三是杂剧戏入场表演。据载，宋代杂剧，初时“多是借装为山东、河北村叟，以资笑端”<sup>[3]419</sup>。每场四至五人，演出“大抵全以故事，务在滑稽，唱念应对通遍”<sup>[3]419</sup>。内容取自市井生活者居多，表演追求诙谐、滑稽，以博人一笑。如《东京梦华录》卷七《驾登宝津楼诸军呈百戏》记载，两军持刀对打之后，“复有一装田舍儿者入场，念诵言语讷，有一装村妇者入场，与村夫相值，各持棒杖，互相击触，如相殴态。其村夫者以杖背村妇出场毕”<sup>[4]688</sup>。虽然角色有变，但仍似有唐代参军戏参军打苍鹅的影子，充满滑稽意味。尽管汴京祝寿活动上演杂剧剧目为何种类不得而知，但总体风格大致如此，恰如王国维所称：“宋人杂剧，固纯以诙谐为主，与唐之滑稽剧无异。”<sup>[7]25</sup>

杂剧演出的登场，为祝寿宴会增色不少。杂剧、杂扮之类的伎艺，本是主要流行于市井坊巷的由参军戏演化而来的一种民间表演艺术，一般是不登大雅之堂的。后引入士大夫筵席以助酒兴，逐渐引起上流社会的关注。再后来，又进入由帝、后亲临的大型活动，说明其地位得到逐步提升。这对于杂剧的成熟与发展，是具有很大的促进作用的。当然，杂剧总是在与其他伎艺的不断碰撞、融合中得以发展的。杂扮，本是独立表演的一种伎艺，不少宋代著述将杂剧、杂扮并列，如《武林旧事》即是如此。该书曾著录男女杂剧艺人慢星子、王双莲、唧伶头、一窟王、锄头段等四十一人。杂扮艺人铁刷汤、江鱼

头、迎春茧、科头粉、陈橘皮等二十六人，其中六人饰旦色。因两者有着“务在滑稽”“以资笑端”的共同点，表演形式相似，这就为他们走在一起、合班演出提供了可能。所以，才会出现《梦粱录》中的“勾杂剧入场，三段”<sup>[3]228</sup>之载述。

由简单趋向复杂，由单个的伎艺表演朝向多元融合的伎艺呈现，由再现生活中的某一个“点”向经过演绎后的艺术真实推进，这正是戏曲发展的基本走向。戏曲艺术乃是对各类伎艺高度融合的产物。这一融合，又非一蹴而就，而是在漫长的历史进程中逐渐完成的。我们研究戏曲史的发展，不能仅关注成熟状态的戏曲样式，还应该对那些支撑戏曲艺术这棵参天大树的根节枢杪做全方位的观照<sup>[17]1</sup>。世上任何事物，都是矛盾、对立的统一体，“都有它的特殊的否定方式，经过这样的否定，它同时就获得发展”<sup>[22]</sup>。构成戏曲艺术的诸多艺术因子，正是在长期的不同层面的接受群体的检验中，不断否定自身，调整发展路向，拓展生长途径，于转换、消歇或变异中求得再生的<sup>[17]1-2</sup>。

人们常说，中国戏曲是一项包蕴丰富的综合艺术，乃融合歌唱、舞蹈、杂技、美术、雕塑、幻术、说书、嘲谑、诗词等多项伎艺而成，“每一因素都是戏曲形成的支撑点，众力撑拄，乃成其大；多色调的融合，始成就其美”<sup>[17]17</sup>。然而，这种融合，不是生硬拼凑，而是有机互融。如宋代杂剧名目中的《王子高六么》《崔护六么》《裴少俊伊州》《四僧梁州》《浇花新水》《简帖薄媚》等，其中的《六么》《伊州》《梁州》《薄媚》等皆为宋代大曲名。“务在滑稽”的杂剧将歌舞大曲巧妙改编，为我所用，才实现了杂剧这一艺术形式的华丽转身。由单纯的“打调”“嘲谑”，演化为以歌舞、说唱、念诵以及肢体动作、面部表情表现简短故事。然而，这种融合不仅需要较长时间的磨砺、滤洗，逐渐形成天然凑泊的整体，还必须要有接触、亲近、碰撞、融合的机缘。在宋代具有营业性质的勾栏瓦肆中，各种表演伎艺在竞争中并存，就为它们提供了互为融合、健康成长的便利条件。尤其是宋代宫廷的大型综艺演出，集结了大批来自教坊与民间的优秀艺人，有独唱、合唱、群舞、对舞、器乐独奏与合奏，以及蹴球、上竿、跳索、倒立折腰弄碗注、踢瓶、筋斗、擎

戴等各类伎艺。杂剧艺人在表演之初,即入场观看,实际集中演出仅两次,其他时间皆在观摩、体味。这对杂剧艺人学习、吸收、融合其他伎艺之长,提供了最佳契机,促进了杂剧向综合型发展。

这里所说杂剧表演的诙谐、调笑,也并非一味逞其利舌快口,恣意打调,而是有所节制的。如上引《东京梦华录》载述的第五盏杂剧表演,尽管登场艺人不少,且不乏名家,如刘乔、侯伯朝、孟景初等,但在表演时,因有分别来自辽、高丽、夏等外朝的使臣在场,“不敢深作谐谑,惟用群队装其似像市语”<sup>[4]834</sup>。是靠动作的夸张、变形,用丰富的肢体语言达到博人一笑的艺术效果,并非随心所欲地恶搞,分寸拿捏十分到位。此即古人所称的“谑而不虐”,恰到好处。

何谓“谐”,《说文解字注》:“谐,谑也。”<sup>[23]</sup>而“谑”,《六书统》:“从言,从合,合众意也。”<sup>[24]</sup>显然,“谐”有合于众意之义。刘勰《文心雕龙·谐隐》则谓:“谐之言皆也。辞浅会俗,皆悦笑也。”<sup>[25]</sup>可知,它又有引人发笑、使人快乐的意思。综艺表演就应当具备合于众、谐于俗、使人笑的文化品格。清人李渔《闲情偶寄》所强调的能凸显文艺作品精神、风致的“机趣”,讲的也是这个道理。宋代的各类表演伎艺,有成百上千种,如何通过精挑细选、披沙拣金,使表演艺术的精华凸显在有限的时空范围内,像建造房舍一样,“何处建厅,何方开户,栋需何木,梁用何材”<sup>[26]</sup>,精妙结构全局,这恰恰体现了演出筹划者自觉理性的审美追求。表演艺术不是离群索居、孤芳自赏的审美活动,“它的最终目的,最后的完成形式,乃是面对面地为观众这样一个庞大的审美群体进行舞台演出的创造,使各种各样的观众在同一时空、同一时间里,共同得到艺术享受”<sup>[27]</sup>。表演随时接受来自受众群体的多方位检验,直到场上演出为观众普遍认可并广受欢迎,才真正实现了各种表演伎艺由头脑预设到场上呈现的审美飞跃。《东京梦华录》所载《宰执亲王宗室百官入内上寿》之大型综艺演出的筹划者,无疑做到了这一点。

此外,或许是受到理学思辨趋向的影响,“冷”与“热”、“刚”与“柔”、“动”与“静”、“远”与“近”、“雅”与“俗”、“诚”与“妄”、“形”与“神”、“一”与“多”等对应关系,不时反映到宋代文艺

创作中来。所谓“浓绿万枝红一点,动人春色不须多”(王安石《咏石榴花》)、“论画以形似,见与儿童邻”(苏轼《书鄮陵王主簿所画折枝》)、“古画画意不画形,梅诗咏物无隐情”(欧阳修《盘车图》)、“花燃山色里,柳卧水声中”(范成大《清明日狸渡道中》)、“水边春寺静,柳下小舟藏”(萧彦毓《西湖杂咏》)、“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”(苏轼《题西林壁》),在画面的远近、浓淡、声色的布设以及绘画的见解上,都体现出诗人对文学现象的理性思考,富含一定哲理。同样,宋代宫廷大型综艺演出的编排、先后次序的设定,也体现出筹划者缜密的理性思考。在顾及受众视觉接受与内在心理感受上,也同样体现出其中所蕴含的热冷相济、单多搭配、雅俗兼备的哲学理念。

当然,宋代京师经常举行大型综艺演出,并不是每次都能做到张弛有度、冷热相济,有时由于场面过于浩大,参演人员过多,观赏群体又难以计数,便有意压缩歌唱与致语(韵语之类的颂赞词)的空间,增加有多人参加的表演动作幅度较大的节目,如《东京梦华录》所载《驾登宝津楼诸军呈百戏》等,就与汉、唐之大型伎艺演出活动较为相似,其主要考虑的是不影响站在远处的广大受众的观赏需求,这与《宰执亲王宗室百官入内上寿》的着眼点有所不同。

我们之所以不厌其烦地回顾这段历史,自然是着眼于坚定文化自信,促进新时代中国特色社会主义文化艺术的发展。所有的文化艺术工作者,均应牢固树立以人民为中心的发展理念,主动承担起“为时代画像、为时代立传、为时代明德”<sup>[28]323</sup>、“讲好中国故事”<sup>[28]311</sup>、“以文化人、以文育人、以文培元”<sup>[28]325</sup>的历史使命。我们的创作、演出必须做到雅俗共赏,让绝大多数受众乐于接受。至于将欣赏群体强行固化、派定范围,把群众喜闻乐见的通俗艺术(如地方戏曲),硬搞成“阳春白雪”,则是背离艺术发展原理的荒谬之举,实不可取!

#### 注释

①王仁裕等:《开元天宝遗事十种》,上海古籍出版社1985年版,第52页。②⑥周密:《武林旧事》,《全宋笔记》第97册,大象出版社2019年版,第18—21页,第18

页。③脱脱等:《宋史》,中华书局1985年版,第357—359页。④孟元老撰、伊永文笺注:《东京梦华录笺注》,中华书局2006年版,第831—835页。⑤吴自牧:《梦粱录》,《全宋笔记》第96册,大象出版社2019年版,第225—228页。⑦沈括:《梦溪笔谈》,岳麓书社1998年版,第37页。⑧张发颖编:《隋唐五代宋金戏剧史料汇编》,学苑出版社2013年版,第406—407页。

#### 参考文献

- [1]王仁裕,等.开元天宝遗事十种[M].丁如明,辑校.上海:上海古籍出版社,1985.
- [2]脱脱,等.宋史[M].北京:中华书局,1985.
- [3]吴自牧.梦粱录[M]//全宋笔记:第96册.郑州:大象出版社,2019.
- [4]孟元老.东京梦华录笺注[M].伊永文,笺注.北京:中华书局,2006.
- [5]陈善.扞虱新话[M]//全宋笔记:第47册.郑州:大象出版社,2019:294.
- [6]何文焕.历代诗话[M].北京:中华书局,2004:461.
- [7]王国维.王国维戏曲论文集[M].北京:中国戏剧出版社,1984.
- [8]阴法鲁.唐宋大曲之来源及其组织[M].太原:山西人民出版社,2015.
- [9]刘永济.宋代歌舞剧曲录要[M].北京:中华书局,2007.
- [10]吴钊,刘东升.中国音乐史略[M].北京:人民音乐出版社,1983:102.
- [11]白居易.白居易集[M].北京:中华书局,1979.
- [12]余甲方.中国古代音乐史[M].上海:上海人民出版社,2014:130.
- [13]张庚.戏曲艺术论[M].北京:中国戏剧出版社,

- 1980.
- [14]苏轼.苏轼文集[M].孔凡礼,点校.北京:中华书局,1986:367.
- [15]郭若虚.图画见闻志校注[M].吴企明,校注.上海:上海书画出版社,2020:43.
- [16]十三经注疏:毛诗正义[M].阮元,校刻.北京:中华书局,2009:568.
- [17]赵兴勤.中国早期戏曲生成史论[M].北京:北京大学出版社,2015.
- [18]周汛,高春明.中国古代服饰大观[M].重庆:重庆出版社,1994:33.
- [19]沈从文.中国古代服饰研究[M].北京:商务印书馆,2011:525.
- [20]毛晋.六十种曲[M].北京:中华书局,1958:67.
- [21]顾学颀,王学奇.元曲释词[M].北京:中国社会科学出版社,1983:355.
- [22]马克思,恩格斯.马克思恩格斯选集:第3卷[M].北京:人民出版社,1972:182.
- [23]许慎.说文解字注[M].段玉裁,注.上海:上海古籍出版社,1988:93.
- [24]康熙字典[M].上海:上海辞书出版社,2008:1131.
- [25]刘勰.文心雕龙注释[M].周振甫,注释.北京:人民文学出版社,1981:159.
- [26]中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成:第7册[M].北京:中国戏剧出版社,1959:10.
- [27]中国戏剧家协会艺术委员会,中国昆剧研究会.中国戏曲艺术教程[M].南京:江苏人民出版社,1991:219.
- [28]习近平.习近平谈治国理政:第3卷[M].北京:外文出版社,2020.

## Interpretation of Large-scale Variety Performances in the Court of Song Dynasty

Zhao Xingqin

**Abstract:** While orderly palace variety shows in the Song dynasties share similarities, many differences emerge between the Northern and Southern Song Dynasties. In the Southern Song Dynasty, the first is the reduction in the large-scale group dance with hundreds of participants; second, it greatly reduced the number of group singing and dancing with male and female dancers; third, the performance of “Zaju” changed. These changes show the restriction imposed by the national situation, political environment and social situation on court life. The planning of large-scale variety shows in the court during the Song Dynasty embodies two distinct characteristics: precise guidance of emotion and meticulous control of performance rhythm. On the court, humor is mainly brought by the contrast of costumes, playful performance and the entrance of Zaju. The arrangement of these shows in the court of the two Song Dynasties contains the philosophical concepts of combining tranquility with vibrancy, solo with group performances, and elegance with commonality, which reflects the planner’s meticulous artistic thinking ability, superb artistic control and outstanding aesthetic pursuit.

**Key words:** the Song Dynasty; the court; large-scale variety shows; planning characteristics; harmonious effect

[责任编辑/晨 潇]