

# 四川泸县宋墓石刻所见《采莲》队舞图像考\*

陈佳宁

【摘要】四川省泸县石桥镇新屋嘴村二号墓出土有两件石刻，一为奏乐图，一为舞蹈图，二者虽分刻不同砖石，但实为一组，它们共同构成了宋代《采莲》队舞的表演场景。这件《采莲》石刻的披露对舞蹈史研究颇具价值，作为反映宋代《采莲》队舞的首件文物，它改善了当前队舞研究史料数量稀少、来源单一等问题；并且反映了《采莲》队舞的演出实况，借此可知演员装扮、舞台布置、砌末使用、乐队组成等诸多内容；再者，这组石刻说明，《采莲》队舞至晚在南宋就走出宫廷，流行于民间社会，它是两宋时期宫廷和民间表演艺术传播互动的一个真实写照；而队舞的民间化势必会导致它的演出规模和体量缩小，表演规制不再像宫廷时那般严格，队舞进入杂剧的最大障碍不复存在，它由此具备了与杂剧融合的可能。

【关键词】泸县宋墓 石刻 《采莲》 队舞

〔中图分类号〕I207.3 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1674-0890(2023)01-091-08

《采莲》是宋代队舞的名目之一，由宫廷教坊女弟子队负责表演，“六曰采莲队，衣红罗生色绰子，系晕裙，戴云鬢髻，乘彩船，执莲花”<sup>①</sup>，在目前已知的宋代文献中，尤以史浩在《鄮峰真隐漫录》中的记载最为详尽，今人对《采莲》队舞的研究多围绕此条史料展开。2002年，四川泸县出土并征集了多件宋代乐舞文物，据出土报告描述，其中就有石刻是对《采莲》队舞的反映。这件文物的问世值得引起学界的关注，若石刻表现的场景的确是《采莲》队舞，那么，它对《采莲》研究甚至队舞研究，都有举足轻重的意义。然而，除考古工作者之外，舞蹈史和戏剧史研究者尚未注意到这件文物，遑论将其运用至队舞和戏剧的研究中。因此，对这件石刻进行专门考察，就成了很有必要的一项工作。

## 一、乐舞石刻之基本情况

《泸县宋墓》一书汇总了四川泸县境内发现的多个宋代石室墓，该书“伎乐类”一章披露有一件石刻，反映的是多人手执莲花起舞的场景，《泸县宋墓》一书认为，这件石刻表现的主要内容是宋代的《采莲》队舞。<sup>②</sup>《采莲》是有特定所指的一种舞蹈，它有自己的表演形态和演出流程，若仅凭石刻中的女子手执莲花这一点，就断定它反映的是《采莲》队舞，略显草率。我们需要结合其他证据去考证石刻图像和《采莲》队舞的关系，才有可能得出较为可信的结论。

这件舞蹈石刻出土于泸县石桥镇新屋嘴村二号墓（见彩图1<sup>③</sup>），通过征集而得。石刻画框宽119厘米，高70厘米，上方刻有两幅花卉浮雕，下方有六人身体朝右立于台基上，由于人物头部

【作者简介】陈佳宁，女，陕西师范大学新闻与传播学院（陕西 西安 710119）。

\* 本文为2020年度国家社科基金重大项目“中国早期戏剧史料辑录与研究”（项目编号：20&ZD271）的阶段性研究成果。

① 脱脱等《宋史》卷一四二“志第九十五·乐十七”，北京：中华书局1985年，第3350页。

② 四川省文物考古研究所、成都市文物考古研究所、泸州市博物馆、泸县文物管理所编《泸县宋墓》，北京：文物出版社2004年，第140页。

③ 四川省文物考古研究所、成都市文物考古研究所、泸州市博物馆、泸县文物管理所编《泸县宋墓》，彩版50。

残损严重，无法辨清面部和头饰特征，但均似梳髻，可能皆为女性。从右至左，第一人内穿抹胸，外罩对襟，腰间系有一叶状围裙，衣袍下露出宽裤，双手执一竹竿于左胸前；其余五人均着圆领长袍，系腰带，袍下露出宽裤。第二人手执一支荷花，置于左肩，右手自然下垂；第三人右手执荷花花苞，置于右肩，左臂下垂；第四人身体朝左侧前倾，微屈膝，双手持花苞与荷叶，置于左肩；第五人右手持荷花置于右肩，左手自然下垂；第六人身体朝左，微屈膝，双手执花朵与荷叶，置于左肩。

凑巧的是，笔者阅读《泸县宋墓》时，在“器乐演奏”一节中发现了另一件石刻，似与这件舞蹈石刻存在一定关联，不妨也将其情况简述如下。这件石刻同样出土于泸县石桥镇新屋嘴村二号墓（见彩图2<sup>①</sup>），通过征集而得。石刻画框宽116厘米，高74厘米，上方刻有两幅花卉浮雕，下方有六人面朝前方立于台基上，从右至左，第一人着交领长袖袍，右手持一勺状物，疑为鼗鼓；第二人内穿抹胸，系短裙，外罩短褙子，左手提物，似为锣板；第三人内穿长裙，外罩长褙子披帛，双手捧笙吹奏；第四人穿长袍腰系带，戴叶状云肩，双手持横笛吹奏；第五人亦内穿抹胸，下穿长裙披帛，双手于腰际捧一球状物；第六人内穿抹胸，外罩长褙子，下着宽脚裤，双手于左腰前持一瓶。第五人和第六人未持乐器，这二人恐为歌者。六人头部磨损较为严重，但从他们的大体形象上来看，当为一组乐队，是四人奏乐、两人演唱的组合形式。

由于这两件石刻是征集而来，并非考古人员实地发掘，因此，它们在墓室中的具体位置是不可知的。也正是因为这一原因，《泸县宋墓》将二者分开叙述，并未提及它们之间有何联系。在一

次学术研讨课上，笔者与黎国韬师、黄竞娴同学讨论文物史料时，黎师提出这两件石刻或许为一组，这一观点启发了笔者。这两件石刻的图像一为舞蹈，一为乐队，它们极有可能共同反映了宋代的乐舞表演。若要证实这一猜测，就要从这两件石刻的本体特征上进行考察。

第一，两件文物均出土于泸县石桥镇新屋嘴村二号宋墓，属于同一墓葬。从尺寸来看，第一件宽116厘米，高74厘米，第二件宽119厘米，高70厘米，二者的长和宽相差仅在三四厘米之间，几可忽略。通常情况下，同组文物的大小不会相差太远，这两件石刻的尺寸如此接近，是它们具有关联的重要基础。

第二，从石刻内容观之，每件石刻上方均有两幅折枝花卉浮雕（见彩图3<sup>②</sup>、彩图4<sup>③</sup>）。第一件石刻左侧花卉为野菊花，此花花蕊较大，花朵共五瓣，叶片呈细长型，一条主脉贯穿叶片中央，类似的花卉石刻还可见于四川华蓥市安丙墓中（见彩图5<sup>④</sup>）。右侧花卉为牡丹，牡丹在宋墓石刻中十分常见，在泸县奇峰镇二号墓、华蓥安丙墓等墓葬中，均可见到类似的牡丹浮雕（见彩图6<sup>⑤</sup>、彩图7<sup>⑥</sup>）。再来看第二件石刻，左侧花卉显然是荷花，花朵、花托以及荷叶的脉络相当清晰；右侧花卉似为秋葵，花朵为五瓣，叶片呈三出复叶长条形，外侧为锯齿状，这与金代当阳峪窑三彩枕的秋葵图、宋代苏州罗汉院大殿石柱的纹饰较为接近（见彩图8<sup>⑦</sup>、彩图9<sup>⑧</sup>）。这四者均为四川花卉石刻的常见品种。《合江宋墓石刻研究》一书曾称，“花卉是泸州地区宋墓石刻独具特色的装饰题材。宋墓石刻中花卉品类繁多，牡丹、莲花、芙蓉、水仙、月季、梅花、桂花、秋葵、葡萄、松、竹等是宋墓石刻常见的植物装饰品种，

① 肖卫东 《泸县宋代墓葬石刻艺术》，成都：四川民族出版社2016年，图5-319。

② 四川省文物考古研究所、成都市文物考古研究所、泸州市博物馆、泸县文物管理所编 《泸县宋墓》，第139页。

③ 四川省文物考古研究所、成都市文物考古研究所、泸州市博物馆、泸县文物管理所编 《泸县宋墓》，第143页。

④ 四川省文物考古研究院、广安市文物管理所、华蓥市文物管理所编著 《华蓥安丙墓》，北京：文物出版社2008年，图版98-2。

⑤ 四川省文物考古研究院、广安市文物管理所、华蓥市文物管理所编著 《华蓥安丙墓》，图版98-4。

⑥ 四川省文物考古研究所、成都市文物考古研究所、泸州市博物馆、泸县文物管理所编 《泸县宋墓》，第93页。

⑦ 常樱 《金代陶瓷上的秋葵——兼谈秋葵纹样的多重意味》，《装饰》2019年第1期。

⑧ “苏州罗汉院双塔及大殿遗址”，搜狐网，[https://www.sohu.com/a/408357192\\_653164](https://www.sohu.com/a/408357192_653164)，访问日期：2020年7月18日。

多见的是牡丹、莲花、菊花”<sup>①</sup>《泸州市博物馆藏宋墓石刻精品》也提到，“花卉石刻所见花卉品类繁多，不仅可见牡丹、莲花、芙蓉、水仙、月季、梅花、桂花、秋葵、葡萄、桃实、松、竹等全国范围内宋墓植物装饰图像常见品种，还描绘了蜀葵、银杏等地方特色植物，在出现花卉图像的79座画像石室墓中，牡丹为41例，莲花为24例，菊花为13例，花卉品种似仍以此三种为主流”。<sup>②</sup>因此，牡丹、菊花、荷花、秋葵等四种花卉出现在同组石刻中，与四川宋墓的大体特征是很吻合的；再者，古人在建造墓葬时，有时会将四季花卉作为一年景的代表雕刻或绘制在墓室中，借此表达四季轮转、时间永固之意，如泸县宋墓中的2001S0M1:12和200150M1:13这两件砖雕，就以牡丹、莲花、芙蓉、水仙象征四季。但墓室中的花卉组合并非每次都会选取春夏秋冬的应季花卉，它们往往有多种组合方式，泸州博物馆研究人员就曾称，“其花卉组合或是以牡丹、菊花以示春秋，或是以牡丹、蜀葵、莲花、菊花代表三季……在川东宋代石室墓的代表华莹安丙墓中，亦不乏果实、花卉按季配组出现的例子”。<sup>③</sup>由此可见，四川宋墓建造者的设计手法相当巧妙多样，他们在表达一年景时，并不会死守春夏秋冬各季花卉的固定组合，而是通过以两季、三季、或者水果花卉的结合等多种不同的方式，表达一年的时令。这两件乐舞石刻中出现的菊花、牡丹、莲花、秋葵代表了三季，按照宋墓建造者的理念，它们四者的组合同样可以代表一年景。石刻上方的花卉组合既然是在反映一年时令，说明这两件石刻属于一组的可能性是极大的。

第三，观察这两幅乐舞石刻，两图均雕有六人，一字排开站于台基之上。值得注意的是，它们大体上较为完整，却唯独在人物头部有所残损，第一件石刻中的六人头部均有磨损，第二件石刻中有五人面部受损。从受损情况来看，并无人为破坏的迹象，恐怕是人物面部区域的砖石受潮气

侵蚀，久而久之，导致了土石脱落。两件石刻的残损部位集中在人物面部，这说明二者在墓室中的位置应当是相邻的，人物头部位于同一水平线，当受到潮气侵蚀时，才会都在头部出现较为严重的剥脱。

第四，宋代墓葬中反映乐舞或杂剧表演的文物，常有乐队成员和演出成员分别刻于不同砖石的情况，它们在墓室中的位置往往相对或相邻。比如，出土于河南温县西关的一座宋墓中，墓室西北壁和东北壁分别镶嵌有两组砖雕。西北壁砖雕共五块，图中人物均在演奏乐器，分别为：杖鼓、腰鼓、拍板、龙头笛、箏（见彩图10<sup>④</sup>），可知这五人乃为一组乐队；东北壁砖雕同样为五块，图中人物正在表演杂剧，其脚色分别是副末、副净、装孤、引戏和末泥（见彩图11<sup>⑤</sup>）。这两件砖雕的内容，一为伴奏乐队，一为杂剧表演，二者的位置遥相呼应，学界鉴于他们的关联性，将二者定为一组文物。类似的情况还可见于重庆大足区龙水镇明光村磨儿坡宋墓的一组砖雕，乐队和杂剧砖雕位于壁龛两侧，一左一右相对，左侧是杂剧砖雕，刻有副净、副末、装旦、装孤四人，站在栏杆内演出（见彩图12<sup>⑥</sup>）；右侧是乐队砖雕，刻有五人奏乐，乐器分别为二鼓一笛一拍板一箏（见彩图13<sup>⑦</sup>）。而泸县宋墓出土的两块乐舞石刻，一件为乐队伴奏，一件为舞蹈表演，它与上述文物的情况如出一辙，鉴于这一原因将这两块石刻判定为一组，既有不少先例，也完全符合情理。

要想得知几件独立的文物是否为同一组，无外乎根据位置、尺寸、内容、形制等要素进行判断。泸县宋墓这两块乐舞石刻由于是从民间征集而得，我们在出土位置这一点上已不占优势，但通过其他要素以及相关文物的旁证，仍然可以找到二者之间存在关联的痕迹。这两件石刻在尺寸大小上相差无几，上方所刻花卉分别属于春、夏、秋三季，代表了一年时令，下方乐舞石刻中

① 贾雪枫《石刻遗韵——合江宋墓石刻研究》，成都：西南交通大学出版社2018年，第59-60页。

② 赵兰《审美取向与时间表征——四川宋代画像石室墓的花卉石刻》，《四川文物》2017年第3期。

③ 泸州市博物馆《泸州市博物馆藏宋墓石刻精品》，北京：中华书局2016年，第164页。

④ 《中国音乐文物大系》总编辑部编《中国音乐文物大系·河南卷》，郑州：大象出版社1996年，第282-283页。

⑤ 《中国音乐文物大系》总编辑部编《中国音乐文物大系·河南卷》，第283-285页。

⑥ 笔者亲摄于大足博物馆。

⑦ 笔者亲摄于大足博物馆。

的人物数量、站姿高度一致，包括受损部位也位于一处，加之宋代有多件乐队和表演分刻于不同砖雕的实例，笔者认为，出土于泸县石桥镇新屋嘴村二号宋墓出土的这两块石刻当为一组，二者在墓室中相邻，共同构成了一幅乐舞表演的场景。

## 二、乐舞石刻与《采莲》队舞

这组石刻反映的是乐舞表演是确凿无疑的，但《泸县宋墓》未经考证，就直接将石刻内容定为《采莲》队舞，客观而言，这一观点还停留在推测的阶段，要想得知它们与《采莲》队舞是否存在确切的关系，既要大胆猜测，也需小心求证，因此，我们需要结合文献记载，将文物和文献进行对照，这样得出的结论才更为可靠。

《采莲》是由女弟子队表演的队舞，它的主要内容是一群仙女在仙湖上泛舟，得知人间正是太平盛世，于是下凡来到人间的湖池，在轻舟上一边起舞，一边采折莲花，后来听到天宫召唤她们的音乐，才笑握莲花返回天庭。现存宋代文献中，对《采莲》表演过程记述最为详尽的莫过于《鄮峰真隐漫录》，由于全文过长，现将重要片段摘录于此：

五人一字对厅立。竹竿子勾念 “伏以浓阴缓辔，化国之日舒以长；清奏当筵，治世之音安以乐。霞舒绛彩，玉照铅华。玲珑环佩之声，绰约神仙之伍。朝回金阙，宴集瑶池。将陈倚棹之歌，式侑回风之舞。宜邀胜伴，用合仙音。女伴相将，采莲入队。” 勾念了，后行吹《双头莲令》，舞上分作五方。

竹竿子又勾念：……勾、念了，后行吹《采莲令》，舞转作一直了，众唱《采莲令》：……；唱了，后行吹《采莲令》，舞分作五方。

竹竿子勾念：……花心出，念 “但儿等玉京侍席，久陟仙阶；云路驰骖，乍游尘世。喜圣明之际会，臻夷夏之清宁。聊寻泽国之芳，雅寄丹台之曲。不惭鄙俚，少颂昇平。未敢自专，伏候处分。”

竹竿子问念 “既有清歌妙舞，何不献呈？” 花心答问 “旧乐何在？” 竹竿子再问念 “一部俨然。” 花心答念 “再韵前来。” 念了，后行吹《采莲曲破》。五人众舞。到入破。先两人舞出，舞到袂上，住当立处。讫，又二人舞，又住当立处。然后花心舞《彻》。

竹竿子念：……念了，花心念诗：……，念了。后行吹《渔家傲》，花心舞上。折花了，唱《渔家傲》：……，唱了，后行吹《渔家傲》，五人舞。换坐，当花心立人念诗：……。念了，后行吹《渔家傲》，花心舞上。折花了，唱《渔家傲》：……。唱了，后行吹《渔家傲》，五人舞。换坐，当花心立人念诗：……五人舞。换坐如初。

竹竿子勾念：……念了，众唱《画堂春》：……唱了，后行吹《画堂春》。众舞。舞了，又唱《河传》……唱了，后行吹《河传》，众舞。舞了，竹竿子念遣队：……念了，后行吹《双头莲令》，五人舞。转作一行，对厅杖鼓出场。<sup>①</sup>

在这段引文中，除了跳舞的舞者和花心之外，还有一人的存在十分瞩目，他就是竹竿子。竹竿子又名参军色，他在宋代宫廷的队舞、杂剧表演中经常出现，关于其职能已有不少研究，现通常认为，竹竿子主要起到引导、指挥乐舞杂剧表演的作用，比如在演出开始前“勾队”，将表演人员引出场；演出完毕后“放队”，遣散众艺人下场；在演出过程中，竹竿子需念诵致语。如《东京梦华录》“宰执亲王宗室百官入内上寿”条记载的一次宫廷宴乐，在第五盏的表演中穿插了多次竹竿子念诵致语的环节：

第五盏御酒，独弹琵琶。宰臣酒，独打方响。凡独奏乐，并乐人谢恩讫，上殿奏之。百官酒，乐部起三台舞，如前毕。参军色执竹竿子作语，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

<sup>①</sup> 史浩撰、俞信芳点校 《史浩集》（下册），杭州：浙江古籍出版社2016年，第779-783页。

契义褰束带，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。参军色作语，问小儿班首近前，进口号，杂剧人皆打和毕，乐作，群舞合唱，且舞且唱，又唱破子毕，小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段。是时教坊杂剧色鳖彭刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜，而下皆使副也。内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑，惟用群队装其似像，市语谓之“拽串”。杂戏毕，参军色作语，放小儿队。又群舞《应天长》曲子出场。<sup>①</sup>

将这段表演名目进行梳理，可呈现以下流程：参军色作语—勾小儿队舞—小儿出场—参军色作语—群舞合唱—小儿班首进致语、勾杂剧入场—一场两段—参军色作语、放队。在这次表演中，除去致语的仪式性行为外，共有三次重要的活动，第一是小儿队舞演员出场，第二是小儿队舞表演，第三是杂剧表演。在这三次活动之前，均有致语，所有表演结束后，参军色致语放队。由此可见，竹竿子在演出过程中的每一次致语，可以视为一次行动开始或结束的标志。以此为标准去观照《采莲》，会呈现怎样的表演流程呢？

竹竿子勾念在《采莲》舞的表演过程中共出现八次，结合竹竿子致语以及舞者的表演内容，可将《采莲》舞分为四段。第一段从开头到第二次念诵结束，这段的主要内容是竹竿子勾舞者上场，舞者们合唱【采莲令】。此时的故事背景是仙女们在仙湖泛舟，准备下凡，借此推断表演内容，大体是仙女在小舟上倚棹而歌，尚未采莲。第二段从第三次致语到第五次致语结束，这段的主要内容有两项，第一项是竹竿子和花心的问答，交代仙女已降临人间；第二项是本段的重点，乐队

吹【采莲曲破】，五人起舞，至入破处，两舞者先舞，又两舞者接舞，最后由花心独舞《彻》。第三段开始于第六次致语，竹竿子念诵后，花心独舞和五人舞交替表演，五位舞者轮流担任花心，先念诵七言绝句一首介绍身份，然后起舞并唱【渔家傲】，唱毕，五人起舞，舞毕换座，下一人充当花心念诵作舞，如此循环共五次。第四段开始于第七次致语，竹竿子念诵后，众舞众唱【画堂春】和【河传】两支曲，表达返回天庭之意，随后竹竿子念遣队词放队。在这四段表演中，第二段和第三段是《采莲》队舞的重点所在，这两段着重表现了舞者们泛舟湖面、采折莲花的景象，独舞、双人舞、五人舞、群舞穿插进行，令观众目不暇接。

通过《鄮峰真隐漫录》我们已经基本了解了《采莲》队舞的表演内容，借此还能得知《采莲》舞的人员组成。表演《采莲》需竹竿子一人，他不参与舞蹈，只负责调度、问答、引导等事宜；领舞有五人，其中一人为花心，虽然这五位舞者在第三段都可以轮流担任花心，但结合其他表演段落来看，有一人是常设的花心，属于领舞之长。除了这五人外，还有众多参与群舞的舞者，数目不定，少至数十人，多可至上百人，如《东京梦华录》描述小儿队时称，“参军色执竹竿子作语，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”<sup>②</sup>；女弟子队也不例外，“参军色作语，勾女童队<sup>③</sup>入场。女童皆选两军妙龄容艳过人者四百余人，或戴花冠，或仙人髻鸦霞之服，或卷曲花脚幞头”<sup>④</sup>。可见，宫廷队舞演出时需上百人参与是常见之事。

了解了表演内容、人员组成后，舞者在演出中的装扮、砌末等问题也值得一叙。

女弟子队凡一百五十三人……六曰采莲队，衣红罗生色绰子，系晕裙，戴云鬟髻，乘彩船，执莲花。<sup>⑤</sup>

采莲之舞，衣红绘短袖，晕裙，云

① 孟元老等《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社1998年，第60页。

② 孟元老等《东京梦华录（外四种）》，第60页。

③ 案：女弟子队又称女童队，可参见黎国韬《古剧续考》的论述。黎国韬《古剧续考》，广州：中山大学出版社2014年，第15页。

④ 孟元老等《东京梦华录（外四种）》，第61页。

⑤ 脱脱等《宋史》卷一四二“志第九十五·乐十七”，第3350页。

鬢髻，乘彩船，持花。<sup>①</sup>

或舞《采莲》，则殿前皆列莲花。樅曲亦进队名。参军色作语问队，杖子头者进口号，且舞且唱。乐部断送《采莲》讫，曲终复群舞。<sup>②</sup>

从《宋史》《乐书》的记载可以看出舞者的装束，参演的弟子需要头梳高髻，身穿红色绰子，系裙。关于砌末，彩船和莲花是《采莲》表演时不可或缺的两样道具，“或舞《采莲》，则殿前皆列莲花”一句说明，女弟子队需要表演《采莲》时，殿堂中就会摆上莲花供她们在舞蹈时采摘，可见宫廷队舞表演使用的莲花可能是真正的花卉。

至于彩船的形制就没有明确的说法了，笔者结合其他史料推测，《采莲》队舞使用的是真正的小船。证据一，在《西湖老人繁胜录》“关扑”条中，记载了数十种用于关扑的器具玩物，其中就有采莲船，“单皮鼓、大小采莲船、番鼓儿、大扁鼓、道扇儿、耍三郎”。<sup>③</sup>南宋有采莲船造型的器具，说明在现实生活中是有实物可依的，这一实物可能是用于采莲的舟船，也有可能是表演《采莲》舞所用的彩船。笔者倾向于后者，是因为“关扑”条在列举器物时有大致的分类，同类物品会相继出现，“大小采莲船”前后均为乐器、砌末的名目，如单皮鼓、番鼓儿、大扁鼓属于乐器，耍三郎是傀儡戏用具，<sup>④</sup>这恰好说明“大小采莲船”也是仿照某种砌末而制的，在宋代的种种表演中能用到采莲船这种砌末的，无疑就是《采莲》队舞了。原因二，队舞表演中使用彩船在前蜀就有相关记载，“王建子衍，嗣于蜀，侈荡无节……作《折红莲队》。盛集鍛者于山内，鼓囊以长箫，引于地衣下，吹其水纹鼓荡，若波涛之起。复以杂采为二舟，辘轳转动，自山门洞中出，载伎女二百二十人，拨棹行舟，周游于地衣之上，采折枝莲。到阶前，出舟致辞，长歌复入，周回山洞”。<sup>⑤</sup>前蜀宫廷在表演《折红莲》队舞时就已使用真船，乐伎们站在彩船上，机关带动彩船运转。

前蜀既然有此先例，在宋代继续流传也在情理之中；加之这种表演方式甚是有名，比如唐庄宗就曾派遣使者入蜀观摩学习，将此舞复刻出来用以夸耀，<sup>⑥</sup>所以这种表演方式很有可能就在宋代流传了下来。即使宋人没有完全还原前蜀宫廷《折红莲》的表演盛况，但制作几艘彩船供舞者表演使用，是完全可以实现的。

通过对文献史料的梳理，《采莲》队舞的情况已经较为明确了，借此观照这组石刻图像，它们是否真的是《采莲》队舞呢？

从表演成员的类型观之，《采莲》队舞共有三类人参与演出，分别是：竹竿子、舞者和后行乐队，我们在两件石刻中可以轻松找到与之对应的群体。舞蹈石刻共雕有六人，他们的站姿略微向右，最右一人的装扮和道具明显与其他五人不同，她内穿抹胸，外罩褙子，手中持一竹竿，而另外五人皆着圆领袍衫，手持不同类型的荷花舞具置于肩膀。服饰、道具、站位等种种迹象说明，第一人之所以与他人不同，是因为她担任了队舞中的竹竿子一职。后五人此次演出的主要舞者，不难发现，第三人和第五人舞姿相似，二人左臂自然下垂，右手执莲花置于右肩；第四人和第六人舞姿相似，他们身体转向左侧，上身微倾，左脚后撤屈膝，双手执莲花于左肩，包括莲花都是一叶一花的造型。只有右起第二位的舞姿不同于其他四人，站位在竹竿子之后，笔者推断此人即为花心。由于他是五位舞者中最重要者，故而站位仅次于竹竿子，加之她经常担任独舞的职能，所以在造型上才与他人有异，可见雕刻者有意强调此人身份的独特性。那么，舞蹈石刻中的六人身份已经明确了，从右至左分别是：竹竿子、花心、四位领舞。至于后行乐队对应的文物图像，自然就是演奏器乐的那方石刻。根据《鄮峰真隐漫录》记载，队舞伴奏多用“后行吹某某曲”的表述，不仅《采莲》舞如是，其他队舞如《太清舞》《柘枝舞》《花舞》等等亦如是，可见宋代队

① 陈旸撰，张国强点校《〈乐书〉点校》，郑州：中州古籍出版社2019年，第959页。

② 孟元老等《东京梦华录（外四种）》，第61页。

③ 孟元老等《东京梦华录（外四种）》，第101页。

④ 参见陈佳宁《宋代舞队之“大小全棚傀儡”考论》，《北京舞蹈学院学报》2021年第6期。

⑤ 田况《儒林公议》，上海：上海古籍出版社1991年，第311页。

⑥ 参见《儒林公议》“俄而唐庄宗遣李严入蜀，复作此舞以夸之”。田况《儒林公议》，上海：上海古籍出版社1991年，第311页。

舞后行是以吹管乐器为主的。在这块石刻中，最容易辨别的乐器就是中间两位乐者所持的笛和笙，这与队舞所需的乐器十分吻合。

再从人物形象观之，表演《采莲》的女弟子需要头梳高髻，身穿红色褙子，系裙。虽然舞蹈石刻在人物头部残损严重，但从轮廓不难看出，五位舞者梳髻的，尤其是第三、第四位最为明显。道具方面，舞者们均手执莲花，与《宋史》的记载一致。若说文献记载和文物图像有何不同之处，较为明显的区别是舞者们没有展现乘彩船的场景，这就需要我们思考“乘彩船”在《采莲》队舞中的出现频率。《采莲》的五位领舞任务较多，要表演群舞、五人舞、两人舞，作花心时还需独舞，并且《采莲》有简单的故事情节，并非是舞者们自始至终都在轻舟上采莲。所以，乘彩船采折莲花是舞者们表现的主要场景，并非唯一场景，石刻中的舞者既然没有乘彩船，可能说明她们反映的这段表演正好无须乘船。那么，石刻对应的究竟是《采莲》队舞的哪一段表演呢？从人物形象观之，此处的舞者具有三个特征，其一，在竹竿子身后列成一排，其二，手握莲花，其三，未乘彩船，能同时满足这三个特征的段落，最有可能是《采莲》的尾声，即仙女们采罢莲花返回天庭的场景，“逍遥烟浪谁羁绊，无奈天阶，早已催班转。却驾彩鸾，笑握芙蓉斜盼。愿年年，陪此宴”<sup>①</sup>，当表演完最后这一部分，“转作一行，对厅杖鼓出场”<sup>②</sup>。石刻中的舞者恰好是在竹竿子的引导下站作一行，笑握芙蓉出场，与文献描述一致。

总而言之，这一组乐舞石刻所反映的演员类型、人数、装扮、砌末等内容都与《采莲》队舞的文献记载相吻合，将这组石刻定为《采莲》队舞石刻当无太大问题。

### 三、《采莲》队舞石刻的舞蹈史意义

我们既已确定了这组乐舞石刻是对《采莲》队舞的反映，那么，通过石刻我们能得知哪些重要信息？换言之，《采莲》石刻的发现对推进宋代舞蹈史和戏剧史的研究有何意义呢？

① 史浩撰、俞信芳点校 《史浩集》（下册），第 783 页。

② 史浩撰、俞信芳点校 《史浩集》（下册），第 783 页。

③ 脱脱等 《宋史》卷一四二“志第九十五·乐十七”，第 3349 页。

首先，这件石刻是迄今为止发现的第一例宋代《采莲》队舞的文物。辽宋金的乐舞文物虽然数量不少，但多为大曲或散乐表演，反映队舞的文物并不常见，这组石刻的问世，是对队舞史料一次极为重要的补充，它从一定程度上改善了当前队舞研究中史料数量稀少、来源单一等问题。无论是对《采莲》研究，还是对宋代队舞研究，这组石刻的披露都是相当重要的一次考古发现。

其次，这件石刻反映了《采莲》队舞的演出实况，借此可知演员装扮、砌末使用、乐队组成等诸多内容。装扮、砌末的问题在前文已有提及，此处不再赘述。关于伴奏乐队，石刻共雕有六人，右侧二人残损严重，所持乐器虽暂定为锣板和鼗鼓，但仍有继续讨论的空间，相较之下，吹笙伎和横笛伎形象十分明确，且二人位于中间，在乐队中的重要程度不言而喻。这件石刻图像说明，《采莲》队舞在民间的伴奏乐队规模较小，且以吹管乐器为主，而乐队设置直接关乎队舞的乐曲形式。宋代宫廷队舞常用大曲或大曲摘遍作为伴奏乐曲，大曲规模庞大，所需乐器甚多，如教坊演奏大曲时，“乐用琵琶、箜篌、五弦琴、箏、笙、篳篥、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板”<sup>③</sup>，乐器多达十数种，即使在民间，大曲演奏的规模同样不小，试举几例：

文物	乐器
修武史平陵墓大曲线刻石棺	乐伎十人：篳篥五，腰鼓二，小锣二，大鼓
广元罗家桥墓大曲石刻（一）	乐伎七人：拍板二、笛二、腰鼓、手鼓、板鼓
广元罗家桥墓大曲石刻（二）	乐伎七人：三弦二、拍板二、笛二、手鼓
焦作王庄邹瓌墓大曲石刻	乐伎九人：拍板、篳篥、手锣二、教坊鼓、腰鼓二、篳篥二
禹州市白沙北宋赵大翁墓大曲壁画	乐伎十人：大鼓、拍板、腰鼓、横笛、篳篥、箫二、笙、排箫、琵琶

表中提及的石刻、壁画都是反映宋代大曲表演较有代表性的文物，他们的乐队规模和乐器种类并不输宫廷多少，可见无论是在宫廷还是民间，

大曲表演都呈现出规模庞大、乐器丰富的特征。反观《采莲》石刻的乐队，只有四人奏乐，与大曲乐队相比，这一规模未免过于简单了。这恰恰说明，《采莲》在民间表演时不使用大曲，由乐伎们吹奏词曲即可达到伴奏要求。

再次，目前我们看到的关于队舞的史料，或为女弟子队在宫廷的表演，或是家乐在士大夫家中的演出，很少见到反映民间社会表演队舞的文献，这是否意味着民间并无队舞呢？而这组石刻的发现就可以解答这个问题。《采莲》队舞石刻出土于四川泸县境内，墓主人只是不知名的普通百姓，这足以说明，至晚在南宋，《采莲》队舞就已经走出宫廷，在民间社会流行开来。在表演人员配置上，延续了竹竿子一人、舞者五人（含花心）的传统，而主要演出人员的保留会直接影响到表演形态，恐怕舞者们也是在竹竿子的引导下完成表演，竹竿子勾队放队、与花心问答等宫廷礼俗在民间队舞中依然存在。又如，在乐队配置上，将横笛伎和吹笙伎安置在队伍最中间，有意突出吹管乐器在后行乐队中的重要性。不过，需要承认的是，由于民间组织的财力物力远不能与宫廷相比，人员的基本配置虽然都已具备，但演出规模恐会有一定程度的缩减。在宫廷队舞表演中，动辄会有上百人参与演出，而这件舞蹈石刻只雕有六人，我们可以解释为建造者只刻画了竹竿子和五位领舞的形象，其他舞者未被涉及，但也可能是民间队舞只有这不可或缺的六人，群舞演员根据具体情况可添可减。但无论为哪种情况，民间队舞对宫廷队舞的继承还是较为完善的，几乎在所有的关键之处，均与宫廷队舞的特征相吻合。不过在流传过程中受到当地经济、文化等因素的影响，在个别方面有所改动也是不可避免的情况。《采莲》石刻的出土告诉我们，队舞不仅可在宫廷、士大夫家中上演，即使在民间社会也能看到

它的身影，它是两宋时期宫廷和民间表演艺术传播互动的一个真实写照。

队舞完成了宫廷化向民间化的转变，不仅仅是队舞发展史上一次极为重要的事件，它还影响到杂剧表演形态的变迁。胡忌《宋金杂剧考》曾探讨过队舞和杂剧的关系，他直言“杂剧在宫廷中演出时，和队舞无直接关连。”<sup>①</sup>在他看来，杂剧在宫廷演出时虽然夹在队舞表演中，但它和队舞没有直接关连，一方面是因为队舞的舞蹈规模较严，另一方面，队舞也没有使用代言体的例子。队舞的引舞、舞头与杂剧脚色之间的确存在渊源关系，但究其表演形态，北宋杂剧基本是滑稽调笑的短剧形式，运用歌舞表演故事的情况十分罕见，这说明北宋时，队舞和杂剧的关系确如胡忌所言。那么，它们是什么时候产生了关连，队舞得以进入杂剧，导致杂剧从此可以用歌舞的形式表演故事呢？笔者以为，当是发生在队舞完成了民间化的转向之后。如前文所述，队舞进入民间后，受到人力物力的限制，无法保持在宫廷演出时的宏大规模，队舞规模的缩减会引发一系列的变化，比如，一些礼仪性的仪式被取消，队舞的规制逐渐宽松，内容体量缩小，只有必不可少的环节和成员才会得以保留。队舞在民间化过程中发生了这些改变之后，它的表演形态自由了许多，于是具备了进入杂剧的可能。一旦杂剧吸收了队舞的表演形式，再结合自身已有的代言体，它用歌舞表演故事是迟早的事。所以，我们在“官本杂剧段数”中看到的150多本的用大曲、法曲、词曲调命名的剧目，恐怕都是队舞、大曲等歌舞伎艺流播至民间，体制发生变革后，与杂剧融合才形成的产物。

[责任编辑] 佚名 [校对] 墨未浓

<sup>①</sup> 胡忌《宋金杂剧考》，上海：古典文学出版社1957年，第38页。

# 四川泸县宋墓石刻所见《采莲》队舞图像考



图1 石桥镇新屋嘴村二号墓舞蹈石刻

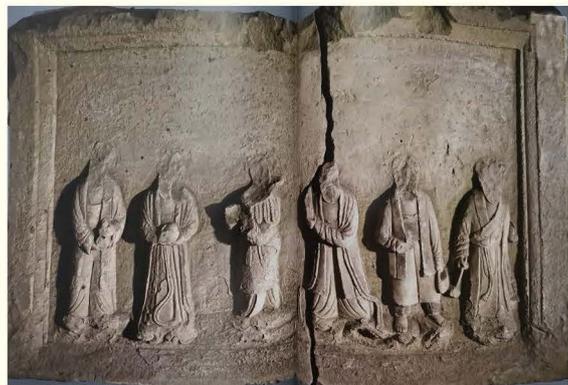


图2 石桥镇新屋嘴村二号墓乐队石刻

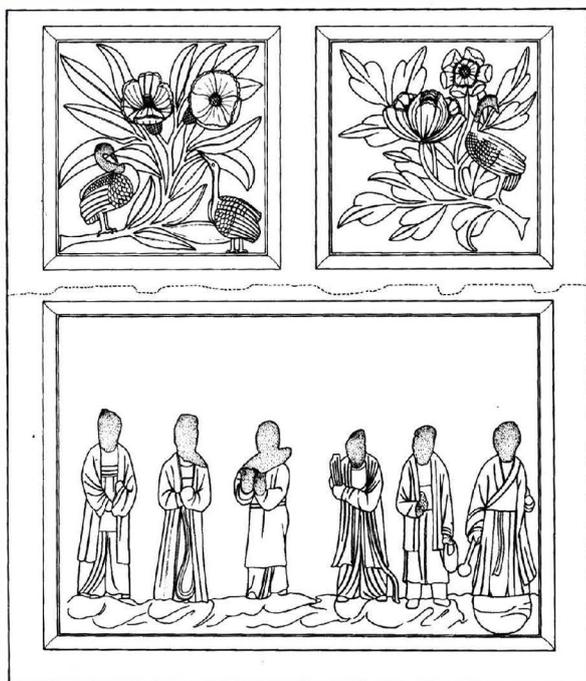


图3 石桥镇新屋嘴村二号墓乐队石刻线图

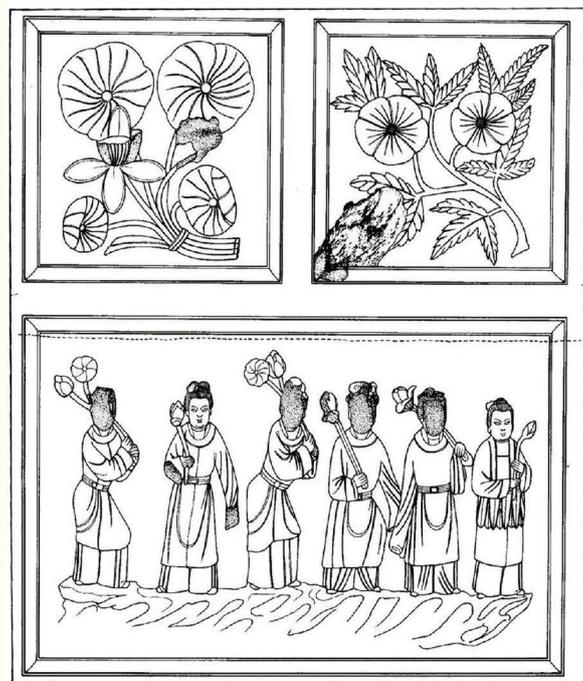


图4 石桥镇新屋嘴村二号墓舞蹈石刻线图



图5 安丙墓菊花石刻



图6 安丙墓牡丹石刻

# 四川泸县宋墓石刻所见《采莲》队舞图像考



图7 奇峰镇二号墓牡丹石刻



图8 金代当阳峪窑三彩枕秋葵图



图9 宋代苏州罗汉院大殿石柱纹饰



图10 河南温县西关宋墓杂剧砖雕



图11 河南温县西关宋墓奏乐砖雕



图12 重庆磨儿坡宋墓杂剧砖雕



图13 重庆磨儿坡宋墓奏乐砖雕

——以上图片均由作者提供