

论清中叶以来戏曲人物画的兴起

朱 浩

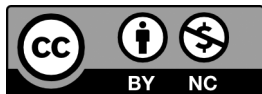
摘 要 | 自清代乾隆年间以来，戏曲在整个中国民众日常生活的地位愈加重要，原本不被画坛重视的戏曲“小道”，在此巨大的文化影响力之下，也开始出现专门描绘戏曲人物演出的作品，不像之前那样只是作为附庸和点缀，而最早开创这类画坛新品种的，正是文士阶层，此后蔚为大观。与文人绘制相比，民间画师的戏画多为俗的“花部”戏，并多出出于商业性的获利。画戏必折子戏，未见画整本的，此与乾隆以来折子戏的空前盛行有关。

关键词 | 清中叶；戏曲人物画；勃兴；文士；折子戏

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



中国传统绘画主要有两种表现形式，一是绘于纸帛上的水墨画，一是宫室庙堂墙壁上的壁画。其中最能体现中国绘画特征的是水墨画。水墨画形成于晋唐之际，宋代以后，水墨画强调作者和趣味的分类，宫廷职业画家比较工稳精致的画叫“院体画”；文人、士大夫的画，注重才情和学问，标榜文士的气质和野逸的作风，号称“文人画”。文人画的提法肇始于北宋苏轼，成于明代董其昌，由记载绘画史的文人竞相标榜，重水墨而轻色彩，重情趣韵味而轻写实，成为中国绘画的最高典范。唐代以前多出名家圣手的壁画，宋代之后也渐被视为民间“匠人”的领域，不被画坛重视了。

在以上绘画史的大背景之下，我们来审视一番宋代以来的戏曲人物画。本文所谓“戏曲人物画”，是指没有舞台和观众的舞台扮相的人物绘画，分为戏扮人物和戏出场面两类。如果只绘出舞台人物的写真肖像或亮相姿势，即为戏扮人物画，例如有名的“同光十三绝”画像；如果描绘某出戏的一个精彩场面，则为戏出场面画，例如晚清李涌《虎囊弹·山亭》戏画。戏曲人物画都具有“独立”性质（不是某幅画的点缀），画幅较小，一般采取册页的装帧形式，便于案头欣赏与把玩。在长篇南戏产生之前，宋代流行短小的杂剧，即戏弄段子，类似于今天的“小品”。现存宋代的戏曲绘

画，就是两张南宋杂剧绢画（其中一幅周贻白先生定名为“眼药酸”），都是两个演员交谈的简单场面。笔者推测这两张杂剧绢画大概出自宫廷画师之手，以供帝后欣赏把玩之用，是偶尔为之的作品，没有在画坛形成风气。

元代的戏曲绘画，主要是洪洞明应王殿杂剧演出壁画和运城元墓杂剧壁画。宋代以后，壁画的作者多是民间工匠，他们在神庙墙壁绘制神佛鬼魅及其世界的时候，也把戏曲表演作为衬托性的、其中世界之一部分绘在非主要的壁面上，例如墙壁的斗拱拱眼处、格底墙面等，所以不太具有独立性质，而且其数量也不多。到了文人士大夫主导的明代画坛，就今日遗存所见，没有一幅独立的戏曲绘画出现。当时画坛不屑于表现属于“小道”的戏曲题材，即使如陈洪绶绘画《西厢记》题材，也是类似于《唐诗画谱》之类的写意性质，与戏曲演出无涉。明代画坛的主体风尚是写意的文人画，即便宋元时期出现过数量极少的戏曲绘画，但从目前材料来看，此种做法到了明代似消失无踪影了。这种局面一直持续到清代乾隆年间，而打破这种局面的正是文士。

一、清代文人的开拓：戏出场面画的产生

自清代乾隆年间以来，戏曲在整个中国民众日常生活的地位愈加重要。原本不被画坛重视的戏曲“小道”，在此巨大的文化影响力之下，也开始出现专门描绘戏曲演出的作品，不像之前那样只是作为附庸和点缀，而最早开创这类画坛新品种的，正是文士阶层。

据清人蒋宝龄《墨林今话》卷四“杂剧三十图”条载：

张雪鸿大令敬，一字茝园，本籍桐城，移居白门，以历城举人为湖北房县县令。天资高迈，兼三绝之誉。……性嗜酒，酒酣兴发，挥洒甚

捷。若在歌席舞筵，尤不自觉其气之豪纵、墨之淋漓也。白门友人尝语曰：雪鸿画至四十后始臻大成，任意所到，无不天机横溢，神采飞舞。尝以率笔写杂剧三十图，随手钩染，须眉逼真，极简略生动之致。其他游戏笔墨，一皆自出机杼，不落时蹊。吴山尊学士赠诗有云：掷笔倾百壑，伸纸岸孤愤。喜作溪桃笑，怒写江竹泣。乞君墨戏妙，资我笔阵缺。^[1]

张敬（1734—1803）^[2]，字虎人，又字茝园，号雪鸿，安徽桐城人，后居江苏江宁，乾隆二十七年举人（1762年），选湖北房县县令。

《墨林今话》所载，有三点值得注意：第一，张雪鸿所绘《杂剧三十图》，在当时画坛乃“自出机杼”之作，可见其画题的开拓性。第二，张雪鸿是乾隆二十七年举人（1762年），身份是文士，其交往的也是文士，如引文中评价其画并赠诗的“吴尊山”即是进士，曾任翰林院编修。第三，《杂剧三十图》的绘制时间大概是乾隆中后期。张雪鸿的绘法“四十后始臻大成”，从文意来看，如“杂剧三十图”这样的“任意所到”之作，应是他四十岁后的作品，而其四十岁是乾隆三十九年（1774）。

陆萼庭先生认为张雪鸿“杂剧三十图”所画即是三十出昆剧折子戏^[3]，故称之为“昆戏画”，是较为合理的看法。折子戏在乾隆年间空前盛行，至迟在乾隆中叶，折子戏开始取代全本戏成为最主要的演出形式，表演艺术达到了新的高峰，折子戏在整个戏剧演出中的地位日趋

[1] 蒋宝龄：《墨林今话》，载黄宝虹、邓实编《美术丛书·二集第三辑》，神州国光社，1936，第145页。

[2] 江庆柏：《清代人物生卒年表》，人民文学出版社，2005，第380页。

[3] 陆萼庭：《论昆戏画》，载氏著《清代戏曲与昆剧》，中华书局，2014，第196页。

重要。^[1]在昆剧折子戏盛行之际，受此风气影响，像张雪鸿这样的文人画家，想到以折子戏中的一个精彩场面入画，于是开拓了新的画题，所以时人评价曰“自出机杼，不落时蹊”“乞君墨戏妙，资我笔阵缺”。

但很可惜，张雪鸿“杂剧三十图”没有流传下来，现存最早的戏出场面画是约略与张雪鸿同时的山阴文人画家章丽江的作品，总题《花面杂剧》，计十二帧。原作不传，阿英先生曾收藏一部咸丰五年（1855）的木刻摹本，据嘉庆十九年（1814）宗圣垣的叙，可知绘者章丽江是乾隆间的文人，名辰，字丽江，又字云龙，浙江山阴人，其慨于“画人物者多矣，未有画所未经人画者，因从戏场中所演花面杂剧随意画之”^[2]。所绘都是精彩的、代表性格的演技场面。“花面”即有脸部化妆的小丑。书后并有项仙舟道光壬寅年（1842）及咸丰乙卯年（1855）两跋，跋云：“山阴章丽江先生所画原本，几呼之欲应，真绘声手。”^[2]今观摩刻本，刻绘人物，极为现实，且能抓住特点，加以渲染，将人物表现得栩栩如生。可惜此画现今不知藏于何人之手，我们仅能看到从阿英先生文章中获知王龙的扮相。章丽江生卒年不详，生平未见详细记载，不知是否有功名或做官经历，但其交往的必多为文人雅士，例如为其画作序的宗圣垣即是乾隆三十九年举人，浙江会稽人，历官雷州府知府。

清乾隆年间张雪鸿、章丽江所绘的戏出场面画在中国戏剧史上的意义，似还没有得到学界的充分重视。笔者认为，其价值首先体现于画题的开拓。在明清戏曲图像史上，张雪鸿、章丽江是以文士、文人的身份专门描绘戏曲演出场面的鼻祖，其所绘应是当时已认为是“雅部”的昆剧折子戏演出。这在受传统观念主导的画坛是开风气之作，此后戏出场面画确实陆续开始出现，在晚

清时达到鼎盛。此外，具体到人物扮相上，《花面杂剧》使我们看到了今昔舞台上花面化装的不同。据阿英先生说，当时花面的化装，似乎很注意于合理的“丑”化胡须与发髻的形态，不像现在只画一样的三角粉脸就算。《出塞》里王龙的化装如图1所示，就多了长长的胡须。其钩脸方法，也是着墨不多，但简单合理，又富“丑”味。有几种服装、盔头、鞋，在目前的舞台上已见不到，大部分则相仿佛。^[2]



图1 清乾隆 章丽江绘《花面杂剧》王龙

章丽江与张雪鸿二人所绘都是“随意画之”“随手钩染”，是比较简略、白描式的笔法来勾勒场上人物的神态动作。嘉庆、道光、咸丰时期的戏出绘画在此基础上又有发展，采取一种工笔描绘的手法，传神入微，须眉毕现，一反之前“逸笔草草”的传统，其中以周氏父子为代表。

清道光年间，江宁织造府官员周氏（佚名，？—1853）及其子周蓉波（1836—1909）二人手绘昆剧折子戏83出，绘制时间止于道光末年

[1] 解玉峰：《从全本戏到折子戏——以汤显祖〈牡丹亭〉的考察为中心》，《文艺研究》2008年第9期。

[2] 阿英：《剧艺日札·花面杂剧题记》，晨光出版公司，1951，第86页。

至咸丰之际，以工笔描绘出折子戏演出场面。戏画83出，出自46本传奇和杂剧、时剧。每本多的画4出，少的画1出；每出画面则截取一个演出瞬间予以“定格”。一般画面两页合为1幅，少数折子，活动位置紧凑的，则仅画在一页上。戏画皆为线描勾勒，黑白无彩，少数衣褶部位用浓墨晕衬如图2所示。



图2 周氏父子绘《长生殿·惊变》戏画

最早披露该戏画者是丁修询先生《思梧书屋昆曲戏画》一文。据丁文介绍，其中所绘人物，就其装扮说，与今天不相同的地方，主要有如下几点：（1）脚色不分文武贵贱，一律不见有厚底靴鞋，是可见当时昆曲舞台尚无此制。

（2）在全部现存的周氏所绘230个角色中，无一戏衣有今之水袖。（3）女脚发式头饰，不分年龄和贵贱贫富，一律是“尖包结角头”，戴在头顶后部，除后、妃、贵妇再在前发际戴有“过桥”外，其他女脚色都在发际四周，围以前高后低的三角形帽箍。（4）男性脚色所戴罗帽，皆呈圆形，帽体较高，硬胎，尤无清宫升平署戏画中的那种八角罗帽，更无法像后来的京剧那样将帽体向下斜摺而戴。昆曲只是以后才有可斜摺的罗帽。于此亦仍可见其所受到的京剧的影响。（5）画中衣饰朴素，古风可掬，明显保持着质朴的古风。当今昆曲舞台的服饰装扮，主要受近代京班的影响变为绚丽夺目^[1]。

与周氏父子约略同时，清代文人画家何维熊所作昆戏画24帧，每帧绘昆曲折子戏一出，以凝练、简率的笔法勾勒戏中场景，图上角色二三人，多为净丑戏，关涉《十五贯》（一出）、《绣襦记》（二出）、《永团圆》（一出）、《白罗衫》（一出）、《儿孙福》（二出）、《水浒传》（一出）、《虎囊弹》（一出）、《风筝误》（一出）、《后寻亲记》（一出）、《孽海记》（一出）、《蛟绡记》（二出）、《琵琶记》（一出）、《人兽关》（一出）、《义侠记》（一出）、《万里圆》（一出）、《燕子笺》（一出）、《牡丹亭》（一出）、《东窗事犯》（一出），以及《借靴》《仲子》等杂剧、传奇、时剧20种左右。张静《清代画家何维熊昆戏画研究》一文对这些戏画进行了专门解读^[2]。

在文人绘制戏出场面画的风气之下，道光、咸丰时期的昆班大雅班的名演员李涌（1830—1860）也绘制了戏画册页。此册残存8帧，每帧长30.3厘米，宽22.5厘米。水墨淡彩。包括八出昆戏，其中六出是《虎囊弹·山门》（图3）、《连环记·掷戟》《孽海记·下山》《寻亲记·后金山》《琵琶记·弥陀寺》《浣纱记·赐剑》，另二出所绘何戏，还有待考证。李涌是苏州老资格的昆班大雅班的名演员，乃以兼擅绘事的名伶，以工细笔法描绘生平耳濡目染、深刻体验之剧中人物，传神入微，从中可以辨味大雅班早期演戏风格^[3]。

[1] 丁修询：《思梧书屋昆曲戏画》，载蒋锡武主编《艺坛》第三卷，上海教育出版社，2004，第106-113页。

[2] 张静：《清代画家何维熊昆戏画研究》，《中华戏曲》2011年第1期。

[3] 陆萼庭：《昆剧演出史稿》，上海教育出版社，2006，第313页。



图3 李涌绘《山门》戏画

进入清末，戏画新作也颇有可述，但技术上并没有质的变化。最引人注目的是，作《返魂香》传奇的戏曲家宣鼎（1832—1880年左右），他是安徽人，晚年久居上海，观剧阅历有感，编绘了一部《三十六声粉铎图咏》，绘于同治五年（1866），并于光绪年间正式石印出版。所谓“三十六声粉铎”，这是雅言，大白话即指此册一共画了三十六出净丑戏^[1]。铎是一种大铃，古代用以宣传教令，意谓净丑敷粉，把真貌隐去，以滑稽相警世。折子装，左画右诗，现藏扬州市博物馆。

宣鼎所画系晚清昆曲舞台上流行的丑角戏，分别是《请医》（《拜月亭》）、《麻地》（《白兔记》）、《写状》《草相》（《绉绸记》）、《问路》（《牡丹亭》）、《教歌》（《绣襦记》）、《陈仲子》（《东郭记》）、《思饭》（《金锁记》）、《活捉》（《水浒传》）、《扫秦》（《精忠记》）、《下山》（《孽海记》）、《狗洞》（《燕子笺》）、《前亲》（《风筝误》）、《山门》（《虎

囊弹》《刺汤》（《一捧雪》）、《演官》（《人兽关》）、《访鼠》（《十五贯》）、《盗牌》（《翡翠园》）、《遣义》（《莺钗记》）、《相梁》（《渔家乐》）、《贾志诚》（《四节记》）、《点香》（《艳云亭》）、《贺举》（《白罗衫》）、《回话》（《蝴蝶梦》）、《别弟》《势僧》（《儿孙福》）、《茶访》（《寻亲记》）、《后金山》（《后寻亲记》）、《盗甲》（《雁翎甲》）、《打差》（《万里圆》）、《拾金》（以下均时剧）、《过关》《大小骗》《拏妖》《借靴》《滚灯》。^[2]

著名吴门画家胡锡珪（1839—1883）所绘的昆戏画也很著名。胡锡珪，初名文，字三桥，江苏苏州人，布衣，长居吴下。幼习丹青，笔墨生动，时罕其匹。胡锡珪的戏画是罕见的四条屏形式，每条画戏一出，共换了四出戏。就画而言，要比册页加大一倍，背景是空白的，人物凸显，舞台表演的特色就更为鲜明。现在可知的是《绣襦记·教歌》《白罗衫·贺喜》《万里圆·打差》和《琵琶记·拐儿》等剧目。胡锡珪熟悉昆戏无足为怪，值得注意的是戏画风格与他轻灵明丽的仕女画大异，用的是率笔，但人物装扮，砌末道具全从舞台实践中来，毫不马虎。^[3]

从上述戏出场面画来看，在剧目上，不管是官员还是布衣，文人所绘戏画多是倾向于“雅”的昆剧折子戏，也有少数流行的“时戏”；在装帧形式上，大都采取册页形式，一开一出戏，取

[1] 赵景深：《宣鼎和他的“粉铎图咏”》，《文汇报》1961年11月9日。

[2] 韦明铤：《〈三十六声粉铎图〉及其作者》，《安徽新戏》1991年第4期；蒋静芬：《宣鼎和他的〈粉铎图咏〉》，《文物》1995年第8期；车锡伦、蒋静芬：《清宣鼎的〈三十六声粉铎图咏〉》，《戏曲研究》第66辑；丘慧莹：《〈三十六声粉铎图咏〉研究以源自元明戏曲的折子为例》，《文学新钥》2010年第11期；张继超：《〈三十六声粉铎图咏〉剧目次序考辨》，《中华戏曲》2014年第2期。

[3] 陆萼庭：《论昆戏画》，载氏著《清代昆曲与昆剧》，中华书局，2014，第198页。

其简便，易于欣赏，但也有观念上的原因。社会传统的看法，戏画与一般文人字画不同，不入鉴赏，不入画史，故常取册页形式供独赏，或深嗜此道的少数人别赏，而不便以立轴屏条等形式在厅堂、画斋等处悬挂供人共赏。在脚色上，以净丑戏为主，笔法则崇尚简率写意。净丑面傅粉墨，滑稽有趣，不仅充分体现“戏者，戏也”的本意，还可借题发挥以警世。此外，画戏必折子戏，未见画整本的，此必与乾隆以来折子戏的空前盛行有关。这些戏画对研究清代折子戏，特别是现今舞台上早已绝迹的折子戏无疑是非常具体形象的资料，具有独一无二的价值。

二、民间画师的戏扮人物画

清代中叶以来民间画师的戏曲人物画，分为戏扮人物和戏出场面两类。与文人绘制相比，民间画师的戏画多为俗的“花部”戏，并多出商业性的获利。

（一）京腔十三绝（今不存）

杨静亭成书于道光二十五年（1845）的《都门纪略·翰墨门》“诚一斋”条提出“京腔十三绝”画的存在及名字：

人物匾额，时人贺世魁画。所绘之人，皆名擅词场。霍六、王三秃子、开泰、才官、沙四、赵五、虎张、恒大头、卢老、李老公、陈丑子、王顺、连喜，号十三绝。其服皆戏场装束，纸上传神，望之如有生气。观者络绎不绝。^[1]

北京“诚一斋”南纸店为招徕顾客，请贺世

魁绘制清乾隆、嘉庆间十三位京腔名伶的肖像匾额悬于门首，所绘人物图像均为戏场装束，纸上传神，栩栩如生。近人王芷章、傅惜华对此十三人都有考证，人名略有不同^[2]。但不管这“十三绝”具体对应何人，都显示出当时京腔的烜赫一时，才会被贺世魁入画，这也是现今所知关于名伶舞台写真肖像的最早记载。可惜此图今已不存。

关于“京腔十三绝”的绘制时间，学界尚没有确切之判定。贺世魁曾于道光四年（1824）为皇家绘《松凉夏健图》，之后入职如意馆，绘出“五十二功臣像”等作品，由此闻名京城。然后“供直凡十三年，以目疾引退”^[3]，可知贺世魁于道光十七年（1837）辞退宫廷画师的身份。那么，其受北京“诚一斋”南纸店邀请绘“京腔十三绝”人物匾额之事，应是已经成名且退职宫廷之后所为。再比照杨静亭《都门纪略》的成书时间，可知“京腔十三绝”的绘制时代，或应在道光十七年（1837）至道光二十五年（1845）之间。

（二）同光十三绝

光绪年间民间画师沈蓉圃把同治、光绪年间极负盛名的十三名戏曲演员，按照他们在各自拿手剧目中的扮相，画为戏装写真图，时称“同光十三绝”（又称“同光朝名伶十三绝”“同光名伶十三绝”）。该画作参照之前贺世魁所绘《京腔十三绝》风格，绢本，用工笔重彩绘制而成，如图4所示^[4]。

[1] 杨静亭：《都门纪略》，载傅谨主编《京剧历史文献汇编·清代卷2·专书下》，凤凰出版社，2011，第905页。

[2] 参见傅惜华1931年3月18日、27日发表于《北京画报》的《京腔十三绝图考》一文；王芷章：《腔调考原》，载王芷章《清代伶官传》卷四，中华印书局，1937，第53页。相关研究另参见范丽敏：《“京腔六大班”与“京腔十三绝”再探》，《艺术百家》2004年第3期；戴和冰：《〈都门纪略〉之〈十三绝图像〉考述》，《中华戏曲》第36辑。

[3] 陈康祺：《郎潜纪闻四笔》，中华书局，1990，第89页。

[4] 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社，1983，第395页。

“十三绝”分别是：程长庚（老生，饰《群英会》之鲁肃）；卢胜奎（老生，饰《群英会》或《失街亭》之诸葛亮）；张胜奎（老生，饰《一捧雪》之莫成）；杨月楼（老生，饰《四郎探母》之杨延辉）；徐小香（小生，饰《群英会》之周瑜）；谭鑫培（武生，饰《恶虎村》之黄天霸）；梅巧玲（旦，饰《雁门关》或《四郎探母》之萧太后）；朱莲芬（旦，饰《玉簪记》之陈妙常）；时小福（旦，饰《桑园会》之罗敷）；余紫云（旦，饰《彩楼配》之王宝钏）；

郝兰田（老旦，饰《钓金龟》之康氏）；杨鸣玉（丑，饰《思志诚》之天明亮）；刘赶三（丑，饰《探亲家》之乡下妈妈）。

该画原图高约三尺，长有丈余，所绘人物形态自然，各具表情，衣帽须眉，真实细腻，通过绘画中演员之扮相、面部之表情及服饰之特点等，生动地展现出每位演员的人物性格特点，此画的诞生又为研究京剧早期的服饰、扮相和各行角色的艺术特征留下了珍贵的形象资料^[1]。



图4 清光绪“同光十三绝”画像

三、民间画师的戏出场面画

（一）梅兰芳缀玉轩珍藏的几幅晚清戏画

戏出人物画中，有一种是肖像性质的，画著名演员演某出戏的写真画。画家沈容圃在清同治、光绪年画了许多的戏曲写真画，留传不少，如《群英会》《虹霓关》《探亲》《思志诚》《镇潭州》和《雁门关》。沈氏的写真画，每个人的面貌神情，以及服装、头饰、化装的式

样、色彩、图案等非常准确逼真。譬如《群英会》（图5）中，程长庚、卢胜奎所扮的鲁肃、诸葛亮，在化妆方面，基本上看不出粉彩的痕迹，所戴“髯口”里面，还隐约看到短短的胡子。徐小香扮的周瑜，脸上也只有淡淡的粉彩。鲁肃的官衣，诸葛亮的八卦衣，周瑜的褶子上都是有“水袖”的，只是短而窄些，这和今天舞台上戏曲服装的袖子颇为相似。这些戏画现今分别藏于梅兰芳纪念馆和中国艺术研究院。

[1] 颜长珂：《哪来的“同光十三绝”画像》，《中国戏剧》1999年第12期。文中对“同光十三绝”画像的真正来历提出了质疑，认为其乃朱复昌仿照“京腔十三绝”的绘画风格，以沈容圃其他戏画中的人物拼凑而成，论证有力，几可谓定论。但若从戏曲史料的角度上看，即使“同光十三绝”画像如颜先生所说是拼凑其他戏画而成，也当属于当时名伶戏扮的真实写照，仍然有其价值。



图5 (清)沈容圃《群英会》左起鲁肃、周瑜、诸葛亮



图7 清末民间戏曲灯画《恶虎村》

(二) 清末北京戏出画

清末北京民间画匠所绘戏画，现在遗存的有21帧，各绘戏一出，现藏中国艺术研究院戏曲研究所。廖奔《中国戏剧图史》全部刊登，分别为《黄鹤楼》《七星灯》《白良关》《断后》《蜈蚣岭》《小上坟》《磨房串戏》《查关》《恕虎庄》《舌战群儒》《四杰村》《岳家庄》《金蝉子》《二进宫》《溪皇庄》《恶虎村》《捉放曹》(图6)、《莲花湖》《送盒子》《天水关》《战北原》等，都属当时流行的花部剧目^[1]。



图6 清末北京民间戏画《捉放曹》

(三) 清末民间戏曲灯画

民间戏画还经常采用灯画的形式。灯画的绘制是为了粘贴于灯笼壁上，于每年的正月十五元宵节，供人们赏灯时观赏。灯画根据灯品的不同，其规格、形状、大小都不相同。灯画有的是用木版刻印的，河北武强、山西南部、山东等地都有清代木版戏曲灯画保存，有的则是手绘的。中国艺术研究院戏研所现藏清末北京民间艺人所绘灯画共20幅，绢地彩绘，每幅绘一个戏出场面。尺幅有36×31厘米、32×31厘米两种。廖奔《中国戏剧图史》选刊11幅，内容有《恶虎村》(图7)、《敬德闯朝》《群英会》等，人物装扮全为舞台样式，脸谱色彩清晰，注重人物传神的神态。

(四) 《图画日报》中“三十年来伶界之拿手戏”

《图画日报》于1909年8月在沪创刊，自1910年4月10日第229号开始刊载“三十年来伶界之拿手戏”专栏，介绍清同治以来赴沪表演的

[1] 廖奔：《中国戏剧图史》，河南教育出版社，1996。

知名戏曲演员及拿手戏，每期一画，逐日连载，至同年8月第404号终刊为止，计176期。其中载186幅戏出画，共介绍演员192人，数量和规模颇为庞大。同时邀请熟悉上海梨园掌故的剧评家孙玉声（海上欺石生）按期撰文，介绍这些演员的生平事迹，到沪时间以及艺术特长等。绘图者为刘伯良。

“三十年来伶界之拿手戏”对戏曲研究的价值主要体现于以下四个方面：（1）介绍剧目186出，展现了同治、光绪年间知名演员的拿手剧目，反映了当时戏剧舞台上剧目之丰富。（2）介绍演员192人，反映了同光年间上海梨园人材之盛。（3）在记述演员及剧目的同时，对当时知名戏班、戏园也做出相关介绍，如戏园的成立倒闭、演员的流动，甚至包括与演员、戏园相关的社会事件都有所涉及，其中有不少未见其他记载的珍贵资料。（4）画上剧中人物的服装扮相、砌末装置以及身段动作等均与实际演出相似，尤其难得的是画家通过各个精彩的画面，还把演员表演特技、“绝活”保留下来了，是研究晚清戏曲扮相和演出的珍贵图像资料。《图画日报》“三十年来伶界之拿手戏”内容全部收入傅谨主编《京剧历史文献汇编·清代卷（九）·图录（上）》，这为我们研究提供了极大的便利。

（五）民间壁画

民间戏画里，壁画是一大类。壁画在唐代以前是中国美术史的一个主要内容，多由文人学士中的名画家充任，而从五代、两宋以后，伴随着卷轴画的兴起，庙宇壁画就让给了民间画匠来制作，渐被视为“匠人”的领域，不再受到画坛重视。神庙壁画绘制戏曲场景，其传统来自宋元时期，其中以元代明应王殿“忠都秀在此做场”杂剧壁画最为有名。壁画的作者多是民间工匠，他们在神庙墙壁绘制神佛鬼魅及其世界的时候，也把戏曲表演作为衬托性的、其中世界之一部分绘

在非主要的壁面上。

明清以来、特别是清代中期以后，由于戏曲更为普及和深入民间，在广布各地的乡间庙宇以及宗祠里，戏曲壁画成为一项比较常见的内容。它们的作者多是参与庙宇建筑绘壁工作的民间工匠，尽管其艺术价值往往并不高，但却造就了民间文化的一大景观。民间神庙戏曲壁画作为衬托性的装饰画，一般绘制在庙宇内非主要的壁面上，例如墙壁的斗拱拱眼处、檐底墙面等。河南省密县洪山庙清代戏曲壁画即绘于大殿斗拱眼壁上，四川省绵竹县鱼泉寺清代壁画则绘在两廊和一座虚阁的过梁上。此外，戏曲壁画是人物形象基本按舞台上描绘，而背景则是生活中的实景，例如密县洪山庙壁画《罗成征北》中画了庙宇建筑，绵阳鱼泉寺壁画《虎牢关》中画上了战马的形象。

明代描绘戏曲演出场面的壁画，现今没有遗存，其风格和形态我们不得而知。遗存下来的清代戏曲壁画，都是乾隆年间以后的作品，据《中国戏曲志》调查统计，分别为：绵阳鱼泉寺戏画^[1]、尤溪凤山夫人宫戏曲壁画^[2]、楚雄莫苴旧村王氏宗祠戏曲壁画^[3]、武宁辽田东岳庙戏台壁画^[4]、密县洪山庙戏曲壁画^[5]（图8）、洪洞上跑蹄老君庙戏曲壁画^[6]、杨源

[1] 《中国戏曲志·四川卷》，中国ISBN中心，1995，第498页。

[2] 《中国戏曲志·福建卷》，文化艺术出版社，1993，第586页。

[3] 《中国戏曲志·云南卷》，中国ISBN中心，1995，第498页。

[4] 《中国戏曲志·江西卷》，中国ISBN中心，1998，第719页。

[5] 《中国戏曲志·河南卷》，文化艺术出版社，1992，第557页。

[6] 《中国戏曲志·山西卷》，文化艺术出版社，1990，第591页。

汤家湾戏台壁画^[1]、江山二十八都水星殿清代戏台壁画^[2]等。



图8 清代密县洪山庙壁画

此外，江苏金坛发现的太平天国戴王府的戏文彩画，为研究太平天国革命时期的戏曲提供了一些资料。戴王府正厅梁枋上有戏曲画6幅，可以辨认出的剧目有《连环计》《空城计》《尉迟访贤》《太白醉写》《头印救火》。尚有一幅戏画内容待考，其描绘了设置大鼓的官衙式厅堂上，帷幕中坐着头戴乌纱的官员，一申诉者俯首跪拜，两旁各有一侍役，右者跨步外走。这些彩绘中多有表现太平天国戏曲独特风格之处，例如普通士兵和劳动者由常规的丑扮改为俊扮，其中的吏役也换上了红毡帽（这在咸丰以后是犯禁的）^[3]。

神庙戏曲壁画里一个特别值得提出的流派是藏戏壁画。藏戏有着自己不同于汉族戏曲的独立形成历史。据说在15世纪时，藏传佛教一

位云游高僧汤东杰布为募捐造桥，在藏族传统的宗教仪式、民间舞蹈、杂技表演的基础上，逐渐综合成了一种以念诵、演唱、歌舞、表演等诸种手段表现佛本生故事和民间故事的演出形式，表演者带白山羊面具，因此这种形式被称为白面具戏（图9）^[4]。汤东杰布晚年时期，民间演出中又在白面具戏的基础上形成一种戏剧性更强的蓝面具戏。17世纪时，藏戏受到五世达赖喇嘛的重视和扶持，正式形成了程式化的独立剧种，其主要剧目有《诺桑法王》《苏吉尼玛》等，主要在每年的宗教节日上演出。由于藏戏与藏传佛教这种血肉不可分割的联系，在藏戏流行地区的众多寺庙壁画里，都可以找到其踪影。

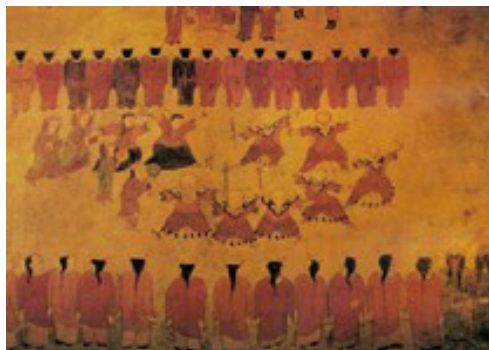


图9 清代拉萨桑耶寺白面具戏壁画

[朱浩 中南财经政法大学新闻与文化传播学院；中南财经政法大学影视研究中心]

[1] 《中国戏曲志·湖南卷》，文化艺术出版社，1990，第528页。

[2] 《中国戏曲志·浙江卷》，中国ISBN中心，2000，第670页。

[3] 王少华、吴新雷、蔡鸿沅：《江苏金坛县城太平天国建筑彩绘戏文画》，《文物》1979年第7期。

[4] 廖奔：《中国戏剧图史》，河南教育出版社，1996，第452页。