

黄李娜科研业绩

佐
证
材
料

黄李娜科研业绩佐证材料目录

| | |
|--|----|
| 1.国家社科立项通知书..... | 1 |
| 2.重庆市社科结项证书..... | 4 |
| 3.博士后项目结项证书..... | 5 |
| 4.论文：傀儡的起源与演变新论——兼论山东莱西“岱墅汉墓”大木偶的随葬意义..... | 6 |
| 5.人大复印资料全文转载：傀儡的起源与演变新论——兼论山东莱西“岱墅汉墓”大木偶的随葬意义..... | 16 |
| 6.论文：布袋戏..... | 25 |
| 7.论文：肉傀儡即布袋戏考论..... | 34 |
| 8.人大复印资料全文转载：肉傀儡即布袋戏考论..... | 41 |
| 9.论文：京剧前之汉调与鄂伶..... | 48 |
| 10.论文：一位老人的木偶戏人生——沙地木偶戏传承人向承福口述史..... | 54 |
| 11.论文：戏曲如何表达情感..... | 59 |
| 12.论文：论平阳木偶戏《南游传》的宗教价值..... | 68 |
| 13.论文：布袋戏历史探源..... | 74 |
| 14.论文：台湾现代偶戏的发展历程与创作理念——以台湾偶偶偶剧团为例..... | 80 |
| 15.论文：中国木偶儿童剧的演进路径探析..... | 84 |
| 16.著作权确认书..... | 90 |
| 17.获奖证书..... | 91 |

全国艺术科学规划领导小组办公室

2022年度国家社科基金艺术学项目 立 项 通 知 书

黄李娜同志：

经专家评审、社会公示并报全国艺术科学规划领导小组审批，您申报的2022年度国家社科基金艺术学项目 “古代木偶戏史料新考与演出形态变迁研究” 已获准立项，批准号：22BB030，立项类别：国家社科基金艺术学一般项目；研究周期为 2022年10月8日 至 2026年12月30日；资助总额 20 万元，第一次拨款 16 万元，预留经费 4 万元。请于 11月4日 之前，用申报项目时所用帐号登陆“全国艺术科学规划项目申报管理系统”（<https://yskx.mct.gov.cn>）填写并提交《回执》（具体填写方式参见系统主页下方《网上填写、审核立项回执说明》，项目预算表各科目编制参见《国家社科基金项目资金管理办法简明指南及有关事项问答》《项目预算表编制说明》）。

立项后，您及项目责任单位须承担相应责任并执行以下规定：

1. 按照《回执》项目预算表所列科目科学合理地编制项目预算。我办将对预算进行审查，不合格者将暂不拨付项目经费。项目研究过程中，要根据批准后的预算支出并报销经费。
2. 批准后的项目经费不再追加，课题组不能以资助金额不足为由，擅自变更原设计的最终成果形式和内容。
3. 项目经费分两次拨款。立项当年以《回执》为凭，拨付资助经费的 80%；验收结项后拨付资助经费的 20%。

4. 项目执行过程中实行重大事项报告制度。如有项目名称、成果形式、研究内容、项目负责人、项目责任单位变更或延期的，须由项目负责人通过“全国艺术科学规划项目申报管理系统”提交变更申请（需距研究截止时间6个月以上），经单位科研管理部门及各省（区、市）艺术科研中级管理机构审核后提交至我办审批。

5. 项目最终成果实行双向匿名通讯鉴定，鉴定费由我办另行支付，不在项目资助经费中。计划出版的最终成果须通过同行专家鉴定和我办审核、验收后，方可正式结项、公开出版，个别项目成果确需先出版的，须报我办审批。对于违反规定擅自出版的，视为项目负责人自行终止相关资助协议，我办将按有关规定追回或扣留项目研究经费。

6. 部分项目名称根据评审专家意见做了改动，请以本通知为准。

如同意以上规定，请按时提交《回执》，逾期不填报视为自动放弃立项资助。

联 系 人：姚宇航

联系电话：010-87930753

附件：评审专家立项意见



附件

《古代木偶戏史料新考与演出形态变迁研究》 评审专家立项意见

项目负责人姓名：黄李娜

评审专家立项意见：

木偶戏是中国戏剧的重要组成部分。对木偶戏演出形态的变迁更迭进行历史探查，对其艺术风格进行多方位研究，尤其是将误读史料作为研究对象，能够更好地诠释、重新认定木偶戏的艺术本质，推动木偶戏研究的新发展。

建议在重新认定和辩误时，要在已有概念和自己所用概念的界定和把握上多下功夫，更客观地澄清人们对木偶戏本质属性的误读。

请参考评审专家意见，对课题设计论证及研究计划修改完善。

项目类别：重庆市社会科学规划 一般 项目（项目编号：2017YBYS111）

项目名称：巴渝木偶戏的田野调查与研究

负 责 人：黄李娜

证 书 号：2022314

主 研 人：阎敏、熊陈

参 加 者：

证书等级：良好

本项目经审核准予结项，特发此证。

重庆市社会科学规划办公室

2022 年 05 月 24 日



中国博士后科学基金资助证书

Certificate of China Postdoctoral Science Foundation Grant

福建师范大学

黄李娜 博士后研究人员,

经专家评审, 获得第 56 批中国博士后科学基金面上资
助 二 等资助。特颁此证。

This is to certify that
-class General Financial Grant from the China Postdoctoral
Science Foundation.

has received the

博士后编号Postdoctor No.: 127001

资助编号Grant No.: 2014M561850



2014 年 9 月 11 日



傀儡的起源与演变新论[※]

——兼论山东莱西“岱墅汉墓”大木偶的随葬意义

●黄李娜

摘要:“傀儡”一词在宋代才基本固定为“傀”“儡”二字。傀儡的源头可追溯自四肢关节能活动的随葬大木偶“魁壘”,其原型为春秋时期晋卿荀瑶之车右鄯魁壘。从随葬魁壘到后世傀儡戏的发展还需要经过“魁壘挽歌”这一过渡形式。魁壘挽歌原是居丧之家的娱乐形式,又称“丧家之乐”,东汉末期已用于宾婚嘉会。以表演形式言,魁壘挽歌是后世傀儡戏之鼻祖。山东莱西“岱墅汉墓”大木偶的随葬意义是为墓主玩赏魁壘挽歌之用。

关键词:傀儡;魁壘;魁壘挽歌;岱墅汉墓;随葬

文章编号:1003-2568(2020)06-0117-09

中图分类号:K878.8

文献标识码:A

作者:黄李娜,博士,长江师范学院传媒学院讲师。

关于傀儡的起源与演变问题,前辈时贤已做过不少研究,主要观点有三。其一,认为傀儡戏是由古代陪葬之俑发展而来。持这种观点的学者主要有常任侠^①、董每戡^②、康保成^③等。其二,孙楷第^④认为傀儡戏是由驱鬼除疫的方相氏发展而来。其三,曾永义^⑤则认为傀儡的起源与丧葬俑、大桃人和方相氏均有关系。其后学者不外于上述之旧说。事实上,以上诸种观点都缺乏从词源学角度解决傀儡起源的实质性问题。“傀儡”一词到底由何而来?它的本意是什么?笔者通过查阅相关文献、借助考古学相关研究成果,以及运用辩证推理等研究方法,在对傀儡戏历史发展脉络进行梳理时发现,“傀儡”一词并非古来有之,而是在宋代才

基本固定为“傀”“儡”二字,在宋之前则被书写为“魁壘”“魁壘”^⑥“窟礪子”“魁礪子”^⑦等等。从现有文献看,最早出现的词汇是“魁壘”,其余者皆可理解为由其音近或形近转出的结果。由此,笔者从最早的“魁壘”一词入手,考察其多次转益的经过,发现傀儡的起源与演变过程尚属一条无人踩踏的全新之路。尽管最初的魁壘与随葬有关,但是与俑、方相氏及大桃人均无关,其后则始终与娱乐共云雨。以下分而详述之。

一、作为春秋人名的“魁壘”

“魁壘”本是春秋时期晋士鄯魁壘之名,《左传·哀公二十七年》载曰:

※重庆市社科规划一般项目“巴渝木偶戏的田野调查与研究”(2017YBYS111)阶段性成果。

①常任侠《傀儡戏与俑之史的研究》,《中苏文化季刊》1942年第2期,第141页。

②董每戡《傀儡戏考原:“说傀儡”补说》,《文艺复兴》1949年中国文学研究号下,第368页。

③康保成《佛教与中国傀儡戏的发展》,《艺术探索》2003年第3期,第58页。

④孙楷第《傀儡戏考原》,《汉学》1944年第1期,第83页。

⑤曾永义《唐以前傀儡戏考述》,章培恒主编《中国中世文学研究论集(上)》,上海古籍出版社,2006年,第490-495页。

⑥如“京师宾婚嘉会皆作魁壘,酒酣之后继以挽歌。”见文中《风俗通义》引文。

⑦如“窟礪子亦曰魁礪子,作偶人以戏。”见[唐]杜佑撰《通典》卷一百四十六,中华书局,1984年,典七六四,第764页。

悼之四年,晋荀瑶帅师围郑,未至,郑驷弘曰:“知伯愎而好胜,早下之,则可行也。”乃先保南里以待之。知伯入南里,门于桔秩之门。郑人俘酈魁壘,贿之以知政,闭其口而死。将门,知伯谓赵孟:“入之!”对曰:“主在此。”知伯曰:“恶而无勇,何以为子?”对曰:“以能忍耻,庶无害赵宗乎!”知伯不悛,赵襄子由是甚知伯,遂丧之。知伯贪而愎,故韩、魏反而丧之。^①

引文所记是鲁悼公四年(公元前464年)晋国卿大夫荀瑶帅师伐郑,后为韩、赵、魏三家联合所灭之事。文中有荀瑶伐郑的经过描写,亦有酈魁壘就义的细节渲染。那么,颇受史家重视的酈魁壘到底为何许人也?

首先,酈魁壘应是春秋时期纪国酈氏之后。《左传·庄公三年》云:“纪季以酈入于齐”。杨注:纪季,纪侯弟。酈,纪国邑名,当在今山东省临淄镇东,与寿光县相近。^②也就是说,鲁庄公三年(公元前691年)纪季把酈邑让给了齐国。到了齐桓公初年,齐国封疆为“地南至於岱阴,西至於济,北至於河,东至於纪酈”^③,此时齐国已完全替代了纪国。封邑是春秋时期“氏”的主要来源,酈氏之“酈”取自酈邑之名,最初的酈氏应是受封于纪国酈邑的卿大夫或士大夫。春秋时期“姓”“氏”有别,男子名的常见形式有“氏+名”,^④酈魁壘就是“酈(氏)+魁壘(名)”。从人名信息中可知,酈魁壘是纪国酈氏之后,其祖先采邑在纪国酈邑。

那么,“魁壘”之名又为何意?《左传·桓公六

年》记有鲁大夫申繻“五有六不”的起名要义:“名有五,有信,有义,有象,有假,有类。以名生为信,以德命为义,以类命为象,取於物为假,取於父为类。不以国,不以官,不以山川,不以隐疾,不以畜牲,不以器币。”^⑤春秋人名在理论上都应该遵循上述的起名规则。“以名生为信”是指以初生之相为名,如唐叔虞初生时手掌有字形似“虞”,故名之曰“虞”。“以德命为义”是指以祥瑞之字为名,如文王为昌,武王为发。“以类命为象”,如孔子名丘,因其生而头上圩顶像尼丘,故得名。“取於物为假”是指假借万物之名以名字,如宋昭公名杵臼,孔丘名其子为鲤。“取於父为类”意为有与父为类,如鲁庄公之生与鲁桓公同日,故取名为同。^⑥此外,起名时不能以国名为名,不能以官职为名,不能以隐疾为名,不能以牲畜为名,不能以器币为名。事实上,现实中的春秋人名并不完全遵循上述的起名要义,如司马牛、公叔痤等名字就犯了不以畜牲、不以隐疾之忌。

在春秋人名中以遵循“取於物为假”最为普遍。如假借鸟兽虫鱼命名的有叔豹、季公鸟等;假借舟车部件配件命名的有先轸(古代车厢底部四面的横木)、公孙辄(古代车厢的左右两板)、乐轡(驾驭牲口的缰绳)等;假借器具杂物为名的有范蠡(瓠瓢)、王斗等;假借战事器物命名的有赵盾、尹铎等;假借服饰珍宝命名的有荀瑶、熊珍等;假借草木命名的有宋木、栾枝等;假借书简乐器为名的有栾书、几瑟等。^⑦“魁壘”之名亦是遵循“取於物为假”而得之。《说文解字》曰:魁,羹斗也,魁头大而柄长。引申之凡物大皆曰魁。^⑧壘,军壁也。万二千五百人为军,行军所驻为垣,曰军壁。^⑨那么,“魁壘”的意思就是“高大的军壁”,它是假借战

①②③⑤⑥杨伯峻编著《春秋左传注》,中华书局,1981年,第1735-1736、第160、第161、第115-116、第115页。

④毛远明《论〈左传〉姓氏名号》,《古籍研究》2001年第2期,第75页。

⑦籍秀琴《中国人名探析》,中国广播电视出版社,1993年,第21-26页。

⑧⑨[汉]许慎撰、[清]段玉裁注《说文解字注》(十四篇上,斗部),上海古籍出版社,1988年,第718、第691页。

事器物来命名的。“魁壘”是由两个汉字组成的双名,春秋时期男子双名明显少于单名。^①宋昭公杵臼也是双名,“杵臼”属并列式,“魁壘”属偏正式。

其次,酈魁壘是晋国卿大夫知伯的家臣,其职位应是“车右”。春秋时期的“家”通常是指以卿大夫为代表的地方政权,家臣是指服务于卿大夫私家的官吏。春秋中后期卿大夫私家势力渐强,家臣职官系统渐趋完备。一般而言,晋国家臣之长为家宰,家宰统辖宗教、行政和采邑等三类职官。受晋国公室军政合一政体的影响,军事事务由行政类家臣统管。家司马负责卿大夫私家的军事事务,如统领私家族兵,掌管军赋刑法等。家司马之下有居中驾驭的“御驂”和居右陪乘的车右等。^②车右又称“驂乘”。《汉书·文帝纪》云:“乃令宋昌驂乘。”颜注:乘车之法,尊者居左,御者居中,又有一人处车之右,以备倾侧。是以戎事则称车右,其余则曰驂乘。^③也即是说春秋时期乘车时尊者在左,御者居中,另一人在右陪乘。战事时居右陪乘者称为“车右”,而其他时间陪乘者称为“驂乘”。车右的主要职责是贴身保护家主的生命安全,在战事中负责力役御敌之事,因此勇猛的力士往往是车右的最佳人选。^④《公羊传·宣公六年》中谓:“赵盾之车右祁弥明者,国之力士也。”^⑤赵盾是晋国的卿大夫,其车右祁弥明就是国之力士。车右之职关乎家主的性命,因而高大威猛、孔武有力是车右一职的基本素养。再来看看那位在伐郑战役中被

俘就义的酈魁壘。酈傀儡在晋军进攻郑都桔柅门时被俘,郑国许以“知政”之职。知政为卿职,^⑥郑国开出明显高于当时已然的用人条件,这说明酈魁壘并非一般的晋士,而是难得的忠勇之才。同时,酈魁壘在这场伐郑之战中表现出的英勇护主、宁死不屈的行为也很符合车右的职业要求。因此,无论是邻国反应还是职责内涵,酈魁壘作为晋士的具体职位应是车右。魁壘本意为高大的军壁,似乎也暗合了车右一职。

“尊贤”是春秋中后期晋国家臣仕进的主要途径,晋国家臣姓氏可考者多与家主相异。^⑦相应地,君臣间关系的维系也由之前的宗法约束转而以策名委质、盟誓约束、道德感召等方式为主。策名委质是指家臣在礼的层面上对家主表忠心。^⑧盟誓约束是通过具有法律效力的“盟誓”来规定家臣对家主应尽的忠诚。^⑨道德感召则是从道义层面强调家臣应该为义而尽忠职守。^⑩以上三种君臣维系方式在本意上都强调了家臣要对家主有绝对的忠心,这种忠心应该表现为一心为主、尽忠职守,甚至“为知己者死”。在这种以“忠义”为核心的社会舆论及价值导向的影响下,酈魁壘身为当时卿大夫中势力最强的晋国知伯之车右,他拒绝诱惑、勇于赴死的忠义品质,既符合了春秋社会以忠为本的道德价值取向,又满足了卿大夫对忠贤家臣的期许和向往。

后世就有用“魁壘之士”“硕武魁壘之士”“忠

①李笠《西周春秋名字研究》,硕士学位论文,山东大学历史文化学院,2012年,第34-36页。

②谢乃和《春秋时期晋国家臣制考述》,《史学月刊》2011年第10期,第36-38页;姚晓娟《周代家臣制度研究》,博士学位论文,吉林大学古籍研究所,2011年,第60-61页。

③[汉]班固撰,[唐]颜师古注《汉书》(全十二册),中华书局,2002年,第106-107页。

④⑨⑩张建珍《春秋时期晋国家臣制度研究》,硕士学位论文,山西师范大学历史与旅游文化学院,2018年,第24、第43、第43页。

⑤[汉]何休注,[唐]徐彦疏《春秋公羊传注疏》,上海古籍出版社,1990年,第192页。

⑥杨伯峻编著《春秋左传注》,中华书局,1981年,第1736页。

⑦谢乃和《春秋时期晋国家臣制考述》,《史学月刊》2011年第10期,第38页。

⑧杨宽《西周史(下)》,上海人民出版社,2016年,第864-865页;张建珍《春秋时期晋国家臣制度研究》,硕士学位论文,山西师范大学历史与旅游文化学院,2018年,第41页。

规义概魁壘奇傑”“豪杰魁壘忠义之士”“三晋魁壘奇英”等词汇形容忠勇英杰之才。而这些“硕武之士”“忠规义概”“豪杰忠义”“三晋奇英”等词汇实则是从不同层面对鄯魁壘品质的形容与概括。在鄯魁壘生活的年代,车战是最主要的作战方式,战车的数量甚至可以衡量一个国家的整体实力,“千乘之国”“万乘之君”便是。^①按照当时的兵制,每辆战车上三位甲士,一般情况下统帅居左,御驹居中,车右居右。这些甲士在车战中扮演着至关重要的角色,他们都是经过严格挑选的车士。对于车士的选材标准,《六韬·犬韬》中载:“选车士之法,取年四十已下,长七尺五寸已上,走能逐奔马,及驰而乘之,前后、左右、上下周旋,能缚束旌旗,力能毂八十弩,射前后左右,皆便习者,名曰武车之士,不可不厚也。”^②也就是说像鄯魁壘这样的车右,要求年龄在40岁以下,身高在七尺五寸(约为现在的173厘米)以上,快跑时能追得上奔马,在战车驰骋时跃上车,于前后、左右、上下各方均能与敌周旋,能捆缚旗帜,臂力能拉满八石的弩等。^③技艺如此精绝,谓之“三晋奇英”实为名副其实。“武”是对这类奇绝英才的尊称,“硕武”“豪杰”“忠义”当是对鄯魁壘的赞誉,这样的人在当时定是被重用厚待的。

《乾隆新修曲沃县志》卷九“学校·忠义孝弟祠”篇中奉有自周至国朝(清代)的45尊神位,其中周代有12人,鄯魁壘位列其中。^④卷三十一“人物·忠烈”篇中周代有8人,鄯魁壘亦位列其中,谓鄯魁壘为晋士知伯家臣,所载事迹与上述引文中所记相同。^⑤

从这些文字语汇的使用和地方志记载来看,

鄯魁壘英勇忠义的品行一定对后世产生过重要的影响。然而,再壮烈忠勇的人生也可能会淹没在历史长河中为后世所遗忘,再鲜活的词汇也可能成为后世的生僻词。大约只有那些被说书人、小说家、戏剧家渲染过、封神过、演义过的人生才有可能世代流传。然而,即使在戏曲舞台上看到曹操和刘备,在除夕农家的门板上遇见秦琼和尉迟恭,我们所知的他们与他们曾经真实的人生也大不相同了。因此,若在彼时就名见经传者,就很大可能是对那个时代产生过深远影响的人,能流芳百世者多半靠运气,也就不足为凭了。魁壘,似乎在冥冥之中就注定了其本意(高大的军壁)、职位(贴身的车右)和精神(忠勇的品质)的三度契合,并以另一种方式永续人间。

二、“魁壘”是四肢关节能活动的随葬木偶人

木偶人是个很宽泛的概念,它包括日常的木制偶人、木质神像、随葬人俑、巫术蛊偶、随葬魁壘等各种用木头材质制作而成的偶人。因论文主题所限,这里只谈论随葬人俑(简称“俑”)和随葬魁壘。俑和魁壘都用于陪葬,但二者有着本质的区别。前者主要是指数量众多、身材娇小、分工各异,且不能活动的木偶人;而后者则是特指身材威猛、四肢关节能活动的随葬大木偶。俑只用于陪葬,与后世傀儡戏无关;而魁壘则逐渐发展成为后世的娱乐傀儡。以下详述。

俑最早出自《孟子·梁惠王上》,原文为:“仲尼曰:‘始作俑者其无后乎?’为其象人而用之也。”赵注:俑,偶人也,用之送死。^⑥朱熹注:俑,从葬木偶人也。^⑦《中国大百科全书·考古学》释“俑”为:

①王欣编著《中国古代战争》,中国商业出版社,2015年,第43页。

②③唐书文撰《六韬·三略译注》,上海古籍出版社,1999年,第129-130、第130页。

④⑤凤凰出版社编《中国地方志集成山西府县志辑48》,凤凰出版社,2005年,第55、第206页。

⑥[汉]赵歧注,[宋]孙奭疏《孟子注疏》卷一上,《十三经注疏》(全四十册),中华书局,1957年,第32页。

⑦[宋]朱熹注《孟子集注》卷一,《四书章句集注》,商务印书馆,民国三十六年(1947年),第6页。

“中国古代坟墓中陪葬用的偶人。”^①俑是专为丧葬而制的木偶人,它以像人为主旨,且无法活动。根据造像是否完全像人为依据,俑可分为“标准人俑”和“异形人俑”。标准人俑的常见类型有侍卫俑、伎乐俑、兵俑、劳役俑等。这些人俑在造像上以真人为参照,立体逼真。异形人俑的常见类型有木片俑和墓卫俑等。这些人俑造像简略、扁平乃至变形,其外形并不具备真人特征。^②无论是标准人俑还是异形人俑,其随葬的主要目的都是为了替代活人继续陪伴死者在地下生活。

以江陵凤凰山八号墓出土的人俑为例。凤凰山八号墓的年代为西汉文景时期,墓中随葬文书“遣策”中记载了随葬人俑的信息,如:“大婢绿奉巾”(奉即捧字)[M8:52];“大婢紫奉巾”[M8:53];“大婢缚奉疎”(疎即梳字)[M8:54];“大婢益操柎”(柎即锄字)[M8:63];“大奴孝擢”(擢即櫂字,即划船)[M8:79]。^③从角色分工看,奉巾、奉疎的大婢属于侍俑,女侍俑通常披假发或戴高髻,面容清秀,耳垂穿孔或插有竹签,体形瘦削,凸胸,设色多红、黑、黄,着装复杂,衣绢或绣,雕刻细腻,高10—60厘米不等。^④操柎的大婢和划船的大奴属于劳俑,劳俑一般手持生产工具。^⑤无论是奉巾、奉疎的大婢,还是操柎、划船的大婢大奴,它们的主要任务都是服侍墓主的日常起居及维持墓主生活而进行田间劳作,它们都是墓主身边离不开的“人”。“绿”“紫”“益”“孝”等名字应是墓主生前僮仆之真名。赋予人俑以真名,以及在遣策中记载随葬人俑的身份、名字、职事等详细信息,是为了要精确复制死者生前的真实生活,而非大致粗

略地还原。^⑥

造型粗糙扁平的木片俑主要承担保护墓穴和辟邪驱鬼的职责。它们虽不及侍卫俑、劳役俑等标准人俑那样承担照顾墓主日常起居及劳作的具体任务,但也是墓主生活中不可或缺的一部分。事实上,这些人俑的随葬目的都与我国传统“事死如生”的丧葬观念有关。

魁壘原是晋国知伯车右鄢魁壘之名,那么,它是如何成为随葬大木偶的称谓呢?这也与“事死如生”的丧葬传统有关。所谓“事死如生”,也就是说对待死者要像对待活着的人一样,丧葬时不仅要随葬各种生活生产必需品供墓主使用,且要随葬诸多人俑为墓主服务,犹如生前一般。古代葬礼从某种意义上说是死者身份地位的象征,因而在随葬物品上常出现虚夸现象,如马王堆三号墓中出土的人俑有106件,但遣策所载人俑数量却达693件。遣策虽然只是记录随葬品信息的文书,且最终会与随葬品一起埋于墓穴之内,但在此之前则要先用于丧葬仪式上的宣读,遣策所记随葬物品和人俑越多,就越能显示墓主的财富和社会地位,因而就有在遣策中虚写随葬物品种类数量的情况,以达到夸饰的目的。再如江陵凤凰山第167、第168、第169号墓出土的遣策中均载有“谒者”的陪葬人俑,第169号墓出土的遣策中还载有“美人”的陪葬人俑。谒者和美人都属于较高等级的官衔,谒者秩六百石第九级爵,美人秩二千石第十五级爵。以这三座墓的规格,墓主生前不可能拥有这样等级的官吏辅佐左右,而遣策中所载之官职,应该是希冀死者在死后的世界里能够拥有。^⑦也

①中国大百科全书总编辑委员会《考古学》编辑委员会,中国大百科全书编辑部编《中国大百科全书·考古学》,中国大百科全书出版社,1986年,第622页。俑的质料以木、陶质最常见,也有瓷、石或金属制品。由于论证的需要,本文主要是指木质的人俑。

②④⑤⑦凌宇《楚地出土人俑研究——早期中国墓葬造像艺术的礼制考察》,武汉大学出版社,2014年,第119—122、第65、第86、第203—204页。

③金立《江陵凤凰山八号汉墓竹简试释》,《文物》1976年第6期,第70—71页。

⑥田天《西汉遣策偶人简研究》,《文物》2019年第6期,第91页。

就是说,生者对于死者的世界是可以展开充分想象并给予不切实际的满足的。

酈魁壘是春秋后期晋国势力最大的卿大夫之车右,又是战车三甲士之一,他是关乎家主安危和卿族兴亡极为重要的人。在那个战事连连的年代,王公卿族们即使在死后也需要有像酈魁壘这样的忠勇之士守护左右,而这又是可以实现的。这种随葬护卫的形象可以从“岱墅汉墓”出土的大木偶中略知一二。1978年,山东莱西岱墅汉墓出土的大木偶四肢关节是活动的,可立、可坐、可跪,身高193厘米,比一般真人要高大不少。头颅用整段木块雕刻而成,口眼鼻耳清晰,身材伟岸,神态威严。张子建等认为,这样的外形充当侍卫是块好料,或许随葬以后也起着这种作用。^①从大木偶的外形看,其高大威猛的形象是很符合贴身护卫特征的。然而岱墅汉墓属西汉中晚期古墓,墓中随葬大木偶形象虽仍与护卫相像,但其随葬意义已有所发展变化,稍后详述,这里只取其样貌形制。结合后世提线傀儡的称谓,以及提线傀儡四肢关节能活动的外形特征推断,这种形制的随葬大木偶最初就可能被统称为“魁壘”,其原型应是晋卿荀瑶之车右酈魁壘,最初的随葬目的也是希冀其能如酈魁壘那样为墓主出生入死。东汉服虔释“魁壘”为“壮貌也”,^②也应该是从外形特征上对魁壘做出的解释。常任侠谓:“在现社会中,一般富人殉葬的刍灵,还写一活着婢仆的名字,庶几秋菊春兰,一呼即到,这正是自古传统的政策。”^③文中的“活”字即为真实之意。也就是说,最初的随葬魁壘也如凤凰山八号墓中的绿、紫、孝、益等人俑那样,用真名才能显现出随葬护卫的真实性,也

才能真正地起到保护墓主生命安全的作用。因此,称随葬大木偶为魁壘,也是从“事死如生”的观念中衍生而来的,只有赋予随葬大木偶以魁壘之真名,它才能如酈魁壘那样忠心耿耿地为墓主出生入死,保护其生命安全。

应该说,从秦末至汉代的较长一段时间里,都可能存在形制如岱墅汉墓中那样的,四肢关节能活动的随葬大木偶魁壘。早期魁壘的随葬作用是保护墓主的生命安全,之后的随葬意义则由护卫演变成为娱乐。俑和魁壘的随葬目的都与我国传统的丧葬观念有关,但是由随葬魁壘到后世傀儡戏的发展演变过程,则与为数众多且不能活动的俑无关。以下详述。

三、“魁壘挽歌”的过渡作用

如果说傀儡最初就是四肢关节能活动的随葬大木偶魁壘,那么,从魁壘发展到后世娱乐的傀儡戏还需要经过“魁壘挽歌”这一过渡形式。《风俗通义》中载:

灵帝时,京师宾婚嘉会,皆作魁壘,酒酣之后,续以挽歌。魁壘,丧家之乐;挽歌,执紼相偶和之者。天戒若曰:国家当急殄悴,诸贵乐皆死亡也。自灵帝崩后,京师坏灭,户有兼尸,虫而相食,魁壘挽歌,斯之效乎!^④

文中将“魁壘”写成了“魁壘”。虽“壘”字仅多一木旁,但这大约能够说明魁壘作为随葬木偶人的由来和内涵已逐渐为时人所遗忘。倘若知其来

①烟台地区文物管理组、莱西县文化馆《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》,《文物》1980年第12期,第14-15页;张子建、柳香奎《莱西岱墅西汉木椁墓随葬大木偶作用刍议》,马芹桥、周荃主编《青岛文博论丛》,青岛出版社,1991年,第129页。

②[汉]班固撰,[唐]颜师古注《汉书》(全十二册),中华书局,2002年,第3087页。

③常任侠《傀儡戏与俑之史的研究》,《中苏文化季刊》1942年第2期,第140页。

④[汉]应劭撰,王利器校注《风俗通义校注》下册,中华书局,1981年,第568-569页。

处,应该就不会把象征英勇忠义精神的魁壘写成魁壘的。当魁壘脱离了历史由来和精神指向时,“魁壘”二字就很容易为后人所误写,现在通用的写法“傀儡”就是由“魁壘”一词经多次转出后的结果。同时,魁壘的随葬意义也就有可能发生改变。

挽歌是古人送葬时所唱的歌。《左传·哀公十一年》载:“公孙夏曰:‘二子必死。’将战,公孙夏命其徒歌《虞殡》。”杨注:《虞殡》即送葬之挽歌,唱之以示必死。^①汉魏时挽歌脱离丧事之樊篱,为士林名流和达官显贵所耽爱。《搜神记·卷十六》释挽歌为“挽歌者,丧家之乐;执紼者相和之声也”^②。刘孝标在《世说新语》“张麟酒后挽歌甚苦”一段的注中引用《谯子法训》内容讨论有丧而歌(唱挽歌)是否属“乐丧”一事。引文如下:

《谯子法训》云:“有丧而歌者,或曰,彼为乐丧也,有不可乎?”谯子曰:“《书》云,四海遏密八音,何乐丧之有?”曰:“今丧有挽歌者何以哉?”谯子曰:“周闻之,盖高帝召齐田横至千户乡亭,自刎。奉首,从者挽至於宫,不敢哭而不胜哀,故为歌以寄哀音,彼则一时之为也。邻有丧,舂不相引,挽人衔枚,孰乐丧者邪?”^③

“乐丧”一词最早出现在《国语·晋语二》中,“以丧得国,则必乐丧,乐丧必哀生”^④。韦昭注:乐丧,以丧为乐也。^⑤这是从君王德行角度言,国丧期间继承王位是以丧为乐,是不可取的。后引申为丧事期间的娱乐,又称为“丧家之乐”。如汉时有吹箫以乐丧,^⑥唐时有作伎乐以乐丧,^⑦宋时有饮宴作乐以乐丧,^⑧明清时有“以演戏为丧家之乐”^⑨。谯子认为,秦末田横门人唱挽歌寄哀思仅一时为之,不能算作乐丧。那么,以谯子所言反推之,若举丧期间唱挽歌成为风俗常态就可算作乐丧了。汉魏时大丧期间唱挽歌确属习俗旧礼,《晋书·志第十》谓:“汉魏故事,大丧及大臣之丧,执紼者挽歌……挚虞以为:挽歌因倡和而为摧怆之声,衔枚所以全哀,此亦以感众,虽非经典所载,是历代故事。”^⑩唱挽歌既是历代旧俗,那自然算作乐丧,这也就是为什么要称挽歌为“丧家之乐”的缘故。

那么,“执紼者相和之声”中的“执紼”和“相和”为何意呢?《左传·昭公三十年》曰:“晋之丧事,敝邑之间,先君有所助执紼矣。”杨伯峻注:紼音弗,挽柩车之大绳,又作紼,音义相同。丧葬者一定执紼。^⑪执紼,也就是挽灵柩的大绳。《诸子平议·荀子四》释“请成相”曰:“首句‘请成相’言请奏此曲也。郑玄注曰:‘相’谓送杵声。盖古人於劳役之事,必为歌讴以相劝勉,亦举大木者呼邪许之比。其乐曲即谓之‘相’。‘请成相’者请

①①杨伯峻编著《春秋左传注》,中华书局,1981年,第1662、第1506页。

②[晋]干宝撰,汪绍楹校注《搜神记》卷十六,中华书局,1979年,第189页。

③[南朝·宋]刘义庆撰,[梁]刘孝标注《世说新语注》,太平书局,1966年,186页。

④⑤[吴]韦昭注《国语》卷八,世纪出版集团、上海古籍出版社,2008年,第140、第143页。

⑥“勃以织薄曲为生,常为人吹箫给丧事,材官引强。”见[汉]司马迁撰,韩赵琦主译《史记》卷五十七,第1238页;“微时鄙朴,吹箫给丧。”注曰:吹箫以乐丧,犹今挽歌类也。见[清]葛震、[明]赵南星撰《史记四言史征 增定史记史韵》,陕西师范大学出版总社,2015年,第114页。

⑦“世人死者有作伎乐,名为乐丧。”见[唐]段成式撰,方南生点校《酉阳杂俎》前集卷之十三,中华书局,1981年,第123页。

⑧徐吉军《中国丧葬史》,武汉大学出版社,2012年,第428页。

⑨[清]龚崧林纂修《洛阳县志》“知县龚崧林严禁出丧演戏示文附录”,(台湾)成文出版社有限公司,1976年,第192-194页。

⑩[唐]房玄龄等撰《晋书》卷二十,中华书局,1997年,第169-170页。

成此曲也。”^①比对上文“挽歌因倡和而摧枪之声”，这里的“相”应该理解为“唱歌”更为合适。“相和”即为“倡(唱)和”。那么，挽歌也就是居丧期间的一种娱乐活动，其形式是挽灵车大绳的人在一唱一和。陆机在《庶人挽歌辞》中写道：“挽歌挟轂唱，嘈嘈一何悲。”^②因此，挽灵柩的人大约是分列灵车两侧“夹轂”唱和。

根据当下传统木偶戏与戏曲之间的关系，以及《风俗通义》和《搜神记》中的相关记载，魁槿挽歌的表演形式应与挽歌相似，只不过挽歌由真人一唱一和，而魁槿挽歌则是真人唱木偶人和。现将二者引文对比摘录如下：

魁槿，丧家之乐；挽歌，执紼相偶和之者。（《风俗通义》）

挽歌者，丧家之乐；执紼者相和之声也。（《搜神记》）

《风俗通义》中关于“魁槿挽歌”的这段话是用了互文的修辞手法。互文也叫互文见义，它主要是指古诗文中上下文文意互相呼应、互相补充。^③比如，《木兰辞》中的“当窗理云鬓，对镜贴花黄”句，“当窗”和“对镜”，“理云鬓”和“贴花黄”是互文，不是说当着窗户梳头发，对着镜子贴花黄，而是指着当窗、对着镜子理云鬓贴花黄，因为当窗明亮，对镜顾影是理云鬓和贴花黄的共同条件。同理，“魁槿”和“挽歌”，“丧家之乐”和“执紼相偶和之者”也是互文，指的是魁槿挽歌为丧家之乐，它的表演形式是“执紼相偶和之”。也就是说，互文前后句的文意是相互渗透和兼顾的。为明晰起

见，再将《风俗通义》魁槿挽歌句的正确文意与《搜神记》所记挽歌句对照如下：

魁槿挽歌，丧家之乐；执紼相偶和之者。（正确文意《风俗通义》）

挽歌者，丧家之乐；执紼者相和之声也。（《搜神记》）

很明显，魁槿挽歌的表演形式是与挽歌一致的，只不过后者是“执紼相和”，前者是“执紼相偶和”，“偶”为木偶人，也即是执紼人唱之，木偶人应和之。

再来看看山东莱西岱墅汉墓出土的随葬大木偶的情况。前述岱墅汉墓为西汉中晚期古墓，从厚葬的情况看，男墓主的身份应是地方封建统治官吏，还可能是胶东国统治者的亲属或近亲。^④在男墓主的M2脚箱中与大木偶一起出土的还有1把木瑟、4只铁铸虎形镇、1条长115厘米，直径0.7厘米的银条、1个六博盘、木俑13件，其中男11件、女2件，各高46至48厘米，多作立状，双手下垂或拱手作揖，或举手托物。^⑤一般而言，传统厚葬的目的是要真实还原墓主的生前生活，那么，脚箱中放置的随葬物品也应该与墓主生前的娱乐生活有关。在随葬的木俑中，除举手托物等侍俑之外，拱手作揖、双手下垂等木俑很可能就是与墓主志趣相投的生前好友。魁槿挽歌原是丧家之乐，汉末用于宾婚嘉会，无论是居丧之乐还是嘉会之乐，汉代的魁槿挽歌总归是文士达官们喜爱的娱乐形式。尽管大木偶能动的程度有限，头颈能左右转动，但不能俯仰；两只胳膊能上下前后摆动，

①[清]俞樾《诸子平议》卷十五，商务印书馆，民国二十四年（1935年），第289页。

②[晋]陆机《陆机集》，金涛声点校，中华书局，1982年，第161页。

③祝鸿熹编著《古代汉语三百题》，商务印书馆国际有限公司，2017年，第192页。

④烟台地区文物管理组、莱西县文化馆《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》，《文物》1980年第12期，第16页。

⑤烟台地区文物管理组、莱西县文化馆《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》，《文物》1980年第12期，第11-15页；王明芳《略考莱西西汉墓中发现的木偶人》，政协莱西市文史资料委员会编《莱西文史资料》第六辑，内部资料，1991年，第45-56页。

但不能左右摆动也不能弯曲；两条大腿由两块横木固定在一起，要同起同落才行；两条小腿虽能各自活动，不过也仅限于前后。^①但这用于表演以演唱为主的魁壘挽歌足矣。想象着墓主与友人们将大木偶置于席间，用4只铁铸虎形镇压席，唱到动情处用银条调度木偶人手脚，^②仿若真人演唱，岂不乐哉！

1980年的考古报告《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》中指出，M2脚箱内出土一件大木偶是我国考古发掘中的一件新发现。这件大木偶随葬究竟有何意义，有待进一步研究。^③根据上文的推论，本文认为这件四肢关节能活动的随葬大木偶应该就是魁壘（彼时或已转为“魁壘”二字），彼时魁壘（壘）的随葬意义已不再是护卫墓主的生命安全，而是为墓主玩赏“魁壘挽歌”之用。

魁壘挽歌以静态的演唱为主，北魏之后的“窟窿子”逐渐演出歌舞戏。为了适应歌舞戏的表演，艺人便设法将木偶人做小以便更好地操弄，窟窿子的“子”也即是“小”的意思。在隋唐之前，傀儡的写法并不固定，但是，凡是与傀儡音近形近的“窟窿子”“魁壘子”等，一般都是特指四肢关节能活动的提线傀儡。到了宋代，傀儡内涵泛化，各种不同操纵方式的木偶戏才统称为“傀儡”，并基本固定为“傀儡”二字。北魏之后傀儡的历史变迁问题将另文专论。

结 语

综上所述，魁壘原是晋国卿大夫荀瑶之车右鄙魁壘之名，原意为高大的军壁。从鄙魁壘的精神品质和作为车右的职责内涵而言，魁壘又有英勇忠义之意。魁壘大约在秦末始成为随葬木偶人的通称，这与我国传统的“事死如生”的丧葬观念有关。魁壘所指之随葬木偶人并非为数量众多、身材娇小、分工各异，且不能活动的随葬人俑，而是特指身材威猛、四肢关节能活动的随葬大木偶，其外形特征与山东莱西岱墅汉墓出土的大木偶相似。俑只是用于陪葬，与后世傀儡戏无关，而四肢关节能活动的魁壘则逐渐发展成为后世之娱乐傀儡。

从随葬魁壘到后世傀儡戏的演变过程也并非一蹴而就，而是经过了“魁壘挽歌”这一过渡形式。魁壘挽歌以静态演唱为主，其表演形式为真人唱而木偶人和。这种表演形式原是居丧期间的娱乐活动，又称为“丧家之乐”，东汉末期则用于宾婚嘉会之中。北魏之后魁壘（壘）形制缩小，此后则逐渐演化成为当下傀儡戏之样态。汉时的魁壘挽歌在随葬木偶人魁壘和后世娱乐傀儡之间架起了一座桥梁，如果说傀儡的源头可以追溯至四肢关节能活动的随葬大木偶魁壘，那么，就表演形式而言，魁壘挽歌应该算作后世傀儡戏之鼻祖。

①张子建、柳香奎《莱西岱墅西汉木椁墓随葬大木偶作用刍议》，马芹桥、周荃主编《青岛文博论丛》，青岛出版社，1991年，第131页。

②王明芳《略考莱西西汉墓中发现的木偶人》，政协莱西市文史资料委员会编《莱西文史资料》第六辑，内部资料，1991年，第46页。

③烟台地区文物管理组、莱西县文化馆《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》，《文物》1980年第12期，第16页。



费孝通眼中的“电视”与乡村研究中的媒介[※]

● 罗士洞

摘要:费孝通在晚年的学术自我反思中提到以往的研究存在“见物不见人”的问题,这使得我们在反思费孝通的学术成果时往往容易忽视他一度观察到的轮船、汽车、电视、农产品等众多类别的“物”。无法否认的是,这些“物”在很大程度上构成了费孝通展开学术思考的重要媒介。以电视为例,自20世纪80年代以来,费孝通在众多场合谈论过电视与某些影视作品,甚至在乡村调查时还特别关注农民是如何购买与使用电视的。透过费孝通眼中的电视,我们不仅可以更好地理解农民群体的消费行为,亦能觉察到电视作为一种媒介对于费孝通的日常生活及其学术思考的重要影响。从方法论的角度来看,费孝通这种借助“物”来分析社会的方法值得我们借鉴与进一步反思。

关键词:大众媒介;消费模式;生态研究;乡村研究;由物及人

文章编号:1003-2568(2020)06-0126-09

中图分类号:G229.2

文献标识码:A

作者:罗士洞,博士,北京体育大学马克思主义学院讲师,贵州基层社会治理创新高端智库、贵州大学中国西部发展能力研究中心兼职研究员。

随着现代化的发展,电视机已从最初的奢侈品演变成如今普通家庭的日常家用电器。1976年底到1977年初,全国电视人口覆盖率为36%,全国将近3亿人口居住的地方可以看到电视。^①不过,这并不表示3亿人对应的家庭都拥有一台电视机。毕竟1979年的中国内地也仅有电视接收机485万台,且主要集中在城市,大部分是单位拥有、集体收看。^②然而,经过40年左右的快速发展,2016年CSM媒介研究全国收视调查网基础数据显示,我国居民家庭电视机拥有率达97.0%,中国内地年龄在4岁及以上的电视观众规模达到12.84亿人。^③可以肯定地说,电视的社会功能已

经发生了极大的改变。而根据《中国互联网发展报告(2019)》的数据显示,截至2018年底,我国手机网民规模达8.17亿。^④这种局面的出现也促使人们越来越少关注电视这类大众媒介,转而研究其他新兴的媒介,例如网络时代下的微博、微信、快手、抖音等。然而,不容否认的是,电视作为新兴媒介对20世纪80年代的中国乡村所带来的观念冲击与社会影响完全可以媲美如今的互联网以及智能手机等社会媒介。如果能够返回去看看电视进入乡村的最初场景,显然有利于我们更好地把握不同时期不同媒介对于乡村社会生活的影响。从20世纪80年代开始,费孝通不止一次地提

※河北省社科基金(青年项目)“河北省农村精准扶贫政策的实施和评估研究”(HB17SH044)阶段性成果。获2020年由肇雅研究院、中国宗教学会、中国艺术人类学学会、北京大学城市治理研究院、中国地理学会文化地理专委会联合主办的“文明多样性与中国特色”肇雅征文二等奖。2020年是费孝通逝世15周年,也是他诞辰110周年,谨以此文纪念费孝通先生。

①②刘习良主编《中国电视史》,中国广播电视出版社,2007年,第140、第156页。

③《2016中国电视收视报告》,http://www.nrta.gov.cn/art/2018/10/20/art_2178_39216.html,访问时间:2020年6月28日。

④《互联网协会:2019中国互联网发展报告》,http://www.cqqiye.cn/vip_doc/14522502.html,访问时间:2020年6月28日。

傀儡的起源与演变新论

——兼论山东莱西“岱墅汉墓”大木偶的随葬意义

黄李娜

【摘要】“傀儡”一词在宋代才基本固定为“傀”“儡”二字。傀儡的源头可追溯自四肢关节能活动的随葬大木偶“魁壘”，其原型为春秋时期晋卿荀瑶之车右鄢魁壘。从随葬魁壘到后世傀儡戏的发展还需要经过“魁儡挽歌”这一过渡形式。魁儡挽歌原是居丧之家的娱乐形式，又称“丧家之乐”，东汉末期已用于宾婚嘉会。以表演形式言，魁儡挽歌是后世傀儡戏之鼻祖。山东莱西“岱墅汉墓”大木偶的随葬意义是为墓主玩赏魁儡挽歌之用。

【关键词】傀儡；魁壘；魁儡挽歌；岱墅汉墓；随葬

【作者简介】黄李娜，博士，长江师范学院传媒学院讲师。

【原文出处】《民族艺术》(南宁)，2020.6.117~125

【基金项目】重庆市社科规划一般项目“巴渝木偶戏的田野调查与研究”(2017YBYS111)阶段性成果。

关于傀儡的起源与演变问题，前辈时贤已做过不少研究，主要观点有三。其一，认为傀儡戏是由古代陪葬之俑发展而来。持这种观点的学者主要有常任侠^①、董每戡^②、康保成^③等。其二，孙楷第^④认为傀儡戏是由驱鬼除疫的方相氏发展而来。其三，曾永义^⑤则认为傀儡的起源与丧葬俑、大桃人和方相氏均有关系。其后学者不外于上述之旧说。事实上，以上诸种观点都缺乏从词源学角度解决傀儡起源的实质性问题。“傀儡”一词到底由何而来？它的本意是什么？笔者通过查阅相关文献、借助考古学相关研究成果，以及运用辩证推理等研究方法，在对傀儡戏历史发展脉络进行梳理时发现，“傀儡”一词并非古来有之，而是在宋代才基本固定为“傀”“儡”二字，在宋之前则被书写为“魁壘”“魁儡”^⑥“窟礶子”“魁礶子”^⑦等等。从现有文献看，最早出现的词汇是“魁壘”，其余者皆可理解为由其音近或形近转出的结果。由此，笔者从最早的“魁壘”一词入手，考察其多次转益的经过，发现傀儡的起源与演变过程尚属一

条无人踩踏的全新之路。尽管最初的魁壘与随葬有关，但是与俑、方相氏及大桃人均无关，其后则始终与娱乐共云雨。以下分而详述之。

一、作为春秋人名的“魁壘”

“魁壘”本是春秋时期晋士鄢魁壘之名，《左传·哀公二十七年》载曰：

悼之四年，晋荀瑶帅师围郑，未至，郑驷弘曰：“知伯愎而好胜，早下之，则可行也。”乃先保南里以待之。知伯入南里，门于桔柣之门。郑人俘鄢魁壘，贿之以知政，闭其口而死。将门，知伯谓赵孟：“入之！”对曰：“主在此。”知伯曰：“恶而无勇，何以为子？”对曰：“以能忍耻，庶无害赵宗乎！”知伯不悛，赵襄子由是基知伯，遂丧之。知伯贪而愎，故韩、魏反而丧之。^⑧

引文所记是鲁悼公四年(公元前464年)晋国卿大夫荀瑶帅师伐郑，后为韩、赵、魏三家联合所灭之事。文中有荀瑶伐郑的经过描写，亦有鄢魁壘就义的细节渲染。那么，颇受史家重视的鄢魁壘到底为

何许人也?

首先,酈魁壘应是春秋时期纪国酈氏之后。《左传·庄公三年》云:“纪季以酈入于齐”。杨注:纪季,纪侯弟。酈,纪国邑名,当在今山东省临淄镇东,与寿光县相近。^⑨也就是说,鲁庄公三年(公元前691年)纪季把酈邑让给了齐国。到了齐桓公初年,齐国封疆为“地南至於岱阴,西至於济,北至於河,东至於纪酈”^⑩,此时齐国已完全替代了纪国。封邑是春秋时期“氏”的主要来源,酈氏之“酈”取自酈邑之名,最初的酈氏应是受封于纪国酈邑的卿大夫或士大夫。春秋时期“姓”“氏”有别,男子名的常见形式有“氏+名”,^⑪酈魁壘就是“酈(氏)+魁壘(名)”。从人名信息中可知,酈魁壘是纪国酈氏之后,其祖先采邑在纪国酈邑。

那么,“魁壘”之名又为何意?《左传·桓公六年》记有鲁大夫申繻“五有六不”的起名要义:“名有五,有信,有义,有象,有假,有类。以名生为信,以德命为义,以类命为象,取於物为假,取於父为类。不以国,不以官,不以山川,不以隐疾,不以畜牲,不以器币。”^⑫春秋人名在理论上都应该遵循上述的起名规则。“以名生为信”是指以初生之相为名,如唐叔虞初生时手掌有字形似“虞”,故名之曰“虞”。“以德命为义”是指以祥瑞之字为名,如文王为昌,武王为发。“以类命为象”,如孔子名丘,因其生而头上圩顶像尼丘,故得名。“取於物为假”是指假借万物之名以名字,如宋昭公名杵臼,孔丘名其子为鲤。“取於父为类”意为有与父为类,如鲁庄公之生与鲁桓公同日,故取名为同。^⑬此外,起名时不能以国名为名,不能以官职为名,不能以隐疾为名,不能以牲畜为名,不能以器币为名。事实上,现实中的春秋人名并不完全遵循上述的起名要义,如司马牛、公叔痤等名字就犯了不以畜牲、不以隐疾之忌。

在春秋人名中以遵循“取於物为假”最为普遍。

如假借鸟兽虫鱼命名的有叔豹、季公鸟等;假借舟车部件配件命名的有先轸(古代车厢底部四面的横木)、公孙辄(古代车厢的左右两板)、乐轡(驾馭牲口的缰绳)等;假借器具杂物为名的有范蠡(瓠瓢)、王斗等;假借战事器物命名的有赵盾、尹铎等;假借服饰珍宝命名的有荀瑶、熊珍等;假借草木命名的有宋木、栾枝等;假借书简乐器为名的有栾书、几瑟等。^⑭“魁壘”之名亦是遵循“取於物为假”而得之。《说文解字》曰:魁,羹斗也,魁头大而柄长。引申之凡物大皆曰魁。^⑮壘,军壁也。万二千五百人为军,行军所驻为垣,曰军壁。^⑯那么,“魁壘”的意思就是“高大的军壁”,它是假借战事器物来命名的。“魁壘”是由两个汉字组成的双名,春秋时期男子双名明显少于单名。^⑰宋昭公杵臼也是双名,“杵臼”属并列式,“魁壘”属偏正式。

其次,酈魁壘是晋国卿大夫知伯的家臣,其职位应是“车右”。春秋时期的“家”通常是指以卿大夫为代表的地方政权,家臣是指服务于卿大夫私家的官吏。春秋中后期卿大夫私家势力渐强,家臣职官系统渐趋完备。一般而言,晋国家臣之长为家宰,家宰统辖宗教、行政和采邑等三类职官。受晋国公室军政合一政体的影响,军事事务由行政类家臣统管。家司马负责卿大夫私家的军事事务,如统领私家族兵,掌管军赋刑法等。家司马之下有居中驾馭的“御驂”和居右陪乘的车右等。^⑱车右又称“驂乘”。《汉书·文帝纪》云:“乃令宋昌驂乘。”颜注:乘车之法,尊者居左,御者居中,又有一人处车之右,以备倾侧。是以戎事则称车右,其余则曰驂乘。^⑲也即是说春秋时期乘车时尊者在左,御者居中,另一人在右陪乘。战事时居右陪乘者称为“车右”,而其他时间陪乘者称为“驂乘”。车右的主要职责是贴身保护家主的生命安全,在战事中负责力役御敌之事,因此勇猛的力士往往是车右的最佳人选。^⑳《公羊传·宣公六年》中

谓：“赵盾之车右祁弥明者，国之力士也。”^②赵盾是晋国的卿大夫，其车右祁弥明就是国之力士。车右之职关乎家主的性命，因而高大威猛、孔武有力是车右一职的基本素养。再来看看那位在伐郑战役中被俘就义的鄢魁壘。鄢傀儡在晋军进攻郑都桔柣门时被俘，郑国许以“知政”之职。知政为卿职，^③郑国开出明显高于当时已然的用人条件，这说明鄢魁壘并非一般的晋士，而是难得的忠勇之才。同时，鄢魁壘在这场伐郑之战中表现出的英勇护主、宁死不屈的行为也很符合车右的职业要求。因此，无论是邻国反应还是职责内涵，鄢魁壘作为晋士的具体职位应是车右。魁壘本意为高大的军壁，似乎也暗合了车右一职。

“尊贤”是春秋中后期晋国家臣仕进的主要途径，晋国家臣姓氏可考者多与家主相异。^④相应地，君臣间关系的维系也由之前的宗法约束转而以策名委质、盟誓约束、道德感召等方式为主。策名委质是指家臣在礼的层面上对家主表忠心。^⑤盟誓约束是通过具有法律效力的“盟誓”来规定家臣对家主应尽的忠诚。^⑥道德感召则是从道义层面强调家臣应该为义而尽忠职守。^⑦以上三种君臣维系方式在本意上都强调了家臣要对家主有绝对的忠心，这种忠心应该表现为一心为主、尽忠职守，甚至“为知己者死”。在这种以“忠义”为核心的社会舆论及价值导向的影响下，鄢魁壘身为当时卿大夫中势力最强的晋国知伯之车右，他拒绝诱惑、勇于赴死的忠义品质，既符合了春秋社会以忠为本的道德价值取向，又满足了卿大夫对忠贤家臣的期许和向往。

后世就有用“魁壘之士”“硕武魁壘之士”“忠规义概魁壘奇傑”“豪杰魁壘忠义之士”“三晋魁壘奇英”等词汇形容忠勇英杰之才。而这些“硕武之士”“忠规义概”“豪杰忠义”“三晋奇英”等词汇实则是从

不同层面对鄢魁壘品质的形容与概括。在鄢魁壘生活的年代，车战是最主要的作战方式，战车的数量甚至可以衡量一个国家的整体实力，“千乘之国”“万乘之君”便是。^⑧按照当时的兵制，每辆战车上有一位甲士，一般情况下统帅居左，御驹居中，车右居右。这些甲士在车战中扮演着至关重要的角色，他们都是经过严格挑选的车士。对于车士的选材标准，《六韬·犬韬》中载：“选车士之法，取年四十已下，长七尺五寸已上，走能逐奔马，及驰而乘之，前后、左右、上下周旋，能缚束旌旗，力能毂八十弩，射前后左右，皆便习者，名曰武车之士，不可不厚也。”^⑨也就是说像鄢魁壘这样的车右，要求年龄在40岁以下，身高在七尺五寸(约为现在的173厘米)以上，快跑时能追得上奔马，在战车驰骋时跃上车，于前后、左右、上下各方均能与敌周旋，能捆缚旗帜，臂力能拉满八石的弩等。^⑩技艺如此精绝，谓之“三晋奇英”实为名副其实。“武”是对这类奇绝英才的尊称，“硕武”“豪杰”“忠义”当是对鄢魁壘的赞誉，这样的人在当时定是被重用厚待的。

《乾隆新修曲沃县志》卷九“学校·忠义孝弟祠”篇中奉有自周至国朝(清代)的45尊神位，其中周代有12人，鄢魁壘位列其中。^⑪卷三十一“人物·忠烈”篇中周代有8人，鄢魁壘亦位列其中，谓鄢魁壘为晋士知伯家臣，所载事迹与上述引文中所记相同。^⑫

从这些文字语汇的使用和地方志记载来看，鄢魁壘英勇忠义的品行一定对后世产生过重要的影响。然而，再壮烈忠勇的人生也可能会淹没在历史长河中为后世所遗忘，再鲜活的词汇也可能会成为后世的生僻词。大约只有那些被说书人、小说家、戏剧家渲染过、封神过、演义过的人生才有可能世代流传。然而，即使在戏曲舞台上看到曹操和刘备，在除夕农家的门板上遇见秦琼和尉迟恭，我们所知的他

们与他们曾经真实的人生也大不相同了。因此,若在彼时就名见经传者,就很大可能是对那个时代产生过深远影响的人,能流芳百世者多半靠运气,也就不足为凭了。魁壘,似乎在冥冥之中就注定了其本意(高大的军壁)、职位(贴身的车右)和精神(忠勇的品质)的三度契合,并以另一种方式永续人间。

二、“魁壘”是四肢关节能活动的随葬木偶人

木偶人是个很宽泛的概念,它包括日常的木制偶人、木质神像、随葬人俑、巫术蛊偶、随葬魁壘等各种用木头材质制作而成的偶人。因论文主题所限,这里只谈论随葬人俑(简称“俑”)和随葬魁壘。俑和魁壘都用于陪葬,但二者有着本质的区别。前者主要是指数量众多、身材娇小、分工各异,且不能活动的木偶人;而后者则是特指身材威猛、四肢关节能活动的随葬大木偶。俑只用于陪葬,与后世傀儡戏无关;而魁壘则逐渐发展成为后世的娱乐傀儡。以下详述。

俑最早出自《孟子·梁惠王上》,原文为:“仲尼曰:‘始作俑者其无后乎?’为其象人而用之也。”赵注:俑,偶人也,用之送死。^②朱熹注:俑,从葬木偶人也。^③《中国大百科全书·考古学》释“俑”为:“中国古代坟墓中陪葬用的偶人。”^④俑是专为丧葬而制的木偶人,它以像人为主旨,且无法活动。根据造像是否完全像人为依据,俑可分为“标准人俑”和“异形人俑”。标准人俑的常见类型有侍卫俑、伎乐俑、兵俑、劳役俑等。这些人俑在造像上以真人为参照,立体逼真。异形人俑的常见类型有木片俑和墓卫俑等。这些人俑造像简略、扁平乃至变形,其外形并不具备真人特征。^⑤无论是标准人俑还是异形人俑,其随葬的主要目的都是为了替代活人继续陪伴死者在地下生活。

以江陵凤凰山八号墓出土的人俑为例。凤凰山

八号墓的年代为西汉文景时期,墓中随葬文书“遣策”中记载了随葬人俑的信息,如:“大婢绿奉巾”(奉即捧字)[M8:52];“大婢紫奉巾”[M8:53];“大婢缚奉疎”(疎即梳字)[M8:54];“大婢益操耜”(耜即锄字)[M8:63];“大奴孝擢”(擢即擢字,即划船)[M8:79]。^⑥从角色分工看,奉巾、奉疎的大婢属于侍俑,女侍俑通常披假发或戴高髻,面容清秀,耳垂穿孔或插有竹签,体形瘦削,凸胸,设色多红、黑、黄,着装复杂,衣绢或绣,雕刻细腻,高10—60厘米不等。^⑦操耜的大婢和划船的大奴属于劳俑,劳俑一般手持生产工具。^⑧无论是奉巾、奉疎的大婢,还是操耜、划船的大婢大奴,它们的主要任务都是服侍墓主的日常起居及维持墓主生活而进行田间劳作,它们都是墓主身边离不开的“人”。“绿”“紫”“益”“孝”等名字应是墓主生前僮仆之真名。赋予人俑以真名,以及在遣策中记载随葬人俑的身份、名字、职事等详细信息,是为了要精确复制死者生前的真实生活,而非大致粗略地还原。^⑨

造型粗糙扁平的木片俑主要承担保护墓穴和辟邪驱鬼的职责。它们虽不及侍卫俑、劳役俑等标准人俑那样承担照顾墓主日常起居及劳作的具体任务,但也是墓主生活中不可或缺的一部分。事实上,这些人俑的随葬目的都与我国传统“事死如生”的丧葬观念有关。

魁壘原是晋国知伯车右鄢魁壘之名,那么,它是如何成为随葬大木偶的称谓呢?这也与“事死如生”的丧葬传统有关。所谓“事死如生”,也就是说对待死者要像对待活着的人一样,丧葬时不仅要随葬各种生活生产必需品供墓主使用,且要随葬诸多人俑为墓主服务,犹如生前一般。古代葬礼从某种意义上说是死者身份地位的象征,因而在随葬物品上常出现虚夸现象,如马王堆三号墓中出土的人俑有106件,但遣策所载人俑数量却达693件。遣策虽然只是

记录随葬品信息的文书,且最终会与随葬品一起埋于墓穴之内,但在这之前则要先用于丧葬仪式上的宣读,遣策所记随葬物品和人俑越多,就越能显示墓主的财富和社会地位,因而就有在遣策中虚写随葬物品种类数量的情况,以达到夸饰的目的。再如江陵凤凰山第167、第168、第169号墓出土的遣策中均载有“谒者”的陪葬人俑,第169号墓出土的遣策中还载有“美人”的陪葬人俑。谒者和美人都属于较高等级的官衔,谒者秩六百石第九级爵,美人秩二千石第十五级爵。以这三座墓的规格,墓主生前不可能拥有这样等级的官吏辅佐左右,而遣策中所载之官职,应该是希冀死者在死后的世界里能够拥有。^⑩也就是说,生者对于死者的世界是可以展开充分想象并给予不切实际的满足的。

酈魁壘是春秋后期晋国势力最大的卿大夫之车右,又是战车三甲士之一,他是关乎家主安危和卿族兴亡极为重要的人。在那个战事连连的年代,王公卿族们即使在死后也需要有像酈魁壘这样的忠勇士守护左右,而这又是可以实现的。这种随葬护卫的形象可以从“岱墅汉墓”出土的大木偶中略知一二。1978年,山东莱西岱墅汉墓出土的大木偶四肢关节是活动的,可立、可坐、可跪,身高193厘米,比一般真人要高大不少。头颅用整段木块雕刻而成,口眼鼻耳清晰,身材伟岸,神态威严。张子建等认为,这样的外形充当侍卫是块好料,或许随葬以后也起着这种作用。^⑪从大木偶的外形看,其高大威猛的形象是很符合贴身护卫特征的。然而岱墅汉墓属西汉中晚期古墓,墓中随葬大木偶形象虽仍与护卫相像,但其随葬意义已有所发展变化,稍后详述,这里只取其样貌形制。结合后世提线傀儡的称谓,以及提线傀儡四肢关节能活动的外形特征推断,这种形制的随葬大木偶最初就可能被统称为“魁壘”,其原型应是晋卿荀瑶之车右酈魁壘,最初的随葬目的也是希

冀其能如酈魁壘那样为墓主出生入死。东汉服虔释“魁壘”为“壮貌也”,^⑫也应该是从外形特征上对魁壘做出的解释。常任侠谓:“在现社会中,一般富人殉葬的刍灵,还写一活着婢仆的名字,庶几秋菊春兰,一呼即到,这正是自古传统的政策。”^⑬文中的“活”字即为真实之意。也就是说,最初的随葬魁壘也如凤凰山八号墓中的绿、紫、孝、益等人俑那样,用真名才能显现出随葬护卫的真实性,也才能真正地起到保护墓主生命安全的作用。因此,称随葬大木偶为魁壘,也是从“事死如生”的观念中衍生而来的,只有赋予随葬大木偶以魁壘之真名,它才能如酈魁壘那样忠心耿耿地为墓主出生入死,保护其生命安全。

应该说,从秦末至汉代的较长一段时间里,都可能存在形制如岱墅汉墓中那样的,四肢关节能活动的随葬大木偶魁壘。早期魁壘的随葬作用是保护墓主的生命安全,之后的随葬意义则由护卫演变成娱乐。俑和魁壘的随葬目的都与我国传统的丧葬观念有关,但是由随葬魁壘到后世傀儡戏的发展演变过程,则与为数众多且不能活动的俑无关。以下详述。

三、“魁壘挽歌”的过渡作用

如果说傀儡最初就是四肢关节能活动的随葬大木偶魁壘,那么,从魁壘发展到后世娱乐的傀儡戏还需要经过“魁壘挽歌”这一过渡形式。《风俗通义》中载:

灵帝时,京师宾婚嘉会,皆作魁壘,酒酣之后,续以挽歌。魁壘,丧家之乐;挽歌,执紼相偶和之者。天戒若曰:国家当急殄悴,诸贵乐皆死亡也。自灵帝崩后,京师坏灭,户有兼尸,虫而相食,魁壘挽歌,斯之效乎!^⑭

文中将“魁壘”写成了“魁壘”。虽“壘”字仅多一木旁,但这大约能够说明魁壘作为随葬木偶人的由

来和内涵已逐渐为时人所遗忘。倘若知其来处,应该就不会把象征英勇忠义精神的魁壘写成魁檟的。当魁壘脱离了历史由来和精神指向时,“魁壘”二字就很容易为后人所误写,现在通用的写法“傀儡”就是由“魁壘”一词经多次转出后的结果。同时,魁壘的随葬意义也就有可能发生改变。

挽歌是古人送葬时所唱的歌。《左传·哀公十一年》载:“公孙夏曰:‘二子必死。’将战,公孙夏命其徒歌《虞殡》。”杨注:《虞殡》即送葬之挽歌,唱之以示必死。^⑤汉魏时挽歌脱离丧事之樊篱,为士林名流和达官显贵所耽爱。《搜神记·卷十六》释挽歌为“挽歌者,丧家之乐;执紼者相和之声也”^⑥。刘孝标在《世说新语》“张麟酒后挽歌甚苦”一段的注中引用《谯子法训》内容讨论有丧而歌(唱挽歌)是否属“乐丧”一事。引文如下:

《谯子法训》云:“有丧而歌者,或曰,彼为乐丧也,有不可乎?”谯子曰:“《书》云,四海遏密八音,何乐丧之有?”曰:“今丧有挽歌者何以哉?”谯子曰:“周闻之,盖高帝召齐田横至千户乡亭,自刎。奉首,从者挽至於宫,不敢哭而不胜哀,故为歌以寄哀音,彼则一时之为也。邻有丧,舂不相引,挽人衔枚,孰乐丧者邪?”^⑦

“乐丧”一词最早出现在《国语·晋语二》中,“以丧得国,则必乐丧,乐丧必哀生”^⑧。韦昭注:乐丧,以丧为乐也。^⑨这是从君王德行角度言,国丧期间继承王位是以丧为乐,是不可取的。后引申为丧事期间的娱乐,又称为“丧家之乐”。如汉时有吹箫以乐丧,^⑩唐时有作伎乐以乐丧,^⑪宋时有饮宴作乐以乐丧,^⑫明清时有“以演戏为丧家之乐”^⑬。谯子认为,秦末田横门人唱挽歌寄哀思仅一时为之,不能算作乐丧。那么,以谯子所言反推之,若举丧期间唱挽歌成为风俗常态就可算作乐丧了。汉魏时大丧期间唱挽歌确属习俗旧礼,《晋书·志第十》谓:“汉魏故事,大

丧及大臣之丧,执紼者挽歌……挚虞以为:挽歌因倡和而为摧怆之声,衔枚所以全哀,此亦以感众,虽非经典所载,是历代故事。”^⑭唱挽歌既是历代旧俗,那自然算作乐丧,这也就是为什么要称挽歌为“丧家之乐”的缘故。

那么,“执紼者相和之声”中的“执紼”和“相和”为何意呢?《左传·昭公三十年》曰:“晋之丧事,敝邑之间,先君有所助执紼矣。”杨伯峻注:紼音弗,挽柩车之大绳,又作紼,音义相同。丧葬者一定执紼。^⑮执紼,也就是挽灵柩的大绳。《诸子平议·荀子四》释“请成相”曰:“首句‘请成相’言请奏此曲也。郑玄注曰:‘相’谓送杵声。盖古人於劳役之事,必为歌讴以相劝勉,亦举大木者呼邪许之比。其乐曲即谓之‘相’。‘请成相’者请成此曲也。”^⑯比对上文“挽歌因倡和而摧怆之声”,这里的“相”应该理解为“唱歌”更为合适。“相和”即为“倡(唱)和”。那么,挽歌也就是居丧期间的一种娱乐活动,其形式是挽灵车大绳的人在一唱一和。陆机在《庶人挽歌辞》中写道:“挽歌挟毂唱,嘈嘈一何悲。”^⑰因此,挽灵柩的人大约是分列灵车两侧“夹毂”唱和。

根据当下传统木偶戏与戏曲之间的关系,以及《风俗通义》和《搜神记》中的相关记载,魁檟挽歌的表演形式应与挽歌相似,只不过挽歌由真人一唱一和,而魁檟挽歌则是真人唱木偶人和。现将二者引文对比摘录如下:

魁檟,丧家之乐;挽歌,执紼相偶和之者。(《风俗通义》)

挽歌者,丧家之乐;执紼者相和之声也。(《搜神记》)

《风俗通义》中关于“魁檟挽歌”的这段话是用了互文的修辞手法。互文也叫互文见义,它主要是指古诗文中上下文文意互相呼应、互相补充。^⑱比如,《木兰辞》中的“当窗理云鬓,对镜贴花黄”句,“当窗”

和“对镜”，“理云鬓”和“贴花黄”是互文，不是说当着窗户梳头发，对着镜子贴花黄，而是指当着窗户、对着镜子理云鬓贴花黄，因为当窗明亮，对镜顾影是理云鬓和贴花黄的共同条件。同理，“魁𪔐”和“挽歌”，“丧家之乐”和“执紼相偶和之者”也是互文，指的是魁𪔐挽歌为丧家之乐，它的表演形式是“执紼相偶和之”。也就是说，互文前后句的文意是相互渗透和兼顾的。为明晰起见，再将《风俗通义》魁𪔐挽歌句的正确文意与《搜神记》所记挽歌句对照如下：

魁𪔐挽歌，丧家之乐；执紼相偶和之者。（正确文意《风俗通义》）

挽歌者，丧家之乐；执紼者相和之声也。（《搜神记》）

很明显，魁𪔐挽歌的表演形式是与挽歌一致的，只不过后者是“执紼相和”，前者是“执紼相偶和”，“偶”为木偶人，也即是执紼人唱之，木偶人应和之。

再来看看山东莱西岱墅汉墓出土的随葬大木偶的情况。前述岱墅汉墓为西汉中晚期古墓，从厚葬的情况看，男墓主的身份应是地方封建统治官吏，还可能是胶东国统治者的亲属或近亲。^⑨在男墓主的M2脚箱中与大木偶一起出土的还有1把木瑟、4只铁铸虎形镇、1条长115厘米，直径0.7厘米的银条、1个六博盘、木俑13件，其中男11件、女2件，各高46至48厘米，多作立状，双手下垂或拱手作揖，或举手托物。^⑩一般而言，传统厚葬的目的是要真实还原墓主的生前生活，那么，脚箱中放置的随葬物品也应该与墓主生前的娱乐生活有关。在随葬的木俑中，除举手托物等侍俑之外，拱手作揖、双手下垂等木俑很可能就是与墓主志趣相投的生前好友。魁𪔐挽歌原是丧家之乐，汉末用于宾婚嘉会，无论是居丧之乐还是嘉会之乐，汉代的魁𪔐挽歌总归是文士达官们喜

爱的娱乐形式。尽管大木偶能动的程度有限，头颈能左右转动，但不能俯仰；两只胳膊能上下前后摆动，但不能左右摆动也不能弯曲；两条大腿由两块横木固定在一起，要同起同落才行；两条小腿虽能各自活动，不过也仅限于前后。^⑪但这用于表演以演唱为主的魁𪔐挽歌足矣。想象着墓主与友人们将大木偶置于席间，用4只铁铸虎形镇压席，唱到动情处用银条调度木偶人手脚，^⑫仿若真人演唱，岂不乐哉！

1980年的考古报告《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》中指出，M2脚箱内出土一件大木偶是我国考古发掘中的一件新发现。这件大木偶随葬究竟有何意义，有待进一步研究。^⑬根据上文的推论，本文认为这件四肢关节能活动的随葬大木偶应该就是魁𪔐（彼时或已转为“魁𪔐”二字），彼时魁𪔐（𪔐）的随葬意义已不再是护卫墓主的生命安全，而是为墓主玩赏“魁𪔐挽歌”之用。

魁𪔐挽歌以静态的演唱为主，北魏之后的“窟𪔐子”逐渐演出歌舞戏。为了适应歌舞戏的表演，艺人便设法将木偶人做小以便更好地操弄，窟𪔐子的“子”也即是“小”的意思。在隋唐之前，傀儡的写法并不固定，但是，凡是与傀儡音近形近的“窟𪔐子”“魁𪔐子”等，一般都是特指四肢关节能活动的提线傀儡。到了宋代，傀儡内涵泛化，各种不同操纵方式的木偶戏才统称为“傀儡”，并基本固定为“傀儡”二字。北魏之后傀儡的历史变迁问题将另文专论。

结语

综上所述，魁𪔐原是晋国卿大夫荀瑶之车右鄯魁𪔐之名，原意为高大的军壁。从鄯魁𪔐的精神品质和作为车右的职责内涵而言，魁𪔐又有英勇忠义之意。魁𪔐大约在秦末始成为随葬木偶人的通称，这与我国传统的“事死如生”的丧葬观念有关。魁𪔐

所指之随葬木偶人并非为数量众多、身材娇小、分工各异,且不能活动的随葬人俑,而是特指身材威猛、四肢关节能活动的随葬大木偶,其外形特征与山东莱西岱墅汉墓出土的大木偶相似。俑只是用于陪葬,与后世傀儡戏无关,而四肢关节能活动的魁壘则逐渐发展成为后世之娱乐傀儡。

从随葬魁壘到后世傀儡戏的演变过程也并非一蹴而就,而是经过了“魁壘挽歌”这一过渡形式。魁壘挽歌以静态演唱为主,其表演形式为真人唱而木偶人和。这种表演形式原是居丧期间的娱乐活动,又称为“丧家之乐”,东汉末期则用于宾婚嘉会之中。北魏之后魁壘(壘)形制缩小,此后则逐渐演化为当下傀儡戏之样态。汉时的魁壘挽歌在随葬木偶人魁壘和后世娱乐傀儡之间架起了一座桥梁,如果说傀儡的源头可以追溯至四肢关节能活动的随葬大木偶魁壘,那么,就表演形式而言,魁壘挽歌应该算作后世傀儡戏之鼻祖。

注释:

①常任侠《傀儡戏与俑之史的研究》,《中苏文化季刊》1942年第2期,第141页。

②董每戡《傀儡戏考原:“说傀儡”补说》,《文艺复兴》1949年中国文学研究号下,第368页。

③康保成《佛教与中国傀儡戏的发展》,《艺术探索》2003年第3期,第58页。

④孙楷第《傀儡戏考原》,《汉学》1944年第1期,第83页。

⑤曾永义《唐以前傀儡戏考述》,章培恒主编《中国中世文学研究论集(上)》,上海古籍出版社,2006年,第490-495页。

⑥如“京师宾婚嘉会皆作魁壘,酒酣之后继以挽歌。”见文中《风俗通义》引文。

⑦如“窟礪子亦曰魁礪子,作偶人以戏。”见[唐]杜佑撰《通典》卷一百四十六,中华书局,1984年,典七六四,第764页。

⑧⑨⑩⑪⑫⑬杨伯峻编著《春秋左传注》,中华书局,1981

年,第1735-1736、第160、第161、第115-116、第115页。

⑭毛远明《论〈左传〉姓氏名号》,《古籍研究》2001年第2期,第75页。

⑮籍秀琴《中国人名探析》,中国广播电视出版社,1993年,第21-26页。

⑯⑰[汉]许慎撰、[清]段玉裁注《说文解字注》(十四篇上,斗部),上海古籍出版社,1988年,第718、第691页。

⑱李笠《西周春秋名字研究》,硕士学位论文,山东大学历史文化学院,2012年,第34-36页。

⑲谢乃和《春秋时期晋国家臣制考述》,《史学月刊》2011年第10期,第36-38页;姚晓娟《周代家臣制度研究》,博士学位论文,吉林大学古籍研究所,2011年,第60-61页。

⑳[汉]班固撰、[唐]颜师古注《汉书》(全十二册),中华书局,2002年,第106-107页。

㉑㉒㉓张建珍《春秋时期晋国家臣制度研究》,硕士学位论文,山西师范大学历史与旅游文化学院,2018年,第24、第43、第43页。

㉔[汉]何休注、[唐]徐彦疏《春秋公羊传注疏》,上海古籍出版社,1990年,第192页。

㉕杨伯峻编著《春秋左传注》,中华书局,1981年,第1736页。

㉖谢乃和《春秋时期晋国家臣制考述》,《史学月刊》2011年第10期,第38页。

㉗杨宽《西周史(下)》,上海人民出版社,2016年,第864-865页;张建珍《春秋时期晋国家臣制度研究》,硕士学位论文,山西师范大学历史与旅游文化学院,2018年,第41页。

㉘王欣编著《中国古代战争》,中国商业出版社,2015年,第43页。

㉙㉚唐书文撰《六韬·三略译注》,上海古籍出版社,1999年,第129-130、第130页。

㉛㉜凤凰出版社编《中国地方志集成山西府县志辑48》,凤凰出版社,2005年,第55、第206页。

㉝[汉]赵歧注、[宋]孙奭疏《孟子注疏》卷一上,《十三经注疏》(全四十册),中华书局,1957年,第32页。

㉞[宋]朱熹注《孟子集注》卷一,《四书章句集注》,商务印书馆,民国三十六年(1947年),第6页。

③④中国大百科全书总编辑委员会《考古学》编辑委员会,中国大百科全书编辑部编《中国大百科全书·考古学》,中国大百科全书出版社,1986年,第622页。俑的质料以木、陶质最常见,也有瓷、石或金属制品。由于论证的需要,本文主要是指木质的人俑。

⑤③⑦③⑩凌宇《楚地出土人俑研究——早期中国墓葬造像艺术的礼制考察》,武汉大学出版社,2014年,第119-122、第65、第86、第203-204页。

③⑥金立《江陵凤凰山八号汉墓竹简试释》,《文物》1976年第6期,第70-71页。

③⑨田天《西汉遣策偶人简研究》,《文物》2019年第6期,第91页。

④①烟台地区文物管理组、莱西县文化馆《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》,《文物》1980年第12期,第14-15页;张子建、柳香奎《莱西岱墅西汉木椁墓随葬大木偶作用刍议》,马芹桥、周荃主编《青岛文博论丛》,青岛出版社,1991年,第129页。

④②[汉]班固撰,[唐]颜师古注《汉书》(全十二册),中华书局,2002年,第3087页。

④③常任侠《傀儡戏与俑之史的研究》,《中苏文化季刊》1942年第2期,第140页。

④④[汉]应劭撰,王利器校注《风俗通义校注》下册,中华书局,1981年,第568-569页。

④⑤⑤杨伯峻编著《春秋左传注》,中华书局,1981年,第1662、第1506页。

④⑥[晋]干宝撰,汪绍楹校注《搜神记》卷十六,中华书局,1979年,第189页。

④⑦[南朝,宋]刘义庆撰,[梁]刘孝标注《世说新语注》,太平书局,1966年,186页。

④⑧④⑨[吴]韦昭注《国语》卷八,世纪出版集团、上海古籍出版社,2008年,第140、第143页。

⑤⑧“勃以织薄曲为生,常为人吹箫给丧事,材官引强。”见[汉]司马迁撰,韩赵琦主译《史记》卷五十七,第1238页;“微时鄙朴,吹箫给丧。”注曰:吹箫以乐丧,犹今挽歌类也。见[清]葛

震、[明]赵南星撰《史记四言史征增定史记史韵》,陕西师范大学出版总社,2015年,第114页。

⑤⑩“世人死者有作伎乐,名为乐丧。”见[唐]段成式撰,方南生点校《酉阳杂俎》前集卷之十三,中华书局,1981年,第123页。

⑤②徐吉军《中国丧葬史》,武汉大学出版社,2012年,第428页。

⑤③[清]龚崧林纂修《洛阳县志》“知县龚崧林严禁出丧演戏示文附录”,(台湾)成文出版社有限公司,1976年,第192-194页。

⑤④[唐]房玄龄等撰《晋书》卷二十,中华书局,1997年,第169-170页。

⑤⑥[清]俞樾《诸子平议》卷十五,商务印书馆,民国二十四年(1935年),第289页。

⑤⑦[晋]陆机《陆机集》,金涛声点校,中华书局,1982年,第161页。

⑤⑧祝鸿熹编著《古代汉语三百题》,商务印书馆国际有限公司,2017年,第192页。

⑤⑨烟台地区文物管理组、莱西县文化馆《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》,《文物》1980年第12期,第16页。

⑥⑩烟台地区文物管理组、莱西县文化馆《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》,《文物》1980年第12期,第11-15页;王明芳《略考莱西西汉墓中发现的木偶人》,政协莱西市文史资料委员会编《莱西文史资料》第六辑,内部资料,1991年,第45-56页。

⑥①张子建、柳香奎《莱西岱墅西汉木椁墓随葬大木偶作用刍议》,马芹桥、周荃主编《青岛文博论丛》,青岛出版社,1991年,第131页。

⑥②王明芳《略考莱西西汉墓中发现的木偶人》,政协莱西市文史资料委员会编《莱西文史资料》第六辑,内部资料,1991年,第46页。

⑥③烟台地区文物管理组、莱西县文化馆《山东莱西县岱墅汉墓西汉木椁墓》,《文物》1980年第12期,第16页。



布袋戏

● 黄李娜

摘要 布袋戏又名掌中戏,是我国现存木偶戏种类之一。掌中戏的历史可以追溯至东晋时期,肉傀儡是掌中戏发展到唐宋时期的称谓。明清时期福建泉、漳地区布袋戏尤盛,入台后亦发展空前。台湾布袋戏经历了由笼底戏、古册戏、剑侠戏到金光戏的发展演变过程,大约从剑侠戏始逐渐偏离大陆传统而走向本土化。台湾布袋戏的整个过程大体坚守着民众娱乐的戏剧观,以及由市场决定戏剧走向的自然演变传统。

关键词 布袋戏;掌中戏;肉傀儡;台湾布袋戏;金光戏

文章编号:1003-2568(2018)03-0148-06

中图分类号:J827

文献标识码:A

作者:黄李娜,博士,长江师范学院传媒学院讲师。邮编:408100

DOI:10.16564/j.cnki.1003-2568.2018.03.043

一、布袋戏之名

布袋戏是我国现存木偶戏种类之一,有清一代福建泉州、漳州和台湾地区尤盛。那么,布袋戏之名始于何时?又如何称这类木偶戏为“布袋戏”的?明代之前的文献史料中几乎找不到以“布袋戏”为名的文字记载,梁炳麟的传说几乎是最早的以“布袋戏”之名出现的口头材料。

相传明嘉靖(1522—1566)年间,闽南秀才梁炳麟屡试不第。一日与友人至清源山仙公庙卜梦,仙公在他掌中题“功名在掌中”五个字。梁再次落榜,流落街头说书。因羞于见人,以布帘遮脸,自称是“隔帘表古”。某日,有一木偶艺人也来听他说书,觉得这说书人语言生动,表现力强,于是建议他手托偶人,边说边表演,并教给他偶人表演技艺,因此有了以手掌操作的偶人戏。因偶人的躯干是用布做成的“人仔腹”,形似布袋,所以叫“布袋戏”。^①

我们姑且认为布袋戏之名始于明代。而对于布袋戏之名的由来,学者们还另有一番推测。吕诉上认为,布袋戏之名的由来大约有三种可能性,第一,因其使用的木偶除头部、手掌与脚的下半段以

外,双手和双腿都是用布缝成的,其形(四角长方)酷似布袋,所以称之为“布袋戏”。第二,木偶戏在演出结束之后,各种舞台道具都是收放在布袋里转运的(现在已经改为装在木箱),因此称为“布袋戏”。第三,排演结束后,演师会随手把木偶投入挂在戏棚下的一个用布缝制的口袋里而得名。^②黄永川则认为布袋戏最初传入台湾时,其戏台在地上架起后像个大麻袋,故得名为“布袋戏”。^③

事实上,说布袋戏传入台湾之后才得名是不太可能的,仅就清道光年间刊印的《晋江县志》看,至少在道光之前大陆早已有布袋戏之名的了,何必要等到传入台湾后再命名呢?而吕诉上所推测的三种命名之由也似难以成立。首先,布袋戏偶的制作细节是不为一般观众所知的,即使戏偶的双手和双腿都是用布缝制而成,观众还是很难会将之与布袋发生联想,没有共识是无法形成通称的。其次,演出结束后将戏偶道具放在布袋里转运而得名的说法也比较牵强,因为演出结束后,观众已经获得了娱乐的满足,该散的散,该走的走,至于如何转运或者放在什么地方转运已不再是他们关心的了。第三,演出结束后演师将戏偶投入挂在戏棚下的布袋里的这一动作是在后台完成的,观众无法

①福建省地方志编撰委员会编:《福建省志·文化艺术志》,福建人民出版社,2008年版,第137页。

②参见吕诉上:《台湾电影戏剧》(下)(台北)银华出版部,1961年版,第411页。

③参见黄永川:《从造型美看布袋戏》,《雄狮美术》,第62期(1976年4月),第5页。

看到自然也不能形成通称。

周海宇、林建平在其合著的《木偶头雕刻家江加走的艺术成就》一文中曾追忆早期观看布袋戏演出时的情景：“掌中木偶戏最初的道具很简单，就放在一个布袋里提着出门，到了主人家，布袋一搁，临时借了一块板凳，取出掌中木偶就演了起来，群众因呼为‘布袋戏’。”^①明清以来布袋戏就是以走乡串户的形式活跃于山乡地头的，道具简单、戏金低廉是布袋戏在民间受宠的重要因素。然而，就是这种素朴的演出形式在娱乐生活单一匮乏的偏僻山村也未必经常可见，因此，早期民众对布袋戏的演出是期待的。当看到预示着一场生动演出即将开场的“布袋”在他们眼皮底下款款走来之时，谁又不会记住这个将要带给自己内心欢愉的布袋呢？如此，“布袋戏”完全有理由成为早期民众的共同期盼和审美寄托，并成为大家口口相传的称呼。这也正应了那一句，或因它戏具简单，只用一只布袋便可游乡串街演出，故称“布袋戏”。^②

二、布袋戏之实

布袋戏另有一称呼谓“掌中戏”。掌中戏是从表演形态的层面来为其命名的，即演师用指掌操弄木偶的表演形式。其实这种表演形式不唯福建泉、漳地区的布袋戏独有，福建福安的“幔帐戏”、福建福州的“串头戏”、浙江温州的“单档布袋戏”、江苏高邮的“扁担戏”、河南蔡新的“扁担戏”（又名“五指木偶戏”）、四川成都的“被单戏”（又称“演木偶壳儿”）、北京的“耍苟利子”、广东高州的“鬼仔戏”^③等等，其表演形态都是用指掌操弄的，它们也应该是掌中戏。因此，掌中戏并不是特指某个区域内的木偶戏，而是特指用指掌操纵木偶表演的方式，上述各地不同称谓的掌中戏应该理解为掌中戏流播

到各地后，当地人根据地方称谓习惯而起的俗名。又由于福建泉、漳地区的布袋戏自明清以来便花灿果繁，入台后亦发展空前，于是本为一隅之地的布袋戏就理所当然地成了掌中戏的代名词，同时也理所当然地遮蔽了掌中戏之其他俗名。时间一久，也就很少有人将布袋戏与扁担戏、幔帐戏、串头戏、被单戏、鬼仔戏等联系起来。而明白最初布袋戏与其他称谓的掌中戏实为异名同实之关系实质，就有助于理顺掌中戏的历史发展脉络，而明白明清之后布袋戏的影响已远超过最初只为一隅之地的“布袋戏”，其意涵已与掌中戏等同，也就明白了布袋戏的历史已等同于掌中戏的历史。

然而，掌中戏之名也未必古来有之，因此在分析论证古代相关典籍文献时，一定也不能纠结于掌中戏之名，而要努力探索掌中戏之实。有关掌中戏表演形态的最早文字记载见于晋·王嘉撰《拾遗记》：

“七年（引者按：周成王即政七年）。南陲之南，有扶娄之国。其人善能机巧变化，易形改服，大则兴云起雾，小则入于纤毫之中。缀金玉毛羽为衣裳。能吐云喷火，鼓腹则如雷霆之声。或化为犀、象、狮子、龙、蛇、犬、马之状。或变为虎、兕，口中生人（引者注：于掌中）备百戏之乐，^④宛转屈曲于指掌间。”^⑤

《拾遗记》属博物志怪体小说，又有着明显的杂史杂传体小说之特征。它通常会借助一部分真实的史实发挥想象，因此具有一定的现实基础。引文中南陲之南与扶娄之国都与古代印度和西域有关。^⑥而扶娄国幻术艺人拥有的“易貌”、“兴云”、

①周海宇、林建平《木偶头雕刻家江加走的艺术成就》，陈统瑞编：《泉州木偶艺术》，鹭江出版社，1986年版，第64页。

②福建省地方志编撰委员会编：《福建省志·文化艺术志》，第137页。

③高州木偶戏又称“鬼仔戏”，现在高州鬼仔戏大部分是杖头木偶，但是布袋戏才是传统。现在很多艺人不会“打武”了，“打武”用的就是布袋戏。见倪彩霞：《访高州单人木偶戏艺术梁东兴》，《中国木偶皮影》2013年第2期。

④此处齐治平注释曰：……《稗海》本作“或口吐人，于掌中备百戏之乐”，见[晋]王嘉撰：《拾遗记》[梁]萧绮录，齐治平校注，中华书局，1981年，第53页注释三。

⑤[晋]王嘉撰：《拾遗记》[梁]萧绮录，齐治平校注，第53页。

⑥分别参见薛克翘：《读〈拾遗记〉杂谈》，《南亚研究》，第1996年Z1期。谢光：《泰国与东南亚史地丛考》，华侨出版社，1997年版，第3—4页。黄李娜：《布袋戏历史探源》，未刊稿。



“大小赢缩”、“吐火”、“鼓腹成雷”、“乔妆巨象狮子”、“人变虎兕”及“手中傀儡”等本领,据杂技专家研究亦真实可信。^①再来说说西域。《中文大辞典》“西域”条目云:“自汉以降,称西方诸国之地曰西域,其范围无严密之限定,大别有广狭二义,广义包括今印度、伊朗、小亚细亚。狭义则仅指今新疆省南部塔里木盆地而言。”^②此外,大唐高僧玄奘在其游记《大唐西域记》^③中,也将古代印度归为西域。那么,最迟在东晋之前,掌中戏作为与幻术一般的技艺由西域传入应该是恰当的。

掌中戏最初是作为一种文化交流或者商业演出的形式由西域传入的,因此娱乐本位是必然的,这与我国傀儡戏(提线木偶戏)的丧家乐本性多有不同。晋之后的掌中戏得到了较程度的发展,有唐宋时期的文物为证。如敦煌莫高窟第31窟唐代壁画《弄雏》,画一个妇女用指掌在给身边的孩子表演木偶游戏。从木偶的大小,及以指掌操纵的情况看,这就是掌中戏的表演。^④中国历史博物馆藏品南宋铜镜,镜背铸婴戏傀儡图。镜中以双竿拉一横幅帷帐。帐侧一个垂髫女童,身着褙子,双手挥击小槌击鼓,为傀儡演出伴奏。帐前四童,席地而坐,观看傀儡女婴耍弄。中一人右手亦执一布袋傀儡玩具。^⑤如此看来,掌中戏不仅是唐宋民间的寻常之物,而且深受儿童喜爱,模仿操弄的情形随处可见。

问题是,如此寻常的掌中戏表演为何不在傀儡戏最发达的宋代典籍中出现呢?《都城纪胜》和《武林旧事》中记载有宋代五种傀儡戏,分别为药发傀儡、悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡和肉傀儡,引文如下:

[瓦舍众伎]:杂手艺皆有巧名……
弄悬丝傀儡(起于陈平六奇解围)、杖头傀儡、水傀儡、肉傀儡(以小儿后生辈为之)。凡傀儡敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类,其话本或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实,如巨灵神朱姬大仙之类是也。^⑥

[诸色伎艺人]:……傀儡(悬丝、杖头、药发、肉傀儡、水傀儡)陈中喜、陈中贵、卢金线、郑荣喜、张金线、张小仆射(杖头)、刘小仆射(水傀儡)、张逢喜(肉傀儡)、刘贵、张逢贵(肉傀儡)。^⑦

药发傀儡属于杂手艺类,其操纵机制不同于其他种类之傀儡,乃为点燃火药直接展现木偶场景,温州泰顺、平阳地区仍可见药发木偶的表演,悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡由于其名称一直存在,因此其表演形态也一直可见,唯有肉傀儡不知为何物。

与当下可知的木偶戏种类一一比对,宋代五种傀儡戏应该是根据其操纵媒介的不同来命名的。悬丝傀儡依靠丝线来表演,杖头傀儡依靠杆子(木杖),水傀儡依靠水中长杆来操弄,药发傀儡依靠火药来展现。那么,肉傀儡会不会就是当下的掌中戏?它依靠演师的指掌来操纵,指掌不就是演师的肉手吗?这是有可能的。虽然“肉傀儡”之名在唐宋之外的典籍中均不可见,但是肉傀儡作为宋代高度发达的戏剧艺术,不可能在唐宋时腾空而出,在宋之后突然消亡,那么,肉傀儡在唐宋前后应另有其名。如此,说肉傀儡是掌中戏发展到唐宋时期的称谓是可能的。至于说《都城纪胜》“肉傀儡”后的八字夹注“以小儿后生辈为之”^⑧为何意?则可以

①参见王青:《印度幻术与〈拾遗记〉——古典小说与幻术之三》,《古典文学知识》,2015年第2期。

②《中文大辞典》编撰委员会编撰《中文大辞典》第30册,林尹、高明主编(台北)中国文化学院出版部,1968年版,第306页。

③参见[唐]玄奘撰《大唐西域记》,章巽点校,上海人民出版社,1977年版。其中卷二、卷三、卷四、卷五、卷六、卷七、卷十等内容分别介绍中印度、北印度、东印度、南印度各个国家。

④参见丁言昭:《中国木偶史》,学林出版社,1991年版,第24页。

⑤参见廖奔:《宋元戏曲文物与民俗》,文化艺术出版社,1989年版,第72-73页。

⑥[宋]耐得翁撰:《都城纪胜》[瓦舍众伎]条目[宋]孟元老等著《东京梦华录(外四种)》,中国商业出版社,1982年版,第11页。

⑦[宋]周密撰:《武林旧事》,卷六[诸色伎艺人]条目[宋]孟元老等著《东京梦华录(外四种)》,第138页。

⑧[宋]耐得翁撰:《都城纪胜》[瓦舍众伎]条目[宋]孟元老等著《东京梦华录(外四种)》,第11页。

理解为“小儿后生辈模仿操弄之”，这一点不仅从上述唐宋文物中儿童模仿演戏的画面中可见，且当下掌中戏偶也因为操作简单而常用作儿童课堂的生动教具。^①

综上，掌中戏即是用指掌操弄木偶的表演形式，在各朝各地的俗名可能不尽相同。肉傀儡是掌中戏发展到唐宋时的称谓，而布袋戏、被单戏、扁担戏、串头戏、耍苟利子、五指戏等都是掌中戏流播到各地，依据各地民众的称谓习惯而起的俗名。原为一隅之地的布袋戏由于其技艺精湛、演师辈出而影响深远，入台后亦枝繁叶茂。于是，布袋戏便独领风骚，与掌中戏同意了。此后的布袋戏不仅是地域性布袋戏自身，亦是用来指代用指掌操弄木偶的表演形式。

三、布袋戏之演变

明清时期福建泉州、漳州布袋戏名师辈出、班社云集。及至清中叶（含嘉庆、道光、咸丰三朝，约1796—1861），闽南、潮汕等地的布袋戏演师陆续来台演出或者定居传艺。此后，台湾布袋戏经历了由笼底戏、古册戏（又称小说戏）、剑侠戏、金光戏的发展演变过程。^②

1. 笼底戏

第一批入台有年代可考的著名演师有钟五、圳师、童全和陈婆，他们分别是台湾传统布袋戏界最有影响力戏班“新兴阁”（钟五）、“五洲园”（圳师）、“哈哈笑”（童全）、“小西园”（陈婆）和“亦宛然”（陈婆）的鼻祖。其中童全和陈婆是台湾最富盛名的两位泉州泰斗级演师，两人技艺精湛，各有千秋。童全对“丑”与“家婆”之操弄最为擅长，其拿手戏码有《扫秦》、《斩龙王》、《唐寅磨镜》、《白扇记》、《乾隆游山东》、《药茶记》等。陈婆为不第秀才，因考场失意才改行布袋戏，其人吐词文雅、演技细腻，拿手戏有《天波楼》、《宝塔记》、《回番书》、《养闲堂》、《孙叔敖复国》等。^③他们当年上演的对台戏

曾是觊觎的戏剧盛世。有戏谚云：“胡须全和猫婆拼命”、“猫的奸臣，须的不仁”，正是指他们两人打对台戏时，针锋相对，互别苗头，一方骂出“猫的奸臣”，另一方还之以“须的不仁”。^④想当年高手过招，真是令人大呼过瘾。

这一时期演出的戏码叫“笼底戏”，意为放在戏笼（戏箱）底部代代相传的戏目。笼底戏多为单本戏，是前辈所传的看家戏。这些剧目的继承相当严格，在演出过程中不得随意更改。每一个职业戏班都有其压箱底的戏出，演师若能精演二、三十出笼底戏，就可成为一派名师。早期对一个职业戏班艺术水准的判断就是从布袋戏演师所掌握的笼底戏数量和他在舞台上的艺术造诣这两方面来判定的。这与泉州布袋戏的传统并无二致。

2. 古册戏（或称小说戏）

布袋戏入台以来主要以南管布袋戏为主，到了清末日据初期，以文戏为主的南管布袋戏逐渐为以武戏为主的北管布袋戏取代。这一时期主要演出“古册戏”，音乐取自北管戏唱腔，内容改编自古代章回演义小说，其形犹如古装连续剧，以武功侠义见长。这一演出形式正是受了清末漳州布袋戏的影响。彼时漳州布袋戏受京剧影响改唱乱弹，布袋戏演出除了搬演京剧剧目之外，开始演出“连台本戏”。连台本戏多系根据古典名著和通俗小说改编的，《三国》、《水浒》、《西游记》等均编成连台本戏，三国戏最多共115本。^⑤

台湾的古册戏就是我们通常说的连台本戏，或称“路头戏”，它的演出需要艺人的即兴发挥，演出内容以历史演义小说为主。这一时期，闽台之间的布袋戏艺人交往频繁，他们的演出方式和演出内容大体相同。而随着古册戏中剑侠成分的凸显，情节内涵的改变（除武功和侠义之外加入了许多奇幻色彩），台湾布袋戏开始逐渐脱离传统连台本戏的轨迹，向着金光方向阔步前行。因此，古册戏中的剑侠成分逐渐显现和独立的过程可以视为台

①关于肉傀儡的论证过程，见黄李娜《肉傀儡即布袋戏考论》，《民族艺术》2017年第6期。

②电影、电视等银屏布袋戏（包括霹雳布袋戏）的传播方式已与舞台艺术有着本质的不同，因此暂不列入本文讨论的范围。

③参见谢忠宪《云林布袋戏志》，云林县政府文化处2011年版，第19页。

④参见陈龙廷《台湾布袋戏发展史》（台北）前卫出版社2007年版，第38页。

⑤参见漳州市文化局编《漳州文化志》，内部资料，1999年版，第99页。



湾布袋戏本土化的开端。

3. 剑侠戏

台湾光复后,外台戏繁盛一时。^①后由于政府限制民间拜拜活动,外台布袋戏演出也受到限制,于是内台戏院成了演员们竞相争夺的地盘。最初几年的内台戏院还是上演笼底戏(单本戏)和古册戏(连台本戏)的,但时间一久,旧戏码演完了,若没有更新的戏出,观众是不会买票入场的。因此,以时令少林武侠小说为创作底本的“剑侠戏”便应运而生。

“亦宛然”李天禄在台北演出的戏码《清宫三百年》算是剑侠戏的开端。《清宫三百年》并不是一本完整的武侠小说,而是将《清宫秘史》与《洪熙官三建少林寺》嫁接之后的总称,^②而这个嫁接改编的结果无疑是成功的。据李天禄回忆:“这些戏都是改编自香港传入台湾的武侠小说,像《少林寺》前后在戏院整整演了三年多。演到一个段落我就托人到香港找《少林寺》的作者‘我是山人’买新书版权,常常我的戏先上演,隔一个礼拜后《少林寺》的书才上市,有些观众马上买新书来对比,台上如果演错,台下的观众立刻会骂人,反映很激烈。我虽然没去过大陆,在演《少林寺》的至善禅师从九华山一路到广州的那段戏,据台下曾去过这些地方的观众讲,我演的路线很准,和真实的情况相差无几。”^③

以少林武侠小说为底本的戏出叫剑侠戏。但李天禄却说:“台湾光复后布袋戏又有新的主流,大概受到武侠小说盛行的影响,‘武侠戏’蔚为主流。在我演出的出头中,《清宫三百年》、《崆峒奇侠》、《峨嵋十八剑》等,其中又以《洪熙官》和《少林寺》最受欢迎。”^④如此一来,“剑侠戏”岂不是和“武侠戏”同意?梁守中在其著作《武侠小说话古今》中对武侠和剑侠做了区别。梁守中写道:“中国的武侠小说,在武侠打斗的描写上,一直存在着写实与幻想两种倾向,形成为武侠与剑侠两大类。武侠以技击搏斗为主,属写实型;剑侠戏以飞剑法术为

主,属荒诞浪漫型。”^⑤以此为准,那么武侠和剑侠之间的区别就可以认为在内容上是否参杂了神秘怪诞的元素而形成的表现风格上的不同。同样是江湖武侠打斗的题材,假如是名门正派,如少林和武当之间的武功对决,那一定是属于武侠的,但若对阵双方有神功护体、刀枪不入等邪门功夫,甚至有飞剑、道术、仙阵、妖法充斥其中,那么无疑就成了剑侠的了。

如此,在武侠小说刚刚流行时,李天禄的《清宫三百年》虽是经过嫁接改编的,但因为是写实的正派对决,还可以称为武侠戏,但很快这种单一的功夫就需要糅合神功护体来满足观众内心侠义猎奇的需求。此后,带着浪漫色彩的剑侠戏就成为广泛流行的布袋戏演出形式。

4. 金光戏

如上述所言,布袋戏进入内台戏院后,开始演出传统笼底戏(单本戏)、古册戏(连台本戏),以及后来以武侠小说为底本的剑侠戏。可是好景不长,由于政治原因香港的武侠小说无法进口了,为了让武林对决的剧情延续下去,于是排戏先生应运而生。正是排戏先生天马行空的情节构思,让布袋戏走上了真正金光化的道路。台湾内台戏鼎盛时期最成功的排戏先生非吴天来莫属。从吴天来排戏成功的经验中我们可以见出排戏先生的角色特点,以及金光戏不同于以往传统布袋戏的内容和结构设置。

据谢德锡研究,吴天来编排的戏出受欢迎的原因有三:首先,他对戏出角色形象的设计是完全根据演师最擅长的角色而设的。假如演师擅长丑角,他编创的戏中丑角一定是主角,这样就很好地发挥了演师在表演技艺上的特长。其二,吴天来的戏在结构上非常注重巧妙的、环环相扣的伏笔和铺垫,而不是一味的打打杀杀。尤其是在戏出结尾部分,一定会设置一个非常巧妙的、观众无法排解的死结,吊足观众的胃口。但是在接下来的戏出开始时又能设计出让人信服而又出乎意料的解脱方

①“外台戏”是传统戏班应邀在庙台等地搭台演出供民众欣赏。“内台戏”是指戏班在戏院内的演出,观众凭票入场。

②陈龙廷:《台湾布袋戏发展史》,第149页。

③④李天禄口述、曾郁雯撰录:《戏梦人生——李天禄回忆录》(台北)源流出版公司,1991年版,第142页。

⑤梁守中:《武侠小说话古今》(台北)源流出版公司,1997年版,第8页。

法,用“欲罢不能”来描述观众对剧情追逐的迷狂程度一点也不过分,这应该比现代人追韩剧的热情还要高。第三,排戏先生在戏出中会借用日常生活中各行业轻松俏皮的俚语俗谚,让人感觉既风趣幽默、朗朗上口,又简单易学,总之有一种说不出的愉悦和满足。^①

如此看来,排戏先生的精妙在于会根据主演的气质和最擅长技巧来安排木偶角色,他与主演之间的互动性很强。排戏先生既不是西方戏剧意义上的编剧,也不是导演,而纯粹是由布袋戏戏院里发展出来的角色。他只负责口述点子,讲解剧情走向,而不像“编剧”那样事先以文字写定剧本。他不负责舞台调度,场上演出现状仍由主演掌控,但事后会对剧情提出建议,这种既非编剧又非导演的角色,就是布袋戏界的“排戏先生”。^②此外,排戏先生的情节编排已经完全没有有了之前古册戏、剑侠戏的创作底本,一切都来自头脑中的创意。如何在内容和结构上最大限度地满足观众的好奇之心,成了排戏先生的至高追求。

同时,为了配合这种全新的天马行空式的故事情节,以及满足观众尝鲜求异的视听需求,布袋戏的演出形式相较以往有了很大的改变,如木偶增大,唱片流行音乐取代传统人工锣鼓后场,彩绘机关变景舞台取代木雕彩楼,轰隆排炮取代木屐顿地制造打斗声效等等,使得布袋戏产生了严重的异化。与之前八寸小木偶、木雕彩楼、手工演奏后

场的传统布袋戏相比,已然是另一种形式的布袋戏了。^③

如此,金光戏的起点应该要从排戏先生参与编戏之后开始算起,而内容则体现在拥有那种非笼底、非古册、非剑侠的天马行空式的超武侠情节。然而,由于过度满足观众对“接下去情节”的好奇之心,使得观众不再重视原本属于布袋戏基本技巧的音乐、唱腔、口白和操纵技巧。同时,演师为了追逐短期利益而过度迎合观众求新求变的视觉效果,他们在舞台灯光和布景上下足功夫,而原本核心的操纵技艺等则位居其次。这些都是后来台湾布袋戏技艺水平整体下滑的重要原因,也是金光戏为人诟病的真正原因。^④

总之,布袋戏的历史就是掌中戏的历史,东晋时作为与幻术一般的技艺由西域传入。肉傀儡是掌中戏发展到唐宋时期的称谓,《都城纪胜》中肉傀儡后八字夹注“以小儿后生辈为之”应该理解为“以小儿后生辈模仿操弄之”。明清时期福建泉、漳地区布袋戏尤盛,入台后亦经演不衰。台湾布袋戏经历了由笼底戏、古册戏、剑侠戏、金光戏的发展演变过程,总体而言,其整个发展过程坚守着民众娱乐的戏剧观,以及由市场决定戏剧走向的自然演变传统。但这个过程依然受到来自外力的严重挑战,如日据期间严重违背民众意愿的皇民化布袋戏演出和光复后国民政府对民间演剧活动的限制等等。所幸草根的力量是无穷的。

①④参见谢德锡:《台湾阁派布袋戏的传承与发展》,西田社布袋戏基金会,1998年版,附录部分。

②③参见吴明德:《台湾布袋戏表演艺术之美》,台湾学生书局,2005年版,第135—136、第73—74页。

布袋戏



布袋戏人物形象 / 尤天相 摄



浙江平阳县单档布袋戏 / 叶明生 摄



布袋戏艺人 / 叶明生 摄



邵阳被单戏担子 / 叶明生 摄



木偶戏艺人庄陈华 / 叶明生 摄

布袋戏人物形象 / 尤天相 摄



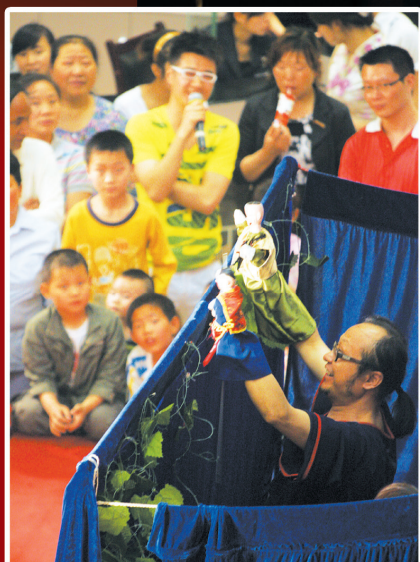
台湾布袋木偶 / 选自《中国民间美术全集》



江西赣南的手端戏 / 叶明生 摄



布袋戏人物形象 / 尤天相 摄



沈晓表演传统被单戏
《兄弟卖艺》/ 沈晓 供图



童话木偶戏 / 沈晓 供图



肉傀儡即布袋戏考论

● 黄李娜

摘要 木偶戏之基本特性为“偶性”，“木偶表演”必须具备两个条件，前期木偶制作的过程和当众表演者为“非人性”木偶的规定。宋代五种傀儡戏是以操作方式的异同来命名的，肉傀儡的操作方式是通过演师指掌（肉手）来操弄。肉傀儡在唐宋时期有许多儿童追随者，《都城纪胜》中“肉傀儡”后之夹注“以小儿后生辈为之”并非指向肉傀儡之表演形态，而是附加说明其演出后的社会效果，意为“以小儿后生辈模仿操弄之”。

关键词 肉傀儡；布袋戏；掌中戏；模仿操弄；社会效果

文章编号：1003-2568(2017)06-0142-07

中图分类号：J827

文献标识码：A

作者：黄李娜，博士，长江师范学院传媒学院讲师。

邮编：408100

DOI:10.16564/j.cnki.1003-2568.2017.06.018

“肉傀儡”在中国古代是与悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡、药发傀儡^①并行的一种傀儡戏（亦称木偶戏）种类，宋代记风土之书《都城纪胜》中“以小儿后生辈为之”短短八字大约是对肉傀儡的全部注解，宋代以降典籍中亦不复有该名称出现。对于谜一般的肉傀儡之表演形态，前辈时贤们曾有过各种推测。

一、前辈时贤之观点

前辈时贤们对肉傀儡表演形态之揣度，其观点多达十四种，笔者将之归纳分类后得出如下六种。

（一）“乘肩小儿说”

孙楷第在《傀儡戏考原》一书中认为，“以小儿后生辈为之”八字甚为简略，无法见出其表演形态。但据《梦粱录》和《武林旧事》中记载，今日肉傀儡扮演之状，应类似于“大人擎女童舞旋”及“有乘肩小女”之表演。即女童骑在大人肩上进行表演。^②

常任侠在《中国傀儡戏皮影戏发展史话》中认同孙楷第提出的“乘肩小女”便是宋代肉傀儡的表演形式，并认为这种形式延续至今就是赛会中的

“肘哥”。“肘哥”是用两三个小儿扮成戏剧故事，撑以铁杆，大人用肩肘顶起，与杖头傀儡的“肘偶”相似。常氏还认为，现流行于陕西和川北的“大木脑壳”，又名川北大木偶，也是宋代肉傀儡的遗存。^③

廖奔在《傀儡戏略史》中亦认同孙楷第的看法，认为肉傀儡是真人扮演的木偶戏，其演出方式是儿童骑在成人肩上进行表演。^④此后，廖奔与刘彦君合著的《中国戏曲发展史》中又重申了此观点。^⑤

胡颖在《非遗保护视阈中的永靖傩舞戏形态研究》中同意孙楷第的看法，认为小儿立大人肩就是一种肉傀儡，并认为肉傀儡的本质特征首先应该是真人扮演，其次是动作的傀儡化。并认为随着技艺的不断发展，宋代除小儿乘大人肩表演之外，还有不依托杖头、绳索的纯真人模仿木偶表演的肉傀儡形式。^⑥

持这种观点的学者最多，他们判定的主要依据是《都城纪胜·瓦舍众伎》中“肉傀儡”后之八字夹注“以小儿后生辈为之”。首先提出此观点的学者是孙楷第，其余学者从之。

①药发傀儡是用火药点燃花树产生的类似于带有戏偶的烟花的效果，不属于戏剧形态。现在浙江省温州市泰顺、平阳等地依然可见。

②孙楷第《傀儡戏考原》，上杂出版社，1952年，第52—54页。

③常任侠《中国傀儡戏皮影戏发展史话》，郭淑芬、常法韞、沈宁编《常任侠文集》卷二，安徽教育出版社，2002年，第522—523页。

④廖奔《傀儡戏略史》，《民族艺术》1996年第4期。

⑤廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》卷一，山西教育出版社，2000年，第412—413页。

⑥胡颖《非遗保护视阈中的永靖傩舞戏形态研究》，《甘肃社会科学》2014年第1期。

（二）“双簧说”

周贻白在《中国戏剧史长编》中对肉傀儡的判断并不确定，一方面他认为肉傀儡是用真人扮演的傀儡，幕后另有人念唱，与当今“双簧”相似。另一方面他又认为肉傀儡可能就是用手指舞弄的布袋戏（类似的还有“肩担戏”“耍苟利子”等），但这又与“小儿后生辈为之”不符。^①

康保成在《佛教与中国傀儡戏的发展》一文中引用南宋僧人宗杲拈提汾山灵佑禅师的一首词，其末句是“面面相看手脚动，争知话语在他人”。康氏认为替代傀儡说话者是观众不可见的他人，说明肉傀儡表演形式接近于“双簧”。^②

持此种观点的学者依然是依据“小儿后生辈为之”这八个字，首先认为肉傀儡是用真人扮演的傀儡，其次推测幕后另有人来念唱，与“双簧”相似。

（三）“虚无说”

任二北对肉傀儡的理解来自于对孙楷第观点的批判。孙楷第认为偶戏为人戏之祖，并推论由偶戏到人戏的转变，肉傀儡是个突破口。任二北在《驳我国戏剧出于傀儡戏、影戏说》一文中反对此观点，认为肉傀儡只发生在南宋，且本身仅由小儿充任。肉傀儡虽存在过，但说肉傀儡能演戏则是虚无的，再发展成古代成人扮肉傀儡演戏，则更虚无。^③

（四）“假面戏曲说”

王兆乾在《池州傩戏与成华本〈说唱词话〉——兼论肉傀儡》一文中根据傀儡戏所演内容（“其话本或如杂剧，或如崖词”）与傩戏相似，认为肉傀儡是一种假面戏曲，它是宋杂剧的一部分。这种假面舞蹈至今仍保存在池州傩戏里，像“抱锣”“舞判”等，是正戏前后的必演节目。^④

孙作云在《中国傀儡戏考》中根据肉傀儡的字面意涵，认为肉傀儡当系人妆的傀儡。又根据《乐府杂录》所载“凡戏场必在俳儿之首也”，认为后世剧

场在正戏上演前之跳假官，也与“肉傀儡”相关。^⑤这点与王兆乾的观点相似。

（五）“模拟傀儡说”

叶明生在《古代肉傀儡形态的再探讨》一文中根据民间手抄本清朝郑得来撰的《连江里志》中提到的“有客以丝系童子四肢，为肉头傀儡，观者以为不祥”，认为所谓肉傀儡即肉头傀儡，其形态就是模仿提线傀儡戏的形态将小儿或后生的四肢系上绳子，提着做戏。然后以此为论点，引用其他材料论证肉傀儡系真人对提线傀儡的现实模仿。^⑥实际上依然是以“小儿后生辈为之”为设想依据。

刘琳琳在《肉傀儡辨》一文中同样依据清朝郑得来撰的《连江里志》，得出用绳子缚住小儿四肢模仿提线傀儡的表演是肉傀儡的初期表演形态，发展到后来便脱离了丝的牵绊。于是最终得出肉傀儡由幼童装扮，表演形态分两种：一种是大人将小儿举过肩头，模仿杖头傀儡表演；一种是儿童直接上台表演，模仿悬丝傀儡。^⑦

曾永义在《中国历代偶戏考述》中认为，宋代五种傀儡戏是以操作方式的异同来命名的。但论及肉傀儡时，曾氏又为《都城纪胜》中“以小儿后生辈为之”及《连江里志》中“蔡太师做寿”段文字所限，认为肉傀儡之表演形式为孩童模拟傀儡动作之演出，当如泉州小梨园之“提苏”。^⑧

（六）“布袋戏说”

董每戡在《说“傀儡”》一文中首先指出肉傀儡是艺人用指掌操弄的傀儡戏，福建省称之为布袋戏，苏联专家奥布拉兹卓夫也曾来中国表演过。但他又认为肉傀儡另有用小儿、后生辈装扮的形式：一种是小儿装扮传说故事或戏剧中的人物，被吊着或坐在“旱台阁”或“水台阁”的铁擎之上；一种是永嘉人称“扮串客”，是后生扮串各种戏中之人。^⑨

①周贻白《中国戏剧史长编》，人民文学出版社，1960年，第97—98页。

②康保成《佛教与中国傀儡戏的发展》，《民族艺术》2003年第3期。

③任二北《驳我国戏剧出于傀儡戏、影戏说》，《戏剧论丛》1958年第1期。

④王兆乾《池州傩戏与成华本〈说唱词话〉——兼论肉傀儡》，中国戏曲学会、山西师大戏曲文物研究所编《中华戏曲第6辑》，山西人民出版社，1988年，第156—161页。

⑤孙作云《中国傀儡戏考》，《美术考古与民俗研究》，河南大学出版社，2003年，第491—492页。

⑥叶明生《古代肉傀儡形态的再探讨》，《中华戏曲》2009年第1期。

⑦刘琳琳《肉傀儡辨》，《戏剧》2006年第2期。

⑧曾永义《中国历代偶戏考述》，《戏曲与偶戏》，台北“国家出版社”，2013年，第602—603页；曾永义《戏曲源流新论》，文化艺术出版社，2001年，第173—176页。

⑨董每戡《说“傀儡”》，《说剧》，人民文学出版社，1983年，第39—40页。



丁言昭在《试论宋朝的肉傀儡》一文中从木偶戏的自身规定性和历史发展规律出发,认为肉傀儡当为布袋木偶较为合理。^①

综观以上六种观点,实可归结为两类:一类是将肉傀儡认定为真人扮演的傀儡,如前述的“乘肩小儿说”“双簧说”“虚无说”“假面戏曲说”“模拟傀儡说”;一类是将肉傀儡认定为没有生命的木偶,如“布袋戏说”。认为肉傀儡是真人扮演傀儡的说法大抵是借助“以小儿后生辈为之”这八个字展开肉傀儡表演形态之联想而得出的结论。“布袋戏说”则是从木偶戏的自身规定性和历史发展规律出发。由于丁文没有充分解释“以小儿后生辈为之”之意涵,因此她提出的肉傀儡即布袋戏的观点并没有得到学界更多的认同。本文的任务是在丁文的基础上加以更加详尽细致的论证,并试图解开“以小儿后生辈为之”之谜。

那么,何为布袋戏?当下布袋戏又名掌中戏,但细推之,二者之内涵与外延还是略有不同的。掌中戏强调的是表演形态,即演师用指掌操弄木偶的表演形式,如此,福建漳泉的“布袋戏”、福建福安的“幔帐戏”、福建福州的“串头戏”、浙江温州的“单档布袋戏”、江苏高邮御甲的“扁担戏”、河南蔡新的“扁担戏”(又名“五指木偶戏”)、四川成都的“被单戏”(又名“演木脑壳儿”)、北京的“耍苟利子”、广东高州的“鬼仔戏”^②等都属于掌中戏范畴。而布袋戏原初只是掌中戏的众多俗名之一,它不包括幔帐戏、串头戏、单档布袋戏、扁担戏、被单戏、耍苟利子、鬼仔戏等,因此,掌中戏的外延要比布袋戏宽泛得多。但是,福建漳泉地区的布袋戏自明清以来声名远播,清代中晚期传入台湾后,经过台湾几代著名演师的精湛传承和不断创意,布袋戏发展枝繁叶茂,无远弗届,至此,原为一隅之称的布袋戏便与掌中戏同义了。

二、“偶性”之规定性

所谓“规定性”,是指对事物自身的限定,是决定此事物之所以为此事物的原因,以及同其他事物相区别的特性。木偶戏的基本规定性就是从宏观视角出发,对木偶戏的特性做出限定,也就是木

偶戏区别于其他戏剧艺术的最根本特性。那么,木偶戏之基本特性应该理解为“偶性”,即“非人性”。也就是说,但凡称之为“木偶”或“傀儡”的,其首要条件是无生命的偶,而非有生命的人。福建高甲戏中有模仿傀儡之丑角称为“傀儡丑”和“布袋丑”,即演员演出的身段动作是模仿傀儡戏和布袋戏表演而来的。但是无论他们演得多么像傀儡,也还属于戏曲中的丑角,也就是说,哪怕真人把傀儡动作模仿得再逼真,那也还是真人而不能称其为傀儡。丁言昭在《试论宋朝的肉傀儡》一文中是这样强调“偶性”的:木偶在进入演出之前必须要经历一个制作木偶的过程,对于观众而言,这个过程是遮蔽的,观众欣赏的只是舞台上木偶的拟人化表演。木偶戏表演必须由演师和木偶两种表演元素组成。“当众表演”的演员为木偶,其动作必须通过演师操纵才能完成。木偶戏表演之所以能上天入地、遁地潜水,除了“非人”的特性之外,还在于演师高超的操纵技艺。^③

因此,所谓“木偶表演”就必须具备两个条件。首先,需要经历前期木偶制作的过程;其次,需要通过演师的操纵来实现舞台的效果,“当众表演”的演员是“非人性”的木偶。《都城纪胜》中载有五种傀儡,既然认定悬丝傀儡、杖头傀儡、药发傀儡、水傀儡等四种傀儡是无生命的木偶,那么,肉傀儡就应该和其他四种傀儡一样首先是“非人性”的,与真人无涉,即展现在舞台上的演员就是木偶本身。但凡木偶戏,舞台表演的演员永远都应该是没有生命的木偶,所不同的是各类木偶戏的操纵方式是相异的。与当下可见的木偶戏种类进行比对,悬丝傀儡是通过提线的方式来操纵木偶的;杖头傀儡是通过操弄杆子的方式来表演木偶的;水傀儡(现存在于越南)是通过水中的长杆操纵木偶的;药发傀儡是通过点燃火药的方式展现场景的。也就是说,演师与木偶之间是通过一种物质媒介实现对木偶的操纵的——悬丝傀儡的物质媒介为金线、杖头傀儡为杆子、水傀儡依靠水、药发傀儡依靠火药。那么,肉傀儡为何不能理解成是演师通过指掌操弄木偶的方式来进行表演呢?肉傀儡的物质媒介就是演师的一双肉手。这样一来,肉傀儡自

①③丁言昭《试论宋朝的肉傀儡》《上海师范大学学报》1993年第1期。

②高州木偶戏又称“鬼仔戏”,现在高州鬼仔戏大部分是杖头木偶,但是布袋戏才是传统。现在很多艺人不会“打武”了,“打武”用的就是布袋戏。见倪彩霞《访高州单人木偶戏艺术梁东兴》《中国木偶皮影》2013年第2期。

然也就是当今大名鼎鼎的“布袋戏”,或称“掌中戏”。假如以上推断可以成立的话,首先可以排除肉傀儡是小儿演员和成人演员扮演的可能性,那么前述学者观点如“乘肩小儿说”“双簧说”“虚无说”“假面戏曲说”“模拟傀儡说”等都是不成立的。但问题在于,如何解释《都城纪胜》中肉傀儡后的“以小儿后生辈为之”八字夹注?

三、八字夹注之谜

从宋代典籍中可以看出,肉傀儡与其他种类的傀儡戏一样在宋代极其出色,并且同样有见诸笔墨的知名艺人,张逢喜和张逢贵。如《武林旧事》中载:

[诸色伎艺人]:……傀儡(悬丝、杖头、药发、肉傀儡、水傀儡):陈中喜、陈中贵、卢金线、郑荣喜、张金线、张小仆射(杖头)、刘小仆射(水傀儡)、张逢喜(肉傀儡)、刘贵、张逢贵(肉傀儡)。^①

我们不禁疑问,如此成熟的肉傀儡艺术为什么会在宋之后忽然消失,而在宋之前又毫无来由地腾空出世呢?显然这都不符合事物的发展规律。肉傀儡一定是与悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡、药发傀儡一样,在宋之前已有所发展,在宋之后还存在于后世的年代里。上文通过木偶戏基本规定性的判定及比对当下傀儡戏的操纵方式,初步得出肉傀儡为布袋戏的结论。接着,让我们细读《都城纪胜》中这段关于傀儡戏的记载:

[瓦舍众伎]杂手艺皆有巧名……弄悬丝傀儡(起于陈平六奇解围)、杖头傀儡、水傀儡、肉傀儡(以小儿后生辈为之)。凡傀儡敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类,其话本或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实,如巨灵神、朱姬大仙之类是也。^②

孙楷第及许多学者都认为,造成肉傀儡表演形态之谜的原因在于文献中对肉傀儡的记载过于简单,仅为短短八个字。但是,仅从记载的角度看,《都城纪胜》中对每一类傀儡的记载均很简略,只录名称不录表演形态,这也是古代辑录之人对“末道小技”一贯的态度。悬丝傀儡与肉傀儡相较于杖头傀儡和水傀儡已经详细些了,“悬丝傀儡”后夹注“起于陈平六奇解围”加以说明,“肉傀儡”后夹注“以小儿后生辈为之”加以诠释。我们对肉傀儡以外的四种傀儡的表演形态没有产生异议,主要原因在于这四种傀儡自宋代以来在名称上与如今我们所见的木偶是一致的,我们看到它们今天的表演,就知道《都城纪胜》年代里它们的表演形态。而肉傀儡则不同,我们无法在宋代以后的文献中找到与其相同名称的记载,更无法在当今看到有与其相同名称的木偶戏表演,仅从名称而言,自然无法辨知肉傀儡在宋时的表演形态。让我们做个假设:假如悬丝傀儡名称与肉傀儡一样在宋代之后忽然消失了,那么我们是否能够根据《都城纪胜》中悬丝傀儡后面的夹注“起于陈平六奇解围”来揣度出悬丝傀儡的表演形态呢?显然是不能的,因为这个夹注只是附加说明了悬丝傀儡的历史起源,而不是附加说明表演形态的。同理,肉傀儡之后的夹注也未必是用来附加说明表演形态的,那么我们的学者如何非要从肉傀儡后面的夹注“以小儿后生辈为之”中推导出肉傀儡的表演形态呢?“乘肩小儿说”“双簧说”“虚无说”“假面戏曲说”“模拟傀儡说”等五种观点,都或多或少地希冀从“以小儿后生辈为之”这八字夹注中得出有关肉傀儡表演形态的信息,这种先入为主的观点势必将肉傀儡的研究带入迷途,极易将肉傀儡理所当然地理解为真人扮演之傀儡,主要是小儿扮演之傀儡。以此观点出发,也容易导致学者误读史料,造成更大的错误,文章最后将撷取两例加以澄清。

笔者通过对布袋戏历史发展脉络的梳理,认

①[宋]周密撰《武林旧事》卷六[诸色伎艺人]条目[宋]孟元老等著《东京梦华录》(外四种),中国商业出版社,1982年,第138页。注:该书在第130页,“棋待诏”后夹注,此后从陈氏宝颜堂秘笈本参校。意味着“傀儡”之伎艺人也是参校陈氏宝颜堂秘笈本而来的。该书的夹注都以脚注的形式在该页下面出注,为阅读方便,笔者在引用时直接在文中用括号注出。另外,《武林旧事》(《钦定四库全书》影印本)[诸色伎艺人]条目中只列出“御前应制”“御前画院”两类伎艺人,其余则不见记载。见《武林旧事》(《钦定四库全书》影印本)[宋]不著撰人《都城纪胜》(外八种),上海古籍出版社,1993年,第253—254页。

②[宋]不著撰人《都城纪胜》(《钦定四库全书》影印本)[瓦舍众伎]条目《都城纪胜》(外八种),上海古籍出版社,1993年,第590—9页。原文无标点,为方便阅读,笔者根据其他版本另加标点。



为肉傀儡是布袋戏在唐宋时期的称谓。^①掌中傀儡自周成王时代(最晚不超过晋代)由西域传入之时就是以商业演出(如幻术一般的演出模式)的姿态呈现在中原观众眼前的。东晋王嘉撰《拾遗记》中载:“七年(引者按:周成王即政七年)。南陲之南,有扶婁之国。其人善能机巧变化……(于掌中)备百戏之乐,^②宛转屈曲于指掌间。”^③既为商演的艺术,就与有着浓郁宗教情怀的悬丝傀儡有所不同。为了吸引更多的观众前来观赏,演出地点通常会设在人口流动性较大的中心地带,傀儡造型一定更加可爱讨喜,在表演技艺上也会更加精进。如此一来,“乐府皆传此伎”,追随者众多,这其中一定会有为数不少的儿童追随者,当然这是猜测的。唐、宋年代只在敦煌壁画和南方铜镜中发现布袋戏的身影。唐敦煌壁画《弄雏》中是大人手拿掌中戏偶哄小儿玩耍状。^④(一说是杖头傀儡,这也无妨,最初的杖头傀儡与布袋傀儡一般大小,而且也是从布袋戏偶中发展过来的,即布袋戏偶中间直接插入竹棒即可)宋代铜镜背后铸有一群小孩儿在演杖头傀儡和布袋傀儡自娱自乐。^⑤唐宋壁画和铜镜中所展现的场景都应该是老百姓生活中最寻常的画面,这说明唐宋时期的布袋戏表演是很常见的一种演出活动,而且深受孩子们的喜欢。正因为孩子喜欢,才会有大人用布袋戏偶哄小儿嬉耍,也才会有一群孩子聚在一起模仿布袋戏的演出。现在幼儿园、小学的课堂教学活动中也会使用布袋戏偶来作为辅助教具,这正说明布袋戏偶较之其他戏偶更易于制作和模仿操作。因此,笔者以为,唐宋时期布袋戏演出与其他四类傀儡戏相较,其最大不同在于演出后产生了儿童竞相模仿操弄的社会效果。

写到这里,让我们再回头看看《都城纪胜》中肉傀儡后的“以小儿后生辈为之”这八字夹注,我们是否应该将其解释为“小儿后生辈模仿操弄之”?

这是从演出后的社会效果层面来附加说明肉傀儡之特性的,而这大约也是肉傀儡与其他种类傀儡相比最突出的不同点了。纵观上述,笔者认为“肉傀儡即布袋戏”的论断是可以成立的。

四、对误读文献的澄清

前文说过,由于学者习惯将探寻肉傀儡的表演形态限定在“以小儿后生辈为之”这八字夹注上,造成先入为主的偏见,从而造成了对文献的误读。叶明生在《中国肉傀儡形态的再探讨》一文中引用了几则以往较少见过的文献资料,但笔者发现其中存在史料误读情况,故撷取二则加以澄清。不当之处,望叶先生宽容。

第一,叶文引用明人王衡所撰杂剧《真傀儡》,引文如下:

(社长上)……闻得近日新到一班偶戏儿,且是有趣。往常间都是傀儡妆人,如今却是人妆的傀儡。不免唤他来耍一回。……(净丑)耍傀儡的,此时也该来了。(耍傀儡上场打锣介)(西江月)分得梨园半面,尽教鲍老当筵。丝头线尾暗中牵,影翩跹。眼前今古,镜里婬妍。来了,来了!(内吹笛,外扮少年官,扶醉丞相上,官跪谏,相作恼介。下)(众)这是什么故事?(耍)这是汉丞相痛饮中书堂故事。^⑥

叶氏认为,可以从上文中看出肉傀儡衍进的踪影。他说,引文中之戏班为“偶戏”形态,不是“傀儡妆人”,而是“人妆的傀儡”。这“人妆的傀儡”正是肉傀儡形态,因此,有明一代肯定有肉傀儡存在。^⑦笔者以为这样的结论显然过于草率。

王衡的《真傀儡》是一部很接地气且讽喻意味很浓的单折剧本,它采用戏中戏的结构,围绕剧中

①关于布袋戏的历史发展脉络,笔者已另文专论,题为《布袋戏历史探源》,未刊稿,此处简略提及。

②此处齐治平注释曰:“……《稗海》本作‘或口吐人,于掌中备百戏之乐’”,见[晋]王嘉撰《拾遗记》[梁]萧绮录,齐治平校注,中华书局,1981年,第53页注释三。笔者特意摘引《稗海》原句,更能分辨出是掌中戏之表演形式。

③[晋]王嘉撰《拾遗记》[梁]萧绮录,齐治平校注,中华书局,1981年,第53页。

④廖奔《中国戏剧图史》,大象出版社,2000年,第529页,该壁画载于同书第147页。

⑤廖奔《宋元戏曲文物与民俗》,文化艺术出版社,1989年,第72—73页。

⑥[明]王衡撰《真傀儡》,周贻白选注《明人杂剧选》,人民文学出版社,1958年,1962年第2次印刷,第415、第417—418页。

叶文引文有些出入,以周贻白1958年版选注本为准。

⑦叶明生《中国肉傀儡形态的再探讨》,《中国戏曲》2009年第1期。

傀儡戏演出前后致仕(退职)宰相杜衍(正末扮)与侯门教读(净扮)及小商贩(丑扮)之间的各种对话交集,衍生出一幕幕戏谑而耐人寻味的舞台画面,这不是一部让人一笑而过的喜剧,而是能引人思索、寓教于乐的经典。

侯门教读倚占父亲曾是两任省祭,自诩随任攻书,彻古通今,自称赵大爷;小商贩出身卑微,攒得小家当开个铺面,自称商员外。二人去桃花村赴会,看傀儡戏极尽显摆,前者号令左右准备四人轿、绢檐伞,官范儿十足;后者吩咐童儿抬出大皮箱以备赏钱,大摆阔气。二人进得傀儡棚后为凸显身份,吩咐闲杂人等不得入内。宰相杜衍退职后为避世逃名,平日里混迹市厘,齏盐裹腹,正骑着毛驴进村巧遇傀儡场。赵大爷和商员外百般欺负眼前的“糟老头儿”祁国公杜衍,最终允许他在角落里捱捱。傀儡戏要上演了,第一场演出“汉丞相痛饮中书堂”故事。戏里的观众们向博古通今的赵大爷相询这位丞相是谁?赵大爷津津乐道,说这是沛公左司马曹无伤。祁国公一旁纠正道,这是曹相国参。赵大爷不乐意地让他闭上驴嘴。第二场演出《曹丞相铜雀台》故事。戏里的观众又问这位出场的丞相是谁?赵大爷不假思索道,这是前面老曹儿子小曹。祁国公又忍不住纠正,这是曹孟德。这时,戏里的观众和偶对话开了。“〔众〕好个标志老丞相,生出这样花嘴花脸的出来。只是他衣冠动作,像得爷好。(偶)不瞒你说!一时扮不及,把面子(面具)装上的。(去面子介)(众笑介)原来就是一出戏。什么父子?什么父子?耍我们哩。”^①原来,这所谓“人妆的傀儡”只不过是剧作者精心安排的戏中戏情节,欲借“傀儡”的讽刺意味造成出其不意的戏谑效果,让偶摘下面具道出实情,揭开侯门教读李代桃僵的笑话,嘲讽他“使尽见识,瞒得谁来”。前两番演的是前朝故事,第三场则是“本朝赵太祖雪夜访赵普,褒扬君臣相契”的美好故事。傀儡戏继续演着,此时正好钦差到访傀儡棚,受天子之遣相问祁国公治国之道。祁国公只好借傀儡场宰相戏服,行朝礼,谦逊答条。和戏中傀儡棚相较,这不正是现场版赵太祖访赵普,君臣相契的故事吗?亮明身份后的杜衍也仅以他幽默的方式告诫道:“(对净丑)休夸你舞袖郎当!则我杜平章也,才

充个社长。(白)小哥!明年此日,再来此处看傀儡!”戏中众人们以为祁国公训话,连声说不敢。他马上纠正,“(末)哪里话!(唱)惟祝愿岁岁春王,常听这古栎丛中笑声响”^②。一派喜气洋洋的场面。

读到这里,我们应该明白了,这里所谓的傀儡棚和傀儡都是假定的,是人戏(戏曲)演员通过虚拟的表演——戴着面具上场,将戏曲舞台自然转换成了傀儡场,而戴面具的人戏演员也就成了假定的傀儡,即人妆的傀儡。正如戏曲演员通过手执马鞭的虚拟表演,使舞台自然转换成了室外空间一样,而演员手执马鞭的动作也就成了假定的骑马动作。所以,剧本中出现的傀儡棚和傀儡都是戏曲演员采用虚拟的舞台表演而呈现出的假定的舞台效果。假傀儡才是真的,真傀儡不就是假的吗?这里所谓的“真傀儡”仅是王衡的用心之举,他采用戏曲的表演方式演出假定的傀儡,意欲借傀儡擅长讽刺之特质告诫人们与其炫贵、炫富、炫才华,还不如脚踏实地做个最真实的自己。这“人妆的傀儡”仅仅是一种富有新意的戏曲表演手段,它实实在在是一出人戏的表演,而非傀儡戏表演,更无涉肉傀儡了。若非要和傀儡戏攀上关系,那只能说有明一代的傀儡戏演出是极为常见的。

当然,传统戏曲模仿傀儡的表演还是挺多的,尤其是在傀儡戏发达的福建地区,这些模仿都是从肢体动作上模仿傀儡的。比如说,上文曾提及的福建高甲戏中就有戏曲演员模仿提线傀儡的表演,这种模仿不是偶尔为之,而是形成了成套的表演程式及特定的表演行当,俗称“傀儡丑”。高甲戏中另有创造性地模仿布袋戏偶的表演,俗称“布袋丑”。除了高甲戏中的傀儡丑、布袋丑的表演,傀儡化表演的形式还见诸于福建省其他地方戏曲中,如梨园戏中的“提苏”,是来自对傀儡戏相公爷出煞仪式“大出苏”的模仿。打城戏中曾出现著名的嘉礼旦傅忠、嘉礼生李正升、嘉礼丑蔡风灯。莆仙戏的表演受到当地傀儡戏的影响很深,如《苏武牧羊》、《吕蒙正》(“数十罗汉”一折)、《公背婆》等戏都是模仿傀儡动作的。又如莆仙戏中生角的拖鞋拉、旦角的蹀步、靓妆的挑步、丑角的七步颠、末角的三节弯、老旦的三角杖、贴角的魁斗吊,以及表达欢乐的雀鸟步、愤怒的双摇步、悲哀的双掩面、

①②[明]王衡撰《真傀儡》,周贻白选注《明人杂剧选》,第419、第423页。



愉快的双车肩等,这些动作都叫傀儡介。^①虽然,上述戏曲演出手法与傀儡戏息息相关,但是它们依然只是传统戏曲中的表现手法,而不是傀儡戏。

第二,叶文引用清代《淑浦县志》之记载:“城东二三里许枣子地,有舒熈贞者。……尝造一人班,为傀儡戏。乐具悉凭意匠新造,手足臂膊皆系焉。演戏时,以布幄围住,一人在其中,八音竞作,节奏不爽,而傀儡复行动踈跚,宛如生人。舒乃唱曲以和之。”^②叶氏认为:“从志文中不仅看到肉傀儡的存在,而且还注意到其中三个问题:其一是肉傀儡已发展为以专业表演的‘一人班’。所谓‘尝造一人班’,拙意以为可解读为创建了只有一个人演肉傀儡的傀儡班。而该班前后台仅有两人,班主舒熈贞除了做操纵表现外,最重要的是为肉傀儡代唱及说白。其二,傀儡之妆扮为‘手足臂膊皆系焉’,也就是说演傀儡者之手足臂膊皆系之以线索,如提线傀儡之状。此与前述之宋代肉头傀儡之‘以丝系童子四肢’完全相同。其三是演傀儡者只演不唱,演唱仍由台后操纵者‘唱曲以和之’。从宋代肉傀儡到清代肉傀儡中,我们发现这种艺术形式仍呈垂直传承状态。所不同的是,宋代肉傀儡只是一种戏耍形式,至明清间由于观众爱好以及市场的需要,而使之发展为‘人班’‘一人班’的具有演故事功能的肉傀儡戏了。”^③

笔者以为《淑浦县志》中此段材料之大意应该理解为:有一个叫舒熈贞的人曾创建一个一个人的傀儡班,每件乐器都别出心裁(表演者)手、足、胳膊都需要用来演奏、打击这些乐器。演戏时(舒熈

贞)一人在布幄之中,不仅八音竞作,节奏不爽,而且傀儡演来犹如真人一般。舒氏复以唱曲和之。可是叶文却将“手足臂膊皆系焉”理解为“演傀儡者之手足臂膊皆系之以线索,如提线傀儡之状”,并认为与宋代肉头傀儡之“以丝系童子四肢”完全相同,其实是存在严重误读的。材料中所说的“手足胳膊皆系之”并不是指将真人的手足胳膊用线索缚之,而是指手足胳膊皆系之于乐器,也就是艺人的手、足、胳膊都要用来演奏(打击)乐器的。这种一个人既充任前台演师操弄木偶,又充任后台乐队手脚并用地演奏各种乐器,嘴上还要以“唱曲和之”的表演形式在民间是常有的。浙江温州地区的单档布袋戏,四川绵阳地区的独角木偶戏、被单戏等都是这样的表演形式。因此这段材料所记载的并不是叶文所认为的那样,是真人用丝线将童子手脚缚之以模仿提线傀儡之“肉傀儡”遗存,而是清代时期湖南淑浦县掌中戏(或称单档布袋戏)的演出形式。再说材料中明确说明是“一人班”,叶文分析为“该班前后台仅有两人”,这与材料明显不符。

综上所述,肉傀儡是布袋戏发展到唐宋时期的称谓。宋时的肉傀儡与其他傀儡一样,都是高度发达的艺术,有其本行的名角张逢喜、张逢春。参考布袋戏历史的发展脉络,《都城纪胜》中“肉傀儡”后的八字夹注“以小儿后生辈为之”,应该理解为“小儿后生辈模仿操弄之”,它是对肉傀儡演出后的社会效果的附加说明,而不是指向表演形态的。

①吴慧颖《论戏剧表演中对傀儡的模仿》,《戏剧》2007年第3期。

②叶明生《中国肉傀儡形态的再讨论》,《中国戏曲》2009年第1期。原文见[清]齐德五、舒其锦等修《淑浦县志》卷二十三·杂识七(意为卷二十三之第7页)同治十二年刊刻本(影印本),原文无标点。

③叶明生《中国肉傀儡形态的再探讨》,《中国戏曲》2009年第1期。

肉傀儡即布袋戏考论

黄李娜

【摘要】木偶戏之基本特性为“偶性”，“木偶表演”必须具备两个条件，前期木偶制作的过程和当众表演者为“非人性”木偶的规定。宋代五种傀儡戏是以操作方式的异同来命名的，肉傀儡的操作方式是通过演师指掌(肉手)来操弄。肉傀儡在唐宋时期有许多儿童追随者，《都城纪胜》中“肉傀儡”后之夹注“以小儿后生辈为之”并非指向肉傀儡之表演形态，而是附加说明其演出后的社会效果，意为“以小儿后生辈模仿操弄之”。

【关键词】肉傀儡；布袋戏；掌中戏；模仿操弄；社会效果

【作者简介】黄李娜，博士，长江师范学院传媒学院讲师(邮编 408100)。

【原文出处】《民族艺术》(南宁)，2017.6.142~148

“肉傀儡”在中国古代是与悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡、药发傀儡^①并行的一种傀儡戏(亦称木偶戏)种类，宋代记风土之书《都城纪胜》中“以小儿后生辈为之”短短八字大约是对肉傀儡的全部注解，宋代以降典籍中亦不复有该名称出现。对于谜一般的肉傀儡之表演形态，前辈时贤们曾有过各种推测。

一、前辈时贤之观点

前辈时贤们对肉傀儡表演形态之揣度，其观点多达十四种，笔者将之归纳分类后得出如下六种。

(一)“乘肩小儿说”

孙楷第在《傀儡戏考原》一书中认为，“以小儿后生辈为之”八字甚为简略，无法见出其表演形态。但据《梦粱录》和《武林旧事》中记载，今日肉傀儡扮演之状，应类似于“大人擎女童舞旋”及“有乘肩小女”之表演。即女童骑在成人肩上进行表演。^②

常任侠在《中国傀儡戏皮影戏发展史话》中认同孙楷第提出的“乘肩小女”便是宋代肉傀儡的表演形式，并认为这种形式延续至今就是赛会中的“肘哥”。“肘哥”是用两三个小儿扮成戏剧故事，撑以铁杆，大人用肩肘顶起，与杖头傀儡的“肘偶”相似。常氏还认为，现流行于陕西和川北的“大木脑壳”，又名川北大木偶，也是宋代肉傀儡的遗存。^③

廖奔在《傀儡戏略史》中亦认同孙楷第的看法，认为肉傀儡是真人扮演的木偶戏，其演出方式是儿

童骑在成人肩上进行表演。^④此后，廖奔与刘彦君合著的《中国戏曲发展史》中又重申了此观点。^⑤

胡颖在《非遗保护视阈中的永靖傩舞戏形态研究》中同意孙楷第的看法，认为小儿立大人肩就是一种肉傀儡，并认为肉傀儡的本质特征首先应该是真人扮演，其次是动作的傀儡化。并认为随着技艺的不断发展，宋代除小儿乘大人肩表演之外，还有不依托杖头、绳索的纯真人模仿木偶表演的肉傀儡形式。^⑥

持这种观点的学者最多，他们判定的主要依据是《都城纪胜·瓦舍众伎》中“肉傀儡”后之八字夹注“以小儿后生辈为之”。首先提出此观点的学者是孙楷第，其余学者从之。

(二)“双簧说”

周贻白在《中国戏剧史长编》中对肉傀儡的判断并不确定，一方面他认为肉傀儡是用真人扮演的傀儡，幕后另有人念唱，与当今“双簧”相似。另一方面他又认为肉傀儡可能就是用手指舞弄的布袋戏(类似的还有“肩担戏”“耍苟利子”等)，但这又与“小儿后生辈为之”不符。^⑦

康保成在《佛教与中国傀儡戏的发展》一文中引用南宋僧人宗杲拈提汾山灵佑禅师的一首词，其末句是“面面相看手脚动，争知话语在他人”。康氏认为替代傀儡说话者是观众不可见的他人，说明肉傀

儡表演形式接近于“双簧”。^⑧

持此种观点的学者依然是依据“小儿后生辈为之”这八个字,首先认为肉傀儡是用真人扮演的傀儡;其次推测幕后另有人来念唱,与“双簧”相似。

(三)“虚无说”

任二北对肉傀儡的理解来自于对孙楷第观点的批判。孙楷第认为偶戏为人戏之祖,并推论由偶戏到人戏的转变,肉傀儡是个突破口。任二北在《驳我国戏剧出于傀儡戏、影戏说》一文中反对此观点,认为肉傀儡只发生在南宋,且本身仅由小儿充任。肉傀儡虽存在过,但说肉傀儡能演戏则是虚无的,再发展成古代成人扮肉傀儡演戏,则更虚无。^⑨

(四)“假面戏曲说”

王兆乾在《池州傩戏与成华本〈说唱词话〉——兼论肉傀儡》一文中根据傀儡戏所演内容(“其话本或如杂剧,或如崖词”)与傩戏相似,认为肉傀儡是一种假面戏曲,它是宋杂剧的一部分。这种假面舞蹈至今仍保存在池州傩戏里,像“抱锣”“舞判”等,是正戏前后的必演节目。^⑩

孙作云在《中国傀儡戏考》中根据肉傀儡的字面意涵,认为肉傀儡当系人妆的傀儡。又根据《乐府杂录》所载“凡戏场必在俳儿之首也”,认为后世剧场在正戏上演前之跳假官,也与“肉傀儡”相关。^⑪这点与王兆乾的观点相似。

(五)“模拟傀儡说”

叶明生在《古代肉傀儡形态的再探讨》一文中根据民间手抄本清朝郑得来撰的《连江里志》中提到的“有客以丝系童子四肢,为肉头傀儡,观者以为不祥”,认为所谓肉傀儡即肉头傀儡,其形态就是模仿提线傀儡戏的形态将小儿或后生的四肢系上绳子,提着做戏。然后以此为论点,引用其他材料论证肉傀儡系真人对提线傀儡的现实模仿。^⑫实际上依然是以“小儿后生辈为之”为设想依据。

刘琳琳在《肉傀儡辨》一文中同样依据清朝郑得来撰的《连江里志》,得出用绳子缚住小儿四肢模仿提线傀儡的表演是肉傀儡的初期表演形态,发展到后来便脱离了丝的牵绊。于是最终得出肉傀儡由幼童装扮,表演形态分两种:一种是大人将小儿举过肩头,模仿杖头傀儡表演;一种是儿童直接上台表演, 42

模仿悬丝傀儡。^⑬

曾永义在《中国历代偶戏考述》中认为,宋代五种傀儡戏是以操作方式的异同来命名的。但论及肉傀儡时,曾氏又为《都城纪胜》中“以小儿后生辈为之”及《连江里志》中“蔡太师做寿”段文字所限,认为肉傀儡之表演形式为孩童模拟傀儡动作之演出,当如泉州小梨园之“提苏”。^⑭

(六)“布袋戏说”

董每戡在《说“傀儡”》一文中首先指出肉傀儡是艺人用指掌操弄的傀儡戏,福建省称之为布袋戏,苏联专家奥布拉兹卓夫也曾来中国表演过。但他又认为肉傀儡另有用小儿、后生辈装扮的形式:一种是小儿装扮传说故事或戏剧中的人物,被吊着或坐在“旱台阁”或“水台阁”的铁擎之上;一种是永嘉人称“扮串客”,是后生扮串各种戏中之人。^⑮

丁言昭在《试论宋朝的肉傀儡》一文中从木偶戏的自身规定性和历史发展规律出发,认为肉傀儡当为布袋木偶较为合理。^⑯

综观以上六种观点,实可归结为两类:一类是将肉傀儡认定为真人扮演的傀儡,如前述的“乘肩小儿说”“双簧说”“虚无说”“假面戏曲说”“模拟傀儡说”;一类是将肉傀儡认定为没有生命的木偶,如“布袋戏说”。认为肉傀儡是真人扮演傀儡的说法大抵是借助“以小儿后生辈为之”这八个字展开肉傀儡表演形态之联想而得出的结论。“布袋戏说”则是从木偶戏的自身规定性和历史发展规律出发。由于丁文没有充分解释“以小儿后生辈为之”之意涵,因此她提出的肉傀儡即布袋戏的观点并没有得到学界更多的认同。本文的任务是在丁文的基础上加以更加详尽细致的论证,并试图解开“以小儿后生辈为之”之谜。

那么,何为布袋戏?当下布袋戏又名掌中戏,但细推之,二者之内涵与外延还是略有不同的。掌中戏强调的是表演形态,即演师用指掌操弄木偶的表演形式,如此,福建漳泉的“布袋戏”、福建福安的“幔帐戏”、福建福州的“串头戏”、浙江温州的“单档布袋戏”、江苏高邮御甲的“扁担戏”、河南蔡新的“扁担戏”(又名“五指木偶戏”)、四川成都的“被单戏”(又名“演木脑壳儿”)、北京的“耍苟利子”、广东高州的“鬼

仔戏”^⑩等都属于掌中戏范畴。而布袋戏原初只是掌中戏的众多俗名之一,它不包括幔帐戏、串头戏、单档布袋戏、扁担戏、被单戏、耍苟利子、鬼仔戏等,因此,掌中戏的外延要比布袋戏宽泛得多。但是,福建漳泉地区的布袋戏自明清以来声名远播,清代中晚期传入台湾后,经过台湾几代著名演师的精湛传承和不断创意,布袋戏发展枝繁叶茂,无远弗届,至此,原为一隅之称的布袋戏便与掌中戏同义了。

二、“偶性”之规定性

所谓“规定性”,是指对事物自身的限定,是决定此事物之所以为此事物的原因,以及同其他事物相区别的特性。木偶戏的基本规定性就是从宏观视角出发,对木偶戏的特性做出限定,也就是木偶戏区别于其他戏剧艺术的最根本特性。那么,木偶戏之基本特性应该理解为“偶性”,即“非人性”。也就是说,但凡称之为“木偶”或“傀儡”的,其首要条件是无生命的偶,而非有生命的人。福建高甲戏中有模仿傀儡之丑角称为“傀儡丑”和“布袋丑”,即演员演出的身段动作是模仿傀儡戏和布袋戏表演而来的。但是无论他们演得多么像傀儡,也还属于戏曲中的丑角;也就是说,哪怕真人把傀儡动作模仿得再逼真,那也还是真人而不能称其为傀儡。丁言昭在《试论宋朝的肉傀儡》一文中是这样强调“偶性”的:木偶在进入演出之前必须要经历一个制作木偶的过程,对于观众而言,这个过程是遮蔽的,观众欣赏的只是舞台上木偶的拟人化表演。木偶戏表演必须由演师和木偶两种表演元素组成。“当众表演”的演员为木偶,其动作必须通过演师操纵才能完成。木偶戏表演之所以能上天入地、遁地潜水,除了“非人”的特性之外,还在于演师高超的操纵技艺。^⑪

因此,所谓“木偶表演”就必须具备两个条件。首先,需要经历前期木偶制作的过程;其次,需要通过演师的操纵来实现舞台的效果,“当众表演”的演员是“非人性”的木偶。《都城纪胜》中载有五种傀儡,既然认定悬丝傀儡、杖头傀儡、药发傀儡、水傀儡等四种傀儡是无生命的木偶,那么,肉傀儡就应该和其他四种傀儡一样首先是“非人性”的,与真人无涉,即展现在舞台上的演员就是木偶本身。但凡木偶戏, 43

舞台表演的演员永远都应该是没有生命的木偶,所不同的是各类木偶戏的操纵方式是相异的。与当下可见的木偶戏种类进行比对,悬丝傀儡是通过提线的方式来操纵木偶的;杖头傀儡是通过操弄杆子的方式来表演木偶的;水傀儡(现存在于越南)是通过水中的长杆操纵木偶的;药发傀儡是通过点燃火药的方式展现场景的。也就是说,演师与木偶之间是通过一种物质媒介实现对木偶的操纵的——悬丝傀儡的物质媒介为金线、杖头傀儡为杆子、水傀儡依靠水、药发傀儡依靠火药。那么,肉傀儡为何不能理解成是演师通过指掌操弄木偶的方式来进行表演呢?肉傀儡的物质媒介就是演师的一双肉手。这样一来,肉傀儡自然也就是当今大名鼎鼎的“布袋戏”,或称“掌中戏”。假如以上推断可以成立的话,首先可以排除肉傀儡是小儿演员和成人演员扮演的可能性,那么前述学者观点如“乘肩小儿说”“双簧说”“虚无说”“假面戏曲说”“模拟傀儡说”等都是不成立的。但问题在于,如何解释《都城纪胜》中肉傀儡后的“以小儿后生辈为之”八字夹注?

三、八字夹注之谜

从宋代典籍中可以看出,肉傀儡与其他种类的傀儡戏一样在宋代极其出色,并且同样有见诸笔墨的知名艺人,张逢喜和张逢贵。如《武林旧事》中载:

[诸色伎艺人]:……傀儡(悬丝、杖头、药发、肉傀儡、水傀儡):陈中喜、陈中贵、卢金线、郑荣喜、张金线、张小仆射(杖头)、刘小仆射(水傀儡)、张逢喜(肉傀儡)、刘贵、张逢贵(肉傀儡)。^⑫

我们不禁疑问,如此成熟的肉傀儡艺术为什么会在宋之后忽然消失,而在宋之前又毫无来由地腾空出世呢?显然这都不符合事物的发展规律。肉傀儡一定是与悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡、药发傀儡一样,在宋之前已有所发展,在宋之后还存在于后世的年代里。上文通过木偶戏基本规定性的判定及比对当下傀儡戏的操纵方式,初步得出肉傀儡为布袋戏的结论。接着,让我们细读《都城纪胜》中这段关于傀儡戏的记载:

[瓦舍众伎]:杂手艺皆有巧名……弄悬丝傀儡(起于陈平六奇解围)、杖头傀儡、水傀儡、肉傀儡(以

小儿后生辈为之)。凡傀儡敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类,其话本或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实,如巨灵神、朱姬大仙之类是也。^②

孙楷第及许多学者都认为,造成肉傀儡表演形态之谜的原因在于文献中对肉傀儡的记载过于简单,仅为短短八个字。但是,仅从记载的角度看,《都城纪胜》中对每一类傀儡的记载均很简略,只录名称不录表演形态,这也是古代辑录之人对“末道小技”一贯的态度。悬丝傀儡与肉傀儡相较于杖头傀儡和水傀儡已经详细些了,“悬丝傀儡”后夹注“起于陈平六奇解围”加以说明,“肉傀儡”后夹注“以小儿后生辈为之”加以诠释。我们对肉傀儡以外的四种傀儡的表演形态没有产生异议,主要原因在于这四种傀儡自宋代以来在名称上与如今我们所见的木偶是一致的,我们看到它们今天的表演,就知道《都城纪胜》年代里它们的表演形态。而肉傀儡则不同,我们无法在宋代以后的文献中找到与其相同名称的记载,更无法在当今看到有与其相同名称的木偶戏表演,仅从名称而言,自然无法辨知肉傀儡在宋时的表演形态。让我们做个假设:假如悬丝傀儡名称与肉傀儡一样在宋代之后忽然消失了,那么我们是否能够根据《都城纪胜》中悬丝傀儡后面的夹注“起于陈平六奇解围”来揣度出悬丝傀儡的表演形态呢?显然是不能的,因为这个夹注只是附加说明了悬丝傀儡的历史起源,而不是附加说明表演形态的。同理,肉傀儡之后的夹注也未必是用来附加说明表演形态的,那么我们的学者如何非要从肉傀儡后面的夹注“以小儿后生辈为之”中推导出肉傀儡的表演形态呢?“乘肩小儿说”“双簧说”“虚无说”“假面戏曲说”“模拟傀儡说”等五种观点,都或多或少地希冀从“以小儿后生辈为之”这八字夹注中得出有关肉傀儡表演形态的信息,这种先入为主的观点势必将肉傀儡的研究带入迷途,极易将肉傀儡理所当然地理解为真人扮演之傀儡,主要是小儿扮演之傀儡。以此观点出发,也容易导致学者误读史料,造成更大的错误,文章最后将撷取两例加以澄清。

笔者通过对布袋戏历史发展脉络的梳理,认为肉傀儡是布袋戏在唐宋时期的称谓。^③掌中傀儡自

周成王时代(最晚不超过晋代)由西域传入之时就是以商业演出(如幻术一般的演出模式)的姿态呈现在中原观众眼前的。东晋王嘉撰《拾遗记》中载:“七年(引者按:周成王即政七年)。南陲之南,有扶娄之国。其人善能机巧变化……(于掌中)备百戏之乐,^④宛转屈曲于指掌间。”^⑤既为商演的艺术,就与有着浓郁宗教情怀的悬丝傀儡有所不同。为了吸引更多的观众前来观赏,演出地点通常会设在人口流动性较大的中心地带,傀儡造型一定更加可爱讨喜,在表演技艺上也会更加精进。如此一来,“乐府皆传此伎”,追随者众多,这其中一定会有为数不少的儿童追随者,当然这是猜测的。唐、宋年代只在敦煌壁画和南方铜镜中发现布袋戏的身影。唐敦煌壁画《弄雏》中是大人手拿掌中戏偶哄小儿玩耍状。^⑥(一说是杖头傀儡,这也无妨,最初的杖头傀儡与布袋傀儡一般大小,而且也是从布袋戏偶中发展过来的,即布袋戏偶中间直接插入竹棒即可)宋代铜镜背后铸有一群小孩儿在演杖头傀儡和布袋傀儡自娱自乐。^⑦唐宋壁画和铜镜中所展现的场景都应该是老百姓生活中最寻常的画面,这说明唐宋时期的布袋戏表演是很常见的一种演出活动,而且深受孩子们的喜欢。正因为孩子喜欢,才会有大人用布袋戏偶哄小儿嬉耍,也才会有一群孩子聚在一起模仿布袋戏的演出。现在幼儿园、小学的课堂教学活动中也会使用布袋戏偶来作为辅助教具,这正说明布袋戏偶较之其他戏偶更易于制作和模仿操作。因此,笔者以为,唐宋时期布袋戏演出与其他四类傀儡戏相较,其最大不同在于演出后产生了儿童竞相模仿操弄的社会效果。

写到这里,让我们再回头看看《都城纪胜》中肉傀儡后的“以小儿后生辈为之”这八字夹注,我们是否应该将其解释为“小儿后生辈模仿操弄之”?这是从演出后的社会效果层面来附加说明肉傀儡之特性的,而这大约也是肉傀儡与其他种类傀儡相比最突出的不同点了。纵观上述,笔者认为“肉傀儡即布袋戏”的论断是可以成立的。

四、对误读文献的澄清

前文说过,由于学者习惯将探寻肉傀儡的表演形态限定在“以小儿后生辈为之”这八字夹注上,造

成先入为主的偏见,从而造成了对文献的误读。叶明生在《中国肉傀儡形态的再探讨》一文中引用了几则以往较少见过的文献资料,但笔者发现其中存在史料误读情况,故撷取二则加以澄清。不当之处,望叶先生宽容。

第一,叶文引用明人王衡所撰杂剧《真傀儡》,引文如下:

(社长上)……闻得近日新到一班偶戏儿,且是有趣。往常间都是傀儡妆人,如今却是人妆的傀儡。不免唤他来耍一回。……(净丑)耍傀儡的,此时也该来了。(耍傀儡上场打锣介)(西江月)分得梨园半面,尽教鲍老当筵。丝头线尾暗中牵,影翩跹。眼前今古,镜里婬妍。来了,来了!(内吹笛,外扮少年官,扶醉丞相上,官跪谏,相作恼介。下)(众)这是什么故事?(耍)这是汉丞相痛饮中书堂故事。^⑤

叶氏认为,可以从上文中看出肉傀儡衍进的身影。他说,引文中之戏班为“偶戏”形态,不是“傀儡妆人”,而是“人妆的傀儡”。这“人妆的傀儡”正是肉傀儡形态,因此,有明一代肯定有肉傀儡存在。^⑥笔者以为这样的结论显然过于草率。

王衡的《真傀儡》是一部很接地气且讽喻意味很浓的单折剧本,它采用戏中戏的结构,围绕剧中傀儡戏演出前后致仕(辞职)宰相杜衍(正末扮)与侯门教读(净扮)及小商贩(丑扮)之间的各种对话交集,衍生出一幕幕戏谑而耐人寻味的舞台画面,这不是一部让人一笑而过的喜剧,而是能引人思索、寓教于乐的经典。

侯门教读倚占父亲曾是两任省祭,自诩随任攻书,彻古通今,自称赵大爷;小商贩出身卑微,攒得小家当开个铺面,自称商员外。二人去桃花村赴会,看傀儡戏极尽显摆,前者号令左右准备四人轿、绢檐伞,官范儿十足;后者吩咐童儿抬出大皮箱以备赏钱,大摆阔气。二人进得傀儡棚后为凸显身份,吩咐闲杂人等不得入内。宰相杜衍辞职后为避世逃名,平日里混迹市厘,齷盐裹腹,正骑着毛驴进村巧遇傀儡场。赵大爷和商员外百般欺负眼前的“糟老头儿”祁国公杜衍,最终允许他在角落里捱捱。傀儡戏要上演了,第一场演出“汉丞相痛饮中书堂”故事。戏

里的观众们向博古通今的赵大爷相询这位丞相是谁?赵大爷津津乐道,说这是沛公左司马曹无伤。祁国公一旁纠正道,这是曹相国参。赵大爷不乐意地让他闭上驴嘴。第二场演出《曹丞相铜雀台》故事。戏里的观众又问这位出场的丞相是谁?赵大爷不假思索道,这是前面老曹儿子小曹。祁国公又忍不住纠正,这是曹孟德。这时,戏里的观众和偶对话开了。“(众)好个标志老丞相,生出这样花嘴花脸的出来。只是他衣冠动作,像得爷好。(偶)不瞒你说!一时扮不及,把面子(面具)装上的。(去面子介)(众笑介)原来就是一出戏。什么父子?什么父子?要我们哩。”^⑦原来,这所谓“人妆的傀儡”只不过是剧作者精心安排的戏中戏情节,欲借“傀儡”的讽刺意味造成出其不意的戏谑效果,让偶摘下面具道出实情,揭开侯门教读李代桃僵的笑话,嘲讽他“使尽见识,瞒得谁来”。前两番演的是前朝故事,第三场则是“本朝赵太祖雪夜访赵普,褒扬君臣相契”的美好故事。傀儡戏继续演着,此时正好钦差到访傀儡棚,受天子之遣相问祁国公治国之道。祁国公只好借傀儡场宰相戏服,行朝礼,谦逊答条。和戏中傀儡棚相较,这不正是现场版赵太祖访赵普,君臣相契的故事吗?亮明身份后的杜衍也仅以他幽默的方式告诫道:“(对净丑)休夸你舞袖郎当!则我杜平章也,才充个社长。(白)小哥!明年此日,再来此处看傀儡!”戏中众人们以为祁国公训话,连声说不敢。他马上纠正,“(末)哪里话!(唱)惟祝愿岁岁春王,常听这古栎丛中笑声响”^⑧。一派喜气洋洋的场面。

读到这里,我们应该明白了,这里所谓的傀儡棚和傀儡都是假定的,是人戏(戏曲)演员通过虚拟的表演——戴着面具上场,将戏曲舞台自然转换成了傀儡场,而戴面具的人戏演员也就成了假定的傀儡,即人妆的傀儡。正如戏曲演员通过手执马鞭的虚拟表演,使舞台自然转换成了室外空间一样,而演员手执马鞭的动作也就成了假定的骑马动作。所以,剧本中出现的傀儡棚和傀儡都是戏曲演员采用虚拟的舞台表演而呈现出的假定的舞台效果。假傀儡才是真的,真傀儡不就是假的吗?这里所谓的“真傀儡”仅是王衡的用心之举,他采用戏曲的表演方式演出假

定的傀儡,意欲借傀儡擅长讽刺之特质告诫人们与其炫贵、炫富、炫才华,还不如脚踏实地做个最真实的自己。这“人妆的傀儡”仅仅是一种富有新意的戏曲表演手段,它实实在在是一出人戏的表演,而非傀儡戏表演,更无涉肉傀儡了。若非要和傀儡戏攀上关系,那只能说有明一代的傀儡戏演出是极为常见的。

当然,传统戏曲模仿傀儡的表演还是挺多的,尤其是在傀儡戏发达的福建地区,这些模仿都是从肢体动作上模仿傀儡的。比如说,上文曾提及的福建高甲戏中就有戏曲演员模仿提线傀儡的表演,这种模仿不是偶尔为之,而是形成了成套的表演程式及特定的表演行当,俗称“傀儡丑”;高甲戏中另有创造性地模仿布袋戏偶的表演,俗称“布袋丑”。除了高甲戏中的傀儡丑、布袋丑的表演,傀儡化表演的形式还见诸于福建省其他地方戏曲中,如梨园戏中的“提苏”,是来自对傀儡戏相公爷出煞仪式“大出苏”的模仿。打城戏中曾出现著名的嘉礼旦傅忠、嘉礼生李正升、嘉礼丑蔡风灯。莆仙戏的表演受到当地傀儡戏的影响很深,如《苏武牧羊》、《吕蒙正》(“数十八罗汉”一折)、《公背婆》等戏都是模仿傀儡动作的。又如莆仙戏中生角的拖鞋拉、旦角的蹀步、靓妆的挑步、丑角的七步颠、末角的三节弯、老旦的三角杖、贴角的魁斗吊,以及表达欢乐的雀鸟步、愤怒的双摇步、悲哀的双掩面、愉快的双车肩等,这些动作都叫傀儡介。^⑨虽然,上述戏曲演出手法与傀儡戏息息相关,但是它们依然只是传统戏曲中的表现手法,而不是傀儡戏。

第二,叶文引用清代《淑浦县志》之记载:“城东二三里许枣子地,有舒熈贞者。……尝造一人班,为傀儡戏。乐具悉凭意匠新造,手足臂膊皆系焉。演戏时,以布幄围住,一人在其中,八音竞作,节奏不爽,而傀儡复行动踈跚,宛如生人。舒乃唱曲以和之。”^⑩叶氏认为:“从志文中不仅看到肉傀儡的存在,而且还注意到其中三个问题:其一是肉傀儡已发展为以专业表演的‘一人班’。所谓‘尝造一人班’,拙意以为可解读为创建了只有一个人演肉傀儡的傀儡班。而该班前后台仅有两人,班主舒熈贞除了做操

纵表现外,最重要的是为肉傀儡代唱及说白。其二,傀儡之妆扮为‘手足臂膊皆系焉’,也就是说演傀儡者之手足臂膊皆系之以线索,如提线傀儡之状。此与前述之宋代肉头傀儡之‘以丝系童子四肢’完全相同。其三是演傀儡者只演不唱,演唱仍由台后操纵者‘唱曲以和之’。从宋代肉傀儡到清代肉傀儡中,我们发现这种艺术形式仍呈垂直传承状态。所不同的是,宋代肉傀儡只是一种戏耍形式,至明清间由于观众爱好以及市场的需要,而使之发展为‘人班’‘一人班’的具有演故事功能的肉傀儡戏了。”^⑪

笔者以为,《淑浦县志》中此段材料之大意应该理解为:有一个叫舒熈贞的人曾创建一个一个人的傀儡班,每件乐器都别出心裁,(表演者)手、足、胳膊都需要用来演奏、打击这些乐器。演戏时,(舒熈贞)一人在布幄之中,不仅八音竞作,节奏不爽,而且傀儡演来犹如真人一般。舒氏复以唱曲和之。可是叶文却将“手足臂膊皆系焉”理解为“演傀儡者之手足臂膊皆系之以线索,如提线傀儡之状”,并认为与宋代肉头傀儡之“以丝系童子四肢”完全相同,其实是存在严重误读的。材料中所说的“手足胳膊皆系之”并不是指将真人的手足胳膊用线索缚之,而是指手足胳膊皆系之于乐器,也就是艺人的手、足、胳膊都要用来演奏(打击)乐器的。这种一个人既充任前台演师操弄木偶,又充任后台乐队手脚并用地演奏各种乐器,嘴上还要以“唱曲和之”的表演形式在民间是常有的。浙江温州地区的单档布袋戏,四川绵阳地区的独角木偶戏、被单戏等都是这样的表演形式。因此这段材料所记载的并不是叶文所认为的那样,是真人用丝线将童子手脚缚之以模仿提线傀儡之“肉傀儡”遗存,而是清代时期湖南淑浦县掌中戏(或称单档布袋戏)的演出形式。再说材料中明确说明是“一人班”,叶文分析为“该班前后台仅有两人”,这与材料明显不符。

综上所述,肉傀儡是布袋戏发展到唐宋时期的称谓。宋时的肉傀儡与其他傀儡一样,都是高度发达的艺术,有其本行的名角张逢喜、张逢春。参考布袋戏历史的发展脉络,《都城纪胜》中“肉傀儡”后的八字夹注“以小儿后生辈为之”,应该理解为“小儿后

生辈模仿操弄之”,它是对肉傀儡演出后的社会效果的附加说明,而不是指向表演形态的。

注释:

①药发傀儡是用火药点燃花树产生的类似于带有戏偶的烟花的效果,不属于戏剧形态。现在浙江省温州市泰顺、平阳等地依然可见。

②孙楷第《傀儡戏考原》,上杂出版社,1952年,第52-54页。

③常任侠《中国傀儡戏皮影戏发展史话》,郭淑芬、常法韞、沈宁编《常任侠文集》卷二,安徽教育出版社,2002年,第522-523页。

④廖奔《傀儡戏略史》,《民族艺术》1996年第4期。

⑤廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》卷一,山西教育出版社,2000年,第412-413页。

⑥胡颖《非遗保护视阈中的永靖傩舞戏形态研究》,《甘肃社会科学》2014年第1期。

⑦周贻白《中国戏剧史长编》,人民文学出版社,1960年,第97-98页。

⑧康保成《佛教与中国傀儡戏的发展》,《民族艺术》2003年第3期。

⑨任二北《驳我国戏剧出于傀儡戏、影戏说》,《戏剧论丛》1958年第1期。

⑩王兆乾《池州傩戏与成华本〈说唱词话〉——兼论肉傀儡》,中国戏曲学会、山西师大戏曲文物研究所编《中华戏曲第6辑》,山西人民出版社,1988年,第156-161页。

⑪孙作云《中国傀儡戏考》,《美术考古与民俗研究》,河南大学出版社,2003年,第491-492页。

⑫叶明生《古代肉傀儡形态的再探讨》,《中华戏曲》2009年第1期。

⑬刘琳琳《肉傀儡辨》,《戏剧》2006年第2期。

⑭曾永义《中国历代偶戏考述》,《戏曲与偶戏》,台北“国家出版社”,2013年,第602-603页;曾永义《戏曲源流新论》,文化艺术出版社,2001年,第173-176页。

⑮董每戡《说“傀儡”》,《说剧》,人民文学出版社,1983年,第39-40页。

⑯⑰丁言昭《试论宋朝的肉傀儡》,《上海师范大学学报》1993年第1期。

⑱高州木偶戏又称“鬼仔戏”,现在高州鬼仔戏大部分是杖头木偶,但是布袋戏才是传统。现在很多艺人不会“打武”了,“打武”用的就是布袋戏。见倪彩霞《访高州单人木偶戏艺

术梁东兴》,《中国木偶皮影》2013年第2期。

⑲[宋]周密撰《武林旧事》卷六,[诸色伎艺人]条目,[宋]孟元老等著《东京梦华录》(外四种),中国商业出版社,1982年,第138页。注:该书在第130页,“棋待诏”后夹注:此后从陈氏宝颜堂秘笈本参校。意味着“傀儡”之伎艺人也是参校陈氏宝颜堂秘笈本而来的。该书的夹注都以脚注的形式在该页下面出注,为阅读方便,笔者在引用时直接在文中用括号注出。另外,《武林旧事》(《钦定四库全书》影印本)[诸色伎艺人]条目中只列出“御前应制”“御前画院”两类伎艺人,其余则不见记载。见《武林旧事》(《钦定四库全书》影印本),[宋]不著撰人《都城纪胜》(外八种),上海古籍出版社,1993年,第253-254页。

⑳[宋]不著撰人《都城纪胜》(《钦定四库全书》影印本)[瓦舍众伎]条目,《都城纪胜》(外八种),上海古籍出版社,1993年,第590-9页。原文无标点,为方便阅读,笔者根据其他版本另加标点。

㉑关于布袋戏的历史发展脉络,笔者已另文专论,题为《布袋戏历史探源》,未刊稿,此处简略提及。

㉒此处齐治平注释曰:……《稗海》本作“或口吐人,于掌中备百戏之乐”,见[晋]王嘉撰《拾遗记》,[梁]萧绮录,齐治平校注,中华书局,1981年,第53页注释三。笔者特意摘引《稗海》原句,更能分辨出是掌中戏之表演形式。

㉓[晋]王嘉撰《拾遗记》,[梁]萧绮录,齐治平校注,中华书局,1981年,第53页。

㉔廖奔《中国戏剧图史》,大象出版社,2000年,第529页;该壁画载于同书第147页。

㉕廖奔《宋元戏曲文物与民俗》,文化艺术出版社,1989年,第72-73页。

㉖[明]王衡撰《真傀儡》,周贻白选注《明人杂剧选》,人民文学出版社,1958年,1962年第2次印刷,第415、第417-418页。叶文引文有些出入,以周贻白1958年版选注本为准。

㉗叶明生《中国肉傀儡形态的再探讨》,《中国戏曲》2009年第1期。

㉘㉙[明]王衡撰《真傀儡》,周贻白选注《明人杂剧选》,第419、第423页。

㉚吴慧颖《论戏剧表演中对傀儡的模仿》,《戏剧》2007年第3期。

㉛叶明生《中国肉傀儡形态的再讨论》,《中国戏曲》2009年第1期。原文见[清]齐德五、舒其锦等修《淑浦县志》卷二十三·杂识七,(意为卷二十三之第7页)同治十二年刊刻本(影印本),原文无标点。

㉜叶明生《中国肉傀儡形态的再探讨》,《中国戏曲》2009年第1期。

京剧前之汉调与鄂伶

■黄李娜

摘要: 汉调的起点即是皮黄腔的起点,起于陕西汉南汉中一带,兴盛于湖北襄阳、汉口一带。皮黄腔一般包括二黄腔和西皮腔,民间胡琴师则称其为“上把”和“下把”,它们之间是通过音乐技术手段实现交替和转换的。西皮腔和二黄腔之间不存在异调合流的问题。在京剧形成之初,湖北鄂伶不仅为京剧事业培养了卓越人才,而且在语言、唱腔、行当等方面为京剧立下了延续至今的范式。

关键词: 汉调 西皮 二黄 春台班 米应先 余三胜

DOI:10.15915/j.cnki.cn11-1172/j.2017.04.006

一般认为,京剧的历史可追溯至乾隆五十五年(1790)“三庆徽”进京为乾隆帝祝寿演出始。至嘉庆八年(1803),四大徽班(三庆、四喜、春台、和春)已雄踞京师剧坛。约嘉庆二十五年(1820)余三胜在京师已享有声名,对于汉调皮黄的精致化以及如何顺应北京观众的欣赏口味已然有所思考。道光二十年(1840)前后,出现了程长庚、余三胜、张二奎“老三鼎甲”标志着京剧的形成。京剧的形成与汉调及鄂伶有着紧密的联系,本文分别从汉调的起点、春台班的来历以及鄂伶的贡献三方面论述之。

—

汉调^①是湖北地区最主要的腔调剧种,辛亥革命后改称“汉剧”,其主要声腔为皮黄腔,即二黄腔与西皮腔。以皮黄二腔作为主要腔调的剧种还有徽剧、宜黄戏、京剧、婺剧、湘剧、滇剧、南剧、陕西汉调二黄、山西上党二黄等。皮黄腔虽为强大声腔系统,但论及皮黄腔之来历,则是众说纷纭,莫衷一是。一般认为西皮腔源于山陕梆子,在湖北襄阳地区流变而成。二黄腔源流说法大致有三:一为起于湖北的“黄冈、黄陂”;二为“起于江右”,二黄是宜黄的讹音;三为出自“吹腔”的“徽二簧”。可是,以上说法总归难以服人。

齐如山认为,皮黄腔发祥于陕西汉南,名曰汉调,又名二黄。从明朝至今,汉南的皮黄一直都很发达,男女老幼无人不能^②。也就是说汉调的起点即是皮黄腔的起点,起于陕西汉南一带。

齐如山的论断响应者了了,其主要原因是认为

齐氏的观点仅是推测,并没有充分的文献佐证。但是论证不善并不意味着假设本身没有意义,爱因斯坦的“广义相对论”在当年也是以假设形式提出的,有些假设在百年之后,随着现代科技的发展才得以论证^③。我们若能以当下的研究成果同情地去圆前辈学者因各种原因而无法充分论证的假设,或许会比简单粗暴的否定更有利于学术的发展和推进。1982年5月,王俊、方光诚等人在张庚先生的号召下开始考察西皮腔的流变过程,历经十余年,行程五千多公里的实地调查研究成果^④,似乎能为齐如山关于汉调皮黄发源地的论断提供现实依据。

早年学者做鄂北地区戏曲调查时,认为湖北越调与汉剧西皮十分相似,它很有可能就是山陕梆子演变至汉剧西皮的过渡声腔。这次调查的目的就是希望能证实西皮腔源于山陕梆子的假设,因之所设线路为:从襄阳出发,溯汉水而上,过郧阳,进入陕西安康,穿过汉中,越秦岭绕道陇东,折回咸阳,入渭南,直插豫西,返回襄阳^⑤。可是,当王、方等人沿着上述线路实地考察时发现,原本认为应该是山陕梆子(主要由山陕梆子演变而来的西皮腔或湖北越调)流行的地区,并没有山陕梆子的踪影,相反,这些地区却无一例外地流行或曾经流行汉调二黄。

1. 从襄阳至郧阳,襄阳越调(与西皮十分相似的调)很流行,可是与襄阳相邻的郧阳地区完全没有越调的踪影,本地只流行汉调二黄(又名山二黄)^⑥。

2. 从郧阳经房县、竹溪、平利进入陕西安康,发现陕西安康主要流行的是汉调二黄,而演唱梆子腔

作者简介:黄李娜,博士,长江师范学院传媒学院讲师;主要研究方向:戏剧影视学。

的秦腔,已经是很晚的事了。而从郧阳到安康途经的山区各县和集镇,也是清唱二黄成风^⑦。

3. 从陕西安康进入汉中地区,发现汉中地区主要流行的是汉调桡桡^⑧。汉调桡桡是梆子声腔剧种,主要流行于陕西南部的汉中安康一带,并曾流传到川北、陇东、鄂北等地,其发展鼎盛期在清末民初^⑨。但汉中最初是流行汉调二黄的,明朝末年至民国初年一直是汉调二黄发展的鼎盛期,并形成不同流派,流行地区除汉中外,还有关中、安康、商洛等地,旁及甘肃、四川、河南、湖北、陕西等省部分地区,目前汉调二黄在关中、汉中等地已成绝响^⑩。

4. 出发时从襄阳到郧阳再到安康地区,并没有找到山陕梆子的线索;返回时进入陕西商洛地区寻访,看山陕梆子是否经由商县到商南南下湖北。结果发现商洛地区早先既不流行梆子,也没有越调的踪影,秦腔是近几十年才在商洛北部流行的,南部几个县仍流行汉调二黄,秦腔是近几十年才在商洛北部地区流行的^⑪。

从上述田野考察结果看,陕西的汉中、安康、关中、商洛等地区最晚在明朝初、中叶就已流行汉调二黄,鼎盛期一直延续至民国初年,直至现在安康、商洛等地汉调二黄依然流行;而与安康地区相邻的湖北鄂西北地区也依然流行汉调二黄。这说明齐如山认为皮黄腔发祥于陕西汉南一带的说法并不是空穴来风,而是有强大现实依据的。再说陕西长安自古帝王都,唐时乐舞、歌舞戏等艺术尤为发达,厚重的帝都文化土壤完全有能力和动力孕育出歌舞并重的新的艺术形式。

陕西汉调二黄属皮黄声腔剧种,皮黄声腔剧种的共性是其主调一般分为二黄腔和西皮腔,民间通常称呼其为“上调”和“下调”、“南路”和“北路”,滇剧则称其为“胡琴腔(二黄)”和“襄阳腔(西皮)”。皮黄声腔剧种的胡琴师们则更习惯借演奏把位将之称为“上把”和“下把”。从“上调和下调”、“南路和北路”、“上把和下把”等这些民间称谓来看,二黄和西皮的关系是十分紧密的,民间艺人更是将二者关系理解为“千斤”向上移位一个音是上把,“千斤”向下移位一个音是下把。再看看皮黄声腔的主要调式^⑫:

皮黄声腔剧种中主要调式有二黄、西皮和反二黄,二黄定弦为 $5 \sim 2$,西皮定弦为 $6 \sim 3$,反二黄定弦为 $1 \sim 5$ 。以二黄定弦 $5 \sim 2$ 为基准,在不改变宫音高的情况下,西皮定弦就是将二黄同宫系统的内外弦移高大二度,变成 $6 \sim 3$;反二黄定弦则是将二黄同宫系统的内外弦移低纯五度,变成 $1 \sim 5$ 。也就意味着同宫系统的 $5 \sim 2$ 向上移位一个大二度变成为

$6 \sim 3$ 时,其音乐情绪和色彩就会反差很大,这也就是为什么二黄听起来哀怨温婉,而西皮则是豪迈洒脱的原因,但对于胡琴师而言,其操作手法仅仅是将手中的“千斤”向下移位一个大二度即可。将同宫系统 $5 \sim 2$ 移低一个纯五度变成 $1 \sim 5$ 时,二者的音乐情绪和色彩听起来就很相近,二黄柔和悲戚,反二黄只是在程度上更悲沉,二者音乐情绪是一致的,而不像二黄和西皮之间反差那么大。

其实,从音乐技术层面而言,在不改变宫音高情况下同宫系统的“二黄与反二黄”之间的转换可以通过变换指法的方式来实现,获得相近的音乐效果。“二黄与西皮”之间可以通过“千斤”移位的方式来变换调式,获得相异的音乐效果。我们既然不认为二黄和反二黄之间是异调之间的合流,那么为什么非要认为二黄和西皮是两种异调在某时某地的合流呢?我们或许会说二黄和反二黄在音乐情绪上相似,它们二者是从属关系;而二黄和西皮之间的音乐情绪反差很大,它们的关系看起来很远。但是,在音乐中判定二者近亲同源的依据是音乐内部的调性结构而不是音乐外在的情绪色彩。

一首乐曲可以通过变换调性^⑬(转调和调性交替等)的方式来改变其情绪和风格,原乐曲和新乐曲之间情绪差异再大,它们也依然是近亲同源的,转调和调性交替等变换调性的手段原本就是发展音乐的主要手段。因此,西皮调式和反二黄调式都应该视为以二黄调式为原调式,通过同宫系统上下移位的方式发展而来的新调式。又由于皮黄声腔剧种中,二黄腔和西皮腔原初就是最主要的两种腔调,它们的交替组合可以演绎出剧中不同人物的性格和情绪,因此,西皮腔和二黄腔之间的关系更像是异卵双生的姐弟,或者是一个硬币的正反面,最初就是相伴相随的。

笔者以为,从上述音乐的角度看,二黄和西皮之间的调式转换和交替,只需要通过简单的音乐技术手段就可以实现,民间胡琴高手是完全可以办到的,大可不必在异处发生在同处合流。再说,汉调二黄原本就自带二黄腔和西皮腔(上调和下调),明末既已兴盛,又如何轮得到在清初的湖北合流呢?因此,西皮腔和二黄腔是源出一调的,不存在合流的问题。

对于西皮腔源于梆子声腔的观点,台湾学者吕锤宽从戏曲音乐板式分析的角度也提出了质疑。台湾北管戏分为扮仙戏、古路戏和新路戏。扮仙戏与昆腔关系亲密;新路戏更是被戏谑为是京剧在乡下的表哥。那么,古路戏是什么戏?

台湾北管戏由福建漳州等地入台,首先入台的

是古路戏,其后传入新路戏。这也意味着古路戏入台时,福建漳州等地流行的是古路戏之戏曲形态;新路戏入台时,福建漳州等地流行的是新路戏之戏曲形态。

由于古路戏所使用的语言是正音,以及唱腔音乐特点为板腔体,吕锤宽首先想到将之与清初戏曲做比较。根据清代中叶的戏曲演出的曲本资料——《清蒙古王府藏曲本》(以下称车王府曲本),《车王府曲本》中被归为“乱弹”的剧目实即后来的京戏。而《车王府曲本》中与古路戏相同剧目较多。如《车王府曲本》中之《送荆娘》和古路戏中的《送京娘》(又名《送妹》)完全相同。《车王府曲本》中之《王英下山》,与古路戏中的《王英下山》在文本上也完全一致^⑭。那么,这至少可以判定北管古路戏是皮黄声腔系统的剧种。

其次,北管古路戏与广东西秦戏之关系。西秦戏的主要声腔是正线曲(或称正线调),正线曲以“5~2”定弦,西秦戏已故名老生曾月初生前曾说:“世代相传我们的老祖宗是从陕甘带着正线、西皮一起来的。”^⑮有学者在田野调查时又发现“西秦戏的某些剧目有念‘苏白’又称‘陕白’的现象”^⑯,那么,西秦戏无疑是皮黄声腔剧种,甚至很有可能是陕西汉调二黄之遗存。吕锤宽将西秦戏和北管古路戏的主要板式名称及用法进行考察,发现古路戏唱腔与西秦戏的关系很密切^⑰。此外,吕氏又将北管古路戏与浙江衢州的浦江乱弹(婺剧的组成部分之一)之板式、唱词形式做了比较,发现二者相似度也相当高^⑱。

再看看古路戏与梆子腔的关系。北管古路戏唱腔高亢流畅,与秦腔或河南梆子等音乐性格有些近似,但吕氏将古路戏与梆子腔代表剧种秦腔进行比较时发现,从板式结构观之,北管古路戏与梆子秦腔之间并无相似之处。透过音阶的比较,秦腔各板式的音节多为七音音阶,而北管古路戏的所有唱腔,基本上都由五音音阶组成,亦无相似之处。从二者唱腔旋律看,北管古路戏主要唱腔“平板”或“流水”的旋律相当朴素,多由一音一拍或一音两拍的音符构成,秦腔诸板式之曲调颇为华彩,相似度极低^⑲。透过板式、音阶及旋律的对比,可知北管古路戏板腔类曲调与秦腔并无相似之处。北管古路戏属皮黄声腔剧种,既然古路戏板腔类曲调与秦腔并无相似之处,那么所谓西皮腔源于梆子腔的说法也就不能成立,这也从另一个侧面论证了二黄和西皮的合流是个不存在的问题。更何况,音乐外在风格情绪的相似与否,并不能作为曲调关系相近与否的主要依据。

再回头看看,北管古路戏到底是什么戏?窃以为,北管古路戏与新路戏是同属于皮黄声腔系统的两个剧种,它们之间应该是发展递进的关系,只不过这个过程在入台之间就已经完成。古路戏相较于新路戏是更为古老的皮黄声腔剧种,古路戏若以“陕西汉调二黄”喻之,新路戏则更像“湖北汉调”,它离京剧更近。新路戏入台之后,古路戏并没有被取代,于是有了古路戏与新路戏同台竞奏的局面,正如湖北汉调由陕西汉调二黄发展而来,但又没有取代汉调二黄一样。但无论如何,二者之间的内核还是一致的,它们都属于皮黄声腔系统的剧种。

二

陕西汉调二黄流播至湖北后,与当地语言、小曲结合后,逐渐发展壮大,名班名伶层出不穷,其影响力之大几乎遮蔽了皮黄之祖陕西汉调二黄,此后每论说汉调,多以为是湖北土生土长之地方戏。这与黄梅戏之发展流播情况有些相似,黄梅戏发源于湖北黄梅县,但在安徽安庆等地发展壮大且硕果累累,不知情者还以为黄梅戏始出于安徽。

乾隆年间,湖北名班迭起、名伶辈出,汉调名伶米应先约在乾隆末年即已进京演出,且享有盛誉。其后鄂伶陆续进京,为京剧的最终形成做出了开创性贡献。《菊部拾遗》中载:“四大徽班非四家尽徽人。和春之为扬州班,春台之为湖北班、四喜之为苏州班、三庆之为徽班。其调各殊,其派各别”^⑳。说“春台之为湖北班”,并不是指春台班最初是由湖北艺人创班的,也不是指春台班是从湖北进京的,而是指春台班中的主要唱腔为汉调之皮黄腔,这也算是余三胜时期“班曰徽班,调曰汉调”格局之另一种书写。

春台班创班年代尚无定论,但最初应该是地道的徽班。徽班是一个强大的群体,在三庆班进京之前,许多徽班已在南方各地流动演出了。现存于广州市博物馆碑廊内的两块石碑,如乾隆四十五年(1780)所立的“广州外江梨园会馆碑记”和乾隆五十六年(1791)所立的“梨园会馆上会碑记”中,均刻有“安徽春台班”的名称^㉑。乾隆二十二(1757)年至鸦片战争(1840)间,广州是全国唯一的通商口岸,繁盛的外贸商业活动带来各业的兴盛,许多“外江戏班”集聚此地进行商演活动。出于商业利益的考虑,各戏班多半会吸纳其他剧种的优秀演员和戏目,来充实戏班规模和拓宽戏路,以满足各方观众的需求,也就是说,即使是地道的徽班,也不可能只唱徽戏。现存春台班戏目《乾隆三十九年春台班戏目》(以下简称《戏目》)也充分说明了这一点。

《戏目》为周明泰旧藏,艺人手抄本。封面有“生财大道”、“乾隆三十九年巧月立”、“春台班戏目”等字样。据《京剧历史文献汇编(清代卷)》编者按语,此戏单封面虽题“乾隆三十九年巧月立”,然内中皆乾嘉年间乃至其后的戏目。内收各种名伶、私寓戏目等七百余种,似非一时所钞²²。观戏单正文,所收戏目大致可分为六个部分,包括连台本戏四十七种、三国戏单出三十种、杂出提纲戏二百三十三种、全班戏名五十八种、新戏四种、私寓戏目一百四十七种、其他单出戏二百零七种,合计七百二十六种²³。据朱建明分析,春台班是徽戏班,戏目第一部分的四十七种连台本戏可以确定是唱二黄腔的,其余的各部分有唱皮黄的戏目,如《黄金台》、《清泉洞》、《出祁山》、《南阳关》、《群英会》、《献成都》、《骂王明》、《洪洋洞》、《八大锤》、《窦尔敦》、《三岔口》等;有皮黄之外乱弹的戏目,常见的有《铁弓缘》、《纺花》、《补缸》、《胭脂》、《戏凤》、《背鞋》、《送枕》、《打灶》、《樱桃》等,非常见的有《羊肚》、《投渊》、《虎斗》、《解宝》、《斩包》、《凤帕》等;有昆曲戏目,如《马陵道》、《孙许》、《琵琶记》、《称庆》、《嘱别》、《南浦》、《荆钗记》、《见娘》、《南西厢记》、《惠明》、《牧羊记》、《小逼》、《东窗记》、《扫秦》、《牡丹亭》、《劝农》、《冥判》、《拾叫》、《长生殿》、《定情》、《赐盒》、《惊变》、《埋玉》、《闻铃》、《弹词》等,这些戏目大多为《缀白裘》《纳书楹曲谱》中所载的流行于时的折子戏;还有昆乱皆能演唱的庆贺戏,如《天官赐福》《富贵双全》《财源辐辏》《万国来朝》《五子夺魁》《五老集庆》等²⁴。从戏目看,春台班的确是行当完备,文武昆乱不挡,风行大江南北也当是意料之中的事。

若《戏目》中所载确为乾嘉年间春台班的演出情况,那么,至少还可以说明两个问题:其一,这一时期的春台班依然是以旦角戏为主的,因为《戏目》中记载着不少堂名和戏名。堂,又名私寓,是旦角风靡时期的产物,至道光年间老生三鼎足时,堂名才逐渐消失。其二,尽管以旦角为主的格局尚未被打破,但老生戏已逐渐崭露头角。《戏目》中的三国戏共有三十种,几乎都是老生戏,全班戏名也以老生戏为主,其他杂出提纲戏中老生应工的戏也不少。这也符合后来春台班以老生戏为主的格局。

乾嘉年间徽班的兴盛与徽商的发达是分不开的。明、清时期徽商中势力最强者为徽州盐商,在两淮盐业集中地的扬州,蓄养高水平、大规模的戏班更是成为徽商结交豪贵的重要手段,乾隆南巡时则备以迎鸾承应之用。徽商对待戏曲声腔的态度开放且包容,其中最著名者为侨居扬州的徽州大盐

商江春(鹤亭),他不仅重金厚待秦腔名旦魏长生,还自创内班昆曲德音班和花部春台班。笔者以为,广州梨园碑记中之春台班极有可能就是江春所创春台班之班底。乾隆年间的徽班有善纳五方之音的传统,因此徽班兴隆,流动性大。从戏目中看,春台班行当齐全,角色完备,和诸腔于一班,极符合盐商蓄养戏班之标准。戏班演出的目的在于盈利,若富商能够提供给戏班较市场演出相当或者更丰厚的报酬,那么,成为富商之内班又何乐而不为呢。再说,若想在短时间内从无到有自创一个高水准大规模的班底是很困难的,戏目积累一定需要长时间舞台实践的淘选。嘉庆五年(1800)左右春台班自扬州进京²⁵,后成为名噪一时的四大徽班之一。与其他徽班以旦角担纲不同的是,春台班的台柱演员是著名的汉调老生米应先,这也预示着京剧在形成之初与春台班和鄂伶有着极为重要的关系,以及后来京剧以老生为主的格局。

米应先(1780—1832),字石泉,湖北崇阳县人,艺名米喜子。《常谈丛录》中载“京师优部如春台班,其著者也,二十年来,要皆以米伶得名。”²⁶也就是说米伶在春台班掌台柱二十年。《米氏宗谱》中又记米伶“自嘉庆己卯二十四年(1819)京师旋里”²⁷,意为米氏是于嘉庆二十四年(1819)由京师返回湖北老家的。如此,米应先应是在嘉庆四年(1799)开始掌班的,也就是春台班进京后,米氏即为台柱。至于米氏进京的时间,《梨园原》有云“清代嘉道间,湖广名优米应先,始来京师,渐传其调”²⁸。这也基本符合事实,准确地说应该至少在嘉庆四年(1799)之前,或曰乾隆末年进京的。米氏作为在春台班的台柱,有着突出的主导地位,他于嘉庆二十四年(1819)返乡后,次年(1820),京师春台班“忽无故散去”,约一两年之后春台班又恢复演出²⁹。有学者认为米应先返乡后就在家乡演戏,授徒至终老,笔者以为这并非是米应先后期的艺术生活轨迹。虽然没有资料显示他人生晚期的确切动向,但从后来他对程长庚的帮助、教导、提携等史实看,米伶必定又回到京师来完成他此生最后的使命,那就是以他作为汉调皮黄大师的远见和抱负收程长庚(1811—1880)为徒,为其指明道路,也为身后的京剧事业培养卓越人才。因此,笔者认为米应先很快又由家乡回到京师,时间当不晚于程长庚进京之时(1822)。经过三年昆班的学习以及米应先的亲自调教³⁰和引荐下,程长庚以一出《文昭关》在一场皮黄老生的竞技中胜出,从此声名远播。米应先也完成了最后的使命,约在宣统道光七年(1827)³¹再次返乡至终老。从这一点讲,鄂伶米应

先对京剧的贡献也是无法取代的。

三

米应先对程长庚卓有远见的培养是基于他对汉调皮黄清醒的认识,他深知皮黄虽善胜场,但上层大佬仍会依昆腔门户而鄙视皮黄,这也激发了程长庚在昆曲科班期间就有了将昆曲和皮黄融合的尝试,以实现皮黄长盛不衰、雅俗共赏的理想。《燕尘菊影录》中载,程长庚“愤徽伶之依人门户,乃鎔昆弋声容于皮黄中,匠心独造,遂成大观。其唱纯属中音,激壮爽朗,博大光昌。高低宽窄,一任其意”^②,也说明了程长庚将昆曲和皮黄融合尝试的事实。程长庚在京剧艺术上的成就是有目共睹的,甚至日本学者波多野乾一在其著作《京剧二百年历史》中叹谓道“程长庚者,可谓为京剧开山祖师、皮黄鼻祖之名优。”^③这是对程极高的赞誉。梅兰芳也在其回忆录中说“咸、同年间,四大徽班里,最著名的老生,如程长庚、余三胜两位老先生,就是徽、汉二派的开山祖师。”^④笔者以为,在漫长的京剧艺术长河里,在后人看来程长庚的艺术成就高过余三胜(1802—1866)是完全有可能的,程比余晚去世十四年,也就意味着程在艺术后期的影响力可能是无人出其右的;再加上他受过昆曲科班的正规训练,亦接受过汉调米伶的精心调教,后劲很足。说程长庚、余三胜分别是京剧徽汉二派之先祖或许是恰当的,但是赞誉程为京剧“开山祖师、皮黄鼻祖”就不符合历史事实了。

在京剧形成的初始阶段,余三胜的声望和贡献应该是超过程长庚的。余三胜年长程长庚九岁,历史过往中的九年或可犹如尘埃一粒,忽略不计;但是在现实人生中,九年定然是一段漫长的时光,足可使一位艺人从籍籍无名到名见经传。在《程长庚传》中可见,无论是程在安徽老家弹腔班学戏,还是在保定昆班坐科,都受到了当时在京城已然小有名气的皮黄老生余三胜的影响。如“长庚进了石牌一家弹腔(徽调)小科班,学戏的过程中老是听到教师爷夸奖湖北罗田来的余三胜,说他是唱戏的好材料,日后肯定能唱红京城。长庚羡慕至极,他想,一定要好好地学戏,也像余三胜那样去北京唱戏”^⑤。其时,程长庚才十岁,而余三胜十九岁,正是演员崭露头角的年纪。另《程长庚评传·程长庚年谱》中载“1821年(道光元年辛巳)十岁本年前后,坐科于和盛成科班。”^⑥这大致也印证了程长庚是在1821年前后进京的,那么本文开头所写“约嘉庆二十五年(1820)余三胜在京师已享有声名”的推论还是恰当的。还有一则记载,程长庚在昆班学习中州韵的

吐字行腔过程中,困惑于部分易于上口且有韵律感的安庆乡音很难改掉时,教师爷就告诉他说但凡符合中州韵发音规则的、易于上口且好听的上口字、尖团字,都可不必刻意地改正它,并举出余三胜一口湖广腔受欢迎的例子,提醒程亦可以徽音取胜。此外,程长庚在和盛成坐科时将昆曲和皮黄融合于一出戏中创造出精致皮黄唱腔的尝试应该也是受了当时戏班改革皮黄唱腔之风的启发,即是戏班里有人将昆腔和二黄融于一体,创造出“风搅雪”的情景^⑦。《程长庚传》虽非学术专著,但他凭借史实和合理想象,复原了一位有血有肉的京剧大师程长庚的人生历程和生活场景,这依然是值得信赖的。

应该说年长程长庚九岁的余三胜早就开始了将各种腔调融合在一起的尝试,创造出适合北京观众欣赏趣味的声腔。《燕尘菊影录》中载“余三胜出而须生唱调中,始有巧腔。余鎔汉徽两调于一炉,又神化青衣之一二小腔纳入于须生调中,人觉其娓娓动听也,遂有余派之目。三胜歌以皮黄和反调为工。《坐宫》、《骂曹》、《碰碑》、《乌盆记》,均独树一帜。有《文昭关》之‘一轮明月’能一气呵成,尽曲折宛然之能。味醇厚,耐人寻嚼,谭英秀(黄注:谭鑫培)虽师法长庚,然间采三胜之精华。吾人聆老谭歌,便可约略知三胜。又三胜选择配角至苛,青衣非胡喜禄不唱,故有《坐宫》久唱‘我好比’至数十句,以待喜禄事。”^⑧余三胜虽没有正式学过昆腔,但是他却开创性地将青衣的小腔融入以粗犷见长的须生调中,应该也取得了类似于昆腔温婉悠长的效果。同时,余三胜对艺术的追求也是苛责的,这在他对配角的选择上也能略知一二。

声腔革新是一个渐变且漫长的舞台实践过程。道光初年(1821),余三胜已有虚岁二十,很有可能在米应先离京返乡后的一二年内成为春台班复班后的生行主力,其后又继米应先成为春台班的顶梁生角^⑨。在京剧剧坛上余三胜曾有“压赛当年米应先”之美誉。就他的艺术造诣而言,余三胜是完全有资格也有可能成为最初尝试革新皮黄声腔的艺术大师。据周笑先研究,余三胜对皮黄声腔做了大致四个方面的革新。第一,改革汉调语言,近一步扩大了中州韵的使用范围,初步建立了余氏音韵体系。以京剧汉剧语言相对照,余三胜可能纠正了湖北语音中没有翘舌音的缺陷以及有“旁转”现象的音,如“团”读成“谈”、“乱”读成“烂”等。第二,余三胜改造了汉调末、生、外行,创造了京剧老生行当。他打破汉调陈规,将三行统一,并对三生、六外的发声方法进行了大胆改革,去掉边音,一律用本嗓演唱,从此京剧老生行当就基本定型了。第三,

余三胜改革了汉调声腔,创造了京剧老生唱腔。由于扩大了中州韵的使用范围,又改造了生、外两行的发声方法,加之余来到北京后,又从昆曲、秦腔、徽调、京腔等剧种中吸收了咬字发音、行腔运气的技巧,改革了汉调老生行的唱法,创造出了新的老生唱腔。第四,余三胜对汉调剧目进行加工整理,修改提高,为京剧积累了一批剧目^⑩。

综上,本文认同齐如山关于汉调起源之观点,汉调起点即是皮黄腔的起点,起于陕西汉南汉中一带。在民间,二黄腔和皮黄腔又称为“上调和下调”、“上把和下把”等,从上把到下把的转换和交替,胡琴师可以通过简单的音乐技术手段来实现,因此,二黄腔和西皮腔之间不存在异调合流的问题。在京剧形成之初,湖北鄂伶不仅为身后的京剧事业培养了卓越人才,而且在语言、唱腔、行当等方面为京剧立下了延续至今的范式。

注释:

- ①汉调有湖北汉调和陕西汉调之分。若无特别说明,此文所指皆为湖北汉调。
- ②参见齐如山《谈皮黄与皮人影的关系》,《齐如山国剧论丛》,商务印书馆,2015年版,第170—174页。
- ③2015年3月7日参考消息网援引英国《独立报》网站3月6日的报道,称日前天文学家利用哈勃望远镜,首次捕获了来自一颗被星系团扭曲的爆炸恒星的图像,证实了爱因斯坦的广义相对论。当然广义相对论的复杂性也远远超出我的理解认知范围,但就假设和论证之间的关系问题还是可以一说的。
- ④⑤⑦⑧⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲参见王俊、方光诚著《湖北戏曲声腔剧种研究》,中国戏剧出版社,1996年版,第24、238—239;24;25;25—26;26;37;12;137页。
- ⑥参见李康燕《论汉调桃桃剧种的保护和发展》,《音乐天地》,2015年第10期。
- ⑩参见杨运庚《汉调二黄的传承危机与应对策略研究》,四川戏剧,2011年第2期。
- ⑪若干高低不同的乐音,围绕某一有稳定感的中心音,按照一定音程关系组织在一起,成为一个有机的体系,成为调式。二黄调式的中心音是 $\dot{5} \sim 2$;西皮调式的中心音是 $\dot{6} \sim 3$;反二黄调式的中心音是 $1 \sim 5$ 。
- ⑫调性包括主音和调式,如C大调和a小调中,C和a都是主音,大调和小调为调式。

- ⑬⑭⑮⑯参见吕锤宽《北管戏》,陈芳主编《台湾传统戏曲》(台北)台湾学生书局,2004年版,第42—45;48—49;49—50;46—47页。
- ⑰⑱参见吕匹《海陆丰戏见闻》,花城出版社,1999年版,第5;“序二”6页。
- ⑲⑳参见《菊部拾遗》,[日]波多野乾一:《京剧二百年之历史》,编译者:鹿原学人,北京顺天时报馆、东方时报馆等联合发行,民国十五年(1926)初版,附录,第7页。
- ㉑参见中国戏曲志编辑委员会编《中国戏曲志·广东卷》,中国ISBN中心,2000年版,第449—450页。
- ㉒参见傅谨主编《京剧历史文献汇编》(清代卷8:笔记及其他),凤凰出版社,2011年版,第468页。
- ㉓笔者亲数后,发现《戏目》中所载剧目合计应为726种,这与朱建明所写的《清代徽班史料的重大学发现——记〈乾隆三十九年春台班戏目〉》一文中说到的合计剧目743种有出入。
- ㉔参见朱建明《清代徽班史料的重大学发现——记〈乾隆三十九年春台班戏目〉》,《黄梅戏艺术》,1981年第1期。
- ㉕春台班进京的时间参考了翁偶虹著的《我所知道的徽班进京》,载于《群言》1991年第2期。但是本文认为春台班应由扬州进京,这与翁氏认为的由苏州进京有出入。
- ㉖李登齐《常谈丛录》,张次溪编撰《清代燕都梨园史料》(正续编下),中国戏剧出版社,1988年版,第895页。
- ㉗梦菊居士重修《梨园原》(1918年出版),民国时期文献保护中心编《民国文献类编文化艺术卷904》,国家图书馆出版社,2015年版,第41页。
- ㉘参见陈志勇《徽班汉伶米应先生平及家世考》,《戏曲艺术》,2007年第2期。
- ㉙据传,程长庚的关羽戏便是从米应先生处学来的。其演戏极重做派,身段表情,刻意求精。见北京市、上海市艺术研究所编《中国京剧史》(上卷),中国戏剧出版社,2005年版,第60页。
- ㉚这个时间的推算是从程长庚进京时间1822加上三到五年昆班时间和米伶亲授汉调皮黄技艺的时间。
- ㉛⑳武进、张肖伦编著《燕尘菊影录·须生之部》,《菊部丛谭》,大东书局,中华民国十五年(1926)版,第1—2;4页。
- ㉜梅兰芳《梅兰芳回忆录(上)》,东方出版社,2013年版,第373页。
- ㉝⑳刘强、杨宏英《程长庚传》,河北教育出版社,1996年版,第56—57;105—106、102页。
- ㉞王均灵《程长庚评传》,上海古籍出版社,2014年版,附录“程长庚年谱”。
- ㉟参见周笑先《试论余三胜在京剧形成中的历史作用和地位》,吴江、周传家主编《一代宗师》,京华出版社,1998年版,第286—289页。

(责任编辑 裴 喆)



一位老人的木偶戏人生 ——沙地木偶戏传承人向承福口述史

●黄李娜

摘要 沙地木偶戏是湖北省恩施市的非物质文化遗产项目,其代表性传承人是木偶艺人向承福。他从艺的时间很短,如果将他人生中与木偶戏相关的时间统统相加,也不会超过10年。但是,向承福这一生与木偶戏若即若离的关系,却见证了沙地木偶戏近80年来真实的历史走向。目前,沙地木偶戏的保护和传承工作正面临着极其严峻的考验,无论是从非物质文化遗产保护的基本条件看,还是从当下当地人对沙地木偶戏的认识与认同的角度看,其传承与保护的结果很可能会以沙地木偶戏的永远消失而告终。

关键词 向承福 沙地木偶戏 杖头木偶 非物质文化遗产 口述史

文章编号:1003-2568(2015)02-0056-05

中图分类号:I236.63;G122

文献标识码:A

作者:黄李娜,福建师范大学戏剧与影视学博士后流动站在站博士,两岸协创中心福建师范大学文化研究中心研究人员。 邮编:350007

采访时间 2013年5月6日。

采访地点 沙地乡文化站办公室、向承福家中。

采访人 黄李娜,福建师范大学戏剧与影视学博士后流动站在站博士,两岸协创中心福建师范大学文化研究中心研究人员。

被访人 向承福,土家族,1933年8月出生于恩施市沙地乡柳池村。向承福自幼爱好戏曲,13岁时拜田雨清为师学习木偶戏。五六载,后入恩施南剧团告别木偶戏。之后的人生与木偶戏若即若离。2004年复出后努力担负着沙地木偶戏的传承工作,2009年被恩施州政府命名为“民间艺术大师”及恩施市非物质文化遗产项目——“沙地木偶戏”传承人。

湖北省恩施市沙地乡地处恩施市东北边陲,位于清江中游北岸,境内呈三级台阶分布,兼有高山、二高山、低山,宛若“一面坡”状,是个典型的山区地带,这里拥有一门历史悠久的民间艺术——沙地木偶戏。沙地木偶戏是恩施市非物质文化遗产项目,其艺术形态属杖头木偶,该“非遗”项目的传承人是沙地乡的一位木偶老艺人——向承福。

向承福老人荣耀的头衔身后到底是怎样的艺术人生呢?有关沙地木偶戏历史以及向承福从艺经历的文献记载至今尚未发现,因此,只能通过现有乡政府的书面材料和对其本人的口头采访得以略知一二。沙地木偶戏自向承福学艺以来就没有真正繁盛过,其渐趋式微,中华人民共和国成立后推行的一系

列国家政策过早地阻断了他的木偶戏生涯,即使30年之后的短暂复出和50年之后的临危受命实在也无法挽回沙地木偶戏孱弱的颓势。他从艺的时间很短,如果将他人生中与木偶戏相处的时间统统加起来,也不会超过10年。可是,就是向承福这一生与木偶戏若即若离的关系,却见证了沙地木偶戏近80年来这段历史的真实走向。

因此,本文将以向承福一生中木偶戏相交的三段时间为线索,藉以展示一段真实的木偶戏历史以及与木偶戏相关的艺术人生。

一、少年时 拜师学艺

向承福在他的童年时代,能够看上一部矮台戏基本上可以算作一次难得的精神享受,据向承福回忆,当年在这个山区里头,“本家”只有几个。所谓“本家”就是一副箱担,一副箱担指的是20来个木偶头子和一些演出需要的道具,它是组成一个戏班的基础。由于置办一副箱担相当昂贵,木偶头子是请雕匠雕的,木偶袍子是在高罗请专人绣的,就是在旧社会,其价格也得“讲万数”,所以,即使是会玩木偶的艺人,也未必有足够的财力置办得起“本家”。贫困的生活和昂贵的行头可能会使一部分有心学艺的年轻人望而却步,也因此可能成为沙地木偶戏自向承福前后始终没有繁盛过的原因之一。

向承福13岁那年,恰逢木偶艺人田雨清到柳池

①中国目前木偶戏的艺术种类大致可分为四种:提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、药发木偶。

②高罗乡属于恩施州宣恩县,位于宣恩县中南部,距县城45公里。

③笔者在采访中得知,沙地木偶戏的历史从未见诸过任何文献材料,就连向承福和沙地文化站龙总慈站长他们也不知道它的来历,因此,我们无法得知它在向承福之前的较长历史中是否真正繁盛过。

村找“矮台娃”，家中开旅店的向承福由于熟络周围的情况，就将他带至附近有“本家”的邓云武家中。不久，田雨清便与邓云武父子搭班演出木偶戏。从小喜欢南剧和木偶戏的向承福此后就拜田雨清为师，正式学习木偶戏。田雨清是恩施州宣恩县沙道沟镇南溪村人，他从前是高台上的南剧演员，后来脚摔伤了之后就做了矮台。在这个特定的语境里，“高台”是人演的南剧，“矮台”是木偶演的南剧，“找矮台娃”就是找有“本家”的木偶戏班搭班演出。从高台到矮台的转变并不是一蹴而就的，通常需要经过一段时间的学习。或许田雨清在高台的时候就已经学会矮台了，也或许他在摔伤之后重新学了矮台，总之，他找到邓云武父子戏班之后就直接搭班演出了。宣恩县地处恩施州的南面，与沙地乡相距较远，再加上当时的田雨清已过花甲之年，师徒二人年龄悬殊较大，因此，田雨清师承于谁，又是如何习得矮台技艺等问题，年幼的向承福没有过问，也一概不知。

向承福拜田雨清为师，是正式写过“师徒帖”的。“师徒帖”就是拜师时的正式契约，帖中规定学徒三年期满即可出师。田雨清收向承福为徒时没有接受过向家任何物质上的拜师礼，但3年的学徒生活依照惯例需要为师傅提供免费劳动力。向承福最常做的事情就是帮师傅扎草烟，师傅感觉高兴，就会教他唱念几句。田雨清教授向承福技艺时虽然比较随性，但也有大致的先后顺序：先教会念词，由于没有剧本，所有的唱词都必须口传心授。把唱词背会了之后，才开始学唱调，也就是学南剧的唱腔。南剧的唱腔分为北路、南路、上路、四平，沙地木偶戏主北路，偶尔也唱南路，常见板式有一字、转二流、三眼、背头、滚板、消眼等。接着就开始学后台伴奏，伴奏乐器就是田雨清手里的一把胡琴，向承福便自己做了一把胡琴跟着师傅学。当然，戏班演出时的后台乐器不止这一件，还有锣、大鼓、边鼓等，胡琴显然是最重要的，向承福说：“二胡和京胡是什么地方都配的上去的。”

最后是学拿杆子，也就是真正开始学习木偶的技艺。一尊木偶的身高通常为1.1米~1.2米，个别身高与真人相仿，可达1.5米~1.6米；每尊木偶的重量约为1斤。木偶戏中有一个非常重要的基本功叫“开山”，所谓“开山”就是让木偶像真人一样在戏台上亮相。学“开山”时需要左手拿支撑木偶左右手的两根杆子，这就控制了木偶的两只手；右手拿脚筒，也就

是木偶正身的杆子，亮相时各木偶角色的手位是不同的。沙地木偶戏的行当共有四大类：生、旦、净、丑，其中生行又细分为大生、二生和老生；旦行细分为老旦、正旦、闺门旦、摇旦（相当于京剧中的彩旦）；净行细分为大花脸、二花脸、三花脸（又名小花脸）、粉脸（即奸佞之人）；丑角就是小花脸，与净行中的三花脸角色重叠。净角开山时两只手的位置要高过脑袋，生角开山时两只手的高度须与眼睛齐平，旦角开山时两只手要与胸齐。大部分的基本功就在这里头，其他的动作则要视剧情而为之，没有一定的规矩。

以上这些唱腔、伴奏、拿杆子等技艺通常都是活学活用的，向承福一边跟着师傅学，一边直接在戏班里打下手、跑龙套加以巩固。只有这样，经过几年的熏染、学习和跟班实践，优秀的学徒才能逐渐成长为正角。

当年向承福所在的木偶戏班共有6个人，其中包括邓云武父子、田雨清师徒、潜江人聂云昌、向李和等人。乡里人请木偶戏班演戏大约有两种情况：一种是家里需要还愿，比如说某某家里之前生了几个姑娘，最后生个大胖儿子，就请木偶戏班上门演出三部戏，还个愿；一种是庙里有神诞、祭祀等民间信仰活动，请木偶戏班前来助兴，无论哪种情况，主事之人是要提供艺人食宿的。田雨清他们戏班演出的范围没有出过恩施市的山区。那时山区里种的大多是苞谷（玉米），所以演出一部木偶戏的报酬就是1斗10升，合计100斤苞谷。“本家”占两股，其余每人各占一股，向承福是学徒，因此没有收入。如此算来，田雨清演出一部戏的收入是14.3斤苞谷，邓云武父子加“本家”的收入是56.8斤苞谷。当时1年能够演出几部戏已经无从知晓了，但至少专靠演戏养活自己及家人生活是不成问题的。

解放后，连续经历土改运动和清匪反霸运动，乡里酬神还愿的民间信仰活动便绝迹了，往日走乡串户的木偶戏班也从此销声匿迹。向承福从13岁开始学艺，到19岁进恩施南剧团，一共学了五六年的木偶戏。恩施南剧团主演高台戏，所以他进团之后便重新开始学戏，由于之前有矮台的底子，学高台上手很快。进了恩施南剧团之后，向承福就没有再接触木偶戏了，等到他再次拿起木偶杆子时已经过去了20余载，在这20多年的时间里他不仅没有演过木偶戏，连偶尔玩玩也不曾有过。

①这是向承福的原话。笔者以为向承福应该只学到1950年，即向承福17岁那年。因为土改运动和清匪反霸运动都是1950年发生的，这两个运动之后木偶戏班就没人请了，田雨清也就走了，从此便没有了联系。另外，应该说向承福19岁的时候是1952年，而材料中显示，他是1954年进恩施南剧团（这其中相差了两年），后建始南剧团，1959年建始南剧团解散回家务农。这可能是由于时间相距较久远而记不清楚的原因所致。



二、中年时 难以糊口

等到他再次拿起杆子舞弄木偶时已经到了1980年。1980年,在民间木偶戏班绝迹了许多年之后,由乡文化站组织了一个木偶剧团,这也是沙地乡唯一一个木偶剧团(戏班),团长由文化站站长金龙珠(音)担任。据向承福介绍,当年组织这个剧团的过程非常不易,找遍了整个地方,才勉强能够凑齐五六个艺人,而且这五六个人的技艺水平参差不齐。除了向承福、廖南山、蒙怀玉三个人既能拿杆子又能演唱,算得上是多面手之外,其他的几个人均只会一项,要么只会唱,要么只会拿杆子。有时演出时前台两位、后台三位的基本演出人数也凑不齐。

新剧团成立之后,由政府出资、艺人们自己动手做了一幅箱担。木偶头子的制作在整个木偶制作过程中是最关键的一环,解放前都是请有特殊木工技能的雕匠雕的,这次由蒙怀玉自己雕。做木偶头子所用的木材是白杨木,白杨木质地不软不硬,绵绵的,做出来的木偶头子就不容易开裂。整个木偶制作的粗略过程是这样的:首先将白杨树砍出一个木偶头毛坯,底下留出一个把子,然后慢慢修出木偶的五官,再上色。接着雕出肩包,也就是木偶的肩膀,有点类似于现在挂男士西服的衣架。最后做木偶的身子,原先木偶的身子是用竹子编的篾框做的,后来就用热水瓶的塑料外壳来替代。所有这些制作步骤完成之后,最末一环就是给木偶穿上衣服配上行头。从向承福家里尚存的木偶头来看,其外表还是比较粗糙的,制作工艺和精美程度与福建、浙江等地的木偶雕刻技艺相比,还是有很大差距。



图1 向承福屋后纸箱里搁置已久的木偶头,由他本人制作雕刻

此时的木偶剧团不再像30多年前的民间木偶戏班那样走乡串户为民间信仰活动服务了,而是作为群众文化活动的份子去生产队为民众演

出。包场演出10元钱一场,演出时演员的吃住均由生产队安排,演出收入由团长统一支配。但是后来不知为何原因,团长迟迟未能将演员们辛苦挣来的演

出收入分配到各团员手中,演出没有收入,团员们连基本生活都顾不上,于是便纷纷离开剧团。当年向承福家里也有两个正在上学的孩子,家庭开支需要用钱,所以他也离开剧团回家务农了。离团之前,向承福共计演出了七八场,共计获得报酬37元钱。这个剧团从组团到解散大约只存活了不到1年的时间,向承福又一次与木偶戏无缘了。

三、老年时 艰难传承

“现在向承福基本上不演戏了,除非有特别重要的情况,他才搭台演出”,沙地乡文化站现任站长如是说。原来,沙地木偶戏的处境是太过困难,除了眼前这位已经80岁高龄的向承福能够演出木偶戏之外,已经找不到第二个能够完整演出木偶戏的人。说是“完整”,也只是指能够一边演唱一边拿杆子表演的木偶戏基本功底。现在唯一能够帮得上忙的是向承福的大徒弟鲁智全。鲁智全与他年纪相差无几,也已过了古稀之年,他只能做后台伴奏,在前台执杖是不行的。即使这样,在后来领导、记者们多次造访让其表演木偶戏的时候,鲁智全也一定得在场,因为如果没有前台一人、后台一人最精简的人员配置,戏恐怕是演不成的。

在《2009年申请恩施州民间艺术大师》的书面材料中,记载着向承福近年来在非物质文化遗产保护与传承工作中所取得的丰硕成果:“2004年8月本人邀木偶艺人在沙地教堂内排练木偶戏《芦花荡》;2006年领班参加全市春节‘民间艺术荟萃’专场文艺演出,并获得市政府表彰的金奖;2007年木偶片段《诸葛发兵》参加全市春节民间艺术展演,得到了市委市政府领导的高度评价。同年年底,沙地乡人民政府授予本人‘民间文艺传承与发展特别贡献奖’。”同时还记载着为数不少的徒弟姓名和重新编排的剧目:《闯宫》、《贤妻劝夫》、《坐宫》、《双槐树》、《子牙游车》、《男斩子》、《女斩子》、《四进士》全篇、《三家店》、《杀四门》、《谏国》、《大宗》、《骂破》、《路会》、《讨荊州》等。但是,所有这些斐然的成绩都仍然无法改变沙地木偶戏后继无人的残酷现实。

向承福屋后的纸箱中尘封着多年未动的木偶头子,当颜色褪尽、陈旧不堪的木偶头映入眼帘的那一瞬间,似乎一眼便可望尽沙地木偶戏无限寂落和注

①在龙克慈站长给笔者的电子文档中看到,这个团长的名字应该叫曾为州。

②文章中的照片如果没有特别注明,均由笔者拍摄。

③参见沙地乡文化站的内部材料《2009年申请恩施州民间艺术大师》的申报材料和内部文字《沙地乡木偶戏——恩施市沙地乡至今遗存的古老剧种木偶戏》。



图4 2007年木偶片段《诸葛发兵》的所有木偶人物



图5 向承福在自家门口摆上锣鼓演唱南剧



图6 《诸葛发兵》演出现场

四、对相关问题的思考

从对向承福的采访以及与沙地乡龙克慈站长的交谈中都深切感受到目前沙地木偶戏的传承和保护工作正面临着极其严峻的考验,而这种考验的结果很可能会以沙地木偶戏永远消失而告终。

从非物质文化遗产保护的基本条件看。傅谨在《有多少濒危剧种亟需救援》一文中提出了亟需救援剧种的三个选择条件。第一,它应该有悠久的历史传统。因为这些拥有悠久历史的剧种是在艺术的自然进化中形成的,是在演出市场里,通过艺人与民众的交流沟通中形成的,它在艺术的自然流变过程中,积淀和保存了最重要也最丰富的历史文化内涵。第二,它应该是濒危灭绝并且已经丧失演出可能的,它已经面临无法以其自然状态生存与发展的非常困难的

定衰败的未来。在即将结束采访的时候,他架起锣鼓拉起胡琴,演唱了两段南剧唱段,他的演唱时而高亢、时而低沉,时而温润优美,时而苍凉豪放,这比他说的南剧唱腔的基本要求——“唱腔放得正、放调要优美,外行要中听,内行听得清”,已经超过太多了。

临别时,他真诚地说:“现在政府给了我这么高的荣誉,每年还要给我一些经费,我现在唯一的心愿就是能够收到一个很好的徒弟,把我的技艺传承下去。”

局面,很难有市场化的可能性,很难在戏剧市场有自己的一份份额,如果不加以抢救与保护,就会在很短的时间内完全消失。第三,目前应该尚存一至两个剧团和部分老艺人,尚能演出或恢复一些足以体现该剧种独特艺术魅力的传统大戏或经典折子,有可能通过努力恢复本剧种基本面貌。这三个选择条件是基于三个角度,即值得抢救与保护、需要抢救与保护、可能抢救与保护。

用以上三个选择条件——对照沙地木偶戏,毫无疑问,首先它是需要抢救与保护的。现在的沙地木偶戏除了偶尔作为乡政府的行政任务以及为远道而来的专家、记者们演出之外,它已经绝少演出了。从向承福自家纸箱里拿出的沾满灰尘、颜色褪尽的木偶头子来看,这些曾在“恩施市2007年春节民间艺术展演”中露过脸的木偶已经存放箱底很久了,演出市场更是无从说起。无疑,它已经到了濒临灭绝的边缘。

可是,需要抢救的未必就有可能抢救。如今能够完整演出木偶戏的,除了向承福一人之外,恐怕已经找不出第二人了。沙地木偶戏有句戏谚叫“七紧八松,九消停”,意思是说组成一个木偶戏班首先要后台乐队三人,一人做统子,左场、文场各一人,前台拿杆子三至四人,如果演员再增加两人那就轻松多了。可是现在别说七至九人,就是凑个二至三人,能够基本完成木偶戏片段也是相当困难了,“演出一些足以体现该剧种独特艺术魅力的传统大戏或经典折子”更是难说。

最后,就是如何认定沙地木偶戏的历史。到目前为止,我们无法找到任何沙地木偶戏的相关历史文献记载,除了向承福本人亲历的这段历史之外,我们无法从其他途径更多地了解它。而向承福所亲历的这段近70年的历史(大致从向承福13岁学艺至今),似乎又过于单薄。1950年代之前全乡范围内还有几副箱担(也就是几个木偶戏班),还能在乡人还愿的时候演上几场木偶戏,到了1950年清匪反霸运动开始之后,木偶戏班全部解散,沙地木偶戏从此销声匿迹。直到20世纪80年代,在沙地乡政府文化站的努力下,勉强组团进行演出。此时不仅剧团人手奇缺,艺人技艺参差不齐,而且看戏的观众也是通过行政手段指定各生产队包场观看揽下的。这次组团的初衷大约是为了响应在20世纪80年代初由全国各地掀起的一场发掘、抢救和继承传统地方剧种的工作,但是,这种靠行政干涉组织演出活动的剧团只存活了大约不到一年的时间就解散了,并没有取得抢

①翻拍自恩施市沙地乡木偶戏民间艺术大师申报材料,DVD,沙地乡人民政府2009年5月8日录制。

②傅谨《有多少濒危剧种亟需救援》,《薪火相传——非物质文化遗产保护的理论与实践》,中国社会科学出版社,2008年,第160-161页。

③《诸葛发兵》木偶片段见于恩施市沙地乡木偶戏民间艺术大师申报材料,DVD,沙地乡人民政府2009年5月8日录制。



救和继承传统的理想效果。或许,这种人为推动的力量用在别的地方剧种中有可能是一剂良方,但是用在已经消失了30多年之久的沙地木偶戏上就不太灵验了。再下来,就是在非物质文化遗产保护呼声感召下的新世纪。2004年8月,以向承福为主的木偶艺人在沙地教堂内排练木偶戏《芦花荡》,于2006年领班参加全市春节“民间艺术荟萃”专场文艺演出;2007年排练了木偶片段《诸葛发兵》。从后者的影像资料中可以看出,一台片段演出共有五尊木偶,四位艺人,后台配唱和念白,以及主要人物的表演大约都是向承福一人完成的。而2007年的向承福已经是70多岁的古稀老人了。

沙地木偶戏的过去曾经历过什么,我们不得而知。只知道它开始呈现在我们面前的时候就已经是败象环生了。而且从1950年至今的60多年的时间里,沙地木偶戏在民间的自主活动和演出几乎为零,靠行政手段组织的演出活动也极其短暂,不大可能会给人们留下多少深刻的记忆。因此,很难说它还有多少值得保护的价值。

其实,用条条框框来衡量一个“非物质文化遗产”项目是否有值得保护的必要性和可能性还只是个显性问题,而往往容易被人忽视的隐性问题则是理论上拥有该“非物质文化遗产”项目的群体是否在现实中真正拥有它。而这恰恰是“非遗”保护必要性和可能性的真正前提。

在沙地乡政府有关沙地木偶戏的各种宣传、申报材料中都很清楚地显示其拥有悠久的历史传统。爱德华·希尔斯(Edward Shils)曾在《论传统》中这样形容“传统”：“传统意味着许多事物。就其最明显、最基本的意义来看,它的涵义仅只是世代相传的东西(traditum),即任何从过去延传至今或相传至今的东西。……traditum是已经相传下来的,或正在被传下去的东西。”传统涵盖的范围很广,它既包括物质实体,也包括非物质层面的东西,诸如信仰、艺术,等等。如果仅从非物质层面来设定传统,至少在艺术、技艺等文化方面的传统便无异于“非遗”了。爱德华还大致设定了传统所需要的时长,“它(引者注 traditum)

至少要持续三代人——无论长短——才能成为传统”。根据爱德华的说法,假如我们以20年为一代来计算,那么三代人的时间应该就是60年。也就是说,一个东西或者一种文化至少要持续60年才能成为“传统”。

沙地木偶戏从1950年消失之后至今已过去了60年有余,期间的星星之火(1980年代组建的木偶剧团维持不到一年的时间)大约可以忽略不计。这就意味着1950年之后出生的人(即目前60多岁以下的人)对沙地木偶戏是陌生的,即使偶尔在当年见过一两次表演的人对其印象也不可能太深。“非物质文化遗产”的价值在于唤起我们对过去的珍贵记忆。当身处异乡的游子能有幸看上一段再熟悉不过的木偶戏,听上一曲或高亢或低沉的北路段子,他一定会想起那个曾经有木偶戏相伴的美好童年,以及童年里那泥土的芳香、可爱的玩伴、母亲的爱抚和父亲的棍棒。原来有木偶戏的地方就是家,就是爱和心的归宿。

然而,这些理论上拥有沙地木偶戏的人们,并没有真正拥有它,他们之中的绝大部分人是不曾见过它的模样的。就木偶戏而言,这些理论上拥有木偶戏的群体经历的几乎是60多年空白的传承,空白的传承里有木偶戏的影子和记忆吗?没有影子和记忆的时空管道还能叫“传统”吗?是的,只要向承福老人还在,恢复部分木偶戏片段是大有可能的,但是这些陌生的木偶片段里还能承载多少珍贵的记忆以及在多大程度上能够成为游子们最后的精神家园呢?恐怕绝少了,也真的不能了。

如果政府非要费九牛二虎之力呼吁年轻人来传承这个断层了三代人已久的传统,那么也只能是政府一厢情愿的行为,最多也只是满足个别少年人的好奇之心罢了。政府只是个机构而已,展开工作的当然还是在政府内履职的个人。当绝大多数人对这份事不关己的工作毫无响应的时候,久而久之,主事之人也一定也会感到厌倦和无力的。

“行路难,难于上青天”。对于向承福而言,这是莫大的憾事,而我们除了惋惜还能怎样呢?

①恩施市沙地乡木偶戏民间艺术大师申报材料,DVD,沙地乡人民政府2009年5月8日录制。

②⑤[美]爱德华·希尔斯《论传统》,傅铿、吕乐译,上海人民出版社,2009年,第12-13页。

③对于传统所涵盖的范围,爱德华是这样说的:“传统——代代相传的事物——包括物质实体,包括人们对各种事物的信仰,关于人和任何事物的形象,也包括有惯例和制度。它可以是建筑物、纪念碑、景物、雕塑、绘画、书籍、工具和机器。它涵盖一个特定时期内某个社会所拥有的一切事物,而这一切在其拥有者发现它们之前已经存在。……最近重版的英译本《伊利亚特》是 traditum,巴特农神庙也是 traditum。”参见[美]爱德华·希尔斯《论传统》,傅铿、吕乐译,上海人民出版社,2009年,第12页。

④“非遗”的定义经历了一个漫长的不断完善的过程(见《非物质文化遗产概论》第二章第一节“非物质文化遗产”概念的提出)。但笔者还是偏爱最通俗的语言:“非物质文化遗产,是人类通过口传心授,世代相传的无形的、活态流变的文化遗产。由于这种无形的、活态流变的文化遗产深藏于民族民间,是一个民族古老的生命记忆和活态的文化基因,因此它体现着一个民族的智慧和民族精神。”见王文章主编《非物质文化遗产概论》序,文化艺术出版社,2006年,第1-2页。

戏曲如何表达情感

■ 黄李娜

内容摘要：对戏曲情感表达问题的讨论，从某种意义上说就是对戏曲根本性问题的回答。我们可以从包括文学在内的多元角度对戏曲进行解读，但“上演”仍然是戏曲存在的最根本的方式。戏曲演员的成长和一部戏的排演都离不开对现实世界的体会和领悟，对于演员的成长，“体悟”可以理解为能使戏曲学员更快进入复杂化、抽象化程式表演的语言提示和心理暗示；对于一部戏的排演，“体悟”是为了使程式能够达到最佳的排列组合状态，以期最大限度地符合特定角色的性格特征。“体悟”与自然的真实再现方式无关。

关键词：情感表达 表演性 体悟

中图分类号：J80 **文献标识码：**A **文章编号：**0257-943X(2015)06-0074-09

DOI:10.13737/j.cnki.ta.2015.06.010

Title: Expressing Emotions in Traditional Chinese Theatre

Author: Huang Lina

Abstract: Discussing how traditional Chinese actors express emotions is, in a sense, part of the essential nature of traditional Chinese theatre. Although it is possible to interpret traditional Chinese theatre from diverse viewpoints, including from the viewpoint of literature, performance is still its most essential practice. In traditional Chinese theatre, neither the maturity of an actor nor the production of a play can depart from understanding and comprehending the real world. It is this “understanding and comprehending” that could be explained as language directions and psychological hints that can help even the most mature actors learn the complicated and abstract performance conventions of traditional Chinese theatre. This also aids in play productions to arrange and present the state and characteristics of a play. Understanding and comprehending allow the plays to be separated from a realistic and natural representation of reality.

Key Words: expressions of emotion; performativity; understanding and comprehending

冯梦龙在《情史·序》中对情感做出了至高的评价：“天地若无情，不生一切物。一切物无情，不能环相生。生生而不灭，由情不灭故。四大皆幻设，性情不虚假。”^{[1](序)}的确，人间无处不说情，艺术领域尤甚。戏剧，尤其是中国戏曲似乎又是专门为情而设的，“在中国的戏剧舞台上，戏剧情节的进展速度是按照情感表达的速度经常变化的，与情感表达无关的情节总是很快被掠过，而一旦进入到需要展现主人公内心世界的场合，时间在舞台上就好像被无限地放大了”。^{[2](P.119)}因此，将戏曲的情感

表达问题作一次深入探讨,就显得尤为必要。

那么,戏曲是如何表达情感的呢?我们将之细分为三个层面的小问题:戏曲是通过什么来表达情感的?“什么”又是通过何种方式来传达的?情感的最后接受者是谁?

—

“戏曲是通过什么来表达情感的?”对于这一问题的回答,我们不得不触及到戏曲的根本性问题。

王国维开启了将戏曲作为文学研究之先河。他在《宋元戏曲史·序》中将元曲提高到了那个时代的文学的顶峰地位。“凡一代有一代之文学:楚之骚,汉之赋,六代之骈语,唐之诗,宋之词,元之曲,皆所谓一代之文学,而后世莫能继焉者也。”^{[3](自序)}书中还单列了第十二章和第十五章专门从文学品格的角度论述元杂剧和元南戏之佳处所在:“元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣”^{[3](P.116)};“元南戏之佳处,亦一言以蔽之,曰自然而已矣。申言之,则亦不过一言,曰有意境而已矣。故元代南北二戏,佳处略同;唯北剧悲壮神雄,南戏清柔曲折,此外殆无区别”。^{[3](P.145)}诚然,将戏曲作为文学作品细细品味其文学旨趣亦未尝不可,但是这将很难区别戏曲与其他文学作品之间的根本差异性之所在,小说杂文不也这样品读的么?周贻白对此则有不同的认识,他说:“……盖戏剧本为上演而设,非奏之场上不为功。不比其他文体,仅供案头欣赏而已足。是则场上重于案头,不言而喻。设徒根据剧本以辨源流,终属偏颇。”^{[4](自序)}对于这一点,不惟戏曲如此,其他戏剧亦然。正如谭霏生所言:“一部剧本出版后,被置放在图书馆里或私人书架上,可以随时供人阅读,这时,它只具有文学价值,尚不具有戏剧价值。真正意义上的戏剧作品,指的是一场戏剧演出。”^{[5](P.8)}因此,对于戏曲,包括其他戏剧,“上演”才是其存在的最根本的方式。

对戏曲的研究和解读应该是多元的,文学也是其中重要的研究向度和解读方式之一,而且从中国戏曲史的角度上看,认为戏曲是文学作品的人也不在少数,比如在吕天成的先人和吕天成看来,戏曲作品首先是用来看的,其次才是用来搬演到舞台上供人们看的。^{[2](P.117)}但是,正如追求“本体意义”和“风格意义”^{[5](P.182)}是两个不同层面的问题一样,我们完全可以尝试着从包括文学在内的各个角度来研究戏曲,但是在判定何为戏曲的第一性问题上,我们必须慎之又慎。文人品读戏曲案头之作,犹如品读其他体裁的文学作品一样,他们可以直接将自己的情感投射到眼前的作品中去,并随着剧中人的遭遇和经历产生或喜或悲的情感波动,直接与剧作者产生情感共鸣。但这只能是作为读者才有的情感体验,哪怕剧作再感人,没有通过演员的表演,观众是永远无法体会到这份情感的,因此,这就不是本体意义上的戏曲情感体验。

本文所讨论的戏曲是在周贻白意义上的“场上”的戏曲,而不是案头之作。既为场上搬演的作品,表达情感的过程一定是通过演员来实现的,而且戏曲对演员的重视程度也远远超过世界上任何一类戏剧。焦菊隐对这一问题有着非常深刻的认识,他说:

戏曲文学剧本总是很短的,可是演出来不但很长,而且精彩动人,紧紧吸住观众。……西方虽然也有表演中心理论,而且是主要学派,但终不能像中国学派这样把表演看做是唯一的。^{[6](P.106)①}

戏曲在对待剧本的问题上与话剧有着很大的不同。一个剧本的好坏一定会直接影响到话剧舞

台的整体效果以及观众对戏的评价,但是戏曲则不同,观众认为好看的戏,反映在剧本上有时往往很不起眼,全凭演员的表演。汉剧《审陶大》中有这样一个细节:江洋大盗陶大之妻曾经哺育过的一个婴儿长大后成了八府巡按,于是陶大被请去任所纳福。就在他赶路前往巡按府的这段戏,台词只有一个字“走”。如果让话剧演员来演,可能就是一个很普通的过场了;如果以剧本论好坏,这样简单的剧本又如何称得上是好呢?但是戏曲演员就可以将这“走”字演得活灵活现,将这个以杀人劫财为生的强盗暴戾、做贼心虚、时刻担心自身安危的怯懦心理以他无比精湛的程式技艺表现得栩栩如生。这个演员就是人称“大和尚”的李春生。^{[7](P315-316)} 这段戏是这样演的:

陶的第一个动作是左手提袍(红开氅),右手以扇遮脸,在打击乐“急急风”声中,疾速地以矮身法冲到马门(上场门台口),放下衣襟,移开遮脸的扇子,紧接着亮一个高相。犀利的眼光注视前方,搜索是否有人暗算他或者捉拿他。一看无人,一箭步跳到台左,继续搜索,无人,再一个台步跳到台右,仍然无人。经过左右两角四面八方的观望以后,陶大感觉到确实没有人注意他时,然后跨到舞台中央,但是仍然放心不下。……继续观望,以右手的扇子配合头部的动作上下打了两个照面。……最后一次打量完之后,陶大的心情开始平定,放下右手的扇子,另一种面貌马上就泛起来了。……他眼露凶光,左手猛掸衣袖,右臂猛伸,右手以扇指向前方,喝道一声“走”!十分威武地像一阵旋风迅疾下场。^[8]

一个“走”字,戏曲演员就可以演上如此精彩的一大段,而这正是观众的看点,看演员是如何将这个“走”字演活的。像这样的例子(剧本寥寥数字,演员演上一大段),在戏曲中还真不少呢。比如《挑滑车》中高宠的力战致死;《坐楼杀惜》中宋江遗落招文袋而重回乌龙院寻找的一段“哑剧”;《拾玉镯》开场时孙玉娇在门前做针线、放鸡、喂鸭、数鸡的一大段戏,都和剧本没有多大的关系。^{[7](P315)} 这也就是梅兰芳所说的:“人们在欣赏戏曲时,除去要看剧中的故事内容而外,更着重看表演。”^{[9](P.31)} 当然,以现实情况看,优秀剧本和优秀导演也很重要,好剧本和好导演一定会让演出增色不少,但是在传统戏曲的舞台上,一台好戏一定是需要历经长期幼功训练的演员才能表演出来的,对于程式技巧的运用和把握,再高明的导演和编剧都是无能为力的。因此,在戏曲表演中,演员永远是第一位的,戏曲就是通过演员来表达感情的。

二

既然戏曲是通过演员来表达情感的,那么演员又是通过何种方式来传达的呢?毫无疑问,戏曲演员是通过程式表演来展现故事情节的。这其中自然要涉及一个学术界争论已久的问题,那就是西方的“体验论”对于戏曲表演到底意味着什么?

上世纪四五十年代斯坦尼斯拉夫斯基“体验论”传入中国后,很快就在戏曲界掀起了学习的热潮。阿甲曾经说过:“解放以后,戏剧界如果不学斯坦尼斯拉夫斯基体系,好像就不是来自正宗。连科班出身的戏曲演员,也受很大影响。”^{[10](P.150)} “不管是话剧还是戏曲,如果你不是按照斯坦尼斯拉夫斯基的体验方法来办,似乎就不是现实主义,也不是什么体验派体系了。把文化不高的戏曲演员吓得只好割舍戏曲自己的特殊的体验方法。”^{[11](P.659)} 细细思量这些近乎疯狂的举动,其背后潜藏着对自身传统文化的极端不自信和对西方戏剧理论的无理性推崇自不待说,更严重的是,它使得西方传统模仿意义上的再现性思维影响了戏曲界整整半个多世纪之久。当然,阿甲对斯坦尼的认识也不是

一蹴而就的。^①

阿甲曾在1950年代作了《戏曲建立新的导演制度问题》的发言。他说:“我觉得如何把中国戏曲传统的表演方法和苏联斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论相结合,这是戏曲界应该讨论的问题。斯坦尼的表演体系,最反对的是形式主义,而旧剧的表演方法最大的缺点也即是形式主义。”^{[12](P.94)}“体验论”是苏联戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基提出的西方话剧表演理论体系,它是建立在西方自然主义美学基础之上的,与亚里斯多德被文艺复兴时期意大利的卡斯特尔维特罗(Castor Vetro,约1505~1571年)误读之后的“模仿论”^③一脉相承。它要求演员在表演时要进入角色,要演得跟真实的生活场景一模一样,演员和角色之间要“连一根针都放不下”,即演员就是角色。不仅要达到性格逻辑和生活逻辑的逼真性,更要“忘记自己是个演员”,要和“剧中人融为一体”。

但是,1960年代之后,阿甲逐渐意识到了斯坦尼斯拉夫斯基“体验论”的局限性,而且越到后来越意识到“体验”与戏曲表演中的程式化之间的矛盾是如此尖锐和不可调和,并给戏曲艺术的发展带来了危害,他说:

在排戏的时候,片面地强调“生活于角色之中”、“当众孤独”的情绪体验,轻视或反对舞台程式以及演员和观众创作之间的交流;强调生活真实原样的“再现”,反对生活真实变样的“表现”……^{[13](P.230)}

虽说阿甲对“体验论”表现出了反感,但是他依然没有彻底地摆脱。1979年11月,阿甲在全国部分戏剧导演讨论“斯坦尼斯拉夫斯基体系在中国的运用问题”时,作了题为《斯坦尼斯拉夫斯基体系与中国的戏曲表演》的发言:

我们的戏曲,应该吸收斯坦尼,分析戏曲剧本主题、思想、情节、人物性格,都应该学斯坦尼。……但我并不认为中国戏曲就是体验派,……体验和表现是分不开的,如一定要说派,说它是表现派较合适。……学习斯坦尼对提高中国的戏曲舞台艺术很有好处,但只是借鉴——很重要的借鉴。^{[14](P.236)}

阿甲的这段发言,也不全是为斯坦尼辩护,他也深知戏曲不可能是体验的,但是他隐约觉得体验也是不可抛弃的。其实,这种矛盾的表述同样发生在当代戏曲演员的身上,演员赵刚是这样描述他的舞台感受的:

戏曲的情感形式和生活的情感形式是有矛盾的,……有的演员演忠义之士,表现刚毅忠耿之气,常常挺直身子,甚至屏住呼吸,以示气宇轩昂。动作虽讲节拍,但矫枉过正,反而不美。……演员只有深入角色,在角色的规定情境中生活和行动,才能流露出角色的感情来,即是有感而发的。^[15]

戏曲演员李长安对舞台表演同样有一番深刻的体会,他说:

戏曲舞台的情感,绝不等于生活的情感。……一个戏曲演员如果他的情感还没有转化成技艺时,那他一上台去,情感越是丰富,洋相就越是出得更足。……不体验就不能入乎角色之中,更不能超乎角色之上,或说出于角色之外也可以。^[16]

不难看出,演员们在讲述自己舞台表演体会的时候,都一致认同生活的情感和舞台的情感是完全不同的,演员在舞台上的完美表现和情感流露一定是来自于极其艰难的功法训练,如果没有经历

过这种严苛的幼功训练,希望仅仅是通过自然感情的流露而获得良好的舞台效果那是绝对不能的。当一个演员尚未将自己的情感外化成扎实的表演程式的时候,一切情感都是徒劳的,而且自然情感越丰富,“洋相”就会出得越大。即使有了扎实的舞台程式技巧的基础,在表演中一味强调自然情感,效果也不会很理想,正如引文中提到的有些老演员一样,在演忠义之士时喜欢毫无章法地挺直腰杆,屏住呼吸,要知道这些随意的动作夹杂在程式表演中是不协调的,会对程式表演产生干扰。

阿甲和戏曲演员显然都很明白自然情感是不适宜直接参与戏曲程式表演的,也就意味着斯坦尼的“体验论”是不适宜用在戏曲演员的舞台表演中的,但是阿甲最终还是强调“体验”对于戏曲演员的必要性;其他演员也强调体验角色的重要性。一面强调自然感情有碍于演员的表演,一面又要演员深入角色,体验角色,这岂不是自相矛盾?

其实这里面是有原因的。一个戏曲演员从学戏开始到上台表演的成长过程和一部戏从阅读剧本到场上搬演的排戏过程,都需要经历对现实世界体会和领悟的过程,体悟角色所处的场景、体悟人物的性格特征;体悟现实生活中的每一处景、每一段情,哪怕是与现实生活相对应也未尝不可。但是,所有这些体悟的过程一定只能在舞台之下完成的。对于戏曲学员学习训练的过程而言,体悟可以理解为示意,一种能够使戏曲学员更快进入复杂化、抽象化程式表演的语言提示和心理暗示,即有了体悟的过程,才有可能调动起学员的主观能动性,才有可能对老师的示范做到心领神会,更好地接受并习得表演技艺。任何一种抽象的形式最初都是来源于对现实世界的观察和体悟。马克思在论证数和形的关系时这样说过:

数学是从人的需要中产生的,……但是,正像在其他一切思维领域中一样,从现实世界抽象出来的规律,在一定的发展阶段上就和现实世界脱离,并且作为某种独立的东西,作为世界必须遵循的外来的规律而同现实世界相对立。^[17](P.377-378)]

数学作为一种抽象形式的存在一开始是从现实生活中产生的,当它发展到一定阶段的时候就与世界相脱离,成了与世界相对立的独立的东西。同理,程式一开始也产生于现实生活之中,到了一定阶段就与现实生活相脱离而站在了生活的对立面。还原程式形成的历史(即将程式与现实一一对应)对于探索戏曲艺术的审美本质或许毫无裨益,因为在这个问题上,我们更应该关注的是这个抽象形式的呈现是如何可能的。但是作为训练戏曲学员的一种方式,还原程式形成的历史应该是大有帮助的,这样可以使戏曲学员更易于掌握程式表演的技巧。这如同“许多初学者不愿意按欧几里得所讲述的方式来学习几何学,三个学生中未必有一个真正理解他究竟在做什么——这首先是因为人们没有一开始就把具有实际意义的理智的出发点交给学生,而古代的木匠和建筑师们,当他们在自己的生产劳动过程中开始确定高度和距离的关系时,却能站在这个出发点之上”。^[18](序言)]试想一下,对一个完全不懂程式的初学者而言,这些抽象化了的程式是何等的复杂,为什么是这样哭的?为什么是这样笑的?为什么惊恐是这样的?因此,从体悟中开始学习程式或许可以达到事半功倍的效果。但是,这与斯坦尼的进入角色的体验完全不是一回事,体悟不仅仅是学习的辅助手段,更是心领神会地接受并习得表演技艺的前提。也许实际的程式教学中并不是这样的,正如我们刚开始学习几何学时也很少与实际相联系,但是可否做这样的尝试呢?

戏曲演员对现实生活的体悟是获得舞台上更加精准而细腻的程式表演的手段。戏曲在历经了近千年的发展流变之后,其审美形式因已经极为成熟,演员可以借助舞台程式表演生活中的任何一处场景、任何一个人物,虽然“扮不像人的人,说不像话的话”,但是你完全可以置身于其中而浑然不觉其假,因为即使是一个很小的表情,它都已经通过极其细腻、精微的程式出神入化地表现出来了。在京剧中,仅仅是笑和哭,就有百余种的分别,只咳嗽一项,便有二百余种之多;^{[19](P.191)}就梅兰芳那兰花指和眼神据说就多达七八十种;光胡须的式样就有几十种之多,如此等等,也就意味着高度发达的戏曲程式已经将现实生活中可能出现的表情、动作等都囊括其中了,而这些精细程式的创造,不就是为了更准确地表现人物的身份和性格特征吗?为了更准确地领悟并运用这些程式,尤其是精细的表情程式,演员确实需要从具体生活中观察不同人物的性格特征,体会人物的现实情感。但是,这里必须要和斯氏的“体验论”划清界限,戏曲演员观察生活,体悟人生,不是为了在舞台上能够更好地进入角色,与角色合二为一,而是从中获取表演的灵感,使舞台上的各种程式如身段、表情、脸谱、唱腔、妆容等能最大限度地符合特定人物的性格特征,使舞台人物更具灵气和神韵,更加精致而富有美感,它与自然的真实再现方式无关。

程砚秋在说到京剧做派的时候,就曾举过张庆奎在《三家店》里如何扮演秦琼的例子。他说:“他扮演的秦琼头一个出场(当时秦琼被靠山王杨林调来比武,由罗周押解着他由家乡往登州起解),心里是很压抑的,内心燃烧着愤怒的烈火,可是秦琼的性格却是比较稳重的,演员表现出的神态是这样:上场后,态度很沉稳,并没吹胡子瞪眼,或是转眼珠,但是他的眼神是‘直着的’,不常‘暂闭眼’,使人一望而知他的心里忧抑,虽然外形是静静的,可是心里头充满了复杂的动荡,这种表现人物的手法,在我们戏曲里叫做‘动中有静’的做派。”^[20]这是多么精微细腻的做派啊,试想,如果张庆奎没有认真琢磨过主人公在当时情境下的心理状态,是无论如何也演不出这般传神的表情来的,因为这个做派就是要求演员将眼神、身段等程式达到一种最佳的组合状态,当然不是简单生硬的重组,而是一气呵成的艺术表演状态。

在此,我还须强调一下,戏曲演员对现实世界的体悟和对剧中人物所涉程式的思考,一定是放置于舞台之下进行的,这是一个艰难痛苦的训练过程,演员必须要将对生活的感悟与程式一道,诉诸于自己的身体,并在一次又一次的重复训练之中,强化身体的感觉,形成永久性的身体记忆,使他们的每一次举手投足,就是一次完美的亮相和呈现。演员只有在舞台下训练到能够理性地把握每一个动作,也只有做到每一次亮相、每一次呈现都百分之百的精准和到位,才不会担心到了舞台上演砸和出错。这种亮相和呈现不需要参杂临时起意的自然情感,因为自然情感太过感性和不稳定,假如演员依靠自然情感登台表演,那么,舞台的效果就没有保障,一定是时好时坏,甚至砸台。舞台演出一定是平时训练的结果,是理性的整体技艺的呈现,尤其是在以音乐为主导的戏曲舞台上,几乎不可能有时间容得下演员再去细细体味剧中人物的情感。这里还有一个很能说明问题的例子,那就是传统木偶戏的表演。从传统木偶戏的唱腔、身段等舞台表现手法来看,它与戏曲几乎是一样的,就连搬演的剧目大多也是从戏曲中移植过来,唯一不同的是前者用木偶来演戏,后者由演员来演。木偶本身是没有任何感情可言的,而且表情还很僵硬,当初雕刻成怎样就是怎样。可是,我们看传统木偶戏的时候还是觉得好看,甚至还津津有味,浑然不觉其假。这是因为前台木偶演师通过精湛的

操纵技艺,让木偶的每一个动作都符合戏曲的程式之美。很显然,这是一种极其理性的表演,在木偶表演的过程中不可能有任何自然情感的流露,但我们还会觉得这样的表演很生动,甚至觉得舞台上的每一个木偶都是富于感情的,这就是为什么说我们的戏曲可以凭藉理性的表演能够达到动人的舞台效果的原因了。

舞台下的体悟和训练犹如雕塑家尚未完成的一件雕塑作品,还需要再反复细致地推敲和打磨,才能成为一件真正的艺术作品,而这个推敲打磨的过程对于欣赏者而言是隐蔽的,欣赏者可以完全不用理会艺术家是用什么方式来完成作品的,艺术家也无需将这个过程的诉之于公众,因为公众要欣赏的是那个艺术成品。同理,一部戏的搬演,戏曲演员同样需要经历这个“半成品”阶段,这个阶段当然可以采用一切可能的方式,比如说为了获得更加传神的程式表演,需要演员对现实情感加以体悟。但是,如果演员将这个舞台下方才用到的体悟方式误以为是舞台表演时所采用的方式,并将之在没有严加区分的情况下说了出来,就自然会产生像阿甲和其他演员那样的自相矛盾了,这就是问题的症结所在。

对于舞台上的表演,不仅仅是戏曲,就是西方话剧也应该做到精准和理性的表演。狄德罗在《演员奇谈》中早就声明了这个观点:

凭感情去表演的演员总是好坏无常。……今天演得好的地方明天再演就会失败,昨天失败的地方今天再演却很成功。但是另一种演员却不如此,他表演时凭思索,凭对个性的钻研,凭经常模仿一种理想的范本,凭想象和记忆。他总是始终如一,每次表演用同一个方式,都同样完美。^{[21](P.255-256)}

完美、理性、始终如一的表演,正是优秀的戏曲演员和其他戏剧演员都应该自觉追求的艺术高点。不可否认,演员在舞台上的华彩表演一定是伴随着即兴而至的激情的,这是优秀演员所具有的舞台爆发力,但是这样的激情也绝不是斯坦尼斯拉夫斯基意义上的进入角色之后的“声泪俱下”,而是一种技艺上达到炉火纯青之后的自由发挥,是“随心所欲不逾矩”的至高境界。这种激情的获得绝不是一件轻松的事情,而一定是建立在极其严苛的长期幼功训练之上的艰奥之美,也正是郑板桥意义上的“必极工而后能写意”。

综上,我们可以说,戏曲演员通过理性、完美的程式表演为情感表达提供了可能。

三

情感的最后接受者是谁?“戏曲的‘以情感人’,最后要落实在‘观众’心上,要他们一起共鸣。”^{[7](P.171)}接着,我们看看观众是怎样看戏的。焦菊隐如是说:

中国戏曲观众从走进剧场时起,就是为了来看看戏演得好坏的;……欣赏欣赏某某扮相如何,某人的唱腔如何,甚至从前还要喝茶,嗑瓜子。但是,这样的观众,竟会不知不觉地激动起来,跳到舞台上,殴打他所痛恨的那个奸臣。^{[22](P.165-167)}

中国观众看戏的目的可不是来看戏里的故事情节是如何发展的,因为这些故事内容他们实在太过熟悉,即使第一次不熟悉,随着戏的反复搬演,观众自然也就熟悉了,他们是要来看戏演得好不好的。除了极少数观众会对舞台上发生的故事产生真实的心理幻觉,正如那位观众会因为戏里的人

物(奸臣)激起他的愤怒之情以外,其他观众则是极其淡定、悠闲地欣赏着演员的表演,评论着他们的扮相如何如何,唱腔如何如何。如此,便道出了一个耐人寻味的事实,观众对戏曲产生共鸣,似乎并不完全是从情感上的,而更多地是从审美角度出发的。齐如山《国剧要略》中列举的好演员必备六要素:嗓音好、会唱、身材好、会动作、面貌美、会表情,^{[19](P.189)}几乎每一点都是为了演员在舞台上能更好地传达美。此外,对于戏曲舞台各个要素的规定也都是从审美角度考虑的。比如说声音,无论是歌唱还是念白,都要有歌义;戏曲中的一切动作都要改成舞的姿势;衣服、盔帽、胡须、脸谱等都要与人物的性格相配合;砌末要以不妨害舞的姿势为原则,绝对不许真的器物上台。^{[19](P.190-199)}所有这些规定的目的都是为了要避免舞台生活化,要美。

当然,除了对演员表演上美的评判之外,观众还少不了对舞台表演规范与否的监督,也就是看戏演得是否“正确”。这个“正确”并不意味着故事内容一定要符合历史事实,也不意味着故事情节的铺陈要合情合理,而是意味着要“切合规范”。^{[2](P.319)}这种规范就是要求演员要经得住“寻宫数调”行家们的检验,不能“错一工尺”;对角色的每一个身段要能精准的演绎与把握;要熟练地背诵剧本而不脱落一字一句;服装、发饰、胡须、脸谱等都要符合人物妆扮的惯例,等等。不难看出,从某种意义上说,观众们对这些舞台要素规范性几近苛刻的监督似乎还是没有脱离审美的考虑。

钱穆在《中国京剧中之文学意味》中谈到了他年少时在上海看京剧时的体会:

《四郎探母》……剧情深刻,极刺激感动人,但在戏中所包涵的问题固严重,因其在音乐绘画舞蹈的调和配合中演出,而在剧的收场中,穿插进两位国舅的丑角,又使人那么的放松与解脱。……这真可谓存神过化,正是中国文学艺术之最高境界所企。^{[23](P.174-175)}

细细思量这段话,钱穆当时看的一定是出好戏,演员完美的表演让他在欣赏的过程中就感受到了“放松与解脱”,而且记忆尤深。假如钱穆当时看的是一出烂戏,演员拙劣的技艺完全激不起他内心的快感和愉悦,他大约不会去追思中国戏所包涵的富有深意的问题,同样也不会发出对中国艺术存神过化境界的感叹。这样说吧,当我们说出“这是一出好戏”的时候,其实已经潜涵了两个重要的信息,那就是演员的完美表演和我们观剧时所感受到的那份审美的愉悦。如此,对于戏曲,对于观众,审美还是第一位的。

诚然,戏曲欣赏的过程是一个非常复杂的心理过程,会受观众自身审美情趣、生活阅历、文化修养、个性爱好等各方面的影响而呈现出多样化的审美心理感受。但是我们毕竟共同生活在中华文化的大背景下,世代沿袭的传统文化早已深深地烙在了我们的体内,形成了我们共同的集体无意识。这就是我们能够共同欣赏戏曲而都能感觉其美的心理基础,也就是我们虽然是感性的审美享受也带上了无可争辩的客观烙印的原因。

写到这里,我的心情不免有一丝沉重,因为,我曾深信不疑的戏曲常识——“戏曲是抒情的艺术”似乎并不足以说明戏曲审美的全部。戏曲演员的表演是建立在长期幼功训练基础上的理性的审美表达;戏曲舞台的各要素是从美的角度设定的;戏曲观众的欣赏更多也是从客观审美的视角出发的。与其说戏曲与观众之间产生的是一种情感共鸣,毋宁说它带给人们的是一种愉悦的,甚至带有判断性的审美体验。假如有可能,我或许应该将这篇文章更名为《戏曲美如何可能》。

✿ 注 释:

- ① 由于篇幅所限,文中所有引文都做了缩略处理,有兴趣的读者请参阅原文,以下不再说明。
- ② 关于阿甲对“体验论”的认识问题,可以参看邹元江著:《戏曲体验论的困境》,《湖北大学学报》(哲学社会科学版),2009年第2期。
- ③ 西方戏剧并非只有再现意义上的单一模仿传统,而是有三种模仿:一是柏拉图对先验世界的模仿;二是亚里士多德对可能世界的模仿。这个可能的世界也就是假定的世界,需要艺术家展开联想的创造。三是卡斯特尔维特罗(Castor Vetro)误读亚里士多德的对现实世界的模仿,即逼真地再现时间、地点、时间(“三一律”)。参见邹元江著:《戏剧“怎是”讲演录》,湖南教育出版社,2007年版,第38-52页。

✿ 参考文献:

- [1] (明)冯梦龙.情史类略[M].长沙:岳麓书社出版,1984.
- [2] 傅谨.中国戏剧艺术论[M].太原:山西教育出版社,2000.
- [3] 王国维.宋元戏曲史[M].北京:中华书局,2010.
- [4] 周贻白.中国戏剧史[M]上册.北京:中华书局,1953.
- [5] 谭霈生.戏剧本体论[M].北京:北京大学出版社,2009.
- [6] 焦菊隐.《武则天》导演杂记[A].《焦菊隐文集》编辑委员会编.焦菊隐文集[C]第四册.北京:文化艺术出版社,1988.
- [7] 陈多.戏剧美学[M].成都:四川人民出版社,2001.
- [8] 冯小红.《审陶大》的表演[A].湖北省戏剧工作室编.戏剧研究资料[C].第14辑.
- [9] 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[A].梅兰芳文集[C].北京:中国戏剧出版社,1962.
- [10] 阿甲.戏曲表演规律[M].北京:中国戏剧出版社,1990.
- [11] 阿甲.从昆曲《烂柯山》谈张继青的表演艺术[A].李春熹选编.阿甲戏剧论集[C]下册.北京:中国戏剧出版社,2005.
- [12] 阿甲.戏曲表演规律再探[M].北京:中国戏剧出版社,1990.
- [13] 阿甲.续谈戏曲表演艺术的问题[A].李春熹选编.阿甲戏剧论集(C)上册.北京:中国戏剧出版社,2005.
- [14] 阿甲.斯坦尼斯拉夫斯基体系与中国的戏曲表演[A].李春熹选编.阿甲戏剧论集(C)上册.北京:中国戏剧出版社,2005.
- [15] 赵刚.我对戏曲程式的情感体验[J].当代戏剧,2008(5).
- [16] 李长安.谈谈戏曲程式与情感体验[J].当代戏剧,2002(S1).
- [17] (德)恩格斯.反杜林论[A].马克思恩格斯选集(C)第3卷.北京:人民出版社,1995.
- [18] (英)爱德华·B·泰勒.人类学人及其文化研究[M].连树声译.桂林:广西师范大学出版社,2004.
- [19] 齐如山.国剧要略[A].齐如山文论[C].沈阳:辽宁教育出版社,2010.
- [20] 程砚秋.戏曲表演艺术的基础——“四功五法”[J].戏曲研究,1958(1).
- [21] (法)狄德罗.演员奇谈[A].狄德罗美学论文选[C].张冠尧、桂裕芳等译.北京:人民文学出版社,2008.
- [22] 焦菊隐.豹头·熊腰·凤尾[A].《焦菊隐文集》编辑委员会编.焦菊隐文集[C]第四册.北京:文化艺术出版社,1988.
- [23] 钱穆.中国京剧中之文学意味[A].中国文学论丛[C].北京:生活·读书·新知三联书店,2002.

(作者单位:福建师范大学戏剧与影视学博士后流动站、两岸协创中心福建师范大学文化研究中心)

论平阳木偶戏《南游传》的宗教价值

黄 李 娜

提 要：平阳木偶戏《南游传》是一部以陈靖姑一世神迹为主要线索展开的杀妖除怪、济世利民的 13 本连台本戏，是浙江省平阳县及周边地区民间木偶戏班在神诞日最常演的剧目之一。本文认为，该剧的宗教价值在于，它运用木偶戏这一民间喜闻乐见的艺术形式为我们传递出了一缕缕巫道合一的闾山派宗教信息。这其中包括闾山教主许逊与闾山教教义，道教醮仪的舞台呈现与宗教内涵等。

黄李娜，文学博士，福建师范大学戏剧与影视学博士后。

主题词：平阳木偶戏 南游传 闾山教 许逊 道教醮仪

平阳木偶戏《南游传》^①，又名《陈十四娘娘》、《皇君传》^②，是一部以陈靖姑一世神迹为主要线索展开的杀妖除怪、济世利民的 13 本连台本戏，其主要情节有：佛血投胎陈靖姑出世、为救兄长闾山学法、得道回乡斩蛇杀妖、为救黎民脱胎祈雨、归天显灵再收妖孽、玉帝敕封通天教母等。其中，温州收狸猫精、南广殿斩蛇、脱胎祈雨、连江收长坑鬼、追九州捉白鸡蛇头等故事最为精彩。该剧是平阳县及周边地区民间木偶戏班在神诞日里最常演的剧目之一，极具民俗色彩和宗教价值。本文主要讨论其宗教价值，认为平阳木偶戏《南游传》的宗教价值在于，它运用木偶戏这一民间喜闻乐见的艺术形式为我们传递出了一缕缕巫道合一的闾山派宗教信息。

一、闾山教主许逊与闾山派教义

平阳木偶戏《南游传》在浙江温州一带家喻户晓，包括操闽南方言的福鼎、苍南、平阳北港、洞头、台州玉环等地，每逢宫庙神诞庆典活动，大多会邀请木偶戏班演出一部太平戏《南游传》，以庇佑地方太平康宁。这部太平戏共 13 本^③，需连演 7 天 7 夜。

戏是从玉帝驾临群仙会开始的。凡间妖多民不安，玉帝说人间谁人为善，便立位仙邦，登位闾山教主。太白金星奏镇江府许逊十世为善，帝赠天书、法剑由太白金星领旨。是夜三更，太白金星讨梦赐天书、宝剑，许逊醒来发现天书和宝剑，

望空跪拜，合手读天书。此时同窗刘关保欲邀许逊同去海边玩耍，逊不愿去。关保便恶言相向，许逊怒而厮打，关保败，后结怨。后来海水渐涨，刘关保吞食捡来的龙珠变成龙，并由逆龙王收为龙子把守闸门。刘关保因记恨许逊欲调鱼兵虾将水漫镇江府。太白金星托梦许家明晚三更水漫镇江府。（水漫）^④全家登高山自逃。太白奏镇江逆龙王水漫镇江残害万民百姓，帝怒命王杨二将带天兵和许逊合兵斩逆龙取龙角迁闾山。龙子刘关保和逆龙王均被斩杀。太白金星带玉旨封许逊为真君。

这是闾山教主许逊受封前后的演义故事，许逊能立位仙邦，登领教主的原因是十世为善和斩蛟有功。当然这只是戏中的一个虚构情节，显然不能直接作为历史上许逊真人传记的依据。那么，历史上的许逊为何许人也？一般认为他是于吴赤乌二年（239）生于南昌，晋宁康二年（374）飞升成仙的，但确证他出生年代的资料尚无^⑤。据《许逊真人传》：

许逊字敬之，南昌人也。少以射猎为业。一旦入山射鹿，鹿胎从弩箭疮中出堕地，鹿母舐其子，未竟而死。逊怆然感悟，折弩而归。闻豫章有孝道之士吴猛学道，能通灵达胜。叹我缘薄，未得始之。于是旦夕遥礼拜猛，久而弥勤。已鉴其心，猛升仙去时，语其子云：吾去后，东南方有人，姓许名逊，应来吊汝，汝当重看之，可以真符授

也。至时逊果来吊。其子以父命，将真符传逊。奉修真感，有愈于猛。^⑥

引文大致为我们提供了如下信息：许逊出生于南昌，少时以狩猎为生。其学道目的是希望像孝道之士吴猛那样“通灵达胜”。他对吴猛倾慕不已，日夜膜拜，久而鉴其心。吴猛升仙后将真符托其子传授与他，许逊师承吴猛。

又据《蜀中广记》卷 9 云：“晋太康初，许逊为旌阳令。属岁大疫，死者十七八。逊以神方诊治之。符咒所及，登时而愈。”^⑦《太平寰宇记》卷 107《鄱阳记》云：“昔术士许旌阳斩蛟于此岩下，缘此名焉。”^⑧此二则明显带有传奇的色彩。前者记载许逊为旌阳县令，能以神方、符咒治大疫；后者显示许逊有斩蛟本领。我认为，许逊当时的主要身份应该是巫师，通过巫术为地方百姓禳灾除疫。蛟为中国传说中的水龙，许逊斩蛟显然是不能的，但由于其巫术了得，能够为黎民百姓解决一些实际问题是完全有可能的，于是他的事迹便越传越神了。相较之下，《许逊真人传》中的内容应更为可靠，不过许逊的巫师身份也当不假。

巫术是史前人类或巫师企图借助超自然的神秘力量，利用直接或间接的方式，对客体施加影响或控制来实现某种愿望，后来又与万物有灵、鬼神崇拜等观念结合，以占卜、解梦、禳灾、祈晴祷雨等法术，继续在宗教与朝野中发挥作用，有的成为民俗，有的载入官方礼典，有的转变为道教法术^⑨。闾山教就是道法和巫术有机结合的产物。木偶戏《南游传》奉闾山派为精神典范，故事中的人物关系及场景设计无不体现着闾山派的宗教特征，我们可以在戏里找到一些蛛丝马迹。戏中陈靖姑每一次收妖、祈雨都必设法坛、烧灵符、洒净水，口吹龙角、手执神剑，锣鼓喧天，伴唱助兴，上可通天请神，下可让阎王放魂。信仰在这里融为一体，让人很难确切地认定哪些是巫术，哪些是道法，这或许就是巫道合一最典型的特征。

以禳灾祈福，收妖除怪为闾山教的鲜明特征自不待说，但作为道教的一个分支，它是否真正宣扬了一种教说？换言之，它的教义又是什么呢？道教净明派的发展历程或许可以给我们提供些许启示。

与闾山教一样，净明派奉许逊为祖师。净明派道团在其发展的过程中大致经历了四个阶段。

第一阶段，以单纯的神仙信仰为主。这一时期的许逊主要是凭藉修行仙道获得灵威来救济民众的苦难，为民众祈福禳灾。“四乡百姓聚会于观，设黄篆大斋，邀请道流，三日三夜，升坛进表，上达玄元；作礼焚香，克意诚请。存亡获福，方休暇焉。”^⑩从许逊升天后至唐代的五百年间，西山道观的“消灾祈福”和“存亡获福”等设斋不绝如缕。至于这一阶段的教说，则不甚明了。第二阶段的许逊教团增加了孝道的新伦理教说，其特征是寻求“赈乏蠲痾，剪妖馘毒”的灵异同孝道的结合。从六朝末期至唐代中叶，在宗教界内部就有把儒家的孝道教说化的显著动向，《孝道吴许二真君传》中载：“吴许二君拱揖相谓曰：吾等积德累业，所冀利民。不能为人除害，何以彰余道德矣？……见闻之人莫不慑惧，匪神仙志道之士安能戮力而绝灭者焉？”^⑪吴猛和许逊的对话也告诉我们，道德的修炼是成仙的必要条件，修行孝道的目的在于济世利民，而灵能的获得则是修行孝道的必然结果。这就是“孝道之秘法”，许逊信仰因此受到宋朝历代帝王的崇奉。第三阶段的许逊信仰，就是将所谓的“孝道之秘法”向“忠孝之道”进展。到北宋末期，帝王对许逊信仰急剧加深起来，宋徽宗降玉册奉许逊以“神功妙计”尊号，希望从此得到许逊的佑护，祈愿国家长治久安。应该说这与北宋末年国家所面临的内忧外患的政治危机有关。第四阶段，自南宋至元初的 200 年间，许逊教说的最终形态“净明忠孝道”成立。净明道教的特征如果以《净明忠孝全书》之“玉真先生语录”中的话作为概括，那就是：“净明乃无形之大道，而报答君亲之恩的忠孝乃大道之本。”据此实践忠孝，即能成就仙道，“如水归海，合于道真”^⑫。

事实上，与道教净明派教说相似，始终贯穿着闾山教精神的《南游传》中也处处体现着忠孝的思想。《南游传》的开篇，玉帝以许逊十世为善准奏其立位仙邦荣登闾山教主，十次轮回世世为善，这不就体现了“万事善为本，百善孝为先”的忠孝思想吗？大哥法通失身蛇口，又遇陈老法师后背生痛疼痛难当，二哥法清及家中女眷又无力回天，陈靖姑毅然选择闾山学法，誓言挽回兄长之命，以此抚平父母的失子之痛，这不就是孝道之秘法吗？福州地界倭寇作乱，海盗猖獗，陈靖姑运用闾山道法，为国平寇，救黎民百姓于危难之中，万岁念其护国有功，封其为护国

夫人。忠是广义的孝，孝是狭义的忠，自古忠孝两相依，这又是一处忠孝思想的体现。

虽然我不能就此认定闾山教的教义就是宣扬忠孝思想，也较少见到关于闾山教教义确切一致的表达，但以忠孝为颂扬对象，将宣扬与人为善的思想看作是其教义内容的一方面当不为过。

二、道教醮仪的舞台呈现与宗教内涵

在木偶戏《南游传》的舞台呈现中，道教醮仪的展示应属精彩看点之一。陈靖姑闾山学法得道回乡的路上一路斩蛇除妖，救苦救难，其中需要设坛打醮的情节有：温州收狸猫精、南广殿斩蛇、排骨炼丹^③、脱胎化屋^④、祈雨以及升仙后捉白鸡蛇头等。

早期醮仪是作为祭祀时祀神酬谢的一种仪式。宋玉《高唐赋》云：“有方之士进纯牺，祷璇室，醮诸神，礼太一。”^⑤汉宣帝神爵元年（前61），方士“言益州有金马碧鸡之神，可醮祭而致”^⑥。如今，以祀神酬谢为本意的醮仪在功能上有了不少延伸，迎请各方仙真神灵助阵，灭妖除怪、济世救人似乎成了道教醮仪更为现实的宗教目的，这从木偶戏的打醮情节中似乎也可以略窥一二。

《南游传》中的醮仪是一种艺术化了的道教科仪的舞台呈现，是现实中道士打醮的缩影，由于需要顾及舞台表演的其它因素，它在形式上会有所取舍，但就其精神特质而言，应该是不变的。

《南游传》所涉及到的醮仪大致有“斩蛇收妖”和“济世救人”两类，“收狸猫精”、“斩蛇”、“捉白鸡蛇头”等属于前者，“排骨炼丹”、“脱胎化屋”、“祈雨”属于后者。从录像^⑦和手抄剧本中看，这两类醮仪并没有明显的类的区别，但每类中的每种仪式过程都存在细微的差异。撮取三种以观之。

1. 祈雨醮仪

在热闹的锣鼓声中，木偶艺人将神案摆在戏台的左前方，神案上摆着一对燃着蜡烛的烛台，一盏插有三炷香的香炉，一张灵符和一个装着净水的碗。百姓（由演员操纵的木偶）先在神案前跪拜，焚烧灵符，接着念诵《皇君咒》（由后台鼓板师阿邦师傅配念）：

行罡作法陈夫人，普怜军兵百万人；
百花桥头度男女，鼓角吹回临水宫；

父是陈家陈总者，母是西天葛夫人；
甲寅年中正月半，寅时生下母娘身；
金盆提水来洗面，银盆提水洗娘身；
年等十三去学法，闾山发主法流传；
救得东宫蔡皇后，双生太子正分明；
文武百官其钦仰，万岁御前谢龙恩；
赦其法宝游天下，灵符咒水救万民；
弟子一心专拜请，皇君娘娘亲降临。

《皇君咒》是用来颂扬陈靖姑的神迹的，念诵速度平缓，节奏单纯，一字一音，似念似唱，只用鼓槌击打大鼓边缘作为伴奏。念诵完毕，百姓退场，陈神娘^⑧上场。这里的音乐还是采用节奏型的打击乐，由三种简单节奏型反复组合而成，演奏乐器为锣和鼓。陈神娘出场时头裹神额、红头巾，身着红衫、红裙子，左手握龙角放在胸前，右手执神剑举过头顶，根据不同的音乐节奏在舞台上时而前进，时而后退，时而向左，时而向右，时而又在原地转圈。这种带有舞蹈性质的科仪动作应该就是“步罡踏斗”。“步罡踏斗”是道士斋醮时礼拜星斗、召请神灵的法术。它是在醮坛上占方丈之地，铺设罡单，罡单以四灵（青龙、白虎、朱雀、玄武）、二十八宿和九宫八卦组成，象征九重之天，高功脚穿云鞋，在罡单上随着道曲，沉思九天，按星辰斗宿之方位，九宫八卦之图，以步踏之，即可神驰九霄，启奏上天^⑨。其宗教意蕴是将醮坛转换为神界，高功踏禹步，掐指诀，念咒语，手舞足蹈，飞蹑罡步，如扶摇直上九万里之势，遥想行走于银河星汉，步入天界，会请神真下降醮坛^⑩。为舞台表演时空所限，在陈神娘表演罡步时，不可能像道士那样在真实的罡单上回旋，而只能提供以意象性的表演；甚至还不能做到很完整地展示，陈靖姑在此部戏中的罡步表演只涉及九宫八卦，其它的如二十八星宿、四灵等均没有表演，但这些丝毫不会削弱观众对其表演的理解。表演罡步时的音乐较之前略显紧促，罡步表演持续两分多钟。接着开始吹龙角（后台喇叭配音）^⑪，念祈雨咒。

【求雨 角声】

拜请闾山法主作起法上云，随带五虎大将速来临；

天上茫茫是娘法，地上茫茫是娘兵；
天上发起五雷响，地上发起水晶宫；
拜请四海龙王来吐水，黄龙吐水到我

方;

左手牵云遮起日, 右手牵云遮太阳。

(罗介)^②

【叫军】

一声龙角吹起云, (罗介) 二声龙角五雷响;

三声龙角龙吐水, 五龙吐水雨淋淋;

弟子一心三拜请, 拜请黄龙吐水救万民。

《求雨咒》的每一句都需要乐队参与, 念诵的方式明显比《皇君咒》更富于歌唱性, 音乐伴奏也显丰满许多, 但依然是锣和鼓组成的打击乐节奏性伴奏, 没有弦乐参与。对于伴奏乐器的选择, 在道教仪式中是有讲究的。鼓、钹、铃等打击乐器在道坛内使用就成了法器, 而唢呐、笛、笙、二胡、琵琶、三弦等则称为乐器。之所以称鼓、钹、铃、磬等打击乐器为法器, 是因为这些器具被认为在道教仪式的演绎中具有“法”的力量和“法”的象征意义。每一件法器都有各自不同的功能作用, 如鼓被认为具有通神避邪的作用^③; 磬, 其声铿锵琳琅, 可上彻云霄, 下振泉壤^④。正是由于法器具有这样的法力, 因此, 法器的使用就不是外人所见的那样, 只是在道人唱诵经韵时跟腔击节那般简单了。与这些有法之器相比较, 吹管、拉弦乐器就显得次要许多, 法事中, 敲击法器的皆是坛内行法的“法师”, 而演奏乐器的则是道坛下的“乐师。”^⑤在木偶戏中, 虽然打击乐器(在道坛中使用称法器)和管弦乐器均由后台乐师演奏, 但鼓板师也被尊为后台乐队一号人物, 而且从仪式音乐的舞台呈现上看, 在遵循“法”的神力这一点上, 戏里和戏外还是一致的。

2. 炼丹醮仪

陈神娘在锣鼓声中直接出场。她照例一袭红色法服, 左手拿龙角, 右手执神剑, 先在神案前跪拜, 烧灵符, 然后开始表演步罡踏斗。伴奏声稍弱时, 陈神娘抬起左手吹了一声龙角, 接着就开始唱咒(王玉松配唱), 《炼丹咒》用郊腔^⑥调子演唱, 极富歌唱性, 但只用锣鼓伴奏, 每一句的最后均有人声伴唱。第三声龙角过后, 伴奏中加入了胡琴、三弦等弦乐器, 用京剧唱腔演唱, 声音柔美动听, 让人感觉不到这是咒语, 更像是一首如歌如泣的婉转曲子, 昭示着美丽女子陈十五^⑦即将返回美好的人间。

【炼丹 角音】

一声龙角起苍苍, 夫人做法在坛中;
东南西北罗城结, 不许邪魔来逞凶;

(罗介)

二声龙角响令令, 奶娘做法来炼身;
十指咬破流鲜血, 滴下骨髓代肉身;

(罗介)

三声龙角响令令, 排骨炼丹救亲人;
多望闾山传真法, 炼成人死再活生。

3. 捉妖醮仪

在优美的乐曲中摆出神案, 演奏乐器不像前几次出场那样只用锣鼓, 而是增加了胡琴和三弦, 整个前奏变得旋律感很强。百姓们轮流在神案前跪拜。百姓下, 陈神娘上。陈神娘上场后, 音乐又变回了没有弦音的锣鼓演奏, 陈神娘一手拿龙角, 一手执剑, 在锣鼓声中依然带着曼妙舞姿忽而前、忽而后, 忽而左、忽而右, 忽而旋转又下腰。音乐稍弱, 陈神娘吹起一声龙角, 接着便唱咒(王玉松配唱), 用郊腔演唱, 每一句的最后依然由人声帮腔。唱完之后, 陈神娘继续表演步罡踏斗。龙角再次响起, 神娘开始表演“叫军”, “叫军”类似于古代战争中为战士鼓气的一种呐喊的形式, 陈神娘大声喊道“军啊”(由鼓板师阿邦师傅配音), 其他人铿锵和道“哎”, 给人一种震撼的感觉。收妖的醮仪中通常都会采用“叫军”的表演形式, 目的是希望通过营造气势震慑妖魔鬼怪, 烘托舞台氛围。三声龙角吹毕后, 天兵天将已赶到, 陈神娘吩咐道: 命你们将洞中所有妖怪消灭干净!

【收妖 叫军 呀】

角声渺渺透闾山, 闾山法主立法坛;
闾山师傅点兵马, 收妖灭怪保平安。

(罗介) 【叫军 呀】

角声渺渺透天空, 四大天王镇四方;
前后左右天王把, 后方天王作地网;
持国天王东方把, 增长天王把南方;
广目天王西方把, 多闻天王把北方;
一央盆桑天罗把, 收妖灭怪保平安。

(罗介) 【军呀】

闾山发出五营兵, 东营九十乙军;
南营八万军, 西营六戒军;
北营五狱军, 中营三奉军;

东营五军齐上阵, 收妖灭怪保平安。^⑧

此外, 舞台上还表演了脱胎醮仪、斩蛇醮仪

等，其表演形式和表演步骤与以上几种大同小异，因此，这里只摘录它们的咒语部分。

【脱胎化屋】

八字金龙云抖开，上罩青天下罩胎；
千里朦胧起黑暗，邪神鬼怪哭哀哀。

（罗介）

天青青地灵灵，木作木桶化金钟；
胎儿笼在金钟内，邪魔鬼怪不敢来；
心肝吾儿你乖乖，你哭为娘走不开；
白龙天上去求雨，求得法雨就回来；
吾儿不必哭哀哀，（可怜）二百一天离

娘胎；

体念百姓受灾苦，为国为民理应该；
一双草鞋化为蛇，令你房中守着地；
保护吾儿旦安吉，莫让鬼怪进屋来；
米筛用法化猛虎，老虎开口声嗽

（敖）^⑧ 嗽；

若有邪神行到此，一口吞落命难逃；
我厝化作大海洋，小浪滔滔好行船；
门前化作三条港，后门化山于荒丘。

【收南蛇 叫军】

一声龙角响苍苍，拜别当境太阴王；
境界王官筹（丑）兵马，驱邪捉鬼往外方。

（罗介）

二声龙角响当当，谨请法官陈皇君；
皇君娘娘行兵马，收妖捉鬼保平安。

（罗介）

三声龙角响灵灵，境界法官陈夫人；
法官坛前行军马，镇妖捉鬼尽灭形。

（可以随外用）^⑨

再声龙角应闾山，福（浮）地作法陈法官，

手执铃环斩妖剑，斩妖灭鬼保平安。

以上几种醮仪除了咒语的不同和音乐方面的些许差异外，在仪式表演的程式上则没有很大的差别。陈靖姑出场时的音乐有的只用锣鼓伴奏，有的则加入弦乐，同样，念咒时有的只用锣鼓伴奏（如《求雨 角音》），有的需要加入弦乐伴奏（如《炼丹 角音》），有的则只用鼓槌击节（如《皇君咒》）。念唱咒语时，有的用比较平稳的念诵式，有的用比较优美的歌唱式，有的则采用一唱众和的方式。事实上，醮仪表演时的音乐设计

和安排并不是随意的，是有一定讲究的，这与道性相关。

关于音乐性和道性之间的关系问题，刘红曾做过较为系统的研究，他在对苏州玄妙寺“天功”科仪做研究时发现，在“天功”科仪的进行当中，大部分的经韵唱诵都有乐器和法器跟腔伴奏，但其中有几首经韵却只用法器随腔击节，未用非法器的乐器伴奏。这几首经韵分别是：“灵官诰”、“步虚”、“烧香颂”、“各礼师”、“鸣法鼓”、“恭对天颜”。后来道长告知曰：这几首经韵是“神圣”的，是法师做“功法”用的，所以不能用乐器伴奏。上述几首经韵，有的是道士与神圣之间的交流，有的是道士修炼身心的行法表现。为了与神灵交流的那份纯真感情，为了行法时的虔诚专一，为了道士们能在敬崇内静的状态中感悟仙道，非属法器的乐器伴奏似乎成为一种干扰。所以，不用乐，为的是体现修炼悟道时的纯真及避免这一悟道情感受到影响^⑩。

在普通人看来，胡琴、三弦、笛等管弦乐器自然要比鼓、锣、磬、铃等打击乐器的音乐性要强，音乐性越强的表达，其分量应该是越重的，可是在道人们的眼中却恰恰相反，音乐性越强则道性越弱，分量越轻。音乐性和道性的关系问题同样存在于《南游传》之中，《南游传》作为民间最常演的太平戏，一面要充分考量其宗教层面的神圣性和纯净性，一面又要顾及民众追求喜庆热闹的审美情趣，因此，在醮仪进行的过程中，《皇君咒》只用击节跟腔，以充分显示对陈十四娘娘的无限虔诚和敬重之情，同时也需要如《炼丹 角音》那样以柔美的唱腔和婉转的弦乐伴奏来迎合民众的娱乐心态。

《南游传》舞台上所呈现的各种醮仪表演，是陈靖姑在闾山学法归来后斩蛇除妖、济世救人的艺术呈现。前文曾经提及过，艺术化的呈现也是现实道教醮仪一个个真实的缩影，因此，我们可否就此认为，这些醮仪的宗教内涵应该是济生度死和禳灾祈福？

结 语

除了上文提到的两点，《南游传》传递给我们的宗教信息其实还有很多。陈靖姑由观音菩萨佛血投胎化育而成，结果却成了仙师许逊的徒弟，观音为佛教的神明，许逊是道教的仙师，佛道合一的信仰格局在这里有了切实的体现。蛇神

信仰是闾山教的宗教灵魂，它由崇蛇和斩蛇两种对立方式构成，崇蛇是教法内的一种法术，以“蛇”驱邪；斩蛇却是教法外的一种表现形式，以斩蛇除妖、灵应示人。二者都是借用蛇神信仰来推行巫法——闾山法，弘扬闾山教精神^⑩。戏中法通失身蛇口，陈靖姑闾山学法，斩蛇救兄于南广殿；以及后来的追九州捉白蛇等情节无不凸显出闾山教的蛇神信仰文化。

事实上，在陈靖姑信仰影响深远的今天，《南游传》带给我们的岂止宗教呢，还有人生吧！读懂她，除了虔诚，或许还需要内心的那片真诚和宁静。

（责任编辑：又小易）

- ① 本文所采用的《南游传》剧本为崔学荣木偶戏班的手抄本，文中关于许逊的传说故事及摘录的咒语均出自该手抄剧本，以下不再另出注说明。
- ② “皇君”又称“皇君娘娘”，即陈靖姑。相传陈靖姑 13 岁受太白金星指点，经香珠龙女接引上闾山师事许真君，学得道法后，因救民护国有功，被唐德宗加封为“太阴圣母娘娘”，民间则称“皇君娘娘”。参见徐宏图、康豹主编：《平阳县苍南县传统民俗文化研究》，北京：民族出版社，2005 年，第 404 页。
- ③ 这 13 本分别为：1 闹北海，迁闾山；2 蔡状元造洛阳桥；3 陈皇君出世；4 法通南广殿收白蛇；5 陈十四上闾山，水石山斗白蛇；6 收野猪；7 温州收狸猫；8 南广殿斩蛇；9 陈皇君宫中斩白蛇；10 陈皇君收蝴蝶精；11 陈林李受帝封三位皇君娘娘；12 皇君归天显灵收长坑鬼；13 陈皇君追九州受封通天圣母。这 13 部摘自手抄本《南游传》。不过，在演出时并不是所有的内容都会演，比如说“收野猪”、“收蝴蝶精”通常会省略不演，戏中的其它部分内容会适当延长，演足 13 本。
- ④ 演出时，运用鼓风机、浅蓝色绸布等设备、道具制造出水漫镇江的视觉效果。2009 年 12 月，笔者随崔学荣木偶戏班在玉环演出《南游传》时曾见过这一幕。
- ⑤ [日] 秋月观暎著，丁培仁译：《中国近世道教的形成》，北京：中国社会科学出版社，2005 年，第 28 页。
- ⑥ [宋] 张君房纂辑，蒋力生等校注：《云笈七签》，北京：华夏出版社，1996 年，第 658 页。
- ⑦ [明] 曹学佺撰：《蜀中广记》卷 9，《钦定四库全书》，第 5 册，第 11 页。
- ⑧ [宋] 乐史撰：《宋本太平寰宇记》影印本，北京：中华书局，2000 年，第 156 页。
- ⑨ 李远国、刘仲宇、许尚枢著：《道教与民间信仰》，上海：上海人民出版社，2011 年，第 295

- 页。
- ⑩⑪《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988 年，第 6 册，第 843、841 页。
- ⑫参见 [日] 秋月观暎著，丁培仁译：《中国近世道教的形成》，第 28—35 页。
- ⑬闾山法书共有 10 卷，其中第 10 卷即为“排骨炼丹法”。“排骨炼丹”就是将被妖怪吃掉的凡人的骨骸取来，放在地上排好，糯米化肉酒化血，红绿丝线化作筋，再用排骨炼丹法将人救活。
- ⑭“脱胎化屋”是指陈靖姑身怀六甲，为百姓祈雨，必须先行脱胎法。念咒后，屋化大海，草绳化蛇，米筛化虎，畚斗化金钟胎儿脱于其内。所有这些都是为了避免未足月的胎儿免受鬼怪的伤害。
- ⑮ [梁] 萧统编撰：《六臣注文选》卷 19，北京：中华书局，1987 年，第 349 页。
- ⑯ [西汉] 班固编撰：《汉书》，《郊祀志》卷 25，北京：中华书局，1962 年，第 4 册，第 1250 页。
- ⑰2009 年 12 月，笔者曾跟随崔学荣木偶戏班下乡演出，用录像记录了《南游传》演出的大致完整的过程。
- ⑱陈靖姑在闾山学法时，闾山教主赐法名为“神娘”。参见汤镇东收集整理：《温州鼓词南游传》，兰州：甘肃人民出版社，2008 年，第 73—89 页。
- ⑲⑳张泽洪：《论道教的步罡踏斗》，《中国道教》，2000 年第 4 期，第 7、9 页。
- ㉑陈神娘每一次吹龙角，都由后台唢呐配音。
- ㉒“罗介”即用锣鼓伴奏来烘托气氛。
- ㉓中国道教协会、苏州道教协会编撰：《道教大辞典》，北京：华夏出版社，1994 年，第 954 页。
- ㉔曹本冶、蒲亨强著：《武当山道教音乐研究》，台北：商务印书馆，1993 年，第 162 页。
- ㉕⑳刘红：《仪式环境中的道教音乐》，《中国音乐学院学报》2003 年第 1 期，第 24、25 页。
- ㉖“郊腔”是道士在打醮时的一种专用调子。
- ㉗陈十五是闽王左相陈九之女。五代十国叛乱时，在兵荒马乱中，陈九与妻女失散，陈妻带着陈十五寻找失散的陈九，在途径凤凰山白马庙时，陈十五中暑身亡。这时陈十四正好闾山学法回来经过白马庙，用排骨炼丹法救活了陈十五，后与陈十四结拜金兰。
- ㉘录像中陈靖姑的收妖醮仪表演与王玉松提供给笔者的手抄剧本有点出入，剧本中第一声龙角后就开始“叫军”，录像中则是第二声龙角后才开始“叫军”。应该说这是属于正常现象，因为路头戏的表演通常会带有一定的即兴性，很难做到每一次都一模一样。
- ㉙括号内为手抄剧本中的原字，笔者以为有误，故更改之。
- ㉚此处疑有误，看不太清楚手抄本的字迹。
- ㉛叶明生：《道教闾山派与闽越神仙信仰考》，《世界宗教研究》2004 年第 3 期，第 66 页。

布袋戏历史探源

黄李娜

摘 要 布袋戏的历史即为掌中戏的历史。掌中戏作为与幻术一般的技艺最晚约在东晋之前由西域传入，此后经历了漫长的中国化过程。掌中戏在不同年代不同地域有着不同的名称，肉傀儡是掌中戏发展到唐宋时期的称谓，明清时期福建泉、漳等地则称之为布袋戏，明清之后布袋戏与掌中戏意思相同。

关键词 木偶戏；布袋戏；掌中戏；肉傀儡；历史探源

一

布袋戏是我国现存重要的木偶戏种类之一，明清以降，福建和台湾地区的布袋戏演出尤为繁盛。可是当论及布袋戏的历史起源问题时，大多认为起于明代泉州，其依据是明时泉州流传着“梁炳麟发明布袋戏”的传说。但是，作为对布袋戏历史源头的考察，我们需要找出比传说更确切的史料依据。在明朝之前的古代文献中很难找到有关布袋戏的文字记载，梁炳麟发明布袋戏的传说几乎是最早出现的冠以“布袋戏”之名的口头材料。那么布袋戏真的始于明代吗？大约未必。布袋戏又名掌中戏，掌中戏是从表演操纵的层面来命名此类木偶戏的。若能从记载布袋戏表演形态的史料入手，而不仅仅是名称，也许就能找出一条通往布袋戏源头之通途。

那么，布袋戏的表演形态如何？简单地说，就是演师通过指掌操弄木偶进行表演。其实不唯布袋戏如此，北京的耍苟利子、浙江温州的单档布袋戏、福建福安的幔帐戏、江苏高邮的扁担戏、四川成都的被单戏、广东高州的鬼仔戏^①等，其表演形态和演师操弄的方式都与布袋戏如出一辙，因此它们与布袋戏一样都可以称为掌中戏。也即是说，掌中戏并不是特指某个地区的木偶戏，而是特指演师用指掌操弄木偶进行表演的方式。那么，上述幔帐戏、单档布袋戏、被单戏等都应该理解为掌中戏流播到各地之后，各地民众根据自身称谓习惯而起的不同俗名。又由于福建漳、泉地区的布袋戏自明清以来便十分繁盛，入台后亦长演不衰，于是原本只为一隅之地的布袋戏便顺理成章地成

了掌中戏的代名词，也因此遮蔽了掌中戏的其他俗名。经年累月，也就很少有人将布袋戏与被单戏、幔帐戏、耍苟利子等联系起来。而事实上，只有明白了布袋戏与其他俗名的掌中戏之间实为异名同实之关系实质，才有可能揭开并理顺掌中戏真实的历史发展脉络。

当然，掌中戏之名也未必古来有之，现有古代典籍中也少有以“掌中戏”为名的史料记载，因此，在分析处理相关文字资料时，也一定不能纠结于掌中戏之名，而要努力探明掌中戏之实。又由于布袋戏在明清时即声名远播，其意涵远超过最初仅为一隅之地的“布袋戏”，因此，布袋戏的历史即是掌中戏的历史。

二

有关掌中戏表演形态的最早文字记载见于晋·王嘉撰《拾遗记》。书中记述周成王七年间有一位扶娄国来的幻术艺人，他能“易形改服”“兴云起雾”“吐云喷火”“鼓腹如雷”，化身各种动物之状，以及曼妙的掌中傀儡表演。（引者注：于掌中）备百戏之乐，^②宛转屈曲于指掌间。人形或长数分，或复数寸，神怪欻忽，炫丽于时。乐府皆传此伎，至末代犹学焉，得粗亡精，代代不绝。故俗谓之婆猴伎，则扶娄之音，讹替至今。”^③杂技专家认为，上述这些节目均真实可信。^④虽然《拾遗记》属博物志怪体小说，但它又有着较为明显的杂史类小说特征，因此其内容也具有一定的现实性，具有一定的可信度。

那么，“扶娄之国”地处何方？据薛克翘研究，扶娄国人善机巧变化，所化之犀牛、狮

子、大象等动物均与印度有关。^⑤扶娄国在“南陲之南”可能与古代中国南海与西域的交往有关。“扶娄”很可能是从“婆罗门”一词演变而来，与印度有关。^⑥《泰国与东南亚史地丛考》一书则认为，“南陲之南”应在中南半岛，扶娄国应该就是后来的泰国拍洛古城。^⑦一说与印度有关，一说在泰国古城，岂不是相去甚远？但细推之，二者间还是有内在联系的。据《大王统史》记载，公元前三世纪印度华氏城举行第三次佛教集结时，曾派一批大德到各地弘法，其中两位高僧来到金地（今中南半岛）布教，缅甸、泰国等都将此视为本国佛教之开端。^⑧也就是说，泰国早期宗教文化是深受印度影响的。此外，泰国历史上由泰人建立的素可泰王国的第一任国王尊号“室利·因陀罗提”也深受印度王权观念的影响。^⑨

可以这么说，泰国早期的宗教政治文化是与印度紧密相连的，即使“南陲之南”在泰国拍洛古城，依然与印度相关，至少在文化上可以归属印度。唐朝高僧玄奘游历印度十九载写成的十二卷本《大唐西域记》中将印度称为西域。^⑩《中文大辞典》“西域”条目亦云“自汉以降，称西方诸国之地曰西域，其范围无严密之限定，大别有广狭二义，广义包括今印度、伊朗、小亚细亚。狭义则仅指今新疆省南部塔里木盆地而言。”^⑪如上所述，在无法确切指明“南陲之南”之地理方位时，将它归属为文化意义上的西域应该具有一定的合理性。因此说，掌中戏最迟在东晋之前作为与幻术一般的技艺由西域传入中国应该还是比较恰当的。

三

掌中戏自西域传入后，“乐府皆传此伎”，后世追随者众多。可在技艺上却是“得粗亡精”，一代不如一代，到了晋代就与最初“扶娄之音”相去甚远了。文化的流播并不是原样复制的过程，掌中戏传入中国后势必随着中国人的审美习惯和欣赏趣味发生改变，并与中国本土艺术相融合，这也是掌中戏中国化的必然趋势。经过成百上千年的发展流变，便与最初的样式迥异了。这里还值得关注的是，古代中西水上交通开启后，西域艺人应该是以商业演出或者文化交流的名义前来献艺的。那么，除了会选择热闹中心的演出场地之外，精湛的表演技艺、精美的制作工艺以及讨喜的木偶造型

服饰等都应该都是西域艺人要吸引中国观众不可缺少的要件。因此，这种为民娱乐的精神特质与提线木偶戏的“丧家乐”本性自然有着很大的不同。提线木偶戏为了宗教祭祀的使命，常常需要把木偶头雕刻得“似神似鬼”，^⑫虽然并不是每尊木偶头都雕刻成神鬼的模样，但是它的宗教使命始终没有阻断过，以至于台湾地区民众至今都认为提线傀儡是不吉利的象征。而掌中木偶因为外形可爱，操纵简单等原因更易于为“小儿后生辈”所接受和喜爱。

晋以后，几乎很难找到有关掌中戏的文字记载，这与中国传统戏曲一向被视为“末道小技”而不为重视有关。但其后发现的唐、宋文物之中却得到了更为直观的掌中戏讯息。1980年，上海美术制片厂的编导人员到敦煌采风，发现敦煌壁画中已描绘有掌中戏表演的场景。^⑬又据《中国戏剧图史》之2-266图说明“敦煌唐代壁画木偶 敦煌莫高窟唐31窟顶东北侧《法华经变·随喜功德品》中绘有二女子，高约20厘米。其中一人手举一木偶，另一人做与之抢夺状。”^⑭《中国木偶艺术》中认为从画面看，大约是初期的杖头木偶。^⑮笔者以为，这是有可能的。高州鄂西单人木偶（杖头木偶）就是由布袋木偶转变过来的，即在布袋戏偶身上插上竹棒就成杖头木偶了。^⑯常任侠也认为，杖头傀儡原是由最小的指头傀儡发展而成的。^⑰以现在杖头戏偶的形态看，其体积明显大于布袋戏偶，而且杖头戏偶的制作要比布袋戏偶难度更大，除了戏偶中间要插上一根支撑身体的杆子，还要有控制两只手的细杆子，需要两只手同时操纵。但是早期的杖头木偶，或许就是在布袋戏偶中插入小竹棒来玩耍的，正如图中成人玩耍的戏偶一般。

此外，中国历史博物馆内藏中有一方南宋铜镜，镜背铸有婴戏傀儡图。图中以双竿横拉一幅帷帐。帐后有一垂髻女童，两手各执一个杖头傀儡，举于帷幔之上作表演状。傀儡做战斗之像，两具傀儡皆手持长矛一类兵器，当敷演铁骑兵戈故事。帷帐侧面另有一垂髻女童，双手挥击小槌击鼓，为傀儡演出伴奏。帐前四童席地而坐，其中一人右手亦执一布袋戏偶。其身后地面放置一副拍板，亦应为傀儡戏伴奏乐器。帐后背景为殿宇露台的石阶，上亦坐一袖手男婴。^⑱

以上唐宋文物中都见到了掌中戏的身影，

唐代壁画中是大人拿着掌中戏偶耍给小孩看；宋代铜镜镜背后看到是一群孩子在演杖头木偶和布袋木偶自娱自乐。唐代壁画中的场景和宋代铜镜中所铸的场景都应该是当时老百姓日常生活中最常见的画面，这可以说明掌中戏表演在唐、宋时期是比较寻常的，而且深受儿童的欢迎。正因为常见和受儿童喜欢，所以才有大人学着掌中戏偶哄孩子，也才会有几个孩子聚在一起学着表演掌中戏。大人孩子看完掌中戏后竞相模仿，自娱自乐，这应该就是掌中戏与其他傀儡戏最主要的不同了。直至今日，布袋戏也常作为幼儿园和小学的教具，来辅助教学。

既然唐、宋两代掌中戏的演出是一件比较寻常的事情，那么为何在唐宋典籍中找不到掌中戏的丝毫踪迹呢？正史不录掌中戏表演盛况情有可原，但记风俗之书却也只字不提，这似乎不合常理。细细思量，或许在唐、宋年间掌中戏根本不称为“掌中戏”，也不称为现在所能知道的任何一个掌中戏俗名。宋代是木偶戏最发达的朝代，在宋代典籍中记载有药发傀儡、悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡和肉傀儡等五种傀儡，这五种傀儡，前四种今天依然有各种形式的流传，但肉傀儡却不知所踪。历史上，有关肉傀儡的记载分别见于《都城纪胜》和《武林旧事》二书。《都城纪胜》对傀儡敷演故事等作了记录和描述，^①《武林旧事》则记载了有关傀儡戏的知名艺人。^②从史料中可知，肉傀儡与其他傀儡一样在宋时高度发达，张逢喜、张逢春便是肉傀儡的知名艺人。同时肉傀儡与其他傀儡一样，演出内容为烟粉灵怪、铁骑公案、巨灵朱姬大仙之类的神怪、野史故事。

那么如此成熟的肉傀儡艺术为什么在宋之前或宋之后的年代里找不到任何踪影呢？确切的说，为什么在宋代前后的年代里找不到以肉傀儡名称记载的文献呢？根据事物发展的规律，成熟的肉傀儡艺术不可能在某一时期突然出现，也不可能某一时期突然消失，它一定与悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡、药发傀儡一样存在于宋代前后的年代里。与当下可知的木偶戏种类一一比对，宋代五种傀儡之操纵媒介是各不相同的。悬丝傀儡是靠丝线来操弄的，杖头傀儡靠操弄杆子来表演，水傀儡则运用水中的长杆来操作，药发傀儡依靠火药来展现。那么，肉傀儡当然应该是当下的掌中戏，它依靠演师的指掌来操弄，而所谓指掌不就是演师的一双肉手吗？

另据上文所述，从唐宋的壁画和铜镜中可知，掌中戏在唐宋时期应该还是比较寻常的演出，其演出效果也是相当不错的；而平日里，孩子们也喜欢模仿掌中戏自娱自乐。这么受人欢迎的掌中戏却在傀儡戏最发达的宋代没有任何文字记载，这显然是说不过去的。因此，笔者以为掌中戏在宋代就是被称为“肉傀儡”的，而《都城纪胜》中“肉傀儡”后之夹注“以小儿后生辈为之”应该理解为“以小儿后生辈模仿操弄之”，它不是指向肉傀儡之表演形态的，而只是规定了肉傀儡演出后的社会效果。^③

四

到了元杂剧盛行的年代，掌中傀儡与其他傀儡一道从城市剧场的圣坛中跌落下来，成了艺人们走村串户糊口谋生的工具。但是我们无法从古人的记载中了解更多关于那个时代的掌中戏记忆。根据明代福建漳、泉地区掌中戏盛行的情况看，元代掌中戏虽不及明代繁盛，但一定也有所发展，根据现有其他地区掌中戏的发展情况来看，当时掌中戏的流行范围远不止限于福建各地，只不过不以“布袋戏”称呼而已。

到了明清一代，福建便有了“梁炳麟发明布袋戏”的传说。传说当然不能作为历史考察的证据，但至少可以说明明清时期福建地区的布袋戏已经相当繁荣了。不唯福建地区，全国其他地区的掌中戏亦相当发达。李斗《扬州画舫录》卷十一记载：

凤阳人蓄猴令其自为冠带演剧。谓之猴戏。又围布作坊。支以一木。以五指运三寸傀儡。金鼓喧嚷。词白则用叫颡子。均一人为之。谓之“肩担戏”。^④

凤阳人玩的这种“肩担戏”就是掌中傀儡。河南新蔡县的扁担戏，也称“五指木偶戏”，一人身兼数职，完全可以实现“一人一台戏”。河南新蔡县的扁担戏传承人孙清香老人能用薄铁皮做成一种“篾子”，惟妙惟肖地模仿各种声音。他还自制口哨，能吹出多种戏曲曲调，尤其是豫剧唱腔。这里的“篾子”大约就是上文的“叫颡子”。^⑤

又据，广东高州的鬼仔戏也是由一名艺人表演，集唱、做、吹、打于一身。虽然高州鬼仔戏现在大部分是杖头木偶，但布袋戏才是传

统。现在很多艺人不会“打武”，“打武”用的就是布袋木偶。布袋木偶的“打武”有单手打和双手打，单手打是一只手操纵木偶舞动武器，另一只手敲锣击鼓；双手打是两只手分别操纵一个木偶对打，在表演的同时通过木偶手中的武器敲打乐器。^{②1}

又见清时湖南《溆浦县志》中一人班掌中戏表演的记载：

城东二三里许枣子地，有舒煥贞者。……尝造一人班，为傀儡戏。乐具悉凭意匠新造，手足臂膊皆系焉。演戏时，以布围住，一人在其中，八音竞作，节奏不爽，而傀儡复行动蹁跹，宛如生人。舒乃唱曲以和之。^{②5}

此一人班班主名为舒煥贞，乐器皆为独具创新，演师手、足、胳膊皆可用来演奏。演戏时一个人在布围之中，一面操弄木偶，一面演奏乐器，八音竞作节奏不乱。木偶不仅表演得犹如真人，舒氏还能随曲和唱。这与浙江温州单档布袋戏的演出形态是一致的。

当然，明清时期福建漳、泉地区的布袋戏最为繁盛，表演也最精致。道光年间，晋江各地有很多职业性布袋戏班，其中东石潘径的布袋戏金永成班最负盛名，该班创办于道光末年，因是家族戏班，人称“李家班”。布袋戏金永成班与上路梨园戏永兴班、下南梨园戏玉兴班、提线木偶黑北升班合称为闽南四大名戏班。“李家班”创始人李克茶曾受福州官衙之召，在广珠楼演出《七尸八命》一剧，轰动一时。李家班第二代李绳煌、李绳绵主班时，有衙口林埔村李设创办的布袋戏班与金永成齐名，经常对台演出，各逞技艺，大展绝招，盛极一时。1930年代，“李家班”第三代李荣宗、李祖墨主班的金永成，与永宁董泉的布袋戏班、蚶江石壁林栏的布袋戏班、衙口林埔李设之子李螺的布袋戏班，合称为这时期的四大布袋戏名班。1945年后，“李家班”第四代李伯芬等人脱颖而出。后金永成班发展成为“金字”和“黑字”两个班。此时，金井福全交师，英林柯坑翟师、岑张教师，东石潘径百师，英墩坑内图师、英墩可加弄斋师，龙园古湖富师等艺人，也先后创办布袋戏班。^{②6}

在丰厚的布袋戏土壤中，清代泉州布袋戏

出现了最有名的“五虎班”，分别为：第一名班猪师（故称金猪），第二名班狗师（故称银狗），第三名班是何象，第四名班是王鸡，第五名班是陈豹。班主的名字均以动物为绰号（猪、狗、象、鸡、豹）。^{②7}据叶明生研究，泉州地区的布袋戏班社形式与全国各地的掌中傀儡班一样有“单弄”和“双弄”两种形式。“单弄”即是全班艺人仅一人，以自唱、自演、自伴奏形式出现，与闽东幔帐戏形态相同。“双弄”是指前台演师为两人，头手和二手；后面乐队四至五人，打杂一人，形成了六至八人的戏班体制。这类班社的班主通常为前台头手充任，这也是“表演中心制”体制下最合理的人员设置。大约在清末民初之时，后台鼓板师为班主的班社不在少数，尤其在股份制产生后，班中头手成了聘任成员或者股份成员之后，这种现象就普遍存在了。^{②8}

泉州地区布袋戏的传统音乐唱腔，是以泉州方言为标准音演唱的泉腔系统，用泉州弦管（南曲）音乐伴奏。据说泉州布袋戏艺人曾经接受过提线傀儡艺人的“指导”，因此，它的音乐唱腔包含“傀儡调”的成分最多。^{②9}泉州地区布袋戏的剧目十分丰富，但由于传统艺人演出所使用的是世代相传的“幕表戏”，因此，很少有文学剧本在民间流传。著名布袋戏艺术家李荣宗先生将传统布袋戏剧目归纳为审场戏、生旦戏、连台戏、折子戏、武打戏、拳打戏等六类，审场戏剧目有《七尸八命》《审三如》《杀六命》《五学士》《双李雄》《李东假巡按》《首级告状》《逢林含冤》《金魁星》《春生投水》等。生旦戏剧目有《孙翠娥替嫁》《钱芳兰》《失金印》《十不全》《金环记》《苏大白》《辨真假》《宝塔记》《美人记》《欧文忠》等等。连台戏剧目有《七子十三生》《粉妆楼》《王岳》《三国演义》《小五义》《大五义》《济公传》等。折子戏剧目有《土九弄》《番婆弄》《小闷》《说谢》《裁衣》《迫夫归家》《武松杀嫂》等。武打戏剧目有《鸳鸯扇》《高文玉》《偷金牌》《攻堂台》《藏珍楼》《闹淮安》《洛安州》《游凤凰山》《救秦琼》《败南雄》《杨坚得信》《太白山》《毛如虎》《花芙蓉》等。拳打戏剧目有《史忠卖拳》《惠乾打挡》《徐明姑》《徐龙打擂》《杨莲春卖拳》《闹三仙馆》《游满春园》等。^{③0}

据传，泉州布袋戏最初在泉州府属五县繁

衍,后由泉州传入漳州。泉州和漳州的布袋戏又分别受到当地传统地方戏的影响而形成不同的流派。泉州的布袋戏称为“南派”,其表演程式模仿当地嘉礼戏(提线木偶戏)的,称为“木偶掌中班”;仿照梨园戏科步的称为“梨园掌”。漳州的布袋戏称为“北派”,北派的表演程式主要模仿京戏,故称为“京班体”。^③

漳州北派布袋戏的班社型制与泉州布袋戏大致相同,其最著名的戏班要数“全福春”。“全福春”是布袋戏大师杨胜和他家族的班社。漳浦县佛昙镇白石村之杨氏,乃宋末旧臣于元初护帝室南迁而隐居该地,至今已相传26世。据《杨氏族谱》所载,杨胜家族布袋戏的渊源可追溯至18世起。其曾祖父杨乌仙(18世)始创家族班社,其祖父杨红枪(又名红昌,19世),父亲杨高金(20世)。杨胜,又名全胜(21世)。其子有四,长杨亚州、次杨烽、三杨辉、四杨煌(22世)。^④

漳州布袋戏的传统剧目也相当丰富,有坠子戏、全本戏和连台本戏三个类型。在1958年至1962年的福建全省性的挖掘整理各剧种的活动,中,据龙溪地区杨胜、郑福来、陈南田、庄饭等艺人的口述,共整理出了2000个传统剧目。这些剧目有与早期南派布袋戏相关的剧目,如《白蛇传》《由天记》《朱买臣》《刘全》《陈光蕊》等;来自汉剧和京剧的剧目最多,有《二进宫》《大香山》《三打王英》《大名府》《大红袍》《仁宗认母》《龙虎斗》《四进士》等剧目;来自芗剧(歌仔戏)的有《三家富》《大名府》《双凤奇缘》《六都案》《正德君》《同安案》等。漳州布袋戏经过数百年的流传,还产生了经典代表剧目,如《大名府》片段、《雷万春打虎》《蒋干盗书》《战潼关》等。^⑤

有清一代的福建布袋戏名师辈出,班社云集,随着闽南地区人口的外移,渐渐传到了台湾及闽南华侨居住地。布袋戏入台之后,受到当地民众的追捧,并得到了前所未有的发展。

综上所述,对于布袋戏历史起源的探索,不应局限在以“布袋戏”为名的文字资料中,而应该从以指掌操弄木偶的表演形态中去考察。布袋戏的历史起点就是掌中戏的起点,最晚约在东晋之前和与幻术一般的技艺由西域传入。

注释:

①高州木偶戏又称“鬼仔戏”,现在高州鬼

仔戏大部分是杖头木偶,但是布袋戏才是传统。现在很多艺人不会“打武”了,“打武”用的就是布袋戏。见倪彩霞《访高州单人木偶戏艺术梁东兴》,《中国木偶皮影》,2013年第2期。

②此处齐治平注释曰……《稗海》本作“或口吐人,于掌中备百戏之乐”,见(晋)王嘉撰《拾遗记》,〔梁〕萧绮录,齐治平校注,中华书局,1981版,第53页注释三。

③(晋)王嘉撰《拾遗记》,第53页。

④王青《印度幻术与〈拾遗记〉——古典小说与幻术之三》,《古典文学知识》,2015年第2期。

⑤薛克翘《读〈拾遗记〉杂谈》,《南亚研究》,第1996年Z1期。

⑥薛克翘《读〈拾遗记〉杂谈》,《南亚研究》,第1996年Z1期。另可见薛克翘《中印文学比较研究》,昆仑出版社,2003年版,第21—22页。

⑦谢光《泰国与东南亚史地丛考》,华侨出版社,1997年版,第3—4页。

⑧尔东《泰国佛教概况》,《法音》,1982年第3期。

⑨张红云、熊来湘《素可泰国尊号与宗教信仰的演变》,《玉溪师范学院学报》,2014年第11期。

⑩(唐)玄奘撰《大唐西域记》,章巽点校,上海人民出版社,1977年版。其中卷二、卷三、卷四、卷五、卷六、卷七、卷十等内容分别介绍中印度、北印度、东印度、南印度各个国家。

⑪中文大辞典编撰委员会《中文大辞典》(第30册),林尹、高明主编,台北中国文化学院出版部,1968年版,第306页。

⑫康保成在《佛教与中国傀儡戏的发展》一文中引用了虚堂和尚的一首诗:一棚傀儡木雕成,半是神形半鬼形。歌鼓歇时天未晓,尚余寒月挂疏棂。并分析,木偶既全为神鬼之形,其内容多与宗教有关。笔者以为是有道理的,傀儡面具就是一个例子。见《佛教与中国傀儡戏的发展》,《民族艺术》,2003年第3期。

⑬丁言昭《中国木偶史》,学林出版社,1991年版,第24页。

⑭廖奔《中国戏剧图史》,人民文学出版社,2012年版,第529页,该壁画载于原书第147页。

⑮刘霁、姜尚礼《中国木偶艺术》,中国世界语出版社,1993年版,第177页。

⑯朱静《粤西单人木偶艺术》,《广东艺术》,2003年第3期。

数字化技术视阈下中国戏曲传承发展研究

纪明明

摘 要 戏曲的传承应包含两层涵义,“传”指传播,即跨越地区、跨越族群、跨越文化的横向空间流动,“承”主要指纵向的历时性传延。若要“承”,需有较好的“传”为前提。戏曲资源与数字化技术结合,不能只在博物馆展陈、在研究所分析,而是应该通过大数据的挖掘、互联网的手段、结合创意,使戏曲的存贮、展示、创演、传承发生质的改变。数字化技术只是手段,在新时代需要、新消费理念和新文化场域中找到戏曲传承的平衡点,才是戏曲数字化传承的关键部分。

关键词 数字化技术; 中国戏曲; 传播; 传承

随着新一轮科技革命的孕育兴起,以数据资源为重要生产要素、以全要素数字化转型为重要推动力的数字科技蓬勃发展。数字化技术正在悄然改变着人与人以及人与世界的相处方式,智慧旅游、网络直播、动漫游戏、数字影音、数字图书等数字文化形态走进寻常百姓家。

多媒体、交互式、触摸式、便携式的信息获得方式以及大数据分析、“云”端定向推送等数字技术,改变了人们原来的静观、细品艺术的欣赏习惯,人们开始在文本的深度阅读、图像的直观欣赏以及各种多媒体综合的碎片式阅读中自由切换。瓦尔特·本雅明所谓的受众对艺

①⑦常任侠《皮影戏傀儡戏的改进问题》,郭淑芬、常法韞、沈宁《常任侠文集》(卷二),安徽教育出版,2002年版,第588页。

①⑧廖奔《宋元戏曲文物与民俗》,文化艺术出版社,1989年版,第72—73页。作者注:此处引文中,垂髻恐为垂髻之误。

①⑨〔宋〕耐得翁撰《都城纪胜》,〔瓦舍众伎〕条目,〔宋〕孟元老等著《东京梦华录(外四种)》,中国商业出版社,1982年版,第11页。

①⑩〔宋〕周密撰《武林旧事》,卷六〔诸色伎艺人〕条目,〔宋〕孟元老等著《东京梦华录(外四种)》,中国商业出版社,1982年版,第138页。

①⑪关于肉傀儡即布袋戏的具体论证过程,见黄李娜《肉傀儡即布袋戏考论》,《民族艺术》,2017年第6期。

①⑫〔清〕李斗撰《扬州画舫录》,汪北平,涂雨公点校,中华书局,1960年版,第263页。

①⑬龙莉莉《论扁担戏的声腔艺术与保护》,《黄河之声》,2009年第18期。

①⑭倪彩霞《访高州单人木偶戏艺术梁东兴》,《中国木偶皮影》,2013年第2期。

①⑮见〔清〕齐德五、舒其锦等修《淑浦县志》,卷二十三·杂识·七(意为卷二十三之杂识第7页),同治十二年刊刻本(影印本),原文无标点。

①⑯晋江市地方志编撰委员会《晋江市志》(下),上海三联书店,1994年版,第1093页。

①⑰⑱沈继生《晋江南派掌中木偶谭概》,海峡文艺出版社,1998年版,第8、52页。

①⑲⑳㉑叶明生《福建傀儡戏史论》(上),中国戏剧出版社,2004年版,第300—301、334、342—343页。

①㉒李荣宗口述,柯青整理《晋江布袋戏》,晋江潘径布袋戏剧团编印,1996年8月油印稿,第32页。转引自叶明生《福建傀儡戏史论》(上),第320—321页。

①㉓泉州市地方志编撰委员会《泉州市志》(第四册),中国社会科学出版社,2000年版,第2603页。

黄李娜,文学博士,长江师范学院传媒学院讲师。

本文为重庆市社会科学规划项目“巴渝木偶戏的田野调查与研究”(项目编号:2017YBYS111)的阶段性研究成果。

特约责任编辑:任红军

台湾现代偶戏的发展历程与创作理念

——以台湾偶偶偶剧团为例

□ 黄李娜

摘 要：台湾现代偶戏始于 20 世纪 80 年代后期，是在现代儿童剧场的基础上发展而来。在专业儿童剧演出中使用偶元素替代儿童角色，是台湾现代偶戏的起点。2000 年台湾偶偶偶剧团正式成立，最大特色为物品剧场，其实质在于唤醒观众的想象力和创造力，赋予周遭日常物品以新的生命，引导观众重新发现生活的美好。现代偶戏的至高境界为“得意忘形”，即写实的外形无足轻重，蕴含的意象弥足珍贵。

关键词：台湾现代偶戏；儿童剧；物品剧场；孙成杰；偶偶偶剧团

台湾现代偶戏始于 20 世纪 80 年代后期，现有偶偶偶剧团、无独有偶工作室剧团和飞人集社剧团三个现代偶戏剧团。尽管台湾布袋戏声名远播，但台湾现代偶戏却不是在传统布袋戏的基础上发展而来，其基础是现代儿童剧场。台湾儿童剧场是 1980 年代发展起来的一股新生戏剧力量，在 1980 年代之前，台湾只有孩子演戏给成人看的儿童演剧活动，却没有成人演戏给孩子看的专业儿童剧传统，所以，儿童剧场的出现仍是西学东渐的影响。^①

2014 年 6 月 5 日，笔者在四川南充天来大酒店采访了台湾偶偶偶剧团负责人孙成杰先生。孙成杰经历了台湾儿童剧的初创和现代偶戏的萌芽阶段，至今仍是台湾现代偶戏领域最活跃的剧作人之一，可谓台湾现代偶戏发展最具代表性的亲历者。本文主要依据对孙成杰先生的采访记录及其赠与的有关台湾现代偶戏的文字资料而来，包括了台湾儿童剧的发展历程、孙成杰本人的求学和工作经历，以及他对现代偶戏创作的探索与理解等。^②

一、儿童剧的兴起

1986 年 4 月，台湾益华文教基金会创办了台湾地区的第一个儿童剧团——魔奇儿童剧团。“魔奇”是一个音译词，意为不拘场地，不限时间，随时随地为孩子演戏。“魔奇”的戏剧理念得到了台湾魔奇儿童剧团高层的高度认同，因此，剧团创团之初就沿用了这一戏剧理念来推动台湾儿童戏剧事业的发展。这得益于台湾魔奇儿童剧团执行长吴美芳和儿童创造力专家胡宝林的远见卓识。^③

刚成立的魔奇儿童剧团共招收团员 30 名，孙成杰就是其中的一位。剧团成立时，主要有五项工作：一是演出儿童舞台剧，由大人演戏给儿童看，但重视儿童观众的参与；二是推广儿童创造性戏剧活动，在公园或街头以扮家家酒的方式进行，邀请家长和小朋友参与即兴表演，在游戏中启发想象，发挥潜能；三是举办“爱的妙方”座谈会，借助夸张幽默的生活短剧，使家长和教师在轻松愉快的氛围里与专家面对面沟通，探索儿童教育之道，促进亲子、师生间的和谐；四是举办“儿童戏剧营”，招收幼稚园及小学儿童，有针对性地设计动作、语言、舞蹈、音乐、绘画等活动，使儿童在戏剧活动中学会专注、表演与合作；五是开设“创造力工作室”，以幼稚园及小学儿童为对象，安排系列美术、工艺、造型、益智等活动，让儿童在自由创造中启迪智慧、表现自我。^④

作为魔奇儿童剧团的顾问，胡宝林对台湾儿童戏剧的发展有着深远影响。他严格区分了儿童演剧活动与专业儿童剧演出，认为儿童演剧活动是一项有益的戏剧活动，但不属于正式的儿童剧表演。台湾的学校鼓励学生在校参加戏剧表演活动，通过戏剧的形式学到许多与戏剧相关的知识，但

不需要承受来自戏剧之外的压力，他们的表演仅仅是活动。正式的儿童剧表演则必须邀请专业的成人演员来演出，这也意味着其要承受戏剧之外的压力，并在压力中呈现出最好的作品。儿童演剧活动不是专业儿童剧演出的观念在台湾沿用至今。

台湾第一批专业儿童剧演员一开始就认同专业表演所赋予的使命，因此格外注意避免成人戏剧对儿童剧的影响，没有传统框架的限制，故事不一定要表现忠孝节义，表演不一定要唱念做打，形式不一定要具象写实，场面不一定要隆重华丽，但儿童剧的教育目的始终是最重要的。儿童剧中的教育不是无趣地说教，而是通过一种恰当的形式激发儿童的想象潜能。因此，创作者在创作作品时就需要随时考虑戏剧的呈现形式是否适合儿童观众的年龄层次，表现内容是否对孩子有助益。由此，专业的定位和以儿童为本的戏剧理念使得台湾儿童剧从一开始就树立了自身的品格，而不是成人戏剧的附庸。

二、偶元素的使用

专业儿童剧团是成人演戏给儿童看，这意味着其中大量存在的儿童角色也必须由成人演员来扮演。但是，成人演员扮演儿童角色尤其是低龄儿童角色，多少有些违和感。如何解决这种尴尬？参考儿童剧起步较早的一些欧美国家的做法，可以发现他们在儿童剧里大量使用偶元素，即用偶来代替儿童角色，这样就解决了成人扮演儿童角色时的各种不便。台湾儿童剧基本就朝着这样的方向发展。但在当时，还没有多少人能够意识到偶元素对现代戏剧的重要意义。其时，关于现代偶戏的资料极其匮乏，台湾第一代儿童剧创作者们就到国外努力寻找资料，自学相关内容。1987年，魔奇儿童剧团内部发生变化，包括孙成杰在内的第一期团员组建了一个新的儿童剧团——九歌儿童剧团。几年后，魔奇儿童剧团正式解散，团员们组建了纸风车儿童剧团，该团现在台湾规模很大，并享有较高声誉。由此可见，台湾的几个儿童剧团均系出同源。

九歌儿童剧团的每位团员都是一人多职，孙成杰就担任编剧、导演、演员、戏偶设计、制作等多项工作。他们不断尝试偶元素，探索各种戏剧风格，总希望每次演出都能让观众耳目一新。但是，这种自行摸索的方式在坚持十年之后，实在后继乏力了。1996年，《皇帝的愿望》一剧演出后，让孙成杰深刻意识到出国深造的迫切性。为了呈现与以往不同的舞台效果，这出戏决定用提线戏偶来演出。可是，任凭自身如何努力，做出来的戏偶依然像民间传说中的人物，走起路来摇摇晃晃。孙成杰深感没有扎实的制偶技艺，再好的内容都难以表现，因此必须学习他人的成功经验。1996年，孙成杰远赴匈牙利和捷克深造，向偶戏大师捷克龙剧团艺术总监学习导演技巧。1998至1999两年，孙成杰又远赴美国康奈迪克大学进修偶戏硕士课程。在这里，他几乎学到了每一种偶的结构原理和制作方法，之前不明白的提线戏偶制作原理在这里也找到了答案——原来偶的重心在屁股上，手脚都应是轻的，反之，重心就不稳。在美留学期间，孙成杰学习了各种偶的基本原理和制作方法，还曾担任过德国悬丝偶大师亚伯特·罗瑟研习活动的制偶技术助理。与此同时，他还创作了《国王与蝴蝶》《花非花》《杀人狂时代》等十四出小品，形式包括面具、悬丝偶、杖头偶、手套偶、电视偶剧等。

通过不断钻研创作和全方位的国际交流，九歌儿童剧团在儿童剧的创作和编演上有了自己的思考。他们认为儿童剧创作演出的重点不在于复杂的逻辑和华丽的声光，也不是用粗浅幼稚的内容去哄逗孩子，而是要借助戏剧的形式引导孩子去思考、想象和创造，更重要的是还要看到创作者的诚意与创意。^⑤

三、物品剧场的魅力

2000年，孙成杰另立门户，在台湾成立偶偶偶剧团。在当时的台湾，专业现代偶戏并不多见，除1999年成立的无独有偶工作室剧团专业从事现代偶戏的创作外，余者寥寥无几。无独有偶工作室剧团的负责人郑嘉音曾在九歌儿童剧团工作过五年，之后赴美国康奈迪克大学攻读偶戏硕士学位，回来后成立偶戏工作室。应该说，她和孙成杰的戏剧理念一脉相承，不同的是，孙成杰的作品

更偏向于儿童，郑嘉音的作品则多面向成人。

偶偶偶剧团的最大特色是创作了许多物品剧场。物品剧场是一种新的艺术表演形式，即演员在舞台上运用未经任何加工、改造的日常物品，通过双手的巧妙操作，并配以肢体动作、声音及表情等，将一件件原本冰冷的物品变得生动而有温度。这些日常物品经过演员富于想象力的操作和观众想象力的积极参与，变成了舞台上的角色与道具，而不再是日常意义上的物品。亚伯特·罗瑟就曾说过：“物品剧场是最能表现想象与创造力的一种剧场模式。”^⑥可见，物品剧场的迷人之处就在于其抛弃了具象的舞台呈现，而让想象力参与完成。具象的舞台呈现是写实的，观众接受的是确定性的东西，如剧中妈妈的角色就是成人扮演者或雕刻成妈妈模样的偶，但物品剧场却是以半成品的姿态呈现，它需要演员和观众的想象力同时参与。因此，这是一种拒绝偷懒的艺术。

2001年演出的物品剧场《小木偶的大冒险》就是操作木工工具表演而成。作品表现了两个性不同的木匠在同一工作室里的场景，当他们共用一张桌子干活时就会发生冲突，可当他们一起玩耍时彼此又很友好。演出过程就是演员操作木工工具，从而将故事情节呈现出来。木匠张合锯子，可以想象成鳄鱼闭合嘴巴，木匠骑在一把铁锤上，又成了儿时的木马。几种木工工具组合在一起，就成了戏里的主角小木偶，一个拖把加上眼睛就是一只小狗。这出戏在60分钟的演出里没有对话和独白，所用木工工具也未经任何加工。欧美观众对物品剧场并不陌生，但当时的台湾小朋友能否接受，创作者却无足够把握。首演当天，演出开始不久，创作者发现物品剧场同样被台湾小朋友所接受，而且很受欢迎。物品剧场的最大特点是演员只演出一半，另一半则需要观众的想象力和旧有经验的积极参与。也就是说，演出是由演员和观众共同参与完成的，他们共同赋予偶（日常物品）以生命。因此，物品剧场的最大魅力和价值就在于观众不是被动地接受剧情，而是积极地参与剧情的发展，最大限度地激发自身的想象潜能。总之，唯有想象力参与的艺术欣赏，才有可能达到更高层次的审美愉悦，因为高层次的审美愉悦从来就不是被动接受的，这正是物品剧场最可贵的地方。

理论上说，几乎所有的日常物品都可被用于创作物品剧场，不过，对儿童来说，安全性也是必须考虑的因素。除现场获得审美体验外，物品剧场的另一种社会功能是鼓励儿童进行模仿操作的表演。因此对于儿童，尤其是低龄儿童的模仿操作表演，安全性是一个非常重要的因素。孙成杰提出了“客厅即剧场”的理念。“客厅即剧场”的意义在于让儿童在家中发现和制作有趣的东西，比如说袜子或其他物品如何做成一个可以操纵的偶或玩具。近年来，偶偶偶剧团一直在推行“客厅即剧场”的理念，并努力将其融入物品剧场中。

物品剧场与传统话剧演出相比主要有两点不同：一是形态上的非写实主义特性；二是演出时的灵活性。传统话剧是在反复排练的基础上呈现于舞台，剧中的布景、道具以及人物位置等都是固定不变的，不可以出错，而物品剧场不但不需要这样，有时还可以即兴救场。例如，曾有一出讲述十二生肖由来的戏《十二生肖的故事》即将开演，演员却不小心将道具箱错带成了资料回收箱，情急之下，只好将资料回收箱里的锅碗瓢盆拿出来救急，于是就临时换成了这一堆物品来演出，不仅没有误场，而且获得了很好的演出效果。由此可见，物品剧场的核心不在于何种性质的物品参与演出，而在于演员如何在现场将不同的物品组合演绎成既定的故事。这个面对面创作、呈现的过程能激发儿童的想象力和思考力，激励孩子去模仿，并举一反三。这正是物品剧场的意义所在。

此外，孙成杰还创造性地探索出了以纸张为创作元素的作品。2007年创作的《纸要和你在一起》就是一部成功的现代偶戏，将没有折痕的长条形、三角形纸张在舞台上卷成各种不同形状的动物和玩具进行表演。例如，长条形纸张卷起来像杯子，还可以卷成两个纸筒当望远镜，长条形和三角形纸张组合在一起又变成各种动物，如鱼、小鸟、丹顶鹤等。这样的演出孙成杰团队也反复探索和实验了六年才成功，因为这种卷纸的创意在世界范围内没有先例，所有的东西都是原创。演员在舞台上将纸张变成各种玩具和动物，这种直接呈现创作方法的演出一方面是想告诉孩子们这样做很容易，每个人都可以实现，另一方面也希望孩子们回家后能模仿，甚至创造出更多的东西。后来，孙成杰又创作了一部戏《布可思议的世界》，演出材料是用可塑性很强的布料。此后又创作了一部有关衣服的戏《后院的奇幻王国》，其创意源自台湾儿童文学作家林良的一篇散文《小太阳》。两位主妇晒完衣服后风吹过，衣服也跟着动起来，各有个性，然后发展出许多故事。演出中使用了黑

光，即操作人全身穿黑衣，观众只看到衣服在表演。

除创作许多适合剧场演出的戏外，偶偶偶剧团也创作了不少可在幼稚园演出的小短剧。例如，有一部根据绘本故事改编的短剧《缩水妈妈》，所用材料就非常有创意。一位妈妈生了一个可爱的宝宝，请来一位天使祝福，却没有邀请巫婆。生气的巫婆设下毒咒：孩子长大后定会调皮捣蛋，惹妈妈生气，妈妈每生气一次，就会变小一点，小到一定程度就会被巫婆抓走。演出时用的材料是青菜、萝卜等蔬菜，用小萝卜头演小孩，用苦瓜演爸爸，妈妈则是一株漂亮的白菜。每次小萝卜头惹妈妈生气，妈妈就会打喷嚏，一打喷嚏就被撕掉一片菜叶，撕到最后就变成小小的菜心。为了不让妈妈被巫婆抓走，天使将妈妈放进锅中，然后请现场的孩子一起传递爱心给这位已经变小的妈妈。其实，锅里早已藏着一颗完整的大白菜，因此打开后妈妈又变回了原样，孩子们感到非常惊奇，以为是他们的爱心让妈妈复原了，演员和孩子在演出过程中都感受到了创意想象带来的无限乐趣。

从创作者的角度看，物品剧场的本意是激发观众的想象力和创造力，赋予周遭之物以新的生命，引导观众重新发现生活的美好。物品，不在别处，就在你身边，你发现并赋予它生命，意味着物品就与你在一起了。

四、偶戏的境界

从儿童剧到现代偶戏的三十多年间，孙成杰对偶的理解也逐渐深入。从九歌儿童剧团开始，他们最初追求写实风格的偶，即偶的形象必须贴近真人，舞台动作也刻意模仿真人。后来，创作者发现偶戏若一味追求逼真，何不直接找真人替代？于是有了对“偶是什么”问题的深入思考。其后，在与西方同行的交流中，以及在现代偶戏的演出中，创作者越来越明白简练纯粹的重要性，最终将偶还原成毫无修饰的日常物品。通过演员对物品的操作表现人性，也通过演员的操作激发和调动观众的想象力与思考力，让演员和观众共同赋予偶以生命。可以说，这样的偶才是真实鲜活而最具艺术张力的偶。^{③④}30年的舞台实践经验让孙成杰懂得，写实的外形越来越无足轻重，意象却愈发重要，因此，偶戏的至高境界可理解成一个词——得意忘形，即偶的形象越简单纯粹，越能激发观众的想象力，或者说只有最低限度的形似，才能激发最大限度的想象力。例如，戏里有鸟，是什么鸟不重要，重要的它是一只鸟；戏里那只耳朵尖尖的动物，说它是猫，是狐狸，是黄鼠狼都对，只要感受到它是这样的动物就行。正是这些不确定的、神似的动物，却能激发观众最大的想象潜能，调动他们以往的生活经验，使其不自觉地去想、去猜、去感知，在与演员共同的想象和创作中获得审美愉悦。观众也会因为自身的想象力和感知力获得不同层次的审美体验，正是这些不同层次的审美体验为艺术作品提供了多层次艺术效果的可能性。

总之，从最初创作儿童剧起，台湾现代偶戏就树起了一个重要而有远见的理念，即这是一个专业的领域，它不仅需要专注和真诚，还需要避免传统写实戏剧的干扰。台湾现代偶戏经历了儿童剧场、偶元素使用、物品剧场的过程，每一个过程都在努力探索如何让观众的想象力参与其中，并获得最大可能的审美体验。

注释：

①马森：《台湾戏剧——从现代到后现代》，秀威资讯科技股份有限公司，2010年版，第60页。

②2014年6月5日，孙成杰先生带领他的团队参加在四川南充举办的首届国际木偶艺术周活动，笔者对他进行了深入采访，在此对孙成杰先生的慷慨无私深表谢意。

③④徐晓燕：《台湾魔奇儿童剧团与吴美芳》，《现代中国》，1993年第4期。

⑤朱曙明：《九歌20——台湾九歌儿童剧团发展与理念》，《福建艺术》，2006年第2期。

⑥参见 <http://www.docin.com/p-15690573.html>。

黄李娜，文学博士，长江师范学院传媒学院讲师。

责任编辑：蒋茜

中国木偶儿童剧的演进路径探析

黄李娜

摘要：1942年虞哲光导演的木偶戏《原始人》标志着中国木偶儿童剧的诞生。在此之前的1930年代，陶晶孙的新兴木人戏和陈鹤琴倡导的木偶教学活动及儿童演剧活动为这一诞生提供了长达十余年的时间和技术准备，而高天伦木偶话剧的刺激则是其诞生的直接诱因。其后，木偶儿童剧在各大城市之间小范围地缓慢发展。1952年“中苏友好月”活动之后，上演木偶儿童剧很快成为全国各木偶剧团的共识。

关键词：木偶儿童剧；中苏友好月；陶晶孙；陈鹤琴；虞哲光

序言

日前，全国各木偶剧团上演的大多是木偶儿童剧，即便是以演出传统木偶戏为主的剧团，在经营策略上也往往会对木偶儿童剧有所偏好。与木偶儿童剧大受亲睐的局面形成反差的是，关于木偶儿童剧的研究成果却不甚多见，除了丁言昭曾涉及这方面的研究之外，其余者寥寥。因之，对木偶儿童剧历史进程的研究竟让人觉得是一份推卸不掉的责任，故敢不揣鄙陋，勉力推研，而这一探究，不得不从近代的上海说起。

1843年上海开埠之后，清政府的商业中心由广州转移到了上海，自此，上海逐渐成了一座五方杂处的移民大都市。到了1920年代，上海人中有85%是非本地人，这其中包括绝大多数的国内移民和小部分的国际移民。^[1]国内外移民的大量融入，不仅铸就了上海多元而丰富的文化背景，而且为各文化之间的相互尊重、交融和吸收提供了可能。与此同时，由上海强盛的经济实力催生出的大量的文化市场需求，也为上海文化的大发展提供了可能。作为上海近代文化特征的“海派”文化，就是在这样的大环境下逐渐形成的。“海派”最初是以艺术流派来到这个世界上的，它是任伯年之熔铸古今中西的画法，是周信芳之机关布景和反映时潮的新剧。后来，随着人们在文化上的实践和认识的延伸，吸收了西方艺术表现风格的海派不仅延伸到各种艺术形式中，并且蔓延至其他文化领域，以致连生活风尚都被称为海派。^[2]因此，海派文化不是上海的地域文化，也不是西化或殖民地文化，而是融合了中西文化的、大众化的、具有世界性的中国的新文化。^[1]

海派文化对中国木偶戏的影响也很深远。最早到上海演出木偶戏的，是民国二年（1913年）夏天

犹太裔房地产大亨哈同的妻子罗迦陵（祖籍福建）50岁生日时从福建请来的木偶班。^[3]次年，杭州的金玉堂提线木偶戏班、苏州的荣庆堂提线木偶戏班先后到上海演出，都获得了很大的成功。于是，精明的上海生意人看出了木偶戏中的无限商机，纷纷成立提线木偶戏班，班名有声舞台、鸣舞台、芳舞台、文舞台、新舞台、大舞台、义舞台等，一时间，木偶戏班就如雨后春笋般涌现出来。这些木偶戏班先后在天外天、楼外楼、新世界、霄云天等游乐场演出，剧目有《郭子义上寿》《百岁图》《目莲救母》《铁公鸡》《打龙袍》和《天女散花》等传统京剧。^[4]从舞台呈现的角度来看，传统木偶戏几乎是传统戏曲的翻版，用地方戏的唱腔演唱，移植地方戏剧目，表演程式也与传统戏曲如出一辙。1929年之前在上海演出的大抵都是这样的传统木偶戏，之后上海便催生出了一一种完全不同于传统木偶戏的、演出西洋话剧的新兴样式的木偶戏。虽然新兴木偶戏的着眼点不在于时尚和小资情调，而是肩负着启蒙和救亡的时代重任，但是正是由于海派文化兼收并蓄、海纳百川的博大胸襟，才为新兴木偶戏在上海的诞生提供了可能。

一、新兴木偶戏的诞生

时光逆流到1919年“五四”运动时期。这时新文化运动的革命浪潮不仅在国内引起了强烈的反响，而且也深深地激发了郭沫若、郁达夫、陶晶孙等一批留日青年的理想主义热情。但是在革命年代，以抒发个人情怀为目的的浪漫主义人生终究为革命所取代。1927年，大革命失败后，以郭沫若为首的留日学生首先在上海掀起了普罗文学的浪潮，他们开始重视利用戏剧来宣传鼓动革命。郑伯奇呼吁：“描写人生、申诉痛苦的作品，只能给‘读者’

以间接的刺戟，而不能自由地深入到大众中间去。激动大众，组织大众，最直接而最有力，当然要推戏剧。所以革命最高潮的时代，无论广州，无论武汉，无论其他地方，戏剧都是被很热烈地要求着的。”^[5]1929年，为了响应不断高涨的无产阶级文学运动和新兴戏剧运动，陶晶孙率先在上海提倡木人戏并成立了“木人戏社”，通过演出西洋话剧的形式来宣传革命，激励群众，揭发帝国主义的侵略行径。在思想层面而言，正如李泽厚所说的，“尽管新文化运动的自我意识并非政治，而是文化……它仍然既没有摆脱中国士大夫‘以天下为己任’的固有传统，也没有脱离中国近代的反抗外侮、追求富强的救亡主线”。^[6]

陶晶孙之所以会采用新兴木人戏的形式来宣传革命，应该是受了日本发达的木人戏艺术的影响。希白在1933年发表的《关于木偶戏》一文中写道：“提线木偶戏……在欧洲和日本等处，是非常地普遍的。尤其是日本，数世纪以来，人的剧场和木偶的剧场简直是两个不相上下的劲敌。有一个时期是人的剧场占了优胜，原因就是人的剧场去模仿木偶戏的内容。”^[7]可见木人戏在日本极为兴盛。陶晶孙从小随父亲留学日本，他对日本木人戏的艺术样式和其在民众中的影响力应该是相当熟悉的，加之他对日本新兴文学和戏剧的热爱，这些都应该是促成他采用新兴木人戏这一形式来进行救亡宣传的直接原因。

木人戏社成立后，《大众文艺》2卷1期（1929年11月1日出版）刊出了木人戏社第一次公演的预告，上演的节目有陶晶孙翻译的两出木人戏《运货便车》（〔德〕屋托密拉）、《毕竟是奴隶罢了》（〔日〕村山知义）以及奥地利音乐家海顿的《小儿交响乐》。后来由于经费短绌，这个规模较大的演出计划未能实现。^[8]直到1930年，在艺术剧社的流动演出中，陶晶孙的“木人戏社”才组织了第一次公演活动，演出了陶晶孙原创的《堪太和熊治》和他翻译的《运货便车》《毕竟是奴隶罢了》等三个剧本，导演陶晶孙，舞美设计许幸之。^[9]为此，郑伯奇赞赏木人戏是一种崭新的武器，它可以不受恶劣的剧场环境的影响，可以不为经费问题担忧，脚本的选择可以非常灵活，可以利用木人戏善于讽刺和滑稽的特点，痛批政治和社会，等等。^[10]在进步的知识分子看来，利用木人戏滑稽幽默的特点来批评时政既安全可靠又具有杀伤力，然而就艺术自身规律而言，充分挖掘一门艺术的政治特长并不见得就是一件好事，因为被政治因素左右的艺术往往很容易走向终结。陶晶孙也意识到了这一点，他在距离第一次木人戏公演十年之后写的散文《焚傀儡记》中提及：“文艺不必一定要有政治的利用……文艺如被利用，利用到了末了，一定要自灭。”^[8]

陶晶孙倡导的新兴木人戏犹如一颗流星，划过午夜星空却没有留下太多痕迹，这与当时动荡的社

会环境和浓重的政治意图不无关系。虽然陶晶孙的木人戏从演出意图到剧目选择都不是从少年儿童的视角出发的，而且他的木人戏也没有在中国远播开来，但是他使中国第一次有了真正意义上的新兴木偶戏，却是一个不争的事实。从后来中国木偶儿童剧的发展情况看，尤其在采用以木偶为载体演出西方话剧（包括童话剧、歌舞剧）的现代艺术表现形式上看，陶晶孙的木人戏也可算是中国木偶儿童剧的先声吧。

二、从儿童演剧活动到木偶儿童剧

在陶晶孙为了启蒙救亡的目的（当然救亡的目的远远地大于启蒙）而积极提倡新兴木人戏的稍后一段时间里，陈鹤琴也在上海积极倡导木偶戏，所不同的是，他是从学校教育的层面来提倡的。1930年，陈鹤琴受到美国小学运用木偶戏进行教学的启发，发表了《木偶戏》一文，提出了我国的小学也应该像美国的学校那样把木偶戏教学带到课堂里，让孩子们在教师的指导下自己编写剧本、演唱剧中歌曲、制作木偶和各种布景，这样孩子们就可以在快乐的氛围中练习编故事、语言表达、手工制作及表演。^[11]于是，他多次邀请传统木偶戏班来学校演出，向民间艺人学习。他认为，凡是儿童所喜爱的玩意，都可以革新，用来对儿童进行思想教育。木偶戏等于立体故事，有会活动的玩具的功效，是教育的利器。^[12]陈鹤琴不仅身体力行，而且还鼓励他的学生虞哲光、王士心等人积极投身到木偶戏的教学实验和演出活动中去。虞哲光、王士心等人最初尝试的木偶戏大多是在学校舞台上演出的，后来又在青年会、兰心大戏院等地演出过《岳飞》《文天祥》等剧。1937年春，儿童教育社在北平开年会，他们的木偶戏又到北平去上演过几次，引起不少人的注意。但是，当时的道具、布景、提线表演、台词、音乐、灯光等完全是由儿童自己动手完成的，教师只在一旁负责指导，排演的儿童剧也只要求具有适合儿童的表现程度和学校的场地，不考究内容的深刻和装饰的美观。^[13]

此时的木偶戏，无论是陈鹤琴倡导的木偶戏教学还是虞哲光等人组织的木偶戏演出活动，都是以儿童自身为创作和演出主体的，其目的是希望通过儿童自编自演的戏剧活动达到更好的学习效果，它们不需要也不可能附带更高的舞台审美要求，因此，我们只能称之为儿童演剧活动，而不能认定其为真正意义上的木偶儿童剧。真正意义上的木偶儿童剧应该是以成人为创作和演出主体，从儿童的角度出发，提供给儿童以美的教育。通俗地说，就是成人演戏给儿童看，而不是儿童演戏给儿童看。从这一点出发，1940年代虞哲光导演的木偶戏作品《原始人》无疑是中国木偶儿童剧的开篇之作了，而这个开端与德籍犹太人高天伦的木偶戏来沪演出不无关系。

1942年7月，高天伦带着木偶三幕剧《木偶天堂》来沪演出，演出日期为7月10日、19日（国语对白）和7月18日、25日（沪语对白），每天演出两场，演出时间分别定在下午两点半和五点，票价分别为四元和三元，演出地点为静安寺路722号犹太人总会。《申报》《新闻报》等各大报刊从7月8日开始，连续刊登近半个月的花哨广告吸引上海观众的眼球：“好莱坞大导演高天伦”“新型木头人戏中国尚属首创”“用机关指挥木偶”“方式新颖超特·处处胜人一等”，等等。这个架势着实把从事木偶戏教学活动多年的虞哲光给唬住了。可是，当虞哲光等人亲眼目睹了高天伦的木偶戏之后，发现并没有报纸上说的那么高明，于是他们决定一显身手。^[13]虞哲光等人只经过两天时间的接洽和筹备，便成立了“上海业余木偶剧社”，创办宗旨是：“集合有志儿童教育事业者，从事木偶戏之研究与实验，以提倡儿童正当娱乐为目的”。^[13]高天伦的木偶戏也打着“儿童的暑期良师”“娱乐教育熔于一炉”的煽情广告，但是从上演的部分剧目来看，如《多瑙河之夜》《花蝴蝶》《歌声裳影》《地狱天堂》等，并不适合少年儿童的欣赏水平。虞哲光和王士心等人注意到了高天伦木偶戏缺乏教育思想的问题，因此，他们在选择题材上尤其注意内容的新颖和教育思想的一贯性。最终，他们选择了《原始人》作为第一部新木偶戏的题材。除了题材为大多数中小學生熟悉和比较适宜木偶表演外，还因为“原始人”的生活是人类征服自然的序幕，从思想方面言，这是颠扑不破的真理；从道具方面言，介绍恐龙、始祖鸟、剑虎、猛犸等古代动物给观众，含有教育意义。^[13]

经过四十多天紧张、周全的准备，由虞哲光导演、王士心编剧、马虚若配乐的木偶剧《原始人》于同年8月19日—20日在静安寺路722号犹太人总会公演，共演出四场。由于连日客满，又继续公演了三天。《原始人》完全是从儿童教育的角度出发，来提倡儿童的正当娱乐，因此在演完两天之后，有成人观众认为该剧取材过于儿童化和教育化，对于成人观众还嫌太单调。于是为了吸引成人观众，在第三天的演出中便加演了一出昆曲《长生殿》短剧，在后来的第二次公演中（同年9月26、27日演出四场）也加演了评剧《王宝钏》，以满足成人观众的需求。^[13]上海的《申报》《新闻报》《社会日报》《小说月报》等各报刊杂志纷纷刊登评论文章，如《虞哲光氏访问记》《上海业余木偶剧社的第一炮》《中国木偶戏复兴史之第一页》《中国木偶剧 原始人观后》《木偶戏的理论与实际——原始人上演后的艺人的自白》等，盛赞《原始人》的成功演出，特别是对灯光和音乐的运用，更是尤为赞许。

1943年，上海市业余木偶剧团由于业务发展的需要分为中国木偶剧社和上海木偶剧社，分别公演了《水帘洞》和《天鹅》。“这两部戏的演出有些打

擂台性质，所以在布景、服装、道具、灯光各方面都独具匠心。……《水帘洞》的木偶造型比较夸张，木偶舞台精巧玲珑，装潢精致……而《天鹅》的演出，也是匠心独运，有象征幕景，有变换灯光，更有美妙音乐的伴奏……”^[14]这些作品就是运用全新的灯光、布景等舞台元素演绎儿童熟悉的神话、童话故事。此后，上海之外的地区也开始有了木偶儿童剧的尝试。1944年，在桂林举办的第一届西南戏剧展览会上，温涛（1907-1950，广东梅县人，现代版画家，上世纪40年代在桂林、香港从事新木偶戏工作）带着他的提线木偶戏和布袋戏演出了西洋话剧，虽然操纵技艺尚欠火候，但这样的尝试至少在当时已是难能可贵了。1945年，曾与温涛在桂林合作过的林堃在广西临江中学的黄姚分校编导演出了《森林里的悲喜剧》，1946年，又到香港演出多次，运用木偶戏这一活生生的教具来对儿童进行教育。^[15]1945年，北京也出现了新型木偶戏，导演周荻就是在14岁时（1945年）考入了北平演提线木偶戏的“燕京剧艺社”，在《洪荒时代》一剧中饰演（引者注：这里应该是操纵）童年时代的仓颉。^[16]

尽管以大城市为主要根据地的木偶儿童剧在1940年代中后期有了一定程度的发展，但是在中国绝大部分的农村，还是以上演传统的戏曲式木偶戏为主，新兴木偶戏（包括木偶儿童剧）仍然不为大多数群众所认识。直到1952年“中苏友好月”活动开始之后，中国木偶界才开始将目光转向木偶儿童剧的创编和演出，以至于影响了后来半个多世纪中国木偶戏发展的整体格局。

三、“中苏友好月”的影响

1950年代之前，中国木偶儿童剧虽有所发展，但进程缓慢，范围局限。而让木偶儿童剧的东风劲吹祖国大地的强大动力，则是来自于一场政治与艺术的友好邦交活动——“中苏友好月”，活动期间苏联木偶艺术家奥布拉兹卓夫的精湛技艺与儿童教育思想深深影响了中国木偶艺术未来的发展方向。

上世纪50年代，苏联政府在物资和技术上给予了中国政府慷慨无私的援助，两国之间的情谊也因此被誉为“兄弟般的友谊”。1952年，为了庆祝苏联十月社会主义革命35周年，同时也为了运用苏联建设成就的具体事实在我国人民群众中广泛地宣传社会主义和共产主义、进一步发扬中苏两国人民的友好团结精神，中苏友好协会总会决定从1952年11月7日至同年12月6日，在全国范围内举行“中苏友好月”活动。^[17]“中苏友好月”是一次大规模的群众性活动，其范围遍及全国各地的大中小城市及周边的农村地区，全国各地的工人、农民、士兵、知识分子、工商业者都参与了这项活动。活动还邀请了苏联方面的代表团和文工团前来参加，代表团和文工团成员由苏联最优秀的科学家、人民艺术家、杰出工作者组成。此次活动的内容丰富多彩，

包括组织讲演会、报告会、座谈会和广播；放映电影、幻灯；举办晚会、展览会；设立宣传站、宣传棚和屋顶广播；出壁报、黑板报；发宣传小册子、画册；在报刊上登载文章及宣传资料；组织各界人士与苏联代表团和文工团见面，邀请他们讲话和表演，等等。

此次到访的苏联方面的木偶戏专家是国立中央木偶剧院的创始人谢·奥布拉兹卓夫。奥布拉兹卓夫的身份近乎传奇，他不仅是一位画家、歌唱家、演员，而且还是苏维埃木偶戏体裁的奠基者、给儿童及成人看的木偶剧院的创立者、作家、评论家、教育家、社会活动家，他的卓越才华和勤奋努力成就了他作为苏联现代木偶戏奠基人的地位。^[18]事实上，十月革命之前的苏联只有传统木偶戏，民间木偶艺人社会地位极其低下，他们通常背着小戏箱，有时还要带着猴子像流浪汉似的在一些乡村集镇上演出，生活非常潦倒。不过，这样的民间木偶戏大约在20世纪初期就在俄国绝迹了。十月革命以后，国家特别为儿童设立了剧院。几乎绝迹的木偶戏开始作为专供儿童观赏的一种戏剧，在儿童剧院的大舞台上出现。此后，木偶戏艺术逐渐发展壮大，不仅为儿童也为成人演出。^[17]

作为一名优秀的艺术家和儿童教育专家，奥布拉兹卓夫深刻认识到木偶戏与孩子有着天然的亲和力，优秀的木偶戏对儿童身心发展有着极其有益的影响，所以他在创作木偶儿童剧的时候特别注重不同年龄阶段儿童的内心感受。他认为：“不同的观众，成年人或儿童，5岁的孩子或12岁的孩子，他们感情的反应各有不同。每一个剧院和每一个导演都必须留心考虑戏剧在观众中所引起的是‘什么样的’感觉和感情的问题。”^[18]因此，他创作的木偶儿童剧作品总是深受儿童和家长的喜爱。1952年11月13日到12月25日的中国之行，奥布拉兹卓夫的足迹遍布北京、西安、成都、武汉、上海、长沙、广州、沈阳等城市，每到一处，都与当地文化、戏剧界代表开展会谈、座谈、报告会等一系列活动，将他多年来从事木偶儿童剧创作表演的经验和儿童教育理念传递给中国的同行们，并与他们一道表演节目或者单独演出。^[17]这场为期一个多月的中苏文化交流活动不仅让中国的木偶界同行们打开了眼界，而且“使我国人民能够更真切地接触到人类最先进的艺术，并使我国的艺术工作者能够更直接地向他们学习”。^[19]正是由于木偶艺术家奥布拉兹卓夫本人精湛的木偶艺术造诣、以儿童为本的戏剧观念、严谨的工作态度以及中国人民内心深处对苏联艺术的真挚崇拜，使苏联的木偶儿童剧在不长的时间里对中国木偶戏产生了深远的影响。这个影响表现在以后的半个多世纪里，就是中国木偶界的眼光不再局限于传统木偶戏的演出，而是开始大范围地排演以话剧为题材的新兴木偶戏，尤其是适宜少年儿童欣赏的木偶儿童剧，使

得原本鲜为人知的木偶儿童剧在较短的时间内传遍大江南北。

黄少龙、王景贤合著的《泉州提线木偶戏》一书中也提到了此次活动对其剧团发展的影响：“对于泉州木偶剧团而言，建国后发生的两件大事对泉州提线木偶戏的影响达半个多世纪之久。一是1952年11月初，泉州市木偶实验剧团奉派与漳州市南江布袋戏团联合组成‘福建省木偶代表队’，赴沪参加上海市‘中苏友好月’活动，与当时享有盛誉的苏联木偶艺术家奥布拉兹卓夫进行交流演出。泉州提线木偶戏的精彩演出受到奥氏的热情赞扬。而奥氏别开生面的‘人偶同台’式抒情诗一般的表演也让泉州木偶戏的演师们大开眼界，深受启发……”^[20]“中苏友好月”活动对中国大陆木偶戏发展的影响同样在日本学者的著作中得到了证实：“……现在大陆的布袋戏与台湾的布袋戏相去甚远，经与泉州市布袋戏的演出专家一聊，我明白了相去甚远的原因了。1952年以后，随着中国与苏联之间文化交流的迅速发展，中国的木偶剧演出引进了许多西洋式的演出形式。”^[21]

1954年4月，泉州木偶剧团尝试排演了现代活报剧《蒋党的末日》，正式拉开了创演新兴木偶戏的帷幕。该剧的演出受到了青少年儿童的热烈欢迎，初试成功后，相继改编、创作、演出了多部神话剧、现代剧、儿童剧，同时创造了名为“阶式平面舞台”的新型舞台结构及相应的一套演出方法，并以此带动了木偶造型、内部结构、特殊技法和线功表演等方面大面积、多方位的改革创新。^[20]与福建省比邻的浙江省平阳县木偶剧团曾于1970年代左右组织艺人赴泉州木偶剧团考察学习，并将泉州木偶剧团的新型舞台模式带回了平阳。此后，平阳县木偶剧团增设专职的剧团舞美人员和编剧，并排演新编传统剧以及木偶儿童剧《金沙江畔》《解放一江山》《东海前哨》等。1992年之后平阳县木偶剧团就以演出木偶儿童剧为主。1955年，中国木偶剧团在“继承发扬民族文化遗产，学习国外先进经验，为人民服务，以服务儿童为主”的建团原则指导下成立，打破了旧有的木偶戏曲模式，灵活采用歌舞手段，将童话、神话、寓言、民间传说等搬上舞台。^[22]此外，扬州、湖南、广东、四川等地的木偶剧团都不约而同地在上世纪五六十年代开始排演以话剧为题材的新兴木偶戏，上演以儿童为欣赏对象的木偶儿童剧，这不能说仅仅是个巧合。

规模盛大的“中苏友好月”活动在较短时间内使许多原本以禳灾祈福为目的的中国传统木偶戏改变了其发展的路径，转而演出以儿童教育为目的的现代木偶儿童剧，这不能不说是中国木偶戏史上的一次重大转变。“中苏友好月”活动对中国木偶戏的影响是深远的，而新中国成立后舞台纪录片的兴起和中西木偶文化交流的深入也应视为后来中国木偶儿童剧发展不可忽视的有效助力。

余绪

舞台艺术纪录片就是在舞台演出的基础上做一些电影化的处理,用以记录某个剧种、剧目或者表演艺术家的艺术成就等,以满足更多观众的欣赏需求或者用作教学和研究的资料储备。据《泉州提线木偶戏》记述:“1952年12月初,‘福建省木偶代表队’奉调晋京展演,并以传统傀儡戏剧目《潞安州》参加了新中国首部舞台艺术纪录片《闽南傀儡戏》的摄制。对于习惯在传统‘八卦棚’舞台上演出的泉州提线木偶戏演员而言,电影拍摄中的许多新的要求和表现手法,启发了他们尝试运用灯光、布景、活动静物等综合艺术手段进行综合性演出的构想。”^[20]参与此次舞台纪录片拍摄的剧目还有原福建漳州市南江布袋戏剧团的《大闹天宫》。此后,1955年北京中国木偶艺术剧团到上海电影制片厂拍摄了《中国木偶艺术》,1958年湖南省木偶皮影艺术剧团在上海拍摄了《并蒂莲》,1962年福建龙溪地区木偶剧团(即后来的漳州木偶剧团)的杨胜、陈南田等到上海美术电影制片厂拍摄了《掌中戏》等。^[23]对木偶艺术进行电影化的处理,意味着木偶戏的舞台需要借鉴电影艺术的表现手法,创设出符合电影艺术要求的舞台元素和表现手段,同时也就意味着木偶创作者可以借此开拓视野、启发想象力,从而创作出更加丰富多样的艺术作品。因此,电影手法的运用对中国木偶戏发展的影响是毋庸置疑的。

此外,新中国成立后中外木偶戏的交流活动也是促进中国木偶儿童剧发展与繁荣的重要因素。如我国参加过的交流活动有:1960年9月在罗马尼亚举行的第二届国际傀儡戏剧节,1965年罗马尼亚第三届国际木偶节,1978年在南斯拉夫举行的第十一届国际木偶节,1983年在澳大利亚举行的国际木偶节,1984年在匈牙利举办的第七届国际木偶节,等等。^[24]随着国际间文化交流的日益频繁和深入,中外木偶界相互学习借鉴的交流活动也成了中国木偶儿童剧发展不可或缺的重要一环。

应该说,中国木偶儿童剧的诞生经历了一个必然和偶然相结合的过程。1930年代陶晶孙的新兴木人戏和陈鹤琴倡导的木偶教学活动及儿童演剧活动为其诞生提供了长达十余年的时间和技术准备。高天伦木偶话剧的刺激则是促使其诞生的直接诱因。其后,木偶儿童剧在各大城市之间小范围地缓慢发展。直到1952年“中苏友好月”活动之后,上演木偶儿童剧才很快成为全国各木偶剧团的共识,木偶儿童剧逐渐为国人所熟悉和接受。当然,电影艺术的参与和中外木偶文化交流活动的深入也是木偶儿童剧发展不可缺失的两翼。如今,木偶儿童剧的表演形式变得更加多元和丰富,除了用提线木偶、杖头木偶、布袋木偶等演出儿童剧以外,新形态的“物品剧场”对偶戏的概念有了更具深意的延展,它使偶戏摆脱了“形”的牵绊而传达了“意”的高度。

木偶儿童剧是一个特殊的戏剧品种,无论运用何种手段上演和诠释,都应该以儿童的视角为切入点,真诚关心不同年龄阶段儿童的不同心理体验,并以此为创作起点,让木偶儿童剧真正与孩子的快乐童年相伴相随。

注释:

朱国栋、刘红、陈志强:《上海移民》,上海财经大学出版社,2008年版,第49页。

《上海群众文化志》中提到的当时在上海的木偶戏班有:声舞台、共舞台、文舞台、新舞台、大舞台、义舞台,与《锡山名人》中略有不同。见习文、季金安主编:《上海群众文化志》,第213页。

艺术剧社,也称上海艺术剧社,1929年下半年成立,1930年1月6日举行第一次公演。同年4月下旬就遭受伪上海公安局的残酷封闭而无法继续公演活动。见郑伯奇:《回忆艺术剧社》,王延晔、王利编:《中国文学史资料全编现代卷9郑伯奇研究资料》,知识产权出版社,2009年版,第66页。

见《申报》1942年7月8日-7月25日娱乐版面的广告。

见《申报》1942年7月15日第6版《木偶天堂》演出广告。

参见中国二十世纪通鉴编委会编著:《中国二十世纪通鉴(1901-2000)》,第三册第十一卷(1951-1955)1952年条目,线装书局,2002年版,第3405-3406页。

对泉州提线木偶戏影响达半个世纪之久的两件事分别是“中苏友好月活动”和傀儡戏纪录片的拍摄,后者在本文“尾声”部分提及。

影片《闽南傀儡戏》介绍有着悠久历史传统和卓绝表演技术的闽南傀儡戏,该片包括两个剧目:《新潞安州》由福建泉州市木偶实验剧团演出,《大闹天宫》由福建漳州市南江布袋戏剧团演出。见《闽南傀儡戏》海报照片。

参考文献:

[1]朱国栋、刘红、陈志强.上海移民[M].上海:上海财经大学出版社,2008.

[2]陈旭麓.中国近代史十五讲[M].北京:中华书局,2008.

[3]习文、季金安编著.上海群众文化志[M].上海:上海文化出版社,1999.

[4]中国人民政治协商会议无锡市锡山区委员会编.锡山名人(下)[M].南京:凤凰出版社,2009.

[5]郑伯奇.中国戏剧运动的进路[A].文化部党史资料征集工作委员会编.中国左翼戏剧家联盟史料集.北京:中国戏剧出版社,1991.

[6]李泽厚.中国思想史论(下)[M].合肥:安徽文艺出版社,1999.

[7]希白.关于木偶戏[J].良友,1933(81).

[8]丁景唐编选.陶晶孙选集[M].北京:人民文学出版社,1995.

[9]宋彬玉、张敖卉等.创造社16家评传[M].重庆:重庆出版社,1998.

[10]郑伯奇.“武器”的木人戏[J].大众文艺,1930卷2(3).

[11]陈鹤琴.木偶戏[J].儿童教育,1930卷3(2).

略论我国两宋时期的傀儡戏

杨 观

摘 要：宋代是傀儡戏的兴盛时期，种类多达五种，从业人员众多，并形成较为专业的团队，演出场地也相对固定。皇家的关爱推崇和民众的喜闻乐见势必导致其演出频繁与从业人员的不断增多，从而使傀儡戏在两宋时期空前繁荣。无论是从业人员、演出形式，还是演出场地、欣赏对象以及由此衍生出的相关物事等，都达到了空前绝后的高度。本文通过钩稽宋代五种都市笔记及相关文献中的材料，分析了两宋傀儡戏的特征和表现，进而探究其兴盛原因。

关键词：两宋傀儡戏；《东京梦华录》；宋代都市笔记；

基 金：本文为教育部人文社会科学研究项目“宋代都市笔记俗语研究”的研究成果，项目编号：13XJC740004。

宋代都市笔记即记录两宋岁时风俗、市井琐细的《东京梦华录》(以下简称《梦华录》)及其仿作《梦粱录》《都城纪胜》《西湖老人繁胜录》(以下简称《繁胜录》)、《武林旧事》(以下简称《旧事》)等的合称，这些笔记体例相似，内容相若。《梦华录》记录汴都城市生活，孟元老自序谓其“语言鄙俚，不以文饰”，赵师侠跋语称“若市井游观，岁时物货，民风习俗，则见闻习熟，皆得其真”，傅璇琮认为此书是“我国古代城市社会文学作品的开创之作”。受其影响，《都城纪胜》《繁胜录》《梦粱录》也都侧重描写南宋临安的日常生活。《四库提要》谓《旧事》：“记宋南渡都城杂事，盖密虽居弁山，实流寓

杭州之癸辛街，故目睹耳闻，最为真确。”吕叔湘先生曾说：“(《梦华录》)诸书，岁时之外，兼及游观之盛，娱乐之资，详备生动，俱臻上乘，不独考索史事者资为宝藏，亦都市文学之滥觞也。”近几十年来，人们对五种笔记中的风俗、民情、文化等内容颇为措意，研究论文较多，如李国彤《〈东京梦华录〉中的女性及文化分层》(1994)、张清宏《宋代的面店糕饼》(1999)、王俊奇《宋代操办酒席的“四司六局”》(2000)、华国梁《从“两梦”看北宋、南宋都城饮食风俗的异同》(2002)、程宇昂《〈梦粱录〉所指宋代“小唱”辨析》(2007)、高晓芳《〈东京梦华录〉生活习俗的特征》(2009)等，都是从风

[12]北京市教育科学研究所编.怀念教育家陈鹤琴[M].成都:四川教育出版社,1986.

[13]士心.木偶剧的理论与实际——原始人上演后的艺人的自白[J].小说月报,1942卷3(3).

[14]丁言昭.上海木偶戏的形成和发展[J].上海戏剧,1985(5).

[15]虞哲光.木偶戏艺术[M].上海:上海文化出版社,1957.

[16]秦学人.中国木偶戏导演艺术的拓荒者——周荻[J].中国木偶皮影,2009(3).

[17]中苏友好协会总会编.伟大的友谊[M].北京:时代出版社,1953.

[18][苏联]谢奥布拉兹卓夫.苏联木偶戏[M].李士钊、吴钧燮译.上海:上海人民艺术出版社,1957.

[19]佚名.“中苏友好月”活动在全国范围内广泛展开[J].世界知识,1952(46).

[20]黄少龙、王景贤.泉州提线木偶戏[M].杭州:浙江人民出版社,2007.

[21][日]宫本吉雄.中国戏艺神考[M].郗宝文译.天津:天津人民出版社,1992.

[22]陈义敏、刘峻骧主编.中国曲艺杂技木偶戏皮影戏[M].北京:文化艺术出版社,2008.

[23]刘霖、姜尚礼主编.中国木偶艺术[M].北京:中国世界语出版社,1993.

[24]丁言昭.谈谈中西木偶[J].戏剧艺术,1996(1).

黄李娜，武汉大学文学博士，现为福建师范大学戏剧与影视学博士后流动站在站博士后，两岸协创中心福建师范大学文化研究中心研究人员。

责任编辑：高山湖

著作权确认书

中国大百科全书出版社有限公司与中国艺术研究院于2014年12月22日签订《<中国大百科全书>第三版戏曲学科委托组织撰稿合同》，由中国大百科全书出版社有限公司委托中国艺术研究院组织《中国大百科全书》第三版戏曲学科百科条目的撰审工作。

现本人受中国艺术研究院委托，撰写《中国大百科全书》第三版戏曲学科有关条目，本人所撰写内容的著作权归中国大百科全书出版社有限公司所有，本人享有署名权和获得报酬的权利。本人承诺所撰写的内容没有侵犯他人著作权和其他权益的内容。如果因所撰写的内容侵犯他人著作权等权益的，由本人承担全部责任。本人同意由中国艺术研究院负责全权处理相关的稿酬事宜，并接受中国艺术研究院的处理意见。

特此

本人签名：黄李娜 签订时间：2021年1月25日

身份证号：330326197806012827

联系地址：湖北省武汉市洪山区卓刀泉北路18号（邮编：430070）

开户银行：中国工商银行武汉光谷支行

银行账号：6212263202017622308

联系电话：_13237116788_（手机）_____（座机）

邮箱或 QQ：huanglina2010@163.com

获奖证书

黄李娜:

你撰写的论文

《戏曲如何表达情感》

荣获

重庆市第五届大学生艺术展演活动艺术教育科研论文综合乙类

一等奖

