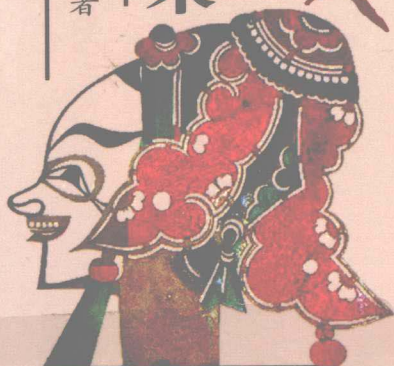


中国皮影戏的历史与现状 / 康保成 主编

中国影戏 特征及其姊妹艺术

郑劭荣一著



大象出版社

中国皮影戏的历史与现状 / 康保成 主编

中国影戏特征及其姊妹艺术

郑劭荣 著



大象出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国影戏特征及其姊妹艺术/郑劭荣著.—郑州:大象出版社,2010.4

ISBN 978-7-5347-5717-4

I .中… II .郑… III .皮影戏—研究—中国 IV .J827

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010)第 044185 号

中国皮影戏的历史与现状 / 康保成主编

中国影戏特征及其姊妹艺术

郑劭荣 著

特邀编辑 冯俊杰

责任编辑 杨吉哲

责任校对 石更新

封面设计 力源文化

出 版 大象出版社 (郑州市经七路 25 号 邮政编码 450002)

网 址 www.daxiang.cn

发 行 河南省新华书店

制 版 郑州市力源文化传播有限公司

印 刷 中国电子科技集团公司第二十二研究所印刷厂

版 次 2010 年 4 月第 1 版 2010 年 4 月第 1 次印刷

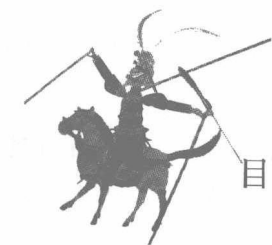
开 本 787×1092 1/16

印 张 22.125

字 数 371 千字

印 数 2500 册

定 价 52.00 元



目 录

绪 论 / 001

第一章 我国影戏艺术形态及其流变 / 019

第一节 戏剧类影戏的艺术形态及其流变 / 020

第二节 非戏剧类影戏形态辨析 / 035

第三节 传统影戏的演进与现代转型 / 046

第二章 物质载体与影戏艺术 / 063

第一节 影戏戏台的流变及其对演出的影响 / 065

第二节 影偶体制的流变与审美 / 079

第三节 影卷形态与影戏艺术 / 094

第四节 影戏的演出设施及其对影戏形态的影响 / 106

第三章 影戏的功能与艺术的雅化趋势 / 121

第一节 仪式性影戏的演出及功能 / 122

第二节 娱乐性影戏的演出及功能 / 139

第三节 传统影戏的雅化走向——文人对影戏的影响 / 154

第四章 演员与观众共同创造的影戏艺术 / 173

第一节 艺人与影戏艺术的生产 / 175

第二节 影戏观众的参与和接受 / 192

第五章 我国影戏与傀儡戏 / 211

第一节 民间影戏与傀儡戏的关系 / 212

第二节 影戏与铁枝木偶戏 / 227

第六章 影戏与戏曲 / 243

第一节 影戏与地方戏的音乐声腔 / 245

第二节 影戏舞台演出活动与戏曲的关系 / 255

第三节 影戏与传统戏曲的剧本体制、剧目之关系 / 270

第四节 影戏与我国影调新剧种的形成 / 284

第七章 影戏与说唱艺术、民间剪纸及走马灯的关系 / 301

第一节 影戏与说唱艺术 / 303

第二节 影戏与民间剪纸 / 318

第三节 影戏与走马灯 / 332

结论 / 343

后记 / 348



绪论

在我国传统戏剧家族中，影戏是一种融合多种民间技艺的特殊戏剧形式，其演出方式为：用灯光（或自然光）照射兽皮或纸板雕刻成的平面偶像，显影于浅色帷幕上，艺人在幕后操纵影偶并配以说唱和音乐，观众在幕前观看。影戏的名称见诸记载是在宋代，北宋高承《事物纪原》卷九“影戏”条云：

故老相承，言影戏之原，出于汉武帝李夫人之亡，齐人少翁言能致其魂，上念夫人无已，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，帝坐他帐，自帷中望见之，仿佛夫人像也，盖不得就视之。由是世间有影戏。^①

后来，依据影偶制作材料的不同，习惯上称为“纸影戏”和“皮影戏”；影戏流传到各地以后，产生了地域性称呼，如福建、台湾称“皮戏”、“皮猴戏”，湖南称“影子戏”，江浙叫“皮囡囡”，四川叫“灯影戏”等。本文为表述方便，通称为“影戏”。

影戏是我国流传最为久远的民间戏剧之一，它滥觞于汉代的弄影还魂巫术，脱胎于唐宋说唱艺术，至宋代已成蔚然大观之势；明清以后，广泛传播至乡村，开始步入分化发展期；自民国始，我国影戏总体趋于没落。

^①高承：《事物纪原》卷九，影印文渊阁《四库全书》第920册，台湾商务印书馆1982年版，第256页。本书中《四库全书》引文均见同一版本。

一、研究意义和目的

不涉足于影戏的研究领域，很难理解这种民间小戏的文化遗产价值。长期以来，作为最具平民艺术趣味的戏剧形式，影戏和中国广大下层民众的娱乐、精神信仰、习俗生活血肉相连。小而言之，影戏是中国戏剧家族的重要成员，是大众愿望和审美的直接表现；大而言之，它是中华民族情感和理想的重要载体。也许正是它的普众化，所以人们对它才熟视无睹，难见其华彩。从历史根源来看，在传统社会中操控话语权的是士大夫文人，他们对包括影戏在内的民间艺术、民间行为历来心怀偏见，对其自觉不自觉地疏离、鄙视甚至禁毁，使得有关民间影戏的资料少之又少，难以寻觅，客观上对人们了解、认识影戏造成了一定难度。近现代以来，传统戏剧进入了学者的研究视野，这一状况有所改观。但是，士大夫文人的历史观和戏剧观依然潜在，突出表现之一是标举城市戏剧的正统化和主流性，对穿越了更广阔时空的民间戏剧或者视而不见，或者浅尝辄止，这种认识上的偏差也一定程度上导致了民间影戏在中国戏剧史上地位的缺失和评价不足。

事实上，我们对影戏地位的评价不仅仅立足于学术层面，更主要的是由它自身的生命状态决定的。影戏不但源远流长，而且分布广泛，在历史上除了西藏、海南等少数几个边远地区外，我国绝大部分疆域中均能找到影戏的踪迹。时至当下，我们还在十几个省份中寻觅到了它活跃的身影，依据其繁盛程度，举凡有滦州影系区域（河北、东北三省）和关中影系区域（陕西、山西、陇东），其次为河南、湖南、湖北、潮州影系区域（广东陆丰、台湾），以及山东、安徽、浙江、四川、云南等地。我国影戏品种非常丰富，既有依附各地方戏声腔的影戏，又有具备独立唱腔的影戏；在影偶造型上千姿百态，各呈异彩；在活动方式和表演形态上千差万别，构成了民间影戏五彩斑斓的景观。影戏是广大农村民众价廉物美的娱乐形式，艺人们以“一口述说千古事，双手对舞百万兵”的高超技艺，给无数民众带来了美的享受；同时，它也满足了人们宗教信仰层面的诸多需求，成为娱神、媚神的精神供品。民间影戏不是一种纯艺术的行为，它是民众日常生活的组成部分，是高度生活化了的艺术。对于这样一种为广大民众所认同、激赏的民间戏剧，在我国戏剧价值体系乃至传统文化结构中给予重新的考量和评估无疑是必要的。

不幸的是，当我们认识到影戏的特殊意义时，它却在现代文明的

严酷冲击下，迅速走向衰亡、损毁。一方面，观众大量流失，演出市场急剧萎缩，民间戏班举步维艰；另一方面，技艺传承人断层严重，不少传统的表演技艺逐渐失传，许多珍贵的皮影被收购、收藏。事实上，当我们纷纷将影戏纳入“非物质文化遗产”名录时，就已经清楚地表明了这一点。而当笔者亲睹其生存现状时，又对研究与抢救的必要性和紧迫性有了更加深切的体悟。

就影戏研究而言，自上世纪初期至现在，不同学科的学者从各自的角度描述和探讨了影戏的系列问题。但是，毋庸讳言，他们的研究重心总体上偏离了戏剧的艺术层面，大多还是一种感性的认知，尤其缺乏对影戏独特美学风貌与艺术发生机制的阐述。从本质上说，影戏对于民众的意义，首先是艺术的而不是其他因素，然后才附加上实用的目的。因此，对艺术特征有意无意地回避，无疑是一种避重就轻的做法。

出于上述考虑，笔者选择了影戏艺术之特征及其与姊妹艺术的关系作为本书的研究对象。立足于传统戏剧内部来看，影戏有着独特的形态特征和艺术个性，它给民众带来的审美愉悦是其他戏剧样式所无法取代的。影戏是一种表演艺术，它通过演员的歌唱、说白以及影偶的操纵来搬演故事，表现规定的戏剧情境，把艺术之美呈现在观众面前。在戏曲中，演员的技艺展示是直接面对观众，当众表演的；而在影戏中，真正的演员却居于幕后，借助人体的替代物——影偶来完成表演，而且观众看到的是虚空影子。这种本质上的差异是形成影戏所有艺术特征的根本出发点。影戏所演述的内容非常丰富，它几乎可以不受自然法则的限制，给人类想象力的具象化提供了宽阔的平台。人们常说：世上有，戏上有。真正能实现这一点的，恐怕只有影戏了。这是因为影戏可以借助影偶的制作，刻镂出形形色色的自然景观和人文景观，乃至超现实的生活图景。影戏的审美魅力很大一部分便源自它给观众带来的视觉上的新鲜刺激感，赋予了人们广阔的想象空间。无论是仙气氤氲的神仙道化剧，还是存在巨大时空跨度的历史剧，在三尺影幕上均可一览无余；对现实场景的逼真再现亦是影戏的艺术长处，影戏中的“捎戏”很多便是这类题材。可以说，这种艺术既实现了民众对理想的渴望，又满足了人们对现实生活的把玩和回味。当然，影戏艺术既有它的优长，也有其受掣肘之处，如：其舞台形象是平面的，不能像戏曲一样充分展现演员的肢体动作之美。因此，艺人们极力锤炼操纵技巧和唱念技艺，以补己之不足。前者使舞台形象既真实又具有诙谐、稚朴的童趣，给人以“色”之美；后者与之契合无痕，宛如“双簧”，给人以“声”之美。

影戏艺术的外在表现是非常丰富的。从其功能特征来看,有仪式性影戏和娱乐性影戏,前者适应了民众的实用目的,与民间的祭祀活动和民俗信仰相生相伴;后者凸现娱人功效,满足世俗的审美需求。二者在演出形态、活动方式与艺术追求上各具特色。可以说,影戏是一种平民色彩最为浓郁的艺术,不仅表现在它的精神内容、社会功能、外在形式是民间的,而且它的创造主体和欣赏群体也在民间,创造热情与欣赏激情并肩构建起独特的艺术风范。

影戏的艺术表征首先要从艺术的生产方式与过程去寻找依据。作为民间表演艺术,影戏技艺的传承和实现主要不是依靠文字,而是凭借口传心授,以肢体语言、图谱以及特殊符号等来实现的。这种非文字的艺术表达和记录方式在影戏中表现得很典型。首先,它的操纵技巧、唱念技艺是经过历代艺人的口耳传闻、师徒传授而延续下来的,经由历史的积淀,最终形成影戏的审美特征。以唱念来说,演出的底本有许多是没有文学剧本的,以“搭桥本”、“条纲本”的方式存在,故事内容在口述中成形、发展,它们的艺术形态与具有固定剧本的影戏迥然有别。即使有文学剧本,影卷中亦存在种种特殊的替代性符号,它们通过艺人的重新解读,转换成为鲜活的舞台艺术。操纵影人的技术要点同样没有文字记录,至多只有一些简单的手势图;主要借助表演口诀或者示范性动作来完成技艺的传承,形成艺术的系列程式。在影戏艺术的生产中,艺人施展技艺的空间是较大的,他们依据各自的艺术观念对影戏作出了不同的诠释,导致戏剧艺术特质的形成。其次,影偶制作工艺也不是以书面文字来传承的,而是以图谱或者实物(主要指影人)为媒介来传递信息,艺人以之为摹本,周而复始地复制艺术。这种相对稳定的物质形式构成了影戏艺术发展的谱系,从它身上可以窥见戏剧观念的衍变轨迹。诚然,技术的非物质性不能脱离物质载体而存在,有时还能制约或促进影戏艺术的发展变迁,如戏台、灯光、音响、影偶等。

总体来说,艺术生产方式的特殊性导致了影戏艺术的流变性和表演的不可复制性,因此形成了影戏丰富的表现形态和艺术上的多元化色彩;艺人所追求的形式和技巧也因此具有了个性,如本书所谈及的“角儿制”便是它的具体体现。此外,观众是创造影戏艺术的另一端,他们的欣赏趣味是引导戏剧发展的重要维度。影戏观众有着特殊的审美期望,或者偏爱其音乐声腔,或者喜看操纵特技,在故事内容上也有特定的观赏倾向。不同的审美动机促进了影戏艺术的养成。

我们知道,任何文化艺术的发展均不是孤立的,它要与各种形式

的姊妹艺术进行交流互动,才能不断提高品质,趋于完美。影戏大体也是如此。从它的发展历程来看,无论是发展的起点还是它的艺术构成,均可从其姊妹艺术中找到若干依据。换言之,影戏审美风格的养成要以特定的艺术环境为前提,在融汇多门类技艺的基础上才能生成、演进。这样,我们的讨论才会不致流于皮相。具体来说,在我国民间艺术中,对影戏产生过广泛影响的有木偶戏、戏曲、民间剪纸、说唱艺术和民间灯艺等。我们在探求影戏的发展轨迹,了解其音乐唱腔、剧本剧目、舞台演出等具体问题时均难以绕过这些关系。

另一方面,影戏也在一定程度上促进了姊妹艺术的繁荣。它的影响不仅仅来自于技术层面,还包括价值观念上的作用,最典型的便是宋代皮影“公忠者雕以正貌,奸邪者刻以丑形”的造型观念对我国戏曲的重大意义。作为一种文化传统,主流的伦理道德观念不仅是人们评价历史和现实的重要标准,同时也是衡量文学和艺术的价值准绳,形成了鲜明的历史道德观。宋代皮影无疑是这一善恶分明的民族审美心理的具体体现。纵观我国的戏曲史,无论是艺术的创造者还是接受者,他们也许并不立足于哲学的层面来对待戏曲,但是,他们有着世代相传的、从生活实践中总结出来的知人论世、究事观物的稳定标准,这就是在集体无意识中所形成的“理”。这种“理”既包含天理、伦理,也涵盖事理、物理和情理。顺“理”者予以认可、表彰,逆“道”者加以嘲讽、斥责,达到教化世人、劝善惩恶的审美目的。^②这种是非分明的道德评价体现在戏曲舞台形象的塑造上,就是典型的脸谱化倾向,将戏剧人物进行严格的二元化归类,非善便是恶,非忠便是奸,形成高度类型化的戏剧审美观,促进了中国戏曲特有的表现体制——“行当”的产生。此种艺术价值观还贯彻到了后世的脸谱艺术之中,演员借助线条、色彩来区分戏剧角色的性格特征,赋予它们符号性的象征意义,构成中国戏曲脸谱的重要文化内涵。中国影戏在戏剧观念上的领先地位无疑是值得高度关注的。

其实,宋代影戏类型化艺术观的形成与当时的说话技艺不无联系。就二者的关系而言,我国的说唱艺术一直走在影戏的前头。宋代影戏的表演内容大多取材于讲史话本,尤以“三分”最为流行。经过说书艺人的长期演述,以“三分”为代表的历史故事为民众所耳熟能详,成为民间道德的生动演绎。他们由衷推崇义气、忠贞、贤良、仁政等道德价值,对负面的道德观予以贬斥和鞭挞,并将它们外化为一个个具体可感的历史人物,形成定型化的叙事模式。我们从宋元时期的通俗小说便可推知这一点。考察我国戏曲史,尽管戏剧舞台上何时

^②陈抱成:《中国的戏曲文化》,中国戏剧出版社1995年版,第15页。

上演三国故事已无从稽考，但可以肯定的是，北宋前期的傀儡戏、皮影戏是较早搬演这一历史题材的。当故事情节在不同文体之间传播时，艺术观念的传递也是能够预见的。

总之，本书希望通过对上述话题的探讨，为影戏艺术的研究提供新的观照面；以新的实证材料和观念来认知这一民间艺术，而且能有助于影戏的保护与抢救工作。

二、研究历史和现状

学人们对影戏艺术特质的关注始于20世纪三四十年代，滦州影戏因其天然的地缘优势，较早进入当时学者的研究视野。1934年，顾颉刚在《文学》上发表了《滦州影戏》。文章除了探讨滦州影戏的起源、发生、分期、流派等问题外，还涉及了影戏的艺术特征。该文在介绍滦州影戏内容的基础上，将影戏与皮黄为代表的旧剧进行了系列比勘，认为二者在剧本、服装、脸谱、布景、动作、音乐等方面似同而实异。同年，《剧学月刊》第3卷第11期发表了佟晶心的《中国影戏考》和高云翘的《滦州影调查记》。佟氏的文章以滦州影戏为蓝本阐述了影偶的制作、影戏戏台、脚本、剧目，以及影戏的腔调与音乐，影戏的班社、演出、观众等。为了贴近影戏的生命活态，高云翘实地考察了滦州影戏并撰写了《滦州影调查记》。文章运用田野考察得来的鲜活材料，翔实地描述了滦州影戏各物质构成因素与戏剧活动特点。同类文章还有清华大学中文系张骏骧的毕业论文《滦州影戏述要》（1936）和汤际亨的《中国地方剧研究之一“滦州影戏”》（《中法大学月刊》1936年第8卷第3期）。尤其是后者在影戏剧本与影词特质的介绍、剧目的胪列与考证上用力甚勤，对影词的构成、句式特点亦作了详尽的分析。

继《滦州影戏》后，顾颉刚于1936年撰写的《中国影戏略史及其现状》是该时期具有标志性的研究成果。文章缜密梳理了自汉代至“现时”影戏的发生和流变，认为影戏所具有之特殊性在于四个方面：①“影戏始终为国产，中国在周秦时已有影戏，至西汉而其制渐备”。②“中国影戏之发源地为陕西，自周秦两汉以至隋唐当皆以其地为最盛”。③“影戏本体组织简单，故时常需要他种艺术以充实其内容”。④影戏“具有特异之风味，一为词句之组织，一为所唱之声音”。上述探讨涵盖了影戏产生的时间、空间、影戏的艺术特质等一系列本源性问题，至今仍具有重要的参考价值，尽管有些结论还有讨论的余地。

影戏与说唱艺术的关系是此时关注的焦点之一。1937年《歌谣》

第2卷和第3卷连续刊出5篇文章讨论影戏的起源及其与宝卷的关系，吴晓铃、佟晶心、叶德均相继撰文进行“商榷”和“对话”。这场颇为热闹的讨论最早是由佟晶心的《探论“宝卷”在俗文学上的地位》所引发的。佟氏在文中提出，“影戏在宋朝所使用的剧本便是当时的话本，但近代的便用宝卷”，“影戏的剧本组织，和故事的结构很有宝卷的意味，但已采用对话的形式”。针对佟氏的论断，吴晓铃在《关于“影戏”与“宝卷”及“滦州影戏”的名称》中进行了质疑，认为“影戏的剧本在宋朝并不是用话本，近代用的也不见得就是宝卷。理由很简单，因为影戏着重在表演，其文词是代言体，而话本和宝卷着重在演说，其文词则是叙述体，二者在运用方面迥乎不同”。随后佟晶心对吴晓铃的质疑予以回应，主要观点有：“影戏为代言体或系后来的事”，“宝卷也有代言体的”，不能以今拟古（见《答吴晓铃先生关于“影戏”与“宝卷”的问题》）。而叶德均认为论“中国的影戏”不能局限于“滦州影”，“对于影戏之史的研究，仅以一地为限，是不够的”，主张“把北方滦州等地的影戏和其他各地的相互比勘”。叶氏有保留地同意宝卷与影戏的关系，因为皮黄、说书、傀儡戏都与影戏有关联，“一种技术的形成，和他种艺术是有错综复杂的关系的”（通信栏《关于影戏——致晶心先生》，1937年3月4日）。吴晓铃在《杂论“影戏”——兼答佟晶心先生》一文中就“话本”的内涵作了阐释，认为话本有“代言体”和“叙述体”之别，“宋代影戏为代言体很有可能”。

总之，这一时期对影戏艺术特质的探讨以滦州影戏为主要考察对象，对其他区域影戏的论述较少。研究手法上除了运用文献法，部分学者开始离开案头，走向田野，注重资料的原始性和实证性。从研究指向来看，一般以影戏本体为考察对象，涵盖了戏剧艺术的诸多层面。客观地说，上述研究还停留在对影戏流变史和戏剧特征一般性的描述层面，而且大多限于对滦州一地的考察，为后代学者留下了较多的思考空间。

在20世纪五六十年代，一批从事皮影戏演出和管理的艺术工作者从经验与技术层面出发，撰写了一些介绍、推广皮影艺术的专著，如中央美术学院实用美术系编、路景达刻绘的《北京皮影》（1953），虞哲光的《皮影戏艺术》（1958）、关俊哲的《北京皮影戏》（1959）以及靳蕾记录整理的《皮影戏音乐》（1961）等。这些书籍侧重于对影戏的感性描述，具有一定的文献价值。

从60年代中期至70年代末，影戏研究沉寂无闻。80年代初期开始，对影戏艺术特质的研究得到拓展和深入，形成了一系列专题性研

究成果,如影偶造型、影戏唱腔音乐、剧本等。另一方面,扩大了研究的横向面,学者们立足于全国的影戏,不再局限于某些个案的考察。

影偶造型非常丰富,它蕴含着丰厚的民间文化信息,成为工艺美术研究者关注的一大焦点。魏力群的《中国民间皮影造型考略》(《河北师范大学学报》1998年第3期)通过考察我国皮影造型的演化,认为“在造型风格上,早期皮影有着相对的一致性。明清以后,以河北滦州和陕西华县为中心形成了北方皮影和西部皮影两大区域流派,影人造型也形成了明显的地域性特征”。江玉祥的《略谈皮影的造型特征》(《文史杂志》1997年第2期)归纳出中国皮影的四大造型特点:合理的变形性、大胆的夸张性、巧妙的象征性、雅朴的装饰性。毛本华的《桐柏皮影造型》、张谷良的《海宁皮影戏的起源与造型艺术》、刘小娟的《皮影雕刻艺术》等文章均就皮影造型有所探讨和介绍。这一时期还出现了一批皮影造型研究专著,如刘小娟的《皮影》(1998)、王韵凤的《腾冲皮影戏》(1998)、马德昌的《皮影艺术的魅力》(1994)等。

音乐唱腔的研究也非常活跃,尤其是对区域性影戏音乐介绍较多。这类专著有:刘荣德、石玉琢编著的《乐亭影戏音乐概论》(1991),王威信编著的《辽南皮影戏音乐》(1989),中国民族音乐集成河南省编辑办公室的《河南地方戏曲音乐汇编·灵宝皮影戏音乐资料》(1988),韩琢收集整理的《凌源皮影音乐简介》(1984)。这些著作大都为基层文化部门的工作者所编写,理论色彩不强,但其材料具有较强的原创性。

影戏剧本亦受到专门的关注与探讨,如陈忆苏(台湾)的《复兴阁皮影戏剧本研究》(1981)、简涛《山东皮影戏〈八仙过海〉初探》(《山东师范大学学报》,哲社版1984年第2期)、王泽庆的《抄本皮影戏〈西厢记〉浅析》(《河东戏曲文物》1990年第6期)、魏力群的《滦州影卷》(《河北师院学报》,社会科学版1994年第4期)等。尤为值得注意的是庞建春的硕士论文《河北东部皮影戏影卷研究——影卷〈五锋会〉的现代民间传承与表演》(1999)。该文以《五锋会》为个案,从民俗学的角度,分析了滦州影卷口头传承的特征。文章涉及影卷的基本形制、影卷的现代传承与演出形态等。研究者的田野作业方法及其对影卷的民俗学阐发值得我们借鉴。

值得注意的是该期出现的一批综合性研究专著和史料性读物,在更加广阔的层面介绍和研究了我国影戏的艺术特征,如江玉祥的《中国影戏》(1992)和《中国影戏与民俗》(1999)。在长期田野调查

的基础上,二者涉及了影戏的流派特征、雕刻艺术、表演艺术等有关影戏本体层面的论述,其中尤以对地域性影戏风格的阐述较为精到周详。另外尚有崔永平的《怎样演皮影》(1987)、四川南充地区文化局编的《川北皮影戏》(1989)、魏革新的《乐亭皮影》(《乐亭文史》第五辑,1990)、秦振安的《中国影戏之主流——滦州影》(1991)、赵建新编纂的《陇东南影子戏初编》(1995)等著作从各自的角度对影戏进行了阐释。

总之,20世纪的影戏艺术研究得到了一定的拓展,从对滦州影戏风格的集中关注逐渐扩大到其他区域的影戏,研究方法上除了传统的文献法,不少学人走向田野,尝试运用民俗学、人类学、宗教学、社会学等多学科的知识 and 手段来考察影戏。

进入21世纪以来,随着学术视野的扩展,学人们意识到单一的文献法已不能有效地研究活态的民间影戏,必须走向田野,借鉴人类学的研究方法来考察和观照影戏的自然状态;必须提高多学科的认知能力,灵活运用民俗学、社会学、戏剧戏曲学、文化学、宗教学等多学科的知识,采取多种技术手段,如录音、摄影、摄像、实物搜集等方法对皮影戏进行立体的记录和考察。值得关注的是高校一批年轻的硕士研究生表现出的锐意探索精神,他们在田野考察的基础上,综合运用多学科知识和理念来观照影戏的艺术个性及其文化价值,撰写了一批学术含量较高的硕士论文,如孔美艳的《山西影戏研究》(2002)、龙开义的《湖南民间皮影戏研究》(2003)、黄雪的《华县皮影的艺术精神》(2005)、邬建安的《红色皮影研究》(2005)等。

同时,产生了一批普及性的出版作品,促进了人们对影戏艺术特征的感性认知,如陆志宏编著的《甘肃民间皮影艺术》(2002)、孙建君编著的《中国民间皮影》(2004)、魏力群编著的《中国唐山皮影戏艺术》(2000)和《皮影之旅》(2005)等。这类出版物大都以丰富的图片资料为主体,侧重于对皮影戏的感性介绍与描述,扩大了影戏的社会影响。

总体而言,以上研究成果尽管在内容上涵盖了影戏艺术的各个层面,而且对各地影戏风格的阐述亦不乏可圈可点之处,但多数以平面的描述为主,没有从艺术的发生机制结合文化空间与艺术环境等层面来考察影戏的艺术特征。同时,多数研究还缺乏从宏观的视角来系统地认识影戏艺术发生演变的规律,没有将其置于戏剧史的流程中来分析这一戏剧现象。尤为遗憾的是,对影戏的艺术表征与形成的研究忽略了姊妹艺术的重大作用,使得一些至关重要的学术疑点没有得以较

好的解释。事实上，影戏与戏曲、傀儡戏、说唱艺术、民间剪纸、民间灯艺等存在不可分割的联系，影戏的音乐声腔、舞台演出、剧本剧目等便深受戏曲的浸染，对此避而不谈，或者泛泛而论均会影响到对我国影戏的总体认识。此外，材料的单薄与陈陈相因也是以往研究尚未取得较大进展的一大瓶颈。

三、材料来源与研究方法

与以往对传统戏剧的研究稍有不同，支撑文章的材料不仅仅限于经典史籍以及相关学者的专题研究和综合研究成果，更主要是依赖于笔者以及我们这一研究团队在田野考察中获得的大量实证资料。就前者而言，本文涉及的文献材料大体源自中国古代经、史、子、集中的相关记载，充分利用地方志、各类戏曲志的文献资源，并始终关注已有的研究成果，以尽可能丰富而有力的资料来证明文章的观点。同时，对相关的文物遗存亦高度重视。

如前所述，长期以来形成的文化上的偏见导致了影戏艺术的极度边缘化，在浩如烟海的传统典籍中关于影戏的记载是非常稀见的；而且，影戏作为活态的民间艺术，仅凭屈指可数、轻描淡写的文字材料是难以书写其生命史和体察其艺术风貌的。基于这一认识，笔者自2005年以来，在中山大学中国非物质文化遗产研究中心的组织下，先后进行了五次田野考察，与诸同仁一起，风尘仆仆，考察了五个省份影戏的生存现状，调查时间近百天。其间获得了大量的口碑材料、图像、声像资料以及若干剧本和表演道具，这些源自影戏自然状态的资讯成为构筑本书框架的基础。顺便提及的是，本书所引用的图片资料除作说明外，均为笔者及我们这一课题组成员所摄制的。

作为对以往戏剧研究方法的一种反思，一段时间以来，不少学者尝试将社会学和人类学的研究理念与方法引入民间戏剧研究领域，以文本与田野结合的路径从事当下的艺术研究，取得了诸多令人耳目一新的学术成果。笔者便试图遵循上述研究方法来完成本书的撰写。对民间影戏的调查，笔者力图避免以猎奇的旅游者身份示人，也不是以采风的态度去关注和研究民间影戏，而是深入调查现场，既了解艺人、戏班的活动规律和生存现状，又观察当地居民的生活、习俗信仰、欣赏趣味以及其他文艺活动等，将艺术形态的研究与人文环境的考察紧密相连。同时，注意自我角色的转换，以平等的姿态和民众对话，尽量缩小因文化背景差异所带来的心理上的距离。在具体操作中，我们采用文字、录音、录像等手段来记录田野资料。调查对象与

内容包括：被调查地概况、技艺传承人、当地居民、民间戏班、演出情况、演出场所、皮影工艺、音乐唱腔、剧目剧本、戏剧观众、习俗民风、相关文献等。在此基础上，我们对资料进行核实和甄别，以文献资料或其他口碑材料为参照，相互印证，去伪存真，增强资料的实证性和可信度。坦诚地说，我们对民间影戏的调查离严格意义上的文化人类学的田野调查方式还有一定距离，倘使要作自我开脱，原因有二：一则自身知识储备有限；二则受制于现有的教育体制，时间投入稍显不足。尽管如此，我们所取得的资料已大大超出了文献典籍提供给我们的资源，实现了知识总量增加的目的，也为本书的完成奠定了比较坚实的基础。

文献与田野的互相印证、补充是笔者的研究方法之一。以影戏物质载体研究为例，文章在进行平面式介绍的同时，关注到物质载体对影戏形态发展的制约和促进作用，并将其视为影戏发展史不可分割的组成部分，如宋代文献记载影偶形制的特点为“初以素纸雕簇，后用彩色装皮为之”。也就是说，影偶最初是纸影，后来改用畜皮，重彩绘，少雕镂。我们在田野调查中发现湖南湘潭的纸影与宋元时期的纸影具有某种联系，而浙江海宁皮影犹存南宋皮影的余风，其总的特点是造型古朴、简约，趋于写实。将其同陕西关中、河北唐山、甘肃环县等地的皮影相比较，可以明显地看到影戏朝精致化、戏剧化发展的趋势，或者说是由“俗”至“雅”的变化走向。

在研究思路上，一方面，笔者始终保持“史”的意识，从纵的向度来审视影戏艺术的流变历程。从历史和现状来看，影戏的物质载体、审美特征、表演活动、戏剧形态等均处于不断的发展演变之中，它既受制于自身的艺术规律，又深受周边文化环境的影响；而且，在梳理影戏历史脉络的同时，也注意它与中国戏曲史的关系。另一方面，注重横向的比较和联系。从流布区域看，影戏的形态差异较大，发展程度高低有别。就表演体系来说，有的是皮影操纵与唱念由一人负责，有的则分由不同人来承担，反映出影戏形态发展的不平衡。其他如影偶造型、音乐唱腔、剧本剧目、活动方式等方面也存在很多不同。此外，还以其他民间艺术为参照，研究影戏与姊妹艺术发展交流的关系，更清晰地展示了影戏艺术特征的演变线索和形成原因。如影戏的音乐唱腔、舞台演出、剧本剧目等就受地方戏的影响很大。在民间影戏的成熟过程中，地方大戏始终是其发展和完善的重要参照。其他如说唱艺术、民间剪纸等也不同程度地影响了影戏艺术特征的形成和变化。

在成果表述方式上，“论”与“述”相结合，既注意感性的描

述，又试图探索影戏艺术发展的规律，注重理性层面的讨论。由于历史的原因，我国现代形态的艺术研究一直比较重视理论层面的探讨，对个案的、经验的实证研究被置于次要地位。本书感性色彩相对浓厚，在对具体的艺术现象进行阐述时，不少是以田野体验为基本依据的，对艺人的口述也没有太多的修饰；同时，注重对典型个案的叙述和缕析，希望能以小见大，既能提供文献典籍以外的资料，又能说明戏剧本身的问题。如在考察戏台形制变化与影戏形态的关系时，便主要以冀东影戏为例进行论述。

出于对当前研究成果价值评价体系以及学术规范的敬畏，笔者意识到“田野调查报告”与学术著作的区别：我们不仅要艺术的自然状态进行记录和描述，而且要做基础的理论研究，在观念上有所创新，二者结合，互为阐发，才能真正完成理论拓展和知识积累的双重任务。因此，本书往往且“述”且“作”，对艺术表象后的本质较感兴趣，这些思维火花尽管不是太耀眼，但也不是随感式的议论，而是有一个较为体系化的看法。

四、影戏艺术演变与文化空间的关系

从宏观来说，影戏艺术的产生、发展和衰落受制于它周边的政治、经济和文化环境。在传统社会，影戏生态环境的变迁是与其生存空间的转移紧密相关的。目前，不少论者认为影戏是我国农耕文明的产物，这一看法大体没错。但是，我们要注意的是早期影戏的生成和发展与城市的关系非常密切，城市是连接影戏与商业经济的重要中介，尤其以两宋都城最为突出。在宋代，影戏艺术体制的成熟和发展、戏剧的演出和欣赏都集中在中心城市。

诸多细微的迹象表明，唐代影戏已经大体具备后世影戏的一些技术要素，如影偶、弄影术等，而且在俗讲艺术的启发下，开始表演故事，进入世俗化的演出市场。但是，影戏要作为一个独立的艺术门类存在和发展，需要具备一些主观和客观的条件，譬如以影戏演出为职业的专业艺人队伍、一定数量的稳定的观众群体、能够提供演出艺人日常生活来源的物质条件等。这些条件在唐代尚未成熟，它需要以城市商品经济为物质基础，这个基础要等到宋朝才出现。与唐代相比较，宋代都市的发展和管理无疑更具有开放性，它不仅打破了昔日“市”与“坊”在空间上的隔阂，而且对市民的夜生活也采取比较宽松的姿态，从制度层面为城市娱乐的发展提供了前提。与此同时，城市商业经济繁荣，市民群体壮大，为商业和市民服务的文化娱乐场所