

手捏戏文 泥土神韵

——喻湘涟、王南仙捐赠南京博物院惠山泥人作品集

龚良主编



荣宝斋出版社

J557
2008/

手捏戏文 泥土神韵

——喻湘涟、王南仙捐赠南京博物院惠山泥人作品集

龚 良 主编

荣宝斋出版社

图书在版编目(CIP)数据

手捏戏文·泥土神韵:喻湘涟、王南山捐赠南京博物院惠山泥人作品集 / 南京博物院编. —北京:荣宝斋出版社, 2008.1

ISBN 978-7-5003-1034-1

I.手… II.南… III.惠山泥人—作品集—中国—现代
IV.J327

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 010397 号

编 辑: 杜 江
责任编辑: 孙虎城
装帧设计: 王 宁
摄 影: 韩 祥
责任印制: 毕景滨

手捏戏文·泥土神韵

喻湘涟、王南山捐赠南京博物院惠山泥人作品集

出版发行: 荣宝斋出版社

地 址: 北京市东城区北总布胡同 32 号 (100735)

制 版: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

印 刷: 北京地大彩印厂

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/12 印张: 16.66

版次: 2008 年 1 月第 1 版 印次: 2008 年 1 月第 1 次印刷

印数: 0001—3000

定价: 128.00 元

主 编: 龚 良

副主编: 倪 明 谷建祥 鲁 力

编 委: 龚 良 倪 明 谷建祥

鲁 力 王奇志 凌 波

陆建芳 李 竹 徐建清

程晓中 赵启斌 庞 欧

杨海涛 万新华 曹 清

张蔚星 谢小娟 张 鲁

前言

——
听闻喻湘涟、王南仙二位惠山泥人大师和她们的
手捏戏文作品，是在2002年。当时我在省文化厅工
作，为江苏的民族民间文化和非物质文化遗产保护立
法进行前期调研，了解到作为我省的优秀遗产的传统
手工艺曾经的辉煌和面临的困境，也知道了江苏优秀
非物质文化遗产之一的惠山泥人的传承者和创作者，
一对多年联袂合作的老人——喻湘涟、王南仙。

2005年，恰逢组织第二届江苏省文物节，省文化
厅文物局组织全省在南京博物院展出的“江苏绝技
展”中，我又见到了惠山泥人手捏戏文。一溜长柜布
置的戏文人物在展览中非常抢眼，有人物造型色彩的
吸引，又有戏文故事情节的陪伴，在展览中深得观众
的喜爱，展柜前人山人海。二位大师则在现场表演泥
人制作技艺，过程引人入胜，作品供不应求。

2006年，我调往南京博物院工作，又在南博的藏
品库房中看到了二位大师以往多次捐赠的作品，给人
留下的印象愈发深刻。于是，请我们征集部的同志
前往征询二位大师，能否捐赠一整套的无锡惠山泥人
手捏戏文作品给南京博物院收藏，因为我觉得这样真
正来自民间的艺术精品，有着极其强大的生命力，也
是公众深为喜爱的，更是值得我们收藏并将其传之后
世的。二位大师表示了他们对南京博物院的信任和关
爱，表达了对传承优秀传统文化的信念，一口答应了我
们的请求。

2006年，喻湘涟、王南仙被省文化厅公布为首批

“江苏省非物质文化遗产代表性传承人”；2007年，
又被文化部公布为首批“国家级非物质文化遗产项目
代表性传承人”。她们捐赠的54套（184件）手捏戏文
作品，亦已正式入藏南京博物院。

二
土，为万物之本。万物源于泥土，亦复归于泥
土。伴着儿时游戏的手捏泥人，我相信它或许可与人
类同龄。在我国古史传说中，就有女娲抟黄土作人
的记载。人类文明的进程，也同样和泥土息息相关：
人类开始懂得利用泥土，便有了早期的农业，有了陶
器的制作，而人类一旦踏入农业社会，就出现了文明
的曙光。

中国有实物可考的制作泥人的历史，至少可以追
溯到新石器时代。目前所知最早的有确切时代依据
的，当数1983年在辽宁省建平、凌源二县交界处的牛
河梁遗址发现的泥塑女神像，距今已有5000余年。由
于泥塑自身的物理特性，所以，流传至今的古代实物
资料并不多。然而，从众多零星的文献记载，从大多
数成人玩泥巴、捏泥人的童年记忆中，依稀可以推
测，在农耕时代，泥人在人们的精神生活中占据着非
常重要的地位。

三
人们耳熟能详的民间泥塑，北有天津“泥人
张”，南有无锡“惠山泥人”。此外，河南淮阳、浚

县,山东滨州、高密,以及苏州、杭州等地,在泥塑工艺上也曾有过一定的声誉。这其中,由于无锡惠山一带以特定的文化背景、地理优势及泥土特性,最终发展成一个民间泥塑之乡,无论在规模、艺术品种以及风格的多样性上,都是其它地方所无法比拟的。

惠山地处无锡近郊,历来为人文荟萃之地,工商经济极为兴盛,水陆交通发达,为惠山泥人的发展、繁荣提供了富饶的土壤。惠山泥人源起的确切时间已很难追溯,然而,至少已有四百余年的历史却是不争的事实。在明末散文家张岱(公元1597-1679年)《陶庵梦忆》卷七愚公谷条中,就记有关于当时惠山泥人在精雅店铺中出售的史实。据《清稗类钞》记载,乾隆皇帝南巡时,曾命惠山泥人名师王春林制作泥孩数盘进献,并大为称赏。可见,在明清之际,惠山泥人已达到很高的工艺水准,且声名远扬。据考,在惠山泥人全盛时期,惠山镇一带有大小作坊数十家,每年入秋以后,自苏北沿大运河来船六七百条、二千余人次,纷纷到惠山采购泥人。部分做工精细的高档手捏泥人,则随着前来无锡经营蚕丝米面的各地商贾,作为礼品带往远方。

惠山泥人在制作上大体可分两大类:一类称为“粗货”,即通过模印生产的泥玩具,如“大阿福”等;另一类为“细货”,由于多数取材于戏曲题材,又是全部采用手工捏制,故称“手捏戏文”。前者因贴近生活、贴近群众,且制作方便快捷,故流传广泛,得到了众多平民百姓的喜爱;而手捏戏文,则以

其工艺上达到的高度以及题材上所蕴藏的文化内涵,有别于其它地方的泥人,成为中国传统工艺领域中的一枝奇葩。

手捏戏文作为惠山泥人的重要品种,它的产生与戏曲艺术的流传有着密切的关系。随着昆腔、徽班和京剧等先后在无锡城乡演出,给泥塑艺人带来了丰富的灵感和素材。手捏戏文大致有戏剧题材、市俗生活、神话故事、民间传说及部分含有吉祥意义的飞禽走兽等几大类。其中以昆剧、京剧为内容的泥人成就最高。在表现风格上不仅运用了戏曲“以虚拟实、以简代繁、以神传情”艺术技巧,更为重要的是根据泥塑的特点,将剧情进行提炼,以最富代表性的情节和人物动作来反映整个戏曲的主要内容,以期引起观赏者的共鸣与感受,从而达到以少胜多、形简意赅的效果。同时敷以明净、娴雅的色彩,使泥人的色调既富丽又有节奏感,具有浓郁的民间色彩与江南情调。

四

近代百余年间,惠山“手捏戏文”诞生了一大批工艺名家,其中以周阿生(公元1832-1912年)、丁阿金最为杰出,他们在捏塑和彩绘上都有过很大的创造与发展,是惠山“手捏戏文”的奠基人之一。此外,尚有丁兰亭、陈杏芳、朱观林、蒋三元、冯阿春、沈杏金等,都是一时知名的艺人。

在当代无锡惠山泥人艺人中,喻湘涟和王南仙无疑是举足轻重的人物。作为首批非物质文化遗产项目

代表性传承人，喻湘涟一直致力于手捏戏文的研究和创作，王南仙精于泥塑的彩绘，两人长期合作，一塑一绘，作品珠联璧合、相得益彰，成为无锡惠山泥人的主要传承人。

两位大师不仅技艺超群，而且艺德高超。她们不求名、不慕利，默默地坚守，执着地追求，并用言、行、身、教无时无刻地为无锡惠山泥人的继承、发展尽心尽力。她们不仅通过一些文化机构和有识之士让惠山泥人的优秀作品开枝散叶影响全国，也为博物馆的典藏作出了极大的贡献。自上世纪80年代始，喻湘涟和王南仙仅向我院就先后四次捐赠了她们合作的作品。1987年，捐赠了《霸王别姬》《十五贯》等戏文泥塑6件组；1989年，捐赠了现代昆剧《打金枝》《活捉张三郎》等戏文泥塑9件组；2001年捐赠了彩塑“团阿福”；2002年，又捐赠了《红灯记》《沙家浜》《奇袭白虎团》等革命样板戏题材的手捏戏文8件组。这四次捐赠丰富了南京博物院在戏文泥塑方面的收藏。

时至今日，两位大师已年近八十高龄，然壮心不已，爱心无限。她们费两年之力、集平生之功，精心制作了54套（184件）手捏戏文作品，包含了经典名剧《珍珠塔》《三岔口》《烂柯山》、《美猴王》《战宛城》《杨家将》《八仙过海》《穆柯寨》《秦香莲》《窦尔墩》《贵妃醉酒》《蟠桃会》及民间传统品类“小花囡”“荷叶囡”“五色春牛”“耍把戏”“门神”“麒麟送子”“寿星骑鹿”等众多题

材，一起捐赠给南京博物院，可谓洋洋大观，它不仅使南京博物院的戏文泥塑收藏更为系列完整，也是两位老人毕生泥塑创作的一个总结。五次无私捐赠，无疑是很大的义举，而生旦净末丑的角色分野、程式性的表演语言、数百个形象集中在一起造成的一种气氛，向我们展现出的，是一个过去的、渐渐走远的时代；留给我们的，是文化的视觉盛宴与心灵感悟。二位大师这种无私捐赠的行为值得我们敬佩，这种奉献社会、弘扬传统艺术的精神值得我们学习。

社会的急剧变革，带来的变化不仅仅是物质层面的变化。无锡惠山泥人这门古老的民间艺术，和其它非物质文化遗产一样，其艺术生命力也在社会的变迁中愈发脆弱。作为大型综合性博物馆，南京博物院一直致力于民间工艺作品的收集与保护，并努力使之成为更好的以展览为形式的文化产品，使收藏的喻湘涟、王南仙等诸多艺术家的作品更多地展示在公众的面前，使她（他）们的捐赠行为最大限度地起到服务社会、服务公众的作用。

南京博物院院长

袁良

2008年1月

三味融一炉 意在泥土香

——惠山手捏戏文的特色

喻湘莲

无锡的惠山泥人是很有特色的民间工艺。它的品类很多，大致可分粗货、细货两大类。粗货造型简洁朴拙，色彩明快，构图丰满，用模具（单片模或双片模）复制生产。最有名的如大阿福以及小花囡、如意、小有趣、三胖子、蚕猫等以吉祥如意为题材的泥玩具。细货的造型生动自然，色彩富丽悦目，装饰精致讲究。它以手捏为主的办法来塑造形象，内容大都以戏曲为主，因此称它为“手捏戏文”。一百多年来，这些栩栩如生的作品展示在人们眼前，成了江南民间工艺品中脍炙人口的一绝。

手捏戏文的制作方法分为“捏段镶手”和“印段镶手”两种。捏段镶手除了人物头部用模型印制外，其身和手都是捏出来的；印段镶手则是头部和身段都是印制的，只是手和零件即道具是手捏制的，俗称“板戏”。

手捏戏文的形式多样，以尺寸大小来分：除一般四、五寸左右的两个档一出戏（档指人数的组合）、三个档一出戏之外，还有一尺左右大型的坐态称为“尺头戏文”，因为较高怕倒，所以身后有个泥块的支撑，故又名“三脚撑”；还有两寸左右的小板戏，再有人物众多、体积较大的山头式戏文。以内容区分的有“大文座”，这是坐着姿势的文戏；

“中文座”则是比“大文座”略小一些；“文武戏”是一出戏中有一文一武的；而“出手戏”是武打戏；还有一种以瑞兽为题材的手捏动物，称为“四脚趾”，又称“座骑”；以及反映市民生活、神话故事和民间传说的手捏泥人。这些通称为“手捏戏文”，是彩绘泥塑中较独特的品种。

无锡手捏戏文始于何时，已无从查考。传说战国时齐人孙臧，被魏将庞涓陷害，孙臧逃到吴国为丐，并捏制泥人维

持生计，“三钱一个庞涓，四钱一个吴王像”，孙臧为捏泥人的祖师爷。还有一种传说：明初，传说惠山要出九代皇帝、十三个大将，刘伯温便令当地居民挖土捏制泥人，来破坏惠山风水，永保朱家江山，无锡惠山的泥人制作，就是从那个时候开始的。也有艺人说：明代有一位山东人流落到惠山，见惠山泥质好，就用来捏制泥人并以此为生，卖泥人挂的招牌即“×××耍货店”，这个“耍”字就是北方的用词。其实，泥人在我国有十分悠久的历史。彩陶的出现，就陪伴着泥塑活动的开始。考古工作者在新疆维吾尔自治区吐鲁番县，发掘阿斯塔那唐代古墓群时，曾在二〇一号墓葬出土了四人一组彩塑劳动泥俑、骑马武士泥俑、戴帷帽骑马泥俑等多种泥塑彩绘作品。到宋代，泥人制作有了重大发展。浙江杭州、江苏苏州都有做泥人的记载，陈元靓《岁时广记》中：“众安桥卖磨喝乐为旺盛，惟苏州极，为天下第一，进入内庭以金银为之。”文中提到的“磨喝乐”儿童形象，在无锡市泥人研究所里的藏品中，就有一件名“荷叶囡”。小囡手持荷叶，身穿红绸兜肚。与《梦粱录》中所记载“一市井儿童，手执新荷叶。效摹喉罗之状，此东都流传，至今不改，不知出何文记也”基本相似。

无锡毗邻苏州，当时手捏泥人已经有相当水平了，虽无记载，但有一点可以肯定，它与苏州的时间估计不会太远。理由之一：明末《陶庵梦忆》的作者张岱，大约在崇祯年间到过惠山，他在卷七《愚公谷》中写到“无锡去县北五里即为锡山，近桥，店在岸，店精雅，卖泉酒、水坛、花缸、宜兴罐、风炉、盆碗、泥人等货”。理由之二：《清稗类钞》第十七册《工艺类》制泥人篇记载“高宗南巡，驾至无锡惠

泉山，山下有王春林者，卖泥人铺，工作精妙，技巧万端，至此命作泥孩儿数盘，饰以锦片、金叶之类，进御时大称赏，赐金帛甚丰，其物至光绪时尚存颐和园佛香阁中，庚子之乱，为西人携去矣”。同时相传：慈禧太后五十寿时（公元1885年），清廷还特地在惠山订制了大型手捏戏文《蟠桃会》等作为贺寿贡品，至此，无锡手捏戏文名声大噪。

在历史上，无锡手捏戏文出现了不少名家，如清代中期以后的王春林、冯阿如、胡锦泰、周坤发、朱观林、张阿福、韩根培、丁兰亭、周阿生、杜金福、蒋三元、丁阿金、陈桂荣、陈杏芳等。至今还能见到晚清时著名艺人周阿生、丁阿金、陈桂荣的作品，已被南京博物院、苏州市博物馆、无锡市泥人研究所珍藏。

这些藏品中，从清末的三位历史名艺人的手捏戏文来看，丁阿金艺人的手捏戏文表现得潇洒生动，色彩朴素典雅；而周阿生手捏《蟠桃会》《坐骑》，捏得端庄安详，色彩浓艳悦目，具有强烈的装饰特点。前者追求舞台似的艺术形象，而后者追求的是民间装饰礼拜偶像。因此当时流传着“要戏文找阿金，要佛像找阿生”的俗语。陈桂荣的手捏戏文表现得干净利落，挺拔稳重，色彩简朴明快。这些戏文中都强烈体现着那个时代戏曲风格的特点。

随着京剧问世，艺人们又在作品中直接表现了以京剧为内容的手捏戏文。从各位艺人的手捏戏文来看，真是千姿百态，竞相争艳，形成了鲜明的个性。如蒋子贤捏的京剧戏文生动优美，张阿仁捏的戏文中的“姚期”浑厚刚健，章根宝的作品显得朴拙威武，杨阿荣的作品则是憨厚凝重。有趣的是这些人的性格又和作品的特征很接近。因此，这些作品既

是传统的，又是个人的，其中渗透了艺人们的意愿、个性、气质及审美兴趣。每位艺人的作品呈现出各自的特色，体现了惠山手捏戏文强烈的民间装饰味，浓郁的江南乡土味，以及独特的手捏味，这些特征的形成，都有它内在的根本原因。

强烈的装饰味

手捏戏文，作为一门立体艺术是为了美化人们的环境；作为一门民间艺术，又是以丰富多彩的民间习俗和喜闻乐见的社会生活为背景。同时，成长和发展过程中，深深受到昆腔和京剧的影响，形成了手捏戏文强烈的装饰味。

1.美化生活的实用功能，赋予了手捏戏文的装饰性，满足了人们的审美情趣。

过去每逢过年过节、婚丧喜庆，富裕人家都买几套戏文送礼陈设，增加节日隆重欢乐的气氛，表示对幸福的祝愿。通过寓意、象征、比喻来寄托人们对美好生活的向往。如结婚一般要送和合二仙、车张仙送子、麒麟送子等；竖寿器（在无锡地方有一种习俗，做好棺材后要竖立起来，根据要睡棺材人的性别，放入男女泥人以示长寿）要送寿公、寿婆；祝寿要送寿星、王母；造房子要送三星高照；过年要送五路财神、大阿福等；开店要送一本万利、财神、渔翁得利、招财进宝、关公；在养蚕季节要买件蚕猫回家，放在蚕室内镇鼠用。到开春，农民要买件春牛回去讨个吉利，有个顺口溜“摸摸春牛头，一年到头不用愁；摸摸春牛脚，生活过得着（无锡语，生活过得好）”。这些作品一般是供需求者摆设和供奉的，也美化了生活环境。艺人们在创作设计上，尽量表示朴素感情，不是追求写实，模仿逼真，而是达

意。强调作品要“闹猛”（无锡土语），因此艺人们调动了一切手段，尽力将泥人装饰得好看。就拿春牛来说，在泥坯造型上捏得健壮结实，四腿有力，肚子鼓鼓，这是一头吃饱了肚子的牛，它有力气，做得动。有了这头牛就定能丰收，过上好日子。在色彩上，不是写实的灰黑深浅的过渡色，而是阴阳五行中的青、赤、黄、白、黑五色，寓意着东南西北中整个大地，又代表了五谷丰登的意思。它是用朱红空心的丝线作牵牛鼻子的绳子。而牛背上的小孩光着屁股，穿着大红绸布做的兜肚，歪着头在敲锣，好像在喊“开春喽，开春喽！”十分生动有趣。这件春牛又名“五色春牛”。把它供在屋内时，整个气氛就被渲染得热烈活跃起来，就体现了闹猛，使作品有看头，给观赏者带来无穷的回味。

又如结婚送礼的和合二仙，是民间流传的“百年好合”的象征。它的形象一方面受到年画的影响，另一方面老艺人根据民间习俗再创作，使它更丰富。为了喜中增福，在拾得合圣宝盒中，制作了两只蝙蝠，碰一下会动的，好像蝙蝠就会从盒中飞出来，既有装饰性又有趣味性。宝盒面上的图案是长脚寿字，穿的是如意鞋，身背宝葫芦，一只手拿一串金钱，表示连续不断地有钱，另一手执着荷花，表示了荷仙的身分。服装色彩是对比中求调和，寒山和圣穿粉红色的衣衫，拾得合圣穿宝蓝为基调的衣服，表现了福、禄、禧、寿、财。二仙笑脸相对，喜气洋洋。装饰也好，纹样也好，零件也好，给人们的视觉以愉悦，得到美的享受。

2.手捏戏文的装饰味，既来自戏曲表演的形式美，更源于绚丽多彩的戏曲服饰美。

一切艺术都是追求美的，戏曲对美的追求贯注在演员演

出的一举一动、一顾一盼、一指一戳中，笑固然美，哭也哭得美。华服戎装固然美，穷叫化子的“富贵衣”也显示着美，打斗、跌扑、匍匐、踉蹌倒毙、蓬头散发……都经过了表演者的精心设计和加工，形成了戏曲的独特美感。戏曲已经达到无一不美的程度，所以又称为净化美。广义地说：它每言必歌、每动必舞，从头到脚、从内到外、从形到神、浑然一体，使舞台人物形象更强烈、更理想、更光彩照人。手捏戏文就在这样一个强烈装饰舞台美的基础上产生，它不仅运用了戏曲艺术“以虚拟实，以简代繁，以神传情”的技巧，而且根据手捏泥人的自身特点进行了再创造。

戏曲艺术是通过演员的唱、念、做、打、手、眼、身、法、步等严格的程式表演来塑造舞台的形象，是动的、连续性的；而泥人是静止的，依靠形体、线条、色彩再现舞台艺术之美。手捏戏文利用泥的可塑性，不受人体（演员自身）条件限制，根据需要，充分发挥手捏技巧，从欣赏习惯出发，表情动态都有一定程度的夸张。因为泥人体积小，有意识地适当放大头部比例，对生、旦、净、丑脸型塑造不停留在人物真实模仿上，而是按照演员粉墨登场的角色、脸谱、行当的特征再来提炼、浓缩、概括。如生角的脸长方而丰满，旦角是圆润的瓜子脸，净角是饱满的风字脸，丑角是由字脸等。特别注意神态的刻画，例如武将强调面部肌肉，眉骨隆起，眼睛大而鼓，犹如铜铃，威而生严，又称虎眼；又如鼠眼、金鱼眼、蛇眼是小而露凶，使人不寒而栗；旦角的凤眼往往秀气中带妩媚，牛眼则是大而无光。眉毛有柳叶眉、一字眉、卧蚕眉、剑眉、扫帚眉。鼻子如悬胆鼻代表俊秀，狮子鼻象征威武，而鹰勾鼻则阴险毒辣，贪官是酒糟

鼻，给人昏庸丑恶之感。嘴有菱角嘴，两端微微翘起，使女性显得温柔；元宝嘴用于男性，给人宽厚忠诚之感；老人则用畚箕嘴（即瘪嘴）。体态上的变化也不少，艺人常说“文的胸，武的肚，老人背，女的腰，丑的腿”。意思是说：文人一类胸襟要开阔，用倒八字形体才显出文人气度；大脸武将一类要挺胸凸肚，显得勇猛威武；老旦的背要弓形，这是老人特征；旦角（美女）关键在腰部，又说“若要俏，美女杨柳腰”；丑角强调屈腿、缩手、缩颈根，显得好动而灵巧，滑稽幽默。

衣纹处理得好坏，对于装饰效果也有很大关系，惠山泥人对衣纹处理很讲究，它不用或尽量少用自然形态的衣纹，曾有师傅传下这样一条口诀：“去中心，化边口，以一当十留弯头。”“去中心”就是身体中间的衣纹都要去掉，因为胸部、躯干将衣服撑起，这些地方衣纹就比较少，即使有也很浅，多了反而破坏整体效果，同时也会影响上彩用笔，所以尽量把中间衣纹去掉。“化边口”就是说凡接边上的衣纹都要讲究，例如袖管、下摆、裤管的边口，这些地方都有变化，有规律地用长短不一、粗细不一的线条装饰在袖口边上。青衣、花旦内裙外衣下段，左右对称，排列着三、两条垂直线。而老生、小生身段下摆，是左右四条垂直线，使总体效果显出稳重的装饰味。“以一当十留弯头”是强调衣纹处理上要一条当十条用，还有一层意思是，凡是动的、弯的地方，要适当留一、两条流畅弧线，如果不留，缺少变化会板掉。但整个衣纹线条要少而精，因此，造型上是面与线的高度结合，并不只是形体高低起伏的自然形态的再现。

手捏戏文的色彩也是引人注目的，比一般彩塑丰富得

多，因为它是以舞台戏剧人物装饰美为依据的，取材于京剧的色彩富丽，取材于昆曲的古朴典雅。后期的作品则色彩斑斓、热闹华丽、装饰更强。另一方面惠山艺人对色彩效果十分重视，强调“三分坯七分彩”，把彩绘放到相当高的位置，因为上彩对手捏泥人效果起着决定性的作用。当一件静止彩塑放在人们面前时，色彩很自然第一个跃入人的视线，往往会使得观赏者脱口而出：“哇，好漂亮！”却不会直接评论泥坯造型。彩与塑是互补的，浑然一体的。坯子是简洁的，留有很大的余地让彩充分表现，惠山泥人行业有句行话叫“色色爆”，“爆”的意思就是色彩要强烈得跳出来，形容颜色要鲜艳、明亮、醒目。因此大色（底色）即主体色大都是用原色，大红、大绿、金黄、云青大片大片地用上去，配上勾金龙凤图案，以及写意浅色花草纹样，既达到爆色，又十分调和、悦目。

3.手捏戏文强烈的装饰味还有一个原因，它具有独特的装饰。手捏戏文的装饰是指一出戏文中的道具：如武将手中的刀、枪、棍、剑、锤等十八般武器，文人旦角用的各色扇子，老旦拐杖，再如马鞭、拂尘、朝笏、盒、盘……二是人物身上装饰品：旦角头饰、耳环，生角的帽翅、胡须、腰带、珠子、旗靠等五花八门，无奇不有，这些东西在戏里是少不了的，每样都有它的用处，缺一便影响了完美性。艺人们不只在泥上做文章，而且运用多种材料，博取巧用，“化腐朽为神奇”。有绢、绸、绫、缎、宝素珠、排线、丝切银（扁的金钱、银钱）、绒球、孔雀毛、花边、各色彩纸……也有边角废料的竹片、竹根、铅丝、铜丝、铝皮、碎布、废纸、煤屑、丝瓜筋……这些材料制作出一件件精美工艺品。

用道具、零件去点缀装配到泥人上，俗话称为“吊鲜头”。通过这种装饰处理，使泥人更好看、更精美、更闹猛。

浓郁的江南乡土味

来自民间的艺术都有浓郁的乡土味，惠山手捏戏文具有江南乡土气息。

惠山手捏泥人出自民间艺人之手，这些艺人文化水平很低，甚至不识字，他们的创作设计并不是掌握了艺术规律后进行的，而是凭着纯朴的思想感情去理解最深刻（典型）的形象，全靠脑子的记忆。这种形象记忆是概括的整体，一些次要的、琐碎的在记忆的过程中自然抹去了。记忆中的形象是直觉的、朴素的、纯真的，往往无法用语言表达。尽管艺人们受科学知识的局限，或不认识自己的艺术规律，但由此他们却摆脱了解剖、比例、透视、结构等约束，充分运用自己的语言捏出了独特逼真的形象。

惠山手捏戏文不是追求舞台形象的酷似，而是要求“达意”，正如蒋子贤所说的：我们手捏戏文是“意思意思”的，只要“腔调”像。这里所说的“意思”是强调把意境、情节、主题交代清楚；“腔调”是指人物动作、姿势符合剧情，强调神似。又说：戏文捏得好，一要“像”，二要“适意”，三要“顺手”。一要像是说捏什么戏要像什么戏，是指总体效果；二要适意是指视觉感到舒服，自然不做作；三要顺手，是说在动手操作之前对于戏的对象，心中要有底，脑子里形象要清晰，然后做到顺理成章、一口气到底，不要在制作的过程中“夹手”（重做的行话）。民间艺人的达意主要通过形象的塑造来完成。例如蒋子贤早期的《贵妃醉酒》从比例上看只有五个半头，但由于抓住了贵妃醉意，

摇摇晃晃的姿态，使人感到稚拙，可爱有趣。再如丁阿金的《挑帘裁衣》，表现西门庆一惊，双脚一踮，抬头一望，与潘金莲正好四目相视，潘金莲害羞，用水袖半遮着脸偷视，碰巧被王婆看见，那一瞬间被刻画得如此巧妙，这种充满情趣的场面，体现了艺人的聪明智慧，显得很有灵气，与北方的戏曲泥人那种大幅度夸张、不强调细节截然不同。

手捏戏文人物比例不是按照“立七坐五蹲三”规律来塑造的，目的是为了适当地夸张，更加突出形象。惠山泥人的形体比例有句话“短里见长，小中见大”，尽管比例都是控制在五个半头左右，给人的感觉并不矮小，尤其是大面（净角）、武将表现得勇猛威武，加上大动态的架势更是有力。朴拙中求自然，简洁中求生动，与其他地区的戏曲泥人那古拙中求豪放完全有区别，显示了南方的俊美气质。

再说色彩上，惠山泥人与北方泥人也有很大的区别，它有一套完整的表现方法。惠山传统彩绘中必须做到“新、清、齐、爆”四字诀：

新：就是抓住视觉的第一印象，色彩要新鲜，明快醒目，要“落台鲜”，不能“落台烟”（烟指色彩不鲜艳）。意思说一台泥人作品至少数十件（套），彩绘结束时满台泥人鲜明光亮，欣赏者看了会喜欢。

清：一是指清爽、干净，在画的过程中保持清洁；二是指用色要纯。要求十分严格“红要红得艳，黄要黄得鲜，绿要绿得娇，蓝要蓝得纯，白要白得净”。既要保持色的明度，又要色的纯度，使人感到明朗爽快，用笔干净不邋遢。

齐：是指笔法整齐，“直线要直，曲线要活，线界要清晰”；“落笔如飞，厚薄均匀”。图案纹样疏密得当，繁简

得体。

爆：是指用色强烈。因为泥人体积小，泥坯的内结构起伏变化不大，因此在色彩上要求调子大胆强烈，底色采取原色对比，以达到引人注目的效果。

又如处理图案纹样与底色的诀窍是“远看颜色，近看花”，既有大的色彩效果，又经得起近看，局部不影响整体，底色与纹样相互衬托。图案要做到“少里看多，多里看少”。寥寥几笔，给人感觉很丰富，就是少里看多的含义；多里看少是指有时作品图案花纹画得很多，由于用色统一在总体效果之中，就显得并不多了，妙在多而不乱，达到细细品赏、有看头的效果。艺人还有一句话：“满而不塞，繁中有简。”

再说戏文中常用的图案花样，不是按照舞台戏服原样搬抄的，在不失人物角色身分的前提下，基调色不变，衣服上的图案纹样可随意发挥，用艺人们的话来说“依心曲自来唱”，把心里想的和感受到的表达出来。所以将南方水乡一年四季的花花草草都运用上了，二月的梅花通过变化有三点花、点点花，六月荷花，十月菊花，组合成圆形的称为蟹爪菊，绣球花变形为团球花，又从草花中演变蝙蝠花。早期戏文不出现龙凤纹样，而是用牡丹花变形红花绿叶替代了，身上云文也单色勾金。布局上是“重前不重后，重上不重下”，突出人物正面和头部，不需面面俱到，而要抓住重点。

惠山泥人也十分讲究开相，眼睛是“心灵之窗”，艺人说“开相活，戏才活”。眼睛注重神态，眉毛注意性格，嘴角强调表情，喜、怒、哀、乐、惊、悲、愁等表情刻画要细

致入微。种种细腻的表现手法，明净绚丽的色彩，无一不流露着南方人的审美习性。

一方水土养一方人，手捏戏文中小道具的材料都是苏、锡、常市场上常见的小商品。例如《西厢记》中，莺莺和红娘的裙边、衣襟边、袖口边不是画的，而是用常熟精致的小花边贴上去，效果相当好，特别的细巧。又如剧中老家人的腰带是用绸布条黏上去，质感好有牢度。文人书生的佩带是用排线加工装贴的，官帽、头盔上都装有发亮的宝素珠。这些装饰做工精细、小巧，装配上去增加了不少江南水乡情趣。

许多艺人空闲时喜欢赏花、种花、养花、捕鱼捉虾、养猫、养鸟，这些爱好也很自然地融入作品中。例如王锡康作的“说书女”，捏的是位民国初的女性，梳着螺旋型发髻，插着一串茉莉花，戴着耳环，抱琵琶，身穿浅绿底粉红月季花的衣服，下有雪青裤，并画上兰草花，配上墨绿色的袖口衣襟边。说书桌上一盆兰花一盆梅花，台桌前挂着大红底黑边白色水波纹的台布，流露了南方人清雅明静的情调。无锡是江南水乡之地，带来了无锡泥人用蓝、绿、青为色彩的基调。

独特的手捏味

手捏戏文的塑造技法是形成它独特风格的重要因素。它是以手捏为主的方法，使它产生了特有的手捏味。

通常捏和塑是不分割开来论述的，因为捏陪伴着塑的出现，塑又促进捏的多变及提高，很自然地融合在一起。但严格地说捏和塑是有区别的，以捏为主做出来的泥人，与以塑为主做的形象完全不一样。苏州市博物馆保存着一批苏州、

无锡两地清末民初的手捏戏文历史珍品，想复制一批后展出，请了一位高校雕塑系的老师，结果花了半年时间，一件也没有做出来。这证明了塑的技法替代不了捏的技巧。如果用数学来比喻，虽然不十分贴切，但总能说明一些问题：雕刻是减法，塑是加减法，捏则是加减乘除混合法。

从具体操作来说：一般泥塑先捏大体轮廓，然后从粗到细，局部到整体，从整体到局部，由上而下逐步调整，在调整及修饰过程中，多次反复加泥、减泥然后成形；手捏戏文却是一开始即从脚捏起，“从下到上，由里到外；分段组合，一气呵成”，最后“扳架势”（行话，调整泥人动态的技巧）。技艺高超的艺人在最后扳架势时，就能把泥人的神态充分表达出来，以达到最佳效果。郭沫若曾赞美无锡手捏戏文说“造化眼前妙，须臾出手中”即是此意。

例如昆曲《下山》，先将小和尚和小尼姑分别捏好，然后再将小尼姑放在小和尚背上，再将小和尚两只长袖一扭，双袖往后一甩，很贴切地托住背上的小尼姑。为了强调小和尚对小尼姑的情感，又将笑嘻嘻的小和尚的头“扳”歪，使他的双眼正好瞅着小尼姑，那种得意的样子，在这一扳中表现得淋漓尽致。这种“扳”是手捏的独特特点。

什么是手捏味？这是一种视觉感觉，感到手捏戏文是手捏出来，不是塑出来的，这就涉及了手捏技法的特殊性。手捏技法严格区别于泥塑造型方法，最重要的一点是：形象——体、面、线都是一次成形，成形后不应修改，成功的手捏戏文是作者心手高度的合作。这与书法艺术用毛笔一气写成，而后不再作修补一样。另外它的形象虽是一气呵成，但却是通过分段组合而成，动态有相当大的灵活性和随意

性。泥塑造型的形体、面、线没有一次成形的要求（即没有一步到位的要求），可以在反复调整过程中逐步完成，三五天、一星期甚至更长时间，这种调整是用工具为主进行的，带修饰性的。然而手捏泥人讲究贯气，一天至少作一件，好坏另作别论，但制作时间不能隔夜。

塑的技法与捏的技巧，相对来看，塑的这种加加减减较容易被接受，手捏那种一步到位，不是那么容易，要有扎实的手捏基本功。要熟悉手捏工艺过程：一印、二捏、三格、四镶、五扳。要熟练地掌握手捏十八法：揉、搓、捏、包、推、拍、敲、镶、贴、扳、捻、捋、装、格、剪、戳、滚、拉等手法。要牢记操作的要领：揉泥、搓泥、拍泥、推泥要用软硬劲；包泥、贴边、格纹、敲拍要齐整；捏脚、捏身、捏手、剪指要吃准，从头到尾处处要留神。件件手捏泥人都在这些规范动作中，以捏为主体地塑造形象。要经过一个阶段的磨炼，才能掌握。光有熟练的手捏技巧还不够，制作者脑子里的形象要清晰，不能模糊。落手捏制时从脚到头，一气呵成，干净利落，洒脱自如。信手捏来，搓搓捏捏就成形，敲敲拍拍就有面，一格一捋就有纹，一扳一扭就有势，真是痛快淋漓，落手无悔。达到熟练程度时半小时甚至更短时间，便可以捏完一件泥人。所以，也有行家称它是泥塑中的轻骑兵。

手捏技巧具有很大的随意性和灵活性，所以大打出手的戏文可以捏，感情微妙的场景也能做，无拘无束，放得开，收得拢，这就是用雕塑的手法无法达到的。用捏的方法处理衣纹，最大特点是随动势自然形成，如抬腿动态的衣纹，将泥皮拍好，剪成形，随动势起伏，边包边用折、捏、挤的方

法，将衣裙泥往外推出，衣裙、衣袍、袖子、裤管也都用泥皮包拍成形。衣纹变化是随操作过程自然形成的，没有强求之意。有时在泥坯上有许多处无意留下的敲拍痕迹，在镶接之处也会有制作的指印，这种手捏的痕迹很自然地流露，特别有韵味，更贴近生活中的自然。

手捏戏文（泥人）与姐妹艺术面人、糖人有许多类似之处。面与糖的材质容易下塌，因此人物造型受到局限；手捏技巧在有限中高度夸张变形变色，形成了比手捏泥人更简洁、更明快、更朴拙的民间形象。相对来说，惠山戏文的造型、立体感强于它们。正如北京有位捏面人的老艺人见到手捏戏文后，赞叹不已：“我们的面人无论如何捏不到这种生动的程度……”手捏戏文不像一般泥塑那样追求形象的立体感，也不是民间彩塑中粗货那种大夸张、大变形，而有它手捏的独特艺术形象。

手捏泥人这种独特捏味，还有一个不可缺少的原因即土质好，具有好的黏性，更有韧性，湿时不下塌，干后不裂缝，为手捏提供了得天独厚的自然条件。广东潮州浮洋和江苏苏州虎丘两地，在历史上也有过这类手捏戏文，但现在均已失传，唯独无锡惠山至今还保留着它的光彩，所以更应该珍惜它，使这枝古老的民间彩塑之花开放得更鲜艳。

泥土的艺术

——惠山泥人艺文聚要

谷建祥

泥土与人类的关系可谓息息相关，在我国古史传说中，就有女娲抟黄土作人的记载。“撒尿和泥巴一起长大”与“青梅竹马”这两句一俗一雅用来形容儿时真挚情感的话语，洋溢着的正是人类与泥土及大自然的那种天然质朴的亲近之情。以泥土为原料，用手捏制而成的人物、动物是人类最古老的一种民间艺术形式。

我国泥塑艺术可上溯到距今4千至1万年前的新石器时期。浙江河姆渡文化遗址出土的陶猪、陶羊时间约为6千至7千年前左右；河南裴李岗文化遗址出土的古陶井及泥猪、泥羊头时间约为7千年前。可以确认是人类早期手工捏制的艺术品。

自新石器时代之后，中国泥塑艺术的发展一直没有间断，发展到汉代已成为重要的艺术品种。两汉墓葬中就有为数众多的陶俑、陶兽、陶马车、陶船等等。其中有手捏的，也有模制的。两汉以后，随着道教的兴起和佛教的传入，以及多神化的奉祀活动，社会上的道观、佛寺、庙堂兴起，直接促进了泥塑偶像的需求和泥塑艺术的发展。至唐代，泥塑艺术达到了顶峰。被誉为雕塑圣手的杨惠之就是唐代杰出的代表，为当世人称赞为“道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路。”

泥塑艺术发展到宋代，不但宗教题材的大型佛像继续繁荣，小型泥塑玩具也逐渐发展起来，有许多人专门从事泥人制作，作为商品出售。北宋时东京著名的泥玩具“磨喝乐”在七月七日前后出售，不仅平民百姓买回去“乞巧”，达官贵人也要在七夕期间买回去供奉玩耍。

元代之后，历经明、清、民国，泥塑艺术品在社会上仍然流传不衰。尤其是小型泥塑，既可观赏陈设，又可以让儿童玩耍，几乎全国各地都有生产，其中著名的产地有无锡惠山、天津“泥人张”、陕西凤翔、河北白沟、山东高密、河南浚县、淮阳以及北京，尤以天津“泥人张”与无锡惠山泥人饮誉神州大地。

天津“泥人张”彩塑是清道光年间发展起来的，自张明山先生首创，流传至今已有180年历史。“泥人张”彩塑具有鲜明的现实主义艺术特色，能真实地刻画出人物性格、体态；追求解剖结构，夸张合理、取舍得当；用色敷彩，典雅秀丽。“泥人张”彩塑适于室内陈设，一般尺寸不大，约40厘米，可放在案头或架上。它所用的材料是含沙量低无杂质的纯净胶泥，经风化、打浆、过滤、脱水，加以棉絮反复揉而成的“熟泥”。经艺术家手工捏制成型，自然风干，再施以彩绘。“泥人张”善于在泥塑中运用绘画技巧，使泥塑单纯雅致，富于装饰趣味，作品透出一种明快清新的气息，也表现了弃恶扬善的道德意义。

无锡惠山泥人彩塑相传已有400年的历史。经艺人世代艺术实践，创造出享誉世界的惠山泥人。惠山泥人品类丰富，分为粗货、细货两大类。粗货又称耍货，主要以吉祥祈福为题材，采用模具印坯、手工绘彩，其造型夸张、线条简拙，整体丰硕稚胖，彩绘用笔粗放，色彩对比强烈。主要供儿童玩耍。细货是以手捏为主塑造艺术形象，内容大多以戏剧题材为主，故称手捏戏文。也捏佛像和反映现实生活的作品。一件作品从脚捏起，从下到上、由里到外、分段组合，一气呵成。在彩绘上则以细腻的笔触，从头到脚，从人物表情到衣服褶裯作精致的描绘。手捏戏文再现了戏剧演出的典

型场景，突出戏剧人物的瞬间神态，造型生动，色彩艳丽悦目，装饰精美，历久不衰。如果说“泥人张”的作品清新雅致，那么惠山泥人则鲜明艳丽。

二

无锡的惠山泥人曾经辉煌过一时，被称为无锡“三大特产”之一。由于油面筋中空无物，蛮好的用肋排制做的酱排骨被无锡人自称为“肉骨头”，加上好好的泥塑叫做“烂泥嬷嬷”，无锡人就被侃称为“刁无锡”了。钱钟书在他的小说《围城》中也曾揶揄过无锡人，说这个地方的土产中艺术品以泥娃娃为最出名，因此带点“泥土气，这算他们的民风”。且不论“泥娃娃”是否象征了无锡人的“刁”与土气，有一点是可以肯定的，它反映的恰恰是无锡人的聪明与精明，其兴起正是与无锡的历史人文背景紧紧相系的。

佛教溯源

中国工艺美术大师王木东先生曾画过一幅惠山大阿福的造型衍生图，指大阿福的形象是从唐代惠山寺石经幢之高浮雕结伽趺座佛像及宋代惠山寺金莲桥之浅浮雕牡丹童子图案中衍生而来的，大阿福的造型与头部造型与之十分相似。

传说大阿福又叫“沙孩儿”。对于大阿福姓沙，有人将之理解为沙即沙门，“沙孩儿”实则佛门里的沙弥僧，大阿福也就是惠山寺里的小和尚。而传统大阿福早期的制作工艺，就是用“单片印模”来刻制泥胚，而这种造像方法，直接采自唐朝传入我国的小型佛像制作工艺——“善业泥”。由此可见大阿福的起源与佛教有关，早期的大阿福可能就是用作供奉的。在乔锦洪写的《早期惠山粗货泥人》一文中也称：“据老艺人讲，最初的泥人是专为寺庙制作的小佛像，用

于回赠前来进香的施主，所以早期泥人造型大多面目端庄、盘膝而坐，带有佛塑中‘结跏趺式’的痕迹。”

可以说，佛像造型是早期惠山泥人的取材之本。作为“南朝四百八十寺”之一的惠山寺，香火旺盛，佛像如林，泥塑艺人们在长期的观察中体会到佛塑造型具有的立体感和动态感。他们在创作泥人时试加运用，效果颇佳，在后来的泥人创作中也出现了“手捏佛道”这类专门的泥人品种。据悉，清同光年间的艺人周阿生，不仅从观察中领悟到佛塑艺术的精妙，而且与佛塑艺人朱谷生相交甚厚，得其指点。慈禧寿辰时，由他造型、经艺人陈杏芬彩绘的《蟠桃会》，被地方官更用作贡品，被公认为泥人的上乘之作。

祠堂背景

如果说惠山泥人的渊源与佛教文化有着千丝万缕的联系的话，那么，惠山泥人与惠山祠堂之间，同样存在着不解之缘。惠山祠堂群兴盛于明清，这段时间恰好也是惠山泥人得以发展、兴旺的时期。无锡市泥人研究所所长兼泥人博物馆馆长赵建高曾说：“泥人文化与祠堂文化是密不可分的。”

惠山地区聚集了100多家祠堂，因此早期惠山泥塑艺人中有很多人除了农忙务农外，还兼作名门望族的祠堂看管人。当时的泥人生产，以每年九、十月至翌年四月十日纯阳节为忙季，忙季一过，艺人们仍以种田为主。清末，惠山泥人已由季节性的作坊生产逐渐过渡到专业生产。至辛亥革命前，专业作坊已有四十多家。其时，艺人仍多兼作惠山众多祠堂之“祠丁”（看祠堂的），像清末著名艺人丁阿金的祖上就是为华孝子祠看祠堂的。而祠堂每年的盛大祭祖活动也为泥人的流通提供了场合与渠道，当时鳞次栉比的泥人摊店，成为惠山一道独特的民俗风景线。现今上下河塘地区祠