

◆ 左尚鸿 著

中国抬阁

河北抬阁

抬阁民俗概论



山西内蒙古地区的抬阁

山东抬阁

安徽江苏浙江抬阁



西北抬阁

西南抬阁



广东抬阁

福建抬阁

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

◆ 左尚鸿 著

中国拾周



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

中国抬阁 / 左尚鸿著. -- 北京: 文化艺术出版社,
2016.10

ISBN 978-7-5039-6050-5

I. ①中… II. ①左… III. ①民族舞蹈—研
究—中国 IV. ①J722.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第249548号

中国抬阁

著 者 左尚鸿
责任编辑 巩建华
装帧设计 李 鹏
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市东城区东四八条52号 (100700)
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 84057666 84057660 (总编室)
(010) 84057696 84057698 (发行部)
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
(010) 84057690 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 北京圣彩虹制版印刷技术有限公司
版 次 2016年10月第1版
开 本 710毫米×1000毫米 1/16
印 张 16.50
字 数 260千字 图片110幅
书 号 ISBN 978-7-5039-6050-5
定 价 36.00 元

版权所有, 侵权必究。如有印装错误, 随时调换。

目 录

第一章 抬阁民俗概论.....1	
第一节 抬阁的形成与发展.....2	
第二节 抬阁制作技艺及其民俗艺术特征.....12	
第三节 国家非物质文化遗产保护名录中的抬阁民俗.....17	
第二章 河北抬阁.....22	
第一节 葛渔城重阁会.....22	
第二节 宽城背杆.....35	
第三节 隆尧县泽畔抬阁.....47	
第三章 山西内蒙古地区的抬阁.....56	
第一节 清徐徐沟背铁棍.....56	
第二节 万荣抬阁.....68	
第三节 峨口挠阁.....79	
第四节 脑阁.....90	
第四章 山东抬阁.....97	
第一节 阁子里芯子.....97	
第二节 周村芯子.....105	
第三节 章丘芯子.....110	
第五章 西北抬阁.....118	
第一节 庄浪县高抬.....118	
第二节 湟中县千户营高台.....127	
第三节 隆德县高台.....133	

第六章	西南抬阁.....	139
第一节	大坝高装.....	139
第二节	青林口高抬戏.....	146
第三节	通海高台.....	152
第七章	安徽江苏浙江抬阁.....	158
第一节	肘阁抬阁.....	158
第二节	金坛抬阁.....	164
第三节	浦江迎会.....	168
第八章	福建抬阁.....	176
第一节	霍童铁枝.....	176
第二节	福鼎沙埕铁枝.....	180
第三节	屏南双溪铁枝.....	187
第四节	海沧蜈蚣阁.....	191
第九章	广东抬阁.....	197
第一节	南朗崖口飘色.....	197
第二节	台山浮石飘色.....	204
第三节	吴川飘色.....	210
第四节	河田高景.....	216
第十章	湖南抬阁.....	222
第一节	宜章夜故事.....	222
第二节	长乐抬阁故事会.....	229
第三节	珠梅抬阁故事.....	235
第十一章	抬阁民俗的理论研究及保护现状.....	242
第一节	抬阁民俗的理论研究.....	242
第二节	抬阁民俗的保护现状.....	247
参考文献.....		254
后 记.....		258

第一章

抬阁民俗概论

中国是一个多民族的国家，悠久的历史 and 灿烂的古代文明为中华民族留下了极其丰富的地域民俗文化遗产。所谓民俗是一个民族或一个社会群体在长期的生产实践和社会生活中逐渐形成并世代相传、较为稳定的文化事项，可以简单地概括为民间流行的风尚和习俗。民俗起源于人类社会群体生活的需要，在各个民族、时代和地域中不断形成、扩大和演变，为人民的日常生活服务。它不仅丰富了人们的生活，还增强了民族凝聚力。乌丙安在《中国民俗学》中把民俗分为四大类：经济的民俗、社会的民俗、信仰的民俗、游艺的民俗。陶立璠在《民俗学概论》中则分为这样四类：物质民俗、社会民俗、口承语言民俗和精神民俗。这些民俗，体现了历代中国的物质及精神生活面貌。其中，有一种以消遣休闲、调剂身心为主要目的，而又有一定模式的民俗活动，被称为游艺民俗。从简单易行、随意性较强的游戏，到竞技精巧、有严格规则的竞技；从因时因地、自由灵便的戏耍，到配合各种特殊需要的综合表演，都属于游艺民俗的范围。特别是汉民族代代传承的民俗文化，大部分沿袭了数百年至上千年。尽管历史变迁、地域差异，但是这些民俗在主要内容及形式上并无根本性的改变。

抬阁就属于这样一种汉族游艺民俗活动，属于民间精神生活类民俗。

抬阁，又称“台阁”“重阁”“挠阁”“脑阁”，有的地方称为“高抬”“高装”“高景”，有的地方称为“铁枝”“背杆”“铁杆”，还有的地方称为“飘色”“夜故事”“故事会”，等等。它是汉族民间影身赛会的一种游艺民俗表演活动，是一种集戏剧内容之精华、舞蹈动作之飘逸、雕塑造型之优美、杂技惊险之玄妙、绘画色彩之缤纷于一体的独特形式，被誉为“无言戏剧”“空中舞蹈”“流动杂技”。

抬阁大约产生于南宋，发展于明代，繁盛于清代，流传至今，几乎遍及全国，曾经主要用于迎神赛社或节庆演出。从萌芽到发展成熟的过程中，抬阁逐步吸收民间多种艺术、多项技艺，兼收并蓄，融会贯通，是融文学、绘画、音乐、雕塑、表演、数学以及力学于一体的综合性艺术。在历代民众心里，抬阁民俗表演是最贴近人们身心和生活的

民俗表演艺术，同时也是最珍贵的非物质文化遗产。

2008年以来，全国先后有30个抬阁民俗遗产子项目被列入国务院分批公布的《国家级非物质文化遗产重点保护项目名录》，成为中国非物质文化遗产民俗类代表性保护项目，其项目总序号为994，项目编号为X—87。本书重点介绍各地被列入国家级非物质文化遗产重点保护项目名录中的抬阁民俗种类。

本章将主要介绍抬阁的形成与发展、抬阁制作技艺及其民俗艺术特征和国家非物质文化遗产保护名录中的抬阁民俗项目。

第一节 抬阁的形成与发展

抬阁民俗历史悠久，流传分布也十分广泛。它自形成以来，随着地域的扩展和社会的变迁而不断发生演变，并在与各类戏曲、舞蹈及民间技艺等的互动发展过程中，最终形成了形式多样、特色鲜明、流传广泛的中国传统民俗表演艺术。

一、抬阁及抬阁民俗的产生

我们从抬阁的多种名称中可以看出，它是一个形式多样、内容复杂的综合性民俗表演艺术形式。抬阁起源和形成的具体形式和年代无法准确考证，且在不同地区其起源与形成方式也有很大不同。目前学术界及全国非物质文化遗产保护领域主要有四种说法，即祭神说、送别说、行像说、百戏说。

（一）祭神说

山西晋中一带民间流行这样一种说法：抬阁是由祭神仪式演化而来的。据《徐沟县志·民俗志》：“迎神祈雨得遂后，以其神妆彩异而送之。有锣鼓、音乐以引其前，有队子马随其后，以神殿之。”最初的这种形式被运用于求神祈雨，等到得雨后便抬神游行，感恩谢神。在抬神当天，热闹非凡，锣鼓喧天，由当地壮汉抬出供桌，供桌上由支架支起一男一女两个小孩，表示侍神的童男童女，进行游行。据称，湖南长乐故事会属于南方抬阁民俗萌芽状态的一种形式，其大约起源于唐朝时期，早期也同样具有祭神、谢神、娱神的功能，后来定型为以表演水浒人物故事为主。由此看来，民间对于抬阁萌芽或最早起源的认识，倾向于祭祀神灵及其相关表演。

有关抬阁的最早文献记载，出现于南宋《武林旧事》卷三：“户部点检所十三酒库，例于四月初开煮，九月初开清……每库各用匹布书库名高品，以长竿悬之，谓之布牌。以木床铁擎为仙佛鬼神之类，驾空飞动，谓之抬阁。”南宋《西湖老人繁盛录》中也有记载：“开煮迎酒候所……或用台阁故事一段；或用群仙，随时装变大公。”由此不难看出，抬阁是由木床和铁架构成，将扮演仙佛的人绑在上面驾空飞动以表现故事的艺术表演形式。这两条文献记载表明，官方组织的抬阁表演是为了祭祀酒神。同时，也说明大致在南宋时期，抬阁民俗表演形态已基本形成。

明代时期,安徽省休宁县人赵吉士的曾祖父在《赵氏日记》中曾有这样一段记载:“万历十七年(599),休宁迎春,共台戏一百零九座。台戏用童子扮故事,饰以金珠增彩,竞斗靡丽,美观也!近来此风渐减,然游灯犹有台戏,以绸纱糊人马,皆能舞斗,较为夺目。邑东隆重阜载姓更甚,戏场奇巧壮丽,人马斗舞亦然。每年聚工制造,自正月迄二月方成,亦靡俗之流遗也。”这里记载的是迎春盛会中的社戏及游艺舞蹈表演民俗,同样为的是一种祭祀礼仪的传承。其中,“童子”“扮故事”“饰以金珠”讲述的是表演形式,“聚工制造”“自正月迄二月方成”讲述的是制作的工艺,而“近来此风渐减”“靡俗之流遗”说明抬阁在当时的演出盛况以及抬阁的渊源。这是对抬阁民俗文化较为详细的民间文献记载。

这种表演形式在后来即逐步由“娱神”向“娱人”演变和发展,表演性特征越来越突出,构思设计也就越来越复杂,更具娱乐性。由于观众与表演者处于同一水平高度,因此抬高表演者以便观赏就成了人们首先考虑的问题。有的地方设计发明了桌形的高台,表演者可以在高台上表演,让几个壮汉抬着高台巡游;有的地方设计发明了独特的高跷,在表演者脚下绑上木棍,木棍高度约低于或等于一个人的身高;或者干脆让表演者立于人肩上、背上,于是有了“背棍”“扛妆”“重阁”之类的名目;或者让表演者骑在马上,发展为马背艺术;等等。表演形式的演进说明作为抬阁的萌芽形式,民间这种祭神仪式由来已久。

(二)送别说

黄河中下游地区盛行抬阁民俗,有关学者追溯当地抬阁的起源,认为其源于春秋时代对儒家先师孔子的送别仪式。传说,在春秋战国时期,大国欺负小国,小国要发展自强,于是争霸战争频发,民不聊生。曾任鲁国中都宰、司空和司寇的孔子,特别崇拜周朝初年制礼作乐的周公,希望君主能施以仁政,礼仪感化,不要发动战争。

后来,孔子离开鲁国,带着一批学生周游列国,希望找个机会实行他的政治主张。他先后到过卫国、曹国、宋国、郑国、陈国、蔡国、楚国。虽然没有哪个国君采取他的主张,但其思想及后来的学说却受到了世人的尊敬,被称为儒家创始人,拜为“圣人”,各地孔庙林立,各类文化活动现象也多有传说附会。

全娟在《抬阁和戏曲的共通性之浅议》一文中追溯抬阁“流动”表演形式的来源,提出了这样一种常见说法:“2000多年前的春秋战国时期,孔子周游列国途经安阳曲沟,有感于当地民风淳朴,便用老家曲阜之‘曲’代替‘干戈’,将其原名‘干戈沟’更名为‘曲沟’,不仅希望两地结缘,同时希望曲沟远离战争。孔子临行时,村民们击鼓相送,并选择唱歌好的男童、女童,由众人抬到高桌上,边行边唱,以让远去的孔子能回望到高桌上的歌舞。后来,村民们在喜庆自娱时沿用了这种歌舞形式,因为是抬着歌、舞,故名‘抬歌’。经过不断的传承演变,艺人们将高桌装饰成亭台楼阁的样式,故更名为‘抬阁’,又因在高台上演出,也称‘台阁’。”

从这段文字中可以看出,抬阁的起源最初只是为了对“圣人”孔子表达一种尊敬而进

行的礼仪表演形式。为了能够多送一程路，人们采用“流动”的表演方式，包含歌唱、舞蹈等艺术。当然，这种说法可能只是一种地方风物的来源传说，为的是附会或“阐释”广大人民群众对教育家孔子的高度敬仰。

（三）行像说

民间还有一种说法：抬阁这种民间游艺形式应该是受到佛教“行像”仪式的启发而创造出来的。“行像”是用宝车载着佛像巡行于城市街衢的一种宗教仪式。关于“行像”之起源，据赞宁之《大宋僧史略》卷上记载：“自从佛陀涅槃后，王臣多以不能亲睹佛陀为憾事，遂立佛陀降生相，或作悉达太子巡城相。”印度行像法仪的盛况可谓空前绝后，据《高僧法显传》记载：“中印度摩羯提国巴连弗城年年常于四月八日行象，作四轮车缚竹成五层，有承据樞戟，高二丈许，其状如塔，以白叠缠上，然后彩画诸天形像，以金银琉璃装饰其上，悬缯幡盖，四边作龕，皆有坐佛及菩萨立侍。大约有二十车，每个车上的装饰都不一样。当天境内道俗群集，作倡伎乐。”

我国境内行像之风深受印度的影响，这种风气始于东晋时期戴逵作行像五尊。东晋时期，佛教文化得到极大的发展，佛教艺术亦在全国迅速推广，特别是佛教造像艺术一经引入，便在四面八方迅速传开。东晋著名美术家戴逵（326—396），以擅长雕刻及铸造佛像而知名，是开创中国式佛像的艺术家。《晋书》列于隐逸传中，称其：“性高洁，常以礼度自处，深以放达为非道。”他曾以古制造丈六无量寿佛木像及菩萨像，“至于开敬，不足动心”。所以隐于帷中，密听大众的议论，不论褒贬，自会于心，以至于“精思三年，刻像乃成”。他在南京瓦官寺做的五躯佛像，和顾恺之的《维摩诘像》及狮子国（锡兰岛）的玉像，共称“瓦官寺三绝”。为宣扬佛教，东晋时期常组织抬着佛像游行活动，称为“行像”。

自南北朝至唐宋，“行像”的风气逐渐盛行全国。行像仪式之盛大，从《洛阳伽蓝记》卷三《城南景明寺条》的记载中可见一斑：“四月七日京师诸像皆来此寺。尚书祠曹录像凡有一千余躯。至八日节，以次入宣阳门，向闾阖宫前，受皇帝散花。于时金花映日，宝盖浮云，旛幢若林，香烟似雾，梵乐法音，聒动天地；百戏腾骧，所在骈比；名僧德众，负锡为群，信徒法侣，持花成藪；车骑填咽，繁衍相倾。时有西域胡沙门见此，唱言佛国。”唐朝是一个佛教、道教两教盛行的朝代，从民间到朝廷达官贵人都尊崇佛道思想，佛家宣传佛教思想，超度众生，抬佛像出行在当时也是一项重大的活动。

“行像说”所阐释的抬阁来源，在某种程度上，也说明了抬阁在刚出现时主要是装扮仙佛鬼神，功能主要为“娱神”。清代欧阳兆熊《水窗春吃》载：“都天会最盛者为镇江，次则清江浦每年有抬阁一二十架，皆扮演故事……每年例于四月二十八举行。”由此我们也不难看出，随着抬阁的不断发展，其内容基本上是以演戏曲与扮故事为主，“娱神”的成分逐渐减退，“娱人”的成分逐渐增多，尤其是到清代以后，抬阁表演内容更是以展示戏剧故事为多。

(四) 百戏说

追溯中国戏曲艺术的发展史,也可以探究抬阁可能是由古代“百戏”特别是杂技表演演变而来的一些踪迹。

汉代“百戏”中的高竿技艺可能是抬阁艺术的萌芽。百戏是对民间诸技的称呼,尤以杂技为主,兼有“逗笔说唱”等曲艺表演,汉代称“角抵戏”,包括找鼎、寻橦、吞刀、吐火等各种杂技幻术,装扮人物的乐舞,装扮动物的“鱼龙曼延”及带有简单故事的“东海黄公”等。《汉文帝宴要》载:“百戏起于秦汉曼衍之戏,技后乃有高组、吞刀、履火、寻橦等也。”

四川省文物考古研究院王建纬在《彩亭艺术源流探讨》一文中提出了汉代“百戏”的高竿技艺“寻橦”是抬阁艺术的起源。原始先民的劳动技巧已孕育着杂技艺术的雏形,由于采集果实或砍取树枝,先民们需要从一棵树到另一棵树,或者从一根竹竿到另一根竹竿,利用弹力凭借惯性往复腾跃,从而产生了极具魅力的一种表演项目,这就是在公元前2世纪已形成的高空杂技节目——寻橦。到唐宋时期,又从杂技艺术中分流脱颖而出,成为“高台社火”。高台社火主要是指供游行时表演的民间歌舞、杂技的荟萃,突出的特点是用排在高台上的人物造型来表现主题,而高台人物则大多数是由儿童扮演。其中“百戏”中一种爬杆的杂技技术——扶苏,就是由“寻橦”发展演变而来的。

当然,上述四种说法只是所有关于抬阁来源的一部分,可能还有一些其他的说法,这里不做列举。

二、抬阁民俗的发展阶段

抬阁艺术的形成,经历了漫长的孕育和发展时期,其源自上古时期为祭祀神灵的祭歌乐舞,历经汉朝时期的百戏艺术、唐宋时期的高台社火和明清时期的行香走会等,经历代人民群众的巧思创造,逐步发展成熟,并形成多样表现形式。

(一) 原始社会的祭歌乐舞

原始乐舞,包括祭歌乐舞、巫舞及民俗祭祀舞蹈,被认为是我国歌舞戏曲艺术之祖,也是抬阁民俗艺术形式产生的源头。

所谓“祭歌乐舞”,又称“祭礼舞蹈”,起源于原始社会的图腾崇拜和巫术仪式舞蹈。由于对自然现象的理解不足,原始社会的人们产生了生存的畏惧感,逐渐形成了原始的宗教信仰——图腾崇拜。人们把与自己氏族部落有密切联系的动物和植物作为族徽或图腾标志,将其奉为自己的祖先或保护神,认为图腾能为人赐福或降灾。从出土文物和古代岩画上见到的人面蛇身、鸟身人面、人面兽身等形象,就是氏族图腾的形象。在图腾崇拜仪式或祭礼舞蹈中,人们用舞蹈颂扬祖先和神明的功绩,以求神明的庇祐。实际上,上古时期以诗乐舞为代表的艺术形式,已经孕育于以祖先崇拜为中心的本土宗教的母体中。刘师培曾提出“舞法起于祀神”这一重要论断,此“舞法”同时也包括音乐、歌诗、舞蹈等艺术在内。传说中人首蛇身的伏羲、女娲,是以“龙”为图腾的华夏族先祖。伏

羲氏舞《凤来》，唱《网罟》之歌，是颂扬伏羲发明网罟，教民捕鸟捉兽之功；女娲舞《充乐》，是颂扬女娲制定婚配、教民嫁娶的业绩的；炎帝乐舞《扶犁》，唱《丰年》之歌，是歌颂炎帝教民播种五谷、发明农业的功绩；阴康氏舞《大舞》，教民体育锻炼，以抗阴湿之病；葛天氏舞《广乐》，三人操牛尾而歌八阙，祈求五谷丰登、鸟兽繁殖；黄帝以“云”为图腾，《云门》是黄帝氏族的图腾舞蹈；“凤鸟天翟”舞是帝尝时的图腾舞；“击石拊石，百兽率舞”，是帝尧时各氏族的图腾乐舞。周代礼乐制度更是集古代乐舞之大成。周王室整理了前代遗存的乐舞，包括黄帝的乐舞《云门》、唐尧的乐舞《大咸》、虞舜的乐舞《大韶》、夏禹的乐舞《大夏》、商汤的乐舞《大》、周武王的乐舞《大武》，总称为六代舞，用于祭祀。这些远古氏族的乐舞，充满着青春与力量的斗争生活，也反映了原始宗教的祈求幻想和巫术礼仪。

由于原始人类崇拜图腾和迷信神鬼，逐渐产生了沟通人神的“巫”，并随之产生了巫术。“巫”原是由氏族领袖兼任的。传说中的夏禹不仅是治水的英雄，又是一个大巫。他在治水中两腿受病，走路迈不开步，只能碎步向前挪移，这种步法称为“禹步”，成了后世巫觋效法的舞步，又称“巫步”。在后世巫术活动中，还有“雩祭”“雩祭”和“祀高”，分别是以舞蹈求雨、驱疫、求子等的巫术仪式活动。“雩祭”由巫率众舞蹈在天旱时求雨，如求雨不至，女巫常遭“曝”和“焚”的惩罚。“雩祭”是一种在每年岁末，戴着面具，由方相氏带领人们在室内赶鬼驱疫的舞蹈活动。“祀高葆”则是在每年春季举行的以择偶、置婚配为目的的歌舞活动。

上述这些祭歌乐舞、巫舞及民俗祭祀舞蹈，通常被后代人们用于封建帝王祭祖，祭天、地、山、川之神以及佛、道、儒等的宗教活动之中，从而孕育和传承了具有类似表演特征的民间抬阁艺术。

（二）汉代的百戏表演

前文已经提及，作为古代民间表演艺术泛称的“百戏”，产生于汉代。汉代百戏是汉代最具典型意义的综合表演艺术，是汉代俗乐的代表，同时也是抬阁民俗艺术形成和发展的重要阶段性形态。

汉代百戏以极大的包容性融多民族、多地域、多种风格于一体，构成了汉代庞杂的乐舞体系。它以极其随意灵活、多种规模和不固定的组合方式或演出于殿堂楼阁或大作于庭院广场，成为汉代社会生活中的重要内容。同时，汉代百戏以神奇变幻、古朴厚重的钟鼓交作、管弦齐鸣的音乐场面，以翘袖折腰、纵跃腾踏的长袖舞、盘鼓舞的千姿百态或以歌舞装扮、戏倡舞象、角抵妙戏以及飞剑跳丸、戏车高登的杂技表演等花样繁多复杂的“百戏”形式，表现出浓厚的民间文化和原始艺术精神。

东汉文史学家李尤在《平安观赋》中有“歌舞俳優，连笑伎戏”的记载，说明汉代已有技艺相当精湛的曲艺节目。其中的“寻橦”表演，为竹竿上表演的杂技，是后世抬阁表演的萌芽。据青海省民间文艺研究者春来先生考证，山东沂南出土的汉画像石《百戏图》中展示了当时《百戏》演出盛况——有杂技、马术、鸟兽舞等，而其中的龙舞很像今天社

火中的龙舞。隋代薛道衡《和许给事善心戏场转韵》诗中有“抑扬百兽舞，盘姗五禽戏，巨象垂长鼻，青羊跪复跳，白马回旋骑”的诗句，表现了当时百戏进京演出的盛况。

（三）唐宋及以后的高台社火

唐宋时期的高台社火是抬阁艺术的发展阶段。“社火”原是对祭神会上所演的各种杂戏、杂耍的总称，后来逐渐成为春节期间开展的一种广泛的群众性专项文娱活动。“社”字在现代汉语词典中解释为“古代土社和祭土神的地方、日子、祭礼”。早在人类童年时期，人们对土地怀着既感激又恐惧的心理，是土地养育了树木、五谷和蔬菜，养育了人类，但是人们又认为如果动土不慎，就会引起旱涝灾害，于是便有了对土地的祭祀，这是“社火”的由来。青海省图书馆研究员李智信的研究论文《西周初年的大和会与现代社火》认为，西周初年的大和会是社火源头。大和会中的和祭活动在发展过程中，内涵被不断丰富，并融合其他舞蹈形式，发展成为“社火”。所以，后来的“社火”应该是大和会的延续和拓展。

高台社火是社火表演发展到一定程度时的产物，它最突出的特点是用排在高台上的人物造型来表现主题，主要是指供游行时表演的民间歌舞、杂技的荟萃，表演内容有传统的秧歌、高跷、高抬、花船等。南宋时期出现了对抬阁进行最早记载的文献——《武林旧事》。有元一代，尚未发现有关抬阁的记载。入明之后，抬阁重新出现在文人的笔下。明代刘侗、于奕正《帝京景物略》载：“弘仁桥桥东元君庙祀泰山天仙圣母的盛况。当时每岁四月十八日，为元君诞辰，都城士女进香，金鼓齐鸣，彩旗飘摇，伞盖铺天，热闹非凡。”

（四）明朝时期的行香走会

高台社火表演发展到了明清时期，逐渐形成了行香走会的民俗表演活动。

“行香走会”指的是在“行香”这种民间节庆活动中举行的舞台演艺表演。在传统中正月初一清早，旧有“行香”之俗。当时的情景是：全城文武官员，冠带乘舆，全副执事，鸣锣开道，到各庙宇行香，威仪甚盛。每家老年人和当家人天未亮，便已沐浴更衣，竟先赶到神庙或附近寺院里开殿门和烧头香、点香灯，有的甚至索性除夕不睡，在庙宇守等。由于阶层、行业、性别、年龄等的不同，来拜神者络绎不绝，有求做生意发财的，有求农业丰收的，有求子续嗣，等等。较大的庙宇如东瓯王庙，拜神者要给庙祝红包，如祈祷灵验，每年初一有钱者，要用重达百余斤的大蜡烛还愿。这种节庆活动通常会热闹非凡。明清之际的行香走会，又被人们称作“庙会”，是一种民间的，又带有一定宗教色彩的群众活动。

在行香走会活动中，最受群众欢迎的是杂技表演，而宗教性的活动也往往靠这些演出招引观众，借此扩大影响。明末张岱《陶庵梦忆》载：“崇祯五年（1632）七月间，由于天旱，各村争购绸缎，扎成龙宫、雷公、观音等司雨之神，为了祈雨，一共扎了8个‘抬阁’游行。”

（五）清朝时期的官办抬阁

清代是抬阁发展的鼎盛时期，民间抬阁对官府乃至皇帝都颇具吸引力，因此也常常

举行官办抬阁进行娱乐。清乾嘉时常州人洪亮吉在《里中十二月词》中自注曰：“里中赛神以清明、中元、下元三节。届期城隍神皆诣北坛行礼，出入仪从甚盛，皆设云车、台阁、故事。倾城士女咸设幕观焉。”清人李斗《扬州画舫录》记录官府的“招阁”时说立春前一天，扬州太守于城东蕃菽厘观亲自迎春。当时的场面是，需有一个春梦婆，一个春吏，一个春官，两个皂隶等若干官伎扮“社火”，场面自然是热闹非凡。官办抬阁与民间自发的抬阁表演不同，场面更加热闹壮观，也让抬阁艺术从民间走向了官方，艺术水准和内容质量都得到大大提升。

三、抬阁艺术的发展演变

抬阁表演艺术随着地域和社会的变迁而不断发生演变，最终形成形式多样、地域流传分布广泛的民俗活动。

（一）抬阁的演变形式

台湾政治大学中国文学系蔡欣欣教授汇集了全国各省所编纂的《中国民族民间舞蹈集成》《舞蹈志》以及相关论述等资料，从中梳理出的抬阁不同名称，多达58种，如背阁、背棍、背肘、背装、背垛、背歌、背芯、托阁、肘阁、肘歌、扛阁、台阁、抬阁、重阁、艺阁、马阁、挠阁、水车阁、蜈蚣阁、龙阁、凤阁、罗汉阁、转阁、垛子、平垛、抬芯、铁枝、铁棍、抬杆子、大台戏、桌子戏、彩台、彩架、山车、亭子、节节高、做故事、扮景、出会景、古事、扛妆、抬妆、高抬、妆人、高妆、小儿扮戏、托装、闹装、闹妆故事、扛装、肩头坪、水色、跷色、飘色、马上故事、马角、马阁和马色等。但无论名称上有何不同，其最基本的表演形式却是大同小异的，即以人力或物力承载移动的戏剧表演舞台进行游艺表演，根据承载物或舞台形式的不同，各地演变出了不同的表演艺术。

下面，笔者就最常见的抬阁表演形式进行简要介绍。

1. 抬阁

所谓抬阁，顾名思义就是用人力抬着走的高台表演形式。“抬”可理解为承载装置的平台，也可等同于动词的“抬”；“阁”则形容装置高耸，层层如楼阁。如前述所列举的不同名称及其形式中，扛阁、台阁、抬阁、重阁、托阁、肘阁等都属于抬阁民俗，但部分地区是以“台阁”来命名。它集扮演、美术、装饰、杂技于一体，设计精巧，色彩绚丽，动感鲜明，极具观赏性，堪称广场艺术的典范。抬阁最大的特征是由两人以上扛抬，通过扛抬者步伐的变换、身体的舞动，可以使抬阁上下颤动，左右摇摆，架空飞动，动感很强。担任抬阁人物造型的均为孩童，长相俊美。抬阁是汲取了汉代百戏并融合有关艺术门类的有益成分而形成的一种独特的民间表演艺术形式。关于它的起源，不应简单地看成某一艺术形式的继承，而是在历代演变中综合多项民间技艺而形成。

抬阁表演时需要表演者充分配合，高度协调，充分体现合作精神、集体意识，最能代表全民性狂欢活动的参与意识与群体理念。这种在民间信仰的旗帜下，由高台社火演变而来、在祈福禳灾的共同利益驱使下的捆绑式表演艺术形式，尽管在各个地区的起源不同，

但在表演形式、艺术特色、价值导向等方面，都具有极大的共通性。比较著名的以“抬阁”命名的高台艺术有葛渔城重阁会、隆尧县泽畔抬阁、万荣抬阁、金坛抬阁，等等。

2. 背杆

背杆，又称“背阁”“背棍”“背肘”“背装”“背垛”“背歌”等，是一种较为独特的花会形式，是一种人“驮”人的民俗表演形式。背杆的主要道具是一副上下可以嵌合的铁架子，表演时，铁架下部缚于扮戏剧人物的体壮男子腰间，架上缚1—3个扮演戏剧人物的儿童，连为一体，上下呼应，飘飘欲仙，美不胜收。七八个男子各缚一架穿行场内，架上儿童凌空表演，场面精彩壮观。背杆起源于山西省徐沟县，由广场游艺表演发展而来，祭神活动形式的变化，是背杆的起源与雏形。其历史可上溯到明代。

背杆艺术在各地的演艺形式不同，行头一般为戏装，是一种人民群众喜闻乐见的表演形式。具有代表性的背杆民俗表演艺术形式有徐沟背铁棍、宽城背杆等。

3. 脑阁

我国民间流传的脑阁，是主要分布在华北、华中、西北等各省区民间的一种游走舞蹈表演形式，为抬阁民俗在我国北方及中部地区的发展演变方式。历史上毗邻的晋、陕等地移民进入内蒙古，抬阁也随之传入内蒙古中西部地区，成为富有草原文化特色和艺术魅力的民俗表演形式——脑阁。

脑阁中的“脑”字，是山西、陕西、内蒙古等部分地区的方言，即把东西举起扛在肩上之意，“阁”就是一个捆绑焊接得结结实实的特制铁架子。下面托举的人为“色脚”，身上套上铁架子。上面被“脑”的儿童叫“色芯”，也要用铁架子固定起来。要求下方“脑”的人，腰要挺直，扭动时把劲儿全部用在膝盖以下的小腿上，其动作特点是颤、摆、行走、舞动和旋转，在行进中带动上边被“脑”的儿童一同摆动。脑阁表演者一般选择5—7岁的漂亮儿童，身穿彩色鲜艳的衣服，扮成各种历史或戏剧中的英雄人物，再以花草彩云装饰。随着欢快、铿锵的锣鼓节奏，头和胳膊自然地舞动起来，富有艺术感染力。比较著名的脑阁表演艺术有土默特左旗脑阁。

4. 芯子

芯子，又称“背芯”“抬芯”等，是一种主要分布在山东省一带、在春节扮玩活动中常见的奇特民间艺术形式，其内容丰富多彩，队列宏伟壮观。

芯子是一个综合艺术体，由16人（8人一个班）轮流抬着一架装饰好的舞台，上面有化装了的演员造型和表演。每台芯子根据内容不同设有各自的名称和固定的组织形式。旗、络、伞、扇开道，锣、鼓跟进，根据演员多少有单人芯子、双人芯子、三人芯子和多人芯子等。表演以戏剧故事、民间传说为主要内容，演员浓妆艳抹，高站空中表演，十分惊险生动。通常情况下，芯子于每年正月十三、十四和十五在当地进行表演。

芯子表演是因各种庙会应运而生，由“踩高跷”等表演形式发展而来，其发展流传受到当地群众的普遍欢迎，是抬阁的一种表演形式。比较著名的芯子有阁子里芯子、周村芯子、章丘芯子等形式。

5. 飘色

飘色又称“水色”“跷色”“高景”等，是一种融戏剧、魔术、杂技、音乐、舞蹈于一体的古老的汉族传统民俗艺术，主要流传在广东及沿海一带，是中国南方地区广泛流行的重要抬阁艺术形式。表演者站在被称为“色柜”的小舞台上，以巡游的形式表现汉族民间传说或神话故事的片段，其神奇之处就在于，演员们经过精心伪装的钢枝凌空而立，由看不见的色梗支撑，利用巧妙的力学原理，营造出“飘”的效果。飘色这种民间表演艺术，由于具有“游艺”的特征，相对于一般意义上的舞台表演而言，情节比较单一。表演时由一个个戏剧场面连贯成故事情节。所以，飘色往往选择某个最具有生发性的场面，通过强化和渲染戏剧场面来推动情节向高潮发展。

飘色制作工艺代代相传，本地承传的艺人根据传承谱系继承其独特的形式和内容，也会进行一定程度的改革创新，从而增添了许多符合时代特色的演艺形式。飘色艺术中，比较著名的有南朗崖口飘色、台山浮石飘色、吴川飘色、河田高景等。

（二）抬阁民俗艺术的流传及分布

我国民众在长期的劳动和生活中，根据当地的自然条件，结合当地的文化生态、民族信仰等创造了各具特色的抬阁民俗艺术。抬阁民俗艺术在我国流传久远，分布广泛。

据学者考察，抬阁发源于河南、河北、山西一带。之后，随着社会的变迁、民族的迁徙而进行周边传播，并与各地的民俗文化相结合，形成了不同风格及不同艺术形式的抬阁。在河北、山西一带的许多地方有着很多著名的抬阁表演艺术，如河北省的宽城背杆、泽畔抬阁、山西的清徐徐沟背铁棍、万荣抬阁、峨口挠阁等。明清时期，毗邻华北的晋、陕等地的农民和商人越长城、渡黄河，来往于内地和草原之间，背杆艺术也在内蒙古落地生根、传承壮大，形成“脑阁”。

大坝高装是四川省具有代表性的抬阁民俗艺术形式，其起源可以追溯到明朝政府在山西洪洞大槐树下的移民行动。当时的山西移民让抬阁走进了四川，在表演上结合山西故里一带的民间社火，最终演绎成后来的大坝高装。而四川省兴文县、江油市的高抬戏，则源于江浙一带，随后传入了江油。

浙江金坛抬阁起源于明朝，是一种融戏剧造型和杂技娱乐表演为一体的大型汉族民俗文化活动。清末民初时的庙会中，金坛曾同时出现过七支规模浩大的抬阁，成为社会民生和地域文化的一大景观。金坛抬阁主要吸纳了湖北民间抬阁的部分艺术元素，遂在“细打锣鼓”的基础上，加配了从湖北移植的“抬阁”要素，进行杂技造型表演。

经过漫长时代的积累、融合和发展演变，抬阁民俗表演在全国各地都有分布，较著名的有葛渔城重阁会、宽城背杆、隆尧县泽畔抬阁、清徐徐沟背铁棍、万荣抬阁、峨口挠阁、脑阁、金坛抬阁、浦江迎会、肘阁抬阁、大坝高装、青林口高抬戏和庄浪县高抬等。在我国南部地区及东南沿海一带，抬阁通常以“飘色”的形式出现，其发源于中原及华北地区，经明代流传至广东，在广东的中山、吴川、云浮、茂名等地发展，与南方的地域文化相结合，突出了飘逸灵巧的特点，故称为“飘色”。而流行于福建东南地区的铁

枝艺术也是抬阁的一种，是明清时期从福建泉州一带传入的。

由此可见，虽然各地抬阁的艺术形式各有特色，但是从其传承发展分布的规律可以看出，都是抬阁民俗表演与我国各地地域文化交流与融合的一种表现形式。其传播路径主要是从黄河中下游地区及华北地区逐步向全国各地扩散发展的。

四、抬阁艺术对戏曲艺术的借鉴

抬阁艺术与戏曲均源于民间戏剧，二者都是以歌舞来表演故事的舞台艺术，是雅俗结合的艺术表现形式。

虽然从历史的文献史料中无法考证抬阁源于戏曲，但是抬阁与戏曲有着千丝万缕的联系是不可否认的。王国维在《宋元戏曲史》里谈到了宋代滑稽戏及其他小说、杂戏等，说到宋代的多种“杂戏”，认为抬阁应当属杂戏的一种，在表演形式上，抬阁与其他杂戏是互相借鉴和互相影响的，特别是在行头装扮、表演曲目及功能价值等方面表现突出。

（一）行头装扮

戏曲人物的塑造离不开脸谱、服饰等基本元素。其中，脸谱是识别人物角色的重要标志，生、旦、净、末、丑都在彩色的脸谱中展现，善恶忠奸佞也在脸谱上演绎。抬阁中的人物化妆和戏曲中人物的塑造一样都离不开脸谱和服装，甚至在某些地方的抬阁表演中还融入了情景表演，成为高台上的戏曲表演，比如通海高台。所以说，抬阁艺术是戏曲艺术的一种延伸。抬阁的“装扮”与戏曲人物基本相同，都使用一样的化妆材料，只是抬阁略微简单了一些，但上妆后所表演的效果是一样的。

服装与装饰也是塑造角色外部形象的艺术手段之一，用以体现角色的身份、年龄、性格、民族和职业特点，并展示剧中特定的时代、生活习俗和规定情境等，在中国戏曲中习惯称为“行头”。戏曲服饰如水袖、大带、靠旗和翎子等，它和脸谱在戏曲中相辅相成，不可分割。而抬阁的服装、装饰多数借鉴戏曲的样式，头饰已和现代戏曲人物的相同，但与戏曲行头相比却不够精细。从抬阁“流动”的表演特点来看，抬阁戏服有隐藏或掩盖用于捆绑、支撑抬阁小演员的支架之用，以此创造奇妙的艺术造型，这一作用是抬阁戏服不可或缺的原因之一。尽管如此，抬阁人物的服饰与戏曲服饰的作用是相同的，都是通过服饰来刻画当时社会上形形色色的人物。

从某种程度上说，抬阁借鉴了戏曲的表演形式，抬阁借鉴和利用戏曲的美学资源不仅是一种主动的艺术追求，也是民族文化根深蒂固的集体无意识的渗透。

（二）表演曲目

王国维曾说“戏曲者，以歌舞演故事”。抬阁是观赏性装扮人物，以表演故事为主要内容，所以在很多地方会有“抬故事”“夜故事”“故事会”之类的称呼。

戏曲与抬阁的起源孰先孰后已不可考，但两者之间存在着诸多的交集与联系。戏曲主要是由民间歌舞、说唱和滑稽戏三种不同艺术形式综合而成。它起源于原始歌舞，是一种历史悠久的综合舞台艺术样式，经过汉、唐到宋、金才形成比较完整的艺术形式。同时它

由文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及表演艺术综合而成。戏曲的特点是将众多艺术形式以一种标准聚合在一起，在共同具有的性质中体现其个性。戏曲种类在我国各地，有很多不同的剧种。各地抬阁融汇了当地不同戏曲种类及其文化，得以发展成熟。如安徽的肘阁、抬阁中有黄梅戏的表演元素，安阳曲沟抬阁中有豫剧元素，广东的“飘色”中有粤剧元素，等等。很多地方的抬阁表演内容，都结合经典戏曲剧目，如《白蛇传》《孙悟空三打白骨精》《牛郎织女》《天仙配》《长坂坡》等。不过，抬阁对戏曲的借鉴，只是一种相对静止的表演方式，对戏曲人物的模仿，只能像一幅幅戏剧的定型剧照，对戏曲情节故事的展示力度则相对弱一些。

简而言之，抬阁是戏曲的定型艺术或静态呈现，与之存在着高度的共通与共融性。

（三）情感色彩

抬阁作为一种民间自发性的民俗表演艺术，体现的是老百姓的审美价值观念，在色彩上以鲜艳、亮丽为主，多体现的是惩恶扬善的道德情操。以往，抬阁一般是为了神诞或节庆而举行的，一般场面隆重，全民性参与，色彩基调是喜庆的。表演的剧目也大多是民众所喜闻乐见的，如《哪吒闹海》《梁祝化蝶》等。戏曲艺术发展到了一定阶段便逐步突破了民间艺术的局限性，发展到一定程度便改变了人们的审美情趣，进入城市，步入宫廷，成为一种“雅”文化。而抬阁艺术与戏剧不同的是，抬阁的美学个性集中体现在和谐性、象征性、灵动性、趣味性和工巧性等几个方面，达到了外观形态与内涵精神意蕴的和谐统一。抬阁始终在民间，是活跃在民间的民俗艺术瑰宝，是联系和沟通民间情感，促进经济与文化交流的重要方式。

第二节 抬阁制作技艺及其民俗艺术特征

抬阁作为民俗诸艺表演活动，其制作技艺也是民俗传统手工技艺的一种综合展示。它的制作，讲究整体构思，遵循传统步骤，并在此基础上，完善表演程式，借鉴戏曲艺术，逐步形成了技术精湛、雅俗共赏的民俗舞蹈表演艺术。

一、抬阁制作是一种综合性的传统手工技艺

抬阁是民俗类的非物质文化遗产典型代表，其表演之前必须有一个精细的综合性手工制作过程。这种制作技艺，是集构思、剪纸、木雕、灯彩和木偶雕刻等工艺于一体的综合性艺术创作，具备一般民间巧艺的传承性、复杂性及多样性特点。

抬阁制作是一门有着悠久文化历史背景的传统技艺，要想掌握其技术、技能，必须经过一定的深入的学习。一般要经过拜师学艺和师徒帮带过程，同时要善于学习相关民俗艺术。可以说，每一代抬阁制作艺人都是那个时代的传统技艺的综合传承者。

抬阁制作技艺作为传统手工技艺，能充分体现民间手工艺的特色，即着重体现整体效果，舍弃细枝末节，夸张主题，手法十分简洁。在色彩上，用色不多，单纯、明快，