



北调 南腔

漳州布袋木偶戏的执守与嬗变

高舒 著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

北调南腔

漳州布袋木偶戏的执守与嬗变

高舒 著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

北调南腔：漳州布袋木偶戏的执守与嬗变 / 高舒著. —广州：暨南大学出版社，2016. 4

ISBN 978 - 7 - 5668 - 1761 - 7

I. ①北… II. ①高… III. ①布袋木偶—研究—漳州市
IV. ①J827

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 038339 号

.....

北调南腔：漳州布袋木偶戏的执守与嬗变

著 者：高 舒

出 版 人：徐义雄

策划编辑：杜小陆 刘 晶

责任编辑：刘慧玲

责任校对：刘舜怡

责任印制：汤慧君 周一丹

地 址：中国广州暨南大学

电 话：总编室 (8620) 85221601

营销部 (8620) 85225284 85228291 85228292 (邮购)

传 真：(8620) 85221583 (办公室) 85223774 (营销部)

邮 编：510630

网 址：<http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

排 版：广州良弓广告有限公司

印 刷：广东信源彩色印务有限公司

开 本：787mm × 960mm 1/16

印 张：18

字 数：228 千

版 次：2016 年 4 月第 1 版

印 次：2016 年 4 月第 1 次

定 价：39.80 元

(暨大版图书如有印装质量问题，请与出版社总编室联系调换)

序

大与小的博弈 长与短的颀颀

据说，中国传统戏剧种迄今只剩不到 200 种，其中还包括一些号称“天下第一团”的小剧种在内，说不定再过几年，这些仅存一个剧团的地方剧种就会因难以为继而消亡。在现代社会，虽然剧种的消亡带有某些必然性，但是面对如此快速锐减之势，令人们错愕。那些曾经令无数百姓伤感而落泪、愉悦而欢笑的剧种怎么就轰然倒下了？那些浸透着泥土芳香的民间小剧种怎么就再也寻觅不到其存身之所了？那些负载着数千年传统文化的中华戏曲，怎么就会在现当代文化的冲击下溃不成军了？人们望着这些文化精灵头也不回地走向黄泉之国的背影，只能作望洋之叹！

在大多数人尚笼罩在伤感情绪中的时候，有那么一群智者，一群背负着民族文化责任的学者，已经背起行囊，奔向田野，走进大大小小的民间演出团体。他们或在导师的带领与指导下，关注剧团的昨天与今日；或独身一人，抑或搭帮结党，深入城镇或乡村，用镜头记录那些曾经留下剧中各色人物形象的神庙剧场、乡里草台；或与名优促膝交流，听他们讲述自己的演艺生涯，讲述自己扮演的剧中人物如何令观众黯然伤悲，如何引逗得乡民开怀大笑……调研者一字字记录下那些鲜活的口碑资料，尔后回到书斋，条分缕析，提炼观点而成文成书。他们是历史的功臣！或许百年之后人们借助这些研究成果，才能更加清晰地认知地方剧种辉煌过去。数年前，

山西师范大学戏曲文物研究所、中国艺术研究院、中山大学非物质文化遗产研究中心、中央戏剧学院等高校与科研院所的师生们已经在默默地进行田野考察，收获了一批成果。如今，高舒博士也将其调查与研究的成果摆在我的书案上，名为“北调南腔：漳州布袋木偶戏的执守与嬗变”。完稿之后，高舒再次奔赴福建，力求补充、厘清、修正书稿的内容，并不时地用微信向我报告她的新获。正是这种敏而好学与一丝不苟的精神，促使我接受为其作序的要求。

读罢书稿，不觉茫然。茫然者，在于我从未像高舒那样下深功夫研究布袋木偶戏，数日间竟不知道从何下笔。想来想去，还是从“小”字切入吧。

在我国戏剧历史上以及现存的全部傀儡戏中，偶人的尺寸，大约以传统的布袋木偶戏最为小巧，连同偶头及偶身总长仅在8寸左右。由于演员操纵的是小小的偶人，其表演的舞台也必然小巧，才能使表演与演出空间协调一致。新中国成立后，偶人长了尺寸，长达1.2尺左右。这样一来，固然可以让更多的人看得清楚些，但随之而来的，是戏班走街串巷的不便。从前一根扁担，挑起来就走，全部的演出家什包括舞台都在扁担上。现在不行了，没有一辆车则不能移动。更加重要的是，在我看来，这样做的结果，恰恰淡化了布袋木偶戏自身的特色——小巧玲珑，伤害了其原本的美的意蕴：小的是美的。

固然，自古以来，中国文化以大为美。一个“美”字的构成已经反映了这个观念。“美”——一只“大”肥“羊”，作为奉献给神灵的牺牲之一，肥大的羊当然是好的祭品，由此而衍生出“美”的其他意思，并引申构成无数褒义的词汇。不过，在以肥大为美这一观念的对面，“小”也往往被视为美。单从大小这个方面来说，

“大”与“小”皆美，才是中国人美观念的全部。在美的问题上，“大”与“小”的指向不同，美的呈现也就不同。须弥与芥子都是美的，须弥美在壮阔，芥子美在微小；须弥美在无不可载，芥子美在蕴含着全部的生命。而且，把芥子蕴含全部生命从而成其美的观念投射到创造上去的时候，在园艺方面，造就了盆景；在手工艺方面，造就了内画；在书写方面，成就了微书；在戏剧方面，缔造了福建漳州布袋木偶戏这一独具特色的戏剧形态。

以“大”或以“小”为美的观念，似乎带有地域性。自古以来，西北以及中原因其广袤的地域，以“大”为美的观念相对明显，建筑的宏伟大气、音乐的恢宏壮阔、文学的恣意铺张、舞蹈的舒展开朗、器物的巨大敦厚等是其特征；东南以“小”为美的观念则相对突出，建筑的精巧、音乐的袅娜、文学的细腻、舞蹈的柔美、器物的小巧等是其主要特征。晋代人王嘉搜集了诸多前代逸闻趣事，汇集成书，名之为“拾遗记”。该书卷二中的一则记载，颇值玩味，引起探索中国微型傀儡历史研究者的注意。王嘉说：“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。……人形或长数分，或复数寸，神怪倏忽，炫丽于时。乐府皆传此伎，至末代犹学焉，得粗亡精，代代不绝。”^①此所谓“七年”者，乃周成王七年。如果王嘉此记为实，那么扶娄国人善于在掌中操纵小“人形”，或可视为布袋木偶戏的初始，那是何等之早。而所谓“扶娄国”，又

^①（晋）王嘉撰，（梁）萧绮录，齐治平校注，拾遗记（卷二），北京：中华书局，1981.53.

作“缚娄国”。扶娄国地处“南陲之南”，即今天的广东中南部，地域范围在广东省惠州市、博罗县、东莞市、深圳市、香港特别行政区、汕尾市、河源市、兴宁市一带，首都是今惠州市区到博罗县城范围。其地域距现今流行布袋木偶戏的福建漳州不算太远。王嘉“代代不绝”之语，透露了此技流传日久。或许，这种掌中操弄的小“人形”游戏抑或“傀儡戏”经由海路东进至中国福建漳州、台湾，再北上直抵日本，真可谓“代代不绝”。迄今，除漳州之外，台湾也流行布袋木偶戏，台湾所流行的布袋木偶戏，便与福建的布袋木偶戏大有渊源。

在长期的田野考察中，我发现在祖国东南、西南部的民间祭祀坛场中，所供奉的神灵常常以小型偶人的形象出现，这些小神像被安置在祭坛上。有些祭坛仅仅是一张八仙桌，桌子后面挂着“神案”，桌子上摆放着小神偶。除此之外，其他祭品可随意，神案与神偶是必备的，有时简化到神案与神偶存其一，便可行雉做戏。神偶因祭礼仪式的不同或地域风俗信仰的不同而不同。比如雉坛祭礼，江西油湾村的雉坛供奉的神偶是“雉神太子”（见图1），而台湾“烧王船”大型仪礼中，坐在神舆之中而被抬着游行的，则是黑脸的小神偶。贵州雉坛供奉的是雉公、雉婆（见图2），或称“师爷”“师娘”。清代道光二十一年（1841）修《遵义府志》卷二十《风俗》记载当地名为“师娘教”的雉坛布置，有曰：“所奉之神，制二鬼头，一赤面长须曰‘师爷’，一女面曰‘师娘’，谓是伏羲、女娲。临事，各以一竹承其颈，竹上、下两篾圈，衣以衣，倚于案左右，下承以大碗。”^①很明显，这里的师爷、师娘二神，是只有“鬼

^① 王国维. 王国维戏曲论文集. 北京：中国戏剧出版社，1984. 26.

头”，没有身体其他部分的，仅“衣以衣”，再用两个竹篾圈在里面把衣服撑起来，这种神偶几乎与现今的布袋木偶如出一辙，差别仅仅在于现今的布袋木偶由演员操控进行表演，而前者则“倚于案左右”。二者如此相似，是存在渊源，还是彼此发生过影响呢？



图1 江西油湾村傩坛



图2 贵州黔北傩坛

相对于南方，北方几乎看不到神坛上所供奉的小神偶。北方的祭祀仪式剧，通常是面对着神庙中的正殿进行，而供奉在神庙正殿的是比人大得多的神像。祭祀戏剧所面对神像的大小，似乎在启发我们，使我们认识到南北风俗之别，这种区别，造成戏剧形态、空间构造等多方面的差异。

古代日本的确有微型小偶以及形式不一的小型傀儡戏。自古至今，风俗文化生活中，家长一定要在女儿节时，赠送小型女偶给女儿玩耍或作为摆设来欣赏，有趣的是这种小女偶在日语中依然叫“人形”，与王嘉所记一样，很难说与王嘉《拾遗记》所谓“人形”毫无继承关系。在日本的古绘中，我们见到数种掌中操纵小偶的绘画。（见图3、图4）

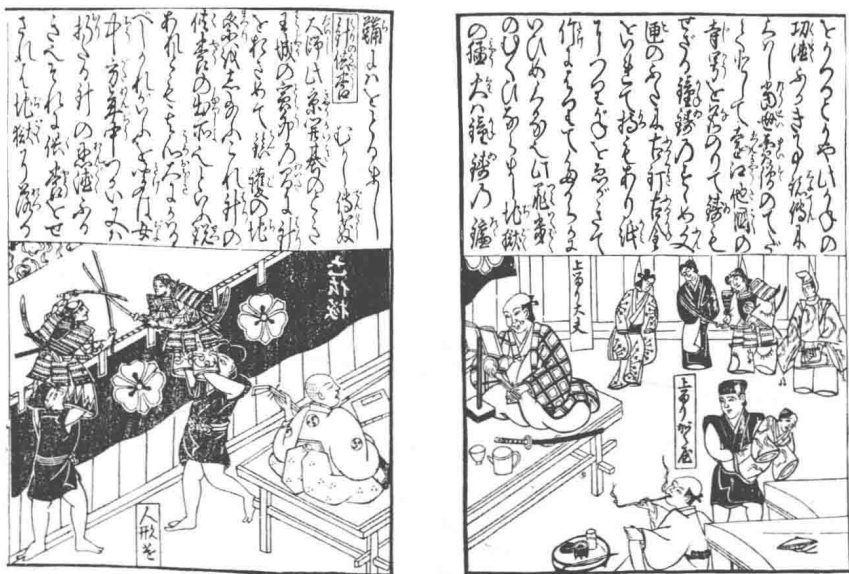


图3 元禄三年（1690）掌中人形绘画《人伦训蒙图汇》



图4 江户时代掌中人形绘画《绘本菊重》

图3选自日本元禄三年刊刻的《人伦训蒙图汇》，时为1690年，即我国清代康熙二十九年。表演者每人操纵一个人偶，且为双手操纵。人形有头有手而没有下肢，头部以下以衣物遮掩，按照布袋傀儡戏的发展脉络，这种人偶当属早期形态。图4选自江户时代刻本《绘本菊重》，图中文字“手妻人形”又作“手妻操”，意思是手操人形，“人形”实际上就是布袋傀儡，指玩具，“手妻人形”也指“手操人形戏”，即布袋傀儡戏。

另外一些绘画则描绘了别样的微型傀儡，见图5、图6：



图5 元禄三年（1690）箱式人形绘画
《人伦训蒙图汇》



图6 天和二年（1682）箱式傀儡绘画《此之倾草》

图5与图6所表现的是街头傀儡艺术家表演箱中傀儡的场面。这种演出形态多少类似于中国的“拉洋片”，不过艺人所操纵的却是傀儡，故此当以傀儡戏视之。除此之外，日本另有微型傀儡的历史。

以“小”为美的观念，在日本被发挥到极致。在这种观念支配下，日本人创作了许多令人瞩目的成就。以面具为例，从中国传入的伎乐，所使用的面具较大，一枚面具可以遮住人脸，甚至比人脸还大，经过消化变异之后，面具缩小了很多，小到只能遮住人脸的一部分，耳朵及腮帮的一部分裸露在外。日本神话中的某些著名的“大”人物，其身体却微小如豆，一休不大，一寸法师、桃太郎、牛若丸，也都是“小巨人”。这恰是前面我们说到的以芥子寓须弥的道理在实践中的体现。只不过，日本人把这种思维在实践中极为充分地体现出来，而我们却没有把这种古老的观念推向极致罢了。不过，这样说也不免偏颇，汤显祖的《南柯记》，是戏曲艺术以小见大的例证。剧中描绘的槐安国不过是一个蚁穴。唐宋传奇小说《枕中记》以及依据这部短篇小说衍化而成的元人北曲杂剧《邯郸道省悟黄粱

梦》以及汤显祖另一部传奇《邯郸记》都是在微小中现大千的典型。

印度的神猴哈努曼传入中国之后演变为孙悟空，并被中国人无限地神奇化了。神奇化之一，就是他可大可小的变化能力。他可以变化为一只飞虫，钻进铁扇公主的肚子里兴风作浪。而在舞台上表现这个情节时，整个舞台就是铁扇公主的肚子，于是孙悟空在这个比铁扇公主的肚子大得多的舞台上翻跟斗，打把式，一通折腾。这个由大变小（孙悟空变飞虫），由小变大（铁扇公主的肚子作舞台）的过程被完美地展现在舞台上，好看又好玩，耐人寻味。古代的艺术家的如果没有超现实的思维，没有对“大”“小”的辩证思维，是创作不出这样的人物构思与舞台呈现的。

“大”与“小”的博弈，“长”与“短”的颀颀，贯穿于整部中国戏剧演变史。最早的戏剧由“小”“短”起，这个“小”表现在文本篇幅以及舞台表现上。金元北曲杂剧之前的各类戏剧，无一不是小的、短的。成熟的北曲杂剧虽然篇幅长了许多，但依然相对短小，奏之场上时，几个小时可以演完。到了明代传奇盛行歌场之后，鸿篇巨制，动辄几十出，汪洋恣肆，一日夜不能终演，满足了人们“看故事”的心理期望。就在宏大的戏剧体制大行其道的时候，短小的折子戏横空出世，以小博大，占据一定的歌场演出份额。折子戏经过无数艺术家的精心打磨，使得戏曲表演艺术逐渐进入完美阶段，成为戏曲艺术真正的美的载体。原因很简单，折子戏不像大戏那样，以故事的起承转合的完整性为使命，而以展现片段性故事为主，这样便有更多的舞台时间、更大的舞台空间来打造片段故事中的人物表演，可以借此把剧中人物的唱、做、念、打充分地表现出来，也可以把各种绝活巧妙地镶嵌进去。折子戏从大戏抽离，从而为自己开辟出充分展现戏曲艺术绝妙之处的空间。进入清代以后，宫廷大

戏把戏曲推向更加宏大的阶段，动辄一二百出，非三层大戏楼不能充分展开故事情节，非动用百千演员不能装扮所有人物，真可谓连台本戏式的全史大戏。而在民间，与其颉颃于歌场的却是《缀白裘》《审音鉴古录》等集子中所收录的大量折子戏与小戏。固然，民间无论如何没有宫廷巨大的财力以支撑体量宏大的演出，但是问题大约不仅仅如此，相对短小的折子戏或独立的小戏也为更多的观众所喜欢。部分传统戏剧自打摆脱了祭坛，走出宫廷，离开神庙剧场而进入勾栏之后，便率先获得了商品属性。作为艺术商品，它必须接受市场的检验与锤炼，必须谋求观众的接受与赞许。民众之“大”与“小”双美的审美意识，是大与小两类戏剧样式得以并存的根本原因。

日本的能乐与狂言相对短小，这种短小不同于我们的折子戏，它不是从整本大戏中提取出来再加工而成，它们是独立存在的。能乐从相当于中国元末明初之际，由世阿弥父子那一代艺术大师们奠定了它的基本格局与体制之后，迄今未发生大变，维持短小长达数百年，迄今未消亡。在此基础上，日本人把功夫下在能乐的精到与深邃上。狂言原本穿插在能乐中演出，称为“间狂言”，摆脱能乐以后，虽然获得独立的品格，却依然保持其短小精妙的特质，至今依然广受欢迎。有很多狂言故事单薄，情节简单，且以肢体语言为主，即便不懂日语也可以看懂，因此在国外演出几乎没有障碍。狂言的形式大致类似于宋杂剧，值得玩味的是，宋杂剧早已淹没在历史的长河中，不复存在。日本人始终秉持着维护短小，不断加工，不精致至极绝不罢休的精神。这种精神成为一种思维方式，主导着日本人的行动。当这种思维方式转化到其他领域的时候，奇迹如愿而至。正是出于这种思维，日本人把从中国输入的、在中国流传已久的团

扇，改造为便于携带、便于收藏、便于使用的折扇。当折扇反过来输入中国、韩国时，便很快受到欢迎并风靡起来。日本人把置放在台子上的收音机，缩小为“随身听”带在身上随时为人所用。例证实在太多，不必多举。前述种种，都是在“小”上狠下功夫的结果。

我们则不同，“大”与“小”的博弈在进入某些历史阶段后，经常单一地继承以“大”为美的传统而相对忽视了以“小”为美的对立面的传统。在数十年前的戏曲剧种改革的洪流中，有太多的人心怀着对“大剧种”的渴望，下足功夫，将原本属于“两小戏”“三小戏”的剧种拉大、拖长。由于艺术积累不足，艺术表现手段相对缺乏，在演出大戏尤其是袍带大戏时捉襟见肘，不得已只能把眼光投向成熟的大剧种，东拿一点，西取一些，贴在自己身上，把自身变成戏剧艺术的百衲衣。乞求高、大、上的心理，迅疾地制造了许多“大”剧种，到头来却以丧失本剧种特色为代价，反过来戕害了自己。这种情况主要表现在新编戏上。同样是求大弃小的行为，促使人们不再留意传统小戏、折子戏的传承。而戏曲表演艺术的精华是长在名优身上的，名优百年之后随之而去的不仅仅是个体生命，也是一身的技艺。事实上，我们留下了许多戏曲文本，由于二度创作无以为继，而不能再将其奏之场上。这一点，可能是中国戏曲与西方戏剧大为不同之处。中国的话剧导演可以把任何一部西方剧本拿来排演，但是西方戏剧导演面对中国戏曲文本一定束手无策。即便是中国话剧导演，在排演传统戏或新编历史戏的时候，也往往会请一位戏曲技导。这个看起来很极端的例证，恰恰说明戏曲文本对最终的舞台呈现而言，仅仅是起步。由此可见，传承，对中国戏曲、日本能乐与狂言等东方古典戏剧来说，尤为重要。但是遗憾的是，数十年来，我们更加看重创新而忽视了传承。相对地忽视传承而奢

谈创新的作品充斥当代舞台，我们还能像从前那样，经常看到令人拍案叫绝的、短小精悍的折子戏或独立的小戏吗？有，但不常见。

大与小不再博弈，长与短不再颉颃，是当下传统戏剧舞台的实际。在我看来，这不算正常。

那么，布袋木偶戏呢？是贪大求全，还是恪守短、小、精、细呢？是向京、昆等大剧种靠近，还是恪守自己的本色呢？傀儡戏不是人戏，在塑造人物上，永远不能与人戏等量齐观。然而布袋木偶戏有它自身的美，“小”，无疑是它的美，而“像”，也是它的美。像人，像动物，像牛鬼蛇神等等，但永远不“是”。处于“是”与“不是”之间的“像”，应该是布袋木偶戏的美学追求。布袋木偶戏只要抓住“小”与“像”两点，就保持了它的艺术精髓。

为高舒这本书作序，意在呼吁大家关注小戏、偶戏，让漳州布袋木偶戏这个剧种尽可能“小”而坦荡。

布袋木偶戏不要向真人表演的戏曲靠拢，不要因为模仿其他戏曲剧种而取得些许成绩而沾沾自喜，与所取得的一点所谓进步相比，失去的可能更多。原因是包括布袋木偶戏在内的所有傀儡戏与影戏是传统戏剧，却不是戏曲。王国维先生对此有过断语，他在《宋元戏曲考》第三节《宋之杂戏小说》中说“至与戏剧更相近者，则为傀儡”^①，继之说到皮影戏：“傀儡之外，似戏剧而非真戏剧者，尚有影戏。”^② 这里，王国维先生似乎略带修正性语气，因为接下来他在第四节《宋之乐曲》中断言：“真戏剧必与戏曲相表里。”^③ 它所说的戏曲，是北曲杂剧。可见，在王国维那里，傀儡戏与影戏已经

① 王国维. 王国维戏曲论文集. 北京：中国戏剧出版社，1984. 26.

② 王国维. 王国维戏曲论文集. 北京：中国戏剧出版社，1984. 27.

③ 王国维. 王国维戏曲论文集. 北京：中国戏剧出版社，1984. 29.

被排除在戏曲之外了。不过，王国维先生没有进一步指出傀儡戏与影戏不属于戏曲的更加深刻的原因。原因何在？除了傀儡戏与影戏是由人操纵傀儡或影人进行表演，即不是真人演戏之外，在我看来更加本质的原因在于历史上的傀儡戏不能满足“行当+程式”这一判断戏曲与其他戏剧样式标准。在这个公式中，“行当”又是核心。从傀儡戏的发展历程判断，包括布袋木偶戏在内的傀儡戏早期大约不存在行当，之所以在当代人看来傀儡戏似乎有行当，那是因为傀儡戏向戏曲剧种靠拢、模仿的结果。在“行当+程式”这个公式中，程式，主要指的是表演程式，它是外在的艺术因素。历史上的傀儡戏也不应该存在类似于戏曲艺术的表演程式这一因素。它的所谓“像人”“像动物”，原本应该是像实际生活中的人与动物，人们之所以感觉傀儡戏中的偶人像戏曲中的人物，那是傀儡戏在模仿戏曲中的人物表演所带来的结果。它的美恰恰在于“像”与“不那么像”之间，在“真”与“假”之间。进而言之，行当与程式既是中国艺术家们创造并逐渐提炼加工而终至完善的戏曲构成系统，反过来它们也可能是束缚人们手脚的“枷锁”。能否摆脱“枷锁”而游刃有余地运用这套完美的系统，要看演员的艺术感受力以及驾驭系统的能力。如果傀儡戏原本没有这些“枷锁”，那么为什么要把“枷锁”套在头上呢？丢开枷锁，更加轻松地前行，在恪守“小”的基础上，各种题材无所局限，传统的可，现代的也可；各种音乐信手拈来，传统音乐可，流行音乐未尝不可，中国的可，西方的未尝不可，在一出戏中，只要做到艺术风格统一即可。如果不再以“戏曲”标榜，那么就不必非要“合歌舞演故事”。历代傀儡戏艺术家经过不懈努力，极大地发展了傀儡的表现力，各种技巧层出不穷。但是傀儡毕竟不是演员，在幕后演员的操纵之下，方能显现其艺术

魅力。傀儡人物的面部表情只有一种，不能像真人那样瞬息万变，不能通过面部表情来反映人物丰富的内心世界，而唱腔需要与人物的面部表情完美融合才能准确地表达人物情感。因此傀儡戏不适于使用更多的唱腔。相对地弱化“唱”而强化“做”，或许更加适于布袋木偶戏这一独特的艺术形态。

总之，在我看来，包括布袋木偶戏在内的全部傀儡戏以及影子戏，完全不必走戏曲的路，也就是说不必通过行当这个“中介”去表现人物；可以不必遵循“合歌舞演故事”以及“行当+程式”的原则。丢开这些束缚，摒弃那些不属于布袋傀儡戏的“原则”，也许更好。

以上是我对布袋木偶戏的极为粗浅的想法，对深谙布袋戏艺术的人士或像高舒那样的研究者而言，的确班门弄斧，大有如芒在背之感！

麻国钧*

2016年1月4日

于京师什刹海畔惜宝刀斋

* 麻国钧：戏剧理论家。文化部优秀专家，国家级非物质文化遗产评审专家，中国戏剧学研究会副会长。中央戏剧学院教授、博士生导师，中央戏剧学院学术委员会委员、学位委员会委员、职称评定委员会委员，中央戏剧学院院刊《戏剧》编委。《中华戏曲》《民族艺术》编委，山西省戏曲文物研究中心兼职教授，中国社会科学杂志社外审专家。主要著作：《祭礼·傩俗与民间戏剧》《玉簪记评注》《日本民俗艺能巡礼》《中国古典戏剧流变与形态论》《中华传统游戏大全》《中国酒令大观》等；论文《戏曲：“全息”思维观念的艺术产物》《中日古代剧场空间文化异同论》《交融与疏离——戏曲与祭祀仪式剧异同论》等。