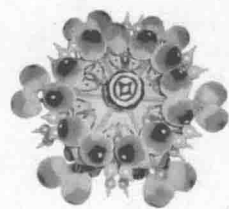


杨耐 著

戏曲盔头

制作技艺与盔箱艺术研究





戏曲盔头

制作技艺与盔箱艺术研究

杨耐著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

戏曲盔头：制作技艺与盔箱艺术研究 / 杨耐著.

— 北京：文化艺术出版社，2018.8

ISBN 978-7-5039-6534-0

I. ①戏… II. ①杨… III. ①戏曲-头饰-研究-中国

IV. ①J82

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第180036号

戏曲盔头：制作技艺与盔箱艺术研究

著 者 杨 耐

责任编辑 彭世帆 齐大任

书籍设计 赵 磊

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.caaph.com

电子信箱 s@caaph.com

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

84057696-84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 鑫艺佳利(天津)印刷有限公司

版 次 2018年8月第1版

印 次 2018年8月第1次印刷

开 本 787毫米 × 1092毫米 1/16

印 张 31.25

字 数 500千字 图片约560幅

书 号 ISBN 978-7-5039-6534-0

定 价 128.00元

旷代衣冠谁解识

——写在《戏曲盔头：制作
技艺与盔箱艺术研究》之前

王
馥

宋代董煟有诗曰“旷代衣冠谁解识，令人终古泣斜阳”，在五千年的文明历史中，衣冠妆容始终是中国人进行自我观照、上下求索的重要对象。这不但包括裹束身躯的衣冠穿戴，还包括休养生息的礼乐风俗。“衣冠”不仅仅是物质性的内容，而且也是精神性的载体，在多元族群的交流互动中，它更成为标识身份的重要象征，成为张扬文化的重要意象，成为塑造精神的重要传统，相沿既久，累代不废。

作为一门展示文化历史时空中“人”的艺术，中国戏曲不但要再现人的“衣冠”，让日常生活中的物质衣冠成为舞台上的艺术构成，由生活衣冠转化为艺术衣冠；而且要张扬群体和民族的“衣冠”，在舞台的物质映象中传达“衣冠共识家风在，闾里方知汉法宽”（宋吴儆《和吕守环秀堂三首》）的文化立场，弘扬“元是衣冠礼乐天”（宋胡宏《别全当可》）的文化旨归和“衣冠后世终荣传”（宋史功举《题东老庵》）的文化理想，艺术衣冠同时兼涵着文化衣冠的深度赋予。一个文人头戴如意巾、纱帽、员外巾的形象，生动地展现了他从落魄求学到荣贵显达、赋闲养老的生命历程，帽展的方、圆、尖、桃等形制，又将忠、奸、善、恶的道德评价彰显出来。一个女性的头部装饰从亮丽的头面到过桥、凤冠或者七星额子、帅盔，就典型地展现了她或文或武的个人气质和生命阅历。这种鲜明的造型特征和穿戴形式，正体现了清人俞正燮所谓的“知圣王之道，行于衣冠文物之邦”之论，衣冠合于礼乐，戏曲即是文化。戏曲衣冠同时牵连着地域族群，典型地兼容了生活、艺术和文化的指标，成为中华民族理解人生的具体

而微的物象。

戏曲衣冠与其他相关舞台用具，被戏曲界习称作“行头”，用兼具物质与精神内容的装饰，实现了演员向角色的转化，为舞台赋予强烈的假定性和程式化。清人李斗《扬州画舫录》称：“戏具谓之行头，分衣、盔、杂、把四箱。衣箱、盔箱均有文扮、武扮、女扮之分。杂箱中皆用物，把箱中则釜仪兵器。此为江湖行头。”衣，指的是男女衣裤鞋靴等服装；盔，指的是与头部装饰有关的盔、帽、冠、巾；杂，指的是化妆器具；把，指的是舞台道具。由“衣”“盔”“杂”“把”共同构成的行头，在戏曲实践中也被概括为“五箱一桌”，即大衣箱、二衣箱、三衣箱、盔箱、旗把箱和梳头桌，成为戏曲表演团体中必备的演出基础。

衣箱行头从普通的物质形态转变为舞台上的表演要素，不仅仅来自其装饰美学的特点，而且还有更为重要的适用原则，这就是戏曲艺术在几百年舞台实践中形成的一体通用、配置规范的衣箱制。盔箱是头部妆容的重要美化形式，一件盔头可以广泛用于类型化的艺术形象，变现多样的人物角色，这种一体通用的原则也普遍适用于其他衣箱中的用具。同时，盔箱虽然极具装饰性特点，但却需要与其他衣箱配合使用，在严密的配置规范中呈现极具质感的形象造型特征，这种配置规范的原则体现出衣箱之间的彼此关联，最终实现戏曲舞台整体的美学追求。因此，盔箱或者说是衣箱中的任何一件用具，面对戏曲舞台都不是独立存在的，而是更加深刻地体现着在特定时空中与其他衣箱行头、与戏曲演员、与舞台形象、与表演音乐、与剧场空间、与观众审美、与文化生态、与历史传承等的密切联系，这也造成了衣箱在恪遵稳定的规制之时，仍然充满着鲜活的、可供持续发展的创造性。说到底，戏曲衣箱在塑造舞台形象时，是通过衣箱制参与着演员的表演和创造，同时也通过与生活用具在材料、制作、色彩、形制等方面的区别，来为演员的表演和创造增加更为便捷的助益，甚至将衣箱的舞美艺术定位转化为表演艺术形式，这正是戏曲衣箱艺术的重要传统。盔箱，当然遵从着这样的艺术传统。

对于绝大多数的戏曲欣赏者而言，盔箱的存在最多体现为那些被物质化了的盔、帽、冠、巾，盔箱的艺术最多体现为被装饰化了的舞台形象的一部分。盔箱更为丰富厚重的艺术传统和文化内涵，相对稳定地保持并潜隐于舞台之后、剧场之外，不唯戏曲行外人所不晓，即便是戏曲行内人也将其作为基础性的、边缘性的技艺形式，置于舞台表演艺术的末端。因此，在历史文献中，有关戏曲盔箱的内容多为只言片语；在戏曲研究中，有关戏曲盔箱的整理与探讨亦罕有拓展。盔箱的研究如此，制作盔头的人更是如此。尤其是戏曲艺术发展趋于

阶段性的式微时，盔头制作技艺和传统盔箱艺术更淡出学术观照之外，这是让人倍感遗憾的。

类似的缺憾正是杨耐著作《戏曲盔头：制作技艺与盔箱艺术研究》一书写作的缘起，也是这部著作填补学术空白的价值所在。用零星的文献来尽力还原历史的存在，用可见的艺术来完整记录戏曲的规范，用人的技艺来全面呈现戏曲的艺术底蕴，这是该书三编内容的主体内容，也是该书在戏曲理论研究中的重要成就。

艺术研究的前提是拥有详尽的艺术资料，并在此基础上进行科学的分析解读。关于戏曲盔箱的文献整理在这部著作里做到了尽可能的全面翔实。杨耐在文献对勘考辨中，相对清晰地梳理出盔头从实用冠服走向艺术行头的过程，同时勾勒出民间、宫廷等不同演剧空间中盔头制作与演出的历史。这是任何一个致力于盔头文化研究的学者必须要做到的，她这种拓荒的努力，为盔头历史研究的持续推进提供了全面的学术基础。

艺术研究的核心是凸显艺术精巧的创造。杨耐在前后近八年的时间里，与李继宗先生为代表的北方盔头技艺传承群体，进行了深入的交流、访谈，同时也最切近地考察了盔头制作技艺的过程和细节，这种体验式的田野方法让她成了盔头艺术的行家知音。因此，这部著作中详细介绍了李继宗先生为代表的李氏盔头世家以及李继宗先生曾经工作过的“北京盔头社”，全面地展示了盔头制作群体及其行业近百年来的坎坷生存，由此，集中于北京及周边地区的盔头字号和传承谱系被清晰地构建起来，当代的戏曲传统盔头艺术与文献中模糊的盔头历史被有序地接续起来，那些生存在北方的戏曲匠作行业与戏曲职业群体的密切联系当然也被自然地凸显出来。盔头制作工艺流程在这部著作中有着极其细致的记录，从最普通的一张纸开始，到最终呈现于戏曲舞台上精美的盔头戏具，从盔头制作艺人的一双手开始，到戏曲盔头准确地变现出他们心灵脑海中的艺术记忆，都通过老艺人的示范讲授和杨耐的记录说明，得到了充分的文字呈现。这是该书至为精彩和宝贵的组成部分，也是戏曲盔头艺术创造在数百年来首次展示。随着盔头制作艺人的代际更新，杨耐对盔头制作技艺的这种呈现必将为盔头未来的研究提供最坚实的资料基础。

艺术研究的难点是把握艺术创造中活态的规范。该书浓墨重彩所著述的核心，正是各类型的盔、帽、冠、巾，和这些盔头形态在制作中的工艺特点与技术难点，以及借由盔头艺人和戏曲传承者所共同遵守的衣箱规制和艺术规则。在此前数量极其有限的盔头著述中，盔头基本是有选择性地图片展示和简略介绍，还只是局限在对戏曲盔头的视觉回应。而杨耐在这部著作中，在每一类盔

头下用图像形式，全方位地展示盔头立体的形象，同时将那些存活在盔头艺师记忆和传承中活态的艺术规范，极尽细腻地进行描述和说明，尤其是基于演员、行当、形象、传承、剧种等不同而在舞台适用时生发出的差异区别、规律规范，都一一展示。这种无界别地出处于盔头行内外的文字记述，正是杨耐作为研究者与李继宗先生为代表的盔头艺师群体进行无界别沟通后，才可能客观而无所保留地被呈现出来的研究。这既是艺术传承时最不容易实现的人际授受，也是艺术研究时最不容易实现的理论与实践之间的学术贯通。随着戏曲衣箱制度研究的推进，杨耐在盔头艺术的这种总结让这个空白的领域拥有了代表性的理论著作，而且必将引领这个研究领域之后的所有研究，同时为戏曲表演理论研究的总结和拓展提供重要的理论参证。

在一部具有里程碑意义的学术著作中，能够写上自己的名字是非常荣幸的，不唯作者如此，就是见证了这部著作写作的任何一个旁观者也是如此。我有幸成这部著作结撰、调研和完成的见证者，当然更有幸的是自己粗浅的心得感受还放在了这部书的最前面。虽然在杨耐的几年研究中，我会格外地挑剔她的文字表达，挑剔她的历史研究，挑剔她的田野记录，挑剔她的戏曲积累，甚至挑剔她在研究中的怠惰、随意，但是经过时间和情感洗礼的著作并不会因为这样那样的不足，失去它具有超越意义的学术价值。因为谨守寂寞的研究态度、直面人生的研究方法、贴近艺术的研究成果，必然会在她以后的研究中被延续、修正和升华。谨以此序，向坚守在戏曲盔头传统制作技艺的艺师们致敬！向致力于真学术的学者杨耐致敬！

（作者系中国艺术研究院研究员、戏曲研究所所长、博士生导师）

说起盔头，通常很多人都不太了解，还以为是古代士兵打仗用的头盔。很多人也不知道，戏曲舞台上演员所戴冠帽都有什么名堂，只觉得花花绿绿、色彩艳丽，很漂亮，也很独特。

简单说，盔头就是传统戏曲表演中演员戴在头部用以增强舞台表演效果的冠帽道具，又称行头。盔头不是头盔。头盔是防护用具，在古代被称作胄、首铠或兜鍪，是打仗时人们戴在头部的护具。现代除了军队训练、打仗佩戴头盔作护具，在交通、轮滑或建筑施工等活动中，人们也经常佩戴头盔以防意外。盔头与头盔的区别就在于，前者是装饰性的，属于服饰道具；后者则是实用性的，属于防护器材。

“盔头”与“头盔”，二者名称相近，表明彼此之间或多或少也必定存在着一定的联系。追根溯源，盔头是从唐以前的幞头、巾幘以及帽冠等各种古代实用性帽冠发展而来的，但“盔头”之得名，与头盔确实脱不了干系。

要弄清这个问题，先来说说盔头的诞生。民间传说盔头最早始于唐。北京市盔头戏俱生产合作社^[1]老师傅张明玉先生1962年根据盔头行老人的传说撰写了《北京盔头》一文，其手稿中写道：“北京盔头具有悠久的历史，是富有民间

[1] 最早成立于1955年，20世纪60年代末彻底解散，简称“盔头社”，详见本书第一编第三章“北京盔头社始末”。

色彩的午(舞)台装饰艺术,据说创于唐朝,到了元末明初,北京的梨园行后台就有专做盔头戏俱的艺人,到了清代,京戏兴盛一时,演员的穿的戴的用的多了就出现了小作坊。”

梨园中有奉唐玄宗为祖师的民间信仰。传说唐玄宗李隆基是梨园行的开山之人,因此被梨园行奉为“祖师爷”,民间俗称“老郎神”。清人黄旛绰撰《梨园原》“老郎神”云:“老郎神即唐明皇,逢梨园演戏,明皇亦扮演登场,掩其本来面目,惟串演之下,不便称君臣,而又关于体统,故尊为‘老郎’之称。”^[1]旧时梨园行供奉的老郎神大都白面无须,头戴王帽,身穿黄色蟒袍,为帝王之像。老郎神所戴之王帽在盔箱中仅次于草帽圈,为戏中扮帝王者所戴,地位尊贵。王帽据称也是由唐明皇所创制。民间流传的盔头始于唐的说法或即由此而来。盔头由唐太宗草创的说法应当不是空穴来风,我们可以在现存文献中多少寻觅到一些历史遗留的踪迹。

关于唐代大规模梨园活动在《旧唐书》《新唐书》的“本纪”或“音乐志”中都有记载。如《新唐书·礼乐志》载:“玄宗既知音律,又酷爱法曲,选坐部伎子弟三百教于梨园,声有误者,帝必觉而正之,号‘皇帝梨园弟子’。宫女数百,亦为梨园弟子……”^[2]梨园子弟众多,演出亦繁,则盔帽制作必不可少。《新唐书·高宗本纪》记载:仪凤元年(676)八月,“甲子,停南北中尚、梨园、作坊,减少府杂匠”^[3]。虽然缺乏明确的文字记录资料做进一步的佐证,但不排除这些作坊杂匠中存在盔头作和盔头匠的可能。

史书记载显示,唐代帝王尤其是唐玄宗等人经常参与新式帽冠的设计与制作。《旧唐书·舆服志》云:“太宗又制翼善冠。”^[4]《新唐书·车服志》云:太宗时,“方天下偃兵,采古制为翼善冠,自服之。又制进德冠以赐贵臣”。^[5]唐玄宗不仅制翼善冠自服之,又制进德冠赐予贵臣。文中“又制翼善冠”之“又”字说明唐太宗不止一次制作帽冠。这些帽冠虽为实用性帽冠,但早期伶人的装扮在很大程度上也正是直接借用生活用衣帽服饰而来。换句话说,当时很多用于装扮的盔头与生活中所用冠帽没有太大区别。玄宗即位时,乐舞伶人所戴之芙蓉冠、乌冠等很可能也是玄宗依前朝而改制。《隋书·列传》记载,隋炀帝大业三年,屯田主事常骏等人出使赤土(今马来半岛),赤土王遣子那邪迦随骏贡方

[1] (清)黄旛绰撰:《梨园原》,商务印书馆1918年版,第9页。

[2] (宋)欧阳修、宋祁撰:《新唐书》卷二十二《礼乐志》,中华书局1975年版,第476页。

[3] (宋)欧阳修、宋祁撰:《新唐书》卷三《本纪第三》,中华书局1975年版,第73页。

[4] (后晋)刘昫等撰:《旧唐书》卷二十四《舆服志》,中华书局1975年版,第1937页。

[5] (宋)欧阳修、宋祁撰:《新唐书》卷二十四《车服志》,中华书局1975年版,第527—528页。

物，并献金芙蓉冠等物^[1]。依照古代衣冠礼制，赤土王赠送给隋朝帝王的芙蓉冠当为宫廷贵族所戴，伶人不能越制佩戴。然唐朝帝王却令本朝伶人头戴前朝宫廷贵族所戴之冠式，实际暗含了对前朝帝王的贬侮之意。这些前朝或外来冠式应当在材料、质地等方面经过了一定的改造，然后方为唐代伶人所戴。而盔头行里流传王帽为唐玄宗所作，其性质大概与此有些相似，或为玄宗当时扮戏所戴，或为后世根据前朝故事演绎而来。

盔头之所以非盔而名盔，最早恐怕也是因为其胎硬如盔而得名。硬胎冠帽在隋唐时期就有了。宋人赵彦卫《云麓漫钞》卷三云：“隋大业十年吏部尚书牛宏上疏曰：‘裹头者，内宜着巾子，以桐木为内，外黑漆。’”桐木黑漆显然为硬质帽胎。又云：“唐末丧乱，自乾符后，宫娥宦官皆用木围头，以纸绢为衬，用铜铁为骨，就其上制成而戴之，取其缓急之便，不暇如平时对镜系裹也。”^[2]硬盔内衬桐木或铜铁为骨，俱是为了取戴方便。尤其是宫娥宦臣逢急切应差时，无暇对镜系裹软巾，于是都开始使用这种比较便捷的帽饰。这种帽饰形制既与软巾相同，又质硬如盔，是故亦有了“盔”之谓，称“硬盔”，区别于软帽及武人之“头盔”。明人郎瑛《七修类稿》“堂帽唐祭”条称：“今之纱帽，即唐之软巾，朝制但用硬盔列于庙堂，谓之堂帽。”^[3]这里的堂帽虽为祭祀之用，非为戏帽，却也表明，不同于武人的硬质帽冠和“硬盔”之谓已经有着比较长的存在历史。

说到底，“盔头”之名终究还是自“头盔”而来。盔头之所以叫盔头，质地硬恐怕只是其中一个方面，还有另外一个很重要的原因大概则是因为早期用于装扮的戏帽行头的确是以武士头盔为主。

武士头盔古称冑或兜鍪。明人程登吉《幼学琼林》卷三“器用”中称：“兜鍪系是头盔。”^[4]盔或头盔是比较晚近的叫法，唐以后始多见于文献，有不同材质和样式，名目较多。如唐代《法苑珠林》卷第七十三《谋谤篇第六十七之二·宿障部第五》提到“木盔”^[5]，宋人百岁寓翁撰《枫窗小牍》卷下提到虎头盔^[6]，徐梦莘《三朝北盟会编》卷九十七《靖康中帙七十二》则有“高丽进奉生金、金甲、金梳、头盔各六副”之语^[7]。此外还有凤翅盔、傒子盔、紫金盔等武士硬

[1] (唐)魏徵撰：《隋书》卷八十二《列传》，中华书局1973年版，第1834—1835页。

[2] (宋)赵彦卫撰：《云麓漫钞》卷三，中华书局1958年版，第31页。

[3] (明)郎瑛撰：《七修类稿》(上)，文化艺术出版社1998年版，第284页。

[4] (明)程登吉著，(清)邹圣脉增补：《幼学琼林》，岳麓书社1986年版，第136页。

[5] (唐)释道世撰：《法苑珠林》卷七十三，《四部丛刊》子部，上海商务印书馆影印本。

[6] (宋)百岁寓翁撰：《枫窗小牍》卷下，中华书局1985年版，第26页。

[7] (宋)徐梦莘撰：《三朝北盟会编》(乙集)卷九十七，台湾大化书局1979年版，第386页。

盔也多次在宋元文字资料中出现。明代小说与戏文中关于头盔或盔头的描述更是比比皆是，而“盔头”的称谓也正是在明以后尤其是与戏曲相关的文字资料中才逐渐多了起来。

梳理资料可以发现，唐以降，由“头盔”到“盔头”，称谓虽然发生了变化，其内涵也在悄悄发生着变化。在明代，“盔头”或“头盔”不只是指武人所戴之盔，而是凡硬质帽冠皆可称盔。《七修类稿》中堂帽实即仿唐代软巾所作硬质纱帽。但在宋元明清时期的文学作品中，“盔”或“头盔”仍被更多地用来指代武人所戴之盔。然而在明清时期的戏文中，武人之盔却被称为“盔头”。如明传奇《红梨记》“北醉隶”（付上）云：“头上盔头黑似铁。”^[1]这里的“盔头”即指舞台上扮皂隶者所戴之道具。《红梨记》是明代徐复祚所作传奇剧本。它明白无误地告诉人们，明人即已用“盔头”指代演剧时演员头部所戴之道具。这一方面说明，戏曲之“盔头”或为“头盔”之戏称；另一方面也潜在说明，以武盔为主的硬盔在戏曲盔箱有着十分重要的地位和作用。大概因武戏在剧戏表演中比较受欢迎，盔箱中冠帽道具亦以武盔为主，故人们以盔头为戏帽之总称，以盔头来泛指所有戏帽道具。

另外，传统巾帻或幞头，说白了就是一块巾帕，使用时临时系裹即可，剧中多用于文官。即便是制作讲究的软帽，通常也是以便帽为主，燕居时所戴。遇到重要场合需扮演达官贵人或名将武士时，就要用到各种装饰奢丽的硬盔来表现人物身份与地位之非同一般了。这就导致无论是从形制、分量、花费还是重要性来说，硬盔都要远远超过可系裹的软巾。由此可见，以“盔头”之名指代盔箱道具不无道理。

因此，从某种程度上可以说，“盔头”之谓是专为戏曲装扮道具而生的。

清代戏剧理论家李斗《扬州画舫录》卷五称：“戏具谓之行头，行头分衣、盔、杂、把四箱。”^[2]文中明确盔即为盔头，盔箱则是存放盔头或曰戏帽的箱子。冠、帽、巾、盔等软硬戏帽行头俱放在盔箱。可见，盔头被用作戏帽之总称确有来由。事实上，盔箱中戏帽也是以硬盔为主，软帽只占很少一部分。^[3]

清代李雨堂小说《五虎平南》第六回有云：“只见他盔头上露出一点黄纸角来，心中早已明白。即伸手除了他头盔，揭开发际，果然有朱砂书成符一

[1]（明）徐复祚著：《红梨记》，见汪协如校《缀白裘》卷一，中华书局1955年版，第20—34页。

[2]（清）李斗撰：《扬州画舫录》卷五，中华书局2001年版，第133页。

[3]北京盔头行老师傅李继宗先生说，相比于硬盔的制作，软帽的数量非常少。而硬盔之中，又多为武盔，即武将所戴之盔。

道。”^[1]这段文字中同时出现“盔头”与“头盔”两个词语，这大概可以说明：一来“盔头”一词确系“头盔”而来，二者在某种程度上可以互相替换；二来清代小说中描写“头盔”时，较多地受到演剧活动中盔头道具的影响。关于这一点，从清代其他小说的相关描述中也可以得到验证。

值得注意的是：“盔头”之称谓虽然很可能在元明时期就已经普遍存在了，但在古代文人笔下却并不多见。上述《红梨记》之外，清祝庆祺《刑案汇览三编》卷五十四道光四年（1824）“说帖挟嫌故烧戏箱尚未延烧房屋直督咨”称：“林银观因表兄陈甜观被戏子李双升等殴伤，心生气忿，辄挟嫌将会馆厢房内堆放戏箱、圆笼等物抬至院中放火焚烧，惟查所烧之物多系盔头等项。”^[2]这里所言“盔头”明确是指存放在戏箱之中的戏曲道具。另外，清宫档案中出现的“盔头作”专指制作戏具盔头的作坊。这些呈现在刑案或档案中的文字记录似乎可以表明，“盔头”这一称谓在民间比较普遍。除此之外，明清文史资料中鲜有提及。

与文人笔墨鲜有涉及的情况相反，民间对“盔头”的叫法却由来已久。旧时京师“盔头作”的存在可以为证。清代朱一新《京师坊巷志稿》（简称《志稿》）卷上提到旧时京师有“盔头作”。王士雄《随息居重订霍乱论》卷下“医案篇第三·梦影”一篇中提到“盔头巷”。旧时人们制作盔头的行业，称盔头作，而“盔头巷”就是城中盔头作坊相对比较集中的区域。旧时手工作坊或手艺人聚群而居是一种非常普遍的现象。这一方面是由于旧时的城市格局所决定，另一方面也是因为当时较低的社会生产力水平所致。张明玉先生手稿《我家住在五行八作的胡同里》就提到，过去他家所在的胡同里“住着各种不同的手艺人”。

朱一新《志稿》卷首云：“京师坊巷，大氏袭元明之旧，琐闻佚事，往往而在。”^[3]由此可以判断，“盔头巷”很可能在元明时期就已经存在了。换句话说，专门制作戏帽道具的盔头作坊很可能在元明时期就已大量存在。明刘侗等撰《帝京景物略》卷三“弘仁桥”有“桥傍列肆……秸编盔冠幞额，曰草帽”之语^[4]。这大概亦可视为明代盔头匠民间存在的历史依据。

总的来说，旧时之戏俱盔头乃是由硬盔发展而来。只是过去剧戏活动不登大雅之堂，伶人、匠作社会地位都比较低，因此，无论是宫廷之中，还是勾栏瓦市，演剧活动虽然盛行，“盔头”却作为一种小范围内的行业术语而不为人所知，或作为日常生活中的一种司空见惯的帽具而不为人所看重，这是可以理解

[1]（清）李雨堂撰：《五虎平南演义》，山东文艺出版社1986年版，第33页。

[2]（清）祝庆祺等撰：《刑案汇览三编》卷五十四，北京古籍出版社2004年版，第2023页。

[3]（清）朱一新撰：《京师坊巷志稿》，北京古籍出版社1982年版，第23页。

[4]（明）刘侗等撰：《帝京景物略》卷三，北京古籍出版社1983年版，第133页。

的。明清以降，伴随着演剧活动的愈加兴盛以及戏剧表演理论的日益完善与成熟，“盔头”才终于开始受到行业以外的人士尤其是戏曲理论家的关注。

二

戏俱盔头既是由实用性帽冠发展而来，那么它与生活中所用帽冠到底存在着怎样一种密切的联系？对盔头形制、款式以及装饰的发展与演变产生深刻影响的社会因素又有哪些呢？

仔细观察古代那些与人物服饰相关的图像资料并对比历代文献中所记载的冠帽服饰制度，我们就会发现：在古代，不同社会阶层的人，其衣帽服饰的规格、样式须与其所拥有的身份地位相应，不仅如此，甚至须与其所处的环境与场景相应。对于达官贵族而言，不仅不同官阶着装规格不同，即使其配偶、书童、用人等着装也都有详细要求。普通人不能随便越制着装，否则就有僭越礼制之嫌，会受到惩罚。为官者如若僭越了穿戴礼制，轻者罚俸或鞭笞，重者革职甚至人头不保。另外，对于为官者而言，不同场合着装也有不同要求，一般来说，上朝需着朝服，办公需着公服，在家则是便服，遇大典、祭祀等特殊场合，也都有特殊的服装与之相配。

弄清楚了这一点，我们就可以理解演剧活动中不同人物角色在不同场合为什么会是这样或那样的装扮。仅就盔头来说，为什么有的人戴侯帽，有的人戴员外巾，有的人则戴鸭尾巾，诸如此类，都与剧中人物的身份地位有关。为什么同样是帝王，有的戴王帽，有的却戴九龙冠，有时候帽冠上的颜色或装饰等还会有细微变化，这与剧中的场景有关。

如果把清以前包括清前期在内的戏曲人物形象与同一时期所出现的其他人物图像相比，我们会发现一个重要现象，即无论是小说曲文中的人物描述，还是石刻、雕塑、壁画、书画等不同艺术形式中所体现的人物形象，其不同时期的同一种冠帽具备许多相似的特征。譬如唐代《虢国夫人游春图》、南唐《韩熙载夜宴图》以及故宫藏宋代《春游晚归图》^[1]等著名画作中，不同人物所戴两脚下垂的展脚幞头，其形制就十分相似。又比如河北宣化辽墓中散乐人物、广胜寺元代佛像雕塑与戏曲壁画以及故宫藏《明宣宗行乐图》中人物所戴乌帽、圆帽等亦十分相近。如果我们把古代这些文字图画资料中所展现的冠帽样式与保留至今的戏曲盔头相比，则又可以发现另外一个重要现象，即古代所出现的那

[1] 见中国古代书画鉴定组编《中国绘画全集·五代宋辽金》(第五册)，文物出版社1999年版。

些常见冠帽样式几乎都可以在今天的戏曲盔头中找到相似之物。以山西洪洞县广胜寺元明时期的壁画和塑像为例，广胜寺水神庙中元代壁画如文武官员袍服图、山间对弈人物图、捶丸娱乐图、渔民售鱼图、唐僧归国图以及最著名的“大行散乐忠都秀在此作场”戏曲壁画图等，这些壁画人物头上戴有幞头、纱帽、圆帽等，这些既是当时社会中常见实用性帽冠，也是目前戏俱中常见的盔头样式。又比如地藏殿大殿内，地藏菩萨所戴宝冠毗卢冠，左右护法中韦驮所戴之头箍，十殿阎君与六曹府君之乌帽等，也都可以从戏曲盔头中找到与之相同或相似的踪影。当然，还有一些图像或文献中描述的一些人物形象，其帽冠的形制、装饰或佩戴方式等都有一些比较夸张怪异的地方，尤其是一些武将、佛像或异族风尚的帽冠等，更是奇异怪诞，五花八门，样式繁多。这些奇异夸张、怪诞不羁的帽冠佩戴现象作为一种文化现象，有很多不仅的确在生活现实中存在过，而且同样也被如实地反映在盔头道具之中。

盔头与历史民俗宗教文化等之间的密切联系充分说明：盔头艺术说到底就是一种如实反映或再现生活的艺术。盔头服饰的穿戴规则以及盔头的形制、样式等自始至终都是遵循着古代服饰制度而来的；而影响盔头演变发展的社会因素除了政治制度、经济水平、时代风尚、个人喜好之外，还有来自文化习俗、宗教信仰以及文学艺术等多方面的影响。

再以文学艺术为例，我们可以发现元明清三代戏曲小说等文学样式中对于武士硬盔的描写，与今日戏俱盔头在款式、种类以及装饰等方面，也有着非常相似或一致的地方。

譬如元曲《楚昭王疏者下船》第二折【金焦叶】描述费无忌与伍子胥交战的场面：“那一个锦征袍窄窄的把狮蛮款兜，这一个凤翅盔律律的把红缨乱丢。那一个点钢枪支支的把黄幡狠揪，这一个铁胎弓率率的把雕翎稳扣。”^[1]“狮蛮款兜”当为后世常见的狮子盔，或是狮子盔的原型。凤翅盔则在《二郎神醉射锁魔镜》^[2]《张孔目智勘魔合罗》^[3]等其他曲目中也经常出现。^[4]《汉高皇濯足气英布》第四折中描述出场探子所戴八角红缨桶子帽即今之兵帽，大将英布“戴一顶描星辰、晃日月、插鸡翎、排凤翅玲珑三角叉、枣穰紫金盔”^[5]，“三角叉”

[1] (元)郑廷玉著：《楚昭王疏者下船》，见王季思编《全元戏曲》（第四卷），人民文学出版社1999年版，第99页。

[2] (元)佚名著：《二郎神醉射锁魔镜》，见中国戏剧出版社编《孤本元明杂剧》，中国戏剧出版社1958年版。

[3] (元)孟汉卿著：《张孔目智勘魔合罗》，见王季思编《全元戏曲》（第三卷），人民文学出版社1999年版。

[4] 出自盔头世家的李继宗先生说，凤翅盔即帅盔。在李先生的印象中，很早以前，人们即把帅盔称作“凤翅帅子盔”，后略作“帅盔”。

[5] (元)尚仲贤著：《汉高皇濯足气英布》，见王季思编《全元戏曲》（第三卷），人民文学出版社1999年版。

即今之盔叉。又杂剧《立成汤伊尹耕莘》第四折“楔子”中净扮躲入巢则戴碗子盔^[1]。“碗”本意木碗，为凹形器皿。碗子盔盖后世之中军盔。躲入巢在剧中为副将，戴此盔比较合适。可见，元曲中提到的凤翅盔、碗子盔、八角红缨桶子帽、紫金盔等盔帽种类基本都是今日盔头道具的直接原型，而盔上饰物如凤翅、红缨、盔叉、鸡翎或雕翎等也是后世盔头道具上常见的装饰部件。

后世剧中常见的虎头盔也出现很早。宋代百岁寓翁《枫窗小牍》卷下云：“靖康以前，汴中家户门神多番样，戴虎头盔，而王公之门至以浑金饰之。识者谓虎头男子是虜字，金饰更是金虜在门也。不三数年而家户被虜，王公被其酷尤甚。”^[2]由此可知，虎头盔在北宋时期即已十分常见，而且在汴京（河南开封）地区的门神画中得到普遍呈现。

除此之外，明清小说中同样出现有很多不同名目的武盔，装饰也更加繁复而华贵。以《水浒传》为例，仅第八十八回所提到的盔类就有四缝盔、水磨盔、狮子盔、凤翅盔等。此外小说中还有黑盔、银盔、铁盔、铜盔、钢盔、金盔等。又《南游记》卷三铁扇公主戴金花凤子盔^[3]，《韩湘子全传》第三十回天降神将头戴“罡叉盔”^[4]，《封神演义》中李靖戴风云盔，罗贯中《五代残唐》第十六回有“虎磕盔”等。这些盔头往往根据盔头上某一装饰的特点而将其称作某盔。金花凤子盔，即盔上装饰金花和凤翅，犹今日之女帅盔。罡叉盔，即盔上有罡叉，盖如扎巾盔。古有“四正为罡”^[5]之说，扎巾盔上有四柱，或即“四正”之象征。如此类推，风云盔当为帅盔，虎磕盔即虎头盔。^[6]

《西游记》第二十一回在描述黄风怪的装扮时写道：“金盔晃日，金甲凝光。盔上缨飘山雉尾。”第四十三回黑河鼉龙怪则是“身披铁甲团花灿，头戴金盔嵌宝浓”^[7]。“金盔晃日”“嵌宝浓”等夸饰之语，一来充分烘托小说人物英勇高贵，二来也形象地展示了人物盔帽装饰之富丽华贵，借以表明人物身份非同一般。余邵鱼《周朝秘史》第五十六回楚国大将斗克黄头戴“勇”字盔，则是以更为明

[1] (元)郑光祖著：《立成汤伊尹耕莘》，见《孤本元明杂剧》（一）《降桑葢》，涵芬楼藏版，中国戏剧出版社1958年版，第10页。

[2] (宋)百岁寓翁撰：《枫窗小牍》卷下，中华书局1985年版，第26页。

[3] (明)余象斗著：《南游记》，见《四游记》，上海古籍出版社1956年版。

[4] (明)钱塘雉衡山人著：《韩湘子全传》，中州古籍出版社1989年版，第296页。

[5] (宋)白玉蟾述，(宋)谢显道等编：《海琼白真人语录》卷二“鹤林法语”中训释“十二功曹”有云：“天罡属辰，辰戌丑未谓之四正，以其属土，居於中央，故曰四正，罡字从四从正……”。见于文物出版社等整理《道藏》第33册，上海书店1994年版，第125页。

[6] 据李继宗先生介绍：按旧例，李靖始戴帅盔；而虎头盔的后扇行话叫虎头磕，盖后扇为虎磕状，故称。

[7] (明)吴承恩著：《西游记》，人民文学出版社1997年版，第250、525页。

确的汉字纹饰来揭示人物的个性特征。

许仲琳《封神演义》中，东伯侯姜文焕的打扮是“顶上盔，攒六瓣”，纣王则戴“冲天凤翅盔”^[1]。罗贯中《残唐五代史演义传》第二十七回刘知远“戴一顶纓撒火、锦兜整、双凤翅照天盔”，第三十回李嗣源“凤翅盔，高攒金宝”，第三十六回王彦章“纓飘烈火紫金盔”，第四十八回契丹主伽离陀“金盔雉尾紫纓飘，凤翅双分插凤毫”。^[2]这些与凤翅盔相关的描述与现在的帅盔十分相似。明刊小说版画插图可以印证。帅盔头顶红纓，后挂两根狐尾（又称豹尾），后扇上左右两边各插一立翅叫凤翅，脑后又并排装两根立翅称盖翅。故有“双凤翅照天”“凤翅双分插凤毫”之语。而东伯侯姜文焕与后梁名将王彦章所戴应分别为都子头和紫金冠。

清唐芸洲《七剑十三侠》第五十四回邨天庆戴八宝紫金盔，第一百五十八回余秀英头戴雉尾银盔，第一百六十五回描述钱龙、赵虎潜至皇帝寝宫，见“上首有一架盔盒，盒盖上架着一顶盘龙金冠”^[3]。醉月山人《狐狸缘》第二十回天王圣像“戴一顶，七宝厢（镶——笔者注），太师盔。盔头上，朱纓缀，插豹尾，双凤翅，左右飞。顶门上，罩一层，珍珠佩，钉金钉，遮顶护项在脑后围”^[4]。上述这些有关盔冠的描述在今天看来同样毫不陌生。

总的来说，透过上述这些文学作品的文字描绘，我们可以看到古代武盔的样式、构造与装饰不仅十分丰富，而且与今天相比，大体上十分相似。“攒六瓣”犹今日都子头之状；“冲天凤翅”“双翅照天”“凤翅双分”都是描述凤翅或分或并、冲天而立的安装方式；“纓撒火”和“锦兜整”则分别描述的是盔顶装饰的盔纓与盔后安装的风帽（也称后兜或锦兜）；“金宝”“八宝”“七宝”以及珍珠、金钉等饰物极言珠宝装饰既贵且繁，这大概也是后世盔头多用绒球和珠须的重要原因之一。其他如雉尾、紫纓、盘龙、豹尾等装饰物件同样是后世盔头中的常见装饰之物。

除了凤翅、锦兜、盔叉以及羽饰、珠宝等部件或装饰，其他如护耳、额子、铁架等盔头中常见重要部件在古代文献资料中也均有所体现，姑不一一列举。

总而言之，古代文学作品或文字笔记中对于盔头的这些描述大致可以说明两个问题：一是与当时社会中文人种类繁多的软巾相比，武人因为战功卓著，

[1]（明）许仲琳著：《封神演义》，有关李靖、姜文焕、纣王所戴盔饰的描写分别见于第六十四、九十三、九十五回等，华夏出版社2013年版。

[2]（明）罗贯中著：《残唐五代史演义传》，华夏出版社2013年版，第106、119、144、193页。

[3]（清）唐芸洲著：《七剑十三侠》，华夏出版社2015年版，第211、594、622页。

[4]（清）醉月山人著：《狐狸缘》，北京师范大学出版社1992年版，第123页。

朝廷厚赏，其所戴盔头同样追新求异，而且更是豪奢相竞，由此也带来了盔头品种与盔头装饰的丰富多样；二是作为艺术创作的现实土壤，戏剧盔头受到同一时代武士头盔或其他奇帽异冠的深刻影响也是不可避免的事情。当然，作为通俗文学的小说或戏曲文本，其文字描写中不排除有文人逞才肆情、夸大修饰的成分，然而在小说与戏剧之间，到底是小说受到当时演剧活动的影响，还是剧戏装扮受到小说描述的影响，抑或是二者相互影响、相得益彰，这还真不好说。但无论是生活穿戴也好，文学作品也好，还是作为戏具的盔头装扮，其富丽奢华的共同目的无不是以华贵之冠饰来展现烘托人物身份之高贵、地位之特殊或形象之威武勇猛。

当然，对于古代武人来说，盔头上装饰护耳、锦兜以及珠宝等部件或装饰，并非完全是为了好看，很多时候它们还具备一定的防护作用。护耳、锦兜就不用说了，分别是保护耳部和脑后颈部的。至于珠宝装饰，如明人张岱《夜航船》卷十二《宝玩部》之“祖母绿”条云：“（祖母绿）亦宝石。绿如鹦哥毛，其光四射，远近看之，则闪烁变幻，武将上阵，取以饰盔，使射者目眩，箭不能中。”^[1]原来就连珠宝镶嵌这样的装饰也并非全是摆设，而是具备一定抗敌之功能的。

不同文化习俗或宗教信仰对盔头的样式及装饰等也会产生一定的影响。以文化习俗为例，《魏书》《隋书》以及《北史》列传中都曾提到，南蛮百越之地如林邑以及西域波斯等国，其俗国王都戴金花冠。《魏书·西域列传》称：“（波斯国）其王姓波氏，名斯。坐金羊床，戴金花冠……”^[2]《隋书·列传》：“（真腊）王着朝霞古贝，曩络腰腹，下垂至胫，头戴金宝花冠，被真珠瓔珞，足履革屣，耳悬金珰。”^[3]如此等等，皆民情风俗使然。盔头中凡冠者几乎俱多花饰，不能说没有受到类似的影响。再如前面所提之芙蓉冠，本自异域而来，当即今日盔头之莲花冠的原型。

至于宗教信仰对于盔头的影响，前述宋代门神画上的番样虎头盔就是一例。门神属于民间信仰的范畴，说明民间信仰与盔头样式之间互有影响，关系密切。又如佛教文化，我们可以从隋唐以来的佛教形象中找到某些盔头的影子。当然，有研究表明某些古代佛像的服饰装扮与同一时期的帝王装扮有很大相似之处，不排除佛教形象受时代人物与政治因素等影响的可能，但它同样也说明了这样一个问题，即帝王宫廷贵族的生活与需求对于当时以及后世盔头的发展与影响

[1]（明）张岱著：《夜航船》，浙江古籍出版社1987年版，第494页。

[2]（北齐）魏收撰：《魏书》卷一〇二，吉林人民出版社1995年版，第1389页。

[3]（唐）魏徵撰：《隋书》卷八十二《列传第四十七》，中华书局1973年版，第1836页。