

泉州学丛书

刺桐文史论丛

刘浩然 著

泉州市刺桐文史研究社（筹）
泉州市菲律宾归侨联谊会

刺桐文史论丛

刘浩然著

泉州市菲律宾归侨联谊会
泉州市刺桐文史研究社（筹）

一九九三年10月

引言

今春由联合国教科文组织的海上丝绸之路考察活动抵达泉州，並在泉州华侨大学举行海上丝绸之路国际学术讨论会。与会专家学者，就有关泉州港及泉州古城诸问题，进行了多方面的探讨；与会代表又参观了泉州各地名胜及有关文物古迹。他们深感泉州文物古迹之胜，历史文化之悠久，可与西安古城相媲美。所以得出这样一个结论，即“地上看泉州，地下看西安”。西安是陆上丝绸之路的起点，地下埋藏了丰富的文物，泉州是宋元时代的世界大港，地上留存了唐宋以来的语言、音乐、戏曲、雕刻和建筑等等极其丰富的古文化。所以有人建议，应该把泉州市提为“世界历史文化名城”。这是对泉州古城极高的评价，也是泉州古城的殊荣。

为了对泉州古城悠久而古老的历史文化进行系统而深入的研究，与会专家学者，咸认应该建立“泉州学”的研究机构。联合国科教文组织，这次考察活动的负责人迪安博士，在天后宫举行祭海仪式时当众宣布，为了开展“泉州学”各种学科的研究工作，联合国科教文组织决定，每年拨出10万美元，作为十个“泉州学”课题的研究经费。这个决定，大大鼓舞了与会专家学者，也大大地鼓舞了泉州人民。

笔者有幸参与这次国际性的学术讨论盛会。可以说，自泉州建置至今一千多年来，在泉州市举行这样高级别的学术讨论会还是头一次，这不仅是泉州古城的光荣，也是泉州人民的光荣。

国际海上丝绸之路学术讨论会结束以后，泉州市政府有

关部门召开会议讨论，立即成立“泉州学”研究机构，以便有组织有系统地对泉州学诸多课题进行研究，这无疑是泉州市学术界一件头等大事。相信不久的将来，会有可喜的成果出现。

改革开放以来，学术领域显得比前活跃。在这样有利的环境下，笔者也从文学创作转到泉州地方文史等方面的研究工作，除先前从事的戏剧工作外，还参与泉州有关文物志的整理编纂工作，校阅了《九日山志》之后，又先后整理编纂了《泉州摩崖石刻志》上下册42万字，《洛阳万安桥志》十三万字，并撰写文章，参加在泉州举行的全国南戏学术讨论会等等。

最近在《泉州学》这个大主题启迪下，将近年所写一些文章重新整理，此番文稿梓行，计收集论文15篇。其中有关戏曲音乐方面的4篇，从几个方面论述木偶、南音和梨园戏之间的密切关系，及其渊源和发展，另一篇试从《龙江颂》的改编过程探讨剧本创作的几个主要问题；有关石刻方面的4篇，从几个侧面介绍泉州古城丰富而颇具价值的石刻，让读者对我市诸山摩崖石刻有个初步概念，为以后的探索研究先作准备；有关海交贸易的文章两篇，乃是短期内草成，提交给这次联合国科教文组织的在泉州召开的“海上丝绸之路”国际学术讨论会的论文；有关谱牒学的文章两篇，主要是让读者从中看出闽、粤两省移民台湾的一些情况；最后关于泉州的人物的有3篇，欧阳詹首开八闽文献之先，于泉州文化史上至关重要，还宜深入研究，而侯西反和黄奕欢两位先生，都是本市南安县人，他们在抗日战争中及抗战以后都作过杰出的贡献，特别是侯西反先生，厥功甚伟，其事迹令人感动。拙稿试从其生平事迹作系统之介绍研究。使世人

这位热爱祖国的杰出侨领有较全面之认识。

上述论文15篇，虽然分别属于几个互不相同的门类，但均属“泉州学”这个大范畴之内。故而合为一集，並名之曰《刺桐文史论丛》，为“泉州学”之研究作问路之石、引玉之砖。相信不久的将来，本市学人将有鸿篇巨构问世，以丰富和壮大“泉州学”之研究，则是这本文集敢于贸然刊行面世的本意。

1992年春

刺桐文史论丛

目 录

引言 (1)

戏剧

小梨园戏与提线木偶——傀儡的关系 (1)

南音源流及其与梨园戏的关系 (11)

小梨园戏与梨园子弟 (17)

百尺高楼更上一层楼

——关于从《碧水赞》到《龙江颂》的再创作 (24)

石刻

“石都”泉州话石刻 (50)

《泉州摩崖石刻志》补遗 (60)

灵山圣墓有关石刻 (65)

朱熹在泉州有关石刻 (77)

名山有新志，文物喜重光

——《九日山志》校阅后记 (88)

海交

泉州港“丝绸之路”盛衰简记 (90)

海上丝绸之路的新起点 (98)

谱牒

- 从台湾《刘氏宗谱》看闽粤移民台湾概况 (105)
- 宗亲会与谱牒学 (130)

人物

- 首开八闽文献之先的欧阳詹 (146)

殚心竭力为祖国

- 记爱国侨领侯西反先生 (151)

热心办教育、赤诚为祖国

- 爱国侨领黄奕欢先生 (181)

小梨园戏与提线木偶

——傀儡的关系

考之文献，最早记载有关傀儡与儿童表演直接有关的著作是宋·耐得翁的《都城纪胜》，载曰：“……肉傀儡，以小儿后生辈为之”。

元·周密的《武林旧事》也云：“……张逢喜（肉傀儡）”刘贵、张逢贵（肉傀儡）。……”。

孙楷第先生对上引材料甚感兴趣，在其专著《傀儡戏考原》中云：

……‘以小儿后生辈为之’，此八字甚可贵。以余文所引宋人杂记风土五书，唯《都城纪胜》《武林旧事》出肉傀儡之名，而《武林旧事》无解释。余今日释肉傀儡，仅赖此八字知之。

孙先生继而引《梦粱录》二十“妓乐篇”及《武林旧事》卷二“元宵篇”所载的“擎一二女童舞旋”和“乘肩小女”来证明肉傀儡。且曰：

“其与肉傀儡异者，乃一为队舞，一为扮演故事之剧；一则向各处赶趁，一则在傀儡棚中扮演（均参见孙著《傀儡戏考原》宋之傀儡戏节p、p52—54）。”

由此推论“乘肩小女”即为肉傀儡之一种。

孙先生这种猜测性的解释，因论据不很充分，因而尚不能令人十分信服，以致直至今日，到底肉傀儡具体谓何，仍属疑问。

我们从小梨园的老艺师中，意外地发现一则十分可贵的

具体材料，即可诠释《都城纪胜》所云：“肉傀儡，以小儿后生辈为之”这则记载的具体内容，又能说明小梨园戏同傀儡戏早期的密切关系。

直至解放前夕，小梨园戏还保留一种称为“提苏”的表演形式。闽中、南旧俗，新屋落成乔迁或寿庆大典之时，必须请傀儡戏来表演，以镇凶煞而延吉庆，否则在新屋中不能作任何鼓乐之声。如一时请不到傀儡戏，则须请小梨园来演“提苏”。

“提苏”的具体表演是：取绳横系戏台，上披红毯，以代傀儡戏布。然后取一纱帽尖匙用红丝线穿过，由小梨园生角饰相公爷，站立红毯布前、后由老艺师站在红毯布后桌上，上提下仿，演个“相公模”的动作，然后半跪，动作完全和傀儡相同。这种表演和《都城纪胜》所载的“以小儿后生辈为之”的肉傀儡较为接近。即此一端，也就可以窥见小梨园戏同傀儡戏密切关系之一斑。

根据小梨园戏老艺师代代相传的说法，小梨园戏之起源，乃始于唐明皇朝，傀儡戏入宫廷演出之后，逐渐改由儿童饰演。这就是小梨园戏的前身。直至今日，老艺师们仍持此说。但因艺师们未能著书立说，故今日只有以口相传的传说，而无鸿篇巨论的著作。当然学术研究不能单凭传说立论，但当书面资料阙如，而传说却有具体事实可资参证时，则不能因未成文而不加考虑。

小梨园戏同傀儡戏的密切关系，不仅可从上述“提苏”窥其端倪，更多的又更重要的是保留在演出时的一些仪式和演出时大量的科步中，这也是本文所要探讨的重点。

首先，让我们看看小梨园戏同傀儡戏在演出仪式上的共同点。

一、开演以前，小梨园戏的全体演员和乐员，都要念一首叫做“头难咀”的乐曲。“头难咀”是由“咍哑哩噜咍”的一百零八个咍组成的乐曲。傀儡戏演出前，同样也念“头难咀”，一百零八个相同，只是曲调稍微不同而已。

关于“头难咀”的“咍哑哩噜咍”，那是傀儡戏的一种基本乐曲，其源流应和宗教或祭祀有关，其意在辟邪。至今闽中、南一带俗谚还说“咍哑哩噜咍，傀儡(读如(嘉礼)十八仙”。或称此本丧家乐，汉未始用于嘉会，这同戏剧肇源于祭祀说也属一致。总之，既然小梨园和傀儡戏演出前同样念“头难咀”，其关系之密切更为可见了。

二、傀儡戏很多曲尾都有“哩噜咍”的乐谱，而在小梨园戏中，同样有这种情况，特别明显的是一些旦角的曲尾，像“玉真行”、“连理生韩琦”等旦角行科步时，口中都唱“哩噜咍”。

三、特别突出又明显的与傀儡戏有密切关系的，是小梨园戏的科步保留了相当多的傀儡动作。戏曲与傀儡之关系，孙楷第先生曾于《傀儡戏考原》中论述优人与傀儡步法相同之处，其中所举固有一定道理，从中亦可窥见戏曲与傀儡关系之一斑，然而由此得出傀儡戏为一切戏曲之源的结论，则因不够全面而未敢苟同。但傀儡戏对几个古老剧种予以深刻影响，则是事实。

上文提过，小梨园戏老艺师说小梨园戏乃由小儿饰演傀儡而来。直至今日，老艺师教戏时，还要求学员要走“傀儡步”，如生角的科步，则须脚跟向内，脚尖向外侧，两个脚掌成一直线，向上高高举起然后向前放下，老艺师说这是“傀儡脚”，动作要和傀儡一样。

就坐的姿势，角色须先面向里边，左拂右拭，然后转身就

坐。自报家门时，双手前拱。略一躬身，然后端坐，摆开双脚。如是官生，则一手拢腰；如非官生，则两手摆个架式，撑在腰下，这种机械式的动作，纯系模仿傀儡而来。

小梨园艺师教授艺徒关于手的姿势，总要求曲成三折，谓之“三折手”。即肘腕掌成三折，这也和傀儡一样。

小梨园生角出场亮相谓之“独触”，动作是两手高举与头部齐，伸出食指与中指往上，同时头部微微向偏一摆，这动作也和傀儡戏相同。因傀儡戏角色出场，动作不能像人那么灵活，但为要引起观众注意，便运用傀儡的特点，做出“独触”，两手高举，由操纵者牵引傀儡之故；中指和食指上伸，因傀儡手这两个指头是固定伸出的；头偏摆，因傀儡面部不能表情，由牵丝者摆动傀儡头脑后一根线来引起观众的注意。

小梨园戏生科有两种手指的表演方式：一种是四指拼拢伸出，另一种是伸出中指和食指。但无论伸出四指或两指，收手时都是五指放开，然后整个手掌收拢，这个动作也和傀儡戏相同，因傀儡手一般是四指并拢和二指并拢两种，手指同手掌有活动关节，各有线可供操纵，收手时必须将原来因拉线而屈曲的手指放松，令其和原来伸出的指头平伸，然后连手一并收回，再做其他动作。

小梨园演生的角色出场，除了前述八字脚，站立或端坐时都要“架脚”，即将脚跟点地，脚掌和脚尖微向上翘，这动作也和傀儡戏相同。因傀儡自膝盖以下的小腿及至脚掌，是由整块木头雕成，脚掌同小腿永远成九十度角，直立时才能使整个脚掌贴地，站立时为了不使人物太僵，则须一脚稍向前伸出，这样就不能和地面垂直，而自然地要往上微翘。端坐时两脚摆开。木雕的脚掌仍然和小腿成九十度角，无法贴

地。所以小梨园生科的“架脚”，纯系从傀儡搬来。

以上均是从傀儡戏搬过来的较为简单的动作。下述一些较复杂动作，同样也来自傀儡戏。

1、“开山”。小梨园戏中的武生——如《朱弁冷山记》的邵青，出场时双手高举与头齐，成山字形，两手在双肩之上左右上下打转，和头部永远成山字形。而每逢转身时还要顿足。这动作分明是从傀儡而来，因为傀儡手受线的牵掣，一般只能往上提及做些较简单的动作，傀儡戏的武打，也是双手高举兵器，在头上盘旋抖动，左冲右撞，俗称“傀儡打”。小梨园戏的“开山”和“傀儡打”极其相似，只差邵青手中没拿兵器而已。至于转身时的顿足，也是傀儡戏的特点，因傀儡艺人为了增加演出效果，常在傀儡改变动作或转身时配合顿足，而小梨园戏也将此照搬。

2、“相公摸”。小梨园生科的“相公摸”，是身躯侧立，左足着地，右足向前微伸，右手放于腿侧，左手高举与额齐。这个动作直接模仿傀儡戏的相公爷而成为雕塑状造型，称“相公摸”。

3、“七步颠”，是双手高举与额齐，身体向左右颠七步，以表示悲伤或心事繁重。这时傀儡双手拉高，然后用身腰的颠摆抖动来表现人物的心情，即借外形动作来表现内心感情。

4、“傀儡跳”。这个动作同下一个“傀儡落线”，从名称上便可知同傀儡的密切关系。“傀儡跳”用于小梨园官生发怒时，双手高举在耳侧，双脚微蹲，双手不停地在耳边打圈，双脚不断乱跳。这是因为傀儡没有脸部表情，故只能借助于急剧的外形动作，即所谓“暴跳如雷”是也。为了表现忿怒，艺师拉起傀儡双手使其在耳边不断打转，再使整个身躯不停地暴跳。

5、“傀儡落线”，这是小梨园戏官生特有的科步。一般接在“傀儡跳”之后，再来个急剧交叉手，又急剧向外甩开两袖再往回收拢。然后来个急转身和背手，再正转身，拦腰甩袖，踢袍，蹲左腿，弓右腿，左手扶角带，右手下指右脚膝盖，不断抖动。这完全是傀儡动作。这个动作中的甩袖又急收回，转身又急回身，也因受傀儡制作的限制，因傀儡手上有线，手袖甩开即受线阻挡只得再收回；傀儡一转身，上面的线都拧成一股。如不急速转回则无法再表演，本来演员表演可以更灵活些，正因为小梨园戏的前身是“以小儿后生辈为之”的肉傀儡，所以照搬傀儡戏的表演动作。

以上所谈是小梨园生角照搬傀儡的科步，其他角色也是如此。比如在《高文举》的“过温府”这折戏中，表演了十八个罗汉科，也全部是模仿傀儡戏。特别明显的是高文举过温府是骑马去的，按理手中应拿马鞭。但在小梨园戏中，高文举却拿一把扇，这是因为傀儡戏是骑“道具马”而不是用鞭这一象征马的道具。早期的梨园戏也骑“道具马”，以后取消这笨重的道具，但还沿用傀儡戏拿扇的演法。

“十八罗汉科”是由生角高文举和丑角小军二人各行九步组成。小军先行九步，具体科步是——

(一)、“善才行”，小军合掌前胸状如善才，竹板横放肘关节上，右脚盘在左脚上。由左脚单脚跳动前进。

(二)、“猴担水”，小军双脚向前屈，双手横扶竹板两端，架在肩上，上下左右不断摆动，双脚跳动前进。

(三)、“上帝公举剑”，小军双脚前屈，三角身，左侧向伸出食指，右手将竹板掩于背后，向前跳动。

(四)、“吕洞宾背剑”，小军将竹板放在背后作剑状，左手从肩上拿住竹板上端如扶剑把，右手从背后扶住竹

板下端如剑鞘，然后快步前进。

(5)、“单脚跳”，小军右脚屈膝前提，将脚掌托住竹板末梢，右手扶住使竹板垂直，左手插腰，单脚跳动前进。

(6)、“关帝爷拖刀”，小军左手作捋须状，右手将竹板从背后倒拖如拖刀状，快步前进。

(7)、“老公行”，小军佝偻作老公状，以竹板代拐杖，托地前进。

(8)、“摇屁股或甩嘴须”，小军作此两种动作中的一种前进。

(9)、“旋帽”，小军取下头上的小帽，放在竹板尖端，双手扶竹板旋转前进。

以上是小军的九步罗汉科，按小梨园传统演法，小军走完科步后，再由高文举行罗汉科，也有九步，具体如下：

(1)、“抱印”，文举侧身，右脚微屈，左脚前弓作勒弓势，双手作抱印在右肩前状，脸向左前方，快步圆场。

(2)、“抱玉带”，文举身段作勒马势，双手左右摆开如弓状，拢着玉带，快步圆场。

(3)、“单拢角带”（或称“背扇”），文举左手拢角带，身段作勒马状，快步圆场。

(4)、“托念珠”，文举右手拢角带，左手屈在胸前，四指并拢伸直，高至下颏，手掌离胸约七、八寸，姆指展开，掏出胸前所挂念珠，眼观前方，势同勒马，圆场。

(5)“捻服行”，文举左脚踢起袍服下摆，双手左右开弓，捻起下摆，高与腰齐，作勒马状前进，圆场。

(6)、“乌云遮月”，文举用右手食指和拇指捻着张开的扇叶，斜遮纱帽之上，左手作弓状拢起角带，作勒马

状，圆场。

(7)、“托帽匙”，文举双手高举至纱帽匙下，手掌翻上托住帽匙，作勒马状，快步圆场。

(8)、“提生巾”，小梨园生角原来帽下双颊垂两条长乌巾，文举双手展开过肩头，用姆指和食指拈起乌巾，作勒马状，快步圆场。

(9)、“勒马”，文举双腿微向两边弓开作弧状，右手执扇，平横腰带前，左手扶扇梢，快速蹦跳向前，随着双脚跳动，双手扶扇在腰带前方上下打圆环。

除上述九种科步外，尚有“挥马”，可代替上述九步中任何一步。动作是左手弓开拢角带，右手以扇代马鞭往背后作挥鞭状。

以上不厌其烦地介绍小梨园的十八罗汉科，目的在于说明这些科步明显地是从傀儡戏搬过来的。以此说明小梨园戏的前身正是不折不扣的“以小儿后生辈为之”的肉傀儡。

前面提过闽中、南俗谚的“啞哑哩嚕啞”，傀儡十八仙”，似也应着十八罗汉科之数。而小梨园“过温府”这段表演，就是直接从傀儡戏搬过来的。如果不是照搬傀儡戏，很难设想当高文举听到发妻王玉真来到他岳父温府这个十分紧要的时刻，还有心做这些与剧情关系不大的繁杂科步！

值得注意的一点是小军的罗汉科同高文举分开单独表演，从今天的观点来看，二人合演岂不更加热场？但这正是傀儡戏的特点，因为如让两个傀儡同场打转，则傀儡线会相勾，不好操纵。所以总是单人分别演出。

高文举佩带念珠，是梨园戏生角中唯一的例外，而这也正是因为受傀儡戏相公爷的影响，同时也衍生了“托念珠”这个罗汉科。

十八罗汉科中的小军不乏单脚跳和双脚跳。这同样也是由原来傀儡戏所决定的，因傀儡构成一定造型姿势以后，由表演者在上面操纵，或跑或跳。如非从傀儡而来，不能设想一个演员老是这样单脚跳和双脚跳。

梨园戏的旦角的表演，如“单板行”、“双板行”，也明显地是从傀儡而来。特别是以前较少注意身段而多顿足的动作，更是傀儡的影响，为节约篇幅，就不多谈了。

直至解放前，小梨园路过傀儡戏馆前，必须入馆参拜。如逢宴会，各种戏班须尊傀儡上坐。据老艺师云，因傀儡是戏祖，即孙楷第先生所说的是“百戏之源”。

关于傀儡同其他戏的关系，唐·段安节《乐府杂录》称：“傀儡始于陈平用计，尔后乐家翻为戏，其引歌舞郭郎，发秃优笑。凡戏必在俳众之首。”

就以上所述，傀儡与小梨园之密切关系，已毋庸置疑。而有关当时他们之间的一些相应关系，也可从下面一些资料中也可看出。

据段成式所撰《酉阳杂俎》前集卷八载云：“……傀儡戏有郭公，……知唐时弄傀儡有郭郎，与六朝时同。郭郎乃引歌舞者，可为唐队舞有傀儡之证！”（参见孙著《傀儡戏考原》“唐以后之傀儡”节）

由上引记述，可知唐时傀儡已为队舞之一种，因此与其他队舞即其他表演团体定必经常一齐出场，同场表演，这样，在互相“观摩”时也必将和其他歌舞队从内容以至形式上互相影响、互相学习，而傀儡戏的郭郎，乃表演时的“引歌舞者”，其身份略似今日会演时的总导演，而将傀儡戏安排在“俳儿之首”。可见当时傀儡戏的地位是高出其他歌舞等表演团体的。

汉陈平创傀儡之说，其为多数学者所接受的有力论据是《旧唐书·音乐志》所载：“窟儡亦云魁儡子，作偶人以戏边，善歌舞，本丧家乐，汉末始用于嘉会”。“嘉礼”之称或即本此。而傀儡经过汉魏六朝以来，其表演艺术自必更趋成熟。唐代闽人林滋的《木人赋》和谢观的《汉以木女解平城围赋》等等都说明了唐代的傀儡，其表演艺术已超越百戏、臻于成熟阶段。而特别值得注意的是傀儡戏原来也是以歌舞为主的，这就更有可能为前身是以歌舞为主的“梨园子弟”等“小儿后生辈”借鉴、模仿、甚至照搬，尔后逐渐衍化发展，而形成今日梨园剧种与其他剧种不同的特点。而其渊源也就早于见诸文献的，作为南戏代表的“永嘉杂剧”了。

本文草于1982年仲春
系参加在泉州举行的全国南戏学术讨论
会论文。曾发表于《泉州学刊》