

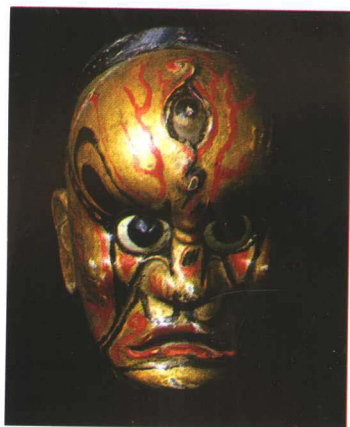


甘肃民间木偶艺术

GANSU MINJIAN MUOU YISHU

陆志宏 编著

黑龙江美术出版社



甘肃民间木偶艺术

GANSU MINJIAN MUOU YISHU

陆志宏 编著

黑龙江美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

甘肃民间木偶艺术 / 陆志宏编著. — 哈尔滨 : 黑龙江美术出版社, 2001.6
ISBN 7-5318-0920-6

I. 甘 · II. 陆 III. 木偶—作品—甘肃省 IV. J528.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第033928号

甘肃民间木偶艺术

GANSU MINJIAN MUOU YISHU
陆志宏 编著

黑龙江美术出版社出版发行

(哈尔滨市道里区安定街225号 邮编: 150016)

黑龙江龙美彩色制版有限公司制版

哈尔滨高美印刷有限公司印刷

开本: 889 × 1194mm · 1/16 印张: 6.5

2001年6月第1版 2001年6月第1次印刷

印数: 1-3000册

ISBN7-5318-0920-6/J · 921

定价: 49.00元

甘肃民间木偶艺术

木偶，古代叫傀儡、魁儡子、窟儡子。用它来表演的戏剧叫木偶戏。

木偶艺术在我国有着悠久的发展历史，最早的木偶可能与奴隶社会的丧葬俑有关。1978年山东莱西县汉墓的发掘发现，使我们看到汉代制作的可坐、可立、可跪、可灵活操纵的木偶实物，这也证实了《列子·汤问》记载的“偃师造神奇木偶”和《乐府杂录》记载的“陈平用木偶美人解冒顿围困刘邦”故事的可能性。据唐杜佑《通典》记载：“窟儡子，亦曰魁儡子，作偶人以戏，善歌舞，本丧家乐也。汉末始用之于嘉会”。这说明到了汉末，已有了丧葬、嘉会并用，且具表演功能的木偶。到了隋代，木偶的制作高度发达，已从演百戏（古代杂技的总称）、歌舞发展到表演故事片断，形成了木偶戏的雏形（详见《大业拾遗记》）。唐代，木偶艺术日渐成熟、高超。据《明皇杂录》载：唐玄宗被李辅国迫迁西内时，曾作过一首咏吟傀儡的诗：“刻木牵线作老翁，鸡皮鹤发与真同，须臾弄罢寂无事，还似人生一梦中”（一说此诗为梁锷作），形象生动地写出了当时木偶戏的逼真及观赏者的感受。封演撰《封氏见闻记》载：唐“大历中，太原节度使辛云京葬日，诸道节度使人修祭。范阳祭盘最为高大，刻木为尉迟鄂公突厥斗将之戏，机关动作，不异于生，……又设项羽与汉高祖会鸿门之像，良久乃毕”。由此可见，唐代木偶不但成为表演完整故事，可供人们欣赏的艺术形式（尽管它还不时的为丧葬服务），而且已发展到“闾市盛行焉”（见杜佑《通典》）。宋元时期是木偶艺术发展的鼎盛时期，据宋朝孟元老《东京梦华录》记载，当时汴京开封瓦舍（宋代城市里娱乐场所集中的地方。作者注）很多，其中最大的有“大小勾栏（百戏杂剧演出场所。作者注）50余座”，“可容数千人”。在瓦舍里，“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”（勾栏也有以棚为名的），在这种戏棚里，自然少不了傀儡戏的表演（宋周密《武林旧事》卷二有“大小全棚傀儡”的记载）。当时木偶戏的繁荣还表现在它品种的繁多，耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条云：“杂手艺皆有巧名，……药发傀儡，……悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡、肉傀儡。”到了明清，木偶艺术继续发展，形成了各种支派和具有各种地域特色的木偶剧种。这时史料更为详实，记载大都真实可信。明代画家、文学家唐寅（伯虎）曾做描写木偶小诗：“纸做衣裳线做筋，悲欢离合假成真。分明是个花光鬼，却在人前人弄人。”明代现实主义小说《水浒传》（第

33回)、《金瓶梅》(第55回、80回)都有木偶演出的精彩描写。

最早有木偶记载的文献是魏晋人依据有关史料编撰的《列子·汤问》:“周穆王西巡狩,越昆仑,不至弇山,返还,未及中国,道有献工人名偃师。穆王荐之,问曰:‘若有何能?’。偃师曰:‘臣唯命所试。然臣已有所造;愿王先观之。’穆王曰:‘日以俱来,吾与若俱观之。’翌日,偃师谒见王,王荐之。曰:‘若与俱来者何人耶?’对曰:‘臣之所造;能倡者。’穆王惊视之,趣步俯仰,信人也。巧夫!领其颐则歌合律;捧其手则舞应节,千变万化,惟意所适。王以为实人也,与盛姬内御并观之。技将终,倡者瞬其目而招王之左右侍妾。王大怒,立欲诛偃师,偃师大惧,立剖碎倡者以示王,皆傅会草木胶漆白黑丹青之所为。王谛料之,内则肝胆心肺,脾肾肠胃,外则筋骨支节皮毛齿发,皆假物也;而无不毕具者。合会复如初。见王试,废其心则口不能言;废其肝则目不能视;废其肾则足不能步。穆王始悦而叹曰:‘人之巧,乃与造化同功乎!’韶贰车载之以归。”这段文字对研究木偶历史弥足珍贵,是所有研究者必引用的文字。但该故事发生何处,少有人论述。古昆仑,当指今甘肃祁连山,唐初李秦、萧德言所修《括地志》云:“昆仑在肃州酒泉县南八十里。……凉张骏,酒泉太守马岌上言:‘酒泉南山即昆仑之体’……”,《汉书·地理志》:“敦煌郡,广治,宜禾都尉治昆仑障”。当代朱芳圃、蒙文通、黄文弼、武文等著名学者也考证古昆仑为今祁连山。周穆王从祁连山返还“未及中国”,可见此地段是甘肃境内无疑。虽然这则故事具有明显的情节内容上的夸张,但在那个时代出现可活动的木偶,是完全具备其生产能力,这一点可在精湛的商周青铜器上找到佐证。那么,《列子·汤问》的这一记载既可证实今甘肃地区与中国木偶的关联,又可证实甘肃木偶的久远。

我们还可以从敦煌壁画和写本中见到一些早期木偶的踪迹。敦煌莫高窟31窟盛唐壁画中有一幅《弄雏》的壁画,画一妇女用指掌给身边的孩子表演木偶游戏。敦煌写本王梵志诗中写到“造化成为我,如人弄郭秃(南北朝至唐宋时傀儡戏的别称。作者注。),魂魄似绳子,形骸若柳木。掣取细腰支,口口口口口口口口底月,似提树响风。揽之不可见,抽牵动眉目,绳子若断去,即是干柳朴”。《维摩诘经讲经文》中说:“也似机关傀儡,皆因绳索抽牵,或歌或舞、或行或走,曲罢事毕,抛向一边……”。木偶在以上写本中出现,可能是配合佛教故事而演出。说明早在隋唐间,今甘肃一带就有木偶剧的演出活动。虽然现在我们见



图1
红陶人头像
马家窑文化石岭下类型（距今五千年左右）
天水出土



图2
侍从木偶
汉代
甘肃武威出土



图3
六博俑
汉代
甘肃武威出土

不到那时木偶的原作，但从古代甘肃雕塑艺术传统中（图1），特别是近年出土的汉代武威木雕精品中可看到它的影子（图2、3）。关于木偶的历史，在甘肃陇南还有一个有趣的传说：春秋时期，楚国国君庄王年少即位，懒于朝政，专好吹、打、弹、唱、舞等娱乐。当宫廷乐舞玩腻了时，就想寻个新的花样来玩乐，于是便命掌管乐舞的老臣月皇到各地挑选能歌善舞的青年男女各二十多名，在宫中专门排练一些带故事情节的歌舞节目。时间长了，月皇的儿子儿媳和女儿也学会了这些有故事情节的表演。庄王很爱看这种表演，就想叫百姓也知道这种娱乐，把这种娱乐活动传到民间去，与民同乐。他命月皇带着宫廷班子到民间去演出，这使月皇感到为难，自己身为大臣，为普通百姓献艺演出，未免有失身份，于是奏庄王：“臣为大王演戏，是臣的职责。而为庶民演出，只怕惹天下人耻笑。”庄王听后觉得有其道理，就替他出了个主意，让他用木料雕刻人形，穿上服装，仿人动作，而将真人用布帐遮挡，在下面说唱，老百姓只能看到木人而看不见真人，岂不两全其美？月皇听了感到可行，便领着儿子田君大郎、田君二郎、大儿媳春花、二儿媳秋花及女儿金花和其它乐舞人员一同去了民间。他们的演出深受老百姓欢迎，随即有许多地方上行下效，组成了木偶班子学演起来。月皇返朝，把这种情况如实奏报庄王，庄王十分高兴，封月皇为木偶祖师爷，并赐给他镌有“照、隔、饰、诉、圣、灶、洞、回”八字金印，凭此遣神驱鬼，并定于八月十五日为木偶祖师爷祭日。现在甘肃陇南一带还兴八月十五唱大戏祭庄王，唱小戏祭月皇（爷）的习俗。这则传说，具有明显的民俗文化的价值，对我们研究木偶艺术，将有一定的意义。

甘肃位于黄河的上游，是中华文明的发祥地之一，这一点，根据历史记载和出土文物，早已被史学界普遍承认。而甘肃木偶作为甘肃古老文明的一个组成部分，同样有着灿烂悠久的历史。

二

木偶戏，不同的地方有不同名称，比如北京叫“耍狗利子”、福建叫“掌中戏”，广西叫“吊线戏”或“木头戏”、陕西叫“悬丝戏”、江浙一带叫“木头人戏”、四川叫“肘肘戏”、“木脑壳”、甘肃陇南也称“木脑壳”，甘肃中部叫“拥（肘）猴子”、“耍杆子”、“泥头子”等。从这些名称上，我们大体可以看出木偶的制作及木偶戏的种类。现在较为流行的种类有“提线木偶（悬丝）”、“杖头木偶”、“布袋木偶”等。作为宋



图4
陇上铁芯子（高抬）
甘肃岷县
苟小龙摄



图5
木偶道具

代肉傀儡发展与延续的陇上铁芯子（也叫高抬）仍在岷县、通渭、榆中等地春节期间流行（图4），而水傀儡、药发傀儡等宋代盛行的傀儡种类已不多见。

目前，我们见到的甘肃木偶，根据田野工作考证，部分是清末民初由陕西艺人和四川艺人带入甘肃，一部分则产于甘肃本地（以陇东为多）。1960年以前，甘肃还能看到悬丝木偶、布袋木偶和仗头木偶，现在只剩下少量的仗头木偶。

仗头木偶由头部、杖杆、水衣、服装（蟒、靠、官衣、褶子等）、盔帽（帅盔、紫金冠、纱帽、扎巾、夫子盔等）、假须（也叫口条、有满髯、三髯、一字、张口等）等组成，演戏时还配以各种道具、布景。（图5-7）木偶分为大小两种，大者高度约有100CM，小者高度约80CM。

甘肃木偶的头像，主要由木质材料雕刻，头颅由前后两瓣合成，内部挖空，眼睛大多安装弦轴，或上下闪动，或左右顾盼，部分嘴部能张合，舌能伸缩，面部均由油漆彩绘，这些头像大都制作奇巧，雕刻精湛生动，充分体现了近代民间木偶的水平。

甘肃木偶的头像，除用木头雕刻制作成形以外，还有一种用“纸筋泥”塑造而成的，故一些地方叫“泥头子”。这种头像制作除材料不同外，主要是将雕刻艺术变为塑造艺术。甘肃木偶的制造者，无论是雕刻还是塑造，都有相当高的写实技巧，而且有把握人物典型特征的创造能力，他们并非照搬自然生活中的人物，而是用理想化的审美观念和标准，刻画出了各种戏剧人物形象。

甘肃木偶，角色大体与秦腔相似，分为老生、须生、小生；老旦、正旦、小旦、武旦、媒旦；正净（大花脸）、副净（二花脸）；丑等。

甘肃木偶，最引人注目的是画在净、丑角色头部的脸谱艺术。它同甘肃秦腔脸谱一样，不同于京剧脸谱，而且有别于陕西的秦腔脸谱。部分受民间影响，与本地社火脸谱近似。特别是它不受生理条件的限制，在制作头坯时，就根据不同身份、性格把脸部某一部分加以夸张定型，为脸谱更加突出人物特征和性格创造了条件，奠定了基础，然后通过规范程式化的装饰、变形，甚至大写意式的彩绘，使它超越戏剧脸谱的局限性。从而更加充分地发挥出脸谱别善恶、辩忠奸、寓褒贬、评美丑的特殊功能。



图6
木偶道具



图7
木偶道具

甘肃木偶的脸谱，有一头专用的，如“包公”、“王彦璋”等；有一头多用的，如演大白脸的“曹操”头像，还可以演“秦桧、贾似道”一类的人物；还有一种特殊的双面人头像，一面是如花似玉的小旦，一面是青面獠牙的恶魔，如演《孙悟空三打白骨精》的场面时，可做瞬间人妖之变，这也是木偶艺术的一大特点，它的出现，为木偶戏增添不少光彩。“生”、“旦”角色虽无脸谱，一头可演多种角色，互为代替，但一些典型头像由于头部表情特征的定型化，只能扮演一定身份、一定剧目、一定故事情节的人物。

作为中国戏曲塑造舞台形象通用的特殊化妆手法，脸谱的色彩是有严格要求的，如忠义豪侠的角色用红色、庄严神武的角色用黄色、谦明爽朗的角色用粉色、勇猛刚直的角色用黑色、奸诈阴险的角色用白色。但不同的剧种、不同的地域在风格、形式上又不统一，形成了丰富多彩的各种流派。

包公是一个人人皆知、老幼喜爱的人物，在京剧里，包公脸谱以黑色为底；而秦腔只在额头画黑色，脸部（堂子）则用其它颜色，陕西为“紫堂”，甘肃为“粉堂”。包公最重要的标志，是画在额头上的“月牙”符号。有的脸谱在月牙上加一太阳，并绘有“通天柱”。在这一点上，陕甘是一致的。但在一件早期的木偶包公脸谱上，额部左为月，右为日，这与京剧、秦腔脸谱均有差异。据一位老艺人讲：“这与早期秦腔脸谱近似，现在已不多见”。由此可见，早期秦腔脸谱与木偶有着深刻的联系。这件包公木偶是研究秦腔脸谱艺术不可多得的实物资料（附图1）。

曹操，即魏武帝。三国时的政治、军事家兼诗人，是我国历史上杰出的人物。可在《三国演义》和传统戏剧中，把他描绘得很坏，是一个白脸奸臣。在甘肃木偶里，也遵循传统戏剧的程式，一张大白脸，奸诈阴险，三角眼给人一种阴森毒辣的感觉。但作者并没有简单化地处理这一形象，从整体上看，给人一种老谋深算的感觉，这不正符合人们称其为的“乱世之奸雄，治世之能臣”的身份吗？（附图3）

王彦璋，五代人，以骁勇闻名，每战用两铁枪，军中称为王铁枪，传统的《苟家滩》等戏剧就是表演王彦璋的故事。在甘肃木偶王彦璋的头像上，最引人注目的是脸谱的塑造，一个大大的蛤蟆占据了整个额头。传说因他水性很好，能在水下呆三天三夜，故秦腔脸谱均做此处理，蛤蟆滴血（鼻梁上的红点）预示他将死亡。歇后语“王彦璋死在苟家滩，吃了娃娃的亏。”就是指史彦唐、高行周随李可用等人共在苟家滩



图8
孟良·现代
甘肃陇中
高100cm

合战王彦章置他自刎的故事（附图7）。

三教主，封神榜人物，灵保大法师，通天教主。他所用法宝“火风扇”能发出万道光芒，额上五彩霞光就是表示他所使用的武器，太极形及两腮八卦纹表示他是道教教主。甘肃耿派脸谱在眉间不画太极图，而画芭蕉扇，与该木偶有明显的不同（附图8）。

闻太师，封神榜人物。该木偶满面金黄表示忠贞，脸部火焰纹，表示他与火灵洞及火灵圣母的关系，他“天眼开能发光”，该木偶不仅双眼能活动，而且第三眼“天眼”也雕刻成形，安装弦轴，使其能动。有如此天眼，“上观天文三十三天，下观地狱一十八层”，自然也能辨别是非邪正了（附图9）。

廖寅，著名戏剧《游西湖》里的刽子手。脸谱为白脸、额角二道红光，表示不是善类，三角眼，表示恶毒凶狠。在这个头像上，我们可以看到一个作恶多端、心怀鬼胎的丑恶嘴脸，又可以看出他奸诈警觉、恐惧异常，惶惶不可终日的心理状态。凡是刽子手，均可使用此头像，这不能不说我们的前人在创造时所具有的形神兼备的高超能力（附图16）。

黑（白）无常，民间传说中是人将死亡时阎罗王打发用来勾摄灵魂的使者，谁要是“见了”他们，就得寿终正寝。他（们）的模样被人描绘的十分可怕，素衣高帽，长发吐舌。如你不信，这件甘肃木偶头像则是最好的证明。深陷的眼窝，有意被制做成不对称的眼珠，高凸的颧骨，忽吐忽吞的长舌，一幅令人恐惧，毛骨悚然的可怕样子（附图77）。

敬德，即尉迟恭，唐代大将。武德九年，玄武门之变，助李世民夺取帝位，为唐代开国元勋。他的形象威猛雄伟，在传统戏剧里常有表现。还由于他演变成了一个驱鬼镇妖的门神使其成为家喻户晓，人人皆知的人物。这件木偶头像，工匠没有以传统的门神形象表面化塑造，而以传神的手法，将其刻画得平静、冷漠，似对眼前的敌人或鬼怪不屑一顾，使其有一种森肃之感（附图2）。

这些栩栩如生的木偶头像，还需配上他们各自的服装，戴上各自的盔帽，有的还需戴上假须，才算一个完整的木偶形象（图8）。组装木偶人物，不能张冠李戴，服装也要求“宁可穿破，不能穿错”。以张飞为例，他必须要戴夫子盔（帅盔），身着黑靠（背插四面靠旗），手持“开门枪”，还得给这位号称“梅花张”

的大将戴上开口髯（扎），配上“耳毛”，这样才使一个鲁莽忠勇、怒发冲冠的“万人敌”活灵活现地展示在人们面前（附图16）。“组装”后的木偶人物，在演员的操纵下，惟妙惟肖。有的动作夸张，可以高靴踢腿；有的“真刀实枪”，当场砍下头颅。在《西游记》剧中，制作两个大小不同的孙悟空，当大孙悟空勇敢机智，巧斗妖魔，连翻筋头，藏于帐下消失后，小孙悟空即可“腾云驾雾”（用松香烟火做气氛），旋转升向天空（一细线吊之上升），大有“七十二变”之能事，其生动程度，为“大戏”所不能。

民间木偶演员，一般都练就了过硬的操作本领，有的甚至是在劳动时，一手扶扛子（犁），一手执鞭子顶着草帽练习捌木偶的基本功。所以，在演出时，演员操纵仗杆，在台口既不露出操纵之手，也不过于低下，能在一个水平线上平稳表演，这样使观众有一种看木偶戏似在看舞台演出的观赏效果。一个好的演员，能双手撑杆，自如灵活地做出各种优美动作，使木偶灵活敏捷，变化多端，让观者美不胜收。

甘肃木偶服装，从仅存的一些清代服装中，我们可以看到它制作的华丽、精美。清以后的服装，虽有复制痕迹，但我们仍能看到民间艺人个性的发挥。如蟒衣“龙”的图案塑造，早期因受明清宫廷文化影响，严谨、规范、雷同，成为一种程式的符号。但在民间，特别是经广大妇女的创造性发挥，将龙大胆变形，赋予龙新的“生命”，变成他们自己心目中的形象，具有明显的“民间意味”。

甘肃近代木偶戏，较大程度地受到了当地地方戏曲艺术——秦腔的影响。唱腔以秦腔为主，有时也唱影子腔和地方小曲，对白以陕西方言为标准，音调高亢激越，善于表现雄壮悲愤的情绪。特别是那些以其古朴淳厚的关中音韵，酣畅明快的秦地弦索为特长的木偶班子得到甘肃人民的喜爱。器乐伴奏较为简单，有二胡、板胡、笛子、唢呐、喇叭（大号）及锣、梆子、板鼓等。板胡，也叫秦胡、胡胡，其音色清脆、嘹亮，是木偶、皮影戏乃至秦腔等剧种的领奏乐器；二胡，音色低沉柔和，演奏悲壮的曲调，甚为感人；唢呐、喇叭，声音响亮热烈，常用来烘托渲染发兵、饮宴、庆典等场面的气氛；锣，音响脆亮强烈，常用于武将或袍带人物的上下场和战争及突变情节的气氛渲染；板鼓，也叫干鼓，单皮鼓，发音坚实清脆，板鼓是整个乐队的指挥乐器，它带动整个乐队进入演奏；梆子，俗称桃桃子，声音高亢，通常为打板（强拍）掌拍，过门及需要紧张气氛时，也可花打（打板、也叫打眼）。

木偶戏演出剧目因剧团而异，又因甘肃地域狭长，文化上存在差异，故演出剧目繁多，就以甘肃中部某木偶剧团为例，能演唱八十多本。有《富贵图》、《得胜图》、《锦乡图》、《开国图》、《忠孝图》、《兴国图》、《三花图》、《火焰山》、《万字山》、《武当山》、《白马关》、《五子魁》、《葵花井》、《龙凤霞》、《珍珠楼》、《剪红灯》、《铁莲花》、《回风扇》、《千秋剑》、《太湖城》、《乾坤绣》、《七人贤》、《三进士》、《搜杯》等。虽然甘肃木偶受秦腔的影响较大，但不难发现它们并不完全是秦腔的重复。可见，木偶戏并非地方戏的翻版，有着自己的传统与体系。各地木偶剧团常演剧目当属《三国》、《水浒》、《西游记》、《封神》里的戏，有些“连台大本戏”可连续演上几天几夜，如同现在的电视连续剧一般，使观众不忍落（lǎ）下一集的观看。

三

20世纪20年代至40年代，是甘肃大部分地区经济文化由极度萧条而逐渐得以恢复的时期，随着经济文化相应发展，木偶戏虽在各地没有形成一种主要演出剧种，但也得到了一定程度的壮大，一些主要的乡下集镇都有他们演出的足迹。

甘肃木偶在这个时期发展，还有一个十分重要的原因，就是为了顺应人们对各种宗教信仰的崇拜。由于人们对干旱、洪水、地震、冰雹、虫害、瘟疫等自然灾害的侵袭及某些自然现象的不可理喻，于是产生了对自然神的崇拜并逐渐成为一种民俗传统。有关用木偶戏禳灾祈福和乐神的史料可见于南宋理学家朱熹任漳州郡守时曾下过一道《郡守朱子谕》第十条：“约束城市乡村，不得以禳灾祈福为名，敛掠财物，装弄傀儡。”还有宋代朱彧《萍洲可谈》（卷三）云：“以傀儡乐神，用禳官事，呼为弄戏。遇有系者，则许戏几棚，至赛时，张乐弄傀儡……至弄戏则秽谈群笑，无所不至，乡人聚观”。看来，木偶的历史从汉代开始就与丧葬、祭祀、乐神，禳灾、祈福保持着密切联系。时至现代，在一些落后的农村，为了企盼风调雨顺，五谷丰登，对各种超自然力的信仰仍然很多。在甘肃各地的农村，还供奉着如“八蜡皇”、“牛王大帝”、“天医明王马祖”、“水草大王爷”及“本方山神、土地神”等等诸神。“八蜡”，本是古代腊月祭祀的名称。《礼记·郊特牲》：“八蜡以祀四方”，郑玄注“四方，方有祭也，蜡有八者：先啬一也；司啬二也；农三也，邮

表曦四也；猫虎五也；坊六也；水庸七也、昆虫八也”。现在民间已将八蜡演化为一种除虫害、捍灾御患的神。“山神”，在民俗中属于方神，随处可见。但在不同的地域，人们对它有不同认识，祈求也随之不同。在甘肃榆中，我曾问过一老人：“山神是管什么的。”答曰：“管狼的”。他们当年是这样祈求山神的：“山神爷，把你的狗看好，让它不要叫狼来吃我们的牲口，害我们的娃娃”。据说，在几十年以前，这里人烟稀少，豺狼横行。可见，每一个世俗的神祇，在民间是何等的重要，在百姓心中它们是何等神圣。每到秋天，新粮入仓，人们为酬其功，进行祭献，且最重要的一项活动就是敬神、娱神——上演各种戏剧。“大戏”（由人物表演的戏）敬“大神”（官场庙会）。“小戏”（由皮影、木偶演的戏）酬方神（乡村里供奉的神）。这种习俗，还见于清代乾隆二十六年赵本植修纂的《庆阳府志》记载：“木偶戏（手撑者，曰肘猴子，线提者曰猴子戏）影戏亦盛行，人称小戏，乡村敬神还愿多演之。”

木偶戏还因活动方便，演出人员精干（十余人左右），不受时间限制，白天晚上均可，大小村庄都好接待等特点，受到了各乡村民的欢迎，形成了自己的天地。

由于人们对各种“神”的敬畏，木偶戏的演出一般都设在庙宇院内，并按照严格的程序进行。演正剧前后要演“请神”、“谢神”或“回神”戏，这两个不可或缺的部分，既是在“特殊时期”的氛围下人们普遍的心理要求，又是“箱主”、“神头”自身需要而为“神”营造的神秘效果。

经过虔诚的祭拜，木偶戏“序幕”开演，天官在童子的陪伴下登场亮相，戏台下鸣放鞭炮。天官首先唱到：“初一、十五庙门开，请神童子请神来，自有四季公差在云中跑马，察到某县某村村民已在本方福神面前，许下愿戏一台，今本是开台之日，吾当来在吉庆堂前，观众信士弟子跪在吉庆堂前，牵羊的牵羊，端酒的端酒，左手奉香，右手化马（焚纸），人有诚心，神有感应”唱毕留诗一首：“门外一树槐、槐上挂金牌，乌鸦不敢唱，单等凤凰来。”天官开场唱白，表达了观众的心愿，搭起了神与人“勾通”的桥梁，自然也不忘炫耀自己的戏班。

第一场戏也是特别注意的，一定要演平顺吉祥的，如《忠孝图》、《香山还愿》、《太湖城》等。演出一般进行三至五天，由神头（会长）代表民众点戏。整个演出结束时，还有一个十分重要的场景“谢幕”——

“谢神”、“送神”，也叫“回神”。场面同样庄严肃穆。天官再次登场，随唱即白：“……还愿已毕，将此地的瘟荒病疾，吾当筒在袍袖，压在神王脚下，永不降下。清风细雨、月月常降。恶风暴雨，撒在旷野深山。一籽落地，万粒归仓。空手出门，满怀进门。小小孩儿，长命百岁。好人相逢，恶人远离。狼来缩口，贼来迷路。保佑一方人马平安……”。接着又留诗一首：“此庙修的甚顺溜，周公卜定鲁班修，盖在八卦乾字上，儿孙后代做王侯。”台下鸣放鞭炮，台上“会长”或“神头”为“天官”披红挂彩，气氛达到最后的高潮。

在完成敬神、娱神使命的同时，最主要的还是满足了广大劳动人民的精神需求。甘肃的大部分地区由于地处高寒，每年只种一茬农作物。从秋收到春播，要经过一个漫长的严冬，在过去的年代，广大农村的文化生活是极度贫乏。只有这每年一度的木偶、皮影小戏，才是他们为数有限的文化生活、精神享受。“顷刻驱驰千里外，古今事业一宵中”（明万历礼部尚书李九我为木偶戏所作对联）。木偶戏浓缩了历史文明，颂扬了英雄史诗，鞭挞了时弊风气，辨别了忠奸善恶。特别对于那些孩童，在娱乐中得到一定的教育，木偶戏真正成为中国历史、文化、宗教的教课书。

四

甘肃木偶发展到近现代，已变成一部多灾多难，荣衰参半的历史，它与这个时代的命运戚戚相关，它的坎坷经历也是西北历史的一个缩影。在民国初年，有一个出身木偶、皮影世家的名叫梁万福的艺人，因生活所迫，背井离乡，领着儿子带着祖上传给他的木偶、皮影戏箱，从甘肃两当出发，一路卖艺，最后落脚榆中，与当地艺人搭班演出。到了民国十七、八年，当地遭受空前的大旱，复以冰雹、洪水、虫害、霜冻、瘟疫流行，灾情严重，饿殍盈道，状极惨惻。此时木偶戏已举步维艰，而伴随帝国主义列强对中国的侵入，给中华民族带来深重灾难的鸦片，也正侵害着人民群众包括梁氏父子的心灵与肉体。梁万福染上烟毒，在无奈之中，只好将几代人的心血家业忍痛卖与他乡。

民间木偶艺人生活在社会的最底层，他们挣扎在贫困线上。20世纪40年代，康县有一个名叫马四娃的木偶艺人，在《八件衣》中演唱“花子仁义”（叫花子），“春台会”过后，生活无着落，仍然当乞丐，是现



图9
走乡串户的木偶戏班子

实生活中的“花子仁义”。正如当地民间谚语所言：“夜宿破庙日登楼（戏台），头戴乌纱心中愁，常入洞房当光棍，身背褡裢游九州”。这就是当时被视为“下九流”的戏子（旧社会对戏剧表演者的谑称）贫困生活的如实反映，也是他们悲惨命运的真实写照。

20世纪中期，新中国的诞生，给甘肃木偶带来新的曙光，各地政府及文化部门重视木偶艺术。兰州、张掖等地，先后成立了木偶剧团。1957年，甘肃省文化局举办了“甘肃木偶、皮影会演”，各地区也举行了相关的演出活动，这些活动，大大激发了木偶这个古老艺术在这一时期的发展兴旺。在甘肃省的会演中，有榆中、永登、康县等地的木偶剧团参加了演出，这些世代代服务于民间春台庙会的“小戏”，终于登上了大雅之堂，而且获得了各种奖项，这是时代赋予它们的殊荣和光彩。但好景不长，文化大革命开始，一夜之间，它们又变成了“四旧”成为扫除的对象，大部分木偶被焚毁、木偶演员大多戴上“牛鬼蛇神”的帽子，接受了劳动改造。经过十年的禁锢与肆虐，老艺人相继去世，木偶艺术在迎来新的复兴的时刻，又因后继无人而濒临危境，有的已经自行消失。今日，只有在甘肃陇东一带的偏僻乡村还能看到赶着毛驴，驮着戏箱，走乡串户的木偶戏班子的踪迹（图8）。

追溯这段历史，我们发现甘肃木偶命运的坎坷，它在演出各种古代剧目故事的时候，也伴随着这段中国历史最为特殊的年代，上演了一台新的历史“大戏”，一部反映近现代甘肃历史急剧变化的戏剧。

曾经兴盛中国几千年的民间木偶艺术，正逐渐地在甘肃或者是整个中国大地上消亡，这不能不说是我国文化遗产的重大损失。但我们在忧愁的同时，又不时欣喜地看到，我国的木偶艺术（非民间性质）正在走出国门，为国争光。

木偶戏属于综合艺术，它包括表演、伴奏及剧本等方面的环节，因此它要比其它民间艺术复杂得多。今天，我们单从民俗和美术的角度去审视、欣赏、发掘、研究，不难发现它所具有的雅俗共赏的审美价值，和人们喜闻乐见的艺术魅力。还有那民间艺术家高超的技艺才华和创造能力，以及木偶艺术在各个不同年代所担负的沉重使命。

附图





图1
包拯·木雕·传世
甘肃陇中
高12cm

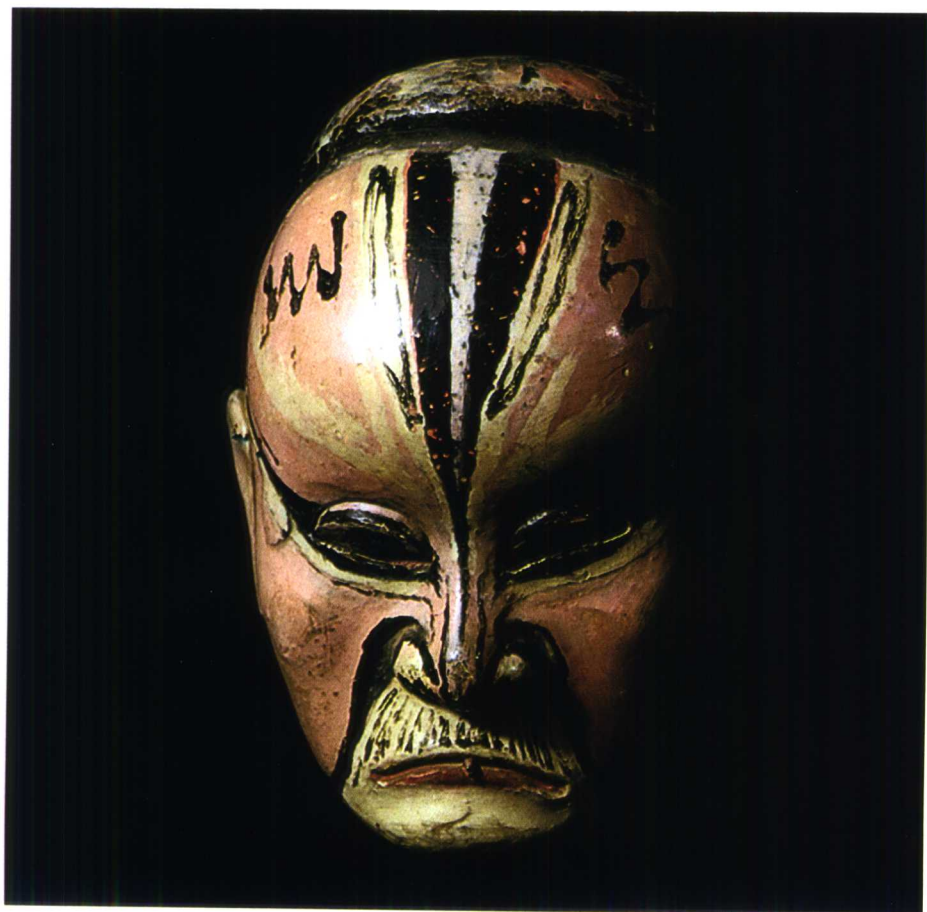


图2
敬德（年老时）·木雕·传世
甘肃陇中
高12cm



图3
曹操·木雕·传世
甘肃陇中
高12cm

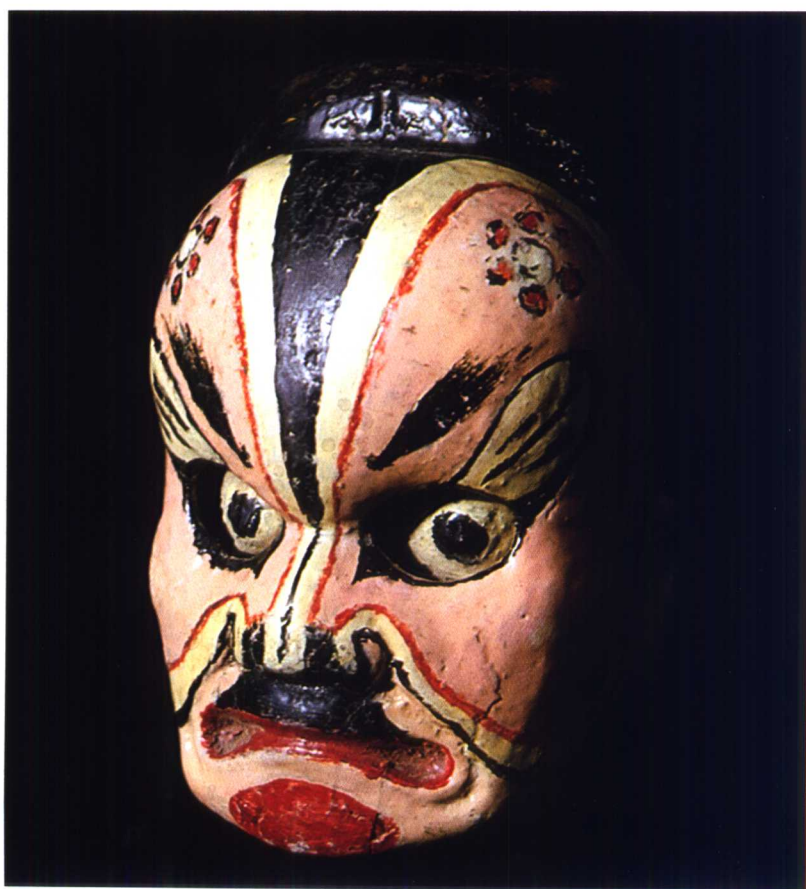


图4
张飞·木雕·传世
甘肃陇中
高12cm