

中国皮影戏的历史与现状 / 康保成 主编

中国 影戏 的演出形态

张冬莱 / 著

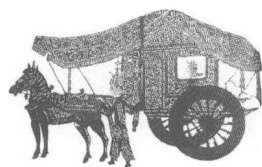


大象出版社

中国皮影戏的历史与现状 / 康保成 主编

中国影戏的演出形态

张冬莱 著



大象出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国影戏的演出形态/张冬菜著. — 郑州: 大象出版社,
2008.6

ISBN 978-7-5347-5589-7

I. 中… II. 张… III. 皮影戏—简介—中国 IV. J827

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 068372 号

中国皮影戏的历史与现状 / 康保成主编

中国影戏的演出形态

张冬菜 著

特邀编辑 冯俊杰

责任编辑 杨吉哲

责任校对 石更新

封面设计 力源文化

出 版 大象出版社 (郑州市经七路 25 号 邮政编码 450002)

网 址 www.daxiang.cn

发 行 河南省新华书店

制 版 郑州市力源文化传播有限公司

印 刷 中国电子科技集团公司第二十二研究所印刷厂

版 次 2010 年 4 月第 1 版 2010 年 4 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 1/16

印 张 21.125

字 数 354 千字

印 数 2500 册

定 价 49.00 元



目 录

绪 论 / 001

第一章 影戏的演出场所和戏台 / 019

第一节 影戏演出场所概说 / 021

第二节 影戏的戏台 / 037

第二章 影戏演出的分工与协作 / 057

第一节 演出的分工和职责 / 058

第二节 演出现场的协作与交流 / 078

第三章 影戏的行当角色及其造型 / 095

第一节 影戏的行当角色 / 097

第二节 影戏行当角色的造型艺术 / 115

第三节 各地影戏流派的造型风格 / 125

第四章	影戏的唱念艺术 / 155
第一节	影戏的唱词和念白 / 157
第二节	影戏唱念的艺术特征 / 180
第三节	知名艺人的唱念风格与艺术成就 / 204
第五章	影戏的操纵和表演 / 215
第一节	基本操纵手法和要求 / 217
第二节	影戏的操纵程式和表演 / 236
第三节	影戏中的特技表演 / 259
第六章	影戏的声腔音乐 / 269
第一节	影戏声腔音乐的流变 / 271
第二节	各地影戏声腔音乐概况 / 284
第三节	影戏专腔概述 / 304
后 记	/ 331



绪 论

“影戏”之名，出于宋代。北宋《事物纪原》一书就载有“影戏”一条，尔后《东京梦华录》、《梦粱录》、《武林旧事》等笔记也多有记录。“影戏”之义，即以影为戏，实际上有着广义和狭义之分。广义上的影戏，泛指所有借光显影、弄影为戏的技艺，它既包含了手影戏、走马灯之类的玩耍技艺，又包含了用于表演故事情节的属于戏剧范畴的影戏；狭义上的影戏，则专指戏剧范畴内的影戏，它利用影偶来扮演各类角色，进而敷演一定长度的故事情节，是由弄影技艺吸收了说唱、戏曲等艺术养分发展而来的一种表演艺术，主要包括皮影戏和纸影戏。^①本书讨论的主要是狭义上的影戏。

一、影戏演出史概述

（一）谜一样的起源与形成

与戏曲、木偶戏等一样，我国影戏已有很长的演出历史。然而，它的起源与形成，至今仍是尚未完全解开的谜。虽有顾颉刚、孙楷第、康保成、江玉祥等前辈时贤的努力探索，却仍未形成完全令人信服的定论。原因恐怕有下面几点：首先是史料记载的缺乏，至今所能依据的仅有宋人笔记的数条记载，无法窥知二三；其次，影戏的材料多是纸偶、皮偶，保存难度极大，至今未见有早期的影戏实物，实证性的材料罕见；另外，目前各地所演的影戏，早已全面吸收了戏曲的

^①新中国成立后，一些专业剧团用塑料雕制影偶进行演出，近几年又出现了在塑料上添加荧光粉制成的影偶，使之无须通过灯光照射，在黑暗中亦能呈现形象。这种影戏简称“荧光影”。这些新兴影戏被我们划入现代影戏的范畴，这里没有多加探讨。详见下文的相关说明。

表演形式和音乐声腔，难以从中窥测早期影戏的形态。

关于影戏起源的时间问题，主要有四种观点：①周代说；②汉代说；③唐五代说；④宋代说。其中影响最大的是“汉代说”。以下是源于北宋高承《事物纪原》卷九“影戏”一条提到的资料：

故老相承，言影戏之原，出于汉武帝李夫人之亡，齐人少翁言能致其魂，上念夫人无已，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，帝坐他帐，自帷中望见之，仿佛夫人像也，盖不得就视之。由是世间有影戏。历代无所见。宋朝仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰作影人，始为魏、吴、蜀三分战争之像。^②

从这则资料可知，影戏在北宋仁宗时期已兴起，但世人对影戏的起源已无法确知，仅依靠“故老相承”的传说，认为影戏是从汉武帝为李夫人招魂之巫术活动发展而来的。这里提到的招魂巫术在《史记》、《汉书》等史籍中均有相关的记载，可以判定为确有其事。于是，多数人认为影戏起源于汉代的招魂巫术。然而北宋去汉武帝时期已远，“故老相承”的街谈巷议，其真实性、可靠性又有多少？这是值得怀疑的。虽后人多引高承此说，但因没有其他文献资料互为佐证，“汉代说”也就充满了疑问。

至于顾颉刚先生提出的“周代说”，则把影戏起源等同于木偶戏起源，顾先生认为周代已有傀儡戏，而“影戏之性质与傀儡皆同，不同者只其表现之方法，是以影戏亦必自始即模仿戏剧者，其兴起虽确知当后于傀儡，然或亦在周之世也”^③。此说误以傀儡戏之起源为影戏之起源，且纯为揣测，因此影响较小。“宋代说”则将影戏出现的时间与起源问题混淆在一起，更无法让人接受。因此，除“汉代说”之外，影响较大的便是“唐五代说”。此说由孙楷第先生提出，认为“今之影戏，语其源或即从唐之俗讲出，亦未可知也”^④。这一观点虽因缺乏直接论据而未能成为定论，但影响深远。限于篇幅，这里不再赘述。

近年来学界在“唐五代说”上有了新的探索。赵建新先生在部分同意孙楷第先生的观点之外，提出“孕育影戏之母体，主要是‘俗讲’和‘影灯’”，“俗讲之于影戏，其作用的主要方面还在于‘演故事’一途。影戏‘借灯显影’的形式在受立铺挂像启发的同时，更直接的来源当为‘影灯’（或曰‘灯影’）”^⑤。业师康保成先生长期研究

②高承：《事物纪原》，影印文渊阁《四库全书》第920册，第256页。

③顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》第十九辑，中华书局1983年版，第110页。

④孙楷第：《傀儡戏考原》，上杂出版社1952年版，第64页。

⑤赵建新：《中国影戏溯源》，《兰州大学学报》（社科版），1995年第一期，第139—141页。

佛教与中国戏剧的因缘，他考察了汉译佛典中透露出的印度早期影戏的痕迹，提出了“远源”与“近缘”的说法，认为“巫术中的招魂术是我国影戏的远源，而佛教以‘影’说法是影戏的近缘”，这种“与后世影戏已经没有区别”的说法方式，通过各种途径传入我国，又与元宵节张灯习俗结合，最终促使影戏完成其世俗化、娱人化的全过程，步入成熟阶段。^⑥

以上观点可以视为现阶段在这一领域的代表性成果，颇具新意和说服力。但由于缺乏足够可靠的文献资料，这一问题仍然没有最终解决。这一状况同样体现在影戏形成问题上。对于影戏的形成时间，也存在类似的说法，也因为同样的问题，目前亦无法形成一致的观点。

笔者的看法是，依据《事物纪原》、《明道杂志》等宋人笔记的记载，从常理推断影戏最迟在北宋中期已经大盛，它的形成时间也就极有可能在宋之前，至于起源则更早了。唐代产生影戏的可能性很高，这点康保成师已有详细的论述。遗憾的是我们还找不出信实的文献来加以证实，也就无法断定唐代已有影戏。因此，影戏的演出历史，还是得从宋代讲起。

（二）初盛期——两宋影戏

两宋时期城市发展，商业繁荣，开封、杭州等大都市内勾栏林立，百戏竞呈。影戏也由此迎来了第一个繁盛时期，主要体现出以下几个特点。

其一，种类多。首先在使用的材料上，这时期的影戏大体可以分为纸影戏、皮影戏和手影戏三种；从影偶的大小形制来区分，又有大、中、小三种不同的类别，呈现出多样化，既有“并长五小尺”（宋无名氏《百宝总珍》），与真人差不多高的大型影偶，也有可供小孩玩耍的“小样”影戏，而且数量极多。形制的多样风格，从目前各地影偶的差异上仍可见其遗风。

其二，影戏的行业化较高，形成了行会组织——绘革社（《武林旧事》），出现了一批著名的艺人。笔记所录如下：

《东京梦华录》载开封有董十五、赵七、曹保义、朱婆儿、没因驼、风僧哥、俎六姐，共7位。

《梦粱录》载杭州有贾四郎、王昇、王闰卿等人。

《繁胜录》载杭州有尚保仪、贾雄。

《武林旧事》载杭州有贾震、贾雄、尚保义、三贾（贾伟、贾仪、贾佑）、三伏（伏大、伏二、伏三）、沈显、陈松、马俊、马进、王三郎（王昇）、朱祐、蔡谿、张七、周端、郭真、李二娘（队戏）、王润

^⑥康保成：《中国古代戏剧形态与佛教》，东方出版中心2004年版，第446—459页。

卿（女流）、黑妈妈，共22位。

《东维子文集》载宋孝宗时，在御前应制的女流就有影戏艺人“王润卿”。

上面便有数十位艺人，不见记载的艺人应当为数不少。这时期男女艺人都有，女艺人可能从北宋时期就已经出现。至南宋，女艺人也随之增多，其中就有作为“御前应制”的王润卿，其演出水平应当甚高。

其三，出现了演出脚本，演出内容以历史演义为主。《百宝总珍》提及的就有“自古史记十七代”，以及“亡国十八国、《唐书》、《三国志》、《五代史》、前后汉”，全部都是影戏演出脚本。足见演出的热闹。

概而言之，两宋时期影戏已经成熟，在演出群体、演出脚本、影偶等相关方面，都达到了较大的规模。而它的观众群，也是妇孺皆有。

另外值得一提的是，北宋末年随着艺人的流徙，影戏开始北往山西等地、南下江南各省传播。据史料记载，靖康二年（1127）金兵攻克开封后，屡次索要“杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五十余家，令开封府押赴军前”（《三朝北盟会编》）。这些艺人被带到金国比较安全的后方，影戏、杂剧、傀儡戏等也就随之北传。至金大定七年（1167），山西忻州境内已出现了影戏。与此同时，另外一些艺人则往南流徙，在浙江杭州等地演出，出现了南宋影戏的繁荣。影戏的传播范围逐渐扩大。

（三）潜变期——元代影戏

两宋之后，由于元蒙统治者的打压，影戏并没有继续兴盛。与宋代影戏的繁盛浩闹相比，这时期的影戏只能用“湮没无闻”来形容，目前仅见于一两则史料，很难让后人窥视其具体样貌。不过，影戏的演出并没有中断。从史料所见，影戏的阵地似乎由都市转入了农村，隐于山野之间“祈福辟攘”（《林田叙录》）。这种生存方式的开辟，对影戏在农村的生存、发展和传播，具有极为重要的意义，奠定了后世影戏发展的一大方式。

唱影世家的出现也是元代影戏的一个新变化。山西孝义出土的大德二年（1298）的元墓壁画中，绘有男女劳作场面，一旁还有幼童手拿影戏嬉戏玩耍的场景。墓壁上还写有“王同乐影传家，共守其职”字样。^⑦“乐影传家”，说明了家族传承的存在，宋代未见有此记载。同时从壁画的劳作场面推测，艺人本身可能半农半艺，并非职业艺人，而且其演出或许有季节性。

^⑦孔美艳：《山西影戏史略》，《戏曲研究》第60辑，第165—166页。

这些新变化说明,元代影戏较之两宋时期,实际上有了进一步的发展。可以推测,元代影戏或许正处于极为重要的潜变时期。我们知道,元以来无论南戏还是北杂剧,都有了长足的发展。北杂剧更是风华绝代,在众多艺术中最为璀璨夺目。从后世影戏所呈现出来的艺术形态来看,它受到戏曲的多方面影响很深远。这时期戏曲的角色制、代言体、表演程式等艺术体制进一步完善和发展,对影戏的表演、造型、脚本等应当会产生影响,也可能促使影戏代言体的成熟和叙述体的逐渐淡化。造型也同样可能受到影响。如果说,元代时期是影戏逐渐向戏曲靠拢、借鉴的重要时期,应当不无可能。只是限于资料的缺乏,目前仅能作初步的推测。

(四) 逐步地方化——明代影戏

比之元代,明代影戏的活动明显增多。相关的记载散见于文人诗歌、通俗小说中。明人胡应麟云:“今自戏文外,惟小说、影戏,社会尚有之。”(《少室山房笔丛》)影戏重新成为大众化的娱乐。

据史料所载,影戏的演出范围更广,除原先已有的浙江、河南、山西等地之外,在湖北、湖南、山东、河北、安徽、广东、福建等地,也出现了影戏。在文人的笔端,影戏的踪迹处处可见,例如湖北公安人袁宏道曾与友人一起在当地龙堂寺观看影戏,并为之赋《龙堂招提观影戏,精绝入解,前此未有,汪师中、龙君超皆有作》七律三首;明无名氏的《柝机闲评》(又名《明珠缘》),在第二回中花费不少笔墨描写了职业女艺人侯一娘在山东临清等地流动演出的场景;安徽宣城人梅鼎祚亦写有《影戏》一诗,很可能是描写家乡的影戏;田汝成《西湖游览志余》等也记录了浙江元宵佳节演出影戏的热闹场面。可以推测,此时的影戏应已经逐步形成了区域性。

另外,陕西地区也很有可能已形成影戏。我们都知道,影戏起源的不少传说都与陕西地区有关,这里的影戏应当是历史悠久的。山西、川北、甘肃、青海等地的影戏,多由陕西传入,受陕西影戏影响极深。而这些地区在清初或清中叶以来已有影戏频繁活动,那么陕西影戏在此之前极有可能已形成。

除了流布区域更为广泛,明代影戏的演出场所也更为多样。除瓦舍勾栏、寺庙道观之外,堂会演出也应运而生,表明影戏在酬神献祭、祈福辟攘、勾栏作乐等功能之外,亦成为私家喜庆、贺寿等场合的娱乐方式。

(五) 鼎盛时期——清代影戏

从明代影戏的流布区域来看,全国范围的影戏系统、流派似乎已

在酝酿、组合。入清之后，影戏进一步与各地方剧种、曲艺融合，吸收其声腔音乐、表演程式等，全面、迅速地完成了地方化的进程，也由此进入了鼎盛阶段。体现在下面几点。

首先，从流布区域来看，该时期的影戏已经形成了纵横全国各地的脉络，从南到北，自东向西，几乎各地都有影戏的踪迹。从东北黑龙江到西北新疆，从内蒙古到台湾，无论是东西横贯还是南北纵向，都有影戏的活动。这个地方化的过程，一部分是从发源较早的地区，以移民、戏班等为传播载体，往周边地区扩散。例如，滦州影戏，在明末清初兴盛起来之后，随着移民的流徙和影班的流动，往东北地区一路发展；又如西北地区，以陕西为发源地，往西经甘肃、青海至西藏，都有影戏的频繁演出，陕西皮影还往四川北部、河南西部、山西南部等周边地区扩散，影响极大；湖北、安徽等地的影戏，受河南影戏的辐射、影响较大，影戏活动逐渐增多；粤东、闽南一带的影戏，也随移民流播到了台湾地区。这些传播过去的影戏在艺术形态上都与其原生地有较多的共同特征，但也受其他地方艺术、民情风俗的影响，而衍化出各地的风格。

各地的影戏，在影偶的雕制和造型、音乐唱腔、舞台、表演、习俗等方面都存在着不同的风格，但在某个地域内都形成了一定程度上的共性。

其次，影戏班社、艺人规模庞大。各地影戏班社、从业艺人数量庞大，前所未有，且班社的组织完备，涌现了一批知名艺人。在陕西地区，仅宝鸡一带，闻名一时的班社就有乐盛班、齐家班、李学明班、祈家班、马家班等。冀东地区，在乐亭这个方圆不到百里的小县，清代中后期以来就有著名的杨寡妇影班、庆丰堂班，尔后又出现了聚德堂班（崔）、庆和堂班（刘）、中兴堂班（张）、翠音堂班（史）四大班。^⑧除了这些知名影班，其他普遍活跃于各地的不知名班社，更是数不胜数。

另外，在演出功能上，影戏已广泛地运用到各种民俗活动中。节庆之日娱乐，庙会报赛祭祀，私家酬神还愿、祈祥纳福，官府富家消遣娱乐、庆寿，特殊时期的祭灵超亡，诸如此类的场合，影戏的演出都十分普遍。相关记载在各地方志中颇为常见，此不赘举。

最后是剧本。在清代以前，我们见到的影戏剧本非常少，只有明末的乐亭影卷《薄命图》和《六月雪》。这与影戏脚本多口传心授有关，也因影戏不受重视的缘故。这种现象在清代得到了很大的改观，我们现在能看到的清代剧本很多，大部分由艺人收藏，小部分已有刊

⑧ 庞彦强、张松岩主编：
《河北皮影·木偶》，花山
文艺出版社 2005 年
版，第 39—40 页。

印。譬如，我们在调查期间，在陕西渭南的艺人家中，见到数本乾隆、嘉庆、道光年间的剧本；又据江玉祥先生介绍：四川大学博物馆珍藏清代四川皮影戏手抄剧本 200 件；山西侯马的著名皮影收藏家廉振华也收藏有《雷峰塔》、《春秋配》等三十多出清代皮影戏抄本。^⑨

尤其要指出的是，文人也参与了影戏剧本的创作，这是此前闻所未闻的。早在乾隆年间，陕西华县人李芳桂就开始为当地的碗碗腔皮影戏编撰剧本，他创作的《火焰驹》、《白玉钿》等著名的“十大本”，是当地影班的保留剧目，至今仍在搬演。道光、光绪年间，冀东地区也出现了高述尧、高可亭等知名剧作家。高述尧所作的《青云剑》、《二度梅》亦成为当地影班的代表剧目。

以上略举几个方面说明清代影戏的繁盛境况。其实，在影偶雕刻技术的高超、造型的多样、唱腔音乐的丰富等方面，无不展现出盛况空前的局面。限于篇幅，我们没有具体展开。

大概在清末民初，影戏演出已不复清中叶以来的盛况。随着封建王朝的瓦解和一系列社会变革的巨大冲击，社会形态发生了巨大的变化。每一次动荡和巨变，都波及影戏的生存和发展。新中国成立后，整个社会在经济、文化等方面也发生了巨变，对包括影戏、戏曲在内的各种文艺都产生了巨大的影响。整个 20 世纪，和其他戏剧艺术一样，影戏走的是一条曲折多变、逐步式微的道路。自两宋绵延至今，影戏已大面积凋零。目前，虽然河北、河南、陕西、湖南、湖北、甘肃、青海、安徽、台湾、辽宁、山东等省的部分地区仍有影戏演出，但已显颓势，影班锐减，从业艺人多为老人，后继乏人，在不少地区早已濒危。即使演出较多的河南、湖南、湖北、安徽等中部地区，恐怕也无法逆转迅速衰微的大势。保护和传承影戏这一古老、独具魅力的非物质文化遗产，是摆在世人面前的当务之急。

二、影戏演出形态的内涵及特征

影戏是高度综合的戏剧样式，融合了表演、美术、音乐等多种艺术。作为一种活态的表演艺术，影戏演出涉及以下几个主要的环节：

影戏演出	作为剧中演员的影偶
	班社的组织
	相关习俗
	现场表演（唱、念、做、打）

^⑨江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社 1992 年版，第 88 页。

影偶和班社的组织这两个环节，是影戏演出前“物”和“人”的准备，是演出的物质前提；相关的习俗，主要指的是构成演出市场的各类民俗事象以及它们在演出过程中的体现和对演出的影响。这是影戏演出所必需的民俗空间、文化环境；现场表演，则是影戏演出的核心。这四个环节，都是影戏演出得以进行所必不可少的。

“形态”通常指的是事物的内部结构展现出来的外部形式、状态。影戏的“演出形态”考察的便是影戏演出各要素的内部结构和外部形式。因此，本书展开研究的主要是“现场表演”这一环节，即影戏通过哪些艺术形式、技艺手法进行表演，在演出过程中表现为怎样的艺术形态、特征和规律。这是笔者所理解的“演出形态”的内涵以及它所研究的主要问题。应当说，这是影戏之所以为影戏，且区分于戏曲、木偶戏等其他戏剧样式的艺术特性之所在。具体考察影戏现场表演所展现出来的艺术形态和特征，是研究影戏艺术特性的核心内容，也是本书研究意义之所在。

具体而言，笔者认为演出形态应当至少包括以下几个方面的内容：

演出形态	演出场所和戏台
	演出的分工与协作
	影偶的行当分类和造型
	唱、念、做、打
	声腔音乐

演出场所和戏台是展现演出形态所必需的空间。演出场所指的是一个较大的空间和范围，包含了整个观演行为所需要的戏台、观看场所，以及在这过程中涉及的仪式活动等所需要的场所。它的核心是用于表演的戏台，而戏台的核心是影窗。影窗是平面、二维的，非立体、伸出式，这是根本特征。分工与协作指的是同一影班的艺人在具体演出中各自承担的职责以及他们之间的交流合作，这是演出得以进行的制度保障。在具体演出时，前台艺人主要负责操纵和唱念，后台艺人主司伴奏，他们之间的配合需要一些有效的交流工具，且因行业特征以及空间狭小等原因，这种交流方式又以肢体语言为主，形成了各地影班内部的交流机制。行当分类，是作为演出主体的演员——影偶在表演、造型等方面的艺术划分，是基本的表

演体制，受戏曲影响很大。影偶平面化的造型特征与戏台的特征一致，它们构成了影戏独特演出形态的艺术基础。表演艺术是演出形态的核心内容。和戏曲一样，影戏的表演也分为唱、念、做、打四功。唱念由艺人隐身于幕后代替影偶完成。在部分地区，唱念全由一个前台艺人负责，有的地区则按照行当角色进行了分工。做打在艺人的操纵下进行，包括两部分：艺人的操纵技艺和影偶借此表演出来的各种动作。在声腔音乐上，影戏多数受戏曲影响，但部分地区也形成了自身特有的声腔。另外，民歌小调、佛乐、道曲、曲艺音乐等，也常被影戏吸收，形成诸腔杂陈的艺术形态。

以上这五大部分是本书研究影戏演出形态时主要考察的对象。总体上看，影戏的演出形态呈现出以下几个方面的特征。

其一，多样化，区域特征明显。从演出场所、戏台的搭建和形制构造，到分工形式、行当角色的分类和造型，再到表演、声腔音乐等，无不体现出这一特征。例如演出场所，有神庙剧场、茶馆戏园、广场、街巷、田间稻场等，而戏台的构造也是形态各异，有的搭小高台，有的平地作场，以前还有固定的戏台。

在分工形式、造型、声腔音乐等方面，多样化的特征表现得尤其突出。各地影戏的分工形式很不相同。比如前台，有的流派由一个艺人负责所有角色的唱念和操纵，部分流派则是二三人操纵、五六人分角色唱念，形态差别极大。有的后台只有一人伴奏，有的则需四五人。分工不同，戏班的规模差异也很大。有的戏班演出只要一二人，有些四五人，有的则需十一二人。造型上亦是如此。影人脸部五官的造型、冠带服饰、色彩的运用等，各地均有较大的差异，形成了明显的流派特色。又如声腔音乐，有的采用梆子腔、皮黄腔，有的用道情腔、打锣腔、高腔等，有的则大量吸收民歌小唱、佛教道教音乐，形成了纷繁复杂的声腔音乐。

多样化演出形态的形成，主要源于影戏在向各地流布的过程中，受到了各地剧种、民歌、曲艺、方言语音、审美习惯等多种因素的综合影响，由此形成了各具特色的地方流派。

其二，程式化和随意性兼具。经过长期的发展演变，影戏的演出形态已具有一定的规范性、程式化。就以行当设置来说，很多流派都形成了固定的行当分类体系，不论是采自戏曲的行当体制，还是自身发展形成的分类系统，都在演出中稳定地发挥作用。在造型上，各行当角色的表现风格也形成整体稳定的方式，如生、旦的俊脸，丑角、净角的花脸造型，奸邪者的奸脸、残脸等。各种王帽、凤冠、相貂、

帅盔、纱帽、公子巾、官衣、龙袍、蟒袍、箭衣、铠甲等冠带服饰，要严格按照人物的身份地位搭配，不能乱用。在色彩运用上也是如此，譬如红色代表忠勇，绿色表示鲁莽，等等。这些都是艺人要严格遵照的。

表演也要求按照一定的程式进行。影戏演出中，以面向影窗的前台艺人右手方向为上场门，左手方向为下场门，中间为前场。每一场有哪些出场人物，他们要从哪个门上、哪个门下，各类人物出场时要做哪些动作，怎样操纵，等等，这些都是规定好的，演出时要严格按照这些“场数”、“场口”来表演。又如各类人物的唱、念，有的要用假嗓，有的真假嗓结合，有的用本嗓，有的要用特殊的发声方法演唱，这些也不能随意变动。譬如陕西华县碗碗腔影戏，旦角演唱拖腔时要用假嗓，说白时则用真嗓，其他行当都用真嗓。这是固定的、师徒代代相传的演唱程式。

但从整体上看，影戏演出的程式化还远远无法达到戏曲的高度。和戏曲相比，影戏的演出随意性仍然很强。这点在表演上表现得颇为明显。比如人物上场，有时出场早些，有时艺人操纵的幅度大些，影偶被提出场时已靠近影窗中间的前场，不一定要固定在出场时走多少个步子才转身落座。下场更是随意，很多时候影偶都是由艺人直接从影窗中间提下场。同样地，场上影偶在唱、念时，如果出场人物多，艺人忙不过来时，可能没有配上任何动作，或者随意动一下；如果场上人物少，艺人有较多精力进行操纵，影偶的动作也会相对多些。所以，表演中并没有严格按照程式进行，随意性很强，相同剧目在不同场合的演出，表演可能相差很大。

当然，这种随意性是在遵循一些大原则的前提下进行的，没有妨碍到演出，比如各行当的整体表演风格、造型原则等，都要遵守。它与程式化并没有冲突，体现了影戏的独特风格。

其三，发展不平衡。从全国来看，这一特征是普遍存在的。比如影偶的造型，冀东、东北等地影戏，以及陕西、甘肃等西部影戏，造型丰富多样，雕刻精美，已经发展成为工艺品，审美价值很高，并不仅仅是用于实际演出的物件。但在河北邯郸、山东济南、豫南等众多地区，影偶的造型相对粗朴，制作手法简单，实用性很强，而观赏价值并不高。

又如操纵和表演，在有些流派，艺人的操纵手法很灵活，影偶在场上唱、念时，应声而做的动作较为丰富，比如下跪的动作，从躬身、弯腰到跪拜等一系列动作，都能通过操纵手法的变化，细致地表

现出来。有些流派的操纵手法相当简单,只能做粗线条的动作。音乐也是如此。一些流派形成了自身的音乐体系,有丰富的板式、曲牌,伴奏乐器也很多,而有部分流派却只有简单的唱腔和伴奏。

这三大特征是全国各地影戏在演出形态上普遍具有的共性。

三、研究综述

与南戏、元杂剧等戏曲的研究相比,影戏研究一直处于不冷不热的状态。真正意义上的研究,应当是从20世纪二三十年代才开始的。最早关注民间影戏的,是受五四新文化运动影响、力图从民间文艺中汲取灵感的一批学者,如顾颉刚、佟晶心等诸位先贤。从这个时期到21世纪初,影戏研究先后在30年代、五六十年代和八九十年代形成过三次相对热闹的小高潮。从整体上看,前两次高潮主要集中在起源与形成、部分区域影戏的调查研究上,80年代以后的研究才在地域上分别涉及了全国各地的影戏,在内容上又广泛涵盖了从历史到习俗、从表演到造型等全方位的问题,整理了一批剧目、音乐、艺人的相关资料。据不完全统计,这二十多年研究论文累计达二三百篇,专著方面有二三十部。

具体就演出形态的研究来说,人们都不同程度地注意到了影戏舞台演出的特殊性和艺术价值,并取得了一定的研究成果。首先,具有地域优势的影戏得到了研究者的优先关注,对影戏的艺术构成、舞台表演、活动方式进行了描述。比较突出的是对河北滦州影戏的调查和记录。自20世纪30年代始,一系列专题研究论著相继问世,如顾颉刚的《滦州影戏》、高云翘的《滦州影调查记》、汤际亨的《中国地方剧研究之一——“滦州影戏”》以及90年代秦振安的《中国影戏之主流——滦州影》等。这些文章主要从实地考察出发,介绍了滦州影戏的历史、舞台、分工等,对其基本艺术框架、演出形制进行了勾勒。但是,毋庸讳言,这些探讨大多流于平面的阐述,对影戏舞台的呈现、艺术的发生机制还缺乏深层次的研讨。其次,值得关注的是1949年以后一批从事影戏演出的艺术工作者以当事者的身份阐发了影戏的演出形态,部分触及了表演艺术的内核。其中以虞哲光的《皮影戏艺术》和关俊哲的《北京皮影戏》为代表。前者在简述我国影戏历史、概述各地影戏的基础上,重点说明了现代皮影戏的制作方法、舞台技术、创作手法以及造型设计等问题。应该说,虞氏的理论和实证性的研究影响了我国现代影戏的走向,而且他作为艺术工作者来从事这项工作,尤得其中三昧。关氏的著作以北京传统影戏为研究个

案，注重影戏艺术的实际运作，在影人造型、影偶雕制、舞台美术、表演动作、舞台效果等方面用力甚勤。同时，他试图将艺术进行传统与当代的嫁接，在现代影戏中融人民间影戏的艺术经验，在新式影戏人物的设计上也进行了这种尝试。注重艺术的可操作性是这类学者研究取向的共性。崔永平的《怎样演皮影戏》详细介绍了影戏演出的各个环节，他依据自己的实践经验，从舞美、灯光、布景、配音，到艺术造型、操纵表演、特技的运用等，均作了技术层面的阐述，宛如一部教科书。与此同类的专著还有湖南省木偶皮影团的李桂香编写的《传说的皮影戏·湖南皮影戏篇》。总体而言，这些文艺工作者的研究主要集中在以现代影戏为考察对象的舞台、操纵两大方面。

此外，各地文化部门的研究人员对当地影戏也进行了资料搜集和整理，尤其在造型、音乐等方面，有突出的贡献，为我们提供了至为重要的资料。这方面的成果主要有《皮影戏音乐》、《冀东皮影戏专辑》、《乐亭皮影》、《乐亭影戏音乐概论》、《河北皮影·木偶》、《皮影史料》、《凌源皮影音乐简介》、《凌源皮影戏唱腔选》、《辽南皮影戏音乐》、《川北皮影戏》、《腾冲皮影》、《皮影艺术的魅力》、《咸阳皮影》、《青海皮影》、《甘肃民间皮影艺术》、《中国孝义皮影》、《环县道情皮影志》等，冀东影戏的相关成果尤为突出。在这些成果中，近两三年出版的《河北皮影·木偶》和《环县道情皮影志》分别对当地影戏的历史、表演、声腔音乐、操纵等内容，进行了详细的介绍，与其他著作多集中于音乐或造型的介绍相比，更为全面、细致。

台湾省高雄县的文化部门和一些学者，也对台湾影戏的班社、艺人、剧本、音乐、影偶造型等进行了整理、记录和研究，已有石光生的《重要民族艺师生命史——皮影戏张德成艺师》、《皮影戏艺师——许福能艺师生命史》、《蔡龙溪皮影戏文物图录研究》，以及邱一峰的《台湾皮影戏》、《光影与梦幻的交织——许福能的生命历程》，陈忆苏和卢彦光的《高雄县皮影戏五戏曲团研究报告》，金清海的《皮影艺人——张春天生命史》、《合兴戏团研究》等众多成果问世，在剧本方面更有《皮影戏——张德成艺师家传剧本集》15册整理出版。这些成果都为我们提供了宝贵的参考资料。

80年代以来，大陆高校的一些学者也开始关注影戏，并从学理层面来审视影戏演出形态。他们将田野调查的感性认识与艺术的基础理论相结合，不同程度地考察了影戏的生命活态、舞台运作和造型风格等。江玉祥教授的专著《中国影戏》及其在台湾出版的增订本《中国影戏与民俗》堪称其中的代表作。江教授力图从民俗学的视角来把