



# 中国皮影戏

韩牧莘



## 代“前言”

我自幼喜欢看皮影戏，特别爱听皮影伴奏的四弦（四胡）。我十几岁开始买京胡、二胡、板胡和四胡，这几件拉弦乐器我都喜好，每晚练习三个小时左右。又多于各地琴师交往学习。使自己达到了专业琴师的水平，又寻找机会，随职业影团当场伴奏。

也因此我对皮影台上各种行当非常熟悉，形成热爱，长期积累有关资料，遂有以下各章论述。

此外我也曾用口琴、电子琴配合四胡为皮影伴奏。但口琴一般 C 调用不上，需用半音节口琴 F 调 $\#F$ 、G 调才能配上。电子琴用调也如此。

笛子、扬琴等用调也这样。

C 调口琴，经换吹，也可得 F 调。但只此两调。

戏剧音乐用调，虽多在 F、 $\#F$ 、G 调之间，据嗓音条件，多用 $\#F$ 。

韩牧革

2009年3月10日

# 目 录

第一章 中国皮影戏在各省市的分布·····	(1)
1. 摘自《音乐知识词典》附录三	
2. 《中国戏曲曲艺词典》摘录	
第二章 中国皮影戏的概况和论述·····	(3)
中国影戏略史及其现状 顾颉刚遗著·····	(3)
冀东皮影戏历史沿革及其艺术特色·····	(40)
皮影艺术漫谈 王乃和·····	(52)
皮影戏漫谈 韩牧苹·····	(128)
第三章 伴奏音乐·····	(145)
第四章 影人(及影物)·····	(146)
第五章 报刊所载皮影信息·····	(162)
第六章 单出影的典型介绍·····	(234)
第七章 唱腔中的典型唱段·····	(294)
1. 《青峰山》小旦平调典型唱段·····	(295)
2. 《青峰山》老生平调典型唱段·····	(300)
3. 皮影小旦《好一个万花山哪》·····	(304)
4. 唐山皮影伴奏曲·····	(306)
5. 《连环计》乐亭影·····	(313)
6. 《讨荆州》乐亭影·····	(317)
7. 《骂王朗》乐亭影·····	(319)
8. 《五锋会》“封官”一段:宋神宗皇帝·····	(322)
9. 《五锋会》青衣等各角色选段·····	(328)

# 第一章 中国皮影戏在各省市的分布

## 1. 《音乐知识词典》P<sub>699-700</sub> 附录三

### 全国主要皮（纸）影戏分布表

#### （陕西省）

陕北皮影碗碗腔	宝鸡碗碗腔
老腔	板板腔（又名弦板腔）
陕西道情影戏	弦子戏（又名高腔戏）
八岔戏皮影	汉调二黄皮影
秦腔皮影	华剧
拉花戏	八步景

#### （湖南省）

湖南皮影戏	衡山皮影戏
-------	-------

#### （其它各省、区、市）

河北乐亭影戏（滦州影戏）	浙江海宁皮影戏
河南影子戏	山西羊皮戏
山东皮影戏	安徽皮影戏
	江西皮影戏

福建纸影戏

北京皮影戏

(又称皮猴戏)

湖北皮影戏

广东纸影戏

青海灯影戏

东北皮影戏

## 2. 中国皮影戏《中国戏曲曲艺词典》摘录

【遏工腔】盛行于陕西礼泉、富平一带

【八步景】盛行于陕西南部安康一带

【老腔】盛行于陕西潼关、华阴一带

【碗碗腔】陕西华县、大荔地区

【弦板腔】流行于陕中、西部地区

【商洛道情】流行于陕南商洛地区

【关中道情】陕西乾县、周至等地

【安康道情】陕南安康、汉中等地

【陕北碗碗腔】绥德、米脂一带

【安康越调】安康、旬阳一带

【乐亭影】也叫滦州影或唐山皮影，流行于河北省东部及东北三省，影响深广。

【龙溪纸影戏】流行于福建省，纸制人物

【潮州影戏】纸影剧种流行于广东汕头、梅县地区。香港、台湾也有演出。

## 第二章 中国皮影戏的概况和论述

### 中国影戏略史及其现状

顾颉刚 遗著

#### 影戏之起源

影戏之起源必为模仿人演的戏剧，无论在名义上、制度上，此义皆显而易见。但人演的戏剧经过若干变迁方成为今之戏剧，则原始之影戏必非即今之影戏，亦为当然之事实。按中国戏剧在世界各文化古国中，其形成虽为最晚，而其起源却极早，并不较希腊印度为迟。王静安先生《宋元戏曲史》谓歌舞始于古之巫覡，至今学者无异言。而在春秋之世即已有可信之关于优人之记载，如优施、优孟等。虽曰巫与优未可即以后世戏剧目之，而后世戏剧却实由此二者推演而出。则在此巫优尚未被视为戏剧之世，但其既确属戏剧之前身，则即有被其他戏剧模仿之可能，实亦必然之理，未可尽视为推想也。

但是模仿人演之戏剧，尚有傀儡戏一种，傀儡后世亦名曰宫戏，以偶人模仿真人，较影戏之借灯取影为接近，则其兴起必较影戏为古，可以断言。影戏与傀儡后世多有混为一谈者，亦有虽能分别，而仍不能免于举此及彼之纠葛；欧美学者，研究东方文化，致力虽勤，方法虽密，但于影戏与傀儡二者多不能别其一是二。此虽由于彼此社会环境相隔过远，但亦足见二者结缘之深。傀儡之见于记载，时亦颇古，据云周穆王时已有之。如：“周穆王西巡狩……有献工人名偃师……所造能倡者……趋步俯仰信人也。功夫锁其颐则歌合律，捧其手则舞应节，千变万化，惟意所适……剖散倡

者……皆傅会革、木、胶、漆，白、黑、丹、青之所为……”（《列子·汤问》）

《列子》书出后人伪托，原不足信，且其所言，亦太离奇，即在今日亦未见有“歌合律”、“惟意所适”之傀儡，况在周代，傀儡纵已兴起，但为时亦不甚久，尚在草创时期，何能若是神妙。但如唐段安节《乐府杂录》所载汉高祖被冒顿围于平城，陈平探知冒顿妻阏氏奇妒，乃造木偶人作妓女状舞于城埤间，阏氏见之以为真人，恐城下，冒顿必纳妓女，乃解围去。史虽不细载，亦著其事，则又属可信者。在汉初傀儡即能有如此效用，必非陈平仓促间所能创出，必其已有甚久之历史，则傀儡在周代已有，亦属可能之事。

陈平所造者为妓女像，而《列子》所纪亦为倡者，倡与优古者无别，亦可见傀儡自始即为模仿戏剧之动作者。

影戏之性质与傀儡全同(后人之所以每将其相混者，亦即因此)，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。

## 汉代之影戏

影戏起源，虽有在周时之可能，但绝未见于记载，直至西汉之世，始见有关于影戏消息，但尚未明显，且已后于平城故事远矣。

宋岳珂《程史》云：

“秦始皇作曼延、鱼龙、水戏，汉武益以幻眼、走索、寻撞、舞轮、弄碗、影戏……”此言汉武帝始作影戏，似在此以前未有影戏者，与前此假定影戏始于周者大异，不知即此亦无根据，汉武帝尚未能作影戏也。按“曼延”等即后世所谓百戏，武帝元封三年曾作角抵戏，后世又谓角抵为百戏总名，而独不见云作影戏。汉时百戏皆在平乐观，而张衡《西京赋》赋平乐观事，各戏具备，李尤《平乐观赋》亦如之，但俱不见影戏之名。然武帝虽不作影戏，而确与影戏有关，其言亦不为无因也。盖缘帝与李夫人之

事而来。《汉书·外戚传》云：

“李夫人少而蚤卒……上(武帝)思念李夫人不已。方士齐人少翁言能致其神，乃夜张灯烛，设帷帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步。又不得就视，上愈益相思悲感，为作诗曰：‘是邪非邪，立而望之。偏何姗姗其来迟，令乐府诸音家弦歌之……’”

方士致神之说，荒诞不经，昔时虽有人信之，但其说亦颇不能自圆也。即令果有鬼神，其说亦不可通，李夫人在死前容貌已早衰毁矣。如：

“初，李夫人病笃，上自临候之。夫人蒙被谢曰：‘妾久寝病，形貌毁坏，不可以见帝。愿以王及兄弟为托。’上曰：‘……一见我属托王及兄弟，岂不快哉？’……上复言欲必见之，夫人遂转乡歔歔而不复言，于是上不说而起。夫人姊妹让之……夫人曰：‘所以不欲见帝者，乃欲以深托兄弟也。我以容貌之好，得从微贱爱幸于上……上所以牵牵顾念我者，乃以平生容貌也；今见我毁坏，颜色非故，必畏恶吐弃我，意尚肯复追思闵录其兄弟哉？’”(同上)

更何来好女子之貌，岂其死后又能反其“平生容貌”耶，此乃方士知李夫人之美，故作好女子之形貌，以市其伎俩耳。其所致者，自非鬼，亦非人，猜想之，乃即影戏所用之影人耳。观其夜张灯烛，设帷帐，令帝居他帐，则与影戏之设备全同。而武帝所见之影，则更与影戏无异，如不能就视，如坐而步。最明显者，为其诗之所表现。“是邪非邪”，已有不全似李夫人形貌之感觉，正与影戏之不合真象处相同。而“立而望之，偏”，尤得其神，其“偏”之一字，苟非为影戏直无法解释其意义，若既知其为影戏之作用，其字遂成画龙点睛之笔矣。

此事虽可证明为影戏作用，且其影戏已甚完备，但必须注意者，此时影戏尚在秘密中，未至公开之时期，故方士之流方能据为奇技以播弄之于帝王之前。若影戏在此时已甚通行，或且为武帝已立之百戏者，则方士再能敷衍夸诞，武帝再十分为思念李夫人而昏迷，方士亦不敢玩其伎俩于帝王之前而自取败戾矣。



不但西汉之世影戏未见通行，即在其后经过许久时期，影戏亦尚未通行于世也。宋高承《事物纪原》纪影戏亦用武帝与李夫人事，而于其下云：“由是后有影戏……汉武以下无闻。”其在汉后之情形，可以窥见也。清魏崧《壹是纪始》更据《事物纪原》之文，谓影戏始于汉，亦指其见于记载而言，然观于《汉书》所载李夫人事，其影戏已完备若是，决不能至汉始有而以前无闻也。

至于何以在周秦之时已具有影戏之可能，而汉时确知已有甚完备之影戏，而在其时及在其后仍不见于记载，实为一大疑问。或者即因其为夜间之艺术，无机会表演，遂致秘而不彰，乃致为方士之流所保存，而其制作亦因为少数人所有者，虽实际亦有进步，而只为知之者鲜，遂至无有记述，直若世界真即无其存在者。

今者颇有人疑，汉武帝通西域，为中西交通之一重要开展，彼此文化交流极多，中国艺术多受西域影响，或者即直接由其传播而来，则此影戏或即其中之一种，而非中土所固有者。然西域新输入之事物，多见记载，至今皆有脉络可寻，惟此影戏亦付阙如，实未可以例外视之。且新入之物苟为人觉，在专制时代，必贡之朝廷，何武帝受方士之愚弄，虽疑之而不能觉也，是以影戏必为中国固有艺术无疑。正不必趋时而谓其为外族之所输入也。

### 隋唐之影戏

齐如山氏著《故都百戏图考》，其论影戏源流云：

“按此戏当然始于陕西，因西安建都数百年，玄宗又极爱提倡美术，各种技艺由陕西起者甚多，则影戏始于此亦在意中。且西安现时仍有此戏，汉中一带尤为风行，其所用皮人较北京之大者尚长三寸余，油绘皆精，舞动之技术亦较北京巧妙。流传之影戏亦颇高雅……是可证影戏之初实发源于此也。”

此说虽无史籍根据而仅为一种悬想之假定，但颇为有理。据吾人所知，在汉时已有影戏，且已甚完备，而西安为汉、唐所共都，文化艺术自易相承，更以今日现状推

定唐时影戏当已盛行，再参以宋代影戏之盛，其不能突然而起，无源而来，必由于前代之所遗留，则在任何方面此假设皆可成立，惟以其始源归之唐玄宗之提倡，则稍有短视历史之嫌，若谓为由唐玄宗之提倡而兴盛则乃较为近是。以虽无史籍明文可稽而玄宗确有提倡影戏之可能也。杜佑《通典》云：

“炀帝大业二年，突厥染干来朝，帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都……六年诸夷大献方物……乃于天津街盛陈百戏，自海内凡有伎艺无不总萃……”（卷一四六《散乐》）

又云：

“大抵散乐杂戏多幻术……玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之……”（同上）

隋时所谓“自海内凡有伎艺”，虽未明言俱有何艺，但据前所述汉时影戏情形观之，则亦必有影戏在内，因自汉至隋为时已极久，影戏既存在于世界，终不能永保其秘密。至于唐玄宗所搜求之散乐杂戏，据《通典》所载虽只为：大面，拨头、踏摇娘、窟儡子等，而不言及影戏，但却有与影戏相近之窟儡子。窟儡子即傀儡子与影戏，人多不能别其异点，是以多连带混称之。然则既有窟儡子，当亦即有影戏也。或者影戏在隋、唐之世，属于傀儡子之一种，举窟儡一种总名即包有各种傀儡戏及影戏在内也。至于玄宗以各杂戏为非正声，置教坊于禁中以处之，观《通典》之文似颇不满于所谓百戏，实则即为爱好提倡之明证，不然弃之可也，何为而置教坊以处之。此非故为其说，实有各种艺术史迹，足以证明。且各种艺术之演变其始也多为野生的，乃进而为城市的，终由在上之提倡，而影响于在下的一般民众，而致其道大行。凡能盛极一时之艺术，其变迁不如此者盖甚少。其他各戏由玄宗之提倡而兴盛既有史籍可稽，而影戏当亦不能例外。

此外尚有一点可推测影戏已极盛行，即变文之盛行是也。唐时佛教极盛，因之一般民众生活习惯莫不受佛教影响，但佛教教义，深奥高远，非中下阶级人士所能领略，而一般人所染受者乃为佛教通俗化之故事。是以佛教教义虽非一般人所能明了，而佛

教故事却早家喻户晓，其缘故即由此佛教通俗化之故事所传播，佛教通俗化之故事即为变文。变文体裁大致为七言或十言的长篇韵文，语意都极通俗，演说佛教故事便于记忆传诵，此种变文在今日尚有一部分存在，可供吾人之研究，即敦煌石室发现的变文。变文后演进为宝卷，其内容形式虽有变更，而主题未改，益便于妇孺，至今南中各地尚有许多流行之宝卷，而被一般妇女信为佛教的经典，其影响之大可以想见。元明以来，宝卷多作为影戏的剧本，其体制极为合度，似非偶尔采用者所能做到。因此可知其在变文尚未成为宝卷时代即已与影戏结缘，或且即为宣传佛教者所利用，以之宣传其教义，因之二者并盛行焉，亦属意料中之事。因影戏虽为一种艺术，但其本身组织简单，需要外界充实其力量，以此遂为其他有作用之宣传者所利用，此例在今日尚极易寻，唐代亦未可定其必无，旧瓶装新酒之办法，在任何时期皆有发生之可能。

## 两宋之影戏

宋人笔记，记影戏者甚多，与前此之绝不见道及者绝异，因之许多学者皆认为影戏始于宋代，在宋以前中国无有影戏。以现有史料观之，其言不为无据，但世事未可执一而论，未必无记载即实无其物。以吾人观宋代影戏见于记载者之盛，可断为必非新兴起之艺术所能有之现象，试略就其易见者述之。高承《事物纪原》云：

“宋朝仁宗时市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰，作影人，始为魏蜀吴三分战争之像。”（卷九《博弈嬉戏部》）

说者据此遂谓宋仁宗时始有影戏，不知三分之事极繁重，战事之像，尚为今日拿影者极畏惧之工作。若影戏在此时方创始，必不能胜表演魏、蜀、吴战事之任务。按此乃影戏始以三国故事为题材，非至此方有影戏也。宋时三分故事极为时兴，各家笔记多有记载，而说三分者又多为社会负盛名之艺人，影戏取之以为题材，无非欲变其表演方法，以期多吸引观众而为发达其营业计耳。其事正与今日之戏剧或电影之以社会哄传的实事或著名说部，以及彼此互换，戏剧取法电影，电影拍照戏剧之作用相同，

亦与影戏在其他时代之模仿当时盛行之艺术者全合，故此以三国故事为题材之影戏为最新之影戏或最出名最叫座之影戏；而其他之影戏(或即尚以变文为剧本者)固尚存在也。即以其文字观之，亦谓影戏乃旧有，至此始以三国事为题材，故曰“始为魏蜀吴三分战争之像”，而不曰始“作影人”也。其“加缘饰”者，谓由讲三分之话本改为影戏话本也。其曰“作影人”者，或谓专为此三国故事特作影人也。因影戏无论如何取材于他种艺术，而亦有其特殊独立之艺术意味，其剧本只能谓与其他话本“颇同”，而不能“全同”，故有改作之必要。至于影人，三国故事中之人物，与通常之故事所有者尤其是佛教故事中者相去太远，故亦有专作之必要。是以若谓此三国故事之影戏即为影戏之原始，无论在任何问题上皆有说不通之处也。

影戏在宋代不但已见记载，即其制度已略见梗概，与现今之所有者相较，相去已不甚远，如耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》所云：

“凡影戏……初亦素纸雕簇，后用彩色装皮为之。其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半。公忠者雕以正貌，奸邪者以之丑貌。盖亦寓褒贬于世俗之眼戏也。”

“更有弄影戏者，元汴京初以素纸雕簇。自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏……(卷二〇《百戏伎艺》，吴自牧《梦粱录》)

皆已指出影人之作法及其所演之内容，而《梦粱录》更详于制作，如《都城纪胜》只谓装皮为之，而不言其为何皮，《梦粱录》则曰以羊皮雕簇，今之影人，亦尚有以羊皮制者。可见宋之影戏已甚接近于今之所有矣。

影戏在宋代与其他百戏一般兴盛，并不似前此之向隅。孟元老《东京梦华录》云：

“崇、观以来，在京瓦肆伎艺”……董十五、赵七、曹保义、朱婆儿、没困驼、风僧哥、俎六姐，影戏。丁仪、瘦吉等，弄弄影戏……其余不可胜数，不以风雨寒暑。诸棚看人日日如是……”(卷五《京瓦伎艺》)

“弄影戏”不知是何影戏，但假定其为一种特殊影戏，当无大误。至其他各伎艺则即所谓百戏也。此处最可注意者，影戏不但与百戏同其兴盛，且迹其情形，似亦为

白日演出者，今之影戏尚以夜演为常，偶在白昼，视为特例，不知宋时早已白昼演之，此亦可见宋时影戏兴盛之程度矣。不只此也，尚有甚者，如：

“诸门皆有官中乐棚，万街千巷，尽皆繁盛浩闹。每一坊巷口，无乐棚去处，多设小影戏棚子……”（《东京梦华录》卷六记正月十六日夜）

此之所谓小影戏棚子，不知其与影戏棚子有何分别。然其必与影戏有极重关系可以断言。若即为影戏棚子，则其为数之多，将不可以数计，因官中乐棚，究不能有很多，而每一坊口无乐棚即设影戏棚，其数倍于乐棚将不知若干。则市民对于影戏之认识必较其他杂戏为俱深，亦不难由此推定之。

至于宋时影戏所以盛行，必由唐代之盛，积渐而来，无可疑义。《故都百戏图考》谓汴京之影戏即由西安流传而来，言颇近理，因二地不但距离不为甚远；交通尽有频繁可能，更以其同为帝都所在，凡百伎艺莫不趋之，都城既由西安而汴京，影戏当亦随之而去，所谓帝都所在，人文荟萃，百艺云集者，例外实为罕逢，盖为名者趋于朝，为利者亦莫不趋于朝，艺术之市场随帝都而转移，亦事理之必然也。吾人既知影戏之由西安而汴京之故，则其由汴京而杭州，亦可不烦解而喻矣。

靖康难后，高宗南渡，江左偏安日久，国难创痛尽被娱乐所磨灭，因之君臣上下惟以嬉游为事，上好下甚，相习成风。加以杭州天然形胜，远过汴京，是以一切繁华俱驾旧都而上之，即以影戏一端而论，亦可窥其全体矣。周密《武林旧事》卷六记杭州当日“诸色伎艺人”，其弄影戏者，共有：

贾震、贾雄、尚保义、三贾（贾伟，贾仪、贾佑）、三伏（伏大、伏二、伏三入）、沈显、陈松、马俊、马进、王三郎（升）、朱佑、蔡谿、张七、周端、郭真、李二娘（队戏）、王闰兴（女流）、黑妈妈（王升、王闰兴亦见《梦梁录》）等二十余人，较之《东京梦华录》所记多出三倍，其盛况可知。

此时影戏亦有社的组织，与其他百戏同，且亦能承应内廷。影戏的社名为“绘革”，对于其影人之作用指明颇为扼要，其事亦见《武林旧事》，其记当时“社会”有云：

“二月八日为桐川张王生辰，震山行宫朝拜极盛，百戏竞集，如绯绿社(杂剧)、齐云社(蹴球)、遏云社(唱赚)……雄辩社(小说)、翠锦社(行院)，绘革社(影戏)……”(卷三)

据此则影戏在南宋之时已为宫廷艺术，比北宋时只演奏于瓦肆中者地位提高很多了。其较为盛兴，是亦当然之现象，最可使人惊异者，影戏之名在此时应用非常广泛，据《武林旧事》卷二所载，当时灯品中有影戏沙灯、羊皮灯(妆染之法如影戏)；卷六又载食品中有鱼肉影戏与狍鲆鱼、糟猪头等并列，可见其无往而非影戏。其势力之大有如今日之“化学”、“机器”、“摩登”等名词无施不宜之势。该时影戏势力膨胀到如此，实可奇异。其在城市如此，在乡间当亦受其熏染，如所谓“村落百戏之人，拖儿带女，就街坊桥巷，呈百戏技艺，求觅铺席宅舍钱酒之资”(见《梦粱录》卷二〇《百戏伎艺》)者，其所呈百戏中当亦有影戏在内。以其时影戏即如此发达，则村落之人，亦必习之，不然恐不能在城市中觅钱糊口也。

影戏既发达，而雕镂影戏者遂亦成为专门职业，此亦属必然之事，因其供求关系，不能不如是也。《武林旧事》虽列之为“小经纪”，但既成一行，则从事者必非极少数人，苟其职业不能维持其生活，则亦必无从事者。即以此一点观之，亦可以间接明了影戏在当时之兴盛情形为何如也。

## 元代之影戏

元人以游牧民族崛起北方，吞金灭宋入主中原，旧日繁华无不受其蹂躏而瓦解冰消，惟娱乐之事以其习俗人人已深，决非一时所能移易，是以宋之百戏虽在兵燹乱离之后，而为一般人所保留者当复不少。元人虽无暇讲求文治，但恃其雄强兵力，拓张版图，当日其势力远及欧洲，欧人在历史上至谓为“黄祸”，谈虎色变，今日尚深留印象于其地之人士，其盛况可以想知。而文化在无意中亦因其军事政治力量而远及彼土，即以影戏一项而论，在元时固已无若宋时之兴盛记载，但在波斯却有中国影戏表演，如

波斯历史学者瑞士德·安定(Rashid Oddin, 约 1248——1318)曾说:

“当中国成吉思汗的儿子在位的时候,曾有演员来到波斯,能在幕后表演特别戏曲,内容多为国家的故事……”

此处所谓特别戏曲,据其在幕后表演观之,当为影戏无疑。至其内容多为国家的故事,则为尚用与讲史书者相类之话本也。此时不但在波斯,即阿拉伯半岛一带,亦莫不受其影响,而土耳其之影戏受中国影戏之影响极大,其种因当亦在此时。至中国影戏演员何以能随军事力量而入欧洲,则必为当时在中国本土极为盛行,其人并非为其影戏之营业而去,实乃随军而去。其虽能演影戏而未必即为影戏营业者,或者影戏在当时已为一般人所熟习,军队中遂亦多有习之者,其情形正如今日军队中开同乐游艺会时多有能歌旧剧者。军人非有长时间可以习剧,其所以能歌者以旧剧最为风行,几乎无人不好之,而亦无人不歌之也,其歌之佳否虽不必问,但若非旧剧风行现代,至家喻户晓,则必不能如此。由此亦可测见元时中国本土影戏之盛行,为何如也。

### 明代之影戏

在清以前,影戏皆只曰影戏,从无冠以地名者。隋、唐以前影戏未见记载者固无论矣,即在南北宋时影戏已极兴盛,亦未有汴京影戏或杭州影戏之名,而皆只曰影戏。乃至清而滦州影戏其道大行,一切地方影戏之名皆为所掩,有独霸称尊之势,因之谈影戏源流者亦多有影戏始于滦州之说,故将一切创始之情形及传说亦俱附会之于滦州影戏,影戏历史遂无端缩短四分之三以上,且其谓滦州影戏创始于明万历年间,地点乃在关东,于清康熙间始入关而后盛行于各地,亦显与史实不合。按滦州影创始当在明初,至少万历时关内已甚通行矣。此处所谓创始,乃专指滦州影而言,并非谓以先之影戏。滦州影既有其特殊之组织,故谓之为创始亦无可。然论其实,其戏只可谓之改造,不能谓之创始,以其确实有来源也。其故,盖亦由于移民,光绪《滦州志》卷八云:

“元以前滦为边地，为割据，尚才武，习戎马；而声教未被，以文学著者殆寡。明成祖定鼎燕京，徙民以实畿辅，右文治而左武功，滦俗乃文武并尚，多以科名起家……”

此虽未言及影戏，却极与影戏有关。按《明史·成祖本纪》云：

“永乐元年……八月己巳，发流罪以下垦北京田。甲戌，徙直隶苏州等十郡、浙江等九省富民实北京……”

元代影戏极兴盛，已见前述，而浙江为南宋故都所在，其流风余韵，虽经变乱，当尚未坠，凡百戏剧当亦较他地为精，况元人执政未久即归灭亡，至此又被移北来，其故土之娱乐必尚多有习之者。滦州前既为边地，人口自必稀疏，势必多用此新移来之民以实之。是以当日新移之民必较土著为多，此辈移民由文化成熟娱乐繁华之乡，而乍入此边塞荒凉之地，生活必极不习惯，而对于故土所有自必更为眷恋，影戏在南中既极兴盛，至此乃因情形需要而复兴起来，实亦必然之事。但既居新地，则生活习惯亦必受新环境之影响，因此复兴的影戏遂亦具有新的色彩，面目大异旧观，而非旧有者所能范围，然终以旧日遗产过于丰富，而此新的影戏遂较其他各地所有者为佳，影戏之名乃渐为滦州所据有，日久人乃皆知有滦州影而不知其由来矣。

明成祖移江、浙之富民实北京，则当日京城内江、浙之新移民当亦不少，且元代影戏已极盛，其在明初都中影戏必已有之，但不甚佳，及滦州影既兴，流入京师，影戏地位乃为其所占有。

滦州影戏何时至北京已不可确知，但至晚万历时滦州影在京已极盛，故作《滦州影戏小史》者乃得以其时代据为影戏创始之时代。更可知者在万历之时都中宣卷之风最盛，其所宣之卷即变文后裔之宝卷，影戏与变文在唐时已行结缘，而今之业影戏者彼此相询尚曰宣卷，而不曰唱戏，可见其与宝卷之关系，必自变文时代即永未脱离，且日行亲密也。黄育榭所著《破邪详辩》一书载宝卷共六十余种，而其著作年代皆在万历、崇祯间，此时之宝卷如此，影戏亦不难知矣。



至“滦州影”之入北京，其原因当亦不外由于帝都所在，易于为利，与其前此之由西安而东京而杭州者正无以异也。

此外更有足证明者，今日山东尚有影戏，且亦极盛，论其体制，则与滦州影相同者甚多，而又有绝不同者，但大致尚相近，可见其必为同源，推其所由，今日山东之影戏必为明初自杭州由运河北上经山东而与当地戏剧或其他艺术结合而成，决不似滦州影大兴以后所传入者。影戏即能由杭州而北来，亦无非以北京为当日帝都之故，若近在畿辅之滦州而其影戏反不能入都者，乃必无之理也。

关东之始有滦州影戏，其故当亦有二端，一由于人民之自然迁移，一由于战争之结果。因至明中叶以后滦州既极繁庶，而一般细民谋生较难，乃群趋而之关东，其地特有之影戏，遂因之输入。满洲兴起以后，为明边患其时极长，并曾数度入关，而滦州皆为兵事所必经，战争虽最能破坏建设，亦最能传播文化，影戏因满人之侵入而出关者，其数当不下于人民自然之迁移所带往者。至后影戏又投满人之所好，是以在关外乃亦大兴，及明亡后遂又随之入关，与关内旧有者合，而通行海内各地矣。

初明成祖疑惠帝亡海外，欲踪迹之，且欲耀兵异域，示中国富强，乃于永乐三年命宦者郑和下西洋。郑和在三十年间奉使七次，经历爪哇、暹罗等三十余国，其最远之地且达非洲，所取得之“无名宝物不可胜记”，其于当日(十五世纪之初)之中西交通，影响所及，极为重大。则在其时内地盛行之影戏因之流于海外亦实有可能，而今日东方各国除中国外，日本、爪哇、暹罗、缅甸、印度等地皆有影戏，而与中国所有者相同处甚多，且其时又俱晚(大约皆始于十六、七世纪)，则谓其皆曾受中国影戏影响，亦非无据之谈也。

### 清代之影戏

“滦州影戏”之兴起，必在明初，已如上述，然其见于记载则始于清嘉庆《滦州志》卷一。其记滦州风俗，谓正月十五前后城市及乡村必演影戏，当时之演法为：

“用木板筑小高台，后围以布。前置长案。作宽格窗，蒙以棉纸。中悬巨灯。乃