



教育部人文社会科学
重点研究基地重大项目

《中国皮影戏的历史与现状》丛书
康保成 主编

海
峡
两
岸

潮
州
影
系
研
究

邓琪瑛 著



大象出版社

中国皮影戏的历史与现状 / 康保成 主编

海峡两岸潮州影系研究

邓琪瑛 著



大象出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

海峡两岸潮州影系研究/邓琪瑛编.—郑州:大象出版社,2010.6

ISBN 978-7-5347-5905-5

I. 海… II. ①邓… III. ①皮影戏—研究—中国
IV. ①J827

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 091946 号

中国皮影戏的历史与现状 / 康保成主编

海峡两岸潮州影系研究

邓琪瑛 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 6 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 1/16

印 张 21.25

字 数 354 千字

印 数 2500 册

定 价 49.00 元



目 录

绪 论 / 001

第一章 潮州影的历史演变 / 005

- 第一节 潮州影与关中影的渊源关系 / 007
- 第二节 潮州影直接来自南宋说补正 / 015
- 第三节 明清时期潮州影的流传情况 / 016
- 第四节 近代以来海峡两岸潮州影的分途演进 / 021
- 本章小结 / 025

第二章 潮州影的生存环境与艺术氛围 / 027

- 第一节 潮州影的地理人文环境 / 028
- 第二节 潮州影与剪纸、灯影、纸影、铁枝木偶戏 / 030
- 第三节 潮州影与潮州歌册 / 041
- 第四节 潮州影与佛曲、白字戏、潮调 / 045
- 第五节 潮州影与官音戏 / 050
- 本章小结 / 055

第三章 潮州影与民俗 / 057

- 第一节 潮州影与驱邪 / 060
- 第二节 潮州影与巫术 / 062

第三节	潮州影与佛教 / 067
第四节	潮州影与禁规 / 073
第五节	潮州影的戏神崇拜 / 078
本章小结	/ 082

第四章	潮州影的艺术形态 / 085
第一节	陆丰影戏的演出形态 / 087
第二节	陆丰影偶、制皮技术与技艺传承 / 091
第三节	陆丰影戏的剧本 / 096
第四节	潮州铁枝木偶戏的源头与雏形 / 101
第五节	潮州铁枝木偶戏的戏班组织 / 105
第六节	潮州铁枝木偶戏的艺术形态 / 111
本章小结	/ 119

第五章	潮州影在大陆的唯一遗存——陆丰影戏 / 121
第一节	陆丰皮影剧团的发展与现况 / 122
第二节	民间业余戏班的发展概况 / 129
本章小结	/ 130

第六章	台湾影戏史略 / 133
第一节	潮州影向台湾的传播 / 135
第二节	明清时期的历史发展 / 140
第三节	日据时期的历史发展 / 144
第四节	光复后外台戏的发展与没落 / 151
第五节	光复后内台戏的发展与没落 / 160
第六节	1982年后的发展与现况 / 172
本章小结	/ 180

第七章	台湾影戏的艺术形态 / 183
第一节	传统影戏的演出形态 / 185
第二节	传统影戏的演出程序 / 190
第三节	传统影戏的戏场变革 / 193
第四节	传统影戏的影具制作 / 195
第五节	传统影戏的影偶造型 / 197
第六节	传统影戏的操纵技术 / 199

第七节 传统影戏的音乐唱腔 / 202

第八节 校园纸影戏的开拓 / 205

第九节 校园纸影戏的推广 / 212

本章小结 / 216

第八章 台湾影戏的剧目剧本 / 219

第一节 台湾影戏剧本的来源途径 / 220

第二节 台湾影戏剧本的保存与传统剧目 / 222

第三节 台湾影戏剧本的渊源与分类 / 231

第四节 台湾影戏剧本的体式结构 / 236

第五节 台湾影戏剧本的情节结构 / 242

第六节 台湾影戏剧本的语言使用特色 / 245

第七节 台湾影戏剧本的内容取材 / 251

第八节 台湾影戏剧本所反映出来的俗民信仰（上） / 259

第九节 台湾影戏剧本所反映出来的俗民信仰（下） / 262

本章小结 / 273

第九章 台湾影戏的戏班 / 277

第一节 东华皮影戏团 / 278

第二节 复兴阁皮影戏团 / 284

第三节 永兴乐皮影戏团 / 288

第四节 福德皮影戏团 / 292

第五节 合兴皮影戏团 / 297

第六节 华洲园皮影戏团 / 301

第七节 宏兴阁皮影戏团 / 306

本章小结 / 309

第十章 余论：潮州影发展方向之思考 / 311

结论 / 323

附录 / 325

后记 / 328



绪 论

—

中国影戏不但历史悠久，源远流长，而且分布极其广泛。据文献和田野调查资料，我国北至黑龙江，南迄广东，西达甘肃，东到台湾，都有影戏流传。时间上的沧桑巨变，空间上的广袤无垠，使得龙生九子、同源异流的文化现象得以出现。不同的历史渊源、地缘及风格所造成的不同流派，把这门古老的光和影的艺术装点得格外耀人眼目。

最早提出我国影戏流派概念的是著名学者顾颉刚，他在《中国影戏略史及其现状》中说：

影戏在今日不但在北京，在全国各地亦尚有不少地方在残留着，并且按照其所受外界影响之不同而保有极大之差异，约计之可有数大区域。一为陕西，二为川、滇、湖北，三为河南、山西及河北西部，四为河北东部及东北各地，山东所有者为另一种，江、浙、闽所有者又另为一种，广东与湖南所有者同为纸人，当别有来源，或即为最初用纸雕制影人时之所遗留而未改其制法者，其与以上各种皆显有不同。现存影戏之区分，于上七者略足尽之。^①

①顾颉刚遗著：《中国影戏略史及其现状》，见《文史》第19辑，中华书局，1983年8月，第121页。

江玉祥大体上因袭了顾颉刚的说法，提出“七大影系”说，即：秦晋影系、滦州影系、山东影系、杭州影系、湘赣影系、川鄂滇影系、潮州影系。廉振华则以地域风格为基础，把我国影戏分为三个板块，即陕西（关中）影系、滦州影系、潮州影系。秦振安依从这一说法，进一步坐实“三大影系”说。

我们认为，与其使用这样的标准进行过细的划分，不如以历史渊源、地域传播（地缘）及风格为标准，把我国影戏大体分为三大流派更容易操作，其中历史渊源是基础。

中国影戏形成于中唐，形成地在陕西，这不仅是关中影系的主要来源，也是全国影系共同的来源。北宋影戏在此基础上发展得更为成熟，随着宋金交战、宋亡金兴而北迁，成为滦州影的主要来源。宋室南迁，把中原影系带到浙江，再进一步扩展到福建、广东、台湾等地，形成了南方的“潮州影”。

潮州影的本源为陕西影戏，直接来源是南宋影戏。广义的潮州影分布于浙江（含上海）、福建、广东、台湾及湖南等省市；狭义的潮州影指的是以闽南语（或称福佬话）为方言的粤东、闽南和台湾地区影戏。本书以狭义的潮州影为研究对象。粤东包括潮州府和惠州府等地。此区包含了韩江中下游的大半地区。计有海阳、潮阳、揭阳、饶平、惠来、大埔、澄海、普宁、丰顺等九县。惠州府则有海陆丰及汕尾等地。^②雍正九年（1731）又析海丰的石帆、嵇康、坊廓三都置陆丰县。从海丰的先民时代起，至海丰县行政区域的确定，虽几经变化，而一贯均属于惠州府，尔后，外地人称海陆丰两县，为“海陆丰”。海陆丰之东邻，惠来以上一片，人们统称潮州。^③闽南主要指的是漳州，以临近粤东的漳浦、龙溪、诏安、云霄、平和、长泰等县为界限，另外再加上台湾岛。

就目前的生存状况看，粤东陆丰和台湾影戏尚存活于世。潮州影既有与其他影系相同的生存环境、艺术特征及发展路径，也有不同于其他影系而相对独立的特征。由于历史原因，台湾经历过日据时期和两岸分治，所以与陆丰影戏同源而异流，具有自己的发展历程和艺术特色。遗憾的是，历来对于这块领域，学界却少有关注。

笔者推想原因有二：①由于闽、粤两地的影戏已经式微，有些地方连戏班子都找不到，故无法对此展开大规模的田野调查；再加上文献资料缺乏，亦无法从中得其梗概。②从1949年起，海峡两岸处于分治状态，致使大陆地区对台湾影戏的历史及现状所知甚微，而台湾正

②陈春声：《正统性、地方性与文化的创制——潮州民间神信仰的象征与历史意义》，《历史月刊》第1期，2001年，第123页。

③海陆丰戏剧志编写组：《白字戏暂定稿》，第1页。

好又是保留影戏文物资料最丰富的地方，对影戏的研究与改良均有显著的成果。台湾也因为不曾把它纳入“潮州影系”这个同根影脉的体系作有系统的探源与深究，因此截至目前，整个研究范围仅局限在台湾本岛，很难在原有的基础上再有所突破，犹如断了线的风筝无所归依，着实令人感到不足。

笔者曾数次前往粤东进行访问；再加上自幼生长在台湾，对这块土地比较熟悉，利于随时南下作考察，所以具备了研究两岸“潮州影系”的优势与条件，希望能在问题点上有所突破。

二

大陆地区对于“潮州影系”极少涉猎。相关著作仅有江玉祥先生的《中国影戏》、《中国影戏与民俗》，陈郑煊老艺人的《皮影戏杂谈》，叶明生先生的《福建傀儡戏史论》，吕匹先生的《海陆丰戏见闻》，林淳钧先生的《潮剧闻见录》，以及饶宗颐先生编纂的《潮州志》等，内容皆为零星的撰述与介绍。单篇论文有康保成老师等人的《潮州影系的个案研究——关于陆丰皮影的田野考察》，陈荣宗与陈守继的《古老而又新生的海陆丰影戏》，林有钿的《潮州铁枝木偶与皮影戏》，黄长怡的《潮州纸影的历史与现状》和张冬菜的《闽南地区传统影戏探佚》等。上述研究，基本上没有涉及台湾影戏。

台湾地区较早投入皮影戏研究的是吕诉上先生。单篇论文计有《皮猴戏的沿革与台湾》、《台湾皮猴戏考》、《台湾皮猴戏史》、《台湾皮猴戏的发展》及《台湾皮猴戏的研究》等。石光生先生的成果比较丰硕，单篇论文有《台湾皮影戏的历史初探研究》和《论张德成皮影戏“内台演戏记录”（1952—1967）反映的台湾内台戏剧场文化》；著作有《皮影戏张德成艺师》、《皮影戏艺师许福能生命史》、《蔡龙溪皮影戏：文物图录研究》、《永兴乐皮影戏团发展纪要》及《中国仪式剧场艺术的发展与变革》。另有陈忆苏与卢彦光的《高雄县皮影戏五大戏团研究报告》，金清海的《张春天生命史》，以及邱一峰的《光影与梦幻的交织——许福能的生命历程》。硕士论文计有柯秀莲的《台湾皮影戏的技艺与渊源》，吴天泰的《台湾皮影戏剧本的文化分析》，陈忆苏的《复兴阁皮影剧本研究》，金清海的《合兴皮影戏团研究》，邱一峰的《台湾皮影戏研究》，陈樱仁的《台湾地区皮影戏剧本语言研究》。博士论文有彭锦华的《台湾庶民的艺文表述与历史实践——以东华皮影戏团为考察》，金清海的《台闽地区傀儡戏比较研究》。《民俗曲艺》第三期与第四期为影戏专刊，收录有法人施博尔在台湾所收购的剧本目

录与关目。校园纸影戏有陈处世的《影偶之美》、《儿童纸影戏的制作与表演》与《影戏人生》。吴燕招等人的《光和影的制作——纸影偶的制作与演出》。

近几年,影戏论文开始从不同的专业角度切入,不再囿限于传统的文学研究。主要成果有钟荣豪的《多媒体电脑辅助教学学习成效之研究——以皮影戏戏剧为例》、林永昌的《高雄县校园皮纸影戏竞演剧本研究》,林美惠的《西游记的另类阅读——以皮影戏为例》,李美燕的《台湾影戏文化的传承、创新与推广——高雄县竹围国小皮(纸)影个案研究》,李婉淳的《台湾皮影戏音乐研究》,林宏泽的《从文化产业探讨地方文物馆的发展——高雄县皮影戏馆视觉设计规划研究》,陈淑汝的《台湾文化创意产业行销策略之研究——以皮影戏为例》,谢晓婷的《台北偶戏博物馆教育活动初探——以“皮影戏”工坊为例》,陆彦诚的《台湾皮影戏角色造型研究》,邱丽玉的《台湾皮影戏偶服饰之研究》等。以上著作与论文,基本上没有涉及大陆影戏,尤其没有把台湾影戏和潮州影作为一个整体进行比较研究。

香港地区关于影戏的研究不多,仅有杨清意的《香港传统木偶戏探源》,内容涉及了潮州铁枝木偶戏的来源,另有曹本治的《香港的木偶皮影戏及其源流》。

作为我国三大影系之一的潮州影,以其悠久的历史传承,独特的审美价值,旺盛的生命力,屹立在祖国的东南沿海,然而也面临危机,必须进行抢救、保护和研究。本书的主要创新点有:①第一次把海峡两岸的潮州影作为一个整体进行研究。②首次提出潮州影的本源为陕西影戏,直接来源是南宋时期所形成的“南派影戏”,从而对潮州影的源流进行了恰当的说明。③提出海峡两岸潮州影分途演进说。④用对比的方法,将两岸“潮州影”的异同呈现出来。⑤以台湾影戏为参照,提出关于影戏未来的若干思考。

本书的不足之处:①对潮州影由北往南的传播路线无法提出确切的文献根据。②与台湾相较,闽南与粤东的影戏资料太少,对潮州影的全面研究流于失衡与不均。③笔者的音乐与美术水平不足,无法对影戏唱腔及各影派之影偶造型作进一步的比较探索,仅能援用他人的研究成果。



第一章

潮州影的历史演变



影戏作为一门表演艺术，与教化人心有密切的关系。从唐代的“俗讲”与宋代的“说唱”便可窥出端倪。作为中国三大影系之一的潮州影自不例外。艺人们所提供的“大戏”观便反映了它在这方面的具体功能。唐代的政治经济文化中心在陕西，关中影自然成了全国影戏的发源地与传播地。当地人把影戏视为“戏祖”，与潮州影的“大戏”之说不谋而合；加之两大影系皆把皮影戏称作“皮戏”，这些相同点都证实了潮州影来源于关中影。

萧遥天先生曾指出潮州影的传入时间是南宋末期。时因蒙古南侵，宋室将灭，影戏便随着政权的南移传入浙江临安，最后再传到闽南与粤东。这个推说可以参考，却存在一点问题。杭州在南宋时期的政治经济地位，实有利于“南影”的形成；而浙江与福建、广东在自然地理上又连接成了一条东南海路线。濒海的地理位置与频繁的人文交流，自有助于影戏的南传。从这个角度来看，潮州影的直接来源即南宋影戏的可能性非常之大。不过必须指出的是：潮州影不必然在南宋时期就已进入了闽、粤，所以“南宋”在此并不仅仅只是一个时间的概念，还应指涉在这个时期里所形成的“南派影戏”，它正是以浙江杭州为主要中心逐渐往南传播的。

有关潮州影最早的文字记录，出现在明代嘉靖刊本《荔镜记》第六出的“五娘赏灯”——“打锣鼓乐动抽影戏”。“抽影戏”指的就是影

戏的演出。潮州影的记载大都集中在清代,虽仅零星片语,却足以反映出当时演出的盛况。清乾隆年间重修的《潮州府志》记载:“夜尚影戏,价廉工省,而人乐从通宵聚观,至晓方散。惟官长严禁,嚣风斯息。”^①清人汪鼎《雨韭庵笔记》卷二“蛇虎怪异”条记载:“潮州纸影戏亦佳,眉目必现。”卷三“相术”条又云:“潮郡城厢纸影戏歌唱彻晓,声达遐迩。”光绪年间成书的通俗小说《乾隆游江南》第八回也有一段描写潮州纸影戏演出的文字。台湾方面,有清代台南影戏演出的碑刻文字。根据嘉庆二十四年(1819)台南市普济殿“重兴碑记”所立的“禁唱影戏”内容,证明此时影戏已经流行于台湾南部了。

陆丰民间艺人陈维严反映,约在三百多年前,先祖在闽南带皮影分三路向外谋生:一路到台湾,一路到潮州,一路到海陆丰。陈维严现在是第十六代,祖上陈天隐是皮影戏艺人,与甲子镇明末的农民起义领袖苏亚六关系甚密,苏亚六跟皮影学唱白字戏,陆丰民谚有“苏亚六唱白字曲——无字”。^②

把上述文献与民间传说相结合,可以肯定潮州影至迟到了明代已经有了确切的演出活动,其传播中心就在闽南;而清代则是整个潮州影演出的兴盛期,具体表现为大量流通的手抄本与戏班的不断出现。

近代以来(系指1895年台湾割让给日本迄今),海峡两岸潮州影面临了一个极为重要的转变,即分途演进。此时活跃于闽南的影戏开始没落消亡;潮州地区原有的影戏,却逐渐转变成以铁枝木偶戏为主的演出。陆丰则于1957年成立了有史以来第一个公办剧团,在艺术改革中受到好评。但随着社会的演变,公办剧团与民间业余戏班都面临着存亡的危机。台湾方面,由于历经了日据时期与两岸分治,从而也发展出与陆丰影戏同源而异流的影戏艺术。

第一节 潮州影与关中影的渊源关系

潮州影与关中影有许多共同点是过去鲜有人注意到的。如台湾影戏所使用的主乐器——二弦,与陕西弦板腔皮影所使用的主乐器是一样的。台湾影戏演唱的“潮调”,与陆丰影戏演唱的“白字戏”,都有一种极为相似的“拖腔”,同样也出现在陕西弦板腔皮影和阿宫腔皮影里。

过去,闽粤边地方一般的影班有三四十个影人,能表演成百套的戏文。由于演员是隔着一个“影窗”在表演,人们说它是“隔帘表古”(漳潮方言称故事为“古”)。^③“演说故事”在台湾用闽南语表示就叫做“讲古”。这种“讲古”形式与陕西西路皮影的“说书”十分

①(清)周硕勋纂修:《潮州府志》,光绪十九年重刊本,成文出版社,第133页。

②《海陆丰白字戏捫谈》,广东文化网,2004年10月10日。

③江玉祥:《中国影戏与民俗》,(台湾)淑馨出版社1999年版,第216页。

相近,据当地老艺人表示,皮影戏在早期就叫“隔帘说书”。笔者不敢妄言它们一定有某种血缘关系,但的确是一条不可忽略的线索。顺着这条线索寻绎追踪,终于发现潮州影源于陕西西路皮影。

吕诉上先生在《台湾皮猴戏考》里曾提到“西城派”,“潮州影”即“西城派”的一支,也就是西路皮影。他指出:

中国影戏所用的影人,是以东城派为主,与东城派对峙的有西城派。台湾的皮猴戏属于西城派。这两派就是中国影戏的代表。西城派盛行于涿州方面,而北平以西地区——即山西运城、河南、陕西、西安、甘肃等地也属于西城派。但现在已在零落状态。……西城派的影人比之东城派的来得大(约有两倍),它的材料是牛皮,有一分厚。所施的色彩,因为皮厚,明细不了,虽透射光线仍不能浮现。细工自然无法细腻;全体的印象也极为粗鲁。……还有一个理由,是属于剧本的。西城派不用唱本,是用口授随唱的和台湾旧剧的歌仔戏一样,不脱原始形态。^④

台湾影偶使用牛皮材质,雕工确实不如东城派皮影来得细腻精致,却也有股朴拙之美;台湾因保留了大量的手抄剧本,所以没有所谓“不用唱本”的问题,然而在福建漳州和粤东陆丰就曾经出现过口传心授的“提纲戏”(或称“幕表戏”)演出,证明潮州影确实历经过没有剧本的阶段。所以把台湾影戏归在“西城派”是有一定依据的。潮州影与陕西西路皮影相同之处,最主要体现在对“皮戏”的共同称呼与对影戏“大戏”(戏祖)的传统观。这种种迹象皆显示潮州影来源于关中影。

一、台湾与陕西西路艺人均称“皮影”为“皮戏”

闽南与粤东把“皮影”唤作“纸影”或“皮猴”,不过台湾南部大都称“皮影”为“皮戏”(也有唤“皮猴”者),所以一有演出时,大家都会说:“我们去看皮戏吧!”为何改称“皮影戏”?连“东华皮影戏团”的张义国先生都觉得很奇怪,起初亦无法接受这种称法,1971年以前“东华”的全名是“东华皮戏团”,并不称为“东华皮影戏团”,^⑤其英文团名为“TUNG-HUA PI-HIS-TUAN”,大概到了1971年后,当时政府及学者专家致力推广民间技艺,但皮影戏的称法各异,经艺师张德成(东华皮影戏团已故团长)及其子张博国讨论结

^④吕诉上:《台湾皮猴戏考》,《台北文物》第6卷第4期,台北市文献委员会,1958年,第45页。

^⑤1971年以前,台湾所有皮影戏团都叫“皮戏团”。

果,才把“皮戏”、“影子戏”统称为“皮影戏”,英文名称亦改为“TUNG-HUA SKIN SHADOW PUPPET SHOWS”,加上SKIN(皮、皮肤),即“皮做的影偶之表演剧团”,以便和国外的影戏区别。但现在高、屏一带,老一辈的人还是称之为“皮戏”,若说“皮影戏”,有些老人家会听不懂。^⑥其实一直到现在,南部艺人还是惯称“皮影戏”为“皮戏”。如“永兴乐皮影戏团”的家族成员张振胜,于2007年12月3日晚间接受大爱电视台的访问,还是把“皮影戏”称为“皮戏”。可见“皮戏”一词,在艺人和老一辈人的脑海中已经根深蒂固。

中国各地区对影戏的称呼不尽相同。例如东北叫“皮影”、“照条儿”,河北叫“滦州影”,山东叫“驴皮影”,江浙叫“皮囡囡”,湖南叫“影戏”、“影子戏”,四川叫“灯影戏”等;只有陕西宝鸡、咸阳地区把皮影也叫做“皮戏”。笔者从同门梁志刚实地采访的《2006年2月陕西宝鸡咸阳皮影戏调查报告》里发现,艺人不但把皮影戏称作“皮戏”,就连与皮影有关的东西,统统都冠上一个“皮”字。例如“皮班子”、“皮戏班”、“皮戏类”、“皮箱子”、“皮戏艺人”、“皮艺人”、“皮班”等等。^⑦

二、潮州影保留并继承了陕西西路皮影“大戏”(戏祖)的传统观

陆丰、潮州与台湾的老艺人,都把影戏视为“正戏”,也就是“大戏”。海陆丰艺人非常盛行这样的说法,“头皮影,二白字,三正字,四西秦”,意即各剧种同时演出时,皮影戏若未开锣击鼓,其他剧种是不能事先开演的;演出结束时,也要等皮影戏先收锣煞鼓,其他剧种才能跟进,否则会被观众取笑,认为不懂规矩;有的还会遭到群众的唾骂。饶平县黄冈镇退休老艺人余锦添也说过:“皮影戏比木偶戏还要早,人戏、偶戏与皮影戏若同时演出,皮影戏没有开锣之前,其他剧种是不能先演的,而且要事先拜会影戏班师傅,以示尊重。”

《饶平文史》也有一段记载,说明影戏艺人备受尊重。

皮影小型,却传统艺术极高……向来戏剧界老艺人对皮影老艺人都是尊老礼上的。^⑧

从艺人们的共同反映和文献的记载,我们看到了影戏至尊的一面。可见民间把皮影戏视为“大戏”的心理,不但是一种约定俗成的规矩,而且固蒂于心,虽然现在已经没有人遵守这项古老的规定了,其因也乏人追究,但老一辈人对此可是十分讲究的。

⑥《皮影戏——张德成艺师家传剧本集》(第1册),1996年5月10日,第24—25页。

⑦梁志刚:《2006年2月陕西宝鸡咸阳皮影戏调查报告》,以下引用不再标注。

⑧《饶平文史》,文化艺术专辑,总第10辑,饶平政协饶平文史编辑组编,1996年,第120页。

令人好奇的是，一向被视为民间小戏而少为文人雅士所关注的皮影戏，怎么反倒在老百姓的心目中具有这么重要的地位？笔者在参阅了近年来各地区的皮影戏调查报告后发现：潮州影这种视皮影为“大戏”的认知与观念，也与陕西地区有密切的联系。陕西人虽然也表示“大戏”指的是“人戏”，皮影戏只是“小戏”，但却一致认为“皮影戏是最早出现的剧种”。笔者以为用“戏祖”一词，更能概括当地人的解释。而以下有诸多说法均能证实皮影戏就是“戏祖”。

笔者整理了《2006年2月陕西宝鸡咸阳皮影戏调查报告》的相关采访内容，总结出以下几点与“戏祖”有关的说法。

1. 皮影戏最早，开天辟地以来就有，大戏晚。（韩有芳提供）
2. 旧社会时代，若皮影戏与大戏同时演出，大戏不能先开演，因为皮影戏最早。（韩有芳提供）
3. 神庙中的神明喜欢的是皮影戏，而不是大戏或电影，因为皮影戏产生最早。（韩有芳提供）
4. 当地的老规矩是，若有几个戏班同时要演出，皮影戏要先开演。（余海娃提供）
5. 皮影戏是吉利戏，它是从古以来最早的剧种，大戏还在它后头。（王云飞提供）
6. 皮影：人是假的，戏是真的；大戏：演员人是真的，戏是假的。（王云飞提供）

1至5的说法，皆言明了皮影戏是最早的剧种，故将其视为“戏祖”并不为过。而演出习俗也与潮州影一样，在皮影戏尚未开动之前，其他剧种是不能率先为之的。台湾老艺人林淇亮曾提到皮影戏是从山西传到南方的，当时由于北方水患频仍，很多人为了逃难辗转来到南方，皮影戏于是在南方落地生根。山西与陕西毗邻，南北两地皮影又有诸多的相似点，此言颇具参考价值。

笔者以为把皮影戏视为“大戏”（戏祖）的说法，可以从“教化”方面找到直接的证据，所以第6点即成为相当重要的线索。

“皮影：人是假的，戏是真的；大戏：演员人是真的，戏是假的。”换句话说，即皮影戏利用假影偶演绎真人事。什么样的内容才具有保留真人真事并流传于后世的价值呢？当然是具有劝谕性质教化人心的剧目了。我们从陕西地区奉孔子为皮影戏祖师爷便可窥得一斑。

当地人盛传：孔子周游列国，四处教化人民；由于长相丑陋，到哪里都把别人给吓跑了，他的弟子子路只好给他弄了辆车，用布围住，让他在里面说书。而他说的内容有的人还是听不懂，于是又给他

弄了个亮子（影窗），刻了些人物，让他一边说书一边操弄，后来他的弟子就把这套方法继承了下来，并发展成了影戏。

民间还流传孔子“脸是蓝靛须发黄，走遍天下安学堂，学下七十二弟子，潭秦子路功野长（三人名：按“功野长”应作“公冶长”）”。大意是说：孔子要教化于民，而自己个子太小，面貌又丑，只好创造皮戏来教化人。因为宫廷很早就有戏曲，孔子便仿之而造了皮影。

另一个传说更直接把孔子和“戏祖”联结在一起。

皮影的祖师爷是孔子，即孔子传下来皮影。孔子脸长得不好看，给人讲学时用罗面的罗底罩着脸，不让人看见，皮影由此而来。皮影戏与大戏（人戏）同演时，皮影不开，大戏不能开，如此皮影又是三教九流中的上三流，而大戏是下三流。因为皮影产生得早，大戏出现得晚，所有戏剧中只有皮影才是大戏的祖师爷，但现在的人不讲究了，过去皮影不开戏，大戏是不敢唱的。

有关孔子与皮影戏的传说虽不足信，但其中的隔帘说书与教化人心，确实与皮影戏的产生有密切的关系。

然而在这些传说的背后，还有一个相当正式的行规习俗，真正体现了皮影戏在众戏中的不同与尊崇的地位，即奠酒（祭酒）的祭祀仪式。皮影行规有云：农村逢庙会唱皮戏子要奠酒，过去只有唱皮戏时才奠酒。奠酒与演出比较，奠酒是主要的，演出却是次要的。奠酒的重要性可见一斑。

奠酒的过程是这样的：首先将酒瓶子打开，直接在亮子前、亮子上、台子周围、箱子上或周围倒点儿酒，奠祭。倒酒多由戏班的人（不论谁）倒，主家倒的情况少，剩下的酒则由艺人们喝了。另外，奠酒也要上些水果、点心、花生米、素菜等，在奠酒结束后，说明神灵享受了，就由皮班人吃了。

而艺人演唱皮影戏，一次要唱完一本完整的内容，据说是替古人多担点忧，另外皮戏班过去唱戏也是在车子上。皮影戏演出的内容都是帝王将相，才子佳人，孝子贤孙；另外一些敬神祈福的戏剧内容对人们的心灵、精神也都起了很大的鼓舞及慰藉的作用。

正因为这个原因，所以民间把皮影戏和人戏的艺人给区隔开来，分成所谓的“上九流”与“下九流”。如东北艺人于学华就认为“唱戏是下九流，唱影的是上九流”；而台湾则把演唱皮戏的艺人归在中九流，唱戏的同样列在下九流。虽然影戏不在上九流之列，但显然与唱戏的作了一些区别。这三种来自不同地区却几乎一致的看法，分别囊括了三大影系所流播的不同地域。陕西皮影代表关中影系，东北