



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
康保成 主编

中国皮影戏
的渊源与地域文化研究

康保成等 著



大象出版社

中国皮影戏的历史与现状 / 康保成 主编

中国皮影戏的渊源与地域文化研究

康保成等著



大象出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国皮影戏的渊源与地域文化研究/康保成等著.
—郑州:大象出版社,2011.4
(中国皮影戏的历史与现状/康保成主编)
ISBN 978-7-5347-6076-1

I. 中… II. 康… III. 皮影戏—戏剧史—研究
—中国 IV. J827

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 211327 号

中国皮影戏的历史与现状/康保成主编
中国皮影戏的渊源与地域文化研究
康保成等 著

特邀编辑 冯俊杰

责任编辑 尚 品

责任校对 裴红燕 张 涛

封面设计 力源文化

出版发行 **大象出版社**(郑州市开元路 18 号 邮政编码 450044)
发行科 0371-63863551 总编室 0371-63863572

网 址 www.daxiang.cn

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 2011 年 4 月第 1 版 2011 年 4 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 1/16

印 张 20

字 数 380 千字

印 数 1-2500 册

定 价 50.00 元



目 录

序 康保成 / 001

历史源流篇 / 013

20 世纪中国影戏研究述评 郑劭荣 / 014

佛教与中国皮影戏的发展 康保成 / 023

几则影戏史料辨析 康保成 / 034

傀儡戏、影戏二题 卜亚丽 / 036

艺术形态篇 / 047

论影戏的行当体制 张冬莱 / 048

论信阳影戏剧本创作的“内部知识” 卜亚丽 / 059

浅析影响套本戏形成的因素 卜亚丽 / 068

从“手伎”到影戏 李跃忠 / 078

地方影戏篇 / 089

潮州影系的个案研究

——关于陆丰皮影的田野考察 康保成 等 / 090

“活化石”——灵宝道情影戏 卜亚丽 / 102

湖南影戏的历史与今天 李跃忠 / 114

湖南影戏形成时间探考

——与凌翼云、李跃忠先生商榷 张 军 / 120

湖南影戏的历史及其活动现状 郑劭荣 / 125

山西影戏研究 孔美艳 / 133

湖北云梦茶馆影戏研究 李 惠 / 196

豫南影戏的愿戏研究 陈 燕 / 243

传承与保护篇 / 291

论中国影戏的生存方式及其变迁 李跃忠 / 292

我国影戏的生存现状及保护

——从非物质文化遗产的视角 张冬莱 / 300

影戏传承中的互动与变异 张 军 / 310



序

康保成

影戏在我国已经有一千多年的历史，这种典型的非物质文化遗产，以口传身授的形式在民间流传。在它面前，时间仿佛凝固了，一种“借光显影”的特殊的戏剧艺术穿越古今，使人生的几十年显得那么微不足道。然而，在工业化、城市化、现代化进程加速的今天，影戏已经呈现出严重濒危状态，如果不再进行抢救和保护，用不了多久，这一艺术形式就会消失。中山大学中国非物质文化遗产研究中心以“中国皮影戏的历史与现状”为课题，在前辈学者的研究基础上，广泛进行文献搜集和田野调查，从横向和纵向两个方面，对我国皮影戏的历史与现状进行了全方位研究。本文只是就中国影戏的起源与流派问题进行简单的梳理，并对项目的实施加以说明，错误与疏漏之处，敬请海内外方家教正。

—

据宋高承《事物纪原》卷九“影戏”条，早在宋代，已有“故老”传说，西汉方士齐人少翁张灯设帐为武帝招李夫人事为影戏之源。《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，偏何姍姍其来迟！”令乐府诸音家弦歌之。^①

高承在大体引用此事后说：“由是世间有影戏，历代无所见。”^②这是有关影戏起源的最早、最有影响的一种说法，为当今许多学者所采用。例如，我国著名史学家顾颉刚先生就说：“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，则与影戏之设备大同。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，正与影戏之不合真相处相同。”^③

另一种影戏起源说也颇为流行，这就是影戏起源于佛教说。例如，孙楷第先生认为我国影戏源于唐代俗讲。其说略云：俗讲有图像设备，图像为讲说而设，“僧徒夜讲，或有装屏设像之事”，当即影戏之滥觞。图像初为平面，后改为纸人、皮人，以线牵引，成为影戏。今流行之“影词”，句式与俗讲相符。影戏唱者在帙后，置本于前诵之，与僧徒临文讲经相似。“影词”多讲演口气，不全为代言体，显然出自宣讲。^④

顾颉刚先生也很重视变文、宝卷与影戏的密切关系。北京东派影戏（以河北滦州为代表）传说是明代嘉靖（或说万历）年间佛教信徒黄素志创造的。据李脱尘《影戏小史》，当时的影戏“没有乐器，只有一个和尚念经用的木鱼随着念诵。那时已不叫唱影戏，叫做宣卷，就是宣讲卷中意义之谓。因此，直到现在，他们内行见面有时还互相问“你们宣的什么卷”，不说“你们唱的什么戏”。顾先生在引述这段材料后说：“这自然很浓厚的带着‘中国的佛教’的色彩。艺术起源于宗教之说，于此又得了一个证明。”^⑤

此外，在民间，还有许多关于影戏源于佛教的传说。

据佟晶心先生介绍，北京西派影戏（以河北涿州为代表）的传说是：一天清晨，某村外上空忽然出现奇异的光彩，接着出现五彩楼阁，楼窗中有如影戏的人影走动，人们纷纷出村观看。这时地震来了，村中房屋完全倒塌。村民相传是菩萨化身救了全村人性命，故有人依照那天所见，作出影戏，专门宣讲经卷，以警醒愚顽。至今演出影戏时，还要在后台供奉菩萨的神像和明灯。^⑥类似的传说，也流行在陕西关中地区。据说，观音曾三度华阴县，有一次，观音发现华阴

①《汉书·外戚传》，中华书局点校本，第3952页。

②高承：《事物纪原》卷九，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19辑，中华书局，1983年8月，第111页。

④孙楷第：《近世戏曲原出宋傀儡戏影戏考》，《傀儡戏考原》，上杂出版社，1952年，第62—64页。

⑤顾颉刚：《滦州影戏》，《文学》第2卷6号，1934年。

⑥佟晶心：《中国影戏考》，《剧学月刊》第3卷11期，1934年。

县将有灾难降临，便在离华阴县很远的地方，以佛光为幕，以竹叶为影，自己坐在蒲团上，演奏劝善故事，把华阴县的百姓引来看戏，解脱了一场灾难。后来，人们仿照这种表演形式，创造出影戏。^⑦

有关冀东影戏起源的另一个传说是：观音菩萨为劝救世人，讲经布道，变化成一个乞丐来到人间，见一个叫陈奇的穷人很善良，就写了一些劝人行善的词句，让陈奇刻些纸人，照着词儿耍唱，一方面感化世人，一方面让陈奇借以养家糊口，由此留下了“福影”。“福影”是祈福消灾的意思。^⑧又，山东影戏艺人口传：“灯影本是佛教传，流传民间几千年；佛祖面前还心愿，子子孙孙保平安。”^⑨

显然，各地流行的影戏源于佛教的传说并非空穴来风。于是，一个不容回避的问题出现了：影戏究竟起源于少翁施法抑或佛教？我们的看法是：少翁施法为汉武帝招李夫人是一种巫术，是影戏的远源；而佛教则是影戏形成的近缘。

少翁所施之法若果为影戏，那何以汉武帝以后“历代无所见”，直到宋代才又出现了影戏？正确的答案可能是：少翁所作之法非影戏，而是一种招魂巫术。

古人相信人的身体以外尚有灵魂（神）的存在，人死后将其魂魄招回便可起死回生。我国上古就有招魂巫术，楚辞《招魂》、《大招》为明证。按照巫术原理，魂魄应有替代品，在周代的招魂“复”中，便以死者穿过的衣服代替其灵魂。大概后来衍变成以纸衣替代了。杜甫《彭衙行》诗有云：“暖汤濯我足，剪纸招我魂。”^⑩可见唐以前就有以“剪纸招魂”的习俗。依此类推，少翁大概也是用纸衣之类为李夫人招魂的。

把少翁之术看做招魂巫术，类似的事例便频频见诸中外了。据《南史·后妃传》，南朝宋孝武帝刘骏所宠爱的妃子殷淑仪死后，“帝常思见之”。“时有巫者能见鬼，说帝言贵妃可致。帝大喜，令召之。有少顷，果于帷中见，形如平生。帝欲与之言，默然不对。将执手，奄然便歇，帝尤哽恨，于是拟《李夫人赋》以寄意焉。”^⑪这与少翁之术几无不同。刘骏见到的“形如平生”的“淑仪”，“默然”不能语，想要接近便猝然消失，显然也是一个“影子”而已。

此类招魂术其实并不神秘，据格里戈连科《形形色色的巫术》一书介绍：

埃及祭司们常常在自己的寺庙中把神像投射到一团白色烟雾上，用一面摇晃的幕布当做活动银幕，便可产生出一个

⑦江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社，1992年，第208页。

⑧《中国影戏》，第216页。

⑨《中国影戏》，第228页。

⑩仇兆鳌：《杜诗详注》，中华书局点校本，1985年重印本，第415页。

⑪《南史·后妃传》，中华书局点校本，第323—324页。

人体或一张人脸在活动的幻象。把预先制好或雕刻好的人像投射到一团烟雾上，只需十分简单的装置即可。在古埃及用的是镜子，而在卡利奥斯特罗（18世纪意大利大巫师）使用的则是幻灯。^⑫

可以设想，少翁和为南朝宋孝武帝施法的巫师使用的大概也是相似的手法：用光把事先制作好的人形投到帷帐上。可以认为，这就是影戏之源。于是，我国戏剧源于巫术又多了一个证据。用皮或纸剪成的偶人可用于招魂，也是影戏中必不可缺的影偶。在不少地方（如甘、陕一带），影戏与剪纸关系密切。这说明，剪纸与皮影，是源出巫术的一对兄弟。

然而，巫术不是艺术。从招魂术蜕化成影戏所经历的时间，大约与从巫术蜕化成戏剧（人戏）所经历的时间相同。就目前掌握的材料看，影戏是在佛教的催化下，到中唐时期方告成熟。

顾颉刚先生指出：“宋人笔记，记影戏者甚多，与前此之绝不道及者绝异，因之许多学者皆认为影戏始于宋代，在宋以前无有影戏。”^⑬孙楷第先生明确说：“影戏在宋以前既无可考，则论影戏宜自宋始；其前乎宋者，姑置而不论可也。”^⑭然而有文献证明，唐代不仅有了以光影演出变相一类影戏的雏形，而且已经有了成熟的世俗影戏。

《太平广记》卷一七五，记韦庄幼时常与邻巷诸儿会戏，后追思往事，作《涂次逢李氏兄弟感旧》曰：“御沟西面朱门宅，记得当时好弟兄。晓傍柳阴骑竹马，夜隈灯影弄先生。巡街趁蝶衣裳破，上屋探雏手脚轻。今日相逢俱老大，忧家忧国尽公卿。”^⑮可以认为，“夜隈灯影弄先生”就是玩影戏，“先生”即影偶。后世习称木偶、影偶为“先生”，例如清李声振《百戏竹枝词·影戏》云：“机关牵引未分明，绿绮窗前透夜檠；半面才通君莫问，前身原是楮先生。”^⑯称影偶为“先生”，韦庄诗大概为第一例。按：韦庄出生于唐开成元年（836），彼时影戏已成为一种儿童游戏，可见成年人的影戏产生得应更早。

我认为影戏最迟在中唐已形成。元稹（779—831）《灯影》诗云：“洛阳昼夜无车马，漫挂红纱满树头。见说平时灯影里，玄宗潜伴太真游。”^⑰后二句分明写用影戏表演杨贵妃、唐玄宗的故事。这表明，早在中唐时期，洛阳已经有了成熟的影戏。又雍裕之《两头纤纤》诗云：“两头纤纤八字眉，半白半黑灯影帷。膈膈膊膊晓禽飞，磊磊落

⑫格里戈连科：《形形色色的巫术》，上海人民出版社，1992年，第55页。

⑬顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》第19辑，第113页。

⑭《傀儡戏考原》，第64页。

⑮《太平广记》卷一七五，中华书局点校本，第1306页。

⑯路工编：《清代北京竹枝词》（十三种），北京出版社，1962年，第156页。

⑰《全唐诗》卷四一二，中华书局点校本，第4571页。

落秋果垂。”^⑩雍裕之为贞元后人，“半白半黑灯影帷”，指表演影戏的帷帐，亦即宋代所说的“影戏棚子”。“两头纤纤”，指操纵影偶的引线，“八字眉”指影偶的形象。后二句句意不详。

总之，中唐时期，影戏已从一种讲经手段蜕化为表演世俗故事。这一变化大概和隋以来洛阳上元张灯习俗有关。隋炀帝《正月十五日于通衢建灯夜升南楼》诗云：“法轮天上转，梵声天上来；灯树千光照，花焰七枝开。”^⑪显然，元宵习俗与佛教关系十分密切。唐崔液《上元夜》诗六首之二云：

神灯佛火百轮张，刻像图形七宝装。
影里如闻金口说，空中似散玉毫光。^⑫

崔液是初唐人，他所描绘的可能是一种能够旋转的大型影灯（神灯），灯的正中有火（佛火），灯火映照在雕刻、绘制成的佛祖形象（七宝装）上，远远看去，“佛影”就像是在开口说法。“刻像图形七宝装”指的应是影偶。唐开元时诗人孙逖在《正月十五夜应制》诗中也说：“舞成仓颉字，灯作法王轮。”^⑬前句说的是有名的“字舞”，后句指的就是影灯。这类影灯，规模比宋子贤的魔术规模小得多，而且已经纳入了娱人的范畴，向影戏迈出了最后一步。然而不难看出，影灯最初仍旧保留着“借影说法”的痕迹。到中唐，随着元宵节进一步世俗化，影偶的形象也越来越多样化、故事化，再加上一个操纵影偶的人，就形成成熟的影戏。

宋代文献中，明显提示影戏与佛教有关的是禅宗语录。《五灯会元》卷十八《胜因咸静禅师》：“书偈云：‘弄罢影戏，七十一载。更问如何，回来别赛。’置笔而逝。”又《道场居慧禅师》：“上堂：百尺竿头弄影戏，不唯瞞你又瞞天。自笑平生歧路上，投老归来没一钱。”^⑭这可能都是承袭印度佛教传统，以影戏比喻虚空。其中透露出的两条信息是：1.宋代可能有弄影戏比赛；2.擎举影偶的竹竿相当长。《如净和尚语录》卷下：“影戏棚头个老驴，忽然趯跳入红炉；为伊点出真驴面，雪霁千山展画图。”^⑮大概是以影戏的幻化比喻世人的轮回转世吧。

此外，宋洪迈《夷坚志》，记华亭县普照寺僧惠明曾作《手影戏》诗云：“三尺生绡作戏台，全凭十指逞诙谐；有时明月灯窗下，一笑还从掌中来。”据说这位和尚“好作偈颂”，但往往“颠错不可晓”，唯此篇“最佳”。^⑯大概与禅师常以影戏为喻有关。

^⑩《全唐诗》卷四七一，第5351页。

^⑪逯钦立编：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1995年重印本，第2671页。

^⑫《全唐诗》卷五四，第668页。

^⑬《全唐诗》卷一一八，第1188页。

^⑭《五灯会元》卷十八，苏渊雷点校本，中华书局，1985年，第1191、1214页。

^⑮《大正藏》，第48册，第132页。

^⑯〔宋〕洪迈：《夷坚志》，中华书局点校本，1981年，第1406页。

二

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》中指出，全国的影戏，可分为七大区域：“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……现存影戏之分区，于上七者略足尽之。”^⑤

江玉祥大体上因袭了顾颉刚的说法，提出“七大影系”说，即：“1.秦晋影系。包括陕西皮影、甘肃皮影、河南西部和北部皮影、山西皮影、河北西部皮影、北京西城皮影、川北皮影、青海灯影。2.滦州影系。包括河北东部皮影、北京东城皮影、东北皮影、内蒙古皮影。3.山东影系。包括山东皮影、安徽皮影、河南东部皮影、苏北和苏中皮影。4.杭州影系。包括浙江皮影、上海皮影、苏南皮影。5.川鄂滇影系。包括湖北皮影、四川灯影（成都灯影）、河南南部皮影和云南皮影。6.湘赣影系。包括湖南影戏和江西影戏。7.潮州影系。包括广东影戏、福建影戏和台湾影戏。”^⑥

廉振华则以地域和风格为基础，把我国影戏分为三个板块，即流传在陕西、山西、四川、甘肃、青海等省的“陕西影系”；以河北滦州、乐亭、昌黎为中心，流传在北京、辽宁、山东、黑龙江等省市的“滦州影系”；流传在湖南、湖北、浙江等省的“华南影系”。^⑦秦振安大体同意“三大影系”说，但对“华南影系”的提法不予认同，而是提出“潮州影系”一说，他说：“潮州影系，以广东及福建为中心。活动范围，包括两广、闽、浙、台及东南亚华侨居留地区。”^⑧

这就牵涉到，影戏流派的划分究竟以何者为标准。江玉祥明确提出：“影偶、弄影技术、唱工、灯光、舞台（影幕）、乐器，构成影戏的六种因素，就是我们区分影戏流派的依据和标准，特别是影偶、弄影技术、唱工、乐器四项，应该着重考虑。”^⑨

这一标准不能说没有合理性。然而，经过我们对文献的搜集和田

⑤顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》第19辑，中华书局，1983年，第121页。

⑥江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社，1992年，第196—197页。

⑦廉振华：《中国影子演变史话》，《人民日报》（海外版）1987年3月23日第7版。

⑧秦振安编著：《中国皮影戏之主流——滦州影》，台湾省立博物馆出版部，1991年，第31页。

⑨江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社，1992年，第193页。

野调查，发现实际情况远比人们想象的要复杂。

例如影偶。从刻工来看，“滦州影”与“关中影”及四川的部分影偶，都有细腻、精巧的特点，而此外的地区，一般都较为朴实。若此，三大流派说比较符合实际。从宋代文献和演进逻辑看，最初的影偶使用纸质，后改用羊皮。但实际上，“关中影”一般用牛皮，“滦州影”虽多用驴皮但也有不少使用纸皮的，广东潮州虽保留着“纸影”名称但早已使用牛皮，“纸影”蜕化成了“铁枝木偶”，而湖南则多用硬纸皮。从影偶大小看，河南信阳、四川某些地方以及辽宁的“福影”，使用大影人，有两尺多高，而其他地方一般都使用七八寸甚至更小的小影人。可见，从影偶的质地和大小很难区分出地域流派来。

再说操纵技术。影偶操纵有很大差异。例如，有二人操纵分上、下线的，但各地的“独角戏”也不少。再如操纵杆的数量有一根、二根、三根之别，连在影偶的位置也不同，操纵技术差异更大，等等。但这些差异，很难用来划分地域流派。唐山的齐永衡能把影人玩得活灵活现，令人惊叹，但不能说所有的滦州影艺人都能做得到。同理，陕西的潘京乐以唱念出名，不去操纵影偶，但关中影艺人仍不乏操纵高手。广东陆丰的著名艺人蔡娘仔边唱边操纵，一人能扮多个角色，是个能够向白字戏演员授艺的“歌唱家”，但操纵技艺一般。他的儿子蔡锦镇则完全相反，操纵娴熟却不懂唱念。

至于唱工和乐器，就更不能当做判断影戏流派的标准了。影戏唱腔有“专腔”和“通腔”之分，但基本倾向都是受当地方言和地方戏曲唱腔的影响，向戏曲唱腔靠拢。例如，甘肃环县道情皮影，实际上唱的是秦腔旋律，只是伴奏乐器使用了渔鼓和简板；陆丰影戏唱的是白字戏；等等。

所以，我们认为，与其使用影偶、弄影技术、唱工、乐器的标准进行过细的划分，倒不如以历史渊源、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。

简言之，中国影戏形成于中唐，形成地在陕西，这是“关中影”的主要来源；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，把中原影戏带到浙江，再进一步扩展到福建、广东、台湾等地，形成了南方的“潮州影”。

上文已对我国影戏形成于中唐作过论证。我们注意到，顾颉刚曾作出过如下判断：

中国影戏之发源地为陕西，自周秦两汉以至隋唐当皆以其地为最盛。宋后方盛兴于河南，自后其最盛之地即随帝都而转移。^⑩

把影戏之兴盛提早到“周秦”并不恰当，但西汉齐人少翁张灯设帐为武帝招李夫人事则可能发生在长安。又，长安为唐都，当为中唐影戏的形成之地。最值得重视的，是影戏的兴盛“随帝都而转移”的观点。这与我们对“关中影”、“滦州影”、“潮州影”三大流派的划分基本吻合。

当然，这只是大概画出了一个轮廓，具体的情况要复杂得多。例如山西省，其北部与内蒙古接壤，南部则毗邻陕西，从地缘上看，晋南影戏风格应接近陕西“关中影”，晋北则可能受“滦州影”的影响。但影戏艺人常常走南闯北，居无定所，很难用“一刀切”的方式把话说死。再如现存河南影戏，从地缘上看应当是北宋影戏的遗存，但却与同样属于一个来源的唐山影戏风格迥异。我们分析，这是由于在后来的发展过程中，唐山影戏名家辈出、大胆创新所造成的。换言之，河南影戏可能保存了北宋旧影戏的一些特征。此外，东北的影戏，一般认为来自“滦州影”，但也有人认为来自陕西。还有，湖北的影戏、云南的影戏究竟属于哪个流派，都需要我们做认真细致的考据和辨析工作。

在我国最大的都市上海，晚清时也有影戏演出。钱化佛《三十年来之上海》中“电影之先声”条云：

记得住在小花园的时候，对面开着一家茶馆，名叫群乐楼，是宁波人开的。这时尚没有电灯，燃点的是煤气灯，每晚，煤气灯大放光明。……茶馆开映皮人戏，用牛皮制成傀儡，和提线戏差不多。开映时，外面的灯完全熄灭，只留帷中的灯光，使皮人的影照在素壁上。也有些像点缀元宵节的走马灯。术者躲在幕内，不使人瞧见，他暗使着皮人活动，黑影在壁上憧憧往来，情景逼真。皮人可以换衣易服，非常灵巧。最有趣的，是皮人打架。你一拳，我一脚，你来一个金刚扫地，我来一个白鹤冲天，大有凭陵杀气，以相剪屠之概。使瞧看的人，兴奋的了不得。可是后来每况愈下，映着许多色情的玩意儿，风化有关，给当局禁止了。^⑪

⑩顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》第19辑，中华书局，1983年，第135页。

⑪钱化佛口述、郑逸梅撰写：《三十年来之上海》，上海书店据学者书店1947年版影印，1984年，第12页。

按：此处所谓“住在小花园的时候”，据作者云，“民国前五年”，作者年届弱冠，其父送他到上海读书，“我家卜居小花园”。^②也就是说，此事大约发生在1906年。值得注意的有两点：一是影戏的演出场所是“茶馆”，这与湖北的茶座影戏似乎有些关联；二是这里的演出似乎不用影窗，影人是照在白墙（素壁）上，那么灯光是从何处发出的呢？最后，上海的影戏属于哪一流派呢？看来，在影戏的领域里需要研究的东西实在还有很多。

三

本项目从2004年12月立项，到2008年6月完成，历经三年半时间。迄今为止，我们已经完成了对山西、广东、陕西、河南、河北、北京、山东、辽宁、湖北、湖南、四川、云南、福建、台湾、甘肃、浙江、江苏、安徽等18个省市的田野调查工作，走访影戏艺人400余名，搜集剧本约800种，拍摄照片数万张、录像带百余盒，刻录和购买光碟300余张。此外还购置（获赠）了一批影偶、图谱、乐器等。可以说，这是我国影戏研究史上前所未有的最大规模的田野调查。最集中的一次田野调查是在2005年暑假的近两个月中进行的，当时的分工情况如下：

总负责：康保成

河北北京组：郑劲荣、刘丽娟、杨秋红、陈盈盈

陕西组：梁志刚、宋俊华、孔美艳、杜冰、张永凤、
江佳伟、王子荣

河南组：卜亚丽、陈燕、彭恒礼

湖北湖南组：李跃忠、陈志勇、李惠、张军

辽宁组：张冬莱、纪德君、王巨山、王正宇

四川云南组：张军、张兴国、吴明波、吴芝霖

山东冀南组：朱钢、王芳辉、荀玉洁、黎俊彦

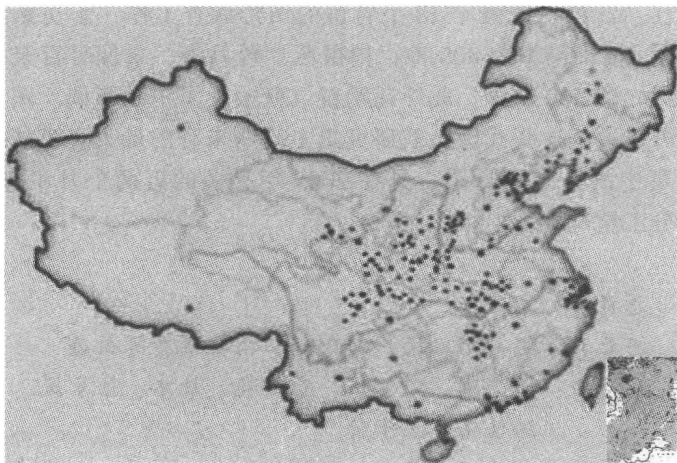
各组排在第一位的均为中山大学博士生，任组长。

在本次田野调查实施之前，我们做了充分准备。1.将近一年的文献、网络资料准备和踩点工作，辑成本三本《影戏资料集》。2.进行田野调查方面的训练，请有经验的专家讲课，还专程到福建见习。3.派三位教师赴广东陆丰进行实地调查，摸索影戏调查的经验。4.在人力

^②钱化佛口述、郑逸梅撰写：《三十年来之上海》，第3页。

资源方面，以博士生为主力，将博士论文选题与本项目结合起来；少数博士后研究人员和硕士生参与。此外还公开招募志愿者，中山大学、北京大学、山东大学、辽宁大学、中国传媒大学、山西师范大学、浙江美术学院的一批教师、研究生、本科生参与了调查。5.在器材和经费保证方面，以教育部重大项目科研经费为主，同时利用国家“985”专项资金的支持，购置了一批摄影、照相器材，解决了差旅费等问题。6.为了避免意外，我们还为所有参与者购买了人身保险。

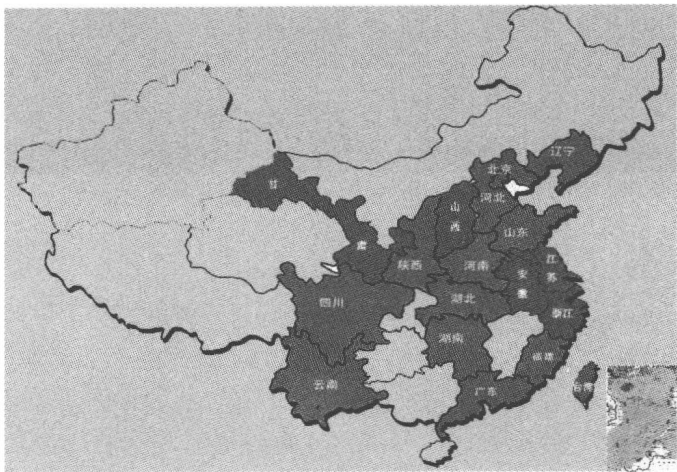
其后，我们又派三位博士生赴唐山参加国际皮影艺术节和学术研讨会，同时多次赴广东陆丰、陕西关中调查，加之张冬菜赴福建省，邓琪瑛赴台湾，李跃忠、朱钢、孔美艳分赴浙江、江苏、安徽，卜亚丽、郑劭荣等赴甘肃，康保成、彭恒礼再度赴云南，等等。迄今为止，在全国 22 个有皮影戏的省份中，我们总计调查了 18 个省份。（参见下图）



中国影戏分布图

本项目的最终研究成果由一本论文集和七本专著组成，总篇幅超过 200 万字，另有图片数百幅。书稿目录如下：

- (一) 康保成等：《中国影戏的渊源与地域文化研究》（论文集）
- (二) 李跃忠：《中国影戏与民俗研究》
- (三) 张冬菜：《中国影戏的表演形态研究》
- (四) 卜亚丽：《中国影戏的剧本形态叙论》
- (五) 郑劭荣：《中国影戏的审美特征及其与姊妹艺术的关系》
- (六) 邓琪瑛：《海峡两岸潮州影戏研究》
- (七) 张军：《滦州影戏研究》



已经调查过的省份

(八) 梁志刚：《关中影戏研究》(以上七本均为专著)

我们原拟全部按区域设置子课题，但后来发现，各地影戏的存活情况很不均衡。在陕西的关中地区、陇东南地区、山西部分地区、河北唐山周围、辽南地区及豫南、湘中的一些地方，皮影戏还相对活跃。但在整个西南地区则非常萧条，我们的调查人员在一个月中没有看到一场自然演出。华东、华南地区也很不乐观，著名的潮州影，在大陆只剩下名存实亡的一个专业团和一个业余班。鉴于这种情况，我们及时调整思路，扩大纵向研究的分量，分别设置了影戏的剧本形态、表演形态、影戏与民俗的关系、影戏审美特征与姊妹艺术的关系四个子课题；在横向方面以三大流派即关中影、滦州影、潮州影（海峡两岸）为主，同时三大流派难以囊括的地区如湖北云梦、豫南和山西省影戏，则另作研究。这样，便形成纵向与横向交织错落、互为补充的格局。

我们的调查和研究，得到各地专家学者、影戏艺人、党政机关、文化部门的鼎力支持，对此我们深表感谢。河南出版集团的王刘纯先生、大象出版社的杨吉哲先生，伸出热情的手，以优惠的条件，促成本丛书的出版，令人感动。

我们深知，虽然我们已经付出了极大努力，但对于影戏的了解还是十分表面和粗浅的，希望本丛书出版后，继续得到各地专家、各界朋友的关注与批评。

