

● 建筑雕刻戏曲文物民俗旅游研究藏本

# 四川民间戏曲雕刻选

四川省文物管理局  
四川省川剧艺术研究院

编



巴蜀書社

建筑雕刻戏曲文物民俗旅游研究藏本

# 四川民间戏曲雕刻选

编

四川省文物管理局  
四川省川剧艺术研究院



巴蜀书社 · 中国 · 成都

图书在版编目(CIP)数据

四川民间戏曲雕刻选/四川省文物管理局 四川省川剧艺术研究院编. —成都:  
巴蜀书社, 2002.7

ISBN 7-80659-366-7

I.四... II.川... III.戏曲—雕刻—作品集—中国 IV.J321

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第048639号

---

策 划: 梅锦辉 黄云生

责任编辑: 黄云生

责任校对: 李 嘉

本书无四川省版权防盗标识, 即为盗版。

版权所有, 违者必究, 举报有奖

举报电话: (028)86636481 86241146

---

四川民间戏曲雕刻选 四川省文物管理局 四川省川剧艺术研究院 编著

巴蜀书社出版发行

(成都盐道街三号 邮编610012)

总编室电话(028)86656818

发行科电话(028)86662019

新华书店经销

西南冶金地质印刷厂印刷

成都市二仙桥东三段5号

开本880×1230 1/16

印张13 字数300千字

2002年7月第一版

2002年7月第一次印刷

ISBN 7-80659-366-7/J·14

定价: 190.00元

本书如有印装质量问题请与工厂调换

## 四川民间戏曲雕刻选

顾 问：张仲炎 胡继先

主 编：梁旭仲 张在德

副主编：（以姓氏笔画为序）

刘国选 李丽泉 何青城（执行）

夏 阳

编 委：（以姓氏笔画为序）

刘 传 刘国选 李丽泉 李祥林 李道森

杨红梅 余小武 何 燕 何青城 夏 阳

秦 晞 秦德宣 郭桂玲 黄雪米 戴德源

撰 稿：何青城 李道森 戴德源 刘国选

摄 影：何青城 余小武 秦德宣 黄雪米 张述漪

宋永强

审 稿：李丽泉 刘国选

编 务：秦 晞

# 目 录

前言	1	二二	槐荫分别	47
概说	1	二四	仙姬送子	47
一 相背逗趣	8	二五	武家坡	48
二 屈膝起舞	9	二六	卖花入宅	49
三 相揖互贺	10		达州真佛山庙群	50
四 击鼓伴奏	11	二七	小宴	51
自贡西秦会馆	12	二八	巧娘配	53
西秦会馆戏楼	13	二九	花田写扇	55
五 李逵负荆	15		雅安上里乡双节孝石牌坊	57
六 陈姑赶潘	16	三〇	醉写	59
七 截江夺斗	17	三一	巴九寨	60
八 八仙庆寿	19	三二	禹王鼎	61
九 失代州	21		绵阳唐家乡新铺场双牌坊	63
一〇 郭府寿	23	三三	黑水分舟	64
一一 天官赐福	25	三四	抱龙登殿	65
隆昌禹王宫山门石坊	26	三五	花鼓闹庙	66
一二 黄泉会	28	三六	富贵花	68
一三 水漫金山	31		汉源九寨节孝石牌坊	69
一四 戏仪	33	三七	花鼓闹庙	71
一五 三家店	35	三八	雪梅教子	73
一六 中三元	36	三九	长生乐	74
雅安上里乡	39	四〇	三闯辕门	75
雅安上里乡韩家大院	39	四一	会缘桥	77
一七 戏仪	40	四二	岳飞辞家	78
一八 杀狗惊妻	41	四三	五桂联芳	79
一九 绑子上殿	42	四四	秦仲别家	80
二〇 斩辉	43	四五	太白醉写	82
二一 双拜月	44	四六	武采桑	85
二二 卸甲封王	45	四七	卸甲封王	87

四八	天门阵	88	八一	蒲阳惊变	141
四九	二进宫	91	八二	营门斩子	142
五〇	虎牢关	92	八三	玉祖寿	145
五一	老辕门	95	八四	扯符吊打	146
五二	临潼救驾	97		叙永春秋祠	148
五三	渭水河	99	八五	仙姬送子	148
五四	斩经堂	101	八六	三异图	151
	雅安上里乡许家山墓坊	102	八七	引凤楼	153
五五	春庭院	103	八八	点将责夫	154
五六	空城计	105	八九	渡蓝关	157
五七	双阳公主	106	九〇	二进宫	159
五八	拷打秋莲	107	九一	金山寺	160
五九	打虎收孝	108	九二	收烂龙	161
六〇	宰古城	110	九三	仕林祭塔	162
	叙永春秋祠石雕香炉	112		雅安河北乡节孝总坊	163
六一	挑袍辞曹	113	九四	虎头寨	165
六二	三盗芭蕉扇	114	九五	战洪州	167
六三	双旗门	115		盐亭麻秧乡石牌坊	168
六四	扯符吊打	117	九六	胡春禄责侄	169
六五	抢伞	118	九七	许田射猎	171
六六	张浪子薏豆子	119	九八	上天梯	173
六七	斩经堂	120	九九	辕门射戟	174
六八	凤仪亭	121	一〇〇	郭巨埋儿	174
六九	待月	122	一〇一	翠屏山	177
七〇	佳期	123	一〇二	盗仙草	178
七一	传琴斩考	125	一〇三	安安送米	181
七二	雪梅教子	127		万源柳黄乡张建成墓	182
	成都望江公园崇丽阁	128	一〇四	滴血成珠	183
七三	范生赠银	128	一〇五	太白醉写	185
七四	杀狗惊妻	131	一〇六	古城会	187
七五	抢伞	133	一〇七	三战吕布	189
七六	送京娘	135	一〇八	夜战马超	190
七七	海神庙	137	一〇九	战潼关	193
七八	百花赠剑	138	一一〇	调情逗趣	195
七九	三娘教子	139	一一一	钟馗嫁妹	196
八〇	活捉宿介	140		后记	198

# 概 说

何青城 李道森 戴德源

号称“天府之国”的四川，以其辉煌悠久的历史、辽阔雄奇的地理环境以及世代居住于此的人们所创造出的巴蜀文化而闻名。在璀璨绚丽的巴蜀艺术史上，民间雕刻和地方戏曲无疑是两枝值得称道的奇葩。明、清以来，四川戏曲进一步发展和民间雕刻相融合，形成了遍布城乡格高艺绝的民间戏雕这一特定历史阶段的艺术形式，其工艺水平、艺术成就、文物价值均堪称蜀中艺苑瑰宝。开展四川戏曲雕刻的搜集、整理、研究，不只是对开拓四川戏曲理论研究新领域，探索民间雕刻艺术历史轨迹，更好地学习继承优秀的文化传统有着积极的意义，而且对于面向未来，努力弘扬民族文化，积极开发旅游资源，迎接入世挑战，实现四川在西部大开发中的自身价值都有一定的作用。

雕刻艺术，是运用物质材料为视觉和触觉提供实体造型的艺术，它运用雕、塑、刻、凿、琢、磨等手段塑造形象，把材质纳入审美活动之中。四川的民间雕刻多以石、木为材料雕造作品，其历史远溯汉唐。尤其是唐宋以来，受佛教文化的影响，雕刻题材多为宗教内容，以佛教摩崖石刻造像为代表的大规模创作活动一度遍及全川，为我们留下了数以万计的精美作品，其中最有名的如唐代乐山凌云山大佛造像；广元皇泽寺、千佛岩摩崖造像；巴中南龛摩崖造像；宋代安岳卧佛院、圆觉洞摩崖造像；大足北山、宝顶山摩崖造像等。在这些雕刻作品中，尽管也有少量的世俗化内容如各种经变故事，在一定程度上反映了当时的社会生活场景，而主要的则是大量的佛祖天王、诸天菩萨、金刚力士之类的人物形象。明清之间，四川几经战乱后，社会生活逐步趋于安定，随着人们审美习俗的变化，大型的宗教造像活动日趋减少，而附属性装饰雕刻却逐渐盛行起来。尤其是入清以来，四川地方戏曲的兴盛发展，为丰富民间雕刻内容提供了条件，推动了四川民间戏曲雕刻的发展和普及。

追溯四川戏曲发展的历史，上至三国的“参军戏”，中经唐代的“戏弄”，宋代的“川杂剧”，及至明时的“川戏”，都在不同的历史时期有过自己的辉煌，然而真正意义上的川剧则是在明清以后随社会的动荡整合。逐步形成并发展昌盛的。清王朝在建立了对全国的统治之后，对累经战乱而“土满人稀”的四川，实行了移民政策，于康熙四年“招两湖、两粤、闽、黔之民实东西川，耕于野；渠江左右、关内外、陕东西、山左右之民艾于市”（《清圣祖实录》）。四川人口急增，生产得以迅速恢复，很快形成“五方杂处”，“土客错居”，商贸兴盛，经济繁荣的局面。由于各地移民入川，商业往来活动频繁，各省同乡会馆纷纷建立，南北声腔流播传入，经过长期与四川方言土语、民风习俗、民间音乐舞蹈的融合衍化，终于形成了后来以昆、高、胡、弹、灯五大声腔为其特色的四川地方戏曲剧种——川剧。在四川城乡频繁的演出活动中，涌现了不少身怀绝技的著名艺人，上演了成百上千的剧目，产生了一大批富有改革意识的剧作家，吸引了各阶层的广大观众。戏曲演出成了人们酬神赛会、休闲娱乐、倡行教化、艺术审美活动最普遍最直接的形式。

四川民间雕刻正是在这样的背景下，从形式到内容都有了明显的变化。形式上已由大型的寺院、摩崖造像趋向民居、戏楼、牌坊、墓葬等建筑附属装饰；内容上由诸天菩萨、佛仙人物等宗教内容，转变为除传统花鸟鱼虫纹样外的以舞台人物造型为特征的戏曲节目和历史故事。而号称“唐

三千、宋八百，演不完的三列国”的川剧，正好是它取之不尽、用之不竭的资料库。于是四川民间戏曲雕刻这朵奇葩便在巴蜀大地枝繁叶茂地开花结果了。从我们长期调查搜集到的二千多件作品看，时间跨度上至南宋淳熙十一年，下至民国二年，其中大量属清一代，恰好说明民间戏雕的兴盛和戏曲的繁荣是同步的。它的载体包括会馆、民居、寺院、牌坊、祠堂、墓坊、戏楼、香炉、水缸、家具……，质料有各种木材、石料、土陶、瓷片……，地域遍及川东达州万源、川西雅安芦山、川北绵阳盐亭、川南宜宾叙永……。林林总总，汇成四川民间戏曲雕刻之洋洋大观。

促成四川民间戏曲雕刻如此盛行的原因是什么呢？我们以为不外有以下三个方面：

第一，清初，社会经济生活发生急剧变化，在清朝政府的倡导扶植下，手工业、商业得到恢复和发展，来川经商的外省商人经营致富者日多。于是同乡会馆、豪宅华居、各姓宗祠建筑应运而生，传统的花卉鱼兽纹样已不能满足日趋繁复的装饰需要，戏曲雕刻自然成了各类建筑装饰的重要组成部分。如早年到自流井经营并盐生产而致富的陕西商人，为炫耀郡邑，款叙乡情，集资修建的以关羽为保护神的西秦会馆，规模宏大，装饰豪华，金碧辉煌，戏台、门窗、衬枋、屋脊、撑弓等都以木、石为材料雕刻戏曲故事。又如雕刻之乡美称的雅安上里镇，明末时曾因五姓大家（民谣有所谓“杨家顶子——官宦世家，韩家银子——官商钱多，陈家谷子——田粮大户，许家女子——红颜勤劳，张家碇子——骨科习武”）聚居而称五甲口。其中韩姓一家，系清初由晋南入川，经商致富，定居于此，家资富有，酷爱戏剧，耗巨资修建的由七个院落环山丘组成的“七星抱月”韩家大院，建筑布局严谨，风格独特，木刻镶嵌戏曲故事上千幅，有“川西民间木雕博物馆”之称。

第二，安定的社会环境和百姓生活水平的改善促进了戏曲的繁荣，达官富商的家乐班和商业性的戏班遍及全川，其高台教化的作用越来越明显，老百姓在娱乐中耳濡目染，潜移默化地接受教育。戏曲故事的美丑善恶、忠奸贤愚深刻地影响着人们的潜在意识，甚至成为他们为人处世的道德标准和行为规范。于是，群众喜闻乐见的戏曲故事就自然地取代宗教故事成为民间雕刻乐于撷取的题材。根据建筑物的不同功能，恰当选择特点鲜明、意蕴深远的戏曲故事作为装饰纹样，成了建造者与雕刻艺人共同追求的目的。如祠堂类建筑总要选择《卸甲封王》《五桂联芳》《三元及第》之类标榜家声、显赫门第的故事题材，而节孝牌坊类建筑总要雕刻《雪梅教子》《安安送米》之类褒扬贤孝的戏曲节目。

第三，民间石、木雕刻作为建筑附属装饰被广泛采用，表现题材上人物形象与传统的花卉方胜图案逐步并驾齐驱，甚至有所超过。生活在民间的雕刻艺人对历史知识的获取往往来自舞台，他们所塑造的人物也基本上是按戏曲人物造型，因而戏曲故事雕刻成了人物场面的主要内容。当然，民间戏曲雕刻绝不只是舞台形象的机械照搬，其中更有民间艺人对现实生活的观察体验，丰富创造，包括对山川树丛、房廊瓦舍等环境的配置以及桌椅杯盘、舟车鞍马等道具的刻画。惟其如此，这些既源自舞台又出自生活的戏雕形象才为广大群众所接受，为观众所喜爱，甚至为戏曲演员所认同。如四川各地戏楼普遍在四周栏板上雕刻有戏曲故事，能否读懂这些所谓“哑巴戏”，一度成为检测演员水平高低和阅历深浅的试金石。

## 二

民间戏曲雕刻是由一定材质构成的实体，始终离不开对环境的依赖，作为建筑附属装饰，必然受到各种载体的制约。民间雕刻艺人必须准确把握不同建筑的特性，恰当选择要表现的戏曲内容，充分发挥材质自身价值，因材施艺，塑造感人形象和场景画面，才能使作品与载体融为一体，产生出更好的审美效应。纵观我们搜集调查的资料，四川民间戏曲雕刻主要分布在以下一些载体上：

戏台 又称戏楼、乐楼、万年台。明清以来，四川民俗崇奉川主，每逢节气均要举办诸如川主



会、青苗会、城隍会、文昌会、牛王会之类酬神赛会活动，其中必有戏曲演出，这就促成了戏台建筑的发展，不但城镇、庙宇建有戏台，而且豪门富户深庭内院有的也建有戏台。这些结构不一、装修各异的戏台大致可分为开放式和镜框式两类，以三面敞开让观众三面看戏的开放式居多，有的戏台后面还有“倒观楼”。会馆戏台典型的如建于清乾隆元年的自贡西秦会馆戏台，楼檐栏板处雕刻《李逵负荆》《陈姑赶潘》《截江夺斗》等精美戏曲故事，造型生动，雕刻精致，金碧辉煌，具有很好的艺术和研究价值。寺庙戏台如始建于清道光十八年的达州真佛山戏台，楼檐、挑枋、撑弓多处以小型圆雕形式刻造《花田错》《巧娘配》等彩绘木雕，说明寺庙已经融入中国民间戏曲文化，是佛教教化的结果。民居戏台以江安夕佳山庭院戏台为代表，小巧玲珑的戏台和内厅走廊连成一体，四周雕琢石、木戏雕节目多幅，典雅精致，看得出主人对戏曲的偏好。总之，这些以装饰为目的的戏台戏雕告诉我们，它们同当年戏曲演出内容、观众的欣赏习惯和选择都在一定程度上有着绝非牵强的联系，是我们研究前人建筑、民俗、雕刻和戏曲宝贵的文物资料。

牌坊又称牌楼，为民间传统的门洞式建筑，以标榜功德，颂扬节烈，表彰忠勇，褒奖孝义为主要功能，有的还有导向、陪衬、象征等标志性意义。清王朝为倡行符合当时标准的社会伦理道德，稳定社会秩序，维护其统治，在四川城乡建造的各类牌坊比比皆是。这些牌坊大多是用当地石材为原料的石牌坊，少量也有砖砌牌坊和木雕牌坊。石牌坊装饰方法丰富多彩，除用老百姓喜爱的带象征性或隐喻性的吉祥图案如龙凤、狮子、蝙蝠、鱼、莲花、牡丹、如意等外，戏曲人物和历史故事也是这些牌坊常用的题材。如建造于清道光二十九年的汉源九襄节孝石牌坊，坊上浮雕160多幅，装饰纹样40多种，其中还雕有《岳飞辞家》《雪梅教子》以及《渭水河》《虎牢关》之类的戏曲故事，人物500多个，个个个性鲜明，至今仍闪烁着诱人的光彩。建于雍、乾之际的盐亭麻秧惜字坊为功德坊，反映了当地文风兴盛，民间有“惜字得福”的习俗。坊上装饰除选刻了《双登科》《上天梯》这样的功名及第的题材外，还刻有《辕门射戟》《许田射猎》一类的历史故事，生动的画面一直鼓舞教育着子孙后代。隆昌禹王宫山门坊为标志坊，是庙宇建筑群落的一个组成部分，它选刻的戏曲内容比较庞杂，既有《黄泉会》这样的传统题材，又有《水漫金山》这样的神话，还有《戏仪》《三家店》一类褒扬青年士子保持良好操守的生旦戏。深浮雕画面，丰满灵动，线条飘逸。

民居 四川民居大多以木构架为主要结构方式，富豪之家在门窗枋檐上往往雕刻花鸟纹样以作装饰。戏曲题材在清中叶的民居中大量应用，为我们留下不少珍贵的作品。典型的如雅安上里韩家大院，近5000平方米穿逗木结构青瓦房共七个天井和两道龙门，所有门窗、梁椽、枋柱采用银杏、楠木、红豆木作材料，镂空镶嵌雕刻作装饰，其中又以窗雕最具特色，有以分檐成型镶嵌入槽的平板雕，如《杀狗惊妻》《槐荫记》《斩犀》等折子戏或连续剧，其特点是先按画面要求分个雕造人物，然后在平板上挖槽嵌入，除必要道具之外，背景省略。镂空木雕《绑子上殿》《武家坡》等戏，主要用于窗心，在或方或圆或扇形的空白画面中安排人物活动，头手脚与边框连接，造型简练，富有装饰韵味。这些戏雕人物大者十几厘米，小者几厘米，体型匀称，神态优美，虽经一百多年的风雨，至今保存完好。

墓坊 又称墓门石坊，实际上是一种比牌坊低、比墓碑高的牌坊结合建筑，是明清以来川西地区较为流行的墓葬陪衬装饰形式。明清以前的各个时期，除与墓葬有关的石阙、石兽等外，墓葬雕塑几乎都是布局在墓室内壁、棺具上，而明清以后则有向墓室外发展的趋势。尤其是在盛产石材的雅安地区，营造精致、雕琢精美的墓坊遍及全区所有乡镇，因而一批传神的石刻戏雕得以保存。比如雅安上里陈家山墓坊石雕《卖花入宅》，许家山墓坊石雕《春庭院》，芦山寿桥墓坊石雕《双阳公主》，芦山玉溪村墓门石雕《拷打秋莲》等等，它们有的以鬼狐故事为题材，有的选择民间传说为内容，给孤坟野冢增添了不少神秘色彩。更有趣的是少数墓坊上雕刻与祭祀祖先这一严肃活动不甚协调的男女调情场景，如芦山三江村墓坊和万源张建成墓坊，反映了民间雕刻艺人的刻意调侃。

园林是指建筑在园林中的楼、阁、亭、榭一类综合性建筑。为满足建筑装饰需要，戏曲故事也是各类建筑挑坊、檐板、撑弓的主要内容。典型者如建于清光绪十五年的今成都望江公园内的崇丽阁，阁高30多米，上下四层，上两层为八角形，下两层为四方形。屋面盖绿色琉璃，飞檐翘角，雕梁画栋，兼北方建筑之稳健雄伟和江南楼亭之玲珑秀丽。阁底四方石台矗列12圆柱，不仅上刻十二生肖形象，而且每柱一戏，雕造当时成都常演的《抢伞》《杀狗》《陈姑赶潘》等节目。造型生动，雕刻精细，是清末四川戏曲舞台形象的再现。叙永春秋祠系山西商人集资修建的园林式会馆建筑，共2600多平方米，入门分左右厅门、东西廊和戏台。四厅中间有鱼池承露，假山叠嶂，修竹劲松，浓荫滴翠。水池花苑与三官殿相联组合，伟岸清奇，回环成趣。全祠殿楼廊厅布局匀称，款式玲珑，雅朴淳厚。窗棂横檐、撑弓上刻有戏曲故事《三异图》《引凤楼》《仙女送子》等作品，镂空剔透，刀法细腻，层次分明，工艺绝伦。

寺庙佛寺、道观历来作为宗教雕塑的主要建造场所，而清代以后，寺庙建筑上也逐步汲取了中国传统民间文化，用戏曲题材、民间故事作装饰纹样。峨眉山报国寺七佛殿修建年代较早，清同治、光绪年间经维修扩建，增立石雕护栏，上刻《金山寺》《收烂龙》等民间传说故事，人物造型均来自戏曲舞台，施以彩绘，以其丰富热闹的场面吸引众多的观者。此外，真佛山德化寺、自贡王爷庙、都江堰二王庙、成都城隍庙等寺庙建筑都曾广泛地采用木、石材料雕造过戏曲题材，可惜经过岁月沧桑，有的已经被损毁，本书所选载的仅为幸存者中的一部分。

家什石、木雕除建筑装饰外，还被人们广泛应用于日用杂品之上，也为我们留下了不少戏雕杰作。旧时的四川在水源较缺的宗祠寺庙、深宅大院都置有蓄水以备消防之用的石水缸，俗称“太平缸”。各地各式的石水缸上雕饰的戏曲题材作品为我们研究当时舞台艺术情况留下了宝贵的资料。如雕造于清道光二十九年的雅安金凤寺大殿前的一对石水缸名曰“荫凤池”，四周刻《八仙过海》《三击掌》《文王访贤》《荆轲刺秦》等8折戏雕，民间艺人以“匠石斫鼻”的精湛刀笔，刻画了各种戏曲人物，祥禽瑞兽，奇花异草，给石缸注入了不息的艺术生命力。叙永春秋祠收藏的石水缸上雕刻的《渡蓝关》《点将责夫》等画面，更是把舞台形象与现实生活场景巧妙结合，繁简适中，精美传神，堪称清代家什石刻戏雕中的代表。又如，叙永文管所收藏的石香炉，熔我国《三国演义》《西游记》《封神演义》三大古典名著于一炉，雕刻了折戏《挑袍》《芭蕉扇》《双旗门》，构思巧妙，雕琢细腻，玲珑剔透，是难得的石雕精品。此外，江安夕佳山民俗博物馆收藏的桌、椅、几、床木雕戏曲人物也多姿多彩，贴金彩绘，在充分满足使用功能的前提下，很好地体现了木雕工艺的艺术特质。

### 三

从上述对载体形式的介绍，可以看出整个清代，特别是从乾隆、嘉庆两代开始，四川民间用雕刻去表现戏曲故事，甚至完全照搬戏曲舞台场面来满足审美需要的艺术创作活动十分活跃，大到戏台、殿堂、民居、坊牌，小到日常生活的细碎物品缸、炉、椅、床等，凡是需要进行雕琢装饰的，几乎多选刻有戏曲题材，就是一些历史神话、民间传说，雕刻艺人也把他们按照舞台形象来加以处理。在建筑物上重现舞台场面的审美取向，成为一种时尚的艺术追求，并逐步形成自己的审美特征。

#### 一、和谐统一的内容与形式

四川民间戏曲雕刻基本上属建筑物附属装饰而非主题性雕塑，因而它的画面组合既要根据构件部位工艺加工的需要，更多地还要注意题材内容的选择。戏曲艺术生长成熟在封建社会，戏曲本身

被打上封建烙印在所难免，从本书记载的一百多幅戏雕作品看，大多以宣扬封建伦理道德，彰扬祖宗功德，褒奖贤孝节义为其深层的功利目的。按照建筑性质，根据社会道德标准，雕刻与之相吻合的故事，使内容与形式达到完美的统一，是建造者与创作者的共同追求。《卸甲封王》《岳飞辞家》《五桂联芳》《中三元》等忠君爱国、光宗耀祖一类的内容多见于宗祠、厅房、牌坊之上。雕刻画面或良臣猛将，或贤士达官，都是倡人效法的榜样。他们的衣饰装扮都具有十分突出的舞台特征，将帅背上有三角小靠旗，女帅盔上插很长的花翎子，状元头、耳鬓闻、角角巾等盔帽巾幗随处可见。特别是人物形象的动态特征，往往也摹写了舞台表演动态姿态。如《岳飞辞家》中岳飞挥臂辞行的势口，《斩经堂》中吴汉双手扳动翎子的姿态，《花鼓闹庙》中男女艺人的组合动作都是经过夸张处理的，富于舞蹈美感的舞台身段架式，让人在登堂入室之际，即可观赏到精彩的戏曲表演场面和精美的戏曲雕刻图像，达到主人希冀标榜家声的理想目的。

在民间戏曲中，婚恋题材是一个广泛的主题，其中常有“节妇”、“孝女”形象出现，而这些恰好是意在标榜功德、褒奖孝义节烈的石牌坊所重视的形象。如《雪梅教子》中的秦雪梅，《三娘教子》中的王春娥，《情探》中的敫桂英，《安安送米》中的庞三春，虽然他们的行为规范、思想理念在很大程度上罩着一层封建色彩，但老百姓同情她们的困苦和灾难，喜欢她们的美丽、善良，崇敬她们的忠实和坚强。

明清以来，鬼狐仙怪故事逐渐登上戏曲舞台，把鬼狐仙怪再搬上石头，使之与盛行一时的墓坊建筑环境相一致，显然是民间雕刻艺人认真考虑了这些内容在此的审美价值的结果。我们发现墓门石坊雕刻除题材庞杂广泛的特色外，选择这类故事作装饰纹样的也相当普遍。如“聊斋”故事《活捉宿介》，“白蛇传”故事《扯符吊打》《仕林祭塔》，鬼怪故事《春庭院》等等，说明民间雕刻艺人很会利用作品与环境发生联系，从而创造出和谐的氛围。

## 二、雕戏融合的创新和探索

内容与形式和谐统一的另一个层面是指戏曲题材和雕刻本身的完美结合，因为，戏曲表演有它自身的规律，它所追求的不全是生活形态的形体真实，而是非生活形态的情感真实。对人物的塑造一方面要求虚拟、写意、省略，另一方面对能表现人物心理动作的典型细节和重要特征则要充分发挥艺术想象力，加以超越生活的放大夸张，虚实相生，使人物能神形兼备地打动观众。而雕刻作品始终是一定质材构成的实体，不管是线刻还是圆雕，是高浮雕还是浅浮雕，都要以形体占有空间。戏雕艺人必须很好地把握二者的契合点，探索雕戏结合的途径，并对舞台形象进行再创造。因此，我们看到的《战洪州》《夜战马超》等画面上的战马已不再是舞台上的以鞭代马；《渭水河》《射白鹿》等画面上的车辇也不再是舞台上的以旗代车；《陈姑赶潘》《截江夺斗》画面上的大小船只更不是舞台上的以浆代船，而是发挥雕刻艺术的特性，把人物置于“真”马“真”舟之中的生活场景。

由于戏曲雕刻是静止的舞台、无声的场面，戏雕艺人的再创作还表现在要把舞台上由唱词和表演就能交代清楚的事件背景、未来结果，用具体形象来加以交代，让画面流动起来，妮妮地向观者道出故事的前因后果。比如为了表现《三家店》《戏仪》两剧里的神明在暗中监察狄仁杰、窦仪德行是否有亏，戏雕具象地把主宰文运的文昌帝君和魁星雕刻在云端之上，使观者在画面之中也能体味到暗室亏心神目如电的感觉。为了表现白娘子被镇雷峰塔下，石雕《仕林祭塔》在云朵之中雕出了人首蛇身的白娘子形象，浪漫夸张的处理，增加了画面的神秘气氛。石雕《三娘教子》中的倚哥被母亲责罚跪地，头上冒出一团烟云，云团中雕刻一顶状元帽，预示此子将来必中高官。这种以直观物象来交代故事结果的手法，充分发挥了雕刻艺术的优势，当然也包括艺人对表现对象的认识和理解。而经过雕刻艺人再度创作诠释的画面能够被观者认同，正是它符合了人们审美需求的结果。

## 三、造型追求的丰满和均衡

试读结束：需要全本请在线购买：

民间戏曲雕刻本质上属民间美术范畴。民间美术在创作上的自由，更多地体现在其表现形式上的自由，而这种自由又是在传统文化的审美观念、造型观念指导下完成的。它与文人的造型观念有着严格的区别，也和西方的造型观念大相径庭。它的画面构成不再是现实舞台的简单再现，而是充满精神愿望的物化反映，具有寓意性、象征性和延续性等特点。在构图、布局的技术处理上特别强调丰满和均衡，以满足观者喜欢美满、平和中庸的审美习惯。从本书选载的戏雕画面可以看出，多数是被艺人们不惜精力地在每一方寸之间精细雕琢而成，很少有留空见底的。典型的如自贡西秦会馆木雕《李逵负荆》，在不长的横坊上，一字排开，刻画了动态各异的梁山英雄达15人之多。芦山飞仙乡石刻戏雕《玉祖寿》以对称格局排列了30名各路神仙，展现了热闹非凡的仙、佛、人、鬼的大千世界。在这些画面中除人物形象以外，用作陪衬的房舍、石栏、窗户、花草以及边框图案纹样也力求充实丰满地加以配置。如九襄石雕《会缘桥》，是本书所选惟一的目连戏雕。大小人物6人，安排有序，近处桥面拾级而上，桥头傅员外坐于桌后，刘氏四娘和儿子傅罗卜在旁观看。远处房廊瓦脊刻画细腻，廊下张灯结彩灯火辉煌，房内露出半身的仆人在忙里忙外张罗。远道而来的瞎眼老妇在老汉的牵扶下来桥头请求施舍。人物众多而不繁杂，画面丰满而层次分明。隆昌禹王宫石刻戏雕《黄泉会》《水漫金山》《戏仪》等为使画面热闹丰满，还在四周广泛采用镂空卷草纹样和主体场景交叉融合，既扩展了场景空间，又取得了很好的装饰效果。

均衡、对称也是民间戏曲雕刻普遍追求的审美原则，一般在喜庆热闹、场面宏大、人物众多的画面上，其构图往往由中轴线向两侧作对称发展。如自贡木雕《八仙庆寿》、九襄石雕《卸甲封王》等，以王母、皇帝为中心，人物作一字两旁排列，分布均匀，错落有致而不倚轻倚重。即使同一建筑物的不同部位，也根据视觉上应产生稳定感的需要，安排面积相等、格局相似、内容相近的雕件。比如九襄牌坊，右侧立柱雕刻《三请师》，左侧对应的立柱就雕刻《三闯辕门》，两幅画面都表现诸葛亮的故事，人物造型相同，动态位置相似。又如叙永春秋祠两对撑弓木雕《仙姬送子》和《引凤楼》，前者设计了扬鞭跃马的文武状元赴宴琼林宴走马御街前的场面，后者以列国故事吹箫引凤为题材，对应雕刻人物，构图大体一致，人物安排也是立柱状设计，上二下三，云纹相间，互为关联，展开情节。两对木雕排列在相邻四根柱上，左右对称，相互呼应，说明雕刻艺人在作品构图上的审美取向。

#### 四、寓动于静的时间和空间

舞台艺术是通过色彩、形体、声腔、表演来展示故事情节的时空综合艺术，而雕刻则被人们习惯地称为空间艺术。但是寓动于静，寓时间于空间的艺术处理在民间戏曲雕刻中却处处可见，正如美学家王朝闻所说：“雕塑的某一姿态，和京戏的塑形不同之处，在它不像京戏的塑型那样只是进展中的某一动作的暂时休止，而是动作的前因后果的综合。”民间雕刻艺人善于通过选择有孕育性的静止状态来显示运动的过程，准确地抓住动作的过渡状态，让观者有联想空间，使画面运动起来。例如芦山唐家山墓门石雕《待月》，故事源自元杂剧《西厢记》，张生通过红娘传递诗柬，小姐待月西厢，张生乘夜翻墙相会，俗称“张生跳墙”。雕刻艺人抓住“跳墙”这一关键动作，重点刻画张生歪戴巾，手攀树枝，双脚跨墙作欲下未下之态。莺莺小姐口衔手巾娇羞地立于树下，红娘趋前用手托扶逾墙张生。作者强化了人物的动势，可算是寓动于静的成功之作。再如成都望江楼木雕《杀狗》，当曹庄的刀将狗刺翻在地警示不贤的妻子时，惊恐万状跪地求饶的焦氏，掀髯怒目、严责其妻的曹庄进入瞬间的凝固塑形。雕刻艺人把文章做在狗身上，着力刻画挣扎中的狗的动态，那身已中刀被刺倒在地的黑狗身上似乎鲜血还在流淌，狗腿仍在抽动，这不能不说是表现动态的富有启发性的方式。

由此还让我们看到，捕捉瞬间情节，着力细节刻画，促使静止的画面时间流动、形象活动、情节生动是民间雕戏常用的表现手法。比如雅安上里乡陈家山墓坊石雕《卖花入宅》，故事叙述陈商窥见王三巧貌美，与薛婆密商，欲趁其夫外出经商而借卖花为名引荐陈商入室行奸。画面着力刻画

陈商摇二郎脚和半开的折扇，薛婆舞动手帕，趋前耳语，生动地展示了一幅虔婆与奸人密室策划，干着不可告人勾当的场景，悄然耳语却有此时无声胜有声的效果。

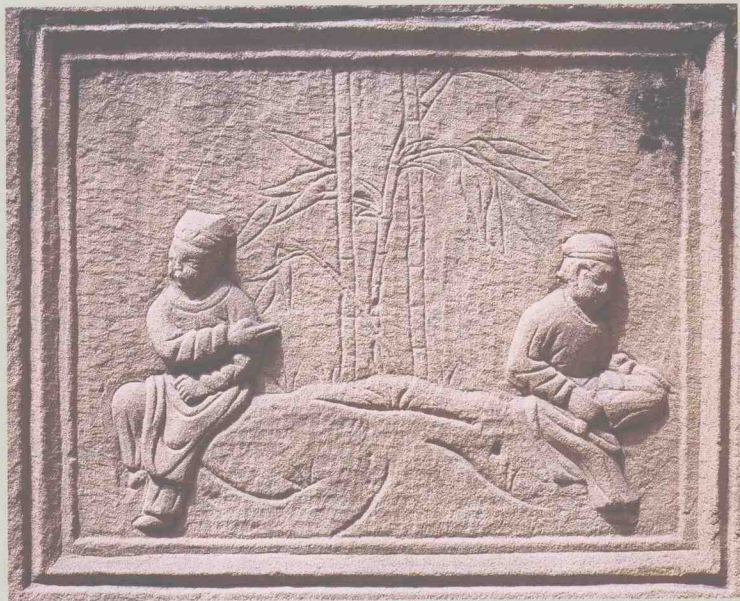
此外，通过环境的刻画，气氛的烘托，同样也能达到寓动于静的境界。比如石雕《水漫金山》的虾兵蟹将、汹涌波涛，《战洪州》的战马奔驰、云状烟尘，《夜战马超》的鞭矛兵刃，各式灯笼……都很好地烘托了厮杀战斗的激烈，让人有如闻其声、如临其境的感觉。

### 五、各显其长的材质和色彩

因材施艺是民间戏曲雕刻创作活动的一个重要原则，艺人们在实践中特别注意材质价值的发掘。因为他们知道，建筑雕刻既然具有实体性，构成实体的物质材料本身便成了雕刻作品呈现的一个方面，质材自身所具有的审美价值远比外加的美化（比如赋色）更为重要。他们在选材造型上，都十分重视质材本身美的发挥，比如上里乡民居木刻戏雕，选择的银杏、红木、楠木、柏木等木材，质地细腻，木纹清晰。故事人物雕琢嵌入画后，一不上彩，二不油漆，完全保持木材本色，再经岁月洗炼，锃黄发亮，显得典雅质朴，别具风韵。又如隆昌禹王宫石刻戏雕，采用的青石石料质地软硬适中，适于深层透雕，所以它雕的《水漫金山》《黄泉会》《戏仪》等作品，全部保留石材本色，不仅人物雕刻细腻传神，而且边框全用卷草、缠枝纹样组合，线条柔美，舒展自如，玲珑剔透，显示了雕刻艺人利用和驾驭材料的高超技艺。

同时，戏曲雕刻所具有的民间工艺特性，又使它在注意保留质材特性的同时并不排斥色彩的使用。比如九襄石坊戏雕画面就几乎全部着色，人物的面部用粉质很重的白色颜料涂底，然后再用粉红、淡赭、深红、土黄、黑色等颜色去分部涂染勾画。衣帽服饰以至山水、桌椅等背景也仿照戏曲舞台细加渲染，一眼望去，俨然是一幅色彩斑斓、鲜艳亮丽的舞台场面。虽经一个多世纪的风雨剥蚀，至今有的画面还艳丽如新，从石雕《花鼓闹庙》即可见其一斑。自贡西秦会馆木刻戏雕以贴金上彩为装饰特色，除舟、车、桌、椅、山、水、树、马着以矿物颜料色彩外，人物衣饰均贴以金箔，给人以金碧辉煌、豪华富贵的视觉感受，显示了盐商们的雄厚财力。始建于宣统三年完工于民国二年的万源柳黄乡张建成墓坊戏雕，时处社会动荡变革时期，虽然耗资巨大，然而雕工粗犷简单。它的上彩着色，完全为了既渲染墓主富贵堂皇的气派，又弥补雕刻工艺的不足，因而它对人物的装扮造型、刀马道具都未作深入推敲，只追求戏剧情节的大体吻合。精细部分的眉须毛发，都依靠色彩墨线的描绘来表现，恰好体现了民间艺术稚拙古朴的装饰风格，是民间戏曲雕刻中别具一格的又一品种。

民间戏曲雕刻尽管是我们四川民族民间传统文化宝库中一笔丰厚遗产，然而较长时间内尚未引起戏曲史论界的广泛关注和雕塑家们的充分重视。开展四川民间戏曲雕刻文物资料的搜集、整理和研究，并精选出版研究藏本，无疑为我们的戏曲理论研究、民间美术创作提出了新课题，开辟了新领域。本书从上千幅实地考察拍摄的图片、资料中选载的120多幅图片，极具地域代表性、剧目代表性和工艺代表性；实物形象资料采自15个市、地、县，地域遍及全川东西南北，不仅反映了不同地区的刻雕风格，甚至还能看出不同地域的聊斋特征；120多幅戏雕作品，形象地记录了数百年来四川各地上演的不少传统剧目，包括目连戏、聊斋戏、三列国戏、水浒戏以及各种历史故事剧等，从剧情内容、角色行当、人物造型、舞台场面等方面为我们的理论研究提供了文物佐证；雕刻工艺既有石雕、木刻、陶塑、瓷嵌，又有深浅浮雕，线刻圆雕，表现手法丰富多样，加工工艺细致精湛，至今仍可为新的民间美术创作提供有益的借鉴。总之，通过对四川民间戏曲雕刻的研究，让沉寂一时的民间艺术精华能在新的历史时期，特别是西部大开发中重新发出光和热，再度显现其文化价值和经济价值以至旅游价值，是大家希望达到的目的。我们相信，在各方面的关怀扶持下，民间戏曲雕刻这门传统艺术的挖掘开发，其功利实用价值将越来越大，并在美学思想、戏曲艺术、文物考古、美术创作、建筑设计、旅游开发、民俗研究等领域得到体现。



### 一 相背逗趣（广元·石雕） ▲

1974年广元四〇一医院建筑工地发掘一座宋淳熙年间墓葬，出土多幅墓壁石刻，其中四幅画面雕刻手法相似，边框线条相同，画幅大小相等，为一组表现南宋时期地方杂剧表演的石刻。“淳熙”为宋孝宗赵眘年号，当时，宋金两国南北对峙局面形成，社会暂趋稳定，杂剧演出仍十分兴盛。“大抵全以故事，务在滑稽唱念”（宋·吴自牧《梦粱录·伎乐》），说明南宋时期的杂剧表演以滑稽幽默见长。

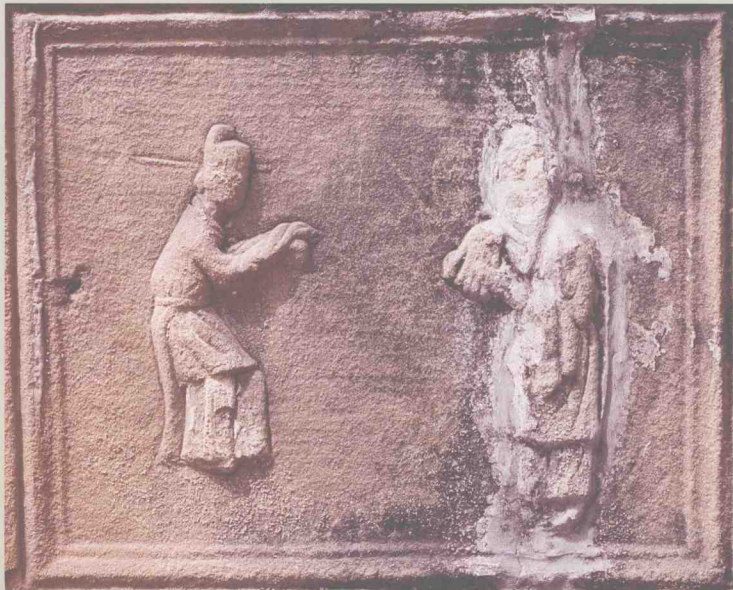
“相背逗趣”画面雕刻二人，相背坐于石坡上，占据画面左右两侧。左坐者头裹巾，穿圆领窄袖长衫，脚穿一般平底布靴，略侧身用右手指定右面坐者，口形略歪，似乎正向观众介绍右坐者是谁，或要做什么；右坐者头上亦裹巾，也穿圆领窄袖长衫，他翘上一只腿，默坐无语，好似任凭别人的随意调笑。画幅中部下方刻一大石坡，石坡略有凸凹处理，并用线刻表现石坡的皱摺和小草数棵，竹枝数竿。石坡、竹丛交待出环境是在野外。二人穿戴服装为宋代一般庶民百姓衣着，也许他们扮演的正是“村之愚妇”之类角色，或相伴而行，或偶然相遇，共歇于石坡之上。二人互相间的关系和神态，说明表演正在展开，这种以说白科诨为主的表演，其特点就是滑稽与幽默。

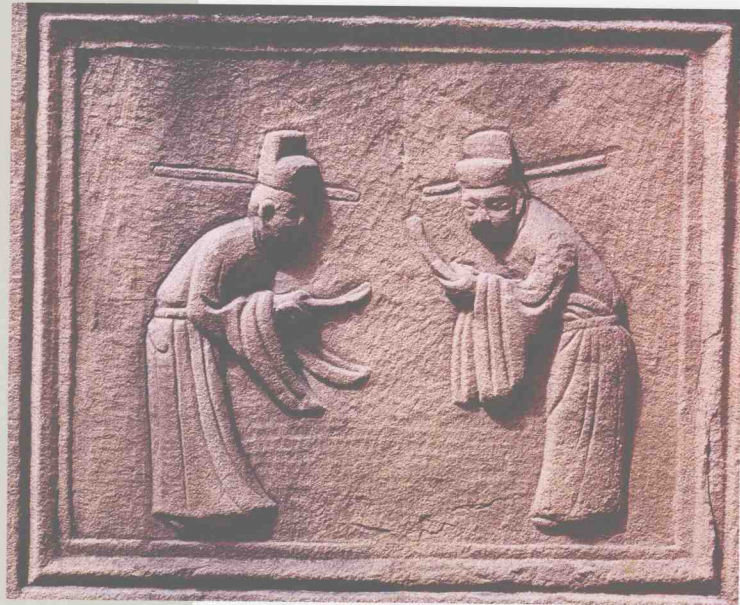
整幅画面，采用浮雕与线刻相结合的手法，人物形象用浮雕，强调其空间和立体感觉；环境物象用线刻，强调其平面的装饰效果。画面层次分明，主题突出。

## 二 屈膝起舞（广元·石雕）▼

画面雕刻二人分立左右，右面人物在发掘和修复时受损严重。左面人物戴展脚幞头（幞头为宋金元时期官吏、差卒常戴的冠帽，有多种样式），穿圆领窄袖长衫，衣衫前幅上提，扎于腰带之上，下露双腿穿长裤，双手插于袖口内并交叠胸前。双膝微微弯曲，身体前趋，完全处于一种轻漫、优美的舞蹈境界。残留的右面人物双手举拍板，正在拍板击节，左面人物应节而舞。

宋金元时期，乐舞和杂剧并称，杂剧表演时，歌舞和杂剧交错上场表演。这一幅踏节而舞的“舞蹈二人”是以一种角色身份在表演，从他们的穿戴来看，其身份为官吏，也许是乐官，这种角色行当在宋杂剧表演中称之为“装孤”。宋代，士农工商，诸行百业，衣装各有本色，不能随意混淆。通过衣装穿戴的不同，可以表现人物的不同身份。这里，舞蹈的内容应与一个官员有关，他边舞边唱，处于一种“踏歌”形态。故事的发展变化是在歌舞中展开的，其舞蹈有一定的戏剧性。画面无任何环境刻画，虚拟的空间让舞蹈更趋自由地去表现。舞者姿态刻画得轻柔优美，十分生动。他的穿戴装扮与宋金元时期遗留下来的砖雕、石刻、壁画中杂剧艺人的衣着相同，此幅浮雕应为同一时期墓室雕刻。





### 三 相揖互贺（广元·石雕）▲

画面仅雕刻左右二人，二人戴同样的官帽展脚幞头，穿同样的圆领阔袖长袍，腰围玉带，双手执朝笏。他们弯腰躬身，似在互相称贺或问候。这是一对作宋代官员装扮的两名杂剧演员在作场表演，也就是当时常常演出的“假官戏”。左面官员神态谦恭些，既主动又迫切，一双袖头飘荡不止，腰弯得又低又快。右面官员侧面，但不侧身，他略弯腰作答礼状，平静的神态中透出满足。当时，这类演出角色行当，称之为“装孤”。明人朱权《太和正音谱》称：“孤，当场装官者”。宋杂剧有《孤夺旦六么》《孤和法曲》《三孤惨》《四孤好》等剧目。石雕画面刻画的由杂剧演员扮演的二官员由最初的互敬问候、祝贺，进而调侃、戏谑，可能最后发展到以笏相击的打闹，做出一些滑稽的动作。表演出放纵逗乐，使笑谑达到高潮，来满足和取悦观众。其表演还具有汉唐以来“参军戏”谐、谑、逗、喂的演出特色。

此幅雕刻人物比例适度，衣纹线条刀法流畅，人物情态刻画精细而准确，它与山西、山东、河南等地区出土的宋元时期砖雕、石刻、壁画所展现的杂剧表演的格调十分相似。



#### 四 击鼓伴奏（广元·石雕）▼

画面分左、中、右雕刻三人，左面之人头戴圆顶无脚幞头，身穿圆领小袖长衫，双脚穿薄底靴，腰部悬挂一鼓，右手执棒槌正在敲打。与他紧靠的一人头戴展脚幞头，身穿大袖长袍，腰束带，正在用嘴吹奏笙簧（古代管状乐器）。此二人占据了画面的左半边。右边一人身前有一大木架，架上有一大鼓，敲鼓人头戴展脚幞头，穿圆领阔袖长袍，双袖挽至双肩，露出一双赤臂，举双槌正在敲打大鼓。三人均作站立姿态演奏乐器。这种演奏场面适于观赏，它节奏强烈而鲜明，乐声高亢，充满喜庆和热闹。此幅三人乐队画面为宋杂剧演出的一般散乐演奏表演，进一步表明了两宋时期杂剧表演主要的乐器配置为打击乐器和吹奏乐器。

一至四图石雕现存广元皇泽寺。



试读结束：需要全本请在线购买：