

— 海峡两岸民间工艺口述史丛书 —

海峡两岸木偶头雕刻艺术

口述史



李豫闽、主编

蓝泰华、刘欢、著



国家出版基金项目

NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



海峡出版发行集团 | 福建教育出版社

THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTION GROUP

— 海峡两岸民间工艺口述史丛书 —

海峡两岸木偶头雕刻艺术

口述史



李豫闽、主编
蓝泰华、刘欢、著

海峡出版发行集团 | 福建教育出版社

国家出版基金项目

NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

图书在版编目 (CIP) 数据

海峡两岸木偶头雕刻艺术口述史/蓝泰华, 刘欢著.
—福州: 福建教育出版社, 2018.6
(海峡两岸民间工艺口述史丛书/李豫闽主编)
ISBN 978-7-5334-7889-6

I. ①海… II. ①蓝… ②刘… III. ①海峡两岸—木偶—民间工艺—工艺美术史 IV. ①J528.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 256619 号

海峡两岸民间工艺口述史丛书

李豫闽 主编

Haixia Liang'an Muoutou Diaoke Yishu Koushushi

海峡两岸木偶头雕刻艺术口述史

蓝泰华 刘欢 著

出版发行 海峡出版发行集团

福建教育出版社

(福州市梦山路 27 号 邮编: 350025 网址: www.fep.com.cn)

编辑部电话: 0591-83789077 83786691

发行部电话: 0591-83721876 87115073 010-62027445)

出版人 江金辉

印刷 福州华彩印务有限公司

(福州市福兴投资区后屿路 6 号 邮编: 350014)

开本 787 毫米×1092 毫米 1/12

印张 14.25

字数 240 千字

插页 2

版次 2018 年 6 月第 1 版 2018 年 6 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978-7-5334-7889-6

定价 175.00 元

如发现本书印装质量问题, 请向本社出版科 (电话: 0591-83726019) 调换。

总序

为何要用口述历史的方式做民间工艺研究？

在文字出现之前，口述和记忆是人类文化传播的途径。游吟诗人与部落祭司可能是最早的历史学家，他们通过鲜活的语言与生动的叙述，将记忆、思想与意志诚恳地传递给下一代。渐渐地，人类又发明了图画、音乐与戏剧，但当它们尚在雏形之时，其他一切的交流媒介都仅仅作为口头语言的辅助工具——为了更好地讲述，也为了更好地聆听。

文字比语言更系统，更易于辨识，也更便于理解。文字系统的逐渐成形促使我们放弃了口头传授，口头语言成为了可视文字的辅助，开始被冷落。然而，口述在人类的文明中从未消逝，它们只是借用了其他媒介的外壳，悄然发生作用。它们演化成了宗教仪式与节庆祭典，化身为民间歌谣与方言戏剧，甚至是工匠授徒时的秘传心诀，以及祖母说给子孙听的睡前故事。

18至19世纪的欧洲，殖民活动盛行，社会科学迅速发展，学者们在面对完全陌生的文明时，重新认识到口述历史的重要性。由此，口述历史重新回到主流学术界的视野中，但仅仅作为人类学和社会学等学科的辅助研究方法，仍处于比较次要的地位。

20世纪初，欧洲史学届掀起一股“新史学”的风潮，反对政治、哲学和意识形态对历史研究的干扰，提倡从人的角度理解历史。在这样的大背景下，口述史研究迅速地流行开来，在美国和欧洲形成了两种不同的研究模式：以哥伦比亚

大学与加州大学伯克利分校为学术核心的美国口述史项目，大多倾向“自上而下”的研究模式，由社会精英的个人经历着手，以小见大；英国则以“自下而上”的方式审视历史，扎根于本土文化与人文传统，力求摆脱“官方叙事”的主观影响。

长久以来，口述史处在一种较为尴尬的处境：不可或缺，却又不受重视。传统史学家认为，口头语言相较于书面文字与历史文物，具有随意性、主观性和不确定性等特点，进行信息传递时容易出现遗漏和曲解，因此口述史的材料长期被排除在正式史料之外。

随着时间的推移，口述史的诸多“先天缺陷”在“二战”后主流史学的转向过程中，逐步演化为“后天优势”。在传统史学宏大史观的作用下，个人视角与情感表达往往被忽略，志怪传说与稗官野史在保守派学者眼中不足为信，而这些宝贵的历史资源，正是民族与国家生命力之所在：脑海中的私人记忆，不会为暴政强权所篡改；工匠师徒间的口传心授，在一代又一代的传承与实践中心历弥新；目击者与亲历者的现身说法，常常比一切文字资料更具有说服力。

口述史最适于研究的对象有三：一是重大历史事件的个人视角，二是私密性较强的领域与行业研究，三是个人经历与历史进程之间的交融与影响。当我们将以上三点作为标准衡量我们的研究对象——海峡两岸民间工艺美术时，就能发现口述史作为方法论的重要意义。

首先，以口述史的方式来研究民间工艺，必然凸显其民间性，即“自下而上”的视角。本质上说，是将历史研究关注的对象从精英阶层转为普通人民大众；确切地说，是关注一批既普通又特别的人群——一批掌握家族式技艺传承或由师徒私授培养出的身怀绝技之人，把他们的愿望、情感和心态等精神交往活动当作口述历史的主题，使这些人的经历、行为和记忆有了进入历史的机会，并因此成为历史的一部分。甚至它能帮助那些从未拥有过特权的人，尤其是老年手工艺从业者，逐渐地获得关注、尊严和自信。由此，口述史成为一座桥梁，让大众了解民间工艺，也让处于社会边缘的匠师回到主流视野。

其次，由于技艺传承的私密性和家族式内部传衍等特点，民间工艺的口述史往往反映出匠师个人的主观视角，即“个人性”的特质。而记录由个人亲述的生活、工作和经验，重视从个人的角度来体现历史事件，则如亲历某一工程的承揽、制作、验收、分红等。尤其是访谈一些有丰富实践经验的年长匠师时，他们谈到某一个构思或题材的出现过程，常常会钩沉出一段历史，透过一个事件、一场风波，就能看出社会转型期的价值观变革，甚至工业技术和审美趣味上的改变。一个亲历者讲述对重大事件的私人记忆，由此发掘出更多被忽略的史料——有可能是最真实、最生动的史料，这便是对主流历史观的修正与改写。

民间艺人朴实无华的语言，最能直接表达出自己的审美趣味和价值追求。漳浦百岁剪纸花姆林桃，一辈子命运坎坷。

三岁到夫家当童养媳，十三岁与丈夫成亲，洞房夜第二天丈夫出海不归，她守了一辈子寡。可问她是否觉得自己一生不幸时，她说：“我总不能天天哭给大家看，剪纸可以让我不去想那些凄惨和苦痛。”有学生拿着当地其他花姆十分细腻的作品给她看，她先是客气地夸赞几句，接着又说道：“细致显得杂，粗犷的比较大方！”这就是林桃的美学思想。林桃多次谈到她所剪的动物形象，如猪、牛、羊，都是她早年熟悉，但后来不再接触的，是凭借记忆剪出形态；还有猴子、大象和乌龟等她没见过的动物，则是凭想象，以剪纸表现出想象的“真实”。

最后，口述史让社会记忆成为可能。纯粹的历史学研究，提出要对历史进行多层次、多方面的综合考察，力图从整体上去把握它。这些仅凭借传统式的文献和治史的方法很难做到，但口述史却有其得天独厚的优势。例如，海峡两岸民间工艺口述史，通过采访两岸非物质文化遗产代表性传承人，通过他们的口述，往往能够获得许多在官修典籍、方志、艺文志中难以寻找的珍贵材料，诸如家族的移民史、亲属与家族内部关系、技艺传承谱系、个人生命史，抑或是行业内部运作机制与生产方式等，可以对主流的宏大叙事史学研究提供必不可少的史料补充。

从某种意义上说，民间工艺口述史的采集，还具有抢救性研究与保护的性质。因为许多门类工艺属于稀缺资源，传承不易，往往代表性传承人去世，该项技艺就消失了，所谓“人绝艺亡”正是这个道理。2002年，笔者与助手赴厦门思

明区采访陈郑煊老人，当时他已九十多岁高龄。几年后，陈老去世，福建再无皮（纸）影戏传承人。2003年，笔者采访了东山铜陵镇剪瓷雕传承人孙齐家，他是东山关帝庙山川殿剪瓷雕制作者（关帝庙1982年大修时，他与林少丹对场剪粘）。两年后，孙先生去世，该技艺家族中仅有其子传承。2003~2005年，福建师范大学美术学院师生数次采访泉州提线木偶表演艺术家黄奕缺，后来黄奕缺与海峡对岸的布袋戏大家黄海岱同年先后仙逝，成为海峡两岸民间艺术界的一大憾事。

福建文化是中原汉文化南迁的一个分支，是中华文化的重要组成部分。历史上，漳泉不少汉人移居台湾，并将传统工艺的种类、样式带到台湾。随着汉人社会逐步形成，匠师因业务繁多而定居台湾，成为闽地传统民间工艺传入台湾的第一代传人。历经几代传承，这些工艺种类的技艺和行规被继承下来。我们欣喜地看到，鹿港小木花匠团锦森兴木雕行会每年仍在过会（行业庆典）。这个清代中期传入台湾的专门从事建筑装饰和佛像雕刻的行会仍在传承，由早期的行业自救演化为行业自律的习俗正是对文化传统的尊崇和坚守。

清代以降，在台湾开佛具店的以福州人居多；木雕流派众多，单就闽南便分为永春、泉州、同安、漳州等不同地域班组；剪瓷雕、交趾陶认平和人叶王为祖，又有同安潮汕人从业；金银饰品打造既有福州人亦有闽南人、潮汕人；织绣业则以福州人居多。可以说，两岸民间工艺的传承与发展，充分说明了闽台同根同源，同属于中华文化的重要组成部分，福建是台湾民间工艺的原乡，台湾是福建民间工艺的传播地。

我们还应该认识到，中原文化传至福建，极大地推动当地的生产建设和，在漫长的融合发展过程中，逐渐产生了文化在地性的特征。同样，福建民间工艺传播到台湾，有其明确的特点，但亦演变出个性化的特征，题材、内容、手法上均有所变化。尤其新近二十年，台湾在文化创意产业发展浪潮的推动下，有了许多民间工艺的创造，并在“深耕在地文化”方面进行了许多有意义的实践，使得当地百姓充分认识到传统文化是祖先留给后人取之不尽用之不竭的财富和资源，珍惜和保护文化遗产是每位公民的职责。这点值得我们学习借鉴。

如此看来，海峡两岸民间工艺口述史的研究目的不能仅局限在对往事的简单再现，而应深入到大众历史意识的重建上来，延长民族文化记忆的“保质期”，使得社会大众尤其是年轻一代，能够理解、接纳，甚至喜爱传统文化。诚如当代口述史家威廉姆斯（T.Harry Williams）所说：“我越来越相信口述史的价值，它不仅是编纂近代史必不可少的工具，而且还可以为研究过去提供一个不同寻常的视角，即它可以使人们从内心深处审视过去。”“海峡两岸民间工艺口述史丛书”能够在揭示历史深层结构方面做出自己独特的贡献，而且还能在“文化台独”方面予以反驳。

福建师范大学美术学院对海峡两岸民间工艺的田野调查，始于20世纪50年代。1950年，吴启瑶先生曾沿着福建沿海各市，对福鼎饼花，闽中、闽南木版年画进行搜集和研究。1990年，笔者与浙江美院版画系大一在读学生邱志杰以

及漳州电视台对台部副主任李庄生、慕克明，在漳州中山公园美术展览馆二楼对漳州木版年画传承人颜文华兄弟及三位后人进行采访拍摄；1995年，笔者作为福建青年学者代表团成员出访台湾，开启对海峡两岸民间工艺的田野调查。

2005年大年初五，笔者与硕士生黄忠杰、王毅霖等从漳州出发，于漳浦、云霄、东山、诏安等县考察剪瓷雕、金漆画、木雕彩绘等；同期对德化和永安陶瓷、漆篮、制香工艺，以及泉州古建筑建造技艺进行走访和拍摄等。2006年8月，笔者与硕士生黄忠杰应台湾成功大学邀请，对台湾本岛各县市进行为期一个月的田野调查，走访了高雄、台南、屏东、嘉义、台东、彰化、鹿港、台中、台北的二十多位“传统艺术薪传奖”获奖者，考察了木雕、石雕、彩绘、木偶头雕刻、交趾陶、剪瓷雕、陶瓷、捏面、纸扎等项目。2007年5月，福建师大建校100周年之际，在仓山校区邵逸夫楼举办了“漳州木雕年画展览”。2007年夏，福建师大美术学专业师生与台湾成功大学艺术研究所师生组成“闽台民间美术联系考察队”，对泉州、厦门、漳州三地市的传统工艺和样式及土楼建造进行考察。近年来，学院先后承担了《中国设计全集·民俗篇》（商务印书馆2013年出版）、《中国木版年画集成·漳州卷》（中华书局2013年出版）、《中国剪纸集成·福建卷》

（在编）、《中国少数民族设计全集·畲族卷》（在编）、《中国少数民族设计全集·高山族卷》（在编）的撰写任务，成为南方对“非遗”研究与保护，以及民间工艺研究的重要基地。这些工作都为本套丛书的采访和整理奠定了坚实的基础。

编辑出版这套丛书的构想，得到福建教育出版社原社长黄旭先生的鼎力支持。双方单位可以说是一拍即合，黄旭先生高瞻远瞩，清醒地意识到海峡两岸民间工艺口述史作为“新史学”研究的价值和意义，同时因为涉及海峡两岸，更显出意义非同凡响；林彦女士作为丛书的策划编辑，更是承担了大量繁重的申报审批和协调工作，使该丛书有序地推进和保证质量地完成。另还有许多出版社同仁为此付出了辛苦劳动，一并致谢！

李德闻

2017年7月10日



目 录

前 言	1
第一章 漳州木偶头雕刻艺术	3
第一节 漳州布袋木偶戏概述	5
第二节 漳州木偶头雕刻口述史	9
一、徐竹初：“我们的优势，人家达不到。”	16
二、徐聪亮：“人靠衣装马靠鞍，木偶服装也重要。”	35
三、许桑叶：“眼睛有神，木偶才像活的。”	46
第二章 泉州木偶头雕刻艺术	59
第一节 泉州提线木偶戏概述	61
第二节 泉州木偶头雕刻口述史	63
一、江碧峰：“雕刻后辈都模仿爷爷的‘花园头’。”	69
二、黄紫燕：“除了兴趣，更重要的是传承的责任。”	82
三、王景然：“13岁当学徒，戴着红领巾去学艺。”	93
第三章 闽西客家木偶头雕刻艺术	101
第一节 闽西客家提线木偶戏概述	103
第二节 闽西客家木偶头雕刻口述史	107
一、曹尔焱：“跟老师傅吊木偶，跟哥哥学雕刻。”	110
二、王荣昌：“我从事木偶行业后就没觉得遗憾。”	126

第四章 台湾木偶头雕刻艺术·····	133
第一节 台湾布袋木偶戏概述·····	135
第二节 台湾木偶头雕刻口述史·····	138
一、徐炳标：“技艺都是跟父亲学的，家传的。”·····	140
二、许献章：“我专注尪仔雕刻，都没粉漆。”·····	147
三、苏明雄：“都说我的‘潮州尪仔’很耐用。”·····	155
后 记·····	161
参考文献·····	162

前 言

传统文化，非物质文化遗产，我们在谈论这些词的时候，到底是在谈论些什么呢？仅仅是能工巧匠们的高超技艺吗？相信在一个科技高速发展的世界里，没有什么技术性难题是聪明的人类解决不了的；如果有，那也只是时间问题而已。就拿制作一把榫卯结构的椅子来说，旧时候的木匠可能要花上一整天的时间来琢磨怎么开好那几个榫眼，而如今的木匠只需要使用开榫机，画好尺寸，打眼、拼装一天可能就完成了。但这并不意味着这种传承下来的技艺就不重要了。只是我们现在要搞清楚的是，我们在谈论起“木偶头雕刻艺术、传统文化与非物质文化遗产”时，我们到底在讨论什么，其核心应该是怎样的。显然重点不应只是在技艺上。

依笔者浅见，我们终究还是在谈论这一技艺在其起源、发展、传承，到如今的保护过程中，都留下了什么。任何被称之为“文化”的东西，都有历史赋予它的独特印记。正如我们之所以成为现在的样子，是因为过去的每一次经历塑造了现在的我们，传统文化传承至今也是如此。它也应该有“孩童期”“青春期”“壮年期”，有得意有失意，千千万万种经历塑造了现在的模样。我们谈论的正是这模样背后那浩浩荡荡舒展开来的，中华上下五千年或动荡不安又或太平盛世的时代，是如何浓缩于这巧手能工下的不朽作品之中。

偶，古时称为“傀儡”，又或是“魁儡子”“窟儡子”，更早的可追溯到“俑”。孔子与人“谓为俑者不仁”，早在春秋战国时期“俑”便以殉葬用途出现，是中国古代坟墓中

陪葬用的偶人，象征殉葬奴隶的模拟品。东周墓中使用变多，秦汉至隋唐盛行，北宋以后逐渐衰落，但仍沿用到元明时期。俑的质料以木、陶质最常见，也有瓷、石或金属制品。宋代以后纸冥器开始流行，陶、木、石质的俑开始渐渐减少。俑的形象，主要有奴仆、舞乐、士兵、仪仗等，并常附有鞍马、牛车、庖厨用具和家畜等模型，还有镇墓的神物。俑大多真实地模拟着当时的各种人物，与如今的戏偶形象甚是相像。

由俑衍生出偶，提线木偶又称“悬丝傀儡”，提线木偶戏古称“嘉礼戏”。相传汉高祖刘邦困于平城之战时，陈平制偶解围，这里的偶便是现在我们看到的提线木偶。而后又经数朝数代的发展，尤其到了明清两代，在闽南泉州地区更是达到了空前绝后的繁荣景象。同时在闽西上杭白砂一带，具有独特韵味的客家提线木偶也蓬勃发展。相传其来源于浙江杭州，但也还没有准确定论。

木偶不单单是提线木偶这一类，还有布袋木偶，但较提线木偶起源较晚，据史推论大约在明清时期源于福建泉州或漳州。之所以有两个不同的起源地，是因两地都是布袋木偶戏盛行之地，也都有类似的起源之说，所以无法确切说是哪一地区先有的布袋木偶戏。总的来说，布袋戏的具体起源在历史上还是一个谜，但较为公认的说法是明末清初出现于泉州地区，后传入漳州、潮州、台湾等地。

与提线木偶相比，布袋木偶个头娇小，操作更为简便，也更偏向于生活娱乐化。在这两种木偶戏盛行的闽南地区，

有非常浓厚的酬神、请神、抬神文化，庙宇小寺数不胜数。提线戏偶源于俑，自身本就有祭祀气息，与神鬼挂钩，后经发展逐渐成为了神在人间的形象。而布袋戏偶更多的是为演绎历史趣事、生活中的小波折，多了切合生活的人物形象，所以传播甚广，从闽南、台湾，乃至东南亚一带，海峡两岸都被这小小的掌中戏偶所吸引折服。

在这一戏剧文化中，戏偶的形象往往是一部戏剧的灵魂所在。我们前面说过，提线木偶最开始是从陪葬俑衍生出的，后又经历戏曲融合，所传承下的形象是带有祭祀色彩的；之后出现的布袋木偶戏，偏生活娱乐，那它所呈现的戏偶形象又是生活化的，戏偶的形象一直都在改变。最初是由木匠所制，后由佛具店兼制，最后才发展成拥有专门的木偶头雕刻师。

木偶头雕刻师是本书要研究的对象，他们在漫长的戏偶

发展长河中链接着从宗教向生活化过渡的使命，你可以从他们的只言片语中找到历史压缩在这门手艺上的痕迹。我们的传统文化在时代的变迁中也许有时会沦为牺牲品，但千年的传承只要有一丝火苗还在燃烧，便能找到存续下去的理由与方法。

为什么客家提线木偶戏与泉州提线木偶戏在地域上相近，在发展却截然不同？木偶戏是如何风靡海内外，是怎样的故事经历造就了类似台湾“霹雳戏”这样独特的戏种？这千百年来木偶头雕刻艺术在海峡两岸是怎样随着木偶戏的兴衰而变化的，从它身上我们看到了怎样的地区时代缩影？传统木偶头雕刻在与各个时代的文化碰撞中，是怎样演变至今，又是怎样面对未来的？本书将带领读者走进海峡两岸木偶头雕刻师的艺术世界，从他们的手里口中，一窥这一技艺背后沉沉的历史积淀。

第一章 漳州木偶头雕刻艺术



第一节 漳州布袋木偶戏概述

布袋戏又称掌中木偶戏、指花戏等，是主要在福建闽南（漳州、泉州等）、广东潮汕与台湾等地区流传的用木偶表演的传统地方戏剧剧种。布袋戏戏偶的头和四肢均为木头雕刻，用布套缝制连接成基本人形。演出时给木偶穿上角色服装，表演者将手掌套进布制木偶身内，食指套在木偶圆柱形的空心颈部来操纵整个头部，以拇指和中指操纵木偶的左右两手，模仿人物的动作、姿态、神情进行表演。布袋戏在小型的舞台上，运用拟人的木偶，演绎古今历史、神话传说、民间故事……早期在许多的迎神庙会场合里，布袋戏是最常看到的民间戏曲表演之一。

关于布袋戏的起源迄今没有科学的定论。较为流行的有两种说法，其一是根据晋代王嘉《拾遗录》记载：

南陲之南，有扶娄之国，其人善机巧变化……或于掌中备百兽之乐，宛转屈曲于指间。人形或长数分，或复数寸，神怪倏忽，玄丽于时。

女学者丁言昭曾在蜚声中外的敦煌莫高窟 31 窟中发现一幅画于盛唐的壁画《弄雏》，画的是一个妇女举起手臂，运用指掌给孩子们做表演的情形。两者所描绘的内容都类似于今天的布袋戏样貌，但还不够清晰，也没有足够的资料确切证实布袋戏在晋代或唐代就已出现，所以这个起源只能算是

一个猜测。

其二是据清代李斗的《扬州画舫录》记载：

……以五指运三寸傀儡，金鼓喧阗，词白则用叫颍子，均一人为之，谓之肩担戏。



敦煌莫高窟 31 窟《弄雏》(资料图)

《扬州画舫录》所记的“肩担戏”，

表演形式与布袋木偶戏已较为相同。清嘉庆年间刊本的《晋江县志》卷七十二，《风俗志·歌谣》又记载：

有习洞箫、琵琶，而节以拍者，盖得天地中声，前人不以为乐操土音，而以为御前清客，今俗所传弦管调是也。又如七子班，俗名土班，木头戏俗名傀儡。近复有掌中弄巧，俗名布袋戏。演唱一场，各成音节。

这是已知的最早关于布袋戏这一词的记载，因此学者们也一致认同布袋戏起源于清中叶嘉庆时期这一猜测。此外，坊间对布袋戏起源也有很多传说。泉州地区普遍流传着一个

说法：明朝嘉靖年间，有位屡试不中的秀才梁炳麟，在福建仙游县九鲤湖一座仙公庙祈求高中后，做了一个梦，梦中有一位老人在他手上写下“功名归掌上”后离去。梁秀才醒后非常高兴，认为是及第的吉兆，不料当次应试又名落孙山。失落之余，他开始向邻居学习悬丝傀儡戏，并发展出直接套在手中的人偶。凭着深厚的文学修养，他出口成章，又能引用各种稗官野史，马上吸引了许多人来看他的表演。布袋戏从当地开始风行起来，梁秀才的名声也跟着水涨船高，此时他才领悟了“功名归掌上”这句话的意涵。另一传说是在漳州，内容与泉州的大同小异，只不过梁炳麟的名字改成了孙巧仁。

总的来说，布袋戏的起源在历史上还是一个谜，但较为公认的说法是明末清初出现于泉州地区，后传入漳州、潮州、台湾等地。

流行于闽南的布袋戏有两个流派：一是以漳州地区为代表的北派布袋戏，二是以泉州地区为代表的南派布袋戏。两个派系之间的主要区别在于音乐、唱腔和表演风格。另外在清中叶传入台湾后演变出的金光布袋戏，也在后期对南北派的布袋戏产生了较大的影响。

以泉州地区为代表的南派布袋戏唱的是南调（包括傀儡调），亦称“南管”。早期的南派布袋戏附属于傀儡戏，从戏偶的造型到表演形式大都沿袭傀儡戏的做派。直至1798年泉州产生第一个职业布袋戏团——金永成偶戏团，布袋戏才得以从傀儡戏中独立出来，在19世纪发展到全盛阶段。但其表演风格从一定程度上来说已经定型——有傀儡戏的特征，注重操作技巧。傀儡戏的表演有严格标准，动作的进程必须有“起落煞”：“起”为动作的开始，“落”指起伏有致的动作发展，“煞”是动作的结束。无论剧情发展如何，人物角色特征如何，

表演必须依照“起落煞”的进程进行。这种规范要求傀儡戏艺人有更高的操作技巧，在既定的规则中，在剧情发展的轨迹下，将傀儡操作得有板有眼，更有声有色。虽然并未从名称上体现“起落煞”这个规则，我们却不能否认南派布袋戏在一定程度上沿用并受益于傀儡戏的技巧。南派布袋戏以泉州闽南语口白演出，采用梨园做派，表演较细腻，文气十足，擅长文戏，讲究偶头与身段的细致。

20世纪初，比梨园布袋戏更重视唱工的笼底戏流行于泉州。虽然此戏码身段细致，唱工讲究，但因演出完全照本宣科毫无创意，加上诗韵饶舌，终究无法深入民间。经过一段时间的沉淀改善后，这些戏码转成较活泼的章回小说，更在大幅度改良南管音乐后，配合其音乐的打点、过门，泉州布袋戏改良出极适合文戏的戏码。不过，因为其进步幅度无法与台湾布袋戏、漳州布袋戏相比，至此已失去龙头的地位。所以至今闽南布袋戏在外看来还是以漳州（北派）布袋戏为主。而相较于布袋戏，泉州提线木偶戏更为外界所赞赏。

北派布袋戏唱的是北调（汉调、昆腔、京调），亦称“北管”，以漳州地区为主。漳州布袋戏的戏箱总数、偶头、戏码与泉州相似，应属同源。不过后场音乐却与泉州不同，使用的是锣鼓、唢呐等北管音乐。因为唢呐音调高亢，锣鼓喧天，不适合与文戏剧情配合，因此，漳州布袋戏戏码通常为加入武打场面的武戏。此种用北管音乐且擅长武戏的漳州布袋戏被称为北管布袋戏或北派布袋戏。此外，漳州的云霄、诏安、东山、平和等县，因邻近潮州，不同于漳州其他地方，用潮州曲乐作为后场配乐，特别称为潮调布袋戏，不过该布袋戏仅于漳州小区域流行。

20世纪初，漳州地方士绅蓝汝汉自上海引进京剧并大



徐竹初作品《赵子龙》《黄盖》(徐强供图)

力推广，同时间，漳州艺人杨胜将京剧唱腔与演出身段引进布袋戏演出中。就音乐方面而言，此阶段的漳州布袋戏大量加入京剧腔调；身段方面，则重视木偶肢体细节。1900年至1930年，漳州北派布袋戏与流行于台湾和泉州的南派布袋戏分庭抗礼，并在影响力与风格上略胜一筹。不只如此，该类

型布袋戏还于日后传入台湾，即李天禄的外江布袋戏。

1932年，大幅改善与进步的台湾歌仔戏从台湾风行到漳州。受其影响，漳州歌仔戏自行改良成芗剧。漳州布袋戏开始模仿芗剧，部分剧团改唱歌仔戏唱腔，不过掌上功夫仍采用京剧做派，是为歌仔调布袋戏。之后，经过多次变革，20

世纪 50 年代定型的漳州布袋戏以热闹、武打、幽默、传奇、性格多样化见长，如《封神榜》《西游记》等戏码。此外，在表演中用木偶模拟穿插各类动物，也是北派布袋戏的特色。

中华人民共和国成立后，以国家力量大量培养布袋戏传承人员，漳州布袋戏也进入了一个新的发展时期。1959 年 3 月，漳州龙溪成立了“龙溪专区木偶剧团”，该剧团集中多位布袋戏艺术家，形成了民间艺术向专业艺术迈进的雏形。20 世纪 60 年代开始，漳州布袋戏向全国范围传播，并走向世界。1960 年，于罗马尼亚举行的第二届国际木偶傀儡戏节上，《大名府》《雷万春打虎》这两出漳州布袋戏戏码，凭借精彩表演获得一等奖，并荣获两枚金质奖章。但后因历史原因，漳州布袋戏发展在相当长一段时间内停滞不前。

20 世纪 80 年代，我国实行改革开放政策后，政府扶持成立了漳州木偶艺术学校。同时，在国家一级演员庄陈华与新生代接班人洪惠君、吴光亮等人努力下，漳州最大的职业布袋戏团——漳州木偶剧团也借由儿童木偶剧《森林的故事》等新戏码重新活跃了起来。

现今包含漳州布偶戏团在内的漳州多家职业布袋戏剧团

也如同台湾的传统布袋戏一样，面临着从未有过的挑战：市场萎缩、观众层面越来越窄、创新剧目资金缺乏……为突破困境，漳州木偶剧团积极寻找新的发展途径，通过送戏下乡、组织演员到外地演出等方式开拓演出市场，同时通过各种形式，以台湾金光戏行销模式为效法对象，来提高漳州布袋戏的知名度。而早年许多从泉州流传过来、保留了一百多年没被破坏的社会架构及传统语言（闽南语）的流传，则为布袋戏提供了一个良好的研究与展演环境，这也是让布袋戏香火蓬勃延续了四五代之久的主要原因。

漳州布袋戏还与本地民风民俗相互依存。在漳州各地都有传统的民俗节日，如农历春节、元宵、中秋以及带有崇神尚鬼色彩的中元节等，还有神诞、做醮、祈平安等民俗活动，几乎所有庙会、迎神活动都需要傀儡戏的参与。这是漳州民俗活动中最普及、最盛行的民间表演，漳州布袋戏与布袋戏木偶自古都是通过这些平台来展示和发展的。布袋戏木偶以往的主要作用是作为“筹神娱人”的表演道具，随着社会的发展，木偶在历史进程中身份逐渐多样化，开始走下表演舞台，作为欣赏类、玩具类工艺品，走进寻常百姓家。