

线偶戏千秋

——泉州提线木偶戏史论

著者简介

(一) 黄少龙，男，1939年9月生于福建泉州。中国戏剧家协会会员，泉州市木偶剧团编导，国家一级导演。

1979年执导的大型神话木偶剧《火焰山》参加庆祝建国30周年献礼演出，获“演出一等奖”；1987年编导神话木偶剧《太极图》，获福建省第16届戏剧展演“木偶剧创新奖”，并入选为第一届中国艺术节；1990年创编小戏《小沙弥下山》；1998年创作、执导木偶歌舞节目《元宵乐》，参加福建省古老剧种晋京汇报演出。以上剧节目均成为剧团在海内外演出的保留剧目。1995年以后，参与泉州地方戏曲研究社整理、编纂《泉州传统戏曲丛书》（共15卷），校订傀儡戏清代抄本《织锦回文》《三藏取经》等28部。该《丛书》荣获中国文化部第2届文化艺术科学优秀成果奖一等奖。1996年10月出版专著《泉州傀儡艺术概述》。

(二) 王景贤，男，1955年11月生于福建泉州。中国戏剧家协会会员、福建省戏剧家协会理事、泉州市戏剧家协会副主席、中国木偶皮影艺术学会副会长，世界木偶联合会中国中心副主席、国家一级编剧。

1977年开始戏剧创作。1992年至今，任泉州市木偶剧团团长。创作戏曲、话剧、歌剧、课本剧、电视剧、木偶剧多部，发表公演。作品曾获文华编剧奖、文华新剧目奖，国家舞台艺术精品工程精品提名剧目及省、市奖励。2006年专著《指掌乾坤——精彩绝伦木偶戏》出版（第一作者）。曾组织实施傀儡戏抢救保护工作，数十次率团出访世界各地。

目 录

第一章 传承脉络

第一节 “死俑、偶”、“活傀儡”、“傀儡戏”

第二节 悬丝傀儡戏与泉州

第二章 传承形式

第一节 从“四美班”到“五名家”

第二节 科班授徒与家族传艺

第三节 “正班”与“土班”

第四节 “高功”领衔与演师应聘

第三章 传统剧目

第一节 “落笼簿”

第二节 “笼外簿”

第三节 清抄本

第四节 传统戏文的主要艺术特点

第四章 传统音乐唱腔

第一节 “傀儡调

第二节 曲牌

第三节 主要古乐器

第五章 传统傀儡造型

第一节 傀儡行当

第二节 傀儡名色

第三节	傀儡构造
第六章	传统线功
第一节	“基本线位”与“专用线位”
第二节	传统线位的主要特点
第三节	新增线位
第四节	新增线位的设置特点
第五节	钩牌系线及执掌特色
第六节	钩牌的变革
第七节	传统线规
第八节	“基本线规”提要
第七章	传统演出形式及其嬗变
第一节	“八卦棚”
第二节	阶式平面舞台
第三节	天桥式立体舞台
第四节	全开放型演出形式
第八章	近 55 年的传承与发展
第一节	传承形式的变化
第二节	传承的努力
第三节	交流与传播
第四节	危机与思考
第五节	前辈名家

第一章 传承脉络

木偶戏，古称“傀儡戏”或“窟墨子”、“魁柵子”等。指的是，由人操弄傀儡（偶形）搬演故事的特殊戏曲形式。

中国的木偶戏，是一个技艺纷繁种类众多的庞大家族。曾见诸历代各种史籍的种类有：悬丝傀儡（又称：“提线木偶”、“线戏”等。福建“泉州提线木偶戏”和陕西“郃阳线胡”等，即是。）、杖头傀儡（又称“杖头木偶戏”。广东“高州木偶戏”、贵州“石矸木偶戏，以及当今在北京、上海、广州、扬州、湖南、陕西、辽西等地流行的木偶戏大多此类。“川北大木偶戏”与此相类。）、掌中傀儡（又称“布袋戏”。福建“晋江布袋戏”、“漳州布袋戏”，湖南“邵阳布袋戏”，均是。台湾地区流行的木偶戏，大多亦属此类。）、铁枝傀儡（又称“铁枝木偶戏”。今存于福建韶安和广东潮州一带。）、药发傀儡（今已罕见。浙江“泰顺药发木偶戏”，乃其遗绪。）、水傀儡（清末失传。今可见于越南。）、肉傀儡（待考。）、盘铃傀儡（待考。）。

中国的木偶戏不仅品种繁多，而且具有悠久的传承历史。两千多年来广泛流播于长城内外、大江南北、海峡两岸，为各民族、各阶层的男妇老幼所喜闻乐见。它与历代中国人的日常生活与精神生活息息相关，水乳交融，已成为中华民族优秀文化的生动载体，闪耀着中华文明的智慧之光。在长期而广泛的对外文化交流中发挥不可替代的作用，在国际艺坛享有崇高声誉。理所当然的，也是我国非物质文化遗产中不可或缺的重要组成部分。

2006年5月20日，中华人民共和国国务院《关于公布第一批国家级非物质文化遗产名录的通知》（国发〔2006〕18号）下发，同时公布了首批入选国家级名录的518个非物质文化遗产项目。名列其中的木偶戏，共有12项，泉州提线木偶戏位列其首。

第一节 “死俑偶”、“活傀儡”、“傀儡戏”

木偶戏因操弄方法的不同，而分为提线、杖头、掌中、铁枝等种类。但不管什么种类的木偶戏，都离不开“偶形”这个表演的媒介和工具。“偶形”来自于对人、动物或其它物体

的模仿或变形。“偶形”作为人、动物或其它物体的替代物，因其产生的原因和表征的意义而具有某种精神的意涵和象征性。许多研究者，就“偶形”的造型艺术和象征意义而言，认为中国木偶艺术源于与原始社会巫文化和宗教祭典息息相关的“俑”。

“俑”，指的是用陶、土、石、木、竹、草、纸等材料塑制的人形或动物形。《礼记·檀弓下》记载：“孔子谓为刍灵者善，谓为俑者不仁”。郑玄注：“俑，偶人也，有面目肌发，有似于生人”。古籍中，关于“俑”和“偶”的记载颇多，且“俑”与“偶”常相混称。说明在古人心目中，“俑”和“偶”并无本质区别。指称的都是从商代后期渐次成为活人（奴隶）殉葬之替代物，陪伴服侍身份高贵的死者的人形或动物形。

只有当“俑”或“偶”，具备了活动的功能，可以为人所操弄方才成其为表演艺术意义上的“傀儡”。那么，僵死的“俑”、“偶”，何时变身为“活傀儡”呢？

《贾谊新书》载，汉文帝时已出现了“击鼓，舞其偶人”。《后汉书·五行志》载，汉灵帝“时京城宾婚嘉会，皆作魁柁”。唐人杜佑在《通典》中说：“窟壘子、亦云魁柁子，作偶人以戏，善歌舞，本丧家乐也，汉未始用于嘉会”。根据以上三条文献大致可以判定，至少在汉末，原本用于丧葬活动的“俑”和“偶”，已经具备了机关装置，可以为人所操弄来进行歌舞表演了。也就是说，作为殉葬品的“死俑、偶”，已变身为一种特殊的表演戏具——“活傀儡”。

对此，最具形象感和说服力的佐证，出现于1979年春天。1979年11月6日《光明日报》第四版《文史》栏中，发表了王明芳的文章。报导：1979年春，山东省莱西县院里公社岱野大队所在村庄的东边，一个被称为“总将台”的地方，发掘出一座西汉古墓。墓中共发掘出13件木俑。“木俑有坐、立、跪等姿式，其中值得注意的是有木偶人一具。身高193厘米，与真人等高。这具木偶整体用十三段木条（细部已腐烂没有计算），雕凿出关节，构成一具木制骨架，全身机动灵活，可坐、立、跪。在腹部、腿部的木架上，还钻有多只小孔。与偶人一起出土的还有四只虎形镇和一段长115厘米，直径0.7厘米的银条。这四只虎形镇，是当时置木偶于席上时，压席之用，银条可能为调度偶人手脚之用。这具木偶的发现，是我国考古发掘中所仅见的。”“分析这具木偶，可能是死者的侍卫，亦即古之傀儡。这次发现的木偶，当即后世的提线傀儡，可为傀儡戏起源添一佐证”。

山东莱西出土的西汉提线傀儡实物，雄辩证明我国可活动、可操弄的木偶（而且是提线木偶），至迟延生于西汉！

许多研究者认为，傀儡作为可用以表演的戏具延生于西汉的判断，显得保守。其说亦有古籍为据。常被引用的有以下几段：

其一：《列子·汤问篇》载：“周穆王西巡狩，越昆仑，下至弇山。反还，未及中国。道有献工，人名偃师，穆王荐之，问曰：‘若有何能？’偃师曰：‘臣唯命所试。然臣已有所造，愿王先观之’。穆王曰：‘日与俱来，吾与惧观之。’越日偃师谒见王。王荐之，曰：“若与偕来者何人邪？”对曰：‘臣之所造能倡者。’穆王惊视之，趋步俯仰，信人也。巧夫颌其颐，则歌合律；捧其手则舞应节。千变万化，惟意所适。王以为实人也，与盛姬内御观之。技将

终，倡者瞬其目而招王之左右侍妾。王大怒，立欲诛偃师。偃师大惧，立剖散倡者以示王，皆傅会革、木、胶、漆、白、黑、丹青之所为。王谛料之，内则肝、胆、心、肺、肾、肠、胃，外则筋骨、支节、皮毛、发齿，皆假物也，而无不毕具者。合会复如初见。王试废其心，则口不能言；废其肝，则目不能视；废其肾则足不能步。穆王始悦而叹曰：‘人之巧乃可与造化者同功乎’？诏贰车载之以归。”

其二，唐人段安节《乐府杂录》载：“自昔传云，起于汉高祖在平城为冒顿所围。其城一面，即冒顿妻阏氏。垒中绝食，陈平访知阏氏妒忌，即造木偶人，运机关舞于阵间。阏氏望见，谓之生人，虑下其城，冒顿必纳伎女，遂退军。史家但云‘陈平以秘计免’，盖鄙其策下耳。后乐家翻为戏”。

其三，唐人林滋《木人赋》（载于《闽南唐赋》），称“周穆王时有进斯戏”，“既有乱于真宰，宁笑于周穆”。也指称周代已有木人戏（傀儡戏），而且已达到相当高的制作水平和表演水平。

若是列御寇、段安节、林滋等人所载传说，不是空穴来风的话，则我国古代产生可用以操弄表演的木偶戏具，以及操弄木偶进行歌舞等表演的历史，还可前移千年以上。

据前所述，最迟在汉末，我国已产生了：以活动的傀儡为戏具，进行歌舞等表演的傀儡表演艺术（或曰“弄傀儡”）。但这还不等于说，我国在汉代已有了完整意义上的“傀儡戏”。笔者以为，完整意义上的傀儡戏，指的应是：由演师操弄傀儡，由傀儡扮演角色，运用歌、舞、道白等艺术手段，当众表演故事的特殊戏曲品种。

大量文献说明，汉代是我国歌舞百戏繁荣勃发的时期，也是中国戏曲（人戏）的孕育期。列于“百戏”之首，参与孕育中国戏曲的傀儡戏，其时已呈现悬丝傀儡，杖头傀儡、药发傀儡、水傀儡、肉傀儡等诸多品种群芳竞秀，争奇斗艳于“京师宾婚嘉会”及广大城乡的兴盛气象。其表演水平也已达到较高的水平。

继汉之后的北齐，虽然年代不长，但却是中国戏曲和傀儡戏发展史上，不可忽视的重要阶段。

特别值得注意的是，北齐人颜之推在《颜氏家训·书证》中记载的，当时以“傀儡子”表演“郭秃”故事的史实。其载曰：“或问：俗名傀儡子为郭秃，有故实乎？答曰：《风俗通》云：‘诸郭皆讳秃’。当是前世有郭而病秃者，滑稽调戏，故后人为其象，呼为郭秃，犹文康象庚亮尔。”

北齐人颜之推，这篇短短的文字，道出了这样一些重要的史实，即：北齐时已有操弄傀儡的演师（傀儡子）并有“刻木象人”的特定傀儡角色（郭秃），并且相当生动地搬演了郭秃的故事。

“傀儡子”表演郭秃故事的事，是否在北齐之前即已出现过？我们尚不得而知。但也许由于“郭秃故事”对于中国傀儡戏的形成具有特别重要的意义，北齐之后有关傀儡戏表演郭秃故事的记叙不绝如缕。以致“郭公”，“郭郎”竟成了傀儡戏的代名词。兹援引数例，以资证明：

唐。《酉阳杂俎》载：“如傀儡戏有郭公者……”。《乐府杂录》“傀儡子”条载：“其歌舞有郭郎者，发正秃、善优笑，闾里呼为‘郭郎’，凡戏场必在俳儿之首也。”

宋。杨大年《傀儡诗》云：“鲍老当筵笑郭郎，笑他舞袖太郎当”。吴潜《秋夜雨·依韵赋傀儡》云：“谁知鲍老从旁笑，更郭郎摇手消薄”。刘克庄《无题二首》云：“郭郎线断事都休，卸了衣冠返沐猴”。

根据以上文献，我们似可认为，至迟在一千四百年前的北齐时代，中国的傀儡艺术，已由擅作歌舞表演的特殊表演技艺，发展成为有傀儡演师，有偶像雕刻技艺，有特定傀儡角色，能当众生动地表演故事的特殊戏曲形式——傀儡戏。

北齐以后，傀儡戏与歌舞戏、参军戏等姐妹艺术一路同行，来到中国历史上文学艺术空前发展的唐代。唐代流行于京兆三辅的傀儡戏，从偶像造形、制作工艺到表演艺术等方面都达到前所未有的高度。梁锽《傀儡吟》（或题作《咏木老人》）云：“刻木牵丝作老翁，鸡皮鹤发与真同。须臾弄罢寂无事，还似人生一梦中。”寥寥四句 28 个字，就把当时悬丝傀儡戏刻木象人，如真无二，牵丝弄偶，引人入胜的高超技艺和戏剧效果，作了生动真切的描述。

那么，悬丝傀儡戏何时传入泉州呢？

第二节 悬丝傀儡戏与泉州

悬丝傀儡戏，泉州人俗称为“嘉礼”或傀儡。换句话说，凡是被泉州人称为“嘉礼”或“傀儡”的，即专指悬丝傀儡戏，而不包括掌中傀儡（布袋戏）。

由于缺少文献作为“硬证”，我们至今无法说出悬丝傀儡戏传入闽南的具体时间和具体情况。但有数则文献，似可作为悬丝傀儡戏于唐末五代即在闽南地区流行的佐证。

《闽南唐赋》中有一篇唐会昌三年闽县进士林滋的《木人赋》。其赋曰：

“木人赋（以周穆王时有进斯戏为韵）。何伊人兮异常，爰委质以来王，想具体之初，既因于乃雕乃斫，及抱材而至，孰知其为栋梁。原夫始自攻坚，终资假手。虽克已于小巧之下，乃成人于大朴之后。来同辟地，举趾而根柢则无；动必从绳，结舌而语言何有。必游刃兮在兹，鼻运斤兮罔遗。兀若得木君之状，块然非土偶之资。曲直不差，既无蠹于今日；短长合度，宁自伐于当时。莫不脱枯槁以前来，投胶漆而是进。低回而气岸方肃，伫立而衣裾屡振。秣华不改，对桃李而自逞芳颜；朽质莫侵，指蒲柳而讷惊衰鬓。既手舞而足蹈，必左旋而右抽；藏机关以中动，假丹粉而外周。生本林间，苟有参乎之美；立当君所，何惭柴也之俦。是则贯彼五行、超诸百戏。误穿节以瞪目，疑耸干于奋臂。如今居杞梓之上，则树德非难；若使赴汤火之前，则焚躯孔易。进退合宜，依然在斯。既无丧无得，亦不识不知。迹

异草莱，其言也无莠；情同木讷，其行也有枝。可谓暗合生成，潜因习熟。虽则挫身于斤斧，曷若守株于林麓。宜乎削尔肩，剝尔腹，既有乱于真宰，宁取笑于周穆“。

《木人赋》虽是林滋借偃师造偶向周穆王献艺的典故抒发人生感悟的文字，但也可以视为林滋丰富的悬丝傀儡戏观赏经验之总结，以及对当时悬丝傀儡戏制作工艺、表演技艺之细致观察的生动描述。换句话说，若非“看饱”了闽南民间流行的悬丝傀儡戏，林滋断然写不出这样的文章。

据福建省艺术研究所叶明生研究员发现，唐末五代泉州籍道士谭峭在其所著的《化书》卷二“海鱼”一则中，也记载了“观傀儡之假而不自疑”的文字，说明泉州地区唐末五代便有傀儡戏演出可供观赏。

除此之外，明代莆田籍状元柯籍在《陈庐园记》中记述初任泉州清源军节度使（其时泉州清源军辖境包括莆田、仙游地区）陈洪进“显德中，济川归里修祭，用傀儡郭郎戏，观者如堵”。

以上三则资料告诉我们，至迟在唐末五代间，傀儡戏已在闽南地区流行。而泉州则是闽南地区经济最为繁荣发达的地区和闽南文化的主要发祥地。自古至今，皆是傀儡戏演出最为兴盛的地区。

泉州自唐景云二年建制后，近一千三百年间极少遭受兵祸战乱之灾。大多时日，泉州人安居乐业，日子过得甚为适意自在。泉州原属古越蛮荒之地，2000多年前即有古越族人在此繁衍生息。西晋末年“永嘉之乱，中原板荡，仕族入闽者有八族，以后又有五族”。此次中原仕族南迁，持续了近一个世纪。大量中原晋人入泉，沿江而居，并将此江命名为“晋江”，沿用至今。此后，唐中叶“安史之乱”，又促成了另一次中原军民大规模入闽。据传王审知入闽称王后，其侄王延彬任泉州刺史。在王氏集团精心经营下，泉州开设义学，培养士人，鼓励农耕，发展生产，扩城辟港，招徕番商。泉州港与广州、杭州、明州齐名为当时中国的“四大商港”。及至北宋末“靖康之乱”宋室南迁，南宋小朝廷置“南外宗正司”于泉州，遂又有大批赵宋宗子举家迁居泉州，更使泉州实际上成了南宋小朝廷的“陪都”。这三次大规模中原移民潮，使泉州“因祸得福”。先进的中原农耕技术及诸多文明成果，随着说“六朝雅言”与“河洛官话”的中原移民大量入泉，并且反客为主，掌握了“话语权”，迅速成为政治、经济、文化的主流。使得泉州成为名符其实的“海滨邹鲁”、“人文荟萃之邦”，也奠定了其千年不衰，持续发展的文化根基。

由唐至宋，泉州不仅数度大规模兴修水利，使农桑经济得到极大发展。并且“拓通海道、船泛外国”，使“番商胡贾、纷至沓来”，海外交通贸易日益繁荣。宋元时期，泉州成了“市井十洲人”、“涨海声中万国商”、“与埃及亚历山大港齐名”的国际商贸港口大都会。也成了令今人追思不已的“海上丝绸之路”东方起始港。经济的发达、民生的富足、社会的长治久安，为泉州地区文明的昌盛、文艺的繁荣提供了得天独厚的条件。相较于千百年间战乱频仍、逐鹿不已、“城头变幻大王旗”的中原地区，泉州不啻为唐以前中原文化易地重生的洞天福地。这也就是为什么在中原地区已消逝难寻的古河洛语等中唐以前的文化遗产，至今在泉州

及周边地区仍旧鲜活可见触目皆是的缘故。源于秦汉，成于北齐，兴于唐宋的悬丝傀儡戏，于晋、唐间伴随中原移民南迁入泉，可谓顺理成章之事。

宋元时期，以中原文化为主体的泉州文化已然丰实强健，具备了吸纳包容各种外来文化的能力，从而形成了“一元为主、多元溶汇”的个性特征。彼时的泉州，早已“十室之内，必有书舍，保贩隶卒之子，亦习章句”；“弦管饶拍，出没花柳”；“弦诵多于邹鲁俗，绮罗不减蜀吴春”。读书成风，文化发达，音乐歌舞盛行于市。此外，道教、佛教、婆罗门教、伊斯兰教、印度教、摩尼教的各式各样寺庙官观，星罗棋布遍及城乡，宗教文化也十分强盛发达。大儒朱熹“此地古称佛国、满街都是圣人”的题联，即是此一情景的真实写照。

如同今日之上海、广州、厦门等发达城市拥有向周边地区的强大辐射力一样，当时泉州的经济、文化辐射力也遍及整个闽南地区。彼时整个闽南地区，宗教信仰、神祇崇拜已渗透民众的精神世界和俗世生活。名目繁多的神佛庆诞，迎神赛会、红白喜事，隔三差五几无间歇。与巫文化关系密切的傀儡戏在此经济文化环境中如鱼得水，演出活动异常活跃，得到极好的生存发展条件，以致惊动了官府。

宋绍熙元年，时任泉州毗邻之漳州知府的大理学家朱熹老夫子，发布《劝农文》曰：“……约束城市、乡村，不得以禳灾祈福为名，哀攘财物，妆弄傀儡。”

七年之后，朱熹的弟子陈淳在《上傳寺丞论淫戏书》中称：“某窃以此邦陋俗，常秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏……逐家哀敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡。筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者。……此风在在滋炽”。

几乎与此同时，在与泉州毗邻的兴化地区，傀儡戏的演出盛况也相当可观。莆田籍诗人刘克庄《闻祥应庙优戏甚盛二首》云：“空巷无人尽出嬉，烛光过似放灯时，山中一老眠初觉，棚上诸君闹未知。游女归来寻坠珥，邻翁看罢感牵丝。可怜朴散非渠罪，薄俗如今几偃师？”

既然与泉州毗邻的漳州、莆田都有关于盛演傀儡戏（提线木偶戏）的记载，为什么作为“宋朝陪都”，经济文化最为发达，傀儡戏演出也应最为兴盛的泉州，反倒没有彼时傀儡戏演出的记载呢？明陈懋仁《泉南杂志》引何柞庵先生曰：“薄氏之变，泉郡概遭兵火，无复遗也。”也就是说，宋末景炎元年，时任市舶司提举的阿拉伯侨商蒲寿庚降元，泉州“南外宗正司”宋室宗子尽遭杀戮。在此一泉州历史上罕有的变乱中，大量文献资料毁于兵火。这便是泉州傀儡戏史载难觅的真正原因。

根据泉州市文管会收藏之宋代南外宗正司皇族《天源赵氏族谱》所载之明成化十二年赵珙所撰《家范》中警戒子孙的话：“家庭中不得夜饮妆戏，提傀儡娱宾，甚非大体，亦不得教子孙侄仆习歌唱、戏舞诸色轻浮之态。淫奔之祸多由于此”。可以逆知宋时泉州赵宋宗室曾畜有傀儡戏等乐舞戏班，赵宋子弟也是傀儡戏的大玩家和大“粉丝”。宗室子弟尚且如此，民间百姓更是可想而知了。说宋元时代，傀儡戏在泉州之盛行，当不逊于漳州、莆田等地，应该是言之不谬的事。

宋元以降，泉州民间傀儡戏继续发挥其“沟通人神”的“特异功能”，与道教等宗教科

仪活动互为“搭档”，“为人解冤释结，为人赛愿叩天曹”（语出傀儡戏请戏神相公爷踏棚的科仪表演《大出苏》）。傀儡戏在遍布城乡的寺庙官观宗教活动中，在民众“庆诞贺寿”、“安神谢井”、“起厝上梁”、“酬神还愿”、“亡魂超度”等人生礼俗活动中，大显身手，娱神娱人，忙得不亦乐乎。且日益成为这些宗教民俗活动，例必延请不可或缺的部分，成为早期泉州戏剧活动的主角，并且极大地影响了泉州诸地方戏曲剧种的发生与成长。

明代是“泉腔南戏”、“兴化腔戏曲”等福建南戏与南戏系统的海盐腔、昆山腔、弋阳腔、余姚腔及北杂剧等交流融合，共同走向成熟与繁盛的重要时期。泉州傀儡戏，经过与盛行于泉州地区的“七子班”、“下南老戏”、“上路老戏”（今合称为“梨园戏”）及古乐南音的长期交流融合，从演出剧目、音乐唱腔、表演技艺、造型工艺等方面，都走向成熟完备。既成为宋元南戏之重要一支的“泉腔戏曲”之重要组成部分，也对“泉腔戏曲”诸剧种产生重要影响。如“七子班”所保留的由成人艺人立在舞台桌子上，作提线木偶表演的虚拟动作，操纵童角作科的“肉傀儡”表演——《提苏》，即明显来自对傀儡戏《大出苏》科仪的模仿。

《大出苏》乃是泉州傀儡戏自古传承的一套科仪表演，并非演出剧目。此套科仪有许多“明咒”、“暗咒”及神秘的规矩。历来由班主或“头手师傅”，提请“相公爷”傀儡神像，在重要场合、剧目开演之前，作“踏棚”之科仪表演。意在请“相公爷”沟通天地人神，为主家祈福攘灾，延纳寿吉。此套科仪，世代口口相传。既是泉州傀儡戏与巫文化联系密切的佐证，也是傀儡戏班在本地民间各种红白喜事和宗教民俗活动中必受延请的重要理由。2005年台湾宜兰“传统艺术中心”的“文昌祠”仿古戏台“开台”，特礼聘泉州市木偶剧团以《大出苏》与道士科仪配合以全其礼。

《大出苏》中有“相公本姓苏，家住杭州铁板桥头，离城三里路……”“问道傀儡何人造？陈平先生造出来”等语，可视为泉州傀儡戏的“家门”讯息，值得研究。

在泉州及闽南语系地区，俗称悬丝傀儡戏为“傀儡”或“嘉礼”。“傀儡”与“嘉礼”古音几乎相同，但字形却相去甚远。据查，“嘉礼”为古代吉、凶、宾、军、嘉五礼之一。《周礼·春官·大宗伯》记：“以嘉礼亲万民”。郑玄注曰：“嘉礼之别有六”。即饮食、昏冠、宾射、飨燕、脤膾、贺庆等礼。而这与泉州“嘉礼”，自古以来在民间乃至官府、士大夫衙内演出的目的，也大致相同。据此可知，泉州“嘉礼”其名，来源甚古，其来有自。

不仅“七子班”、“下南老戏”、“上路老戏”的许多科步动作和表演术语，明显源于对傀儡戏表演的模仿与借鉴。后来发生的地方戏种——高甲戏之丑角表演（该剧种中甚至有所谓“傀儡丑”的行当），打城戏之音乐唱腔、目连戏剧目等等，更是大量模仿，甚至移植自傀儡戏。对此，从明·万历甲辰翰海书林李碧峰、陈我含刊《新刻增补戏队锦曲大全满天春二卷》等文献中，均可窥见端倪。

明代泉州傀儡戏艺术已发展到一个相当高的水平，并进入主流社会的视野，甚至成了地方政府接待外国贵宾的演出节目，也引起外宾们的关注。万历三年西班牙人德·拉达《中华大帝国》一书，万历三十年荷兰人伦纳德·鲍乐史《中国对巴达维亚的贸易》一书，对此均有记载。这也是迄今所知，泉州傀儡戏对外文化交流史的最早记载。

在泉州及闽南一带，至今尚存“前棚嘉礼（傀儡）后棚戏”的古俗遗制。本地常有一村一户同时延请数班地方戏和傀儡戏“共襄盛举”的情况。在这种情况下，地方戏必尊傀儡戏先“起鼓”，而后方敢开演。主人对傀儡戏演师不敢称之为“戏仔”，而尊称为“嘉礼师傅”或“嘉礼先生”。若遇新婚之家，则请“嘉礼先生”入宿新人房，不敢怠慢。“嘉礼先生”出门，习穿长衫，甚至可以参加科举考试。官府请戏，需用请贴而不用“召”。这些习俗，既凸显其它地方戏种对傀儡戏这位“年长者”或曰“戏兄”的尊重，也彰显了傀儡戏在与其它地方戏相伴共生中，一直不曾“门户破落”至气象衰微的史实。

及至明清，泉州傀儡戏已是班社林立，蔚为大观。并已形成科班传习制度，甚至出现了专门制作木偶头像、服饰盔帽、砌末道具的“西来意”、“周冕号”等专业作坊。即使到了民国时期、抗战时期、解放战争时期，闽南地区社会动荡，百业凋蔽，“七子班”、“上路老戏”、“下南老戏”等地方戏曲班社纷纷解体，艺人沦落为丐的黑暗日子里，泉州境内尚有“时新”、“德成”、“和平”等著名傀儡班社砥柱中流延续着千年不绝的香火。直到“天翻地覆慨而慷”的1949年到来，泉州傀儡戏又翻开了其传承史上新的一页。

综观至今尚可见于我国各地的提线木偶戏，其传承过程均断断续续，时生时灭。唯有泉州提线木偶戏，至少从唐末至今，历经千年而传承接续从未间断。换句话说虽然中国悬丝傀儡戏的诞生地与初长地不在泉州，但偌大一个中国却只有泉州及闽南一地，能为中国悬丝傀儡戏绵延千载的生存与发展提供如此优渥的条件。泉州提线木偶戏之所以能成长为中国悬丝傀儡戏的当世代表，实得益于其千年不辍的传承和积累。

第二章 传承形式

第一节 从“四美班”到“五名家”

泉州傀儡戏至迟到明、清时期，已形成自己独特的传承形式，并且在数百年间，代代相承、日臻完备。独特而完备的传承形式，既是泉州傀儡戏传宗接代薪火不熄的重要保证，又是其个性面貌迥异于人的奥秘所在。

泉州傀儡戏（即泉州提线木偶戏。以下同）是以泉州方言为标准音的闽南地方戏曲剧种，今人所知其最为古老的戏剧演出形式是“内帘四美”。故泉州傀儡戏班社，亦称“四美班”。

“四美班”既是一种班社组织形式，同时又是一种自觉传递古老传统的艺术规制。这种艺术规制及演出制例之中，大致有：

每个傀儡戏班社，都固定由四名演师分别担当“生、旦、北（净）、杂”四大行当；另固定由四名乐师分别演奏南鼓、嗩仔、锣仔、拍、钲、锣、南锣、铜钹等古乐器。

每个傀儡戏班社，必须拥有包括戏神相公爷（田都元帅）在内的 36 尊傀儡形象。

每个傀儡戏班社，都固定在使用“十枝竹竿”扎搭起来的“八卦棚”上演出。

每个傀儡戏班社，演出剧目都固定在 42 部“落笼簿”的戏文范围之内；演出之时，必须备“簿”（戏文抄本）以供演师挂在棚前翻看。在抄本中，除标注有“自意”、“亥（介）”或“自意亥（介）”的地方外，每句话白、每支曲文都必须照本宣科，不得擅自增删；每出戏中所演唱的每支曲牌，一般都有固定的旋律曲调。最重要者，则是传统戏文的情节、场面和人物设置，全部严格按照“四美”的艺术规制进行统筹和编纂。

可以认为，在“四美班”时代，凡是涉及表演或是演出的相关问题，几乎都有传统制例可资遵循，其中包括各种傀儡名色的称谓；及每尊傀儡在“八卦棚”的悬挂位置。

那么，“四美班”及其艺术规制到底何时形成呢？这个问题，伴随实物资料的不断发现，已经可以得到清晰印证。其一，从剧团创建后所发现的清代乾、嘉年间的戏文抄本，已经就是严格按照“四美”规制编纂的“落笼簿”定本。^①其二，明代万历年间刊刻的闽南戏曲弦管选本，即已经有傀儡戏“落笼簿”戏出中的多支曲文，作为当时颇为流行的弦管“锦曲”收录其中^②。据此，可以推断“四美班”及其艺术规制，最迟当形成于明代万历以前。

“四美班”的形成及其传统艺术形式及演出制度的完备，甚至凝固不变，可以视为泉州古代傀儡已经达到高度成熟的明显标志。

然而，“四美”规制的精义，并不完全在于那些凝固不变的班社组织、演出形式或各种演出制度，更主要的应是另一种被称为“过角”的艺术规制。所谓“过”者，由此而彼也；“角”，则是戏剧脚色之谓。“过角”的意思，也就是跨越角色行当表演戏剧人物。“四美班”的每位傀儡演师，在所有演出剧目中，除了主演本行当的傀儡名色外，在一般情况下，还要兼演其他行当的各种名色。至于如何“过角”，除“姝”（俗谓“却老”，属“杂”）这一名色例由“北（净）”行演师担当外，其他则无一定规律。经过严格厘定，“落笼簿”中的每个戏出，演师的角色行当全部都有约定俗成的制例可资遵循。换句话说，“四美班”的每位演师，对于“落笼簿”中的每个戏出，都要明白自己主演和兼演的人物角色，以便熟练掌握唱念、道白，以及相关的表演程式。

由于存在这种“过角”的艺术规制，故每位傀儡演师都必须具备驾驭“生、旦、北（净）、杂”各个行当表演特点的能力。因此，也特别需要在艺术上进行长期而刻苦的磨练。泉州古代傀儡艺术之所以能历久不衰而绽放异彩，显然与此种“过角”的艺术规制关系甚大。

大约清代道光年间前后，泉州传统傀儡戏按照“过角”的艺术规制，重新厘定一部包括《李世民游地府》、《三藏取经》在内的宗教民俗巨剧全簿《目连救母》。这部全簿《目连救母》，在艺术规制上除“四美”外多增一名副旦（贴），于是又有了“五名家”的称谓。

清末民初，“傀儡才子”林承池与本地秀才杨秀眉合作，又在“落笼簿”《抢卢俊义》与《岳侯征金》基础上，先后创编属于“五名家”规制的连台本戏《水浒》和《说岳》。由于

“五名家”规制的演出剧目都是鸿篇巨制的连台本戏，故傀儡形象的数量，更在“四美班”基础上不断有所增加，出现了大量专用于《目连救母》以及《水浒》、《说岳》等剧目的傀儡形象和砌末。同时，在音乐上也突破了仅以“锣、鼓、吹（唢仔）”伴奏的旧规，增加了二弦、三弦、箫等丝竹乐器。

总之，全簿《目连救母》不仅在艺术规制上成为从“四美班”到“五名家”的肇始，而且也使这部表演艺术具有“集大成”特点的宗教民俗巨剧，在民间各种神祇崇拜和丧礼祭祀中拥有更加空阔的演出空间。对于泉州传统傀儡戏而言，不啻一次具有转折意义的重大艺术变革，闽南民间因此而有“目连傀儡”的专称。

〔注释〕

- ①1961年在抢救传统戏剧资料时，发现清代乾隆八年（公元743年）所抄“落笼簿”《抢卢俊义》，经过裱褙，珍藏于原泉州木偶剧院资料室，不幸在“文化大革命”中被焚毁。另有清代嘉庆六年（公元1799年）所抄“落笼簿”《三国归晋》、《包拯断案》二本，经校订后，分别收入泉州地方戏曲研究社所编纂的《泉州传统戏曲丛书》第12、13卷。
- ②参见龙彼得辑《明刊闽南戏曲弦管选本三种》，中国戏剧出版社，1995年10月版。

第二节 科班授徒与家族传艺

（一）科班授徒

科班传授，是“四美班”的传承形式，也是泉州傀儡戏数百年来薪火传承的最重要传承形式。傀儡科班，俗称“傀儡仔”，亦称“小四美班”。始于何时，今无可考。但下列资料，似可作为佐证。

荷兰学者龙彼得先生辑《明刊闽南戏曲弦管选本三种》中，剧中人物对白有：“阮（我）父句是（却是）提傀儡仔师父”。据此可知明代万历以前，泉州一带已经存在“提傀儡仔师父”。从现在所能追溯到的清代道光前后活跃于傀儡戏艺苑的著名演师连延瑞、吕马允、蔡蛤生等人，均称出身于傀儡仔科班。据查，在过去150年间，泉州郡城及附廓，皆有傀儡科班授徒，参阅下图可知。傀儡科班乃是当地由来已久，十分盛行的傀儡戏传承形式。

所在地	班主姓名	生卒年月	创办时间
泉州城区城隍口	余氏	不详	不详
泉州城区元妙观	不详	不详	不详
泉州城区胭脂巷	不详	不详	不详
泉州城区南岳街	不详	不详	不详

泉州城区花巷口	谢有土	不详	民国初年前后
泉州城区浮桥街	不详	不详	不详
泉州城郊涂门外赤山	吕氏	不详	清代咸丰年间
泉州城郊西门外石坑	不详	不详	不详
泉州城郊南门外华洲	徐克斗	不详	清代道光年间
泉州城郊北门外上村	陈尧书	不详	公元 1930 年前后
上村移馆永春城关	陈天恩	不详	公元 1940 年前后

据老艺人介绍，“四美班”演师，即便是数代从事傀儡戏表演的家族中人，也不存在内部师承的传统制例。艺徒充任“候补”演师的最后一次拜师，也从未出现有血缘关系的师徒关系。换句话说，“四美班”的演师，均须由傀儡科班（小“四美班”）出身，均必须接受严格的科班教育和训练。

傀儡科班每期开班，班主根据“四美班”艺术规制，按“生、旦、北、杂”四大行当的类型特征及基本要求，招收四至六名天资聪颖、口齿伶俐、乐感强，年龄在十岁左右，且精通文墨的少年儿童，组成一班。每班学艺时间为五年四个月，其中四个月明确规定为“谢师期”。在此期间，班主负责供给学徒日常伙食和冬夏两套服装，其余生活用品和零用钱自理。艺徒们在科班学习期间的全部演出收入，悉归班主所有。上述各款，自古相沿成习，并由班主以“契约”形式与艺徒家长签定。开班四个月后，艺徒中不能适应要求者，责令退出。合格者，班主另以“门生贴”的形式，与之确立师徒关系。

一般而言，开班头四个月，主要传授傀儡双脚的一般行走步态和傀儡双手的各种“比触”动作。成为正式科班门生（艺徒）后，艺师根据循序渐进、由浅及深的原则，结合教习入门戏出的要求，逐步传授“基本线规”中的“官行线”、“旦行线”、“假行线”、“三连线”、“四连线”以及“鞠躬线”、“起立线”、“入座线”等基本线规和动作程式。曲白念唱，则从“落笼簿”中择选传统戏文，照本宣科口传心授。此后，即进入“教戏”阶段。

科班教戏的第一个阶段，重点在使艺徒初步了解剧情与角色动作的“来去意”和傀儡形体动作的“起、落、煞”。师傅对一招一式、一腔一调，均需详尽解说，反复示范。学徒有偷懒苟且者，悉遭责罚，绝无放任宽贷。

科班授艺的第二个阶段，主要传授“写字线”、“盖印线”、“打八步线”、“雨伞线”。等难度较大的线规。并教习“落笼簿”中的《织锦回文》的〈头出生〉、〈三脚番〉、〈写书送书〉、〈若兰行路〉、〈歇店〉、〈启桶箍〉等，或《刘祯刘祥》的某些吉庆戏出。第三阶段则重点传授表现傀儡打斗的“单手单刀线”“双手双刀线”、“跑马线”、“剑线”等表现杀伐征战内容的“基本线规”。最后阶段则主要教习“落笼簿”《入吴进赘·回荆州》、《楚汉争霸·韩信拜将》等文武兼备的戏出。

泉州傀儡戏科班在教戏阶段中，一般具有以下共同特点：其一，在授徒传艺的各个阶段，都特别重视所传授的操弄技巧，与所传授的戏出，具有密切的关联性。使艺徒所掌握到的操弄技巧，适可满足所学戏出中角色的表演要求，具有很强的实用性。其次，所选戏出，

须充分兼顾“生、旦、北、杂”各行当角色的平衡。尽量不使厚此薄彼而损伤某行当艺徒的积极性，使本科班艺徒在技艺上齐头并进，达到行当齐全相辅相成的效果。其三，所选教学戏出，均为“落笼簿”中适宜在各种婚喜、弥月、寿庆、新厝上梁、酬神还愿等喜庆民俗活动中上演的剧目。由于“傀儡仔”比“四美班”演出酬金低廉，故而各傀儡科班多有受雇搬演“小场户”的机会。如此，既使班主能及早回收成本，甚至获利。也可使科班艺徒，能更早更多地得到演出实践的锻炼。从某一角度而言，这也是历代傀儡科班能保持稳定发展的奥秘所在。

各傀儡科班经过五年零四个月的传授教习后，按“契约”规定，艺徒便可“散年”（毕业）了。不过，科班“散年”后，这些“傀儡仔”的艺徒身份并未就此终结。按传统制例，傀儡科班具有“小班”学历，要获得傀儡演师的资格，尚需再经过五年学习。其中“中班”三年，“大班”（“四美班”）两年。中班指具有小班“散年”资格的傀儡仔艺徒为主搭成的班社，一般依附于拥有傀儡行头的著名演师，由其牵头带领，继续演出实践。这名傀儡戏演师，须负责指导中班艺徒“念簿”。（即熟习戏文），并传授表演这些戏出的特殊技巧。同时，带领“傀儡仔”参与场面、规模较大的民间酬神、祭祀演出活动。并让他们领取一定数额的演出酬金以维持生计。

中班艺徒经过三年的实践和积累，一般能基本掌握“四美班”演出的大部分剧目，并达到一定的表演功力。此后，便可寻找机会进入“大班”，争取“候补”演师的位置。

每位大班的“候补”演师，除了要掌握大量戏出的表演功夫外，还要具备“行当化”的专业要求。因此，在充任“候补”演师期间，还必须再选拜一位德艺双馨，声名卓著的名师作为自己的“专业师”。在其指导下，专攻某一特定行当的表演艺术，使之能在各种演出场合中堪与其它行当的演师默契配合，圆满完成本行当角色演出任务。除此之外，还必须能按约定俗成的要求，进行“过角”表演，且能达到一定造诣，获得同台演师认可。如此这般，方可成为一名真正意义上的傀儡演师。合格的演师必须熟记42本“落笼簿”中400余节戏出和300余支传统曲牌的旋律曲调及撩拍特点。才能经得起“场户”雇主的“择出”及同行“对棚”的考验和“过角”表演的要求。近代“五名家”时期的演师，除了要达到上述要求外，还必须熟记《目连救母》、《水浒》、《说岳》等规模宏大的“笼外簿”戏文。否则，便无法在激烈的竞争中安身立命。

泉州傀儡戏的科班传承制度及其对演师的严苛要求，是泉州傀儡戏数百年来能够保持在高水平线上发展的奥秘所在，其间自有许多道理和经验值得我们深入研究与借鉴。

科班传承，长期以来一直是维系泉州傀儡戏艺术生命的主要途径。即使在解放后，泉州木偶剧团采用“团代班”、“艺校招生”的方式招生授徒，其方法方式依然采用傀儡科班的传统，均取得较好的传承效果。

开班时间	传承形式	授艺教师	学员及其行当 (以目前剧团在编人员为准)
------	------	------	-------------------------

1958年	以团带班	郭桂林等	王建生（生）、黄镇发（北）
1959年	以团带班	王金坡、连焕彩 赖德亮、郭玉寿 洪清廉、郭桂林	尤优雅（旦）、陈秀玉（旦） 顾玉珠（旦）、魏萍华（旦）
1961年	以团带班	王金坡、连焕彩 赖德亮、郭玉寿 洪清廉、郭桂林	林文荣（北）、魏少聪（杂） 陈安庆（生）、郭秀凤（旦） 以及乐员黄光煌
1978年	艺校招生	杨 度、吴孙滚 陈天恩、陈荣耀 魏启瑞、王荣华 洪清廉	夏荣峰（生）、陈应鸿（生） 许少伟（北）、陈学群（北） 张 弓（北）、吴伟宏（杂） 韦 宏（杂）、沈苏革（杂） 王庆生（杂）、林晓军（旦） 孟素萍（旦）、傅端凤（旦） 黄文君（生）、庄文铁（生） 李小惠（旦）以及乐员陈志杰、 林建裕、许子铭、黄达生
1992	艺校招生	杨 度、王建生 林文荣、尤优雅 顾玉珠、魏萍华	张丽霞（旦）、吴晓晖（旦） 曾丽环（旦）、陈奎治（旦） 林建伟（生）、戴 勋（生） 以及乐员庄丽娥、黄仲凌

（二）家族传承

家族传承，是除傀儡科班以外的另一种传承形式。在府籍各县乡村、山区及府城附廓的官庙中，存在大量农家班和官庙班。其传授方法和教育形式，不如泉州府城及安海、石狮等重镇的傀儡科班那样具有高度的严密性和严苛的规范性。因此在技艺水平和传承质量上，也就不如正规傀儡科班。农家班艺人，并不完全以搬演傀儡戏为业。大多半农半艺或兼营别业。官庙班则主要指泉州东岳庙、城隍庙、元妙观、关帝庙等所谓“四大庙”专设的，以科仪性表演为主的傀儡班社，其从业人员大半身兼道士。农家班与官庙班的演师，一般都在家庭内部或宗族内部进行传承，罕有外姓加入。因此，“父子班”、“叔侄班”、“兄弟班”为其主要形态。此类班社所看重的是傀儡戏的宗教仪式性，而不是傀儡戏的技艺性。其传承的剧目，不外是“落笼簿”中《刘桢刘祥》、《子仪拜寿》或《织锦回文》等少量戏出。其演出质量与社会地位，因此也不能与正规傀儡戏班社同日而语。不过，有时也有例外。据田野调查，个别农家班也有从举办科班起，直至发展成为既有家族色彩，且又兼有外姓艺师的“四美班”。

泉州南门外华洲的“徐家班”便是一例。

根据近年编修的《德化县志》记载，该县农家班历史最久的也有二百多年了。

傀儡班社	创办时间	乡村名称
瑶金社	清雍正十二年（1734）	雷峰镇肖坑村
协成班	清乾隆五十九年（1794）	霞碧镇碧潭村
龙凤班	清嘉庆十二（1807）	水口镇久住村
兴隆班	清光绪元年（1875）	桂阳镇王春村
金兰班	清咸丰五年（1855）	水口镇上湖村
下路洋辉煌班	清光绪元年（1875）	水口镇久住村
黄能怀班	清光绪十五年（1889）	水口镇梨坑村
赖起凤班	清光绪十七年（1891）	汤头乡汤头村
田地凌朝钧班	清光绪二十六年（1900）	葛坑镇湖头村
有晓班	清宣统二年（1910）	桂阳镇安章村
赞成班	民国元年（1912）	关湖镇后坪村
汪世德班	民国九年（1920）	水口镇祥光村
林长座班	民国十六年（1927）	汤头镇吉山村
赖英豪班	民国二十六年（1937）	汤头镇汤头村
尊美林进仁班	民国二十九年（1940）	关湖镇关湖村
兴发班	民国三十七年（1948）	桂阳镇王春村

（三）傀儡头雕刻工艺的传承

早期泉州传统傀儡头像，多由民间雕刻佛像的专业作坊兼营。由于资料难求，目前所能追溯到的，仅止清代两家著名雕刻作坊“西来意”和“周冕号”。可惜，这两家雕刻作坊都无后继传人。

谈到泉州傀儡头像雕刻工艺时，不能不提到一个令人肃然起敬的名字，这就是现代继往开来的雕刻大师江加走。

江加走（公元1871-1954年），本名长清，泉州北郊花园头村人，出身于一个亦农亦艺的清贫家庭。其父江金榜，既是农民，又是雕刻神像、布袋戏头和兼事家具漆绘的艺人。江加走自幼随父学艺，十八岁起继承父业，终生从事雕刻布袋戏头和粉彩傀儡头。民国初年，江加走的布袋戏头已经远销台湾、日本和南洋诸岛。江加走的精湛技艺，在生前就赢得海内外的高度评价。他的作品，不但选送许多国家展览，并在国内出版专集。江加走身后流传民间的大量布袋戏头，已经成为当代竞相收藏的民俗技艺的博物珍品。

江加走师承、发展了傀儡头制作的优秀传统技艺，其所雕刻的大量布袋戏头，形神兼备、

宛然如生，心理刻划细腻，想像力也极丰富。他在继承传统创作模式的基础上，锐意求新，创造众多优美动人的艺术形象。而且，刀法之洗炼，技艺之精湛，都堪尊为一代宗师。从江加走作品中，可以看到在他生活过的那一时代，泉州傀儡戏和布袋戏的兴盛历史。

江加走一家，具有典型的中国民间艺术的家族传承特征：

代 别	姓 名	出 卒 年 月	传 承 方 式	学 艺 时 间	居 住 地
第一代	江金榜	? -1889 年	不详	不详	泉州北郊花园头村
第二代	江加走	1871-1954 年	家传	不详	泉州北郊花园头村
第三代	江朝铉	1912-2001 年	家传	不详	泉州北郊花园头村
第四代	江碧峰	1951 年-	家传	不详	泉州市九一街

泉州市木偶剧团创建以后，创作剧目所需要的傀儡头像，绝大部分都由表演艺术家黄奕缺和雕刻艺术家林聪权设计制作。

黄奕缺（公元 1928-2007），出生于南安罗东山区，13 岁起进入陈天恩移置永春城关的傀儡科班学艺，1952 年参加泉州市木偶艺术剧团担任演员。他在表演之余，刻苦学习傀儡头像雕刻和傀儡躯干制作，终于成为一名在国内外都有影响的表演大师、雕刻高手和傀儡艺术改革家。从上世纪 50 年代中期开始，他为剧团创作剧目雕刻了不少傀儡头像。80 年代以后，黄奕缺师承传统，又雕刻了多套“四美班”的传统傀儡头像，分别被本地和台湾戏剧博物馆所收藏。他所雕刻、制作的傀儡头像和傀儡形象的代表性作品集，已在台湾出版。

林聪权（公元 1949-），福建画院专业画师。1961 年进入泉州市木偶剧团，学习傀儡头像雕刻粉彩技艺。由于天资聪颖、刻苦勤奋，很快便学有所成。上世纪 70 年代后期，他在继承传统技艺的基础上，雕刻制作了不少活动、变形的傀儡头像，如白骨精头、孙悟空头等。把傀儡头像的表演实用性和表现技巧性结合起来，使傀儡的表现力和艺术感染力达到空前的高度。其中的孙悟空头，在全国舞台艺术作品展中荣获金奖。90 年代初，林聪权又以独特的视角和高度的变形技巧，雕刻制作了一批精致的人物群像，并在台湾出版《雕之艺》作品集。

第三节 “正班” 与 “土班”

泉州傀儡戏经过漫长的繁衍和传承历程，尤其是经历了明、清二代地方戏曲的繁荣与兴盛，逐渐确立了“四美班”与“五名家”的班社组织形式和艺术规制。清末民初班社激增，大量著名演师脱颖而出，泉州傀儡戏迎来了全盛时期。

泉州已故地方史家王洪涛先生的调查材料^①显示：清末民初，泉州城内共有大小 60 余个傀儡戏班社，从业艺人多达 300 余人。在此期间，出现不少诸如新府口连氏、城隍口余氏、涂门赤山吕氏等连续数代从艺的“傀儡世家”；傀儡头、笼腹（躯干）、手脚、服装、帽盔和

砌末，都有专门作坊经营；更可贵者，此时名家辈出，群星璀璨，而且远涉南洋，蜚声海外。

在众多傀儡班社中，特别值得一提的是近代泉州两个艺术影响最为深远的班社：“承池班”和“天章班”。

“承池班”的班主林承池，素有“傀儡才子”美誉，自幼聪颖好学，具有深厚文学素养。他与本地秀才杨寿眉合作编纂的《水浒》、《说岳》两部连台本戏，成为民国以后数十年间经常演出的保留剧目。从整体看，他的班社比较重视演唱艺术，尤为强调每支曲牌的旋律韵味。而且表演细腻，感情表达特别注重层次。

“天章班”的班主连天章，其父连廷瑞为清代道光以后的著名傀儡戏演师。连天章承继父业，在四大行当中最工“北（净）”行。在闽南泉腔戏曲中，泉州傀儡戏的“北（净）”是一个很有特色且艺术积淀十分深厚的行当。连天章所表演的“北（净）”行脚色，雍容凝重，声情并茂，一招一式，无不强调傀儡神态的准确表达。他的班社，阵容壮观，配合默契，演出质量长期处于稳定状态。

“承池班”与“天章班”在艺术上各有建树，势均力敌，成为清代末年两个最有实力和堪为翘楚的傀儡戏班社。林承池生肖属“龙”，连天章生肖属“虎”，两个名重一时的班社，在演出中始终处于竞争态势，犹如“龙争虎斗”，故时人称之为“龙虎班”。

民国初年以后，新老演师，传宗继代；傀儡戏班社，如雨后春笋，遍布城乡。此时泉州城内，相继出现蔡庆元、张炳七、吕白水、陈嫣愿、赖江海、吴波、黄蚶、张兴、赵注、吴困等著名班社；同一时期的蒋朝江、周花亦不甘示弱，各自开设三个颇有声誉的班社。而在泉州城廓以外，晋江的永宁、安海、五堡、英林，以及南安在白叶、灵峰、莲塘、南厅、山外等地，也都出现一批为人称道的知名班社。

上世纪二十年代至抗日战争爆发以前，已在民间奠定艺术声誉的著名演师何经绽、吕天从、张聪敏、林四评等人，继续沿用“天章二班”招牌；而张炳七、张煦目、林庭荣、吴友则承袭“承池一班”名号。这样，两个老牌班社因其新秀辈出，依旧各树一帜，长年活跃于泉州城乡。与此同时，陈德成、吕细虎、苏金猪、陈江智、吴丁路等知名演师也异军突起，各自组班，占有泉州及晋江一带的不少“场户”。尤其是“德成班”，在观众中更享盛誉。

抗日战争期间，因为侨汇断绝，侨乡泉州、晋江一带，经济陷入绝境。可谓饿殍遍地，民不聊生。作为宗教民俗戏具的傀儡戏，自然在劫难逃。不过，这时仍有连焕彩、何经绽、陈德成、张秀寅等知名演师，各自勉强撑持摇摇欲坠的班社，努力寻求演出机会。至于乡间，唯出身于泉州城外华洲“农家班”的陈尧书、陈天恩父子设馆于山城永春，开办傀儡科班，培养后继，希冀东山再起。

抗日战争胜利以后，年轻演师谢祯祥组建的“时新班”与吕赞成组建的“和平班”，一改旧日必以班主领衔命名班社的古制，倡导“共和”分配制度，成为敢与陈德成、何经绽、张秀寅诸班争强斗胜的后起班社。不久，由于内战爆发，兵荒马乱，社会动荡不已。1947年，何经绽病故，张秀寅也独力难支，忍痛解散班社。最后，泉州城内硕果仅存者，唯“德成”、“时新”、“和平”三个班社而已。

以上所述及的，主要是一些以泉州城廓为主要活动中心，在表演艺术上充满古老传统意识，并且具有稳定传承背景的傀儡戏班社。这些班社的傀儡戏演师，在表演上都有较高艺术造诣，技艺大多炉火纯青。平心而论，这些班社，连同这些班社所拥有的戏文抄本（“簿”）和傀儡形象（“笼”），应该可以说是泉州傀儡戏正统的嫡传和遗脉。因此，历来都被尊为“正班”。而在泉州城廓以外的广大农村，包括晋江、南安、惠安、同安、永春、安溪、德化等县，尽管到处都有傀儡戏班社的活动足迹，但这些起于村野、演于乡间的农家班社，相对而言所演戏出并不甚多，尤其表演艺术，毕竟不能与泉州“正班”相提并论。因而，此类农家班社，均被称为“土班”。所谓“土”者，细加推究，无非不合传统傀儡戏的艺术规制而已。关于农家班社的生存状态，叶明生先生曾经作过实地调查：

“农家班”的情况与“四美班”不同（虽然相当多地方至今也以“四美班”自称），它的特点有三方面：一是家族中承传，主要是祖孙间传授，个别家庭虽亦受“小四美班”之科班教育，但仍然以父子组班为主，班中没有外姓（或非嫡亲）成员；二是家庭班成员，并非完全以提线傀儡戏为业，或半为务农，或半为小贩，或兼习布袋傀儡戏，如上已述同安“通称四美班”的傀儡戏艺人，“因唱白皆与掌上班同也”，而“多兼业掌中班”，此现象不唯同安，而在永春、安溪、南安、惠安、晋江等地亦十分普遍；三是家庭班因保持传统的前台二人、后台三人的体制，不适宜大寺庙之祭典演出，而在乡村三日夜的庙会及家庭庆喜“谢天”仪式中最为切合，所以其班社很多，活动亦十分活跃。^②

除此之外，被视为“土班”的，还包括泉州一些官庙班社。确如叶明生先生所言，泉州有官庙之多，“这在全省乃至全国各地均属罕见”。^③所谓“官庙班”，主要是指泉州东岳庙、关帝庙、城隍庙、元妙观等四大庙所蓄养的专用于善男信女敬谢天地、酬神还愿或驱邪除煞、祈安纳福的傀儡戏班社。有趣的是，所有“官庙班”的傀儡戏演师，几乎都是身兼道士。他们的演出活动，充其量仅是一种纯世俗化的宗教仪式戏剧，故不搭棚，只在神殿一侧置一小屏，演师亦只一至二人，乐队二至三人。所演戏出，大多都是具有吉祥喜庆内容的片段或场面。此类作场，纯属为了“娱神”。其于宗教民俗文化方面的功能与价值虽不可小觑，但与傀儡戏的戏剧艺术功能已相去甚远。

[注释]

① 参阅王洪涛《百年来泉州提线木偶戏班组织的初探》，原载于《泉州文史资料》第一期。

② 叶明生《福建傀儡戏史论》（上），P. 86-87，中国戏剧出版社，2004年11月版。

③ 叶明生《福建傀儡戏史论》（上）P. 92，中国戏剧出版社，2004年11月版。

第四节 “高功”领衔与演师应聘

从现在可以追溯到的近代班社史看。几乎每个“四美班”（包括“五名家”）。在制例上都实行“高功”领衔的演师应聘制。

据查，早期演师都尊傀儡戏班社的班主为“高功”。所谓“高功”，本是指称道教中之卓有“道行”者。而在傀儡戏行业，却含有技艺超群、出类拔萃的意思。

过去，但凡傀儡戏班社，概由“高功”领衔组班，也由“高功”领衔演出。且几乎都以“高功”名字命名傀儡戏班社。如近代极富盛名的“天章班”、“承池班”、“庆元班”等，就分别由著名演师连天章、林承池、蔡庆元组班。若非本身即是傀儡戏演师并为社会民众所共认同的“高功”，便没有资格组建傀儡戏班社。这种遗绪，一直延续到上世纪40年代中期。

“高功”领衔，可以说是泉州傀儡戏高度发展，并不断造就出被民间广大观众所认同的表演名家的产物。而每代都有表演名家的脱颖而出，又是大量演师争取“高功”聘用而进行激烈艺术竞争的结果。

在“四美班”时代，除“高功”本人外，每个“四美班”都还必须延聘三名演师。这三名演师的所属行当，依“高功”本人行当而定。例如，连天章本人属“北”（净）行，他所聘用的三名演师应是“生”、“旦”、“杂”，以此类推。这三名演师，都是经过“高功”挑选而聘用的。聘用期限，一般都在半年以上。

演师应聘期间，历来不是按月发放薪金，而是每有“场户”（即外出作场），才从“高功”处领取原先所议定的“份钱”。据说，“份钱”的分配额度，自古便有约定俗成的制例。一般包括“笼租”（租用傀儡行头）在内，全部摊入戏金，然后按“份”发放。实际上，“高功”本身就是拥有傀儡行头的班主，故其收益，当然最为可观，约为一般演师的三至四倍。

在“高功”领衔的演师应聘制下，领衔“高功”以外的其它演师，出类拔萃而堪为“高功”者，毕竟总是少数。因此，“高功”领衔在很长一段时期里，成为泉州傀儡戏维系艺术生命的一种重要稳定因素。演师在各傀儡戏班社之间，既相对稳定，又合理流动。因而历代演师，几乎没有自始至终固定在一个班社而毕其一生的先例。有的“高功”，为了延揽技艺纯熟的表演搭档，保持班社的艺术声誉，总要想方设法，使出包括联姻、结契等招数，以期维系感情留住人才。其中，预付定金是“高功”延揽演师所使用的最为普遍的一种手段。

预付定金是在演师应聘之时，“高功”预先付给一笔定金，数目相当于正常年景该演师半年或一年的演出收入。这笔款项，一般又都不在发放“份钱”时扣除，而是直到该演师于主动离去时才偿还。有的演师，纵然萌生去意，若是无力偿还定金，亦无可奈何。

抗日战争期间，兵荒马乱，百业凋零，民众生活，陷入绝境。一批名重一时的表演名家，接踵辞世，傀儡戏日渐式微。抗战胜利后，一些志同道合的年轻演师，从经济上革除陈规，尝试建立一种不依附于“高功”领衔而提倡演师地位均等的“共和”班社，并废除了必以“高功”名字命名的古制，把傀儡班社改称“和平班”、“时新班”。

“高功”领衔是傀儡戏班社维系传统艺术机制的一种古老形式，这种古老制度，终于在时代精神嬗变之际动摇没落，并由此结束了泉州傀儡戏班社体制长期稳定的状态。其间所蕴

舍的历史经验，值得后人作更为深入的研究和探讨。

第三章 传统剧目

在入选国家级非物质文化遗产名录的诸木偶品种中，泉州提线木偶戏，既是唯一具有千年以上不间断传承史的傀儡戏种，也是传统剧目积累最为丰厚的剧种。

泉州傀儡戏，经过历代演师的不断创造和丰富，积累了大批传统演出剧目。这些剧目，内容几乎囊括了除元、清两代以外的整部中国古代历史，包括闽南语系地区大量的民间生活内容，也保存了丰富而生动的古代闽南方言（口头语言与文学语言）。他是历代闽南语系地区民众了解、学习古代历史，养成具有地域文化特色的宗教、伦理、道德观念与习俗，以及传承地方语言的重要途径。也是今人探究古代闽南地区文化的重要载体。在创造地域文化传统、塑造地域人文品格、传承地方语言方面发挥了巨大作用。

郭汉城先生在论述泉州傀儡戏传统剧目时指出：

它的剧目顺序，是从《武王伐纣》起到《洪武开天》止共四十二本。它把中国历史有文字记载的朝代，从商、春秋、战国、两汉、魏晋，隋唐、宋、明等的主要历史事件、人物故事，都有序地编进傀儡簿中，每部戏都可连演三五天，在漫长的岁月中给城乡观众、特别是给识字不多或不识字的农民，获得系统的丰富的历史知识。这种如同编写通俗历史教科书的编排，表现了泉州戏曲活动深厚的文化底蕴^①。

以各代历史事件、历史人物为主轴来展示波澜壮阔的历史生活画卷，可以说是泉州傀儡戏传统演出剧目的一个突出特点。而在表演形式上，则以人物上、下或并下为主要分场方法，运用虚拟、假定性的时空转换技巧和“唱念做打”的表现手段为其艺术特征。古“四美班”时代所遗留的一幅戏联“顷刻驱驰千里外，古今事业一宵中”，极为精辟地概括了傀儡戏的艺术特点和表演内容。

由于泉州傀儡戏传统演出剧目的基本构架，几乎包容了宋元南戏的主要艺术特点和表现形式，所以在历史上曾经数度出现傀儡戏与梨园戏互换演出剧目。例如，傀儡戏《三国·五马破曹》中的一出〈苗泽弄〉，变成梨园戏的传统折戏；而梨园戏《王十朋》中的一出〈十

朋猜)，则成为傀儡戏的“落笼簿”。

此外，傀儡戏的《目连救母》，近百年前就被后起剧种打城戏所全盘移植。直至上世纪60年代初期，傀儡戏“落笼簿”《织锦回文》，还被著名剧作家王冬青先生改编为高甲戏演出。

古代“四美班”时期所保存的一批最古老的传统剧目，在傀儡戏中统称为“落笼簿”；而“五名家”时期所重新厘定以及清末民初陆续编撰的连台本戏，则被称为“笼外簿”。另外，还有一些已经失传或散佚而仅存戏目的，如《皇都市》、《逼父归家》等，则名为“散簿”。

[注释]

①参见郭汉城先生为《泉州传统戏曲丛书》所作的“序”。《泉州传统戏曲丛书》，共15卷，泉州地方戏曲研究社编，中国戏剧出版社1999年10月至2000年12月出版。

第一节 “落笼簿”

“落笼簿”是泉州傀儡戏“四美班”时代所保留的最为古老的传统剧目。所谓“落笼簿”，就是“簿”作为行头入“笼”随行的意思。而“簿”，则是每个“四美班”所必备的戏文抄本的专称。

按照传统惯例，做“场户”时雇主可以随意择演“落笼簿”中的任何一个戏出。而合格的“四美班”演师则必须熟悉“落笼簿”的全部戏出即使是相对罕演和生疏的戏出，演师都能做到在开演之前采用“走簿”（作场前急速阅读）方式加强记忆而后从容应场。

全部“落笼簿”凡42本，共400余节。每本“簿”，长者16节，如果以每天演出4节（早、午各演1节，夜场演2节）计算，可以连演四天四夜。短者1节，可以演出一个午场。全本演出，表现一个完整故事；分节演出，则有相对独立的故事段落或情节。

现在，很有必要先对“本”和“节”的概念，进行一些解释：

“落笼簿”以“本”为基本单位，“簿”以“本”计。“本”也指单独本戏。“全簿”，则多指连台本戏。例如，“全簿《三国》”共18本；其余单独本戏，一“簿”称作一“本”。

至于“节”的概念，更具古意。钱南扬《戏文概论》指出：

“出、折起源虽早，然在宋元戏文中从来没有应用过；金元杂剧中虽有折字，然它的涵义又与明代不同。盖宋、金、元时代，戏剧还没有分出、折的习惯。不分出、折，不等于没有出、折。出、折是有的，就是一段接一段，牵连而下，不把它分开罢了。凡是保持着本来面目的戏剧，没有受到明人篡改的，都是如此。

泉州傀儡戏“落笼簿”抄本，同于宋元戏文的抄写规格，也是“一段接一段，牵连而下”，不标“出”、“折”，联缀而成。而泉州傀儡戏的“节”，乃是一种演出的习惯用语，虽不见之文字，但却隐含一种大段落性的分场方法。“节”之不同于出、折者，主要是以一定时间长度为表征。故“落笼簿”中的“节”，既有故事的段落性，又有演出长度的时间性。例如《织锦回文》，若按“出”、“折”（即以人物上、下或并下）的分场方法，从“头出生”到“尾团圆”，全剧长达35出（折），但遵傀儡戏古制，则仅有16节而已。

今把42本“落笼簿”列表如下：

剧目名称	别名	简名	节数
武王伐纣		武王	10
临潼斗宝	十八国	斗宝	10
楚昭复国		楚昭	10
孙庞斗智	七国争雄	七国	10
楚汉争锋		楚汉	10
吕后斩韩	斩韩		10
光武中兴		光武	10
全簿《三国》			
(1)桃园结义		结义	10
(2)辕门射戟		辕门	12
(3)五关斩将		五关	10
(4)越跳檀溪		檀溪	10
(5)三请诸葛		三请	10
(6)火烧赤壁		赤壁	12
(7)智取南郡		南郡	6
(8)进取四郡		四郡	6
(9)入吴进赘		进赘	6
(10)子龙巡江		巡江	6
(11)五马破曹		五马	10
(12)取东西川		西川	12
(13)水淹七军		水淹	6
(14)五路报仇	退五路	五路	12
(15)七擒孟获		七擒	10
(16)三出祈山		三出	10
(17)六出祈山		六出	12

(18)三国归晋		归 晋	12
刘禎刘祥	父子王国、诗礼传家	禎 祥	10
四将归唐		四 将	10
观音修行		修 行	10
仁贵征东		仁 贵	10
子仪拜寿		子 仪	10
织锦回文	窦滔、父子状元	织 锦	16
湘子成道		湘 子	10
黄巢试剑		黄 巢	10
《南北宋》			
(1)征取河东		河 东	10
(2)五台进香	五台救驾	五 台	10
(3)破天门阵		天 阵	10
包拯断案		包 拯	10
十朋猜			1
抢卢俊义		俊 义	10
岳侯征金		征 金	10
洪武开天		洪 武	10
四海贺寿		四 海	10

上述 42 本“落笼簿”，剧团创建以后还保存了大量古旧抄本，有的甚至还有不同年代、不同班社的多种抄本遗存。可惜这些珍贵抄本，都在“文化大革命”中焚毁殆尽。上世纪 90 年代，幸得晋江图书馆征集到了一批清代民间傀儡戏班社的“落笼簿”抄本。其中有些显然为当时的所谓“土班”所拥有，字迹欹斜，且多省笔字或自造字；但也还有不少抄本，显然是由泉州古老班社辗转流向晋江民间的“正簿”。虽然十分破损、残缺，毕竟可以互补成篇。这批“落笼簿”尚存有清代嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪、宣统、民国年间的抄本。1999 年至 2000 年间，由泉州地方戏曲研究社校订、编纂，收入《泉州传统戏曲丛书》，正式出版。现按朝代顺序，把每“簿”的情节概略及其重要戏出的表现特点，简述于下：

《武王伐纣》

“落笼簿”《武王伐纣》共 40 出，旧称 10 节。今存抄本二种：一、抄成于清“光绪十三年（公元 1887）蒲月吉旦”者；二、为一首尾缺佚，无从查证抄写年月的残本。二种抄本的故事脉络、主要场口基本一致，曲文、话白也无太多差异。

该簿叙殷商末年纣王无道，纳妖妇、乱朝纲，肆行暴政；姜子牙辅佐武王，挥师讨伐

朝歌事。全剧主要情节，都包括在〈伯邑考操琴〉、〈姬昌吃肉羹〉、〈姜后谏〉、〈殷郊哭〉等“生”行重头戏及〈武吉打门吏〉等“净丑打诨”的嘴白戏中。

《临潼斗宝》

“落笼簿”《临潼斗宝》共 37 出，旧称 10 节。今存抄本三种：一、抄成于清“光绪乙酉年（公元 1885）”者；二、开篇缺佚，而“后簿”结尾保存完好，惜未标明抄写年月者；三、抄写年月蛀蚀，末尾五页，纸质、笔迹均与前面不同，显系后人抄补者。第一种抄本有〈辞亲〉、〈浣纱女〉、〈伍员叹〉诸出，而第二、三种抄本则无。三种抄本的曲文、话白与表演提示，皆略有歧异，可见是来自传承背景完全不同的三个傀儡班社。

该簿叙春秋时，秦穆公欲吞并列国称霸天下，纳百里奚计谋，诓十八国诸侯赴临潼斗宝。楚国满朝文武皆畏惧秦关险阻，独伍员自告奋勇，保驾赴会。

贼寇展雄，闻秦有斗宝会，在玄象山前拦路夺宝，劫走吴国姬光的夜明帘。为代姬光夺回宝物，伍员与展雄三战三比，单鞭引展雄入深林，一鞭便打展雄坠马。但伍员惺惺相惜，义释展雄，遂结为昆仲。

斗宝会上，伍员单臂举起千斤铜鼎，夺得盟辅封位，剑印行令。不料鉴宝时，姬光因失手打破秦国国宝温凉盏而遭捆绑，伍员又巧言救免其祸；并当殿割袍，为秦国无祥公主与楚国迎春太子定亲。

楚平王驾返都城后，即遣权臣费无忌入秦迎娶无祥公主。费无忌行前向迎春太子索彩遭拒，怀恨在心，故使诡计，暗将无祥公主献与楚平王为妃，而把随嫁侍婢马昭仪进与迎春太子成亲。事端败露，迎春太子怒而执剑欲杀费无忌，并求楚平王“斩无忌于市曹，贬秦女于深宫，以正父子名分”。楚平王大怒，竟将迎春太子逐出宫外，且于途中荒僻去处堵截杀之。

楚平王自纳秦女，终日沉湎酒色，朝政废弛。伍员之父伍奢，揽表入朝谏诤，反被囚入天牢。费无忌为斩草除根，又密谋设计，加害伍奢一家。伍员识破奸计，只身出逃。楚平王乃遣神射将军养由基追杀。伍员一路历尽艰危，投奔吴国，欲借兵复仇。几经周折，皆不称意。后得神示，乃访孙武、谋专诸、刺王僚、聘要离、杀庆忌，终扶姬光登吴王位。

该簿的主要戏出，几乎都是“生”行重头戏，尤其是〈太子执剑〉、〈大小生〉等出，迎春太子及伍奢父子，皆以“生”扮，由于性格差异，演来各具风采，历来都是“生”行的竞技戏出。〈过昭关〉、〈捉壁鸟〉等出，则为著名嘴白戏。特别是〈过昭关〉一出，抄本仅有 200 多字，而演师在“各亥”、“各自意”处却大显身手，穿插了大量诨话，据说可以演出一个小时以上。而〈伍通报〉一出，由“北（净）”行演师“过角”操演的家仆伍通，运用多种“基本线规”，将伍奢父子油烹遇难、太夫人一家尽被剿杀，而神射将军养由基正率三千御林军欲捕伍员的紧急情状，表现得淋漓尽致，有极精彩的技艺表演。另一出〈奏朝〉，登场人物姬光上殿跪奏，面向观众，而吴王则以“内白”应答，亦为一种颇为别致的传统表

现形式。傀儡戏中大量“奏朝”场面，形式皆是如此。这种以虚代实的表现手段，为国内其他古老剧种所罕见，

经过比对，发现傀儡戏《临潼斗宝》前半部的故事编排，其中如“义释展雄”、“临潼斗宝”诸场的人物设置、情节发展以至一些话白，都与元明间所出杂剧《十八国临潼斗宝》极为相近。

[注释]

①参见《孤本元明杂剧》(第二册)，中国戏剧出版，1958年版。

《楚昭复国》

“落笼簿”《楚昭复国》共26出，旧称10节，乃为傀儡戏“白文”之一。所谓“白文”，指主要以泉州方言写成的早期戏文。今存抄本三种：一、抄成于清“光绪癸巳年(公元1893)十二月”者；二、抄成年月缺失者；三、约转抄于上世纪80年代者。第一种是目前所征集的最为完整的抄本，除首页缺失，中间又有两页显系属于修补的，个别戏出又偶有若干缺损外，可以说是基本保持原貌。

此簿为《临潼斗宝》续编。故事叙楚昭王继位后，为选后妃事，致与吴国发生争端，伍员一言激促吴王姬光发兵伐楚。楚国兵败，楚昭王携弟及后妃，逃出都城。

伍员割据汉江下寨，坚拒老友申包胥劝说，断然挥师攻破楚都，传令“大夫处大夫之家，公侯处公侯之所，楚官赐军人淫乱三日”，并挖平王冢，鞭尸三百，以报当日父兄死难之仇。

楚昭王逃经云梦江，船至江中，突遇风浪，艄子落水。潘后、柳妃先后投江自沉，皆被湘江灵龟解救上岸。伍员闻知楚昭王携弟避难隋城，乃发兵围困。

潘后、柳妃与楚昭王失散后，为楚国狂士陆通所收留。楚昭王被困隋城，思惊成病，汤药不进，病势甚笃。大夫吴孙由，因效古人割股调羹，疗治君疾。此时，隋城之外，吴兵攻围甚急，限午时献出楚昭王，否则城破之时，将屠戮全城百姓。楚昭王之弟？迁(抄本作米迁)，冒名出降。吴王闻楚昭王脱出外国借兵，遂有班师之意。

潘后、柳妃隐身楚狂竹林庄。是日，潘后上山采薪。楚狂之侄归道，从孔子学(注：学馆)返家路遇，欲加调戏，遭到楚狂严厉斥责。

楚昭王奔出隋城，欲投太行山，于迷路间不意与潘后、柳妃相遇而团聚。归道乃向伍员出首。楚狂闻知，急助楚昭王及潘后、柳妃脱逃，自己反遭伍员拘捕。

申包胥立泣秦庭，七日不食，七夜不寝，感动秦邦君臣，乃出秦兵二十万代楚解危。而吴王姬光正恐其弟篡夺王位，遂令罢战退兵。楚昭王终于重返都城，恢复楚祚。

该簿的〈汉江寨〉、〈哭秦庭〉皆为泉州傀儡戏的著名戏出，申包胥大义凛然、忠心报国的赤子情怀，曾经感动多少代的新老观众。而〈归道弄〉一出，既雅且俗，雅俗共赏。其中归道一角以笑生扮演，更是妙趣横生，令人捧腹。

《孙庞斗智》

“落笼簿”《孙庞斗智》共 37 出，旧称 10 节。今存二种出自清代而年月不详的抄本：一、页数缺佚无多、页面墨迹缺损甚少且戏出保存相当完整的抄本。但此抄本，亦有残叶半片，难以缀读。二、戏出缺失较多，并至少有 17 个页面笔迹、纸质皆与原簿迥异，后人抄补痕迹甚明的抄本。

该簿叙孙臆、庞涓金兰结契，共投鬼谷子门下学艺。学成，先后投事魏国，魏王并认庞涓为驸马。因校场摆兵布阵事，庞涓自感有失体面，耿耿于怀，故借孙臆带兵绕城之事，挟嫌报复，告其谋反，致其下狱。庞涓为图谋孙臆三本《六甲天书》，刖其双足，欲置之死地。孙臆被逼装疯，并在致仕真君朱亥帮助下逃逸，投奔齐国。孙臆在齐，“埋名诈死”。庞涓中计，乃以“假道”为名，发兵伐齐。孙臆又以“添兵减灶”之法，于马陵道上射死庞涓，回归燕国。

宋即有话本《孙庞斗智》。历代敷演孙庞故事的戏曲、小说颇多。今存元代无名氏杂剧《庞涓夜走马陵道》，其中有些情节，如过独木桥、抄茶车等，傀儡戏颇与雷同，但无任何渊源关系。

《楚汉争锋》

“落笼簿”《楚汉争锋》共 36 出，旧称 10 节。今存抄本三种：一、清末“宣统元年蒲月置”抄本，该簿注明“内中欠〈说楚〉一出”。经与其他晚清同名抄本比对，同样未见〈说楚〉。可见早期傀儡戏《楚汉争锋》，原有〈说楚〉一出，但到晚清，因罕于演出，在重抄时多不录了。二、未标明抄置年代的抄本，该簿缺页较多，部分页面侧边，严重破损。从该簿的纸质和破损程度推断，显然早于“宣统元年”抄本。三、年代不详抄本。该簿并非一个完整的“落笼簿”，而是若干戏出的摘抄。

第一、二种抄本的戏出顺序、表演提示、曲文话白等，基本无大差异。

该簿本事为：暴秦苛政，万民怨恨。徐州沛县亭长刘邦，辞家别亲，奉命押解樊哙、萧何等五百囚徒到秦都发落。押解途中，天气炎热，刘邦命小宽牢梏，众囚徒无不感恩。一日，大泽之中，一蛇档道，口如血盆。刘邦闻报，提剑斩之。忽听空中有一老妇泣曰：“吾儿白帝子，化为大蛇挡道，今被赤帝斩之。”樊哙、萧何诸人，因此而知刘邦日后必有帝王之位，遂破开枷锁，共议拥戴刘邦为主，反上芒砀山，招军买马，兴兵伐秦。

时有项羽，江东楚地人氏。随其叔武信君在江东起义，领雄兵百万，渡江而西。其叔立淮王为义帝亦兴兵伐秦。刘邦访武信君，由其引见义帝，并拜会项羽。两人一见如故，遂祝天盟誓，结为昆仲。淮王义帝降诏，封刘邦为沛公、项羽为鲁公，并以潼关为界，先入关者为君，后入关者为臣；并命沛、鲁分兵，各取河南、河北。项羽接诏，即以“河北路远”为由，拔寨先行。

这时，张良来投刘邦麾下。刘邦大喜，封为军师，并命其提军入大梁。

韩王之后韩信，家居淮阴，贫穷困顿；一身疮疥未痊，但以钓鱼为生，漂母怜而惜之。韩信寄食漂母，宁忍胯下之辱，不堕英雄之志，从容待机以投军。

刘邦兵入潼关，秦子婴素车白马归降。刘邦乃拒关之险，废秦苛政，议定新法，大赦天下。

韩信投楚，项羽颇轻视之，忽然一阵怪风吹过，韩信知为惊报之兆，断言必有贼兵劫营。项羽闻之大怒，欲执而杀之。幸军师范增劝免，乃系韩信，以观后验。是夜，项羽留范增饮于帐中，果然获报：秦将章邯劫掠北寨，武信君被杀。项羽即欲点兵报仇，乃被范增劝止，并举韩信为可用之才。项羽无奈，封韩信为执戟郎。韩信乃献言，可将刘邦入关以后的“三功”反作“三罪”。于是，项羽乃派项伯往壩上向刘邦“问罪”，并纳范增计，于鸿门设“亡秦宴会”以待沛公，以举玉玦为号，欲乘机杀之。

项伯应命，代项羽问刘邦“三罪”。张良据理又将“三罪”反作“三功”，且为刘邦、项伯割襟互换，结为姻亲。刘邦并允亲诣鸿门赴宴。

刘邦驾入鸿门谢罪，项羽尚酩酊未醒。护军都尉陈平报禀，项羽怒而起身，命坚闭辕门，痛责刘邦“拒关之险、约法三章、大赦天下”三罪。刘邦卑谦下礼，委婉释疑，处处尊项羽为君，时时以臣自称，并欲献秦国宝物 18 件。项羽转嗔为喜，遂委陈平为盟辅，宴饮行令。陈平心中喜爱刘邦人君相貌，斟酒时暗中作弊，使刘邦浅饮而项羽大醉。范增举玉玦进言“此非亡秦宴会”，项羽竟置若罔闻。范增又命项庄舞剑，意在席间杀死刘邦。项伯知是计，乃提剑求与项庄双双对舞，将其化为取乐。此时，沛将樊哙，以进宝为名，独自拥盾挨入辕门护主。项羽见樊哙目眦皆裂，言语慷慨，好一壮士模样，甚喜，赐斗酒并生豚肩。范增见此情景，又促项羽莫忘约定。项羽醺醺欲睡，以酒令斥退范增。刘邦乘机跪启不胜酒力，离筵而去。项羽酒醉稍醒，乃请刘邦再赴后筵。于是，张良代主献宝谢酒。

刘邦离去，项羽自悔失误，乃将宝物照星玉斗转赠范增。范增痛心疾首，当面举剑击碎宝物。项羽大怒，欲问其罪。范增坦言：沛公一头，才是真宝。项羽于是又以请议国事为名，欲在刘邦赴会时杀之。但又被张良化解，终不能如愿。

韩信投楚，职受执戟郎，未能施展平生抱负。一日，张良以“卖剑”为名，说其弃楚投汉，并授以龙门角书，嘱其转请萧何丞相提携，荐举为帅。时当项羽弑杀义帝，迁都彭城，又信听童谣，误烹韩生，致上下嗟叹。韩信乃谋之陈平，得其印信文书，遂放马私奔，越过安平关，直抵褒中。范增闻报，即遣钟离昧领军追擒，但已鞭长莫及。

韩信投汉，不示龙门角书，直接面见刘邦，不意只授典客司狱。到任阅看监簿，即命释放牢中所有仍按秦法拟罪重囚。此事惊动刘邦，乃命萧何勘问。萧何询知原由，又见韩信言词高志，堪为帅才，乃荐与刘邦。刘邦心烦不悦，仅改授治粟都尉。韩信诣任后，发现仓粮朽烂，军食无力。又青黄不接，民遭饥饿。韩信乃发散官粮，并约定以新粟纳官，大受饥民感戴。刘邦闻知，大为不悦，责问萧何。萧何奏明原委，仍竭力荐举，刘邦终不听纳。韩信十分失望，决意返回，遂放马私奔，不辞而别。萧何寻访不见，亦急放马，必欲追回韩信。

刘邦闻报，急命樊哙追寻萧何。直到陈仓水口，这才说动韩信重归汉天。

萧何追回韩信，无异追回汉家社稷，故舍命保韩信为帅。韩信求按古例行事。于是，刘邦筑坛拜帅，捧穀推轮，对天立誓。韩信既受剑印，即明修栈道，暗渡陈仓，开始东征破楚。

韩信水淹废丘，席卷三秦，又同张耳提兵取河内，顺伐燕、齐。而刘邦则纳魏豹计，发兵荥阳，欲取彭城。

项羽用范增计，亲临彭城，乃命陈平为帅，去保河内。陈平因项羽已失天时、地利、人和，又忘人大恩，记人小过，赏罚不明，故弃楚归汉。刘邦大喜，仍封旧职。

项羽领军，围困荥阳。刘邦竖起降旗，割地求和。项羽乃令国舅虞子期，请刘邦出城定约：割荥阳鸿沟为界，以东为楚，以西为汉。陈平以万金之损，暗用反间之计，使楚君臣自疑。项羽果然中计，怒贬范增。

是日，汉将纪信，伐刘邦出城诳楚。项羽大怒，遂发八千子弟投城皋追擒刘邦。楚军在九里山前，陷入十面埋伏。

项羽困于垓下，楚歌四起。八千子弟，人心离散。眼见大势已去，项羽痛别虞妃，自刎乌江。于是，刘邦登基封赏。

该簿以〈贬范增〉、〈打铁车〉、〈别虞妃〉等“北（净）”行重头戏最负盛名，皆为傀儡戏盛演不衰的保留戏出。另有傀儡戏演师称作“钓鱼、宰猪哥”的〈胯下辱〉等戏目，亦为民间最喜闻乐见的嘴白戏。

《吕后斩韩》

“落笼簿”《吕后斩韩》为《楚汉争锋》续篇，皆敷演前汉历史故事。今存唯一抄本与其他“落笼簿”相同，不注出数，不标出目，全本连缀抄成。因其首尾二页缺损，故无抄置年月可稽。但该抄本笔迹端正，规制严谨，可推断为清代一个著名傀儡班社的“正簿”。

该簿叙汉初刘邦用陈平之计，伪游云梦实欲擒韩信。韩信不听蒯通劝告，顶冠执圭朝谒，果然被刘邦降为淮阴侯，执戟，同归长安。

其时，冒顿兵犯代州，刘邦命陈豨为帅退敌。陈豨临行，密访韩信谋叛，韩信允“从中而起”。陈豨抵代州，一战功成，即竖起反旗，自立为代州王。刘邦闻讯，御驾亲征。刘邦兵至邯郸，赵民归降者多。又命樊哙，重金买将。陈豨无奈，走投北番。

为除内患，吕雉计杀韩信，谋诛彭越，又遣隋和入燕擒蒯通解京问罪。蒯通为主辩冤，当殿诉韩信“十罪”又“五不反”。刘邦知悔，乃为韩信筑坟立庙。

英布背反，兵围长安。刘邦亲上城楼，为流矢所伤，病情甚笃，乃立刘盈为太子，又分封庶子使各赴封地。

刘邦死后，吕后专权，毒鸩赵王，绞死戚妃，以其母子为“人彘”。惠帝懦弱，忧愤交加，一病殒天。后陈平、周勃密计剿灭诸吕，拥立刘恒为帝。

该剧〈掠蒯通〉为一出妙趣横生的嘴白戏，在“捉法”上有多段令人忍俊不禁的表演。

而《哭人彘》一出，历来皆为“生”行竞技戏出，历代民间所常择演。

吕后斩韩信故事，宋元间存有活本《前汉书续集》，“后代小说、戏曲多有敷演，尤以吕后事为人所熟知，如元马致远有杂剧《吕太后人彘戚夫人》，李寿卿有杂剧《吕太后使计斩韩信》，王仲文有杂剧《吕太后 韩信》等”^①。

但傀儡戏《吕后斩韩》，皆与上述杂剧无渊源关系，而同《前汉书续集》所示目录十分相近，或系直接从话本结撰敷演。陈桂声《话本叙录》认为，“且既为《前汉书续集》，则当有《前汉书正集》，既有《前汉书平话》正、续集，或亦有《后汉书平话》正、续集，惜乎未见正传”。此言甚善。傀儡戏《楚汉争锋》，或许正是直接取材于“正集”。

[注释]

①详见陈桂声著《话本叙录》P317-318，珠海出版社，2001年12月版。

《光武中兴》

“落笼簿”《光武东兴》共33出，旧称10节。今存抄本二种：一、抄成于清“光绪六年（公元1882）抄本，除缺失若干页外，其余都较完善；二、泉州木偶剧团藏本，惜无签押抄成年月，戏出亦不完整。总体而言，较为粗陋。

该簿叙西汉末年，王莽篡位，刘秀举兵复汉事。故事叙刘秀欲赴秋闱，因到富春山严子陵处问卜。当比试弓箭时，刘秀于演武台上开弓反射，欲杀王莽，不意拽折官弓未遂，被逐出考场。尘埃之中，顿变一条金龙，腾空而去。

胡阳马武，在试场上与岑彭比试，武艺并敌。因嫌马武貌丑，王莽将其点为榜眼，使其屈居岑彭之下。马武不服，拒不谢恩，因致被逐。马武愤而在粉壁上题了反词。王莽于是下诏，搜擒妖人刘秀与丑汉马武。

刘秀获罪潜逃，夜宿禹王庙。忠臣后裔铫期，引刘秀至家藏匿，不意被保长高万发现。正当危急之时，马武撞上，打死保长。于是，马武反去绿林招军买马，铫期移居宛城西山就农。刘秀则潜回家乡，商议起兵复汉。

其时，灾荒四起，刘秀受叔刘良之命，往南街贩米，遇饥民聚抢。县尹李通，将米散与饥民、乘势组织饥兵，发放器械听操，以备辅助刘秀起事。

一日，刘秀往卜前程，主人留饮，大醉而归。途中，刘秀露出真言，被新朝钦差苏和捕获，钉落大柜，欲押解进京请赏。李通闻讯，急率饥兵拦截，杀死苏和，解救刘秀脱险。军尉司官庞能获知，又发兵剿捕。李通不敌败退，刘秀坐骑亦被庞能射杀，仓惶间走入柏木林。正危急间，天赐红牛助战。触死庞能，刘秀又化险为夷，乃向绿林借兵，相约马武、朱鲋起兵。

刘纘提兵攻取棘阳，被岑彭战败，退入胡阳坚守。岑母陈氏，深恨王莽篡汉，力劝岑彭弃暗投明。岑彭不服，陈氏偕媳，暗投胡阳。这时，刘玄即位，封刘秀为萧王。岑彭又攻胡阳，不意陈氏出现于刘秀阵前。迫于无奈，岑彭终于归汉。

新室遣王寻为帅，巨无霸为先锋，督兵百万，进取昆阳诸郡。巨无霸能驱虎豹狮象对阵，刘秀军兵大败，幸脱入城。然城中粮尽，乃以芋为食，坚守待援。严子陵亲赴陈州，说动太守马援出兵解昆阳之危。昆阳城功曹官职郗，亦请兵求战。是日，马援备步兵、甲笠，用百步飞叉打破巨无霸“聚兽牌”，职郗亦驱雷电，击死虎、豹诸兽，巨无霸大败升天，昆阳之围尽解。刘秀以得胜之兵，挥师直抵长安，百姓献城投降，马武搜官，用金镖射杀王莽。

刘秀入长安后，祭奠含冤宗亲，即又受命出巡河北。

一日，朱鲔突入内庭，调弄刘縯爱姬花带月。在刘玄所设太平宴上，刘縯袖藏金镖欲刺朱鲔，反被朱鲔乘隙而杀，并诬其有弑君之意。

王莽从侄王郎，改姓埋名，诈称汉成帝子刘子舆，拥兵反据赵邦。闻刘秀至，设计欲与“认族”，就而擒之。王郎率邯郸兵至抚楼亭，刘秀识破其诈，而王郎军兵已从东、北、南三路包裹而来。刘秀撤至西路，但滹沱河水满平岸，无船可渡。刘秀为固军心，诈说坚冰可渡，果然瞬间冰坚如路。于是刘秀军兵悉皆踏冰过河登岸。王郎追兵过河，则突然坚冰破开，皆溺水死。

刘縯死后，朱鲔不忘花带月姿色，乃登门作俏伴夜。花带月忍悲含痛，假意奉承，待其发回侍众，即封锁门户杀之，然后亲到午门击鼓鸣冤。刘玄知弑杀朱鲔始末后，自思无德，乃让帝位，迎回刘秀登基。

傀儡戏《光武东兴》，主要围绕刘秀“真命有在，临险不险”铺陈故事和结撰情节，故有“飞龙腾空”、“天赐红牛”、“坚冰渡河”诸多类乎“神话”掺杂其中。其故事源头，或有所本，惜未得确据。而有的戏出，则隐约含有南宋幼帝途经泉州饥食“珍珠糜”传说的影子，如《食麦饭》一出即是。

全簿《三国》

“落笼簿”全簿《三国》，从《桃园结义》到《三国归晋》共 18 本，应该说是泉州傀儡戏演剧史上所形成的规模最为宏大的连台本戏，几乎占了“落笼簿”总数的五分之二，演出的时间长度达 250 小时左右。敷演如此规模的三国故事，在我国古老剧种中实属罕见。

全簿《三国》，基本是以历史小说《三国演义》改编而成。从戏剧学角度看，应该说是傀儡戏的传统独创剧目。不过，其中亦有少量戏出，有的并不见于小说原有情节，显然另有来路。如《张飞弄貂蝉》、《逆令私奔》等。这些戏出虽然都有所本，经过傀儡戏改编、整合，十分贴切地融入全簿《三国》的故事脉络之中，充分反映泉州古代民间戏曲艺术深厚的文化底蕴。

《张飞弄貂蝉》乃为《辕门射戟》的戏出，故事颇为奇特，情节也很别致，主要叙及白门楼斩吕布后，貂蝉为张飞所执。张飞因貂蝉乃“败国亡家”女人，故欲杀之，乃令小军行刑。小军正举刀，貂蝉对其嫣然一笑，小军因而刀举不起，是谓“住刀笑”。张飞不信，欲亲刃之，刀刚举起，貂蝉又嫣然一笑，张飞刀竟坠地，是谓“坠刀笑”。张飞颇为诧异，

因想亲身“感受”董卓、吕布贪恋美色而致身家败亡之由。于是，乃邀貂蝉重效当年风仪亭的风月“科亥（介）”。这出戏语言诙谐生动，十分引人入胜。如张飞话白所云：“当初孟姜女哭倒万里长城，只（这）是好啼。你只（这）一笑，会住刀、也坠刀，是好笑。足见恁姿娘人，也好啼，也好笑。”此类话白，出自张飞之口，显然是对女人的一种极为无奈的调侃。在表演上，以粗莽张飞模仿风情吕布的形骸举止，尤为精彩逗趣；而间插小军的科诨表演，更是令人忍俊不禁。

承接〈张飞弄貂蝉〉的，还有一出〈关羽斩貂禅〉，亦不见于演义小说情节。这个戏有元代关汉卿杂剧《关大王月下斩貂蝉》，但已佚失，仅存戏目。可惜征集到的二种傀儡戏《辕门射戟》抄本，〈关羽斩貂蝉〉这出戏都佚失无存。故其与关汉卿杂剧是否有直接或间接的渊源关系，无从查考，只好存疑了。

另外，全簿《三国》中的《五马破曹》有一个很受观众喜爱的傀儡戏原创戏出〈苗泽弄〉，在演义小说中仅作简单叙述，几乎是一笔带过。然而，泉州傀儡演师却据此别作结撰，多所增益，敷演成为一个著名戏出。〈苗泽弄〉这个戏的情节并不复杂，但却波澜迭起，妙趣横生。其故事大意为：马腾妻弟苗泽，因与姐夫小妾春香私通，一日又借探视其姐为名，偷偷潜入春香房中。苗泽见春香闷闷不乐，询问因由。春香故意不说，而让苗泽一猜再猜。最后，春香才说出是被马腾入朝归来怒而诟辱一事。苗泽知马腾怒气不胜，必是朝中有事烦心，乃嘱春香亦当一猜再猜，以套出马腾发怒情由。正当此时，马腾酒后到春香房中，苗泽躲闪不及，急避门后。春香果然伶牙利齿，按苗泽所教言语，如法泡制，亦一猜再猜，马腾终于说出他与黄奎歃血盟誓，欲在曹操亲临教场看视西凉军兵时，身藏短器，不意之间杀之。苗泽为夺春香作妾，于是向曹操出首。

〈苗泽弄〉的“春香闷”中有春香思念情人的〔潮调〕“正更深”曲文一支，作为弦管“锦曲”选刊于明万历甲辰年（公元1604）所刊行的《新刻增补戏队锦曲大全满天春二卷》上栏。^①可见傀儡戏“落笼簿”《五马破曹》及其所属戏出〈苗泽弄〉，最迟在明代万历年间即已创制成篇。

再是傀儡戏“落笼簿”《三请诸葛亮》有敷演张飞〈逆令私奔〉一出，亦为小说情节所无。该戏出叙诸葛亮初次行兵，因恐众将不服，乃借刘备剑印以行军令。张飞当众对诸葛亮弃新野、退樊城的部署嗤之以鼻，公然逆令对抗，拒不领兵设伏。后勉强从命，不意又受诸葛亮严诫：举凡队伍不整、擅离汛地、嘈酒失律、鞭挞士卒，皆要斩头梟首。张飞难以容忍，乃放马私奔。张飞此举，诸葛亮早有所料，遂恩威并加：先以刘备、关羽明以争邦夺国志，动以盟誓手足情；继遣赵云带20名弓弩手追赶。赵云苦心劝说，并答应为其担当私奔罪责，终于逼请张飞回营。

从〈逆令私奔〉所使用的三支曲牌皆为〔北调〕看，该戏出显然并非泉州傀儡戏原创，而是另有所本。或系据青阳腔戏出〈张飞私奔范阳〉的基本情节有所增益，重新结撰而成。

①

最后应该谈及的是“落笼簿”《取东西川》的两个戏出〈单刀赴会〉与〈临江亭〉。这

两个戏出虽然出自全簿《三国》，但却渊源有自，为泉州傀儡戏演剧史提供了重要研究参数。

众所周知，在声腔形态上，泉腔戏曲的“白话”与外来戏曲的“官话”，属于泾渭分明的两个演剧系统。其中话语的腔调，成为区别两个演剧系统的主要标志。而傀儡戏〈单刀赴会〉与〈临江亭〉两个戏出的特别之处却是一反常态，表演时当操兰青官话，唯独不以泉腔方言演唱。这种奇特现象本身，已说明这两个戏出于“北剧”的“官话”系统，当不诬也。

〈单刀赴会〉与〈临江亭〉两个戏出，主要叙鲁肃设局邀请关羽过江，意在挟持人质，取讨荆州。关羽凭藉英雄胆魄，毅然单刀赴会。在临江亭上，关羽饮酒猜枚，说古论今，斗智斗勇，纵横捭阖。鲁肃终受掣肘，无从下手，眼看关羽驾舟扬帆，悠然离去。

从傀儡戏〈单刀赴会〉与元关汉卿《关大王单刀会》中的〔新水令〕等多支曲牌、曲文的比照中，至少可以获知：一、明代南戏，确有“多本元人杂剧”的事实（焦循《剧说》）；二、傀儡戏〈单刀赴会〉等出，虽以兰青官话演唱，但却不能证明它是直接搬演元代杂剧，很可能是根据“弋调”系统其他“官话”戏种的演出脚本，辗转移植而来。疑是受到明代“北剧南移”影响的结果。

综上所述，傀儡戏全簿《三国》多达 18 本的“落笼簿”，大量戏出都是根据演义小说的故事脉络和傀儡戏自身独特的传统艺术规制来设置人物、结构情节和铺排场面。除此而外，还有前面所提到的一些戏出，或为傀儡戏所独创，如〈苗泽弄〉；或以其他南戏“官话”剧种采自元代杂剧的戏目为过渡，辗转移植而成，如〈单刀赴会〉等；或用明代流经泉南一带的某些“弋调”戏出，经过重新结撰，如〈逆令私奔〉。这些戏出，从不同侧面生动地反映了泉州傀儡戏的历史积淀。

[注释]

①参见《海外孤本晚明戏剧选集三种》，P. 241-248，〔俄〕李福清、〔中〕李平编上海古籍出版社，1993 年 6 月版。

《刘禎刘祥》

“落笼簿”《刘禎刘祥》，又名《父子国王》，《诗礼传家》共 24 出，旧称 10 节。今存抄本二种：一、清代“光绪十年（公元 1884）九月”抄成，“前簿”署“尚贤颜遇迎习抄”，“后簿”署有“来弟抄本”。每隔数页，又皆钤有“泉胜”椭圆印章，可知这是晋江安海尚贤境铺颜氏傀儡班社所拥有的抄本。因为没有泉州其他傀儡班社抄本可资比照，该抄本是否为“正簿”，难以遽断；二、泉州木偶剧团 1978 年以清光绪十年九月“来弟抄本”为底本所写的重抄本。

该簿《刘禎刘祥》故事，主要叙东晋末年彭城京口刘禎、刘祥，诗礼传家，昆仲孝悌，妯娌和睦。时值绿林草寇孙恩、卢循相约作反，劫掠州郡。南燕郡主蒋灵，行榜抽丁。刘祥坚意代兄投充义兵，刘禎洒泪送别。

刘祥抵南燕后，因献破贼计策，被蒋灵委为先锋，遂与副将孙继武领兵破贼。孙恩因

营寨被烧，归路断绝，致人马星散，败退深乌林，送信向卢循求援。刘祥以破贼有功，诏封骠骑兵马使，恩准荣归省亲。是日，刘祥回到家中，恰逢刘祯之子刘裕出世。刘氏一家，双喜临门，皆大欢喜。

卢循收到孙恩求援书信，即起喽啰与孙恩会合。因南燕严于防守，故约定先攻取彭城。贼至，刘祯与妻儿出逃。途中走散，被贼所执。卢循见刘祯豹头猿眼、虎须燕项，又是一读书人，乃逼献智取南燕之计。刘祯说出“种祸于内”之法，贼寇大喜，即封其为军师。

不日，贼众夜袭南燕，郡主蒋灵殉职。刘祥虽奋勇杀贼，但终被贼众所执。刘祯乃从中斡旋，救刘祥免死，被囚禁公馆。

失散以后，杨氏、朱氏妯娌携刘裕辗转于途，迷路不知所归。忽闻钟鼓之声，乃投光幽堂尼庵借宿。

此时，刘祯瞒过喽啰耳目，以招安劝降为名，与刘祥商议脱身之计。刘祯兄弟假作出城巡哨，策马直奔武潼关寻孙继武起兵剿贼。卢循、孙恩闻讯，即兵分两路：一路直去彭城京口搜寻刘祯兄弟，一路攻打武潼关。

孙恩贼众一路烧杀，杨氏妯娌避贼走散。朱氏拖儿携侄逃命。贼众来近，无奈弃子路边，扶侄走离。刘袒幸被草鞋公捡得，抱回家中抚养。贼众离去，杨氏妯娌，又得重逢。其后偶于途中遇孙继武之父孙仲谦，获知京口家中，已被贼众劫掠烧毁。杨氏妯娌家缘殆尽，无处栖止，乃被收留寄居于孙家。

数年后，刘裕稍长，拜辞母亲，往武潼关寻觅父叔。途中，恰遇草鞋公训诫刘袒，甚感诧异。经刘裕再三追询，草鞋公始陈真情。于是兄弟相认，结伴同行。一日，刘裕兄弟夜宿关王庙，梦周仓传青龙刀法及兵书。时恰匈奴犯境，刘裕兄弟投充征番，连战皆捷，并于武潼关外，父子相认，班师封赏。

该簿为傀儡戏“白文”之一种，整簿戏文，无论曲词、话白，几乎都以极口语化的泉州方言写成，即所谓“土腔”、“土白”。其中的〈背尼姑〉、〈草鞋公打子〉，皆是古代泉州傀儡戏家喻户晓的著名嘴白戏出，诙谐生动、雅俗共赏，数百年间盛演不衰。

《四将归唐》

“落笼簿”《四将归唐》，共 24 出，旧称 10 节。今存抄本三种：一、抄成于“民国十年四月”者；二、泉州木偶剧团 1978 年重抄本；三、另一残本，其中有〈兵围洛阳〉、〈劝进〉、〈卜筮〉三出为“民国本”所无。

该簿戏文主要叙魏征、徐世绩、秦琼、程咬金四将归唐事。隋末，朝政荒弛，群雄四起。李渊在太原起兵，而瓦岗寨首领李密，因得离仙洞老母所赠神剑，亦有志于成就帝业。

一日，秦王李世民因欲察探王世充动静，顺道上北芒山游赏。守将秦琼、程咬金发现，乃发兵合围。李世民藏于老君庙内，无法脱身，被秦琼、程咬金所掳。李密妒其贤能，囚之南牢，欲剪除之。时逢孟海公兵犯梨阳诸郡，李密率兵亲征，大获全胜，乃遣程咬金专程贖

诏，大赦罪囚，而独不放南牢李世民，故于诏尾另批“征罗之子，不放回乡”，以示郑重。徐世绩、魏征、秦琼三人，因恐李密失于信义，乃暗改诏书，将“不”改“本”，义释李世民。李密回军知之，怒贬四将。此时，王世充以“借粮”为名，命其妻魁罡女提神兵十万，出其不意攻袭李密。李密惨遭重创，败走洛口。时程咬金守洛口，愤不收纳。李密无奈，转而投唐。李渊不计前嫌，并以表妹独孤郡主妻之。

秦王李世民领兵征薛仁杲，得胜归来。李密受命，乘半张釜驾迎李世民于邠州。是夜联吟，李世民发觉李密心存反意，乃暗加防范。李密回朝，请旨招抚山东旧属。事后，李密果然在桃林举兵反唐，独孤郡主劝之不听，竟以神剑杀之，离仙洞老母怒而收回神剑。李世民率部平叛，射杀李密、王伯当。魏征得悉噩耗，不忘故主，前来哭吊李密。李世民感魏征昔日改诏救命之恩，拜谢如仪。魏征礼葬李密，李渊乃命往山东会徐世绩等。徐世绩、秦琼、程咬金等相率投唐。

尉迟恭被定阳王刘武周聘为元帅，并与刘武周之女云锦对配为婚。一日，尉迟恭受命进攻太原，乃与夫人商议，拟用“先声后实”之策取胜。云锦将尉迟恭形状，画成一轴形图，差人送往太原。李渊父子见图，果然十分惊怖。秦琼入朝观之，则甚不以为然。李渊乃赐御笔，任其涂抹，并将形图发回。尉迟恭大怒，发兵欲擒秦琼泄忿。秦王李世民提兵迎敌，无奈战败而走，策马跳过深涧，尉迟恭则追赶不舍。秦琼获知，策马过涧救主。尉迟恭被秦琼从背后重击一铜，始知眼前乃涂抹形图之人。两人大战数合，不分胜负。正当此时，尉迟恭闻报其主在雀鼠谷挑战，遇袭身亡，乃欲举鞭自尽，被秦琼以铜架住。李世民设誓劝其归投，尉迟恭从劝决意共扶秦王登基。

傀儡戏“落笼簿”《四将归唐》的某些情节，颇与元明间阙名杂剧《长安城四马投唐》相近，但它们之间又显然无任何渊源关系。傀儡戏该簿有《魏征改诏》一出，结构严谨，布局缜密，情节一波三折，起伏迭宕，十分引人入胜。该出以极为精妙生动的性格语言，深刻揭示徐世绩、魏征、秦琼“改诏”过程中曲折、尖锐而又细致入微的心理冲突。是一出颇具“本色”的戏文佳作，而表演上亦是一出精彩的做工戏。

《观音修行》

“落笼簿”《观音修行》，共约 27 出，旧称 10 节。今存抄本二种：一、纸张完好，笔迹明晰，但有部分佚失，又无注明抄成年月者；二、整簿破烂不堪，很多字迹难以辨认，亦无抄成年月者。以上二种抄本，皆有残缺，所幸残缺部分不同，基本可以互补成篇。

该簿《观音修行》，叙观音修行化佛事。妙庄王第三公主妙善，佛骨善根，与生俱来，虽生长皇家，却素有离俗之志。长成之后，妙庄王为其招亲，妙善违抗父命，坚意拒婚，唯求出家修行，妙庄王怒而将其逐出官外。妙善遂于荒山之上，亲结茅亭栖身。日间拾柴推磨，夜来虎豹为伴。尔后，又投白雀寺出家。妙庄王大怒，命人纵火烧毁白雀寺。妙善遂于烈火之中，化佛升天，如来赐号观音。

其时，妙庄王身染伽罗魔大疾，醫官百般调治，全无应效，乃出榜文，征召天下良医。观音为尽孝道，化作僧行，为父疗疾，并舍己身手眼，治愈父疾。妙庄王深自忏悔，因备香礼斋品，親到香山寺致谢。看见观音佛像，始知为妙善化身。

据查，在清末时，“天章三班”的“傀儡仔”曾经教习并演出这本戏文。近百年来，由于荒疏，遂致人亡艺绝，故整簿《观音修行》的表演形态，今已无从探微。

《仁贵征东》

“落笼簿”《仁贵征东》，共约 31 出，旧称 10 节。今仅存抄本一部，标为“新拱北字号”的“萧建策抄”成于清“光绪十四年（公元 1888）五月吉旦”。该部《仁贵征东》抄本，缺损无多，保存基本完好。如果说有所遗憾，乃是尚有一出〈扑流萤〉不在其中。正如抄者萧建策在“后簿”末页所标注的：“〈扑流萤〉在下帙（惕）。”按〈扑流萤〉是《仁贵征东》中一出著名唱工戏，因抄“在下帙”（即抄在另一本上），所以也就佚失了。所幸蔡俊抄先生记录的傀儡戏传统曲牌（谱例），存有一曲〔扑灯蛾滚〕“银烛秋光”，可与明万历年《新刻增补戏队锦曲大全满天春二卷》上栏所刊〔滚〕曲词互证，因此而知傀儡戏《仁贵征东》，乃出于明代的古老戏文。^①

该簿，叙唐代贞观年间，新罗朝贡宝物被高丽盍苏文所夺。唐皇命尉迟恭为征辽大先锋，御驾亲赴辽东督战。

壮士薛仁贵，家贫孤苦，入赘柳家。因不堪同襟为争夺业产、追讨文契而胁迫凌辱，而决意从军。不意因犯绛州总管张士贵名讳，不为所纳。时当贼寇董达下山劫掠，兵临绛州城下。薛仁贵自请出城，奋力擒之，遂为催军而来的程咬金所赏识，得于留在张士贵麾下听用。薛仁贵献《平辽册论》，被张士贵隐匿昌功。时唐军以迅雷之势，跨海直逼辽东。恰国公段志贤运粮至，遭辽东守将杨非所夺，并被毒箭所伤。薛仁贵闻讯，迅即飞骑救应，夺回军粮。薛仁贵屡建奇功，张士贵愈加忌恨。

薛仁贵为追杀杨非，单骑独闯天山谷。张士贵闻知，即设伏纵火，欲加暗害。但薛仁贵智勇过人，居然化险为夷。归来时，正当尉迟恭驱柳公车攻城甚急。薛仁贵建功心切，率先登车攻入城中，擒杀杨非之妻，为攻克辽东再建殊勋。但张士贵反诬薛仁贵“故违军令”，欲杀之。逢尉迟恭前来赏兵，薛仁贵方免于难。张士贵嫉贤妒能，盗名冒功，终受严责。薛仁贵面圣封官，衣锦还乡。

该剧为傀儡戏“白文”之一种，其中〈讨火契〉、〈墓婆癡〉诸出，皆以泉州“本色语”结撰成篇，具有浓郁地方色彩。数百年间，亦为民间最喜择演的戏出。而〈责任贵〉、〈程咬金催军〉、〈国公赏兵〉诸出，则皆为傀儡戏独具特色的“北（净）”行做工戏。

需要特别提出的是《仁贵征东》之〈仁贵叹〉中有〔北调〕“记得当初时”曲文一支，显然是傀儡戏所吸收的外来曲调，但曲文查无出处。而薛仁贵在〈国公嚷〉中以〔寡北〕“曾记得”所演唱的大段曲文^②则稍异于明嘉靖刊本《风月锦东》中的《新刊全家薛仁贵十七卷》

之〈薛仁贵自叹〉^③，而略同于明万历年间刊刻的“富春堂本”《新刊出像音注薛仁贵跨海征东白袍记》^④。经过比照，可知傀儡戏《仁贵征东》系据薛仁贵征东故事另作结撰，更符合于泉南民间的欣赏趣味，个别地方亦吸收了“官话”系统同一戏出的精华部分，并在曲词、曲调上作了完全地方化的“土腔”处理。

[注释]

①蔡俊抄先生所记录的传统曲牌（谱例），详见《泉州传统戏曲丛书》第15卷P242，中国戏剧出版社，2000年4月版。另有以〈扑流萤〉为题的弦管“锦曲”3支，其中亦有〔袞〕“银烛秋光”一首。参见龙彼得辑《明刊闽南戏曲弦管选本三种》，P26，中国戏剧出版社，1995年10月版。

②参见《泉州传统戏曲丛书》第13卷，P54-56，中国戏剧出版社，1999年12月版。

③参见了孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》，P542-543，中华书局，2000年8月版。

④参见《古本戏曲丛刊初集》影印本。

《子儀拜寿》

“落笼簿”《子儀拜寿》，出数不详，旧称10节。今征集到的为一清代民间班社的散出摘抄本，抄成年月不详。该摘抄本仅有〈派数祝寿〉、〈召朔方〉等8大出，难窥全貌。据查，该簿主要叙唐时吐番入寇，都城危急，唐代宗李豫出奔陕州。河东节度使郭子儀奉旨退敌，保驾有功，封汾阳王。自此而后，郭子儀八子七婿，一门荣贵，且皆清正廉明，勤于王事，政绩斐然。而唐皇李豫，亦恩宠有加。

该簿为泉州傀儡戏“白文”之一种，亦是泉南民间经常搬演的敬天酬神、吉祥喜庆戏文。其中的〈祝寿〉、〈召朔方〉、〈平吐番〉、〈卸甲封王〉以及〈赏春〉、〈打金枝〉等戏出，自古即为傀儡戏科班的启蒙教材，也是泉南民间喜庆场合最常择演的戏文。

《织锦回文》

“落笼簿”《织锦回文》，共35出，旧称16节。今存抄本三种：一、清代咸丰年间抄本；二、以“复兴”为号的清“同治十二年（公元1873）九月习抄”本；三、无抄成年月标示的另一抄本。第二种抄本（即“同治本”）至少存有三种笔迹，显系是在一个年代更早的残本基础上，不断抄补而成。

该簿故事为唐代武宗年间，秦州书生窦滔，离亲别妻，上京赴试，文章魁首，状元及第，除授皇都刺史。窦滔离家以后，妻苏若兰产一麟儿，取名灵芝。

御林枢密使杨崇文，奉旨监管御林宴，遍请百官赴宴赠诗。窦滔踌躇未去，杨崇文因而怀恨在心。其时西夏突厥兴兵犯境，进逼流沙。杨崇文借机挟嫌报复，当殿保举窦滔挂帅征番。窦滔接诏，知为杨崇文构陷，自忖此去生死难卜，乃写一家书，差遣家人小二送抵秦州

家中。常氏婆媳既喜窦滔高中，又不忍其远赴流沙，故悲从中来。

窦滔统兵进抵流沙，先锋陆节旗开得胜。突厥兵败，走投北番。窦滔又奉旨永镇流沙，从此杳无归期。

绿林仆固怀恩，为筹山寨粮草，率领贼众，攻掠秦州。朔望之期，常氏婆媳为祈窦滔平安归来而烧香祷告，门婆告以贼至，苏若兰于仓惶间携子扶姑出走避贼。不意路遇贼众，追踪甚急。常氏婆媳，走投无路。幸亏门婆巧与周旋，救主脱险，自己则被贼将赖皮豹所戮。常氏因见门婆惨死，惊吓过度，又一路奔命，乃昏厥于地。此时贼众喊声四起，常氏又寸步难行，危急间携子扶姑，势难两全。苏若兰为尽孝道，毅然撕下一幅裙裾，咬指急书血诗一首，置于幼儿灵芝胸前，忍痛弃于草丛之中，扶姑逃命。

其时，京都招讨使叶贤，奉命到秦州剿贼，贼众闻风而逃。叶贤行兵于途，突然遇一大蛇挡道。叶贤命以竹击之，大蛇乃腾空而去。军兵遂于草丛之中发现灵芝及其胸前所置血诗，知为孝妇弃儿。叶贤膝下无嗣，乃命将灵芝带回京都抚养。

窦滔镇戍流沙，转眼一十六载。一日，窦滔访得乡人李豹，经商将返秦州，乃托家书一封并白银二百两，嘱其交付家中老母妻儿。李豹因嗜赌如命，本钱输尽，正苦无盘缠返乡，竟将窦滔所托家书、银两，一并饶吞沉匿。

常氏年老，卧病不起。为给婆婆买药治病，苏若兰强忍羞耻，抛头露面，上街卖衣，不意竟与员外周巨万相遇于市。周巨万乃一鳏夫，见苏若兰姿色，遂生邪念，出口调戏。苏若兰，严词斥责，愤然离去。幸遇善人黄金长者，询知苏若兰卖衣尽孝，乃赠银济急。

李豹返至秦州，走访老友周巨万。酬应之间，李豹探悉周巨万垂涎于苏若兰姿色，几至废寝忘餐，乃为设计，买嘱街坊稚童，谣传窦滔死于边关。常氏惊闻，信以为真，悲恸不已。苏若兰自忖，谣传不足为信，乃含悲忍痛，劝慰婆婆。此时，周巨万乘机遣媒提亲。常氏因受媒婆挑唆，竟逼苏若兰改嫁，并允周巨万上门成亲。苏若兰痛不欲生，又走投无路，当夜乃拔落银针，刺眼改形就节。苏若兰节义，感动上苍，玉帝敕命太白金星携甘露洒之，使其双眼依旧分明，并点化苏若兰：窦滔镇守流沙，依旧健在人间，当“织锦回文，晋献天子，摆布一家团圆”。苏若兰甦醒，即把太白金星点化之语告其婆婆。常氏自悔，收回成命。于是，苏若兰即入织房，启动机杼，穿梭引线，日夜织锦不辍。一日，苏若兰织“双凤朝牡丹”并织锦诗，一时困倦，伏机而眠。织女娘娘又奉玉帝敕旨，助其织就“双龙抢宝”，至此锦乃织成。

苏若兰拜辞婆婆，晋京献锦。沿途历尽山水跋涉之苦，终抵京都，讨店安歇。其时，灵芝长成，科场应试，得中文武状元，御赐游街三天。苏若兰闻知，不胜惊喜，但苦于无由相认，店婆乃帮为谋划。

翌日，当状元前呼后拥游经客店时，苏若兰即于店楼之上高吟诗句，诗中直呼灵芝名讳。灵芝闻之，知此中必有缘故，乃命差役将苏若兰引至馆驿，对证血诗。母子失散一十八年，终于团聚。苏若兰即命灵芝将锦晋献太子，以求一家团圆。

西夏大将李文超，十八年前因突厥兵败，走投北番，今又卷土重来。窦滔奉旨统兵救

援，认父窦滔于流沙城下。旋后，父子班师回朝，衣锦荣归，一门三元，阖家团聚。

“落笼簿”《织锦回文》历来为泉州傀儡戏科班的教习戏文，亦为“白文”之一种。

窦滔妻苏若兰织锦回文故事，源于《晋书·列女传》。而其流传，始于隋、唐两代。隋薛道衡《昔昔盐》有“采桑秦氏女，织锦窦家妻”句。及至唐代，武则天御制《织锦回文记》（清代《合锦记》作《回文璇图叙》）已把苏氏“织锦为回文璇图诗”说成是因争风吃醋而引起夫妻纠纷的“悔恨自伤”之作。《晋书》所载和武则天所叙，二说皆很古老，孰是孰非，今人当然难以稽考。元代以后，窦滔妻的织锦回文故事，便以上述完全不同的两种面貌进入戏剧领域。元关汉卿存有杂剧《苏氏织锦回文》戏目，曹本《录鬼簿》著录，贾本《录鬼簿》别作《窦滔妻织锦回文》，简名《织锦回文》；而《太和正音谱》、《元曲选目》俱录简名。据传惜华《元代杂剧全目》称：关氏“此剧未见传本”，故元杂剧的情节、关目，今已无从钩沉。另据庄一拂《古典戏曲存目汇考》“明初及阙名作品”栏载，乃知明初也有无名氏《织锦回文》行世：《曲录》著录。《九宫正始》引注：“旧传奇。故事疑敷演苏蕙故事。”孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》载有《摘汇奇妙全家锦囊续编窦滔回文记十卷》戏文，^②开篇即有〔沁园春〕曲文一支，叙剧情本事为：

〔沁〕（心）园春} 昔日秦州，窦滔节使，娶妻五月，一旦分离。谪召流沙守戍，一十八载，不得回归。惠娘遗〔腹〕（复），产下一孩。饥荒岁，奸〔雄〕（惟）四起，一家逃难各东西。窦公不幸早逝，苏氏提携〔婆〕（娶）走，却把孩子撇路〔歧〕（坡）。李豹流沙回转，诈言滔死，惠〔娘〕（浪）见说痛伤悲。父逼女改死归，^①惠娘坚心不移，却眼剔损。回文织，献上丹墀。子母不明，相会梵〔字〕（牢），此〔际〕（祭）令人惨凄。王婆店中会合，衣锦耀门间。

傀儡戏“落笼簿”《织锦回文》的主要场口，诸如“产儿”、“走贼”、“弃子扶姑”、“托豹”、“饶金”、“逼嫁”、“刺眼”、“织锦”、“歇店”、“母子相认”等，及关键人物设置，如李豹、店婆等，几乎都与上引〔沁园春〕曲文基本相同。可知傀儡戏《纳锦回文》与明传奇《织锦回文》存有某种血缘关系。不过，如前所述，傀儡戏《织锦回文》乃“白文”之一种，皆以本色“土白”重新结撰。倘与“官话”系统的传奇《织锦回文》比照，则面目全非了。

[注释]

^①孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》，P685，中华书局，2000年8月版。

《湘子成道》

“落笼簿《湘子成道》，共22出，旧称10节。今存清“光绪廿年（公元1894年）岁次

甲午四月置”抄本一部，为“陈清当紧笔抄完”。

该簿乃为神仙道化戏，故事叙唐代学士韩愈，官拜刑部左侍郎。其侄湘子，夙有仙缘。韩愈眼看湘子长成，为其婚娶。不意拜堂成亲之日，湘子突然疯癫，送入洞房，专说仙话，甚至画床于壁，独卧其上。韩愈不信仙道，严加斥责，湘子竟离家出走，云游散诞去了。

其时，边镇吴元济叛乱，朝廷命李愬平叛。嗣后，韩愈奉旨，前往劳军。是日，湘子忽至，为韩愈饯别，劝饮仙酒，并召仙娥为舞，韩愈皆坚拒而不为所动。临别时，湘子口吟“云横秦嶺家何在，雪拥蓝关马不前”诗讖，飘然而去。

数年后，韩愈因谏迎佛骨被朝廷贬为潮州刺史。赴任途中，韩愈翻越秦嶺，到达蓝关地界时，突遇暴风雪，冻倒在地。这时，湘子再度出现，为韩愈扫雪，救其脱险。韩愈始悟湘子当日所吟诵的诗讖，全在眼前应验，方信湘子成道不谬，乃卜问潮州事。

韩愈诣任，潮州烟瘴之地，果然鳄鱼为患甚烈。过往商旅，无不受害。韩愈乃撰《祭鳄鱼文》，亲临祭江驱鳄。自此，潮州物阜民安。韩愈乃以政绩斐然，奉调回朝，加升礼部尚书。韩愈辞归退隐，以乐平生。此时湘子前来，拜请全家早归仙班。

弋阳腔有《升仙记》，亦敷演湘子度脱韩愈故事。但傀儡戏《湘子成道》，出源何在，今无可考，姑暂存疑。

《黄巢试剑》

“落笼簿”《黄巢试剑》，共 32 出，旧称 10 节。今存抄本二种：一、以清光绪壬午年（公元 1882）某一商铺账簿翻转折叠抄写而成，可以视为光绪年间抄本；二、抄成于清“道光壬辰年（公元 1832）吉置”抄本。第一种抄本“前簿”部分缺损，“后簿”的最后三出〈追击〉、〈触石〉、〈团圆〉则全散佚。第二种抄本“前簿”缺失〈庭训〉、〈革逐〉、〈黄巢叹〉、〈梦兆〉、〈游崇梅寺〉、〈出仙女〉等 6 出，〈花园会〉亦仅存二、三残片；所幸“后簿”保存基本完好。

该簿亦为傀儡戏“白文”之一种，叙李存孝镇压黄巢起义事。主要故事为唐僖宗时，开科比试，黄巢勇武过人，考场夺魁。不料上殿谢恩时，唐僖宗视其相貌丑陋，“眉横一字，牙排两齿，鼻生三窍，面如金纸”，十分惊恐。故命其归家，永不调用。黄巢据理辩驳，致被革除功名。

崇梅寺长老法明，夜梦将有杀身之祸。适黄巢于归途游憩寺中，并在飞仙阁得献剑仙姑亲授神剑。

时有崔家淑女，因父母到外祖祭扫，乃邀姐妹到皇陵墓踏青。在皇陵石将军前嬉戏，掷之以帕，谗允亲谊。是夜，石将军果然践约而来，幻化入室，逼结连理。

黄巢试剑之日，法明十分惊惧，乃避入寺前一大古树洞中。但在劫难逃，终为黄巢所杀。于是，寺中五百僧众，尽皆归顺。黄巢遂率义兵举事，攻袭宋州，自号大齐皇帝。

崔淑女与石将军私通后，即怀身孕。崔员外知情，羞怒交加，乃将崔淑女打赶出门。崔

淑女走投无路，欲投莲池自尽，幸为石将军所救，将其安置破窑之中。当夜产下一儿，取名石龙。

崔淑女母子寄寓破窑，一应衣物，皆石将军摄自崔家。崔员外不堪其祟，乃请法师镇符，石将军遂失去神通，崔员外亦因此丧身。而崔淑女母子生计，从此断绝。无奈之下，崔淑女将小石龙寄托在万户邓雄家中抚养，拟投云游寺出家。路遇老仆崔大，乃被劝返家中。

黄巢势焰日炽，“杀人八百万，血流三千里”。朝廷上下，十分震惊，遂遣使命往直北召李克用出兵剿灭。

石龙长成少年，虽脸黄肌瘦，却神勇无比。李克用大兵过境，发现石龙空拳打死老虎，乃收为义子，排行十三太保，赐名李存孝。

李存孝击败骁将孟绝海，黄巢由是陷入重围。献剑仙姑怒责黄巢杀人如麻，乃将神剑收回。黄巢身陷绝境，触石身亡。李存孝随李克用班师回朝，面圣封官，荣归故里，母子团圆。

该簿直接表现黄巢其人其事的戏，仅〈革逐〉、〈黄巢叹〉、〈游崇梅寺〉等 11 出；而敷衍李存孝（石龙）身世及其相关故事者，竟达 16 出之多。可见在黄巢故事中，李存孝身世的神异性部分，更能激发表演者的艺术想像力和观众的欣赏情趣。

黄巢是晚唐时著名农民起义领袖，新旧《唐书》皆载其传。宋元以来，有话本《唐平黄巢》、说部《金统残唐记》，惜今不传。而在泉南民间，敷衍李存孝故事的戏曲，历来颇为盛行。百年以前，今石狮附近的“锡坑傀儡”，便有《李存孝出世》的本戏。傀儡戏《黄巢试剑》中，崔淑女与石将军成亲的故事，在神异怪诞中，表现了一种至纯至真的人性，充满浪漫色彩。这一故事已经难以确知是否为傀儡戏独家结撰，抑或别有所本。而〈皇陵墓踏青〉一出，则几乎句句都是泉南本色语的“土白”，诙谐生动，又雅俗共赏；其中不少诗歌化的谜语，尤为引人入胜。

《征取河东》

“落笼簿”《征取河东》，为全簿《南北宋》故事的开篇，共 38 出，旧称 10 节。今存抄本一部，重抄于清“宣统贰年（公元 1910）年庚戌季冬”。整部抄本书写工整，笔迹清晰，但无句读。

该簿故事为宋初赵匡义继位，以妆唐朝榆果园故事演阵交锋为名，召名将呼延赞为先锋，欲御驾亲征河东。太师潘美，因与呼延赞有杀子之仇，对其十分忌恨，乃借机诬陷，欲置之死地。幸八王保奏，呼延赞因得无罪开释，随驾出征。

其时，河东薛王刘钧昏庸无能。国舅赵遂弄权，并以通宋谋反罪名，奏罢杨业兵权。

宋军势如破竹，直抵天井关。关将邵遂，誓死抵抗。邵遂因寡不敌众，战败被执，自请一死。其妻朱氏，亦殉夫自缢身亡。赵匡义为彰显邵遂夫妻尽忠尽义，乃命立庙祀之。

宋兵渐近邠州，河东左丞相郭无仪上殿奏请发兵，力荐马方为帅迎敌。马方虽归隐不出，仍上表奏请起用杨业。薛王无奈，赐还杨业旧职。乃命赵遂赍诏宣召。

赵遂为使杨业惊惧投宋，乃虚张声势，发兵包围杨家庄，声言欲捉杨业问罪。杨业诸子群起而攻，反擒赵遂入猪笼，送至郭无仪府上辨明真相。郭无仪求释赵遂，即又入朝奏主，陈明始末。

杨业复职，即与宋兵对阵。因杨业父子英勇善战，宋军旷日持久，不能取胜，乃遣天井关百户冯正，再以金帛、宝贝暗中买嘱赵遂除郭无仪。赵遂得金，暗遣心腹侯正，随同冯正，夤夜翻墙潜入郭无仪家行刺。当冯正刺杀郭无仪时，侯正又从背后刺死冯正。侯正事成归来请赏，赵遂又于暗室之中亲手杀死侯正，遂使郭无仪案沉冤莫白。赵遂又乘薛王召其入宫对奕之机，再次进谗罢免杨业兵权。并自领兵，乘机献城投降。于是，宋兵入城，薛王被掳。杨业洒泪拜别故主，阖家归宋。

《五台进香》

“落笼簿”《五台进香》，亦名《五台救驾》，上承《征取河东》，下绍《破天门阵》，共约30出，旧称10节。

《五台进香》今存疑为抄成于清代的抄本一种，其中第1出〈辞故主〉、第16出〈登程〉、第29出〈萧后走〉，皆有不同程度缺损。而据故事的情节脉络推断，则至少有第15出、第30出缺佚无存。尽管该抄本中亦大量使用泉南“土白”，而却不在傀儡戏固有的“白文”之列。可见其形成年代，当比其他“白文”稍晚。

该簿叙赵匡义既收河东，又探知辽国番兵尽数抽回，即议班师回朝，并命杨业父子同呼延赞、李建忠护驾到五台寺进香。辽国贤庆王探实赵匡义行踪，遂遣萧天佑、耶律休尽起诸屯番兵，连夜奔赴五台寺设围。

赵匡义君臣一行来到五台寺行香，不料案前金帛，无火自燃。智聪长老知是佛灵显现，催促起驾。赵匡义乃命呼延赞、李建忠领兵先行，而留杨业父子一家遍观寺中风景。

稍时，五台寺四面尽被番兵围困。危急之间，杨延平冒充赵匡义车驾，同弟杨延定、杨延光引军正面迎敌，杨延辉、杨延昭断后。杨业则改扮常人保驾改乘驴车，寻隙而行。

太郡婆媳，于仓惶中失散。大娘负伤，走投无路，投崖而亡。二娘抱子携侄，因家仆李胜死战，故得脱险。此时，杨延平兄弟推出龙车、大展龙凤旗号，番兵疑是宋皇，蜂涌而至。杨延平兄弟三人，左冲右突，俱皆战死。而贤庆王因中箭一命垂危，遂撤兵。杨延辉、杨延昭眼见大哥三人战死，乃弃衣甲循入山林之中，不意被起兵助辽协战的黑水国国王啞刹仑所掳。

黑水国公主阿姜夜梦苏武赠诗：“四角羊，莫杀将；姻缘合，事非常。”因事关终身大事，乃告知其父。啞刹仑完梦大喜，遂招杨延辉为附马，改名啞木易，以避辽国嫌疑。而杨延昭则决意皈依佛门，留在黑水国慈悲寺出家。

不久，辽国萧后发兵进犯。朝廷闻报，乃遣潘美、杨业领兵出雁门关迎敌。杨业军兵，所向披靡，连克云、应、寰、朔四州。不料幽州失守，萧后会兵百万，欲复寰、朔诸州。斜

轸、耶律休等，奉命布设埋伏，专待宋军。

杨业因辽国兵势正盛，坚主固守城池，暂避其锋以待时机。而潘美素忌杨业屡建战功，乃纳护军王侁之计，以激将法驱使杨业冒死出战，攻取幽州。杨业父子上阵，立即陷入辽兵重围，被迫退入狼牙村。杨业自知“羊入狼牙”，再无归期。乃命杨延玉领兵突围，直奔陈家谷口求援。不料潘美百般推诿，拒不发兵救应，并命王侁搭箭射死杨延玉，以绝后患。

杨业与杨延郎被困狼牙村，父子皆伤痕累累，欲战不能。杨业退至伯夷树下，见李陵碑，恼怒不已，乃以头颅碎碎而死。杨延郎悲痛欲绝，抚尸恸哭，幸被前来助辽协战的杨延辉和啞木郎所救。

杨延辉写信托啞木郎转致黑水国王和阿姜公主，敬谢深恩，即与弟杨延郎入朝奏主辨冤。半途之上，发现杨延玉横尸在地，认明箭号，方知为王侁射杀。

王侁为脱罪责，先行入朝具表进呈，诬奏杨业轻敌误国，损兵折将，复失云、应诸州。正当此时，杨延辉兄弟上殿辨冤，并以箭号为证，陈明始末。宋皇赵匡义辨明真相，立诛王侁，并命张齐贤及杨延辉兄弟统兵迎敌，收复失地。

阿姜公主获知杨业战死、丈夫南归，遂同其父发兵助宋破辽。张齐贤与杨家兄弟率军至土澄堡，啞刹仑乃会合宋军，并献劫营之计。是夜三更时分，啞刹仑与杨延郎悄然越过奈何桥下掩蔽。耶律休、斜軫天明造饭，皆被啞刹仑与杨延郎所杀。埋伏宋军，大举杀入营寨。辽兵大败。萧后收集余部，逃回本国。

《破天门阵》

傀儡戏“落笼簿”《破天门阵》为整部“南北宋”终编，共33出，旧称10节。

今存抄本一部，原为泉州“大城隍庙内东畔名贤祠内焕辉宝号余记四房”所有。该抄本没有留下抄成年月，是否为清代抄本，难以判断。

该簿故事叙神射将军杨延郎因父被害，怒杀奸臣潘美，被贬郑州为民，幸得归家。余太郡为图存计，遂教埋名不出。宋皇赵匡义宾天，新君赵元侃继位，是为真宗。辽国萧后纳臣下土金秀计，屯三千铁骑于河东，驰书宋室，欲隔界与宋将比试武艺，以决高低。意在探明虚实，再议兴兵。

新君接到边报，乃命八王亲诣无佞府召杨延郎赴河东比试。是日，杨宗保呱呱坠地，余太郡因宗支可续，遂允杨延郎、杨八妹共赴国难。

比试场上，宋将贾能无力抵拒，被番将嘛哩招吉所杀。杨八妹催骑而上，斩嘛哩招吉于马下。杨延郎与土金秀比试时，土金秀竟扯不开杨延郎所用硬弓，先自气馁，继闻对手就是神射将军，大惊失色，落荒而逃。杨延郎乘机掩杀，辽兵大败而归。

河东比试，宋军获胜回朝，新君大喜，恩宠有加。欲封官赐爵，杨延郎皆坚辞不受，只乞一卑微末职，巡检佳山，威镇边陲。新君准奏，乃命拨兵三千随行。

杨延郎抵佳山后，固守关隘，严防奸细。从此边境宁静，百姓再无侵扰。

时有贼寇孟良，十分勇猛，啸聚数百喽啰，据险置寨，百姓视若猛兽。孟良闻佳山新官到任，故先发制人，下山打劫。杨延郎料孟良有勇无谋，乃巧设三擒三纵之计，终使孟良归顺，同守佳山。又有焦赞者，臂力过人，亦占山为王。杨延郎闻其名，乃单枪匹马入寨招抚。焦赞怒而执之，突然虎出嘶咬，焦赞知杨延郎为神人，遂拜服之。杨延郎连得二十四名好汉，共御辽邦。

一日，李铁拐与吕纯阳赴蟠桃会归来，正当说仙论道，忽见南北杀气冲天，知是龙祖与龙母争斗所致。李铁拐断言，二十年内龙祖必胜。吕纯阳不服其论，乃私自降凡投辽，被封为辅国军师，暗助萧后在九龙谷口摆成七十二座天阵，并遣使向五国借兵把守阵门。然后画成图本，送入宋朝，邀其破阵。宋朝君臣，面面相觑，无人识此阵图。宋皇乃宣佘太郡入朝，又下诏召回杨延郎，同到阵前观其玄妙。

佘太郡返家收拾行囊，随驾起身。杨宗保游猎归来，获知祖母行踪，乃避过门翁，放马私奔追赶。日晚，杨宗保借一线火光，投一草厝借宿。遇一老妪，亲授三本六甲天书，令其日夜攻习，以明破阵之法。天明，草厝突然变为平地，杨宗保知为神人指点。于是，策马直奔幽州而去。

杨延郎奉诏赶至幽州阵前，宋皇赐饮御酒。是日，佘太郡母子观阵，但见兵戈隐隐，杀气腾腾，皆是阴门、妖道之术，竟不能识其阵名。正当此时，杨宗保到来，知为七十二座天阵。并指天阵尚摆未全，破之容易。时有枢密使王钦若，本投宋为细作，乃将天阵未全之说，遣人密报萧后。

杨延郎正欲请兵破阵，获知有人泄漏天机，萧后已将天阵摆全，再无破阵之法，乃急火攻心，口吐鲜血。宋皇急出榜求医，遂有名为铁能者，揭榜而来，自言非独救病，亦欲授破阵之法。宋皇大喜，乃封其为辅国军师，御营将帅以下，俱听调用。于是，铁能助杨宗保调兵遣将，大破天阵。铁能手无寸铁，突入阵内，当面指责吕纯阳，偕与同归仙界。天阵破开之后，萧后败走万里沙波，而铁能亦突然追寻不见。至此，杨宗保始知乃是神仙降凡，应厄相斗。

上述《征取河东》、《五台进香》、《破天门阵》三本戏，泉南民间俗称“南北宋”，皆叙杨家将归宋征辽事。整部“南北宋”故事，虽与国内其他地方戏曲大致相同，但有两处明显差异：一、杨延辉五台救驾败走，被黑水国招为驸马，而非流落辽邦被萧太后招赘为婿。最后，黑水国还出兵协宋破辽。二、杨宗保得擎天圣母亲授破阵之法，而非以穆桂英挂帅大破天门阵。尤其穿插因李铁拐、吕纯阳的“神仙相斗”而衍化出的“摆天阵”情节，更给这部描述宋辽之战的历史故事，蒙上一层神异色彩。这些差异，反映了泉南民间所特有的亲和风气与崇神风尚。或者可以认为，这些情节并无所本，而是泉州傀儡演师的独家结撰。

《包拯断案》

“落笼簿”《包拯断案》，共 26 出，旧称 10 节。今存抄本二种：一、抄成于清“嘉庆

六年（公元 1801）十一月”者；二、抄成于清“道光丁未年（公元 1847）九月卅日”者，该抄本末页加署“萧宝琰抄”，又注“拱北境膳（騰）”诸字。

经过比对，两种抄本的场口、曲白等，均无大歧异。但第二种抄本严重破损、残缺，多数页面难以缀读。而第一种抄本抄成时间早于第二种抄本将近半个世纪，却反而保存较为完好。

该簿叙包拯巧断奇案事。主要情节为某年元宵，碧油潭金鲤精化作凡间少女，前来京都游赏灯景，因为羡慕人间繁华，流连忘返，遂寄寓于金相府后花园中，施法使园中牡丹“艳色不减”，相府小姐金线女因此着迷。其时，书生张真，赴试不第，暂在相府伴读，金鲤精一见钟情，乃化作金线女模样，夜以乞火为名，勾引张生，私奔扬州。

金鲤精离去以后，牡丹花随之凋残，金线女因“病花”而恹恹成疾。金丞相闻知，急遣家人李全，南下扬州买花。这时，张真正以卖花为生，遇到李全，查问原委，不禁大吃一惊，遂携金鲤精返回开封相府。两个金线女，一时真假难辨。金丞相无奈，诉之包拯。金鲤精因恐败露，乃将金线女掇走，不知去向。包拯听张真诉出情由，确知妖精为水种之类，乃亲入城隍发牒，会五湖四海水族神兵追擒。金鲤精战败，潜入南海。张真为寻找金线女，来到碧油潭边，终在石穴之中救出小姐，将其背回相府，而金鲤精则被观音菩萨收伏。最后，包拯为张真和金线女玉成亲事，使结良缘。

除上述主要情节外，该簿还间插“勘断冤狱”、“哑子告状”、“流亭犯月”、“告虎掠虎”、“王什告狗”等多个戏出。据其戏出故事推断，当皆以明万历间安遇时所編集刊行的拟话本集《包龙图判百家公案》^①中的相关回目为蓝本改编而成。该拟话本集虽为章回体，但其每回故事，皆不连接。傀儡戏“落笼簿”《包拯断案》固以“金鲤鱼迷人之异”故事为主线，然又间插“石哑子献榛分财”、“判奸失误杀其妇”、“包公花园救月蚀”、“老犬变作夫主之怪”、“刘婆子诉讼猛虎”等诸回“不连接”的故事，巧构情节，别立场口，编撰成为一部以包拯断案为核心内容，可以连续演出 15 小时左右的大戏，从中可见古代泉州傀儡戏演师驾驭题材及其谋篇布局的能力。

[注释]

①参见陈桂声著《话本叙录》，P421-425，珠海出版社，2001年12月版。

《十朋猜》

“落笼簿”《十朋猜》，出数不详，旧称 1 节。今不见单独抄本，只存断篇，并非散佚，而是抄录中止。何因中上，无法探究原因。见存抄本（断篇）乃抄附于清“道光壬辰年（公元 1832）”“落笼簿”《黄巢试剑》的末尾，并注有“十朋猜在帙”诸字。《十朋猜》与《黄巢试剑》的书写墨迹完全相同，显系同一班社的同一傀儡戏演师于同一时间所抄。

该戏出叙王十朋驰书搬请母亲、妻子来京，一同赴任。及至，不见妻子钱玉莲。十朋

询问母亲，母亲欲观察十朋态度，不说媳妇投水事，而让十朋猜其不来之故。十朋百猜不出，后询其妻舅始知原委。

该《十朋猜》原为梨园戏《王十朋》的一个戏出，相传早期傀儡戏以“落笼簿”《五马破曹》中的一出〈苗泽弄〉与其对易。何时对易、何以对易，今无可考。但梨园戏有〈苗泽弄〉（今存“春香闷”一段）、傀儡戏有《十朋猜》，皆是不争的事实。这一现象，足证傀儡戏与梨园戏在表演形态上，的确存在一定亲缘关系。

《抢卢俊义》

“落笼簿”《抢卢俊义》，共 33 出，旧称 10 节。今存抄本二种，皆因末页散佚而无从判断抄成年月。如果从曲文、话白的舛误、差异状况与剧情细节处理的详略及取舍考察，可以判定两种抄本显系属于传承背景不尽相同的两个民间傀儡戏班社。其中一个抄本字迹清晰、缺页甚少，可以信手展读。另外一个抄本蛀蚀严重、缺损太多，已经难以缀读。

该簿叙卢俊义梁山落草事。梁山军师吴用设计为卢俊义相命，卢俊义被其所惑，乃往山东泰安祈福进香，遂被梁山诸头领请上山寨做客。卢妻贾氏与家奴李固勾搭成奸，并到官府密告卢俊义暗通梁山贼寇谋反。卢俊义从梁山回家，便被官府捉拿下狱，发配沙门岛充军。李固继而买通解差，欲加暗害，幸被义子燕青所救；不料又遭乡丁擒捉，陷身大名府死牢。梁山好汉乃乘元宵灯节，化装混入大名府城，捉拿奸夫淫妇，解救卢俊义出狱，同上梁山聚义。

清末民初年间，在此“落笼簿”基础上增编的大型连台本戏全簿《水浒》，成为与《说岳》并驾齐驱的“笼外簿”剧目。

《岳侯征金》

“落笼簿”《岳侯征金》，共 29 出，旧称 10 节。今存抄本一部，由“尚贤境颜记”补佚才得以存留至今。该抄本一部分页面几经散佚又几经抄补。在清庚戌（道光二十九年或宣统二年）岁次，晋江海颜氏傀儡班社采用“存旧补佚”方式，对原抄本的散佚部分进行抄补。故今尚存“庚戌年”间抄补页 17 面。此后，又经数十年的作场或传承使用，此抄本的旧抄页或抄补页再次破损、缺失，又成残本。最后，才由“尚贤境颜记”的傀儡戏演师于“民国乙卯年（公元 1939）”进行最后一次抄补。

该簿故事叙南宋初年，金兵大举南犯。刘锜诸将，得胜于颍昌。岳飞奉诏，追杀兀术所部，大破夏金吾拐子马，金兵损折过半。岳家军据汴梁与兀术对垒，并会太行义兵，堵截山东、河北，阻断金兵归路。兀术于心不甘，又发兵临颖，直抵小商河。岳家军统制杨再兴请战，不幸被金兵箭弩射中阵亡。岳飞悲痛不已，抚尸恸哭。尸身烧化，竟拣出二升箭簇。

兀术屡受挫折，意欲放弃汴京，渡河而归。时有刘姓儒者，暗献“以内制外”之计，

兀术遂悟，乃遣细作潜入临安，乘秦桧夫妇游湖之机，以腊丸书嘱其设谋构陷，杀害岳飞父子。

秦桧得腊丸书，即促宋皇赵构与金议和，速召岳飞班师。贤臣张九成力谏不可，乃被贬邵州。

韦后被掳，拘在五国城中。钦、徽二帝，相继而崩，梓官前后，尽被胡尘所蔽。有乌鸚鵡能言，飞离上林，寻抵五国城中探视。韦后乃托鸚鵡传言，深嘱宋君收复失地，恢复中原。

司农李若虚，奉命赍诏催促岳飞班师。岳飞志在恢复汴京，迎回二帝，欲其转奏朝廷，收回成命。不意朝廷连下十二道金字牌及尚书省札，岳飞不敢违抗君命。无奈从命，拔寨返回鄂州。

宋君赵构召回岳飞，封为枢密副使。岳飞遂以旧患眼病、新添脚疾为由，婉拒官爵，乞归林泉。此后，宋割地议和。

秦桧深知和议既成，不除岳飞，终为后患。乃暗中搜罗王俊诬张宪通同岳飞谋反。张宪被执，虽严刑拷打，坚不招认。秦桧乃遣田思中赍金字牌至鄂州，以升赏为名，矫诏召岳飞父子回朝。临行，岳云告以夜得凶梦。岳飞经扬子江时，登金山寺卜梦。道月长老预知岳飞此去必有牢狱之灾、风波亭之难。送别岳飞父子后，道月长老遂坐闭目禅归化。

岳飞父子一到京都，即被武士所执。大理寺中丞周三畏奉命勘问，岳飞慷慨激昂，道尽精忠报国情怀。周三畏知屈勘忠良，弃职挂冠而去，乃转由万俟卨重刑鞫勘。

时韩世忠闻知，亲为岳飞辨冤，秦桧竟以“莫须有”应之。韩世忠愤而辞官归隐。

秦桧夫妇深知缚虎容易放虎难，于是私相密谋，暗行小票，命万俟卨将岳飞绞死狱中，后岳云、张宪斩首市曹。

时有临安百姓刘允升，闻岳飞父子受屈被害，当面怒斥秦桧，以死抗争。继而万俟卨突发疯疾，迷乱之中追打秦桧夫妇，并自痛殴致死。秦桧夫妇因此十分惊惧，乃相约到灵隐寺设斋忏悔。地藏王化作疯僧，亦到灵隐寺中，把秦桧夫妇在东窗下所作的诗句，写在寺中墙壁上。秦桧一见，大吃一惊。疯僧把秦桧暗通金国、卖主求荣的种种秘事，全都揭露出来。吓得秦桧夫妇魂飞魄散，不辞而回。

岳夫人母女，惊闻噩耗，山水跋涉，来到临安，棺殓岳飞父子尸身。银瓶小姐悲痛欲绝，自恨生为女身，不能为父兄报仇雪恨，乃投井而死。

一日，临安百姓李直、王能，相聚晋秦于伍员庙。伍员奏知天庭，玉帝赐“无惧霄汉牌”，准岳飞忠魂向秦桧索命。

和议既成。韦太后回国，当众严词斥责秦桧谋害忠良、专权误国。时岳飞父子显圣，秦桧迷乱之中自哺手脚而死。岳飞冤案，终得昭雪。

该簿为清末以前泉州民间经常择演的著名本戏，民国初年，于此剧基础上增编而成的全簿《说岳》，在此后数十年间，亦一直盛演不衰，拥有大量“场户”。

《岳侯征金》以岳飞挥师北上正欲恢复汴京之际，被十二道金字牌并尚书省札召回害

死于风波亭的故事为主线，演绎一个“天不藏奸”的古老命题。从剧情关目和人物设置情况看，应是以话本或相关传说别作结撰，当非依据小说《说岳全传》改编而成。特别是其中的一个戏出〈疯僧扫秦〉，更为值得重视。

傀儡戏〈疯僧扫秦〉一出，明嘉靖间刻本《风月锦囊》题作“摘汇奇妙全家锦续编东窗记”。^①

但是，傀儡戏〈疯僧扫秦〉，有些地方也与三种明代刊本有所不同：一、以富青堂本为例，自秦桧（主）唱〔出坠子〕曲文后，疯僧（净）所唱大段曲文，分属〔忒忒令〕、〔园林好〕、〔嘉庆子〕、〔尹令〕、〔品令〕、〔豆叶黄〕、〔月上海棠〕、〔五韵美〕、〔六么令〕、〔玉交枝〕、〔江儿水〕、〔川拨棹〕等支曲牌。而在傀儡戏抄本中，则皆无标曲牌。如按惯例，亦是统以“北调”名之。

二、在长期演出实践中，傀儡戏在表演上不断有所增益，使其细节处理，更具舞台真实性和艺术感染力。例如疯僧出场，傀儡戏便不同于三种明代刻本：

[桧白]云堂壁堵上诗，是那个写的？[老白]是疯和尚写的。[桧白]他疯了，怎么会写？[老白]果是游方和尚写的。[桧白]疯和尚在那里？[老白]在里面。[桧白]叫他来见我。[老亥，叫][疯内，白]我不得闲了。[老白]怎么不得闲？[疯白]我在滚滚油锅里洗澡，快活快活。[老亥，禀][桧亥][老亥]滚油内。[桧白]胡说，怎么有人在滚油里？皮肉都会烂了。[老白]太师不信，差手下同小僧去看。[桧白]不消手下人，我同你去看。[看，惊]请相见。另外还有一些舞台处理，亦为三种明代刻本所无：

[桧白]恐怕他是神仙与我说话。这里不好，我带你到冷泉亭上去。[疯白]冷泉亭不好，风波亭上好。[桧白]风波亭是我杀岳某所在，并没人知道，他怎么知道？[疯亥][桧白]亦罢，风波亭去。[疯白]我不敢去。[桧亥][疯白]我去不打紧，不曾带许多头来。[桧白]亦罢，冷泉亭去。[疯白]你先走，我后来。[桧亥，下][疯白]秦桧去了，我不免念起佛法。他先去后到，我后去先到。阿弥陀佛。[化亥]果然好清幽云云。[桧上，亥，白]我先来后到，你后来怎么先到？[疯白]我有本事。

上引两段表演，足证傀儡戏在移植其他“官话”戏曲时，并非生搬硬套，而是根据剧种自身的艺术特点有所生色增彩。

三、从抄本所使用的语词、语法推断，该出〈疯僧扫秦〉，在表演时当操兰青官话。诸如“那里”、“怎么”、“没有”、“不陷”、“些少”、“不要”、“先前”，等等，都不是纯正泉州“白话”所能直接表达的用语。因此，该戏出亦当是据“官话”戏种的演出脚本辗转移植而来，并非傀儡戏的原创。

[注释]

①参见孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》，P716-719，中华书局，2000年8月版。）明万历间所刻《新刊出像音注岳飞破虏东窗记》以及明汲古阁刊本《精忠记》皆有这个戏出。经过比对，发现傀儡戏《疯僧扫秦》的全部曲文、话白，大部分竟与上述三种明代刊本基本相同，其他小部分也极相近，显然是渊源有自。

《洪武开天》

“落笼簿”《洪武开天》，共27出，旧称10节。今存清“道光貳拾年（公元1840）岁次菊月新誉”抄本一部，原页数不明，现存89面。原抄本的缺残部分另有抄补页28面。在抄补页中，存有两种笔迹，可见有个“散佚——抄补，再散佚——再抄补”的过程。

该簿叙元末天下蜂乱，群雄四起。壮士花云，骁勇善战，为朱元璋所重，命镇池州。时陈友谅纳张定边计，诈攻安庆实取池州。花云闻报，披挂迎敌。家人王鼎奉花云妻郜氏之命，跟随上阵。张定边诈败，引花云上险岭。王鼎劝阻，花云不听，追击而去。王鼎急返回家，报知夫人。在险岭上，花云坐骑绊倒，被张定法边所掳。陈友谅说降，花云不屈而死。

陈友谅入池州，下令剿灭花云全家。花云妻郜氏为夫尽节，妾孙如玉携花云幼子花伟出逃。投奔金陵而去。

花云死后，阴云不散，乘月白风清之夜，显圣进入池州。恰遇陈友谅巡营，花云冥中射其一箭。陈友谅大惊，急命军兵撤离池州。进驻采石矶。

孙如玉一路奔驰，欲傍船过江，反被军兵挨落水中，飘至莲河。上界雷神，化作艄公，驾舟渡孙如玉母子脱险。

艄公护送孙如玉母子抵达金陵，朱元璋欲封官赐金，艄公皆坚拒不受。请其留名，忽雷声霹雳，腾空而去。朱元璋知花云一门忠义，故得神助，益感动不已。

不久，朱元璋所部胡大海、常遇春各地征战得胜，集结合兵。奋力攻夺采石矶。陈友谅所部张定边，败走鄱阳湖。

数年以后，花伟长成。孙如玉教以继父志报父仇。花云亦于冥冥之中，授以奇门遁法及弓射之术。

陈友谅败退鄱阳湖后，即召工匠打造战船千艘，首尾锁定，连成平地，结起水寨。欲于秋后候风凜烈之时，顺流攻杀，夺回失地。

一日，朱元璋驾船游鄱阳湖，不料飓风大作，船只皆被漂散，君臣不能相顾。此时上游金鼓震天、旌旗蔽空，陈友谅军兵奔杀而来，朱元璋孤舟被围困于马家渡。临危之际，部将韩成自愿舍身救主，化妆易服冒充朱元璋，死战不降，投水而亡。陈友谅部被诈不疑，容吊孝三日，然后受降。

三日后，军师刘伯恩起兵救主，乃在鄱阳湖上展开决战。陈友谅战船被烧，败走登岸，被花伟一箭射杀。朱元璋遂平天下，登基称帝。

敷演花云故事的古代戏剧有明嘉靖间人张凤翼《虎符记》，见于《富春堂刊本》。叙明

初花云抗战于太平事。花云为朱元璋守太平，城陷被囚，不屈，执于武昌，双眼因之而亡。妻郜氏投江，幸遇其弟救之。妾孙氏携孤逃到金陵。

傀儡戏《洪武开天》，与《虎符记》无渊源关系。或系另有所本，别作结撰。尤其是〈攻采石矶〉一出，采用泉州傀儡戏所特有的“大‘三合’套小‘三合’”的表现形式，亦为其其他古老剧种所仅见。

《四海贺寿》

“落笼簿”《四海贺寿》，约20出，旧称10节。该簿既是“落笼簿”，又是“笼外簿”《目连救母》中的一个本戏。今存抄本状况，尚难备述。

该簿主要叙观音收五百罗汉事。观音寿诞之日，四海龙王各献珍宝异馐祝贺。其时四海宁静，唯有金刚山五百强寇，结寨劫掠，扰害生灵。观音知其与佛有缘，欲收为罗汉。

金刚山强寇雷有声、张纯佑，为图久远，欲觅一知识识字之人记帐。于是合谋“招朋”，把在荒村守墓的王舍城孝子傅罗卜，强掳于寨，逼其入伙。一日，观音与势至菩萨化作村姑，亲往金刚山点化贼寇。雷有声、张纯佑色迷心窍，向其求亲。观音、势至借口以经为媒，诱导贼寇默诵真经。尔后，又屡警示佛力，作法乘骑土狮、土象升天；且命护法神将，诈称官兵收捕。贼众大惊，纷纷弃寨下海逃亡。观音又发罡风，将贼船漂至南海普陀山，乃命良女指引迷津，终使五百贼众改恶从善，皈依佛门。

该剧为泉州傀儡戏早期的目连戏文，一般都在庙会或观音寿生日子演出。清代以来，亦为民间敬天酬神或其他祭祀仪式所常择演。

上述“落笼簿”，由于表现形式的多样化和历久不衰的艺术积累，故有多种侧重不同的演出形态。既有以唱为主的“唱工戏”，也有以做见长的“做工戏”。更有以“诨话”引人入胜的“嘴白戏”。其中很多戏出，经过历代演师的千锤百炼，表演艺术日趋完美，成为古“四美班”时代很有代表性的看家剧目，如观众特别喜闻乐见的《打崔广》、《打铁车》、《别徐庶》、《别虞妃》、《仁贵叹》、《伍员叹》等，民间很早以前便有“七打、八别、十五叹”的说法。

第二节 “笼外簿”

“笼外簿”指在“四美班”时代所形成的“落笼簿”以外，并在“五名家”时代才最后厘定成型的一批传统剧目。其中包括有《李世民游地府》、《三藏取经》在内的大型宗教民俗巨剧全簿《目连救母》以及清末民初分别在“落笼簿”《抢卢俊义》、《岳侯征金》基础上增编而成的大型连台本戏全簿《水浒》和全簿《说岳》。按照旧例，“场户”凡欲择演“笼外簿”戏文，一般都要事先申明。这是因为“笼外簿”戏文规模宏大，形象、砌末必须有所增

加，需要预作准备的缘故。不象“落笼簿”戏文，随时可以择演。

“笼外簿”是直到清代道光前后才按“五名家”艺术规制最后厘定归类或增编而成的宏篇戏文，在表演艺术上带有“集大成”的显著特点。特别是《目连救母》戏文，可以说是一部以“高台教化”进行“劝善”的宗教民俗巨剧。该剧具有宗教、民间信仰、地方民俗、方言等多学科研究价值。1995年起，日本东京国立文化财研究所，成立“泉州目连傀儡研究会”与泉州市木偶剧团合作，启动对全簿《目连救母》的调查研究。1997《泉州“目连傀儡”相关情况调查研究会论文集》在日本东京出版，引起海内外专家学者关注。全簿《目连救母》贯穿“因果报应”与“生死轮回”的宿命观点，并且敷设不少宗教祭祀仪式场面，民俗宗教色彩浓厚。剧中充满兴味盎然、生动机趣的“嘴白”，对社会人际关系中的虚情假意，趋炎附势、见利忘义等丑陋现象，作了辛辣的讽刺和鞭挞，更是引人入胜。例如〈开荤〉戏出中，一群乞丐弹唱的“十不亲”曲文，便尖锐地嘲讽了鲜廉寡耻、见钱眼开，甚而至于连天地、父母、兄弟、夫妻、子女、亲朋都无“恩情”可言的冷酷社会现实：

父母亲来也不亲，说起父母无恩情；
若是仔儿失奉侍，言三语四不安宁。
兄弟亲来也不亲，说起兄弟无恩情；
从幼之时是兄弟，长大分物件件争。
老婆亲来也不亲，说起老婆无恩情；
若是丈夫先死了，梳起头髻嫁别人。
女子亲来也不亲，说起女子无恩情；
饲大嫌父无嫁妆，跳脚顿足不出门。
媳妇亲来也不亲，说起媳妇无恩情；
公婆将伊做亲仔，伊将公婆做陌路人。
朋友亲来也不亲，说起朋友无恩情；
有酒有肉是兄弟，急难何曾见一人。
十不亲来十不亲，我今奉劝世间人？
外人只要人情好，独自有钱可是亲。
天若有钱天是亲，烧金烧纸也回心；
地若有钱地是亲，有钱买路任君行。
父母有钱也是亲，暖衣饱食欣喜兴。
兄弟有钱也是亲，唯求田地不相争。
老婆有钱敬夫主，仔儿有钱敬父母；
女子有钱欢喜嫁，媳妇有钱不生嗔。
朋友有钱甚知己，算来钱是骨肉亲。
不信但看筵中酒，杯杯先劝有钱人。^①

由于傀儡戏《目连救母》能够从世俗角度上直面惨淡人生，真实反映民间人情世态。

因而，为观众所喜闻乐见，长期盛演不衰，拥有众多“场户”。泉州傀儡戏亦因之而有“目连傀儡”的专称。这一专称又几乎传遍“泉南佛国”的所有地域，流风及于漳、厦一带。一个古老剧目与一个古老剧种结下如此紧密的不解之缘，当然有其历史文化根源和反映这种根源的独特地域文化背景。

目连故事很早就随佛教的传入而流布四方，唐时即以宣讲佛经故事内容的“变文”形式进行说唱，尔后逐渐与歌舞、百戏和戏弄结合。据今所知，金院本中即出现有目连救母故事名目的《打青提》。谭正璧先生在《金院本名目内容考》中论述《打青提》时指出：

此故事系由印度传来，唐时已有《目连》变文多种盛行民间。元佚名亦有《行孝道目连救母》杂剧（见《录鬼簿续编》），明郑之珍更作《目连救母劝善》戏文（有《古本戏曲丛刊》初集本），各处地方戏演此事的亦极多。总之，这是一个伟大的宗教剧，所以戏剧家用种种形式敷衍出来，影响人民迷信心理极深，收获宗教宣传效果极大^②。

由此而知，目连救母故事从宋、辽、金起，开始形成具有若干戏剧特征而又还不是完全意义的戏剧表演形式。此类表演形式，在宋、辽称作“杂剧”，在金却叫做“院本”。宋孟元老《东京梦华录》“中元节”篇载：

七月十五日，中元节。……构肆乐人，自过七夕，便搬“目连经救母”杂剧，直至十五日止，观者增倍^③……

北宋东京所搬演的《目连救母》杂剧，其表演体制和演出形态虽难明备细。但有一点却是可以肯定的，即北宋时的“杂剧”，乃指“杂戏”、“杂技”，或兼而有之，实与元代所称“杂剧”，名同而质异。历经宋、元，这才出现了明万历年间郑之珍《目连救母劝善》戏文及清乾隆间张照《劝善金科》这样两部根据同一故事题材创作的宏篇巨构。而实际上，目连故事于广大民间的流布，却更多是从各自地域环境和民俗文化观念出发，对目连故事进行具有各自世俗特征的重新整合，因而各地域都产生了各具特色的目连故事系统。

沈继生先生经对上述以目连故事为题材的戏剧作品进行初步比对以后，在《“目连傀儡”中的目连戏》^④一文中认为，泉州傀儡戏目连戏文，在剧本体制上与郑之珍本及张照本，颇多参差；而与敦煌“变文”比照，也有不少异同。这些情况，可以说明泉州傀儡戏《目连救母》戏文的产生及其形成过程，恐非一种直线式流布或简单化移植的产物，显然有其地域文化环境和历史文化心态的独特根基。

泉州地处东南海隅，晋唐以来，大批中原移民南来聚居，民风古朴，遵礼尚义。随着海外贸易的发达繁盛，本国的道教及外来佛教、婆罗门教、伊斯兰教、印度教、摩尼教等相继传入。各种官观寺庙，星罗棋布，遍及城乡；不同宗教信仰互相宽容，祥和共处。共同参与各种民间民俗活动，交融渗透于社会生活的各个领域，形成一种世所罕见的独特文化氛围。正如南宋大儒朱熹所云：“此地古称佛国，满街皆是圣人。”

时至今日，北宋京都盂兰盆节盛会的古俗遗风，依旧可见。每年农历七月，泉人仍以铺境轮日的“普度”形式精彩呈现。新中国成立后，地方政府几乎年年发布“禁令”，但城

乡一体，置若罔闻。每年此时，正是傀儡戏搬演《目连救母》戏文最为繁忙的月令。

需要特别予以关注的是“笼外簿”全簿《目连救母》中的《三藏取经》。据传，这部以取经故事为题材的戏文，在清代道光年间才纳入“五名家”規制，而同《李世民游地府》一起，归并全簿《目连救母》。因而数十年来，泉州傀儡戏研究者，大抵都误认它为清代作品。自从龙彼得教授所辑《明刊闽南戏曲弦管选本三种》一书在大陆出版以后^⑤，一批明代闽南戏曲选本的历史面貌，终于重现在世人面前。此后，经对傀儡戏“落笼簿”和全簿《目连救母》进行初步整理、校订，这才惊异地发现：原来泉州傀儡的这部取经故事，也是使用闽南方言写成的早期戏剧的罕见遗存。傀儡戏《三藏取经》，可以说是目前闽南地区所发现的、最具原始形态的取经故事。

玄奘取经是一个真实的历史事件，发生在唐代贞观年间。在当时那种交通状况和社会条件下，玄奘孤身西行，取经东返，沿途所历异域风情和所遇艰危险阻，自然富于传奇色彩和神异氛围。此后，玄奘西行取经的经历和行状，便先后由门徒写成《大唐西域记》和《大唐大慈恩寺三藏法师传》，两部纪实著作。到了宋代，取经故事已在民间广为传播，当时说话人有话本《大唐三藏取经诗话》，而最先出现在这部以真实事件为基础的民间文学的两个虚构艺术形象，便是猴行者和深沙神。及至元代，取经故事在民间流传中又有重大发展：“元人亦有《西游记》小说（残文见《永乐大典》一万三千一百三十九），在明吴承恩所作现在流行的《西游记》之前，惜无全书可见，据残文看来，当与吴作轮廓相同，而和《取经诗话》则全无关。”（谭正璧《话本与古剧·〈金瓶梅本名目内容考〉》）至于搬演取经故事的戏剧，则在宋金时代已经出现。金院本有《唐三藏》，元杂剧有吴昌龄《唐三藏西天取经》，可惜俱已佚失。于今尚存元末明初人杨景贤《西游记》杂剧，这时的孙悟空已是该剧的“主角”，只是“神通”还远不如吴承恩笔下所创造的艺术形象。

今存傀儡戏清代抄本《三藏取经》，从语言看，当是明代写本的一个传抄本或转抄本；从人物或故事形态看，则显然是吴承恩《西游记》成书刊行以前，取经故事已在闽南民间流传的生动例证。傀儡戏这部取经故事，直到上世纪60年代初期还曾演出过。它的表演特征，主要是以说唱为主敷演故事。人物、事件、情节、冲突以及解决矛盾的基本方式，都还缺乏神异色彩。如果同吴承恩《西游记》比照，无论人物性格或故事情节，几乎无法找到任何内在联系的痕迹。故事情节的粗略和平直，戏剧冲突的单纯和重复，人物性格的轻描和单调，构成了傀儡戏《三藏取经》的一大特点。反映这种特色的，是剧中人物的来龙去脉和比较独特的一些场面安排：

一、猴齐天的“根底”是“铁骨色弥（式微）猴”，因“偷食玉皇御酒，囚禁在幽州野马桥下万丈花闪琉璃井中”。三藏欲西行取经时，佛祖降临蟠桃禅寺，赐其“无尽宝绦一条、金箍一顶”，嘱其救出猴齐天，使其拜伏，同往西天取经。

二、黑沙洞深沙神，“法力赛过双蛟龙，目光恰是千里灯”。猴齐天出面请观音收伏，罚其“变化白马去载经”。西行途中的深沙神形象，只是一匹能说“人话”的“白马”。从“深沙神”与“黑沙洞”的互相联系进行考察，显然与宋代的《大唐三藏取经诗话》存在某种渊

源关系。

三、二郎神因“前年在天津桥头戏弄传言玉女”，玉帝大怒，欲绝其香火，“即得（的）南海佛祖劝免”，“到灌口做一庇佑菩萨”，成了“摄人生食”的一方妖怪。被猴齐天收伏后，即“依佛家打扮”，同往西天取经。取经队伍增加了灌口二郎，或有所本，但尚查无出处。

四、方广寺僧寒山、拾竹，故意放“怀中桥”戏弄三藏，使其跌落“隔柴渡”。龙王“望面听见山崩桥断，毫光灿烂，透入龙宫海藏”，乃遣巡海夜叉“扶入龙宫”，后又送三藏“上方广寺安身”。三藏随方广寺长老往北方田比沙官赴“天官会”，庆贺天王李靖寿诞和“哪吒太子再出世”。“天官会”故事亦为取经诗话所固有的情节，是否即为傀儡戏所撷取，暂时难以查证。

上述傀儡戏《三藏取经》中所涉及的主要人物、事件和部分情节，皆是吴承恩《西游记》小说所无的。即使人物相同，但“行状”迥异；尤其情节编排，差异更大。这说明了傀儡戏《三藏取经》的人物和事件，没有受到吴承恩《西游记》的任何影响，基本保存了明代中叶以前闽南民间所流传的取经故事的原始形态，这也正是傀儡戏《三藏取经》弥足珍贵的所在。

《傀儡〈目连〉全簿》已于1999年至2000年建，由泉州地方戏曲研究社校订，中国戏剧出版社正式出版。

[注释]

- ①参见《泉州传统戏曲丛书》第10卷，P168，中国戏剧出版社，1999年9月版。为了便于阅读，个别方言俗字，参照同卷《杨度抄本〈目连救母〉》酌改。P334-335。
- ②谭正璧《话本与古剧》（重订本）P222，上海古籍出版社，1985年4月版。
- ③宋孟元老《东京梦华录》（外四种），P.55，文化艺术出版社，1998年8月版。
- ④参见陈瑞统编《泉州木偶艺术》，P144鹭江出版社，1986年8月版。
- ⑤龙彼得，英国牛津大学中文系讲座教授，国际著名汉学家。1992年《明刊闽南戏曲弦管选本三种》在台湾南天书局出版。泉州地方戏曲研究社获得赠书以后，经征得龙彼得先生同意，1995年10月由中国戏剧出版社出版。

第三节 清抄本

在傀儡戏班社中，不管是“落笼簿”或“笼外簿”，都以抄本形式世代流传。抄本，也就是“簿”，成为每个班社演出或传承的主要依据。

傀儡戏抄本的格式，大抵都用毛笔正面竖写，顺序而下，抄至末页，名曰“上簿”或“前簿”；然后倒转过来，反背为正，仍按上述格式，逐页抄至剧终，名为“下簿”或“后簿”。

傀儡戏抄本，采用连缀体式，不注出数，不标出目，仅以人物“上”、“下”或“并下”显示段落；或“唱”或“白”，悉皆注明。凡“唱”，必标曲牌名称，有的还在曲文侧边标示撩拍符号。舞台提示则用略小的字作双行书写。凡属“生”、“旦”，只标行当；“北（净）”、“杂”脚色，则标名、职或傀儡名色。在抄本中，略写、略笔，比比皆是。曲牌名称，大抵略写，如“剔银灯”写作“银灯”，“赏官花”写作“官花”。行当名称或傀儡名色，则常略写或简化，如“贴”写为“占”、“却老”写为“妳”，皂隶、小军之类，通常写为“右”、“左”。上世纪五十年代所收集到的清代早期抄本，就已经是这样一种十分古老的传统格式，可以说与宋元戏文的抄写格式完全一致。

新中国成立后所遗存的“落笼簿”、“笼外簿”抄本，几乎都是清代抄本。其中，除少量抄成于乾隆、嘉庆、道光、咸丰、同治年间外，绝大多数皆为光绪年间抄本。这些抄本数量甚多，原收藏于泉州木偶剧团，可惜都在十年浩劫中毁于一旦。

尽管如此，如果把经过校订、出版的傀儡戏“落笼簿”和“笼外簿”，同龙彼得所辑明刊闽南戏曲选本进行粗略比对，立即可以发现：泉州傀儡戏清代抄本与“三百年前作为古文物被人带到欧洲，且一直未被人正式鉴定过”（龙彼得《明刊闽南戏曲弦管选本三种·〈被遗忘的文献〉》）的明刊本间，它们所使用的明代闽南方言俗字，不仅在书写上完全相同，且其确切的语词含义，也都完全一致。如“笑”写作“咲”、“都”写作“ ”、“娘”写作“ ”、“做”写作“佐”、“翼”写作“翌”，等等。至于诸如“袂”、“卜”、“乜”、“只”、“许”、“阮”、“恁”、“那”、“仔”、“甲”、“合”、“拙”、“障”、“向”、“值”、“畏”、“怯”、“夭”、“讨”、“准”、“通”、“力”、“却”、“度”、“个”、“还”、“紧”、“恶”、“乞”、“可”、“共”、“罔”、“晏”、“使”、“句”、“怙”、“控”、“年”、“齐”、“着”、“再”、“各”、“井”、“办”、“忒”……等等，每个方言俗字的读音、辞意和用法，可以说是一脉相承、毫无歧异。上述方言俗字，在明嘉靖丙辰年刊的《荔镜记》^①

更令人惊异的是傀儡戏清抄本与明刊本所使用的“音同字不同”的闽南方言替代字、省笔字、异体字或假借字，不但数量甚多，而且同出一辙。如“从”概作“全”、“得”概作“的”、“同”概作“仝”、“请”概作“且”、“煞”概作“杀”、“冥”概作“冥”、“晒”概作“困”、“呢”概作“年”、“依靠”概作“倚靠”、“罪过”概作“罪靠”、“复命”概作“伏命”、“幼浅”概作“幼井”、“年纪”概作“年己”、“身份”概作“身分”、“细腻”概作“细二”、“不识”概作“不八”、“解闷”概作“改闷”、“薄情”概作“泊情”、“既然”概作“见然”、“喝喊”概作“喝噉”……

另外，从傀儡戏清抄本与明刊本的比对中，有些闽南方言语词，至少从明代起就已经形成具有地域性的独特写法，并成为早期俗文学中的惯常用语。例如，“大事”作“事志”、“自己”作“独自”、“妇人”作“孜娘”、“起程”作“起里”、“刚才”作“才自”、“身体”作“身己”、“玩耍”作“得桃”（或“适骚”）、“一些”作“些儿”、“亲事”作“亲情”、“弃置”作“放觅”、“沉匿”作“沉除”、“什么”作“是乜”、“不可”作“不通”、“怎样”作“年”、“为何”作“因乜”……等等。这些闽南方言的文白异读及其特定表述方式，现在都可以从

清抄本与明刊本中同时找到大量例证。

百余年来，已经从日常生活流行用语中完全消失的明代以前的闽南方言语词，也可以从傀儡戏清抄本与明刊中同时找到踪迹。例如“虔婆”、“如鲁”、“可吝”、“八死”、“因势”、“因依”、“望面”、“贼马”、“劳堪”、“行放”、“发业”、“弃觅”……

自古以来，多数从事地方戏曲的演艺人员当中，文盲占有相当比重，而泉州傀儡戏演师却有些例外。粗通文墨，读懂“簿文”（抄本），对于傀儡戏演师而言，可以说是最为基本的文化水准要求。这与傀儡戏“挂簿”演出的传统制例息息相关。他们对于古老传统的敬畏与尊重，很重要的一方面就表现在对“簿文”的忠诚维护。任何私自改动“簿”中的曲文、话白，都被认为是一种浅薄、无知的行为，从而受到包括“场户”和观众的指责。对于一个“视簿如命”的古老剧种来说，“簿”就是生存之本。如果失去了“簿”，也就等于失去了传统的命脉。此种状况，使历代傀儡戏抄本在重抄、转抄或传抄过程中，不会发生太多篡改行为。这也是泉州傀儡戏的抄本，在数百年间始终保持本来面目的一个重要原因。

前文说过，泉州傀儡戏手抄本，历来都是“四美班”或“五名家”演出、传承活动的主要依据。因此，自古以来班社内部与班社之间对于戏文抄本的反复重抄或辗转传抄，几乎成为一种维系傀儡戏生命不可或缺的自觉行为。在历长河中，仅就一个傀儡戏班社而言，这种重抄或传抄，每隔数年或数十年便要进行一次。即使无法全部重新抄写，也必须对破损、残缺或散佚的部分进行抄补或修复。这样，每个“落笼簿”或“笼外簿”戏文，在被无数次重抄或传抄过程中，尽管可能出现某些歧异，但这仅仅是历代无数次重抄中的一次，且又幸运遗存下来，流传至今。

从傀儡戏清抄本与明刊本在使用明代以前闽南方言俗字的粗略比对中，基本可以认定每个傀儡戏清抄本的“祖本”，都可以追溯到龙彼得先生所辑《明刊闽南戏曲弦管选本三种》所载戏出形成的那个历史年代。由此可以认为，泉州傀儡戏的全部“落笼簿”和部分“笼外簿”戏文最迟当形成于明代。

[注释]

①参见《泉州传统戏曲丛书》第一卷，中国戏剧出版社，1999年9月版。

第四节 传统戏文的主要艺术特点

作为一个表演艺术高度成熟、演出规制十分严谨，并且艺术形态几乎趋于凝固状态的古老剧种，泉州傀儡戏“落笼簿”及“笼外簿”中数以几百节计的戏出，在表现形式上，既具有古代中国南戏的一些共同艺术特点，又具有剧种自身一些独特艺术表现手段。“三合”的舞台处理、人物的类型配对和“自意”、“亥”，应该是泉州傀儡戏传统剧目中三种比较突出的艺术特点。

（一）“三合”的舞台处理

“三合”的“合”，盖指“回合”。“三合”，也就是三个回合的意思。“三合”一词，早在南宋戏文《张协状元》中已有所应用，但被戏剧史研究者曲解或忽略了，一直没有将它作为南戏艺术的表现特点进行深入探讨。

“三合”的表现形式多种多样，最为简单的一种“三合”，仅是某句“话白”的三次重复。傀儡戏《织锦回文·大考试》：

[管白，令]回龕看题目，做文章。[决自意亥，下][事上，亥][管出题][事唱，白]从秀才看题母，做文章。[三合，下]①……

上面所引的“听事唱白”，抄本明确注明当作“三合”处理，也即表演时必须往返重复那句“众秀才看题目（母）、做文章”三遍，以强调此时众秀才都已“回龕”参加考试。更重要者，每“合”的语气、声调，例应由浅入深，有所变化。

另有一种情况，虽然在抄本中并无明显加注“三合”字样，但事实上却必须以“三合”方式进行舞台处理。仍举傀儡戏《织锦回文》为例：

……[内打鼓，催进卷][决说，食狗肉配][事亥，自意][决白]今年只个章主，出只个题就奇巧。[亥]出一个头题：来三兴柳兴三兴。[内白]不是，求之与抑与与。[决白]只有一个头题，用盐放二伐，都都平犬我，[内白]不是，周鉴于二代，郁郁乎文哉。[决白，说]眼花看不见。[内催]进卷。[决说]未做。[问]恁有草稿，一张度我。[内应]阮一笔做成。[又催]进卷②。

上引例中，“内场”以击鼓方式催促众秀才交卷。这催促“进卷”的“内白”就反复用了三遍，用以强调考场的紧张情势。

傀儡戏传统剧目中“三合”的舞台处理，主要是通过人物的语言、演唱或表演动作的三次重现，以对戏剧的重要进程或人物的关键行动进行反复渲染和强调，经常是在强调中逐步造成紧张情势，推动戏剧高潮的到来，从而使观众对于剧中人物的命运，倾投最大的关注。如在传统剧目《临潼斗宝·追擒》中，神射将军养由基奉命追擒伍员这一重要情节，便运用了“三合”的舞台处理：

……〔基弓、马上，亥，唱〕〔地锦裆〕钦奉我王出圣旨，追擒伍员勿放迟。任伊有翼难飞起，送伊一命归阴司。〔报〕到储城，伍员先闻知，带家眷走出城去了。〔基亥，追，下〕〔员鞭马上，唱〕船到江中遇寒风，朦胧贼党来相逢。但愿皇天开善眼，乞我脱出虎狼丛。〔各三合〕

上引“三合”的舞台处理，由各唱整曲〔地锦裆〕到各自重复演唱〔地锦裆尾〕，“三合”间曲文由长而短，速度从慢到快，而到第三“合”时，伍员与养由基一前一后，一逃一追，

一个飞鞭策骑，一个张弓搭箭，所唱曲调相同，曲文各异，彼此叠唱，步步进逼，节奏急促，如箭在弦，一触即发，几乎使人喘不过气来。

在一些传统剧目中，人物的关键行动，也往往运用“三合”的舞台处理，进行反复强调。这样，便很容易使观众加深对剧中人物行动意图的理解。如《织锦回文·〈走贼〉》，窦家女婢门婆（奶），为使主人常氏（夫）和苏若兰（旦）从容脱险，故意把贼将赖皮豹吸引到自己身边来，拖延时间，巧与周旋，也是通过“三合”的舞台处理来实现的：

[内喊亥][旦扶夫走，下][奶在亥，白]杀阿。老夫人同后生夫人，因人千金身已，万金身躯，伊人着走。咱只个一文身已，二文身命，无因合人走做也？着阿，我今着来慢慢行乞伊掠着，慢慢延迟伊，还夫人因走离……[自意，走，下][啰上，亥，白]住了。上山驱猛虎云云。[亥]小子我赖皮豹，才自大王看见云云，令我去掠。[亥][奶内，喊]走。[啰看亥，赶，下][奶走上][各三合]^③

门婆（奶）的走避与赖皮豹（啰）的追赶各自都要进行“三合”。门婆与贼周旋，终至被捉被杀，主要是为后来苏若兰“弃子扶姑”的关键戏剧行动张目。所以，门婆之死，也可以说是一个重要“戏眼”，才用“三合”的舞台处理加以强调。

在“三合”的舞台处理中，还有一种“‘大三合’套‘小‘三合’”的艺术手段，运用也极普遍。“大‘三合’”套“小‘三合’”的表现特点，基本类同于一般性的“三合”处理，但更侧重于揭示人物复杂而丰富的感情世界，尤其对人物在冲突中的心理态势及其活动轨迹，更是不厌其烦地精心渲染、细腻描绘，从语言、演唱到动作，无不进行了反复强调。因此，在感情纠葛比较繁复或者表演场面相对恢宏的戏出中，运用“大‘三合’套小‘三合’”的舞台处理，往往更能通过人物尖锐的心理冲突而掀起的感情波涛，直接推动戏剧情节的向前发展，加速戏剧高潮的到来。传统剧目《临潼斗宝·〈太子执剑〉》、《黄巢试剑·〈扯玉带〉》和《洪武开天·〈攻采石矶〉》，都是这种“三合”舞台处理的范例。

[注释]

①参见《泉州传统戏曲丛书》第13卷，P107，中国戏剧出版社，1999年12月版。

②同上书 P107-108

③同上书，P121-122

（二）人物的类型配对

戏剧人物的“行当化”是中国戏曲和傀儡戏共同拥有的舞台艺术规律之一。通过各行当间的类型差异及其巧妙多变的配对方法，表演时，比较容易凸显性格特征的反差，从而更有利于推进剧情、揭示矛盾和展开冲突。在人物的类型配对方面，泉州傀儡戏形成自己鲜明的艺术特点。除等同一一般古代戏曲所常见的生与旦、旦与贴、净与旦的配对形式外，泉州傀

傀儡戏在“杂”行的配对表演中，更多继承古代南戏“净丑打诨”的艺术传统。如《吕后斩韩·掠蒯通》中所间插的小军与巡捕的大段科诨表演，便是一个“净丑打诨”的生动例证。再如白阔与却老，散头与贼仔、陷肘与缺嘴、红猴与笑生等傀儡名色的配对，也都是些极为生动的“献笑供谑”的类型配对表演。

傀儡戏人物的类型配对，形式多种多样，异彩纷呈。其中最主要的，是以性格类型差异为最基本的配对基础，这就容易形成鲜明、生动的个性色彩对比。如在传统剧目《四海贺寿·〈招朋〉》中，金刚山贼寇雷有声、张纯佑挟持傅罗卜入伙为盗，便是一个人物类型配对的精彩范例。雷有声鲁莽、粗鄙、凶恶；张纯佑轻佻、狡狴、圆滑。雷，张两个人物，各以傀儡戏“杂”的名色红猴（副净）、笑生（丑）配对扮演。雷有声（红猴）做“强”，穷凶极恶，凌厉威逼；而张纯佑（笑生）则做“软”，甜言蜜语，巧为周旋，形成了对傅罗卜的挟持态势。由于人物类型配对的准确和生动，整个“招朋”入伙的戏剧行动，便在一硬一软、一张一弛之中渐次展开，步步深入，使原来极其简单、平直故事情节，变得一波三折，引人入胜。

大致而言，归入“杂”行的诸多傀儡名色，大抵都是一些代表庶民阶层的引车卖酱者流。这些“出身”卑微的傀儡，经过艺术夸张，都被概括成为面目丑陋的市井无赖或生理上有某种缺陷（如歪嘴斜目）的下流不肖之徒。如充任役夫、隶卒的散头、贼仔，或素有“陷三缺四”恶谥的陷肘与缺嘴。历代以来，由于傀儡演师在演技和声音造型上进行了惟妙惟肖的逼真模仿，虽说所扮戏中角色都是社会低层的“小人物”，处于配角地位，但其表演，却又特别生动，格外出彩，令人印象深刻。

（三）“自意”、“亥”

泉州傀儡戏的“自意”、“亥”，无论从形式或内容看都是“插科打诨”，即科介与诨话。

“科诨”在我国戏剧表演史上，具有悠久的历史源流，从春秋时优孟“为孙叔敖衣冠”的讽谏开始，历经隋代“踏摇娘”的嘲弄、唐代“参军”的戏弄及至宋南戏、元杂剧的插科打诨，可谓滑稽戏调，一脉相承。尤其宋元南戏，“科诨”的编排更成为南戏剧本在结构布局上的特定规格，“围绕着生旦戏的进行，分别穿插净丑插科打诨的戏，使热闹轻松的喜剧场面和冷静严肃的正剧场面交替出现”（刘念兹《南戏新证·〈南戏的艺术形式〉》）。明王骥德也指出：“插科打诨，须作得极巧，又下得恰好。如善说笑者，不动声色，而令人绝倒，方妙。大略曲冷不闹场处，得净、丑间插一科，可博人哄堂，亦是戏剧眼目。”（《曲律·〈论插科第三十五〉》）由此可见，“科诨”是宋元以来中国古代戏曲一种很普遍的舞台表现手段，带有戏谑，幽默与滑稽的艺术特色。就古傀儡戏演出的基本形态而言，因为傀儡本身表情凝固，表演动作当然也不可能比直接由人扮演的戏曲更具喜怒哀乐的表现力，为了破除舞台演出的沉闷气氛，往往需要调动这一别出心裁的艺术手段，以便在戏剧场面冷热相间的交替之中，不断激发观众的欣赏情绪。泉州傀儡戏的“自意”、“亥”，便是中国古代戏曲“插科打

诨”的一种遗制。

根据泉州傀儡戏的演出制例，凡属传统抄本（簿）之中标注“自意”的地方，演师可以暂时离开剧本的规定情景和故事进程，凭藉聪明才智，即兴挥洒而不受拘束。所谓“自意”，顾名思义，当是演师“自我”在表演时所享有的某种随意性。所以，旧时一些社会阅历广泛、生活体验深刻的傀儡戏演师，往往都在“自意”或一些允许含有某些“自意”成份的“亥”处，大显身手，施展卓越的语言才能。举凡风土民情、俚言俗语、灯谜酒令、江湖歌诀、祖传秘方、陈规陋习、男欢女爱等等，无不成为傀儡棚上的谈吐材料。此种内容包罗万象，几乎涉及人生、社会、道德、伦理、宗教、民俗等各个领域，或针砭时弊，或抨击丑陋，或讽刺贪欲，或嘲笑愚昧，尖刻泼辣，妙语连珠。这些由傀儡戏演师临场即兴创造的“嘴白”，深入浅出，既俗又雅，每使台下观众，为之捧腹。这些经过历代演师不断丰富而积累起来的诨话，形成一种独放异彩的语言艺术，这就是深受泉南民间观众喜爱的“傀儡嘴白”。

“傀儡嘴白”的表现手段是“说”与“解”，并在“说”、“解”之中化腐朽为神奇，把那些运用方言谐音以及其他容易引起联想或类比的语言，进行辩驳性的剖析，从而把“说”似粗野、俚俗的语言内容“解”成文雅、庄重的语言内容。例如《织锦回文·〈歇店坐店〉》苏若兰（旦）与店婆（奶）之间的一段演出实况“嘴白”：

………[奶白]我失礼了，亦无放茶请你。[旦白]引婆龌龊，说是乜“放茶”呀？[奶白]我的茶，煎在茶桶内，吊在半壁上。若有客来，我就放落请客，若无客来，我就吊起来……^①

上引例中，“放茶”是说。“说”，一般都鄙俗不堪，往往出语惊人。因为，“放”在泉州方言中是“便溺”的意思，以“溺”为“茶”，所以苏若兰大呼“龌龊”。但经店婆一“解”，则又入情入理，无懈可击。

所谓“自意”，从实质看，就是一种演师可以借题即兴创造的“诨话”。当然，作为“诨话”的“嘴白”，可长可短，可繁可简，一般要求点到为止，以能调剂观众情绪为宜。不过在结束“嘴白”时，演师却一定要把话题重新“绕”到原来的戏剧情景中来。

泉州傀儡戏的“自意”，在看法上比较一致。至于“亥”的含义，则就众说纷纭，颇有歧异了。有的傀儡戏研究者认为：“‘亥’字是‘咳’字的俗字，意思是表演者可以在这间隙处，借用叹息办法，来填充或调节演出中的停顿现象，时间不宜长，三两句话就要转入戏文中。”（吕文俊《泉州提线木偶艺术初析》^②

只把“亥”，理解为“填充或调节演出中的停顿现象”，无法涵盖“亥”最基本的、或最本质的含义。另有一种说法，认为傀儡戏抄本中注有“自意亥”之处，演员可以自由发挥，不受任何限制。这种看法，首先把“自意”、“亥”，指为“自意亥”，显系一种概念的混淆。因为，在传统抄本中，或“自意”或“亥”，完全依据剧情或表演需要而定；特定场合，有时可以把“自意亥”联系起来使用。标“自意亥”者，其含义为“自意”之中（后）有“亥”，且不排除“亥”中也有“自意”的某些成份，而最后则必须以“亥”归结，即以科介来结束“自意”。因而，“亥”显然不同于“自意”，而“自意”更不等同于“亥”。两者之间，既有

联系，又有区别。从性质看，根本的问题完全不在繁简关系。因为，“自意”是诨话，而“亥”则是科介。两者在表演艺术上有时虽是浑然一体，但毕竟属于两种不能互相混淆的概念范畴。

在傀儡戏传统抄本中，“亥”、“介”并用极为普遍，两者完全可以互相置换，说明它们之间是没有任何区别的同一回事，只是所使用的符号更具地域特色而已。

严格而言，“亥”比“自意”具有更加丰富的内涵。这是由于“亥”在传统抄本及演出实践中，一般都与戏剧冲突的性质、内容，剧中人物性格的差异、动作模式的选择和行动节奏的变化紧密联系。因此，“亥”的实际含义往往随着剧情的发展和戏剧进程的深化而有所变化。它是动作多样化和语言简约化的标记，又往往借口传身授的古老传承方式得以辨识。初读傀儡戏抄本，面对“亥白”、“亥唱”、“内亥”、“上亥”、“亥下”、“见亥”、“亥禀”、“跪亥”、“看亥”、“喊亥”、“亥啼”、“笑亥”……等各种表示科介的标记，的确如坠五里雾中。直到现在，如果失去传承契机，“亥”在很多戏出中，便会成为永远难以破译的“密码”。

总而言之，“自意”只单纯是傀儡戏演师在语言艺术上即兴创造的“诨话”，而“亥”则主要是一种灵活机变、含有特定语言和动作的“科介”。至于何以把“科介”简化为“亥”而作为一种表演提示记录在传统抄本中，因为没有载籍依据，尚难备述。

应该指出，“自意”、“亥”既是泉州傀儡戏的突出艺术特点，也是以简代繁、重在传承的一种独特创造。这种创造，妙在能把舞台演出中连篇累牍的“诨话”以及异彩纷呈的“科介”，浓缩成“自意”、“亥”三个字，出现在传统抄本之中。而卷帙浩繁，则是与挂“簿”演出的传统制例相悖的。

上述所论及的泉州傀儡戏传统剧目的三种主要艺术特点，在国内古老剧种中并不多见。无论是“三合”的舞台处理、人物的类型配对或“自意”、“亥”，都非元源之水，无本之木，都与宋元南戏的古老艺术形态貌符神合。都可视为宋元南戏古老艺术形态的罕见遗存。

[注释]

① 此段文字为《织锦回文·〈歇店坐店〉》的演出实况记录。该实况据已故傀儡戏演师杨度先生口述本排演。而在抄本中，大段“插科”只以“各亥”、“坐亥”标注。

② 吕文俊先生《泉州提红木偶艺术初析》一文，原载泉州地方戏曲研究社所编“内部刊物”《泉州地方戏曲》第二期。

第四章 传统音乐唱腔

泉州傀儡戏的传统音乐唱腔，民间素来称为“傀儡调”。从全国范围看，各地传统傀儡戏种，大多采用当地主要戏曲声腔。（李昌敏在《湖南木偶戏》指出“就现在全国木偶戏而

言，可演唱的剧种虽然繁多，但皆以本地剧种为强本。如陕西为秦腔木偶戏，广东为粤剧木偶戏，四川为川剧木偶戏，湖南为湘剧木偶戏。”）惟独泉州傀儡戏，拥有自己剧种音乐“傀儡调”。长期以来，“傀儡调”广被本地高甲戏、打城戏等后起戏曲剧种所吸收。至于泉南一带的布袋戏（即“掌中班”），则全盘采用“傀儡调”及其打击乐器。甚至在民俗活动中，道士设坛做醮，也多演唱“傀儡调”。更可贵者，在明代万历年间，已有傀儡戏“落笼簿”《五马破曹》、《仁贵征东》等戏文的多支曲文曲调，作为弦管（今称南音）“锦曲”流传。（龙彼得《明刊闽南戏曲弦管选本三种》）。

非是傀儡戏采用本地主要戏曲声腔，反是同一地域的多数戏曲剧种全盘采用或大量吸收“傀儡调”作为基本声腔，这从全国范围看都是一种非常独特的现象，它显示泉州傀儡戏作为古老剧种具有重要而特殊的历史地位和作用。同时，也说明“傀儡调”音乐唱腔，具有丰富的表现力和深远的影响力。

第一节 “傀儡调”

“傀儡调”究竟发生于何时？渊源何在？是土生土长于闽南？抑或是傀儡戏入闽早期从北方移入？目前尚难考证。但据其现存状态看，传统“傀儡调”与梨园戏音乐都属于以泉州方言为标准音的泉腔弦管体系，是泉州弦管音乐系统的重要宝库之一。著名梨园戏音乐家王爱群先生在其遗著《续论泉腔》中论及梨园戏与傀儡戏唱腔的相互关系时指出，泉州傀儡戏唱腔属弦管系统，“不管在唱腔的管门系属（即那些曲牌是属于某一管门的）、旋律特点、节奏特点、曲牌名等方面都是相同的”（《泉州地方戏曲》第二期）。

不过，“傀儡调”同梨园戏传统唱腔比照，则显然是北曲较多、联套较少，旋律曲调平直而失于装饰，独具刚健、高亢、雄浑、粗犷的艺术特色。部分专家学者认为，“傀儡调”具有明显的“高腔”特征。

传统“傀儡调”属曲牌体音乐，目前已经整理、出版 300 余支曲牌（谱例）^①。这些曲牌，可以归纳为五种节拍类型：

- (一)慢（散板）。
- (二)七撩（8/4），每小节一拍七撩。
- (三)三撩（4/4），每小节一拍三撩。
- (四)一二（2/4），每小节一拍一撩。
- (五)叠拍（1/4），每小节一拍，撩拍相叠。

“傀儡调”的节拍，自古称为“撩拍”。唐段安节《乐府杂录》“羯鼓”条云：“咸通中有王文举，尤妙。弄三杖打撩，万无一失……”可见，“傀儡调”的撩拍概念，出源甚古。

“傀儡调”基本保留了宋元南戏音乐构成的一些主要特征。其中很多曲牌的首尾，都由

“引子”和“尾声”组成。“引子”又称“慢起”，“尾声”则称“慢煞”，皆为散板。曲牌重心乃叙事或抒情的主要部分，在表演中结合“比触”与“舞摩”，形成一种歌舞并重的表演形态。

为了适应剧情的跌宕起伏和人物的情绪变化，每种撩拍类型的部分曲牌，又都经常出现混合拍子变化。如〔锁南枝〕〔香柳娘〕〔醉扶归〕〔小桃红〕等曲牌，都是七撩过三撩，有的则接三撩“唸尾”或“谱仔”。而〔薄眉袞〕〔剔银灯〕〔麻婆子〕〔缕缕金〕等曲牌，则都是三撩过一二。

“傀儡调”也有“联套”唱法。钱南扬《戏文概编》指出：“所谓联套，就是说某一曲牌必须与其他曲牌相联成套者。”一般而言，“傀儡调”的“联套”比较简略，最复杂的“联套”也只有三支曲牌和一支“尾声”，如〔步步娇〕过〔园林好〕〔五供养〕过〔尾声〕。多数的“联套”都由二支曲牌和一支“尾声”组成，最常见的“联套”是〔一封书〕过〔胜葫芦〕过〔尾声〕，〔千秋岁〕过〔浆水令〕过〔尾声〕，〔驻马听〕过〔扑灯蛾〕过〔尾声〕等。

“傀儡调”的“生、旦”与“北（净）、杂”，各依行当不同，在曲牌使用上也有大致分野，即有所谓“粗细”区别。“生、旦”所用曲牌的旋律曲调，清丽柔远，字少腔缓；而“北（净）、杂”所用曲牌的旋律曲调，高亢粗犷，字多腔急。尽管如此，还有相当数量的曲牌曲调，介于粗细之间，每种行当脚色，皆可使用。

在“傀儡调”中，虽无“专用曲牌”的具体称谓，却有“专用”性质的曲牌存在，也即那些不能与其他曲牌联缀成套而只能由其本身叠用若干支曲文的曲牌。演唱叠用曲文，其性质就是重复“前调”。此类曲牌，占有相当数量。而作为“联套”的曲牌，又都可以作为专用性质的曲牌使用。

过去，曾经听到前辈演师谈起，相传古代“傀儡调”具有两个演唱特点：一是“开嘴管”，二是“干唱”。后来使用唸仔伴奏，这才结束“开嘴管”和“干唱”的历史。因为有此传闻，所以有人认为，早期“傀儡调”的演唱形式是“干唱”，而且采用“开嘴管”。

“干唱”比较容易理解，就是只以锣鼓而没有管弦乐器伴奏的演唱。而所谓的“开嘴管”，确切含义也是不依乐器，只任演师开口定管，确定音高。

看来，对于此类古代传闻，很有必要进行认真分析。如果早期“傀儡调”全部采用“开嘴管”进行“干唱”，等于承认“傀儡调”自古便无管门系属存在。而无管门系属，并不符合泉州傀儡传统音乐的实际情况。演师随心所欲开口定管，需要两个基本前提：一是不拘宫调，二是名副其实的单独“干唱”。

看来，这一问题只能从宋元南戏演唱特点入手，才能找到正确答案。前面提到使用“开嘴管”的两个基本前提，恰恰都是宋元南戏“引子”的演唱特点。钱南扬《戏文概论》指出：“引子一般都是干唱，不用笛和。因为不用笛和，所以不拘宫调。”南戏音乐的“引子”（散板），一般是在脚色上场时使用；但脚色上场，又未必一定使用“引子”，在某些情况下，也允许以“过曲”（指不能联套的具有专用性质的曲牌）代替“引子”，故也可以不拘宫调或不分南北而采用“干唱”形式。因此，只能认为“傀儡调”早期所存在的使用“开嘴管”的“干

唱”，实际只是南戏脚色上场演唱“引子”或“过曲”的一种遗存，且只是在特定范围内所采用的一种特定的演唱形式，并非指所有“傀儡调”都可以不拘官调使用“开嘴管”进行“干唱”。例如，“落笼簿”《织锦回文》首出，窦滔（生）上场所唱的“引子”是[正慢]（散板），而苏若兰（旦）上场所唱的则是属于北曲的[西地锦]。这在早期的原始演出形态中，“头出生”、“二出旦”所演唱的二支“引子”，完全符合“开嘴管”的“不拘官调、不分南北”进行“干唱”的格局。由此可见，“开嘴管”完全是由南戏“干唱”引子或以“过曲”代替引子而遗存下来的一种在特定范围内演唱的形式。因此，很难以偏概全地断言早期“傀儡调”的演唱形式全都属于使用“开嘴管”而不加管弦伴奏的“干唱”。

除此而外，在“傀儡调”中，还有大量曲牌存有各种不同调式、调性的“序头”（乐曲过门）和犯调（转调），这都足以反证“开嘴管”和“干唱”这些南戏演唱特点在“傀儡调”中的遗存情况及其所具的特定范围。因此，认为早期“傀儡调”全部都是“干唱”的论点，显然不足为训。

大量采用“帮腔”，也是“傀儡调”的一大特色。所谓“帮腔”，即演师每唱几句或一段曲文时，便由后台帮唱，这种帮唱过去并不叫做“帮腔”，而是称作“和唱”。其中，最有特色的几种形式是：

（一）全曲首尾及每句曲文末尾都使用“帮腔”，如[洞仙歌][兆志岁]等。最典型的，当推三撩的[兆志岁]：

兆 志 岁

1 = E 4/4（三撩） 《三藏取经过无船江》

（唐三藏唱） 蔡俊抄记录

谱例一（另附）

全曲末尾，就结束在“南无阿弥陀佛”的“和唱”之中。

（二）全曲末尾都带“嘞哩唵”，俗谓“唵尾”。“嘞哩唵”，自古称作“栞旦”，故“唵尾”也叫做“栞旦尾”。“唵尾”帮腔的曲牌，既有慢词，也有过曲，并且包括多种撩拍类型，曲调自然也各不相同。如慢词中的[临江山][得胜慢][圣潮慢][连环慢][贺圣朝慢][正慢]等，三撩的[卖粉郎][倒拖船][八声甘州歌]等，七撩的[蔷薇花][铎锹儿]等，以及七撩过三撩的[带花回][小桃红][醉扶归]等，三撩过一二的[雁过滩][鸟猴悲][袞]等等，不胜枚举。例如，慢词[贺圣朝慢]的“唵尾”帮腔为：

谱例二（另附）

慢词“唵尾”，大抵皆非散板，一般都是三撩（4/4）或一二（2/4）的撩拍类型。
三撩的[卖粉郎]“唵尾”则为：

谱例三（另附）

再看七撩〔一江风〕的“唵尾”帮腔，又是另外一种样式：

谱例四（另附）

就“唵尾”本身的节拍类型而言，也极富于变化，既有三撩（3/4）的，也有一二（2/4）的或叠拍的。例如：

薄 媚 滚

谱例五（另附）

最后，再看《大出苏》“辞神”时相公爷所唱一支曲文的叠拍（1/4）“唵尾”：

谱例六（另附）

上述所引例曲，只是一小部分曲牌和若干撩拍类型的“唵尾”而已。这些谱例，远远无法概括“傀儡调”使用“唵尾”的全部特色，只能说是以斑窥豹。在“傀儡调”中，绝大多数“唵尾”，虽然在结构上并不属于“尾声”范畴，但又似乎可以作为该支曲牌的“尾声”看待。

（三）还有个别曲牌的“帮腔”部分，显然是由“唵尾”变体而成。如[摇船歌]和[金钱花]的“咳啰嘛”，[三仙桥]的“弄唵柳”，以及[寡北]的“哩唵嗨”，或“啰嗨花”之类。从中可以看出“傀儡调”对于民间音乐成分进行融汇和吸收的一些痕迹。

传统唱腔“傀儡调”，在弦管（今称南音）音乐体系中占有重要历史地位。傀儡戏传统音乐的多样化和丰富性，也是同一地域的其他古老剧种所难以比拟的。

由于傀儡戏演出题材以历代君臣将相故事为主，主要表现历史人物的风云际会，因此在旋律曲调上便以高亢、刚健见长，其中尤以[西两地锦][出坠子][剔银灯][地锦裆]等曲牌的运用，更能突出反映傀儡戏演出中的雄浑、粗犷格调。

傀儡戏作为一种古代宗教戏具，数百年间，它与佛、道的世俗化仪式结下不解之缘。宗教仪式音乐，自然也就成为“傀儡调”的一个重要组成部分。特别是全簿《目连救母》所采用的直接从佛教的诵经、唱赞中吸收来的曲调和唱诵，为[三稽首][南海赞]以及“金刚经”、“波罗蜜多心经”等，成为“傀儡调”中很世俗化和生活化的音乐源流之一种。

从对“傀儡调”音乐成分的剖析中，不能不注意到傀儡戏与明代外来“官话”系统的戏剧(班)所产生的一种不容忽视的联系。现在，虽然没有载籍依据可以描述数百年前闽南“白话”戏剧与外来“官话”戏剧发生直接或间接联系的任何具体细节，但是在傀儡戏“落笼簿”《岳侯征金》中，分明存有〈疯僧扫秦〉这么一个完全出自“官话”系统的戏出；在“落笼簿”《仁贵征东》的〈仁贵叹〉、《洪武开天》的〈洪武叹〉以及全簿《三国》的很多戏出中，都有采用“官话”系统的曲调。此类外来“官话”系统的曲调，在“傀儡调”中，统称“北调”。个别抄本，也有称作“弋(益)调”的。“北调”在管弦音乐中属于“锦板”门类，在明代万历以前已有“锦曲”流传。而在“傀儡调”中，因操“兰青官话”演唱，故傀儡戏的“北调”或许更多地保留“官话”系统某一戏种曲调的原始韵腔。据“高功”傀儡演师王金坡生前对其传人王建生所言，“北调”是一种务必“过生人口”的曲调。也就是说，在“傀儡调”中，“北调”并非一个曲牌，每支“北调”的韵腔各不相同，必须经过“生人”(指活着的人)口授，否则便无从演唱。这一说法，基本符合“傀儡调”中所有“北调”的实际状况。可惜，上世纪60年代初期在对“傀儡调”进行抢救记录时，主要关注剧种本体性曲牌，而对属于外来的“北调”缺乏足够重视，抢救记录工作有所疏漏，今天已经难以钩沉“北调”的全貌了，虽然多数“北调”已经失传，但作为傀儡戏传统音乐唱腔多样化和丰富性的一种历史遗迹，还应予以重视。

关于“傀儡调”，最后想谈及的是“合”的形式问题。“傀儡调”中的很多曲牌，迄今仍完整地保留了“合”这样一种十分古老的结构形式。“合”，傀儡演师习惯称作“合句”。“合句”者，即“合”的旋律乐句。在一些“落笼簿”中，也有全本都写作“合唱”的，也有全本都写作“介”的。不管写法和说法有何不同，但都是“合”。

“合”的形式是宋元南戏艺术形态研究领域早有“定论”的问题。一般戏史论者都以为“合”是“一唱众和”的“帮腔”或“帮合同唱”，所以是一个演唱形式问题。根据传统傀儡戏的演出实践，“合”非指“合唱”，而是某些曲牌的一个结构形式。对此，黄少龙在《略谈南曲戏文中“合”的形式问题》的专文中曾指出：

从泉州傀儡音乐中可以看到，几乎所有曲文后段末尾注“合”的音乐曲牌，在曲调构成上，都表现出一种规律化的、双段体的结构性特点。也就是说，每支此类曲牌的曲调形式，都以“合”为分界点，分成前后两段。前段与后段，又分别由两种旋律特点截然不同或大异其趣的曲调形式所构成……此类曲牌的前段曲调，一般没有曲折迂回的旋律，也缺少婉转缠绵的情致。一言以蔽之，平铺直叙而已。这种曲调的旋律状态，最适宜于叙述，因而在演唱

上可以不断重复前调而连续叠唱。这一表现特点，在听觉上都是缺乏终止感的。因此，“合”变成该支曲牌转折进入收煞状态的一个标志性符号。当进入“合”这一分界点时，该支曲牌后段的曲调形式，在旋律构成上，有的甚至连同节拍类型，倏然发生突变，曲调出现转折，并且渐次趋于收煞直至终止。一个“合”字，把整支曲牌分割成为前后两段旋律状态截然不同的曲调形式。几乎所有此类曲牌，莫不如此，概无例外^②。

关于“合”的形式问题，因为涉及宋元南戏音乐形态研究的学术领域，还有诸多难点，尚有待于戏史论者的深入探讨。

[注释]

①参见《泉州传统戏曲丛书》第15卷：“傀儡戏音乐曲牌”，中国戏剧出版社，2000年4月版。

②黄少龙《略谈南曲戏文中“合”的形式问题》一文，载于泉州地方戏曲研究社编《两岸论弦管》一书，P.294，中国戏剧出版社，2006年9月版。

第二节 曲牌

“傀儡调”为曲牌体音乐，每支曲牌，都有固定的旋律曲调。有的曲牌，甚至有多种旋律变体。如[寡叠][寡北][三稽首][五供养]等。有的曲牌，名称相同，却有不同撩拍类型，如[好姐姐][倒拖船]等。另外，通过“增损旧腔，转入新调”的曲牌也占相当数量。有些曲牌，未必官调相犯，往往集合数曲的典型乐句而成，这就是所谓“集曲”即在几个同一官调或滚门系属而不同曲牌的曲调之间，各取一至若干典型乐句，重新组成一支曲牌，如[扑灯蛾犯]，即由[扑灯蛾][双鸂鶒]集曲而成；[三遇犯]则由[福马郎][四腔锦][水车歌]集曲而成，等等。

今把经过蔡俊抄先生记录、整理的“傀儡调”传统曲牌(谱例)，按照撩拍类型，抄录于下。属于慢(散板)的曲牌是：

[赚][怨][正慢][北慢][大山慢][吟诗慢][贤后慢][连环慢][连理慢][得胜慢][湘子慢][粉蝶儿][临江仙][哭断肠][金蕉叶慢][贺圣朝慢][破阵子慢][虞美人慢][圣潮慢]。

上述19支曲牌皆为慢词，以散板形式演唱，可以用作脚色上场之“引子”者，如[正慢][大山慢][破阵子慢]等。其中多数慢词也经常不作“引子”而穿插在剧情悲哀或人物愤恨之时演唱，如[赚][怨]。使用(赚)(怨)二支曲牌，可以根据剧情和表演需要，适当增句或减句。当然，并非每个脚色上场都唱“引子”，有时可以使用如[出坠子][西地锦]等专用曲牌或“出白”、“坐白”等类韵文代替“引子”。这些宋元南戏的传统演唱特点，在泉州傀儡戏中都被完整保存下来。

属于七撩(8/4)的曲牌是:

〔一盆花〕〔四朝元〕〔忆多娇〕〔下山虎〕〔大圣乐〕〔大坐黑麻序〕〔月眉序〕〔太平歌〕〔青牌歌〕〔青衲袄〕〔生地狱〕〔死地狱〕〔望吾乡〕〔望孤儿〕〔皂罗袍〕〔销金帐〕〔集贤宾〕〔森森树〕〔桂枝香〕〔锁南枝〕〔孩儿犯〕〔泣颜回〕〔渔父第一〕〔北江儿水〕〔叠字风入松〕〔风云会醉仙子〕〔两休休〕〔四换头〕〔五更子〕〔出坠子〕〔催拍子〕〔金瓶儿〕〔罗带儿〕〔好孩儿〕〔耍孩儿〕〔红衫儿〕〔月儿高〕〔雁儿落〕〔赛红娘〕〔青衲袄〕〔香柳娘〕〔绣停针〕〔园林好〕〔李子花〕〔普天乐〕〔步步娇〕〔眉娇序〕〔黑麻序〕〔念奴娇序〕〔红衲袄〕〔大坐红衲袄〕〔忒忒令〕〔宜春令〕〔得胜令〕〔驻云飞〕〔驻马听〕〔叠字驻马听〕〔降黄龙滚〕〔一江风〕〔小桃红〕〔醉扶归〕〔皂罗袍〕〔步步娇〕〔孝顺歌〕〔铎儿〕〔北铎儿〕〔山坡里羊〕〔啄木儿〕〔黄莺儿〕〔北上小楼〕〔甘州歌〕〔渔家傲〕〔误佳期〕〔锦缠道〕〔蔷薇花〕〔带花回〕〔叠字普天乐〕等。

上述曲牌,除七撩外,有些是“七撩慢起”、“七撩过三撩”、“七撩过一二”等混合撩拍类型。此类曲牌在撩拍结合方式上都是先缓后急,故演唱时,基本近于联套,前者宜缓,后者宜急。

属于三撩(4/4)的曲牌是:

〔三遇犯〕〔八金刚〕〔兆志岁〕〔太师引〕〔相思引〕(共二调)〔抛盛引〕〔抛盛〕〔偈赞〕〔献花〕〔雁影〕〔潮调〕^①〔鱼儿〕〔鱼儿犯〕〔扑灯蛾犯〕〔滚〕(共五调)〔光光乍〕〔节节高〕〔月儿高〕〔柳梢春〕〔金乌操〕(共二调)〔锦衣香〕〔红绣鞋〕〔红芍药〕〔舞霓裳〕〔福马郎〕〔卖粉郎〕〔沙淘金〕〔照山泉〕〔倒拖船〕(共三调)〔摇船歌〕〔金钱经〕〔梁州令〕〔绵答絮〕〔雁过滩〕〔玉抱肚〕〔拆字玉抱肚〕〔西地锦〕〔童调剔地锦〕〔童调剔银灯〕〔北青阳〕〔北下山虎〕〔三仙桥〕〔八声甘州歌〕〔大真言〕〔抛盛慢〕〔金乌噪〕〔锦板〕〔琴韵〕〔流水下滩〕〔北一封书〕〔北驻云飞〕(共二调)〔北驻马听〕〔双鸂鶒〕〔倒拖船〕〔五供养〕〔大河蟹〕〔水车歌〕〔洞仙歌〕〔女冠子〕〔金莲子〕〔麻婆子〕〔金钱花〕(共二调)〔赏官花〕〔摊破石榴花〕〔真旗儿〕〔彩旗儿〕〔鱼儿〕〔川拔棹〕〔刘拔帽〕〔玉交枝〕〔寄生草〕(共二调)〔长夜月〕〔好姐姐〕〔红绣鞋〕〔剔银灯〕(共二调)〔青牌令〕〔浆水令〕〔大坐浆水令〕〔扑灯蛾〕(共二调)〔扑灯蛾滚〕〔薄眉滚〕(共五调)〔短滚〕〔滚〕〔南海赞〕〔缕缕金〕(共二调)〔胜葫芦〕〔北胜葫芦〕〔万年欢〕〔锦板〕〔滴溜子〕(共二调)〔画眉衮〕〔满江红〕(共二调)〔寡北〕〔北鸟猿餐〕〔十八春〕〔鸟猿悲〕〔北耍孩儿〕〔相思引犯〕〔北四朝元〕。

上述所引曲牌,除三撩外,还有“三撩慢起”、“三撩过一二”、“三撩过一二、叠拍”等多种混合撩拍类型。其中的〔北驻云飞〕〔剔银灯〕〔薄眉滚〕〔寡北〕等,皆有二种或二种以上曲调,在不同的戏出中,唱法皆有所不同。

属于一二撩拍(3/4)的曲牌是:

〔三稽首〕〔四边静〕〔四腔锦〕〔四季花〕〔五方旗〕〔五供养〕〔五更子〕〔叠字五更子〕〔叠字胜葫芦〕〔千里急〕〔大趯鼓〕〔古月令〕〔番鼓令〕〔包子令〕〔浆水令〕〔绕绕令〕〔夜

夜月〕〔缕缕金〕〔鱼儿〕〔青草〕〔北调〕〔北叠〕(共二调)〔紧叠〕〔寡叠〕(共三调)〔抛盛叠〕〔翁姨叠〕〔舞猿餐叠〕〔寡北〕〔尾声〕〔金钱花〕〔巢梨花〕〔柳梢青〕〔雀踏枝〕〔玉交枝〕〔风检才〕〔笑和尚〕〔剔银灯〕〔女冠子〕〔生地狱〕〔真旗儿〕〔铎锹儿〕〔出坠子〕〔好姐姐〕〔太平歌〕〔牧牛歌〕〔地锦裆〕〔北地锦裆〕〔曲仔〕(共七调)〔唱诵〕(共二调)〔双闺叠〕〔四边静〕〔倒拖船〕〔北鸟猿悲〕〔滚〕〔锦板〕〔北地锦裆〕(共九调)〔锁南枝〕等。

一二撩拍的曲牌，很多都与三撩或七撩的曲牌同名，只是撩拍类型有所改变而已。由于一二撩拍曲牌的旋律曲调比较急促，都为一气呵成，除〔包子令〕等极少数曲牌外，一般少有末尾几句含“合”的曲牌。

属于叠拍(1/4)的曲牌是：

〔大 栾 旦〕〔栾 旦〕〔北调〕〔念咒〕。

在为数不少的“北调”中，除个别偶有叠拍类型外，其他皆为三撩或三撩过一二的撩拍类型。

以上所列近 300 支曲牌，绝大多数皆是“傀儡调”本体性曲牌。即使与同一地域的其他古老剧种的同名曲牌比照，在旋律曲调、撩拍类型上也有很大差异。这些曲牌，经过蔡俊抄先生数十年精心记录、整理，全部曲调旋律都已得到抢救，得以长久保存。不过，由于星移斗转，人亡艺绝，仍有为数不少的曲牌失传，这是十分可惜而又无可奈何的事。

〔注释〕

①该支潮调“正更深”，龙彼得辑《明刊闽南戏曲弦管选本三种》之“新刻增补戏队锦曲大全满天春”上栏刊载，曲牌题作〔大趺鼓〕。

第三节 主要古乐器

在“四美班”时代，泉州傀儡戏所使用的古乐器，主要有唢仔(小唢呐，亦称“南唢”)、南鼓、钲、锣、锣仔、拍、南锣、铜钹等几种。直至“五名家”时，才又增加箫、二弦、三弦等管弦乐器和响盏、小叫等打击乐器。

(一) 唢仔

唢仔，疑即古之“哀笳”。因为，“唢仔”与“哀笳”，不但在型制上十分相似，而且两者的泉州方言读音也极相近。

唢仔是演唱“傀儡调”的主要伴奏乐器，音调响亮、尖细而悠远。唐《乐府杂录》“鼓吹部”云：“乐用……哀笳，以羊角为管，芦为头也。”唢仔，显系哀笳遗制。旧时所用唢仔，芦头、木管、铜喇叭；木管首尾，以铜箍饰，系以细环铜链，停奏之时，可悬挂于手肘或臂

弯处。

从泉州傀儡戏今存曲牌的结构形式和演出实践分析，多数曲牌都有“序头”（过门），乐曲进行之中偶有“间奏”，联套之中又经常出现音调相犯（转调），傀儡戏传统音乐唱腔的这些结构性特点的遗存，倘若没有欢奏乐器参与伴唱，显然是难以想像的。

（二）南 鼓

正如北曲的“羯鼓”一样，南鼓则是节制傀儡音乐节拍的主要打击乐器，数百年来，都被尊为“万军主帅”，即“其众乐之节奏也”（唐《乐府杂录·鼓》）。

泉州傀儡戏的南鼓，打击技法颇为奇特：演奏之时，鼓师的左脚板置于鼓面上，边击打边移动和挤压鼓面，这样可以奏出丰富多彩的音调，故今人亦称为“压脚鼓”。这种“压脚鼓”的演奏形式，包括鼓帮套数，几乎与梨园戏的完全相同，但比梨园戏更为丰富而精细，疑与莆仙戏“石狮”镇鼓形式同出一源。叶明生先生认为：“泉州木偶戏和梨园戏所保留的一足置鼓上的伴奏形式，决非一般的伎艺传统。其源头当出自鼓神——‘夔，状如鼓一足’的传说。这一习俗可以看作是古代‘鼓神’（乐神）崇拜意识的遗传……”^①这是很有创见的。傀儡戏南鼓的打击套数称为“鼓帮”，名目颇繁，有“官鼓”、“素鼓”、“一条鞭”、“三脚鼓”等多种。每一套数的“鼓帮”，在具体打击技法上，又有几种较细的类，如“官鼓”就有“大帮官鼓”和“慢帮官鼓”之分。乐曲的“起”（开始）、“落”（转折）、“煞”（结束）处理，更有严格成法。尤其是“起鼓”的鼓点，欲谓“鼓关”，十分严谨，绝对不能含混。不同撩拍类型的“鼓关”，鼓点完全不同。不过，乐曲进行中间，鼓点轻重、缓急、强弱、高低的千变万化，则除遵循本帮鼓点的基本成规外，鼓师一般可以根据剧情的气氛灵活掌握。在通常情况下，演师演唱的速度、力度和节奏的具体变化，基本都要受制于南鼓。

（三）钲、锣

钲与锣合称“钲锣”。这是两面直径约为30-32cm而音调相近、音色相异的铜制打击乐器。钲槌为一长约30cm、直径约2.5cm的圆柱形木棍，而锣槌则为一块长度与钲槌相仿的扁体木板，各以细绳系于悬挂钲、锣的架上，垂在钲、锣之下。唐《乐府杂录》“鼓吹部”载：“……鹵簿、钲、鼓及角。”可见，钲在唐时已是配合“鼓吹”演奏的乐器了。清姚燮《今乐考证》引《宣政杂录》云：“钲即铎，形圆，如铜锣。宋志曰：‘钲，如大铜叠，南蛮之器也。’”同书又引《通鉴音释》曰：“今之铜锣，是其遗制。”

傀儡戏钲、锣演奏的合而为一，显系古代定制。从外形特征看，钲与锣虽然都是“形圆”、“如大铜叠”，但钲的正中有一直径约9cm的半球突出部，而锣则无。

在傀儡戏音乐中，钲、锣配合南鼓使用，双槌齐下，同时击打。击打轻重，视鼓点缓急、强弱而定。钲、锣配合南鼓演奏，通常称“钲锣帮”，一般用于“生”、“旦”、“北”（净）行

人物的上场伴奏或用在剧情跌宕、情绪激昂之处，并常用在气氛紧张、热烈的过曲间奏。

(四) 锣仔、拍

锣仔，亦称小锣。但古代演师的行业隐语，却称其为“口了”（泉方言白读音近 kaō li áo）“口了”乃“古子”的略笔，而“古子”则为“鼓仔”的泉州方言文读音。打鼓叫做“挝口”，至今仍沿用之。由此可知，锣仔古称“鼓仔”，也就是小鼓，当与南鼓（大鼓）对应而言。

锣仔古称小鼓，还有一证，这就是傀儡戏最古老的宗教仪式排场所演的《大出苏》在相公爷“踏棚”时所唱的一段曲文：

[地锦裆] ……忽听见彩屏内如大鼓，又听彩屏内如小鼓。大鼓邀小鼓，小鼓邀大鼓，打得叮当响叮当……

显然，“大鼓”当指南鼓，而“小鼓”则指今之锣仔。否则，何以使用撞击铜器所发出“叮当响叮当”这样的象声词呢？可见，今之锣仔，古称“小鼓”也。

锣仔是一面直径为 12.5cm 的小铜鼓，因其型制相似铜锣，所以近代始有今称。锣仔历来都是置于由竹篾编成且用两条细牛筋交叉悬为底部的圆箍之上。演奏时，乐师左手执拍，在腿上击节，右手执槌击打锣仔。

拍，由五块荔木板组成，上下两板稍厚，并呈弧状，后端穿孔，以线叠连，乃是节制“傀儡调”撩拍的主要乐器。

青木正儿《南北戏曲渊源考》称：“南曲主乐是鼓及拍板，以制曲的缓急。”泉州傀儡音乐的鼓与拍，也是制曲缓急的主乐，反映了南戏音乐的一些共同演奏特征。

明王骥德《曲律》云：“古无拍。魏、晋之代，有宋纤者，善击节，始制为板。古用九板，今六板，或五板……”自古以来，傀儡戏的拍，皆用五板，而且是击节计撩的唯一乐器。拍的计撩方式，按照不同撩拍类型而有不同的击打方法（0 为击拍，X 为计撩）：

七撩（8/4）| 0XXXXX000| 0XXXXX000| ……

三撩（4/4）| 0X00| 0X00| 0X00| ……

一二（2/4）| 0X| 0X| 0X| ……

叠拍（1/4）| 0| 0| 0| ……

慢（散板）每音击拍，延长音则用由缓而急的滚拍。

在演出中，锣仔与拍配合使用，故称“锣仔、拍”，谓其不可分也。“锣仔、拍”又经常用于配合南鼓的“素鼓”套数，并在脚色道白中，用作“明句读”的“点鼓”。“杂”行脚色上、下场的快慢缓急，也主要由“锣仔、拍”配合鼓点加以节制。此外，锣仔又以击槌技法配合滚拍，以表现人物的激动、紧张、愤恨等情绪，形成一种独具特色的表现力。

（五）南锣与铜钹

南锣直径约近40cm，音调略低钲锣，经常配合铜钹使用于“大帮官鼓”或“慢帮官鼓”，如“三通”等，间或伴奏“点绛”等鼓吹乐谱，主要用于表现位高权重的文臣武将的显赫威仪。

以上所述，大抵只是传统“傀儡调”的一般遗存状况。数十年间，对于泉州傀儡戏音乐宝库的挖掘，大约仅停留在抢救、整理和保存的阶段。尽管如此，这已经是异常地难能可贵了。为了尽可能地保留这些原始形态的“田野资料”，如蔡俊抄先生这样的热心人，甚至不惜耗费自己生命中最可宝贵的时光，默默无闻，从一些古稀之年的演师、乐师口中，精心记录了300余支传统曲牌的唱腔谱例。这种抢救传统文化的自觉行为，令人肃然起敬。至于数百年间，泉州“傀儡调”如何伴随民间傀儡班社的演出活动，在海峡两岸闽南语系地区广为流传的情况及其在弦管音乐体系中的历史地位，则几乎无人进行深入调查和探索。可以坚信，将来的人类学、社会学、民间戏剧学的研究者们，一定能够从泉州傀儡传统音乐中，找到另外一把开启弦管音乐宝藏的锁匙。

[注释]

①参见叶明生《一把打开戏神田公迷宫的钥匙》，载于施子清、朱展华等编的《南戏遗响》一书，P195，中国戏剧出版社，1991年2月版。

第五章 传统傀儡造型

傀儡是“刻木像人”（清沈鸿儒《晋水常谈录》）的造型艺术。与杖头傀儡、掌中傀儡等傀儡品种相比较，悬丝傀儡的造型最为完整。而相较于其它地区现存的悬丝傀儡戏而言，则泉州傀儡造型与制作工艺，最为精致生动、富有美感。

第一节 傀儡戏行当

泉州傀儡戏作为一种古典戏剧形式，其演出形态，几乎具有中国古典戏曲的全部表现特点和艺术特征。其中，就包括了戏剧人物类型概括的“行当化”。

泉州传统傀儡戏，分为“生、旦、北、杂”四大行当。这种以“四美”为核心的艺术

规制，最迟当形成于明代。“四美”之中，每位演师皆无例外地隶属于某一行当，除“过角”外，一般是表演自己所属行当的角色。

傀儡戏的“生、旦、北、杂”，从名目看，实与元代杂剧“末、旦、净、丑”的脚色分类相似。元代杂剧的“末”，系指“当场男子”。正末，即为南戏中的“生”。“北”，指净行角色。唯傀儡戏脚色，历来无“丑”之称，而是统名以“杂”。所谓“杂”者，俗谓“杂碎”，名色繁多，实际上包括了古南戏中称作“傅粉墨者”，即今称为“副净”的诸多名色，如红猴、乌阔、斜目等。这些傀儡名色于表演上最善戏谑，其所出语，务求诙谐，实即“供笑献陷者也”（《太和正音谱》）。究其本源，皆系南戏文、元杂剧中“插科打诨”的“净丑”之属。故傀儡戏的“杂”，实际包括了专擅“科诨”的“净丑”之类。

第二节 傀儡名色

按照传统傀儡戏行当分类，各行当所属的傀儡名色分别是：

（生）素生、红生、白甲生、须文、黻文、武须生、老外、村公（武老外）；

（旦）乌帔、红帔、白绫、兰素、老夫、花童；

（北）乌北、红北、白奸、黻奸、黻北（红北又一种）、短须奸、文奸、乌大花、红大花、青大花、乌花仔、红花仔、青花仔（以上6种花脸，据传为清代道光前后逐渐增加的面谱）、五方鬼（俗称“五魁”，分为黄、红、青、皂、白五色）；

（杂）红猴、笑生（俗谓“笑首”）、散头、贼仔、乌阔、白阔、斜目、陷仔（陷胛）、缺仔（缺嘴）、却老。

“四美班”时代，每一傀儡班社，都固定有包括戏神田都元帅（相公爷）、花童、青魁三个崇祀神像在內的36尊传统傀儡。绝大多数“生”、“旦”、“北”行的傀儡，其傀儡头都可以在“扮角”时进行调换；而“杂”行的各种名色，多数皆系社会低层的平民百姓，地位卑贱，服装样式较为简陋，傀儡头一般不作调换。由于傀儡可以“脱头”调换，每一班社的傀儡头数目，大多不止36个。超出的傀儡头，多数为特定形象的备用。而傀儡身躯，则以36尊为限。

36尊传统傀儡，除“杂”行傀儡多以头像特征命名外，凡属“生”、“旦”、“北”的传统傀儡名色，至少有一半以上是按服装颜色或款式命名。更准确的，则把服装颜色、款式与头像的行当归属结合起来命名，如“白甲生”、“开台文”等。

今据已故老演师吕赞成生前所提供的资料，把古代“八卦棚”上按固定位置所悬挂的36尊传统傀儡记述于下：

悬挂于“八卦棚”后竿者

.....

黥红乌武红乌青相花红老龙开黥胡村
北大公通台

北仔仔关北北魁爷童文外文文文文公

∩∩∩∩∩∩∩	∩∩∩∩∩∩∩
绿红乌绿红乌	红绿黄蓝乌短黄
官	官 开开褂素
角甲甲甲通通	角通通台台袍衣
∩∩∩∩∩∩∩	∩∩∩∩∩∩∩

悬挂于“八卦棚”右竿者 悬挂于“八卦棚”左竿者

.....

缺 嘴	贼 仔
陷 腑	散 头
白 阔	乌 阔

大 童 斜 目

却 老	红 猴〔短褂袍〕
老 夫	笑 生〔绿素衣〕
蓝 素	武 生〔白 甲〕
白 绫	大带生〔八卦衣〕
乌 帔	素 生〔青 衿〕
红 帔	红 生〔红官角〕

其中，笑生头“摆（装）”在短褂袍上，是为武角，当悬挂于武生（即“白甲生”）之后；若“摆（装）”在绿素衣上，则为文角，当移挂于武生（白甲生）之前。

清代道光以后，由于“笼外簿”戏文盛行，遂又陆续增加一些花脸面谱，以供调换。这些傀儡面谱是：白奸、青大花、乌大花、红大花、青花仔、乌花仔、红花仔；此外，还有文关、胡文等约 10 余个，还有《目连救母》中的一些特定傀儡，如灵官、无常等。

传统傀儡名色，历代相沿成习。“杂”行傀儡名色，多属“粗角”，非但服饰简陋，演出之前多数不必“扮角”。故其不以服装颜色、款色命名，不是没有原因的。

上述 36 尊傀儡，在“落笼簿”中扮演难于计数的剧中人物。以傀儡头面谱概括性格类型，而以冠服标志社会地位，并通过调换傀儡头来表示人物遭际的升降浮沉。这种“头变身不变”的传统“扮角”形式，应该说是颇为巧妙的。

在 36 尊传统傀儡中，每个傀儡扮演什么人物，一般都有制例可以遵循。现按过去约定俗成的“扮角”方法，把主要传统傀儡名色，作个扼要说明：

黥北 灰白须，绿官服。刚毅、勇武而有王者之相。多扮《三国》的司马懿、《临潼斗宝》的楚平王、《征取河东》的薛王等。

乌大北 简名乌北，黑须，黑蟒袍（通）。骁勇、暴烈、鲁莽、急躁，多扮《三国》

的张飞、《四将归唐》的尉迟恭、《织锦回文》的西夏王等。

红大北 简名红北，黑须，红蟒袍（通）。毒辣、凶狠的勇猛之徒，如《孙庞斗智》的庞涓、《仁贵征东》的张士贵、《楚汉争锋》的项羽等。据传，在未出现“白奸”的傀儡名色时，《三国》的曹操、《四将归唐》的李密、《洪武开天》的陈友谅等枭雄，皆以红北扮演。

武关 黑须，绿甲（或绿蟒）。威严、刚毅、勇武、沉稳，特定扮作《三国》的关云长。如不演《三国》则扮《临潼斗宝》的秦姬輦、《岳侯征金》的韩世忠等忠臣义将。

乌北仔 无须，黑甲。性格类型近于乌大北，但年轻气盛，更乖张、暴戾。常扮《三国》的张飞、周仓、魏延或《黄巢试剑》的孟绝海等血气方刚的武将。

红北仔 无须，红甲。性格类型近于红大北，但更勇猛。常扮《楚汉争锋》的项羽、《三国》的曹洪、曹仁之辈。

红文 亦称“红须文”，即“须生”。黑须，红官服。多扮敦厚、耿直的忠义之士，如《三国》的刘备、《子仪拜寿》的郭晞、《刘祯刘祥》的蒋宁等。

龙通文 须生之一种，黑须，黄色滚龙蟒袍。皆扮历代帝王，如李世民、李豫、孙权等。

开台文 须生之一种，黑须，蓝开台。一般扮作宽厚仁德的“员外”之类，如《刘祯刘祥》的刘祯、《抢卢俊义》的卢俊义、《岳侯征金》归隐田园的岳飞等。

黧文 须生另一种，灰白须，黑开台。一般扮作《三国》的甘宁、《抢卢俊义》的杨雄、《五台进香》的杨延光等。

老外 白须，绿蟒袍。皆扮德高望重而又胸怀韬略的忠臣义将，如郭子仪、杨业、伍奢等。

村公 武老外，白须，黄素衣。多扮德高声隆的老将或致仕臣僚，如《三国》的黄忠、《五台进香》的杨业、《孙庞斗智》的朱亥等。

花童 一般扮作幼童，如《五台进香》的杨宗符、《黄巢试剑》的幼年石龙（李存孝）。

大童 多扮十四、五岁少年，如杨宗保、花伟、石龙等。

红帔 正旦之一种，红帔服。多扮出身名门而又已婚的年轻妇女，如《三国》的孙夫人、《孙庞斗智》的苏夫人等。

乌帔 正旦之一种，黑帔服。年序略比红帔稍长而社会地位相近或略高，如《吕后斩韩》的吕后、《孙庞斗智》的齐国夫人、《洪武开天》的花云夫人等。

白绫 正旦之一种，白绫装。多扮少女、少妇或平民妻妾，如《三国》的春香、《织锦回文》的苏若兰、《仁贵征东》的柳三娘、《黄巢试剑》的崔淑女等。

蓝素 贴旦，蓝衣白裙，多扮仙女、女婢，如《织锦回文》的织女、《湘子成道》的仙女。

老夫 此一名色，抄本作“夫”，疑系“老夫人”之简名。承袭封诰或得道成仙的年迈妇女，如《三国》的吴国太、《五台进香》的佘太郡、《织锦回文》的常氏、《四将归唐》

的离仙老母等。

却老 地位卑下而出语诙谐的平民妇女，多扮三姑六婆之类，如《仁贵征东》的墓婆、《织锦回文》的店婆、喜婆等。

白阔 须发皆白之龙钟老汉，多扮善良、朴实而又风趣的村夫野叟，如《刘禎刘祥》的草鞋公、《楚昭复国》的楚狂、《三国》的左慈等。

乌阔 副净。面呈赭褐，黑须，黑袍。善谑，多扮师爷、都管、干办之类，如《子仪拜寿》的都管、《包拯断案》的李全、《岳侯征金》的李直等。

斜目 副净。圆眼黑须，多扮尚武脚色，如《抢卢俊义》的石秀、《织锦回文》的叻啞休、《子仪拜寿》的赵奇等。

红猴 副净。无须，短褂袍或黄蟒袍。鲁莽、凶恶而乏心计的粗鄙之徒，多扮心直口快、横冲直撞的武夫，如《黄巢试剑》的黄巢、《四将归唐》的程咬金、《四海贺寿》的雷有声等。

白甲生 即今“武小生”，着白色盔甲。多扮《三国》的赵云、《五台进香》的杨延郎、《临潼斗宝》的伍员等。

笑生 亦名“笑首”，两撮稀疏唇须，绿素衣。笑里藏奸，轻佻而善辞令的淫邪之徒，多扮《三国》的苗泽、《楚昭复国》的归道、《湘子成道》的韩旭、《织锦回文》的李豹等。

大带生 无须，八卦衣，多扮仙道或军师，如《三国》的诸葛亮、《湘子成道》的吕洞宾、《抢卢俊义》的吴用等。

素生 无须，青素衣。多扮未第书生或秀才，如《织锦回文》的窦滔、《子仪拜寿》的郑文、《仁贵征东》的薛仁贵等。

红生 亦称“官生”或“红官生”。无须，红官服。多扮状元或青年宦官，如《织锦回文》的窦滔、《子仪拜寿》的郭曙、《三国》的周瑜等。

以上为泉州传统傀儡名色及其所扮角色的简例。由于每个傀儡头都以行当归纳性格类型，故变数很少；而社会地位的变迁则所常见。因此，“头变身不变”便成为传统傀儡“扮角”的主要方法。例如，《织锦回文》的窦滔，初扮素生，状元及第以后，改扮红生，只要把素生头“摆（装）”入红官服的傀儡身躯并加戴红官帽就可以了。这种“以身换头”的“扮角”方法，可以说是中国古代傀儡艺术一种以少胜多的共同规律。正如泉南民谚所云：“三十六尊傀儡妆百万军兵。”

第三节 傀儡构造

今存中国传统傀儡戏，有悬丝、杖头、掌中、铁枝等诸多品种。各传统傀儡戏品种间，

在构造上存在很多差异。这种差异，源于各自不同的操弄方式。

泉州傀儡源于古代悬丝傀儡，故其最基本的传统结构形式与目前国内其他地方所保存的古代遗制的悬丝傀儡大同小异，即每一个悬丝傀儡，都由钩牌、悬丝、傀儡头（包括帽盔）、躯干（包括服饰）、四肢（包括鞋、靴）等部分构成。其所选用的制作材料，以竹、木、布帛为主。应该指出的是，泉州傀儡戏，历代演师在缓慢渐进的社会条件下，不囿陈规，敢于变革，不断改进而使泉州傀儡戏的傀儡构造日臻巧妙，并出现诸多迥异于其它地方傀儡戏形象构造的独特工艺和表演功能。

（一） 傀儡头

傀儡头造型是傀儡戏角色之年龄和性格特征的集中体现，也是观众审美的主要焦点。傀儡头造型的生动性与准确性程度，直接关乎傀儡戏演出艺术性与审美价值之文野优劣。因而，行内人视“头”如命，认为“傀儡造型首重在头”。

泉州傀儡头与傀儡造型、傀儡表演一样都是高度行当化的。什么样的傀儡头与什么样的服饰、盔帽、砌末搭配，适宜扮演什么样的角色，都有制可循，不容混淆。“看头扮角”是演师必学的功夫。“选头做戏”也历来为演师所重。

傀儡戏演师及观众对傀儡头的极端重视，直接促进了傀儡头雕刻工艺水平的不断提升，也催生了傀儡头雕刻名坊与名家的出现。早期泉州傀儡头像，多由民间雕刻佛像的专业作坊兼营，清代的“西来意”、“周冕号”等傀儡头雕刻名坊至今尚为业内人士和收藏界所耳熟能详，津津乐道。而偶头雕刻大师江加走的作品，更成为收藏家们争相购藏的民间工艺珍品。泉州傀儡头注重用脸部骨骼造型和肌肉的变法塑造人物性格凸显人物个性特征，造型极为生动而丰富。雕刻刀法洗炼、简洁，粉彩工艺精致细腻。形象大多雍容丰腴，气韵含蓄内敛，格调高雅，别具“唐风宋韵”。经验丰富的业内人士与收藏家，可以从一堆产自各地的傀儡头中轻易地认出哪个傀儡头出自泉州傀儡头雕刻名师之手。

清代道光年间以前的传统傀儡头像，除白奸、阎罗等个别脸谱上有少量色块勾画外，绝大多数都采用“单色平涂”的粉彩手法。

“单色平涂”极可能是宋元南戏脚色“涂面”化妆的一种遗存。王国维《古剧脚色考·余说》之三（涂面考）引《宋史·奸臣传》云：“蔡攸侍曲宴，短衣窄袖，涂抹青红，杂倡优侏儒”。显然，“擦灰抹土”、“涂抹青红”这些南戏早期最基本的化妆形式，都以“单色平涂”为主。从现存古代傀儡头像分析，乌（黑，近于褐）、红、白三色是其主要色调。如“北（净）”行的乌大北、红大北以及归入“杂”行的乌阔、白阔、红猴等，无不如此。这一现象，似可显示泉州傀儡戏与宋元南戏的另一种渊源关系。至于采用部分花脸脸谱的傀儡头粉彩，都是清道光以后的事了。

从傀儡戏审美角度看，以脸部骨骼的差异、肌肉组织的变化和“单色平涂”技法，来表现傀儡角色的年龄与性格特征，具有最大的合理性和艺术性，这是不难体会的事。

为了凸显人物表情的夸张程度或配合特殊表演的需要，泉州傀儡头也可“藏机关以中动”，使傀儡头的嘴、颊、唇、眼、耳能够随悬丝之提弄而活动。此类傀儡头具有特殊的艺术表现力，极具观赏效果。

（二）“笼腹”

泉州传统傀儡躯干，自古及今，皆称“笼腹”。

传统“笼腹”由“上腹”和“下腹”组合而成。“笼腹”包含了傀儡的胸与背、腹与腰、臀与胯等仿照人体的生理部分。这些傀儡躯体部分，旧时皆用薄竹篾片精心编织而成，状如竹笼；又“外披以文绣”（清沈鸿儒《晋水常谈录》），是为“文绣”的“内腹”，故称为“笼腹”。

传统傀儡挺胸叠腹，仪态潇洒而又雍容大度，悬挂起来，虽静止不动，却酷肖真人。首先当然得益于傀儡头的形神兼备，其次便是借助“笼腹”构造对于健美人体的逼真模仿。

“笼腹”自傀儡双肩直至臀部止，虽包括了胸、腹两腔，但构造上却只由“上腹”和“下腹”两个构件组成。这种组合形式的“笼腹”，“上腹”为傀儡的肩、胸、背，“下腹”为傀儡的臀和胯。然后，再用两块长约3寸、宽约2寸的布片，一前一后，分别把“上腹”与“下腹”连接起来。“上腹”与“下腹”的连结纽带（布片）所构成的间隔空间，即为傀儡的腹和腰了。泉州傀儡的传统“笼腹”，便以如此简化的构件，巧妙地组合成躯体。

这种传统傀儡躯体的构造方式，主要轻灵之处，都在缝接“上腹”与“下腹”而充作傀儡腹、腰部分的前后两块布片之上。请莫认为传统傀儡腹腔“空空如也”，正因如此，傀儡这才能够在某种程度上像正常生理人体那样，发挥弯曲和扭动的功能。因其腹、腰柔软而能稍微弯曲，故至少通过一定操弄手段，便可以使傀儡做到俯仰自如。

传统“笼腹”的另一个突出特点，是其形状非常接近于健美的人体曲线。整个“笼腹”的线条结构，宽窄适度，起伏有致。“上腹”形状，上宽下窄，后背扁平，前胸则略呈弧圆突起而成挺胸状。在具体制作时，当于两肩居中位置，循着后背上沿的颈椎部位，向前至胸部顶端边沿，留出一个直径约为2CM的圆口，作为“颈窝”，用以容纳傀儡头的圆锥体颈项。圆口大小，不能随心所欲，一般以傀儡头部能够灵活转动为宜。而“下腹”形状，恰与“上腹”相反，上窄下宽，前部扁平，后部略作弧状隆起，所以呈作隆臀叠腹状。具体制作之时，当在“下腹”胯部位置，装一长短、厚薄适中的横杠，俗称“脚桥”，以作系接腿脚之用。更古老的“下腹”，则仅是一个高约寸许的竹编圆箍，直径与“上腹”下部均等，用作“脚桥”的横杠即装置于圆箍底部。

“笼腹”制成以后，为了经久耐用，同时也为避免磨损服装，外表一般都用麻纱布或碎布片贴紧缝制起来。最后，当在“上腹”的“颈窝”两侧边沿的对称位置，各用纱线严实穿牢，打上两个长约2CM、称为“兔耳”的钮扣，作为系结傀儡头钉线的接口。两个“兔耳”的位置选择，直接关系傀儡躯体的平衡与稳定。所以，选点一定要准确，务求均衡和对称。

目前，国内其他地区的传统傀儡，虽然同样采用薄竹篾片所编制的类似“笼腹”的傀儡躯干，但在具体构造上却存在一些差异。最大的差异在于“笼腹”从胸、背到臀、胯部位成直筒状连成一体，胸、腹不分，尤其腹腔部位，几乎不作任何特殊处理。这样，傀儡腰部也就僵直，无法弯曲或扭动。例如，台湾北部的宜兰傀儡，据称传自大陆闽西上杭或闽南漳浦一带。观其傀儡构造，除丑角使用近于泉州傀儡的传统“笼腹”结构外，绝大多数傀儡则都胸、臀一体，没有“上腹”与“下腹”的组合装置。

泉州传统傀儡在“生、旦、北（净）、杂”四大行当中的所有傀儡，都无例外地使用组合“笼腹”。其形状及其组合形式，几无区别。不同之处，只是的规格大小。因为，泉州傀儡的身高、身量和体型，必须依据不同行当和性别，而有不同的比例关系。

应该指出，上文提到的台湾宜兰、福建上杭以至漳浦、莆田等地传统傀儡的构造特点，也许是更多地保留了中国古代傀儡结构的原始形态。而最初传入泉州的传统傀儡，相信也是这样一种古老形态。现在所看到的泉州传统傀儡“笼腹”的组合结构形式，当是在历史长河中不断实行艺术变革的结果。

（三）手、手扎与“麻编脚”

泉州传统傀儡的四肢，可以分为手、“手扎”与“麻编脚”等部分。

传统傀儡的手，分为死手和活手两种。

死手，系将指掌雕成握拳状，拳心镂空，不能活动。死手在泉州傀儡中已经为数极少，唯花童专用于“拍球”的“花童手”和青魁所用的“鬼仔手”两种最为常见。

活手，系以拇指转向掌心，虎口微张而与掌心成平行状，另外四指伸直并排相连，通过孔眼而连接于掌心上端，然后拴以细竹钉，使手指能够张合运作。尤其“生”、“旦”所用活手，除可以自如控制张合外，还可以根据表演的特殊需要，雕成“生”行脚色常用的“提笔手”或“旦”行脚色常用的“比触手”、“咬指手”、“佛掌手”之类的各种手姿形态。

死手容易装置刀剑之类的兵器，所以也称“武手”。活手主要依据手指运作，通过灵活的“比触”动作传达细腻感情，因此又称“文手”。

不管死手、活手，一般使用樟木根雕刻成型，然后再经粉彩。这一工艺流程，若与其他地方的传统傀儡比照，大抵无甚区别。

泉州传统傀儡，不论何种行当，几乎双手全都使用活手。相对而言，其他地方的传统傀儡，则使用死手较多，使用活手较少，或是死手、活手参半使用。例如台湾宜兰傀儡，“大部分生角右边用文手，左边用武手，便于执兵器。旦角则左右都是文手，以能传达细腻的动作”（台湾郭端镇《揭开傀儡戏偶的外衣——谈傀儡的构造》^①）。

泉州传统傀儡的手臂（包括肘、臂），皆用中间夹一对褶藤片、外层以纸卷裹而成的圆柱体纸筒充之，因此称作“手扎”。“手扎”分为上、下二段，分别称为“上扎”与“下扎”。“上扎”为手臂，“下扎”为手肘。二段“手扎”之间，间隔约1CM左右，两端互用纱线作

为纽带连结起来，十分柔软，这便成为傀儡非常容易伸屈的肘关节了。使用同样连结方法，把“上扎”（臂）的顶端衔接在“上腹”的肩胛处而成臂关节，把“下扎”（肘）的末端连于手掌根部而成腕关节。这样，也就构成一条具有指、腕、肘、臂四个关节部位的完整傀儡手臂了。

泉州传统傀儡手臂构造的一个突出特点，便是基本上包括了正常生理人体手臂的主要活动关节，成为傀儡全身活动关节最多也是线位最为密集的部分。

泉州传统傀儡的脚，旧时也由樟木根雕成。制作工艺略比活手简易。

泉州传统傀儡的脚，对于性别和社会地位，特别注重。“生”、“北”（净）行当的傀儡，大抵雕成“靴脚”或“云履”；而“杂”的行当，除副净外，其他诸各名色，俗谓“杂碎”或“小角”，多数皆为乡曲市井的猥琐之徒，或为役夫隶卒，或为家仆侍佣，其“脚”当然也难免于鄙陋：跣足有之，“草鞋脚”亦所常见。至于“旦”行脚色，更有“粗”、“幼”（细）之分。因此，妇人的脚，自然也有“粗脚”和“缚脚”（缠足）二种。过去传统傀儡“旦”行所使用的弓鞋，纤细美观，配以轻盈蹀步，十分婀娜多姿。

传统傀儡的腿胫部分，过去主要是以苧麻为材料编织成条辫状，上衔“脚桥”，下接脚板，所以习惯称作“麻编脚”。

传统“麻编脚”因其重量、硬度非常适中，故在蟒袍、锦服掩蔽之下，抬举很有力度，的确颇有气派。国内其他地方的传统傀儡腿胫，有的仅用一条布片代替。这样，胫部与靴脚的重量相差太多，经过提弄，更易失去均衡，难以表现傀儡的各种步行姿态。

不过，泉州传统傀儡的“麻编脚”，并非完美无缺，最大的缺陷在于无法表现人体下肢的膝盖关节。因此，难以表现傀儡双脚的弯曲和伸屈动作。也就是说，使用传统“麻编脚”，傀儡双脚只能抬举，无法屈曲。这样，那些只穿裤裆的“杂”行脚色，构造方面的弱点，也就暴露无遗了。

当谈及传统傀儡构造时，除注意比照正常生理人体的骨骼和关节外，似乎应该提出问题的另外一个侧面，这就是传统傀儡对于正常生理人体的照应，并非只停留在一种拘泥于生活真实的生硬模仿，而是有所夸张和变形。这正如吕文俊先生在《泉州提线木偶艺术初析》^②中所指出的，“夸张变形是木偶构造中的另一种方法，常常用于某一个局部。好像木偶的手指，按比例要比正常的长得多。这是因为短了，表演执掌道具时，把握不牢，容易松开，就要失误了。加长就是为了提高表演的保险系数。再如手臂，确是名副其实的‘臂长过膝’了。原因是木偶的手臂虽然也设置关节，但若按比例配置，在表演大幅度的弯曲运行时，往往出现局促不流畅，一有干扰，便被破坏，任务难以完成。手臂加长，即可排除这一缺点，增强调度的准确性和可靠性。总之，夸张变形，是对木偶可塑性出现局限的一种补充，在表演上，具有特殊作用”。吕文俊先生的论述，相当准确地阐明了传统傀儡构造与表演的互相适应关系，确是深知个中奥妙的经验之谈。

泉州传统傀儡的四肢，由于分别采用纸扎和麻编这样的材料和制作方法，自然质地坚韧而富有弹性，重量也比较适度，足以调和使用樟木雕成的手和脚。因此，当操弄时，也就比

较容易控制力度。尤其手臂，经过线的牵动，自然具有令人叹服的关节感和表现力。

综上所述，可知泉州传统傀儡构造，大致仿照健美人体的曲线、关节来设置活动部位，并且经过适度的夸张和变形，已经具备了一种艺术表现力的基础和潜质，诸如头部能仰观俯视、左顾右盼，腰部能弯曲或扭动，手掌能张合，手腕能转动，双臂能伸屈，双脚能抬举，等等。这些艺术表现力的基础，已十分坚实。究其原因，都是选材准确和精于构造的结果。

第六章 传统线功

众所周知，既是悬丝傀儡，则“动必从绳”（唐林滋《闽南唐赋·〈木人赋〉》），傀儡的一举一动，即使是最细微的动作，都必须通过操弄悬丝来实现。傀儡构造如何奇妙，关节设计如何灵巧，如果不是通过悬丝进行操弄，傀儡也是“活”不起来的。

为了使悬丝傀儡更准确、更逼真地模仿正常生理人体最基本的动作形态，如头的转动、身的俯仰、手的张合、臂的伸屈，等等，自然便要涉及在傀儡身上的哪些位置、安装哪些悬丝的问题。傀儡身上安装悬丝的位置，习惯称为“线位”。

泉州传统傀儡之所以具有细腻逼真、生动传神的表演形态，除了构造的巧妙和技艺的精湛而外，其中一个必不可少的重要因素，便是线位设置的合理和准确。线位合理，就可能表现傀儡动作形态的丰富性；而线位准确，则可能表现傀儡动作形态的生动性。线位设置合理和准确，应该说是泉州传统傀儡表演能够“以假乱真”的重要原因之一。

第一节 “基本线位”与“专用线位”

传统线位包括“基本线位”和“专用线位”二种。“基本线位”为每尊傀儡所不可缺少的常规线位，而“专用线位”则是因人物扮演或表演需要而在“基本线位”以外特别增设的线位。

今将泉州传统傀儡的“基本线位”及其主要功能略作概述：

1. 头钉线位（头钉线，二条）

装置悬丝二条，左右各一，这是拴系傀儡头部的的主要悬丝。位于“上腹”之“颈窝”两侧边沿的“兔耳”，又连结在傀儡头太阳穴处的两个头钉之上，用以支持傀儡全身的主要重心，乃是承担平衡傀儡身躯、调整傀儡头姿、身姿以及调控傀儡转身动作所不可或缺的主要

线位。

2. 胸前线位（胸前线，一条）

装置悬丝一条，位于“上腹”即傀儡前胸中间。这一线位可以，调控傀儡头部的抬举和傀儡转身、挺胸、仰视、喘气等动作，也可以辅助头钉线位以发挥平衡和稳定傀儡身姿的作用。

但所有“旦”行傀儡，一般无这一线位设置。

3. 背脊线位（背脊线，又称“后背线”，俗称“后斗线”，一条）

装置悬丝一条，一般拴在傀儡颈椎与脊椎的交接点上，即“上腹”背部居中稍靠上端的位置。这一线位，主要作用在于调整傀儡的平衡和稳定，对于完成傀儡头部的摇摆和左顾右盼，以及跪、坐、拜揖、进退与埋头俯首等动作的准确表达，也是不可替代的。它与胸前线位一样，发挥了辅助头钉线位的重要作用。

上述头钉、胸前、背脊四个线位，乃是傀儡在动态中始终保持平衡和稳定所不可缺少的设置。

4. 手指线位（手指线，俗称“指尾线”，二条）

装置悬丝二条，左右各一。位于掌背中指近指甲处，用以表现手姿、手势的主要线位。一般使用在比触、舞摩、整冠、理髯等需要表现手姿的动作。同时，又有平稳上肢活动及准确提拿物品的功能。

5. 手掌线位（手掌线，俗称“拳头拇线”，二条）

装置悬丝二条，左右各一。这是控制手掌张合的线位。悬丝拴于傀儡手掌中指的中间，位于手指线位结线点的下端，穿过掌心孔眼，直透掌背。这一线位，主要使用于提拿物品、执掌兵器，如提笔、捧杯、执剑等。同时，又有控制手掌张合以表现手姿动态的功能。

6. 手腕线位（手腕线，俗称“脉股线”，二条）

装置悬丝二条，左右各一。这是平稳手指、手掌、手肘且调控手臂运作形态的重要线位之一，置于手肘前端衔接腕关节处。这一线位的主要功能是使傀儡双手抬举、翻袖、甩袖、整冠、理髯以及各种“比触”动作更加流畅，同时又是准确拿取物品或完成拔剑、插剑等动作不可缺少的辅助线位。

7. 手肘线位（手肘线，俗称“手统线”，二条）

装置悬丝二条，左右各一。拴点靠近肘关节处的手肘后端（即“下扎”上端），悬丝透过肘关节而从手臂前端（即“上扎”下端）穿出。这一线位是调度傀儡身姿、平稳傀儡手臂以及调控傀儡手姿所不可缺少的线位。不但绝大多数表现傀儡手臂、手姿的动作，如比触、翻袖、拂袖、甩袖、整冠、理髯等，不能离开手肘线位的主导作用，而且傀儡的很多身姿、招势的准确表达，也都不能缺少手肘线位的辅助和配合。

8. 手肘线位（手肘线，俗称“掩边线”，二条）

装置悬丝二条，左右各一。此乃表现傀儡背手动作形态的线位。悬丝拴点置于近肘关节处的手臂内侧，掩于袍袖背后。手肘线位的设置，对于方便傀儡从腰间处探物，如拔取佩剑、

解开腰带、扶起玉带等动作的准确表达，都有不可忽视的辅助作用。

9. 双脚线位（双脚线，二条）

装置悬丝二条，左右各一。线位置于约近傀儡脚胫下端的脚踝上。这一线位，主要运用于表现傀儡行走的步态，以及完成抬足、转身等动作和调控傀儡坐态、跪拜、起立等身姿。尤其是丰富多采的傀儡行走步态，主要就是依靠发挥双脚线位的特殊功能来完成的。

上述即为泉州传统傀儡所设置的16个“基本线位”。这些“基本线位”，已成为泉州传统傀儡线位设置的“金科玉律”，其地位坚如磐石，具有不可动摇的稳固性。

还有一些行当的传统傀儡，在表演上需要表现一些特定动作，因此必须另外增设“专用线位”。

“生”、“北”（净）行脚色一般需要增设的“专用线位”是：

10. 鞠躬线位（鞠躬线，一条）

装置悬丝一条，线位置于左手掌背，悬丝穿过右手的指尖背。鞠躬线位主要运用于表现傀儡的鞠躬、作揖、抱拳致谢等礼仪性动作。

11. 玉带线位（玉带线，俗称“角带线”，二条）

装置悬丝二条，左右各一。线位分别置于左、右手掌的食指与无名指间的前端，悬丝透过玉带内侧。经线牵动，傀儡便能手指向上扶起玉带。

12. 眼、嘴线位（眼线或嘴线，一或二条）

有些傀儡头的眼睛、嘴巴可以活动，或转动，或闭合，皆设以线牵动的“机括”。有的眼、嘴“机括”相连，则仅设一个线位。该线位一般用于“北”（净）、“杂”行的个别傀儡。

“杂”行脚色中的一些傀儡名色，表演务求诙谐、滑稽，动作允许较大幅度的变形和夸张，因此需要增设二种“专用线位”：

13. 双臀线位（双臀线，俗称“腓线”，二条）

装置悬丝二条，左右各一。线位置于傀儡后臀两侧，专作傀儡摇动、扭摆屁股之用。有时，用于配合某些特殊步态，如推车、抬轿等，则更是妙趣横生。

14. 肚脐线位（肚脐线，又称“腹肚线”或“腹脐线”，一条）

装置悬丝一条。线位置于傀儡腹部或肚脐之下。一般用于身体后仰、行走上坡以及喘气等幅度较大的动作。

15. 后跟线位（后跟线，俗称“踢斗线”，一条）

在传统傀儡中，最古老的宗教仪式“排场”就是《大出苏》，戏神相公爷登场“踏棚”请神（或辞神）。这戏神相公爷，便是唯一设有一个左脚后跟线位的傀儡，以配合一种称作“雁儿舞”的舞蹈表演。因为这是“古已有之”，故也应该视为传统“专用线位”。

16. 来去线位（来去线）

属于不定位、不定数的线位。线位按表演需要设定在傀儡身上的某个部位，有时还可以暂时“寄存”于钩牌之上。此类“来去线”，几乎都有物体串联其间，用以表现物体在傀儡身上的往返动作。《目连救母》中的“弄钹”，便是使用“来去线”的典型范例。

泉州传统傀儡所设置的“来去线位”，变化迭出，极为精妙。一些出奇制胜的精彩表演，往往借助于“来去线”的奇妙功能。

17. 活线位（活线）

这也属于不定位线位。其所设定的线位，悬丝都以“活扣”形式暂时拴结于傀儡身上的某个位置。在表演中通过向上提紧悬丝松解“活扣”，以完成某些特定的表演动作。

今存泉州傀儡的16个传统“基本线位”，谁也不能随便改动。这些“基本线位”到底何时形成，多年来都无从稽考。1992年，荷兰汉学研究者罗斌先生所拍摄的一套泉州古傀儡照片，为这一研究工作提供了极有价值的线索。罗斌在致傀儡戏艺术家黄奕缺先生的便函中称：

此乃荷兰汉学家得·各罗特（DeGroot）于1892年左右在泉州买的一套傀儡，现存荷兰莱顿大学民族学博物馆，原24尊，现存18尊……

这批现存荷兰莱顿大学民族学博物馆的泉州传统傀儡，当然不可能是1892年左右所制作的全新傀儡。因为，作为汉学家的得·各罗特先生，大约不会疏忽年代久远的“古董”在田野调查中的研究价值。因此，这批传统傀儡，极有可能是使用数十年以至百年以上的古旧傀儡。那么，由此可以推断，这批现收藏在荷兰莱顿大学民族学博物馆的泉州传统傀儡的产生年代，最迟当在清代道光年间。

其次，从照片中可以发现，在现存的18尊古傀儡中（并非全部是人物，也有坐骑之类），发现每尊人物傀儡的每支手臂，都只有4个“基本线位”所配置的4条悬丝。倘与现在所能看到的泉州传统傀儡相比，唯独不见手腕（脉股）线位。这一情况说明，泉州传统傀儡的手腕线位，很可能是“拔剑”、“过剑”这些高难表演技巧出现以后才最后增设的“基本线位”。而这最后设置的“基本线位”，又可能是清代道光前后的事。当然，这充其量只能说是一种猜测，更进一步的论证，自应是在接触具体实物以后才能做到。

至于泉州傀儡所设置的背脊（后斗）线位，却是早在明代万历以前就已经存在了。龙彼得辑《明刊闽南戏曲弦管选本三种》载有一出〈翠环拆窗〉，其中一段戏文：

……〔丑〕你（尔）好大胆，阮卜共夫人说，你（尔）句不着惊？〔生〕只诗卜不是娘子写个，刘奎（圭）即念六句，只尾二句，娘子因也念得障熟？〔丑〕后斗线断了。
〔旦〕……

上文说过，“后斗线”是调控傀儡头姿的主要线位，后斗线一断，傀儡便僵直发呆。在上引戏文中，翠环（丑）所云“后斗线断了”，乃指刘奎（生）所言击中要害而使吕云英（旦）一时发呆而无可抵赖的一种尴尬情状。运用泉州傀儡“后斗线断了”作为俗语以比喻剧中人物心理变化的细微情状，至少说明泉州傀儡所设置的“后斗线位”，已是明代万历以前闽南民间所熟知的事实。

第二节 传统线位的主要特点

泉州传统傀儡所设置的线位（悬丝），数量之多，可以说是位居全国同类傀儡之冠。总计设有“基本线位”16个，“专用线位”达到8种。这样，除戏神相公爷和“旦”行脚色外，每尊传统傀儡最少有16条悬丝。线位设置数量的多少，当然可以反映傀儡构造的繁简和操弄技法的丰富程度。综观泉州傀儡的传统线位设置，也正如其构造一样，合理而准确，灵巧而奇妙，闪烁着智慧的光芒。如果把泉州传统傀儡与国内其他地方的传统傀儡稍作比照，很快可以发现：泉州传统傀儡在线位设置上，除了具有明显的数量优势而外，确实还有一些其他地方的传统傀儡所难能企及的特点。这些特点，主要表现在三个方面：

其一，凡是正常生理人体所具备的关节部位，几乎都有照应。

其二，通过二个头钉线位，分别辅以一个胸前线位或一个背脊线位，使之形成前后两个对称而又稳定的立体等边三角均衡支点，在表演中不但可以基本满足傀儡前俯后仰等各种不同的动作形态，并且能够保证在快速运作中维持傀儡自身的动态平衡。

其三，强调了傀儡四肢，特别是傀儡手臂和手掌、手指的表现力，高度重视傀儡手姿、手势在模仿正常生理人体表现喜怒哀乐时的主要动作形态所能发挥的重要作用。在泉州傀儡所设置的传统“基本线位”中，四肢的线位占了全身线位的四分之三，而双臂的线位则占了全身线位的半数以上。

由于传统线位的合理布局，因此泉州传统傀儡所能表现的各种动作形态，也就显得特别丰富多采和生动传神。其中，包括各种各样精妙绝伦的步行姿态和身姿造型（俗称“招势”），把传统傀儡的表现力，提高到令人叹为观止的地步。这种情况，甚至连国内著名戏剧史家也始料不及。例如，周贻白先生在《中国戏剧与傀儡戏影戏》（《中国戏曲论集》）一文中便如是说：

……如提线傀儡（旧名牵线傀儡或悬丝傀儡）普通的为五根线至七根线，多的用八根线，头部两根，肘部两根，腕部两根，胫部两根。其所能做到的动作，不过是头部的摇摆，手臂的弯曲，足部的抬举而已。

泉州傀儡的传统线位设置、悬丝数量及“其所能做到的动作”，显然都与周贻白先生的结论相差甚远。单以传统傀儡的步行姿态而言，便非仅是简单“抬举而已”。而且，早在清代以前，就已经解决了按照不同行当的不同名色、不同性别和不同社会地位的区别而有不同步姿、步态的问题。例如，属于“生”、“北”（净）的有“官行”；“旦”则有“旦行”、“假行”与“三连线行”；多数“杂”的脚色，则经常采用一种双脚抬举配合双手或双臂摆动的“四连线行”；另外，表现傀儡急剧转身行走的“倒行”与表现慌急情绪的“步走”，又几乎适于每个行当之各种名色傀儡的变通运用。上述傀儡的各种步行姿态，可谓异彩纷呈、精妙绝伦，何止仅是“足部的抬举”一语所能道尽其妙？

由于泉州传统傀儡线位的合理布局和准确设置，众多悬丝和精湛操弄技巧的融汇贯通、巧妙配合，傀儡所能表现的各种生活动作形态的丰富性、逼真性和生动性，往往使观者出乎

意料而惊叹不已。

当然，也有一些地方的传统傀儡，双脚虽有线位设置，而充其量却仅止于“抬举而已”。目前台湾宜兰傀儡，更保留着另外一种古老的原生状态，即虽设二条脚线，但实际上却很少用于表现傀儡的步行姿态：男性角色“走路”的动作，脚的部分是不动的，是用身体的动作来表示出走路的样子”；女性角色走路，也是“重点不在脚，而在其身体的动作”（台湾江武昌、王丽嘉《傀儡的表演动作》^③）。这种基本上以“身体的动作”（左右侧身或摆动双臂）来表示某种步态的表演程式，十分近似泉州传统傀儡“旦”行脚色所经常运用的“假行”。不过，泉州传统傀儡“假行”这一表演程式，并非“旦”行的专用线规，其他行当亦可以采用。至于傀儡上场，则一律要求启动双脚线位，绝不允许使用“假行”之类的表演程式来代替双脚抬举、跨步行进的走路方式。从全国范围看，这或许是泉州传统傀儡的“独家制例”。

最后，应该特别强调：传统线位的合理布局固然至关重要，但其本身必须包括线位定点的准确无误。在悬丝傀儡中，几乎不能允许线位定点出现太大的误差和偏离。因为，线位定点倘若失于偏差，傀儡的眼神、身姿、步态、手势，也就难以准确表达。经验丰富的傀儡演师，深知个中奥妙，所以在线位定点时，无不反复验证，直到得心应手为止。

第三节 新增线位

傀儡的线位布局是与傀儡构造互为关联的，傀儡构造的任何变革，都必须要求傀儡的线位布局加以适应。数十年来，泉州傀儡不断倡导艺术改革，而其锋芒所向，主要就针对傀儡结构，而且几乎触及傀儡全身的各个部位。因此，在坚持传统“基本线位”前提下，一批以巧妙掣动或改善傀儡关节活动表现力为目标的新增线位陆续出现，自头至脚，可以说是覆盖傀儡的胸、背、腹、臀和四肢。今把数十年来比较常用的新增线位，简述于下。

1. 转动线位（转头线，二条）

转头线位分为左转头线位和右转头线位。

左转头线位定点于傀儡头左耳后，悬丝通过傀儡右背靠肩胛处的特制线孔，向上延伸至钩牌；

右转头线位定点于傀儡头右耳后，悬丝通过傀儡左背靠肩胛处的特制线孔，向上延伸至钩牌。

左、右二个转头线位，一般采用逆向对称定点方式，悬丝布局呈现互为交叉的平衡状态。

传统傀儡表演，主要依靠两个头钉线位，演师通过手指捻动或摆动钩牌，操弄傀儡头部作左右转动。由于维系傀儡头部的两条传统头钉线的有限长度（指傀儡“颈窝”至头钉的一段绝对长度）互为牵制，在传统表演中，傀儡头的转动幅度和角度毕竟难以严格调控。新增二个转头线位，对于调整、改善傀儡头姿和神态的准确表达，都有不可低估的作用。

2. 举头线位（举头线，二条）

举头线位分为左举头线位和右举头线位。

左举头线位定点于傀儡头颈项的圆锥体尖端右侧，悬丝从“上腹”内部穿过傀儡左胸上部的特制线孔，向上延伸至钩牌；

右举头线位定点于傀儡头颈项的圆锥体尖端左侧，悬丝从“上腹”内部穿过傀儡右胸上部的特制线孔，向上延伸至钩牌。

左、右两个举头线位，多数采用逆向对称定点方式，悬丝布局呈现互为交叉的平衡状态。举头的幅度和角度，可以根据表演需要，在线位定点上染色作记略作调整。

举头线位是改善傀儡头姿（视线）、丰富傀儡舞蹈动作或身段（造型）的二个新增线位，对于傀儡表达比较复杂、细腻的感情和表现各种生动、逼真的神态，都有很大辅助作用。

3. 侧弯线位（侧弯线，二条）

侧弯的主要动作形态是侧身弯腰。侧弯线位分为左侧弯线位和右侧弯线位。

左侧弯线位定点于傀儡左耳后，悬丝透过傀儡右后背的特制线孔，穿出傀儡左胸肋骨间的特制线孔，向上延伸至钩牌。

右侧弯线位定点于傀儡右耳后，悬丝透过傀儡左后背的特制线孔，穿出傀儡右胸肋骨间的特制线孔，向上延伸至钩牌。

二个侧弯线位也属逆向对称线位，悬丝布局在傀儡“笼腹”内成交叉平衡状态。侧弯线位主要适用于表现傀儡各种舞蹈动作的特殊身段造型。侧弯幅度大小，可以根据实际演出需要而定，并在傀儡胸部两侧的肋骨间灵活设置特制线孔，以便合理调控傀儡侧弯的幅度和角度。

4. 弯腰线位（弯腰线，二条）

弯腰线位分为俯弯线位和仰弯线位。

俯弯线位定点于傀儡“上腹”与“下腹”的连环轴心中间，悬丝穿过后背，在腰肢间的脊椎处透过特制线孔，向上延伸至钩牌。

仰弯线位定点于傀儡“上腹”与“下腹”的连环轴心中间，悬丝穿过傀儡腹腔平衡点处的特制线孔，向上延伸至钩牌。

弯腰线位，可以对傀儡的前俯后仰动作进行较大幅度的夸张。

5. 肘直线位（肘直线，一条）

传统傀儡手臂的肘关节应该说是比较灵活的，因其采用粗纱线作为连结二段“手扎”的纽带，故在一定的角度和规定的活动范围内，能够做到屈曲自如。不过，由于传统傀儡的整条手臂在线位设置上，较偏重于指、掌的开合而在腕、肘、臂等三个关节中则仅设置“手腕”、“手肘”二个“基本线位”。这样，自然难以表现傀儡手臂的伸直和平举，即使勉强为之，所做出的动作也缺乏应有的力度。肘直线位，便是为了解决傀儡手臂的伸直和平举而设置的。

肘直线位定点于傀儡右手手臂外侧，悬丝沿着肘、臂向上，通过肘关节二个特制对接线孔和臂关节外的一个特制线道，然后透过傀儡的左肩胛向后背穿过，一直延伸至钩牌。

设置肘肘直线位的傀儡，手腕关节和手肘关节都不能采用以粗纱线作为纽带的传统连结方法，而必须进行特殊的活眼衔接，才能使整条手臂的伸直和平举具有力度。

6. 转肘线位（转肘线，二条）

转肘线位的设置，从结构上看，首先是对肘直线位的一种直接适应。所谓“转肘”，主要是为了通过转动手肘而使傀儡的手掌可以翻转向上，在表演中丰富手姿的表现形态。这一新增线位与肘直线位相同，需要在傀儡手掌与手腕的关节处进行特殊衔接处理。所谓“特殊衔接”，乃指手掌应该具有强制性的转动方向。

转肘线位，可以分为左转肘线位和右转肘线位：

转肘线位各定点于左、右手掌中间，悬丝透过左、右手腕和手肘间的二个特制线孔，各沿左、右手肘内侧居中位置穿出，向上延伸至钩牌，按照常规，新增左、右转肘线位之出线点与传统左、右手肘线位当成 90° 角。

操演之时，只要放松手腕线和手肘线而挑起转肘线，傀儡手掌便能自如地翻转向上。

7. “关节脚”线位

把传统的“麻编脚”改为现在的“关节脚”是泉州傀儡艺术改革的一大成果。从“麻编脚”改为“关节脚”后，傀儡的膝关节被突出地加以强调，这自然使傀儡具有更丰富和更生动的表现力。在傀儡结构上普遍推行“关节脚”，对傀儡表演中站、行、坐、卧以及各种步态、身姿的生动表达，都有不可低估的作用。

由于不同行当、不同人物在表现性格类型差异上，要求运用不同传统程式动作。其中的行走“步法”，正是反映此种差异的基本手段之一。因此，“关节脚”在表现傀儡所有腿脚动作的多样化和逼真性时，便显示出比“麻编脚”更具艺术魅力的表演优势。泉州傀儡以“关节脚”替代“麻编脚”的改革成果，可以说是对于传统傀儡结构的一大突破。

当然，从“麻编脚”改为“关节脚”，在线位设置上，必须有所适应。

“关节脚”的线位设置，基本可以分为单（膝）线位和双（脚）线位。

单（膝）线位一般定点于膝关节上端。牵动这一线位的悬丝，便能提起傀儡大腿并使膝关节成屈曲状，通过活眼连接的小腿（胫部）和脚板，自然因其自身重量而成下垂状。

单（膝）线位最适合于表现傀儡步行姿态，操弄技法与传统傀儡的“杂”行脚色相差无几。尤其表演现代人物，因其具有鲜明的膝关节感而更贴近真实的生活形态，所以更令人赏心悦目。

双（脚）线位是除单（膝）线位外又增加的一个脚侧（或脚踝）线位。在表演实践上，单（膝）、双（脚）二个线位是互为一体的。如果傀儡在行进或比触中，需要表现屈腿或踢脚的动作，则非设置双（脚）线位不可。如果是表演锦蟒绣袍着装的古代人物，双（脚）线位一般是设置在脚踝内侧，以使傀儡跨步之时，脚尖能够稍向外转；倘若是“旦”行脚色，双（脚）线位则置于脚胫末端，这样每一次牵动悬丝，都能做到脚跟先行落地、脚尖稍微向上翘起；放松悬丝，则凭脚踝关节的活眼，便能使具有一定重力的脚尖自行着地而稳定站立。使用此种新增线位所操演的古代妇女形象，每一步态既典雅又庄重，基本可以继承细腻、传

神的传统表演特色。即使是单（膝）、双（脚）线位一体，同时操弄，也既能做到调控傀儡膝关节的屈曲伸展，又能表现傀儡双脚的落地姿态，这无疑是丰富了傀儡双脚所能表现的多样化步态，具有令人叹服的艺术表现力。

在数十年的艺术改革和演出实践中，不断创造的新增线位，当然不限于此。上述所提及的，无非仅是一些带有普遍性、长效性的新增线位。至于为数甚多的临时性、局部性的新增线位，在此就不赘述了。

第四节 新增线位的设置特点

傀儡结构的变革，带动了线位布局的变革。在传统“基本线位”基础上大量设置新增线位，目的在于最大限度地提高傀儡表现生活形态的能力。这些新增线位，既没有破坏“基本线位”所固有的传统格局，也没有改变钩牌的传统编列位序。这些年来，在演出实践中，傀儡身上的新增线位及其在钩牌上的编列位序，正在逐步得到确认。同时，也正本着“利于表演、便于操弄”的原则，逐步使之得到规范。这可以从神话剧《火焰山》的孙悟空与神话剧《太极图》的殷洪等傀儡钩牌的编列位序中，看到这种可喜的发展趋势。

为了最大限度地提高傀儡自身的表现力，以增强傀儡戏的艺术感染力，适当增加一些线位，可以说是势在必行。例如，把“麻编脚”改为“关节脚”，又采用了双（脚）线位，原来在传统中唯有2个“基本线位”的傀儡双脚，便要增至4个线位。倘若需要傀儡表现特定的“倒行”步态，则又必须增加2个后跟线位。这样，傀儡的双脚线位便要增至6个了。

当然，由于傀儡表演功能不尽相同，傀儡内部构造也各有差异，有时很难从线位设置的多少来判断傀儡的表现力。但就一般情况而言，具有较为丰富表现力的傀儡，需要设置较多的线位，则是不言而喻的。现在，有的表演功能较多的傀儡，动辄从传统的16个“基本线位”增至30多个线位，便是这个道理。

如果认真探讨新增线位设置方式的一般规律，很快可以发现其中存在一个共同特点，这就是很多新增线位，除线位定点外，又别有支点；而悬丝的出入，则往往逆向而走。

传统傀儡的悬丝装置，除个别外，基本采用“垂直定位法”，即隐在傀儡内部的“入线点”（线位定点）与露出傀儡外表向上直达钩牌的“出线点”（线位支点）基本一致或甚为相近。也就是说，“出线点”（线位支点）基本等于“入线点”（线位定点）。换句话说，就是“出线点”与“入线点”一般都呈垂直重叠状态。因此，传统傀儡基本可以从悬丝的“出线点”来判断“入线点”的准确位置。鉴于现代傀儡构造屡经改革，除“基本线位”采用传统的“垂直定位法”外，绝大多数的新增线位，几乎都采用“逆向定位法”。

凡采用“逆向定位法”的新增线位，除线位定点外，一般都要根据表演的需要，另外增设一个乃至数个或隐或露的线位支点。这样，悬丝的“出线点”与“入线点”之间，往往出

现逆向而走的状态。例如，傀儡要做左旋右转动作，则控制腰肢旋转的“线位定点”与“线位支点”之间，必须逆向而走，使其互相成为犄角之势，才能最大限度地增加动作幅度，这样便更有利于准确表达动作形态。

当然，“逆向定位法”所产生的“出线点”与“入线点”逆向而走，其间的距离额度，可按具体动作形态的细微变化而作不同处理。悬丝的装置，既可以从前胸透过后背，也可以由右臀穿过左肩，等等。

第五节 钩牌系线及其执掌特色

所谓“钩牌”，即悬丝傀儡的手提系线板。各地传统傀儡，对其系线工具，称法五花八门。虽然名称各异，但有一点是共通的，这就是都把系线牌板视为悬丝傀儡的“神经中枢”。傀儡身上所设置的每一线位，通过悬丝，就像生理人体的经络一样，按照一定序列，汇集于钩牌之上。演师在操弄，须从钩牌系线编列中勾出所需悬丝，运用理线技巧，经过适当整合，这才可以按部就班进行表演。

泉州传统傀儡线位，都在钩牌之上设置相应编列位序。每个“基本线位”和“专用线位”似已习古成例几乎无人敢于随心所欲，轻易移置。这一情况，既反映了传统钩牌的系线编列位序具有相当的科学性，也体现了民族民间技艺薪传过程所自然形成的历史继承性。

泉州传统傀儡钩牌系线编制的趋于凝固，当然也是传统表演技艺趋于成熟、走向规范的重要标志之一。

（一）钩牌与系线

钩牌，顾名思义，乃是由“钩”、“牌”所构成的复合体。

泉州传统傀儡钩牌，便是由弯钩、长方形牌板和圆柱体把手三个部分组合而成。其中，长方形牌板和圆柱体把手是连成一体的。

弯钩高约 20CM，钩长 13CM 左右，垂直装置在牌板上面稍靠后端约 2CM 的居中位置，专供悬挂傀儡和缠绕悬丝之用。

牌板长约 13CM，前端宽约 6CM，后端宽的 6.5CM。两侧边沿稍薄，厚度约 0.7CM，在其外沿，每隔 1.6CM 左右钻一小孔，傀儡身上的悬丝，就是通过这些小孔自下而上穿过，然后绕结系于牌板之上。牌板两侧，也就成为傀儡系线最为密集的地方。牌板前端居中位置，有一呈圆柱体的突出部，俗称“钩牌瓜”，长不足 2CM，直径不到 1.5CM，专用于收缠傀儡的胸前线和鞠躬线。

钩牌的最后部分是把手。

把手是牌板的延伸物，居于牌板后端正中位置，长约 25CM，呈圆柱体。把手除供系线和收缠傀儡的背脊线外，主要用于演师的执掌操持。

泉州传统傀儡钩牌，从外形看，同其他地方的传统傀儡钩牌大同小异。如果说有区别，最明显者就是材料选用和弯钩方向。

泉州传统傀儡钩牌，选用木板制作，弯钩向前。而国内其他地方的传统傀儡钩牌，则基本上使用竹板制作，弯钩向后。从功能看，两者虽然基本一致，都是作为汇集悬丝的系线工具使用。不过，因为弯钩方向相反，故其部分功能，便有截然不同的发挥方式。

泉州传统傀儡钩牌的弯钩，只供悬挂傀儡和缠绕个别悬丝之用。而其他地方传统傀儡钩牌的弯钩，除悬挂傀儡外，还在实际操弄中发挥替代人手执掌的特殊作用：在表现剧烈动作或场面时，演师把弯钩悬于戴在自己额间的一个特制圆箍之上，代替手掌操持钩牌。这样，原来本应执掌钩牌的手便可以腾了出来，操弄更多悬丝进行表演。此种钩牌功能的发挥方式，有其利弊。利在可以使傀儡比较快速做出左旋右转等运动幅度较大的动作，弊在无法有效调控钩牌，因而失去傀儡运作过程的神态表达。

泉州传统傀儡所设置的线位之多，位居全国同类傀儡之冠。线位较多，自然要求系线编列位序井然，有条不紊。自古以来，泉州传统傀儡的钩牌系线位序，大致采用两种编列形式：

（一）只有“基本线位”设置的，采用单式平衡对称编列；

（二）如有“专用线位”设置的，一般采用复式平衡对称编列；

平衡和对称，乃是泉州传统傀儡钩牌系线编列的基本表现特点。这一特点，在全国同类传统傀儡中也是绝无仅有的。

泉州傀儡钩牌系线编列的表现特点，当然是对传统傀儡线位设置的一种巧妙适应。这种适应，十分强调运作过程的稳定性和可操作性。如头钉、胸前、背脊等四个传统线位在钩牌上所形成的平衡关系，以及左、右双手线位中的手指、手掌、手腕、手肘、手肘自前而后按照位序编列所形成的对称关系，等等。运用平衡、对称规律的和谐原则所创立的钩牌系线编列，也可以说是泉州传统傀儡艺术之能一枝独秀的重要原因之一。

（二）钩牌的执掌特色

泉州傀儡戏不仅其钩牌与争线方法独具特色外，其钩牌的执掌方式，也与其他地方的悬丝傀儡戏大相径庭。

陕西郃阳傀儡钩牌的执掌方式是演师把拇指和食指分开，以手掌虎口自下而上地顶在牌板与把手的衔接处。

台湾宜兰傀儡钩牌的执掌又是另外一种方式，即演师张开拇指与食指，手掌虎口沿着弯钩根部，自上而下把握住牌板后端。

即就福建各地传统傀儡而言，钩牌执掌方式，大致都与台湾宜兰傀儡相近。据说台湾宜兰傀儡传自闽西上杭或闽南漳浦，故钩牌执掌方式相近，也就不足为奇了。

唯独泉州传统傀儡钩牌的执掌方式最为奇特，乃以演师手掌，掌心后部顶住钩牌把手末端，然后以拇指与食指自上而下捏住把手两侧。这样，整支钩牌便俨然成为可以通过拇指、食指二个支点进行灵活调控的杠杆，在操弄上随时可以调整傀儡的平衡状态。

笔者相信，古代传入泉州的傀儡，其钩牌形状、系线、功能以及执掌方式，当与今存各地传统傀儡基本一致，甚至傀儡的构造和线位设置，亦当大体相同。这是因为中国早期傀儡艺术，虽广为流布，毕竟同出一源的缘故。但是，流变是不可抗拒的。不知始于什么年代，泉州傀儡在构造、线位、钩牌系线和执掌方式上，都发生过重大变革。于是，最终形成了独具技巧优势的钩牌执掌方式。

泉州传统傀儡钩牌的执掌特色及其技巧优势，主要表面在下列几个方面：

（一）演师一般只以拇指、食指二个指头执掌钩牌，同一手掌的其他三个指头（中指、无名指和小指）及其指缝，都能灵活勾、挑和理弄悬丝。这样，每位演师的十指之中，除拇指、食指不能离开钩牌把手而只能用于“压线”以固定傀儡的某一特定姿态外，其余八个指头，都有可能直接用于操弄悬丝。这无疑极大地增强了演师操弄傀儡的灵活性，傀儡本身的可操作性，提高其表现能力。

（二）泉州传统傀儡钩牌，因是演师自上而下以拇指、食指捏在把手两侧，而将手掌后端自然贴合于把手末端之上，故承受力点，全都集中在演师的拇指、食指和手掌后端所形成的近乎三角形的三个点上。由于受力点配置均衡，所以更有利于从细微处调控傀儡的动态平衡。其次，除执掌钩牌的拇指、食指外，还有三个可以挑线的指头，可以按其或上或下的运作方式作各种灵活配搭，以调控运作方向。由此，既可以通过演师手指运作幅度、力度和方向的灵活调节，使与演师执掌钩牌同一方向的傀儡手臂，也可以同样表现各种细微动作，以配合其他表演，使泉州傀儡的表演更具灵活性和精细化。

显然，与演师执掌钩牌同一方向的傀儡手臂同样具有细微表现力，应该说是泉州传统傀儡钩牌执掌姿势所形成的一大技巧优势。

（三）因是主要通过演师的拇指和食指自上而下执掌钩牌，故只要捏住钩牌把手的两个手指稍作轻柔捻动，便可以轻而易举地带动系于钩牌牌板后端的二个头钉线位，灵活而精确地驾驭傀儡头部的姿态。

众所周知，除部分传统傀儡头像设有眼、口、鼻的活动装置，可以通过操弄使其面部稍作变形外，多数傀儡面谱表情是凝固的。傀儡的神态表达，主要是通过头姿（视线）变化来完成的。因此，欲使傀儡表演更加传神，演师最重要的是必须掌握灵活驾驭傀儡头姿、准确表现傀儡神态的基本技巧。而泉州传统傀儡钩牌的执掌特色，为准确而灵活地驾驭傀儡头姿，提供了另外一种绝无仅有的技巧优势。

最后，还有一个问题需要说明，以免引起误解：泉州传统傀儡钩牌的执掌方式，固然有其得天独厚的技巧优势，然而傀儡头姿的准确表达，却并非是每位演师都能做到。要求演师以鲜明的节奏、准确的角度和恰到好处的力度表现傀儡的头姿（神态），除借助于传统钩牌执掌方式的技巧优势外，演师还必须同时具有清晰的内心视象，也就是傀儡在演师心中所形

成的“映像”。这个“映像”的清晰程度，一般都表现在演师执掌钩牌的姿势上。演师执掌钩牌的姿势，古人称作“钩牌势”。“钩牌势”的优劣，攸关傀儡的“生命”状态。“钩牌势”差的演师，其所操演的傀儡，或重心失衡，虽动而无“生趣”；或表情呆板，纵舞而乏“神彩”。“钩牌势”好者，傀儡自然顾盼生情，仿佛活人一般，即使站立不动，只要头姿处理得当，便也活灵活现，栩栩如生。

钩牌执掌姿势，自学艺伊始，即被作为一种“灵性”体验（或曰“领悟能力”）而反复强调。由此，也可以领略泉州传统傀儡艺术的深厚底蕴。

第六节 钩牌的变革

传统钩牌及其结构形式，在传统傀儡戏表演中已臻完善几乎无懈可击。但在傀儡的传统结构、线位、线规都取得突破性的改革成果时，作为悬丝傀儡的古老系线工具——传统钩牌，自然无法完全固守成法而一成不变。当然，钩牌变革也同结构、线位、线规的变革一样，都存在着“新与旧并存，今与古同在”的现象。所以，无论采用何种变革方式，都必须严格遵循传统线位的偏列规律，在有利于提高傀儡表现力的大前提下审慎进行。

由于傀儡的结构、线位、线规变革，都是在保存传统成法的基础上进行的。因而，钩牌的变革方式，只能是局部变异或个别衍生。具体做法，则按表演的实际需要决定。

在传统钩牌的变革中，曾经出现两种结构样式，这就是复合钩牌和离合钩牌。

（一）复合钩牌

复合钩牌是以传统钩牌为主，另增一块或两块牌板，依附于主钩牌上。增设的牌板可以是固定的，也可以是活动的。

复合钩牌的结构样式，无论新增牌板是固定的或活动的，其巧妙之处是对传统钩牌丝线（编列中的某些悬丝进行局部移位，主要目的在于调整傀儡线位与传统钩牌丝线编列之间的绝对位置和相对距离，从而局部改变傀儡操弄和运作的传统格局，以便于表现一些特殊或特定的动作形态。从艺术实践看，活动式的复合钩牌对部分特殊或特定线位的变动幅度更大。线编列进行较大幅度的灵活移动。如上世纪50年代的神话剧《游元宵》，之所以能再现泉南民间的“彩球舞”（俗称“踢球”），就是因为增设活动牌板的缘故。否则，傀儡所持彩球，也就绝难作出上下左右的飘舞动作。再如上世纪60年代的现代剧《东海哨兵》，首次出现傀儡骑自行车在舞台上奔驰的精彩表演，操弄傀儡双脚快速踩动自行车脚踏悬丝，即是移位于活动的牌板上。上述两例（即傀儡挥动彩球和双脚踩动自行车）特殊或特定的动作形态，若不是得益于活动牌板的辅助，则完全无法准确、流畅地表现。

另一种复合钩牌，则是新增牌板固定装嵌在主钩牌上，丝线编列的某些悬丝经移位后，无须通过演师手指的个别操弄，只需通过主钩牌的适度摆动，其所设定的悬丝长度和角度便能够准确 动傀儡关节部位的动作力点。也就是说，演师只要通过适当摆动主钩牌而牵动新增牌板的力点，傀儡便能配合做出某些特殊或特定的动作形态。这种固定式的复合钩牌，首次运用于现代剧《东海哨兵》中的民兵刺杀动作的表演。在上世纪 80 年代改编的传统剧目《卢俊义》中，运用于“拍胸”舞蹈。无庸讳言，这种固定式的复合钩牌，有时也难免带有某种程度的机械性，如果不善于调整钩牌姿势，尤其灵活调整傀儡头姿和动作态势，则极易流于呆板。

就其结构样式面言，复合钩牌仅是传统钩牌的一种局部变异，而且主要是运用于表现傀儡的某些特殊或特定的动作形态。因此，在应用上并不普遍。

另一种在变革中产生的钩牌，谓之“离合钩牌”。

（二）离合钩牌

离合钩牌是两块钩牌通过对接方式合而为一，使之成为一块浑然一体但却具有离合功能的钩牌。根据表演需要，既可以先离后合，也可以先合后离，甚至可以时离时合。一般而言，离合钩牌或离或合，都是一种表演手段。离是主要的和必要的，“合”则暂时的过渡的。

从艺术实践看，两种傀儡必须使用离合钩牌来汇总或集合系线编列，甚或重新结合位序，才能比较完满完成表演任务。

第一种是体型庞大的兽类傀儡，如神话剧《火焰山》中的金睛兽、大水牛。因为这些兽类傀儡，身量的首尾长度均在 1.5M 以上，可以说是傀儡戏舞台上超大型的形象。倘若按照常规，使用长仅盈尺的传统钩牌汇集系线编列，势必造成钩牌与傀儡间在绝对长度上的平衡失调，加上系线之间的互相制约，表演的动作幅度几乎无从舒展。多数兽类傀儡重量均在 3KG 上下，似此数倍于常规傀儡的重量，一般演师在操演时往往“独力难支”。因此，需要特殊设计、制作长度适于兽类傀儡悬丝及线位，按其首尾两端，便可以分别由两名演师共同分担，配合操弄，这样既可以减轻演师臂力的负重，又可以提高兽类傀儡腾跃扑击的灵活程度。而当钩牌“合”时，则暂由一名演师独力提举操弄。这种时“离”时“合”的钩牌结构样式，从某种角度看，实不失为丰富演师表演手段的明智之举。

第二种，是在表演上必须表现某些特定离合细节的傀儡。此类傀儡表演，由于巧妙运用钩牌的离合功能，往往充满变幻莫测或出奇制胜的生动性。特别是表现一些带有“金蝉脱壳”之类的神奇表演，便都得益于此。例如，神话剧《三打白骨精》中，孙悟空变成金蟾大仙进入妖洞，为救唐僧而最后现出本相；童话剧《千桃岩》中，野狼化妆为“羊医生”进入桃园，抓到小白兔后脱去伪装。上述孙悟空“现出本相”和野狼“脱去伪装”的精彩表演，便都是巧妙运用离合钩牌的离合结构，在演出上产生一种难以取代的艺术效果。

一般而言，离合钩牌“合”时，只由一名演师操弄；而当“离”时，通常都由两名演

师互相默契配合操弄。

离合钩牌的妙处，就其功能发挥来说，可谓“神乎其技”。不过，其所适用的主要范围，仅在表现傀儡的某些特殊或特定的动作形态，因而在应用上也不普遍。

第七节 传统“基本线规”

自古以来，悬丝傀儡流布全国，遍及城乡。各地传统傀儡戏的技艺状态，自然有所参差。倘以表演而论，则唯“泉人最工此技”（清沈鸿儒《晋水常谈录》）。可见，泉州传统傀儡戏的表演艺术，早已名闻遐迩，著称于世。其时的泉州傀儡，已经可以像人那样，做出诸如提笔写字、捧杯饮酒、划船行舟、舞刀弄枪，等等生活动作。要使各种表演动作达到节奏明快，线条流畅，精确细腻变化多端的境界。没有一套严谨而丰富的基本操弄规程和组织傀儡进行连续动作技法便无从谈起。

组织傀儡连续动作，的确是悬丝傀儡表演的最大难题。如果舞台上的傀儡无法按照戏剧的规定情景和音乐唱腔的节律变化进行连续动作，那么又有什么“表演艺术”可言呢？

好在这一难题，泉州傀儡戏的历代演师，经过长达数百年的师承和改进，早在“四美班”时代已经大致解决了，这就是现在所要论及的传统线规。

传统线规，又称“基本线规”，每位“四美班”演师，在傀儡科班学艺期间，便要初步掌握。进入正式傀儡班社以后，更要融汇贯通、熟练运用。

泉州傀儡戏的整套“基本线规”，可以分成两个部分：一是论述傀儡的形象结构、线位布局、钩牌姿势、理线技巧和规程等基础知识；二是对“鞠躬线”、“入座线”、“起立线”、“官行线”、“四连线”、“步走线”、“颠跋线”、“写字、盖印线”、“饮酒线”、“笑生扇线”、“蒲扇线”、“雨伞线”、“拐杖线”、“织布线”、“打八步线”、“单手单刀线”、“双手单刀（枪）线”、“双刀线”、“跑马线”、“藤牌线”、“剑线”、“射箭线”等多达 26 套傀儡表演动作进行程式规范以及组织傀儡连续动作的理线技巧的规范。

传统线规中的理线技巧是操弄傀儡悬丝最为基本的技术手段，也是悬丝傀儡表演最基础性的技巧。在表演傀儡时，演师根据动作需要，从钩牌系线编列中，分别把所需悬丝，通过手指检索到手上，集中起来，这在泉州傀儡戏中，称为“捡线”^①。传统傀儡的理线技巧，不管如何变化多端，而实际上都是演师在不断“捡线”过程中，运用不同方法进行整合和处理，以准确表现傀儡的各种动作形态。据不完全统计，传统理线技巧竟有 12 种之多。现将各种理线技巧，概述如下：

（一）梳线

泉州传统傀儡悬丝繁多，经过较长时间的触摸、操弄，悬丝的互相粘连、纠缠或纠结也就难以避免。操演之前，演师当先一手提着钩牌，一手张开五指，以指为梳，按照线位编列，自上而下地对全部悬丝进行循序梳理。倘若发现悬丝纠缠或纠结，应该立即排除，以使傀儡可以顺利登场。在表演过程中，每次捡线，也都经常运用边检索、边梳理的理线技巧去触摸和处理悬丝。因此，在表演过程中，始终不能离开“梳线”的理线技巧。

（二）勾线

通过“梳线”，已经理顺悬丝。然后，五指自然合拢并向掌心稍微弯曲使成钩状，循序把所需悬丝，逐一勾在手指关节上，不使脱开。这一理线技巧，称作“勾线”。表演过程，因为必须不断变换悬丝，故需不断“勾线”进行重新整合。而每次整合，首先都要勾牢悬丝。因此，“勾线”也是最基本的理线技巧。

（三）彙线

经过梳、勾处理而分散于各指缝间的悬丝，按照线位编列顺序汇集于演师手掌的虎口上。然后根据表演需要，快速进行整合。这一悬丝整合过程，称作“彙线”。彙，意为梳理、整合。

“彙线”，按其手姿形态，可以分为“指面彙线”与“指背彙线”二种。执掌钩牌的一手，因其手面向下，除拇指、食指外，其余三指之间悬丝的互相整合，都要依靠指背运作进行“彙线”，故属于“指背彙线”。而不执钩牌的一手，一般则是指面向上进行悬丝整合，因此应属于“指面彙线”。

“彙线”是一种非常高超、神妙的理线技巧。那么多纤细的悬丝，可以在几个指缝间同时进行互相整合，实属难能可贵。寻常所说的“指上功夫”，在很大程度上就取决于“彙线”的灵敏与快捷。

（四）夹线

经过“彙线”处理的悬丝，数量不等、长短不一地汇集于演师指缝间。有些悬丝是即时使用的，有些悬丝则是暂且待用的。即时使用的悬丝当夹紧在指缝间，不使脱落。“夹线”最忌夹而不紧，稍微松动，傀儡的动作便难以准确完成。

（五）松线

在表演中，傀儡的每个动作过程，并非夹于指缝间的全部悬丝自始至终都是需要的。暂

时不用或不再使用的悬丝，必须松开，使之沿着指缝垂下；待到需要之时，再行夹紧。

“松线”是与“夹线”互为对应的理线技巧，巧妙处理“松线”与“夹线”的对应关系，乃是傀儡表演连续动作所不可缺少的技巧修养。

（六）压线

演师以拇指和食指执掌钩牌，其余三个指头上的悬丝，一般都要通过汇总，压紧在食指与钩牌把手之间。而不执掌钩牌的一手，经“彙线”后，有时也把已经汇集的部分悬丝压紧在拇指与钩牌把手之间，以便腾出手指，操弄其他悬丝。“压线”目的，在于固定悬丝，不使松动或脱落。“压线”最忌者，乃是压而不牢。

（七）挑线

挑线是配合完成“比触”动作和保持手姿动态的重要理线技巧。演师执掌钩牌的一手，除拇指和食指外，其余三个指头的指背之上，都分别垂放着不同功能的悬丝，如需配合动作，只要指头往上挑起悬丝，即可带动傀儡手臂作局部性的适度运作。在表演“比触”动作时，演师不执掌钩牌的一手，也应把傀儡手臂的悬丝依序挑于指背之上进行操弄。

“挑线”的特征是演师掌背向上、掌心向下，而悬丝则挑在各个指背之上。

（八）提线

提线是配合夹线、松线操弄傀儡的重要理线技巧。“提线”的前提是“夹线”，唯有通过指缝夹紧悬丝，才能使用“提线”技巧进行操弄。而在“提线”之后，又往往便要“松线”。提线配合挑线，经常使用在傀儡动作幅度较大或较强劲、舒展、激烈的场面，如跨步（官行）、整冠、理髻、翻袖、甩袖以及提物等。“提线”的特征与“挑线”相反，演师必须掌心向上。

（九）寄线

寄线是一种先行性的理线技巧，即在理线过程中，把傀儡表演进程中需要某一配合特定动作的主要悬丝，提前勾出并“寄”于演师执掌钩牌的拇指或食指处压紧待用。最常见者为“寄”脚线，即把傀儡左脚线“寄”在演师执掌钩牌的右手上，或把傀儡右脚线“寄”在演师执掌钩牌的左手上，使其暂时压在拇指与钩牌把手之间。当表演进程中需启动傀儡左（右）脚动作配合时，演师只要把执掌钩牌的某一右（左）手指轻轻挑起所“寄”悬丝即可。

（十）过线

过线是把原来汇集于演左（右）手的悬丝，部分或全部转移到右（左）手的一种比较高难的理线技巧。这种理线技巧，通常都与“钩牌过手”，即钩牌从演师左（右）手转换至右（左）手联套使用。在表演中用途广泛，基本的技巧要求是准确、敏捷、平稳而不露痕迹。

（十一）婴线

婴，泉方言读“因”音，意即按序缠绕。婴线，就是把那些需要缠绕起来的悬丝，婴在“钩牌爪”或钩牌把手末端，以使傀儡的身姿得以固定。但“婴线”在表演中运用最多的，还是胸前线 and 背脊线。傀儡登场以前，演师必须先把二条超长的胸前线 and 背脊线，按照平衡法则，分别婴在钩牌前后，以调整傀儡身姿的稳定状态。“婴线”一般要求松紧适度。

在其他地方的传统傀儡中，似乎较少采用“婴线”这种技巧，而是直接把需要固定的悬丝，按照所需长度，置于钩牌上的“夹线缝”中。

（十二）绊线

绊线是一种非常特别的理线技巧，主要用以改变或固定傀儡局部（如双臂）的常规状态。如在《三国·秉烛》中，已故著名演师吕天从在处理关云长的秉烛动作时，便以傀儡右手的手腕线（即掩边线）绕过钩牌前端，“绊”在傀儡左手袖后的袍沿上，然后向右提紧，压在钩牌把手。这样，关云长秉烛移动，燃烧着的蜡烛便不再摇晃，这就不致烧断傀儡身前大量飘动的悬丝。

以上所谈及的 12 种理线技巧，乃是泉州傀儡演师操弄悬丝进行表演的基本技艺手段。上述各种理线技巧，在实际表演中是彼此融汇、互为贯通的。每种单一理线技巧，都只能解决傀儡操弄的局部问题。唯有按照表演需要，综合运用多种理线技巧进行操弄，才能把傀儡动作过程的每一细节，细致入微地表现出来。尤其是其中的“汇线”，也即整合悬丝技巧，变化迭出，令人眼花缭乱。每位技艺精湛的傀儡演师，手上“汇线”技巧都极纯熟。不管悬丝如何繁多，即使一把抓在手上，也都能在非常短促的几秒钟里，撮汇整合，理出头绪。有时，纵然傀儡双手双脚的全部悬丝全在一手之中，也能很快按照钩牌的线位编制，互相搭配操弄起来。这种手上功夫，若非历经十年八载的刻苦训练，绝难达到如此变幻莫测的神奇境界。

以上所谈及的 12 种理线技巧，乃是泉州傀儡演师操弄悬丝进行表演的基本技艺手段。上述各种理线技巧，在实际表演中是彼此融汇、互为贯通的。每种单一理线技巧，都只能解决傀儡操弄的局部问题。唯有按照表演需要，综合运用多种理线技巧进行操弄，才能把傀儡

动作过程的每一细节，细致入微地表现出来。尤其是其中的“捋线”，也即整合悬丝技巧，变化迭出，令人眼花缭乱。每位技艺精湛的傀儡演师，手上“捋线”技巧都极纯熟。不管悬丝如何繁多，即使一把抓在手上，也都能在非常短促的几秒钟里，撮汇整合，理出头绪。有时，纵然傀儡双手双脚的全部悬丝全在一手之中，也能很快按照钩牌的线位编制，互相搭配操弄起来。这种手上功夫，若非历经十年八载的刻苦训练，绝难达到如此变幻莫测的神奇境界。

第八节 “基本线规”提要

传统“基本线规”，乃是傀儡表演的动作规范及其组织连续动作过程的技艺准则。也就是说，必须严格按照动作程式，通过各种理线技巧，操弄傀儡进行连续性的表演。

严格而言，传统“基本线规”本身，实际只包括动作的“规范”和“连续”两个部分。动作“规范”是动作“连续”的基本依据，而动作“连续”则是动作“规范”的巧妙发挥。

不管是动作规范或动作连续，都不能离开傀儡构造、线位布局和钩牌执掌姿势的特定方式。泉州傀儡戏的表演艺术，正是在上述特定方式制约下形成的。因此，泉州傀儡戏的传统“基本线规”，只适用于泉州傀儡表演。任何其他地方的同类傀儡，则绝难仿效，这大抵是泉州传统傀儡戏在表演上之能保持一种高超技艺状态和鲜明地域特色的主要原因。

传统“基本线规”，从表现形态上，大致可以概括为几大类型：

（一）表现步态。此类线规包括“官行线”、“巨行线”、“假行线”、“步走线”、“拐仔线”、“三连线”、“四连线”、甚至包括“蒲扇线”、“笑生扇线”的部分形态，等等。表现步态的线规，在传统表演中占有重要地位，无论数量或模仿的生动程度，都是令人折服的。

（二）表现礼仪。诸如“鞠躬线”、“入座线”、“起立线”、“饮酒线”，以及“写字、盖印线”部分形态。

（三）表现心态。这是以双手、双脚各种姿态表达心理状态的一组线规，如“颠跋线”、“打八步线”、“蒲扇线”、“雨伞线”、“笑生扇线”及以手指比触、示意等，其中也包括“步走线”的部分形态。此类线规大多以手舞足蹈、颠倒跌跋为其动作特征。

（四）表现打斗。此类线规主要是舞刀弄枪、跑马骑战，如“跑马线”、“藤牌线”“单手单刀（枪）线”、“双手单刀（枪）线”、“双刀线”等。

一位灵巧聪慧的傀儡戏演师，在其熟练掌握全套“基本线规”的动作规范和连续操弄技巧以后，即能触类旁通，灵活而准确地处理和表现傀儡表演中所遇到的各种动作形态。

全套“基本线规”共 20 多个科目，历代以来，都一直是在傀儡科班中以口传身授的方式进行师承，没有任何文字记录。直到上世纪 60 年代初期，才由著名演师张秀寅口述、王金坡示范，前辈编导吕文俊记录成稿。这部著述资料，可以说是泉州傀儡戏传统表演技艺的

历史总结^④。

传统“基本线规”，首先对具有代表性的某些生活动作形态进行程式化规范。例如同是步行，不同行当就有不同步态；而步态不同，动作程式也就有所不同。“生”、“北”（净）二个行当，多采用“官行线”；“旦”行名色，则多用“旦行线”；“杂”行脚色，则多数使用“四连线”。套数不同，动作程式也就各异。“官行线”由“右方步”、“左方步”、“扶玉带”、“理髻”、“颠脚”、“煞脚”等6个动作程式构成；“旦行线”由“莲步”、“理髻”、“整衣”、“莲步行”、“寄脚”、“拂袖”、“理袖”、“立定”等8个动作程式构成；而“四连线”则由“右举足”、“右开步”、“左举足”、“左开步”、“立定”等5个动作程式构成。至于运用什么理线技巧、如何整合悬丝以完成各个动作程式，“基本线规”都作了详尽描述。

当然，对于一种表演难度很高的传统技艺而言，“基本线规”的文字记录毕竟只能概略传达动作的连续流程，显然无法表现泉州傀儡表演中的神奇韵致。面对这部闪烁灵慧之光的著述资料，诸如钩牌执掌、悬丝的梳理、搭配和整合等直接影响傀儡眼神、手势、身姿、步态韵律表达的无数细节，有时实在难以诉诸笔端。初学傀儡表演的人，除借助这部著述资料（教材）引导外，更应通过具有实践表演经验的演师悉心示范、指导，再经多年刻苦训练，才能逐步掌握要领，学有所成。

第七章 传统演出形式及其嬗变

中国传统傀儡戏（悬丝傀儡、杖头傀儡、掌中木偶、铁枝傀儡）表演，因操弄形式不相同，故其舞台结构形式亦有所不同。其中杖头傀儡和掌中木偶都是自下而上“举弄”，故其舞台结构与演出形式较为相近。对于悬丝傀儡这种“自上而下操弄”的表演而言，则须另有特殊的舞台结构及相应的演出形式。

泉州傀儡戏古“四美班”时代，因其采用半开放型的低屏式舞台结构，因而有其相应的表演空间、上下场方法和其他一些舞台表现手段。

泉州木偶剧团成立后，泉州傀儡戏的舞台结构屡经改革，不断有所创新。从数十年来傀儡戏发展史看，每当傀儡自身结构经历一番变革，表演宝库的艺术积累达到一定丰盈程度以后，总是要求舞台结构及演出形式不断加以适应。而每次新颖舞台结构或演出形式的出现，又几乎都不同程度地推动了傀儡戏的艺术进步，产生了一批深受观众欢迎的舞台戏剧佳作。

因此，认真回顾泉州傀儡戏舞台结构和演出形式的变迁情况，从中探索剧种自身传统表演艺术与舞台结构、演出形式之间的互相关系，这自然是研究傀儡戏发展史所必须直面的问题。

第一节 “八卦棚”

据今所知，泉州傀儡戏最古老的舞台结构形式是“八卦棚”，这是一种充满传统意识的“傀儡棚”。在旧中国，乃是戏神田都元帅（相公爷）上达天庭、下抵地府，“为人解冤释结，为人赛愿叩天曹”（语出傀儡戏《大出苏》）以保一方平安的宗教祭祀场所，神圣而不可侵犯。

泉州一带民俗，演戏的戏台称作“戏棚”。凡是搬演傀儡的戏台，则称“傀儡棚”。“傀儡棚”与“戏棚”的根本区别，在其“八卦”结构。故“傀儡棚”也称作“八卦棚”。

傀儡戏的“八卦棚”比普通“戏棚”小，距离地面高约1.6M-1.7M之间，面积大约6M²左右，基本呈正方形。“八卦棚”虽小，但其结构位置特别显要。因为古代泉州，一直严格遵循“前棚傀儡后棚戏”的遗俗，于今犹然。

“八卦棚”的四角，各竖一根高出棚面约3M的棚柱。在距棚面2.5M左右的棚柱上端，按照四维在棚柱外侧系扎四支竹竿，称作“外竿”。外竿主要用以悬挂36尊传统傀儡。继在“外竿”下约0.4M出的棚柱内侧，又用四支竹竿，再扎一个略小于“外竿”框框，但却与其平行的另一个四方形框框。这后四支竹竿，称作“内竿”，用于移置当场演出所需傀儡。最后，再用二支竹竿，使得、呈交叉状，扎牢于“外竿”所构成的四方形框框的对角之上，以起加固作用。这10支竹竿，构成“八卦棚”的基本结构。

“八卦棚”搭好后，棚顶以及左、右、后三面，都用布帘遮围起来。接着，在棚前“外竿”上悬挂一幅布质横眉，称为“大眉”。“大眉”一般都要经过适当装饰或美化，绘制戏剧故事场面或花鸟图案，并且配有“顷刻驱驰千里外，古今事业一宵中”的对联和“内帘四美”的横批。“大眉”之内，沿着“内竿”另挂一幅略比“大眉”稍小的横眉，高度恰好遮住演师面部，俗称“小人眉”。泉州方言有“畏小人”语词，即畏见生人的意思。在“小人眉”背后之台前左、右棚柱之间，系一细绳，作为挂“簿”之用，允许演师一边搬演傀儡、一边翻“簿”而照本宣科，这可以说是泉州传统傀儡戏的独家“专利”。增加这道“小人眉”，本意大约就是为了遮掩演师与“簿”之间随时可能出现的那种既是剧中人、又是操演者的若即若离情状，避免演师个人“出戏”时的表情完全暴露于观众面前的缘故。

在距离“八卦棚”前约0.7M居中位置，横放一道高约1M、宽1.3M的彩屏前面，便是傀儡登场驱驰纵横、顷刻千里的表演空间。彩屏本身，也是一幅以白描手法绘制的人物故事图画。这道彩屏，习惯上称作“屏仔”或“低屏仔”。

泉州传统傀儡戏多达700余节、演出时间长度超过1000小时的“落笼簿”和“笼外簿”戏文，就是在这种既古老又庄重的“八卦棚”上，表演了数个世纪的漫长岁月，制造出了无数精妙绝伦、令人叹为观止舞台艺术。

在这种半开放型的“八卦棚”上演出，远处观众，只能看到傀儡表演。而越是接近棚前，

则演师操弄的一招一式或一颦一笑，都能尽收眼底。傀儡虽然表情凝固，但观众从演师面部的喜怒哀乐之中，获得了一种视象上的补偿和心理上的满足，享受到一种别有滋味的欢愉和喜悦。严格而言，这是一种唯有欣赏傀儡戏演出才能感知的美感和趣味。

由于自古所形成的艺术规制及其表演空间的严格制约，出现在传统演出形式中的假定环境，几乎完全通过表演而不是运用具像布景进行表现。因此，从演出实践看，傀儡戏传统演出形式中的以少胜多、以简代繁、以形传神的舞台表现手段，在技巧上有时甚至比一般由人扮演的戏曲艺术更为洗练。在这种古老的“八卦棚”上，正是通过上述各种表现手段，将纯粹悬丝傀儡表演的细腻、逼真和以情感人的艺术特色，发挥到淋漓尽致的地步，使观众身不由己地被没有生命的偶人，带到那种由假定的戏剧情景所制造出来的生活幻觉之中。

第二节 阶式平面舞台

上世纪 50 年代初期，“四美班”艺术规制由于剧团的创建而瓦解。作为一种古老传统的象征，“八卦棚”的宗教祭祀仪式功能丧失殆尽。于是，“八卦棚”的“低屏仔”，很快便被一种加宽、加高了的“画屏”所代替。所谓“画屏”，乃指绘有一定具像的布景，如宫殿、厅堂、书轩、花园等。但是，过不多久，遂又被另一种阶式平面舞台所取代了。

阶式平面舞台是一座特制的、可以拆装的傀儡戏台。这是一种属于全封闭型的舞台结构形式，观众在剧场里只能看到傀儡表演，无法看到演师操弄。若与“八卦棚”比较，变化之大，已然不可同日而语。

阶式平面舞台的傀儡表演区域，离地（指剧场舞台地面）约 0.7m，深约 0.6m，宽约 5m，约近“八卦棚”低屏的四倍。演师操弄区域比傀儡表演区域高出 0.8m，离地高约 1.5m，深约 1.2m，宽度则与傀儡表演区域相等。在演师操弄区域与傀儡表演区域之间，横置一道平面景屏，高约 1.5m、宽约 5m，用以悬挂各出戏的各场布景。整个舞台画面的比例，有点近似遮幅式的宽影银幕。演师操弄时所站立区域与傀儡表演时所活动的区域再也不像“八卦棚”那样处于同一水平线上，而是高低相距 0.8m。这样，不但舞台呈阶式，而傀儡悬丝的实际长度也由传统的 1.6m 左右增至 2.4m 左右。

这是自有傀儡戏史以来，首次加长悬丝的尝试。经过短暂时间的适应性训练，便获得成功。

这一舞台变迁，应该说是从露天野台走向城市剧场的一次适应过程。在艺术上，则是传统表演特点融入舞台综合手段的具有自觉创新精神的艺术实践。这一舞台结构所形成的演出形式，若与“八卦棚”比照虽无本质区别，（演师与傀儡之间，都有一道画屏横隔其间；而且，演师与傀儡都只能作“一字形”的左右运动。）但这种阶式平面舞台，比之“八卦棚”，毕竟具备了更丰富的视象效果和更丰富的艺术表现力。因此，一大批适应这种舞台结构和演

出形式的优秀剧目便应运而生。如上世纪 50 年代中期在国内傀儡艺坛产生重大影响的活报剧《蒋党的末日》、60 年代参加国际比赛获奖的神话剧《水漫金山》和儿童剧《庆丰收》，以及后来陆续创作的神话剧《火云洞》、童话剧《千桃岩》、现代剧《东海哨兵》等。这些优秀剧目，积极开掘舞台表演空间并不断发挥傀儡艺术特性，使古老的泉州传统傀儡戏，不断得到发扬光大。

特别值得一提的这就是，阶式平面舞台的结构特点，提供了除演师操弄区域外的另一个操弄空间。这一操弄空间，后来被称为“地台”。

“地台”是同特制傀儡戏台的演师操弄区域互为对应的一种提法，实指傀儡表演区域下所存在的、表演者必须完全处于掩蔽状态的、表演手段又仅止于采用间接托棍或直接套入方式进行辅助性、局部性操弄的舞台区域。由此舞台结构形式而生发出来的“地台”，很快便被聪慧的演艺人员加以巧妙运用，在傀儡戏舞台上创造出了一些类乎电影“剪接”与“特写”的表现技巧。此类技巧，对于提高傀儡戏舞台演出的神奇性和生动性，发挥了重要的辅助作用。例如，在神话剧《水漫金山》中，悬丝与托棍二种完全不同操弄方式的龟丞相，在表演中互为交替出现；悬丝操弄的蟹将军隐没后，即从碧波中露出一只用“地台”演师手臂直接套入进行操弄的巨大蟹脚，如铁钳般夹住天将的脚股，使之挣脱不开，等等，都是充分运用“地台”操弄空间所创造的新颖表现手段。

由此可见，从“八卦棚”到阶式平面舞台，单纯作悬丝傀儡表演的古老传统演出形式，在艺术实践中已经渐次发生嬗变，兼容多种操弄类型的傀儡进行多层次、立体化表演的综合演出形式，此时已在孕育之中。

第三节 天桥式立体舞台

泉州傀儡戏技艺精湛，而且具有结构完整、造型逼真、表演细腻、动作传神等鲜明艺术特色。不过，传统的、纯粹的悬丝傀儡表演，因其操弄方式的间接性和运作方式的柔软性，傀儡动作的速度、力度、幅度、角度，都有难以克服的局限性；而且，舞台结构本身可供傀儡登场的表演空间由于画屏的阻隔而显得仄逼和局促。这就使得编剧在故事题材选择上、导演在舞台空间处理上、演员在表演手段运用上，几乎都不同程度地存在各自的“禁区”。而这些弱点，却往往正是杖头傀儡或掌中傀儡表演的显著优势。这一发现，为泉州傀儡戏创立一种具有独创意义的、以悬丝傀儡表演为主，兼容多种操弄形式的傀儡表演于一台的综合演出形式，播下一颗艺术创新的种子。

在上世纪 60 年代初期，泉州傀儡戏便开始探索，在继承传统表演艺术基础上，以悬丝傀儡表演为主，综合多种操弄形式傀儡表演，进行新的舞台结构该形式的实验。可惜，由于当时舞台设施的简陋和各种演出物资的匮乏，这一艺术实验未能取得预期效果便告中止了。

上世纪 70 年代后期，泉州木偶剧团再次郑重提出转变传统演出形式的问题，经全团演艺人员认真研究作出决定。作为转变传统演出形式构想的载体——天桥式立体舞台，经过重新设计，便很快进入实施阶段。大型神话剧《火焰山》，作为天桥式立体舞台与综合演出形式艺术实验的“样品”，巧妙地融汇了多种操弄形式的傀儡的表演，调动各种舞台艺术手段，创造出了许多神奇莫测、变化迭出、恢宏场面。在国内外艺术展示中，《火焰山》以其具有独创性的新颖演出样式，创下一个剧目在 20 年间连续演出 3000 多场的不凡记录。

天桥式立体舞台是专供以悬丝傀儡表演为主、兼容多种操弄形式傀儡进行全方位、多层次、立体化表演的舞台结构形式。这一舞台结构的最大变化是把原来位于画屏之后的单一操弄区域，改为前后二道横向架空天桥，并在二道天桥的左右两侧，各设一块活动踏板，使前后二道天桥既彼此分隔又互相连接；而把悬丝傀儡表演区域（主要演区）置于二道天桥之间的下方，同时增加演师操弄区域和傀儡表演区域之间的绝对高度。这样，在演师操弄区域和傀儡表演区域之间，便不再以画屏为界进行分隔，从而形成一个观众视野可以直达天幕的纵深立体空间，为在悬丝傀儡表演中可以同时综合杖头傀儡、掌中傀儡以至肉傀儡（人）表演，提供了舞台条件。

天桥式立体舞台的空间容量，不但基本满足综合演出形式构想，而且在表演上出现一些前所未有的舞台艺术新貌：

（一）由于将传统的、单一的演师操弄区域改置在前后二道横贯的天桥之上，并且通过左右两个活动踏板互相连接，这使历来只能按序排列作“一字形”左右运作的悬丝傀儡表演，变成可作前后左右的环场绕转。这样，悬丝傀儡便有可能进行一些局部性的纵向或逆向运动，为比较生动活泼的舞台画面调度，提供了必要的回旋空间。

（二）舞台视觉空间的纵向延伸，为杖头傀儡、掌中傀儡配合悬丝傀儡进行综合表演，提供了全方位、多层次的立体操弄区域。

（三）天桥式立体舞台对于综合演出形式的强调和适应，也带来了一些比较新颖的舞台表现手段，如吸收、借鉴影视艺术的视距变化，允许灵活多变地处理“剪接”、“特写”等表现技巧，以及在悬丝傀儡表演中采用“天地配合”的表演手段，等等。

天桥式立体舞台同“八卦棚”或阶式平面舞台相比，可以说有高大、纵深两大结构特点。为了达到取消画屏和构建纵深表演空间的目的，这就需要增加整座特制舞台的绝对高度。在这种特制高台上，舞台宽度增至 7m，深度（从大幕起至天幕止）增至 8m 以上，高度则增至 3.8m；舞台画面的绝对高度为 2.8m，宽度约为 6m。对于傀儡戏而言，如此宏大、壮观的巨型舞台，的确气派非凡。

由于天桥式立体舞台在结构上具有“高大”特点，所以傀儡所装设的悬丝长度必须增至 3.6m 以上。如果比照传统“八卦棚”的傀儡悬丝，实际长度已经增加 2m 以上。这样的悬丝长度，已经可以说是挑战极限了。因为，从操弄原理说，悬丝长度的增加幅度，当与演师操弄难度成正比。在这种天桥式立体舞台上操弄悬丝傀儡进行表演，的确需要一个比较艰难的适应过程。

另外,这种大型舞台结构所构建的综合性、立体化演出空间,要求演师必须具有清晰的时空转换观念和鲜明的内心视象概念,并且坚决杜绝操弄过程的随意性。否则,在综合多种傀儡进行立体表演时,稍一疏忽,即使只是半秒时间的误差,也都可能出现类似影视的“叠影”画面,破坏了舞台演出的艺术效果。

第四节 全开放型演出形式

据今所知,唐代便已经出现如“傀儡子戏围之类”的“障幕”(唐道宣《四分律行事钞》)。从宋代起,傀儡戏即有专用的“傀儡棚”^⑤。后来此类演出活动,也都一直是在“棚上”进行(宋刘克庄《闻祥应庙伏戏甚盛》)。自古以来,悬丝傀儡都是自上而下“提弄”,故在传统演出形式中,无论采用何种舞台布局,总是离不开在演师与傀儡之间横置一道围屏,并且由此构成舞台假定环境,建立相应的时空转换概念。现代社会的艺术发展和演出市场需求,又迫使整个舞台结构逐渐由简而繁,终于从半开放式的“八卦棚”走向全封闭型的天桥式立体舞台。

然而,特极必反。

从上世纪80年代后期开始,为了便于进行国际艺术交流,泉州傀儡试图通过一种全开放型演出形式,以直接展示剧种生动逼真的艺术特点和演师个人精妙绝伦的操弄技巧。这种全开放型演出形式,不拘表演场地,不置布景画屏,完全摆脱舞台制约。一位演师,几尊傀儡,便能漂洋过海,进行演出和展示活动,轻装简载,莫过于此。

这种纯属表现演师个人技艺的全开放型演出形式,如果同传统演出形式、综合演出形式比照,的确有其得天独厚的优势:灵活轻便,无需多少形象、道具;剧场舞台、学校教室、宾馆舞榭、家庭厅堂、露天野地……任何演出场所,均所咸宜,不必强调任何舞台装置。在表演中,观众所见,只有演师和傀儡。演师的一颦一笑,傀儡的一招一式,凡举手投足,皆相映成趣。最为可贵者,这一演出形式所推出的一批节目,例如《驯猴》、《若兰行》、《钟馗醉酒》、《小沙弥下山》、《狮子舞》、《青春梦》以及生动反映闽南民俗风情“踩街”的《元宵乐》等。这批节目内容别致、样式新颖,并运用了很多出奇制胜的特殊表现技巧,十分引人入胜。经过演出实践验证,全开放型演出形式既充分体现了泉州傀儡细腻逼真、生动传神的艺术特色,又为当代观众展示了一个古老剧种所拥有的、记忆犹新的传统风貌。

目前,老传统戏曲普遍受到冷漠,传承危机接踵而至。很多传统傀儡戏种,已经面临“救亡图存”的生死抉择。像泉州傀儡戏这样一个具有悠久历史和优秀传统的民俗戏种,如果在演出形式上缺乏应变机制,那就可能在很短时间里出现生存危机。因此,面对日益激烈的艺术竞争局面,除保存一定规模的综合演出形式优势外,很有必要在演出形式上扬长补短,继续进行深入探索。

综上所述，泉州傀儡戏舞台结构、演出形式的多样化，可以说是傀儡戏新编剧目的题材、体裁和艺术表现手段多样化的产物，也是传统傀儡戏自觉适应社会发展而不断进行自我艺术改革的必然结果。五十多年来，多种舞台结构、演出形式的产生、并存，在某种程度上揭示了传统继承和改革创新之间的一些因果关系：一方面通过继承，显示传统的存在；另一方面又通过变革，促进传统的延续。各种舞台结构及其制约下所形成的演出形式，各自具有不同的审美取向，只能通过各自具体的艺术实践去认识利弊和权衡得失，绝难按照某种既定模式来判断是非。总而言之，舞台结构和演出形式的循序嬗变，乃是傀儡表演艺术渐次变革的一种不断适应过程。这一过程，随着傀儡戏创作题材的开拓和表现手段的不断更新，今后还将继续下去。因此，如何在继承传统的基础上，既保持剧种所固有的艺术特色，又不断适应社会发展而卓有成效地进行改革创新，将是泉州傀儡戏的一个永久性课题。

①宋黄庭坚《山谷外集》卷六《题前定录赠李伯 二首》其二：“万般尽被鬼神戏，看看人间傀儡棚。”转引自廖奔《中国戏曲史》，P. 397，上海人民出版社，2004年9月版。

第八章 近 55 年的传承与发展

自泉州市木偶剧团成立后的近 55 年来，泉州提线木偶戏经历了国家政治、社会、经济制度和文化生态环境翻天覆地的变化，也经历了从传承方式、演出市场到演出题材、演出方式、舞台结构、表现方法等方方面面，深刻而全面的创新发展。（个中情状，在前面的章节中已陆续表达，在此不赘。）数代人沉浮起落，坎坷前行。其间的酸甜苦辣、恩怨情仇已难述备细。但他们高举传承发展大旗迎难奋进的足迹却清晰可辨，烙印史册。

第一节 传承形式的变化

经历了悠久漫长的千年传承，55 年前泉州傀儡戏进入了一个绝然不同以往的传承阶段。即：从社班传承变为剧团传承。

1949 年，中国的社会、政治、经济制度发生了沧桑巨变。城乡庙会、神佛庆诞，以及民间的各种祈天、禳灾、酬神、还愿、祭祀等民俗宗教活动。在排山倒海的革命的浪潮冲击下，几乎荡然无存。作为宗教民俗戏具的传统傀儡戏。完全失去赖以生存的空间。于是民间

傀儡戏艺人们纷纷改行转业，另谋生路。苟能维持的民间傀儡戏班社寥寥无几，摇摇欲坠。

1952年初，政府主管部门，以“德成”“时新”、“和平”三个民间傀儡戏班社为基础，邀集市区及流落于晋江、南安乡间的演师、乐师，先后组建了两个建制完全不同于传统傀儡戏班社的新型剧团。命名时，与全国各地傀儡戏一般，抹去剧种的个性特征。笼而统之地称为木偶剧团。其一，名曰“泉州市木偶实验剧团”，建于1952年10月。由谢祯祥、陈清波、徐元享、吕赞成、连焕彩、王金坡、郭玉春、郭桂林、蔡金闽、黄景春、张秀寅、杨度、吴孙滚、张启明等18位艺师组成。吕赞成任团长。其二，名曰“泉州市木偶艺术剧团”，于1952年12月组建。由陈天思、郭桂林、王金坡、陈清波、陈清才、黄奕缺、余炳煌、蔡荣枝、魏启瑞等艺师组成。陈清波任团长。

其时的艺人们，从战乱与困顿中走出，从江湖艺人一跃而成为“人民艺术家”，心中满怀对中国共产党和人民政府的感激和对新社会、新生活的美好憧憬与向往，迸发出极大的创造热情与活力。建团之初，便开始了对传统傀儡戏表现现代生活的探索。因之，也开始了对传统傀儡造型、结构、表演方式的创新尝试。其间发生的两件事，对泉州提线木偶戏长达半个多世纪以来的艺术创新，具有启蒙发端，推波助澜的重要意义。一是，1952年11月初奉派与漳州市南江布袋戏团联合组成“福建省木偶代表队”，赴沪参加上海市“中苏友好月”活动，与当时享有盛誉的苏联木偶艺术家奥布拉兹卓夫进行交流演出。泉州提线木偶戏的精彩演出受到奥氏的热情赞扬。而奥氏别开生面“人偶同台”式的抒情诗一般的表演也让泉州提线木偶戏的演师们打开眼界，深受启发。二是，1952年12月初，“福建省木偶代表队”奉调晋京展演，并以传统傀儡戏剧目《潞安州》参加了新中国首部舞台艺术纪录片《闽南傀儡戏》的摄制。对习惯在传统“八卦棚”舞台上演出的泉州提线木偶戏演师，电影拍摄中的许多新的要求和表现手法，启发了他们创新有灯光、布景、活动静物等综合艺术手段的综合性演出舞台的构想。

1954年4月，“实验”与“艺术”两团以创演现代活报剧《蒋党末日》为契机，开展了全面的艺术创新。演出受到包括青少年、儿童的热烈欢迎，初步实现了从“草台”走进“剧场”的过度。初试的成功，从历史的角度看，无疑掀开了泉州提线木偶戏此后长达半个多世纪艺术革新与创造的历史性一页，具有里程碑的意义。1956年3月，两团正式合并为“国营泉州市木偶实验剧团”。首任正、副团长为张秀寅、吕赞成。

合并转制后的“国营泉州市木偶实验剧团”，实力倍增。相继改编、创作、演出了神话剧《张羽煮海》、《三姐下凡》、《牛郎织女》、《宝莲灯》、《补大缸》、《水漫金山》、《火云洞》、《闹龙宫》；现代戏《蒋党末日》、《解放一一江山岛》、《八女跨海》、《夜航》、《张高谦》、《东海哨兵》；儿童剧《拔萝卜》、《懒猫的教训》、《聪明的猴子》、《庆丰收》、《千桃岩》；历史剧《郑成功》等等。同时，创造了名为“阶式小高台”的新型舞台及相应的一套演出方法，并以此带动了木偶造型、内部构造、特技技法和线功表演等方面的大面积、多方位的改革创新。1960年携《水漫金山》等剧目，赴罗马尼亚布加勒斯特，参加“国际青年联欢节”，以精彩的演出和精湛技艺震动了国际偶坛，荣获该艺术节唯一的集体大奖“集体银牌奖”。也

开启了泉州市木偶剧团走向国际舞台的先河。

在此 10 年间，剧团连续 10 年参加文化部举办的“全国艺术表演团体大巡回”演出活动。足迹几乎遍及祖国的长城内外、大江南北。连续十年的巡回演出，既使泉州提线木偶艺术声名大噪，也让剧团的艺术家们在与各剧种、各剧团的交流观摩中获取大量的艺术营养，剧团经济实力也因而空前雄厚。甚至有余资援助本地数个经济拮据的剧团，为此被戏称为“财主团”。其间的 1960 年，剧团合并泉州市布袋戏剧团，建立了“泉州木偶剧院”。

1996 年“文化大革命”爆发，剧院在劫难逃。历年收集、珍藏的大量古傀儡古戏文抄本等珍贵文物被焚毁殆尽。1970 年初，泉州木偶剧院被撤散。大批技艺精湛的艺术被“下放”星散各地。部分留用人员，被编入“泉州市毛泽东思想文艺宣传队”独立成立所谓“木偶排”。这个不伦不类的名字，直到 1972 年重新命名为“泉州市木偶剧团”，才被扔进了历史垃圾堆。这场空前浩劫，直到 1976 年“四人帮”被粉碎，方才拨云见日，重放光彩。

1977 年 5 月，剧团创演大型神话剧《三打白骨精》，在泉州城乡出现一票难求的火爆场面，宣告泉州提线木偶戏再度崛起。1978 年中断 20 年的可以溶合提线、杖头、布袋三种木偶表演，有多度景深的综合性“大型天桥高台式舞台”的创新实践重新启动。经全团上下同心协力的奋斗，1979 年元旦在此种舞台上创排的大型神话剧《火焰山》一炮打响。4 月《火焰山》奉调晋京为国庆三十周年作献礼演出，一举震动中国艺坛，摘取“演出一等奖”桂冠。并连续在国内外演出两千多场，成为中国偶坛纷纷效法的榜样。其后，在这种“天桥高台式舞台”上又创演了大型童话剧《谗猫》、神话剧《太极图》、《劈山救母》，屡在全国汇演中获奖。但也许由于《火焰山》已是耗尽多年艺术积累的集大成之作，后续的剧目一时再难更上层楼。

改革开放以后，电影、电视等新兴媒体迅速普及，社会经济文化背景产生巨变，剧团演出市场严重萎缩。泉州市木偶剧团与全国其他舞台艺术表演团体一样再次跌入低谷，面临严峻考验。1984 年，剧团被迫放弃全国市场，“返回乡土”，并开始尝试向国际文化交流领域发展。1986 年、1990 年泉州市人民政府相继举办了两届“中国泉州国际木偶节”剧团从 1983 年至 1992 年先后 14 次，奉派出访菲律宾、香港、日本、荷兰、澳门、新加坡、台湾等国家和地区。在国内外产生了良好影响。但终因入不敷出，至 1992 年底，已数月开不出工资。剧团团员情绪低沉，焦虑不安。

可贵的是，身处低谷的泉州市木偶剧团始终没有放弃艺术创新的脚步。1992 年 12 月政府主管部门调整剧团领导班子，1993 年 3 月剧团组建“青年演出队”及“第一演出队”，调动中青年演员的积极性，并采取一系列措施，逐渐打通了国际商业演出渠道。从 1993 年至 2007 年，剧团先后组织实施了 70 余次国际商业演出及交流访演（含港、澳、台地区，其中 11 次赴台访演），足迹遍及五大洲、30 余个国家和地区。2002 年成功举办了“第三届中国泉州国际木偶节”。1999 年荣获“第 32 届克罗地亚国际木偶比赛”集体特别奖。2005 年荣获“第 25 届西班牙托洛萨国际木偶节”金奖。2005 年春节，作为首个应邀赴美国纽约联合国总部举办“联合国中国春节文艺晚会”的中国艺术团，在联合国这个最高国际交流与合作

平台上大放异彩。赢得了广泛的国际声誉。2005 年被授予“联合国南南合作网——木偶艺术示范基地”称号。2002 年剧团创演木偶晚会《古艺新姿活傀儡》荣获中国文化部“第十届文华新剧目奖”及“文华美术奖”、“文华表演奖”；2003 年创演大型讽刺喜剧《钦差大臣》，一举捧得“金狮奖全国木偶皮影比赛”剧目金奖及编剧奖、导演奖、造型设计奖和三个表演奖。再次震动中国偶坛。2004 年《钦差大臣》再获文化部“第十一届文华新剧目奖”及“文华集体表演奖”、“文华剧作奖”、“文华导演奖”。2005 年《钦差大臣》作为中国木偶皮影界唯一代表入选“2004—2005 年度国家舞台艺术精品工程·精品提名剧目”。评审团给予如下评语：“该剧运用中国古老的线戏艺术，对果戈里同名剧作予以创造性的改变和诠释，对传统傀儡戏塑造人物性格，表现深刻思想内容的作品是一次比较成功的尝试。演员在舞台上通过 3 米多长的丝线操纵木偶难度极大，颇见真功。剧本改编干净洗练，不失原作精髓又颇有新意。偶人制作精致，表演精湛细腻”。（中国文化报 2005 年 1 月 11 日第 2 版《2004—2005 年度国家舞台艺术精品工程初选剧目评语》）。2006 年《钦差大臣》再次入选“2005—2006 年度国家舞台艺术精品工程精品提名剧目”。2005 年泉州市木偶剧团荣膺文化部、国家人事部颁发“全国文化工作先进集体”光荣称号。2006 年剧团与泉州市委宣传部、泉州广电集团合作拍摄 13 集提线木偶电视连续剧《雪域金猴》在中央电视台及福建、泉州电视台播出颇获好评。2002 年，经中国艺术研究院推荐，泉州傀儡系统昆曲、古琴、藏戏等 10 个项目被联合国亚太文化中心列入“传统民间表演艺术数据库”。2006 年提线木偶戏被列入“第一批国家级非物质文化遗产名录”，连续奉调晋京参加“中国非物质文化遗产保护成果展”、“首个中国非物质文化遗产日专场晚会”。2007 年 4 月再次奉调赴日本东京参加“中日文化体育交流年”开幕式演出（中国总理温家宝与日本首相安倍晋三出席观看），并受到温家宝总理接见。随后赴法国巴黎联合国教科文组织总部举办“联合国中国非物质文化遗产艺术节”，再次赢得广泛国际赞誉。

第二节 传承的努力

上世纪 80 年代初，泉州市木偶剧团乘思想解放运动和改革开放的东风，开始组织杨度等名老艺师，着手整理尘封已久的传统剧目。以刚毕业于省艺校提线木偶班学员为主，抢救复排大型宗教民俗巨剧《目连救母》等。其后，又于 90 年代中期抢救复排《李世民游地府》、《三藏取经》等传统剧目。籍此，也进一步夯实了这批学员的传统功底，使传统傀儡戏艺术得以存活延续至今。1986 年 8 月在举办“第一届中国泉州国际木偶节”期间，由鹭江出版社出版了文集《泉州木偶艺术》。1994 年至 1997 年前后 4 年，泉州市木偶剧团与日本东京国立文化财研究所组织的日本〈目连傀儡〉研究会及本地有关专家学者合作，开展泉州傀儡

戏《目连救母》的调查研究，并形成了《“泉州目连傀儡”相关情况调查研究会论文集》。论文集出版后引起国内外专家学者的广泛重视。1996年10月剧团编导黄少龙撰写的专著《泉州傀儡艺术概述》，由泉州地方戏曲研究社编辑，中国戏剧出版社出版。2000年由泉州地方戏曲研究会编辑，中国戏剧出版社出版的《泉州传统戏曲丛书》第10至15卷，即：《傀儡戏目连全薄》、《傀儡戏·落笼薄》（上、中、下）、《傀儡戏·基本线规图录》、《傀儡戏·音乐曲牌》共6部专著一并问世，引起学界轰动。2006年1月由本团编导王景贤为主撰著的福建戏剧丛书之《指掌乾坤——精彩绝伦木偶戏》由海潮摄影艺术出版社出版。同时，自1994年起，泉州市木偶剧团搜集整理泉州傀儡戏文物史料相继开辟了“泉州嘉礼馆”、“艺术发展陈列室”、“对外交流陈列室”。并同中央电视台等单位合作拍摄《闽南傀儡戏》等数部电视艺术片。向海内外展示传播。这些工作都为泉州傀儡戏的传承与传播做了基础性的工作。

第三节 交流与传播

作为国家级非物质文化遗产的泉州提线木偶戏，在传播中华文化，增强民族文化认同方面，具有重要而独特的功能。

宋元时代，泉州港曾是“涨海声中万国商”的“海上丝绸之路”东方起始港。泉州城里“市井十州人”、“番商云集、纷至沓来”。其时的泉州傀儡戏，曾为多少个国家的宾客演出，并经过那些渠道向海外传播？因史籍难寻，不得而知。据西班牙人德·拉达在《中华大帝国史》中记载，明万历三年（公元1575年），他曾随一西班牙公使团经菲律宾来到泉州。当时的泉州官府曾在欢迎宴会上让来宾们看到“此城表演木偶戏极好的节目”。据荷兰学者罗斌提供的资料，1892年荷兰汉学家得·各罗特曾在泉州购得右傀儡24尊，现仅存18尊。收藏于荷兰莱顿大学民族学博物馆（这批古傀儡照片由罗斌先生提供现存于泉州木偶剧团陈列馆）。

据现有资料可知，泉州傀儡戏至迟从清中叶开始，便随海外移民的脚步，向东南亚华人聚居地及台湾等地传播。泉州傀儡戏名班“庆元班”，于1908年、1914年两度经台湾赴东南亚诸国演出，也在台湾留下公演的记载。

据台湾学者考察，泉州傀儡戏传入台湾的时间最晚应在乾隆、嘉庆间。其主要分布地在台湾南部的台南、高雄一带。目前尚存传承自泉州傀儡戏的班社：尚有：茹顶“新锦福班”、阿莲“锦飞凤”班、路竹“万福兴”班、湖内“添福”班、永康“集福轩”班及“围仔内大戏馆”等。台南市武庙尚存清道光15年〈武庙穰苴祈安建醮碑记〉载：“开演傀儡戏班三台，银八元九角四”。成书于光绪二十一年左右的《云林县采访册》记载了正月初九日玉皇大帝诞辰是“演戏（傀儡，名曰“线戏”，祀玉皇以为大礼）”。

据《台湾日日新报》及《台南新报》载，1900-1920年之间，泉州傀儡戏屡次渡海到台湾演出。演出剧目有泉州傀儡戏传统剧《目连救母》、《三国》、《列国》、《西游》、《说岳》、《李世民游地府》等。因其技艺精湛，且“语白以泉州语出之。颇有趣味，又人人能解也”。故盛况空前，竟使“人戏”的观众“为泉州傀儡班所夺”。

在两岸隔绝数十年后的1990年，台湾著名布袋戏大师李天禄先生携其两位公子陈锡煌、李传灿（其时两兄弟皆是资深布袋戏艺师）专程来到泉州举行盛大“拜师典礼”，拜泉州市木偶剧团名誉团长、艺术指导、一级演员黄奕缺为师，翻开了两岸傀儡戏交流的新篇章。此后至今，泉州市木偶剧团先后11次组团赴台交流演出。并与台湾偶戏界、文艺界、教育界及社会各界保持频繁而亲密的交流。

泉州市木偶剧团成立后的首次境外交流，乃是1960年参加“中国木偶艺术代表团”，携《水漫金山》等节目，赴罗马尼亚布加勒斯特，参加“国际青年联欢节”演出，并一举夺得该艺术节唯一的集体大奖“集体银牌奖”（金奖牌空缺）。此后，经20多年沉寂。自上世纪80年代初改革开放以来，泉州傀儡戏的对外交流事业日渐频繁。迄今为止，已在五大洲，30余个国家和地区，进行交流访问近90次。成为中国木偶界对外（对台）交流业绩最为丰硕的剧团。频繁的境外交流演出，既有效缓解了泉州傀儡戏的经济压力，拓展了生存发展的空间，也使得剧团领导与从业人员，扩展了视野、增长了见识。从国际艺坛学习到了许多经营管理和艺术创作方面的有益经验，同时又将中华民族优秀的傀儡戏艺术生动展示给世界各国同行和各界人士。既极大提高了泉州傀儡戏艺术的国际知名度和影响力，又赢得了广泛的国际声誉。在民族优秀传统文化，于本土尚未能获得广泛尊重与充分珍惜的历史时期，这种“墙内开花墙外香”的境况，未尝不是一件值得庆幸的好事呀！

泉州市木偶剧团对外（对台）交流大事记：

- 1、1960年10月，与漳州布袋戏团联合组成“中国木偶艺术团”，赴罗马尼亚布加勒斯特，参加“第二届国际木偶联欢节”比赛，荣获集体银等奖（金奖缺）及银质奖章。
- 2、1983年9月，应菲律宾观光部、慈航友谊社、菲华联合文化协会、光汉国术馆邀请，赴菲律宾马尼拉、宿务等地访演两个月。文化部外联局专电祝贺。
- 3、1983年12月，应香港艺术中心、演出公司和福建同乡会、商会、体育会邀请，赴港参加“亚洲儿童艺术节”。
- 4、1986年4月，应日本“第一届大阪国际木偶节”组委会邀请，赴日本演出。
- 5、1986年9月，成功举办“首届中国泉州国际木偶节”。与来自奥地利、英国、民主德国、日本、菲律宾、香港等国家和地区及上杭、漳州等地的木偶界同行进行交流。
- 6、1987年11月，应荷兰“阿姆斯特丹国际木偶节”组委会邀请，赴荷兰访演。
- 7、1988年7月，应日本浦添市政府邀请，赴日为“浦添市·泉州市缔结友好城市庆典”献演。
- 8、1988年7月，参加“中国木偶艺术家代表团”，赴日本参加“第十届饭田国际木偶

- 节”。同时，应邀赴日本名古屋，参加“世界木偶联合会第15届年会”。
- 9、1988年11月，应澳门晋江同乡会邀请，赴澳门为该会成立庆典献演。
- 10、1988年12月，应菲律宾慈航友谊社等单位邀请，赴菲公演。
- 11、1990年10月，应日本“长崎旅游博览协会”邀请，赴日本参加“长崎旅游博览会”公演活动。
- 12、1990年10月，成功举办“第二届中国泉州国际木偶节”。与来自美国、奥地利、哥伦比亚、意大利、西班牙、罗马尼亚等国及台湾、香港等地的同行交流。
- 13、1992年1-2月，参加“福建艺术团”，赴菲律宾访演。
- 14、1992年1-3月，应日本高岛屋集团邀请，赴日参加“高岛屋第11届大中国展”巡回公演。
- 15、1992年6月，应新加坡国家艺术理事会邀请，参加“新加坡国家艺术节”演出活动。
- 16、1992年10月，应“台湾鹿港第15届民俗活动”组委会邀请，首次赴台访演。
- 17、1992年10月，应日本浦添市政府邀请，为“浦添市·泉州市结好五周年庆典”献演。
- 18、1993年1月，参加“中国艺术家代表团”，赴也门、阿联酋、阿曼、伊拉克访演。
- 19、1993年8月，参加“中国艺术团”，赴朝鲜平壤，参加“朝鲜解放40周年庆典”活动。
- 20、1993年10月，应台湾“亦宛然掌中剧团”邀请，赴台北、台中、台南、彰化、高雄等地巡回访演。
- 21、1994年8月，应香港联艺娱乐公司邀请，赴港参加“香港’94国际儿童艺术节”演出活动。
- 22、1994年10月，应日本现代人形剧中心邀请，赴日参加“亚洲木偶剧大会在广岛”演出活动。并获“第12届亚洲运动大会”组委会颁发的感谢状。
- 23、1995年6-7月，应韩国人形剧协会邀请，赴韩国汉城地区巡回公演。
- 24、1995年7-8月，应日本现代人形剧中心邀请，赴日本东京参加“我爱你国际木偶节”演出活动。
- 25、1995年9月，参加“福建省代表团”，赴法国“’95法国冈城国际博览会”演出。
- 26、1995年11-12月，应法国地达尼·梨园演出公司邀请，赴法国巴黎等十几个城市巡回公演，并为“戛纳国际木偶节”作闭幕式演出。同时，赴瑞士日内瓦等地访演及顺访比利时首都塞浦路斯及摩纳哥。
- 27、1996年8月，参加“福建省代表团”，赴马来西亚为“世界福建同乡恳亲大会”献演。
- 28、1997年1月，应香港联艺公司邀请，赴港参加“东区各界侨团迎回归”系列演出活动。

- 29、1997年2-4月，由中国文化艺术总公司组团赴台湾访演。
- 30、1997年2月，应英国“中华文化中心”邀请，赴英国伦敦、苏格兰等地为华人春节联欢活动献演及赴纽卡索参加艺术节演出活动。
- 31、1997年7月，应香港市政局、明日剧团有限公司邀请，赴港参加“国际综艺合家欢”系列演出活动。并举办木偶表演与制作培训班。
- 32、1997年11月，应日本泉南市ABC委员会邀请，赴日参加“庆祝ABC委员会成立十周年”纪念演出活动。
- 33、1998年8月，应台湾“李天禄布袋戏基金会”邀请，赴台合作教学示范表演。
- 34、1998年10月，应日本东京国立文化财研究所邀请，赴日本东京等地，参加“日中目连嘉礼联合调查论文发表会”及展示演出。并应邀赴淡路岛为“日本第八届全国人形剧会演”作示范表演。
- 35、1998年10月，应日本现代人形剧中心邀请，赴日本东京、大阪、福冈等地，参加“第六届亚洲人形剧系列演出活动”。
- 36、1998年11月，应日本浦添市政府邀请，赴日为“浦添市·泉州市结好十周年庆典”献演。
- 37、1998年12月，应香港市政总署、香港明日剧团邀请，赴港举办“齐来认识提线木偶”的教学与示范表演活动。
- 38、1999年2月，应澳洲福建会馆邀请，参加“福建省访问团”，赴澳大利亚墨尔本等地，参加“澳洲福建会馆春节联欢会”等活动。
- 39、1999年3月，应德国莱法州政府邀请，偕“福建省政府代表团”，赴德为“莱法州与福建省结好十周年庆典”献演。
- 40、1999年4-5月，应西班牙塞古维尔国际木偶节组委会邀请，赴西参加该届国际木偶节演出，并在十几个城市巡回公演。
- 41、1999年7月，应“美国庆千年国际木偶节”组委会邀请，赴美国西雅图参加该届国际木偶节的演出及学术研讨活动。同时，顺访泉州市友城——洛杉矶蒙特利尔花园市，王景贤获该市“荣誉市民”称号。
- 42、1999年8-9月，应克罗地亚“第32届国际木偶节”组委会及斯洛文尼亚“马里博尔国际艺术节”组委会邀请，赴两国访演并参加比赛。荣获“克罗地亚第32届国际木偶节”比赛——“集体特别奖”和斯洛文尼亚“马里博尔艺术节奖”。
- 43、1999年9月，应马来西亚檳榔嶼晋江会馆邀请，赴马为“檳城晋江会馆80周年庆典”献演，并在西马地区10城市巡回访演。
- 44、1999年11月——2000年3月，应英国中华文化中心邀请，赴英国格林威治市50所学校，进行校园教学示范演出。并在伦敦“国立南岸艺术中心皇家节日音乐厅”公演。同时，在苏格兰的格拉斯哥及纽卡索等地参加华人社区春节联欢活动，并在西敏市帕拉迪安大剧院及“大伦敦区市长协会年会”作专场演出，英国媒体给予密集报道。

- 45、1999年12月—2000年2月，参加由中国文化艺术总公司组织的，“中华民俗技艺展演团”，赴台湾参加“首届中华少数民族博览会”演出活动。
- 46、2000年5月，应西班牙塞古维尔国际木偶节组委会邀请，再次赴西参加国际木偶节演出，并赴十几个城市巡回访演。
- 47、2000年9月，应瑞典哈兰德教育联合会、瑞典昆士贝克卡市政局、丹麦“塔斯特拉普国际木偶节”组委会邀请，赴丹麦参加“第三届塔斯特拉普国际木偶节”演出，并赴瑞典参加“美猴王2000系列展示活动”。
- 48、2000年10月，成功举办“第三届中国泉州国际木偶节”，与来自英国、西班牙、比利时、日本、新加坡、香港等国家和地区及辽宁、浙江、江西、龙岩、漳州等地的同行切磋交流。同时举行“中国木偶与巴西面具联合特种邮票首发式”。
- 49、2001年1月，参加泉州艺术团赴澳门访演，并举办“泉州电视艺术节”。
- 50、2001年5月，应香港福建同乡会邀请，参加泉州传统戏曲展演团赴香港访演。
- 51、2001年7月，应法国“皇优”大型木偶剧团邀请，赴法国南特·巴黎参加中法文化交流项目之一《非洲人观中国传奇》的创作排练和演出。
- 52、2001年8月，应邀赴台湾参加“亦宛然”掌中剧团七十周年庆典，并参加《傀儡戏与儿童教育》研讨座谈和交流活动。
- 53、2001年8月，参加福建省旅游文化展示团赴日本、韩国访演。
- 54、2001年8-9月，应日本香川县大内町邀请赴日本参加“第七届东亚国际木偶节”及“虎丸座”成立10周年纪念系列活动。
- 55、2001年8-9月，应埃及文化部对外文化关系司及“第12届伊斯梅利亚国际民间艺术节”组委会的邀请，赴埃及伊斯梅利亚、亚历山大、开罗访演。
- 56、2001年10月，应“澳门妈祖文化旅游节”组委会邀请，参加福建旅游文化展演团赴澳门访演。
- 57、2001年11月，应德国司徒加市斯周士比澳·斯斯剧院邀请赴德国参加“古斯塔夫世界”五十周年纪念系列演出活动。黄奕缺大师与德国提线木偶大师亚伯特·罗瑟教授联合举办学术交流与讲座。
- 58、2002年2月，应金门县美术学会、金门县政府教育局邀请，赴金门县进行“泉州提线木偶戏展演”及“泉州传统花灯制作工艺展”。
- 59、2002年4-11月，应法国“皇优”大型木偶剧团邀请，参加中法文化交流项目“非洲人观中国传奇”2002年世界巡回演出活动，先后赴越南、韩国、法国访演。
- 60、2002年5月，参加福建省旅游推介团赴日本、韩国巡回公演。
- 61、2002年8月，应日本冈山县邑久郡邀请，赴日本参加“邑久2002年春之助庆祝活动”交流演出。
- 62、2002年10月，应台湾台北艺术大学及台湾传统艺术中心邀请，赴台湾参加“2002年民族音乐学学术论坛”交流演出及校园巡回展演。

- 63、2003 年 11-12 月，参加由文化部组织的“福建综合艺术团”赴科威特、土耳其举办“中国文化周暨海上丝绸之路泉州文化节”演出活动。
- 64、2004 年 1-2 月，应台湾雅韵艺术公司邀请，赴台湾访演。
- 65、2004 年 3 月，应法国“方位”演出公司邀请，参加中国人民对外友好协会组团赴法国参加“中国文化年”演出活动，并在巴黎、戛纳、里尔等地巡演。
- 66、2004 年 5 月，应新加坡保安官理事会邀请，赴新加坡参加“孙悟空文化节”的演出活动。
- 67、2004 年 5-6 月，应法国蒙彼利埃“艺术家之春”艺术节邀请，参加由中国人民对外友好协会组团的中国艺术家代表团，赴法国参加中法文化年“艺术家之春”交流演出活动。
- 68、2004 年 8 月，应日本阪田木偶节实施委员会邀请，赴日本参加日本“饭田木偶节”的演出活动。
- 69、2004 年 10 月，应日本日中友好会馆邀请，赴日本东京参加“第 14 届中国文化日——中国泉州提线木偶戏展演”等演出活动。
- 70、2005 年 2 月，应联合国秘书处邀请赴美国纽约联合国总部，举办“2005 联合国中国春节文艺晚会”。并在纽约大学、马里兰州大学、耶鲁大学、康州大学等地公演。
- 71、2005 年 2 月，应泰国普吉岛旅游局邀请，赴泰国交流访演。
- 72、2005 年 6 月，应台湾雅韵文化传播公司邀请，赴台湾清华大学、成功大学、传统艺术中心等地访演。
- 73、2005 年 7 月，应香港福建社团联合邀请，赴港参加由中华文化联谊会和福建省广播影视集团举办的《情满香江·相约东南》大型文艺晚会演出。
- 74、2005 年 10 月，应邀赴韩国参加“第十届韩国公洲独脚戏艺术节”演出活动。
- 75、2005 年 10 月，应泰国宋卡总领事馆、泰国观光局邀请，赴泰国参加“普吉九皇斋节”演出活动。
- 76、2005 年 11 月，应邀赴西班牙参加“第 25 届托洛萨国际木偶节”演出并荣获金奖。
- 77、2005 年 11 月，应邀赴新加坡参加“凤山官百年庆典”演出活动。
- 78、2006 年 2 月，应邀赴台湾参加“情声艺动，相约东南”大型电视晚会演出。并荣获“两岸文化交流特殊贡献奖”。
- 79、2006 年 4 月，应邀赴澳门参加“纪念妈祖诞辰 1046 周年纪念”演出活动。
- 80、2006 年 10 月应“第一届葡语系运动会”组委会和中央电视台邀请，赴澳门参加“第一届葡语系运动会”开幕式演出。
- 81、2006 年 10 月应澳门南安同乡会邀请，赴澳门参加澳门南安同乡会庆典演出。
- 82、2006 年 11 月应新加坡菲得亚十范制作公司邀请，赴新加坡访演。
- 83、2007 年 4 月应香港福建同乡会邀请赴港参加庆祝香港回归十周年庆典演出。
- 84、2007 年 4 月奉调赴日本东京参加“日中文化·体育交流年”开幕式演出。并受到

温家宝总理接见。

85、2007年4月奉调赴法国巴黎联合国教科文组织总部，参加“联合国中国非物质文化遗产艺术节”演出活动。

86、2007年5月应德国“科隆音乐盛典”组委会邀请，赴德访演。

第四节 危机与思考

从泉州市木偶剧团55年的发展史看，泉州傀儡戏在当代虽几经坎坷，却也几度崛起，屡创辉煌。对传统遗产的保护抢救，虽举步艰难，却也算尽心尽力，颇有成效。似乎也有理由为自己的工作感到自豪和振奋。但是，若将泉州市木偶剧团55年的团史，与泉州傀儡戏此前漫长的千年发展史，以及今后可能继续生存下去的历史作比较，则此55年，不过是短暂的瞬间。特别是面对千年古艺能否永续生存与发展的的问题，我们真的有理由感到乐观、感到自得吗？思及此，不由人虚汗暗流，意绪惶惶。

由于社会政治环境、意识形态、社会价值观念、审美观念等等都发生了巨大变化，泉州傀儡戏千百年来赖以生存的文化生态环境已面目全非。泉州傀儡戏介入本地区民间宗教、民俗生活的管道已然阻断。与民间人生礼仪及民众世俗生活的联系几近断绝。因而，不仅民间傀儡戏班社相继倒闭，昔日班社林立，争奇斗艳的景象已不复存在，只遗泉州市木偶剧团“一枝独秀”，支撑传承重任。但毕竟“独木不成林”呵！硕果仅存的泉州市木偶剧团，由于丧失了传统的演出阵地，演出机会日渐稀少，经济来源日渐枯竭，目前只能仰赖地方政府的“人头经费”，来留住从业人员，维持正常运转。也就是说，如果政府这位母亲，突然“断奶”，貌似风光无限的泉州市木偶剧团，将即刻倒毙，千年古艺——泉州傀儡戏，将立即陷入覆灭的危境。这绝不是危言耸听的事，而是真真切切的现实！

且不说民间生存土壤的日渐丧失，民间性的日渐淡化，终将导致剧种生命力的弱化，以致危及其永续发展。更为现实的危机还在于，由于影视、网络等新兴艺术于外来文化来势汹汹，且几乎不受阻拦地侵入本土，迅速夺取了民族民间文化艺术的传统领地。而我国大多从业者与一般民众的自我保护意识与自救能力还相当微弱，尚无招架之功，更无还手之力。更令人焦虑的是许多政府机关部门的执牛耳者们的“任内政绩意识”和个人功利欲求，远胜于历史责任意识和文化保护意识。对既需花钱，又须耗费精力，且不能系抓新剧创作那样去“参赛夺奖”，去彰显政绩的非物质文化遗产抢救保护工作，提不起工作热情和干劲，以致非物质文化遗产的抢救保护工作，至今处于“雷声大，雨点小”的境况之中。

由于未能摆脱经济拮据的困境，从业人员经济待遇偏低，生活压力不断加重，泉州市木偶剧团的演职人员普遍存在心绪浮躁，事业心淡薄，艺术创造力下降，这样一种“隐性人才流失”的状况。作为泉州傀儡戏主要的（甚至是唯一的）传承单位，其内在实力的下降，

也使其对外吸引力随之下降。非常明显的例子是：1978年泉州市木偶剧团与福建艺校联合招收“泉州提线木偶班”，风声一经传出，应考者蜂拥而至。于千余名小学文艺骨干中选出30余名学生，其质量和成才率自然有了保证。到了2005年，艺校与剧团再次联合招生，虽使用现代媒体大做广告，结果还是应者寥寥，仅有8名应试者，且多数五音不全。见此情状，只好凄然作罢。人才断代，事业不继的危险已迫在眉睫，岂不教人忧心如焚？！

非物质文化遗产的保护，最难的是解决好永续传承的问题。换句话说，就是解决好“人才”问题！就泉州提线木偶戏而言，应该尽早抓好以下三个环节：

其一，传承单位。

泉州傀儡戏的传承责任单位为泉州市木偶剧团。现编制人员为50名。其中演员30名，演奏员10名，美术制作及编导人员10名，无专职行政人员。目前，也没有专职导演与作曲。演职员平均年龄已达40岁。直属泉州市文化局领导，市财政实行差额补助（发放人头费）。文化主管部门目前仍对其实行与一般演出剧团相同的目标责任管理。也就是说，其主要工作责任和目标指向，仍是所谓的“剧目创新”、“参赛夺奖”、“演出场次”与“经济收入”，与非物质文化遗产的传承保护并无多大关系。

为使该团能真正承担起泉州提线木偶戏的传承重责，窃以为，政府相关部门，极有必要创新管理制度。以正式文件的形式，确认该团的性质为“国办公益性公共文化事业单位”。明确规定其首要工作任务与责任目标为：保护抢救国家级非物质文化遗产——泉州提线木偶戏，并承担相应的责任和义务。同时，明确政府对该传承单位应承担的管理职责和应给予的政策扶持与经济保障。

传承单位的制度保障不落实，传承工作的其他环节便失去基础性保证，传承工作也便无从谈起了。总之，对非物质文化遗产传承单位（特别是唯一传承单位），一定要采取有别于一般性艺术表演团体的管理办法。

其二，传承人。传承人的遴选，是传承工作的关键。根据我们在基层工作的经验，在遴选传承人时，不仅要考虑其资质，更要考察其是否真正具有传承的责任感和传承意愿。特别要防止有个别人只凭资质获取传承人的名誉和利益，而不承担传承的责任和义务。同时，还应对传承人是否具有教习能力，予以充分的重视（能做与能教，常常不是一回事）。总之，应努力遴选出“德艺双馨”、“能做会教”的合格传承人。

为保证所遴选的传承人，能专心致志，心无旁骛地从事传承工作，政府可借鉴日本等国对待“人间国宝”、“无形文化财传承者”的经验给予适当的荣誉称号和相应的经济待遇及物质保障。同时与之签定相应的法律文件。使他们能够乐意地、毫无后顾之忧地倾其所学尽其所能，做好对“被传承人”的“传、帮、带”。从而保证非物质文化遗产，不致“艺随人亡”逐渐枯竭。

其三，被传承人。“被传承人”指非物质文化遗产的后续人才。由于今天的“被传承人”，即是将来的“传承人”。因此，抓好“被传承人”的环节，是非物质文化遗产得以永续传承的重要保证。

鉴于我国目前尚执行“计划生育”政策，“独生子女”及其家长大多视大学文凭的获得为最大愿望，而多数非物质文化遗产（特别是泉州傀儡戏）后续传承人的最佳培育时段又恰与小学毕业生重叠。因而，政府在教育制度方面非常有必要给予政策性倾斜。若能对所严格遴选出来的“被传承人”实行“中学至大学一贯制”的教育制度，则对“被传承人”的吸引力将大大增加。再者，对“被传承人”实行“严格挑选、免试教育、签订合同、终生服务”的政策，则“被传承人”的产生与培养更有了制度的保证。当然，要妥善解决这个问题，需要政府下大决心，统筹协调各相关部门方能得以解决。

笔者认为，认真抓好上述三个环节的工作，是使国家对非物质文化遗产保护工作的重视得到落实的关键。笔者相信，随着国家对非物质文化遗产相关保护政策和法律法规的逐步出台和完善，特别是“中国非物质文化遗产保护中心”及各级专门机构的成立，我国非物质文化遗产保护工作将逐渐步入正轨，并真正进入“政府主导、社会参与，明确职责，形成合力、科学、全面、系统保护”的阶段。若如此，则泉州傀儡戏的保护和传承，将会有一个好的开端和令人宽慰的未来。

总之，在“水土流失”、“人才流失”加速度进行的状况下，光凭剧团做“人自为战、村自为战”的努力，已是杯水车薪，无济于事。非物质文化遗产保护工作，亟待各级政府迅速“雄起”，切实担当！

第五节 前辈名家传略

泉州傀儡戏经千载传承而成为中国悬丝傀儡艺术的当世代表，究其根本，在于历代艺术家坚忍顽强，居贫贱而不坠素志，秉奇艺而务求精绝，前仆后继以至当今。前辈先贤之精神与艺术，乃是今世后代必须倍加珍惜的宝贵遗产。

在此谨据黄少龙《泉州傀儡艺术概述》及叶明生《福建傀儡戏史论》所录泉州傀儡戏前辈小传，略作增删附录于此。以资后来者，追思感念，永为楷模。

一、吕天从

吕天从（谥号“驴仔从”）（1877-1940）福建省泉州市涂门外赤山人。出生于傀儡世家，其祖吕马允，其叔父吕白水（1858-1929）。童年起，即在家乡吕江海科班学艺，“散年”后，进入叔父吕白水的班社继续深造。这时，吕天从处在变声期间，声音嘶哑，不堪入耳。在一次演出中，吕天从提着傀儡登场，但在台上却发不出声音来。台下观众，一时哗然。这时，身为班主的吕白水大为恼怒。为了维护班社的声誉，挽回影响，吕白水当众从吕天从手中抢过傀儡，不准他再登台演出。吕天从遭此挫折却不气馁。此后两年，他经常关在幽暗的房间

里，刻苦练习假嗓发声。两年以后，吕天从脱颖而出，重登艺坛，并逐渐显露头角，施展卓越的表演才能。

稍有名气以后，他离开叔父吕白水的班社，与名演员张聪敏、何经旋一起，接受名老艺人连天章的延聘，成为当时闽南一带最负盛名的“天章二班”的主要台柱。这个由连天章亲自创立的班社，继承了泉州傀儡戏优秀的表演传统，艺术上充满创造精神。吕天从的青年时代，便生活在这个具有浓厚艺术创作气氛的班社里，既有前辈表演高手连天章的悉心指导，又有同辈新秀何经旋的互相切磋，他的表演艺术才能得到充分发挥。连天章逝世以后，旋由张聪敏、何经旋牵头，继续延聘著名吹鼓手谢金灶、余太极等人，沿用班社旧称，使“天章二班”得以撑持至抗日战争时期而盛誉不衰。

吕天从先天嗓音嘶哑，演出只好使用假嗓发声。但在表演技巧上，他却往往另辟蹊径。他能够根据剧本的规定情景和人物的性格特征，以准确而生动的形体动作来表现戏剧冲突的具体内容，敢于跨越雷池，在继承传统表演艺术的基础上刻意求新。因此，他所表演的人物，总是具有一股清新气息。如演《三国归晋·哭太庙》，历代艺人处理刘勘上场祭拜太庙这段戏，执剑都是使用“死线”（傀儡表演术语。指傀儡手与手中所使用的道具用线缠住，打结固定），以免剑在表演时脱落。唯独吕天从在表演这段戏时别出心裁，不但使用“活线”执剑，且在刘勘上场之时，改变传统程式，以剑为杖，拄地而行，在颤颠步的身姿中配合呼天抢地、声泪俱下的唱腔道白，把刘勘悲痛欲绝的痛楚心情表现得深刻生动，酣畅淋漓。每当观众看到这一精彩的演出场面，总是感觉吕天从手中操纵的偶人，仿佛变成一尊血肉之躯，神态那么逼真，感情那么细腻，充满一种可以让人久久回味的艺术魅力。

提线傀儡戏线路组织的灵活多变、准确严密，也是解决傀儡表演动作连续性的重要环节。“动作连续”需要表演者具有严密的思维能力与熟练的操弄技巧，吕天从在这方面是个典范。《目连》戏中有一段“跑灵官”的表演场面：灵官骑马环绕舞台画屏奔驰，按传统要跑108圈。因为这段戏节奏强烈，动作快捷，一般演员根本没有能力作出特殊处理，而吕天从却能施展高超的技艺，在表演中既照顾到奔马的气势，又在快速行进中不断变换灵官驾驭奔马的姿态。这个例子说明，吕天从在灵活多变、准确严密地运用传统线规方面，确有过人之处。

吕天从一生所表演的“生”行角色，雍容大度，表演凝重。他在连台本戏《南北宋》中表演杨六使，场面上金兵杀声连天，火焰嚣张。此时，但见吕天从在屏后，手提着杨六使，摆着一架势，一顿足，即在大唢呐的长音伴奏下，如驾云般徐徐上场，然后着地顿住，高声喝道：“来——呀！神射将军杨六使在此，谁人敢来送死？”屏风一侧的众番军闻声，顿时仓惶叫嚷：“杨六使来啦，快逃呀。”争先恐后，狼奔鼠窜。一场抗击金兵的战斗就这么简单地结束了。然而一个英勇无敌、正气凛然、气势磅礴的杨六使的形象却活生生地矗立在舞台上。在观众眼中，表演者与傀儡的灵魂完全汇合在一起了。

吕天从晚年时，艺术造诣更臻成熟，虽然擅长“生”行，但戏路开阔，如他表演的“笑生”充满了生动活泼的诙谐情趣，如《黄巢试剑·法明走》这出戏，僧人法明惊悉黄巢将要以他“试剑”，东躲西藏，寻避剑锋。吕天从表演法明这个人物，充分发挥傀儡丑角的艺术

特点，运用“四连线”与“倒行线”等传统“基本线规”，把法明恐怖、惊惧的慌乱神态，表现得淋漓尽致。另外，吕天从虽然嗓音较差，但成年以后，却是口齿清晰，吞吐流利。泉州傀儡戏有些以“嘴白”为主的戏出，如落笼薄《刘祯刘祥·草鞋公打子》等戏，凡由吕天从主演，总是别开生面，妙趣横生。草鞋公这一角色，归在“杂”行，按照“四美班”演出制例，本属“北”（净）行演师担任。但吕天从非常喜爱草鞋公这一艺术形象，经常跨越行当与同班社的何经绽互换角色。吕天从表演的草鞋公，语言纯厚朴素，动作洗练生动，诙谐的语言配以逼真的神态，把这位饱经忧患、善良纯朴的乡村鳏夫形象，刻划得活灵活现，栩栩如生，充满一种浓厚的生活情趣。尤其吕天从在这出戏中对于传统“拐仔线”的娴熟而灵巧的运用，连素以线功见长的何经绽也都自叹弗如。老一辈的泉州观众都说：“驴仔从把草鞋公演绝了！”

吕天从以其杰出的技巧创造性和丰富的操纵经验，以及刻苦钻研的精神，而成为闽南傀儡艺术的一颗灿烂明星。其创造的线规技巧及栩栩如生的人物形象，都为晚辈艺术家们所传承。其对艺术创造的典范意义，仍然对后代的年青艺师产生鼓舞和激励作用。

二、张秀寅

张秀寅（1914—1964）福建省泉州市人。他出生在泉州的一个“傀儡世家”。父亲张炳七是当时极负盛名的旦角演师，胞兄张秀津也是专攻“生”行的台柱，外祖父则是号称“傀儡才子”的林承池。他13岁时进入名演师谢有土的科班学艺。当时泉州傀儡戏的科班制度极为严谨，每个傀儡演师的成长，都必须经过小班（5年4个月）、中班（3年）和大班（2年）的专业训练，前后时间长达10年之久。学而有成，方可在众多的班社中争得一席之地，成为应聘演员。张秀寅在科班学艺期间，聪颖勤奋，好学不倦，五年后小班毕业，已具有出色线艺，卓尔超群，成为堪与当时名家并驾齐驱的后起之秀了。不久，他的父兄相继病故，家庭的沉重负担和班社的繁冗事务，全都落在这位年轻演师的肩上。但是，艰苦的磨难丝毫没有动摇他对泉州傀儡戏表演艺术继续探索的雄心壮志。此后，他利用与名老艺师何经绽等人同台合作不断吸取众家之长，因此线功技艺日趋精湛。40年代后期，张秀寅已是泉州一带颇负盛誉的知名演师了。

张秀寅不但线功出类拔萃，嗓音圆润甜美，而且具备良好的文学素养，善于根据剧本的规定情景，寻找富有个性化的细节动作，巧妙变换声音造型，准确揭示人物性格。因此，泉州傀儡戏的“生、旦、北（净）、杂”四大行当，每个行当都有他的拿手好戏。如《吕后斩韩》的刘盈（生）、《白蛇传》的白素贞（旦）、《金鲤记》的包拯（北）、《李陵碑》的斜軫（杂），这些舞台形象，经过他独具匠心的艺术处理，无不形神兼备，栩栩如生。张秀寅更擅长“生”行的表演艺术，特别是他表演的伍员，风度潇洒，气势磅礴，顾盼生姿，令人叹绝。

新中国成立后，张秀寅正当年富力强，有幸欣逢盛世，更加意气风发。他除了担负泉州木偶实验剧团的领导职务，多年随团参加全国巡回演出外，还利用演出之余，改编了不少傀

傀儡戏的文学剧本。他所编写的折戏《水漫金山》(最后由王冬青先生协助执笔改定),演出场次数以千计,在国内外都享有很高的艺术声誉。

张秀寅对于泉州傀儡戏的贡献除了表演艺术外,还有他长期担任剧团团长,为泉州木偶剧种及其组织建设作出非凡的成绩。自1952年创建“泉州市木偶实验剧团”起,至1960年泉州木偶实验剧团和泉州布袋戏剧团合并、建立泉州木偶剧院,张秀寅都担任团长和院长之职。在繁重的剧目建设和剧团体制建设,以及十年间大江南北的巡回演出中,如果没有足够的业务能力和组织才能,是很难胜任团长这份工作的,而张秀寅却能任劳任怨、尽职尽责,一直把这个工作做到1964年病逝为止。客观地说,泉州傀儡戏在这一时期的发展和泉州木偶剧团的建设,与这位献身于剧团领导职务的张秀寅的贡献分不开。

张秀寅晚年不幸身染重疾,四肢半瘫。为了抢救泉州提线傀儡传统表演艺术,使之不致湮没失传,他身残志坚,不顾病痛折磨,亲自口述泉州提线傀儡戏的“基本线规”,由吕文俊笔录整理。“基本线规”原是提线傀儡戏的操线技巧,只在傀儡行业中口传身授,从未见诸文图记载。而经张秀寅的口述,还有其后王金坡的补充印证、吕文俊的笔录,经黄少龙的整理之后,它以文图形式于2000年编入《泉州传统戏曲丛书》之十四卷,由中国戏剧出版社正式出版,这是中国戏剧文献仅见的一本专业性很强的傀儡戏技艺的著述,是泉州提线傀儡戏艺师们对世界木偶艺术的一大奉献。张秀寅根据自己长期的艺术经验总结,提供了数十个传统表演程式的规范资料,为此书后来的出版打下基础,给后人留下一笔宝贵的文化遗产,他的英名也是不能被埋没的。

三、杨度

杨度(1923—1995),泉州市江南乡亭店村人。出生于贫民之家。1935年进入义全傀儡科班学艺。散年后,先后在泉州涂门班和德成班进修,1944年被泉州著名傀儡师何经绽收为闭门弟子,从中学习并师承泉州傀儡艺术的精华。

杨度与他的同辈人相比较,口才不佳,也不擅长于发挥,在同龄师兄弟中显得“呆滞”,缺乏艺术表现才能。但是,他因小时在哈德小学读过书,精识文墨,又性情内向,博闻强记,他读过的剧本深深印在脑海里,终生不忘。因此,成为同事中的“活字典”。

1952年,杨度积极参与“戏改”工作,曾任木偶工作组组长,并参加泉州木偶实验剧团的筹建工作。1952年后,先后担任泉州木偶剧团团务委员、秘书,泉州木偶剧院第一团副团长,是泉州木偶剧团早期的重要组建者和创业者之一。

1956年,泉州木偶剧团为了扩展傀儡艺术生存空间,在全国二十多个省、市、自治区作长达十年的巡回演出,足迹遍及长城内外,大江南北的数百个市镇的工厂、部队和学校。杨度自始至终参加了这次“走向全国”的非凡举动。在生活 and 演出条件都极其艰苦的条件下,他以身作则,吃苦耐劳,团结同仁,艰苦创业,给后学树立榜样,并为泉州木偶剧团在全国产生影响,提高知名度作出了卓绝的奉献。

自 1952 年以来，杨度先后参加会见前苏联木偶大师奥布拉兹卓夫，参与拍摄《闽南傀儡戏》的电影，多次赴京参加会演。1960 年、1987 年和 1988 年三次随团赴罗马尼亚、荷兰、菲律宾等国参加国际性的比赛和艺术交流，为泉州木偶剧团、为泉州傀儡戏乃至中国木偶戏走向世界赢得声誉，立下汗马功劳。

杨度生前默默无闻于世，但在其故后，社会对其作出很高的评价，现任泉州市木偶剧团团长王景贤说道：“当今，对泉州傀儡戏作出巨大影响的人有两个，一是名扬海内外的中国木偶艺术大师黄奕缺，一是任劳任怨、默默无闻的杨度。黄奕缺总结和发扬泉州傀儡技艺于极致，为泉州傀儡戏扬名海内外作出明显的贡献；杨度以辛勤和汗水培育泉州提线傀儡戏精英，为泉州傀儡戏挖掘和保存了至珍至宝的艺术文化遗产，立下了不朽功勋。”对杨度的贡献作出符合实际的评价。

杨度自 1978 年即转到艺术教学工作方面来，主持福建省艺术学校 78 级、92 级泉州木偶班的教学工作，任副主任，但实际负责全部的艺术传授。与傀儡戏界的著名艺师吴孙滚（1921—1986）、陈天恩（1910—1993）、洪清廉（1905—1983）、魏启瑞（1921—1980）、陈荣耀（1909—1991）以及黄奕缺先生（1928—2007）等人一起，共同完成各行当和音乐的教学任务；杨度除负责教学全面工作外，还承担了生、杂两行当及基本功的教学。在教学工作中，他主张学员的教学在边打基础的同时，要边教戏，使学员有目的、有对象的学，以加快进度；同时，要与剧团的演出相配合，从艺术表演实践中得知所学技艺的用途，做到“有的放矢”，使学员尽快进步成长。他的教学主张得到领导和同事的支持，后来成为艺校教学大纲的内容。杨度在与学员的接触中，平易近人，不摆架子，学生随问随教，从无推托。生活朴素，与学员打成一片，课余经常与学员交流谈心，成为学员的良师益友。同时，他也以博学强记、戏路广、教学认真细致而深受学员的尊敬。他的学生们，现在都成为泉州傀儡戏艺术骨干。杨度在艺校教学中花的心血最多，毕业的学员对他最有感情，其对泉州傀儡艺术的薪传之功是不可埋没的。

在十年浩劫中，原泉州木偶剧院收集珍藏的泉州提线傀儡戏、布袋戏的大量古抄本都被毁之一炬，使许多优秀的传统剧目濒临失传。杨度在 1983 年退休后，痛感泉州傀儡艺术遗产的毁佚，义无反顾，挺身而出，主动承担回忆、记录、整理优秀传统剧目的任务。先后完成《织锦回文》、《四海贺寿》等二十多部“落笼簿”的回忆和记录工作。在将“笼外簿”最大型的剧目《目连救母》、《李世民游地府》、《三藏取经》作口述记录的同时，指导艺校 78 级青年演员复排演出《目连救母》。抢救和保存了泉州傀儡戏最原始和古老的传统演出风貌。在杨度胃癌住院弥留之际，他想到《三藏取经》还未排出，有失传之虞。他与领导反映说到：“笼外簿三本戏唯《三藏取经》没排出来，如果进棺材，死不瞑目。”因此，就让学生到他床前，以录音机、录相机将他口述的《三藏取经》之场口、扮相、角色、化妆、唱腔、表演记录下来。由于胃癌时常剧烈作痛，他咬紧牙关一句唱腔分四、五段唱，十分痛苦，使当场记录者不禁为之感动落泪，但他硬是坚持下来，用一个月时间把《三藏取经》完整记述下来。虽然他不久便与世长辞，但他却为泉州傀儡戏留下了宝贵的文化遗产，做出了不朽的贡献。

四、江加走

江加走（1871—1954）原名长清，泉州市北郊花园头村人。少时家庭贫寒，读过几年私塾。父亲江金榜，其兄江雨水，是一面务农，一面从事神佛偶像雕刻的艺人。江加走从小即承传了父兄之技艺，开始学习木偶神像雕刻和粉彩手艺。泉州市旧有经营神像铺“西来意”，后在涂门街有黄良司、黄才司的专业作坊“周冕号”。江加走少年时即对二位名师创作的木偶头像的造型和手艺很佩服，经常去看他们制作，细细揣摩其精湛的工艺。18岁那年，父亲病逝，江加走继承父业，担起生活的重担。

江金榜在世时，传授给儿子的只有50多种偶头雕刻模式和一种“苏州髻”梳头方式。但江加走在他独立创作的66个年头中，在这50多种木偶头像的基础上，发展到280多种。其中不仅包括布袋戏和傀儡戏的生、旦、净、丑四大行当，而且还有各种各样的神头鬼面、动物形象。并且，江加走的艺术成就也不仅表现于木偶雕刻技艺上，而且体现他的艺德情操、艺术美学思想以及对艺术无限追求的奋进精神。

江加走的雕刻技艺，除了他的天赋、家学渊源、刻苦磨练所取得的本领之外，其木偶头的创造，在很大程度上是与他木偶艺术造像的艺术思想有关，他手下雕刻的人物善恶分明，寄思想于形象雕刻之中。如他对贪官、阔少、奴才之类恶人的厌恶感情，都是在十分锐利准确的思想指导下，把它们丑恶准确的刻划出来。如他所创作的“纣王头”、“奸臣头”，除了眼睛特别大，能左顾右盼以显其奸暴之气外，还在两眉间绘上一根突出的长毛，并在两颊绘了一条细线缠绕的“钱串纹”。江加走解释说，这是闽南人骂人家贪财的口头话：“你这个人真是满面钱串纹，来形容奸臣的贪婪。”这种具有高度象征性的讽刺手段，不仅是他发挥了大胆的创作精神，而是与他的艺术创造思想有很大关系；同样，对“笑生”中“花花公子”之“鸟屎面”的刻划，对狗腿子“大头”、“痢痢头”（阿臭）、陷胷的形象塑造也持批判态度，具有讽刺意义。而对“家婆”这一媒婆形象除了讽刺外，还对社会底层妇女形象还加以一些同情的色彩，这些都是他以对社会生活的观察为出发点，从而刻划出惟妙惟肖，栩栩如生的人物形象来。

江加走的木偶头创作的目的性很明确，他所雕刻的每一个人物形象，都是可以拿出来演给观众看的。而前去要求刻木偶头的多是木偶班艺人。因此，江加走很尊重艺人，不但广泛倾听观众的意见，也与木偶艺人密切合作，根据艺人和观众的意见，不断地对其木偶形象进行加工，使之形神兼备，帮助艺人在演出中吸引更多的观众。因此说，其木偶雕刻创作是建立在实际演出的基础上，并不是单纯的为艺术而艺术。如刻“孙悟空”头像，即根据不同的需要，刻了三种不同的形象，把他刻成一种美化的“猴子”头，充分表现猴子的聪明、机智、勇敢的精神，并把他人格化，不仅突出其性格，同时也美化了猴子的形象，这些都来自艺术的实践。又如张飞的木偶头，原来仅有一种长须的“乌大花”，以后他接受了观众的意见，又创作了一种青年的“乌花仔”和一种中年的“乌短须”以体现木偶戏中张飞之青年、中年

等不同年龄段的形象。这种不断从艺术演出活动中得到的意见，不断完善了江加走的艺术创作，这也是他一生取得卓越成就的重要原因之一。此外，诚信也是江加走艺术创作生涯中取得成功的一大法宝。凡是去找他刻木偶头的艺人，对他的诚实、严肃、认真的创作态度和作风，都留下深刻的印象。他曾说：“人家木偶戏的师傅过县、过省，甚至从南洋跑到我这偏僻的小村庄来向我订制木偶头，这点盛情很值得我感激，我怎么忍心马虎或失信，让人家有意见或多跑一趟呢。”这种信守不渝的高贵品质，在闽南艺人中传为美谈，其高尚艺德，堪称傀儡制作行业及木偶艺术界之风范。

江加走对于木偶人物的形象设计与创造中，能兼收并蓄，融会贯通，在继承前人的艺术精华的基础上，总结出一套艺术创作理论，并将它以一种可操作的方式体现出来，这也是他在木偶创作中高人一筹的地方。这个理论即是对人的面部五官“五形三骨”的总体把握和灵活应用。据江加走说：“我们真人的面部器官，主要是五形和三骨，五形是两眼、两鼻孔和一个嘴巴；三骨就是眉骨、颧骨和下颏骨。一个人形象的美、丑、忠、奸、贤、愚，表情的喜、怒、哀、乐，都在五形和三骨上产生复杂的变化。”可见江加走对人物形象具有的敏锐的观察力，以及对木偶雕刻特征论的充实把握。根据这种理论，从而勾勒出了脸、眼、眉、鼻、口的各种形式，使之具有完全不同的形象特征的傀儡形态模式达到二百三十多种。终于使其雕刻作品成为珍品，成为国宝被各地博物馆收藏的文物，使他被后人尊称为“木偶头雕刻艺术之父”永载中国木偶史和中国戏剧史，以及中国工艺美术之史册。这是因为江加走以他的生命创造了数以万计具有艺术生命力的木偶形象，为木偶艺术事业作出了卓越的贡献。

五、黄奕缺

黄奕缺（1928-2007）南安市罗东镇溪西村人。家境贫苦，从9岁到12岁，他半年读书，半年砍柴，断断续续地读了两年半的书。其家附近有个陈姓布袋戏艺人，使他从小对木偶戏感兴趣。一位做医生的堂叔经常教他一点南音，这都对黄奕缺后来的从艺产生过影响。抗日战争期间，由于泉州城经常有日机轰炸，著名提线傀儡师陈天恩（1910-1993）的“四美班”就到罗东乡租了一个馆演出，黄奕缺从此迷上提线傀儡戏。时值该科班招收新学员，堂叔把他介绍给陈天恩。同时报考的还有三个岁数差不多的孩子，考完后师傅只叫他一个人明天来，他知道被考上了。黄奕缺13岁就与“天恩班”签了5年4个月的“门生帖”（即合同书）开始了傀儡戏艺术生涯。

在“小四美班”5年学业完成后，黄奕缺仍留在陈天恩的“大四美班”。并先后拜著名艺师洪清廉、郭桂林为师，先提演《郭子仪拜寿》、《窦滔》等剧打基础，继而演《三国》之〈青梅会〉、〈困土山〉、〈过五关〉、〈古城会〉及目连戏的剧目，为掌握提线傀儡戏技艺打下扎实的基础。1947年至1950年间，科班满师后，由于他的天赋和技能已崭露头角，被泉州当地一些名班所看重，便开始与著名艺师张秀寅、王金坡搭班同台演出。

其后不久，罗东傀儡班解散，黄奕缺曾弃艺务农，以刻印、卖柴谋生。1952年11月，

参加泉州木偶艺术剧团，从此踏上了与泉州提线傀儡戏荣辱与共的发展之路。并最终成为闻名遐迩、享誉国际的木偶艺术大师。

自 1952 年进入泉州木偶剧团之后，黄奕缺的傀儡艺术创造分“文化大革命”前后两个时期，其前期主要是投身傀儡艺术的创作实践，后期则主要体现于对傀儡艺术的弘扬和总结。

上世纪 50 年代至 70 年代初，黄奕缺在木偶剧团担任演员，参与了剧团大小剧目的创作和演出，并与同事们参加长达十年的全国巡回演出活动，为各界人士演出达近万场。大量的艺术实践，使之对于观众的欣赏需求有了充分的认识，同时也对傀儡艺术的局限性有了深刻的体会。从此这位有责任感的艺术家对傀儡艺术开始了大胆的革新的尝试。1953 年至 1955 年间，演出神话剧《张羽煮海》、《宝莲灯》及童话剧《拔萝卜》等剧时，他将传统傀儡的“麻编脚”改为“关节脚”，为人物形象制作及表演奠定基础；首先对老虎进行结构改革，使之能做蹲、仰、搔跃、翻滚、扑击等精彩的表演动作；1961 年，他首次提出“以悬丝傀儡表演为主，综合杖头傀儡和掌中傀儡表演于一台”的综合演出形式构想和艺术实践。在傀儡艺术改革实践中，他能倾听同事意见，集思广益、博采众长，又能大胆吸取兄弟剧种的特长为我所用。在改革实践中他积累了丰富的经验，为后来的成功创造了良好的基础。同时，也使他成为众所公认的傀儡艺术改革家。

“文化大革命”之后的 1977 年至 1979 年间，以他为主要骨干的艺术家们共同创作演出了大型神话剧《孙悟空三打白骨精》和《火焰山》，将傀儡棚从“一字台”改革为“天桥高台”为傀儡戏创造了广阔的空间，设计了集悬丝、杖头、布袋等傀儡戏技艺及人偶表演于一炉的舞台演出。这一综合演出形式，极大地丰富了傀儡戏的表现能力，把提线傀儡艺术推向一个新的颠峰，使该剧的演出创下 3000 多场的记录，并在赴北京参加建国三十周年献演活动中轰动京城，获得盛誉。1992 年参加全国木偶皮影戏汇演，黄奕缺以《钟馗醉酒》、《驯猴》、《狮子舞》等剧目，荣获中国文化部颁发“特别荣誉奖”；2002 年在参加文化部第十届文华奖评比中，剧团以《古艺新姿活傀儡》荣获文华新剧目奖，黄奕缺个人荣获“文华表演奖”和“文华美术奖”两项大奖。在傀儡艺术界中能够同时获此两项殊荣的艺术家也仅有黄奕缺一入，他无愧于傀儡艺术大师的称号。

在与世界傀儡艺术同行的交流、以及参与国际性艺术比赛活动中，黄奕缺不仅是福建戏剧艺术界的光荣，而且也是中国木偶艺术界的骄傲。早在 1960 年 10 月，他参加“罗马尼亚第二届国际木偶联欢节”比赛活动，由他主演的《水漫金山》、《庆丰收》等剧获集体银奖。1983 年，担任泉州市木偶剧团艺术指导，出访菲律宾，同年又赴香港参加“亚洲儿童艺术节”；1986 年，担任《火焰山》剧组艺术指导，赴日本参加大阪首届国际木偶节；1987 年，赴荷兰参加阿姆斯特丹国际木偶节；1988 年，参加“中国木偶专家考察团”，创作《驯猴》、《青春梦》、《钟馗醉酒》等节目，应邀赴日本参加第十届阪田木偶节；1992 年，参加“泉州民俗艺术访问团”，率领剧团部分青年演员首次赴台湾访问交流演出；1993 年参加“福建省艺术团”赴朝鲜访问演出；同年参加“中国艺术专家小组”赴阿联酋、伊拉克、阿曼、也

门等国进行友好访问演出；1995年，应韩国人形剧协会邀请，随团赴汉城进行商业演出；同年，赴法国冈城参加国际博览会演出，并与剧团在法国、瑞士作商业演出；1997年2月，应英国“中华文化中心”邀请，赴英国伦敦、苏格兰为华人春节联欢活动献演及赴纽索卡参加艺术节演出活动；1999年7月，赴美国西雅图参加“美国庆千年国际木偶节”及学术研讨活动。……在此前后的20多年中，他先后赴美国、日本、韩国、法国、荷兰、瑞士、菲律宾、澳大利亚、罗马尼亚、马来西亚、西班牙、埃及等十几个国家及台湾、香港、澳门等地区访问演出，为加强国际文化交流，展示中国傀儡戏艺术风采，赢得很高的荣誉，为弘扬中华民族传统文化作出巨大的贡献。

黄奕缺不仅仅是一位傀儡戏的艺术大师，他还是中国传统傀儡艺术的传播者。他在数十年中不仅到艺校授课也在剧团中对年轻演员传、帮、带，由于他的精心培养，泉州市木偶剧团艺术新秀层出不穷，从而很好地保护了傀儡戏传统艺术，使这一瑰宝得以承传不绝；在近十年中，曾多次出外讲学，1983年出访菲律宾期间，为菲律宾国立大学木偶剧团和其他木偶爱好者举办讲习班，传授悬丝傀儡制作和表演技艺；1987年，接受英国小天使木偶剧院副院长约翰·罗伯茨为艺徒，使其受到泉州傀儡制作及技艺的培训；1998年8月，应邀赴台湾作教学示范表演；2001年11月，黄奕缺等人应邀赴德国参加“古斯塔夫世界”五十周年纪念系列演出活动，并与欧洲提线木偶大师亚伯特·罗瑟教授联合举办学术交流与讲座。这一系列的教学与讲座，使世界各地对中国傀儡戏艺术内涵有更深刻的认识，并使泉州傀儡戏艺术在海外播撒艺术的种子，其影响是深远的。

黄奕缺曾任福建木偶学会的会长和中国木偶皮影艺术学会名誉会长。曾为金日成元帅、荷兰女皇等外国元首和江泽民、李鹏、朱镕基等和国家领导人献演，得到高度评价。2004年被中国木偶皮影艺术学会授予“终身成就奖”，并享受国务院特别津贴。2007年1月5日，黄奕缺大师终因身患绝症而告别他终身挚爱并为之贡献毕生心血的泉州傀儡戏艺术事业。他的离去使泉州傀儡戏从此进入一个没有大师的时代，其损失无以弥补。告别大师之时，王景贤敬献挽联曰：“毕生求索十指神功后来谁堪承伟业，绝代风华四海饮誉于今何处觅大师”。愿大师精神不死：愿大师艺术遗产后继有人！愿泉州傀儡戏艺术之树长青！

2007年5月31日子夜