

婺剧艺术的民间审美特质研究

Jinhua Folk Drama Art Aesthetic Characters Research

作者:

Author:

普通硕士

Master

文艺学

Study of Literature and Art

浙江师范大学研究生院

Zhejiang Normal University

指导教师:吴海庆

Director: Wu Haiqing

二〇一三年五月九日

May 9, 2013



婺剧艺术的民间审美特质研究

摘 要

婺剧是于八婺大地生长起来的涵盖六个声腔剧种的地方剧种，从孕育到发展至成熟，始终深扎于民间这一厚实艺术土壤。同时，凭借着得天独厚的地域、文化优势，不仅吸纳周边各地最具典型意味的民间文艺形式，且有效而完整的保留了于历史中陨殁的各大声腔剧种，夯实了自身民间戏曲文化的艺术内涵。

本文对婺剧艺术的民间审美特质研究，主要分为两个章节进行论述。第一章节分为两个部分。第一部分，主要是对婺剧发生的来由、形成的地域优势以及民俗文化的形成基础进行相应论述，以期对婺剧的民间；第二部分，对婺剧的发展予以相应的论说，梳理组建班社的历史概况，并对婺剧的发展状况进行相应的分析和阐述个人见解，继而对婺剧的历史地位予以大致的界定。

第二章节是本论文的核心部分，分三个部分对婺剧的民间审美特质进行详细的探讨。（一）从表演程式入手，分别论述婺剧面具的古老性（即从婺剧面壳发展的源头看，它是神秘巫术形式的衍化性表征，由于这种表征难于刻画剧中人物的情绪波动，故而有了后来的脸谱。与其它剧种的脸谱相较而言，婺剧脸谱保留了大量具有传统民间寓意的象征式图案，故而有效的承接了它的古老性），以及婺剧表演中所沉淀的诸多民间技艺，目的是对婺剧的民间艺术特色进行相应的整理与探究；（二）说明婺剧深厚的艺术价值体系，即婺剧是多种古老声腔的融合体，亦是古老民间剧目的活化体，其目的是为了更好的解说婺剧民间艺术特质所兼具的代表性意味；（三）探讨婺剧艺术民间的表现形式，分析传统民间审美艺术的两极分化，即士层跟民众，将代表民间的婺剧与代表士层的京剧进行对比性论述，以期说明婺剧于民间的重要影响。

关键词：婺剧；民间；艺术特质；

JINHUA FOLK DRAMA ART AESTHETIC CHARACTERISTICS RESEARCH

ABSTRACT

Jinhua drama from native up covering six spoke different types of local opera, from conception to the development to mature, has the thick deep into the folk art of soil. At the same time, by virtue of unique geographical and cultural advantages, not only absorb the surrounding around the most typical means of folk art forms, and effective and complete the retained in the history of the meteorite died each big spoke operas, consolidate their folk opera culture connotation of art.

This paper research on Jinhua folk drama art aesthetic characteristics, discusses mainly divided into two chapters. The first chapter is divided into two parts. The first part, first of all, it is in Jinhua plays the regional advantage of the source, formation, and accordingly discusses the formation of folk culture basis; Second, the development of Jinhua drama gives corresponding propositions, comb form class social historical situation, and situation analysis and expounds on the development of Jinhua drama personal opinion; The second part, from Jinhua commentary WuJu spoke of drama plays history position.

The second chapter is the core part of this paper, mainly in three aspects of Jinhua drama detailed discussion on the aesthetic characteristics of folk. The first part, from performance program, respectively discusses the ancient sex of jinhua drama mask (i.e. from jinhua drama shell of the source of development, it is a mysterious sorcery form of derivation characterization, because this kind of characterization is difficult to depict the characters emotions, so had an Opera types of facial makeup in operas later. With other types of Opera types of facial makeup in operas, by contrast, jinhua has retained a large number of traditional folk drama Opera types of facial makeup in operas implied meaning of the symbol type design, thus effectively undertake its ancient meaning), and jinhua drama in the precipitation of folk art, the purpose is to jinhua drama of the corresponding finishing and explore folk art features; Illustrate jinhua drama profound art, on the other hand, value system, this system mainly displays, in first, it absorbs and integrates a

variety of ancient spoke, second, it kept so many old folk drama play. Declare that the purpose is to better define Jinhua drama folk art has a representative; Finally, To investigate Jinhua folk drama art performance form, the analysis of traditional folk aesthetic art of polarization, the layer with the people, will represent the Jinhua folk drama and on behalf of the Beijing Opera of comparative theory and layer, in order to illustrate the Jinhua drama in folk important influence.

KEY WORDS: Jinhua Drama; Folk; Art characteristics

目 录

摘 要	I
ABSTRACT	II
目 录	IV
绪 论	1
一、研究对象及选题意义	1
二、研究思路及文献综述	2
(一) 婺剧相关的背景史料	2
(二) 中国戏曲史料及理论著述	3
(三) 中国民间艺术美学等相关理论著作	4
第一章 婺剧的发生与发展	5
第一节 婺剧的发生	5
一、婺剧的发生	5
(一) 婺剧名称的由来	6
(二) 婺剧形成的地域优势	6
(三) 婺剧形成的民俗文化基础	7
第二节 婺剧的发展	8
一、活跃发展的鼎盛期：民间班社的组建	9
二、萎靡不振的低迷期：民间审美的现代转型	10
(一) 民间艺术形式的审美变革	10
(二) 民间艺术发展的前景	12
三、婺剧于发展中的历史地位	14
第二章 婺剧艺术的民间审美特质	16
第一节 婺剧民间文化的艺术沉淀	16
一、婺剧面具：古老巫文化的图腾彩绘	16
(一) 婺剧面壳：民间神秘巫术仪式的艺术表征	17
(二) 婺剧脸谱：丰富的寓意、高度的抽象	19
二、婺剧表演：多种传统民间技艺的融合	21
(一) 古老悠远的民间傩舞傩戏	21
(二) 卓越超群的特技	23
第二节 婺剧艺术的价值体系	25
一、多种古老声腔的融合体	25
二、古老民间剧目的活化体	28
第三节 土层与民间的艺术审美价值比较	30

一、士层：以教化为戏曲艺术的审美旨归	31
二、民间：以自娱为审美依托的精神殿堂	33
结 语	38
参考文献	40
攻读学位期间取得的研究成果	44
致 谢	46
浙江师范大学学位论文独创性声明	47
学位论文使用授权声明	47

绪 论

一、研究对象及选题意义

2009 年 3 月底，“浙江婺剧研究”课题通过了省文化厅审核后申报国家社会科学基金艺术课题立项，且目前已被纳入国家级非物质文化遗产保护行列，而由浙江师范大学音乐学院在 2010 年浙江省大学生舞蹈节上的获奖节目——《婺魁》，将婺剧赋予了强烈的现代气息。

婺剧作为浙江省第二大剧种，从形成到发展依托着民间这一厚实的艺术土壤，将中国诸多具有代表性的传统民间曲词、音乐、美术、表演之美熔铸为一，可以说，婺剧沉淀着中国传统的戏曲艺术审美精髓，且经数百年的历史变迁，仍旧完好的传承着这一最具代表性的传统民间审美特质及其艺术情怀，构成了独特的审美观，使其在中国戏曲文化的大舞台上闪耀着它独特的艺术光辉。

首先，从中国戏曲的发展脉络来看，婺剧有着极为重要的历史地位。在中国戏曲界有一个广为流传的说法：“中国戏曲史的一半在浙江，浙江戏曲史的一半在婺剧”，且素有“徽戏的正宗、京剧的祖宗、南戏的活化石”之誉。著名京剧艺术家梅兰芳也曾说：“京剧要找自己的祖宗，看来还是要到婺剧中去找。”以此不难看出婺剧所特有的重要历史地位。

其次，从婺剧自身的发展而言，它始终驻扎于民间，可以说，婺剧是以民间诸多的歌舞艺术跟民风习俗为依托，将中国最具典型的诸多声腔剧目吸纳并融入其中，形成了自身独有的民间审美艺术特质。最为重要的是，它将这个特质有效而完好的保留至今，为我们更好的了解传统民间艺术形式留下了宝贵的美学研究价值。

然而，由于婺剧自身发展的局限性，大多数人对于婺剧的认识显然不足，它的

发生发展跟源流是怎样的？它独特的艺术光辉具体体现在哪些方面？何以说它代表着中国民间传统的艺术审美特质，这样的审美特质于当下婺剧的发展有着怎样的生存意义？对这一系列问题的深入探讨不仅能更为全面的了解婺剧，而且可以对传统民间的审美特质有一个较为直观的初步认识，对于当下的美学也有着一定的启示性意义。

由此可以想见，婺剧不仅对于研究戏曲有着极为珍贵的研究价值，同时在美学领域亦有着不可忽视的借鉴及启示性意义，这种启示性的意义其最终旨归就是为了更好的将中国民间传统艺术形式的审美精髓与时代相融合，从而在继承与发展中有效的传承和拓展其本民族自身的文化内蕴。

二、研究思路及文献综述

研究婺剧艺术的民间审美特质，本文所涉及相关文献资料是以研究思路为主要导向，据此划分为以下三类：

（一）婺剧相关的背景史料

婺剧的史料相对来说较为匮乏，但却为笔者留下了可供侧重的解释空间。故而，本论文将以婺剧的传统民间文化形式为主要侧重点，为下一章节能够更为顺畅的揭示婺剧传统民间艺术形式中的审美特质做好铺垫。因此，在文献的引用方面主要以婺剧的相关史料为主，如章寿松、洪波的《婺剧简史》（1985 年版）、金华艺术研究所编撰的《中国婺剧史》（2006 年版）、贾祥龙的《义乌文史资料 第 14 辑 义务与婺剧文

化》(2005年版)等。

在引用相关史料的同时,辅之以婺剧的一些个人著述或是相关的戏曲发展史史料,如安徽大学艺术学院出版的《刘静沅文集》(1997年版)、聂付生的《浙江戏剧史》(2008年版)、徐宏图编撰的《浙江戏曲史》(2010年版)、余德余主编的《浙江文化简史》(2006年版)、《婺城古韵》(2004年版)、叶开沅、张世尧著《婺剧高腔考》(2004年版),杨鸽声主编的《婺文化概要》(2006年版)等。另外,婺剧的发生与发展与其相应的社会及其文化背景也有着极大的关系,故而有关于浙江地理及其文化方面的文献资料自然也要有所关注,这些著述有:金华县志编撰委员会主编的《金华县志》(1992年版)。最后,在阐明婺剧民间艺术的审美精神这块,主要是在论述婺剧声腔剧目之时,对所涉及到的一些具有典型代表的民间歌舞小戏进行相应的解读,这方面的资料大多散见于上类著述以及之后所要谈及的美学著作之中,辅之以相关的论文资料进行分析探讨。

(二) 中国戏曲史料及理论著述

本文其次将会对婺剧的民间艺术特质进行美学层面的深入探讨,即结合相关典型剧目对婺剧的唱腔、服饰、剧目等做一个艺术层面的分析,不深入其自身的内部体系,旨在揭示婺剧吸纳和融合了中国最为传统的各类民间戏曲艺术形式,且结合自身的民风民俗形成了现今极为独特的传统戏曲种类,历经数百年仍完好保留其原始韵味。可以说,婺剧保有着中国最为传统的民间审美文化内涵,这为我们更好的了解民间传统的美学有着极大的文化意义。

婺剧艺术的民间审美特质主要体现在:其一,保有着浓郁的巫傩元素,这主要从面具跟表演程式上有所体现;其二,古朴浑厚的多声腔剧种与当地民间各类文艺形式的兼容。婺剧所包含的高腔、昆腔、乱弹、徽戏、滩簧、时调等六个剧种,于中国戏曲而言都是极具代表性的,且每一个声腔剧种都有着悠长的历史源流。婺剧在吸纳和融合这些剧目的同时,在表演程式上加入了卓越超群的武功特技等等民间艺术因素,故而形成了自身独有的民间审美艺术特质。

本论文对于这一部分所涉猎的文献较为繁杂，为了更为全面了解婺剧的艺术特色，对于中国戏曲美学的表现形式以及与巫傩相关的知识自然也要有所了解，这方面的著作主要有朱恒夫主编的《中国戏曲美学》（2008 年版）、周育德的《中国戏曲文化》（2010 年版）、周怡白的《中国戏剧史长编》（2005 年版）、庾修明主编的《巫傩文化与仪式戏曲研究：中国傩戏傩文化》（2009 年版）、林河主编的《中国巫傩史》（2001 年版）等，类似于这样的文献不仅能更好的了解中国戏曲发生发展，而且其论著本身也有着很强的理论性，可以从多角度更好的把握和梳理出婺剧的独特之所在。除此而外，还需要了解在中国戏曲史上极具代表性的且与婺剧有着密切关系的其它剧种，特别是京剧、昆曲、越剧等大剧种的一些相关资料，但同时也会对一些相关的典型剧目进行分析，这些文献的查阅主要是用于更好的区分出婺剧自身所独具的艺术特性，这方面的资料主要以期刊论文为主。

（三）中国民间艺术美学等相关理论著作

本文的立论点主要从中国民间艺术特质的审美文化层面进行考量，对婺剧传统的民间艺术审美特质进行相应的解读和分析，因此，对于相关的美学著作亦有所涉足，主要有徐子方编著的《艺术与中国古典文学》（2009 年版）、吴登云编著的《中国古代审美学》（2009 年版）、《中国戏曲志·浙江卷》编辑部编著的《浙江戏曲志资料汇编》（1985 年版）、于民编著的《中国美学思想史》（2012 年版）、张法主编的《中国美学史上的体系性著作研究》（2008 年版）、凌继尧主编的《中国艺术批评史》（2011 年版）、陈池瑜主编的《现代艺术学导论》（2005 年版）等。

第一章 婺剧的发生与发展

本文首先将以历史记述的史料为依据对婺剧的产生略加阐释，其方向主要侧重于民间艺术样式的文化背景，亦如德国艺术史家格罗塞所言：“科学的任务包含对一类现象的记述和解释，所以每一种科学，都毫无疑问地包含记述和解释两大分支。记述就是对相关事实的记载，解释则是从事实中总结出的一般法则或规律。前者是基础，后者是升华，二者相依相存。”^①婺剧在史料方面的文字记载甚少，更多的是就保留的剧目演出为依据，结合相关的戏曲论著进行推演所得出的一般性法则或规律，这也为笔者在记述的基础之上能有所解释留下了论述的空间。其次，将对婺剧的发展状况进行相应的论述，继而阐明婺剧于民间戏曲艺术中有着怎样的历史地位，为之后深入论述婺剧典型的民间艺术审美特性进行相应的文化铺垫。

第一节 婺剧的发生

一、婺剧的发生

婺剧的定名远比它的生发要晚上几百年，故而，这部分除了对婺剧名称的由来进行简单的介绍之外，也将从它所保有的地域优势跟当地的民俗文化两方面进行相应的梳理。

^① [德]格罗塞著. 谢广辉, 王成芳编译. 艺术的起源[M]. 北京: 北京出版社, 2012:1.

（一）婺剧名称的由来

婺剧在未定名之前俗称为金华戏，可上溯至明嘉靖、万历年间，发展至今已有 400 多年的历史。广泛流行于浙江金华、衢州、丽水、台州、温州、杭州以及赣东北、闽北等地区。其定名是在解放后才得以完成的，定名的由来源于 1949 年 8 月^①在上海召开的一次戏曲改革工作干部的会议，当时的浙江代表团在此次会议中打算为金华戏、乱弹班取一个新的剧种名称，他们根据金华戏发源于江西婺源，且金华自隋开皇始便有“婺州”之称，因而将金华戏和乱弹班等剧种并而称之为婺剧，于 1950 年 11 月正式启用。

（二）婺剧形成的地域优势

婺剧的产生，较为悠久也比较复杂，戏曲理论家严敦易在《元明清戏曲论集·婺剧观感》一文中指出：“‘婺剧’，如果作为一种单纯的地方戏来认识的话，实际上是不能恰当地表现它的内容和实质的。它只是在某一地区范围内，几个相当久远历史的剧种，所残存下来的剧目共同应用的名称。”^②从严敦易的这番话中不难看出，婺剧的发生主要表现在两个方面：首先，它并非是一个单纯的地方戏；其次，它的剧目的生成不仅久远且融合了多个剧种。

金华，古称之为婺州，拥有着得天独厚的地理位置，温州是南戏的发源地，位于金华的东南面；皖南一带是徽调的发源地，位于金华的西北面；余姚腔跟海盐腔的发源地，位于金华的东面；还有乱弹调腔很是盛行的绍兴，位于金华的北面以及位于金华西面的江西弋阳、乐平是高腔发生跟盛行的地带，这几大声腔剧种于中国戏曲而言都是极具影响力的，置身于如此浓郁的戏曲文化氛围之中，自然能够激发其自身的发生发展与繁荣。所以，就婺剧的发生发展而言，自然是不

^① 学界对此有两种说法：一说是 1950 年，持此观点的是章寿松与洪波所编的《婺剧简史》；一说是 1949 年，持此观点的是谭伟、卢笑鸿所编的《婺剧》。

^② 章寿松，洪波. 婺剧简史[M]. 杭州：浙江人民出版社，1985：1.

能仅作为一个单纯的地方戏来看待,它是在各地方的融合跟熏陶中逐步与当地民众的文化习俗跟欣赏习惯衍生而来的具有地方特色的剧种,发展至今囊括了高腔、昆腔、乱弹、徽戏、滩簧、时调等六大声腔剧种。

婺剧所囊括的六大声腔剧种,不仅历史悠久,且于中国戏曲发展有着重大的影响。如高腔,它是在宋元时期南北曲的相互影响与融合之下孕育而出的,是南戏唱腔中影响最大、流传也最广的一种唱腔,素有南戏的“活化石”之誉,源起于江西弋阳,故而最早将其称为“弋阳腔”或“弋腔”,时至明时期与青阳腔相融合而派生出各大声腔剧种,它们在其几百年的流变过程中各自与当地的民间音乐相结合,派生出了风格迥异的不同声腔流派。主要包括赣剧高腔、北京的京腔、川剧高腔、辰河诸高腔、滇剧高腔,以及浙江的西安、西吴、侯阳、松阳诸高腔,婺剧所使用的高腔囊括了“西安(衢州)高腔”、“松阳高腔”^①、“西吴(金华)高腔”及“东阳(侯阳)高腔”四种,而这四种声腔的传统剧目大多来自于南戏以及明清传奇的遗存,如《蔡伯喈琵琶记》、《刘智远白兔记》、《苏秦金印记》、《槐荫树》、《合珠记》、《三元坊》、《芦花絮》、《花园会》、《白兔记》、《白鹦哥》、《梁山伯》、《黄金印》等等,这些剧目在婺剧高腔中都得以很好的保留了下来。

再如昆腔,昆腔被婺剧吸收融合之后称之为“草昆”,它主要是南戏在流传至江苏一带时与当地的音乐与方言相结合而形成,很多剧种都是在昆剧的基础上生成并发展。现今所保有的独特剧目有《通天河》、《翻天印》、《金棋盘》等。乱弹、徽戏、滩簧、时调等其自身也有着极为经典的剧目,婺剧的生成便以这些极具代表性的声腔剧种为基础发展成形的,而这些声腔剧种不仅年代非常的久远,且在追溯其中国戏曲发展的源头之时都必然要有所涉足。故而可以说,婺剧剧目的名称是以金华为核心区域,将几个相当久远的剧种融入其中而遗存下来的共用名称。

(三) 婺剧形成的民俗文化基础

婺剧的产生不仅源于外在因素的影响,也有赖于自身所处的娱乐氛围跟文化背景,“戏曲根植于民间,兴盛于民间,本质上属于一种建立在对于现实世俗生活

^① 松阳高腔在建国后因其拥有独立的“全高班”而自成体系,继而慢慢淡出婺剧高腔领域,故而有些学者亦将婺剧高腔仅划分为“西安(衢州)高腔”、“西吴(金华)高腔”及“东阳(侯阳)高腔”三种。

的描幕基础上的民间文艺.并与中国传统民间自发性的市场经济结合在一起,发展成为一种普遍性的市民娱乐”^①。戏曲所呈现的艺术形态是对民间生活百态的审美提炼与加工,婺剧在表现民间审美特性上尤为突出跟鲜明,其盛行的核心区域主要是以浙江金华为中心,旧《汤溪县志》云:“士好礼让,农务力耕,不喜牵车服贾,以走四方,且里不朝歌,巷不夜游,依然有古之遗风。”^②依此来看,古之婺州主要以农业为主,鲜有外出经商者,其民风古朴而纯良,故在此民风的基石之上形成了自身所独有的文化氛围及其丰富多彩的文娱活动。

婺州除却民间笃信鬼神的习俗之外,在文化方面受儒学的影响也颇为深远,素有“小邹鲁”之称,于“尊师重教”、“耕读传家”方面,也具有良好的社会风尚。在气候方面冬冷夏热,春暖秋凉,四季分明,是典型的内陆性封闭区域,形成了春夏秋三季农忙、冬季农闲的劳动生活规律,“这样的自然生态环境,使得农民有着共同的比较集中的休闲时间,可以开展集体的民俗和文娱活动,适宜戏曲、曲艺、音乐、舞蹈、武术等民间表演艺术的生存与发展。而且封闭式的文化姿态又使内陆性文化有着很大的兼容同化与包容性,外来文化往往在这里自然泊靠并依势传承与发展。”^③

婺剧艺术的形成深扎于当地的民俗文化之中,于剧目的文化选择主要是:“着眼于反映地域民间生活和民间智慧的表现内容。婺剧表演的内容顺应传统农业农耕时节和民风民俗,上演春耕戏、庆丰戏、佛像开光戏、祝寿戏、还愿戏、集会戏等民俗生活中不可缺少的部分。”^④

婺剧占据着得天独厚的地理文化优势,依傍着民间深厚的艺术养料,在中国戏曲历史的更迭中形成了最具传统民间代表意味的地方性剧种,为我们更好的了解中国传统民间审美趣味留下弥足珍贵的历史依据。

第二节 婺剧的发展

^① 施旭升.戏曲:作为古典民族民间的审美文化[J].戏剧文学,2004(6):25

^② 戴鸿熙.汤溪县志[M].台湾:成文出版社,1975:56.

^③ 叶志良.中国婺剧的文化定位[J].戏曲研究,2009,(1):209.

^④ 叶志良.中国婺剧的文化定位[J].戏曲研究,2009,(1):207-208.

一、活跃发展的鼎盛期：民间班社的组建

婺州历来是一个典型的封闭式内陆区域，这就决定了婺剧很容易吸纳周边各地域极具代表性的戏曲艺术文化样式，并与当地丰富的民间艺术与风俗相兼容，继而在封闭的地域中将各类戏曲样式加以有效的传承和发展，成为现今兼具六种声腔的地方剧种。不过，有意思的是，婺剧班社都是按照所唱声腔的类别组建起来的，而包含有六个声腔剧种的婺剧却没有一个班社能同时兼演所有的声腔剧目，原因可能跟婺剧声腔更迭式的发展有着密切的关联。

婺剧最早的班社是“两合班”，“两合班”的出现意味着婺剧的雏形已开始形成。所谓的“两合班”是指专门唱演高腔跟昆曲的班社。高腔是义乌腔、弋阳腔、余姚腔的一个统称，源起于江西弋阳，最早也称为“弋阳腔”或“弋腔”，它是通过对南北曲的“改腔易调”而形成，是南戏唱腔中影响最大、流传也最广的一种唱腔。昆曲是比较古老的声腔剧种，其形成源于明朝的魏良辅，他花了十年的时间总结前人在音乐和唱腔方面的艺术成就，将南曲改革为全新的“水磨腔”，从而确立了昆腔的音乐体系，于清朝时期逐步衍分为“正昆”跟“草昆”两脉。金华昆曲主要是在草昆的基础上形成的，草昆与正昆相对，它更多的立足于普通民众，未严格遵照正统昆曲“水磨腔”的曲调跟旋律进行演唱，多在村头庙会的草台上进行演出。“两合班”的建立正是高腔与昆曲发展最为繁盛之时。

随着乱弹、徽戏、滩簧等的先后传入，且与高腔、昆曲交相结合，婺剧班社继“二合班”之后，出现了兼唱高腔、昆曲跟乱弹的“三合班”与由“三合班”演变而来的兼唱昆曲、乱弹及徽戏的“二合半班”，两个班社的出现标志着婺剧发展的基本成形。乱弹的兴盛主要在清中叶，由于在全省流布甚广，且深受当时民众追捧，迫使曾盛极一时的高腔跟昆曲纷纷投靠乱弹，“三合班”便至此诞生。“二合半班”的组建更多的是从“三合班”蜕变而来，因为当时高腔的日渐衰落，乱弹、徽戏的盛行，所以一些曾在“三合班”的艺人抛却了高腔，转而改唱昆腔、乱弹跟徽戏，由此慢慢蜕变成了“二合半班”。

婺剧班社的建立所折射的是当时各类声腔剧种此消彼长的发展状况，不过，

与消失于历史之中的各类剧种不同的是,婺剧于此消彼长中不会因某种声腔的衰退而完全弃之不唱,故而形成了婺剧不同班社唱演各类声腔剧目的整体样貌,“发生在金衢盆地的这个聚宝盆过程,总体上来说,就是一个遵循自然与人文环境、守住本土本源常态的艺术的量变过程,它的本质和‘最后形式’仍然没有脱离婺剧的基本。”^①

二、萎靡不振的低迷期:民间审美的现代转型

(一) 民间艺术形式的审美变革

婺剧因隶属于典型的封闭式内陆地域,决定了它的文化艺术形式虽有极大兼容性,但同时也存在着偏狭的保守性,故而很难大面积扩大自身的受众群体,一旦面临巨大的文化历史变革,其保守性便随即突显出来。

婺剧的保守性主要体现于民间传统的表演形式,以及当下受众欣赏习惯的巨大变迁。但婺剧在历史中所沉淀的民间审美特质于戏曲艺术,甚或当下多种艺术表现形式而言,具有民族的审美根性,这种根性是婺剧发展创新的主源跟本体,因为“作为一种审美文化的戏曲,意义也许远远超出了其自身,成为中国民族民间文化传统的具体表征,成为中国人审美娱乐的一种丰厚的文化价值资源。其内容与形式、本体与功能、符号与意象等无疑都体现出它的深厚的文化积淀与文化智慧,它的审典交流及传播的方式也体现出一种具有广泛社会性的审美约定。在这个意义上,作为古典的、民间的审典文化形态的戏曲无疑已成为代表着中国民族民间传统的一种不可或缺本土文化价值资源。”^②

从这个层面上说,婺剧于今所面临的生存困境,并非是艺术文化的传统审美特性,而是这种特性所面临的兼容跟磨合所带来的困境,笔者认为,主要表现在以下三方面:

一方面,当下是科技的高端时代,它将整个人类置于全球化的语境之中,尤其是影视艺术文化所特有的强大魅力,一跃而成为了当今社会最受欢迎的大

^① 叶志良.中国婺剧的文化定位[J].戏曲研究,2009,(1):211.

^② 施旭升.戏曲:作为古典民族民间的审美文化[J].戏剧文学,2004(6):228.

众文化娱乐形式，拥有着极为庞大的受众群体；加之，网络媒体的迅猛发展，更增强了影视艺术自身的艺术魅力和传播能力，其规模越来越大、能力越来越强、覆盖面也越来越广。

审美视域于此已然迈入了视觉化的影视数字化时代。婺剧所沉淀的古老民间艺术审美特性自然受到严重的冲击。因而，婺剧在影视视觉时代，如何在有效保留民间艺术传统的基础之上，又能更好的融入这一新型的审美视域，便成为了当下最为首要的难题之一。

另一方面，中国传统审美文化的艺术特质，在历史的断层中以及西学的巨大冲击中被过分批判，导致自中国改革开放以来的年轻一带对于传统的艺术审美特质难有深刻的感知与认同。当下的审美娱乐范式已然从思辨性的、慢节奏化的审美体悟式步入了快节奏的、娱乐化的、视觉冲击式的及其商业奢华推销式的重物、实的仅寻求感官刺激性的体验式审美快感之中。最终导致时下的年轻人对于传统艺术形式的认识不足甚至有所偏激，一个民族的文化发展需要一种认同感跟归属感，如何建构有效的认同感跟归属感应，于婺剧，甚至是民间戏曲的发展亦是急需深究的艺术文化层面。

最后一个方面，便是传统精神信仰的断层，致使当下的年轻一带缺乏对传统文化的深度认知，一味地盲目跟风，加之，当代的艺术形式过多的流于感性直观，缺乏对理性的沉淀，“如果说，哲学代表着人类理性认识的最高形式，艺术代表着人类感性认识的最高形式，它们分别代表了人类精神王国的两座高峰。架在这两座高峰之间的桥梁便是美学，哲学正是通过美学这一中介对艺术产生巨大影响。”^①

可以说，艺术的发展需要通过美学的理性沉淀以思考，继而上升到哲学的高度，从而升华艺术的最高形式。于中国而言，正处于美学研究不成熟的阶段，难于对时下的诸多艺术表现形式给予有效的阐释与解答，致使时下的青年一代对传统审美艺术形式普遍产生排斥心理。长此以往，势必对婺剧的生存造成极大的威胁，故而，美学领域应更多涉足传统民间的诸多艺术样式，才能使中国的民间传统文化得以有效保留。

^① 彭吉象.中国文化与中国艺术精神.北京论坛(2008)文明的和谐与共同繁荣——文明的价值和发展趋向：“艺术的超越与文明的发展”艺术分论坛论文或摘要集[C].北京:2008:94-98

（二）民间艺术发展的前景

婺剧发展至今，仍然固守着极为传统的民间艺术表演形式，鲜有革新。一项调查显示，在信息传播尚不发达的年代，浙中民众以观赏戏剧为主要娱乐方式，中老年人对婺剧的认可程度相当高。而在高度发达的信息化时代，婺剧的受众群体更多的以老年群体居多，很多年轻人对婺剧这种古老艺术几无认可。调查中还发现，表演婺剧的人也越来越少，除专业演员外，只有少数老年人表演婺剧，鲜有青年人涉足其中，而且情况正变得越来越糟糕。随着这种趋势加剧，婺剧将成为无源之水，甚至在这个审美裂变的时代走向消亡。

从以上的调查数据可以想见，婺剧的发展前景实在不容乐观。于此，笔者亦对婺剧的前景进行相应的简单探索，以期能对婺剧的发展有所启示。

首先，当下民间艺术随着科技、文化的巨变，形式多样，大众群体的审美素养已经有了重大的提升，婺剧的民间审美特质已经难于适应当下的大众群体，特别是青年群体。因此，婺剧的发展必须从传统的民间戏曲模式中走出来，通过变革，形成新的艺术形式，使自己的“基因”在这些新的艺术形式中得以传承。

京剧是目前传统戏曲中比较活跃的剧种，在很多流行音乐、影视剧作、歌舞表演等极受年轻人欢迎的现代艺术形式中，都有京剧元素，如具有“亚洲天王”之称的创作型歌手——周杰伦，于2006年为《霍元甲》创作及演唱的同名主题曲《霍元甲》，其中便融入了京剧的唱腔，一时间掀起了一股热潮，很多著名歌手也随之效仿；同年，在《星光大道》的舞台上，一首《新贵妃醉酒》将京剧与当时流行的R&B等时尚曲风巧妙相融，其惊艳无比的古典造型以及一人独唱的男女混合“双声”唱法，不仅让人们记住了李玉刚，更将京剧的热潮推向了极点。

李玉刚这种融中国的戏曲、古典舞、民歌、美声、通俗等于一体的全新表演方式，虽遭到社会各界颇多的争议，但毕竟这是对传统戏曲文艺变革的一种尝试，而受到那么多年轻观众的热捧则证明其变革的成功。从这一点来看，至少他们为中国戏曲开辟了一条可兹借鉴的新出路。其实，婺剧完全可以在这条新开辟的道路中寻求相应的突破，可以从以下两方面来作些尝试：

首先，借助网络媒体，特别是电影艺术的力量进行有效的传播。京剧、越剧、

黄梅戏等全国性的大剧种之所以有如此大的知名度，其中最为重要的原因之一，就是有效地借助了媒体的力量，成功的将戏曲改编成电影。婺剧可以从这些成功改编的剧种中获取一定的经验。

其次，可以将婺剧的表演程式衍生开来，不拘泥于传统的表演模式。戏曲艺术的美不在于绚烂的灯光、瑰丽的舞台设计，而主要来自于演员的表演，加之，戏曲表演是集音乐、文学、舞美于一身，是一门歌舞合一、唱作并重的综合艺术。故而当下的很多流行时尚的音乐元素都能够将其融入其中，李玉刚之所以能够获得热捧，便是巧妙地将古典与现代相融，将京剧的经典唱腔跟表演程式杂糅于现代的流行歌舞元素之中。

婺剧的表演程式与京剧很是相似，且服饰、面具都有其自身的独特性，故而，可以将这种独有的特质结合当下众多的民间流行元素，包括以高科技为支撑的炫目的舞台背景，从而迎合时下年轻人追求快节奏的审美需求。当然，这里并不是说要改变婺剧自身的戏曲样式而一味的趋同于歌舞的模式。就譬如京剧，其自身的戏曲样式并不会因为李玉刚的走红而使京剧本身有所改变，只是说在京剧的基础上衍生出了另一种更为人喜爱的娱乐形式，而这样的娱乐形式不仅提升了京剧的知名度，而且也将京剧的经典元素融入到了各类民间流行的娱乐形式之中。

2012年由浙江师范大学艺术团选送的原创舞蹈《婺魁》，在全国第三届大学生艺术展演决赛中凭借独特的文化创意得到了一致好评，并获得艺术表演类舞蹈节目甲组一等奖第二名。

《婺魁》的灵感来自于婺剧的“跳魁星”^①，《婺魁》将“跳魁星”中的服装、配乐、动作，舞蹈中的每个元素都进行了“现代化”的改造，其舞蹈动作大多是“魁星”特有的摇头晃脑和细碎横向的走路姿态，除了最基本的“矮子步”，还融入了霹雳舞的元素，使得传统的“跳魁星”有了新的爆发力。

相对于婺剧魁星中的面具，歌舞“魁星”中用了融入大胆的色块冲突，每张嘴的大小、獠牙的多少、面部的表情都不一样，乍看像化装舞会上的假面。通过这样的改编，使《婺魁》中“魁星”的形象更现代，也更富有戏剧性。《婺魁》的成功不仅在国内备受好评，于国外也是赞誉不断。

《婺魁》的成功说明，只要不过分拘泥于传统民间的表演程式，勇于创新，

^① “魁星”是神话传说中主宰文运兴衰之神，每逢重要节日，民间总会以“跳魁星”（又称“跳魑星”、“魁星点斗”）的方式，表达对青年学子刻苦学习、得中高魁的祝愿。

将婺剧的古老性渗入到现代的流行元素之中，从而焕发出新的生命力，决不是异想天开。衍生化的发展于中国戏曲来说是一个大的发展趋势，即以保留自身的戏曲艺术为内核，将戏曲经典的部分杂糅于当下各类流行的歌舞之中，从而有效提升自身的知名度和影响力。

三、婺剧于发展中的历史地位

婺剧的历史地位，主要体现在有效的传承和保留了中国戏曲中具有典型代表意义的各类声腔剧种，且立足于当地民间厚重的艺术根脉，形成了最具民间艺术特色的戏曲种类，不仅对中国戏曲有着重要的研究价值，且对探究中国传统民间审美特质亦有深远的文化意义。

婺剧声腔剧目的生成发展历史久远，极具古老性，而恰巧这种古老性对中国戏曲的发展又有着重要的代表意味。首先，从声腔剧目体系的历史衍化来看，婺剧的形成与古老南戏有着极为密切的关联。南戏作为中国戏曲之祖，对中国各大戏曲有着深远的影响，是中国戏曲发展的重要象征，可以说，它是以南方，尤以浙江为主要代表区域的文化象征符号，“一种文化就如一个人，是一种或多或少一贯的思想和行动的模式，各种文化都形成了各自的特征性目的，它们并不然为其它类型的社会所共有。各个民族的人民都遵照这些文化目的一步步强化自己的经验，并根据这些文化内驱力的紧迫程度，各种异质的行为也相应地愈来愈取得了一贯统一的形态。一组最混乱的结合在一起的行为，由于被吸收到一种整合完好的文化中，常常会通过不可思议的形态转变，体现该文化独特目标的特征。”^①

南戏作为南方最具代表性的文化特征，其背后所呈现的是一组即混乱而又整合完好的文化形态，说混乱是因其南戏善于吸收和融合有利于自身发展的其它艺术之精华，无论其雅俗都可尽收其中，雅主要见之于“文”，南戏的诸多戏文大都由文人据其当地的一些民间小说改编而来，俗则是就其“戏”而言，吸取了民间的百戏技艺、歌舞小戏、村坊小曲及民间歌谣等。这些混乱的因素由于置于浙江这一人文底蕴雄厚的文化大背景之下故而整合出了一套完好的戏曲文化形态。相

^① 李学勤，江林昌. 越文化在中国文明史中的地位以及对东南亚历史文化的影响[M]. 北京：人民出版社，2004：4

应地，在如此完好的一套文化形态之中必然会滋养出极具地方特色的各类戏曲样式，婺剧便以此为温床开始孕育发展。

随着南戏的逐步陨落，于今人们只能从各类戏曲样式中去一窥南戏曾经的原貌，而相对于目前所存留的戏曲种类，婺剧在对南戏声腔剧目的保留上更为完整。从这个层面上说，婺剧对于中国戏曲的发展脉络有着承前启后的重要地位，研究中国的古老声腔体系如若除却婺剧，将很难全面的得以展开。

婺剧的另一个重要历史地位，从某种程度来说它是民间戏曲艺术的典型代表，这种典型性主要表现在：一方面，它有效保留了传统戏曲的古老声腔体系，提升了自身的地域范围及其艺术品位；另一方面，它又将根脉始终深扎民间，吸取各类民间艺术技艺，始终以普通大众为核心目标群体。故而，可以说婺剧代表着中国民间戏曲艺术发展的最高成就。

第二章 婺剧艺术的民间审美特质

中国地方剧种多达上百种，每一个剧种都保有着自身鲜明的艺术特色，婺剧在如此众多的地方剧种当中，以当地民间的艺术审美需求为发展目的，吸纳了周边诸多具有代表性的声腔剧目，且将其兼容于当地丰富的民间文艺门类之中，历经几百年的磨合得以有效的传承和保留，形成了最具典型意义的民间艺术审美特质。然则，婺剧所保有的这份浓厚的传统民间艺术审美特质，于当下不仅遭受着巨大的历史考验，且面临着前所未有的生存挑战。因此，本文将于最后对婺剧民间艺术的审美特质的现代意义进行相应的解读，以期能对婺剧的生存探索出一条可持续发展之路。

第一节 婺剧民间文化的艺术沉淀

婺剧形成的直接根脉主要源于当地深厚的文化艺术积淀，“明清时期流传在金衢地区民艺以及其他民间戏曲等表演形式，这些丰富的民间表演文艺形式，是婺剧形成之‘根’，对婺剧的最终形成影响巨大。”^①可以说，婺剧之根深扎于民间各类文艺形式之中，如“道情戏”、《十八蝴蝶》、“永康九狮图”以及浦江的“浦江抬阁”、赤松黄大仙等等的民间歌舞小戏，随婺剧的不断发展，潜在地将自身所沉淀的艺术形式有机的整合于婺剧之中。

一、婺剧面具：古老巫文化的图腾彩绘

婺剧面壳有着极为浓重的巫傩色彩，戏曲艺术的孕育跟发展都与巫傩密不可

^① 中国婺剧的文化定位.叶志良[J].戏曲研究, 2009, (1):209.

分，特别在民间尤为繁盛。婺剧的面壳跟脸谱相对于各类剧种来说，不仅保留的样式丰富多样，且历史久远，充分说明了婺剧艺术的民间审美特性。就此，此部分将对婺剧的面壳跟面具进行细致的探究与分析。

（一）婺剧面壳：民间神秘巫术仪式的艺术表征

宗教在中国历来便不被统治者提倡和重视，且民众对于宗教几乎没有什么观念，从原始社会时期开始，巫教礼仪与之兴起的巫术歌舞在民间开始之初，便渐为奴隶主所垄断，将巫教礼仪转化为等级森严的制度法规，人类的阶级也便从此开始分野。故而，士大夫阶层的知识分子以遵循森严的制度法规为精神的崇高信仰，而民众却在本土先民信奉的雒祭之中寻求庇护，使得楚越文化自古便形成了“事鬼敬神”之风。从南戏发源之初，吴越各地的戏曲中相应的都会保留一些与巫雒相关切的原始歌舞，这在婺剧中表现得尤为明显，主要是因为，浙江秉承着河姆渡、良渚文化所拥有的史前文明形成了自身所独有的区域文化特色。

从河姆渡文化的诸多考古遗迹中可以想见其原始先民在那样的蒙昧而蛮荒的时期亦有着极为恐怖的“食人”之风，不过，随着社会生产力的逐步提高，特别是从河姆渡时期农业的逐步发展开始食人之风便慢慢由解饥而演变成一种带有神话迷信色彩的原始宗教风俗，从考古遗迹中发现河姆渡时期所食之人大多为婴儿，《墨子·节葬下》载：“昔者越之东有核沐之国，其长子生，则解而食之，谓之宜弟。”^①

食长子的目的是为了维护整个父系氏族纯正的血统，因为当时的先民认为其所生的长子可能是殇子“转世”而来，而殇子或许就是仇人、妖怪、恶魔的化身，因此将其食之便能保佑后出生的弟弟，想来这应该是河姆渡母系氏族社会过度到父系氏族社会时期原始宗教风俗孕育与演变的过程，而这个过程演变至良渚文化时期便出现了充满着宗教象征意味的食人兽“饕餮”，“饕餮”是一种非常恐怖的食人怪兽，面目极为狰狞，传说是龙的第五子，在良渚文化中所出土的代表着神权的玉琮，其上所刻的人兽合体图像“饕餮纹”，雕刻此兽纹的目的亦是用以驱除鬼魅，其造型与时至今日民间所流传的方相氏的傩面具极为相似，特别是神人兽面中两对凸出的巨目、獠牙跟巨鼻。可以说，玉琮上的“饕餮纹”为中国戏曲中

^①李小龙译注.墨子[M].北京:中华书局,2011:73.

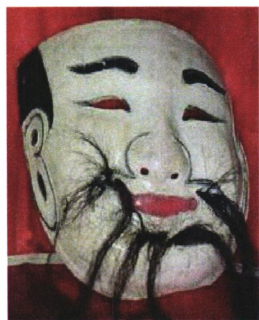
所大量存在的具有巫傩图腾的面具奠定了深厚的文化基础。

古时浙江一带(甚或江南一带)的傩祭之风极盛,继而可以说从良渚时代傩祭便逐步开始演变为傩舞傩戏。对于“傩”,文字学家大致有两种解释:“①行为有节;②古时腊月驱除疫鬼的仪式。这两种解释都比较抽象、简单。‘傩’是中国古代驱逐疫鬼的宗教仪式。《论语·乡党》载:‘乡人傩,朝服而立于阼阶。’何晏集解云:‘孔曰:傩,驱逐疫鬼也。’”^①概言之,傩指的是宗教信仰,是古代先民为了驱疫降福、祈福禳灾、消难纳吉的一种虔诚的祭礼仪式,在这个仪式当中巫师通常会戴上面具化装成各种神兽,手持矛、盾或火炬进行模拟式的歌舞表演。

中国古傩的发源地据相关资料所示位于良渚一带(即今浙江省余杭县境内),其最早的傩祭与傩面具亦是良渚人所造,“《史记·项羽本纪》称‘越人俗信鬼,而其祠皆见鬼’。可见当时祭祖祀鬼之风甚盛。其中与傩祭关系尤为密切的是祭礼,因为最早的傩祭是在丧葬仪式中诞生的,方相氏是作为大丧中的守护神或开路神而出现的。”^②

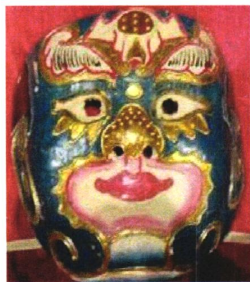


财神傩面



加官傩面

当中其所戴的面具更是影响了至少包括戏曲假面、傀儡戏造型和戏剧脸谱等,自宋代以降,这种个性各异的面具便大量涌进戏剧舞台,直至今日,浙江婺剧、瓯剧所演的



魁星傩面

《天官赐福》、《招财进宝》、《魁星踢斗》等吉祥小戏仍戴这类面具演出。

《天官赐福》也叫“跳加官”,是婺剧演出之前所跳的一出带有吉祥寓意的正外小戏,形式短小且具有某种象征性的仪式意味,最初的《天官赐福》在表演过程中没有曲词念白,大多面戴“加启脸”(一种笑容可掬的假面具),身穿大红袍,手持朝笏或怀抱婴儿(道具),或挥舞写有“加官进禄”、“一品当朝”、“平安吉庆”

^①虞修明.巫傩文化—仪式戏剧研究:中国傩戏傩文化[M].贵阳:贵州民族出版社,2009:3.

^②徐宏图.浙江戏曲史[M].杭州:杭州出版社,2010:8.

等词句的彩色条幅，绕台边跳边舞，增加喜庆吉祥的气氛。《天官赐福》的人物大都是神仙，“天官的身份，站在不同角度、从不同人物中说出是各不相同的，但离不了一个‘福’字。天官，为道教之神，与地官、水官合称‘三官大帝’或‘三元沐帝’”^①。不过，因其年代的久远，除了婺剧之外，各类戏曲剧种之中的《天官赐福》已以一种浓重的戏曲艺术淡化了小戏本身“神”的意味。

譬如京剧中的《天官赐福》不仅加入了大量的对白跟唱腔，取消了傩面，且在表演形式上也有了极大的演变，即不以边跳边舞的“仪式性”营造喜庆的氛围，转而以唱的方式赐福于“民众”，各路天官因其少了傩面具所给与的古拙与神秘，故而以恩泽似的，官方似的高姿态展现赐福的场面，赋予赐福严肃而威严的意味。婺剧的《天官赐福》，如比较常演的《文武八仙之天官赐福》，戏中的天官仍面戴古老的傩面，伴随着欢快喜庆的节奏，边舞边跳，以一种讨彩的表演形式烘托“赐福”的场面，于京剧相比姿态低，更具亲和力。婺剧对于傩面的大量保留，于诸多戏曲种类中是极少见的，除却《天官赐福》中所拥有的形态各异的傩面具之外，婺剧高腔中（即假面具）亦大量存在。

婺剧傩面所承续的古老巫文化的民间艺术形态，反映了婺州一带，甚或说浙江一带，普通民众的所沉淀的民间艺术审美心理惯性。相较于其它的地方剧种，婺剧虽不如京剧、昆曲般高雅，却也绝不粗俗，从某种角度来说，这与南戏雅俗兼收的戏曲体系有着密切的联系。另外，一个很有意思的现象是，由于婺剧艺术形态的根脉深扎于民间，又受地域环境的影响，婺剧在兼收周边各类声腔剧种后，自身的艺术形态几无向外扩张，所以在如南戏般古老的声腔剧种遵循着“扩张—消失”这一生存模式的时候，婺剧却将在承继中发展的传统民间艺术形式较为完好地保留了下来。

（二）婺剧脸谱：丰富的寓意、高度的抽象

“脸谱，起源于原始图腾，后来逐渐演变成艺术化的戏剧脸谱”^②婺剧演员于最初多是戴面壳演出，但由于面壳难于表达情感，便将面壳的样子画在脸上，形成了婺剧脸谱。从这个角度可以说，脸谱所具有的原始图腾意味实则是就面壳而言，脸谱的形成与其说具有原始的图腾意味，毋宁说它更趋于抽象化的象征性寓

^① 刘祯.《天官赐福》文本的文化解读[J].艺术百家, 2001(03):51-56.

^② 张艺.谈中国戏剧脸谱的艺术特征[J].文艺评论, 2010(2):91.

意，在表现形式方面远比面壳更为灵活和丰富。

婺剧脸谱的独特性在于“一般讲脸谱，总是指大花和小花，而婺剧则不仅大花、小花如此，二花、四花、小生、老生、老外、副末，甚至连个别花旦、作旦、武旦等角色也有脸谱。”^①这充分说明了婺剧脸谱在表现形式上的丰富性，主要体现在以下三个方面：

首先，图案化。即在脸上画上各种各样的图案，通过文字图形、动物图案、武器图像、风花雪月等形象来表现。如《悟空借扇》中为了表现孙悟空不被铁扇公主的芭蕉扇扇走，特地在孙悟空的脸上画了一颗定风珠。传说定风珠是如来赐予灵吉菩萨的宝物，无论多大的巨风吹来都能使其气定若闲，不被吹走。孙悟空借助此宝物化解了铁扇公主芭蕉扇的威胁，婺剧面具将此作为核心象征点，在悟空的脸上画了一颗定风珠，用以表现定风珠于悟空的庇护作用。再如《审乌盆》一出，传闻宋朝青天大人包拯能日审阳夜审阴，为了表现包拯这一异能，便在包拯的额头上画上一钩弯月，以象征包拯夜能审阴的特性。

其次，性格化。这部分突出表现在脸谱的色彩上，即剧中各类人物的性格特征都可以用色彩得以表现，使观众能够较为形象的辨其善恶，识其忠奸，其色彩主要有红色，用以表示剧中人物的忠勇，如《水擒庞德》中关羽的脸施以红色，说明关羽的忠肝义胆；黑色，用以表示剧中人物的刚直，如《还魂带》中的包公，脸上主施以黑色，说明包拯廉洁无私的品质；还有表凶猛的绿色、表妖邪的青色、表智勇的紫色、表超尘的金色以及表鬼怪的阴阳色等等。

最后，是寓意化的表现形式，可以说婺剧脸谱无论其图案和线条有多么的千变万化，甚或光怪陆离，都有着相应的象征性寓意。如《玉麒麟》中张顺的脸谱，在红面上画黑白两条鲤鱼，寓意他拥有着极强的水性，能够在大江大河中自由鱼跃；《水擒庞德》中，周仓的脸形似水獭，呈现的色调主要是黑色，庞德形似鲤鱼，



孙悟空



包公



关羽

^① 章寿松、洪波. 婺剧简史[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1985: 150.

呈现的色调为绿色，因为鲤鱼所生存的环境中水与水草都同属于绿色，从动物的生存法则来说，水獭以鲤鱼为食，寓意着周仓必将能擒获庞德。



张顺

婺剧脸谱的表现形式，主要是对流传于民间神话或传说中的各类人物，以图案化的符号赋予人物具象化的寓意式象征意

味，婺剧脸谱中形式多样的各类脸谱充分说明了婺剧民间文化的古老性跟丰富性。



庞德



周仓

二、婺剧表演：多种传统民间技艺的融合

婺剧的表演源于丰富的民间文艺形式，“如《活捉三郎》中张文远表演的荡步就来自于傩舞的魁星表演和提线木偶，《大补缸》中‘七十二吊’来自目连戏，乱弹戏《三姐下凡》中雷公雨婆，四大金刚、土地公、大头娃以及《文武八仙》中魁星、加官、财神等人物他们头戴面具，表演中载歌载舞各种手势和身段，基本都模仿傩戏和木偶戏的表演，很富有雕塑感，比生活更夸张，具有强烈的艺术感染力。”^①除此而外，婺剧为了使自身的表演更具吸引力，糅入了很多民间艺人超群的武功杂技。

（一）古老悠远的民间傩舞傩戏

婺剧表演多在露天的草台、祠堂上演出，且在表演动作跟形式上还保留了许多傩戏跟目莲戏（其剧大多是用以驱邪避灾）。这类剧目的典型代表主要体现在“婺剧三跳”（即“跳魁星”、“跳加官”、“跳财神”）之中，其表演形式都能从中看到傩戏的影子，即它不仅融合了宗教文化、民俗文化和艺术文化，又以原始文化为

^① 杨鹤生.婺文化概要[M].长春:吉林人民文学出版社,2006.69.

基础，阴阳五行为先导，以法术、巫术为手段，融入了自然崇拜、图腾崇拜、鬼神崇拜、祖先崇拜等内容，成为我国民间文化的重要组成部分，可以说是傩戏在古老婺剧中的“活化石”。

傩戏有着悠久的历史，它源于原始社会图腾崇拜的傩祭，而傩祭是上古先民创造的一种驱逐疫鬼的原始宗教活动，这种傩祭于民间衍化成了诸多的地方小戏。后来的目莲戏可以说与傩戏的关系最为直接跟密切，目莲戏的剧目源于《目连救母行孝戏文》，题材主要取自佛经目故事，据记载婺剧昆腔中曾演过《目连记》，于今已难考证。不过，在婺剧中却有着很多直接表现傩戏的歌舞小戏，这种表演形式极为独特，大都以“跳”为主要演出形式，演员都面带各类具有象征意味的“傩面神仙”，边跳边舞，无唱段，无唱腔，仅辅以宾白。

婺剧中的“三跳”是民间傩戏歌舞，“跳加官”实则就是《天官赐福》，前文已论述过，“跳财神”一般是在上演正本之前必跳的一出小戏，寓意财源广进。演出一开始，演员脸戴财神面具、身穿黑蟒袍、头顶铁盔，双手捧着金元宝“跳”着上场，整场无一文字对白，充满着喜庆而祥瑞的氛围。

“跳魁星”，由婺剧小花脸（三花脸）表演，第一夜化装出场，穿魁星衣，半雌雄打扮，戴上嘴巴会动、眼睛传神的头壳面具。左手捧斗，右手执笔，在“魁星锣”铿锵有力的锣鼓声中，走矮子步上场。出场亮相后，由乐手高念四句：“魁星出华堂，提笔写文章，麒麟生贵子，必中状元郎。”隔日演出，就光戴面具表演。

“跳魁星”、“跳加官”（《天官赐福》）、“跳财神”，都是在婺剧戏班“过场”的头、末场都会“跳”的戏外小戏，民间中的很多傩舞傩戏大都以这样的形式出现，故而从这种不以唱腔为主，却以“跳”的形式完成的歌舞小戏中，能想见古老傩舞的原初面貌。另外，从这种以“跳”为主要表演形式的小戏中，可以发现，小戏中的音乐元素对傩面的人物形象起到了核心性的作用，其音乐的独特性，与其它地方性的傩舞音乐有着极大的不同，这种不同可能与浙江所秉承的古越傩文化的音乐体系相关联。

据考古发现，河姆渡文化遗址中有非常多的乐器，如骨哨、埙以及木筒，据专家考察，骨哨于当时的先民来说，可能是用以助猎的工具，属吹奏乐器，类似于后世的箫笛，但仅能吹奏简单的音调，与鸟鸣相象，应是利用骨哨所发出的鸟

鸣声来诱捕各种飞禽所制；木筒，是远古时期非常具有代表性的一套打击乐器，与商周时期的编磬类似，又与后来的编钟极为相像；埙，其外形呈椭圆状，原本只有一个吹孔，并无音阶，其音阶可能也是为了诱捕鸟而模仿鸟兽的叫声所作。

如此多古老乐器的出现说明浙江早在约 7000 年前便已然开始孕育着自身所独有的音乐体系，而这个体系的形成充斥着神秘的宗教气息。由此可以推断出，当时的先民所猎捕的动物以鸟为主，因在河姆渡遗址中所出土的与鸟相关的还有很多精美的雕刻，尤为受人瞩目的是“双鸟朝阳”纹象牙雕刻蝶形器、连体双鸟纹匕即圆雕象牙鸟形匕等。笔者由此认为，当时吴越的远古先民当是以鸟作为自身的图腾符号，因而，他们所制作的这些乐器在以后的演变中必然会带有某种神秘的图腾仪式蕴藉其中，这种蕴藉其中的音乐体系逐渐沉淀，继而影响着当地各类民间的戏曲歌舞音乐，婺剧在此过程中亦必然有所吸收，但苦于自身的学识所限仅只能叙及至此。

婺剧虽说是在地方戏的熏陶中成熟的，被认为是南戏的活化石。但南戏是在北杂剧与南方当地的歌舞小戏合流之后渐渐成长壮大的，且南戏受温州杂剧的影响极为深远，温州杂剧虽难考证，但从前文所论及的瓯剧与婺剧间的关系来看，两者的戏曲样式中都充斥着浓郁的巫傩色彩，这与其良渚傩祭的传承有着更为直接的关系。笔者还认为，戏曲的研究可以更多的将其视角延伸到民间的歌舞小戏之中，因为这些小戏所囊括的巫傩元素于戏曲的研究而言可能会有更为直接的价值。

（二）卓越超群的特技

婺剧为了能够更大程度的吸引观众，在表演形式上融入了诸多武打动作及惊人的特技，最具代表性的如“变脸”、“耍牙”、“飘若纸人”、“移步坐车”等。

戏曲艺术的特技表演——“变脸”，可能更多人想到的会是川剧中的变脸，这主要是因为川剧中的变脸不仅可以单独表演，而且它的艺术形式非常的夺人眼球，其表现手法大体上分为“抹脸”、“吹脸”和“扯脸”三种表现形式，主要运用“扯脸”的手法，这也最为观众所熟知。

川剧变脸讲求速度的快速灵活，它所借助的是形式方面的技巧，婺剧变脸对演员本身的体能要求则要高很多，主要分为“自然变脸”和“油彩变脸”两种。尤

以“油彩变脸”（又叫抹脸）为最主要特色，即随剧中情节需要，以油彩颜色的变化来表现人物的脸部表情，根据剧情发展，角色心态的变化，演员将手掌上的油彩快速地往脸上均匀一抹，整个脸立马变色。而相对于“自然变脸”来说要求表演者须具有很高的内功修为，以此为基础巧妙地运用憋气技法将脸于刹那间呈红，变紫，发青继而转灰。

“耍牙”，是至把几寸长的獠牙，含在嘴中时吐时收，十分难受。特别是若要含四颗或六颗乃至八颗獠牙于口内，整个口腔塞满了獠牙，其滋味可想而知。故会此特技者寥寥，会四颗、六颗者更是微乎其微了。婺剧界“耍牙”的佼佼者要数义乌名伶鲍济富老先生了。

“飘若纸人”又名“纸人功”，属轻功一类的特技。角色犹如悬在半空、低头直臂、左右晃动、前后打转如纸人一般。演员表演方法是：两只脚尖踮地、利用轻柔的身段功夫，忽而摇摆，忽而左右移动，忽而360度打转，要显示出如纸在空中漂浮的形态。核心要领是演员在踮起两脚时，双臂尽量下垂，然后用小碎步移动身子，并要用戏装遮住双脚，目的是让观众看不出你是在用脚尖走路。

“移步坐车”，这项特技极具难度。即舞台的车子仅用画有车轮的两面旗子代替，演员装成坐车状，用坐功小碎步慢慢走动，如人坐车内移动一般，以虚拟性的象征手法使观众信以为真。这对演员功底是极大的考验，往前走时不能碰到裙子。否则，观众就会看出你是在用脚走路。故这小碎步走起来差不多像悬空一样，十分的吃力，难度极高。

婺剧除却惊人的特技之外，亦将武术与绝技相融，从而使得自身的舞台表演更具可看性。如武旦表演中所融入的劈叉、踢剑、翻滚等动作都具有相当高的武功底子才能得以完成，这类戏在婺剧中最有代表性的是折子戏《挡马》跟《三岔口》为典型。《挡马》中的武功表演最为戏迷称赞的是“踢剑”和椅子功，《三岔口》整场演出都贯穿着武打动作，从任堂惠一开场便具有艺术美感的武打动作，到与店堂主刘利华两人间一连串流畅的打斗，不仅具有美感，且不乏许多高难度的武打场面。

特技跟功夫于封建时期是极受民众欢迎的杂耍门类，婺剧将此融入戏剧表演，不仅增强了婺剧的可看性，更是对民间表演技艺的提升与有效保留。

第二节 婺剧艺术的价值体系

一、多种古老声腔的融合体

据相关资料记载,早期的南戏剧目大多为温州人所作,加之南戏所运用的唱腔亦为“温州腔”,故而又将其称为“温州杂剧”^①,也叫“南曲戏文”,“作为一种声腔源流来看,南戏音乐最初起源于东南沿海一带的民间歌曲,具体地说,它最初只是温州的一种地方声腔。”^②也就是说,南戏的声腔源流来自于温州的一种地方声腔,不过,对于这样的说法学界也是众口不一,难有定论,加之“温州腔”发展至今已然无从考察,大致而言,“温州腔”是在北杂剧的基础之上结合当地的民间歌舞小戏逐步发展而成,继而慢慢衍化为弋阳、余姚、海盐以及昆山诸腔调(当然,这样的衍化过程是通过南戏的逐步发展而渐趋成熟,严格来说与“温州腔”并无直接的关系,具体将在下文详述之),而这些腔调的形成于婺剧的声腔而言,两者之间应该是存有着非常紧密的联系,不过,学界对于这样的联系未有清晰而明确的定论,对此,也只能从一些相关的研究中对此做一大致的猜想。

温州其自身也有着属于自己的地方剧种——“瓯剧”,不过,较为困惑的是瓯剧的形成时间却比婺剧是要稍晚的,而时间的形成也颇有争议,一说约有三百年多年的历史(如章寿松《婺剧简史》第21页),一说约有两百多年(如杨建伟《南戏寻踪:南戏现代遗存考》第1页)。从追溯南戏的源头必讲温州可知,无论南戏是否真源自于温州,都可以想见当时温州的民间曲艺必然很是繁盛,按理说,在如此繁盛的大背景之下,其自身的戏曲种类应该是比之于其它地方剧种成熟较早才是,缘何却又晚于婺剧?且从相关资料中可获知,瓯剧的成熟受婺剧的影响极大“婺剧的昆腔、乱弹、徽戏、滩簧等对瓯剧影响很大,瓯剧昆曲的剧目、唱腔、

^① 这里需要说明的是,南戏虽有“温州杂剧”的称谓,但并不等于说南戏的产地便是温州。据刘念兹先生在《南戏新证》中指出:“南戏的产生地点,以前研究南戏的人大都认为是在温州。这是有根据的,然而不全面。根据历史文献的记载及解放后古老剧种的发掘、调查,我们认为南戏是在闽、浙两省一带同时出现,而相互影响,产生的地点具体来说是在温州、杭州及福建的莆田、仙游、泉州等地。

^② 张庚,郭汉城.中国戏剧通史[M].北京:中国戏剧出版社,1992:404.

表演与金华昆腔基本相同……瓯剧徽调、滩簧的唱腔、剧目也与婺剧大同小异。至于婺剧的高腔，则受瓯剧高腔影响较大。”^①这样的承继关系看似很矛盾，然则，却可以从南戏所遗存的声腔剧目中得以粗略的解答。

首先，瓯剧的发展虽晚于婺剧，然则，其孕育的时期当是更为久远的，只是从形成系统的声腔剧目而言，因其方言土语的局限等各方面的原因故而成熟较晚。瓯剧之所以受婺剧的影响深远，最为主要的是婺剧的声腔剧目直接源自南戏，其发生发展是在南戏极为盛行之初，而南戏的声腔曲调又主要是经“温州杂剧”长期孕育的结果。温州杂剧与瓯剧之间同源于一个地域，虽在戏曲史中鲜有明确的承接性记载，但二者间必然有着某种密切的联系，我们可以试着从声腔的衍变中去探寻。

南戏的声腔最早源于温州，故而其声腔特点必然以温州的方言为基础，但南戏的肇始虽则以此为基础，却不断地在融合与发展中逐步完善其自身的体系，特别是于南宋中叶传至当时的京都临安（即今杭州）之后，因其在传播的过程中间或有文人参与其中，便提升了南戏自身的艺术品位受到当地士级阶层的青睐，“温州腔”也便开始被当地的吴语“改调歌之”而为“杭州腔”了。同时，借助于杭州都城地位，南戏便开始以其为中心开始四处传播开来，途经余姚、昆山、海盐等地，于民初之时形成了海盐腔、余姚腔、弋阳腔跟昆山腔，即为史家所称的“南戏四大声腔”。

“温州腔”与“杭州腔”发展至此，便在“四大声腔”的强势之中渐被湮没。不过，对于瓯剧的形成而言，戏剧性的是当时嘉兴有了专门研习唱戏的“戏文子弟”，经这些“戏文子弟”的不断演绎促使了“海盐腔”的兴起，“海盐腔”也便顺势流播到了南戏的发源地——温州。不过，因其“海盐腔”在明万历末年便被“昆山腔”所替代，故而很难确切的知道当时“海盐腔”于温州当地的情形如何，只能大致地说当时的“海盐腔”较之于“温州腔”而言因为其语调方面所使用的是官方的吴侬软语，这种腔调迎合了文人士阶层，故而得到了官方的大力推崇，然于当地的普通民众来说该是有一些不大适应，从当时演出中插入一些当地的民间曲调可见一斑。

海盐腔在发展的过程中，使用的是官方的语言，这加大了自身的传播领域（当

^① 章寿松，洪波. 婺剧简史[M]. 杭州：浙江人民出版社，1985:21.

然,这不仅是由于语调的因素,还有表演程式跟曲辞等各方面的更趋雅化的原因,不过,语言的因素应该是较为重要的核心部分),不仅波及浙江省内大部分城市,还流布到了苏州、山东、北京、南京等地,在流经这些地方之后,便开始吸收融合了当地的各种戏曲腔调,在此基础上慢慢开始形成了更趋雅化的多声腔体系,其中以“昆山腔”的影响最为深远。

海盐腔的发展是在“温州腔”跟“杭州腔”的基础上衍化而来,而海盐腔在形成之后又影响和生发了多种腔调,较为肯定的便是昆山腔(此定论现仍颇有疑义,但无否认的是若无海盐腔决然是没有昆山腔的)。那么,回到上文,海盐腔从温州腔辗转回归到了温州本地,却也未能逃脱陨歿的命运,何以如此?

笔者认为,关键的原因就在于与民众,特别是农民的脱节相关联。戏曲发展的终极旨归便是达到雅俗共赏的高度,海盐腔于民众而言雅了点,于士大夫阶层又俗了点,故而被更为委婉、细腻的昆腔所替代也是在所难免。不过,温州毕竟是南戏的发源地,通过海盐腔的回归,加之南戏的四处传播影响和生发了许多剧种,这些剧种又回过来影响温州本地的戏曲艺术,故而在辗转与融合中最终于明末清初形成了以乱弹为主的多声腔剧种——瓯剧。

瓯剧的发展形成受婺剧的影响很大,个人认为其原因变现在两方面:其一,就在于婺剧的发展紧紧扎根于民间,自温州杂剧途经金华向杭州传播的过程中,婺剧便开始融合了当地民间的曲艺艺术而孕育生长,在南戏的衍化与传播中融合发展了各地的声腔剧种逐渐成熟;其二,婺剧的发展起点是以南戏为基础,而瓯剧是以温州杂剧为温床,温州杂剧受当地方言的局限使其自身难有更深一层的发展,自海盐腔的重新流入才激发了温州本地戏曲的活力,加之南戏的波及使得当地的戏曲才重新得以发展。瓯剧这种回归式的循环再生与发展,唯其受婺剧的影响最大,关键在于婺剧很好且较为完整的承续了古老南戏的原貌,从某种角度上来说,婺剧于瓯剧而言,是对“温州杂剧”通过南戏的润色加工之后在金华得以延伸性发展的结果,故而三者间的关系所存有的渊源关系极为微妙,但这样的关系于本论文而言已是题外话,故而只能存而不论。

概言之,婺剧的声腔体系是在南戏声腔的基础之上孕育成熟的,南戏的声腔体系又是以“温州腔”与“杭州腔”为基础升发衍化而来的,而由南戏衍化的海盐腔虽为四大声腔之首,纵使回归到温州这一最初的生发地,却因其脱离草根民

众的娱乐需求又难于满足士阶层日益挑剔的审美眼光，最终被历史所陨歿。所幸的是，瓯剧在温州的兴起与发展，可以为研究者对其在历史中陨歿的这几种声腔提供相应的线索，同时也能为婺剧的声腔之源有一个非常明晰的发展脉络，这不仅于婺剧有利，于瓯剧有利，于南戏有利，更有利于中国戏曲的历史建构。

二、古老民间剧目的活化体

婺剧之所以有着如此重要的文化研究价值，不仅在于声腔方面，也在于它很好地保留了古南戏的诸多剧目，古南戏的剧目创作主要以民间为主，广泛取材于民间说唱故事、民间传说、宋话本小说跟唐传奇。与声腔相似，南戏的戏文也大都出自温州人之手，据相关记载由温州人最早创作的南戏戏文有《王魁》、《赵贞女蔡二郎》、不过，现已失传，现所存留最早的戏文是《永乐大典》中所收录的《张协状元》，其作者是由“九山书会”集体创作而成^①。继《张协状元》之后，大量的温州戏文开始涌现，如“吴门学究敬先书会”的《王十朋荆钗记》、“敬先书会”的《西池宴王母蟠桃会》、而出瑞安人高则诚创作的《琵琶记》则使得温州戏文达到了高峰。这些优秀的戏文因其蕴含着较高的文学性，被南戏收入且在不断的传播过程中都相应的保留了下来。

婺剧虽则保留了诸多南戏戏文，然则，据史料显示的结果，可以推断得出，南戏戏文的兴起虽说不能完全源自温州，但与声腔极为相似的是受温州的影响极为深远。当时温州戏文在传至杭州的过程中途经金华，便至此在金华落地生根，从而为南戏传入金华奠定了一定的基础，故而在元末明初之时（此时已是南戏发展成熟之时），便出现了芙蓉秀等一批极为优秀的名伶，“龙楼景，丹墀秀，皆金门高之女也，俱有姿色，专工南戏。龙则梁尘暗籁，丹则丽珠宛转。又有芙蓉秀者，婺州人，戏曲小令，不在二美之下，且能杂剧，尤为出类拔萃云。”^②

南戏流播至婺州之前，温州戏文应该是对当地的戏文有了一定的发展基础，这个基础为南戏流播至金华并得以繁盛，促使婺剧的生成应该是起到了铺垫的作

^① 这里值得一提的是“书会”这样的组织，其实跟当时文人雅士所谓的“诗社”是同一种意味，“书会”于当时是较为常见的，最初是民间士层文人用于讲学的一个机构，不过，相较于其它地方而言，温州可能是因其戏曲较为兴盛与繁荣之故，便率先将其演变为以戏文创作跟演出的一个团体，后来逐渐扩散开来。专门团体的出现于戏文的创作而言大大提升了文本的文学质量。

^② 夏庭之. 青楼集[M]. 杭州:浙江人民出版社, 1997:78

用。加之，南戏亦属温州杂剧的源流之一，想来，温州杂剧在当时之所以能有如此重要的作用，应该是它具有有一种普适性的艺术审美价值，才能得以扩散开来。

婺剧与声腔可算是同一体系，只是说声腔受方言、音律等复杂因素的影响较多，变化更迭也较大。而剧目只是在演绎手法上有所区别，其故事的核心要素大同小异。从婺剧剧目的生发可以想见，婺州本地及周边的戏文都相当活跃跟昌盛，婺剧依傍着自身独特的地域文化优势，不断的兼收民间流传深远的各类戏文剧目，尤以南戏戏文居多，并于此深扎于婺剧发展本身，成就了婺剧剧目厚重文化的古老性跟经典性。故而，从这个角度来说，婺剧汇演的剧目承载着厚重的历史文化气息。

婺剧艺术的民间审美特质，一个最重要的特点，就是将自身的艺术形式植根于民间的同时，承继了中国最有影响力的各大声腔剧种，如南戏、徽戏等，但这些剧种都相继消失于历史的长河之中，这不得不让人深感惋惜，同时也让笔者隐约感受到了一个很有意思的发展过程，即戏曲的发展是以雅为中介点向着两方面循环发展的：即一方面，与民间戏曲相融，影响和提升着民间戏曲的审美内涵；另一方面又不断地使其更趋于雅，从而衍生出另一种更高的戏曲艺术，之后又转而与民间戏曲相融合。

婺剧与京剧的亲缘关系是通过徽戏得以连接的。徽戏的源起是在明代中叶，余姚腔和弋阳腔先后由东邻浙江和南邻江西传入徽州府及池州府的青阳、石埭等地。徽池两地艺人在接受余姚腔的同时，着重吸收了弋阳腔的特点。在戏文雅深的剧本中增加大量解释性的字句，连唱带白，以“滚”的演唱形式，使声调如诵，通俗易懂，并且发挥剧情，增强戏剧表现力。这种保持徽池语音声调而吸收弋阳腔特点所创造出来的新戏腔即“徽池调”，前人亦称“徽青阳腔”。

据相关资料及各地专家对婺剧的考证发现，婺剧受徽戏的影响最为直接。据考证，明末清初，由于历年战争，使大批皖南人移居金华，尤其是大批徽商涌入金华落户，不仅繁荣了当地经济，也带来了皖南人酷爱的徽戏。由于徽戏具有粗犷奔放的特点和浓郁的生活气息，比高腔、昆腔易懂好学，雅俗共赏，深受当地观众喜爱，压倒了其它剧种与声腔，盛极一时。以后，徽戏又吸收了高腔、昆曲、乱弹之长，出现了专演徽戏为主，兼演其它声腔曲调的“三合半”——徽班，表演风格上逐渐合流，构成了一个以徽戏为主体的风格独具的戏曲剧种——婺剧。

故而有专家就此推测认为金华婺剧是徽剧在徽班进京之前向南流入的一支，是目前我国戏曲舞台上保留徽戏剧目与资料最多、最完整、流传最早的剧种之一，称得上是徽戏的“活标本”。

从徽戏的源起来看，当是受南戏的影响，只是说徽戏的成熟要略微早于婺剧，而南戏又受温州杂剧的影响，温州杂剧在传至杭州之时便已途经金华，且影响颇深，至此，婺剧便已开始萌芽（虽无确切的史料记载，但从元末明初婺州便已出现专攻南戏的名伶所载可以推而得之），后来随着南戏的影响逐渐扩大，各地声腔剧种愈发昌盛起来，徽戏又在吸收弋阳腔的基础之上发展和改造成了更为优美动听的“徽池调”之后迅速流播开来。

徽戏从某种程度上而言，所秉承的还是南戏基本的戏曲样式，从而在此基础上加以改造和升华。徽戏之所以能在金华得以流行的主要原因之一，应是他们的源流都同属一个支脉，而婺剧在接受徽戏之前便已然开始酝酿着自身的戏曲样式，恰巧徽戏又与之有着同样的戏曲源流，且音调更为优美动听，故而与之合流，但并不等于说婺剧自身在合流之前就没有对南戏有所发展，就简单判定婺剧是徽戏的“活标本”，自是有所偏颇，不过却也证明了婺剧具有古老且悠久的戏曲历史地位。

当徽班进京后，随着京剧的兴盛，徽戏自身反而衰微了，甚至在它的发源地安徽，也由于受到京剧倒流的影响，逐渐消失。故而，徽戏的表演程式只能于婺剧中去探寻，所谓“婺剧是京剧的祖宗”实则更多的是从这个层面上谈及的。

第三节 土层与民间的艺术审美价值比较

戏曲的源起植根于民间，在历史的发展中逐步衍分成两极，一极是具有高雅审美趣味的土层，以京剧为最高审美典范；一极是知识素养底下的普通大众，以婺剧为典型代表。京剧跟婺剧有着直属的亲缘关系，两者却存在着很大的审美差异，主要原因便是各自对审美主体的不同定位。本节主要就两者审美差异的比较，以

期说明戏曲艺术于民间主体的重要特性。

一、士层：以教化为戏曲艺术的审美旨归

中国美学自古及今只言其“美”而未建其“学”，它归属于中国哲学“气”的宇宙模式，与西方系统性的美学体系相较而言，其思想散见于诸多领域，“一、生活审美的各个方面（农、食、住、行、娱）；二、艺术的各个领域（诗词歌赋书法绘画音乐舞蹈建筑园林等等）及其专门理论（文论、诗论、词论、画论、书论、乐论、戏曲理论、小说理论、建筑园林理论等等）；三、哲学（关于宇宙、人、文化、历史的总体性论述）等方面的论述。”^①这些领域构成了中国美学散乱而庞杂的审美精神，可以说，中国美学更大程度上属于“审美学”，而非“美学”。

“审美学”从主体心灵出发去体悟美的最高意蕴，“美学”则从理性的角度来探讨美之为美的本质。“‘美学’以哲学为依据，以一切具体的审美客体的研究为对象，注重发掘对象的审美潜质；而‘审美学’往往从人的情性、生命为出发点，更加关注和推进审美主体的审美观念、审美思想的变化和审美追求、审美理论发展。”^②

中国的“审美学”可以用“品”来一以贯之，对食物的感官满足是“品”的原初意味。东汉时期的许慎在《说文解字》中将美释为：“美，甘也。从羊从大。羊在六畜主给膳。美与善同意。”^③许慎对于美字的解释给出了两个层面的涵义，一是将美归之为美味，二是认为美即是善。“美，源于饮食，是因着饮食在仪式中的地位，因着味觉感受与文化的最高意义相通。其意义在于，一是突出了味觉在中国美感主体构成中的作用，二是形成了中国美感各感官的整合性。”^④

从“味”及“品”的审美体悟中，形成了一套以道家、释家、儒家为核心体系的士阶层的“心性”崇拜，在艺术领域衍化成了以悦“心性”为核心目的的审美品味，“孔、道、释三家探究之路虽不同，儒家走的是‘存心养性’，道家走的是‘修心炼性’，佛家走的是‘明心见性’，其结果也不尽一样，可重心养性的特

^① 张法. 中国美学史上的体系性著作研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2008: 8-9.

^② 吴登云. 中国古代审美学[M]. 昆明: 云南人民出版社, 2009: 3.

^③ 许慎. 说文解字[M]. 北京: 中华书局, 2009: 7.

^④ 张法. 中国美学史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2000: 46.

点却是相同的，与实验科学重物、实探索之路的对立却是相同的。”^①

“重心养性”至此成为了中国士阶层所追求的审美旨归，历史中的诸多戏曲种类，包括南戏、昆曲、徽戏等较为高雅的戏曲样式，也难于满足士层所追求的审美境界。不过，戏曲私下仍成为了士层生活审美娱乐不可或缺的部分，促使民间流行的各类戏曲剧种的迎合，从而使源于民间的剧种开始向两极分化，一个是士层，一个是普通民众，代表士层的最高戏曲形式可说是京剧，能够代表普通民众的最高戏曲无疑便是婺剧。最为有意思的是，婺剧与京剧的声腔源头都能指向徽戏跟南戏，最终两者却有着如此巨大的审美差异。

徽戏、京剧跟婺剧三者间所延续的戏曲艺术，可以从婺剧徽戏中所保留的代表性剧目中得以想见，如《水禽庞德》，从戏曲的发展轨迹来看，《水禽庞德》应是来自于徽戏的《水淹七军》，只是徽戏于今已陨落，而徽戏进京之后，京剧便将此剧加以融合改编后成为了后来著名的《水淹七军》。所以，婺剧的《水禽庞德》虽则剧目不同，但应是徽戏《水淹七军》的原貌。其取材源于罗贯中《三国演义》中的“水淹七军”。

从地域方面看，京剧隶属于北方，婺剧则源于南方。京剧在形成之初便进入了宫廷演出，故而从某种意义上来说它更为官方，也更为高雅，自然更符合士层的审美追求。而婺剧至始至终植根于民间的草根性，充溢着粗犷、质朴的乡土气息。这里可以以《水淹七军》的剧目为例，借以说明两者的关系，又可以看到两者在审美上的巨大差异。

京剧《水淹七军》选段：

关羽：（唱）[高拔子] 离却了绣锦中军八宝帐 / [回龙] 耳听得，曹营内，
大小三军闹嚷嚷 / [原板] 桃园结义英明广，屡立功勋美名扬。

周仓：（白）过五关（唱）连过五关斩六将。

关羽：（白）擂鼓（唱）擂鼓三通斩蔡阳（白）全仗（唱）全仗兄王洪福
广，生擒庞德如探囊，叫关平和周仓。

关平、周仓：（白）在……

关羽：（唱）土山上……上得山来观四方，这边高来那边低，水低山高不
相当，扬子江心翻白水，青龙反被白虎降，某观庞德英雄将，怎

^① 于民：《中国美学思想史[M]》，上海：复旦大学出版社，2010：152。

能使他扶汉王，观罢了阵势回营往，再与众将说端详，哈哈……

（白）某擒于禁庞德必然也。

婺剧《水禽庞德》选段：

周仓：（唱）寿亭侯离开了连环宝帐。

关羽：（唱）[拔子]就听得大营内大小三军熙熙攘攘人心惊慌。某也曾，经过了多少战场，未见过庞德英雄将。想当初，想当初过五关斩了六将。擂鼓，擂鼓三通斩蔡阳。今日里，今日里，败了阵，英明尽丧失。要擒，关某定计擒庞德。叫关周，叫关周，带过了高坡之上。又只见庞德儿劫走了，某的粮，雷积山下称豪强，好似猛虎下山岗。哪怕你气焰高万丈，关某自由好主张。叫关周，带过了雷积山上。关某，睁眼，低头远望，望左看，左营扎在河北口，左边靠着襄阳江，于禁本是个有名将，却在江口筑营房，难道是某的兵法看错了。哈哈，看罢阵势喜洋洋，出兵不把地理望，鱼落晋口难拖网，我把北河水来放，我水淹曹营个个亡，骄兵必败自古有，我今夜定计要擒庞。

这两段的剧情几乎一样，京剧中《水淹七军》的关羽、周仓、关平三者的扮相于《水禽庞德》几乎相似，只是说京剧在演绎跟唱腔上比《水禽庞德》更为凝练，而《水淹七军》中的唱词明显带有古南戏剧本的影子。《水禽庞德》中将关羽的全脸涂以红色，《水淹七军》中关羽的扮相于此相像，只是对此稍加修饰，比《水禽庞德》中的关羽更为华丽跟威严。婺剧的《水禽庞德》与京剧的《水淹七军》相比各方面均比较粗狂、古朴，从各自的唱腔台词中都能很明显的感受到。

除此而外，土层的艺术追求所涉猎的领域远比民间更为广阔，也更为高远，造就了土层强烈的审美优越感。这种强烈的优越感使他们无法将源起于民间艺术的戏曲，纳入大雅之堂。故而，戏曲于土层是他们用以教化的娱乐工具，也是他们用以待客、解闷的饭后消遣。

二、民间：以自娱为审美依托的精神殿堂

当下“人们的生命观、生存观和生活观处于‘无根系’的飘零状态，难以找到精神家园的港湾；以西方‘感性学’为依据的‘感官’性审美理念越来越占据了

人们精神灵魂和审美追求的主流地位。审美情感浮躁,审美形式‘轻佻’,对‘形式’和快感的单一追求普遍渗透于现实生活。”^①从文化层面上来说,婺剧在发展形式上过于保守,但婺剧所保有的传统民间艺术审美特性,于审美情感浮躁的当下却显得尤为珍贵。

封建时期的普通民众与士层“重心养性”的审美心境不同,他们大多目不识丁,“重心养性”的审美境界需要具备极高的知识素养。故而,于民众来说,“重心养性”的审美之境自然无法得以广泛流播,却在“事鬼敬神”的另类崇拜中衍生出一套归属于民间的戏曲艺术体系。

宗教在中国历来便不被统治者提倡和重视,从原始社会时期开始,巫教礼仪和与之兴起的巫术歌舞在民间开始之初,便渐为奴隶主所垄断,将巫教礼仪转化为等级森严的制度法规,人类的阶级也便从此开始分野。故而,士大夫阶层的知识分子以遵循森严的制度法规为精神的崇高信仰,而民众却在本土先民信奉的傩祭之中寻求庇护,促使民间的各类歌舞小戏大都充斥着浓郁的巫教之风。就婺州来说,如深受当地民众喜爱的说唱艺术“道情”、作为浙江省最为古老的戏曲形式之一的说唱曲艺“兰溪滩簧”及其由迎神赛会的娱神活动演变而来的歌舞永康《十八蝴蝶》。

“道情”,是流行于民间的一种小戏,深受民众所喜爱,最初是道士用于唱道的“经韵”,发展到宋代后演变为鼓子词,于清代将其搬上戏曲舞台。金华的道情戏跟婺剧相比,有着更为深厚的群众基础,匡正乡风、抑恶扬善是它最大的特点,故事大多是发生在老百姓身边最新的趣味轶事,经艺人自编自导后,用当地的方言土语演唱,非常的口语化,听起来有着很强的警示作用,与道教劝善说道的道义有着异曲同工之效。

“兰溪滩簧”,相较于“道情戏”而言,文辞典雅,吐字、行腔均讲究雅致,素来为雅士所喜好。滩簧最初称为滩簧调,分为“南词滩簧”(前滩)和“花鼓滩簧”(后滩),“兰溪滩簧”属前滩,源于苏州的坐唱曲艺,在剧目方面大部分改编于昆剧。前滩在婺剧中也有所兼唱。

《十八蝴蝶》是永康极具代表性的民间传统歌舞,其渊源缘起于“方岩胡公庙会”,相传北宋时期浙江永康人胡则做官时,宽刑薄赋、清正廉明,造福一方百

^① 吴登云.中国古代审美学[M].昆明:云南人民出版社,2009:313.

姓，便在方岩山顶立庙祭拜，被尊称为“胡公大帝”，因胡公是农历八月十三生，百姓便于这天开始至重阳节，举行“方岩胡公庙会”。《十八蝴蝶》便是当地群众去方岩山朝拜“胡公大帝”敬香队伍中的一个节目，演出形式由十八名少女列队，将竹蔑丝绸制作的蝴蝶造型背负于身后，扮演蝴蝶。同时，两名少女扮演花神，当音乐鼓点响起时，彩蝶便尾随着花神翩翩起舞。

“道情戏”跟“十八蝴蝶”于婺州当地深受民间百姓所喜爱，可以反应出当地居民历来笃信鬼神的民风民俗，这种与神灵祭祀的风俗自然对婺剧的表演有所影响，如在重阳节举行的“方岩胡公庙会”，所游历的村庄都会有婺剧戏班进行演出，当地人也将其称为“胡公戏”。除此而外，婺州素以农耕为主，在当地的习俗里还有为了酬谢土地神祇保佑丰收或为某神祇生日庆生而兴起的“春秋社戏”，于春社、秋社或在祠堂、晒场以及田间溪滩临时搭台演出，有族长或主持者向民间筹集演出经费，剧目主要有永康农历正月十五的“寿龙戏”，三月十六日的“财神戏”，五月二十五日的“五谷神戏”等。

婺剧的生成是在如“道情戏”、“十八蝴蝶”、“五谷神戏”等一套“事鬼敬神”的另类崇拜中侵染而成，从这个层面上可以说，婺剧深扎于民间文化的土壤之中。于此，民间与土层的艺术追求不仅在审美理念上有所分化，且在宗教的发展上两者的轨迹也各有不同。

婺剧代表着传统民间戏曲的范例，其浓郁的民间特质并不止于宗教戏曲的表现形式，一门剧种的成功与否，并不完全在于它自身所独有的表演程式，还有推想所表演的剧情于民众是否有趣，是否能引起共鸣，是否符合民众的道义情怀。在情感的拿捏上既不能媚俗，又不能太过高雅，当然，更不能简单的将其视为道德教化的传声筒，毕竟“戏曲作为一种审美文化的特质，显示出人们固然能够在其中获得种种生活的教益，但它决不只是一种简单的道德教化的工具，不是一种政治的或宗教的喉舌，而更主要的是一种大众的审美娱乐。”^①需要指出的是，宗教于中国的民间而言，并非是具有政治色彩的官方宗教，前文已提及中国的宗教亦有土层与民间两个层面的分化，这里所谓“政治的或宗教的喉舌”，于民间形成的以“事鬼敬神”之风的宗教化的大众审美意味并非同一层面，故而于所论主旨并不矛盾。

^① 施旭升.戏曲:作为古典民族民间的审美文化[J].戏剧文学, 2004 (6):24.

南戏与徽戏的历史陨落,或则是跟民间逐渐脱离,而过于向士层倾斜相关连,士层对戏曲的仅只是饭后的娱乐消遣,这决定了一旦有新的更为高雅的剧种问世,士层便将其抛却冷落,终至陨落。所不同的是,婺剧在吸纳南戏、徽戏的审美艺术文化内核的同时,始终将目标锁定为普通民众,“如果说,平民的精神代表着一种‘求生意志’,那么,贵族的精神则代表着一种‘求胜意志’。”^①“我想文艺当以平民的精神为基调,再加以贵族的洗礼,这才能够造成真正的人的文学。真正的文学发达的时代必须多少含有贵族的精神。”^②婺剧的发展便是将平民的精神视为核心基调,同时又经过高雅艺术的熏陶跟洗礼,造就了真正意义上的戏曲艺术形式。

婺剧和京剧在士层跟民间中的审美差异,不仅仅是止于剧本戏文的差异,还关乎戏曲艺术的表现手法方面,婺剧主要是在虚拟性的戏曲传统之上更加注重写意的艺术真实,京剧则更趋于虚实结合的表现手法,最大限度地超脱了舞台空间和时间的限制,以达到“以形传神,形神兼备”的艺术境界,于技艺方面讲求全面性跟完整性。故而,京剧所表现的生活领域也更为宽泛,所塑造的人物类型与其它剧种相比较而言也更多。

京剧与婺剧相比已然淡化了戏曲艺术源发的民间气息,其受众主以知识阶层的官方人员为主,代表着士阶官僚对戏曲艺术的最高审美品位;而婺剧的受众则以农民为主体,其艺术形式必然会将雅相对趋同于民间的审美需求,使其更受民众所喜爱。婺剧艺术的发展确证了唯有将平民的精神视为核心基调,用贵族的精神加以洗礼,方能造就真正意义上的民族民间戏曲艺术。

婺剧作为民间戏曲艺术的典型代表,它“不仅是审美的载体,更是生命与文化的结合体。人们在享受铿锵鼓韵的同时,获得的是人生意义和家园归属感,更确切地说,是一种文化认同与自我确证”,^③这种家园的归属感,不仅源于婺剧的表演形式,更多的是表演的内容,而这些内容的丰富展演有赖于婺剧所保有的剧目,有演绎政治斗争、忠奸斗争的三国、水浒和春秋列国中的故事;以演家庭戏、爱情戏为主,如《长生殿》、《琵琶记》、《牡丹亭》;有探讨人生问题的传统剧目,如《槐荫记》,歌颂了青年男女渴望突破封建束缚、争取自由爱情的精神。

^① 施旭升.戏曲:作为古典民族民间的审美文化[J].戏剧文学,2004(6):26.

^② 周作人.自己的园地之贵族的与平民的[M].石家庄:河北教育出版社,2001:67

^③ 方宏烨.试论婺剧文化的传承与发展[N].浙江师范大学学报社会科学,2008(6).

婺剧以民众欢喜的审美欣赏习惯演绎着多样的故事，不仅能填补精神方面的匮乏，而且能于戏曲的艺术演绎中来宽慰现实的诸多不公，使人识忠奸、辨善恶；而且，戏曲中融入了当地诸多具有宗教仪式的神秘元素，使民众对未来有着某种美好的向往跟憧憬，最为重要的是，民众在听戏与看戏中了解历史、感叹人生、在娱乐中丰富自己的阅历，可以说，戏曲舞台成为了他们有所依托的精神殿堂。

结 语

婺剧从孕育到发展都浸润于当地与周边的民间歌舞小戏之中，吸收和融入了古南戏极具影响力的诸多声腔剧种，且在数百年的沧桑蜕变中较为完好的保留了下来。可以说，婺剧承袭了中国最为传统的民间艺术表演形式，且随着历史上极具影响力的几大剧种的先后陨落，使得婺剧成为了距今为止将民间传统戏曲艺术得以完好保留的地方性剧种。加之，因其秉承着河姆渡发达的史前文明，又占据了极大的地域优势，故而，从某种意义上说，它表征着古江南悠远而古老的民间审美意蕴。

婺剧发展随着时代的不断推演，于今受西方文化的巨大革新及其高端媒体的冲击，对时下的文化艺术发展发生了翻天覆地的巨变，婺剧在如此大的巨变之中，其生存发展面临着前所未有的挑战。从这个角度上来说，对婺剧民间传统审美特质的研究，一方面，可以将婺剧的民间审美特性加以强调跟突出；另一方面，也能对中国民间的审美文化有所思考。

国家为了保护婺剧的发展，将其列入了第二批国家级非物质文化遗产名录，当地政府也对此采取了诸多的保护措施，并于2009年3月底，由省文化厅审核后通过了由“浙江婺剧研究”申报的国家社会科学基金艺术课题的立项。与此同时，由浙江师范大学音乐学院于2010年将婺剧中的“跳婺魁”改编成具有强烈时代气息的舞蹈——《婺魁》，且在全国第三届大学生艺术展演决赛中获得了艺术表演类舞蹈节目甲组一等奖，这为婺剧的现代化发展无疑起到了极大的鼓舞作用。

婺剧毕竟是一门以戏曲为生的表演艺术门类，仅仅凭借国家政府的政策性保护是难以为继的，最终还是免不了被历史淘汰的命运。因此，婺剧大可不必过分拘泥于传统艺术的表现程式，因其本身就是一门集歌舞、音乐、传统杂技等为一身的综合艺术门类，自当可以将自身所融入的各类艺术门类散播于当下受大众喜爱的影视歌舞之中，即以其自身戏曲的艺术内核繁衍和生发出更为多元的艺术形式。

总之，对婺剧审美特性的探究，还是要回到对文化艺术发展的形而上的思考

上来，特别是民间的审美视域，于中国美学学科的研究有着重要的文化意义，因其美学对艺术的有效阐释，不仅能使艺术自身的发展有所指向，更有利于提升民众的艺术品位。与此同时，于美学的体系性建设也有所裨益。

参考文献

著作:

- [1]章寿松,洪波.婺剧简史[M].杭州:浙江人民出版社,1985.
- [2]金华艺术研究所.中国婺剧史[M].北京:中国戏剧出版社,2006.
- [3]叶开沅,张世尧.婺剧高腔考[M].北京:中国戏剧出版社,2004.
- [4]刘静沅.刘静沅文集[M].安徽:安徽文艺出版社,1997.
- [5]徐宏图.南宋戏曲史[M].上海:上海古籍出版社,2008.
- [6]徐宏图.浙江戏曲史[M].杭州:杭州出版社,2010.
- [7]徐慕云.中国戏剧史[M].上海:上海世纪出版集团 上海古籍出版社,2008.
- [8]徐宏图.南戏遗存考论[M].北京:光明日报出版社,2009.
- [9]杨建伟.南戏寻踪 南戏现代遗存考[M].杭州:西泠印社出版社有限公司,2007.
- [10]王国维.王国维文学论著三种[M].北京:商务印书馆,2001.
- [11]俞为民.南戏通论[M].杭州:浙江人名出版社,2008.
- [12]胡星亮.现代戏剧与现代性[M].北京:人民文学出版社,2007.
- [13]汉斯·蒂斯·雷曼.后戏剧剧场[M].北京:北京大学出版社,2010.
- [14]姚文放.中国戏剧美学的文化阐释[M].北京:人民文学出版社,1997.
- [15]朱恒夫.论戏曲的历史与艺术[M].上海:学林竖版社,2008.
- [16]陈多.中国戏曲美学[M].上海:上海百家出版社,2010.
- [17]刘彦君,廖奔.中外戏剧史[M].桂林:广西师范大学出版社,2005.
- [18]张法.中国美学史[M].上海:上海人民出版,2000.
- [19]于民.中国美学思想史[M].上海:复旦大学出版社,2010.
- [20]刘水云,俞为民.宋元南戏史[M].南京:凤凰出版社,2009.
- [21]凌继尧.中国艺术批评史[M].上海:上海人民出版社,2011.
- [22]张法.中国美学史上的体系性著作研究[M].北京:北京大学出版社,2008.

- [23]徐复观. 中国艺术精神[M]. 北京: 商务印书馆, 2010.
- [24]金华艺术研究所. 中国婺剧史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2006.
- [25]贾祥龙. 义乌文史资料 第 14 辑 义务与婺剧文化[M]. 杭州: 中华金孔雀出版社, 2005.
- [26]余德余. 浙江文化简史[M]. 北京: 人民出版社, 2006.
- [27]金华县志编撰委员会. 金华县志[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1992 (8) .
- [28]陈池瑜. 现代艺术学导论[M]. 北京: 清华大学出版社, 2005.
- [29](德) 格罗塞著. 谢广辉, 王成芳编译. 艺术的起源[M]. 北京: 北京出版社, 2012.
- [30]戴鸿熙. 汤溪县志[M]. 台湾: 成文出版社, 1975.
- [31]李学勤, 江林昌. 越文化在中国文明史中的地位以及对东南亚历史文化的影响[M]. 北京: 人民出版社, 2004.
- [32]李小龙译注. 墨子[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [33]梁艳. 戏海飞鸿. 中国戏曲文化读本[M]. 北京: 学苑出版社, 2005.
- [34]汪代明. 数字媒体与艺术发展[M]. 成都: 巴蜀出版社, 2007.
- [35]高小健. 中国戏曲电影史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2005.
- [36]徐子方. 艺术与中国古典文学[M]. 北京: 人民文学出版社, 2009.
- [37]庾修明. 巫傩文化一仪式戏剧研究: 中国傩戏傩文化[M]. 贵阳: 贵州民族出版社, 2009.
- [38](美) 苏珊·朗格著, 滕守尧、朱疆源译. 艺术问题[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.
- [39]李子敏. 瓯剧艺术概论[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2008.
- [40]吴登云. 中国古代审美学[M]. 昆明: 云南人民出版, 2009.

论文:

- [1] 中国文化报. 中国婺剧理论研讨会、“婺星争辉” 选拔赛[C]. 2008. 12. 10 (06) .
- [2] 王加南. 婺剧六大声腔的特点[J]. 戏曲研究, 2009, 02: 240-254.

- [3]王凯. 当今戏曲传播的反文化现象[D]. 北京:中国传媒大学影视艺术学院, 2009.
- [4]童玲. 简论中国电影的发展[D]. 上海:华东师范大学传播学院, 2008.
- [5]洪非. 漫谈徽戏的兴衰[J]. 戏曲艺术, 1984, 01:27-37
- [6]郭妍琳. 中国戏曲与市场流变[D]. 南京:东南大学, 2004.
- [7]吕文丽. 诸宫调与中国戏曲形成[D]. 北京:中国艺术研究院, 2004.
- [8]苏子裕. 温州杂剧. 戏文. 永嘉戏曲. 南戏诸腔——宋元南戏发展史的四个阶段[J]. 浙江艺术职业学院学报, 2004, 2(2):66-78.
- [9]王良成. 宋元时期的南戏接受考论[J]. 阜阳师范学院学报, 2012, 5:1-5.
- [10]徐顺平. 南戏产生于温州考论[J]. 文化艺术研究, 2011, 4(4):120-132.
- [11]彭吉象. 中国文化与中国艺术精神. 北京论坛(2008)文明的和谐与共同繁荣——文明的价值和发展趋向:“艺术的超越与文明的发展”艺术分论坛论文或摘要集[C]. 北京:2008, 94-98.
- [12]刘祯. <天官赐福>文本的文化解读[J]. 艺术百家, 2001, 3:51-56.
- [13]叶志良. 中国婺剧的文化定位. [J]. 戏曲研究, 2009, 1:207-221.
- [14]施旭升. 戏曲:作为古典民族民间的审美文化[J]. 戏剧文学, 2004(6):24-28
- [15]张艺. 谈中国戏剧脸谱的艺术特征[J]. 文艺评论, 2010(2):91-92.

作品:

- [1]. 婺剧《天官赐福》选段
- [2]. 婺剧《水禽庞德》选段
- [3]. 京剧《水淹七军》选段
- [4]. 婺剧《蟠桃八仙之跳魁星、跳加官、跳财神》选段
- [5]. 婺剧《悟空借扇》选段
- [6]. 婺剧《还魂带》选段
- [7]. 婺剧《三岔口》选段

此页不缺内容

攻读学位期间取得的研究成果

学术论文类:

- [1] 艺术的涅槃——浅议现代艺术发展的生存现状 (ISSN 1673-16611). 艺海. 2012 (228): 182-183. ①. 浙江师范大学.
- [2] 审美教育中关于学校美育的相关性探讨 (ISBN987-988-16309-1-9). 高等教育改革与课程建设专题分会 (ISTP). 118-121. ③人①. 浙江师范大学.
- [3] 浅析《周易》美学与中国绘画的思想渊源 (ISSN 1673-16611). 美与时代. 2012 (228): 67-69. ①. 浙江师范大学.
- [4] 《沂蒙六姐妹》: 民俗视野中的影像意义 (ISSN1002-6916). 电影评介. 2012(13): 40-41. ②人②. 浙江师范大学.
- [5] 《翻滚吧! 阿信》: 青春与梦想的励志温情 (ISSN1007-5828). 大众文艺. 2012 (294): 149-150. ①. 浙江师范大学.
- [6] 男性视域下的女性救赎——从女性电影角度解读《金陵十三衩》. (ISSN 0476-031X). 电影文学. 2012 (4): 25-26. ②人①. 浙江师范大学.
- [7] 简单的生存哲学——从电影意识理论角度解读《麦兜响当当》. 研究生苑. 2012 (28): 30-32
- [8] 中国传统艺术形式的现代化研究——以婺剧为例. (ISSN1007-0125). 戏剧之家. 2013 (148): 6-8. ①. 浙江师范大学.

获奖类:

- [1] 简单的生存哲学——从电影意识理论角度解读《麦兜响当当》. “北京大学生电影节第三届大学生影评大赛研究生组二等奖”, 北京电影家协会, 2011 年 12 月, 省部级, 排名 3.

科研类:

[1]中国传统艺术形式的现代化研究——以婺剧为例. 院级创新立项. 2011年10月:
浙江师范大学人文学院.

致 谢

时光易逝，光阴荏苒。三年的研究生生活，转眼间即将结束，于我有太多的不舍，不舍的人、不舍的事、不舍的点点滴滴，最终只能融汇成一份诚挚的感恩。

首先，非常感谢我的导师吴海庆老师一直以来对我的指导和帮助。从初稿到定稿我的毕业论文可说是历经了一波无数折的坎坷过程，从2011年7月动笔到2012年4月定稿，历时九个多月，几经易稿，却也差强人意，如果没有导师的悉心指导，我的毕业论文难以顺利完成。由于之前对论文没有很上心，致使自己的论文在盲审期间拿到了不合格，才恍然意识到了事态的严重性，便日以继夜的开始用心改论文。在此过程中导师也非常辛苦的帮我指导和修改论文，甚至有时还一天给我修改两遍论文，其严肃认真、毫不马虎的工作态度和对学生呕心沥血、尽心尽力的良苦用心，真心让我愧疚不已。特予以诚挚的感谢！

其次，还要感谢本专业的各位导师，是他们使我感受到了何谓学海无涯，不仅启发了我对美的深刻感悟，更激发了我对本专业学习的极大热情。尤其要感谢李震老师，不仅将自己收集的有关婺剧的诸多藏书毫不吝啬地借与我参阅，而且还很用心的对我的论文有所提点，真心感谢！当然，还要特别感谢两位好友毕雷、齐晓萌不辞辛苦的为我修改格式，带给我诸多温暖和感动。

感谢父母一直以来的无私付出，从遥远家乡打来的电话，溢满了深深的牵挂和浓浓的爱意。

感谢在我论文写作期间所有关心我的朋友，朋友们的加油打气是支撑我继续前行的动力。

感谢这篇论文所涉及到的各位学者。本文引用了数位学者的研究文献，如果没有各位学者的研究成果的帮助和启发，我将很难完成本篇论文的写作。

浙江师范大学学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或其他机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中作了明确的声明并表示了谢意。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

作者签名：王莉

日期：2013年5月9日

学位论文使用授权声明

本人完全了解浙江师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意浙江师范大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：王莉

导师签名：吴海庆

日期：2013年5月9日