

东南大学

硕士学位论文

惠山泥人与昆曲——论手捏戏文的艺术特征

姓名：张文珺

申请学位级别：硕士

专业：艺术学

指导教师：胡平

20060301

摘要

惠山泥人，是一种植根于民间、取材于民间又为群众所喜闻乐见的传统民间工艺，品类众多，样式繁杂。艺人们就地取材，以无锡惠山特有的粘土为原料，经过长期的艺术实践，逐步总结了一套成熟的泥人创作经验，并形成了自己特有的艺术风格。

昆曲，是我国现存最古老的戏曲形式，它发源于元末江苏昆山一带，原名昆山腔，后经魏良辅和梁辰鱼等人改革，成为融文学、戏剧、表演、音乐、舞台、美术于一体，富有诗情画意的舞台综合艺术。

明清以来，昆曲逐渐流布全国各地。在无锡，丰富的民俗活动，促进了昆曲的流行与繁荣，使昆曲受到社会各阶层的喜爱，也为惠山的泥塑艺人提供了观摩戏剧的机会，启发他们开辟全新的创作领域——手捏戏文。艺人们巧妙地运用昆曲表演的艺术技巧，根据泥塑的特点，灵活地抓住最具代表性的情节和人物动作，惟妙惟肖地表现出剧目内容的精彩瞬间。

本文从惠山泥人与昆曲这两种艺术门类的社会生态关系入手，意在探讨戏文对于泥塑创作和欣赏的社会学因素。从泥塑艺人的生活环境和“看戏”体验入手，研究其塑造手法（泥坯捏塑与彩绘装銮）和艺术语言的特征，最终寻找出两种不同艺术语言之间的关联性，由此总结手捏戏文的审美特征。

关键词：惠山泥人、昆曲、表演、手捏戏文、捏塑、彩绘

Abstract

As a type of traditional folk art, Huishan clay figurine comes from among the people and is very popular as well. It is of a great variety, and it has its own special artistic style. The folk artists, through long-time practice, have with the Huishan clay as the material, found out experiences in making clay figurines.

Kunqu Opera is the most ancient opera style that is existing, and it originated from Kunshan, Jiangsu Province, and was originally named Kunshan Qiang. Improved by Wei liangfu and Liang chenyu and some other people, Kunqu Opera has become a comprehensive art with the combination of literature, drama, performing, music, stage, and fine arts. It is rich in poetic and artistic conception.

Kunqu Opera has become popular all around China since Ming and Qing dynasty. In Wuxi, various kinds of folk activities contributed to the prosperity of Kunqu Opera, and it enjoys popularity from people of all walks of life. As the result, the clay artists , being offered the chances of viewing and emulating the opera, found the brandnew field of creation:“making the opera understood through the clay figurines”. The artists presented the contents of the opera in a vivid way with the help of performing techniques, clay sculpture, and representative plots and movements of the characters.

This paper aims at discussing the creation and appreciation of the clay sculpture from the perspective of sociology with the help of the social ecological environment of the two folk arts. It involves the living environment and experiences of the artists, the ways of making clay sculpture, and the associations between the two artistic languages. The conclusion is about the characteristics of the appreciation of the beauty in both art forms.

Key words: Huishan Clay Figurine, Kunqu Opera, performance, the language of the clay sculpture, moulding clay figures, coloured drawing

东南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。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东南大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

研究生签名： 张文鼎 日期： _____

东南大学学位论文使用授权声明

东南大学、中国科学技术信息研究所、国家图书馆有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权东南大学研究生院办理。

研究生签名： 张文鼎 导师签名： 胡平 日期： _____

绪 论

泥塑艺术是我国古老常见的民间艺术，它以泥土为原料，或塑或彩，以表现人物、动物为主。几千年来，中国泥塑艺术传统相继，人们用泥土塑形传神，带着善美之心创造，赋予了泥人持久、鲜活的艺术生命力，显示出劳动人民朴素的劳动感情和美好的理想追求。

中国戏曲历史悠久、剧种众多、剧目丰富、题材广泛、表现精湛，深受人们的喜爱。从原始时代的“击石拊石、百兽率舞”到具有现代戏剧风范的中国京剧，中国戏曲经过千余年的演进发展，在声腔、表演、化妆与服装等方面形成了独特的“程式化体系”，成为中华文化的一个重要组成部分。这些发生发展方式和严格规范，秉承了中国艺术写意的基本风格，所呈现的十分灵动的主观状态，不仅滋养了中国人，也充实了中华文化。

戏曲是一门综合性艺术，它的形成与流传是由多种因素决定的，又是在与多种艺术形式的融汇中发展成熟的。其中，戏曲文化与民间美术有着密切联系。民间美术中的木版年画、剪纸刺绣、泥人纸扎、建筑彩绘和雕刻等，常以戏曲故事和戏文人物为表现内容，抒发了人们对善恶美丑的价值判断，体现了人们对幸福生活的美好愿望。俗话说“生活在戏中，戏在生活中”，心灵手巧的民间艺人受到戏曲文化的影响，将人们喜爱和熟悉的情节和人物形象以各种美术的形式表现出来，使戏曲舞台上的形象长久地留在人们的生活中。可见，戏曲文化与民间美术间的相得益彰，不仅扩大了民间美术的表现领域和思想内涵，而且对群众历史知识的启蒙、道德判断的教育都有重要作用。戏曲向百姓传播着文化，百姓以各种形式的民间美术作品向社会推送着戏曲，这是中国劳动群众的一种文化创造。

无锡惠山泥人，是一种植根于民间、取材于民间又为群众所喜闻乐见的传统民间工艺，品类众多、样式繁杂。早期的惠山泥人，是农民闲时的一项副业，大致有神佛、人像和各种动物。前者多是民间寓意吉祥的传统神祇，售于佛教信徒作供奉用。后者作为儿童玩具，又称“耍货”。它们以单纯、质朴的彩塑语言，丰富多彩的创作题材，真实地反映了无锡地区的民俗民风和广大人民对生活的美好追求。明清以来，昆曲逐渐流布全国各地。在无锡，丰富的民俗活动、繁荣的城

市经济，促进了昆曲的流行与兴盛，使昆曲受到社会各阶层的喜爱，也为惠山的泥塑艺人提供了观摩戏剧的机会，引起他们尝试制作戏剧人物的兴趣。艺人们抓住剧情发展的一刹那、一个特定场景或人物亮相，根据昆曲表演的艺术技巧，以捏为主调，绘以丰富的色彩，用静态的工艺凝练动态的戏曲表演，于各色戏曲人物角色的艺术造型及相互动作关联中，点出戏的主题，开辟出惠山泥人一种崭新的艺术样式——手捏戏文。从手捏戏文的产生渊源来看，昆曲扩大了惠山泥人的表现题材，同时，丰富了惠山泥人的制作工艺。可以说，手捏戏文是昆曲表演与民间泥塑艺术融合而成的交叉艺术结晶。

从建国以来对惠山泥人的研究发展情况来看，主要有：无锡惠山泥人展（1953年），其间展出了老艺人蒋子贤恢复创作的手捏戏文，获得关注；陈玉寅的《无锡泥塑戏文》（《文物》第一期 1959年）；李松据惠山泥塑的有关资料、老艺人王士泉口述及无锡工艺美术研究室来稿等整理的《惠山泥塑的沿革》（《美术研究》第一期 1959年）；俞菴的《漫谈惠山彩塑艺术》（《美术研究》第一期 1959年）；柳家奎编著的《惠山泥人》（1962年）；徐秋、吴山编写的《无锡惠山彩塑》（1963年）等。从上世纪八十年代至今，一些文博单位、高校专家学者着力于无锡惠山泥人的资料收集整理工作，并发表出版了相关论作论著，这其中有：无锡惠山泥人研究所编写的《中国惠山泥人》、郝金娥写的《丁阿金与惠山戏文泥人艺术》、沙无垢、赵建高编著的《无锡惠山泥人》、张道一编写的《喻湘涟王南仙泥塑集》等。在这一时期内，以喻湘涟、王南仙为代表的惠山泥塑艺人结合自身长期的艺术实践经验，对惠山泥人的制作工艺及艺术特征做了相关深入研究论述，特别是在对传统手捏戏文彩塑技法的恢复与提高上，艺人们潜心研究，不仅修复、抢救了大量历史作品，还创作了不少优秀作品。如喻湘涟撰写的《惠山手捏戏文的技法和特性》等论文、王南仙撰写的《试论惠山泥人的艺术特色》、《惠山泥人色彩探讨》、《略谈惠山泥人彩绘的用色和用笔》等，还有二人合作复制的多套戏文被中国民间美术馆、南京博物院等多家单位收藏。此外，南京博物院于2000年9月26日至10月26日举办的第六届中国艺术节上，推出了《梨园寻踪——院藏文物手捏戏文艺术展》，展出一大批全国已经失传的清代以前的苏州、无锡手捏戏文及民国与当代的惠山泥塑艺人的杰作，反映了手捏戏文这一艺术形式在江苏自明清到现代的传承、延续与发展，获得社会各界的广泛好评。台湾汉声杂志致力于中

国民间文化的介绍和传统的发扬，在1995年与东南大学艺术学系创立了“中国民间艺术研究所”，完成的首项成果便是延请惠山泥人工艺大师喻湘涟、王南仙“仿做承旧”，将记忆中、资料中传统惠山泥人的样式一一复原，历时六年，总共完成了三百多件惠山泥人。1998年10月，汉声编辑赴无锡连续十一天记录惠山泥人制作的全过程，共拍摄二十四种泥人的捏塑和彩装，撮取工艺程序三千二百余道，归纳、整定出“捏塑十八法”、“彩绘七法”。从1998年开始，汉声杂志历经四年，完整整理出一套三册的图文书《惠山泥人》，其中汇集了学者专家的论文研究，详细介绍了惠山泥人的历史、创作技法，是一项对惠山泥人全面、细致而彻底的整理、收集与研究专著。

从以上的研究现状来看，近年来有不少学者、机构在从事这一课题的研究，但从目前的研究成果来看，学者、专家及从事泥塑创作的艺人关注的重点主要集中在梳理近百年来惠山泥人的历史沿革、分析惠山泥人中不同品种、不同角色的工艺特点及艺术特征、整理惠山泥人业技艺传承的关系以及探索惠山泥人的保护与拓展等方面。其中也有不少对惠山手捏戏文的产生渊源、艺术手法的相关论作。这些论作多从泥塑创作的角度谈手捏戏文，虽然也有戏曲表演形式之于泥塑创作的影响的论述，但是从戏曲与泥人的艺术关联，特别是昆曲与手捏戏文的艺术关联的角度，以大众的民俗生活为基础，从戏目剧本、角色行当、表演形式来分析手捏戏文的艺术特征的论文还不是很多。

本文拟从惠山泥人与昆曲这两种艺术门类的社会生态关系入手，结合时代背景、城市经济、民俗民风等方面，意在探讨戏文对于泥塑创作和欣赏的社会学因素。从泥塑艺人的生活环境和“看戏”体验入手，具体分析手捏戏文在泥坯捏塑与彩绘装套上为表现戏文情节的工艺手法及技艺特征，由此归纳总结手捏戏文的审美特征。

笔者在论文资料的收集过程中，曾实地采访了多位惠山泥塑大师，通过现场交谈、口授笔录、作品观摩、摄像摄影的方式，对研究对象与主题有了进一步的感性认识。这是一次非常有趣又很有意义的调查研究。需要说明的是，本文不单纯是一篇记录惠山手捏戏文制作工艺过程的文章，而是根据昆曲表演中的服饰装扮特点、典型动作程式，分析手捏戏文的具体塑造手法和艺术语言特征的文章。

第一章 惟妙惟肖的惠山泥人

中国泥塑艺术源远流长，从远古神话中的女娲抟黄土造人，成为人类的孕育之神，到红山文化牛梁河神庙女神像，神用泥巴做了人，人用泥巴塑了神。华夏民族与泥巴结缘，创造了举世闻名、博大精深的农耕文化。五千年来，中国泥塑艺术传统相继，先秦时期的奴隶泥甬，秦汉出土的各种陶俑，隋唐以后的寺院塑像，宋元以来各色各式的民间泥塑……，异彩纷呈、广为流传、高手辈出、蔚为大观，无不显露着塑的神工与彩的光辉。虽然自宋代以来，苏州虎丘的泥塑就远近闻名，并影响到周围地区的泥塑艺术。有人写诗夸赞虎丘头等泥货中的“泥美人”：“明知不是真脂粉，也费游山荡子钱”，然而却未能有所传承，到今日似已荡然无存。唯有与苏州比邻的无锡，其西郊惠山出产的泥塑时至今日依然保存着完备的泥人工艺与泥人行业。

第一节 惠山泥人的历史渊源

惠山泥人成为一种民间彩塑艺术是同它周围的自然条件和社会环境分不开的。江南历史名城无锡山明水秀、地灵人杰，是著名的鱼米之乡。位于无锡西郊的惠山是一处具有两千多年历史的江南古镇。惠山经晋代开山禅师慧照而名惠山，或作慧山，山峦连绵，蜿蜒若龙，有九峰，又称九龙山。由于惠山处于断层一带，岩层破碎，形成了大大小小的泉眼，素有“九龙十二泉”之称，最著名的即为经陆羽评点的“天下第二泉”。大运河的支流龙头河直达惠山脚下的河塘地区。河塘地区的水稻田下层约三尺左右，盛产一种油黑黏土。这种泥土细腻如糯，杂质少，油润有光，潮湿时不会塌沉，干燥后不易裂缝，可以充分表现泥塑的精细小节。早在北宋熙宁七年，大诗人苏东坡途经无锡时，留下了“惠泉山下土如糯，阳羨溪水米胜珠”的诗句，夸赞惠山的黑泥可塑性强，干而不裂，弯而不断，说它是“磁泥”。相比于其他地区的泥土，有粘性的却易下塌，有韧劲的又缺乏粘性，不利于捏塑，甚至会断裂，惠山泥“来自于太湖水的淤积，大自然的有机物和无机物经过了上万年的冲刷、搅拌、揉合，形成了这种得天独厚的材料。”^[1]这些黑泥

大部分在距地表四十至一百公分的浅层，厚度在四十至八十公分左右。

对于惠山泥人起于何时的问题，似乎无人知晓。官方的历史文书在当时还没认识到这些小玩意儿的价值，极少给予记载，使它充满了未知的空白和无穷的神秘。但在民间则有不少传说。一说与战国时军事家孙臆有关。相传孙臆流落吴地以做泥人为业，“三钱一个庞涓，四钱一个吴王像”。后来，孙臆出任齐国军师，以当地的泥土捏制地理地势和兵马模型演练，布阵对垒，研究兵法，破了庞涓的“五雷阵”，终于大败魏军于马陵，射杀庞涓。从此留下了捏泥人的技艺，旧时，艺人们供奉孙臆为祖师爷。另一说法，颇具神奇色彩。明朝洪武年间，军师刘伯温夜观星象，发现无锡龙山（惠山）有旺盛的灵秀之气，将来要出三斗三升芝麻多的文官和三王十八将大乱江南，于是奏明朱元璋，来到无锡。他表面上教百姓用龙山的粘泥捏成许多头戴朝冠、身穿朝服、脚蹬朝靴的泥人文官武将，卖给游人，作为谋生手段，内心是想用数量超过三斗三升芝麻的泥臣泥将，泄去龙山的灵秀之气。孰不料，此计谋被龙山知晓，气得九个山峰顿时颤动起来，龙脖子也气粗了，一股怒气迸发出来，一瞬间天动地摇，“哗”一声巨响，在青山湾前山坡上长出了一座小山，也就是在刘伯温打算凿井的地方。这座小山，无锡人现在还叫它“产山”。无锡有句谚语“一夜长产山”就是这个出典。因为产山是龙山气出来的，所以产山上的泥土粗，无粘性，做不得泥人。而龙山未死，龙山的泥土就能做泥人。还有一种传说，古时山东一佛塑艺人为避灾害，流落到惠山，见惠山泥质细润，适宜塑造，就此落籍惠山，以做泥人为业，所挂店招即为“某某耍货店”。这个“耍”字就是北方的用词，泥人便这样流传起来。

以上关于惠山泥人的历史渊源的传说，都无实据可考。但从这些传说里可以看出惠山泥塑真正的创始者，并不是什么神话人物，而实实在在是勤劳智慧的劳动人民。在最早谈到无锡惠山泥人的文献《古今图书集成》（岁功典）明，记载“买泥人，鬼脸子、搏土作人物形，工且肖，为梁溪、虞山人多造之……”（梁溪即古时的无锡）明季文人王季重在《游惠锡两山记》中有“卖泥人、买小刀乾以贻儿辈”的记载。比王季重稍晚的明末散文家张岱在崇祯初年曾到惠山，并在《陶庵梦忆》卷七《愚公谷》中记述：“无锡去县北五里为铭山，进桥，店在岸。店精雅，卖酒泉、水坛、花缸，宜兴罐、风炉、盆碗、泥人等货……”铭山即惠山。明末山阴王思任《谑庵文饭小品》记载，明末无锡惠泉山就有泥人出售。由此可知，

在明代末年，惠山泥人已作为商品在当地店铺出售，并渐趋成熟。

第二节 惠山泥塑艺人

惠山泥人最初只是附近农民的一种副业。他们利用农闲进行生产，逢到香汛、茧汛、考汛等旅游旺季之时，托个盘子，盘子里放着自己做的泥人到处叫卖，这也是农家的一份收入。“汛”，这里指有季节性的大集会。惠山作为香汛、茧汛、考汛频繁的集中地，每逢庙会，总能吸引不少进香拜佛和游山玩水的人。

早期惠山泥塑艺人中有很多人除了农忙务农外，还兼做名门望族的祠堂看管人。由于无锡人杰地灵，历史上出了很多名人，名人的后裔都要把自己的祖先供奉起来，一来尽孝道，二来激励后代奋发图强，传承祖先名誉。而惠山风水好，因此在惠山脚下的龙头河两岸建造了很多大户人家的祠堂和庙宇。每年，祠堂的主人都会回到这里上香祭祀，因此需要人看管这些祠堂。所以，在惠山曾经只活着三种身份的人：看山的人、看庙的人和看祠堂的人。很多看祠堂的人都兼做泥人。可以说，惠山泥人跟惠山祠堂是有一定的历史渊源。像清末著名艺人丁阿金的祖上就是为华孝子祠看祠堂的。在如今上下河塘地区，仍有不少居民的祖辈是当初看管祠堂的“祠丁”。

看祠堂的人都过着清苦的日子，仅靠每月三担六斗米的收入不能维持生活。每年秋末冬初的农闲时节，苏北的佃户常摇着“毛毛船”（一种人力木船）过长江、入运河，来到惠山，送上当地土产，请祠堂看管人代主家收下。这其中自然少不了附带送给看管人的一份薄礼。作为回礼，看祠堂的人就送上了自己平时捏的泥玩具。时间长了，渐渐地就成了惯例——祠堂看管人空闲时就地取材，挖黑泥捏上一大堆的泥人、玩具等小玩意儿；苏北农村的庄户则运来大豆、棉花、花生，用以货易货的方式换取泥人，再沿运河销往各地。中国工艺美术大师喻湘涟说：“那个小的毛毛船，一斗米你给多少泥人，给多少山芋给你，给多少花生都谈。它是货换货，钱的交易很少很少的，所以以前的人也蛮有意思的。那么谈好以后，他给他五斗米，他就给他多少观音。一个拿米来，一个就把观音给他拿去了。”惠山泥人由此远销江苏南北广大农村，部分还流入浙江杭、嘉、湖一带及山东部分地

区，而惠山脚下久而久之形成了“泥人一条街”。

第三节 惠山泥人的类型及发展

早期的惠山泥人大致有神佛、人像和各种动物。前者多是民间寓意吉祥的传统神祇，售于佛教信徒作供奉用。后者作为儿童玩具，又称“耍货”。“这里指其性质和用途而言。耍者，玩耍也，游戏也。”^[2]“耍货”是“最于人民性的普及的东西，其对象主要是城乡间的广大儿童和一般农民，为了使产品卖得快，销路好，这就要求生产者首先要考虑买主喜欢什么，即作者必须善于使产品的内容与广大劳动人民的生产以及他们美丽的理想和美好的愿望紧密地结合起来，必须设法让老乡看了产品之后，觉得好看，喜欢，想买，让儿童看了觉得有趣、好玩而又便宜才行。”^[3]因此，早期的惠山泥人造型简朴，采用模具印坯，彩色明快，粗狂略带夸张，表现内容多以人民群众所向往的喜庆吉祥等美好生活为题材。通过对胖娃娃或狮、虎、狗、猫、鸡等动物形象的塑造，不仅与人民群众的生活习俗紧密联系，同时反映了浓郁的江南乡土气息。以下举阿福、蚕猫、青牛为例作简单论述。

• 阿福

关于阿福的民间传说有着不同的故事版本，但主要情节还是相差无几的。远古时代，无锡惠山周围丛林密布，古木参天，山林中出现怪兽“年”（青饕）时常跑到山下伤及村民及家畜。正在村民们为此愁肠百结、一筹莫展之时，来了一位力大无穷又充满智慧的“沙孩儿”。他胖乎乎的，有着一张笑咪咪的被人誉为“福相”的圆脸。他以猛兽为食，又以意味深长的微微一笑，降服了怪兽“年”。于是大家在祥和的气氛中过了一个好年，又可以平安地渡过新的一年。惠山的百姓为感戴“沙孩儿”的恩德，塑泥像，终日供奉，尊称“大阿福”。中国工艺美术大师喻湘涟曾说：“因为大阿福最早是作为神供在那里的，因为它是避邪……随着时代的变迁，现在又把阿福的形象变成小朋友的形象了，希望自己小孩子有神气。有种历史的演变过程在里面，慢慢演变到现在变成吉祥物。”“阿”字在江南一带是一种带有亲切感的方言虚词，如称男孩为“阿伯人”，女孩为“阿囡”等等。民间艺人

根据小孩子头部比较大的生理特点，把大阿福的形象画出一张又胖又圆、惹人喜爱的脸，又按照当时人们文化心理的要求，既要让大阿福手持麒麟，显示尊贵的身份，又要让阿福端坐着，以表现好孩子的文静与知书达理。现在大阿福就像他的名字一样，成为吉祥、如意的代名词。他们有的手捧寿桃、元宝，有的身挂金锁片，有的抱着一条红色的大鲤鱼。“鱼”和“余”同音，“鲤”和“利”同音，都有年年有余、年年得利的意思。

• 蚕猫

无锡地处江南，周围地区多为种桑养蚕的农户。老鼠是蚕的天敌，而猫是鼠的天敌，体现当地群众愿望的“蚕猫”便应运而生。蚕农在蚕室内放上“蚕猫”，以此镇鼠，老鼠就不敢来吃蚕宝宝了，保证了蚕农的丰收。这颇具民间用稻草人的幽默与诙谐。

• 青牛

在无锡当地流传“摸摸青牛脚，庄稼长得好，摸摸青牛头，吃饭不发愁”的民谣。将泥塑青牛的牛身绘上青黄两色，而青黄两色正是象征着庄稼的苗壮叶茂，预示着来年的丰收。过去农民因受封建地主压迫剥削，常恐耕地无着，因而买回“青牛”讨个吉利，企盼种地能丰收，反映了当时农民在封建压迫下对生活所怀的忧虑和对于美好生活的向往。

自明中叶至清，昆腔戏（南昆）流行于无锡。清初，徽班、京班等经常在无锡地区演出。与此同时，民间“草台班”在农闲季节演出乡土小戏也很频繁。而每逢香期、蚕汛、庙会及祠堂修续家谱期间，种种演出活动更加活跃。惠山地处城乡结合处，自古多寺庙、祠堂，而且较大的寺庙和祠堂都有用于酬神或祭祖演出的戏台。丰富多彩的戏剧演出为从事泥人生产的惠山民间艺人提供了大量的观摩机会。如惠山张中丞庙（祀唐朝血战睢阳抗击安史叛兵的御史中丞张巡及太守许远）演祀神戏时，泥人制作铺曾有师规：艺徒可前往看三回戏（约两小时），但不得超过“腰台”，以免沉湎其中反而耽误工作。由此在泥耍货的早期产品中，出现了高度不超过10厘米的、以单片模制作的“小戏文”，又称“小板戏”。其塑造的戏曲人物以四文四武各为一组，武将泥身上插有纸靠旗，上色粗犷、图案简略，面部勾彩，以示性格。“小板戏”无故事情节，因泥人分插在泥板上，故称“小板戏”。它是惠山泥细货的前身。

相传到了乾隆年间，开始出现了袁、蒋、朱、钱等家专业小作坊。在《清稗类钞》中有记载：“清乾隆年间，高宗南巡，驾至无锡惠山，山下有王春林者，卖泥人铺也，工作精妙，技艺万端，至此命作泥人数盘……”

太平天国运动后，随着无锡当地工商业的迅速发展，水陆码头客商云集，惠山泥人市场扩大，特别是城市市场的扩大而需求增加，各地区和各种传统民间艺术的交流和相互影响，为惠山泥人的发展创造了条件，加上惠山泥人本身已具备较高艺术水平和扎实的民间基础，在以后的半个多世纪里，惠山泥人发展到历史上最为兴盛的时期。光绪末年，惠山的泥人作坊、店铺近四十家，专业匠师三十多人。而“手捏戏文”的出现以至大量生产，可以作为惠山泥人兴盛时期的一个特征。手捏戏文是随着戏曲在江南流行而兴盛起来的，它以手捏为主的方法来塑造艺术形象，因为开始时多以戏曲中的情节人物为题材，也表现神话传说、民间故事，故名“手捏戏文”。相比于前面所说的用简单模具制作的“粗货”泥人，这种以捏为主调，造型生动自然，色彩富丽悦目，装饰精致讲究的手捏戏文则称为“细货”了。

“粗货”和“细货”各有不同的技术要求和不同的服务对象。细货主要供豪门大户装点家居环境和馈赠亲友的礼品。而粗货除了在“赶场”、“赛事”时出售以外，也有部分在店铺出售，并多以以物换货的方式，被苏北客商大批订货，远销各地。

从早期的作品来看，粗货以单纯、质朴、洗炼著称，细货以生动、活泼、流畅见长，前者比较偏重写意，后者基本接近现实。但是有一点是相同的，即每一件作品都刻意追求形神兼备。以“形似”来满足和加深群众对作品的第一印象，刺激群众的购买欲望；以“神似”来突出和诠释作品的主体及其丰富的内涵，使人们不仅了解作品的立意，品赏作品的韵味，还能启发人们通过作品产生种种联想。

从清末至中华人民共和国成立之前，战乱频繁，人民生活动荡不安，泥人艺术遭受了严重摧残。第二次世界大战，造成惠山泥人作坊的相继倒闭和艺人的失业。抗战胜利后，惠山泥人的生产虽然有所恢复，但已失去了原有的淳朴之美，表现内容上发生了可悲的变化，一些“洋娃娃”、“高鼻子”都出现了，连大阿福的头上也披上了金黄头发，还产生了一些黄色内容的泥塑。

解放后，在党的领导下，惠山泥塑重新焕发了青春，无论在艺人的政治思想上、

经济生活上，还是内容和表现技术上，都获得了提高。作品在继承传统的基础上，吸收各方面的优点，反映了人民的生活面貌。

注释：

[1] 张道一 《惠山泥人》（技艺篇）前言，《张道一美术序跋集》东南大学艺术学系，第 81 页

[2] 张道一 《泥土情——中国民间泥塑引论》，《张道一文集》下卷，安徽教育出版，1999 年 10 月，第 827 页

[3] 俞菘《漫谈惠山彩塑艺术》，《美术研究》第一期，1959 年，第 38 页

第二章 美轮美奂的昆曲艺术

第一节 昆曲的兴衰

昆曲是我国传统戏曲中最古老的剧种之一。它是由元末流行于江苏昆山一带的南戏土腔——昆山腔改良而逐渐成型的戏曲。

南戏兴起于北宋末年的南方地区。它源于南方的民间歌舞小戏，在此基础上又不断吸收北杂剧和其他民间伎艺的成份逐渐走向成熟，在流传过程中与各地方言及民间音乐相结合，发展出多种不同风格的地方声腔，较为重要的有四大声腔，即海盐腔、弋阳腔、余姚腔和昆山腔。关于昆山腔的形成，明魏良辅所著的《南词引正》中是这样描述的：“腔有数样，纷纭不类，各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳……惟昆山为正声，乃唐玄宗时黄旛绰所传。元朝有顾坚者，虽离昆山三千里，居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元梓为友，自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世，善发南曲之奥，故国初有‘昆山腔’之称。”其中“精于南辞”、“发南曲之奥”之语说明昆山腔源自于南戏，并且在元末昆山音乐家顾坚等人的积极推动下，有了长足的发展并很快得以流传。明周玄暉《泾林续记》中记载了明初朱元璋召见昆山老人周寿谊一事。陛见之时，朱元璋专门问起：“闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否？”老人回答：“不能，但善吴歌。”可见，明初昆山腔不仅存在着，而且已具有一定的规模和影响。明代中叶以前，昆山腔“只行于吴中，流丽悠远，出乎三腔至上”。

至明嘉靖、隆庆年间，流寓太仓的北曲清唱家江西人魏良辅汇集南北曲的优长之处，借鉴吸收海盐腔、余姚腔等地方声腔及江南民歌小调音乐，对昆山腔的声律和唱法进行改革与创新，把昆山腔由原来的吴中小曲整合为一种不同以往的新腔——水磨腔，即“调用水磨，拍捱冷板……启口轻圆，收音纯细。”稍后作家梁辰鱼所创作的《浣纱记》剧本，第一次将“新声”昆山腔搬上舞台，把传奇文学与新的声腔和表演艺术结合起来，借以锣鼓，形成了真正意义上的昆曲。

昆曲经魏良辅改革而在艺术上获得提高，又经梁辰鱼等搬上舞台而成为独树

一帜的声腔剧种。明万历初年，昆曲很快传播至浙江一带，压倒其它南戏声腔，并逐渐流布全国各地，成为新兴的声腔剧种。流传过程中，在不同地方还出现了不同的流派。明末人潘之恒在《亘史》中称之为“曲派”，他说：“自魏良辅立昆之宗，而吴郡与并起者，如邓全拙，稍折衷于魏而汰之润之，一禀于中和，故在郡为‘吴腔’。太仓、上海俱丽于昆，而无锡另为一调。”又说：“无锡媚而繁，吴江柔而滑，上海劲而疏，三方者犹或鄙之。”其后，昆曲还传入宫廷，称为“官腔”。昆曲主宰剧坛的时代就此拉开序幕。

万历之后，伴随着文人士大夫对昆曲的推崇，昆曲在全社会范围内得到迅速普及，成为明代各阶层的共同爱好。上自高层统治阶级，下到市井贩夫走卒，全都醉心于这种新兴的艺术形式。从明代隆庆、万历之交到清代嘉庆初年，是昆曲最为光辉和成就最为显著的阶段，出现“家家收拾起，户户不提防”的繁荣景象。对于喜欢昆曲的演员和观众来说，昆曲演出已不再是普遍意义上的戏剧演出，而成为了生活的一部分。在昆曲演出最为集中的江南，除了有以演出为业的民间戏班外，文人士大夫私家蓄养家庭戏班，以示风雅，凡名妓、家姬都能串戏，士大夫本身也是串戏迷。

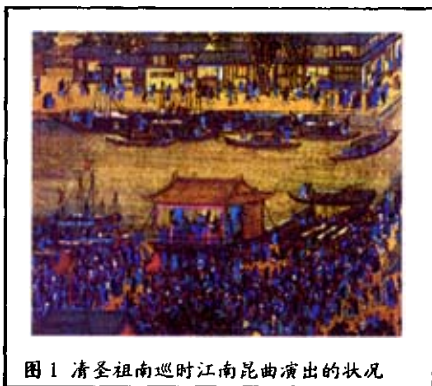


图1 清圣祖南巡时江南昆曲演出的状况

昆曲从晚明开始就经常在封建贵族及宫廷中演出，日益脱离人民、脱离现实，形式主义的倾向日趋严重，到清代中叶便转入衰落时期。康熙年间，各种地方戏开始崛起，称为“花部乱弹”，而称昆曲为“雅部”。由于花部起源于民间，“其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡”，与被士大夫视为雅乐、正音的昆曲风格迥异，出现花雅争胜的局面。待到乾隆年间徽班进京后，“花雅之争”以“花部”取胜而告终。其实，“花雅之争”不是完全对立而是互争雄长，在争的过程中互相交流、吸收，每每造成后来的昆乱同台。这对昆曲本身说是舞台上的地盘逐渐缩小，但对戏曲发展来说，却又作出新的贡献。昆曲称为“百戏之祖”正源于此。道光至光绪年间，苏州的集秀班、高天小班、聚福班还曾名噪一时，到了清末民初则已每况愈下。

第二节 昆曲的艺术特色

悠扬，声情俊爽。要停住彩云，飞绕虹梁。一声一字，都将舞态含藏。
应清圆，骊珠一串，合袅娜氤氲千状。多音响，皆与慢舞相生，缓歌交畅。
——《长生殿·舞盘》

一、悠长婉转的唱腔

通过上文的阐释，在明清两代视为“雅乐”的昆曲，是宋元和明初南曲戏文的继承与发展，因此从声腔源流上说，昆曲属于南曲系统。但自魏良辅改革昆山腔始，吸收了北曲的优点，“从那时以后，北曲的曲调就被昆山腔大量地甚至成套地引用，出现南北曲合流的趋势。”^[1]因此，昆曲的音乐相比宋元南戏和北杂剧，曲调的旋律更为优美，结构更加完整，演唱艺术更为成熟。改革后的昆山腔新声，“尽洗乖声，别开堂奥”，被称之“水磨调”。现代学者俞伯平对它有一个贴切的解释：“其以‘水磨’名者，吴下红木作打磨家具，工序颇繁，最后以木贼草蘸水而磨之，故极其细致滑润，俗曰水磨工夫，以作比喻，深得新腔唱法之要。”

联系本篇论文探讨的重点，本章对昆曲曲牌、曲谱不作阐述，这里只是介绍昆曲唱腔的艺术风格。昆曲的演唱技巧是令人惊叹的。张大复《梅花草堂笔谈》中，曾把魏良辅的歌唱艺术形容为“轻音若丝”；沈宠绥在《度曲须知》中概括昆曲的演唱特点为“启口轻圆，收音纯细”。昆曲演唱除要求吐字清晰，使听众能准确无误地领悟曲中的思想内容之外，要求演员能够深入体会“曲情”，唱出情感来，塑造人物形象，所谓“凡音之起，由人心生也”。因此，清代昆曲音乐家徐大椿在《乐府传声》中说：“必唱者先设身处地，摹仿其人之性情气象，宛若其人之自述其语，然后其形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣。”

“由于昆山腔的演唱是一种戏剧性的演唱，因此，演唱艺术的性格化，是它的又一个特点。”^[2]根据不同行当及其性格特征，演员在唱法上也各具特色。此外，人物念白也须具有一定音乐性，与演唱相互呼应，构成统一整体。

昆曲以“水磨调”的唱腔，伴着“三件头”（曲笛、曲弦、鼓板）为主的伴奏乐器，或悠远，或旷达，或圆润，或婉转，形成了独具魅力的演唱风格。

二、唱念做打有机融合的舞台表演艺术

歌舞合一、唱做并重，是昆曲最为引人注目的表演风格。在演出中，“歌”的形式是唱和念，“舞”的形式是做和打。唱、念、做、打是昆曲表演程式的四种艺术手段，也是艺人必备的四项基本功。只有将唱、念与做、打相互配合同时又各有侧重，才能较好地体现昆曲“歌舞演故事”的本质。

程式是昆曲表演的主要技术语汇，通过唱、念、做、打的舞台表演手法，渲染气氛，传情表意，塑造人物形象，组织全剧演出。昆曲艺人的表演程式，诸如站法、手势、膀位、腰功、围场……，要求返璞归真，贴近生活，同时又不拘泥于程式规范，达到美与善的高度统一。“开门、关门、上楼、下楼、行船、走马、整冠、捋髯、饮酒、喝茶等生活动作可以提炼成程式动作；人们的日常装扮、穿戴可以提炼成不同的谱式和穿戴规制；人们的种种情感状态和情绪状态也可以在不同的板式、曲牌、锣鼓点，以及翎子、帽翅、耍发、水袖等程式语言中得到体现。”^[3]在昆曲中，表演程式都是高度和谐的，“它们统一在歌舞的节奏之下，唱念音乐化，做打舞蹈化”^[4]，可谓“无声皆歌，无动不舞”。正如昆曲表演艺术家俞振飞在《昆剧艺术谈》中所谈道：“昆剧的特点主要是歌、舞、据、技紧密地结合在一起，当然这也是中国戏曲的共同特点，不过昆剧对这方面的要求更高。……昆曲一上台就得连唱带做，载歌载舞；在唱的时候，不仅要注意吐字行腔，就是手、眼、身、步，也都得随着唱腔的节奏，一举一动都要与一字一腔配合得非常紧密。”

在昆曲表演中，还常采用虚拟的动作与象征手法来表现一些舞台上并不存在的事物。如演员运用马鞭这一道具，或上马、下马，或策马、勒马，使观众感觉舞台上似真有一匹骏马，具有极强的表现力。还有演员表演开门、关窗、上楼、下楼等动作，是在没有任何道具的情况下独自完成的，观众看戏并不觉得别扭、难以理解。

昆曲舞台上的砌末，应剧情的需要，变幻出不同的舞台意义。如寻常的一桌二椅，不同的披围配上不同的摆设，可作城楼、街巷、书房、庙宇等诸多生活场景。这种表演程式是在对生活高度提炼的基础上进行的写意的表演，与中国传统艺术重神似、重意境，讲究以神寓形的美学思想相符。美学家宗白华先生说：“中国的绘画、戏剧和中国另一特殊的艺术——书法，具有着共同的特点，这就是它们里面都是贯串着舞蹈精神（也就是音乐精神，由舞蹈动作显示虚灵的空间……）舞蹈艺术也是中国戏剧的根基。”昆曲表演中的一切程式综合为昆曲歌舞合一、唱做

并重的舞台艺术。

综上，程式性、综合性、写意性成为昆曲舞台追求神似的审美特征，渗透在唱、念、做、打有机融合的表演中，构成昆曲集文辞、音乐、美术、声腔、舞蹈为一体的艺术属性。

注释：

[1] 张庚 郭汉城 主编《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，1992年4月，第744页

[2] 张庚 郭汉城 主编《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，1992年4月，第759页

[3] 张庚 郭汉城 《中国戏曲通史》，转引自《昆曲》，郑雷 著，浙江人民出版社，2005年3月，第137页

[4] 郑雷 著《昆曲》，浙江人民出版社，2005年3月，第136页

第三章 惠山泥人与昆曲

第一节 明清时期昆曲在无锡的繁荣

从明嘉靖后期到隆庆、万历年间,城市经济的繁荣与市民阶层的扩大,为昆曲的发展与繁荣提供了雄厚的物质基础与广泛的群众基础。万历年间,江南出现不少以昆曲演出为业的民间职业班社。它们“流动营业演出,已不限于本地本省,可以从南到北,自东迄西,所到之处,亦不问其所自,即可开场营业”^[1],带动了昆曲在全国的流行。社会大众对昆曲的痴迷,也使得职业昆班的演出每每入满为患,客观上也促进了昆班演员技艺的提高。

与民间昆班相比,昆曲家班数量更为庞大。无论是经济富庶的显宦,还是有钱的乡绅,大都蓄养优伶,组成家班,教以戏曲,以之自娱或娱人。关于无锡一地家班的情况,黄印《锡金识小录》卷十《优童》中有介绍:“前明邑缙绅巨室,多蓄优童。邹东湖望家二十余辈,柳逢春、江秋水最善。东湖艳语谓其尝入留京旧院,诸妓见之皆失颜色,争投香扇玩弄之物以要之。月夜歌于雨花台,趋听者万众,几为魏国公所夺。自后冯观察龙泉,童名桃花雨,苗知县生庵,童名天葩,陈参童名玉交枝,曹海怀童名大温柔、小温柔……同时顾惠岩尤多此辈,俞是堂、安胶峰亦称盛焉。”这里说的是缙绅巨富之家先购来青少年,然后将他们训练成演员而组成家班。一个家班就有这么多名的男性演员,可见当时设置家班已成为达官贵人竞相追逐的一种生活时尚。还有的家班主人自身就是昆曲剧作家或昆曲艺术的内行,如无锡邹迪光,号愚公,其邹园拥有的两套戏班子为江南第一,“优童数十,极一时之选”,据考曾上演全本 55 出《牡丹亭》。邹迪光家班以唱技著称于时,潘之恒对此评价“坐中耳不宁倾,目不停瞬,语交而若有失,杯举而亟挥之”,“技亦至于斯乎?”

清代前期的昆曲家班持续兴盛,其中无锡惠山寄畅园主人在清初蓄有当时全国一流的昆伶家班。其时,无锡昆伶能将昆山腔与吴腔融通为一,故而有“船过梁溪莫唱曲”之谓,意思是到了无锡,外地戏班莫唱昆曲,以免班门弄斧。

清代中叶以后,昆曲日趋衰微,耗时耗力的大型演出基本从舞台上消失,取而代之的是短小精悍、情趣盎然的昆曲折子戏。其生动灵活、自成一格的特点受到

人们的欢迎，到乾隆以后，几乎成为昆曲演出的唯一形式。那时从公侯之家到市井乡村，无处不见昆曲折子戏的踪影。现代学者陆萼庭说：“折子戏的演出方式竟然又使昆剧活动延续了两百多年。”^[2]昆曲折子戏以其鲜明的人物形象，集中的矛盾冲突，深刻的思想内涵获得了持久的艺术魅力，令人百看不厌。

“无锡曲道之盛，自明季已然”，从早期参与昆曲改革的有“善吹箫管”的吴锡人陈梦莹、顾渭滨、吕超涓等，到无锡文人士大夫邹迪光、秦松龄等蓄养一流的昆曲家班，以及乾隆时期著名昆班——无锡聚华班，可见明清以来，昆曲就已流行于无锡。



图 2 清代农村演剧场景

在这之前，由于无锡惠山周围多寺庙、祠堂，而较大的寺庙、祠堂都有用于酬神或祭祖的演出戏台，因而，每逢庙神生日，总要进行演戏，以示庆祝。老百姓也就借此机会从四乡八村赶来一饱眼福。因此，一到那天，庙宇里香烟缭绕，庙门前锣鼓喧天，戏台上文唱武打，戏台下观众如潮，形成了无锡地区的一大人文景观。到了清早中期，无锡作为大运河沿岸一个比较繁荣的城市，经常活跃着各地来的昆曲、京剧和滩簧戏班，其中有一种叫“昆曲草台班”的小型演戏班子，几乎长年在惠山寺山门外演出。

明清以来，昆曲在无锡的流行与繁荣，给惠山的泥塑艺人们提供了观摩戏剧的机会，由此启发他们开辟全新的创作领域。

第二节 “戏迷”艺人对昆曲的接受及创作

一、 昆曲影响艺人创作的几个方面

明清以来，“昆曲在很长一段历史时期内部是庶民世界里人情人世的寄托之所”^[3]，民众用自娱的艺术形式表演昆曲，有的因贴近生活，不加雕饰，通俗易懂而在社会上广泛流传，获得大众的欢迎。这其中包括惠山脚下的泥塑艺人们。吸

引这些泥塑艺人的不仅是昆曲流丽悠远的唱腔、质朴动人的词句，其丰富的剧本题材、深刻的心理体验及美轮美奂的舞台表演更成为他们关注的对象。

在古代中国，一般的老百姓并无多少文化，中国人的普通知识，一般生活常识和起码的是非标准或道德规范，基本上都是从戏台上得来的。看戏成为老百姓增长知识的一种途径，看得多，明白的事理也就多。就像《红楼梦》中描述刘姥姥作客大观园，众人提议她说个趣闻轶事以助兴，她却认为应由贾母说，理由是贾母“时常听书看戏，知道的事情多，是我们庄户人家比不了的。”从最早将昆山腔搬上舞台的《浣纱记》，以范蠡、西施的爱情线索串络吴越之间的政治斗争，借“离合之情，写兴亡之感”，歌颂了越王勾践的坚韧顽强及范蠡、文种的舍身尽职，批判了吴王夫差的骄奢昏庸；到汤显祖的“四梦”之一——《牡丹亭》，以现实与虚幻相结合的手法，发挥浪漫主义想象，通过杜丽娘与柳梦梅的爱情故事，一方面深刻揭露了封建礼教的残酷性，另一方面又表现和歌颂了青年男女要求个性解放、争取婚姻自主的不屈斗争；再到清康熙年间的《长生殿》与《桃花扇》，通过男女悲欢离合的爱情故事，寄托作者对国家兴亡的种种情仇，以之“警世易俗”、“惩创人心”。昆曲跌宕起伏的故事情节、集中的矛盾冲突、鲜明的人物形象提升了百姓看戏的热情。通过看戏，他们知晓了三皇五帝、忠臣烈士、奸臣贼子，明白了忠孝仁义、善恶美丑、是非曲直。对于惠山的泥塑艺人来说，更希望用他们手中的泥土，将他们感兴趣的戏曲情节表达出来。

“中国戏曲语言弥漫在舞蹈、音乐、歌体的精神状态之中，舞蹈的动律意蕴，音乐的旋律节奏，歌体的叙述感情，共同浓聚着感情的性格色彩，并带来了与西方戏剧语言大相异趣的话语性格意义：程式性、当行性和机趣性。从而，它也为观众的欣赏带来了独特的美学意义：观众对中国戏曲语言的审美首先在于对其舞化、音化、曲化以及感情浓聚性格色彩表现（外形式）上的满足。”^[4]有些戏曲剧本对观众来说再熟悉不过，其中的故事内容、思想主题已烂熟于心，但依旧吸引他们一次又一次地前往观看，其原因大概要归于戏曲丰富的舞台表演艺术了。正如京剧表演艺术家梅兰芳所说：“中国观众除去要看剧中的故事内容外，更着重看表演。”“中国戏曲观众的看戏，实际上是以优美的唱腔、翩翩的舞姿的打动为基础——抱着欣赏演员表演（唱、念、做、打）的态度，这是一种赏心悦目的形式美欣赏和享受。”^[5]相对于“士大夫”型的戏曲观众，看戏讲究“味”，是一种赏玩

与品评，“市民”型的戏曲观众看戏则追求“艺”，是一种惊羨、喝彩的情趣。这些“市民”情趣的观众，大都是做苦力的劳动者，所谓“五行八作”。他们是地地道道地为“看戏”而看戏，往往连座位都没有，拥在台口前的空地中，伸长脖子、瞪着眼观看，对有着一定难度的高音、长音，对那些体现一定功力的跟头、杂耍，或者男欢女爱的情调、扶弱惩恶的报应等，常感到兴奋娱悦，叫好连连。看戏使他们感到快乐，当他们的快乐感染了演员卖力演出时，他们更加快乐。

在上章中已谈到昆曲“歌舞合一、唱做并重”的表演风格，这种风格也是引起人们关注的焦点。昆曲的表演是一种歌、舞、介、白各种表演手段相互配合的综合艺术，具有浓厚的抒情意味，特别体现在各门角色的表演身段上，有强烈的舞蹈性。如昆曲中表现啼哭，旦角的表演通常是扬起长长的水袖，掩面而泣，舞蹈性很强，形体动作优美动人。再如《玉簪记——秋江》中表现陈妙常连夜乘舟追潘必正，稍翁与陈妙常在调笑、焦急的情境中的追舟的舞蹈动作——两个演员各持浆板，作出各种动作，让观众感受到江水的湍急、宽阔，船的打转与疾速行驶，以及人在船上的颠簸等状态。又如《孽海记——思凡》（图3）中写小尼姑色空不堪清规戒律的束缚，下山追求幸福的婚姻生活。演员以从实际生活中提炼而来的舞蹈动作将小尼姑的孤独难忍、春潮涌动的内心状态描摹出来，配以抒情性的唱词，表现了人物痛苦、愤懑等情绪，观众也能看得明白。



图3 昆曲《孽海记——思凡》

在昆曲表演中，“做”作为“舞”的形式之一，与“白”相互配合，塑造了一个个鲜明生动的人物形象。如在《十五贯》（图4）下半场中，况钟假扮测字先生，利用娄阿鼠的迷信思想和慌



图4 昆曲《十五贯——访鼠测字》



图5 手捏戏文《十五贯——访鼠测字》

乱心理，对娄说只要说出一个字就可测出吉凶。娄高兴地搬了凳子坐下，当他听况钟说被偷的人家姓尤时，大惊失色、惶恐不安，吓得从长凳上猛地向后翻跌，然后从凳子下探出脑袋东张西望。待况钟说因老鼠好偷油而作出判断时，娄顿时心情放松，跳上长凳作出老鼠偷油的动作。如此一系列富有表现力的动作，准确描摹出娄阿鼠从紧张到放松的心理状态，其奸诈多疑、愚懦心虚的性格也表露无疑，令人忍俊不禁。而这出剧目也倍受泥塑艺人的喜爱，他们将娄阿鼠与况钟的人物性格贯注于作品中，因此在我们看到的昆曲《十五贯——访鼠测字》的手捏戏文中（图5），娄阿鼠弯腰、屈膝、弓背，眼睛闪烁，心神不宁；况钟举止沉稳，胸襟开阔，光明磊落。一套凝固的泥塑作品依稀展现了一出精彩绝伦的名段演出，可见，昆曲表演中人物的动作、亮相，成为了泥人师傅在捏塑创作中的重要参照。

除了昆曲表演中技艺上的表现外，吸引泥塑艺人们眼球的还有昆曲的舞台美术，包括人物造型和舞台装置，都成为艺人们创作时的参照物。在人物造型上，包括服装式样丰富，色彩和装饰的讲究及脸谱的使用三个方面。昆曲服饰配套是指剧中人物的穿戴，可分为戏衣、盔帽、靴鞋、髯口四个方面。光戏衣就有蟒袍、官服、蓝衫、帔、褶子、裙、靠等种类，十分丰富。“昆剧穿戴的根系深扎于现实生活中，是对生活穿戴的艺术加工与改良”^[6]，“虽然不是对生活服装的照搬，但在用色上也不能不表现出封建等级制来。”^[7]黄色为帝王家专用，据《明史·舆服志》载：“一品至四品，绯袍；五品至七品，青袍；八品九品，绿袍。”昆曲将蟒服搬上舞台后，黄色蟒服为皇帝专用，文武大臣穿红、绿、黑、白色蟒。同时，穿蟒服，就需要腰系玉带，头戴冕旒或帅盔、相貂等，才能装扮成一个与剧中人资历、地位相称的人物。从后妃说，《长生殿》注明杨贵妃舞盘时的服饰，是“花冠、白绣袍、璎珞、锦云肩、翠袖、大红舞裙”，说明戏服的式样和色彩需同时注意。这不仅要扮像人物，而且还可加强人物性格上的某些特点，渲染舞台气息和造成谐和之美。发展到后来，连衣饰、花纹和衣料都讲究起来。由于昆曲出现于明代，其服饰大体以明代装束为基础，却不受时代的限制，“明式”服饰可以表演任何朝代的历史故事，故具有一定的写意性。



图6 昆曲《长生殿—小宴》
戏服

在昆曲服装样式的设计上，还考虑到表演中的塑形问题，做了一些改良，也契合了昆曲载歌载舞的表演形式。例如水袖，“可能是明代服装的夸张形式”^[8]，昆曲为满足歌舞的需要而逐渐加长，甩动时形似水波纹，有助于表现人物的身份、性格和情绪，具有极强的舞蹈美。而像高底靴和胖袄，有利于改变演员的形体条件，增强人物造型和身段表演的美感。

昆曲脸谱是昆曲净、丑角色的一种面部化妆程式，颜色基本用红、白、黑三色。严格地说，生与旦的化妆也有脸谱，但不是在脸上画图案，他们只是敷脂粉、画眉眼、点红唇，以美丽为主要目的，称之为“俊扮”。净、丑的脸谱从渊源上是唐宋“代面”和“涂面”化妆的继承，具有装饰性和象征意味，通过一定的色彩、图案反映人物的品性及行为特征。如红色脸谱象征赤诚，黑色脸谱象征刚烈勇猛，白色脸谱给人奸诈狡邪之感。鲁迅在《脸谱臆测》中有一段精彩的论述：“富贵人全无心肝，只知道自私自利。吃得白白胖胖，什么都做得出，于是‘白’就表了奸诈。红表忠勇……忠勇的人思想简单，不会神经衰弱，面皮也容易发红。……黑表威猛，更是极平常的事，整年在战场上驰驱，脸孔怎会不黑，擦着雪花膏的公子，是一定不肯自己出面去战斗的。”这虽是鲁迅对脸谱用色的一番推测，却不无道理。可见，脸谱化妆与实际生活经验也息息相关。有些脸谱上还会用一些动物形象突显人物性格与心态。如《十五贯》中娄阿鼠额上的白老鼠图案（图7），形象地揭示了人物贼猾贪婪的无赖本性。昆曲脸谱“是一种图案化的性格化妆，熔装饰、传神、寓意于一炉，以此来博得观众的审美共鸣。”^[9]



图7 昆曲《十五贯》中的娄阿鼠形象

昆曲的舞台装置主要包括布景和砌末等。砌末是简单布景和大小道具的统称。在上章中已谈及昆曲舞台上的砌末，应剧情的需要，通过演员虚拟化的程式动作，变幻出不同的舞台意义，“它们的大多数是可舞的，可以成为动作的一种延长、一种强调、一种美化……它们是要与表演共同来完成一个形象，而不是脱离动作，成为外加形象”^[10]。以马鞭代表马，以船桨代表船只，通过演员情真意切的表演，共同塑造一个形象，使观众发生联想。

综上,在昆曲表演中,演员以宛转流丽的唱腔加之心灵体验,完美表达特定情境的独有情韵和人物鲜明的独特个性;以规范化艺术化的程式动作配合砌末虚拟时空、虚拟环境;以优美、抒情的舞蹈表情传意、演绎故事,力求进入情景交融的审美境界,给人以美的享受。这正符合戏曲的独特美感——“它每言必歌、每动必舞、从头到脚、从内到外、从形到神、浑然一体,使舞台人物形象更强烈、更理想、更光彩照人”^[11],“它总是像磁石吸铁一样吸引人们的审美注意力,引起人们的情感、心灵甚至意识的愉快的反映”。^[12]由此可见,吸引人们的审美注意力的既有昆曲表演的形式美,也有其绚丽多彩的舞台美术,包括服装、配饰、脸谱、化妆及砌末,还包括昆曲题材中令人“咀嚼不尽”的“滋味”。“观众从戏曲演出所接受的,既有对于剧中人物的遭际和命运的感情反应,有时是对于剧中人物人格的敬仰,还经常杂有对于演员表演艺术的欣赏。这两者相结合形成一个统一的美的人物形象”^[13],而演员通过唱、念、做、打、手、眼、身、法、步等严格的程式表演塑造“美的人物形象”,是一个统一的整体,只是人们在观赏时各有侧重。

“艺术对人的影响,一般说的不是靠灌输,而是出于自愿的接受。接受者的‘自愿’当然是有条件的,或者被艺术的真诚所感动,或者为审美的共赏所牵情。”^[14]明清以来,随着昆曲受到社会各阶层的喜爱,其情真意切、美轮美奂的舞台表演形式为惠山的泥塑艺人所吸收并赋予到他们的作品中。

二、“戏迷”艺人对昆曲的喜爱及创作

当昆曲在江南流行并逐渐繁荣的时候,它走进了惠山的泥人一条街。晚清以来,昆、徽、京诸戏班都受到无锡观众的欢迎,特别是昆曲草台班,几乎长年在惠山山门外演出,受到泥塑艺人们的喜爱。那些看祠堂的祠丁们,耳濡目染着主人家戏台上上演的昆曲剧目,倍感兴趣,便以手捏为主的方法塑造形象,用静态的工艺凝练动态的戏曲表演,琢磨出了惠山泥人的一种崭新的艺术样式——手捏戏文。

早期进行手捏戏文的艺人大都是戏迷。当时,只要戏班来,泥人师傅们都会挤到码头上迎接自己喜欢的戏班子和演员,帮他们扛行李、拿道具,看他们化妆、搭台。演出时,他们选择有利位置,津津有味地欣赏表演带来的快乐并对演员的精彩表演热情鼓励,看完戏以后连夜回家捏塑出戏里自己最中意的某个场面及人物的动作、亮相。第二天,他们还会将作品带到戏班,请演员予以点评。而演员

也会提出一些哪里像哪里不像的意见，并摆出些身段姿势，给艺人们认真察看。这种虚心学习、精益求精的优良传统，一直为手捏艺人们所重视。近代手捏戏文高手蒋子贤，为了能捏制出《贵妃醉酒》的神韵，曾多次跟随梅兰芳先生到各地观摩演出，倾心捕捉大师的各种表演身段、服饰甚至是配角的神态，如旦角表演中，对腰部要求“若要俏，美女杨柳腰”；丑角则强调“屈腿、缩手、缩颈根”，以显示其滑稽幽默又好动的特征，最后吸取戏中“以虚拟实、以简带繁、以神传情”的技巧，将杨贵妃似醉非醉、高力士惶恐无奈的神态，生动地组合在十多厘米见长的方寸泥塑之间，留下了戏台上的千媚百态。作为忠实戏迷的蒋子贤，为生动、传神地再现戏台上表演的一刹那，还尝试不同的构图（如图8、9），不断推究杨贵妃的醉态直到满意为止，表现了人物的心理差异及相互动作关系，颇有几分戏趣。



图 8



图 9

“戏迷”艺人对戏曲故事兴趣浓厚，他们反复研磨戏曲情节，对剧中人物性格及人物关系了如指掌，这样才能把握好人物的开相技术，施加的颜色才符合人物的性格特点。他们认真观摩演员的演出、化妆，并学习戏文服饰道具方面的知识，塑造的人物表情、身段、衣带、帽绶、靠旗、武器、扇仗等，准确再现了戏曲舞台上的演员形象。《白蛇传》的戏文故事深受艺人们的喜爱，其中《断桥》、《水斗》、《盗仙草》的情节，也反复出现在泥人师傅的手中。《水斗》（图10）



图 10 手捏戏文《义妖记——水斗》

的手捏戏文表现了白素贞与小青奋力同法海在水中搏斗的场景。“只见白素贞（五旦）头戴银泡包头，加白绒球沙罩，身穿白战衣裤裙，云肩、腰束花鸾带，白薄底

靴,手舞双剑(已无) 奋力迎战法海。小青(刺旦)头戴银泡包头,绿绒球纱罩,身穿紫战衣裤裙,大云肩、蓝宫绦,腰束花鸾带,绿底靴,积极助战(双剑已失)。法海(小面)头戴僧帽,身穿黑褶子,腰束黄宫绦,黑彩裤,高底靴”^[15],再如《渔家乐——卖书》(图11)的手捏戏文中,“简人同(副末)头戴高方巾扎结,身穿富贵衣,腰束黄宫绦,黑彩裤,拖镶鞋,手拿书、插草标。郭老老(白面)头戴花发帚加草帽圈,口戴花满,身穿黄布短褶,腰束白裙,裙角塞起,黑彩裤,蒲鞋。郭飞霞(五旦)梳大头,戴少数花,蓝布包头打结,着白裙,彩鞋,腰内束米色,身背鱼蓝”^[16],人物形象惟妙惟肖,戏文耐人寻味。有的艺人还会唱上几段。“捏戏文老先生也好,还是画戏文师傅也好,大多数是通晓《三国》、《水浒》、《西游记》、《红楼梦》、《七侠五义》……肚里都有货。上班时往往还会出现评论戏剧内容,谁演得好,谁唱得好,谁扮相好,讲得兴头上还要唱两句。



图 11 手捏戏文《渔家乐——卖书》

其他师傅嘴里还会拉过门……有时还要起哄,腔调不对引得大家捧腹大笑。”(喻湘涟《手捏戏文四十年》)“戏迷”艺人每每观看了一出精彩的戏曲演出后,演员的艺术魅力继续保留在他们脑中。那优美的唱腔、惊人的绝技、剧中人迷人的风度,鼓动他们学那动人的唱段、迷人的动作并利用自身擅长摆弄的泥巴反映剧情发展的一刹那,一个特定的场景或人物亮相。

早期从事手捏戏文的戏迷艺人们没有太多的文化,凭着他们朴素的思想感情去理解戏曲中深刻的艺术形象,全靠脑子来记忆这些形象,因此这种形象记忆是概括的整体,一些次要的、琐碎的在记忆的过程中自然抹去。这些记忆中的形象是直觉的、朴素的、纯真的,往往又是无法用语言表达的。尽管艺人们受科学知识的局限,或不认识自己的艺术规律,但因此他们却摆脱了解剖、比例、透视等等约束,充分运用自己的艺术语言捏出了一个个充满生气、情趣盎然的艺术形象——文的潇洒自如;武的勇猛英俊;丑角形象,眉目生动,神态逼真。“一方面戏剧影响了惠山的泥人,另一方面泥人也在转载戏剧这样一种特定的艺术形式所搭复的文化。实际是把中国的文化注入到你的思维里头,注入到你的生活里头,

让文化跟你的生活息息相关。”^[17]在手捏戏文中，继承了昆曲清新雅致的色彩基调 and 表演风格及类型化、图案化的脸谱化妆——红色表示忠勇，白色表示丑佞，黑色表示鲁莽。可见，昆曲在向艺人传播文化的同时，艺人也通过泥人向社会传播昆曲。

与早期手捏戏文的老艺人相区别的是二十世纪五、六十年代培养起来的泥人师傅。他们接受了全面的专业基础知识培训，包括雕塑、素描、解剖、彩绘、历史、文艺理论及戏剧理论。“由于他们文化底子不厚，对看到的许多戏文故事、人物及相关的服饰道具等并不熟悉，只凭着‘看’和记忆”^[18]，因此，他们的师父除了教导他们怎样捏、怎样画、怎样动手外，还会边捏边唱，也讲上几句故事。中国工艺美术大师喻湘涟在回忆其师父蒋子贤对她的教导时，说当初师父教她捏戏文《贵妃醉酒》时，先讲《贵妃醉酒》的剧情给她听，还表演声腔、动作、表情，凡是没捏好的地方都做示范，手把手地教。师父要求她多看戏，“做戏不看戏，无论如何是捏不好的，名演员的戏必看”。老艺人师傅经常带着他们观摩演出，也看戏团彩排。彩绘大师王南仙学艺时也是跟着师父看戏开始的。王南仙说师父把剧场当课堂，没有书读，没有画谱可看，叫他们边看边记，而且要牢牢地记在脑子里。

在最初的创作过程中，手捏艺人只知道模仿、生搬死记，凭着记忆中的戏曲人物形象，捏出来就成。捏是捏出来了，戏中的韵味却少了几分。经过师父的指点，他们在创作前反复研读剧本，提炼剧中的思想主题，揣摩人物的性格及心理，还借鉴戏曲表演中的“心理体验”，即“一汝神，端而虚”、“动则观天地人鬼世器之变，静则思之”、“为旦者常自作女想，为男者常欲如其人”。艺人们调动自己的人生经验悟解戏曲中的内蕴，不断向戏曲情境、剧中角色靠拢，以剧中人的思想感情来再现，或者另行设计对象在舞台上的表情、姿势、动作和衣着。戏曲感染着他们的情绪，同时，牵引他们的思维。

其实，无论手捏艺人，还是彩绘艺人，他们在进行手捏戏文的创作过程中，逐渐培养起了对戏曲的爱好，创作之前看上一段戏，认真观察演员的表演动作、服饰打扮、舞台砌末，体会戏曲意蕴，获得审美感知，这在不知不觉间成为他们的一种生活习惯。“审美感知既是主体沿循客体的形、色、质、声等所暗含的结构及其运动来组织、形成整体形象的知觉完形过程，又是主体对象的情感表现性的情

感接受过程。”^[19]而对于昆曲的爱好，他们将这种“悦耳悦目”的审美感受寄托于手中，塑造出的手捏戏文泥人形象内敛柔美、色彩淡雅恬静，在神形兼备、似与不似之间达于真与美相统一的理想境界。

三、“戏迷”观众对手捏戏文的喜爱

由于早期的手捏戏文大多取材于昆曲，它自出现以来便受到了昆曲戏迷们的喜爱。泥人师傅们以其娴熟的创作技巧和高度的艺术概括力，根据泥塑特点将剧情进行提炼，以最富有代表性的情节和人物动作来反映整个戏曲的主要内容，点出了一出戏的主题，使人看了一套戏文，就了解了整个戏的大致面貌。其细腻的表现手法和明净绚丽的色彩，无一不流露着江南人的审美习性。对于那些已经对整出戏的全貌再熟悉不过的戏迷观众们来说，看到一套手捏戏文，便知道是出于哪一出戏。无论《贵妃醉酒》中的贵妃口衔酒杯、水袖后仰抛出的身段，还是《十五贯——访鼠测字》中的娄阿鼠屈腿、弓背、神色慌张，或《牡丹亭——惊梦》中的杜丽娘水袖低垂、面容娇羞，这些昆曲表演中的特定场面或人物亮相，成为了戏迷观众脑海中极为深刻的艺术经典。人们买回家去，百看不厌，不仅作为一种案头摆设，还通过手捏戏文中各种人物角色的艺术造型，似乎看到了舞台上演员的一顾一盼、一颦一笑、一举一动、一指一戳，耳畔依稀响起昆曲悠长宛转的唱腔，慢慢品味出戏中的余味。“熟悉戏曲的人往往一看就知道是哪出戏，不熟悉戏曲的人他一看（手捏戏文）也会给你一种很美好的再现于戏曲舞台的享受。”^[20]而旧时的豪门大户、有钱人家在年节、嫁娶、祝寿等喜庆隆重场合，都会买上几套戏文，装点室内环境，以沉浸气氛，增强排场规格，表达对幸福生活的祝愿。手捏戏文在当时还成为馈赠亲友的佳品。

另外，随着时间的流逝，一些昆曲舞台表演现在已经看不到了，即使能看到文本，演出的状况却无从知晓。但通过遗存下来的惠山手捏戏文，不仅可以看到当时演出的一些情况，人们还清楚地发现昆剧、京剧的历史流变在手捏戏文中得到展现。活跃于当今戏剧舞台上的艺术家们，从手捏戏文中得到了表演的启迪和艺术的感悟，对于提升他们表演水平、理解传统经典剧作起到了不可替代的作用。泥塑以其特有的艺术形式为民族的戏剧艺术宝库增辉。

注释:

- [1] 张发颖 著《中国戏班史》，沈阳出版社，1991年11月，第105页
- [2] 郑雷 著《昆曲》，浙江人民出版社，2005年3月，第28页
- [3] 郑雷 著《昆曲》，浙江人民出版社，2005年3月，第218页
- [4] 张庚 著《戏曲美学论》，上海书画出版社，2004年8月，第21页
- [5] 郭朝凤 《中国戏曲的审美特质》，《戏曲艺术》2002·3
- [6] 吴新雷 朱栋霖 主编《中国昆曲艺术》，江苏教育出版社，2004年11月，第365页
- [7] 张庚 郭汉城 主编《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，1992年4月，第807页
- [8] 《辞海艺术分册》，上海辞海出版社，1980年2月，第19页
- [9] 吴新雷 朱栋霖 主编《中国昆曲艺术》，江苏教育出版社，2004年11月，第370页
- [10] 郑雷 著《昆曲》，浙江人民出版社，2005年3月，第181页
- [11] 喻湘涟 《惠山手捏戏文的特色》，《惠山泥人》第一册，吉林美术出版社，2005年1月，第57页
- [12] 王旭晓 著《美学原理》，上海人民出版社，2000年9月，第4页
- [13] 张庚 著《戏曲美学论》，上海书画出版社，2004年8月，第89页
- [14] 张道一 《视觉艺术心理》序，《张道一美术序跋集》东南大学艺术学系，第132页
- [15][16] 郝金娥 《丁阿金与惠山戏文泥人艺术》，《东南文化》1996年第3期
- [17] 新华网无锡频道 <http://video.wx.xinhuanet.com/wuxi/wxgs-03.htm>
- [18] 宋伯胤 《土生土长的惠山泥人》，《惠山泥人》第三册，吉林美术出版社，2005年1月，第143页
- [19] 王旭晓 著《美学原理》，上海人民出版社，2000年9月，第287页
- [20] 南京博物院 2005年11月江苏民艺节无锡展厅《手捏戏文》资料片

第四章 手捏戏文的艺术特征

由于早期的手捏戏文是随着昆曲在江南的流行而发展起来的,惠山的泥塑艺人们结合戏曲舞台表演的特点,在泥坯捏塑上,力求传神表达戏曲表演中最具戏韵的程式动作、人物亮相。亮相即“剧中主要人物第一次上场时(有时用于下场时)或一节舞蹈、武打完毕后,在一个短促的停顿中所作的塑像式姿势”。^[1]在彩绘装套上,认真描摹舞台上的人物扮相,包括人物服装、配饰、脸谱、化妆及舞台砌末,创造出悠美动人的戏曲情节和人物形象,形成了惠山手捏戏文在泥坯捏塑和彩绘装套上独特的技法特征,同时,昆曲舞台上歌舞抒情、以形写神的表演风格,演员赏心悦目的形体身段表演,舞蹈化、韵律化的动作也影响着艺人创作中的审美感知,他们利用惠山泥的可塑性,结合自身人生经历及对善恶美丑的价值判断,赋予了惠山手捏戏文丰富的艺术特征。

本章的重点在于探寻惠山手捏戏文与昆曲这两种不同艺术语言之间的关联性,即联系昆曲表演的服饰、动作、人物亮相等方面的内容,结合手捏戏文在泥坯捏塑与彩绘装套工艺上的具体手法,探讨手捏戏文的艺术特征。

第一节 手捏戏文的技艺特征

一、泥坯捏塑

惠山戏出泥塑是以手捏为主,根据戏文的捏塑、模印和装配特点,分为“捏段镶手”和“印段镶手”。“捏段镶手”的戏文除头部模制外,躯体、手足、衣冠都是捏出来的;“印段镶手”的戏文,头和身段都是印制的,手和零件即道具是手捏制的,俗称“板戏”。从整体上看,二者是大体一致的,“也就是先将人物分成头部、四肢和躯干、衣袍等,然后再装配起来,或者一部分、一部分地边做边装。”^[2]

泥是手捏戏文成型的原料。在惠山脚下的水稻田下就有适宜捏塑的泥料,创作之前要先将泥中的



图 12 惠山黑泥

细沙、小石子去除，即“滤泥”，然后经过捶打、摔、揉，使泥质均匀细腻、韧劲好、粘性强。做细部的泥，要掺些棉纸，使之不易折断。最后将这些泥拍打成块，用湿布或塑料袋将其包起待用。泥塑的工具具有笃板、格子、锯弓等，出于个人使用习惯的需要，有的工具还是艺人自己亲手制作的。

手捏戏文运用了戏曲“以虚拟实、以简代繁、以神传情”的艺术技巧，根据泥塑的特点，将剧情进行提炼，以最富于代表性的情节和人物动作来反映整出戏的主要内容，达到以少胜多、形简意赅的艺术效果。“人物的形体塑造，既不是用堆泥法‘堆’起来的，也不是用切块法‘切’出来的，而是分部位做成‘零件’之后再‘装配’起来的”^[3]，它是模印与手捏的结合。一般先做人物的面部，泥人面部大多用预制好了的不同类型人物的面模翻制（如图13），复制出来后，艺人根据需要再行加工，在眼鼻等五官上用竹签压一



图 13 面模

压、挑一挑，使人物表情更加生动。艺人们特别注重人物的面部神情，称之为“开相”。然后添加不同的冠帽、发饰，再插上不同人物性质的头饰。接着捏四肢和身体，捏制顺序为“从下到上，由里到外”，即先从下部两足到腹部、胸部朝上做，这样容易掌握人物的比例和动态。两足捏完后，再捏裤和裙，然后为这些泥塑人物“穿戴”衣袍，并压出程式化的衣纹。人物的双臂是捏好以后再镶嵌到身体上的。最后添置衣饰和道具，十分精致、细致。手捏戏文是从脚到头、由里到外、层层包裹、搓搓捏捏，最后“捏势子”。有经验的老艺人常常在最后一捏中，使人物形象达到惟妙惟肖。张道一先生说：“它是一种组合法，这个过程，很简练。先做两条腿，然后呢做一块泥巴饼，把它包起来，就把这两条腿合在一起，就变成了古代的那个裙靠。”这一“包”、一“裹”，泥人的下半身就大体出来了。

“从下到上，由里到外；分段组合，一气呵成”，是惠山手捏泥人的基本造型方法。手捏工艺过程包括：一印、二捏、三格、四镶、五扳。先用模子印出人物头部或身段，再用捏的手法，即以手指压塑出泥人身形中的一些细节，如捏出脚踝、捏凹后肩、捏合双腿、捏指尖等，然后用手指或工具（格子、笃板）以一定角度压出纹样或细部造型，如格盔帽边缘线、格出髯口位置、格出发际、格出头部花形发饰、格出鞋底和靴口、格出裙褶、格出衣中缝等。一些“零部件”的添

加，如发带、发髻、长襟、竖领等，还有泥人手臂的组装，就要用到“镶”的手法。泥人的大体形态出来后，艺人们再用双手配合调整泥人造型动态，确定其姿势，也就是“扳架势”。

经过历代惠山泥塑艺人对手捏技巧的经验总结，结合工具的使用，归纳出“捏塑十八法”：印、搓、捺、摘、捏、推、拉、扳、剪、包、镶、拍、搭、滚、捋、挑、捻、戳。这些手捏技法是有其程式即规范性的。惠山的老艺人在传授手捏技法时，一开始就要求上“板眼”。“板眼”指的是手捏技法的规范要求，也就是程式要求。它有如戏曲表演中的程式——戏曲的角色行当、唱念做打、化妆服饰都有自己的规范性要求，不同行当表演时的举止、手势、仪表、礼节等都有基本规定的要求及表演方法。例如“小生动作，要含胸拔背、文雅柔和，有‘含劲’，忌僵拙；青衣的表演动作，要含胸蓄背、沉肩立腰、端庄凝重；花旦的动作，轻盈活泼，节奏明快而有跳跃性，动作干净利落，眼睛炯炯有神等等”。^[4]反映在为表现戏文的手捏技法上则强调“文的胸、武的肚、老人背、女的腰、丑的腿”，意思是说“文人一类胸襟要开阔，用倒八字形体才显出文人气度；大脸武将要挺胸凸肚，显得勇猛威武；老旦的背要弓形，这是老人特征；旦角（美女）关键在腰部，又说‘若要俏，美女杨柳腰’；丑角强调屈腿、缩手、缩颈根，显得好动而灵巧，滑稽幽默。”^[5]这些手捏技法的规范性要求，有机的融合于泥人制作的全过程中，它们相互配合、相互渗透，创作出一套套形象生动、意蕴深远的戏文泥塑。表现昆曲题材的手捏戏文，沿袭了

昆曲内敛含蓄的表演风格，如家喻户晓的包公身段的表现（如图14、15）：昆曲包公右手隐于衣袖内，左手欲出而微收，有别于京剧包公张扬外放的形象。京剧包公右手外露扶带，左手直指不让。昆曲舞台上演员的身段、手势、步法、神态配合念白、唱腔，不仅具有叙述戏曲情节的功能，同时也是表现人物性格、塑造人物



图 14 京剧包公



图 15 昆曲包公

形象的艺术手段。反映在手捏戏文上，艺人对戏出人物的举止细节进行细致描摹，力求逼真再现舞台上的程式动作，展现昆曲表演的经典情节。这里将紧扣“捏”与“戏”（昆曲）二字，结合昆曲表演中的动作、神态、服饰等方面的特点，探寻在泥坯捏塑上为表现昆曲戏文的技艺特征。

1. 手势

手势动作是戏曲身段中很重要的组成部分。昆曲演出中，按照角色需要运用不同的手势配合眼、身、步来表达人物的思想感情。不同人物性格配有不同的手势运用方法。演

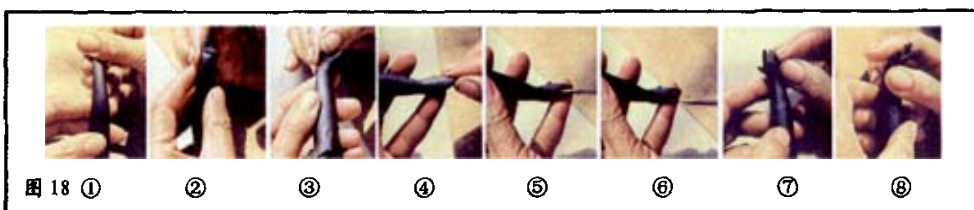


图 16 兰花指



图 17 泥塑兰花指

员以细致的手势动作表现人物的内心世界和个性特征。在某些不能用语言表达的情节上，手的动势更是无声的语言。在手捏戏文中，艺人们也很注意描摹戏曲表演中的“手形”，总结出“捏手三种”：兰花指、水袖、男手。以兰花指为例，对它的塑造符合舞台上对旦角出手要秀美、柔和的要求，以表现少女妩媚的手。其捏制过程如下：（如图18）



- ①搓泥成两端粗细不一的泥条，自细端摘去泥头形成掌面。
- ②捏出手掌及腕部形状，扳分出虎口。
- ③捏出大拇指，捋整虎口及掌形。
- ④捏尖掌面，以表现少女手的纤细。
- ⑤对剪掌面中心，即剪出中指、无名指指缝。
- ⑥先剪出无名指与小指，再剪出食指与中指。
- ⑦扳整手指，捏整手腕。
- ⑧扳整手腕定势。

舞台上,手指不但要结合行当的年龄、性格应用,更要结合人物的情绪来表演,才有艺术魅力。手捏戏文在泥坯捏塑上也着重反映这种情绪。如兰花指中对“恨指”的塑造。在手捏戏文《义妖记——断桥》(如图19)中可以看到,许仙为法海所惑,以为白素贞是妖孽,故避之惟恐不及。小青怜惜素贞,怒责许仙,将其推倒在地欲斩而后快。只见小青兰花指有力地指出,手腕挑起,食指使劲上翘并指向许仙,呈现杏目怒睁,“恨”的情绪贯穿全身。而白素贞的情绪单用“恨指”不足以表现。白素贞嗔怪许仙薄情,心中又难以割舍,面对小青的不快和许仙的惊恐,还要居中安抚,只见其手指指出时前紧后缓,不如小青“恨指”般有力,食指尖指出时顺势向下滑,表现了她对许仙表面责怪而内心深爱的感情。



图 19 手捏戏文《义妖记——断桥》



图 20 昆曲《义妖记——断桥》

2.步法

昆曲中非常重视丑角戏,剧目多,表演上很有特色,塑造了面目众多、形象生动的戏剧人物。这些“小人物”形象,“舞蹈性很强,文的指手化脚,武的蹿跳蹦纵;毕恭毕敬、端端正正坐着不动的,可说绝无仅有。”^[6]其手舞足蹈、生动灵活的身段动作为惠山的泥塑艺人们吸收,表现在作品中。中国工艺美术大师喻湘涟说:“那昆丑的舞蹈动作多,他缩头缩颈缩腰,特别会跳动;而京丑呢,亮相动作比较多,亮相的姿态与昆丑又不一样……所以得抓住他们表演的特色。”

昆丑身段动作在技巧上具有“动作小”和“小动作”的特点。“动作小”是指丑角的一举一动,不能大尺寸,而要以小尺寸的动作来表演使观众感觉其紧俏灵活、轻便敏捷。“小动作”是指昆曲表演中注意运用一些从生活中提炼出的人物动作的小细节,有助于刻画人物性格。如《十五贯》里的娄阿鼠,往往打起“穷结”(昆丑身段),用下巴频频擦肩头,表现其游手好闲、心术不正的精神面貌。在戏

曲表演中有句话——“脚底下有功夫，身段动作就好看”，这里的“脚底下”指的是步法。昆丑表演中很注意“脚底下”的功夫，光步法就包括蹲脚、踮脚、拐脚、踢脚、笃脚、蹠步、斜步、躁步、商羊步、矮步、醉步、瞎子步、不倒翁步等程式，生动地塑造了“小人物”们滑稽、风趣的性格形象。

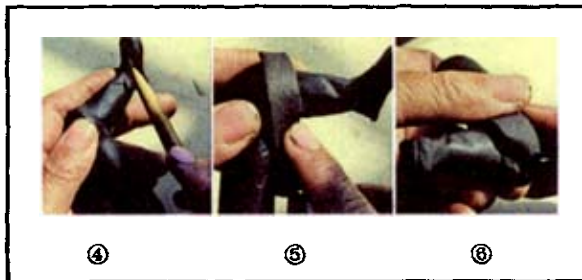
手捏戏文中，艺人们也特别注意对昆丑步法的塑造。如手捏戏文《十五贯——访鼠测字》中对娄阿鼠形象中的“丁字步”的塑造。昆丑丁字步，指丑角穿褶子、茶衣的，站立时不可正向台前，一般总是身子微带偏侧。如身子向左，左脚在前带斜，右脚在后带横，成丁字式。身子向右则反之。艺人在捏制娄阿鼠步法的过程中，以“扳”的手法扳出膝部、扳整脚势，捏合双腿后，扳整双腿姿势，所呈现的“娄阿鼠”一足弯曲在前，呈“蹲脚”，一足弯曲在后，屈曲虚坐，双脚踏丁字步；腰胯微松，背微挺，缩颈、耸肩，两臂屈曲稍收拢，夹在两肋，手背向前，五指无力下垂，有似死鼠爪。（如上章图5）人物形象抓住了昆丑“缩手缩脚”的动作特点，脚下轻捷与上身松垮的鲜明对比，一幅轻佻、不正派的姿态，使“娄阿鼠”心虚、狡诈的形象活灵活现。再如手捏戏文《水浒传——活捉》中对张文远“蹲脚”步法的塑造。蹲脚是昆丑步法的基础。不论站立、行走，都要蹲脚，以显得身子矮小，动作灵活，脚步轻捷。具体动作程式为：先呈丁字步站立，平抬前腿，绷脚面，然后渐渐落下，前脚尖点地，膝部微弯，身子较立直时蹲下四、五寸，胸部微挺，腰部领直，腹部收敛。以张文远左腿（抬起之腿）为例，具体捏制过程如下：（如图21）

- ①搓泥成两端粗细不一的泥条，扳出“蹲脚”步法（膝部）
- ②捏出小腿、脚踝
- ③捏出鞋形



图 21 ① ② ③

- ④烙出鞋底、鞋口、袜褶
- ⑤包泥做裤
- ⑥捏出裤褶

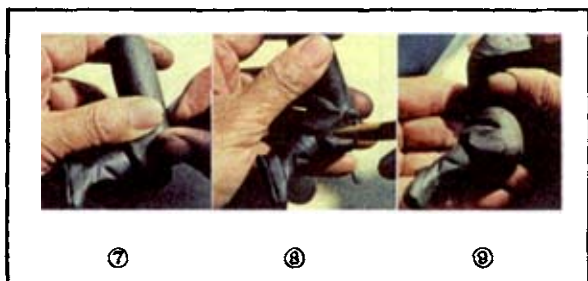


④ ⑤ ⑥

⑦推整裤形

⑧搭出裤褶

⑨扳出大腿连接腰部的腿势



3. 袍边

本文在第二章中阐释了

昆曲具有载歌载舞的表演性质，“歌之使奴童妇女皆喻”是昆曲作为戏曲的本色，是维系自身的根本。昆曲的唱，乃舞之唱；舞，乃唱之舞。唱时，演员结合声腔，做出动作姿态；念时，人物往往以比划的手势来注解词意；做和打时，更要有成段的舞蹈或成套跌打翻滚的动作。在昆曲表演中，以舞姿来配合词曲的演唱，表现一段情节、完成一个故事，使观众在一种空灵虚幻、虚实相生的戏曲情境中，最大限度地发挥其能动性，观众的想象力也被最大程度地激活。可见，昆曲对舞蹈的依附情有独钟。其中，昆曲服装直接关系到整个舞台的戏剧效果，它不仅对人物形象的塑造有着直观作用，更重要的是它在帮助舞蹈、暗示环境、辅助表演、表现人物情绪方面有着不容忽视的重要作用。

昆曲戏衣的面料以绸缎为主，适应其表演中可舞性的特征，同时，配合人物的身段动作，显示出一种飘逸与动感。在手捏戏文中，泥塑艺人们也很注意塑造这种飘逸与动感。如对人物戏服袍边的处理，强调“边薄中厚，下薄上厚”，袍边做得愈薄、愈整齐，人物的衣着愈能表现出舞台上飘动潇洒的感觉。具体来说：先拍扁泥条，捏薄泥片边(图22)，然后将泥片包于已做好的人物两腿或内裙之外(手捏戏文的层层包裹)(图23)，再推整袍身或罩衫。值得一提的是，在泥坯捏塑上，昆曲表演中的一些人物身段动作不适合用上述手法表现，如《十五贯》中娄阿鼠的



图 22 捏边



图 23 包绕内裙



图 24

“跼脚”和《活捉》中张文远的“蹲脚”，人物腿部弯曲将戏衣下端撩起，艺人们就采用分别捏制戏服前片与后片的方法(图24)，同样要求“上厚下薄”，使粘着牢固而不笨重。

在戏文人物袍边的处理上，艺人为更好地表现人物的动态——舞台上戏服随舞飘动之感，常用到“挑”的手法，如挑袍下摆。所谓“挑”，即“手指或指甲拨泥，加强神情、动势或便于安装零件；格子拨动动态细微、指甲不便拨动处。”^[7]艺人还以“挑”的手法表现昆曲舞台上旦角压步、碎步的步法动作，挑起裙摆，挑罩衫下摆，表现了古代妇女的“轻移莲步”。(图25)



图 25 挑裙摆

泥坯捏塑上的各种捏制技巧相互配合，在有序的制作过程中完成泥坯的塑形。特别是“扳”的手法不仅运用于戏文人物“零部件”的捏制过程中，如手臂、手指、腿部、身段的动势，艺人还在泥坯完成后来个“扳架势”，调整人物整体动势，使动作更加生动、传神。做“零部件”时的“扳”，如《牡丹亭》中杜丽娘的水袖(如图26)。艺人先将泥条扳出臂势(前臂与后臂的连接处)，确定整只手臂的大体动势，接着扳出腕部姿势，再细细格出袖褶、水袖袖口，最后挑整水袖袖口，展现水袖下垂波动之感。再如搓泥条做屈腿，根据戏文人物动态的不同，在捏制要求上也有所不同。同样是屈腿动作，弯曲幅度大小的差别，反映的捏制顺序上也有所差别。有的是先做脚形、鞋形，包泥推出裤筒后，再扳出膝关节及大腿姿



图 26①扳出臂势

②扳出腕势

③格袖褶

④挑袖口



图 27 先捏再扳



图 28 先扳再捏

势，如捏制《琵琶记》中婆婆的屈腿（图27）。有的如水袖的制作程序，先将泥条扳出膝部再逐一捏出脚部、鞋形，如捏制《活捉》中张文远的蹲脚（图28）。可见，除了动态幅度的差别，人物戏服的区别也是形成“先捏再扳”和“先扳再捏”两种不同捏制顺序的主要原因。试想若将《琵琶记》中婆婆的屈腿的捏制顺序变为先将泥条扳出膝关节及大腿姿势，再包泥做裤筒，接着向上推平裤筒，恐怕艺人做起来也难以得心应手。

惠山手捏艺人在长期的捏制过程中总结出一套操作要领：“揉泥、搓泥、拍泥、推泥要用软硬功；包袍、贴边、捺纹、敲拍要齐整；捏脚、捏身、捏手、剪指要吃准；从头到尾处处要留神。件件手捏泥人都要在这些规范动作中，以捏为主体地进行有机地组合形象。”^[9]

早期手捏戏文取材昆曲的演出场面，每挡二、三人不等，又称“二个档”、“三个档”，展示一个戏曲场面。人物布局上，“二个档”二人一组，常采取并立，相互呼应，平添了许多生活情趣，显得生动而不呆板；“三个档”则采取两前一后或两后一前，或前、中、后略有疏密参差，很好地展现了人物间戏曲关系，强化了戏文情节的气氛。“二个档”、“三个档”一般四、五寸左右，“小板戏”两寸左右，还有一种人物众多、体积较大的山头戏文，可以简单反映出戏文中的故事背景环境。根据作品中反映的昆曲题材，手捏戏文还可分为昆曲文戏和昆曲武戏。手捏戏文“由于善于运用情节的充实来刻画人物，因此使动态不太大的构图，仍然给人以富于变化的感觉。”^[9]

“惠山手捏戏文的题材和造型都来自戏剧演出，是有所本的”，^[10]早期的手捏戏文是对昆曲舞台表演的再现，手捏艺人在细腻捏制人物的一伸手一抬腿间，结合材质的特点，总结了一套创作要诀：“搭搭满，细细减；去中心，化边口，以一当十留弯头”。“搭搭”是无锡的一句俗语，意为“处处”，“满”就是“丰满”、“饱满”的意思。所谓“搭搭满”，就是在进行泥人造型时，一般都十分讲究形象的丰满、完整。圆浑的体态、挺括的线条，处处都显得饱满、朴实，让人看得舒服。同时在造型用泥上要充足有余外。“细细减”，是指在一件泥人作品的创作过程中，一般都要利用泥的固有特性，趁着泥在半干半湿的时候，用手或工具将作品原件细细地、一步一步地进行削减、修改。如手捏中的“推”，“是把包上去的泥片一层层地推出相应结构”^[11]；而“捋”则是用手“更细腻的抹去光洁表层”^[12]。“细

细减”有如中国画创作的“大处落墨，小处收拾”，强调逐渐减弱，并非一次到位。

“减”的同时也有“夸”。由于泥人本身体积比较小，因此，艺人们比较注重变形，强调“放头、缩手、去颈根”，即缩减臂颈，夸大头部，目的是争取在有限的体积内因头部的放大而便于刻画面部表情，使作品更加丰富，产生“短里见长，小中见大”的视觉效果。“去中心，化边口，以一当十留弯头”是对衣纹处理的诀窍。人物身体中间衣纹要少，多了不仅破坏整体效果，也会影响上彩用笔；袖口、裙边、裤口边这些有边口的地方，要注意处理衣纹，衣褶不宜过多，强化装饰效果；在臂、肘、膝等结构转折处要留出“弯头”，即以一、两条流畅的弧线表现出衣褶转折。

以上以昆曲舞台表演为视点，探求手捏戏文的手捏工艺过程、基本造型方法、操作要领、具体手捏技法及艺人长期累积师徒相传的捏制要诀，并以昆曲表演中的具体身段动作为例，分析手捏戏文在泥坯捏塑上的表现技法和制作工艺，从中不难归纳出手捏戏文泥坯捏塑的技法特性，即手捏味、规范性、灵活性。

1、手捏味：

手捏戏文的塑造技法是以捏为主体，有机地组织、配合其他规范动作进行人物塑造，因此具有独特的手捏味。以手捏为主的技法，不像雕塑可以把泥巴加加减减，而必须把一块泥巴从下而上，搓搓捏捏，由里到外，敲敲拍拍，分段组合，最后来一手“捏势”，不然的话，就得重新再捏了。“如果用数学来比喻，虽然不十分贴切，但总能说明一些问题：雕刻是减法，塑是加减法，捏则是加减乘除混合法。”

[13]笔者在拜访中国工艺美术大师喻湘涟时，大师分别以泥塑法和手捏法制作大公鸡，演示二者在技法上的差异。泥塑大公鸡是先捏出大体轮廓，然后从粗到细、整



图 29 手捏大公鸡

体到局部、局部到整体，不断调整修饰，通过多次反复加泥、减泥而成型。手捏大公鸡是先搓泥成梭形泥条，扳出鸡身（鸡脖与鸡身转折处），然后捏出鸡头和喙，添泥捏出鸡冠、喙下垂肉及鸡翅，最后扳出鸡尾（图 29）。塑的手法与捏的手法呈给人以两种风格迥异的视觉感受。手捏戏文中形象的体、线、面强调一次成型，捏下去是什么效果就是什么效果，“这与书法艺术线条是用毛笔一笔一笔写成的，而后不能再作修改，要求心手双畅的道理是一样的”。[14]成功的手捏戏文是艺人手

心高度的合作。

手捏戏文的独特手捏味还有一个不可缺少的原因，即它的土质好，具有好的粘性，更有韧性，湿时不下塌，干后不裂缝，为手捏提供了得天独厚的自然条件。

2、规范性：

在本节中已逐一论述了手捏戏文的手捏工艺过程、基本造型方法、手捏十八法及操作要领，这是手捏技法的规范要求，也可以说是程式要求。“‘程式化’乃创作经验丰富至极的历史必然，意味着自成一家体系的确立”，^[15]有如戏曲中“唱念做打”的程式成为不同流派的艺术标准，手捏戏文在泥坯捏塑上的规范要求，成为确立其艺术标准的基石。

手捏戏文捏的是“戏”，角色、动态、服饰以追摹戏曲舞台表演为要点，因此，可以说，手捏技法的规范要求与戏曲表演的程式有很大联系。戏曲中不同行当的体态特征、表演特点反映在手捏技法上，每个行当都有其基本要求。如生角的脸长方而丰满，旦角是圆润的瓜子脸，净角是饱满的风字脸，丑角是由字脸等。再比如说做仕女，就要掌握她的腰部特点，做武将就要掌握武将的力度，英雄一般舞台上都要垫肩，他那威武的感觉就出来了，所谓“将军肚、美女腰、小儿腿、老人背”，与昆曲联系，取材昆曲表演的手捏戏文，人物动态内敛含蓄，这都是经过老艺人一代一代地传下来，提炼起来的一种方法。

3、灵活性：

手捏戏文独特的捏塑方法，使其在技法上具有很大的灵活性与随意性，更能提高艺人创作的自由度——无拘无束，放得开，收得拢，可以捏制各种戏曲人物形象。艺人们信手捏来，搓搓捏捏就有型，敲敲拍拍就有面，一搭一掙就有纹，一扳一扭就有势。如艺人“捏势”，张道一先生这样说：“最后一个身子全搞好了，都是立正的、呆板的，第二步来传伸，找它（手捏泥人）的特点、味道。手一弯、腿一别，有了动作了，因为那个泥巴是软的。惠山泥人关键在第二步……艺人水平的高低不在前一段，在后一段（捏势）。 ”^[16]在造型上，它可以不受模子的限制，根据不同人物、不同内容的需要，作出许多构图形式，进行任意变化。老艺人常说：“光死做没有用的，不动脑筋地做是没有出息的，做到哪里要想到哪里。”灵巧的手捏泥人是雕塑的手法无法达到的，“用捏的手法处理衣纹最大的特点是随动势起伏，边包边用折、捏、挤的方法将衣裙泥往外推出。”^[17]从中不难得出这样的

结论：手捏技法的灵活性不仅得益于其土质的可塑性，同时，与其分段组合的捏制手法也有很大的联系。

“手捏戏文的‘捏段镶手’和‘印段镶手’虽然带有惠山泥人的特点，但毕竟是属于‘程式’的，最意味的是在这程式之上的特殊处理——也就是在类型化的基础上突出了个性。同样的脸型或手式，经过艺人的捏、拉、挑、剪等，变成了一人一个样，样样不同”，^[18]这种处理方法就像梅兰芳唱戏强调“死腔活唱味儿长”，非常灵活地解决了“程式”(死腔)与“个性”(活唱)的辩证关系。

二、彩绘装璜

1、彩绘技法

惠山泥塑艺人在开始塑泥时就给彩绘留好了位置，哪里塑，哪里彩，在创作前已有了严密的布局，从整体考虑最后的效果，从而把两者高度地统一起来。手捏戏文彩绘强调“三分塑七分彩”。所谓“三分塑七分彩”是就手捏戏文制作过程中彩塑彼此辅助而言。彩与塑是互相取长补短、浑然一体的关系。中国工艺美术大师王南仙说：“手捏泥人离不开形，也离不开彩。老辈艺人常说‘三分坯，七分彩’，这不是说捏形不重要，而是强调彩绘的重要性。如果高坯低画了，那就前功尽弃了，如果低坯高画，或许能弥补一些捏坯的不足。”色依赖塑来表现，塑依靠色来完善，通过彩绘使整出戏文进一步生动、传神。这好比化妆，一个相貌平平的人通过化妆可以掩盖自身五官上的不足，变得“美”起来；而对于一个五官端正，本来相貌底子就不错的人来说，化妆可以使他漂亮的地方更加“发扬光大”，从这个角度来说，彩绘与化妆有着异曲同工之妙。

戏文人物泥坯完成后，还要放在自然室温中阴干，再进行修整。用笔沾水或用湿布洗刷一遍，不平处进行磨光，去除油污、杂沙，开裂处进行修补，使泥胎表面光滑齐整。然后上彩：先在脸部涂上一层白粉作为底色，底色干了后绘上皮肤颜色，然后开相、彩绘身体服饰颜色以及图案花纹。为使脸部容光焕发，还需要在戏文人物的面部打蜡。这样，表情各异、性格迥然的戏文人物就栩栩如生地“出台”了。

手捏戏文在彩绘上以细腻的笔触，从头到脚，从人物表情到衣服褶裯作精致的描绘，色调对比强烈，图案、纹样、线条丰富而不繁杂，所谓“于深沉中见素雅，明快中见凝重”，再现了戏剧演出的典型场景，突出人物的瞬间神态，造型生动，

色彩艳丽悦目，装饰精美。艺人们归纳出彩绘的赋色总体要求，即“新（色鲜）、清（色纯）、齐（线准）、爆（色烈）”的四字要诀，具体表现在：

1) 彩绘配色：“红要红得鲜，绿要绿得娇，白要白得净”，使人看了爽朗愉快。“红搭绿一块玉，红搭紫一堆屎”，意思是说红色与绿色相间使用，色彩效果很好；红配紫，很难产生好的色彩效果。“远看颜色近看花”这是彩绘的总要求，既有大的色彩效果，又能细看；局部不能影响整体，纹样与底色须相互衬托，使之更美，达到“少里看多，多里看少”。艺人们运用深底浅花、浅底深花、白底碎花、暗底明花等手法，使色调既富丽又有节奏感，具有浓郁的民间色彩。

2) 上彩技法：工序上：“从上到下，从前到后，先主后次，先淡后浓，先白后黑，头发鞋子最后”，“头色不过四，身色勿过三”，是说上头部的彩色只能涂四次，身上的颜色上三次已够。一件作品用色的种类不宜多，色彩多不仅效果不好，而且容易发裂、起皮。但上少了，也会显得玉气不厚，色彩不沉着。“先开相，后制花，描金带彩在后头”，是头部彩绘装套的步骤。用笔上：“落笔如飞，厚薄均匀”，指上彩时要画得快，笔发呆，上彩就死板。同时，上色用的颜料厚度都应该相同。“直线要直，曲线要活”是用笔的要领，讲究用笔流畅，清晰明快。

3) 纹样运用：“满而不塞，繁中有简，繁简得当”，这是使用纹样时的规律，指泥人的图案布局不能过满，繁要繁得巧妙。衣服上的纹样从较为单一的“蟹爪菊”发展到“五色云”、“云锦花”、“水仙花”、“草花”、“团球花”、“荷花”以及“梅兰竹菊”、“长脚寿”、“团寿”、“百结”等图案，且各类图案用于不同的对象。如：“长脚寿”、“团寿”用于老年人的服饰，“团球花”、“蝙蝠”用在小孩上，“草花”、“芙蓉花”等则是一般富贵人、美女服饰上常用的纹样。

惠山彩绘艺人在长期实践中归纳出七种主要彩绘手法，即“彩绘七法”，包括：拓、涂、勾、点、掸、晕、刷。其中“拓”和“涂”的区别在于“拓”专指“拓白粉”，在坯上赋白色底色，不是角色完成后呈现之色；而“涂”不是为其他色彩作底，可在泥坯上直接着深色，也可在白底色上进行，完成后即角色呈现之色。本文重在探讨惠山手捏戏文与昆曲间的艺术关联，从彩绘的主要任务是为泥坯戏文人物绘制服装及面部装扮出发，昆曲表演的服装、角色神态、化妆、脸谱等对其有很大影响，以下将作具体分析。

1) 服装

手捏戏文彩绘色彩来源舞台上所呈现的色彩,相比于反映京剧内容的彩绘色彩艳丽,反映昆曲内容的色彩则相对文雅,或恬淡、或含情,体现和谐、含蓄的江南水乡情调。

昆曲穿戴五光十色,斑斓纷呈,有十种颜色,其中上五色又称正五色,指黄、红、绿、白、黑五种颜色,下五色又称副色、间色,实际不只五种,有紫、宝蓝、粉红、古铜、秋香、月白、湖色、银灰等。戏文彩绘色彩沿用昆曲服装色彩,常用颜色为花青、石绿、赭石、青连、群青、大红、鹅黄等色,并伴有少量金银色,同时根据戏文内容的需要进行着色,以大红大绿原始色彩及各种原色渲染戏曲热闹高亢的气氛,与老百姓经常耳濡目染的戏曲舞台演出色调一致。

惠山彩绘艺人依循昆曲表演中“宁穿破,勿穿错”的穿戴程式,根据人物的自然属性(年龄、性别等)和社会属性(身份、地位、性格、气质等)——什么样的人应穿戴什么,都有一定的彩绘要求,细腻描摹出昆曲舞台上人物服装特色。如手捏戏文

《牡丹亭——游园》中的杜丽娘,穿着粉红绣花帔,淡雅恬静,不着艳服,与她追求个性解放“一生爱好是天然”的性格相一致,同时也符合其大家闺秀的身份地位(图30、31)。再如昆曲舞台上饰演贫困潦倒的人士,身着“富贵衣”,即戏服上补缀有散摆的杂色碎绸子,表示补丁。反映

在手捏戏文中,如《绣襦记——教歌》(图32)

中,艺人在扬州阿大两肩及胸腹位置绘黑色补丁,符合人物戏曲舞台身份。此外,彩绘艺人还很注重观察昆曲戏服的图案纹样。对服饰上的装饰十分严谨,常常因为一个纹样的采用会推敲半天。昆曲戏服的绣花纹饰,有鳞、凤、鸟、兽、鱼、虫、花卉、云、八宝、暗八仙等。在手捏戏文《牡丹亭·惊梦》中的柳梦梅穿文生花褶,艺人在褶下端绘梅花枝干,表现舞台上人物服饰特征。



图 30



图 31



图 32 手捏戏文《绣襦记——教歌》

2) 开相

惠山手捏戏文特别重视开相，即人物的面部描绘，注重神态的刻划，“须眉口眼发”，“男女老幼少”，“喜怒哀乐忧”以及“忠奸善恶”都有特定的表达程式，并根据不同的人物和神态形成了一套特有的描画技法，以达到生动的艺术效果。

昆曲表演中生行演员和旦行演员的面部化妆较为简单，以红、白、黑三色的脂粉和油彩涂画面部，黑色勾画眉眼，白色涂抹面部，红色晕染眼窝周围部分，同时勾画唇线。反映在手捏戏文上，彩绘艺人运用“掸”和“晕”的彩绘技法，给泥坯人物上气色，达到舞台上人物面部化妆效果。“掸”指用干笔搽胭脂，在相应部位来回轻扫作人物气色，又称“搽红”；“晕”指“晕笔”，有三种半笔头画法：“一是使清水笔



晕气色

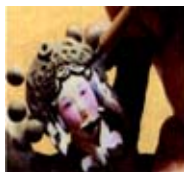


图 33 勾发际



图 34 旦角化妆

笔锋扁平后，一侧蘸水，落坯即出色晕效果；二是清水笔笔尖蘸色，落坯有两色交融之美；三是扁平笔锋先蘸白再蘸色，落坯的色晕效果更显温润。”^[19]艺人为旦角（少女）上气色时多以白色笔尖略蘸粉红色晕笔，从眉下画面颊。昆曲舞台上旦行演员面部化妆颜色轻重根据剧中人物的身份、年龄而定，一般少女较重，中年妇女次之，老年人则较淡。彩绘艺人在为戏文人物上肤色时也注意到这一点，如调和朱磬及白色在泥坯脸部打底表现少女肤色，调和赭石色、白色表现老旦肤色。舞台上为表现女性的发式，用黑色“片子”贴于额际和鬓边，再用网巾勒好头部，戴上相应的头面首饰；戏文中，艺人“勾”出发际、鬓角，再以“点”、“勾”、“涂”的技法绘出人物头饰。

手捏戏文中对丑角的面部彩绘依循昆曲丑行演员的面部化妆谱式，俗称“豆腐块”。昆丑行当的面部化妆是以白粉在双眉之间、鼻梁上部涂出一个小块，而后再用黑笔勾画。手捏戏文中，艺人在泥坯人物面部两眼角间及鼻梁上涂丑白，以花青初勾双眉、眼眶、丑纹，再以淡墨复勾眉眼、丑纹，最后黑色点睛。此外，与昆曲脸谱根据角色情况进行创造发挥相一致的是，彩绘艺人将昆丑泥坯面部的丑白绘以象征性的动物图案，揭示人物性格特点。如手捏戏文《十五贯》中娄

阿鼠鼻梁上的白老鼠图案。

昆曲表演中对“眼神”的表现有一定要求。古人说“眼为心之苗”。演员在台上的演戏，靠眼睛交流感情，传达喜怒哀乐、悲欢离合。舞台上眼睛对于整出戏作用在于“用眼睛来交待，用眼睛来交流，用眼睛来做戏”^[20]，所谓“戏在眼睛里”。手捏戏文中，艺人强调“开相活，戏才活”，在对戏文人物面部表情的刻画中，眼睛注重神态，眉毛注意性格，嘴角强调表情，如“鼠眼、蛇眼是小而露凶，使人不寒而栗；旦角的凤眼往往秀气中带妩媚；牛眼则是大而无光。眉毛有柳叶眉、一字眉、卧蚕眉、剑眉、扫帚眉。鼻子如悬胆鼻代表俊秀，狮子鼻象征威武，而鹰钩鼻则阴险毒辣，贪官是酒糟鼻，给人昏庸丑恶之感。嘴有菱角嘴，两端微微翘起，使女性显得温柔；元宝嘴用于男性，给人宽厚忠诚之感，老人则用畚箕嘴（即瘪嘴）。”^[21]值得注意的是，由于手捏戏文多以两个人或三个人一出戏，因此人物眼睛刻画强调相互呼应，中国工艺美术大师王南仙说：“一对手捏的两个人一出戏，都要眼睛对眼睛配起来，因为不像舞台上人是动的，我们（手捏泥人）是形的，因此一定要把眼睛画得传神，这样就很精彩了。”

2、装銮工艺^[22]

装銮是在手捏戏文泥坯塑形完成后，彩绘过程中在最后采用的装饰工艺，主要指人物或动物的道具、须发、珠环、佩饰、旗靠，甚至衣服等在最后完成的装帧过程。它的特点在于几乎都采用天然材料或者直接材料装饰，通过剪、贴、画、裱、装、削、刻、嵌、折等手法“化腐朽为神奇”，制作出一件件精美的小装饰物。

由于手捏戏文中的人物扮相以戏曲演出为标准，为将戏文人物表现得栩栩如生，“有看头”，艺人采用泥以外的其它材料来制作泥塑角色中的戏文道具和人物饰物。如以丝绵为材料，将其一端扯成薄而不齐之须状，表现老生、花脸的胡须。还有戏文人物身上的腰带、飘带、拂尘、朝笏、马鞍等物，以及头上的珠翠、插花等，这些道具和饰物采用丝线，绫绢，宝素珠等材料制作，若用泥土制作，易破损、断裂，不便于运输。聪明的惠山艺人利用材料在色、质方面的优点，自制出多种多样、层出不穷的小饰物，不仅解决了这一难题，而且装配于戏文角色中，非常精彩，好像舞台演出一般。

艺人在进行装銮前首先要对材料的特性、形状、色泽效果有所了解和估量，挑选最好、最适合、最有表演力、艺术效果最好的材料制作饰物。其次要考虑与

泥塑的结合装置和工艺过程，先做什么，后做什么。还要按比例大小，计算饰物的大小尺寸，最后才能动手制作。制作程序可分为：

一、“预插开腔”：严格地说，这一工序是在泥坯捏塑中完成。“预插”是指艺人在泥坯上预插铜丝、竹片之类的东西，以便以后固定饰物。如在人物头部插上细铜丝，是为了让后来做好的帽饰得以固定、支撑。再如在人物的手中插上细铜丝，是为了让以后手执的道具有捆挂的构件。“开腔”是指在泥坯人物面颊和嘴部开出足够的预留深腔，即“括出髯口位置”，以便装丝绵成胡须。

二、“修剪捆扎”：用剪刀和小刀修剪出饰物的形状，需扎的扎，需捆的用线缠绕，以便饰物定型，如刀、棍、器、乐、扇、绢、坠、花。

三、“绘绘画画”：做的饰物，有的色彩可以直接用于泥坯上，有的需涂上颜色，如将铜丝涂成红色做柳枝枝干，有的还要绘画，如官扇的扇面，还需画上一幅雅致的图画。

四、“穿扎粘插”：珠子要在预插的铜丝上穿扎起来，做成需要的形状；做好的花朵要粘在合适的部位上，靠旗之类要插入预留的空穴内。

第二节 手捏戏文的审美特征

早期的手捏戏文是昆曲在江南传播与繁荣的历史印证。朴实的惠山艺人将他们对昆曲的喜爱之情赋予手中之泥，“给他们着色描绘，给他们开相装彩，活脱脱，性灵灵”，^[23]创作出一副副生动、形象的昆曲演出中的经典场景，获得百姓的喜爱。其制作的材料，具体的捏塑与彩绘、装套技法，反映的题材及赋予的功用等，形成了惠山手捏戏文独特的审美特征。

一、自然质朴的乡土气息

来自民间的艺术都具有浓郁的地方特色。无锡人钱钟书曾在他的小说《围城》中揶揄过无锡人，说这个地方的土产中艺术品以泥娃娃为最出名，因此带点“泥土气，这算是他们的民风”。可见“泥土气”成了惠山泥人首当其冲的审美特征。手捏戏文作为惠山泥人的一个种类，自诞生之日起，便渗透着江南一带特有的风

土人情，带有十足的泥土韵味。

惠山手捏戏文的乡土味源于其创作的材料与手法。正如“民间美术的材料既没有高贵的，也没有专用的，总是因地制宜，利用唾手可得的低廉材料进行创作”^[24]，惠山泥塑艺人就地取材，因材施教，利用惠山脚下特有的黑泥的可塑性，以“捏”为主进行创作，是一种信手捏来而毫不生硬造作的创造。

惠山手捏戏文的乡土味在于其率真、纯朴的内在情感。张道一先生在《中国民间美术的美学特征》一文中把民间美术的美学特征归纳为八个字：“在内容和形式上：真、全、艳、健；在风格和特色上：粗、俗、野、土。”^[25]其中的“野”是“乡野，乡土，民间，朴野，但民间美术的‘野’不是粗鲁，而是无拘无束的自然质朴”^[26]。手捏戏文中，正是这“自然质朴”的情感孕育了其浓郁的乡土气息。这种“自然质朴”表现为艺人对昆曲的喜爱，是一种发自内心的、朴素的真情实感。因为热爱昆曲，喜欢看昆曲的表演，陶醉于其中悠长婉转的唱腔、美轮美奂的舞台表演，艺人们自然地想到利用手中之泥定格经典的演出场面，于一出出手捏戏文中反复回味精彩的舞台表演瞬间。可以说，惠山艺人们的这种质朴的创作观念是形成手捏戏文率真、朴实艺术风格的重要原因。这也正印证了一句话，“民众质朴、纯真的心灵是民艺风格形成质朴特征的决定因素和内在根源。”^[27]这种“自然质朴”还表现在惠山艺人率真、朴实的创作手法。“他们的创作思维方法出于内心意象，其手法是大胆夸张的，形象是拙朴憨厚的……”^[28]他们没有经过系统的美术专业学习，头脑中也没有诸如“比例”、“透视”、“构图法则”、“色彩学”之类的科学知识，凭着纯朴的思想感情充分运用自己的艺术语言创作出一个个独特逼真的形象。如惠山艺人为了照顾欣赏习惯和突出面部表情，将泥人头部捏得稍大，使作品更加生动传神，人们观赏起来也不觉得突兀，这种朴拙中求自然，简洁中求生动的创作手法是“惠山本土本乡农民、平民的创造”^[29]，显示了江南气质的俊美、含蓄。

惠山手捏戏文的乡土味还表现为浓郁的江南审美情趣。作为一门民间彩塑艺术，手捏戏文在彩绘用色上以青、绿为主，似乎浸润着江南水乡青山绿水之特定山水基调，色调明净，娴雅大方，不同于北方彩塑之广泛使用黑色和赭色，色调凝重，用笔干涩。张道一先生将民间美术在风格和特色上的“土”特征诠释为：“乡土、土气、土宜、土仪、土风。由于民间美术带有鲜明的地域性，为一方人和一

片土的产物，所以常称作‘土生土长’、‘土里土气’”。^[30]“土生土长”的惠山手捏戏文在戏服图案花样的彩绘上运用了江南水乡“土生土长”的花花草草——“二月的梅花通过变化有三点花、点点花，六月的荷花、十月菊花，组合成圆形的称为蟹爪菊，绣球花变形为团球花，又从草花中演变蝙蝠花”^[31]，这种细腻的表现手法，是艺人对生活环境细致入微的观察与体味，流露出江南特有的审美意识，散发着浓郁的乡土气息。

二、丰富鲜明的装饰意趣

中国工艺美术大师喻湘涟曾写道：“手捏戏文作为一门空间艺术，是以丰富的民间习俗和喜闻乐见的社会生活为背景的，同时，在它的成长和发展过程中，又深深地受到昆曲和京剧的强烈影响。这艺术的两重性和它所受到的客观直接影响，决定了手捏戏文之实用功能和强烈装饰意味的形成，并由此产生了特有的审美情趣。”可见，取材于戏曲表演的手捏戏文，在向人们展现戏曲情节，传播道德伦理、愉悦身心的同时，起到了装饰美化环境的作用。这种戏曲与手捏戏文的关系同时说明了“戏曲在民间的广泛传播，除了依靠戏曲唱腔，还借助了造型艺术的形式而进行，这些造型艺术形式既是戏曲内容的一部分，同时又是视觉艺术的完整表现，是一种时空综合艺术。”^[32]需要说明的是，本文中探讨的手捏戏文即指狭义的手捏戏文，也就是以戏曲故事情节为题材的手捏戏文，而其他的表现民间习俗、喜庆吉祥、神话故事等题材的手捏泥人不在本文论述的范围内。从“戏”的角度，本文着眼于昆曲与手捏戏文的艺术关联，因此，可以说，美化生活的实用功能与昆曲丰富的舞台表演程式赋予了手捏戏文丰富鲜明的装饰意趣。

地处长江太湖流域，京杭大运河沿岸的无锡惠山地区，民间文化生活普及，民俗活动丰富多彩，各色迎神赛会、祭祀活动、民间节日使惠山成了香汛、考汛、茧汛的集中地，形成了五个“到惠山”：“朝山进香到惠山，扫墓祭祖到惠山，踏青郊游到惠山，重阳登高到惠山，八方来客游惠山”。在惠山香汛庙会、宗族祭祀、清明扫墓、重阳登高时，一些游客、香客、商贾都买上几套戏文回去，作家庭陈设装点环境或作礼品馈赠亲朋好友，增加节日隆重欢乐的气氛，表达对幸福生活的祈愿与祝福。一些富贵人家为显雅气，一般买四出文戏、四出武戏在祭祀拜神时，于神台上布置摆饰作为供品。这里的手捏戏文在表达人们的祭祀祈禳心理的

同时，其绚丽缤纷的艺术形式，给人以视觉上的赏心悦目，也美化了生活环境。

手捏戏文丰富的装饰意趣，源于昆曲表演的形式美，包括昆曲演出中绚丽多彩的服饰、配饰、人物扮相等。昆曲表演的形式美与昆曲载歌载舞的性质相联系——“既然要载歌载舞，就需要有质地轻柔、色彩丰富、装饰性强的颜色来配合”^[33]。那么，作为反映昆曲舞台表演的手捏戏文，人物服装绘色富丽而生动，纹样丰富，各种材料制作的小道具装配于泥人上，惟妙惟肖。特别是人物图案化的脸谱化妆，艺人们在参照昆曲演出情形的基础上，结合个人主观意愿对色彩、线条进行组合、配置，既揭示了人物性格特征，也表达了个人情感与审美情趣。



图 35 手捏戏文《虎囊弹——醉打山门》

手捏戏文鲜明的装饰意趣，还源于昆曲表演的动态美。惠山泥塑艺人们将这种动态美体现在戏文人物间在动作与眼神上的交相呼应。如在手捏戏文《虎囊弹——醉打山门》中（图35），只见鲁智深怒目圆睁，双手“夺”过酒桶，飞脚“踢”翻卖酒郎，再现了舞台上抢酒一幕的精彩表演。此外，艺人还通过小道具的装饰，配合戏文人物的程式动作来表现舞台上的动态美。如手捏戏文《孽海记——下山》中的僧人本无形象（图36）：艺人选取昆丑“打穷结”、“绕念珠”的程式动作，将塑造的佛珠“横”置于人物脖子上，与人物互搭于肩膀上的两手平行，产生飞转之感，具有极强的装饰性。



图 36

三、“写实”与“写意”

手捏戏文的产生，源出于戏曲，有了戏曲演出才会有表现戏曲内容的泥人。明末清初，昆曲在无锡流行，昆伶家班与昆曲戏班的繁荣发展，百姓对昆曲演出的热衷，形成了浓厚的戏曲（昆曲）文化氛围。昆曲舞台上的人物形象、故事情节孕育了富有丰富内涵的手捏戏文。

惠山的艺人们以昆曲舞台演出为素材，选取戏曲表演中最富于代表性的情节和人物动作进行创作，反映整出戏的主要内容。从这个角度来说，手捏戏文具有写实性，“写”的是昆曲舞台表演的“实”。在泥坯捏塑与彩绘装銮上，艺人以舞

台演出为摹本，讲究人物动作、神态、脸谱、服饰、舞台造型的塑造与刻划。手捏戏文中的人物神态来源于戏曲表演中的人物亮相和典型动作。昆曲舞台动作含蓄内敛，反映在戏文人物动态上，淡雅、柔美。艺人根据昆丑的舞台形象，从其步法、手势等程式动作中总结出捏制昆丑形象的要诀——“屈腿、缩手、缩颈根”，塑造其他人物形象时，有要诀“将军肚、美女腰、小儿腿、老人背”，这都是对舞台行当角色特点的提炼概括。手捏戏文彩绘色彩依循戏曲演出中人物服饰颜色基调，人物扮相、脸谱化妆以舞台人物装扮为参照，如对旦角开相强调“鹅蛋脸、悬胆鼻、菱角嘴、丹凤眼、柳叶眉”。戏文小道具的装饰惟妙惟肖，身上的靠旗、头上的插花、手中的宝剑、旦角的耳坠头饰，生角的帽翅胡须等装配于戏文人物中，令整出戏更精美、更闹猛、更好看。综上，手捏戏文逼真地再现了昆曲舞台表演的经典场景，戏文人物动态、服饰配饰、脸谱化妆依循舞台行当角色，因此具有写实性。



图 37

手捏戏文彩绘色彩依循戏曲演出中人物服饰颜色基调，人物扮相、脸谱化妆以舞台人物装扮为参照，如对旦角开相强调“鹅蛋脸、悬胆鼻、菱角嘴、丹凤眼、柳叶眉”。戏文小道具的装饰惟妙惟肖，身上的靠旗、头上的插花、手中的宝剑、旦角的耳坠头饰，生角的帽翅



图 38 昆曲《玉簪记—秋江》

胡须等装配于戏文人物中，令整出戏更精美、更闹猛、更好看。综上，手捏戏文逼真地再现了昆曲舞台表演的经典场景，戏文人物动态、服饰配饰、脸谱化妆依循舞台行当角色，因此具有写实性。

手捏戏文的写意性源于昆曲表演的写意性。昆曲舞台表演要求以少总多、言简意赅，重神似，重意境，强调通过外在形象的塑造传达出内在的神韵，抒发主体的胸臆情怀。在整体追求上，昆曲同于所有的中国戏曲——“轻环境重感受，轻故事重体验，轻时空重心境，含蓄蕴藉，追求神似，注重当众展现人物的灵魂，注重整体效果的传神写意”。^[34]昆曲舞台上，通过演员虚拟、传神的舞蹈动作，配以简单的砌末装置，调动观众的想象能力，诠释故事情节，传情表意。在手捏戏文中运用了昆曲“以虚拟实、以简带繁、以神传情”的表现手法，抓住戏文主要情节的瞬间，突出以点带面、以一赅百，以臻神形兼备，曲尽其妙。手捏戏文运用了昆曲表演中以鞭代马、以桨代船的表演手段，艺人无需捏马塑船，而是通过塑造戏文人物富于情韵与节奏的身段动作，构建空灵变幻、虚实相生的戏曲情境。在这一情境中，观众的能动性想象力被最大程度地激活，获得一种“此处无马胜有马”、“此处无舟胜有舟”的审美体验。如在手捏戏文《玉簪记——秋江》（图 37）中，塑造的是陈妙常呼船送潘必正赴京赶考的情节。其中老艄翁的形象——

一手把持船桨，一手招呼陈妙常，人物眼神相互呼应，将观赏者带入戏曲情境中，头脑中产生渔舟停船靠岸的情景。再如手捏戏文《钟馗嫁妹》（图39）表现的是钟馗带领鬼卒亲送妹妹钟梅英赴其友杜平府中完婚。只见钟梅英置于车旗内，两个小鬼卒前拉后推，表现车子的行进。这与昆曲表演中以车旗代表车辆的手法不尽相同。昆曲舞台上，车旗在演员的操纵下来回移动表示人物乘车而行；手捏戏文中，定格了车旗移动的一瞬间，通过人物间的动作联系、眼神的交相呼应，让静止的车旗化身为喜气的轿车“活动”起来。手捏戏文与所有的写意艺术一样，其表现的原理是以形寓神、意在形外；而它的接受原理是以有知无、得意忘形。如果说优秀的昆曲表演艺术家善于用遗形传神的表现方法充分调动观众的想象力，去感知言（形）外之意，那么出色的惠山手捏戏文艺人则善于选取舞台表演的经典场面，通过构建戏出人物间动作、神态的相互联系，引发欣赏者产生联想，去感受戏出泥塑内外的故事情境。



图 39



图 40 车旗



图 41



图 42

值得一提的是，与通过塑造人物的动作神态调动欣赏者的想象力来感知戏文环境、情节的手法所不同的是，山头戏文因其体积较大，艺人有足够的空间塑造简单的戏文场景景物，配合人物动态、神情的刻画，生动地再现出戏文故事情节。这其中既有人物的动作安排、表情设置，又有环境的烘托与渲染。它既是对舞台表演的写实，又是对戏文故事内容本身的写实。以昆曲手捏戏文《义妖记——

水斗》为例：在“二个档”的手捏戏文中（图41），人物动态借取昆曲亮相动作，左小青右白素贞，只见白素贞左手紧握宝剑，右手上扬高举令旗；小青躯干微侧，双手握桨作划动之势，剑插于身后。人物开相英俊秀美，服饰绘色明俊生动，动作呼应——白素贞一马当先，小青积极助战，显出水漫金山、濒临城下之势。波涛阵阵，金鼓齐鸣，如在耳际。这是欣赏者通过戏文人物的动作神情发挥想象力，

在头脑中产生的戏曲故事情节和场景。而在山头戏文《义妖记——水斗》(图42)中,背景铺陈山头,罗列人物,再现了一出较完整的《水斗》戏文情节,内容十分精彩。人物设置上,艺人不仅塑造了白素贞、小青的形象,还塑造了法海、许仙,甚至协助白、青二人作战的水族也安排其中;环境交待上,不仅有“金山寺”、“雷锋塔”,艺人还塑造了“阵阵波涛”,将舞台上的“无形之水”变为泥塑中的“有形之水”,将“二个档”中需要欣赏者发挥想象的水漫金山的情景再现出来,这是山头戏文的独特之处,也是与实际舞台演出中,众水族用水旗表现波涛汹涌的区别所在。

四、“依心曲自来唱”

手捏戏文是舞台艺术的再创造,来自舞台却又不同。艺人们凭借对戏曲的熟知和技艺的精湛,往往并不完全按照戏曲本身来处理情节,也不完全依照舞台形象塑造人物,而是有所选择和侧重,“依心曲自来唱”,也就是依着自己的心曲来做,不追求模仿逼真,而要达意,给观众在视觉上的感觉很舒服就可以了。艺人们信手捏来,得心应手,洒脱自如,一气呵成;以虚代实,似伪又真,化腐朽为神奇,展现出丰富无比的艺术想象,给人们以赏



图 43

心悦目的视觉享受。这与他们对全部对象的洞察、主要情节的掌握和审美眼光息息相关。舞台上,演员借用提袍、甩袖、分襟等动作道出人物内心世界的悲欢离合。这启发了泥塑艺人将泥人戏服的下摆袍边加长并将接近“地面”的下沿稍稍做厚,一来再现了戏曲中人物寓以情感的程式动作,二来增加了泥人的承重功能,使其既能“站”得稳,又颇具造型上的美感(如图43)。由于手捏戏文是通过分段组合而成型的,因而在动态上具有相当大的灵活性和随意性,所谓“一扳一扭就有势”。“扳”的手法充分体现了艺人的“依心曲自来



图 44

唱”。如对手捏戏文《孽海记——下山》(图44)中的僧人本无形象的塑造,艺人将其头部插入身段中后,扳动头部,调整人物动态,所呈现的人物形象——一脸

微侧，头稍稍昂起，配合人物开相，反映了其在背尼姑色空过河途中，内心的窃喜、得意与想入非非，十分俏皮逗趣。

著名手捏艺人蒋子贤曾说：“我捏捏戏文，搭老小弄烂泥一样，凭兴致格。”正是这种信手捏来、全凭兴致的手法，使艺人们在创作时“依心曲自来唱”，在搓搓、捏捏、拍拍、拼拼、接接间完成泥人的塑造。因而，他们的创作崇实而朴素，没有条条框框限制，没有过度的雕琢；他们的艺术，不拘于每个细部形似，而是在把握对象主要特征的同时，大胆、能动地概括表现各种情节动作姿态。他们凭着简单的形制，寄托并挥洒了自己的乡思与童心，“唱”出了引人入胜、回味无穷的“妙曲”！

注释：

- [1] 《辞海艺术分册》，上海辞海出版社，1980年2月，第17页
- [2] 张道一 《惠山忆旧——古城·泥人·艺师》，《惠山泥人》第一册，吉林美术出版社，2005年1月，第24页
- [3] 张道一 《巧捏春泥寄乡情》，《惠山泥人》第一册，吉林美术出版社，2005年1月，第33页
- [4] 喻湘涟 《惠山手捏泥人的技法特征》，《中国民间工艺》第六期，第137页
- [5] 喻湘涟 《惠山手捏戏文的特色》，《惠山泥人》第一册，吉林美术出版社，2005年1月，第58页
- [6] 华传浩 演说《我演昆丑》，上海文艺出版社，1978年8月，第19页
- [7] 《捏塑十八法》，《惠山泥人》第二册，吉林美术出版社，2005年1月，第28页
- [8] 喻湘涟 《惠山手捏戏文的特色》，《惠山泥人》第一册，吉林美术出版社，2005年1月，第63页
- [9] 万新华 《漫谈无锡惠山手捏戏文》，《收藏家》2005年第2期，第47页
- [10][11][12] 《捏塑手法》，《惠山泥人》第二册，吉林美术出版社，2005年1月，第41页
- [13] 喻湘涟 《惠山手捏戏文的特色》，《惠山泥人》第一册，吉林美术出版社，2005年1月，第62页
- [14] 喻湘涟 《惠山手捏泥人的技法特征》，《中国民间工艺》第六期，第138页
- [15] 《捏塑十八法》，《惠山泥人》第二册，吉林美术出版社，2005年1月，第25页
- [16][17] 南京博物院 2005年11月江苏艺术节无锡厅《手捏戏文》展会资料片
- [18] 张道一 《由惠山泥人想起“瞎子阿炳”》，《惠山泥人》第一册，吉林美术出版社，2005年1月，第43页
- [19] 《彩绘七法》，《惠山泥人》第二册，吉林美术出版社，2005年1月，第43页
- [20] 王传淞 口述《丑中美——王传淞谈艺录》，上海文艺出版社，1987年11月，第176页
- [21] 喻湘涟 《惠山手捏戏文的特色》，《惠山泥人》第一册，吉林美术出版社，2005年1月，第55页
- [22] 据无锡阿福网 www.wxafu.com 资料整理
- [23] 张道一 《泥土情》弁言，《张道一美术序跋集》东南大学艺术学系，第80页
- [24] 刘道广 《中国民间美术文化性质论》，《中国民间工艺》第九期，第37页
- [25] 张道一 《中国民间美术的美学特征》，《张道一文集》下卷，安徽教育出版，1999年10月，第594页
- [26] 张道一 《中国民间美术的美学特征》，《张道一文集》下卷，安徽教育出版，1999年10月，第600页
- [27] 潘鲁生 著《民生学论纲》，南京艺术学院博士学位论文，1995年，第176页
- [28][29] 喻湘涟 《手捏泥人四十年》，《惠山泥人》第二册，吉林美术出版社，2005年1月，第197页

[30]同[26]

[31] 喻湘涟 《惠山手捏戏文的特色》，《惠山泥人》第一册，吉林美术出版社，2005年1月，第61页

[32] 潘鲁生 唐家路 著《民艺学概论》，山东教育出版社，2002年10月，第39页

[33] 余秋雨 著《笛声何处——关于昆曲》，古吴轩出版社，2004年6月，第42页

[34] 顾兆贵 《戏曲艺术的审美特征与欣赏》，《中国戏曲学院学报》，2004年11月，第55页

结 论

民间美术中的戏曲题材系随戏曲的活跃和繁荣而发展的。中国戏曲自宋代以来,随着戏曲形态的逐渐形成,成为民间社会生活中最为普及的一种艺术活动。从南戏、北杂剧、传奇直到清初地方戏勃兴,戏曲和人民的联系越益密切。戏曲表演通过唱腔、戏文、动作和装扮,将百姓喜闻乐见的历史人物、神话传说、生活百态等呈现在舞台上,传达着善与恶、美与丑的观念,深深感动了千百万群众,激发了劳动人民的创作热情。他们将戏曲中人们所喜爱和熟悉的人物形象和情节故事,经过巧妙的艺术处理,创作成不同形式的民间美术作品,伴随着人们的日常生活进入千家万户,从而使戏曲得以在更大的空间流传。

昆曲是我国现存最古老的剧种之一,原名昆山腔。16世纪中叶经魏良辅、梁辰鱼等人的改革和艺术创作,成为融文学、戏剧、表演、音乐、舞台、美术于一体,富有诗情画意的舞台综合艺术。昆曲以其悠长婉转的唱腔、唱念做打有机融合的舞台表演形式,在产生和繁荣时期为社会广大阶层所爱好,从明万历年间到清乾嘉之交,独霸中国剧坛,制造了长达两百余年的社会性痴迷。其丰富、严谨、完整、精深的戏剧艺术体系,成为中国各种戏曲发展的资源,被誉为“百戏之祖”。昆曲的广泛流传与兴盛同时也影响着其他艺术的创作和发展。

无锡惠山手捏戏文是中国传统戏剧表演艺术和民间泥塑艺术融合而成的交叉艺术结晶,以戏文人物为表现对象,而前期又以昆曲为主,这与明清时期昆曲在无锡的流行与繁荣密切相关。“无锡曲道之盛,自明季已然”。在无锡,不仅有一流的昆曲家班,还有全国著名的职业昆班,同时,繁荣的城市经济、丰富的民俗活动,也为无锡形成浓厚的昆曲文化氛围提供了良好的社会环境。老百姓热爱昆曲,这其中包括惠山脚下的泥塑艺人们。吸引他们的不仅是昆曲流丽悠远的唱腔,质朴动人的词句,昆曲丰富的剧本题材、深刻的心理体验、美轮美奂的舞台表演更成为他们关注的对象。艺人们利用自身擅长摆弄的泥巴反映剧情发展的一刹那、一个特定场景和人物亮相,将昆曲一幕幕精彩的表演呈现在人们眼前,引起对昆曲表演无尽的回味。

手捏戏文运用了昆曲“以虚拟实、以简代繁、以神传情”的艺术技巧，根据泥塑的特点，将剧情进行概括，以最富于代表性的情节和人物动作来反映整出戏的主要内容，达到以少胜多、形简意赅的艺术效果，形成独特的表现技法与审美特征。在泥坯捏塑上，“从脚到头、由里到外、层层包裹、搓搓捏捏、敲敲拍拍，最后捏势子”，在最后的“一捏”中，达到惟妙惟肖的艺术效果。艺人们创作时结合昆曲表演中的动作、神态、服饰等方面的特点，运用“挑”、“扳”、“拈”、“推”、“捋”等手法，对戏出人物的举止细节进行细致刻划，力求逼真再现舞台上最具戏韵的程式动作与人物亮相。如旦角的兰花指、丑角的各种步法脚势及昆曲戏服舞动时的飘逸动感，艺人们抓住各色人物的程式动作特点，各种捏制技巧相互配合，在有序的制作过程中灵活地完成泥坯的塑形，形成了泥坯捏塑特有的技法特性：手捏味、规范性、灵活性。在彩绘装套上，绘色“从上到下，从前到后，先主后次，先淡后浓，先白后黑，头发鞋子最后”，艺人们沿袭昆曲演出的色彩色调，运用“拓”、“涂”、“勾”、“点”、“掸”、“晕”、“刷”的手法，认真描摹舞台上的角色扮相与穿戴，同时依照演出中的人物道具配饰，选取不同质地的各色材料制作“零部件”装配于泥人上，创作出鲜活、生动的人物形象与戏曲情节。

早期的手捏戏文是惠山泥塑艺人们出于对昆曲表演的喜爱，就地取材，利用惠山黑泥的可塑性，以捏为主进行创作，是一种信手捏来而毫不生硬造作的创造，饱含了艺人率真、质朴的内在情感。他们凭着纯朴的思想感情，充分运用自己的艺术语言创作出一个个独特逼真的形象。这种朴拙中求自然、简洁中求生动的创作手法赋予了手捏戏文自然质朴的乡土气息。由于手捏戏文取材于昆曲表演，昆曲载歌载舞、以形写神的表演风格则丰富了手捏戏文的审美特征。手捏戏文作为一门造型艺术，是以丰富的民间习俗和群众喜闻乐见的形式为生活背景的，在这一背景下，昆曲丰富的舞台表演程式、生动的戏文故事情节赋予了手捏戏文丰富鲜明的装饰意趣，其绚丽缤纷的色彩，给人以视觉上的赏心悦目，美化了生活环境。艺人们通过塑造戏文人物动作与神态间的交相呼应，构建空灵变幻、虚实相生的戏曲情境，点出戏的主题，成为人们反复回味的对象，从这一点上说，手捏戏文具有同于戏曲表演的写意性。艺人们在创作的过程中，不拘于每个细部形似，而是“依心曲自来唱”——搓搓捏捏就有型，敲敲拍拍就有面，一拈一捋就有纹，一扳一扭就有势，凭着简单的形制，表达出丰富的戏曲内涵。

手捏戏文的艺术技巧正是对戏曲舞台艺术的价值做出的开掘和延伸。戏曲舞台艺术具有即时性与流动性，而手捏戏文通过提炼、浓缩戏曲舞台表演，将其艺术的精华凝聚固定下来。艺人们用灵巧的双手，将舞台艺术特写定格在精彩的瞬间，舞台上的动，变成了手捏戏文的静，而通过这“静”似乎看到了舞台上的动。

早期的惠山手捏戏文是昆曲在江南发展与繁荣的历史印证。它形象生动地反映了民众对昆曲的接受与传播，在这一过程中，通过审美化的身心愉悦和对善恶美丑的褒贬，起到了对人们的教化作用。它所体现的艺术特征正是通过惠山泥人与昆曲的艺术关联在静态与动态、无声与有声中获得的有机融合。在昆曲已被联合国教科文组织列为“人类口头和非物质文化遗产”的今天，以表现昆曲内容为主的无锡惠山手捏戏文也在积极申报国家级非物质遗产，相信这一民族瑰宝在艺术的殿堂上将会更加光彩夺目！

致 谢

本文从选题、拟定提纲、论文写作到最后论文定稿，都是在我的导师胡平老师的悉心指导下完成的。在近三年的研究生学习期间，无论是在专业学习还是社会实践方面，胡老师都给予了我很大的帮助和支持。他严谨求实的治学作风，锲而不舍的钻研精神，为人师表的崇德品格，将启迪我终身。在此，我谨以十分诚挚的心情向我的导师表示衷心的感谢！并将导师的教诲和风范带入我今后的工作、学习和生活中。

在论文资料的收集和整理过程中，得到了中国工艺美术大师喻湘涟、王南仙、柳成荫等老师的热情指教，同时江苏少儿出版社秦帆社长，南京图书馆陈文女士，南京师范大学图书馆贺健女士也给予了无私帮助，在此一并向他们表示诚挚的谢意！

最后，谨以此心、此文献给所有关爱我的人和我敬爱的人！

张文珺

二零零六年三月于梅庵

参考文献

专著:

- 1、张道一 主编《中国民间工艺》1—16 期
- 2、张道一 主编《中国民间美术辞典》，江苏美术出版社，2001 年 1 月
- 3、张道一 著《张道一文集》，安徽教育出版，1999 年 10 月
- 4、张道一 著《张道一美术序跋集》东南大学艺术学系
- 5、汉声民间《惠山泥人》1—3 册，吉林美术出版社，2005 年 1 月
- 6、王连海 著《中国民间玩具简史》北京工艺美术出版社，1991 年 12 月
- 7、王旭晓 著《美学原理》，上海人民出版社，2000 年 9 月
- 8、潘鲁生 唐家路 著《民艺学概论》，山东教育出版社，2002 年 10 月
- 9、张庚 郭汉城 主编《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，1992 年 4 月
- 10、张庚 著《戏曲美学论》，上海书画出版社，2004 年 8 月
- 11、张发颖 著《中国戏班史》，沈阳出版社，1991 年 11 月
- 12、吴新雷 朱栋霖 主编《中国昆曲艺术》，江苏教育出版社，2004 年 11 月
- 13、郑雷 著《昆曲》，浙江人民出版社，2005 年 3 月
- 14、余秋雨 著《笛声何处——关于昆曲》，古吴轩出版社，2004 年 6 月
- 15、朱恒夫 编著《中国京昆》，上海人民美术出版社，2003 年 1 月
- 16、华传浩 演述《我演昆丑》，上海文艺出版社，1978 年 8 月
- 17、王传淞 口述《丑中美——王传淞谈艺录》，上海文艺出版社，1987 年 11 月
- 18、路应昆 著《中国戏曲与社会诸色》，吉林教育出版社，1992 年 6 月

论文:

- 1、俞松《漫谈惠山彩塑艺术》，《美术研究》第一期，1959 年
- 2、李松《惠山泥塑的沿革》，《美术研究》第一期，1959 年
- 3、陈玉寅《无锡泥塑戏文》，《文物》第一期，1959 年
- 4、万新华《漫谈无锡惠山手捏戏文》，《收藏家》2005 年第 2 期

- 5、陈钢《惠山泥人》，《上海工艺美术》1999年03期
- 6、徐诚一《感悟惠山泥人》，《寻根》2005年3期
- 7、郝金娥《丁阿金与惠山戏文泥人艺术》，《东南文化》1996年第3期
- 8、刘道广《无锡的惠山泥人》，《中国文化报》2005年6月23日第007版
- 9、顾兆贵《戏曲艺术的审美特征与欣赏》，《中国戏曲学院学报》，2004年11月
- 10、郭朝凤《中国戏曲的审美特质》，《戏曲艺术》2002·3
- 11、高宇民《生活化·写意化·典型化——从舞蹈角度看中国戏曲表演的程式化特点》，《中国戏曲学院学报》，2003年2月
- 12、皇甫菊含《试论中国戏曲服饰的程式化》，《苏州丝绸工学院学报》，2000年4月
- 13、李晓《昆曲的艺术成就和文化价值》，《戏曲艺术》，2005年第1期

图片索引:

《惠山泥人》第一册, 吉林美术出版社, 2005 年 1 月:

图 5、8、9、10、11、19、30、32、35、36、37、39、41、42、44

《惠山泥人》第二册, 吉林美术出版社, 2005 年 1 月:

图 17、22、23、25、27、29、33、43

《惠山泥人》第三册, 吉林美术出版社, 2005 年 1 月:

图 14、15、18、21、24、26、28、

《昆曲》郑雷 著, 浙江人民出版社, 2005 年 3 月: 图 1、2

《中国昆曲艺术》吴新雷 朱栋霖 主编, 江苏教育出版社, 2004 年 11 月: 图 16

昆曲剪影网: 图 20、31、38

戏曲图片摄影网: 图 3、34

人文浙江网: 图 4、7

图 6 摄于中国昆曲博物馆;

图 12 摄于无锡市惠山泥人厂;

图 13 摄于无锡泥人博物馆;

附录:

古今有关惠山泥人的诗句、民谣

《梁溪竹枝词一百首》

杜汉阶 清

一九捻就作婵娟，
引得游人绝爱怜。
常把桃花坞中土，
换来仕女几多钱。

《芙蓉湖棹歌一百首》

杨抡 清

细货参来果不低，
粉妆玉琢罩玻璃。
尽叫捏像苏州好，
也要山浜牛腿泥。

（原注：泥孩、泥美人必得惠山浜内牛腿河泥团捏，便不裂。）

《惠山竹枝词一百首》

秦琦 清

泥孩工致胜苏州，
眉目都从好笔勾。
郎爱美人能试马，
依怜稚子独骑牛。

《惠山泥美人》

周镐 清

疑尔前身是阿娇，
绮塍街上暗魂消。
孽生且待三毫颊，
换骨难拼一搦腰。
误落红尘偏耐劳，
笑归黄土不成妖。
河塘游女还想妒，
买尽胭脂照样描。

《惠山泥美人》

凌伯昇 清

一样娥眉夕照妍，
桃花含雨柳含烟。
青山有意恋黄土，
莫误婵娟却聘钱。
一粒胡麻疗世愁，
三星在户付稠缪。
凝妆拥髻春风笑，
夫婿应教觅粉侯！

《惠山竹枝词》

刘继曾 清

一篮土产客中添，
五彩泥人样巧新。

耍货招牌高挂起，

骄儿欢喜价难廉。

（小注：以山泥做各种戏剧，彩画工巧，历久不坼）

《锡山风土竹枝词》

秦铭光

傀儡衣冠色色新，

谁为作俑土搏人。

滥觞管赵成佳话，

咫尺山街赛析津。

《无锡景物竹枝词》

周贻白

世界原同傀儡场，

女娲搏土辟洪荒。

郡州妙手无田圯，

竟把新型仿外洋。

《惠山泥人》

郭沫若

人物无今古，须臾出手中。

衣冠千代异，肝胆一般同。

造化眼前好，流传域外通。

集中人八百，童叟献神工。

《惠山的泥》

张道一

太湖如镜，
浩淼万顷，
包孕了吴越文明。
土地滋润，
乌泥如膏，
江南是一片富饶。

锡山之锡已采罄，
只留下干将莫邪的名声。
惠山之泉依然流，
人们来这里煮水晶茗。
当二泉映月的琴声响起，
悲壮中隐含着悠情。

从祠堂到寺庙，
谁能阻止住香烟的缭绕。
从大街到山野，
到处是游人如梭。

惠泉山下土如糯，
巧捏泥偶成方物。
大阿福、小花囡，
昆曲戏文讨人怜。

泥香人更旺，
土宜走四方。
前有阿生、阿金、蒋子贤，

今有喻湘涟和王南仙。

入手一团泥，

出手生灵现；

彩笔描眉目，

丹青巧装奁。

泥土有情情更真，

光彩又传神。

《惠山泥人花色多》

竹报三喜年年春，

梅开五福泥人景，

白头翁竹林丛中唱寿星，

花喜鹊梅花枝头传佳音，

惠山泥人花色多，

古今中外传美名，

一团和气笑弥陀，

二仙和合结莲心，

三星高照福禄寿，

四大金刚风调雨顺保太平，

五路财神陶朱公，

六国拜相小苏秦，

七巧相会牛郎织女情绵绵

八仙过海各显神通闹盈盈，

九曲桥亭陈琳狸猫换太子，

十面埋伏霸王别姬失乾坤……

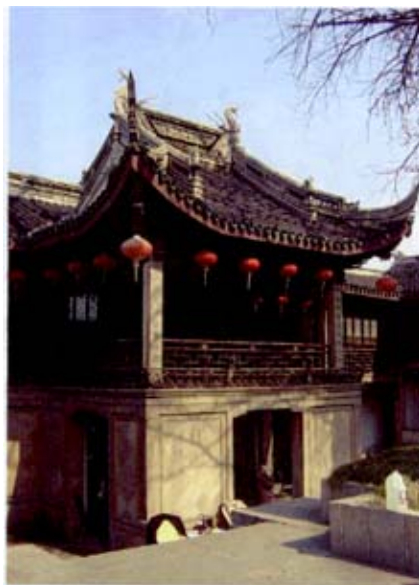
附图：



(图一· 惠山脚下的上下河塘)



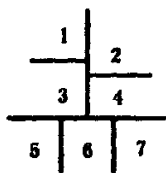
(图三 华孝子祠)



(图二 张中丞庙内戏台)



(图四 廬山祠堂群)



(图五、图六、图七 阿福)



(图八 青牛)



(图九 《水斗》)



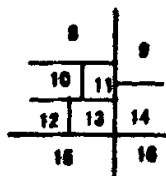
(图十 小花園)



(图十一 《吃糠》)



(图十二、图十三 金猫)



(图十四 《水斗》)



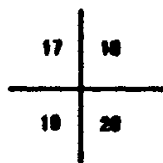
(图十五 《跳池》)



(图十六 《水斗》)



(圖十七 《小宴》)



(圖十八 《活捉》)



(圖十九 《驚夢》)



(圖二十 《醉打山門》)



(图二十一 本文作者(右)与中国工艺美术大师喻湘璇(左))



(图二十二 彩绘泥人的工具)



(图二十三 中国工艺美术大师王南仙)



(图二十四 本文作者(左)与中国工艺美术大师王南仙(右))



(图二十五 本文作者(右)与中国美术大师柳成荫(左))

21	22
23	24
25	