

“化石，还活着……”

——华州皮影戏雕镂与演唱艺术的历史传统

陈胜莲 魏凤男 张 琪

“华阴的迷糊合阳的线，华州的灯影耐人看。”这两句俗谚精当地概括了“东府秦声”不同剧种的分布区域及人民对它的深情厚爱。

中央美术学院民间美术系的一位教师说：“如果你到陕西去过，没看过华县的皮影，那就如同没看过兵马俑或乾陵、碑林一样值得遗憾。”

奈·西蒙博士〔德国〕在《中国影戏序》中说：

“在西方——不仅在美国而且在欧洲——许多人都酷爱中国的皮影戏。在不少的公共博物馆和私宅中，你都能欣赏到人们所搜集的这种民间艺术品。

……

中国文明的伟大形象，就象一幅由不同色彩的‘石头’所构成的镶嵌图案。这种‘石头’遗失了一块，整个图案就会走样。因此，研究中国文明的西方朋友们希望中国既能接受新的事物，也会保留古老的传统。”

为什么这个“牛皮人儿”能得到中国人民的珍重？为什么外国人也希望中国“保留古老的传统”，且将它视为“中国文明的伟大形象”呢？这自有它的魅力所在。

—

中国的皮影戏早在13世纪初，就随着蒙古军队传到中亚细亚一带；14世纪中叶传入波斯；15世纪的明代成化年间传入埃及，17世纪初的明代万历年间传入土耳其。

到了18世纪，天主教传教士把中国皮影戏介绍到法国，1767年曾在巴黎剧场作过表演。清代乾隆三十九年（公元1774年），德国大诗人歌德曾在威蓝博览会上介绍过中国皮影戏。1781年，他曾主持过以德国故事为内容的皮影演出。法国的乔治·萨杜尔在《电影通史》中，把中国的皮影戏称为“电影的前驱”，浑司楼在《人们的剧场》一书中则宣称：

“有声电影的来源，不能不推崇中国影戏为开山之祖。”

近代史学家顾颉刚在《中国影戏史略及现状》中又进一步指出：“中国影戏之发源地为陕西，自秦汉至隋唐当皆以其最盛。”众多的史料典籍都证明中国影戏之摇篮在陕西。

收稿日期：1993年5月29日

华州，即今日华县，是陕西东部的重州。历代建都于长安的帝王皆于华州置府衙、建驿亭，布重兵，遣要将，视为要冲。

华州，南叠巍巍秦岭，北绕曲曲渭水。山水间，黄土陇原，碧野联川；沟壑里，清泉漫溢，荷盛藕肥，原坎上，谷豆连片，松柏参天。在这块地貌又秀错丽的州土上，曾经孕育出了瑰丽多姿的文化艺术：唐代的诗仙李白、诗圣杜甫在华州留下了不少墨迹，白居易又为古华州的下邽人氏。当时的“纸影演故事”和皮革雕花冠饰和今日的“皮影戏”的雕镂演唱艺术也颇相似——这是“纸影”向“皮影”的过渡时期，也是由“演佛事”向“演人事”发展变化时期。

华州，南歌北曲融合的枢轴，京都文风的外圈。在京都文化的荡波里，民间演唱也十分活跃。“西北风”是以粗犷豪放名驰世界的，可“东府秦声”——迷糊、碗碗腔、线腔、竹马戏、花鼓子调、秧歌牌子等剧种，却是一派婉约风貌。尤其是“华州灯影”的人物造型玲珑剔透，艳而不浮，朗而不俗；唱曲送宕悠扬、情味深浓，乐使人醉，哀催人泪，给“西北”风的“粗”中注入了“细”，“豪”里透出了“婉”。西府田头，常有“王朝传来马汉寨……”响彻云霄，而东府的华州地里，却往往是“姓桃噢……居住……桃花村……哪咿呀哈啊……哪咿哈啊……”的绕燕缠莺！

朝有所更，代有所替。华州皮影戏伴着历史的步伐，繁衍变化，型益美，腔益优，历代不衰。

1935年，齐如山在《影戏——故都百戏考（之四）》中说：“按此戏当然始于陕西，因西安建都数百年，玄宗又极爱提倡美术，各种技艺，由陕西兴起者甚多，则影戏始于此，亦在意中。”又进一步强调：“汴京之影戏即由长安流传而来，言颇近理，因二地不但距离不为甚远，交通尽有频繁可能，更以其同为帝都所在，凡百技莫不趋之，都城既由西安而汴京，影戏当随之而去。……陕西华州旧皮影班相沿崇祀梨园祖师偶像，亦即首创梨园的唐明皇李隆基。传曰：‘贵妃啖荔枝，伶奏碗碗以增味，击碗拨弦者，皆自华州。’”

此说虽有点臆测，但顺理成章。西汉武帝时，长安城中方士曾在皇帝面前表演弄影技艺，玄宗时，长安城中已出现了扮演杨贵妃艳事的影子戏。陈鸿和白居易撰《长恨歌传》于元和年间，可称为传奇文学兴盛时的代表作。陈鸿和白居易“经过安史之乱以后，杨贵妃死了，美人已入黄土，凭吊古事，不胜伤情，于是白居易作了《长恨歌》，而陈鸿便作了《长恨歌传》。”（鲁迅：《中国小说的历史变迁》）

由于这白歌与陈传的撰著，杨贵妃事不胫而走，世间尽知。唐代文人作故事，在白、陈二氏之前，尚限于人世，不及于灵界。而畅述人天生死形魂离合之关系，是从《长恨歌》及《长恨歌传》创始的——本来就故事情节发展看：杨玉环进宫得宠是起始，马嵬坡之变为高潮，大驾回宫应该是尾声。而白歌陈传却似乎在“画蛇添足”地增加了一节临邛道士，升天入地，海上仙山，分钗寄语，“子虚乌有”地扯长了尾巴——其实，这方士觅魂之设，既不是陈、白二氏的幻想的奇丽，也非实写李、杨间君夫臣妾的魂灵分钗事，而是一场以李隆基杨贵妃情事为题材的影戏活动——这一点，我们从陈鸿之作中的杨贵妃的形象“鬓发腻理，浓纤中度，举止闲冶，如汉武帝李夫人”中完全可知，皇上“三载一意，其念不衰。求之魂梦，杳不能得”之际，“适有道士自蜀来，知上心念贵妃如是，自言有李少君之术。玄宗大喜，命致其神。方士乃竭其术以索之，不至。”这些情节完全附会了汉武帝“夫人卒后，帝

思念不已。方士齐人李少翁，言能至其神。乃夜施帷帐，明灯烛，而令帝居他帐，遥望之。见美女居帐中，如李夫人之状”（晋干宝《搜神记》卷二）的记述。

汉武帝与李夫人，唐明皇与杨贵妃，皆属帝王的风流韵事；汉武与明皇同样相信神仙方士之术。清代戏曲家洪升在《长生殿》第四十六出“觅魂”专有体现道士施“李少君之术”的白歌陈传之幻魂情节，更是以灯照“影”的具体演技。

耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》篇载：“凡影戏，……初以素纸雕鏤，后用彩色装皮为之，其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半。”

吴自牧《梦粱录》说：“更有弄影戏者，元汴京……自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色装饰，不致损坏。”又“忠公者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬於其间耳。”

周密《武林旧事》载：“诸色艺人，影戏贾震、贾雄、黑妈妈。每有放映（影），儿童喧呼，终夕不绝。”

摘此，不由忆起吾幼时亦喜放映之情景：或探头戏台内观赏签手的技艺，或喧呼于台下光影中。甚至于村塾学堂，笔砚仿形，素纸雕鏤，先生堂上讲书，吾辈桌下弄影，每每教鞭击顶，却惊呼戏文：“狠心的郎……君……呀！”醉戏不醒之状，惹先生啼笑不得。先生聚焚纸影，吾辈巴巴垂泪，祈祷升天！

张耒《明道杂志》中载：“京师有富家子弟……而此子甚好看戏，每弄至斩关羽，辄为之泣下，嘱弄者缓之。”“市人有能讲三国者，或采说加以缘饰，作影人始为魏蜀吴三分战争之像焉。”

“中国影戏从陕西发源，首先沿黄河流域传播……靖康元年（1126年）金兵攻破开封，靖康二年四月，金人俘钦徽二帝和后妃、皇子、皇女以及宗室贵戚等三千多人北去，其中包括‘弄影戏’等倡优伎艺150余家，影戏随金兵北传。”（姜玉祥《中国影戏》）高宗南下偏安，影戏随难民南渡，首先入临安（杭州），继而播植于湖、广、皖、浙、江等南方各地。宋王朝的变徙，倒使陕西皮影戏“北上南下”地拓出了黄河流域的“东奔西走”畴域。川北皮，四川人称“陕灯影”、“川北渭南影子”——古代的“渭南”泛指渭水以南的潼关到骊山一带广大地区，古制包括了新丰县、华阴县、潼关县，此三县统归华州管辖，所谓“一州管三县”之谓也。“渭南影子”实指的是“华州皮影戏”。这就是说：世界影戏源于中国——中国影戏源于陕西——陕西影戏源于华州——古华州的州城并非今天的华县城，而是在今天的华县罗纹桥西，今日华县的“东关”（郭子仪牌楼处）恰是古华州城西门址，1556年1月23日夜的大地震（8.86级）使古华州毁于一夕矣！

华州皮影戏尽管在宋代封建王朝的动荡中扩大了自己的根系，但它扎在华州故里的主根在日益深壮了，不仅雕工唱技相当成熟，在剧本创作上的题材方面，也已向历史的“奸贼害忠良”和现实的“相公招姑娘”的领域开拓了。

元代，皮影戏已成了军队营帐中的娱乐活动了。加之统治阶级把人划分为四等十种，关闭科场，不举试第，凡七十八载，把大批读书人逼到贫民群中去了，人民的疾苦和知识分子的感情的相融，从而产生了大批人民性极强的优秀剧目。华州皮影戏的雕镂与演唱自然也随着“大气候”，枝更茂，叶更浓了！元初，为维护其统治秩序，实行高压，禁令频频，其中有“诸间子弟，不务生业，辄于城市坊镇演唱词话、教习杂戏、聚众淫谑，并禁治之。”

“诸弄禽蛇、傀儡、藏獮、撒钹、倒花钱、击鱼鼓，惑人集众，以卖伪药者禁之，违者重罪

之。”“诸弃本逐末，习用角牴之戏，学攻刺之术者流。”这禁中的“傀儡”主要是指“影戏”的（当时木偶、线偶、泥偶等并不发达）。影戏失去“城市坊镇”的演唱场所和秀才失去“科场扬名”同步了。影戏由城镇退缩到乡野，娱神乐人，服务农民，农民便寄于骨肉之情了。华州皮影不是被逼出城镇的，而是土生土长得十分茁壮蔚观。元统治阶级禁止民间影戏，主要是防范人民聚众造反，他并不仇恨影戏艺术。其实，他们在吞金灭宋时掳掠了不少影戏艺人。影戏的播向世界也正是随其“只识弯弓射大雕”的军事扩张而被军人带往波斯、阿拉伯、土耳其等地的。十四世纪的波斯政治家、史学家拉施特爱丁(Rashid al-Din Fadi Allah 1247—1318)曾说：“当成吉思汗的儿子继承大统后，曾有中国的戏剧演员到波斯，表演一种藏在幕后说唱的戏剧。表演许多国家的故事。”窝阔台曾看过影戏上“骑马蛮子尾拖汉人之豺兽行”，分明是人民对元统治者的嘲骂，窝阔台不怪罪艺人，反赐以诸多波斯美术品、珠宝和绣货，还有中国珍贵丝织及石雕等。中国影戏艺人，到国外后，即兴编演外国故事，无论是题材还是视野，在元代的“扩张”中，都比宋代大大拓宽了。华州皮影中的那些卷须蓝眼、红发高鼻子的“蕃人”、“胡儿”、“鞑子”、“蛮子”形象也正是当初“走出去”的影戏艺人们“画进来”的明证。

明代陈继儒《太平清话》载：“影戏为王闰卿，皆一时慧黠之选也。两宫游，景王津内园，各以艺呈，天颜喜动，则赏赉无算。”上之所好，下必甚焉，皇上的“赏赐千百强”，也就更加鼓励了华州皮影戏的滋繁了。“陕西皮影戏历史悠久，关中则是中国影戏的发源地。近代陕西皮影戏流派极多，粗略言之，东路有碗碗腔皮影，南路有道情皮影，西路有弦板腔皮影，北路有阿宫腔皮影。四路影戏，尤以碗碗腔中的老腔皮影最为古朴，据民间传说自明代以来即在关中的二华（华阴、华县）潼关地区流行。”（清富察敦崇：《燕京岁时记》，北京古籍出版社1983年6月版第94页）。实则就是古华州，称为“老腔”，一是历史悠久，二是保留本来面目，也正是我们文题中的“化石”二字的含义。明代钱塘人瞿佑有诗《看灯影》：“南瓦新开影戏场，满堂明烛照兴亡，看看弄到乌江渡，犹把英雄说霸王。”南中国影戏已发达如此，华州的四十三班影戏的盛况更可知晓了。

清王朝时，统治阶级是从白山黑水间崛起的女真人后裔——满州贵族。女真人的完颜等部在十一世纪就建立了金朝，金宋战争中女真人也受到了汉人农业经济文明的感熏，对中原的影戏艺术品自然产生了喜爱和追求。靖康二年(1127)四月，金军破开封‘向北宋政府索讨乐工技艺诸色人（其中有杂剧、说话、小说、嘌唱、弄影戏等艺人150余家）。金人将他们押回金国，女真人从此便有了“弄影戏”和看影戏的嗜好。满州贵族对影戏的接受、理会、喜爱也是从先人女真人时就开始了的。公元1644年9月清顺治帝从沈阳迁都北京，压服南方抗清势力，并向四面开拓疆野，经康熙、雍正、乾隆三朝，连辟西北，建立了大清王朝之大业，农业恢复，工业发展，商品经济活跃，乾隆时，“盛世”再现，影戏也在其发展中发展，盛世中盛，“通街张灯，演剧，或影戏，弶戏之类，观者达曙。”（《中国地方志民俗资料汇编》书目文献出版社1989年5月版第224页）乾隆四十一年刻本陕西《临潼县志》“戏剧”条云：“旧有傀儡悬丝，灯影巧线等戏”。陈赓元《影戏》诗说：“衣冠优孟本无真，片纸糊成面目新，千古荣枯泡影里，眼中都是幻中人。”渭水南北涌现了崔向余、张元中、郭安康、李荫堂、李芳桂等著名影戏剧作家。“花部泰斗”李芳桂祖籍华县，虽生于渭南县蔺店镇，亦属古华州地面。排行“十三”，人称李十三，创编皮影戏剧“十大本”，名震西北。“嘉庆四年

(1799年)，李芳桂第二次进京参加会试。虽然主考官纪昀批了‘拟录六十四名’，实际上最后并没有被录取。事后虽得了‘截取兰皋知县’，但这只是一纸空文，并不是实补在任。这次落选，使李芳桂对科举功名心灰意冷了。回到家里，他一面在金莲寺、屯里董家教书糊口，一面致力戏曲创作。”“嘉庆十五年(1810年)，李芳桂62岁时，‘诏谕’禁演皮影戏，并迫害皮影戏艺人及剧本作者。”(骧之《花部泰斗——伟大的戏曲家李芳桂》见《渭南师专学报》1992年第2期第92页)。李芳桂不仅以剧作家之鼎然大名被朝廷捉捕，更因宣扬白莲教农民起义成了不赦之“犯”，他逃祸间毙于蒿草丛中。

尽管统治者出于统治的需要肆意摧残艺人与作家，但华州皮影戏已形成的“燎原大势”决不是禁令可禁、捕房可捕的——于省内繁衍出了时腔碗碗腔、弦板腔、阿宫腔、灯盏头碗碗腔、旬阳八步景腔、商洛道情腔、关中道情腔、安康道情腔、陕北碗碗腔、安康越调腔、秦腔皮影等等；“秦中自古帝腔州”——西安省城里莲湖公园、书院门仍有两家皮影社班。散布在古都郊野和八百里秦川的影戏在人民的厚爱与深情中照演不误。每玉兔东升，星斗显时，自华州而望九州，处处灯火有光，地地素帛有影，村村社社锣鼓弦扬，班班台台艺人竞技，大河上下，江淮两岸，连成了影戏争映之邦！

可以想象：苦命而聪明的中国人民在长期的贫弱的农业经济生活中，产生出举世无双的美妙无比的精神生活财富，它——华州皮影戏——是理想的追求与现实的存在相激烈撞击后，迸射出的一束聚集千秋万代的人类文明闪光——完全可知：在电影、电视之前，它的“走红”绝不亚于今朝的“影星”、“歌星”，它的“风流”史也是今天电影、电视专家们公认的“祖先的光彩”！

至30年代，华州影戏班多达48台，民国刊《重修华县县志稿》载：“清末民初演唱者二三十家。”民国未造亦有24班活跃。1914年，曾创立了“咸林中学”的教育家杨松轩先生与同仁白瑞生、顾增山等兴办“强聒社”，且“以改良旧影戏为职志”，“所编剧本有《金莲痛》、《剪发令》、《睁眼瞎子》、《鸦片战》等，对地方文化，大有裨益。”(见《华县县志》1992年版本“文化卷”)杨公兴办皮影戏剧之举岂止是裨益地方文化？他编剧的剧目锋芒所向尽是朝着封建礼教、外敌侵略的，“强聒社”的“杨班主”于五尺银亮上高举着反帝反封建的大帜！

以华州皮影戏为主力军的“陕西皮影戏代表演出团”于1952年和1955年两次赴京演出，得中央文化艺术部门嘉奖。文革间，“扫四旧”之风殃及影戏，烧戏箱、斗艺人之浊流溢漫华夏，而华县人民收藏戏箱，保护艺人，使不受损受害。1975年华县光艺、光华两个班社进京。特别是“1988年1月，华县皮影至北京演出……也把北京给‘震’了。许多观众都挤到后台看幕后的表演……场场都是满座。……唱‘前首’的潘京乐，他唱的那哭腔戏真够味，用句文话说，真叫催人泪下。再加上‘签手’郝丙黎挑签配合的哭泣抽搐动作，每唱完一段，都要爆起一阵掌。”(姜金子等著，台湾出版的《凭灯观影走华州》第30页)

四川大学教授江玉祥先生专事中国影戏研究，先后在唐山、渭南看了华县皮影后著书评赞：“争妍斗艳，美不胜收。”

张艺谋导演在拍《秋菊打官司》前专采华州碗碗腔音乐，作了影片主旋律。近日，艺谋又上了华州魏家原子，摄象于魏振业先生与侄儿处，交往魏氏皮影世家，酝酿新的电影创作。皮影是电影的老祖宗，张艺谋不正是“寻根”且找到了正根吗？

华州皮影戏的确美不胜收，它以自身的美给了世代华州人以精神食粮，给了中国和世界人民以美的文明，给了共产党革命大业的巨大鼓动力（详见江玉祥著的《中国影戏》中“革命根据地的影戏”部分）。它美在何处？我们长期思考和研讨的所得是——它的造型和演唱美的高度和谐中，艺术的魅力形成了传统，传统中不断发展着的雕工唱技又在不断增强着丰满着艺术的魅力。要充分理解华州皮影戏的艺术深层，必先从雕镂与演唱两条径道上去进行探索。

二

华州皮影戏的雕镂艺术，包括了制作影人时对牛皮的刮、磨、刻、染、烫、缀等二十多种手段及工序进程，本文只从民间艺人在创作人物形象时所注入的灵性的角度谈谈在高不盈尺的“牛皮娃娃”身上所显示出来的人类社会的“百人百性”的创造艺术。

华州皮影戏的人物造型与华州民间的剪纸艺术都是以影像作为基本造型依据的艺术，它和汉代画像石艺术有着一脉相承的关系，有着共同的特征；先看江玉祥先生在《中国影戏》中的一段评述：

“陕西华县皮影雕刻久享盛名，代有人出。清末赤水镇的菊林，民初下庙乡的郭世安，莲花寺的李三喜，民末高塘镇的李长才，柳枝镇的李占文，赤水镇的孙书臣等人，均致力于皮影雕刻艺术，各有千秋。郭世安具有独创能力，他的影人造型略小，但小而不贫，却颇为俏丽，俊俏中显示雍容大度，纤巧中可见幽雅风采。菊林则长于‘钉缝’即连接，他制作的影人站起来前不过挺，后不背锅，武士将军威风凛凛，精神饱满，小生小旦亭亭玉立，婀娜多姿。李三喜却以刻工精细驰名于二华、大荔等地。李占文功力深沉，刀法犀利多变，对陕西东路皮影的发展和风格形成作出了很大贡献。他运用洗练的轮廓造型，夸张的纹样装饰，疏密相间，虚实有致，雕镂刻工精巧缜密，色彩明快醒目，生动地表达了剧中不同人物的相貌、身份、性格和衣着，加上演者的扞头功夫，这些本来硬梆梆的牛皮影像竟然栩栩如生，令人着迷。”江先生散述华州各名匠在雕镂艺术方面独到的技艺和突出的艺术个性，也正是这诸多的艺术个性才汇成了华州皮影的华州风格，这风格则是：

（一）外形轮廓的“整体美”中包涵了内部装饰的古典美：所谓整体美是指每个人物造型的曲线轮廓，身长高度、头身手臂和总身高的比例，在设计刻制时由创作人赋予的艺术表现魅力。体形小巧，约在33厘米上下，造型夸张大胆，变形巧妙。除个别书僮、丑旦以半侧面的双目出现外，其余大部分以侧面单目表现。面部有空面阳刻和实面阴刻之分。正生正旦人物，鼻尖口小，朱红点唇，若有若无，秀婉妩媚。人物性格则以平眉和立眉分别：平眉表现文人雅士的清秀文静；武生将帅则以立突现其英武强勇，头形前额突出，俗称“岩颅”，更显神飞眉宇，气概非凡——方面、大耳、宽肩、圆腰的男性阳刚之美是生、净正面角色的造型原则。旦角的共同追求是柳眉、凤目、纤腰、莲足式的阴柔美。无论生旦角色，皆讲究图案纹花，精巧细致，工艺严谨，技法成套。在大轮廓中充以菊、梅、竹、兰的装饰，服饰雕镂纹样中有“卍”字与“米”形的“雪花”图案，这些都充分地渗透出了中国古代人民的审美意趣。人物在封建社会中的身份地位、阶级层次也是从内部装饰的古典美中向观众示出的：帝王的皇冠龙衣，显贵们的乌纱花翎、蟒袍玉带、朝靴牙笏、帽翅品衔；后妃凤冠霞帔，宫娥彩袖垂裙，大家闺秀的华娇贵雍，小家碧玉的弓鞋翠簪，庶民百姓的布衣麻

衫，纨绔子弟的绫罗彩缎，乡约地方的差服毡顶，义士侠客的皂衣板带，……凡此种种，无不从脸谱纹络和衣冠装饰上加以平面雕镂，这平面雕镂的艺术表现力却有强烈的立体感。至于神妖鬼蜮、山水庭堂、花草虫鱼、云雾紫霞、烟火烈焰，艺人们结合“凭灯投影”的戏台环境，或绘真写意，或虚实相辅，或夸张象征，或修饰移用，皆以牛皮拓展，尽极聪明智慧，把一个人间天上、阴间阳世、鬼穴魔窟、古今中外的万幻之道悉囊于小巧的牛皮影戏的箱中。

华州皮影戏的人物造型自元代以后是以元杂剧的人物分类雕刻镂制的。末、旦、净、外、杂当、驾、孤、细酸、邦老、孛老、卜儿、徕、曳刺、伴哥、拔禾、伴儿姑、禾旦、行首、乐、人、乐探、魂子、魂旦等大类别。就末（相当于今术语中的“生”）一大类言，亦有正末、副末、冲末、大末、二末、三末、小末、外末等生行；旦角（女角色）也有正旦、副旦、贴旦、外旦、老旦、大旦、小旦、花旦、捺旦等旦行；净角有净（大花脸）、外净（二花脸，毛净）、副净（三花脸，丑）之净行。华州皮影戏的人物脸谱叫“头楂”，多达470余，自颈以下的身子部分叫“桩子”，多至181种样式，“头楂”与桩子”在戏箱的“影夹”中分“科室”存放，编序号迭磊。一幅较全的皮影戏箱中，包藏着人间社会的真善美与假恶丑的一切形象和寓意，又是一个人神鬼妖的“博物馆”；又有刀枪在库、战马卧夹、金盔暂拆、茅舍平放；只有在演出时，依戏剧情节将“头楂”安在“桩子”上，方显战马东奔西驰，刀枪交夹胜败。真可为“一箱牛皮著五彩，万代人事藏九夹。”

这里，我们具体赏析一下华州皮影戏人物中的末（生）、旦（女）、净（花脸）类的几个人物形象，便可见一斑了。



左边这张造型属于旦角中的小旦形象，辫尾梢修，志以未婚；然无“留海”罩额，面庞更显富态大方，身材窈窕，举止柔纤；三寸金莲所支持的香肌玉躯，着以“雪花”彩衣短裙；衣宽袖大，可动春风，小葱巧指，欲触樱唇，柳眉若皱，凤目若凝，作虑思忖想态；浑身透出了古代东方女性的善感多思，谨言慎行，端庄秀丽、俏婉引人的阴柔美。从头饰析之：非钗非帕，若盔若帽，前缀将帅纓，上标胜旗须；却又非什么“官衔”、“封诰”之属——阴柔中的英武，红妆中的别异，服饰花色的青春艳，短裙露足更显利索，把一个“红娘子式”的巾帼英豪形象从一掌牛皮中雕出，有神有态，具色具彩，腕可伸，股可曲，手可指，步可移，立坐自如。这身高仅二十九公分许，体重不足四钱多的皮影人物在实际演出中灵活多变，轻盈多态，优秀的“签手”五指间可同操三、四个人焉，且各有神态。比起山西、陇西、陕北那种常由二三人操纵一影人的那种“大皮影”来，不只是节约

了“亮子”空间和“签手”人力，重要的是多人操一影很难赋予影人一个浑全的灵性，这就使“大皮影”显得手粗足野，拙笨无神了。

下面的这位女娘儿作坐几临案态的演出照。她的身材纤巧，服饰华贵，“卍”字纹锦多方连续，迥然与前旦不类。不见梢辫，结梳成髻，头饰自拢，无簪无钗，额顶前缀绿彩纓



球，后脑发根系绛赤丝带——请注意：顶上却“爬”一“狐”状小物，此乃何故？这正是华州皮影艺人利用“写意”手段来象征标示人物身份性格的独创之处——以简约的象征符号表现其相应的内涵——犹如大戏舞台上那种：以海水朝阳象征清官廉吏，以恶鹰狂犬暗示贪官污吏；屏风上挂以梅桃锦扇，则为大家闺房，窗棂上缀以荷花鸳鸯，则新燕成双婚配之氛围矣！“狐”者，标示此女由“狐仙”幻成，所以这块牛皮乃非凡之物了。“狐”变人，且耳坠鬓花，妖艳十分。且慢，劝君莫贪色，此《金碗钗》中“书馆”一场戏里的“狐仙女”是也——不过，她此番运动变化，并不殃祸人间，而是

假扮丫环要成就卢克成与崔艳娘的一桩“人鬼姻缘”来此要做“红娘”的！案上的文房摆设，意在使卢生信假为真，不辞其缘。华州皮影戏剧本中有不少的“人神配”、“人鸟婚”、“人草恋”等情节，意在教化人类一理——禽兽尚能怜贫悯苦，以身化女，许寄善良，而人间却有善恶不分和欺善助恶的“混邪”辈，简直连禽兽草木也不如了！

左下方的造型依元曲分类来看，右边这是“末”角中的“正末”——演主角的小生。阳刚英俊眉浓目绰，头冠文生巾，身衣秀才褶，脑后的两根“飘带”，足上的一双高靴，使影像萧洒风流；一挥一摆，煞有经纶满腹的封建知识分子那种清高的骄骨傲气和正统节气。他是《人面桃花》中崔护的秀才形象，他的才气和堂堂相貌，使他集儒学与情学、功名与婚恋、才气与命运诸矛盾于一身，历经坎坷，终获善报！

这是“净”角中的“大净”人物包公，他的“头楂”与



“桩子”必须是“浑身上下一锭墨”的配套，万不能乱套和移借，这是影戏中所讲究的“宁穿烂，不穿乱”严格要求。人心中的包拯——是既可断人间冤苦，又可赴阴曹判定真假的无私廉吏，“日断阳，夜断阴”，华州艺人便使包拯额头为“日月”图案；红眉，表赤胆忠心；脸色铁青，表铁面无私；眼脸却勾以白圈，以表襟怀坦白也。华州包公与川北包拯脸谱同一，这正是“川北渭南影子”的一例力证。

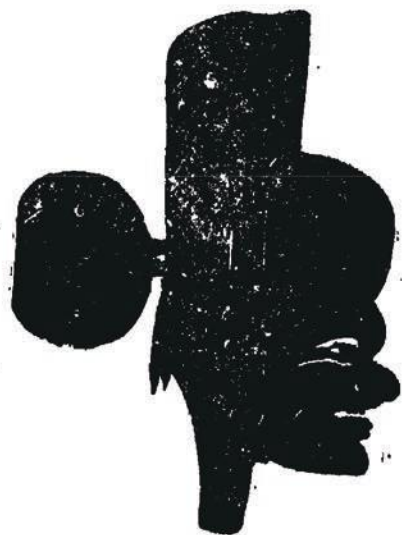
右下方的造型亦属“净”类，但是外净角色（毛净，亦称二花脸），奸眉佞目，豺面鹰鼻，虽华袈裹身，冠戴不凡，但掩饰不住他那满腹“花花肠子”的恶毒歹邪之质。他，分明是《周仁回府》中的“严年”一像。

华州皮影戏的人物脸谱有“空镂阳雕”和“实镂阴雕”之分，前面包公属后者，严年属前者。有特称谱，亦有泛指谱。特称谱一刻就就是专演一个人物的眉眼儿，只能演一个“自己”的角色。如：包公、关公、赵匡胤的“头楂”与“桩子”都不可乱配除了他们自己以外的“桩子”与“头楂”。演一般的小生、旦角则可在不同戏目中扮演不同角色，投身不同

情节，表现不同性格。又如下面这个“实镂阴雕”的三花脸丑官“头楂”可配以红色道袍“桩子”，在《激友》中可演“堂儿”，到《秦香莲》中又可演“门官儿”。诸如乡约、地方、差役、艄公、龙套、盗驾等影子人儿，实在是“万金油”货物，在任何剧目中只要剧情需要，他们都可以做到“召之能来，来之能站”。“影箱”中“万金油”人物多，“专职”人物少；“头楂”多，“桩子”少。其原理与毕升的“活字板”十分相似。“桩子”以服饰表身份地位，“头楂”以脸谱眉眼表个性特点，当然还要配以戏文与“签手”所操动态。百人百性是由皮影戏箱中的“百人十衣”表现的。这样既节省了牛皮和制工，又大大减轻了“箱重”，便于由五人艺班携带登原入山演出！

华州皮影戏既有“脸谱表性格”的突出特点，但也绝不完全是“脸谱化”。如：《周仁回府》中的“奉承东”和《囊哉装箱》中的“囊哉”都属“净”行中的“三花脸”——丑角，丑角脸谱都是“实镂阴雕”的圆眼、翘鼻、白鼻梁，但奉承东确属面丑心恶的“里表如一”；而囊哉实为人丑心美的“表里不一”了。真善美与假恶丑的具体形象和写意形象——外美内秀、外美内丑、外恶内丑、外丑内秀的种种人物的共性与个性皆从牛皮中取出，于“亮子”上展现。

请欣赏几幅华州皮影戏中的“头楂”造型，悟悟艺人的创造灵性。右边的女头楂已是婚青年少妇郊野途中所用的头饰装束，宜出现在风尘道上跋涉的环境中，完全用的写真手法。下面的男头楂是个七品清知县的乌纱方帽翅“头楂”，直眉线目，示其公正清廉。





至于那些牛皮景片、道具等的华州雕镂技艺，皆为人物、故事服务，即所谓：山水楼台衬院庭，瓜棚柳庵映塘中；皮影是假人是真，假引真人夸美声！

（二）平面构图的一体美中包涵了多姿多彩的展开美。华州皮影戏是借灯光把牛皮雕像投射在“亮子”（薄而白的丝织品或化纤织品制成）上来做戏的。即是“借灯观影悟人事”的。因此，它不可能是“线葫芦”（线偶）或“冑葫芦”（木偶）戏那样的立体造型，所以所有一切只能统一体的平面构图设计，这便是我们所论说的华州皮影平面构图的一体美。把这些“平面构图”展开在“亮子”上，便多姿多彩缤纷繁华美极了。灵得出奇的华州雕影师傅们，凭直观悟透视之理，于平面牛皮上镂立体之像，把一个近大远小、体实魂虚、幻化梦游、升天入地、割头剖心表现得比大戏舞台更为灵妙！出于演出效果的需要，师傅们设计了打杀中的“血脸子”、“剥衣解带”后的裸体、上马下马的回合对刺、杀场激战中的腹破肠流、七十二变中的妖化魔变等等，一体儿的画在牛皮平面上，曳曳摇摇地纷呈于“亮子”上，使观众于平面上感立体，于有限里觉无垠。

（三）程式造型的语汇美中包含了具体物象的个性美。这是所有皮影人物的共同特点——在以光投影于“亮子”上的不断运动中取得了自身造型的语汇美，形成了有别于它种艺术形式的独特的程式特点：

1. 面部刻画为正侧面：我们从“亮子”上所看到的影像都是一条眉毛一只眼，语汇特称“五分脸”。这与民间艺术的其它造型样式完全不同，诸如刺绣、木板年画、泥塑挂画儿等，皆为“三分脸”，满足了广大农民要求完整的审美心态。华州皮影戏人物为了影像的外型轮廓的明朗和横向移动做戏的特点，一律设计为正侧面，且形成了与民间脸谱图案相应的一整套程式化的脸谱。每一张脸谱都是一个造型语汇，赋于一些无形或不稳定形象的物象以具体形象。这主要是指“头楂”而言的：

本无形象者如：黑煞神、玉皇、王母、牛魔王、美猴王、鬼怪等。

不稳定形象者如：小生、须生、老生、花旦、搽旦、媒旦、小旦等。这一点也象大戏台上的演员分工，演小生的可在凡有小生的戏中皆可充饰，演青衣旦的扮了宝钗还可扮香莲，一个“藩王”影子，一个艄公形象，差人、衙役，在任何一出戏中也改变不了他们的地位，但他们又必须服从于不同剧情赋予他们的性格特征，由“签手”依剧情支使。这样以来，他们的形象便在具体的戏剧情节中也就具体化了。神、鬼戏中的形象，师傅皆赋以人形，而头面服装又以“寓意”手段使之异于人类，显出他们神气和鬼技来，让他们把人间的百事百态神化、鬼化，这样也就便于把人民的所怨所恨所迫所求所喜所哭能够形象表现，可以说是华州艺人在创作意识与方法上的“浪漫主义”了。因为是皮影人儿，恶也恶得可爱，善就善得更美了。

2. 表情处理的模糊化：画诀中说：“要画愁，锁眉头；要画笑，嘴角翘；要画哭，眼挤住；要画躁，嘴角吊”。但皮影人物在“亮子”上不是“匆匆过客”，面部的定型形象也无法在演唱中产生变化。象嚎啕大哭，破涕为笑，愁容满面，汪汪垂泪等等。表情既不能从僵凝的脸上表现，只好借助于整个形象的体态动作了。如周仁在“南归”一场途中的矛盾心理；李清彦在“骂和尚”一折中的愤怒与激动；孟姜女的大墙恸哭，卢克成中状元后的春风得意等，是不可能因情感需要而设计出一个人物变化多端的面部表情，设计只能基本表达人物性格特征——面部表情的雕镂要有一种模糊性，使之在剧情进展中当笑象在笑，当哭若在哭，当怒似乎怒，当乐仿佛乐。这种难度很大的模糊神韵，是华州皮影雕镂艺术的突出特色。尤其是女性人物的高额直鼻和富有弹性感的丰满富态，与别地（特别是四川、吉林一带）的那种“通天鼻梁”的雕镂设计相比，华州皮影人物在表情处理，确实是大大高出一筹的。

3. 性格特征的强烈化：华州皮影戏人物的相貌特征是极尽夸张之能事的——男性角色多豹头浑眼，女性角色多高额直鼻。张华洲师傅诀曰：“弯弯眉，线线眼，樱桃小口红一点”。但叫人一看就能判知他是奸贼还是忠良，她是贤女还是刁妇。也正如《梦梁录》中所道：“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形。”这种抽象化了的形象化，是同中国神秘文化中传统的“相面术”及以形表意的方式是分不开的。包公的日月额和铁青脸，秦桧的白脸圆眼，皆为使性格特征强烈表现，中国民族传统中以青色为之“正”，以白色为之“奸”，圆眼正是鼠目贼相之志记。关羽为红脸、蚕眉、凤目，民间以红色为“忠”，蚕眉为“勇”，凤目为“仙逸”表现了关公那“忠勇潇洒”之相。这种以形表意强化性格特征的程式造型语汇美中包涵了千百个具体形象的个性美，华州皮影戏的人物造型是独有表现的。

正是华州皮影自身具有如上所述的突出的三个方面，才显示了华州皮影的华州性。

三

现在，我们该来赏析华州皮影戏的另一侧面——演唱艺术了。

华州皮影戏的唱腔音乐艺术也最成熟，最优美。长期的演出实践使华州皮影戏以最精简的演出阵容，五人一台戏，以一人兼数职——“前首”敲打弹唱兼指挥，“签手”操影接下嘴，“上当”扯弦吹又拍，“下当”板胡把签择，人说“笨熊”打碗碗，“石槽”梆子两锣锤。这五人，分工精细，人把多关，配合默契，相辅相成——用他们的行话说，他们五个人是“酸、辣、苦、咸、甜，缺一味不全”。若不是真见过华州皮影戏的演出实况，谁也难以

相信那悠扬婉转的音乐，那缠绵俏丽的唱腔、那栩栩如生的人物情态，那生旦净丑的喜怒哀乐，竟是由那五位黄土中刨出来般的民间艺术的协力所为的。从有“志”载的史料考证，华州皮影戏的五人一台戏班组合与分工形式早在元代中叶形成了，自后代代创新，不断改革，到了清代，已遥遥于中国影戏之先了。“颇具规模，技艺精巧，匠心独运，殊不可及”（江玉祥《中国影戏》）了的。近人冯若飞著《绿鹦鹉轩随笔》中载：“秦中旧有影戏一种，或称灯影，其制设帷长丈余，广约五六尺，中置巨灯，优人击鼓乐居中，不令人见，暗持傀儡而舞，透影纱上，杂以笙歌，颇可娱悦。傀儡以牛革为之，长不逮尺，而镂错极巧，并施色彩，身臂手足，各分数段，成环状之活动。舞者两手可持若干傀儡，生旦净丑，悉自动作，纤徐进退，俯仰如神。至于仪仗景物，亦甚自然，恒于中宵演出。而剧情多奇巧，往往出人意外。留连于佳人才子之离合，而终归于正。夜阑更尽，动心荡思，令人有江上峰青之遐想。”（见郑逸梅《逸梅闲话二种》第86至87页）上了史书的“前首”有刘德娃、王金榜、潘贵水、魏一鸣等人，至民国初年，他们的徒弟们李五喜、李才娃（省戏曲研究院名角李瑞芳之宗师）、潘京乐、魏四喜已唱红了华州川原山岔。这些辛劳于百姓中的艺人们，百姓就编歌谣以咏之：

“四喜的壮声秃子娃的旦，看了影子忘吃饭；外州外县人一看，赶紧把家搬华县……”
艺术是人民创造的，人民认可了的才是真正宝贵的艺术啊！

我们就先赏析一下“四喜的壮声”和“秃子娃的旦”，则可知其华州皮影戏的“全豹”了。

四喜者，魏振业其人也，生于华州高塘魏家原子的一户皮影世家。因家寒他辈家族兄弟皆以求艺糊口，至儿、女、侄、媳辈，全族可成立一个“皮影学院”了。他与侄媳妇史蝴蝶是“前首”，且进京赴唐山演出，名驰国中；儿子坐“后槽”，大侄儿与二兄长为“上当”亦可为“下当”，亲家茂吉为“签手”。特别是侄儿魏治全业事影人雕镂，所制作的“影子”不仅远销国内外，且工艺之精已载入台湾出版的《凭灯观影走华州》一书。魏氏的演唱，发音浑厚昂扬，刚正铿锵，若玉撞钟，宜唱生、净为主角的大本子戏，故人声称他长于“壮声”。

秃子娃者，潘京乐是也。生于华州的一个“皮影戏窝子”村潘家原。幼以家贫投师于碗碗腔正宗名师刘德娃门下，不仅娴熟了一手敲打弹拨，且把师傅的腔韵发展到炉火纯青的高峰。潘家原出脱了好几位音乐、戏曲专家博士，而他本人因自幼学戏，至今为农。虽无头衔可挂，却以艺惊动了日本、美国、德国、法国和台湾的艺术家。他们著书载之，公认“潘京乐是世界无二的皮影演唱艺术家。”国内的影视界名导演们与之交友，在理解了潘氏之后说：“潘氏之所以是潘氏者，不单是家境苦寒逼他上了‘皮影梁山’，而是在贫脊穷苦的潘原家这个影戏音乐曲韵的摇篮里，京乐是深受‘胎教’后而天生的‘影圣’呢！”

笔者们是魏、潘两位先生的“戏客”，自有“别是一番滋味”的感受，今述评之。

先说“四喜的壮声”：

四喜唱小生戏，风流十分，潇洒飘逸。如《金碗钗》中崔护的“借水”一板唱腔，他处理的不仅与外州县唱家迥然相异，就是同华州境内的唱家们对照，他也是与众不同的：

名落孙山生恼恨， 郊外散步到荒村。
碧桃花放红如锦， 绿柳初绽黄似金。

良辰美景观不尽，把人闷气解三分！

首句之唱他一变程式化的“一流水”二六板式，而开口用了“三十六梆子一腔”的苦音慢板，轻吐缓泄出了“名落——”二字，拨动月琴颤弦，把科场失意的“恼”与“恨”错揉于声韵中。于第一句后的“过门”音乐中，月琴拔以高音“i”，催策节奏，渐转紧板，既不致拖沓迟钝，又恰合人物“散步”情变。第二句末尾拖长“村”字“韵en”，给愁闷中的寻觅和发现留以足够时空——眼前美景不是一下就见到了的，而是在“拖韵”的时空里“过渡”转换发现的。第三句之首的“碧桃”二字含惊悦之味，唱至“如锦”二字落得轻快自然。待他唱到第四句“绿柳”“似金”一句时，已把观众引入了一个“桃园柳坝”的境界中去了。什么失意和羞辱、失落和闷气全悉释然，进入到大自然的怀抱之中。这位已丢了科场希望的唐代诗人，于桃林中瞥见桃仙子小春姑娘后，更是惊喜得宠辱皆忘，心旷神怡了。跃跃欲于情场得意，以填充他那空落的心怀。不禁唱道：

云鬓堆鸦庞儿整，莲脸生春画难工。

弓鞋袜小可人性，衣宽袖大惹春风。

柳腹斜倚影娉婷，人面桃花相映红！

魏振业准确地把握住了崔护此刻于“失”中偶“得”的钟情和忘情心理，唱得轻而不俏，美而不艳，慕而有礼，爱而有制，断无醉态狂浪之声和卑念邪心之流韵，刚合性格地把一个唐代青年知识分子的爱情观与仕宦观矛盾地统了起来——叫人看到的崔护风流不下流，正统不正神——正是科场失意而又情场得意的互相衬补心态于言表的准则表达。

魏派业的“净”腔，达到了：公忠者德中含威，邪奸者阴中藏险——给碗碗腔以“悠柔婉曲”的总谱中和谐地掺进了“铁刚果断”的和弦，完美地体现出了华州皮影戏唱腔中的南北旋律的融合意识。他的“处女红”戏《狸猫换太子》中“大审”一折，包公未出场而先吼一声“耳——嘿！”如雷贯耳，声震星空。两句坐堂白：“一片忠心保宋廷，铁面无私鬼神惊。”齐句押韵，威压虎龙，地道的“西北风”使西北人的欣赏心理得到痛快酣畅淋漓爽透的享受与满足。他痛斥奸妃父女的唱段实在令人叫绝：先大喝起板：“扯了老贼狗皮，西宫——嗨！去拿庞妃！”

你父女如同禽兽样，施谋弄计害忠良。

胡家本是保国将，三百口家族尽遭殃。

你在当朝为宰相，瞒上压下乱朝纲。

太子险些把命丧，你的奸心似豺狼！

今日不把实言讲，包拯就是活阎王！

列陈罪状，魏氏诉得义愤膺；除奸保国，魏振业用上了铁的手腕——封建专政工具。整个行腔节奏明快，调值昂稳，把一个廉吏清官的刚正无畏、不惧皇权、不避皇亲、严执国法的惊神动鬼、骇邪威奸的形象唱得星月璀璨，光华千秋！包文拯面对国贼权佞实在是够个“活阎王的了”，他对忠良“寇公公”彬彬有礼，节度确当。这与魏氏自幼受压渴望廉吏的身世不能说没有关系。反抗意识源于压迫！戏唱到动情处，于生角净角中便延伸了自我。

再赏“秃子娃的旦”：

潘氏旦角苦戏最神。常“把脖项扭成蒜苔”的“拿做劲儿”引入后台观之，久不忘怀。试析他演唱的《十王庙》中宋飞燕的一板戏：

逃出了翰林府心急如箭； 恨不能插双翅飞往那边！

觅求得与朱郎见得一面， 即死在黄泉下我也心甘。

（夹哭白）我宋飞燕好苦也！

恋情事生祸由生死大变， 红颜魂此时刻徒有情牵。

配得了情郎偶生死作伴， 决不能半路里破镜分天。

做一个贞节女松柏不变， 也不枉奴的夫是个解元。

这是一段由“尖板转紧板倒苦音二六板”的迭宕式结构戏：一、二句未见其影闻其声凄呼厉啸般的内唱（“亮子”上一片空白），但使人于意念中似乎透过“亮子”看见极遥远处的翰林府“虎口”中跌爬出了一只羔羊宋飞燕——小巧伶俐的一个女牛皮人儿活脱脱地绊绊撞撞而来了，她的悲愤怨恨尽在潘京乐的腔韵之中，那疾奔和频倒的“金莲不持心有余”的曳拖迤邐尽在空白无涯的“亮子”上任戏迷们想象去……她是从府院石墙逾出？疏通门役买了条路？她挂扯了裙？她歪了脚脖？撞破了头么？磕破了脑么？——好事多磨啊！唉，红颜命更薄！大戏舞台上常以“静场”的“冷处理”手段来“无声胜有声”地表达无限丰富的潜台词——而皮影戏不能那样让影人在“亮子”上“死”半分钟，潘京乐来他个“此时无‘影’胜有‘影’”的“先声”处理，然后放影人于“亮子”上一个跌、爬、匍、奔的舞蹈造型，才节奏渐慢地唱表内心的情事和为了爱而牺牲的贞与志，间夹一句哭白，补抒怨恨之气，把一个与封建礼教抗争而死又被阎王以“阳寿未尽”为由借尸还魂却又被“多事的判官”换了“额”（与吴绛香被交换了头首，此剧也叫《十王庙换额》）的少女追求自由向往真爱的毅与顽尽致表出。潘京乐每逢“戏心子”中的“肋条”唱段，开腔前还有个“拿劲儿”的瞬间——也就是片刻的酝酿情绪吧！你看，于忙碌的敲打中，双目瞪着“亮子”，速扫“签手儿”、“上档”、“下档”和“后槽”四位搭当一瞥，双唇紧闭，板起于他的拨弦，然后“三十六梆子”和碗碗铃击出若玉若佩之节奏，快接口唱时，那聪明的“亮”脑瓜猛一转，憋出悠悠的旦声唱来：

哭声老爷今何在？ 渡夜凄凉泪满腮。

江水滔滔船仓外， 猿猴为我痛悲哀。

暂立贼船无其奈， 心恐强盗转回来。

这都是前世冤孽债， 不知结果怎安排。

（夹哭白）我把你无心的奴才！（滚哭）

我寄生世将你待， 怎么一去永不来？

若还老爷被贼害， 有谁关照女流来？

（哭音滚白）哎……

整板戏从慢板倒进诉板间以两次哭白滚板，哭腔与悲调笼蔽全词——思夫泪、盼仆心，触景生情、推测天命、孤影自怜、寂冷独寒、身落贼船、走投无路、呼天喊地、顿足捶胸……一腔怨恨一怀愁，恰似滔滔水东流的苦溢忧漫叫潘京乐的唱腔给表达得空前绝后。省电台于1988年14次播出了潘京乐的这折《杀船》、《悔路》、《卖杂货》、《撑船》等上京节目，霎时间华州人奔走相告，收听收录，昼夜播放，音绕上苍。笔者原以为这是华州人爱“自己娃”——偏心罢了！1989年因研究“三国”私旅荆州，途经洛阳，1991年又过司马迁祠跨龙门赴晋南采风，竟也听闻潘京乐的唱带，真有“异乡却闻乡音唱，错把他州当故乡”

之醉。我仰天长叹：民间绝艺民间爱，人心不同人心通啊！潘京乐啊魏振业啊！你我忠诚地唱了五十多年的“谁向桃园来问津”，我替你们写一句唱：“谁向梨园来问津？”大声地反复地唱吧！从苦难中过来的苦戏子们！你们被召去接待过洋人，也曾名噪京华，可你们的艺术在中国硬要被浸压成化石了！

如果说魏振业在旧社会重压下还尚产生过微弱的反抗的话，而那罪恶制度在潘京乐的感情上效应则是滔滔的苦泪了！父母早丧，兄弟姐妹的受难，穷命安排他做下九流的戏子，十岁投师荡江湖，死后不能入祖坟，你就选择了这条路。你是一路泪痕一路戏地走到党的怀抱里来的。那人间不幸者的“哭腔”你未学艺就会了，可谓“天生命注”，难怪那么有味有韵噢！

潘、魏二位均年逾花甲，他们的宗师当然早已作古，可他们把华州皮影戏能历经“破四旧”的大灾而不使“击顶”的“活”下来的功业，人民自有心书口碑来载的。

唱得嫖，还要“挑”的“烧”（操纵影人动作表情达意）。华州人一叫皮影戏的“挑签”儿之事，又有一段民间“文学”创作说：

“忙娃挑娃娃，把人兴死啦！

女娃扭的飘，武将真杀法！

割头换披挂，驾云上马马。

牛皮走钢丝，猴王多变化。

忙娃耍上一晚上，二天做活力气大！”

又曰：“忙娃忙了找茂吉，他屋住在圣山西，深眼窝窝挑的美，干话笑的人眼流水！”

这是华州人赞誉“签手儿”一二把交椅上的两位艺术人物。忙娃者，郝丙黎先生也，茂吉者，蔺氏也。二“挑手”均籍华州圣山乡，溪水相隔，河东河西，然人不亲行亲，艺不隔人，他们常切磋技艺，共探影径，几十年来江湖谋生，出省上京，向洋人表演，西度玉门关，东上开封府，把个牛皮人儿挑到了北方的唐山，又获誉于南方的西子湖畔。忙娃获国家级高奖，茂吉得省级荣誉。

忙娃说：“我这一辈子都是‘偏面’看问题！”茂吉说：“我是睁‘一只眼’看人间！”语言不同意相同，他们是艺术的观察或者说是观察的艺术。不观察社会是搞不好艺术的，不搞艺术也是不能很好叙评人间的。皮影人儿表现哭泣的传统挑法是以手在脸上揉抹几下，“前者”唱得再“神”，也传不到牛皮娃娃的灵魂中去。忙娃有心，他给人家唱“丧戏”，或见到村姑受屈而泣时，常驻足凝目，观察“她们”因悲冤而垂泪时的“抬肩”、

“摘腹”，浑身张缩自成节奏，又同碗碗腔音乐相谐，于是他心起旋律，面壁弄影，果然把孟姜女哭大墙挑拨得栩栩若世，让华州婆妇姑嫂们于潸然泪面之际叫绝不已：“妙极！妙极！”十六载前，在蒲城县龙阳镇的一场《玉枝矾》， “震”得渭北平原“耶娘妻子走相告”，“挑”得渭水千重涛！忙娃的“周仁摔帽子”人称“胜哲中”——“悔路”一场，牛皮周仁在“亮子”上忽儿手弹“帽翅”，忽儿搓手抚股，一阵儿顿足有声，一阵儿捶胸有气，一面痛斥严年奉承东的狼狈为奸残害忠良，一面智生以妻替嫂嫂的以羊易牛刺杀严贼——终因疾恨与愤怒摘乌纱掷地，发梢飞旋于“亮子”上，顿时间，“看门道”的悄然，

“看热闹”的哗然，“啧啧”之喧，宛若万匹蟋蟀秋夜齐鸣，待“周仁奔往太守驿”之际，秋水暴涨般的掌声轰然夜霄，引得月朗笑，星喜眨……

一场《破牛心》，忙娃的“马戏”耍得干净，一折《金沙滩》，杨家众英杀得利落，那惊险的走钢丝、飞马开弓和激战辽兵血染沙场的牛皮娃娃做派实在把看戏的人视线引牵，心弦紧吊，“脖颈也扭成了蒜苔”！

我们饱享了茂吉连挑带唱的《张连耍钱》（即《张连卖布》）。张连的顽、赖、狡、刁和四姐娃的劝、斥、诘、朴完全由茂吉的手中那三枝竹签儿传注于那“亮子”上的“丑”和“旦”，在逗笑的乐陶陶之中让华州人深解一理——赌钱不是正事，莫可染指！

郝丙黎、蒿茂吉和我们多次欢颜相握，他们的手对我的手感并非那“指若削葱根”般地纤柔绵软，是粗而糙之的——标准的庄稼汉子的两双手，但他们的双手比别的庄稼汉的手更伟大——在为物质世界创造稻菽的同时，又为精神世界磨厚了茧子啊！

“趁着皮影戏还未向当代告别之际，你是否想去看它最后一眼？”这是台湾同胞出版的《陕西东路华县皮影》一书中的一句话，这话虽有一种惋惜的情调，但，的确可以看出作者对华州皮影戏的依依深情！

《乡土艺术美学通讯》1989年第4期首篇发了青年皮影雕镂艺术家张华骥（即张华洲）的文章《我爱皮影艺术》——本文所选影人之照皆出华洲之手，况他的艺师汪天稳不过四十有余矣，正日当天！其徒作品于1989年参加全国首届工艺美术佳品展，一举获“名艺”殊荣——被誉之“新秀”！本文论评雕镂之章实则是评他之技艺也！

潘京乐之徒吕崇德亦四十开外，魏振业所育之桃李刘化民、张晋水者不过三十冒尖。丙黎、茂吉二老者亦在带徒授艺！名扬京华艺扬西北的碗碗腔正宗一绝——板胡演奏家刘树声（艺名刘骅）正当力壮，艺途无量。

一句话，华州人民不会让自己的“艺术石”化了去的，但新生命的新血液是我们亲爱的台湾同胞暂时尚不能感受到的。同胞们！早回华州来吧！让我们一道儿欣赏华州皮影戏的心跳血流吧！

从历史的竖向和艺术的横向看，华州皮影戏是中华民族值得骄傲的一块化石，它凝结了民族艺术的光彩和古老的步履。华州皮影被赞为化石，但我们还要补充一句：“化石，还活着……”

〔责任编辑 党大恩〕

