

唐山戏曲资料汇编

第三集

唐山市戏曲志编辑部

封面设计 罗 深

封面题字 王佑民

扉页题字 韩 溪

燕东皮影戏志辑



编辑部

# 目 录

## 历史资料

- 回忆新长城影社·····陈大远 ( 1 )
- 冀东皮影史探讨与论述·····刘锐华 ( 5 )
- 乐亭影戏起源考证与论述·····魏革新 ( 37 )
- 福影调查记·····王大勇 ( 61 )
- 艺人赵紫阳赴日演出见闻·····王大勇 ( 64 )
- 抗日影社史料·····刘锐华 ( 67 )

## 早期班社史料

晚清至本世纪三十年代乐亭县皮影班社简介

- 魏革新 ( 73 )
- 崔家大班·····魏革新 ( 77 )
- 崔家小班·····魏革新 ( 79 )
- 京东刘家班·····魏革新 ( 80 )
- 中兴堂班·····魏革新 ( 81 )
- 翠荫堂班·····魏革新 ( 82 )
- 杨寡妇班·····魏革新 ( 83 )
- 常家大班·····魏革新 ( 84 )
- 常家小班·····魏革新 ( 85 )
- 三义堂班·····魏革新 ( 86 )
- 安美班·····魏革新 ( 87 )

## 唐山地区班社组织

- 唐山市皮影剧团史·····刘锐华 ( 88 )

乐亭县皮影剧团·····	魏革新	( 94 )
滦县皮影社·····	徐连杰 王宝善	( 95 )
丰润县影社史料·····		( 97 )
玉田县皮影社史·····	张树云	( 100 )
玉田县第一皮影社·····	张树云	( 102 )
玉田县第二皮影社·····	张树云	( 103 )
迁西县“长城皮影社”·····	刘晓钟	( 104 )
遵化县皮影社·····	霍一新	( 108 )

## 著名艺人传记

### 操纵夺魁者，影戏改革人

——李云亭对皮影戏的贡献·····刘锐华 ( 109 )

著名皮影戏表演艺术家齐永衡·····刘锐华 ( 115 )

### 影戏名小生，唱腔改革者——齐怀

·····刘锐华 范福源 ( 117 )

高荣杰·····刘锐华 ( 123 )

乐亭县皮影著名艺人孙品卿·····刘瑞符 ( 124 )

苏旭·····苏立臣口述 郝秀庭整理 ( 129 )

### 我的皮影艺术生涯

·····张茂兰口述 张瑞奇 孟昭林整理 ( 131 )

张绳武·····刘锐华 ( 147 )

李 秀·····刘锐华 ( 148 )

张占科·····刘锐华 ( 149 )

苗幼芝·····刘锐华 ( 150 )

李紫兰·····刘锐华 ( 151 )

曹辅全·····魏革新 ( 152 )

康雅亭·····	魏革新 (153)
厉景阳·····	王大勇 (154)
王 华·····	魏革新 (156)
韩 增·····	魏革新 (158)
蒙本天与“王华影班”·····	魏革新 (158)
郑 六·····	刘锐华 (161)
赵紫阳·····	王大勇 (161)
张老璧·····	魏革新 (162)
杨德生·····	魏革新 (164)
聂老春·····	魏革新 (166)
张兆祥·····	刘锐华 (167)
张承志·····	刘锐华 (169)
王玉洪·····	魏革新 (170)
阎绍继·····	魏革新 (171)
霍荣华·····	霍一新 (172)
著名艺人年谱·····	刘锐华 (173)

## 艺术资料

谈谈志愿军的皮影戏·····	胡 可 (179)
皮影界的“梅兰芳”·····	韩 溪 (180)
冀东皮影音乐的曲调发展·····	韩 溪 (184)
皮影戏剧本的特点及唱词结构·····	刘锐华 (198)
冀东皮影戏操纵技巧·····	刘锐华 (209)

## 回忆新长城影社

陈大远

一九四三年春，冀东抗日军民在粉碎敌人“扫荡”的斗争中，获得很大胜利，敌人的凶焰不得不有所收敛，比起腥风血雨的一九四二年来，形势好了不少。青纱帐起之后，各村的农民，纷纷找出皮影人，唱起皮影戏，来庆祝反“扫荡”的胜利。

吕光同志是冀东地委宣传部长，虽然一九四二年冬季才来到冀东，但是他已经了解到这个情况。他认为，皮影戏是冀北地区最流行、最受群众欢迎的一种戏曲。这种戏曲，不要巨大的舞台，不要繁杂的道具，只要有十来个演员，有一箱子影人，就可以演唱，机构精练，活动方便，是适合游击环境的一个宣传工具。因此，他倡议成立一个皮影演出团体，来宣传抗日战争，活跃抗日人民的文化生活。这个倡议很快得到地委的同意和各方面的支持。

吕光同志把筹建皮影社的任务交给了木子厚同志，木子厚是吕光同志的警卫员，在抗战之前领过皮影班，因而他同许多皮影戏的演员都有一定的交谊。木子厚把准备成立皮影社的消息传播出去之后，立即得到皮影戏演员们的响应。这些演员在抗日战火燃起之时，就在当地以各种形式参加抗日的群众活动，但是他们没有想到，他们最熟悉的文艺形式，几十年来演唱皮影戏的本领，还有机会为抗日战争服务。

不久后，一些冀东著名的演员就兴高采烈地到指定地点来报到。这些演员有苏旭（小）、苏勉（髯）、张茂兰（生）、巩俊海（髯）、张桐林（髯）、吕廷宾（小）、侯瀛（大）、李林（刻影人）等等。（影剧中的“小”，相当于舞台戏曲中的“旦”，“髯”相当于“老生”，“生”相当于“小生”，“大”相当于“净”。苏旭同志长于“花小”，相当于舞台戏曲中的“花旦”。）

当时冀东地委宣传部驻于迁西县长河岸边的黄槐峪。当皮影演员、琴师来得差不多的时候，在吕光同志亲自领导主持之下，召开了皮影社成立大会，时间是一九四三年七月。吕光同志在大会上讲了话，对皮影社的任务、方向、活动方式等等，作了原则性的指示和说明。演员吕廷宾同志也讲了话，他代表全体演员表示，一定不辜负领导的期望，一定要把皮影戏唱好，做好抗日的宣传工作。吕光同志在会上宣布，皮影社命名为“新长城影社”，任命木子厚为社长，我兼指导员。

当时，我是《救国报》的编辑。关于兼任新长城影社的指导员的问题，吕光同志曾有指示，指导员是作政治思想工作的，但最主要的任务是，立即动手写一些皮影戏脚本，那怕先突击写一本也好。影社既然成立起来，就要以战斗的姿态作好各项准备工作，尽快开始演出，但又不能再演“二度梅”、“五锋会”之类的旧卷，所以脚本问题，就成了当前的核心问题。没有脚本，一切政治思想工作都是空的。我根据吕光同志的指示，很快突击写出了个名叫《田玉从军》的剧本。同时也动员演员同志们编写，以尽快地丰富我们演出的剧目。

演出的准备工作在紧张地进行着。除了编写剧本之外，

另一个重要的繁难的准备工作就是要赶制一批新的皮影人。李林同志是刻制皮影人的名手，刻得又快又好，经他刻出的影人，个个都是精微细致的艺术品。但是现代人物怎样刻制？比如八路军的战士，都是大体相同的年龄和装束，怎样让这些人物在演出时有所区别？李林同志不会绘制图样，我也没有绘制影人的经验，于是我们共同研究，来个试画试刻，又把救国报的美术干部王扶轮同志请来，参与影人设计。经过短时间的测验，问题终于得到解决。

王扶轮同志，用写实的画法试画了几个影人头楂，刻制之后放到影窗户上远看，看不出是人的头象，后来基本上没有采用。我是异想天开，用白布绘制了两幅布景，着色成山，刻洞为月，用时铺在纸窗上，但夜景尚可，白天的景色则难以表现，且影人是刻的，布景是画的，很不协调，也没有采用。这些尝试是失败了，可是大家从一开始就刻意改革，这点还是应该肯定的。

一九四三年九月十三日，正是农历的中秋节，剧本的编写、演出本的抄写、脚色分配、唱腔设计、影人刻制等等准备工作都已就绪，这天在迁西县黄槐峪进行了抗日皮影戏《田玉从军》的首场演出。演出时，几乎附近各村的群众都来了，他们第一次从影窗户上看到了自己的同志、自己的亲人，甚至是自己的形象，感到欢欣鼓舞，对这场演出给予很高的评价。

从此，新长城影社不断到各地游动演出。

这年的十一月，敌人以重兵对黄槐峪、东水峪一带进行合击，在这一带活动的各个单位，不得不突围转移。新长城影社决定去迁、卢、抚、昌一带游动演出。此后，我就不能再兼影社的指导员了。山樵同志被任命为专职指导员，加强

了影社的领导力量。影社成了活跃在遵化、丰润、迁西、迁安、卢龙、抚宁、昌黎、滦县广大游击区的、深受抗日军民欢迎的一支文艺队伍。

影社一面积极演出，一面抓紧剧本创作，他们写出很多剧本，有的是根据真实的英雄事迹或是流传的抗战故事编写的，象《光明之路》、《抢粮》、《抓丁》、《大生产》、《锦上添花》、《四十里铺之战》、《埋伏战斗》等，有些是根据小说、话剧改编或移植的，象《白毛女》、《血泪仇》、《晴天》等。也曾改编过一些旧影卷，象《花木兰》、《王佐断臂》等。

新长城影社成立之后，很快引起人们的重视，好些地方也相继成立了影社，如“大众影社”、“燕南影社”、“湾西影社”、“长山影社”等，最多的时候，冀东区的影社曾达到三十多个。

一九四九年六月，第一次全国文化大会在北京召开。新长城影社的演员苏旭同志作为代表出席了大会，影社被大会邀请参加了大会的晚会演出，演出了《春秋镜》，受到代表们的重视。这是影社全体同志多年来的艰苦创业、辛勤创作、为革命为人民服务所得到的荣誉。

# 冀东皮影史探讨与论述

刘 锐 华

## 前 言

编纂《中国戏曲志》，《河北卷·唐山分卷》把皮影戏列为写入“分卷”的范围之内。这就涉及到影戏许多问题要弄清楚。诸如：中国影戏的起源；北方影戏的由来；滦州影、乐亭影的形成、沿革、发展；著名艺人的艺术风格以及对影戏发展的贡献；东西两大流派的划分；抗日、解放战争时期影戏的活动等等。特别是对乐亭影戏的起源，创始人是谁的问题，众说纷纭，莫衷一是，至今争论不休，难趋一致。

写志书不容虚构，捏造更是犯罪。根据“详今略古”的精神，有的问题可以从略，但“从略”不等于“阙如”。世界上万事万物的产生，都有它一定的历史根源，影戏也绝不是无源之水，如果不把它的“家谱”查清，弄不清它的来龙去脉，这不仅难以动笔写“志”，就是写出来也没人信服。

为此，我们除访问一些老艺人外，还翻阅了一些历史资料。与故纸堆打了一年多的交道，在一鳞半爪的资料中总算

找到一些可资探讨的线索，现在把它整理出来，公之于众，顺便谈谈我们的看法。但，这仅仅是我们根据资料（包括老艺人的介绍）所载，经过一番研究考证而提出的井蛙之见，正确与否，殊难断定。只是把问题摆出来，供研究影戏的同志参考，冀得到指正，弄清是非，认识达到一致。

### 一、中国影戏起源与俗讲之渊源

皮影戏历史悠久，源远流长。它的起源在民间有许多传说，一说始于楚汉相争时张良在城楼设“影人”迷惑敌人；一说源于西汉文帝刘恒时，宫娥哄着太子玩耍，剪桐叶作人形映于纱窗之上；一说影戏是唐五代时俗讲僧设图像荐亡超度嬗变而来的。然而，据史家文学记载，则认为影戏起源于汉武帝思念死去的李夫人的故事。据《前汉书·李夫人传》：“上思念李夫人不已，方士齐人少翁言能致其神，乃夜张灯烛，设帐帟，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步，又不得就视，上愈益相思、悲戚。”同书《外戚列传》也有类似的记载，还说汉武帝看到李夫人的影子后作歌说：“是邪？非邪？偏何姗姗其来迟！”北宋时代人高承在《事物纪原》中记述这段故事后说“由是世间有影戏”。清·吴騞《拜经楼诗话》言及影戏事说：“影戏昉汉武帝李夫人事，联想甚有理”。《永平府志》二十五卷“风俗”条记载影戏事说：“张灯作戏调翻新，顾影徘徊却逼真。环珮姗姗莲步稳，帐前活现李夫人。”

综上所述，影戏起源于西汉，千百年来辗转流传，已成定论，其实这是不可靠的。

孙楷第《沧州集》中说：“按南史卷十一后妃传所载宋孝武殷淑仪事，与汉武李夫人事绝相类。云：‘殷淑仪薨，

追赠贵妃，谥日宣。上痛爱不已，精神罔罔。有巫者能见鬼，说帝言贵妃可致。帝大喜，令召之。有少顷，果于帐中见形如平时。帝欲与之言，默然不对。将执手，奄然便歇。帝尤哽恨，于是拟李夫人赋以寄意焉’”孙文中最后说：“余谓方士、巫者之所以能售其奸者，正缘汉宋世人间尚无影戏耳。”吴国钦在《中国戏曲史漫话》书中谈及影戏起源问题也说：“这个传说不可靠，就算真有方士作法的事，这种骗术也不能与作为戏剧形式的影戏相提并论”“孙、吴二人所言，可谓一语中的，是有见地之论。

西汉、南朝两代相隔五百七十余年，汉宋两武帝之所遇，竟如此惊人相似，而欺骗的手段，两者如出一辙，巧则巧矣，但后者巫覡使用的骗术却颇令人费解。如果真象高承说的（西汉时）“由是世间有影戏”，那么，到了南朝（姑且不论若真有影戏，经过这么长的时间，影戏发展到什么程度）宋孝武帝无论怎么精神恹恹，也不会被这幼稚可笑的骗术所蒙蔽，他会一眼看穿这是巫者用“影戏”来骗人。这种骗术，用在影戏尚未出现之前则可，用在有影戏之后骗了宋孝武帝实在讲不通。更何况巫人多系狡黠诡譎之徒，若是从西汉时“世间有影戏”，也断不敢冒着杀头的危险来干这种蠢事。这件事连高承本人说的也有些含糊其词，自相矛盾。高在《事物纪原》中说完“由是世间有影戏”，紧接着说：“历代无所见。宋仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说加缘饰作影人，始为魏吴蜀三分战争之象。”高所谓的“历代无所见”，就是说，话虽然这么说，可是哪个朝代也没看见影戏，直到宋仁宗时，才把三国故事“加缘饰作影人”，开始有了“魏吴蜀三分战争之象，”可见，高承虽然援引汉武帝与李夫人故事，由此演绎出“由是世间有影戏”之说，

但，这个论点连他本人也持否认态度。奇怪的是，这个传说，一千多年来却被人看成是影戏起源的依据，一直流传至今，很多人相信高承这句牵强附会的话，以误传误，辗转引用，象迷雾一样，掩盖着影戏起源的真貌。

影戏与木偶同属傀儡戏。木偶在唐代已经很流行，并且演出技巧已具较高水平。当时梁锿有一首著名的《傀儡吟》：“刻木牵丝作老翁，鸡皮鹤发与真同；须臾弄罢寂无事，还似人一梦中。”梁锿是唐玄宗天宝年间人。他这四句诗，除了反映了作者对人生的消极慨叹之外，也写出了木偶制作的特点和表演技艺的高超。据此，唐代已有了木偶戏，可资佐证。唐代是否有了影戏，这不仅在唐代小说杂文中还没看到片字只字的记载，就是在题材广泛的唐诗中也没发现提及影戏之类的话。由此可见唐代的初期、中期影戏尚未出现。至于说影戏是唐代末期，或者说它是五代时的产物，由于史料缺乏，至今还不易确定。

值得研究探讨的是，唐代盛行一种类似说唱艺术的俗讲，这可能与影戏有着血缘关系。俗讲“却不是纯粹散文的讲述，其间颇杂以韵文的歌唱”，“它是把佛经改编为说唱体，用来吸引听众，宣传佛教”（见程毅中《宋元话本》“说话的渊源”）据赵璘《因话录》记载：有一个俗讲法师名叫文淑。他讲的经文最受群众欢迎。每次讲经：“听者填咽寺舍，瞻礼崇拜，呼为和尚教坊，效其声调，以为歌曲。”和尚讲经，能引人为之“效其声调，以为歌曲”，可见俗讲艺术魅力之大。这种说唱形式，一直延续到五代时盛行不衰，以后由于说话人中的女性出现，和民间艺人在说话的技巧上提高，促使俗讲不得不在形式上来一番改革。但它因受本身的局限，不可能跳出佛经的圈子去改弦易辙讲那些烟

粉、灵怪、传奇、公案之类的东西，只好在说唱形式上变化一下，于是俗讲和变文一样，在讲宴时，设有图像或纸人，照图解说，用以招徕听众。这种形式持续了若干年，到五代时，出现了人死后用僧人超度亡魂的习俗，这时荐亡超度，几乎成了俗讲僧的唯一职业。超度亡魂时，设图像（或画像或剪成纸人）挂在帐帷内，作为亡魂的象征。这种形式，与后来的影戏很接近，或者说很象影戏的雏形，因此有人说影戏就是由俗讲演变而来的。据孙楷第《傀儡戏考原》中说：影戏“而溯其源，则在唐五代时已有其朕兆，设无唐五代俗讲僧之于讲宴设图像者，则宋之影戏或即无由发生。”

影戏是否由俗讲演变而来，尚待考证确定。但影戏确实印染着许多佛教的痕迹，如：影班供奉圣宗佛像，对演影戏艺人称“师傅”，剧本称“影经”，唱影则称“宣卷”，剧本内容多宣扬善恶因果佛家教义等等，如果它不是脱胎于杂戏中的“变文”“说话”艺术，那它与俗讲一定有因果牵连。据影戏老艺人说：“影戏本是圣佛留，未从开演灯打头，一口叙述千古事，劝善贬恶说春秋。”因此，近代研究影戏的人，也往往把影戏起源与中国佛教连在一起。顾颉刚《滦州影戏》（1934年《文学》6月号）文中提到滦州创始人，说：“黄先生……悲天悯人，思以一种有效的娱乐，暗寓劝善的宗旨，于是借了‘神道设教’的形式来创造一种新的艺术，表演出来，好借着它惊醒那些无恶不作的芸芸众生。”“艺术起源于宗教之说，于此又得到了一个证明。”

根据这些资料考证，我们固然不敢断言影戏是由俗讲演变而来的，但它的产生起码是受到佛教的影响，这是有可能的。

## 二、宋代影戏的形成与北方影戏的源流

据宋代人写的诸多著作中，记载着影戏在北宋都城汴梁活动情况，和众多的影戏艺人姓名来看，说明影戏已形成于北宋，并已掌握熟练技巧，才能“熟于摆布，立讲无差”

（宋吴自牧《梦粱录》）使得演出场所“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”（宋孟元老《东京梦华录》）据宋·洪迈《夷坚三志》记载一段故事：华亭县普照寺有个惠明和尚，他常为人占卜，指出吉凶，无不奇验。他说的话语言颠倒，多含机理，因此人们称他为“明颠师傅”。一天，有人指着一个影戏的艺人，对惠明和尚说：“他的职业是干什么的？”惠明对艺人看了一下，就挥笔写了四句话：“五尺生绡作戏台，全凭十指逞诙谐；有时明月灯窗下，一笑还从掌握来。”又据宋·张耒《明道杂志》记述：“京师有富家子……甚好看弄影戏，每弄至斩关羽，辄为之注下，囁弄者且缓之……”这两条记载，一是用十指“逞诙谐”引人发笑，一是“每弄至斩关羽，辄为泣下。”这一笑一哭，证明当时影戏表演的精湛技巧已达到感人的程度。这也充分说明宋代的影戏已臻于成熟阶段。

大凡一个剧种的形成和发展，都是和当时的历史背景给予它成长的条件分不开的。北宋初期，由于大规模战争序幕还没揭开，社会比较安定，当时的政治中心汴梁，手工业和工商业经济发展，人口急速增加，伴随适应这种发展和城市居民的文化生活需要，相继出现了“百伎竞艺”的演出场所——勾栏、瓦舍，这就为影戏的形成和发展提供了物质条件。姜白石有一首诗描绘了当时演出的情况：“灯已阑珊月色寒，舞儿往往夜深还；只因不尽婆婆意，更向街头弄影看。”

宋代影戏已形成一个完整体系，这是毋庸置疑的，那

么，后来的北方影戏是否与宋代的影戏有瓜葛？如果说北方影戏即宋代影戏的后裔，或者说北方影戏即是宋代影戏派生出来的，那么，它是何时传入北方？又是由何人传过来的？这个问题，由于缺乏史料佐证，至今我们尚弄不清楚。在南影北流疑云莫释的今天，我们发现宋·徐梦莘《三朝北盟会编》中一段文字记载，为我们提供可资研究的线索。现将这段文字抄录于下。

靖康二年正月二十五日，金人未索御前祇候方脉医人、教坊乐人、内侍官四十五人；杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝琵琶、吹笛等艺人一百五十余家。令开封府押赴军前。开封府军人争持文牒乱取人口，攘夺财物。自城中发赴军前者，皆先破其家计，然后扶老携幼竭室以行，亲戚故旧涕泣叙别离相送而去。哭泣之声遍于里巷，如此者日日不绝。

从这一段记载中，我们看到一幅由于金人入侵，北宋灭亡，当时艺人宛转哀鸣于金人、官府军人的刀砧之下的悲惨图画。张庚、郭汉城著的《中国戏曲通史》对当时的艺人的流亡情况，也有过一些描述：“那些瓦舍中的艺人当然也随着四散，这些人中的一部分（也许是艺术上最有成就的）到了南方，但其余的，也有被虏到金国后来的都城燕京（今北京）的，也有虏到当时金国比较安全的后方，如平阳（今临汾），也还有流散到各地的”。

这两段文字，前者的记录可为后者的论点作为翔实的依据，因之，我们认为是真实可靠的。

弄影戏的艺人既然被“押赴军前”，当然失去人身自由，他们被押走也好，逃走也好，流落到北方是毫无疑问的。影戏艺人谋生的手段是演影戏，他们在北方定居下来，将会

象犁田人一样，把南方影戏的种子撒向北方大地上。同时在战乱期间影戏艺人逃向南方和全国各地，这很可能给影戏带来全国大普及的局面。

到了元代，影戏已在我国北方盛行起来。因为这种艺术通俗易懂，设备简单，行动方便，深受元人欣赏，曾一度把它作为军中的主要娱乐，常在夜间为士兵演出。后来随着成吉思汗用兵中亚，影戏被传入波斯、阿拉伯地区。据波斯学者瑞时德丹丁说：“当时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”（见周贻白《中国戏剧史长编》）这实际就是指的影戏。

明代时，影戏在北方演出活动更为普遍，对其它戏曲也有过影响，元杂剧和南戏的剧本中就引录过一些“影词”。近年在山西明代墓葬中发现纸窗影人像壁画，证明明代皮影戏在当地极为盛行。在明代武宗时，影戏不仅在民间演出活动，而且影戏艺人曾入京供应宫廷演唱。明·田汝成著的《西湖游览志余》引瞿佑看灯诗说：“南瓦新开影戏场，堂明灯烛照兴亡；看看弄到乌江渡，犹把英雄说霸王。”瞿佑是明初洪武年间人，他是《剪灯新话》的作者。这首诗为我们研究影戏提供了两个依据：一是说明明代影戏仍然承袭着宋代的“其话本与讲史者颇同，大抵真假相半”（见宋耐得翁《都城纪胜》）的余绪，演的是历史故事；二是说明当时演的影戏是很吸引人的，才使这位小说家看完影戏，对历史人物的兴亡，发出无限感慨之声。

从上述情况看来，自北宋末期以来，影戏分散流传各地，由于金、元、明建都于北方，影戏在北方扎下根基并开花结果，这是很自然的。在漫长岁月中，各地影戏的活动、发展以及艺术上的变革，会各有不同，兴衰年代亦各有长

短，因之在表现形式和艺术风格上也迥然各异。这些，对后来清代影戏的再度兴盛，都有一定的影响。

因为在北宋末期有金人搜索京师百戏艺人这一历史事实，所以我们认为影戏出现在北方的最早年代，不会在金代以前；北方影戏与宋代的汴梁影戏一定有历史的渊源。

## 二、对滦州影戏创始人的考证

滦州影戏初创于明代末期，盛行于清初，于十九世纪末期遍布冀东各地。滦州影兴起之后，经过数十年又流传原来的“老家”东北各地，后来出现了“边外影”“双城影”“辽南影”，形成了各个流派。它还影响了北京的“蒲团影”，形成了“北京影戏”一个完整体系，因此一般认为它是北方影戏的代表。

关于滦州影戏的起源，有种种不同的传说，大体可概括为两种。一种说法，滦州影是滦州人黄素志创始的，另一种则认为，滦州影戏是乐亭县人创兴的，因为金人建制乐亭县隶属滦州管辖，所以才叫“滦州影”。两种认识，至今还没达到一致。为此，我们作了些调查，现将调查情况简述于下。

最初研究滦州影戏的人是李脱尘。李是清末民初时代人，自幼爱好影戏，后随其父李峻峰在北京庆民升影社演影戏。他研究影戏四十余年，写出《影戏小史》一书，内中叙述了滦州影的源流、沿革过程，也写了创始人对影戏发明、改革的情况。可惜此书散失，无从查考。我国历史学家顾颉刚在《滦州影戏》一文中对李脱尘有一段叙述：

李脱尘君，平东玉田县人，是美以美会的传教士。他的故乡滦州影戏是非常盛行的。李君幼年因乡人习此业的很多，遂种下了很深对滦州影戏的嗜好，传教余暇即专心致力在这方面。后来辞掉传教职务，遂游华北各

省，考察滦州影戏的状况。如今在北平东四牌楼五条寓所专门研究这种学问。他从注意影戏到现在已有四十余年了，兴趣一点不衰，精力实可钦佩。李君不但精通此种学问，技术亦非常纯熟，凡演映一切任务，皆能胜任。他在影戏界中，真可算杰出人材。家藏影戏剧本百余种。大半为外间所不易见到者。尚有《影戏小史》一册，尤可珍贵，乃影戏先进安心斋手定稿本……

据李君云：明万历年间，在滦州有一位不得志的生员，姓黄名素志（里居不详）是一个多才多艺的人儿，不但文才很好，而且绘画、雕刻件件精通。只有一件，时运不佳，屡试不第，无颜回归故里，乃出关外游学沈阳，在那里只是教授几个村童过活，在这悠闲的岁月里慢慢地成就了他的艺术贡献——创作影戏。

以上记叙说明，李脱尘是一位热爱影戏艺术并肯于付出劳动、有志于影戏事业的人。他为我们留下了对滦州影戏创始人可资探讨的线索。这份资料，弥足珍贵。

滦州影戏的创始人是黄素志，这是李脱尘在《影戏小史》中首先提出来的。李脱尘已经去世，他写的《影戏小史》也无法找到，现在我们只好在与李有过交往的人（他们写的文章转引了《影戏小史》中李脱尘的话）来进行研究，或可找到滦州影戏的端倪。

说过并承认滦州影戏的创始人是黄素志者，除李脱尘外，还有以下数人：

（一）顾颉刚。（见上述引文）

（二）佟晶心在《中国影戏考》（一九五四年十一月）剧学月刊》三卷第十一期）中说：“据李脱尘所写《影戏小史》草稿所讲，我国自影戏发端于前明嘉靖（1522—

1565)，首创者为永平府属滦州人黄素志。黄君一生员也，博学而兼雕刻绘画，因连试不第，遂游学关外，至辽阳设帐教书，启蒙该地幼童。惟黄先生素崇佛教，每见社会人心不古，奸诈淫邪，五伦反复，思挽救之，始有影戏之作。”

(三) 金受申在《滦州影戏》(一九三八年十月八日《立言画报》第二期)中说：“滦州影戏发明人，是滦州安各庄人黄振中先生。时在明万历二十一年(1593)。黄先生是万历七年秀才。创举影戏的本旨是宣扬教化，以《宣讲拾遗》为底本，所以一直到光绪二十年前后还称‘宣卷’，以后才称影戏”。

(四) 常任侠写的《皮影春秋》(一九六〇年四月十八日《旅行家》)上说：“皮影盛行于北方的河北省……相传由明代万历年间的黄素志加以改进，经过了三百年的发展，才成为今日的定型”。

另外，我国傀儡戏研究家虞哲光写的《皮影戏艺术》书中也说，滦州影戏的创始人是黄素志，其内容与上述大致相同，就不再赘列了。

从以上的资料来看，金受申说滦州影戏创始人是黄振中，与其他人说的同姓不同名。而他说的里居、功名、时间又是那么具体，在志趣、信仰上，也和其他人所说的大体相似。因此，我们疑为“黄振中”即黄素志的别名(中国人多是依名起讳，素志、振中在字义上有连带关系)；佟晶心说黄素志是明嘉靖年间人，这一点，与其他人说的不同，其余在籍贯、身世、专长特别是在始创滦州影这个问题上，都是一致的。因此，我们可以肯定滦州影戏是在明代末期产生的。黄素志确有其人，滦州影戏是他创始的。因为专家、学者和研究影戏四十余年的李脱尘，对黄素志创始滦州影戏谈得较

为详细、具体，估计是不会错的。尽管黄素志在关外创兴了影戏后，何时回归故里，又为何在家乡盛行了滦州影戏？这些一时尚弄不清楚，但黄素志是滦州影戏的奠基人，这是不容否认的事实。后来，滦州影戏逐渐销声匿迹，被新兴的“乐亭影戏”所代替，但它的历史过程也是事实存在，不容抹杀的。我国戏曲史研究家周贻白先生在《中国戏剧史长编》中说：“表演影戏最有名的地方，为河北滦县一带，俗称‘滦州影’”有人不承认滦州影这个历史过程，也不承认滦州影是黄素志创始的。这个问题，在没有发现足以说服人的文字记载之前，我们实在不敢苟同。

#### 四、滦州影戏的传播与北京影戏的兴盛

滦州影戏自黄素志在关外兴起后，初名“宣卷”，继称影戏。黄的弟子多从其师学艺，经过繁衍传播，数十年后遍布关外各地“长白黑水间颇盛行，满州人尤悦之”（见佟晶心《中国影戏考》），这种通俗文艺成了满人唯一的娱乐品。后来满清入关，影戏也就随之进入北京。据顾颉刚《滦州影戏》载：“康熙五年（1666）礼亲王府竟有八个食五两俸禄专管影戏的人”。又据佟晶心《中国影戏考》中说：“各省驻防将军被派出都，携眷赴任，因各地语言不同，殊乏乐趣，因派人来京约请影戏前往，演于衙署。”由于满清王朝的权贵爱好影戏，差不多官府都设有影戏班子。上有所好，下必甚焉，上行下效，积习成风，使影戏这朵艺术之花，由宫廷王府伸展到民间，开遍全国各地。

影戏偶然的际遇，使它从难登大雅之堂的地位，一跃而跻身于艺坛文苑之林。一些达官贵人、文人墨客原来对影戏不屑理睬，这时对影戏竟施诸青眼，褒奖备至。如《清代北京竹枝词》“百戏条”上说：“剪纸为之，透机械于小窗

上，夜演一剧，亦有生致。”附诗云：“机关牵引未分明，绿绮窗前透夜繁。半面才通君莫问，前身原是褚先生。”据单学傅《海虞诗话》卷八引清黄竹堂《日下新讴》载：“傀儡排场有数般，居然优孟具衣冠。丝牵板托竿头戳，弄影还从纸上看。”黄竹堂系乾隆、嘉庆年间的官员，他不仅把傀儡戏比作真人演戏的“优孟”，而且把影戏与产生先于它的若干年，艺术已臻完美境地的木偶戏相提并论了。当时的致仕官员，不第的秀才，多为影戏写作剧本。皮影戏剧本诗词并重，雅俗共赏，连台本剧目有五、六百部，多出自文人手笔。其中以《五锋会》、《二度梅》、《青云剑》、《镇冤塔》、《珠宝钗》、《三贤传》为最著，剧本故事曲折，引人入胜，塑造了好多有血有肉、个性鲜明的人物形象，用通俗的语言，描写出各个阶层不同的人物类型，被人推崇备至。这些剧目，对影戏的发展繁荣，起到一定的促进作用。

更使人感到新奇的是，距今二百年前影戏在北京已能昼夜演出。据《道咸以来朝野杂记》中载：“以纸大方窗为戏台，剧人以皮片剪成，染以各色，以人举之。所唱分数种，滦州影，涿州调及弋腔，昼夜台内悬灯映影”。

上面所述，从一个侧面反映了影戏当时在北京的兴盛情况。那么，北京影戏与滦州影戏是否同一脉系？其源流、演变过程又是怎样的？这些问题，仍须进一步查证研究。尽管在北宋末期金人由汴梁虏到一些弄影戏的艺人押往金都燕京，供奉金国，后又流散到民间，以致元、明时影戏在北方盛行起来，并流传到国外，这对北京自金时已有影戏可作参考依据，但这并不等于说北京影戏就是纯属宋代的影戏，也不能说北京影戏和滦州影戏产生于一个母体的胚胎。清代的北京影戏，是经过多次嬗变、改革而形成独特风格的一种文

艺。翁偶虹《北京影戏》中说：“北京影戏从康熙历雍正、乾隆直至嘉庆，都是以宣扬佛经为主要任务……维护封建的礼教、宣传因果报应的劝善惩恶之作，等于江南的‘宣卷’。相传观音菩萨曾化身影戏艺人（此说法与滦州影戏起源的传说相同——编者），坐在蒲团上演唱，警世启顽，所以唱影戏的都要坐蒲团，以示严肃，命名为‘蒲团影戏’”。后来“滦州影戏入京演出，生动活泼的表演，声腔优美的歌唱，受到北京广大群众欢迎。‘蒲团影戏’逐渐吸收滦州影的艺术营养，终于蜕化了宣扬佛经的躯壳，形成了独树一帜的北京影戏。但在形式上仍然保留了‘蒲团影戏’的某些痕迹”。由此可见“蒲团影”与后来崛起的滦州影戏虽然同流，并不同源。前者受到后者的影响，形成了北京的影戏。北京影与滦州影区别之处：“在耍台上必铺一块棕毡，代表蒲团；开场必唱高腔‘佛赞’，由班主净水漱口，肃立而歌，以示支流之源；班社的标名，必书‘北京滦州影戏’以示支流之变”（见翁偶虹《北京影戏》）。

滦州影戏进入北京之后，与原来的北京影戏（即“蒲团影”）成为两峰对峙的犄角之势，在相互影响、竞赛中发展着、成长着。此时北京的影戏（包括滦州影戏）虽非是原来的金、元、明时代的影戏，但在影词中常夹杂着一些剧作者的叙述。在剧中情节转折的地方，多用“押下……且不表”，“再把……表一番”的句子，将故事连贯起来。这些原来说话人的“其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半”的痕迹依然存在，说明当时的影戏还没脱开宋代影戏的原始窠臼。据此，我们又可以这样认为：不管北京影戏，滦州影戏，乃至北方各地的影戏，追溯其根源，都与宋代的影戏有着历史渊源。如果没有宋代汴梁影戏的广泛流传，没有宋代影戏的完

整艺术，北方影戏的产生、发展以至后来的兴盛，将是不可设想的。

滦州影戏进入北京时间，可能是随清军入关而来的。其活跃地区为京东一带，在京城多在王公贵族府邸演出，而这些王府又多在东城，因此滦州影戏又称东派影；西派的涿州影，演出的地区大都在西城或京西一带，因而称之为西派影。这两大派别，无论在地域、话本、影人、腔调、表演手法及戏名上，都有所不同。顾颉刚在《滦州影戏》中说：

“时在清道光年间，在发展的过程里忽然发生了两大派别。一、西派，二、东派。两派的不同点可分下列三项述之”。

（一）地域：两派俱以北平分，因北平即有两派，西城及城西部为西派。东城及外城东部为东派……

（二）话本：西派仍用旧时的本子，甚至没有本子，全凭口授。东派则不守旧本，多创新词，每戏皆照本演唱，不能口授，演者必须识字。

（三）影人：西派用牛皮制，染以颜色，不用桐油，长二十英寸。东派已由羊皮改用驴皮，染以颜色后用桐油涂之。尺寸较西派为小，长十二寸。”

另据佟晶心《中国影戏考》中说：“至清乾隆时影戏已暗分两派，即东派与西派是也。”而金受申《滦州影戏》中说：“东派——滦州影戏，西派——涿州影戏。东西两派是同治年间才分的，现在北京一二十家影戏社，只西城毛家湾口‘和顺社’是西派，以外都是东派的领域了”。

综上所述，我们认为两派在清代中叶划分，可能较为准确。从这里可以看出“北京影戏”有个分派的过程，滦州影派的势力较涿州影派雄厚，在京的影响也较为深远，它使北京影戏打开了前进的局面。两派影戏在京异体同存，互为借

鉴，共同成长着。直到本世纪二十年代，北京还有二十多家皮影戏班，其中“庆民升”“同乐”“知盛”“南永盛”“北永盛”等就是名气最大的影戏班。清亡之后，因社会动乱不稳，影戏也随之衰落，滦州影戏在京逐渐湮没，活动范围转向京东一带和关外东北各地，解放前夕已是奄奄一息，濒临绝境。到北京解放时，北京仅存西派影戏的“德顺皮影社”（即现在“北京宣武皮影剧团”前身）一家了。这多亏路家父子于饥寒交迫之中在茶肆里演出，使北京影戏赖以保存下来。

### 五、清末北京影戏的衰落与乐亭影戏的崛起

清代的文化政策是怀柔与镇压兼施。对戏剧是利用与禁演并用。前面曾经说过，清初不少官宦人家均有私人影戏班子，促成了皮影戏兴盛繁荣的黄金时代。

但是，到了清朝中叶，由于满清王朝对人民的野蛮统治和残酷压迫，人民纷纷起来反抗，其中白莲教起义造反和各地人民的响应，震动了清王朝的统治者。这时清王朝对影戏已不是初时的炽热态度，他们把嘴脸一变说影戏是用纸人纸马兴妖造反。对内禁止官员私养戏班，对外禁止戏班夜间演出。据《中枢政考》卷十三禁令：“嘉庆四年五月内奉上谕……各省督抚司道署内，俱不许私养戏班，以肃官箴而维风化。”又据《培远堂偶存稿文檄》中说：“陕西省向有夜戏恶习……影戏一件（种）必在夜演，亦聚集多人，皆足滋事，嗣后须一并实力禁止，违者乡地会首，及戏班之首一并重处”。嘉庆年间在台湾普济殿的重修碑上刻有：“毋许演唱影戏”的字样。更使人惊异的是，《大清宣宗成皇帝圣训》卷六十严法纪一：“道光二年闰三月甲辰，上谕内阁：此案已革密云副都统阿隆阿以二品大员……于国服之内，在

署演唱影戏，辜恩负职，已极，部议发往乌鲁木齐效力赎罪，实属咎所应得。”“佐领富升以职官在市观看影戏，并与兵丁揪扭，有玷官箴，著即革职”。这两位官员，一是“在署演唱影戏”，一是“在市观看影戏”（尽管有“国服之内”“与兵丁揪扭”之咎）竟得到如此重处，未免过苛。从这里可以看出清朝统治者对影戏是如何深恶痛绝啊！

到了光绪庚子年（1900）慈禧当政时期，义和团兴起，朝廷竟下令说：国有大难，民无天良，若再演影，点火烧箱。“国有大难”，可能指的是八国联军摧毁了皇上的巢穴，“民无天良”，可能是指抗击洋人的义和团。清廷对义和团是忽而利用，忽而屠杀，他们把影戏与义和团同样看待，那就不仅仅是“点火烧箱”，恐怕还要砍头了。当时北方官府竟把影戏艺人目之为“匪徒”。永平府知府游知开就做过“禁演影戏”，捉拿“悬灯匪”事。

清代末，外国频频入侵，国内人民纷纷反抗朝廷昏庸卖国，那些王公贵族们内外交忧，惶惶不可终日，对娱乐早已失掉兴趣。特别是对影戏，由于皇上的憎恶，他们把它竟一脚踢开。滦州影戏因为在北京失去依附的基地，不得不另觅生路，所以只好向京东一带民间流入。因为影戏演出简单，行动方便，语言通俗易懂，内容生活气息浓厚，深受劳动人民欢迎，在农村早有群众基础。《滦州志》卷四“戏剧”条：“……每演三夜或四夜为一台。每台价昂者须四五十元至百元，少者十数元至五六元不等，于人家还愿或喜庆时用之，亦有岁时丰宁，乡村醮资开演，以资娱乐者。”当时农村唱一台真人演的大戏较吃力，而皮影戏队伍精悍，负担轻微，演一台影戏，花钱不多，所以每当秋后五谷入库时，农民使用它来庆祝丰收，酬种、赛社、禳灾、祈福，因此它很

快与劳动人民结下不解之缘，扎根在京东农村土壤里，凋而复苏，繁殖生息。

滦州影戏在京东的农村兴起之后，到了清代后期，又在滦县毗邻的乐亭县盛行起来。一些豪绅地主为了娱乐消遣和喜庆事招待亲戚朋友，借以炫耀自己的财势，都纷纷办起了戏班、影班。乐亭县最早的影班是杨寡妇影班。杨是官宦人家，有财有势，班里的演员都是著名艺人。以后著名办影班的人有：庙上庄（郎君庙）崔右文，字子宣（1854—1902）聚德堂影班。汀流河刘石各庄刘辅卿（以经商致富，东北有商号十余家）庆和堂影班。小黑坨张攻璞（曾与安达海赛过马，人称“京东快马张”）“张攻爷影班”。大港史康侯（先人史香崖是清朝撰修）翠荫堂影班。当时人称崔刘张史为“四大班主”。这些人权埒王侯，富甲郡县，连官府都不敢惹他们。如永平府知府游知开禁演影戏时，许多艺人去哀求崔右文，崔便带着自己的影班，到知府衙门去唱，硬逼着知府点头演出，收回禁令。一个乡村士绅竟使四品皇堂唯命是听，其权势为想而知。除“四大班主”外，还有葛翰林（名毓芝字养田）影班，常孚芝影班，李国鼎影班，张泽国影班，安美影班，王华影班，龙老玉影班，松茂堂影班，庆丰堂影班等较有名气。到清末民初，乐亭县影班有四十多个，可谓盛极一时。

当时影班的名气大小，要看演员艺术优劣为标准，因此地主绅士办的影班，都不惜以重金延聘著名艺人。有时两个影班在一起“打对台”，来个演唱竞赛。艺人为了压倒对方，一方面为给班主争光露脸，一方面为自己夺利扬名，各自在艺术上大显身手，出奇制胜。由于班主和艺人争强斗胜，互相角逐，这在客观上对乐亭影戏的发展、兴盛以及艺

术的提高都起到一定的积极作用。

乐亭影戏的兴盛，还有一个原因，就是各影班差不多都附设培养学员的“子弟班”。这个子弟班，既非专门科班，也别于艺校，而是随班带徒专门培养艺术骨干的。老师急于教出人材，为他效力，学员急于学到能耐，养家糊口，思想目的虽然不同，但在学好艺术这一点上是一致的。学员不用心学习，老师可以打骂，合同上写着“投河觅井，打死勿论”。有个著名唱小旦的艺人叫李云权，初学影时，老师拿着鼓锤一边打一边教，而他是一边哭一边学着唱，人们替他可怜，管他叫“可怜件儿”。后来成了名，“可怜件儿”成为荣誉的代称。

## 六、著名艺人及其艺术成就

乐亭皮影戏以唱工著称，演员掐着嗓子伴唱。它的由来，最早兴起人是郭老天（咸丰年间人、住杨寡妇影班）。他二十多岁时嗓子坏了，唱不出声音来，就试着用手掐着嗓子唱，发出音来很好听，还省力气，他就一直保持这种唱法，但没有人仿行，到二十世纪初才普遍改为掐嗓子唱。改变的过程是这样：原来影戏多是为酬神、还愿唱那些《大赐福》、《天仙送子》、《八仙庆寿》等类的吉祥影。唱腔单调，音乐过门、间奏曲也少，后来随着演出有情节有人物的剧本，曲调、唱腔发展的越来越复杂，原来的唱法，显然不相适应。有个邵老天（一说于化坤）改用掐嗓子唱，结果发现它有很多好处：控制声带，发音高低运用自如，既省力，又好听，还能保护嗓子，最大的优点是唱的声音和影人溶化一起，声、影和谐，因此这种唱法才普遍推广起来。

影戏唱腔虽然有改进，但还保留着原始味道，一段唱词里只首尾两句用个甩腔（俗称“拉韵”），中间都是机械地

一唱到底，艺人称之为“数工”。这样唱法保持了若干年，直到一九一三年，乐亭县知县孙涣仑，聘请一个知识分子叫张廷荫，让他把影戏改革一下，委任张“组织改良社，于劝学所聘为社长，按其曲本删旧撰新，以期化俗移风，借以辅助社会教育之不足”（见《乐亭县志》）。据现有的文字记载考证，这个张廷荫是最早的皮影社社长。他对影戏剧本、唱腔进行一番“删旧撰新”的改革工作，这无疑对影戏艺术是个促进。

由于影戏的“推陈出新”不断改革、发展，随之产生和造就了一大批艺术人材，使许多有艺术才华的影戏艺人脱颖而出，驰骋影坛，竞相革新。当时著名艺人：苗忠义，乐亭县海滩人，唱“毛净”嘴眼飞快，口齿利落，有“活邢赞”之称。王华，字福三（1828—1908）乐亭烧纸庄人，唱老生并工于操纵。刻划人物入情入理，唱审案的问官有独到之处，引得知县去看影，从中吸取教益。韩增（1865—1914），乐亭新寨银号庄人，唱小生，声音清脆，腔调甜润，是影戏“穷生”调创始人。《乐亭县志》载：“唱生者以韩增为最著”。郑六，名耀良，字荣臣（1880—1919）开平八里庄人，唱“大”，初以嗓音宏亮驰名丰、滦一带，后为深造曾“三下乐亭”学艺，从此艺术精进，声名大噪。苗幼芝，（1873—1940），乐亭小苗庄人。唱小旦，以“花旦”为最著，是影戏“花调”创始人。张占科（1894—1935），滦县油盘庄人。唱小生，工于武生，以刚毅明快著称，形成独特艺术风格。李四，名玉田，字紫兰（1885—1942），唱小旦，善于表现闺门旦、刀马旦、花旦等多种人物形像，在小旦唱腔方面有所改革；并具操纵技巧，善于表现人物思想感情，在操纵方法上有创新，艺人称之为“皮影状元”。张占

海（绰号“张胖子”）滦县松树里人。唱生，善唱大武生。特点：声音大而浑厚，底气足，表现了武生的勇猛刚毅英雄气概。唐子波，滦县人，首创“花生”（即丑角）腔调，口齿利落，嗓音豁亮明快，腔调轻佻诙谐，引人发笑。唐的“花生调”自成一派，至今唱丑角者仍在袭用。

这些人在影戏唱腔、操纵方面有过卓越贡献。在大板、二板、三性板三种板式中又创出多种灵活纤巧的板眼。这些疾徐婉转、起伏跌宕的唱腔、板式的出现，对揭示剧中人物的思想感情，起到“神传于声，声传以情”的作用，提高艺术表演效果，使皮影艺术推向一个新的高峰。

皮影戏新的唱腔、板式代替了旧的演唱程式，受到观众欢迎，看影戏的人日益增多，从而促进了艺人改旧图新的热情，到二十年代初期，影戏革新之风如火如荼，后起之秀纷纷崛起。唱小旦的周文友（1897—1970）、唱小生的齐怀（1897—1979），立志前进，锐意革新，不愿拾人余唾，另辟蹊径，经过反复苦心钻研，终于创造出柔韵绵绵，曼声感人的小旦、小生唱腔，成为独树一帜的流派，后人奉之为小旦、小生中的圭臬。高荣杰（1916—1966）师事名艺人李紫兰、苗幼芝、艾锡恩，虚心学习，风格独具，善于刻画人物，擅演各种类型小旦行当角色。创造出快马擎刀，刚柔相济，缠绵悱恻、悲怆凄切，令人荡气回肠的各种小旦唱腔，更是青出于蓝而胜于蓝，被人誉为皮影戏中的“梅兰芳”。唱老生的张绳武（1885—1968），创出“呵腔”（也叫咳嗽腔），韵味醇厚，遒劲有力，于苍老中别具雄壮气势，尾音一“呵”魅力无穷，观众为之折服倾倒，被人称为“影界之王”。唱大嗓（净角）的宋宝（1902—1940）、马荣久（1906—1946）、曹辅权。三人都是唱腔的改革者，艺术上

各具特点：宋宝音韵铿锵有力，演啥象啥，擅演包公、姚期等正面人物。马荣久发音宏亮，吐字清晰，抑扬顿挫，节奏明快，擅演勇猛刚毅青年角色。曹辅权音域宽广，气壮声宏，以善唱反面人物（如曹操、赵高等）大慢板“绕调”感人。这三人在净角唱腔上溶前辈艺人之长于一炉，创造出各个阶层不同类型的人物唱腔，具有刻划人物入木三分之特点，至今仍为后人袭用。李秀（1897年生），音域宽广，嗓音宏亮，利用他的天赋条件，创造老生的“二簧腔”，清脆明快，抑扬有致，曾经风靡一时，被视为皮影中的一代宗师。唱小旦的孙品卿（1911年生），嗓音好听，腔调优美，板巧玲珑，字正腔圆。人们称赞他的唱腔如同“玉润珠圆”。擅演闺门旦（青衣），善唱大慢板，以缠绵婉转感人，以柔而不冗，媚而不谐传情，揭示人物心理变化入微。在发音吐字，控制气息有人所不能之处。对唱腔有很多改革，后人多学习模仿，成为独具一格的孙家一派。操纵影人著名艺人，前辈有张老璧、洪国昌、孙兆祥、龙君甫、王华、刘老功、李紫兰。后来有赵善元、赵紫阳、安凤仪、李云亭、田庆广、崔凤翥，都以精湛操纵技巧蜚声影界，被人称之为“箭杆王”（因操纵影人是用秫秸杆）。近代有齐永恒师承赵善元的操纵技巧，十三岁在东北就崭露头角，后对艺术精益求精，以善于表现马上步下长枪短打和各种动物的细腻生活，声名鹊起，誉满关里关外。1982年曾被法国邀请出国讲学，授艺，是影戏操纵艺人的佼佼者，被誉为“表演艺术家”。此外，演唱艺人曹润斋、张茂兰、历景阳、刘益三、梁静轩、艾锡恩、苏旭、张凤阁、郑久亨等人，都以各自不同的艺术特点，形成了独具风格的流派。这些艺人在艺术改进、创造上开辟了乐亭影戏的新天地，使影戏面貌

大为改观。

### 七、影戏再次进入城市及其东西两大流派的划分

皮影戏在乐亭县兴起之后，很快向冀东各地流传，各县办的影班象雨后春笋一般，破土而出。当时著名的影班有昌黎县马占鳌乾利堂影班、赵耀天影班，抚宁县董静轩影班、张开科影班，滦县王汉明影班，丰润县杨辉元、李百长、杨福久影班，遵化县石彦永影班，卢龙县方老七、王虎山影班，迁安县刘老恩、裴凤鸣影班，青龙县关寿卿、刘满影班、柏各庄李连锡影班等。除乐亭县外，丰润、抚宁两县各有大小影班二十多个，青龙县几乎每个村庄都有影班。这是进入二十世纪初期的情况。以后由于军阀混战，烽火连天，冀东大地正是直（吴佩孚）奉（张作霖）战争的格斗战场，造成农村破产，田园荒芜，广大人民受到兵燹、匪祸的蹂躏，穿衣食住尚且发生问题，哪里还有心顾及娱乐。农村娱乐之风萧条，影戏只好再次转入城市。

当时冀东最热闹的城市是唐山。这里工厂林立，商业发达，人口稠密，所以影戏就看中了唐山这个目标。

当时唐山仅有两三家戏园子，只接待真人演的戏曲，影戏是土玩艺当然没有资格进入。影戏初到唐山时，是在小山（是个热闹场所）一个坑边上搭台子演唱（点的是七支捻的煤油灯）。由包窑的头子出钱，让挖煤工人（也有市民）白看，连演九天为一台，影价三十银元。这是一种庆贺和祈祷煤窑不发生事故的酬神还愿影。

1919年，乐亭县大港史康侯影班由张绳武领衔到唐山老庆仙戏院演出，为影戏进入剧场演出开了先例。1924年张绳武（40岁）第三次进入唐山在“庆仙”演出，这时影戏艺术已有很大改进，而张的演唱艺术也臻于成熟阶段，演唱效果

很好，观众日益增多，影戏在唐山占住了脚，终于开拓出这块园地。唐山有个做生意人叫张惠（玉田县鸦洪桥人，原在“华乐”门口卖纸烟，会唱影）于1925年组织起一个影班，先在“华乐”后在“青莲阁”演唱。这个影班的班底很硬，著名艺人有王庆第、田庆广、崔凤翥、王惠春、陈良惠、王殿银等，以后又有齐怀、周文友、张茂兰等人参加，演员功底硬，艺术质量高，影戏越唱越红，观众面越来越广，为皮影戏在唐山剧场演出奠定了基础。后来永盛戏院落成，1927年张绳武、苗幼芝进入唐山这个较有名气的戏院演唱，每次演出都赢得观众鼓掌叫好，扩大了影响，使皮影戏在唐山安家落户，牢牢占据了这块基地。随之，丰润吴振林、李百长、刘子贺影班，唐山的小红楼影班，王惠卿影班，安凤仪影班，都进入唐山“九天仙”、“四海升平”、“青莲阁”等剧场演出。从此皮影戏便在唐山发展兴盛起来。

这时，影戏表演艺术有了显著的变化，在唱腔、操纵、音乐、美术等方面都有很大的提高。唱腔：周文友创造出板巧韵醇的各种小旦腔调，齐怀创造出低沉缓慢以柔音感人的小生调，张绳武创造出老生的“呵腔”，苏旭创造出玲珑洒脱的花旦唱腔。张占科的刚毅浑厚的武生调，郑六的“老座子”的甩腔，王庆第净角的“二簧腔”，曹润斋（绰号“曹拐子”）的疾徐多变、抑扬有致的小旦腔调等等，都使人入耳中迷，为之倾倒；操纵：由赵紫阳、赵善元、李云亭、崔凤翥等人创造出影人在影幕上洗脸、梳头、戴花、脱衣，武场中创造出“抢马”、“大劈”、有招有式马上步下的长枪短打。还有“八美图”（即一人操纵八个影人，舞蹈时翻身、扭摆、耍扇子动作一致，活泼自然）耍叉、耍棍、耍流星等特种技巧；音乐：由原来弹的京蹦改为拉的本筒四胡伴

奏（是由张殿甲于1927年前后改革的），增加了过门、间奏曲，声音连续不断，使唱腔和音乐浑然一体，和谐自然，悦耳动听；美术：影人比原来的形象俊俏美观，刀纹细致，色彩鲜艳。还增添了楼台殿阁，花草树木等景物，为人物特定环境作点缀，提高演出效果。另外，伴唱艺人为了显示自己的唱念功夫，请知识分子按本人行当专长编写影卷（剧本），当时唐山第四中学的老师刘焕亭（乐亭县北圈庄人）就给李紫兰、张占科、齐怀编过《金玉缘》、《天河配》、《洞庭湖》、《席方平》、《中山狼》、《闯三界》等剧本。

这些改革和当时编出来的剧本，不仅对影戏演唱艺术的丰富、提高起到促进作用，也对影戏在唐山发展繁荣起到积极作用。

影戏唱腔的不断丰富发展，是与冀东地区的民间音乐（如乐亭大鼓、秧歌、民间小调等）有着密切的联系，它们在长期发展过程中互相影响，汲取营养，成长起来。由于各地区方言和民间的音乐差异及各地艺人的口音、唱念功夫迥然不同，因此到三十年代又形成了以滦河为界分为东西两路流派。两派的区别之处是在唱念的口音上。东派以昌、滦、乐为中心，取乐亭口音为标准；西派以丰、玉、遵为代表，用的是唐山口音。东派以唱单折子戏（俗称“功夫影”）见长；西派以唱连台本戏而著称。东西两派之外，还有以抚宁、卢龙、迁安、青龙为代表的北方一派。北方派唱念用的是当地口音，乡土气息浓厚，颇受本地群众爱戴。皮影戏名为东西两派，实际是三大流派，成为鼎足之势。此外，蓟县、宝坻、三河等县都有影班活动。二十世纪初影戏遍布冀东各地，因此后又统称为“冀东皮影戏”。

#### 八、影人雕刻艺术在影戏发展过程中的变化

影人，是影戏主要道具。演出效果好坏，与影人雕刻艺术的优劣有直接关系，因此影人伴随影戏发展中的兴衰浮沉，也在不断地发生变化。

原始的影人“初以素纸雕镂，自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色装饰，不致损坏”（见宋·吴自牧《梦粱录》）。据前人笔记中记载，到元代中期影戏还保留着纸影人的原始风貌。明代末期，黄素志创始影戏时，曾用厚纸做影人，因不透明、易坏，曾大伤脑筋。后来，他的弟子裴生用羊皮刮净毛血制成影人，始告成功。若干年后又用驴皮代替了羊皮。驴皮透明度强，韧而且柔，结实耐用，易于保管，一直流传至今。这一改革很了不起，它始于何年？经何人之手？因无文献可稽，只好暂付阙如。

最早的影人我们没见过。清代的影人虽有人保存，可惜在十年动乱中被焚毁了。清代影人脸谱造型和现在的影人近似，只是有些粗糙、丑陋，衣着上的刀纹也不太讲究。以旦角影人头部梳妆来说，就不合理。无论演哪个朝代的人物，衣服是古装，发髻却是当时的时装，而且随着朝代的更换，影人的发型也跟着变化。在乾隆、嘉庆年间妇女发型梳的是“元宝髻”。道光、咸丰时，梳的是“瓢岔儿纂”。同治时，梳的“平三套”。光绪年间，由于提倡维新，女人的梳妆随着时代潮流屡次变化，影人也是如此。初时梳“卧龙船”，继改“苏州撇”，再改为“圆纂”、“十三盘”、“搭拉梳”、“桃儿式”等等。直到清末民初，影人的发型还保留着“桃儿式”。比如《乾坤带》中的靖乐公主（李世民的女儿）头戴着凤冠，在垂满璎珞珠翠的颈后，就梳个“桃儿式”的发髻。唐代人梳了个清末时的发型，实觉不伦不类。

冀东皮影戏的影人，以雕镂精细，形象俊俏著称。制做

影人要求极严，刀纹之疏密，纹络之虚实，色彩之鲜艳，结构之严谨，都非常讲究，求细、求工。虽然“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形”，但都力求视觉效果完美，给人以绚丽多姿，舒适流畅美的感受。

据老艺人说，原来的影人又高又大，后来为了操纵方便才改小了。影人头部：白脸膛是一种写意性的镂空脸，用一条象征性的通天鼻梁，配以似像非像弯月形的环勾眉眼；肉红脸净角影人，眉和眼睛长而且大，斜插入鬓；奸面人物，为突出阴险奸诈的特征，眉目几乎占面部的三分之二；丑角在眼睛上加个圆圈儿，表示诙谐轻佻。这种假中求真，虚实结合的特异结构，是皮影艺术虚拟、夸张的高度概括，它补救和解决了影人“喜怒不形于色”的缺陷。影人的变化、定型，是演出实践中逐步形成的，影戏每前进一步，影人就改革变化一次。最大的改革，是在乐亭县影戏兴盛之后。乐亭著名影班都雇专人刻影，如崔右文影班，青龙县关家影班就有雕刻影人的作坊。自影戏分为东西两派之后，影人也有东派、西派之分。东派著名雕影艺人叫“妈拉巴子”（什么时代人，籍贯何地不详），雕制的影人细致美观，彩色绚丽。每雕出影人后，仔细端详，说“妈拉巴子，咱刻的影人，谁也比不了”，因此留下绰号。后有聂春潮、李八百、杨德生、王玉洪、肖福成等人，制出的影人线条流畅，结构严谨，玲珑剔透、清新醒目，成为东派的独特风格。西派以丰润县黑山沟雕刻的影人驰名于世。特点：白脸膛影人面部线条垂直，细而清晰，眉清目秀，逗人喜爱；肉红脸的影人造型粗犷，眉目特大，刀纹较粗糙，但经久耐用，便于操纵，因此在滦河西一带享有盛名。现在刻影艺人，东派有李国安、孟继起、杜长文；西派有刘继成、阮焕宗、刘振环、李志文

等，还有溶东西两派之长，冶炼了自己的雕刻艺术自成一派的张兆祥、石盛田，刻的影人生动别致，风格独特，曾经风靡一时。

这些人，在构图、雕刻、着色以及浆皮、装订上各有各的特点。他们对影戏的发展繁荣起到直接的促进作用。有人把乐亭影誉为“冀东一枝花”，这是与影人雕刻艺术的精细分不开的。

### 九、影戏艺人的幸运与厄运

进入三十年代，乐亭影戏逐渐走向衰败。原来力量最雄厚的“四大班主”已是家业凋零，财力支绌。当时乐亭县还有些影班，但力量不大，无力挽回这个颓势。这时代之而起的是昌黎县“马大少”乾利堂影班。马大少名占鳌，先人曾在清末作过道台，马以走动官府、贩卖鸦片发了横财，是个炙手可热的人物。于二十年代初期组织乾利堂影班，初时无声无息，后来邀集很多著名艺人，才声名大振。他聘请演员的手段，主要是以钱财引诱，辅之以威胁，让人不敢不去。从下列演员的“压班费”（是预支给演员的安家费，解雇时还清）中可见一斑。1925年乾利堂影班支给演员的压班费：李紫兰1200元（当时货币以银元为本位），张绳武1000元，张占科1000元，曹辅全800元，苗幼芝600元，唐子波500元。后又用近似欺骗的手段，以800元的压班费把高荣杰从另一个影班中挖了进来。这个影班，人才济济，班底雄厚，技艺精湛，在影戏班中可称是“独占鳌头”。可惜好景不长，1931年“九一八”事变，接着芦沟桥响起了炮声，整个华北沦陷于日寇的铁蹄之下。当时最有名的马家乾利堂影班在风雨飘摇中勉强支撑着几年，后来在关里活动不开，便带着艺人到东北去觅生路。随后冀东著名影戏艺人都纷纷逃亡东

北，有的另组班社，有的流落异乡，挣扎在艰难困苦之中。

关里皮影戏远在1907年就到过营口老和尚庙一个戏园子里演出过。1910年，乐亭大港史康侯影班也到过沈阳小河沿演出（当时是夏季沈阳一个盛大节日）。但都是演者卖力，观者寥寥，落个戕伤元气、懊丧而归。影戏真正在东北被人接受，扎下根基，是在1934年马家乾利堂影班到沈阳演出，以过硬的演唱功夫征服了观众。当时关里人特别是在东北经商的昌、滦、乐人看到家乡的影戏，感到特别亲切，都以一睹为快，日子不多就打开了局面。就在这一年，天津昆仑唱片公司约请影戏艺人齐怀、康雅亭到天津灌制唱片。1935年，日本国荣利、宝利唱片公司把影戏艺人张绳武、张占科、李秀、张茂兰等人接到日本国去灌唱片。同年上海胜利唱片公司把李秀、齐怀、康雅亭、周荣生、王瑞亭接到上海灌制唱片。1938年，李秀、张凤阁、赵紫阳、李墨林等九人被日本驻“满洲国”日日新闻社邀请，到日本国的东京、广岛为日本朝野重要人士演出。归国后不久，这些艺人又被邀请赴朝鲜国录制唱片。从此灌片之风盛行，著名演员孙品卿一人就在奉天（今沈阳）、新京（今长春）灌片十二张。参加灌片人除上述人外，还有高荣杰、苏旭、厉景阳、赵顺庆、陈奎章、刘作信、汤满、艾锡恩等人，共灌制唱片一百三十余张。唱片投放市场，不胫而走，在东北城市、乡村响起了影戏唱片之声，这为冀东影戏和艺人作了没有腿的宣传广告，影响迅速扩大。冀东影戏在沈阳紫菱洲、翔云阁、趾祥茶社、新新茶社等剧场演出，观众蜂拥，座无虚席。随之影戏遍及东北大小城市。影戏在东北兴起，艺人声价日隆，场主笑脸相迎，观众刮目而视，这可以说是皮影戏艺人扬眉吐气，交了幸运。

但是，在日本统治下，好多影戏艺人竟遭到悲惨的下场。当时影戏在东北演出，必须经过三道关口：一、影班审查关；二、剧目审批关；三、给军警宪特送礼关。三关，有一关卡住就休想演出，特别是军警宪特这道关疏通不好，足可致人于死地。此外还要时时提防着抓“劳工”。当时有许多著名艺人因为领不到演出许可证，流落街头，形似乞丐。也有因生活所迫，穷愁潦倒自杀而死。如齐怀、李秀、周文友等人曾在沈阳沿街卖菜为生；孙品卿、陈奎章困于哈尔滨以卖破烂糊口。高荣杰因演《岳飞传》尝过铁窗风味，李墨林因语言不周被打得死去活来。张占科穷困死于奉天，宋宝落魄死于新京，马荣久债台高筑，被迫吊死于白城子，康雅亭被抓去做“劳工”，死于日本国北海道。这些人都是影戏之翘楚，死时，只张占科四十二岁，宋、马、康都不足四十岁。他们死后，不只影戏界人惋惜，观众也为之唏嘘悲叹，大有人亡曲终“广陵散绝矣”之感。

#### 十、抗日、解放战争时期的皮影戏

随着日本对我国的扩大侵略，皮影艺术遭到连根拔掉的厄运。影戏必须在夜间演出，这在日本鬼子眼里看来，夜间聚集那么多人，一定是“图谋不轨”。于是下了命令：禁演影戏，抓捕艺人。这样一来，浩劫临头，有多少影箱（道具）被焚毁，有多少艺人被屠杀或抓去当“劳工”，影班被迫解散，艺人走死逃亡。有点名气的艺人都逃到东北去谋生路，只有一小部分艺人因家庭羁绊，故土难离，以昼伏夜出的办法，逃避敌人的抓捕，在偏僻的山沟里演出，借以谋生。

1943年夏季，中国共产党冀东特委宣传部在一个山沟里住着。夜间，见有许多人正在看影戏演出，台上只六个人，

却吸引住那么多的观众。这种情况，引起特委宣传部部长吕光同志的重视，他倡议成立一个影社作为宣传抗日的工具。这个倡议受到影戏艺人的拥护，很多著名影戏艺人如苏旭、苏勉、张茂兰、巩秀波、李林、吕廷宾、张桐林等都先后来参加。1943年秋末，在燕山脚下一个化名“新天津”的村庄，正式建成影社组织。因为影社成立的典礼大会是在长城脚下召开的，所以当时党委命名为“新长城影社”。

影社归冀东特委宣传部领导，委任陈大远、山樵（当时《救国报》编辑）二同志任政治指导员，派木子厚为社长。给演员发下军装、武器，和部队一起生活。又派一个连队保护影社演出活动。当时的任务：为部队和群众演出，配合政治宣传，鼓舞人民抗日斗志；深入敌人心脏，宣传党的政策，瓦解敌人，打击敌人。

1944年，冀东军分区十二团政治部主任程乐天、政委徐治根据新长城影社的经验，于同年六月一日在卢龙县冉庄又成立了“抗日影社”。影社由十二团文艺主任王衍直接领导，派卢和为社长，李云亭为政治指导员。当时只有六名演员，后扩大到十二名，全发给军人证章，按连级干部待遇，除供给生活必需品外，家中还按军属待遇。

抗日影社成立以后，卢龙、抚宁、迁安三县也相继成立以本县命名的“大众影社”。抗日影社领导各县分社，在剧本和演员上给予支持。

新长城影社，抗日影社，一在滦河以西，一在滦河以东，以皮影艺术形式参加抗日活动。特委宣传部组织文艺工作者为影戏创作剧本，并派人兼做影社编剧工作。不久，就写了不少以抗日故事为内容的剧本，如《田玉参军》、《齐心杀敌》、《中心逃狱》、《潘家峪》、《国害家仇》、

《春秋镜》……等。影社的同志一边演出，一边同敌人直接拼杀，活跃于滦河两岸，与冀东边区军民结成血肉般的关系，成为当时宣传抗日的一支文艺队伍。

影社成立后，正是日寇行将灭亡的前夕，敌人在垂死之前集中大批兵力在冀东根据地进行疯狂“扫荡”。随着形势变化，影社和机关、部队常常失掉联系，只好自己从事游击活动，与敌人周旋。这时影社一方面利用敌人扫荡的空隙为群众演唱，一方面还要配合地方政府发动群众，进行坚壁清野和锄奸、防特等工作。因此，日本鬼子对影社恨得咬牙切齿，不惜出动大批兵力到处追剿。影社利用这一点，时常在部队掩护下，到敌人的据点附近去演出。敌人出了洞，影社同志早已转移，当敌人往回走时，事先埋伏好的同志从掩体内一跃而出，把出来的敌人消灭。因此抗日影社在冀东地区留下了“药捻子影社”的美誉。

有时，影社和都队在一起被敌人包围，他们便和部队同志并肩战斗与鬼子冲杀。如遵化县青山口、黑石峪的战斗，卢龙县蛮子营、新挪寨的战斗，影社同志就是夹在部队中间同部队一起和敌人作战，用手榴弹打退了敌人，冲出了包围圈。1944年10月26日，新长城影社为冀东党委在杨家铺召开的大会演出，突然遭到鬼子、伪军的包围。影社同志和其他同志马上投入战斗，先是用枪和手榴弹同鬼子厮杀，后来跟鬼子拼刺刀进行白刃战。部队刘景余连长两次闯入敌人的包围圈里，与鬼子、伪军激烈搏斗，终于掩护影社同志冲出了重围，可是这位英勇善战的好连长却因此献出了生命。

1945年，日寇投降后，影社又以新的战斗姿态投入解放战争。创作和改编了一些启发人民同仇敌忾的新剧目，如《大晴天》、《平狗坟》、《黄河蒋灾记》、《清算庄阎

王》、《抓丁》、《抢粮》、《白毛女》、《血泪仇》等，很受群众欢迎。

1949年7月，新长城影社光荣地参加了中央召开的全国文艺代表大会，受到了中央领导人的赞誉。大会赠给影社“斗争的缩影”锦旗一面，在皮影史上写下了光辉的一页。

皮影戏，这朵民间艺术之花，在灾难重重的年代里历尽沧桑，几经风雨，多次遭到芟除的摧残，全国解放才得到了新生。今天它在社会主义大花园里吐出光华，老枝新花，方兴未艾。

## 乐亭影戏起源考证与论述

魏革新

### 一、有关中国皮影戏起源的传说：

中国皮影戏历史悠久，源远流长。有关它的起源，在民间有许多传说。

唐朝时候有个老太后，爱听说话人讲故事，为了讲演形象生动，说话人剪裁了个有活动关节的纸人，用来表演故事中的人物动作，有人说从此以后有了影戏，并说这个纸人就

是影戏里的大手厮。

西汉文帝刘恒（公元前179—157）时，宫妃抱着太子在窗前玩耍，用桐树叶剪裁成人物形状，映在纱窗上耍弄，有人说由此以后有了影戏。

另一类传说，影戏的由来与佛教活动有关。历史上皮影戏班社都供圣佛，说影戏是由南海大士留下来的。传说南海大士带领韦驮和红孩儿到北方普度众生，宣讲经文。讲完经义，留下了经卷，返回南海。以后人们用纸片刻剪了南海大士、韦驮和红孩儿的影像，继续照卷讲经，从这以后便产生了影戏。说乐亭影的剧本叫影卷，就是由讲经宣卷来的，还说乐亭影里的大手厮就是韦驮，小球厮就是红孩儿。

唐五代盛行一种说唱艺术的俗讲，传说它与影戏有着血缘的关系。其法是僧人们把经文原义写成通俗的散文，再附上韵文形式的佛教故事，散文部分讲解，韵文部分演唱。这种说唱艺术就是“变文”。说唱变文叫俗讲。当僧人们进行俗讲时常配上连环图画或剪裁的人物，这样就显得更生动，吸引了更多的听众。有人说这种设图演唱是中国影戏发生的朕兆。另外，在五代时候，人死后，用僧道超度亡魂的习俗很盛，便出现了一批以此为职业的僧道。超度亡魂时，剪裁纸人作为死者的形象，挂在帐帷内作为亡魂的象征。这种形式与后来的影戏很相近，有点像影戏的雏形。因而有人说影戏就是从荐亡超度而来。

另一个方面是文献的记载。

晋干宝《搜神记》记载：

“影戏之源，出于汉武帝李夫人之亡。齐人少翁言能致其魂，上念夫人无已，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，帝坐他帐，自帷中望之，仿佛夫人像也，故今为影戏。”

宋高承《事物纪原》记载：

“宋仁宗时，市人有能谈三国者，或采其说加缘饰，作影人，如魏蜀吴三分战争之像，至今传焉。”

宋周密《武林旧事》中记载：

“……或戏于小楼，以人为大影戏，儿童欢呼终夕不绝，此类不可遽数也。”

从以上民间传说和历史文献记载来看，影戏的起源与下面几个方面有关系。

1、影戏的启蒙与人们做影子游戏有着关联。

2、影戏的起源与僧道俗讲和超度亡魂做道场活动有着密切关系。

3、影戏产生的另一个途径是源于说唱文学。它和唐宋金时期的俗讲、说史、说平话、唱覆赚等有直接的血缘关系。

还有一点值得注意的，就是傀儡戏影响了影戏的产生。傀儡戏比影戏产生早的多，在汉代已产生，到唐代已盛行。唐明皇时梁锺《傀儡吟》：“刻木牵线作老翁，鸡皮鹤发与真同，须臾弄罢寂无事，还似人生一梦中。”由此可见在唐中叶傀儡戏的技艺很精巧。皮影属于傀儡的一个变种，剪纸艺术与傀儡的结合，便演变派生出皮影戏来。

由于各地风俗不同，民间艺术基础差异，各地皮影戏产生情况也就有所不同了。

## 二、宋金时代是我国皮影戏普遍萌发的时期：

中国影戏在宋金时代已在中原、南方、西北和北方起源和发展着。其中主要的有中原的汴梁影戏，南方浙江影戏，西北有陕西皮影和甘肃皮影，在北方有乐亭影。

从高承的记述来看，北宋京城汴梁的影戏在北宋初年已经盛行，它是在讲史书的基础上演变而来的。在文化、经济

繁荣的北宋京城里得到很快的发展。宋耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”篇中记载：

“凡影戏乃京师人，初以素纸雕簇，后用彩色装皮为之。其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。”

宋孟元老《东京梦华录》“京瓦技艺”篇中记载：

“董十五，赵七，曹保义，朱婆儿，没困驼，风僧哥，俎六姐影戏。丁仪，瘦吉等弄乔影戏。”

该书“十六日”篇中记载：

“诸门皆有官中乐棚，万街千巷，尽皆繁盛浩闹。每一坊巷口，无乐棚去处，多设小影戏棚子，以防本坊游人小儿相失，以引聚之。”

宋张耒《续明道杂志》中记载：

“京师有富家子，少孤，专财，群无赖百方诱导之。而此子甚好看影戏，每弄至斩关羽辄为之泣下，嘱弄者且缓之。”

宋代靖康之难后，汴梁的影戏也随着宋朝的中央政府南渡来到杭州。随着杭州的繁盛，影戏也在杭州繁盛起来。宋周密《武林旧事》“诸色伎艺人”篇中记载：

“影戏：贾震，贾雄，尚保义，三贾（贾伟、贾仪、贾佑），三伏（伏大、伏二、伏三）、沈显、陈松，马骏，马进，王三郎，朱祐，蔡咨，张七，周端，郭真，李二娘，王润卿，黑妈妈。”

该书“灯品”中记载：

羊皮灯则簇镂精巧，五色妆染，如影戏之法。”

宋吴自牧《梦粱录》“百戏伎艺”篇中记载：

“更有弄影戏者，元汴梁初以素纸雕簇，自后人巧工精，

以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。杭城有贾四郎、王升、王闰卿等，熟于摆布，立讲无差，其话本与讲史书者颇同。大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。”

由以上文献记载，可看出宋代京城中影戏发展的情况。它是由讲史配以影子人而产生的。先以素纸雕刻成影人，随后发展成羊皮影人。宋代的灯品工艺精巧，“灯品至多，苏、福为冠，新安晚出，精妙绝伦”（见《武林旧事》），但宋代的皮影雕刻艺术，其精巧技艺，已超过了宋京城的灯品。从“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形”来看，宋代的影戏已经划分行当了。到南宋影戏更为发达，有了家庭业影班（如三贾、三伏），妇女也参加了业影活动。社会上有了影业行会，叫绘革社（见《武林旧事》）。

两宋京城的皮影戏，由仁宗朝（1023—1064）到南宋临安（即杭州）陷落（1276），中间历二百多年。两宋京城汴梁和杭州都是商业城市，又是政治中心，经济文化繁荣，城内有各种百艺活动，夜间也不间断，不设宵禁，影戏演出，唯有夜间效果方好。两宋京城的影戏在这样的有利条件下繁盛起来，得到了迅速的发展。

在宋朝京城影戏发展的同时，我国西北部的甘肃影戏也在发展着。

宋洪迈《夷坚三志》“普照明颠”条中记有：

“尝遇手影戏者，人请之占颂，即把笔书云：‘三尺生绡作戏台，全凭十指逞诙谐；有时明月灯窗下，一笑还从掌握来。’”

普照明颠是指的华亭县普照寺和尚惠明。惠明善占卜，每给人占卜多应验，他语言颠倒，但多含机理，人们称他明

颀师傅。上段记载，说的是，有一天有人指着一个弄影戏的艺人问明颀，此人业何艺？明颀便写出了上面的四句诗句。华亭北宋属甘肃渭西道。这说明了在宋代甘肃华亭县已经有了成熟的影戏了。

波斯历史学者瑞师德丹丁（卒于1318年）记载：当成吉思汗儿子继承大统的时候（1229年，宋理宗绍定二年），有中国的演员到波斯，在幕后表演特别的戏曲。所指就是影戏。此时金人尚占据着汴梁，蒙古的势力南达祁连山，1227年灭西夏，占领甘肃一带。去波斯的影戏艺人不可能是汴梁影戏的演员。这说明在金、西夏时期甘肃境内已经有了戏曲化的影戏了。甘肃兰州和华亭的影戏历史确实悠久。据路景达、王逊《中国皮影戏发展略史》记载：

“相传北京皮影来自甘肃兰州和华亭一带，自明代中叶先后传到河北涿州，后传到京西北郊农村。”

陕西西临甘肃，东界河南，也是中国古老皮影的发祥地之一。《漫话牛皮影傀儡戏》（见1984年5月《羊城晚报》）说：

“陕西古城咸阳是牛皮影戏的故乡。这里有制做皮影的工艺厂和皮影剧团。一千多年前，秦汉王朝在此建都，皮影便在宫廷和民间流传了。”

秦汉时代中国有没有皮影，尚无可查依据，但陕西皮影的造型与今天尚存在的河南西部的灵宝、卢氏皮影较为接近，它们有着一定的血缘关系。灵宝、卢氏皮影就是宋代汴梁皮影的后裔。陕西皮影的起源上推到宋代是可信的。

在中国甘肃皮影、陕西皮影和汴梁皮影发生发展的同时，在金元统治的北中国有一枝古老的皮影戏也正在发展着，这就是乐亭影，它是中国皮影戏里影响最大、流域最广、戏

曲程式化最高的皮影剧种。

### 三、乐亭影的渊源和发展。

乐亭影，发源于河北省乐亭县。乐亭县自金至明属滦州管辖，解放后属唐山地区（今属唐山市），所以又有滦州影和唐山皮影的外称。乐亭话外地叫奞话，全国各地又叫宅老奞影。乐亭皮影制作原料用驴皮，也有人叫驴皮影。

乐亭影先民相传起源于金代。它是用乐亭方言语音演唱的一种戏曲，直到今天，仍以乐亭语言念唱为正宗。

据《乐亭县志》记载：

“逢令节及喜庆事，演唱影戏，俗为乐亭影。其法以驴皮净膜，剪裁人物、器具、花木、房舍、车马、刀枪，维妙维肖，赋之五彩，缀以扞杆，起台架布棚，张纸窗，燃灯火于内，日暮由演员（曰影匠），按词本（曰影卷）节节演唱，生、旦、净、末、丑俱全。”

《永平府地理志》记载：

“影戏者，夜间张幕置灯，雕刻驴皮为之形，隔纸窗演唱成本故事，亦寓劝善刺恶之意。乐亭人喜为此。”

乾隆时《圣谕广训》记有：

“乐亭县生员编撰影戏，用笛随之（以法昆曲）。”

佟晶心《中国影戏考》记有：

“至乾隆时圣谕广训记有乐亭县生员编撰影戏……。迄乾隆末年，后以四弦二胡加入，尤为可听。北京人亦有学习之者。”

清康熙补修本《永平府志》记载：

“上元夕，通衢张灯演剧，或影戏、弮戏之类，观者达曙。”

该志“风俗”篇中有一首描述演唱乐亭影的《竹枝

词》，如：

“张灯作戏调翻新，顾影徘徊却逼真；环珮珊珊莲步稳，帐前活现李夫人。”

嘉庆年孙学恒等修《滦州志》记载：“……用木板筑小高台，后围以布。前置长案作宽格窗，蒙以绵纸，中悬巨灯，乃雕绘薄细驴鞞，作人物形，提而呈其影于外，戏者又肖其所提脚色以奏曲。”

清道光二十八年，乐亭县汤家河镇西关牛庄李凤节手抄对联集中有皮影棚对联：

“快老实些自古暗图功名怎样看看，  
别耍奸了于今公取富贵何如听听；  
纸上谈兵千员将，  
灯下调排百万兵；  
借光树影，  
依皮成形；  
灯下调将，  
纸上谈兵。”

上海辞书出版社出版的《中国戏曲曲艺词典》中记有：

“乐亭影也叫滦州影或唐山皮影。皮影戏剧种，流行于河北东部及东北三省。起源于河北省乐亭县（旧属滦州，今属唐山地区）。”

另外，《河北省地方剧资料汇编》中有对明万历年抄本的乐亭影剧本《薄命图》的介绍。三十年代乐亭影艺人灌制了大量乐亭影唱片。中国唱片公司现存乐亭影唱片模版132面。

从以上文献记载和发现的有关乐亭影的资料来分析，乐亭影的发生传说与“李夫人风韵故事”相关联。宋高承《事

物纪原》卷九“博奕嬉戏部”第四十八影戏条记载：

“故老相承，言影戏之源，出于汉武帝李夫人之亡，齐人少翁言能致其魂。上念夫人无已，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，帝坐他帐，自帐中望见之，仿佛夫人像也，盖不得就视之。历代无所见。”

高承的记载内容与民间传说对影戏起源的说法是一致的，他说李夫人故事与影戏起源是故老相承的传说。显然这个传说在宋代人们还流传着。由李夫人故事而有影戏不可尽信，但从“帐前活现李夫人”的叙述，说明在清初人们已不知道乐亭影的发生年代，它的发生绝不会是几十年前甚至百数年的事。这足说明乐亭影的历史是悠久的。

明抄本乐亭影卷《薄命图》是1958年发现的。它的发现，乐亭影的历史面貌就比较清楚了。《薄命图》原是乐亭影独有的一个剧目。全国较古老的戏曲都没有这个剧目。它是演述书生张彦及其妻白玉楼的悲剧故事，是个连台本，分《张彦休妻》、《白玉楼画画》、《张彦观画》和《张彦哭床》几折。每折出场人物不多，是个较古老的乐亭影剧目。但人物行当有生、小、花小、花生、冉和净等，包括了今天乐亭影的所有行当；从戏文格式来分析，它包括了乐亭影的大部板式和词格。这个剧目由于剧中人物较少，适合班底人员少的乡村影班演唱，所以一直到1946年乐亭境内的一些小影班还经常上演这个剧目。另外加上康熙年间《永平府志》记载，上元节有浩大的皮影戏演出活动，统观来看，明末清初时乐亭影的演出方法已与民国年乐亭影的程式相一致，我们可以肯定乐亭影在明晚叶已形成了完整的戏曲程式。

乐亭影行当分为生、小、冉、大、净（毛净、红净）、花生、花小。大部都是地方性的特称，但净、生取借于元杂

剧和南戏。从生行的独立称谓，大体能看出乐亭影形成完整的戏曲程式的上限年代。元杂剧原无生行，后在《庄周梦》中有“生扮庄子”、《剪发待宾》中有“生扮陶侃”等。元杂剧和乐亭影中的生行称谓都是受南戏影响所致。南戏起源于宣和之后，明祝允明《猗谈》中记载有：“南戏起源于宣和之后，南渡之际，谓之‘温州杂剧’”。明徐渭《南词叙录》记载：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之，或云宣和间已滥觞，其盛行则南渡，号曰永嘉杂剧。”

温州杂剧即永嘉杂剧，都是南戏的地方性称谓。

“宣和间已滥觞”，这说明南戏在北宋末年已萌发，而于南渡后发展成熟，以至繁荣起来。南宋时的温州杂剧，在中国戏曲史上，是见诸文字记载较早的一个正式剧种。南戏的形成是中国戏曲具体形成的标志之一。南戏的行当分生、末、外、旦、丑五个行当，以生旦为主。

南戏流传到北方，在元末明初，它影响到乐亭影最迟约在洪武至成化年间。据乐亭县志记载，自洪武二年至永乐三年，曾不止一次地移江南富庶之户充乐亭，建屯九。原乐亭有社十五（社为原乐亭先民居住的地方行政单位，屯为江南客户的行政单位）。屯民社民交插分部，客户约占土民三分之一。大量江南富庶之户的移入，必把南戏众多的戏文和故事带到乐亭。从《明代成化刊本〈说唱词话〉之发现》，可佐证这个论点。“一九六七年，上海嘉定县城东公社社员在平整土地时，发现了一处明代宣姓的墓葬，在一个女骸棺中有一批成化七年到十四年（一四七一——一四七八）北京永顺堂用竹纸刊印的《说唱词话》十六种，和南戏《新编刘知远还乡白兔记》一种。用唱本之类的读物作为殉葬品，反

映了封建社会后期的明代说唱文学盛行的情况。《白兔记》是南戏四大名剧，荆（钗记）、刘（知远）、拜（月亭）、杀（狗记）中刘知远的故事。说明南戏在当时已在北京流行了。成化朝距永乐迁都北京时不过五十多年。永乐皇帝朱棣营建北京期间，不止一次徙江南富户实北京，明代富户大都有家养戏班，南戏在北京落户，这是重要的渠道之一。一般说来，只有比较盛行的剧目才会被坊间刻成戏本。那么南戏在北京盛行的期限，当不会迟于成化朝。”这个论点是正确的。乐亭地处京畿，这些说唱词话由北京传至乐亭为时不会太久，对比来看，乐亭影形成戏曲程式的上限应在明代初叶。乐亭影和其它戏曲形成的过程是一样的，要有它的萌发期和演进期。那它的启蒙时代必在明前。这就给我们判定乐亭影的发展历史有了一个清楚的轮廓。

乐亭影发生于金元时代（这符合先民的传说），到明初叶已进入了戏曲程式，最晚在明晚期已具有了完整的规模。清初年以前乐亭影已流传到永平府各地。在乾隆末年乐亭影流传到北京，北京人已开始学唱乐亭影。乐亭影的发展方向，主要是东北三省。历史上乐亭县手工商品发达，带子、土布、毡鞋、锄板大量倾销东北三省。明清以来，去东北的乐亭商人云集在东北大小城镇，开设店铺，坐地经商，乐亭县差不多家家有在东北经商和学买卖的人，东北商界向有“乐亭人的天下”之说。随着乐亭商人大量在东北云集，乐亭影也就涌进了东北三省。初期乐亭影艺人与当地艺人同台演出，逐步发展到乐亭影班社独立深入东北城市和农村。东北皮影的文学格式和音乐唱腔很快受到乐亭影的影响。东北皮影具有粗犷、简单的地方特色。乐亭影深入东北后，东北皮影在文学剧本，皮影雕刻艺术上逐步乐亭影化了，音乐唱腔

也越来越接近乐亭影。

乐亭影的北去，时代较晚，由滦州经迁安县传到口外，据王乃和《皮影艺术漫谈》记述：

“在光绪二十六年（1900年）以前，滦县以北青龙县以南流行的皮影，多数还是一种老影，演员不分男女，不分行当，不拔尖音，不掐嗓。与此还流行着一种新影，是分行当、掐嗓，用三弦伴奏。这种新影到1914年左右，已发展到八、九个人一班，1940年前后改用四股弦。后称流行在滦县以南乐亭一带的皮影为南路，流行在玉田、蓟县、迁安的为北路。南路“滦州影”（“即老畜影”）声细语轻，运用乐亭话，唱腔优美动听；北路口硬语重，显得朴实粗犷，属于滦州北路的边外影更有这个特点。1743年左左，热河流行的是唱影经的活动，每班三四人，道咸间发展到流口影。1875年，由于贩卖烟土和北运土布，滦州影班去口外，使流口影发展到翻卷影。”

乐亭影随着它的向外发展，由于受到当地风俗、语言等条件的影影响，在演唱风格上出现了差异，产生了派路。向有南北两路和东西两路之分。主要是东西路，这条区线大体是以老滦河为界。从行政区域界限来分，原永平府所辖各州县（乐亭、滦州、昌黎、卢龙、迁安、抚宁等）为东路；原遵化直隶州和蓟州（包括遵化、丰润、玉田、蓟州等）属西路。东路乐亭影都较严格地用乐亭语言唱白，唱腔委婉细腻，善于抒发情感，重唱工；西路重快马轻刀，唱工较粗糙，重于叙述剧情的发展。南北路的分野，基本以山地和平原口音来区划，但西路大体属北路。从乐亭影发展的历史来看，北路形成的时间要晚，多半是清中晚期才接受的乐亭影，它是边外皮影吸收乐亭影后形成的，仍保留着老影诵经

式的粗犷特点。

乐亭影所以在乐亭土地上发生发展，是有它的特定条件的。乐亭影是由影人、影卷（即剧本）、音乐和唱腔四大部分而组成的艺术。

影人是皮影戏起源的第一要素。宋京城汴梁皮影起源于讲史，热河口外影起源于诵经。乐亭影的产生起源俗讲和说唱文学。乐亭境内有一种古老的剪纸人用灯火移动照映在窗上的游戏。其法是用纸片剪裁成能表达连续动作的人形，脚部贴在窗纸上，头身离开窗面，夜晚用灯火移动晃照，从窗子外边观看，则见影子人在连续活动。古老的走马灯，也是影子人活动的游戏。这些民间影子人的游戏，给乐亭影人的产生奠定了基础。当这些简单的又能表达活动的影子人与立体傀儡相结合，就演化出了有活动关节的平面傀儡——乐亭影人。当平面傀儡人配合讲史、说唱艺术活动时，也就出现了乐亭影戏。乐亭影的雕刻艺术，是在民间的影子人活动游戏的基础上与说唱文学相结合的产物。从乐亭影文学剧本的特点来分析，清楚地说明了乐亭影人与说唱文学的关系。

如《砸銮驾》剧本中有：

“包公夸官且不表（包拯唱词），  
再表烧香了愿的曹西宫（西宫唱词）。 ”

其它如：

“如此这般说一遍， ”

“放下……且不表，再把……说一回”

等等。大量说唱文学叙述体例仍保存在今天流传下来的乐亭影文学剧本中。

民间文学和伎艺互相借用是常事，但乐亭影大量借用说唱文学叙述体例是不可忽视的。乐亭影剧中人物的出场诗、

下场对就更接近于叙述体的说唱文学的诗赞一类了。乐亭影从体例来说，它是代言体的戏曲，而它却大量保存变而未变的叙述体的遗迹，在乱弹戏曲中是很少见的。这说明乐亭影脱胎于俗讲、说话等古老的说唱艺术。这些诗赞和叙述体的叙述成份在乐亭影词中大量保留，是证明乐亭影由叙述体的说唱艺术发展而来的活化石。元杂剧中也有一定数量的叙述体例，但乐亭影在这方面显得比元杂剧更古老，乐亭影进入代言体的戏曲阶段，不会晚于元杂剧，这是可以置信的。

乐亭影的剧目包括烟粉、灵怪、扑刀、杆棒等多方面的内容种类，但它的节目主要是讲史和佛道有关的故事。据老艺人们传说，《目连救母》是乐亭影的古老剧目之一。这个题材来源于唐五代《大目乾连冥间救母变文》。乐亭影的文学剧本叫卷，这与“宣讲宝卷”不无关系。乐亭影就是在唐五代俗讲和金代的说史的基础上发展而来的。乐亭影人的产生，和宋代京城影戏的产生是一致的，它是配合说唱文学而出现的。

从今存的大量乐亭影文学剧本来分析，它的词格有的来源于古老的俗讲和说唱文学，有的则是在乐亭民歌、谣谚基础上发展而来的。七言是乐亭影唱词的主要格式。这种格式在各种戏曲、曲艺中普遍的应用着，但乐亭影发源要早于各种乱弹剧种，它不可能是借鉴乱弹而来的。它与唐五代的变文有着直接和间接的血源关系。变文是散韵结合的文体，有说有唱，以唱为主。变文的产生，在中国民间说唱文学的发展上起着转下的关键作用，如宋金元以来的宝卷、鼓词、诸宫调等都源于变文。变文的韵式也给乐亭影直接或间接地奠定了基础。乐亭影的七言格式是二二三的句式，双句押韵的韵脚。乐亭影中的七言格式和韵脚与变文完全相一致。如

《王昭君变文》中的：

明明 汉使 逢边隅，  
高高 藩王 出帐趋；  
大汉 称尊 成命重，  
高声 读敕 吊单于。”

举例乐亭影《薛海征西》中的七言句式相比较：

“豪杰 催马 往前走，  
思思 想想 赶路程；  
出门 正遇 三春景，  
桃红 似火 柳条青。”

乐亭影的五字赋与变文中的五言韵句的血缘关系就更亲合了。乐亭影中的五字赋是唱词，在其它乱弹剧种中是所不见的。但它和变文的唱词五字句板式是相一致的。例如《八相变文》中：

“拔剑 平四海，横戈 敌万夫，  
一朝 床枕上，起卧 要人扶。”

乐亭影《洞庭湖》中五字赋举例：

“想起 昔年间，唐尧天下主，  
算来 到如今，也有 千年久。”

乐亭影的唱词格式和板式很丰富，不仅类型较多，变化较大，专用性较强，而且别具一格，为其它剧种所不见；但是在乐亭的民歌、俚曲里都能找到与它近缘的体裁，这正说明它们的来源出于乐亭民间艺术。乐亭民间的歌唱形式，一直到现代还存留着丰富的内容，它涉及的范围很广泛。乐亭影中还保留着大量别的剧种、曲种里没有的剧目，这都说明了乐亭影的地方性、独立性和原始性。

乐亭影的唱腔，源于乐亭境内的民歌，民谣、俚曲、叫

卖、哭丧调等乡土韵唱。这些又都与乐亭语音婉宛，富有歌唱性分不开。乐亭地处滦河、清河入海口的冲积平原，近海远山，语音低平，声韵悠扬，富有歌唱性。乐亭的民歌、俚曲、哭丧调，以及由民间歌唱发展起来的乐亭影腔调就是乐亭语言语音的升华。

乐亭境内习尚叫卖，一切商贩都是唱着整套的曲子卖货。乐亭境内的巫婆神汉，算命打卦的术士也是以唱代说，乐亭境内死人时哭丧也是按韵节哼唱。这些有韵式有腔调的民间歌唱，也丰富了乐亭影的唱腔，乐亭影的凄凉调就来源于乐亭妇女在丧事时哭啼的哭丧调。

乐亭影伴奏乐器，与庙堂音乐关系密切，锣鼓铙钹、唢呐至今仍然沿用着，笙在乐亭影舞台一直到近代还有应用。随着发展，一些民族乐器逐步充实到乐亭影里，如阮、扬琴、小三弦、笛子，到清晚期以来启用四弦。

乐亭影的美术造型主要来源于庙堂美术和民间剪纸。历史上民间的砖刻、石雕、纸扎，都给乐亭影雕刻艺术提供了基础。

乐亭影所以能够在乐亭土地上发生发展，还有着它的地理、经济、文化等条件。

乐亭县地处沿海平原，土壮民肥，有农田水利、渔盐之利。人口密度大，城镇密集，河运海运发达，经济繁荣。据《乐亭县志》记载，后赵石虎曾集船万艘于乐亭旧镇（原乐安城城址，距今县治东二里）。乐亭历史悠久，文化发达，从出土文物和文献记载来看，在新石器时代乐亭本土就有了居民，在春秋战国时代，人烟就很稠密。前汉在境内建骊城县，后汉设海阳县，辽设马县，金设乐亭县，元初在百里之县的乐亭建滨州。据地方志和文庙碑石记载，乐亭私

人办学风气盛旺，自金天会元年（1124年）以来，科第不绝。光绪癸未科就有五人中进士，这可见文化发达之一斑。乐亭境内村童多有几年私塾文化。乐亭影是照卷（剧本）进行演唱，一定的文化基础是培养乐亭影艺人的必要条件。

乐亭地处滨海之隅，自五代历辽、金、元连年的征战，对乐亭影响较小，相对的稳定局面给乐亭影在相对的安定环境里连续发展提供了保障。乐亭县历来旺族富户兴盛，他们多办皮影班社，这对乐亭影的提高是有一定的作用的。

金元异族统治，实行压抑汉人参政，使一些知识分子难达仕途，他们走向民间文学的创作，以消磨岁月。他们与艺人结合，这对乐亭影的文学创作起了很大的促进和提高的作用。一直到清代，乐亭文人学究编写乐亭影剧本的风气还很兴盛。清邑举人高先生曾编写《二度梅》、《三贤传》、《定唐》、《青云剑》等数部长卷，自清中叶到今天各地乐亭影班社一直经常上演，影响颇大。清末邑秀才小高先生曾编了《绿珠坠楼》等十几本单出影卷，至今演唱不绝。历代的乐亭影戏本大多出于乐亭文人和民间艺人，外地艺人对乐亭影卷有“乐亭纲鉴”之称。乐亭文化发达是乐亭影繁荣发展的一个必不可少的条件。

#### 四、乐亭影与滦州影、唐山皮影、冀东皮影的关系。

滦州影就是乐亭影，它是乐亭影的一个外称。乐亭县自金，中历元明，除元至元元年至至元四年乐亭改建溇州外，都辖属于滦州。蓟州以西至北京，多把乐亭影叫做滦州影。这是由区域领辖关系产生的。这正说明乐亭影的产生必定在清代以前。乐亭影西渐，首先是由滦州西传，经原蓟州的玉田县、蓟州艺人传到北京的，北京人一直把乐亭影称作滦州影。

北京人称乐亭影为滦州影，还有个对滦州、兰州相互混淆的原因。从三十年代初起，帝国主义分子在中国的唱片公司，如胜利、百代、丽歌等灌制了一大批中国影戏唱片。经过查核中国唱片公司现存的影戏唱片模版，有乐亭影132面，滦州影4面，梁州影2面。乐亭影唱片中有以下艺人装灌：王瑞亭（乐亭人）、厉景阳（迁安人）、齐怀（乐亭人）、张茂兰（玉田人）、李秀（热河青龙人，今河北青龙）、张绳武（滦州人，今滦南）、周荣生（昌黎人）、王玉清（昌黎人）。滦州影唱片装灌人有傅子云（北京市人）、路宗友、路景达、路景奎（系父子，北京沙河人）。

乐亭影所灌制的唱片模板已损失的还有孙品卿（乐亭人）、艾锡恩（乐亭人）、陈奎章（乐亭人）、齐成瑞（乐亭人）、马荣久（抚宁人）、崔印森（乐亭人）、张占科（唐山人）、宋玉林（昌黎人）等灌制的几十块唱片。灌片艺人涉及到两个省八个州县，这些影界老前辈多是从清末开始业影，有的根本没来过乐亭，他们灌制的唱片都叫乐亭影，这说明他们认为自己学的是乐亭影，唱的也是乐亭影。

傅子云、路景达现退休在北京居住，路宗友是路景达的父亲，路宗奎是路景达的胞兄，二人已故。傅子云和路氏父子唱的是北京西路皮影。路家唱影在三十年代已传了四代，是北京西路皮影世家。北京西路皮影来自甘肃兰州和华亭一带，实际它是兰州皮影。北京皮影仅有傅子云和路氏父子灌制了四面唱片，而把它命名为滦州影，这显然是地名的混淆。路氏父子文化低，习影全凭口传，再加上北京有些文人在三十年代谈论滦州影，这也有个北京社会上对兰州影和滦州影混称的因素。

三十年代，北京有些文人评述滦州影戏，都出于一源，

即李脱尘编写的“影戏小史”。他们写了文章，登在刊物上，虽然出于好心，但却造成了一定的混乱，以李说为据，认为冀东的皮影都是“滦州影”，是由东北传进冀东的，

顾颉刚1934年6月在《文学季刊》上发表了一篇《滦州影戏》；其文中有：

“在这里叙述滦州影的创始人，不能离开传说上材料，因为没有书籍可以凭借，实是无可奈何的事。据李君云（按：李君即李脱尘），明万历年间，在滦州有一位不得志的生员，姓黄名素志（里居不详），是一个多才多艺的人儿，不但文才很好，而且绘画、雕刻件件精通。另有一件，时运不佳，屡试不第，无颜回归故里，乃出关游学沈阳，在那里只是教授几个村童过活。在这悠闲的岁月里，慢慢地成就了他的艺术的贡献——创作影戏。黄先生是个不得志的人，自然免不得要发牢骚，看着所有的世界无非是奸诈邪淫，一丝也不对自己的眼光，同时为了内心艺术力的冲动，不由得作了个大解脱，悲天悯人，思以一种有效的娱乐，暗寓劝善的宗旨，于是借了“神道设教”的形式来创作一种新的艺术演出来，好借着他惊醒那些无恶不作的芸芸众生。起始，他用纸剪成人形，染以彩色，想教这些纸人现身说法，但是他失败了，因为纸是容易坏的，未经几次运用，这些现身说法的法身都返归虚无去了。不过他决不因为失败丧气，仍旧是努力研究，经过许久未得成功。这时有个姓裴的学生，看见先生整日在那里剪纸人，数次失败，都是失败在不易耐久上，乃异想天开，以羊皮刮净毛血，照纸人样剪之，果然耐久，黄先生一见，立刻采用，至此黄先生方算成功了。（这一段话，拿了上章的话合看，即觉其不合，这只能代表一种传说而已。）”

顾文中又说道：

“原来影戏自黄先生发明以后，传者很盛，数十年后势力遍东省，这时满洲大势方兴。一个新兴的文化不甚高的民族，对这种通俗艺术，自然非常合乎脾胃。及至满清入关以后，影戏也就随了进入北京。康熙五年，礼亲王府竟有八个食五两俸专管影戏的人，旁的府第也可以推知了。后来全国底定，各省派遣驻防将军，充其任者皆满州人。他们一来和驻在地区语言不通，不能鉴赏当地娱乐，二来对影戏嗜好已深，不能离开，所以莫不带了影戏班前去。专制时代的习惯，上行下效，无论朝野都不能例外，不久以后影戏就布满了各地了。”

顾颉刚的《滦州影戏》发表不久，佟晶心于当年11月在《剧学月刊》（三卷第十一期）上又发表了《中国影戏考》。也是叙述黄素志“发明皮影”的故事，也是来自李脱尘的《影戏小史》的草稿。内容完全一样。其文中写道：

“……东城派承李脱尘君出示所写的《滦州影剧小史》的草稿。大概像下面所讲的。……黄君一生员也，博学而兼精雕刻绘画，因连仕不第遂游学关外（即山海关）至辽阳，设帐教读，启蒙该地的幼童。惟黄先生素崇佛教，每见社会人心不古，奸诈邪淫，五伦反复，思挽救之，始有影戏之作。……以后长白黑水间颇盛行焉。满洲人尤喜悦之。自明李闯攻陷北京，吴三桂请满清入关，汉人归顺之。影戏遂于康熙五年随礼亲王入关居其邸第，有八人专司影戏事。每月给工银五两，食宿皆备。……后来各省驻防将军被派出都，携眷赴任，因各地语言不同殊乏乐趣，因派人来京约请影戏前往演于衙署。此所以陕西西安、湖北荆州等处有影戏之故也。至清乾嘉时影戏已暗分两派，即东派与西派是也。

西派以北京之西至山西运城，河南、陕西西安；甘肃等地属之。”

顾文和佟文以外，金受申在1938年10月8日在《立言画刊》第二期上发表《滦州影戏》一文。文中写道：

“滦州影戏发明人是滦州安各庄人黄振中先生，时在明万历二十一年（1593年）。黄先生是万历七年秀才，创兴影社的本旨是宣扬教化，以《宣讲拾遗》为底本，所以一直到光绪二十年前后还称“宣卷”，以后才称影戏。”

从顾文、佟文来看，他们二人都见过或听说过李脱尘所写的《滦州影戏小史》的草本。

佟文中有李脱尘一段自述：

“鄙人李脱尘研究影戏四十余年，遨游数省，考查中国各地影戏，以闻见所得笔录如此。并搜罗各地影戏材料以广见闻。又于清宣统二年九月于迁安北澈河桥北镇口外，关家庄拜谒影戏专家安君心齐。时安君年已七十八岁，精最初之大影。安君为佛教徒，赠以简略之影剧小史如此。鄙人什席珍藏已久，因安君承受师传至此已四代矣。恐此后影戏之真失传，故其望将其公诸同好也。鄙人费数十年之苦心，历数省之跋涉，所窥只见一斑，不敢谓为全豹也。”

顾文中也介绍了李脱尘的小传，如下：

“李脱尘君，平东玉田县人，是美以美会的传教士，他的故乡滦州影戏是非常盛行的。李君幼年因乡人习此业的很多，遂种下了很深的滦州影的嗜好。传教余暇即专心致力在这上面。如今在北平东四牌楼五条寓所专门研究这种学问，从他注意影戏到现在已有四十余年了。兴趣一点不衰，精力实可佩服。李君不但精通此种学问，技术亦非常纯熟，凡演映一切任务，皆能胜任。他在影戏中，真乃算杰出人材。家藏

影戏剧本百余种，大半为外间所不易见到者，尚有《影戏小史》一册尤可珍贵，乃影戏先进安心斋（？）手定稿本，本篇所论，多所取资。”

李脱尘的《影戏小史》草稿，今已不得见，从顾文、佟文、金文来看，它的面貌也就清楚了。李脱尘所论中国皮影的流传关系，是值得分析的。他说中国各地皮影是随清兵入关带到北京，然后传播到全国各地，中国各地始有影戏。这与宋、金、元（1）时代中国影戏存在的事实有着明显的矛盾。他把全国的影戏断定发源于东北，叫它滦州影，这也不太妥贴。显然李脱尘《影戏小史》来源于安心齐。安是精最初的大影（2）的，从“精最初之大影”来分析，安对大影的历史可能有研究。安的手定稿是否是对大影历史的探讨，今难断定；但黄素志滦州影与乐亭影不是一个剧种是无疑的。

金文说黄素志滦州安各庄人。安各庄，明代滦州有三个，分布在今滦县，滦南和乐亭三县。为了弄清黄素志究竟居住哪个安各庄，笔者做了调查。乡民推寻，三个安各庄均无黄姓坟墓遗迹。滦县安各庄文革前有明代寺院遗钟一口，铭刻着安各庄先民修寺院损款的姓氏，但也没有黄姓者。沧海桑田，人氏兴亡，也难断定就没有黄素志其人。断定有黄素志其人其事，也只是在东北沈阳一带创造了一种影戏，经过七十年的历史，发展到长白黑水之间，于1666年随清王室而入关。这种滦州影与冀东的乐亭影没有任何瓜葛，当然更不是中国皮影的始祖。

顾、佟、金三人当年借李脱尘所获安心齐《影戏小史》的材料，写了有关文章，议论滦州影和中国皮影的起源，深有影响。尤其顾等人文章发表后，研究影戏者引用者颇多。关于顾文和佟文也论述到李脱尘《影戏小史》有值得探讨之

处，并未叫人置信无疑。顾文中说：

“我们自不敢证明文中所论无有重大的谬误，但当此影戏已快到无可徵信的时候，忽然获此专门记载，实在不只是影戏的万幸，也是学艺界中一样可以纪念的事。若是因此引起讨论，进而改良影戏，使一般环境困苦的民众，在影戏中得到新的生活的意识，更是本文的最大盼望了。”

佟文中也论到：

“若认为滦州影戏为影戏发端于滦州而后遍及各省，以及东西洋，现在尚无确实的证据。”

中国影戏发端于东北而后遍及各省，与中国影戏发展史不脛，今天也不易从这个角度去考证，因为中国影戏之本质也不只是一人一地一时发明和发生的事物，它是在唐后兴起的说唱艺术结合自己发生地的民间艺术蕴育而发生发展的，怕不会找到中国各地影戏都出于一人一地一时的根据，我们应认识到它们之间有过直接或间接的交流、融汇，但中国各体系的影戏至今尚有各自的个性和独立性。

金文是佟文和顾文的重叙。金受申说：“光绪二十年前后还称“宣卷”，以后才称影戏。”康熙年重修《永平府志》明明写到：“上元夕，通衢张灯演剧，或影戏，驱戏之类，观者达曙。”宋元人提到影戏之说也非一人。又金文说：“以《宣讲拾遗》为底本。”《宣讲拾遗》是叙述体的说唱文学，它是俗讲的继续。代言体的影戏很难用它作剧本照本宣科演唱。金文的这些论述，是与事实相悖的。

滦州影名称来源，有着地理和历史因素，是因为清初以前乐亭辖属于滦州，它是从大的领区称法而来的。显然滦州影就是乐亭影。

唐山皮影的叫法，是近年来的事情。建国后乐亭属唐山

地区，今属唐山市。有的人从区域从属关系把乐亭影叫唐山皮影，这和人们过去把乐亭影叫作滦州影的原因是一样的。《全国皮影艺术座谈会简报》第六期（1982年10月30日）中写得很明白：

“唐山皮影当地称乐亭影。它有广泛的群众基础。”

冀东皮影的叫法是近几年才出现的事。这种观点是冀东各市县都有乐亭影，乐亭代表不了整个冀东。所以应叫冀东皮影。何止冀东各市县有乐亭影的演出活动，现在承德地区不是有很多乐亭影班社吗？叫冀东皮影岂不仍难概其全面吗？乐亭影是个剧种，还是不应以流传的区域来把它更名换姓为合宜。

任何一个地方剧种，它的主要特征是语言的地方特点。乐亭影的念、白、数、唱都是运用乐亭方土语音为主，要想在乐亭影界成材出名，就必须学习乐亭语音。《唐山劳动日报》（1984年7月15日四版）刊登甄永勤《声情并茂透影窗》文章，内有：

“刘春华是丰南县辉坨公社研城人，1975年考入原地区皮影训练班，先拜李胜老艺人为师，后又师承邱连贺，专攻皮影戏青衣唱腔艺术。起初由于她家乡口音重，念白总也不是皮韵味。为此她曾多次请教过几位乐亭人，专学乐亭人的地方话语，并按师傅的口传，把嗓音和鼻音的高低婉转配合起来，这样念白才有了浓厚的地方色彩和生活气息。”

乐亭影发生发展于乐亭，它是完整的戏曲艺术，它是一个剧种。滦州影、唐山皮影、冀东皮影都是它的外称。乐亭影名称由来已久，三十年代的唱片把它的名字流传到全国，解放后中国唱片公司出的乐亭影唱片也一直沿用乐亭影。

乐亭影需要有新的发展，“既保留原剧种的面貌，又不

是它的旧时模样；它既姓祖辈所传流下来的姓氏，又应是体魄健壮，具有崭新面貌的新一代。”

注：

(1) 元代是有皮影的。元代人汪颢《林田叙录》中记有：“傀儡牵木作戏，影戏彩纸斑斓；敷陈故事，祈福辟禳。”另外元杂剧的剧本中也引用过影词格式。

(2) 大影，是一种演唱不分男女，不分行当，不拔尖音的影戏剧种，它产生在口外热河一带。大影与乐亭影是两个皮影剧种。

魏革新同志对乐亭皮影戏起源，提出了一些论证，也提出了自己的观点看法，这对弄清乐亭影戏的来龙去脉是有裨益的。希望广大影戏爱好者、知情者，把自己所掌握的资料，了解的情况，援笔成文，提出自己的论证、观点，在发扬民主，畅所欲言、百家争鸣，各抒己见的原则下，来参加这场学术讨论。但，“争鸣”不等于互相攻讦、非议、讥消，应是友好地、心平气和地，用摆证据，讲道理，以理服人的方法，来达到辨明是非、弄清乐亭皮影戏的源流这个最终目的。

——编者

## 福影调查记

王大勇

福影，也称腹影、大影，产生年代不详。它的产生，据传说观音菩萨为劝世救人，讲经布道，变化一个乞丐来到人

间，见一个叫陈奇的穷人很良善，就写了一些劝人行善的词句，让陈奇刻些纸人，照着词儿耍唱，一方面感化世人，一方面让陈奇借以养家糊口，由此留下了福影。据说滦州影中的“大手厮”就是陈奇。

福影的“影卷”（即剧本）只有一部《封神演义》，可连唱一个月。影卷里只有道白，没有唱词，该唱的地方，由演员按影卷的意思即兴编词，因此福影也称“腹影”，就是演员由腹中掏词的意思。

福影的影人长二尺二寸，比滦州影的影人大（滦州影的影人当时只七寸），所以称福影为“大影”，称兰州影为“小影”。福影的影人不超过一百身，由驴皮雕刻制成，眉目口鼻仿照真人形像，刻的较粗糙。但影人骑的坐骑雕刻较讲究，百兽俱全，各具特色，且多为专用。如姜子牙骑的四不象、黄飞虎骑的五色神牛，燃灯骑的鹿，赵公明骑的虎，观音，文殊，准提骑的狮、象、吼等，都为专用，假借不得。

影窗高三尺，长六尺，用大马勺点燃七个捻（用棉花搓成的灯芯）照明。

一班福影由三至四人组成。一人操纵影人，余者掌乐器兼伴唱。操纵技艺较呆板，影人动作简单，手脚虽能动，但不灵活。开打时，两个影人来回一碰，下场者表示败了。

唱腔，有哭腔、抬腔两种。抬腔，全班人都跟着一起唱，有九腔十八调，唱完为止。其音乐旋律简单，近似和尚诵经。伴奏只有打击乐，没有丝弦乐器。打击乐有大铙、大钹、碰钟、小双铃、云锣、小堂鼓、木鱼等。演出中掌钹者兼小双铃，大铙兼鼓。念不上韵，唱用本嗓，没有击节用的鼓板，由碰钟、小双铃引起。

福影的班社，各县虽有组织，但都是业余性的临时组合，只是在冬闲时活动一下。较有名气的福影，以迁安县鸡鸣庄孔老三的影班为最著。孔老三，名广生（1886——1959）。孔家世代以唱福影为业。孔广生与其大哥都师承其父孔纪义（1846——1930）的技艺。早年父子三人同台演唱。孔纪义死后，由孔广生领班继承父业。这个影班的演员除孔家父子外，还有本庄刘贵，刘庄张稳、张洪如、周拐子，后窝子庄贺瑞等人。

福影主要活动地区为迁安、迁西、卢龙、抚宁一带。多为人们祈福消灾、酬神还愿而演唱，之所以称为“福影”与此有关。演影的头一天叫“初日子”，第二天叫“正日子”。正日这天演出时，演员必须头戴道帽，手执拂尘，口诵经卷，以示还愿者对酬神的虔诚。

福影曾流行于二十世纪初期。据老人们回忆介绍，在二十年代时，有一年正月十五的元宵节，迁安县城里小南街同时演出四台“小影”（滦州影）和一台“大影”（福影）。结果小影被大影对垮了。

以后，由于乐亭影日趋兴盛，福影在表演技艺上没有进展，所以日渐衰落，直至湮没。

1956年春，迁安县文教局曾对福影进行抢救，责成孔广生、张稳把已经解散的影班再次组织起来，除经济上给予支持，并派“小影”艺人白金堂、梅汝凤随班学习，协助演出。1957年，孔广生福影班曾参加唐山专署举办的地区影戏会演大会。孔广生荣获老艺人名誉奖。

以后，福影这个剧种终因没有突破保守这道关口，在表演形式上没有新的改革，不能吸引观众而逐步消亡。

有人认为，滦州皮影戏是由福影戏派生出来的。只有传

说，无文字记载可稽。

本文与原文略有删减或增改。

(编者)

## 艺人赵紫阳赴日演出见闻

王大勇

赵紫阳去日本演出，是1938年随奉天新新茶社的楼东办的影班去的。

农历二月下旬，他们一行九人从奉天坐火车到大连，改乘日本火轮。火轮上共有三层客舱，每舱容一千人，在全舱三千多乘客中，只有影班九个演员和一个留学生是中国人。他们日出上船，次日中午到日本国拢岸下船，有邀请他们演出的《日日新闻社》派来的人接待。饭后，又坐火车到广岛，途中换坐电气火车钻山洞，经神户、大阪、横滨、直达东京。沿途平原不多，庄稼都长在山坡上。那里的气候和中国的上海差不多，当时，麦子都吐穗了，桔子树结满了黄澄澄的果实。

列车到东京后，还是新闻社的人用两辆小汽车把他们接到住处。住处门口挂着“青年学校”的牌子，却不见有学生上课。他们稍事休息，负责接待的翻译王正武（从锦州去的留学生），就领他们到松阪屋食堂吃饭。松阪屋是个六层楼

的综合性企业，楼上有剧场、电影院、食堂等。还有一处古董店，里面陈列的都是乾隆、嘉庆时代的中国古瓷器。“这都是从中国掠来的吧？”他们目睹中国的古物，不禁在内心掀起无限的波涛。

演出也在松阪屋剧场，还有东宝电影院。演什么节目合适？他们认为日本人听不懂中国话，不了解剧情，只看看表演技巧，就演《五峰会》中的“大上会”吧，跑跑秧歌连扭带耍还热闹点。剧场里，台子四周围封的严严实实，不让演员往台外看，不知有没有昭和皇帝，据说都是日本国的大官。开演时，王玉清对赵紫阳说：“老三呀，你‘拿线’挺累的，我替你唱这花朵一吧（打什不闲的人物）”。赵紫阳点点头应允了。演出中王玉清额外加唱了一段“打牙牌”，什么“手里拿着一把刀，找他去把殃遭……”。这和剧情毫不沾边。演出结束后，由台下来了一个人，七尺多高，浓眉大眼，黑渗渗的脸膛。穿一身制服，脚登大皮靴，说一口流利的中国话。到了后台就说：“你们哥几个辛苦啦！”大伙一看都立起来了。那人说：“我自己介绍吧，我是朝鲜国的大太子李承晚。我在中国念书呆了十五年，我最爱看皮影。你们演的这出是《五峰会》上的跑秧歌，不过你们外添了一些话，唱的那段是节外生枝，不在剧本以内，这是开玩笑，不严肃，以后别往上添了！”原来以为他们听不懂中国话，没想到有了解影戏的内行人，还挨挑了。李承晚又说：“你们这个班子有个演员叫李秀的吗？他唱髯唱的不错，再给我们唱几句听吧”。李秀就对着麦克风又唱了一段“大封官”。

在东京，他们还到帝国学校演出了一场。那是个高等学校。日本学生不多，外国留学生不少。观看演出的学生不过百八十人。日本的学生为什么这样少呢？后来他们和松阪屋

剧场的经理混熟了，就把心里怀疑的问题向他提出来了。经理说：“现下日本国的户口簿子上，按比例七个女子一个男子。十八岁到五十五岁的男子大都参加军队到中国打仗去了，哪里还有什么男人上学啊”他又说：“你们老几位到我们国是客人，咱们闲唠咯有啥说啥，别拘束。如今中日正在交战，你们看是日本胜呀，还是中国胜？”演员是身在异国的旅客，只能敷衍地说：“这不好说，日本有飞机大炮，又有那么多人……”“不好说、不好说”。经理摇摇头，放低声音说：“你们看看各个楼房，完全是妇女，男人都当兵去了，中国地面太大呀，占不过来，没人啦，再干上三、四年，亡国啦！”言下不胜忧戚，这虽是一个日本人的声音，但它充分反映了日本广大人民对侵华战争是反感的，是不得人心的。

他们在东京演出结束后，又在名古屋和广岛各地演出了一场《回荆州》。演出顺利结束后，住旅馆时，因没有翻译，却闹了个笑话。晚上临睡前发觉没有枕头，赵顺庆就对女招待员们歪着头把双手垫在脸下比划着说：“你的……这个的有？”女招待员们误解为要她们陪着睡觉，“哗”的下，全笑着跑了。一会儿，换来一个岁数大的老太太，又经过一番比划，才弄明白了。老太太“啊”了一声说：“马咕路！”大概就是日本话“枕头”吧？随后就把枕头给送来了。

## 抗日影社史料

刘锐华

1944年春，冀东军分区十二团在卢龙县四各庄看到皮影戏演出，台上只有六名演员，却吸引很多人围着观看，这种情况引起了十二团政治部主任程乐天的重视。他和政委徐治商议，想把这个影班组织起来，作为配合对敌斗争的宣传工具。经过研究同意，由副政委曾辉找来影班的人，进行动员、启发，经过三次谈话，影班的人都欣然同意了，于1944年6月1日在卢龙县冉庄把影班组织起来，命名为“抗日影社”，由十二团政治部文艺主任王衍直接领导。当时演员有卢和、张子祥、方殿元、梅鹤龄、傅仲三、杨廷盛六人（后来发展到二十二人），任命卢和为社长，演员全发给军人证书，按连级待遇发给生活用品，家中按军属待遇。当时任务：随军活动，配合政治宣传。

6月18日，十二专区在冉庄召开领导干部大会，调影社为大会演出。影台刚刚搭好，正要开演，突然接到紧急情报：鬼子、伪军从花台出动，扑向冉庄围来。影社的同志赶紧拆台、装箱，用毛驴驮着道具，在警卫连掩护下钻进燕山沟的沟里。后来跑到蛮子营，听侦察员说，领导干部已经安全转移，进入了燕山沟，但鬼子随后追来，封锁了前边的道口。

敌人围住蛮子营，整整围了两天。这时影社同志每人只

发给几颗手榴弹，但，大家都横下一条心，鬼子冲上来，便夹在部队中间跟敌人拼斗。后来曾克林团长怕影社遭到损失，派一支队伍掩护影社同志从敌人兵力薄弱的地方冲出去，转向安全地带的白土岭。

以后，影社常到敌人盘踞的地方去宣传演出，也曾多次遇到危险，由于党派部队掩护，警备严密，及时转移，都化险为夷闯过来了。到年底，因战斗残酷，情况紧张，领导决定把影社与部队分开，划为一个小组，在农村暂时隐蔽起来。

1945年3月，影社与部队侦察排排长于治国到卢龙县大石炕村，想把存在这里的二十石军粮转移出去。由于叛徒告密，盘踞在双望村的鬼子、伪军一百多人倾巢出动。于治国得到情报后对大家说：“要沉住气，无论如何不能丢掉一粒粮食！”说完领着大伙把粮食藏好，要走，已来不及了。当时连影社在内共19个人，便都找好了地形地势准备战斗。敌人到了，一连冲了三次，都被打了回去。影社有位张鹤起同志，过去当过兵，对战斗有经验，他用手榴弹炸死六个敌人，吓得敌人再也不敢往村里闯了。坚持到天黑，卢和对于治国说：“敌人子弹多，咱们子弹少，若坚持下去要吃亏，我和张鹤起冲出去，找区小队来救援，怎么样？”于治国同意了她的意见，并说：“我在前边加大火力，把敌人引过来，你们由村后冲出去”。

卢和、张鹤起冲出村外一商量，认为找区小队远水救不了近火，便冲着敌人后边放了一阵枪，扔几颗手榴弹。敌人不知怎么回事，以为是八路军部队到了，登时乱了套，乘此机会，于治国带着战士冲了出来。敌人没抢到粮食，倒搭上两个鬼子、七个伪军。

1945年夏，十六专员于明涛在卢龙县下荆子村开会，影社为大会演出《陆文龙回祖国》，正演到“王佐断臂”的时候，通讯员跑来说：“敌人来了，马上转移！”大伙赶紧把道具装到箱子里。正这时，一位部队的同志跑来说：“部队在村外跟鬼子干上了，团长叫你们从北边冲过去，到红花峪集合。快走！”同志们来不及拆台，把道具放到毛驴背上，奔着村北夹在老乡中间冲出了重围。

日寇投降后，伪警备队和反动地主勾结起来，组成了反动武装，盘踞在县城里，鱼肉百姓，无恶不作。迁安县县长李焕章想了个办法，让影社把敌人引出城来，进行消灭。

影社在离县城三里地的胡各庄搭好影台，晚上演出《枪毙王朋》。演员在台上高声叫骂，故意让城内的敌人听见，好“引蛇出洞”。果然，敌人出来了（影社早已转移）却扑了个空，刚要找村里人撒气，这时，事先埋伏好的同志从掩体内跃出，一阵猛打，打得敌人懵头转向，有的往城里跑，又被专区武装部部长王立行带领的同志猛烈阻击。一百七十多名顽伪军，有的被打死，有的被俘虏。

次日在永新庄开慰劳会，赠给影社一驮子慰劳品。从此抗日影社留下“药捻子影社”的美称。

1945年党派李云亭参加影社。同年8月接收青龙县影社。这个影社是经日伪机关组织的，过去曾为侵略者做过宣传。接收后，经过审查、教育，留下白世五、朱发，马振刚三名演员，余者遣送回家。以后又有李宪文、殷堂、孙会、肖春和来参加，影社扩大到二十二人。

1945年底，大军挺进东北，部队把文工团带走，留下影社划归专区抗联会（管理农民协会、贫农团工作）领导。抗联会领导人是王文秀、谭思源。影社取消供给制，改为低薪

制，开支以自己演出收入解决，政府不负担任何经费。

1946年6月在卢龙县燕河营召开影社扩大组织、整顿思想的大会。影社改名为“滦众大众影社”，任命卢和、张子祥为副社长，李云亭为政治指导员。明确任务：把各县的影社都组织起来。会后，各县影社纷纷建成，并以本县命名统称为大众影社。计有：迁安县第一分社（社长马义臣），第二分社（社长厉景阳）。卢龙县第一分社（社长陈云秀），第二分社（社长常丙昆）。抚宁县第一分社（社长赵香），第二分社（社长马顺福）。各县影社成立后，由十六专署公安处（经手人陈百生）发给演出证。各分社统归总社领导，加演员调配，剧目发放和审批，演出地域划分，统归总社掌握和领导。分社可以自编剧本，但必须经总社审批才能演出。在经济上，各县影社自给自足，规定每场只收演出费40斤——50斤小米，不许多收，分社缺演员，总社可派人去支援，但不收任何费用。

1949年大军南下，冀东行署组成慰问团，由行署民政厅厅长高敬之、十六军分区司令员徐梦纯、政委李中权带领影社到四十五军、四十六军驻地——河北省霸县、永清、固安等地为部队慰问演出。每营演一宿，历时三个月，四月底返回。

当时部队到南方作战，战士思想情绪很不稳定（更多的是战士家属到部队的驻地“扯后腿”）影社演出《福顺归队》节目。内容：战士福顺因经不起战争的艰苦考验，开小差回家，后在其家属以国恨家仇的启发下，幡然悔悟，又回到部队。这出影戏，对战士、对家属都起到一定的教育作用。

1949年，“五一节”那天十三分区开了一个大会。会

上，分区领导人贺秉章说：“弄那么多影社干啥用，只留一个总社，其余一个不要，统统解散”。会后，一没说明原因，二没做工作，各县影社就被解散了。演职人员，不但没得到任何退职待遇，就连要求发个“退职证明”也没答应，大家都带着悲观情绪，忧忧郁郁地回家了。

留下来的专区影社由李云亭领导。名义上是“专区影社”，其实专区没人过问，但，明确一条：取消供给制，改为自给自足的低薪制，规定每场影（一晚上）只准许收影价20斤小米。这时影社骨干力量大部分已走，剩下的同志情绪低落，悲观失望，围在一起又哭又闹。李云亭说：“上边一天不爇，咱们一天不走，大伙在一起干，走一步看一步再说”。

1950年7月，张文浩（当时是迁、卢、抚、昌的政委）知道影社解散的情况，找到谭思源说：“影社在战争年代出生入死不容易，这么处理不合适。留下来的影社，专署收过来，要充实，要加强领导，一定要搞好。”这样，影社在奄奄一息的情况下，才重获生机，保存下来。

1952年，新长城影社提出要与滦东大众影社（当时还习惯地这样称呼，其实它已是名存实亡面貌全非了）合并。经过协商，愿留下的留下，不愿留下的都给予安排工作，或发给退职金回家。合并后的影社改名为唐山专区实验影社，归唐山专署文化科领导。从此这个影社又走向了地方性职业剧团轨道。

建社初期，专区武装部长王立行同志以揭露日寇侵略罪行为内容，写出了《合家进步》、《齐心杀敌》和《国害家仇》等现代影戏剧本。后，影社同志以杀敌救国的真人实事为题材，写出《平林镇》、《枪毙金特务》、《相公庄胜

利》、《火烧潘家峪》、《中心逃狱》等剧本。

日本投降后，影社根据于明涛专员的指示，改编出《白毛女》、《血泪仇》、《九件衣》等剧本。

1946年，配合土地改革运动，影社编写出《平狗坟》、《大晴天》、《清算庄阎王》、《大团圆》。改编了《李家庄的变迁》、《水泊梁山》等大小二十多本剧目。还创作和改编《姑嫂俩》、《懒汉回头》、《改造二流子》、《王秀鸾》等剧目。

解放战争年代，影社根据当时报纸刊载的资料，写出《锦州战役》、《解放平、津、唐》、《淮海战役》、《解放徐州》、《黄河蒋灾记》以及《抓丁》、《抢粮》等近三十个剧本。1948年底，根据传统剧目《小翠刺秦》，改编成《侠女反封》八本连台剧本。还根据《甲申三百年祭》和《明末轶事》改编一部《闯王进京》连台本剧。

这些剧本，对当时的对敌斗争，配合政治宣传，起到一定的积极作用。

上述剧本，除一小部分是爱好影戏同志写的，其余多是出自老艺人傅仲三之手。他写的剧本，语言流畅，通俗易懂，且富于地方风味的口语化。在故事结构、情节安排、以及人物描写方面，也颇有艺术特色，很受群众欢迎。傅仲三一生写了一百多出现代影戏剧本，可惜在十年浩劫中都被烧掉了，一本也没流传下来，这真是不可弥补的损失

## 晚清至本世纪三十年 代乐亭县皮影班社简介

魏革新

乐亭县是皮影戏的故乡，历史上班社众多，艺术人才济济。据老艺人和乡民们回忆，从晚清到“七七”事变，乐亭县名望素著的影班有崔、刘、张、史四大班社。这四家是乐亭县豪门望族，办影班历史长久，其班底雄厚，人才之众，规模之大，艺术之高，是其它影班无可比拟的。

崔家系汉人，后入满籍，其始祖随清兵入关，屡立战功，被御敕“行圈占地”，赐疆土乐亭县城南庙上一带。崔家田连阡陌，权埒王侯，是京东第一大皇庄。崔家酷爱影戏，亦有崔家大班和崔家小班。

刘家在乐亭县汀流河镇刘石各庄，以经商致富，盖有城宅，方圆四里，是京东首屈一指的富户，亦有合德堂和庆合堂两个影班。

张家在乐亭县城东小黑坨村，是乡绅地主。张家中兴堂的张攻璞，当年曾与慈禧的宠儿安达海赛过马，因此，人称“京东快马张”，影班由他创办。

史家是乐亭县新寨镇大港村望族，原籍江苏溧阳，世代官宦，于明万历年间迁徙乐亭。自明永乐至清光绪年间科第不绝，世人称之为“官宦人家，书香门第”。影班由四品国

修馆撰修史香厓所办，班名“翠荫堂”。

除四大班社之外，还有乡绅、富户或艺人承办的一大批影班。其中艺术水平较高，声名素著的班社列述如下。

三义堂班，乐亭县城西葛庄葛翰林（名毓芝字养田）之兄葛清沂所办。

松茂堂大班和松茂堂小班，为乐亭县城东蔺家营富户孙雨亭承办。

孙老兆班，乐亭县阎各庄镇宁庄著名影戏艺人孙兆祥所办。

庆丰堂班，乐亭县戴家河胡家潭赵庄旗人赵中义承办。

杨寡妇班，乐亭县新寨镇杨家承办。杨家先人在清代中期做过“殿前侍卫”官，杨寡妇班是乐亭县现在人们记得的较早的影班之一。

王华班，乐亭县城东旧镇屠户蒙本天承办。是乐亭县平民百姓办的影班，艺术水平最高的一个。其表演艺术水平可与“四大班社”媲美。

常家大班，乐亭县城南常庄绅士常孚芝承办。常家大班和王华班是二、三十年代乐亭影班社后起的佼佼者。

张泽国班，乐亭县石碑上张泽国承办。张泽国在县里当小官吏，爱好影戏，能编写影卷。名艺人李秀、李紫兰都成名于张泽国班。

其它有代表性、常年做职业演出的班社，有：

安美班，乐亭县朱庄艺人安美所承办。

王建邦班，乐亭县阎各庄镇徐各庄王建邦承办。

杨发班，乐亭县新寨镇富户杨发三承办。

邸老桂班，乐亭县商家埕艺人邸老桂所办。

刘老秀班，乐亭县会里王戈庄刘老秀承办。

张老继班，乐亭县会里茶棚庄艺人张老继所办。名艺人高荣杰曾在这个班里入科学艺。

张香九班，乐亭县会里张香九承办。

杜老华班，李亭县大殿上杜老华承办。

龙家班，乐亭县黄坨龙老玉承办。

刘家班，乐亭县齐各庄艺人刘老纪所办。

赵家班，乐亭县黑王庄西地村赵家承办。

刘子佩班，乐亭县三座院富户刘子佩承办。

韩祥班，乐亭县迎好村韩祥承办。

谭老玉班，乐亭县黑崖子村艺人谭老玉所办。

曹老茂班，乐亭县边流河刘庄艺人曹老茂所办。名艺人曹辅全系曹老茂之子。

曹家班，乐亭县曹庄子小西关富户曹家承办。

杨老印班，乐亭县姚家房子村艺人杨老印所办。

孟家班，乐亭县于寨西地村孟养泉承办。

李老凤班，乐亭县黄瓜口村艺人李老凤所办。

王老桂班，乐亭县马头营艺人王老桂所办。

赵老祥班，乐亭县南庄坨村艺人赵老祥所办。

马家班，乐亭县王戈庄马润波承办。

董家班，乐亭县王滩牛庄董玉龙承办。

赵连城班，乐亭县马头营赵连城承办。

程老义班，乐亭县汤家河西桑园艺人程老义所办。

陈宝班，乐亭县王各庄陈宝所办。

李家班，乐亭县南高各庄李国鼎（人称“李二老爷”）承办。

苗家班，乐亭县大苗庄苗常辉所办。

陈文芳班，乐亭县西巩各庄艺人陈文芳所办。

朱恒班，乐亭县冯哨朱庄艺人朱恒所办。  
王老景班，乐亭县庞张韩庄艺人王大双所办。  
蔺老友班，乐亭县城东蔺家营艺人蔺老友所办。  
郭老荣班，乐亭县城东蔺家营艺人郭老荣所办。  
宋云翔班，乐亭县大尖坨村艺人宋云翔所办。  
魏家班，乐亭县崔魏埕富户魏家承办。  
蛤蟆瑟班，乐亭县阎各庄镇艺人任老春所办。  
宋家班，乐亭县杨烧纸庄宋老印承办。  
方老翰班，乐亭县陈家埕艺人方老翰所办。  
阎老玉班，乐亭县东马庄河艺人阎印所办。  
姚文焕班，乐亭县李现庄艺人姚文焕所办。  
李老荣班，乐亭县杨各庄艺人李老荣所办。  
李老成班，乐亭县杨各庄艺人李老成所办。  
常家小班，乐亭县城南常庄艺人常杰学主办。  
董老述班，乐亭县吉祥寺寺上村艺人董老述所办。  
孟景耀班，乐亭县吉祥寺孟庄光棍孟景耀承办。

在本世纪二、三十年代，乐亭境内知名的影戏班社达八十多个；还有些乡民自己组织起来，农闲唱影，农忙种田，自娱自乐的业余影班，真是数不胜数，难以列举。当时境内城镇各商号店铺多备有影箱，逢年过节，供店员及乡民们观赏，这种自我娱乐的影戏活动非常普遍。在那个时代，影戏遍及乐亭各地，锣鼓声，唱影声，不绝于耳。乐亭影丰富了人民的生活，它对乐亭县的民风民俗的改革起到潜移默化的推动作用。清末到“七七”事变，在这段时间，虽然有帝国主义着入侵，军阀混战，但民族存亡的大规模战争序幕还没拉开，乐亭人民便是在这刀兵水火的间隙中浇灌培育着这枝民间艺术之花——乐亭皮影戏。随着岁月流逝，人世沧桑

更替，乐亭影办班的盛况现在很少有人知道，一些有代表性的人物及其艺术特技也失传了。今天我们从杨寡妇班、崔家大班、翠荫堂班等班社的活动情况，以及郭老天（清道咸间人）、王华、张老璧等中晚清名艺人的高超技艺来看，还能够窥见一些端倪。从影戏班社之多，艺人之广来看，可以说，乐亭人民创造、繁荣、发展了乐亭影戏，它在乐亭这块土地上根基之深，历史之久，以及地方风味的特色，都说明乐亭是影戏的故乡，至少是经过乐亭的洗礼，蜕化演变，成为今天的完整艺术，这是不可否认的事实。

### 崔家大班

崔家大班是乐亭县显赫一时的乐亭影班社，创办于清咸丰年间。崔家原籍吉林省长白山崔家沟。明末，满族人兴盛，崔家入满籍，编入汉军正白旗。始祖崔景禄于1644年随清兵入关，任军中都尉。满清在关内北京定鼎后，实行围田制，崔景禄被封疆到乐亭县城南郎君庙一带（后称周围十村为庙上），围圈占地，成为京东第一皇庄。到清代中叶，崔家人多在清朝内廷供职，富甲郡县，势倾朝野。后来人丁日繁，家族析居，分为广德、崇德、荣德、聚德、福德、文德、修德和正德八大堂。崔家大班原为八大堂合资筹办，初期主要是为节日和喜庆事庆祝演出，是专供内宅娱乐的影戏班，兼做少量的巡回职业演出。在明德堂外宅北园常年搭设影台，岁时和农闲季节公演，供乡里民众观看。到同治年间，影班归聚德堂崔右文主管，使崔家影班面貌为之一新，影班进入鼎盛时期。崔右文，字子宣（1850—1902），嫡亲兄弟七人，堂兄弟四人，堂兄弟之间，他排行第八，因此人们尊称他“崔八爷”，外号叫崔八厮（厮音Si，乐亭方言读Xie）。他接管影班后，以重金聘请乐亭影界著名艺人入崔家大班。

当时有王华（冉）、苗忠义（毛净）、王海庆（小）、韩增（文武生）、郑六（大）等唱工演员。又吸收李八百、聂老春著名刻影艺人，刻制大量彩影，神异灵怪、飞禽走兽、花石草木、车船轿辇、楼台殿阁等彩片，提高了演出效果。并首先启用四弦伴奏，把影班办成了拿、贴、拉、打、唱及雕刻俱佳的艺术班底，堪称影界之首。以后由私人专用影班改为到各地职业演出，常年活动在永平府所属的各州县，声誉日盛，影响颇大，是当时规模大，艺术高，班底富的超级影班，每台影价高达130至150银元。崔右文很尊重有才华的影戏艺人，演影艺人可住内宅。王华既是艺人，又是崔家大班的领班人，可与崔家主人平起平坐，推之为座上贵宾，在办影上言听计从，便宜行事，使王华发挥了艺术才能和管理本事，把影班治理的井井有条。崔右文按艺人的艺术高低分级划等，按份分红，全部收入都归艺人所得，并无息借给艺人安家费（押班钱），使艺人安心唱影，减轻生活负担；对失去演唱能力的演员，可常年在崔府吃住，并根据其对影班的贡献大小给以一定的薪水养家。崔右文还创办影戏子弟小班，培养了大批皮影艺人，对乐亭影的繁荣发展做出了一定的贡献。他除养影戏外，对椰子、乐亭大鼓也极力扶植。当时莲花落正向评戏发展，他把杜芝慧（艺名金菊花），成兆才请到家里，常年排练评戏，提高艺术，使杜芝慧、成兆才在艺术创作上有所进展，成了评戏界首屈一指的创始者。清末永平府知府游智开曾把影戏艺人诬蔑为“悬灯匪”，并明令禁止影戏演出。影戏艺人因受到失业的威胁，便纷纷向崔右文哀告求救，崔右文便带着自己办的崔家大班到永平府衙门，为游智开母亲祝寿演出，并逼着游智开收回禁演影戏的命令，使各县的影戏又复活起来。1902年（光绪

二十八年)崔右文卒,时年四十八岁。他一生为了办皮影、乐亭大鼓、河北梆子和扶植评戏,花去了万贯家财,对乐亭皮影戏的发展繁荣是有一定的贡献的。

崔右文死后,由其长子崔名船主持崔家大班,崔家其它七个堂撤出崔家大班。这时聚成堂财力支绌,势力衰竭。崔名船由于经济所迫,影班难以维持,于1911年(民国元年)经王华手把崔家大班箱底全部售给乐亭县旧镇小鲁庄蒙本天。越四年(1915年),崔家各大堂集资,帮助崔名船建自家大班,但只出钱,不做影东。此时崔名船与兄弟分居,立聚成堂,改崔家大班为聚成堂影班,用纪丰年掌班,韩增、郑六等名艺人重返崔家大班,影班东山再起,曾经名噪一时。1938年,日寇侵占乐亭。兵燹匪祸,民不聊生,影戏演出受到威胁,崔家大班被迫停止了演出活动。1945年日本投降后,崔家大班又活跃在乐亭境内。1947年初国民党进攻路南,崔家大班由纪丰年带到唐山矿区演出,但时已江河日下,只是维持现状而已。同年秋在秦皇岛演出,影人和演出用的器物被顽军抢掠一空。历经咸丰,同治、光绪、宣统和民国五个年号、两个朝代的崔家大班,至此结束了它的生命。

### 魏革新

#### 崔家小班

崔家小班,是乐亭影子弟班。由乐亭县庙上村崔右文创建,它是随着崔家大班的诞生而出现的。大班创立后,为了后继有人,成立了子弟科班,招收艺术素质较好的青少年子弟入科,每科三年,每班招收学员七至十名。学员免费入班,班主供学员伙食,不供穿着,三年给每名学员100元钱(第一年25元,第二年35元,第三年40元)作为补助费。崔

家与学员家长双方订有协约：学员不得中途退学，退学者要赔偿所有费用。小班由老艺人授课，出科后，优秀的学员填充崔家大班。不被录用者，可以自己搭班或另谋生路。小班以学影为主，也做定期的职业演出。逢令节，小班除做内庭演出，还要在外宅园子里为乡民演唱，目的也是对学员进行成绩考核。崔家小班为乐亭影界培养了大批有成就的唱功及雕刻艺人。崔密（生行）、刘少朋（小行）、王子仁（大行）、聂春潮（雕刻）、陈奎章（再行）等影界知名艺人，都出科于崔家小班。乐亭县的皮影班社何时开始办子弟科班，现已无从查考，据老艺人们回忆，在晚清时代，乐亭境内的大班已多附设子弟班，其规章及办班的方法都仿效崔家。在崔家办小科班的影响下，乐亭县办影戏小科班之风盛行，几乎大小班社都随班带徒，培训学员，这对乐亭影戏培养艺术人材，促进艺术繁荣发展都起到积极作用。乐亭影戏驰名全国，与此不无关系。后来因军阀混战，农村破产，影戏日趋末落，崔家小班最后一科始于1934年，终于1936年。

### 魏革新

#### 京东刘家班

京东刘家班，由京东第一富户乐亭县汀流河镇刘石各庄“老二合”堂创办，始于何时不详。清道，咸年间，刘家分为十大堂。清末民初合德堂掌权人刘福卿、庆合堂刘应聘都有皮影班社，后合德堂停办。影班由刘家出名号，只供设备费用，不提份银，影班一切事项由艺人主持管理。在当时，皮影班社的名气，在于东家势力的大小。艺人们借用刘家势力，在关内外巡回演出，可以通行无阻。逢令节及刘家喜事，影班回乡在刘家内宅演出，或在刘家城宅西门外公演。每场演出必受重赏，名曰“喜钱”，也就是影价款。二十年

代期间，庆合堂财势日衰，到刘益琛（1900—1940）掌家时，开始向影班提取份银，以供影班增添器物之用。刘家班班底厚，势派大，规模与崔家大班，史家翠荫堂班不相上下。不同之处，只是刘家不参与影班的管理。刘家班人才荟萃，名气颇高，名艺人周文友、齐怀、孙兆祥、陈奎章先后都住过庆合堂班。1933年秋，孙兆祥带班在山海关，秦皇岛演出，时值日寇入侵，影箱丢在昌黎县铁道线上。在兵荒马乱的年月里，皮影戏无法继续演出，刘家班遂告结束。

魏革新

### 中兴堂班

中兴堂影班由乐亭县小黑坨豪绅张家所办。张家和庙上崔家，汀流河刘家，大港史家号称乐亭“四大家族”。张家分深德、万香、绍元、利元，中兴五大堂，影班由中兴堂张攻璞（1867—1917）主办。张攻璞一生好乐，打一手好扬琴，喜欢影戏，善骑走马。青年时逛北京，曾与慈禧的宠儿太监安得海赛过马，人们送绰号称“京东快马张”。他办影班一是为自己娱乐，二是为门户增辉。他投重资充实班底，招聘著名乐亭影界艺人，常年在家中北楼上排练、演唱。张攻璞邀请乐亭乡绅贵客来家观影玩乐，逢年节和农闲时影班在外宅公演，供乡民和张家长工仆人观赏。影班也做少量的职业演出，多属“会影”（如大庙会、酬神还愿活动等，由乡民筹款演唱），实际是绅士们以乡民的血汗钱来恭维讨好张家。张攻璞懂音律、重视影戏的改革提高，用扬琴伴奏影戏，在乐亭县是他首先兴起的。中兴堂影班培养了一批有艺术才华的皮影艺人，如著名艺人孙兆祥（唱生兼操纵）、宋云祥（琴师、打扬琴受艺于张恭甫）都出身于中兴堂班。1917

年张攻璞死，影班结束。

魏革新

### 翠荫堂班

翠荫堂班，是乐亭县望族大港村史家创办。史家是明朝万历年间由江苏迁徙到乐亭县来的宦宦之家。自明初至清末史家文人辈出，科第不绝，是乐亭县崔、刘、张、史四大影班班主之一，史家也是乐亭县最显赫的“书香门第”。史家到清初分为居安堂和居慎堂两个门户。居慎堂承办影班翠荫堂班（翠荫堂是影班名，不是堂号）。翠荫堂影班始创于道光年以前，详细年代，已不清楚。清末影班的体制是以艺人自己管理班社业务，史家提供影箱棚帐，出押班费（即预支付给演员的安家费）聘请名角，史家承担影班的名号，由家庭成员中专任管理影班的支出费用和添置器具。史家不向影班提取劳动所得份银，实际是要名不要利。每年影班在居慎堂外宅公开演唱两台影（每台三宿），专供大港村民和史家人等观赏。其余时间都做职业演出。光绪初年至1924年间，翠荫堂影班集聚乐亭影界著名艺人，如张老壁（掌线兼雕刻）、苗佑芝（正小、花小）、张绳武（冉）、周文友（小）、梁老福（艺名“可怜见”唱正小）、韩增（文武生）、高老香（三冉）、刘占一（正小）、郑六（大）、孙兆祥（生）等于一班，可称人才济济，冠绝一时。翠荫堂影班最后主管人是史敏斋（1866—1926），他是清朝四品撰修史香隹的堂孙。在这期间，先由孙兆祥领班，后苗佑芝继之。由于艺人都是声望高有专长的著名演员，各个角色都有专场拿手戏。如苗佑芝的《张四姐画房子》、《风仪亭》、《纪凤英做梦》、《花菱戏褚》、张绳武的《孔明吊孝》、《大封官》、《武家坡》、《假金牌》、《唐明皇哭妃》等，演唱都有独

特之处，所以声名卓著。翠荫堂影班以工夫影为主，每场都要演大单出戏，突出唱功；长卷也是以唱功为主的《二度梅》、《五锋会》等为主要剧目。在影窗子上操纵技巧更为讲究，影人、彩影和砌末不仅样儿齐全，并且每三年必须更新一次。观众给起了一句歇后语“翠荫堂的影——全新”。道具雕刻作品都出张老璧之手，式样新颖，玲珑剔透，在艺术上倾绝一时。张老璧还善于操纵，技艺超群，现在的老年人称之为“第一个箭杆王”。彩影（即用于表现特种技巧的道具）的设计，雕刻、操纵，都是出于他自己之手，表演时得心应手，效果良好。人们传说，在影幕上影人的梳洗打扮的技巧是由他首创的。影班经常演出他的拿手影，以显示彩影新奇和操纵技巧。如《咬脐郎打围》、《张四姐画房子》、《大香山》都是炫露彩片子的影。在《咬脐郎打围》中，獐狍野鹿、豺狼虎豹，无一不有。活剥熊瞎子的皮，更是高难的特技。《张四姐画房子》、《大香山》、满窗楼台殿阁，奇花异草，使人看了琳琅满目，美不胜收。翠荫堂影班久演不衰，誉满关里关外，是与张老璧的雕刻艺术分不开的。1924年史敏斋因家道中落，去天津谋事，无人主持影班，翠荫堂班停办。张绳武、苗佑芝等人去昌黎住马家乾利堂影班，韩增被聘入崔家大班。史家与庙上崔家是姻亲，把全部影箱都送给了崔家大班，至此，史家翠荫堂班宣告结束。

### 魏革新

#### 杨寡妇班

杨寡妇班，又名杨侍卫影班。是现在人们记得的乐亭县最早较有名气的班社。杨寡妇是乐亭县新寨镇人。影班始创年代不详。清代中叶，杨家出了个“御前侍卫”官，管辖御林军，家悬三块御赐金字匾，是乐亭有名的官宦之家，其势

力至清末不衰。杨寡妇是道光，咸丰年间人，丈夫少亡，自挑家门，上走官府，下结乡绅，成为乐亭县有名的女绅士。杨家原来就有影班，其夫死后，影班由杨寡妇亲自接管，启用郭老天（道光、咸丰时人）等名艺人挑班。杨寡妇虽青年走向社会，长期与艺人打交道，但为人正派，社会威信很高。她死于同治年间，至今人们对她办影班有方，为乐亭影戏的发展做出贡献，仍在怀念和称赞。杨寡妇影班是一个艺术较高的班社，她死后曾一度停办。光绪初年，其过继的孙子杨发三继续操办，启用刘恒芝掌班，演员有齐老恒（唱小）、刘卓儒（唱大）、张老忠（唱小）、周文友（唱小）等人参加。民国初年，杨发三转向办梆子戏班，杨家皮影班停办。

## 魏革新

### 常家大班

常家大班，由乐亭县城南常庄艺人常杰学（1900—1953）于1921年创办。常杰学家境贫寒，十三岁时给财主扛小活。幼年好唱影戏，在地里干活时，常常学唱影调。十六、七岁时，白天劳动，夜晚到处追台看影，偷着学唱影戏，十七岁时已能唱出一口声韵俱佳的老生腔调。这年常杰学在地里干活，边干边唱，正遇崔家大班的班东崔名船路过此处，叫他唱了几段影戏后，得到崔名船的赏识，替他还清了预支的工资，带他到崔家大班随班唱影。越三年，合同期满，常杰学要回家办影班。崔名船看这个年轻人很有出息，答应了他的要求，以廉价卖给了他一棚影人，鼓励他提高艺术质量，把影班办好。常杰学回家后，得到本乡财主孙世儒、陈立三、范振九和绅士常孚芝的支持，集资办班，招著名艺人李廷栋（唱生）、陈俊（唱小）、阎老玉（鼓板）、刘益三（唱

小)，吴春仁（唱生）、宋宝（唱大）等人组成影班，常杰学唱“髯”兼班主。因常孚芝有名望，乡人称为“常八老爷”，所以常杰学以常孚芝的声名命名影班为“常家大班”。影班经过一冬排练，于1921年春开始正式演出。在办班上，常杰学仿行崔家大班的体制，实行押班制，以艺术高低按份分红，并订立了严格的规章制度。由于奖惩严明，按劳取酬，艺人心情舒畅，演唱艺术水平不断提高。常家大班创办不久，就崭露头角，声名鹊起。后赵紫阳（迁安县冷口村人，有“箭杆王”之称）被邀请入影班中，使影班演戏日趋完美。赵自制影人道具，使影人的眼睛能活动，马能在窗上打滚抖毛，妇女可在影窗上梳妆打扮、脱衣、穿衣等等。这些特种技巧的出现，使常家大班的名声更高，观众称之为“活眼珠的影”。每台（三宿）影价高达一百三十至一百五十元银元。常家大班为乐亭影戏艺术改革树起了先声，艺术质量高，影响大，是影戏班中后起之秀的佼佼者，活动在河北省东北部各县，常年做职业演出。1930年常杰学脱离常家大班，自办常家小班。常家大班聘请赵老祥掌管影班。赵老祥在艺人中有威信，办班有方，把常家大班的艺术又推进了一步。后，日本入侵冀东，社会动荡，民不聊生，于1938年常家大班停办。以后，赵老祥仍用常家大班的名义，坚持在滦河两岸活动，时断时续。班上著名艺人迫于生计，多流入东北另谋出路。赵老祥的影班被迫解散。

魏革新

### 常家小班

常家小班，是继常家大班成立之后，乐亭县城南常庄及其邻村宋庄、孙庄等一群青年自愿结班成立的。影班建立后，从崔家大班买来影人，置办鼓板、台帐，聘请常孚芝为名誉

影东，经常为乡民喜庆事（如寿日、孩子满月、贺号、令节等）演出。由于人员少、影价低，装台方便，易于招待，深受乡民欢迎，这是“小班”的雏形。到1930年常杰学脱离常家大班后，专门创办一个皮影小班，并得到王各庄陈立三的资助，置办箱具，招集农村有影戏艺术素质的子弟入班学艺。次年开始职业演出，班名仍为常家小班（常杰学的常家小班与常家大班没有任何关系），由于小班都是青年演员，艺术素质好，又肯下苦功学习；常杰学亲自任教，所以学员艺术进步很快。不久，小班就唱出了名气，由业余变为专业影班，每台影价高达五、六十银元。常家小班常年活动于乐亭、滦县、昌黎和滦河两岸一带。1938年，日本进犯路南，常家小班仍坚持在沿海一带演出，后来，终因兵荒马乱，乡村娱乐停歇，常家小班只好解散。

### 魏革新

#### 三义堂班

三义堂影班，又名葛翰林班，是在乐亭影班中仅次于崔、刘、张、史的班社，由乐亭县城西葛庄翰林家承办。始建人葛善元（字清沂，1855~1938），幼年家境贫寒，只读过三年私塾，辍学务农后，支持二弟葛毓芝（字养田）攻读求取上进。葛毓芝于光绪二十一年（1895）中进士，入翰林院，成名后，家境日富，立堂号“三义堂”。其兄葛善元于1911年筹办三义堂影班，世人称“葛翰林班”。时值崔家大班停办，葛善元招聘崔家大班著名生角韩增挑梁，并吸收梁老福（绰号“可怜见”）、冯凌云（唱冉）、王德忠（唱大）、张老纯（武生）、赵义三（操纵兼唱花生）等人为主演。葛家由贫暴富，创建影班的目的是为炫耀其名声、地位，因此，不惜出重资充实影戏班底。当时葛翰林影班声

显著，活动于关内和东北，曾经风靡一时。演出剧目多以宣传忠孝节义为内容的《二度梅》、《三贤传》、《薄命图》等影剧，以维护封建伦理道德，进行风教。后受“五·四”新文化运动的影响，办影班宗旨有所转变，曾演出李大钊同志帮助孙兆祥编著的新剧《安重根刺伊藤博文》，配合了当时的反帝爱国运动。葛善元死后，由其三弟葛恩荣和葛毓芝的次子葛五少先后主持班务，至1937年“七·七事变”，社会不稳，三义堂影班停办。

## 魏革新

### 安美班

安美，乐亭县阎各庄镇朱庄人，1892年生，卒年不详。幼年从艺，唱大行。成名后，在乐亭县阎各庄镇腰徐各庄王建邦影班掌班，因此，世人称王建邦的影班为安美班。名艺人齐怀（唱生、小）、艾建章（唱冉）、王凤岐（唱生）、高建邦（唱大）、吴柱（唱小）、吴老廷（唱大）、闻玉清（唱生）、王怀福（琴师）都住过这个班子。影班里实行押班制度，影班名气较高，是乐亭境内中上等的班社，安美于1934年开始设科，招收素质优良的农家子弟孙品卿（学小行）、张作新（花小行）、张殿印（学生行）、郑俊（学大行）、李鸿儒（学冉行）等，由艾建章任教师，赵振东司琴，赵德昌拿上影，刘旺打鼓板，成立小科班。学制三年，边学习边演出。学期三年付给每人安家费100元（第一年25元，第二年35元，第三年40元）。三年期满评分定劳金。班里订有规章制度，学习期间，班主可以中途开除学员，学员不得自己退科，如若离科，要赔偿一切费用。并规定学员在车前马后出了事故，以及投河觅井，班主概不负责。1937年学员出科，进行常年职业演出，活动在昌、滦、乐一带。当

安美小班艺术正趋向成熟阶段，日寇入侵冀东，影班于1938年停办。孙品卿等人被迫离开家乡，去长春组织影社。安美子弟科班虽活动时间不长，但对培育乐亭影艺术人才做出了一定的贡献，孙品卿后来驰名影界，与安美、艾建章的培养不无关系。

魏革新

## 唐山市皮影剧团史

刘 锐 华

唐山市皮影剧团前身是冀东军分区十二团政治部领导的抗日影社。1946年抗日影社改名为滦东大众影社，由部队交给地方抗联会领导，影社下属迁安、卢龙、抚宁六个分社。李云亭任政治指导员，卢和任社长，张子祥任副社长，演员扩大到二十二人。1952年，滦东大众影社与新长城影社合并，改名为唐山专区实验皮影社，属于十二专署文化科领导，李云亭任影社党支部书记，兼社长，苏旭、张子祥任副社长。主要演员有苏旭、厉景阳、白世五、肖春和、方春荣、张子祥等。演出剧目：《五锋会》、《二度梅》、《镇冤塔》、《杨家将》、《薛家将》、《青云剑》、《蕉叶扇》等连台本戏。那时在昌黎县西关大席棚里演出，业务收入平常，仅能自给自足维持开支。当时演员待遇执行低薪制，高级演员

每月挣50斤小米，一般演员挣20—30斤小米。

1954年，高荣杰影班从关外到昌黎演出，在艺术水平上比专区实验影社高得多。张文浩专员看过演出后，责成李云亭去做思想工作，把高荣杰影班吸收进来。经过说服动员后，高荣杰宁可舍弃每月二百元的最高收入，甘愿每月挣五十斤小米（折合当时人民币10元左右），加入唐山专区实验影社，他又说服动员李秀、陈奎章、李雅章等主要演员参加，并把价值七、八百元的“影箱”（即演出全套设备）折价二百元归社。以后影社又吸收刘福田、钱俊声、王树龄、白景潭、苗广珍、吴瑞林等人加入。影社演员阵容整齐、实力雄厚，班底坚强，冠绝一时。

随着演员阵容扩大，也出现收支不平衡的问题。人员多，开支大，每月收入，不敷所出，有时东挪西借，寅年吃了卯年的粮，到1955年底，影社的公积金只有二十四元七角六分。其特点：演员过多，尾大不掉，经济拮据，行动困难。对此，有人主张求救于政府，或求助于兄弟剧团支援，以度难关。李云亭说：“靠国家、靠借款都不是办法，把影社办好，要靠自己”。于是提出“自力更生，白手起家，勤俭办社，扩大积累”的口号。把人员适当调配，分成两个演出队，一队到东北，一队到本地区农村活动演出。经过一年多的努力奋斗，影社公积金已达一万多元。

有了钱以后，影社经过多次开会研究，最后决议：皮影戏传统的表现程式太古老、单调，已不适当时的时代要求，要在整个表演艺术上来一番大改革、大变化，弃旧图新，改换影戏面貌；并决定：对改革创新有贡献的人，按贡献大小，给予不同的（现金）奖励。

决议后，报请上级部门批准，开始选拔革新人才。在用

人上采取三条原则：一、无论家庭出身和资历如何，一律唯才是用；二、无论有何个性和特殊的习性，凡对影戏具有真才实学的专门特长者，一律录用；三、实行基本工资、奖金补贴两结合的工资制度。从1956年开始，通过各种办法，调进来编剧、美工、电工、操纵、雕刻等一批专门人才。

首先，在剧目上，创作出便于发挥灯光布景和特种操纵技巧表演的剧目。如《庄郎与金鱼》、《白蛇传》、《火焰山》、《白鹤仙子》、《桃花女》、《红衣宫主》、《嫦娥奔月》、《麻姑航海》、《梦中梦》、《哪叱闹海》等二十七个神话故事戏，创作移植了《鹬蚌相争》、《两个狡猾的朋友》、《渔童》、《鹤与龟》、《俩朋友》、《采蘑菇》等寓言、童话戏。还编了《风雨战歌》、《喜事》、《台湾青年》、《邢燕子》等十多个现代戏。并把《琵琶词》、《乾坤带》、《砸釜驾》、《邵玉兰救夫》、《血泪别亲》、《暴彩文》、《汴梁图》等一百多本皮影戏中独有的单折子戏进行整理。这些剧本内容新，表演新，以新的表现手段，代替了老程式、老框框的表演方法。由1956年下半年开始，用四十个荧光灯代替了汽灯、电灯照明。影人由原来的七寸，逐步放大到一尺二寸，一尺五寸，二尺，最后至二尺半。影幕比原来的放大五倍。打击乐，由一人抱着打，改为每人掌握一件乐器多人分着打。音乐以四股弦为主，又增添扬琴、二胡、琵琶、三弦、大阮、小提琴，以及笙、笛、唢呐等多种乐器伴奏。操纵，由两人改为多人操纵，并创造出文场、武场中有利于刻划人物思想变化的多种技巧。美术，由一桌双椅的室内景物，改为用灯光映射的多种多样的室内室外景。影人，改变了传统的雕刻方法，改革了造型和装订方法，并用赛璐珞片，代替驴皮画制各种类型的人物头象。取

消掐嗓演唱，男女角色由男女演员分担演唱。

这些改革，使影戏面貌一新，大放光彩，提高了演出效果，吸引观众日益增多。各县影社（专业或业余的）都纷纷仿行起来。

每逢年终，影社都按每个人的贡献大小，给予不同的（现金）奖励。为此，影社的领导（当然是书记）曾挨过上级领导的批评，有时批评是很严厉的。影社的领导说：“你可以给我任何处分，但是我跟同志怎么说的，就怎么办。”这个奖励办法，一直执行了三年，后来，被上级严厉制止，又改为“生活补贴”、“困准补助”、“年终开双薪”等名目发给同志，其实质仍是对改革有功的人给予奖励，一直到文化大革命才终止。

当时，两个演出队，队与队，人与人，比艺术改革，比演出收入，比精简节约，比好人好事。这些不是空口说白话，而是拿出真凭实据的东西来，叫人心服口服。因此，把改革创新（包括人的精神状态）搞得热火朝天，如火如荼，在艺术发展上真是一派兴旺繁荣景象。单以经济收入来说，到“文革”前夕，影社就积累十六万元。当时文艺界戏称皮影团（这时已由“社”改“团”了）是个“土财主”。别看有了这么多钱，但开支一直抠得很紧，浪费一分钱也不行，真正做到“勤俭办团，白手起家”，因此，年年被评为先进单位。

1949年专市合并，影社与唐山市天光影社合并，改名为唐山市皮影剧团。主要演员又增加了张风阁、李春荣、郑久亨、张鹤鸣等。演员队伍壮大，但也带来一些问题，如两个影社由于体系、制度截然不同，在工资、艺术、制度以及人员思想等方面都存在着不可调和的矛盾。表面上嘻嘻哈哈，

实际是各怀心腹事，尽在不言中，产生了对立情绪的两个派系。这样一来，影剧团艺术水平和业务收入日趋下降。领导几经努力设法解决，但一直不能奏效。直到文化大革命起来了，这个潜伏着的矛盾才彻底爆发，形成了两条对立的阵线，大打内线，搞得乌烟瘴气。

1966年10月25日贴出“打倒反动艺术权威一反革命分子高荣杰”的大字报。第三天（即10月28日）高荣杰患脑溢血逝世。11月15日揪出李云亭进行批斗。罪名是：一、执行修正主义路线办团（指发奖金，挣十六万元钱）。二、重用牛鬼蛇神（指对编剧、美术、操纵的人员及名艺人的重用）。三、散布反党言论（指把演出挣来的钱说成是“政治经济双丰收”）等等。

以后可资书写的事：一、剧团的人大打派性之仗。二、对李云亭轮番批斗、体罚、打骂。三、“造反派”们把全部影人、剧本（包括抗日、解放战争时期的剧目，及搜集的上海书局出版的连台本影剧137部）和一些戏曲资料全部烧掉，就连《鲁迅全集》《郭沫若文选》也未能幸免。四、更值得大书一笔的是，把积存的十六万元钱，除用于发放工资外，全部挥霍殆尽。五、剧团由“内战”转向社会派性之战，闹得人晕头转向，惶惶不安。

1969年7月剧团被遣送到马家沟煤矿，边革命边劳动。次年3月有八名演员回市内，加入其它文艺团体成立“文化工作队”。用皮影形式排练“样板戏”《红灯记》，赴省作汇报演出，因无人敢表态，而告终止。军管会一位领导人说，皮影戏能搞出自己的节目来，达到演出，这个剧种便保留下来。搞不出节目来，皮影戏就砍掉。为此，于5月份把当时正挖煤“劳改”的编剧人员押送回市，责其以最快的速

度写出一个“以歌颂毛主席为内容以阶级斗争为纲”的剧本来。这个编剧人员在重重压力下，战战兢兢，手颤心跳，冒着极大风险写出《收租院》剧本。经军管会领导观看验收，最后总算点头批准了。这出戏一直演了四年，皮影这个剧种才得保存下来。后来，戏曲可以演“样板戏”了，皮影剧团演出了《红嫂》、《红灯记》、《龙江颂》、《杜鹃山》、《盘石湾》等节目。在粉碎“四人帮”十一届三中全会后，剧团才恢复了正常工作，演出了《三打白骨精》、《白蛇传》、《火焰山》、《牛郎织女》以及《鹤与龟》、《打狼》等剧目。

1983年，地市再次合并，原唐山市皮影剧团与地区皮影剧团合并，剧团名称未变。经过一番组织整顿，人员调整，任命潘振丰为剧团书记，齐永衡为副团长，阵容为之一新，从此剧团才真正达到拨乱反正，走上了新的途径。

三十多年来，唐山市皮影剧团曾于1949年、1952年、1957年参加过唐山地区举办的三次地区皮影戏会演，《白蛇传》、《火焰山》获得过剧本、演出一等奖。1955年、1959年、1975年、1981年四次参加文化部举办的全国木偶、皮影戏会演和调演，《三打白骨精》曾荣获优秀演出奖。剧团曾进入中南海怀仁堂为中央首长演出。1973年在北戴河为柬埔寨国家元首西哈努克亲王、宾努首相演出。1974年在北戴河为朱德委员长，徐向前首长演出。1976年唐山强烈地震后的8月份为广州交易会外宾演出。香港凤凰影业公司于1977年把《三打白骨精》的片断拍入《长城内外》艺术片之中，1984年12月，剧团随河北省艺术团出访美国，在佛罗里达州迪斯尼乐园中国馆举办的“中国节日”演出皮影戏。1985年8月，剧团受法国邀请，出访西欧三个国家。在法国为第七届国

际木偶节演出；在摩纳哥为第八届世界戏曲节演出；在荷兰进行友谊礼节演出。此外，在国内曾多次为国际友人演出，受到高度赞誉。

唐山市皮影剧团，勤俭办团，白手起家，始创灯光布景，移入动物生活的童话戏，创新道具，改革表演艺术等等，这为皮影戏的前进和发展，做了大量工作，具有卓越的贡献。

## 乐亭县皮影团

魏革新

1946年秋，乐亭县政府组建皮影社，由齐怀任社长，命名齐怀影社。1947年初，国民党进攻路南，影社暂停活动。1948年六月经县委批准，影社恢复演出。主要演职员有齐怀（社长、司鼓）、赵炳正（唱大）、崔彩章（唱三冉）、李纪平（唱生、花生）、张连银（唱小）等。演出不收费用，演职员家中享受代耕待遇。主要上演剧目有《拥军优属》、《王宝山参军》、《白毛女》、《闯王进京》等新剧，配合当时的形势宣传。1950年邀请著名艺人孙品卿参加影社，演出实力加强。1952年王玉洪加入影社，从事影人改革工作，由原来的八寸影人改大到一尺二寸。同年影社改名为“新艺影社”，性质未变。1954年“乐亭县大众影社”成立，崔荫森

任社长，主要演员有邱连贺（唱小）、李翥三（编剧）、王冠章（唱小）、周国钧（唱大）、谢恩普（上线）等。1955年新艺、大众两社合并，改名为“乐亭县皮影团”，经河北省文化厅批准为专业文化团体，进行体制改革，艺人注入城市户口，吃商品粮，实行工资制。此时著名艺人有孙品卿、李纪平、曹辅全、刘作信、崔彩章、李凤攸、王玉洪、李翥三等，由孙品卿任团长。李纪平任副团长，剧团力量充实，演技日益提高。演出活动主要是立足本县，在农忙和天寒时节到东北各大城市演出。1963年三月赴京汇报演出。郭沫若、周扬等领导同志观看了演出，并接见了全体演职人员。给予鼓励。郭老说：我没想到在大钊同志的家乡有这么好的影戏，腔调悠美，雕刻精工，操纵逼真……。影团在京十五天，演出了《白蛇传》、《力杀四门》和《刘胡兰》三个剧目，四个场次，载誉而归。文化大革命开始，演职员参加运动，停止演出活动。1968年三月解散。1973年三月影团恢复起来，当时只能上演一些“样板戏”。十一届三中全会以后，影团才步入正轨，又发达兴旺起来，经唐山地区批准为专业艺术团体。几年来影团曾筹办多期培训班，培养了一批青年学员，为乐亭影戏的发展和艺术人才的储备，做了一定的努力。

## 滦县皮影社

徐连杰 王宝善

滦县皮影社是在1944年长城影社成立后建成的。社长李

国华，当时有演员十多人。经过抗日战争、解放战争和建国后社会主义建设三个时期，于1965年2月在专业艺术表演团体调整、整顿中解散，历经22年。

影社建立时，正是日寇侵华的残酷战争年代，为使皮影戏这一民间艺术，成为宣传群众、教育群众、团结群众、打击敌人的有力工具，县委书记刘光禄、县长蔡永为、区委书记王子文等县、区领导共同研究，派区助理员李国华同志为影社领导，负责组建，选聘政治可靠的皮影艺人周雅斋，韩法周等十多人为骨干力量，成立起滦县影社。演员在政治上按军属待遇，生活上实行按月发给小米的供给制。演出活动，由区游击队掩护晚上演出。经常深入到敌占区各村（镇）进行抗日救国、破除迷信、取缔反动道会门、打土豪、分田地、减租减息、参军参战等宣传演出活动。演出剧目：传统影卷有《杨家将》、《岳飞传》、《燕飞女侠》等，配合政治宣传的现代剧目有《儿童团抓特务》、《三仙姑现形记》、《贾会仙》等。1944年的一天晚上，在滦县西老里庄演出，肖营子据点敌人包围了影社，区游击队掩护影社全体同志安全撤走，但台子、影箱和一切道具来不及带走，全套设备都被敌人给烧毁了。以后又重新购置了影箱，继续演出活动。

建国后，在社会主义革命和社会主义建设时期，演员队伍扩大了一倍多，由10多人增加到二十多人，并吸收了一部分青年学员，增添了新生力量。影社在党的“双百”方针的指导下，艺术表现形式有很大改进，五十年代后期对舞台、音美、表演方面进行了大胆革新，同时重点整理了一些剧目，如《鹤与龟》、《水帘洞》、《三打白骨精》等。1958年由小影人改为大影人，加大了影窗和表演区域，由汽灯照明

改为电灯照明，并增添了音响设备和云灯、水灯各种光灯道具。在《鹤与龟》中的表演方面，鹤能展翅飞翔，腿、嘴、眼能活动；龟能爬行，脖子能伸能缩，形象逼真。表演的栩栩如生，加强了动作的真实感，颇受观众欢迎，百看不厌。

影社经常深入农村演出。演出的剧目，有传统影卷《杨家将》、《岳飞传》、《燕飞女侠》、《武王伐纣》、《对金环》；现代剧目有《擦亮眼睛》、《人往高处走》、《白毛女》、《血泪仇》、《刘介梅忘本回头》等。

## 丰润影社史料

丰润影社原叫新慰民影社，成立于一九四五年初。当时在冀东新乐民影社从艺的皮影艺人苏旭，受冀东区党委的指示，到各地联络皮影人才，扩大宣传队伍。苏旭到丰润结识了丰润县王官营皈依寨村的王雅轩。王当时任村长，做地下工作，从小喜爱皮影。经苏旭动员，王雅轩欣然参加了新乐民影社工作。

为了加强宣传力量，扩大影社宣传影响，领导又让王雅轩组织了第二影社——新慰民影社。王雅轩任社长，副社长张连印。主要演员有郝立生、吴树本、刘振同等，全社共有演职员二十一人。

新慰民影社同其他抗日影社一样，随冀东十二团和游击队活动在迁安、滦县、丰润、玉田、遵化各地，进行宣传演

出。当时演唱的剧目有《白毛女》、《顽军叹》、《平狗坟》、《蒋区地狱》、《一件血衣》、《刘胡兰》等，还有自编的单折节目，配合当时的战斗。

一九四八年唐山解放后，新慰民影社归丰润县领导，影社名称未变，经济上实行自负盈亏。后又分成两个皮影队，一队队长张连印、二队队长王雅轩，主要演员有张广仁、赵鸿德、赵仁峰、李向荣、耿兆方等。主要剧目有《白毛女》、《宝山参军》等。

一九五四年，影社进行了工资改革，由过去的分红制改为工资制。

一九五七年影社发展到五十多人，分一、二、三社，成立了党支部。支部书记张连印。一社主要演员有号称“影界大王”的张绳武，还有张广仁、张士芳、吕礼生、岳洪纯、王兆玉、田庆广（人称箭杆王）等；二社社长李井龙、赵鸿德，主要演员有孙瑞珍、秦泽田、张志礼、霍振第、李连贵、何君泽、郭兆丰、王献第；三社社长刘奎、徐宝贵，主要演员有孙柏第、刘宗户、王福广、项久会、李向荣等。这时慰民影社规模很大，行当齐全，活动范围比较大，一社主要活动在丰、玉、遵等北部地区；二社活动在滦南、柏各庄沿海一带；三社活动在唐山及东矿区一带。影社影响较大，居各县影社首位。

五七年底，三社合并，经济合一，分成三个演出队。这一年又招收了一批学员，不久，将这批学员组成了一个青年演出队，由霍振第负责带队演出。至此，影社共四个演出队，有演职员七十多人，这在唐山地区是最大的影社。曾到过天津、山海关铁路沿线各地演出。

同年，影社在玉田、专区影社的影响下，进行了影人、灯

光、布景等方面改革，提高演出效果，收入猛增，一个队平均收入在三千元至四千元左右。演职员实行基薪加分红的奖励办法，调动了演职员的积极性，促进了影社的艺术改革提高，演出队收入不断增加，影社的积累增加到两万多元，设备更换一新。

一九五八年十月随着大跃进形势的发展，丰润县在原影社的基础上成立了丰润县影调剧团，从学校招收了男女学员四十多人，推广皮影改革经验，发展影调戏。春节期间排出现代戏《渔家女》，在胥各庄礼堂作了试演，受到群众欢迎。

一九六一年，丰润、丰南分县，慰民影社分归丰润，改称丰润影社。当时处于大跃进的时代。文艺工作根据“调整、巩固、充实、提高”的精神，影社人员实行精减压缩。由原来三个队压缩到一个队，只剩下主要演员十七人。

调整后的影社，为适应新形势的要求，要立足本县，服务农村，上山下乡，为群众演出。一九六六年，为便于下乡演出，对舞台进行轻装改革，实行舞台小车化，很为群众欢迎。

紧接贯彻执行中央“文艺八条”，那些才子佳人，帝王将相，所谓“封资修”的东西禁止演出，影社由演唱传统历史剧目改唱现代戏。主要剧目有《红灯记》、《烈火金刚》、《朝阳沟》、《平原枪声》等，一直演到文化大革命的一九六六年冬。在此之前，影社曾于一九六四年开始出关，到沈阳、长春、抚顺、锦州、锦西等地演出，受到东北广大观众的欢迎。

文化大革命开始，本县各文艺团体都受到冲击，停止了演出，但影社仍然坚持在下边演出，直到一九六七年初，由于外地造反派要毁掉影社演出设备，影社不得不回到丰润县

城。影社回到县城后，于一九六七年被造反派强行解散。至此，丰润县皮影社演出活动和它的艺术生命才宣告结束。

## 玉田县皮影社史

张树云

玉田县皮影社是玉田县文教局所属的集体所有制的专业文艺团体。建于1955年。它的前身是玉民影社（建于1948年）和示范影社（建于1953年）。玉民影社的前身是十五军分区宣教科于1946年组建的燕南影社。

玉田县皮影社有演员12—16人。其中主要演员有著名皮影艺人张茂兰（小旦，当时已不能唱，改打鼓），还有刘志贵（小旦）、王永福（小生）、李宝善（老生）、刘振衡（净）、黄存（小生）、刘宽（操琴）、张树林（操影）等人。主要剧目有：《观画》、《哭床》、《火焰山》、《盘丝洞》以及连台本影卷《五锋会》、《杨家将》、《燕飞女侠》等。五八年以后，曾上演《夺印》、《红岩》等现代剧目。主要活动在唐山、承德以及东北各地，也曾到内蒙古昭乌达盟及河南鹤壁市等地演出。

玉田县皮影社在经济上自负盈亏。建设初期历经艰难，有几次濒于解散。在极端困难的情况下，以当时的社长张存仁（共产党员）为首的一批骨干，坚定信心，克服困准，使

影社获得生机，越办越好。

随着形势的发展，影社对表演形式进行了大胆地创新。1956年，经张存仁倡议，刻制了一套一尺二寸高的大影人，演出效果显著提高。一九五七年，玉田县皮影社参加了原唐山地区举办的第二届皮影会演，演出《喜事临门》、《血溅鸳鸯楼》剧目，荣获集体二等奖。

一九五八年初，玉田县皮影社又将皮影人增高到二尺二寸，并适当扩大了影窗和影台。又学习了兄弟剧种的演出经验，增置了灯光布景的道具，改革操影技术，使皮影艺术大大提高了一步，深受观众欢迎。但是，后因“大跃进”的冲击，在本县难以活动，于是决定闯东北，开新路。没有路费，他们就卖掉了自己的自行车。到东北后演出成功，效果好，收入多，扩大了公共积累。一九五九年，玉田县皮影社又一次参加了原地区文化局举办的地区皮影会演，演出剧目有《竹山情歌》、《盘丝洞》，受到好评。

一九五九年，玉田县皮影社被评为先进集体，社长张存仁作为这个集体的代表出席了河北省文教卫生系统群英会。影社应邀为大会演出了《竹山情歌》、《盘丝洞》两个节目，得到领导热情鼓励和观众的高度赞誉。

一九六九年，由于“四人帮”扼杀民间艺术，玉田县皮影社被强迫解散，演员被遣送回乡，弃艺务农。一九七三年，玉田县重新恢复了影社的建制，以老艺人张树林、王永福、刘志贵等人为骨干，又招收了一批新人，改称玉田县皮影剧团。主要演员有李胜（老生）、张恩文（老生）、张宝全（小旦）、张树林（操影）、高树和（操琴兼作曲）等人。剧目有《红云岗》、《智取威虎山》等，后期上演了《逼上梁山》传统剧目。

从一九七五年起，玉田县皮影剧团受原唐山地区文教局的委托，为昌黎师范学校文艺班培训二十六名皮影学员。主要教师有著名皮影艺人张茂兰和孙品卿，还有团内主要演员。学员中韩淑兰（二小旦）、王文岭（二老旦）等人后期成为团内的艺术骨干。一九七九年，玉田县皮影剧团被原唐山地区文化局接收，改名为唐山地区皮影剧团。

## 玉田县第一皮影社

张 树 云

玉田县皮影社于1979年9月被原唐山地区文化局接收后，县文教局委托原皮影社社长、退休干部张存仁具体操办，筹备新影社工作，并出资七千元，为影社购置了影台、影箱、发电机等主要设备。明确规定：建成后民主选举社长，社长有权招聘或辞退任何演员，有权给演员升、降工资，有权决定公积金的使用；经济上自负盈亏，并向文教局缴纳管理费。经过两个月的紧张筹备，于1979年11月正式建成，选张存仁为社长。演员一般为12—15人。其中主要演员有白振增（小生）、张月亭（小生）、唐文江（老生）、陈旺（小旦）、周盛瑞（打鼓）、张尚明（净）、张文林（操影）、张景元（操影）、魏臣（操琴）等。主要剧目有《五锋会》、《杨家将》、《铁丘坟》等连台本剧。自编节目有

《哈莲公主》、《李自成》等。主要活动在本县及遵化、宁河等县城和农村。每年演出三百场以上，收入二万元左右，经济上自给有余。并先后免费培训学员二十三人，教师全部由影社演员兼任，利用业余时间传授技艺。女学员王桂霞等已成为本社艺术骨干，其他学员多数能独自搭班唱影。这个民间职业影社的特点是：人员相对稳定；有正常的工作秩序和严格的纪律；重视艺术水平的提高，注意社会效果。群众对他们的评价是：规矩，正气。

## 玉田县第二皮影社

张树云

玉田县第二皮影社为民间职业文艺团体，建于1981年9月。其管理制度与第一皮影社基本相同。影台、影箱是在县文教局和第一皮影社的资助下购置的。操办人是张存仁、刘万义、傅良。负责人为刘万义、傅良。有演员11—13人，其中主要演员有马洪均（小旦）、武振华（老生）、刘长奎（净）、刘素琴（小旦）、黄春艳（小旦）、张树松（操琴）、李洪生（操影）等人。主要剧目有《五锋会》、《杨家将》、《青云剑》等连台本剧。主要活动在本县及遵化、宝坻等县农村。每年演出二百场左右，收入一万二千元左右，经济上自给有余。

## 迁西县“长城皮影社”

刘晓钟

迁西县“长城皮影社”，从诞生之日起到如今已有四十多年的历史。在这些年里，皮影社走过了一条艰难曲折的道路。

### 一、小影班的成立及其活动

一九三八年七月七日，冀东抗日大暴动胜利后，抗日联军西进整训受挫，革命形势转入低潮，部队由整化零，坚持敌后斗争。其中一部转移到热河，开辟地区，组织抗日武装。这中间有一人，名叫揣振邦，迁西县米城庄人。为了掩护自己的身份，利用自己的一技之长，组织了一个小影班子，共有七人。明着是唱影，暗地里则开展抗日活动。晚上唱影，白天帮群众干活，宣传革命道理，鼓舞群众抗日热情。这样活动了一个时期。

一九三九年六月十五日，由于汉奸告密，驻守在热河、草市一带的日本鬼子和满洲队把七个人抓到烂石窑。为了验证他们真实身份，就在村里搭了个影台，指名唱《大闹天宫》。台下架着机枪，如果不会唱，就证明他们不是影戏艺人。开台后，鬼子看影入了迷，觉得这玩意儿很新鲜，于是鬼子也上台乱耍，一下子台上乱了套，七个人乘机下台跑了，等鬼子发觉后，才知上了当。

逃出虎口后，这个小影班继续在热河一带活动了一年多。一九四〇年秋影班辗转到迁西。回到迁西不久，揣振邦就和穆子厚领导的八路军影社取得了联系。后来，经八路军十二团政治部陈科长批准，在原来小影班基础上，联合其他小影班，成立“长城影社”。

## 二、“长城影社”的对敌斗争

长城影社正式成立后，任命苏旭为社长，揣振邦为副社长，全社有十七名成员，有苏勉、张茂兰、侯振营、张子华、高奎元、李林、郝春波、林彩等人。

影社开始活动后，十分活跃，他们着重上演反映农民深受地主阶级剥削、压迫的剧目，如《白毛女》、《血泪仇》、《一笔总帐》等。同时为了激发人民的抗日热情和对敌的仇恨，自编了新影，如《火烧潘家峪》、《杨玉民反正》等剧目。

当时，影社的活动区域很广，除迁西外，还到卢龙、青龙、兴隆、遵化、玉田等县进行演出。因此，引起了敌人的注意，多次出兵围剿。

一九四二年冬天的一个夜晚，长城影社正在东河南寨演出，有汉奸告密，凌晨一点，敌人从罗屯、王官营、铁厂三个地方出动，突然包围了村子。当时，演员们刚收拾完毕，得知敌情后，走已经来不及了，就在乡亲们的掩护下隐蔽起来。敌人进村后，挨户搜查，把全村人聚在一起，逼问谁是八路军影社的人，可是谁也不说。敌人抓不到人，砸了影台，撕了影卷。

一九四三年四月，影社在二拨子东，上梨树峪村演出，驻在罗屯的敌人，出动了二百多人进行清剿。但在敌人来到之前，影社就迅速转移了。

为了缩小目标，扩大活动范围，粉碎敌人的围剿，组织决定，将影社化成几个小组，分头活动。这样，既灵活又方便。长城影社以这种方式开展敌后宣传直至日本投降。

### 三、“新乐民影社”

一九四六年三月，唐山地区行政公署教育厅厅长李佐之在迁西夹河戴各庄召开文艺工作者、老艺人大会。在会上，决定把各小组集中起来，成立“新乐民影社”。

“新乐民影社”社长仍由苏旭担任，揣振邦任副社长，成员十二名。这个时期，由于革命形势发展，宣传内容亦有所变化。故在演出剧目上，除了上演过去那些剧目外，把土地平分，减租减息，男女平等等内容，用皮影这种艺术形式加以宣传。解放长春后，影社立即上演了自编《光复长春》影卷同时还上演了《张悦刺特》等影剧目。

这时期，影社活动区域又扩展到了临近各县，常年出没在迁西、迁安、抚宁、卢龙、遵化，宽城各县。宣传鼓动根据地人民行动起来，打倒国民党反动派，夺取全国胜利。

国民党反动派时时出兵追剿新乐民影社。一九四六年六月，影社在热河一带活动，敌人突然把影社包围了。演员张子华、高奎元等被捕。敌人想利用这些人，为他们做反面宣传，逼着他们唱“国民党好，共产党不得人心”的反动影剧。可这些人宁死不从。后来，这几个人受到非刑拷打，几经波折，才逃回解放区来。

“新乐民影社”在解放战争中，冒着国民党反动派的炮火，积极配合我党宣传工作，直到全国解放。

建国后，从一九五二年到一九六五年，十几年中，由于种种原因，影社的体制不定，演员流动大，一直处于不稳定状态。

一九五二年，由迁西县文化科主管，成立县影社。社长张贵庭，副社长毛金星。成员有赵文丰、李长波、王金生、关恒佑、罗永西、王福成、周成祥等九人。

一九五五年，影社由业余团体改为专业性质。

一九五八年，影社实行了一段工资制。

一九六五年，影社解散。

#### 四、迁西县长城皮影社再次重建

一九七三年春曾经组建过一次，名为“迁西县皮影团”。但只活动了一年多时间就解散了。当时，影团团长是韩文生，副团长赵巨江，演员二十五人。体制属自给自足。演出剧目有：《红灯记》、《杜鹃山》、《沙家浜》等。一九七四年二月曾到广州为某部队进行过慰问演出。

一九八〇年七月，迁西县文教局，组织重建“迁西县长城皮影社”，这次重建，文教局垫了一千多元钱的箱底。新刻了身長一尺二的影人，最大的一尺六寸。舞台设备亦有所更新。团长由陆殿宽担任，全团十二人。体制属自负盈亏。活动区域主要在迁西和迁安二县。这时期演员流动大。

一九八二年正月，任命赵巨江为团长。这时期演员流动较小，比较固定。

同年四月，影团进行了设备革新：

(一) 灯光：将原来的固定灯光，装上调压减光设备，来改变舞台气氛。

(二) 布景：过去均用塑料薄膜制做布景，现在改用景灯，并能在影幕上逼真地表现风、雨、水、火、电、云等。并有动物的声音模拟。舞台前，设有灯火区。

(三) 影人：身長从一尺二寸，加大到一尺六寸。另外在雕刻技术上亦有改进。现在影窗上反映的人物，眼会动、

腿能迈、马尾能竖起等。

(四) 乐队：除四弦外，还备了扬琴。

通过上述技术改革，这门古老的艺术，深受观众欢迎，演出区域逐渐扩大。

一九八三年五月，李健任团长，演员固定为十四名。这些演员来自唐山地区各县，故艺术流派混杂，河东、河西都有。演出剧目多为历史影，如《五锋会》、《龙凤图》、《铁丘坟》、《燕飞女侠》、《青云剑》、《南阳会》、《松棚会》、《珍珠塔》、《龙凤剑》、《紫荆关》、《双龙传》等等。

演出区域：常年在迁西县、迁安县、宽城县、遵化县等地进行营业演出。

## 遵化县皮影社

遵化县最初的皮影社于1959年，由下庄子人晓光任社长，自由搭班成立，后因闹意见而解散。至62年由南下庄人郝广志任团长、郝春波（党员）任付团长，才正式成立了皮影剧团。全团演员由县长批准都得到集体户口和食用商品粮的待遇。到1964年，扩大资金，改装灯光、布景、大影人（2.5尺）、大银幕（1.6丈）。提出“追赶玉田大影人”的口号。正当初具规模时，1964年在唐山地委文教局会议上传达了“把帝王将相，才子佳人都赶下台去”政策后，于是便将老影人及传统旧影卷全部封箱，下乡演出，一律大演现代影，这样一

来，群众不接受，演出没人看。至65年下半年，演员开不了最低的工资。只好到新华书店卖画为生。1966年春，由文教局李浩然付局长给开了一个会宣布暂时解散，每人发给一些路费打发回家。同年5月间也把户口都转向农村。

1978年由黄永（党员）又组成了一个半专业性质的皮影社，自负盈亏，一直到现在，仍坚持演出。现在芦台、汉沽一带演出，业务不错。

现在业余皮影社较好的有：

一区湛永珍箱子（胜利村）；

黄俊明箱子（西留村）；

王景瑞箱子（上港）；

二区刘旭箱子（下庄子）；

四区徐洪泽箱子；

七区王连箱子（地北头）；

九区李富箱子（乔家洼）；

城关马旺箱子；

城关区郭连仲箱子（蔡家岭）。

以上都是自由搭班。

## 操纵夺魁者，影戏改革人

### ——李云亭对皮影戏的贡献

刘 锐 华

李云亭，名学文，字焕章，生于1915年，河北省卢龙县

卸甲庄人。幼时家贫，只上过三年私塾，以拾柴、捡粪，为地主干些零活度过了苦难的童年。十五岁（1927）拜郭祥瑞为师，在本县王虎山影班学唱影。初学唱小生，兼学操纵，由于他天资聪颖，肯于刻苦用功，技艺精进，半年后，已能顶个主要演员“贴影”（即操纵下线），为师父挣得半个份子（即唱影收入按人平分，成年人可得一个份子）。其师嗜酒，醉后常打骂徒弟，李云亭不堪忍受，时常跑回家去。这时李云亭在家乡一带已小有名气，称为“小拿影的”，只要他一走，影班就难以活动，就是勉强演出，也要削减影价，所以当时留下“小人（指李云亭）不到，去钱十吊”的约定成俗的惯例。有一次李云亭被打后跑回家去，再不回来了。其师登门谢罪，苦求无效，无奈只好将订立的未滿期的合同当面烧掉，恢复了李云亭的人身自由，从此唱影挣的钱归李本人所得。

1931年，李云亭到抚宁县张开科影班。他在一些名艺人指点下，操纵艺术有了长足的进步。如影戏中的梳头、洗脸、穿衣、簪花等特种技巧，他都学到手中，并有丰富、改进，还创造出影人活眼珠、活胡子、活帽子以及武打中马打滚、抖毛、备鞍子、抢马等高难技巧。每场演出，观众欢声雷动，为之拍手叫好。

1933年，李云亭为求艺术深造，进驻抚宁县王六影箱，他一边操纵影人一边学唱花生（丑）。这一时期，他虚心向老艺人请教，在唱工、操纵技巧上精益求精，使艺术百尺竿头，再进一步。

1937年，李云亭时年25岁，在滦东一带已崭露头角，成为名噪一时的影戏艺人。昌黎县马家乾利堂影班慕名聘请，不惜以重金邀其加入。乾利堂是当时滦东各县首屈一指的影

班，著名影戏艺人如高荣杰、苗幼芝、张占科、张绳武、李紫兰、曹辅权等人都麇集于此，可称是人材荟萃，冠绝一时。李云亭入班后，在群星灿烂之下，大开眼界，同时也深感自己的艺术不足，相形见绌，于是他师事操纵名艺人李紫兰，虚心向其求教。李紫兰在他的恭敬、侍俸一片真诚的感召下（也因为看他是个有用之材），才把拿手的绝技倾囊而授。从此，李云亭深得操纵技法的其中三昧，不仅在特技上具有独到之处，就是在表现各种类型的人物动作上也入细入微，合情合理，于精彩中见真功夫。每次演出，赢得艺人、观众由心里佩服，称赞地说：“二赵（赵善元、赵紫阳）一李（李云亭），无人可比！”

1938年，李云亭与高荣杰、马荣久、李秀等人随乾利堂影班出关在沈阳新新茶社演出。初次露演，技惊四座，从而征服了东北观众，开拓出过去艺人不敢涉足的这块影戏园地。

1942年，李云亭在长春演出时，受梁五（名静轩）、刘老起的指点，他以天赋的嗓音条件，在“唐派”（唐子波）花生唱腔的基础上，创出一种既活泼玲珑，又圆润委婉，且富有诙谐韵味的唱腔，比原来唐子波的唱腔又有所丰富、改进，成为风靡一时的演唱花生的佼佼者。他的《审头刺汤》、《马融下店》、《姜须收妻》等戏挂牌演出，观众为之倾倒。在哈尔滨同记影院演出《审头刺汤》已演过五场，观众还要求烦演。有一次在演出中李云亭上厕所，一下子吊进粪缸里，浑身沾满粪便，只好停演。观众知道情况后，等了半个多小时一直没走，等李云亭换了衣服，才重新登台演唱。从这里可以看出他的艺术魅力之大。

旧社会艺人相轻，各炫己长，鄙夷别人，抬高自己，这

是一种陋习。李云亭以唱花生、操纵在东北成名后，受到同行艺人的嫉妒，有的人口服心不服，要用唱对台的方法，和李云亭较量，想压倒他，使其名声扫地。当时东北有个名望很高的影戏操纵艺人，叫龙老国，他从很远的地方来到哈尔滨，观看李云亭演出的《大上会》。这是一出表演操纵技巧的影戏，动作复杂，难度较大，以精求彩，以细求趣，非具有过硬的基本功，并受过名师真传，难以胜任。龙老国在看这出影演出时，随着观众的鼓掌叫好，也情不自禁地频频点头。散场时，观众走尽，只剩下他一人，把李云亭叫到台下，说：“赵善元拿影如何，我没看见过，赵紫阳那一套不是真功夫，是邪门外道，我不佩服。看到你拿的影，我觉得真是人外有人，天外有天啊！你确实受过真传，够上一个真正的影匠！我服了，是真心的服了。”

1943年，日寇“讨伐”频繁，李云亭因担心家中人的安全，由关外回到家乡。次年，经张文浩专员动员参加区政府搞民政工作。年底调到十二团政治部文工团附设的皮影小组工作。于1946年加入中国共产党，同年任滦东大众影社政治指导员。

后，大军南下，影社由部队交给地方政府。地方政府把影社看成是个“累赘”，推过来揉过去，忽而给任务命其为部队慰问演出，忽而明令解散，组织更迭，几经折腾，各县的影社都已纷纷解散，只剩下一个专区总社，供给中断，经济拮据，人心浮动，工作困准。李云亭一边做同志们的思想工作，一边领着大伙到农村演出，他既当领导，又当演员，以精湛的表演艺术，和独树一帜的花生唱腔，活动于滦东各县，硬是挺着腰杆子把这个影社保存下来。直到1952年与长城影社合并，才出现新的生机。

影社合并后，改名为唐山专区实验影社，李云亭任支部书记兼团长。他不仅是才艺超群的艺人，也是善于发现人才、使用人才，具有领导艺术的优秀党员干部。影社建成后，他把很多著名艺人如李秀、高荣杰、苏旭、厉景阳、齐永恒、陈套章、李雅章都吸收进来，还培养一批新生力量，使这个影社兵强马壮，班底雄厚，阵容整齐，面貌为之一新。当时艺人旧意识，旧习惯很浓厚，思想很复杂，情绪不稳定。他一方面抓紧政治教育，因人施教，做过细的思想工作；一方面深入了解，以实际行动来解决同志们们的生活困难，使同志们思想安定下来，一心一意投入工作。有五名同志光荣地参加了中国共产党。

影社成立后，只有资金24元钱，这不仅开展业务有困难，就是演职人员的工资也成问题。有人提出要求政府支援，有人提出向兄弟剧团借款，度过难关。李云亭力排众议，提出：“精简节约，白手起家，自力更生，扩大积累”的口号，把人员适当调配，分成两个演员队，一个去东北各大城市演出；一队在本地区农村活动。并经过民主讨论，订出切实可行的奖惩制度。由于充分发挥民主办社，措施得当，调动了群众的积极性，士气振奋，斗志昂扬，到1956年，积累公积金已达一万余元。有了钱，李云亭又狠抓艺术革新这一环节，来改变影戏面貌。他在原来的口号上又加“弃旧图新，改变影貌，奖励先进，大功大奖”，四项措施。从此，影戏又迈上了改革、创新的革命途径。

首先，用荧光灯代替了汽灯、电灯照明，还制出表现风火云雨各种自然景物的灯光道具，在幕内幕外增设多种照景用的灯光；影人，由原来的七寸，放大到二尺五寸，并用赛璐璐片画制人物头像；影幕也适当放大，增添带有立体感的室

内室外的布景；打击乐，由一人抱着打，改为多人分着打；音乐，以四胡为主，还增添了多种乐器伴奏；由两人操纵，改为多人操纵；取消了拍嗓演唱，男女角色由男女演员分担演唱。这些改革，使皮影戏从古老的表现程式中蜕化出来，刷新了影戏表演形式的记录。每逢年终，按每个人贡献大小，给予不同的物资奖励。

影戏改革，影响迅速扩大，各县影社都仿行改革起来，全国各地纷纷派人来观摩学习。改革后的影戏到外地演出，到处受到热烈欢迎，在经济上，两个演出队，往往是徒手而出，满载而归，为满足人民的文化生活，又收到了经济效益。到“文革”前，影社的积累已达十六万元，人称为“土包子财主”。用李云亭的话来说，“是政治、经济双丰收。”

皮影戏的改革，是一次了不起的翻天覆地的变化。也可以说是影戏有史以来的一次最大的革命。当然，这些工作是皮影社的同志们干的，但，作为领导者、组织者的李云亭同志为改革废寝忘食，耗尽了心血，累白了头发，身体越来越衰弱了。

正当李云亭积劳成疾，终夜失眠，身体逐渐不支的时候，灾难突然临到头上——文化大革命起来了。他领导皮影社挣了十六万元钱，又说过“政治经济双丰收”的语言，钱，是走资本主义道路的铁证；话，把“政治”“经济”合二而一，混为一谈，更是修正主义的舆论。反党罪证，有言有行，因此，遭到无休止地轮番批斗，精神、肉体受尽摧残。眼睛被折磨瞎了，还不许医治，尝尽了打骂、凌辱等等煎熬之苦。70年押到林西矿去劳动，后又轰到“五七干校”去劳动改造。71年又转到党校名为“学习”，实则仍是“劳改”。这时他的身体实在不行了，眼睛视力减退，行动困难，才被

批准退休回家（当时还没有离休待遇，后来追正了）。

李云亭前期唱影，后期参加革命。他对办团有创见，有魄力，是勤俭办团，白手起家的创业者。在艺术上，锐意改革，有胆有识，果敢顽强，使影戏改换了面貌，是皮影艺术改革的开路者。在用人上，他慧眼识人，唯才是用，用人以信。对领导不文过饰非、唯唯喏喏；对同志不攫功归己，不诿过于人，是一个正直、坦率忠于党的事业的优秀党员干部。也许有人以为，这位对革命工作兢兢业业，勤勤恳恳，为影戏发展做出卓越贡献的老艺人，一定是得到他应得的社会地位和报酬。然而恰恰相反，在那乌云翻滚的年代，他有志难展，不得不离开他那惨淡经营的影戏园地。得到的报偿是：一身残疾，双眼模糊，鳏居孤独，晚景凄凉！什么艺术啊，功绩啊，可能早已被人由淡忘以至泯灭了。他象老式留声机的唱片一样，纹络磨平，声音消灭，似乎没有什么保留价值了。但，他创造的艺术，至今仍留在影戏的戏台上，被人袭用；他培养的人才，今天已成为艺术骨干，这是事实存在，任何人想抹掉他的艺术和功绩，是永远磨灭不了的。

## 著名皮影戏表演艺术家

——齐永衡

刘锐华

齐永衡，1933年2月5日生，河北省昌黎县人，七岁后读了五年小学。他是皮影世家的子弟，父，叔均为皮影名艺

人，幼受家庭熏陶，喜爱皮影艺术。十三岁即随父学操纵皮影技艺，后又受皮影著名艺人赵善元的真传，十五岁已初露头角。继又师事名艺人崔凤翥、田庆广等专攻操纵技巧。1947年加入第十二军分区军民影社第三分社，专工操纵，兼唱“花生”（丑角）。1949年军民影社先后改为临榆县影社、昌黎影社，他均任社长。1952年参加唐山地区皮影戏会演，获一等操纵奖。1957年调入唐山专区实验影社，同年参加唐山地区第二次皮影戏会演，获一等操纵奖，被评为荣誉演员。1959年和1975年两次参加文化部举办的木偶皮影戏观摩演出大会，曾在中南海怀仁堂为中央首长和外国元首演出。1976年为广州交易会外宾演出。香港凤凰影业公司于1977年把他操纵演出的皮影戏《三打白骨精》片断拍入艺术片《长城内外》之中。1981年参加文化部举办的木偶皮影戏调演，获得优秀演出奖。1982年8月应联合国教科文组织邀请，赴法国为九个国家影戏学员讲学、授艺。1984年12月随河北省艺术团出访美国，在佛罗里达州迪斯尼乐园“中国馆”举办的中国节目中演出皮影戏。1985年8月，受法国邀请，出访西欧三个国家。在法国为第七届国际木偶节演出；在摩纳哥为第八届世界戏曲节演出，在荷兰进行友谊礼节演出。演出中受到三个国家报刊的赞誉。

齐永衡操纵艺术，在冀东影戏界是迄今为止的佼佼者。他善长武打场面的马上步下长枪短打，更擅于表现文场中的各种人物的思想感情，对表现童话、神话戏中的各种动物生活尤有独到之处。他操纵皮影人的特点是：动中求真，真中求细，细中求情，情中求趣。他的精中见彩，技中见奇，手疾眼快，动作准确，其功底之深厚，技艺之精湛，手法之熟练，表演之逼真，是任何人无可比拟的，因此有“箭杆王”“活

影人齐”之称。近年来，被人一致公认为“皮影戏表演艺术家”。

齐永衡擅演剧目有长篇连台本剧《王锋会》、《二度梅》、《青云剑》、《镇冤塔》、《薛刚反唐》、《松棚会》等。单折影戏有《三打白骨精》、《白蛇传》、《火焰山》、《牛郎织女》、《庄郎与金鱼》、《汴梁图》、《邵玉兰救夫》等。现代戏《风雨战歌》、《红云岗》以及改编的《白毛女》、《九件衣》等。童话戏《鹤与龟》、《打狼》、《小猫咪咪》等。

三十多年来，齐永衡曾多次被选为先进工作者。现在他是中国剧协会员，中国木偶皮影艺术学会理事，河北剧协会员，河北第五届政协委员，唐山市政协委员、市文代会委员，市剧协理事，唐山市皮影剧团副团长。

齐永衡是当代皮影戏著名演员，艺术冠绝一时，被人推崇备至。他的事迹已被选入《中国艺术家辞典》。

## 影戏名小生，唱腔改革者

——齐 怀

刘锐华 范福源

冀东皮影戏《白蛇传》、《三打白骨精》剧中的许仙、唐僧的唱腔，是那么缠绵婉转，抑扬有致，唱得人荡气回肠为之神往。人们在欣赏唱腔艺术之余，很自然联想到这样一个

问题：这些悦耳动听的唱腔，当初是谁创造的？如果说它是经过不断改革、丰富发展而来的，那么，这个改革者却是何人？

原来，这位影戏“生”角唱腔的改革者，他就是皮影界奉为一代宗师，观众誉为“影戏泰斗”的齐怀先生。

齐怀，1897年出生于河北省乐亭县张庵村一个农民家庭。幼时在本村就读三年私塾，后因家贫辍学。他的家乡是皮影戏的发祥地，影戏活动非常兴盛，几乎村村都有影戏班子。齐怀自幼耳濡目染，对影戏产生了浓厚兴趣，醉心皮影艺术，憧憬着将来当个出名的影戏艺人。

1906年，齐怀十岁时到本县马头营辛庄子赵连城影班，拜赵为师学习皮影。同科四人，只齐怀嗓音条件差。由于老师不公平的待遇和师弟们的歧视，激发了他一股争强好胜的倔犟脾气。他暗下决心，坚持刻苦练功学习，清晨到大河边上喊嗓子，使嗓音逐渐发生变化，硬是练出了低沉、甜润而又豁亮的“背功嗓音”，为后来取得更大成就打下了坚实基础。

1909年，齐怀出科时，正赶上光绪皇上死了，在“国孝”时期，禁止一切娱乐活动，迫于生计，齐怀只好到长春一个商号去学生意。

翌年，国孝除服，齐怀由东北回到家乡，住本县阎各庄镇祝庄安美影班，伴唱“生”“小”行当。从此开始了他的皮影艺术生涯。在演唱实践中，齐怀认识到自己的功底薄弱，应博采众长，冶炼自己，提高演唱艺术水平。因此他由十九岁（1915）起，住过乐亭县刘子贺影班，葛翰林影班，柏各庄杨荣久的影班。这一时期，齐怀虚心向名老艺人请教，刻苦学习，在演唱技巧上有长足的精进，以韵味醇厚，

工于刻划人物逐渐崭露头角，声名鹊起。

然而，齐怀并没有就此止步，一股锐意进取，奋发图强的前进心，迫使他继续向艺术高峰上攀登。当时西路影戏正在崛起，一些著名影戏艺人云集唐山，齐怀为访师学艺，到人才荟萃之地——唐山，拜见西路著名影戏艺人王庆第（唱“大”是影戏唱腔改革者）。由于旧社会“艺人相轻”和东、西两派在艺术风格上的差异，存有偏见，互相敌视，王庆第对齐怀的学艺要求竟给以“闭门羹”，未予理睬。这件事，给争强好胜的齐怀刺激很大，羞恶之心激起他“一定在艺术上超过王庆第，以雪耻辱”的雄心壮志。

经过一番艰苦磨炼，齐怀的小旦唱腔不仅韵味甜润，板巧玲珑，而且，发声吐字，控制气息上尤有独到之处。1924年，齐怀28岁时，第二次进入唐山以400元的压班费进住了王庆第正在那里演唱的张惠影班。二人同是影戏艺人中的佼佼者，同台演出，相互抗衡，针锋相对，拼命角逐，一时难分颀颀。终于在观众炽烈的和稀疏的掌声中分出了优劣。

王庆第在“稀疏”的掌声中败下阵来，一气之下离开了影班。齐怀也因拼命演唱疲劳过度，左眼失明了。

王庆第失败后并未甘心，他回家乡后，经过一番苦学苦练，再次回到唐山与齐怀较量。齐怀与王庆第犹如双峰对峙，抵角相触，互不相让，一直在唐山对台唱了五年。影台就是擂台，齐怀时刻提防着被对方击败，迫使他在艺术上不断探索前进，精益求精，一时不敢懈怠。

齐怀左眼失明后，张惠影班请来了周文友。周是唱“小”的革新派。以声、韵、情俱佳蜚声影界。齐怀虽然艺术造诣很深，但只是在唱腔形式上有些变化，在内容上没有什么改进，比起周文友的新腔新调来，显然稍逊一筹。他极

尽努力，也唱不过人家。于是他弃了小旦行当，改唱专工小生，并汲取周文友的成功经验，在小生的唱腔内容上进行一番改革。当时西路影戏推张占科的小生为正宗，以腔调明快，高亢粗犷风靡一时。齐怀不愿拾人余唾，他另辟蹊径，创造出与张占科相反的低沉缓慢，以轻松悦耳，以柔曼感人的小生唱腔，登台试唱。结果，齐怀煞费苦心的改革，不仅遭致同行艺人的非议，也引来观众的阵阵嗤笑，都说“没有张占科的味儿”。对此，齐怀很苦闷，他想，我是齐怀，为什么要唱张占科的味儿呢？经过一番琢磨，他悟出一个道理：金子总是金子，黄铜总是黄铜，只要玩艺好，总会被人接受。他面对种种嘲笑，没有心灰气馁，而是以不屈不挠顽强精神，对唱腔不断反复推敲、修改，终于征服了观众。很多人说：“齐怀的新唱腔，乍听起来觉着别扭，可是仔细一叭嗒，叫人痒痒喇喇地，越听越爱听。”

齐怀改革小生唱腔成功了！影戏界唱小生者宗法齐怀，群众也跟着学唱，田间地头都响起了齐怀改革的小生新腔调。从此齐怀的小生唱腔和他本人的名字一样，不胫而走，在冀东各地响亮起来，广为流传。

1931，齐怀35岁时，又回到乐亭县住孙兆祥影班。一年后，齐怀正当艺术已臻炉火纯青、声誉日隆时，他的右眼也失明了。这一不幸的袭击，使齐怀心灰意冷，意志消沉，他想告别影台，回家隐遁起来。同行艺人对他殷切劝慰、挽留；群众惋惜地说：“齐先生留下来吧！你眼睛坏了，嗓子还是那么好听，只要唱几句，我们就心满意足了”。同行人的殷切希望，群众的强烈要求，使齐怀已经冰冷的心，又复沸腾起来。他白天让人给他读：“影卷”，记住台词，晚上登台演唱。他以惊人的毅力，克服了双目失明的重重困难，

坚持唱了四十年。

1935年，齐怀被美国胜利唱片公司邀请到上海，他善唱的《洞庭湖》、《金玉缘》、《火烧绵山》、《四郎探母》、《蝴蝶杯》等节目的唱段录制成唱片。这些唱片，至今还被保留在一些艺术单位和影戏爱好者的手中，作为研究资料，广泛流传。

齐怀录制唱片之后，他的名字和他的艺术传遍关里关外，被人推崇备至。但他对唱腔的改革，仍是孜孜不倦，继续创新。在上海录制唱片时，听到一个妇女在吹口琴，他从中得到启示，经过一番加工改造，把口琴中的曲调揉进自己的小生唱腔里去。他就是以锲而不舍的精神，不断地修改自己唱腔，每改一次，都有新的韵味出现。用齐怀的话来说，是“一番拆洗一番新”啊！

齐怀对向他求艺的人，总是有求必应，把自己的艺术毫无保留的倾囊相赠。他说：“我的艺术不怕人学，不怕人偷，别人学了去，是给大家唱，流传后世，这有什么不好。”在当时“宁赠十亩地，不教一出戏”的时代，齐怀这种无私授艺的精神，的确是难能可贵的！

1944年，齐怀48岁时，他的艺术已达到登峰造极的境地，到处受到人们热烈欢迎。观众称赞他是“影戏泰斗”。就在这时，他又再次遭到不幸的袭击。一天，他随影班在昌黎县马头营演出，突然，他的嗓子坏了，坏得几乎连说话都听不清楚。双目失明，嗓音喑哑，他的艺术生机全部停顿了！他的内心痛苦极了。有些好心人对他劝慰，让他好好休养，继续演唱。齐怀这次竟斩钉截铁地说：“我不唱了！我要叫人记住齐怀唱得好的时候是什么样子，不能给人留下坏印象！”于是，齐怀收拾好行李，毅然决然地回到家

乡去了。

齐怀回家后，于1946年在家乡创办皮影子弟班，组织“齐怀影社”，上演一些现代影剧，配合当时的解放斗争，进行宣传教育工作。他还动员大儿子参了军，大儿子牺牲后，又把仅有的二儿子送上前线。

全国解放后，齐怀以十分喜悦的心情，在乐亭县组织起来皮影训练班，把自己的艺术传给后一代，为皮影艺术培养一批有用人材。

齐怀晚年，受到党和人民的敬重和信任，生活过得很幸福。建国后，他被选为乐亭县人民委员会的委员，乐亭县人大代表，河北省文史馆特约馆员。政府按月发给他养老金，省文史馆每月给他34元生活津贴费。对此，齐怀感激涕零，他说：“旧社会，艺人受苦受难，一言难尽，若不是共产党领导人民推翻了反动统治，我哪有这么好的晚景啊！”

乐亭县文化单位鉴于齐怀年事日高，想把他的艺术记录下来，传于后世。可惜这个愿望还没来得及实现，齐怀于1979年冬竟离开了人间。终年81岁。

齐怀一生，对皮影戏的改革、发展做出了有益的贡献。他的艺术流传于世，他的唱腔，至今被皮影界唱小生的奉为圭臬。他给皮影界、影戏爱好者，特别是皮影戏故乡的乐亭人民，留下了永远的怀念。

# 高荣杰

刘锐华

高荣杰（1915——1966），河北省昌黎县新集高庄人。十三岁拜乐亭县张老济为师学唱皮影戏。因肯于钻研学习，入科二年后能担负重要角色伴唱。十五岁，被昌黎县齐彦卿影班以重金买去，一直唱了七年。1937年，到乐亭县孙家松茂堂影班，后又到昌黎县“王大少”影班唱影，在此期间，受名艺人指点，艺术日臻成熟，以音韵醇厚，吐字清楚，善于刻画旧社会青年妇女而驰名。擅演剧：《乾坤带》、《秦香莲》、《邵玉兰》、《汴梁图》、《沈冰洁》等剧中的妇女角色，他唱得真实感人，观众誉之为“影戏界的梅兰芳”。后，昌黎县马占鳌乾利堂影班以七百元银元压班费把他硬性邀去，他随班活动于东北奉天（今沈阳）、新京（今长春）、吉林、哈尔滨等城市。此时他受教于李紫兰、周文友、苗幼芝等著名影戏艺人，得到真传，技艺精进，改革并丰富了大悲调、凄凉调、游阴调、路途悲等小旦唱腔，以曲调委婉，缠绵悱恻，形成了独树一帜的艺术风格。灌制的唱片有《乾坤带》、《秦香莲》、《邵玉兰救夫》等。

1954年，高荣杰带领影班由关外到昌黎演出，经过动员，他舍弃了高薪收入，参加唐山专区实验影社，并把价值七八百元的影箱折价二百元归社，充实了影社的班底。

高荣杰虚心好学，勤奋钻研，对艺术认真负责，一丝不

苟，擅唱闺门旦、刀马旦、花旦，以工于刻画人物驰名关里关外。参加唐山专区实验影社工作后，对灯光布景的创造，演唱形式的改革，以及培养青年演员等方面，都做出了卓越贡献。1957年加入中国共产党，曾任唐山市皮影剧团副团长，昌黎县人民代表大会代表，中国戏剧家协会会员。

## 乐亭县皮影著名艺人孙品卿

刘瑞符

孙品卿，原名孙世荣，生于1911年。祖居乐亭县于家寨乡将军坨村，后迁至毛庄乡前庞河村。

自幼家境贫寒，全家七口人，完全依靠父亲沿村叫卖烧饼、糖块之类谋生。孙品卿十岁时在本村就读私塾两年。后因家贫辍学。十二岁起，给人薅苗拔草，做些小工来维持家庭生活。一直干了三年。十五岁入本县徐各庄王建邦皮影班，拜艾建章为师学习皮影戏。

旧社会学艺难，一进影班先定合同。上面写着：“学期三年，在学习期间影东可以不要学员，不允许学员不干。”还规定：“车前马后，遭到任何不幸之灾，影东不负任何责任。”合同等于“卖身契”，学员的生命安全无有保证。

师父是个唱大嗓的（即净角），生、旦、净、末、丑所有行当全由他一人教。所谓教，只不过把影卷铺在桌子上念念，说一说而已。学员们站在一旁，师父念到谁的台词谁记着，念完就自己去钻研，到时爱学学不会也不再复习指导。孙品卿是学唱小旦的。学习期间，因为着急，一下子

嗓子出了毛病，从此心灰意冷，认为“黄鼬偏咬病鸭子”，自己不是干这个的材料。于是他向老师商量想中途退学不干了。老师们给他想了办法，早上喝一碗“果兰”水，晚上喝一大碗红辣椒水，一直喝了两个多月也未见效，更促成他日益焦虑，产生不能干的思想。后来经过老师们挽留，又帮助治疗，慢慢地嗓音还真的转过来了。按合同规定，学习期满之后，还有三个月的准备时间，就从旧历十月初一日学到腊月廿三日。过了春节，师父说到下边一面演出一面学习，实际上是给师父去挣钱了。

后来，师父又请来唱旦角的杨跃先老先生教旦角唱腔，杨先生因年岁高早就不唱了，专门教影。所谓教，只不过一般地给指点指点，到了真正关键地方，也不肯把真艺术传给学员。

学艺时，必须看着师父的眼色行事。为了学到一点艺术，平时给师父沏茶端饭，跑东到西，还得主动去办，不辞劳苦。师父病了就得给端屎端尿，熬药煎汤。为了学到艺术，自己宁肯忍着刺骨的寒风，将仅有的一件背心脱给了师父穿上，千方百计服侍师父满意，为着想学到师父秘而不传的那些“高招”。

在学习中，由于师父的指点，孙品卿本人的努力，总算初步学到了一点艺术。所以三年出科以后，老师们把他留在原影班唱小旦。男的唱旦角，首先就遇到了对人物性格的刻画，感情的抒发，还有语言、语调、语气因人而异的种种困难。于是孙品卿就不断深入到生活中去，体会青年姑娘、中年媳妇的哭与笑、欢乐与哀伤的特点，对不同性格及不同年龄的妇女的一言一语、一行一动都十分留意观察和模仿，甚至从自己爱人身上去体会夫妻之间的感情。在生活中扑捉每

一个生活细节，实践于人物的刻画。把生活中的人物心理变化，分门别类地加以揣摩和提炼，然后用到艺术表现手段上去。如《偷看家书》中的沈冰洁，就是从生活中体会到夫妻之间在爱情、冲突之间而产生的感情变化，经提炼后再现于艺术，因而受到了群众的赞许。

皮影属于戏曲艺术，在演唱和念白中十分重视每句话的感情重音。如“你吃饭了”这个短句中的三个实词，把重音放在某一词上，就有显然不同的意思。由于孙品卿在上述方面的努力，他的唱念都得到了观众的好评。

一九三八年乐亭县发了大水，灾情严重，人民生活困难，家乡不能再继续唱影了，孙品卿应东北邀请，到新京（现长春）去演唱，一直演唱到一九五〇年。此间也曾赴哈尔滨、沈阳、四平等地演出，此时他时时告诫自己，要牢牢记住：有损于祖国、人民尊严的影剧不唱，有玷污民族气节的影剧不唱，对于毒害人民有伤风化的影剧不唱。

在长春演出时，孙品卿正当年青力壮，嗓子也圆润好听，每演一出影就赢得观众数次鼓掌叫好。对此他没有一点骄傲情绪，而是更加虚心钻研艺术、严格要求自己，主动向唱旦角的著名艺人艾锡恩虚心求教。艾锡恩深受感动，于是把自己的发音方法，演唱技巧都毫无保留地传授给他。孙品卿在艾锡恩的精心指点，和自己的刻苦钻研下，创造出一种婉转缠绵、韵调悠美的唱腔，逐步形成了自己的独特艺术风格，即所谓孙派唱腔。皮影界艺人和爱好影戏的观众赠给他四个字的评语——“曼声感人”。从此，孙品卿在东北各地声名大噪，风靡一时。

就在这个时候，有许多人到卖唱片商行去买孙品卿演唱的唱片。商行见购买孙品卿唱片的日益增多，建议公司录制

孙的皮影唱片，就这样，胜利公司邀请孙品卿去录制唱片。唱片录成出卖以后，孙品卿的名声越发响亮起来。

全国解放后，孙品卿于一九五〇年从长春回到乐亭，经县委书记王民安、县长李斌等几位主要领导同志动员他留在家乡办皮影社。把“齐怀影社”改为“人民影社”，成为县办事业。

孙品卿有一句口头禅：“人是活到老学到老，一天不学习、艺术就降低”。在乐亭乡下演出，就更增多了他学习机会，走到哪里、哪里有老艺人他就登门拜访、请求指导。开始人家说他已是出了名的老艺人了，不肯指点，经过他一番恳求，对方看出他是诚心实意求艺，便真心实意地把花旦、刀马旦、闺门旦等类型的人物唱法的诀窍向他讲解和指导。他归纳了多位老先生的讲授要点，经过反复研究琢磨，加以提炼和再创造，使艺术不断提高，日臻完美境地。

孙品卿认为，剧情就是人情，不体会、不研究、不深入生活中去撷取艺术精华，就不可能塑造有血有肉的人物形象。他就是随时随地、处处事事都体察风俗人情，然后运用到艺术上去。他对演出认真负责，一丝不苟。就在每天上场前一点时间也不放过，不断思考当日就要演出剧目的人物，仔细琢磨每一个微小的细节，唱段的语言特色。他总想，一个演员在唱腔上总是模仿别人，这是没啥出息的。于是在日常演出中不断总结经验来提高他的唱腔艺术。在节目确定上，也是选演别人望而生畏不敢演唱的剧目，在难中唱好去争取群众。如演唱《喜荣归》剧中的花园见面一折，在表现旦角一见丈夫落第归来，抱怨他不争气，同时又疼他，又爱他。这时集怨、疼、爱三种感情于一时，只用一句念白表达出来，非有高深的艺术造诣是不可能的，因而每次演到这里

都博得观众鼓掌叫好。在对待唱词也总是字斟句酌，力争达到字正腔圆，语音准确，想方设法不把多音词念散，保持节奏的完整，在字音中透出生活的真实感情。

孙品卿在一生从事皮影艺术，愿把全部精力投放在皮影事业上。十年动乱之后，乐亭县恢复了皮影团，委任他当团长，他不仅全心全意做好皮影团的工作，还抓好继承人员的培养工作。在本县连次办班教学员。曾到玉田、昌黎等地去培养学员，经他手培养出旦角学员二十多人。

孙品卿为了培养学员，在一九八五年卖了赖以谋生最新品种的鸡，一心扑在发展皮影事业上。

数十年来，他演出的剧目，都由他自己修改整理和加工。如《全家福》、《蝴蝶杯》、《喜荣归》、《王宝钏》、《凤仪亭》、《坠楼》、《乾坤带》、《汴梁图》、《二度梅》、《铜雀台》、《古城会》、《刘素珍》、《绿珠》、《杜十娘》、《审刺客》等四十出戏，他都经过一番认真的修改。

孙品卿唱腔艺术驰名关里关外，特别是在乐亭县皮影戏的故乡更是享有盛誉，被人推崇备至。他对皮影戏的发展、繁荣以及唱腔改革上做出了卓越贡献。人民欢迎和爱戴这位皮影界硕果仅存的老艺人。他现在担任乐亭县政协常委，中国戏协理事，乐亭县影班教师。孙品卿表示：为了报答党的恩情和群众的期望，愿将余年贡献给党的事业，为繁荣发展皮影事业而奋斗终生。

## 苏旭

苏旭，1899年（光绪25年，岁次己亥）出生于河北省丰润泉河头乡团山子村。他自幼爱看影戏，家乡有唱影戏时，不管多远，他都去追着看，还经常到本村或邻村有留声机的人家听影戏唱片。因而，他十来岁时便学会了十几段皮影唱段。整天哼哼着影调唱腔。在他十七岁时（1915年），拜本村张荣为师，在棚铺里学坐腔戏（专为婚丧嫁娶奏乐组成的班子）。初学时唱一些梆子、蹦蹦、皮影等小唱。其父母不愿意他当吹鼓手，多次阻止。苏旭却偷着也要参加这个棚铺的活动。当时苏旭对皮影、蹦蹦、梆子的调式板式虽然不甚了解，但他有天赋的好嗓子，所以他的演唱颇受群众欣赏。

二十一岁时（1919年），苏旭随棚铺走乡串村。因他的嗓子好听，被当时丰润县左家坞乡常峪村的老影匠郝任庭发现，就欣然收苏旭为弟子跟他学唱影戏。苏旭父母认为唱影社会地位低下，没出息，极力阻止。可是苏旭酷爱皮影艺术，不听父母劝阻，执意从师学艺。初学小生、老旦，后学“花小”。由于他嗓子好听，又肯于钻研，艺术不断前进，越唱越红。

苏旭在学艺期间非常认真刻苦，整天早起迟眠，废寝忘食，一丝不苟地按老师所授去练功、温习、反复琢磨，使唱腔规律，真正掌握，运用自如为止。四年后苏旭出科，随着老师的影班唱影，从此正式登台演出了。两年后，苏旭便名声

大振，成为很受群众欢迎的皮影艺人。凡有点名气的影班都不惜以高薪邀请苏旭搭班。苏旭以后又搭过丰润七树庄牙林村的刘子贺班、丰润新军屯安凤仪班、唐山市王会清等影班。当时，影班主要活动在唐山、遵化、迁西、迁安、滦县、丰润等地。所唱剧目均为传统戏，如《五锋会》、《四平山》、《大金牌》、《刘仁扫北》、《梅花亭》、《蝴蝶杯》、《横霸杀楼》、《铡黄爱玉》、《杨家将》等。

抗日战争时期（一九四三年）苏旭从唐山回家探望父母。当时冀东军区十二团领导的新长城影社正在丰润演出，社长穆子厚（玉田人）知苏旭回家，为了扩大影社队伍和充实优秀演员，便连夜找到苏旭，要他参加新长城影社。经过一番商量，苏旭当时表示同意参加了新长城影社工作。这个长城影社，随军活动，实质上就是抗日宣传队。在这期间，新长城影社唱的全是新影。所谓新，就是内容新、形式新。艺人把战斗中出现的英雄事迹和英雄人物随时随地编成单折影戏，及时唱出去，以鼓舞人民的抗日斗志。这期间苏旭曾唱过《花枪》、《枪挑日本兵》、《锦上添花》、《新花木兰》、《送夫从军》、《送子参军》等剧目，塑造了抗日救国，大义灭亲，不畏艰险等英雄形象。博得了广大群众啧啧称赞。

一九四五年初，苏旭在李运昌司令员的指示下，从新长城影社调到军区司令部成立的新乐民影社任影社社长，宣传抗日随军活动。

同年，苏旭结识了丰润县王官营乡皈依寨的皮影爱好者王雅轩。培养他学习皮影，帮助他组织成立了丰润县新慰民影社。从此，长城、新乐民、新慰民三个影社的成立和发展，对抗日、解放战争起了积极的宣传作用，苏旭在这一年工作中做出了很大贡献。

一九五〇年，苏旭随新乐民影社回到唐山市，仍任社长。1952年，新乐民影社，新长城影社与滦东大众影社合并，改为唐山专区实验影社，地址迁到昌黎。李云亭任书记兼社长，苏旭和张子祥任副社长。1959年地市合并，影社又迁到唐山市，改名为唐山市皮影剧团，苏旭任副团长。1954年加入中国共产党。1959年调到唐山戏校任教师。1977年因病逝世于唐山家中。

苏旭嗓音清脆，圆润柔媚，以嘴快板巧，吞吐自然，形成了委婉细腻，风流潇洒的独特艺术风格。他的拿手戏有《岳肖醉酒》、《铡黄爱玉》、《横霸杀楼》、《蝴蝶杯》《大金牌》、《云山寨》等。在这些剧目中，他匠心独运地塑造了情意缠绵、风流潇洒、活泼轻佻而又不伤大雅的“花旦”形象。他为使影戏的唱腔改革，为“花旦腔”创新，做出了一定的贡献，是一名影戏艺人的佼佼者。他的很多唱片还留在人间，为后代艺人学习摹仿的规范。

材料提供：苏利臣（旭子）

整理：郝秀庭

## 我的皮影艺术生涯

张茂兰口述 张瑞奇 孟昭林 整理

从学影入影班子说起

我生于前清光绪二十三年（1897）阴历正月二十七日，

我的家在河北省玉田县小定府庄。从我记事起，就有影班子。不光我们村有影班子，附近的前黄坨、后黄坨、张官屯、常庄子、蛮子营都有。

这些影班子，一到农闲时候，便活动起来。论唱手无非是本村的张三、李四；论随手，有把四根弦儿，那就算进步了，早年只用一把算命先生弹的三弦子。拿上、下线的，自然也不出本村的人，唱文影凑合，演武的就要笑话百出，打起仗来，连个套数也没有，拿枪的乱扎一阵，拿刀的胡砍一通，一不小心连影人儿的脑瓜子都砍下来，惹得台下哄堂大笑。那时，农村没有文艺活动，唱一台影戏，吸引着三里五里以外的人都赶来观看。台下拥拥挤挤，嘈嘈杂杂，再加上做买卖的吆喝声，比现在演一场电影还热闹。影班从黑天就开台，一直唱到后半夜；唱的都是连台本影戏，一唱就是十天半月。

我自幼就喜欢看影，外庄唱影，三里五村，十里八里也总是追着去看。这样，一来二去看影成了瘾，我也慢慢学着唱起来。我十五岁那年学织腿带子，一边织一边唱。因为我学唱影，没少挨爸爸训斥。可是我还是照样唱。

唱影跟唱戏不一样，唱戏不识字也行，唱影得照着影本子唱，不识字可不行。我小时念过两冬私塾，从《百家姓》一直念到上、下《论语》。认得字不少。拿起多难的影本子来也不犯怵。我的嗓子又好，因此我二十岁那年加入了我们村的影班子。从此我每天坚持在还乡河边喊嗓、练唱，为了练好一句唱腔，我要唱上千遍万遍，记得练《田恩踩雪》中“小生田恩”一句道白，一连练了五个早晨。由于我勤学苦练，渐渐开了窍入了门，在我们影班子里，论艺术水平，就数我高了。

## 职业艺术生活的开端

我二十三岁那年（1918）跟着本村的边连奎到张官屯去看影，他问我：“到台上我给你引见引见，你敢唱不敢唱？”我说：“敢！”初生牛犊不怕虎，谁在乎那个呀！到张官屯，经过边连奎的介绍，说了一些捧我的话，影班子管事的人看在边连奎的面子上，就答应下来了。这天晚上，一开场演的是《落虎山》。这个单出是一生一旦，影班叫我唱小生。我就与那位唱小旦的走到影台前边，掐着嗓子唱起来。我与唱小旦的一对一段地唱，越唱越赶劲，唱得台下鸦雀无声，唱得台上影班子的人暗暗点头，这第一炮算是打响了。

唱完以后，影班子管事人问我：“你在家里干啥呀？”我说：“织腿带子。”管事人又问我：“你能离开家吗？”我说：“能离开家！”就这样，我正式加入了这个影班子，成为职业性的正式皮影艺人。在这个影班子里，我虚心学习每个人的长处，哪怕是一句唱腔、一句道白，只要比我高，我都向人家求教，直到学会为止。这样断断续续唱到二十七岁上，我的演唱水平大大提高，慢慢也就有了点小名气。

到了民国十一年（1922）前后，丰润县圪塔坨村李百长组织影班，我被邀请进去。这个班比前一个班有名气，演员也整齐，主要演员有王殿银（唱髯）、李奎元（唱小生）、王庆第（唱大）、田庆广（拿线）等。这些人在艺术上都有两下子，我又不甘自居人下，所以成天苦学苦练，每到一个台口，我就到野外、河岸边喊嗓练唱，不管严寒酷暑，每天坚持练习，一年四季，从不间断。

在我三十岁那年（1924），玉田草桥头村的张惠，在唐山斌乐茶园组织影班，地点就在小山天乐戏院后边，门朝西开。张惠和我是老乡，他邀我到唐山去唱，还从乐亭县邀来

两把好手，一位叫齐怀，另一位叫赵益三，是皮影界的二“状元”。人家的玩艺儿比我强得多，我由心里佩服，他们一张口，我就用耳听用心记，不光记他们的腔调，更细心揣摩他们的唱法韵味，像小学生啃书那样把重点都背得滚瓜烂熟；当然这两位先生对我也没少指点，比如我嗓子好，唱得好听，可是念白、唱腔都是玉田口音，土里土气，后来经过他们指点以后，我才把家乡的土音，变成了乐亭风味的口音。这就在艺术上提高了一大块。我虽没拜齐、赵二位为师，实际上这二位就是我的“师父”。经过相当一段时间的苦练，我把齐先生的四出拿手影戏学得差不多了。有一次在陡河下稍辛庄子唱《绿珠坠楼》，正赶上齐先生闹了病上不了台，同行们就推荐我代齐先生唱。在同行们的一再鼓励下，我决定硬着头皮唱唱看，我仿照齐先生的唱法一模一样唱下去，台下观众一口一个好。唱完以后，同行们当然都十分高兴，我也抹了一把汗，暗自庆幸，没唱砸锅，这就算唱红了。班主张惠，一见我有两下子，偷偷地给我家捎去了一百块现大洋，其实这一百块钱并不是白送的，这是“押班费”，实际就是把人栓住的定钱，日后还得归还班主。

我在唐山唱红以后，声誉也越来越高。这时我想，艺术贵在创新，光学人家的东西没出息，于是我根据自己的嗓子条件，创造出自己的唱腔。比如《大登殿》的王宝钏唱段，我改变了原来的在中音区行腔的唱法，尽量做到高音段高亢激昂，低音则低回婉转。这样就从唱腔音阶上刻划了王宝钏登殿时，那种苦尽甜来的和对代战公主爱慕钦佩喜悦的心情；又比如《张彦观画》中“哭床”的唱腔，为了表现张彦，在店里得知含冤负屈的妻子危在旦夕，恨不能生双翅飞到娘子身旁的焦急心情，我一方面采用了玲珑闪爍的板式，设计了

如泣如诉的悲腔；另一方面，到了“哭床”一段，为使张彦倒出满腹苦水，设计了大悲调。板式有快有慢，用快揭示他痛不欲生的心情，用慢表现他如痴如呆的神态。加之我在演唱时，强调以情带声，以声传情的艺术手段，收到了良好效果。由于我在唱腔、唱法上力求创新，所以越唱越红。这时唐山东南稻地镇有一位皮影爱好者，他对我的唱腔颇有好感，他想把我唱的皮影也灌成唱片。经他几次奔走，天津昆仑唱片公司，决定试一试。

要灌唱片，就得挑选皮影戏中的名家高手，人家首先想到的是张绳武（唱髯），当时在皮影界名气最大，这时他正在沈阳小西门外紫凌洲茶园唱影。天津昆仑公司，派人去沈阳接张绳武，还有一位唱小生的名艺人张占科，也是被邀的高手之一。回天津路过唐山，也把我给捎上。我们三个人到了天津昆仑公司，张绳武灌的是《唐明皇哭妃》，我和张占科灌的是《武家坡》，他唱薛平贵，我唱王宝钏。这两张唱片卖得特别快，他们从中捞了很大一笔钱。从此，各地唱片公司，争相灌制皮影唱片，随之，我的名声也就打出去了。

### 影班子供神和唱“愿影”

影班子供神与戏班子供的不一样，影班供的是“南海大士”。在正月第一个台口开台之前供奉，平日却把这个神像贴在影箱子盖里面，外人不易看见。

戏曲里官府老爷升堂，元帅升帐，都离不开惊堂木。为了镇住下跪之人，常常大喝一声“住了！”因此，唱影也用惊堂木敲击一下桌子，以震声威。它的名称俗称“住了”。这个“住了”上面，并排有三个小眼，就是正月供奉“观音大士”时烧香用的，烧香时每个小眼里面插上一柱香。因此，“住了”既是惊堂木，也是供神用的香墩。

早年人们都讲迷信，遇到天灾人祸，盼儿盼女，往往许上一台影，事过之后就要请影班唱影还愿。一般“愿影”唱三天，也有唱一天的。唐山开滦五矿，为了让神佛保佑下井的矿工平安无事，常常唱“愿影”。而每台都是九家合着唱，大概取个永“久”平安无事的意思吧？在唱“愿影”期间，这九家轮着管饭，一家管一顿，这叫“协济饭”。通过这种举动，可达到互相联系，互助互济的目的。

唱愿影时，第二天中午，支起影窗，供上“玉皇大帝”的神像，唱个单出《天官赐福》，出场三个人物：招财童子、利市仙官、天官大帝。唱词不过几十句，唱完以后念：“赐福挂中堂，诸事多吉祥，寿同山岳永，福共海天长”。唱念完毕，东家立即给赏钱，十块八块不等，小户人家也有给三块两块的。

“愿影”唱到最后一宿，影窗上出现“观音大士”，念到：“观音大士从南来，脚踩莲花朵朵开，今日了罢心头愿，永世千年不生灾。”实际是念喜歌，说吉利话。当然东家得给“小彩”（点心、赏钱）。

### 东渡日本国

1935年春天，我与张绳武、张占科在天津灌完唱片以后，跟着他们到沈阳去唱影。那年我三十九岁。沈阳紫凌洲茶园能容百十来人。当时我们影班的班主马占鳌是京东昌黎县东关人，昌黎城里开当铺，沈阳街上有卖卖，花钱如流水，为邀名角，花个七百八百的不在乎。当时有个皮影名艺人曹辅权，马占鳌竟出一千二百块的“押班”钱，邀到自己班子里来。除了张绳武、张占科和我之外，还有王玉清（唱旦）、厉景阳（唱大儿）、顾丰年（唱大儿）、龙达（拉弦）、龙君甫（拿线）等。这些人当时在皮影界都是著名艺人。因此

营业特别兴隆，每天只唱一个晚场，就能收入六十块银元。给园子提出十五元以后，我们每人还能分四、五元。

当时沈阳有三家唱片公司，即百代、荣利和宝利公司。百代和荣利公司在沈阳有灌制唱片的设备，而宝利公司的设备在日本国东京，要灌制唱片得到东京去。经过挑选，我和张绳武还有一位打鼓的和一位拉弦的，一行四人东行赴日。

1935年3月3日，我们搭火车自沈阳启程，过丹东，渡鸭绿江，经朝鲜平壤抵釜山，下火车换火轮，直到日本的马关。这次接我们去日本的是宝利公司的经理伍田晴太郎，到下关他跟我们说，光绪二十一年，中国的李鸿章曾在这里同日本人开过会，开得什么会他没讲，可我心里明白，那就是甲午海战以后，李鸿章代表前清政府，在这里订立的丧权辱国的“马关条约”。

从下关登陆乘火车过横滨到大阪。伍田晴太郎领我们下车吃午饭，然后继续登车赶路，傍晚到名古屋。这里是宝利公司的所在地，住了三、四天，灌制了一些唱片，我灌的是《大登殿》、《绿珠坠楼》，以后便又乘火车到了日本首都东京。

到东京以后，宝利公司把我们安置在一个阔绰的旅馆里，吃住都非常讲究，服务员都是女的，对人十分热情周到。可就是有点不习惯。比如我们要睡觉的时候，那些女服务员都在跟前伺候着，帮我们脱去外衣挂起来，我们躺下，她们还要帮我们盖被子。直到盖得严严实实为止；更不习惯的是日本的菜和汤，总觉得有些腥气。宝利公司的翻译跟公司一说，让我们到外面下中餐馆，到外面一看，这才发现原来东京大街上，什么北京馆、天津馆、杭州馆、苏州馆，中国的南风北味，应有尽有。

我们在东京的日子里，日本人民都把我们当成外宾。日本人民是很友好的。走在街上，日本人老远就给我们让路。有一次，我们外出游览迷了路，有一辆出租汽车的司机很有礼貌地向我们打招呼，我们掏出旅馆的名片，交给司机看过之后，他便把我们送回旅馆。还有一次，我在百货公司买茶盘，一不小心袄袖子刮掉人家货架上的玻璃杯，打碎了十来个，当我掏出钱来想赔人家，售货员却连连摆手，意思说不是故意打的不必赔。我只好向人家表示歉意。

我和张绳武在东京一共灌了六张唱片。我灌的是《鞭打芦花》、《张彦观画》和《天河配》，前前后后也用不了一个钟头。制片司机师傅是个德国人，看我们掐着嗓子唱，他感到很新奇，也模仿我们掐着嗓子啧啧呀呀地喊，逗得大家哈哈大笑。

我们东渡日本灌唱片，来去十八天，三月二十一日回到沈阳。宝利公司给影班子一千余元，此外，还给我们四个人很大一笔报酬，我和张绳武各得三千元。那个时候的三千元，可不是个小数目。

### 抗战的新长城影社

“七七”事变抗日战争爆发以后，我便离开了沈阳回到关里，先在昌黎县齐炳勋影班子唱了二年，后来又搭入本县邢家坞穆子厚（化名，本名宋作民）影班子（1938年）。由于影班子时演时停，我又到唐山去了，直到1944年。这年我正在唐山华乐茶园唱，影班子里的李春海告诉我，解放区成立影社，穆子厚领班，派人来接我，就在玉田老家等着哪，叫我赶快回家。我听了以后，决定立即投奔解放区，为抗日救国出份力量。

那时，正是抗日的紧张阶段，公开走是不行的，我把行

李偷偷地搬出园子，寄存在一位朋友家中，第二天起个大早离开了园子，到朋友家取出行李，雇辆小车子回到了玉田老家。到家一看，果真是冀东军分区司令部的一位交通员，正在等着我哪。经过一番介绍，我当天晚上，就跟着那位交通员上路了。先到染各庄区里，区长和工作人员热情地接待了我。吃过饭后，我跟那位交通员连夜出发，整整走了一夜，天将亮时来到迁西县罐头山，冀东军分区司令部就设在这里。

第二天，影社社长穆子厚向军分司令员李运昌汇报说我来了，李司令员说：“好哇，我们欢迎。”穆子厚说：“张茂兰有个抽大烟的嗜好，怎么办？”司令员说：“可以先给他找块大烟土，犯了瘾就吃一点，让他慢慢克服掉。”这段对话是穆子厚告诉我的。后来老穆真的从司令部找来一块烟土，我按照司令员的嘱咐，犯了瘾就吃一点，果然见效。这块大烟土吃了一个多月，吃完了烟瘾也不那么大了，索性不吃了，慢慢也就真的克服了。提起抽大烟来，真叫人愧悔交加呀。我有个徒弟叫赵长海，嗓子条件好，经我苦心传授，很快唱红了，我们村里人说：“赵长海早晚超过张茂兰”。可就是染上了抽大烟的嗜好，后来又抽上了白面儿，往血管里扎吗啡，最后钱财花尽，身体搞垮，年轻轻的便离开了人世。再说我，挣了那么多钱，是可以盖上几间大瓦房，置上几顷好地，可我什么也没剩下，几千块白花花的现大洋，都顺着大烟枪花光了。若不是到了解放区遇到共产党改掉这种恶习，我早已做了沟壑之鬼。因此，我终生感谢共产党。

冀东军分区影社，名叫“新长城影社”，是司令员李运昌发起的。冀东一带的好唱手，都相继被吸收进来。最多的时候，达到二十多人，像这样大的影班子，我还是从来没见

过。记得有苏勉（唱髯）、苏旭（唱小旦）、巩秀波（唱小生）、侯占莹（唱大儿）、吕廷斌（唱小旦）、郝春波（拉弦）、李林（拿线）、阮贵忠（刻影人）等。影社的待遇，与军分区工作人员一样，吃供给制，家里按抗属待遇。生活当然是很艰苦的，刚参加的时候有些不习惯，可我到底是穷苦出身，日子一长也就习以为常了。

新长城影社，在军分区的领导下，为了配合抗日战争和解放战争，演出剧目大部分是新影。如《白毛女》、《血泪仇》、《田玉参军》、《光明之路》、《解放任各庄》、《王瞎子抢粮》、《抓丁》、《大生产》、《四十里铺之战》、《张悦自尽》等等。此外，也演出一些传统影，如《木兰从军》、《王佐断臂》、《保龙山》等。即便在演传统影时，也先演唱一至两个宣传抗日救国的小段。例如我们常演的《抗日反蒋》小段，就很受观众欢迎。

当时，我们影社的活动范围很大，西到蓟县，东到卢龙，北到遵化、迁安、迁西，南到丰南、玉田。活动的时候，小背包一打，赶上白天是白天，赶上黑夜是黑夜，一走就是三、四十里。那时，日本鬼子汉奸讨伐队，和后来的顽军还乡团，动不动就扫荡。我们光琢磨唱影不行，还得随时准备对付敌人的办法。所以，影社领导都带着小枪，演员们配有八支大枪。一有敌情，就围着山转过来转过去，跟敌人打游击。我们还经常在大部队的掩护下，到敌占区与解放区交界的地方，专唱一些新影，借以宣传抗日，瓦解敌人。所以有“红色宣传尖兵”的称誉。

### 出席北京文代会

八年抗日战争和三年解放战争胜利了，1949年初，整个冀东地区已经解放，这年七月份，中央在北京（当时称为北

平)召开第二届中华全国文艺工作者代表大会。这时,我们长城影社正在唐山演出,冀东军分区推荐我作为皮影界的代表,出席了这次大会。接到通知以后,兴奋得我一宿没睡好觉,党的信任和同志们的期望,使我想了很多很多。

我们代表们来到北京,住在前门外大栅栏一个四层楼的宾馆里,来自全国的文艺工作者代表七千多人,开会地点在中南海怀仁堂。毛主席、周总理、朱德、郭沫若等党和国家领导人,都出席了这次大会,并作了重要指示。给我印象最深的是周总理作形势报告,整整讲了半天。总理指着一张放大的地图,给代表们讲哪里解放了,哪里还没解放,鼓励大家加倍努力工作,迎接全国解放。

这次大会主席团的主席是郭沫若,副主席有周扬、茅盾;京剧大师梅兰芳先生也参加了这次大会,会上大家要求看梅先生的戏。梅先生为满足大家要求,就刮掉胡子,为大家演出了拿手戏《霸王别姬》。此后,各文艺团体,也都纷纷为大会献艺。我们新长城影社,演出了新编皮影戏《春秋镜》,受到中央首长和与会代表们的好评。

会议期间,中央领导对我们代表关怀备至,吃住条件十分优越,还举行几次丰盛的宴会,有中餐也有西餐,长年钻山沟吃小米干饭,这时来到北京,在中央首长的陪同下,吃着丰盛的宴席,自然也有说不出的滋味。后来大会主席郭沫若,在会上风趣而又意味深长地总结说:我们开了三十五天会,消费了小米一百万斤,如果我们不努力工作,将对不起农民的血汗。

会议结束时,郭沫若、周扬、茅盾三位主席,与全体代表合影留念,还发给代表们厚厚的一本《会议资料汇编》,中央首长讲话及照片,都登在里边,我一直精心保存着,因

为这是党给我的荣誉，也是我皮影艺术生涯中最光辉的一页。可谁料到十年浩劫当中，也当成黑材料被抄走失落了。

### 为新兴剧种唐剧培育幼苗

1959年底，唐山戏校成立，开设四个班，有京剧、评剧、河北梆子和唐剧。唐剧是个新兴剧种，即由原来的皮影人变成真人登台表演。戏校聘我为第一任教师，虽说这年我已六十三岁，为了培育这个新兴剧种的幼苗，我慨然应聘。

唐剧班第一期招收学员八十名，男五十名，女三十名。唱念教师十名，除我之外，有张绳武、李秀、苏勉（均教髯）、苏旭、孟喜三、郑久亨、张鹤鸣（均教小旦）、齐子祥（教大儿）、齐炳勋（教丑）；身段教师五名，原来都是京剧演员，有张海涛、凌云霄、王荣良、张菊仙（女）、王丽英（女）；武功教师两名，杜玉春、裴中信；音乐教师两名，韩溪（录谱、作曲）、马凤林（打击乐）。校长陈立起，也是京剧演员出身。

我在唐山戏校一共七年，自1961年起，其他三个班先后与剧团合并，唐剧班改为河北戏校唐剧科。七年里，我每天教学生唱念基本功和如何刻划人物等演唱技巧；传授了《白蛇传》、《乾坤带》、《二度梅》等影戏的一些高难唱段；与其他老师共同辅导排演了《平西册》、《青峰山》、《邵玉兰救夫》、《南阳关》、《断桥》、《赵盼儿》、《望江亭》、《杨门女将》、《杨三笑》等传统剧目和《红云崖》、《江姐》、《送肥记》等现代戏。其中《红云崖》参加1960年，河北省文化局在天津主办的现代戏汇演，引起了很大反响，受到省及中央有关领导的充分肯定和广大观众的欢迎。1961年到北戴河为中央首长演出，也得到了赞扬与鼓励。

我在唐山戏校教过的学生中，如彭秀兰、苏桂英、张玉

兰、尚琳琳等，从七十年代起，就成为广大观众所喜爱的演员；还有郑红蓉、王德友、张素菊等，论艺术都不在彭秀兰她们之下，六十年代就比较成熟了，不幸的是1976年唐山地震中身亡，实在令人惋惜。

我之所以告老还乡，是因为1966年“文化大革命”开始，打乱了戏校的正常秩序，我实在目不忍睹那种“造反”“破旧”的混乱。好在，这都是过眼云烟了，如今党中央号召彻底否定“文化大革命”，唐剧这枝艺术之花，又在我们戏曲百花园中自由开放，我感到无比欣慰。虽说告老还乡，在这十几年中，特别是党的十一届三中全会以来，看到我们国家拨乱反正、百废俱兴，我打心眼里高兴，每逢青年皮影演员登门求艺，我都热情传授，倾囊相赠。每当市、县文化艺术部门，要求录制我的皮影唱段，我也不服老地说唱就唱，要我唱什么我就唱什么，愿为振兴皮影艺术贡献我的有生之年。

附录一：

### 我所见到的皮影名艺人

李子兰：乐亭县人，唱小旦，嗓子好，嘴皮子麻俐。

梁静轩：乐亭县人，唱生，嗓音清脆，犹如铜铃一般。

擅唱《律状子》等。

齐怀：乐亭县人，唱小旦和生，嗓子好，生行擅唱《四郎探母》等。

赵益三：乐亭县人，唱小旦和丑，唱念俱佳，且能拿上、下线。

张绳武：名荣旭，滦南倭城人，唱髯，嗓子担活，成宿唱不倒腔，以情带声，音色美，长于“咳嗽腔”，拿手影《唐明皇哭妃》、《假金牌》。

张占科：滦县油盘庄人，唱生。与我同台合作的皮影名手之一，擅唱《武家坡》等。

李秀：青龙县人，唱髯，嗓音甜润，长于二黄腔。擅唱《琵琶词》、《骂王郎》等。

厉景阳：迁安县建昌营人，唱大。嗓音宽而亮，声情并茂，为东路影名流。拿手影《黑驴告状》（《打棍出箱》）。

苏旭：丰润县团山子人，唱花旦。拿手影《八蜡庙》等。

苏勉：苏旭胞兄，唱髯，在冀东也有名气。

李胜：玉田县大弯柳树人，唱髯。口齿清楚，嘴皮子有功夫。拿手影《宫门挂带》、《保龙山》中的大封官。

侯占莹：玉田县茨榆林人，唱大。嗓音宏亮，西路影名匠。

高荣杰：昌黎县人，唱小儿，声情并重，长于刻划人物，曾经名噪一时，且能编剧，创作唱腔。

郭望武：丰润县人，编剧。曾编过《燕飞女侠》百部。

田庆广：玉田县石白人，拿线。长于“地蹦子”，即步下短兵相接。

崔凤翥：玉田县人，拿线。长于“马凤子”，即马上对打。

龙达：北戴河人，拉弦，曾随我和张绳武东渡日本灌唱片。

郝春波：拉弦。曾与我在新长城影社合作多年。

附录二：

### 《抗日反蒋》小段

中华民国一十四年，

在北平逝世的那位先生名叫孙中山。  
留下了联俄联共扶助工农三大政策，  
遗嘱写在桌案前。  
必须唤起广大群众，  
共同奋斗为民权。  
汪精卫，心眼偏，  
蒋介石的阴谋更不堪。  
二人叛变国民党，  
不把三民主义传。  
三民改作一民主义，  
妄想着独裁独制独专权。  
汪精卫行政院兼外交部长，  
他嫌官小心不甘。  
蒋介石，掌兵权，  
国内领袖他占先，  
军事委员他的长官。  
不顺潮流正轨道，  
又想反共把骨肉残。  
说什么攘外必先安内，  
引起大祸塌了天。  
“九一八”日本占了我们东四省，  
蒋介石不负责任胡乱言。  
他说是日本事变是小事，  
首先应把国内安。  
连发电报不抵抗，  
日内瓦去电靠国联。  
日本鬼子得了手，

连夜进攻山海关。  
老蒋他派出手下三大走狗，  
来到华北卖江山。  
何应钦签字卖华北，  
鬼子复又攻华南。  
这才怒恼了蔡军长，  
上海的大炮响连天。  
“一二八”血战在闸北，  
鬼子死了八万三。  
战士们不怕牺牲与流血，  
老蒋他并不发兵来增援。  
反倒责备蔡军长，  
他把那南京政府往外迁。  
洛阳安下伪政府，  
通电下野一溜烟，  
汪精卫此时报了病，  
叫老林森掌大权。  
年又老，事又繁，  
困难当头难不难？  
无奈庐山又开会，  
电请蒋汪再出山。  
开会不是打日本，  
仍是反共把骨肉残。  
怒恼了杨虎成和张少帅，  
“双十二”事变在西安。  
众父老沉下心来想一想，  
八路军抗战为哪般？

中国要无共产党，  
今天怎能得安然？

## 张 绳 武

张绳武，原名张荣绪（1885——1968），河北省滦南县松树里人。幼时家贫，为地主放过猪，扛过小活，十四岁拜滦县马继三为师，学唱皮影戏“髯”（老生）行当。三年出科后，到乐亭县戴家河胡家潭赵庄庆丰堂影班唱影。二十三岁（1907）到乐亭县大港史康侯翠荫堂影班，受影戏著名艺人孙兆祥、苗幼芝的指点，艺术精进，唱腔受到观众欢迎。在此期间，曾到奉天（今沈阳）、唐山演出，开辟了影戏演出的基地。四十岁（1924）到昌黎县马占鳌乾利堂影班，与著名艺人李紫兰、张占科、曹辅权、孙兆祥等人共事，艺术受到熏陶，造诣益深。后随影班到东北各大中城市演出，声名大振。1940年乾利堂影班解散，张绳武在奉天成立共和影班领班演出，1948年底回唐山住天光影社、滦南影社、丰润影社，1958年（74岁）到唐山艺术学校任教。

张绳武嗓音刚柔相济，音势宏亮，腔调柔而婉转，跌宕有致，他创造的呵腔（也叫咳嗽腔），遒劲有力，颇具艺术魅力。这是一般人不容易学到的，被人誉为“影戏之王”。

张绳武曾先后在天津昆仑唱片公司，日本“宝利”、“荣利”唱片公司、长春胜利唱片公司灌制唱片五十余张。

其中《白帝城》、《空城计》、《唐明皇哭妃》、《呼延廷搬兵》，尤为脍炙人口。他是皮影灌制唱片最早、数量最多的人。

刘锐华

## 李 秀

李秀，（1979——1985）河北省青龙县肖营子公社沙沟大队人。十三岁（1909）时，拜，本县满杖子刘满为师学唱影戏。初学唱“小”，后改学唱“大”唱“生”。十六岁（1912）出科，先时在刘满影班从艺，后到本县各村影班搭班演唱。十七岁（1913）因嗓子倒呛，回家种田二年，十九岁应邀到本县白家店赵家影班、朴杖子关家影班唱影。以后，他住过卢龙县方宽影班，抚宁县董静修影班、乐亭县张泽国影班，昌黎县齐彦堤、马占鳌等影班。唱过“小”、“生”、“大”行当。后改专工唱“髯”（老生）。在此期间，他接触很多著名影戏艺人，受其指点，艺术精进，不仅嗓音宏亮，而且在发声吐字，控制气息上尤有独到之处，因而声名大噪。

1919年，李秀随方家影班到沈阳演出时，鉴于京剧“皮簧”旋律优美，腔调动听，想借鉴一下来改进皮影唱腔。后，他结识一位京剧艺人，虚心求教，终于创造出皮影戏中的“皮簧”唱腔，经过演出实践，唱腔不断丰富发展，自成一派，唱腔被后人广为袭用。

李秀三十九岁（1935年）时，被美国胜利唱片公司邀请到上海灌制唱片，他善唱的剧目，如《连环计》、《全家福》、《双挂印》、《鲁肃求计》、《莲花庵》等唱段都制成唱片。从此，李秀的“皮簧”唱腔，以音韵清新明快，吐字清晰结实而蜚声影坛。

1938年，李秀在沈阳新新茶社演出，受到观众欢迎。1941年到朝鲜给日本百乐唱片公司灌唱片二十四张。同年去日本国东京、大阪、广岛等地演出，回国后，满洲蓄音器株式会社又将其演唱的《四郎探母》、《芦花计》、《莲花庵》等片段录制了唱片。

1946年，李秀在沈阳芷香茶社与张绳武、高荣杰合作演出，他的唱腔受人称赞，享有“皮簧大王”的盛誉。

1948年，李秀回关里到唐山安风仪影班演出。建国后，到唐山市皮影剧团演唱。1959年到唐山艺校任教，1965年因耳聋退休回家。

李秀是影戏“簧腔”创始人，善唱老生，造诣颇深，对影戏艺术发展有一定的贡献，1980年被选为河北省文学艺术界联合会委员。

刘锐华

## 张 占 科

张占科（1894——1935），滦县油盘庄人。其父是小炉匠，家开铁器铺，生活富裕。张占科幼时染上不良嗜好，

是个纨裤子弟。到二十岁时，因家道中落，才开始学唱影戏。初时住小影班，虽然嗓音好听，但总未成名，后遇名师指教，在艺术上有了进展，才越唱越红。1919年，张占科随张绳武到唐山“庆仙”唱影成为红极一时的影戏演员，有一次唱《宁武关》，把商务会会长唱哭了，送了他一幅“声情感人”的幛子，从此声名大振。1934年在天津昆仑唱片公司灌制《武家坡》唱片。后住昌黎县马家乾利堂影班，随张绳武到奉天（今沈阳）演出，因扎吗啡，嗓音失润，在同事们的劝说下，终于戒除了扎吗啡的嗜好。1935年春节，演员都回关里过年，留下张占科看守影班。其妻让他再扎一针吗啡，结果针眼溃烂，于正月初三日死亡。死时才四十二岁。

张占科善唱文、武小生，文生腔调缠绵悱恻；武生刚毅明快。如唱《天河配》中织女和牛郎在天河分别时，他那委婉凄凉的腔调，唱得人心酸落泪；唱武生如薛仁贵、刘仁（影戏剧目《定唐》中的人物）那威武豪迈的气势，是任何演员无与伦比的。因此，影戏界、观众一致公认张占科是皮影戏唱小生者冠绝一时的演员。

刘锐华

## 苗 幼 芝

苗幼芝（1873——1940），河北省乐亭县小苗庄人。幼学皮影戏，唱“小”行当。出师后住过本县黄瓜口李老凤影班；新寨东马庄河阎玉亭影班，戴家河赵庄胡中义的庆丰堂影

班。1901年到大港史康侯翠荫堂影班。唱“花小”出名，后任翠荫堂影班的领班人。1924年住昌黎县马占鳌乾利堂影班，日本侵华后，与张绳武、周文友、李紫兰等人随影班到奉天（今沈阳）演唱。到六十岁（约1933年）弃艺改行放债，因此致富。1938年回原籍，正赶上冀东农民暴动，苗幼芝拥有几千块钱，怕被人分掉，忧愁而死。

苗幼芝嗓音甜润，腔调柔媚，板式明快，善唱轻佻、诙谐的小旦人物。他继承了郭老天的唱腔余绪，在“花调”上有改革。擅唱的剧目有《张四姐画房子》、《纪凤英做梦》、《花菱戏褚》、《杀楼》等。

刘锐华

## 李 紫 兰

李紫兰，名玉田，弟兄四人，因他排行第四，故人称“李四”（1885——1942），原籍乐亭县庄坨人，后又迁到昌黎王官营落户。十九岁拜李老成（乐亭汀流河人）为师，学唱皮影，唱小旦行当。出科后，二十四岁住乐亭县张泽国影班，与一些著名艺人共事，在艺术上受益较深，随着演唱，初露锋芒，再显身手，一直到越唱越红，声名鹊起。其特点：闺门旦端庄稳重；小家碧玉天真烂漫；刀马旦威武豪爽；花旦轻佻活泼，把各种人物都刻划得维妙维肖，活灵活现。他还工于操纵，能够边唱边耍（即操纵）。在武打时，一边唱一边掉换影人，做到砍头出彩的特技。尤其对袍带武

生，巾幗英雄人物都能表现出威风凛凛的气势。观众说：“李四把影人唱活了，演活了！”可惜他四十三岁（1925）嗓子坏了，唱影不行，只好改为“贴线”（即操纵下影）。因嗓子失润，丧失唱影条件，不久离开了乾利堂影班。后，只能住低级影班，五十八岁病死于家中。

刘锐华

## 曹 辅 全

曹辅全，名正大（1887——1969），乐亭县边流河刘庄人。出身皮影世家，从祖辈开始业影，父亲曹老茂自办曹家影班。曹辅全七岁学影，先习小行、后改大行，十六岁登台、名满乐亭。他幼功深厚、声音宏亮，震得锣有回音。唱功长于大底板坐韵，唱“老座子”（有身位的花脸、黑头角色）尤具特长。擅演憨厚直朴的角色，如《隋唐》剧中的老小程咬金，《搬兵》剧中的杨滚，《天汉山》剧中的李晋王，《五锋会》剧中的胡标和公案戏里的包拯等，都有独到之处，是驰名关里关外的乐亭影大行唱功演员。乐亭有句老幼皆知的歇后语：“曹老福死了一没大（挡）了”，其艺术魅力之大，于此可见一斑。出名后住崔家大班，后又转住蒙本天办的王华班。1937年昌黎马家乾利堂影班以八百元（据其孙子乐亭影演员曹永太说是三千元）重金为押班邀其住班演唱。曹到马家影班后，由于艺术上受到压抑，与班主马占鳌绝裂，欲离开马家班，但又无力偿还押班费，只好不辞而别。

马家诬告其是土匪，官家行文通辑。曹被迫逃亡到东北奉天（今沈阳），隐名埋名，以卖榛子、花生为生。三年后，才重登台唱影。先后在奉天小西门九清茶社，北市场趾祥茶社剧场演唱，以后又自己组织影班。1952年带影箱及艺人回关里在农村演唱。1953年参加乐亭县皮影团，1955年复去沈阳自办影班。1957年离沈阳入昌黎县皮影团。1959年到河北艺校唐剧科任教师。曹辅全为人耿直坦率，厌恶逢迎拍马恶习，他认为艺术价值是至高至上的，不能为金钱所动，被人收买去。他说：“要听我曹老辅的影，必须在台下听，我是不会弯腰伺候权贵。”因此他一生始终未装过一块唱片，这对研究他艺术的特色是无可弥补的损失。

魏革新

## 康 雅 亭

康雅亭（1899—1943），乐亭县徐家店乡老爷庙村人，17岁入乐亭县蔺家营松茂堂子弟班学习唱影，从师郭老荣，专攻小行（旦角），三年科满正式转入松茂堂影班，以嗓音清脆，韵调圆润而著名。后入乐亭县高各庄李家影班挑梁唱小。1935年到上海胜利唱片公司灌唱片，与著名影界艺人李秀合灌《全家福》、《连环计》、《四郎探母》、《蝴蝶杯》，自灌《砸壶架》，共九张十八面。自上海回来后，住乐亭县王华班，1941年由王华班转住抚宁县邵振华影班，1942年住唐山安凤仪影班，在天光剧场演出，唱文

小，青衣、闺门小、花小都独具特色，嗓音娇、媚、甜、水、脆、韵味清新；念、白、数、唱都有独到之处；影情细腻、入情入皮，登台演唱，开场白就能获得叫好声，其嗓音天赋条件好，唱腔优美，是当时唱小行当者无与伦比的唱功演员。1943年在唐山演影时被日寇抓去，押送日本北海道去做“劳工”，受折磨致死。

魏革新

## 厉景阳

王大勇

厉景阳是著名唱大的皮影艺人。生于公元1897年（光绪二十三年、岁次丁酉）病逝于1982年10月4日。终年86岁。他祖居迁安县建昌营镇太平村。家中贫困异常、世代以唱影为业，其父厉文增（号厉老万）以唱小旦驰名于口里口外，终年领着影箱以唱影为生。在旧社会，其父抽上了大烟，唱影收入，不敷所出，弄得母亲连住处都没有，只好给富户看坟，在墓地支了两间破草房过活。厉景阳自幼在家拾柴禾，给财主家放牛。从没上过一天学。

十二岁（1908年）时，为免在家挨饿，随父到口外跟箱学影。开始，和父亲学唱小。倒呛后，回家呆了些时间，后又到抚宁县城里一家影社去改学唱大。后住青龙县朴杖子沈翠平领的关家影箱。1917年住迁安建昌营冯青贤影箱。两年后，到卢龙县大刘庄方若云（方老七）影箱住了三年。在此

期间，他总是寻师访友虚心讨教，在艺术上有所进展。1922年到乐亭住崔八影箱，和著名唱大艺人郑六、曹辅权在一起边唱边学，受益良多，演唱艺术得到提高，从此逐渐唱出了名气。

后来，他跟张绳武的影箱第一次去奉天，当地人对影戏没认识，不准进市演出，只好在市外搭棚演唱，三宿过后，声名大振，当地人才把他们招呼到市里去唱。当地的一个唱片公司，还邀请厉景阳去灌了唱片。

回关里后，他曾住过刘老恩影箱和昌力马占鳌影箱。不久，就回县自己领班唱影。演员有王凤芝（迁西人，唱小）陈春方（乐亭人，唱生）李萝华（青龙人，拿线）和本县的王云阁（打锣）、傅春东（贴线）、刘朝青（拉弦）。

49年发大水，家中被冲，无法生活，再次到奉天参加了高荣杰领的影班。演员有：高荣杰（小）、李秀（冉）、赵紫阳（拿线）、赵云亭（大）、孟喜三、李亚章、陈奎章。51年全班回昌黎，加入唐山专区实验影社。61年夏，厉景阳退休回家。

厉景阳不仅嗓子好，而且技艺高，眼快嘴快，唱的沉着，从没有磕磕绊绊的时候。口齿利落、字眼清楚，决不能让人们听不清唱的是啥。传统影卷中的程式他都知道，如《二度梅》、《五峰会》、《三贤传》、《青云剑》拿起来就唱，板式腔调，从不能差。他最擅长唱挂胡子的“老座子”，特别是包公戏，堪称一绝。群众说他唱的老包，无人可比。

厉景阳热爱观众。他唱大出了名，在本县领箱时，不仅唱影，还负责写影。为满足观众要求，深夜煞台后，别人都走了，他却拉上小驴连夜下去联系，次日，不管风多紧、雨多

大，总要赶回影社，坚持晚上演出。他退休回家后，晚上在街头散逛，大人孩子围一圈，要求唱一段，他总是张嘴就唱，从无回绝。

厉景阳在演出时，还收徒传艺，他把自己的艺术毫无保留地传给下代。如唐山市皮影剧团付团长丁振耀，就是他一手培养起来的。他一生对皮影艺术的发展和培养新生力量做出了一定的贡献。

## 王 华

王华，字福山（1828—1911），乐亭县徐烧纸庄人。幼年从艺崔家大班，后为崔家大班的领班人，唱再功（即老生），能操纵，擅唱公案戏中的审案问官。如《审庞太显》、《审汤勤》、《审韩透骨》、《审张驴》等戏的问官都声形毕具、刻画人物维妙维肖，受到观众称赞。因此，得到崔右文（崔八厮）的赏识，与崔家弟兄平起平坐，视为座上嘉宾。崔右文的五哥初任济南府历城知事，因对坐堂审案没经验，深感苦恼。回家探亲时，看了王华唱的公案戏中的问官的举动，和审案时的推理方法，得到启发。后来在任上审案的时候，他也知道问案时，怎么提问，对问题怎么处理，摆脱了困境。王华艺术高，威信大，对晚辈艺人要求严格。影戏名艺人韩增就是出自他的门下。韩增小时磨面为生，有好嗓子，唱文武生，被崔右文发现，邀到崔家大班主演小生，因为韩没受过名师指点，唱腔韵法有些野味，但他的天

赋嗓音好，时常得到观众喝采声。王华厌其只图表面叫好，不求艺术上的深造，每当观众为韩增的演唱叫好时，王华就就把耳朵捂起来。韩增不解其意，询问同台艺人，艺人对他说：“你还没唱到老爷子的心理去呢，得好好向他学习”。后来，这件事被崔右文知道了，崔便把王华找来在厅堂饮酒，又叫人把韩增唤来，对韩增说：“快给你老爹拜师磕头，”这样，王华才把韩增收为徒弟。此后，韩增为王华装烟倒茶，连尿盆也亲手去倒。越半年，王华见韩增确有求艺诚意，才开始为他说戏，教导他唱影的诀窍，发声吐字的方法，以及刻画人物性格的奥妙，都一一作了传授。韩增得到真传，一悟百通，技艺精进，成为风靡一时的著名小生唱功演员。王华为人严谨，作风正派，办事公平、治班有方。他在崔家掌班时订了很多约束演员避邪就正的班规：艺人要穿戴整齐，进庄、演出不许说笑；有女人处不能接近；在农村演出时不得赶集上店，串庙会；不准接交下流人物；在台上不准交头接耳，演唱时要聚精会神，不得忘调走板等等。王华的艺术和为人受到班主和观众的赞许，他帮助崔右文把崔家大班办得蒸蒸日上，面貌一新，成为乐亭影戏班中之翘楚。崔右文死后，他帮助其子崔名船支撑影业。虽然因经济支绌、艺人屡经更迭，但艺术风貌依然不减当年。1911年崔名船实在财力拮据，不得不暂停大班，王华在万不得已的情况下把崔家大班的影箱经张泽国手兑给了蒙本天。蒙本天仍聘其为掌班，这时王华已83岁，就在当年冬季去世了。蒙本天为了纪念这位对乐亭影戏承上启下的名老艺人，仍用王华做班名，直到李秀康雅亭等著名艺人于1935年初次灌唱片时，还袭用着“王华班”的名称。王华的名字象滦河水一样，一直在家乡人民心里流淌着。

魏革新

## 韩 增

韩增（1865—1913）乐亭县新寨镇迎好村人，幼时以磨面谋生，好唱影调，天赋嗓音宏亮好听，他一边磨面，一边哼唱皮影。一天崔右文从韩家门前路过，听到韩增的唱声，住驴访问，试听以后，感到韩增是块奇才，让他到崔家大班随班唱影。韩进班后，在名艺人的帮助下，不久就有了名气。后又得到崔右文的支持，拜影界名艺人王华为师，在高师的指教下，韩增的艺术很快成熟起来，擅唱文武小生。对人物刻划文雅威武兼备，音韵低柔刚劲相济，成为冠绝一的生行唱功艺人。《乐亭县志》记载：“逢令节及喜庆事，演唱影戏，俗谓乐亭影……生、旦、净、末、丑俱全，韩增者最著名”。1911年崔家大班暂时停办，韩增转住葛翰林三义堂班，曾收梁五和李向荣为徒，二人艺术都有很高成就，是得到韩增的衣钵真传。韩增的艺术正在发展过程中，不幸早年谢世，死年尚不足五十岁。

魏革新

## 蒙本天与“王华影班”

魏革新

王华（1828—1911），字福山，唱“髯”，工于刻画人物，尤擅于操纵技巧，在影界颇负盛名，因他曾在崔家大班掌

班,所以催家大班素有“王华班”之称。1911年,崔家大班停办,乐亭县石碑上张泽国从崔家大班买了一部分箱底,当年又转兑给蒙本天。蒙本天(1871—1944),号老本,因行四,又叫“蒙本四”。乐亭县旧镇小鲁庄人。青年时,在乐亭城里开肉铺,为人豪爽好胜,仗义疏财,尤其喜爱乐亭影戏。当初,乐亭人李老荣和陈老运,日子困难,得蒙周济,二人合伙开茶炉,代销煤油、洋蜡和火柴,生意很好,到民国元年以前,资本已经很充实。二人利用积累的资金,又得到蒙本天的支持,在乐亭东街开办正兴合洋货店,买卖做得很兴隆。李、陈不忘旧谊,支持蒙本天筹办影班,蒙聘请王华当掌班,并借其名声,定班名为“王华班”。以高价押班费,邀请李云武(唱大兼小)、梁静轩(唱生)、于化鯤(唱小)、洪老国(拿上线)、李老震(拿下线)、刘起云(唱小)、刘殿甲(唱小)、赵老寿(唱冉)、曹辅全(唱大)等人加入影班,当时实力雄厚,名气很高。不久王华病故,蒙本天启用李云武接替王华掌领班务,仍以“王华班”为班名。1925年蒙本天带领影班到哈尔滨演出,轰动了整个哈市,连演几个月,场场满员。不久,王瑞亭(唱小)、杨香国(唱大)、吴秀清(唱大),也都参加了“王华班”。一次在唐山,蒙本天看了唐子波的演出,很受震动。唐子波原在一个小影班里唱小行,艺术一般,后来苦心钻研花生行当,自创腔调,清新优美,开创了乐亭影戏丑行的先例,自己独立门户,使丑行能挑台主演。唐的《审五儿梁栋》、《审头刺汤》、《马融下店》各戏,把人物唱得活灵活现。蒙本天被唐的艺术迷住了,愿花高价押班,邀请唐住他办的影班。唐入班后,“王华班”的戏路就愈益宽广,艺术水平之高,可与崔家大班媲美。1932年,李秀带领汤满

(琴师)加入“王华班”，同时齐怀(唱生)也经常来班串演。李秀、齐怀的艺术正在走向成熟阶段，使“王华班”的演唱艺术推向了新的高峰，誉满关内外。以后，李秀、康雅亭、周荣生等人灌录唱片，都报王华的班名，其影响面积就更大了。1936年唐子波去世，李秀于同年转住昌黎乾利堂影班，不久曹辅全也离开了这个影班。“王华班”人事突变，班势微弱，蒙本天为了重振班威，把班务托交梁静轩掌管。梁系名生韩增的亲授门生，艺术高，自创新调，在影界颇有影响。梁为人正派，重义气，决心帮助蒙本天东山再起，亲身登门拜请名艺人宋瑞林(唱小)、蔡老纪(上线)、李锡吾(唱大)、康雅亭(唱小)、刘永年(唱小)、崔密(唱生)住入影班。“王华班”又振作起来，兵强马壮，艺术一新。此时影界新秀孙品卿在艺坛上崭露头角，蒙本天爱其才华，特邀孙入班。影班康复不久，日寇入侵路南，兵荒马乱，民不聊生，皮影戏在农村难以活动。面临战乱的危机，1939年，梁静轩带领“王华班”到长春演出，常住协和商场三楼茶社坚持演出。后因日寇特务刁难，演出中断，经济拮据。1941年蒙本天去长春，把影箱兑给了孙品卿。至此，蒙本天用尽心血培植起来的“王华影班”，走过了它的坎坷历程，随着民族的危亡而结束了。蒙本天把肉铺收入都花在了皮影事业上，晚年生活潦倒，米柴全靠朋友资助，借以维持生活。于1944年蒙本天带着未竟的皮影事业的痛楚心情去世了，时年六十六岁。现在旧镇的年老乡亲，常常叨念这位性格豪爽、爱好娱乐，对乐亭皮影戏做出不朽贡献的老人！

## 郑 六

郑六，名耀良，字荣臣（1889—1919），唐山开平八里庄人。幼学皮影唱“大”。在唱影中受名艺人李九沟指点，艺术日趋精进，有“活包公”之称。成名后，为求艺术深造，下苦功学习乐亭口音，曾“三下乐亭”演唱，得到乐亭人民的赞许后，声名誉彰。乐亭县史康侯翠荫堂影班慕其名以重金邀请，郑六在翠荫堂影班住了七年。

郑六声音宏亮，口齿利落，底气足、功夫深、腔调奔放粗犷，抑扬有致，有紧有弛，以紧中传神，弛中见情著称。唱影肯出力气，有拼搏精神，因唱影过于疲劳，致疾而死。

刘锐华

## 赵 紫 阳

赵紫阳，满族人，满名锡宁阿，1902年生人。河北省迁安县建昌营冷口村人。十三岁拜冯青贤为师学唱皮影戏。初学生、小行当，后改学“掌线”。十七岁出师，搭班演出，活动于临榆、抚宁、乐亭、卢龙各县。在此期间，他创造并改革了操纵影人技巧，如影人梳头洗脸、脱衣、穿衣以及影人舞蹈的“八美图”（八个影人在舞蹈时动作一致）等。因此有“箭杆王”（操纵影人的杆子是用秫秸杆制成）之称。

1937年，赵紫阳到奉天（今沈阳）顾永生影班演影，对操纵影人武打技巧又有创新，如单刀、双刀、长枪、双剑等

武器，都根据兵刃的特点，耍出各种套数、花样，还创造出“抢马”、“摸鱼”、“扑蝶”及“剥皮出彩”等特种技巧，受到观众称赞。

1938年，赵紫阳应日本日日新闻社邀请，赴日本国东京、名古屋、广岛等地演出，受到欢迎。同年赴朝鲜灌制《鳌武关》唱片。1941年回关里搭散班唱影。1946年参加十二军分区边防影社。建国后，住过唐山专区第二影社、卢龙县影社，秦皇岛市影社。1961年因病退休回家。

赵紫阳编的剧目有《活捉飞燕》、《审西瓜》、《哑叭告状》、《夜审郭槐》、《铡曹洪》、《活剥朱相虎》等。这些剧目演出时以操纵技巧取胜，是他本人擅演的拿手戏。

王大勇

## 张老壁

张老壁（1846—1922），乐亭县新寨镇香道村人，是乐亭影著名雕刻、操纵艺人。张自幼学唱影戏，从艺翠荫堂影班，擅长影样设计，精于雕刻，尤其善于操纵技巧，是乐亭班社中最早的一个“箭杆王”（影人是用高粱杆操纵的），他表演袍带戏、马风子、短打，都做到真实形象，恰到好处；更具有人所不能的绝技，是操纵闺门旦戏，在窗面上表演妇女的梳洗打扮，能做出散发、搽脂抹粉，脱衣换装等整个梳洗打扮的细腻动作；在《保龙山》剧中两手能操纵六个影人扭秧歌，至到今天，乐亭境内近百岁的老人提起张老壁来还是赞不绝口。张老壁的雕刻艺术和娴熟的操纵技法的结合，使乐亭影表演艺术在当代达到了一个新的高峰。据张老

璧的家属回忆，老人死后，留下了几箱影人，可措在兵荒马乱的年月里全部散失了。今天研究张老璧的雕刻艺术，很难找到他的遗物为根据。看过他演影的人们都已年过古稀，只能说出他雕刻的影人、场景如何多，如何好，如何有气势。马是活的，能抖毛，能在窗面上驾鞍套车；金銮殿跟北京紫禁城的金殿差不多；《孔明吊孝》里周瑜的灵棚是起脊的，席纹雕的纹理细致……但造型及其艺术特点究竟是什么样子，工艺技巧如何？不见实物，难以叙述。仅按现存出自崔家大班的一批影人（包括彩帘子）来看，其中有聂老春制做的，也有个别像李八百刻的；还有一些既不是聂老春、杨德生刻的，也不是出自李八百之手。这些影人，比聂老春、李八百的精细，比杨德生的大气；从年代上看，也较他们的早。可以看出，这些影人、砌末设计精巧，雕刻技艺高超，是出自大师之手。以物推断，这可能是张老璧的作品。乐亭皮影最讲究浆皮工艺，张老璧的作品已越一百多年，仍然平整如初，这是后来人做不到的。张老璧能设计各种场景，制做各式各样的活动砌末。他的刀工深厚、利落剔透，讲场面、讲气势、讲工艺。当时翠荫堂班东家资雄厚，讲气派，对雕刻艺人和刻制艺术要求极高，张老璧在这特定环境里，培养了他的艺术素质，其才华得到了发挥，刻制了一批又一批的艺术珍品。民国初年，张老璧已年过古稀，连上影台都困难了，翠荫堂仍舍不得让他离开影班。每当演出，由苗佑芝、张绳武等人把他扶上台去。当时苗佑芝、张绳武都是乐亭影界颇负盛名的演员，连乡绅财主都要另眼看待，而他们对张老璧却是优礼相加，倍加尊重，张老璧艺术之高，威望之大，于此可见。1922年张老璧去世了，他的艺术和他本人一样，深深印在乐亭人民的心中。至今家乡的人们还在怀念

着这位对乐亭影做过重大贡献的民间艺术家。

魏革新

## 杨 德 生

杨德生（1873—1942），抚宁县曹东庄乡前石河村人。幼时家境贫寒，以雕刻皮影谋生。其父杨勇在沈阳尊古店当店员，杨青年时奔其父去东北，以雕影为业。当时是给客居东北的乐亭影班刻影，也为当地皮影艺人做些零活，他的艺术生涯大部分时间是在东北度过的。杨德生与聂春潮的雕刻艺术继张老璧以后，至四十年代初中是技艺最精湛的乐亭影雕刻艺人，也是东路乐亭影戏雕刻艺术的主要代表人物。杨德生的艺术以风格细腻、构图清新、样式新颖而见长。在造型上，各个影人行当都形象生动，特点分明，神气活现，特别是小行（旦色）影人，具有俊俏、秀丽，美到好处的特色。他结合当时伪满时代女人头饰“洋化”的特点，把古装仕女的发式加以改革，设计了云鬓蓬松高发髻和“飞机式”等盘绕绾卷的发型，虽与历史真实有悖，但却取得了装饰时兴、款式新颖，能入时人眼俗的效果。其他生、冉、净、丑类人物也都根据其行当进行改革，显得清新俊秀，给人以美的感受。在他刀下刻出来的那些神话戏中的灵怪神异的影人，形象千奇百怪，造型生动别致、个个形象特异、既具浪漫色彩，又有浓厚的人情味。他的刀工爽快利落，大小刀口兼用，以中型刀口为主。刀口侧重细腻，线条错综复杂，雕刻

虽然精细，但却处理的有条不紊，繁而不乱，密而不杂。细密的刀口把人物的头饰服装上的佩物雕刻的花团锦簇，令人眼花缭乱；透过影窗观看，刀口的来龙去脉却是那样泾渭分明。他雕刻的图案，结构严谨、布局合理，既夸张得体、又细致入微。他雕的衣饰花纹、如梅花，每个花瓣之间的蒂部尽量留的空隙狭窄，而梅花中心部分每瓣要剔出三至四个花芯，尖尖都对准花的正中心，这就生动地显示出梅花心部与花瓣间攒挤的结构关系，也表达出梅花多芯的生理特点。这些刀法处理，要求落刀高度准确、刀走中锋，刀口回旋自如，才能达到预期的效果。其运刀之神、技艺之精，雕刻之细，令人叹为观止！为了生活，杨德生日以继夜辛勤地从事刀耕工作，每年要刻完一棚影，还要做些零活，赚得微薄收入，用以维持五、六口人的一家生活。杨德生总是认真地钻研雕琢，对雕刻艺术认真负责，对技艺精益求精，四十几年的雕刻生涯，为人们留下一批又一批的雕刻珍品。伪满统治后期，物价腾涨，人民生活困难。杨德生积劳成疾，哮喘病发，刻影收入已不能维持全家生活，于1941年携眷回到关里故乡。当时关里的影戏也因战乱遭到破坏，影班纷纷解散，制出影人无人问津。为了糊口，杨德生刻些纸影人，叫儿子杨泰然到集市卖给儿童们作玩物，借以糊口。这位驰名关里关外雕刻影人的艺术家，在贫病交加，穷愁潦倒的情况下，于1942年溘然长逝了。有的美术工作者还珍藏着他刻影用的工具，和一些没有着色的影人头茬、部件，这对研究这位雕刻巨匠的艺术风格特点很有价值。有的人还藏有当年日寇统治时期杨德生为名艺人李秀等订刻影人的来往信件，这对研究乐亭影戏雕刻艺术及演唱艺人在东北活动状况，确是一份珍贵的资料。

魏革新

## 聂老春

聂老春（1865—1944），乐亭县阎各庄镇人。他生在一个贫农家庭，幼年读过四年私塾，十一、二岁练习绘制、雕刻影人。十九岁入崔家小班学艺，先学唱功和鼓板，继而学习雕刻。出科后在崔家大班从艺。不久嗓子倒仓，专工雕刻艺术。崔家大班藏有大量前代艺人的雕刻作品，他精心研究了前辈艺人的雕刻工艺，集诸家之长，冶炼了自己的雕刻艺术。他刀下的人物与众不同，老生显得古朴深沉，五绺长须线条清晰，鼻梁微曲，鼻端下耷；勇猛人物粗犷爽直，豹头环眼，眉宇间黑白分明。在刀口布局上，加强了粗细线条的对比；结构线条宽阔，装饰图案以粗托细。他的作品在灯光下显得格外透亮明显。聂老春的雕刻艺术最讲刀工。刀法犀利、剔透，圆方处理得恰到好处，圆如规、方如矩，不过刀，不走线。中锋用刀，干净利落。他特别讲究对皮子的浆制和薄、厚、软、硬的选配。如今保留的作品，几经脱油和染罩，仍然平如镜面。由于他的作品讲究刀工，形象鲜明，造型大方，因此，操纵得心应手，演出效果良好。他又能自己设计、创造现代戏中人物形象，场景砌末，所以自光绪年以来，崔家大、小班一直使用他的作品。他雕刻了上万件的彩帘子、神妖灵异、禽兽水族、车船轿辇、房舍殿宇等彩影，使崔家大班的影人、砌末应有尽有，对此，其它影班望尘莫及。聂老春从事皮影雕刻五十余年，改革了乐亭影的人物造型，丰富了场景的设置，对继承和发展乐亭影的雕刻艺术做出了较大贡献。

魏革新

# 张兆祥

刘锐华

张兆祥，1924年生人，唐山市人。幼时家贫，张随其父在市内做小生意谋生，到七、八岁时，正值唐山市皮影戏盛行，他经常看影戏，逐渐对皮影戏产生了浓厚兴趣，以后攒了钱就买来影人学习雕刻。为了学习雕刻技法，他向别人学习绘画，练习剪纸，并向雕刻影人的艺人请教，逐渐学会了这门手艺。成年后，在小山租一间门面，以雕制影人、出租“小人书”为业。

1961年，张兆祥参加唐山市皮影剧团工作，在党的关怀下，他雕影艺术得到了充分发挥，技艺精进，日臻成熟，成为著名的雕影艺人。

张兆祥雕刻影人艺术，保持了冀东民间剪纸的特点，继承、发展了清末东路著名雕刻艺人杨德生的刀法；吸收了西路影人线条纤细、脸型粗犷的特点，溶东、西两派之长，冶炼了自己的雕刻艺术，制出的影人，刀纹疏密有致，色彩调配合谐，人物造型优美，关节装订结实，以构图精巧，刻工细腻，线条匀称，美观俊气，形成了自己独特艺术风格。

解放后，影人有几次重大改革，张兆祥都是积极参加者。1958年，影人从七寸放大到一尺二寸，他重新设计了影人形象，把原来细脖、斗胸呈塔形的造型，改革成更接近真人的形体。以后影人又逐步放大到二尺、二尺五寸，他用赛

璐璐画出影人头像，既真实，又美观，为制影人以化学物品代替驴皮开了先河。他还根据影幕的放大，创造出幕内幕外的布景，增加了环境真实感，提高了演出效果。

在刻制影人时，他不断进行改革，比如，对古装影人的罗帽、绒球，用镂空的方法，改成了既不失原样，又美观大方，纠正了原来头部太重，上下不协调的现象。为了更好地反映现实生活，塑造工农兵的英雄形象，他创造出一批现代人物的形象，并不断地探讨、摸索、实践，制出一些带有弹簧引线的动物道具，使演员能随心所欲地表演各种动物生活，为皮影上演童话、寓言故事戏开辟了道路。

张兆祥近六十岁时，雕刻技术功力已达到炉火纯青的地步。演古装戏所需要的各种人物“头茬”（影人头）、“戳子”（身子）和桌子、椅、坐骑等道具，他都了然于胸。只在皮子上划上几条纵横线，不打草稿，操刀就能刻制出来，其雕技之精，技法之熟，运刀之快，令人叹为观止。因此，有“飞刀影人张”之赞誉。

1964年，我国对外文委在英国举办的皮影雕刻艺术展览中，展出唐山影人三百件，其中大多数出自张兆祥之手，获得了国际友人的赞誉。六十年代，朱德委员长在北戴河疗养时，观看唐山市皮影戏演出后，上台，手拿影人，连说：“刻得好，刻得好，真是艺术品！”1976年7月28日唐山发生强烈地震后，张兆祥抑止住失去几位亲人的悲痛，和同志们一起从废墟里扒出驴皮，昼夜苦战，雕刻了《打狼》、《鹤与龟》、《红嫂》戏中的全部影人，八月底在广州为“秋季广交会”演出时，博得外宾们的热烈称赞。

张兆祥于1983年退休，但仍为皮影事业出力。1984年、1985年，唐山市皮影剧团两次出国演出，他日以继夜赶制影

人，付出了巨大的劳动。

张兆祥对雕刻技艺精益求精，对艺术勇于创新，为皮影事业的发展、前进，做出了有益的贡献。

## 张 承 志

刘 锐 华

张承志，河北省丰润县小张各庄人。自幼爱好影戏，每看一场影戏后，就仔细琢磨影人的面部形象和衣帽服饰的特点，抓时间就画、就刻，刻出来就要着玩。十五岁那年，他拜师学艺，学习雕刻影人。学成后，专门以雕刻为业。

张承志酷爱雕刻艺术，好学上进，不断拜访名师，追求艺术深造。因此他功底深厚，刀法娴熟，刻制出的人物轮廓线条流畅，刀纹利落，刻功细腻，繁而不乱，清晰醒目。在着色上，跳出黑、红、绿老三色的传统窠臼，而是采用赤橙黄绿青蓝紫多种颜色敷彩涂染，使影人鲜亮、活泼、绚丽多姿，逗人喜爱。在尺码上，打破了七寸影人的老框子，制出的影人多种多样，最小的六寸，最大的三尺，形态各异，别具一格，使人有爱不释手美的感受。他还善于雕刻楼台殿阁、花草树木，以及飞禽走兽等多种多样道具。

张承志刻制的影戏作品，为日本、美国、香港和华侨聚居的东南亚一些国家重视，不惜以重金购买他的作品。他还培养了三个徒命，都能独立从事雕影工作。

张承志正在总结雕刻艺术经验，着手编写《民间皮影雕刻艺术》一书，以便把自己的刀工技法传之于世，供给后

人继承借鉴。

## 王 玉 洪

王玉洪（1910——1966），乐亭县围场村人。自幼聪敏，就读五年私塾，爱好金石书画，擅长篆隶书法。他幼年时，正是乐亭县影戏兴盛时代，夜晚看了影戏，回家后便练习刻制影人，与村童做演影玩乐。到青年时代，以刻印章，雕皮影为业。在抗日战争时期，为我冀东行署仿制了许多敌伪的钤章印信，对我党深入敌后工作做出有益的贡献。1948年东北解放，他到黑龙江省黑山县以雕制影人谋生，不久被聘到黑龙江省民间艺术剧院，专事刻影工作，并在那里教了四个徒弟。1952年乐亭县皮影团组成，他于次年应聘到乐亭县皮影团做刻影工作。随着影戏进入大剧场的形势要求，他把过去七寸的影人改为一尺二寸，后又放大到一尺六寸。经过他改革设计的大影人稿达千张以上。王玉洪刀工深厚，技艺精湛，把金石之工渗入皮影雕镂之中，粗细相济、疏密有致，于秀丽中见古朴。刀法犀利多变，别具特色，有拉刀（顺刀）、推刀（逆刀）、回旋、顿割、明刀、暗刀等多种刀法。长形刀口起刀明快，收刀稳准。他设计和雕镂的影人头像，特别注意人物性格、身份和年龄特征，个个生动逼真，生活气息浓厚。在服饰、场景的设计上，装饰相宜，夸张有度，刀口疏密得体，圆方相衬，虚实有致，线条主次分明，组织缜密，结构合理，特别是在线条中的中锋回转用刀、以圆破方，颇具匠心，在影界中为其独长。在敷彩方

面，善于用大色块与镂空部分强烈对比，又杂以细腻的分染，互相映照，显得明快庄重。1963年王玉洪随乐亭县皮影团赴京汇报演出，郭沫若同志对他的雕刻艺术给予“雕刻精工”四个字的评价。王玉洪是解放以来在乐亭地区皮影戏雕刻艺术造诣颇深的艺人，他的刀工冠绝一时，他的作品一丝不苟。他后半生为乐亭皮影戏设计、雕刻出很多影人和场景，可惜这些作品在“文革”中都付之一炬了，只有少数几件作品被他的弟子和友好收藏保留下来。他在乐亭工作时，传授了杜长文、李国安两个徒弟，但两个弟子虽能继承其余绪，但终不能承袭王玉洪的刀法技巧的精髓。王玉洪正当艺术精进，渐趋高峰之际，病魔竟夺走了他的生命，使这位有雕刻艺术天才的人未能展志，抱憾而终。他的死，给乐亭皮影艺术繁荣和发展造成了不可弥补的损失。

魏革新

## 阎绍继

阎绍继，生于1922年，乐亭县于坨乡刘庄人，乐亭影戏著名琴师。少小双目失明，聪慧善悟。家境贫寒，十四岁时拜昌黎县韩营村韩焕章为师学拉四胡，经三月而入门，然后回家专心琢磨乐理，刻苦自学，冬练三九，夏练三伏，常年不懈。为求深造，他四处访师拜友，博采诸家之长，融溶冶炼，形成自己的独特艺术风格。经过十年苦练，声名大振，蜚声影界。从艺初期住昌黎县散班影社，成名后住昌黎乾利堂马家影班，给著名艺人高荣杰伴奏。1945年赴长春住中国茶社孙品卿影班，名噪一时，挂“名琴师”牌。解放后，还乡

参加乐亭县皮影团司主弦。1951年、1953年、1956年曾三次参加唐山地区皮影戏会演，均获优秀伴奏奖。阎绍继为人诚实，宽人克己，艺如其人，在伴奏中，以托腔保韵为主，尽力配合好唱功演员演唱，坚持以伴奏为辅的原则，从不炫耀自己，不以音乐影响演唱，只有在唱腔过门时，才拉出来自己独特风格的间奏曲。唱小旦著名艺人孙品卿晚年由于嗓音变化，只能唱低调，不能拔高尖，阎绍继便以躲、空、闪、托的演奏技法，突出唱音，以多音符的节拍紧随孙品卿的缠绵动听的绕调，配合得丝丝入扣，起到水帮鱼的作用。他的演奏手法丰富多变，指法分揉、扣、打和手指交错划音，一个音符触动琴弦几次，起到“三指如一舌”的妙用。他演奏善于掌握重音，注意抑扬顿挫。充分表达喜怒哀乐的情绪。他除研究每位唱工演员的唱腔音韵外，还细心体会观众对琴音的爱好，过门总是拉出观众喜欢听的音律。晚年他身患高血压症，于1982年离开了皮影团。每当皮影团办小班培养学员时，他还到剧团做辅导工作。阎绍继一生热爱乐亭皮影事业，对乐亭影戏的发展做出了一定的贡献。

魏革新

## 霍 荣 华

霍荣华：（1897——1975），原玉田县建庄人。幼时家贫，仅读过四年私塾。十五岁随家迁来遵化居住。先在旧县政府监狱织布工厂学徒，后在监狱当文书三年，以后因遭到陷害被革职。二十三岁经友人介绍到本县乔律师处当记录

员、后曾去过沈阳、天津、海伦等地，专以代人写书信、呈文、状子为生。后回到遵化仍给人写呈子、保条、结状等。他为贫苦人民写呈状经常不要钱，富裕户随便给。当时叫“黑代书”，不在政府编制，没有工资，写了呈状还得到官办的“红代书”那里去盖章，不然政府不收。这样到1946年遵化解放，当了三个月自卫团，1947年逃往唐山，1948年丰润解放由民主政府介绍回到遵化。这时正赶上冀东新长城影社在遵化一带活动，他参加了这个影社，任编剧工作。后又在本县马旺影箱当编剧。1950年去唐山，曾在新乐民影社、天光影社当编剧，至1963年，因年老多病，影社给了一百元退職金回家。退職后在家还为我县改编了《白毛女》、《箭杆河边》、《社长女儿》、《会计姑娘》、《夺印》、《一家人》、《红灯照》、《节振国》、《枪毙贾成国》等多种现代影剧本。据当时影社演员反映：霍荣华一生编写了很多影卷。特点是：好演、好唱、好使唤。他写的剧本人物唱段安排的适当，顺当，容易上口。另外编书快，今天编了可供明天演出应用。霍荣华1975年因病逝世，终年78岁。

霍一新

## 著名艺人年谱

刘 锐 华

齐怀年谱

1897年 生 属鸡，与李秀同年。

1906年 10岁，在乐亭县辛庄子赵连城家学影。

- 1909年 13岁，出科，光绪死戴国孝，去长春学生意。
- 1910年 14岁，由东北回来，住乐亭朱庄安美影箱，（四年）压班费40元。
- 1915年 19岁，住乐亭冯庄刘子佩影箱（三年），压班费60元。
- 1918年 22岁，住乐亭葛翰林家的影箱（三年），压班费100元。
- 1921年 25岁，住柏各庄杨荣久影箱（四年），压班费120元。
- 1924年 28岁，住唐山张惠影箱，压班费400元，左眼失明，初次与周文友合作。
- 1928年 32岁，与张惠决裂打官司。
- 1929年 33岁，住柏各庄李连锡影箱（二年）
- 1931年 35岁，住乐亭孙兆祥班，第二次与周文友合作。
- 1932年 36岁，右眼失明。
- 1935年 39岁，在孙兆祥班时去上海灌唱片。
- 1944年 48岁，在孙兆祥班时嗓子坏了，回家务农。
- 1946年 50岁，在家教皮影子弟班，组成影社，搞宣传工作。
- 1957年 61岁，妻死，经县动员在乐亭县办皮影训练班。
- 1964年 64岁，训练班学员出科。
- 1979年 81岁，病逝于家中。

#### 张绳武年谱

- 1885年 （光绪11年）生，属鸡。
- 1898年 14岁，入滦县马继三影班学影戏，同科四人，三年出科。
- 1902年 18岁，住乐亭戴家河，胡家潭，赵庄“庆丰堂”影

籍。籍东赵仲义，旗人。

- 1907年 23岁，到乐亭县大港史康候“翠荫堂”影箱。领班人苗佑芝、孙兆祥，第一次在东北营口演出。
- 1910年 26岁，第一次去沈阳小河沿参加盛会演出。
- 1917年 33岁，张殿甲死，死前由三弦改二胡。
- 1918年 34岁，找龙达，初次在唐山“庆仙”园子里演出。
- 1919年 35岁，由二胡改四胡（龙达改的）。
- 1924年 40岁，到昌黎县东南庄马占鳌“乾利堂”影箱，与苗佑芝、李紫兰、周文友、曹辅权、张茂兰等人合作。
- 1931年 47岁，“九一八”事变，在沈阳唱影。
- 1934年 50岁，第一次灌盘，在天津昆仑公司，有张占科、宋瑞林、龙达参加。在沈阳演出时，正月初三日张占科死。
- 1935年 51岁，第二次灌盘，到日本“宝利”、“荣利”公司灌唱片。
- 1936年 52岁，到唐山找李秀、张风阁、高荣杰到沈阳参加“乾利堂”影箱。同年第三次灌盘，在长春胜利公司，有张风阁、高荣杰参加。
- 1940年 56岁，马家班解散，在沈阳由众人集股成立共和班，叫“会音堂”一年后解散。
- 1942年 58岁，到东北最远地方鹤岗演出一月。
- 1948年 64岁，东北解放，在沈阳参加戏剧协会。年底回唐山。
- 1949年 65岁，在唐山市天光影社唱影。
- 1950年 66岁，从东北取回影箱，在滦南县成立影社，一年后解散。
- 1951年 67岁，冬季参加丰润县影社。
- 1957年 73岁，参加唐山地区皮影会演，唱《空城计》中孔

明，获演唱奖及荣誉奖。

1958年 74岁，到唐山艺术学校教唐剧学员。

1968年 84岁 病死于家中。

### 苏旭年谱

1899年 岁次己亥，光绪25年生。

1910年 12岁，在本村初小读书。

1913年 15岁，在家柴拾，18岁，在本村轿坊跟张荣学坐腔戏（吹打班）。

1919年 21岁，到丰润杨福久影社拜郝仁亭为师学影戏。挣八厘份。

1920年 22岁，到滦县榛子镇王汉明影班，挣一个份，使30元压班费，学唱花旦，开始出名。

1921年 23岁，到遵化石彦永影班，挣两个份。

1922年 24岁，到丰润圪塔坨李长柏影箱，与王庆第、刘长荣。等好角色共事，从别人身上偷艺。越唱越红。

1925年 27岁，到丰润丰登坞杨辉元影箱，压班费一百元。

1929年 31岁，因躲官司到柏各庄李连锡影班，与齐怀共事。

1932年 34岁，到丰润刘子贺影班，压班费150元与张茂兰同事。

1935年 37岁，被张茂兰找去到沈阳荣利公司灌唱片，唱片：《黄爱玉》、《花菱戏褚》、《云山寨》等十余张，有张茂兰、厉景阳参加。同年在沈阳九清茶社唱影。

1936年 38岁，由沈阳回关里仍住刘子贺班唱影，用灌音费还刘子贺的帐。八月份又到于殿满的影班，挣一个半份。

1937年 39岁，到丰润马驹桥影班（吴振林）到唐山老德盛

影园子唱影，一天挣一元。

- 1938年 40岁到唐山安凤仪影箱，在唐山青连阁唱影。  
1941年 43岁，华乐经理王惠卿勾结日警特务进行迫害，入狱。  
1942年 44岁，被胁迫给王惠卿唱影，一天给三元钱。  
1943年 45岁，与安凤仪合伙在唐山开“小桃园”唱影。  
1944年 46岁，离开唐山，到柏各庄唱散班影，同年加入长城影社。  
1952年 54岁，长城影社与滦东大众影社合并，改为唐山专区实验影社任付社长。  
1959年 61岁，到唐山戏校教学员。  
1977年 79岁 逝世。

#### 李秀年谱

- 1897年 9月16日生。  
1909年 13岁，入科随刘满学唱影。  
1912年 16岁，春倒呛，冬出科。  
1913年 17岁，春离开师父。  
1914年 18岁，冬唱半月影。  
1915年 19岁，二月在杨家影班，先唱生、小，五月改唱冉。  
1916年 20岁，五月——八月到老于家班，后到关家班至年底。  
1917年 21岁，正月——五月到林胜宣影班，一天挣二毛小洋。五月后到关家大箱，后又转到关家小箱。  
1919年 23岁，正月到卢龙县方家影班干到八月。八月后到抚宁县董静修的影班。  
1920年 24岁，五月到卢龙方家班，随班到沈阳在此向苗幼

芝学习。

- 1922年 26岁，五月到乐亭张泽国影班，唱到年底。
- 1923年 27岁，正月至五月在家乡唱小班，五月至十二月在抚宁县王家班唱影。
- 1925年 29岁，正月到昌黎县齐彦堤影班，住七年半。
- 1930年 34岁，在齐家班时为汤满买四胡。
- 1931年 35岁，“九一八”事变，仍在齐家班上。
- 1932年 36岁，五月，齐家班解散，到乐亭王华影班。
- 1935年 39岁，到上海胜利公司灌片。共灌二十四张，参加人：齐怀、康雅亭、王瑞亭、周荣生、汤满。
- 1936年 40岁入昌黎县马占鳌“乾利堂”影班。
- 1938年 42岁，到沈阳新新茶社（影东姓顾）。
- 1939——1940年，创造京剧腔调运用到皮影中去。
- 1941年 45岁，第二次灌唱片。到朝鲜给日本百乐公司灌唱片二十四张，其中有张风阁参加。同年赴日本演影戏。
- 1942年 46岁，在沈阳为高荣杰事吃官司。影班散伙，组织共和班，高荣杰、张绳武入伙。
- 1943年 47岁，因日本人搞“集家”，家中的房子被烧，由沈阳回家。
- 1944年 48岁，全家迁往沈阳，还债务，住散班，兼卖菜维持生活。此时嗓子又坏了。
- 1946年 50岁，到沈阳芷香茶社唱影，与荣杰、张绳武再次共事（东家姓米）。
- 1948年 52岁，五月从东北全家步行到唐山，住天光影社安风仪箱。
- 1949年 53岁，借与山海关影社，五月——十二月到迁安影

班。

- 1950年 54岁，正月——五月在沈阳住散影班，六月回唐山住天光影社
- 1951年 55岁，与郑久亨同去沈阳住四海茶社唱影。
- 1952年 56岁，五月回关内，在昌黎住周德正箱上，与张绳武共事，八月散。
- 1953年 57岁，加入唐山专区实验影社。
- 1959年 63岁，五月一日到唐山市戏校教学。
- 1985年 89岁 病逝于家中。

## 谈谈志愿军的皮影戏

胡 可

在朝鲜前线，我曾不止一次地见到这种有趣的文艺活动：在一张纸作的银幕上面，活动着各式各样的彩色的人形，它们在锣鼓胡琴的伴奏下，表演出有趣的情节。而掌握它们的只须几个人就可以了。

这种〔皮影戏〕，在我国冀东和东北某些地区，本来是一种流行的民间戏剧形式（俗名〔滦州影〕或〔驴皮影〕），可是今天在我志愿军某些部队中，它却被改造为一种颇为新鲜的活跃部队生活的有效工具了。战士们甚至干部们对它的喜爱，竟出乎我的意料，在几次文艺会演中，战士的〔皮影戏〕常常是令人津津乐道的节目；某单位的〔皮影戏〕〔刘胡兰〕虽连演三小时，而观众始终看不厌；那些表现部队生

活的节目和嘲笑敌人丑态的节目，则不时引起观众满意的笑声。

志愿军文艺工作者和文艺战士们改造了旧皮影原有的人物形象，用来反映新的生活内容，使这种民间的旧形式，在我们这里，赋予了新的生命。

## 皮影界的“梅兰芳”

韩 溪

我还在孩童时代，就知道梅兰芳这个名字。那时，只听说他是位唱京剧的，后来，随着年龄的增长，逐渐才懂得了梅兰芳这个名字的分量有多重：做为表演艺术家，他赢得了全国人民的尊敬，并被誉为“四大名旦”之冠；做为艺术使者，远在五十年前，就把京剧艺术带到美国，并被两所最高学府授予“文学博士”荣誉学位；做为一位戏曲名艺人，对艺术事业的刻苦钻研精神，对前辈的敬重，对后辈的爱护，对同辈的谦虚，尤其在抗日期间，那种大义凛然，留髻不为侵略者演出的爱国行动，则充分表现了中国人的骨气。这一切，都在戏曲界被传为佳话，引以骄傲，视为典范。正因为这些原因，当我在六十年代初，从事唐剧音乐工作之后，一次和唐山皮影界同志聊天时，我很敬重地谈起梅兰芳的功绩，不记得是谁在旁插了一句：“我们影匠也有梅兰芳！”

是谁能获得这么高的评价？我把当时健在的名老艺人逐一思考着：是髯腔奠基人、俗有影界大王之称的张绳武？是

勇于创新、敢于开路、为旦腔发展做出了特殊贡献的周文友？是声情并茂、自成一格，以唱著称的张茂兰？是苦心雕琢“花调”唱腔，并誉为“花小”之王的苏旭？还是名“髯”李秀、“名大”曹辅权……我万没想到，回答的竟是高荣杰这位后起之秀的名字，这不能不引起我的思慕之情。很快，我结识了这位皮影界的“梅兰芳”，他给我留下了难忘的印象。

高荣杰是个中等个儿，长方脸，眼睛不大，一见面就感到这是个善于思考的人。他家境贫穷，十三岁学艺，十六岁登台，显露了才华，后被名“小”李紫兰收为徒弟。高材遇名师，年长艺倍增。二十多岁，他的演唱就被灌成唱片，行销全国，和他的前辈的名字一起被广大听众赞誉，成了皮影界的名角。但他并没因此而满足，仍然是曲不离口，废寝忘食地钻研，终于登上了艺术的更高峰。

高荣杰的唱、念功非常扎实，对各种板腔都有很深的研究。记得我们在挖掘已近绝响的老腔“游阴调”时，开始从几位老艺人口中记录的曲调，有的在行腔中近似“平调”，有的在行腔中近似“悲调”，很难确定“游阴调”的本来面目，正在我们一筹莫展的时候，请教了高荣杰，他给我们做了精彩的演唱，真是钉是钉，铆是铆，泾渭分明，特色突出。后来，这个“游阴调”经过张豁鸣同志的改革，剔除了原为表现鬼魂而受道教音乐影响的痕迹，发展了它那既低回不尽、又愤激高亢的精华，改名为“吟腔”，今天已成为唐剧常用的主要腔调之一。那时，每当我们在继承和发展传统唱腔上遇到一些似是而非的问题，他能帮助我们订正清楚，从中受益不浅。

高荣杰的戏路子非常广，不管是青衣、闺门旦，还是花

旦、刀马旦，都能唱得性格鲜明，行当清晰。即便是同一行当中各种不同人物的音容笑貌，通过他的精心雕琢，都能刻画得细腻入微，惟妙惟肖，不落俗套。他的唱腔朴素无华，却能取得扣人心弦的艺术效果。他的“悲调”，是非常感人的。《琵琶词》里秦香莲唱的“可不苦死你的妻，我的夫哇”一句“哭迷子”，那声泪俱下，悲恸欲绝的音调，催动着观众的泪泉，与剧中人同泣同悲。他为了唱好“悲调”，曾在清明节跑到坟地里倾听各种不同妇女的哭声，然后把它提炼成音调，丰富在唱腔里。他在演唱这类大哭大嚎的唱腔，既注意声韵的美感，又注重对人物感情的表达。这一切都反映了他的演唱是从人物出发，从生活出发的。

高荣杰对艺术的严谨态度，也是有口皆碑的，不管是他多熟的影卷，在每次演出之前，自己总是要先读咏一遍。他不赞成那种全靠即兴创作，信口吟诵的作风。过去，虽无定腔定谱的制度，但他的唱腔却总是经过仔细推敲、精心设计固定了的，为他伴奏的琴师，对此是非常佩服的。为了更准确、深刻地体现唱词内容，他经常登门求教，请影卷的编写者讲解主题、人物、词意。他常说：“我不准备好就上台，总好象在观众面前做错了事，心里不安。”这种热爱艺术，尊重观众的好作风，是多么可贵呀！

对前辈艺术家，他是非常尊敬的。谈起皮影界老艺人，他总是讲每个人的长处。艺人相轻的恶习，在他身上是找不到的。对后辈，他则是爱护倍至。一九六四年，唐剧《彩虹》上演了，唱腔是他的晚辈张豁鸣同志设计的，他听了连声叫好，并逐段一句一句学会，移植到皮影窗子上，亲自登台演唱，我当时目睹这个情景，非常受感动。这件事，反映了高荣杰的艺术品格，我经常把它说道给更多的人，以资效仿。

高荣杰很注意对年轻人的培养。他深深懂得，一个剧种如果没有优秀的接班人，这个剧种就有倒退和灭亡的危险。所以，他在繁重的行政领导工作和紧张的演出任务之余，长年累月勤恳教学。尤其是入党之后，恨不得把自己的全都艺术，尽快地传给下一代，为此，他起早贪黑，见缝插针，为党的事业，呕尽了心血。后来，我曾同他同住一排房子，经常见他戴着花镜，左手拿着影卷，右手拍着大腿，一板一眼地向学员传授技艺，日积累月，他的每条裤子膝盖上半部都发了白，这上面记录了他付给学员的心血，也写下了他对党的文艺事业的一片忠心。一九六六年初冬，林彪和江青之流在全国刮起了险风，他们挥舞“文艺黑线专政论”的恶棒，在文艺界左抡右打，唐山市皮影影团的墙上，也贴出了“打倒反动艺术权威高荣杰”的大标语，而这位忠于党的文艺事业的高荣杰，并未因此而退却，仍然一丝不苟地用手拍着大腿一板一眼地教学，直到他停止呼吸的一刹那，手还在大腿上拍着板。当时，他年仅五十二岁……。

高荣杰病逝的噩耗震动了整个文艺界，震动了皮影艺术的爱好者，更震动了他的家属！他的结发夫人和他的儿子闻讯赶到皮影团，再也听不到亲人的话语，只能对着遗物哭泣，陈诉他们的衷肠。那时，我多么想走到他们的跟前，表一表我的哀思，然而不能啊！我身上戴着“黑帮”的牌子，怎能奢想这个权力？！我只能在心灵中默悼：高荣杰同志，你为皮影艺术奋斗了一生，广大观众称颂你是“皮影界的梅兰芳”，这是对你品德作风、艺术素养的赞许，你是受之无愧的。皮影界的老前辈为有你这个“梅兰芳”而自荣；皮影界的后生为有你这个“梅兰芳”而自豪。使人肝碎心裂的是你死的太早了，不知什么时候才能再出现一个新的高荣杰……。

时间过得真快呀！高荣杰同志离开我们已经快二十年了，怀念和痛惜之情，不仅没因时间的流逝而冲淡，反而因为“四化”的需要而更加深重。今天我写下这篇短文，既是追念，也是期盼。愿有更多的新高荣杰涌现，为四化建设唱出美好的赞歌！

## 冀东皮影音乐的曲调发展

韩 溪

冀东皮影原称“乐亭影”，也叫“滦州影”。它是我国皮影戏的一个分支，不仅历史悠久，而且艺术形式完整，特色鲜明，尤其是它的唱腔音乐，行当齐全，板式多样，韵味醇厚，独具一格。周贻白先生赞它“因为熟在人口的关系，几乎成了皮影戏的代称”。

单就唱腔而言，属于板式变化体。其句式结构，行腔落音，都有自己的规律。本文不想全面论述冀东皮影音乐的特色，也不拟谈及“以字行腔”的旋法规律。只是围绕着传统音乐的曲调发展手段，做一、二剖析。想以此为建立中国民族旋律学，提供一砖片瓦。不当之处，望得到指正。

### (一)

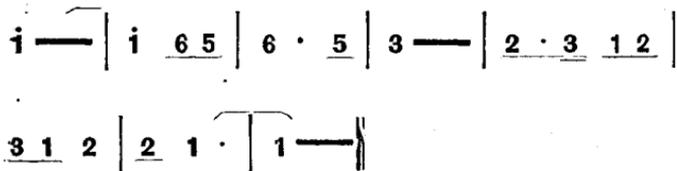
每个剧种音乐的发展，都是从简到繁，从单一到复杂。我们把它的最基本腔调称为“母腔”；而由此发展出来的新腔调，称为“子曲”。这种母子关系，实际上就是同一曲调的变奏和发展。

冀东皮影传统音乐表达感情最充分的手段之一，是旋律起伏多变的“调口”，即“甩腔”。它通常用在曲头和曲尾。就一段唱腔的布局结构而言，曲头做为起句，在一定程度上起的是引子作用，而高潮则往往在曲尾，它直接关系到人物的思想感情是否能表达得淋漓尽致；戏剧的矛盾冲突是否能够达到一个新的高度。所以，每位艺人都十分重视“调口”的发展和创造，久而久之，单从“调口”上则可以显示一个演员的艺术造诣和流派特点，甚至在旧社会它已经成了艺人之间艺术竞争的法码。象被影迷誉为“名小”（“即旦”）的周文友，他在三十多岁住史香匪班时，由于张绳武、苗幼之两位名演员离班后营业大衰，给了他很大的刺激，从而立志，要长本事挑台，为创造一个称心的“调口”，天天在沈阳河沿一带蹲书场曲社，经二年之久，三下冀东皮影发源地乐亭，几经受群众的检验。从一下乐亭连吃“倒彩”，到二下乐亭“鸦雀无声”，直到三下乐亭“彩声不断”，从此，名震冀东和东北三省，可见“调口”的威力。

平调唱腔，是冀东皮影中的基本腔调，据五十年代老艺人回忆，发展最快的旦行平调慢板“调口”，在本世纪初，只不过三小节；而到五十年代，它已经扩展成八小节，感情变化也十分丰富，值得研究的是，其骨架音仍然没有脱离它的母曲。这就是说，历经五十年，数以百计的艺人，都在围绕着一个基本曲调进行变革，足以证明，这不是偶然的产物，而是共同遵循一个统一的创作原则。下面依照年代，简繁的变化，择选几个较为突出的例子，从中可否找出它的发展脉络及其发展规律：

（请见附一曲。）

例一属头性头（慢板）“调口”的母曲，源于二性板：



两者对照，不难发现，它是采取在骨架上添“肉”的方法，加强了抒情性。如果说，原二性板的“调口”，表现的是奔腾直泻、清沏爽朗的情绪，那么，例一则变为表现起伏顿挫、委婉深情的心怀。

例二是例一加花而成，和前者相比，显得更加缠绵婉转，余情未尽。

例三、例四和例一相比，突出在变宫（例三）和清角（例四）两个音的出现，并且构成了感情的变化，例三稳重自持，例四凄楚沉郁。在《战国策》里描述荆轲刺秦王的故事中，曾有“变之微声，士皆垂泪涕”，“复为羽声慷慨，发尽上指冠”的记载。例三、例四正是运用了这一理论，突出了变音的功能。

如果说，前四例还仅仅停留在个别音的变化上，那么，例五则出现了节拍的延伸——把原来的第三小节扩展为两个小节，并把例三处于次要地位的变宫，强调到了腔首的重要地位，从而使感情发生了迥然不同的变化，这种忧伤悱恻、委曲难言的“调口”已超越了平调唱腔的表现功能，所以并不经常使用，但需要时，又是非常难得的。

明，王骥德曾讲过：“世之腔调，每三十年一变，由古迄今，不知经几变更矣。”对冀东皮影音乐过去的变更，我们无法考究，但它在二十世纪三、四十年代的变更是十分显著的，例六、例七、例八就是此时的产物。例六出自张茂兰

之手，例七、例八出自周文友之手，他们皆为一八九七年生人，盛年之时，正赶上冀东皮影由农村进入城市。使他们有机会接触了更多的姐妹艺术，大大开阔了视野；变换一个新的环境面临着艺林技海的挑战，也促使他们在艺术上要有所突破。我想，这就是它此时变革中出现飞跃的客观因素。

那么，它的“飞跃”又表现在哪里呢？其一、从旋律上变低回直下为起伏婉转、绮丽多彩；其二、从节奏上变得平铺直叙为有连有断，弹跳如珠。从而使音调之优美，感情之丰富，都是母曲所不能比拟的。在此，我们要研究的是，尽管如此“飞跃”，并没有离开原来的韵味，也没有破坏原来的风格，其奥妙就在于仍然保持着“钻天入地”起落于宫骨架音不变的传统，请看变革最大的例八：一至三小节是例一第一小节的拉宽加花，四至六小节是例一第二小节的发展升华。

例九、例十、例十一，是四十年代以后的产物，例九出自高荣杰之手，例十、例十一出自郑久亨之手。应该说，这些都未跳出“周腔”例八的轮廓，但我们应该看到，例十一的三至五小节是从京剧的西皮唱腔中借的一个插部，在当时是一个十分大胆的尝试，尽管此腔未能更广泛的流传，但毕竟在创作方法上，提供了一个新例。

综观以上十一个平调唱腔的“调口”可以发现，无一不是戏剧感情的需要，如果就其表现感情功能而言，是否可以这样标记：

例一、亲切地

例二、缠绵地

例三、温柔地

例四、无力地

例五、沉重地

例六、例七

欢快地

例八、火炽热烈地

例九、跳跃地

例十、强烈地

例十一、深情地

就其发展方法而言，它既不是“主题发展”，也不是“鱼咬尾”、“一串珠”之类，而是在一个完整的乐句上以局部变化带动整体，其方法可归纳为三：

一、巧用变音；二、加花扩展；三、腹部添充。如果说，现在一个“调口”中，采用上述简炼的方法，收到如此显著的效果已十分可贵，那么，采用相同手法，发展成另一个表现喜悦、诙谐感情见长的新板腔，则更让人叹服。冀东皮影的“花调”唱腔，就是如此派生出来的：

〔见附页，曲二〕

## (二)

冀东皮影在本世纪以前，也可以说是以旦为主的“半台戏”，生、髯能够单独挑班是近几十年的事，被誉为“影界大王”的张绳武（1885—1968），就是髯腔的奠基人。我通过学习研究几位名艺人的唱，发现男、女腔的关系，不仅十分密切，而且可以确切地说，男腔源于女腔，其方法既巧妙又奇特。

所谓“巧妙”，系指它两者上下句加以颠倒而成，即：女腔的上句变为男腔的下句；女腔的下句变为男腔的上句。

所谓“奇特”，系指两者在相互颠倒中，方法迥异，从而出现了非常奇妙的结果。

先看一看男腔上句和女腔下句的关系：

髡	0 3 3 5   3 · 2 1   0 6 2   1 6
	城 头 上 摔 死 小 沙
旦	0 6 3 5   6 6 5   0 6 6 3   i 6 5
	两 手 不 住 忙 忙 叨 叨
锦	2 · 3   5 · 6 1   3 3 · 3   2 6   1 —
	6 3 5 3 2   1 · 2 3 2   <sup>2</sup> / <sub>τ</sub> 1 —

两者对照，不仅调式、调性完全相同，而且旋律的骨架音也基本一致。所不同的是，男腔没有沿循女腔“调口”从高而低，宫起宫落的规律。而是采用从中音区起腔，先扬后抑，把最高音放在中间，形成一个波浪，给人以凝重厚实、挺拔刚健的精神气质，这完全是从表现不同人物性别出发的结果。

为了进一步说明两者彼此之间的关系，下面再选择一句慢板腔的上句：

生	<sup>6</sup> / <sub>τ</sub> 7 6 5   <sup>5</sup> / <sub>τ</sub> 3 6 5 3   (5 3) 6 5 3
	那 一 日 散 步 江 边
旦	6 6 3 2 · 3
	) 0 (   i — 6 7 6 5 3

2 3	4 0 4	3 6	3 2	2 1 ———
6 3 4	3 2	1 2 6 1 3 2		

用不着作任何说明，两者的血缘关系已十分清楚地显露在谱上了。前面讲的“巧妙”、奇特之处，表现在下句腔上：

髯	0 3 5	6 · 1	6 <sup>61</sup>	0 6 1	6 5	3 2
	顶 替 曹 宝 只 是 一 脱					
旦	0 6 5	6 6 5	5	3 <sup>i</sup>	3 · 5	1
	盼 附 已 毕 入 内 室					

2 6 1	2 —
0 1 5	6 —

上例选自两个不同行当的二性板下句，具有很强的典型性。两者比较，相同之处表现在：一、六小节第一乐句，二、前三小节皆以羽为核心。而不同之处则表现在前三小节各在两个不同的高度的活动；而后三小节的拖腔部分，却分道扬镳了；女腔由角音经过宫音自然地落到了羽音上；而男腔则由角音连续下行，先变“宫”为“羽”，而后又变“羽”为“商”。

由于在我国戏剧音乐中，板式变化体为上、下句结构。下

句的结音富有明确调式的特殊作用。因而，结音变“羽”为“商”。就不仅是一个音的变化，而是从根本上改变原来的调式结构，形成了男腔和女腔分别在宫、商两个不同的调式中发展，以达到两者在变化中有统一，在统一中有变化的奇妙结果。

如果我们进一步研究，不难发现，在这种四度移调的变革中，原来占有重要位置的宫音被舍弃了。其原因，则在于宫音移高四度，恰好是清角，在新调中它属于偏音，失去了原来主音位置，再加上男腔上句源于女腔下句，宫调的特色非常明显，何况“调口”之后，总还要有一个较长的过门，更加深了宫调式的印象，如果此时清角再占有骨干地位，则会给人以调式游离，上、下句混乱的弊病。

诚然，上述认识只是我们今人的浅见，当初皮影艺人是怎么想的，他们是否也有理论作指导？这是我长久没有解决的疑问。去年，在学习我市丛中笑等同志研究整理的“冀东唢呐的转调”时，在它九种转调方法中，见“搭乙”是属于四度转调后变“清角”为“角”的，很受启迪，摘抄几句以作说明。

“搭乙”也叫“压上”，其方法为先免上（1）变乙（7）简称“变”，然后移高四度。如：

原曲	<u>2 1 6</u>	<u>1 · 3</u>	<u>2 1 6</u>	1	<u>3 · 6</u>	<u>5 3</u>	<u>6 2</u>	1
变	<u>2 7 6</u>	<u>7 · 3</u>	<u>2 7 6</u>	7	<u>3 · 6</u>	<u>5 3</u>	<u>6 2</u>	7
移	<u>5 3 2</u>	<u>3 · 6</u>	<u>5 3 2</u>	3	<u>6 · 2</u>	<u>1 6</u>	<u>2 5</u>	3



生	3	<u>3 2</u>	<u>1 2</u>	1 ♩	6̣	( <u>2 6</u> )	2	<u>2 6</u>	<u>5 3</u>	
山										
旦	7̣	<u>7̣ 6̣</u>	<u>5̣ 6̣</u>	5 ♩	3̣	( <u>6̣ 3̣</u> )	6̣	<u>6̣ 3̣</u>	<u>2 7̣</u>	
移	<u>6 3</u>	<u>2 7</u>				<u>6 7 6</u>	<u>5 0 6</u>			

<u>2 · 3</u>	<u>2 2</u>	<u>2 6</u>	<u>6 1</u>	2 —
<u>6 · 7</u>	<u>6 6</u>	<u>6 3</u>	<u>3 5</u>	6 —
<u>3 0 7</u>	<u>6 6 5</u>	<u>0 6 6 5</u>	<u>6 3 5</u>	6 —

鉴于此，是否可以认为，这种四度移调变“清角”为“角”，在我国北方（诸如东北三省）尤其在冀东地区的民间器乐中是常用的，而冀东皮影音乐在继承这一方法时，又有它自己的创造。其特点就是既不用其它剧种上、下句皆以“超调”形式，又不是同腔同调的简化；而是以上下句对倒，让新曲下句移调变化，而形成新的调式。这就是前面所说的“巧妙”和“奇特”的所在。我常想冀东皮影老艺人运用此法技术之娴熟程度，是让人叹服的。

在冀东皮影音乐的曲调发展手法中，还有“以清角为宫”的临时转调，以及象《凄凉调》这种以表现有泪无声而著称的唱腔，其调式则是以清角为宫的征调式，给人另一番色彩。对此，就不再赘述了，留待以后重点研究调式问题时再谈。

附 曲 一

(例一)  $\dot{i}$  — 6 7 6 5 3 | 6 3 5 3 2 1 6 1 3 1 2 |

$\frac{2}{\tau}$  1 — — — ||

(例二)  $\dot{i}$   $\overset{\tau}{\dot{i}}$  7 6 6 6 5 3 |

6 7 3 5 3 2 1 2 1 2 1 5 3 2 |

$\frac{2}{\tau}$  — — — ||

(例三)  $\dot{i}$  — 6 5 3 | 6 \dot{i} 3 2 7 5 3 2 |

$\frac{2}{\tau}$  1 — — — ||

(例四)  $\dot{i}$  — 6  $\overset{6}{\tau}$  4 | 6 3 5 3 6 2 3 2 |

$\frac{2}{\tau}$  1 — — — ||

(例五) 7 — 6 5 3 6 3 5 3 2 |

$\#$  1 · 2 1 2 3 1 2 |  $\frac{2}{\tau}$  1 — — — ||

(例六)  $\dot{i}$  — 6 2 7 2 7 7 | 6 6 · 5 3 5 6 \dot{i} |

3 3 2 6 2 6 4 3 | 2 1 0 2 3 2 1 2 1 2 |

$\frac{2}{\tau}$  1 — — — ||

(例七)  $\dot{i}$  — 6  $\dot{2}$  7  $\dot{2}$  | 7  $\dot{2}$  7 | 6 6 ·  $\dot{i}$  6 5 3 5 6 5 6 5 |

3 · 2 3 3 6 3 6 4 3 | 2 5 3 2 1 0 2 | 3 2 1 2 1 2 3 |

5 3 5 6 1 — — ||

(例八)  $\dot{i}$  — 6  $\dot{2}$  6  $\dot{2}$  | 7 6 5 | 6 0 6 4 3 2 1 2 3 |

0 5 0 3 3 5 3 5 0 3 | 6 5 6 5 6 5 3 5 3 · 2 3 2 3 |

3 6 5 6 4 3 2 5 3 2 | 1 0 2 | 3 2 1 2 1 2 3 5 3 5 3 |

1 — — — ||

(例九)  $\dot{i}$  · 2 7 | 6 5 | 6 5 6 0 6 5 6 4 3 2 1 2 3 |

0 5 0 3 3 5 3 3 5 3 5 | 6 5 3 5 6 5 6 5 3 · 2 3 |

3 · 5 6  $\dot{i}$  | 5 6 4 3 | 2 5 3 2 | 1 0 2 |

3 2 1 2 3 1 2 3 5 3 5 6 | 1 — — — ||

(例十) 6  $\dot{i}$  | 6 · 7 6 5 | 6 5 6 5 6 5 3 2 1 2 3 |

5 5 0 3 3 5 0 3 5 | 6 · 5 6 6 6 2 3 |

3 6 3 6 4 3 2 5 3 2 2 5 3 2 1 0 3 |

3 2 1 2 1 2 3 5 3 5̇ 6̇ | 1 — — — ||

(例十一) i — — — 7̇ 2̇ 7̇ 2̇ 7 7 |

6 6̇ i 6̇ i 6 5 3 5 6 5 6 5 | <sup>5</sup><sub>τ</sub> 3 · 5 3 — |

5 · 6 5 3 2 5 | <sup>3</sup><sub>τ</sub> i 3 2 2 1 · 2 1 1 |

3 6 3 6 4 3 2 5 3 2 1 0 3 | 3 2 1 2 1 2 3 5 3 5 6 |

1 — — — ||

### 附 曲 二

平	<u>6 3</u> <u>6 2̇</u> <u>7 6</u> <u>5 3</u>   0 6 <u>1 2</u> <u>3 3</u>
	昨 夜 在 庵 中 扎 营
花	<sup>6</sup> <sub>τ</sub> i <u>6 5</u> <u>6 6 7</u> <u>6 3 5</u>   <u>6 0 5</u> <u>6 i</u> <sup>5</sup> <sub>τ</sub> 3 · 2 1
	怪 不 得 昨 天 夜 里 灯 花
	<u>6 2 3 5</u> <u>3 5 3 2</u> <u>1<sup>1</sup> 6</u>

6 3 2 7 6 7 6 5 0 6 | 3 · 5 6 5 0 6 5 6 3 5 |

寨

6 0 5      3 5 3 2      1 3 2 6      1 0 6 |

绣

6 5 6 · 0 0

3 2 3 6 6 5 0 6 5 6 3 5 | 6 5 6 0 0 |

0 6 3 i 5 6 3 5 | 0 3 · 6 5 6 3 |

清 早      梳 洗      起      身

i 7 6 5 0 i 6 5 | 6 6 5 3 5 3 2 1 2 1 6 |

今 朝

喜 鹊

<sup>6</sup><sub>τ</sub> 3 7 6 5 6 5 3 |

<sup>6</sup><sub>τ</sub> i — 6 7 6 5 3 | 6 3 5 3 2 1 2 6 1 3 2 |

来

<sup>6</sup><sub>τ</sub> <sup>6</sup><sub>τ</sub> i 6 7 6 5 2 | 3 2 3 0 5 6 · 5 6 i |

头

<sup>2</sup><sub>J</sub> 1 — — — |

4 3 2 1 3 2 3 5 2 1 6 1 6 | 1 — — — |

## 皮影戏剧本的特点及唱腔结构

刘 锐 华

冀东皮影戏剧本，初叫“影经”后改称“影卷”，演员照剧本唱念叫“宣卷”。剧本称“经”称“卷”，这可能因为皮影戏是由“唐五代俗讲僧讲宴设图像”（这句话引自孙楷第《傀儡戏考原》）蜕变来的有一定的历史渊源。

演员不记台词，演时看着剧本“照本宣科”，因此剧本皆是影班自抄或坊间的卖抄本。印本因字小和格式不同，不能使用。一部剧本多的达四、五十本，一个月（三十个晚场）不能演完。短小的折子戏叫“单支儿”，加演折子戏叫做“加篇”。

皮影戏剧目甚多，无可统计，大概连台本剧至少也有五百多部。在挖掘传统剧目时，唐山市皮影剧团搜集大部头的连台本就达一百三十多部，单折子戏究竟有多少，至今也没摸清。老艺人有这么一句话：“打一辈子鱼报不上来鱼名儿，唱一辈子影说不清影卷名”，可见皮影戏剧目之多。传统剧目中以《五锋会》、《二度梅》、《青云剑》、《珠宝钗》、《三贤传》等戏被人推崇备至，是皮影戏中的代表作。这些剧本，故事曲折，引人入胜，塑造了好多有血有肉、个性鲜明的人物形象。用通俗的语言，把各个阶层不同的人物描写得活灵活现，栩栩如生。因此，这些传统剧目的连台本戏具有相当的引人魅力。

除上述剧目外，在冀东地区广泛流行的还有很多，其内容和过去书肆上出售的鼓词、评书大致相同。什么征东、征西、平南、扫北，某公案，某家将等等，不是番王造反，就是坏人陷害好人，中间插叙一些男女爱情等等。这些书多见于民国初年上海各书局印刷锌版的函套本。概括分为以下四大类。

一、某某天子设朝，番邦打来挑衅的战表，皇上震怒，命大将带兵征讨。两军对阵，初战胜利。后遇妖人（或中了敌人的空城之计）被困于城中。于是派一员猛将突出重围，搬求救兵。皇上派出的这二路元帅必是将门之子，丰姿秀美，武艺超群，进兵途中，遇上一个占山为王的女寨主，把刀按在脖子上许下亲事。这女寨主必是圣母之徒，法力无边，救出了被困的大将。这一下子，恼了番邦军师，从三山五岳请来妖僧妖道，摆下一座××阵。这位圣母之徒没有办法，只好请师父下山。师父败了，又请道友相助，道友又请神仙，于是展开了神妖斗法，一场大战，结果番邦败了，献了降表。此类戏有《薛丁山征西》、《薛海征东》、《五虎传》、《小西凉》、《龙门阵》、《三下南唐》、《罗通扫北》等。

二、有一位忠臣镇守边关，为国抗敌。番邦勾结朝中一个奸臣，设计谋害忠良。皇上信谗，把忠臣斩首或下狱（或者被人暗中救下）。奸臣得势，暗通番邦，伺机谋反，加害天子。多亏被害的忠臣或他的儿子，结识义士，荟萃人才，几经波折，救了圣驾。忠奸显露，冤枉得到昭雪。此类戏有《五锋会》、《灵飞镜》、《镇冤塔》、《紫金冠》等。

三、某某朝代皇上昏庸无道，信宠奸臣，罢黜忠良，奸臣网罗党羽，害死皇上篡夺帝位。正宫娘娘必是个孕妇，被人救走，生下太子。这个太子从小受灾受难，却有百神呵

护，总是逢凶化吉。太子游邦走国，历尽艰险，最后仗那些忠良后代，保驾的英雄，拥护太子起兵复国，杀了奸臣，继承大统。这类故事虽然写的有朝代、有人物，但都没有确凿的依据，不过是“姑妄言之姑听之”罢了。此类戏有《青云剑》、《松棚会》、《金顶山》、《天竺国》、《银和走国》等。

四、某某公子自幼与某某家之女订下亲事。后来，这个公子家贫落魄或者家遭横祸、投奔岳父家里完婚或避难。女方家长（多是女方的父亲）不是嫌贫毁婚，就是见利忘义，对姑爷进行陷害。女方必定是个多情多义的姑娘，她找到父亲大闹一通（皮影戏管这一折叫“父女顶嘴”）之后，不是以死殉情（当然是死不了的），就是暗赠金银放走未婚丈夫。经过一番苦难，最后团圆，夫荣妻贵。此种情节见之于《二度梅》、《镇冤塔》、《青云剑》、《女复仇》、《对金瓶》等剧目中。这类故事内容，与其它戏曲、鼓词、小说上所写的大体相似，所不同的是，影戏剧本里写的女性泼辣、很新鲜，她敢于跟老子顶撞，把她爹爹的隐私赤裸裸地抖搂出来，蔑视礼教，敢于造反，把“三从四德”这块皇冠打翻在地。这在把“礼教”抬高到吓人程度的封建时代，作者能写出女人“以下犯上”这样叛逆行为，不能不说是难能可贵的。这类情节，在大多数剧本里几乎都能看到它的痕迹（尽管内容不同），但它不是独立成章的戏，而是穿插于上述几大类别之中的一个小单元。

当然，若论影戏剧本内容类别，它象万花筒一样，层出不穷，多得不胜枚举，仅仅选这几种是概括不尽的。不过这几类是比较典型的多数，是择其要者，指其大概而已。

值得提出的是，这些大量剧目，内容大致相同，情节各

异，但有两点几乎是影戏独有的特点。那就是：一，剧本里不管写什么勾当，都得有个占山为王的人物主宰时势，扭转乾坤。这个人物总是以造反开始，以受招安告终，为皇上卖了力气，受到封赠作为结局。二、哪出戏里都有妖精作怪，神仙下凡，神妖充斥人物之中。其原因，这可能与剧本作者所处的时代有关。影戏剧本大部分成书于清代中叶、末叶。那时，人们受到满清的野蛮统治，政治腐败，官吏横行，人民被压在社会最低层，是不敢说话的。作者愤世嫉时，又不敢直抒胸臆，只好假借“占山为王”的山大王之口，揭露社会上黑暗，来发泄胸中的愤懑。但他受着君权至上正统观念的思想束缚，对造成社会黑暗的原因不可能有个正确的认识，罪责不能搁到统治者的头上，贪官污吏便成了替罪羊，所以山大王杀了贪官，也就完成了最终目的。旧中国本来是个吃人的社会，群魔乱舞，昏天黑地，作者受时代的局限，不可能用阶级分析和历史唯物主义的观点来解释这种丑恶现象，只能用一种幼稚的幻想似的东西，来作精神上的寄托。于是笔下出现了一方以神为代表的正直力量，一方以妖为代表的邪恶力量，展开了神妖大战，最后神仙战败了妖魔，完成了邪不胜正的主题。

总的看来，皮影戏传统剧目，由于作者受到历史局限和阶级局限，不可避免的存在着封建性的糟粕。例如：故事荒诞离奇，神妖鬼怪混杂人物之中，宣扬君权神权至上、愚忠愚孝、男尊女卑，因果报应等；在男女关系上，为了迎合低级趣味，作了不适当的渲染；对下层劳动人民采取揶揄、鄙夷的态度。这些，都是剧本的疵病。

清代人尤侗写的《西堂杂俎》上说：“灯戏从来太虚玄，杖影幢幢尽妖仙。不必认真求实据，聊借俚语解人

烦”。过去，影戏被人看不起，说它是难登大雅之堂的土玩艺儿，由此可见一斑。

冀东皮影现代剧目也很丰富。在抗日、解放战争年代，当时领导和从事文艺工作的陈大远、李佐之、山樵、傅仲三等人写了大量皮影现代戏剧本，如《国害家仇》、《春秋镜》、《田玉参军》、《潘家峪》，《中心逃狱》、《黄河蒋灾记》、《平狗坟》、《大青天》等一百多出现代剧本。这些剧本，政治性和艺术性较强，在当时配合战斗，起到一定的教育人民、打击敌人的积极作用。可惜在十年浩劫中，它和传统剧目都变成了封、资、修的“毒草”，统统付之一炬了。

皮影戏传统剧本的写法：人物出场有上场“诗”，下场“对”。上场诗，相当于戏曲中的“引子”，只是韵律要求很严，有七字的，也有五字的，但必须是双句。天子设朝，元帅升帐，则念四句。引子，要求与出场人物当时的处境、思想、情绪紧密关联。如人物处于忧愁时，则念“泪填九曲黄河溢，恨压三峰华岳低”欢乐则念：“紫燕穿绣户，瑞霭满华堂”。有时也可以表现人物的善恶类型，如忠臣则念：“两条眉锁江山恨，一片心怀社稷忧”，奸臣则念：“台阁位闷闷不乐，天子尊念念在心”。念完引子转向道白，报姓名，然后把以前发生的事情简要地叙述一遍。叙完，用“这且不在话下”煞住。这样，可以让人们对前场戏有个概括地了解，起到承上启下的作用。叙完后，转向人物这次出场要干什么，有什么打算和行动。至于在行动中遇到什么纠纷，怎么结局，那就是这场戏所要表现的内容了。其特点：叙述多用道白，人物心理活动或人物与人物之间的接触、冲突则多用唱或边道白边唱的办法，这要根据剧情而定。

皮影戏剧本的唱词结构特异，与其它戏曲迥然不同。其格律除了一般剧种常用的“七字句”、“十字句”外，它还有“五字句”、“三赶七”、“硬撒”、“小金边”、“赞”、“念”等特殊的结构形式。这些唱词结构，都是以对偶的上下句为其结构的基本单位，每段唱词一般都是由若干对声韵相同的上下句组成。这是和其它剧种的唱词结构相同的，但皮影戏中不同的行当角色，不同的板眼唱腔，在选用唱词的结构上，有它不同的要求和习惯。其一般规律是：凡是每句比较多的字数构成的唱词（如“十字句”）大抵都用于剧中重要人物身上。凡是每句由较少的字数构成的唱词、任何人物都可以用，一般都用于性格比较活泼、开朗或情绪激昂、兴奋的地方。至于“五字句”、“赞”等唱词结构形式，则专用于某些角色（净和丑）的唱腔，其他角色不能滥用。

现将各种唱词结构的格式与方法，分述如下：

一、“七字句”，是以七个字为主，多则不限。形式比较灵活，它是皮影戏中常用的唱词结构形式。适用于各类行当角色和多种板眼的唱腔。一般由二、二、三字的格式组成。

例如：（上句）云浓 月掩 星光暗

（下句）露冷 风寒 五更天

二、“十字句”（或称“十字赋”）一般用于慢板，唱腔比较庄重，多用于剧中有身份的人物身上。由三、三、四字或三、四、三字的句式组成，但两者句式必须保持格式统一，不能混淆。

例如：（上句）夜漫漫 静寂寂 高烧红烛，（下句）  
闲无事 掩绣户 观看经书。

另如：（上句）一对对 鸳鸯交颈 浮水面，（下句）  
一双双 紫燕掠波 上下翻。

三、“五字句”（或称“五字经”）每句由五字组成，上句落在平声，下句落在仄声，此种形式其它剧种用的不多。其数唱性较强，多用于速度较快的板眼中，通常是“净”和“丑”行当采用，其他行当中则很少见。

例如：（一句）有个保龙山  
          （二句）深山佛出现  
          （三句）山前圣水潭  
          （四句）山后鱼龙变

多少句皆如此，唱的中间不能变韵或增减字数。

四、“硬撤”是皮影戏唱词中独特的结构形式，上句押尾字必须用平声字，下句必须落在仄声字上。它与“五字句”的结构、唱法相同，不同的是句式的组成只限于七字，不能随意增减，各种行当、角色均可使用。

例如：眼看山女到城前（一句）  
          腹内辗转暗盘算（二句）  
          这兵来得太突然（三句）  
          还须谨慎加防范（四句）

五、“三赶七”（或称“三顶七”“垛字句”）是皮影戏中特有的唱词结构形式，每对上下句字数，由三字起逐渐增至七字为一组，大段的唱词则按此形式多次反复。末尾到七字句式时可以增字，其余句式不能增减一字，格律甚严。这种唱词结构具有节构明快、疾徐自由的特点，多用于情绪激昂，双方对抗、争执的戏剧冲突高潮处，也适于表现欢欣喜悦或悲哀痛苦的思想感情。其板式根据人物的环境、情绪而定。各种人物均宜适用。

例如：老妈妈，小姑娘，  
白发红颜，双双命亡。  
你心忒残忍，性野好杀伤。  
忘了三规五戒，一味任性猖狂。  
双手沾满施主血，怎能取经到西方。

六、“三赶七硬撒”（也叫“反三赶七”）句式的字数组成与“三赶七”相同。其韵律形式与“硬撒”一样，属于数唱体，唱时不“拉韵”，一数到底。此种形式多用于人物对往事的叙述或内心独白等。适用于各种角色，男女声咸宜。

例如：这秀才，好若恼。  
瘦骨嶙嶙，形容枯槁。  
行走步艰难，慢慢抬腿脚。  
可叹读书之人，受的苦难不小。  
无端被害受奇冤，好人遭罪真凶跑。

七、“小金边”这是一种快板性质的数唱，虽有撒，但不“拉韵”。专用于丑角的唱腔。唱时真假嗓结合使用，富有灵活、诙谐感。其句式结构为：五、五，三、三，五、五，七，九（三、三、三、）。

例如：到了淮安城，离城十里地。  
租了房，做生意。  
开个小茶坊，过往人稠密。  
赚钱糊口现得利。  
好合适，好合适，好合适。

八、“赞”这也是一种近似快板形式的数唱，每四句为一段。第一句为六个字（三、三）的形式构成，余为二、二、三的格式的七字句构成。这种唱词结构严谨，格调诙谐，多

用于“净”和“丑”角色的唱腔中。

例如：有小人，是猎户，  
草房 三间 南山住。  
吃穿 指着 我打围，  
养活 老娘 把日度。

九、“念”，句式有五字或七字，格式与其它唱词结构相同，念时不用音乐，只用打击乐器。多用于男性角色。

例如：听罢一席话，  
怒恼白发人。  
宝刀出了鞘，  
就请把手伸！

例二：落拓江湖感沧桑，  
一十六载岁月长。  
乍见互惊皆老大，  
相貌依昔鬓飘霜。

十、“大金边”句式结构与“小金边”近似，只不过在演唱形式上有所差异。此外，还有“三字经”、“大风雪”等形式也是一种特殊的唱词结构，因其形式特异或唱腔单调，早已摈弃不用，已经失传了。

皮影戏剧目，据老艺人座谈会上回忆的，特抄录如下。

传统戏连台本剧剧目：

上古时代、东周列国故事戏

《封神榜》、《万仙陈》、《万宝阵》、《五雷阵》、  
《望儿楼》、《金顶山》、《五羊皮》、《黄金台》、《易水歌》、《反樊城》、《龙门山》、《前七国》、《吴越春秋》。

汉晋南北朝故事戏

《楚汉争》、《青云剑》、《松棚会》、《渔家乐》、  
《三贤传》、《天竺国》、《灵飞镜》、《九里山》。

#### 隋唐五代故事戏

《卧凤山》、《大虎山》、《四平山》、《瓦岗寨》、  
《大隋唐》、《破孟州》、《白壁关》、《定唐》、《小  
西凉》、《小西唐》、《珠宝钗》、《野马川》、《锁阳  
关》、《牧阳关》、《薛刚反唐》、《薛家将》、《铁丘  
坟》、《蕉叶扇》、《龙门阵》、《小英杰》、《罗通扫  
北》、《杨文广征南》、《薛海征东》、《真假缘》、《绿  
牡丹》、《玉蝴蝶》、《大昆山》、《对金钗》、《二度  
梅》、《白鹿院》、《白狐裘》、《对金环》、《铁树开  
花》、《下扬州》、《金石缘》、《打登州》、《粉粧楼》、  
《回龙阁》、《碧玉镯》、《倒马关》、《飞龙传》、《下  
南唐》、《西游记》、《天汉山》、《飞虎梦》、《鸡宝  
山》、《赫阳山》、《血书记》、《阴阳界》。

#### 宋代故事戏

《五锋会》、《狄青征西》、《五虎传》、《镇冤  
塔》、《十粒金丹》、《雪月双珠》、《双失婚》、《岳  
飞传》、《杨家将》、《昊天塔》、《水浒传》、《泥马  
渡江》、《包公案》、《金陵府》、《梅花亭》、《双祠  
堂》、《肉丘坟》、《对金铃》、《党人碑》、《琼林  
宴》、《三侠五义》、《岳雷平金》、《镇铁钵》、《破洪  
州》、《全忠孝》、《双锁山》、《回龙传》。

#### 元代故事戏

《兴龙传》、《分龙会》、《百花亭》、《炎天雪》、  
《五红图》、《五凤楼》、《鸣冤阁》。

### 明代故事戏

《燕王扫北》、《升仙传》、《紫荆关》、《全家福》、《江东桥》、《千里驹》、《出师表》、《苦忠义》、《南北合》、《珍珠塔》、《鸳鸯环》、《双熊梦》、《十五串》、《丝绒记》、《三门街》、《双龙传》、《金林寺》、《铁冠图》、《香莲帕》。

### 清代故事戏

《于公案》、《施公案》、《彭公案》、《月明楼》、《永庆升平》、《游侠记》。

### 无朝代或不知哪朝代故事戏

《天圆梦》、《天罡对》、《女阴审》、《女复仇》、《燃灯会》、《白罗衫》、《薄命图》、《碧玉串》、《祥龙梦》、《四游记》、《双凤图》、《紫金钟》、《双鸳鸯》、《双侠配》、《混元钵》、《混元盒》、《黄龙传》、《鲛绡帕》、《金镯玉环记》、《金堂玉柱》、《姻缘榜》、《文武缘》、《滚盘珠》。

这些剧目是老艺人回忆起来的，它仅占传统剧目中的百分之十左右。单折子戏，据老艺人说有一万多个，以皮影戏独有的剧目就有一百多个。因数目浩瀚，难以详列，故从略。

影卷内容丰富，瑕瑜并存。若把前人留下来的这些宝贵财富，汇集起来，有选择地加工整理，取其精华，弃其糟粕，让它大放异彩，这无疑将是一项有益的工作。但，影卷散失殆尽，珍本濒于失传，一时收集不易，整理工程尤繁，也不是一人一手，一朝一夕所能完成的事，希望广大影戏爱好者，一起动手来浇灌这朵民间艺术之花，让它焕发青春，吐出芳华。

## 冀东皮影戏操纵技巧

刘 锐 华

皮影戏是一种傀儡艺术，它的演出方法，是用灯光把影人映射在影幕上，演员在幕内操纵影人，加上配音，乐器和灯光布景的配合，通过影人的形体动作（加上伴唱）来表现生活中的万般情景。影人是用驴皮雕制的，是五分侧面形象，在行动上只能前进后退，上升下降，不能左右活动。又因为它是固定的形象，面部没有表情，所以人物的内在思想活动，全靠声音（说和唱）、动作（操纵）来向观众交代。道具（景物）也是五分平面的，没有层次，没有深度，花纹的间隙都是雕镂透空的，因此影人和景物不能重迭。这些，是它先天带来的局限性，可是聪明的影戏艺人，根据其不利的特点，扬其所长，避其所短，利用演员在幕内操纵的有利条件，创造出适合自己的表现方法，变不利为有利，可以随心所欲地表演任何人物、动物的生活故事，以精取胜，以细感人。所谓的精和细，就是撷取生活中最精彩，最有感染力的东西，把它提炼加工，变成艺术形象，通过操纵技巧（加上伴唱），使没有知觉的影人，赋予它生命和灵魂，在影幕上载歌载舞，细致入微地表演，让傀儡人的一举一动拨弄着观众的心弦，牵动着感情神经，为之神往。这样，皮影戏充分利用自己的长处，变成戏曲舞台不能比拟的优越特点。如飞禽走兽、大炮、坦克、汽车、船舶等等都能逼真的表现出

来。也可以把滔滔海水、熊熊烈火以及云雨闪电等自然景物搬到影窗上去。影人可以千变万化，钻天入地，腾云驾雾，表演题材非常广泛。当然也有不能表现的东西，如《双推磨》中的推磨，《闹碾坊》中的推碾，《刘巧儿》戏中的纺线，这些动作，影戏是难以表现的。

皮影戏演出效果，全靠“以声感人”，“以动传情”。以声感人，就是剧中人物的思想感情变化，要靠配音演员的说和唱去打动观众的心；以动传情，是说剧中人物一颦一笑和喜怒哀乐的情绪，都要靠操纵人员用娴熟技巧表现出来。影人是一个僵死的固定道具，要想让这个死东西“活”起来，产生出魅力把观众吸引住，这全靠操纵者的本事。所谓的本事，就是多年的实践经验，丰富的生活知识和过硬的基本功。基本功不是一蹴而就的，而要演员有一股韧劲，刻苦锻炼，持之以恒，把功夫学到手上。

下边，分几个方面来谈谈有关操纵技巧的问题。

### 一、影杆的操纵方法与要求

主要操纵演员有两个人。影台右边操纵的人称“上线”，台左边操纵的人称“下线”，辅助操纵工作的人称“贴线”，对操纵人统称为“拿线”的。

支配影人动作的杆子有三根。在影人脖子上安的一根铁条叫“主杆”，影人两只手上各安一根铁条叫“手杆”。主杆就如同船上的舵，是掌握影人的平衡和身子活动的。如前进、后退、卧倒、起来、跳、坐、翻、爬等动作都要靠主杆来表现。主杆是用五指并拢满把满攥，要求握得牢固，攥得有力，就是有人突然来夺也拔不出来。可是舞动起来却象一根鸡毛那样轻巧。所谓“握如千钧，动似鸿毛”，这为的是使影人保持平衡，不倾不斜，形象真实，活动灵巧。

两根手杆由演员另一只手（右手）操纵，拇指和食指夹住一根杆子为第一组。中指、无名指、小指夹住另一根杆子为第二组。两组的手指要密切配合，互相协作。两根杆子时张时合，有紧有慢。操纵时要求两根手杆稳、准、灵、活，达到随心所欲，运用自如的程度。因为影人的一切活动都是靠手势动作来表现，所以手杆在操纵上占的位置很重要。在武打时，除了支配影人动作的两根手杆，还要加上坐骑、兵器、马鞭等杆子，有时多到六、七个。也有时一个人要操纵四个影人，这四个影人要做转身、对脸、翻跳、奔腾等动作，演员两只手要挥舞十二根杆子，没有基本功是不行的。凡是搞操纵的都是从小练起，掌握一定的技巧，叫做“童子功”。年龄大了，手指关节不灵活，练起来手不应心，不容易练好。练基本功时，五个手指分成两组，每组夹一根杆子反复锻炼，一张一合，由慢到快。张时跨度要大，合时速度要快。跨度大，各种动作都能做的出来；速度快，能锻炼手指灵活，指挥手杆得心应手。当然操纵功夫是无止境的，一般的说要求两根手杆达到：杆子看不见，拈时团团转，张开象把扇，合时似闪电的程度，才算基本合格。

观众对皮影戏有这么一句话：“一口叙述千古事，双手挥舞百万兵”。这一方面说明皮影戏人少能演出人物众多的大戏；另一方面也是对操纵人员技艺精益求精的要求。搞操纵的人必须苦练基本功，没有过硬的基本功就驾驭不了影人。

## 二、皮影戏特技的操纵方法

皮影戏在操纵上有一些传统特技，如武打、抢马、换装、梳头、大劈等。其中尤以武打动作复杂，难度较大。开打时要求操纵人员手疾眼快，动作准确，快而不乱，精中见

彩。人物一上场，先“溜腿”（相当于戏曲里走圆场）后挽袖、束带、踢带、劈叉、翻身。这几个动作要求做到准确、严谨、利落、整齐。这些动作做完后，再做抽兵刃的动作。影人身上本没有兵刃，要以动作形象表现出来有兵刃的样子。演员用右手的拇指和食指捏着兵刃杆子，紧贴着影人身上顺着主杆往外拔，这个动作要快，表示兵刃在影人的背上插着。影人的手摸到刀（或剑）柄时，动作要慢，给人以兵刃是从影人背后抽出来的感觉。兵刃抽出来后，影人的手杆交右手的第二组（即中指、无名指、小指），用拇指和食指（即第一组）夹住兵刃杆子反复拈弄，让兵刃随着影人前后挥舞，上下翻飞，耍出各式各样招数。在此同时另一根主杆配合手杆使影人做出翻身、弯腰、跳跃、劈叉等动作。然后影人把兵刃扔向高空，返身单手接住、收招亮相。这几个动作是由第一组、第二组的手杆来回调动，五指合作，要准、要灵、要快。

武打有以下几种：

长枪，分马上步下两种，其操纵方法相同。枪身有两根杆，一叫“正杆”，一叫“副杆”。正杆是掌握枪身平衡的，副杆是使长枪在人物手中来回活动的。舞起来时，正杆交与手杆的第一组，副杆交手杆的第二组，一二组手指一张一合，长枪随着手杆来回撻动。这时演员一只手要操纵四根杆，五指却要同时工作。操纵主杆的另一只手让影人随着枪上下翻跳，前进后退，做出各种动作。

棍、棒，舞起来时，首先操纵影人的手杆退位到第二组，由手杆第一组来操纵兵器的杆子，用拇指和食指拈动着，使棍、棒团团乱转，前后挥舞。要的时候，手杆一、二组杆子要时常调换位置，交替操纵。效果好坏，手指灵活是

重要关键。

马上战斗，操纵兵器的方法与上边说的大致相同，只不过多一根坐骑的杆子。这根杆子要由操纵主杆的中指、无名指、小指牢牢夹住，掌握平衡，高低适度。

还有群打和打出手，这是多人组成的战斗场面，通常是一个演员操纵一个影人，需要大家通力协作，互相配合，才能表现出战场上的激烈战斗气氛。

一般的说，只要练好武打的基本功，其它的持技，如抢马、大劈、梳头、换装等都能操纵，并能够演好。

### 三、怎样才能使操纵艺术形象化

皮影戏的演出，和所有戏曲一样，是导演（包括操纵人员）根据剧本的要求，剧中人物的特定环境、特定情节和当时的思想活动，来设计出各种动作。每个动作都要通过操纵人员的手来完成，这和电影的动画片一样，整个一场戏是若干个动作组成的画面。而每个动作要求既要求准确地刻画人物，又要给人以美的感受，具有引人入胜的魅力。要做到这一点，操纵人员首先必须熟悉剧情，把人物的纠葛和复杂关系都了然于胸；其次是掌握音乐（包括打击乐）节奏，在音乐节奏的制约下进行操纵，此外还要与配音演员密切配合，掌握住火候，动到节骨眼上。音乐、配音、操纵三者是有机联系的统一体，三者合一，步调一致，才能构成完美的艺术形象。这是皮影戏区别于其它表演艺术之处，也是难于其它表演艺术之处。影人的每一个动作，与音乐、配音和整个画面息息相关，早动一点不行，晚动一点不行。比如配音人说：“着打！”剧中人就得做出打人的姿势，这个动作在时间上，音乐节奏上，必须恰当其可，严丝合缝，差之一丝，就要谬之千里。操纵上出一点纰漏，画面就被破坏，演出就

会全部砸锅。因此，演出时要求操纵人员全神贯注，把一切精力都集中在自己所掌握的影人上去。眼睛要紧紧盯着影人；耳朵要听着音乐节奏和配音演员的声音；心里要想着影人该干什么，怎么才能干好，手要牢牢攥住影人，把心里构成的图案，通过手中的杆子准确无误的表现出来。动作要有目的，没有目的乱动便没有灵魂；还要掌握分寸，不温不火，就和吃东西一样，少了不解饿，多了没味道。对操纵演员的要求概括为四句话：演出如冲锋，精神要集中；手眼心并用，一时不能松。只有这样，才能使操纵技巧成为形象化的表演艺术。

#### 四、传统表演技巧的继承与革新

皮影戏的影人是由中国民间剪纸艺术中演化出来的，为使距离远的观众看得清楚和操纵上的方便，在形式上虽然有所变化，但仍属于剪纸风格。影人头像造型是用一种写意性的夸张手法，介于似象非象之间。眉目几乎占面都的三分之一，虽然比例失调，但映在影幕上却眉目分明，让人看得清晰，颇能传真传神。影人的造型是这样，它的动作也必须采取虚实结合，假中求真的办法才能弥补影人面部上没有表情的缺陷。影人是摹拟人的动作来演戏，但它又不是真人，这就出现了这样的问题：动作太真实了，反导致“声”“影”脱节（说唱和动作不协调，俗称“不入皮子”）。动作不真实，也会破坏艺术效果。所谓“不象不是戏，真象不是戏”就是这个道理。解决的办法是八个字：非真非假，亦真亦假。也就是说影人的动作虽然来源于生活，但又不是和真实生活一模一样，它是根据皮影戏本身的特点要求，创造出既源于生活又别于生活，富有夸张意味的各种动作程式。这些程式是真中含假，假中寓真，虚拟夸张，意在其中。当然夸张必须受

生活标准的制约，不能超越生活的规律。比如说，大家都知道吃饭要张口，穿衣要动手，这是生活中的自然现象。可是影人的嘴是固定的，没法张开，吃饭不张嘴在生活中是通不过的，影人的服装是雕刻在人物身上，穿衣服更不可能。怎么办呢？影人吃饭要把餐具端起来，然后用袖子遮住口，做出用饭的行动，看着象吃饭，其实并没有吃，这就是“虚拟夸张，意在其中”了。穿衣服更简单，用一个装饰好的影人（两个影人的头像必须一模一样），把场上的影人替换下来就行了。换时要快、要准，让人知道是换的，但没有换的感觉。这在真实生活中是没有的。但在皮影艺术中是许可的，观众也欣然接受。接受的原因，这种夸张动作虽不合理，但在技巧上却合乎生活逻辑，富有趣味性，给人以艺术享受，观众满足了美的感受，也就不苛求绝对真实了。这就是“真中含假，假中寓真”。艺人把这种夸张手法看做是“不合理的合理”，观众称之为“入皮子”。

一出戏里有各式各样的人物，当然动作也是千差万别的。艺人在多年影台实践中把这些千差万别的动作系统地规纳起来，形成了一种固定的表演程式，一代又一代的传下来，直到今天仍然袭用着作为皮影戏的表现方法。传统程式，大体有以下几种。

武旦（皮影戏称“刀马旦”如穆柱英、梁红玉等）出场时，走路风摆柳，亮相身一扭，单脚一抬回身走，头部上扬双袖抖。风摆柳，表现体态轻盈的妇女形象。走到幕中间疾转身一个亮相，然后单脚一起一落返身奔向座位。坐到大帐后，头部上扬，双手抖袖，动作要大，要快，表示威风凛凛的豪爽气概。但不要过火，因为她是妇女，动作超越适当的限度就会失真，要掌握住分寸。

其他的妇女动作：如青衣（皮影戏称“闺门旦”也叫“正旦”）身稳臂摇两手交（双手晃起来作交叉形状）；少女步小目下瞧（迈的步很小，眼睛往下看，表示羞涩，稳重）；花旦身乱晃（走起路来身体抖动，表示轻佻，诙谐）；彩旦手掐腰（在唱的时候手掐着腰一步一步地挪动，表示袅娜多姿，风流飘洒）。

奸面（皮影戏称：“老座子”如曹操、赵高等）的动作：出场要冲，举步要重，整冠理须，慢稳沉静；一步两摇，眼往上瞧，仰面凸胸，抖袖挺腰（这些动作表示威势显赫，但又阴沉、奸诈的神情）。

武生动作：举止如山重，开打似叶飘，挺立如玉树，走路象风扫。在动作中显出威武矫健的气势和豪放不羁的性格；文生走路稳稳当当，步子迈得慢而沉稳，于落落大方中见其倜傥潇洒。须生（皮影戏叫“髯”）动作：武人在整巾束带、理须抖袖的动作中表现出利落洒脱的武人风度；文人一举一动不慌不忙，于慢条斯理中显出文质彬彬的庄重气氛。走路时两臂轻轻晃动，脑袋点两下，胳膊晃一下，表示老迈龙钟状态。

老年人要躬腰驼背，小孩要蹦蹦跳跳，这是在动作中表现年龄的特征。得意人，挺胸鼓肚，手舞足蹈；失意人，垂头丧气，缩手缩脚；轻薄人，浑身抖动，摇头晃脑；吹吹拍拍的人，卑躬屈膝，点头弯腰。这是在操纵上刻画人物状态的一种方式。

在表现人物的思想情绪和内心活动时，也根据不同情况，有着特定的表现方法。如表现欢乐时，妇女则用袖掩口，头部微微抖动，显出莞尔微笑的状态；男子则拍手合掌，捧腹、扬头，身子随着手势前俯后仰，作笑不可支形

状。表现悲哀时，妇女则低头拭泪，甩袖、摇头；男子则以袖掩面，用手指作弹泪样子。捂着脸抽搐，胸部起伏，表示嘤嘤啜泣；身体匍匐，双手起落，前俯后仰，头手颤抖，则表示嚎啕大哭。怒时，挺胸仰面，顿足拂袖，动作大而快。惊时，头部一扬（要快）双手抬起，身体抖动着徐徐后退。思虑时，以手点额，来回踱步，动作宜慢。忧愁焦急时，默默低头，频频甩袖，时而挠头，时而搓手。

这些虽然是操纵上的一种表现形式，但不是固定的，要根据剧情和人物当时的情况随时变化，灵活运用。人在生活的海洋里，思想变化是极为复杂的，要想把这些变化无穷的思想活动，用哪一种固定的程式准确地表现出来，这是不可能的。程式这个东西，好比是木匠用的尺子，只能靠它量尺码，不能靠它解决手艺玉拙问题。要想把一件器具做好，得用尺子量好才能下料，但尺寸太小，怎么做才好看，全靠自己的调度。搞操纵得有个标准，没有规矩不能成方圆，既不能脱离程式，又不能拘泥程式固定不变，要在生活实践中摸索体会，使操纵技巧不断创新，不断发展，才能更准确地表现人物的思想活动。举两个例子来说吧，有这样一场戏：在我国解放战争年代，有个农村妇女救护了一个解放军伤员。她关上门正给负伤的解放军战士炖鸡汤时，突然听到外边有人叩门。当时这个妇女吓了一跳，忙问：“谁？”外边叩门的人说：“我”。她听到是隔壁的老大娘的声音，才放下心来。这一惊一急和由惊变为“放下心来”的几个思想变化，都是在一刹那间表现出来的。当她听到叩门声时，身向后闪，火柴落地，一手抚胸，表示惊异地细听。接着双手扬起，头部微抬，问了声“谁？”表示急切不安的心情。听到是隔壁老大娘的声音时，她把扬起的双手往胸前一拢，头配合着一

点，表示她已知道门外是自己人，跳动的心平静下来了。这是一出现代戏，若用传统程式去生搬硬套，就会方枘圆凿格格不入。因此就得操纵人员开动脑筋，抓住当时人物思想活动的特点，创造出符合生活逻辑的动作，才能揭示出人物的心理活动，使观众看得明白，演出“戏”来。但这几个动作不是平空产生的，它是来源于生活，也是从传统表演程式中演变出来的。再如在《三打白骨精》戏中，孙悟空第三次被逐时，设计了几个不同的跳跃动作，来表现猴子的特性和孙悟空当时欲留不得，欲走不忍的急切，悲愤的复杂心情。当孙悟空哀求无效不得不走时，让他翻身跪倒，蹉步匍匐到唐僧脚下，伏地不起，以展示孙悟空忠于师父，又不为师父所理解和依依不舍的痛苦心情，其感人力量往往超过语言。这些动作从人物出发，向生活学习，完全采用一种夸张手法追求神似，也是在传统表现程式中不曾具备的。

最后说一下，一切艺术都是来源于生活，操纵人员只有熟悉生活，才能表现生活。比如说要想表现动物，就得深入到动物中去观察了解它们的生活、习性。以飞禽中的仙鹤来说，它在生活中既有和其它飞禽相同的共性，又有“与众不同”的特性，仙鹤的身体重，它起飞、落地和身体轻的雀鸟动作就不一样。仙鹤在起飞时，身子先往下颠两下才飞起来，落地时先用两只爪着地，身子也是抖动两下才能站稳。又因为它脖子长，吃食物时总是把食物叼起来，扬着头摇动几下才把食物咽下去。就连啄痒痒，抖搂羽毛，也和其它飞禽不一样。它性情孤僻，爱清洁，不爱和其它鸟类在一块儿，总是落落寡合的样子。古人说：“清高常向日，善舞不同群”，这个论点是从生活中得出来的。再如猴子，它顽皮，爱动，特别是小猴总是蹦蹦跳跳，一会也不闲着，这

谁都知道，可是它也有它的特点。以挠痒痒来说就很特别。猴子挠痒痒是由里往外一弹一弹的，跟人挠痒痒动作不一样，如果我们不到生活中去观察，不了解它的特点，用人的动作硬往猴子身上套，那就非出笑话不可。这些都是生活中的真实，你要表现它，就得了解它。操纵演员如果没有生活基础，想表现的东西就会南辕北辙，事与愿违，这是普通的道理，就不在多说了。