

· 地方文化与文化遗产 ·

# 皖南皮影戏造型艺术考

宋蔚

(安徽大学艺术与传媒学院 安徽合肥 230011)

**摘要:**皖南皮影戏始于明末清初,通过吸收皖南小调、花鼓戏、绘画、雕刻、剪纸等多种民间艺术形式发展起来,被当地百姓誉为“太平戏”。历经了数百年来传承与腾挪变化,皖南皮影戏在沿袭了“正貌和丑形”传统造型理念的基础上,融合了民间艺人的审美理想和民间美术等诸多元素,逐渐形成了独具皖南地缘谱式的造型艺术程式。这种程式绝非某代或某个艺人的独创,而是历经了多代艺人的学习、交流、积累和创造而逐渐完善定型的脸谱化艺术程式,在外彰显出写意写实为一体的艺术美感,在内蕴积着朴素功利的审美理想,质朴生动地记录着皖南皮影戏数百年来兴衰更替以及发展历程。

**关键词:**皖南皮影戏;正貌与丑形;造型程式;审美情感;非物质文化遗产

**中图分类号:**J827 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-8505(2017)05-0001-05

## A Research on the Formative Arts of the Shadow Play in Southern Anhui Province

SONG Wei

(Arts and Communications College, Anhui University, Hefei, Anhui, 230011, China)

**Abstract:** The Shadow Play in southern Anhui Province began between the late Ming and early Qing Dynasty. It had its heyday after developing and spreading through absorbing various forms of folk arts, such as Nan Xiao Diao (literally the southern minor), Flower-Drum Song, painting, carving and Paper-cutting. Based on the traditional modeling idea of positive and ugly shape, the Shadow Play in southern Anhui Province fuses aesthetic ideals and folk art many other elements, gradually forming a unique southern style of the spectrum of the plastic arts after development for thousands of years. This kind of spectrum is not a personal original creation. It is the outcome of three generations' of learning, accumulating and recreating. It highlights the artistic beauty and realism, accumulating simple utilitarian aesthetic ideal, mapping out the development for thousands of years.

**Key words:** southern Anhui Shadow Play; positive and ugly shape; shape spectrum; aesthetic ideal; intangible cultural heritage

明末清初,皖南地区因水患引发瘟疫大面积蔓延,一时间人口凋敝,十室九空,清政府为巩固地方政权,遂鼓励湖北、河南、浙江等地的贫民迁移,规定移民来此可以“插标划田,立山为界,居室为家”,开垦的田地“三年不纳皇粮”<sup>①</sup>。于是湖北、河南、浙江等地的穷苦移民大批迁徙过来,以湖北荆州一带的移民为多,使荒芜沉寂多年的皖南山村,渐渐有了生机,所谓“一担箩筐下江南”。同时,也随之带

来了移民的民间艺术——皮影戏,其广泛流传于以安徽省宣城地区为代表的毗邻苏浙的皖南地域,通过吸收皖南小调、花鼓戏、绘画、雕刻、剪纸等多种民间艺术形式发展起来,被当地百姓誉为“太平戏”。至清朝中晚期,皖南皮影戏在造型艺术、表演形式、制作工艺等方面逐渐形成了独有的、自成体系的地缘谱式,与安徽省境内其他地域的皮影戏相比,因缘起和地域文化的差异,呈现出风格迥异的

收稿日期:2017-04-12

基金项目:2016年安徽省社会科学知识普及规划项目“非遗数字化视域下皖南皮影戏专题资源库构建”(编号:GH201646);2016年安徽省高等学校省级质量工程教学研究重点项目(编号:2016jyxm0074);2016年安徽省高等学校人文社科重大项目(编号:SK2016SD08)。

作者简介:宋蔚(1976—),女,讲师,研究方向:民间艺术的数字化传承与再生。

人文艺术特征。

进入上个世纪90年代,民间皮影艺术表演的文化生态发生了巨大的变迁,由于生存土壤的破坏和观众群体的不断流失,皖南皮影戏不可避免地走入日渐式微的困境,曾经活跃在皖南乡间的60多个“挑担子”(皖南皮影戏民间表演团体的本地俗称),如今只剩下3个。2009年,以宣城皮影戏为代表的皖南皮影戏入选安徽省第二批非物质文化遗产名录,使皖南皮影戏得到重视与保护。皖南皮影戏流传至今计有9代代表性传人。2010年初,皖南皮影戏第九代代表性传人何泽华筹措多年积蓄约70万元建立了“皖南皮影戏博物馆”,收藏了清代、民国以及新中国成立后的皮影戏影偶万余件,集收藏、制作、表演于一身,令今人得以一窥皖南皮影戏早中期影偶造型艺术的概貌及其全盛时期的传嬗风采<sup>②</sup>。

### 一、总体造型理念:正貌与丑形

唐家路、潘鲁生指出,作为皮影戏表演道具的“影戏人”——影偶,首先是戏曲表演的参与角色、戏曲传播的重要形式和民间文化传播的载体,同时又具有独立的审美价值和造型艺术特征<sup>[1]</sup>。舞台上,影偶是被赋予各种真情实感的人物化角色,舞台下,则是引人遐思的静态图案艺术品,同时兼具使用价值,这与皮影戏独有的程式化造型理念密不可分。一方面,影偶造型讲究实用性,造型的设计需要充分考虑到演出,艺人需要通过类型化、脸谱化的造型设计,在外形上把影偶按照各种行当角色加以区分,使其适应演出的需要;另一方面,影偶的造型又充满了艺术想象,具有很强的观赏性<sup>[2]</sup>。

《都城纪胜》“瓦舍众伎”条有载:“影戏,凡影戏乃京师人初以素纸雕鏤,后用彩色装皮为之,其话本与讲史者颇同,大抵真假相半,公忠者雕以正貌,奸邪者与之丑形,盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。”<sup>[3]</sup>这是民间艺人朴素直观的造型理念,依据“相由心生”的普遍认知,借助造型的外在特征来揭示角色的性格类型,预示故事情节。正如俗语有云:“眼眉平,属忠诚;圆眼睛,性必凶;线线眼,性子柔;豹子眼,性情暴。”在皮影造型的识别体系中,以不同的形状及其特点来区分人物的正邪,即正面人物多眉眼端正,抿口,鼻形端庄秀丽,奸佞人物或皱眉凶眼,或龇牙咧嘴,或满脸奸纹,正貌丑形,一看便知。这样的表现,与影偶表演时的透光性和瞬间性有关,因为表演时影偶一出场,便会以动态展开,这势必要

求观众在看到人物形象的第一个瞬间便对人物建立一定的认知。因此,“正貌”与“丑形”遂成为后世皮影戏造型的一个总体理念和原则,被历代艺人沿袭下来。

### 二、脸谱化的造型程式

程式,是皮影戏表演极为重要的艺术规律和特征,也是涵括皮影戏在内的戏曲艺术的重要构成元素,贯穿于从造型至表演的各个层面。就造型而言,程式可以解读为,皮影戏艺人在影偶的外形雕刻中,采用相对稳定、规范化的造型设计来展现影偶的角色性格和人物特征,藉此形成的稳定的艺术规律体系。皖南皮影戏的影偶造型,融有古代佛像、戏曲脸谱和服装、民俗装束、民间剪纸、通俗小说等各类艺术形式的精髓,以牛皮为原料雕镂成型,多雕少绘,线条流畅,呈现出典型的“戏曲味道”。



清早期影偶造型



清中期影偶造型



清晚期影偶造型(三国演义系列人物)



民国时期影偶造型(岳飞传系列人物)

图1 皖南皮影戏现存的清朝至民国时期影偶造型

从皖南宣城市水东镇皮影戏博物馆现存的影偶来看(如图1所示),其影偶造型与湖北潜江、云梦一带的影偶造型极为相似,高约30~75公分不等,以“门神谱”类大皮影为多。身段与头茬的比例通常保持在7:2(佩戴帽盔冠)或9:2(不佩戴帽盔冠)左右。沿袭戏曲人物的造型观念,人物角色依据传统戏曲分为生、旦、净、丑诸行当,这从戏曲移植的行当体系,直接影响到影偶的造型,尤其是脸谱的程式化明显,能分辨出忠奸善恶等角色特征。各色影偶皆有重视图案装饰、造型细腻秀美、镌刻浑厚流畅、轮廓挺拔、五官夸张的造型品格,彰显出影偶角色的生理属性和社会属性。

1. 脸谱。皖南皮影戏的脸谱造型均以五官塑角色,具有“三庭五眼”的面部比例特征。生、旦等正面角色多以大面积去底得到阳刻的脸部,均有弯弯的粗柳眉,不似陕西、冀东那般秀气妩媚;小面积去线得到丑角的阴脸或老旦的皱纹,轮廓曲线呈弧度变化。如环眉显阴柔之美,生角有略有起伏的立眉,彰显阳刚英气。花脸有的阳刻,从额到脸颊雕刻出一块倒葫芦的色块;有的阴刻,鼻头处理成实面的圆形,在额与面颊处刻有纵横缠绕的纹线,以黑色或红色单色平涂,呈丑角诙谐幽默或奸佞之状。各角色均为写实凸起的额头、圆鼻环眉。

就雕刻技法而言,皖南皮影戏的影偶脸谱造型可分为镂空脸、掏丝脸、半实面脸。如脾气暴躁、性格莽直的三国人物张飞雕刻成圆眼竖眉、花鼻面颊的半实面脸;正旦小生等正面人物的脸部一般雕刻成镂空脸,突出其白净且正直的性格特征;重要和常见的表演角色还有专用的造型(如曹操);奸佞人物或老人脸部一般雕刻成各型线条构成的掏丝脸来调剂视觉。值得一提的是,掏丝脸中常以空脸添加波浪纹等线条来表现人物的眼袋、眼角皱纹、法令纹以及脸部松弛的肌肉等,表现人物的衰老特征,如图2所示。



头茬(年轻女性)



头茬(老年女性)



头茬(年轻男性)



头茬(中年男性)

图2 年轻和中老年人物的头茬造型

就线性侧影雕刻技术而言,五官的各个部分必须连接贯通才不至于散架。所以脸谱雕刻必须夸张眉、眼、鼻、嘴等五官特征。眉头和眼角均从鼻梁上端起始,呈下弧、或下弧曲线状向后延伸相交接入鬓处;眼球黑而大,立于面庞中上部,形态真实且夸张;鼻头皆呈圆形向内卷曲,勾勒出生动的鼻翼形态;上唇略微超出下唇,呈现出微笑抿嘴的神情;下颌皆方中画圆没入服饰衣领内。脸谱多正侧面(即五分脸)造型,面目俊秀,神态多呈天真之态,颇像剪纸人物,彰显出民间艺人对生活细致的体察和提炼。

2. 头饰。影偶的头饰一般包括发饰和帽饰两种。发饰部分包含抓髻、辫子、眉毛、胡须等多种造型。就女性角色来说,头戴凤冠凤钗的通常为皇后或贵妇,以玲珑的点翠立凤为主要装饰,凤嘴衔有珠串,如图2中老年女性头饰;头覆多枚绒球、各色珠花或头顶部装饰戟头的则是女将(如穆桂英)或贵族妇女;普通身份的女性则头箍华胜,耳侧簪花。女性多绾发髻,发丝雕刻平滑细腻,塑造出女性柔美的形象特征。就男性角色来说,颈下多雕刻或装饰有胡须,长及10~40公分不等。

帽饰在不同流派的皮影中造型不同,在四川地区,帽饰与脸谱分开,单独雕刻;皖南皮影戏的帽饰则与脸谱集成一体雕刻。大多数地区男性文行人物的帽饰分皇冠、官帽、相帽、冲天冠、中军帽、公子巾等。如皇帝头戴冠冕,延下挂旒;文官多为软翅幞头的各色刻花制式官帽。武行人物则多覆将盔,顶端点缀绒球、珠宝等装饰性元素,有的武将盔顶还雕刻有红缨戟头,脑后刻有小披风(后兜),突出

男性威仪孔武的气势。武巾中的鱼尾、鸭尾巾由毡帽演化而来,装饰多绒球和花纹,寓意佩戴者有一定的身份,多为水路武士所戴。专用角色(如诸葛亮)的头饰则雕刻成掏丝纶巾的儒将装束,突出其智慧儒雅的性格特征。外邦异族人物多从冠戴和服饰上区别于中原人物。

3. 服饰(身段)。由于皮影戏的表演要求影偶具有透光性,所以在服饰(身段)的整片皮质雕刻时,必须避免大块实心的黑影,以免影响表演的视觉效果。该部分通常以镂空团花或线性图案来调剂视觉,纹饰图案形制丰富、繁而不乱,极具视觉美感。

就服饰(身段)的雕刻图案来说,是对三维真实服饰的二维模拟。一般皇帝、皇后的服饰刻有龙凤纹样,龙袍多饰以蟒龙、云片、海水江涯以凸显皇家威仪;官员及皇亲将相的服饰刻有飞禽(文官)或走兽(武官)以彰显富贵权势,武官背部通常雕刻硬靠(铠甲背后插四面三角小旗)或软靠(不插旗子的铠甲)以突出其孔武气势。上述角色皆腰缠玉带、脚部蹬靴。书生、旦角的服饰(身段)多刻有各式团花装饰,以彰显人物的才情性格。总体而言,平民百姓的纹饰寡少,富贵人家的装饰繁多。服饰的图案和纹样精细丰富、繁复有序,常见的有红绿吞口、海水纹、铜钱纹、鱼鳞甲、鬼纹靠及各式团花图案等。

4. 肢体造型。皖南皮影戏影偶的上肢结构有文戏、武戏之分。文戏角色仅有单臂单手;武戏角色则为双臂双手,以适应武打场面的需要。文戏角色中的上肢造型通常为上端细,袖口处放宽,呈喇叭筒状;武戏角色的上臂雕刻为较宽铠甲,下臂雕刻成贴身窄袖形态(便于表演时手持武器战斗)。影偶肢体部分之间的组合、分解合理,因而表演十分灵活,充分呈现出粗中有细、豪放有致的艺术风格。影偶的身体比例通常呈头大身小状,身段上窄下宽,手臂过膝,下臂(袖子)与手部作为一个整体雕刻。生旦通常雕刻成长袖善舞的形态,袖幅处多镂空各式猛禽、团花或实心的图案。袖口部位宽窄不一,通常镂空出各式二方连续纹样和图案以增添装饰美感。袖口部分常见的间隔纹有点状、月牙、曲线等纹路。

各种角色的手形大多雕刻成拇指张开、其余四指并拢的通用形制,与湖北“汤格”皮影造型风格一致。清朝早中期的个别影偶角色也有雕刻出精细的五指形态。男性与女性可从脚形的大小来区别,女性脚部皆雕刻成三寸金莲样式,以衬托女性角色的婀娜身姿。

影偶造型是皮影戏塑造角色形象、铺垫剧情不可或缺的创作手法,在程式、艺术风格等方面需要与表演形态协调一体。靠饰、发饰、脸谱以及景片、道具等各类别造型的创作技法和观念演化,全面折射出皖南皮影戏数百年来发展历程。皖南皮影戏的影偶造型在沿袭了“正貌与丑形”传统造型理念的基础上,一方面继承了历代艺人天真朴素的造型艺术品格,另一方面不断融入对生活和戏曲表演的体察与经验,结合民间艺人源自乡土的审美理想和情感追求,最终形成了独具一方地域特色的“皖南程式”。这种程式并非某代或某个艺人的独创,而是历经了数百年来各代皮影艺人的学习、交流、积累和创造而逐渐完善和定型艺术化程式。这种程式,没有文字记载,但可以通过皖南皮影戏博物馆现存的大量种类繁多的清代和民国时期的影偶实物来分析归纳。

### 三、写实写意为一体的美术观念

中国传统文化所建立的现实原则,是以直觉把握和深切的生活体验为基础、以模糊的综合定性描述为基本形式、以朴素的生命一体化信仰为核心的原始意识的保留和发现<sup>[4]</sup>。作为中国传统文化重要组成部分的中国民间艺术,也贯彻着这种一体化的现实原则。民间艺人的思想是朴素的,尚未触及高深的学理,在日常生活的实践中,他们不知何为“写实”、何为“写意”,却能够直悟和体会纯粹的“心上之音”。

皖南皮影戏艺术彰显出来的写实写意一体化的艺术美感,不仅体现在影偶的形体雕刻上,还体现在道具、景片的雕刻中。皮影艺人在雕刻时采用了写意和写实相结合的创作手法,对人物及场面景物进行了平面化、艺术化、卡通化、戏曲化的综合处理。一方面,民间艺术源于生活成长于生活,皖南皮影戏具有浓厚的本土化、生活化的倾向,影偶的角色造型皆源于皮影艺人对日常生活的仔细体察与提炼;另一方面,影偶造型又普遍具有鲜明丰富的写意性,现实物象的择取和变化、形式元素的应用,都呈现出高度的主观意象性、自由性,多以象征性的装饰图案来揭示蕴含在皮影造型艺术中的世俗意念和情感<sup>[5]</sup>。

皮影艺人在雕刻道具时,无论是书房桌椅,还是马轿行李,都是他们根据自己对生活的理解和认知而进行的创作,是以切实生活需要为目的展开主观创作。以影戏中的桌椅雕刻艺术来说,不同的桌椅具有不同的形制,它们与剧中人物的身份、性格、爱好、所处环境密切相连。如《包公审案》中官员的

书案与小姐绣房的桌案完全不同。文人官家的书案上一般刻有签筒、笔架、砚台等;而小姐的书案一般雕刻的是装饰性的花瓶、鲜花、时令果品等生活摆件。哪怕一件再普通的器具都要考虑到它的生活依据,不能随意雕刻。这充分体现出民间皮影艺人艺术创作思维的清晰性和系统性,具有清醒的写实理性意识。

皖南皮影戏的写意、灵动的美学追求体现在角色的脸谱、头饰、服饰和道具、景片等的装饰图案上,用以象征影偶角色的人物品质。就脸谱图案来说,镂空的面部雕刻通常象征人物白净、正直、儒雅等性格特征,花脸或掏丝子脸的面部雕刻则象征人物奸佞、粗鲁、衰老的性格或年龄特征;就影偶的服饰图案来说,在汲取民间花卉图案和戏曲服饰图案的基础上,根据影戏自身的艺术特点和表演需求加以改造,以源自生活又高于生活的抽象图案加以装饰,充分体现出皖南皮影戏的地方审美情结和民间艺人对美好事物的永恒追求。为了追求细腻和完整,影偶上雕刻的团花图案多作平面正视处理,并加强花、草、龙、凤等图案的装饰性、完整性,极具湖北“郭格”皮影艺术品格;四方连续图案和边角二方连续图案往往两两套连,呈规律性变化。视觉上呈现出繁而不乱、疏密结合、主题鲜明、服从形象主体需求的整体美感。

其实,就民间皮影造型艺术中蕴含的美术观念而言,并不存在写实与写意的分别。在民间皮影艺人那里,一切都是纯朴之心的直接外露,作出如此二分的依据来自我们现实中普遍接受的一种理性模式。倘若借此模式再作权衡的话,似乎写意的成分在其造型艺术中,占有更多的比重。

#### 四、朴素功利的情感追求

皮影戏作为平民化的艺术形式,它所体现的审美理想是朴素的、直接的、源自内心的。皮影艺术在传入皖南地区后,受到皖南地域文化的影响,演出的剧目多是直接或间接地就地取材,如初期的《湖北下江南》《逃水荒》等剧目,就是描写当时灾民的迁徙历史情况的曲目<sup>③</sup>。随着皖南皮影戏的兴起和普及,对种种难以靠人力解决的现实生活问题,如驱邪避灾和祈求太平、风调雨顺、惩恶扬善等美好愿景,人们往往诉诸于包括皮影戏表演在内的精神手段,这期间深受民众喜爱的青苗戏、青山戏、谷梅戏、愿戏、接年戏、拜年戏等广为流行<sup>[6]</sup>,反映在影偶的造型艺术中,体现为朴素功利的审美情感和理想追求。

直观地说,皖南皮影戏影偶所沿袭的“正貌与丑形”总体造型理念,是以合理的变形、大胆夸张的线条和图案来表现角色相貌的正邪美恶,影射角色性格身份,所谓“相由心生”。如《三国演义》中张飞角色的脸谱塑造,以圆眼吊眉、实鼻花脸的形象表现其滑稽诙谐、鲁莽的性情,赋美态于陋形之中,样貌虽丑却无令人厌恶憎恨之感,这与朴素功利的情感追求是互为体的,反映出下层民众渴望惩恶扬善、向往美好生活的真实愿景。可谓“门神善恶分明、戏味浓郁”。

从皖南皮影戏影偶服饰中的图案和纹样来看,会发现民间艺人在自由构建纹样的过程中,把握了对比、均衡、变化统一的规律,使图案纹样呈现出概念化的符号特点:如《岳飞传》将帅服饰中的狮虎图案,寓意将士如狮似虎般地英勇善战,被下层民众寄予了“保家卫国、祈求太平”的功利诉求;如各式铠甲中出现的红绿吞口,皆以兽头为形,豹眼圆睁、龇牙咧嘴,其源于图腾崇拜和原始巫教,历经多代民间艺人的腾挪变化,具备了保佑风调雨顺、辟邪救灾的装饰意味;再如服饰中出现的不同的“寿”字纹样,蕴含着“平安长寿、富贵长久”的吉祥寓意。

就影偶的敷色而言,隐喻着角色的性格特征和社会地位。程大昌《演繁录》卷七说:“正色五谓青、赤、黄、白、黑也,间色五谓绀、红、缥、紫、流黄也,恶紫恐其乱朱,盖以正色为尚,间色为卑也。”<sup>[7]</sup>沿袭了中国传统民间艺术的“五色观”:即以黑、红、黄、绿、白纯色色调泼墨重压。清初至民国时期的皖南皮影戏影偶敷色深受这一色彩观念的影响,恰到好处地将色彩所蕴含的功利诉求和情感追求与影偶角色的性格特征进行了匹配和融合,充斥着朴素功利的审美理想。就色彩的意蕴而言,红色象征忠勇、喜庆、刚烈……,如武将服饰中雕刻的红色吞口;黑色象征刚毅、正直、肃穆庄严……,如《包公审案》中的包公脸谱敷色,其中黑脸多配以黑色服装;绿色象征草莽、暴躁、蛮横……,如李逵的绿色铠甲;黄色象征狠毒、奸佞……,如各色妖怪等等。就敷色工艺来说,色彩纯正明快、对比强烈带来醒目的视觉观感,同时也触发了积极、热烈的心理反应,更有情感观念上的隐喻涵义,与尊崇富贵、驱邪避灾、祈求太平、惩恶扬善等的世俗愿景交织重合,使影偶造型颇具乡土气息,体现出民间艺术朴素功利的文化理解 and 情感追求。

和特点》：“根据我个人的看法，人类历史上的文化可以归并为四大文化体系。在这里，我先讲一讲，什么叫做‘文化体系’。我觉得，一个民族或若干民族的文化延续时间长，又没有中断、影响比较大，基础比较统一而稳固、色彩比较鲜明、能形成独立的体系就叫做‘文化体系’。拿这个标准来衡量，在五光十色的、错综复杂的世界文化中，共有四个文化体系：一、中国文化体系，二、印度文化体系，三、波斯、阿拉伯伊斯兰文化体系，四、欧洲文化体系。这四个体系都是古老的、对世界产生了巨大影响的文化体系。拿东方和西方的尺度来看，前三者属于东方，最后一个属于西方。”<sup>[10]296</sup> 世界上也就只有四大文化体系。《淮南鸿烈训》的原本属于中国文化，然而在刘文典为之作集解的时候，他常常穿越于印度文化、二希文化之间。刘文典对佛典的运用，属于跨越印度文化。刘文典对于《圣经》的运用，属于跨越二希文化，亦即希伯来—希腊文化。这是因为，《圣经》的《旧约》部分主要用希伯来文书写，而《新约》部分采用希腊文书写。当今世界上，欧洲各国和美洲各国大多属于二希文化的大范畴。

刘文典是当之无愧的国学大师。

### 参考文献：

- [1] David Lodge, ed. . *20th Century Literary Criticism—A Reader* [M]. London: Longman Group Limited, 1972.
- [2] 唐明邦, 主编. 周易评注 [M]. 北京: 中华书局, 1995.
- [3] 中共中央毛泽东选集出版委员会. 毛泽东选集 [M]. 北京: 人民出版社, 1964.
- [4] 刘文典, 撰, 殷光熹, 点校, 张文勋, 审定. 淮南鸿烈集解 [M]. 合肥: 安徽大学出版社; 昆明: 云南大学出版社, 1998.
- [5] [日] 和辻哲郎, 著. 风土 [M]. 陈力卫, 译. 北京: 商务印书馆, 2006.
- [6] Karl Peltzer, hrsg. . *Das Treffende Zitat, Gedankengut aus Drei Jahrtausenden* [M]. 4. erweiterte Auflage. Thun und München: Ott verlag, 1957.
- [7] 中国神学研究院, 编. 圣经—串珠·注释本(新旧约全书) [M]. 上海: 中国基督教协会出版, 1995.
- [8] (清) 李光地, 纂, 刘大均, 整理. 周易折中 [M]. 成都: 巴蜀书社, 2010.
- [9] 胡孚琛, 主编. 中华道教大辞典 [Z]. 北京: 中国社会科学出版社, 1995.
- [10] 季羨林, 著. 比较文学与民间文学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1991.

[责任编辑 燕朝西]

(上接第5页)

### 结语

皖南皮影戏影偶的造型与皖南民间剪纸、徽州砖雕木雕以及绘画等多种造型艺术，都是植根于普通民众生活土壤之中的实用工艺美术，为实用而造型，是它们的共同性。实用项目、范围的不同，又形成了它们之间的差异性。影偶造型的目的，不仅为了置于案头赏析，重在通过表演讲述故事。因此影偶的造型重视兼顾观众的视觉和情感审美，即不仅能在感官上给予观众美的刺激，而且要能表情达意<sup>[8]</sup>，给予观众美的具体样式、情感的释放和地域文化的回味。

综观皖南皮影戏博物馆中的藏品，其影偶造型在沿袭了“公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑形”的传统造型理念的基础上，历经了多代艺人的传承和腾挪变化，逐步形成了具有皖南地缘谱式的造型程式，较为完整地继承了江汉平原“汤格”“郭格”“云梦”等多个皮影流派的造型风格特征，在外彰显出写意写实为一体的民间美术观念，在内蕴积着朴素功利的文化理解和情感追求。其精美的造型艺术成就凝结了历代艺人的心血与智慧，将在新的历史

语境中得到进一步的发展。

### 注释：

- ①②③ 根据皖南皮影戏第九代代表性传人何泽华口述整理。面访时间：2016年12月7日；地点：安徽省宣城市水东镇皖南皮影戏博物馆。

### 参考文献：

- [1] 唐家路, 潘鲁生. 中国民间美术学导论 [M]. 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2011: 62.
- [2] 张冬莱. 中国影戏的演出形态 [M]. 郑州: 大象出版社, 2010: 115.
- [3] 孟元老. 东京梦华录(外四种) [M]. 上海: 古典文学出版社, 1957: 97-98.
- [4] 吕品田. 中国民间美术观念 [M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2007: 194-185.
- [5] 梁志刚. 关中影戏叙论 [M]. 郑州: 大象出版社, 2013: 312-312.
- [6] 伍鹏飞. 皖南皮影艺术的保护与发展对策研究 [J]. 艺术百家, 2013(8): 71-73.
- [7] 沈珉. 中华图像文化史(皮影卷) [M]. 北京: 中国摄影出版社, 2016: 107.
- [8] 江玉详. 影戏与民俗 [M]. 成都: 四川人民出版社, 2015: 312.

[责任编辑 燕朝西]