

基层戏曲  
考察记

## 探索稀有剧种“形态化、生态化、活态化”传承新路

□王旭

文化生态的涵养，是稀有剧种存续发展的根基。本文从福建漳浦竹马戏的保护实践切入，系统梳理其从民俗游艺到戏曲剧种的演变脉络。作者结合闽南文化生态保护区建设实践，呈现从地方到国家层面为守护稀有剧种所做的持续探索，凸显“形态化、生态化、活态化”保护路径的重要价值。从“戏曲活化石”到当代非遗典范，竹马戏在闽南文化沃土中的坚守与新生，不仅折射出传统戏曲在现代化进程中对多样性的坚守，也彰显出新时代推动戏曲艺术永续发展的文化自觉。

——编者

人的生活就是文化。当人们试图寻觅文化让人惊艳的形态时，最容易忽略存在于身边的文化样式——那种看似习焉不察的日常生活方式与内容，很有可能蕴含着不同寻常的文化品质。沉潜在生活中的衣食住行、礼乐、娱乐与教化，往往成为凸显生命意义最深沉的文化载体。

“竹马”就是这样一种最容易被忽视的文化载体。李白《长干行》广为流传的名句：“妾发初覆额，折花门前剧。郎骑竹马来，绕床弄青梅”，描绘出了竹马游戏的一般印象：本真的情感，稚气的形象，甚至简单的队列布阵，这些都成为竹马表演的基本要素。作为一种在南北方广泛流传的民俗娱乐形式，竹马最常见的形态，是用竹篾扎制成马的造型，经糊裱、彩绘、装饰后，栩栩如生，再披挂在表演者身上，通过载歌载舞的形式，在节日庆典、游艺活动中呈现“跳竹马”“跑竹马”等表演，深受大众喜爱。竹马的起源，最初源于孩童“跨竹为马”的游戏，以质朴的模拟形式，承载着孩童对策马驰骋的美好想象；随后，在“跨竹为马”的基础上，逐渐发展出带有马形道具的表演，用逼真的马形道具，还原人们驾驭骏马的生活本真；后来，又演变出“以鞭代马”的形式，通过写意的趟马动作，展现人马合一的艺术效果，成为兼具观赏性与趣味性的表演。可见，竹马形态的演变，不仅折射出人们艺术观念的变迁，其形态的传承与保留，更留存着文化演进的清晰痕迹。这种表演形式遍布各地，其文化内涵看似平淡无奇，艺术规范看似理所当然，正因如此，人们往往忽略了它的文化起源，低估了它的艺术价值，更难以将其与成熟的传统表演艺术、最原始的戏曲艺术思维关联起来。

在福建漳浦县、南靖县以及广东潮汕等地流传的竹马戏，就是从源远流长的竹马表演衍化而成的戏曲剧种。从20世纪50年代开始，经由黄以结、谢家群、刘念兹、路工等省内外专家的调查研究，竹马戏一直作为漳浦县极具代表性的古老戏曲形态，得到持续关注。其仪式戏《跑四喜》（也叫《跑四美》）在秋收后作为传统戏曲表演的开场，体现出浓郁的仪式特征，与南宋时漳州民间优人的“乞冬”演剧活动一脉相承。尤其是其被称为“老白字”的唱腔曲调，被看作是闽南语系诸多古老戏曲剧种的重要源头，因此也就有了“唐宋遗音”“戏曲活化石”的美誉。基于这样的文化视角，二十世纪五六十年代，竹马戏表演得到及时的挖掘整理，民间业余剧团、竹马戏工作小组等机构随之成立，这一古老艺术在漳浦县得到有效传承。20世纪80年代，老艺人林金泉开办竹马戏培训班，漳浦县艺术团演员及时地参加学习，竹马戏在剧团演员中实现了专业传承。21世纪以来，随着非遗保护工作、戏曲传承振兴工程等工作的相继推进，漳浦县在发展歌仔戏（芗剧）的同时，于2012年成立了漳浦县竹马戏（芗剧）传承保护中心，将竹马戏纳入国家公益事业扶持范围，在保持芗剧良好发展态势的同时，持续探索以芗剧养护竹马戏的剧种合作方式，竹马戏由此形成了“政府主导、专业保护”的实践路径和“一剧一策”的保护发展模式。

目前，漳浦的竹马戏已经构建出省、市、县三级传承体系。全县设立竹马戏、芗剧传习所26个，其中7处竹马戏传习中心分别设立在中小学以及幼儿园，将竹马戏传习机制纳入学校教育，推动竹马戏在青少年中的普及。从2021年开始，

由夏强编剧、宋国锋导演、浙江话剧团创演的历史题材话剧《吴越长歌》，近日在杭州首演。该剧聚焦五代十国时期吴越国的百年历史，生动讲述了自第一位吴越王钱镠所推行的“民为邦本”“保境安民”的明智国策抉择，以及一系列拒绝征伐、鼓励农耕、造福黎民的治国方略和感人实例，直至第五位吴越王钱弘俶采取“纳土归宋”的明智决定，勾勒出吴越国百年风雨如磐、兴衰存亡的清晰脉络，富有历史意蕴和当代启示。

该剧属于宏大历史叙事的范畴，对于吴越之地的今人来说，是一段不应忘却的往事。适逢五代群雄蜂起、纷纷裂土称王的战乱频仍之世，起初以贩私盐为生、后投奔军旅的钱镠，因其智勇双全、文武兼备，迭任军中偏将、兵马使、地方节度使、刺史乃至吴越王等职，可谓金书铁券加身。该剧在表现其战功卓著、政绩显赫，正当“踌躇满志，不可一世”之时，不免滋生继续“披荆斩棘，剑指中原”“君临九州，一统天下”的冲动。但贯休和尚寒儒罗隐先后登场，以古吴国、越国称霸一时却最终败亡的教训，并以当时治下这片土地鸡犬不宁、民不聊生、十室九空、家家户户摆满灵位为例，用洞察历史和认清现实的谆谆告诫，促其警醒，从而深深触动了这位王者的仁爱之心，使他将避祸、顺势、爱民三策奉为治国理政的主臬，并一直坚持贡奉中

文旅部将“无国办专业剧团，或仅有一个国办专业剧团的传统戏剧剧种”列为濒危剧种。漳浦县竹马戏（芗剧）传承保护中心作为竹马戏的“天下第一团”获得国家资助，每年通过政府购买服务方式，以每场5000元的补助进行百场公益演出，竹马戏的“社会能见度”在演出中得到提升。同时，传承保护中心相继与福建师范大学音乐学院、漳州科技职业学院等高校合作，一方面以项目合作的方式推动竹马戏的学术化整理与研究，另一方面通过设立传承教育基地，以常态化的高校课程教学实现竹马戏体系化的教育传承。这些工作进一步夯实了剧种的文化底蕴。竹马戏是古老特色剧种，更是弱势的边缘剧种。漳浦县绵延70多年的保护工作，让竹马戏的艺术传统始终保持着稳定的传承，使这一剧种坚守在闽南基层社会。

## 二

竹马戏是个什么样的剧种呢？2017年完成的全国戏曲剧种普查工作，依据“剧种”成立的八条原则来看，其中第一条便是：符合王国维提出的“以歌舞演故事”的戏曲基本特征。这既是“戏曲化”的前提基础，也是如今每个剧种得以确立所遵循的共通标准，更是由舞台语言、唱腔风格、表演特征、妆容规制、剧目类型、传承谱系、命名传统等诸多要素共同构成的根本原则。当然，仅符合这一基本特征还不够充分。剧种既要遵循“戏曲”的普遍性要求，更要立足剧种之“种”的特殊性实现差异化发展——即依据自身的文化艺术基因以及艺术本体的独立性，确立独树一帜的形态特征。尤其像竹马戏，长期与梨园戏、芗剧、南音等艺术形态共生共存，其剧种之“种”的独特性，更需要重点关注与深入挖掘。在竹马戏的表演艺术中，“踏歌”“舞队”“弄戏”与“昭君”是构成其剧种独特性的重要艺术内容。竹马戏与闽南民间社火巡游中的车鼓有着相互渗透交融的联系，最初以边走边演的队列行进形式开展歌舞表演。尽管在发展过程中，它也借鉴了梨园戏、四平戏等地方大戏的表演法则，但上身扭动、小步进退、群体踏歌，仍是竹马戏最具个性的表演特色。南宋时期的《武林旧事》《西湖老人繁胜录》中，记载的“舞队”就包含男女竹马、踏踏竹马等名目，这表明“舞”与“踏”是竹马戏形成发展过程中的重要艺术标识，而这一特色在如今的竹马戏表演中依然得以保留。

“弄戏”是竹马戏中最具乡土个性的表演形态。所谓“弄”，除了戏耍、表演的一般含义外，还承袭了唐宋戏曲萌芽时期极具特色的艺术特征——以滑稽调笑、对子歌舞为主要风格，既包含男女传情的生动意趣，也有人物之间即兴插科打诨的机辩与嘲弄。这类剧目也被称作“弄仔戏”，在《昭君》《刘海砍樵》《桃花搭渡》《山伯英台》《管甫送》《唐二别》等剧目中，均穿插有这类相对独立的表演段落。“番婆弄”“砍柴弄”“搭渡弄”“土久弄”等弄戏片段，不仅富有浓郁的民间气息，也鲜明保留了戏曲早期贴近市井乡土的艺术本色。

在竹马戏的传统剧目体系中，历史故事戏是重要组成部分，《昭君》更是至今最具代表性的经典剧目。全本《昭君》剧目繁多，有三十多出、十四出等不同记载，均从毛延寿“绘图”开篇，细腻铺陈昭君辞别汉宫、出塞和番的完整历程。竹马戏市级代表性传承人张晓荣师从林金泉，据其口述，漳浦大车鼓的起源与开漳圣王陈元光入闽有关，当年便是以载歌载舞的形式表演“昭君出塞”，借以抚

慰戍边将士的思乡之情。时至今日，在以戴姓为主的东坂村，车鼓弄技艺仍代代相传，《昭君和番》仍是唯一传承上演的剧目。演出以车鼓打击乐为伴奏，穿插茶杯舞、钱棍舞等舞蹈形态，运用南音、芗剧及古老唱腔演绎昭君故事。舞台场面以大鼓居中，其他乐器分列两侧，形成“大八字形”格局，演员在行进与停顿间完成歌舞表演。

笔者曾参加由福建师范大学音乐学院、福建省艺术研究院联合主办的漳浦竹马戏展演暨学术研讨会，现场观看闽台两地竹马戏传承者联袂演出的《昭君弄》，深受震撼。演出中，胡汉人物对峙、昭君与群舞队交错，演员立于“大八字形”车鼓阵前，情绪沉郁、深情演唱；扮作胡兵的鼓手则在昭君身旁周旋腾挪、滑稽调弄。悲与喜、凛然正色与诙谐调弄相映成趣，在雄浑的锣鼓声中，更凸显出王昭君的清雅歌舞与低吟浅唱。这种看似质朴的艺术形式，却以极大的艺术包容性，形成了别具一格的演剧思维，铸就了竹马戏独有的剧种个性与文化品格。该剧虽采用与《汉宫秋》大体相近的情节结构，却在口述传统中将故事置于陈元光开漳、军队拓边的历史语境之下，由此将昭君的个人悲剧与汉唐以来家国大义的人文内涵紧密相连。同时，依托闽南弄戏的表演传统，悲情叙事中穿插着昭君与胡兵的调笑互动，在南音与民间小调的映衬下，昭君的“正”与胡人的“谐”相得益彰。正如剧中唱词所言：“放声突出雁门关，心在南朝身往北边。”昭君故事在闽台地区的演绎，无疑又成了这里的人民对中华文化根脉的深情守望与认同。

## 三

漳浦竹马戏广泛流传于闽、粤、台三省闽南语系地区，它以“竹马”为独特表演载体，形成了独树一帜的剧种形态。无独有偶，在北方山西晋中寿阳一带，至今仍保留着一个以“竹马”为依托的独立剧种——高跷竹马戏。该剧种演员不仅身扎竹马造型，还要绑缚高跷，在武场打击乐的烘托下，通过队形调度与人物交锋表现历史征战故事，形成集竹马、高跷、武打、演唱于一体的综合艺术形态。除此之外，与竹马相关的戏曲剧种还有浙江睦剧、广东陆丰正字戏、粤剧、云南普洱“杀戏”、安徽池州傩戏“高跷马”、江西南丰傩戏“庚溪竹马”等。例如睦剧，其艺术源头便是杭州淳安当地竹马与外来湖广调、本土小调等相互融合，一度形成“白天跳竹马、晚上唱三角”的表演格局。时至今日，从睦剧中的竹马运用，以及沿袭自竹马表演的“移步”“踏步”等身段中，仍可清晰窥见竹马戏对该剧种的深远艺术影响。正字戏则与闽粤两地竹马戏在声腔、表演上关系密切，其传统剧目《姜维射郭淮》中采用的“跑布马”表演形式，便集中体现了竹马戏的基本艺术范式。粤剧传统开台例戏《六国大封相》中设有“胭脂马”排场程式，由6位旦角身扎竹马表演，尤其最后出场的“包尾马”由玩笑旦应工，与五虎军扮演的马夫一同展示高难度武艺技艺，以夸张幽默的动作营造喜剧效果，颇具传统弄戏的意趣。而傩戏中的“竹马”表演同样特色鲜明：池州的高跷马与寿阳高跷竹马戏相近，在凌空对峙中彰显英雄气概；庚溪竹马则将木质马头系于腹部，演绎花关索的英雄故事，二者均在驱邪纳吉的朴素愿景中，展现马上英雄的伟岸身姿。

遍布南北的诸多竹马类剧种，共同体现了中国戏曲艺术与时俱变、因地制宜的创作规律。它们以“竹马”这一独特物质载体为根基，突破了一般化的歌舞叙事模式，从竹马表演中提炼表演语汇，形成了各具特色、自成体系的民间艺术思维。

## 四

在赞誉竹马戏剧种品格的同时，有一个问题值得我们深入思考：依靠简单的竹马道具形成的剧种形态，为何在数百年的历史变迁中未曾消亡，反而凭借其独特的表演形式，让同题材的诸多剧目拥有了不可替代的艺术风貌？

漳浦县传承的竹马戏，在梨园戏、高甲戏、歌仔戏（芗剧）等剧种广泛影响闽南地区的背景下，



竹马戏《昭君弄》

因无力独立组队维持生存，长期与芗剧共生共存——这种状态，如同20世纪昆曲依附于苏滩一般，在同台共班的模式中艰难维系着自身的艺术个性。同台共班最易导致艺术同化，进而让剧种丧失自身特质，然而漳浦竹马戏却在体制改革中，通过“竹马戏（芗剧）传承保护中心”这一行政建制，不断强化自身在非遗保护工作中的重要价值。这一成果的取得，固然与非遗保护工作所倡导的“文化多样性”理念密切相关，也正因如此，竹马戏的文化价值才得以有效留存。但更为关键的是，竹马戏文化个性的长久保持，归根结底得益于闽南地区良好的文化生态建设与持续的文化滋养。

2007年，闽南文化生态保护实验区获批设立；2019年，该实验区通过文旅部验收，正式成为闽南文化生态保护区。漳浦县作为该保护区的重要组成部分，其境内的竹马戏、芗剧，是保护区内极具代表性的非遗保护项目。借助非遗保护相关政策，以及2015年国务院办公厅印发的《关于支持戏曲传承发展的若干政策》带来的各项利好扶持，竹马戏获得了良好的发展空间。值得注意的是，漳浦竹马戏早在清代雍正年间便传播至台南新营土库里一带，依托当地广场艺阵表演，在丰富的民俗文化土壤中持续发展，逐渐形成以十二生肖竹马阵和小戏表演为核心的艺术形态。这种艺术形态与漳浦本土竹马同源共流，同中有异，共同构成闽台文化共同体的生动例证，也成为闽南文化生态保护区内可供两岸共享的珍贵文化遗产。漳州市人民政府办公室印发的《闽南文化生态保护区总体规划》漳州市建设提升方案（2021—2025）中，明确提出八项保护原则，其中，“开放交流原则”着重强调：“加强与台湾同胞、港澳同胞和海外华侨华人的交流合作，共同保护、传承、发展闽南文化”，这为海峡两岸竹马戏的保护与传承，明确了共同发展的方向。八项原则紧密结合闽南文化生态保护区的具体文化遗产形态，为各区县非遗项目制定了针对性保护方式。例如，方案明确将“竹马戏”列入漳州市11个主要濒危非物质文化遗产代表性项目，从政策层面为竹马戏量身定制了独立保护方案。这种由地方政府主导的非遗在地化保护、分类指导模式，与戏曲剧种传承发展中“一剧一策”的理念异曲同工，也彰显出戏曲艺术遗产保护向纵深推进时，以多样化方式守护非遗项目独特文化品格的鲜明导向。

## 五

当竹马戏在特定的闽南文化生态保护区建设进程中，逐步走向良性传承之时，学术层面的调查研究，为其深层文化内涵的挖掘与弘扬提供了重要支撑。2026年3月，漳浦竹马戏展演暨学术研讨会举办之际，主办方同步编辑出版《漳浦县竹马戏学术论文集》。该论文集荟萃了当前与

## 兼具历史与文化寻根意义的佳作

——评话剧《吴越长歌》

□汪守德

原、交好邻国、息兵安民的政治态度，确保了吴越国百年的富足与安康。

在接下来的剧情中，主创精选了若干具有典型意义的事件，用以体现吴越王钱镠施政时对难题的破解和初衷的贯彻。例如，面对经常给国计民生造成巨大危害的钱塘江大潮，钱镠一方面派人从衢州运来十万担巨石，筑起防洪拒浪的坚固捍海塘；另一方面手执“用紫阳山上千年古竹制成的箭”，勇猛射杀潮神，以保美丽杭州城安然无恙。更基于“世方喋血以事干戈，我且闭关而修蚕织”的执政理念，钱镠慨然派遣儿子钱元瓘作为人质押运岁贡前往汴梁，目的是奉中原为正统，同时也为使百姓免遭“那生灵涂炭之苦”。此举铸就了这位千年之前的吴越王真心追求和维护中华民族统一的精神丰碑。借此，《吴越长歌》生动鲜明地刻画了一系列有血有肉、富于个性光彩的艺术形

延续，这也是该剧一个不可忽视的人物角色。

剧中高僧大德贯休与一介寒儒罗隐构成了一组具有对比关系的人物形象。贯休以其对钱镠醍醐灌顶般睿智通透的指点，对灵性少女朱雀儿的悉心教化与抚育，以及超然物外、无意尘世的境界，成为钱镠醍醐精神、明辨取向的最重要的导师。而罗隐才是才华横溢却屡试不第的儒生，以装疯卖傻的姿态表现其落拓不羁的一面，在受贯休倾力举荐而被钱镠赏识重用后，则展现出了应有的真实才干。他与钱镠把酒言欢的“三问三答”，既包含着罗隐的政治理想，也是对钱镠的试探，更是剧作形成张力的重要看点。他对吴越王的诚心辅佐，并非求官得官的苟且之举，而是抱负与现实的契合。演员刘建福对这个人物的把握，于外部形态与内在心理上都有令人可喜的突破性表演，使罗隐形象鲜明而富有质感地呈现在观众

面前。

丁畅作为一员驍兵悍将，是跟随钱镠征战四方、开疆拓土、功勋卓著的生死兄弟。他怀有“把十四州改成四十州”的扩张野心，与钱镠保境安民的治世理念存在分歧。他居功自傲、专横跋扈、行为不端、中饱私囊，做出了诸多祸国殃民的令人不齿的勾当，是一个逐渐站到钱镠对立的反派典型人物。他在钱镠晓以大义之后，因深感罪孽深重、无地自容而挥剑自刎，说明其尚存某种自省之心，也构成一个极为震撼人心、极具穿透力的剧场场景。

《吴越长歌》是浙江话剧团精心打造的一部具有历史与文化寻根意义的话剧佳作，反映了浙在题材领域的多向选择和多样化展现能力，以及浙话“新势力”在创作和表演上新的拓展和进步。该剧通过对浙江历史过往的深情回顾与审视，以现代眼光进行有力开掘和精准表达，不仅形象地再现了千年前的历史风云和时代氛围，而且精彩地体现了特定地域的文化符号与心理特征，从而赋予人物、生活以复杂的品格与诗意的质地，使这部以庄重之姿推出的吴越国历史正剧，如同一曲百转千回、浩气永存的长歌，具有了令人赞赏的思想与审美的冲击力。

（作者系文艺评论家）