

论石阡木偶戏的特质及文化内涵

刘 韬

(贵州大学 艺术学院, 贵州 贵阳 550000)

摘 要:贵州石阡木偶戏是杖头傀儡在贵州民间的重要遗存,也是西南少数民族艺术研究的重要考察对象。从石阡木偶戏的“巫”特质和木偶戏艺人兼具巫者的双重身份来探究石阡木偶戏的文化内涵,进而分析这一表征是汉地文化进入石阡少数民族聚集区之后,与当地文化融合的产物。

关键词:石阡木偶戏;演员;“巫”特质;双重身份;文化属性

中图分类号:G127

文献标志码:A

文章编号:1674-2494(2014)02-0093-04

木偶戏古称“傀儡戏”,源于汉代,传说三国时期马均所制的木偶能表演各种技艺。至宋代时已十分发达,不仅表演艺人众多,而且有丰富的表演形式。据《东京梦华录》讲到:

般杂剧:杖头傀儡任小三,每日五更头回小杂剧,差晚看不及矣。悬丝傀儡,张金线。李外宁,药发傀儡。^[1]

上面材料提及三种演出形式:杖头傀儡、悬丝傀儡和药发傀儡。其中杖头傀儡和今天的木人戏相似,用木杖擎着木偶,另用两根竹竿支撑着它的两手,表演者在下面撑动木杖和竹竿,以控制其动作。石阡木偶戏便是杖头傀儡在贵州民间的遗存。木偶戏作为戏剧,其娱乐性质是毋庸置疑的。除了娱乐功用,其还有重要的教化、还愿功用。这一功用与木偶本身所具有的“巫”的丧葬祭祀因素有紧密联系。

一、木偶戏“巫术”特质渊源

据采访资料显示,当地人将石阡木偶戏分为“庙会戏”和“还愿戏”两种,这种分类是依据表演场合和艺术功用来划分的。对于还愿戏的具体功用,张应华教授曾在《石阡木偶戏的戏班组织与传承》中,记载了木偶戏老艺人的解释:

木偶是有灵性的,知道“保主救驾”,无论何家何人有妖魔缠身,小鬼作乱,只要许愿于我宗师陈平仙官,顶上我木偶戏的牌位,演出一台木偶戏,就能百做百顺,平平安安。相传汉高祖时期,到处飞蝗闭日,吃尽庄稼,高祖见了,很是担忧,陈平仙官便以木偶演戏,所到之处,蝗灾皆平。从此,木偶戏就传于四方,流于后世,经常帮人“还愿”和“驱蝗灾”。“泰宏班”付正清老艺人还说:我们年轻时不像现在,讲科学种田,用农药杀虫。那时根本没有农药,虫害来了,只要我们一到,一台木偶戏就可以把蝗虫全部赶走。这里姑且不谈其故事的真实性,但在艺人们和当地人的心目中,其功能作用已经凸现出来,即“祛病驱鬼”、“扫除瘟疫”,祈求“风调雨顺,五谷丰登,国泰民安”。^[2]

木偶本身不是神明,石阡木偶戏的这种功用,来源于木偶戏通有的“巫”特质。木偶的最初形态是殉葬用的俑,这是一种人的模拟物,用于对原始时代人殉的替代。孙楷第先生在《傀儡戏考原》中论述:“古者送葬明器有象人。象人始束茅为之,所谓刍灵也。其后或刻木为之,所谓俑也。俑即偶人。”^[3]除了丧葬外,各种

收稿日期:2014-02-24

作者简介:刘 韬(1989-),女,河北顺平人,硕士研究生,主要研究方向为艺术批评。

宗教信仰所供奉的神像、偶像,也源于俑。木偶本不是神明,是人赋予了它神明替代品的身份。宗教祭祀中仪式是很重要的因素,也是从俑到傀儡这一转变的中介。仪式是无所不包的,有关人的生老病死、死者的灵魂安置等等的人生问题,都会有特定的仪式处理。而傀儡戏便可以说是巫术仪式的变相继承。到了汉代,木偶已经不止用于陪葬,而以一种表演形式出现在丧葬仪式中,《后汉书志》记载:

“时京师宾婚嘉会,皆作《傀儡》,酒酣之后,续以挽歌。”傀儡,丧家之乐;挽歌,执紼相偶和之者。天戒若曰:国家当急殄悴,诸贵乐皆死亡也。自灵帝崩后,京师坏灭,户有兼尸,虫而相食,傀儡、挽歌,斯之效乎?^[4]

“挽歌,执紼相偶和之者”意思是持拂尘和木偶相应和,从此可以看出,当时的傀儡已经与挽歌结合,作为一种表演形式,用于丧礼和祭祀,而且呈现出一种向娱乐的木偶戏过渡的趋势。但此时,傀儡表演的仪式性依然远远大于娱乐性。到了唐代,作为娱乐性质的木偶戏才真正出现。而宋代发达的百戏杂技、杂剧与院本,也刺激了木偶戏的进一步发展,此时娱乐性质是占据主要地位的,这在许多对汴京文艺生活的记载中有很明显的体现。但“巫”的特质并没有完全消失,并一直贯穿于木偶戏的发展当中。

石阡地处黔贵腹地,是侗族、仡佬族与汉族杂居的地方。汉族政权的统治到了明朝才开始全盘深入该地区,所以其原住民的文化生活中“巫”遗风尚存。加之汉地流入的佛、道等宗教信仰,其省内的文化生态异常复杂。各种民俗活动、宗教仪式常年进行。民间意识形态和表现形态的重要载体是戏曲,因为宗教仪式与戏剧演出在结构上具有天然的相似之处。这使得石阡地区的宗教仪式往往与木偶戏的演出是同时进行的。陈世雄在《戏剧人类学》中进一步指出:“戏曲通常不是单独地组织乡村生活、组织乡民的意识形态,而是依附于民间的祭祀活动、民俗活动的仪式之上,或者与仪式紧密地相结合。”^[5]在中国的其他地域,如福建泉州、莆田、仙游的傀儡戏,就有“以戏代仪”的现象。从石阡木偶戏的情况来看,由于地域文化、宗教信仰的杂合,石阡的地方宗教仪式没有福建宗教仪式的庞大系统,其木偶戏的演出种类区别于福建的以佛家信仰为代表的目连戏,而主要是道家八仙和一些历史故事,如:《封神》、《周氏当绢》、《香山》、《周氏拜月》、《书馆相会》(《书馆逢》)、《闹东京》、《九里山》、《屯土山》(《徐州失散》)、《赐马挑袍》、《千里走单骑》(《过关斩将》)、《白马坡》、《古城会》(《斩蔡阳》)、《马跳檀溪》、《三闯·挡夏》、《取长沙》、《芦花荡》、《单刀会》、《薛仁贵打摩天岭》、《穆桂英大破天门阵》、《三顾茅庐》、《梨花斩子》、《磨房会》、《两狼关》、《双斩子》。其纯粹的宗教的仪式性与福建傀儡戏相比稍差,不能完全定性为“以戏代仪”,但与其他汉地木偶戏比较,“巫”特质还是很明显的。

二、演员——艺人与巫者的双重身份

与繁华的城市不同,在农村地区祭祀和娱乐往往集中在同一场或同一类活动中,《萍洲可谈》卷三记录:

江南俗事神,疾病官事专求神,其巫不一,有号“香神”者,祠星辰,不用荤,有号“司徒神”者,“仙帝神”者,用牲,皆以酒为酌,名称甚多。尝于神堂中见仙帝神名位,有柴帝、郭帝、石帝、刘帝之号,盖五代周、晋、汉也,不知何故祀之,祀词并无义理。又以傀儡戏乐神,用禳官事,呼为弄戏。遇有系者,则许戏几棚。至赛时,张乐弄傀儡,初用楮钱,薰香启祷,犹如祠神。至弄戏,则秽谈群笑,无所不至。乡人聚观,饮酒醉,又殴击,往往因此又致讼系,许赛无已时。^[6]

此段材料记载的是北宋时期农村木偶戏演出的状况,其中有两点特征在石阡木偶戏中留有遗存,但形成的原因与北宋时期的演出不同。

1. 娱神且自娱

北宋时期木偶戏演出是在乡村祭祀的场合中,开演前要烧香焚纸钱,就如同祭祀神灵一般。石阡木偶戏在开戏前,每一个木偶出场,都要对着神牌拜三拜,因为“陈平法师”是当地共同信仰的一个神灵,所以这一举动也可以看做在场人对神灵的祭拜。这一点凸显了观众参与这一仪式的直接性。石阡木偶戏的表演场地大多在请戏人家的堂屋,或是请戏组织(村社)所在地的露天场地上,这与汉地戏园子里或是现代剧场观剧的审美感受是不一样的。请戏的目的:祈祷丰收、祈雨、悼念亡灵、祝福新生婴儿、庆祝新人成婚等,进一步加深了观众的参与程度。在此种情境下人们会在仪式的过程中忘记演出的假定性,认可了神灵

“真实”的存在。

“至弄戏,则秽谈群笑,无所不至。乡人聚观,饮酒醉,又殴击,往往因此又致讼系,许赛无已时”。描写的完全是一个轻松愉快的观戏场景,有观点对此材料分析指出:“这说明农村的木偶戏表演其实质是,在娱神的名义下所进行的村民娱乐活动。”^[7]与之类似的是,古代祭祀所用的三牲或肥肉,在祭神仪式之后也就是神的需要被满足之后,祭神的人可以享用这些贡品。这都可以作为是娱神后的自娱。石阡木偶戏与之不同的是,这种自娱不是单纯的自我娱乐,有一定“陪伴”的性质,即“陪伴神灵娱乐”。石阡木偶戏一堂戏临近结尾时,会由木偶戏艺人请出一位主神(通常是陈平仙师或元清大帝),宣布诸事清净,可以结束表演。从这一仪式来看,木偶戏中作法的因素贯穿始终,在场观众观看表演的同时也是陪伴神灵的过程。

2. 木偶戏班演出时,在演出地点供奉神灵牌位

从前文所引《萍洲可谈》材料中可以看出,北宋时期农村木偶戏演出中供奉的神灵,负责“疾病官事”,这是由请戏的主家还愿请神的目的而决定的,不是由戏班决定的。而石阡木偶戏班中供奉的是“陈平仙师”和“元清大帝”的牌位,这是由戏班决定的,与请戏人无关。石阡木偶戏艺人在开戏前,会在帷幕后面对神牌三拜,祈求仙师赋予自己神力,那么此后的表演除了娱神之外,更像是以巫师的身份对观众的施法。这一点也可以从木偶戏艺人对自己的称呼看出,他们把自己的艺名唤作“法名”,这种称呼的遗存很大程度上说明艺人同时兼有法师的角色与地位。而在上述北宋材料中则找不到这种双重身份可能存在的痕迹。另外,观察20世纪中期以前的戏班,如安徽、湖南等地的戏班,其演员本身并不被人视作有作法的功效性,艺人的演出更多类似于“祭品”。

如前文所述,木偶的来源是俑,更具体一点讲是庙堂里的神偶。庙堂里的神灵和偶像是不可移动的,很难请到各个偏僻的地方作法施福,木偶戏是其最好的代替品。操纵木偶的艺人,一定程度上就是一场法事的主持者。由于其表演内容和仪式混杂了佛、道以及当地的多种信仰,很难认定一个木偶艺人是某一种宗教的代言人,但其“巫者”的身份是显而易见的,是木偶戏艺人代替神灵作法,这点与古代傩戏中巫者的作用是一致的。

从上述材料和石阡木偶戏中宗教祭祀、还原的形式相比较,可以看出石阡木偶戏的演员较之北宋时期木偶戏班演员不同的是其艺人与巫者的双重身份。这种双重身份在汉代木偶戏尚未成熟时有很突出的显现,但发展到宋代后,更多地倾向于娱乐性,各种宗教仪式在剧中的体现不断被简化甚至消失,“巫”的影响慢慢消退。那么为何石阡木偶戏艺人身上会遗存有这种双重身份呢?这应该与石阡传统的文化背景有关。

三、石阡木偶戏的文化内涵

木偶戏本身是一种汉文化,它是伴随着中原地区对贵州少数民族地区的控制加强而传入石阡的。据之前的学者考证,石阡花桥、坪山的木偶戏均从湖南辰溪传入,时间大概在清代中后期,只不过坪山的木偶戏经过了重庆秀山的中转,不是直接由湖南传入坪山^[8]。戏剧起源于仪式,石阡木偶戏是从黔地以外引入的,其仪式来源也必然是舶来品,这一选择表明了对外来文化的部分接受。石阡木偶戏传入之初,即有较为严密的班社组织形式,“并以此传承衣钵,在当地侗、苗、土家、仡佬、汉等民族中‘接片子’演出”^[9]。在此之前当地是否有本土戏剧,现在很难考证,不过从石阡木偶戏的戏班构成以及唱腔来看,与湖南地区的汉剧框架相一致。而从仪式中祭拜的主要神明系统来看,以道教为主,兼有分管各项杂事、各处地域的地方偶像,而当地原住少数民族——土家族、侗族、仡佬族的本族的神明体系已经被打破,有些销声匿迹了,有些改头换面,以不冲突汉地神明系统的地方神、季节神的形象出现。而诸多信仰杂合在一种戏剧仪式里面,难免给人以冲突矛盾的感觉,所以原住居民信仰文化里的巫者以木偶戏艺人的身份被保留下来,以操纵调和这复杂的信仰体系。这可能是当地居民的主观需求的结果,也可能是木偶戏艺人为了抬升自我地位,刻意把木偶戏表演与当地宗教仪式融合的结果。从宋代开始,木偶戏的娱乐性质进一步增强。到了明代,木偶戏甚至可以“分得梨园半面”,与戏曲争胜,这时候其作为娱乐艺术的文化属性进一步延伸。虽然娱人和娱神同时存在,但木偶戏艺人的巫者身份已经褪去了,其表演木偶戏是为了满足神和人的双重需

要。其对人和神都是服务的性质。但巫者兼艺人的双重身份使得石阡木偶戏在传入地的戏剧倾向于娱乐的同时保留了一份原始的“巫”特质。

石阡木偶戏的仪式中,大量保存了演员从拜神活动中获得某种宗教权利的痕迹,从现有戏剧形式和口碑资料来看,这种“巫术”特质应当不是伴随汉地木偶戏的传入而来的。极有可能是湖南的木偶戏传入石阡之后,与当地的宗教祭祀风俗相结合而产生的。由此可见,虽然石阡木偶戏的剧目、演出形式、音乐唱腔都与湖南辰溪的木偶戏相似,是其在贵州地区的分支,但石阡木偶戏中体现出来的演员的艺人与巫者的双重身份,却是汉文化与当地文化结合后的产物。这一点,既是接受了汉地文化礼仪的渗透,从文化观念上对国家统治的归依和靠拢,也是本土文化妥协性的隐性保存。

石阡木偶戏研究始于20世纪90年代,是西南民间艺术研究的一个重要对象。先后有学者从戏班构成、艺术人类学、民族音乐学理论的角度入手,研究其内在的民族特质及文化内涵。对石阡木偶戏的戏剧本体却少有分析,本文从木偶戏艺人——戏剧的演绎者的双重身份入手,试图从这一微妙的表象流变,探究其内在的文化渊源。

石阡木偶戏在清朝中后期由湖南辰溪传入,其唱腔与剧目、班社组织都与其源流十分相似。石阡当地在木偶戏传入之前是否有本土戏剧,目前尚未有考证,没有找到本土少数民族戏剧存在的痕迹。这一情况与黔东南侗戏的形成相像,但石阡木偶戏艺人的巫者身份的隐现,是其区别于其他木偶戏的重要因素,也是不同于其他少数民族戏剧引入汉地戏剧之处。对于其如何渗入,具体产生发展的流变,目前尚缺乏更详细的文献资料,本文仅在有限的考察资料和文献的基础之上分析假设。这一重要的隐含因素,是当地文化在汉文化冲击中的一种自我体现,可以说明当地文化并不是在明清后就毫无保留地接受了汉地文化的输入。有关石阡木偶戏的“巫”特质问题仍有待进一步考察研究。

参考文献:

- [1]孟元老.东京梦华录:卷五“京瓦技艺”条[M].北京:文化艺术出版社,1998:32.
- [2]张应华.石阡木偶戏的戏班组织与传承[J].贵州大学学报:社会科学版,2006(5):106-113.
- [3]孙楷第.傀儡戏考原[M].上海:上海杂志出版社,1952.
- [4]司马彪.后汉书志[M].北京:中华书局,1965:3273.
- [5]陈世雄.戏剧人类学[M].上海:上海古籍出版社,2013:55.
- [6]朱 彧.萍洲可谈录[M].上海:上海古籍出版社,1989:55.
- [7]侯 莉.中国古代木偶戏史考述[D].北京:中国艺术研究院,2005.
- [8]张 军.石阡木偶戏渊源新探[J].铜仁学院学报,2012(2):1-5.
- [9]张应华.湘黔交界少数民族社区的汉传戏班——以石阡木偶戏为例的艺术人类学考察[J].艺术探索,2011(6):51-54,142-143.

The Shiqian Characteristics of Puppet Show and Cultural Connotation

Liu Tao

(The Arts College, Guizhou University, Guiyang 550000, China)

Abstract: Guizhou Shiqian puppet show is a rod puppet in the important heritage of Guizhou folk art, but also on the national minorities in southwest important object of study. This paper focused on the puppet performers, from the Shiqian puppet “witch” trait and puppetry artists with a dual identity witch to explore the cultural connotation of Shiqianpuppet show. This characterization is the Han culture in Shiqian minority area, and the product of local cultural fusion.

Key words: Shiqian puppet show; actor; “witch” trait; dual identity; cultural attribute

(责任编辑 韩云芷)