

从木偶戏的演变看木偶与戏曲的原生关系

汪晓云

《四川戏剧》2004.03

-

—

罗兰·巴特的摄影论中有一个看似奇怪的论断，他说，使摄影和艺术发生关系的不是绘画，而是戏剧。照片更接近戏剧，是因为一个奇怪的中介——死亡。巴特说：“最早的演员是通过饰死人的角色脱离修道院的，‘照片’和最早的戏剧一样，和‘栩栩如生的画’一样，是个脸上涂了脂粉的哑角，在那张呆板的面庞之下，我们看到的是死人。”^[1]也许，从戏剧和摄影看，我们很难理解巴特的意思。但如果从木偶戏角度来看摄影，我们就更容易理解巴特此语的含义。

人偶同台是我们现在看到的木偶戏基本表现形态，因而作为特殊戏曲表演形式的木偶戏由人和偶两部分构成。在演出现场，人不仅赋予偶以外在行为动作，还赋予偶以言语声音，从而使偶具有了戏曲表演的一切因素和功能。实际上，偶的表演性完全是木偶师操纵的结果，偶实际是木偶师的替身，或者说，木偶师是借助了偶这一物质中介实现了他想要完成的所有功能。然而，由于木偶在舞台上同时是剧情角色的“扮演者”或者说替代者，这就使得偶作为木偶师的替身被忽略，而重点转移为偶作为剧中角色的扮演者或替代者。因此，在观众眼里，偶成了剧中的演员。实际上，偶是木偶师（实际的人）和角色（虚拟的人）的双重替代者。作为一个死的物体，偶的双重替代者身份是如何实现的？偶和人在木偶戏表演中又是如何结合在一起？木偶戏的戏曲形态功能和纯粹由人表演的戏曲有何不同？这所有的问题似乎都应归结为一个根本性的问题：木偶和戏曲的原生关系。

就现有的文物和文字记载看，除木偶外，古人最早制造偶人的物质材料还有草与泥，它们主要用来替代丧葬仪式的“尸”和殉葬者。但是我们并不能排除偶有用于其他场合和其他功能的可能，正如现在农民在田间地头用草扎成人

状以吓唬前来偷食的鸟兽。也许只是由于丧葬是自古以来人们生活中的大事，因而才有偶的丧葬用具功能被诉诸文字记载。总的说来，偶是摹仿人的形体状貌从而代替人实现某些本由人实现的实际效用的产物。它的主要特征是静止不动。

作为人的替代者，偶显然比后来的肖像、照片和镜像粗糙，它模仿的只是人类共同的形体轮廓，对于单独的个体，必须由标识出面部五官特征的肖像和照片来表现。但是，偶相对于画像和照片而言是立体的实际存在，而画像和照片只是平面的形和影。木偶、画像和照片都具有一定的替代功能。替代实际上带有扮演和表演的性质，只不过是一种静态的扮演和表演。正是在这一意义上，巴特把照片称为“死人再现”，并认为摄影和戏剧而不是绘画更接近。

ii[ii]

木偶自其被创造之日起就具有了特殊的扮演者的能力。最初的木偶是用来扮演和替代静止不动的人（如丧葬仪式中的“尸”和殉葬者），它更复杂的扮演潜力还未能表现出来，直到人们通过自己的聪明才智赋予它以活动的本领。偶因以人为摹本仿造，它被赋予活动的技能是迟早的事，人不仅赋予它以动作，还要赋予它以言语。实际上，人如果不是在偶身上看到了人自身的某些东西，而把偶当作鬼，他们也有可能要赋予偶以动作和言语，因为在他们的想象中，鬼不仅是有形体的，也是有容貌举止声音动作的：“鬼样子”是怪样子；“鬼脸”是奇形怪状的脸，有的青面獠牙，有的也俊俏美丽；“鬼敲门”是鬼对人的干扰性作为；“鬼叫”声是一种常于夜间发出的恐怖可怕的声音……总之，鬼也同人一样“活着”！

二

行动，也就是动作，是形体之外人最为根本的要素。人对自己行动能力的吃惊和好奇不亚于人对自身形体外貌的好奇：“正如未开化的人在解释无生命的自然过程时以为是活人在自然现象之中或背后操作一样，他们也这样理解生命现象本身。在他看来，一个动物活着并且行动，只是因为它身体里面有一个小动物在使它行动；如果人活着并且行动，也是因为人体里面有一个小人或小动物使得它行动。这个动物体内的小动物，人体内的小人，就是灵魂。正如动

物或人的活动被解释为灵魂存在于体内一样，睡眠和死亡则被解释为灵魂离开了身体。睡眠或睡眠状态是灵魂暂时的离体，死亡则是永恒的离体。”

iii[iii]看来，对自身的好奇是人类的天性。睡眠、梦、死亡、影子、这一切与人类生活密切相关的现象对人类来说是神秘的谜。因此，人类产生了无边无际的幻想。他们不仅想象出虚幻的人的敌对面——鬼，他们还将虚幻的鬼实体化，这就是偶。段玉裁在《说文解字注》中指出，“偶”本为“禺”，许慎对“禺”的释义为“母猴属，头佻鬼。”正可以看出偶与鬼的关系。

从现有的文字记载看，偶一旦被赋予活动的的能力就与仪式上的表演活动联系在一起。偶是否在作为丧葬仪式上的丧家乐时就具有歌舞表演的能力我们今天已无从得知，但从偶由丧葬仪式转而为嘉会歌舞表演看，偶的仪式表演功能是以其被赋予了活动的的能力为基础的。正如周贻白先生所说，“‘乐’字实含有‘仪式’或‘礼节’的意思，不必即为唱歌跳舞之‘乐’。在汉末用于宾婚嘉会时，则这种‘祭献’或‘饰终’的仪式，已变为一种娱乐，那便是把殉葬之‘俑’改变其形象，用来模仿真人所表演的歌舞之类，把执紼时所唱的‘挽歌’，改变其声腔字句，共相偶和地用来歌唱‘祝语’或‘颂词’。”iv[iv]

我们看到，当用于嘉会歌舞表演时，偶的称谓也由“偶”变为“窟礪子”或“魁礪子”。v[v]称谓的变化意味着功能的改变，从偶被赋予活动的的能力看，称谓的改变还与其自身形象的改变有着密切的联系。应该说，是偶形象的改变导致了其功能的改变。据说，当偶还不能被人操纵活动之时，人们把活奴隶的血滴在木制或陶制的俑上，以为这样就使奴隶的灵魂附着在俑上，如此则奴隶活着的形体，既可为生人劳作，增加财富；其灵魂又可为死人侍从，以供奔走。vi[vi]如果不附着活人的血，就意味着俑只是一种躯体的实际替代物，也就是死尸。

偶既有了活动的的能力，其形象也就不再像“僵尸”或“死鬼”，而更像“活人”。因此，作为道具或戏神的木偶在演出结束后不能仰面安放，而必须面朝下，其主要原因就是静止不动的木偶仰面放像死尸，而活动着的木偶则像人。“彩娃子……演出时当作婴儿道具，用毕不得仰面安放，以忌作死尸状。”vii[vii]

对于嘉会上偶的歌舞表演，偶是以个体还是以群体的方式进行？人偶同台歌舞还是人隐藏于偶后歌？我们现在已无法得知。文字记载留给我们的的是以

“郭郎”代替了“傀儡子”，而且“郭郎”“发正秃，善调笑”，且“凡戏场必在俳儿首”。viii[viii]从“鲍老当筵笑郭郎，笑他舞袖太郎当，若教鲍老当筵舞，转更郎当舞袖长。”ix[ix]看，“郭郎”的主要表演为舞，其调笑的功能当与其舞态与情态相关。从郭郎出现的姿态和场合看，傀儡子已俨然以“人”的面目出现，并与人一起成为戏场的主角。郭郎秃发、善调笑的憨态，应该是发展并借鉴了当时倡优表演如参军戏诙谐戏弄的喜剧性因素，而这无疑是傀儡戏世俗娱乐性功能迅速加强，并从嘉会仪式歌舞走向广场技艺表演的根本原因。

从嘉会到戏场，傀儡从傀儡子的“善歌舞”演进为郭郎的“善调笑”，傀儡的“活”的功能进一步加强，这就是从肢体的动作发展为配合肢体动作的神态表情乃至服装全方位的表演性，这表演性乃是更细致更真实地摹拟活人的容貌举止动作。由于“郭郎”代表的是个体形象，因而其个体形象给人以类的特征，这就是滑稽逗乐的喜剧特征。

从“郭郎”的指称和表现形态看，傀儡已基本完成了人对偶的全部“复活化”和“人化”作用，当“鲍老”开始取代“郭郎”时，傀儡发展的已不再是偶似人与拟人的人化因素，而是偶为物的技术性因素和人拟偶的物化形态。宋人笔记中的各种傀儡表明，此时偶为物的技术性因素得到了前所未有的推广与提高，这种种傀儡突出的是偶的制作技术、表演技术和舞偶人的表演技术；而鲍老则突出了人拟傀儡表演场景的壮观和狂欢盛况。的确，从西湖老人《繁盛录》载“福建鲍老一社，有三百余人；川鲍老亦有一百余人。”看，三百人或一百人的傀儡队是我们今天难以想象的，鲍老比郭郎更“舞袖郎当”的模样更具有滑稽逗乐的喜剧色彩。正如董每勘先生所描述的“傀儡戏中的郭郎也取其病秃，而且身体臃肿，再配以不整治（郎当）的舞衣，在这外形上已足引人发笑，加之刻划它的性格又是个傻瓜，所以词曲调中有‘憨郭郎’，内在外形都不正常，才足以供人笑乐，这便成为后世以滑稽调笑为职的倡优的传统条件。”x[x]

由此看来，与“郭郎”的拟人化称呼相比，“鲍老”指的当不再是傀儡子模拟扮演的一个被人戏谑地称为“郭秃”和文雅地称为“郭郎”的人，而是人扮演的傀儡。“鲍老”是人们对人演傀儡亲切而热情的称呼。现在在安庆贵池一带，人们仍称傀儡戏和傩戏为“菩老戏”或“袍老戏”，从鲍老“舞袖郎

当”的舞态看，“鲍”可能正是“袍”的音误。有趣的是，在贵池安庆一带，“菩老”或“袍老”不仅指傀儡，也指画像和菩萨塑像。因此，在笔者看来，称傀儡戏和傩戏为“菩老戏”或“袍老戏”，这不仅是因为“菩（袍）老”与“鲍老”读音接近，更主要的原因乃在于画像、木偶与雕塑形体的相似。这与我们前面所说的偶、画像和照片的同一性功能不谋而合。由此我们可以推论，宋之时由于印刷术的发达，民间得以出现门神和年画之类的画像，老百姓多不识字，也无法分辨这些画像都指的是谁，便把当时兴盛的傀儡戏、画像、塑像统称为“菩老”或“袍老”。

我们说，当“郭郎”出现时，傀儡已基本完成了人对偶的“复活”和“人化”，而当“鲍老”开始取代“郭郎”时，傀儡发展的已不再是偶似人与拟人的人化因素，而是偶为物的技术性因素和人拟偶的物化形态。大凡物之存在，多盛极而衰，木偶似乎也莫能例外。也许，正是在傀儡得以跻身人群，纵情狂欢之时，傀儡已走上了与人距离最近的极限和尽头，而这恰意味着它的好景难再？

确实，造化弄人，造化更弄物。当戏曲发挥了以真人为演员的内在和外在线表现形态的所有优势时，作为物化形态的傀儡戏也越来越显示出自身的局限性。傀儡戏在时代历史以及自身特点等多种因素的共同作用下告别了偶拟人和人拟偶的辉煌时代，而成为戏曲大潮后随波逐流的一朵浪花。现在，我们只能从有限的文字记载中，从后来的戏曲曲调中感知当日“郭郎”和“鲍老”的模糊面目，领略“他们”曾有的风采。xi[xi]

发表于《四川戏剧》

2004. 03

i[i] (法) 罗兰·巴特.《明室》，赵克非译，北京：文化艺术出版社，2003年，第49-50页。

ii[ii] (法) 罗兰·巴特.《明室》，第13页。

iii[iii] (英) 詹·弗雷泽著，刘魁立编《金枝精要——巫术与宗教之研究》，上海文艺出版社，2001年，第163页。

iv[iv] 周贻白.《周贻白戏剧论文选》，长沙：湖南人民出版社，1982年，第35页。

v[v] 原文见《旧唐书·音乐志》。

vi[vi] 常任侠.《东方艺术丛谈》，上海文艺出版社，1984年，第66页。

vii[vii] 《中国戏曲志·辽宁卷》，中国 ISBN 中心，1995年，第312页。

viii[viii] 原文见(唐)段安节.《乐府杂录》。

(宋)陈师道《后山诗话》引“杨大年《傀儡诗》”，转引自董每戡.《说剧》，北京：人民文学出版社，1983年，第57页。

x[x] 董每戡.《说剧》，第62页。

xi[xi] 参见孙楷第.《傀儡戏考原》，上海：上杂出版社，1952年；又见常任侠.《东方艺术丛谈》。