

DOI:10.3969/j.issn.1007-4074.2012.03.025

石阡木偶戏的形态构成及其思考^{*}

田永国

(铜仁学院 党政办, 贵州 铜仁 554300)

摘要:木偶戏又叫傀儡戏、傀儡子,石阡人称木斗斗戏、木脑壳戏,即用木偶来表演故事的戏剧。它在外部的物质形态、表演形式和内部的社会组织上都具有鲜明的地域性、民族性特征;虽然入选第一批国家非物质文化遗产名录,但现状堪忧,在传承与发展上需要尝试和实践各种科学合理的举措。

关键词:石阡;木偶戏;要素构成;社会功能

中图分类号:C954

文献标识码:A

文章编号:1007-4074(2012)03-0154-04

作者简介:田永国,男,贵州省铜仁学院副教授。

一、石阡木偶戏的生发

石阡古称夜郎,是一个深处贵州东北腹地的山区小县,居住着的汉、苗、仡佬、侗等13个民族,有着悠久的历史 and 灿烂丰富的民族文化资源。木偶戏就是其中之一。它深刻而又全面地反映了石阡人民的社会生活和审美心理以及共同的心理特征和总体趋同的文化观念。

石阡木偶戏是宋元时期杖头木偶的遗留。由于石阡地处西南边鄙,其封闭的地理环境,使得杖头木偶戏的原始面貌较为完整。据民间口传,自湖南辰溪的漏匠吴法灵传入始,至今已有200多年的历史。简要地分析一下石阡木偶戏的生发,主要有以下原因:明清时朝,自思南田秋首倡贵州科举考试以来,石阡就有“进士16人,举人154人”^[1],良好的文化氛围与厚实的文化底蕴吸引了大量的湘客。另外,历史上乌江航运的开通和繁荣,大批湘商涌入黔东北地区,从事巴盐、桐油、茶叶和粮食经营,而石阡又素有“热泉之乡”的美誉,历代商贾、文骚皆心驰神往,赋诗以歌,也使发展相对普及和成熟的辰河(即湖南辰溪一带)包括木偶戏在内的各种戏种也随之来到黔东北石阡地带,并且与当地文化水乳交融,在唱词、唱腔、装扮、表演等方面表现

出独特的石阡传统文化因子,具有独特的民族性和地域性。

清乾隆至光绪年间,石阡木偶戏盛况空前,风靡城乡,发展至民国四十年代,石阡木偶剧团已有二十余个戏班,其中常年到湘、鄂、渝、黔边各县城乡演出的,就有五、六个之多。剧目有150余个,并形成了“高腔”与“弹戏”两种唱腔体系。但是,由于传统社会统治者对民间艺术的歧视摧残,1949年前夕,只剩有两三个班子能够继续演出。^[2]

二、石阡木偶戏的形态构成

一般意义而言,中国的民族民间戏种由外部的物质形态、表演形式和内部的社会组织三大部分构成。^[3]石阡木偶戏也不例外。下面,我们就民族民间戏种形态对石阡木偶戏进行简要的分析。

(一)石阡木偶戏外部的物质形态

石阡木偶戏留存有独特的木偶头子、衣装、道具、乐器、帐篷等,具有重要的造型艺术及服饰艺术的历史文化信息。

1. 独特的木偶“头子”。木偶戏的“演员”是双重的,作为演员中的人只是在后台操纵,真正在前台当众演出的是“木偶”。因此,在木偶戏所有的物

* 收稿日期:2012-02-20

质要素中,木偶造型显得十分重要。它构成了一个戏班子最基本的物质“内核”。

木偶由木偶头、身、手杖三大部分组成。其木偶头均为人面,不存在兽面、神面。“头子”呈立体状,直径大约为15厘米。木偶头、手等通常用椴子树的主干精雕镂刻而成。身部呈十字架,即在头颈的主棒上,架一横杆为双肩,然后套上戏装。整个木偶的身长约3~4尺左右。每个戏班一般有20~30个头子。分别雕绘“生、旦、净、丑、武、生、小生”等各种戏剧面谱,以及各种专门人物脸谱等。石阡木偶戏“头子”没有具体人物的指代,而是用一个“头子”代表一种性格、品格、气质大致相同的人物,表现为类型性特点。

石阡木偶艺人在木偶造型与制作上吸收传统木偶彩绘装饰技法,根据戏剧内容的需要和时代审美趋向,设计、制作木偶,不仅继承了单纯戏曲化的传统,而且表现各自不同的艺术追求,构成了绚烂多姿,神韵含蓄具有民族风格和特色的木偶造型世界。

2. 木偶戏“杖头”构件。“肚腹”、“踩脚”、“手柄”、“冉须”是石阡木偶“杖头”造型必不可少的构件。“肚腹”即“杖头”的胸部与腹部,用当地盛产的楠竹剖成篾块编成中空,椭圆形,上小下大,轻巧耐用。细装时将“头子”的木柄从上部插入“肚腹”,并用细线固定起来,再在外面罩上戏装,看上去极为形象。“踩脚”状似膝盖以下部位的小腿和脚掌,为武旦踢紫金冠时使用。表演时,运用杠杆原理和橡皮弹力,由艺人右手手掌和手腕协同配合,用力迅速上踢。“手柄”分成手掌和细长木柄两个部分,手掌成握拳状,中空,“兵器”等物件插入其间作手执状。组装时,用细线穿过衣袖而系于“肚腹”上部,手掌露在袖口外。表演时,艺人的左手交叉握住两只木柄的末端,由左手手掌与五指的有机配合操纵“杖头”左右手的动作。“冉须”是人物性格的显现标志之一。尽管是同一行当的人物,其“冉须”也不尽相同,故“冉须”不能直接粘贴在“头子”上,而是将其粘贴在一弯铁丝上。表演时将弯铁丝的两端挂在“头子”的两只耳朵上,以便随时更换。石阡“杖头”木偶的“冉须”首先是造型意义,如黑色“冉须”塑中年人物,银灰色“冉须”代表老年角色,虬须代表刚烈,红色代表忠良等等。

3. 木偶戏服饰及兵器。“三分戏,七分装。”石阡木偶戏的服饰包括盔头、方巾、服装等部件,其中的服装款式多,齐全且色彩斑斓,主要有“折子”、

“拷子”、“披挂”和“蟒袍”四大类。演出时,木偶角色大都衣冠楚楚,尤以武将和旦角光彩照人。石阡木偶武戏中的“兵器”可以分为“长把子”和“短把子”两种。“长把子”有蛇矛枪、长枪、晏月刀等。“短把子”包括宝剑、双刀铜、锤、拷剑、板斧、铁鞭等。

4. 木偶戏所用的乐器。石阡木偶戏所用的乐器分为文乐(唢呐、二胡)和打击乐器(大锣、小锣、钹、鼓四类共五件)两类。

(二)石阡木偶戏的表演形式

1. 剧目题材广泛,内容丰富多彩。石阡木偶戏的剧目一般与湘剧相通用,题材广泛,有历史神话、民间传说、章回演义及现代题材等。其内容可相应地概括归纳为神戏、传说戏、史戏、现代戏四种类型。神戏有《三打白骨精》、《真假美猴王》、《白兔记》、《哪吒闹海》等剧目;传说戏有《张四姐大闹东京》、《梨花招亲》、《双斩子》、《安安送米》、《打金枝》、《二进宫》、《二舍堂子》等;史戏有《过五关》、《古城令》、《枪挑小梁王》、《汤阴斩将》、《辕门斩子》、《南阳关》、《大战牛头山》、《夜战马超》、《长板坡》、《文王访贤》、《大闹淮安府》、《南唐救主》、《夜过巴州》、《困山河》、《大破牛头山》等;现代戏有《沙家浜》、《红灯记》等现代革命京剧和《芦花荡》、《寒江关》、《摩天岭》等。石阡木偶艺人甚至将这些神话、传说、小说或故事的情节编成一集集连续剧,表演短则一个星期,长则三个月以上。

2. 木偶表演方便灵活,动作细腻逼真。石阡木偶戏的演出空间自由灵活,不择场地,屋里室外,只有空隙的地方,均可表演。舞台布置,其四围支以竹竿,以蓝色布匹围成前台和后台,用棕绳将布匹绑牢。石阡木偶戏动态细腻逼真。在演出中,通过艺人出色的操作和控制,木偶眼珠、嘴巴均能闭合张开和转动,从而更能充分自然地表现出人物的喜怒哀乐,将角色的内心世界表现得细致入微、形神具备;在演出中,木偶在点头回顾,弯腰转身,翻滚扑打,腾云驾雾等动作方面,皆能随心所欲,使得角色形象栩栩如生,惟妙惟肖;木偶还可灵活自如、迅猛逼真、刚劲有力地使用刀、枪、剑、戟等。

3. 演出语言和音乐唱腔地方化。石阡木偶戏艺人往往多才多艺,不仅要有熟练的操作技术,而且还要会唱各种曲调,集吹、拉、弹、唱于一身。在木偶戏中,其生、旦、净、末、丑都有各自的唱腔。归纳之,石阡木偶戏的其音乐唱腔分“高腔”和“平弹”两类。

高腔用唢呐伴奏,属曲牌体唱腔,其曲牌常用的有“汉腔”和“驻云飞”等。“汉腔”主要用于升帐议事,调兵遣将等场合,唱词为4、7、5、7、3字五句体长短句式,句前有“哎呀”,“哇呀”等感叹衬词。“汉腔”的特点是每唱完一句,除人声接腔外,均用打击乐作过门,故又称“打腔”。“汉腔”演唱时,根据唱词内容和人物感情的不同,有两种不同的唱法:一种曲调简洁,适于叙述或对话时使用,称“小汉腔”;一种曲调凄凉委婉,多用于表现哀伤疾愤的感情,叫“大汉腔”。大汉腔押脚韵,第一句起韵,第二,四,五句押韵。

“驻云飞”曲牌在石阡木偶戏中也具有代表性,其正体在唱词句法、旋律结构、锣鼓伴奏等方面具有典型的艺术特色。该正体曲牌语言朴素自然,道白及滚唱生动灵活,帮腔形式丰富多姿,锣鼓伴奏热烈刚毅,形成了这类曲牌的共同音乐特征。“驻云飞”在曲的器乐格律中不受十二律吕、九宫十三调曲律方式的限制,不仅用于木偶戏剧的套数、小令,还常用于民间红白喜庆事的礼仪和庆典,“十番八乐”的管弦琴瑟演奏,宗教道园超度收殓的鼓钹歌舞等。在石阡木偶戏中,“驻云飞”曲牌格律是十句八韵,字数是4、7、5、5、5、3、4、5、7、7。如:

花烛辉煌,迎接新人入洞房。揭开红罗帐,挂在全钩上,一对好鸳鸯。结成双,两意情浓,睡在全绡帐,好似鸳鸯配凤凰(重句)。

除此之外,石阡木偶戏唱腔中,还有“山坡羊”、“红纳袄”、“锁南枝”、“平牌子”、“刮骨令”、“风云松”等百余种曲牌,可谓百曲婉转悠扬,妙曲缠绵。

“弹戏”以胡琴(京胡、二胡)为主,配以月琴、短笛伴奏。“弹戏”曲牌,突出地方风味,有“南路”、“北路”、“二簧”、“二流”等,还吸收当地流传的一些民间小调,以丰富乐曲,主要用于演出“文戏”,如“打金枝”、“过昭关”、“长板坡”、“二进宫”等。^[4]

总之,在音乐上,石阡木偶戏不仅遗存了高腔的众多曲牌,平弹板式及变化形式的原态,同时亦保留了石阡民间原本音乐文化的因子,是研究高腔、弹腔与黔东文化交融的重要例证。

(三) 社会内部的组织形式

1. 戏班的内部组织。戏班,旧称戏曲剧团,是戏曲演员的一种组织形式。从一个单位戏班的内部组织来看,石阡木偶戏班,在过去,通常以家族为单位,即以血缘、族亲关系为纽带而进行组合,如父子、兄弟、叔侄组成一个班。有班主、管班各1人,演员5人,伴奏4人。班主的选定通过原班主的认

可最终由陈平宗师和法灵戏祖来决定,以借助宗师和戏祖的威慑力来强化新班主的自律行为。管班以接洽演出业务为主,负责戏班的外部事务。从这意义而言,管班便是一个戏班的形象大使,对一个戏班生意的好坏起着重要的影响作用。因此,自然在能、德方面对管班亦有较高的要求。^[5]

2. 石阡木偶戏的传承。同中国民间大多数戏种一样,石阡木偶戏传男不传女(旧时石阡有女子不唱戏的传统,故不传女),其授徒方式采用随班跟学。徒弟首先从打杂、挑箱子、扛道具开始,继而学装台面,最后师傅授以相应的表演技能。徒弟出师时间少则一两年,多则三五年,视学徒天资与勤奋程度而定。作为辈钵(班主)传承,自然要严格得多,其人品、德行、技艺均受严格的考验。同时还要举行复杂的传辈钵仪式,包括设香案、请神、伏愿、卜卦、赐法名、传祭祀词等。^[6]通过以上繁杂并带有宗教仪式的程序之后,新老班主的交接才算完成。

3. 木偶戏是石阡三大戏种之一。从外部结构来看,石阡木偶表演艺术与石阡民风民俗,宗教信仰、地方戏曲紧密联系,是属于石阡民族民俗文化整体的一个单元。据《石阡文化志》记载,在各种各样、形形色色的民间戏种中,傩堂戏、花灯戏和木偶戏最为典型,影响最大。

傩堂戏在石阡又称“端公戏”,早在宋、元时期,明清之际便崭露头角。在《石阡府志》“奇观论”中有记载:“阡属楚尾,信鬼重巫,酷有湘、沅间风,秋尽冬来,腊余春前,比户舂傩鼓角,铙笛铃锣,歌唱之声响彻昼夜。”明代《贵州图经新志》中有关于石阡傩戏的描写“郡外山高易落辉,郡前茅屋总柴扉。雷鸣土鼓驱巫罢,风送芦笙摘稻归,处处苗蛮垂额髻,家家男女著花衣,圣恩覃被时置稔,粟稔连冈带雨肥。”民国时期,石阡境内有傩坛(班)百余个,活动于县城、本庄、白沙、龙井等地。其中晏明姚绍清傩戏班、乐桥王清廉傩戏班、公鹅吴忠仁傩戏班、青阳陈正中傩戏班较为有名。^[7]石阡“花灯戏”大约源于明朝中叶,由民间花灯歌舞和傩堂“杂戏”演化而来。清末至民国年间,石阡花灯中又有不同形式自成风格的茶灯、车灯、台子灯和蚌壳灯等,其境内有职业、半职业性质的灯班四、五十个。

石阡木偶戏具有审美和实用两大功能。审美的功能在于不同的戏种通过极具个性的唱腔、独特的人物造型以及富有民族区域色彩的表演方式来满足人们的精神需求。实用功能包括①教育功能:三大民间戏种,其“撰本戏”的大量存在与表演,不

仅传播历史文化,同时也具有很强的启智作用;②教化功能:三大戏种的剧目中,都不同程度地渗透着儒、道、释以及本土原始崇拜的观念,通过表演的方式,在人们的信仰心理中得到了潜移默化,形成了石阡人民的多教信仰以及传统的忠孝节义和真善美丑等道德伦理观念。但总体来说,三大戏种其实用性功能最主要的在于驱鬼逐疫、祈福禳灾、保佑平安。如“傩堂戏”,就是一种“端公”(巫师)为“春傩还愿”等所演出的一种祀神的戏。“花灯戏”出自花灯歌舞,其主要功能仍然是祈福纳吉,保佑平安。春节期间,全县各地花灯戏班均要演出“拜年戏”,一方面图个吉利热闹,一方面感谢神灵。均体现出强烈的“驱病避祸、祈福纳吉”的目的。

木偶戏的功能目的也是一目了然的。如石阡人根据不同的演出场合将木偶戏划分为“庙会戏”、“愿戏”、“众戏”,其中“愿戏”又可再分为“还愿戏”、“驱瘟戏”、“驱蝗戏”等,不同的演出场合对剧目的选择也有一定的规定性。但无论何种场合的演出,其基本程序都为:搭台→立牌位→请神→演出→送神。木偶戏所奉请的神道一直要陪伴戏班的表演,直到演出全部结束后,才又由“班主”举行仪式将众神请回,谓之“送神”。^[8]这些划分和固定的演出程序,充分地说明了木偶戏的功能作用仍然是“祛病驱鬼”、“扫除瘟疫”,以达到“风调雨顺,五谷丰登,国泰民安”的目的。

三、石阡木偶戏现状及发展

石阡木偶戏文化内涵丰富,艺术特色鲜明,是集音乐、表演、文武场于一体的综合性艺术形式。自清代,石阡木偶代代相传至今,凝聚着民族的表达方式和审美趣味,浓缩着民族的感情和性格。它通过音乐和文武场的有机结合,以精湛的技艺和维妙维肖的木偶造型动作,在那些动荡不安、兵荒马乱的年代,在一个群山环抱的山区小县,曾经演绎了二百多年的历史,深受湘、黔、渝、鄂等广大农村群众的喜爱,它不仅在民族民间文化交流中发挥着重要作用,而且对于研究石阡地方社会文明史、民间音乐、民族造型艺术和服饰文化、黔东南方言在民间戏曲中的运用以及民族宗教信仰理念等是不可多得的宝贵资料,是民间的活化石。

随着社会环境的不断变化,电影、电视、网络等文艺多元化的冲击,特别是随着老艺人逐个谢世,传统木偶艺术出现后继无人的断层局面。

面临艰难现状,我们该如何挽救?有学者认为,最根本的出路在于将它引入课堂,通过学校教育这个平台,以实现民间戏种的长期传承以及网络化传播。^[9]因此,作为教学实践必需的教材建设以及相关教师队伍的培养就成了一个亟待解决的问题。石阡县也试图着力于这方面的努力。2006年5月20日,石阡木偶戏入选第一批国家非物质文化遗产名录公示名单。为了传承这一具有鲜明地方特色的文化遗产,石阡县实施“濒临失传的技艺进校园”行动,将木偶戏的传承任务交给了石阡民族中学,为学校请来了傅正华、傅正贵、傅正文三名木偶戏老艺人,让他们长期为学校师生传授木偶戏的唱腔、戏文和表演技巧。然而,由于资金和学习周期长和难度大等多重因素,使得木偶戏的传承问题又重新回到了原点。

笔者认为,要把木偶戏的生存和发展首先寄望于高校的支持。在高校中,可成立相应的专业,致力于除一般意义上的民族学、文化学研究外,进行较为详尽的形态学个案研究和人才的培养。除此之外,可以在一些旅游景点给木偶戏等民间剧种挤压出一定的演出空间,使其扎根景区,吸引游客,用景区推动木偶戏等民间剧种的复兴。在石阡,还可以结合茶业产业,成立茶艺馆,将木偶戏等剧种的教学及表演同茗茶文化进行捆绑式组合,以进行市场化传承模式的尝试和实践。总之,包括像石阡木偶戏一样的地方戏剧要能够以持久不衰的魅力一代一代传下去,实现民间剧种传承与发展的效益最大化,迫切需要我们有一个更为科学合理且更加坚定的举措。

参考文献:

- [1] 石阡县志[Z]. 贵阳:贵州人民出版社,1992.
- [2] 杨和胜,石阡木偶戏[J]. 贵州文史丛刊,1982(1).
- [3] 袁静芳. 乐种学[M]. 北京:华乐出版社,1999.
- [4] 张应华. 石阡民间木偶戏常用唱腔音乐探析[J]. 贵州大学学报:艺术版,2006(3).
- [5] 石阡文化局,石阡文化志[M]. 贵阳:贵州人民出版社,1987.
- [6] 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).
- [7] 泉都石阡[M]. 成都:四川大学出版社,1994.
- [8] 贵州旅游文史系列丛书·石阡卷[M]. 贵阳:贵州人民出版社,1997.
- [9] 喻帮林. 石阡木偶戏浅谈[J]. 贵州文史丛刊,1992(4).

(责任编辑:粟世来)

(英文下转第163页)