

## 人间「偶像」

杨尧



如今大众熟知而理解的“偶像”的意思,实际上是引申义——字面意义上的“偶像”,无非是雕刻精致小巧可爱到供人捧在手中把玩的各式各样的“偶”,以及被塑成人矗立在广场或庙堂上供人膜拜瞻仰的“像”。

能把这两个词排在一起,除了事物性质类似之外,某种程度上也可以说明我们对于“偶”的运用和“像”一样悠久。可与大多是承载着人们心中那些神明伟人形象的“像”不同,关于“偶”的形象反而宽泛得多,用途也比只能拿来膜拜的“像”多了不少。最著名的事迹便是汉武帝时期的两次“巫蛊之祸”,又比如曾流传到周边国家,在某些小说中活跃的“降头”和“厌胜”,也有用“偶”作为道具的。但若不是心术不正或者情非得已,人们还是不会寄希望于恶毒的诅咒上,因而在民间,人们更多的是用“偶”来戏说那些耳熟能详的英雄人物和民间故事——也就是“偶戏”:远一点的有布袋戏,近一点的,便是石阡的木偶戏。

木偶戏的历史,最早能追溯到春秋战国时期。《史记·孟尝君列传》中,孟尝君的食客苏代为阻止孟尝君入秦,对他讲了一个“木禺人与土禺人相与语”的故事,在那时人们就已经学会把所谓的鬼神寄托在小小的木偶和土禺中用来警醒世人。到了汉代,木偶开始登上戏台,被称为“窟窿子”或“傀磊子”:一开始只用在丧葬的表演中,后来逐渐为部分王公贵族喜爱,登上了大雅之堂,开始发挥它的娱乐功用。杜佑《通典》里记载:“窟窿子,亦曰傀磊子,作偶人以戏,善歌舞。本丧礼也,汉末始用于嘉会。北齐后主高纬尤所好。”隋唐时期,这种演技被称做“歌舞戏”,在保持着作为丧家祭祀功能的同时,作为人们喜闻乐见的一种演艺,逐渐风靡大江南北。戏曲中丑角的其中一个别称“郭郎”,就是来源于此。到了宋代,木偶戏进一步发展,当时不仅有众多傀儡艺人,还可分出多种不同的表演形式。在古籍上有记载的,便有悬丝傀儡、杖头傀儡、药发傀儡、肉傀儡、水傀儡等等。黄庭坚有诗《傀儡诗》:“万般尽被鬼神戏,看取人间傀儡棚。烦恼自无安脚处,从他鼓笛弄浮生。”可见此时的木偶戏,已经不是一种单纯的表演技艺,而是加入了乐器伴奏的完整戏剧了。到了明代,木偶戏传入贵州,王阳明某日半夜在龙场看了场木偶戏后,曾发出“本来面目谁识,且向樽前学楚狂”的感慨。而石阡木偶戏,是直到清中期才从湖南辰溪等地流传过来的,并于初始就形成了百花齐放的态势:据说从清末民初到新中国成立的这段时间,便有着十来个戏班,在石阡境内各个村寨搭台表演,有些戏班到现在仍然保留着自己的传承。

石阡的木偶是“杖头木偶”,但“杖头木偶”这个称呼却未被石阡继承下来,当地人管木偶戏叫“木斗斗戏”“木脑壳戏”,或许是因为“木斗斗”“木脑壳”在方言中是一个骂人的词,在艺人们之中又出现了“短台”的称呼。

而作为木偶戏道具的木偶,石阡人更习惯称呼它们为“头子”——木偶的构造很简单,身体就只是一个十字架形,主杆支撑着乌桕木雕刻而成的头,下方插着一根横杆充当双肩和手臂,尽管头部在匠人的手

中能雕刻涂装成各种各样的面容,但架在如此简约的结构之上,也难怪看上去有些“木斗斗”。不过给他们戴上披挂后,在能熟练操纵木偶的艺人们手中立刻就成了另一番形象。艺人一只手拿着主杆,自己充当木偶的腿脚,另一只手扶着两只手杖操控木偶的手臂,那些“木斗斗”的木偶们就被赋予的神魂活了过来。兴许是关公手持青龙刀回身一记纵斩,又或者是薛仁贵将手中的长枪抖出漂亮的枪花,随着艺人们手脚并用的演绎,两具木偶之间既能演绎出文人墨客吟诗作对这般拥有诗情画意的场面,也能碰撞出武将侠客刀剑相交那样惊险刺激的情景;而操纵它们的艺人,作为木偶的“手脚”俨然和它们融为一体,成了和附身于手中木偶里的神明共舞的人。

说来也有些迷信在里头:木偶戏之所以能在石阡开枝散叶,最重要的原因或许是因为那时的人们真的相信那几具“木脑壳”里确实能寄宿神明,而操作木偶唱戏的艺人们,自然也就被赋予了沟通神明的职



正在表演的石阡木偶戏

能,每当遇到乔迁、生子、祝寿、驱瘟等重大事时,都会请个戏班来唱得热闹些再热闹些,向感应戏腔召唤的“神明”们求个祝福,以保接下来诸事顺遂——或许从前那些带着行头走在村寨间的艺人们,也是这么认为的。

听那些老人们说,凡是戏班的班主,他们家中的正堂总会立着三座牌位:最中间的是“正乙冲天风火院内岳土戏王金梅二圣”,拜的是湖南沅江、湘江流域普遍信奉的民间戏剧祖师“金花小姐”和“梅花娘娘”,左侧供奉的是民间道教“三清大帝”中的“中天星主北极紫微元清大帝”,右侧供奉的则是和木偶戏颇有渊源的“大汉楚国内平傀儡仙师”。在石阡的木偶戏艺人中一直流传着这样一个故事:汉高祖刘邦在位的时候,白令造反,声势浩大,高祖甚至被大军围困在京城,谋臣陈平着手造了许多木头人立在城头作为疑兵,与敌军周旋到援军到来,逼得叛军撤离后,就把木头人丢在城边。自那之后的每天晚上,京城的城头就

会传来喊杀声,军士们不知所以,可汉高祖知道是木头人显灵。后来各地又爆发了蝗灾,汉高祖就命令陈平带着这些显灵的木偶驱赶蝗虫,木偶所到之处,蝗虫竟神奇地销声匿迹了。自此陈平就作为“傀儡大仙”,为后世操作木偶的人们奉为仙师,共同祭拜。

尽管这个故事跟《乐府杂记》中记载的流传在中原的陈平典故有所出入,但有一点是相同的,就是他们都把陈平这个历史上确存在的人赋予神力来信仰——拿木偶戏的戏班来说,戏班的传承某种意义上也是他们信仰的“仙师”的选择。一个戏班的班主是戏班的核心,它的产生与辈分、长幼、亲疏等亲缘关系以及财富、权力等地位特权无关,而是上辈班主根据某人唱、做、念、打的技巧是否精深或者齐全,是否具有勤劳、善良、忠厚、任劳任怨等人品而选定的。班主不仅要熟知所有行当的唱、做、念、打,不同人物的表演手法,不同剧目的故事情节和副词,以及不同乐器的性能、演奏方法和各种曲牌、锣鼓经等,还要在生、旦、

净、丑四大行当中,或者在吹、拉、打三大伴奏中,都能精通或全面掌握本班原本的表演。在传统的基础上,不断地借鉴、吸收其他民间音乐的唱腔、曲牌以及曲调等,使之消化、融合,为我所用,更是巨大的加分项。但更重要的还是,班主要具有勤劳、善良、忠厚、任劳任怨等优秀品质,否则,他们供奉的历代班主就不会保佑戏班,就“拿不住”替人还愿消灾的演出,甚至对班主的身后和本人的人身安全都有影响。因此,一个戏班的班主应该是一个在四里八乡都因为品德高尚而闻名乡里的人。这里的人们相信,只有这样的人才能热爱戏班,热爱手中的行当,能尽职尽责,任劳任怨地完成主家所点的剧目,尽心尽力的帮助主家实现消灾祈福、保佑平安的愿望;而戏班中的艺人们——通常是班主的子孙后代,偶尔会有来拜师学艺的,也相信这样的班主能够担得起维持戏班,组织排练,安排演出,招收门徒,传承技艺等职责,有资格在作古之后进入“戏组”行

列,享受香火。

这是干这一行的艺人们都非常羡慕和向往的荣耀。尽管班主在戏班中拥有如此特殊的权力和职责,但人们想要请戏班到自己的寨子里来唱戏,联系的却不是班主而是管班——戏班中负责接活儿的人,人们想请戏班到自家的院子里演出,或者戏班子想到某个村寨内讨点营生,首先要由管班与委托人联系,在弄清演出目的,商定演出时间、酬金之类的事务后,然后再由对方写出邀请戏班来演出的“片子”交由管班,完成这一套邀请流程。如果说班主是整个戏班的灵魂,那么管班就是整个戏班的门面,自然,管班也应当是一位德艺双馨的艺人,不光要演得一手好戏,还要能说会道,与人为善,诚实勤恳,这样人们才能在管班的身上看到整个戏班的演艺水平和优秀戏德,才能在众多戏班子当中脱颖而出,拔得头筹。

上到班主,下到戏班的艺人都将他们的“神明”作为衡量自己行为的准绳,自觉



### 杖头木偶

时代|当代  
材质|木  
来源|起源于石阡县  
收藏单位|贵州省民族博物馆

头部以硬木雕刻,注重夸张化、脸谱化,如武将怒目圆睁、文官长须垂胸,面部彩绘以红、黑、白为主色,强化角色性格。服饰简化,多用棉麻布料,缀以刺绣或贴花,突出地域民族元素。

地约束自己的言行,在生活中一贯睦邻友好,在工艺上不断勤学精进;至于正式在舞台上的行当,小到普通人家在娶亲、祝寿、迁新居、生子的重要日子,每当冬令农闲或春节期间,各村寨祈愿来年丰收时那连续数日的表演,都要做足准备,马虎不得。

表演的前提便是搭台,而搭台的头等大事便是要将他们供奉的神明请出来,或在主人家正堂的八仙桌上,或者是在舞台后的桌子上,将这些仙师和戏组的牌位供起来——艺人们管这套流程叫作“开坛”,开坛将这些牌位请上来时,还要唱专门的《开坛科》或者《请神科》:

弟子烧起一炷真香,二炷明香,三炷宝香,香乱烧,神不乱请,烧起五色祥云绕绕,盖吾弟子身前,盖吾弟子身后……奉请梨园会上千千师祖,万万师爷。唐朝敕封风火院内,金花小姐,梅花娘娘,宫堂里内,老龙太子,请在香炉头上受领真香。来,是立香奉请,去,是倒香奉送。

请完陈平仙师、金梅二圣和北极大帝,还要再将自家那些荣升戏祖之位的历代班主——通常也是自己的祖先和各路长辈兼

师父——也要通通请出来给他们敬香:五楼世界我立起,洗手焚香请神灵,双膝跪在城云地,要请满堂奉神灵。请前坛祖师某某某、养坛师公某某某、祖师某某某、师太某某某、师公某某某、师伯某某某、师叔某某某、传渡师父某某某,大庙之中,小庙之内,一切神祇,请在化坛纸上,受领真香。

做完这一切之后,木偶戏表演才算是真正开始。

根据主家的愿望,戏班要准备各种对口的剧目,像祝寿时经常会表演的《安安送米》《二十四孝》,求子时必要的《仙姬送子》《双麒麟》《香山还愿》等等。无论是主人家想通过木偶戏完成什么愿望,艺人们总是能信手拈来,准备好对应的唱本和道具来。

至于村寨里的表演就要自由得多,能在那上面唱的更是数都数不过来,其中最多的唱本,脱胎与人们耳熟能详的神话传说、历史典故和民间故事,或者干脆由一些说书人的戏说台本改编而来,从商末的《女娲庙焚香》《哪吒闹海》《诛仙阵》《文王访贤》《伯邑考》,到秦汉相争时期的《鸿门宴》《过芒碭山》《霸王别姬》《萧何月下追韩信》,再到三国的《千里走单骑》《马跃檀溪》《三顾茅庐》《火烧赤壁》,乃至隋、唐、宋时期的《罗成占山》《秦琼表功》《斩单雄信》《薛仁贵一日两头双救驾》《薛丁山带兵》《大破天门阵》《四郎探母》《狄青南南》《枪挑梁王》《精忠报国》等等,光是这些来自历朝历代的唱本,加起来足足有一百余本之多。扮演将领的武生唱着高亢的“大汉腔”点兵点将,其他艺人用唱着“小汉腔”随声应和,激昂肃杀的气息震响了村里村外,听上去仿佛是真的要出征一般,至于在艺人们灵活的双手间手执兵器上下翻飞,表现在刀光剑影间交错的刺激场面,更是能引得台下的观众一阵叫好。等到了艺人操着“驻云飞”的腔调唱着自己思母念母、忠君爱国的感情,又会引得观众潸然泪下。也难怪一场木偶戏能演三四天通宵达旦不散场,如此多的剧目和演艺形式,不愁会有技穷的那天,观众也会被精彩的表演吸引住而流连忘返,一直到表演的最后一天,戏班的艺人们把这神的唱词唱毕,收起牌位和行头离开村子时才如梦初醒,准备迎接通过这场盛宴“求”来的,接下来一年的风调雨顺。

提到唱腔,就不得不提关于石阡木偶戏的唱腔那件一直为人称道的逸事:

石阡花桥“泰宏班”第六代班主付银洲,六岁跟随父亲随班学艺,因天资聪明,记忆过人,十三岁开始演唱当家角色,成了本班唱工最好的生角,精通旦、净、丑各行当的表演及演唱。他于上世纪二年代攻克并引入“平弹”戏,以自己一人之力开拓了石阡木偶戏唱腔的一个新的分类,扬名黔东各地。这件事在《石阡县文化志·人物志》上亦有记载。值得一提的是,结合这位艺人的生平来看,他引入“平弹”唱腔时,还不到三十岁。

木偶戏这个在明清时期传入并风靡石阡的表演在新中国成立初期仍然活跃于石阡各地。新中国成立后,在农业合作化运动中,根据艺人们的要求,曾经从各地的戏班中找出13人组成了石阡木偶剧团,隶属县人民政府文教科领导,有木偶“头子”36个,戏装25套以及道具若干,经常下乡或在周边其他县市演出,上演剧目有50多个,深受群众喜爱。1956年,演出的《梨花子》曾在首届铜仁地区民间艺术汇演中获表演奖。后来,剧团因某些原因被迫解散,那些木偶“头子”、戏装和道具也随之损毁或遗失,直到改革开放之后才根据艺人们的要求重新制作了木偶“头子”和相关道具供表演使用。但因为艺人们年事已高,加上观众对演出的灯光、音响等要求不断提高,再也无法开展像新中国成立初期那种大规模的表演。再后来,连剧团都无法再维持下去,只好在逢年过节时由艺人们进行自发组织,将那些木偶“头子”拿出来进行业余表演,随着艺人们相继辞世,连这种表演都难以为了。直到现在,社会各界还在想方设法地抢救日渐衰微的民族瑰宝,2006年,石阡木偶戏成功入选首批国家级非物质文化遗产名录。

实际上,随着技术的不断进化,人们精神寄托的形式也会随之转移。精细度远超手工木偶的3D建模,远比广场上的锣鼓震撼,更容易让人感受到诸多细节的生效和光效,给人们带来更大的视觉和听觉冲击。或许对于这些“遗产”,在极力地与时俱进维持其存在的同时,或许并不用对其日渐衰微感到过分的焦虑。

因为无论形式怎么变化,人们在木偶中对于“偶像”的那些古老而原始的追求和期盼,一直恒久不变地传承着。

人间“偶像”,一俯一仰,俯仰之间,“像”尽人情悲辛喜乐。



本期导读

巴版深度阅读  
奇人写奇书

从肖隆东世界里的风筝  
谈素人写作的双重表达

巴版文艺苑翡翠  
飞驰而下

在涣河村疯长的人间烟火  
冬日吟

巴版文艺长廊  
江水作证  
长虹为凭