

Functional Difference and Transmutation of Opera and Folk Art Clown between East and West Cultures

Ruiyang Xu

Institute of Comparative Literature, Dalian University of Foreign Languages, Dalian
Email: 1044705941@qq.com

Received: Jun. 19th, 2014; revised: Jul. 24th, 2014; accepted: Aug. 19th, 2014

Copyright © 2014 by author and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

Abstract

Ugliness is one of the most important aesthetic conceptions in human aesthetic experience. The functional difference and transmutation of opera and folk art clown will be found by comparing the clown history of east and west. Some reasonable explanations of these differences also will be illustrated according to the unique cultural background.

Keywords

Clown, Opera, Folk Art, Functional Difference and Transmutation, Cultural Reason

中西方丑角在正戏和民娱中的功能差异与嬗变

徐瑞阳

大连外国语学院比较文学研究所, 大连
Email: 1044705941@qq.com

收稿日期: 2014年6月19日; 修回日期: 2014年7月24日; 录用日期: 2014年8月19日

摘要

审丑也是人类审美意识的重要方面。比较中西方戏剧史丑角的作用可以看出: 丑角在中西早期正统戏剧

中具有不同的功能，其功能后来也在正统戏剧和民间娱乐中发生了嬗变。这种功能差异和嬗变，因不同文化背景而使然，可通过文化差异分析给予合理阐释。

关键词

丑角，正统戏剧，民间娱乐，功能差异与嬗变，文化阐释

1. “丑就在美的旁边”，是人类审美精神之一

戏剧是由古代宗教礼仪、巫术扮演、歌舞、伎艺演变来的，后逐渐发展为由文学、表演、音乐、美术等诸多元素有机组成的综合艺术。无论从古希腊单纯静穆的美到茵伽登“审美对象的具体化为了填补作品中‘不确定’东西而进行的想象”[1]，还是从中国古典“天人合一”之美到朱光潜“物乙——物的形象或艺术品，意义上的美”[2]，东西方先贤和如今的美学家们从未停止过追求其各具民族特色的美的意蕴。就在人类热烈追捧美、欣赏美的过程中，也从未放弃过对丑的兴趣，因为“如果没有了美，世界就是一片黑暗；如果没有了丑，世界将是一片透明。黑暗是虚无，透明也是虚无。然而，人的世界不是虚无，是‘有’”[3]。意大利美学大师翁贝托·艾柯曾说：“寻找丑真是乐事一件，因为丑比美更精彩有趣。美往往令人觉得乏味，因为人人知道美是什么，丑却有无限可能——可以是巨人、侏儒，也可以是长鼻男，就像皮诺曹那样[4]。”所以，就在人们不断探究东西方之美的共性与个性之时，也对“丑”同样加以了观照。“丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高背后，恶与善并存，黑暗与光明相共”[5]，当雨果郑重地将审丑纳入审美范畴时，也意味着丑与美一样具有重要的审美价值和审美共性，它的出现也符合人类共通的某种审美心理需求，且在不同文化土壤的滋育下呈现出各自的民族特色。

当谈及“丑”这一概念时，最先引入人们审美观念的是丑角。无论在东方还是西方，也无论过去或是现在，人们都能在正统戏剧和民间娱乐中找到丑角的身影，如莎翁笔下《李尔王》中的弄人，中国京剧中的文丑、武丑与丑旦，西方嘉年华里的小丑和中国民间秧歌中的大头娃等。在影视艺术迈向辉煌的今天，小丑更是不可或缺的惹眼戏剧风景。法国 Christophe Thellier，于1987年创作了第一部三人丑角剧《Les Free Brothers》(自由兄弟)，三年间在许多神奇的街头艺术节上表演。1991年，他联合创作了另一部三人小丑剧《Les Dodders》，领衔参加了两年街头艺术节。1998年，他开始专门传授小丑艺术。美国导演和丑角教师 Fabiola Gonzalez，曾学中国戏剧三年多，2006年献身于小丑表演艺术，在许多街头剧中扮演不同小丑角色，还在中国办了小丑表演的工作坊。

而在当下的中国，“丑”有了更广泛的传播时空，尤以赵本山为丑角的小品最具代表性。这些小品中的角色，注重语言与动作的高度协调，通过惟妙惟肖的对白叙述情节，揭示人物内心世界，演绎大众话题，常使观众在忍俊不禁的愉悦中领略到情趣获得启迪。《牛大叔提干》中的“扯淡(蛋)”，《卖拐》中的“大忽悠”，《策划》中“狗窝——狗仔队”，《说事》中的“专机”，《火炬手》中的“茶、绿T、花T”，《防忽悠热线》中的“到底是先杀猪还是先杀驴”，《昨天、今天、明天》中的“薅社会主义羊毛”等都表演得恰到好处，于幽默之中带给观众喜欢的“乡土气息”，能让他们寻回体验经历，感悟人生哲理。

2. 中西方丑角在正统戏剧中的功能差异

东西方的丑角在早期的正统戏剧中有着各自的社会功能。中国戏剧的雏形，产生于新石器时期。目前反映原始社会舞蹈艺术的最早资料，是青海省大通县孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆。鉴于戏剧中的乐舞元素，彩陶上刻画的群体舞蹈被视为戏剧的雏形。通过彩陶图案可以判定，那时的戏剧演员在着装方面

并无明显特征，据此可以推断其时的戏剧还没有角色的分工，更遑论丑角了。关于中国古代戏剧丑角的最早记载，是出自《国语·郑语》[6]。周幽王身边常有两个优人——一个叫侏儒，一个叫威施，其身材一个矮胖一个瘦高，但都能歌善舞，精于说笑逗乐，很得周幽王的宠爱。古优也称“倡优”或“俳优”，都是男子充任，是我国最早的“艺人”。由是观之，中国最早的丑角出身宫廷，是那些借助语言、动作，诙谐笑谑、插科打诨的优人，古优是中国戏剧的源。随着社会的发展，戏剧样式和内容得到了长足的发展，逐渐脱离原始悦神的目的而转向悦人。到明清时期，随着京剧的出现，戏剧的发展达到顶峰，其时角色的分类、唱腔、戏本框架等皆已明晰，角色明确为生、旦、净、末、丑大类。丑部约与净同，其勾面多以鼻为主，且有面谱遵循不得任意乱涂。丑类为文丑、武丑、丑旦[7]。当时有“无丑不成戏”之说，可见丑角在戏剧中是占足一席之地的。随着中西方文化交流的深入和时代变迁，尤其是“五四”以降，出于对腐朽统治的反抗，很多文人墨客对戏剧大刀阔斧进行改革，但仍有大部群体不适应类似西方的新型戏剧模式，还恪守传统戏剧演出的套路，这就使得戏剧局面形成了新老并存的状态。一方面，京剧、越剧等传统戏剧并未完全摒弃一旁，另一方面，类似西方的新型戏剧(舞台话剧)如《日出》、《茶馆》等又如春笋般显出勃勃生机。如果将“引进来”的新时期戏剧也看做是中国戏剧发展阶段的话，那么形同于取悦周幽王的侏儒和威施般的丑角，就在改革后的正统戏剧中逐渐消亡了。回顾“五四”以后的新型戏剧形式，里面虽也不乏外在或内里丑陋的角色，如《日出》里的“小东西”，但这些丑角却并未起到从前仅供人简单开怀一笑的作用，而是在内在或外表的丑陋之下蒙上了一层社会压力，引起观众更多的是怜悯、同情、感慨、憎恶、唾弃等情怀。“五四”时期的京剧名丑张文斌，极善于借助丑角的插科打诨来针砭时弊，发泄对北洋政府统治的不满。据张厚载《京剧发展史略》中载，“清末将要立宪召开国会时，名丑张文斌演《探亲》，扮乡下亲家，对女儿说：‘你熬着点儿吧！’女儿问：‘我熬什么呀！’张回答说：‘熬着开了国会就好了’。”[8]这种偏离剧情的笑点明显体现出一种社会情怀。如果将改良后的戏剧纳入中国戏剧发展史范畴而搁置原有戏剧传统的话，那么从单纯娱乐性的角度看，最初周幽王身边的两个演员都是丑角，而到后期戏剧繁荣的过程中丑角对剧情的影响力越来越小，以致这类单纯娱乐性的丑角作用最终在新戏剧发展的浪潮中消失殆尽了，而多了干预社会生活的功能。

西方丑角在正统戏剧里的功能与中国比较则呈现不同的情况。戏剧在西方起源于爱琴海岸的古希腊城邦。古希腊悲剧发端于祭祀酒神仪式，大多取材神话、传说和史诗，酒神狄奥尼索斯就是掌管万物生机之神。为祈祷和庆祝丰收，古希腊人在春秋两季举行酒神祭祀，从公元七世纪起随着祭祀仪式在许多城邦的流行，雅典僭主庇西士特拉托开始把它作为一种全民节庆由政府举办。当举行酒神祭祀仪式时，人们模仿传说中酒神的模样，身着羊皮排成盛大行列组成合唱队，合唱队长在神坛前与一名演员讲述有关酒神的故事，合唱队则在故事结束后报以酒神赞美歌[9]。早期的喜剧产生于雅典的民主时期，丰富的政治生活给作家丰富的创作题材，所以早期的戏剧多半是政治喜剧。在早期的喜剧里，作家对政治、宗教、伦理、哲学及文学艺术等采取了批判和讽刺的态度，甚至对当权派的领袖亦然。喜剧内容充满着滑稽、诙谐色彩及粗俗的语言动作，并在现实基础上表现夸大与幻想的东西。喜剧的合唱部分有时和剧情无关，演员可以直接向观众讲话，同他们开玩笑，或以“示现”的修辞手法代作者发表意见。如此一来，喜剧演员就在戏剧中以诙谐幽默、插科打诨的表演方式使他们得以成为早期丑角的雏形。

到了中世纪，尽管推行禁欲主义的封建教会对非宗教文化进行严酷打击排斥，各地农民却没有放弃长久流传的欢乐节日庆典，还根据自己的民族特色形成了新的喜剧形式，如笑剧和愚人剧。就这样，具有小丑性质的戏剧演员随着戏剧的发展逐步过渡到职业化丑角，有人还做了宫廷演员。至文艺复兴之时，丑角已不再局限于喜剧，还跨入悲剧行列并在后期的戏剧发展中扮演越来越重要的角色。二十世纪以来，西方戏剧显现出强烈的非现实主义和反传统局面，戏剧完整的故事结构和主题几乎消弭，人物的性格特点也变得让人捉摸不透，整体戏剧显现出非理性的表达趋势。这样一来，戏剧中每个人物的言行举止都

是荒诞不经，看上去像是一个个小丑，如萨特的《禁闭》、贝克特的《等待戈多》、尤内斯库的《秃头的歌女》等。西方戏剧丑角从产生之日起就带着他们与生俱来的现实批判性在西方戏剧发展史上占有重要而突出的地位。

3. 中西方丑角在民间娱乐中的功能嬗变

尽管单纯娱乐化的丑角并没随着中国正统戏剧的改革步伐保留并壮大下来，但其娱乐功能却在民间娱乐中拓展了活动空间。除了典雅的国粹京剧和改良后的新戏剧(舞台剧)，中国戏剧很大部分以民间特色小戏及节日庆典的方式流传下来，如江南受戏剧影响与民间舞蹈相结合的花鼓滩簧戏，由茶区的茶歌、畝歌结合当地民间舞蹈发展成的采茶戏，起源西南一带庆贺丰收的“跳灯”花灯戏，起源农田劳作的歌谣后与民间舞蹈、杂技、武术等相结合流传中原的秧歌戏，在晋北流传的源于道家诵经形式的道情戏，由西北与内蒙古毗邻地区的民间小调与民间舞蹈相结合的二人转(二人台)等^[10]。在节日的民间庆典中也会有戏剧的身影，如各地的庙会、赶集、广场演出等。在这些场合中，许多普通民众身着戏剧服饰以集体的形式出行，在仅保留戏剧乐曲与舞步雏形的前提下进行娱乐化的狂欢，而其中的跑旱船、踩高跷和秧歌队表演时常以丑角营造欢乐氛围。提到中国的戏剧，就不能不提及脸谱。脸谱是中国传统戏剧里男演员面部的彩色化妆，主要用于净(花脸)和丑角。这些脸谱在形式、色彩和类型上有一定的格式，观众能从脸谱上分辨出角色是好人还是坏人，聪明还是愚蠢，可爱抑或可憎，因此它是“灵魂的镜子”。脸谱用写实与象征相结合的艺术手法，对人物的形象进行夸张，藉以突出、强化人物的生理特征——面貌与个性，以此来强化演出效果。这些民间小戏及节日庆典中的丑角，不仅外在着装及行动语言上相对于中国正统戏剧进行了大胆夸张式改进，大大增强了观赏性和娱乐性，还根据民间特色增加了如“耍胡子”、“抖手帕”、“抱屠刀”等特技来渲染气氛。这些以单纯娱为目的的民间丑角不仅数量大增，且在民间戏剧发展中一改正统戏剧中次要地位而跃升为民间小戏的看点和主角，于是丑角就在民间娱乐的发展中赢来了广大群众的青睐和热捧，如东北就有“宁舍一顿饭，不舍二人转”的说法。

在谈及西方丑角时容易使人们想起两个地方：马戏团和嘉年华。然而，一个马戏团通常只有一个小丑，大多表演的重头戏是各身怀绝技的动物或勇敢的驯兽师。即便是在西方文化圈内各国一年仅有几次的大型嘉年华中，红鼻头小丑也是屈指可数的。那么丑角在西方的民间娱乐中哪儿去了呢？

审丑既然是人类审美精神之一，丑角就不会在审美生活中消失，只是在不同的文化需求中转换了表现形式而已。西方戏剧舞台上的丑角，自出现之日便有两个明显特征：一是丑陋或滑稽的外象，二是带社会性的鹤立鸡群的人性闪光点。前一特征好理解，而第二特征就容易让人想到古希腊的喜剧。喜剧针砭时弊，在诙谐幽默中无情辱骂和嘲讽当局的传统到了文艺复兴时期继续发扬光大，莎翁笔下几乎所有的丑角，如《李尔王》中的弄人，都比其他高高在上的正派人物有着更为清醒的头脑和敏锐洞察力。看似傻瓜实为智者的弄人，作为莎士比亚造的经典形象，其象征意义、社会价值无与伦比。莎士比亚正是通过弄人之口表达了他对封建社会腐朽的不满和对新兴资产阶级的蔑视。到了现代及后现代的戏剧中，尤其是荒诞派戏剧里，似乎出演的角色看上去都是不能称为正常人的小丑或疯子，但大批文人正是通过他们来解读现当代西方人的精神状态。反观马戏团和嘉年华中的丑角，他们只占有了西方丑角的第一特征，而缺少了社会性功能，类似中国古时单纯娱乐化的丑角。翻开在不同时期走俏的西方歌星海报或图片，从披头士到 Lady Gaga (美国著名流行歌手、演员)，他们各种颜色形状的发式和新奇无比的衣着及面部着装，都和西方一直以来崇尚的数和諧、高贵静穆等审美标准毫不搭界，甚至以西方一向推崇的审美观为判断依据看他们也简直丑陋无比。然而，这些偏离正统审美观的“丑”，被从事此类戏剧创作的艺术家用称之为“个性”，向世人展示着被众人一时忽略却被他们重新发现的对人生某种新的表达方式。在平等、自由深入人心的西方社会里，无人再把他们这种演绎方式和内容视为滑稽，而觉得它很酷(cool)，

就这样，丑角就在西方走向民间娱乐之时顶着“个性”的帽子华丽转身了。

4. 中西方丑角在正戏与民娱中功能差异与嬗变的文化阐释

如上所述，自诞生之时起中国戏剧中的丑角就带着有着单纯娱乐化的特点，而西方丑角带有现实批判性的特征，在后期的发展过程中中国单纯化娱乐化的丑角在正统戏剧中逐步走向了消亡而在民间显示出强大生命力，西方丑角则带着现实批判性在正统戏剧中发挥着与日俱增的作用而在民间娱乐中发生了“个性”转型。那么，究竟什么原因决定了东西方丑角的功能差异和促使了他们从舞台到坊间的功能嬗变呢？通过对二者不同文化背景的分析，或可对此做出比较合理的阐释。

东西方的丑角，自产生伊始就显现的不同特质是与他们的社会背景相关联的。在爱琴海岸，古希腊实行城邦民主政治，各城邦之间独立自主，城邦内公民是基本相对平等，公民享有政治参与权。这一政治特点，赋予了古希腊民众参与国家政治的基本权利和关切心理，自然也包括那些有极大民众影响力而走下酒神祭坛的艺术家们。丑本身的一大特点就是带着非理性的面具以“疯言疯语”敢言他人所不敢言，颇有“众人皆醉我独醒”的味道。这样一来，西方的丑角就在古希腊民主、自由的阳光下从诞生起便沐浴上了一层社会批判性的光辉。

西方丑角后期在民间娱乐中的转型，印证了古希腊以来西方人主客体二分的人生观与世界观。苏格拉底的名言“认识你自己”，已渗入了西方人的心灵，无论处理人事还是置身自然，他们都能以独立的个体立身于世。这种独立的人格意识在与自然的关系上，表现为对自然的不懈开发与征服，在人与社会的关系上，表现为强烈争取个人权利的欲望。当这种权利体现在早期丑角的身上，就是借角色身份表达政治见解，放眼当下的西方民间娱乐就是个体表达对生存状态独特感受的权利。

反观中国春秋战国时期的中原，诸侯国之间虽也是各自为政，却是奴隶社会向封建社会的转型期。“春秋无义战”，诸侯国之间虽也地位平等，但却时时想着相互兼并。而在诸侯国内部，又俨然是中央集权制，治国御敌的方略基本都是出自诸子百家的有学之士口中，岂能容小小的仅供人娱乐的官伶们来置喙，因此中国古代丑角的功能只是用来引发他人一笑而已。相对于西方主客体二分的天人价值观，中国人的宇宙意识里一开始便是主客混沌不分的“天人合一”观。“天人合一”，主张“人人皆可为尧舜”。然而，这实际是一种高不可及的理想，并无可行性，仅能停留在理论层面，甚至是一种虚幻的自恋，因为毕竟不是人人都能达到天子、圣人标准的，而且这些标准也给太多的人带来不小的心理压力。这正如刘小枫分析的那样：君子人格的自足意志得之于“天”，自足意志的展开复又不可超逾“天”的化身——君王意志，意志自律(得之于“天”)又蜕变为意志他律。先儒堵贤说了那么多激荡人心的君子人格意志的话，结果可能等于零^[11]。而丑角就不同了，当他们身着异服，面图油彩或带上面具之时，便自然地卸下了成为天子或圣人的压力，使自我真实的内心情怀得以抒发释放出来，这可以解释为什么中国民间娱乐中的丑角大都普遍展现出狂欢化的气息。

参考文献 (References)

- [1] Dufrenne, M. (1987) In the presence of the sensuous: Essays in aesthetics. In: Roberts, M.S. and Gallagher, D., Eds., *Atlantic Highlands*, Humanities Press International, Inc., New Jersey, 143.
- [2] 朱光潜 (1989) 朱光潜全集(第五卷). 安徽教育出版社, 合肥, 81.
- [3] 高小康 (2006) 丑的魅力. 山东画报出版社, 济南, 2.
- [4] (2013) 丑的历史. <http://www.bookdao.com/book/1243225>
- [5] 雨果 (1980) 《克伦威尔》序. 雨果论文学. 上海译文出版社, 上海, 30.
- [6] 《国语·郑语》载：“侏儒威施，实御在侧”。“侏儒、威施，皆优笑之人。”
- [7] 徐暮云 (2001) 中国戏剧史. 上海古籍出版社, 上海, 188.

- [8] 刘文峰 (2013) 中国戏曲史. 三联书店, 北京, 593.
- [9] 廖可兑 (2005) 西欧戏剧史. 中国戏剧出版社, 北京, 7.
- [10] 刘文峰 (2013) 中国戏曲史. 三联书店, 北京, 34.
- [11] 刘小枫 (2001) 拯救与逍遥(修订本). 三联书店, 北京, 98.