



C2012081156

厦门大学人文学院青年学术文库

神·鬼·人： 戏曲形象探源

汪晓云 ● 著

中国社会科学出版社

J82
15

厦门大学人文学院青年学术文库

神·鬼·人： 戏曲形象探源

汪晓云 ● 著



C2012081156

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

神·鬼·人：戏曲形象探源/汪晓云著. —北京：中国社会科学出版社，2012. 2

ISBN 978-7-5161-0463-7

I. ①神… II. ①汪… III. ①中国戏剧—戏剧研究 IV. ①J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 002226 号

责任编辑 张 林 (mslxx123@sina.com)

特约编辑 张冬梅

责任校对 周 昊

封面设计 格子工作室

技术编辑 戴 宽

出版发行	中国社会科学出版社	出版人	赵剑英
社 址	北京鼓楼西大街甲 158 号	邮 编	100720
电 话	010 - 84039570 (编辑)	64058741 (宣传)	64070619 (网站)
	010 - 64030272 (批发)	64046282 (团购)	84029450 (零售)
网 址	http://www.csspw.cn (中文域名: 中国社科网)		
经 销	新华书店		
印 刷	北京市大兴区新魏印刷厂	装 订	廊坊市广阳区广增装订厂
版 次	2012 年 2 月第 1 版	印 次	2012 年 2 月第 1 次印刷
开 本	710 × 1000 1/16		
印 张	14.75		
字 数	235 千字		
定 价	38.00 元		

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

**《厦门大学人文学院青年学术文库》
编委会**

主 编 周 宁

编 委 朱水涌 詹石窗 钞晓鸿 彭兆荣
李无未 王日根 刘泽亮 曾少聪

序

九年前汪晓云回到厦门大学中文系跟我读博士，专业是戏剧戏曲学。对于晓云来说，这个专业似乎天地狭窄了，无法满足她思辨深邃与想象广阔的学术追求。她以人文科学发生学为方法，比较研究中西戏剧从仪式到艺术的发生过程，其中关于艺术发生学的思考，涉及艺术、宗教、哲学、历史等诸多领域的问题。她的研究是令人激动的，每次找我谈她的研究心得，思想的光彩都映在她兴奋陶醉的眼神中，我至今记忆犹新。

那几年里，晓云的系列论文连续发表在《民族艺术》上：《戏曲：神鬼人共同在场》、《傩：从仪式到戏剧》、《一字之天地人：“傩”的发生学研究》、《“方相”与“钟馗”的发生学研究》、《从鬼到神：神的发生学研究》，其中学术访谈《从仪式到艺术：中国戏剧发生学》清理了自己研究的基本观念与方法。这些论文的回响留在戏剧学界，却似乎已经不在她自己的学术记忆中。

晓云是位感悟性学者，灵感来时行云流水，过后则了无痕迹。就在她戏剧学研究出现某种“奇迹”时，她已经决定放弃戏剧学，转向文化人类学，去了中山大学哲学系做宗教学博士后研究。也就在这个时候，她又一头扎进先秦典籍中，希望从历史的源头清理中国神话与政治哲学的思想资源。她以难以置信的速度写下百余万字的著作，这些著作由于想象过于丰富、考辨过于细致，成为学术界与出版界的一个“难题”。思者无法接受其想象，诗者无法容忍其考辨，令人遗憾。

著作至今仍沉睡在她自己的电脑里，等待着某位大智大德解除魔

咒，解放那些超出传统与时代的思想。我对晓云说，应该想办法出版这些著作，她超乎寻常地淡然，一切随缘。因为此时，她的灵感已经全部投注在她生命的作品上，孩子的笑靥是最动人的“功德”。

愿无怨者如愿。

周宁

2011年国庆于厦门大学

目 录

导论.....	(1)
第一章 偶像与真身 戏剧与镜子	(31)
“郭郎”与“鲍老”	(31)
傀儡的狂欢	(40)
死人复活	(48)
偶像与真身	(55)
戏剧与镜子	(62)
仪式与戏剧	(66)
第二章 人与物 戏剧与表演	(78)
神化与物化	(78)
傀儡戏与影戏	(87)
讲唱与戏曲	(93)
优戏与戏曲	(98)
生旦的改装.....	(100)
净丑的沉浮.....	(112)
侏儒与傀儡.....	(121)
第三章 人与鬼神 戏剧与仪式.....	(132)
似神似鬼.....	(132)

游戏与日常·····	(139)
鬼戏与神戏·····	(149)
鬼神之间·····	(159)
人与鬼神·····	(167)
神鬼人共同在场·····	(182)
鬼世界的幸福与人世界的团圆·····	(192)
 附录一 西方悲剧“非常态”人物征象:小丑、疯癫、假面 ·····	(203)
 附录二 “反戏剧”:荒诞派戏剧策略及其效果 ·····	(215)
 后记·····	(226)

导 论

传统戏曲研究一直依附于文学或者史学的学科分支与研究框架，由于戏曲的表演性特征，它也和表演学保持着若即若离的联系。最近一段时间以来，对民间戏曲的研究成果表明，戏曲与宗教仪式、民俗信仰也具有密切的关系。对戏曲与戏曲研究进行反思与重新认识成了戏曲研究者亟待解决的重要课题，到底应该如何界定戏曲作为研究对象的性质与范围？我们对戏曲的理解是否存在着根本的偏差？

《辞海》对“戏曲”词条的解释是：中国传统的戏剧形式。是包含文学、音乐、舞蹈、美术、巫术、杂技以及人物扮演等各种因素的综合艺术。渊源于秦汉的乐舞、俳优和百戏。唐有参军戏，北宋时形成宋杂剧（金称“院本”）。南宋时温州一带产生的南戏，一般认为是中国戏曲最早的成熟形式。金末元初在北方产生元杂剧，戏曲创作和演出空前繁荣，出现了一些著名的戏曲作家、作品和艺人，在戏曲史和文学史上都有重要地位。明清两代又在南戏和杂剧的基础上形成传奇剧，各地方剧种广泛产生，以昆腔、京剧为代表，创造了丰富的戏曲文学和完整的舞台艺术体系。戏曲剧本一般都兼用韵文和散文，分“折”或“出”，现代戏曲则多分“幕”和“场”。剧中人物分由生旦净丑等脚色行当扮演，表演上按脚色行当而各有不同的程式动作和唱、念、做、打的不同特点。它富于舞蹈性，技术要求很高。音乐体式有唱曲牌的“联曲体”、唱七字句或十字句为主的“板腔体”，或综合使用二者。根据1995年统计，各民族各地区的戏曲剧种共约三百四十余种。许多剧种对传统剧目进行了整理改编，并作艺术革新，编演了现代戏和新历史剧。

之所以将“戏曲”词条全部录于此,是因为这一词条基本上涵盖了传统戏曲研究对戏曲的界定方式。首先,“戏曲是中国传统的戏剧形式”,这意味着戏曲研究是建立在西方戏剧理论概念与研究框架的基础上;其次,从戏曲史的梳理看,戏曲的渊源与演变思路不清;第三,从南戏“一般认为是中国戏曲最早的成熟形式”看,戏曲的界定方式值得怀疑;第四,元杂剧繁荣以“戏曲创作和演出”为标志,这意味着戏曲研究沿着两条路进行,一条以戏曲创作为对象,也就是戏曲文学,即作家、作品,另一条以戏曲演出为对象,即戏曲表演学,这是其后“戏曲文学”和“舞台艺术体系”划分的源头,正是在这样的分类标准上,才有了“戏曲剧本”、“剧中人物”、“程式动作”、“舞蹈性”、“音乐体式”等各种戏曲因素的拆分与组合。总的来看,《辞海》所解释的戏曲概念并不明确,其分类标准也游移不定。这恰恰是传统戏曲研究延续已久的理论框架,正是这样的框架与结构导致了长久以来戏曲研究的误区。

首先,用西方戏剧理论套用戏曲,使得中国戏曲成为西方戏剧话语中的“亚戏剧”,并以其在时间上的“后出”与形态上的“程式化”不断遭到质疑。亚里士多德建立的“真实”与“模仿”概念成了戏曲创作与研究的尺度,实际上,“真实”与“模仿”理念不仅是对中国戏曲的误导,也是对古希腊悲剧的误读。由于西方戏剧理论话语与前提根本不适合中国戏曲生成的背景,使我们在戏曲的起源、戏曲的形态乃至其功能和意义等诸多方面都难以做出合理的解释,我们现在看到的戏曲理论实际上正是西方戏剧理论话语在戏曲上的“翻版”,它在多大程度上适用于中国戏曲的实际发生与演变状况,它又能在多大程度上诠释戏曲的本质精神,已经引起了越来越多的疑问。与此同时,由于西方戏剧话语中的“真实”与“模仿”乃至“悲剧”、“冲突”、“动作”等概念左右着我们对戏曲的认识与理解,我们对戏曲本身的认识就出现了根本的偏差,实际上,从王国维开始以西方戏剧理论研究戏曲以来,戏曲研究者们就已经遭遇到了“此路不通”的尴尬,但是,长期以来,这些问题似乎并没有引起我们足够的重视。

其次,文献考证与资料挖掘的研究方法使我们长期以来只注意到戏曲固定的文本性因素,而忽视了戏曲流动的、变异的表演性状态,实际上,恰恰是戏曲的表演性状态才能使我们看到戏曲对于中国人现实生存

的重要功能和意义。我们一度将元杂剧视为研究的中心，对于元杂剧的研究只能停留在文学性研究上，而对于元杂剧的真实演出情形几近于由今而古的猜测；此外，对于更大范围内民间戏曲的生存状况，我们的研究也相对滞后，关于傩戏、目连戏等宗教仪式性戏曲的研究方兴未艾，地方戏曲的研究也未形成气候。在对傩戏、目连戏的研究过程中，田野调查也仍然以资料挖掘为中心，这意味着戏曲研究还没有在根本上突破文献考证模式。

第三，对戏曲文学性因素与表演性因素的研究只停留在美学层面，在对戏曲文学性因素的研究上，传统戏曲研究大多注重对戏曲文学的美学解读，也就是将戏曲视为诗词文学；在对戏曲表演性因素的研究上，传统戏曲研究注重的是戏曲演员的场上表演，即程式化歌舞与曲调、唱腔，而忽视了戏曲整体性的创造、传播与接受过程，这样，我们对戏曲的认识只能停留在外在的、表象的层面，戏曲的功能就只能固定在审美性、游戏性与娱乐性范畴。

戏曲与存在的关系、与社会历史文化的内在关联是本源性的，由于戏曲研究长期以来脱离了戏曲自身的生存环境，脱离了戏曲作为物质文化的土壤与根基，人们对于戏曲的认识已经变成纯粹形式主义的表象认识，戏曲在这样的认识下日益成为古老历史文化形态在现代社会残存的化石与遗迹。要深入戏曲内在的本质精神，把握戏曲作为特定历史时期的物质—文化模式和集歌舞故事于一体的综合性表演形式，必须从根本上突破传统戏曲研究形成的误区，彻底抛弃先验性的西方戏剧理论参照系，在戏曲本身的社会文化与历史背景中寻找其精神内核，历史地、整体地研究戏曲的生成过程及其内在结构与外在功能。面对戏曲，我们的问题是，戏曲是如何生成的，其外在形态与内在精神如何？它对中国人的生活方式、心理与情感建构到底有什么样的影响？在中国社会历史与文化变迁中，戏曲又具有什么样的意义？

这样，我们的研究起点就应该是戏曲的原生性问题，即从发生学意义上重新解释戏曲的内涵、形式与功能，对戏曲进行整体的、综合的、历史地研究，这就意味着将戏曲作为整体的、流动的社会历史文化形态，而不是单一的、固定的文本或者表演性形式。作为社会历史文化形态，戏曲与社会政治结构、经济结构有着内在的本质性联系，在很长的

历史时期内,戏曲表现出强大的社会政治功能、宗教仪式功能、民族心理情感建构功能,戏曲的各种功能在不同历史时期、不同社会结构与经济结构中一直处于变化之中。

如果把戏曲作为社会历史文化形态,戏曲研究就会与人类学中的民间宗教研究、史学中的社会史以及社会学中的民族—国家等研究形成内在的呼应,一方面,戏曲研究是社会文化研究的一个视角,是研究社会历史文化与人的存在关系的切入点之一,它为人类学、社会学、历史学、民俗学乃至经济学的社会文化与历史研究提供了微观的研究个案和依据;另一方面,戏曲研究必须在社会学、人类学、历史学、民俗学等整体性的研究视野中进行,这意味着戏曲研究可以参考社会学、人类学、史学与民俗学的研究成果,更为重要的是,戏曲研究还与美学、心理学、文学研究有着本质性的联系,因此,戏曲研究并不从属于社会学、人类学、史学、民俗学乃至美学、心理学、文学中的任何一方,它必须建立起属于戏曲本身的解释概念与体系,从而对戏曲的社会历史文化形态做出合理的解释,并为宏观的、整体的社会历史文化研究提供有效的素材。

强调戏曲的社会历史文化形态,实际上就是强调戏曲与西方戏剧不同的社会历史文化背景,突出戏曲在外在形态和内在功能的原生性。从戏曲的外部生成环境看,戏曲的产生与演变和社会、政治、经济、文化有着内在的必然联系;从戏曲形态本身看,戏曲的创作与传播、接受的复杂过程也使其在最大范围内与中国的知识阶层和民众阶层、官方与民间发生了错综复杂的关系,探讨戏曲的原生性就必然涉及我们对人类学的民族—国家理论、民间象征分析、社区、“大传统”与“小传统”或者“文本传统”与“民间传统”等关系的认识与理解,这建立在对戏曲与存在的本源性关系的认识基础上。

对戏曲形态任何外在因素的探讨都不足以使我们从源头上把握戏曲的本质。我们熟悉的戏曲文本中的故事模式与内容、戏曲表演中演员的唱念做打与舞台构造、观众的心理情感、观众与演员的交流等,都不能使我们深入戏曲的内在精神,理清戏曲的源头与脉络。戏曲的本质精神绝不是它在外在形态上呈现出来的形式性因素,而是它和我们,和不同时期的中国人,包括贵族官僚、文人士大夫、乡野村民共同构成的社会

生活的本质性联系。因此，必须深入戏曲中的人以及戏曲与人的存在的本质性联系，必须有一个真正将戏曲和人最初联系在一起的本质性的切入点，这个切入点就是戏曲的“符号源”：“人是如此需要这一类的符号源启示他去发现自己在世界上的位置，因为本来就渗透在他体内的非符号类的资源只能散射一种微弱的光。”这个“符号源”的根本意义就在于创造了戏曲这种特殊的文化模式：“文化模式是历史地创立有意义的系统，据此我们将形式、秩序、意义、方向赋予我们的生活。”我们认识这种文化模式的最终目的在于认识我们自身：“我们必须深入细节，越过形而上的类型，越过空洞的相似性，去紧紧把握住各种文化以及每种文化中不同种的个人的基本特征，假如我们希望直面人性的话。”^①在戏曲与存在之间的这个“符号源”是什么呢？

从发生学意义上说，戏曲的形成有两个前提，一是形象的扮演性，即以具体真实的形象替代虚拟的概念性形象，二是戏曲的故事性，即形象与形象之间的关系构成，形象以什么样的方式建构戏曲故事。因此，形象是戏曲形态形成的基础，在戏曲形态形成过程中，形象具有根本性意义，它包含了戏曲从文本形式到演出形式的整个过程，形象的形式、结构及其功能的性质决定了戏曲的外在形态、内在精神及其功能。形象是虚构的前提，是现实存在的代言体形式。因此，作为戏曲载体的形象具有结构与功能的意义，它对于我们理解戏曲的功能是本质性的。

然而，我们似乎习惯了以一种物化的、静态的符号和概念来认识世界和自身，因而对活生生的人化、动态的象征符号却感到无所适从。我们几乎无法将人抽离并超越于人的现实存在之外，我们总是习惯于将“它们”比附于“我们”，从而使“它们”变成“他们”，使这符号化的人成为现实存在中人的模仿者。因此，戏曲形象比其他物化形象更容易使人想到它们就是现实中的人。这就是为什么西方戏剧理论把亚里士多德的“真实”与“模仿”奉为想当然的标准与理念，而它们恰恰建立在并非以“真实”与“模仿”为准则的古希腊悲剧基础上。

作为物质客体与主观经验的形象，是戏曲借助人或拟人化的物体如木偶或皮影传达概念性存在的符号，从形象的建构角度理解戏曲作为

^① 参见 [美] 克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，译林出版社 1999 年版。

社会历史文化形态,我们便会发觉,戏曲是形象的符号象征体系构成的社会生活与社会结构象征,戏曲形象的这种符号意义本身决定了戏曲作为社会历史文化模式的本质性意义,形象使戏曲由抽象性概念变成具体的、活生生的存在形式,使个体内心体验变成集体的、公共的视觉与听觉感受,戏曲形象的确立使戏曲成为看得见、摸得着、公开的、集合性的“真实”生活本身,成为日常生活真实之外的另一种生活形式。

从优孟扮演孙叔敖、歌舞《大面》《踏摇娘》、傀儡子模仿“郭郎”的滑稽舞蹈,我们可以看到,形象的因素在戏曲尚未形成之前就已出现,在这里,形象是以“模仿”为原则出现在倡优的滑稽表演与歌舞百戏中的。但是,戏曲形象并没有沿着这一现实模仿的线索发展,相反,它是在图像形象的基础上形成的:在以佛经宣讲开始的说唱艺术兴起后,戏曲形象的因素开始萌生,它首先表现为图画形象,然后才直接表现为人的扮演,我们从《观蜀女转昭君变》中已约略可以看出形象从图像转变为人的形体,这实际上类似于佛经宣讲中佛的“现身说法”;与此同时,影戏开始“表演三国之像”,以人和傀儡扮演神鬼像的舞蹈更成为戏场常见的壮观景象。形象的扮演有时与歌舞说唱相结合,有时甚至独立出歌舞说唱之外,使歌舞说唱成为其附加形式和外在因素,形象扮演的蔚然成风使说唱艺术的叙述体转变为戏曲表演的代言体成为可能,形象的扮演为戏曲的最终成熟奠定了基础。

由此看来,戏曲形象的形成不是建立在对真实性的“模仿”基础上,而是建立在佛经“现身说法”的“表现”的基础上,也就是说,戏曲形象不以此人模仿他人的“像”为尺度,而是以真实的形体声音动作的扮演替代想象中的“人”为尺度。这正是戏曲与戏剧本质上的不同,戏曲形象确立的尺度决定了戏曲与戏剧在表演形态、话语模式等诸多方面根本的差异。以“表现”为原则建立的戏曲艺术与中国绘画、书法等其他艺术形式一样,也是要从外在的形象中表现出内在的精神,这样,我们对戏曲形象的认识和理解就不能只是对其外在和表象的审美认知,而是从外在到内在、从形象到精神的整体认知。

在虚构想象与现实真实之间,戏曲形象的本质意义在于进行时空转换、身份转换,存在的有限性被突破,戏曲在现实世界之外建立起超越现实时空的另一种存在。因此,戏曲的本质不是要复制现实存在,而是

要人为地构建另一种存在，它甚至是有意突出与现实世界的对立与反差。正是在这一意义上，人们意识到戏曲是人类永恒的梦，梦中的幻象以戏曲形象的形式体现出来。当我们思考戏曲为什么以形象的形式体现，以什么样的形象呈现在我们的视野中时，我们才贴近了戏曲的本源，才能理解戏曲对存在、对生活的功能与意义。

虽然戏曲形象构成的方式使人们常将其看成真实的人“本身”，但就其本质而言，以演员扮演的戏曲形象只是现实存在与虚拟存在的中介，是符号或工具，而不是存在意义上的人自身。戏曲形象的本质特征在于以人的实体性，也就是同时以肉体性和外在精神性表现形式为符号，而不是日常生活化的社会存在本身。从演员的角度看，戏曲形象是抽离了社会现实性而赋予了虚拟想象性的象征式存在，在某种程度上，演员的存在正意味着他（她）在现实存在中的不存在。也就是说，在戏曲中，演员是作为戏曲形象的符号而存在的，他（她）被抽离了现实存在的社会性，而具有虚拟存在的象征性或隐喻性，因此，戏曲形象与人的内在本质性不是同一的。形象是戏曲的载体，它充当了戏曲从语言与概念的形式过渡到人体扮演形式的中介和桥梁，从而使戏曲以虚拟的形象在场遮蔽了实际的存在在场。因此，戏曲形象的意义在扮演的表象之外，纯粹美学的认知只能使我们远离其本质，对表象之外的内在象征意义的体察必须建立在形象自身之外的社会历史文化基础上，建立在戏曲与存在的本质关系上。

戏曲形象为研究戏曲作为文化变迁的过程提供了一条根本的线索，由于戏曲的发生与演变过程实际上属于社会、历史、文化的范畴，对戏曲形象的理解就应该是历史文化意义乃至社会人类学意义而不是美学意义的。对于形象的美学解释，我们并不陌生，形象、形象化、形象性等以“形象”为中心形成的美学概念几乎充斥于传统文学、美学、艺术的每一个角落，形象的美学意义是与抽象相对而言的。戏曲形象却是一个实体性概念，它指的是具体的人，是拟人化的外在戏曲形态中表现出的综合性、流动性状态。纯粹美学意义上的理解并不能揭示戏曲形象的象征性内涵，必须从更深入、更广泛的社会学或人类学意义上理解戏曲形象作为存在本质意义的功能。作为符号象征体系，形象在阐释戏曲的发生及其演变过程为我们提供了一个可以深入戏曲内在本质的概念或视

角,这一概念或视角的意义在于它同时具有外在的形式意义以及内在的社会、历史本质意义,从而使传统文化研究能够在更大范围内与历史学、民俗学、社会人类学研究直接进行交流与对话。

首先,戏曲形象的想象性、虚构性源头直接来源于民间宗教信仰中的民间鬼神信仰。“普天之下,后土之上,无不有人,无不有鬼神,人鬼之道,幽明虽殊,其理则一。”民间鬼神信仰的核心在于人将鬼和神共同置于与自身并存的世界的整体性存在中。在民间观念中,死亡并不意味着生命的结束,相反,却意味着新的开始,死亡是生存的另一种形式,因此,死者需要寄托生命存在的家园——坟墓,需要供奉生命存在的物质与精神需求——陪葬物、甚至人;阴间和阳间是可以由“桥”(奈何桥)沟通的;人间和天上隔着的“河”(银河)则可以由神通过。从根本上说,民间意识中的鬼、神和人是一体的,或者说,是循环的,人和鬼神之间可以根据人的能动性进行身份互换,人和鬼神之间的整体性关系使鬼神甚至成为人的存在的一部分,至少,鬼神与人一样,都是世界的主体,是存在本身。

正是由于民间鬼神观念将想象中的鬼神理解为人的“共同体”,鬼神的形象就直接比附为人的形体存在特征,既然鬼和神在民间观念中是实体性存在,形象就成为将这种想象的实体性存在变成“真实的存在”。这是形象最初的、也是最本质的功能和意义——人的形体及其状态成了鬼和神的象征性符号。因此,从本质上说,人的形象是用来象征鬼神的;戏曲不是用形象再现历史真实或存在,而是相反,用世俗生活的形象,也就是存在本身,来表现非存在性的游戏。

只有从民间鬼神信仰的源头理解戏曲形象,我们才能理解戏曲形象中人鬼神共同在场的存在的本质性意义,人在戏曲形象中显示的作为人类共同存在的整体性、非个体性特征,人与鬼神的亲近关系;才能从存在的意义而不是美学意义上理解民间特有的乐观基调,这种乐观的基调在戏曲形象的结构功能上表现为人与鬼神世界的相互交融、喜剧性的大团圆结局等。

民间鬼神信仰和官方的鬼神观念是相对立的,官方统治的核心是以人为中心,以权力为中心,以真实为中心,官方从根本上排斥神凌驾于自身之上的权力和鬼反抗自身的危害性力量,因此,官方观念中的鬼神

是人的象征，鬼象征着给统治阶级的统治带来破坏的敌对性力量，而神象征着自身权力的神圣不可侵犯性。官方观念中的鬼神与人处于世界的两个界面，鬼神属于想象的世界，而人属于真实的世界，这两个世界是有分明界限的。相反，民间鬼神信仰中的鬼神和人是统一的，鬼神是民间乌托邦的重要因素，人需要借助鬼神使生命得以延续，使灵魂得以不死，鬼神象征并意味着人的未来自由。因此，在戏曲形象中，“变化”随时可以在人鬼神的阶段性存在中进行，“变化”，或者说“变形”，是人鬼神同体的戏曲形象的本质，戏曲形象随时享有这种“变化”的自由。

民间观念中的鬼与死亡联系在一起，死亡同时意味着在另一个世界的新生，鬼和人的关系是亲密的，鬼的形象因而有被想象成小的、可爱的、滑稽的，“小鬼”这一大人对小孩子的昵称表达的就是鬼的可爱、鬼的顽皮、人与鬼的亲近等民间鬼的观念。认识了民间鬼神信仰中鬼的形象特征，我们就不难理解为什么丧葬仪式中鬼的替代者——傀儡成了歌舞戏场上的喜剧性形象，早期的傀儡正是以鬼的隐喻性形象出现在歌舞戏场上的，从傀儡子“郭郎”身上，我们感受到的是其积极、快活的因素，它有着战胜一切的力量，它的幽默与狂放是从内到外的。傀儡这种整体的自由存在到后来变成了一种被他人操纵的无奈的自我弃绝式滑稽，傀儡退化成了纯粹物的技艺性表演。这一点在丑脚的角色形象演变中也表现出来。

由于官方意识形态尤其是官方仪式对鬼的恐惧性与危害性的强调，鬼越来越与恐吓及可怕等因素联系在一起，从而使鬼成为人的对立面。傩仪本来是人用来抵御疾病疫情等自然灾害的巫术与宗教仪式，但统治阶级却将鬼对人的破坏性力量加到了自然灾害对人的破坏性力量之上，从而将傩仪变成了驱鬼仪式。从戏曲史的角度看，民间傩仪虽然是对官方傩仪的模仿，但其中渗透的鬼神观从根本上说是民间性的，这表现在民间傩仪相对官方傩仪的世俗化、喜剧性表演氛围，这实际上正是傩仪转化成傩戏的根本原因；从目连戏的演出情形看，目连戏中对鬼世界阴森恐怖的形象性展示绝非偶然，目连戏盛行于官方意识形态对鬼象征的民间反动力量防备最为森严的历史时期，目连戏之所以能在民间甚至官方占有一席之地，恰恰正在于官方意识形态利用目连戏对鬼世界的阴暗