

论民间艺术表演场域的要素与特征^{〔*〕}

——以孔尚任《平阳竹枝词》为分析文本

○ 陈德琥

(蚌埠学院 淮河文化研究中心, 安徽 蚌埠 233030)

〔摘要〕表演场域的要素与特征分析是科学定性民间艺术表演风格、文化特质进而对其合理归类的重要依据。孔尚任《平阳竹枝词》(凤阳少女踏春阳)表演场域即以建构主体的自主性、空间形构的开放性、精神指向的共荣性、艺术风格的飘逸性等有别于黄河流域歌舞的沉着庄重之美,又与淮河流域“娱他”型的“凤阳花鼓”大相异趣,而莹然可鉴的是汉民族民间广场歌舞“花鼓灯”的表演场域特征。因此,“凤阳少女”展演的既不是“平阳府”及其周边民间艺术,也不是“凤阳花鼓”,而是“花鼓灯”艺术。民间艺术表演场域研究是对当代空间研究热点论域的积极呼应,有利于民间艺术空间研究维度的系统性建构。

〔关键词〕民间艺术;表演场域;要素;特征;《平阳竹枝词》(凤阳少女踏春阳)

时值空间崛起时代^{〔1〕},空间研究已渐成当代学界热点论域。然而,受传统二元对立视角的影响,人文社会学科研究从实践探索到理论研究都缺失一种时间与空间相互融通的致思理路。其中,注重时间而忽视空间、立足局部而不及整体等问题比较突出。这一点在民间艺术研究上表现得尤为明显。一方面,高端的空间理论研究对草根性很强的民间艺术本来就鲜有关注(目前仅见 Bun jan-pech, Porntep; Somtrakool, Kla; Kaewset, Prarop 等人关于泰国穆斯林民间艺术“Mak yong”的空间研究^{〔2〕},实属凤毛麟角)。另一方面,民间艺术空间研究维度

作者简介:陈德琥(1963—),蚌埠学院淮河文化研究中心教授,主要研究领域:艺术人类学。

〔*〕本文系2014年教育部人文社会科学研究规划基金“花鼓灯艺术表演场域研究”(编号:14YJA760001)、2016年安徽省“高校优秀中青年骨干人才国内外访学研修重点项目”(编号:gxhxZD2016282)的成果之一。

的系统性建构难度较大;从理论上讲,国内尚无人文社会科学成熟的空间研究理论可资借鉴,而西学中用的本土化建构进而推演到民间艺术显然需要一个相当长的过程;从实践层面看,民间艺术空间研究也面临许多复杂问题——既要考察民间艺术的在场空间(文化播布区),还需审思民众(包括表演主体的“艺人”和欣赏群体的“观众”)的思维空间(思维传承场),更应当考量其动态的出场空间(表演场域)。因此,民间艺术空间研究问题有相当大的难度。笔者认为,解决理论问题须从决定空间研究学科知识边界与理论架构的基本要素入手;而把握实践问题的关键显然在表演场域——既密切联系民众思维传承场的历史记忆,又直接影响文化播布区的空间演替。为此,锚定表演场域的要素与特征开展研究是艺术空间研究维度系统性建构首选也是最基本的切入点。当然,民间艺术有其活态传承性,表演场域的要素分析又必须借助某一“凝固的瞬间”——艺术文本才能将研究引向深入。下面即以场域理论为指导,以孔尚任《平阳竹枝词》(凤阳少女踏春阳)为具体文本,对民间艺术表演场域的基本要素与特征等问题作些探索。

一、民间艺术表演场域的要素与特征

皮埃尔·布迪厄曾对“场域”概念作这样的界说:“我将一个场域定义为位置间客观关系的一网络或一个形构,这些位置是经过客观限定的。”^[3]的确,民间艺术的出场与在场空间“经过客观限定”后都以一定的“形构”呈现于众。在场空间称为文化播布区,指的是某种民间艺术物理性的分布空间,通常可以用图示和数据方式表明,其“形构”相对固定,也较易把握。比如,汉民族民间艺术花鼓灯已经“形成了以安徽蚌埠、淮南、阜阳等为中心,辐射淮河中游河南、安徽、山东、江苏四省二十多个县、市的播布区”(《中国非物质文化遗产名录数据库系统》)。而出场空间即为表演场域,是民间艺人思维传承场关于民间艺术的历史记忆外化于行的空间。它以感性的动态的方式呈现于众,但表演模式受民间艺人集体记忆和历史记忆的制约,在特定的历史时期仍有其稳定的空间“形构”。从这个角度讲,“场域”被释读为“历史造就的方位,更是带有立场与价值向度的‘哲学视阈’”^[4]是切中肯綮的。藉此,民间艺术表演场域的要素则主要包括了“位置间关系”“形构”与“历史”“造就”“方位”“立场”“价值”“哲学视阈”等等。其中,场域主体(“限定”者或“造就”者,即“艺人”和“观众”)、空间形构(“方位”“位置间关系”)、文化积淀(“历史造就”)、精神指向(“价值向度”等)为最基本的要素。围绕这些要素,可以看出不同民间艺术的表演场域特征不尽相同。

场域主体——不同民间艺术表演场域中主体的自主程度不同。一方面,艺人的自主能力有很大差别。比如,民间广场艺术与民间舞台艺术艺人的自主能力就多有不同,前者的表演场域较为自由,艺人往往在自得其乐的氛围中出场,进而与“他者”互动达成“自娱”到“娱他”,艺人具有建构表演场域的自主性特征。而民间舞台艺术表演却有许多规定性——受程式化、虚拟性等舞台表演特

征的制约,艺人自主建构表演场域的自由度不大、灵活性不强,比民间广场艺术表演主体的自主地位要低得多。另一方面,观众的直接参与度也不尽相同。仍以民间广场艺术与民间舞台艺术作比较,民间广场艺术因观众的文化认同度更高而参与度更广,有时能达到艺人与观众不分——“兼具观众/表演者的双重身份”^[5]的程度。这对民间舞台艺术是不可想象的。因此,与民间舞台艺术不同,民间广场艺术的表演场域主体的自主性特征鲜明。

空间形构——不同民间艺术表演场域的“位置间关系”有别。具体地说,民间广场艺术表演场域空间“形构”是开放性的——“广场民间舞的空间,是一个观众与演员共有的空间、共享的空间,是一个表演与观赏在心里上融合无间、在成分上相互随时转化(如观众即兴而舞、演员退而观赏)的空间。”^[6]与艺人与观众身份不分相一致,民间广场艺术出场空间不仅有内在表演机制上的灵活性,而在对外“位置间关系”上又突破了观众参与其间的空间阻隔,表现出更强的开放性。而民间舞台艺术的表演场域则大不相同。舞台表演的虚拟化等导致其出场空间“形构”明显地存在着“第四堵墙”^[7]——在大多数情况下,观众只能隔“墙”而观,与艺人活动的彼此空间相对独立,场域空间“形构”的封闭性特征十分鲜明。所以,就空间形构而言,民间广场艺术表演场域的开放性迥异于民间舞台艺术的封闭性。

精神指向——不同民间艺术表演场域的“价值向度”相左。从“哲学视阈”看,不同民间艺术表演场域的文化诉求也不尽相同。自主而开放的民间广场艺术往往是文化认同度较高、民众参与更为广泛的精神文化产品,其“族群乃至民族的自我认同并集合群体的作用”^[8]十分显著,建构的表演场域也以播布区广大民众的“集体狂欢”为旨归。而表演场域带有被动性、封闭性特征的民间舞台艺术,则难以凸显民间广场艺术那种全方位传播的“亲社会行为模式”^[9]。因此,“自娱”——“娱他”——“共享”——“共荣”而达成“集体狂欢”是民间舞台艺术不具备的。从精神文化指向上讲,民间舞台艺术两种类型最为常见:一是“娱他”型,以换取某种“物质”所需为目的,“凤阳花鼓”为代表。二是以“娱神”型,以祭祀敬神为前提,福建“酬神戏”是典型。“自娱”又“娱他”最终形成“集体狂欢”的民间舞台艺术则绝无仅有。因此,民间广场艺术表演场域的精神文化指向与民间舞台艺术相比可谓大相径庭。

文化积淀——不同民间艺术表演场域的“历史”文化成因存异。从“共时性”和“历时性”角度审思其表演场域,有助于定性不同民间艺术的文化特质。“历时性”考察有两个视角:首先,从起源看,重点考察民间艺术的“原生态”,即,从其源始出场形态、文化原点来解读其所从由来;其次,从流变上讲,主要审视民间艺术的“原生态”,注重其艺术形态的演替与文化演进,探究不同时代民间艺术表演场域的发展变化^[10]。而不同于“历时性”考察视角的侧重点放在文化濡化与代际传承上,“共时性”多以某一特定时间段民间艺术受到异质文化的影响为切入点,重点分析它对异文化采借、吸纳、融合等文化涵化现象^[11]。当然,民

间艺术表演场域与民间艺术文本的表演场域多有不同。前者是活态的,而后者却是这种活态形态的物态化形式。因此,文本是一个“凝固的瞬间”,为文化成因“共时性”和“历时性”分析提供了具体参照。

二、民间艺术表演场域的文本分析

据上可知,从场域主体、空间形构、精神指向和文化成因等要素入手有利于深入考察、严格区别不同民间艺术的场域特征、审美风格和文化特质,为科学归类民间艺术提供充分依据。比如,以孔尚任《平阳竹枝词》(凤阳少女踏春阳)(系《平阳竹枝词》五十首中的《踏歌词·其一》,下文简称“《平阳竹枝词·凤阳少女》”;“平阳”,今山西省临汾市)为文本而展开场域特征分析,即可发现“凤阳少女”已经突破“凤阳花鼓”艺人那种“丐者”的刻板印象^[12],进而认定此处表演的是“花鼓灯”而不是“凤阳花鼓”。《平阳竹枝词·凤阳少女》全诗如下:

凤阳少女踏春阳,踏到平阳胜故乡。

舞袖弓腰都未忘,街西勾断路人肠。^[13]

“舞袖弓腰都未忘”的典源是著名唐传奇作家段成式作品《酉阳杂俎·诺皋记》。小说描绘了“古屏上妇人”从画屏中翩然而下在“士人”床前踏歌,又表演“弓腰”舞技的生动情节。其歌云:“长安女儿踏春阳,无处春阳不断肠。舞袖弓腰浑忘却,蛾眉空带九秋霜”。在孔尚任看来,“凤阳少女”的精彩表演绝不压于“古屏上妇人”“舞袖弓腰”“腰势如规”等高超演技,而精神状态却有别于“蛾眉空带九秋霜”,表现出更多的自主、自信和自得其乐。这种乐在其中的情状为“花鼓灯”表演场域的常态而非“凤阳花鼓”之所长。对比孔尚任《燕九竹枝词》(秧歌忽被金吾革)(以下简称《燕九竹枝词·凤阳乞婆》)中“凤阳花鼓”表演当更加明了。

秧歌忽被金吾革,袖手游春真可惜。

留得凤阳旧乞婆,漫锣紧鼓拦游客。^[14]

“留得凤阳旧乞婆,漫锣紧鼓拦游客”是孔尚任对北京“燕九”节上“凤阳花鼓”表演的文人记忆,“锣”之“漫”“鼓”之“紧”以及“拦”游客的动作描写,活化出“凤阳乞婆”献技乞讨的具体情境。显然,与《平阳竹枝词·凤阳少女》比较,“凤阳乞婆”缺失“凤阳少女”那种乐在其中、乐此不疲的自主与自信。实际上,《平阳竹枝词·凤阳少女》在表演主体自主性、场域形构开放性和精神指向共荣性等方面都与《燕九竹枝词·凤阳乞婆》存在一定的差异。

(一)《平阳竹枝词·凤阳少女》表演主体的自主性

从表演主体上看,《平阳竹枝词·凤阳少女》场域建构的自主能力很强、自信程度很高,“凤阳少女”表演的更像是“花鼓灯”。传统的“凤阳花鼓”为姑嫂二人击鼓敲锣的“卖唱”方式;而原生态“花鼓灯”则是“歌”(灯歌)、“舞”(舞蹈)、“乐”(锣鼓)、“戏”(后场小戏)兼备而舞蹈表演颇具特色的民间广场艺术。因此,“花鼓灯”进入非物质文化遗产目录不像“凤阳花鼓”那样属于“曲艺艺

术”而归类于“民间舞蹈”。仔细品味《平阳竹枝词·凤阳少女》，虽然名之为“踏歌”，而实际上展示的重点却是舞技（间或有歌有舞）。孔尚任正是惊叹“凤阳少女”舞艺精湛才以“古屏上妇人”“舞袖弓腰”之美来作为衬托的！从这个角度看，认为《平阳竹枝词·凤阳少女》描写的是“花鼓灯”表演有一定的可信性。当然，更为关键的还是“凤阳少女”具备了有别于“凤阳乞婆”表演的自主性、自信性特征。这是归类《平阳竹枝词·凤阳少女》叙写了“花鼓灯”而不是“凤阳花鼓”的重要标尺。必须承认，“凤阳少女”到“平阳府”也不排除是“卖艺”行为，但即便如此（“花鼓灯”通常只以“走灯”称之却从不言“卖艺”），也与“凤阳乞婆”的演出有很大差别。一般而言，“花鼓灯”“走灯”都须灯头与所到地方的乡绅接洽，还要带领灯班去当地庙里敬神、焚香，了解当地风俗民情，然后即景、即人、即事、即兴表演，最后由灯头交涉、获取一定的物质资助。亦即，灯班是以独立的文化表演主体出现在异地他乡的。艺人们自由、自主地表演绝不会轻易改变。而传统的“凤阳花鼓”则以“唱门子”“拦游客”等为“行乞”方法，大多数情况下是“低首人前唱悲歌”。显然，“凤阳乞婆”符合“凤阳花鼓”艺人的“卖唱”惯例，而“凤阳少女”更像花鼓灯艺人“走灯”的表演常态。尽管《平阳竹枝词·凤阳少女》并未叙及花鼓灯灯班“走灯”“平阳府”的接洽事宜、敬神行为，等等，但是，“凤阳少女”不在故乡胜似故乡（“踏到平阳胜故乡”）的自主、自信是“凤阳乞婆”不具备的，将之等同于“凤阳花鼓”艺人“丐者”刻板印象是不可取的。

（二）《平阳竹枝词·凤阳少女》场域形构的开放性

从空间形构上讲，《平阳竹枝词·凤阳少女》表演场域具有开放性特征，归类为“花鼓灯”表演理所当然。与“凤阳花鼓”不同，“花鼓灯”是汉民族民间广场艺术的典范。艺人们不仅在自愿、自主、自信的背景下参与表演，而且能够即兴而舞（歌）、也可退而观赏，这样，表演场域就建构了“观众—演员”的互为开放、角色互换和空间共享的表演机制，无论在乡间表演还是到集市展示（即“花鼓灯”的“踩街”）都突破了舞台式民间艺术表演“第四堵墙”存在的空间形构，灵活性、开放性特征得以充分凸显。而“凤阳花鼓”的表演场域则不同，“卖唱者”与“观赏者”角色不可能互换，“观众—演员”只能隔“墙”（“第四堵墙”）互动。因此，传统的“凤阳花鼓”表演场域的空间形构具有封闭性特点。对比《平阳竹枝词·凤阳少女》与《燕九竹枝词·凤阳乞婆》的表演场域可以看出，“凤阳少女”在“平阳府”表演颇具“花鼓灯”艺人“踩街”的风范，与“街西路人”直接互动程度（“街西勾断路人肠”）也比“凤阳乞婆”居然“拦游客”（“漫锣紧鼓拦游客”）要高许多。尽管“凤阳少女”与“街西路人”的互动程度与“花鼓灯”文化播布区“观众—演员”的角色互换等互动方式不可同日而语（在“平阳”这个不是“花鼓灯”文化播布区的地方，人们接受它有个过程，参与其间直接表演当然要有更长时间——笔者注）。但这并不能完全遮蔽《平阳竹枝词·凤阳少女》表演场域在空间形构上的灵活与开放，这是“凤阳少女”表演了民间广场艺术“花鼓灯”的极好证明。

(三)《平阳竹枝词·凤阳少女》精神指向的共荣性

从精神指向上说,《平阳竹枝词·凤阳少女》表演场域的共荣性特征成为进一步界定“凤阳少女”展演了“花鼓灯”的重要依据。对比“凤阳花鼓”与“花鼓灯”,前者的精神文化指向于“娱他”而后者却指向“共荣”。汉民族民间广场艺术“花鼓灯”是“玩”的艺术。表面看,它的表演似乎是为了“自娱”,而实际结果却以和谐、共荣为旨归。艺人们往往从“自娱自乐”的审美态度出发,在开放的表演场域中充分互动而转向“娱他”,表演过程即成了淮畔民众的“集体狂欢”。因此,从审美效应上看,“花鼓灯”表演场域的精神指向具有十分突出的共荣性特征。然而,处于同一文化播布区的“凤阳花鼓”就不同了。在绝大多数情况下,其表演过程只有得到“观赏者”认可才能获得物质资助,是“娱他”型的民间艺术。所以,“花鼓灯”艺人向来以满足“自娱”、达成共荣为基本的精神文化指向。即使是“走灯”表演,获取资助是灯头的事,“花鼓灯”艺人们仍专注于乐在其中、乐此不疲的狂欢展演之中。以此审视《平阳竹枝词·凤阳少女》,其表演场域明显带有“花鼓灯”共荣性特征。这主要体现在两个方面。其一,“踏到平阳”的“凤阳少女”置身于融融春日,情绪上愉快、精神上振奋。远离家乡千里之遥却“不是故乡胜似故乡”,完全融入了“平阳府”热闹的市井生活,那种自主、自足与自信既为“峨眉空带九秋霜”的“古屏上妇人”望尘莫及,更为“漫锣紧鼓拦游客”的“凤阳旧乞婆”瞠乎其右。其二,《平阳竹枝词·凤阳少女》表演场域“勾”(“街西勾断路人肠”)的效果大不同于《燕九竹枝词·凤阳乞婆》“拦”(“漫锣紧鼓拦游客”)的情状。“凤阳少女”专注于表演(“舞袖弓腰都未忘”)、乐在其中,而且演出效果到达了“勾”魂的程度,引发了“街西路人”的互动与共鸣。这与“凤阳乞婆”“拦游客”那勉为其难的举动形成鲜明对比。因此,“凤阳少女”大不同于“凤阳花鼓”艺人的“丐者”刻板印象,其表演场域也明显带有“花鼓灯”艺术和谐性、共荣性特征,认定“凤阳少女”表演了“花鼓灯”而不是“凤阳花鼓”是大体可信的。

三、民间艺术表演场域的文化特质

当然,对表演场域特征的考察,还有一个不可或缺的要害是文化成因分析即“历史”研究维度。事实上,社会空间理论在超越时间与空间二元对立传统哲学观念的同时,对时间研究及其成果从未采取视而不见的态度。从上文可见,场域学说也是如此。它能够“历史”地看待问题,以“共时性”“历时性”为基本的研究视角,从而建构了“空间—社会—历史”的研究范式^[15],对认清不同民间艺术文化成因大有裨益。正如新历史主义学者朱丽娅·克里斯蒂娃所言,不同的文本可以作为对方的镜子,相互嵌入和相互映照,彼此相互吸收、相互转化,从而形成一个从历时态和共时态两个维度向文本不断生成的开放网络^[16]。虽然,朱丽娅·克里斯蒂娃仅从文本分析角度来看问题,但立足于“相互嵌入和相互映照,彼此相互吸收、相互转化”的“历时态和共时态”研究视角还是便于将问题引向

深入。对于《平阳竹枝词·凤阳少女》表演场域的文化特质研究更是如此。

共时性“共时性”研究既要考察特定文化语境中背景信息对文本创作的影响;要审思同时代有关民间艺术文本间相互“嵌入”“映照”与“转化”关系。对于前者,《平阳竹枝词》(五十首)本来就是康熙年间“平阳府”春日社火、市井生活等时代风貌的感性呈现——康熙四十六年(公元1707年)秋,孔尚任应知府刘棨“为制乐器,教以雅奏”并“葺《府志》”之约,千里迢迢从山东来到“平阳”,于次年二月底返回曲阜。《平阳竹枝词》(五十首)就是他逗留“平阳”(为时三个多月)期间制器、修《志》事余的睹物揽胜之作。因此,作品彰显出创作背景中诸多文化信息,见证了康熙时期“平阳府”社会经济文化的兴盛以及“凤阳少女”表演的是“花鼓灯”的史实,进而凸显了非物质文化遗产的“证史功能”^[17]。至于后者,同时代艺术文本之间的互相“嵌入”“映照”关系对表演场域文化沉淀的分析也有非常重要的价值。比如,将《平阳竹枝词·凤阳少女》对举《平阳竹枝词》(五十首)中《舞肩词》(其三)(以下简称《平阳竹枝词·一双红袖》)进行“嵌入”式的互文比析,便不难发现康熙年间“凤阳少女”等“淮河人”对“平阳府”民间文艺活动作出不小的贡献,而且表演了高难度的“花鼓灯”舞技。《平阳竹枝词·一双红袖》全文如下:

一双红袖舞纷纷,软似花枝乱似云。

自是擎身无妙手,肩头掌上有何分。^[18]

“肩头掌上有何分”是借古代舞人“张净琬”的高妙舞技以反衬“平阳府”中“舞肩”表演的高超水平(《南史·羊侃传》载:“舞人张净琬,腰围一尺六寸,时人咸推能掌上舞。”)。当然,这里的“舞肩”技巧是不是“凤阳少女”在表演还有待深入探索。但结合《平阳竹枝词·凤阳少女》作“嵌入”式互文释读却很值得揣味:“凤阳少女”似乎在“平阳”不仅尽兴地“踏歌”(花鼓灯灯歌)过,而且又表演了独具魅力的“花鼓灯”舞蹈!

的确,《平阳竹枝词·一双红袖》表演的不是“平阳府”及其周边地区的艺术种类。康熙年间,“平阳府”“肩舞”技巧实为罕见。目前史料仅见的“平阳”“肩舞”是“节节高”,为大人顶起小孩的一种舞蹈表演。然而,这个舞种追求的是“高”而不是“软”和“乱”,绝无孔尚任笔下的“软似花枝乱似云”的轻捷飘逸风格。山西本土研究人士郭土星等解释“自是擎身无妙手”时,竟然认为是“男青年用身体扛着长杆,并不是用奇妙的手去托”^[19]。这显然是拘泥于“节节高”等当地舞种的错误释读,实难契合“乱似云”“舞纷纷”等轻盈灵动之美!因此,视《平阳竹枝词·一双红袖》为康熙“平阳府”的民间艺术表演是不太恰当的。那么,《平阳竹枝词·一双红袖》会不会是“平阳府”周边地区的民间舞蹈表演呢?回答也是否定的。事实上,不仅康熙年间“平阳府”及其周边尚无“软似花枝乱似云”的舞蹈表演,到目前为止仍是难得一见。关于后者将在“历时性”研究中作进一步讨论。

历时性“历时性”文本比较可以通过“嵌入”“映照”而提供不同时代的文化

信息,对文化沉淀研究同样十分重要。尽管“共时性”研究还有一个与其它地区民间艺术包括“花鼓灯”文本“映照”与“转化”问题。但是,由于民间艺术的活态传承性,实难找到、找准康熙年间淮畔民众自娱自乐的“花鼓灯”艺术文本与《平阳竹枝词·一双红袖》作对比分析。然而,从“历时性”角度“嵌入”“花鼓灯”相关文本与之比较研究就容易很多。实际上,“花鼓灯”是特别注重诸如“上盘鼓”“中盘鼓”“地盘鼓”等舞蹈技巧的汉民族民间广场艺术。比如“上盘鼓”(女角“兰花”在男角“鼓架子”肩上或腰部搭摆成各种姿态的舞技表演)就是集武术、杂技于一体的“花鼓灯”“站肩”和“站腰”舞蹈技巧,其动作难度大、观赏性强,至今仍是“玩灯”揽众的重要技巧之一!“花鼓灯”灯歌唱得好:

一要高来二伸腰,三要平来四耍飘,
五要大家齐出力,六要头尾领得巧。^[20]

这是对“花鼓灯”“上盘鼓”表演特点的高度概括。显然,将之“嵌入”“映照”《平阳竹枝词·一双红袖》赏析即可发现,风格轻捷飘逸的《平阳竹枝词·一双红袖》与“上盘鼓”表演方式有惊人相似之处。的确,《平阳竹枝词·一双红袖》与《平阳竹枝词·凤阳少女》彼此就是“对方的镜子”,两相对举作“嵌入”“映照”式的互文释读,可以看出“凤阳少女”既然到了“平阳府”“街西”作“花鼓灯”表演,那么表演“上盘鼓”的高超舞蹈技巧是完全可能的!进而言之,“历时性”看山西与其周边地区的舞蹈表演,则向来以沉着庄重为美而不擅长“肩舞”技巧。山西舞蹈一贯注重“俯首、含胸、弯腰、屈膝”自不待言,周边地区如陕西舞蹈在“扭、摆、走、跳”动作中也以重心下移见长^[21]。这些风格与“软似花枝乱似云”的灵动飘逸之美都大相径庭。因此,《平阳竹枝词·一双红袖》也不可能是山西及其周边地区的“舞肩”表演。所以,基于“历时性”和“共时性”视角的文本分析,特别是《平阳竹枝词·凤阳少女》与《平阳竹枝词·一双红袖》对举分析、互文释读,可进一步认定孔尚任有感而发的是不仅包括了“凤阳少女”的“花鼓灯灯歌”艺术展示,还有“上盘鼓”的高超舞技。这对大多数人错误地认为此处是“凤阳花鼓”表演^[22]作了拨正,从而凸显了《平阳竹枝词》(五十首)作为非物质文化遗产具有“纠正历史偏谬过程中所呈现出来的某种独特价值”即“正史作用”^[23]。

上文主要结合《平阳竹枝词》(凤阳少女踏春阳)对民间艺术表演场域的要素与特征作了简要分析;立足于表演主体的自主性、空间形构的开放性、精神指向的共荣性等特征,可以认定“凤阳少女”表演的绝非“凤阳花鼓”而是“花鼓灯”;而从时间维度与文化特质上看,“凤阳少女”表演的既有“灯歌”又有“上盘鼓”等舞蹈技巧,较为全面地展演了“花鼓灯”艺术,成为康熙年间“平阳府”的春日社火一道靓丽风景。应当看到,民间艺术表演场域研究不仅是甄别“凤阳少女”表演了何种艺术的一种尝试,而是力求客体与主体、个体与整体、空间与时间相统一的全局性问题,对定性民间艺术的表演风格、文化特质进而作出科学的归类都有积极作用。仍以孔尚任为例,他的著名历史剧《桃花扇》就涉及对民间

艺术是何种类判断不准的问题。其中,第二十五出《选优》很是典型。试看下文:

(小生起介)我们君臣同乐,打一回十番何如?(副净)领旨。

(小生)寡人善於打鼓,你们各认乐器。(众打雨夹雪一套,完介)

(小生大笑介)十分忧愁消去九分了。(唤介)长侍斟酒,再庆三杯。

(杂进酒,小生饮介)

以上是描写皇帝(“小生”)逐舞征歌场面。但《桃花扇》称,这里表演的“打鼓”是“十番”中的“雨夹雪一套”。而清代李斗在《扬州画舫录·虹桥录下》对其注解却是:“如雨夹雪、大开门、七五三,乃锣鼓,非十番鼓也。”仔细推敲,孔尚任将《选优》中本属“锣鼓”的“雨夹雪一套”归类为“十番鼓”是有待商榷的。像孔尚任这样有史学和文学深厚功底的人尚且如此,其他人可想而知。因此,加大表演场域的研究力度,对推进民间艺术向纵深拓展,促进民间艺术空间研究维度的系统性建构是大有裨益的。

注释:

[1]夏铸九:《空间的文化形式与社会理论读本》,台湾明文书局,1988年,第225页。

[2]Bun janpech Porntepand Somtrakool Klaand Kaewset Prarop, The Development of Costumes for Thai - Muslim Folk Performance Arts in Three Southern Border Provinces of Thailand, Asian Social Science, 2013(04), pp. 100 - 104.

[3]L. D. Wacquant. Towards a Reflexive Sociology: A Workshop with Pierre Bourdieu, Sociological Theory, Vol. 7, 1989, p. 39.

[4]孙琳:《场域概述——浅议走向出场学的哲学视阈》,《学理论》2011年第3期。

[5]Nicholas Abercrombie and Brian Longhurst, Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination, London: Sage, 1998, p. 81.

[6]冯双白:《中国现当代舞蹈史纲》,文化艺术出版社,1999年,第307页。

[7]耘耕:《“第四堵墙”索解偶记》,《艺术百家》1995年第4期。

[8][美]威廉·A·哈维兰:《文化人类学》,翟铁鹏、张钰译,上海社会科学院出版社,2006年,第437页。

[9][美]加里·D·鲍里奇:《有效教学方法》,易东平译,江苏教育出版社,2004年,第273页。

[10]陈德琥:《花鼓灯艺术的当代出场路向》,《江淮论坛》2013年第3期。

[11]蒋立松:《文化人类学》,西南师范大学出版社,2008年,第130页。

[12]赵树冈:《想象的他者与次族群刻板印象:清代“风阳巧者”意象的文本分析》,《中南民族大学学报》(人文社会科学版)2015年第1期。

[13][18][19]郭士星、李青、孙远惠:《孔尚任〈平阳竹枝词〉浅释》,内部资料,1982年,第62、68、68页。

[14]孔尚任:《燕九竹枝词》,见孙景琛、刘恩伯:《北京传统节日令风俗与歌舞》,文化艺术出版社,1986年,第35页。

[15]王胜利、伍玥:《皮埃尔·布迪厄的制度分析范式》,《社科纵横》2012年第6期。

[16]那晓波:《动态·多元·互文——克里斯蒂娃的文本理论》,《经济研究导刊》2014年第8期。

[17][23]苑利、顾军:《非物质文化遗产学》,高等教育出版社,2009年,第37、37页。

[20]谢克林:《中国花鼓灯艺术》,安徽人民出版社,2006年,第167页。

[21]金秋:《中国民族舞蹈艺术创作》,北京师范大学出版社,2011年,第252-253页。

[22]丘良任:《竹枝纪事诗》,暨南大学出版社,1994年,第108页。

[责任编辑:弘 亭]