

身份、 模态与话语

——当代中国民间舞反思

SHENFEN
MOTAI YU HUAYU

DANGDAI ZHONGGUO
MINJIANWU FANSI

刘建 赵铁春 著

民族出版社

北京舞蹈学院研究生教材

身份、
模态与话语

——当代中国民间舞反思

SHENFEN
MOTAI YU HUAYU

DANGDAI ZHONGGUO
MINJIANWU FANSI

刘建 赵铁春 著

民族出版社

图书在版编目(CIP)数据

身份、模态与话语:当代中国民间舞反思/刘建,赵铁春著. —北京:
民族出版社,2015. 8

ISBN 978 - 7 - 105 - 13995 - 8

I. ①身… II. ①刘… ②赵… III. ①民间舞蹈—舞蹈艺术—
研究—中国 IV. ①J722. 21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 208706 号

策划编辑:罗 焰

责任编辑:王 欣

封面设计:翟跃飞

出版发行:民族出版社

地 址:北京市和平里北街 14 号

邮 编:100013

网 址:<http://www.mzpub.com>

印 刷:北京艺辉印刷有限公司

经 销:各地新华书店

版 次:2015 年 11 月第 1 版 2015 年 11 月北京第 1 次印刷

开 本:787 毫米×1092 毫米 1/16 字数:743 千字

印 张:35

定 价:98.00 元

ISBN 978 - 7 - 105 - 13995 - 8/J · 711(汉 364)

该书如有印装质量问题,请与本社发行部联系退换

汉文编辑一室电话:010 - 64271909

发行部电话:010 - 64224782

目 录

绪 论	1
一、中国民间舞的本质与价值	1
1. 民间文化与民间舞蹈一体性的身体表达	1
2. 观念价值、社会价值与技术价值	5
二、当代中国民间舞研究的路径与方法	9
1. 三个关注点	9
2. 从工具理性走向价值理性	11
第一章 当代中国民间舞景观	17
第一节 舞蹈身份群体与角色自我塑造	18
一、舞者身份	18
1. 庞大而错杂的舞蹈现象	18
2. 划分出跳舞人	22
3. 三个身份群体	27
二、身份群体的形成及关系	34
1. 英雄造时势	34
2. 时势造英雄	39
3. 三角关系	45
三、角色扮演	50
1. 主流姿态	50
2. “另类”表演	56
3. 中间状态	58
第二节 多模态话语媒介系统的差异	61
一、多模态	61
1. 概念与功能	61
2. 动作模态的非唯一性	64
3. 民间舞的基本形式	67
二、系统中的层面	72
1. 文化层面与语境层面	72

2. 核心的意义层面	76
3. 形式层面和媒介层面	79
三、形式即内容	81
1. 日常形式与高尚形式	81
2. 形式的进化与变化	84
3. 意义潜势的差异	88
第三节 不同舞台的不同身体语篇	92
一、舞蹈场域和舞蹈场	92
1. 乡土舞台	92
2. 城市舞台	97
3. 乡土与城市之间	101
二、词 - 篇连续体	105
1. 民间舞身体语篇	105
2. 词语重组与语篇翻新	107
3. 新语篇	110
三、三种身体知识	113
1. “百姓日用即道”	113
2. 破旧立新	116
3. 旧貌换新颜	121
 第二章 民间艺人的世界	125
第一节 农民中的身体技艺持有者	126
一、农民	126
1. 社会身份	126
2. 民族或族群身份	132
3. 村落仪式中的角色身份	134
二、集体技术个体化	140
1. 群体参与	140
2. 卡里斯玛式人物	142
3. 垂直传承	146
三、乡土社会	150
1. 机械团结关系	150
2. 关系构成	154

3. 设计舞蹈场	159
第二节 乡土多模态的话语方式	164
一、原生性资源	164
1. 技术民俗	164
2. 媒介互渗	169
3. 动作的非焦点性	176
二、一体化技术构成	178
1. 主体技术	178
2. 整合能力	180
3. 日常生活范畴中	184
三、多元互动以为用	186
1. 互动的张力	186
2. 广泛的语法构成统一体	188
3. “以用为基观”	190
第三节 社舞癫狂的身体言说	194
一、“狂”与“若狂”中的话语系统	194
1. 仪式与社火	194
2. 身体叙事	197
3. 地方性知识的价值	202
二、价值体现	205
1. 生存表演	205
2. 实用主义技术	209
3. 文化建设	212
三、审美与“审丑”	216
1. 历史与社会的身体知识	216
2. 生活本身的身体事实	220
3. 实践性的身体操作	224
第三章 “二老艺人”的世界	229
第一节 双重身份	230
一、跨民间的国家的人	230
1. 专业干部	230
2. 分类	237

3. 第三种人	242
二、权力中的技术变革	250
1. 最初的除魅者	250
2. 基层的规训者	254
3. 地方舞蹈专家	258
三、面对两个社会空间	262
1. 在准有机团结中	262
2. 法律约束与道德良知	268
3. 仪式与意识	274
第二节 次生态话语表达方式	279
一、原生模态的个性筛选与使用	279
1. 产生与变化分析	279
2. 构成与符号分析	284
3. 聚焦动作	287
二、作为过程的舞蹈身体语言	292
1. 民间舞的整体结果	292
2. 结果的阻隔或断裂	295
3. 经验意向不是语义	299
三、媒介系统的重组与动作模态的发展	303
1. 媒介的重组	303
2. 动作模态的演进	307
3. 工具性向技巧性转型	308
第三节 国家在场的乡土言说	312
一、传统的发明	312
1. 从微观语用到宏观语用	312
2. 同质异构与异质同构	316
3. 构建方法	321
二、单向度的叙事与风格	326
1. 欢欣鼓舞的叙事基调	326
2. 奋发图强的壮美	331
3. 莺歌燕舞的优美	335
三、语篇上的双向焦虑	340
1. 双重主体性	340

2. 面对乡土的焦虑	345
3. 面对城市的焦虑	350
第四章 职业民间舞者的世界	357
第一节 以民间舞为职业	358
一、新型的民间舞群体	358
1. 新型民间舞及群体的萌芽	358
2. 职业群体的初建	363
3. 职业舞体的形成	367
二、立身之本的元素化	370
1. 从民俗背景到舞台前景的桥梁	370
2. 元素化过程与性质	377
3. 元素化层进结果	388
三、契约中的专业舞体	394
1. 专业舞者介入民间舞	394
2. 民间舞成为专业与专业民间舞者建构民间舞专业	400
3. 契约中的非契约性关系	404
第二节 再生态话语表达方式	410
一、对整体的整体剥离	410
1. 剥离整体的民间文化	410
2. 剥离过程	415
3. 对剥离的价值判断	418
二、纯舞	424
1. 观念与实践	424
2. 双向提纯	429
3. 完形	432
三、新媒介系统	439
1. 重设物理空间	439
2. 物质材料的审美	443
3. 媒介与意识形态	445
第三节 多元语篇的展开	452
一、文本建构活动	452
1. 能指的自由漂移	452

2. 素材“被内容”	461
3. 内容“被素材”	468
二、宏大叙事与私人叙事	474
1. 多元语篇分类	474
2. 政治伦理的表达与民风炫舞	484
3. 个人对传统的阐释与对现时的思考	490
三、述说乡土与戏说乡土	493
1. 加工与创造	493
2. 间接异化与直接异化	498
3. 第一块多米诺骨牌	506
结 论	512
一、当代中国民间舞的分布与话语辨析	512
1. 社会分层与话语纷说	512
2. 众生平等与众生言说的平等	519
二、当代中国民间舞的困境与发展方向	524
1. 在社会转型的当口重访民间	524
2. 外部建设与内部建设并行	530
后 记	541
主要参考书目	543

绪 论

一、中国民间舞的本质与价值

1. 民间文化与民间舞蹈一体性的身体表达

学术研究的时间向度有三：未来的、当下的和过去的。对过去的研究属于回顾性或反思性研究，无此不能达当下，更不能见到未来。当代中国民间舞特别需要这样一种安静下来的研究，起码要从基本术语命名开始，否则不仅有辱学术，而且会失去艺术的逻辑起点。

人类文明对世界的拥有始于命名，从此构成了对万事万物和自身的认知。认知正确，名正言顺，便好做事；认知错误——哪怕是思维惯性构成的约定俗成，则需纠正，也是为了做好事情。人做事需要理由，理由由意见、观点、观念、思想、信仰构成，所以从某种意义上讲，人类的历史是一部思想观念的历史，是谓“高级史”，经济、政治、法律、教育、艺术等均如此。或以为“恶法亦法”；但从亚里士多德到圣·奥古斯丁都坚称“恶法非法”，亚里士多德明言“不正义的法律就不是法”。^① 这就是讲对错误认知的纠偏，是对法后面的思想观念的深层认知，以利于实践操作。

这些认知是用语言表达的，是语言表达了概念。概念是认知事物的最基本的思考单位，在语言学中，它们既包括世界指称概念的静态观，强调语言与世界之间的指称关系，独立于语言使用者；同时，它们又包括指称概念的动态观，即指称关系不再被视为一种抽象的语义关系，而被视为一种认知过程，具有很强的语用属性，即将认知化为实践。

在对当代中国民间舞进行种种认知的过程中，对核心概念“中国民间舞”的本质与价值的认知是最基本的名实之辩对象——它既非加上“当代”二字就可以任意改变其内涵与外延，也绝不是“中国民族民间舞”之类反逻辑概念可以用来“约定俗成”的；否则，会带来一系列认知及做事的麻烦。^② 苏珊·朗格曾说：“要想对于一种理论以及与这一

^① [美] 爱德华·S. 考文著，强世攻译：《美国宪法的“高级法”背景》，2页，北京，生活·读书·新知三联书店，1996。

^② 参见张素琴、刘建著：《舞蹈身体语言学》，178~180页，北京，首都师范大学出版社，2013。

理论有关的所有概念作出可靠的解释，就必须先从解决一个中心问题着手，即先从确立一个关键概念的确切含义着手……凡是关键性的概念，它所解决的问题的数量一定会比预期的数量更多。”^①

“中国民间舞”的上位概念是“中国民间艺术”，它和“中国民间文学”并列，再上位概念是“中国民间文化”，即中国历史与现实文化中的“小传统文化”；与之相对的是占统治地位的、精英的、高雅的、“时尚的”、“与世界接轨的”上层的“大传统文化”。大、小传统文化都是历史传统文化，都是人类非物质文化遗产，都需要保护和光大。但这一概念在进入中国公共阅读场域时，就产生了歧义，乃至官方和学术界都莫衷一是。中华人民共和国文化部设有“民族民间文化研究中心”，该中心的领导自认此命名混沌；社会科学院的学者则以为可以并行“使用我国早已约定俗成的‘民间文化’或是‘民族民间文化’”^②。这种歧义没有区别出“非物质文化遗产”概念绝不是仅仅包括“民间文化”，还应包括宫廷文化、古典文化等“大传统文化”，韩国“无形文化财”中就多有宫廷、宗庙舞蹈；而“民族民间文化”的“约定俗成”使用又会因此而产生第二个歧义：中国诸少数民族的文化中同样有宫廷文化、古典文化等“大传统文化”——说到底，“民族民间”本是不可以放在一起的平行概念，而是上下位的概念。在这一最基本的名实之辩后，我们才能专门谈“非遗”之中的“中国民间文化”及其属下的“中国民间艺术”，乃至再属下的“中国民间舞”，才能明了“当代中国民间舞”的构成。

现在通行的“中国民族民间舞”称谓是一个一错再错的概念。1989年，在《舞蹈分类刍议》中，吴晓邦先生把中国舞蹈分成了古典舞、民间舞、各少数民族舞蹈、芭蕾舞、现代舞。但问题出现了：“吴晓邦先生在民间舞这个舞种中开始多了一项民族舞，他这一条是因为民族政策，采用了不同的划分标准，这样在划分规则上违反了逻辑划分三条规则中的第三条（即每次划分只能根据一个标准）。因此他在正式发表文章时，这两个舞种便合为今天的民族民间舞一个舞种了。是谁改变了吴老师的认识，是逻辑规则。”^③而事实上，“中国民族民间舞”——“中国少数民族舞蹈和汉族民间舞”的概念称谓同时违背了逻辑划分的三条规则：

中国有五十六个民族，许多民族都有自己的大传统文化的古典舞和小传统文化的民间舞，可谓“中国各民族舞蹈”。它们包括一些民族中的古典舞（我们算作A）——像已经看不见的彝族《南诏奉圣乐》，802年在长安展示过；又像青海玉树藏族寺庙古典舞中还看得见的《格萨尔王》和清代满族的《礼仪舞》；它们还包括各民族中的民间舞（我们算作B）——像藏族的果谐、维吾尔族的刀郎、蒙古族的安代、朝鲜族的“农乐舞”和汉族

① [美] 苏珊·朗格著，滕守尧译：《艺术问题》，5页，南京，南京出版社，2006。

② 巴莫曲布嫫：《非物质文化遗产：从概念到实践》，载《民族艺术》，2008（1）。

③ 吕艺生：《舞院创作的回顾与展望》，载《北京舞蹈学院学报》，2009（1），7页。

“北方的秧歌南方的灯”等。A、B 在中国传统舞蹈分类中可以各自成为古典舞和民间舞母项，并携带着各自的子项。

在中国古代舞蹈史上，唐代宫廷有《十部乐》——《燕乐》《清乐》《西凉乐》《天竺乐》《高丽乐》《龟兹乐》《安国乐》《疏勒乐》《康国乐》《高昌乐》，除前两部为中原汉族的外，其余皆为兄弟民族的，其比例为 2：8。延至清代宫廷礼仪宴享乐舞，尚有《番子乐》（藏族舞）、《蒙古乐》（蒙古族舞）、《回回乐》（维吾尔族舞）、《朝鲜国俳》（朝鲜族舞）等。它们都算作古典舞（A），在其时古典舞的民族构成上并没有被剥离出去而与汉族民间舞归类。但在中国当代舞蹈语境中，古典舞（A）对汉族（A¹）以外其他民族的排斥使其成为了孤家寡人；而被排斥的其他民族的古典舞（A²、A³……）则被发配到“成者王侯败者贼”的民间舞（B）中。这样讲不太好听，于是“中国民族民间舞”的概念便挺身而出，负起了分外的责任，弄得今天舞台上满是亮丽、华美和荡气回肠。只可惜在逻辑规则第一条上就犯了错误：子项的汉族民间舞（B¹）+ 子项的其他民族的民间舞（B²、B³……）+ 其他民族的古典舞（A²、A³……）> 母项 B。这是反逻辑的。

不仅如此，B¹ 和 B²、B³……本都是自身性质明确的民间舞，硬分成两个互不相斥的子项，又违背了第二条“每个子项必须互相排斥”的逻辑规则。这也是反逻辑的。

如果根据第三条逻辑规则——按民间舞性质一个标准进行划分，其结果应该为：B = B¹ + B² + B³……；而不应该是 B = A²A³……× B²B³……+ B¹。这更是反逻辑的。

形式逻辑的错误导致学术逻辑的错误，继而导致艺术逻辑的混乱：在第五届中国舞蹈“荷花奖”民族民间舞比赛中，亮出“中国民族民间舞”名片的蒙古族《珠岚舞》怎么看怎么像复活的元代宫廷《十六天魔舞》，不说姿势动作，光那服饰道具，民间就是砸锅卖铁也置不起，可它又死活不敢叫“蒙古古典舞”或其子项的名字“蒙古宫廷舞”。与之相近的朝鲜族的《行者》《清扇·闲郎》，亦属“大传统舞蹈”，只不过代表的是“左岸”情怀，像《谢公履》《风吟》一样，不关衣食住行，只求精神驰骋；它们和后来的《太平·王妃》等风流典雅之舞都不能被称为“folk dance”（民间舞）。国家级比赛“荷花奖”的奖项，有为“古典舞”设置的，也有为“民间舞”设置的，后者挂上了“民族民间舞”的牌子，就完全打乱了“古典”与“民间”的本义。

“中国民族民间舞”还有一种解释法，叫做“中国民族的民间舞”，相当于“中华民族的民间舞”或“中国的民间舞”。硬在“民间舞”前加上相似的定语，这在语法上是啰唆的同义反复；不过在艺术实践上倒可以形成一种民族—国家大一统的操作法，像“春晚”上的五十六个民族大联欢舞……

之所以这样咬文嚼字、吹毛求疵，是因为中国民间舞的本质在于身体体现出的由语言概念所组成的思想认知和由技术系统所组成的审美判断。思想和审美一样，无孔不入，无处不在，在民间舞中是合为一体的。因此，关于“中国民间舞”大大小小概念范畴的名实之辩，不是为了引发我们的不安和焦虑，而是为了启迪我们的思考和心智，以使我们平静

地阅读民间,阅读其过去,从中思考其现在和将来。但如果还站在伪命题立场上坚持“China ethnic folk dance”(“中国民间舞”)称谓,不仅不好与国际接轨、不好与国人交代,还会使中国民间舞从内容到形式迷失自我。^①

概念有大小之分或上下之分。关于民间舞的最上位概念“民间文化”的认知,全身心投入其保护工作的冯骥才先生有过一本极具悲情和动感名字的专著——《灵魂不能下跪》:“在人类的文化中,有两种文化是具有初始性的源。一种是原始文化,一种是民间文化。但在人类离开了原始时代之后,原始文化就消失了(其中的一些遗迹还保存在民间文化中——作者注)。民间文化这个‘源’却一直活生生地存在。”原始文化与民间文化是自发性的,“‘自发’直接来自生命本身。它具有生命的本质与生活的情感”。如果说,“一个民族的精神与思想传统在他的精英文化里,那么它的情感、特征、凝聚力和亲和力就在民间文化里。精英文化是一种父亲的文化,民间文化是母亲的——母体的文化。精英文化也是由民间文化孕育出来的”。正是在这个意义上,民间文化才可以说“是我们的祖先数千年以来创造的极其丰富和宝贵的文化财富,是我们民族情感、道德传统、个性特征以及凝聚力与亲和力的载体,也是我们发展先进文化的精神资源与民族根基,以及综合国力中不可或缺的坚实的精神内涵”。^②

但我们真正意识到了这一点吗?没有。“我们一直没有摆脱封建士大夫对待下里巴人文化的轻视,至少在潜意识上没有摆脱,而且一直用雅俗对立的思维来对待民间艺术,即站在雅文化的立场居高临下地对待大众的、通俗的、民间的文化。同时,我们一直把民间视作‘旧文化’,并且用新旧对立的思维,站在‘新文化’的立场上来否定‘旧文化’。”更具体地讲,“过去我们仅仅把它(民间文化)作为一种文艺形式(一个二级概念——作者注),因此把它与舞蹈、戏曲、杂技、书法并列起来。实际上民间文化包括了民间舞蹈、民间杂技、民间戏曲、民间美术甚至于还有民间书法。造成这种误解的原因,归根到底是由于长期以来没有从文化角度看待它”。^③

如此,处于第三级的下位概念——中国民间舞就不再是一个孤立的文艺形式,它必须伴随着上位概念中国民间文学和中国民间艺术、伴随着再上位的概念中国民间文化一起被认知,成为我们所缺乏的默会知识(tacit knowledge)。说不明白的事情就跳不明白。作为一种新的认识论,“默会知识论主张:一、默会知识与明述知识的种类差异,二、默会的东西之于明述的东西的优先性,三、默会的东西与明述的东西之间的动态的相互作用”^④。

① “中国民族民间舞”称谓的反逻辑与“中国古典舞”概念的错位相关,关于后者,在笔者计划出版的专著《在世界坐标和多元视野中——中国古典舞界说》中关于“民族构成”部分将有详论。

② 冯骥才著:《灵魂不能下跪》,349、350、30、91页,银川,宁夏人民出版社,2007。

③ 冯骥才著:《灵魂不能下跪》,24、27页,银川,宁夏人民出版社,2007。

④ 郁振华著:《人类知识的默会维度》,368页,北京,北京大学出版社,2012。

与此同时，中国民间舞还是一种由多模态话语媒介系统构成的表达方式，可与民间文学、民间音乐、民间服饰等融为一体，这会另当别论。

就中国民间舞而言，默会的民间信仰、神话观念、生存态度等与明述的民间舞蹈动作、服饰、道具等是有差异的；作为一种无形推手，前者——默会的东西比明述的仪式、身体语言更接近本质，因而具有优先性；前者与后者互为表现，呈动态的相互作用。有趣的是，默会知识的提出者既包括存在主义哲学家海德格尔，也包括对身心进行过“现象学—诠释学”论述的梅洛·庞蒂——强调知觉的具身性，强调身体在知觉中的优先性。也就是说，人的知识是整合的知识：“在一种重要的意义上，认识者是肉身性的，处在世界中，而不是脱离肉体的、无世界的主观性。如常识所认为的那样，认识者具有一种特殊的个人的、历史的和文化的背景。”^①具体到中国民间舞，它更符合柯林斯（Harry Collins）提出的“集体型默会知识”（collective tacit knowledge），有集体的内在属性和机制，并且随着时间不断变化和演进。这个集体中的每一社会成员都生活在这种知识中，并且在集体无意识中掌握它，从而构成一个认知共同体。

这个共同体凭借种种仪式加以维系，民间舞就在其中。以村落为单位的个人通过仪式介入和调整日常生活结构，使村落群体进入一种理想秩序。仪式中的舞蹈则促进了一种长久的亲密，给过去提供一种合法性延续和固定，参加者认为这事关他们的幸福。凭借相似类型的神灵和民俗，民间艺人直接服务于村落，以其表演赢得尊重和“村里人”的身份认同。只要村落和仪式存在，他们就有归属，并且各显神通，实现自我，甚至超我。在仪式舞蹈的固定结构中，民间艺人展示了传统的荣耀和在它的荣耀中的身份、地位。

今天，民间艺人的这些“特有的表演也许会判定它的参加者为二等公民”，但他们似乎并不在意这些，“他们的兴趣明显地在于他们‘荣耀的过去’和他们作为一个传统的后裔的身份认同，这个传统根植于村落具体的历史中并有着进行内部凝聚的当地意义”^②。这些意义承载在村落中民间艺人所扮演的角色上，村民们臣服于这些凝聚了文化、艺术和舞蹈的角色。

2. 观念价值、社会价值与技术价值

一般情况下，似乎只有“大传统文化”的精英才能思考形而上的问题，像屈原《离骚》中的“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，而“小传统文化”的粗人大约只能焦虑“二亩地一头牛，老婆孩子热炕头”。事实上并非如此，民间文化也是一部《离骚》，其中的民间舞自出生时起身体就被刻上了生存思考的印痕，成为一种记忆，并且时常动态地被唤醒，只是“上下而求索”的方式不同。

^① 郝振华著：《人类知识的默会维度》，154页，北京，北京大学出版社，2012。

^② 参见[美]劳伦斯·艾普斯坦、彭文斌：《仪式，种族和氏际身份认同》，载《民间文化论坛》，95~106页，2012（6）。

对于中国民间舞来说,起码它有着从古至今怀有敬畏之心的自然崇拜,与我们今天所大声疾呼的对自然的尊重和爱护同质异构。当年,周作人就说过:“本来现在的所谓神话等,原是文学,出在古代原民的史诗史传及小说里边;他们做出这些东西,本不是存心作为以欺骗民众,实在只是真诚的表现出他们质朴的感想,无论其内容与外形如何奇异,但在表现自己这一点上与现代人的著作并无什么距离”,^①现代人爱看《阿凡达》即如此。后来,汤因比和池田大作在展望21世纪时有更激烈的表达:“只有恢复到多神教,也即万物有灵论,才能将自然从人类的技术活动中拯救出来。”^②现在看来,这一展望不幸被言中——而民间则一直默会地把“万物有灵”视为一种信仰。至于后世宗教的儒释道以及基督等,民间也能以人间化和生活化的方式将其有机地融合成为一种民间福祉,并且一直贯彻在实际生活中。换言之,在民间,观念性的宗教信仰和观念性的生活态度是融凝于一体的。^③

在中国,分散的民间宗教信仰将主流意识形态的控制放在一边,以其分散而又灵活的“六经注我”的方式展现出来,每个民族、族群或村落都可以有自己的崇拜对象,与包括民间艺人在内的民间舞者的现实生存息息相关。像北方蒙古族博舞中的萨满教、南方白族八角鼓舞中的本主崇拜,东南沿海汉族舞蹈中的妈祖信仰、西北维吾尔族舞蹈中存留的拜火教信仰……

观念价值中有层级,上至宗教信仰,下至生活态度,它们也切实地体现在民间的手舞足蹈之中,比主流社会的长篇大论率真而鲜活。仅在山东海阳秧歌队中,我们便可以从乐大夫身上看到民间对看场佬忠信的认可,从王大娘身上看到民间对自由恋爱认可,从丑婆身上看到民间对舐犊之情的认可,从拾驴粪蛋者身上看到民间对勤俭节约的认可……这些世俗生活的表达与信仰生活的表达一起合成了民间生存表演的整体语篇,而这也正是民间舞之所以多姿多彩的原动力——人毕竟是观念性动物。

在观念开放与多重的今天,价值判断常常是多元的,但一定是有视角的,视角在这里是一种“观点”。中国的现代命运是经受西方文明的刺激而开启的,所以西方视角的价值判断至今方兴未艾;进入当代后,主流的、城市的、“主旋律”的“大传统文化”的意识形态又获取了话语权,其价值判断又伴以政治、经济和文化行为一竿子插到乡土中。在这一语境中,从中国民间文化到其所属的中国民间舞,它们都像惊呆了的孩子而不知所措,虽然它们依然保持着孩子的幻想。我们所要强调的是,这些由观念构成的幻想是“中国梦”的一部分。

① 马昌仪编:《中国神话学文论选粹》(上编),73页,北京,中国广播电视出版社,1994。

② [美]阿·汤因比、[日]池田大作著:《展望二十一世纪:汤因比与池田大作对话录》,367页,北京,国际文化出版公司,1997。

③ 参见刘建著:《宗教与舞蹈》,北京,民族出版社,2005;刘建、张素琴、吴宏兰著:《舞与神的身体对话》第九章“民间舞蹈的福祉”,北京,民族出版社,2009。

来自生活的观念推手以第一动力推动了形形色色民间舞仪的展开，从转化仪式（通过仪式）到巩固仪式，^①并以乡村礼俗的方式构成了其社会价值。

我们常说中国是一个礼仪之邦，“礼”的发端是周礼。“可是周礼在国家层面无可奈何地消失了，它却在民间以习俗的方式长期存在。周礼本来就源于民间，最后又回到民间，还是得其所哉的。在漫长的两千多年的历史中，它没有走进博物馆，在华夏的乡野中一直作为活体而存在，成为人们精神的依托，并担负着组织民间社会的功能。”^②这就是所谓的“礼失求诸野”，“文武之道，未坠于地”。用时髦的社会学的术语讲，这种价值就存在于乡土社会的“机械团结”中：德业相力，过失相规，礼仪相交，患难相恤。这不是政治的乌托邦，而是地方乡土自治的一种结果；这也不是伦理道德的赞歌，而是村落人际关系的实践；这更不是什么素质教育的梦境，因为农民们从来就没有把“浪费可耻”当代性地变换成“消费光荣”……凡此种种“未坠于地”的村野中的礼俗就在那些秧歌、花灯、锅庄、打歌中。

除了形而上的表达，上述山东海阳秧歌还在形而中的层面上表现出一种礼俗关系：

海阳凤城镇建设村赵炳书家藏《赵氏谱书》载：“明洪熙一年，欣逢五世同堂，上赐‘七叶行祥’金额……乐舞生闻韶率其创练之秧歌，舞唱于庭，其乐融融。”乐舞生相当于现在的文化干部。于是海阳秧歌就有了六百多年的历史。（“其乐融融”构成历史之礼俗——作者注）

人们都说海阳秧歌最讲礼仪，其根基之一还在于移民。由于元朝和明朝的不断杀戮，安徽、河南、山西、河北等地区的人们就移到了山东地区，都是西边移来的人。所以海阳人在过年除夕的时候都要向西南方叩头，因为那个方向是他们老家，就是不论过得多好也不能忘老家。在海阳，村村都有家庙，秧歌队祭神、祭海外，就是拜庙，每到一个村，村里的大庙小庙都要去祭拜，一趟下来累得都喘不上来气。（“移民”构成现实之礼俗——作者注）

在过去，村和村，人和人，都是要靠秧歌队搞好关系的。秧歌队每到一个村前先要鸣放三眼枪，也称“三眼炮”。第一响代表“我们来了”，村里就要准备好迎接；第二响代表“准备好了”；第三响代表“演出开始”。锣鼓队的音乐奏起，“大夫”挥舞甩子率领秧歌队起舞。这时另一个村会由会首带领着自己村的秧歌队，托着香盘，出来迎接。这个迎接是一个大礼——“三出三进”，也就是海阳秧歌中的“斗秧歌”，几乎没有了，那其实是一个非常重要的礼仪。

① 参见张素琴、刘建著：《舞蹈身体语言学》，109页，北京，首都师范大学出版社，2013。

② 王学泰：《礼俗：社会组织的黏结剂》，载《读书》，47页，2013（12）。

“斗秧歌”是非常友好的，在进村前迎接，出村后送别，有接有送，接不好、送不好往往就会闹出别扭。（“三进三出”构成人与人之礼俗——作者注）

进村以后，第二步就是要拜庙，拜庙更要施行大礼，不同于“三进三出”，而是叫“三拜九叩”，是两个层次，只有拜神、拜庙才可以称为“三拜九叩”。祭海是“磕头”，海阳的渔民不管有多穷，都会给海里的龙王蒸几个大饽饽，摆在海边，放着鞭炮，希望渔业可以大丰收。（“三拜九叩”构成人与神之礼俗——作者注）

所有这些形成了海阳秧歌在礼仪上的特点，各个方面都很尊重，在群众当中也养成了一个有礼貌的关系……^①

涂尔干以为，无论机械团结还是有机团结，个人与他人的社会互动都特别体现在仪式之中：一起唱国歌是仪式，一起参加企业联欢是仪式，一起跳海阳秧歌也是仪式。不同仪式各自持有的观念和流程构成了不同的世界，不同世界的人们的相互关系由此产生。

海阳地区村村相连，一年之中人与自然之间、人与社会之间的大小灾难和摩擦全要在新年的秧歌拜年中化解；即使平安无事，秧歌队也有联络感情、沟通关系的功能。因此，它是一种年节仪式，也是一种社会仪式。有很强的祭祀性和礼仪性，敬天、敬地、敬海、敬祖先之外还要敬他人。此外，村与村之间、户与户之间的婚葬嫁娶也常靠秧歌表演维系关系。因此，从某种意义上讲，所有的民间舞仪都在试图维持和巩固乡土关系。

从神话到仪式再到舞蹈，我们来到中国民间舞形而下的技术体系面前。所以强调“技术体系”，是要表明其技术价值绝不仅仅是孤立的动作技术，而是一个需要整体考量的多模态话语媒介系统，从服饰道具到音乐唱词，它们构成了民间的身体叙事。

民间艺人是生活在村落中会跳舞的农民，是其中的舞技高超者。一般跳舞的农民代表着一种身体传统，而民间艺人则代表这传统中的私人化艺术实践，他们是“普及与提高”的关系。这里的普及不是自上而下的给予，而是自下而上的自然生成的身体技术，甚至带着某种民间生存的遗传基因。

像藏族舞蹈中盖房筑墙的舞蹈阿谐与强谐，它们不是原来布达拉宫中的卡尔和囊玛。盖房筑墙需要群体参与，所以它们是藏族的民间舞无疑。强谐需要专门的黏土和工具（久硕），是男人们的劳动舞。具体的生产过程是在建筑物地基两侧安置土板框架，并往框架内填土，然后用舞蹈的形式夯打土以筑成房屋的墙体，墙体逐渐夯高，舞蹈也愈发惊险，

^① 据海阳秧歌民间艺人王瑾兆（后转换身份为“二老艺人”）采访录整理。采访人：刘明明；采访地址：海阳市凤城县旧市委大院王瑾兆家；采访时间：2013.8.12。