

日常生活视國中的

民间艺人研究

黄静华◎著



中国社会科学出版社

日常生活視國中
民間藝人研究

黃靜華◎著



中國社會科學出版社

图书在版编目(CIP)数据

日常生活视阈中的民间艺人研究 / 黄静华著. —北京: 中国社会科学出版社, 2017. 4

ISBN 978 - 7 - 5161 - 9642 - 7

I. ①日… II. ①黄… III. ①民间艺术 - 研究 - 中国 IV. ①J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 005161 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 任 明
特约编辑 乔继堂
责任校对 张依婧
责任印制 李寡寡

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京市兴怀印刷厂
版 次 2017 年 4 月第 1 版
印 次 2017 年 4 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 12.75
插 页 2
字 数 209 千字
定 价 68.00 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营销中心联系调换

电话: 010 - 84083683

版权所有 侵权必究

序

段炳昌

传统的民俗学、民间艺术、民间文学研究是不太关注民间艺人的，相关的理论往往强调民俗或民间艺术、民间文学的重要特征主要是集体性、匿名性等，认为它们是民众集体创造、占有和使用的，是集体智慧的产物，是集体生活和集体意志的体现，因而个人的实践和创造是可以忽略不计的。这样，这些学科一直主要研究事象、事物，可以说是见事不见人。王建民教授曾经举例指出过，“说起秧歌、跳丧、东巴舞蹈等学者们称为‘民间舞蹈’的文化事项来，一些研究者就把它们看成是一种舞蹈，去探讨舞蹈的动作、舞句、舞段、队形、道具，而不去考察人们舞蹈的原因和理由，不去询问在当地舞蹈能够表达什么意义，不会观察在民间舞蹈时是哪些人在跳舞、哪些人在观看，舞者和观众是怎样的关系”等（王建民《艺术人类学新论》）。这样，作为民众生活重要部分、与人们的生活息息相关的民俗、民间艺术、民间文学，在研究者那里变成了刻板的、了无生气的、缺乏创造性的、没有个性的、没有感情的一堆物质、事象。连民俗、民间艺术、民间文学的事象、现象后面的民众、集体都被忽略了，人只是研究者解释这些现象时的承载体，只是背景，无论是集体还是个体，包括民间艺人，在这种研究范式中都是无关紧要的。这种研究范式，无须深论，谁都可以一眼看出有着多么明显的缺陷。

近年来，不少学者已经指出，这种研究范式的形成主要是受到西方科学主义和实证主义理论和方法的影响，用物质研究、实验研究取代了对人的研究、对生活世界的研究，客观的、科学的、理性的、逻辑的、系统的理论和方法充斥于所有研究领域，因而提出要用人文主义、现象学、阐释学等理论和方法来进行补救或矫正。这种看法是非常有针对性的，也是非常深刻的。但我以为，还有一种影响被忽略了，这种影响却是要由一些人文主义学者来负责的，这主要涉及如何看待艺术和艺术家的问题。

从18世纪开始,西方的学者诸如巴托、鲍姆嘉通、门德尔松、康德等人先后对艺术、“美的艺术”“纯粹的艺术”等概念和问题进行了深入讨论,其中影响最大的是康德。康德认为,只应把通过自由,即通过以理性为活动基础的意志活动的创造叫作艺术。指出艺术是自由的,超功利的,是与劳动、报酬相对立的;是天才所创造的,是独创并且成为典范的,也就是由文化精英创造的。这样就把手工艺、民间艺术及民间艺人排斥在艺术的范围之外了。他们还在艺术中划分等级,越是与实用性联系较多的艺术地位就越低,而越是远离实用性、越能体现人的自由精神的艺术地位就越高,黑格尔把象征型艺术、古典型艺术、浪漫性艺术按照地位由低到高排列,艺术种类建筑、雕刻、音乐、诗歌也按照地位由低到高排列。技艺性的艺术为黑格尔所鄙视,他嘲笑那些小提琴演奏家,尽管技艺高超,演奏动人,也只能配获奖一袋黄豆。也就是说,无论是康德还是黑格尔的艺术与美学理论体系中,民俗、民间艺术、民间艺人是无地位的,这种偏见几乎支配了整个艺术批评界和理论界。20世纪以来,尽管出现了形形色色的各种思潮,美学界、艺术理论界对康德、黑格尔们的理论进行了批判和反思,但看待民俗、民间艺术、民间艺人的总体观点并没有多少改变。这种偏见对中国影响也是非常大的,直到前几年,一位著名的文化人类学家还指出,在“非文明社会(如原始社会与乡土社会)”,与文学、艺术和哲学相对应的现象,有神话、传说、民间工艺和宗教、巫术。言外之意,文学、艺术是文明社会的产物,神话、传说和民间工艺是非文明社会(如原始社会与乡土社会)的现象,不是一个社会阶段的产物;神话、传说和民间工艺不是文学和艺术。这种理论偏见,与中国传统的根深蒂固的所谓艺术为高人韵士之雅玩的观念相纠合,民间艺术、民间工艺、民间艺人就很难能在艺术的界定和批评中得到一个有尊严的地位了。

当然,在中国有一段时期似乎是例外的。那就是改革开放以前近30年,提倡文艺为工农兵学习和服务,大搞民歌运动、农民画活动,一些民间歌手的演唱得到了肯定,一时轰轰烈烈,或莺歌燕舞,民间艺术、民间工艺和民间艺人的地位似乎得到了前所未有的尊崇。但是,由于其前提是服务于阶级斗争和国家意识形态,所以凡是不符合或稍悖于这个前提的民间艺术和民间工艺,都被看成糟粕、封资修和四旧,加以批判和摒弃,相应的歌手、艺人、工匠、巫师等也受到了批判甚至残酷迫害。少数得到承

认的民间艺人的表演或活动则被局限在可控制的匡范以内，成为表达阶级斗争和国家意识形态的工具，实际上脱离了生养他们的土地和民众。这一部分艺人也受到了媒体的介绍和评论家的评价，但这些介绍和评价都是表皮的、选择性的，故意遮蔽某些方面，夸大甚至生造另一些方面，不能对这些艺人进行真正的、深入的研究。大部分被批判禁锢和迫害，少数被作为仪式性的工具，民间艺人的价值并没有得到真正的认可，更谈不上什么尊重。这种阶级斗争和国家意识形态至上的理论和反复运动，严重地摧毁了民间艺术、民间工艺，也摧毁了民间艺人的自尊心和创造性。这里特别提到这段时期民间艺术、民间工艺和民间艺人的遭遇，旨在消除某些人误认为这段时期民间艺人得到认可和尊重的迷雾。这里按下不表，仍回到我们论述的主线上。

不管表现形式如何，贬低甚至排斥民间艺术、民间工艺、民间艺人的理论或研究范式肯定是视野褊狭的、站不住脚的。从语源上来讲，西方“艺术”一词源于希腊语，本意“指的是诸如木工、铁工、外科手术之类的技艺或专门的形式技能。在希腊人和罗马人那里，没有和技艺不同而我们称之为艺术的那种概念。我们今天称为艺术的东西，他们认为不过是一组技艺而已”，“基本上就像木工和其他技艺一样”（科林伍德《艺术原理》），不仅与美、道德有关，更和实用有关。在中国，艺术之艺（藝、藝），本义是种植，也是指才能、技能、技艺，显然与劳动、实用、生活有关。所谓“六艺”，包括礼、乐、射、御、书、数，范围也非常广泛。所以说，溯源追本，艺术是不应该排斥实用性、生活性因素的，不应该把民间艺术和民间工艺及民间艺人排斥在艺术的范围之外的。从常识来讲，艺术不应该是为少数人所垄断的奇珍异宝，那些售价上千万美元甚至上亿美元的绘画，已经不是艺术品，而只是供有钱人占有和炫耀的财物，与绝大多数人没有什么关系。艺术应该有利于所有人，人人都有能力去创造、去使用、去欣赏。（托马斯·罗芒《走向科学的美学》）民间艺术、民间工艺是地地道道的艺术，与老百姓的生活、劳作紧密相连，最能表现他们的喜怒哀乐和高度的创造性。不必等待所谓艺术评论家的品头论足，千百年来，民间艺术、民间工艺一直存在发展，绵延不断，在人类生活的长河中滚滚流淌。在民间艺术和民间工艺的历史进程和现实生活中，民间艺人通过自己的创造、表演、传承、组织、影响，赋予民间生活兴趣和意义，民间生活因而丰富多彩、生意盎然、兴味无穷。他们也得到周围无数的普通

人的喜爱和拥戴。艺术、美学和艺术人类学的研究是不能忘掉他们的，民俗学、民间艺术和民间文学的研究更不能忘掉他们。

通过以上讨论，再来看黄静华《日常生活视阈中的民间艺人研究》一书，就可以看出其学术价值了。就像书名所昭示的，全书是以民间艺人作为研究对象的。黄静华在书中说，“对民间艺人的关注，是对民间艺人长期以来身处学术边缘之局面的积极调整。笔者以为，应该就某类民间艺术、某位民间艺人进行直接的研究，通过话语和行为来呈现这些个体的生活经历及其意义。当然，也可将其称为以艺人为中心的民间艺术研究，而此话题是建立在对民间艺术研究多元中心主义的理解和认同之上。”这里重要的是研究不仅以民间艺人为对象，而且强调对“某类民间艺术、某位民间艺人进行直接的研究”，是通过具体的话语和行为“来呈现这些个体的生活经历及其意义”，是通过他们的具体生活来呈现其个体生命和创造及其意义，而前提则是“建立在对民间艺术研究多元中心主义的理解和认同之上”。多元中心主义的民间艺术研究观则为我们以如下一种态度来看待和研究民间艺人提供了可能性，那就是应该尊重民间艺人，认可他们的创造、表演、活动的文化的、审美的价值和意义，承认他们的创造、表演、活动是艺术的一部分，他们也是地地道道的艺术家，他们是其生活的一部分，他们的活动不断为生活创造和增添意义，而不是把民间艺术、民间工艺排斥在艺术范畴之外，拒绝承认民间艺人的艺术家地位，也不仅仅是将民间艺人组织进特定的话语世界中作为一些文化事象的背景或道具，或是把他们作为某种宣传和研究的需要，只作一些简单浅显的描述、介绍。

对民间艺术研究多元中心主义的理解和认同，理直气壮地把民间艺术、民间工艺纳入艺术范畴，尊重和承认民间艺人的艺术家地位，并不意味着在思考和研究民间艺术、民间工艺和民间艺人时，要把他们同时填压进以所谓高雅艺术为基础的、既成的文学艺术和美学理论的模式之中，而是要真正做到“以艺人为中心的民间艺术研究”，并且是在民间日常生活视阈中来展开研究，理解民间艺人的意义。为此，黄静华在书中提出应该探讨以下的问题：对民间艺人生活的再理解；民间艺人的生活背景研究是否仅只是展现他们自身成长的自然文化环境而已；民间艺人的意义在他们日常空间的行为和思维中的呈现；除去对民间艺人的技艺本身的研究外，还应研究艺人们对艺术知识的认知图式、建构模式和运用方式三个方面的

行为和心态；对民间艺人个体生命的描述和解释，应该呈现出动态和多元的图像，即不仅要有着艺人命运的纵横向变化，还要尽可能地呈现多种多样视野中的民间艺人。统摄这些问题的核心是如何从民间日常生活的视阈来理解民间艺人的意义。黄静华的书主要对以上这些问题进行了探讨，开显了日常生活对于艺人和艺术的意义、艺人赋予日常生活的意义及艺人个体生命的意义，也就是“民间艺人作为存在者的存在意义”，使民间艺人和艺术的讨论大大深化了一步。日常生活当然是一个非常宽泛而笼统，甚至有些含混的领域，如果不加选择地泛泛而谈，肯定无助于问题的探讨。在日常生活视阈的具体实践中，黄静华精心选择了三种可能抵达民间艺人意义的路径，这就是日常空间、生活知识和生活历史。在这三个路径或主题中，民间艺人和民间艺术都在日常生活过程中生成并构成意义。在全书多个个案的显示和阐释中，我们体会了这种意义，即民间艺人作为存在者的存在意义。

为了开显民间艺人作为存在者的存在意义，黄静华在书稿中交叉使用描述和解释两种写作方法。在描述中，主要是一种叙事性的写作，在民间艺人自我描述、亲友描述，或是笔者描述中，艺人生活故事的意义多面性得到了显示，而且将深度描述和浅度描述的交互使用，尽量把有关民间艺人的各种事件铺陈开来，使得真正尊重民间艺人、与他们进行较为平等的交流成为可能。解释主要追求的则是一种情境的、多重的写作方式，把民间艺人、笔者或别位他者的解释并置在文本所建构的文字空间中。这样的解释文本与对民间艺人生活情境、生活事件的描述自然地融合在一起。这样的一种写作方式，不只使民间艺人真正处于日常生活之中，真正把他们作为生活的一部分的本来面目充分开显出来，他们的生命、民间艺术的意义也不断地向世界敞开，同时，笔者也走进民间日常生活，倾听他们的生活故事，和他们一起体验喜怒哀乐，理解生活和艺术的真正意义，并且在不经意之中这种方式也俨然成为笔者生活的一部分了。这样，民间艺人和笔者都在描述和解释，都在交谈、交往、交流，变成了双方自然而然的日常行为。这个时候，作为民间艺人研究之基本词汇的描述、解释才会变得自然流畅，充满活力，饱满圆通，对民间艺人的意义也才达到真诚的理解。这样又加深我们对标题“日常生活视阈中的民间艺人研究”的理解：“日常生活视阈所指并不止于写作领域，更指以不脱离或不远离日常性的方式凝视、倾听民间艺人的‘在那里’。对于在那里、一直就在那里的民

间艺人，没有所谓的典型化，日常生活视阈的写作不是高高在上的遮蔽，也不是隔岸观景的淡漠，而是交往过程中的彼此显现。让彼此的自我显现，事实上是人的生命、生活的敞开过程，如是，日常生活视阈的写作经常显现为是一个无限趋向同类情绪或情感的行走过程。这种书写不是对生活的‘照相’或‘摄像’，它充满主体意识，有能力书写民间艺人及其交往者的生命感觉和生活情感。这样的研究，来自多重主体在深广时空中的悠然行走，而写作的洞察力，也正存在于生活的显现和敞开之中。”这样一种研究的视阈，这样一种理论和方法，这样一种描述和解释的写作方式，有点现象学的意味，又有点阐释学的味道，又像实验民族志的写法，或者都不是，而是属于黄静华自己的描述和解释，自己的研究和写作。

黄静华在书稿中说：“对民间艺人来说，这些个人的故事、私人的体验，裹挟着时代洪流，看见世界，也在呈现自己。对笔者而言，亦在民间艺人的呈现中，不断地看见他们、看见世界、看见自己。”诚然，我们在书稿对民间艺人的呈现之中，不只看见了民间艺人，理解了他们的意义，看到了实实在在的民间生活，看到了一个生机勃勃、流转不息、多姿多彩的世界，也看到了作者，看到了作者展示的洞察世界、捕捉问题、描述解释、写作呈示、联想贯通、意义开显的能力，看到了作者在民间艺术、民间艺人的研究上走出了一大步。作者将循着这条已经踏上的路，不断前行，不断为民间艺术、民间艺人的研究从而为艺术理论、美学、民俗学的研究贡献新成果。我殷切期待着！

2016年7月24日于昆明龙泉路住宅

目 录

绪论	(1)
一 民间艺术的界说	(1)
二 民间艺人研究综述	(3)
三 研究方法	(7)
第一章 日常生活：民间艺人研究的基本视阈	(11)
第一节 关于“民间艺人”的学科话语	(11)
第二节 指向“日常生活”的民俗学转向	(18)
第三节 指向意义世界的“日常生活”视阈	(24)
第二章 日常空间：民间艺人的存在之境	(33)
第一节 日常空间的界说	(33)
第二节 花灯艺人日常空间的三重言说	(37)
一 花灯艺人的村庄劳动	(38)
二 花灯艺人的节日生活	(47)
三 花灯艺人的灯班生活	(56)
四 小结	(64)
第三节 艺人寸发标日常空间的流转变换	(65)
一 古道：作为小炉匠的寸发标	(65)
二 拉萨：作为经理的寸发标	(69)
三 新华：作为艺术家的寸发标	(71)
四 小结	(77)
第三章 生活知识：民间艺人的存在之源	(79)
第一节 作为口头叙事的生活知识	(80)
一 聚焦起源的传说叙事	(81)
二 传说叙事的知识表述	(88)
第二节 作为行为叙述的生活知识	(92)

一 行为叙述的直接呈现	(93)
二 行为叙述的知识创造	(98)
第三节 作为日常实践的生活知识	(102)
一 生活知识的基本界说	(103)
二 日常实践中的主体性表达	(105)
三 日常实践中的共享性建构	(109)
第四章 生活历史：民间艺人的存在之迹	(118)
第一节 生活历史的界说	(118)
第二节 生活历史的写作：“调子客”的遗憾和叹息	(121)
一 初次出山：失败的演员	(122)
二 回归朵祜：成功的母亲	(128)
三 再次出山：无奈的歌手	(133)
四 小结	(146)
第三节 艺人生活史：民间艺术史的一种书写	(148)
一 动态的艺术史	(151)
二 多面的艺术史	(153)
三 个体的艺术史	(155)
结语	(158)
一 日常、知识和生活：民间艺人的意义呈现	(158)
二 描述和解释：民间艺人的意义抵达	(161)
三 日常生活：走向显现和敞开的民俗研究	(164)
参考文献	(167)
附录：田野图片	(177)
后记	(192)

绪 论

作为一项艺人个体的研究，本书所探讨的个体之所以成为艺人，所探讨的事象之所以成为艺术，是研究、管理的他者如此认为，是由于外来的评判成为了“艺人”“艺术”，“是一种‘外来注视’、‘外来兴趣’和‘外来观念’的结果……这样的兴趣和重视，就使得民间那些业已存在千百年的各种活动、操作和制作成为知识分子‘艺术’和‘审美’思考的对象”^①。当面对所整理和概括出的民族民间音乐、舞蹈、戏剧、工艺等种类时，因其强烈的混融性，要截然清晰地划分或解读常常成为困难之事，毕竟，此艺术非彼艺术也。这表明，本书所从事的乃是跨文化的研究，此研究意味着要将特定知识体系的观念延伸应用到另一知识体系中去。

一 民间艺术的界说

在各种各样有关“艺术”的认知中，笔者较为认同的是美国学者埃伦·迪萨纳亚克的观点：“我们可以通过把艺术看作使重要的事情和活动‘特殊’的一些方式来从行为学上理解艺术。这就是说，我强调的是‘行为’或者活动，而不是像其他艺术理论已经做的那样，强调结果：即作为‘艺术作品’的事情和活动本身”^②，而“艺术是一种行为这种观念不是指绘画或跳舞这样一种特殊的艺术活动或行为，而是指潜伏在这些细节之下的一般的行为综合体”^③，也就是说，“艺术有理由被看作我们本来就想满足的一种生物需要，它的满足会带来惬意和愉快，而否认它就会被认

① 王毅：《中国民间艺术论》，山西教育出版社2000年版，第6页。

② [美]埃伦·迪萨纳亚克：《审美的人：艺术来自何处及原因何在》，户晓辉译，商务印书馆2004年版，第86页。

③ 同上书，第68页。

为是生命的一种匮乏”^①。迪萨纳亚克的观点回避了对艺术超然性的限定，从人类基本行为的立场解释了艺术来自何处及原因何在，从而也揭示出艺术在人类社会中的普遍性和自然性。

简要地回顾一下有关艺术的一些说法，将有助于增强上述观点的说服力。比如，康德是这样来理解艺术的：“我们出于正当的理由只应当把通过自由而生产、也就是把通过以理性为其行动的基础的某种任意性而进行的生产，称之为艺术。”^②黑格尔所提出的是：“在艺术里，感性的东西是经过心灵化了，而心灵的东西也借感性化而显现出来了。因此，只有通过心灵而且由心灵的创造活动产生出来，艺术作品才成其为艺术作品。”^③再如，马塞尔·杜尚的彻底改变了对艺术理解的《自行车轮》《泉》《带胡须的蒙娜丽莎》等作品：“一幅画，即便是抽象画，在我们把它看作是一幅画之后，才具有了艺术的特性，而现成取材画从本质上就是一种艺术。”^④这些见解不尽相同，无论是规定了艺术的限定性特点，提倡艺术之超然性和精神性，还是有意颠覆各种权威和标准，倡导艺术走向生活、走向过程，都分别只在绝对权威和相对主义的天空中徘徊。因之，就如迪萨纳亚克所言，“理解和解决现代主义与后现代主义美学的使人困惑的矛盾、不充分和混乱的唯一途径就是把艺术置于最广阔的可能视野之中”^⑤。正是基于此，笔者认为，对于本书的民间艺术研究，相较于其他界定，这一看法无疑具有更好的契合性。

站在民间艺术的情境里，会深切体会到，这样的艺术虽然不具有纯粹的完整独立的美学生命，但它们具有极强的生活参与度。作为在生活层面上展演和传承的艺术，它积极而直白地表达着所属群体的实际需要，是一种暗含社会承诺的艺术。恰如钟敬文先生所言：“正如民众一般的生活的素朴、粗简一样，他们的艺术，也大抵是素朴、粗简的——一般缺少比较

① [美] 埃伦·迪萨纳亚克：《审美的人：艺术来自何处以原因何在》，户晓辉译，商务印书馆2004年版，第69页。

② [德] 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民文学出版社2002年版，第146页。

③ [德] 黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，商务印书馆1979年版，第49页。

④ [法] 让-吕克·夏吕姆：《解读艺术》，刘芳、吴启雯译，文化艺术出版社2005年版，第188页。

⑤ [美] 埃伦·迪萨纳亚克：《审美的人：艺术来自何处以原因何在》，户晓辉译，商务印书馆2004年版，第307页。

复杂的思想和细腻的情绪，也没有那炫耀奇巧的结构和富丽的修饰。但是，我们不要忘记，民众是生活着的，他们有挣扎，也有成功；有幻想，也有失望；他们有狂欢，也有微笑；有哀愁，也有怨悱。他们像我们一样活着，且比我们生活得更健壮些。因此，他们所产生和爱赏的艺术，也是富有活气的！”^① 确实，面对此，唯有具备和使用一种更全面、更多元和更立体的视角，才能对民间艺术做出更为恰当的阐释和理解，这意味着要摒弃惯常的“源于生活又高于生活”之艺术视角，把对民间艺术事象的考察定位在整体的生活情境中，这意味着除了讨论各种专题个案，还要去探索不同的研究方法和拓展更具包容性的研究结构。

二 民间艺人研究综述

多年前，钟敬文先生曾有呼吁：

民间艺术，有什么值得我们注意的呢？换句话说，那些出自农夫、樵子、村童、野妇，以及巫师、工匠的手艺口才，到底有什么价值呢？是的，贝多芬的乐曲是可宝贵的，达·芬奇的绘画是很伟大的。我们不当轻视罗丹的雕像，不应忽略莎士比亚的戏曲，以及杜甫、但丁的诗歌。这，我们一点没有异议。但是，谁能说，因此便可以蔑视一切民间无名氏的艺术？民众的制作，它自有值得我们注意甚至于重视的地方。在一般看来，民众和所谓知识人的我们，至少，彼此在精神上是颇不同型的。他们没有我们所具有的种种知识，也不容易领会我们较复杂的精思。但是，我们不能忽略了一个重要之点，即他们原是和我们同样地经营着社会生活的人。他们有充实的生活，同时也具有这种生活的实感。他们的许多艺术，便是他们生活实感的形象表现。在那里，有着他们生活的喜悦和烦恼，在那里，有着他们智慧的传统和创造。简单地说，和我们一样，在民众，艺术也是一种生命的花——美丽的，但同时还是实用的花！这些花儿，和我们知识人所有的，在内容上，在形式上，多少不免有着差异吧。但是，我们不要忘记，它们是有着姊妹关系的。它们可以说是同一源泉的异流。

① 钟敬文：《关于民间艺术——〈艺风·民间专号〉卷头语》，见《钟敬文文集：民俗学卷》，安徽教育出版社1999年版，第534页。

因此，我们现在去理解和欣赏民众的艺术，决不是一种错误或坏事，而是很有益的、很应该的事情。^①

对民间艺人的关注，是对民间艺人长期以来身处学术边缘之局面的积极调整。笔者以为，应该就某类民间艺术、某位民间艺人进行直接的研究，通过话语和行为来呈现这些个体的生活经历及其意义。当然，也可将其称为以艺人为中心的民间艺术研究，而此话题是建立在对民间艺术研究多元中心主义的理解和认同之上。

学者傅谨在研究台州戏班时曾有这样的认知：“无论中国古代的诗人和学者，欧洲从古希腊以来那些最重要的艺术理论家，还是古印度的戏剧与舞蹈理论家，以及我们可知的更多其他民族所尊崇的古典艺术理论，都不会把戏剧的演出者以及戏班置于特殊的显要地位。”^② 在其作《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》中，虽未直接将“人”的研究纳入明显的话题谈论，但“人”的证据支持了其他主题的探讨。在对浙江省台州 20 世纪 80 年代以来民间戏班的研究中，作者详尽而细致地描述了台州戏班的历史与现状、戏班的内部构成、演职员的生活方式、戏班经济运作方式，演出剧目与演出形式等；剖析了民间戏班的存在方式与内在构成，由此了揭示民间戏班拥有顽强生命力的文化渊源。如在《草根的力量》的第二章“戏班的构成与生活”，作者描述和分析了戏班规模、班主（如“班主都是爱戏人”“演员出身的班主”）、戏班里的生活（如“戏班的一天”“伙食”“住宿”“婚姻与家庭”“演职员之间的关系”）、演职员的来源及流动（如：“嵊县演员和本地演员”“跳班”“打鼓佬和主角”“来自国营剧团的演职员”“二嫂”）；在第三章“戏班的经济运作”中，又涉及了“戏头”“土狗”（“戏贾”）、“陈伯梓”（有名的戏贾）、“演职员的收入与开支”“陈老师”（戏班的乐师）等内容。可以认为，《草根的力量》一书对台州戏班所做的田野调查与研究，不仅将对“人”的研究纳入其中，而且“人”的话语和行为支持了全书观点，构成全书的研

^① 钟敬文：《被闲却的民间艺术》，见《钟敬文文集：民俗学卷》，安徽教育出版社 1999 年版，第 291—292 页。

^② 傅谨：《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》，广西人民出版社 2001 年版，第 4 页。

究重点。

事实上,依据现有学术资料,可以将民间艺人的学术研究划分为两类。第一类是逻辑性的探究,即使用分析性的语言将民间艺人组织进特定的话语世界中。民俗学者江帆曾对民间口承叙事的讲述者进行过研究,其研究成果在其论著中有集中体现。第一,对中国女性故事家,尤其是北方女性故事家家家户户的总体风貌进行了粗略的勾描,从分布状况、故事活动的民族性与区域性特点、年龄与文化构成、故事活动的成就与影响等方面概括了中国女性故事家群体及其故事活动的一般外在特征。第二,概括分析了辽宁女性故事家叙事活动的文化特征。第三,对部分民间叙事的优秀传人的简论,如对故事家谭振山的论述。^①

杨恩洪的《民间诗神——格萨尔艺人研究》一书分为上下两编。在上编中,作者从六个方面对史诗艺术中艺人的存在价值和地位、活动形式和范围、艺术渊源和特点、承载和反映的意识观念等内容进行了深入的探讨。在很多方面具有一定的开拓性。下编名为“艺人传与寻访散记”,作者分章记录了22位史诗艺人,通用的写作模式是使用文学性的语言,从“我”的视角用“我”的语词对其生平事件、技艺起源和技艺特点进行描述,在末尾则罗列出艺人能演唱的《格萨尔》部宗的名称,是对史诗艺人的散文描写,通过对这些作为平民百姓的民间诗神的苦难、坎坷的生活经历及说唱生涯的记录,为我们提供了20世纪八九十年代艺人说唱及史诗传播的活的资料。^② 诺布旺丹《艺人、文本和语境:文化批评视野下的格萨尔史诗传统》运用口头诗学、宗教学、符号学等理论方法,在格萨尔文本、艺人和语境三者的互动层面阐释了史诗格萨尔的逻辑发展脉络。^③

蔺文锐的《上古时代的行吟诗人——先秦瞽艺人考》和《瞽:上古时代的游吟诗人》对我国民间说唱艺人的渊源进行了探讨,作者认为“‘说唱’或‘讲唱’故事是一项民间伎艺,我国民间的说唱艺人多为瞽

① 江帆:《民间口承叙事论》,黑龙江人民出版社2003年版。

② 杨恩洪:《民间诗神——格萨尔艺人研究》,中国藏学出版社1995年版。

③ 诺布旺丹:《艺人、文本和语境:文化批评视野下的格萨尔史诗传统》,青海人民出版社2014年版。

者……探讨瞽艺人的渊流，进而探讨说唱艺术的起源，应该是有意义的事情”^①。通过对诸多古典文献的举证解释，文章提出，瞽艺人缘起于先秦时代的瞽乐官，身份名列“王官”，主要在宫廷中活动，表现出“职业化”“伎艺化”和“程式化”三个特点，而在“礼坏乐崩”之后，这些宫廷里的瞽艺人逐渐走下宫堂，进入民间，成为以说唱谋生的艺人。蔺文最大的特点是在对古典文献史料的列举中完成了对论题的探讨，其中包括其音乐技艺、活动范围、身份角色的转化等内容，尤其对其身份转变的解释实际上主要将其归因为权力话语的更迭。杨德鋈的《智慧、创造的褒颂曲——云南民族传统艺术业人的称谓及命名略说》则是有感于的云南民族民间美术家（艺人）调查与命名项目的实施而写作的论文，文章首先概括性地指出民间艺人的历史文化地位，继而追溯了云南远古时期可能存在的艺术能人观念，考证了云南古代艺术业人的名称和尊号，依据历史事实表明了对艺人命名的态度，“命名意味着看重，会产生积极效果。让我们永远用敬语称呼各民族艺术业人和艺术家并为他们唱赞歌吧^②！”

另外一类则直接将民间艺人作为了写作的主题，以描述、介绍或直观的方式来进行写作，其可见的文字多是出现在专业刊物的一些类似“田野观察”的版面中或是田野丛书里。譬如山东大学主办的《民俗研究》曾刊载名为“民间剪纸能手”的系列文章，截至2004年第3期，共计63篇。这一系列在早期主要是在杂志的封面、封底，只对剪纸艺人的基本情况进行简单介绍，至后期一篇文章一般已占据4页左右的篇幅，详细介绍剪纸艺人的从艺历程、作品种类和技艺特色。又如《民族艺术》2004年第4期上刊载的《新疆和田地区墨玉县维吾尔族口头叙事诗艺人现状》一文也以田野随笔的方式记录和展示了四位艺人的自然情况、技艺知识和生活现状。这些文章无论是撰写言辞还是作者本人都对此做出一再强调，其主要是用随笔的方式记述民间艺人的生存背景、技艺特点等，以此呈现和勾描出民间艺人的形象。这类文字一般不会使用严肃的学术术语表达观

① 蔺文锐：《瞽：上古时代的游吟诗人》，载《中国戏曲学院学报》2003年第4期；蔺文锐：《上古时代的行吟诗人——先秦瞽艺人考》，载《宁夏大学学报》（人文社会科学版）2003年第3期。

② 杨德鋈：《智慧、创造的褒颂曲——云南民族传统艺术业人的称谓及命名略说》，载《民族艺术研究》1998年第2期。