

中国民间舞 传承与发展

裴亚建
著



中国文联出版社
<http://www.clapnet.cn>

中国民间舞传承与发展

裴亚建 著



中国文联出版社

<http://www.clapnet.cn>

图书在版编目(CIP)数据

中国民间舞传承与发展 / 裴亚建著. — 北京: 中国文联出版社, 2017. 6

ISBN 978-7-5190-2767-4

I. ①中… II. ①裴… III. ①民间舞蹈-研究-中国
IV. ①J722. 21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 166745 号

中国民间舞传承与发展

作 者: 裴亚建

出 版 人: 朱 庆

终 审 人: 奚耀华

责任编辑: 曹艺凡

装帧设计: 中图时代

复 审 人: 邓友女

责任校对: 钟小图

责任印制: 陈 晨

出版发行: 中国文联出版社

地 址: 北京市朝阳区农展馆南里 10 号, 100025

电 话: 010-85923077(咨询) 85923000(编务) 85923020(邮购)

传 真: 010-85923000(总编室) 010-85923020(发行部)

网 址: <http://www.clapnet.cn> <http://www.claplus.cn>

E - mail: clap@clapnet.cn caoyifan2007@126.com

印 刷: 廊坊市海涛印刷有限公司

装 订: 廊坊市海涛印刷有限公司

法律顾问: 北京天驰君泰律师事务所徐波律师

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 710×1000 1/16

字 数: 200 千字 印 张: 9.5

版 次: 2019 年 1 月第 1 版 印 次: 2019 年 1 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5190-2767-4

定 价: 40.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

第一章 舞蹈的起源	1
第一节 原始舞蹈奥秘	2
第二节 民间舞蹈起源说	5
第三节 研究对象和方法	8
第二章 民间舞蹈概述	14
第一节 民间舞蹈概念	14
第二节 民间舞蹈种类	17
第三节 民间舞蹈的价值	21
第三章 民间舞蹈文化	26
第一节 文化选择中的民间舞蹈	26
第二节 民间舞蹈的非物质文化遗产特征	30
第三节 多元文化与民间舞蹈文化的多样性	39
第四章 汉族民间舞蹈	44
第一节 秧 歌	44
第二节 龙 舞	50
第三节 狮 舞	54
第四节 灯 舞	59
第五节 跑竹马	63
第六节 跑旱船	65
第七节 霸王鞭	66
第八节 傩 舞	69
第九节 腰鼓舞	73
第五章 少数民族民间舞蹈	77
第一节 宗教习俗舞蹈	77
第二节 劳动习俗舞蹈	82
第三节 节令习俗舞蹈	85
第四节 生活习俗舞	90

第六章 民间舞蹈保护	95
第一节 民间舞蹈保护背景	95
第二节 民间舞蹈保护机制	98
第三节 民间舞蹈保护原则	108
第四节 民间舞蹈保护方法	113
第七章 民间舞蹈传承	119
第一节 民间传承	119
第二节 教育传承	124
第三节 生产传承	128
第八章 现代媒介与民间舞蹈保护	132
第一节 现代媒介与民间舞蹈传播	132
第二节 传媒与民间舞蹈保护	138
参考文献	145

第一章 舞蹈的起源

舞蹈这一在远古就诞生的艺术门类,人类对它的研究的深度和它本身的历史悠久度是不成比例的。也许就因为舞蹈是一门肢体艺术,无法像文学等其他艺术一样用准确的语言来表达,以至于历史上的哲学家在建立自己的哲学体系时,很少以舞蹈为例来阐述自己的艺术观点。像康德和黑格尔这样的大家也不例外。康德就很鄙视舞蹈艺术,认为舞蹈无法用概念来阐述,是和理性思维相悖的。黑格尔在他的《美学》讲演录中,把舞蹈列为“不完备的艺术”,舞蹈也没能成为他的讨论对象,因此很多学者发出“哲学为何忽略了舞蹈”这样的感慨。尽管处于这样一个境遇,但随着考古学研究的深入,一次又一次强有力地论证了舞蹈在史前文化中无处不在。这似乎在提醒着社会学家、文化学家、艺术家在对艺术各门类的研究中,不能忽视舞蹈。艺术在发生学意义上的起源问题,是艺术研究绕不过去的命题。但研究者只满足于将这种观点挂在嘴边,而在实际的研究中,在过去和现在,普通美学研究都很少用舞蹈举例来阐述其学术美学观点。多数人类学家、艺术哲学家对舞蹈不敢问津或很少问津,因此造成对舞蹈研究的缺失,成为学术史研究的一大遗憾,也致使舞蹈研究在深度和广度上均难以达到其他艺术门类已经达到的程度。但也有像库尔特·萨克斯、格罗塞这样的学者从内心深处热爱舞蹈,全身心投入舞蹈研究,留下了舞蹈理论研究的经典著作。

音乐史学家库尔特·萨克斯是“舞蹈是一切艺术之母”论者,他在《世界舞蹈史》中这样赞美舞蹈:“令人十分不解的一事实就是,作为一种高级艺术的舞蹈,在史前期就已经发展起来了。还在文明的初期,它就达到了其他艺术和科学所无法比拟的完美水平。在那个时期,人们普遍过着野蛮的群居生活,人们所创造的雕塑和建筑还是极原始的,诗歌在这个时期还没出现,然而却创造了使所有的人类学家感到吃惊的、难度较大而又很美的舞蹈艺术!他们在这个时期创造的音乐如果脱离了舞蹈,那就听上去什么也不是,只有伴随着这种舞蹈,这种音乐才显得动听。这是对舞蹈十分崇拜的部落,是由舞蹈家组成的部落。”格罗塞强调艺术学科研究的任务和方法应莫基于一种关注艺术活动与社会语境的立场,明确指出原始艺术的研究是艺术学科研究的基础,在对原始舞蹈详细阐述基础上,用文化整体的观念,提出原始舞蹈是原始社会生活的主要方式。在部落社会,舞蹈是部落民众把握

变化着的世界的主要方式。舞蹈已成为远古先民的质朴的生活方式,也成为他们感知世界的手段。我们的祖先用手之舞之、足之蹈之来表达他们最激动的感情,舞蹈活动几乎渗透到劳动、狩猎、争战、祭祀和性爱等一切生活领域。

第一节 原始舞蹈奥秘

除了库尔特·萨克斯称“舞蹈是一切艺术之母”之外,英国哲学家罗宾·科林伍德称“舞蹈不仅是一切艺术之母,而且是一切语言之母”,在人类发展史上,舞蹈与人类的生存现实一直保持着本质性的关联,舞蹈与人类有着漫长的相互联系的历史。

舞蹈与人类的本质关系是什么?在人类社会诞生之始,舞蹈为什么与建筑、工艺艺术一起成为史前人类的主要生活方式?由于可供我们参考的东西相对匮乏,对舞蹈史前艺术的奥秘的研究只能从史前留下的少量石斧、陶罐、洞穴壁画入手。而对人的奥秘、人类心灵的奥秘和人类本质力量的深入探索方面,当代学者则显得心有余而力不足。舞蹈以人体自身为媒介,以人体动作为载体展示符号,因此,与史前建筑、工艺相比,舞蹈与人类的关系更加紧密。舞蹈在揭示人类史前艺术思维和心灵结构方面更有说服力。在无文字的社会里,与音乐和诗歌相比,舞蹈还算幸运,即便考古学无法像为建筑、工艺艺术那样,为舞蹈研究提供众多实证材料,但至少史前壁画、工艺装饰和人体装饰还为我们留下了许多直观的图像。从目前掌握的材料可以得出这样的推论——远古舞蹈反映人们的三大主要意识:

一、核心意识

初民们认为,每一种行为都必须遵守神灵的意志,只有这样才能获得神灵的恩赐,才能使生活与生产获得丰富的资源,因此他们生活的重要内容就是祭神。这是远古时代的核心意识。而这种祭神的部落舞蹈,由最早的神职人员“巫”掌管。

李泽厚在《美的历程》里写道:“原始歌舞……它们与氏族、部落的兴衰命运直接相关而不可分割。……它们是原始人们特有的区别于物质生产的精神生产即物态化活动,它们既是巫术礼仪,又是原始歌舞。到后来,两者才逐渐分化,前者成为‘礼’——政刑典章,后者便是‘乐’——文学艺术。”到春秋战国之际,原始歌舞图腾让位于政治与历史,分化成礼、乐的彻底转变。可见,远古时期以歌舞进行图腾活动的历史是非常漫长的。人对神的取悦是远古艺术的重要母题,而舞蹈则是这一母题的实现方式。对神灵的崇拜是舞蹈艺术产生的最主要的推动力。“原始人

生活在一个由各种超凡的神灵主宰的世界里,这些超人尚未发展成人的生灵,那些具有巨大魔力的神灵鬼怪,那些像电流一样隐藏在事物之中的好运气和坏运气,都是构成这个原始世界的主要现实。艺术创造的推动力,这种对所有的人都显得十分原始的推动力,首先在周围这一切神怪的形象之中得到自己的形式。那祭坛或图腾旗杆周围的魔圈,那‘基瓦’(寺庙)之内的圣区,都是理所当然的跳舞场地。”

二、生命意识

对舞蹈起源的研究,虽有各自不同的观察视角和理论起点,但都指向生命本身,“或动员生命,或表现生命,或强调生命,或保障生命……”

英国哲学家埃里斯曾说过:“如果我们漠视舞蹈艺术,我们不仅对肉体生命的最高表现未能理解,而且对精神生命的最高象征也一样无知。”在哲学家、美学家的眼中,舞蹈艺术已经升华为一种生活,一种精神生命,甚至被视为生命的艺术。

史前舞蹈不仅是史前人类展示对神灵崇拜的核心意识的主要途径,也是人类展示生命意识的主要方式。闻一多先生很早就运用文化人类学的研究方法对舞蹈“是什么”做出了精辟的阐释:“舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最简单而又最充足的表现。”这一著名的论断,从实质而言是闻一多先生运用人类学视野,通过对舞蹈形态的解析来透视舞蹈的本质内涵。他从较为广阔的思维角度阐释“舞蹈是什么”这样一个哲学命题。他根据澳洲民间风行的科罗泼利舞,进一步推论出世界各国的原始舞蹈都具有“生命机能总动员”的特点。应该说,闻一多先生的文化人类学分析,对我们认识舞蹈的文化原理是有很大帮助的,我们看到的是与生命本能最贴近的文化。从那极富节奏和极度狂热、朴实粗犷的原始民间舞蹈中,生命的内在丰富了,艺术的世界诞生了。舞蹈与人的生命情调、与人的内心的神秘境界有着最深刻的联系。

三、部落意识

在人类原始部落里,舞蹈具有部落集聚性。事实上,我们早已指出,舞蹈之于原始人类,既是个人的事,也是部落的事,而且,它作为男女老幼都参加的唯一活动,乃是原始民族一项重要的生活内容,其普遍性和重要性有时甚至在巫术、宗教之上。巫术、宗教活动对于原始民族虽然也是生死攸关的,但又往往只限于某些人,甚至个别人,而排斥其他人。“只有舞蹈才具有真正的全民性。据此,则它对于社会团结和社会建设的重要性,也就可想而知了。”在部落不安定的状况下,舞蹈是凝聚部落的重要手段。不论是狩猎还是战争仪式,部落民众都会跳起集体舞。部

落的共同信仰是图腾,图腾不仅作为区别部落的标志,同时也是一种最原始的宗教信仰。在各种仪式中对着图腾跳舞;图腾舞蹈在世界各地原始部落中都存在。北美洲印第安部落跳的野牛舞就是图腾舞,他们迷信野牛和自己部族有血缘关系。在狩猎前跳这种舞,象征野牛的出现和捕获的成功。澳洲土人文身、文脸时跳图腾蛇舞,作为对自己部落祖先的纪念。“龙”和“凤”是中国古代民族的图腾。古代中国由于各个部族互相归并,一个图腾已经不能代表整个部落同盟的共同祖先,于是融合各种图腾的特征,如把鹿的角、蛇的身、鱼的鳞、鹰的爪等综合成龙的形象,以孔雀、山鸡等特征综合成凤的形象,用它们代表最高统治者的祖先,作为“帝德”与“天成”的标识。后来才把“龙”和“凤”作为中华民族发祥和文化肇端的象征。因此,“龙”和“凤”也成为我国汉族民间舞蹈主要表达的图腾符号。少数民族也各有本民族的特有图腾。生活在中国东北大、小兴安岭从事狩猎的鄂伦春族民间流传有“猎人与母熊结合”的故事,猎熊时还有一系列的祭祀仪式,名为“黑熊搏斗舞”的民间舞蹈,正是原始图腾崇拜活动的遗迹。“黑熊搏斗舞”由三人表演,舞者双手扶膝,在“哈莫、哈莫”地呼喊声中模拟熊的动态起舞,两人摆头、动肩,并用下巴袭击对方的肩部表现两熊相斗,另一人穿插其中表示劝解,动作朴质,喊声激越。此外,鄂温克族妇女表演的“跳虎舞”“逃陟舞”等,也是模拟鸟兽的动态、边喊边跳,都有图腾崇拜的遗意。在图腾舞蹈的狂欢中,个人完成参与族群集体事物的身份,确立族群成员的地位。这是原始舞蹈在体现社会意识方面又一不可忽视的功能。

在远古社会生活中,几乎没有比舞蹈更重要的事情了,婚丧嫁娶,生育献祭,播种丰收,驱病除邪,一切都离不开舞蹈。畚族的“功德舞”就属于丧事舞蹈。畚族民众一生的辛劳和人生意义通过“刀铃舞”“龙头舞”和“踏步舞”等舞蹈段落表达。畚族的婚嫁舞蹈也独具特色。在念、唱和锣鼓敲打声中,通过独舞、二人舞、四人舞来表达,舞蹈动作粗犷朴实,奔放刚健,节奏明朗。婚礼仪式由“拾田螺”“借锅”“敬酒”“撬蛙”“对歌”等仪式组成。要求新娘夜里行嫁,“卯时”进夫家。行嫁时有牛在前头踏路,意为新娘一切都要新的,牛踏过的路为新路,这些畚族婚礼仪式和内容带有鲜明的原始舞蹈遗存。

原始舞蹈在原始人类日常生活中的重要地位是和原始人类心灵的需要紧密联系的。当代艺术人类学的研究经历古典进化论和文化相对论、结构、功能学派和文化阐释学派等各阶段的发展,在对原始艺术起源问题的研究也从审美取向到社会学取向再到文化学取向,把原始艺术与社会文化语境联系起来进行考虑,把原始艺术本体、审美心理和功能价值等作为学术目标,这是当代艺术人类学文化整体观的

螺旋上升和回归。通过原始舞蹈生存的社会文化语境和指向原始人类心灵和意识的阐述,在一定层面上解释了原始舞蹈与人类的本质关系,迈出了对原始舞蹈起源奥秘探索的重要一步。原始舞蹈是日后有文字社会中一切舞蹈种类之源。进入有文字社会以后,人类进入阶级社会,原始舞蹈也随之发展分化,一部分成为供奴隶主娱乐和祭祀的舞蹈,后发展演变为宫廷舞蹈;另一部分是奴隶们的舞蹈,由民间祭祀、图腾或其他习俗功能的舞蹈逐渐发展为民间舞蹈。

在舞蹈发展史上,人们往往忽视这样一个事实,那就是对民间舞蹈为舞蹈发展主流的判断。历代统治者都懂得向民间舞蹈吸取营养,但他们又千方百计去禁止民间舞蹈的活动。但是,民间舞蹈源远流长,它并不因为被禁止而停止发展,也不因为被宫廷吸收而改变其固有的乡土特色,它始终是人类不变的文化选择。

第二节 民间舞蹈起源说

日常生活中,我们对每种客体和环境的反映首先是通过动作来进行的,这是活着的生物为了保护自己与生存下去而形成的方式。所以,最初的艺术冲动借用所有媒介中最基本的方式——动作,或是说用舞蹈进行反映是最自然的事了。对民间舞蹈起源,有模仿论、性爱论、巫术论、表情论、游戏论等诸多理论论述,但劳动论无疑是最有说服力的。舞蹈随着人类生产劳动而产生,其动作和节奏与劳动密切相关。不管是哪一种劳动,人的手脚总是要活动的,手用以拍打,脚用以踩踏。在某种动作连续重复过程中,就产生有规律的节奏,再伴以呼喊或石块和木棍的打击,这时舞蹈就出现了。

我国古代传说神话中,记载了很多关于原始社会的英雄人物:教人筑巢而居的“有巢氏”;钻木取火的“燧人氏”;教人结网打猎捕鱼的“伏羲氏”;教人耕种的“神农氏”。《山海经》记载歌舞创始的传说:“帝俊有子八人,始为歌舞。”《广博异记》:载“舜有子八人,始歌舞。”这些古籍中记载的远古神话和传说反映了原始社会的发展情况,歌舞和钻木取火一样,也是人类社会的一项重大发明。人们发现在敲击石片的同一节奏中,大家手舞足蹈,虽然不能直接产生物质产品,但可以彼此交流感情、抒发欢愉和郁闷,感受到集体的力量和得到精神上的满足。之后通过舞蹈实践,人们发现可以收获更多的猎物、增添人口、战胜敌人、驱赶疾病等,于是作为社会生活的一项重要活动被长期保留下来,并不断地流传和发展,渗透进社会生活各个领域。可见歌舞同人类的其他进步发明一样,是人类的一项集体活动,是社会发展到一定阶段的智慧结晶,包含着某些智者和能人的个人创造。这种歌舞是之后

包括民间舞蹈和其他任何舞蹈的原始源头。综合舞蹈理论中关于舞蹈起源的论说和艺术理论中关于艺术的起源理论,可以把民间舞蹈的起源概括为以下几种学说:

一、劳动说

“劳动创造了人本身”,劳动是人类生存和发展的第一需要,是劳动使人脱离了动物界。劳动是人体体质和形态形成和发展的决定因素。舞蹈是借助人体自身为载体的,因此劳动说成为原始舞蹈起源的主要论点。原始人类发现人体可以通过手舞足蹈表现部落人们的生活和思想感情,在懵懂混沌中,手舞足蹈的肢体形式成为原始人思想感情和情绪的表达方式,而且通过这种肢体表现的内容往往与生产、劳动有直接或间接的关联。从许多岩画以及一些原始舞蹈的现代遗存来看,表现生产和劳动的舞蹈是当时舞蹈的基本内容,如狩猎活动、捕鱼活动等。

二、模仿说

人们常用《尚书·益稷》中的“击石拊石,百兽率舞”“鸟兽路路,凤凰来仪”等语句来论述原始舞蹈形态,这种舞蹈是原始人狩猎生活的表现,人们击石拊石,跳起各种模拟鸟兽的舞蹈。在云南沧源和内蒙古阴山发现的崖画原始舞蹈形象中,有相当一部分是模拟鸟兽的舞蹈。云南沧源崖画中头戴羽饰的人物形象,有的臂高举,叉腿而立,有的双臂平展,或两膝朝外半蹲,或双腿伸直做欲飞的鸟儿,姿态挺拔粗犷。沧源崖画中的模拟鸟兽的舞蹈形象,是原始舞蹈形象的记录,印证了“百兽率舞,凤凰来仪”的文字记载。地处我国北疆的内蒙古阴山崖画,其遗存的舞蹈形象中有相当一部分也是模拟鸟兽的。有的是以鸟尾装饰,有的是模拟鸟飞翔状。舞姿健美,充满力量。原始人思维有限,在努力寻求力量征服异己和满足自身愿望的过程中,自然方便地选择了模仿其自身存在与生活的客观时空里存在物的行为和状态。这种模仿一方面成为维持生存的手段和方法;另一方面有作为其精神寄托的依赖作用,并逐渐把这种存在物符号化或对象化。原始人在模仿和玩弄那些自己满意的符号的过程中,获得心理的愉悦和满足。在成功地捕猎后,兴奋中的原始人为了庆祝捕猎成功,跳起了模拟捕猎的舞蹈,并把这些场面刻在崖壁上。后来为了预祝捕猎成功,在捕猎前模拟成功捕猎的舞蹈场面,这种模拟活动让原始人朦胧以为模拟过的动物容易捕获,因此反复模仿,逐渐形成代表捕猎的舞蹈符号,进而逐渐创造了最初的舞蹈语。

三、性爱说

人类的生产劳动包含两个方面的内容,一是生产物质产品和精神产品,另一种

生产就是生殖后代,繁衍种族。原始时期,生存环境十分恶劣,人类要维持生命、延续后代,面临的考验是相当严峻的,因此那时的人类更渴望人丁兴旺和种族繁盛。在生存实践中人们知道通过男女交配可以繁殖后代,为了种族的繁盛和延续,性爱活动成为原始社会人类重要而严肃的使命。因此,产生了对生殖器的崇拜。这一观点认为音乐和舞蹈起源于性的冲动,起源于恋爱。很多现存的民间舞蹈都有史前性爱崇拜的遗留。北美的印第安人事神舞会——“水牛舞”长达数十天,最后一天女子要摘下“阳具”游行;澳洲的“卡罗舞”是在番薯成熟后第一次新月出来时举行,以灌木丛和凹地为场地,以此模拟女性生殖器,男子执枪捣刺凹地,在农作物丰收时以最原始的方式抒发原始的性冲动;还有我国的“毛古斯”,男舞者腰间佩戴形似生殖器的装饰物叫“粗鲁棍”,做挺腹送胯等动作。

四、巫术说

原始人的大脑思维处在不开化的混沌状态,加之种族力量的弱小和生存环境的艰苦和恶劣,因此一方面企图自身的力量能战胜异己力量,另一方面又希望能幻化出一种更强大的力量为己所用。在这样的背景下,原始人自觉不自觉地选择万物有灵的巫术,希望利用虚构的超自然的力量实现自己的某种愿望。这种巫术活动是原始人满足心灵慰藉普遍的手段。舞蹈活动是这种巫术活动的主要方式。当巫术盛行时,原始舞蹈形式和内容的推进速度也相当快速,因此有了舞蹈起源于巫术的论点。巫术舞蹈开始是全民舞蹈,后来发展到由技巧过人的巫师或群体表演。在德国的斯瓦比亚和特兰西瓦尼亚的撒克逊人当中,一个种大麻的农民,如果他想让他的大麻长高,就会使劲地在大麻地里蹦蹦高舞,希望借此使大麻拔高。在我国,巫与舞的关系在甲骨文中就有体现。“巫”以舞蹈为手段为部落成员驱邪、打鬼、治病和降神。原始社会,人、神沟通交流通过巫来实现,舞蹈是巫术活动的主要手段,是原始祭祀的主要内容。

以上关于民间舞蹈的起源理论和主张从不同视角出发,应该说都有一定的理论意义。舞蹈起源和其他艺术起源一样,没有绝对的定论,就因为没有定论,人们对其的兴趣和研究从没间断。我们期待全面、多样的观点的面世,尽量杜绝单因论。人类舞蹈活动的起源,是多种内在根据和外在条件的互动的结果,是多种社会实践共同作用的结果。劳动、模仿、性爱和巫术,从根本上来说都属于社会生活实践的需要。舞蹈起源于社会生活实践活动,是人类生存的需要,包括物质和精神双重需要。实际上关于舞蹈的起源归纳为两个基本倾向:一是对舞蹈做功能论式的理解,强调舞蹈的应用性,认为在任何社区或文化里的舞蹈都满足某些特定的需

求;二是认为存在所谓“纯粹”的舞蹈,亦即认为在那些社群里既有实用性的舞蹈,也有“为艺术而创造的舞蹈”,属于单纯审美意义上的舞蹈。

第三节 研究对象和方法

一、研究对象

人类学视野中的民间舞蹈研究,应该是涵括了舞蹈形态和舞蹈文化的研究。毫无疑问,舞蹈是文化的一种表述形式,人类借助手舞足蹈的形式,把想象的、观念的、整合的多种文化因素通过形象性的、象征性的舞蹈形态表达出对生命及自然规律的认识。由此看来,任何形态的舞蹈,都是由它的文化因素所决定的,我们了解和分析这些舞蹈形态非常重要,但是更重要的是认识这些形态背后的文化。

西藏萨迦教派的喇嘛跳神,如果仅从舞蹈形态上来欣赏,它最多属于一种低消耗的艺术审美,节奏极其缓慢,结构与情节全部仪式化了,从形态上也很难找出动律特征。一尊又一尊的佛神我行我素地表演法事仪轨,“局内”观众是那样的虔诚和顶礼膜拜,而“局外”人需要一定的耐性才能从头到尾看完全部的跳神。对萨迦人来说,跳神并不是单纯地从事什么舞蹈活动,重要的是明了生命中生死之念的虚幻,体悟生死救度的征兆。在这里,跳神不是艺术形式而是心灵的表述,其真正的价值和意义在于跳神是生活的组成部分,而不在于舞情、舞律和构图。因此,跳神是他们生命的一部分。

其实,科林伍德强调“体态语姿势”与巴尔特强调“仪式化姿势”的区别,正在于一个关注“实际活动”的舞蹈,一个关注的是“审美活动”的舞蹈。在“仪式化姿势”的屏障后,“脱衣舞”不再有“色情因素”,是因为它成了一种“审美活动”。符号论美学的代表人物苏珊·朗格也认识到这一点,因此她特别强调姿势是舞蹈幻象赖以创造的一种基本抽象。苏珊·朗格认为:“现实生活中,姿势是表达我们各种愿望、意图、期待、要求和情感的信号和征兆……是我们生活行为中的一部分;这不是艺术,只是一种生命动作……任何一个使用自然姿势的生物,都是一个生命中心。在别人看来,它富有表现力的动作是表示其意志的信号。然而虚构的姿势不是信号而是表示意义的符号。舞蹈动作中表现的生命力是虚幻的,生命力在舞蹈中是一种被外部姿势创造的存在。”朗格试图把作为“生活行为”的姿势和作为“舞蹈创造”的姿势区别开来,指出“姿势”都是具有“表现力”的。只不过前者是表示姿势发生者之意的信号;后者作为“表示意义的符号”,是姿势发生者虚构出来的。

也就是说,朗格认为只有参与了“虚幻的力的意象”之创造和组织的“姿势”才是“舞蹈动作”。虽然这种定义的方式有循环论证的色彩,但它毕竟指出了并非所有“有表现力的动作”都是舞蹈动作。在朗格看来,“有表现力”包含了两种可供选择的含义:或是“自我表现”,如主体展示出的征兆;或是“逻辑表现”,如某种“情感概念”的符号(朗格认为“情感”与“情感概念”有别,前者是一种真实的生物活动,而后者是一个符号的含义)。为此,实际姿势(即展示出主体征兆的姿势)与虚构姿势(即作为“情感概念”符号的姿势)在舞蹈中呈现为十分复杂的关系。朗格希望人们认识到,“第一,舞蹈者表演的任何动作,都是具有两种不同意义的姿势,而这两种意义时常被故意混淆了;第二,几种姿势中包含了千变万化的‘情感概念’,它们不同的功能并没有被区分开来”,因而,“在舞蹈中,实际姿势与虚幻姿势,以一种复杂的方式混合在一起。当然,动作是实际的,它们来自一种意图,从这个意义上讲它们是实际的。但是,由于它们看起来似乎是从情感中产生的,因此又不像是实际的姿势。舞蹈家用实际的动作来创造一个自我表现的形象,并由此转化为虚幻的自发动作或姿势。促使这种姿势发生的情感是虚幻的,是一种舞蹈要素,它把整个动作变成了舞姿”。朗格还进一步指出:“作为基本抽象的虚幻姿势,既是视觉现象也是肌肉现象,或者说它既能看到又能感觉到……所以,姿势的幻象可以按照视觉或动觉的表现方式来构成。”因此,文化人类学家从民间舞蹈看到的是巫术与艺术、神学与美学、神格与人格的关联,看到的是一种文化模式,一种可印证的历史、社会、宗教、民俗的文化观念。对于这种文化模式的研究需要综合立体的方法才能窥知所有。

因此有艺术人类学家提出:“艺术人类学视野中的‘艺术’在时间性和地区性上要有更大的范围,只有涵盖各个历史时期、各个区域、各个族群和各种表达方式的艺术品与人工制品及其相应的观念与行为,才能充分揭示人类艺术的多样性和复杂性,从而为重建迄今为止世界上所有民族的艺术性的生活方式做出独特的贡献。这样,艺术人类学才有望真正直面艺术的真理。”因此当代对民间舞蹈的研究,方法上应该更具立体交叉的意识。

二、研究方法

1. 多学科交叉综合研究法

我国的舞蹈事业在中华人民共和国成立前的很长一段时间里,除了民间遗留下一些舞蹈形态外,上层社会已经长期没有舞蹈的踪影。中华人民共和国成立后的舞蹈复兴时,因受苏联的影响,一开始就接受了社会主义现实主义的影响,实际

上其美学理论根源就是模仿论。因此当时的舞蹈创作的审美基础是模仿和再现生活,改革开放后逐渐进入表现生活的阶段。舞蹈经过几十年的艰难发展,基本完成初期理论研究体系的构建。在今后,民间舞蹈的研究趋势是立足本体,超越本体,寻求多学科视角。一个学科理论体系和研究方法的建构不是一个闭门造车的过程,而是在发展的过程中,在吸收和借鉴许多相关学科优点的基础上形成具有自身独特价值的学科体系。特别是当代社会,学科之间早已打破以前的壁垒,交叉学科也如雨后春笋出现在学科分类中。这一现象的出现也在告诫我们,研究一种学问,只将目光停留在本学科领域内的做法有些不合时宜,各学科的发展已经形成你中有我、我中有你的局面。只有采取兼容并包的方法,才能取长补短,顺利达到自己的研究目的。如今艺术学由一级学科荣升为第十三个门类,“艺术学门类下设五个一级学科:艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学、美术学、设计学”。这是对艺术学学科地位的充分肯定。交叉学科分支艺术人类学、舞蹈人类学等,也在一些知名高校开课。可以说这些交叉学科的形成和发展与其原学科都有着紧密的联系,原学科完备的理论体系和深厚睿智的学术沉淀使这些交叉学科的建立和发展往往事半功倍。

这些交叉学科的原学科的理论和方法,对艺术学的研究起到见微知著的作用,不仅可以丰富艺术学的理论和研究方法,也为艺术学的研究开拓了更宽广的思路。比如社会学,重点是深入研究特定社会历史条件下的艺术与特定的审美态度、审美感受和审美理想等因素的关系。它不是外在地描述和规定艺术,如一般地、现象地研究艺术与生活、艺术与政治以及艺术的主体、题材、体裁、技巧等,而是去研究那些作为审美对象而呈现的艺术美,弄清楚某一时代的艺术之所以美的道理,为什么那些我们看起来美的艺术,当时当地人看起来不美,而我们认为不美的东西,当地人却视为美的。艺术学发展到今天,已经学会用科学的态度和方法去考察艺术与种种社会因素的关系,当然这种考察毕竟与自然科学的方法不同。艺术人类学的研究特点,也恰好是民间舞蹈研究所要关注的。特别是当代社会,民间舞蹈发展的境况不容乐观。虽然,我国发起一系列抢救民间文化遗产的工作,但是,民间艺术的衰落仍然是有目共睹的事实。为什么我们这些专业人士认为很美的民间舞蹈在民间发展却如此艰难?很多民间舞蹈或是消失,或是式微。这与整个社会经济、文化发展密切相关,对这种现存状态的科学剖析是目前民间舞蹈应该研究的主要问题,也是民间舞蹈自身进行外部研究的重要方面。而借鉴艺术社会学等相关学科的研究方法,采用定性、定量的社会学操作方法,并形成具有自身特色的实证体系,也是民舞蹈研究方法应该尝试的一种途径。

再如人类学收集、分析和驾驭材料的优势。人类学的材料历来受到中外美学大师的关注,异文化中的审美观念为人们理解美的本质提供新的维度。而人类学的理论方法,也对美学、艺术学研究影响颇深,如功能论、进化论、原型批评、结构主义、符号论等。更为重要的是,人类学从个别到一般、从微观到宏观、从实证到思辨的运思模式,极有可能在精微之处解构民间舞蹈的某些传统理论与固有范式。这一过程的实现,往往需要民间舞蹈研究者自觉地从人类学中汲取知识的源泉,也可以使人类学主动地向民间舞蹈领域渗透。在人类学领域,大约在20世纪初期,人类学家开始意识到,如果想要创造出任何具有科学价值的研究成果,就必须像其他科学家研究他们的对象那样来研究自己的对象,即系统地进行观察。为了更准确地对文化进行描述,他们便开始同所研究的民族生活在一起。他们观察、甚至参与那些社会的某些重要事务,并向土著详细询问他们的习俗。其注重实证精神主要体现在田野作业的运用上,而这正是目前民间舞蹈应该重视的方法——深入到乡民的社会生活中,了解人们审美标准、审美趣味发生的改变,导致这种改变的历史原因和文化原因,人们对民间艺术的现实期待等等。走向田野,才能了解审美习俗在当今人们生活中发生的种种变化,才能把握民间所具有的质朴、清新、淳厚的美学观念的发展脉搏,探寻突破民间艺术固有美学范式的新路径,从实证的、个案的角度出发,逐渐上升到抽象的、一般的层面,使民间艺术的研究不仅仅限于静态图式化的研究,而是让其与整个社会发展联系在一起,使民间审美文化的研究更具深度和广度。

总体来说,民间舞蹈的研究应采用多学科交叉综合的研究方法,在发展中取长补短,改变封闭、狭隘、静止的研究状态,更具开放性、包容性。这里还要强调一点,在多学科交叉影响过程中,受西方的一些新潮理论影响,民间艺术研究在接受过程中一定要注重与西方文化的平等对话,要立足于对中国社会文化以及乡民的生存境况与精神世界的体悟与省思。不加分析地引进和套用,会使自身的学术体系缺乏本土化特征。

2. 动态过程化与静态图式化研究方法

由于民间舞蹈来自民间,又是民俗活动的载体,所以研究民间舞蹈可以采用两种不同的方法:一是将民间舞蹈从民俗活动的主体和发生情境中剔除出来,将它简化为一种图式、文本进行研究。这是目前大家常用的,也是比较认可的静态研究方法。二是将民间舞蹈与民俗活动主体和发生情境紧密结合,在特定文化语境下全方位动态研究民间艺术,揭示民间舞蹈与其他文化因子之间的互动关系,凸显民间舞蹈研究的整体性。该研究方法在我们今后的研究中应给予足够的重视。

3. 新历史主义研究法

民间审美文化伴随着人类文明的渐次更替而不断地演进和发展,任何审美文化习俗都存在于特定的历史时空之中,它不是一种静止的、一成不变的审美存在,往往随着时代的发展和社会的变迁而不断变化。每种审美现象都深深地烙上了历史的印迹。因此,民间舞蹈研究要特别强调将各区域、各族群的民间审美文化置于历史发展的某个时段中,使之与整个社会文化变迁历程相联系。这是纵向强调历史感的过程化研究,即所谓的“新历史主义”。

在当前的学术领域,一些学科也开始重视这种研究方法。例如在文学领域,葛林伯雷作为诞生于20世纪80年代新历史主义的代表人物,十分重视产生艺术文本的历史语境和社会文化语境,强调艺术与社会、艺术与历史之间的有机联系,反对那种将艺术作品与社会、与历史孤立出来的思维方式和研究方法。他们主张从一个整体的、系统的、联系的观点来看待艺术并且注重艺术文本所产生的具体历史情境以及文本与特定历史情境中的诸种因素的互动。张京媛指出:“当我们阅读葛林伯雷和其他新历史主义者的文章时,我们可以感到他们以文化人类学的方式把整体文化当作研究对象,而不仅仅局限于研究文化中某些我们认为是文学的部分。……‘新历史主义’是描写文化文本相互关系的一个隐喻。”新历史主义将艺术文本的历史语境和现实语境融合起来,一方面努力恢复产生文学文本的历史语境,另一方面也注重文学文本现时代的文化语境,将文学文本语境的历史性与共时性结合起来。新历史主义主张:任何理解和阐释都不能超越历史的鸿沟而寻求“原意”,相反,任何文本的阐释都是两个时代、两颗心灵的对话和文本意义的重释。这就意味着,任何对文本的理解和阐释在努力贴近和走入文本产生的特定历史语境的同时,都不能忽略和遗忘阐释者自身所处的现代语境。这些也是我们民间舞蹈研究可以借鉴的内容。

文化人类学视角的舞蹈研究有其独特的立场,它与舞蹈艺术家的研究角度有着明显不同的地方。一般来说,舞蹈艺术家注重艺术的、美学的意义,而文化人类学者注重其文化意义的探讨。两个不同的领域也有其共同的地方,他们都是深入到民间去采风和搜集资料。然而艺术家到民间去采风其关注点往往是舞蹈本身,诸如表现形式、语言符号、象征意义以及风格、韵味、形态等,较少研究和观察舞蹈以外的其他文化现象。

而文化人类学者田野调查的概念范围相当广泛,他们也探讨艺术家所关注的问题,并对艺术进行全方位的关注。他们研究的对象不仅是作为艺术的舞蹈,还包括整个社区的各种文化现象与舞蹈的相互交织,以及它们之间的相互关系。文化