

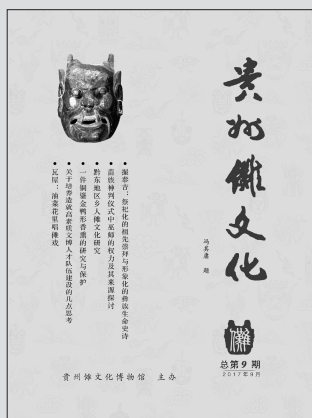
卷首寄语

贵州侗文化博物馆自成立以来,因藏品不断充实,馆舍不断扩大,展出及宣传形式不断推陈出新,受到了社会各界人士的好评,不少领导、专家纷纷挥毫泼墨,留下了大量珍贵的墨宝,寄予了殷切的期望。刊载在此,以飨读者。

——编者



原中国民协湖南分会副主席、作家林河题



2017年第2期 总第9期

刊名题字：中国红学研究学会会长 冯其庸

主 管：铜仁市文化广电新闻出版局
主 办：贵州傩文化博物馆

顾 问：曲六乙 麻国钧 周华斌 巫允明
康保成 朱恒夫 王红光 张安琪
陈 华 谢彬如 顾朴光 潘朝林
邓光华 陈玉平 吴建伟 张桂林

编委会：

主 任：刘五星 杨启伟
副主任：张吉翔 唐治洲
成 员：周文庆 吴 岗 吴文华 龙凤碧
刘金林 刘先桥 杨 军 杨正强
汪贵川

主 编：唐治洲
副主编：龙凤碧

编 审：喻帮林 吴国瑜
编 辑：张 芬 杨 娇

准印证号：铜新内资(2017)006号

地 址：贵州省铜仁市民族风情园内
电 话：0856—8123399
邮 编：554300
承 印：铜仁顺德印刷厂
官 网：<http://www.gznwh.cn/>

目 录



论 坛

- 04 ◎苗族神判仪式中巫师的权力及其来源探讨 麻勇恒
13 ◎黔东南地区乡人傩文化研究 秦仁深
18 ◎德江县傩文化发展轨迹和可持续发展建议 冉 勇



人 物

- 23 ◎立场、方法和视域：还原戏曲历史的多维面相
——刘祯研究员戏曲艺术研究评述
毛 忠 张婷婷
33 ◎撮泰吉：祭祀化的祖先崇拜与形象化的彝族生命史诗
刘 祯 苏 涛
41 ◎“有相”与“无相” 刘 祯



文化遺產

- 52 ◎一件铜鎏金鸭形香熏的研究与保护 马瑞文 黄瀚东
55 ◎金线抽傀儡，古韵遗大腔 王世亮
59 ◎论传统文化在德江土家族婚嫁柬帖中的体现 陈紫星



文博研究

- 64 ◎关于培养造就高素质文博人才队伍建设的几点思考 雷学刚

CONTENTS



馆务动态

- 67 ◎贵州侗文化博物馆创新形式举办2017年春节
系列文化活动 龙凤碧
- 69 ◎铜仁文化产业发展意向合作座谈会在贵州侗文化
博物馆召开 唐安民
- 70 ◎铜仁市廉政文化展优秀作品评审会在贵州侗文化
博物馆召开 龙凤碧
- 71 ◎贵州侗文化博物馆开展“5.18国际博物馆日”系列
宣传活动 龙凤碧
- 72 ◎2017年中国首个“文化和自然遗产日”宣传活动暨
贵州侗文化博物馆民族文化进校园受热捧 龙凤碧



资 讯

- 74 ◎贵州侗文化博物馆2016年大事记
- 78 ◎大写的骄傲：彝族古剧《撮泰吉》亮相法国尼斯国家剧院
- 79 ◎铜仁首个高校侗文化讲习所设立
- 80 ◎瓦屋：油菜花里唱侗戏

封二：馆藏文物介绍

封三：歌曲《我是会说话的侗面具》

封底：毕节威宁《撮泰吉》

苗族神判仪式中巫师的权力及其来源探讨

——基于权力“能量观”的视角

□ 麻勇恒

摘 要: 权力“能量观”视角下,权力最初来源于对某种能量的控制(通过技术或象征手段)。苗族宗教体系中的“巴狄”与汉族古代政治体系中的“帝”最初都是族群“用火技术”的发明者;他们正是凭借对“火”这一具有神性的能量形式的技术掌握与支配而获得对其所属族群成员的权力。因而,在神判仪式实践中巫师所拥有并能自由调用的各种“兵马”,其实是基于对“火”这一神性能量的象征性占有与支配,进而指挥部族成员行使最高审判权,服务世俗秩序建设的展演。

关键词: 权力能量观;巫师;神判;权力

一、导言

在湘西方言区苗族村落社会中流行并延续至今的“呼清(Fud nqend)”神判仪式,“古人谓之杀牲歃血。双方各将其事由,具禀状诉而告誓于神明也。其法:用大雄鸡一只及酒一碗,原被两告齐跪于神前,伏俯祷断。所谓神者,系指鸭溪天王神。一般人证,参加其间,燃烛烧香,各诉情词。诉毕,砍断鸡头,滴血酒中,争端当事者饮以盟心,并盟誓曰:受冤者吃发吃旺,冤枉人者断子绝孙。此法间亦有刺猫血于酒中者。今之苗乡吃血,多不用猫血。相传,吃血有愧者,必有报应:小报有三年,大报在眼前,不是灾异降临、瘟病人畜,便是退财或意外祸殃。神灵阴鉴,有理者福,无理者灾,善恶果报,丝毫不爽也。”^①这是苗族学者石启贵在实地调查中对“神判”施行方式的简要记录。这一记录表明:神判有“应期”的设置,它是苗族村落社会中用于解决争端的文化

手段,神判仪式施行必有相关的牺牲、香纸以及争端当事双方的神前发誓等环节。但必须说明的是,以上记载所展示的只是化简了的神判仪式。这是因为神判本质上是苗族原生宗教体系中的一堂专门的“巫事”。因而可以认为,没有巫师^②参与的神判不是完整的神判,也算不上最庄严的神判;没有巫师参与的神判,它本应有的约束效力也将打折。其原因何在?这是因为,在神判仪式实施的整个过程中巫师不仅充当主持人的角色,他同时还是仪式中最高的权力持有者。尽管在日常生活中,巫师没有什么权力,家中没有兵丁,没有武将。但是,到行巫的时候,巫师就会不断地唱说他有若干的兵将,并率领他的无数兵马,东征西讨所向披靡。巫师的兵马不是真实的存在,而是在意念中存在,是习巫毕业时举办的成巫大典上师傅封送的。^③

换言之,这些兵马本质上是一种由巫师垄断

①石启贵:《湘西苗族实地调查报告》第538页,湖南人民出版社,1986年版。

②巫文化与雉文化的关系是自然历史的传承关系,故“巫师”大多是雉仪式中的“雉法师”。

③巴狄熊·勇斌·作:《苗族巫事·祀雷》第22页,远方出版社,2002年7月版。

性支配、役使的象征力量。正是基于对这些神秘力量的象征性占有和支配,使巫师获得了神判仪式中的最高审判权。那么,这种权力如何形成的,巫师的本初角色是什么?为了解读提出的这些问题,得事先对权力研究进行必要的理论回顾。

二、权力研究的理论回顾及权力“能量观”的提出

国内外知名学者对权力的研究,所形成诸多理论洞见。托马斯·霍布斯认为:权力是为“获得任何明显利益的手段”。^①伯特兰·罗素认为:“权力是若干预期效果的产生。因此,权力是一个量的概念”。^②马克斯·韦伯把权力理解为“一个人或一些人在社会行为中,甚至不顾参与该行为的其他人的反抗而实现自己意志的机会。”^③美国学者丹尼斯·让(Dennis H. Wrong)认为:当权力指人的行动所释放的能量时,就融入能量的物理概念:做工作的能力,失去事物的能力,就像蒸汽机动力或电力一样。^④帕森斯把权力视为一种媒体,其中还包括金钱、影响和价值承诺。他的对权力的论述在相当大的程度上是力图证明:“权力在政体中的作用是实现集体目标的媒体,类似在经济中作为交换媒体的金钱的作用。”^⑤尼克拉斯·卢曼也认同帕森斯的权力观,认为权力是一种交往的媒介,是一种社会行动关系的代码。而权力的功能在于:“它确保可行的因果链、不依赖

于服从权力的参与者意志——不管他是否愿意。”^⑥汉娜·阿伦特认为“权力”所对应的人类能力不仅仅是行动的能力,而且是共同行动的能力。权力绝对不是某个个人的所有物;它属于某个群体并且只有在这个群体聚集在一起的情况下才能维持其存在。当我们谈到某个人“拥有权力”的时候,我们实际上是说他被一定数量的人授予以他们的名义行动的权力。权力最初来源于群体,如果没有一个民族或者群体的存在,那么也就不会有权力的存在。^⑦史蒂文·卢克斯认为,权力的有效运用或权力的生成有其自身的社会条件。用布迪厄的话说,权力只能在特定的社会或文化场域中才能发挥作用。因此判断或度量权力的大小,必须置于某具体的社会空间。即“就在某个特定问题或一系列问题中行动者的权力而言,如果另一个行动者表现更大的情景范围,产生更具有重要意义的结果或者承担更低的成本,那么,我们能够认为他在这个问题或这类问题中的权力最大。”^⑧

在国内学术界,对权力的研究也有一些独创性的见解。例如,周旺生认为:“权力实际上就是一种资源,一种存在于社会关系之中的、由一定社会主体所享有的、对相关社会主体和社会资源具有支配性力量的社会资源。”^⑨白建磊等学者在梳理有关权力的概念后总结认为:“权力的本质特征是一个行为者或机构影响其他行为者或机

① Thomas Hobbes, *Leviathan*, Parts I and II (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1958), p. 25.

② Bertrand Russell, *Power: A New Social Analysis* (London: George Allen and Unwin, 1939), p. 25.

③ Max Weber, *Economy and Society*, three volumes, edited by Guenther Roth and Claus Wittich (New York: Bedminster Press, 1968), Vol. 2, p. 926.

④ [美] Dennis H. Wrong: 《权力论》第1页,陆震纶,郑明哲/译,中国社会科学出版,2001年版。

⑤ [美] Dennis H. Wrong: 《权力论》第285页,陆震纶,郑明哲/译,中国社会科学出版,2001年版。

⑥ [德] 尼克拉斯·卢曼: 《权力》第13页,夔铁鹏/译,世纪出版集团,2005年版。

⑦ 请参见:“权力与暴力”,贺照田主编《西方现代性曲折与展开》,吉林人民出版社2002年版,第431页,译文作了一定的改动。

⑧ [美] 史蒂文·卢克斯: 《权力: 一种激进的观点》第73页,彭斌/译,江苏人民出版社,2008年版。

⑨ 周旺生《论作为支配力量的权力资源》,北京大学学报(哲学社会科学版),2004年第4期,第89-94页。

构的态度和行为的能力。”^①郝贵生则从马克思实践观的视角探讨权力的本质,认为“权力”是在一定的社会群体的实践活动中,人们之间的相互作用、相互制约过程中形成的少数人具有和体现出来的能够组织、支配多数人凝聚为更多更大合力、实现特定利益目标的强制性与非强制性统一的能力和力量。^②但也有学者从古汉语意义解码的角度理解权力,认为在汉语言系统中“权力”是由“权”和“力”组成的一个复合词。尤其在中国古代汉语中,更多地以“权”指称“权力”的概念。然而,“权”常常不仅仅用来指称权力,它还有更多复杂的含义:①权为称量之意。如在《礼记·月令》当中所记载的“同度量,均衡石,角半甬,正权概”;《汉书·律历志上》中有言,“权者,铢、两、斤、钧、石也。所以称物平施,知轻重也”;还如《孟子·梁惠王上》有载:“权,然而知轻重。”②权为“变通”之意。如《孟子·离娄上》有载:“男女授受不亲,礼也;嫂溺授之以手者,权也。”③权柄或权力。如《谷梁传》中的“大夫执国权”以及《韩非子·五蠹》当中的“权重也”。④当然,“权”还有其他的诸如谋略,代行官职的含义等。而“力”则指能力、力量,在此不再赘述。

通过上述关于“权力”概念的分析,可以看出对权力的研究目前主要有“关系论”、“能力论”、“强制论”这三种观点。“关系论”强调权力是基于社会势能差而形成一种社会关系,因而集体的存在是权力诞生的基础条件。这是因为集体的存在是一种不对称的资源占有的社会图式,正是不同成员之间存在资源占有上的落差,使权力产生

成为可能,即当一种利益共同体所认可的资源分布与不对称的占有方式被确立时,权力也就产生了。“能力论”则主张权力是控制或影响他人的能力。显然,这种控制关系的存在根源于不同社会场域中的资源分布的非均衡性。换言之,权力是一种社会能量的递度分布形式。一句话,“能力论”与“强制论”都是“关系论”衍生形式。总体上,对权力的解释侧重于从结构功能主义角度展开,并以权力的功能来解释权力,如同因为“刀”能杀人就将刀解释为杀人的兵器一样,并且强调权力的世俗性而忽略对权力的神性探源。

本研究所提出的“权力能量观”,意指权力在本质上是实现社会控制的一种能量。这种能量的本源,一方面来自于人类通过技术手段从自然生态系统中截取的可控制能量(以经济为表征形式);另一方面,它来自于对不可控能量的象征性操控——即通过建构神灵符号编码并嵌入祭祀、崇拜过程中的仪式结构,将不可控的耗散在自然生态系统中,原本只是增加系统不确定性与风险的力量要素进行了“拟人化”^④处理,让它们形成一种对社会有序化过程有积极作用的力量要素。这是一种具有神性的权力。事实上,世俗的权力角色来源于古代神圣力量的观念。^⑤然而,神性权力的获得不是人类一产生就拥有的,而是人类对象征符号利用与控制能力达到一定水平后的产物。换句话说,让不确定性的力量服务于秩序建设,是通过人类文化符号的象征转换来完成的。从这个意义上讲,象征是人类的权力得以放大的一种“功率转换器”。

①白建磊,刘冰:《社会学视角下的权力理论研究进展》,首都经济贸易大学学报,2011年第2期,第105页。

②郝贵生:《运用马克思主义实践观认识货币和权力的本质》,天津师范大学学报(社会科学版),2012年第2期,第11页。

③赵虎吉:《政治学基本问题》第171-172页,中共中央党校出版社,2012年版。

④将不可控能量赋予了不同种类的神灵,让神灵成为这种能量形式的拥有者,人类通过宗教仪式与神进行谈判与交流,间接地让不确定性服务于社会秩序的建构过程中。

⑤[英]菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》第149页,金泽,何其敏/译,北京:中国人民大学出版社,2004年版。

三、苗族巫师的本底角色探源

巫文化不是人类一出现就产生的,它是人类社会发展到一定阶段的产物。巫在本质上是对自然力的一种象征性操控,以服务秩序建设的文化机制。因此,巫师作为一种特殊的社会角色的出现,是人类对火的使用这一技术完全掌握以后才出现的。如果我们从“权力的能量观”来解读巫师权力的来源,就容易理解这种权力最初与巫师对火这一对族群的生命健康、安全有重大影响的能量形式之技术手段的掌握有关。人类在“使用火以后才有可能使鱼类成为食物,也才有可能迁移出原来的居住地区。”^①火是推进人类文明进步,让人类迅速脱离茹毛饮血时代的最重要的能量形式,因而引火技术的发明以及对这一技术的垄断性支配成为获得权力的原初的文化逻辑起点。

(一)苗族巫师:引火技术的发明者

在苗语中对巫师作为一种职业的称谓为:“Bax deib”(音译:巴狄)。在苗语的词汇编码中,“巴”一般作副词,只起到对描述对象之性状分类作用,没有实际意义。例如,称红色为“bad nqent”,将白色称“bad ghueub,将绿色称为“bad liol”。当“巴”作实词用时,往往用于描述非人动、植物之性状及其部位。如称公狗为“bad ghuoud”,称公猪为“bax nbeat”,公黄牛为“bax yul”,公水牛为“bax niex”;称根为“bax jongx”;皮为“bax jot”,茎为“bax ginl”,尖端为“bax jib”,根兜为“bax god”,等等。同理,苗语中对飞禽走兽虫鱼的称谓都带有“大”作副词,也没实际意义,只起到分类作用。如称鸟为“dab nus”,虫为“dab ginb”,虎为“dab jod”,鱼为“dab mloul”,鸡为“dab

gheab”^②等等,不一一枚举。据此本人以为,苗语对巫师这一职业的称谓——“巴狄”(音译)中的“巴”乃为一虚词,无实际意义。因而“巴狄”作为一种职业其最初的角度是什么,只能通过对“狄”的意义解码才能澄清。

吉首大学土家族学者陆群将苗语对巫师的称谓——“bax deib”音译为“巴岱”,并认为苗语“bax deib”中的“bax”即“爸”、“父亲”之意,“deib”是祖先、祖宗的意思。^③这一解释应该说是懂苗语的外族学者对苗族文化误读的一种表现。首先,将“bax deib”音译为“巴岱”是不妥的,准确音译应为“巴狄”。其次,将“bax”直接解释为“爸”、“父亲”也是值得商榷的。因为苗语“bax”作为实词用时一般不能直接用于对人的描述^④,何况将父辈称为“爸”,其实也是从汉语中借用过来的;而苗语对父亲的原生称谓为“mat”(拟音:玛)。同时,将“deib”直接理解成祖先、祖宗也是不妥的,因为它无法对巫师拥有权力并进行秩序裁定提供有力的文化逻辑注解。

苗族巫师“巴狄”在神判仪式场域中之所以拥有最高的权力,以至于成为传统社会秩序裁决的最高法人,可能与他的原初角色是作为最先掌控用火技术,为族群成员提供熟食,并因此而让鱼肉成为食物蛋白的领袖有关。因凭借对用火技术的垄断性占有与掌握,以及由此而给族群带来温暖、安全、舒适与庇护,并在长期的生计实践中人们日渐认识到火对于族群生存的重要性,从而让族群成员对掌控火的首领形成了依赖与归顺。由此,掌握引火技术的那位智者就获得了权力。更何况在初民社会中人与人之间的互动原则是互惠与公平,也就是说,在初民社会的交换

①[美]路易斯·亨利·摩尔根:《古代社会》(新译本)第24页,杨东莼,马雍,马巨/译,中央编译出版,2007年版。

②松桃苗族自治县民族事务委员会:《松桃苗族自治县民族志》第17页,贵州民族出版社,1991年版。

③陆群:《腊尔山苗族“巴岱”原始宗教“中心表现形态”的分径与混融》,《宗教学研究》2011年第1期,第156页。

④因为这样使用是有羞辱性的。

规则里,如果吃了首领赋予的熟食,分享了火堆带来的温暖,就得心甘情愿地服从烧火人所提出的要求,对之顺从并为他提供服务。换言之,对引火技术与知识掌握的不对称所形成支配关系就产生了,从而使火所惠及的族群成员成了权力的对象,有服务听候首领(烧火者)分派的义务。

事实上,巫师作为最初掌握引火技术的族群首领的文化信息,仍然在苗语关于火的词汇中残存着。在苗语中,烧火为“deid deul”,其中,“deid”为一个描述烧火的专用语,是一个动词。但用烧火这一动作转喻为烧火的人,或火的掌控者时,其音发生了歧化,由“deid”衍生出近音且意义相关以专作巫师称谓的“deib”。这种现象在苗语中是普遍的,如“血”在苗语中称为“nqend”(音:清),当只取其颜色(红色)时通过读音歧化形成一个描述红色的词“nqent”(音:请)。同理,这种现象在汉语的词汇构成中也是存在的。因此,“bax deib”中的“bax”只是一个副词,而无实际意义,“deib”(音:兑)正是由“deid”(音:堆,意为烧火)通过音位歧化而得,让意义的过度与转化更自然,且便于无文字状态下文化编码的记忆与传承,因为都与“火”有关。碰巧的是,汉语中的“帝”的甲骨文不仅在读音上与苗语对巫师的称谓“bax deib”中的“deib”(音:狄)音近,而且意义相同。四川大学学者徐中舒等人认为“作为帝的甲骨文形态,最初的本意是‘架木或束木以燔’”^①之意。这意味着,无论是苗族村落社会中的巫师抑或是汉文化语境中最高权力的“帝”,他们的本底角色是相同的——最先掌握用火、引火技术的部落首领,即控制火这一能量形式的先行者,帝与狄(巫师的苗语音译)同源,即“帝为巫”^②,他们最先都是基于对火这一人类最重要能源使用技术的掌

控而才获得了权力。由此看来,苗汉文化在远古时期曾有一段同源史。两种文化从那时起以后,作为权力的最初持有者——最先掌握用火技术的智者在集权国家社会形态中演化成“帝”,但在非集权苗族村落社会中则演化成“deib”(音:兑)——巫师。

(二)火在初民社会生活中的神圣性

“火”对人类初民生活的重要性,在安达曼人的社会生活中也得到了淋漓尽致的体现。从拉德克利夫·布朗的描述中,就可以看到这一点。对安达曼人而言,火是社会获得幸福最依赖的东西:火在寒冷的夜晚为人们提供温暖;火是安达曼岛人加工食物的工具,因为他们除了几种水果之外不吃任何生的东西;火是达曼岛人必须一直守卫的财产,因为他们没有生火的办法,必须小心保持火一直燃烧着;当他们出行,不管是走陆路还是水路,火都是他们想到需要的东西;火是社会生活围绕的中心,家里的火堆是家庭活动的东西,公共炊事处是男人经常在一天打完猎后聚集的地方。因此,在安达曼岛人的思维中,自己的生活是社会生活的一部分,社会的福祉是自己幸福的源泉,而社会生活和社会福祉都有赖于对火的拥有,没有火社会就无法存在。这样,安达曼岛人意识到的,是他对火的依赖感以及对火的一种信仰——火具有为他抵御各种危险的威力,而他对社会的依赖正是以这样的方式出现在安达曼岛人的意识中。安达曼岛人对火的保护法力具有非常强烈的信仰。在晚上,若不带火把,一个男人是绝不会走出营地的,哪怕只是走几码远。他们相信,火比任何其他物品都更能将那些引起疾病和死亡的精灵赶跑。^③火是一切神性的来源。火被看作是社会生活和社会生活的象征,

①徐中舒:《甲骨文字典》第7页,四川辞书出版社,1988年版。

②孟慧英:《中国原始信仰研究》第144页,北京:中国社会科学出版社,2010年版。

③[英]拉德克利夫·布朗:《安达曼岛人》第193页,梁粤,译,广西师范大学出版社,2005年版。

是社会生活围绕的中心,是社会力量获得的源泉。一言以蔽之,我们可以说,人之所以成为人,之所以能够过着人类的社会,是因为拥有了火。^①因而可以认为最初的权力持有者,是掌握火的技术并能为族群成员提供安全保证的人。最终通过不断的神化,这些人成了“神”或神的代理人——巫师。

火在为人类所掌握之前,只是一种不确定出现的能量形式。当这种能量形式的获得之技术为人类群体中的某个别成员所掌握时,火就变成了可以为人们所控制,并成为社会控制的手段。一个部落或族群,一旦没有火种就意味着灾难即将到来,他们必须想办法找到火种和保存火种。^②苗族人把祖先的灵位设在火坑边,其目的就是为了让祖先神灵守护火种。在苗族巫师操办巫事焚香烧纸时,都要将一块蜂蜡掺到冥纸中焚烧,其目的就是借助生成蜡烟向神灵报信,让他们见到香火就聚拢巫师的身边听候调遣。在仪式的过程中,必须确保香火不灭。另外,在苗族重大祭祀活动中,专门有一个叫“上熟”的仪式环节,就是向神灵献祭煮得半生半熟的祭肉。一言以蔽之,苗族人对火非常崇敬:在颇果祭祀时,背祭肉时便有人打火把走路的环节;舅家背祭肉回家时,要向主人家掷回一个火把;埋葬老人时,巫师要向庭院中掷一个火把;嫁女时,要打着火把走路;新妇进门时,要跳过火盆;日常生活中,小孩子不准撒尿淋火,发生火灾或有火灾迹象时,要操办“洗寨”仪式。苗族人如果做梦梦到家中的火熄灭了,他们就会认为那是灾难来临的凶兆。这些种种文化事象表明,火具有神圣性,因

而作为最先掌握这种神圣能量之使用技术的智者,将无可争议地获得最高权力地位,以致于他们成为了能指挥“阴兵鬼将”进行征战杀伐,或赐福于人间的神圣使者以及秩序裁决的最高法人。

四、男性巫师作职业群体的社会职能

现代医学机构(村级卫生室)及教育机构(各类村小、农民教育学校)还没入驻苗族村落社会之前,“苗民思想守旧,信鬼成俗。人们每因病痛或缺子嗣者,动则祭鬼,绝少服药。即有服药者,仍要酬鬼禳解随之。苗乡鬼神类多,有谓三十六神,七十二鬼。”^③须说明的是,在苗族信仰体系中鬼神乃同一类事物,它们都是人们所相信的看不见但却对人类的生活秩序安排有重大影响的超自然力量。苗族对鬼神泛称为:“大绒大棍”^④,其中,“神”是指往往通过祭祀可为人带来福气、安康的并通常是善意的那一类鬼;而“鬼”就是与人相对陌生并给人制造麻烦、导致灾祸降临的那一类象征力量。苗族文化对鬼的认知分类相当精细,例如有“雷神鬼、老虎鬼、水井鬼、落水鬼、口气鬼、暗箭伤人鬼、不浓鬼(苗语)、扯脚鬼、闭气鬼、迷魂鬼、撒沙鬼、人影鬼、半路鬼、瘟疫鬼、消魂鬼、过路鬼、四关菩萨鬼、跛子鬼、伏埋鬼等。”^⑤这些鬼当中,雷神鬼和老虎鬼最为凶恶,最为可怕。正是因为鬼神种类繁多,而且人们往往将灾难与不幸的发生归因于这些异化力量的扰动。因而,神职人员(男性巫师及神性妇女)便成为一种必不可少的职业群体,他们对苗族传统社会生活秩序的安排有着法律、法规所不能替代的功能。

(一)作为与鬼神互动的主要担当者

①[英]拉德克利夫-布朗:《安达曼岛人》第254页,梁粤译,广西师范大学出版社,2005年版。

②龙云清:《山地的文明:黔湘渝交界地区苗族社区研究》第123页,贵州民族出版社,2009年版。

③石启贵:《湘西苗族实地调查报告》第462页,湖南人民出版社,1986年版。

④苗语:Dax rongb dax ghunb,直译有龙神鬼怪之意。

⑤杨万选,杨汉先,凌纯声:《贵州苗族考》第204—205页,贵州大学出版社,2009年6月版。

与神灵沟通成了巫师的秘密和技术,只有巫师才知道怎么到达神灵的世界。^①在苗族传统社会中,巫师的职权很大,例如他们能:1.为人医病——疾病在初民看来,都是魔鬼作祟,把魔鬼驱逐了,疾病自然会脱身。如果疾病是轻微的话,那家中人自己焚香烧纸,也许野鬼就被逐出。如果犯了重病,那一定是大鬼为虐,那须得请鬼师出来,杀了牲畜,使用咒法,才能达到目的。2.为人求子——如一人到四十四岁尚无子女时,可请巫师到玉皇大帝前去讨子(苗人中没有送子观音)或到各山中去拜岩石,盖岩石的神也能招致子女。故在二月及十月中,岩神前常香火不绝。求神时用糯米二碗,红香五六枝,鱼八条至十六条,此外尚需香烛纸。^②3.捉魂——如果有人面黄肌瘦、精神不振或大病几至不起时,即为灵魂逃脱之兆,应请巫师到阎王前把灵魂提捉回来。那时须宰猪一只供献阎王。灵魂捉回以后,各亲戚须赠送银洋一二角至一二元,将此钱打成项圈或手镯名曰保命圈或百家锁,佩戴在身上。同时,在大门上横挂一串箴竹圈,附着一块巫挂,表示锁住灵魂,不使再逃脱。有时农产物收获不佳时,亦系落魂现象,克亦可请鬼师宰鸭一只,去招抚。^③4.捉鬼——如烧饭时忽然锅鸣,或蒸饭桶发声鸣叫,即主有鬼。即须请巫师宰牛以敬,这样的鬼即为雷鬼神,为鬼中的最大者,故须以牛来敬祀。5.替人抱不平——如某甲饱受乙冤屈,无法申诉时,他可请巫师往阴间去报复。他可请一种“口夭鬼”到某乙家中报复,如果某乙系丧心无理,此鬼一到,即可将全家诛灭,连牲口都不留存。须“口夭鬼”出力,须酬以螃蟹一只,河虫数

条,雄鸡一只,雄狗一只。狗可杀,鸡则不可杀,须由鬼师把它咒死。螃蟹、河虫须盛于小罐内,拿至较远去处理藏,甚至埋在河底,以免被人发现。据去二三日后,乙家必遭大祸。如果乙家知道此事,立刻请巫师来问卦,只要将埋藏的东西掘出后即可解危。6.替人讨命——巫师能看出某人寿命不长,宜讨寿来补充。补充的又需巫师来用雄猪一只,到阎王前去讨命,如蒙准许,又需杀猪一只,并用酒、糯米饭、鲫鱼,去敬谢阎王。7.择吉凶——一般人遇到重大事件莫知适从时,就得请巫师来决定。大而选择职业,小而选择衣服的布料,都须请巫师判断后,心里才觉安定。一般人对巫师的话,当然会遵从的;有时巫师判断某人出门不吉他竟会困守里门,终身不敢离乡外出。8.保佑人家子女——许多人家的子女常因多病不宁,于是去认巫师为“保爷”,以求其保佑。盖巫师身上附有神灵,能捉一切恶鬼,子女一受其保护,能避免疾病。常有一位巫师所保佑的人能在百人以上。求保时须备鞋一双,帕子一块,雄鸡一只,糯米饭等,去敬附巫师身边的灵魂,然后再请巫师提一新名。^④苗族巫文化中的每一堂巫事都针对特定的鬼神之事。其中,最大的巫事为“吃牛”^⑤,苗谓“弄业”(nongx niex),是苗族最大的祭祖仪式,历时四天三夜。有的宗支则以“吃猪”代替“吃牛”,苗谓“农琶”(nongx nbeat),即以猪为牺牲的祭祖活动,其仪式过程与“吃牛”大致相同,只是耗资较少。此外,还有“然戎”(reax rongx)^⑥、“撬弄”(qiod nux)^⑦、“农琶夯告”(nongx nbeat hangd ghaot)^①、“修臊”(xiud sob)^②、“帕渣”(peab zheal)^③、“了贵”(liao guib)^④、

①孟慧英:《中国原始信仰研究》第145页,北京:中国社会科学出版社,2010年版。

②杨万选,杨汉先,凌纯声:《贵州苗族考》第205页,贵州大学出版社,2009年版。

③杨万选,杨汉先,凌纯声:《贵州苗族考》第205-206页,贵州大学出版社,2009年版。

④杨万选,杨汉先,凌纯声:《贵州苗族考》第206页,贵州大学出版社,2009年版。

⑤在黔东南地区称为“鼓藏节”,有的又称之为“牯脏节”,有多种译法。目前,已经有学者对此作专题调查。

⑥意为接龙神、娱龙神,以求风调雨顺的祭祀活动。

⑦意为求子祭祀活动,直译有强迫神赐予嗣之意,否则对神进行阉割。

“奶杯”(hnant beil)^⑤、“布挑他力”(pud qod teab lis)^⑥、“罗清”(lot nqend; 血咒)等。以上均为男性巫师所执掌的与鬼神互动的巫事活动。

(二)神性妇女:对男性巫师职业的补充

有些小巫事则可由一些“神性妇女”^⑦操办。比如,为刚去世不久的死者送饭(苗语:songt lit),为病重的人看吉凶的“照水碗”仪式,以及春节过后妇人神游天国的“仙姑走阴”仪式等,这些操作程度不太复杂的人神互动仪式则为那些被称为“勾娘”的神性妇女操办。在传统的苗族村落社会中,“仙姑走阴”习俗众人皆知。“倘行驳杂厄运,无论有无知识者,心为之惑,皆深信也。室有病者,命在垂危,全家眷属急如星火,于是仙姑决疑,特问津焉。其法用小桌子一张,上摆香米、金钱及酒杯三个。有将桌上铺布桥,亦有不铺布桥者。仙姑正坐桌之上方,其面以青帕遮之。开首便唱仙妹仙女,七姑娘娘,口唱歌曲,头摆左右,两足‘登车’,上天寻找病者祖先。良久觅看。有准验者,概知病家祖先之姓名别号,说话如死者生前之口气然。首先可告病者情状,怕与不怕,吉凶祸福。又告何神鬼作祸,有何神鬼救济,俾便求祈禳祭之。若问寿年长后者,仙姑须往阎王处查生死簿,是否将病者名字钩销。有无子者,仙姑可向阎王代邀赐子,并告知禳解方法。限于何年何月,见生男女。各事问毕,例用肉酒饭菜等摆于桌上,按祖先名一一请而食之。仙姑

退车回来矣。”^⑧须要补充的是,“仙姑走阴”若于春节后休闲的正月间举行则被称为“步七姊妹”仪式。届时,焚香上米,由会唱巫歌的妇女呻唱巫敬请“七妹七姐”为师傅引路,带领那些有神灵秉性^⑨妇女神游天国,查看寨子在来年是否安康,有无丧事、祸事及火灾等灾难降临。笔者小时,村里的一位婆婆在一次“步七姊妹”仪式神游天国时看到了当时还健在的村小一名叫“巴金”的老师的魂,无论她们怎样地呼喊,已魂往天国“巴金”总是不肯回人间。结果,没到两个月那名叫“巴金”的村小老师就突然发病,胃穿孔而暴亡。所以,无论是在“仙姑走阴”还是在以娱乐为主的“步七姊妹”仪式中,无论看到阳间的哪一位亲戚或朋友的魂,都要想办法把它喊回来。从这里可能看出,“步七姊妹”仪式其实是神性妇女(女性巫师)对村落社会的吉凶祸福的占卜,达到对将发生之灾厄事件的预知,从而有利于作好心理与物质上的准备。

五、结语

通过本文的讨论可以看出,在“权力能量观”的理论视角下,权力最初来源于对某种能量的控制(通过技术或象征手段)。从苗语关于巫师的意义解码与甲骨文对“帝”的原初意义解读来看,苗族宗教体系中的“巴狄”与汉族古代政治体系中的“帝”最初都是族群“用火技术”的发明者;他们正是凭借对“火”这一具有神性的能量形式的

①对祖先神(家神)的特定祭祀活动,又称打“棒棒猪”。

②专对雷神进行祭祀的重大仪式,可参见巴狄熊·勇斌·作:《苗族巫事·祀雷》,远方出版社,2002年版。

③直译为被网住的生命之魂进行解救,故直译为“破网”仪式。

④巫师带领自己的兵马向恶鬼交涉,赎回被劫持的患者之魂,有象征性的搏杀动作展演。

⑤为被惊吓而落魄的人喊魂。

⑥石启贵:《湘西苗族实地调查报告》第462-484页,湖南人民出版社,1986年版。

⑦关于神性妇女的研究,请参看麻勇斌:《阐释迷途——黔湘交界地苗族神性妇女研究》,贵州人民出版社,2006年版。

⑧石启贵:《湘西苗族实地调查报告》第534页,湖南人民出版社,1986年版。

⑨据说那些骨头重的人,无论怎样唱巫歌也无法将他“车”上天国,能进入神性状态的人亦为少数。在进入状态后,不容许受到惊扰,否则会导致进入天国的妇女魂魄丢失,不久必死去。

技术掌握与支配而获得对其所属族群成员的权力。因而,在神判仪式实践中巫师所拥有并能自由调用的各种“兵马”,其实是基于对“火”这一神性能量的象征性占有与支配,进而指挥部族成员行使最高审判权,服务世俗秩序建设的文化表达。也许正因巫师拥有秩序裁决的最高权力,苗族神判的执行都必须有巫师的参与;也只有巫师参与诅咒的神判才能更加具有约束力,才能确保无理者遭到报应,有理者康吉。在苗族村落社会中,巫师是与人与“鬼界”交流的职业人员,是沟通人神的媒介,没有巫师参与的神判,从结构上看是不完整的,或者说是没有多少约束力的神

判。进而可以看到,在苗族生命伦理的信仰维度上,内含着对巫师权力的信仰。但这种信仰生成的文化逻辑基础,正是基于巫师拥有神性的权力,并与巫师作为专职神职人员在苗族村落社会的秩序建构中扮演着重要角色相关。

作者地址:贵州省凯里经济开发区开元大道3号

邮 箱: yongheng_ma@163.com

邮政编码: 556011

黔东地区乡人傩文化研究

——以印江土家族还愿为例

□ 秦仁深

摘 要：黔东地区乡人傩文化内容丰富，在我国传统民族文化中占有较高的比例。本论文研究乡人傩文化以印江土家族还愿为例，详细阐述了还愿的内涵、内容、形成及流程，并从旅游、艺术、平衡心态等不同视角分析了它的价值所在。

关键词：黔东；乡人傩；印江；还愿

一、还愿的内涵

（一）还愿的概念

贵州傩文化研究代表庾修明先生指出：“所谓还愿是针对许愿而言的，某家有事，祈求神灵护佑，或叩以戏文搬演，这就是还愿。”^①简言之就是指某家为了达到某种愿望，在神灵面前许下心愿，实现后再请土师来酬神的一种活动。曲六乙先生认为，“傩包括宫廷傩、官府傩、寺院傩和乡人傩；乡人傩又包括族傩、（又叫宗族傩，在一个村寨里主要为大姓或名门望族服务）愿傩（个别户主为还愿请来傩坛进行的祭祀活动）、游傩（三五伙艺人或游民，为乞讨糊口在除夕日挨门逐户进行免灾纳吉的祝福活动）”^②。

（二）还愿的形成

在古代社会，由于生产力不发达，先民们出于生存的本能，不得不与猎物作斗争其中包括采取一些怪异的方式，把自己伪装成动物，以便于近距离靠近而攻之。当事与愿违，想法成为“肥

皂泡”，甚至遇到大风、雷电、地震等自然现象，触及到生命的存在与否时，便幻想一个超自然的力量能够护佑自己，一种思维模式和行为模式便自然而然生了。可说是人类对大自然认识的局限，为乡人傩文化的萌芽提供了天然的土壤。黔东地区乡人傩诞生后，印江土家族人民为了使该文化进一步地贴近生活，经过继承和发展，还愿便从乡人傩文化中游离出来成为其中的一个活跃因子，根据生活的需要又将还愿细化为病愿、子孙愿、寿愿等。每年的冬季便是土家族人还愿旺盛期。

二、还愿的内容及流程

（一）酬神部分

1、请神

还愿的内容繁多，一共有20盘法事，分为酬神和娱神娱人两部分。请神是还愿的开始，就是把神灵请到傩堂里来。主持法事的土师以打阴卦、阳卦和顺卦来判断神灵是否请来为标准，如

①庾修明：《亚傩文化与仪式戏剧研究》贵州民族出版社，2009年10月第一版，第141页

②曲六乙：《中国少数民族传统戏剧的历史地位和艺术价值》，亚洲传统戏剧国际学术研讨会论文

果卦子出现的先后顺序不对,土师会继续念咒语,直到三卦都有了才算神灵请到了。

2、启鼓发文

即敲打锣鼓把文书的内容告诉玉皇大帝,以求消灾纳吉,确保东家平安无事,万事亨通。本盘法事以歌舞相伴为主,扮演者用平滑的声调唱第一句,其他土师用高音合唱第二句,然后就是节奏、旋律都很和谐的锣鼓声。

3、行坛接鉴

即为天兵天将修房造屋。本盘法事以在锣鼓声中念和跳为主,所需雉具主要有:牛角、牌带、法衣、卦子、师刀等。土师把师刀放在堂屋的中间,按照一坎二坤三震四巽五中六乾七兑八艮九离的顺序进行反复走动,有的土师称之为“踩九州”。

4、架桥

即派天上神兵把桥架好,便于各方神灵过桥。本盘法事的雉具与行坛接鉴相似,唱念结合,其中有个特别引人注目的动作,就是扮演者挽诀法,“诀法老师在行雉时用十指的比划、造型来表达特定巫术含义的一种方法,具有驱鬼、镇魂、退病、解厄之法力。根据勾、按、屈、伸、拧、扭、旋、翻等手法,演变出多种多样的手诀,历代相传手诀有72种(一说200多种),可谓繁多。”^①

5、三下马

即把恭迎来的神灵请下马。在这盘法事里土师身穿法衣,头戴头扎手持神鞭,依次在乾坤坎离艮震巽兑八卦上边唱边抽打神鞭,唱如下:“神是华山大圣人,神威广大紫禁城(锣鼓声)”。

6、传花红

即劝神灵喝酒,相当于民间划拳。土师着装完毕之后,扮演者要请每一位土师说酒令(猜字谜),被叫到者自己唱自己猜,猜出来的字要与还愿相关进行造句,直到该坛的每一位土师至少要

轮到两回后,本盘法事才算完成。

7、攘心投表

攘心就是主家还愿之后一家大小心神开泰,万事亨通;投表就是敬五岳(东岳七天人圣帝,南岳师天朝圣帝,西岳今天师圣帝,北岳安天元圣帝,中岳中天从圣帝)。该盘法事是酬神的重要组成部分,一般都由掌坛师来完成。

8、上熟

上熟又叫勾標了愿,是还愿的核心,主家的运气可以从本盘法事中打卦和撤愿得以佐证。掌坛师做完敲角请圣和劝酒之后,打开愿状看其图案,像什么就唱什么。譬如,图案中有像马的就唱:“主家儿孙高中举,骑马上走进家门(锣鼓声)”。如果有不好的图案,掌坛师会灵机一动避而不唱或者采取“横看成岭侧成峰”的唱词解开主人的困惑。

9、勾判

勾判又叫封洞,即土师带所有兵马回桃园洞。本盘法事一般情况下由身材魁梧、声音高亢的土师完成,显示他具有震撼和威慑力,所有兵马均听其指挥。

10、送神

即主家还愿完毕后土师请神灵“回家”。在这盘法事里土师以念劝酒词为主,劝酒词如下:“请神先往上师请,送神先送五庙神,斟酒师酌酒人,两只耳朵听分明,酌上三巡起马酒、领了圆满酒抛鞍杯,顺卦落地转回程。”

11、请水洗灶

即拜请水井菩萨和灶神菩萨,使东家能够喝干净水,吃平安饭。

(二)娱神娱人部分

1、打抱胡

打抱胡就是唱路程计,抱戏名的雉活动。两名土师面戴脸子,一人一把高粱做的扫帚,在堂

^①李华林:《德江雉堂戏》[M]贵州:贵州民族出版社,1993

屋的外面边唱边走四方步,手中的扫帚左右上下摇摆,唱词如下:一家要走安详去,香蜡纸肉走辰溪;辰溪交过麻阳地,高称雨伞步子溪(锣鼓声,以下相同)。庋修明先生认为:“傩文化的传人,与巴楚文化有很深的渊源关系。”^①从上面的唱词中提到的地名可以判断土家族乡人傩文化深深打着巴蜀、荆楚文化烙印,验证了庋修明先生分析研究的精准。

2、搬先锋

本盘法事是男性土师化妆成女性,头戴金银帽,帽上镶嵌两根银白色的簪子,项挂银圈,身穿五色衣,下身穿石榴裙,脚穿绣花鞋,眉毛弯而浓,嘴唇绯红,手摇红绿相间的扇子,舞步多是四方步,与土家族摆手舞的步法大同小异,歌声是经过加工处理过的,非常接近女性的声音,圆润又细腻,煞是好听,是专为主家扫五瘟的。

3、出甘生八郎

甘生八郎是个生意人,主家还愿为其买牲口。土师面戴甘生八郎脸子,手里拿着烟杆和旱烟袋,肩膀上挂着两个口袋,扮演成生意人角色。唱词如下:“八郎哥八郎神,要往江西唱出门(锣鼓声);出了江西离了家,四十八站走长沙”。从上面的唱词里提到江西、长沙,再次证明了贵州傩文化与楚文化有很深的历史渊源关系。

4、打秦童

秦童是为主家送金银财宝的喜神。打秦童是娱神娱人部分的精髓,出场时身穿法衣,背上塞一个圆的枕头,腰身用腰带栓住,面戴秦童脸子,脸子的左脸上刻着一个“丑”字,意味着说话粗鲁,活动中的语言和行为虽然能达到部分娱人之目的,但是很有不雅和浓厚的封建迷信色彩存在,这是与精神文明建设相悖的。发展健康娱人傩戏,要革故纳新,充分发挥傩堂戏灵活性之优点,使之成为人人喜爱的宝贵艺术资源。

5、打开山

即为主家砍五瘟,祛除邪气。一个身材魁梧的土师扮演成凶神恶煞的样子,头上捆着一根红色帕子,脸用黑、黄、红、绿颜色点缀,画得面目全非,嘴里含着一对猪“獠牙”,手持一把木制的“斧头”,腰身栓着一根五颜六色的布带,唱时声音高亢浑厚。

6、打土地

即土地老二帮助主家耕种庄稼。由土师戴上土地老二脸子,拿着一根祖师棍,上面挂着一个铜铃,每唱完两句就绕着出祖师棍转一圈,同时,敲锣三下,唱词如下:土地老二一十一,恰过门槛作个揖(自敲锣三下)。

7、溜红犁

即为主家驱鬼除邪。土师吩咐东家用稻草把犁烧红,然后请师、造水、打卦子,最后扮演者赤着脚,在水碗里蘸一下踩在犁的凹处,发出“吱吱”的响声,嘴里不停地念着:“造水先师,造水仙人,护佑弟子,平安无事,观请师傅,喊你一声应一声,隔山喊隔山应,隔河喊水上行……”溜完后查看其脚完美无损。

8、上刀杆

又叫上刀山,就是在一个宽阔的地方,竖起一根大木头,木头上镶嵌着24把锋利的杀猪刀,凡是年轻的土师都要赤着脚踩在刀刃上攀爬上去,到达杆顶后要鸣角三声,如果某人有病可以请土师背着其衣服上去,方能驱邪除病。攀爬之前,掌坛师左手提雄鸡右手拿卦子,一边念咒语一边打保佑卦,最后,把雄鸡的颈用力甩在锋利的刀刃上,使鸡头和鸡身“分家”,鸣角三声后土师们方可上刀杆。

9、开洞

开洞又叫开桃园洞,土师用钥匙把桃园门打开,以便于里面的神灵出来,保佑主家一切平安。

^①庋修明:《巫傩文化与仪式戏剧研究》贵州民族出版社,2009年10月第1版,第12页

(三)还愿的流程

法事活动顺序如下:

1、第一天,请神一起鼓发文一行坛接鉴

2、第二天,架桥—请水洗照—三下马——传花红—攘心投表—溜红犁—上刀杆

3、第二天整晚,开洞—打抱胡—搬先锋—出甘生八郎—打秦童—打开山—上熟

4、第三天,打土地—勾判—起马送神

三、还愿的价值

马克思主义关于价值理论观点认为:“所谓价值这个普遍的概念是从人们对待满足他的需要的外界物的关系中产生的,是人们所利用的并表现了对人的需要的关系的物的属性,实际上是表示物为人而存在”。^①这段理论言简意赅,经典概括了任何事物的存在和发展必须具备显性价值和隐性价值,从而满足人类的需要,与时代相呼应,才能经久不衰,永久传承下去。还愿作为乡人傩文化的一部分,从古至今依然活跃在黔东地区及印江这块热土上,不乏有其存在的理论价值和实践价值。

(一)旅游价值

鼓兆荣学者在《旅游人类学》里提到;“经济全球化导致了社会分工的国际化程度大大提高,人们的工作已经超越了具体的工作空间,e时代使社会交流变得失去具体的空间世界感。然而,也正是这样的社会现实,使得人们在心理上对个性化、特色化、地域化、族群化的地方性文化有了更高的期待和追求。”^②据联合国旅游资源调查组得出的数据显示:文化旅游、生态旅游、参与式旅游将成为21世纪旅游的三大热点。毋庸置疑,还愿作为乡人傩文化旅游资源的重要组成部分,必将倍受学者和游客的青睐。还愿是以歌舞为载体,融合了土家族摆手舞、金钱杆、情歌对唱、花

灯舞、薅草歌等一体,观者能在对古老而又神奇的傩文化研究和欣赏中,产生窥视先民们的精神生活以及戏曲起源的欲望。在文明社会主义市场经济条件的影响下,也必将从研究欣赏演变成文化消费热,成为一种文化商品而满足游客的市场消费需求,这已经是大势所趋,无可驳倒的现实理论。近几年来,印江落后地区的政治、经济、文化、生态发生了翻天覆地的变化,人居环境、交通条件、文化素质等都得以极大的改善和提升,在以梵净山为龙头的旅游资源的背景下,土家族乡人傩中还愿这一艺术奇葩的自身旅游价值必将日益彰显。

(二)艺术价值

艺术价值就是从价值论的视角去探究艺术。还愿实际上就是一场娱神娱人的傩戏活动,经过土师的精心设计和建构,结合了土家族人民的思维模式和文化结构,大胆采取夸张的手法,贯之以喜闻乐见的音乐、面具、绝技、舞蹈、服装、剧目等来满足人们的心理需求。法事中有有的傩歌节奏平稳自由(譬如“搬先锋”);相反,有的傩歌高亢粗犷,节奏快而稳定(譬如“打开山”)。匠心独运的雕刻师通过认真构思,创意合理,粗犷中不乏细腻,古朴中不乏韵味,大胆采取夸张的艺术手法把美与丑刻画得形象逼真,使千姿百态的傩面具栩栩如生。神奇叫绝的傩技(如溜红犁、上刀杆),在用现代技术无法找到科学的答案下,更是让你心悦诚服,赞叹不已。严格按照一坎二坤三震四巽五中六乾七兑八艮九离这个舞谱跳的傩舞,动作娴熟,舞姿轻盈,序而不乱,既有巫舞痕迹又有土家族舞特质。傩服主要是指法衣,它以红色布料为主,相间黑白条纹,背面正中画着一幅八卦图,两边镶嵌着类似土家族女性服装的彩色花纹。除此之外,还有妙趣横生的剧

^①《马克思恩格斯全集》[M],北京:人民出版社1953:406

^②鼓兆荣:《旅游人类学》民族出版社,2004年版,第191页

目和剪纸等,这些都遵循了离形得似、妙在笔墨的美学原则,是难得的民族艺术瑰宝,具有较高的艺术审美价值和文物价值,它对探究戏剧的起源和发展提供重要的理论依据。冯俊杰在《傩祭传统与中国戏剧本体发生的逻辑起点》一文中指出:“具有‘活化石’价值的傩戏,由傩仪祭祀中脱胎而出,而在傩仪祭祀仪中普遍并持久显示的装扮一扮演之象征意向及行为导向,正是中国戏剧本体发生的逻辑起点,通过傩戏的傩仪祭祀祭仪可以寻出中国戏剧发展的线索,预示出中国戏剧的特质。”^①

(三)平衡心态价值

还愿的宗旨就是为许愿成功后而举行的酬神傩戏活动,人世间原本就没有能左右人的幸福与否的神灵存在,可是在黔东一些落后山区的部分土家族人心中,他们认为神灵的存在是绝对的,有的人在神灵面前许下的心愿能够如愿以偿,有的却背道而驰,离目标越来越远。他们把产生这种现象的根本原因完全归咎于对神灵敬奉的诚心与虚伪。这是一种典型的客观唯心主义思

想,这种思想能在这里有市场有生存空间,无不与他们的知识结构、风俗习惯、地域限制等有必然的逻辑联系,正是基于这样的客观事实,还愿才有了生存空间和得天独厚的市场,在这片狭小的土地上,仍然在发挥着它的积极功能,平衡心态就是其中之一。譬如,主人在神灵面前许下病愿、寿愿等,结果病除安康、寿比南山。辩证思考这种必然中的偶然,并不是神灵的护佑,真正起决定性作用的是通过还愿后心态得到了平衡,心灵得到了慰藉,土家族人在这种文化理念的支撑下,按照既定的计划朝着确定的目标前进,结果大功告成。生活中,一个乐观豁达的心态,造就事实如愿以偿,这才符合马克思主义辩证唯物主义观。还愿作为印江土家族人精神生活的一部分,尤其是子孙愿、寿愿、病愿。它不仅可以促进家庭和睦,维护社会和谐稳定,更能体现它的平衡心态价值。

作者地址:贵州省铜仁学院

邮政编码:554300

^①冯俊杰:《傩祭传统与中国戏剧本体发生的逻辑起点》,《中华戏曲》1996年第1期

德江县傩文化发展轨迹和可持续发展建议

□ 冉 勇

摘 要: 德江傩文化源远流长,自20世纪80年代以来得到重新打量和蓬勃发展。本文通过对其历史概况、发展现状及发展轨迹的梳理,对德江傩文化产业经济的价值的分析,为德江傩文化产业经济发展给出建设性意见。

关键词: 德江傩文化 历史概况 发展轨迹 研究价值 建议

一、德江傩文化的历史概况

德江古为蛮夷之地,春秋战国属巴国南境,秦属巴陵郡,汉属巴郡涪陵县,隋属黔州,唐属费州,宋、元属思州,明为水德江长官司,隶属思南宣慰司,万历三十三年(公元1605年)改司设县为安化县,为思南府附廓,清光绪八年(公元1882年)移安化县治所于今县城(原名大堡,现青龙镇),民国二年(公元1913年)改安化县为德江县。自光绪八年(公元1882年)县治从思南移至今天的县城,迄今一百三十一年。在此前数千年的历史过程中,德江一直没有建治,为“蛮夷之地”,所属变更频繁,土司统治长久,为历代统治薄弱,鞭长莫及的地域,也正由于这样,才成为历代主流文化冲击甚微的地区,为傩文化的发展和传承创造了客观条件,世代生息繁衍在德江境内的各族人民,是傩文化传承和发展的社会基础。他们身处蛮荒之地,对各种先进文化知之甚少,文化生活十分贫乏,对一些灾异现象缺乏科学解释,便祈求神灵的庇护,傩仪活动以及由此发展而来的傩戏,就有了存在的价值和必要。从事傩仪和傩戏的土老师则充当了人与神的桥梁,把人们的愿望通过傩仪转达给神灵,又把神灵的“庇护”转达给人们,从而构成了祭祀性的酬神内涵。另一方

面,傩仪从歌舞活动中逐渐发展了傩戏,并逐步加以完善,注入人们喜闻乐见的内容,加上惊心动魄的傩技表演,构成了傩戏娱人的内涵。酬神与娱人二者有机地结合,前者满足了人们求助神灵的愿望,后者满足了人们的文化生活需求。由此,傩戏就有了存在的价值。

二、德江傩文化的现状及发展轨迹

据历史文献记载,德江傩戏源起可追溯到先秦时期,据有关史料记载,德江县在明代中期便已有傩的活动,到现已有600多年的历史。但真正的发掘和推广是在1980年后,而全国傩文化的发掘是从德江开始的。当时德江县民委在全县开展民族识别工作中发现傩戏后,开始收集这一方面的资料,并把这一文化现象上报省、市及国家民委,引起上级领导的高度重视。由于当时对傩文化的学术价值、艺术价值,缺乏充分的研究和了解,加上人们对傩戏的认识仍然停留在“牛鬼蛇神”和“搞迷信活动”的认识误区中,随着对傩文化资料的不断收集和积累,人们逐渐认识到傩文化不是简单的跳傩戏,其中有着丰富的文化内涵和外延,是我国非常珍贵的民族文化遗产。于是,在德江县民委的倡导下,多家单位共同参与,于20世纪80年代后期,投入大量的人力、物

力、财力,对德江傩文化进行了全面、深入地发掘、整理。就是在这一时期,他们做了震惊中外学术界的四件事:一是出版了《德江县土家族文艺资料集》,第一次记录了近12万字的傩堂戏原始资料;二是在贵阳举行了贵州省第一次傩文化学术讨论会及傩戏汇报演出;三是出版了我国第一本傩戏论文集;四是在北京举办了贵州省民族民间傩面具展览。这四个“第一”产生了强烈的傩文化“热”冲击波,从此全国及国外多个地方的傩文化研究迅速掀起。其历程主要是:

1983年,罗星耀到德江对傩堂戏的留存及其文化价值展开了调查,后来他与余开荧合作撰写一篇论文宣传介绍德江傩堂戏,首次引起了学术界的关注;

1985年,铜仁地区民委、地区文化局在思南举行全区傩堂戏调演活动,德江县参演的剧目有《甘生赶考》《秦童》《大王斩先锋》《安安送米》等获奖。同年德江县民委举办了全县87坛傩戏班子参加的傩堂戏大汇演;

1986年初,以李华林(德江县第一任民委主任)为组长的德江县土家族民间文艺资料搜集整理领导小组成立,对全县傩堂戏的文字资料和实物进行了深入、细致的调查、搜集和整理。在此期间,贵州民族学院的庾修明、顾朴光、潘朝林、何琳以及中央民族学院的陶立璠等一批专家、学者先后来到德江县搜集傩堂戏资料,拍摄了有关照片和录像。在此基础上,德江县民委和贵州民族学院民族研究所于当年9月合作编辑出版了《德江县土家族文艺资料集》;

同年11月下旬,由德江县民委和贵州民族学院民族研究所共同举办的“傩堂戏学术讨论会”在贵阳召开,这是贵州省第一次举办傩堂戏学术讨论会。德江选派14名傩艺师组队参加了傩堂戏汇报演出,得到了与会领导、专家、学者的好评和赞赏。同时,贵州科学院录像组还为演出的14个剧目摄制了录像带。会议期间,与会学者观看

了德江傩堂戏汇报演出后,给予了高度评价。中国著名戏剧理论家、中国剧协研究室曲六乙先生观后说:“德江的傩堂戏太好了,给我们民族保留了一份珍贵的遗产。整个演出幽默、风趣、诙谐、逗乐,语言美极了,反映了土家族人民丰富多彩的文化”。他还就建立傩戏学,深入开展傩戏研究等问题作了重要发言。贵州电视台、贵阳电视台、《贵州日报》都及时对这次会议作了报道。会后,《中国建设》、《光明日报》等十余家报刊登载了有关德江傩堂戏的文章和图片;

1987年10月,贵州民族出版社出版了由德江县民族事务委员会和贵州民族学院、民族研究所合编的《傩戏论文选》,这是我国出版的第一部傩戏论文选集。书中收集的17篇论文,从不同角度对傩戏的历史源流、思想内容、面具艺术、音乐舞蹈等方面作了有益的探索,在学术界获得广泛好评;

同年11月26日至12月6日,贵州省民委和贵州民族学院在北京中国美术馆联合举办了“贵州省民族民间傩戏面具展览”。德江县民委作为参展单位之一,为展览会提供了107面古旧面具,占展出面具总数一半。这次展览在首都学术界、艺术界引起了强烈反响。曹禺、钟敬文、王朝闻、冯其庸、华君武、黄永玉、吕驥、吴晓邦、曲六乙等知名人士参观展览之后,均给予了极高的评价。中国戏剧家协会主席曹禺把傩戏及其面具比喻为“可以同长城相媲美”的奇迹,并发出了“中国戏剧史应当重新改写”的感叹。中国民俗学会会长钟敬文说:“过去日本人认为他们的假面具第一,其实,中国的面具也很丰富,至少可以和日本相比……”中国著名美学家王朝闻说:“这些面具都是可贵的艺术珍品,不仅有文物价值,而且有很高的审美价值。”中国艺术研究院副院长冯其庸说:“近年来考古上发现很多奇迹,贵州傩戏和面具是古老文化的重大发现,那么集中、那么完整、那么系统地保留着特殊的古老文化,这是很难得的,可以和近年来的重大考古发现媲美。”中国美

术家协会副主席华君武在题词中写道：“贵州傩戏面具是伟大的民间艺术，看后深感民间艺人非凡的创造力。”这个展览在外国专家、学者中亦获好评，来自美国、英国、法国、日本、德国、加拿大、印度、挪威、埃及等国的观众参观了展览，无不交口称赞。西德柏林文化交流中心的白蒂娜女士边看展览边说：“太好了！太好了！太美了！”加拿大哥伦比亚大学教授詹森博士看后用中国话说：“这个展览厉害，真是盖了帽了！”日本青年民俗学家金丸良子和中原律子专程从东京赶来观展，当她们看到德江县的开山面具时，高兴得跳起来说：“太好了，日本也有类似的面具。”展览期间，中央电视台、中央人民广播电台、《人民日报》、《人民日报》海外版、《中国日报》英文版、《北京日报》、《中国文化报》、《文艺报》、香港《大公报》、《中国戏剧报》、《贵州日报》等新闻机构和报纸，对展览作了详细报道。展览之后，《戏剧》、《民俗》、《美术研究》、《美术史论》、《人民中国》、《中国艺术》、《中央民族学院学报》、《民间文学论坛》、《民族文学研究》、《舞蹈论丛》、《民族艺术》、《中国美术报》、《中南民族学院学报》、《西南民族学院学报》、《贵州民族学院学报》、《贵州文史丛刊》、《南风》等几十家报刊，相继发表了介绍贵州德江傩戏和面具的文章和图片，使德江傩堂戏蜚声海内外。自此以后，国内外学者先后慕名前来德江考察傩堂戏；

1990年9月，日本国学习院大学、广岛大学、东京大学组成的傩堂戏考察团来德江考察参观傩堂戏，回国前赠送德江民委“傩戏之乡”锦旗一面；

2001年，铜仁地区组织民间文艺团赴深圳民俗文化村演出，德江傩戏演员张毓福、安维朝、安国如等上台表演了傩戏中的“开红山”、“上刀梯”等绝技，李鹏总理亲切接见他们，并与他们一一握手，祝贺演出成功；

2002年6月，应日本“亚洲新泻文化艺术交流会”的邀请，在铜仁地区文物管理所喻帮林主任

的带领下前往日本演出，我县傩艺师张毓福以他精湛的艺术表演，赢得了台下观众一阵阵热烈的掌声；

2003年10月，德江成功举办“中国梵净山傩文化研讨会”，同时修订出版了《傩韵——贵州德江傩堂戏》（上下册）；《傩魂》（论文集）；《傩苑》——中国梵净山傩文化研讨会论文集；

2003年，德江傩文化被纳入亚洲太平洋民族民间文化数据库，被列入第一批国家级非物质文化遗产名录，2004年央视2频道《艺术品投资》栏目、全国“魅力贵州”异地采访组新疆电视台、浙江电视台《亚妮专访》栏目、央视1频道《夕阳红》栏目及贵州电视台国际部等媒体分别以《傩韵》、《魅力贵州》、《我与傩艺师的七十二小时对话》、《傩艺师的烦恼》、《发现贵州》为题，从不同的角度拍摄德江傩堂戏专题片，并在央视1、2、4频道、浙江电视台、新疆电视台、贵州电视台等多家媒体进行了滚动播出；

2005年11月、12月，日本、韩国学者先后来德江考察傩堂戏；

2006年2月，德江首次独立组团应日本民间艺能协会邀请，参加在日本冲绳、东京举办的国际艺能节表演；

2006年5月，《德江傩堂戏》被国务院批准列为首批国家级非物质文化遗产保护名录；

2007年德江县委、县政府高度重视傩堂戏保护、传承与发展，开办了傩堂戏培训班，同年在中国互联网成功注册了“中国傩城”这一特色网号。2008年国家文化部授予德江“中国民间文化艺术之乡·傩戏之乡”称号；

2009年雕刻师王国华被推荐参加贵州省文化厅举办的首届民族民间艺术展会活动；

2010年德江县傩戏表演协会成立，张月福任傩戏协会会长。同年德江傩面具雕刻师王国华被推荐参加法国民族民间艺术展会活动；

2011年8月在德江县民宗局的支持下，德江

县首个傩文化面具雕刻公司成立(德江县傩缘旅游文化产品开发有限公司),同年该公司开发的傩文化旅游系列产品,获得省“多彩贵州”设计大赛铜仁市赛区特等奖、贵州省名创奖;

2012年4月,中央电视台四频道《中国文艺》栏目摄制组导演景欣、著名节目主持人孟盛楠一行到德江县,深入稳坪、龙泉、枫香溪等乡镇拍摄傩戏专题记录片《傩韵》。届时,用中文向全世界播出,同时还推出亚洲、欧洲、美洲版(配备英文等字幕)同步播出。同年9月,傩缘公司作品《傩魂小挂件》获得全省“多彩贵州”旅游商品设计大赛三等奖,并获“贵州名创”称号。同年,德江民族中学结合校园实际,在专家们的指导下把傩戏舞蹈和音乐改编制作成《傩韵操》在校园推广,并接受中央电视台《中国文艺》栏目孟盛楠一行采访,并于6月12日、17日在央视播出,反响强烈,备受关注;

2013年2月,德江傩戏受邀到台湾演出,参加“欢乐春节—醉美多彩贵州·第三届海峡两岸春节民俗庙会”活动。同年5月28日—6月1日,中央电视台《乡土》摄制组先后到稳坪镇、枫香溪镇及德江傩缘公司旅游文化产品开发公司对德江傩堂戏、傩戏绝技绝活、傩面具雕刻艺术进行了拍摄采访。同年德江县人民政府在德江人民公园注入大量的傩文化元素建设项目,第一次用静态的方式展示德江傩文化艺术。据德江县民宗局统计,全县有傩堂戏班103坛,掌坛师103人,土老师530人,保存完好清朝时期的傩戏面具200多面,土老师们在民间做法事的活动依然活跃。

三、德江傩文化的研究价值

颜子悦先生主编的《主流》其中在书的封面上有这样一句话:“《谁将打赢全球文化战争》书中介绍,主流是由多数人共同享有的一种思想方式,主流文化是一种大众文化,也是流行文化”,那么在德江繁衍了几百年的傩文化早已形成了一套完整文化的体系,是不是土家族的一种主流

文化呢?土家人没有自己特定的文字,几百年的历史就浓缩在傩文化中,通过研究傩我们了解中国的政治、经济、文化、戏剧、宗教、民俗、绘画、雕刻、音乐、医药、科技、教育、军事、地理等等的发展和变迁,为一些重大的发明和发现找到了依据,这个在周大鸣先生编写的《民族考古学实践》一书中有深入的研究讲解。先前我们开展了大量的傩文化方面的活动,如出版了大量的傩文化方面的书籍,如面具画册,介绍傩文化的基本知识。我看过李岚教授的一本关于傩文化方面的著作《信仰的再创造——人类学视野中的傩》,她在德江县稳坪镇深溪村做田野作业与傩艺师同吃同住整整一年,而后花5年时间完成了该书,在她的绪言中有这样的描述:“面对一个宗教信仰仪式,社会人类学家感兴趣的,并不仅仅是这个仪式本身的特征,诸如仪式的起源、定义、分类、传播与发展、表现形式等等,而是隐藏这一仪式背后真实的社会事实以及该仪式与这些社会事实之间的有机联系,通过这些联系社会人类学家试图发现人们发明并且不断创造一个信仰仪式的原因是什么,从而发现人类社会文化活动的规律,因此人类学家回答的问题,不是一个仪式是什么样的,而是为什么一个仪式是这样的。作为中国民间信仰的一种形式,傩仪式自20世纪80年代以来吸引了大批专家学者和公众的兴趣,有关傩的展览、表演、文章、书籍、研讨会、电视节目、文化节日等,使傩走出偏僻的山乡,享誉世界。然而,本书的侧重点,并不在于描述傩仪式本身,而是试图揭示傩与它赖以生存的社会现实之间的有机联系以及这一联系对傩自身再创造的深刻影响,从而发现中国信仰体系的发展变化规律”。傩文化的研究价值有其深度和广度,分解开来各成体系,需从各个不同的领域和角度进行系统性深入细致的研究。

四、德江傩文化产业经济的价值

文化产业结构的构成与运动,不仅反映了一

个国家或地区文化产业发展的现代化程度,而且还深刻地反映了一个国家国民经济和社会发展的现代化程度。文化产业组织在一个国家和地区发育的成熟性程度,是衡量一个国家和地区文化市场发育的成熟性程度的重要标志。德江发展侗文化产业有得天独厚的条件,首先是厚重的侗文化历史条件,我在文章第一小节中“德江文化的现状及发展轨迹”有所交代;二是德江得天独厚的地理条件,现在的德江交通条件良好,“三高五铁一港口”,还规划了机场,被贵州省政府定为“区域性中心城市和铁路交通枢纽城市”。除此之外,德江已经同时启动了以青龙镇大龙阡“世界侗都”景区为首的几个景区的开发项目,预计在2016年全部投入使用。它们分别为:青龙镇大龙阡世界侗都景区;青龙镇大龙阡乌江奇石文化园景区、高山洋山河五彩水景区;泉口万亩石林景区;合兴扶阳古城景区;枫香溪会址红色旅游景区以及堰唐乡农业观光园景区。

文化产业是现代国民经济新的增长点,可以对经济社会的发展产生综合的联动效应,且是一种有利于扩大就业、可持续发展的产业。当下,德江发展侗文化产业条件已经比较成熟,有侗面具雕刻公司两家(王国华侗面具雕刻公司和德江县侗缘旅游产品开发有限公司,该两家公司每年产出均上100万元,产品供不应求)。德江侗文化产业经济的发展永远不只是侗面具雕刻,它的外延很是广泛,如:德江县侗缘公司正在开发的“侗”系列产品。“侗神酒、侗牌洗衣粉、侗牌蚊香、侗牌洗碗剂”等等实用产品。除此之外侗文化影视作品、书籍、精品侗戏剧作,在带来宣传效应的同时暗藏经济商机。侗文化最大的卖点是可观性强、可购性强、可体验性强,很好地满足了人们向往平安、吉祥、富有的精神追求,物质的和精神的双重并进,侗文化产业经济的发展正在形成。随着德江经济的快速发展,德江高举侗文化品牌正当时。

五、德江侗文化产业经济发展建议

文化产业经济学概论提出:文化产业市场组织包括文化产业市场结构、文化产业市场行为、文化产业市场绩效、转型中的文化产业、文化产业发展与经济增长关系、文化产业政府规制等。如何使德江侗文化成为经济社会发展的重要支撑,侗文化产业经济得到可持续发展?笔者根据德江经济发展的具体实际,谨建议:

一是及时成立侗文化产业发展办公室,专抓侗文化产业发展,以侗文化产业发展带动其他文化产业发展;

二是每年下拨侗文化产业发展专项资金,保障活动开展不短腿,同时探索出台信贷金融机制,协助侗文化产业资金运作有保障;

三是定期或不定期举办侗文化绝技绝活、侗戏表演、雕刻培训、各种民族民间传统艺术比赛等,让更多年轻人参与其中,有方法有计划的传承;

四是根据德江良好的区位优势和经济快速发展优势,结合青龙镇大龙阡世界侗都景区建设,政府出资或者鼓励个人投资修建国际侗文化交流中心、国际侗戏面具交易中心,做到侗文化发展城市的可比性发展;

五是抓紧出台侗文化产业发展长效机制,有计划有规划地长抓不懈。如尽快出台侗文化公司和文化人扶持奖励机制,通过请进来与走出去的方式,扶“智”、扶“贫”双轨并进,引领德江侗文化公司和文化人产出更多文化精品,进入国际市场。归根究底,文化产业的发展不只是停留在搞热闹上,它应该是在搞实体经济,真真实实地带动人民致富。

作者地址:贵州省德江县侗缘旅游文化产品
开发有限公司

邮政编码:565200

立场、方法和视域：还原戏曲历史的多维面相

——刘祯研究员戏曲学术研究评述

□ 毛 忠 张婷婷

摘 要：刘祯的学术研究主要集中于“戏曲历史与理论”“目连戏与民间戏剧”“昆曲研究”以及“非物质文化遗产保护与批评”等领域。在戏曲研究过程中，刘祯提出要建立一种民间戏曲的研究立场，还原其生存的文化空间；认为中国的戏曲史，基本上是精英书写的历史，缺乏对民间戏曲的观照，应该还原戏剧史的另一面；并且，针对戏曲本体流失与批评失语，他认为中国的戏曲有着自身的独特魅力，应从本土理论中吸收有价值的资源，构建起符合民族艺术与民族文化特质的中国戏曲理论体系。

关键词：刘祯；目连戏；民间戏曲；戏曲史；戏曲批评

作为在“戏曲历史与理论”“目连戏与民间戏剧”“昆曲研究”以及“非物质文化遗产保护与批评”等领域颇有建树的研究者，刘祯先生却说他与戏曲是一种“孽缘”。这种“孽缘”既有命运的刻意安排，也有发自内心对其所从事的学术研究的热爱。20世纪80年代开始，刘祯进入东北师范大学中文系本科期间，与戏曲结下不解之缘，在古代文学课程中研读《西厢记》剧本，即被这种特殊的艺术形式所吸引。1984年，刘祯考入当时名声赫赫的扬州师院中文系（今扬州大学文学院），师从曲学和戏曲校勘专家徐沁君先生，攻读“中国戏剧史”专业方向的硕士研究生学位。在徐沁君先生悉心指导下，围绕戏曲文献整理和校勘进行了较为系统的学习，为日后的学术研究奠定了坚实的基础。在硕士学习期间，刘祯先后发表了《高明卒年再考辨》^①、《高明交游新考》^②等论



文，尤其是他的硕士论文，通过大量文献的爬梳，对《琵琶记》作者高明的生平、仕履、交友等史实进行了详细地考证，并完成了具有很高学术价值的《高明年谱》，而其中关于高明生卒年等方面的考证进一步推进了学术界的认识。刘祯于1989年考入中国艺术研究院“戏曲历史与理论”专业，攻读博士研究生学位，受业于南戏研究的大家刘

①刘祯《高明卒年再考辨》，《阴山学刊》1989年第3期。

②刘祯《高明交游新考》，《东南文化》1989年第6期。

念兹先生,这成为了他学术研究方向的一个重要转折点,逐渐由传统的“文人视角”转向“民间视角”,将民间戏曲放置于民间的文化生态,从文人与民间的二维视角进行审视,从而构筑起更为客观全面的戏曲史研究,撰成博士论文《目连戏研究》并于1991年举行论文答辩,得到以张庚、郭汉城、刘世德、余从和刘念兹等先生组成的答辩委员会的充分肯定与积极评价。

刘祯博士毕业,遂留在中国艺术研究院戏曲研究所工作,迄今已在戏曲研究领域从事研究工作近30年。刘祯先生为人温恭谦和,对学界既成的“常识”性观点,总能以另一种眼光与角度,发现新问题提出新观点,补充戏曲历史的“断裂”之处,又能将高深的学术,化解为充满“机趣”语言,娓娓道来,却仍说自己“不敢言收获,但还是努力不懈的”。如果一定要以一个词汇形容刘祯的学品,“真人无相”一定最为贴切。

一、目连戏研究及民间视野的延展

在20世纪80年代以前,作家作品、源流考证等文学层面的研究仍然是戏曲学界的主流,大多数戏曲史著作都是以历代作家及其戏曲剧本的创作为主线进行框架建构,较少涉及古代戏曲舞台表演。文人阶层又是艺术事项的记录者,也是理论的阐释者,或者说掌握着历史书写的“文化权力”,或显或隐地将其价值观念与艺术观念置入理论框架中,拟定具有特定文人品味的艺术作品为“经典”,起到匡正与引领的作用,从而彰显正统的文艺观念。文士阶层的理论视角往往带有极强的雅化品味,同时也鄙夷浸透着世俗文化趣味的民间表演,试图按照“雅化”的标准匡正戏曲艺术的旨趣与品味。一般的戏曲史书写,即勾稽文人记载的史料,结合历史背景,逻辑勾连出戏曲发展的历史,大多关注的是士大夫的戏曲、文人戏曲,因此从某种意义上看,这仅仅是文人

戏曲史。历史的真实面貌,远比理论总结的现象更为复杂,作为一种“活”在演出中的艺术,戏曲的根源在民间。民间广阔的文化土壤,是培育戏曲艺术生长的文化空间,或者说“戏曲是一种民间艺术,最早的‘理论’应该是民间艺人总结的‘戏谚’一类,但由于其口头性难以见诸记载,这是非常可惜的”^①。民间戏剧与文人戏剧,无论在艺术创造、审美观念、编演手法、观演趣味,都具有极大的差异性,如果缺乏对民间戏剧的观照,离开了古代戏曲舞台表演的“场域”,那么则无法还原出真正的戏曲史。1989年至1991年攻读博士研究生学位的两年时间,刘祯在导师刘念兹先生的带领下,到目连戏流传甚广的重庆、丰都、大足、泸州、成都等地实地考察,1991年参加了福建莆田、泉州等地召开的中国南戏暨目连戏国际学术研讨会。在此期间,他接触到这些仍然活在民间的目连戏演出,体会到了民间戏曲的生命力、艺术魅力以及在中国戏曲史中的重要地位与独特价值,成为他重新发现民间戏曲的“一个极好的标本,一个活的标本”^②,也促使他发现,文人的戏曲理论与民间戏剧演出,具有理论的不适用性,如果将文人的戏曲理论套用在目连戏的研究中,便会使研究走入歧途。在确定以“目连戏研究”为博士论文的题域后,刘祯提出要回归目连戏的民间本体,“本质地看,戏剧是一种民间艺术,其历史演绎、生存环境、运作机制、创作主体、欣赏对象都在民间,当然,如其它文艺形式一样,发展到一定程度必然进入城市,步入宫廷。吸引文人的兴趣,参与其间,引导使之更趋雅致,更具艺术韵味。但无论它发展到什么程度,哪个阶段,其根都在民间,赖以生存的养料就是千千万万的庶民百姓”^③。作为一种来自民间的文化现象,“目连戏涉及艺术、宗教、民俗等学科领域,研究取向不同,价值认识也就不同”^④,必须立足于

①刘祯《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第49页。

②刘祯《中国民间目连文化》,北京时代华文书局,2015年,第107页。

③刘祯《目连戏与中国民间戏剧特征论》,《东方戏剧论文集》,巴蜀书社,1999年,第212页。

④刘祯《目连戏与中国民间戏剧特征论》,《东方戏剧论文集》,巴蜀书社,1999年,第304页。

戏曲本体来认识目连戏的价值,站在民间艺术的立场,才能对其作出合理的分析与评价,而“古老性与民间性”是目连戏研究最值得重视的两点。

建立起民间戏剧的独特视角后,刘祯将目连戏放置于戏曲史、艺术史乃至文化史的宏观背景中加以考察。从目连戏的故事源流、历史演变、思想属性、人物形象、艺术形态等纵向层面,作了详细地梳理与考证;同时又从横的层面,对各地地方剧种中的目连戏、民间戏与宫廷大戏、目连宝卷、目连弹词、目连与小说《西游记》、目连戏与中西宗教戏剧、中韩目连救母故事等方面进行了深入地比较和分析,多层次、多角度地探讨了中国民间目连文化的丰富性与独特性。先后发表了《母亲与罪人——目连戏刘氏形象文化意蕴》^①《目连戏与欧洲中世纪宗教剧》^②《宋元时期非戏剧形态目连救母故事与宝卷的形成》^③《目连与地藏源流关系及文化内涵》^④《〈目莲寻母〉与弹词》^⑤《〈劝善金科〉:民间本与诗赞系戏曲》^⑥《目连形象的象征意义》^⑦《目连与小说〈西游记〉之孙悟空》^⑧《目连戏与中国民间戏剧的特征》^⑨等与目连戏相关的论文,并以“目连戏研究”为题于1992年申请了国家(青年)社会科学基金研究课题并获批。该课题于1994年顺利结题,1997年又被国家古籍整理规划出版小组列入“中国传统文化研究丛书”,以“中国民间目连文化”为书名出版。1999

年9月《中国民间目连文化》获得国家社科基金项目优秀成果三等奖,这个奖项是新中国成立以来颁发的哲学社会科学最高奖。

在《中国民间目连文化》一书中,不难读出刘祯努力突破传统的学术思维模式,试图建立民间立场与民间意识的艰难跋涉,尽管或多或少仍受到“文人标准”影响的痕迹,但他力求摆脱这种思维模式与评判范式的束缚,从目连戏存在的文化空间,把断裂的历史链条链接起来,主动走进民间的历史场域,体验戏曲活态表演的宗教力量与艺术魅力,勾勒出隐匿在文献材料背后的戏曲历史存在的面相。尤其是他在研究目连戏的过程中,对民间戏曲的特征及其在中国戏曲发展史中的主体地位、文人与民间在构建戏曲双线发展史中的相互影响的发现,为他“以民间为对象为主体的研究进一步做着准备”^⑩。正因如此,有学者评价此著作“为持续多年的目连戏研究作了集大成的学术总结。在这部著作中,刘祯先生不但以扎实的传统学术功底综列了目连戏相关的各种文献资料,而且用宏大的学术眼光观照了这个领域中的几乎所有的论题”^⑪，“一部自成系统的学术著作,显示出这个领域研究的新收获……它将成为这个领域研究的一部新的重要参考书”^⑫。

在民间戏曲这一研究主线中,除了目连戏研究以外,刘祯还对宗教戏剧、傩戏以及民间小戏

①刘祯《母亲与罪人——目连戏刘氏形象文化意蕴》,《四川戏剧》1992年第6期。

②刘祯《目连戏与欧洲中世纪宗教剧》,《民族艺术》1993年第1期。

③刘祯《宋元时期非戏剧形态目连救母故事与宝卷的形成》,《民间文学论坛》1994年第1期。

④刘祯《目连与地藏源流关系及文化内涵》,《传统文化与现代化》1994年第5期。

⑤刘祯《〈目莲寻母〉与弹词》,《民俗曲艺》第93辑,1995年。

⑥刘祯《〈劝善金科〉:民间本与诗赞系戏曲》,《中华戏曲》第17辑,1994年。

⑦刘祯《目连形象的象征意义》,《戏剧艺术》1994年第4期。

⑧刘祯《目连与小说〈西游记〉之孙悟空》,《明清小说研究》1996年第1期。

⑨刘祯《目连戏与中国民间戏剧的特征》,《戏剧》1996年第3期。

⑩廖明君、刘祯《民间戏剧、戏剧文化的研究及意义——刘祯博士访谈录》,《民族艺术》2001年第3期。

⑪王旭《民间·文化:重构中国戏剧史的观照标准——评刘祯〈民间戏剧与戏曲史学论〉》,《中国文化报》2005年9月10日。

⑫王学均《目连文化研究的新收获——评刘祯〈中国民间目连文化〉》,《东方艺术》2000年第8期。

进行了广泛而深入的研究,如《20世纪中国宗教祭祀戏剧的研究》^①《民间小戏的形态价值与生态意义》^②《雉戏的艺术形态与形成新探》^③等。这些丰富的民间戏剧形态为他的学术观点的深入和发展都提供了坚实的论据支撑,其学术视角和学术立场的独特也为这些民间戏剧形态的研究注入了新的学术增长点。

二、中国戏曲史的再认识

目连戏、祭祀戏剧以及民间小戏的研究,奠定了刘桢学术研究的民间理论视角,以此再审视戏曲史,以文人与民间更为开阔两条路径进入研究时,发现既有的戏曲史“呈现出明显的文学化思维、文学化特征”^④。民间戏曲的重要特征之一,即是主要以舞台表演的形式与民间大众的日常生活共生共存。与文人剧作家及其作品相较而言,民间戏曲往往以只言片语的形式载于文人著述中,其剧本亦很少留存,即使存世也大多属于民间艺人的集体创作而被标注为无名氏,且缺乏所谓的文学性。既少于文献记载又无一定数量、质量的作家作品可供考证,使得民间戏曲长期以来在主流戏曲史著作中都处于边缘的位置,甚至被完全忽视。“中国社会一直存在民间与代表正统力量的士夫文人的对立,民间意识、民间文化艺术始终受到抑制和排斥,戏剧在中国的发生发展就是显例。所以,事实上中国戏剧的发展存在两条相互基本平行(不时交叉、碰撞)的线索,一显一隐,而过去人们重视、强调显者,忽略、漠视隐者,这是由封建时代不同阶级、阶层人们不同的历史观、戏剧观所决定的,而无疑士夫文人一直处于思想文化的绝对支配地位,民间戏剧

的处境可想而知,戏剧史的构成可想而知”^⑤。从本体意义上而言,没有将传统戏曲视为表演艺术的戏曲史观,就不可能真正发现和认识民间戏曲。

民间戏曲根植于民间仪式、喜庆节日以及民俗活动中,与百姓的日常生活密切联系,具有“语多鄙下”、“里俗妄作”小传统俗文化的特征,与大传统雅文化相比,更具有活泼的艺术精神,在民间广泛流传与普遍接受,构筑了与人们日常生活既相似又有差别艺术世界,借用前苏联文艺理论家巴赫金的“狂欢化”的理论表述,“民间文化的第二种生活、第二个世界是作为对日常生活,即非狂欢节生活的戏仿,是作为‘颠倒的世界’而建立的。”^⑥只有站在民间的文化立场,才能对戏仿生活的民间戏曲作品,予以足够的审视与正确的估价。但是,在传统文人士大夫价值标准的主导下,文学性与文学价值,成为衡量艺术的重要标尺,以至于出现了对民间戏曲颇有偏见的评价,也导致戏曲史书写的轻视与忽略,造成“构筑中国戏剧史的主体主导力量”的民间戏剧是“中国戏剧史撰写严重缺失的另一面”^⑦。由此刘桢提出,应建立新的戏剧评价话语体系,构建以民间为基础的全面戏曲史学观。

刘桢认为,“戏剧史的‘重写’,其意义不是技术层面的修补、增加,这个工作是必要的,不可或缺的,但更为根本的是充分认识戏剧的本质,确立起科学、客观的戏剧史学观。就20世纪来看,从王国维到《通史》,现代中国戏剧史学体系已基本完成,但在世纪之交放眼21世纪的学术研究,戏剧史民间戏剧主体地位的回归、确立和实现将是新的视野

①刘桢《20世纪中国宗教祭祀戏剧的研究》,《戏剧文学》1997年第9期。

②刘桢《民间小戏的形态价值与生态意义》,《文化遗产》2008年第4期。

③刘桢《雉戏的艺术形态与形成新探》,《中国政法大学学报》2010年第3期。

④刘桢《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第201页。

⑤刘桢《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第202—203页。

⑥刘桢《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第14页。

⑦刘桢《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第204页。

和趋向。与之相适应,未来的戏剧史学观既非文人式、政治化的,也非另一极端彻底民间化的,而是以民间为基础为根本的科学、客观、全面的史学观”^①。可以说,在追寻中国戏曲的民间艺术、民间文化本质特征的基础上,重新发现和理解中国戏曲史的另一面——民间戏曲,并试图探索科学、客观、全面的中国戏曲史的构建,正是刘祯研究员三十余年学术研究的核心议题。

随着参与学术活动的日益频繁,刘祯更加广泛地接触各种地方戏曲的演出,包括傩戏、仪式戏剧在内的各种戏曲样式使他更进一步加深了对民间戏曲的理解和认识。在《民间戏剧:中国戏剧史的另一面》^②一文中,刘祯对20世纪中国戏剧史学体系及其特点作了总结,面对文人戏剧史学观中的误区,提出了“重写戏曲史”的主张,认为首先要认识到民间戏剧在中国戏剧史中的主导地位,其次对民间戏剧应建立新的戏剧评价话语体系与新史学观。“这个新的体系与史学观,既不是文人的,也不是纯粹民间的,既不仅仅是文本的,又是包括文本在内的,而其最为根本的,是要全面认识戏剧的本质,它有别于一般文艺,有别于文学,甚至也不完全是艺术。戏剧有别于文学的最显著之处,就在于它是立体的、活的,这也是民间戏剧的命脉”^③。而在《民间戏剧、戏剧文化的研究及意义——刘祯博士访谈录》一文中,刘祯对民间戏剧的文化特征、历史地位、评价等问题则作了更为清晰的阐述,并提出了撰述《中国民间戏剧史论》、《中国戏剧文化史》^④的愿望和构想,都显示出他对戏曲研究中的民间立场的确立以及对民间戏剧的理解和认识已经较为成熟。

对“中国戏剧史的另一面”的民间戏剧给予足够的关注,又能站在文人——民间二维的宏观



刘祯(左一)与日本学者田仲一城(东京大学名誉教授)的合影

视角,重视民间戏曲、民间小戏,结合其生存的文化空间,合理评价其形态价值、品格趣味,立体地、多层次还原戏曲的活态面貌,以此丰富戏曲史。刘祯的这种戏曲史观,不仅深化了戏曲研究的学理内涵,对当下戏剧史的再书写、对戏曲现象的再认识,无疑也具有非常重要的贡献。

三、对建构民族戏曲理论体系的思考

20世纪是中西戏剧文化碰撞与交流最为激烈的时期,这对中国戏曲的理论研究与舞台实践都产生了深远影响。无论其他,仅从“戏曲理论”与“戏曲美学”两个概念而言,即是戏曲研究受到西方戏剧理论影响的产物。西方的理论固然可以借鉴,但是以西方的理论体系为价值标准,将其生搬硬套地衡量中国戏曲,凡是不符合西方理论模式的现象就作为“落后”的戏剧,已经成为一种学术习惯。刘祯认为,西方理论仅仅是一种解决中国问题的“方法”而非“标准”,如果不从中国戏曲生存的文化语境出发,便不能真正地探寻戏曲艺术的价值意义。正鉴于此,近年来刘祯一直致力于20世纪戏曲学术史的梳理和研究,希望能从前人的研究成果中吸收更多有价值的理论资源,逐渐构建起符合民族艺术与民族文化特质的中国戏曲理论体系。

①刘祯《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第203—204页。

②刘祯《面向21世纪的民族民间文化》,《民族艺术》1999年增刊。

③刘祯《面向21世纪的民族民间文化》,《民族艺术》1999年增刊。

④参见廖明君,刘祯:《民间戏剧、戏剧文化的研究及意义——刘祯博士访谈录》一文,《民族艺术》2001年第3期。

在刘祯看来,西方戏剧理论从二十世纪初起就一直作为中国戏曲研究的参照系而如影随形。可以说,从20世纪初至当下百余年的戏曲发展史,从舞台实践上来说,就是如何让戏曲在传统的基础上现代化的历史,其核心是如何接受、吸纳戏曲的传统形式,创造出能够反映、表现现代生活的舞台剧目与新的表演形式;从理论学术研究的角度而言,则是在借鉴与吸纳西方戏剧理论的基础上,学界试图建立起具有民族戏曲理论自身特质的话语体系的历史。从学理上而言,西方戏剧理论的体系性是中国古代戏曲理论所不具备的,因此运用和借鉴西方戏剧的理论和概念来建构民族化的戏曲理论体系,无可厚非,也是必须的。但是问题在于,这些理论及其相关概念是建立在对西方戏剧本体的体认与言说之上的,虽然对于同属戏剧范畴的戏曲来说,有一定的共通之处,但并非完全适合、恰当,甚至有的是完全相反,南辕北辙。对此,刘祯在戏曲理论的研究中是有着清醒的认识的。他认为“戏曲理论前沿的话语和思想不是咀嚼历史旧题,不是搬用套用话剧、西方戏剧理论,而是立足戏曲本体,找到戏曲理论自身的话语,努力建立中国自己的、民族的戏曲理论体系”^①。

深刻认识到这一点后,刘祯也积极付出了学术努力与实际行动。他将自己的学术注意力转向20世纪学术史的研究和近代戏曲论著的梳理,是为了充分掌握和吸收前人的研究成果。为此,他发表了《百年之蛻:现代学术视野下的戏曲研究》^②等文,同时还先后指导了数名硕士、博士研究生对王国维、周贻白、郑振铎、任中敏、张庚、黄芝冈等戏曲研究大家以及20世纪戏曲学术史中的重要事件进行专门而深入的研究。在他的努

力下,20世纪戏曲学术史的梳理与研究现已经初具规模。此外,他作为副主编还正在完成国家课题《中国近代戏曲论著集成》的编撰工作。《中国近代戏曲论著集成》是《中国古代戏曲论著集成》^③的姊妹编,吸收了近年来对近代戏曲论著成果的新发现,以及台港澳等海外地区的近代资料,全面搜集近代戏曲论著文献,最终选定专著书目140部、报刊文章1300余篇,共计近1000万字。这一课题的完成,将为20世纪戏曲学术史研究的深入奠定更为坚实的文献基础。同时他还以一些课题的开展为契机,试图找到一个最合适、最能代表中国戏曲表演艺术特征的艺术范例与样本,而最终目的都是为了建构起具有民族特色的戏曲理论体系。

要建构中国的戏曲理论体系,还应清晰地认识到戏曲的民间文化的本质属性,回归这种本质属性,才能创造戏曲发展的良性生态。“戏剧所表现的文化属性非常具体和真实,作为‘艺术’是戏剧发展越来越雅致与舞台化的结果,戏剧文化或文化戏剧表现为以下几个方面:一,中国戏剧尤其是民间戏剧具有质朴的、非艺术化的倾向,这种质朴而非艺术化的倾向,表达的是一种文化的参与与共融,而非纯艺术的审美咀嚼。民间对戏剧不崇尚教化、精致、典雅、工整,不那么强调结构组织、形象典型、起承转合,不恪守程式,尤其是思想模式,它把艺术生活化,有着鲜明、浓郁的文化意识。二,仪式性和民俗性是戏剧文化属性的重要标志。三,戏剧是一种文化,不仅是广义的,也是狭义的,是相对于文学、艺术的。”^④

在他看来,当代在构筑中国戏曲理论体系方面成绩良多,而无疑以张庚成就显著,也最为系统和全面,当然这也是戏曲学术界共同努力的结

①刘祯《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第65页。

②刘祯、张静《百年之蛻:现代学术视野下的戏曲研究》,陈平原《现代学术史上的俗文学》,湖北教育出版社,2004年。

③中国戏曲研究院编:《中国古代戏曲论著集成》(全十册),中国戏剧出版社1959年版。

④廖明君、刘祯《民间戏剧、戏剧文化的研究及意义——刘祯博士访谈录》,《民族艺术》2001年第3期。

⑤刘祯《论张庚与中国戏曲理论体系》,《戏曲研究》第84辑,文化艺术出版社,2012年;刘祯《实践与理论:关于中国戏曲表演理论体系》,《福建艺术》2014年第2期。

晶。^⑤针对学界中戏曲理论与创作实践彼此隔膜脱节、理论经验化与批评失语、精华与糟粕二维评判标准与对民间戏剧的实质疏离、戏曲理论的“戏剧化”与精致化等问题,刘祯发表了《20世纪中国戏剧学批判》^①《消长与共:中国戏曲理论学术与戏曲发展关系论纲》^②《中国戏曲理论的“戏剧化”与本体回归》^③等理论文章,在对戏曲理论进行梳理、辨析的过程中,提出了重新审视戏曲本质,回归戏曲创作与理论的本体,“努力建立中国自己的、民族的戏曲理论体系”,从而营建出戏曲本应有的文化机能等重要观点。对中国戏曲的民间文化本质属性的界定,其价值即在于它与传统戏曲的实际生存发展状况高度契合。换言之,将传统戏曲视为民间文化,就可以将各种戏曲形态都纳入研究的视野,并从文化的、艺术的等各个层面去探寻中国戏曲的发生、生成与发展的真实面貌与客观规律。而如果将传统戏曲仅仅视为艺术,那么在众多的戏曲形态与样式中,将只有京、昆为代表的一些形态较为成熟、艺术性较高的戏曲样式进入学界的研究视野,而目连戏、傩戏、宗教戏剧以及许多民间小戏等具有非艺术化倾向的戏曲样式则会被排斥在中国戏曲史之外,由此构建的戏曲史绝非真正意义上的戏曲史,也无法清楚客观地描述出中国戏曲发展的真实面貌。同时,在此基础上总结出的所谓戏曲艺术理论,当然无法涵盖和解释戏曲史中的诸多事项。因此可以说,刘祯对中国戏曲的本质认定,无论是对戏曲史而言,还是就理论创新来说,都有重要的学术价值,而当下学界有些学者盲目套用西方戏剧概念,不加辨析地使用,以致造成诸多理论误区,对此他的批评和指责也是客观而精准的。

四、昆曲研究的新角度、新课题

刘祯1999年担任戏曲研究所副所长,2000年被评为研究员,2002年开始主持中国艺术研究院戏曲研究所工作。2001年昆曲被联合国教科文组织选入“人类口头和非物质文化遗产代表作”。作为昆曲申报材料撰稿单位之一的戏曲研究所,为了加强昆曲的理论研究,启动了“昆曲与传统文化研究丛书”的编撰工作。刘祯(与谢雍军合作)承担了该丛书中的《昆曲与文人文化》一书的撰写,从而又开启他从事昆曲研究的另一段学术历程。刘祯不局限于艺术本体层面的论述,而是从文化、美学的层面,以民间为参照,着力阐发昆曲独特的文人气质与审美趣味,使之更为凸显。这种独特新颖的研究视角也受到了学界的认可与赞誉,认为该书“正是在文人文化与民间文化的两种角度的交叉变换中,较为全面地把握了昆曲艺术的本质特征,表现了作者超越一般戏剧史与文学史的较为深入的学术思考,为昆曲研究提供了一个新的观照面。《昆曲与文人文化》一书,则在较为广阔的学术背景下,以民间文化与文人文化为基本思路,运用文化研究、文学研究与艺术研究相结合的方法,从整体上把握昆曲的文化品格与历史命运。从清晰的逻辑思路出发,全书在结构上可以说是另辟蹊径,别具一格”^④。

与其他学者不同,刘祯对昆曲的研究是建立在文人与民间相互观照的基础之上的,这种二维角度更加清晰地凸显出两者各自的艺术特质与文化内涵。《论魏良辅与昆曲艺术的本体革新》^⑤《论昆曲审美思想的变迁》^①《昆曲:文人戏曲的形成》^②《昆曲与民间戏曲论略》^③《乾隆时期(1736—1795)北京演剧及雅俗思潮嬗变》^④《21世纪昆曲研究概论》^⑤《虎丘曲会于昆曲审美的雅、俗之境》

①刘祯《20世纪中国戏剧学批判》,《民族艺术》1997年第1期。

②刘祯《消长与共:中国戏曲理论学术与戏曲发展关系论纲》,《戏曲艺术》2007年第3期。

③刘祯《中国戏曲理论的“戏剧化”与本体回归》,《清华大学学报》2011年第2期。

④朱伟明《昆曲学术研究的新收获——读刘祯、谢雍君〈昆曲与文人文化〉》,《文艺报》2006年12月19日。

⑤刘祯《论魏良辅与昆曲艺术的本体革新》,《戏曲艺术》2004年第3期。

⑥《近年昆曲文化现象之研究》^⑦等论文均显现出该研究特点,而这一点在《昆曲与文人文化》中体现得尤为明显。他认为“戏曲史是由民间和文人共同谱写的,忽略、轻视任何一方,都不是客观、真实的中国戏曲史”^⑧。因此对昆曲研究的介入并不是对民间戏曲研究的背离,而是为了看到真正完整的中国戏曲史,也是更深入、更清晰发现民间戏曲的必然。正如该书“绪论”中所述,“对中国文化我们如果看不到这种‘双重世界关系’,忽视和低估民间文化,也会造成对中国文化发展的曲解。反思和认识不是单方面的,对民间文化的发现和重视,也意味着对另一种与之相对的文人文化必须进行重新的审视和评价——以民间为明确的参照”^⑨。

正是在这种文人与民间的二维研究视角中,刘祯对昆曲作了持续而长期的关注和研究,以副总主编的身份参与了国家重大课题《昆曲艺术大典》的研究编撰工作,对该课题在体例的研究和确立、框架的设定、文献的分类等方面都贡献颇多。与其他具有研究性质丛书的编撰体例相较,其最大的差别在于,这套丛书的宗旨是“原典集成与百科式的文献大典”,不仅史无前例的广辑昆曲文献文本,而且亦重视舞台形态,汇集表演、音乐等方面的资料,全方位地展现昆曲的艺术特性,“是昆曲有史以来汇集文献资料最丰富、品种最多、价值最高的‘大典’”^⑩。

作为课题《20世纪昆曲口述史》的主持者,他不仅精心选择昆曲从艺者口述对象,而且还深入思考研究方法的运用和创新,《口述研究与“二十世纪昆曲口述史”》即是这方面的重要成果。刘祯认识到,戏曲的传承依靠“口传心授”,大量非文本的史料,存在于表演者的“口述”之中,整理记录“口述”资料,并对其挖掘考察,可以丰富对昆曲的研究。但是昆曲又不同于其他剧种,是受到文人喜爱、参与的艺术,因此“士夫文人的‘史官’性质使昆曲存在方式与以往发生很多区别,其文本、文献多所留存。但也容易把昆曲发展历程归结为文人士夫的介入而忽略艺人与演出本身。一种新的研究视角和方法,所呈现出的可能不仅仅是某一方面的补白,而更具有重新认识该研究对象的意义。”^⑪与其他历史文献资料收集方法不同,口述史料必须经过较长时间的准备,划定历史时期,选择口述者,从亲历者或是旁观者的口述中,进行记录调查。《二十世纪昆曲口述史》采访对象,“是迄今为止昆曲口述研究最为全面和广阔的一次,不仅涵括昆曲七个主要院团所在地的艺人,也包括一些草昆与地方戏昆腔中艺人。从采访对象身份来看,不仅包括昆曲各行当演员,也包括编导音、曲家、教师、学者和院团管理者等。从年龄层次看,有传字辈健在的老艺术家,也有舞台上现时正活跃的中青年演员。”^⑫在刘祯和安葵研究员的带领下,课题组成员经过两

①刘祯《论昆曲审美思想的变迁》,《文艺研究》2004年第5期。

②刘祯《昆曲:文人戏曲的形成》,《中华艺术论丛》第3辑,上海辞书出版社,2004年。

③刘祯《昆曲与民间戏曲论略》,《中国昆曲论坛2004》,苏州大学出版社,2005年。

④刘祯《乾隆时期(1736-1795)北京演剧及雅俗思潮嬗变》,《18世纪东亚公演文化国际学术研讨会论文集》,韩国高丽大学民俗学研究所,2006年。

⑤刘祯《21世纪昆曲研究概论》,《艺术百家》2010年第1期。

⑥刘祯《虎丘庙会于昆曲审美的雅、俗之境》,《名家论昆曲》,台湾国家出版社,2010年。

⑦郑培凯《袅晴丝吹来闲庭院》,广西师范大学出版社,2012年。

⑧刘祯、谢雍军《昆曲与文人文化》,春风文艺出版社,2005年,第11页。

⑨刘祯、谢雍军《昆曲与文人文化》,春风文艺出版社,2005年,第10页。

⑩刘祯《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第370页。

⑪刘祯《口述研究与“二十世纪昆曲口述史”》,《文化遗产》2013年第1期。

⑫刘祯《口述研究与“二十世纪昆曲口述史”》,《文化遗产》2013年第1期。

年的时间,采集约430小时的影音资料,形成300万字的文字资料,从而将二十世纪以来,昆曲活态的、发生着的历史,全面而丰富地展现出来,形成一部别开生面、生动丰富的昆曲史。

刘祯以这种独特的视角介入昆曲的研究及获得的诸多学术成果,也获得了学界的广泛认可和赞誉。^①因在昆曲研究方面的卓越贡献,2009年他受到了文化部的表彰。

五、戏曲评论与“非遗”保护研究

1951年中国戏曲研究院成立,这便是中国艺术研究院的前身。作为国家级的研究机构,尤其推崇理论与实际相结合、实事求是、严谨务实之学风,并且强调戏曲是一种综合形式的艺术,不仅仅要关注案头文本研究,也要充分重视舞台上的艺术表演、舞台实践,尤为关注戏曲当下的发展与改革,其研究可说是一种“全方位”的。这种侧重戏曲表演、理论研究联系舞台实践的学术传统大大拓展了刘祯的研究视野,也使他的学术致思方向发生了转变,即由原先单纯的戏曲文本文献研究开始转向对文本与表演,同时又关注当下的戏曲创作与非遗保护等问题。

张庚先生认为戏曲研究的几个层次为:资料一志一史一论一评论。在他看来,在这五个相互联系的研究体系中,前四个方面只是完成了基本的理论问题,最重要的却是用理论来解决艺术创作中的实际问题,因此“评论应当是最高级的”。^②可以说,重视理论与艺术评论的结合,是“前海学派”重要的学术传统之一。刘祯除了继

承老一辈“前海”学人潜心治学的学术态度外,也身体力行地坚持这一学术传统。在他的理论著述与文章中,戏曲评论占有较大比重。其评论的对象既有舞台作品,也有文学剧本,既有演员的表演,也有导演的创作,显示出他的艺术评论对戏曲创作的多维观照与整体思考。刘祯认为,当下亟待“建立人文情境中的戏剧批评”^③,批评是戏剧链条中重要的环节,不能仅仅作简单的“好与坏”、“优与劣”的价值判断,必须摒弃“功利性”与“功利心”,做到客观、独立、公正、且有的放矢的评价,从而保持戏曲评论的尊严与价值。从刘祯发表的近百篇戏曲评论中,不难看到他将自己的理论,灌注于具体的实践,正在做到了非功利的“美刺”,对当下戏曲创作起到了重要的借鉴作用。

面对21世纪初兴起的“非遗”保护和研究学术热潮,刘祯也给予了充分关注,并积极参与其中,先后发表了《中国地方戏剧种生存、保护和发展的四种形态》^④《戏曲与民俗文化论》^⑤《文化创新与戏曲遗产保护》^⑥《中国戏曲的市场化道路与多样化发展》^⑦《中国戏曲之传统文化与当代艺术——刘祯专访,洪群联采访》^⑧《中国“非遗”保护现状与戏曲传承》^⑨等一系列论文。这些研究成果站在真正理解民间的立场,对当下的诸多戏曲非物质文化遗产的保护提出极具建设性的观点和意见,受到学界的广泛关注。尤其是对处在更为边缘的小戏的研究,之于当前的戏曲创作,也具有极大的实践意义。刘祯认为,“中国戏曲发

①朱伟明《昆曲学术研究的新收获——读刘祯、谢雍君〈昆曲与文人文化〉》,《文艺报》2006年12月19日。

②张庚《关于艺术研究的体系》,载于《张庚自选集》,中国戏剧出版社,2004年,第645页。

③刘祯《建立人文情境中的戏剧批评》,《艺术评论》2011年第9期。

④刘祯《中国地方戏剧种生存、保护和发展的四种形态》,《中国少数民族艺术遗产保护及当代艺术发展国际学术研讨会论文集》,文化艺术出版社,2004年。

⑤刘祯《戏曲与民俗文化论》,《戏曲研究》第70辑,文化艺术出版社,2006年。

⑥刘祯《文化创新与戏曲遗产保护》,《当代戏剧》2008年第1期。

⑦刘祯、王旭《中国戏曲的市场化道路与多样化发展》,《文汇报》2008年7月13日。

⑧刘祯《中国戏曲之传统文化与当代艺术——刘祯专访,洪群联采访》,《唱响——非物质文化遗产保护专家访谈录》,中国发展出版社,2012年。

⑨刘祯《中国“非遗”保护现状与戏曲传承》,《文艺论坛(内蒙古)》2013年第4期。



作者在基层采风

展最基本的一种状态是小戏——从它的形成到当代的发展”^①,但是在大戏“正统”与“正宗”的观念之下,小戏被视为一种简单、粗糙的“初级形态”过渡形式,甚至有学者认为,小戏必须“都市化”发展,以求自身艺术价值的提高,获得更广阔的发展空间,才能避免戏曲危机。刘桢敏锐地意识到,小戏具有自我的艺术品格与精神价值,不能脱离其孕育与生长的乡土文化土壤,如果“没有扎实的观众群体,也失去原有小戏的许多个性特征,而更多流行剧种的共同特点,剧种个性的消解,也是戏曲瓦解的开端。”^②这对于如何保护当下小戏的生态链,如何深入民间寻找戏曲创作的源泉,都是大有裨益的又独具眼光的意见。

任何一种学术研究,都是在不断的批判与重

建中发展前进的。虽说没有破就没有立,然而仅有破而无立,则不应该是学术研究的常态。刘桢在其学术研究过程中,格外重视学术批判与学术建设的结合。换言之,即是他在学术研究中,一旦有了新的发现,不故作惊人之语,不发标新立异之论,更不会对前人的学术观点全盘否定,而是在充分理解和尊重他人成果的基础上,潜心于自身的学术发现,使其观点不断完善成熟,最终获得学界的公认。他关于民间戏曲的本质属性及其在中国戏曲史中的

的主体地位的发现与阐述是如此,而他正在着手进行的中国戏曲表演理论体系的研究、以及戏曲评论的方法、非遗保护的论点亦是如此。

刘桢曾说,近年来他的学术研究的特点是“杂”。其实,从“杂”字当中,我们不难嚼出刘桢学术眼光的敏锐、学术眼界的开阔,不拘寻常之论,另辟蹊径,从不同的视角、不同的史料,为戏曲学科的发展,作出的极大贡献。而“真人无相”的学品,也让我们看到,一位真学者,谦虚低调的品格,卅载耕耘不问名利的治学精神。

①刘桢《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第239页。

②刘桢《戏曲学论》,学苑出版社,2013年,第253页。

撮泰吉：祭祀化的祖先崇拜 与形象化的彝族生命史诗

□ 刘 祯 苏 涛^①

一、彝族历史文化与撮泰吉

彝族是中国南方高原上人口分布最广、历史文化最为深厚的古老民族，有着丰富的彝文典籍，成熟的语言文字系统，历经千年考验的“三位一体”方国政治哲学体系。仅就贵州彝族而言，乌撒（威宁）、水西（大方）的家族式政权能够绵延一千多年，很大程度上应该得益于其千年不变的伦理教化系统，即以“礼”规人、以“仪”化民，做到了民俗礼教化，礼教生活化。这套礼仪教化的载体就是出生、成长、死亡三个阶段的大礼，这就产生了四季皆有的程序化婚丧仪式和年年祭祖、扫墓的例行活动。在这些繁复灵动的仪式中，往往是一人之礼，全村出动；亲友举仪，按部就班；踏歌颂经，通宵达旦。因教化的需要，婚事中弥漫着亲友之间因“爱”而分离的“哭嫁”忧伤，丧事中充盈“勇士灵魂”凯旋回归祖地的狂欢。“爱”和“勇”就是彝族千年一贯的祖先崇拜和英雄崇拜，也就是“文武之道”。所以我们研究彝族的文化，核心要围绕天、地、人和的彝族“三位一体”道学观，两翼要抓住彝族的祖先和英雄崇拜，一切民俗现象就能很快找到答案。

“三崇拜”贯穿于彝人生活的方方面面，唱歌要唱三段歌，即三段一曲的“叟格咪”；敬酒要敬“三步酒”；叙事要叙“三六九”；盖房要盖三间屋；迎亲的时候要设置“银、金、铜”三道寨门对歌答问；彝族向天坟的形制均为三台金字塔；乌蒙服饰要把“天白地黑”的太极云纹绣在女性服饰上，表示天地人和谐一体，族人一如宇宙生生不息；彝族方国千百年来则以“君臣师（祖摩布）”三人主政治国，他们的化身图腾则是“龙虎鹰”（自天而下）或“鹤雁鹰”（自地而上）的阴阳协和体。灵魂观念则有“三魂说”和“三灵说”。^②“三崇拜”被彝族先民执行于社会生活的方方面面，执行者的伟大智慧着实令人折服。



^①刘祯，中国艺术研究院研究员、博士生导师，中国傩戏学研究会会长；苏涛，贵州威宁县旅游局任职，彝文化学者。

^②参巴莫姐妹彝学小组、巴莫阿依著《彝族祖灵信仰研究》，四川民族出版社1994年8月，第5至15页。

在彝族文化事项中,一种古老而神秘的祭祀表演,随着1984年11月11日威宁彝族回族苗族自治县成立三十周年的一场演出,使大山深处、秘而不宣的“撮泰吉”产生强烈震撼,引起人们多方、经久的关注,也使得它入选首批国家级非物质文化遗产名录。撮泰吉产生于贵州威宁县洛嘎彝寨,一般在正月初三到十五举行,又叫“扫火星”。主要功能是挨家挨户扫寨驱邪,把一切邪恶收入象征宇宙的鸡蛋中,再到十字路口用千家火把将其焚毁,是火把节产生的民俗根源。

“撮泰”是名词,即四个戴面具的“人”。“吉”是玩耍,举行的意思。因大部分专家注重农耕表演环节,所以撮泰吉被定位为彝族傩戏,从其十多天的扫寨活动及社会功能来看,应该还是比较古老的大型傩仪活动,且是在君王的统一规制下举行的重大活动。

傩仪撮泰吉的主要五个角色中,惹嘎阿布是整个仪式的“指挥长”。“惹嘎”,森林之意,“阿布”,爷爷之意,惹嘎阿布即林神(山神)。戴鸡蛋壳的纵目人惹嘎阿布特别与众不同,他手执权杖和牛角酒具,指挥整个扫寨过程。四个戴着面具的撮泰白布缠身,象征裸体,他们分别是阿布摩(老爷爷,白胡子,戴白色尖锥帽);阿达摩(老奶奶,戴黑色尖锥帽);玛洪摩(养兵人,白胡子,戴白色尖锥帽);聂布(口才好的人,戴黑色尖锥帽)。根据彝族天白地黑的阴阳观念,四个撮泰中,所戴尖锥帽两白两黑,阴阳配对,即老爷爷对老奶奶,文职对武职。傩仪中只有惹嘎阿布会人言,四个撮泰只能用喉头吸气发出类似猿猴的低沉声音。

傩仪中的两个动物也属天地对应。一是长九支尖角的石仇,为天上来的神兽,它是惹嘎阿布的坐骑,二是地上的野牛。

傩仪中有一个小孩,是撮泰阿布摩和阿达摩的孩子,还有一个手持指挥棒的人,在庆丰收时入场耍石仇(近似耍狮);另外配有擂鼓和打嚓的

两个人。

二、祭祀化的祖先崇拜

云贵川彝族共同膜拜的大英雄首推支嘎阿鲁。传说他是太阳的儿子,雄鹰的化身,主要功绩有移山填海、斩妖除魔、测天量地、射杀日月等。彝族祭祀过程中,毕莫手持长柄大刀,刀下挂着一个支嘎阿鲁葫芦(象征龙),一块松鼠皮(象征虎),功用就是收妖除怪。从支嘎阿鲁挥动神鞭赶山填海,后被小龙女调换神鞭,群山从此停留在了大西南的传说来看,这场山水大战再现了彝族父系社会战胜母系社会的生动历史。这次战胜并不是彻底消灭,而是达到了山水平衡的



和谐状态,之后再也没有支嘎阿鲁去找小龙女抢夺神鞭的故事。彝族是火的民族,有“可杀不可辱”的贵族精神和骑士特质,这种人文素养在外因上受到彝族祭祀活动中的“军队”马铃舞、随处可见的村寨摔跤、节日赛马等民俗活动的深刻影响,在内因上则是彝族家支强烈的自尊自爱精神和英雄支嘎阿鲁王形象的內化。

彝族的英雄崇拜是正义、英勇、理智的代名词,它遵循山水协调,阴阳一体的先天八卦宇宙观,而非梁山好汉式的杀个痛快。

彝文典籍记载的最早最有名的始祖是“希姆遮”,其后发展到360世系后,传说人多为患,品质败坏,天帝于是用“洪水”换掉了这批人,只有善良的杜姆(又称杜宇、笃弥等)得到天启,乘木桶(一说葫芦、木柜等)由蜀入滇,迁居在乌蒙山区腹地的乐尼白(山名)。成为彝人的一代明君始

祖。其贪财的弟兄们因乘坐银、金、铜桶而葬身洪海。杜姆在“谷仇叻谷”一代休养生息,创造了如同春秋战国时期汉文化文化一样辉煌灿烂的古彝文化,他的六个“儿子”武、乍、糯、恒、布、默六大部落开疆拓土,征战西南,即以乌蒙山为中心地带,向四方分别发展,成为遍布今滇东北、滇中、滇南、滇西、黔西北、黔西南、黔忠、黔南、川西南、川南、以及广西隆林等地彝族之祖。所以云贵川的彝人死后,灵魂都要在毕摩“指路经”的引领下赶往云南与祖先狂欢汇合,灵归祖地是祖先崇拜的最高形式。

“撮泰吉”由四部分组成,第一部分就是“祭祀”。惹嘎阿布等上场后,与其说这是一个表演场所,莫若说这是一个祭祀场所更准确。野外场景的选择,夜晚的环境和四角点燃的灯笼,所烘托的是一种肃穆、庄重和神秘。在这样的氛围中,阿布摩等迤邐而上,手持光滑木棍(泡木树),迈着沉重的步伐,向天地、祖先及四方神灵祈祷。而他们所以面向西方,是因为在他们看来那是祖先们的来径,也正是他们的归途,对这一方向他们怀着神圣的向往和思念。彝族祭祖和祖灵信仰“是在对祖灵世界的崇信中确立的,是在对祖界生活的模拟中成型的。彝族祖灵信仰的诸种祭仪及其经文都表明,彝人对死后世界的信仰,即相信与现实世界相对的另一个世界——祖界的存在。祖界是祖灵归宿的最高境界。具体而言,祖界在川、滇、黔、桂彝人的观念中均指传说中本民族祖先发祥分支之地,同时也是始祖笃慕和后世先祖灵魂聚集之所”。^①这种崇信不仅是伦理层面的,还是信仰宗教的,关乎其灵魂所向及归宿。始祖杜姆及“六祖”和各支先祖灵魂聚集于祖灵世界,“此根哪峨宰(古地名),布与默

相会,武与乍相会,糯与恒相会,女与男相会,六支一处回”。^②而且《指路经》所描绘的祖界景象不是地狱的阴森恐怖、鬼魅横生,而是一方乐土,是一片极乐世界,人所向往:

五畜锦羊首,
尔归祖界后,
细心养羊群。
择选肥牧场,
绵羊又繁衍,
常把羊移除。
住牧好乐园,
无与祖界比。
群羊阴间衍,
用物皆有备,
无用他处求。
逝者归祖界,
祖界万物美,
他处无以比:
不枯不倒地,
杉花柏花开;
不老不少地,
老雁老鹤鸣;
不死不病地,
耆老健如壮;
不热不寒地,
稼穡比松高。
冬季温暖暖,
夏季凉爽爽,
祖妣世居地。
尔听指路去,
尔居此处旺,
尔要如此作。

①巴莫姐妹彝学小组、巴莫阿依著《彝族祖灵信仰研究》,四川民族出版社1994年8月,第15页。

②《指路经》(黔本),载《彝族六祖迁徙典籍选编》,中央民族学院彝文文献编译室,油印本。

前路明晃晃，
尔顺明路去，
尔顺此道去。
服饰三千种，
三次作艳妆，
三次作素服。
祖界此方乐，
尔居三片地：
杉林一片地，
走兽成群群；
沼泽一片地，
禽畜黑点点；
松林一片地，
稼穡绿嫩嫩，
尔主三地于此方。
这般住牧后，
子孙世间衍，
还要送祖灵，
祖考归祖界，
祖妣归祖界，
尔要如此作。
前路明晃晃，
尔顺明路去，
尔顺此道去，
额穆普古方，
祖界便在此。^①

这里四季如春，花树遍野，牛羊成群，子孙繁衍，一片光明。对祖先对怀念祭祷与未来的美好幸福是紧密联系着的，这也是人们十分崇奉的心理动机和重要原因。这是一种信仰，也具有一种永不会淡化和褪色的现实红利想象和期盼，而这，保证了撮泰吉的功能内容，也维系了撮泰吉的传承和一以贯之。它是彝族人的信仰表达，是

彝族人祖先的敬爱，是彝族人美好生活的渴盼和向往，所以，“祭祀”不仅重要，而且神圣，故是隆重、肃穆和神秘的。

三、形象化的彝族生命史诗

人自何来，要到哪去？这是人类普遍都在探寻的问题。

我们来看林神老人惹嘎阿布带领撮泰们进行农耕表演环节的开场词：远古的远古，人长不像人，人长兽模样；猿的脸、鼠的牙；野果当饭吃、露珠当水喝。我们再看众“撮泰”的面具，高鼻如猿，笨拙憨厚。还有众撮泰的打扮也是藤条缠身



（象征裸体），罗圈弯腿，不能人语，混沌发音。人类走向文明的重要标志就是使用火，撮泰们扫寨驱邪就是要把圣火迎进来，把邪火送出去。这个似“猿”的人用“火把”为村寨带来了平安吉祥，他告诉我们，蒙昧的祖先正是从兽群一步步走向文明的，达尔文的进化论吻合了古彝人千年前对世界的客观认识。

众撮泰扫寨到达每家每户时，主人和众撮泰一问一答：

“撮泰爷爷们从哪里来？”

“从谷仇叻谷来。”

① 本选译卷《指路经》系四川省美姑县戈黑村毕摩曲比黑石所珍藏，载体为民国初机制绵纸。

“撮泰爷爷们昨晚在哪里睡?”

“从勾则岩头睡……”

“谷仇叻谷”是圣君杜姆建国立业的地方,象征中央,“勾则”相当于后来的祖摩土府(土司)。如水西土司(勾)属下有13则溪,则溪下有48土目,再下有120玛衣;乌撒土司(勾)属下有9大则溪24土目。

在农耕表演的喜庆丰收环节时,山神老人和众撮泰讲述了祖先从云南到贵州、从中央到地方的迁徙历程,他们以物言事:一颗种子落在阿余陡咪(云南东川)、落到古诺陆居(贵阳)、落到巴迪后吐(威宁草海)、落到那喽祖谷(乌撒王府),落到博迪洛嘎(板底乡洛嘎寨子)。

到此,我们可以理出三条线索:

人类进化史:原始丛林——猿人——用火——农耕——扫寨祈愿

族人迁徙史:谷仇叻谷(中央)——勾则发喇(方国)——阿余陡米(云南东川)——古诺陆居(贵阳)——巴迪后吐(威宁)——博迪洛嘎(板底)。

古彝人政权:谷仇叻谷(中央)——勾则发喇(方国)——那喽祖谷(乌撒王府)

由此可见“撮泰吉”不是简单的畏惧自然灾害而产生的原始雉仪,除了驱邪纳吉的实用功能,它还是人类形成进程、彝人迁徙发展、古彝人社会体制的历史长卷,是古彝人的“国雉”。

下面,我们从彝族“三崇拜”的角度剖析剧中的五个主要角色。

惹嘎阿布。不知其年龄几千岁数,骑着九角天兽而来,什么难题都可以找他解决,比如种子、牛、占卜。惹嘎阿布骑着天兽,从天而来,无所不能,他应该是高高在上的君王。

玛洪摩。别的撮泰都被野牛顶翻了,唯独玛洪摩制服了它,他应该是一员勇猛的武将,“玛”的彝语意是兵的意思,“玛洪”就是养兵,“摩”是对长者、首领的尊称,“玛洪摩”即将帅,应该是臣的化身了。贵州彝人称苗家人为“嘛江”,有人因其音近而讹传为“苗族老人”。

聂布。聂,嘴之意;布,能说会道,肚子里有学问的人。有人因其名与彝语“豁嘴”近因,说他是豁嘴;又有人根据威宁县汉彝苗民族大杂居的分布特点,说剩下的这个汉族老人。聂布在剧中比较调皮,说明其聪慧,他应是彝族文化大师毕摩的象征(前身)。

阿布摩是白胡子老爷爷,阿达摩是背小孩的老奶奶,他们的孩子是阿安,这分明是君臣师国度下的一个百姓家庭,一个完善的国家社会结构如在目前。根据彝族先天八卦的五行五方相生相克的原理,撮泰吉中化了妆的五个主要角色恰好对应了五行五方。如果是仅仅是演戏,增加一些演员岂不更有戏剧冲击力,但是绝不允许这样做。有人说“撮泰”是从猿进化到人的原始人,他们虽然迈着罗圈腿,裸身缠藤,那是在模拟万年前的原始人,因为撮泰们一出场的道白词就这样说:远古的远古,人长不像人,人长似野兽,猿猴脸,老鼠牙,野果当饭吃,露珠当水喝……况且戴面具的四个撮泰都已经一千多岁了,所以,“撮泰”非人也非鬼,是意象化的远古智慧先人。



撮泰面具高鼻剑眼,威严神秘,手持权杖的惹嘎阿布纵目长衣,与三星堆出土的青铜人异曲同工。现在我们可以推测:傩仪撮泰吉应该是在君臣师国体建立后,上层社会举行傩仪祈愿纳福,教化国民的“国傩”,是敬请洪水前的纵目智慧先人前来护佑族人,消除天灾,撮泰吉的五个角色应是三星堆中主要青铜人的再现。彝族“六组分支”后,彝族走向了千年大分裂,国傩撮泰吉由宫廷散落民间,在云贵川彝区各自发展变化,以史诗、传说或傩戏等不同形式在不同彝区沿袭存留。

四、撮泰吉成形的年代应是彝族圣祖杜姆时期。

我们先把云贵川彝族的人类起源史诗和洪水传说作一下比较。



《查姆》是云南楚雄彝族自治州双柏县的一部彝文经籍,其中以眼睛为象征的人类发展说非常引人注目,说是人类经历了独眼睛人——直眼睛人——横眼睛人——杜姆。独眼睛时代是野兽一样过光阴的时代。这代人猴子和人分不清,老林做房屋,长幼也不分;直眼睛时代没有礼仪的野蛮时代。这代人多得住不下,经常吵嘴和打架,看不见善良和纯朴,于是天神降下一场洪水换掉这代人;横眼睛的时代是文明时代,这代人学会了栽种、织衣、炼铁冶铜。

《梅葛》是云南楚雄州姚安、大姚、盐丰等彝族地区口耳相传的创世史诗,诗中唱道:天神撒下三把雪,落地变成三代人,即独脚人——野人——竖眼人——杜姆。第一代人是“独脚人”。第二代人树叶做衣裤,吃山林野果,住老山洞。第三代人是竖眼人,两只眼睛朝上生。这代人心不好、不种田、于是格兹天神发洪水,把第三代人换一换。洪水将至的时候,四个哥哥打金、银、铜、铁柜子避水,天神给了老五三颗葫芦籽,让他回去种上,等葫芦结得象囤子一样大,就与妹妹一起住进葫芦避洪水,洪水过后,老五和妹妹幸存了下来。

《阿细的先基》是云南弥勒阿细支系的彝族人口耳相传的叙事长歌。歌中提到古时的人类

经历了蚂蚁瞎子人——蚂蚱直眼人——蟋蟀横眼人——筷子横眼睛四代人——杜姆。洪水朝天时,兄妹二人曾设法排泄洪水,但人类都被淹死,兄妹二人于是开始再造人类。

《勒俄特依》是流传于四川凉山彝族自治州的创世史诗。诗中说天神降雪造人,在阿吕居子以前的九代人都过着猴子般的蒙昧生活,他们形状虽像人,叫声似猴音,树叶当衣穿,野果当饭吃。后来发

生了洪水泛滥,大哥藏身于金银床,二哥藏身于铜铁船,善良的小弟得到神启,躲进木柜得以幸存。

撮泰吉中,惹嘎阿布用两头穿通掏空的鸡蛋像望远镜一样戴在眼睛上,其形象与所有史诗中描述的直眼睛人、竖眼人、蚂蚱直眼人不谋而合,且与三星堆的纵目人特征一致;再者,撮泰们裸身“缠藤”,大鼻黑脸,人猴难分的情况与云贵川彝族史诗描述的原始生活状态相吻合;四个撮泰的眼睛都是剑眼斜目,恰好是纵目人发展到“杜

姆”横目人的过渡段,与三星堆中的剑眼青铜人特征相符,这就说明,撮泰吉中五个主要角色的生活年代应是横目人杜姆之前的纵目竖目青铜(金银)人时代。

史诗和口头传说基本上提到“洪水”之后杜姆与妹妹幸免于难而繁育了后代,这是借神话批判“洪水”之前的时代物质文明高度繁荣,但是,“银金铜”让人类走向了灭亡。从杜姆时代起,古彝人进入了以“爱”治国,以“礼”化民的重精神、轻物质时代。傩仪撮泰吉一方面借助智慧先祖的力量,为民驱邪扫寨,一方面又渗透“君臣师”三位一体的国家概念,达到了政教合一的教化策略。那么,除了贵州威宁,川滇彝区有无驱邪纳吉的类似傩仪活动呢?

每年正月或二月,大理彝族就举行热闹的“哑神节”,在会头的带领下,身份绝对保密的花脸哑神们挨家挨户起舞,驱魔除疫,在此过程中,哑神们自始至终保持不说话(像撮泰一样说不成话)。

云南楚雄双柏县的“小豹子笙”在每年的农历6月24日、25日举行,小演员裸体遮面,手持棍棒,禁止说话,最后要到各家各户和庄稼地里撵鬼驱病,祈求人畜兴旺。另一地双柏县的“老虎笙”则在每年正月初八到正月十五举行,“老虎”和“撮泰”一样挨家挨户送福驱邪,和撮泰吉一样有人类生产生活的模拟表演,活动的核心也是消灾驱邪、纳吉迎祥。除领舞的长者外,其余舞者从头到尾不准说话。

云南弥勒县的彝族阿细人每年农历二月初三都要举行裸身遮面,送旧迎新的祭火活动。其走村过户和撮泰吉的扫寨内容相同,夸张装饰男人阳具与撮泰吉的拥抱“交媾”想通,最后的烧“武器”和撮泰吉的烧鸡蛋一样,都是焚毁邪恶,祝愿人畜兴旺。

撮泰吉一般在正月间举行,但在撮泰的念词

中也提及农历六月初二下大霜,庄稼尽毁。若遇旱灾、瘟疫等自然灾害时,撮泰们也要举行扫寨。云南和贵州相隔千里,如此跨度的时空,只能说明杜姆一统天下后就已经有“国傩”存在,随着“六祖分支”,彝族千年大分裂、大迁徙之后才产生了不同地域色彩的傩仪和史诗传说,但在形式到功用上都没有本质区别。从惹嘎阿布的纵目和四个撮泰的斜目特征,结合洪水传说的人类特点,我们可以推断撮泰吉应是在杜姆时期形成的国家傩仪,古彝人从此在杜姆为首的国家意志支配下,由重物质时代逐步走向重精神时代,“撮泰”是神圣而又智慧的意象祖先。“撮泰吉”是庄严、神圣的古夷人国傩活动。

五、关于撮泰吉与戏剧发生学

戏剧起源与游戏有着密切的关系,所以艺术发生学上有“游戏说”(如康德、席勒)。撮泰吉是彝族先民一套祭祀天地祖先、纳吉祈福的仪礼,这套仪礼的产生和这个民族最初的现实需要和精神支撑分不开。在仪礼的四段中,“祭祀”、“喜庆”、“扫寨”三段完全是仪式或欢庆表演,而第二段“耕作”则从多方面展示了彝民族所自、迁徙、农耕、与大自然斗争、繁衍生殖、丰收、敬酒祝福等,如同一部民族生存、迁徙和斗争的生命史诗,看似简朴,却波澜壮阔,通过上场的人物表演展示这一历史画卷。也因此“撮泰吉”被许多戏剧学者视为“戏剧”,有“古戏”、“彝族戏剧”、“原始傩戏”、“原始戏剧”等称谓,包括对撮泰吉对搜集整理者也注明是“彝族傩戏·演出记录本”、“古代彝语民间戏剧演出记录本”,^①面对“舞蹈说”、“戏剧说”和“民俗活动说”,顾朴光赞同“戏剧说”,认为“‘撮泰吉’中虽有舞蹈(如‘铃铛舞’和‘狮舞’)和民俗活动(如‘扫寨’),但它们中戏中只是次要成分,并且大多是后来加入的。从‘撮泰吉’的基本成分‘祭祀’和‘耕作’分析,它不仅有对话和动

^①见陆刚主编《撮泰吉调查研究文集》,贵州大学出版社2012年8月。



作,而且有简单的故事情节和矛盾冲突,已经具备了戏剧的基本要素。由于‘撮泰吉’孕育于一千多年以前,用今天的戏剧观念衡量它,自然显得很成熟,但决不能因此否定它属于戏剧。过去人们普遍认为,古代彝族没有戏剧,‘撮泰吉’的发掘,对这一论点提出了有力的挑战”。^①显然,撮泰吉是作为一种祭祀活动而存在、而具有生命力的,其祭祀中所具有的戏剧表演和故事叙述,无疑使得这一祭祀活动更为生动,但撮泰吉本身不是戏剧艺术,撮泰吉的功能一定是关乎现实生存和直接的信仰精神,也不可能有独立的戏剧意识,戏剧表演是祭祀的一部分,它在“游戏”中成长,这是我们认识撮泰吉属性的基本判断和认识。这么认识,不意味着这样会削弱撮泰吉所具有的戏剧意义和戏剧发生学意义,其实,恰因为撮泰吉的古老性和祭祀属性,我们没有功能目的地看到了它作为早期戏剧的古老形态和混融状态,这不是阻碍而恰恰是提升了撮泰吉所具有的戏剧意义和价值,它所具有的戏剧“活化石”作用也在此。

撮泰吉祭祀活动,是一种信仰文化的混合体,祭祀、祖先、神灵、迁徙、耕作、种子、生殖、丰收、史诗、欢庆、祭扫等等,都可以从撮泰吉活动中管窥。“耕作”一段是完全的戏剧表演,它是祭祀活动的重要组成,不是艺术形态的独立体,更

不是撮泰吉的文化形态。而撮泰吉祭祀活动的古老性和传承沿袭,也透露出作为戏剧表演的古老,它与祭祀活动的紧密相偎,也可以看出彝族戏剧发生的轨迹,其实,这也是不同民族戏剧发生所经历的共生过程和普遍性规律。

事实上,撮泰吉是祭祀演出,不是完全的戏剧艺术,视撮泰吉为戏剧者恰恰消解了它的古老和原始性。就撮泰吉整体而言,它是一种独特的祭祀表演活动,如以上所分析,而它所以能够得以原生态保存,不仅是因为它生存环境的封闭与落后,更在于它一以贯之的祭祀功能,否则,它可能早已中断,或即便不是中断亦业已发生面貌改变,流失掉了其彝族古老的信息和形态。值得注意的是,撮泰吉虽存活于高山峻岭中,被外界发现的也比较晚,但在各方的关注下,事实上已发生一些变异,它的原生态性和传承沿袭存在多种演出版本和解释,如沈福馨先生指出的:“为了使研究工作能正常开展,我认为有必要认真对现存这个孤本加以剖析,分清哪些是原有内容,哪些是后来加进去的,哪些属于彝族传统文化,哪些不属于彝族传统文化,外来文化又是在什么时候,以何种方式进入撮屯已(撮泰吉)表演的等等。只有在此基础上才谈得上对它的历史沿革作出正确的判定。”^②田野考察往往会忽略对材料的选择、判断,当事人也难免会有记忆之误,发生在撮泰吉认识上的种种误区,已经严重影响了对撮泰吉的客观认识,包括对其作为戏剧表演和戏剧发生学意义的认识,如何保护好传承好撮泰吉亦已成为当务之急,应该成为研究者的一项重要工作。

①顾朴光《彝族古戏“撮泰吉”浅探》,载陆刚主编《撮泰吉调查研究文集》,贵州大学出版社2012年8月,第126、127页。

②《撮屯已辨伪》,见陆刚主编《撮泰吉调查研究文集》,贵州大学出版社2012年8月。

“有相”与“无相”

——我之戏曲研究

□ 刘 祯

一、学业与专业

职业不同于事业,但事业往往以职业为始,由谋生而逐渐进入谋生与谋心并驾,最终走向不由自主,走向自觉,成为不舍不弃的事业。学业亦复如此,明确自己爱好并以一生践行者是幸福的,但恐怕不是人人可以做到,可能恰恰是多数人不能做到的,民间“女怕嫁错郎、男怕入错行”的谚语人们看到的就是这样一种悖论和现象。但也许“嫁错郎”更知道该选择什么样的郎,“入错行”更知道哪行为自己所中意。有这种拉开的张力,最终会形成一种更具力量的凝结。所以,学业与专业、职业与事业,其中的关系往往不是单一和线性的,一如起伏、跌宕的人生。

文学是少年的梦和希望,选择中文也是很多年轻学子的必然。但从文学梦到专业选择,则是走向现实回归的历程。20世纪80年代不仅有如沐春风的那种阳光和心态,也有中国文人与身俱来的责任感和使命感,不论学校如何,是会有人混文凭的,每一个有幸跨入大学之门的学子都努力做到与“大学生”这三个字的名副其实。受限于家乡中学的偏僻,古典文学基础甚薄,“古代文学”自然也成为自己用功最勤的课程,包括元明清戏曲小说专题课程。学习古典文学是有乐趣的,唐诗宋词不论,背诵《楚辞》亦一气呵成,这

是中文专业的起码要求。而当下,这似乎成为个别“文化人”炫耀的绝技了。某位著名画家在电视台做节目,很“悠扬”地将一本《楚辞》抛向现场观众,要观众对照原书听他一字不差的背诵。文运之衰,以至于此。当然对那个时代毕业的大学生,这种滑稽表演让人情何以堪,但对于今天不再那么投入古典文学专业、也不能够背诵的很多大学生来说,他的表演也是由“集体性浅薄”助推成功的。由古典文学进而古典戏曲,再由古典戏曲而至舞台戏曲,由舞台戏曲再至民间演出,一次次挑战了我,也改变和战胜了我,这就是我的“宿命”和“业缘”。本科学习让我最终选择了“中国戏剧史”。

学习古典戏曲,应届毕业的1984年考入扬州师院中文系。其时扬州师院中文系(今扬州大学文学院)虽只是一座“师范学院”,却名声显赫,倒不是借“三分明月”的历史之光,而是词曲学、敦煌学大师任中敏(二北、半塘)先生蛰居于此,扬州师院成为国务院首批授予的古典文学博士点,这在当时高校中是罕见的。导师徐沁君先生已73高龄,学识渊博,温柔敦厚,亦历尽坎坷,是国内著名的戏曲史和戏曲校勘专家,是《新校元刊杂剧三十种》^①的作者。还有赵景深先生高足、俗文学专家车锡伦教授,他们所组成的“词曲研究

①徐沁君《新校元刊杂剧三十种》,中华书局,1980年。

室”在当时很有实力,出版有《曲苑》^①。我们的“中国戏剧史”研究方向,即是秉持中敏先生、沁君先生学术理念和治学方法,课程多围绕曲学整理和校勘等进行,老师的功力和对学问的一丝不苟给我留下了难忘的印象。第一学年以研读为主,遍读所有元杂剧,并且每篇都记有阅读笔记。迄今那厚厚一摞活页纸笔记,我还完好如初地保存着。考虑到扬州江右之僻,导师便鼓励和安排我们到上海、南京、北京等地拜访、求学于吴新雷、陈多、万云骏、胡忌、齐森华、徐朔方、卞孝萱、陈美林、叶长海等教授,这段拜访、游学经历,大大开阔了我们的学术视野,对我们的学习起到了积极作用。

我的硕士学位论文围绕《琵琶记》作者高则诚生平进行考证研究,这是一件比较艰苦的选择,南戏作家生平资料甚少,勾稽史料、爬梳剔抉,有如大海捞针,一点一滴,硬是把高则诚资料荟集起来,概括地描述出高则诚的人生轨迹和主要事迹。枯燥,但坐稳了冷板凳,学术津梁之端倪也就小有揣摩、体悟。之后《高明仕履考辨》^②《高则诚卒年再考辨》^③等文相继发表后,学界同仁颇有好评。

1989年下半年我考入中国艺术研究院研究生部,攻读“戏曲历史与理论”专业博士研究生学位,导师为刘念兹研究员。刘念兹先生是戏曲文物和南戏研究两个专业领域的大家,“戏曲文物学”即由先生提出和奠定。南戏研究方面,从1959年初开始,刘念兹先生遵循张庚先生的旨意考察南戏历史,在福建、浙江、广东、江西等地进行多年实地考察,完成了被赵景深教授誉为南戏研究中“另辟一新径”的《南戏新证》^④。由此,我的博士研究方向即为“南戏研究”。1989年入学

伊始,念兹先生刚从湘西参加目连戏学术研讨会而归,带回一些目连戏、傩戏研究方面的资料,提供给我阅读。虽然颇有学习和研究戏曲史的理论基础,但这些资料展示给我的却是完全陌生的世界——鲜活、狂欢、神秘,目连故事和民间祭祀表演吸引了我,随即开始大量搜集资料,并最终选择学位论文题目是“目连戏研究”。这是个新的、不同于传统戏曲史研究的领域,不仅需要搜集、掌握文献,更需要实地考察,它是一种纯粹民间、活态的艺术,它的存在在于它表演的“场”、空间和仪式,这是文献文字所读不到的。研究期间,除了案头研读史料,我还赴重庆、大足、泸州、成都、福州、莆仙、泉州等地考察和观摩演出。1991年举行论文答辩,答辩委员为张庚、郭汉城、刘世德、余从和刘念兹老师,我也成为中国艺术研究院戏剧戏曲学专业第二届第三位获博士学位者。毕业后留院从事科研工作,也是到中国艺术研究院戏曲研究所工作的第一位博士。

二、目连戏与民间戏剧

“目连戏研究”课题对本人是一个极大的考验和历练,因为这一对象是现有戏曲史和教科书所不曾描述和评价的。它的整个呈现是颠覆我们戏曲表演记忆的。还记得在恭王府那间简易的宿舍里,自己的坐卧不宁和如坐针毡。目连戏作为一种民间祭祀表演,与此前戏曲史、戏曲理论提供的认识完全不同,如果用现有的、以文人为主体的戏曲理论去概括、阐释,理论与实践便会有云泥殊路之感,难以格范和套用。我的写作进入一种瓶颈状态,觉得不能套、套不上,却又无路可寻,那时我们的视野和理论是那么有限,不能突破和超越。所以,学位论文答辩时,尽管老师们一再予以肯定和鼓励,自己内心昭昭然,还

①《曲苑》编辑部编《曲苑》第一辑,江苏古籍出版社,1984年;《曲苑》编辑部编《曲苑》第二辑,江苏古籍出版社,1986年。

②刘祯《高明仕履考辨》,《戏曲研究》第45辑,文化艺术出版社,1993年。

③刘祯《高则诚卒年再考辨》,《阴山学刊》1989年第3期。

④刘念兹《南戏新证》,中华书局,1986年。

是忐忑不安。毕业进入中国艺术研究院戏曲研究所工作,1992年我以“目连戏研究”为题申报国家哲学社会科学基金艺术学青年项目,得以批准立项。在接下来不断考察和深入思考中,制约自己思维和观念的瓶颈被突破,对目连戏的民间本质有了新的认识,这是基于民间立场的认识和提升,不是传统戏剧理论和文人立场的,这集中体现在专著《中国民间目连文化》^①的阐释和论述中。

目连是目连戏的主角,按照现有的戏剧理论,这一人物所具有的恒态性格即人物性格的单一性和缺少变化,犯了戏剧人物塑造的大忌,实无可取,俱无可观。然而事实上目连戏演出往往如火如荼,“举国若狂”,如《安徽通志》记载“江戴兴而皖派经学复风靡天下,然支配三百年来中下社会之人心,允推郑氏。”^②“郑氏”即指郑之珍根据民间目连戏演出改编的《劝善戏文》。在本人看来,孝是目连戏的主旨,行孝是目连这一人物的基本特征,新孝子的塑造是目连戏演出意义所在。

目连的孝不同于传统的二十四孝,也不同于蔡伯喈、赵五娘的“全忠全孝”。目连的孝,在于它有一种力量,能够改变现状,即使像其母被打入地狱这样的结果,目连都有能力改变,而不是如赵五娘在陈留郡面对三年干旱、无可奈何地对公婆“做些意儿”,却也改变不了婆婆悔恨过甚而亡,公公饥荒饿死的命运。目连则有改变的能力,可以把母亲从地狱里拯救出来。这种孝不是中国文化所具有和给予的,也是中国本土文化所不能想象的。作为佛教人物,目连所具有的力量,他“神通第一”的神性和超凡能力直接导于佛

经。佛经目连的孝和他所秉承的“神通”进入中国后,与儒家思想特别是孝相融合,赋予传统孝以新的内涵,从而也完成了目连作为新孝子形象的塑造。他的孝不是小孝,而是一种大孝,不仅历尽千辛万苦从地狱救出母亲,同时也释放和解救了数以百万的鬼魂,这应该是具有浓重象征意味的。目连这一佛经人物在中国传播过程中,经历了不断本土化进程,其形象内涵在民间不断地被丰富和发展。目连的影响日益隆盛,其人格成为民间向往、追求的理想和梦幻人格。目连故事所体现的是子尽母孝,随着这一故事的世俗化、民间化,目连形象已超越了这一基本伦理主题而具有更广泛、深刻的象征意义。其象征意义体现为以下几个方面:(1)自我牺牲的精神;(2)坚贞不二的品格;(3)坚韧不拔的意志;(4)非凡超人的力量。在本人看来,“孝是目连形象的核心内容,目连之孝不是空泛、概念化的,有具体、丰富、新颖的内容。而其为尽孝救母所躬耕践行、千难万险、百折不回之种种,某种程度上不亚于目连之孝。目连是孝的典型,也是意志和力量的象征,他的救母精神是伟大、高尚的。千百年来,目连形象吸引、鼓舞了无数的观众,这一形象的积极意义是不可抹杀的。”^③该课题的完成及《中国民间目连文化》的出版问世,得到专家学者好评,^④该著后经国家古籍整理出版规划小组学术委员会评审,列入“中国传统文化研究丛书”第三辑,于1999年新中国成立五十周年之际,荣获首届国家社科基金项目优秀成果三等奖。这是新中国成立五十周年来哲学社会科学领域第一次真正的“国家奖”,给予我多年研究的极大肯定,也是对于一个年仅36岁青年学人的莫大鼓

①刘祯《中国民间目连文化》,巴蜀书社,1997年。

②转引自胡光钊纂修:《祁门县志》卷二“艺文考”,民国三十三年(1944年)铅印本,第20页。

③刘祯《中国民间目连文化》,巴蜀书社,1997年,第107页。

④王学钧《目连文化研究的新突破——评刘祯〈中国民间目连文化〉》,《东方艺术》2000年第8期。

励。

目连戏、祭祀戏剧研究洞开了本人与民间戏剧之门,一发而不可收拾。其实,作为一个文人,无论是旧时代还是新社会,也无论是大文人还是小文人,对民间艺术都会有一种天然的轻视甚至不屑,这也是由人的阶层属性决定的。我们接受的教育、美育,也都是经过文人精致化后的美的标准教育,也因此对民间艺术带着一种与生俱来的傲慢与偏见。接触、接近民间最初是比较痛苦的,也是硬着头皮的,甚至觉得怎么看怎么都不顺眼。而进一步的走近,祭祀戏剧、民间戏剧,那种质朴、清新以及民间艺术特有的神秘与仪式感会让你眼前为之一亮,进而产生兴趣和好奇,欲一探究竟。而理论储备的非民间表达,使得人们真正面对民间戏剧时,会是一脸的茫然,这也造成了新中国成立以来戏曲发展的一个悖论。理论上我们对民间戏剧、戏曲艺人地位提的很高,是艺术、艺术家,而实践层面又很难真正接受民间、接受演员和艺人,依然带着深度的有色眼镜,打量、怀疑和排斥,造成对民间艺人的“悬置”和对民间戏剧的“空心化”结果。新时期以来,对傩戏、目连戏等民间戏剧、祭祀戏剧的发掘和整理,某种意义上是一种历史的回归与还原,让人们看到中国戏曲的本质,对重新认识、撰写戏曲史甚为关键。八十年代后期以来涉足目连戏、傩戏、仪式戏剧,对本人戏曲史研究及其观念影响较著,^①并进入民间戏剧领域。在本人看来,民间戏剧是中国戏剧史的另一面,之所以这样说,也在于过去人们对民间的无视或鄙视。我在《民间戏剧——中国戏剧史的另一面》一文中,从戏剧三大基本要素——编剧、演员和观众的构成,以及戏曲发生等方面,指出中国戏剧史所拥有的民间

戏剧的主体地位。多数戏曲文体的转换和新剧种声腔的出现都是在民间或以民间为基础完成的。“民间戏剧主体地位的确立,不是依据民间的数量,在数量上民间占有绝对的优势,更主要的是根据戏剧的民间属性、民间本质。当然,民间与文人并不时时刻刻都在冲突、相克,很多时候两者是相兼益彰,但有鉴于过去的片面和偏颇,对戏剧民间本质的强调是十分必要的。”^②

民间戏剧中最活跃和最频繁演出的是小戏,二小戏或三小戏,情节短小、形式活泼,多为喜剧。当代的学者亦关注到小戏的存在及其价值,看到小戏之作为民间演出之常态性,但对于“真正戏曲”人们多遵王国维之论,认为小戏属于戏曲发展初级形态的事物,其艺术形态不具有独立的艺术审美品格,只有发展到大戏阶段始为完整的戏曲,兼备独立审美价值。这种观念和认识,影响甚大,制约了人们对戏曲形成和戏曲形态的描述,甚至构成现有中国戏曲史版图民间戏剧主体性的缺席。这种观念也深深地影响了戏曲进入当代以来的发展。因为小戏没有身份和地位,造成了大量小戏企图“升级”,以获得身份的认可。这在二十世纪五六十年代“新兴剧种”的酝酿和“升级”尤为明显,许多小戏与小剧种都向“高级形态”的大戏靠拢,形成一股风,一种“人造”现象。近六十年的实践检验也证明,只有那些顺应戏曲进化、具有丰厚艺术积淀的艺术,才是有生命力的,反之,则会凋谢。艺术的发展应该顺应自身的本质特性,寻找规律,遵循规律,拨苗助长总归是竹篮子打水,所失更多,所伤更重。

在本人看来,小戏——不论是二小戏、三小戏或五花鬻弄,都属于天然自成,具有不依赖于本戏、大戏的自我特性和审美品格,小戏也确实

①廖明君、刘祯《民间戏剧、戏剧文化的研究及意义》,《民族艺术》2001年第3期。

②刘祯《民间戏剧——中国戏剧史的另一面》,《面向21世纪的民族民间文化》,《民族艺术》1999年增刊。

是本戏、大戏形成的重要“过渡”，但不能只看到这一面，而忽略了小戏自身的审美、娱乐、艺术和文化价值。“不能以大戏、本戏的形态标准要求、衡量小戏，也不是只有大戏、本戏一个标准和范式，戏曲的发展是多样多元的，而无疑大戏、本戏和小戏是构成戏曲史最基本和最主要的两个方面，看不到或不能把小戏提升到这样一个层面去对待，是戏曲史的‘缺失’。”^①

纵观中国戏曲发展历史，民间戏曲占据主体地位，而民间戏曲最常态的表演和范式是小戏，认可小戏之为戏曲，是一种从观念到艺术形态深沉的认识变化，也意味着对以往研究应该重新加以审视和反思，学术的更新和深入亦即表现在这些方面。民间戏剧、小戏的发现和再认识，使得我们对中国戏曲历史实现一种真正的回归。

三、戏曲史与戏曲学术史

以戏曲史始，继目连戏困，接民间戏剧痴，再回向戏曲史，特别是昆曲类文人化程度很高的研究对象，本人切入和看问题视角都发生了逆袭转变。

戏曲曾经与文学为伍，尤其是“元曲”，争得了与唐诗、宋词并列的“一代之文学”的地位。跻身文学，是戏曲的一大收获，而这种收获是以文人士夫为正统、为正宗的。戏曲是唱念做打兼具的舞台表演艺术，它的综合性使对它的切入有多个维度，文学维度其实是戏曲发展到一定阶段，尤其是逐渐进入文人视野的一种认识和欣赏维度。而民间所着意的不是文本，不是书面语言，而是表演行为本身，其载体是舞台、是广场、是庙会，文学是一种思想、情感的交流，而民间更着意形体和现场火辣辣的表达。民间戏曲，其实一度创作附着于表演舞台，所谓编剧、导演、表演和观众可能就是同一伙人，并无后来那么明确的分

工。“戏曲经过了一个由民间到文人的过程，这个过程是戏曲表演艺术提高的过程，也是戏曲文学性不断强化的过程，伴随这样一种历史进程，戏曲终于从民间潜层浮出水面，为社会正统所接纳，这种接纳是伴随着文人士夫对戏曲一种全面的参与，而结果是其艺术性、文学性的提升。”^②二十世纪以来对戏曲史研究，文本是最基本和主要的文献和载体，这种文献的排他性和历史的选择性，以及研究者的观念情感，带来文本研究的一边倒，致这种研究逐渐离戏曲作为舞台综合艺术的研究越来越远，甚至于人们认为戏曲研究就是戏曲历史、戏曲文本研究，逐末而舍本，表演与舞台更是渐行渐远。戏曲主体意识、本体意识的增强，使得表演和舞台重回人们视野，特别是二十世纪京剧表演艺术臻于炉火纯青，人们才有了新的、更多的投注。民间戏曲的发现和被关注，带来戏曲史研究更大的改变，这就是文本之外表演演出的重要性，表演与接受的互动、交流，以及表演和舞台之外一种与民俗文化、祭祀文化和民间文化的延伸、扭结。无疑，这样的戏曲研究所呈现的是更为全面和符合戏曲本体的研究，是一种学术的自觉和回归，使戏曲研究不再受载体文献限制，展现研究的自由和自主，走向戏曲研究的坦途和新境。

学术研究可以走捷径，但基本的训练特别是坐冷板凳则是必不可少的。这一点，庆幸从师徐沁君、车锡伦，他们的苛刻要求，使我从学位论文的选题到整个研究过程，亦追随和沿袭导师们严谨的学问之路。高则诚《琵琶记》素有“曲祖”之称，但对这部作品的评价历来褒贬不一，特别是对主人公蔡伯喈的理解和认识，往往天上地下，难有的论。本人在充分研究高则诚生平及时代社会基础上，进行新的解读，如李渔所说“一部

^①刘祯《民间小戏的形态价值与生态意义》，《文化遗产》2008年第4期（《中国社会科学文摘》2009年第3期转载）。

^②刘祯《我之戏曲史“孽缘”》，刘祯《戏曲历史与审美变迁自序》，中国文联出版社，2015年，第2页。

《琵琶》，止为蔡伯喈一人”^①，蔡伯喈并非是一位软弱、动摇者，这一人物在中国戏曲史上的意义在于，他是一位思想者，某种程度上可以说他是高则诚的化身，高则诚是一位有理想抱负的文人，在元末难呈其才，终于对仕途失望而隐逸鄞县，但他的思想索求并无停滞。隐居期间他创作的《琵琶记》，在蔡伯喈这一人物身上是寄托了高则诚的理想和精神的，可以说，这一艺术形象是现实中高则诚理想人格的塑造，是高则诚思想追求的延续和升华。蔡伯喈的苦闷和悲剧是高则诚现实悲剧的折射和体现。这是高则诚对中国戏曲史、文学史的独特贡献。高则诚贡献给中国戏曲史、中国文学史的是一个痛苦、矛盾、心灵倍受煎熬的悲剧人物，这一人物有自己独立思想和人格，不同于流俗，执着坚定，蔡伯喈的矛盾和痛苦，是思想者、探索者的矛盾和痛苦。^②

小之一部作品、一位人物，大到戏曲史发展规律、戏曲审美变迁，更需要融会贯通，见微知著，点线结合，宏观把握。中国戏曲史之文人与民间路径，造就了雅俗不同的审美取向和风格思潮，对戏曲史和时代戏曲的熟悉、了然，有助于我们从宏观把握和观照、归纳这种审美思潮，这是本人近年戏曲史研究中一个重要方面，陆续发表了《论昆曲审美思想的变迁》^③《略论中国戏曲雅俗审美思潮之变迁》^④《虎丘曲会与昆曲审美的

雅、俗之境》^⑤《乾隆时期(1736—1795)北京演剧及雅俗思潮之嬗变》^⑥等文，对之较为系统地加以阐述。

二十世纪是一个戏曲研究得到长足发展的时代，进入二十一世纪，它也应该得到学者的关注和重视，这关乎二十一世纪的理论和学术建设。从进入二十一世纪初《百年之蜕：现代学术视野下的戏曲研究》^⑦开始，这百年的戏曲研究就成为自己关注的领域，研究视野从王国维到张庚甚至当下。包括在学科建设方面，我也以“二十世纪戏曲学术史”研究方向招收博士研究生。在此期间，首先进入研究视域的当然是一个个学术大家，许多大家也成为我们师生共同研究的对象，有对王国维、周贻白、郑振铎、任中敏、张庚、黄芝冈等的个案研究，也有从专题或某种研究现象的深入挖掘，如中国文学史与古代戏曲研究、二十世纪五十年代《琵琶记》大讨论现象研究、中国戏曲海外推介等，“二十世纪戏曲学术史”已成为戏曲研究一片新的天地，越来越受到学者们的重视。

四、昆曲研究与昆曲课题

昆曲之缘始于扬州求学期间，彼时昆曲鲜人问津，在苏州周末免费演出也甚少观众，徐沁君、车锡伦二师却给我们安排昆曲学唱，延请扬州著名曲家谢真蓓、郁念纯先生，两位先生均已七十

①李渔：《闲情偶寄》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959年版，第14页。

②刘祯《论“曲祖”〈琵琶记〉》，《戏剧艺术》2001年第3期。

③刘祯《论昆曲审美思想的变迁》，《文艺研究》2004年第5期。

④刘祯《略论中国戏曲雅俗审美思潮之变迁》，《东南大学学报》2012年第6期。

⑤刘祯《虎丘曲会与昆曲审美的雅、俗之境》，《中国昆曲论坛2007》，古吴轩出版社，2008年。

⑥刘祯《乾隆时期(1736—1795)北京演剧及雅俗思潮之嬗变》，《18世纪东亚公演文化国际学术研讨会论文集》，韩国高丽大学民俗学研究所，2006年。

⑦刘祯、张静《百年之蜕：现代学术视野下的戏曲研究》，《现代学术史上的俗文学》，湖北教育出版社，2004年。

多岁,却一丝不苟,让我们感受到昆曲之美。这也是吴梅先生传统之弘扬。2001年5月18日昆曲艺术被宣布进入联合国教科文组织人类非物质文化遗产代表性名录,这一工作是由中国艺术研究院戏曲研究所申报实现的,其时我担任戏曲研究所副所长,一年后主持戏曲所工作,个人与研究所的工作均投入到昆曲研究和整理中。包括具体主持和实施了“昆曲与传统文化研究丛书”^①(10册)和“昆曲表演艺术家传记文献丛书”^②(4册),都属于文化部昆曲艺术抢救保护和扶持工程项目。前者第一次从“传统文化”的视角观照和研究昆曲,作者为老中青三代,如当时文化部部长孙家正所说,这套丛书“对昆曲进行理论与文化多角度的深入探讨,这在戏曲研究史上是颇具开创性的。这些选题一方面提升了昆曲研究的学术水平,另一方面也呈现出昆曲艺术深厚的历史文化积淀”,“它填补了学术研究的空白,同时也拓展了戏曲研究领域的深度和广度。”^③于昆曲研究这样的视角和这样的规模也是首次。后者所收张继青、岳美缇、侯少奎、张娴、李楚池等人(张娴书稿审读反馈后未能再提交)都是昆曲名家,与之前的著述不同,此套丛书介乎“传记”和“文献”之间,为传记文献,亦寓传承之意。我个人近年也撰写了一些有关昆曲的文章、评论,和同事合著《昆曲与文人文化》,这个题目、这本书体现了我对昆曲本质的认识,这一本质也是以民间演出为参照和对比的,或许这样对昆曲的认识理解会更深入,至少强调了昆曲中“人”的因素、“人”的独到、“人”的味道,也是昆曲之为昆

曲、昆曲区别于其他剧种、其他戏曲样式最显著的特征。

昆曲自2001年后,成为戏曲的宠儿,成为时代的宠儿,昆曲的日子也日好一日,七个院团或曰六个半也是一改其旧,有些扬眉吐气的感觉,进入昆曲发展最佳时期,这是昆曲之幸,我辈之幸。但实际上,昆曲历史上的“官腔”地位,其流播与对地方戏曲的影响非常深远,如湖南之湘昆即是昆曲发展地方化之物,在不同地方戏里都留有昆曲印迹,如川剧,故2007年5月我组织中国艺术研究院戏曲研究所与四川省川剧艺术研究院主办“中国地方戏与昆曲论坛”,2011年1月中国艺术研究院戏曲研究所主办了全国地方戏昆腔学术研讨会,挖掘丰富的地方戏昆腔,开辟昆曲与地方戏研究的新领域,这对昆曲的保护、继承和发展很有意义。

囿于历史局限,口传心授是昆曲传承的基本之法,被人们的愈益重视,二十世纪五六十年代以来,将演员、曲家的口述,加以整理,形成文字,成为有效的保护与研究方式。有鉴于对老艺人、曲家传承、保护的迫切性,我与安葵研究员于2009年申报、立项了国家哲社艺术学项目重点课题《二十世纪昆曲口述史》。这项“口述史”对昆曲演员、曲家等进行了一次最全面的采访,包括草昆与地方戏昆腔演员、艺人,如高阳昆曲、桂阳昆曲、金华昆曲、川昆等,共计近150人,这样大规模的采访,是此前的研究者所未曾做过的。工作的程序和方法是,先由采访者确定采访对象,熟悉和研究采访对象,进而准备采访提纲,做到有

①“昆曲与传统文化研究丛书”(10册),春风文艺出版社,2005年:《昆曲创作与理论》(王安葵、何玉人)、《昆曲与人文苏州》(顾聆森)、《昆曲的传播流布》(宋波)、《昆曲与明清乐伎》(王宁、任孝温)、《昆曲与民俗文化》(王廷信)、《昆曲与文人文化》(刘祯、谢雍君)、《昆曲表演艺术论》(熊姝、贾志刚)、《昆曲与明清社会》(周育德)、《二十世纪前期昆曲研究》(吴新雷)、《中国的昆曲艺术》(《中国昆曲艺术》编写组)。

②“昆曲表演艺术家传记文献丛书”(4册),文化艺术出版社:《大武生》(侯少奎,2007年)、《巾生今世》(岳美缇,2008年)、《楚辞兰韵》(李楚池,2008年)、《青出于蓝》(张继青,2009年)。

③孙家正《昆曲与传统文化研究丛书总序》,春风文艺出版社,2005年,第3页。

备而来。采访则以摄像、录音和拍照等形式记录,然后加以文字转化和整理,整理的原则是保证原意,适当加以文字处理,并尊重被采访人的隐私和意见。

采访收集的影音资料约430小时,文字量超过300万字,课题下一步的计划是以此文献为基础,完成一部《二十世纪昆曲口述史》。以往昆曲发展历史的研究成果比较侧重于古代史和文学史,而我们所拟“口述史”的重点与视角,则更强调和重视昆曲的演出和舞台,包括演员表演,昆曲的流动和活态性,它的当下性和有效性。此其一。其二,“口述理论”在西方已经建立起比较完整的话语模式与理论体系,中国艺术则有自己的文化生态与研究方法,用中国的表述就是“田野考察”。“口述理论”在思想、观念、方法上赋予了我们新的理论内涵,但我们仍必须注意研究的适用性,在坚持自己的视域和立场的前提下,兼取所长,不拘格套,为我所用,从采访中进一步得出对史的认识,并树立主体意识,这个主体意识建立在我们对二十世纪以来昆曲历史发展的准确把握和细致、生动的描述之上;昆曲口述史则能体现采访者(撰写者)、口述者的历史观和戏曲观,从其亲历的历史事项中多角度地还原昆曲发展的历程。

《昆曲艺术大典》是中国艺术研究院戏曲研究所进入二十一世纪以来所承担的最大的一个整理研究项目,从2004年9月迄2016年达12年之久,由王文章担任总主编,本人担任副总主编(2013年后增加新的副总主编),以戏曲研究所研究人员为主体,聘请了海内外百余位专家学者加盟。是昆曲列入联合国教科文组织后中国艺术研究院承担的又一项重大课题。该课题创新“大典”体例,是一部以原典为主、原典集成与百科式

结合的昆曲文献大典,改变以往各类大典、词典完全以文字为主的模式,探讨新时代背景下昆曲作为表演艺术、舞台艺术的特性,以文字原典为基础,图片影印、视频音频多种手段为载体,形象、立体的呈示,确立了“历史理论”“文学剧目”“表演”“音乐”“美术”“音像集成”等六个分典,原典原著为主,辞条、提要 and 总目等为辅,形成一种原典重点突出、层次分明而又集昆曲大成之纵横交织的整体格局,实现作为昆曲艺术“大典”之丰富、之全面。这种体例创新,相信会对戏曲及其他艺术学科的发展和研究带来有益和积极的启示。全书整理编撰文字文献2200余万字、影印文献396种(套)计有7万多面,图片约5000幅、视像350余小时、音响100余小时。该课题由时代出版传媒集团出版,2016年编辑印刷完成,共计149册。著名戏曲理论家郭汉城认为“《昆曲艺术大典》的出版具有的非凡的意义,不仅体现在当下,而且更深刻地影响着戏曲学术研究的未来。”“《昆曲艺术大典》丰富的文献资料及其体系性,必定会给昆曲乃至戏曲研究注入新的学术增长点,如建立昆曲学,又如中国戏曲表演体系研究这个较为迫切的学术课题也可以在此基础上逐步展开”。^①2009年6月,本人荣获国家文化部“优秀昆剧理论研究人员”称号。

五、戏曲理论与批评

顺应“戏改”需要,1951年成立了专门的中国戏曲研究院,这也是中国艺术研究院的前身,被誉为皇家研究院。从其成立本身也可以看出它与戏曲发展的现实关系。几十年来,研究院秉承理论联系实际,实事求是,关注戏曲发展现状,学风严谨务实,这是“前海学派”的特征。我个人也算经历了从“学院”派的重文本文献、历史文学到更为关注舞台艺术、表演艺术和现实生存状况的

^①郭汉城《精心编撰玉汝于成——写在〈昆曲艺术大典〉出版之际》,《中国文化报》2016年10月31日。

一个过程。也比较杂,特别是多年担任中国艺术研究院戏曲研究所所长一职,不得不广征博引,旁涉诸领域,无形中自己的收益也是多方面的。个人研究专业是戏曲史,但对戏曲理论和批评的关注与研究成为自己学术发展的一个重要领域。

在中国艺术研究院从事研究的这些年,也是一个从案头文本走向熟悉场上表演的过程,是一个从“只是读者”走向“还是观众”的过程,也是一个从历史走向剧场、走向剧团的过程。能够做到这样“两下锅”,具有这种双重身份才能够成为一位真正的戏曲研究者。

戏曲理论永远是戏曲研究热闹的场域,我不是一个喜欢凑热闹的人,但其实每位有思想、有责任心的人都不能置身其外,这也是策划2009年10月“中国戏曲理论国际学术研讨会”的重要原因,本人撰写了《中国戏曲理论之“戏剧化”与本体回归》^①一文,体现了本人对这一时期戏曲发展与戏曲理论的认识和观点。其后出版的论文集曰《中国戏曲理论的本体与回归》^②。“前海学派”以理论见长,张庚、郭汉城为代表的一批学者,践行“百花齐放,推陈出新”,践行戏曲的继承和实现现代化。无疑,作为领军人物的张庚是最值得我们研究的。作为二十世纪三十年代上海左翼作家成员、四十年代在延安撰写了《话剧民族化与旧剧现代化》^③、五十年代后“前海学派”的领军人物,张庚在戏曲理论体系建设方面有系统和全面的思考,以其一生去努力践行,并与学界同仁共同建构起戏曲理论体系框架。从张庚的探讨,本人撰写了《现代戏曲史学:从王国维到张庚》^④《论张庚与中国戏曲理论体系》^⑤等文。张庚是当代戏

曲理论最具宏观和长远思考的学者,也是最有领袖魄力和组织能力的学者。从当代戏曲理论体系建设到戏曲表演理论体系提出,渊源有自,并最终会成为戏曲理论研究新的热点和学术增长点。

一场戏平均二小时,三十年来有过多少个“二小时”,已经难以统计,但我印象最深的还是1996年参加文化部艺术局(后改为艺术司)的“金三角”戏曲会演,参加者为山西、陕西、河南三省的戏曲院团,也是第一次作为文化部评委参与评审,在郑州比较集中地观摩了十几台戏。而所以印象深,是因为它完成了我的一个转变,就是对剧场“二小时”由原来很多时候的咬牙坚持、忍耐变成倾情投入和沉浸,个人认为这是一次蜕变,观戏有年后,终于在一个个“二小时”的积累后,发生了质变,包括对自己的理论和评论工作都产生重要影响。

评论是戏曲研究必不可少的一个方面,也是本人已发表二百多篇文章中占据比重可能最多的一块,评论集《戏曲:批评与立场》正在编辑中。关于戏曲批评理论集中于《新时期戏剧人物创造论》和《建立人文情境中的戏剧批评》等文,戏曲界很是缺乏这种戏曲批评理论的研究和建设,多专注、“趴窝”于具体的一个个剧目——很多都可以说属于“现实”的观照(可能用“关照”一词更准确)。戏曲评论尤其是对具体剧目评论却有其难,鲜少“独立”的评论家,评论和评论文章多为“定制”产品,这样的评论、这样的评论媒介、这样的评论氛围,使得戏曲评论成为戏曲研究最为人诟病和“不齿”的领域。本人的戏曲评论属

①刘祯《中国戏曲理论的“戏剧化”与本体回归》,《清华大学学报》2011年第2期。

②刘祯《中国戏曲理论的本体与回归》,文化艺术出版社,2010年。

③张庚《话剧民族化与旧剧现代化》,《理论与实践》1卷3期,1939年。

④刘祯《现代戏曲史学:从王国维到张庚》,《湖北大学学报》2005年第5期。

⑤刘祯《论张庚与中国戏曲理论体系》,《戏曲研究》第84辑,文化艺术出版社,2012年。

于这领域的组成,经历着一个过程、一个成长,也经历一个挣扎和抗争,现在则步入一种安静和心平气和。

记得某省一位剧作家(也是文化官员)携剧来京演出,在文化部艺术司的研讨会上,给出席的专家散发厚厚一摞“参考资料”,都是报刊对该剧好评的文章和报道。出于对该剧的关心和爱护,也是出于自己作为职业评论者的责任和义务,比较客观地分析该剧,并对一度创作与二度创作提出一些批评意见(直率,还比较委婉,这也是我的为人方式),会上并无争论。不久,在该省的戏剧刊物,看到了这次研讨会“摘要”,摘取与会学者发言“要点”,亦好评有加,却难觅本人“摘要”。这是戏曲界的一种现象,也是某些戏曲人的急功近利和功利纷争,不是个别的。本人赫然一笑:以为你不错,以为你是剧作家,原来尔尔!

写评论其实难,做真正的评论家更难,但也因此更需要真正的评论家,不能让评论等于阿谀,不能让评论家成为吹鼓手。戏曲评论,做到能够进入学理层面的分析、剖解,做到客观和实事求是,做到既为之着想、又不护一剧,不护其短,方是真爱,方是行家!感觉自己近年来写的一些戏曲评论,不敢说如何到位,却有明显变化,能够由从具体剧目寓目进入和提升到理论层面的分析、研究,而摒去一时一剧的得失冷暖,自己对自己也较为满意。

余论:学术品德、学术规范与戏曲品质

古人云:文如其人。文之如何,亦是人之如何的反映。以往之研究,是小众范围之事,人们因喜好而从事,多无杂念,故研究和写出的文章比较纯粹,不溢旁支。今日大不相同,随着学术发展,专业分工趋细,大多数人都趋于职业化,这是一种历史进步,但也带来了这只队伍的良莠不

齐,不乏鱼龙混杂之辈,是故学术研究,品德唯尚。人无其品,亦无其文。这方面老一辈学者中有许多榜样和楷模。以张庚老师为例,在我眼里他是前海学派的灵魂,也是中国戏曲理论学科当仁不让的领军人物。他资历颇深,但其所想所为不是职务和地位,而是戏曲理论体系的建设。“文化大革命”使他大难不死,但依然不改初心。“文化大革命”中有同事用裤带抽打他,“文化大革命”后有人关心问及此事,张庚答不记得了。这是什么?这是一个人的胸襟和气度。1991年我博士毕业,邀请张庚老师主持学位论文答辩,他在积水潭医院住院,当时是直接从医院接送到恭王府中国艺术研究院答辩现场。我毕业留戏曲研究所工作,第一次听到的讲座,就是张庚老师的。当时以为他年事已高,就是和大家见面,聊聊天。孰料是一场“彻头彻尾”的学术报告,这个报告也是张庚老最新的学术思想,表达了他对目连戏及北方农村戏剧及宗教关系的思考。所里当时安排我做记录和整理,很惭愧自己准备不足,这个报告就是后来发表到《戏曲研究》上的《中国戏曲在农村的发展以及它与宗教的关系》^①。从中国戏曲研究院到中国艺术研究院,张庚等同仁与各地戏曲界有着紧密的联系,这种联系是工作的、学术的,也是感情的,而不是上下级的,更没有功利色彩。若干年后,记得去莆仙市参加福建省莆仙戏剧院挂牌仪式,座谈会上福建老一辈戏曲家叶子铭、林庆熙等谈到前海学派,谈到张庚、郭汉城、刘念兹等学者,激动的热泪盈眶。同样的场景在其他地方也曾经历。中国戏曲理论体系建设是张庚一生的夙愿,包括晚年他自己还一直耿耿于怀,要亲自写一部“戏曲美学”的著作。一次住院,医院下了病危通知,我们戏曲研究所几位同事去看他。看到所里同事到来,

^①刘祯《中国戏曲在农村的发展以及它与宗教的关系》,《戏曲研究》第46辑,文化艺术出版社,1993年。

他高兴的从床上坐起来,话匣子打开,迫不及待要说的都是戏曲研究,他的思考,他的嘱咐。这是一位从学问到做人对我影响至为深远的老人。

现在,学界更似一个小社会,从业人员越来越多,但做一个真正的学者却越来越难,也越来越少,高校的行政化还是其次,高校、研究机构的社会化、官场化则更有过之,对学术的冲击也最为明显。科技的日新月异,信息的海量堆加,追求效益的短平快,改变和颠覆着学术传统、传统学术,年轻人容易接受新科技和信息带来的变化,却疏离传统和学术、学术规范。不恪守和遵循学术规范、规则,学术的科学性和客观性将受到挑战 and 动摇,学术的发展不能以降低学术规范标准为代价,应该强化学术标准,恪守规则,否则,回头一望,劣质和垃圾产品成堆。学术发展进入一个“大跃进”时代,其“成果”难以估量,而披沙沥金、经过时间考验能够留存和有效的“成果”又能有多少?现在是一个只讲生产、鲜论质量的年代。据说有的学者一年写三百多篇文章,可见现在人们的勤奋和在学术园地“撒欢儿”之得。老一辈学者多满腹经纶,倒出来的可能只是

十之一二,这有发表出版条件的时代所限,而更主要的是他们怀揣谦逊,虚怀若谷,进而追求一种思想境界,完善自我人格;当下学者入门三天,就敢以家、师甚至大家、大师自称(艺术领域尤然),毫无愧色,脸不变色心猛跳,学者而兼明星、演员。学术规范、学术反腐,应该是学术建设最重要和关键的环节,也应该是指日可待的。

“研究戏曲史,目的是为了还原、描述出一个真实和客观的戏曲发生、发展历程,其最终目标还是有益于、有助于现实中戏曲的传承和发展,现实中戏曲发展出现困惑与危机,往往也是从历史发展中找经验和总结规律,也是溯源戏曲本质来明辨戏曲方向的。”^①学术的深入体现为专业的细化与进一步分工,但无论怎样深入与细化,其研究最终都是要有助于该事物的发展与走向未来的,戏曲亦复如此。弹指如挥,不觉已有三十年,对个人而言这是最为珍贵的三十年,希望这三十年也可以成为自己学术研究值得记住和回忆的三十年,对“他者”有点滴启发,对自己重启新航。

^①刘祯《我之戏曲史“孽缘”》，《四川戏剧》2015年7期。

一件铜鎏金鸭形香熏的研究与保护

□ 马瑞文 黄瀚东

摘 要：本文介绍了山东博物馆2014年一青铜修复项目中的一件铜鎏金鸭形香熏的修复与保护。这件铜鎏金鸭形香熏，出土于山东邹平黄山三路西首路北，现保存于邹平县文管所。此次保护与修复目的是使此件精美鎏金鸭形香熏得到更好的保存，并满足展示陈列、供观众欣赏的需要。文章分为文物基本信息、保存现状、修复与保护、心得总结四个方面。此件铜鎏金鸭形香熏修复与保护过程主要包括建立修复档案、清洗、除锈、缓蚀、封护、粘接上色等。

关键词：铜鎏金 鸭熏 修复保护

1.引言

香熏，又称香炉、熏笼，是伴随着香料的使用、流行而出现的焚香、熏香器具。在我国，香文化历史悠久。据考古发现，大约距今五千年前，我国古人就开始用焚烧某些香料的方法进行“燎祭”。在辽河流域和长江流域，同时发现了龙山时期和良渚时期的陶熏炉。^①千百年来，我国香文化流传至今，从未中断，一直深受各时期人们的喜爱。

焚香或者熏香的用途归结起来主要体现在精神需求和生活需要两个方面。精神上，香料主要用于祭神祀祖，礼仪规范，文人雅趣等；生活上，香料可以除虫杀菌，清洁衣物，美化环境，治疗疾病，提神醒脑，计时等。《尚书·周书·君陈》有云：“至治馨香，感于神明”。人们认为馨香有通灵作用，所以焚香成了祭祀神灵祖先的仪式活动中必不可少的一部分。《周礼·秋官》中记载，周王朝中设立有“翦氏”、“蜎氏”等专职人员，负责王宫内外的环境卫生工作，翦氏、蜎氏用的就是熏

香(烟)除虫法。香料祛疾除病的作用也很早被先人发现。《神农本草经百种录》中有对香熏医疗作用的论述，“香者气正也，正气盛则驱邪避秽也。”通过馨香之气来实现阴阳调和，去污除秽，保持身心健康。

作为专门熏香的器皿，香熏最迟应出现在春秋战国时期。香熏的器型也伴随着香文化的深入而由单一向多元化方向发展。细数历代的香熏器皿的样式，大致可以分为豆型、鼎型、球型、动物型等这几类。动物型中常见的有麒麟、狻猊、鸭形、狮子、仙鹤等。

鸭形香熏的出现大致在两汉时期，在山西、山东一带出土了几件西汉中晚期的鸭形香熏，造型基本相似。炉体为鸭形，昂首立于一托盘之中；鸭被为炉盖，上面镂空，可开启。^②汉代以后，鸭熏的身影屡屡见诸于诗词等文学作品中。宋代洪刍的《香谱》中写道，鸭作为香炉往往称为“宝鸭”、“香鸭”、“金鸭”、“银鸭”、“金凫”、“鸭炉”等。描写鸭形香熏的诗词很多，比如唐代的有戴

①杨帆：《四溢芬芳的古代香器》，《内蒙古日报(汉)》，2014年12月8日13版。

②杨海霞：《器以怡情 形以悦目——论汉唐时期熏香器具的造型设计》，《苏州工艺美术职业技术学院学报》，2010年第二期。

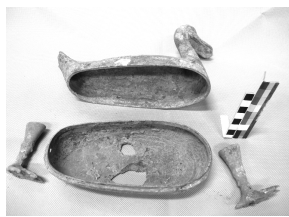
叔伦《春怨》：“金鸭香消欲断魂，梨花春雨掩重门。”李商隐《促漏》诗：“舞鸾镜匣收残黛，睡鸭香炉换夕熏。”宋代有陆游《不睡》诗：“水冷砚蟾初薄冻，火残香鸭尚微烟。”明朝张凤翼《灌园记·君后制衣》：“直待睡鸭香消，鞦韆频频换，疎钟远寺传。”清朝金农《龙涎香》诗之一：“懒与人间斗檀麝，夕熏睡鸭已心灰。”由此可见人们对熏香的迷恋，对鸭形香薰的喜爱甚笃。

2. 铜鎏金鸭形香薰保存现状

本次修复的这件铜鎏金鸭形香薰，出土于山东邹平黄山三路西首路北，现保存于邹平县文管所。2014年，山东博物馆应邹平县文管所委托，对包括此件鎏金鸭形香薰在内的多件铜质文物进行了修复保护。邹平文管所希望通过此次修复，使得此件精美鎏金鸭形香薰得到更好的保护，并且满足展示陈列、供观众欣赏的需要。



修复前 1-1



修复前 1-2

此件鎏金铜鸭形香薰修复前(图1-1,1-2)，通高18厘米(不含断裂脚的高度)，长23厘米，宽8.3厘米，重1237克；从鸭身中间分为上下两部分，以子母口扣合；腹腔中空，用以盛放焚烧香料；口腔与腹腔通过颈部相连通，尾部有梅花状镂孔，作为前后出香孔。该鸭形香薰，体态丰满匀称，造型舒张优美，鸭头略仰，嘴微开，做翕张状，眼神炯炯有力；头部、眼部、翅膀、尾部可见镌刻羽毛花纹，刀法粗犷有力；鸭头、颈、翅、尾全部鎏金；下半部分仅腹部有船型鎏金，做工精细，但鸭腿部明显可见由铸造缺陷而造成的孔洞。

此件鎏金鸭形香薰自出土后，从未进行过清理、修复、保护，一直存放于邹平文管所库房内。香薰周身部分覆盖泥土，全身布满红色、绿色、浅绿色锈蚀，掩盖了部分鎏金纹饰。鸭头、尾部、脚

部可见清晰浅绿色粉末状锈蚀。鸭两脚与器身断裂，茬口处不能完全吻合，有部分缺失。

通过普通显微镜(50-100倍)对此件鎏金鸭形香薰观察分析，发现在器物鎏金层下微腐蚀现象，如果继续发展，将破坏文物鎏金层，因此必须进行保护处理。

取红色、绿色、浅绿色锈样进行硝酸银滴定试验，对锈蚀物中的氯离子进行定性分析。分析发现，红色、绿色锈蚀中未含有氯离子，浅绿色粉末状锈蚀中存在氯离子。浅绿色锈为氯铜矿，是一种青铜有害锈，如果不清除，一旦遇到潮湿的环境，就会“传染式”散播，造成青铜器内部结构疏松，腐蚀青铜文物，这种锈蚀必须清除干净。

邹平文管所库房温度范围大概是 $-5^{\circ}\sim 30^{\circ}$ ，干湿度范围在10%~80%，文物保存环境有限，不利于青铜文物的保护，因此，需对此文物进行适当的修复与保护，以达到预防性保护目的和满足展览需要。

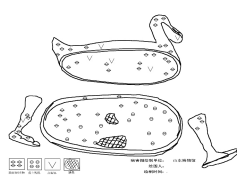
3. 铜鎏金鸭形香薰的保护修复

3.1 建立修复档案

根据国家文物局颁布的文物保护行业标准，按照馆藏金属文物保护修复档案记录规范要求，详细填写文物修复保护档案。档案内容包括：器物的编号、名称、尺寸、来源、质地、保存状况、修复前后照片、病变图(图2-1,2-2)、保护修复过程及其中使用的材料和以后保护建议等。



病害图 2-1



病害图 2-2

好的修复档案有利于日后的再次修复保护甚至学术研究，所以在记录过程应当做到尽量详细。虽然文物修复原则要求最大可能的保留历史信息，但修复过程中难免会造成某些信息的破坏。同时残损破碎的文物，可以从更多的角度诠释文物信息，修复归整后，除非极为特殊情况，不

会再还原至此,这也就又损失了一个更进一步了解文物内涵的路径,而修复档案的完整、详细、规范化记录,可以最大情况的减少这种损失。

3.2 清洗

此件文物因要陈列展览,供观众欣赏,需清除铜鎏金鸭形香薰表面的覆盖物。先用软毛刷去除文物表面的浮土、浮锈,对于表面较为硬结的泥土,用乙醇进行软化,然后用牙签轻轻剔除。对于较硬、较致密的绿锈,用棉签沾丙酮和乙醇的混合溶液湿润软化后,用竹签、手术刀等将酥松的锈蚀慢慢的去除。对于鎏金区域,用竹签小心剔除,防止鎏金层被划。

3.3 除有害锈

经过硝酸银滴定试验,浅绿色粉末状锈蚀为有害锈,必须去除。为了不破坏鎏金层下结构,除锈先采用物理方法除去大部分有害锈蚀,再采用去离子水浸泡的方法去除其余氯离子。用去离子水分次分段浸泡鎏金鸭形香薰,直到浸泡香薰的去离子水中,用氯离子测试条测试,氯离子低于5ppm的恒定值为止。

3.4 缓蚀

为使器物 and 缓蚀剂能够较为充分的反应,取得更好的缓蚀效果,将器物应加热到40摄氏度左右。然后,用棕刷将2%的苯并三氮唑乙醇溶液均匀的涂刷在器物的表面。缓蚀完成后,可以用鼓风机或热风枪进行脱水干燥,方便下一步的封护处理。

3.5 封护

缓蚀处理后,用毛刷将2%的B72丙酮溶液均匀的涂刷在器物的表面作为封护剂,操作过程中一定要注意涂刷均匀,防止产生流淌,成膜不均匀。可以用紫光灯照射的方法检验是否涂刷均匀。

3.6 粘接、上色

根据文物修复“最小干预、可逆性、兼容性”原则以及实际粘接处的负重稳定性,此次鸭腿与鸭身的连接采用双组份环氧树脂胶进行粘接。先将连接处用酒精擦拭干净,用橡皮泥辅助定

位,裂缝处用树脂胶加填料进行补配、粘接固定,再打磨找平。

之后进行上色,使粘接处与器身颜色相协调一致。先用双组份环氧树脂胶调矿物颜料进行打底色,之后将碱式碳酸铜粉和双组份环氧树脂胶配上品绿矿物颜料调匀进行堆图,一边堆图一边观察与周围颜色是否突兀,之后再用矿物颜料进行弹喷等随色处理,直到与周围颜色别无二致为止,此铜鎏金鸭形香薰的修复保护完成(图3-1,3-2)。



修复后3-1



修复后3-2

4. 总结

此件铜鎏金鸭形香薰的修复保护完成,既防止了此件文物因腐蚀而继续损坏,也为广大观众提供了能欣赏其美的机会,而不至于使其“失宠”于库房亦“悄然失色”。面对这只憨态可掬、雍容雅致的鎏金鸭,翩翩遥想起了古人的悠悠生活场景,不禁感叹“金鸭余香尚暖”。

古代文物需要更多、更好的保护,只有这样世人、后人才能够有机会领略我国悠久伟大的历史、艺术、科技文化。但文物修复保护过程不是创作的过程,修复保护过程中必须坚持“不改变文物原状”的原则,尽可能的保留、保护文物所携带的有价值的历史、艺术、科学信息。

参考文献

王景勇:《河间铜鎏金佛造像的保护修复》,《文物春秋》,2014年第4期(其它略)。

联系地址:山东省济南市历下区经十路

11899号山东博物馆

邮政编码:250000

金线抽傀儡,古韵遗大腔

——延平区傀儡戏的现状调查

□ 王世亮

傀儡戏这个名称,现在逐渐为木偶戏所代替。其实,称其为傀儡戏更接近于它的原来面目。因为傀儡起源于古代一位驱鬼神祇——郁垒,也被称为禺垒或偶垒。这在《山海经》中有记载。郁垒的形象后来演化为门神(与神荼合并,神荼贴在左边,郁垒右边),或演化为傩祭中的“方相氏”面具。方相氏率十二神将打鬼驱鬼,是古代行傩的重要角色,此后进而制作为活动木雕神像,继续它的驱鬼任务。在巫术演化为艺术的过程中,郁垒终于成为傀儡,变成了娱神又娱人的艺术工具。现木偶戏在大多数城市里,只是娱乐圈中的一个品种,但在一些偏僻山村,傀儡戏的作用,仍沿着古代的轨迹运作。下面将介绍的是流行于福建省南平市延平区某些山村的一种戏曲“活化石”——大腔金线傀儡。它保留了许多古代傀儡传统功能,其文化内涵及娱乐作用与宗教习俗都很明显,现将调查情况分述如下:

一、流行区域

初步调查,在延平区的塔前、西芹、大洋、峡阳、南山等乡镇的一些山村,都曾有过或现仍保存着这种提线傀儡戏,当地群众称之为“抽傀儡”,这是对操纵提线木偶动作的形象描述。但是艺人们一般自称是“金线”傀儡,在他们一代一代的手抄剧本中,用的都是这个名称。由于傀儡戏表演时所唱的声腔,是一种古代弋阳腔的变种“大腔”调,所以拟称“大腔金线傀儡”。

从艺人们的传承关系,以及流传路径来追寻,塔前镇的石壁坑(现属石伏村)曾是延平及周边地区傀儡戏的发展中心。按师承谱系推算,大

约在明代此种傀儡戏已传入闽北。塔前石伏村已有金线傀儡戏艺人在活动。到了清代咸丰光绪期间。塔前虎山村一处就有傀儡戏十几班之众。同时从石伏村(石壁坑)和虎山呈辐射状向外传播,它向南传至尤溪县的联合乡一带,向北传至西芹、大洋、峡阳一带。

二、流行区自然经济状况

在延平区,表演大腔金线傀儡戏的艺人们自己也说,在大城市人们娱乐形式多样,看戏有京戏、越剧、闽剧等大剧种,请神拜佛有不少大寺庙,没有多少人感兴趣了。只有在那些经济落后、交通闭塞、医药缺少的高山偏僻村落,还有大腔金线傀儡赖以生存的土壤,当地老百姓仍相信它既能演戏娱乐,又能达到消灾驱祸的愿望。

以塔前镇虎山村为例:虎山村原名虎鼻山,旧属南平县杜溪里,今属延平区塔前(土堡)镇。该村海拔860至千米之间,处于高山小盆地,有霜期长达三个月。距塔前镇37公里,距市区77公里。过去步行至以上两处需一两天的路程。现今虽然修了简易公路,可直通南平市区,但塔前镇到虎山,交通仍不方便。虎山行政村有6个自然村落,528户,2400多人。旧时,农民生活主要依赖较少的农作物,甚至粮食亦不能自给,主要经济产品为一种竹制土纸(只能作敬鬼神的纸钱),生活十分贫苦。傀儡戏在当时也属于一种谋生手段。农闲时,艺人们便挑起傀儡担四处卖艺糊口。当时全村仅数百人口,却有十几担傀儡。每到农闲和传统节日时,这一带傀儡戏就十分红火,既丰富了农民的文化生活,又能祈求平

安来年幸福。

由于生产土纸的环境,既要用火,又十分忌火灾,村民们便以“许傀儡愿”方式来祈求老天勿降灾于民。每当晴朗夜空有流星划过,村民们便以为火神下降,火灾将来临,山林将被焚,土纸产品也将无收。便一定要许愿:如能消灾避祸,将演傀儡戏若干台。这就叫“许傀儡愿”。待土纸丰收,山林平安,便要大演傀儡戏以谢神灵和苍天。遇到其它天灾病痛也用这种方法消灭去病。

如今虎山村干部带领群众以种反季节蔬菜等经济作物致富,群众生活已大大改善,电视机等家用电器已普及,群众娱乐方式也已多样化,故傀儡戏的功能已大大削弱,其娱乐功能仅限于对年长的老人,多种民间信仰也仍普遍存在,年轻人对这种娱乐不感兴趣加上听不懂,只是看热闹而已,而老年人则还有很大的吸引力。还有民间“还傀儡愿”形式仍有生存土壤。

三、傀儡班社存在形式

大腔金线傀儡班社一般以家庭为纽带,如父子、兄弟、叔侄组成一个班。每个班社按惯例都有一个名称,如“福兴台”、“翠云台”等,以台为单位。全部服装、道具、锣鼓及傀儡,只用两箩筐便装完,合成一担,故又称傀儡担。每一傀儡担一般只有两名艺人,如上所述都是有亲缘关系的人。年长者(也是技艺较精者)抽傀儡线表演并演唱;年少者在后台手脚并用打锣鼓并帮腔。旧时,艺人们表演傀儡戏兼做巫道并以此为业,解放后,大多只在农闲时做傀儡戏。

班社的传承关系也大多与亲缘有关,如子承父,侄承叔,弟承兄等。故班社名称也可传承。多子家庭有多人承艺,则需分班另起名称。只有长子才能继承父辈的台名。非亲缘关系也可学艺传艺,只是要履行一套拜师的仪式和手续,如先写一张“立投师字据”,如现今的拜师合同,写明学艺三年,学费若干(一般五担谷子),学成后如何谢师等,再在“田公元帅”(戏神)神像前行师徒礼,师徒关系便算成立了。前二年随师父打锣鼓学帮腔,后一年学抽线艺表演,其间还要学习

巫道经文及行巫技法。待学成能独立操作后,请满师酒便可另立门户自行开业。不过据说许多人不满意三年便可独立操作谢师而去了。

目前仍在活动的并接受调查的班社有塔前虎山村的“广兴台”、“福兴台”、“新福兴台”、“乐兴台”、“翠兴台”、棚下的“兴台盛”、石伏村的“福灵台”、大洋乡盖头村的“仙灵台”等。

四、表演场所

按当地习俗,傀儡演出场所为休闲的凉亭、庙宇、祠堂及其它宽敞的旧房,和空旷的广场,现在常在村部礼堂进行。因村民们相信傀儡既能驱鬼又会招来野狐孤魂,可能会骚搅人们的平静生活,有人住的房子不让演傀儡戏,具体在哪个地方搭台,由村委或出钱演戏的人或还“傀儡愿”的东家来办,择好场所后便搭一简易舞台,约一米高、三至四米宽,有一定的深度便可。饰以若干幕布,表演区在台前一米处。表演区正中靠“天幕”处设一微型长方桌,两边有微型椅子,桌围上绣有傀儡担的台名。抽傀儡者站在“天幕”后操纵表演,打锣鼓帮腔者则在后台设锣鼓架。

一般一个村落只设一个点搭台,全村的人在这里看戏娱乐,可供许多还愿者还愿,附近村落的人也能就近来此了却心愿。所以,有时可搭一个台演数月。

五、傀儡戏主要艺术形式

1、傀儡制作:旧时,本地艺人用樟木自刻傀儡头,然后用篾扎身躯、四肢。服饰冠帽为家庭妇女刺绣缝制。现今傀儡头多去泉州购买,戏袍冠带有自制的也有购买的。

傀儡制作主要按六个行当来区分,傀儡台“请神词”中有“拜请梨园台上一生、二旦、三丑、四净、五夫、六末”等词语。也就是说,傀儡头是按这六个行当的样式来刻制的。再按剧情的不同配上相应的冠带和服饰,就可扮演各种角色了。

早期一台傀儡担只有傀儡二、三十个,如遇剧情需要不够用时,另准备有不同的微型面具,临时替换角色。

现在有的傀儡担的傀儡数已增加许多。如

“新福兴台”已有六十几个。

傀儡线少则五根、多为九根，一般七根，仍处于比较原始状态。

2、唱腔：艺人们自称唱腔是“大腔”，与文献中对“高腔”的描述相符。即“声调高亢、后场帮腔、翻高调、只用打击乐，不用管弦”。与赣剧高腔曲牌《驻云飞》比较，大腔曲牌《一柱茗香》与其有近似之处。一是曲调旋律大致一样，并在句后三字翻高帮腔。二是二者都是前后两部分有调性对比，从原调向下四度犯调（以宫为徵）。但是，与本省其它地方的大腔戏、四平戏比较，则没有这些共同点，原因还待研究。不过有一个问题值得注意，延平大腔除《一柱茗香》外，其它唱腔曲调多似本地三音列山歌，可能半农半艺的艺人们把山歌掺入唱腔，原来的曲调却慢慢淡出了。

3、金线傀儡的剧目存在三种类型：一是保存了部分元明南戏传奇剧目，如《李云娘挨磨》、《白兔记》、《倭袍记》等；二是大量的说史（讲小说）剧目；三是相当一部分的明清通俗神话传说剧，如《华光传》、《陈靖姑捉妖》等。第一种情况已保存得不完整，或只剩下个剧名，很少演出或不能演出。第二种情况是主要的演出剧目，艺人们根据某本小说或连环画内容自编剧情，分配角色行当，用祖辈留传下来的《通用据（剧）本》中各种角色通用台词、唱词来表演，类似民间剧团演“幕表戏”。值得注意的是，艺人们往往在表演中以第三人称形式说白和演唱，如电影中的“画外音”。表演者讲述故事情节，傀儡表演图解讲述内容。这种表现方式，可能有久远的历史传统。这类剧目有《东周十二全卷》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《飞龙记》、《万花楼》、《楼妆楼》等共十余种。第三种情况是专为“还傀儡愿”者所指定要演的或开台的神仙故事剧目，如“遮台”（开台）仪式中的《太白金星下凡》以及驱邪祛妖的《华光传》、《夫人传》等。

六、宗教意义与民俗功能

从调查中感觉到，大腔金线傀儡的娱乐作用是主要的，但依然保留了其原始的宗教意义和民

俗功能。本篇开始部分已涉及到傀儡系源于一种驱鬼的神祇——郁垒。在以后的演变中，郁垒成了傀儡，娱乐作用明显增强。但在民间，傀儡的巫术宗教意义始终是一脉相承的。如今，在大腔金线傀儡流行区，它的宗教、民俗意义主要以下几方面：

1、从艺人们的手抄本《请神科》中所述来看，其宗教归属已演变为道教闾山派教门。因其所祀奉的神祇为“许真君”、“陈、林、李三位夫人”、“田公大元帅”等都是闾山派的主要祀神。傀儡戏艺人开始学艺时也要按闾山派教门规矩取法名、入法门，以傀儡为宗教法事的一部分。所有的艺人都按“道、法、通”三个字排辈份。如塔前石伏村《福灵台》的蔡世联，法名为“法传”。其子蔡上针承业取法名“通兴”。如果蔡上针之子再承父业，则取“道”字辈的法名。如此周而复始。

2、傀儡戏的演出目的主要是为“还傀儡愿”者做法事、演戏还愿。许愿的目的，无非是祈求上天保佑家人平安、地方无灾等美好愿望。特别是上述免除火灾的愿望占了主要部分。现今火灾已不是农村灾难的重要成份，而疾病、交通事故等则成了村民们祈求避免的重要愿望。

“还傀儡愿”的过程并不复杂。首先到傀儡法师家中说明许愿理由、许愿演几台傀儡戏，然后法师在神坛前依样本用黄纸写下一纸“愿榜”再以跌筭方式来肯定神灵是否已准此愿。如得“圣筭”，许愿者将愿榜贴于大厅壁上，表示时刻谨记届时还愿。到了还愿之时，还愿人持香烛，供奉到台前还愿。傀儡法师在按“法规”作法后，将愿榜和“还愿疏”一并在鞭炮声中烧焚，接下来就演傀儡戏了。

3、傀儡艺人既是艺人又是法人。除以上说的为“还愿傀儡”者做法事外，这些人还能行诸多巫术，如画“镇宅灵符”、“论日吉凶”、“治小儿断乳夜啼”、“赶野猪法”、“收虫蚁法”、“安产催胎法”等，甚至“夫妻反目和合法”也拿得起来。

4、傀儡法师演傀儡戏的收入十分有限。从塔前虎山村谢元火胃保存其父谢崇惠的《傀儡戏

流水簿》中来看,一台戏仅得大米七、八升而已,但演出期间东家供吃喝烟酒。而今乡民们经济收入增加,傀儡戏报酬每台也增加到20元以上。

七、大腔金线傀儡的文化意义和娱乐功能

1、综前所述,傀儡的宗教属性在此仍然保存,古代郁垒的文化功能,至今仍在起作用。这种一脉相承的文化传统,显示了大腔金线傀儡的文化价值。

2、此傀儡戏所用之声腔当属高腔无疑。虽然学术界对历史上是否真的有过“弋阳腔”这一品种还有争论,但所有的论者均承认高腔的存在,并认为是“山村野夫俚曲”。如果说始于明代盛于清代的弋阳腔其特点是“声调高亢、翻高帮腔、不用管弦、只用打击乐”的话,那么大腔戏唱腔完全符合这些特点,说明这是一种古韵的遗存。

3、金线傀儡之说,始于宋代,北宋孟元老的《东京梦华录》中就有“悬丝傀儡,张金线”的记载。在宋代“金线傀儡”成为提线木偶行业的专称或尊称。宋以降将傀儡称为金线在文献中已不出现,然而在延平区的傀儡社中,艺人无不自称“金线傀儡”。在虎山、棚下、石伏等地,艺人们的各种手抄本中“金线傀儡”字样屡屡出现,这决

非偶然,应是与宋代金线傀儡之说一脉相传。

4、大腔金线傀儡的剧目,除大量幕表戏是从小说、连环画中改编而来,也保留了少数元明南戏传奇剧目,如《李云去娘挨(推)磨》,这是南戏《白兔记》中的内容。《倭袍记》是明代的重要剧目。但由于艺人们普遍文化程度不高。对根深的南戏剧目把握不住,现已少演或不能演了。

5、“说史”傀儡之余韵。宋人吴自枚《梦梁录》中说到:“凡傀儡,敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事话本,或讲史,或作杂剧,或如崖词。”以上所述种种情形,在大腔金线傀儡中亦比比皆是。特别是艺人们往往以第三人称来“讲史”的手法,更是其它木偶戏中所罕见。从这种“说史”傀儡之余韵中,探讨我国古代傀儡戏的艺术原型也有宝贵价值。

6、目前延平的高山乡镇农村在传统节日里仍保留演傀儡戏,以满足不同层次的文化需求,特别是满足老年人的文化需求,同时城里搞大型文化活动或文艺调演也经常调傀儡戏进城演出。

联系地址: 福建省南平市博物馆

邮政编码: 353000

论传统文化在德江土家族婚嫁柬帖中的体现

□ 陈紫星

摘 要: 由历史上沉淀下来的传统文化一直影响着我们的生活,并且渗透于各个民族。本文着重分析德江县土家族婚嫁柬帖的书写格式和柬帖的内容,探讨传统文化在其婚嫁柬帖中的体现。

关键词: 土家族 传统文化 婚嫁 柬帖

引 言

中国民间流行“男大当婚,女大当嫁”的俗语,而男女之间的结合必须经历一连串的婚嫁仪式。仪式的过程包含了许多中国古时的礼仪程序,从中可以看到中国传统文化在现代社会的传承。《礼记·昏义》中说:“昏礼者,将合二姓之好,上以事宗庙而下以继后世者也,故君子重之。”^①民俗学家钟敬文先生也如是说:“婚姻是维系人类自身繁衍和社会延续的最基本的制度和活动。”^②在中国古代礼俗文化史上,婚嫁礼俗具有极为特殊和重要的作用,是中华优秀传统文化的重要组成部分。

土家族作为中国55个少数民族之一,除了有着中华固有的传统文化以外,还有着自己独特的文化事象,婚嫁柬帖的形式就是其中之一。土家

族分布较广,因此在婚嫁仪式上各有不同,婚嫁柬帖也随之而变。本文以贵州省德江县土家族为例,根据冉茂清编辑整理的《民俗礼仪实用手册》(未出版)^③所提供的资料,通过梳理流行于德江土家族婚嫁仪式中婚嫁柬帖的格式与内容,分析中国传统文化在其中的体现。

1. 婚嫁柬帖封面格式

柬帖,是指用简短的言词书写成的信札、书柬、请柬、名帖等的一种沟通工具,德江方言称为“书子”。按其内容可以分为喜庆柬帖、丧葬柬帖、生活柬帖和礼仪柬帖,以下叙述的是喜庆柬帖中的婚嫁柬帖。

按德江土家族传统的习惯,婚嫁柬帖一般分为帖文与封套。帖文为柬帖所写的内容,封套就是装帖文的套子,相当于我们今天使用的信封,婚嫁柬帖由帖文放入封套内密封组成。因此,无

①《十三经注疏·礼记正义》,北京大学出版社,1999年,第1618页。

②钟敬文:《民俗学概论》,上海文艺出版社,1998年,第172页。

③《民俗礼仪实用手册》由冉茂清通过对散流于民间的各种土家族民俗礼仪文化进行搜集、编辑整理成书,但目前没有正式出版,以打印本于街边书摊出售。全书共262页,内容十分丰富,总共包括人际称谓、婚嫁柬帖、嫁娶文体、哭嫁歌词、彩幛楹联、祭奠文体、农村契约文体7个大板块,其中每个大板块下又包含很多小的板块,对民间的民俗礼仪文化介绍得相当详细。由于没有统计,目前对于其流传情况不太清楚。

论是封套的格式还是帖文的书写格式都是固定的,一般不随意改动。

柬帖封套呈长方形,宽四寸,长七寸,分正反两面。婚嫁柬帖的封套一般用红纸做成,如果不是用红纸做的,做好之后也要刷上红油,是一种吉祥的象征。婚嫁过程中迎亲时用来装柬帖的方盒叫礼盒,有的用木做成,有的用铁皮做成,然而无论用什么材质做成,都要用红纸贴在礼盒的内部,或把礼盒内部刷成红色。从柬帖封套与礼盒的颜色上,我们可以看出红色在土家族婚嫁仪式中起着很重要的作用。在中国的传统文化里,红色是喜庆、吉祥的象征。“红”作为一种色彩的成分,独受中国人所喜爱。红色主要用于喜庆的场合,如婚嫁礼俗中,新娘的红衣服与红盖头、红轿子、红地毯、红蜡烛等等装饰皆用红色。除了用于婚礼中,红色还用于城墙的色彩调试、家具的颜色和国旗颜色等具体存在的物体上。

中国人为什么那么崇拜红色呢? 门德来和唐岚在《中国传统色彩研究之红色崇拜》总结出两个主要源头:一是源于自然崇拜,对自然的崇拜体现在对太阳的崇拜、火的崇拜、凤鸟的崇拜。中国作为一个传统的农业社会,在古代对阳光的依赖性比较强,庄稼的生长需要阳光,加上以前科技落后,古代人对于太阳每天东升西落,不受人们控制,增加了一种神秘感;火发明之后,人们的生活状况得到了极大的改善,可以用火取暖,还可以把东西煮熟了再吃,人们摆脱了以前寒冷和充满血腥味的蒙昧状态;凤鸟是鸟中之王,与太阳、火、红色有着紧密的联系。一是源于血崇拜,血液的颜色是红色,是生命的象征。他们认为“红色崇拜是中国人从古至今,逐渐成形的一种集体无意识结果,它不断影响着我们的文化生活,并将一直传承下去。”^①在这样无意识的

传承下,红色逐渐深入我们的日常生活,还被广泛的运用于民俗仪式中。土家族婚嫁封套与礼盒的颜色均为红色,就是红色崇拜的传统文化在民俗礼仪婚嫁柬帖中的体现。

2. 婚嫁柬帖帖文

德江县土家族婚嫁柬帖按内容可以分为拜帖、回拜帖、迎亲拜帖、谢拜帖、礼单帖,且不同的柬帖用于不同的场合,有着不同的作用。

拜帖是结婚前男方家到女方家所用的柬帖,有求婚拜帖(攀书)、文定拜帖(盟书)、请庚拜帖(庚书)、请期拜帖(请期)、请媒拜帖(请媒);回拜帖为女方家所用柬帖,分为允期回拜帖和回拜帖。允期回拜帖用于男方请婚拜帖和请期拜帖之后,是对男方请婚和请期答复的一种柬帖,分为允期回拜帖(允书)和不允期回拜帖(不允书),回拜帖(回书)是女方在收到男方迎亲的柬帖之后,回复男方陪嫁东西的柬帖;迎亲拜帖是男方在迎娶新娘时用的柬帖,有报吉帖(投书)、启书、礼书、正书、拜书、催妆书、冠笄、全书、请送、辞书、团书;谢拜帖男到女方家和送亲客到男方家皆用,是对帮忙人表示感谢的一种柬帖。有谢厨师拜帖(厨书)、谢酒师拜帖(酒书)、谢饭师拜帖(饭书)、谢茶师拜帖(茶书);礼单帖分为迎亲礼单帖(仪书)和嫁女礼单帖(妆奁书、奁书),迎亲礼单帖是男到女家迎亲时所写的礼单,写上迎亲的礼物,便于女方清点。嫁女礼单帖是女家将陪嫁之物开列成单,用柬帖形式交给男方便于其清点。

柬帖在内容上可以分为不同的类别,而在书写格式上却几乎相同。按传统的做法,在一张红纸上按三寸宽、六寸长的标准剪裁,横着折成十等份,如图:

^①门德来、唐岚:《中国传统色彩研究之红色崇拜》,《南方论刊》,2010年第10期。

背面	里面	里面	里面	里面	正面
		姻弟……拜	大德望……	……伏以……	正书

柬帖帖文除了在书写格式上有要求外,内容上同样存在着严格的要求。柬帖帖文的内容在婚嫁过程中每个环节所使用的都是不同的,即除了格式一致外,内容均为各自的每一环节服务。如攀书有攀书的内容,正书也有正书的内容,由于内容不一样,才正好使得婚嫁过程繁而不乱。柬帖帖文一般为七言一句的四句诗组成,语言较为委婉含蓄,多采用一些与婚姻有关的词语与典故。现例举攀书格式如下:

伏以	朱门大厦未曾开,白屋寒微冒昧来。
高攀贵府寄书帖,冀乞龙颜喜开怀。	谨启
右启	上
大德望△府初盟婚台△△先生双福恩允	婚弟△△△
愚初盟 顿首拜	偕室△△△

如果在接到男方这样一封柬帖之后,女方就会有相应的回拜帖,即允书。回复内容为:“天南地北各异姓,相悦为婚族族兴。男婚女嫁皆常理,全凭月老把线牵。”盟书的内容为:“不弃寒门愿联姻,朱陈好合世代延。永架秦晋百年桥,海

誓山盟固且坚。”庚书内容为“诗咏桃夭喜及时,谨传庚帖付君知。子平之愿今须了,两造乾坤并署之。”女方开庚:“绿窗吟诗标梅诗,忽报桃夭喜及时。月下传书人已至,聊将庚帖付君知。”女方不发庚则写:“蚕吐初丝尚未姻,编织群布恐难全。斯时不宣传庚帖,从容且待数月间。”男方请期内容为:“预报佳期△月中,鸾凤星期喜相逢。象卜△天吉祥日,请诺金言尉鄙衷。”①女方允期回拜帖:“良年吉月配佳期,之子于归百事宜。一任安排鸾凤撵,欣然一诺更无辞。”女方不允期回拜帖:“迨吉何妨咏标梅,桃夭及时勿用催。预报良辰重新选,另卜佳期仔细推。”男方请媒内容为:“千里姻缘一线牵,银河搭桥费艰辛。牛女鹊桥今朝会,再烦月老驾相迎。”投书:“鸾笙凤管闹宣天,迎鸾彩舆到府前。即刻临门犹未喻,因兹遣使报吉音。”启书:“秦晋联姻架鹊桥,子平了愿在今朝。良缘夙缔成佳偶,朱陈好合玉引箫。”礼书:“《易》说乾坤取象宽,《诗》歌琴瑟载《周南》。《书》言赘婿曰馆甥,《礼》道非仪冀海涵。”正书:“承蒙贵族不嫌寒,永结朱陈百代欢。值此佳期迎令媛,聊呈俚语拜金鸾。”拜书:“东床坦腹恨非贤,射雀尊前幸有缘。亲迎未曾亲自到,谨将名姓拜尊前。”催妆:“妆台水彩画丹青,淡抹轻描色更新。自古王姬曾下嫁,早下妆台拜祖先。”冠笄:“面对菱花笑颜开,盘龙冠结巧安排。妆成出水芙蓉样,疑是月宫玉人来。”全书:“名门列位是高贤,不弃寒门有德先。今值堂前行奠雁,海涵荒简未周全。”请送:“仰请巨族送于归,倒屣迎宾入寒舍。无论尊幼相携至,此时蓬荜尽增辉。”辞书:“游园已毕思返程,离开长安出府门。打扰姻家实非亲,辞别贵府众亲人。”团书:“二姓联姻历有年,往日夙愿此日圆。聊备薄酒迎宾客,共同举杯庆团圆。”回书:“两家朱陈景象宽,愧乏衿仪我自惭。于归小女失教训,回禀姻家冀海涵。”

①△符为具体的日期,可以改动。

除了以上对婚嫁仪式起着作用的仪式柬帖外,还有对帮忙人的感谢,同样写成柬帖,由于职务不同,所以感谢内容也不一样。厨书:“龙胆凤肝色色新,山珍海味宴嘉宾。调来花样般般好,烹出味道样样鲜。”酒书:“客满千杯酒不空,茅台五粮味香浓。筵前宴我情难尽,三杯大道条条通。”饭书:“珍珠粒粒鼎中花,煮成白饭营养佳。粘米煮成糯米饭,人人吃了人人夸。”茶书:“香茗蒙芽初春生,龙团雀舌味道醇。碧玉杯中馨香起,琉璃盏中白云腾。”

3. 传统文化在土家族婚嫁柬帖中的体现

通过对德江县土家族婚嫁柬帖格式与柬帖内容的阐述,不难发现很多中国传统文化贯穿其间。柬帖的封套成长方形,体现的是中国自古以来“不以规矩,无以成方圆。”^①的思想。封套颜色与礼盒颜色的选择,同样是中国人喜爱的大红色,主要受对太阳、火、凤鸟、血崇拜的影响。是传统文化在婚嫁柬帖的体现,也可以视为一种遗留。传统文化体现比较明显的是在柬帖内容上,主要通过特殊的称谓讲究、含蓄的内容、严谨的程序等几方面表现出来。

德江县土家族婚嫁柬帖内容在称谓上特别讲究,男方一般称女方家长为“先生”,前面再加上“大德望”表示敬重。“先生”一词最早出现于《论语》“有事弟子服其劳,有酒食先生馔。”这是“先生”一词的本义,指老师,后来也指年长有文化的人。土家族婚嫁柬帖“先生”的称谓并不是女方父母的职业,而是一种尊敬的称呼。“大德望”指高德行、高威望的人,同样也是对对方的尊称,称对方的住宅为“大潭府”。“潭府”一词最早在《文选·郭璞<江赋>》中含义为“深渊”,后来又出现在唐朝韩愈的《符读书城南》中“一为公与相,潭潭府中居。”潭潭,深邃的样子,后来以“潭

府”尊称他人的居宅。《西游记》第四十八回:“今日有缘得寓潭府。”《红楼梦》第三回:“下官此来,并非擅造潭府。”在“潭府”前加上一个“大”字更显示出尊敬之情。称媒人为“大冰判”,称对方女眷为“大闺范”,同样表现出十分敬重的感情。而一般自称为“愚弟”、“劣戚”、“愚戚”、“忝姻弟”、“愚礼生”等。“愚”、“劣”和“忝”都是自称的谦辞,如诸葛亮《出师表》“愚以为营中之事。”“忝”是谦辞,表示辱没他人,自己有愧。^②婚嫁柬帖除了使用特殊的称谓外,落款处也很讲究。有“顿首拜”、“鞠躬拜”、“襟衽拜”、“叩拜”、“端拜”、“整冠拜”、“忝拜”和“百拜”,这样的词语都是不同程度的谦辞,放到柬帖中,表现出的是个人的谦虚行为。土家族婚嫁柬帖中的谦虚称谓是传统中国人性格谦虚的一种表现,同时也是对传统文化的继承与利用的体现。

德江县土家族婚嫁柬帖的内容十分含蓄,总是通过委婉的语言来表达心中的想法。如男方递到女方家的求婚帖,“冀乞龙颜喜开来”并不直接道出“求婚”,而是通过夸赞对方以期达到求婚成功的目的。其他的婚嫁柬帖中也同样都是通过不同的意象、不同的词语或典故,来表达想要表达的情感或想法,柬帖中经常用到“朱陈好合”、“秦晋联姻”、“红叶题诗”、“东床坦腹”、“绣幕牵死”等典故来给予两人婚姻长久的希望和祝福。女方就算是拒绝婚事,也显得十分有礼貌,让人无法反驳。如男方请期女方不同意,就回复“迨吉何妨咏梅,桃夭及时勿用催。预报良辰重新选,另卜佳期仔细推。”这样的回复既不会伤害到对方,也给自己留了一条后路,这是中国典型的“中庸”思想。这个思想的核心是避免思想或者行为上的“过”与“不及”,强调“执两用中”的融通原则。集中表达了中国人面对复杂的生活

①孟轲:《孟子》,杨伯峻、杨逢山注释,长沙岳麓书,2000年第115页。

②中国社会科学院语言研究所词典编辑室:《现代汉语词典》,商务印书馆第5版第1351页。

问题所具有的审时度势、权衡变易的为人之道与处世之法。此处还体现了儒家“三思而后行”的处世原则,同时也是中国传统文明的一种体现。

程序严谨是德江县土家族婚嫁柬帖的另一个显著特征,婚嫁过程中,每一个环节都会由相应的柬帖来完成,并不是一封柬帖就走完全程。每一种柬帖的内容不一样,所进行的仪式也就不同,进而达到的目的也各不相同。正是因为程序的严谨,才使得婚嫁仪式显得十分庄严而神圣。如果你把攀书写成其他的柬帖,很显然这场婚嫁仪式将会没有开始就结束。又如“冠笄”按传统习惯,这封柬帖是以新郎母亲的名誉写给女方梳头人,不但署名要写新郎母亲的名字,而且柬帖还不能递错人。程序的严谨正好与中国人做事认真和仔细的行为相匹配,也正是传统文化体现的另一种方式。

4. 结语

中国的传统文化博大精深,无时无刻不在影响着我们的生活,同时也处处体现于我们的生活中。婚嫁礼仪作为我国自古以来约定俗成的一种传统礼俗,在土家族婚嫁仪式中得到充分的体现。婚嫁仪式中使用的各种丰富的柬帖文化,就是传统文化遗留与传承的体现。柬帖不管是封套还是贴文内容,都饱含着传统文化的因子。因此,笔者认为:中华传统文化作为一个庞大的文化体系,处处体现于少数民族的日常生活和礼仪过程中。

参考文献:

- [1] 赵东海、梁伟. 中国传统文化精髓述略[J]. 内蒙古大学学报, 2011, (1): 61-66.
- [2] 周安伯. 传统文化与精神文明[M]. 北京: 民族出版社, 1999.
- [3] 于语和. 中国传统文化概要[M]. 天津: 天津大学出版社, 2001.
- [4] 曾长秋. 国传统文化[M]. 长沙: 中南大学出版社,

2004.

- [5] 刘志龙. 大众礼俗[M]. 南昌: 江西人民出版社, 2009.
- [6] 常瑛. 封包柬帖大全[M]. 南宁: 广西民族出版社, 1992.
- [7] 金硕. 柬帖漫谈[N]. 吉林日报, 2006-4-4(012).
- [8] 刘克. 中原民间婚嫁柬帖的生态学价值[J]. 沧桑, 2005, (033): 62-63.
- [9] 果娜. 中国古代婚嫁称谓研究[D]. 山东大学博士学位论文, 2012.
- [10] 胡敬君、戴启后. 中国古代文化实用手册[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 1992.
- [11] 王握瑜、陈元兴. 陈杰超校对. 古今柬帖一点通[M]. 长春: 吉林摄影出版社, 2000.
- [12] 陈学璞. 重视民间实用文书的写作与指导—读《读当代常用文书写作方法》[J]. 广西民族师范学院学报, 2012, (6): 149.
- [13] 张洁. 土家族传统婚嫁仪式变迁研究—基于贵州省Y村的田野研究[D]. 东北师范大学硕士论文, 2014.
- [14] 王亚婕. 基于《现代汉语词典》第5版的婚嫁累词研究[J]. 苏州教育学院学报, 2013, (2): 42-46.
- [15] 李宗桂. 试论中国优秀传统文化的内涵[J]. 文化研究与文化建设, 2013, (11): 35-39.
- [16] 社会主义核心价值观的中国传统文化意蕴[D]. 西南石油大学硕士论文, 2014.

作者地址: 贵州民族大学文学院

邮政编码: 550025

关于培养造就高素质 文博人才队伍建设的几点思考

□ 雷学刚

建设“世界影响、中国气派、民族风格、地域特色”的博物馆是建设社会主义文化强国的重要内容,也是传承历史、弘扬先进文化、展示中华文明的生动载体。要建设内涵丰富、形式新颖、功能完善、作用明显、地位凸显的博物馆,关键在培养造就一支高素质的文博人才队伍。

一、培养造就高素质的文博人才队伍,应当坚持“四轮驱动”。

无论是从全国文博人才队伍的总量看,还是从全国文博人才队伍的总体素质看,乃至从博物馆建设发展的自身规律看,都必须培养造就一支高素质的文博人才队伍。只有培养造就一支高素质的文博人才队伍,才能推动文博事业的大发展大繁荣、才能提高博物馆的核心竞争力、才能为博物馆的内涵式发展提供强大的智力支撑。培养造就高素质文博人才队伍,应当坚持“四轮驱动”,全面发力。

(一)努力打造一支“精本职、通相关、懂邻近”的文博专业人才队伍。据有关资料统计,目前全国文博单位从业人员中拥有高级职称的仅占5.7%,中级职称的仅占14%,其总量是严重不足的。文博专业人才队伍应该由大量的高学历和高职称人员组成,主要从事文物的收集、保护、修复、鉴定、利用和科学研究。打造这支队伍的目标是:德艺双馨、博学多才、成果丰硕,成为文

博界的知名专家学者和博物馆内涵式发展的“专家库”。说到底,就是要培养一批懂文物的征集行家、鉴定专家、修复大师、学术权威和领军人物。

(二)努力打造一支“政治强、业务精、会协调、善管理”的文博管理人才队伍。据有关资料统计,全国县级及县级以上政府设立专门文物行政管理部门的仅占1/4,县市一级大量行政管理职能由文管所、博物馆等事业单位代行,全国文物行政管理人员平均每县不足3人。面对如此状况,博物馆必须有加强文博行政管理人才队伍建设的紧迫感和使命感。这支队伍主要负责博物馆的日常管理、规范运转、组织建设、人才培养、安全保卫和组织协调。打造这支队伍的目标是:成为博物馆和谐发展“参谋团”。说到底,这支队伍不但要成为办文、办会、办事的高手,而且要成为科学管理、组织建设、人才培养、安全保卫和组织协调的行家。具体地讲,在办文方面,要成为打造精品的行家,所写的文稿必须达到“四有”:即言之有物不空洞、言之有理不肤浅、言之有情不呆板、言之有序不杂乱。在办会方面,要成为打造品牌的行家,所办的会议有规格、有质量、有影响、有借鉴价值、有推广经验。在办事方面,要成为铸就形象的行家,所办的事精明、精到、精准、精深、精细,能最大限度地展示博物馆形象和水

平。在进行博物馆等级考核评估方面,能够从藏品体系、陈列体系、研究体系、社教体系、服务体系、管理体系、经营开发体系等方面统筹兼顾、协调到位。在党的建设方面,能够为博物馆的业务建设提供强大的理论指导、人才支撑、文化动力、舆论支持、和谐氛围。在安全保卫方面,能做到让博物馆万无一失,平安无事。

(三)努力打造一支“作风实、善节俭、会当家的”文博后勤人才队伍。这支队伍主要负责博物馆的经费预算、经费筹措、经费保障、经费管理、物资采购、物资管理、基建工程、绿化美化、职工福利待遇提升等工作。培养造就这支队伍的目标是:成为博物馆持续发展的“红管家”。在经费预算筹措方面,要坚持超前思考,未雨绸缪,统筹兼顾;在经费保障方面,要坚持“发展第一、研究至上、教育为本、服务观众”的原则,力争把有限的经费向重大项目和学术研究倾斜;在经费监管方面,要严格按财经纪律办事,一视同仁,严管细抠,杜绝浪费;在物资采购方面,要坚持公开透明,严禁“暗箱操作”,大宗物资采购坚持馆班子集体研究,严格按照招标制度办;在物资管理方面,要严格出入库登记制度、两把锁制度、盘点清理制度,严禁虚报冒领;在基建工程建设方面,要严格招投标程序、项目代建、项目监理制度,严格验收、严把质量关,杜绝“豆腐渣”工程;在绿化美化方面,要严格护照“园林式”、“花园式”先进单位的要求,搞好博物馆的内外环境打造和美化亮化工程;在提升职工福利待遇方面,要加大博物馆的经营开发和创收力度,增强博物馆自身的造血功能,力所能及地提高职工福利待遇,努力为博物馆创造一个拴心留人的创业环境。

(四)努力打造一支“懂市场、会经营、善开发”的文博经营人才队伍。这支队伍主要负责博物馆文化产品的策划设计、包装宣传、市场运作和品牌打造,为壮大博物馆的造血功能创造佳绩。培养造就这支队伍的目标是:当成为博物馆

科学发展的“助推器”。具体地讲,这支队伍要根据博物馆的自身定位、地域特色、自身优势、地位作用等,策划设计出体现博物馆品牌实力的文化系列产品,这个产品设计既要典雅大方,又要价廉物美;既要新颖别致,又要便于携带。同时,还要善于协调引进和推广各种展览,为推动博物馆的产业开发提供资金积累和经验推广。

上述四支人才队伍建设,如车之“四轮”,鸟之“两翼”,缺一不可,相互依存,相互促进,必将有力推进高素质文博人才队伍建设的整体提升。

二、培养造就高素质文博人才队伍,应注重“六个坚持”。

要培养造就高素质的文博人才队伍,从理论和实践的角度看,尤其应注重“六个坚持”。

(一)坚持用事业造就高素质的文博人才。就是要为高素质文博人才提供施展才华的空间和平台,让高素质文博人才明确文博岗位是成就事业、实现自身价值和社会价值的重要平台。克服把文博工作当职业、当谋生手段的肤浅认识,牢固树立“把文博工作当事业干、当艺术追求和毕生追求”的理念。

(二)坚持用环境凝聚高素质的文博人才。既要为培养造就为高素质文博人才创造舒适宜人的硬环境,又要为培养造就高素质的文博人才营造“敬业、勤业、精业、创业”的软环境。博物馆要给高素质文博人才教方法、压担子、交任务,让年轻的同志在博物馆“唱主角”、“挑大梁”、“站前台”、“打头阵”,尽早进入文博事业发展的“快车道”,让优秀人才脱颖而出。

(三)坚持用机制激励高素质的文博人才。就是要实施科学的人才引进机制、工作机制和退出机制。在引进机制方面,要对高学历、高水平的文博专业人才在工作待遇、生活待遇给予政策倾斜,对他们的住房补贴、交通补贴、通讯补贴、医疗补贴、子女入学、职级晋升方面给予政策倾斜,让真正有学识、有才华、有能力的高素质文博

人才能安心尽职地在博物馆工作,从而把博物馆高素质文博人才的增量和总量做大。在工作机制方面,在课题立项、论文发表、著书立学、举办讲座、举办论坛、办公条件等方面多给予政策倾斜,多为他们提供攻坚克难、展示能力的机会。在退出机制方面,采取评聘分离的办法,对于职称较高,而实际操作能力差的文博人才不能聘用,让他们培训后上岗。如果通过培训,仍然不能被应聘的,按照劳动法,对其解聘。

(四)坚持用荣誉褒奖高素质文博人才。要以实施绩效工资、项目工资、协议工资为契机,对凡是给博物馆争得省部级以上荣誉、在省部级以上核心期刊报刊、省部级以上公开报刊发表论文的、在省部级以上出版社公开出版著作的、独立或者合作完成省部级以上社会科学项目、研究课题获得省部级优秀奖励以上奖励的,博物馆应给予1:3倍的奖励,通过奖励,提高素质文博人才刻苦钻研,再夺桂冠的积极性和创造性。总之通过褒奖激励高素质人才,在博物馆真正实现“干好干坏不一样,干多干少不一样,工资能高能低、干部能上能下,人员能进能出和平者让、庸者下、能者上”的浓厚氛围。

(五)坚持用学习提升高素质文博人才。文博人才队伍的能力素质提高不是一劳永逸的,必须坚持常态化的系统培训,才能夯实文博人才队伍建设的基础。在培训的内容上,不仅要给文博人才队伍进行专业技术培训,而且要给文博人才队伍进行政治学、社会学、人类学、历史学、经济学、地理学、心理学、生物学、法学等知识的培训,其目的是让这文博人才队伍既具备深厚的理论功底,又具备坚持用马克思主义的立场、观点、方法去分析和研究文博领域的新问题新情况的世界观和方法论,从而成为用渊博的专业技术技能去解决文博领域存在的新问题新情况,成为德艺双馨文博通才。在培训的方法上,不仅要采取理论引导专家示范、现场模拟、参观考察,而且要采

取课题研究、项目合作的方式进行能力培训。通过理论与实践,让文博人才达到学用结合,理论成果转化为实践成果的目的。

(六)坚持用法治保障高素质文博人才。人往高处走,水往低处流,这也是自然规律。要留住高素质文博人才仅仅靠事业感情待遇留人还不够,必须靠法治。那么,我们博物馆的人力资源部门一定要按照“尊重人才、尊重知识、尊重劳动、尊重创造”的要求,建立健全高素质文博人才学习、工作、生活的机制,让他们明确自己的合法权利和应尽的义务,做到不越“雷池”,不闯“红灯”,严于律己、勇于担当、乐于创造,甘于奉献。

总之,培养造就高素质人才队伍建设决非一朝一夕之功,任重而道远。只要我们牢固树立人力资源是第一资源的观念,加强领导,注重引导,强化管理,开拓创新,就一定能把搞素质文博人才队伍建设成为博物馆的“顶梁柱”和“核心竞争力”,博物馆建设就会呈现出“百舸争流、千帆竞发、平稳推进、持续发展”的生动局面。

作者地址:重庆市渝中区人民路236号

邮政编码:400015

精心 精彩 成功

贵州侗文化博物馆创新形式举办 2017年春节系列文化活动

□ 文 / 龙凤碧 图 / 刘先桥

2017年1月31日即大年初四,贵州侗文化博物馆一楼大厅参观登记摸奖、微信集赞兑奖、瞎子敲锣等各个活动区域人头攒动,喜气洋洋,全馆洋溢着浓浓的年味。中午12点正式开始的猜灯谜、侗技侗仪表演及文艺表演更是将春节活动推向高潮。

这是贵州侗文化博物馆为丰富群众精神文化生活,推动文化育民、文化励民、文化惠民,在春节期间举办系列文化活动的缩影。期间,在上级领导的高度重视和大力支持下,博物馆积极创新形式,面向社会各类群体精心组织开展了一系列精彩纷呈的文化活动。让广大市民朋友在这里乐享文化套餐,切身体会“精彩侗博·巫侗瑰奇”的无限魅力,同时进一步提升博物馆的知名度、美誉度,赢得了参观群众的高度赞誉。

这次春节系列文化活动的特点,一是锐意创新,面向微信观众开展微信集赞送礼活动。即利用微信朋友圈,充分发挥群众自媒体的宣传力量,在博物馆官方微信公众号发布有丰富宣传内容的《“侗博宣传·你出力我送礼”》微信文章,观众朋友将此文章分享至朋友圈并集满68个赞后,即可按有关规则到博物馆登记领取精美礼品一份。该活动启动后,深受市民朋友支持和欢迎,迅速刷爆朋友圈,并以一传十、十传百的宣传效应不断扩散,微信宣传文章的点击率、集赞数均破万数。

二是内容丰富,面向返乡群众开展侗绝技侗仪及文艺表演活动。正月初四活动当天,既安排了风情浓郁的民族歌舞,匪夷所思的侗绝技展示,酷炫飒爽的武术功夫,声情并茂的京剧对唱等表演节目,还在节目中间穿插有奖知识抢答活动,让观众进一步了解侗文化及文博相关知识。参观群众在乐享文化年的同时,大礼品小奖品领得不亦乐乎。



三是别出心裁,面向中小學生长期开展“DIY 免费手绘面具”活动,并免费提供面具模板、画笔、颜料等用品,让广大小观众在动手动脑创意的同时,加深对雒文化的了解和喜爱。大年初八起活动伊始,即受到广大家长和孩子的喜爱,每到周末,活动区域整天人气爆棚。



DIY 免费手绘面具活动人气旺

四是真心回馈,持续举办参观抽奖活动。即在2017年元宵节前,凡来博物馆参观登记的每个观众都有机会抽奖一次。此活动博物馆年年举办,旨在回馈广大市民的关心和关注,大家高兴而来,满意而归,博物馆逐渐成为市民正月玩年的必选地之一。

此次春节系列文化活动自开展开始,影响不断扩大,春节期间参观人数再创新高,博物馆微信公众号关注度不断飙升,仅大年初四当天便接待观众2500余人次。



群众踊跃参加文博知识有奖竞答

铜仁文化产业发展意向合作座谈会在 贵州侗文化博物馆召开

□ 文 / 唐安民 图 / 刘先桥

2017年3月8日上午,铜仁市文化广电新闻出版局与杭州天立文化传播有限公司、上海璞琢资产管理有限公司在贵州侗文化博物馆召开铜仁文化产业发展意向合作座谈会。座谈会由铜仁市文化广电新闻出版局党组书记杨启伟主持,局长刘五星及在家班子成员出席座谈会。

座谈会上,杭州天立总经理李天如、上海璞琢总经理王荣进分别介绍了公司基本情况、业务范围,展示了公司与各界合作的成功案例。

刘五星局长在讲话中说,铜仁热情欢迎各路企业家们来铜考察调研、投资兴业。铜仁文化旅游资源丰富,是一块未开垦的处女地,有着巨大的发展潜力,迫切期待外来的先进理念、资本技术、人才团队与我们共同开发打造。杭州天立、上海璞琢是业界精英,拥有许多铜仁亟需的优质资源,希望双方通过本次“相亲会”增进了解,达成初步合作意向,并在此基础上进一步洽谈,尽快促成一批合作项目落地,实现企业经济效益和地方文化产业发展提速、文化旅游胜地影响力提升的双赢。

李天如总经理表示,铜仁有很多让外人羡慕的珍稀生态和文化资源,公司在长期的业务拓展中,与许多明星大腕、品牌文体活动有深入合作的基础,可以用名人IP组合地方IP,为铜仁文化旅游发展借势造势。

与会人员围绕深入发掘双方合作切入点展开了热烈座谈。

铜仁市文物局、群众文化艺术馆、梵净山歌舞团有限公司、贵州省侗文化博物馆有关负责人参加了座谈。



杭州天立文化传播有限公司总经理李天如发言



铜仁市文化广电新闻出版局局长刘五星发言

铜仁市廉政文化展优秀作品评审会在 贵州侗文化博物馆召开

□ 文 / 龙凤碧 图 / 刘先桥

2017年4月27日,由中共铜仁市纪委、铜仁市监察局、铜仁市文化广电新闻出版局主办,贵州侗文化博物馆承办的“廉心洁行——廉政文化展”原创作品评审会在贵州侗文化博物馆一楼会议室召开,铜仁市文化广电新闻出版局党组成员、纪检组张伟书记出席评审会并作评审指导性讲话。

此次中共铜仁市纪委、铜仁市监察局、铜仁市文化广电新闻出版局联合办展,目的是认真贯彻落实党的十八大精神,更好地发挥廉政文化在反腐倡廉工作中的基础性作用,进一步增强全市党员干部、国家工作人员廉洁自律意识,着力营造“以廉为荣,以贪为耻”的良好社会氛围。该活动于2017年3



领导评委们在认真审看曲艺小品类作品

月启动后,很快引起社会各界的关注和支持,作为展览的一个重要组成部分,廉洁文化原创作品的征集工作得到广大作者的踊跃投稿,先后收到的各类廉洁文化原创作品493件,数量多、质量

优,涵盖书法、绘画、剪纸、刺绣、漫画、音乐、手抄报、曲艺小品、微电影、公益广告、文学作品等多个艺术作品类型,从不同侧面、以不同角度反映了铜仁市近年来的廉洁文化建设成果,受到评委的好评。

评审会上,领导和评委们分组逐幅审看了各类参展作品的实物或电子版作品,在内容、形式、艺术水平、反映主题上进行多方比对、甄选,当场评出入展作品115件,优秀作品23件。



领导评委们在认真审看书法类作品

进社区 进景区 还有免费DIY

贵州侗文化博物馆开展“5.18国际博物馆日”系列宣传活动

□ 文 / 龙凤碧 图 / 刘先桥



徐静厅长(左一)等领导一行参观博物馆

为贯彻落实国家、省、市关于开展2017年度“5.18国际博物馆日”宣传活动的有关文件精神,加深公众对贵州侗文化博物馆的了解和认同,充分发挥博物馆的社会教育和文化传播功能,贵州侗文化博物馆认真谋划、着力实施,结合活动主题“博物馆与有争议的历史:博物馆讲述难以言说的历史”开展了系列宣传活动。

一是组织开展民族文化进社区、进景区宣传活动。5月17日、18日,在铜仁市文物局的统一组织下,先后前往万山区和国家级自然保护区梵净山开展了文物、文博及侗文化宣传活动。展出宣传展板20余张,发放宣传资料1000余份,就国家免费开放政策文件、文物保护法、博物馆管理条例以及贵州侗文化精粹等向当地群众进行了深入宣传。二是组织开展免费DIY手绘面具活动。在5月18日当天,将平常只限学生体验的DIY手

绘面具活动向所有年龄段的观众免费开放,让观众们通过动手动脑,切身感受侗文化中难以言说的历史,得到了观众们的喜爱和好评。

国际博物馆日当天,贵州省文化厅党组书记、厅长徐静,省文物局副局长张勇等领导一行来铜仁调研,在铜仁市人民政府副市长杨同光,市文化广电新闻出版局局长刘五星、新闻版权局专职副局长杨强及有关负责人陪同下参观了博物馆各展厅,对博物馆近年来在文物征集、陈列布展、社会教育等方面取得的成绩给予了充分肯定,尤其对博物馆克服人财物困难,努力建设全国侗文化研究基地的做法表示赞赏,希望博物馆继续发挥文化服务功能,突出和创新博物馆展示特色,进一步加深公众对贵州侗文化博物馆的了解和认同,充分发挥博物馆的社会教育和文化传播功能,更好地为多彩贵州民族特色文化强省建设发展服务。



在万山区组织开展“民族文化进社区”宣传活动

保护文化遗产 擦亮铜仁名片 讲好铜仁故事

2017年中国首个“文化和自然遗产日”宣传活动 暨贵州侗文化博物馆民族文化进校园受热捧

□ 文 / 龙凤碧 图 / 刘先桥



2017年6月10日,正值中国首个“文化和自然遗产日”。贵州侗文化博物馆与铜仁学院国学院、铜仁学院艺术学院及德江侗缘旅游文化产品开发有限公司联合举办的“文化和自然遗产日”暨民族文化进校园宣传活动,在铜仁学院博思楼热闹举行。活动内容丰富多彩,有“看”的,有“听”的,有“送”的,有“买”的,有“玩的”,受到了广大师生的热捧和点赞。

“看的”:一是看《梵净巫侗》电视专题片,二是看贵州侗文化展览,三是看铜仁学院珍藏侗案

画,四是看学术学院师生创作的侗文化设计作品。观展中,讲解员以一张张展板提纲挈领,将贵州侗文化博物馆及其古朴神秘的巫侗文化“移动”到了活动现场。

“听”的。特邀侗文化知名专家吴国瑜为大家作了一堂题为:《讲好铜仁故事,留住铜仁乡愁》的精彩讲座。讲座中,吴老师结合活动主题,并紧密联系铜仁文化建设实际,语言深入浅出、风趣幽默,让听课学生获益不浅。

“送”的。活动现场,贵州侗文化博物馆向铜

仁学院国学院、艺术学院及到场人员免费赠送了第1至8期馆刊和侗文化专题片《梵净巫侗》，共计发放博物馆知识问答、文物知识问答宣传单400余张，深入宣传党和国家保护文化遗产的方针政策以及最新文博知识，拿到活动现场的500多本馆刊《贵州侗文化》全部赠送完毕。

“买”的。作为活动协办方，德江侗缘旅游文化产品开发有限公司将新近生产的部分侗文化创意产品带到活动现场，以优惠价面向广大学生进行展示展销。其中，以侗戏人物开山将军、秋姑婆、和尚等为元素设计的手机扣、钥匙链、书签得到大家的欢迎，纷纷现场微信扫码支付。

“玩”的。在铜仁学院主场举办各项活动的同时，馆内活动也同样有声有色。特别是将平常只向小学生开放的DIY手绘面具活动向学院学生免费开放，让大家玩得不亦乐乎，切身感受到了侗文化的无穷魅力。

贵州侗文化博物馆与铜仁学院、德江侗缘旅游文化产品开发有限公司先后于2013年、2016年合作建立民族文化教育与教学实验基地、创新创业体验基地，今年首度联合举办活动，旨在进一步加强馆、院、企三方的交流协作，实现资源共享、优势互补、共同发展，让侗文化这一珍贵的文化遗产真正活起来，一起保护文化遗产，擦亮铜仁名片，讲好铜仁故事。

开幕式上，铜仁学院国学院党总支书记梁正海致辞，贵州侗文化博物馆馆长唐治洲作讲话并宣布活动开始。出席开幕式的领导还有铜仁学院艺术学院院长李洁，德江侗缘旅游文化产品开发有限公司董事长冉勇，铜仁市文化广电新闻出版局、贵州侗文化博物馆部分干部职工，铜仁国学院、艺术学院部分师生代表，德江侗缘旅游文化产品开发有限公司部分员工，共计500多人参加了活动。



我馆专家吴国瑜作精彩讲座



在馆内同步实施的手绘面具活动



馆刊及文博知识资料赠送现场



同学们精心挑选喜爱的侗缘公司之创意产品

贵州侗文化博物馆2016年大事记

刘金林记录整理

1月1日,贵州侗文化博物馆正式与铜仁市制衡人力资源保障有限公司(劳务派遣单位)签订劳务派遣协议书。

1月15日,应黔东南州巩县文体广电旅游局邀请,贵州侗文化博物馆唐治洲、刘金林、汪贵川、杨娇参加了思州石砚博物馆的开馆仪式。

1月27日,铜仁市政府批复同意贵州侗文化博物馆向北京航空航天大学教授、中国艺术研究院博导颜新元先生毕生收藏的200多件明清时期的侗面具进行征集,征集经费由市财政解决。

2月3日,由贵州侗文化博物馆和铜仁市交通运输局、铜仁市文联、铜仁市摄影家协会联合主办的《“大交通视野下的铜仁”摄影作品展》在博物馆一楼临展厅正式展出。

2月1日,贵州侗文化博物馆召开《红色黔东南图片展陈列大纲》评审会,参加评审会的专家有周文庆、吴文华、周月琴、喻帮林、吴国瑜等,博物馆有唐治洲、刘先桥、刘金林、杨正强、杨娇等业务人员,评审会由铜仁市文物局张吉翔局长主持,专家对《大纲》原则上一致表示通过,同时提出了修改意见。

2月5日,铜仁市文体广电新闻出版局局长詹凤华、副局长余晓松一行四人对博物馆广大职工进行春节慰问。

2月中旬即春节期间,贵州侗文化博物馆举办免费参观抽奖、猜灯谜、看侗技表演等一系列丰富多彩的文化活动,与广大市民欢度新春。

3月10日,中国地市报研究会2016年会长会议“走转改”(走基层、转作风、改文风)大型摄影

创作采风团到贵州侗文化博物馆进行景点采风。

3月16日,玉屏侗族自治县文广新局罗涛副局长、箫笛博物馆张烨馆长一行五人到贵州侗文化博物馆参观考察免费开放工作经验。

3月25日,贵州侗文化博物馆唐治洲馆长参加铜仁市在玉屏召开的全市文物工作会议。

3月29日,贵州侗文化博物馆召开全体职工会议,唐治洲馆长宣布龙凤碧副馆长正式到博物馆上班,协助分管业务科、保管部方面工作。

3月31日,贵州省文化厅副厅长、贵州省文物局局长王红光莅临贵州侗文化博物馆就免费开放等相关工作进行调研。

4月6日,铜仁市文物局博物馆管理科科长杨慧到贵州侗文化博物馆召开“5·18国际博物馆日”暨“铜仁市可移动文物普查成果展”前期工作会议。

4月8日,铜仁市编办同意贵州侗文化博物馆增加事业编制3个。

4月18日,贵州侗文化博物馆邀请铜仁市相关专家召开《红色黔东南图片展》工作会议。

4月26日,贵州侗文化博物馆第一届理事会第四次会议在三楼会议室举行,会议由理事长熊开宇同志主持。会议审议了《博物馆2015年工作及经费情况报告》,并对博物馆干部人事、机构编制、财务预决算等重大问题进行了研究,形成了决议案。会议还决定理事会下设秘书处,杨娇、龙欢分别任秘书长和副秘书长。

同日,贵州侗文化博物馆向北京航空航天大学教授、中国艺术研究院博导颜新元先生征集了毕生

收藏的来自各省的200件明清时期的傩面具。

同日,贵州傩文化博物馆内部刊物《贵州傩文化》第六期出版发行。

5月4日,贵州傩文化博物馆外立面仿古屋檐维修工期启动,承包单位湖北南峰建设工程有限公司,合同工期30天。

5月11日,苏州市人大常委会副主任曹福龙一行到贵州傩文化博物馆调研。

5月13日,《贵州民族报》C4“专题”版面刊登了唐治洲(馆长)、喻帮林(傩文化专家)撰写的《把贵州傩文化博物馆建成全国傩文化保护和研究基地》文章。

5月18日,贵州傩文化博物馆和铜仁市文物局主办了“铜仁市第一次可移动文物成果展”,出席开展仪式的领导有铜仁市委常委、市委宣传部长刘婕部长,铜仁市人民政府杨同光副市长,铜仁市人大王开禄副主任,铜仁市政协周建英副主席,铜仁市文化广电新闻出版局党组全体成员,各区县文广新局、文物局相关领导。高校学生及社会人士400余人参加了开展仪式。

5月19日,国家民委监督检查司监督检查处处长张爱民、省民宗委副主任张和平、省委宣传部宣教处副处长雷奕等一行9人在铜仁市杜元虎副市长的陪同下参观贵州傩文化博物馆。

5月25日,国家新闻出版总局田进副局长、国家新闻出版总局传媒司戴振宇副司长、国家新闻出版总局网络司魏党军副司长等一行五人在省新闻出版广电局党组书记、局长朱新武及铜仁市陈晏市长等相关领导陪同下到贵州傩文化博物馆参观调研。

5月27日,铜仁市杨同光副市长在贵州傩文化博物馆一楼会议室组织相关文物专家召开“铜仁市文物工作座谈会”。

6月1日,贵州傩文化博物馆第三次面向社会公开招聘讲解员,经过面试,铜仁学院应届毕业生付佳昕被录用。

6月26日,世界知名建筑家、联合国教科文组

织世界文化遗产理事会理事、韩国成均馆大学校长李相海及中南大学胡彬彬教授一行在铜仁市杨同光副市长同下到贵州傩文化博物馆参观考察(考察内容:铜仁市少数民族传统文化及传统建筑现状,探讨如何传承和保护传统文化)。

6月27日,贵州省文物局“第一次可移动文物普查”专家组陈华副局长一行3人莅临贵州傩文化博物馆调研,在铜仁市文物局张吉祥局长等领导陪同下参观贵州傩文化博物馆举办的《第一次可移动文物普查成果展》,并在贵州傩文化博物馆召开了“一普”工作座谈会。

6月30日,为纪念中国共产党建党95周年、红军长征胜利80周年,贵州傩文化博物馆隆重推出《红色黔东革命历史展》,参加开展仪式上有市领导和市直相关部门领导、社会各界人士、武警官兵、消防官兵、公安干警和军分区官兵等。开展仪式非常成功,省文物局特发来了贺信,各大新闻媒体作了重要报道。

7月1日,贵州电视台、铜仁电视台、贵阳新闻网、贵州民族日报网、贵州民族新闻网、贵阳新闻网、铜仁市人民政府网、新华网贵州频道、铜仁门户网站、铜仁文明网、铜仁资讯网、铜仁在线网、社会资讯互联网、榕江网、爱微帮、游戏网、潍坊信息网等17家新闻媒体争先报道和转载贵州傩文化博物馆举行的“红色黔东革命历史展”开展仪式。

7月4日,贵州傩文化博物馆召开馆务会议,安排部署馆藏文物鉴定定级等重要工作。

7月8日,《贵州民族报》记者黎芝文采写的图片新闻《铜仁市举办“红色黔东革命历史展”》在该报C1“武陵观察”版面刊登。

8月11日至13日,贵州傩文化博物馆委托国家文物局下属的具有鉴定资格的中国文物信息咨询中心组织专家对769件馆藏文物进行了鉴定定级。经综合其历史、科研、艺术价值及保存现状等多方面因素,最终确定二级文物57件,三级文物229件,一般文物195件。聘请的专家组成员

为中国社会科学院历史研究所文化研究室主任、研究员、研究生院历史系教授、博士生导师、央视《寻宝》节目组鉴定专家王育成先生；中国传媒大学原研究生院院长、博士生导师周华斌教授；贵州省著名民俗文化学者、中国侗文化研究专家、贵州民族大学教授顾朴光先生；贵州省博物馆文博研究员张桂林等4位在全国深有影响力和知名度的专家。

8月14日，贵州侗文化博物馆组织召开《中国侗文化博物馆陈列大纲》评审会，参加评审会的专家有来自北京中国科学院的文物专家王育成先生、中国传媒大学的博士生导师、侗文化专家周华斌教授，广西大学的教授、侗文化专家钟士聪先生，贵州民族大学教授、侗文化专家顾朴光先生、贵州省博物馆文博研究员张桂林先生，及铜仁市的喻邦林、吴国瑜等侗文化专家。评审会由唐治洲馆长主持，馆内有关科室负责人和部分干部职工参加了评审会。

9月11日，湖南省怀化市文联主席杨少波率怀化市作家采风团到贵州侗文化博物馆考察采风调研。

9月13日至19日，贵州侗文化博物馆组织部分管理人员和专业技术人员前往四川成都观摩学习由中国博物馆协会、中国自然科学博物馆协会主办的“第七届中国博物馆及相关产品与技术博览会”。

9月20日，龙凤碧副馆长参加在毕节市召开的全省文博系列免费开放单位深化公共文化服务研讨会。

9月20日，贵州省知名创意策划，戏剧导演黄湘先生在铜仁市副市长杨同光陪同下到贵州侗文化博物馆参观调研。

10月15日，由铜仁市文联、铜仁学院主办，贵州侗文化博物馆与铜仁学院艺术学院、国学院联合承办的《艺道若初——同人艺社书画作品邀请展》正式开展。开展仪式由市文联副主席谭晓红主持，铜仁市副市长杨同光讲话，中国美术学院

艺术人文学院教授毛建波、释延达法师致开幕辞。当天举办了座谈会、学术讲座及笔会等活动，任道斌、毛建波教授分别作了题为“国画欣赏与人文素质”、“中国美术学院所倡导的中国画”的精彩讲座。贵州侗文化博物馆全体干部职工及200多位铜仁高校师生参加了开展仪式。

10月24日，由铜仁市文化馆、北海市群众艺术馆主办，贵州侗文化博物馆与武陵山桃源画院、北海市画院联合承办的《“山海墨缘”铜仁·北海两市美术作品交流展》开展仪式在贵州侗文化博物馆一楼阳光大厅隆重开展。

11月10日，南宁市事业单位登记管理局李延胜局长、谢建木副局长等一行三人在铜仁市事业单位登记管理局何邦富局长、田小英副局长陪同下到贵州侗文化博物馆考察学习事业单位法人治理结构建设试点工作。

同日，贵州侗文化博物馆被铜仁市文化产业促进会正式行文纳为文化产业促进会团体会员。

11月13日，铜仁市委书记陈昌旭同志一行莅临贵州侗文化博物馆检查免费开放相关工作。陈昌旭书记参观侗文化陈列室展厅并观看侗文化专题片后，对贵州侗文化博物馆挖掘和保护民族文化遗产工作给予高度称赞，对贵州侗文化博物馆免费开放工作非常满意。

11月16日，贵州侗文化博物馆与景德镇陶瓷艺术家协会联合主办“景德镇陶瓷艺术展”在一楼展厅展出，展期7天，较好地实现了社会效益和经济效益双丰收。

11月17日，贵州侗文化博物馆收藏了景德镇13位陶瓷艺术家创作的陶瓷藏品：唐海曙的釉下彩瓷瓶《富贵花开》、毛天亮的釉下青花五彩瓶《金玉满堂》、卓国镇的釉上彩瓷瓶《晓园春酣》、孙智雷的釉上彩瓷瓶《清韵》、屈兰凤的釉上彩瓷瓶《春暖花开》、喻明亮的铜红釉瓷坛、胡英姿的青花釉里红《事事如意》、陈绍飞的青花釉下彩瓷瓶《山里人家》、刘骏的釉上彩瓷瓶《荷香》、李俊辉的《金玉满堂》、吴丹云的粉彩瓷板《窃窃私

语》、方冰青的釉上彩板画《山泉清韵》、王镇平的雕刻瓷板《事事如意》，共13件。

11月19日，贵州（铜仁）国际天然饮用水博览会开幕式前，全国政协副主席齐续春、贵州省副省长慕德贵等100多名嘉宾代表参观贵州侗文化博物馆。

11月26日，由铜仁市宣传部和怀化市宣传部主办，贵州侗文化博物馆和铜仁市书法协会、怀化市书法协会承办的《贵州铜仁市、湖南怀化市书法交流展》在贵州侗文化博物馆一楼临展厅展出，开展仪式在贵州侗文化博物馆阳光大厅举行。

12月13日，贵州侗文化博物馆保管部开始实施馆藏文物建档工作，该项工作负责人杨正强，成员石邦南、苏敏，完成时间2017年6月。该项工作纳入2017年奖励性绩效和年度考核成绩。

12月23日，贵州侗文化博物馆召开第一届理事会第五次会议，出席会议的领导有铜仁市文化广电新闻出版局刘五星局长，铜仁市事业单位登记管理局何邦富局长和田小英副局长，理事会参

会人员周文庆、吴刚、张吉翔、唐治洲、喻帮林、杨丽，会议讨论通过了几大事项：一是表决同意熊开宇同志辞去理事长职务，全票通过张吉翔同志接任贵州侗文化博物馆第一届理事会理事长；二是审议并通过了唐治洲馆长所作的《贵州侗文化博物馆2016年度工作和经费报告》；三是讨论并通过修改了的《博物馆理事会章程》、《四项制度》；四是讨论增加两名理事，理事会增设秘书长和副秘书长等事宜。

12月25日，由铜仁市文化广电新闻出版局和苏州市文化广电新闻出版局联合主办，贵州侗文化博物馆和铜仁市文化馆承办的《“2016苏州·铜仁两市艺术作品联展”暨第九届“锦江春潮书法美术摄影展”》隆重开展。

12月31日，与铜仁市制衡人力资源保障有限公司的劳务派遣协议结束，根据全体派遣人员的要求和实际工作管理情况，决定不再实施劳务派遣，由贵州侗文化博物馆自行聘用所需工作人员。

大写的骄傲：彝族古剧《撮泰吉》 亮相法国尼斯国家剧院

2017年2月12日，由贵州省毕节乌蒙演艺集团表演的彝族古剧《撮泰吉》登上法国尼斯国家剧院的舞台，神秘独特的故事情节与精彩的舞台呈现震撼了全场观众。

《撮泰吉》是彝族先辈为驱灾除邪、迎吉祥、祈丰收、求平安而自创，后逐渐成为

在春节期间表演的一种彝族民俗戏剧，有中国戏剧“活化石”之称，以戏剧的形式演绎了人类从猿变人的发展进程，内容涉及民俗、舞蹈、祭祀等，2006年被列为第一批国家级非物质文化遗产。2014年，戏剧导演黄湘将《撮泰吉》搬上舞台，被文化部评为金奖剧目。

《撮泰吉》的布景和演员服饰体现了彝族原始风情，故事神秘独特，让法国观众耳目一新。9岁女孩莉娜饶有兴致地观看表演，并询问记者舞台布景的象征意义。“这个剧太有意思了，舞台装饰和演员服饰非常漂亮，我想以后去中国当地看。”

观众米歇尔在节目结束后意犹未尽，排队等待与演员们合影。她说：“太精彩了！不论是戏剧还是歌舞都非常吸引人，我完全沉浸其中。《撮



泰吉》反映的中国文化非常有意思，和法国文化完全不同，希望这部剧以后能在法国商演，让更多人看到。”

《撮泰吉》的导演黄湘告诉记者，这是该剧第一次在海外演出，希望能让法国观众感受到中华文明的古老、悠远和深厚。

毕节乌蒙演艺集团还参加了此间举行的第133届尼斯狂欢节，在花车巡游中表演了民族舞蹈《花衣角》《铃铛舞》《撒麻舞》等，为狂欢节增添了中国特色。

（来源：新华社记者 张曼 原标题：中国彝族古剧在法国国际“首秀”）

铜仁首个高校傩文化讲习所设立

2016年11月,铜仁职业技术学院傩文化讲习所正式成立,国家非物质文化遗产——德江傩堂戏的传承人张月福老人及弟子在该校进行了精彩的傩戏表演,让在校大学生现场感受傩戏的魅力,激发他们学习兴趣。傩文化进校园成为该校传承优秀传统文化的又一举措。

据悉,铜仁职院依托“优秀传统文化进校园”项目,于2015年申报了“黔东南傩文化教育创新团队”并被批准立项。该团队成立后,便着手于黔东南傩文化的挖掘整理,对铜仁市傩文化资源进行发现发掘。找到了德江傩堂戏——国家非物

质文化遗产传承人张月福老人,并争取到老人与团队的合作,成为铜仁职院傩文化讲习所的首席讲师,该校将傩文化编入人文学院课程,让傩文化走进高校课堂。

下一步,黔东南傩文化教育创新团队将把黔东南傩文化的文化元素设计与教学创新结合,将傩文化的元素应用到服装设计和装饰中去,将傩舞融入到现代舞蹈的表演之中。同时,指导黔东南民族民间文化特别是非物质文化遗产的保护,建立民族民间傩文化传承与保护的教学体系。

(来源:人民网)

征稿启事

《贵州傩文化》立足社会科学及边缘学科,突出理论与实用相融合,主要刊载傩文化研究、民族民俗文化研究、文化遗产(非物质文化为主)、博物馆工作研究方面的文章,集学术性、知识性和鉴赏性为一体,图文并茂,是一份文博学术性刊物。为了加强博物馆业务交流,提高学术研究水平,促进博物馆事业的发展,热忱欢迎各位专家、学者、同仁赐稿。来稿具体要求如下:

- 1、文章要求主题鲜明、观点明确,内容积极健康,脉络清晰,言之有物,文笔流畅,语句凝练,富有真情实感;
- 2、内容主要以傩文化研究、民族民俗文化、文化遗产保护、博物馆工作研究的理论文章为主。
- 3、专题研究类文章标题不超过15个汉字(可加副标题),提要150至300字,关键词3至5个,正文字数3000至8000字。
- 4、稿件一律不退,请自行保留底稿;
- 5、本刊允许来稿一稿多投,投稿者需为文章的原作者,如有抄袭侵权行为,一切法律与经济责任由投稿者自负;
- 6、作者可使用笔名、网名投稿,但须在文后附有作者真实姓名、详细联系方法等。
- 7、来稿请注明《贵州傩文化》投稿,稿件一经选用,将略致稿酬。

投稿邮箱: 贵州省铜仁市民族风情园内贵州傩文化博物馆《贵州傩文化》编辑部

邮编: 554300

投稿邮箱: 156844285@qq.com

联系人: 龙凤碧

联系电话: 0856-8123811

官方网站: <http://www.gznwh.cn>

瓦屋：油菜花里唱傩戏

油菜吐芳华，傩戏魅力扬。2017年3月11日，在贵州省铜仁市碧江区瓦屋乡克兰寨古村落民俗文化广场，以“金色花海 甄美瓦屋”为主题的2017年碧江区第二届油菜花观光月暨山地旅游活动在这里隆重开幕。满目金灿灿的万亩油菜花与百人傩戏交相辉映，汇成一片欢乐的海洋。

瓦屋乡享有“铜仁市第一大坝”美誉，在这片古老的土地上，居住着1.2万人，这里民俗文化资源丰富，少数民族风情浓郁；700余年历史的土司文化底蕴深厚，被誉为“中国戏剧活化石”的傩堂戏在这里一代代上演。目前，被列入全省100个省级农业示范园区之一的瓦屋乡围绕文旅农旅一体化发展主线，按照“全域园区化、园区景区化”目标，大力实施“以农促旅、以旅带农”，深度挖掘、整合傩文化，促进当地旅游经济发展，带动当地群众脱贫致富。

开幕式上，贵州省文物局副巡视员张安琪出席活动并讲话，对瓦屋乡文化旅游发展表示高度赞赏。她认为瓦屋乡是一个美丽的地方，在这里不仅望得见山，摸得着水，还可以从中国传统村落克兰寨的民间习俗传说中，从古老的乡土建筑中，从各种手工技艺与民间习俗中找到文化的源泉和悠悠的乡愁。希望今后继续发挥资源优势，紧扣“以农促旅、以旅带农、农旅一体”融合发展主线，进一步做大做强乡村旅游文化产业，带动更多的群众实现脱贫致富。

活动当天，吸引了3万多游客前往观看和参与，铜仁市内外20多家媒体现场报道活动盛况。游客除了观赏百人傩戏表演、自由进行花海摄影之外，还参加了当地组织开展的稻草人、茶艺、农耕文化器具、微商、房车、篝火晚会等集民俗与现代元素为一体的多种展示表演活动，尽情享受乡村文化旅游带来的无穷乐趣。



贵州省文物局副巡视员张安琪讲话



村民在油菜花里表演傩堂戏