



# 从乡俗仪礼到文化消费

## ——徽州舞蹈资源的文化重构\*

陈元贵

(安徽师范大学 文学院,安徽 芜湖 241002)

**关键词:** 乡俗仪礼;文化消费;徽州;舞蹈;重构

**摘要:** 新时期以来,徽州舞蹈资源经历了“文艺集成”时的资源发掘、旅游演艺中的形象包装、“非遗”保护下的身份重塑以及文化节庆中的多彩展示,从而在文化内涵与展演形式、传承机制等多个层面发生深入重构。从乡俗仪礼转换为地方文化符号并进而服务于文化消费,是徽州舞蹈之当代变迁的主要特征。厘清其变迁轨迹与动因、效果,可为当下的文化传承提供参考性意见。

**中图分类号:** J722.29 **文献标志码:** A **文章编号:** 1001-2435(2018)01-0013-06

### From Conventional Rite to Cultural Consumption—Cultural Reconstruction of Huizhou Dance Resources

CHEN Yuan-gui (College of Liberal Arts, Anhui Normal University, Wuhu Anhui 241002, China)

**Key words:** conventional rite; cultural consumption; Huizhou; dance; reconstruction

**Abstract:** Since the new period, Huizhou dance resources have experienced the resource excavation, image-packaging for tourism entertainment, identity-remodeling under the protection of “intangible cultural heritage” and the colorful display in cultural festivals in the “literature and art integration”, and thus they are deeply reconstructed in the cultural connotation and performance forms, as well as inheritance mechanism and other aspects etc. Changing from the custom into local cultural symbols and thus serving the cultural consumption, is the main feature of the contemporary change of Huizhou dance. To clarify the changing track, motivation and effect of Huizhou dance will provide reference for the current cultural heritage.

民族民间舞蹈的变迁问题,在主流的舞蹈史著述中,似乎还没来得及成为浓墨重彩的篇章。一方面固然因为其文化图景至为复杂,另一方面则因为相对于民族民间舞蹈数千年的演进历程而言,三四十年的时光毕竟太过短暂,还没有足够的历史积淀来评说其成败得失。

然而,改革开放之后中国社会急速的城市化进程,导致乡村人口的锐减和传统农耕体系的崩塌,给民族民间舞蹈的传承所带来的严峻形势,却是史无前例。后者飘忽不定的变迁轨迹,折射出传统文化在时下的尴尬遭际。而徽州舞蹈资源的当代重构,更为这种“飘忽”提供了鲜活的个案。

## 一、辉煌的历史与曾经中断的传统

徽州民间舞蹈曾有着辉煌过去,学界对此多有论说,<sup>[1]267-288</sup>在此不赘。检视徽州舞蹈的各种类型,其发生发展乃至展演展示,屡屡迥异于现代都市中所习见之“纯粹的”舞蹈样式,后者彰显的是舞蹈自身的审美价值与艺术旨趣,它们仅凭舞者动作便足以自洽。而徽州舞蹈则与乡俗仪礼处于混融共生状态——这其实也是众多民间舞蹈所具备的共性。缘于传统徽州社会“泥于阴阳拘忌废事且昵鬼神,重费无所惮”<sup>①</sup>的族群性格,迎神赛会素来不绝如缕,客观上进一步促进

\*收稿日期:2017-03-20;修回日期:2017-11-25

**作者简介:** 陈元贵(1976-),男,安徽宣城人,副教授,博士,研究方向为艺术人类学、文艺美学。

① 弘治《徽州府志》卷一《风俗》,重印“天一阁藏明代方志选刊”,第21册,上海古籍书店1982年版,第10-11页。





了徽州舞蹈的历史繁荣。这样,我们也就不难理解,为何徽州舞蹈时常与其它各类文化样式(譬如民间小戏、音乐等)夹缠在一起,为何徽州各类舞蹈资源中,尤以傩舞别具地方特色。

徽州各县之中,又以婺源<sup>①</sup>的傩活动最为兴盛,历史上曾有“三十六傩班,七十二狮班”之说,往往狮傩同游,借以酬神娱人,故有“狮傩会神”之称。与之不相上下的是,历史上祁门县傩活动也非常盛行,立春前的一天,县令要率领下属到城东郊占卜水旱,老百姓则扮戏相随,立春日则祭祀太岁行傩。<sup>[2]104</sup>具体到各个村落,历溪是沿村行傩,边走边舞,保持着古代傩祭的原始风貌;芦溪村也是比较典型的沿村行傩形式,每年正月初二,先举行请神仪式,再表演傩舞。初三至初六,到本村许平安愿的人家跳傩舞,各家以木盘盛米酬神,表演结束,由舞者将米倒入布袋带走。全部演出节目都没有唱腔和对白,只用锣鼓伴奏。<sup>[2]105</sup>

渊源深厚的徽州民间舞蹈,在新中国成立之后因为特殊的政治文化背景而多半消歇。对此,笔者曾专门撰文讨论。<sup>[3]</sup>各类舞蹈中,与形形色色的祭仪联系越紧密者,被禁绝得越早。例如芦溪傩舞,于20世纪50年代初就被当作“四旧”严禁出演。婺源傩舞虽曾于1953年赴北京参加“全国首届民间音乐舞蹈汇演”,并被具有官方代言人身份的中国舞蹈艺术研究会写入《中国民间歌舞》一书,但“文革”期间同样几乎全部毁灭。然而,既然徽州舞蹈有着悠久的传统,就注定了总有一天会被人们重新想起。

## 二、徽州舞蹈复兴中的资源发掘

徽州舞蹈的光辉传统被人们重新拾起,是20世纪80年代的事。婺源傩舞于1981年恢复部分节目演出,1984年又在有关专家的指导下重新设计制作服装面具和伴奏音乐,改编了舞蹈的展演形式。1986年之后,婺源傩舞资料先后载入《中国民族民间舞蹈集成·江西卷》《中华舞蹈志·江西卷》,以及日本木耳社出版的《中国汉民族的仮面剧》等专著。<sup>[4]125-129</sup>80年代中期,祁门县文化局与芦溪乡几经查阅大量历史资

料,遍访仍然在世的老艺人,然后整理、排练出“魁星开天地”“刘海戏金蟾”等四场正式演出节目。<sup>[5]</sup>

久已断裂的传统何以在20世纪80年代被人们重新接续,固然是因为大的政治文化氛围发生转变,传统文化艺术的挖掘和恢复渐成气候,将文化资源纳入到地方经济社会发展的轨道之中渐成时代热潮。另一方面则是因为“十大文艺集成志书”这一浩大工程的直接推动。作为此项工程的直接成果,婺源傩舞、祁门傩舞、舞回、跳钟馗、游太阳、破寒酸等具有代表性的徽州舞蹈类型,被编入《中国民族民间舞蹈集成》。这不仅在政治上确立了徽州舞蹈资源的合法性,而且为后续的旅游开发,乃至21世纪初期的非物质文化遗产保护,都奠定了良好的基础。

从某种意义上说,复兴于20世纪80年代初期的各类文艺普查和搜集整理工作,虽是对50年代大规模文艺调研和评比的继续,但也在此后呈现某些新的变化。如果说彼时的徽州民间舞蹈资源尚能以活态形式存在、参加汇演者也是真正的民间艺人。但到了新时期,此类调研或普查,有时免不了要借重官办机构的指导、回忆、改造甚至是“发明”。

如前所述,婺源长径村于1981年开始仿制简易面具10个,并恢复了部分傩舞节目演出。1984年,县文化馆为挖掘抢救民间艺术,特地将长径傩班请到县城献艺,组织剧团部分人员观摩学习,并聘请上饶地区群艺馆的两位专家指导。观摩演出后经认真讨论,决定将独舞《开天辟地》改编为群舞,表达人民创造世界的伟大精神;将《刘海戏金蟾》中演员手持的“三脚蟾”改为一串金钱,并将打击乐改为民乐伴奏。上述节目的导演以及音乐、面具和服装设计人员,均由政府派出的专家担任,他们在创作过程中也适当听取傩舞艺人的意见。<sup>[4]125-127</sup>1986年1月,长径村成立了“长径傩舞剧团”,恢复了部分演出节目。这些节目有些来自政府委派的专家和民间艺人的共同研究和回忆,有些则来自专家的传授,譬如经过改编的《开天辟地》与《刘海戏金蟾》。面具、服装和道具也是专家们赠送的。<sup>[4]127-128</sup>有了上述工作的基础,1986年3月,

<sup>①</sup> 婺源自古属于徽州,虽然在1949年5月之后被划归江西,但文化特质上的相近相通,意义更甚于行政区划。本文所探讨的虽为1978年之后的徽州舞蹈,但因更多着眼于其文化变迁,故所取例证也涵盖婺源舞蹈。





《中国民族民间舞蹈集成·江西卷》编辑部录像组在长径村祠堂抢救性地摄录了25个傩舞节目以及面具、道具和开箱仪式。

类似的变化也发生在绩溪县杨溪镇傩舞《破寒酸》的身上。<sup>[6]46-53</sup>《破寒酸》始于明末，因当地豪绅（礼部侍郎戴骏）霸占民田激起公愤，民众扒其祠堂、抗交田租，并以拥“太子”像跳傩舞的形式，来胁迫戴家让步，破除百姓寒酸。在四百多年的演化过程中，《破寒酸》的整个仪式过程虽有微调，但其舞蹈部分大体如下：全队共五个由人扮演的角色，分别是“开路先锋”一人、“和合礼士”二人、“驮太子侍卫”一人、“执龙凤伞者”一人，他们全戴大头面具，脸饰和服装各有特色。而“太子坐像”则是木雕的小儿。《破寒酸》仪式在每年农历7月23至26日举行，须挨家挨户到村民门前表演舞蹈，具有浓郁的乡俗礼仪色彩。

《破寒酸》仪式直至20世纪40年代后期才停止活动，在其演化过程中，最初寓意和目的早已被人们淡忘，转而成为一种祈求“破掉寒酸保吉祥”的乡间傩仪。1954年春节，《破寒酸》还参加了绩溪县举行的业余文艺汇演，此后几乎绝迹。1980年，县文化馆组织人员将其舞蹈挖掘整理出来。1982年，绩溪县排练《破寒酸》参加安徽省农村业余文艺汇演，并获得创作奖和优秀演出奖。为使此舞更具观赏性，县文化局、文化馆组织人员对其改编，在原有基础上增加三个丑角（即戴府管家一人、恶奴二人），并突出戴家霸占民田、农民反抗并戏弄三丑的情节，舞名也改为《戏丑图》。“太子坐像”则由木雕坐像改为竹篾扎成，且精心装饰。

显然，改编之后的《破寒酸》不仅将舞蹈部分从整个仪式过程中单独拿出，使得傩仪的背景被基本隐去。而且新编舞蹈既是对原有起源的追溯，又因落实到现实人间的阶级冲突，从而更具“革命叙事”色彩；原有舞蹈无情节故也无戏剧冲突，新编舞蹈的情节一波三折，颇具观赏价值；如果说原有舞蹈中大家戴上面具，驮着太子像起舞是基于神灵信仰，现在则转换为农民为了与豪绅斗争而智取乃至恶搞，其信仰基础被完全消解。这就是傩舞《破寒酸》的当代重构。

回顾20世纪80年代徽州舞蹈复兴的整个过程，其实是由官方与民间共同努力下促成的“传统的发明”，而且在再造的过程中文化馆的专家

占据着话语主导权，这也是民间艺术传承中时常遇到的吊诡现象。徽州傩舞被改编的程度最深，它们起于乡间，本来自然而然镶嵌于乡民的文化习俗之中、承载着久远的族群记忆，因此，徽州乡民对于傩舞应该比任何文化的他者都更有发言权。然而世易时移，当傩舞因为社会变革和官方意识形态的强大压力而中断多年之后，则需要官方文化部门的工作人员来向他们传授“正确的”民间舞蹈。<sup>[7]</sup>但由此一来，傩舞作为“民间”舞蹈的身份，却让人生疑。至少它们的文化内涵、展演形式方面均已发生深入的置换。若干年后，当人们看见《中国民族民间舞蹈集成》中婺源傩舞的影像资料时，它究竟具有文化的真实还是舞台的真实呢？

### 三、旅游演艺中的形象包装

1979年7月15日，邓小平的黄山讲话拉开了中国现代旅游业发展大幕，<sup>[8]14</sup>不仅推动着黄山风景区的旅游业走上了多元化、多层次的发展道路，也在日后带动了徽州文化旅游的勃兴。婺源旅游业起步虽然相对要晚，但自从2000年被国家旅游局批准为国家级生态旅游县之后，旅游业也基本成为该县县域经济的一项主导产业。<sup>[9]</sup>正是在旅游业发展得如火如荼的背景下，徽州各类舞蹈资源也被积极发掘出来，用来装点各类旅游演艺的门面。

2001—2002年，长径村原生态傩舞与婺源县剧团新编傩舞分别在县旅游黄金周期间登台献艺。在旅游热的推动下，曾长期担任婺源县文化馆副馆长职务的何柏坤牵头创办了“鼓吹堂”，为游客表演傩舞、徽剧和灯彩，演出傩舞《刘海戏金蟾》《开天辟地》三百余场，先后接待了海内外大量游客和专家。<sup>[10]56</sup>2006年之后，婺源傩舞《开天辟地》曾先后赴新加坡、南京等地参加旅游推介演出。近些年，又不时进入茶楼、歌舞厅，有时和徽剧、茶道以及民间灯彩融合在一起展现给中外游客。<sup>[4]129-131</sup>

婺源傩舞之所以能成为地方旅游业发展的重要资源，主要得益于历史上它在民间传承的良好基础，而20世纪80年代的深入发掘以及此后参加多次汇演活动，<sup>[11]112</sup>也使得它在艺术形式上不断完善、观赏价值上不断提升，从而为后来的旅游展演奠定了很好的基础。而祁门傩舞虽然也具







有独特的文化内涵,但因80年代的挖掘过于仓促且经费有限,导致对于傩仪的记载只有简单粗放的文字,始终没有仔细认真地探究,更谈不上登台表演。然而考诸历史事实,芦溪傩舞的内容显然不限于四场正式的出场节目,表演前后还有非常古朴神秘的问神、请神、酬神、送神等祭拜、接送仪式。因此,直到2006年,祁门成立傩舞业余表演队,由乡、村两级出资,购买了服装,并请来老艺人教唱。<sup>[5]</sup>后来又赴市出省进行展演和参与学术交流,才渐渐获得各界的认同和支持。但要成为当地旅游业发展的有力支撑,还有不少路要走。

相对于久负盛名的婺源傩舞,徽州其它地区的舞蹈展演,则因为自身资源分布上的差异,在旅游展演方面只能另辟蹊径。譬如,徽州古村唐模成立了农家艺术团之后,推出的舞蹈表演有反映渔樵生活的《渔翁戏蚌》、祈盼来年万事如意丰收发财的《跳财神》、祈求避祸驱邪的《钟馗舞》及反映民间生活风情的《柳翠娘》等。这些节目展演没有对白,只有锣鼓伴奏和演员们的形体表演。缘于形体表演浅显易懂的优点,这类民俗表演节目倒是一直受游客欢迎。<sup>[12]</sup><sup>142</sup>此外,还有其它各种舞蹈如龙舞、狮舞等参加的名目繁多的旅游演出,在此不再枚举。

比较有意思的是,旅游经济背景下对于地方舞蹈资源的开发,免不了需要对其予以形象包装。而包装的依据,往往少不了来自官方与学界的认可。前已提及,1956年3、4月间,中国舞蹈艺术研究会调查研究小组,曾对江西傩舞进行调查。而这场关于民间舞蹈资源的调研,后来常常成为各级政府推介地方文化形象的“故事”而被重新包装,譬如,著名舞蹈家盛婕女士曾在婺源长径村调研傩舞并对其作出评价,在婺源当地所编纂的文献中,盛婕女士是这么说的:“在婺源县,我们是在长径乡程姓祠堂看的鬼舞,戏台两旁吊挂着两个铁丝篮子,内放松柴烧,烟雾弥漫,在锣鼓喧天中,台上出现了戴着木刻面具的各种神将及民间神话传说,在这种特定环境跳傩,确神气倍增,实让人生畏,何况鬼怪乎”。<sup>①</sup>很显然,在这段话语中,所谓“在这种特定环境跳傩,确神气倍增,实让人生畏,何况鬼怪乎”,实际是对婺源傩舞的文化内涵与展演效果予以高

度的肯定,而不像前面的话语只是客观描述现场景象。但是,在盛婕女士所撰写的《江西省傩舞的介绍》<sup>[13]</sup><sup>63-74</sup>一文中,却实在找不到这段话。或许因为年代久远,各类资料的层层转述难免会有出入,譬如“鬼舞”应为“舞鬼”,“面具”应为“假面”等等。但对婺源傩舞大加赞赏的说法,却不像因为记忆的讹误而导致,而且这些话语还多次出现在官方的推介材料中。不排除编纂者是想借用盛婕女士的学术地位和社会声望,来进一步证明婺源傩舞的独特价值之可能。

#### 四、“非遗”保护下的身份重塑

进入新世纪之后,中国内地的“非遗”保护水平上升到前所未有的高度。作为这项工作的重要成果,徽州舞蹈中的婺源傩舞、祁门傩舞被列为国家级“非遗”,黎阳仗鼓、舞回、火狮舞、徽州板凳龙、采茶扑蝶舞以及火马舞、跳钟馗则被列入安徽省“非遗”。特别是2008年国家级徽州文化生态保护区的设立,更使徽州民间舞蹈的保护和传承有了更多的支撑。于是,此前及此后形形色色的“非遗”展演展示活动,也逐渐开展起来,其中自然少不了徽州民间舞蹈的身影。

2005年之后,婺源傩舞曾在南昌、北京等地多次参加“非遗”展演活动,其鲜艳的服饰、夸张的傩面具,再加上古朴、粗犷、夸张、简练的表演方式,常常让众人眼睛一亮。<sup>[14]</sup>而传统傩舞节目《丞相操兵》和《孟姜女送寒衣》分别以其独特的“诸侯傩面”以及妮形步法,让普通民众和专业研究人员均惊叹不已。

较之婺源傩舞的频频亮相,祁门傩舞似乎略显寂寞。虽然其所在地先后获得“安徽省历史文化名村”和“安徽省民间文化艺术之乡”的殊荣,祁门傩舞传习所也于2011年在芦溪乡建成,但其发展趋势似乎不如婺源傩舞乐观。2013年初,在祁门县文化主管部门的大力支持下,芦溪乡决定对傩舞遗存进行深入挖掘,并将其还原戏台。首先是根据现有历史资料整理出文字剧本;其次是加大投入,配齐配好各种服装道具,安排专人管理;第三是充实傩舞表演队伍,利用空闲抓紧排练,尽快掌握各项表演动作和技巧,必要时可在本乡青少年学生中传授;第四是印制图文

① 婺源县政协文史委员会编:《书乡遗韵:婺源县非物质文化遗产集萃》(内部资料),2007年版,第35页。





并茂的宣传册和解说词，使观众看得精彩，听得明白。按计划，芦溪乡力争尽快将重新编排的全场傩舞表演艺术展现给观众。<sup>[5]</sup>

“非遗”保护运动显然是对于民间文化的一场新的型塑，尤其是此前很多因为“封建迷信”色彩而被禁绝甚久的文化样式，因为“非物质文化遗产”的身份转换，不仅能够登堂入室，从乡野进入都市，堂而皇之地在各种场合下展演，而且得到官方的大力支持以及媒体的重点宣传，徽州舞蹈的命运变迁便是明证。或许政府和民众对于“非遗”保护的目和认识不尽相同，但从徽州傩舞的保护看，政府似乎心存焦虑。

按照盛婕女士的评价，婺源傩舞带有一定的舞剧色彩，庆源乡的有些节目载歌载舞，只可惜原有的高腔唱本均已失传。<sup>[13]67</sup>但对于祁门傩舞来说，很多资料显示的都是没有唱腔和对白，只用锣鼓伴奏。现在倘若生硬地加上剧本，则依据何在？岂不是对于传统的再发明吗？！而祁门傩舞的保护举措中我们也可以看到，因为社会结构的变动以及信仰基础的缺失，使得原先有专人表演的傩舞现在面临着无人传衍的局面，而且为了照顾现代观众的审美习惯，也得尽量在展演方式上再作一些改进。这大概也是很多“非遗”传承中都会面临的难题。

## 五、文化节庆中的多彩展示

20世纪90年代的市场经济发展与文化体制改革，不仅使“文化搭台，经济唱戏”的操作范式成为各地政府拉动经济的常用套路，而且也使得“各地民间舞蹈似乎成为文化、旅游、对外联络部门的活动张贴画，为地方经济的发展摇旗呐喊”。<sup>[15]68</sup>在招商引资、发展经济的名义下举办的名目繁多的文化节庆，少不了对于地方舞蹈资源的征召，并依靠它们来制造热闹气氛。如2012年之后，绩溪本地的歌舞民俗如《麒麟献瑞》《跳五猖》《火狮》《狮舞》《手龙舞》《蚌壳舞》《旱船舞》等曾屡屡在历年的安苗节上亮相，时不时还有杂技、魔术、呼拉圈前来助兴，甚至连摄影大赛、插秧比赛、品尝徽菜徽茶、体验徽墨徽雕制作的活动也被大杂烩式地拉扯进来。<sup>①</sup>

很显然，在这里“节日”只是一个借口，其

目的并不局限于本地歌舞、民俗的展示，更多地是为了打响绩溪旅游品牌、提升绩溪知名度，加快当地旅游经济的发展。事实上近几年绩溪县确实依托安苗节、油菜花文化旅游节、徽菜美食节等文化节庆，加快推进了该县旅游产业的发展。至于这些节庆活动上展示的民间舞蹈与节庆主题有无关系，并不是最重要的，最重要的是它们能否活跃气氛、能否引起外来游客的强烈兴致。

正因如此，文化节庆场合的舞蹈展演，也像前面的旅游演艺一样，尤为热衷那些雄壮威武、容易营造欢快热烈氛围的舞蹈，如黎阳仗鼓。或者是较少仪式色彩，不大容易出现政治差错的舞蹈，如形态各异的龙舞（布龙、草龙、板龙、纸龙、灯笼）、狮舞等。借助于欢快闹腾的歌舞所营造的“普天同庆”“与民同乐”的盛世气氛，不仅可以作为“安定、团结的政治局面”的印证，而且被实际上用来表达对政府成就的肯定。<sup>[16]</sup>这显然是对于民间舞蹈的另一种审查和遴选机制。

## 六、结语

从徽州民间舞蹈的当代沉浮中，正可看出徽州文化乃至整个民间文化的当代命运变迁。50年代的资源发掘，使得民间舞蹈初步进入国家权力的视野；此后的官方禁绝，则直接导致了它们在沉寂若干年之后濒临失传的局面。而80年代之后随着宏观政策的宽松，各级政府逐渐意识到：在民族—国家的现代化进程中，“地方社会的传统或者文化并不全然以现代化建设的障碍出现”，<sup>[17]82</sup>有时恰恰是可以利用的资源。于是乎，民族民间文艺资源的田野调查大张旗鼓地开始了，旅游展演、文化节庆、实景演出也热热闹闹地搞起来了。总之，为了地方经济社会的发展，必然少不了民间文化的掺合。让人不得不感慨的是，在这样纷扰的现代化进程中，文化也罢，历史也罢，都成了让人随意打扮的小姑娘，沦落为政府发展计划的任意陪衬。<sup>[17]113</sup>

如果说此前明清时期的徽州舞蹈，因为封建社会的稳定性，使得它们在数百年的长时段里没有发生天翻地覆的变化；50年代因为国家意识形态的强势地位，也使得徽州舞蹈的变迁呈现较

① 历届安苗节活动的具体内容，详见绩溪县政府网站的有关报道，在此不一一注释，以免行文过于琐细。





为单一的色彩。但是,新时期以来,因为政府、民众以及市场等多方力量的博弈,再加上全球化时代外来文化的强势影响,均使得徽州民间舞蹈的变迁呈现斑驳陆离的复杂图景。从某种意义上说,新时期徽州舞蹈的文化重构,其实是对于新中国成立初期文化变迁的延续和发扬。只不过这次的筛选机制,是在官方的意识形态之外,又掺杂着经济的、审美的等多重元素。在徽州众多的舞蹈样式中,哪些能够被重构、重构的程度如何,往往需要综合考虑传承谱系、观赏价值、文化内涵、市场反应等多重因素。而其中有些新编傩舞剧重构方式之“神奇”,难免让观众讶异于编剧的想象力。

徽州舞蹈的当代重构尤以傩舞的变化最为明显,特别是它们在演出习俗、文化内涵、展演形式、社会功能与传承机制等多个层面所发生的深入重构。傩舞本来是整合在地方民众驱邪消灾、祈求平安的仪式活动中的部分元素,现在则被剥离出来作为地方文化符号,在旅游演艺或文化节庆的场合向外来客人们展示,由娱神转而娱人,欣赏者也难有前人的那份敬畏感,背后的信仰基础已经荡然无存;傩班活动的时间通常都在春节期间开始,至清明谷子下水前结束,演出的面具一般是每十年开光一次,<sup>[11]102-103,106</sup>遵从的是农业社会的生产生活节奏,现在则完全按照官方或旅游公司布置的时间;以前傩舞的运行多依赖宗族支持,特别是徽商的大力赞助,舞者多由小姓担任,现在则有很多曾经的大姓加入,而且改变了以前传男不传女、家族式传承等诸多规定,甚至进学校进课堂,却很难引起年轻人的兴致;傩班组织者也由原来的班会组织,转变成政府的文化馆或官方的代言人,或者是旅游公司;如果说农耕时代在各村落展演的傩仪(傩舞)是体现族群精神和灵魂之神圣性的行为方式,乡民们主要是义务参与。那么市场经济条件下的傩舞活动,实行的则是每个成员按劳取酬的原则,至于那些商业性质的演出更是如此。<sup>[18]36-38</sup>凡此种种,均使得徽州舞蹈完成了从依托于乡俗仪礼到服务于文化消费的转换。

#### 参考文献:

- [1] 倪国华.徽州民间舞蹈[M]//朱万曙.徽州戏曲.合肥:安徽人民出版社,2005.
- [2] 陈琪.聚秀流芳看历溪[M].合肥:合肥工业大学出版社,2011.
- [3] 陈元贵.以官方话语整合民间话语——论新中国成立初期徽州民间舞蹈的变迁[J].民间文化论坛,2016(2):110-116.
- [4] 何柏坤.婺源傩舞[C]//王振忠.活着的记忆——婺源非物质文化遗产录(第1卷).南昌:江西人民出版社,2013.
- [5] 胡新良.芦溪乡深入发掘祁门傩舞文化历史遗存[EB/OL].(2013-09-25)[2017-11-28].<http://www.ahqimen.gov.cn/News/show/624150.html>.
- [6] 张学文,等.绩溪县杨溪镇傩舞《破寒酸》[J].徽州社会科学,2000(1):46-53.
- [7] 傅谨.非物质文化遗产面临的艺术威胁[J].民族艺术,2007(1):19-20.
- [8] 国家旅游局旅游促进与国际合作司,中国旅游研究院.中国入境旅游发展年度报告:2012[R].北京:旅游教育出版社,2012.
- [9] 飞扬.江西婺源被列为国家级生态旅游县[N].中国环境报,2000-07-19(3).
- [10] 赵春武.婺源傩舞音乐历史与文化生态阐释[D].厦门:厦门大学,2009.
- [11] 蓝凡.中华舞蹈志(江西卷)[M].上海:学林出版社,2001.
- [12] 《尚游旅图》编委会.时光·中国古镇游[M].北京:星球地图出版社,2016.
- [13] 盛婕.江西省傩舞的介绍[C]//中国舞蹈艺术研究会.中国民间歌舞.上海:上海文化出版社,1957.
- [14] 侯艳.北京玉渊潭民俗展演会开幕,傩舞阔别54年后再来[N].京华时报,2007-02-18(3).
- [15] 刘晓真.走向剧场的乡土身影——从一个秧歌看当代中国民间舞蹈[M].上海:上海音乐出版社,2012.
- [16] 高丙中.民间的仪式与国家的在场[J].北京大学学报,2001(1):42-50.
- [17] 刘晓春.一个人的民间视野[M].武汉:湖北人民出版社,2006.
- [18] 方亮.乐舞神灵——江西省婺源长径傩舞的民俗文化形态解析及其仪式音乐研究[D].西安:西安音乐学院,2010.

责任编辑:荣梅

