



武舞缘起的人类学假设:中国武戏程式语境下的美洲印第安排舞(Pow-wow)仪式

黄金葵

摘要:采用文献资料法和田野调查法对中国武戏表演程式与美国印第安人的排舞(Pow-wow)仪式之间的文化渊源进行探究。发现印第安排舞仪式从肢体动作编排到化妆服饰均与中国武戏在表演程式的形态上存在相似关联,主要体现为行当分类、龙套仪式以及行头装饰等。分析认为,中国武戏中的程式表演并非随剧情需要而人为地临时起意任意设计,而极有可能因袭了人类原始部落时代的武舞表演仪式,在历代的传承与发展中不断精致化。结论指出,中国武戏表演程式充分体现了与人类远古武舞仪式之间的微妙渊源,并自觉延续构建了以文化象征主义为特征的东方演艺范式体系。

关键词:武舞;武戏表演程式;印第安人;排舞;人类学

中图分类号:G80-05 文献标志码:A 文章编号:1006-1207(2016)02-0024-07



Anthropological Hypothesis of the Origin of the Chinese Martial Dance: American Indian Pow-wow Rituals within the Context of the Chinese Opera Martial Dance Performing Formality

HUANG Jinkui

(School of Administration and Communication, Capital University of Physical Education and Sports, Beijing 100191, China)

Abstract: By the methods of literature study and field investigation, this paper explores the cultural relevance between the American Indian pow-wow rituals and the martial dance performing formality of Chinese operas. It finds out that the Indian pow-wow performance shares many similarities with the Chinese opera martial dance performing formality from body movement design to make-up and costumes, which can be seen in the classification of the actors and actresses, walk-on rituals and outfit decoration. Analysis shows that the Chinese opera martial dance performing formality is not improvised arbitrarily with plots, but is probably originated from the primitive rituals of tribal martial dancing performance and gradually evolved into the elaborative shows today. The paper concludes that the Chinese opera martial dance performing formality fully reflects the relevance with the ancient tribal martial dance rituals and consciously constructs an oriental performing paradigm, which is characterized by cultural symbolism.

Key Words: martial dance; performing formality of the Chinese opera martial dance; American Indian; Pow-wow; anthropology

1 研究目的

从文化人类学的角度看,中国武戏中很多貌似脱离剧情的表演程式动作无论在体育与舞蹈美学上,还是在文化意境上均有深入开发与社会传播的重要价值。但是,上古文献资料的匮乏和考古文物证据的缺失严重制约着武戏表演程式文化意蕴的深刻解读。尽管,历经沧海桑田的中国武戏在表演程式上已发生了重多变异,但或许可以从世界民族现存的类似表演形态、原生态文化遗存中搜寻蛛丝马迹,由此推断中国武戏程式与远古武舞仪式之间的文化传承性。而这也正是笔者此次远赴大洋彼岸实地调研美洲

现存的印第安排舞(Pow-wow)仪式庆典活动,并撰写此文的重要初衷。

2 研究方法

本文运用文献资料法对中国学界有关中国武戏程式起源研究的文献进行研究;于2015年6月在美国芝加哥附近参与观察印第安排舞(Pow-wow)仪式,撰写微型民族志;将美国人类学界同行针对印第安排舞(Pow-wow)表演的相关田野调查文献与中国武戏表演程式中的具有相似性的文化主题进行对比分析,在此基础上尝试重构中国武

收稿日期:2016-02-23

基金项目:北京市属高等学校教师队伍建设专项培训2014年中青年教师一般国外访问学者研修培训项目(067145301400)。

作者简介:黄金葵,女,博士研究生,讲师。主要研究方向:体育文化人类学。E-mail:hjkhwj@126.com。

作者单位:首都体育学院 管理与传播学院,北京 100191。



戏程式表演起源的远古仪式场景。

3 研究结果

3.1 中国武戏表演程式起源的相关文献分析

需要特别说明的是,本文之所以将美洲印第安人的舞蹈“Pow-wow”译成俳舞,是因为“俳”字根据东汉许慎《说文解字·卷八·人部》的解释为“戏也。从人非声。步皆切。”^[1]从汉语语音演化的幅度看,“俳”字在历史上的读音都与“Pow”的声母基本相同,而舞与“wow”基本就是同音。在印第安语中,“Pow-wow”的意思也是有舞蹈表演的盛大聚会仪式的意思,和俳舞的意思十分吻合。虽然目前学术界没有直接证据证明古汉语和印第安语在语言学归属上的亲缘关系,也没有直接证据证明中国戏曲表演程式与印第安俳舞(Pow-wow)仪式表演之间存在必然的因果关联。但巧合的是,中国武戏与印第安俳舞在表演形态上有很多类似之处,这或许并不能排除二者在人类文明蒙昧时代存在渊源的可能性。为了方便表述,本文特选用具有中国原始戏曲舞蹈含义的“俳舞”二字翻译“Pow-wow”,以示本研究对该舞蹈仪式与中国武戏程式起源文化渊源的学术期许。

从中国武戏的舞台表演实践看,具有区别个体差异意义的肢体动作、社会身份和演出服饰并非随剧情需要临时起意由编导任意设计,而是遵循特定的表演程式编排,呈现出强烈的象征主义色彩与仪式戏剧特征。唐朴林根据古籍文献推测,中国武戏当是远古乐舞仪式的文化后裔,远古乐舞中的肢体演艺主要通过武舞来呈现。“从事这一活动则由巫或觋,她(他)们身披彩衣、戴雉面具、头饰羽毛、手持法器、敲鼓击石、鼓吹牛角,口中念念有词而手舞足蹈,形成了原始的图腾‘乐’(舞)”^[2]。英国人类学家泰勒1896年撰写的《论亚洲运气竞赛是前哥伦布时代与亚洲交流的证据》^[3]一文启示我们或许应当立足一种跨学科的、跨文化比较式的文化人类学研究范式,从异域文化体系的类似文化遗存中涉猎某些蛛丝马迹,尝试弥补历史文献的空白与考古证据链的缺失。其实,从中国体育人类学界的早期研究看,早在20世纪90年代,胡小明就发现中国藏羌民族与美洲爱斯基摩人体育游戏形态的相似性,并借助《山海经》文献提出了现在美洲印第安人是经由白令海大陆桥由亚洲逐步迁徙至美洲并辗转扩散的假设^[4]。

关于中国武戏表演程式的起源,近年来国内比较有代表性的成果主要有王胜华^[5]对包含中国戏曲表演程式历史传习性的推断;董德光^[6]关于中国戏曲表演程式的非任意性特征的解释。对具体论题颇具启发价值的是陈世雄的研究。他首先对戏曲研究界推崇备至的王国维的有关中国戏曲从叙事体转向代言体作为真戏曲的开端进行了质疑。这一发现为从远古仪式角度重新审视中国武戏表演程式起源提供了崭新的思路。他认为,从汉语语言构造方式推导中国戏曲表演程式起源存在逻辑缺陷。因为“在运用梵语的古代梵剧中,以及受印度文化深刻影响的印尼巴厘岛,其舞蹈、戏剧的身体语言也是高度程式化的……古汉语的象形文字的结构方式对于戏曲身体语言的程式化实际上并不具有决定性的意义;在那些并不使用象形文字的地区,同样可能产生高度程式化的戏剧语言。”^[7]这一观点

的提出,为从超越中国戏曲自身领域的东方戏剧表演体系的宏大人类学视角重新审视中国武戏表演程式提供了重要启示。此外,他还提出角色行当体系是中国戏曲程式化表演的重要影响机制。但是遗憾的是,陈世雄的研究仅仅从有文字记载的戏曲史料出发进行归纳整理,认为中国戏曲角色行当从简单到复杂的历史演变始自唐代的参军戏,随后才演变为元杂剧时代的正末(即后来演化为明至清传奇时代的生)、旦、净、末、丑(明清时期出现丑角分类)^[7]。但是上述推断在逻辑论证上依然存在两个缺陷。首先,在中国武戏表演程式中,净角的化妆非常复杂,并具有严密的色彩符号象征体系,是否直到唐代才从参军戏分化出来值得质疑;其次,既然中国戏曲表演程式体现了很多叙事体的体裁特征,那么承担旁白或者上场诗念白、吟唱的末角是否起源于远古戏剧仪式时代的庆典司仪,并在后世的戏曲在从叙事体向代言体的演化过程中逐渐弱化乃至彻底融入生角行当是值得研究的。

3.2 田野调查实录

3.2.1 印第安俳舞仪式进程简述

笔者此次到美国调研的第六十二届印第安人年度俳舞是北美洲印第安人最盛大的部落间文化庆典活动,时间是2015年6月6日,地点位于芝加哥郊区巴斯伍德森林保护区(Busse Woods Forest Preserve)。完整的印第安俳舞仪式主要由开场仪式(Grand Entry)、宿将(Veterans)执旗入场、贵宾入场(部落首领、公主、长老、俳舞组织者)、男子入场、女子入场、祝颂仪式(Prayer)、圆场舞(Round Dances)、部落礼仪舞(Intertribal)组成,全部仪式中的所有舞蹈均需表演者跟着鼓点完成,有时会有伴唱。该活动主要作用在于重新燃起过去的友谊、重新强调共同的价值观、在整个社群分享震撼的文化与庆典。整个活动以各种印第安集体舞蹈仪式为主,共计3场,持续2d。具体活动日程安排如表1。

表1 2015美国芝加哥地区印第安俳舞文化节节目单
Table 1 Program of the Chicago Indian Pow-wow Cultural Festival 2015 in USA

第一场		第二场		第三场	
6月6日 周六下午		6月6日 周六晚上		6月7日 周日全天	
11: 45	击鼓点卯	16: 45	击鼓点卯	10: 00	礼拜日祷告
11: 55	司仪开幕	17: 00	入场式	11: 45	击鼓点卯
12: 00	入场式		颂歌祈祷		司仪开幕
	颂歌祈祷		宿将之舞	12: 00	入场式
	宿将之舞	18: 30	部落仪式舞		颂歌祈祷
	来宾致辞		竞舞		宿将之舞
12: 30	部落礼仪舞	19: 55	退场式		来宾致辞
	群童表演			12: 30	群童表演
15: 45	赛舞			12: 45	部落礼仪舞
16: 00	颂歌			13: 00	赛舞
	中场休息 与表演			15: 30	青年女子、少年女 子花式特技舞 古式林间特技舞 ——全年龄组 男/女混合
				16: 45	换人舞——全年龄组 男/女混合
					颂歌
				16: 55	公布舞蹈比赛结果 /降旗



令人兴奋的是,该仪式中的宿将之舞、部落礼仪舞以及分组舞蹈表演无论从肢体动作还是到化妆服饰,都让人深深地感到一种与中国武戏程式中的龙套圆场仪式以及角色行当设置之间跨文化意义上的隔空回响。或许,中国武戏程式起源的千古之谜将可以从这种与世隔绝的原始舞蹈仪式中找到解密的钥匙。因为从美洲印第安舞蹈仪式展示的现象看,现在看到的中国武戏程式中的规定动作、化妆与服饰规则或许并非无本之木、无源之水,而极有可能同样脱胎于人类原始部落时代的村落表演仪式,并在历代的传承与发展中不断精致化至今。

3.2.2 关于中国武戏表演程式起源假设的提出

虽然上述节目单已经是改良和简化后的印第安舞仪式,但是从中依然可以推导出中国武戏表演程式起源相关联的两个假设。

第一个假设是中国武戏程式化表演中对角色行当分类与远古时代村落庆典仪式之间的文化渊源。

虽然现代的印第安舞仪式中融入了许多现代社会群众体育舞蹈大赛的时尚元素,但是司仪、宿将、孩童、女子、花式特技表演者这些基本分组则是继承沿袭了古老印第安部落仪式的传统。在印第安人的舞仪式传统中,宿将、孩童、女子、花式技巧表演者都是分组进行,不会同场演出。联系到中国戏曲程式表演,有一个十分令人费解的现象就是为什么中国戏曲同样并未根据人类的实际社会身份进行划分,而是将行当分为生、旦、净、末、丑,以及龙套。其中净是大花脸,丑是小花脸,有特定的精致脸谱但并非佩戴沉重的面具,而印第安舞中的宿将和男子花式表演也只是涂脸谱并非戴面具(图1)。与中国戏曲惊人类似的是,所有女子表演者则无需画脸谱(图2)。



图1 印第安舞仪式里宿将角色的脸谱(黄金葵摄于2015年6月6日)

Figure 1 Facial Makeups of the Veteran Generals in Indian Pow-wow Rituals



图2 印第安舞仪式的女性角色无脸谱(黄金葵摄于2015年6月6日)

Figure 2 Female Roles without Facial Makeup in Indian Pow-wow Rituals

最耐人寻味的是在中国戏曲的角色行当中,为什么会在生、旦这两类天然性别之外还存在净、丑、末和龙套等独特的类型?而纵观整天的印第安舞表演仪式,生角、末角与司仪,净角与宿将,旦角与女子,龙套与花式特技似乎还暗含了更多微妙的对应关联。在印第安舞仪式中,司仪的地位神圣而特殊,是全部印第安舞仪式的讲述人。而末角的演变在中国戏曲程式表演的发展历程中或许更值得文化人类学界关注。因为根据齐如山先生的考证,“生之一字,元朝无之,明朝才有……,凡现在用生之角,元人都是用末。”^[8]据此我们是否可以假设,直到元代,具有仪式戏剧司仪功能的末角在中国戏曲表演程式中仍然占据举足轻重的地位,而到了明至清初传奇时代,即中国戏曲在从叙事体向代言体的转变过程中逐渐弱化,并在后世的发展演化中逐渐融入生角。

第二个假设是中国武戏表演中的龙套程式与远古时代部落庆典仪式之间的文化渊源。

击鼓本是世界许多民族对舞蹈伴奏的主要形态。但是在印第安舞仪式的节目单中,他们专门使用了“drum roll call”的术语,这是击鼓点卯的意思。该术语反映了在印第安族群的部落时代,人们最初的族群聚会是靠鼓点召集大家的,而且由于族群人数众多,采用击鼓的方式进行点卯核对,体现了部落仪式的规约性与严肃性(图3)。非常有趣的是在中国戏曲的程式表演中也主要采用鼓点伴奏,龙套演员进行跑圆场表演。在深入观察印第安舞表演后不禁令人深思的是,为什么中国武戏的龙套演员要跟随鼓点跑圆场,是否中国武戏表演中所常用的龙套队形和动作设计与远古时代部落召集仪式之间存在关联?印第安舞中的部落礼仪舞的英文译名是“Intertribal Dancing”,是指整个族群集体参与的带有社交礼仪性的舞蹈。主要形式是由两位印第安男子盛装舞者打头阵,代领两队人员绕场跳舞,当两队打头阵者相遇时要互相以舞还礼(图4)。而中国武戏程式里的跑龙套表演,也是两队人马在舞台中穿行。尽管中国戏曲的舞台是方形的,只有舞台对面有观众席,但演员同样也要走圆场,这能否从原始部落的社交礼仪中推导出蛛丝马迹呢?

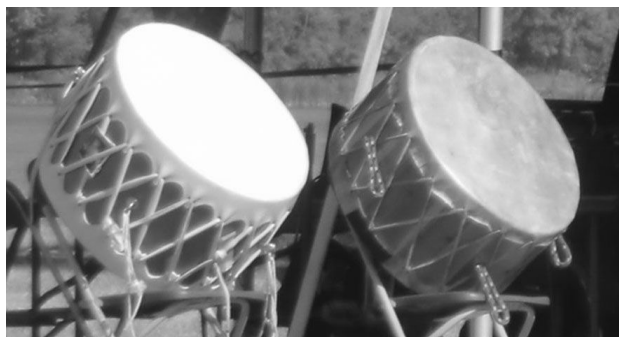


图 3 印第安舞仪式用鼓 (黄金葵摄于 2015 年 6 月 6 日)

Figure 3 Drums in Indian Pow-wow Rituals



图 4 印第安舞仪式里的圆场表演 (黄金葵摄于 2015 年 6 月 6 日)

Figure 4 Circle Performance of Indian Pow-wow Rituals

3.3 中国武戏表演程式起源的比较文化人类学分析

3.3.1 “龙套”的起源与远古时代的部落庆典仪式

中国龙套俗称打旗的。郭建英 1962 年主编的《戏曲龙套教材》里曾断言在最早的班社里,没有龙套这一行^[9]。就是主要演员在没有事的时候,也要跟着兵卒跑上跑下。后来因为剧团的组织越来越复杂,慢慢就产生了跑龙套这一行。但是这一推断还是存在明显的逻辑缺陷。因为龙套站立行走的规范和套路十分系统和复杂,具有严密的象征意义体系。依郭建英的总结,龙套表演主要包括龙套在动作中的各种姿势、各种基本队形、各种组合队形以及常唱的各种曲牌大字。因为那时跑龙套的兼营着副业,他们白天做些小生意,晚上赶到戏院里打旗,进了后台,急急忙忙,里面什么也不衬,就把满身绣了许多龙形的圆领对襟的衣服往身上一套,这样后来就叫他们“龙套”。总之,现在提到戏曲里跑龙套,就是指扮演 4 个人一组的战士、兵卒一类的角色。但是,龙套的起源真的如郭建英先生总结的这样随意吗?从郭氏本人的文献整理中不难看出几个具有文化人类学意义的重要的仪式特征。第一是关于“龙套”的说法,为什么称之为龙套而没有采用“虎套”、“狼套”或者其他与动物相关的术语还是值得质疑的;第二个是为什么龙套是 4 人一组而不是更加随意灵活的人数组合。

在 Browner Tara 所著的《人们的心灵节奏——美国北

部舞仪式的音乐与舞蹈》一书中,是这样描述印第安人部落礼仪舞的:“这种礼仪性的群众舞蹈主要是双人组合队形和单人组合队形的舞蹈,其中双人组合队形的舞蹈有俩步舞(Two-Step)、枭舞(Owl Dance)、单人组合队形的舞蹈包括神鸦雀跃舞(Crow Hop)、牛神舞(Buffalo Dance)、长蛇舞(Snake Dance)以及圆场舞(Round Dance)。”^[10]

首先,最值得关注的是长蛇舞。整个队形中的第一位男性领舞演员最重要,由他带起整个长蛇舞的阵型。而且在某些时刻整个队列会变换成 4 人一组的断裂阵型,象征长蛇在河水中穿行,这和中国武戏更是惊人的巧合。因为,按照郭建英的《戏曲龙套教材》中记载,在中国戏曲龙套上、下场和舞台队形组合中有几个和远古部落时代动物图腾文化十分相关的术语,“二龙出水、龙摆尾、走蛇褪皮”^[9]。这种龙套表演体现了一个十分重要的 4 人一组的队列变换规则。从中国武戏龙套表演和印第安舞的实际演出可以看到,印第安舞中阵列中的蛇在河水中穿行的象征隐喻与中国武戏龙套队列中二龙出水术语的象征隐喻并非仅仅是文字概念的巧合,而是具有实际表演形态上的意象关联。此外,无论在印第安舞还是中国武戏龙套中都是以 4 人组合为单位,而非 5 人或 3 人,除了在舞台美学的审美原则上具有巧合外,也许二者在数千年前的远古部落仪式中曾有某些文化渊源亦未可知。这或许是十分值得文化人类学界同仁高度重视的跨文化体育民俗现象。

其次,比较值得关注的是圆场舞。所有的人组成一个庞大的圆圈,然后全体表演者有序向左绕场移动。因为在舞仪式表演的现场可以看到整个表演场地是一片大型空旷的草地,只有一侧设有帐篷,作为司鼓、唱歌和演员的后台休息区。观众区则围着中央圆形草地空场在外侧排列,通常席地而坐即可。在印第安舞的圆场舞中,演员之所以要跳完整个圆场是因为全部观众区都位于 360°的圆形表演区的外侧欣赏空间。这似乎可以进一步推测出中国武戏程式表演中的圆场动作行为最初起源于远古时代的部落庆典仪式。只是随着时代的演进,这种古老的武舞仪式由室外露天的圆形空场移植到了精致建筑的戏台上,但是古老的户外表演中的圆场礼仪则被当作表演程式保留了下来(图 5、6)。



图 5 印第安舞中的舞者互拜礼仪 (黄金葵摄于 2015 年 6 月 6 日)

Figure 5 Mutual Worship Etiquette of the Dancers in Indian Pow-wow



图6 印第安舞圆形舞台的外侧观众席 (黄金葵摄于2015年6月6日)

Figure 6 Outside Audience Stands of the Round Stage for Indian Pow-wow

3.3.2 几组重要的化妆服饰与技巧动作间的文化渊源假设

除了舞蹈队形的相似,在熟悉中国武戏的人类学者眼中,服饰设计以及动作设计上的相似性也让人产生“他乡遇故知”的亲切感。在《人类心灵的节奏》^[10]一书中列出了印第安人舞中的4种动物图腾,即猫头鹰(枭)、牛、蛇、乌鸦,而巧合的是,在中国上古神话中同样也都是具有神圣意义的动物神。根据董德光的研究,在中国古代历史文献中有关“鸟兽跄跄”、“百兽率舞”的记载则分别表现的是“演员扮作鸟兽,拟鸟兽之形进行有节奏和跑跳式的歌舞表演”,以及“由众多演员扮演不同的动物进行百兽歌舞表演”^[6]。根据《周礼注疏》中的记载,中国古代舞蹈最初都是为祭祀仪式专用,分为祭祀山川的兵舞(或称干舞,执盾牌表演)、祭祀社稷的佾舞(执长杆五彩大羽毛表演)、祭祀四方的羽舞(执白色羽毛表演)、祭祀旱灾的皇舞(执翠五彩鸟羽毛表演)、祭祀宗庙的旄舞(执牛尾表演)以及祭祀星辰的人舞(以手势和衣袖表演)^[6]。从以上这些文献资料或许可以推断,中国武戏表演中的形象设计程式似乎与远古时代部落庆典仪式中的图腾崇拜存在文化渊源。

具体而言,在中国戏曲表演与印第安人舞仪式在服饰设计以及动作设计程式上的细节性关联主要体现在以下5个方面。

3.3.2.1 羽冠与盔头

在印第安舞表演中,男子花式表演所佩戴的头饰是羽冠,是由各种猛禽的羽毛编扎制作而成,并染以色彩,十分鲜艳夺目(图7)。现代很多中国武戏头饰是经过历代改良演进后的形态,基本是由绒布、金属丝和薄金属片等制作。但在传统戏曲盔头制作工艺中,仍然需要选用翠鸟的羽毛、稚鸡的翎毛等动物材料。在中国古代典籍《十三经注疏》中《周礼注疏》^[11]中有一处对《礼记·王制》里有关皇舞记载的表述十分值得文化人类学界慎重推敲。原文是“郑司农云,皇舞,蒙羽舞者,先郑之意,盖见《礼记·王制》‘有虞氏皇而祭’,皇是冕,为首服。故以此皇为凤皇羽蒙于首,故云蒙羽舞。自古未见蒙羽于首,故后郑不从之矣。”意思是说,在有虞氏时代进行的皇舞表演中,需要佩戴用羽毛做成的头冠进行祭祀,但是在周礼成书时期,人们再没有听说过这种祭祀服饰,因此放弃了上述解释,而将祭祀旱灾的皇舞解释为手执五彩鸟羽毛表演。然而,在印第安舞服饰中,部落酋长佩戴的男子头饰恰恰是用羽毛扎

制的,与中国武戏中的盔头制作中使用染色翎毛的传统有异曲同工之妙,这是否可以佐证,中国武戏服饰程式设计中常见的镂彩错金的盔头的锥形或许脱胎于远古部落时代对飞禽翎毛的编织。



图7 印第安舞服饰中的羽冠 (黄金葵摄于2015年6月6日)

Figure 7 Crest of the Indian Pow-wow Costumes

3.3.2.2 旄袍与靠旗

另一个值得文化人类学界关注的现象是,在印第安舞服饰中,旄袍挂穗类的装饰十分具有原生态工艺美术特质。他们所有的穗状花边都是用整张皮革裁出来的细条状的装饰。而中国武戏服饰中武将背上的靠旗虽然早已使用纺织面料和刺绣工艺,但是旗边保留的锯齿状的由整布缝制的流苏花边是否暗示了在远古时代部族征战中使用旗帜由动物皮料剪裁的彪悍风俗,这值得研究(图8、9)。



图8 印第安舞仪式中的旄袍正面 (黄金葵摄于2015年6月6日)

Figure 8 Front Side of the Robe in Indian Pow-wow Rituals



图9 印第安舞袍背面(黄金葵摄于2015年6月6日)

Figure 9 Back Side of the Robe in Indian Pow-wow Rituals

3.3.2.3 面彩绘与脸谱

印第安舞中的面彩绘呈现的是部落图腾崇拜信仰。印第安部落图腾主要有熊、水牛、骏马、神鹰、蟒蛇等常见猛兽,体现了远古社会人们对挣脱自然力量恐惧的期许。在笔者田野调查现场的纪念品摊位中随处可见和这些图腾相关的动物饰品。印第安舞表演者的面部彩绘都有特定的文化象征含义,很多和图腾崇拜相连(图10)。而巧合的是,中国武戏化妆中有一个特殊的形态就是脸谱,正如叶朗先生在《中国文化读本》中评价京剧脸谱所述,“中国京剧舞台,呈现的是浓厚的色彩的美,是一种错彩镂金的绚烂之美。制造这种艺术氛围除了京剧舞台的服饰之外,脸谱起了很大的作用……京剧脸谱是五彩缤纷的图案,有红、紫、白、黄、黑、蓝、绿、粉、红、灰、褐金、银等各种色彩,极其夸张而又极其艳丽。”^[12]虽然经过数千年岁月的演进已经丧失了图腾崇拜的原始意义,但是其视觉形象上的狰狞与夸张或许同样暗示了这些脸谱的初始功能。



图10 印第安舞面彩绘(黄金葵摄于2015年6月6日)

Figure 10 Facial Colored Drawing in Indian Pow-wow

3.3.2.4 蝶帔与水袖

在印第安舞中,有一种专为女子所跳的花式披肩舞。根据资料记载,这种舞蹈象征的是蝴蝶破茧化蝶的蜕变过程。所使用的服饰道具是长度可覆及整个身体的大型披肩。表演者将这种披肩披在身上,用双手不断变换花样翻转表演(图11)。值得注意的是,在中国武戏程式中只有女科才有长水袖功,而且水袖长度可达数米,远远超出一般服装意义上的袖子的功能。按照董德光先生从古代文献中的考证推测,在中国古代有一种祭祀星辰的舞蹈称为人舞。他将“人舞者,手舞”解读为,人舞是演员不执任何道具而是徒手进行表演,以手与衣服袖子作为表演手段,可能是戏曲水袖表演之发端^[6]。但是从印第安人舞仪式的现场表演看,或许我们还可以大胆地推测,中国武戏程式中旦角演员特有的水袖最初并非由袖子演进而成,而是起源于远古社会中使用类似披肩道具的仪式舞蹈,并具有特殊的文化象征意义。



图11 印第安舞蝶帔(黄金葵摄于2015年6月6日)

Figure 11 Butterfly Cape in Indian Pow-wow

3.3.2.5 花式翻转与“拧旋子”

在印第安舞动作中,无论男子花式表演还是女子花式表演都有一个和中国戏曲程式的“拧旋子”十分类似的反身腾空翻转技巧。只不过印第安舞中的花式翻转表演速度比较慢,没有较大幅度的双脚腾空和身体后仰,而且没有乐器伴奏,表演者仅仅是随着鼓点和人声配唱进行翻转(图12)。中国武戏程式动作中最精彩的“拧旋子”是武行的基本功之一。演员需要在很短的时间内完成抡臂、俯身及腰、扬臂向后用力拧转、绷腿、甩腿、腾空、落地等系列技巧,才走完一个单旋子。当第一个旋子落地时,随腿落地的惯性,双臂展开,自左至右绕成圆圈,成为第二个旋子的起范儿动作,拧成第二个旋子。然后不断起范儿,随着伴奏的鼓点和音乐依次拧下去。在文化寓意上,拧旋子主要表现越岭^[13],是从蝙蝠的飞翔中提炼出来的动作^[14]。从本次田野调查对个别技巧动作的观察结果可以推测,中国武戏中某些复杂技巧动作的起源或许依然能够在远古社会的部落仪式表演中找到痕迹。



图 12 印第安舞花式翻转(黄金葵摄于 2015 年 6 月 6 日)

Figure 12 Fancy Flips in Indian Pow-wow

4 研究结论与建议

长期以来,人们对中国武戏表演程式的认识存在误区,仅仅将其简要表述为中国戏曲不同于其他民族戏剧的独特之处,并在新编剧目的创作中不断试图打破甚至摒弃这些古老程式的束缚,而逐渐趋向贴近写实性更强的西方舞台剧创作思路。然而,值得深思的是,中国武戏中那些貌似与实景舞台情境体验关联性较弱的程式化的动作、脸谱与服装是否失去了传承的价值,还是我们应当从更宏观的人类表演文化演化谱系的维度重新审视祖先留给我们的神秘而丰厚的遗产,这是十分值得研究的文化人类学课题。从文化人类学的角度看,武戏动作的组合与编创既可以从异文化的传播扩散中引介,也可以脱胎于自身的母体文化通过不断加工创新演化生成。文化扩散论与文化演化论在人类文化的生成与变迁中具有同等重要的作用^[15]。本

次针对美国印第安舞表演仪式的田野调查结果表明,中国武戏表演程式很可能与人类远古部落的武舞仪式之间存在微妙渊源,并在历代的传承与发展中不断精致化至今。如果从世界戏剧表演体系的宏观视角重新审视中国戏曲的表演程式,可以将其视为对以文化象征主义为特征的东方演艺范式体系的自觉延续构建,因而具有极其重要的传承与传播价值。

参考文献:

- [1] 许慎.说文解字[M].北京:中华书局,1963:166.
- [2] 唐朴林.中华乐舞论[J].中国音乐,2014(3):23,17-31.
- [3] 杨海晨,等.论体育人类学研究范式中的跨文化比较[J].体育科学,2012(8):3-15.
- [4] 胡小明.民族体育与“爱斯基摩人之路”[J].体育与科学.1996(3):102-103.
- [5] 王胜华.戏剧人类学[M].昆明:云南大学出版社,2009:219-224.
- [6] 董德光.戏曲表演程式研究[M].北京:学苑出版社,2013:97,191-192.
- [7] 陈世雄.戏剧人类学[M].上海:上海古籍出版社,2013:278,186-187.
- [8] 齐如山.齐如山文集(第三卷)[M].石家庄:河北教育出版社,2010:300.
- [9] 郭建英.戏曲龙套教材[M].上海:上海文艺出版社,1962:2,36,72,80,97,99.
- [10] Browner T. Heartbeat of the People: Music and Dance of the Northern Pow-wow[M]. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002:61.
- [11] 李学勤(主编).十三经注疏:周礼(上)[M].北京:北京大学出版社,1999:319.
- [12] 叶朗,朱良志.中国文化读本[M].北京:外语教学与研究出版社,2008:238.
- [13] 肖英.中国古典戏剧肢体语言表演基础教学[M].上海:上海书店出版社,2011:29.
- [14] 陈先祥.戏曲舞蹈艺术[M].武汉:长江文艺出版社,1988:4.
- [15] Erickson, P. A., Murphy L. D. A History of Anthropological Theory[M]. Toronto: University of Toronto Press, 2013:31-34.

(责任编辑:杨圣韬)