

【曲艺与杂技】

民间曲艺实践的组织化、 表演话语与社会互动

——以平遥盲艺人宣传队为例

卫才华 刘重麟

【摘要】中华人民共和国成立后,民间曲艺面临价值观念、日常生活与现代国家意识形态等多重关系的再度整合。平遥弦子书书词文本和组织形式的内外双重变化,反映了民间曲艺在坚守传统与权力改造之间的蜕变机制。现代说唱表演中的观众、盲艺人和学者等多样曲艺话语的融汇,形成了一种以盲艺人为中心的新型社会互动模式,体现了新时期“国家在场—表演在场—艺人在场”三层视角之间的内在关系。

【关键词】说唱;曲艺;盲艺人;平遥

【作者简介】卫才华、刘重麟,山西大学文学院(山西 太原 030006)。

【原文出处】《中北大学学报》:社会科学版(太原),2020.1.11~21,27

【基金项目】国家社科基金项目:太行山说书人的生活史与礼俗社会互动研究(15BSH006)。

引言

近些年学界对曲艺艺术家的研究主要集中在三方面:一是对历史时期基层文艺与社会政治关系的关注^①;二是对艺术本体视角下曲艺表演的探讨^②;三是对民俗学视野下曲艺团体、说唱礼俗与艺人生活史等问题的考察^③。综合来看,这些研究对民间生活与官方意识、文艺与政治等多重关系下的曲艺实践做了梳理和阐明。这里重点讨论基层曲艺和艺术家的“文化—艺术—社会”的内在关系。曲艺表演如何保持礼俗传统与文化权力之间的密集联系?哪些主体参与生成了曲艺的“国家话语”?在相互交融与彼此协调的过程中各方主体形成了怎样的曲艺实践形式?这里以平遥盲艺人及其弦子书表演为例,主要从国家在场、表演在场、艺人在场三层视角出发,重新审视乡土社会独特的文化权力结构关系。

1 国家在场与曲艺团体——平遥盲艺人宣传队的组织化

这里从“国家在场”的视角出发,主要观察基层曲艺实践如何平衡体制改革与演艺传统间的张

力。^{[1][2-4]}平遥县地处山西省中部,与祁县、汾阳、文水接壤。弦子书是流行于晋中地区的一种民间曲艺形式,由于它的表演者多为盲艺人,又被称为“平遥盲书”,其演出队伍在不同时期被称为“盲艺人曲艺队”“盲人曲艺宣传队”“弦子书传习所”等。^④据乔志亮考证,弦子书源于明末清初清凉调,清嘉庆年间宋玉道改进为“三八音”,清同治末年形成了以王朝佐、温明常和尚清明为首的三大书派。^[2]盲艺人是平遥弦子书传承的核心主体,他们多数患有眼疾,受教育水平有限,生活艰辛,但是他们“见”多识广,能拉会唱,长期活跃在当地曲艺市场。由于盲艺人多独自外出演出,分散而又封闭,艺人常常受到不公待遇却无法维护权利。因此,艺人自发形成“三皇会”。三皇会以天皇、地皇、人皇为信仰对象,既是师徒班社,又是艺人自助自治组织。它主要负责团结艺人、维护权利和置办会产。

平遥盲艺人大约在20世纪20年代开始“做会”,会期三天。主持皇会的是各片上的“瞎官”^⑤,包括掌教、礼生、头目、总管。皇会当天先由掌教带领与会

者祭祀三皇,宣读皇令行规,然后组织艺人考试、审案、说书。此外,各片艺人通过参会互相引荐新收徒弟,交流自编书词,推选下年度掌教,决定下任接会者。^⑥

1942年延安文艺座谈会后,文艺工作者开始关注民间文艺,开展了大规模的说书艺人改造运动。新中国成立以来,国家意识到曲艺在社会动员、文艺宣传方面的重要作用,将艺人纳入集体统一管理,1949年平遥县文化馆组织成立盲艺人曲艺队。说书人从简单自由的两三人组合,逐渐转向由文化系统管理的“曲艺队”^[3]。

1.1 1949~1977年曲艺艺人的组织化

1949年10月,为了解决盲艺人的生存问题,平遥县文化馆组织20多名民间流散艺人成立了盲艺人曲艺队,编为10个宣传小组,每组有3~4人。1950年,各县市全面贯彻落实山西省人民政府《关于团结改造艺人的指示》,先后开办训练班,从政治思想、业务技艺上对艺人进行培训。^[4]平遥县文化馆组织集中学习,提高盲艺人思想觉悟与文化水平;重视民间曲艺的艺术水准,提供对外交流的机会,改良弦子书曲调。

在组织他们学习方面,通常是一年大抓一次,把全体队员集中回来,用十天半月时间培训。1973年以来,一年大抓两次,一次在夏收大忙时,一次在冬闲春节前后,每次都以政治、业务学习为主,政治主要是学习各个时期党中央和省、地会议文件。馆里给他们每人发一台半导体收音机,要求他们每天坚持收听新闻广播,还订了盲文材料进行自学。业务学习,主要以配合中心的盲书说唱材料为内容,互相交流经验,取长补短,共同提高。另外为了扩大视野,提高艺术修养,曾请介休盲艺人宣传队、河南曲艺宣传队、交城曲艺队和本县轻骑队等文艺界的老艺人辅导,艺人以平遥盲书曲调为主,广泛吸收了碗碗腔、山东柳琴、晋中秧歌、武乡鼓书、山西梆子等曲艺音乐的营养,在曲调上大胆进行改革。每年的两次集中学习期间,还要对半年的工作进行总结评比,选出先进小组和个人,予以物质奖励,对优秀节目县广播站给予录音广播。^[5]

20世纪50年代,政府尝试将盲艺人纳入国家体

制,对艺人的组织形式、表演内容进行改革。通过重新塑造盲艺人的社会角色,将大众娱乐的民间曲艺融入国家政治宣传的话语体系。同时,盲艺人也渴望加入组织,积极完成从单干户到集体人的身份转变。

盲艺人在组织化与体制化过程中,也面临新的考验,即等级考核制度与公共福利抽成。等级考核分为两大方面:一方面考察艺人的唱腔、乐器伴奏;一方面考察艺人编词编曲能力。文化馆积极鼓励编词能力强的艺人结合形势自编新书目,如裴芙春曾自编《买卖婚姻害死人》《抗日英雄王桂香》《农民代表游苏联》等新书段。^⑦但是从盲艺人个人生计出发,编演新书耗时费力,直接影响演出收入,于是艺人与文化馆合作编书。艺人侯开增认为加入盲人宣传队后,政府统一安排脱产排演新书,如《夺印》《耍彩礼》《两面镜子》《投机倒把一场空》等,学习期间也能拿到补助津贴,生活上有了保障。^⑧在文化部门的资助与扶持下,盲艺人在新旧书目上逐步适应文化建设需求,编演新书一时成为“先进性”的表率。等级考核制度将等级与个人薪资相关联,在理论上实现了按劳分配,保证权威艺人的薪资待遇,同时鼓励年轻艺人主动提高技艺。在公共福利方面,平遥县文化馆从艺人演出收入中抽10%作为公共积累,这笔款项主要用于订阅学习材料,购买乐器,集训伙食补助和福利救济等。平遥县财政每年定期给盲宣队补贴,冬季给艺人发放毛毯,每两年换一次队装。对生活困难或年事较高的盲艺人,年年评发救济。对于青年盲艺人而言,公共福利抽成减少了个人的演出收入,但是艺人们仍然愿意加入组织管理。因为加入盲宣队不仅意味着行业对自身技艺的认可,还代表着艺人对人民“文艺工作者”身份转换的尝试。

1959~1961年期间,政府取消事业补贴以减轻财政负担,盲艺人开始收入自理。由于市场不景气,大部分艺人生活失去保障,选择转业,只有少数艺人继续坚持围绕党和政府的中心工作下乡宣传。1964年,山西省出台《关于流散曲艺、杂技职业艺人管理办法》,将流散艺人登记在册,规定演出需要出示介绍信。^[6]文艺登记制度间接规定艺人的演出地域并且监控演出内容与场次。1964年3月,平遥县农

村文化工作队成立,盲艺人随同县工作队下乡演出。演出内容严格限制,只能表演抗日题材,如自卫战争、林海雪原、敌后武工队等内容。短篇书词也要求紧跟形势,如学大寨、阶级斗争等,配合“四清”工作组在每个大队宣传。当时流行“晚上说阶级斗争,白天找地主富农”^⑧。“文革”时期,民间曲艺进入全面停滞状态,平遥盲人宣传队正式解散。弦子书演出由多人盲宣队小组转变为单人下乡。国家严格审查编撰的新书,符合规定的书目只有《农业学大寨》《新人新风尚》等寥寥几篇。1970年以后,说书内容逐渐扩大,传统书段开始复兴,如《青龙传》《大八义》等。1977年,平遥县文化馆重组盲艺人宣传队,并组织集训,赶排了一组声讨“四人帮”的节目,并在全县巡演。^{[7]38}

1.2 1978~1998年盲艺人表演舞台化、市场化与文艺宣传许可证

1978年,全国曲艺界自上而下开始重新论证“百花齐放、推陈出新”方针和“两条腿走路”“三并举”剧目政策的正确性,逐步开放传统戏,并提倡创作新的现代戏和历史剧。^⑨在这样的背景下,平遥盲宣队延续收入自理制度,集体演出转变为单人下乡,文化局偶尔组织宣传活动。据艺人孔庆龙回忆:“80年代说书市场红火,光靠县里指派的宣传任务填不饱肚子,大多数人跑村子接‘私活’,基本上一个村能有三四天的场子,说得多的村子还能讨价还价。”^⑩20世纪

80、90年代,平遥弦子书改变单一“下乡宣传”模式,出现舞台比赛化的趋向。但由于松散的管理与参差不齐的艺术水平,平遥文化馆只能组织专业的音乐工作者,运用弦子书曲调与押韵规律自编现代书段,参与各类演出比赛。

1978~1998年,平遥弦子书舞台演出主要具备以下特征:其一,政府文化部门开始重视民间曲艺发展,主办各类文艺演出,通过赞助演出、设置奖项、邀请专业评审等方式,提高弦子书的艺术水准,扩大弦子书影响力。其二,演出范围主要集中于晋中地区。作为地方曲艺艺术运用方言说唱,文化传播区主要为平遥方言区及周边地区。其三,演出内容由传统书段向现代剧与都市剧转型。^[9]如《王礼古收棉花》《喂猫的碗碗早该摔》都采用乡土生活素材,以现代文化价值观念表达人生,迎合都市观众审美趣味,从而使传统民间曲艺获得更强的感染力。其四,比赛由专业演员出演,盲艺人较少参与舞台表演。传统曲艺表演形式“天为幕、地为台”,考验艺人对声音的塑造能力。而舞台上的曲艺表演,演员临时排练,加入流行乐器伴奏,注重光、色、电等外在视觉效果。正如岳永逸对曲艺舞台比赛化的担忧,“曲艺的‘普通化’与视觉追求使原本根植于田间地头、街头巷尾灵活多变的曲艺也有了舞台化艺术形式大于内容、技巧大于内涵和因命题作文而生的主题先行的形式主义通病。”^[10]与此同时,盲艺人似乎对政府编

表1 平遥鼓书舞台表演统计表(1978~1998年)

表演时间	演出名称	表演节目	节目作者	演出人员	获奖情况
1979年8月	晋中地区职工文艺调演	《王礼古收棉花》	米永义	武玲花、侯爱莲	
1979年12月	晋中地区农民文艺汇演	《喂猫的碗碗早该摔》	米永义	孙宝昌	创作奖、优秀演员奖
1984年2月	晋中地区文艺汇演	《一把手》	韩丽霞	王乃聪、韩丽霞	曲艺类二等奖
	平遥县教育电视台新春		裴芙春、李日胜、霍毓		
1996年2月	乡土特色节目——平遥弦子书专场		顺、裴显樑、裴清林、裴国林、裴国红		
1996年3月	首届农村“小康杯”文艺汇演	《相亲》	梁培卿(作词)、武献智(作曲)	冯丽芳、王凤梅、翟卫红、周佳莉、王爱红	优秀创作奖
1998年4月	平遥县“交警之春”文艺巡回演出	《中国交警好》	梁培卿(作词)、武献智(作曲)	王凤梅、翟卫红	

*资料来源:武献志:《平遥弦子书》,山西经济出版社,2016年;梁培卿主编:《平遥文化志》(内部资料)

排的新节目接受度很低,很多盲艺人表示从未了解过那些书段,更有些艺人抵制那些“似像非像,缺乏神韵”的书目。^⑩文化部门也意识到“一手包办”潜在的矛盾。

由于政府关注度的下降与娱乐方式的多样化,传统说书市场受到冲击,村庄不再接待“下乡宣传”式的演出。于是盲艺人将农村演出与市场化道路相结合,积极参与到当地的礼俗生活之中,如参与红白喜事,过节过寿等。即使这样,也难以维持往日盛景。以受市场欢迎的艺人裴芙春为例,1990年单人演出场次为350场左右,至1995年演出场次难以维持百场以上。此外,说书市场上艺人两极分化严重,有名艺人的场次占据市场的三分之一^⑪,普通艺人的生计问题较为突出,1998年平遥县委宣传部颁发了《平宣发(1998)12号文件》,由县残联牵头,重新组建盲艺人宣传队,县文化馆在业务上对其进行指导。

1998年关于恢复盲人文艺宣传队的报告^⑫县委宣传部:

一、由县残联牵头,恢复组建盲人文艺宣传队,负责提供宣传队成员的基本情况,发放残疾人证,并责成专人,加强对盲人宣传队收费票据等方面的管理。由县文化艺术中心负责宣传队员的考试、考核,并发放文艺宣传许可证。由盲人自行组织编组,每组3-5人。宣传队深入基层单位宣传演出时,必须持有残疾人证和文艺宣传许可证,否则不予承认。

二、各乡镇人民政府、各村民委员会及有关单位,对证件齐全的盲人文艺宣传队,要做到热情接待,合理的安排宣传场次。要求每个单位,每年对每组宣传队保证接待一次,同时要给予食宿方便,对宣传队成员不允许歧视,更不准侵权。如遇特殊情况,不搞宣传的村委,应给予一定的经济补助。对每个宣传队员不得低于5元的补助金额。按编定的六个组进行集体活动,每村每年可视情况对各组最少接待一次。

三、盲人文艺宣传队成员要树立自尊、自立、自

强的信心,认真宣传党的路线、方针和政策,结合县委、县政府的中心工作,大力宣传先进典型,先进事迹、先进人物,宣传好人好事。弘扬社会正气,促进两个文明建设,决不允许宣传黄书和封建迷信活动。

以上意见如无不妥,建议轮转各乡(镇)、村及有关单位执行。

从文件上看,县残联成为盲人宣传队的组织者,将流散的盲艺人统一管理,规范说书市场。宣传部成为曲艺业务审核者,规定文化下乡演出内容和艺术形式。主动积极宣传先进典型、好人好事,禁止黄书与封建迷信活动。实际上,恰恰是残疾人证和文艺宣传许可证的证书制度,将原本松散的民间曲艺积极融入进国家文化宣传的主旋律之中。

1.3 1999~2009年曲艺实践的传媒化

进入21世纪,传媒时代给日渐式微的民间曲艺带来新的转机。2000年9月,平遥弦子书作为民俗素材收录于中央电视台专题片,从此开启了弦子书媒体音像时代。2004年,在文化馆前馆长武献智的策划下,中华文联音像出版社发行了首张《盲艺人演唱专集——平遥弦子书》VCD光盘。^{[11][12]}随着平遥弦子书知名度的扩大,2005年,广西卫视《寻找金花》栏目、北京电视台《灿烂中华》剧组分别采录弦子书表演。^{[17]53-54}

曲艺音像的出现打破乡土艺术的时空局限,改变传统曲艺的观赏模式,培养出一些有影响力的演员。如“裴芙春上电视后,几乎平遥家家都知道有个说书的叫‘旺日’,艺人都希望上电视成为明星。”^⑬出名的艺人引起政府部门重视,加大对民间曲艺的扶持力度。2004年,平遥县委宣传部发出《关于恢复盲人文艺宣传队的报告》。^⑭2006年,平遥县文化艺术中心、县残联、县文化馆等相关单位,组建以裴芙春为队长的弦子书说唱队,由县音协管理并代领演出发票。^{[12]475}这支队伍专门由音协在业务上进行指导,主要负责录制各类纪录片,参与公益文化活动等。如2008年,裴芙春创编《老两口宣传防艾滋》参与县疾控中心主办的“全民防治艾滋病”活动;2009年,参与“和谐平遥”曲艺专场演出。此外,文化部门积极

联系曲艺界作曲家、艺术家对弦子书采风调研。评书艺术家刘兰芳、作曲家张千一曾观赏弦子书现场表演并进行艺术交流。总的来说,电视媒体的宣传改变了平遥弦子书的尴尬处境,艺人希望通过录制节目获得额外的收入,政府也试图通过艺人的明星效应打造地方文化品牌,形成良性互动。

但是民间曲艺传媒化也存在潜在的风险。^[13]在电视媒介的传播中,平遥弦子书逐渐从地方文化向大众文化转变,在语言风格、书词选段、表演形式等方面作出无奈的妥协。从语言风格上看,电视媒介需要面向全国观众,在标准“普通话”与方言唱调之间,逐步改变传统曲艺语言特色。从书词选段上看,传统曲艺体裁丰富,但是节目录制有时间限制,所以收录选段只能选择中短长度的“转转书”,长篇书词的录制较少。从表演形式上看,传统表演是程式化与即兴结合的艺术,艺人每次表演都能根据现场反应进行再创作。^{[14][15]}可是电视节目需要艺人面对摄像机与预先固定台本,表演语境与现场观众的缺席,导致民间曲艺“现场感”的错位。

平遥弦子书的媒体音像化虽然在一定时间内带来热度,但是并未改变说书市场环境的整体萧条。媒体与政府联合打造的曲艺明星,只改变了少数艺人的生存现状与社会身份,大部分艺人仍面临生计压力,不得不脱离组织自谋出路。^[16]此后,由平遥县残联主管的盲人宣传队基本处于涣散状态,队员经常缺席排练或培训,导致演出质量下降,甚至出现下乡演出收费不规范或盲人滥竽充数等现象。平遥县文化局为了整治乱象,出台具体演出制度,包括演出预算、演出地点、演出队伍、演出场次等,并扶持音协主管的弦子书说唱队,提供各类下乡演出和对外交流机会。

1.4 2010年至今民间曲艺的非遗化

2010年后,平遥县文化局积极参与非物质文化遗产保护工作。2010年7月,盲艺人裴芙春、侯开增、刘宪宗被评定为晋中市第一批非物质文化遗产项目代表性传承人。2011年6月,弦子书入选山西省第三批非物质文化遗产名录,裴芙春被评定为省

级非遗传承人。官方评定的传承人具有艺术权威性,享受政府提供的传承补助与社会荣誉。一方面政府利用传承人的行业声望组织流散艺人,建立传承队伍,制定奖惩体系;另一方面传承人积极参与政府公共文化建设,维护艺人权利。如2014年5月,平遥县文体广电新闻出版局、县文化馆举办文化惠民下乡启动仪式,由裴芙春担任主讲人,并进行唱演展示。这次活动利用老艺人的影响力,成功号召27位艺人组成演出小组。由于音协管理的弦子书说唱队艺人普遍年龄较大,体力无法支持下乡演出。因此,演出小组下乡收据与回执统一由县残联管理。

但是,非遗传承人保护制度只针对个别艺人或重点团体进行经济补助,部分艺人为了争取经济利益展开不正当的竞争。从某种程度上看,传承人制度本质上并未改变“僧多粥少”的传承窘境。刘晓春也认为:“非物质文化遗产代表性传承人的最终认定,在激发传承人文化自觉的同时,也挫败了其他非官方认定传承人的积极性,改变了非遗传承人之间的人际关系生态。”^[15]对于平遥弦子书而言,规范非遗传承人保护方式与关注“体系外的文化与体制外的文化持有者”成为完整保护民间曲艺生态的重点与难点。在国家陆续出台《国家非物质文化遗产保护专项资金管理办法》(财教[2012]45号)、《地方戏曲剧种保护与扶持计划实施方案》(文艺发[2013]35号)等文件后,平遥县文化局开始重视并规范民间曲艺类非遗项目的专项资金管理制度。以2016年“平遥弦子书”非遗巡演为例,县财政下拨总预算269904元,文化局计划演出场次120场,每场演出费用2000元。^[17]文化馆规定演出队伍需由五名以上艺人组成,配备一名司机,一名会计。演出收入由演出队伍队长代领,按月发放,除去固定司机与会计工资,其余收入盲艺人均分。每月艺人领取收入必须本人到场确认金额,若有疑问,会计与队长共同解释。^[18]从巡演可见,平遥县对非遗专项资金从申报、管理、使用、监督形成了完整的流程体系,并惠及更多体制外的艺人,维持了稳定的非遗传承

生态环境。

从某种程度上说,非遗时代政府通过传承人“国家文化桥梁”的角色来组织流散艺人并实现文化宣传的职能。2016年,平遥县文化局根据《山西省非物质文化遗产条例》《山西省非物质文化遗产保护专项资金管理办法》《山西省文化厅关于加强非物质文化遗产档案管理的指导意见》鼓励艺人自筹自建非遗传习所。9月,艺人裴清林^⑧成立维林弦子书传习所。目前传习所盲艺人分为两队,具体人员如表2所示。

维林弦子书传习所组织上自愿加入,经济上自负盈亏,业务上承担政府下乡演出与礼俗说书。裴清林担任传习所法人,主要负责与政府文化部门或请书主家沟通,具体协商演出时间、队伍、地点、金额等。维林弦子书传习所是营利性的民营企业,也是以保护艺人群体共同利益为目的的行业组织。

从总体上看平遥盲艺人宣传队发展起落,盲艺人在组织结构上发生多次转变。1949~1977年,政府吸纳艺人进入基层文化体制,实行等级评薪与公共福利制度。艺人在生计上有了政府津贴补助,积极配合政府整理和改造旧书,创编出新时代所需的“人民性”书段。1978~1998年,说书市场萧条,大量盲艺人离开盲宣队,自己单干闯荡艺术市场。政府主办的民间文化汇演使得传统曲艺逐步舞台化、艺术化,传统节目开始登上大雅之堂,尝试舞台表演,乐器伴奏、服装道具、唱词变化等改革,更加符合时代气息,之前自由生长在民间的民歌小曲,一时成为代表地方特色的标志性民间艺术。1999~2009年,音像技术打破民间曲艺的时空局限,改变弦子书的观赏模式,快速打造了一批曲艺明星,带动社会对地方曲艺的关注。但是曲艺明星制度仅能惠及个别艺

人,大部分艺人仍面对严峻的生存困境。2010年至今,传统民间曲艺资源逐步成为地方乃至国家文化建设的一部分,代表地域优秀文化形象,被重新赋予新的社会角色。民间曲艺时刻处在与“国家在场”的积极互动中,在不断重构、解构和建构的过程中找寻新的价值。

2 表演在场与曲艺话语——平遥弦子书的书词变化

“国家—社会”的宏观视野下展现了平遥盲艺人宣传队的组织化过程。“表演在场”则是从曲艺的具体书目出发,洞悉“书词”这样的艺术本体如何适应国家文化建设的时代需求。新中国成立前,平遥弦子书已形成百余部传统书目。1949年之后,政府提倡新书,地方文化馆积极组织作曲编词,艺人创作了很多契合时代需求的新书目。但艺人自编的、土生土长的“小转转”仍然有巨大的民间市场。^⑨于是政府组织艺人骨干与文化馆联合编书,使平遥弦子书产出众多既符合政治宣传目的,又满足民众趣味的经典书段。目前,联合编撰书目有15个,如《党的儿女梁奔前》《喜迎十九大》《违拆治乱》等。正如理查德·鲍曼在“表演的政治学”里概括的三类权力维度,民众欣赏这类剧目主要取决于谁来表演,谁看表演以及谁来规范说唱内容,这样的文化空间成为透视国家—社会关系的重要途径。因此,考察弦子书演述中的话语策略,可以分析盲艺人、观众、研究者等多方主体的文化立场。

2.1 盲艺人

盲艺人作为平遥弦子书主要的传承主体,平衡着乡村日常生活与国家意识形态间的张力。他们通过演述弦子书表达着民间社会的价值观念与文化选择。从发展谱系看,平遥弦子书盲艺人分布在平遥中部与北部,大部分来源于西戈山村、东泉

表2 维林弦子书传习所演艺人员统计表

演出队伍	队伍队长	队伍组员	主管部门	演艺团体名称
弦子书1队	裴清林	裴清林、毛关明、霍拉日、邓纪平、裴五飞、刘先忠、闫俊	文化馆	维林弦子书传习所
弦子书2队	温拉宁	温拉宁、曹中仁、史国柱、毛国贵、王守银、张兴明、孔庆龙	文化馆	维林弦子书传习所

*资料来源:维林弦子书传习所,裴清林提供

村、西游驾村,依靠血缘传承与地缘传承。血缘传承为代表的主要是西戈山裴氏家族,裴广礼、裴芙蓉、裴清林三代盲艺人,他们成为平遥弦子书的骨干艺人。而在国家组织化过程中,传统艺人培养机制由个人转变为有组织的集体教学,弦子书内部的竞争淘汰机制也转变为组织内部的甄别筛选。^{[16]82}组织内部集体教学打破了传统血缘地缘的局限,老艺人广收徒弟,逐渐在体制内获得一定的文化话语权。但是盲艺人由自上而下的体制化改造带来的身份转变,在现实社会中却面临诸多困境,如接受政府领导的体制内身份与谋取经济收益的职业身份的对立、较高官方定位和较低社会地位的尴尬等。^[17]

在具体的演出中,民众对于谁来表演,说什么书都是十分在意的。“遇上熟悉的演员、爱听的段子,说上几天都不让走,遇上说得差劲的观众就很少。我们在下乡的时候基本上第二次去的地方经常就看看以前唱过什么,这次就不唱重复了。”^⑧因此,盲艺人选择本子不仅听从政府安排还要顾及观众偏爱的民间趣味,使演出兼具思想性与娱乐性,由此形成了弦子书的特定内涵。据田野调查统计了平遥弦子书2017年5月至10月演出最多的书段,如表3所示。

从数据看,盲艺人表演政策性书目次数多,演

出场合主要为“送戏下乡”与“公益活动”,其余演出书目多为家庭故事。《吃嘴婆姨发孩日》中好吃媳妇为了偷懒,假装自己怀孕,最后被丈夫识破。《太平箱》中夫妻二人准备活埋生病的老人,最终被儿子规劝。《好媳妇当家》中三位巧媳妇各有所长,婆婆三番考验,最终选择勤俭持家的小媳妇管家。这些书词中多描述小人物面临的生活困境与难题,艺人运用“家庭”叙事的方式,将中国传统家庭伦理的一些抽象观念置于具体的生活情境中,指出抽象的伦理原则在进入具体情境时所遭遇的种种难题。^{[18]47}

另外,《五女兴唐》选段与《小八义》选段等古书选段也经常盲艺人单独演述。^⑨不是每一位盲艺人都能表演完整的“古书”,只有正经拜过师的艺人,师傅才会教,像“野逍遥”^⑩既学不全,也说不好。《五女兴唐传》《小八义》《水浒传》《包公案》是艺人需要掌握的基本书段,艺技高超的老艺人还有各自精通的拿手“古书”,如偏城侯开增就能唱《粉妆楼》《丝绒记》,现在演出基本上以老百姓熟悉的选段《乌盆告状》《武松弑嫂》《张四姐闹东京》为主。^⑪那么为什么传统长篇古书流传的表演选段屈指可数?这或许可以归因于民间偏爱的审美趣味,追其源根则是文本与表演间的博弈,体现于剧作者与盲艺人之间。^{[19]225}如《水浒传》是流传广远的民间唱本,其

表3 平遥弦子书演出书目统计(2017.5~2017.10)^⑫

演出书段	演出次数	演出类型	主要演出队伍	占比/%
拆违治乱	15	送戏下乡、公益活动	1队、2队	7.5
吃嘴婆姨发孩日	14	送戏下乡、私人请书	1队	7
割田	10	送戏下乡	1队、2队	5
太平箱	10	送戏下乡、公益活动	1队、2队	5
五子葬父	9	送戏下乡、私人请书、公益活动	1队、2队	4.5
脱贫攻坚暖人心	6	送戏下乡、公益活动	1队	3
十女夸夫	6	送戏下乡、私人请书	1队	3
好媳妇当家	5	送戏下乡、私人请书	1队	2.5
接婆婆	5	送戏下乡、私人请书	1队、2队	2.5
三女婿拜寿	5	送戏下乡、私人请书、公益活动	1队、2队	2.5
五女兴唐传选段	5	送戏下乡、公益活动	1队	2.5
小八义选段	4	送戏下乡	1队、2队	2

*资料来源:平遥县文化馆免费送戏下乡活动统计调查表、维林弦子书传习所演出活动满意程度调查表

中梁山好汉以侠义反抗权贵的行为,满足了乡村观众反抗社会秩序的幻想与快感。至今深受喜爱并反复表演的选段不是《吴用智取生辰纲》《鲁智深倒拔垂杨柳》而是《武松弑嫂》,这样的传统故事极具道德感,宣扬挑战礼教必然会不得善终的伦理观念。然而盲艺人在具体演出时语言相较唱本更加通俗,书词中的调情戏往往会被单独拿出来演出,而观众们往往也会更加喜欢这些“越轨”书段。在具体曲艺实践过程中,盲艺人会使得书词的视听“表演”超越文本,成为一种现场感极强的“曲艺话语”。

2.2 观众

说书演述中的话语策略,观众是不能回避的重要主体。传统的弦子书观众大多是农民或者拥有乡土记忆的人群,他们精熟民间文化的一整套表达模式,对书段中各种搞笑与讽刺的包袱耳熟能详,对书段所想传达的功能心领神会。然而乡民长期处于失语状态,需要代言体疏解压抑。因此,他们乐于参与各种类型的观演活动。新中国成立后,平遥弦子书受国家话语的影响,不仅在组织形式、表演内容方面进行调整,观众组成结构也发生变化。政府通过“文化下乡”的形式,培养观众新的曲艺审美。以平遥香乐乡罗成村表演为例,观众参与了曲艺表演的空间话语,还影响了书词表演内容。

从观众组成人员看,虽然有村干部领导的参与,但是妇女、农户、小孩仍是观演活动的主要群体。他

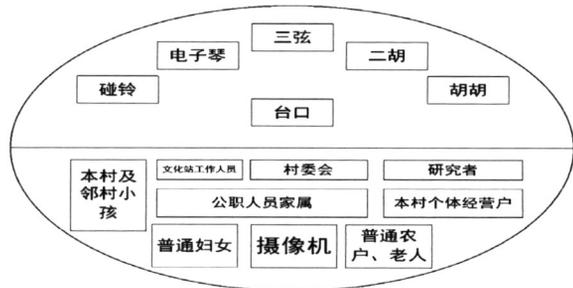


图1 罗成村演出位置结构图

*资料来源:根据2018年4月21日香乐乡罗成村演出情景所绘

们对表演内容烂熟于胸,百听不厌,每次观演都有新的体悟。村委会成员位于观众席的中心位置,意味着“文化宣传”的核心意义。当研究者在场时,也被安排在第一席位,基层文化站工作人员对于学者到场表示欢迎,希望乡土文化可以广为传播。第二席位主要是公职人员家属与本村个体经营户。个体经营户一般拥有较好的经济实力,因表演赞助而获得靠前的席位,但是交往人际圈仍限于本村农民,因此,在观剧中体现出一种自我矛盾的状态。村民位置靠后,却是表演交流中长期稳定的观众群,具体如图1所示。正如鲍曼所说:“表演作为一种互动性行为,应该把观众的协作性参与看作完整表演的组成部分。”^{[20]72} 观演活动中的空间意义,也在一定程度上体现了社会秩序如何影响“曲艺实践”走向。

王杰文指出:“口头艺术的表演过程就是民众在日常生活中交往(话语)技术的习得、理解、品评与应用的过程——这是一个表演者与观众借助文本与类型从事角色扮演、身份认同与权力博弈的过程。”^[21] 对于平遥弦子书的观众而言,“表演在场”既是历史传统的继承,也是社会时代的创造。以孔庆龙表演的《闹古董》为例,盲艺人以自己敏感的听觉感受现场观众的反应,以此即时灵活改编书词进行表演。表演时的笑声、掌声都推动了表演的进程,影响了表演的节奏;艺人通过板腔、间奏把握演出节奏,引导观众的情绪与趣味,顺着观众的审美喜好现场发挥。同时《闹古董》通过“公鸡生下乌鸦蛋,敲锣坏了也有音”,“姑子庵内坐满月,和尚庙里拜花灯”等一系列荒诞景象,营造出一个颠倒无稽的生活世界。观众对于想象臆造的无稽世界是欢迎的,在这样的空间里观众暂时忘记了现实的种种不如意,借助民间野性的想象,以插科打诨的方式,灵活掌握着自己的话语权。^{[22]105} 他们既可以对高官贵人“评头论足”,也可以对历史人物“指手画脚”。因此,观众通过一系列反馈行为影响着表演节奏的快慢,选择故事情节表演的重点,从而隐性表达“表演现场”主体的话语权力。

2.3 研究者

地方文化工作者很早就开始对平遥弦子书资料的搜集整理工作。^[23]进入21世纪,地方学者积极参与平遥弦子书选题论证、内容撰写、遗产保护等实践。入选非物质文化遗产目录后,学者分别从音乐学、语言学、民俗学、历史学等角度给予民间曲艺新的论证与解释,扩大地方曲艺的全国影响力。学者参与改变了弦子书外部组织形式,同时学术话语也影响着弦子书的书词内容。曲艺长期以来依靠口耳相传的模式进行传承,学者则以曲艺专业知识参与传统的表演场景。艺人为了提升专业水平,努力吸纳学术话语,将平遥弦子书推向专家构建的知识体系之中。盲艺人和研究者知识生产的不对等,使得“表演现场”与“表演策略”发生变化。以《五儿子滚汤水》为例,故事讲述了五儿子因为嘴馋偷吃,夜晚闹肚子。早上丈母娘来道喜,五儿子错把道喜听成倒屎,结果闹出一场无厘头的笑话。在香乐乡罗成村表演时,盲艺人细腻地演述了五儿子与丈母娘之间的对话:

第二天太阳出,老丈母上来敲门子:“他姐夫,我给你来倒屎来了么。”(停顿)人家丈母是咱们南面面的人,歪家连个屎和喜就分不清,(停顿)人家城里说的是“道喜”,歪家说的是“我给你来倒屎来了”。(停顿)歪家五儿子了说了个啥,歪家说:“丈母,我都倒了。”“倒啦?呦呦呦,来我看看,你咋个给我倒了。”(省略)他丈母笑呵呵,看着那样样细观察,看地下,一半半了黄,一半半了白,一半半红得还起留疤,丈母来一看奇怪死,究竟歪地上是什么,拿开歪屎就用手戳一戳,喂到嘴里吃一吃,又是砂糖又是蜜,甜贝贝完觉来还有半半辣,究竟在地上歪是什么。五儿子说,歪是打了蜜罐子。(省略)丈母那个一听着了急,拿上那个铁丝紧赶吃。(停顿)五儿子说:“丈母,丈母,不敢,地上的东西不可惜,我还有收拾下一锅堆。”(省略)说起歪这个五儿子,逮住歪吃的一跟吃,不当事,逮住歪吃的一根吃,给歪家歪丈母拉下一锅堆。(省略)说到这里,住了音,下面的节目另改。

当回访盲艺人时,裴清林只是概述了书词内容,省略了五儿子与丈母娘对话、行为的具体细节。由于表演情境的缺席,他停顿四次,中途以说唱形式回想书词内容。最后用专业语言学知识解释书词结构。平遥方言与普通话不一样,有27个声母,36个韵母,这则小转转里的包袱就是平遥方言中x[c]与s[s]混用闹出笑话。这类转转只适合一般下乡演出,要是出去比赛,我们基本上不说这。^[25]黄静华指出:“民间艺人的艺术知识是社会的和集体的,是民间艺人在艺术实践中所获取的认识和经验的总和。艺人所具备的艺术知识是局限的并带有地方性的。他们只能通过自己最熟悉、最自如的形式来建构存在于话语中的知识文本。”^[24]因此,艺人对自己的艺术知识带有天生的自卑感,在与研究者交流中盲目吸纳学术话语,并形成半专业性的解释。总而言之,研究者的介入使民间曲艺的身份发生了变化,它不再是一种乡民闲暇无聊时的娱乐方式,而是被主流文化关注的乡土知识。

3 艺人在场与国家文化建设——曲艺实践的多元互动

“艺人在场”试图通过“艺人”本身的视角,观察曲艺在参与国家文化建设过程中的多元互动性特征。以平遥弦子书为例,国家文化对其外部组织形式与内部书词内容都产生了一定的影响。在组织结构方面,政府将流散在各地的艺人登记在册,并组建平遥盲人文艺宣传队,发放演出许可证与残疾人证,按月补贴。民间艺人进入国家体制,从单干转向集体下乡,经济上有所保障。在书目内容方面,政府将民间曲艺形式与国家文化宣传相结合,通过改造历史鼓书,新编时代书目,构建新时期的曲艺实践新模式。政府通过主办曲艺巡演或赞助文艺大赛振兴说书市场,挖掘传统文化优势资源。民间曲艺借助政府文化建设平台,以一种全新的姿态重返民众视听审美,成为新时期地方传统文化展现和重构的重要形式。^[6]但是曲艺比赛要求说唱新剧目,限制演出时间,注重舞台效果,使弦子书表演做出适应性调整。进入21世纪,政府和电视媒体合作宣传地方曲艺,使

得曲艺超越乡土,成为文化交流的重要媒介。政府建立“非遗”保护制度,曲艺重登国家平台,但文化遗产的“标准化”认定体系却带来了艺人之间新的矛盾。如图2所示。

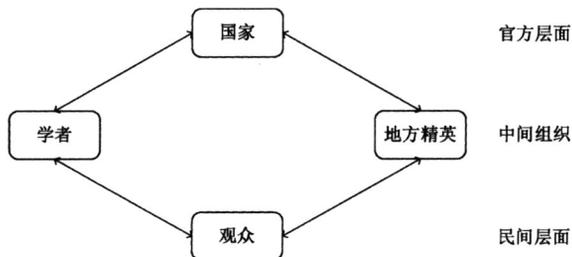


图2 艺人中心结构模式图

从政府层面看,国家权力负责具体活动的组织与管理工作,并通过行政话语权规范“艺术生产”。文化部门对盲艺人及其民间曲艺活动的管理具有指导意义,两者保持着积极的互动。如在政府定期组织大型文艺演出“平遥中国年”“晋中曲艺大赛”中,盲艺人参演书段由艺人自主选择,文化馆向艺人提供一些服装、道具、音响、舞台等支持,同时盲艺人接受文化部门的业务领导,积极参与国家文化建设,政府对技艺高超的艺人颁发各种荣誉。

从中间组织看,地方精英主要指了解地方历史并熟知平遥弦子书文化的群体,他们不是具体的艺人,但却积极参与构建弦子书知识系统,在区域社会一定的影响力。学者主要是指具有经过专业系统的学术训练,能够对民间曲艺活动提出见解的专家人士。他们通过自己的学术活动或社会活动影响大众的认知和官方的决策,充当着民间与官方之间的中介性角色。在关于艺人及其民间曲艺的生存与发展问题上,学者与地方精英积极反映问题、提出建议,成为维护艺人利益、促进民间曲艺良性发展的中坚力量。

从纵向来看,中层组织在政府与民间中发挥了协调作用;从横向来看,中层组织之间也存在着密切的沟通交流,即使这种交流并不平等。艺人的本土知识应该是一个带有地域特征的整体知识系统,而学者的知识生产往往受到学术背景的限制。学者话

语对民间艺术知识的记录整理与阐释,虽然使区域地方文化逐渐走向具有普适性、通识性的公共文化^[25],但是缺乏对民间曲艺生发环境的整体性关照。因此,民间艺人成为协调本土知识与学者话语的关键因素。

从民间层面看,新时期曲艺发展需要眼光向下,赋权于民。观众在与盲艺人互动中形成一整套隐性的认知与评价标准,使盲艺人按照这种具有指向性的审美原则和评判标准来改变演出风格与演出内容。民间对于曲艺的需求是多样的,不同生活场景需要呈现不同类型的弦子书表演。1979年改革开放后,平遥弦子书为了扩大市场提高影响力,积极参与到民众的礼俗生活之中,不仅延续了酬神请愿的神书传统,还发展出商业演出的模式。传统的复兴可以归因于盲艺人为拓展说书市场采取的运营策略。神书是将曲艺与民间信仰相结合,增加传统曲艺的神秘性,达到娱人娱神的目的。商业演出具体是指盲艺人在各类生日庆典上表演弦子书助兴,这类演出以娱乐性为主,表演书目大多都是百姓耳熟能详的家庭故事。正如岳永逸所说:“曲艺不仅仅是职业、饭碗与名利,曲艺本身是神圣的,是都市中国厚重、久远的乡土音声。”^[26]不管在什么场景下表演,观众对于演出内容与所要表达的功能都是心领神会的。观众与盲艺人之间形成了特定表演场域,双方认同并使用着一整套完整的隐性话语体系。但是国家权力不可避免地影响着民间曲艺表演内容,盲艺人需要在具体的演出中协调民间趣味与国家话语,既要运用传统民间素材又要适应国家政治宣传要求。

张士闪认为:“当政府权力参与民间生活,民间会暂时性地改变某些外在形式;而当国家与民间保持相对的独立性时,民间自治资源就会焕发生机。这种以民间权威的崛起为象征的民间传统的复兴,会为了实现权威身份确立,积极地向国家政治话语靠拢,表现出一种国家与民间和平共处的景观。”^{[27][24]}通过以上分析,新时期的曲艺实践不仅仅是国家和民间的互动,更包含着多方力量的博弈与互融。多

重主体从各自文化立场出发,影响着民间曲艺活动的运行机制。

从传统意义上对民间曲艺进行的考察,大多集中于“民族国家”历史叙事下乡艺术是如何被抽象化、工具化与符号化的,缺少对民间文化整体语境与民俗主体的认识。民俗的本质其实是对人们生活的关注与建构,因而需要从曲艺发生现场理解艺人的主动性,关注民俗事项活动中个体情感的主动性表达。事实上,盲艺人在乡土社会中的自我呈现是多维立体的,他们共享传承着一整套价值观念与民俗经验。

从“艺”出发,他们一方面通过口传心授的方式,使得大量的书段与传统板式唱腔得以保存,并且与生活空间内共享的民俗活动相结合,将民间曲艺转变为地方新的民俗传统。另一方面,艺人运用私人经验化的艺术知识构建新的话语体系,这种私人经验具体体现在艺人在表演活动中的适应性与现场性。以弦子书艺人裴氏家族为例,经历三代人的传承与创新,在弦子书的唱腔与板式上形成了基本统一体系,并受到行业人的认可。但是在具体的表演活动中,裴清林与父亲裴芙春在表演细节的处理上存在着明显的个人风格。裴芙春善于模仿各类人物,一人分饰多角,并且具备高超的现场编词能力,使表演生动活泼又富有新鲜感,成为有名的弦子书艺人。而儿子裴清林擅长表演各种“转转书”,并在表演中加民歌小调与秧歌调,改良了弦子书的传统唱腔,使民间曲艺更具舞台感与现代感。因此,盲艺人的生活世界与艺术世界彼此交融,艺术行为改变了生活世界的文化传统,使盲艺人在现实生活中具有艺术主体和民俗主体双重身份。

4 结语

本文从国家在场、表演在场、艺人在场三层视角出发,分别论述平遥弦子书的组织化、表演话语与社会互动。在平遥盲艺人宣传队组织化的过程中,国家话语影响着民间曲艺体制结构的调整。1949~1977年,平遥盲艺人采用分级评薪与福利补贴制度

保证艺人薪资待遇;1978~1998年,运用标准化比赛评审制度筛选艺人;1999~2009年,打造电视曲艺明星改变萧条的说书市场;2010年至今,传承人制度影响传统曲艺传承生态。从弦子书表演话语看,书词内容的变化适应着国家文化建设的需求。艺人以“隐藏的文本”参与表演,观众以“反馈行为”影响表演,学者以“专业术语”阐释表演。总的来看,民间社会的多方主体从各自的利益出发,协调民间趣味与国家文化之间的关系。新时期民间曲艺实践的组织化、表演话语与社会互动,呈现出以艺人为核心的多元互动模式,盲艺人不仅仅成为连接传统与现代、国家与民间的艺术桥梁,还是探究曲艺实践与乡土社会互动的重要视角。

注释:

①相关研究如:王笛.国家控制与社会主义娱乐的形成:1950年代前期对成都茶馆中的曲艺和曲艺艺人的改造和处理[J].中国当代史研究,2009(1);孙晓忠.改造说书人——1944年延安乡村文化的当代意义[J].文学评论,2008(3);韩晓莉.被改造的民间戏曲:以20世纪山西秧歌小戏为中心的社会史考察[M].北京:北京大学出版社,2012年版。

②相关研究如:栾桂娟.说书调与唱书调——论曲艺音乐的两种唱腔类型[J].中国音乐学,1989(3);杨玉成,胡尔奇.科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐[D].北京:中国艺术研究院,2005;关意宁.在表演中创造——陕北说书音乐构成模式研究[D].上海:上海音乐学院,2011;乔志亮.平遥弦子书伴奏乐器之形态、演奏形式及其他[J].文艺争鸣,2010(16)。

③说唱团体研究如:王加华.当下民间说书艺人的生存困境及其应对策略——以胡集书会参会艺人为中心的探讨[J].文化遗产,2012(4);张艳琴.山西戏曲市场研究[D].临汾:山西师范大学,2014;说唱礼俗研究如:项阳.民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间[J].中国音乐,2008(3);卫才华.艺术性与神圣性——太行山说书人的民俗认同研究[J].民俗研究,2018(2);张振涛.冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会[M].济南:山东文艺出版社,2002;吴凡.阴阳鼓匠——在秩序的空间中[M].北京:文化艺术出版社,2007年;艺人生活史研究如:徐薇.自我、角色与乡土社会——对民

间二人转艺人及其生活世界的个案研究[D].北京:中央民族大学,2010。

④弦子书、盲书、瞎子书和鼓书等称呼,都是指平遥盲艺人所传承的“说书”曲艺形式。“弦子书”是根据曲种的表演乐器“三弦”而得名,“盲书”和“鼓书”的名称则是20世纪70年代以后,由当地文化部门专指本曲种的称谓。有学者以平遥“弦子书”为名进行长时间研究,现在当地文化部门为了突出平遥当地曲艺形式,和其他地区鼓书说唱有所区别,多采用“平遥弦子书”,2011年“平遥弦子书”入选山西省第三批非物质文化遗产名录。

⑤民间对执掌皇会事务的掌教与副官的称呼,瞎官一般推选行业内有威望的艺人担任。

⑥访谈对象:侯开增,男,1938年生,平遥偏城村人。访谈人:刘重麟、陈宛妮。访谈地点:偏城村侯开增家。访谈时间:2018年7月7日上午。

⑦访谈对象:裴清林,男,1968年生,平遥西戈山村人。访谈人:刘重麟、陈宛妮。访谈地点:平遥县维林弦子书传习所。访谈时间:2018年7月7日上午。

⑧同注⑥。

⑨访谈对象:孔庆龙,男,1963年生,平遥东泉人。访谈人:刘重麟、陈宛妮。访谈地点:东泉村孔家院子。访谈时间:2018年7月6日下午。

⑩访谈对象:武献智,女,1955年生,平遥县人。访谈人:刘重麟、李倩、胡莉。访谈地点:平遥县丫丫艺校办公室。访谈时间:2018年4月22日下午。

⑪同注⑦。

⑫《1998年平遥县残疾人联合会关于恢复盲人文艺宣传队的报告》,杨文明提供。

⑬访谈对象:霍毓顺,男,1952年生,平遥小徐村人。访谈人:李倩。访谈地点:平遥县维林弦子书传习所。访谈时间:2018年4月21日下午。

⑭《2004年4月中共平遥县委宣传部便函》(内部资料),杨文明提供。

⑮访谈对象:孔庆平,男,1966年生,平遥东泉村人。访谈人:刘重麟、李倩。访谈地点:绿色都城盲人按摩店。访谈时间:2018年4月20日上午。

⑯《2016年平遥县本级部门预算批复表》(内部资料),平遥县文化局提供。

⑰同注⑦。

⑱访谈对象:裴清林,男,1968年生,平遥西戈山村人。访谈人:刘重麟、陈宛妮。访谈地点:平遥县维林弦子书传习所。访谈时间:2018年7月7日上午。

⑲“小转转”是一种平遥弦子书书段体裁形式。根据内容的长短和说书时间可分为三种:一是正书,又称为“大套子”,整个书通常要分好几场来说完,短则两三天,长则几十天,例如《呼家将》《粉妆楼》《五女兴唐传》等;二是“连连书”,时长在半小时以上,例如《骂鸡》《吕洞宾戏牡丹》《三女婿拜寿》等;三是“小转转”,少则七八句,多则几十句至一百句,时长在半小时以下,例如《姜太公卖面》《撵马虎》《赵州桥》等。三种类型的书目需要根据具体需要来搭配表演,自由灵活,没有固定要求。

⑳同注⑦。

㉑“送戏下乡”是平遥县文化局主办的文化下乡活动的组成部分,主要以乡镇为单位演出。“私人请书”多为私人或企业约请的说书表演。“公益活动”则是平遥县各事业单位组织的演出活动。送戏下乡一般会演唱政策型书词,私人请书演唱曲目受个人偏爱的影响,以鼓书、连连转为主,公益活动一般对某个主题进行宣传,主要是迎合主题的新编书词。

㉒“古书”,主要指篇目较长的传统书段,为与新编的书段相区别,一般用“古书”和“新书”加以区别。但也有的盲艺人取鼓板表演的形式之意,称之为“鼓书”。

㉓专门指半路出家,自学弦子书的盲艺人。

㉔同注⑦。

㉕同注⑦。

参考文献:

[1]崔榕.“国家在场”理论在中国的运用及发展[J].理论月刊,2010(9):42-44.

[2]乔志亮.平遥弦子书的源与流[J].中国音乐,2010(3):111-116.

[3]卫才华.太行山说书人的社会互动与文艺实践——以山西陵川盲人曲艺队为例[J].民族艺术,2016(4):74-87.

[4]中国戏曲志编辑委员会编.中国戏曲志·山西卷[M].北京:文化艺术出版社,1990.

[5]平遥县文化馆.平遥县加强对盲艺人宣传队的领导[J].群众文化通讯,1979(12):4-5.

[6]《中国曲艺志》全国编辑委员会、《中国曲艺志·山西卷》

编辑委员会. 中国曲艺志·山西卷[M]. 北京: 中国 ISBN 中心, 2011.

[7]武献智. 平遥弦子书[M]. 太原: 山西经济出版社, 2016.

[8]安葵. 伴随忧患意识前行——戏曲“讨论”三十年[J]. 中国戏剧, 2008(10): 4-7.

[9]罗怀臻. 重建中的中国戏剧——“传统戏剧现代化”与“地方戏剧都市化”[J]. 中国戏剧, 2004(2): 4-8.

[10]岳永逸. 技术世界民间曲艺的可能[J]. 华东师范大学学报(哲学社会科学版), 2016(4): 122-129.

[11]李定武, 主编. 文化平遥(下册)[M]. 太原: 山西古籍出版社, 2007.

[12]平遥县文化局文化馆, 平遥县文化志编写组. 平遥县文化志(油印本)[Z]. 1985.

[13]韦意. 曲艺演员与电视文艺合作评价研究[D]. 上海: 上海交通大学, 2014.

[14]王玉坤. 戏曲电视节目研究[D]. 临汾: 山西师范大学, 2014.

[15]刘晓春. 非物质文化遗产传承人的若干理论与实践问题[J]. 思想战线, 2012(6): 53-60.

[16]王亮. 盛衰之间: 上海评弹界的组织化(1951-1960)[M]. 北京: 商务印书馆, 2011.

[17]刘素林, 韩晓莉. 从旧艺人到新演员: 建国初期“戏改”

中戏曲表演者的角色转换——以山西为中心的考察[J]. 福建论坛(人文社会科学版), 2016(5): 148-153.

[18][美]欧达伟, 董晓萍. 乡村戏曲表演与中国现代民众[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2000.

[19][美]郭安瑞. 文化中的政治: 戏曲表演与清都社会[M]. 朱星威, 译, 北京: 社会科学文献出版社, 2018.

[20][美]理查德·鲍曼. 作为表演的口头艺术[M]. 杨利慧, 安德明, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2008.

[21]王杰文. 口头表演的诗学与政治学——关于“表演”的批评与反思[J]. 民间文化论坛, 2015(1): 36-51.

[22]董上德. 古代戏曲小说叙事研究[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 2011.

[23]乔志亮. 平遥弦子书调查与研究[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2010.

[24]黄静华. 民间艺人的艺术知识[J]. 云南大学学报(社会科学版), 2006(4): 71-77.

[25]王志炜, 罗丹, 李钦曾. 非物质文化遗产民间经验与知识生产[J]. 石河子大学学报(哲学社会科学版), 2017(4): 107-111.

[26]岳永逸. 曲艺的现代进路[J]. 读书, 2015(9): 137-144.

[27]张士闪. 乡土社会与乡民的艺术表演——以山东昌邑地区小章竹马为核心个案[D]. 北京: 北京师范大学, 2005.

Organization, Performance Discourses and Social Interactions of Chinese Folk Music and Arts: An Example of the Pingyao Blind Artists Propaganda Team

Wei Caihua Liu Chonglin

Abstract: After the founding of the People's Republic of China, Chinese folk music and arts started to reshape the relationship of values, daily life and modern state ideology. The internal and external changes in the texts and organization of Pingyao's storytelling reflect the transformation of folk arts between the adherence to traditions and the influences of power. The integration of diverse literary discourses such as audiences, blind artists and scholars in the modern rap performances has formed a new social interaction model centered on blind artists, reflecting the intrinsic relationship among state, performance and artists in the new era.

Key words: storytelling; folk art; blind artists; Pingyao