

·体育人文社会学·

海阳大秧歌巫术祭祀仪式与武舞融合的人类学考察

滕希望, 郭玉成

(上海体育学院 武术学院, 上海 200438)

摘要: 运用田野调查、口述史、逻辑分析等方法及阐释人类学的深描理论, 以海阳大秧歌为个案, 探讨其中的武舞融合与巫术祭祀仪式。研究认为海阳大秧歌作为一项民俗活动, 是武舞与巫术的交融, 本质是具有巫术祭祀功能的武舞。从巫术祭祀仪式与武舞融合两个维度分析, 海阳大秧歌的巫术祭祀仪式由祭祖与祭海仪式组成, 武舞融合则包括对军事武艺与民间武艺的融合两部分。其巫术祭祀仪式与武舞融合象征着“国之大事, 在祀与戎”, 即推广礼乐以教化百姓、民间演武以保境安民, 其一方面源于国家层面的“祀”与“戎”向下的强力推行, 另一方面是民间地方对“祀”与“戎”的主动模仿, 是一个双向互动过程。研究表明武舞融合是武术与其他文化形态(如巫术)交融的重要形式, 在当代仍是武术发展的重要表现形态, 其对深化武术文化研究、拓展研究视野具有一定意义, 也为武术在当代的发展提供启示与借鉴价值。

关键词: 体育人类学; 海阳大秧歌; 祭祀仪式; 武舞; 巫术

中图分类号: G85 **文献标志码:** A **文章编号:** 1006-7116(2020)02-0018-07

An anthropological investigation of the witchcraft sacrificial ritual and the Wushu and dance fusion in Haiyang Big Yangko

TENG Xi-wang, GUO Yu-cheng

(School of Wushu, Shanghai University of Sport, Shanghai 200438, China)

Abstract: By applying methods such as field investigation, oral history and logic analysis as well as the deep description theory in interpretative anthropology, and by taking Haiyang Big Yangko as the case, the authors probed into the witchcraft sacrificial ritual and the Wushu and dance fusion therein, and concluded that as a folk activity, Haiyang Big Yangko is the blending of Wushu dance and witchcraft, its essence is Wushu dance with witchcraft sacrificial functions. Analyzed from such two dimensions as the witchcraft sacrificial ritual and the Wushu and dance fusion, the witchcraft sacrificial ritual in Haiyang Big Yangko is composed of ancestor sacrifice and sea sacrifice rituals, while the Wushu and dance fusion includes such two parts as the fusion of military Wushu and folk Wushu. Its witchcraft sacrificial ritual and Wushu and dance fusion symbolize that major national affairs are sacrificial activities and military affairs, i.e. promoting ritual and music to educate the people, promoting folk Wushu performance to protect the territory and secure the people. On the one hand, it originates from the strong implementation of sacrifice and military affairs at the national level; on the other hand, it is the active imitation of sacrifice and military affairs by local people. It is a two-way interactive process. This research shows that the Wushu and dance fusion is an important form of Wushu fusing with other cultural forms, such as witchcraft; it is still an important presentation form of Wushu development in modern times; it has certain significance for deepening Wushu culture research and expanding research perspective; it also provides enlightenment and a reference value for Wushu development in modern times.

Key words: sports anthropology; Haiyang Big Yangko; sacrificial ritual; Wushu and dance; witchcraft

收稿日期: 2019-07-06

基金项目: 国家社会科学基金项目(17ATY010)。

作者简介: 滕希望(1984-), 男, 博士研究生, 研究方向: 武术历史与文化。E-mail: tengxiwang@163.com 通讯作者: 郭玉成

作为中华民族优秀传统文化的代表,武术吸收了丰富的传统文化元素,如哲学、兵学、美学、阴阳学等,呈现出“与其他文化形态相交织的混合之态”^[1],特别是在发展初期,武术、舞蹈与巫术交融在一起。武、舞、巫三者存在同源关系,在发展中各自分离,同时又遗留相互影响的痕迹。对此,学界已有相关研究,如土家摆手舞由武、舞、巫三者构成^[2],传统体育与武、巫、舞存在源与流关系^[3],秘密结社组织具有武术与巫术合流特征^[4]等。此外,国外研究者也有相关论证,如麦隆的罗德里格^[5]提出武、巫、舞三者构成非洲武技的核心。有关武、巫、舞关系的研究,主要着眼于南方少数民族地区的传统体育或民间舞蹈,对北方汉族地区的研究尚未深入。北方汉族地区的武、巫、舞融合,多以民间武术为主体,与依附于民间民俗活动中的巫术、舞蹈相互交织,这是由于“民间武术的生存环境是以农村为主的民间,习练群体以民间社会人士为主”^[6]。民间武术之所以能在历史长河中流传,与其融入民间民俗生活有很大关系,从而助长了它的生命力。

本研究在梳理武术、巫术与舞蹈关系研究的基础上,运用田野调查、口述史、逻辑分析等方法及阐释人类学的深描理论,以海阳大秧歌为个案,由“国之大事,在祀与戎”的视角切入,从巫术祭祀仪式与武舞融合两个维度分析,将海阳大秧歌视为“国之大事,在祀与戎”的民间下移。通过厘清海阳大秧歌武舞与巫术交融的历史传承与动因,剖析民间武术与民俗活动的融合互动关系,为丰富武术与其他文化形态融合的理论研究提供个案佐证。

1 海阳大秧歌巫术祭祀仪式与武舞融合的文化解读

考察海阳大秧歌的内容、形态特征,以武术为主体,加入舞蹈、巫术,构成了海阳大秧歌武舞与巫术交融的主体。武术之所以成为海阳大秧歌的主要支撑力量,与海阳前身为海防抗倭的大嵩卫有密切关联。大嵩卫旧址在今海阳市凤城街道,因明政府设大嵩卫成为海阳的军事、政治、经济与文化中心。有关海阳大秧歌的最早记载见于现存海阳博物馆的《赵氏谱书》:“二世祖(赵)通,世袭(大嵩卫)指挥、镇抚,诰封武略将军。洪熙一年欣逢五世同堂,上赐‘七叶衍祥’金额,悬匾谷旦,诸位指挥偕缙绅光临赐贺。乐舞生闻韶率其所练之秧歌,舞唱于庭,其乐融融。”^{[7]69}明永乐初年,大嵩卫始建学宫,在祭祀仪式中,乐舞生率队演奏《云门》《大夏》等文舞以及《大濩》《大武》等武舞^{[7]33}。明洪熙一年(1425年),乐舞生闻韶所编创的海阳大秧歌用于节庆演出,本质上是一种具有巫术

祭祀功能的武舞。海阳大秧歌的表演形态即以武舞为主,同时弥漫着巫风习气。

1.1 海阳大秧歌的巫术祭祀仪式

海阳大秧歌的巫术祭祀仪式深受道教文化影响,巫术祭祀仪式由乐大夫施法。关于乐大夫的身份来源众说纷纭,一说乐大夫是专司宫廷礼乐的官员,民间模仿而设;一说乐大夫是“药大夫”,即“药王”孙思邈;一说乐大夫为“四大天王”之一的魔礼红,专司消除瘟疫之职^[8]。综上,乐大夫实际上是乐舞生、孙思邈与魔礼红三者形象及功能的集合。结合乐舞生闻韶创始海阳大秧歌的记载,从乐大夫的名称及在其中的主导作用看,乐大夫模仿了乐舞生的称号及其在祭祀中的职能;乐大夫左手执雨伞即模仿魔礼红左手执法器“混元伞”的形象;右手握拂尘则是模仿“药王”孙思邈的形象,套在左手指上的虎撑也象征着孙思邈的高超医术。乐大夫模仿神话人物及其佩戴的法器,皆为消灾去厄、护佑安康的符号隐喻,具有模仿巫术的典型特征,因此,乐大夫就是巫师。

1)海阳大秧歌祭祖仪式。

大年初一,“先拜祖宗后要景”,祭祖仪式先燃烧香烛、纸钱,紧接着,秧歌队按照“三进三出”的程序表演,乐大夫向前行“三拜九叩”之礼。在鞭炮声营造的庄重气氛中,乐大夫原地踏步,继而摇头晃脑、抖动肩膀,拂尘在身体周围舞动,乐大夫两脚分开、双膝微曲,双腿时而变作罗圈状,大踏步上前,表情夸张、多变,身体高频率的晃动,陷入一种痴狂的状态。手中的拂尘仿佛具有了法力,一次次的挥舞,寓意乐大夫施法以降妖除魔、驱邪禳灾。舞蹈学者于蔚泉^{[9]73}认为:“乐大夫更具西南少数民族的巫、觐之风。”在交感巫术中,为获得想要的东西而主动采取的行为,称为积极巫术^[10],如拂尘被假想为具有祛除疾病和灾难的仪式性功能。乐大夫所表演的动作仍以常规的武舞动作为主,只是在祭祀的场合中,辅以繁琐的礼仪、虔诚的态度、夸张的表情与身体形态,增强仪式的神圣感与效力。在旧社会,有女性不允许出海、祭海的禁忌,只允许男性参与大秧歌祭祖和祭海活动,这种为避免某种不良后果而产生的禁忌行为,即消极巫术^[10]。显然,海阳大秧歌祭祖,一方面是对祖先崇拜的感情使然,另一方面有祈求祖先保佑的功利目的。

甚至为了获得祖先庇佑,有的村子通过一些仪式性的打斗直到流血,据说这样才能灵验。92岁高龄的海阳大秧歌专家、前海阳市文化馆馆长王瑾兆讲到:

“我的村子与邻村有历史积怨,每年吃了大年初一的饺子,两个村子就上北山去打仗,从来没有打死过人,但是必须要见血。如果不去打仗,这两个村子在新的

一年里肯定有灾祸。所以,我们两个村子的大秧歌都练拳,准备每年大年初一去打仗。”这种必须打刀见血才能得到祖先护佑的风俗,实际上看作凡人以血肉之躯受损为代价向祖先所纳的“投名状”,这种虔诚的仪式活动,带有原始巫风习气。如今,随着社会法律制度的健全,这种野蛮的习俗已经消失。

2)海阳大秧歌祭海仪式。

海阳地处黄海之北,水之北为阳,故得名海阳。自古就有祭拜龙王的习俗,正月十三是龙王的生日。这一天,在虎头湾举行的祭海仪式是海阳地区最隆重的祭祀活动。须在龙王庙供奉猪、羊、鸡等祭品,一人执黄罗伞立于龙王神像左侧,左右两人执仪仗扇,另有4名武士手执斧钺、金瓜,两名长号手立于两侧,台阶两侧彩旗飘扬,书写着“国泰民安”“五谷丰登”“年年有余”“风调雨顺”等字,秧歌队集结到龙王庙前的海滩。祭时一到,鞭炮齐鸣,香烟缭绕,海浪声、锣鼓声融为一体,出现人海合一、天地合一的雄壮场面^[11]。受海洋文化影响,龙王崇拜痕迹处处可见,乐大夫脸颊部位画上鱼、虾、蟹等动物,以期得到龙王的保佑。祭海包括迎龙王、敬献祭品、上香、奠酒、诵读祭海文、恭行大礼、祭祀乐舞等程序,海阳大秧歌在其中起主导作用,且由乐大夫的表演推向高潮。

诵读祭海文后,开始恭行大礼的程序。3个乐大夫在龙王庙供桌前表演,左翼、右翼各4个花鼓队员敲击花鼓,后面10个霸王鞭队员站成两排,霸王鞭随着锣鼓的节奏敲击地面助威。3个乐大夫包括1个八卦门乐大夫和两个螳螂门乐大夫,八卦门乐大夫站在前排,两个螳螂门乐大夫站在后排,整体呈品字型。祭拜龙王之前,乐大夫各自表演自己的武舞动作。八卦门乐大夫身穿白色羊皮袄、佩戴髯口,表情肃穆,步法多为半马步、摆扣步,两腿似夹剪,身法转换灵活;螳螂门乐大夫身着武士装,站姿较低,步法在马步、玉环步、仆步间变换,间或走出矮子步,表情活泼、夸张。一套动作表演结束,八卦门乐大夫弓步站定,面向龙王神像,上身微后仰,双手抱拳,伴着锣鼓节奏,双拳由身体右侧向左侧,连同肩膀抖动3次;双拳到身前时,由之前的路线返回至身体右侧;这一动作连续做3遍。螳螂门乐大夫则面向神像,以半跪步低头颌首拜3次。最后,乐大夫集体行“三拜九叩”大礼,这是大秧歌最隆重的礼仪,只在祭祖与祭海时使用。祭海中表演武舞动作,不仅由乐大夫表演以致敬龙王,且有向其他不安定因素示威的用意。如渔夫斗鳖精的节目,一人扮成渔夫,一人扮作鳖精,渔夫手持鱼叉做出搓、刺、截、拦、拍、舞花等动作,老鳖手持双锤运用涮、拽、挂、砸、架、云、盖等技法,

渔夫的鱼叉随着锣鼓点做一伸一刺的动作,老鳖相应地做出脖子前探后缩的动作,打斗一番后,以渔夫成功降服老鳖结束,表明渔民不完全依赖祭祀龙王获取护佑,而是依仗自身武功,发挥主观能动性,具有克服困难的勇气与智慧。

恭行大礼甫一结束,两支秧歌队便开始“斗秧歌”。两支秧歌队相向而行,相距大约10米时,突然加速助跑,相距2米左右,双方的乐大夫起跳腾空。落地后,一方做出大仆腿,同时身子后仰,身体大幅度晃动,另一方则做出扫堂腿的动作,双方的拂尘上下翻飞,在不触碰对方身体的前提下,各自施展武功,进行打斗动作的模拟演习。在武舞与巫术的交融中,人们陷入集体狂欢。之后,乐大夫开始唱词,唱词要应景、押韵和吉利。唱毕,祭海仪式接近尾声。

在祭祀过程中,乐大夫所演练的动作表现为武舞与巫术的交融。针对此现象,程大力^[12]指出巫术活动中有武术套路的雏形。谭广鑫^[13]认为,武舞与巫术交融形成仪式性武舞,表演武舞的武者即巫师,他以身体动作来表达对神灵的敬拜之情。乐大夫就是武者与巫师的合体,如乐大夫做出弓步、马步、仆步、玉环步、趟泥步等武术步型或步法,亦或是做出腾空飞脚、旋风脚等腿法,手中的拂尘则做出上撩、下扫、横抽、剪腕花等技法,并辅以夸张的舞蹈动作与表情,形成海阳大秧歌独特的武舞动作。在其间,掺杂着巫术仪式及动作。如乐大夫会突然出现抽搐、颤抖等夸张的面部表情,仿佛被神灵附体,进入一种疯魔状态,以侧身的矮子步垫脚前行,到神像前恭敬地跪拜,整个仪式弥漫着巫风巫影。乐大夫演练武舞动作,一为敬拜祖先与神灵,从而取悦于他们,获得庇佑;二为宣扬武力,以威慑妖魔鬼怪,根据弗雷泽交感巫术“相似律”的原理,乐大夫通过表演武舞中的击刺格杀动作,伴以巫术祭祀仪式,即可产生与真实的格杀同样的效果,能够降服妖魔鬼怪。在祭祀语境中,武舞强化了乐大夫施法的巫术效力,这是武舞与巫术融合的内在逻辑。此外,乐大夫在娱神、娱人的同时,将观众带入集体狂欢的情境中,可起到凝聚族群、增强族群认同的作用。

1.2 海阳大秧歌的武舞融合

“武舞同源”的说法,有迹可循。原始部落中萌生了武舞,原始武舞与原始武术实为一体。大禹的军队以手执巨斧与盾牌的“干戚舞”震慑反叛的三苗,终于将其降服^[14]。中国当代舞蹈即在戏曲舞蹈和武术等姐妹艺术的基础上,创造了新古典舞体系,并以民间舞蹈为素材创编了一些新的节目^[15]。海阳大秧歌吸收了丰富的武术元素,海阳民间习惯将海阳大秧歌称为“武秧

歌”,武是海阳大秧歌的灵魂。海阳大秧歌的武舞融合,主要体现为海阳大秧歌对军事武艺和民间武艺的融合,二者构成海阳大秧歌的主体风貌。

1)海阳大秧歌对军事武艺的融合。

明朝设立卫所制度,《明史·兵志》记载:“明以武功定天下,革元旧制,自京师达于郡县,皆立卫所。”^{[15][1223]}明洪武三十一年正月,朱元璋命徐祖辉巡视山东东部沿海,征集民众组建捕倭屯田军,并择要地拟设卫所。五月,于黄海之滨、嵩山之阳的张家庄(今凤城)等渔村设置大嵩卫。首任指挥使邓清督建卫城。同年,设海阳守御所(今乳山县海阳所)^[16]。

因抗倭而设立的大嵩卫,处于山东海防抗倭第一线,在海阳沿海的山上至今仍残留抗倭所筑的城墙残垣。明嘉靖年间大嵩卫指挥赵贤言志书写道:“同心同德,大嵩坚若金汤;矢勤矢勇,捍卫东服屏障;征平倭患,方能安民定邦;鞠躬尽瘁,上报皇恩浩荡。”^{[16][10]}明代卫所军实行世袭兵制^{[16][67]},卫所军士成为世代从军的职业军人。屯田制度规定,战时抗倭、平时务农,以三成军人守卫边疆,另有七成军人屯田种地,“寓兵于农,兵农合一”的军事制度成为常态。常年备战抗倭,在海阳民间形成浓厚的尚武风气。

查海阳县志可考,明洪熙元年,乐舞生闻韶为大嵩卫指挥,镇抚、武略将军赵通的庆典活动扮演秧歌,为海阳大秧歌之创始。明宣德二年,闻韶等组建“崇雅艺苑”,倡练乐舞书画^[16]。明清时期,乐舞生是专司祭祀典礼的乐舞祭献人员,乐舞生的遴选机制有严格规定,舞生通常由军民俊秀子弟充任,乐生由道童充任^[17]。乐舞生闻韶便是专门负责祭祀乐舞事务的文艺工作者,闻韶创编大秧歌,是为庆祝大嵩卫指挥赵通五世同堂之喜,并隆重迎接皇上所赐“七叶衍祥”金匾。可见,海阳大秧歌最初的参与者以军士为主。也因此,“寓兵于农、兵农合一”的历史传统使得军事武艺思想在海阳民间生根发芽,海阳大秧歌受其影响,成为带有军事色彩的武舞。

考察现今的海阳大秧歌展演,仍然可以看到军事武艺的痕迹。首先,海阳大秧歌保留明朝军队的作战武器与仪式道具,如执事部分所用的三眼枪、彩旗。三眼枪又称为三眼銃,是明朝骑兵的作战武器,枪管由3个枪筒组成,可以燃响3次。秧歌队行至村口,鸣放三眼枪,模仿古代军队出征前的3声炮响礼仪。第一声枪响表示秧歌队已抵达,第二声枪响表示队伍已经集结完备,第三声枪响表示秧歌队准备入村。执事部分的彩旗,也有浓厚的军事色彩,远远望去,4支彩旗飘扬,彩旗底色为白色,周围为火红色锯齿镶边。形状有三角形、正方形、长方形不限,上面绣字

“兵”或“令”^{[17][3]}。

其次,秧歌队的队形排列具有军事形态特征。乐大夫是秧歌队的主演、导演兼指挥,以手中的令旗与拂尘控制秧歌队和乐队奏乐。乐大夫后面的花鼓,为秧歌队的开路先锋,花鼓队员分布在两翼,以武术动作开路,驱散人群,将其他角色保护在中间。最后面是霸王鞭,也是擅长武功的青年,护卫秧歌队后阵的安危。此外,从大秧歌表演临近结束时的队形变化也可以看出其中端倪,此时秧歌队迅速收拢,所有角色聚到中心,花鼓将队伍左翼、右翼、后阵三面包围,乐大夫排在前阵,一个战场对抗的阵形瞬间打造而成。

再次,海阳大秧歌吸收了古代军队作战的阵形。秧歌队通过队伍穿梭、走动,摆出各种阵形并破阵。常见的如二龙戏珠、剪子股、四门斗、八卦斗、串黄河等。串黄河因其布置复杂、难度较大成为最有挑战性的阵形,相传姜子牙伐纣,闻仲邀三霄娘娘摆下“九曲黄河八卦阵”,姜子牙邀请陆压道人破阵,后人以此纪念姜子牙伐纣之功^{[17][21]}。乐大夫破阵成功,便如同胜利而归的将军,会得到喝彩与嘉奖,不仅宣扬了本村的实力,也提高了个人的知名度。

最后,斗秧歌的过程,表现为由文斗到武斗的层层演进。其中,文斗吸收了丰富的兵法思想,再现诸如“田忌赛马”等兵法谋略的运用。而其武斗,并不是直接使用暴力打斗,而是处处讲礼法,在对方无礼的情况下才会施以有限度的惩戒,体现了“不战而屈人之兵”的军事战略思想。

2)海阳大秧歌对民间武艺的融合。

多年的抗倭备战,在海阳民间孕育浓烈的尚武之风。明末清初,民间武艺开始形成拳种流派并逐渐成熟,为海阳大秧歌提供了借鉴的素材,民间武艺的养分注入海阳大秧歌中。《海阳县志》及《海阳文化志》记载,清朝顺治年间,大辛家村少林弟子辛璋光将少林武术功架教给后生用于花鼓舞姿。清朝嘉庆年间,海阳第一代螳螂拳师李秉霄收徒传艺于海阳发城、盘石、东村等地。之后,又有著名八卦掌拳师刘庆福、李少庵等人传艺于凤城、东村、阎家、行村一带,习武之风遍及全县,武术表演遂融于秧歌舞队^[17]。

海阳大秧歌吸收民间螳螂拳、八卦掌、长拳,形成大秧歌中的螳螂门、八卦门、长拳门等流派。海阳大秧歌省级传承人、螳螂门乐大夫修建国谈到自己习武与练秧歌的经历:“我9岁开始跟俺姥爷学乐大夫,14岁开始跟着师傅练螳螂拳。我表演乐大夫时,一些螳螂拳的动作、架势、套路就自然用在大秧歌表演中,如我的大秧歌套路与螳螂拳的套路相似,螳螂拳的四六步、玉环步、腆肘等都在我的秧歌套路里。”访谈海

阳大秧歌市级传承人、长拳门乐大夫王旭时,他说:“我的马步、弓步、仆步、丁步,扫堂腿,都是长拳门大秧歌的动作。”观察分析,王旭所做大部分是组合动作,如弓步、马步、仆步随着身体高低起伏变换,且扫堂腿只旋转180°,并不像竞技武术的扫腿旋转360°或以上,实际上,这暗含着实战意义,即旋转180°刚好打倒对方,又不会因动作幅度过大而使后背暴露给对方。

海阳大秧歌市级传承人、八卦门乐大夫鞠进东讲到:“我的大秧歌是家传的,我先跟着爷爷学八卦掌,又跟我父亲学习八卦门大秧歌,从小耳濡目染。”现场观察鞠进东的动作,确实体现了八卦掌的风格,但又与八卦掌套路动作不完全一致。鞠进东解释到:“大秧歌是一种舞蹈,完全把武术的东西照搬进来肯定不适用,像我的大秧歌动作吸收了八卦掌的走圈、摆扣步、穿掌,既可以表演,还可以打人。我在场地跑八方时,像八卦掌快速变换、转身的身法就用上了。”海阳大秧歌国家级传承人、八卦门花鼓于信也有类似的观点:

“我的花鼓动作吸收了八卦掌的穿掌,既可以表演,还可以打人。鼓槌在头顶做的动作就是八卦缠头刀的缠头裹脑,鼓槌的彩绸可以衬托舞姿,让人眼花缭乱,我出手打人时,别人看不清我的攻击动作。蹲马步敲鼓的架势,则来自于骑马蹲裆劈刀式。”除却外在动作招式,还有内在呼吸等要素,于信又深入讲解:“海阳大秧歌也讲究刚柔,要气沉丹田,才能突然发出惊炸劲,体现一种惊炸感。”

为证实上述结论,对所拍摄视频、照片中的乐大夫动作深入分析,将乐大夫典型动作与武术拳种典型动作比较。海阳大秧歌动作选取长拳门乐大夫的大仆腿、螳螂门乐大夫的螳螂式、八卦门乐大夫的八卦式3个典型动作;武术拳种动作选取长拳的仆步亮掌、螳螂拳的双封手、八卦掌的摆扣步。比较可知大秧歌动作与所吸收武术动作基本一致,从动作架势到功用,都与武术拳种的发展一脉相承。这表明在过去的历史时期,海阳大秧歌与民间武术曾协同发展,大秧歌形成长拳门、螳螂门、八卦门等门派有事实依据。

推动海阳大秧歌融合民间武艺的动因,有以下4个方面。第一,源于艺术审美的自然契合。海阳大秧歌协会会长王新旭谈到:“在旧社会,村村有拳房,主要的娱乐活动就是跳大秧歌,参与大秧歌的主体也是拳房的老师,他们自然把武术带进大秧歌,表演起来好看,这符合审美的需要。”第二,是战胜对手的有力保障。王新旭说:“旧社会,村与村之间为了争夺土地、山林、水源,就靠打斗来解决。”村与村之间积累的矛盾,在节日通过斗秧歌解决,斗秧歌成为争夺生存资

源的仪式性手段,胜利一方扬眉吐气,可以获取更多生存资源,掌握更多话语权。第三,是乡村治理的有效工具。王瑾兆讲了海阳过去流传的一句老话:“不喝三冬油,跳不了大秧歌”,“喝三冬油”是指年轻人在点燃油灯的拳房里经过3个冬天的武术训练,打下扎实的武术基础之后,大秧歌会首与乐大夫来拳房里“抓胎”,即选拔大秧歌演员。大秧歌的组织者一般是村长、族长等乡绅富裕阶层,他们为大秧歌演员们提供服装、赞助经费,以此展示个人权威,实现对大型民俗活动的掌控。在“皇权不下乡”的封建社会,乡绅阶层通过控制大秧歌这一有影响力的民俗活动和“暴力拳房”,维护乡村伦理秩序,使大秧歌成为乡村治理的有效工具。第四,是武艺传播的重要载体。民间武艺参与大秧歌活动,扩大了民间武艺传播受众,增强了民间武艺的影响力,提升民间武艺的生命力。

2 海阳大秧歌巫术祭祀与武舞融合的人类学阐释

《左传·成公十三年》云“国之大事,在祀与戎”^[18],原始语境中的“祀与戎”并非泛指祭祀与战争,而是指祀礼与军礼,均属礼制范畴,具体落实为祭祖、祭社之礼,都与祭祀相关。后受《孙子兵法》及其注释影响,所指渐由礼制范畴的祀礼与军礼扩大为祭祀与战争^[19],如沈玉成^[20]提出:“国家的大事情,在于祭祀和战争”。谭广鑫^[21]指出:“国之大事,在祀与戎。”巫与武代表国家大事的两个方面,祭祀与战争二者互为表里。在古代,武舞与祭祀活动须臾不分。综上,“祀”指祭祀仪式活动,广义上的“戎”是指与军事相关的训练、演习及战争等,狭义的“戎”则单指战争,毋庸置疑,带有军事演练特征的武舞属于广义上“戎”的一部分。基于此,海阳大秧歌具有“祀”与“戎”两方面的形态与功能特征。因而,海阳大秧歌是武术、舞蹈与巫术的混融,象征着“国之大事,在祀与戎”向地方民间的下移,主要表现为海阳大秧歌的巫术祭祀仪式与武舞融合。

2.1 推广礼乐以教化百姓

巫舞在古代祭祀过程中很重要,它关乎一个国家、族群的兴衰存亡^[3]。孔子曰:“移风易俗,莫善于乐;安上治民,莫善于礼。”^[22]国家通过礼乐制度的施行,实现“移风易俗、安上治民”的目的。《明史·志·礼》记载:“明太祖初定天下,他务未遑,首开礼、乐二局……洪武元年,命中书省暨翰林院、太常司,定拟祀典……礼官及诸儒臣又编集郊庙山川等仪,及古帝王祭祀规格可垂鉴戒者,名曰存心录。二年召诸儒臣修礼书。明年告成,赐名大明礼集”^{[15][225]},并规定“若国有大事,

则命官祭告”。礼制根据不同的祭祀对象,划分为大祀13项、中祀25项、小祀8项,以繁冗而严格的祭祀礼仪,实现“格上下、感鬼神,教化之成”^{[15][2175]}的目的。皇帝通过国家层面的祭祀仪式,向上天祈祷政权稳固、天下太平,奠定皇权天授的基调,为皇权披上合法性外衣,并进一步深化三纲五常的伦理关系,维持政治秩序的安全运行。

乐舞在封建社会是“礼制”“乐治”的工具,成为“载道”“治心”的手段^[23]。统治者为治理国家、安抚百姓,将礼乐制度以乐舞祭祀的形式在民间推广,使得民间乐舞祭祀带有国家层面乐舞祭祀的影子。而民间舞和宫廷舞一直是相互渗透,你中有我,我中有你,这在明代尤为明显^[24]。乐舞生成为国家专门负责祭祀雅乐的文艺工作者,自国家到地方皆配备一定数额的乐舞生,形成“中央-各地王府-地方官府”的三级结构,服务于乐舞祭祀活动。至清代,乐舞生主要分为中央、地方两个层次。中央与地方之间为保证乐舞礼仪的推广,存在上下相通的机制。例如,为保证各地乐舞生的祭祀乐舞遵循朝廷制定的规范,洪武年间明确了自上而下的教习原则,即太常司乐舞生教授各地王宫的乐舞生,之后再由当地乐舞生直接相互学习^[25]。乐舞生担负国家向民间推广礼乐的责任,成为国家通过乐舞祭祀以教化百姓的桥梁。大嵩卫的乐舞生闻韶创编海阳大秧歌,事实上,也是将乐舞礼仪通过祭祀的方式向海阳民间传达国家意志以教化百姓,维护国家对地方的统治与治理。

在国家向地方推广乐舞礼仪的同时,地方也在主动模仿国家。如洪武七年11月,衍圣公府从济宁、曲阜等州县选拔乐舞生送至太常寺协律郎处,学习乐舞(《幸鲁盛典》卷三)。海阳大秧歌也主动模仿国家祭祀乐舞的仪轨,如隆重的阵容明显受到祭祀乐舞影响,是民间对宫廷祭祀礼仪的一种模仿^[26]。海阳大秧歌的巫术祭祀仪式,通过祭祖与祭海的娱神活动,在不僭越皇权礼制的前提下,通过模仿国家层面“祀”的礼法制度与程序运行,推广礼乐以教化百姓,控制人民思想与行为,实现对乡间伦理秩序的维系,可视为“国之大事”中“祀”的民间下移。

2.2 民间演武以保境安民

海阳大秧歌的武舞融合包括对军事与民间武艺的融合,其中,海阳大秧歌对军事武艺的融合,与大嵩卫处于海防抗倭前线密切相关。明代倭寇为海防大患,倭寇常登陆山东沿海郡县,掳掠男女和财物而去。国家设置大嵩卫,就是为了以国家军事力量抗击倭寇、绥靖海疆,大嵩卫下辖两个千户所,兵员2000余人,其中,京操军负责定期戍边防倭,人数为745或746

人;捕倭军驻守大嵩卫负责防倭,246人^{[16][667]}。其在抗击倭寇中取得显著成效,如嘉靖三十三年大嵩卫驻军用炮击沉倭寇船舶一艘,残敌溃逃;崇祯十年,约60名倭寇登陆,被大嵩卫驻军击退^{[16]2}。大嵩卫除军官为世袭外,兵员的征集主要靠“垛集”,即每一户出一人从军。此外,又从民间大量招募没有军籍的乡兵,山东乡兵以“长竿手”著名,大嵩卫形成了几乎全民皆兵的社会风气。国家军事力量的下移到民间,使海阳大秧歌成为带有军事特征的武舞。

大嵩卫的军事战略位置以及“寓兵于农、兵农合一”的屯田政策,使得大嵩卫军士的娱乐活动与军事训练紧密结合。在国家以制度形式将国家军事力量下移到民间的同时,海阳大秧歌也主动向其模仿、学习,吸收军事武艺元素。其最显著的形式是对军队阵形的吸收,如四门斗、雁形阵等。嘉靖六年,军阵训练的主要内容就是四门方营^{[23][810]},海阳大秧歌的四门斗阵形即是模仿军阵四门方营。这种大秧歌里的阵形演练,在现实中具有实际价值,其发挥作用依托于民间的拳房,因为海阳大秧歌的参与者即拳房的习武者。明代倭寇经常登陆袭扰、劫掠,清代于七起义、捻军起义造成社会秩序动荡不安,致使海阳民间习武自卫之风日盛,拳房作为时代产物应运而生,甚至一个村庄出现“八座拳房八盏灯”的盛况。《清史稿·乡兵》记载,道光二十一年(1841年),凡近海村落,招募乡兵,兴筑土堡;咸丰三年(1853年),令山东登(下辖海阳县)、莱、青三府举办联庄团练,民团就地助战,变为练勇^[27]。在官府的倡导下,民间自发将拳房整合到乡兵团练组织,习武布阵以护卫乡土。

海阳大秧歌注重军事阵形的排练,以求在日常护卫乡土中服务于实战对抗。海阳大秧歌具有一定的模拟军事演习功能,强化了乡民的军事备战意识,对倭寇、强盗具有威慑作用。清晚期,流寇侵入海阳榆山一带,螳螂拳一代宗师梁学香组织乡勇,排练“雁展翅”阵形,成功抵御流寇劫掠,保卫了家园。根据梁学香后人所述,阵形呈“倒V形”,查阅兵书中的阵形,与兵法中的雁形阵相似,这一阵形也被海阳大秧歌所吸收。由此观之,独特的地理位置与历史积淀,使得军事武艺深深扎根于海阳这片土地,并在海阳大秧歌中得到艺术呈现。

海阳大秧歌的武术动作,则吸收自民间武艺,民间武艺成为海阳大秧歌的技术支撑。而军事武艺与民间武艺能够在海阳大秧歌融洽,得益于道光、咸丰年间乡兵团练制度的施行,团练多从拳房中选拔乡兵,恰如《纪效新书·拳经捷要篇》中所说:“拳法似无预於大战之技,然活动手足、惯勤肢体,此为初学入艺

之门也。故存於后，以备一家”^[28]。一言以蔽之，为抚绥边疆、备战抗倭而设的大嵩卫，是“国之大事，在祀与戎”中“戎”的具体实施，肇起于大嵩卫的海阳大秧歌，发展演化成带有军事形态特征的武舞，并在对外抗倭、御匪护卫乡土，以及村落与宗族对内争夺生存资源中得到强化。综上，海阳大秧歌的武舞融合，在乡间的日常表演中，不断进行着类似军事演习的民间演武，表达了一种居安思危的战备思想，也显露了保境安民的目的，可视为“国之大事”中“戎”的民间下移。

武舞与巫术交融，构成海阳大秧歌的主体风貌，本质上带有祭祀功能的武舞，具有“祀”与“戎”两方面的形态与功能特征，基于此，其巫术祭祀仪式与武舞融合，本质上是“国之大事，在祀与戎”的民间下移，它一方面源于国家层面的“祀”与“戎”向地方民间强力推行，另一方面也是地方民间对国家层面“祀”与“戎”的主动模仿，这是双向互动过程，国家与地方在教化百姓，保境安民方面达成了一致。海阳大秧歌是“国之大事，在祀与戎”在民间的艺术投射，深化了海阳大秧歌的内涵，拓展了海阳大秧歌的价值，具有艺术审美、乡村治理、仪式性对抗等多重功能。海阳大秧歌是民间艺术、民俗活动生生不息传承的活化石，也是武术、巫术、舞蹈等多种文化元素传播的载体，提升了海阳大秧歌与民间武术的生命力。同时说明，武舞融合是武术与其他文化形态，(如巫术)交融的重要形式，在历史上以及在当代都是武术发展的重要形式。深化武舞与巫术交融的研究，对丰富武术文化研究、拓展武术研究视野具有一定意义，也为武术的当代传承与发展提供启示与借鉴。

参考文献：

- [1] 谭广鑫. 中国武舞与巫术交融及其流变对武术影响的研究[D]. 广州: 华南师范大学, 2016.
- [2] 胡显斌, 范本祁. 巫武舞: 摆手舞文化构成的三个维面[J]. 北京舞蹈学院学报, 2014(5): 97-100.
- [3] 王荣, 杨学坡, 倪依克. 结构与形式: 巫·舞·武与传统体育起源关系的思考[J]. 浙江体育科学, 2018, 40(1): 26-31+46.
- [4] 谭广鑫. 巫武合流: 武术秘密结社组织中的巫术影响研究[J]. 体育科学, 2017, 37(2): 87-97.
- [5] 罗德里格. “武、巫、舞”的融合与分解: 非洲武术与中国武术差异性释[J]. 体育科研, 2016, 37(5): 66-70.
- [6] 郭玉成. 中国民间武术的传承特征、当代价值与发展方略[J]. 上海体育学院学报, 2007, 31(2): 40-44.
- [7] 臧平先, 赵元良. 海阳县文化志(内部资料)[Z]. 海阳: 海阳县印刷厂, 1992.
- [8] 张荫松, 田露. 山东三大秧歌的艺术形态论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2012: 35.
- [9] 于蔚泉. 海阳秧歌[M]. 北京: 中国文联出版社, 2007.
- [10] 弗雷泽. 金枝[M]. 李兰兰, 译. 北京: 煤炭工业出版社, 2016: 23.
- [11] 于春华. 中国海阳大秧歌探索与研究[M]. 北京: 中国文联出版社, 2004: 42-43.
- [12] 程大力. 武术套路的最初形态与模仿巫术有关论[J]. 成都体育学院学报, 1993, 19(1): 32-40.
- [13] 谭广鑫. 原始武舞与巫术交融的武术萌芽状态[J]. 体育科学, 2019, 39(4): 81-89.
- [14] 国家体委武术研究院. 中国武术史[M]. 北京: 人民体育出版社, 1996: 4.
- [15] 张廷玉. 明史[M]. 北京: 中华书局, 1974.
- [16] 荆甫斋, 刘志耘. 海阳县志[Z]. 济南: 山东省新闻出版管理局内部资料印制许可证(1987)63号, 1988.
- [17] 袁禾. 舞蹈与传统文化[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011: 71.
- [18] 杨伯峻. 春秋左传注[M]. 北京: 中华书局, 1981: 860-861.
- [19] 王学军, 贺威丽. “国之大事，在祀与戎”的原始语境及其意义变迁[J]. 古代文明, 2012, 6(2): 92-98.
- [20] 沈玉成. 左传译文[M]. 北京: 中华书局, 1981: 230.
- [21] 谭广鑫, 周志俊, 许爱梅, 等. 巫风武影: 南部侗族“抬棺人”挖掘整理的田野调查报告[J]. 体育科学, 2014, 34(3): 62-71.
- [22] 李隆基, 注. 孝经注疏[M]. 邢昺疏, 金良年整理. 上海: 上海古籍出版社, 2009: 156.
- [23] 袁禾. 中国古代舞蹈审美历程[M]. 北京: 高等教育出版社, 2006: 27.
- [24] 董锡玖, 刘俊骥. 中国舞蹈艺术史图鉴上卷[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2013: 193.
- [25] 张咏春. 窈儿亦或弃子——明清两代的乐舞生[J]. 中国音乐学, 2018, 11(2): 73-79.
- [26] 张蔚. 闹节——山东三大秧歌的仪式性与反仪式性[M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2009: 89.
- [27] 赵尔巽. 清史稿[M]. 北京: 中华书局, 1977: 3951-3953.
- [28] 戚继光. 纪效新书[M]. 马明达, 点校. 北京: 人民体育出版社, 1988: 307.