

本真性的困惑：汶川地震后北川羌族的文化展演和身份焦虑

邱月

摘要：5.12汶川大地震至今十余年间，受灾地区从物质生活、社会关系到地方文化都经历了一系列变迁和重构。北川地处民族交融地区，民众的文化身份从明清到民国都相对模糊，在民族识别后的六十余年中，北川民众在羌族认同越来越清晰的同时又因为其羌族文化的薄弱而感到焦虑。震后北川所获得的资源和关注让当地文化精英有机会重塑地方文化形态。聚焦北川羌族自治县异地重建后的新北川县城，将羌族萨朗舞蹈置入文化展演的框架中，可以考察北川民众在灾后所展现的身份焦虑和文化需求。地方文化展演群体对萨朗本真性的争论背后呈现的是对羌族身份本真性的需求和协商，而观察者在讨论文化本真性的时候，也应该从地方文化脉络和主体性出发来看待文化旅游中的文化建构。

关键词：灾后重建；羌族；文化展演；本真性

DOI:10.13370/j.cnki.fs.2020.01.019

灾难对某一个社会所产生的突发性冲击可能会导致该社会在政治、经济和社会网络等方面产生结构性的变化。^①因此灾难本身也常常被看做是社会变迁中的转折点。对于北川而言，2008年的汶川大地震就是这样一个时空节点。在过去十年间，北川作为地震中损失最惨重的地区之一，曾获得极高的曝光度，在中央和社会各界密切关注下的灾后重建也对北川民众的身份认同产生了深远影响。

“幸存者”是北川人一个重要的身份标签。他们首先是遭受了灾难的冲击和创伤，被迫离开生息的家园，从原有的生活空间和场域中被剥离开来；之后居住在临时搭建的板房中，空间的高度集中、资源的缺乏和生活的困苦都造成了人们的种种不适；最后，当异地重建的新北川县城完工后，人们迁入新城，在陌生的环境中继续重建生活。在此期间，人们会不断地回想起、被询问到或者对自己所处的地方和身份感到茫然恍惚。加之地震后高密度的报道和历年的回访，当地人一次又一次被放到聚光灯下，面对媒体的凝视、救援者的关注和领导的慰问，他们对自己的认知也在发生改变。当灾后紧急救援过去后，四面八方的人们也涌向灾区，他们既震惊于灾难给一个地方所造成

作者简介：邱月，南京大学社会学院助理研究员（江苏南京 210023）。

基金项目：本文系国家自然科学基金青年项目“汶川地震灾区文化重构与民族互嵌社区建构研究（2008—2018）”（项目编号：18CMZ021）的阶段性成果。

① Anthony Oliver-Smith and Susanna Hoffman (eds.), *The Angry Earth: Disaster in Anthropological Perspective*. New York: Routledge, 1999; Kathleen J. Tierney, “From the Margins to the Mainstream? Disaster Research at the Crossroads”, *Annual Review of Sociology*, Vol. 33, No. 1(2007), pp. 503—525; Donald Seekins, “State, Society and Natural Disaster: Cyclone Nargis in Myanmar (Burma)”, *Asian Journal of Social Science*, Vol. 37, No. 5 (2009), pp. 717—737; Susan Kenny, “Deconstructing Aceh’s Reconstruction”, in M. Clarke, I. Fanany, and S. Kenny (eds.), *Post-disaster Reconstruction: Lessons from Aceh*. London: Earthscan, 2010, pp. 3—25; Michele R. Gamburd, “The Golden Wave: Discourses on the Equitable Distribution of Tsunami Aid on Sri Lanka’s Southwest Coast”, in D. B. McGilvray and M. R. Gamburd(eds.), *Tsunami Recovery in Sri Lanka: Ethnic and Regional Dimensions*. London and New York: Routledge, 2010, pp. 64—83.

的伤害,同时也关心受灾地区人们的生活。因此,在对“我是谁”和“我在哪里”的不断追问中,北川人的身份认同在长时间内经历着不断地改变和重塑。

“羌族”是很多受灾群体的另一个身份标签。地震发生几年后,“幸存者”身份逐渐淡去,而羌族作为国家认定的少数民族身份持续存在,有时候甚至成为“幸存者”的替代表述。地震受灾地区和羌族聚居区高度重合,因而对羌族文化的保护也是社会对于地震受灾区域的一个关注点。据羌族研究专家李绍明记载,在2008年5月至7月期间,举行了约10个关于保护和传承羌族的文化的相关会议^①,可见政府和学术界对羌文化保护的重视。不久,2008年6月,“羌年”成为了国家级非物质文化遗产,并于2009年被列入了联合国教科文组织《急需保护的非物质文化遗产名录》。同年,“羌族沙朗”^②由北川县申报成为了四川省第二批非物质文化遗产。在广大羌族地区,萨朗成为每到节庆活动必然出现的民族集体舞蹈,而地震所带来的社会重构也促进了萨朗在北川的普及、传播和转变。

基于对北川灾后重建地区长达十年的关注,以及对本文所讨论北川羌族萨朗舞群体一年以上连续的参与观察,本研究主要通过羌族民间传统舞蹈萨朗的变迁和在北川新县城的重构来考察北川人所存在的身份焦虑。研究认为,灾难带来的社会剧变一方面加剧了北川人的身份焦虑,另一方面异地重建也给了北川人一个机会,来重构其羌族文化继而强调其羌族身份的本真性。

“本真性”是讨论民族或民俗文化旅游的一个重要话题,在本文中,北川人羌族身份“本真性”讨论是在文化展演的框架下展开。“文化展演(cultural performance)”一词常常被用于民族民俗文化旅游语境中,指当地人在特定场合向外来者以及本地人表演其文化结构中的特别事项,如婚礼、庙会、诗歌、戏剧、舞蹈、音乐剧等。^③而本文中使用的意涵主要有两方面:一方面向观者呈现地方的文化,并与通过与观者的互动而对该文化事项进行再生产^④;另一方面,将地方展演者之间、以及北川人与外界的相关讨论看做是“社会戏剧(social drama)”^⑤,其中既呈现表演者和地方群体自身的态度和认同,也造成了某些社会形态的转变。虽然在灾后重建过程中存在不少文化重构的现象:除了羌族萨朗遍地开花,成为城镇居民的健身娱乐;“羌年”“瓦尔俄足”等节庆不仅成为全羌族的文化节日,更是在非物质文化遗产的层层申报中成为了民族国家的文化表征;此外,羌绣2010年进入上海世博会,2014年在APEC峰会上被展示给各国政要,并且在震后十年间持续地经历着商品化和产业化过程。上述每个文化事项的重构,都有着来自社会政治、经济的多方力量的参与,绝不是单一动机的产物。然而无论面对怎样的表象,我们在考察的时候都应该谨记当前现象的历史性和社会性因素,将文化展演背后所掩藏的人们的日常生活和动机纳入到考察范畴,继而充分理解文化展演的变迁动因,从而挖掘出现象背后的真实逻辑。在面对上述情况的时候,本研究希望能够回答灾后重建地区人们的心理和态度如何通过文化展演进行呈现?当今羌族地区所流行的萨朗如何成为现在的形态?跳萨朗对新北川民众又有着怎样的意义?

一、灾后重建中的文化展演和地方塑造

地方社会的灾后恢复不仅关乎基础设置和房屋的重建,同样,人们心理创伤的修复、社会关系

① 李绍明:《汶川大地震后羌区文化重建问题》,《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2008年第9期。

② 萨朗是羌语 salangw 的汉语音译,因此存在萨朗、沙朗和莎朗等不同写法。北川羌族自治县政府申报四川省非物质文化遗产时使用的是“沙朗”,然而由于本文所讨论的萨朗协会坚持使用“萨朗”的写法,故后文统一使用“萨朗”。

③ Milton Singer (eds.), *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959, pp. xii-xiii.

④ Richard Bauman (eds.), *Folklore, Culture Performances, and Popular Entertainments: A Communications-centered Handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

⑤ Victor W. Turner, “Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience”, in Victor W. Turner and Edward M. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986, pp. 33-45.

的重建以及异地搬迁后地方感的生成等方面,都是地方恢复所涉及的主要内容。从学者们对于受灾社区的文化考察中可以看出,文化展演是地方文化重建的一个重要手段。林勳男在考察日本311地震及海啸后的受灾社区时发现,当灾后生活无法安定,房屋也还没重建之时,人们就已经开始致力于恢复地方的民俗舞蹈;这样的活动不仅能够振奋精神,在灾后的困顿和慌乱中更是需要通过文化活动来获得与灾前生活的连续性。^① 容邵武对台湾921地震后南投南港村再造鹿神祭的研究揭示出,文化展演不仅有疗伤止痛的作用,同时也是关于灾难的集体记忆的载体,人们在祈求未来繁盛的同时致力于将关于灾难的叙述传递下去,以避免未来的灾害。^② 在对卡克里娜飓风后新奥尔良的研究中,学者发现音乐是灾后表达悲伤和释放情绪的方式,音乐家灾前的社交网络和对地方的依恋也促使他们回到家乡,因此音乐产业的复苏也对城市的恢复有所促进。^③ 同样在新奥尔良,爵士葬礼(Jazz funeral)的恢复和传承,也展示出文化延续性和创造性对于地方社会重建的重要性,人们能够通过音乐去理解和消化灾难,而文化的凝聚力也让人们回到家乡参与重建。^④

在今天推行文化旅游的地区的文化展演,常常被看做是基于政治和经济目的而对传统仪式或民俗活动的“发明”,是一种可营造的脱离地方生活的场面,将地方民众的生活割裂为前台和后台。当然,在北川呈现的萨朗展演也不可避免地存在经济和政治的目的,但也不应该就此忽视地方群众因为其身份焦虑而做出的努力。本文以羌族萨朗为切入点,基于地震后北川的两个文化团体对羌族萨朗的习得、推广和改造,来考察人们如何通过展演羌族萨朗来强调其羌族身份的真实性,从而解释大量的萨朗舞蹈展演对地方民众的意义和对社区的影响。

由于北川地处汉羌交汇的族群融合地区,这里人们的身份焦虑已经持续了几百年。王明珂的研究指出:在王朝国家时期,北川青片河、白草河流域的人们为了避免在“一截骂一截”的污名化中被叫做“蛮子”,都称自家为“湖广填四川”的后代;然而到了20世纪80年代,当有政策倾向性的民族政策出台以后,他们又“一截攀一截”地寻求羌族身份。^⑤ 对于一个群体而言,身份的改变需要一定时间才能实现。虽然北川在2003年被正式批准成为羌族自治县,可是当人们提起羌族的时候,通常指的是阿坝藏族羌族自治州境内的茂汶理三县。在羌族内部,阿坝州境内的羌族觉得北川大部分地区汉化较深,因此对北川认同比较低,甚至阿坝州的羌族在面临外界关于文化真实性的谴责时,也会转而指责北川,让处于羌族边缘地区的北川扮演了替罪羊的角色。^⑥ 由此可见,两头为难的身份让北川人有着更强烈的意愿通过建构羌族文化去重塑其羌族身份。

由于人们对于文化展演真实性的苛求,北川羌族身份的本真性问题常常成为当地文化讨论的核心话题之一。“假羌族”这个标签三十余年来一直刺激着北川人的神经,而地震带来的关注又将这种焦虑进一步放大。一方面,灾后重建加速了他们的“羌族化”过程;另一方面,汉族游客还是抱怨在这里看不到“真”的或者“正宗”的羌族。在新北川,常常听到游客对北川人从文化展演到羌族身份的否定。游客想要在这里看到羌族的“真实生活”,当北川所展现出来的真实生活和游客的日常生活区别不大时,人们就会感到失望,因而会不断追寻更“真”的羌族。或者,除了谴责商业化对文化本真性的影响,外来观察者应该有更多经验性的参与,学习用一种主位的、过程性的、比较性的视角来

① Isao Hayashi, “Folk Performing Art in the Aftermath of the Great East Japan Earthquake”, *Asian Anthropology*, Vol. 11, No. 1(2012), pp. 75—87.

② 容邵武:《灾难的永恒回归:记忆政治与灾难反复的探讨》,《台湾人类学学刊》2011年第2期。

③ Le Menestrel, Sara, and Jacques Henry, “Sing Us Back Home: Music, Place, and the Production of Locality in Post-Katrina New Orleans”, *Popular Music and Society*, Vol. 33, No. 2 (2010), pp. 179—202.

④ Nick Spitzer, “Creolization as Cultural Continuity and Creativity in Postdiluvian New Orleans and Beyond”, in Baron, Robert, and Ana C. Cara (eds.), *Creolization as Cultural Creativity*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.

⑤ 王明珂:《中国民族与民族史》,《复旦学报(社会科学版)》2016年第5期。

⑥ Tenzin Jinba, et al. “Seeing like Borders: Convergence Zone as a Post-Zomian Model”, *Current Anthropology*, Vol. 58, No. 5 (2017).

看待新北川的现状。^①与此同时,在政府推动和自主学习中,跳萨朗成为更多新北川人掌握的技能,萨朗也通过仪式节庆和广场舞活动更加深入地嵌入地方生活。萨朗展示从舞台性质的展演变成了戈夫曼所讨论的“日常生活中的表演”,成为一种希望让别人形成对自己的某种印象的展演。^②

二、从“锅庄”到“萨朗”

锅庄是在川青滇藏甘等地区流传的集体围圈跳的舞蹈。有学者认为“锅庄”是藏语中“卓”“果卓”“贡卓”“卓羌”等词汇的汉语借音,在20世纪40年代西康省的《理化县志稿》中时任县长的贺觉非写到:“康人娱乐,歌舞一端而已。而理化歌词既简,舞式亦陋。康语曰‘捉抢’,译言做‘跳锅庄’。”^③张康林认为贺觉非写到的“捉抢”其实就是“卓羌”,而常用的“跳锅庄”的说法就是汉人描述在锅庄中跳卓羌的行为。^④张昌富在清史稿志中发现有一段记录:“……乾隆中,定金川,赐宴紫光阁。其时所俘番童有习锅庄及甲斯鲁者,番神雉戏,亦命陈宴次,后以为常。”意指乾隆平定大小金川后曾俘虏金川番童,让他们在凯旋宴中跳锅庄助兴。^⑤可见,在清代乾隆时期“锅庄”就已经用以指代康藏地区的集体舞蹈。

另外,曾文琼、杨嘉铭在锅庄组织的考略中所提到的“锅庄”既是康区的行政及商业组织,也可以指代其集体跳舞的形式:“据阿桑约马锅庄女主人安静坤回忆,在她很小的时候,(约60年以前)已是民国时期,尽管明正土司早在‘改土归流’时就已将印信收缴,土司制度已经基本解体,锅庄早已不是明正土司的办事机构,隶属关系已经无形解除,但是每逢大年初一,各锅庄的男女主人都穿上规定的服装去到明正衙门拜年,同时还要跳锅庄业的集体舞——锅庄,并敬献新年礼品,以表示对‘甲布的尊敬和顺诚,感激‘甲布对锅庄的恩泽。据说这个规矩在锅庄初兴时就已经形成,到民国时期已有数百年的历史。”^⑥1947年,刘家驹在康藏地区考察时所见:“锅庄之词,每首有四句、八句、十二句、十六句之别,一唱一和,接连不断,常见一般酬和者,能从傍晚直至天晓,且无一首重复,舞时别男女为两队,或分上下村,携手环舞,互相搭抱;排头先唱,群即依词而和,弓腰漫步,回绕场周,凡值祀神、乡会、结婚、年节,必集圆而舞,以表庆祝,词多口传,无专书行世,行康藏滇青者,随时可以遇着锅庄的集会,此为边胞普遍之集团娱乐。”^⑦

嘉绒藏族的锅庄有大锅庄和小锅庄之分,大锅庄题材以崇敬和歌颂为主,形式庄重具有礼仪性质,而小锅庄更为欢快活泼形式多变,锅庄活动中多以大锅庄为起始,到中途气氛热烈时才跳小锅庄。^⑧徐学书认为羌族舞蹈和嘉绒藏族的小锅庄类似,因为今天的羌族和嘉绒藏族的共同的祖先——石棺葬戈人,有些舞曲如“牵多”“纳那哩西莫”和“若英波”在两个群体中都有流行。^⑨而近年关于藏羌歌舞的研究也认为:羌族的舞蹈形式、动态特征与卫藏的“果谐”、嘉绒藏族的“达尔嘎底”有很多相似。^⑩王明珂也曾提及“锅庄”更多是从嘉绒与黑水等地区传入的歌舞,后来在阿坝州

① Erik Cohen, “Rethinking the Sociology of Tourism,” *Annals of Tourism Research*, Vol. 6, No. 1 (1979), pp. 18–35.

② [美]欧文·戈夫曼:《日常生活的自我表演》,徐江敏译,云南人民出版社,1988年。

③ “贺氏《理化县志稿》存重庆图书馆,1979年曾由四川省甘孜藏族自治州文化馆翻印。”参见张康林:《“锅庄”舞种名称考释》,《西藏艺术研究》1990年第3期。

④ 张康林:《“锅庄”舞种名称考释》,《西藏艺术研究》1990年第3期。

⑤ 张昌富:《清史稿中有关嘉绒音乐舞蹈的记载》,《西藏艺术研究》1997年第3期。

⑥ 曾文琼、杨嘉铭:《打箭炉锅庄考略》,《西藏研究》1989年第4期。

⑦ 刘家驹译注:《康藏锅庄(康藏歌谣之二)》,《国防月刊》1947年第1期。

⑧ 张康林:《“锅庄”舞种名称考释》,《西藏艺术研究》1990年第3期。

⑨ 徐学书:《嘉绒藏族“锅庄”与羌族“锅庄”关系初探》,《西藏艺术研究》1994年第3期。

⑩ 毛欢:《藏羌走廊下羌族“萨朗”舞蹈的形成与发展研究》,西藏大学硕士学位论文,2017年。

各级政府的倡导下推广到民间,此前有些羌族地区有自己的民间舞蹈,却不是现在锅庄和萨朗的形态。^①

民族识别几十年来,被划归为藏族或羌族的群体都对自己的民族身份产生了更深的认同。不过,在日常生活中,特别是在藏羌交汇地区,人们在习俗和文化方面并没有明确的族群意识,也并不在意哪些习俗属于藏族,或哪些又属于羌族。十余年来,联合国教科文组织发起的非物质文化遗产的申报和国家权威的认定,使得民俗、节庆、音乐、舞蹈都与其申报地方不可避免地紧密联系起来。2006年,云南迪庆、西藏昌都和青海玉树共同申报的“锅庄舞”被列入中国第一批国家级非物质文化遗产名录,因此锅庄被更加明确地看作是藏族的传统民间舞蹈。倘若要申报羌族的民间舞蹈,很难再使用“锅庄”一词。鉴于此,羌族需要一个专有词汇来指称羌族的传统民间舞蹈,便出现了“萨朗”替代“锅庄”的标准化过程。这样的表述一方面区分开了羌族和藏族的文化,另一方面又模糊了羌族内部的差别。由于所在地理位置和环境的差异,各地区羌族群体的舞蹈也各有其特色,有研究者将羌族舞蹈大致划分为以茂县地区为代表的“萨朗”、汶川地区的“席布漱”以及理县地区的“哟初步”^②,今天都常常被放到广义的“萨朗”名称下。此外,陈兴龙按照功能将萨朗划分为喜庆萨朗、忧事萨朗、礼仪萨朗、祭祀萨朗和集会萨朗^③,上述分类基本包涵了所有的羌族传统歌舞形式。

综上所述,“锅庄”是多用于形容藏族民间集体舞蹈的汉语词汇,一度成为藏羌地区民族民间舞蹈的统称。进入21世纪后,羌族群体有了更明确的族群意识,也因为非物质文化遗产的申请需要强调民族和传承地区,一些地方政府开始推行“羌族萨朗”的提法以区别于“藏族锅庄”。虽然羌区很多老百姓依然习惯用“锅庄”来指代聚众集体跳舞,而学者和政府却更倾向于用“萨朗”。

(一)羌族萨朗的表述

从文字资料和音像制品的名称也可以管窥“萨朗”和“锅庄”的区分的过程。1995年前后,阿坝藏族羌族自治州制作了一张《藏羌锅庄》专辑,在名称上并未将藏族和羌族舞蹈进行区分。1998至1999年,四川大学和早稻田大学合作在四川理县桃坪开展羌族社会历史调查,在描述当地舞蹈分类时也依然采用锅庄的提法。2004年,阿坝藏族羌族自治州分别出版了《藏族流行锅庄》和《羌族流行锅庄》两张专辑,既为了搜集、整理并更广地传播锅庄,也想分别打造马尔康的嘉绒锅庄节和茂县的尔玛羌族文化旅游,虽依然使用“锅庄”一词,却将藏族和羌族舞蹈区别开了。北川羌族自治县于2003年制作出版了音像专辑《羌魂》,其中第一首曲子《嘞嘿萨朗》开始处有一段字幕写道:“羌语‘沙朗’意即又歌又舞,是羌族人民在喜庆日子里表演的一种自娱性的歌舞形式,沙朗舞曲主要用来为舞蹈伴唱,情绪热烈、自然、欢乐。”可见当时北川官方已经开始使用“沙朗”一词,但并不是用于统称所有羌族集体舞蹈。到了2007年,在阿坝州茂县制作的《羌族萨朗》光碟中,“萨朗”已经被正式用于称呼羌族的集体舞蹈形式。在中国期刊全文数据库上进行搜索,所有使用“羌族萨朗”的文章全是在2007年以后出现。在此前的文字材料中“萨朗”只是羌族北部方言区中的词,几乎见不到“羌族”和“萨朗”连接在一起作为一个专门词汇所使用。汶川地震后,2009年的第二批四川省非物质文化遗产名录中便出现了羌族沙朗的名字,申报地是北川羌族自治县。之后,茂县于2013年再次新编排了《羌族萨朗》十二首发行推广。虽然文化精英不断强调萨朗的羌族独特性,

① 王明珂在茂县牛尾巴寨访谈到的当地老人说:“以前我们跳的是尼萨,尼萨日北,就是不跳脚,只是转圈圈。你唱一段,我唱一段,像对诗一样,跳舞根据跳那个。解放过后,他们参加工作的带回来的(锅庄);以前不兴跳,不会。沙朗的歌词,锅庄的意思不晓得,尼萨的意思知道。沙朗原来不是强足足,只是现在进化了,一些文人吧,编出来的。尼萨有,过年有过年的内容,全部都是羌族语言来对的(按:来唱出的)。”参见王明珂:《羌在汉藏之间:川西羌族的历史人类学研究》,中华书局,2008年,第290—291页。

② 罗铭:《羌族萨朗舞蹈形态研究》,中央民族大学硕士学位论文,2011年。

③ 陈兴龙:《羌族萨朗的价值及保护和利用》,《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2010年第2期。

然而在民众中对“羌萨朗”和“羌锅庄”的认同差别并不大,甚至在某些地方对“羌锅庄”的认同更高。^①

(二)音乐锅庄的影响

锅庄的功能和意义在现代性影响下也不可避免地发生了改变,“跳锅庄”原本只是民众生活的一部分,而今成为具有宣传和展示意义的“锅庄舞”。^② 音像制品的出版,在更大程度上改变了传统跳锅庄的方式,使之更为普遍并且逐渐统一。原本羌族山寨中的萨朗没有乐器伴奏,由参与跳舞的人自行演唱,跳舞的节奏通过歌唱和顿足来确定,同一个曲子在不同地区的唱跳方式也略有不同。20世纪90年代以来,从磁带到光碟等音像制品在西南少数民族地区流传开来,各民族地区的文化机构也开始制作体现民族特色的音像制品,其中包括人们最喜闻乐见的锅庄舞曲,被称之为“音乐锅庄”。人们不再需要等到集体聚会,只用在自家电视上就能观看和学习。比安德森所强调的印刷术的更进一步的电子媒体通过音乐和舞蹈的符号,生产并再生产着关于羌族的想象。

音乐光碟、电视,包括现在的网络视频等的传播技术,使得居住在不同地区的羌族人得以见到其他的羌族的舞蹈形式,听到其他的锅庄音乐,他们通过音乐锅庄的连接,更深切地意识到了其他羌族“可见之不可见”的存在。^③ 而各地的锅庄在被表演和录制之时,其形式在某种程度上就已经被固定下来。当视频或光碟流传开来,人们就可能不受空间和时间的限制,跟着视频学习被记录下来的确定形态的锅庄。同时,经过精英们选择,被认为是最具代表性的锅庄得以被录制从而获得最大可能的传播,而其他更为地方或者不受重视的锅庄形态就可能消失或者被更流行的舞蹈形态所覆盖。

三、萨朗在新北川的重构

汶川地震之后,羌族及其文化受到前所未有的保护和关注,而受灾各地以旅游为导向的重建方案也是建立在羌族文化的基础上。如何发掘利用羌族文化以及如何保护民族文化遗产成为了一个一体两面的问题。然而,在十年的灾后重建中,大规模的羌族文化“遗产化”和重新发明不仅成为了一种政治正确,其所带来的经济利益也是地方民众所追求的目标;对某些羌族地区而言,这样的发展模式将人们的日常生活表演化,将更真实的生活起居隐藏到了幕后。^④ 可对北川而言,这却成了又一个学习、模仿、内化甚至重构某些已经在北川消失的羌族文化的机会。

在现代性和全球化的影响下,音像制品、媒体、网络的大量使用和大规模的人员流动中,羌族萨朗也离开其原初的情境,不断地在符号化以及专业化过程中经历着脱域和再嵌入过程。上文历时性地简述了羌族民族民间舞蹈从“锅庄”成为“萨朗”的话语形成过程,下面更多探讨地方的主体,以及话语背后的原因及不同主体间的竞争。主要讲述北川民族艺术团和北川萨朗协会这两个演艺团体重构萨朗的努力。

(一)“传统式”萨朗^⑤

北川羌族自治县民族艺术团是地震后北川县内最主要的文艺演出团队,既面向前来北川慰问考察的社会各界人士进行演出,也到各个乡镇和安置点开展慰问演出,承担地方政府“送文化下乡”的部分工作,还代表北川接受全国各处邀请进行访问演出,可以说是北川羌族文化展演的主要

① 叶笛:《“传统”的僭越与“发明”的边界:羌族舞蹈文本的嬗变》,《艺术百家》2014年第6期。

② 李菲:《族群遗产的现代变迁:基于嘉绒跳锅庄的田野考察》,《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2011年第4期。

③ [美]班纳迪克·安德森:《想象的共同体:民族主义的起源与散布》,吴叻人译,上海人民出版社,2010年,第87页。

④ Katiana Le Mentec, Qiaoyun Zhang, “Heritagization of Disaster Ruins and Ethnic Culture in China: Recovery Plans after the 2008 Wenchuan Earthquake”, *China Information*, Vol. 31, No. 3 (2017), pp. 349—370.

⑤ 下文中“传统式萨朗”和“新式萨朗”的提法也都只是相对而言,“传统式萨朗”是北川民族艺术团面对萨朗协会所改造的“新式萨朗”时,强调自身对“传统”萨朗的传承。

代言人。

艺术团是以北川县青片乡人为主体的建立起来的文艺组织。青片乡地处北川县最西北端,与阿坝州的茂县和松潘接壤,直到20世纪90年代才通公路,保留的羌族文化比北川境内其他地方较为丰富,羌族文化传承也相对稳定。^①1980—1990年代北川文化部门曾在青片乡大量考察采集羌族歌舞、歌谣、民俗,成为北川羌族文化发展的基础。艺术团于2008年地震后在山东威海市的帮扶下成立,以保护传承羌族文化为目标。成立之初,团队成员大多是从北川青片河流域各乡镇以及茂县、理县等地区招募而来的年轻人,没受过专业艺术训练,只是凭着在大山里练就的好嗓子以及在寨子里学会的歌舞开展演艺活动。2010年底,北川新县城交付使用,艺术团也进驻新北川。到2013年艺术团已是小有规模,有演职人员近百人,最初招募的演员在几年磨砺后逐渐成为了团里的业务骨干,也随着年龄的增长慢慢转向了技术性或者幕后工作。新招募的演员中有不少是在职业中学受过歌舞训练的来自阿坝州的年轻人。另外还有一批从阿坝州的羌寨中招募的中年人,被称为“原生态”演员。他们掌握着在寨子中流传,没有或较少经过艺术加工的羌族歌舞,其舞台展演的节目也是口弦、多声部民歌等更具“原生态”特色的内容。团里羌族演员之间大多习俗相通,相处融洽,最大的区别就是青片的羌族不会讲羌语,而阿坝的很多羌族演员能讲羌语。另外,团中还有几位藏族演员来自小金、金川、红原等地区,大多会讲藏语,对于藏族身份和文化十分认同。演员们在北川新县城向游客和本地居民展演羌族文化,他们颇具民族气质的造型在这里的舞台上成为了被观看和凝视的身体资本(bodily capital)^②;而他们的籍贯和自身对羌族传统的了解,也成为了助阵北川旅游的文化资本。

艺术团最为常规的演出是每日的萨朗展示和每晚“羌城之夜”露天茶座的舞台展演。晚上七点左右,新北川中心的禹王广场上的萨朗音乐响起,演员们围着篝火跳起萨朗,本地居民和游客也参与其中。这是政府购买的羌族文化展演服务,展演对象是游客和新北川居民。以萨朗作为开场,也是茶座招揽顾客、活跃气氛的最佳方式。这里跳的萨朗大多都是音乐伴奏,主要使用的是北川县制作的《羌魂》专辑。艺术团的演员们曾经也喜欢播放《藏羌锅庄》《吉祥甘孜》里的音乐,因此受到了北川萨朗协会和一些游客的批评,认为他们使用藏族锅庄音乐无法体现北川羌族自治县的独特性。后来羌城之夜便很少播放藏族的音乐锅庄。此外,羌城之夜每天的正式演出还是以羌族和藏族歌舞为主。在艺术团的演员看来,阿坝州的藏族和羌族地理环境相邻,文化习俗相近,也互有通婚往来,多少有着“藏羌一家”的心理认同。由于藏族演员的存在,艺术团的管理层在很长时间内也并没有刻意区别藏羌。直到他们受到北川萨朗协会的谴责,才有了主动强调羌民族特色的意识。

艺术团所跳萨朗之中既有来自于音乐光碟、网络视频的曲目,也有来自于羌区各地“原生态演员”的传授,还有从各个羌族地区采风搜集而来的内容。这些歌舞从羌族的寨子和坝场来到了新北川的音乐广场;舞者不再是村中男女老幼,而是新北川演员、居民和游客;舞蹈的内容也不仅仅是某个寨子所特有,艺术团的资深演员可以唱跳上百首不同地区的羌族萨朗。原本流传在羌区山寨的歌舞离开了其原来的语境,在新北川以文化展演和广场舞的形式被重新嵌入到地方之中。虽然在北川被教授的萨朗已不再区分是流传于哪个区域的舞蹈,相对于萨朗协会所改造的“新式”萨朗,艺术团还是不断强调其传播的萨朗的“传统”特征。

(二)“新式”萨朗

地震后社会对羌族文化的关注和受灾群众的精神文化需求的双重作用下,形成了一批地方的羌族文化明星,他们因为擅长萨朗、羌笛、口弦、羌绣等文化活动,被民众所熟知,被政府认可,被媒

^① 张玉:《北川传统羌族萨朗舞调查研究》,《民族学刊》2017年第3期。

^② [英]约翰·厄里,[英]约拿斯·拉森:《观光客的凝视3.0》,黄宛瑜译,书林出版有限公司,2016年,第119页。

体塑造。这批明星中就有木夕和他建立的萨朗协会。

萨朗协会是北川另一个以传承和发扬羌族文化为己任的演出团体,同样创建于2008年地震后。在灾后的低迷中,人们在板房中通过舞蹈来振奋精神。慢慢地爱好者们越来越多地聚集在一起,并于2013年正式在北川民政局注册成为非盈利社会组织。

会长木夕是萨朗协会的创立者,协会中绝大多数人的萨朗都是跟他所学。木夕虽然是出生于北川境内的羌族,却是在离家上大学之后才对自己的羌族身份产生自觉。在成都上大学的时候,他被同学质疑其羌族身份,因此痛下决心学习羌族相关知识,从此以传播羌族文化为己任。大学毕业后,木夕考上了阿坝州的公务员,常常跟随当地民众学习跳萨朗。2008年初,木夕调回北川县工作,也刚好在北川亲历了大地震。从死里逃生到积极参与救援,再到震后带领人们跳萨朗,最后在保护羌文化的热潮中以传承传播羌族文化而闻名。木夕的出现有其必然也有其偶然。一方面,北川在地震中损失了一大批地方文化精英,木夕被地方政府看做是地方文化新一代的代表人物,更因为其大学毕业生和公务员的身份对他寄予厚望。另一方面,木夕对于羌族文化的高度热情无私投入使其具有“卡里斯马”的特质,吸引了一批羌族文化爱好者。

在新迁入的北川县城,萨朗协会作为一个爱好者群体同时也是人们适应新环境的社交空间。协会最主要的活动,便是聚集起来跳萨朗。萨朗协会的成员大多数都是业余爱好者,很多人都有日常工作,通常在晚间和假期聚集起来跳萨朗。成员中既有大专院校的学生也有退休人员,有政府公务员也有家庭主妇,有羌族也有汉族。协会不在意成员民族身份,只强调对羌族萨朗的爱好。羌族成员通过对萨朗的学习,不断提高他们的族群认同,同时不少汉族成员也能熟练掌握多首羌族萨朗的唱跳,并记住繁复且不知含义的羌语唱词。在萨朗协会的场域中,汉族和羌族并无二致。

地震后北川受到了各界媒体的关注,木夕也站上了更大的舞台。2009年参加了中央电视台“非常6+1”节目,2010年参演了纪录片《尔玛人的呼唤》,2011年又参演了峨眉电影制片厂的电影《羌笛悠悠》。此外,木夕还一度在北川电视台《舞动羌山》栏目上教人们跳萨朗。地震后,木夕从一个羌族文化的追随者成为了引领者,媒体和知名度赋权于他,让他有了更多自信能够去表达他对于羌族文化的理解,并开始对羌族萨朗进行改造。

从2008年到2014年的几年间,木夕一直致力于向更广的人群传播羌族萨朗。在传播和推广的过程中,木夕及其协会成员越来越意识到以前的萨朗传习方式太随意,只是人们跟着会跳的人自行学习,于是他们开始思考如何让人们更快学会萨朗,并且试图将萨朗的动作规范化。基于这样的目的,木夕将羌区流行的各种音乐锅庄专辑进行整理并梳理其意义,选出16首曲子,由简到难重新排序,编成了一套《精编羌族萨朗全集》,后重新命名为《禹羌神韵》。不久,北川教育体育局发起制作了一套《北川羌族健身萨朗》,木夕也参与了编排工作。地方政府意在发展群众体育的同时,在健身操中加入羌族萨朗,使其更加具有羌族地方特色,推广成为全县中小学生的课间操。

木夕逐渐开始强调,传统的羌族萨朗应该像现代舞蹈和健身操一样分解成单独的动作进行传授。在萨朗协会内部,木夕不仅要求自己的成员能够熟练跳萨朗,他还非常在意成员传授萨朗的能力。他在自己的徒弟中间选出了一批能够熟练跳萨朗的人,并用羌语“苏木”(Sum,即老师)来称呼他们,认证其传授羌族萨朗的资格。在萨朗协会有了《禹羌神韵》和《北川羌族健身萨朗》两个成果之后,更多人请他们到各个社区、学校和各个单位去传习萨朗。

(三)关于萨朗的话语争夺

艺术团和萨朗协会无疑都参与到了整个羌族地区关于“萨朗”作为现代羌族文化表征的话语建构过程中。虽然这两个团体都是以传承和弘扬羌族文化为目标,却相互诟病。以木夕为首的萨朗协会成员常常谴责艺术团在北川展演藏族歌舞,不区分藏族锅庄和羌族萨朗,无法体现北川的羌族自治县风貌。反之,艺术团来自各个阿坝州及北川青片的羌族演员也不能认同木夕改造过的

萨朗。

虽然木夕批评艺术团藏羌不分,然而他自身区分藏族和羌族文化事项的观点也是在地震后才逐渐形成。木夕在大学期间还和朋友一起创办了藏羌文化社,然而到地震后他编制《羌族萨朗舞曲精编全集》的时候,就有了更明确的强调羌族特色的意识。该专辑包括16首曲子,其中6首来自阿坝州黑水县的《黑水锅庄》,5首来自阿坝州出版的《羌藏锅庄》,另5首来自阿坝州2007年出版的《羌族萨朗》,并没有选取羌区十分流行的《吉祥甘孜》和《那曲锅庄》的曲目。此后木夕更是旗帜鲜明地强调羌族萨朗应该和藏族锅庄区别开来。

在日常展演中代表着北川羌族的艺术团成员看来,他们比木夕有更多的合法性去教授人们萨朗。由于艺术团演员大多是在羌族山村中长大,在寨子里就跟着长辈学跳锅庄,到了艺术团之后又学习了很多其他萨朗。因此,演员常常觉得木夕并不比自己资深,却试图改造并创新萨朗,甚至高调地自立门派,强调自己是在传承发扬萨朗。

双方互相谴责对方所展演和教授的萨朗不纯正,却都认为自己是真正传播羌族萨朗的人。正如特纳所说,有时候人们的行为展示的是潜在的意愿和目的,在北川,潜在的社会过程通过两个群体外显的文化展演呈现出来,变成了一场公开的社会戏剧。^①

艺术团和萨朗协会的本真性之争在某种程度上也展示出了“羌在汉藏之间”的状态。来自茂汶理的羌族演员因为其家乡和藏族聚居地文化融合较深,并没有要和藏族区分开来的急切意愿。同时也由于他们中很多人来自羌族的核心区域,其身份从未被质疑过,因此也没有羌族本真性的焦虑。而北川地处羌区的最东部边缘,和汉族有着更多的交流和融合,就算在20世纪80年代被重新识别为羌族之后,也常常被质疑是“假羌族”。而地震后在不断地被凝视和报道的过程中,他们的羌族身份意识更加强化。因此,木夕才急切想要生产一个更有羌族特色的、不依附于藏族的文化,甚至是北川地方的羌族文化。与此同时,以艺术团团长为代表的北川青片羌族又处于两者之间的状态。一方面他们被认为是北川羌文化的代表和传承者,另一方面又因为羌语和仪式专家的消失被阿坝州的一些羌族所质疑,因而也试图追求更多的羌族本真性。他们挣扎着和藏族区分开来的同时,又不断在学习其他羌族地区的传统文化。因此,在这样不断地学习和改造中,羌族文化以一种复合混生的形态在北川展现出来。

四、结论:文化混生和身份诉求

媒体常常将灾难和重生联系起来,这背后既隐含有涅槃的“灭”又暗示有流转的“生”。无论对国家还是对地方民众而言,灾难的破坏之后势必意味着修复和重塑,灾后重建过程中国家的政权建设和城镇化计划都被不同程度地讨论^②,而地方社会在长时间重建中的能动性却并不多见。

北川人对于身份的焦虑从王朝国家时期就已经产生,从害怕被人骂做“蛮子”到反感被人称为“假羌族”,无论是攀附汉人还是羌族,在功利因素之外,社会大背景的变化才是促成他们行为的主要原因,是基于国家针对少数民族的不同政策和态度的反应。灾难所带来的巨变和凝视,在媒体的塑造和放大中,受灾地区的民众不仅被呈现为刻板印象中的“典范羌族”的样子,同时在资源的吸引下,人们也更多去迎合媒体所塑造出来的形象。^③灾难导致北川人不得不去面对和思考自己

① Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications, 1982, p. 73.

② 杨正文:《巨灾风险分担机制探讨——兼论“5·12”汶川大地震“对口援建”模式》,《西南民族大学学报》2013年第5期;陈世栋:《废墟上的契机:汶川地震灾后重建研究》,中国农业大学硕士学位论文,2014年;Christian Sorace, “China’s Vision for Developing Sichuan’s Post-Earthquake Countryside: Turning Unruly Peasants into Grateful Urban Citizens”, *The China Quarterly*, No. 218 (2014), pp. 404-427.

③ 肖坤冰:《媒介参与:大众传播语境下的羌族族群性建构——以5·12汶川地震后川西羌区为考察中心》,《西南民族大学学报(人文社科版)》2012年第9期。

的身份。在国家对于羌族文化保护和非遗旅游的热潮之中,弘扬羌族文化不仅可以在发展旅游的同时促进地方恢复,同时也提供了一个机会让北川人更坦然地宣称自己羌族的身份,从而减少被人质疑为“假羌族”的焦虑。

这种新维度的本真性不再强调拯救历史,而是更在意人们感受的真实性,是一种“在当地所呈现的现在成为未来(a local present—becoming—future)”^①。羌族萨朗在北川的重构和再生产,可以被看做是北川人在震后的不安中对自己身份的再设置。人们在跳萨朗的时候经由多重媒介来理解自己的羌族身份,通过观看或者亲身的实践以不断强化听觉、视觉和身体上对于羌族萨朗的感知,将“跳萨朗”这种行为变成一种惯习,通过身体化来将其内化于心。除了学习和理解萨朗,这也可以看做是反身性(reflexivity)被塑造的过程,即人们在参与跳萨朗或者观看别人跳萨朗的过程中也更加理解自己的身份,其自身地位也发生了相应的转变(transformation)^②。这种惯习产生于原有的羌族文化的知识结构和北川羌族所处的相对边缘的社会结构的基础上,却又通过跳萨朗的行为将羌族的思维和感知存储到更多人的身上。与此同时,人们在参与“跳萨朗”的实践中依据其自身的需求而进行改造,从而对萨朗乃至羌族文化进行再生产。一部分北川人在参与跳萨朗的时候虔诚相信自己所扮演的羌族角色,进入一种自然过程:在被识别成为羌族以后,更是在灾后重建中通过跳萨朗来力图实现所期盼的“自我角色”^③——即他们所认为的更真实的羌族。

[责任编辑 李 浩]

① James Clifford, “The Others: Beyond the ‘Salvage’ Paradigm”, *Third Text*, Vol. 3, No. 6, (1989), p. 75.

② Victor Turner, “The Anthropology of Performance”, in Turner, Victor and Schechner, Richard (eds.), *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988, p. 85.

③ [美]欧文·戈夫曼:《日常生活的自我表演》,徐江敏译,云南人民出版社,1988年,第1—3页。