

## 表演与语境：田野中的表演主体性与反身性

郭羿努

武汉音乐学院 湖北武汉

**【摘要】**笔者曾于 2019 年前往甘肃兰州、张掖、武威、肃南、肃北、敦煌等 9 地，针对兰州鼓子、古浪老调、张掖宝卷、武威宝卷等十余个乐种的声音展开了为期十天的田野调查。这些本来只存在于脑海中的文字概念，由身体上的体验转变为了真实的感受。在十天里面对有着诸多不同，却又有着诸多相似的展演活动，音乐在其中已然成为一种符号，被政府、文化机构、学者、表演者、演出团体等进行着重构与利用。

**【关键词】**田野工作；表演主体性；非物质文化遗产

**【收稿日期】**2025 年 12 月 15 日 **【出刊日期】**2026 年 1 月 16 日 **【DOI】**10.12208/j.sdr.20260022

### Performance and context: performativity and reflexivity in fieldwork

Yinu Guo

Wuhan Conservatory of Music, Wuhan, Hubei

**【Abstract】**In 2019, the author conducted a ten-day field survey on the sounds of more than ten musical genres, such as “Lanzhou Guzi”, “Gulang LaoDiao”, “Zhangye BaoJuan”, and “Wuwei BaoJuan”, in nine locations including Lanzhou, Zhangye, Wuwei, Sunan, Subei and Dunhuang in Gansu Province. These textual concepts, which originally existed only in the mind, were transformed into real perceptions through embodied experience. Faced with diverse yet inherently similar performances over the ten days, music has functioned as a symbol that is reconstructed and utilized by governments, cultural institutions, scholars, performers, and performing troupes.

**【Keywords】**Fieldwork; Performative subjectivity; Intangible cultural heritage

#### 引言

早在 19 世纪末，音乐就已经从单纯的民间自在的生存环境中被剥离出来，成为一种相对于他者的对象<sup>[1]</sup>。并被这种音乐文化的共同拥有者们，赋予不同的意义。他们大部分已经不再单纯是农闲时的自娱自乐或是民间艺人赖以生存的求生手段。

就像赖斯所说的那样：“民族音乐学家曾经表现得好像他们对自己是现代的和世界性的，以及那些他们研究的是传统的和地方性的，进行了彻底的区分。他们去寻找现代文化和社会的‘真实’，也许是古老的音乐表达方式，并避开民族、国家、旅游企业家和其他现代机构的、新的、安排好的、‘民俗化’的、有计划的干预。但他们很快意识到早在他们进入田野之前，他们所研究的对象就已经受到了传统的改变。相反，他们已经完全成为混合、杂交和融合的音乐形式”<sup>[2]</sup>。在这种改变下，不仅仅是音乐本身

在形态、内容和表演方式等诸多方面的变迁。同时作为音乐发生的最根本因素，表演者的主体性同样受到了影响和迁移。

单纯以此次实践中见到的表演者为例，在采访古浪老调、武威宝卷、张掖宝卷的表演者时，笔者就从他们的表述中听到了不同的答案。而作为音乐发生的主体，表演者是在为谁歌唱？他们是否还具有表演的主体性？下面以田野过程中古浪老调、凉州贤孝和张掖宝卷的采访内容，结合“空间的生产”视角以“权力空间”“社会空间”“符号空间”“身份空间”和“知识空间”，分析处在当时表演场域空间中的各因素关系，以及三个表演者在面对政府与学者介入时的三种不同的反应。此目的并不在于价值评判和在历史发展过程中音乐的变迁是否合理，在于以上述方式，将权利与表演主体性作为对象。探寻它们在各个表演场域中的流向与状态。

### 1 谁在唱古浪老调？

农闲、过年过节的时候七大姑八大姨来了，说你唱一个我们听一下，我们就唱一段老调。还有结婚的时候唱点曲子喜庆。悲的时候也有，老人过世了也唱。还有《白鹦哥偷桃》的曲目。像我们刚刚唱的是赐福的曲目，每次演出之前都会唱。还有的唱才子佳人的，唱奸臣和贤良的……我并不是非遗传承人，古浪老调成为非遗之后，学的人越来越多了。也有后起之秀的，最年轻的才 20、30 岁。但他们平时还是主要唱流行歌，我们平时有一个班子，人员不是固定的，想来玩的，打个电话就可以过来。午饭之后玩一下，玩到下午三点就去干活。像今天也是，村委会打个电话，有空的就都过来了。我们现在村里开庙会，三五个人会聚在一起去玩一玩，谁有空谁就去，我们这里的人二胡、笛子、三弦都会，所以

大家谁有空谁就去。

当我们问到关于古浪老调曲目、曲谱的相关问题时，郭仁宗又说：“当地政府对古浪老调进行了曲目上的记录，并且出版了书。但是我们不用那个书，主要是我们看不懂（乐谱）我们就是用口头的来教，主要就是玩。”

郭仁宗作为当地众多玩乐者之一，在身份上不具有所谓的特殊性，用他自己的话说，“我就是个农民，种地的。”然而在与职业艺人相比较之下，这种依居于生活的民间艺术，多了一丝鲜活。其中笔者发现，在这一场古浪老调的展演中农民、非遗传承人、村委会干部、当地文化局之间由于身份不同的关系，带来了错综复杂的权力交织与相互作用。

以下表格是笔者根据当时在场人员以及场地做出的一个空间生产解构（见表 1）：

表 1 古浪老调空间解构

空间	象征	隐喻
	中心	边缘
权力空间	村委会大楼	中心与主导
社会空间	表演场所	包含文化持有者、研究人员、政府机关人员
符号空间	发言席	话语权
身份空间	政府官员、非遗传承人、当地文化局人员	普通民间艺人、在场的研究生
知识空间	非遗传承人、文化局相关人员	普通民间艺人、在场研究生
		错综复杂的交织和相互的作用
		相关传统音乐知识生产的过程

可以看出，由政府为代表的村委会作为一种权力的空间意味着中心和主导地位，他们在当地音乐文化的宣传当中起到支配的作用；在社会空间上，笔者暂称之为表演场所的地点，处在村委会的一个会议室中，这里往往是当地政府工作人员召开会议的场所；符号空间是发言席，也是当时表演过程中演员们所在的地方，可以作为一种话语权的隐喻；身份空间意味着当时处在房间中的人具有村委会干部、非遗传承人、民间艺人、高校师生这样一个复杂的而又交织的组成；在知识空间中，除了非遗传承人与民间艺人，当地文化局的牵头人员也同样处在其中。他们的知识输出，与在场研究生的学习过程，成为之后我们进行知识再生产的一个重要环节。

事实上，在这一案例中，各个空间的中心并非意味着主导与支配。纵使在面对古浪老调时，当地的政府可能会将它作为一种当地文化上的“符号塑

造”（symbolic shape）<sup>[3]</sup>，介入成为主导，用于宣传、凝聚。但古浪老调在表演和生存中的主体性依然牢牢把握在当地的表演者手中，并且在“自在”与“介入”之间自然而然地形成了一条隐形的双轨。

### 2 “明眼”与“瞎弦”

凉州贤孝也称为“瞎弦”，因所唱人几乎为盲人而得名，演唱时以三弦伴奏。而他是唯一一个“明眼”的传承人。他似乎非常在乎他“明眼人”的身份，反复强调他是唯一一个明眼的传承人，并且也多次提到他有高中文化水平，他也从不收盲人徒弟，因为教他们太困难。而要知道凉州贤孝在过去一直是盲人所表演的。由于现在的生活水平提高，盲人也不再需要贤孝作为卖艺乞讨的手段过活，所以如今也见不到“瞎弦”了。

董永虎说：“我近年来创作了许多与时事有关，贴近时代的作品。在这些作品里最为骄傲的就是《夸武威》，借用一对母女的对话场景，夸赞当地风土人

情。由于是对话场景，所以表现方式也由过去的独唱变为了对唱形式，而这种对唱在过去是并不存在

的，这种表现方式是我自己创编的一种新形式。”（见表2）

表2 凉州贤孝空间解构

空间	象征	边缘	隐喻
	中心	边缘	
权力空间	张掖市凉州区文化馆		指挥、调度
社会空间	表演场所		非物质文化遗产传承人、研究人员、文化馆干部
符号空间	文化馆干部、表演舞台		话语权
身份空间	文化馆干部、唯一的“明眼”非遗传承人	在场研究生	自上而下的身份差异
知识空间	非遗传承人、文化局相关人员	在场研究生	相关传统音乐知识生产的过程

在观察此表演场域的过程中，笔者发现，相对于古浪老调的空间生产情况而言，虽然在权力空间、社会空间中并未产生大的变动。但文化馆人员对于在场非遗传承人的介入力度明显大于之前，不仅多了学术性的解说，而且表演内容也有一定编排的痕迹；在身份空间上，由于在场的基本表演者为非物质文化遗产传承人；在这种情况下，文化部门对于非遗传承人表演内容的介入，会使得表演者在某些方面会不自觉地靠近“主流”的表达。

董永虎所表演的贤孝在表演方式和内容上，已经有了很大的改变。这种改变或是依附于主流意识的影响之下，或是出于对音乐本身的提炼，但无论如何我们已经可以清晰地看到凉州贤孝与古浪老调在面对政府介入时的不同反应。

3 田野中的“反身性”：“我认为宝卷可以分为两类”

当研究者进入田野时，他的行为或多或少地会对其研究对象产生影响，不仅如此，甚至研究者的研究内容和最终的成果都会潜移默化地“晕染”田野对象。以此次考察中的张掖宝卷传承人代继生为例，他在为我们介绍宝卷时提到：“宝卷我认为分两类，第一类就是佛经道经，这个佛经道经就是针对宝卷研究大家车锡伦先生说的，宝卷的唱本可以分为，宝唱、法经，法唱、真经、庙经、讲故，其实就是民间的综称。像我们这么多宝卷民间传承人里面，可能我对研究宝卷有涉及。”

在整个田野的过程中，笔者一直困扰的问题——他们“曲牌”的概念（之前的文化持有人似乎对于这两个概念并不是非常清楚，他们将自己所唱的，所演奏的都称为曲牌。如将“孟姜女调”也统称为

“曲牌”。），在代继生这里得到了解答。并且他能够清晰地梳理出与宝卷相关的知识，与其他民间艺人相比，他似乎更像是一个研究宝卷的学者。

类似的状况让笔者想起了硕士阶段在田野工作法课程上，一位老师用来警示学生们的一段有趣却又值得注意的田野经历。在早年田野工作的经历中，民间的艺人对于“上面”远道而来的“专家”都有一种莫名的新鲜感，自然而然地就会在表演上迎合成研究者所需要的样子。所以在录制研究对象平日田间劳作所唱的号子时，作为学院派的她理所当然地找到了村子里最安静的地方，并严厉地告诉大家，录制时一定要保持安静！但这样却恰好完全将音乐从环境中抽离出来，语境的缺失使得音乐失去了原本应有的容貌，而成为更便于研究者整理和分析的案例。

这是无法避免的一种“反身性”的现象存在，但在对于“客观性”的基本要求下，“反身性”的存在并不意味着研究者的主体性可以无限地放大。相对于政府介入而言，学者的介入所带来的影响似乎并未因为学术上的成果减轻。相反由于权威的存在，研究者的身份所带来的一系列资源，使得研究者的知识生产，可能会成为音乐变迁的巨大诱因。笔者认为，不管是田野还是采风普查，其主要目的，都在于对人类社会多元性的理解，以及理解个别社会与人群如何创造生活中的意义，并在各种意义中生活。但在当代的人文学科研究中，我们已经不能忽视政治经济力量对研究者和研究对象所产生的影响，故而在这样一个大背景之下，作为研究者应该更加注意“反身性”的存在并且在此基础上尽量避免一种“单一”的发声方式。

在上述三则案例中的表演者们可能并未完全失去表演中的主体性，但这种面对多方力量介入之后，这种主体性逐渐因身份、权力与话语权的交织成为“被边缘化了的主体”<sup>[4]</sup>。

#### 4 结语

行程接近尾声之时的晚饭餐桌上，同行的伙伴说：“我认为有些东西就应该让他们自生自灭，没有必要以‘那样’的方式来进行保存”。我理解他说的意思，站在我们的角度，这些文化经历了变迁而苟延残喘，失去了往日的繁荣。他们似乎已经被这个时代所遗弃，我们见到的他们，确实也能代表一部分传统文化的生存状况。

在非遗的保护过程中，确实存在着不少问题。虽然，在发现当地学者在舞台上对着演员指挥时，在听到当地的民间艺人用着学院派的“术语”为我们解释时，在看到他们拿着稿子像舞台报幕一样为我们汇报时，仍然会不自觉地想到些什么。但非遗无疑为这群散落在民间的人们提供了一个庇护所，使得他们还能在这个浮躁的时代有一个安安静静唱经的小房间。

但在听到“玩”古浪老调的老农说“我信仰的是马克思主义”时，我才恍惚。这就是他们在这个时代的选择。他们在用自己的方式延续着传统，并用他们的方式诉说着这个时代的故事。

凉州贤孝唱着《夸武威》的同时，张掖宝卷的《丁郎寻父》、裕固族的史诗《西至哈至》也在娓娓道来，肃北卫拉特蒙古人弹着托布秀尔，唱着安达组合的《江格尔》时，古浪老调的那群农民可能正在家中弹着三弦，拉着二胡唱着他们的“调调”。

此刻坐在电脑前，耳边依稀响起了张掖宝卷开唱之前的那声响木、想起了“接佛”与梆子响铃的那

份宁静与和谐，或许此刻“听”到的就是远在甘肃的他们正在唱着的吧。

#### 参考文献

- [1] 萧梅. 谁的声音——以田野工作的视角[J]. 音乐艺术, 2009,(01):94.
- [2] Timothy Rice. Ethnomusicology: A Very Short Introduction[M]. New York: Oxford University Press, 2013: 98-99.
- [3] 刘云刚, 叶清露, 许晓霞. 空间、权力与领域: 领域的政治地理研究综述与展望[J]. 人文地理, 2015,(03):1-6.
- [4] 萧梅. 谁的声音——以田野工作的视角[J]. 音乐艺术, 2009,(01):95.
- [5] 杨红. 田野中的音乐体验之研究——试析有关中国民间综合演艺品种的音乐民族志理论与方法[J]. 中央音乐学院学报, 2005,(04):3-12
- [6] 吴震东. “反身性”的文化叙事: 走向城市的艺术田野与民族志书写[J]. 西南民族大学学报(人文社科版). 2019, 40(05):37-45.
- [7] 王建民. 民族志方法与中国人人类学的发展[J]. 思想战线. 2005(05):39-42.
- [8] 黄婉. 在“研究者”与“表演者”之间——探索与反思音乐人类学田野工作中的“表演观察”方法[J]. 音乐艺术. 2019,(04):81-98+4-5.

**版权声明：**©2026 作者与开放获取期刊研究中心(OAJRC)所有。本文章按照知识共享署名许可条款发表。

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



**OPEN ACCESS**