

影響較小，而更多是受其所選擇的經學流派和文派的影響。經學流派有古文、今文經學派之分，前者內部又分為桐城派和陽湖派。因同繼承了方苞的法可隨義而變的思想，故兩派都主張變化。但因桐城派強調章法、篇法，而陽湖派強調音節和字句，故桐城派注重結構性變化，而陽湖派傾向於技術性變化。古文派強調忠誠，這與干預主義者的國家無限權力和桐城派的擬古主張相符合。陽湖派鼓勵個人創造詞句，與今文經學派強調個人主動性、私人企業和自由貿易相符合。

在第八章作者想說明，觀念也在詮釋社會現實。19世紀前期，隨着銀貴錢賤危機的惡化，放任派的思想崛起並成為佔支配地位的思潮，在礦政、海運南漕、票鹽方面得到體現。但隨着銀貴錢賤危機在19世紀中後期的舒緩，政府控制了新的財政收入來源，而內亂和外國入侵則需要加強中央集權，所以干預取代了放任，並逐漸盛行。政府插手鹽業專賣、紡織、電報等行業，國家經濟利益得到強調，貨幣觀改變，政府開始大量鑄造銀元，銀兩本位制變為銀元本位制，國家銀行成立，對錢莊票號的管理也加強。

綜觀全書，銀錢比價尤其是19世紀前期的「銀貴錢賤」是作者研究的切入點，並成為一以貫之的主線。這條主線帶我們從經濟領域到社會、政治和思想領域，領略了那些令人震驚的變化，並觸及到世界經濟和中國王朝的衰落，經世思想和社會現實，以及「流產的資本主義」等重大議題。如果不是一位成熟的經濟史家，是不能做到的。

李義瓊

中山大學歷史人類學研究中心

劉統震，《被表述的民俗藝術——對商河鼓子秧歌的歷史人類學考察》，北京：知識產權出版社，2011年，205頁。

對於民俗藝術的研究，人類學家、民俗學家和藝術工作者主要利用田野調查獲得的材料來建構其理論體系。不過，就理論和方法而言，民俗藝術的研究主要是建立在人類學學科體系的基礎上。19世紀後期至20世紀中葉，西方人類學的研究對象聚焦於「他者的文化」。20世紀60年代以後，「他者的歷史」越來越多地受到歷史學家和人類學家的關注，成為他們進行創造性交流的場所（克斯汀·海斯翠普(Kirsten Hastrup)編，賈士衡譯，《他者的歷

史：社會人類學與歷史製作》，北京：中國人民大學出版社，2010，「導論」，頁1）。在中國，歷史人類學是近二十年間歷史學家和人類學家共同關注和參與的領域（張小軍，〈歷史的人類學化和人類學的歷史化——兼論被史學「搶注」的歷史人類學〉，《歷史人類學學刊》，第1卷，第1期〔2003年4月〕，頁1-28）。

秧歌，作為中國北方一種十分常見的民俗藝術形式，早在20世紀30年代已進入學者的視野。1933年李景漢出版《定縣社會概況調查》，辟專章專節介紹河北定縣的秧歌（北京：中國人民大學出版社，1986年重印本）。婁子匡主編的《民俗叢書》第二輯收入了李景漢在定縣搜集到的秧歌歌詞，有四冊之多（臺北：東方文化書局，1970）。不過，李景漢將秧歌歸於民間戲劇形式，側重於唱詞的搜集和整理。20世紀40年代，中國共產黨在陝北進行了秧歌的搜集、整理和改編，使得「長久以來一直以草根形態自在而執著地綿延於民間的秧歌，迅速成為延安知識群體開展文藝活動時予以利用的重要形式，並且充分灌注、承載着邊區政權的意識形態」（郭玉瓊，〈發現秧歌：狂歡與規訓——論二十世紀四十年代延安新秧歌運動〉，《中國現代文學研究叢刊》，2006年，第1期，頁246）。由此，秧歌的表演內容被納入到中國共產黨的民間文藝範疇。50年代以後，大陸民俗學界、民間文藝界對秧歌的研究主要受到這一意識形態的影響。近年來，秧歌研究呈現出回歸人類學領域的趨勢。王傑文的著作《儀式、歌舞與文化展演——陝北·晉西的「傘頭秧歌」研究》（北京：中國傳媒大學出版社，2006）以流行於陝北、晉西的傘頭秧歌為對象，深入分析秧歌的儀式性與娛樂性及兩者的關係，指出秧歌的儀式是鄉土社會現實秩序的象徵性展演。

在歷史的語境下，秧歌這一民俗藝術如何被表述？劉統霞的《被表述的民俗藝術——對喬河鼓子秧歌的歷史人類學考察》（以下簡稱《被表述的民俗藝術》）一書試圖以山東省喬河縣鼓子秧歌的個案研究來回答這個問題。喬河鼓子秧歌，又稱「鬧玩」、「跑十五」，主要流傳於魯北平原上的喬河縣及附近縣域的村落。春節至元宵節期間，當地群眾以村為單位組織起來，按照相對嚴格的活動程式和組織模式，「跑村」、「串村」進行鼓子秧歌的表演。鼓子秧歌集傘、鼓、棒、花、醜、戲於一體，一支隊伍少者四、五十人，多者幾百人，頗有「百戲」的特點，其最大的特點在於活動過程中一項都不能缺的「禮數」（頁1）。不過，《被表述的民俗藝術》一書研究重心並不在此，而在於喬河鼓子秧歌自清末民初以來在傳統與現代、本土與外來文化的碰撞中發生的流變，探索這種流變與社區的信仰、政治、經濟和社會

生活的變動的關聯性，探尋民俗藝術文本在被表述下的回應性表述（頁5、6）。

《被表述的民俗藝術》共分七個部份，除導論和結論外，正文部份共分五章。第一章着重介紹作者的田野點商河縣興隆鎮村的概況，重點介紹清末民初時期村裡的鬧玩。興隆鎮村靠近河道，交通運輸方便。該村以農業為主，農曆二月初二開始至十月初一，是全年最為繁忙的季節。冬閒時節，村裡的拳房和戲班開始活躍起來，為過年時的鬧玩做準備。正月初六、初七以後，鬧玩就開始了。鬧玩隊伍的組成和角色配置一般是固定的：包括管理者、樂隊成員、演出角色、博士。最重要的是，鬧玩角色的分配體現了村落的社會秩序，是鄉村權力關係的集中表達（頁48-51）。鬧玩正式開始的時候，要先到村關爺廟去上供祭拜，然後就可以串村了。串村前一天，村裡要派「探馬」去串村的村子「圈場子」，接待的村子稱主家，要早做恭迎。鬧玩當天，隊伍到了演出村頭，並不立即進村，而是由「探馬」進村看有無其他串村的鬧玩隊伍，這是「二探」。最後，「探馬」再去探查主家的迎接活動是否準備就緒，這是「三探」。如此而三，鬧玩隊伍方可進村。接待的主家要按規定的禮數敲鑼打鼓到村頭迎接。鬧玩也有禁忌，有幾個日子不能串村，就在村裡鬧。由此，鬧玩承載了拜神祭祀、整合村落資源、整頓村落秩序、鞏固舊好聯絡新交、答謝親朋好友等功能（頁56）。

第二章敘述自清末民初至文化大革命時期，商河縣興隆鎮村及其鬧玩的變遷。從清末革除「陋俗」開始，商河縣經歷了「廢廟興學、反封改良」的浪潮。抗戰期間，商河縣仍然有鬧玩，不過它有兩種情形，一種是日軍通過偽軍組織各村鬧玩，一種是抗日政府駐地附近村子的鬧玩。1949年春天，土改工作在商河縣展開。在興隆鎮村，這個過程雷聲大雨點小地平安過渡了。第二年，新政府進行了群眾動員，建立商河縣新民呂劇團，各區建立文化站，新的文藝運動開始了。20世紀50年代的商河，是新舊禮俗混雜的時代。鬧玩仍然在跑，不過由縣政府下屬的區政府組織。鬧玩的內容和節奏也有了變化，鬧玩隊伍不再去關爺廟祭拜。這一時期，鬧玩的形式和外來的政治意識形態契合起來，出現了「解放後鼓子秧歌的第一次高潮」（頁81）。

50年代土改開始，各種運動一波又一波接踵而至。經過經濟政策調整，到1963年興隆鎮村逐漸恢復了生氣。這一年，村裡組織了鬧玩，但有了新的變化——婦女的參演。然而，鬧玩還沒持續幾年，文化大革命來了。從燒家譜和祖宗牌位開始，一切舊的禮俗都要砸爛破壞，沒有了神聖和敬畏的村落同時也失去了秩序（頁89）。取代四舊的是革命文藝表演，村裡的小學老師

和學生組成文藝隊，農忙季節文藝隊要到田頭地角去表演，京劇樣板戲、新呂劇都在排演。傳統的民俗藝術，在政治高壓之下，在過於強勢的外來話語表述下，消失在村落倫理秩序的徹底顛覆中（頁95）。

第三章主要敘述20世紀80年代鬧玩及其他傳統的復興。各村的鬧玩隊伍開始組建起來，但有了相當大的變化。頭傘的裝扮仍然遵循白色長袍，戴上長過胸的假鬍鬚。其他角色的服飾都有了變化。鬧玩出去串村，探馬已無須騎馬，主要是騎自行車，車頭上掛一塊紅綢子，進村就按車鈴鐺。不過，村民鬧玩的積極性也不那麼高了，分派角色逐漸失去了權力展演的意義。更重要的是，電視開始在村裡普及，年輕人也漸漸出外打工了。村落的虛空，使曾經起着秩序整頓和關係整合作用的民俗儀式散失在農村城市化的進程中，散失在商業的大潮中（頁113）。

第四章主要圍繞地方政府的參與和組織，探討80年代以後由鬧玩到秧歌這一民間藝術的建構。1980年喬河縣政府開始組織秧歌匯演，80年代喬河秧歌匯演一度興盛。90年代初開始蕭條。1992年，喬河縣舉辦了「全國首屆喬河鼓子秧歌研討會」以振興秧歌，這次會議提出了喬河鼓子秧歌的概念，將鼓子秧歌的流傳界定在喬河縣域。在專家和官方的書面表述中，鼓子秧歌取代了鬧玩，喬河縣也獲得了命名鼓子秧歌這一民俗藝術資源的權利（頁121）。但是，原本率性自娛、花樣繁多的鬧玩在專業技術標準的衡量下，已變得面目全非。民間藝術經歷了雙重改造，即官方的改造——政治意識形態的嵌入，以及學院專業化改造——厚此薄彼的比賽機制，兩種話語霸權在這裡展演（頁133）。

2005年喬河縣塑造「鼓鄉文化」的工作全面展開。鼓子秧歌廣場的建立，成為喬河縣打造歷史文化象徵符號的里程碑，也因此見證了鼓子秧歌被演繹和被表述的過程（頁137）。農村鼓子秧歌日漸式微，喬河縣文化館承擔演出和創新的任務。前任文化館長卻認為民間藝術的傳承應該在民間，不同流派都應該有展示的空間，過多的政府干涉等於對民間藝術掠奪式開發（頁141）。政府對鼓子秧歌的改編還表現在秧歌進課堂。2005年底，鼓子秧歌進入了國家級非物質文化遺產申報工作階段（頁145）。鼓子秧歌這一民俗藝術，被持有不同主流意識形態、抱着不同目的的群體言說，形成了一個個被剪裁的、強勢的、官方的、知識精英式的民間藝術版本（頁146-148）。

第五章圍繞作者春節期間在喬河縣的實地調查，探討鼓子秧歌在鄉村的新變化。2006年正月，作者回到喬河進行田野調查。她最大的發現是興隆鎮村不再鬧玩，年輕人大都出去打工，鬧玩對他們已經失去了魅力。不過，在

親歷了旁家村的「跑十五」後，作者開始改變商河農村鼓子秧歌式微的看法。當作者的調查目標轉向企業時，她發現了更多的秧歌隊，有的由村委集體組織起來，有的甚至就是企業家親自組織起來的。這些人在村裡被稱為「能人」，他們組織起秧歌隊，跑十五、串村。這些新一代民俗藝術的組織者更多是當地的生意人或企業主，他們不再是傳統意義上的地方精英、村鎮幹部，他們掌握着各方資源，是目前鄉村裡各種資源的最大佔有者和整合者（頁180）。

綜合各章的分析，作者得出了結論：清末民初以來的商河鼓子秧歌的歷史，是一部被表述的歷史，也是所謂民間藝術的構建史，更是村落傳統民俗文化逐漸邊緣化並散落流失的歷史（頁181）。被諸多問題困擾的當下社會，惟有提倡文化多元主義，宣導寬容和理解，才是民間文化環境優化的唯一可能途徑（頁194）。

總體而言，該書令人印象深刻的是作者生動的文字表達能力。作者將田野調查得來的口述訪談材料、觀察記錄以及縣志、族譜等地方文獻，巧妙地揉合在一起，鮮活地再現了商河地方社會的日常生活場景，以及農村文化傳統離散境況下的生態百相。但是，對日常生活過多的鋪陳，使得作者難以從中抽離，對鼓子秧歌與地方社會的關係作深度的理論探討和學術對話。例如，作者注意到了村落以外不同時期的權力展演，但對村落內部的權力結構和關係的演變着墨不多。該書的另一個遺憾是對歷史文獻運用的不足。在歷史人類學的研究中，田野調查獲得的族譜、碑刻等民間文獻固然重要，典藏在檔案館和圖書館中的各類文獻也是不可或缺的。

段雪玉

中山大學歷史人類學研究中心

夏其龍編，《墳場研究講座論文集》，香港：香港中文大學天主教研究中心，2010年，193頁。

死亡是每個人生命的終結，很多社會也有一定的禮俗去協助死者及生者過渡這個轉捩點。然而，這方面的本地研究經常被忽視，較多的著作都是由外國學者寫成。這可能源於對死亡的忌諱，人們一般相信死亡是「不潔」的，會給個人健康、命運帶來負面影響。再者，死亡存有太多未知因素，如人是否有靈魂、有否死後世界等等，進行這類研究難免會聯想到自己將要面