

集体记忆理论视域下陕北说书中的苦难与救赎

师小康^{1*}

(¹ 延安大学 文学与新闻传播学院, 陕西 延安 716000)

摘要: 以集体记忆理论为框架, 探讨陕北说书对苦难记忆的建构与救赎功能。陕北说书通过仪式化展演、身体实践及记忆之场的苦难建构, 将自然与社会的苦难凝练为符号化表达。盲艺人以失明之躯、三弦悲音及艺术表现手段再现饥荒、战乱等创伤, 同时又通过仪式消解以及剧目演唱实现群体心理治愈。陕北说书既是苦难的活态档案, 又是地域文化精神的艺术展演, 其“苦难—救赎”的双向叙事揭示了底层民众的生命哲学。

关键词: 陕北说书; 集体记忆理论; 苦难; 救赎

DOI: <https://doi.org/10.71411/rwxk.2025.v1i4.590>

Suffering and Redemption in Shaanbei Storytelling in the Perspective of Collective Memory Theory

Shi Xiaokang^{1*}

(¹ College of Literature, Journalism and Communication, Yan'an University, Yan'an 716000, Shaanxi, China)

Abstract: Within the framework of collective memory theory, this study explores the construction and redemptive function of suffering memories in Northern Shaanxi storytelling. Through ritualized performances, embodied practices, and the construction of suffering within memory spaces, Northern Shaanxi storytelling distills natural and social hardships into symbolic expressions. Blind storytellers, through their physical limitations, the mournful tones of the three-stringed lute, and artistic expression, reenact traumas like famine and war. Simultaneously, they achieve collective psychological healing through ritual dissolution and the performance of repertoire. Northern Shaanxi storytelling serves both as a living archive of suffering and an artistic manifestation of regional cultural spirit. Its dual narrative of “suffering-redemption” reveals the life philosophy of the grassroots populace.

Keywords: Shaanbei storytelling; Collective memory theory; Suffering; Redemption

引言

陕北地区历史上因地理环境及社会动荡等因素, 自然环境恶劣, 天灾人祸频发。陕北说书正是在这一历史背景下孕育而生, 盲艺人作为“苦难的承受者与传递者”, 以三弦与唱词为工具, 将群体的苦难记忆代代相传; 贺敬之更是将陕北说书视为“陕北的叙事诗”, 认为其不仅是地方文化的瑰宝, 更是“陕北劳苦大众苦难的、爱情的、抗争的史诗”, 因此苦难便是陕北说书不可不谈的核心命题。前人对于陕北说书中曲目内容的苦难意识进行了细致分析, 同时也具体分析了苦难产生的背景, 但忽视了说书者这一关键角色以及庙会仪式中陕北说书对苦难记忆的建构与传播。而生活在这片苦难土地上的民众如何消解苦难, 得到治愈, 这才是研究陕北说书苦难意识的关键, 而本文则从“苦难”与“救赎”两个维度对该研究进行推进。

1. 陕北说书苦难意识成因

作者简介: 师小康 (2001-), 男, 陕西延安, 硕士, 研究方向: 民间说唱文学

通讯作者: 师小康, 通讯邮箱: 2943562029@qq.com

陕北地区地处农牧交错带,生态脆弱,旱灾、风沙、洪涝等灾害频发。明代276年间共发生大旱104次,平均每2.68年一次,其中1628-1644年崇祯年间连年大旱达到顶峰,出现“人相食”的惨状。明代记录重大水灾43次,嘉靖(1522-1566)与崇祯年间为高发期,洪水冲毁农田、房屋并引发黄河泛滥^[1]。定边县近百年有6次强沙尘暴记录,如1926年、1983年风力达10级以上的沙暴导致人员伤亡、牲畜死亡及农业绝收。旱灾常伴随蝗灾与鼠疫,如1930年代陕北鼠疫致万人死亡;地震则以受周边波及为主,明代共记录42次。清代至民国的306年中,陕北旱灾发生年达193年,平均每1.55年一次;水灾发生年242年,平均每1.26年一次^[2]。1928-1933年大旱导致粮食减产,引发大规模人口死亡与流迁,妇女儿童被贩卖,性别比例严重失衡^[3-1]。陕北说书《遭年谨》中的:“人吃人,狗吃狗,外甥锅里煮舅舅。前街上立下卖人市,后街上挖开埋人坑。头等女人六百铜,二等女人四百文。十七八的女娃光脊背,口噙草标自卖身”^[4-1]。“外甥锅里煮舅舅”的血腥书写—这并非艺术虚构,而是苦难记忆的凝练:前街“卖人市”里十七八岁的女娃光着脊背口噙草标自卖其身,后街“埋人坑”中饿殍堆积成伦理崩塌的见证。苦难是艺术的母体,结合上述真实历史记载,陕北说书这段书词并不是艺术虚构,而是苦难的艺术沉淀。还有《刮大风》中用夸张的手法描述陕北风沙天气的破坏性:“上天刮在凌霄殿,入地刮进鬼门城。直刮得大山抹了顶,直刮得小山磨得又平平。千年的大树连根起,万年的古石乱翻滚”^[5-1]。用戏谑夸张的手法与当地谚语:“三年两头旱,一年不早遭水患”^[3-2]形成了苦难叙说联动。当现实苦难超越人类承受极限时,说书人便转向《请神》《送神》的仪式叙事,在“事主门上保平稳”的祷词中寻求虚幻庇护,这种超自然依赖恰是绝望心理的艺术显影^[4-2]。

该地区不仅有天灾还有人祸,历史上长期作为农耕与游牧文明的冲突前沿,自周代至明代,匈奴、鲜卑、突厥、回鹘、契丹等游牧民族与中原政权反复争夺此地。南北朝时期大夏、北魏等少数民族政权占据陕北,两宋后西夏、金政权控制该区域,直至明代才被中原王朝稳定统治。唐末至宋,党项族崛起引发西夏与北宋长期战争,范仲淹、狄青等将领驻守陕北,战争导致人口流散、土地荒芜。北宋诗人陈陶笔下“可怜无定河边骨”的哀叹,映射了战争对平民的摧残。明末1628-1633年陕北大饥荒引发李自成起义,起义军与明军拉锯战加剧社会崩溃,崇祯年间出现“炊人骨以为薪,煮人肉以为食”的伦理崩塌^[5-2]。灾荒与苛政交织常引发动荡,如1928-1933年大旱期间匪寇横行,灾民因饥荒沦为盗匪,陕西人口锐减^[3-3]。陕北民歌《卖娃娃》真实地记录了陕北人在这次大饥荒中卖儿鬻女的惨状^[6]。1947年胡宗南率军队进攻延安,强征存粮,民众被迫“跑胡宗南”,村庄十室九空。说书人韩起祥家三代长工饱受阶级压迫,自身又经历饥荒、疾病、家族离散^[7]。底层个体的苦难史诗,在说书人韩起祥身上得到最鲜活的注脚。他家三代长工的血泪史,叠加天花致盲、饥荒逃荒、妹妹被三升米贩卖,家族离散,最终淬炼出《翻身记》中“十口人四个碗,粥照人影”的经典书词。地主“猪肉白面家常饭”的奢靡与贫农“五谷断绝吃草根”的绝境形成刺目对比,当“一根绳子绾空中”的自杀冲动化作三弦琴弦上的悲音,说书艺术便完成了从个人苦难到集体记忆的转化^[8-1]。

陕北说书就是在这片苦难土地孕育而出的,已有相关学者根据实地考察与文献整理深入考究了陕北说书最早源于上古巫觋传统,春秋时期礼崩乐坏后流落民间,形成“盲人说书”传统,后与宋元说唱、明清鼓词、宗教渗透、文人改造等因素多元融合而流传下来。盲人因身体缺陷无法从事农耕,转而以说唱谋生。明代《西湖游览志余》载杭州瞽者“学琵琶唱古今小说以觅衣食”,陕北盲艺人同样通过“弹起三弦定准音,东头收了吃东头”的流动表演维持生计,形成“行乞辅助”的基本形态^[9-1]。民间艺人的口传陕北说书起源是源于“三皇说”:即天、地、人三皇,三皇太子眼瞎被赶,路遇蝎子,抽筋制成琵琶演奏,后太子升天登基。总而言之,是三皇创造了琵琶,“留下了瞎子说书在人间”。另一口传版本是说书艺人韩起祥口述陕北说书源于“三黄”,即黄姓三兄弟受奴隶主压迫被赶,在行乞路途中创造出来。总之,无论是从历史考证陕北说书的艺术起源,还是艺人的口传起源,二者共同指向了一个历史文化背景:陕北说书源于劳苦大众的苦难实践,它是底层人民谋生手段,离不开苦难的土壤。

陕北说书中的苦难既是自然地理的,也是历史人文的;既是具体的,也是抽象的;既是个体的,也是集体的。这种多维度、跨时空的苦难呈现,使陕北说书不仅是一种艺术形式,更成为记录中国底层社会生存史诗的活态档案。而盲艺人自身作为“苦难承载者”与“苦难讲述者”的双重身份,则赋予这种艺术以独特的真实性与震撼力。

2. 陕北说书苦难集体记忆的建构

集体记忆的概念最初是由法国社会学家哈布瓦赫提出的,他剖析了在社会结构的限制下个体记忆的建构和发展,强调“集体记忆不是一个既定的概念,而是一个社会建构的过程”^[10-1]。同时也进一步指出,仪式是强化记忆的重要手段,通过还原仪式中的时间、空间、人物使人们身临其境,从而使仪式中的记忆潜移默化地沉淀在人们的身体行为中,将现在与过去相关联,集体记忆便延续了集体认同^[10-2]。美国社会人类学家保罗·康纳顿进一步发展了集体记忆理论,在《社会如何记忆》中他的关注重点是集体记忆如何保存和传承,科学的提出了纪念仪式和身体实践这两种方式。在康纳顿的描述中,在重大的历史时刻社会记忆通过纪念仪式来传承,而在日常生活中则通过潜移默化的生活习惯来沉淀^[11-1]。集体记忆理论为解析陕北说书提供了钥匙。作为黄土高原的文化活化石,苦难的建构过程是综合作用的过程,是一个有机整体:陕北说书艺人通过周期性庙会表演构建起仪式化记忆场域:三弦声响中,说书人用方言韵白建构苦难的集体记忆,观众在群体共鸣中完成集体苦难的治愈与救赎。说书人与三弦自身就是苦难的符号,也是乡村仪式活动的重要主体,做为表达人民诉求,沟通神灵的中介,有着不可替代的作用。生活在这片土地上的说书人,继承着先辈留下的仪式与传统,在庙会或者窑洞中向神灵表达着人们对生活的诉求,用高超的技艺,将苦难视听化,将生活符号化,突显着地域精神文化。

2.1. 记忆的展演:仪式与体化实践

康纳顿在《社会如何记忆》中提到,“假如存在着集体记忆或社会记忆的话,那么很有可能存在于纪念仪式中”^[11-2]。通俗来讲,这种程序化的仪式活动是传承集体记忆的重要手段,通过固定人的行为、某种姿势让人产生记忆,这种记忆就是仪式活动传达的信息。陕北说书主要有两种演出形式,根据表演场所的不同,分为家书与会书。在陕北地区说书人受到庙会会长或事主邀请前往表演,这一活动对艺人来说至关重要,它直接决定着说书人的收入,上个世纪七八十年代,说书人每到一个村庄往往表演一两个月。以说书人为核心的这类仪式活动,通过固定化的程序将所有的人、事、物集结在一起,保存和传达着乡村社会的价值取向和社会观念。

会书是陕北说书的主体形态,每年单一庙会的时间是固定的,不同地区庙会的时间不同,不过大多数集中在农历的三至五月。陕北说书是庙会仪式中必不可少的程序,而会书也由一系列的固定仪式和演唱故事组成。庙会仪式开始前的一个重要程序—请神,即奉请三界诸神降临会场接受供养。说书人在会长的带领下进入殿内,点香焚表后跪拜,便开始说唱。说唱过程比较神秘,大多数艺人只用三弦伴奏默唱,说书人每称一神,会长则需要不断焚表。请神仪式结束后,说书人口头施礼,走出庙门。之后便开始后续的书场活动,每一场之前都需参神,一般由师傅或水平较高的弟子说唱,开头的说唱程式内容基本一致:丝弦一响震天堂,参天参地参五方。香焚在炉中蜡点在台,满堂的诸神我们参起来……接着便按神灵的高低大小,依次参拜。参神结束时,通常唱:“满把黄香炉中焚,七十二位灵神都参动。不干不净多担承,免弟子无罪论古人。”仪式便暂告结束,接着正式开场,演唱书文。小段、正本演唱完毕后还需要安神,休息后再说下一场。每一场的程序都是固定的,即:参神—演唱正本—安神。持续几天的庙会活动结束后,会长焚表烧香,说书人默唱送神书词,恭送诸神灵返回本位。家书,又称为口愿书,通常为村民为报答神恩,兑现事主之前的承诺,在自家中演唱,仪式程序与会书大致相同:设坛请神—参神、说唱正本、安神—送神。

每个地方都有着自己独特的风土人情,在陕北地区,人们的庙会活动核心是祈求风调雨顺,希望神灵庇佑。在仪式中说书人和民众用身体重演着过去、记忆着过去,记忆着从先辈哪里学到的经验。康纳顿认为社会记忆的传承方式主要靠仪式来完成,而仪式的展演必须靠身体来完成。艺人们的身体是传递记忆的主要媒介,因而仪式性动作是人们对苦难记忆的主要形态,陕北说书的体化实践源于乡村生活的点点滴滴,说书人从小受到的艺术锻炼,到出师后完成的一场场仪式,其动作、唱词、对神灵的跪拜、程序的严谨、替民众祈福都是再现他师傅曾经的实践,用自己专业的仪式操演维护着这一行业的神圣性,他也是苦难的承受者,为民众代言也是为自己代言,诉

作者简介:师小康(2001-),男,陕西延安,硕士,研究方向:民间说唱文学

通讯作者:师小康,通讯邮箱:2943562029@qq.com

说着苦难，用虔诚的唱词祈求神灵的庇护。说书艺人的表演不仅是口头叙事，更通过身体动作和声调变化，将信仰、禁忌和历史记忆“刻写”在参与者的身体经验中，通过代际传承和反复操演，将地方信仰体系内化为社区成员的共同记忆，即使参与者未必完全理解仪式的象征意义，也能通过身体参与感知其神圣性。群众个人还愿活动中的动作、姿势等也是唤起苦难记忆的手段，虽然苦难得到了解决，但是这一亲身经历的体验感已经固化到了个人的身体之中。“交往记忆所包含的，是对刚刚逝去的过去的回忆。这是人们与同时代的人共同拥有的回忆，其典型范例是代际记忆”^[12-1]。集体广泛参与，共同传承着这一仪式，这种仪式靠一代代人反复的体化实践传承了下来。并且仪式具有显著的规则性，它被操演的同时也要求操演者必须遵循规则，共同维护群体情感以及价值。每个人都赋予了仪式的象征意义，如果有人违反规则，就会被认定对群体的伤害。在固定时间、固定场合、固定的程序、固定的人员参与，即使时隔多年，当事人再次参与其中也会有着他几年前一样的感触，仪式程序是稳固的，刻写在人们身体之中的情感价值是不变的。

从上述列举的仪式化程序和群众的身体实践中可以看出，陕北说书在长期的历史发展中，在仪式开始的时间、仪式发生的地点、仪式的符号等各个方面都形成了稳定的仪式体验。仪式展演不仅集结了民众对神灵崇拜的思想感情，同时也提供了一种可观察的活动。其请神仪式作为一种民俗仪式，为当地民众集体记忆的塑造提供了特定情境和文化空间，无论是请神唱词、安神、送神等都是其所承载的记忆元素，能为村民们带来不可忽视的苦痛历史回忆。集体记忆最重要的保存方式就是不断的重复，仪式中的所有生活范式、价值观念、神灵崇拜会在重复的仪式中得到重现。这不仅是记忆的重复，也是历史的重复。“事主门前保平稳”的唱词包含着先辈们的期许，也带着后辈们的希望。不论是会书的请神仪式还是家书的请神仪式，在整场仪式化程序中，每个观众和表演者都处在同一场景和地点，都是仪式的参与者，并在共同参与中获得共享的安全感，仪式表演会一次次的唤起村民的苦难集体记忆，延续着对过去的认知。同时，严密的请神仪式和区别于日常生活的情境氛围赋予观者一种敬畏感和崇敬感，在这种共同情感的支配下，观者对陕北说书的集体记忆会深刻地映入脑海。整个仪式虽然有封建色彩，但也折射出过去村民对美好生活的期待，尤其是在当时那个经济和医疗不发达的那个年代，民众饱受苦痛，寄希望于神灵庇佑，祈求风调雨顺，免受饥荒病痛之苦，这些仪式依然会在反复操演中巩固着苦难的集体记忆。

2.2. 记忆的储存：记忆之场

仪式所塑造的记忆空间目的是为了纪念集体所共有的记忆，回忆根植于被唤醒的空间，记忆空间作为可辨识的场所，对集体记忆的建构发挥着一种相对不变的鉴定和延续作用^[13]。这种空间能够建构集体记忆，并使群体的心理状态得到释放。不管是庙会还是家中窑洞，每位村民传承乡村集体记忆，这种实体空间为村民广大记忆提供了稳定的物质空间支撑。诺拉的“记忆场”概念是哈布瓦赫理论中记忆载体的集大成者，其理论不仅包括了哈布瓦赫所强调的物质性载体，也通过象征性记忆场概念，整合了仪式研究以及记忆符号研究等抽象的研究层面^[14]。物质性记忆场是人们社会生活的场所，是人们长期与自然、生产共同互动的结果，在物质性场域中，记忆无处不在，通过符号的形式浓缩在物质性记忆场之中，使自身具象化；集体记忆的象征性特征，存在于人们的思维中，可以通过体化实践稳固的保存下来，从个人的经验提炼为群体生活的共同特征，例如风土人情、乡村故事等。

“纪念仪式塑造的记忆空间最重要的是纪念性，纪念的是某种象征与符号，是能够传递几十代的东西”^[15]。视觉所能看到的庙宇中肃穆的神像、斑驳的壁画、摇曳的烛火与缭绕的香雾，共同营造出“人神共处”的阈限空间。听觉中说书人的三弦琴声、沙哑的唱腔与观众的交织，形成“苦难音景”。信众跪拜时膝盖接触冰冷石板、焚烧黄表纸的灼热感的触觉。陕北庙会以寺庙为中心，通过视觉、听觉、触觉、味觉的协同作用，构建了一个“神异化”的苦难展演空间，庙会作为“记忆之场”，通过感官的仪式性操演，将自然苦难转化为神圣叙事中的“天命考验”，赋予苦难以超越性意义。窑洞作为陕北日常生活的核心空间，其独特的穹顶结构（拱形屋顶、封闭式布局）在说书活动中成为“微型记忆场”：穹顶的弧形设计使说书人的声音产生回响效应，唱词在密闭空间中反复震荡，形成“苦难的共鸣腔”。听众的叹息声被放大，个体伤痛升华为群体共情。窑洞通过空间物理性与身体亲密性，将苦难记忆从公共仪式下沉至私人领域，完成“神圣苦难”到“世俗苦难”的叙事转换。而黄土高原的沟壑纵横、裸露地表与说书词中的“十年九旱、饿殍遍野”直接呼应。干涸的河床、龟裂的田地成为无需文字注解的“自然记忆场”。说书人跋

涉高原赶庙会时,脚底砂石的粗粝触感、风沙烈日扑面的刺痛感,地理困境被铭刻为文化基因,在特定的环境中艺人更容易唤醒相关的记忆,表演相关的内容曲目,高原狂风的呼啸声与说书人的嘶哑嗓音交织,自然之力与人性坚韧在听觉层面达成“苦难即命运”的史诗共鸣。黄土高原不仅是苦难发生的背景,更是记忆的主体—地理景观内化为“苦难”的文化符号,塑造地域身份认同,这既是物质性记忆场,更是象征性记忆场。

而说书人和三弦更具有浓烈的苦难象征意味。“过去不能被依原样全盘保留,过去在这里通常是被凝结成了一些可供回忆附着的象征物”^[11-2]。作为符号载体的人的独特象征也被建构为记忆符号,可以将人们的精神力量附着于之上。说书盲艺人是底层人民最具苦难色彩的群体,传统观念认为说书是盲人的“专属饭碗”,明眼人涉足被视为不道德,导致盲人群体长期被限制在底层职业中。这一行业只有“寺观作佛事”时方获尊重,折射边缘生存状态。盲说书人长期以行乞为生,生活极度依赖他人施舍。明眼人也会与盲人争夺说书行业,盲人群体为维护生存权益激烈反抗,甚至导致明眼人遭围殴致残^[9-2]。苦难对于盲艺人来说并不是个例,而是行业特征,“群体的记忆通过个体来实现”^[10-3]。《陕北说书考察》中记录的艺人王学师3岁眼盲,命运多舛,老年也因说书落下“职业病”半身不遂;2014年白志强导演的纪录片《边走边唱》上映,导演用两年的时间记录陕北盲人说书队队长李守旺的生活:在一场几小时的表演中原定价400元,被事主压价扔下二百块钱被主家赶走,类似这种事情已成常态;黄新力的《陕北盲说书人》摄影集用相机记录了盲人说书宣传队的日常生活:盲人宣传队收入随时代变迁骤减,1985年后演出场次、组数和地域逐年缩小,1990年账目出现亏损,2008年每人年收入仅2000-3000元。队长进入主家门前就即兴编唱,讨赏钱时还有仔细辨认真伪。劳动强度极大,盲人需每日徒步数十里山路,每季走访近300个村庄,全年行走上千公里,路途中也时发生意外,2002年冬过无定河冰面开裂,险遭掉河。日行百里讨生计,夜宿破庙避风寒,身体劳损与意外风险并存。队长李守旺4岁因高烧失明,儿子入赘他家,因盲人身份缺席儿子婚礼(不仅仅是身体经济原因,更是怕给儿子丢脸的自我贬低),妻子因跌入山崖致骨髓炎去世。张广春从“青年突击队长”沦为盲艺人,心理落差导致他曾多次自杀未遂,“我算过命,瞎子命硬,阎王不收”,他将苦难转化为生存的黑色幽默,展现底层对宿命的反讽式无奈接纳;张成祥3岁患天花失明,晚年患肠癌无法演出;王白厚:队内最长者,擅演悲情戏,唱到冤情处“以袖代巾泣不成声”。马国荣:半盲者,负责探路牵引,冬季冰面行走时用棍子敲击试冰。高文学夫妇:盲人夫妻档,表演时琴瑟和鸣,日常相互扶持翻越山梁。盲艺人表演时的“狰狞”表情,并非刻意夸张,而是情感迸发的本能—苦难通过身体语言直击观众^[16-1]。盲艺人手指因常年弹奏三弦变形,关节粗大、布满老茧,《翻身记》中“指头磨成光片片”也并不是艺术的虚构。三弦的蝎尾造型,象征艺术在毒害中淬炼出美,这片土地既带给了人民“回归土地”的安全感与踏实感又有着“困于土地”的宿命感与窒息感,“受苦人”这一方言称谓浓缩着超越我们想象的坚韧与勇气。

失明身体的苦难符号、乐器的悲情转译、行走的受难仪式、表演的痛感共享、唱词的记忆层累,这些盲艺人用残缺的身体篆刻着黄土地的苦难记忆,他们是苦难集体记忆的主体。

2.3. 记忆的沉淀:苦难的艺术展演

陕北说书的苦难展演有着系统的表演体系,从书目主题、书词、艺人的演唱技法、艺人的辅助表演手段无一不向人民诉说着过去的痛苦体验。

陕北说书传统书目以战争、公案、流浪等主题为核心,通过程式化的叙事手法与极具冲击力的细节描写,深刻展现社会动荡中底层人民的苦难与悲剧命运。在战争主题中,作品常以数字串联的程式化表达强化战争的残酷性,如《九九歌》以“二九赵王下河东,三九杨文广被困”等数字序列勾勒战争史诗;而《杨宗保表功》则以“大伯父替宋王赴死、二伯父为八王尽忠”的重复套语铺陈杨家将满门忠烈却“保国忠良没下场”的悲壮结局。与此同时,公案主题则直指阶级压迫下的民生疾苦:《双头马》中窦阁老强抢民女、兵部侍郎张天顺遭权臣倾轧;《金镯玉环记》里范公子强占民女致其毁容、王巧女为保清白投河自尽,这些情节均揭示权势阶层对百姓的压迫,而徐县官畏惧权贵劝人息讼的描写,更折射出司法体系对底层诉求的漠视。饥荒叙事则以触目惊心的感官描写突破伦理底线,形成强烈的集体记忆共振。在对饥荒进行叙事时,艺人更加强调对饥饿的感官冲击和伦理崩塌来获得人们的广泛认同,这是痛苦体验的艺术沉淀。如韩起祥书词中的陕北饥荒:“树皮吃尽草绝根,妹妹被卖三升米”;以及“针尖小米数着卖,十家九户断口粮”

的灾荒叙事。还有对饥饿的身体化书写，如“光脚片子走冷地，头上搭拉一条破手巾，饿的我腰疼腿软头发晕”的感官体验刻画个体生存困境。通过“人吃人，狗吃狗”等突破人伦的极端情境，将饥荒上升为对社会秩序的彻底解构，战争与饥荒的双重书写，最终共同指向人民的苦痛体验。

陕北说书是说唱的艺术，用苦调与方言来展现痛苦的体验最为直观。陕北说书中故事内容的基本走向以及喜怒哀乐的表现主要靠音乐来表现，一般评述用平调，描写战争等一些激烈场面用武调，高兴时用欢音调，悲凉场面时用苦音调，最伤心时用苦调。曹伯植先生在《陕北说书概论》中从乐理角度，细致分析了《王巧翻身》中平音苦调的运用：开头便一唱三叹，人到伤心处，气不够用，给人一种喘不过来气的感觉。“挖了野菜当饭用”的最后一字，在演唱时拖长音越来越弱，后接着三个切分音，给人以抽泣感^[17]。艺人的技艺远不止此，如果是说到伤心痛苦时，艺人们低沉委婉地“哎”一声，或一句唱完到最后一个字拖哭腔后，艺人们屏住气，不再出声，就听见在琵琶或三弦上轻挑慢揉出那断断续续的“吟—吟”的琴声。犹如妇人们一口接不上一口的抽泣声，达到了此处无声胜有声的效果。哭腔用到最悲处，往往与滚白连接。滚白也叫哭白，它无板无眼无固定旋律，根据字数多少，由艺人自由演唱。这些东西可能是艺人们在生活中听到妇女们的哭坟等进行模仿，同时借鉴吸收戏曲中的滚白，完全用陕北的哭腔来叙述。韩起祥在演唱的《翻身记》时对此技法运用的较为纯熟，唱词如泣如诉，听众犹如亲身经历，让人潸然泪下。陕北说书在韵辙使用率最高的是中东辙：ong\iong\eng\ing、人辰辙：in\en\un、汪洋辙：ang\iang\uang 这些韵辙具有明显的地域发音特征，唱词韵辙浑厚园融，艺术表达上更具有力量感；有时也用“逼、踢、黑”等字短促收尾，强化压迫感，入声字密集：“账债垒得像蜂窝，逼得财主踢场门”，增强顿挫感入声爆破更易表达浓烈的情感。方言语词使用对当地人来说更具有粗砺感和亲切感，搭配说书人嗓音腔调使表演更具有苦难色彩。

艺人在演出时也会同时使用辅助性的表演手段，来增强表达效果。作为一门听觉的艺术，说书人在演唱的过程中使用重复性的程式结构，延长了听众的品味时间，打破了原有听众线性听取的结构，听众可以反复品味以及回忆自身的苦难经历，与说书人达成共鸣，如使用四季十二月结构：将十二月或者节气、节令与朝代历史结合叙述的《十二月歌》、《说朝代》；还有使用次序程式铺叙家族苦难：三辈子都是揽工汉，祖祖辈辈受苦辛。我爷爷拾地主揽工把腰压坏，我父亲九岁揽工累断筋，我大哥下窑掏黑炭，四哥从小卖拾人，三哥出家当和尚，二哥携了十五年工……冬天吃粗糠窝窝掺榆皮，到夏天树叶野菜当饭用……春天借上一斗米，到秋天利就是片打滚”^[8-2]。艺人的动作以及神态的辅助性表演也非常重要，“七十多岁的盲人正扯着嗓子，腿上摇着刮刮板，手腕晃着马扎扎，怀抱一把没了漆色的大三弦，涨红着脸，脖子暴着青筋，使劲地吼着，声音仿佛来自他的身体深处……当戏中演到有一民女哭诉冤情时，老人的唱腔由慢变快，进而到怒不可遏。炕下的观众鸦雀无声，继而双目紧闭，以袖代巾一片泣声。”老艺人全身心投入，通过肢体动作（摇板、晃腕）和表情（涨红脸、暴青筋）强化情感张力，带动观众沉浸。“老人甩了上衣，只身穿一件粗布汗衫就说开了……当冤仇已报时，台下与台上同唱，院落吼声如雷”^[16-2]。表演者脱衣的即兴动作，展现狂放不羁的舞台风格，引发观众共鸣。

3. 苦难记忆的救赎与治愈

若是一味的讲述苦难，艺术便毫无意义，人们更不会在艺术中寻求短暂的解脱。当三弦的声波在沟壑间荡开，陕北说书便不再是简单的曲艺展演，而成为一方水土的集体疗愈仪式。艺术的治愈力量是无穷的，说书人在演奏过程中，情到极致，会将自身的生命能量释放出来，在艺术中释放自身压抑已久的苦痛，获得短暂的疗愈；群众在听书过程中同样也会得到心灵的治愈，《陕北说书考察》中记录的苦命艺人白志亮：“开始的请神仪式和小段由张成祥（白志亮弟子）演唱，白志亮坐在旁边不停地抽烟一句话不说。到了中场休息时，张成祥拉着二胡伴奏、几名村民突然唱起民歌，气氛渐渐狂热起来。白志亮似乎受到感染，突然从炕棱上站了起来，手里拿着一对铜铃，边唱边跳，活像一个活蹦乱跳的孩子似的。在这片刻的瞬间，他的情感得到了释放，淤积于内心的不堪忍受的生活的重负和苦闷，都借着艺术的狂欢而消散了”^[9-3]。盲艺人指尖的韵律，既承载着黄土地沉淀的苦难重量，又生长出超越生存困境的精神藤蔓。这种植根于民间智慧的艺术形式，通过将创伤记忆转化为审美符号，创造出独特的“苦难转化机制”：个体的呻吟在程式化的唱腔中被淬炼为群体共鸣，现实的创痛在叙事重构中升华为文化韧性。艺术在此展现出双重救赎力量——既是对集体记忆的温柔包裹，亦是对生存意义的永恒诘问与回答，最终在声腔起落间

完成从历史伤疤到精神图腾的蜕变。

村民每年度举办的庙会活动以及不定期的家书还愿活动对普通大众来说是巨大的仪式救赎,民众通过祈祷、还愿等一系列的仪式活动向神佛祈求各种愿望得以实现,这种周期性、重复性的宗教仪式,缓和了个体以及群体的创伤体验。陕北庙会仪式的深层动因,源于农耕文明对自然威力的敬畏与无力。面对干旱、蝗灾等不可控的生存威胁,民众将恐惧投射为庙会、祈雨法会等仪式行为。当震天锣鼓穿过沟壑,自然威慑力被具象化为可触碰的祭祀流程,集体焦虑通过仪式程序获得象征性掌控。民众通过焚香叩拜、许愿还愿等庙会仪式,向龙王、菩萨等地域神灵祈求风调雨顺、五谷丰登。这种周期性、重复性的信仰实践,以象征性手法应对农耕社会的生存危机与个体焦虑。在香烟缭绕与集体仪式场域中,个体的不安被消融于群体性祝祷的声浪,心灵因神圣秩序的介入而获得短暂安宁。这种以肢体动作(叩拜)、声音符号(祷词)和视觉展演(神轿)构建的仪式系统,既是对灾祸恐惧的具象化展演,亦是对心理紧张的审美化疏导—人们在抬神轿中将生存危机转化为文化能量,最终在群体共鸣中实现从“畏天”到“敬天”的心理平衡。庙会不仅是人与神沟通的桥梁,更通过陕北说书、戏剧等复合性文化活动,调节黄土高原单调的农耕节奏,使参与者在信仰仪式与民俗娱乐的交织中,既寄托对美好生活的期盼,又完成心理压力的集体宣泄与精神净化。庙会仪式以共享的信仰符号与集体行动,编织起地域共同体的身份认同网络。当乡民跟随神轿翻越同一道山梁,齐声呐喊时,个体的孤独感被群体共振消弭,离散的生存经验因仪式参与而凝结为“共苦同甘”的文化契约。这种基于神圣空间建构的族群认同,通过年复一年的香火传承,将分散的个体转化为精神同频的“命运共同体”。当自然灾害或生活困顿降临时,庙会中形成的心理纽带便自然转化为互助共济的行动自觉—祈雨仪式中的集体跪拜不仅是向神灵求告,更是对“一方水土共担风雨”的族群承诺的反复确认,最终使个体的苦难在群体帮扶中治愈。

陕北说书的剧目中没有悲剧。不同于佛教因果轮回的虚无底色,也不同于传统意义的大团圆结局,陕北说书剧目中的大结局是农民对正义必胜的朴素信仰,是人民群众生活理想的反映—落难书生必中状元,欺压良善者终遭惩处。这种刚性理想主义既是对现实压迫的象征性反抗(如反贪官情节),亦是对群体尊严的集体宣誓。创作者在叙事中夹杂苦难程式与情节,又以“喜剧必然性”消解苦难的绝对性,使听众在结局中重获生存勇气。如书生前期遭受了各种苦难,到结局却是大团圆结局,而且还是好事成双甚至成堆,让主人公应接不暇。人们对负面人物的塑造也非常巧妙:对邪恶势力的惩罚也抱有极大的宽容善良的一面,对坏人的惩罚十分又分寸,除了一些罪大恶极的不可赦免,一般的恶人只会让他们向人民大众低头,落个“偷鸡不成蚀把米”的下场。对懒汉、二流子等一些有明显缺点的人物,会集中突显他们可笑的一面,给他们以警醒,劝他们改正向善。这种朴素的理想结局,是与群众爱憎紧密联系起来的。在人物刻画方面,说书人用夸张笔墨塑造“身高丈二、力拔山河”的英雄形象,将尚武精神转化为对生命力量的极致礼赞。对英雄食量、武艺的铺陈并非浮夸,而是黄土儿女对抗贫瘠的精神投射—当现实中的农民躬身耕作时,书文中的豪杰正以肉身力量劈开命运枷锁。这种浪漫化叙事将劳动美学升华为文化符号,在“打富济贫”的传奇中,弱者借想象完成对现实秩序的诗意颠覆,说书艺术本质是群体心理治疗术。劝世主题是陕北说书的核心,说书人将书词演化为道德契约,婆媳矛盾在艺人弹唱中悄然化解。劝世段子以“故事镜子”照见人性弱点,又将农民智慧编码为“尊老孝亲、勤劳本分”的生存哲学。

“集体记忆既包含在社会记忆中,也包含在允许公共化的文化记忆中。社会集体记忆不再是模糊不清的概念,而是可以感知和具体操演的记忆形构,从而催生了凝聚力强劲的集体身份,民族记忆作为一种生物的和政治的记忆尤为如此”^[12-3]。当说书人三弦响起,个体的道德焦虑被转化为集体伦理共鸣—听众既在书文投射中完成自我规训,又在“共听共议”间重构村落情感共同体。这种朴素的理想主义的艺术创作,与陕北农民豪放、豁达、大无畏的英雄气概是分不开的,劳苦大众在与自然搏斗中养成了一股积极进取、抗争苦难的气质,这种气质在黄土高原沉淀为独特的地域人文精神。

4. 结语

互联网的发明与运用深刻影响了人的行为与生活。相较之上一世纪说书人与听众所处的实在的时空环境,联网造就的虚拟网络时空成为人的记忆萌生的实在时空延展的场域,对社会集体记

忆产生影响。作为一种新的记忆媒体,互联网正改变人的记忆模式,同时也导致了集体记忆的“快餐化”。陕北说书《刮大风》在网络媒体传播的过程中也不乏有戏谑之词,无法感同身受前辈与自然抗争的精神力量。“传统既在代际的‘交往记忆’中被活态地传承并不断地重构,又在‘文化记忆’中通过有组织的、被客体化的经典文本与仪式等形式得以保存”^[12-4]。三弦、庙会、窑洞、黄土高原这些文化符号,传承着人们对苦难的记忆,这些符号随着时代的发展被创新更新,随着乡村社会的变迁而不断修正自身的符号意义。现如今,艺人创作《说书人》唱词中不仅有:“我又恨着天,又恨着地,不知是何人留下这说书”的苦难记忆,还有“政策也改了,就大不相同”的对新时代的美好赞扬。对艺术发展来说,陕北说书这门艺术要被大众接受,不仅要关注艺术形式,更应该立足于艺术的核心精神,去唤醒更广大群众的集体记忆。这种记忆的传承,既是对过去的尊重,也是对未来的责任。在全球化与城市化冲击下,陕北说书的苦难内核,成为维护地方文化独特性,突显艺术地域精神文化的重要方式。

集体记忆理论阐释了“苦难记忆”这一文化现象,而中国传统村落社会中“苦难—救赎”的生存哲学,实地的回答了苦难为什么存在的哲理。陕北说书一方面建构着苦难,一方面又消解的苦难。它通过艺术化的叙事,将苦难转化为凝聚群体、传递价值的精神资源,并在当代语境中持续激发对历史、人性与发展的深层思考。

参考文献:

- [1] 侯虎虎,王天强.明代陕北自然灾害与民生[J].商丘师范学院学报,2009,25(05):51-54.
- [2] 耿占军,仇立慧.清至民国陕西水旱灾害研究[J].中国历史地理论丛,2014,29(01):39-47+56.
- [3] 王亚莉.抗战前后陕北的灾荒救济与人口变动[J].太原理工大学学报:社会科学版,2018,36(06):64-71.
- [4] 曹伯植.陕北说书传统曲目选编·短篇集[M].西安:陕西人民出版社,2010:290.
- [5] 计六奇.明季北略(上)[M].北京:中华书局,1984:5.
- [6] 王六.陕北民歌300首[M].北京:北京工艺美术出版社,2017:56.
- [7] 孙宏亮.红色说书人:韩起祥陕北说书口述史[M].北京:中国致公出版社,2017:21.
- [8] 韩起祥.翻身记[M].西安:长安书店,1963:6.
- [9] 孙宏亮.弹起三弦定准音:陕北说书考察[M].西安:陕西师范大学出版社,2017:6.
- [10] [法]莫里斯·哈布瓦赫.论集体记忆[M].毕然,郭金华译,上海:上海人民出版社,2002:39.
- [11] [英]保罗·康纳顿.社会如何记忆[M].纳日碧力戈译,上海:上海人民出版社,2000:5.
- [12] [德]杨·阿斯曼.文化记忆[M].金寿福,黄晓晨译,北京:北京大学出版社,2015.
- [13] 袁同凯,房静静.论记忆的空间性叙事[J].新疆师范大学学报:哲学社会科学版,2017,(1):53-60.
- [14] [法]皮埃尔·诺拉.记忆之场—法国国民意识的文化社会史[M].黄艳红译,南京:南京大学出版社,2020:9.
- [15] 陈蕴茜.纪念空间与社会记忆[J].学术月刊,2012,44(07):134-137.
- [16] 黄新力.陕北盲说书人[M].上海:上海锦绣文章出版社,2010:15.
- [17] 曹伯植.陕北说书概论[M].西安:陕西人民出版社,2010:110.

(主编: 编辑: 校对:)