

□ 吴 凡

WU Fan

## 庙会 乐班 家族

——链接群体仪式与家族仪式的象征文化(上)

Temple Fair. Musical Bands. Family: The Conjunctive Symbolic Culture of the Ritual of Group and Family

**摘 要:** 阴阳与鼓匠,是山西省阳高县以笙管与唢呐为主奏乐器的民间音乐班社的俗称。他们因演奏乐器、吟诵经文等技艺成为当地村落的仪式执行人。乐班常年奔走于当地庙会及丧葬仪式中,将村落中各个分散的点——家族仪式的私人文化空间,与核心点——公共文化空间相联,编织成一张无形之网:秩序的网络、信仰的网络和习俗的网络。公共文化空间与私人文化空间、群体仪式与家族仪式,是穿梭的乐班奏出的一曲双主题变奏,它绘制了一副和谐的村落文化图像。

**关键词:** 庙会;秩序空间;乐班;阴阳;鼓匠

**中图分类号:** J607      **文献标识码:** A      **文章编号:** 1003-0042(2006)04-0025-11

阴阳,阳高县对于民间道教仪式执行人的指称。他们通过吟经颂文、鸣簧奏管替村民祈福禳灾。当地阴阳有传统乐曲六大套与世代传袭的工尺谱本。犹如本文绪论对“民间仪式执行人”<sup>①</sup>的界定所说,阴阳并非真正身份的道教神职人员<sup>②</sup>,社会身份依旧是农民。他们是一手拿锄头,一手捧笙管;一边种地收麦,一边掐指算日的半职业性仪式执行人(semi-professional ritual specialist)。故而,阴阳具有双重身分——农民与民间道教仪式执行人——特征。

鼓匠,是当地介于民间信仰仪式执行人与普通百姓之间的仪式操演者。他们的主要演奏乐器为唢呐,曾经有历史流传下的八大套曲,至今仍有少数乐班可以完整吹奏其中的五套。主要功能是替“东家”

(当地俗称,从某种意义上说,神灵也可以说是一种具备特殊法力的“东家”,阴阳与僧人可以说是这一特殊“东家”的“管家”,替神灵打点与安排庙会的仪

**收稿日期:** 2006-06-28

**作者简介:** 吴 凡(1974—),女,文学博士,中国艺术研究院音乐研究所助研(北京 100029)。

① 民间仪式执行人,来自于 ritual specialist 这个民族音乐学术语的译文。与“民间艺人”一词相异。具体参见吴凡 2006。

② 阴阳,并非是在正规道教宫观中得到道号的修行者,其生活亦并非严格按照道教条规来执行。他们可如同普通百姓一样生儿育女,自称为“伙居道”。

规与程序)鼓吹造势,扩大影响,以显示神灵、雇主之灵验或子女孝道所在。<sup>③</sup>

阳高县北部三镇中的阴阳及鼓匠乐班的操演场合,不仅局限于庙会这一群体仪式的特殊领域之中,而且还相当频繁地显现于村民的人生仪礼——特别是家族仪式的空间:丧葬(俗称:白事)——之中。作为象征文化的乐班,如何链接起作为群体仪式的庙会及作为家族仪式的丧葬?换句话说,村落的空间秩序,由代表群体仪式与家族仪式的庙会与白事这两种类型的“第三领域”共同建构而成。乐班为什么能够成为庙会与丧葬这两种不同的仪式类型之必须呢?

这,是本文阐述的核心论点:链接群体仪式与家族仪式的象征文化——乐班。

### 第一节 庙会中的班社

庙会中的音乐类班社,不仅只有阴阳与鼓匠。此外,一系列班社的存在构筑了第三领域之庙会主体脉络。庙会中的班社设置,既折射出庙会对传统文化的阐述,又通过对班社的吸纳及方位设置演绎出来。本节通过论述庙会之音声环境及其班社设置,透析庙会班社之统一连续体(continuum)的功能区划及象征意义。

#### 一、乐班及各类班社共筑的庙会音声环境

音声环境(soundscape)的关注范围,不仅是一般意义上的音乐“表演”(performance),其实代表了对于“表演”的另一含义的理解:那就是“呈现”。音乐表演通过什么呈现?当然包括乐器演奏、演唱、舞蹈、谱本记录等;还应予以注意的是除却旋律之外的、平时被忽略、冷落、遗忘的角落:如仪式中的唱、念、偈、奏、

韵等;音乐的不同传承方式;观众参与所共同营造出的特定氛围;现代化媒体的宣传影响等。这其中不仅有乐声,还有噪音;不仅包括旋律,还有韵白;不仅囿于特定时空的表演,还囊括表演背后的传承;不仅是小范围的传播,还有声势鼓造带来的较大辐射等诸多方面。表演(performance),不仅是一种艺术化音乐的演奏与欣赏,更是一种文化、一种生活方式的呈现;不仅是受众的被动听赏,而是主动的参与;不仅是仅限表演者独自享受舞台上的孤独,而是由观众、甚至是各种现代化手段共同营造出的一个特定场合、特定时间、有着特殊意义的氛围。这些,是音声环境所包含的内容。

庙会中复杂的音声环境由各类乐班及信众、人群共同构筑而成。要了解庙会的音声环境,需先行悉数庙会中的班社安置。

阴阳和鼓匠班是阳高县北部三镇各村落庙会中的主体乐班。但参与庙会的班社并非仅限于此。在经济条件许可的前提下,庙会中还设有晋剧戏班;民间自发性组织的各种“会”:如村民自行组织到庙中吟诵经文、演唱小牌子曲等,规模不等;演唱流行歌曲与二人台的小型歌舞班,偶尔穿插不请自来的表演讨吃调的演唱班等。当地的神婆,为了酬谢神灵,也在庙会时组织家人为神灵表演。可以说,这也是一种特殊的“家庭班”。为区别专指阴阳与鼓匠的“乐班”起见,笔者将其统称为“班社”。班社的活动与庙会之间没有必然联系,而是受到各种外在条件的影响,非固定性地间或穿插其中。本文观察的五所庙宇之庙会,因时因地吸纳了不同类型的班社参与。

表1 研究范围中的参与庙会的乐班安置如下所示:

地 点	时 间	乐 班
乳头山玄云观	五月十八	该村共有三处庙宇,一在村中,别一设置于半山,还有一个在山顶。阴阳到山顶的玄云观;鼓匠仅在村中的龙王庙吹奏。
弧山奶奶庙	四月初八	阴阳班;鼓匠班;根据当年经济情况决定是否雇戏班;民间自发组织“会”。
	七月初三	阴阳班;鼓匠班;民间自发组织“会”;偶有戏班。
许家园	五月十八	鼓匠班。
	七月初一至初三	由于庙宇主持和尚的存在,较少邀请阴阳班;但鼓匠班于戏班是其必须。

<sup>③</sup> 阴阳与鼓匠的相关释义在笔者博士论文的第三章详尽阐述,并涉及组织类型、生存空间、乐班分布、用语习俗、服饰等相关方面的说明。篇幅所限,仅简述之。

地 点	时 间	乐 班
正门堡	四月初一	阴阳班;鼓匠班。
	七月十五(一年中最为隆重的庙会)	阴阳班;鼓匠班(偶尔会有两至三班);戏班;神波的家庭组织。
下梁源灵源寺	七月初六到初七	阴阳班;鼓匠班(如果经济条件许可,会同时请两班阴阳班与鼓匠。犹如过去的擂台,但竞争比赛的痕迹已难以看到);戏班(有时会被计吃调演唱班代替。特别是自 2002 年以来,计吃调演唱班较为盛行)。

1. 庙会中各类班社简介

(1) 大、小戏班

戏班多是由阳高县城中的晋剧团(村民称晋剧为大戏)与歌剧团(唱二人台的剧团,村民称二人台为小戏)成员组成。两个剧团均于 70 年代左右成立。曾经的风光与辉煌,如今几近消失殆尽。80 年代后,剧团经营一直未曾景气,每况愈下。在各种活动中,村民们对于剧团或阴阳、鼓匠等民间乐班的选择态度,明显倾向于后者。从工资的全数照发、为村民眼红的职业,到 90 年代初只能勉强发出百分之三十的工资,直至现在的分文不发、成员挂靠或退出,剧团在市场经济中名存实亡,渐被淘汰。相对与民间乐班的存在与复苏,阳高县级剧团的历史犹如昙花一现。

濒临解散或已退出的剧团成员,为了生计且发挥所长,选择两种方式自行组合。

其一,以原剧团送戏下乡的声名往来于各村庙会。如:参加 2003 年农历七月许家园庙会中的“县晋剧团”,实为由个人承包,带领部分原属晋剧团成员的组织。在七月初一至初四的四天庙会期间,共演出九场。由于是给庙上(神)唱戏,所以虽演出九场,却以八场的费用计算,一场算“送的”。收费标准为:每场八百元。依照庙上规矩,不能表演内容包含杀戮与婚礼的戏曲。庙会戏班多以“打金枝”为开场戏,原因在于该戏中生旦净末丑各种角色一应俱全,借机得以展示戏班整体实力。每个演员以其在戏班中的地位领取费用。主角每天的费用亦不过 50 元。戏班成员还包括器乐伴奏者,多来自大戏的剧团——晋剧团,并仍有年少学徒的加入。一般在夏季农闲时期,戏班最为忙碌;除去春节之外的冬季,则较为清闲。

原剧团成员还有一种选择:三人组成一个以演唱流行歌曲与二人台为主的小班子。表演场合多为白

事,偶在庙会中演唱。如果有,多为参加庙会的厂家为宣传产品所雇,并非庙会主动邀约。如:2003 年农历七月许家园庙会中,某厂家为宣传白酒特意邀请三人的小戏班演唱流行歌曲。此类小班社一般为两女一男的组合。演唱时间仅仅只有一个下午与晚上,分别为三个小时。男演员的收入 100 元,女演员的收入是男演员的一倍:200 元。为节约开支,小型班社的组合成员中没有固定伴奏者(一般由雇请主家解决)。演出成员多来自小戏剧团——以二人台为主的歌剧团,且为非固定组合。

(2) 民间自发性组织的各种“会”

此类“会”中的信众由普通村民组成。庙会时节,他们与佛、道共处一室,共享庙宇。借助庙宇的特殊环境(神圣的氛围)与特殊地点,和自己信奉的神灵沟通。

笔者多次在孤山村碰到该类“会社”,了解到:“会社”成员有五戒:第一戒,不杀生,不杀不养;第二戒,不盗不偷;第三戒,不淫乱,一夫一妻制;第四戒,不饮酒吃肉,包括辛辣物,如发物与葱蒜等;第五戒,不说谎话,实话实说。他们一般没有固定做“功课”的日期,而是接受主家的请求为病者或亡者念诵平安经文:一种包括二十四品及九种韵、以十字句体吟诵的经文。2003 年 12 月,在孤山奶奶庙,他们自发为意外身亡的县长办了两天的法事及吟诵经文。如有主家请其诵经,他们从不收受报酬,仅需主家准备仪式所需物品即可。其中的“九种韵”包括:还香韵、古平韵、平韵、上平韵、【一枝花】、【打枣竿】、一张风、贤孝及【哭皇天】等,部分“韵”与曲牌名称有关联,相互重合。

(3) 萨满——人神合一的“乐班”

在阳高县北部三镇的各处庙会中,均能遇见萨满。当地人有不同称呼:先生、顶神或神婆,以前两种居多。有的萨满不论大小庙会,均前往参与;有的仅

参与住地临近地区的庙会;还有的仅前往自己所顶替之神所在的庙宇活动。

如孤山村中遇到的先生——常秀云,姚家庄人,48岁。2001年,得了一场医院无法治愈的怪病。两年后康复。自身体恢复之日始,具备了“先生”——替村民治病的能力。治病时,于小方桌前,先生坐南面,病人坐在东面(方位的安排是根据每个仙家的不同对应不同的方位)。先生面前,摆白水一杯(忌用红色杯子),代表仙家接受。三柱香后,即请来仙家。依靠先生闭眼号脉判断病情。诊断由七、八个仙家“会诊”,约几分钟就可知病情。表述病情时,神婆使用附身的仙家语言——普通话讲述。“仙家”李华明是河北石家庄人,常秀云说在石家庄有他的庙。但是不看病的时候,常秀云一点都不会说普通话。而且因为仙家抽烟,所以常秀云看病时也抽烟(生活中并不抽)。治病过程中,常秀云会唱歌,唱的是平时从未唱过从未听过的代表仙家故地的南方韵——湖南、湖北的歌曲。此外,还唱流行歌曲与山西梆子。看病时,虽然每个病人的病不同,但常秀云唱的歌曲常常一样。如果是仙家看不了的病,常秀云会替其告诉病人应该去何方什么医院看病;其中有大同第五医院,大同人民医院、张家口医院、北京的某大医院等。例如:有位老人得了心脏病,仙家让其到某医院照心电图。又如一病人已无法医治,先生即告诉其陪同者,让其赶紧将孩子们叫回来伺候老人。常秀云给村民看病时间约略一年过半,治愈十来个病人,其中以本村人居多。通常看病的时间是8、9、10、11点时,下午1、2、3点各个整点时。约一个小时可以给两个人治病。

常秀云说,一般不在庙里给人看病。但庙会时节,等庙里的人、神都吃完饭以后,就可以在任何一个个庙里看病。病人治愈之后,常秀云告诉他们去各个指定的庙里送布施。如果病好以后,病人没有按照要求去做,仙家会惩罚他们,让其重新患上疾病。给病人治愈的药是香灰,分“疗程”(一个疗程一星期)吃药。“药”只能是由常秀云抓,其它人没有任何效果。如果是仙家可以治愈的病,只要三天就可以好,继续服药可以确保痊愈。作为“先生”的常秀云,一般只出现在孤山村奶奶庙庙会,及附近王官屯龙凤山农历四月初八的庙会。

又如:许家园邂逅一位小个驮背神婆,家住平山,每逢各处庙会均要前往治病,她表示这是普渡众

生的需要。在正门堡、乳头山等多处庙会均能碰到她。但这位神婆并不演唱各种小调,仅拉着病人的手以正常语调说话。

正门堡的顶神者,顶替的是城隍神的二儿子,每年固定参与七月十五的庙会,并送上三千至五千元布施,还给庙中每一位神换新衣(当地称献袍)。同时组织自家儿女表演各种歌舞以答谢神灵:笔者于2005年农历7月正门堡庙会见其让自己的四个子女装扮成大头娃娃到庙上表演秧歌。

之所以将通常单独行动的萨满列入庙会班社,原因在于:其一他们并非仅代表自己,而是代表着庙宇中的神及其神力,且与庙宇、神灵之间有着相当密切的“合作”关系;其二,她们尽管通常只是“单刀赴会”,但哪里有萨满,哪里就有信众聚集与咨询。所以在庙会期间,通常可以发现人群在她们身边的迅速聚集;其三,他们通常借助音乐手段显示自身的灵异和与众不同,以音乐这种特殊的“语言”区划他们与普通人间界限,传达神的旨意。第四,他们于无意之中,将选用的各种音乐融入到庙会的整体音声环境之中。尽管只是一个微弱的表达,但固定信众的强大力量不啻于高频的扩音设备。

#### (4) 演唱讨吃调的班社

一般的演唱讨吃调的班社只有三四人组成,简称“讨吃班”。成员多来自内蒙与阳高交界的丰镇等地,演唱以即兴居多:在时新的流行歌曲或戏曲唱词中加入主家的基本情况,随意安置编成。他们奔走于阳高县的各个村落之间,只要有庙会或白事,就有他们的身影。原本多在夏季农闲时出来的“讨吃班”,由于内蒙土壤贫瘠、近乎放弃了农业劳作而常年奔走在路上,并配置了摩托车与手机。据称,他们的生活比起当地的村民要好很多。每次的收费依据庙会或主家情况,从10元到60元不等。

近二三年,阳高县流行“二后生剜眼睛”的讨吃调:讲述一个依靠做饭的后生与一已婚妇女两情相投、而被该女兄弟设下圈套残忍剜去双眼的“真实”事情。村民们对其百听不厌、广受欢迎。

此类班社借助庙宇或白事宜扬的主神灵验或社会伦理道德及忠孝之意,获取在村落生存环境中的一席之地。

综上所述,可以管窥民间庙会音声环境的复杂构成。

表 2 庙会音声环境构成

人 员	人 声	乐 器
和 尚	诵 经	法 器
阴 阳	诵 经	笙、管及法器 etc
鼓 匠	/	唢呐及鼓等
民众自发	歌唱性较强的诵经及小调	/
大戏班	演 唱	以鼓、梆子、二胡为代表乐器
小戏班	演 唱	鼓匠所用为其伴奏乐器
讨吃调班	人 声	二胡、柝
萨 满	人 声	/

2. 庙会中各类班社与乐班的功能异同

从社会功能来看，阴阳乐班与它者有着显著区分——它替神接受众人的祈求，替村民向神灵表达感激与倾诉。由于阳高县辖区内绝大多数庙宇并无正统佛、道教的主持看守，守庙者的身份多为普通村民，故而主持仪式及与神灵之间的沟通均由阴阳代之。

自发参与者是特殊的一群人，生活状态除去可以结婚生延之外，与僧侣并无差异。他们与阴阳有相仿之处，替主家在庙会或非庙会的时间向神祈福。他们主持的仪式载体主要是吟诵经文与念唱曲牌。有时，参与者中甚至出现神婆的身影。与阴阳不同的是，他们的信仰比阴阳更加执着。阴阳是仪式执行人，但他们的信仰程度的差异相当大，完全取决于个人。大部分把“阴阳”当做一份职业。固然有的阴阳表示，自己的身份是“伙居道”，执行的仪轨属于道教范畴，但对道教相关知识并不了解。他们是纯粹的以“执行人”的身份完成仪式的操演，是置身局内的局外之人。而自发参与者却是由信仰学会仪轨。失去信仰的前提，则不可能参与活动。他们是由内而外的。从信仰的角度来看，阴阳看似与神灵沟通的神圣身份实际只在外围游走，村民自发活动的信仰者才是民间传统真正的核心。但从班社角度言，阴阳有固定的乐班，村民的自发活动因其自发性可以随意缺席。尽管大部分人会以虔诚的态度严肃对待每次庙会与吟诵经文，竭尽全力保证参与。所以说阴阳利用信仰而成职业——谋得生活资料的手段，但自发信众的信仰更为纯粹。

鼓匠、大戏班较为相近：同为既娱神又娱人的乐班。那两者的区别又在什么地方呢？庙会中为什么需要两个性质及功能相近乐班同时存在呢？戏班为神演戏，戏班在神人两域之间的位置又在哪里呢？在仪

式功能上，两者是相近的：均为娱神娱人的乐班。不同在于：戏班将抽象概念的仪式蕴涵，通过具体的程式表演出来，转化为易于被普通民众接受的知识。借助于戏文说词、借助于通俗易懂的情节，戏班将“规矩”中包涵的传统文化理念，更加直观、更加有针对性、更加例证化的讲述给普通村民。所以说鼓匠抽象化的传统曲目吹奏是介于阴阳与大戏班之间的环节。

小型班社——小戏班与讨吃调班表演的流行歌曲虽与神没什么联系，仅说明地区性的流行欣赏“口味”，但自编自演的故事及二人台戏中，通常包含了社区中的道德评判标准，同时为特殊节日，营造了红火氛围。吸引更多信众参加庙会，促进与刺激庙会市场经济圈的构成与运行。

由此可见，依据神圣与世俗之间之级差变化，庙会中的班社构成以下图示之：

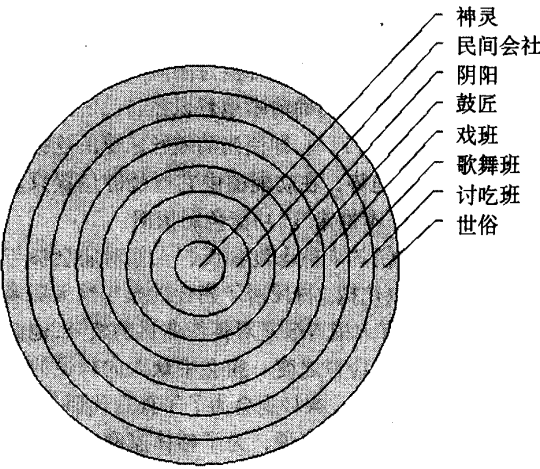


图 1 庙会中各班社功能构成

## 二、庙会中所吸纳乐班变迁及其具体方位设置

### 1. 庙会中所吸纳的乐班及其变化

20世纪50年代前,阳高县中大大小小的庙宇逾百。各庙会少不了雇请乐班。老人们回忆,庙会中音声环境的构成无外乎阴阳与鼓匠、戏班。对后者的纳用,则视情况而定。这一直延续到1958年庙会全面停止之前。1978年,县城中大鼓匠率先引发民间仪式——丧葬的重新启用。“破除封建迷信”的余悸,使阴阳的复苏晚于鼓匠四年之后的1982年。现在大部分的庙宇,重建于1987年后。一经恢复,阴阳与鼓匠忙碌的身影复又出现在庙会之中。

80年代末港台流行歌曲风靡南北,现代化传媒设施较落后的乡村,在90年后亦落入这张无形大网。从卡拉OK的出现、鼓匠对电声乐器及音响的采用,再到剧团的整体崩溃,村民的注意力不再凝聚于久以熟知的传统乐器及乐曲,迅速被新鲜的流行歌曲及新型乐器声响吸引。这股势如破竹、无所不摧的飓风是否波及到庙会的班社设置呢?对阴阳及鼓匠班来说,表面看庙会至今没有变化;但,变化是潜在的——融于乐声中。一贯固守的阴阳,在一些娱乐性环节中亦加入了流行元素。鼓匠的音乐更在吹奏时的表情中大张旗鼓的改变着。原庙会中没有的歌舞班的增设,亦受到这股潮流趋势的影响及引导。

流行音乐的冲击波并未震撼阴阳对于传统套曲的演绎:不论过去还是现在,享受乐声供养的神灵还是那个神灵。但由于传统套曲退居二线,致使鼓匠乐班的连接功能名存实亡。看来似乎应该重新来认定鼓匠在功能图中的位置。值得注意的是,鼓匠对传统曲目的演练仅存于庙会未曾中断的“起五更”仪式中。不论有无观众,不论何种流行潮流的兴起,“起五更”仪式中的鼓匠,明确清晰地意识到自己的职责与应遵循的规矩。所以说,即使当前鼓匠乐班的连接功能已显出弱化趋势,在功能图中它所处的位置只发生了量的变化,本性未变,功能色彩依旧。

与对待事情的漠然态度相反,人们对庙会参与的热衷,仍无以比拟。村民对于庙会的参与性无疑多于评判性。没有人指责鼓匠对传统曲目的放弃,他们默许鼓匠的应时应景之变。庙会中众人向神灵的祈祷:对老年人来说,参与庙会为了子孙后代而祈福;对成家立业的中年人来说,为了整体家庭的和睦与子女成材;对年青人来说,为了有一个美好的未来。对于男人,庙会意味交流信息与了解别人;对于女

人,庙会意味着热闹与求子;对于小孩,庙会代表着玩耍。从没有人说去庙会是为了听乐班。因为村民对于庙会中乐声的需求是:不论吹奏什么曲目,有乐班的存在即可。存在就是最真实的道理!看到阴阳、鼓匠,村民就安心了。如果以“什么庙会中请了乐班”的问题向村民求得答案,不如问:“何时的庙会中没有请乐班”。对于庙会中缺少乐班的记忆远比存在要来得印象深刻。但,阴阳、鼓匠,对于村民来说,不是一种庙会概念中的声音符号,而是一种象征符号,甚至是有声却落入无声的标志。至于乐声是否变化或应该如何,是阴阳与鼓匠考虑的事,于他们无关。

### 2. 庙会中的乐班具体方位设置

#### (1) 相对松散的结构

对于阳高县辖区的乐班(仅指阴阳与鼓匠)整体来说,每一个具体的庙会都是一个较为松散的结构,与之没有固定的对应关系。并非每一个庙宇、每一位神灵、每一次庙会,所有的乐班都必须前去烧香祈福。一般情况下,仅是参与吹奏的乐班到庙上。如果其他乐班成员参加,仅代表个人——以普通村民的身份去烧香,以达成个人心愿,与乐班无关。

由此,在阳高县庙宇中,并无每一个乐班的固定空间设置,亦无此必要。

#### (2) 阳高县庙会中的乐班层次安设——坐奏模式

依据功能设置的具体乐班方位,是在漫漫岁月中形成的,不因庙宇的毁损或人为强制而消失殆尽。

而今阳高县庙会中的乐班设置一如20世纪初的模式,一目了然,层次分明。历史的巨变并未使它的主脉发生变化。这不得不使人承认传统持续力量具有的极大的、令人震惊的稳定性。且不论祭拜何类主神的庙宇,坐奏时的乐班设置基本结构大体一致。

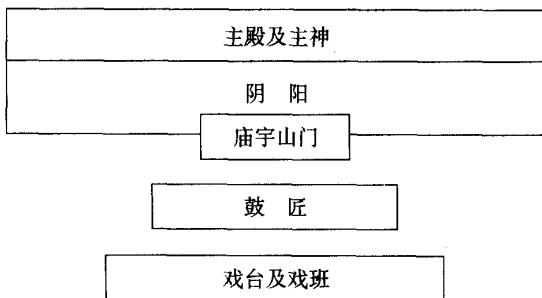


图2 乐班坐奏区域划分图

依据各类乐班与神灵的远近关系及功能作用,处于中心层次的是阴阳乐班;其次是鼓匠乐班;外围

是戏班。如果庙宇有佛门弟子主持,那么阴阳乐班的位置从正殿内挪至殿外。而鼓匠的固定吹奏地点从来就未曾进过山门。无论有无戏台,戏班位置总是正对正殿主神方向。众所周知,村民是借助酬谢神灵的名义得以赏戏听唱。如:许家园青云寺过殿之外,专门设有一座“出马像”(小神像)。它正对戏台,高高在上,是村民专门为了让神灵看戏而特意塑造的。

上述依据乐班具体方位设置的区域划分图与乐班的功能图交相呼应,两者之间呈现的对应关系得以彰显。谁在门内,谁在门外;谁对庙门,谁对主神等问题,都与神灵和乐班之间的关系休戚相关。新增加的各类班社,犹如花朵与装饰,穿插或游移于外围层次,并未撼动核心主体层次的设置。

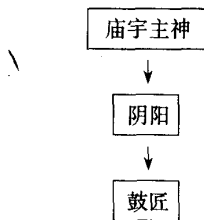
综上所述,不管时代变迁,不论是否涌现新型元素,庙会中原有的乐班层次没有因为外界的干扰而受到影响。与此相反,更加明确、强化了核心层次。村民以实际行动表达了对各类乐班功能的认同与区分,将其演绎得明明白白,清清楚楚。

### (3) 展演并变化着的乐班方位

乐班百年未变的层次安置,是以乐班的固定坐奏位置。在庙会仪式中,乐班的位置并非固定。不同仪式、不同时间点上,展演着乐班运动的轨迹,使原本凝固的整体层次安置,产生了细微变化。

其一,特殊仪式中的乐班排列——涟漪型圆圈样态的“走街”模式

一般情况下,坐奏的乐班方位设置稳定不变。将区域划分图与乐班的功能图简化而视,即为庙会的线性功能中轴脉络:



但某些仪式程序中,乐班需以走街方式进行。如接席(白事中称接献)、取水等。在接席(迎接由信众为神灵奉献的食物)、取水(当地求雨仪式)仪式中,走在最前的鼓匠,并非意味由此改变了他们在线性功能模式中的位置,而处于核心地位。此时的模式已由变动中的线性描绘出圆型。正是因为鼓匠在最前面的吹奏位置,犹如水中涟漪外圈的边缘位置,与中

心圆点的距离最远。走在队伍中间的阴阳,依旧保持了与神灵的最近距离,与圆心的位置关系依旧比鼓匠近。正如水中涟漪一样,边缘的水纹总是率先到达受众的关注点,从而引发对圆心的搜寻与关注。

这,就是乐班的展演形成的涟漪型圆圈样态的走乐模式。

其二,由于功能含意导致的乐班位置变化——同构的线性功能模式

乐班演奏的音乐与功能相辅相成。不同音乐的演奏决定了其方位所在,亦形成并培养了受众在听赏时间与方位上的约定成俗。如:阴阳的判斛和捉老虎(阳高人的俗语中“捉老虎”等同“捉凉虎”,代表外行人的意思)的环节且只能在庙宇门外进行。因为它是表演给人看的环节,代表着神对于人的回馈与恩赐。该环节中的阴阳乐班依旧延续了庙会的线性功能结构模式,但以同一阴阳乐班的不同方位显现出来。

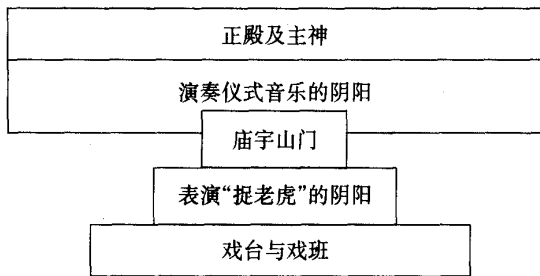


图3 同类乐班在不同功能仪式中的方位

由同一乐班依据不同乐曲功能进行的具体方位变化,究其实质,与线性功能脉络同构。也就是说,不论是不同乐班之间,还是在同类乐班之内,线性功能脉络是乐班设置之根本。

由此可见,乐班排列中的细微变化并非是原有庙会整体层次安置的否定行为,而是对原有稳定模式的“变奏”。形式变化外表之下,乐班功能未变,模式结构未变。只不过层次的表现方式,从坐奏的线性功能结构变化为走街中的涟漪型圆圈样态;将不同功能的仪式性乐班构成层次在同一乐班的不同仪式环节中展现出来。

## 第二节 多样的乐班表演场合

村落庙会的现实传承明确地提醒我们:不可简单地将地方性节日中的某些象征性习俗当成是与日常生活实践互相分裂的事物,而应当意识到,这类节庆作为精神建构活动乃是当地民众生活整体的有机

组成部分,而且是经由其象征体系深刻体现生活整体的部分,故而在认识上才不能肤浅地把民间节庆视同于一般劳动游戏或间歇。(刘铁梁 2000:290)

庙宇中容纳的传统信息可划分为静态与动态两类。静态之静是相对的,需要且必须借用其它媒介来表达。否则它们会在人们视其可有可无的目光中逐渐置于被遗忘的角落,直至褪色及静静地消失。由此,动态信息起到了“说”出静态者涵义的作用。由谁说、在哪里说、什么时候说、为什么说、怎样说,这一系列需要解决的问题回到了惯用五个“W”(who、why、where、when、what)的阐述中。

作为村落象征文化体系的庙宇,犹如固定的文化信息集散地。相对而言,乐班是一个信息流动站:走到哪里,就将传统的消息传递到哪里。乐班的作用并不仅仅是简单、直接的传递单位,它是一个经由了自身系统吸收——转化——传布过程的中介。作为中介,乐班是庙宇与各村落之间的“联络员”。庙宇——集聚传统信仰信息与行为指令的特定地点——包裹的文化,已融入乐班成员的血液中,并以实际行动——包括话语表达与音声表达——在不同的展演场合中体现出来。他们的所奏所为,不可避免地参与实践、传递、改变、构筑着庙宇及村落中蕴涵的传统文化。他们凭借自己独特的话语——仪式与仪式音乐——阐述着传统,使传统的河流在蜿蜒曲折之中行进。他们既被传统形塑、改变着,又筑建着传统的新河道。

在阳高县庙会这一特定河道中流淌着的各类传统文化信息,均历经乐班的过滤得以扩布。在这个打上了个性“标签”的信息转换器里,乐班对于各类信息的处理方式各异:有的信息采取相对保持原样的传播;有的则以自身利益为出发点、经过加工后再扩布;还有的信息,却在决定是否传递的选择中被淘汰、删节。

除去庙宇表演场合之外了解乐班还展演于什么场合,是解读上述问题的前提。庙会中的乐班,反映了庙宇自身对传统文化的解读;而乐班在庙会中的行为,是庙宇给予其文化印记的理解与个性表达。那么,作为流动信息站,乐班又如何带着这些印记走入村落中“现身说法”,在多样的表演场合以行动演练与表达信息,将民间信仰与村落礼俗文化融合呢?

基于阳高北部地方性文化特点,从乐班的多样表演场合及变化谈起。<sup>④</sup>

## 一、乐班的表演场合

中国农村各类乐班的表演场合多处于人们生命轮回与农历节气之中。阳高乐班有句简单地表达“兴(寻)门事”,或更为简单地表述为“办事”。它将丰富的蕴涵与极为普遍的现象凝练于三两字中。从当前状况看来,乐班“办事”的主要场合是:庙会与白事。由于庙会的年度性特征,故而乐班终年忙碌于白事——他们赖以生存的环境与谋生方式之中。特别是寒冷的冬季,白事的需求愈加频繁。

除此而外,乐班还在其它场合中操演,有的场合仅存于过去的回忆中。曾经的往事与场合已然逐步淡化、消失或变化。但它们并没有如想象中那样销声匿迹、荡然无存,有时甚至出人意料地生存于视线的盲点。

### 1. 婚礼

#### (1) 一般婚礼

喜事自然是需要鼓吹手的,特别是嫁女儿。在阳高县,女儿一旦嫁做人妇,便是别家的人,父母亦无权过问。做父母的自然担心女儿将来的生活是否如意,因其中包括了太多不可预知的因素。女方父母期望通过鼓吹乐班的造势,给夫家施加压力,使他们不敢慢待与轻视女儿;另一方面,亦宣传自己的女儿有了一个好归宿。这类情况在整个中国都十分普遍,几乎是个通行惯例。哪怕在高度民主与现代化的城市之中亦不例外,只不过由不同形式的乐班担任该项任务。而婚礼的男方及其家族,在雇请乐班的鼓吹声中,亦显示了自己的财力,张扬着男性的权威。

1960年后,鼓匠极少出现于婚礼场合。1980以来,阳高县婚礼场合除了大摆酒席、宴请宾客之外,频频使用高音喇叭播放流行歌曲,偶尔可以见到新潮而蹩脚的西洋鼓号队。从鼓匠滑银山的讲述中可知:80年代仪式及仪式音乐复苏后,他们一年中最多不过参与三、四次婚礼。

1949年以前的阳高婚礼,迎接新娘的路上需要鼓匠反复吹奏乐曲《二四句》;返回的路上则吹奏《拜堂将军令》。据盲鼓匠二虎回忆,1960年初期,他们依旧吹奏《安鼓》。正如在白事中一样,他们吹奏一些套曲——但使用乐曲的调式为明亮的本调与六字调,色彩更为悲切的凡字调与梅花调属于禁用范畴。宾

④ 关于乐班表演场合之一的庙会,及其相关仪式过程,笔者于本文第二节述之。



客中午吃饭——安席这个环节中,吹奏晋剧。存在且只同时存在于这一环节中,演唱讨吃调的组合会以“说喜”的形式前来祝贺(直至现在依旧如此,但鼓匠可以不再吹奏,只留“说喜”支撑这环节)。

阴阳从未以吹奏者身份参加过村民婚礼,但偶尔帮助筹办婚事者选择良辰吉日。

## (2) 特殊婚礼

冥婚,指生者(一般是亡者父母)为已故去的未婚男女进行婚配,亦称“鬼亲”。在山西,冥婚古来有之。宋人郭篆在《睽求去》中载:

晋俗,男女年当婚娶,未婚而死者,命媒互求之,谓之“鬼媒”。鬼亲后的两家来往如姻娅。(康熙:《隰州志》)

可见,史上很早就有专门为冥婚双方牵线搭桥的媒人,至今仍称“鬼媒”。阴阳有时亦做此事。自60年代阴阳的迷信活动被明令禁止,虽然已经恢复参与庙会与白事的阴阳,“鬼媒”身份却被一般媒人代替。媒人既做生者之媒,又当亡者之家。而且,并没有上述文献记载中的男女“互求之”的现象。阳高县一般由父母替未婚儿子在亡故五年内找一个与其适龄的未婚女性亡者合葬。也就是说,由男子家中寻找合适的“女方”,没有出现由女方主动找男方的现象。甚至出现男方家中为同一亡女而争抢之事。

从史籍记载看,有宋一代已有冥婚习俗。

有所谓冥婚者,以生前子经问定之人儿,殇女死后与同穴,殊觉大谓。(《介休县志》)

又有男子来聘女子未了,既故死后议婚,两柩合葬,谓之冥婚。(《临汾县志》)

又如明代《菽园杂记》记述说:

山西石州风俗,凡男子未娶而几,其父母俟公女有女死,必求之以亡,议婚定礼纳于。率如生者,葬曰亦复宴会亲戚。女死,父母欲为赘婿,礼亦如此。

这一特殊的婚礼传统——为单身亡者筹办的冥婚,近半个多世纪以来,在阳高县从未大张旗鼓地进行过。但是这并非意味着冥婚现象的消失,而是转入地下潜流;由大肆宣扬转为静悄悄地举行,甚至认为被人知道是不好的事情。一方面由于政策禁止,担心有人出面干涉;另一方面,在当地人传统观念中,若冥婚被人知晓将招徕家族的秽气与灾难。

尽管阳高的阴阳不会参加一般婚礼,但会出现在这种特殊的婚礼——冥婚之中。(乔润令 1995:116~117) 2000年之后的极少冥婚场合中,有的主家只请阴阳不雇鼓匠,有的仅雇鼓匠不请阴阳,具体雇请情

况及操办仪式的时间长短均依据主家要求而定。

据阴阳李满山与鼓匠滑银山讲,阴阳与鼓匠一年之中最多有三、四次参与冥婚仪式。一般主家不愿意让人知道冥婚时间。“婚礼”仪式一般从午夜12点以后至天亮之前。整个过程较为简单,由男方父母将女方的棺槨从家中迎出,直接送与“婚配”的男方坟头合葬。如果女方未满十八,需从窗户抬出,不能通过正门。阴阳负责看日子及跟随至坟地用罗盘择向。雇鼓匠吹奏的主家,仅需三两鼓匠吹送至坟前,便匆匆结束。极少数隆重办理的主家,操办时间亦在两天之内。鼓匠的第一天上午吹奏安鼓,下午吹戏;第二天“发阴”——将婚配的两名亡者合葬。

由于阳高经济水平低下,常人操办婚礼实属不易。从人贩手中购买女人,在村落婚姻中至今占据一定比例。如杨家堡、正门堡等村中,许多人从四川、湖南等地购买媳妇。2003年买卖“女人”的“市场价”一般需3—5000元。冥婚花费绝不低于(有时甚至超过)正常婚庆:虽然无需建筑新房,但至少也在万元以上。这也是较少家庭能够承受的原因之一。

究其操办冥婚的根源:一方面为人父母者总认为心中有愧疚,孩子生前照顾不周,希望在“阴间”,他(她)能够同常人一般过上好日子;其二,当地人心中,只有婚配的男女下辈子才能继续转世为人;其三,为防止意外身亡的子女变成鬼怪,使家族中生者遭受伤害。而且,由于冥婚结为亲戚的两家,亦有助于各自家族网络的扩大。

不论显于明处、还是位居暗流,冥婚中对于乐班的要求是无需辩解的事实。

## (3) 乐班成员自己的婚礼

婚礼乃人生大事。经常为别人操办的乐班成员如何举行自己的婚事?是隆重、还是随意?

祖传阴阳第七、八代传人李清、李满山结婚时(分别在30年代和60年代左右),有与其一起共事的阴阳到场祝贺。第九代传人李斌,在1996年结婚时,雇请了常一同参与庙会的鼓匠班,并付给了400元报酬。

鼓匠滑金山,1961年刚满21岁时,娶了来自莫家堡的女孩为妻。如同普通村民结婚一般,父亲的徒弟领的鼓匠班参加了婚礼,且收取了酬金:金山给了乐班成员两袋油糕。

鼓匠滑银山的儿子滑磊(小名“五个”),在1999年操办婚事时仅雇了一班西洋鼓号队,并用播放流行歌曲的磁带代替久已“听腻”的唢呐声。

由此看来,当地乐班成员与晋中上党乐户婚姻中的“串忙”(乔健、刘贯文、李天生 2002:65)不同,没有形成当同操该业者结婚时,其地所有乐班成员共同祝贺的惯例。

## 2. 庆生祝寿

乐班会被雇请参与有关庆生祝寿的仪式,如:小孩满月、百天、圆锁(小孩在满12岁那年的农历六月六的仪式),及给老人祝寿、庆生:如庆八十岁生日等喜宴。60年代以前,阳高县的小孩子过“百岁”或“圆锁”均请鼓匠吹奏一些喜庆乐曲。

传统观念是:小孩子12岁前归奶奶庙管,12岁之后该阎王殿管。小孩子出生后为了确保平安,每年应用线编成一个锁(一个圆圈),戴在脖子上。次年需更换新锁,应仍将旧锁妥善保存。到了12岁时把12个旧锁编成一个,称为“圆锁”。12岁之后可不再戴锁。因为疾病及饥饿原因,生命的存活率相当低。故而“锁”是村民留住小孩、留下后代,不被奶奶庙中的神带走的希冀。但80年代后,生活条件改善,孩子们的生存危机大大减少,“圆锁”亦不再成为关注焦点。此习俗日渐废弛。

80年代后,很少有人为老人寿辰雇请乐班。阴阳李满山已经连续多年没有参与这样的仪式。只在2005年农历六月为母亲八十大寿操办了一次,而且没有雇鼓匠班。滑家鼓匠班声称一年还能够接到两次左右这类雇请。仪式一般延续一天:早上以《将军令》(传统“八大套”之一的乐曲)开始,然后以吹大小戏(晋剧或二人台)贯穿始终。如同白事仪式,宾客在吃饭时乐声也不能停顿,一直到下午两、三点方才结束。

## 3. 开业庆典及其它

20世纪90年代以来,许多地方(如陕北)的鼓吹班通常参与开业庆典,但在阳高似乎没有出现这一现象,甚至如同与其毗连的陕北鼓吹手普遍参加的房屋起土动工场合,阳高县也没有乐班的身影。

据李斌介绍说,当地没有人会在修筑房屋时雇请阴阳或鼓匠,特别是年青人。因为他们的身份早已与丧葬密切联系在了一起。他们的乐声出现在哪里,意味着哪家有亡人。人们认为他们是秽气的象征,不会让他们的身影及乐声出现在吉利的修筑房屋及开业庆典的场合。

由此看来,当前阴阳与鼓匠乐班的展演场合通常是庙会与白事。这两个仪式大致相仿:都以神鬼或先祖为中心。其中阴阳与鼓匠的演奏轮流进行:一般

是鼓匠上午吹四餐(乐班以形容吃饭次数的“餐”表示吹奏的“次数”,从一个侧面反映他们的办事是谋取生活所需的基本手段),阴阳三“餐”;下午,两者都要吹四“餐”。晚上的仪式活动两者亦要同时参与。

## 二、白事中的约定俗成

之所以将白事单列,因为它是乐班除了庙会之外的重要操演场合。目前,仪式的保存及恢复情况堪与庙会相比。如果将庙会仪式比做是乐班的年度性“音乐会”表演,那么白事中的操演可以看做是台下不断地历练过程。白事操演中,乐班一点点积累起自己的声名与经验。村民们对待死亡及孝道的神圣与重视,凝集在白事之中,并给予乐班一个广阔的表演舞台与演练空间。

### 1. 白事——悲哀的喜庆节日

能够让村民视为如同节庆的日子,除了庙会之外,还有一个特殊的悲哀场合:丧葬仪式——阳高县内称其为“白事”。将村落中的白事场合描述为“悲哀的喜庆节日”应不为过。该场合中的喜庆成分往往大于悲哀氛围,即为词组中之所以将“喜庆”的形容列于较“悲哀”更为核心位置的原因。白事中的同村村民与白事主家同宗血脉亲属,二者对于丧葬的场合认同感很难发现有何差异:无论同姓宗脉或异性同乡,均以聚集为主要目的。但较少的“白发人送黑发人”的年青亡者的白事中,浓厚的悲情足以让同村村民及旁观者发自内心的落下伤心与同情之泪。之所以将同村村民与外来旁观者并列置之,因为在那时那景之下,可以明晰、充分地感受到一个社区的集体凝聚力。在一个共同生活、共同劳作的有限空间中,在其他场合中罕见的亲情满溢于空气之中。

白事中雇请乐班,已经成为了人之常理,以至于成为一条不成文的规定。如果谁家的白事没有雇请乐班,只存在一种情况:该家庭被整个村落(社区)所抛弃。如在四百户村,笔者曾经听说一户人家由于平日从不给其他人家丧葬时随礼钱,在他家中有人去世时,没有乐班愿意参与其白事,村民均不前往吊唁。最后只能草草下葬。村民认为:“随礼钱”的行为并非钱的问题,而是没有人情味、不懂规矩的表现。就算家中一贫如洗、捉襟见肘,如遇白事,也要办个像样的葬礼。葬礼不仅是自家人祭奠亡灵的必需仪式,也是办给别人看的:展示自家的孝道,同时亦是遵循社区规范及交换人情、互助互惠之时;是必不可少与非办不可的。

白事中喜庆的氛围由乐班当仁不让地营造出来。因为乐班的参与，使白事成为村落中有限节日与有限娱乐活动中的特殊场合。届时，不仅改善伙食，全村人聚集一堂、坐席食肉，而且还能如同过年过节那般品乐听戏。精明的商贩们亦看中其市场潜力——众人聚集之地，不失时机地做起小生意。所以在阳高县白事的主家门口，唢呐及笙管声通常可以迅速招徕一个小型集市的形成。乐班功不可没！

白事中主家对于阴阳相当尊敬。他们的任何“指示”与行为都代表着、影响着亡者家庭对于造福子孙后代的期望。他们写着颇具文采的对联与榜文，画着一般人看不懂的神秘的符及“瓦片”（用在坟墓中的棺椁前），不仅更加增添了浓郁的神秘气氛，重要的是为主家与先人沟通、禳灾祈福。对于阴阳来说，乐器奏出的音乐仅是仪式的一个构成部分，并非全部。只有将诵经、写符、笙管三者融为一体时，才称得上是整个仪式。三者缺一不可。它映证了“一看二念三吹打”的阴阳全套技艺及身份表述，也从一个侧面表达出学者之所以重新界定“音乐”一词的缘由及尊重客观事实的严谨求实态度。

鼓匠们喧嚣的唢呐声，“说”出了主家对于亡者的尊敬与孝道，大肆宣扬着主家的盛情与对于村落传统的遵循。虽然没有如同阴阳那样繁复的仪式，但他们以复杂的传统套曲的结构，更为精密、“内在”而含蓄地表达着村落、社区的传统；以乐曲的按调依序进行表达了主家的深谙礼俗与鼓匠自身的明理达义。而且声声唢呐只有与阴阳的鸣簧鼓笙相互配合，方能共同营造与描绘出白事中应有的、约定俗成的语境及“老规矩”。

## 2. 白事程序的中断与延续

1950年之前，隆重的丧葬仪式更多的出现在城市之中。相对农村，城镇是云集富豪商贾的地方，那里有着更能滋养乐班的雄厚经济土壤。自1980年的仪式复兴以来，现代化的进程使城市之中的古老丧葬仪式受阻，并代之以新兴形式。周边的乡村，却因现代化缓慢进程由此因循与保持了旧有传统中的仪式。

50年代之后，特别是60至70年代，由于冠以“封建迷信活动”之名及“铺张浪费”的指责（至今村民在向外来者解说时，也会借用这些词语表达。言语间，不经意地流露出他们对于自身“落后”或“迷信”的羞涩），白事消失在众人的视线之外。但如果说在那个年代它已销声匿迹或中断操演，则过于想

当然。它只是隐于被政策与“运动”所忽视的角落里——山沟沟（如：大元沟、小元沟、白柳沟、马道沟、榆树沟等）中的唢呐依旧响亮。

据家住县城的盲鼓匠殷三回忆：从70年开始，由于政府不许吹奏，所以一停就是八年。四清时期都没有停下来过。没停之前，鼓匠哪里都能去；停了以后，连偏僻的农村也不能去。1978年，盲鼓匠殷三清楚地记得从正月领头鼓匠开始恢复吹奏了。县里对其谈不上照顾，但是至少不管。当时是一个名叫“杨大爷”的家住大东街阴阳去世。去世以前，就曾经表示想请人吹一吹。谢世后，家人来找殷三，问敢吹不敢吹。殷三满口答应。时值农历正月二十二。吹了以后，政府并未干涉。其后农村也开始了。

同样家住县城的盲鼓匠二虎说：四清、文革时都吹革命歌曲，让吹什么就吹什么。但村中的白事也没有停。记得66年的一天（记忆中是非常热的时候）去杨家堡办事，走的时候什么事情也没有，回来就觉得不对劲，气氛不对。四处都是围在一起看大字报的人，感觉非常不安宁。回家后得知红卫兵来过，拿走了部分的“家具”（指乐器），有通知不让吹，要求家人告诉他没收“家具”。于是，二虎找到西北村大队里那些拿走“家具”的红卫兵，与其理论。他说，只要还有卖的，就不能没收，而且这些家具是古代就有的东西。红卫兵将乐器还给了二虎。县城中的白事大约只停了两年多，偏僻的村里一直未停。例如当时的长城公社——十墩等小村，一个月仍有四、五次门事无人问津。每次出门办事，都是早早的走黑黑（早晚）的回，不让别人知道，拿着一个装乐器的小袋袋就走。

众多阴阳的回忆中，1966年以来，他们不仅不能参与操办白事，而且相当部分被划为“封建余毒”或其他受到批判的阶级成分。

据阴阳李满山回忆：

我父亲（当地著名阴阳李清）1968年时被划为富农，是因为以前给人办事攒钱置了两亩地。其他村的人知道了以后都笑我们，说这还叫富农！由于我们村的经济不好，按照有的村的情况，像我父亲这样的最多也就是中农，连中农都不到。

在村民的记忆中，20世纪30年代以来，阳高县里的白事仪规一直沿用至今。乐班的参与是固定的。（未完待续）

（责任编辑：张振涛）