

□张振涛

ZHANG Zhen-tao

声漫山门

——晋北庙会中的音乐级序

Space of Temple Fair and Music Order

摘要:晋北庙会中,分布着不同的音乐组织,这些按照传统规矩分派在不同位置上的乐班,发挥着各自不同的文化功能。观察它们在文化空间所处的位置,可以体会到传统上内外有别、高低有序的社会秩序。

关键词:庙会;乐班;空间

中图分类号:J607

文献标识码:A

文章编号:1003-0042(2008)02-0020-09

从音乐本体的技术层面上讲,我们很难从谱面上看出哪一种音乐属于宗教性的音乐,哪一种音乐属于民俗性的音乐,因为中国民间宗教从来不排斥流行地区的民间音乐,而是在传经布道过程中充分利用当地的民间曲调作为传播载体,所以总是把其纳入宗教仪式之中。在这种情况下,即使专业的音乐学家也难以从技术层面上分辨两者的区别,或者说根本就没有辨认两者区别的必要,因为它们本来就是同一种曲调——在两种场合、发挥两种功能的同一种曲调。这样的分别,完全超出了从音乐本体的分类学意义。

但是,走进乡村的专业音乐学家却会惊异地发现,一方百姓,竖耳一听,马上就会告诉你,哪部分音乐是神圣场所应用的,哪部分音乐是世俗场合运用的;哪个音乐品种隶属于宗教仪式,哪个音乐品种隶属于世俗凡事。分类之明晰,辨认之快捷,如同井水河水,瞬息划定。

问题缘此而来。一方百姓遵循着哪一种分类法则或者说历史逻辑,几乎不假思索地就把专业音乐家费时费力而百思不得其解的问题瞬间搞定?本文希望探讨得是:在老百姓的知识系统中,究竟是哪一种简便易识的办法,能够马上辨别对专业音乐家来说如此复杂的问题?一定有一种贯穿于全国乡土社会的历史逻辑,一套老百姓说不出、道不明、却在实践中精确执行的辨别标准。

我们的任务就是要寻找和解析这套密码。

收稿日期:2008-01-10

作者简介:张振涛(1955-),男,中国艺术研究院音乐研究所研究员(北京100029)。

(一) 乐班位置的提示

引起我思考这一问题的感性经验来自一次葬礼。1995年,我在河北省保定市易县马头村参加一个普通家庭的葬礼。演奏笙管乐的“音乐会”被安排在灵堂一侧的屋内,演奏唢呐的“吹打班”被安排在大门口。这个安排起初并没有引起我的注意。让我感到必须要进行解释的事,发生在吃饭安排的时间和坐席位置上。音乐会的饭与全体客人的饭一起,被恭恭敬敬地端到屋里,荤茹配搭,热气腾腾。他们盘腿坐在热炕上,与参加葬礼的亲朋好友,平起平坐,觥筹交错。此时,吹打班的乐手们仍然在大门口演奏。他们的演奏称为“伴饭”,也就是给吃饭的人“伴宴”。待全体成员吃完饭,依在火炕上边剔牙边聊天时,在冰天雪地里疲惫不堪的吹打班,才开始在露天庭院中,眼巴巴地瞅着端上饭来——这是参加仪式的全体人员剩下的饭。不但冷饭凉茶,而且时间是在全体人员用餐之后。这屋里屋外、饭前饭后、一冷一热、丰盈满席与残汤剩羹的对比,把农民对待两种音乐班社的态度和乡村习俗中划分两种乐班的待遇,反映得清清楚楚。天壤之别,无以复加。特别需要强调的是,这个场所的背景是燕山山脉的数九寒天。“世态炎凉”一词,这时才叫贴切到位,入木三分。

同样是农民组成的民间乐队,为什么被称为“音乐会”的会员享受如此规格的礼遇?而经济地位上与他们一模一样的吹打班的兄弟,何以遭受如此不公的对待?手中不同的乐器连同这些不同乐器演奏的不同乐曲,在文化意义上到底意味着什么?前者奉若上宾,后者视如贱民;前者尊宠有加,后者蔑视贬低。什么传统导致了乡村社会不约而同地采取了相同态度,如此对待同属一个经济阶层的“阶级兄弟”?把手里拿着不同乐器的人划归为不同级别?把不同乐器演奏的乐曲以及由此体现的社会功能划分为不同级序?

这种差别,在河北省的农村仪式中需要用心观察才能辨别得出来,表面上已经不那么明显了。但在晋北的乡村仪式中,简直就不用动脑子,一搭眼就能看出门道来。那种以清晰的画面,平摆托显出来的样子,会让希冀从乡村仪式中发现规律的音乐学家大喜过望。冀中与晋北,一个若隐若现,一个小葱拌豆腐,泾渭分明。两相对照,终于解开了我思考多年的疑惑。

(二) 三种音乐组织的空间划分

现在就以山西省大同市阳高县孤山庙的庙会为例。

这个小型庙会同时聚集了三个音乐品种的表演。它们在同一文化空间中的位置,几乎把中国传统文化的级序观念,展示得一览无余。

寺院的主持和尚与善男信女在主殿中喊韵诵经;吹奏笙管乐的“阴阳”在庙院中间围桌坐奏;吹奏唢呐的鼓乐班在庙门口站立鼓吹。三种音乐形式,代表了三种文化功能,在同一个文化空间中,各自履行职责。

在庙会核心位置,寺庙主殿中,寺院主持与善男信女,采用声乐形式,喊韵诵经,顶礼膜拜。音乐风格,平静恬淡。这类曲调完全是宗教性的,没有当地民间曲调的特征。特别一种四分之三拍的旋律,不但曲调上与中国传统音乐的风格相差很远,而且采用的歌词读音全部是中国人听不懂的梵文。这部分曲调与当地民间音乐几乎没有关系,属于历史流传下来、专门用于宗教仪式的外来音乐。它自成体系,曲高和寡,除了寺院中常年念经的固定信众,一般老百姓唱不出来。

演奏笙管乐的“阴阳”,在主殿前的庙院中演奏传统套曲。这部分音乐,庄严肃穆,品位高雅。阴阳们身着道袍,围桌而坐,服装让人一眼便知身份。

阴阳登记表

姓名	年龄	专职	姓名	年龄	专职
阎进增	65岁	吹笙、管。父亲在镇门堡作阴阳、从小跟父学	任刮	38岁	管子、16岁跟父学、爷爷吹管
任凯	38岁	笙	刘川	39岁	笙、自学
任旺	43岁	笙、任学峰父亲	任子	41岁	镲
任学峰	19岁	笙、任家第四代	王先学	18岁	锣

吹唢呐的鼓乐班,在庙门口站立演奏。他们围在一辆破旧的小型卡车的车兜边。车兜靠近驾驶仓的前部,放置扩音器材,架子鼓摆放中间。

鼓匠班人员登记表

姓名	年龄	专职	姓名	年龄	专职
谢常义	40岁	唢呐、二胡、班主。原在镇公社剧团,自学。	王英	50岁	电子琴、板胡
孙纯	21岁	板、二胡、唢呐、萨克斯	师宏明	37岁	唢呐、板胡、鼓、扬琴
赵有	23岁	唢呐、二胡、笙	刘建所	19岁	唢呐、鼓
谢琴	19岁	唢呐、板胡、电子琴			

我们采用民族音乐学放弃多年、近期又有所恢复的比较方法可以看到,这种比较,依然有效。三种音乐类型在空间坐标上的不同位置,令人在参照中产生强烈印象,有助于理解事物性质。民间艺术品类的整体结构,不但有一套完整的划分标准,而且有一套完整的表现形式。这套空间图像,外化地表达了传统的分类观念,以通俗易懂的方式展示给乡民大众,让没有任何音乐知识的老百姓一目了然,懂得哪种音乐可以登堂入室,进入主殿厅堂;哪种音乐可以位列堂侧,进入庙门庭院;哪种音乐只能望门而止,呆在山门之外。这就把音乐的品类、档次、级序,用老百姓容易分门别类的直观方式展示得一览无余。这是一种出色的表达方式,可以相信,没有人看不出其中的门道。

(三) 核心、中间、外围层次

1981年,格尔兹在美国耶鲁大学法学院发表了题为《地方性知识:从比较的观点看事实与法律》的演讲,首次提出解读文化行为的三维模式:时间、空间和意义 (temporal – spatial – significance) (Geertz 1983: 166 – 234)。2003年,美国音乐学家赖斯在《民族音乐学》季刊上发表了《音乐体验和民族志中的时间、地点和隐喻》,把格尔兹的模式引入音乐学领域,提出音乐体验的三维空间模式(Rice 2003:158)。赖斯认为,空间模式是可以用来理解音乐意义的工具之一(Rice 2003: 159),以此作为对自己的“历史构成—社会维持一个个体经验”的进一步完善。

这一提法启发我们注意到,音乐发生过程中的空间位置具有的文化隐喻,位置暗含了声音负载的社会级序和意义符码。一个音乐组织必须在历史规定的空间中从事表演活动,绝不能任意选择地点,也绝不能随意走来走去。它必须遵照传统的规定,在固定位置,执行这个位置赋予的使命。这个被排定的位置,积淀了传统社会内外有别、尊卑攘外的历史逻辑,积淀了只有通过空间划分才能解读的用乐等级制度。文化空间的理论无疑提示我们观察自己文化空间中极其相似的现象。

曹本冶、刘红合著《龙虎山天师道音乐研究》一书,根据道教“内坛”“外坛”的说法,把科仪音乐分为“核心层次、中间层次、表面层次”。划分的原则是:集中体现宗教宇宙观的曲目,属于仪式音乐的“核心层次”;借用在仪式中的部分地方性民间曲调,属于仪式音乐的“表面层次”;介于两者之间的部分曲目,属于“中间层次”。(1996)

杨民康也把宗教音乐分为“核心层次”(纯宗教性的音乐)、“基础层次”(具备宗教性特点的音乐)、“外围层次”(世俗性音乐)。(杨民康 1992:90)依照音乐承载的内含,把曲目划分为由宗教性到世俗性的过渡框架,他们的见解不谋而合。

学者们通过自己的田野考察和探索实践,不约而同地认识到了同样的问题,即在一个文化空间中分布着把社会秩序具体体现在不同级序中的外在形式。这也就是我们在上述的事例中看到的情况。

通过宗教禁忌所强化的神圣与世俗的区别,世界在人的心目中不再是混乱无序的,而是一个有组织的、有目的的、充满意义的世界。人生活在这样一种井然有序的世界里,不再感到迷茫彷徨,他不仅在无限的宇宙中找到了自己的位置,而且明确了自己生活的意义,从而有了强烈的安全感和稳定性。(金泽 2002:346 – 7)

音乐学不能空泛地谈论一个空间,应该举出现场采集中遇到的事例,分析音乐文化表演过程和生存状态中的空间意义。

(四) 文化空间的级序

一个地区的普通乡民通过什么途径建立一种与音乐文化相关的知识?他们既不能通过阅读也不能通过讲授,但他们却能够像学者一样立刻断定音乐的层次。什么赋予了他们这种知识?不难看出,乡村老百姓是把一个音乐品种直接对应于一种乐器的组合方式。乐队编制或组合形式,是一般人可以辨认的外部特征,尤其一种乐队的主奏乐器,更以独特的音色使听者一闻便知,唢呐、大管子、小管子、笛子,数量不多的几种领奏乐器以及固定搭配的乐器组合,构成了乡村生活中随处可见的鼓吹乐种的两种典型范式——笙管乐与鼓乐,也构成了老百姓头脑中关于两个“音乐”品种的概念。当以某件乐器领奏的某一音乐品种,常年固定在特定仪式、特定空间的特定位置上,便逐渐形成老百姓对这一音乐品种的认知,逐渐形成了一个音乐品种对应于仪式中固定位置的固定概念,进而把这个空间位置与仪式功能联系起来。再进一步,当乐队离开了具体场地,它在具体场地含带的文化品格和文化级序,也一同离开,永远固定在一种乐队身上,像烙印一样,形成这一乐队的标识与符号。固定的文化符号,永远印在笙管乐队和唢呐乐班的身上。相应的文化概念就自然形成,根深蒂固,牢不可破。概念中的空间图像被隐藏起来,文化级序凸显前台。

不难理解,一般老百姓根本不是从音乐本身来认识音乐。一种音乐何以具有超凡脱俗的宗教情感,一种音乐何以具有高雅深沉的品味,一种音乐何以具有热闹世俗的格调,一种音乐何以受到尊敬,一种音乐何以受到贬低,这些对专业音乐家来说难以辨明的事,对普通老百姓来说也同样难。但老百姓采取了一种十分简便的办法。他们对生活空间中所见不多的两个乐种的定位,就是直观的外部特征和空间位置的视觉经验。

传授这类知识的,既不是高深的理论,也不是音乐的知识;既不来源于课堂,也不来源于书本;既没有教师,也没有高僧,而是直接来源于他们每年每月、循环往复、终生终世都参与的庙会和葬礼的亲身经验——庙会中乐队的空间划分和葬礼中乐队的坐席位置。庙会中的空间和丧葬中的空间,把复杂的问题简单化,把抽象的问题具体化,把意识的问题平面化,把贵贱的问题空间化,把文字的问题图解化。以普通乡民人人都能理解、人人都能区别、人人都能辨认的方式,图解了一个理论上十分复杂的问题。这就是民间智慧:避重就轻、举重若轻、肆两搏千斤。民间智慧让专业音乐家豁然开朗,一下找到了解读音乐功能的简便方式,把不同乐队在不同场合发挥不同功能的方式,解释得清清楚楚。

当笙管乐队被排定在寺院主殿前的中心,老百姓就形成了笙管乐队执行着庄严使命的信念,笙管乐就是替善男信女向诸路神仙传送意愿的媒介。它在庙会中发挥的功能以及因为发挥了这种令人尊敬的功能而具有令人尊敬的品性也就当然排定。当笙管乐队出现在举办葬礼的庭院之内,老百姓就形成了笙管乐队执行着超度亡灵功能的概念,在葬礼中发挥的功能也由此排定。这些在严肃仪式中发挥了庄严使命的人员,应该受到的礼遇,也就自不待言;他们坐在热炕上与亲朋好友一起享受热汤热饭的待遇,也就理所当然。

当唢呐乐班落脚在庙门之外,老百姓也就在生活空间的门里门外、尊卑有别的秩序中,派生出略逊一筹的印象,它在庙会中发挥的招徕善男信女供奉香火的功能也由此排定。当唢呐乐班出现在葬礼上,老百姓也就形成了唢呐乐班仅仅执行着呼朋唤友、招募乡邻功能的概念。唢呐乐班不像笙管乐那样向神灵祈祥,超度亡灵,因此,在葬礼中发挥的功能也就由此排定。那些从业者在露天的寒冷中咽下残汤剩羹的冷遇,也就理应如此。

这里必须强调民间乐师称呼上的定位意义。“阴阳”“鼓匠”“乐户”“吹鼓手”,这些有褒有贬的名称,与一种乐器以及联带的乐队编制捆绑一起,共同形成了一套民间的符号或评价体系。老百姓不知道练习管子与唢呐所花费的完全不同的时间量和功夫,不知道演奏不同乐器的乐师们背谱韵曲中包含的技术含量,他们也无需知道。他们把一种音乐的从业者与历史上形成的对待这一群体的评价一同继承下来,毫无疑义地接受那些被假定具有专业知识和评价标准的祖先们定下的标准,并且按照这种历史逻辑对待不同的乐班。

当然,民间还把班社是否抱有“功利”目的作为判断神圣与凡俗、艺术与非艺术的标准。普通百姓判断一

个乐班的性质、判断阴阳与鼓匠的标准,还要看其从事的行业是否收费。如果乐班为了功利目的服务,演奏的乐曲就不能隶属于神圣。鼓匠可以演奏十分精彩的音乐,但他们的音乐却不被视为神圣,因为其目的是功利性的。他们也知道自己从事的行当不属于艺术,因此也从来不把自己当艺术家,只能称为“匠”。“鼓匠”一词,把他们的品质、档次、属性、本质,准确定位了。“阴阳”几乎做着相同的事,除了演奏的乐器不一样外(甚至某些场合演奏的乐器也一样),但是,阴阳做事的目的,被认为是不具有功利性或者说不太具有功利性的,至少从观念上讲,他们演奏的音乐不以实现功利为终极目标。鼓匠为乡民提供娱乐,阴阳为乡民提供与神圣的沟通。哪些是娱乐性的音乐,哪些是神圣性的音乐,在乡民的精神世界中,自有一条标准:是否为此付钱(有时这甚至成为唯一的标准)。这个区分方法与空间划分上的不同位置同样简单,揭示了老百姓判断一桩事物隶属神圣或世俗的背后,潜藏的价值标准。付钱与否,回答了一个关键问题:为什么用于日常的娱乐音乐不属于神圣,为什么在庙门中演奏的音乐被视为神圣。

没有人告诉老百姓,仪式主事者为什么把笙管乐安排在显要位置,让他们与自己一起吃饭的原因;也没有人告诉老百姓,仪式主持者把唢呐班安排在大门口,让他们吃自己的剩饭的原因。但老百姓会把这一切与庙会和葬礼上所有必须服从的规矩一同遵循下来,并在细节上理解了笙管乐与鼓乐班的区别,知道了如何对待两种乐班的态度。对于“阴阳”必须敬而待之,对于“鼓匠”可以斥而训之;对于“阴阳”必须视若上宾,对于“鼓匠”可以视若贱民;对于“阴阳”必须小心伺候、切忌冒犯,对于“鼓匠”可以待答不理、不管不顾。

人们安排一个文化空间中不同品类的事物时,采取了一种可以观察的方式,这种方式我们借鉴施坚雅(Skinner, G. William)描述中国乡村社会的经济圈时采用的词汇,称为“级序”。

当然,采用这一概念时,我们心里不应含有褒贬,但我们必须明白,老百姓运用这些概念时,却有着鲜明的褒贬。民间话语系统中,每一个词语,往往都具有明确的褒贬成分和级别顺序,从不含糊。态度上旗帜鲜明、善恶分明的判断,是民间传承知识、寓褒贬于话语的方法。

老百姓建立了一套判断事物高低贵贱的说法,通过这些说法,我们发现了安排音乐班社的位置中隐含的那幅高低有别的秩序,发现了老百姓观念中颠覆不破的历史逻辑。这几乎是对音乐技术范畴中神圣与世俗不分彼此、缠绕难辨问题的空间解图,真是难得一见的明示!

两种音乐在其应用的民俗场合如此清晰地分出了高低贵贱、等级顺序,让人知道了在庙会这个神圣与世俗合而为一的场所中如何划分、如何辨认哪部分音乐属于神圣、哪部分音乐属于世俗、哪部分音乐隶属于宗教因而具有宗教性、哪部分音乐隶属于世俗因而具有世俗性的途径。

(五) 层层递进

为了把比光顾的当地乡民和比乡民更有钱的外乡人吸引到庙会,庙管会必须在娱乐方面下足功夫,提供优质服务项目。庙会娱乐的基调,大概一开始就确立了民众至上的立场,我们在历史文献中读到南北朝时期的法会如何以娱乐形式弥补自己天生脱离凡俗的贫血症的方法,甚至到了完全不顾及众人皆知的宗教戒律的程度。可以看到,从早期法会演变而来的民间庙会,一开始就没有超凡脱俗,而是尽可能地入乡随俗。它吐故纳新和变换方式的能力甚至过于乡村的家庭仪式。庙会决不会在娱乐形式上浅尝辄止,不断更新换代,变着法儿地吸引乡民。显而易见,就像中国民间宗教没有把现世划分为神圣与凡俗两个水火不相容、截然对立的世界一样,乡村庙会也没有在娱乐形式上排斥异己,反而赶前赶后地把一个地区中所有流行的民间艺术形式统统纳入其中。虽然庙会空间中包含了二元对立、甚至三足鼎立的元素,并且将二元对立或三足鼎立设置为大殿、庙院与门外三层结构的主从关系,但三者的关系,决不是主殿中的表演形式理所当然地决定庙院内外,或者庙院内外的表演形式理所当然地服从主殿。三者互为表里,各得其所,共存共荣。

这种设计真是绝妙无比!既结合了宗教精神中神圣与凡俗的理念,又把中国精神和市井气象纳入其中,融为一体。我们不知道谁发明这一叙事形式,这个叙事形式的发明者一定是个深谙中国文化和外国宗教的人。采用一条声音引导线路,铺设出社会秩序的潜规则,就是他熟谙机制的秘密。就像一个人进入一个又一个、由不同设置的房间暗示着生活功能的套房,进而不由自主地联想到从门厅、到客房、再入主室的意味一

样,这组被编配为递进关系的声音,负载了把复杂的观念变为通俗易懂的连环画的使命。熟谙机制的设计者,真是把声音的意义运用到无以复加的极致。当然,完善这套逻辑的一定是千千万万的善男信女、乡民百姓。他们遵循着这种秩序,他们完善着这种秩序,他们享受着这种秩序。

中国庙会中声音铺排的设计,是一项伟大发明!庙会创造性地实现了宗教与世俗的包容,创造性地运用了分割空间的暗喻意义,又把自身的利益藏在了最深层。它采用了声音,又超越了声音,它采用了超越声音范畴的声音,或者说赋予声音以意义的声音,引导出从声音中听辨文化意义的空间想象。那条从现实的土路走向想象中净土的道路,以声音为起点,也以声音为终点。声音不引起焦虑,使得这一过程变得愉悦轻松。没有负担的声音,把一个复杂的过程变得简单放松。这列列车装载着一系列象征的主题,互为表里的三个车厢,像三个梯队,像三层台阶,把到来者的脚步,牵引至最后的主室或厅堂。它的每一层指令,都提示踏入者轻松地进入新境界。这是一个互为表里的揭示过程,灌入耳鼓的声音,通过一步一步地呈示,逐渐揭示出每一空间的意义。

当一个人从外围一步步走进庙会时,他的感受就像看连环画一样清晰。伴随着脚步,一个一个不同的乐队,开始进入眼界,一种一种不同的声音,开始灌进耳谷。这些来自不同声源的声音,帮他了解了生活空间中铺排的一套成规。声音提示他、引导他更上一层楼时,声音也把他带进越来越深的语境中。声音构成了与一个庙会的视觉本文并行的副文本,成为一个人进入庙会时与视觉景象须臾不离的伴生物。他的脑海映入的景象不断浮现,吹唢呐的鼓匠班、舞台上的戏曲演员、穿道袍的笙管乐,最后,和尚做法的念经唱诵,赞呗香花。这些不同打扮的人物,构成了发出不同声音的一个系列,人物在不同的空间中展示他们各有所长的技能,声音在不同状态下衍展各自不同的旋律,唤醒与视觉相联系的观念。

声音跃出了声音本身,成为一套具有多重表义功能的符号,暗喻了同一空间中的级序,成为进入不同境界的引线。声音成为象征,提示进入者进入的界域性质,暗示了从凡俗向净土的必经之途。这个由浅入深、由凡入圣的路程,就是从物质世界向精神世界必经之途的缩影。这是由一个大寓言套着的一串小寓言。人们在声音的抚慰中松弛地走过这条道路,接受着文化暗示,接受着宗教暗示。一路行来,就再也恢复不到原来的状态了。

乡民不断在这套秩序的空间中接受暗喻,潜移默化地接受声音以及发出声音的乐队组合的象征意义,终于有一天,抽象概念变成了具体指令。他反过来观察发出声音的声源时,观察神圣与世俗对应的具体乐班时,头脑中的概念已经可以使他清楚地辨认眼前的具体事物应该隶属的社会级序了,即使这组具体事物离开了庙会也同样有效。如果说庙会空间让进入者接受一个天衣无缝的叙事模式,目的是让他从凡俗进入净土的理念具体化,那么,这列载着乡民进入观念形态的列车,停驰的驿站就是一组一组具体的表演形式。他的耳朵和目光一起,一步一步见证了从凡俗到神圣的阶梯。声源变为具体乐器,乐器对应于具体组合,而组合就变成了级序观念。

我们在乡民划分乐班级序的概念中,体会到社会秩序对普通百姓评价体系的深远影响。没有人把这套级序混为一谈,处于外围的戏班、鼓乐班,处于内院的笙管乐,处于殿内的焰口仪式,一层一层,一级一级,步步为营,连续提升。通过不同空间划分的文化秩序,在一个人踏进庙堂的过程中,已经使这一系列理念深入人心了。

小事件反映大事物,小庙会反映大文化,小空间反映大观念。一个音乐组织的性质与文化意义,取决于它在一个空间中所处的位置和所属的社会系统,离开这个社会系统和这个系统给予的坐标,就无法判断它的性质和意义。在这条由声音牵引的轨道上,人们可以捕捉到音乐功能如何体现在一个乡村叙述的实例中。学术界常常谈及如何以小见大,以个案叙述消解宏大叙述难免的假大空,以实实在在的案例保证历史叙述中的真实可信,抵消那些空头支票的副作用。至少再也不能把理论建立在早已设定的构想中,而要建立从局部到整体都坚实可靠的实例上。这就是一个难得的例证。

这是只有音乐学才能提供的个案,一个没有音乐风格的解析就无法解析出文化空间内核的个案。中国音乐学要想获得像人类学一样令人信服的学术力量,就要把这个案分析建立在音乐学自身的优势上,想人类

学之未想,说人类学之未说。踏踏实实地把音乐本体作为解读民俗事件的核心,而不是把人类学已经具备的观念对应于音乐事项。拓宽通过音乐风格解释文化空间的途径,从音乐角度解释文化空间分布中的暗喻,这一角度同样可以像人类学一样反映文化的本质特征。

音乐文化人类学几乎总是跟着人类学的理论跑,把师傅的理论拿来再加上音乐领域中的实例,演绎成一套夹生饭式的半成品。音乐人类学何时可以拿出自己的理论向培养了自己的“母校”人类学炫耀,提供给不懂音乐的人类学家一个令人吃惊的例证。毋须说,我们终于找到了这样一个可以夸耀的范例了。这是一个难得的实例。它把文化空间反映人类头脑中的级序观念,生动活泼地再现在乡村小庙的院落中。这对于不懂音乐的人类学家难上加难的分辨过程,对于音乐家来说则是一目了然的事。得来全不费功夫!音乐文化人类学终于可以摆脱人类学的羽翼,畅快地呼吸两口气了。

(六)对台戏——两种表演形式的空间划分

为了印证级序理论,我们再举一个事例。

阳高县许家园村的“青云寺”,以庙院为中心,中轴线上自然是“山门”和主殿。主殿庙堂中,塑有三座神像,婆罗树王佛(管水)、水天佛(天官)、胡爷(管雨)。旁边还有一个“出伏胡爷”(胡爷只管下雨,不管水),两侧各塑一条龙。庙门外,是一片开阔广场。如同中国大部分地区的情况一样,戏台与庙殿面面相对。庙门外一百米的地方,建有一个戏台。

2003年7月晚7点,庙内正殿中和尚开始放焰口,整个仪式,法相庄严,气势宏伟。与此同时,庙门外广场的戏台上,晋剧团的演出紧锣密鼓,声腔缭绕,与庙门内主殿中的古朴法事,遥相呼应。乡村庙会中,面对面、台对台、场对场、各唱各的戏的表演十分普遍,也十分动人。两个“舞台”,相距百米,不分主次,不分表里,互不干涉,各自为政。两类活动的台前,都聚集着对此感兴趣的两大群人。但是,这大两群人,绝非分门别类,互不相容。他们在两种场地之间流动穿插,一会儿跑到戏台前看看戏,一会儿跑到庙堂中看看放焰口。可以说,他们就是一群人,是一群在两个场地之间游来荡去的观众。对他们来说,两个场地都是表演,两种活动都是仪式。他们不会带着严肃的表情到庙堂看仪式,也不会带着喜笑颜开的表情看戏,他们几乎是带着相同的表情游走在同一文化空间中的两个划分了不同功能的场域中。可以体会,乡村庙会的整体空间中,世俗与神圣之间,不存在不可逾越的鸿沟。人们走来走去,一边聆听世俗的戏曲,一边观赏宗教的仪式。凡俗与神圣,跳来又跳去。中间地带,仅隔着一道门坎。这道门坎,把世俗的空间与庙堂的空间,适当地做了区别和划分,却保持了一抬脚就可以跨越的低矮高度和短小距离——这似乎是未把任何事情隔开的高度和距离。这高度是容易跨越的高度,这距离是适宜交往的距离,是为交往而圈出的区域,而不是把两者分开的界线。

这就是民间信仰的亲切处。从一方面看,这道门坎似乎是一道观念上的界线。神圣与凡俗,以此划分。神圣的仪式只能在庙门里面进行,决不能跨出庙门;世俗的戏曲只能在庙门之外演出,决不能跨进庙门。但从另一方面讲,它们又相互依存,谁也离不开谁。庙离开了戏,就没人来朝拜;戏离开了庙,就缺了主心骨。正因为有了庙宇,才有了对面的戏台,如果没有寺院,戏台就不存在。戏台是为庙宇而搭台唱戏,庙宇因有戏台而香火旺盛。戏台是庙宇的外延,世俗活动以庙宇为中心,但活动的范围却绝不限于庙宇之中,它的外延才是老百姓活动的中心。民众在庙宇周围的活动,自然属于世俗事物,但也是最有生活情趣的事物。它们共同演绎庙会这台大戏,却以各自的方式演绎,相互补台,决不相互拆台。戏曲演故事,热闹非凡,宗教展仪式,庄严典雅。观众各有所爱,各取所需。

在这样的场所,才能真切体会中国民间信仰与西方宗教之间的本质不同。“神圣与凡俗”,是近年来我国学术界从西方引进的一对重要范畴,对于理解与信仰有关的行为,具有十分有效的指导意义。但中国学者运用这一对概念时,必须注意西方宗教与中国民间信仰之间的区别。中国乡民决不把“神圣与凡俗”分得那么清楚,它们不但和平共处,可以聚集在同一场地、共同分享各自的特长,而且已经成为与民俗结合的难分难解、谁也离不开谁的同胞兄弟。那种在神圣场合不能从事凡俗事物的禁忌,在中国的庙会中根本不存在。庙会把神圣与凡俗融为一体,在“上帝之城”与“世俗之城”之间搭起了一座梯子,这个梯子就是戏台,或者说就

是艺术。这是中国乡村文化空间展示的真实景观。

需要特别关注的是主殿中放焰口的手段与技巧。焰口是已经发展为一套高度专业化与艺术化的法事，金刚法师的做法过程，具有强烈的戏剧化程式。他的服装、冠冕，完全可以被理解为戏装，他手持的法器完全可以被认为是道具，他一套一套层出不穷、完全舞蹈化了的手印，强有力地吸引着人们的视线，观众为那一套神秘而艺术化的手指动作而惊叹。他演唱的一套唱腔，以及介于唱腔与白话之间的念诵吟咏，已经使法事具有了高度的表演性。

这也就是老百姓何以把焰口既当作宗教行为又当作艺术表演看待的原因。从终极意义上说，焰口当然不是艺术，老百姓也不会真的把焰口与戏曲混为一谈，他们当然不会如此浅白。但当人们被焰口的艺术气息吸引和感动时，还是情不自禁、部分地把其当作与艺术的虚拟性相同的表演行为来欣赏。艺术要引发情感，焰口并不以此为目的，那似乎与宗教的终极意义不相符，但焰口采用了音乐，采用了戏曲的“唱念做”，采用了舞蹈的夸张形体动作，把感情因素赋予了宗教仪式，这就容不得人不把它当作艺术行为来欣赏了。

所有的观念都通过特定的表现方式和媒介展示出来，如同艺术家一样，主持坐坛的金刚法师，通过一整套特定的表现方式和媒介，展示所想要表达的内容。研究宗教艺术、戏剧艺术、音乐艺术，就不能仅限于各自独立的理论，分析一套焰口与分析一部戏曲、一套乐曲时采用的方法当然不一样，因为它们采用了各自不同的途径和技术，但焰口却采纳了大量戏曲、音乐、舞蹈的因素，使它与艺术具有了极大的相通性。

庙宇中发生的艺术化了的仪式是否可以成为审美对象呢？就像我们走进寺院的同时既怀着崇敬之心也怀着审美之情欣赏寺院建筑一样，老百姓为焰口感动时，是把它从宗教中抽离出来部分地当作独立的审美对象了。金刚法师为了引人入胜，将焰口仪式艺术化，使之成为艺术化了的行为与艺术化了的现象。当焰口仪式被老百姓艺术地或者说是情感地接受时，它确实就具有了审美性。

回过头来看看庙会的对台戏。在相距不远的空间中，戏曲与焰口、两种行为发出的音响常常相互干扰，相互打架。两种声音似乎正在较劲。一种带着世俗艺术的冲击力和助威声，一种则保持着神态自若的平静。戏台上安装的扩音器材，把一股股声浪送进庙宇，铺天盖地，常常压过法会中没有扩音设备的和尚们的微弱声音（仪式中金刚法师需要走动，无法用麦克风）。但法师和尚，不但不阻止外来音响干扰，反而平静地接受音响的交融。即使戏曲声腔时不时盖过自己的声音，也毫不介意，依然唱着自己的调子。

城市音乐家大概只能在一个空间中接受一种音响，如果几个不同类的品种在同一空间同时发响，谁也不能容忍。庙会恰恰是同时容纳多个表演品种和多种音响的文化空间。只有单一音响，庙会吸引有着不同需求的乡民的初衷就难以实现。在特定时空中，不同种类的艺术品种聚集一起，既划分区域，又相互连接，各自发挥着自己的功能，彼此谁也不干扰谁，彼此谁也干扰谁，但相安无事，共举共荣。这些发生在生活空间中的艺术，就是生活的艺术，就是艺术的生活。

不能拿西方式的纯粹音响观念来衡量中国乡村庙会中的大混响，它们彼此干扰，又彼此离不开。念经的和尚和唱戏的演员，吹唢呐的鼓匠和奏笙管的阴阳，说书的盲人和吟咒的神婆，个个都知道，只有相互依存，同心协力，相互推动，共同构成一个气象万千的文化场景，才能吸引信众，才能大家都有饭吃。单一的音响，孤立的品种，哪一个都不能招引和满足有着多种需求的乡民。虽然他们也像城市音乐家一样，希望观众只聆听自家的声音，只关注自家的表演，自家的前台聚集更多的观众。但大家心里明白，没有任何一家艺术组织可以招引不同年龄、不同性别、不同爱好的众多乡民，只有各个品种的表演聚集一方，才能构成大型庙会。商贾辏集，技艺毕陈，冠盖相属，男女交错。缺少任何一个品种，缺少任何一个景观，都会使大庙会的档次降低，成为次一级的小庙会。“大庙会”之所以不同于“小庙会”，或者说“大庙会”优于“小庙会”之处，就在于庙会的整体收入。影响了庙会的整体收入，也就影响各家组织的具体收入。

乡民们对一个地区哪个村镇的哪个庙会属于“大庙会”，哪个村镇的哪个庙会属于“小庙会”，心里有一把尺子。这个尺度不但是一个庙里的神仙灵验不灵验，那是精神层面的，还有一个物质层面的条件，“大庙会”应该在艺术品种上齐全：庙中有法事，庙院有阴阳，庙外有戏曲，庙门有鼓匠，另外说书的盲人、算卦的神婆、舞秧歌的花子，与大大小小的商贩，共同构成一个商贸与艺术、宗教与世俗、品类繁多、功能齐全的

文化空间。谁也不能取代谁,缺少了任何一样,都会使一个庙会降低品次,成为低一级的小庙会,而这是希望在本地保持最大庙会的“庙管会”以及依附于此的任何一个班社和商贩们都不愿看到的。他们必须在共同构筑的文化空间中彼此谦让,彼此包容,打消独占鳌头,独霸一方的念头,共享一方香火。希望跨入大庙行列的新建庙宇,必须付出代价,招戏班,纳乐班,经历当地社区的认定过程。

我们曾在一天之内相继赶过两个庙会,一大一小,经历过从品种齐全的大庙会到只有一个乐班的小庙会之间的对比。从大庙院里不胜繁闹、熙熙攘攘的音响中出来,到只听见一支乐队的孤单音响,就会从比较中感到大小庙会之间的区别,意识到一个空间中音响效果的差异对赶庙会的人产生的影响,体会到多声并存与孤掌难鸣的效果在图热闹、求喜庆的善男信女心理上产生的反差。“大庙会”之所以吸引人之处,就在于此。虽然唢呐音乐是作为逛庙会、看大戏、民间仪式、饭后茶余的伴生物进入乡民视野的,可一旦失去它,一个庙会的品级档次,就会一落千丈。没有乐班,一个庙会就缺少了吸引人的亮点,它是一个地区一系列庙会中评价其高低品次的代码之一。有了它就增色,没了它就减色。它是锁住乡民脚步,也锁住乡民心扉的一个重要标志。

庙会是一个生态系统,以庙管会为中心,构成了一个集宗教事务、艺术表演、商贸集市为一体的空间环境,形成了一个既相互竞争又相互依存的生态关系。哪怕一个环节的短缺,都会导致整个生态系统的颓堕。奇怪的是,经历了文革的十年空白,竟然没有淡忘和摧毁这种机制。当新的经济形态恢复到有利的条件下,庙会立刻恢复了昔日的繁荣。民俗活动是一个既脆弱又顽强的体系,顽强的生命力和奇妙的适应性,使庙会不断地经历着劫后的复生,经历着比它的发明者更长久的延伸史。当然,也有许多脆弱之处又似乎不堪一击,大部分庙宇无法恢复自己供养的音乐组织,就是其一。

参 考 文 献

Geertz, Clifford

1983: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* [M] New York: Basic Books.

杨民康

1992:《中国民歌与乡土社会》[M]长春,吉林教育出版社。

曹本冶、刘红合著

1996:《龙虎山天师道音乐研究》[M]台湾,新文丰出版公司。

金 泽

2002:《宗教禁忌与神圣的空间》[M]载《二十世纪中国民俗学经典》(信仰民俗卷),北京,社会科学文献出版社。

Rice, Timothy

2003: “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography.” *Ethnomusicology* 47(2).

(责任编辑: 吴 凡)