

□ 项 阳

从王侯之颂到平民之颂

摘 要:“颂”之音声体裁在西周时期出现,用于高端祭祀仪式,体现人们对大自然敬畏,对尊者崇拜,对逝者缅怀等诸多情感。颂由吉礼祭祀仪式所生发,其特征是在礼制仪式中以乐表达,由于其时尚未发明乐谱与舞谱,《诗经》记录颂的文字部分,但不能忽略颂作为歌唱形态以及在仪式为用。《诗经》三颂为王侯之颂,彰显高端。随着历史演进,颂既有与仪式相须为用,亦有脱离仪式为用,诸如当下歌唱体裁之颂歌,亦独立成文学体裁样式。在山西临县的葬礼、庙会仪式中礼生承载的音声样态竟然与两周之颂的整体特征相吻,差异为对象以及内容的变化以及曲调的市井性,这是将国家高端礼制仪式为用接衍为民间礼俗仪式为用,以平民之颂活态存在。我们通过对临县丧礼仪式的考察辨析,把握颂这种形态的当下样貌,并借助该活态样本“复原”历史,以认知颂之深层内涵。汉魏以降曾有过挽歌体裁,在下以为临县丧礼仪式中的演唱形态虽与挽歌有关联,但更为重要的是对颂的接衍。

关键词: 颂; 乐语; 歌诗; 与礼制/礼俗仪式相须为用; 王侯之颂; 平民之颂; 活态传承

所谓非物质文化遗产,是在历史上生成、在传统社会中经历长期而深厚积淀、活态传承到当下的文化样态。从乐的视角,受制于稍纵即逝的时空特性,许多历史上存在的现象我们不可能亲历与把握,但却可以将历史文献与当下活态存在相接通,以探求文化现象的“历史面貌”,这是所谓“回到历史现场”、进入“历史的田野”的意义。近期我们来到山西临县考察,在民间葬礼家祭仪式中感受到“颂”这种音声体裁形式的活态存在,不能不慨叹传统文化积淀的深厚,真是应对这种现象进行深入挖掘与辨析,实地考察是接通传统不可或缺的有效手段。

一、“乐语”——歌诗的意义

《周礼》“大司乐”云:“以乐德教国子中、和、祗、庸、孝、友,以乐语教国子兴、道、讽、诵、言、语,以乐舞教国子舞《云门大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”^①这是对乐整体表现的具象把握,可以分出不同层面。乐德应通过乐语和乐舞形态以表达;乐语为兴道、讽诵、言语,既能直接、清晰地表达人们的思想与情感,又非一

般性语言,是与乐结合的规范性和艺术性表达,或称是音乐性的语言形态。所谓“故歌之为言也,长言之也。说之故言之,言之不足,故长言之;长言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故不知手之舞之、足之蹈之也。”(《礼记·乐记》)郑玄注:“长言之,引其声也。”这种音乐性语言周人将其定为“诗”——在有语言明确性的意义上与乐相结合来兴道、讽诵、言语,与乐相结合即为“歌诗”,在大司乐之乐正辖制下由歌师承载,也是社会上人们广泛采用具有音乐性表现的情感表达形态。乐德在歌诗的意义上方能体现,礼乐中的歌诗在仪式中与经过编创的乐舞整合起来方具整体形态。礼乐是礼制仪式与乐的结合,而在乐中这乐语——歌诗是为人们交流思想

作者简介: 项阳(1956~),男,博士,中国艺术研究院音乐研究所研究员,博士生导师。

①[清]孙诒让:《周礼正义》卷四十二,北京:中华书局,1987年,第1723—1725页。原标点本将《云门》与《大卷》断为两曲,笔者据文意改。

与情感的最直接方式。

中国历史上的礼乐形态,只有雅乐在三千年的历程中沿袭了这种歌舞乐三位一体的样态,由是形成礼乐之核心为用的意义,它种礼乐形态则在仪式中或歌,或乐,逐渐脱离了乐三位一体为用,诸如鼓吹乐。值得思考的是,歌诗为乐语,这乐语在礼乐最高形态中与乐舞共用,并与仪式相须,以此成为雅乐的有机构成,这是周公制礼作乐之时“六乐”的意义。依在下看来,乐语是将当时社会上固有的诗化音声形态——歌诗用于礼乐之中。本来这六乐是当时多氏族与方国的仪式乐舞形态,歌诗融于其中。歌诗作为诗化音声形态可独立存在,在发展过程中因不同使用方式而被冠以新的名称,这些命名都应归在乐语——歌诗类下,诸如孔子编纂之《诗》,所谓风雅颂者,都是歌诗或称乐语在不同使用场合以成不同类型。这体现出民间人士创造和专业人士创造与承载的双重意义。也就是说,作为具艺术性的歌诗,既可出自民间歌手,也在其时由专业人士不断提升,形成体裁与形式认同。所谓“歌师”者,以歌唱为职业,而这歌唱之内容即为歌诗,由于在多种专有场合广泛使用,依据不同使用场合形成不同风格,遂有多种命名,依类可归之于歌诗、所谓乐语的意义。

二、“颂”之初义——祭祀仪式为用的歌诗形态

颂这种体裁应该在农耕时代部落氏族方国阶段已成,在天地之祭祀中感恩天地赐予,或称在感恩中产生了颂的体裁类型。当先民们有了礼之“三本”的概念,所谓天地与君师^②,这颂的意义更是彰显,作为体裁分类概念的凸显应从文献加以认知。从相关记载看,“颂”一词的出现至迟为东周时期,《诗经》中有“周颂”、“鲁颂”、“商颂”,这是高端祭祀用乐体裁与类型的一种,《荀子·天论》卷十一有“从天而颂之,孰与制天命而用之。”彰显自然与人类命运之交结。

所谓“颂”,是为颂扬、颂赞。亦含敬畏、祝愿、祈福之意。诸如祖国颂,恭颂大安之类。颂作为与乐语相关的文体而存在,文字激扬、精炼,赞美意味浓郁。汉代以降这颂常与赞集合为用,所谓赞颂者,褒扬之意显著。

《诗经》中颂与乐相须,在高端祭祀仪式中为用,《诗经》“三颂”中有颂之内容。“周颂”是周王室之宗庙祭祀乐章,基本为西周中早期创制,主要对统治者歌功颂德,以及对祖先、天地、农神崇拜;

四篇“鲁颂”描述贤德的鲁公事迹,从养马、宴臣、庆功、兴业建庙等角度加以把握,是对侯国君主励精图治的赞颂;至于“商颂”,既有对商族祖先成汤之颂赞,又有对商族后裔之宋襄公的颂赞,学界以为是宋人仿周颂而作,又可称之为宋颂。

三颂中周颂产生的年代最早,且级别最高,属王室之颂。对成汤之商颂是后世为之。三颂既有王室为用,又有诸侯为用,可见颂在其时已成高端祭祀仪式中为用的体裁样式,运用广泛。颂在这一时段具有怎样的特征呢?

颂在高端祭祀、群体性参与的仪式现场为用。从《诗经》“诵诗三百,弦诗三百、歌诗三百、舞诗三百”(《墨子·墨孟》)的表述看,这颂为可诵、可弦、可歌、可舞的技艺形态。如此,颂以文字表述内容,以乐舞承载形成整体框架,在群体性高端祭祀仪式中为用。这种形态在祭祀仪式——吉礼为用的同时也扩展应用范围,在仪式中既可用于对世间尊者崇敬,亦可展示对天地自然敬畏,还可用于对逝者缅怀,这是我们对周公定六乐得出的基本印象。周之《大武》,是其属下对武王伐纣成功的赞颂,成为具有氏族象征意义的乐舞,其后被周公确立为周之仪式性乐舞的最高存在。这颂最初记述更多在高端,颂词在《周礼》中应由祝引领歌师承担,后世之颂对这种形式既有承继,也有分离。

所谓形式分离,是指颂在初起时群体性礼制仪式为用且歌舞乐并举。汉魏时期这颂有脱离仪式、脱离群体性、脱离与乐舞相须,成为文学体裁的样态的类型,即只念诵颂词而存在。也有先是专为礼制仪式用乐创制,其后在转而服务于民间礼俗仪式中为用,诸如《醉太平》、《万年欢》、《贺圣朝》等。这些曲目原本为颂歌形态,其后有器乐化的存在,这些作品在历史上当然是官属乐人之承载。脱离仪式而存在的颂歌体常出现在人们的世俗日常生活之中,诸如《祖国颂》、《北京颂歌》之类,彰显人们对自然和国家乃至生活的赞美之情。从这种意义上讲来,颂歌体裁从仪式中走来,逐渐分离出既有以文学样

②“礼有三本:天地者,生之本也;先祖者,类之本也;君师者,治之本也。无天地焉生,无先祖焉出,无君师焉治,三者偏亡,无安之人。故礼,上事天,下事地,宗事先祖而宠君师,是礼之三本也”。[清]王聘珍:《大戴礼记解诂》卷一,北京:中华书局,1983年,第17页。

态而存在、诸如《青春颂》、《泰山颂》等，亦有日常生活中为用，呈社会生活中多种样态存在的样态。

三、颂从仪式的等级化走向平民化

颂这种体裁在社会生活中多层面为用，彰显其与国人文化生活息息相关，在为用过程中不断发展。颂的初始样态是借助于文字的把握，毕竟在其时尚未有乐谱、舞谱生发。但对于颂应考量其用于礼俗或礼制仪式，对自然界和人类社会中被尊崇的对象以世间最美好的语言配之乐舞形态进行颂赞，在当时社会中高端仪式为用，显现这种体裁生发之时的“高贵”。颂与仪式相须，与乐相须或归于吉礼、凶礼、嘉礼，所谓赞美、祈福、敬畏、缅怀诸种情感融于其中。在数千载发展过程中，礼制仪式中颂的形式一直存在，无论国家大祀、中祀和小祀都在使用，且都为乐的体裁类型。

在礼乐中祭祀为重的核心理念下，礼制仪式与仪式用乐有一个不断下移的过程，体现礼乐的多层次、多类型和多风格意义。首先是国家制定相关制度时某些仪式类型在地方官府中为用，诸如吉礼仪式中祀和小祀用乐为宫廷和各级官府均有之；官员升迁到任以及日月救护等多种礼制仪式用乐，亦为地方官府所要实施者；各级官府卤簿仪仗用乐，所谓“本品鼓吹”，这些仪式用乐类型均呈体系化。原本礼不下庶民到官民共知、共用，这礼乐观念为百姓认同，地方官府为用的礼制仪式衔接至民间成为“礼俗仪式”，某种意义上是为国家礼制仪式的俗化显现，这礼乐形态自然成为民间社会多种礼俗中的广泛性存在。只有把握在制度下贯通式存在的礼乐观念，方显中华文化所谓礼仪之邦、礼乐文明的意义，这是国人精神层面的仪式性表达，是为中华民族深层的文化追求，是我们认知当下乡间社会中积淀着中国历史文化大传统的意义所在。

正是在国家礼制仪式体系化、等级化用乐的观念下，历史上各级地方官府和军旅为用的礼制仪式也五类俱全，多种与仪式相须的礼乐在程序和内涵上具有同一性，本体形态上具有一致性，国家礼制仪式以及礼乐本体（当然包括多种礼乐的体裁、类型）也一并地方官府存在。我们通过文献梳理并与实地考察相结合，把握乐籍解体后，承载国家礼制仪式用乐、曾经的地方官府乃至军旅中的官属乐人们服务于民间礼俗的转化过程，正是这个庞大专业乐人群体及其承载的“文化下移”，将国家礼制仪

式及其用乐带入民间。^③这些官属乐人将礼乐承载用于民间社会，百姓们使用这些曾经的国家礼乐多认同类型性意义，少有“等级化”观念，这便从官方礼乐向“民间礼乐”转化。

四、颂“原生态”的当下存在

既然民间礼俗及其用乐多从观念和形态上对传统国家礼制仪式及其用乐接衍，因此，我们走向“田野”考察各种民间礼俗仪式用乐，既要把握“国家在场”的深层文化内涵，亦要辨析这些礼俗仪式及其用乐在民间接衍过程中差异性存在，还要考察哪些属于历史大传统，哪些是当地民众改造的意义。我们看到，国家五礼仪式用乐在乡间社会中均有存在，成为传统文化中颇具特色的区域有机构成。

我们在许多地方的吉礼和葬礼仪式中所见，这与礼俗仪式相须为用更多显现器乐化。在主祭程序中，致祭多以致词方式，对所祭所祀对象或赞美，或崇敬，或缅怀的情感以语言文字样态表达，然而，走近山西临县，我们惊讶地发现葬礼仪式行奠程序中延续了颂的初始形态——与仪式和乐队相须其“乐语”——诗化语言全部由礼生以唱表达！

临县，位于山西吕梁山区，西依黄河与陕西佳县相望，东临方山，南接离石，北靠兴县、岚县。20多年前我在进行《中国音乐文物大系·山西卷》考察之时曾造访此地，那时还比较贫困，但在2012年我应吕梁地区文化局邀请考察当地元宵节文化，社会经济变化之大令人吃惊，由于丰富地下资源的开发，其经济也飞速发展。

2014年5月，中国艺术研究院戏曲研究所的刘文峰先生、秦序先生和在下以及两位博士研究生应临县文化部门的邀约前往考察民间礼俗仪式用乐。我们走近其时已经是省级非物质文化遗产代表作项目的刘晓弘唢呐乐班（现已成为国家级），观察由这个乐班所承载民间葬礼仪式及其用乐。在路上，刘晓弘先生讲临县地区的葬礼仪式一般是下午开始，隔日上午结束，两晚跨三天。他的乐班今天所上“事业”是一位成姓老先生的葬礼，属喜丧。

车爬上一道梁，远远看到前面岭上突兀地有一户人家，六个写有奠字的大气球上悬有黑色长带，白字书写“严颜已逝，风木与悲”、“音容已杳，德

^③ 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期。

泽犹存”等句。我们下车向仪式现场走去。穿过近百米插有“奠”字旗的小道,接几十米摆满帐子和花圈且铺地毯的甬道,我们来到主家的大门口。老先生的遗像和生平简介伫立在大门外显要位置。

父亲,成运富,生于一九二八年六月二十七日,卒于二〇一四年三月二十八日,享年八十七岁,出生于临县林家坪镇白家峁村。

当时,家庭贫寒,缺衣少吃,家里上无片瓦,下无立足之地,一年三次搬家,生活苦不堪言。父亲三岁随爷爷到南庄,买了一孔烂窑洞居住。由于家里无钱,没有上过一天学,十三岁开始给人打长工维持生活。由于家中弟妹多,收入甚少,迫不得已二十岁到了方山给人打工,挣钱养活自己及给家里一点补贴。二十三岁得了病,浑身奇痒、破烂,可是无钱医治,万般无奈,一边打工,一边抗病,终于战胜了病痛。二十三岁返回了家乡,在家务农,有空到到煤窑上刮煤粉,卖钱糊口。二十四岁与母亲成婚,凭自己的辛勤劳动换来的钱买了几亩薄田,靠种地为生。二十八岁那年,新民煤矿公私合营,被新民矿录用。工作期间任劳任怨,踏实工作,成绩显著,从拉工到采工,最后提升为总指导员,带领井下工人安全生产。由于工作积极,效益突出,十几年安全无事故,多次得到了嘉奖。五十五岁退休后,矿领导研究决定继续留用,又干三年,然后回家。本应享享清福,可总是闲不住,整天在地里忙活,还要伺候爷爷奶奶,直到把爷爷奶奶养老送终。七十三岁,母亲又得病,父亲夜以继日,陪伴到终。一生道路曲折,历经磨难,养儿育女,呕心沥血,为了儿女省吃俭用,一辈子清正廉洁,乐于助人,苦了累了一辈子,现在四世同堂,人丁兴旺,生活安康,正是享福的时候,谁料得了重病,医治无效,离开了人世,留下了无穷的遗憾。

父亲走了,父亲永远走了,儿女们再也看不到父亲的音容笑貌,全家人沉浸在无限的悲痛之中。父亲的一生是心酸的,父亲的一生是曲折的,父亲的一生是坚强的,父亲的一生是伟大的。父亲虽然没留给我们多大的财富,但留给了我们伟大的精神,我们儿女们一定化悲痛为力量,继承您的遗志,团结起来,共同努力,为国为家做出更大的贡献,祝父亲一路走好,敬爱的父亲永垂不朽!

您的儿女们 泣撰

二〇一四年古历四月十四日

将老先生生平全文抄录,是因为下面的辨析不

可或缺。生平写得朴实无华,礼生唱颂即以此为底本。院中乐声哀婉,人员络绎。事主家境不错,楼房与平房错落,盖得比较排场。平房一拉溜有多间,整个峁顶就是这一大户人家,其他住家向沟的方向延伸。家族成员制作挂有老先生大幅照片的幕墙将院子分隔,丧礼仪式在院子的这一边进行。靠近幕墙处是刘晓弘先生的乐队,邻近院墙处摆放着硕大的音箱,功率不小。因应晚上仪式需要,墙边矗立着几个大的聚光灯。无论灯光还是音响都具专业等级。灵堂设置在靠近大门处的屋前,不断有吊孝者前来。正屋檐下悬有长条幅,上书榜示和视事以及家族成员名单。“榜示”曰:

中华文明,千古传颂。百善有先,首当孝敬。赡养老人,百依百顺。逝后送行,特应慎重。吾父不幸,三月亡命。丧礼诸事,实难自尽。择吉送终,一切举动。今日开吊,后日送殓。烦劳亲友,家族大众。不辞劳累,不讲轻重。善始善终,帮助完竣。谨将执事,芳名昇正。

所列“视事”有开穴、厨师、食库、礼孝房、杂办、管水电、看响工、应奠、引祭、侍礼生、侍地师、安席、捧盘、酒楼、茶炉、迎宾、司炮、管花账、管卫生、邀客、陪厨、管车辆、打杂、看贫友、礼生、总理大事等二十六个行当,上榜单者达近50位,昭示丧礼隆重。在“榜示”下方窗户上挂有告示牌一面,写有三天丧礼程序。

丧礼程序暨作息安排

15:00 醒灵 开奠	7:00 接娘亲	6:00 出灵
16:00 祭神	7:30 早奠	9:00 早饭
18:00 晚饭	8:00 早饭	
20:00 晚奠	10:00 出祭	
	12:00 午奠	
	15:00 午饭	
	19:00 点路灯	
	20:00 晚奠	

晓弘先生告知,这是当地丧礼仪式的基本程序,中华孝文化的深层内涵通过民间礼俗仪式化显现。平民百姓的丧礼,家族、邻里和亲朋好友聚在一起缅怀逝者的同时既传播孝文化理念也增强着族群凝聚力,体现社会和谐。吊孝的亲眷不断到来,他们群体性地来到灵前祭拜,每一群体由其代表行三奠礼,礼生此时既有致辞也有唱颂。礼生在此处唱颂用的是当地民歌《绣金匾》的音调。一群亲友吊唁毕,

缟素的直系亲属叩拜答谢。又一群亲友到来，礼仪 在重复中延续。

例 1

吊孝：礼生一《绣金匾》

8 万万千入仙 境， 全体家君一 阵 痛，

16 往 事 如 云 唱 一 码， 心 内 不 平 静。

24 (乐队奏)

32 你是一颗 参 天 树， 全体家族 都 遮 住， (抽泣)

40 有 你 为 我 们 做 保 护， 家家平安 都 幸 福。

48 (乐队奏)

56 咱 们家世 劳 作， 家 业 更 兴 盛，

64 上 下 团 结(着)一 股 劲， 风吹浪打 不 摆 动。(哎嗨 哎)

72 (乐队奏)

80 你是 咱的 领 头 雁， 遇 到 大 事 在 前 面 站，

88 为 我 们 家 族 千 千 万， 真 情 永 不 断。(哎嗨 哎)

96 (乐队奏)

全体 家族 在 呼 唤， 二老在把 回 头 看，



(赵楠记谱、绘谱)

20世纪70年代著名歌唱家郭兰英以《绣金匾》赞颂周恩来总理,这首以山西左权开花调中《光棍哭妻》^④音调再创作的歌曲由一个独特契机使其流传全国。近期我有关于区域民间音调的探讨,意在把握依区域性民间音调不断创造的意义。^⑤这首音调在此地被用于吊孝时的颂赞,歌词诸如“你是一棵参天树,全体家族都遮住。有你为我们做保护,家家平安都幸福。”“你是咱的领头雁,遇到大事在前面站。为我们家族千千万,真情永不断。”充满深情颂赞逝者。前来吊孝者均与大家族有关,更多是为近亲和远亲,颂赞内容贴切。

时间临近中午,缟素者在灵堂前地毯上跪了下来,前排为长,依次跪列。乐队区域分成文场和武场两部分,文场乐手居中,武场打击乐手在左侧,功放设备和电子琴手在右侧。两位乐手持扎有白纱的长尖奏出凄厉的音调,午奠开始。斜跨红色缎带的礼生立在灵堂两边,宣告参加午奠的人员有“孤哀子”之三子领媳妇和老人的女儿以及侄男、侄媳、侄女,孙男、孙媳、孙女,侄孙男、侄孙女,曾孙男等计30人,为老人的直系亲属。午奠由礼生主持,以念诵方式将参加午奠的直系亲属姓名报上。

这些年我们在各地考察中见证了无数次民间丧礼,在家祭(行奠)程序,多由礼生主持,家族成员在凄清的乐声中奠酒、奠茶、奠香,或行三跪九叩之大礼,或二十四拜。乐止,由主礼生对逝者致颂赞之词。看得多了,对仪式程序和用乐有基本把握,来到此地从告示程序所见并未有什么特别之处,午奠伊始,我便感受到了临县区域丧礼仪式行奠用乐之“不同凡响”:礼生将老先生的生平事迹全部以唱的形式表达。原本老先生的生平只有数百字,经礼生加工,演唱与乐队互动,四位礼生轮换演唱颂赞,仪式之午奠程序持续了近两个小时。5月的正午,在烈日蒸烤下,所有参与者都要经受考验,许多最初跪立者渐渐坐在地上,礼生汗水涔涔却神情并茂地将老先生一生及为家族贡献颂赞并传递给在场者。

前面礼生以颂的形式面对吊孝群体时,我正观察乐队演奏,未关注礼生之演唱。当我意识到午奠中礼生演唱即为老人生平事迹扩展版,方刻意关注这不同于它地的“独特”样态。在仪式中礼生将致祭悼词在乐队配合下用唱的形式表达,我突然意识到:这种形态莫不是兴于两周、三千年间仪式为用

“颂”形式的活态存在?考虑到此,一时间难掩激动。何以在这里会有这种形态存在?这种仪式性的演唱表达在此地是孤例还是常态?^⑥

我向乐班班主刘晓弘先生询问:这礼生与他们是否为一体?他讲主家分别约请,各自取酬,是民间礼俗“上事业”的需要让他们聚在一起。他告诉我,在临县有相当数量以民间礼俗需要生存的乐班,这礼俗需要也活跃着相当数量的礼生群体,他们常年服务于民间礼俗仪式,当地人对他们都很了解与认同。凡有事主约请,鼓吹乐班便会与礼生聚在一起,每次与之合作的礼生并不都相同,这取决于事主。这两个群体经常合作,不管主家请的礼生是谁,其所用于演唱的曲调不会超出他们所掌握的范围。

这礼生如何把握逝者生平材料、并将其转化为颂的唱词呢?民俗学专家、曾任临县文联主席的郭丕汉先生向我们讲解他所掌握的情况。在当地,这礼生是民间礼俗仪式的主持者,他们熟谙各种类型的礼俗仪式及相关程序,这是民间礼俗不可或缺的职业行为。在他看来,礼生在行奠仪式中以演唱形式对逝者进行颂赞就应如此,若不如此当地人便以为不合仪轨。这的确是很有意思的现象。当地人对这种形态有文化认同,主家在给老人准备后事时其家族成员注重相关材料的收集与整理,形成对老人生平事迹的大致把握,为主礼生介入储备资料。老人辞世后,主家在准备丧礼约请礼生团队时即将相关资料奉于礼生(一般要有二至四人,视主家财力以及参加葬礼家族成员的多寡而定),这礼生由于常态化地“上事业”形成相应底本或称套路,遇事则在“底本”基础上换新内容,将老人一生事迹分为不同阶段,采用当地人非常熟悉又相对易唱的音调依词格填撰颂词,几位礼生合力将老人一生事迹

④ 参见黄虎《中国音乐地理·晋陕黄土高原区》所附CD,南京:江苏文艺出版社,2014年。

⑤ 项阳:《民歌认知与思考三题》,《草原文艺论坛》2014年第1期;《民歌认知续论——对花儿等歌种创承机制的相关思考》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版)2015年第3期。

⑥ 回到北京后上网搜索,“临县祭文”竟然有多条专门视频,而且还有讲周边的方山县村民有事时到临县相请礼生前往,可见临县以演唱形态的祭文在区域范围内有独特性。

整体展现。

礼生和百姓都熟悉的这些音调,既有长期流传于民间的传统、或称区域音调,也有在当地民众中流行度甚广的影视作品插曲以重新填词,多为单曲体分节歌形式,如叙事歌一般。总之,顺口、易唱、易记是基本原则。我们听到了由四位礼生共同承担整个午奠仪式颂词的演唱,每位礼生都具备长时间演唱能力(他们几乎每天如此,真是要练就好嗓子),在选择音调时礼生会充分考虑自身嗓音条件与特点展现出各自喜好。我们看到,这几位礼生所选音调既有适于柔和细腻、娓娓道来的类型,让孝子贤孙慢慢体味;又有音调高亢,且旋律起伏较大、极富

感染力的演唱类型,容易引发在场者情感共鸣。某种意义上,这些音调在区域范围内具有相对固化为用的样态,可视为区域性的礼乐为用。四位礼生中,有两位的颂赞代表老者直系亲属,是儿孙辈在颂赞父亲和爷爷;一位代表外戚,是外甥在颂赞姑父,尚有远亲与朋友吊孝的视角,彰显礼仪隆重的多层次、丰富性为用。

首先演唱的礼生以近亲口吻,所用曲调为十多年前流行的电视剧《杜十娘》主题曲《长相依》,原曲表达缠绵哀怨,而这里所用曲调尽显委婉平和,显现家族成员的关爱以及对逝者的敬重。将其置于前面当显家族成员对近亲的礼敬之意。

例 2

一切突然难遵循, 姑父姑母都看病, 怀念过去再看如今, 不由得泪淋淋。

(噢哟)

劳动做工很辛勤, 为人处事有水平, 老实做人你常叮咛, 以后来了提不成。

煤矿工作几十从, 刻苦钻研很精通, 方圆百里好名声, 以后来了提不成。

(噢哟)

去年姑父你把病得, 跑到医院看你去(ge), 问寒问暖问亲切, 不知新病情有反复。

说声姑父来干事业, 姑母相陪在枕边, 过去的事情复面前, 不由两眼泪连连。



接下来礼生以《孟姜女》(或称《长城调》)的曲调填撰,以至亲口吻演唱,该段表述内容太多,涵盖了逝者一生的奋斗历程,为家庭和家族的贡献,这

是为午奠礼的核心内容。礼生先是从父亲去世起兴,进而讲到十一年前母亲去世,然后以倒叙的手法讲述老人 87 年的历程,我们在这里择取其中的片段。

例 3



29
爹爹爹爹儿女在把你呼唤，（哭）了不下你的儿和女阴魂不散。

33
（乐队）

37
父子之间割不断天长地久，了下了你的儿和女你说走就走。

41
当看妈妈在那边向你招手，（哭）临走前的送行酒你喝上一口。

45
（乐队）

49
再也不尝儿女你的瓜果蔬菜，再也不和孩子们的苦诉一会儿，

第三个礼生还是以家庭至亲身份表达，用当地流行曲牌《光棍哭妻》。如果说前面以《孟姜女》音调属娓娓道来，这里则将至亲缅怀的心情推向高潮。这首曲调演唱者从乐曲的高声部上挑后一路下

探，形成哭天悲地极致悲恸的样态，可谓午奠仪式的“高潮”。这首区域音调名称与左权开花调中《光棍哭妻》相同，但从旋律上看显然不是同一首。

例 4

三月二十八爹爹浑身在旧社院外，十二年前走了那妈妈呀还在家

6
外。回忆爹妈亲儿亲女那恰如把手攥。

9
一人身上一条心付出了多爱先说爹的亲爱。

12
（乐队）

16
七八岁时忘不了他，那时候咱穷困境，天每家空手奴儿的腰

20
手不张嘴皮一天一个红面馍馍呀一口也不咽，

25
叫我 们吃了，我爹呀 吃的是 熬水 炒 面， 不知过了 多少 遍。

30
(乐队)

34

39

43

46
结婚 以后 牵挂 奴 儿 接 挣了 钱， 我爹 在窑上一天 一下发三个 饼

51
子， 惜惶 我爹 勒紧 裤带个 舍不 得 吃， 半 月十来天积攒

56
上几个 到 白家庄 贴补 给 提起 我爹 就想 哭。

60
(乐队)

66
穷家 没业 戏们 多 条件 不 好， 时时 刻刻怕活不 了， 爹妈 念 叨。

72
在人 家 门上 怕 活不 出来 爹妈 又把心 操。

76
3 3 3
听从 盘缠 谁给 贴补 奴 爱 到 手 怕 我 活不 了。

80
(乐队)

为了能使参加祭奠的亲属与家族成员相对清晰地把握每一句唱词内容,以跟随演唱者颂赞之词中去回顾、缅怀,礼生演唱时乐队并不跟奏,四句成一段,表达相对完整的一层意思,每至乐段结束,乐队跟进,将熟悉的旋律再次完整演奏,这既是间奏,又让礼生获得喘息,更让在场者回味。

五、区域民间音调的“礼俗并用”问题

明确了当地平民之颂的曲调来源,一个很有意思的问题展现在面前,这些本是区域范围内的流行曲调,既涉及流行全国的民歌小调,亦有电视剧插曲和区域性音调,这些音调何以被纳入礼俗仪式颂赞为用?这些功用的差异是否会导致曲调性质改变?

乐本无礼与俗之分,就是人类表达丰富情感的音声形态,乐形成礼与俗之关键在于人类社会依功能性为用对其定位。当人类社会有了礼的观念,乐与礼制/礼俗仪式相须且固化为用,如此将乐分成两脉,用于礼制/礼俗仪式且固化者为礼乐,非仪式为用则是俗乐。中国传统社会有一个从礼俗(约定成俗)到礼制规定性的过程,这便是国家意义上周公制礼作乐。一旦这乐与礼制/礼俗仪式相须为用并成为国家制度,乐便有了明确的类分意义^⑦,也成为礼乐与俗乐各自为用的逻辑起点。我们认为礼乐之来源有“拿来主义”为用和专创为用两种形式。^⑧从拿来主义意义上讲来,原本无明确归属,拿来这样为用便明确了此时的“身份”,有标签意义,这种从社会上拿来主义为用是礼乐重要的来源。既然在社会发展过程中即便国家意义上这种方式也长期存在,诸如《朝天子》一曲原本是为《朝天紫》。^⑨我们对在民间社会中较为广泛流行的一些曲调用于礼俗仪式(此时的礼俗重在传统国家礼制的俗化)便可释然,本来礼乐来源就有此类方式,关键是在何种形态下为用。在这种意义上,当下乡间社会中一些音调礼俗兼用其实是三千年间一直存在的“传统”。还应明确的是,与礼生颂赞相须为用的乐队组合恰恰是汉魏以降一直礼乐为用的鼓吹乐形态,这是当下民间礼俗从传统国家礼制接衍为用的主要乐队组合形式。

在《临县民俗文化》^⑩一书附录中有秧歌曲调选录,按当地流行区域分类,诸如“西首调”、“小川调”、“上川调”、“招贤调”、“三交调”、“老调”等。

另有当地礼俗仪式唢呐常用曲牌,诸如《得胜回营》、《柳青娘》等,书中选登代表性部分曲目。刘晓弘先生编著《临县大唢呐》^⑪一书,依传统婚礼类曲牌、传统丧葬类曲牌、传统秧歌类曲牌、套曲与通用类曲牌、传统打击乐类曲牌类分,当下活态存在传统曲牌超过半百。我们在考察中看到,一些社会上广为流传的创作曲目亦在民间积淀,这些成为当地民间礼俗用乐的基本保障。

民间礼俗与传统国家礼制有着极为密切的关联,在相当层面上这民间礼俗可视为国家礼制的接衍。民间礼俗是多种音声技艺为用的平台,在这平台上从仪式为用到非仪式为用中音声技艺形式各自为用。在区域范围内,当地流行的传统乐曲有多种用途,它们既可用于乡民日常生活的排遣,表达丰富的世俗情感,亦可由职业乐人、或称与乐有密切关联的专业人士(诸如礼生)拿来用于多种具有特定功能性(社会功能与实用功能)的场合,与仪式相须为用,如此展示这些区域音调多功能、亦是所谓“俗曲礼用”。怎样认知区域音调的多功能意义是一个十分复杂、却又非常值得辨析的问题,至于这些小调的源流脉络,究竟是当地乡民的创制,还是由外来引入之后在当地生根,应该是音乐学者深入辨析的问题。

六、颂:礼生与乐的紧密结合

我们认知临县礼生行奠所用为颂,就在于它符合颂这种体裁形式周代初起阶段乃至后世一直延续的、从形式到内容所具有的基本特征,这是作为礼乐有机构成的一种体裁样式与仪式相须、用于对天地自然和尊者的颂赞。从相关文献看,颂在两周国家礼制仪式为用专业承载者应为两种

^⑦ 参见项阳《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》,《中国音乐学》2013年第1期。

^⑧ 参见项阳《俗乐的双重定位:与礼乐对应,与雅乐对应》,《音乐研究》2013年第4期。

^⑨ 参见王骥德《曲律》曲律自序,《中国古典戏曲论著集成》(四),第59页“《朝天紫》——本牡丹名,见陆游《牡丹谱》——今讹为《朝天子》类”。

^⑩ 郭丕汉、姜玉生主编:《临县民俗文化》,太原:山西人民出版社,2013年。

^⑪ 刘晓弘编著:《临县大唢呐》,太原:北岳文艺出版社,2013年。

人，一是祝^⑫，二是大师所辖之乐师与乐工^⑬。祝在仪式中主持迎神、敬神和送神等程序，祭祀仪式多由祝为主导。对乐的承载应是乐师，毕竟这不是一个人的担当。乐师中有专事歌唱的团队，否则难以体现所谓“歌诗三百”的意义。《乐府诗集》明确有歌工群体存在。^⑭后世延续这个传统，《明集礼》等国家礼书有乐生与舞生类分，演唱者应归于乐生中的歌者。在临县，民间礼俗仪式演唱者由礼生担当，这是将祝与歌工、乐生的相关职能集于一身，彰显民间礼俗接衍国家礼制之差异性。既然为民间礼俗服务，由于这种民间特色，使得历史上国家礼制为用的高端有文化下移、重新组合意义，从整体上讲来在保持了早期颂的特征基础上有所发展融合。我们当然不可能听到古人的演奏和演唱，但我们至少可从当下民间礼俗仪式礼生的演唱去感知颂具有怎样的情感意义又是如何表达。

礼生在演唱过程中极具情感色彩。无论选用曲调自身起伏，还是演唱中礼生情感投入，都深深感染着仪式参与者与围观者，毕竟这不同于语言的念诵，而是通过仪式情境中乐为之渲染的意义，更何况还有乐队与之相辅相成（乐队演奏很好地把握着演唱的情绪）。当地百姓由于经常参与该类仪式对礼生选用曲调多已耳熟能详，某种意义上有固化为用的意义。虽然初历临县丧礼仪式，这些音调经过礼生的演绎，还是让我们感受到了情感的力量与心灵的震撼。在午奠仪式中，每个礼生选择一种音调（他所掌握的音调当然不止这一首），根据原曲既有的词格将涉及老人生平的内容加以填撰，每每唱到老先生创业艰辛、为家族殚精竭虑，这哭腔成为其标志性技巧，也正是这种演唱风格，让家族成员在崇敬和追忆中受到精神上的洗礼。诸位礼生对颂有整体设计，由四人分段演唱，无论在追忆中运用平和的《孟姜女》音调娓娓道来，唱到其功德选用当地人都认同的《绣金匾》音调，还是在激动与高潮处选用《光棍哭妻》带有哀号的音调，用调式的变化，旋律的起伏，在高潮处哭天悲地的情感表达，又怎能不让在场者动容！也许这颂有多种类型，在一些高端的仪式场合，特别是因对象的不同，诸如歌颂自然、尊崇领袖等可能更会体现敬畏与崇高，赞美与颂扬，而在这里由于行奠仪式面对的是原本

朝夕相处刚刚离去的至亲，因此这颂中有缅，颂中有赞，颂中有哀，颂中有悲，所用音声技巧以及情感之表达就不会是那种纯粹颂扬与赞美的意味，但无论如何，这种形式和内容与颂这种体裁在仪式中为用具有相当程度的一致性，也具有颂的基本特征，至少我们可以说这是作为丧礼之颂的样态，具情感最为丰富的典型性意义。我们注意到每位礼生唱完自己所承载的部分之后，都将手中记录填撰颂词的纸张放入灵柩前的火盆之中，这颂词在付之一炬的同时也化作袅袅青烟随风而去，据称这是仪式的有机构成——上达天听。

礼生须具备以下素质方被当地民众认同。要精熟与历史大传统相接、当下是为民间礼俗不同类型的诸种仪式程序仪轨；要有相当程度的文字能力和文学素养，把握填撰歌词的韵脚，短时间内能将逝者一生值得称道之处挖掘出来并凝练表

⑫《周礼正义》卷四十九：“大祝掌六祝之辞，以事鬼神示，祈福祥，求永贞。一曰顺祝，二曰年祝，三曰吉祝，四曰化祝，五曰瑞祝，六曰筮祝。掌六祈，以同鬼神示，一曰类，二曰造，三曰禴，四曰禋，五曰攻，六曰说。作六辞，以通上下亲疏远近，一曰祠，二曰命，三曰诰，四曰会，五曰祷，六曰谏。辨六号，一曰神号，二曰鬼号，三曰示号，四曰牲号，五曰蜃号，六曰币号。辨九祭，一曰命祭，二曰衍祭，三曰炮祭，四曰周祭，五曰振祭，六曰擗祭，七曰绝祭，八曰缭祭，九曰共祭。辨九拜，一曰稽首，二曰顿首，三曰空首，四曰振动，五曰吉拜，六曰凶拜，七曰奇拜，八曰褒拜，九曰肃拜，以享右祭祀。凡大禋祀、肆享、祭示，则执明火水而号祝；隋衅、逆牲、逆尸，令钟鼓；右，亦如之；来瞽，令皋舞，相尸礼；既祭，令彻。大丧，始崩，以肆鬯泔尸，相饭，赞斂，彻奠；言旬人读祷；付、练、祥，掌国事。国有大故、天灾，弥祀社稷，禱祠。大师，宜于社，造于祖，设军社，类上帝，国将有事于四望，及军归献于社，则前祝。大会同，造于庙，宜于社，遇大山川，则用事焉；反行，舍奠。建邦国，先告后土，用牲币，禁督逆祀命者。颂祭号于邦国都鄙。”《周礼正义》，第1985—2031页。

⑬《周礼正义》卷四十五（第1842页）：“（大师）教六诗：曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。”

⑭〔宋〕郭茂倩：《乐府诗集·郊庙歌辞六·唐祀九宫贵神乐章》：“歌工既奏，神位既秩。”北京：中华书局，1979年，第83页。

达。由于长期从事这种职业,礼生对词格套路和所用曲调有基本把握,如此将逝者事迹依相对固定格式进行编排;此地担当礼生职业者必须具备好歌喉,掌握一定的演唱方法与演唱技巧,还要有一定的表演才能。礼生是在民间礼俗仪式中靠主持仪式和演唱颂赞为饭碗,他们一个月要有二十多天在外上事,天天应对多种礼俗仪式场面,绝非舞台上唱一两首歌结束的样态,若不是掌握一定方法难以支撑这偌长的仪式演唱,如此便失去作为礼生的“本钱”。在丧礼唱颂过程中,每到动情处,礼生更是以哽咽声、哭腔等系列技巧以煽情。当这个大家庭、甚至家族中诸多孝子贤孙、孝妇等一干人等跪拜在老人灵前,各地赶来的亲朋好友,以及具有“评价系统”的围观乡民在场能够从这仪式性的颂赞之中既回顾老人的一生,亦是孝文化的传承,人伦道德尽在其中,在场人群既受教益,也是对主导祭祀仪式礼生能力和能量的检验。换一个角度看,礼生每一场执事有“自我宣传”的意味,在场人们感知与了解主礼生的“能力”并作出评判,如此方有不同礼俗需求的主事不断请其上事,口碑成就职业“钱景”。相关人士告知这一场丧礼事业礼生的收入不菲,某种意义上是一种得到民众认同并赢得尊重的体面职业。当然,这种角色并非谁都能够胜任,还在于其综合能力。

如同我们前面所辨析的,初始阶段的颂是高端仪式行为,用于对部落、氏族、方国祭祀场合对天地、山川、四望、先妣与先考的赞颂,这是敬畏与崇拜自然,缅怀祖先群体性、仪式性的精神诉求。郑樵在《通志》中所谓“礼乐相须以为用,礼非乐不行,乐非礼不举”,是讲礼制仪式与仪式用乐之关系。颂为礼制仪式中乐的一种类型,虽然其后发展中这颂可从文体上单立,颂歌也可以有非仪式场合的表现,但颂的原生意义是属于仪式中的礼乐体裁,这是我们在山西临县所见符合这些特征的仪式用乐时有“发现新大陆”的兴奋所在。

如果临县礼生只懂得民间礼俗的诸种程序,这并不能引发我们更多的关注,毕竟结合王朝典章制度在二十余载经常性的实地考察中,我们对礼制/礼俗仪式程序有基本把握。当下多地礼生在熟谙礼俗仪式程序的基础上以“说”为主导,而在临县礼

俗仪式中礼生的承载却颠覆了当下多地礼俗仪式给予我们的整体印象。行奠仪式礼生的承载从体裁乃至形式上符合颂这种形态的整体特征,且在民间活态传承,这是真正的非物质文化遗产,是传统的活态样貌,值得学界从多视角刻意关注,为“礼失求诸野”的绝佳例证。这既是文学体裁、更是音乐体裁延续数千载的活态存在。

临县,是中国艺术研究院戏曲研究所刘文峰研究员的家乡,此次刘先生与我们同行,他回忆起自己祖父葬礼情形。他记得在丧礼的前一晚,礼生们来到家中,把亲属和邻居集中在灯前,了解每个人与老人的关系,让大家讲述老人生平和感人事迹,与邻里关系,然后依照相对固定的套路加以编词。既对老人有总的把握,也要从至亲(儿、女)以及远亲和朋友、邻里的角度对老人家有评价和颂赞^⑤。他了解的礼生多为当地中小学教师改行,这些都是文化人,平时也有文艺爱好,类似当地秧歌队的伞头,总之能说会道还能唱,熟悉当地民俗风情以及民间音调,是有文艺天赋的一群。如果逝者在当地德高望重,这些礼生编写的颂词更有情感,配上当地老百姓熟悉的音调加以颂赞,是百姓们用自己的方式纪念的意义。他说起祖父在当地即是这样的人,下葬那天,村中家家户户都摆出香案,或在路口、或在家门口烧裱为爷爷送行。两班响工(吹鼓手,每班8人)和四位礼生都格外卖力。刘先生沉浸在深深的思念和回忆之中。他还讲到,在临县,不仅葬礼仪式中礼生要唱,在婚礼仪式中礼生也要唱,庙会祭祀礼生所采用的也是这种形式。在庙会上,仪式主要在庙上进行,一套仪式完成之后,与庙相对的戏台才能开戏,这在当地是固定模式,如此使我有全面考察临县诸种礼俗的冲动并有待实施。

七、颂歌与挽歌之关系

有一点值得辨析,这就是在《诗经·小雅》中有一首被后人称之为“千古孝思绝作”(《诗经原始》卷十一)的《蓼莪》,抒发父母亡故后的孤单,以及有心报孝却不能终养父母的遗憾。如果从颂的视角看,这首小雅似有些不符,是在思念基础上重在表述不能奉养的愧疚,因此还不能属于颂

^⑤ 这一点我们在现场所见以及回来整理录像时有真切的感受。

的范畴。^{①6}

例 5

蓼 莪

乙 尺 四 合 工 合 四 乙 合 四 乙 合 合 工 四 尺

蓼 蓼 者 我, 匪 我 伊 蒿。 哀 哀 父 母, 生 我 劬 劳。
瓶 之 罄 矣, 维 曩 之 耻。 鲜 民 之 生 不 如 死 之 久 矣。
父 兮 生 我, 母 飘 兮 风 鞠 发。 抚 我 莫 畜 不 我 独 何 育 何 害。
南 山 烈, 我, 我, 母 飘 风 发。 民 莫 不 穀, 我 独 何 害。

四 乙 工 尺 尺 工 四 合 合 四 乙 工 工 合 四 尺

蓼 蓼 者 我, 匪 我 伊 蔚。 哀 哀 父 母, 生 我 劳 瘁。
无 顾 我 何 复 我, 匪 无 母 何 恃? 出 则 则 衔 恤, 人 则 天 靡 罔 至。
南 山 律 律, 我, 我, 母 人 腹 弗 我。 欲 报 莫 不 穀, 我 独 不 卒。

由于这首作品提到了周幽王，因此有观点认为产生的年代可到西周时期。该首作品直到当下在许多地方依然丧礼为用。某种意义上可视为周代产生挽歌的先声。所谓挽歌即为“丧家之歌”。及至南北朝时期，挽歌成为国家制度规定下的形式，《宋书·刘道规传》载：“及长沙太妃檀氏、临川太妃曹氏后薨，祭皆给鸾辂九旒，黄屋左纛，辚辚车，挽歌一部，前后部羽葆、鼓吹，虎贲班剑百人。”将挽歌作为专门的类型在葬礼上为用，文献记载也是相当丰富。由是，诸如临县祭文是否应属挽歌类型呢？

虽然挽歌产生也比较早，但历史上却颇具争议，魏晋南北朝时期的士大夫并非仅将其用于葬礼，而是恣意为之，以致常遭诟病。其后文献中也少见这样的歌种或称歌部。问题在于，许多音声技艺形态的产生与发展多与礼俗或称实用功能性相关，挽歌本应是丧歌，有专门场合，若使用场合过于混乱，将挽歌用于日常，这便失去其“严肃性”，更缺失了仪式性，招致诟病也很自然。换言之，相关题材在礼俗中为用应该具有合礼性。

反观颂者，从源头上在高端祭祀中为用，与仪式相须且具制度规定性，成为中国传统文化的基因构成。颂在祭祀仪式中所服务的对象，所谓天神地祇人鬼，天地君师之祭是其应用范围，既有颂赞弘扬又有崇敬缅怀，彰显仪式情感的丰富性，且一以贯之地在中国礼制中为用。在传统社会中具有高端和等级化意义，随着这种形态的承载群体乐籍的解体（特别是在各级官府中承载的群体），地方官府中曾经的官属乐人们转而服务于一般民众，便从等

级化转为“平民化”，等级观念消解，由国家礼制转化为民间礼俗为用，这颂便有乡间社会中活态存在。虽说也有与挽歌契合的成分，但我们认为无论从形式还是内容都更多契合于颂，彰显丰富性内涵，更何况如刘文峰先生所亲历这种形态在临县的礼俗中并非仅用于葬礼，还用于婚礼和庙会等等，这种功能性的使用更多符合颂在历史上的样貌。

八、当下颂之多类型存在

依颂在仪式中以唱的样态表达对天地自然、对尊者颂赞而存在，颂这种体裁从传统礼俗仪式性视角把握当下至少有以下几种。一是临县类型，形式上几乎是传统的原生样态；二是我们在内蒙古一些区域所见到的类型；再有就是反映在宗教与民间信仰仪式类型中的存在。

20 世纪 90 年代初期，我随乔建中先生等在内蒙古伊金霍洛旗成吉思汗陵前看到民歌手持哈达虔诚的演唱，当地学者告知多是歌颂成吉思汗功德的曲目，回想起来这应是颂的形态。2013 年我在内蒙古巴彦淖尔的乌拉特前旗听到了《三福歌》的演唱，同样是没有伴奏的清唱形式，这些演唱与祭祀仪式

^{①6} 下例乐谱，转引自景蔚岗《中国传统笙管乐的律学研究》（项目结题报审鉴定稿），2014 年 12 月 20 日打印本第 7 页。文中称“山西五台县渠子明手抄的八大套字谱抄本末尾，附抄《诗经·蓼莪》章曲字谱”。这首作品在当下其实还有多种演唱的版本，许多是历史上的创作口口相传到当下。景兄也是山西吕梁人，且与临县刘晓弘有着深厚的友谊。

相结合,重在颂赞天地自然的赐予,颇具敬畏之意,有说这是内蒙古的“古如歌”形态。据称纯正的“古如歌”在杭锦旗,承载者祖上可能是专门服务于王陵祭祀的群体,其曲目有《圣主骏马》、《绵羊白的房子》、《班禅庙》等数十首。对古如歌的现象我有所思考,从功能性意义上应与《诗经》时代的颂有着密切关联。^⑦

说这种形态在宗教与民间信仰中存在是基于多地与佛教、道教乃至伊斯兰教中有颂赞意义的仪式性演唱。就宝卷讲来,学界认为源自唐代佛教寺院中的俗讲,以通俗的形式将佛经与世俗音调相结合的表达,首先是对佛祖事迹颂赞。在发展过程中,不仅是佛教,乃至道教、更多民间宗教也采用这种形态,成为在相对固定时段、诸如在宗教节日以及初一十五颂赞的样态。宝卷要宣,宣卷即为唱诵。我们关注唱诵内容,但亦应把握其仪式性诉求。我们在多地所见诸如《天仙圣母源留泰山宝卷》、《后土宝卷》、《药王宝卷》等,其创制形式有相对固定词格以及部分采用创制之时社会上主流为用、经千锤百炼的曲牌,各地所用曲牌有相通性,显现成熟的样态。信众们在固定的时间聚在一起,将宝卷的内容向神灵倾诉的同时,也是对自己心灵的洗礼。

伊斯兰教礼拜中领经者与参与礼拜者在仪式中共同颂赞,这其中的内涵具有丰富性,向崇拜和敬奉的神灵献上颂赞是信众义不容辞的责任和义务。诸如苏菲派在清真寺中礼拜仪式是要以唱的形式进行。颂赞的使用具有普遍性意义,基督教中也有《普天颂赞》。

那些与仪式、与乐相须,由礼生念诵颂词亦为颂的一种形式,毕竟是与仪式和乐(器乐化形态)相须的类型。这是民间礼俗中的行为,在当下政府主持的一些典礼仪式上,诸如黄帝、炎帝、伏羲等的公祭仪式,地方最高行政首长以尊者的身份致祭,这祭文也具颂词意味。颂词为一种文学体裁样式。虽出自仪式场合,却也可以脱离仪式场合而存在。在非仪式场合,以颂对大自然以颂扬与赞美,对美好生活唱颂歌成为人们精神生活的多样性表达。

清代毛奇龄有云:古祭祀皆有歌乐。《虞书》:以搏拊笙簫飗祭,使祖考来格。商周有颂诗、颂乐,列代有庙乐。《礼运》:凡祭,列其琴瑟管箫钟磬是也。故诸祭惟日祭、月祭不用乐,若时祭、岁祭、大祭则皆用之。《郊特性》:谓飗飗有乐,而食尝无

乐,此是妄言。观《祭统》,内祭则大尝禘《升歌》,清庙下管《象》,是秋尝有乐也。但今世士大夫家不畜乐工,不贮乐器,而乡俗师巫,婆婆乐神则又非正祭所宜用,惟歌师以歌曲、鼓吹能作迎送神曲者,最与古合。否则以乐人宴侑者当之,虽不能自制乐章,别设宫调,然祇近代通行金元曲名,在明世太常庙乐皆袭其声,如所称《朝天子》、《殿前欢》类,今皆可用。此正准今酌古,而两无碍者。孟子曰:今之乐犹古之乐也。^⑧

毛氏在此对古代祭祀有歌乐的状况进行了梳理,其中涵盖了商周之颂诗、颂乐以及列代庙乐,并与民间之承继相联系,说明这是中华一以贯之的“传统”,虽然乐有所不同,但这种祭祀仪式中用乐、甚至以颂为歌的理念却一直延续,这更加使我们对当下民间还存在样态的把握和认知平添了几分信心。本文将山西临县丧礼行奠仪式中由礼生和乐队共同承载、对逝者缅怀与颂赞的礼乐形态与两周以来与礼制仪式相须以演唱为特征的颂进行关联性梳理与辨析,意在把握传统文化积淀之活态意义,由此认知传统的积淀、发展过程中的变异,临县礼俗仪式中的颂赞不仅在形式上与《诗经》之颂具有相通、一致性,更重要的是我们应从当下仪式性为用的活态存在把握其深层文化内涵。我们此次只考察了丧礼午奠仪式,对临县多种礼俗仪式中礼生的作为还有待更多考察方可全面。应该说,在礼俗活态中把握传统的确大有可为。

附言:本文为国家社科基金一般项目“中国乐籍制度与传统音乐文化”(编号12BD034)阶段性成果。临县刘晓弘先生盛情相邀,提供考察机会;中国艺术研究院戏曲研究所刘文峰先生热情相助,并与同为山西人、我的研究生赵楠同学甄辨方言,方使赵楠的记录歌词与乐谱顺利进行,在此一并致谢!

2014年6月初稿

2015年初春再修,初夏修定

^⑦ 项阳:《民歌认知与思考三题》,《草原文艺论坛》2014年第1期。

^⑧ 毛奇龄:《辨定祭礼通俗谱》卷三,见文渊阁《四库全书》本。