



神圣与世俗： 巴蜀汉族丧葬仪式音声的人类学阐释

罗亮星 李国太

摘要:巴蜀汉族丧葬仪式音声可分为神圣之音和世俗之音。神圣之音主要遵循儒家“礼”的规范,世俗之音则是中国“俗”文化的最佳呈现。仪式音声贯穿丧葬仪式始终,形塑了巴蜀汉族丧葬仪式音声“静”与“闹”的二元结构。“静”营造“神圣”气氛,表达对神灵的虔诚,对亡者的尊敬,实现祀神、娱神功能;“闹”具有驱除污秽,实现空间“洁净”,使生活空间恢复到正常“次序”的功能。

关键词:巴蜀地区;丧葬仪式;仪式音声;二元结构

DOI: 10.13734/j.cnki.1000-5315.2022.05.021

收稿日期:2022-03-22

基金项目:本文系教育部人文社会科学研究青年基金项目“巴蜀汉族丧葬仪式音乐研究”(16YJC760041)、教育部人文社会科学重点研究基地巴蜀文化研究中心重大项目“元明清笔记文献散见巴蜀民俗史料辑录”(BSWHZD19-04)、四川省哲学社会科学重点基地美学与美育研究中心项目“音乐人类学视野下川东江河号子的美学特征”(14YB02)、四川省社会科学高水平研究团队“四川濒危活态文献保护研究团队”的研究成果。

作者简介:罗亮星,男,四川平昌人,四川师范大学文学院讲师,研究方向为民间音乐,E-mail: 379744649@qq.com;
李国太,男,四川南江人,四川师范大学文学院副教授。

中国人对丧葬礼俗尤为注重,围绕死亡产生的一系列仪式行为,可谓传统礼俗中程式最多、内容最丰富的文化行为。如果将丧葬仪式视为一幕社会剧,在整个“剧”的展演中,不仅有演员和观众,还有导演和剧本。参与仪式的人员,无论是死者的亲属,还是主持丧葬仪式的神职人员,均在固定的“剧本”内展演,他们虽可以根据具体情况对“剧本”中所规定的程式有所增减,但却不能自行其是地改变仪式剧本的结构。当然,仪式的构成不仅是不同人员在固定“剧本”中完成展演,还包括诸多其他因素。Ronald L. Grimes 对仪式的构成元素有如下观点:仪式行为(ritual action)、仪式演员(ritual actor)、仪式场所(ritual place)、仪式时间(ritual time)、仪式对象(Ritual object)、仪式语言(ritual language)、仪式结构和过程(ritual structure and process)等^①。笔者认为,该分类有助于对仪式过程的整体把握,仪式时空有别于世俗时空,这在米尔恰·伊利亚德的论述中已有充分体现^②。而仪式中的行为则如上面所言,乃是“规定动作”。“仪式结构和过程”主要着眼于仪式的功能和意义,“仪式的语言”即“音声”,则是构成仪式神圣之维不可或缺的元素。在巴蜀汉族丧葬仪式中,音声几乎贯穿仪式的每一个环节,可以这样认为,如果没有音声,仪式本身便无法完成。

中国文化具有多元一体性,多元不仅体现为文化类型的多元,也体现在地域文化的丰富性上。巴蜀文化作为中国一种地域性的文化,既保留了部分区域特色,又在铸就中华民族共同体的历史进程中,与其他地域

^①Ronald L. Grimes, *The Craft of Ritual Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 242-285.

^②米尔恰·伊利亚德《神圣与世俗》,王建光译,华夏出版社 2002 年版,第 2—3 页。

文化保持着相当多的一致性,呈现出文化的“一体”特征。就丧葬习俗而言,有学者已指出:“巴蜀汉族丧葬习俗与传统的中国文化所界定的‘经典’丧葬习俗之间存在诸多共象,同时也存在一些具有区域特色的异象。”^①正因为此,巴蜀丧葬文化也反映了中国人的洁净观、灵魂观和生死观,以及中华文化的礼、俗互动等话题。本文试图通过对巴蜀汉族丧葬仪式中两个最为关键的环节——“家奠礼”和“坐夜”中的器乐和人声的考察,力图探求音声在仪式中的功能,以及音声行为蕴含的文化观念,进而从“静”与“闹”两个维度对巴蜀汉族丧葬仪式音声进行人类学阐释。

一 礼的展演与丧葬仪式音声的神圣性

中国文化有一套完整的关于礼的表述。礼不仅可见诸文献,而且作为儒家文化意识的核心内容,可以说是中国文化中一种具有“原型”意义的文化,在一定程度上内化为一种自觉的道德戒律和外在的行为指南,并成为指导中国人行为的准则,甚至被认为是中国诸多制度的根源。因此,可以说“礼”是解读中国文化及其结构的根本。在此背景下,重新审视先秦时代有关“礼”的表述,便可发现儒家的人伦理想。《礼记》对丧礼等级、规制等,都用具体案例加以解说,从而营造出一种“遵礼”的氛围。而涉及丧礼音乐时,往往出现与后世颇为乖离的记载,即绝大部分先秦文献均强调“丧不用乐”。如《礼记·曲礼上》:

望柩不歌。入临不翔。当食不叹。邻有丧,舂不相;里有殯,不巷歌。适墓不歌,哭日不歌……临丧则必有哀色……故君子戒慎,不失色于人。^②

可见,“不歌”在表述丧礼时成为高频词汇,并且被视为衡量一个人是否懂礼,是否具有“君子”品格的标准之一。类似表述还见于《礼记·杂记下》:“升正柩,诸侯执紼五百人,四紼,皆衔枚;司马执铎,左八人,右八人;匠人执羽葆御柩。”对于出殯时衔枚,孔颖达疏曰:“四紼皆衔枚者,谓执紼之人,口皆衔枚,止喧嚣也。”^③可见,其目的在于止喧嚣。这是因为传统观念认为,丧礼应是严肃、静穆、悲伤的,故《礼记》等文献不仅要求丧礼仪式不用乐,甚至在整个服丧期间均不能用乐。这与儒家对“乐”的解释有关,他们认为:“乐者,乐也。君子乐得其道,小人乐得其欲。”^④用乐自然会破坏丧礼悲伤气氛。

但这一屡见于文献的规定似乎仅仅是一种理想,在后世的丧礼中并未严格遵守。如《汉书·周勃传》:“勃以织薄曲为生,常以吹箫给丧事。”颜师古注曰:“吹箫以乐丧宾,若乐人也。”^⑤《盐铁论·散不足》:“今俗因人之丧以求酒肉,幸与小坐而责辨,歌舞俳優,连笑伎戏。”^⑥王志毅考证出了一些流传后世的先秦丧葬歌曲,并指出:

这种居丧不举乐的观念只是周和儒家的理想制度,与民间风气未必相投,各地民间的习俗又各不相同,在秦、甚至周以前已经有丧葬歌曲现象。^⑦

笔者在巴蜀丧葬仪式音乐的调查中发现,巴蜀丧礼中许多“人声”的历史十分悠久,尤其是与“三献礼、点主”等仪式同构的人声,多可上溯至先秦。《仪礼·士虞礼》载:“主人洗废爵,酌酒酹尸。……主妇洗足酹于房中,酌,亚献尸,如主人仪。……宾长洗纒爵,三献,燂从,如初仪。”^⑧日本汉学家白川静认为:“一直以来都被解作挽歌的作品,只有《唐风·葛生》和《秦风·黄鸟》这两首。挽歌作为镇魂歌,是很重要的仪礼歌;从这一点来说,诗篇中应该还含有很多挽歌。”^⑨在白川静复原的几首“挽歌”中,并无后世丧礼中最重要的祭祀诗篇《蓼莪》、《劬劳》两章,而至清代民国时期,巴蜀地区仍在丧礼中使用这两首作品。如1933年《达县志》卷八《礼俗门》:

至日,作栗主,延贵绅点之,曰“点主”。且书名爵于铭旌,贫家则否。午中开奠筵,款吊客。其夕,设

① 黄尚军、王振、游黎等《巴蜀汉族丧葬习俗研究》,四川民族出版社2017年版,第485页。

② 郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,中华书局1980年版,第1249页。

③ 郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第1566页。

④ 郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第1536页。

⑤ 班固《汉书》,颜师古注,中华书局1962年版,第2050页。

⑥ 桓宽《盐铁论》,上海人民出版社1974年版,第69页。

⑦ 王志毅《先秦“丧葬歌曲”考》,《艺术研究》2010年第4期,第70页。

⑧ 郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第1169—1170页。

⑨ 白川静《中国古代文学:从神话到楚辞》,国久健太、崔倩倩译,四川人民出版社2018年版,第143页。

三献之奠，行文公礼。歌《蓼莪》、《南陔》，讲丧礼，读祭文。^①

虽然着墨不多，但点主、书铭旌、开奠筵、款吊客、设三献之奠、行文公礼、歌《蓼莪》《南陔》、讲丧礼、读祭文等环节，已经构成了家奠仪式的基本程序。更详细的记载见于1932年《北川县志》卷六《礼俗》记载“丧祭”：

死者子孙众多，家计殷实，必请当代名人题旌、点主，延礼生四人或八人，于出柩前夕，行家奠礼。其仪城乡稍异，但约为三献。外加孙及媳行献茶、侑食二礼，并歌《蓼莪》诗三章，读祭文，讲孝亲之义，读居丧之礼。惟中、西两区，引赞不歌，南、北乡则于主祀升堂、复位之际，引赞必朗诵“劬劳”各诗，足以令人哀戚。且于香烛、羹馔、茶食、楮帛等物献祭，均有韵文、赞词。每行祭礼，必三四钟之久始毕，亦追思之意也。北乡于终献后，有行思亲之礼者：通赞呼“孝子俯伏思亲”，执事则将灯烛熄灭，来宾以屏息而退，礼生散班休息，孝子男妇俯伏灵次，静默鞠养恩义，每有饮泣而不出声者。半钟后，复燃灯烛，重续前礼，至终而散，名“避席礼”，即赞礼者避席，孝子交于神明之义。^②

北川位于汉夷交界处，至唐宋时期仍为少数民族聚居之地，明清以来，汉族移民大量进入这一地区，并带入汉族的礼俗文化。孔子曰“礼失而求诸野”^③，在华夏边缘地区，礼仪不仅是人们日常生活中的行为规范，还可以作为区分人群差异的“礼仪标识”。民国《北川县志》的编纂者也许意识到了这一点，故对丧礼的记载尤为详细。上述材料表明，北川家奠礼的仪式流程与达县地区家奠礼大体相同。另一方面，从北川的例子也可以看到，虽然家奠仪式均依据宋代《文公家礼》的规定，但具体礼仪实践又有地域差异。这也见于西昌地区，1942年《西昌县志》卷五《礼俗志》记载“丧礼”：

后行家祭礼，或称为《文公家礼》。大略于亡人内寝，设盥浴盂盆，及其衣、履、巾、镜。孝子奉灵，置寝几上，闭户，跪门外。赞礼者唱：“请灵盥浴、栉冠，整衣、束带。”乃启户，孝子奉灵朝祖。次祀灶，请鼎，设酒樽、盥洗、望燎、香帛、茅沙五所，及音乐所、讲书案、读礼台、歌诗台。宾唱“二十四孝歌”，以兴孝子哀思，周行五所，均赞之。孝子以次致祭，行三献礼，举哀，歌诗，读礼，讲孝章，读祭文，奏大乐。^④

相比于北川，1942年《西昌县志·礼俗志》对家奠礼的记载，在一定程度上更加凸显出家祭礼的程式化与规范性。家奠礼在巴蜀汉族丧葬礼仪中的重要性毋庸置疑，家奠礼仪流程也多依据《文公家礼》有所增损。据笔者调查，今日巴蜀汉族丧葬礼仪，依然遵循上述形式^⑤。

家奠礼各环节均有仪式行为与仪式音声。为营造肃穆、庄严的神圣感，举行仪式时设置诸多具有象征意义的“空间场所”，如音乐所、讲书案、读礼台、歌诗台等，均以象征的形式凸显礼的规范性。在这样的场景中，音声自然也不能为所欲为，不但语词是规定的，旋律和音调也是程式性的。在整个家奠礼中，主要由礼生的唱赞形成“人声”，坐堂锣鼓与之配合。唱赞内容多表达“孝”的主题和对亡者的追怀，尤其着意于对其辛勤一生的展示，可谓是一篇凡人的生命史，相当于口述的墓志铭。而《蓼莪》正是对父母养育之恩的讴歌，其词曰：

蓼蓼者莪，匪莪伊蒿。哀哀父母，生我劬劳。

蓼蓼者莪，匪莪伊蔚。哀哀父母，生我劳瘁。

瓶之罄矣，维罍之耻。鲜民之生，不如死之久矣。无父何怙？无母何恃？出则衔恤，入则靡至。

父兮生我，母兮鞠我。拊我畜我，长我育我。顾我复我，出入腹我。欲报之德，昊天罔极！

南山烈烈，飘风发发。民莫不谷，我独何害！

南山律律，飘风弗弗。民莫不谷，我独不卒！^⑥

① 蓝炳奎等修、吴德准等纂《民国达县志》，民国22年（1933）刻本，《中国地方志集成·四川府县志辑（新编）》第56册，巴蜀书社2017年版，第341页。按：本文所引方志文献，均由引者断句标点。

② 杨均衡等修、黄尚毅等纂《民国北川县志（二）》，民国21年（1932）石印本，《中国地方志集成·四川府县志辑（新编）》第26册，第55—56页。

③ 班固《汉书》，第1746页。

④ 郑少成等修、杨肇基等纂《民国西昌县志》，民国31年（1942）铅印本，《中国地方志集成·四川府县志辑（新编）》第68册，第158页。

⑤ 成都市新都区木兰镇、平昌县驷马镇、双鹿乡，南江县和平乡，越西县丁山乡和垫江县曹回镇等地流行的丧葬礼仪，依然有上述文献中记载的各个环节。

⑥ 朱熹注《诗经集传》，上海古籍出版社1987年版，第99页。

这一出自《诗经·小雅》的篇章,朱熹认为是“孝子不得终养而作此诗”,并且指出:“晋王褒以父死非罪,每读诗至‘哀哀父母,生我劬劳’,未尝不三复流涕,受业者为废此篇,诗之感人如此。”^①正因如此,随着《诗经》的经典化,《蓼莪》便成为仪式中的神圣“祝辞”而世代相沿。至于“‘劬劳’各诗”,盖实指《蓼莪》各章,因此诗第一章有“哀哀父母,生我劬劳”之句^②。

除歌《蓼莪》外,其他如讲孝亲之义,读居丧之礼,唱二十四孝歌,无不是表达孝思,故整个家奠礼的人声功能便在于凸显“孝”。因为孝一方面是人之情感的表达,另一方面也被儒家纳入“礼”中,并且是一切礼的根源。李泽厚指出:“‘礼’是颇为繁多的,其起源和其核心则是尊敬和祭祀祖先。”^③

同时,由于“礼的起源,自于人情”^④,因此,祖先祭祀应为对父母的情感推而远之,最终形成一种对祖先的敬畏之情。在这个层面上,孝是礼的基础似乎是可以成立的。在《礼记》、《论语》等儒家经典中,也有大量有关孝的表述。唐代厘定的“十三经”,《孝经》即为其中一部,其开篇便以孔子的口吻说:“夫孝,德之本也,教之所由生也。”^⑤由此可见,在儒家的伦理体系中,发乎人情的孝乃一切礼的根源,不仅在经典中一再强调其教化的重要性,同时也在民间的丧礼中,以“仪式”的方式传承下来。从这个意义上来说,家奠礼的人声正是儒家之礼在民间的一种活态展演,需借助于仪式,通过营造的神圣时空,将其内化在每一个民众的心中,使其最终成为一种“习惯性记忆”,以达到教化的目的。

家奠礼仪式中,通过程序化的仪式和舒缓、起伏的音乐旋律,悲伤、呼喊式的语气和语调,将儒家伦理中的“孝”与“礼”镶嵌在韵文、唱词的言语中,潜移默化地将“孝”、“礼”等观念印记在民众心中。

除人声外,家奠礼中还有锣鼓、唢呐音乐参与。家奠礼开始的信号首先由锣鼓发出,在礼生唱诵过程中,每完成一个仪式段落,锣鼓或唢呐音乐穿插其间,演奏《五锤半》、《双工车》、《单工车》、《剪刀架》、《龙退骨》、《双猛虎》、《单猛虎》、《牛添鼻》等曲牌。锣鼓、唢呐在家奠仪式中,一方面营造和渲染出热闹或悲伤的氛围,从而与人声所表达的“孝”形成同构关系;另一方面,其又具有串联仪式的功能,在礼生休息或转换的片段,锣鼓唢呐的穿插也有利于仪式过程的流畅,从而使整场“剧”如流水般顺畅且完整地“展演”。

在整个仪式过程中,锣鼓还具有“宣”的功能,而“宣”的对象固然有在场的各色人等,即提醒人们仪式进入到哪个环节,但“宣”的对象更重要的是“亡灵”,“宣”的目的也旨在提醒“亡灵”人声即将表达的内容。家奠礼后,多举行封棺仪式,自此,亡灵彻底进入另一个世界,完成过渡礼仪的阈限而步入“黄泉”,俗语云“盖棺论定”,家奠礼便为盖棺前的论定,既是人世间“礼”的呈现,也是对亡灵的最终言说。从这个维度上来看,家奠礼中的人声和器乐,应为神圣时空中的跨界言说,其所跨之“界”乃阴、阳界,故家奠礼的音声便具有神圣的功能,作为神圣之音,它以“闹”的形式表达了“静”(肃静、静穆)的效果。

二 洁净观念与闹丧活动的人类学解读

与家奠礼中的“静”形成鲜明对比的是“闹”,“闹”在巴蜀丧葬仪式中同样重要。清代以前由于文献不足征,难窥其究竟,但清代民国时期的文献中则有大量记载,虽然记录者往往对此持批判态度,但激烈批判的背后恰好说明了该现象的普遍存在。解放后,丧葬仪式中的“闹”被视为陋习被批判,曾销声匿迹一段时间,但20世纪80年代以后,又开始恢复。到新世纪还以新的方式呈现,如丧礼上艳俗的表演等。

(一)巴蜀汉族的“闹丧”习俗

为了呈现清代民国时期巴蜀汉族丧葬仪式中的“闹丧”活动,笔者对部分巴蜀地方志中的相关资料做了辑录:

《乾隆盐亭县志》:丧以不能致客为耻,甚至丧前演剧,锣鼓喧杂,近已悉行禁革。惟延请僧、道逢七

①朱熹注《诗经集传》,第100页。

②清代民国巴蜀地方志记载丧葬礼俗时,多会提及举行家奠礼需歌《蓼莪》、《劬劳》两章,傅崇矩《成都通览》还详细记载了清末成都通行之丧礼中所歌《蓼莪》的内容,但未收录《劬劳》之词。参见:傅崇矩编《成都通览》,成都时代出版社2006年版,第111—116页。田野调查资料显示,现代四川部分地区丧葬礼俗中虽然仍保持有三献礼仪式,但所歌内容已非《蓼莪》。参见:黄尚军、王振《成都市新都客家三献礼的主要流程与功能——基于近十年来对新都及周边地区的田野调查》,《西华大学学报(哲学社会科学版)》2016年第3期,第1—8页。

③李泽厚《中国古代思想史论》,人民出版社1986年版,第10页。

④李安宅《〈仪礼〉与〈礼记〉之社会学的研究》,上海人民出版社2005年版,第7页。

⑤邢昺注疏《孝经注疏》,阮元校刻《十三经注疏》,第2545页。

作佛事,积习相沿,只可听之耳。^①

《乾隆大竹县志》:枢在家时,必延请邻亲相守,款以酒食,谓之“坐夜”。^②

《同治綦江县志》:是夜,聚守丧家,备酒食相款,谓之“坐夜”。……惟坐夜有聚赌喧哗者,丧家禁不敢声,最为恶习,亟宜禁也。^③

《光绪大宁县志》:开吊日,陈设牲牢、鼓乐。……其庶人贫户,每于殓后,具酒食,邀请邻里,曰“坐白夜”。不行祭礼,数人鸣金鼓,更互迭唱,曰“打丧鼓”。^④

《光绪永川县志》:含殡虞奠,题主栖神,鼓乐喧阗,杂陈戏剧。此尤悖礼伤化,所当严禁也。^⑤

《光绪叙州府志》:于祭仪外,或用狮灯、鼓乐以助之,甚非所宜也。^⑥

《民国绵竹县志》:出殡家奠之夕,至有演唱戏曲,尤恶俗之可革者。^⑦

《民国江津县志》:邑俗,成服之夜,礼极繁琐……礼毕而戏乐作,不扮演而坐唱之,俗名“唱围鼓戏”。金鼓、丝竹,相间并作,达旦乃已,谓之“坐夜”。丧家是夜必广备酒食,附近数里内外,大小男女皆集焉,谓之“赶驼子会”。^⑧

《民国涪陵县续修涪州志》:又丧枢未出,无论筮日,远近亲友,率赴丧家赌博,谓为“热闹”。甚至延票友坐唱,为打围鼓,近于演戏,于居丧尤不伦类,盖侈靡相沿,礼之失久矣。是所望于有训俗之责者。^⑨

《民国南充县志》:僧道焚化楮钱,曰“烧更纸”。金鼓喧天,坐唱戏剧,曰“打围鼓”。^⑩

《民国江安县志》:丧事,士绅家于出柩前一日必行三献礼(丧事有奠无祭,三献非礼),此犹可也。间有唱戏剧,用锣鼓,谓之“闹丧”,则近于野蛮矣。^⑪

《民国富顺县志》:终献歌诗、侑食、诵嘏词、告利成,曰“家祭”。祭毕,或有管弦歌板以为戏,终夜号呶,曰“闹丧”。^⑫

《民国万源县志》:更有一种背谬动作,在市则丧场打围鼓,在乡则丧房唱孝歌,哀声不及乐声,丧场等于戏场,此则亟应纠正者也。^⑬

《民国长寿县志》:凡丧枢未出,无论卜日,远近亲友,率赴丧家伴丧,或坐唱围鼓,以为闹热。一以解孝子之悲痛,一以慰亡魂之寂寞,似亦近理。然唱演戏曲于丧家,既不伦不类,于自己亦问心不安,而习非成是,所在多有,盖侈靡成风,礼之失久矣。是所望于有训俗之责者。^⑭

《民国续修筠连县志》:近则专尚盛文,赍猪羊、牲醴、冥器等物为祭仪,狮灯、鼓乐以助之。甚有见人亲歿而年高,称为“喜丧”,易吊为贺,相劝勿哭者。此秉礼之士所不忍闻也。^⑮

由上可见,家奠礼结束,巴蜀地区普遍存在“坐夜”习俗。“坐夜”活动主要以锣鼓喧天的“打围鼓”为主^⑯,兼有戏剧表演。同时,主家还会在深夜拿出饮食,供坐夜的人们享用。该夜的活动虽然在各地存在细微差异,但均旨在营造“闹”的氛围。而从该俗的地域分布上看,也涵括了巴蜀地区东、西、南、北等多个区域。

① 张松孙等修、雷懋德等纂《乾隆盐亭县志》,清乾隆五十一年(1786)刻本,《中国地方志集成·四川府县志辑(新编)》第21册,第230页。

② 陈仕林纂《(乾隆)大竹县志》卷五,清乾隆五十二年(1787)刻本,第63页。

③ 宋灏修、罗星编《(道光)綦江县志》卷九,清同治二年(1863)刻本,第48页。

④ 高维岳修、魏远猷等纂《光绪大宁县志》,清光绪十一年(1885)刻本,《中国地方志集成·重庆府县志辑》第30册,巴蜀书社2016年版,第47页。

⑤ 许曾荫修、马慎修等撰《光绪永川县志(一)》,清光绪二十年(1894)刻本,《中国地方志集成·重庆府县志辑》第6册,第567页。

⑥ 王麟祥修、丘晋成等纂《光绪叙州府志(一)》,清光绪二十二年(1896)刻本,《中国地方志集成·四川府县志辑(新编)》第32册,第558页。

⑦ 王佐等修、黄尚毅等纂《民国绵竹县志》,民国9年(1920)刻本,《中国地方志集成·四川府县志辑(新编)》第24册,第692页。

⑧ 聂述文等修、刘泽嘉等纂《民国江津县志》,民国13年(1924)刻本,《中国地方志集成·重庆府县志辑》第15册,第265—266页。

⑨ 王鉴清等修、施纪云等纂《民国涪陵县续修涪州志》,民国17年(1928)铅印本,《中国地方志集成·重庆府县志辑》第18册,第518页。

⑩ 李良俊修、王荃善等纂《民国南充县志》,民国18年(1929)刻本,《中国地方志集成·四川府县志辑(新编)》第50册,第304页。

⑪ 严希慎修、陈天锡纂《民国江安县志》,民国11年(1922)铅印本,《中国地方志集成·四川府县志辑(新编)》第36册,第35页。

⑫ 彭文治等修、卢庆家等纂《民国富顺县志》,民国21年(1932)刻本,《中国地方志集成·四川府县志辑(新编)》第34册,第340页。

⑬ 刘子敬修、贺维翰纂《民国万源县志》,民国21年(1932)铅印本,《中国地方志集成·四川府县志辑(新编)》第57册,第164页。

⑭ 陈毅夫等修、刘君锡等纂《民国长寿县志》,民国33年(1944)铅印本,《中国地方志集成·重庆府县志辑》第2册,第65页。

⑮ 祝世德纂修《民国续修筠连县志(二)》,民国37年(1948)铅印本重新排印,《中国地方志集成·四川府县志辑(新编)》第42册,第314页。

⑯ 另有“打丧鼓、闹丧、坐白夜”等说法。

总而言之,道光六年《綦江县志》乃至民国年间的各县志,均有对该俗的记载,时间跨度逾百年^①,也许这一习俗在巴蜀地区的盛行更为久远。

至于频繁出现的“打围鼓”及戏剧表演等活动,1931年《续修宣汉县志》的记载尤为详细:

赛锣鼓:亲友来吊,有送锣鼓者,夜间齐集庭中,更番迭奏,各不相下。以引子多、音调谐者为胜,往往有因之斗殴者。

演搬打:锣鼓既毕,则演搬打。技人委身于地,俯翻、仰翻,累四五翻不止,离地可一二尺许,曰“翻筋斗”,亦曰“鲤鱼板子”。又累案数重,攀缘而上,倒立案角,循环往复,故作险态。又或反弓其身,头足对峙,腰软于蛇,跳捷于鱼。又或编竹为圈,周排白刃,跃身过之,若无物然。如是者数数,观众喝采,主人乃以金犒之。

演狮龙:搬打既竟,则演狮龙。一人戴面具为大头和尚,二人蒙狮皮,且腾且跃,而大头和尚抚摩之。龙似鹅颈,长可数丈。一人舞宝,数人舞龙,龙逐宝而行,翻腾夭矫,若即若离。如是者数数,各尽其能,主人亦以金犒之。^②

上述材料可见,该夜所举行的活动均凸显出“闹”,需要达到的是“热”的效果^③。不仅锣鼓齐鸣,而且锣鼓班子还会竞争,甚至打架斗殴,引发事端。很明显,坐夜过程中的音乐不再与仪式相配合,它不具备穿插和链接仪式结构的功能,也不再是向亡灵“宣”告的神圣言说,而更多是面向“人”的世俗性“娱乐”。

方志编纂者面对这种“俗”的场面,绝大多数都以“悖礼”的理由贬斥之,如前引方志中谓之“恶俗”、“不伦不类”,应“悉行禁革”、“亟应纠正”。其原因在于,旧时方志编纂多由县官组织主导,邀请具有学衔或官衔的士绅,并发动全县生员参与,以儒家思想作为主导性的意识形态,提倡丧礼应该渲染悲伤的气氛,而在丧礼上喧闹明显不符合儒家的礼仪规范,故对坐夜的一系列活动抱以批判态度。而光绪二十年(1894)的《梁山县志·风俗》则从源到流,对丧礼中喧闹为何违礼进行了一番详细考证,指出丧葬用乐始于元代,元朝对“礼”并没有作严格的要求,因此多有悖礼之事。但明洪武年间,又制定了一系列相关规定,并将其载之《大明律》中。由于梁山与京师相隔遥远,这一习俗并未因此而改变,到清代嘉庆年间仍是“方死即鸣金鼓”。文章最后一段,作者表明态度,认为音乐之“乐”同于快乐之“乐”,乃欢喜之情的外在表征,因此作为极度悲哀的丧事用乐,“不遵圣人之教,违祖宗之法”,明显不合乎礼。^④

上文仅仅摘引了巴蜀地区部分方志的材料,已可见巴蜀丧礼中打丧鼓、闹丧的普遍性,以及旧时儒家士大夫对其所持的批判态度。实际上,不仅清代,民国时期虽一再宣扬科学、民主之思想,有识之士也一再呼吁要“播文明思想于国民”^⑤,但民国编修的方志表明,传统习俗并未因此而改变,批判态度也仍如故,许多人依然将此视为陋习而呼吁移风易俗,如1940年《彭水概况》中收录了《民国十年彭水县教育会呈请公布改良丧葬陋俗文》:

至丧家以酒肉宴吊客,吊客以作乐歌唱礼丧家,揆诸《曲礼》“临丧不笑,望柩不歌”,及《檀弓》“行吊之日,不饮酒食肉”之旨,亦殊多未合。习俗之坏陋,至于如斯,岂害之小哉!方今国体变更,礼教聿新,先圣所遗,有不合时宜者,尚当从而损益之,况逆情悖礼之陋习乎?查教育会规程:本会改良社会教育之责,经众讨论,拟自今以后,凡五等应服之服,因积重难返,仍暂由丧家给供外,其余行吊之客,依据部令规定,一律改为黑色丧花……“他如办荤夜、打围鼓”,种种陋习,亦一律禁止。^⑥

可见,对丧礼的规范在民国初年的风俗改良活动中居于重要地位,风俗改良内容也涉及到办荤夜、打围

① 这仅据上述所列方志材料而言。

② 汪承烈修、邓方达等纂《民国宣汉县志》,民国20年(1931)石印本,《中国地方志集成·四川府县志辑(新编)》第58册,第532页。

③ 调查发现,20世纪90年代末,现代乐队表演广泛流行于巴蜀地区。现代乐队分现代器乐表演乐队和现代歌舞表演乐队。器乐表演乐以器乐合奏为主,偶尔穿插歌曲演唱;歌舞表演乐队的表演形式非常丰富,歌、舞、相声、小品和笑话应有尽有。根据实际情况,或穿插其中,或与传统锣鼓乐队同场竞技。现代乐队中,既有西洋乐器,又有民族乐器,也有电声乐器,时而伴奏,时而合奏,既可伴奏滑稽的小品、笑话,又可穿插热辣歌舞,插科打诨。

④ 朱言诗纂修《(光绪)梁山县志》卷二,光绪二十年(1894)刊本,第2页。

⑤ 严复《与〈新民丛报〉论所译〈原富〉书》,《新民丛报》1902年第7期,第111页。

⑥ 柯仲生《彭水概况》,巴蜀书社2013年版,第224—225页。

鼓等活动，并将其视为陋俗列入改革的条目中。

总而言之，丧礼作为五礼之一，自古以来便被视为表达“哀伤”情绪的窗口，如果在丧礼中出现以戏谑为目的、凸显热闹的事情，便被视为违礼，自然成为口诛笔伐的对象，这应是绝大部分文献在谈到丧礼中的闹丧、打围鼓等活动时，均持批判态度的原因之所在。

（二）“闹丧”习俗的文化阐释

吊诡的是，从清代迄今，不同时期主流意识形态站在各自的立场，大力批判闹丧活动，却仍未改变此俗。时至今日，巴蜀部分地区在家奠礼后依然有闹丧习俗，只是“闹”的方式从打围鼓、舞龙狮等，变为更为多样化的节目表演，但通过“闹”达到热闹的效果如故，因此，需要追问的是，是何种原因让该俗长盛不衰？

笔者认为，闹丧体现的一套文化法则并非中国传统的“礼”，而是民间的“俗”。礼、俗文化的脉络自始至终贯穿于中国文化的发展中，并行不悖。可以这样认为，中国文化的发展和变革就是在礼、俗文化的不断调适和互动中完成的。

中国民间文化中的“热闹”，是一个常见的词语，如丧葬仪式中有“闹丧”，婚姻仪式中有“闹房”，年节习俗中同样追求热闹的效果，因此北方有社火等各类活动，还有大量体现“狂欢精神”的庙会^①。而在南方也存在“暖”等本土范畴^②。热闹甚至作为一种审美的范畴，成为人们“日用而不知”的习惯性追求，并内化到其日常生活之中，有学者在研究黄土高原的民间文化时曾指出：

中国的“热闹”源于汉魏以来多民族不断融合、民间文化不断发展的乡村社祭文化转型，是在既有社会规则下的一种具有敬神和娱乐双重功能的活动，是礼乐文化、祈雨求福、民间信仰等在乡村的综合显现，它具有丰富的多样性和包容性，其精神内核是一元包孕多元的精神。^③

由此可见，中国人追求“热闹”古已有之，并且具有敬神和娱乐的双重功能。具体到丧礼中的坐夜习俗，正如1944年《长寿县志》所言：“一以解孝子之悲痛，一以慰亡魂之寂寞。”^④前者重在在世的人，而后者则指向已逝的亲人，即亡灵。而在绝大多数有关闹丧的原因释读中，均认为乃旧时民间娱乐活动匮乏，而闹丧中的打围鼓、戏曲表演等在日常中难得一见，因此，该活动主要是为了娱乐大众。但笔者以为，娱乐大众仅仅是闹丧的功能之一，并且很可能是衍生的、次要的功能，人们对死亡所引起的“危险”的规避才是主导闹丧的关键因素。

人类学家玛丽·道格拉斯在其名著《洁净与危险》中说“污秽即危险”^⑤，在许多文化中，确实存在神圣与世俗、洁净与污秽等二元对立观念。在汉族的丧葬习俗中，也存在生一死、人一鬼、阴一阳等一系列二元的文化结构^⑥。这一系列的二元对立，均源于人们将空间划分为神圣空间与世俗空间的观念，以及对洁净与污秽两种空间质态的理解。死亡因其一方面会打破社会平衡，另一方面又关联幽冥世界，必然被视为污秽的存在而引起恐慌和畏惧，所以中国文化忌言“死”，有大量关于“死亡”的避讳语，甚至相关词汇超过百种^⑦。因为污秽是危险的，所以总是想办法驱除污秽，以达到洁净的目的，仪式便是最为重要的驱除污秽的方式和手段。从这个意义上重新审视巴蜀汉族丧礼中的闹丧习俗，笔者认为它本身也可被视为一种仪式性的驱秽行为。

闹丧在家奠礼之后举行，但在家奠和闹丧中间还有一个重要却又往往被忽略的仪式——封棺，即用符咒将棺材封闭，使亡灵从阳间彻底进入阴间，实现阴、阳的隔离。我们在田野调查中得知，南江县大河镇、通江县板桥口乡、平昌县驷马镇、越西县丁山乡和垫江县曹回镇等地封棺时，仪式人员口诵咒语，手持招魂幡，将亡魂招入棺材，最后用朱砂将棺材封闭，且在灵堂后墙上画一道符咒，或画一个圆圈，并在圈内写上“镇”字。举行该仪式时，所有已睡的人都要被叫醒，同时也禁止有人靠近棺材，以免其魂魄被收入棺中。封棺仪式结

① 赵世瑜《中国传统庙会中的狂欢精神》，赵世瑜《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会》，北京大学出版社2017年版，第123—129页。

② 陆晓芹《“吟诗”与“暖”——广西德靖一带壮族聚会民歌习俗的民族志考察》，广西师范大学出版社2016年版，第82、83、115、116页。

③ 郭明军《“热闹”不是“狂欢”——多民族视野下的黄土文明乡村习俗个案》，《民族艺术》2015年第2期，第119页。

④ 陈毅夫等修、刘君锡等纂《民国长寿县志》，民国33年（1944）铅印本，《中国地方志集成·重庆府县志辑》第2册，第65页。

⑤ 玛丽·道格拉斯《洁净与危险》，黄剑波等译，民族出版社2008年版，“Routledge经典文丛版序言”第1页。

⑥ 郭于华《生命的续存与过渡：传统丧葬仪礼的意识结构分析》，王铭铭、潘忠党主编《象征与社会：中国民间文化的探讨》，天津人民出版社1997年版，第148页。

⑦ 向熹《汉语避讳研究》，商务印书馆2016年版，第400—401页。

束后,才举行坐夜仪式。这一时间节点对理解闹丧习俗颇为重要。笔者认为,第一,闹丧不再具有娱神或者娱亡灵的功能,因为丧葬仪式的各个环节所请之神已经归位,而亡灵也已经完全进入另外一个世界;第二,闹丧也不仅仅是娱人,它固然用“俗”的方式引起人们的关注,如打围鼓、舞龙狮,甚至出现表演内容低俗的戏剧,但最重要的目的乃在于营造一种“热闹”的氛围,最终达到洁净的目的。

在中国文化传统中,闹与静作为一种二元对立的范畴,在人们日常生活和仪式行为中随处可见。“闹”需要人气,与“人气”类似的还有“阳气”,与之相对的则是“阴气”,“阴气”关联“阴间”、“鬼神”,多为“不洁的”、“危险的”空间,民间常说“某地阴气太重,需要用阳气压一压”,即通过众人营造热闹的气氛而实现,因此,许多时候“闹”都作为一种仪式性行为而存在。有学者认为,婚礼中的闹房,也具有驱邪的目的,因为新娘作为一个陌生人,往往是“不洁”的,只有通过“闹”方能将不洁驱除从而达到洁净的目的^①。与之相应,闹丧中的“闹”具有同样功能,在其间进行的各种吸引人眼球的活动,均为引发笑声,从而让整个空间充满“人气”。而这一空间从人去世到封棺之前,不仅属于人,也属于亡灵和神灵,是阴阳相互交错、渗透的空间,处于一种游离于正常社会秩序的状态下,也即人类学所言的“阈限”^②,这种空间因诸多确定性而充满“危险”。封棺之后,虽亡灵已进入阴间,但因几日的丧葬活动可能引来的各种亡灵、鬼魂未被彻底清除,便用通宵达旦的“闹”将其驱除,最终使空间恢复到仅属于“活人的世界”,这或许才是闹丧行为得以举行,且经久不衰的根本原因。从这个意义上而言,闹丧中的各种音声,便在于营造“闹”的氛围,最终实现空间的“洁净”。

三 结语

巴蜀汉族丧葬仪式音乐文化内涵十分丰富,虽然可从音乐学角度加以解读,但如果离开仪式语境和中国文化的一些根本观念,其中诸多文化要素便难以索解。丧葬仪式音声除可据发音媒介分为人声和器乐外,还可据音乐在丧葬仪式中扮演的角色,分为神圣之音和世俗之音。神圣之音主要用于道场法事和家奠礼的各个环节,往往在请神或与神交涉时,同函子、状文、疏文、牒文、榜文等,共同营造一种神圣的仪式感。而世俗之音则多在家祭仪式结束后的闹夜环节,它重在“闹”,因此锣鼓往往与民间戏曲等文艺形式结合,营造出与丧葬仪式之“哀”对立的气氛,呈现出“热闹”的场景。如果说神圣之音主要是遵循“礼”的规范,那么世俗之音便是中国文化中“俗”的最佳呈现。从以上论述可知,丧葬仪式中“静”与“闹”的二元结构非常明显,它与仪式行为配合,共同完成人生最终的“通过礼仪”。当然,本文主要探讨丧葬仪式及与之相伴随的音声的原生功能,并非否认仪式及其音声所具有的衍生功能。以闹丧为例,它最根本的文化观念虽在于驱邪,最终达至“安全”的目的,但其中杂技、戏剧的表演,又无疑为民间文化的传承提供了舞台。笔者据此认为,当凝视某一文化现象时,应有一种整体文化的观念,方能全面理解和把握该文化的真谛。

[责任编辑:唐 普]

^①尚会鹏《闹洞房》,中央民族大学出版社2000年版,第127—135页。

^②维克多·特纳《仪式过程:结构与反结构》,黄剑波、柳博赞译,中国人民大学出版社2006年版,第94—96页。