

# 秩序生存

## ——在音声中被建构与建构的阴阳鼓匠

吴凡<sup>1</sup>

关于音声环境（soundscape）一词，毋须在此赘述。笔者仅着重强调：它有别于一般意义上的“音乐”界定，而这一冲破了既往概念藩篱的定义，是本文研究的出发点和关注的视域。

本文的另一基点来源于“双重视角”的交织：在“被建构”与“建构”中，历时与共时（be constructed & construct）地观察与书写。

国家与社会的关系，是社会生活中最基本也是最复杂的关系。在实践运用中，它被越来越多地作为一种阐释模式用于解释和分析中国社会历史变迁与现代化进程，成为当代中国研究的框架。无论是在中心城市还是在僻壤穷乡，国家的符号或是国家作为符号出现在民间仪式之中、或出现在民间仪式的场所和道具里。国家在场，无论是对于民间仪式力量及其相关人员的型塑，还是对民间仪式的征用，都是意味深长的。

“大历史”与“小历史”，是与“国家—社会”视角关联的重要概念之一。以此对照近三十年来的音乐研究，中国音乐学界的学者开始了“眼光向下”的革命，更多的关注区域性（或较小社区的）课题和“将目光投向人”的研究，希冀将生动的、复杂的民众生活基础还给严肃的大历史。

本论文的关键词——**被建构与建构**，即是在上述理念之上、以晋北民间乐班的音声环境为研究主体来探究国家与地方的双向互动，或曰对话。其中，“被建构”更多的是从历时的角度来说，以纵向的维度来看国家和社会对一种类型人物及其班社（组织）的型塑。“建构”，则是从乐班自身的主动层面而言，结合口述史和当下存活的信息，来分析生存于小历史中的人，对大历史“游戏规则”的适应性调整与自发之变。

然而，现实中的“被建构”与“建构”，两者之间并无明确的界限，被动与主动常常混融在一起，在不同的时空点上呈现出两端极点之间的倾向不同。

### 一、研究地域及对象概述

#### 1、研究地域概貌

山西北部地区属于北方文化圈的边缘地带，曾历经游牧区和农耕区的变化，北方强盛的游

---

<sup>1</sup> 吴凡（1974-），博士，华中师范大学音乐学院教授，硕士研究生导师。

牧民族常常通过这里与中原地区保持着不同形式的联系（友好的或战争的），中原文化与北方游牧民族文化在这里交流、碰撞、融合。晋北阳高县，北跨万里长城，以阴山余脉与内蒙古接壤，自古是汉与少数民族交汇之地，素以“山西之肩背，神京之屏障”而为兵家所注目。

据县志记载：

阳高自古为兵家必争之地。北有开山、守口、正门三个隘口通道，直达大漠草原。兵控阳高，南制晋省，东打京冀……直至金元 500 年间，山口、关隘在军事上处于次要的地位。元末明初大规模的战争结束以后，洪武一统中原，元残余势力及北方蒙古族仍不断骚扰边关，特别是大同——宣化——京蓟一线，战争不断发生。明太祖只得设防九边，以 40 万大军驻守。阳高重新成为军防重地，它是大同镇东路第一要素……因而派大将，拨重资筑周九里三十步的阳和城，驻两卫之兵一万余名，兼守镇门、守口、镇宏诸口。<sup>2</sup>

作为“九边重镇”的阳高不仅因为地理位置的重要而显赫一时，而且因为重要地理位置的设置由此带来了历史上曾经的商业往来频仍，其政治、军事、经济地位一度亦突显于北方地域之中。

时过境迁，历史的巨轮已载着阳高县步入 21 世纪。

20 世纪 50 年代以来，身为“九边重镇”之兵家要塞的阳高县不再是将帅的聚焦点。和平年代带给人们的是生产建设与经济发展。阳高县里驻兵的身影似乎已隐藏在非高耸却险峻的砾岩之后；武器重锒的滚滚车轮声，留在了老人们的记忆中。只有蜿蜒于杨家堡等村落外、直通阴山余脉深处的一条异常宽阔与平整的柏油马路无声地提醒着人们：其地理位置在军事上仍旧重要。今天，奔走在這條路上的常常是一群群瘦弱的牛羊、一辆辆簇新的摩托。路边小白杨不大的树影下，偶尔会看见一对对亲密的年青人。

远离硝烟之后的阳高，相对于其自身来说，在生活条件上自然今非昔比；但相对于曾经的喧嚣繁华，实在冷清了太多。从边塞要隘到偏远山区的地理位置的变化，阳高迅速跌落至穷乡僻壤的境遇中。60 岁以上老人的记忆中，似乎对于往昔还是那样的留恋。那些久远的年代对于年青人来说，已经相当陌生。他们似乎安然于“靠天吃饭”的困窘现实。城市的高楼大厦与美丽的霓虹灯景，虽具有相当的吸引力，但人们的恋土情节似乎很难挥动。

论文的研究取域限定在山西省阳高县城北部两乡一镇：西起守口堡、东至虎头山的孙仁堡乡；西起孤山村、东至十九墩的罗文皂镇；西起五墩，东至十九墩的太平堡乡。三县辖区内共有 41 个村（其中包括 5 个自然村），其中 12 个村跨越明长城遗址的沿线。20 世纪 80 年代

---

<sup>2</sup> 郭海主编：《阳高县志》，第 2 页，北京：中国工人出版社，1993 年。

以来，由于人口迁移，村落有所合并或另立新村。目前村落具体情况如下（有下划线标注的为自然村）<sup>3</sup>：

自西向东，依此为：西起守口堡、东至虎头山的孙仁堡乡：守口堡、小龙王庙、鹿角沟、砖楼、乳头山、太师庄、旧孙仁堡、新孙仁堡、燕家堡、谢家屯、虎头山。

西起孤山村、东至十九墩的罗文皂镇：猴儿路、角菜坪、大元沟、小元沟、白柳沟、马道沟、榆树沟、朱家沟、孤山、平山、许家源、水泉沟、正门堡、五墩、杨家堡、柳林堡、管家堡、莫家堡、吴家堡、陈家堡、罗文皂。

西起五墩，东至十九墩的太平堡乡：二墩、七墩、八墩、大炭窑、谢庄、太平堡、席家湾、三墩、十九墩。

地名本是一种指称符号，并无太多的含义。但村民们给予村落朴实的命名方式，提供了许多历史背景信息。对于上述村落名称的分析，可以得出其命名特征及类型划分如下：

（1）村落名称中带“堡”字的多达 11 个，自西向东依此为：守口堡、砖楼（因村落中至今仍然保留有一个巨大的砖楼而得名，故亦列入“堡”类村）、旧孙仁堡、新孙仁堡、燕家堡、杨家堡、柳林堡、管家堡、莫家堡、吴家堡、陈家堡、太平堡。

（2）因村落设置在偏僻、蜿蜒的深山故河沟中，故以下 8 个村名均带“沟”：鹿角沟、大元沟、小元沟、白柳沟、马道沟、榆树沟、朱家沟、水泉沟。

据村民介绍说，但凡村名带有“堡”字的，均位于明长城沿线，以其能在村落中见到明长城遗址的巨大城堡为命名依据。沿线以北，多以“沟”称村名。沿线以南，以“屯”命名的村落居多。阳高县共有 33 个堡、25 个屯。

（3）以村落附近山峰命名的有 2 村：乳头山、虎头山。

（4）因村落设置在明长城遗址附近，至今城墩及烽火台依然宛如屏障保护着村落。此类村落均以能见范围内的长城墩数为名，共计 6 村：五墩、二墩、七墩、八墩、三墩、十九墩。

（5）以姓氏为村落名称的有 13 个村落。据村民解释：它们沿用了明朝屯兵期间驻守该地的军官姓氏。目前这些村落均为杂姓村落。

（6）另有 13 村命名无定制。

综上所述，从“堡”的命名方式中反映了当地由屯兵之地改为民居的历史变化；从“沟”、“山”的指称中，可以管窥其地形地貌；从“墩”中告诉了我们当年明代长城的防御范围及大

<sup>3</sup> 参见《山西省地图册》，第 19 页，北京：中国地图出版社，2001 年。笔者于 2003 年——2008 年的田野调查期间，走遍两乡一镇的 41 个村落。至今该地域村落分布仍未作改动。

致沿线、及目前存留的历史遗迹变化。并从现今仍以姓氏为名称的 13 个村落，可以窥探原住民的宗族流变。

## 2、研究对象概述

阴阳与鼓匠，是晋北地区对于各自以笙管与唢呐为主奏乐器的仪式性民间音乐班社的不同指称。阴阳，民间道教仪式执行人，以笙管为主奏乐器，通过吟经颂文、鸣簧奏管替村民祈福禳灾。一看二念三吹打，说明了阴阳——晋北民间火居道士的特殊身份和职责。鼓匠，以唢呐为主奏乐器，是游走于各类庙会和红白仪式场合之中、吹打在核心层次之外的乐人。

村民对于阴阳的态度从一个字中就能体现出来：“请”。在庙会场合或丧葬仪式等需要阴阳来诵经吹管、测算时日时，哪怕经济再拮据也要“请”阴阳代表他们敬神降鬼。一个简单的“请”字，体现了村民们希望通过阴阳以表对于神鬼的敬畏以及祈求神灵祖先的庇佑。特别是谈及现在已经长期未被操演、名存实亡（经文尚存，但无人能做）的一个仪式——“破狱”时，畏惧之情与神圣之感同时流露在众人的谈吐与眼光之中。据说如果得罪了阴阳，在仪式中他们只要走错一步，就会给“东家”（请阴阳做法的人家）整个家族带来毁灭性灾害。也许恰恰这就是为什么该项仪式消亡的部分原因所在：村民不希望阴阳具有他们所无法掌控的、具有灾害性的法力。对此村民采取的对策是：使需要该仪式的场合消失。一般情况下，阴阳被置若上宾，这与他们特殊的身份——接通鬼神——休戚相关。

相对于阴阳，村民给予鼓匠的态度是：“雇”鼓匠。鼓匠与阴阳的雇、请之分，天壤之别。雇佣的关系当然远非诚请之人。既是雇佣而来，意味着“我让你做什么，你就得做什么”。鼓匠自然有其遵循的仪式规矩。但相对于仪式规矩而言，雇佣他们的东家的要求，何尝又不是规矩呢？察言观色，是鼓匠必须的本领；“走在人前，吃在人后”是鼓匠应循的规矩。

社会身份首先是普通村民的阴阳与鼓匠，同时因为乐器演奏、吟诵经文等相关技艺而成为与普通村民相异的、半职业的仪式执行人（semi-professional ritual specialist）。阴阳与鼓匠乐班并非纯粹的音乐组织，而是“成双成对”活跃在当地庙会及丧葬礼仪中的仪式乐班。作为象征符号，他们链接着村落中公共空间的群体仪式与私人空间的家族仪式。这两种仪式乐班以其不同特征的音乐“语言”，共同讲述、呈现与构筑了晋北地区的秩序生存。

## 二、听不见的音声环境——被建构的阴阳鼓匠<sup>4</sup>

自 20 世纪 80 年代乐班逐渐恢复以来，阳高县北部三镇：孙仁堡、罗文皂、太平堡中的阴阳与鼓匠乐班分布情况及具体数目如下：

表 1 乐班情况普查表（按照自西向东的顺序，以班主名字代表乐班）：

<sup>4</sup> 由于文章篇幅有限，笔者仅从乐班空间分布与信仰中心之间的张力关系来探究其“被建构”。

| 所属镇名 | 村落名称 | 阴阳乐班           | 数 目         | 鼓匠乐班           | 数 目 |
|------|------|----------------|-------------|----------------|-----|
| 孙仁堡镇 | 孤 山  | 任广、任旺          | 2           | 百 利            | 1   |
|      | 谢家屯  | /              | /           | 于河、于池          | 2   |
| 罗文皂镇 | 杨家堡  | /              | /           | 滑银山、滑云、<br>滑 军 | 3   |
|      | 莫家堡  | 任 宽            | 1 (经常拆分为三班) |                |     |
|      | 管家堡  | /              | /           | 二后生、三任         | 2   |
|      | 陈家堡  | 徐胜宝、谢波         | 2           | 二 接            | 1   |
|      | 罗文皂  | 李 元            | 1           | 四毛虎、二永利        | 2   |
| 太平堡镇 | 谢 庄  | 谢新明            | 1           | /              | /   |
|      | 太平堡  | 大虎、二虎、<br>三虎组成 | 1           | /              | /   |

通过前述表格中统计的数据：其一，反映出乐班数量的多少与其分布地区成正比。分布地区集中的罗文皂镇同样也是乐班数量最多的地域。其二，从阴阳与鼓匠两类乐班的数量来看，两者旗鼓相当，差距并不明显。在整个阳高县北部辖区，基本情况大致相仿。

上述调查结果，明晰地显示阴阳及鼓匠乐班的地域分布并非散乱无章或均匀设置，而是呈现出鲜明的相对集中状况。目前二者的分布主要集中在罗文皂镇所辖区域之中：北部三镇的阴阳乐班共八个，其中半数居于罗文皂镇；鼓匠乐班十一个，其中罗文皂镇包裹了八个之多。其中声名响亮与门事最多的乐班——任家阴阳班（班主为任宽）与滑家鼓匠班（班主为滑银山）——亦隶属该区域中。换言之，乐班的分布偏向东部正门堡的临近村落中。

正如王铭铭在分析了行政空间理论、宗教与象征理论之后，有针对性的提出问题：

行政空间与地域崇拜之间是否有关系？草根社会关于地方的庆典话语在何种程度上重新确认了社会空间级序的官方国家模式？我们是否能将民间关于空间的仪式表述方式与行政空间的建构分离开来？政治联系（行政空间的论题）和我们所谓的“中心”与“边陲”之间的象征关系（象征人类学的论题）之间是否存在关联？如果我们要思考普通民众究竟是“无意识地”合法化了官方的空间级序，还是他们拥有自己的地方分化概念，那么，这些问题就显得尤其重要。阐明沟通和/或区别官方国家的理想模式与民间社会仪式建构的过程，仍是探讨中国社会的历史学研究与人类学研究的关键问题。<sup>5</sup>

相对上述观点，笔者在阳高调查问卷中加入了以下待以解决的困惑：阳高县历史与当下的行政中心与信仰中心有什么样的关系？应在怎样的时空框架中去理解与阐释象征人类学论题中的“中心”与“边陲”概念？乐班是如何在地域行政中心与信仰中心之中寻找属于自己的空间呢？

笔者拟以庙宇现存碑文为切入点探讨乐班的生存空间与传统行政中心与信仰中心的关系。

<sup>5</sup> 王铭铭著，李放春译：《明清时期的区位、行政与地域崇拜——来自闽南的个案研究》，收录于杨念群主编：《空间·记忆·社会转型》，第86页，上海：上海人民出版社，2001年。

## 1、乐班与行政、信仰中心的联系

作为军中用乐的鼓吹乐与军队之间的关系，已有众多论文加以论述。笔者与此仅略引数句，不再赘述。

约在金元时期，鼓吹乐中引进了唢呐类乐器，用于军乐、仪仗。<sup>6</sup>

顾文庄客座赘语云：军中鼓吹，在隋唐以前，即大臣非恩赐不敢用。旧时，吾乡凡有婚丧，自宗勋缙绅外人家，虽富贵无有用鼓吹与教坊大乐者。所用惟市间鼓手与教坊细乐而已。近日则不论贵贱，一概混用。

《日知录》：鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用，今则文官用之，士庶人用之，僧道用之，金革之气，遍与国中，而兵由此起矣。（注）《晋书》司马恬为御史中丞，值海西废简文帝，登阼未解严，大司马桓温，屯中堂吹警角。恬奏刻温大不敬，请科罪。今制虽授？讎将，亦不举炮鼓吹，而士庶吉凶之礼及迎神赛会，反有用鼓吹者。<sup>7</sup>

囊括唢呐与笙管的鼓吹，本是得到行政中心认可与使用的特殊代表礼仪的用乐制度的表征。这一被官方正统体系征用的历史用乐传统，早已冲破高墙的砖石桎梏，“礼崩乐坏”流至民间。换句话说，鼓吹丧失了与国家行政中心的必然联系，但是否失去了其与地方行政中心的联系、及其代表的官方礼仪的秩序象征呢？

从《阳高县志》中可以得知，自明清以来，阳高历来为重兵把守之地。从现在仍旧遗留的原督府辕门左右牌坊：“节制三镇”、“边关锁钥”可想见其风云骤起、硝烟弥漫的场面。李白诗云：“汉下白登道，胡窥青海湾，由来征站地，不见有人还。”其中“白登道”指的就是现在阳高县辖区。军队的责任——攘外安内——亦赋予了鼓吹以弘扬军威及振奋士气的特征，或成为如血残阳中安抚阵亡将士的悲鸣。对于“驻守边陲的军队将鼓吹带至阳高”的民间流传，自有其道理所依。

鼓吹的双重涵义，表示其与国家体系之间的某种必然。信仰中心的神灵级序是对于人间制度的模仿。这一点，是学术界所共同认可的观点。与人间级序不同的是，生存在民众依据现实而构筑的想象空间中的神灵，被赋予了民众对于心中理想化社会的期盼。故而，但凡灵验之神，不外乎秉公执法、有求必应。民众在祭拜过程中运用“贿赂”与“诱惑”的手段，与设想中神之理想世界似乎又是矛盾的统一。也就是说，信仰中心对于鼓吹的运用其实与行政空间有着模仿的因素在内。或曰，鼓吹仍旧是被用于具有级序特征的空间中，只不过将人间的仪式挪用到现在看似“公允”的神界之中。因而，生存于行政中心与信仰中心的空间之中的乐班成员，成为了仪式的当然执行者。

## 2、信仰中心与行政区划设置之变

<sup>6</sup> 王伟：《鼓吹乐小史》，《音乐研究》，1998年第3期，第43页。

<sup>7</sup> 张振涛整理：《鼓吹部汇考——〈古今图书集成·经济汇编·乐律典〉》，收录于乔建中、薛艺兵主编：《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，第502页，济南：山东友谊出版社，1999年。

信仰中心与行政区划设置之变，是否造成了乐班生存空间结构与位置的转变呢？

近百余年来，相对行政区划之微调，阳高北部信仰中心可谓巨变。80年代以后民间对于庙宇的选择性复建中，能完好留存下来的石碑少之又少（据当地村民说都是在60、70年代之中被挪作修建水库之用）。在复建庙宇的过程中，玄云观、老爷庙、青云寺、正门堡的修筑村民陆续找回了几幢石碑。村民的虔诚之心可窥一斑。其中老爷庙、青云寺中碑上的字迹早已模糊不清。玄云观、正门堡有限的几幢石碑，透露给后人不少历史的讯息。

### （1）旧制中的信仰中心与行政中心

#### ① 玄云观石碑

玄云观至今存留的五幢石碑之中的“大清道光二十六年”记写的碑文中写道：

夫玄云观者，古刹也。北岫损云志也。自古以来，阳邑之威镇明方……虽前者屡次修葺，而庙貌之废而不举者尚多。凡仁人君子……公议重修至山顶。玉皇庙以至正殿、东殿、西殿、钟楼、鼓楼、山阁、厨房……工程浩大，一木难支，后为之募化四方，各务……共岁胜事……村施舍布施芳名开列于后，以志不朽云……

从施舍名单上看，捐款较多者有：

镇门堡守司带寻常记录贰次，王迁建，施钱二千文；丰镇府四美城城守司刘吉，施钱拾千文；阳高县候选儒举训导赵正乾、阳高县儒学生捐荆德、丰镇府红旗地宗文开业，施钱拾千文……

还有捐地作为庙产者：

王成贵施粮一殿，计地南北亩十亩

再观“大清同治十二年”碑记，对于捐资筑庙之事的口吻比道光年间的要强硬了许多：

无生圣母福地，普世之人务必要处诚，传辈屡年上山，处心检点。开工募化捐资，不许推辞。此庙在城之北，有龙蟠虎踞，距城数里余。登顶其上，俯视城郭，里居豁然。在自耳喜峰壁立，居然玉笥朝天，瀑水环流，却是龙光射斗，故刻登□□□景之中命其名。曰：北岫攢云，斯则为阳和之巨观也。明矣第以山颠。同治九年山门外复修帮台，东西长九丈，南北开一丈六尺地，台高一丈七尺，用黄土百万斤有余。

瞿映川篆书丹

钦赐蓝翎、阳和城守府：张□□施钱三千文；候选清军分府大同粮捕水利分府：洪汝霖，施钱三千文；钦加五品卫保隆同知直隶州补用阳高县正堂：金鸿鏞，施钱三千文。

碑上由“大清同治十二年五月上浣谷三住持”注明该庙至少在明嘉庆十九年之前就已存在，庙宇管辖范围甚广：

嘉庆十九年重修，又至道光九年又修。同治十二年又复修。今将本庙坐山……养产地土……东至石厂沟，南至边墙底，西至四耳沟（笔者注：今称寺儿沟），北至大樑顶。

## ② 城隍庙石碑

修筑城隍庙的清道光年间之详尽碑记如下：

### 重修碑记

……镇门堡东衙旧有城隍庙一座，世远年延，不知创建何时，惟有大明万历四年于大清康熙八年重修碑记，至今一百五十余岁。正关之楹，虽云坚固，而两廊过殿残。若不急为修理，势必倾覆。且自寝宫正殿而外，塑绘金无则不□无以伤观瞻而才无以彰神威。也况城隍老爷威灵显应，豪发不紊，乌不可壮，厥神威，以为声云赫濯之地哉。□工程浩大，孰致易举目睹必伤，亦无如何。不意道光三年八月，口外二间帘田有望施钱三十千文，本堡杨万年施钱三十三千文，以此固……义举之首，设立绿簿，暨本堡善男信女三及四方仁人君子无不钦然捐助……官庙无边殿山门禅房并□五道庙金碧交辉塑绘一新，则前三目……重修关帝庙□碑楼二座。今功告竣，谨将芳名布施悉书于后，以昭前人之绪，以□□后人之修葺……

山西大同镇新平路属镇门堡城守司加三级赵讳永平，施银五两

山西大同镇新平路属阳和营外委属镇门堡城守司赵讳万清，阳高县人，施米、兵器二堂  
寝宫正像二位李门米氏子李羨□金桩

大清道光四年岁次甲申十月□日

从上述碑文的研读中，可以发现以下明证：

其一，庙宇的修建费用——上至朝廷官员，下至寻常百姓，从饱读诗书的儒家门生，到民间信仰中的村野之人——均有捐资，但以官府当值之人及儒生为主。这，说明国家正祀体系对于民间信仰体系的包容与接受。

其二，碑文与县志的互证。玄云观因其特有的地理位置优势——修筑在“翠屏当面如帛抱城”的云门山上，得以俯视城郭，里居豁然——而被称为“阳和之巨观”，纳入阳高八景之一，称为：“北岫攒云”，与碑记吻合。县志中有诗云：

春云常不断，掩映远山眉。出岫龙飞杳，归林雁落迟。淡妆新霁色，浓抹雨中姿。缥缈增诗意，长歌倒接离。<sup>8</sup>

清雍正七年县志中《阳高山川图》特意绘制了城隍庙山门及标示<sup>9</sup>。由于其独特的地理景观与地形位置，在屡次修葺的过程中，不仅证明了庙宇在官绅百姓中的重要地位，同时还扩布了庙宇的灵验与声名。从流传至今的许多相关民间故事中可以发现此点。

城隍庙是上至各个城市，下及大小村落都有的庙宇。从碑记里“城隍老爷威灵显应，豪发

<sup>8</sup> 清·鄯阳苏子芬撰：《阳高县志》，清雍正七年（公元1729年）印，第25-26页，阳高县志编纂委员会重印，1987年。

<sup>9</sup> 清·鄯阳苏子芬撰：《阳高县志》，清雍正七年（公元1729年）印，第10-11页，阳高县志编纂委员会重印，1987年。

不素，乌不可壮，厥神威，以为声云赫濯之地哉”的记载中，得以将神之灵验公之于众，流传至今。该村村民每每自豪的告诉笔者：正门堡的城隍庙是整个雁北地区的最高府衙，原称“城隍府”。且在屡次调查之中，看到庙会信众云集的程度，亦堪称信仰中心。城隍庙与该村原有村名——“镇门堡”相对应，均含有区分地界、攘外安内的涵义。

故，以碑文与县志的互证，可以得知历史上地方性的信仰中心至少包括乳头山与正门堡两村的寺庙：玄云观与城隍庙。这两个信仰中心，不仅生存于百姓之中，而且从修葺到运作（通过庙产的捐赠来看）都在行政中心的管辖及承认、参与之中。

## （2）信仰中心及其转移

20世纪50至80年代，在30年的时间里，信仰中心的实体随着庙宇的拆毁而不存。但是对于信仰中心的精神依托，隐匿在了村民的脑海之中。80年代以后信仰中心实体的复建或转移，显现出新的趋向。

仍以玄云观与城隍庙为例来看。

80年代之后，阳高县北部庙宇及其庙会的选择性恢复中，因玄云观至今仍未完工，加之地势险恶，故而未能新的时空中形成中心态势。但当乳头山村民看到邻村纷纷复建庙宇之后，竟然一气复建了三座庙宇——村中一座龙王庙；乳头山脚下的一座大雄宝殿，俗称“大寺”；山顶一座逐年陆续修建的玄云观。除大雄宝殿为新择地点，其余两座均为原址复建。而且各个庙宇有着各自不同时间的庙会与节庆。农历二月初二在村落中的龙王庙举行“龙抬头”仪式；农历四月初八，“大寺”中举行佛诞仪式。最隆重的还数农历五月十八的祈雨仪式：届时三座庙宇共同举办，参与人员不下两万。随着玄云观的临近竣工，赶来上香或游玩的信众或民众亦不畏艰险努力登山：一表诚心，亦为看景。同时，乳头山村民富有创意地打出了自村的特色招牌。在新造的村门上写着：

上联：登长城忆苦思今当好汉

下联：逛庙会红火热闹看人间

横批：云门山风景旅游区

村门背后的框架，在出村时可以看见：

上联：再铸辉煌奏响龙泉强音

下联：再造优势打响旅游品牌

横批：乳头山村请你再来

他们不仅结合本村的历史文化资源优势，同时结合了国家充分发挥地方旅游资源优势的时政、打造本地品牌，试图再次将该村树为地域性信仰中心的所在。在该村一如既往的得到最多民众的朝拜，如同往昔一样隆重的仪式背后，其娱乐与商业成分使传统文化逐渐丧失了其本应有的蕴涵。

由于玄云观的复建自 2000 年方才施行，而位于许家源、复建时间最早——原址复建始于 1987 年——的青云寺（笔者注：在县志图中称“胡神庙”<sup>10</sup>。本是驱逐胡马之地，为何地域神灵为胡神？从村落采访中，笔者推测：其名字或许本身既表述了村落口述史中的唐朝胡突将军，又或许反映征战之地与胡人——驱胡与镇胡——的关系，亦或是各族群之间的混融。这些问题有待于进一步研究），吸纳了大批信众，已呈现出近年的新型信仰中心态势。但其作为“庙市”的商业中心性质更强。

### 3、乐班现存分布状况

在国体改制中，乐班与行政中心的必然联系，而今看来，已荡然无存。但是依照上述分析，旧有信仰中心与新兴信仰中心的转移，对于乐班集中地有影响吗？笔者的观点是：有，但较微弱。

当下乐班的分布情况，一半成员住在正门堡城隍庙周边村落；另一半是围绕玄云观所在的乳头山村毗连之地而生存。

目前行政区划中正门堡城隍庙的所在地——阳高县辖区内的罗文皂镇，为全县最大，地处阳高、天镇两县之间，成为方圆几十公里政治、经济、文化活动中心。在被列为“全国贫困县”的阳高县中，相对经济状况良好，有“阳高小上海”之美称。<sup>11</sup>村民除了维持生计之外的有限闲钱，给乐班的生存提供了滋生的土壤。20 世纪中，阳高县辖区内有名望的阴阳——李元、鼓匠——人称“天龙”的滑发、艺名为“吹塌天”的小金喜等均出于该镇。乐班的持续生存，使传统习俗愈发强化与巩固了该地在仪式音乐上的核心作用。至今，当地乐班仍是处于“领跑军团”的地位。

通过城隍庙的碑文记载，可以推知该地在明清时期的行政中心及信仰中心呈重合之态。依《清·阳高县志》中的“阳高城舆图”与现在的国家行政地理区域划分比照，虽现有行政中心与旧有行政中心未变，但行政中心与信仰中心之间的依存关系已经转为管理中的上下级序关系。当前的村落信仰中心已经或正在逐步恢复或变化之中。然而，它们是在行政制度——实为国家制度——管辖内的恢复。

似乎阳高县古风遗存痕颇较为深重，县内北部乐班的分布与信仰中心的联系，仿佛还仍旧生存在历史的必然之中。

综上所述，依据历史及现今信仰中心与行政中心之关系的关系分析，对照目前乐班的分布图及数量来看，乐班仍旧是生存在旧有的信仰中心与行政区域的荫蔽之中。现在的行政区划对其分布没有影响，而且庙宇的复建地点依照历史的信仰中心修筑。从这个意义上说，乐班——由其历史成因及自身特性——并非是“边缘保存”，而实属“中心保存”的传统文化之一。它，

<sup>10</sup> 参见《阳高东路村堡图》，清·鄯阳苏子芬撰：《阳高县志》，清雍正七年（公元 1729 年）印，第 12-13 页，阳高县志编纂委员会重印，1987 年。

<sup>11</sup> 具体描述见郭海主编：《阳高县志》，第 94 页，北京：中国工人出版社，1993 年。

是历史时空中的信仰与行政的中心文化表征之一，是当下对于历史时空里的信仰与行政的中心文化的活的留存见证，是现代社会时空中相对主流文化的边缘文化保存。

### 三、听得见的地方性知识——音声中的自我表达

文化人类学和受其观念影响建构起来的音乐文化人类学——关注“底层叙述”的学科——一开始就把研究对象锁定在处于地域边缘、社会边缘的文化群体。我们视野中的民间艺人，灰头土脸，素不被史家注册。他们却顽固地用手中的乐器表达着自身的存在，营造出绝不容人小觑的动静；用手中的音乐，书写了出专属于他们的个性历史。

#### 1、仪式用乐

对于音乐建构（music making）中本体的关注及分析，本来就是音乐研究者的专长以及与其他专业中人根本不同的地方。沈恰认为：

民族音乐学固然强调音乐的文化面，但音乐本身的研究仍是音乐文化研究的基础，二者相辅相成；尤其是中国的民族音乐学，1/4 个世纪的发展，主要是音乐学向人类学的拓展，而不是人类学向音乐学的介入，所以不应顾此失彼，丢掉了自己固有的优势。<sup>12</sup>

##### （1）传统套曲

阳高北部三镇阴阳所用传统乐曲有“六大套”，它们分别是：《普庵咒》、《大走马》、《驻马听》、《水红花》、《骂玉郎》、《耍账》。六大套曲分别以上述同名“正套”乐曲为基础，并佐以“配曲”，共同构成“套曲”。据当地阴阳所述，“套曲”中的“正套”是敬献神灵鬼魂所用，而“配曲”的演奏对象是普通凡人。

阳高北部三镇的鼓匠有着自己的传统套曲：“八大套”。与阴阳不同的是，他们的“套曲”没有“正套”及“配曲”之分，但部分乐曲有明显段落划分。且相异于阴阳对于乐曲的理解及阐释，没有鼓匠能够说明他们所使用乐曲的具体名称及乐曲含义。相关争议不仅存在于传统套曲曲名的记写之中，而且究竟那些乐曲才是传统套曲的观点至今没有统一。

依据杨家堡鼓匠滑银山及金山的说法，“八大套”为：《将军令》、《水龙吟》、《上桥楼》、《百河宴》、《大雁落》、《小雁落》、《倒春雷》、《中芙蓉》。家住县城的盲人鼓匠王辉与李六如的看法与其一致。李斌根据其继父盲人鼓匠李中和传授给他的“八大套”，认为是：《将军令》（其中包括《上桥楼》）、《水龙吟》、《倒春雷》、《百河宴》、《大雁落》、《小雁落》、《带栓大雁落》、《带栓小雁落》。其中“带栓”的意思是“整吹”——完整的，在乐曲的每个小段之间有一个过渡的插曲，各段中间乐声不停。不“带栓”的就是吹一个段落就停下来，休息片刻，再接下段。阳高县城南部的鼓匠乐班对于“八大套”的说法更是多样。

<sup>12</sup> 沈恰：《视民族音乐学研究为己任》，《音乐周报》，2006年2月10日第5期，总1130号，第6版。

依据大多数的观点，在“八大套”中，可以确定的是五套至今仍然能够演奏的传统曲目是：《将军令》、《水龙吟》、《上桥楼》、《百河宴》、《大雁落》，其余套曲要么已经失传，要么根据乐班的不同而说法相异。

(2) 实际展演

现实用乐中，依照乐班吹奏乐曲的性质划分，可以分为三类：①传统套曲及小曲；②戏曲改编曲；③流行歌曲（包括创作民歌及大陆、港台流行歌曲）。

与实际操演程序及场合相结合，具体而言：①套曲中所包含的小曲、或是可以单独吹奏的小曲，在需要时可以不断反复。套曲，一般属于坐乐，在乐班处于固定位置时演奏。②属于非套曲演奏的乐曲：包括晋剧、二人台等戏曲改编曲。对于阴阳来说，只有在庙外的场合、或丧葬中的“发阴”环节方能吹奏该类乐曲。③流行音乐，应视其为小曲性质的派生曲目。如一些音乐电视播放的流行歌曲、港台歌曲（如：《护花使者》《月亮代表我的心》）等，“红色”革命歌曲（如：《青松岭》等），创作民歌（如近年常用的《黄土情》、《打枣》、《就恋这把热土》、《骏马奔驰保边疆》、《为了谁》）等。

下文仅以下梁源村农历七月庙会乐班展演为例。

表 2-1 下梁源农历七月庙会之初六仪式中的乐班展演：

| 时 间              | 地 点                                  | 仪式名称 | 乐 班                        | 乐 曲   |
|------------------|--------------------------------------|------|----------------------------|---|
| 七月初六             | 下梁源灵源寺                               | 祈雨仪式 | 一班 阴<br>阳，一班<br>鼓匠         | 三类：传统套曲、晋剧及流行歌曲   |
| 8：00             | 庙门外                                  | 安 鼓  | 鼓 匠                        | 安鼓（用本调，“若不用本调没有气氛”）——《上桥楼》——《将军令》——《出鼓》——刹鼓曲《柳青娘》                     |
| 8：30             | 庙宇正殿内                                | 开 经  | 阴 阳                        | 《六句讚》（只念不吹）——《七言句》（念一句打一场钹）   |
| 9：00             | 庙门外                                  |      | 鼓 匠                        | 《百河宴》——《大雁落》——《放边寨》   |
| 9：30             | 庙宇正殿内                                |      | 阴 阳                        | 《普庵咒》（接配曲数个）  |
| 10：00            | 庙门外                                  |      | 鼓 匠                        | 二人台或晋剧或流行歌曲   |
| 10：40            | 庙宇正殿内                                |      | 阴 阳                        | 《五供养》——《奉献香》（接配曲）   |
| 11：30            | 庙门外                                  |      | 鼓 匠                        | 二人台或晋剧或流行歌曲   |
| 12：30—<br>—15：00 | 午饭及午休                                |      |                            |   |
| 15：00            | 庙门外                                  |      | 鼓 匠                        | 《大八门》（《水龙吟》也可以，多为梅花调）   |
| 15：30            | 庙宇正殿内                                |      | 阴 阳                        | 《水红花》——配曲——加板曲（节奏加快之意）  |
| 16：00            | 庙门外                                  |      | 鼓 匠                        | 高跷曲（二人台）  |
| 16：10            | 曾于庙前的饮<br>马台进行，现<br>在改至到村西<br>南面的机械井 | 取 水  | 一班阴<br>阳，一班<br>鼓匠，交替<br>进行 | 阴阳在去取水的过程中：（1）《太上诵》；（2）《五供养》；（3）《静止咒》。返回路上：（1）歌颂井水龙王的，李斌记不清它的名字；（2）5— |

|                  |       |      |    |   |
|------------------|-------|------|----|---|
|                  |       |      |    | 6首配曲;(3)《水稷》。<br>鼓匠配合阴阳所吹的是:《十番》(反调);《黄道》(正调)。两曲交替。鼓匠说只能用这两首,不可用其它。                   |
| 16:50            | 庙门外   |      | 鼓匠 | 晋剧  |
| 17:30            | 庙宇正殿内 |      | 阴阳 | 《大走马》   |
| 18:00            | 庙门外   |      | 鼓匠 | 随意(二人台或《放边寨》或杂曲)  |
| 18:30            | 庙宇正殿内 |      | 阴阳 | 《耍章》(原来名称为“耍帐”,文化局不许用此名称,1986或87年改为“耍章”)  |
| 19:00—<br>—21:00 | 晚饭及休息 |      |    |   |
| 21:30            | 庙宇正殿内 | 上寿观灯 | 阴阳 | 其过程约需一个小时,也称“三花”。(1)点十支蜡烛;(2)打饶钹、念经——祝寿观灯科(前可加“赞叹”,表示对佛的尊重);(3)吹《奉献香》或连接小曲;(4)再打饶钹结尾。 |

表 2-2 下梁源农历七月庙会之初七仪式中的乐班展演

| 时 间                    | 地 点    | 仪式名称 | 乐 班         | 乐 曲   |
|------------------------|--------|------|-------------|---|
| 庙会正日<br>七月初七           | 下梁源灵源寺 | 祈雨仪式 | 一班 阴阳<br>鼓匠 | 三类:传统套曲、晋剧及流行歌曲                                   |
| 早上 5:00 左右,<br>太阳未升起以前 | 庙宇正殿内  | 领 牲  | 无           | 无   |
| 8:00                   | 庙门外    | 安 鼓  | 鼓 匠         | 安鼓(用本调,“若不用本调没有气氛”)——《上桥楼》——《将军令》——《出鼓》——刹鼓曲《柳青娘》 |
| 8:30                   | 庙宇正殿内  | 开 经  | 阴 阳         | 《驻马听》(接配曲)  |
| 9:00                   | 庙门外    |      | 鼓 匠         | 《百河宴》——《大雁落》——《放边寨》                               |
| 10:00                  | 庙宇外    | 扬 幡  | 阴阳与鼓<br>匠   | 在庙外进行,而且在阴阳跑动时鼓匠用本调吹“一句半”,用两支唢呐,一只鼓,一对镲           |
| 10:50                  | 庙宇正殿内  | 上 供  | 阴 阳         | 《大十献》(上字调)  |
| 11:30                  | 庙门外    |      | 鼓 匠         | 二人台或晋剧或流行歌曲                                       |
| 12:30—<br>—15:00       | 午饭及午休  |      |             |   |
| 15:00                  | 庙门外    | 安 鼓  | 鼓 匠         | 《大八门》(《水龙吟》也可以,多为梅花调)                             |
| 15:30                  | 庙宇正殿内  | 开 经  | 阴 阳         | 《五供养》   |
| 16:00                  | 庙门外    |      | 鼓 匠         | 高跷曲(二人台)  |
| 16:10                  | 庙宇正殿内  |      | 阴 阳         | 《喊动山》   |
| 16:50                  | 庙宇外    |      | 鼓 匠         | 晋剧  |
| 17:30                  | 庙门外    | 判 斛  | 阴 阳         |   |
| 18:00                  | 庙门外    |      | 鼓 匠         | 随意(二人台或放边寨或杂曲)                                    |

尽管阴阳乐班的音乐构成主体部分是传统套曲及小曲——它们占据着相当的分量——但是村民最感兴趣的还是阴阳“判斛”、“捉老虎”环节与鼓匠“耍耍”仪式中大量使用的流行音乐。相对鼓匠庞杂及新颖的流行音乐内容而言，阴阳的流行歌曲较为陈旧与单一。

传统套曲的演奏一定是意味着关键的仪式主体环节，是不可更改的、代继传承的仪式象征性功能体系。一般情况下，它的出现或与庙宇神灵相联，或与家族先祖关系。在神圣与世俗的倾向中明显靠近前者。除了传统套曲的象征意义之外，哪怕是乐班即兴吹奏的新潮流行音乐同样亦具有象征的涵义：说明该环节的交流对象是村民，是让辛苦劳作难得能够享受音乐的村民尽情娱乐的时段。换言之，它具备的是世俗倾向的象征意义。

乐班对于流行音乐的地方化采用，乐班的个性化选用尽管有所不同。但有一点，是所有乐班在使用非传统音乐之中的共生现象：流行音乐的传统套曲模式构成。自唐大曲的基本乐曲结构得以固定、传承以来，千年以逝。但是人们的审美习惯却在乐曲的传统结构中凝固。也就是说，在自如的即兴、“随意”的吹奏之中，实际包含了乐班成员的定性选择——一种有选择的选择、有限制的选择、有规矩的选择。这一点，在乐班成员的头脑中非常明晰，是经过了历代传承的意识指向。新加（或新编）乐曲的可选空间相当大，但是乐班成员看似随意的“信手捻来”，在其即兴采用背后的文化意蕴耐人寻味。

对长期耳濡目染乐班音乐的村民而言，甚至仅凭听觉就可以判断出到了应该做什么的时候；或曰，乐班营造出的音声环境已成为村民行为的方向标。

在老一辈乐班成员的记忆中，至少说明乐班用乐的非单一化现象同样也是乐班用乐的传统习俗之一，并非仅是民间小传统在当代“遭遇”流行音乐浪潮冲击里的特殊事象。但从传统套曲或多或少、历经百年的存在现象，可以表明它们在乐班用乐中的核心地位及主体功能。围绕着这些核心乐曲的变化因素是多元的、具有时代特征的。换言之，只有借助两股力量：持续力与变化力的合力作用，才推动了乐班音乐历史构筑的隆隆巨轮。也表明了乐班的民间性特点：相对宫观庙宇中仪式的恒定不变，民间仪式性乐班的用乐是变化的、多样的延续。这才是符合生活气息的小传统——民俗的魅力所在。

## 2、乐器择定

乐器的选择与使用，不仅是一个单纯的音乐现象，而是囊括了历史成因及社会涵义。在看似无意的变化背后，乐器所指称的功能调控着变化的方向。

### （1）乐班乐器组合与变化

近百余年来，阳高县北部明长城一带三镇中的乐班——不论是阴阳，还是鼓匠——所使用的乐器，在 20 世纪的前 80 年中并没有发生变化。20 世纪 90 年代以来，阴阳沿用旧有乐器，

并未作出删减。他们一如既往地使用着：管、笙、鼓、钹子、大小镲和笛。除去大大减少了笛的使用之外，从使用乐器的类型来说，基本保持原样不变。而被称为“钹子”的乐器，就是熟知的“云锣”。老人们回忆说曾经有十面，地方俗语中以“十样景”表示其具有的不同音高。但由于 30、40 年代的战乱，及 64 年后近 20 余年的中断，现今的阴阳乐班所使用的钹子，一般只有两面或三面组成，且没有音高之讲究。十面的云锣已化做不返之黄鹤。曾经有阴阳乐班看见鼓匠在乐器中大量纳入电声类别之后，尝试在仪式中加用手风琴。遭遇大部分阴阳“不合”的评价后，手风琴犹如昙花一现：由于没能得到阴阳的普遍认同及推广应用，很短时间内自行退出了阴阳乐班的新增乐器行列。

相对阴阳的“保守”，鼓匠的举措总是显得更为时尚。以鼓匠乐班 80 年代前后的复兴为转折点，下表详陈 20 世纪中鼓匠乐班在乐器选择及使用上的变与不变。

表 3 鼓匠乐班使用乐器一览表

| 原用乐器 | 乐器来源                               | 是否沿用或新增  | 新增或变化时间   |
|------|------------------------------------|----------|---|
| 唢 呐  | 自制，后由要庄一鼓匠用果木（多为杏木）做杆，由高永做“碗”（唢呐口） | 沿 用      | /   |
| 笙    | 高永（用福建紫竹制作）                        | 沿用，但较少使用 | 90 年代末在笙管上加用扩音管   |
| 鼓    | 自制或县乐器店购买                          | 沿 用      | /   |
| 二 胡  | 自 制                                | 沿用，但较少使用 |   |
| 扬 琴  | 自 制                                | 停止使用     | 90 年代初  |
| 口 簧  | 自 制                                | 沿 用      | /   |
| 钹 子  | 县乐器店定做                             | 沿 用      | /   |
| 镲    | 县乐器店定做                             | 沿 用      | /   |
| 长 号  | 定 制                                | 基本停用     | 80 年代乐班恢复时已不再用。2005 年，滑家鼓匠班去英国交流之前定制并恢复使用。在研究范围内其它乐班并未恢复。 |
| 小 号  | 大同乐器店购买                            | 新 增      | 90 年代末  |
| 电子琴  | 大同乐器店购买                            | 新 增      | 90 年代末  |
| 架子鼓  | 大同乐器店购买                            | 新 增      | 90 年代末  |
| 萨克斯  | 大同乐器店购买                            | 新 增      | 90 年代末  |

## （2）现用乐器的变化及分类

无论微弱或明显，阴阳及鼓匠所使用的乐器或在悄然中、或于大张旗鼓中发生着变化。依据其变化，可将乐班使用乐器分为三类：保留乐器、删节乐器与新增乐器。下文分别依三类乐器的乐器特性、在乐班乐器中的主次地位及象征意义与社会功能逐一述之。

### 第一，保留乐器。

阴阳及鼓匠两类乐班均有自己的保留乐器。这沿用至今的乐器，自乐班创始之初，就占据了主导地位。它们，是乐班的身份标志象征；它们，见证了乐班的历史；它们，以自己独特的

方式——乐声——存在并讲述着。

本文研究的两类乐班之保留乐器有：笙、管与唢呐。

闻其声，知其人，明其事。阴阳班的管子、鼓匠班的唢呐俨然已成为他们的代言人。笙，作为两类乐班的共同乐器，起到维系它们的律制相统一的作为。虽然定调乐器相同，但两种乐班的律制却各自因循自己的体系而发展。如两个分别有着各自圆心的自转轨迹，仅在一点上得以毗连与交合。

故，依保留并沿用至今的乐器而言，其一，代表乐班的主奏乐器不改：管与唢呐具有象征两类乐班各自的身份与功能的指称。其二，百余年来，乐班的乐器中：阴阳乐班用管三支，均不同调；鼓匠乐班使用的唢呐有三调，每调一个。它们均需依靠保留并沿用至今的乐班共有乐器——笙，定律。

在 90 年代之后，随着制笙之人——该地区中的笙均由高家庄高永师傅亲手制作——开始使用机械化的标准定音器来调音之后，随着流行音乐的大量运用，随着固定音级的电子琴的普遍使用，作为通用乐器的笙，在鼓匠乐班中的地位日渐衰落，一般较少使用。而且为了配合使用的各类电声乐器——架子鼓、电子琴、音响扩音设备等——鼓匠在笙苗上安装了扩音器。尽管如此，演奏之中只只见鼓匠吹红了脸，也难以听到本不适合那喧闹之氛围的笙鸣。这，可以说是鼓匠乐班乐器里保留中的变化——弱化。

## 第二，删节乐器。

阴阳乐班的乐器，基本沿用至今，并无删节。一管两笙，一鼓一钹一镲，偶用大镲、海螺与笛。作为代言的主奏乐器——管，断然不可删节，否则就失去了阴阳乐班的存在意义，与其它乐班混同一气。笙，是中国的“和声乐器”，笙管齐鸣使单调的乐声增添了丰富的音响色彩。同为打击乐器的鼓、钹、镲，原本是有着各自音高讲究的乐器，在历史的潮涨潮退中仅保留了实体物质形态的存在。但，即便是形态的存在，亦具备了历史的痕迹。类似西方室内乐的固定编制，对于成员及乐器来说，六名乐班成员，六件主奏乐器，增减均不宜。每一名成员，每一件乐器，构造了阴阳乐班的核心编制。故，阴阳所用乐器，没有删节空间的存在，是经过历史浓缩与精简的编制。

但，阴阳乐班中的笛——与笙的较少使用原因类似——基本处于废弃的地位，多是由于机械化的标准定音器的出现。笙，作为和谐阴阳与鼓匠乐班之间的桥梁而存在。至今不少阴阳均清楚地记得：阴阳本调笙和鼓匠的上调大唢呐相配合。这表明历史上对于阴阳与鼓匠之间的音调关系有所讲究。但是在调查的过程及当前乐班的演奏中，从没有发现乐班成员对这一点加以特别关注。相反却各行其是，自吹自奏。这一现象亦印证了作为定音器的笙与笛的位置的退让

与弱化。作为乐班中和声演奏的唯一乐器——笙，因其同样具备了定音功能，加之阴阳并不需与演唱类乐班所用调性相互吻合，故，将笛的功用缩减至笙中。

精简是乐班乐器变化的特征之一。特别是调性上的简化与凝集。历史上曾经有过不同调性乐器各备一个，如：管、唢呐各有三调三支的配制体系。直至今日，也能够十分容易地找到这一遗存。但，在乐器删节的过程中，首当其冲的对不同调性的乐器进行了简化与凝集。如：阴阳一般只用方便转调的小管，以其取代了仅能吹奏上调的大管与凡调中管的位置。换句话说，就是在使用过程中，删节了上调大管与凡调大管。本有三支不同调性唢呐的鼓匠，由于对于流行歌曲的大量使用，使得一号（E调，吹奏套曲）、二号唢呐（F调，吹戏曲改编曲）成为摆设，偶尔使用；三号唢呐（G调，吹歌曲）的吹奏为最。

引发乐班乐器变化的另一特征，仅存在于鼓匠乐班之中，基于音量上的需求：扩张。如：扬琴：由于音量过小，型制较大，演奏中每每需要调弦，不易携带（购置车后，携带不是问题，但是仍旧没有拾起这一乐器。从选择放弃到购置车辆，经过十余年的时间）；且由电子琴代替了它。鼓匠乐班鼓造声势的功能要求，使他们将音量大小，作为衡量乐班好坏的标准之一。所以将音量较小，且并不占据乐班主要位置、不代表乐班主导特征的丝弦乐器舍而弃之。

### **第三、新增乐器。**

阴阳班基本没有新增乐器。即便是短暂出现的手风琴，是看到鼓匠乐班大量出现新增乐器试图作出应景措施，以新奇招揽门事之外，也是为了方便行走之目的才选用了手风琴。但毕竟没有形成气候，而且目前基本停用，不宜加入“新增乐器”行列。

可以说，鼓匠的功利与世俗倾向，是乐班乐器变化及新增的幕后关键动因。要变化，则要增加新乐器。可是，如何在茫茫乐海中选择的问题接踵而至。由于有了运输工具，所以便于携带并非主要矛盾。多功能用途是他们考虑的主要元素。在有限的经费中，既节省多种乐器购置的花费，又能节省人员培养的开销，是行事的原则。他们需要的是易于掌握、又能产生丰富多样的变化以迎合不断变化观众口味的乐器。

主奏乐器的增加：小号。90年代开始，鼓匠班的人员扩充以演唱者的加入为代表。为了招徕生意与红火热闹，在90年代港台流行歌曲席卷中国大陆之时，村民们从仅有的几台电视与收音机中听到了与以往耳熟能详的传统乐声完全不同的声音。时值县一级的歌舞团、剧团面临经济浪潮的冲击、濒临解散的危机。鼓匠乐班适时的将“演员”纳入班中的行为从滑银山鼓匠班最先开始。恰逢家中第五个孩子——滑银山唯一的儿子：滑磊——家庭继承者、原县歌舞团小号演奏者，与他的媳妇——原县歌剧团成员、晋剧表演者，同时面临下岗的危机。聪明的滑银山既发挥了儿子与媳妇的长处、又借机以新鲜感——小号伴奏着时尚的流行歌曲——扩大

了自己的门事（生意）范围。一时间，众多乐班纷纷效仿。在看到广大的需求市场之后，演唱者不再满足于“寄人篱下”、被班主抽取大部分有限收入的境遇，纷纷自立门户，独自经营。近十年过去了，演唱者的生意越来越好，收入往往是鼓匠班或阴阳班的两倍以上。相反，鼓匠成为演唱者的免费伴奏者，用伴奏代替了他们日常程序中的套曲吹奏。虽然鼓匠与演唱者之间的位置在后者迅速出现的过程中颠倒了级序（从鼓匠雇演唱者到演唱者选用鼓匠），但小号，却因此站稳了鼓匠乐器编制里新成员的位置。

前文中笔者已经提及：鼓匠因为调性的便于调节、鉴于音量的扩张需求删节了二胡与扬琴；同源于此，鼓匠增加了新型乐器：电子琴与架子鼓。前者不仅可以衍变出多种乐器的音色，且音量的大小可以任意调节。相对于一般的鼓而言，架子鼓更多的是为了流行歌曲的演唱而用。但是它的出现暂时并未危及原用鼓的位置——特别是在仪式性较强的场合里，鼓的位置与意义无法撼动。

鼓匠乐班，不仅在笙苗上加制了扩音管，而且每每将音响设备调至最响。甚至走近那震耳欲聋、震人发聩的音响边，简直不知道鼓匠们在卖力地吹奏什么。音响设备是将鼓匠乐班“扩张”的需求最大程度地彰显。而且，正是由于音响设备的加入，致使原本属于鼓匠技艺范畴的要求降低。音量大小原本为评判一个鼓匠班好坏的标准之一，而现在这一标准已经具化到音响设备上：设备的高级与否不重要，只要音量的宏大。所以，鼓匠乐班好坏的评判标准在音量这一点上没有变化，只不过是“游戏规则”的载体发生变化而已。音响的最大极限音量，使人更加清楚地知晓他们的存在。在这个意义上说，音响扩音设备也算做一种特殊的乐器吧。

综上所述，行走在神人之间的阴阳与鼓匠乐班，借用乐器的实体来表述着具有个性特征的文化传统及嬗变。乐器变化中体现着乐班的经济运作模式：乐班成员使仅有的货币在有限空间中得到最大利润的运用。与此同时，于乐器配置上显现出同样的观念：在传统规则之中，乐班成员在乐器多功能、多调性中进行着最大适度的选择。

虽然新增乐器是现代化的象征之物，但乐班在使用中依旧沿袭了旧有传统的文化内涵，将原有乐器的社会功能与象征作用，附加于本被城市中人视为现代化标志的乐器中。如此，将新增乐器纳入了自己的文化传统体系，并赋予它传统涵义。在某种意义上，可以说，这些新增乐器仍旧是“旧”乐器，使用于旧有文化传统的新乐器。而旧乐器之上却赋予了新的文化内涵：古老的笙管，吹奏出流行的曲调。

在乐班择用的乐器实体改变的表象下，乐器的类型及区分没有变，风格没有变，对音色的要求没有变，娱神与娱人的功能指向没有变，审美的评判标准没有变。换句话说，表面上看似跟随社会变迁而变化的乐器，其根本文化蕴涵没有变。最为关键的是：纵然新型乐器的采用使

得阴阳与鼓匠之间的分化愈加显著，实际上，通过对于两者区分的张显：类似喇叭口式的分化（表层的变化、功能的趋近），愈加强化了他们不同的社会意义与价值取向——娱神功能与神人之间的界限，并且在某种程度得到了更加明确地划分。看似无意之中的“跟风”之变，是传统意识指导下的行为，是有意识的固守及延续。

简言之，在社会整体变迁的大环境中，无论乐班的变或不变，实际上自我保护下的适应性生存之变。况且，乐器的社会涵义及功用，什么都没有变！

### 3、特殊语汇

时至今日，阳高县乐班成员仍沿用“黑话”来指称他们的行话暗语。这种由他们自己创制出来的象征体系——隐语，其用意有二：一是标明了自己不同于常人的特殊身份；二是反以其创制的、流通在特定群体中的“黑话”“言明”了他们敢怒而不敢言的“对抗”。

根据阴阳李满山回忆：其父亲李清曾经听他爷爷（李柘）说过，黑话原本是专为从事鼓匠的盲人创立。由于双目失明，他们无法看见周围的情况，不知道是否有应该注意的话语禁忌。如果因为说错话得罪了东家，意味着他们将会失去吃饭的营生。

何时开始出现黑话，这是一个谁也说不清的问题。但至少在 20 世纪中，黑话一直存在。并且黑话的使用范围逐步扩大：不仅盲人鼓匠使用，而且“明眼人”阴阳亦将从鼓匠那里选择学到的用语，纳入了自己的话语体系。

按照内容指称，阳高县乐班成员的黑话可以大致分为三类：

#### (1) 专指钱数

此类黑话仅在商议雇请乐班的价格中使用。一般由乐班成员内部商议一个价格，然后由班主为代表与“东家”操办事情的管家谈价。为了避免旁人干预与了解，班主与主管之间会以黑话来说明。故而，不仅乐班的成员是黑话的使用者，同时还有懂得这种特殊语言的、懂得所操办仪式“规矩”的管家。或许管家就是黑话传播的中介人之一。

表 4 乐班数字型黑话释义

| 黑话指称 | 通用标准 | 黑话用语 | 黑话释义         |
|------|------|------|--------------|
| 钱数指称 | 一    | 丁盖   | 丁字的“头”       |
|      | 二    | 空工   | “工”字的中间空缺    |
|      | 三    | 川    | 把“三”字旋转 90 度 |
|      | 四    | 回    | 字型相近         |
|      | 五    | 丑    | 字型相近         |
|      | 六    | 断大   | 将“大”字断开      |
|      | 七    | 皂底   | “皂”字的底部      |
|      | 八    | 分盖   | “分”字的上部      |
|      | 九    | 曲弯   | 象型描述         |
|      | 十    | 田心   | “田”字中间       |
|      | 百    | 大田心  | 比十的数目大       |

仔细分析，这些黑话的创立使用运用以下原则：（1）拆字法，如“丁盖”字表示“一”、“工”字去掉中间表示“二”、“大”字中间断开表示“六”、“皂”字取其底部为“七”、“分盖”表示“八”、“田”字取其心表示“十”；（2）象形法，如以“川”表示“三”、“回”代替“四”、“丑”表示“五”、以“曲弯”表示“九”。两种既简单质朴又凝聚聪明才智的创立办法，令人心生佩服。

## （2）乐曲与乐器

由于吹奏过程较长，乐班成员难免疲惫。偶尔在应该吹长大套曲时，想以容易且不费劲的小曲代替。为了避免被东家知晓他们的偷梁换柱，于是为了吹奏乐曲创行了一套黑话。对于乐器的指称的黑话，更准确地说应该是俗语或地方化指称，多因乐器特点创立。与指称钱数的黑话不同，关于乐器的黑话指称的创立，则融入了相当的乐器特征描述与生活情趣。

表 5 乐班使用乐器黑话及释义

| 黑话指称 | 通用标准 | 黑话用语   | 黑话释义        |
|------|------|--------|-------------|
| 乐器   | 唢呐   | 捏子、娃娃  | 以持握唢呐的姿势命名  |
|      | 笙    | 竹片儿    | 以乐器主要构造材料命名 |
|      | 镲    | 锅      | 生活用具的象形说法   |
|      | 鼓    | 皮      | 以乐器主要构造材料命名 |
|      | 锣    | 疙瘩锣、铜鼓 | 以乐器形状特征命名   |
|      | 长号   | 波罗     |             |
|      | 龙头号  | 马汗、牛腿号 | 以乐器形状特征命名   |
|      | 云锣   | 铛子     | 以乐器声响特征命名   |

阴阳使用的传统套曲并无黑话指称。下列表格中是鼓匠曾经“反切”手法创制出的乐曲名称黑话。

表 6 鼓匠乐班乐曲黑话

| 黑话指称 | 通用标准 | 黑话用语           | 黑话构成 |
|------|------|----------------|------|
| 乐曲   | 将军令  | 又              | 反切语音 |
|      | 水龙吟  | 长吹             |      |
|      | 上桥楼  | SHEI ( 第四声 ) 落 |      |
|      | 百河宴  | 百了黑了一落         |      |
|      | 大雁落  | 得了一落           |      |
|      | 小雁落  | 洗了一落           |      |
|      | 中芙蓉  | 追龙飞龙一龙         |      |
|      | 倒春雷  | 倒了春了雷了         |      |

由于鼓匠吹奏曲目的变化与上述传统曲目的较少使用及部分失传，该类过时的黑话已经开始逐渐退出历史的舞台。

综上所述，较之鼓匠用语中对于黑话的较高使用频率，阴阳的语言更为“文明”，更为公开。这与他们略高的社会身份有着相当直接的联系。

在田耀农所书：《陕北礼俗音乐的考察与研究》中，将其地鼓乐班社的行话暗语分成数词类、名词与形容词类、动词类三部分，并分“黑话能指”与“实义所指”列表述之。<sup>13</sup>在田耀农的调查中，他认为：“吹手与戏子虽属不同行当，但有些行话却是相同的，由此也隐约可见二者的在某些方面的同源性”。<sup>14</sup>

阳高县中的情况与其不同。据阴阳谢毕（生于1939年）介绍，戏班黑话俗称“漏八风”。具体解释即：浸淫在戏班氛围时间久了，都能理解他们的黑话。一般来说，除了特殊字词的运用之外，一个最便捷的黑话使用方式就是：重复。如：你吃饭了吗？戏班成员会用较普通语速快的方式说出：你你吃吃饭饭了了吗吗？猛一听，的确难以理解。但是明白了这一运用规则之后，就非常容易了。但毕竟是翻倍使用的语言，所以在缩减的过程中还需要一定的熟悉程度方可与其交流与对话。

相对阳高乐班中的黑话，戏班黑话的创作及隐喻成分减弱了许多。由此可推测：由于仪式执行人的身份，乐班比戏班需要一种旁人更难理解的内部流通的隐语。但这并非是一个普遍现象，是具有地域特色的需要。

福柯在《性史》中论述：

权力和知识是在话语中发生联系的……不同形式的话语是不同形式的抑制和知识图示不停地来回运动的载体……话语传递着、产生着权力；它强化了权力，但也削弱了其基础并暴露了它，使它变得脆弱并有可能遭受挫折。<sup>15</sup>

通过对于乐班黑话的解读，看起来，被认为“没有文化”的人，却使用着具有文化含义的语言。他们使用着黑话，象征了他们在社会级序空间中的低下身份。这种话语的使用，并非他们本愿，而是被社会的歧视造就而成。低人一等的社会身份与地位、国家主流话语权力的压制，使乐班成员为了谋得一席之地和保护自己，迫于无奈创制和使用着这种独特的语言。在运用、或曰强迫使用黑话的过程中，乐班成员既生活于主流话语霸权之中，属于社会的边缘生存；与此同时，又得到了另外一种话语的“权力”——在丧失使用社会主流话语的权力的同时，通过使用自创的外人不懂的小群体使用话语，及其使用“黑话”过程中不经意所显露出的低下身份，反“歧视”、反“霸权”，向已然确立的社会级序表达出自己“无言”地反抗。这，是一种弱者的反抗。

#### 四、生存在秩序的空间中

民间的历史具有其两面性特征——自上而下的视角，和自下而上的维系。两者总在进行着

<sup>13</sup> 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，第178-180页，上海：上海音乐学院出版社，2005年。

<sup>14</sup> 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，第180页，上海：上海音乐学院出版社，2005年。

<sup>15</sup> [法]米歇尔·福柯著，张廷琛等译：《性史》，第96、98、99页，上海：上海科学技术文献出版社，1989年。

不断的对话。晋北仪式性民间乐班——阴阳和鼓匠，在两维张力的结合点之上映射出其秩序化地生存。同时存在于阳高北部村落中公共文化空间——庙会、及私人文化空间——丧葬中的乐班，犹如织梭，编织出群体仪式与家族仪式所共同构筑的村落传统文化网络。但，文化的空间本身是无语的，它需要借助表演、活动于其中的各个角色去体现其秩序化的建构，做出自身独特的表达。乐班，是演绎文化空间秩序、链接群体仪式与家族仪式的象征文化。

### 1、符号与级序

无论是在公共文化空间的庙会，还是在私人文化空间的丧葬中，乐班至少具备以下三种象征特性。

#### 其一，空间设置上的象征性。

在庙会与白事的看似无意的空间设置中，在庙宇到信众之间、神圣到世俗的过渡中，在家族先祖与亡者到生者共存的狭小空间中，蕴涵着传统文化空间的秩序。无论是否有人关注，两类乐班方位不可替换与随意更改的特性——殿堂之内的阴阳、山门外的鼓匠，象征着公共文化空间及私人文化空间的理性规则。

表 7 乐班方位设置

| 建筑物地点 | 阴阳乐班方位       | 鼓匠乐班方位       |
|-------|--------------|--------------|
| 庙宇    | 主要仪式均在庙宇正殿之内 | 山门之外，戏台与庙宇之间 |
| 主家灵堂  | 主要仪式均在棺椁前    | 主家院落或家门外     |

#### 其二，乐曲本身及其运用上的象征性。

毋须说，传统套曲的演奏一定是意味着关键的仪式主体环节，是不可更改的、代继传承的仪式象征性功能体系。一般情况中，它的出现或与庙宇神灵相联，或与家族先祖关系。在神圣与世俗的倾向中明显靠近前者。

除了传统套曲的象征意义之外，哪怕是乐班即兴吹奏的新潮流行音乐同样亦具有象征的涵义：说明该环节的交流对象是村民，是让辛苦劳作难得能够享受音乐的村民尽情娱乐的时段。换言之，它具备的是世俗倾向的象征意义。

对长期耳濡目染乐班音乐的村民而言，甚至仅凭听觉就可以判断出到了应该做什么的时候；或曰，乐班营造出的音声环境已成为村民行为的方向标。

#### 第三，乐班成员本身所具有的符号象征性。

笔者在前文中曾多次表述：一般参与庙会或丧葬的人会忽视乐班成员的实际存在，对他们的所吹所奏充耳不闻。但这绝非真正的忽视，而是一种太熟悉、近乎熟视无睹的忽视；是对村落公共文化空间的庙会或私人文化空间的丧葬仪式中的必然现象、不可能发生意外的惯俗的忽视。用村民的话来说：“想象不出没有乐班的场景是啥样！”他们也从来没有想过这个问题。可

以说，乐班成员本身的仪式符号象征，是即便在乐班的仪式行为及仪式执行者的身份受到制约的年代里，村民也想方设法地躲避制约、暗地里雇请着他们的行为动因之一。作为象征符号的乐班，已成为庙会及丧葬中的不可或缺之存在，已与特定仪式、特定空间融合在一起而浑然一体。犹如紧箍咒一般存在的乐班，以其对于仪式空间主体及乐曲演绎模式的建构，带着特有的象征涵义，提醒着“狂欢”中的人们应该遵循的秩序。

在不同文化空间——群体仪式与家族仪式——之间，乐班亦运用其象征的表述手法将其链接在一起。

一方面，作为国家文化与地方文化中介的乐班，有选择的将国家文化体系中的某些适宜知识转化为地方性理解，并纳入到地方文化系统之中加以运用。乐班，犹如生活在传统与现代文化、村落与城市文化的契合点上，既选择收录了来自万象的信息，又将个性化的文化传播到了四方。另一方面，庙宇利用庙会这个特殊的日子，给予了乐班中的仪式执行者以特定的传统意识、特殊的文化身份。他们就象“文化使者”一样，行在何方，就将庙会的信息带到哪里；交流在何方，就将庙宇的灵验扩布到哪里。在那些特殊的信息与灵验之中，蕴涵着传统中的孝、德观，珍藏着用乐的“规矩”与生活的规则。

由此，乐班，带着礼俗文化的印记行走在公共与私人文化空间之中，型塑着村民的行为，讲述着应该遵循的规范，构成了与村民个体相联系着的传统文化空间。并通过村民对其遵循或违反的行为，反作用在庙会的群体文化空间中，使群体对个体作出正误的判断，或在多个个体凝聚的力量下，改变了群体文化空间的某些属性（如对世俗性的更多偏向）。

同样作为“文化使者”，面对传统信息这一个集合概念（包容古今传统的概念），阴阳与鼓匠做出了不同的选择。前者更多的是在强化庙宇灵验之中不断强化着自身的功能，证明自己的法力作用；后者却更多是在炫耀自己作为“庙事参与者”的荣耀身份。阴阳表达的是对于规矩的遵守，如果不遵守就会招致什么样的惩戒；而鼓匠告诉大家的是流行与时尚之风，及宣扬因循规则的效果。

在对中国社会空间的杰出论述中，施坚雅（Skinner, 1964-65; 1977）<sup>16</sup>提出地方体系的“功能”解释。他的地方理论具有双重性：一方面，他认为，中国农村地区存在某种“核心地点”，这些地点对中国社会的空间模式来说非常重要；另一方面，他又认为中国并非一个大一统的实体而是诸多宏观区域的集合体，它源自各种地方级序的一体化。

在阳高北部村落中，这个“核心地点”就是庙宇。如梭的乐班，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，编织成为一张无形之网，即具有地方特色的地方性传统文化网络：它是信仰的文化网络，神灵权威的文化网络，习俗的文化

---

<sup>16</sup> Skinner G. William: *Making and Social Structure in Ritual China*, 3 parts, *Journal of Asian Studies*.24.1:3-44

网络。乐班的穿梭，使如同公共文化空间与私人文化空间的群体仪式与家族仪式，共同奏出一曲双主题变奏，绘制出一副和谐的村落文化图景。

## 2、中间样态

### (1) 村落秩序空间的文化谱系

若将村落秩序空间整体视为光谱之谱系，其中神灵——阴阳——鼓匠——村民的主体脉络及歌舞班、讨吃班等支系构成，犹如光谱中红橙黄绿青蓝紫的过渡及变化层次那样五彩斑斓。在“神”与“人”之间游移着的各类乐班，因其不同功能倾向、不同仪式角色身份而具有了不同的仪式色彩。位于两个极点之间不同层次的乐班，均可视为村落秩序空间里的中间样态。它们的位置设置，不仅构筑了阴阳与鼓匠乐班在仪式中的作为中间样态之主体的身份，亦决定了两者在所执行的仪式中对于两个极点的同时关照：既包含了对神灵的吹奏、又融入了对村民的演奏；既保证了不变的核心传统乐曲的持续特点，又纳入了新鲜的时代乐声的可变因素。

但村落秩序空间的文化谱系，却并非如同光谱中依照科学的数据测量将不同颜色决然区分开来；更多的是犹如中国画的特点——晕染那般，构成村落秩序空间的各个层次之间存在不同色泽的渐变。不仅在两个相邻层次（如同两种光谱中毗连的颜色）之间，存在颜色之间的过渡；即便是同一颜色，也存在不同深浅或浓度之别。这亦是同为仪式执行人的阴阳与鼓匠乐班成员，因其仪式成分中敬神与娱人成分之别而形成的二者之间相同中的不同。

### (2) 阴阳与鼓匠：整体文化谱系里的中间样态生存

同是仪式执行人的乐班成员，其在村落秩序性仪式与象征体系里的中间样态生存，体现于多个侧面之中：如社会地位、仪式角色、及经济地位等。

#### 其一，社会地位上的中间样态。

因为掌握技艺而与一般村民显示出明显不同的乐班成员，虽然与村民同住一村之中、共享土地分配及包产到户的权力，但因为其“职业”的特点、技艺的功能造就了他们较常人矮一等的社会身份及地位：用当地人的话来说，即“伺候人”的行当。

但阳高县北部的阴阳与鼓匠们，与历史中曾经存在、至今仍有遗存的“乐户”之“贱籍”成员又有着明显的差异。他们并非在村落中居住于边缘化的特定地域之中，不像乐户们在房屋建筑上就显示出矮人一等的门楣之造，不似乐户有着自己独有的崇拜之神——咽喉神；他们与当地村民均依照血缘关系的远近排列而居住于同辈区划的房屋中，与村民共有地域性的“胡神”信仰崇拜；他们仅是操持着与乐户所执行的仪式相当接近的半职业化行为，享受着与乐户颇具类似的村民的集体经济供养。乐班成员半艺半农的角色（role），非村民非乐户的身份，均显示出其中间样态的社会地位。

#### 其二，仪式角色的中间样态。

从乐班成员的仪式执行人身份来看：阴阳，为民间信仰体系中的神职人员。在他们之中，

没有一人被“正一教”授予了正规神职及正统名号。从这个角度上说，他们是类道教的仪式执行人。无法在“佛道释”中找到对应的阳高县鼓匠，也只是因为其执行着仪式中的某些环节而具有了部分神圣色彩。

正是由于阴阳与鼓匠的部分神职角色，决定了他们与一般的纯粹娱乐性或地方性民间艺术班社——如歌舞班、二人台班、讨吃班等——截然不同。即便是在某些地区与神灵有着更为密切联系的戏班，在阳高县北部所显现出来的功能也多以娱人为主，仅在部分村落的庙会仪式中有着短短数分钟的与神灵的“亲密接触”——如许家园青云寺农历七月初一至初四的庙会中，戏班在鼓匠的陪同下、于“起五更”的仪式中给神灵“献袍”。

故，乐班仪式角色的中间样态体现于他们游走在神人之间的仪式角色的扮演及行为演绎之中。

第三，经济地位的中间样态。

无论是对神灵的虔诚，还是对先祖的敬仰，村落礼俗观念——更多的是“举事孝为先”的传统信念——使村民们在捉襟见肘的极度困难之中，为了来年的风调雨顺、家族的兴旺发达，而从牙缝里挤出钱以办个体面而隆重的庙会或丧葬仪式。这一举措，无形之中给乐班成员提供了生存的最低保障。而在 20 世纪百年阳高的贫困历史中，这一最低保障尤显重要。80 年代之后，村民生活条件的相对改善，使乐班的生存状态如水涨船高般地相应得到提升。

如此说来，乐班成员由于享受村落集体供养，其经济地位较之单纯依靠土地为生的农民要高。而该现象与乐班“伺候人”的低等社会级序恰恰相反。这也正是如今在乐班的低等社会地位逐渐淡化的过程中，许多年轻村民愿意跟随乐班成员学习吹奏技艺、而导致乐班数目膨胀的部分原因。

### 3、核心理念：他变中的自变体系

基于黄宗智的概念阐述及作为第三领域之类别的阶段特征，用一句话把握其核心内涵，即：在他变中生存的自变体系。

“他变”指的是国家与社会两者的非均衡变化。“国家与社会”，是西方政治社会学的核心问题之一，它关注建立在国家与社会之间的相互对应的关系结构，探讨权力的界定、分化、平衡和规范秩序的社会法则的变化。国家与社会的关系，是社会生活中最基本也是最复杂的关系。在实践运用中，它被越来越多地作为一种阐释模式用于解释和分析中国社会历史变迁与现代化进程，成为当代中国研究之框架。而只有将这一框架置于特定时空中的国家与社会时，才能洞彻二者之间相互关联与作用的复杂机制。在一系列关于当代中国社会的“国家与社会”命题研究中，均呈现出在特定时空的国家——社会作用的复杂特点以及随历史发展的变迁。针对同一点在不同历史时空框架的研究而言，其变化的国家与社会因素尤应重视。

自变体系，指的是第三领域受到国家与社会不断变迁、及由于其自身特性而生发于内部机

制的顺应或反作用于国家与社会的特性。第三领域的存在不可能脱离国家与社会的背景。表面看来第三领域的某种“超然存在”特征，亦是操控在生存于国家与社会中的人之手中，而将一些微弱力量忽略不计的结果。究其根源，或是国家时政的相对宽松，或是社会需求的相对增强而造就。第三领域自身的能动性因素，使其在国家与社会中找寻平衡点的过程中或显著或隐匿地存在。

这里的“他变”与“自变”并非仅是阐明它们的相互渗透，笔者意喻表达的重点是：其一，不论“他变”与“自变”，要把它们看作“单个的运动形态或一系列相互关联和互相转变的运动形态”（恩格斯），简单地说，要动态地看待事物，其动态性存在是根本。其二，“自变”内部机制的自我调控能动性不宜忽略，应纳入关注的视域中。

阳高县北部阴阳与鼓匠乐班，作为建构秩序空间的文化符号，连接起秩序性仪式与象征体系主轴中的“神圣”与“世俗”、“神灵”与“村民”的两端极点。并且通过在秩序空间——庙会与丧葬——的特定环境中、经由阴阳与鼓匠乐班的音乐建构（music making），用两种功能相近、用法相异的符号共筑了个性化的地方历史。其中阴阳所执行的仪式指向更多的是对神灵的偏重，亦因其遵循或曰固守而代表着阴阳在秩序空间中的核心地位。鼓匠则是促使传统生“变”的因素之一。但其变化显现得颇具隐蔽与微妙：在表面乐曲增减及改变的现象中，实际蕴涵着功能实质的确定与不变。正因其表面彰显的善变，所以后者——鼓匠在时政更替之中主动吸收与纳用新鲜事物、迎合不断变化的观众口味，在传统与现代之间迅速发现自己的位置的能力是阴阳所无法相比的。这，也是鼓匠似乎更能超然于历史而生存的原因之一。