

文字与口述*

——都柳江流域“三王诞”的仪式实践与中介过程

黄瑜

提要:地方社会的礼仪变革与文化传统涉及文字与口述之间的交互关系。本文以清代以来都柳江流域“三王诞”仪式为核心,揭示了礼生、戏师、歌师扮演的文化中介角色如何在仪式实践中将王朝礼法制度与地方文化习俗在文字与口传体系中相互转译,进而在接纳王朝礼制的同时形塑地方文化传统的中介过程。本研究为考察中国西南地区社会文化的历史进程提供了更为丰富的思考路径,也有助于理解“礼仪下乡”过程中文字与口述承载观念的传播机制。

关键词:文字 口述 仪式实践 中介过程 礼仪下乡

一、研究缘起

明清时期儒家礼仪与中国乡民文化的相遇是认识明清社会变迁的关键问题,学者一般将此历史过程称为“礼下庶人”或“礼仪下乡”,即王朝国家推崇的“礼”进入基层的乡村社会,影响最为广大的普通民众,成为他们日常生活的重要组成部分。近年来,学界侧重从礼制史、思想史和社会史的角度出发,依据历朝历代形成的礼仪典制、士大夫仪注、礼仪通俗文本等文献材料,重点分析唐宋以来王朝礼仪下渗的制度安排(杨志刚,1994,2000)、唐宋之间从“礼不下庶人”到“礼下庶人”的复杂政治社会背景(Wechsler,1985;罗志田,2015)、唐宋以降思想史变动与礼仪下渗过程的关系(沟口雄三,1996;伊东贵之,2006)以及明代以降地方社会的礼仪变革与社会转型(Ebrey,1991;刘永华,2019)等问题。这些研究既注重从王朝国家和士大夫的视野探讨礼下庶人的制度与思想背景,也开始

* 本文系中山大学历史人类学研究中心承担的国家社科基金铸牢中华民族共同体意识研究专项“中华民族共同体建设的华南历史经验研究”(23VMZ013)的阶段性成果。本文的写作和修改得到了刘志伟、郑振满、刘永华、黄向春、张应强、巫能昌等各位师友的批评和建议,审稿人也对本文的修改提出了有益的建议,在此一并致谢。文责自负。

注重民间社会“遭遇”与“回应”王朝礼仪的机制与历史过程。

不少研究已经揭示了文字的重要性,掌握文字的士绅或仪式专家通过自己的诠释或演绎将文字承载的“礼”传达给普通乡民,尤其是那些不识字的老幼妇孺。例如,科大卫、刘志伟(2000)对珠江三角洲宗族的研究表明,明清时期华南地区的宗族意识形态向地方社会扩张和渗透,就是由宋明理学家利用文字的表达推广他们的世界观、在地方上建立起与国家正统拉上关系的社会秩序的过程。对于通过仪式操演等身体实践行为来传达观念的各类仪式专家在民间文化形成过程中的中介作用,如道士等仪式专家对地方崇拜和民间文化传统的影响(Dean,1993;劳格文,2022),学术界多有讨论。刘永华(2019)专门论述了闽西连城四堡乡村社会中拥有朝廷功名和地方精英角色的“礼生”群体将朝廷和精英阶层推行的“礼”引入乡村社会的具体历史过程与方式。温海波(2023)则从明清杂字读物出发,论述了宋元以来士大夫编纂的礼仪文本推进了礼仪通俗化,明清社会变迁促成了礼仪下沉到日常的识字读写,文字下乡和礼仪下渗相互因应,合力刻画了明清时期的社会与礼仪。

本研究旨在延续与深化“礼仪”变革与地方文化之间关系的探讨,揭示礼仪下渗过程中“文字”与“口述”的交互关系(Goody,1987)。本研究将通过理解身处民间社会中的各种类型的文献(文字)所具有的多重“意义”——符(号)、巫术、象征、语音、知识、权力等(王铭铭,2010)如何与口述传说、物质文化以及尤其重要的礼仪演绎之间的交通互动过程(科大卫,2016),呈现地方在接纳王朝礼制的同时形塑民众日常生活中的地方文化传统的图景,展现以“礼仪下乡”为表征的历史转型过程,显示礼仪传统对中国不同区域历史的深刻影响。

中国西南地区经过较长历史时期被逐步整合进入中央王朝的行政版图中。在不同历史时期以及西南地区不同地域人群中,曾存在一些具有悠久历史的文字传统,如彝、傣、白、壮、水、东巴等(古)文字的产生与流传。西南山地人群并非一直处于“前/无文字”(pre-literate)状态,而是长期处于“后文字”(post-literate)时代持续而丰富的“口述”传统之中。西南山地人群在与具有悠久“汉字”传统的中国核心文化接触的过程中,曾发生“非文字”(non-literacy)文化与“文字”(literacy)文化在历史与地理上的“相遇”,产生了在不同情境中、不同程度上使用“汉字”的需要。^①

^① 笔者在此采用“非文字”和口述两个词,而非“文盲”(illiteracy)一词,意在表达中国西南山地人群并非“原初文盲”(primary illiteracy)。“原初文盲”是指在社会领域中第一次遇到文字的人,虽然传统时期中国西南山地人群中的绝大部分人不具备读写能力(alliterate),但是知道文字(writing)和文本(text)的存在,即处于“后文字”时代(Tapp,1989:124;Scott,2009:220-221)。

宋元至明清期间,随着中央王朝军事体系、礼法制度与汉人商民陆续进入,汉字逐渐渗入西南民间社会,并持续影响地方民众的口头文化传统。二者博弈的过程不断形塑与重构着地方社会的文化表征和礼仪实践。

儒家礼仪如何进入地方社会?以汉字为载体的儒家礼仪传统如何与口述传统发生不同层次的互动与联结?笔者认为,“文化中介”是一个可行的切入点。英国文化史学家彼得·伯克(Peter Burke)在研究近代早期欧洲民间文化时提出了“中介”(mediators)概念。为了避免近代早期欧洲的工匠和农民因不会读写而被误解或歪曲的可能性,他认为可以通过传教士、印刷工、旅行者和官员等“中介”在研究者与研究对象之间搭建桥梁,重建普通民众的态度和价值观。伯克归纳的“中介”既包括在文字文本与口述形式之间进行连接与转换的各种类型和身份的“人”(如作家、传教士、旅行者和官员等),也包括承载与表达二者的“物”本身(如教科书和通俗读物等廉价出版物,以及对口述传统中的歌曲和故事搜集而成的记录文本等)(Burke,1978)。在谈及微观史研究方法时,伯克也将“中介”称为守门人(broker或gatekeeper)(Burke,2001:117)。法国史学家米歇尔·伏维尔(Michel Vovelle)明确提出“文化中介”(cultural intermediaries)概念,并指出它最明显的形式是作为一种主导知识和意识形态向下垂直传播的媒介。伏维尔强调从中介人(mediators)到中介物(mediations)的变化过程,尤其关注戏剧、节庆、图书、广播等媒介或技术(Vovelle,1990)。

笔者将伯克和伏维尔强调的从中介人(mediators)到中介物(mediations)的变化过程称为“中介过程”(mediation process)。无论是作为中介的“人”(身体实践)还是“物”(物象载体)^①,都要在不断的主客体实践互动过程中将文化意涵在不同形式的文化媒介中呈现、互译与传播。很多文字所承载的知识或观念在乡村中被“立体化”为歌、乐、舞等表演形式,通过歌者、乐者或舞者等人的身体实践以及与之相关的物象层面表达出来,形成不同源流的文化传统碰撞、融合的“中介过程”。本研究以清代以来都柳江流域“五百和里”侗寨的“三王诞”仪式为核心,揭示在地方民众的礼仪实践过程中,礼生、歌师、戏师等代表人物扮演的“文化中介”角色如何在村寨民众日常生活的仪式情境中将王朝礼法制度与地方文化习俗在文字与口传体系中相互转译的“中介过程”。这一过程涉及礼(乐)、歌(唱)、戏(曲)等诸多身体展演与物象载体的结合与展现,地方在接纳王朝礼制的同时也形塑了自身的文化传统,这为我们进一步考察中国西南地区社

^① 本文对“物象载体”的思考受邓启耀和刘志伟(2022)关于“从物质和非物质文化遗产遗存中,发掘和整理各种通过非文字方式留存下来的信息,就有可能形成超越文字记忆的历史认识”论述的启发。

会文化的历史进程提供了更为丰富的思考路径,亦有助于理解“礼仪下乡”过程中文字与口述承载观念的传播机制。

二、中国西南的“三王”信仰传统

“三王”信仰在黔桂交界的都柳江流域源远流长,文献记载可以追溯到北宋年间,朝廷曾对建于柳州融江寨的“王口江神祠”进行过两次赐封。

王口江神祠:在柳州融江寨,土人曰三王庙,神宗元丰七年八月,赐庙额顺应。徽宗崇宁四年,封一曰宁远王,二曰绥远王,三曰惠远王,庙中三神祖母,封灵佑夫人。(徐松辑,2006:820)

融江寨在北宋中期隶属广南西路的融州,设置于1084年;同年,融江寨周围设置文村、临溪和浔江三个堡。北宋朝廷在西南“开边”时,每进入“生界”地区,一般都会先修建城镇寨堡作守备。宋神宗对“王口江神祠”进行赐封,应与当时设置寨堡、开疆拓土的活动密切相关。1054—1056年,北宋朝廷在浔江与王江交汇之处设立王口砦,王口砦隶属融州,作为军事建置,它的控制区域相当有限,当时王口砦周围大部分地区还处于王江“古州蛮”的控制之下,并未被真正纳入宋朝的版图之中。1105年3月,因“王江古州蛮户纳土”,朝廷才得以“于王口砦建军,以怀远为名,割融州融江、文村、浔江、临溪四堡砦并隶军。寻改怀远军为平州,仍置倚郭怀远县。又置百万砦及万安砦,又于安口隘置允州及安口县,于中古州置格州及乐古县”(脱脱等,1985:2246)。

北宋朝廷屡屡赐封的“王口江神祠”所在地,正是王朝疆域积极扩张的区域。当时军事力量正逐步渗入“古州蛮”控制地域,而三王庙作为当地“土人”^①长期祭祀地方神明“三王”的场所,也成为国家与地方势力互动的场域。美国学者韩森(Valerie Hansen)对中国宋代民间信仰的研究指出,两宋时期中央王朝大大增加了对民间神祇的赐封活动,在承认和奖励神祇的同时,也以此来驾驭民间神祇的力量。赐封以及随之而来的规范性祀典活动是中央王朝介入地方民众信仰体系的一种有效手段(韩森,2016)。北宋朝廷对“王口江神祠”的赐封活动是

^① 笔者在此沿用宋代文献中“土人”一词来指称当时信仰“三王”神明的地方百姓。

中央王朝与地方民众围绕国家疆域拓张进行的一种信仰层面的互动。这种互动从宋元时期开始,到明清时期则更为频繁,并且随着王朝势力在都柳江流域的变化呈现变动而多样的状态。

元明时期,“三王”信仰仍在都柳江流域沿岸村寨中流传。明代万历年间的“怀远猺乱”平定后,新任县令苏朝阳决定将怀远县治由老堡迁建至下游的丹阳镇。县治迁建过程中的一个重要举措就是在县城北门外洲头新建了一座三王庙,以示对当地民众信仰的认可与尊重(金鉷修,钱元昌、陆纶纂,2010:67)。而在被“猺蛮”攻破的旧县城老堡的隔江对岸,直到清代雍正年间也一直建有供当地民众祭祀的三王庙,此庙被地方官民认为十分灵验(金鉷修,钱元昌、陆纶纂,2010:300)。1695年8月,刚上任不久的怀远知县廖蔚文因“孟秋末旬以来,雨水不敷,骄阳暴烈,虽普天莫不皆然,而怀为尤甚”,于是“集诸父老于本月初六日,结坛三王庙及鞏城寺,率僧、道人等斋戒祈祷”,并在祈雨仪式中呈上《祈雨表》云,“兹于本月初六日躬率绅衿父老,各抒丹悃,以迓天庥,并延羽服黄冠,共诣坛场而迎帝主”(魏任重修、姜玉笙纂,1975:580-581)。

由此可见,康熙年间的三王信仰与地方父老的祈雨活动存在密切关系,僧、道人等在祈雨仪式中扮演重要的仪式专家角色。僧、道人等参与当地祈雨祭祀活动的源流应与佛、道二教的传入密切相关。据地方志记载,佛教的传入“约在民国纪元前三百余年”,而道教的传入则较佛教为早,“约在民国纪元前四百余年”(魏任重修、姜玉笙纂,1975:517-518)。鞏城寺是在明代“怀远猺乱”平定后,怀远县治迁至丹阳镇才建立起来的佛教寺宇。在县城北门的三王庙中,知县率领僧、道等仪式专家主持祭祀“三王”的祈雨仪式、呈上与“皇天上帝”进行文字沟通意味的《祈雨表》。《祈雨表》的记载表明在清代前期官方祭祀三王的仪式活动中,地方官员试图联合僧、道等仪式专家通过具有文字表征的仪轨来主导三王祭祀,使得文字沟通神明的象征作用影响地方绅衿父老。

与此同时,我们需要注意地方文教、科举取士在明清之后的发展,文字进一步为地方普通识字群体所掌握。明代知县苏朝阳迁建新县治之后设立县学,创尊经阁,刻忠、孝二经颁布州县,积极为地方培养读书人(王锦修、吴光升纂,2003:409-410)。有清一代更强调“教化”,从康熙年间开始,怀远获得功名的士绅大量增加(王锦修、吴光升纂,2003:332-389)。嘉庆年间,朝廷还为怀远县增设科举“苗额”,鼓励当地“苗民”读书习字,求取科考功名(穆彰阿、潘锡恩等纂修,2008:121)。道光至光绪年间,获得科举功名的地方士绅大量涌现,乡村私塾林立(魏任重修、姜玉笙纂,1975:525)。这也对应下文将要叙述的在“五百和

里”村寨中地方大姓士绅主导增修“三王宫”，以和里寨杨氏、吴氏，欧阳寨杨氏、曹氏，南寨杨氏等家族为首的地方士绅逐步兴起的现象。这些士绅开始采用汉字书写自己对三王信仰的认识，制定且推行了祭祀三王的“三献礼”祭仪。在推广私塾教育的过程中，民间择师、歌师、戏师是较早年在私塾中接受汉字教育、将汉字承载的文化传统与乡村口述传统相联结的“文化中介”。

明末清初以来，旧县治老堡附近的“五百和里”^①一直供奉着一座规模宏大的三王庙，当地人称为“三王宫”。“五百和里”位于西江上游右江流域的溶江与浔江交汇处的山间谷地中，三王宫坐落于双溪汇流旁的山坡上，春夏溪水易涨，庙宇旁建有木桥供行人往来。乾隆年间，西江上游水运贸易繁荣，此地为湘黔桂三省交通之要道，地方士绅带领民众将木桥改建为石桥（即人和桥），行人往来如织，庙宇香火鼎盛。^②围绕“三王”信仰开展祭祀的主要是河里、南寨、欧阳、寨贡等村，^③每年农历二月初二为祭祀日。^④

1844年，在和里杨氏家族的带领下，“五百和里”民众对三王宫进行了一次大规模的捐资增修活动。以柳州府学生员杨华为首的和里杨氏家族新兴士绅为主导，从本地士绅的立场和视角对“三王”信仰的源流进行了追溯与书写，这在杨华撰写的《增修碑记》^⑤中有着翔实和生动的展现。

乾坤献瑞，构阴阳之和，积元气之英，发祥于施州，钟灵于豚水，时有李氏在兹浣纱，流大竹节于足间，回萦环绕，闻声呱呱，氏拾剖而视之，得一婴儿，抚育成人，以竹为姓，长生三子，作述相承，有孝有德，才武并着，有翼有严。汉武帝时，策立华勋，帝赐印绶，称夜郎侯于悬元，元民心悦服，及其逝矣，土人立庙于施州，父子配食歌罗寨。

碑记叙述了三王信仰的来源：施州豚水一位浣纱女李氏，在流于水面的竹节中发现婴儿，于是将其抚育成人，以竹为姓。在汉武帝时，竹氏被赐封为夜郎侯，其育有三个儿子，夜郎侯去世之后，当地人为其立庙于施州，父子配食于歌罗寨。

① “五百和里”是明代“怀远骚乱”平定之后重新整合而成的跨村寨共同体，“五百”即五百户之意，目前该地仍保持着580多户的人口规模。

② 道光十六年（1836）《功德碑记》，该碑立于人和桥头。本文涉及碑刻内容可参阅黄瑜（2020：350-356）。

③ “河里”为和里村旧名，民国十四年（1935）设团务总局于河里，团副徐楞以“河”字未协，更“河”为“和”，参见《三江县志》（魏任重修、姜玉笙纂，1975：212）。

④ 乾隆五十九年（1794）《限禁碑记》，三王宫内碑刻。

⑤ 道光二十四年（1844）《增修碑记》，该碑立于三王宫外人和桥头。

这一传说与范晔在《后汉书·西南夷列传》中对夜郎的记载有着极其相似的情节(范晔,1965)。此外,雍正《广西通志》中有关“三王庙”的记载也引用了《水经注》有关“夜郎王祠”的传说故事(金鉷修,钱元昌,陆纶纂,2010)。《增修碑记》对三王渊源的追溯部分挪用了《后汉书·西南夷列传》中关于夜郎的记载,但并非完全照搬,而是剔除了《后汉书·西南夷列传》中汉武帝平西南夷为牂牁郡、夜郎侯“降汉被杀”的情节,强化了夜郎侯得到汉武帝赐封印绶、死后被“土人”立庙祭祀、父子配食的荣耀。三王作为“夜郎后裔”神明形象的书写与塑造是清代“五百和里”地方士绅逐步兴起、开始采用汉文书写对三王信仰认识的结果。当地士绅积极运用地方“历史”书写中所呈现的官方话语,通过神明形象的塑造来表述他们对国家与地方关系的理解以及对当地不同族群的认同与区分(黄瑜,2015)。三王作为“夜郎后裔”神明形象的书写与塑造深入人心,关于夜郎、竹王、三王的传说在当地流传至今。

道光年间,随着团练保甲制度的实施,“五百和里”被划分为六个“甲”,包括杨甲、吴甲、上南甲、下南甲、欧甲和贡甲。^① 每年定期举行的“三王诞”活动都以甲为单位来组织,由主办甲牵头,各甲协助并参与。中华人民共和国成立后,废除乡村保甲制度,设置和里和南寨两个行政村。虽历经几次地方行政区划调整,但围绕三王信仰为中心形成的跨村落祭祀联盟却相对稳定,“三王诞”也一直延续至今。

三、“三王诞”的祭祀空间与仪式实践

关于早期三王宫的庙宇状况及祭祀情形,从庙中现存碑刻可以一窥。乾隆年间,每年农历二月初二在三王庙举行祭祀活动。^② 据道光二十四年(1844)《增修碑记》记载,当地民众目睹三王庙“世远年湮,屡改庙宇……旧积石漕之榛尚在,留于暖阁柱中,以历年所传于后人之共识”,而天帝相公庙“殿居其右,两庙排连,栋梁虽固,煤烟积尘,须当补葺”,于是信众将原有的三王庙与天帝相公庙合建,“创两廊,砌墙围抱,戏楼在上,大门居中”。^③ 增修庙宇之后,村内信士杨

① 道光二十四年(1844)《增修碑记》,三王宫内碑刻,以及这一时期竖立于三王宫内的各甲捐钱碑刻。

② 乾隆五十九年(1794)《限禁碑记》,三王宫内碑刻。

③ 道光二十四年(1844)《增修碑记》,三王宫内碑刻。

华通和妻子吴氏“不禁有感于先圣安止之意,愿施龙牌一对”。^① 1845年,村内众人又依据“父老相传,每逢癸卯年塑画圣像”,于是在庙中“主祭大牢”,为三王和天帝相公“募化修饰”,并且规定“后之君子,照依癸卯年换彩圣身为规”。^② 由此可见,道光年间各村寨信众为“三王”和天帝相公定期“塑画圣像”的仪式传统应相沿已久,曾延续为规。1895年,村内民众见庙宇“渐凋于蚁蠹,堂榱倾仄”,^③又再次对庙宇进行维护和整修。经过两次较大规模的增修、祭祀和捐赠,才有如今三王宫的基本规模。三王宫为三进式结构,戏台位于正门之上,两侧建有供人看戏的厢楼,中有仪门,内有正殿两座,左殿供奉三王神像,右殿则供奉天帝相公和左右两名武将的神像。

据道光二十四年《增修碑记》记载,“天帝相公,厥声赫赫,霖雨苍生,在上洋洋,光昭德泽”,天帝相公应该是一个掌管雨露甘霖的神祇。当地民众认为,天帝相公保佑天地祥和、风调雨顺、五谷丰登。每遇大旱年间,村民们抬天地相公等诸神到当地的石门龙潭,闹龙潭求雨。^④ 如今天帝相公并没有自己的“神诞”,只有在每年举行“三王诞”时才得到供奉祭祀。

目前的三王宫庙会定于农历二月初五,据说这天是“三王诞”。会期持续一天,由“三献礼”、吹芦笙—“多耶”(dos yeeh)^⑤表演、戏曲表演、村寨鼓楼表演等一系列活动组成。其中“三献礼”祭仪为核心内容,一般为庙会日期当天上午吉时开始,主要仪式人员包括领班一名、主祭者一名、陪祭者两名、司祝者一名、司帛者一名。他们都不是专业的宗教仪式人员,而是由当年主办甲中儿女双全、三代同堂、颇有威望的男性长者担任。首先,由村民组成的乐队鸣锣鼓奏乐、放炮,表示仪式开始。其次,由身着长袍、头戴礼帽的主祭者与两名陪祭者向村寨中祭祀的三王、竹王、天帝相公、关圣帝、文昌帝君、观音娘娘等诸神明行“三献礼”(黄瑜, 2020)。再次,由司祝者唱念祝文,然后由司祝者焚祝文、司帛者焚帛献给诸神,再由从主办甲中选出的12名9~12岁男童,穿戴正式的红色长袍礼帽,在仪式中向三王行祭拜礼。此外,主办甲要从该甲戏班中选出八名青年扮演“八仙”拜贺,两名童男童女身着戏服立于神殿门口。最后,由众甲中选出有威望的男性老人向神

① 道光二十四年(1844)《百世流芳》碑,三王宫内碑刻。

② 道光二十五年(1845)《重修碑记》,三王宫内碑刻。

③ 光绪二十一年(1895)《重修碑记》,三王宫内碑刻。

④ 据前三王宫管委会秘书寨贡村民吴秀裕口述。

⑤ 多耶广泛流传于湘黔桂交界地区,是该地侗族民众的一种传统集体歌舞形式,意为“踩堂歌舞”(贵州省少数民族语言文字办公室编,潘永荣、石锦宏编著,2008:35、107),在吹奏芦笙时边吹边跳。括号内的 dos yeeh 为侗文。下文在相关专有名词后括注者如无特别说明,均为该词侗文。

明行拜贺礼。在整个“三献礼”中,诸甲中的男性成员,尤其是具有威望且掌握礼仪知识的男性长者扮演举足轻重的角色,他们或担任仪式人员参与整个祭仪展演,或从旁指导和协助仪式活动,或在祭祀现场协调安排整个神诞会期活动。

除祭祀仪式外,“三王诞”中还有一个重要的内容就是戏曲表演,戏曲表演是在正门上方的戏台中、正对着三王和天帝相公的神像进行,有酬神之意,因此具有传统“神功戏”的性质。过去“三王诞”都是邀请专业戏班来表演桂戏,也会请彩调艺人演出,但开场一定要表演桂戏(也称“大戏”),而且要演“关公戏”来压场。据说因三王为武将,开场一定要演武戏,后面的演出才能顺利。因此,最为当地村民所熟知的就是《取长沙》《长坂坡》《北门擒布》等传统关公戏。现在的戏曲演出则由本地戏师指导、各甲戏班成员表演,戏班成员都是普通村民,平时外出或在家干活,临近神诞才被召集排练。虽然目前的表演还有彩调、花鼓戏、琵琶歌、侗戏等,但桂戏仍被各甲戏班传承。与桂戏、彩调、花鼓戏等主要采用西南官话演出、具有外来色彩不同,“侗戏”采用当地南部侗语方言演出,能够反映村民日常生活且具有“地方民族特色”。吹芦笙—“多耶”表演被设置在祭祀仪式和戏曲表演的中间,在三王宫内两处露天空地上进行。在当地村民的生活中,吹芦笙、跳“多耶”、对歌等是日常娱乐交际、抒发情感的活动。

四、侗寨“礼生”与乡村礼仪实践

“三献礼”祭仪是“三王诞”中最核心的仪式架构,我们将在这部分展现这一祭祀礼仪的形成与发展过程。从现存碑刻可知,乾隆年间每年农历二月初二在三王庙中举行祭祀活动。1844年,当地民众增修庙宇后又“祭大牢”,为三王和天帝相公“塑画圣像”、供奉“龙牌”,却并未进行“三献礼”。

笔者观察仪式发现,整个“三献礼”是在一名俗称“领班”的高声唱念下进行的,其余礼仪人员如引赞者、主祭者、陪祭者、司祝者、司帛者等都是在其声音唱诵的引导下行使祭祀礼仪,这名“领班”手持文稿,文稿上书唱念内容。此文稿是“三献礼”祭仪文书,内容由各甲中主持礼仪的老人代代传抄下来。

根据祭仪文书,整个“三献礼”仪式分八个部分,分别是盥洗礼、束容礼、降神礼、初献礼、亚献礼、三献礼、望遼礼(焚祝帛)及排班拜贺。第一至第三部分由主祭和陪祭行盥洗礼和束容礼,代表社区请神。第四至第六部分的主要任务是由主祭代表社区将贡品献给三王。第七部分则是敦请神明品尝贡品后接受祝

帛,在焚烧祝帛之前,会有专门的司祝者和司帛者念诵祝文并将祝帛焚化。最后一部分是送神,排班拜贺是让社区中的儿童、青年、老人代表分别向三王祝贺。

我们将三王祭祀仪式与明初朝廷制定的《洪武礼制》中所载的官方礼仪相比,会发现两者在结构上十分相似。以《洪武礼制》中记载的祭社稷仪式和祭城隍仪式为例,祭社稷仪式于每年的二月、八月的第一个戊日在社稷坛举行,由通赞唱礼,献官一位,陪祭官若干位。祭仪分为八个部分,分别是迎神、奠帛行初献礼、亚献、终献、饮福受胙、徹饌、送神和望瘞。祭城隍仪式于每年春、秋两季的仲月上旬设坛举行,也有通赞唱礼,结构与祭社稷仪式相同(杨一凡点校,2013)。我们将三个祭祀仪式进行比较,可以发现除个别细节有所差别外,和里祭祀“三王”的仪轨与明代官方制定的祭社稷、城隍仪式相当接近(详见表1)。

表1 祭“三王”仪式与《洪武礼制》祭社稷、城隍仪式比较

部分	祭“三王”仪式	祭社稷仪式	祭城隍仪式
一	盥洗礼	迎神	迎神
二	束容礼	奠帛行初献礼(内含盥洗礼和献帛礼)	奠帛初献
三	降神礼	亚献	亚献
四	初献礼	终献	终献
五	亚献礼	饮福受胙	饮福受胙
六	三献礼	徹饌	徹饌
七	望遘礼(焚祝帛)	送神	送神
八	排班拜贺	望瘞(焚祝帛)	望瘞(焚祝帛)

资料来源:杨盛玉藏“三献礼”祭仪文本;《皇明制书》(杨一凡点校,2013:292-303)。

据前三王宫管委会主任杨盛玉收藏的一份早期流传下来的手抄祭仪文稿显示,“三献礼”祭仪由其祖父杨文彩教传,但据他所知杨文彩所教传的“三献礼”文本其实也是代代传抄而来,最早的传抄者应该是杨文彩的曾祖父杨传智。根据南寨杨氏家族父老相传,杨传智曾中过五品武举,^①但并未外出做官,而是留在家中主持家族和地方事务。杨盛玉生于1944年,若以25年为一代计算,其祖父杨文彩应在1900年左右出生,杨文彩的曾祖父杨传智则应为1825年左右生人。笔者在道光二十五年(1845)所立《重修碑记》的缘首找到了“杨传智”,其在

① 此说法不符合清代武举制度,《大清会典》规定,“凡武生,三岁一试,差以六等。一、二等及三等前列者,准应乡试”。杨传智应该是中过武生五等,清代武生管理尽皆纳入儒学体系之内,文武同庠并以儒学教官管课武童。据清初之制度设计,武生取进后于文生同处一学,亦读《孝经》与“四书”之类,除偶习骑射,实与文生无别(李林,2015)。

碑刻中的身份是“择师”。^①通过田野调查得知,被称为“择师”者是那些在乡村民众的各类拜神、祭祖、婚丧嫁娶等人生礼仪中,懂得选吉时、看风水、主持仪式或指导当事人完成整个仪式过程的人。拥有相关知识的人在当地被称为“某师”,过去这些人除会读书识字外,更重要的是取得一定的科举功名(如贡生、廪生、庠生等生员身份),或是曾经外出担任官职后退休返乡,或曾在府县衙门承充书吏后返乡参与地方事务等(白德瑞,2021),因此他们才能够接触并熟悉通行的礼仪形式和礼仪文本。这些人在外出读书、为官、充任书吏的过程中观看并学习这些礼仪,抄录相关的礼仪文本,将其带入自己家族甚至乡村的礼仪实践中,通过礼仪的教授和礼仪文本的传抄将礼仪留传给后世。

因此,我们可以推断,“三献礼”应该是在道光年间后才开始在“三王”祭祀仪式中进行的,这应与道光年间对三王宫进行的一系列增修与祭祀活动有关。目前,每甲都有老人保管类似的祭仪文本,每年举行的祭祀仪式也几乎完全按照祭仪文本所描述的方式进行,仪式中使用的语言也非当地通用的南部侗语方言,而是桂林、柳州一带流行的西南官话。这些祭仪文本还用图展示了神像、香案、祭品的摆放位置和诸类祭祀人员所站位置,以便观者能够一目了然。

除“三献礼”祭仪文本外,杨盛玉还收藏了祖父杨文彩生前使用的《二月初五三王诞祝文》《众圣巡游祝文》《关圣诞祝文》《求雨表文》《求雨敬神祝文》《求子疏》《神圣通用》《城隍封》等祭仪文书,这些祭仪文本被用于村寨内供奉的三王、天帝相公、关圣帝、城隍、观音娘娘等诸神明的神诞祭祀、巡游、求雨、求子等仪式活动中。《入祠堂祝文》《祠堂清明祝文》等祠堂礼仪文书的内容涉及祖先祭祀、清明献祭等家族活动。由此可见,杨传智、杨文彩在当地村寨中有浓厚的“礼生”色彩,他们抄写并且在各种礼仪活动中使用这些祭仪文本。礼生抄写和使用的祭仪文本中所记载的仪轨不但与王朝祭祀仪式有同构性,而且不少祭文直接或者间接来源于官方文献(刘永华,2004)。

五、侗寨戏师与戏曲传统的“本土化”

像杨文彩这样在当地村寨中操持且教传仪轨的仪式专家,不仅是乡村中各

^① 碑刻所列“择师”为杨金仁、杨尚美、吴朝汉、杨仁朋、杨传智、覃万通。详见道光二十五年(1845)《重修碑记》,三王宫内碑刻。

种“礼仪”的传承者和教授者,也是王朝国家推崇的以“礼”为中心的“大传统”渗入地方文化的重要“中介”。这一“中介”作用不仅体现在他们在乡村社会的礼仪实践中扮演的“礼生”角色,而且与他们在戏曲传统进入当地文化过程中所承担的“戏师”身份密不可分。

三王宫戏台始建于道光二十四年,那一年正好是在将“三王”神殿与天帝相公神殿合建重修之时,可见彼时的三王宫祭祀活动已开始正式引入“神功戏”进行酬神表演。据村中老者回忆,过去“三王诞”都是邀请专业桂戏班来表演,而到了杨盛玉的祖父杨文彩那一辈,村寨已不满足于仅在节庆期间邀请桂戏班来演出,还专门从桂林邀请戏师来村寨教戏,逐步组织并发展了自己的业余戏班。

由于桂戏采用汉字来抄写和记录唱词与念白,以西南官话来演唱,因此村里只有像杨文彩这样上过私塾、懂得汉字的读书人才有机会向戏师学习桂戏的唱腔、曲调、身段和动作,背诵、抄写戏曲唱词与念白,并学习使用锣、鼓、钹、二胡等乐器。由于戏曲表演与神诞祭祀活动密切相关,各村寨也开始以甲为单位组织戏班,那些得到专业戏师指导的年轻人成为村寨戏师,他们将村中热爱唱歌看戏的青年男女组成戏班,忙时干农活,闲时就聚在一起唱戏。各甲还为自己的戏班取了名字,如杨甲庆祥班、吴甲文明堂、欧甲永乐班、上南甲新舞社、下南甲人和班、贡甲新舞团等,并且购置专业的戏服和道具。“三王诞”会期时,各甲戏班也和外面请来的专业戏班一起在三王宫戏台上演出。轮到三年一次举办大会时期,戏台上的表演有时会持续三天三夜。^①

从道光年间到民国时期,戏曲表演在当地“三王诞”中可谓兴盛一时。整个祭祀仪式以及司祝者念唱的“祝文”都是西南官话,而非当地村民日常使用的南部侗语方言。仪式中伴奏的乐器为戏曲演出中所使用的锣、鼓、钹等,而非当地村民惯用的芦笙、琵琶、牛腿琴等。仪式中还引入穿着全套戏服的童男童女,以及“八仙”拜贺等戏曲桥段,三王神诞中整套祭仪的形成除受官方礼仪的影响外,也与这一时期戏曲的传入有密不可分的联系。具有“礼生”和“戏师”双重身份的杨文彩一方面在祭拜仪式上以家族礼仪文书的传抄、个人指导与传授等方式将与官方推崇的“正统”仪轨密切相关的“三献礼”引入三王信仰的祭祀传统,另一方面也通过学习表演、组织戏班、教传唱戏等文化实践将外来戏曲传统引入并推广到当地村寨。

然而,为何这一时期桂戏表演能够在此地兴盛,而且当地的祭神仪式采用的

^① 笔者对桂戏在当地的传播、表演和发展状况的了解主要来自村中长者杨盛玉、吴大贤(1949年生)的口述访谈,也有收藏的剧本资料作为佐证。

不是本土的文化元素,而是一种随着戏曲表演传入的外来文化元素,或者说是具有官方色彩的文化元素。三王宫所在的“五百和里”正好位于沟通湘黔桂三省的水陆交通要道,因此从明代万历年间官府平定“怀远骚乱”、开通河道、开征江税后,就陆续有闽粤赣等省的商贩路经此处在三省之间贸易往来。清代乾隆年间,更有大量外省商贩在这一区域的上下游往来经商。当时的三王宫士农商贾往来频繁,成为地方官府发布各种官方文告、征税规约之处。1787年,有23家由“异省远贾”开设的商号联合在三王宫内立碑,宣告当时官府发布的严惩当地“刁民”诈逼“远省客商”禁令。^①由此可见,当时的三王宫不仅是当地重要的信仰祭祀中心,更有多家外来商号的商贸活动以此为轴心拓展到周边地区。在这些外地商贾的观念中,三王宫也成为他们寻求保护、参与地方信仰活动的场所。因此在道光、咸丰、光绪年间三次重修三王宫的活动中,除当地士绅及其家族成员捐献大量钱物、积极参与三王宫的重修活动外,还有诸多外地客商店铺参与了捐款,包括位于下游长安口一带的广信昌、锦兴店、恒合店、宝丰店、昌栈店、赖裕祥、义泰恒,程村的龙记店、刘德记、复兴隆,怀远县城丹阳镇的和昌店,以及位于溶江上游富禄、葛亮的福万隆、万昌隆、和安号、广合隆等。^②此外,不少地方官员和士绅也参与到重修三王宫的捐款活动中,在道光年间一块捐款碑的首列,即有“特调梅寨分司俞楷捐银乙两”^③的记载。梅寨在溶江上游黔桂交界之处,雍正九年(1731)始设有梅寨巡司(穆彰阿、潘锡恩等纂修,2008:116),司设巡检一员,“听知县节制,掌管训练甲兵,擒捕盗贼”,一般在远离县城的镇市、关隘等处设置(魏任重修、姜玉笙纂,1975:195)。梅寨巡司的官员为重修三王宫捐款,说明此处作为水陆交通节点,对官兵缉拿“盗匪”、控制地方秩序具有重大意义。在每次重修宫殿捐献钱物或年节祭祀活动中,外来商贾、地方官员士绅等都是被邀请莅临的嘉宾,与当地士绅头老、青年男女、老幼妇孺等共同在三王宫中观看祭祀仪式和戏曲表演。

因此,除以本地村民为主导外,“三王诞”祭礼必然会受到外来商人、地方官员和士绅的关注。我们从道光年间重修所立下的诸多碑刻中也发现,当时“五百和里”各村寨已经涌现了一批具有低级功名的地方士绅,他们在重修三王庙宇以及其他地方事务,尤其是各寨大姓兴建房族(doux)组织的过程中扮演重要

① 乾隆五十二年(1787)《商人立碑》列店铺名称共23家。该碑现立于三王宫内。

② 目前三王宫内竖立于道光、咸丰、光绪等时期的捐款碑中来看,均有一定数量的店铺参与了捐款。

③ 见三王宫内靠墙《捐款碑》,该碑腐蚀较为严重,根据其所处位置以及碑刻材质和保存情况推断,应为道光年间增修时竖立。

角色(黄瑜,2020:191-226,2024)。道光年间新建戏台和之后邀请桂戏班前来表演“神功戏”,应该是在这些地方士绅头老的主导之下,以满足外来客商与地方官员能够参与和观看戏曲表演的需求,使彼此能够在仪式和戏曲表演中找到沟通与理解的契机,在地方政治、区域经济与村寨关系中找到平衡点。对当地普通民众,尤其是那些不识字的老幼妇孺来说,观看这些唱着“官话”、演着远离乡村生活的帝王将相、才子佳人故事的戏剧是既陌生又遥远的,但这些戏曲表演也为他们打开了通向外面世界的一扇窗,使他们能够接收和分享传统戏曲中所传达的不同文化渊源。

从三王信仰流传的区域社会历史变迁来看,在清代中后期,汉文教育通过社学、义学、私塾等形式在黔桂湘交界的黎平、从江、榕江和三江一带被不断推行与普及,外来戏曲开始了“本地化”进程。随着桂戏、彩调、花鼓戏的兴盛与传播,当地民众也结合自己的文化传统,通过改编汉剧和创新戏曲表演等方式逐步形成了采用当地侗语方言演出、具有本土艺术特色的戏曲形式。桂戏是用流行于桂林、柳州等地的西南官话来演唱的,而都柳江沿岸侗寨通用的是南部侗语方言。之所以戏曲表演者由专业戏班演员变为非专业的当地村民,是因为乡村民众也有用当地方言表演戏曲的强烈需求,因此用方言改编汉戏,甚至在原有的汉戏情节中融入地方文化元素,使之本地化,成为地方戏剧发展的一种趋势。在这一新兴戏剧样式发展的过程中,那些在地方上被称为“歌师”(sangh al)或“戏师”(sangh yik)的人发挥了举足轻重的作用(杨晓,2003)。那些能够将“汉戏”改编为用方言道白、用方音演唱的歌师或戏师既要有相当的汉字阅读与书写能力且熟悉地方文化传统,又要聪明好学、具有创作才华和创新精神。只有这样,他们才能融合外来戏曲文化与本土歌唱传统,在民众中积极传授和演出新型戏曲作品。

当地人将这种在都柳江沿岸侗寨出现的用侗语道白和演唱的戏曲样式称为“戏更”(yik gaeml),以与汉戏“戏嘎”(yik gax)相区别。^① 中华人民共和国成立后,“侗族”被确立为黔桂湘交界区域少数民族的族称,因此此种戏曲样式也在后来的很多研究中被称作“侗戏”(《侗族文学史》编写组,1988:241-242)。早期的侗戏大部分源于本地戏师对外来戏曲的改编与移植,在民间流传的《戏师传》中多处提到戏师看汉书汉戏来改编侗戏的例子。例如,“黎平腊洞吴文彩,读过好多汉文书籍看过汉家戏……关门闭户三年整,编了侗戏《梅良玉》”;“黎平哨洞吴通剪,把那汉书《刘高》来移植”;“潘立村的吴文斌,也能编歌讲古又写诗,别人把《李旦凤

^① 在侗语中,汉人为 gax,侗人为 gaeml,而戏为 yik,故 yik gax 为汉戏,yik gaeml 为侗戏(贵州省少数民族语言文字办公室编,潘永荣、石锦宏编著,2008:108、111、113)。

娇》编成琵琶歌,他拿李旦凤娇来编戏,别人装饭上山去劳动,他却装饭上山偷把汉书译,译成侗戏整整唱得三夜晚”(吴浩、过伟,1990)。《戏师传》中提到的《梅良玉》取材于清代流行的说唱本《二度梅》,《刘高》和《李旦凤娇》则分别改编自汉族传书《刘高》和《薛刚反唐》。这些根据汉剧改编的侗戏被称为传统剧。演出传统剧时,演员不但要穿着传统的古装戏服,而且要大量使用汉语借词作为唱词,有些甚至整句整节地使用,讲究音韵和谐,但在故事情节安排上,传统剧会将男女主人公恋爱的桥段由在花园中眉来眼去、吟诗作赋按当地习俗改为男女以歌为媒。此外,目前很多被称为传统侗戏剧目的《山伯与英台》《孟姜女》《陈世美》《孟丽君》等,无不来源于中国传统民间故事或其他戏曲剧中流传下来的经典剧目。

此外,外来戏班或戏曲艺人在这一地区进行长期表演,及至落户、招徒、传艺,这也为当地戏曲表演和戏班成员的“本地化”发展带来了极大的促进作用。当地学者的调查表明,桂戏在以桂林为中心之后,于光绪末期至宣统年间通过桂剧科班先后传入柳州地区下属的鹿寨、象州、融安等县汉族聚居的圩镇,后于民国十年前后逐渐流传到融水、三江(怀远)、来宾、忻城等县。^①民国时期进入“五百和里”传戏的以桂林戏班艺人为主。寨贡老人吴秀裕回忆道:

以前(1936—1937年)是请桂林戏班师傅来这教唱戏,来寨贡教戏的一个师傅叫覃木生,不识字,带着识字的老婆来,负责看剧本教唱词,他主要教动作、打武,传戏几年后和老婆回了桂林。当时桂戏老师傅多让年轻师傅出来传戏,有一个年轻师傅叫覃志福,桂林人,在寨贡传戏后又在老堡一路传戏,也曾去斗江教戏。后来娶了老堡当地六甲妇女为妻,安家是老堡车前村居住,子女都讲六甲话。也有几个桂戏师傅去了古宜、富禄等地方传戏。(2022年5月25日上午,寨贡屯访谈)

中华人民共和国成立后,当地更频繁地邀请柳州桂剧团来寨中教戏,欧阳寨戏师杨德毅回忆道:

柳州市桂剧团董双山、付新桂两位师傅,是我们欧阳永乐班戏师的老师,1960—1962年来欧阳寨传戏,吃住在我家,我们请他们来教戏。1982年又来一次,教了几个月,当时带有戏本来,我们抄他的戏本……(笔者问:流

^① 资料来源:《中国戏曲志·广西卷》编辑部、柳州地区戏曲志编写组,1986,《广西地方戏曲史料汇编·第九辑》。

行唱哪些戏?)《穆桂英挂帅》《大破天门阵》《薛刚反唐》和关公戏等。我们家几代人都爱唱戏、爱调子(彩调),传承三王宫(“三王诞”)仪式三代人了,我公从小就学唱桂戏,在世的话90多岁,叔爷和爸那辈都有学。三王宫祭祀祝文是我公(杨日新)教下来,叔(杨千畴)又传给我,以后还要教给年轻一辈。(2022年5月27日下午,欧阳寨访谈)

外地戏师落户与传戏带来了本地戏班以及戏师的大量涌现。本地戏班和戏师在吸收外来戏曲传统的同时,也逐步将本土文化传统与民俗风情融入到戏曲演出与创作中,为外来文化观念与本土文化传统的沟通与融合提供了相对开放的渠道和公共的场域。

六、侗寨歌师的“汉字注音”创新

如果说“三王诞”中的“三献礼”祭祀仪式和戏曲表演与外来的礼仪观念和文化传统有密切联系,那么吹芦笙、跳“多耶”以及对歌等娱乐活动则来源于当地民众历史悠久的音乐与歌唱传统,并且这一本土传统也随着王朝国家倡导的主流文化,尤其是汉字的传入不断发生着变化与创新。

明清时期,都柳江流域的侗、苗人群就因其“善音乐”“喜舞蹈”的特点屡见于地方志书。由于歌唱在地方人群的日常娱乐、恋爱婚配等方面都相当重要,一些嗓音优美、记忆力强、能即兴对歌编歌的歌唱者逐渐成为当地受人喜爱和尊敬的歌师。^①歌师不仅唱歌、编歌,也将大量歌曲教授给年轻人,“歌师传歌”是当地歌唱传统中重要的传承方式,但当地人长期以来并没有发展出自己的文字传统,只能靠记诵的方式进行传授,这并不利于歌曲的长期传承和自由创作。直到汉字传入,长期以来只能以口传形式传承的歌谣才由那些上过私塾、通晓汉字的歌师,通过“汉字注音”的方式转化为唱本得以保存和传播,并在创作上有了极大突破。接受了汉文教育的歌师们能够将汉文化传统中的诗词韵律、典籍故事用于歌曲的创作,使得当地民众传唱的歌曲中融入了丰富的汉文化元素。例如,在当地侗人中流传的《歌师传》记载了大约14位歌师及他们创作的19部作品,

^① sangh 在侗语中是匠、师傅的意思,al 是歌之意,sangh al 意为歌师(贵州省少数民族语言文字办公室编,潘永荣、石锦宏编著,2008:62、158)。

这些歌师大多生活于18—19世纪,其中不少是读过私塾、甚至取得低级功名的地方文士(过伟,1986:65—66)。他们爱好歌唱且能使用汉字书写,采用“汉字记音”方法记录传统歌曲、创作和编写新歌曲,使这些歌曲能够以手抄本的形式在民众中世代流传,得到广泛传唱和表演。^①

在“五百和里”,清代嘉庆至道光年间曾出现一位著名歌师杨植敏,当地人称为“亚华”。民间流传亚华家境较好,一生爱好念读诗书,曾赴柳州府应考,因故没有中举,俗称“不第秀才”。他回乡“上岑胖”并隐居山中种地编歌,他编创的歌曲很多,尤其为世人广为传唱的有《劝世文》《劝世歌》、耶歌、琵琶歌等(魏任重修、姜玉笙纂,1975:157)。如今桂黔交界一带仍在传唱亚华编唱的歌曲。从目前流传下来的歌师传说中也可以发现,士大夫推崇的伦理观念借由歌唱传入这些“边陲”地区。读过私塾、懂得汉文的歌师们不仅开始模仿诗词强调歌曲创作中的押韵,还在歌曲的内容中引入大量的汉文典故与历史故事。特别是亚华创作的《劝世文》一歌,模仿了当时流传甚广的《增广贤文》,歌曲内容要求人们要有君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友的五伦观念,强调人们之间要论资排辈、区分尊卑贵贱,读孔子书、讲周公礼,孝敬父母、尊老爱幼、兄弟相合。笔者在田野调查中搜集到若干不同年代的歌师用“汉字记音”的方式记录下来的琵琶歌《劝世文》唱本,这些唱本用通俗易懂的当地语言和乡民熟悉的歌唱方式,将儒家倡导的以五伦为主的伦理道德观念引入普通乡民,特别是那些不识字的老幼妇孺的日常生活之中,试图以中国传统之“礼”来规范村寨日常生活秩序。亚华创作的《劝世文》模仿自《增广贤文》,是从晚清至民国时期在都柳江流域流传甚广的蒙学读物之一,在当地接受过传统私塾教育的老者中流传着一句俗语,“学《增广》会讲话,读《幼学》走天下”(2022年7月6日,南寨村访谈)。

目前,都柳江沿岸村寨保存了相当数量不同时期形成的“汉字记音”歌本,晚清至民国时期的歌师们基本上完全采用汉字来标注、记录方音歌词。由于歌师在侗语方言发音、汉文水平、使用汉文记录方式上存在着个体差异,即使是同一首歌曲,留存下来的“书写”文本也会有较大差异,如琵琶歌《劝世文》目前就流传了不同歌师收集或传述的若干种汉字记音版本。此外,歌师在记诵和演唱同一首歌时,也会不断根据时代和演唱需求对唱词内容进行一定程度的改动和再创作。南寨老歌师杨昌明告诉笔者,“亚华应该是在清代嘉庆到咸丰年间创

^① 由于目前流传下来的“汉字记音”手抄歌本是由侗寨歌师个人创作的文本,并没有通行的统一版本,也仅在一定地域范围中流传,因此需要地方民族学者进行专门的翻译和释读,已翻译出版的相关内容可参考广西壮族自治区少数民族古籍整理出版规划领导小组办公室主编的《侗族款词》上(2009)。

作了琵琶歌《劝世文》，可惜当时写的歌本没有保留下来，主要靠老一辈口传，我跟寨里老老师边学边唱记诵下来。我比较爱好唱歌，向寨上老师学唱《劝世文》后就用汉字抄下来，为了使它通情达理，我又稍微改了一点。我八岁进入私塾，读过《三字经》《四书》《中庸》《大学》”（2022年7月6日，南寨村访谈）。

此外，随着戏曲在都柳江沿岸村寨的流行，许多戏曲中改编的民间故事以及历史人物也逐步为当地民众所熟知，歌师也尝试将这些故事与人物编入琵琶歌或牛腿歌^①中进行演唱，这不但丰富了地方民歌演唱的内容，也将其中承载的伦理道德观念融入当地歌唱传统之中。例如，当地传唱的琵琶歌《歌师传》（杨通山等编，1980：275-279）中就叙述了不少歌师将民间故事改编成歌曲演唱的事例。其中提到的歌师记个编的《孟姜女和万杞良》源于民间传说孟姜女，吴银龙编的《陈世美》来源于传统戏曲《秦香莲》，杨信斌编的《二度梅》取材于清代白话小说《二度梅》，吴行积与吴富浩合编的长歌《凤娇与李旦》则与吴文斌编的“侗戏”《李旦凤娇》有密切关系，二者均来源于汉族传书《薛刚反唐》。

笔者曾询问“五百和里”60~70岁的妇女们她们看过哪些戏，了解到她们大部分都未读书识字，一生当中到过的最远地方也仅是三江县城，却熟知《三国》《穆桂英挂帅》《杨家将》《封神榜》《陈世美》《梁祝》等戏。笔者问她们如何得知，她们告诉笔者过去村里在三王诞、农历七月十四、农历八月十五、“吃冬”^②以及过年等节庆时都会唱“大戏”，村里的杨氏家族最喜欢唱《穆桂英挂帅》和《杨家将》，杨氏老人还传说自己是杨大郎或杨六郎的后代。一位70多岁杨氏老妇说自己年轻的时候喜欢看戏，但是“大戏”唱的话听不懂，还闹了不少笑话，后来村里戏班演出用“我们”的话唱，才知道是唱穆桂英、陈世美、梁山伯、祝英台的故事，过去听歌师唱的歌里面也有他们的故事，只是以前看“大戏”时听不懂，后来“大戏”也用“我们”的话唱，才知道唱的是“一样”的故事。

七、结论与讨论

儒家礼仪如何进入“后文字”时代中国西南山地人群的日常生活，是本文关注的重点。在那些尚未长期浸淫于文字传统的山地人群中，儒家礼仪究竟通过

① 这类说唱歌曲是由当地自制的传统乐器“琵琶”或牛腿琴来伴奏演唱，因此而得名。

② 也称“冬节”，为都柳江流域大姓家族为纪念祖先带领族人进寨的日子，邀请亲友前来聚会宴饮、弹唱演戏的节庆活动。

怎样的方式或机制对不同身份地位的人产生影响与作用,进而形塑了都柳江流域村寨社会的文化表征与仪式实践?儒家礼仪进入中国西南山地社会的历史过程,能否为我们理解不同地域、社会、阶层的群体将自己的多元文化整合到中华文化大一统的区域社会文化过程提供一个新的思考路径?

对于如杨传智、杨文彩、杨植敏这一类能够接受经典汉文教育却未外出做官,而凭借拥有某种“知识”或“技能”在家乡拥有一定身份地位的“平民”,姜士彬(David G. Johnson)认为这个饱读诗书的平民群体是受过经典教育且自给自足的,这些人在促进中国文化整合上发挥了非常重要的作用(姜士彬,2022:86)。他们在乡村民众的各类拜神、祭祖、婚丧嫁娶等人生礼仪中,因懂得选吉时、看风水、主持仪式或指导当事人完成整个仪式过程,懂得娱神、娱人从而在各种传统节庆活动中脱颖而出、担任某种指导角色,进而在当地村寨中有“某师”(如择师、歌师、戏师、掌墨师)的身份。随着汉字教育的推行,他们的“知识”或“技能”与使用的文字、文字承载的观念、文字书写的文化传统越来越深地联系在一起。他们也有意识地用文字来传承并改造了乡村的“口述”传统。一方面,“口耳相传”的交流方式逐步被文字对“语音”的文本化所替代;另一方面,文字承载的观念也被转述为“歌”“戏”等形式而成为所谓的“故事”“传说”,甚至是“神话”。更具有功能性色彩的是“汉字记音”的发明,识字者用汉字来记录语音并形成书写文本,成为保存或形成地域(民族)语言的一种方式。也许在这些我们以为的“无文字”人群中,“口述”文化早已经被这些熟悉“文字”的中介者“倒弄”了多次,使得文字被借用之后的许多所谓的“口述”传统恐怕要成为一个需要慎重界定的概念。

对“五百和里”中接受过几年蒙学教育从而“识文断字”、热心公益事业的各寨头老和年轻男性来说,他们从“某师”那里习得某些礼仪知识和观念,不断传抄承载这些“知识”的汉字文本。他们或许并不完全理解仪式文本所传达的礼仪传统的深刻内涵,但却能在“某师”的指导下比较严格地按照文字“仪轨”行事,用“身体”展演整个仪式过程,学习与仪式相配合的“戏”“曲”表演,将文字承载的“知识”真正“体化”到仪式的具体场景中,展现在不识字的老幼妇孺面前,让他们也能耳濡目染、甚至口耳相传,成为村寨生活中娱神娱人不可或缺的一部分。他们具有一定识字能力,能读会写,甚至一些人不断掌握更高的文字能力,最终成为“某师”,以他们传抄的文本、习得的“知识”并结合本地“传统”理念或方式,以各种形式传授给更年轻的学习者们。

就那些乡村中几乎不识字的老幼妇孺而言,他们的日常生活仍以“口述”文

化为主,日常能接触到的依然是强大的“口述”传统,文字承载的意涵也必须要通过“口述”或“表演”传达给他们。文字作为一种“符咒”、魔法(力)、权威或故事(王铭铭,2010),都必须通过口头的宣讲、身体的展演、物像的表征才能传达到他们的“心灵”。当然,在以汉文为主体的历代王朝国家疆域之内,虽然他们不能运用文字与识字者进行交流,但是也很难不被汉文所承载的文化所影响。即便如此,文字依然需要凭借中介人或中介物“转译”成他们熟悉的“口述”形式,以口耳相传的方式进入他们的日常生活。

笔者在此基础上进一步阐释了“礼仪下乡”过程中文字与口述承载观念的传播机制。在中国西南地区的都柳江流域村寨中,诸如礼生、戏师、歌师这些参与或者配合神明祭祀仪式进行表演的“非专业”仪式人员较早接触和使用了文字,相对自由地穿梭于“文字”与“口述”传统之间,不仅能够将官方推崇的“礼”作为一种表演“展示”给普通乡民(如“三献礼”祭仪),而且常常在表演中融合本土文化传统。特别是神诞活动中的“神功戏”表演,在传统戏曲表演空间中融入了琵琶歌、耶歌、侗戏等。在拥有悠久歌唱传统的中国西南地区,用口头和身体表演来传播思想和观念是一种司空见惯的形式,在“口述”传统之中加入“文字”传统,用身体展演并且诠释“文字”所承载的主流思想、意识与观念,使得普通乡村中的口述文化传统也呈现某种程度的文化“一体性”,即文字传统与口述传统之间的“联结”与“互构”机制。通过中介者的主观能动性,文字承载之“礼”在仪式实践中以歌、乐、戏等身体与物质形式搭建起连接普通民众“心灵”的桥梁。以礼生、戏师、歌师为代表的仪式人员运用自身多元的知识体系、复合的身体实践以及展演方式,为多样化的礼仪观念进入乡民文化传统起到了重要的“文化中介”作用。例如,亚华编唱的《劝世文》在文字与口传之间反复“转换”,一代又一代的歌师口耳相传的同时也不断创作并丰富其内涵,使其成为乡村流传的“活知识”而非“死文字”,进而在乡村的文化空间中不断存续与创生。礼仪在不同媒介的作用下能够不断传承与创新。我们应该重视历史长河中那些以“口述”形式传承下来的、曾经由“文字”书写而引入的动作、声音、程式、知识、观念等,将其作为可供追溯的“中介过程”。不同时代和个人的创造使口述传承产生了“文本”上的差异,但这些差异折射时代的“思想”烙印,使我们可以追溯其中蕴藏的礼仪观念的历史脉络。思想嵌套在言语中,而不仅是在文本中,所有的文本都是通过可见的符号与声音世界联系起来而有其意义的(Ong & Hartley, 2012)。

在拥有丰富口述传统的中国西南地区,对其社会文化历史进程的考察与追

溯就不应该只局限于文献资料的搜集与分析,而是要结合口述情境,理解歌、乐、舞等动态“体化”活动与文字承载之知识与观念的互构关系,理解人之能动性与其物象载体性在其中扮演的复杂角色。在此方法论视角下,“口述”活动应该作为与文字载体同等重要的观察与研究对象,为跨学科综合型研究提供更为重要的研究资源。此外,研究者应该“逐渐从文本分析转向语境和讲述者”,揭示作为中介的讲述者在讲述情境中的动态过程,辨析出民间口头叙事传承中呈现的复杂的时间性或历时性(赵世瑜,2021)。唯有在注重分析“中介过程”的联动意义上,文字与口述才能不被割裂开来,我们应该看到二者交互参与普通民众日常生活的内在机制,这才是“礼仪下乡”能够达致的历史过程机制。

参考文献:

- 白德瑞,2021,《瓜牙:清代县衙的书吏与差役》,尤陈俊、赖骏楠译,桂林:广西师范大学出版社。
- 邓启耀、刘志伟,2022,《非文字书写文化史的独特价值》,《中国社会科学报》3月30日。
- 《侗族文学史》编写组,1988,《侗族文学史》,贵阳:贵州民族出版社。
- 范晔,1965,《后汉书》,李贤等注,北京:中华书局。
- 沟口雄三,1996,《礼教与革命中国》,孙歌译,陈平原、王守堂、汪晖主编《学人》第十辑,南京:江苏文艺出版社。
- 广西壮族自治区少数民族古籍整理出版规划领导小组办公室主编,2009,《侗族款词》上,南宁:广西民族出版社。
- 贵州省少数民族语言文字办公室编,潘永荣、石锦宏编著,2008,《侗汉常用词典》,贵阳:贵州民族出版社。
- 过伟,1986,《评侗族民歌〈歌师传〉》,《民族文学研究》第3期。
- 韩森,2016,《变迁之神——南宋时期的民间信仰》,包伟民译,上海:上海世纪出版集团。
- 黄瑜,2015,《国家观念与族群认同——以广西北部“三王”形象演变为中心的考察》,科大卫主编《历史人类学学刊》第十三卷第二期,香港:香港科技大学华南研究中心。
- ,2020,《山水“峒氓”:清代以来都柳江下游地区的家族、婚姻与仪式传统》,北京:社会科学文献出版社。
- ,2024,《清代以来都柳江流域侗人房族实践初探》,《民族研究》第2期。
- 姜士彬,2022,《中华帝国晚期的传播、阶级和意识》,罗友枝、黎安友、姜士彬主编《中华帝国晚期的大众文化》,赵世瑜译,北京:北京师范大学出版社。
- 金鉷修、钱元昌、陆纶纂,2010,雍正《广西通志》,凤凰出版社编选《中国地方志集成·省志辑·广西》,南京:凤凰出版社。
- 科大卫,2016,《历史人类学者走向田野要做什么》,程美宝译,《民俗研究》第2期。
- 科大卫、刘志伟,2000,《宗族与地方社会的国家认同——明清华南地区宗族发展的意识形态基础》,《历史研究》第3期。
- 劳格文,2022,《实践者、空间和时间:中国传统社会的仪式性》,巫能昌译,汪桂平主编《中国本土宗教研究》总第五辑,北京:社会科学文献出版社。
- 李林,2015,《清代武生的管理、训练与考课》,《史学月刊》第12期。
- 刘永华,2004,《亦礼亦俗——晚清至民国闽西四保保生的初步分析》,《历史人类学学刊》编辑委员会编辑

《历史人类学学刊》第二卷第二期,香港:香港科技大学华南研究中心。

刘永华,2019,《礼仪下乡:明代以降闽西四保的礼仪变革与社会转型》,北京:生活·读书·新知三联书店。

罗志田,2015,《地方的近世史:“郡县空虚”时代的礼下庶人与乡里社会》,《近代史研究》第5期。

穆彰阿、潘锡恩等纂修,2008,《大清一统志》,上海:上海古籍出版社。

脱脱等撰,1985,《宋史》,北京:中华书局。

王锦修、吴光升纂,2003,《柳州府志》,北京:京华出版社。

王铭铭,2010,《文字的魔力:关于书写的人类学》,《社会学研究》第2期。

魏任重修、姜玉笙纂,1975,《三江县志》,《中国方志丛书·华南地方·第197号》,台北:成文出版社有限公司。

温海波,2023,《识字习礼:明清杂字中的礼仪知识与礼下庶人》,《史学月刊》第1期。

吴浩、过伟,1990,《侗族民间剧论〈戏师传〉》,《民族艺术》第3期。

徐松辑,2006,《宋会要辑稿》,北京:中华书局。

杨通山、蒙光朝、过伟、郑光松编,1980,《侗族民歌选》,上海:上海文艺出版社。

杨晓,2003,《南侗“歌师”述论——小黄侗寨的民族音乐学个案研究》,《中央音乐学院学报》第1期。

杨一凡点校,2013,《皇明制书》,北京:社会科学文献出版社。

杨志刚,1994,《“礼下庶人”的历史考察》,《社会科学战线》第6期。

——,2000,《中国礼仪制度研究》,上海:华东师范大学出版社。

伊东贵之,2006,《从“气质变化论”到“礼教”——中国近世儒教社会“秩序”形成的视点》,周长山译,沟口雄三、小岛毅主编《中国的思维世界》,孙歌等译,南京:江苏人民出版社。

赵世瑜,2021,《民间口头叙事不止是文学——从猛将宝卷、猛将神歌谈起》,《民族艺术》第2期。

Burke, Peter 1978, *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper & Row.

Burke, Peter (ed.) 2001, *New Perspectives on Historical Writing* (2nd edition). Cambridge: Polity Press.

Dean, Kenneth 1993, *Taoist Ritual and Popular Cults in Southeast China*. Princeton: Princeton University Press.

Ebrey, Patricia Buckley 1991, *Confucianism and Family Rituals in Imperial China: A Social History of Writing About Rites*. Princeton: Princeton University Press.

Goody, Jack 1987, *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ong, Walter J. & John Hartley 2012, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge.

Scott, James C. 2009, *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. New Haven & London: Yale University Press.

Tapp, Nicholas 1989, *Sovereignty and Rebellion: The White Hmong of Northern Thailand*. New York: Oxford University Press.

Vovelle, Michel 1990, *Ideologies and Mentalities*. Cambridge: Polity Press.

Wechsler, Howard J. 1985, *Offerings of Jade and Silk: Ritual and Symbol in the Legitimation of the Tang Dynasty*. New Haven & London: Yale University Press.

作者单位:中山大学历史人类学研究中心
责任编辑:徐宗阳