

# Questioning Fieldwork and Questions from Fieldwork

## The Chinese Buddhist cultural and social event, the *Yufu*<sup>1</sup> festival in England

Tsai Tsan-huang  
*Hertford College, Oxford*

The adding of some musical performance into temples' cultural and social programmes has become a new theme in the development of Chinese Buddhist culture in England, both at the Foguang temple, London<sup>2</sup> and Far Yue Buddhist Monastery in Birmingham.<sup>3</sup> Material performed need not have a religious theme, or even necessarily be of Chinese origin. This apparent change of tradition by means of the addition of musical performance should perhaps be seen as a renewal of tradition, which is to say as an expression of continuity. Through this particular example, explored by way of ethnomusicological ethnographies on the celebration of *Yufu* festival in London's Chinatown and Far Yue Buddhist Monastery, Birmingham, this paper also looks at the topic of folk evaluation. Several questions are asked about what kind of role a researcher should display

<sup>1</sup>The celebration for Buddha's birthday.

<sup>2</sup>In 1992, the Buddha's Light International Association (BLIA) set up its branch in London and the London Foguang temple was itself established at the next year.

<sup>3</sup>The monk Chungchuen had been invited since 1992 by a couple, Lee Yanjian and Tsai Yanlian, to come from Hong Kong to Birmingham to do missionary work. At the beginning, Lee and Tsai's garage was used as a hall for meditations or ceremonies, but the number of believers got more and more until the place was not large enough to use, and the monk Chungchuen and the believers tried to find a place to build a new temple. Building work was started in late 1992 and the temple came into use in 1994. After 1994, monk Chungchuen still spent most of his time in Hong Kong where he has his own book shop and *jingshe*, or private meditation house. In 1997, the year Hong Kong returned to Chinese rule, he settled down with some monks and nuns in England.

during fieldwork, a theme that is very much in contrast to previous Chinese Buddhist music research and one which emphasises the new possibilities and perspectives for study in this field. In this case, insider and outsider perspectives are regarded as being analogous to *yin* and *yang* in Chinese philosophy: they are both opposed but also intermingled. No absolutely *yin* or *yang* can be found in *Taiji*.

### **Musical performance and the Chinese Buddhist temple tradition**

Although it nowadays seems a new fashion to include musical or dramatic performances as part of a Chinese Buddhist temple's cultural or social programme, this was in fact a common tradition in the past. Ever since the Tang and Song dynasties (since the seventh century), musical and dramatic performances have been used as a tool for attracting people to the temple. Many monks were professional musicians, and their music was wide in variety — see, for example, the relationship between ancient temple and folk music, which included the range of styles, reported on by Yang Yinliu (1981) and Jin Wenda (1994).

The following ethnographic account is the social and cultural events which combine with the performance of music, dance and drama, in both Foguang Temple, London and Far Yue Buddhist Monastery in Birmingham.

It was around ten o'clock on Saturday morning, 22 May 1999, many BLIA (Buddha's Light International Association, i.e. members of the Foguang Temple) members were at Leicester Square, London, ready to hold an event celebrating Buddha's birthday. Some people were preparing the contingents of marchers, which included young males who were acting as standard-bearers, children who were carrying flowers, and girls who were dressed in different clothes from different countries and holding offerings (most of them were BLIA members but some were friend members). At eleven o'clock, the Mayor of Westminster arrived and the celebration began.

A Chinese dragon dance with percussion performance led the contingents towards the pavilion in Chinatown. The Mayor and some Buddhist monks and nuns followed the sedan, where a child Buddha statue was displayed, followed by other contingents. There were also some journalists, photographers and tourists.

After the contingents arrived at the pavilion, the ceremony for the celebration started with *Luxiang zan*. The ceremony was very simple, followed by three repetitions of *Namo Benshi Shijiamonifo*, *Xin jing*, *Sanguiyi* and *Zanfo ji*.<sup>4</sup> The VIPs

<sup>4</sup>The structure here is a common ordinary ceremony if the clergy has not got enough time to

gave speeches after the ceremony, including the Mayor, the representative from the British-Taiwan cultural institute and one of the monks. The *Yufu* festival itself began after the speeches.

About half past ten on Sunday morning, I was preparing my own performance for this event. Because there were not so many people in Chinatown, the programme had been delayed until twelve o'clock. The programme started with a lion dance, Peking opera demonstration, singing by the BLIA ladies' chorus, a BLIA children's martial arts display and a play by young people from the BLIA. After twenty minutes' interval, my own instrument *sheng* (Chinese mouth organ), Jerry's harmonica and BLIA young persons' popular song singing with dancing completed the programme.

Another example is the same cultural event for *Yufu* festival, this one held by Far Yue Buddhist Monastery in Birmingham on the 1st of June. This was my first time giving a performance for the social and cultural event in the Monastery. Although the festival was held on the first of June, I was asked to arrive on the 31st of May for the rehearsal.

It was Monday on the first of June, the weather was very nice. About eleven o'clock, the VIP and the other participants (about a hundred and fifty people), had already arrived and were expecting the celebration to start. The event started with the lion dance<sup>5</sup> which was performed by the BLIA members from Manchester. The grand offering ceremony was held following this, several females were dressed in different clothes from various countries, such as Thailand, India, and Vietnam. Everyone took a special and valuable treasure and was walking slowly towards the ritual forum where a kid Buddha statue was displayed. Three repeats of the Buddha's name began the ceremony. After the *Guiyi* and *Huixiang*, *Yufu ji* was sung several times, also combined with bathing<sup>6</sup> the Buddha sutra by every clergy and guest. Guests and Zhuchi Chungchuen gave a speech before the grand opening of the festival.

The lunch break took thirty minutes. All participants bought the ticket to join the festival which had contained Asian foods as the participants or Buddhist believers were Asians — Taiwanese, Japanese, Malaysian and Vietnamese. Some local English people were also attracted by the food event and joined the festival.

The performance programme started from Cantonese opera and, following a

do proper ceremony, but *Huixiang ji* is instead of *Zanfo ji*.

<sup>5</sup>Chinese dragon and lion dances are normally used at the beginning of many kind of social and cultural events in Chinese society.

<sup>6</sup>Dredging up water and falling it from the right top shoulder of Buddha statue, using a big soup spoon.

journey of peace, my instrumental performance, Buddhist song, traditional Chinese dance, Chinese popular songs and *guzheng*, Chinese twenty-one-string zither, performance. The clergy also participated in the afternoon performance programme, a journey of peace, singing the song and also invited people to lamp a light in front of the Buddha statue, Buddhist songs and Chinese popular songs performed by clergy with some friends or believers. *Guzheng* was played by nun Dagan. Four girls who come from China were invited by nun Dagan from their English language school, with two female Buddhists were charged for Chinese traditional<sup>7</sup> dance.

As the two ethnographies show, music at Chinese Buddhist events in England can include Chinese opera, Chinese instrumental music, Western instrumental music, Chinese (or Taiwanese) popular music, Chinese dance and theater play. The function of these musical or dance performances is to make the event look lively and fruitfully, or even for the function of entertainment, not to directly imitate the style of Buddhist music in the temple. Although some of these musical ingredients are themselves new, the underlying principle is clearly the old one of employing almost any and all musics to attract believers or potential believers to Buddhist events. Change and continuity are very definitely intermingled here.

### **The identities for a fieldworker**

During this year, I was invited four times by Foguang temple, London, and once by Far Yue Buddhist Monastery in Birmingham to give a performance as part of their social or cultural events. On the first occasion, the celebration of Chinese mid-Autumn Festival held on 4 October 1998 at Foguang temple, I did not feel very comfortable about taking part. After my performance, I did not stay for long and came back to Sheffield directly. Although I am currently a student of ethnomusicology, I was invited due to my previous training as a *sheng* player. At that moment and from my point of view, there seemed no point for me to become so deeply involved in their musical activities, the *deeply* not means should not take part as ethnomusicological research approach participant-observation, but I do not wish those people see me as *their* musician, because I was trying to do research on them and their events. The confusing problem seemed to be that through performance I would become one of *them* and end up having to

<sup>7</sup>Here, the traditional means they all wore the dressing and also the technique which looks like Chinese dance.

research myself.

My second performance was part of an event raising funds for Foguang University in Taiwan held on 29 November 1998. During the rehearsal, I was introduced to some musicians playing in this cultural event, who are from the London College of Music. While I quite enjoyed meeting them, I still felt unclear as to my role. On the one hand, I shared my music, my opinions and my musical experiences with them as a fellow musician; on the other hand, I also mentioned why I was there at all — that I was engaged in fieldwork. They seemed interested in my research subject — the overseas Chinese Buddhist music. However, they did not recognise that the research also applied to them.

These musicians figured absolutely as research informants at the beginning of my research.<sup>8</sup> In her reflections on the fieldwork process, Nicola Beaudry points out, "Human relationships not only influence the quality of my work but are what makes fieldwork a meaningful experience" (1997: 83), and my own findings have been similar. Initially, I tried to keep in touch with my "informants" simply for the sake of the quality of my work. However, our relationship has gradually become one of friendship: we exchange ideas about music, religion and study. Now I feel that I am no longer just carrying out research with my "informants," seeing these people instead as my friends. Nonetheless, this does raise the question as to whether a student of ethnomusicology should make friends through fieldwork, and, if so, how this friendship will affect the study? Through my personal experiences, the main effect of this is, the positive affection of this friendship is the quality of information gained, but also the collaborative research it gave rise to<sup>9</sup> and the ideas exchanged. The negative effect is, the statements of research should be under consideration of the further relationship as well.

At my third performance at a social and cultural event, the Lantern festival, held by Foguang temple, London on the 28 February 1999, I met Chiaying, Chihhung and Nuno who I also met at the last event. I am sure that I was not only playing my music for the festival, but also doing my fieldwork for my master dissertation. Indeed, every time I am looking forward to meeting my friends in the temple's activity, my position of joining the activity looks getting more complicated in some ways, but it is a

<sup>8</sup>Chen Chiaying (flute player, 2nd year student at LCM), Wang Chihhung (composer and keyboard player, PhD student in City University, London), Nicola (pianist, 2nd year student at LCM) and Nuno (composer, 3rd year student at LCM) were my main contacts at this event.

<sup>9</sup>Another project of mine about Chinese Buddhist musical transcription and analysis has been supported by Wang Chihhung as the recording assistant.

possibility, for the progress of my identity in my fieldwork makes me see more clearly what I should be and do.

The four performances raise a further question, that of whether I am a Buddhist or not. Esther Newton jokes, "A post modern anthropologist and his informant are talking; finally the informant says, Okay, enough about me, now let's talk about you" (1996: 212).<sup>10</sup> Although amusing in itself, this joke actually summarises a situation I found myself in several times in my own fieldwork. The question, "am I a Buddhist?" is one I did not ask myself at the beginning, but during my fieldwork, it was asked quite frequently both by my informants and by others who took an interest in my research; it is also quite awkward for me to give a simple answer in terms of "Yes" or "No." I have learned Buddhism since 1993, at which time I am definitely a Buddhist. I learned Chinese Buddhism and Buddhist chant from the temple as a Buddhist, and afterwards I realized Chinese Buddhist music would make a good research topic. When I began to study it, the study approaches led me to change from being a music student who wanted to make a contribution to his beliefs, into an ethnomusicological researcher determined to discover the relationships between sound, concept and behaviour. Challenging apparent contradiction between these aspects becomes one of my obligations of study in this field, one that leads me to rethink whether I can be both a faithful disciple and an honest scholar as well. At present, I would say that I have changed my attitude toward Chinese Buddhist music and music research as a result of this study, but neither have I given up my basic beliefs in Buddhist philosophy. Fieldwork, then, has stimulated a reconsideration of both my religious attitudes and my identity as a researcher.

The questions presented above can be related to the experiences of other ethnomusicologists, and not only in the field of Chinese Buddhist music, for there are similar situations of conflicting identity and role experienced by those studying other topics. Michelle Kisliuk, in asking what makes an ethnography distinct from tourism, missionary work or journalism, touches on these questions when she writes:

What *is* "the field" — is it spatially or temporally defined, or defined by a state of mind or attitude, an openness and readiness to see, to experience, to interpret? Who does or does not do fieldwork, and why might we say so? Ethnographers use tactics different from those of travel writer, for example, to define who they are in the "field." They also create themselves as ethnographers within the narrative itself,

<sup>10</sup>There are several versions about this joke.

and thereby define their experience as “fieldwork.” But are we using the term “fieldwork” to bring us closer to — or to distance ourselves from — our “real life”? Fieldwork *is* often intensified life, but part of a life-flow all the same, and it is inseparable from who we are. We might, therefore, begin to look for a term other than “fieldwork” (field research, field experience?) that implies seriousness and rigor without a scientific/objectivist or colonialist connotation — incorporating the simultaneous vulnerability and responsibility of fully human relationships (Kisliuk 1997: 24).

Kisliuk’s questions do not interest me to find a new term to use instead of “fieldwork,” but they do lead me to think another question which returns to an issue raised at the beginning of this chapter: when are we in the field and when are we out? The answer to this question will determine our behaviour and interaction with others. In his own reflections on fieldwork, Timothy Rice asserts that field is not necessarily a particular geographical location but a place of experiment, and that fieldwork in an epistemological process and ontological condition (1997: 107). Accordingly, the “field” for Rice was not necessarily “on location” in Bulgarian society but could be at home. Even among less philosophically inspired researchers, the field — once primarily a remote village in the jungle or desert — has now expanded to include the modern city and our everyday life.

Furthermore, Rice’s progress as a learner of the Bulgarian bagpipe *gaida* led him to a perspective that was neither emic (from phonemic) nor etic (from phonetic) but his own (1997: 110). It is true that in contemporary ethnomusicological research, once vaunted distinctions between outsider and insider viewpoint have been shown to be neither easy nor even necessarily meaningful as wholly distinct subject positions in themselves. For instance, J. Lawrence Witzleben presents the multiplex and relative perspectives between these two.

What is all too easily forgotten is that “insider” and “outsider” are multiplex and relative perspectives. Every researcher is an insider in some respects and an outsider in others: a “cultural insider” exists at many levels of specificity (ethnicity, language, dialect; country, region, village, or neighborhood of one’s origin), as does a “musical insider” (general music knowledge, performer or theorist, knowledge of a specific instrument or tradition, level of performance skill) (1997: 223).

In addition, native researchers (those who share the same cultural background as the bearers of the musical tradition under investigation) have joined into ethnomusicological studies, some of them bringing their

traditional musical or philosophical theories and ideas to combine with ethnomusicological methods. As Witzleben points out:

More recent summaries of the field show that while a diversity of subfields, methods, and regional or conceptual specializations are widely accepted, the idea of ethnomusicology as a cross-culturally valid discipline remains strong (1997: 221).

Our role and identity as fieldworkers already differ markedly from those assumed by ethnomusicologists in the past, in that we now recognise that study and real life sometimes cannot be separated. How we live forms the way we do and understand fieldwork, and we are “participating” even when we think we are just watching or observing. If we can identify our role in the fieldwork, let's try to define the function of our research. As Kisliuk points out:

There are at least three levels of *conversation* (literal or metaphorical) in the ethnographic process, and they each need to be addressed. The first is an ongoing conversation between the field researcher and the people among whom she [or he] works. The second is the researcher's “conversation” with the material of performance such as song, dance, storytelling, and ideas about politics, social life, and aesthetics. The third — the ethnography — is a re-presentation and evocation of the first two conversations, within an overall meta-conversation among the ethnographer, her [or his] readers, and the material and ideas she addresses (1997: 41).

Although her discussion here is specifically on ethnographic writing, the three levels of conversation presented above can be seen as applying to any type of writing in ethnomusicological research. At the first level, the conversation between researcher and the researched, the insider and outsider perspectives should be mentioned in the research paper, but insider viewpoints are not equal to emic perspective and subjective while outsider viewpoints are not equal to etic perspectives, analytical, descriptive and objective. The dichotomy of emic and etic turns out to be not one of human difference but one of difference of position, and conversation here allows anyone to state different viewpoints that could be either emic and etic.

Notwithstanding that it cannot become a face-to-face dialogue, Kisliuk's second level, the conversation between researcher and researched materials is still of some importance. Essentially, the researcher should try to understand the real meanings that have been covered by different surface,

such as myth, storytelling, song texts, philosophy and aesthetics. Doing so should allow the transformation of change and continuity to be discovered more easily and recognised for what they are.

On the third level, through the conversation between the first and the second functions in ethnographic or other research writings, the musical event not only can be represented and evoked but also can be recorded or even preserved. To this three-part basis, we might wish to acknowledge also the conversation between this and existing scholarship — much writing rests on previous researches by other scholars or at least sets out to challenge these. This fourth level of conversation becomes one of the key issue in reassessing old and stimulating new scholarship. For example, at my last performance on the first of June in Birmingham, I met another Taiwanese student who study theology, based on Buddhism, in the University of Bristol. We have exchanged some ideas about the position of researcher and study interests. Our discussion makes me know that the conversation between different researchers in different areas becomes more and more important in the scholarship.

## Conclusion

The development of Chinese Buddhism in England involves an amount of musical performance from outside Buddhist temples, which is an integral part of each temple's programme of cultural and social events. Music is there, no doubt, for its function in attracting people to attend. As noted above, although the kinds of music may have changed, this trend can be seen as an expression of musical continuity when we consider the history of the Chinese Buddhist tradition as a whole.

The research process leads me to turn to reconsider my identity in this particular study. When I was asked by nun Manjang (London) and monk Miaoming (Birmingham), "Could you please give us a short performance for the *Yufa* festival?" I responded "Yes" without thinking (perhaps after thinking). I believe I too have responsibility for musical events in overseas Chinese Buddhist temples, because I am a musician too, and especially join their life for my research. I should be a musician, doing my fieldwork. On the other hand, I do not care how to call the people in our fieldwork. But something I do care about is the honesty and faithfulness of my friendships among the people in my fieldwork: they are my friends and not only people whom I interviewed. At the end, I would like to say I am proud to be a Buddhist.

In our life, everyone displays different roles within various groups or

relationships. It is impossible to give up one role because we want to be good at another role, a researcher also can be a musician, a researcher may also be a believer, a researcher can even be a friend of his (her) informants. That should be clear from the new perspectives held by today's ethnomusicological fieldworkers. In the perspective taken here, providing a clear statement of our position (or positions) seems more important than insisting on taking a specific role as researcher.

## References

- Beaudry, Nicola  
 1997 "The challenges of human relations in ethnographic inquiry: Example from Arctic and Subarctic fieldwork." *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford), 63-83.
- Jin Wenda  
 1994 *History of Ancient Chinese Music* (Beijing).  
 金文達, 『中國古代音樂史』, 北京: 人民音樂出版社.
- Kisliuk, Michelle  
 1997 "(Un)doing fieldwork: Sharing songs, sharing lives." *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford), 23-44.
- Newton, Esther  
 1996 "My best informant's dress: The erotic equation in fieldwork." *Out in the Field: Reflections of Lesbian and Gay Anthropologists* (Illinois), 212-23
- Rice, Timothy  
 1997 "Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology." *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford), 101-120.
- Witzleben, J. Lawrence  
 1997 "Whose ethnomusicology? Western ethnomusicology and the study of Asian music." *Ethnomusicology* 41(2): 220-242.
- Yang Yinliu  
 1981 *Draft History of Ancient Chinese Music* (Beijing).  
 楊蔭瀏, 『中國古代音樂史稿』, 北京: 人民音樂出版社.

## Glossary

- Far Yue Monastery 法雨院  
 Foguangshan 佛光山  
 Guiyi 歸依  
 guzheng 古箏  
 Huixiang ji 回向偈

jingshe 精舍  
Luxiang zan 爐香讚  
Namo Benshi Shijiamonifo 南無本師釋迦牟尼佛  
Sanguiyi 三歸依  
sheng 笙  
Xin jing 心經  
Yufo 浴佛  
Zanfo ji 讚佛偈  
zhuchi 住持

# 현장에 관한, 현장으로부터의 물음 영국의 욕불절(浴佛節)<sup>1</sup> 이벤트에서

차이 찬황(蔡燦煌 · 옥스퍼드대 허트포드 칼리지)  
김세중 옮김

절 집의 문화 및 사회 프로그램에 음악연주를 끼워넣는 일은 영국내의 중국불교 문화 발전에서 중요한 테마가 되었다. 그 보기가 런던의 불광사(佛光山)<sup>2</sup>와 버밍엄의 법우원(法雨院)<sup>3</sup>이다. 연주되는 음악은 반드시 종교 소재를 가진 것이 아니어도 좋고, 중국 기원의 것일 필요도 아예 없다. 음악연주가 끼어들었으므로 얼핏 전통의 변화처럼 보이는 이 현상은 사실은 전통의 개신, 그러니까 연속성의 표출로 보아야 할 듯싶다. 이 글은 런던 차이나타운과 버밍엄 법우원의 욕불절(浴佛節) 행사의 민족음악학적 관찰지를 통해 이 문제를 파헤치고, 아울러 대중의 평가라는 문제에도 접근하려 한다. 현장연구를 수행하는 동안의 조사자의 역할이란 어떤 종류의 것이어야 하는가에 대해 몇 가지 물음을 던질텐데, 이는 종래의 중국 불교음악 연구와는 사뭇 대조되는 테마로서 이 분야 연구의 새로운 가능성과 전망을 강조하기 위함이다. 여기서, 내부자와 외부자의 조망이란 중국철학의 음(陰)·양(陽)처럼 서로 대립하면서 동시에 혼효되어 있는 것으로 여겨진다. 태극 안에는 절대 음도, 절대 양도 존재하지 않으므로.

<sup>1</sup>석가탄신일.

<sup>2</sup>1992년 국제불광회(Buddha's Light International Association: BLIA) 런던지부가 결성되어, 이듬해 런던 불광사를 열었다.

<sup>3</sup>리 엔젠·차이 엔젠 부부가 1992년 홍콩의 충환스님을 버밍엄으로 초청해 포교를 부탁했다. 처음에는 리·차이 부부 집의 차고를 수행과 의식 장소로 썼으나, 불자가 늘어나면서 비좁아져 충환스님과 불자들은 새 도량을 지을 터를 물색, 1992년 첫삽을 뜨고 1994년 낙성을 보았다. 1994년 이후 충환스님은 자기 서점과 정사(精舍)가 있는 홍콩에 주로 머무르다, 홍콩이 중국에 반환된 1997년 몇 명의 비구·비구니를 거느리고 영국에 건너와 정착했다.

## 중국연구의 중국 불교사원 건물

중국불교계의 문화사회 프로그램의 일부로 음악이나 연극 공연을 끼워넣는 일  
이 요즘의 유행처럼 보이지만, 사실 이는 과거에는 흔한 전통이었다. 당(唐)·송  
(宋) 이래, 그러니까 7세기 이래 전에 사람이 들은 사람으로 오는 수단으로 음악과 연극 공  
연이 동원됐다. 많은 승려가 직업음악인이었고, 이들의 음악은 중류도 다양했다. 예  
컨대 고대 사원과 아주 다양한 양식의 민속음악의 관제에 대하여는 양 인푸(楊蔭  
榭 1981)과 진 원다(金文達 1994)를 보라.  
다음은 런던 불광사와 비밍엄 법우원에서 음악, 춤, 극이 사회문화 이벤트와 결  
합하는 모습을 강조한 관찰지이다.

1999년 5월 22일 토요일, 아침 열 시 무렵 국제불광회, 그러니까 불광사 멤버들이  
유물전 행사가 열리는 런던 레스터 광장에 모였다. 일부는 체중행렬을 준비하고 있  
었다. 기수(旗手)로 앞장선 젊은 단자들, 꽃을 든 어린이들, 각국 의상을 입고 예물들  
을 줌은 여자들이 보였다. 열한 시에 웨스트민스터 사당이 도착하고 행사가 시작됐다.  
고악(鼓樂)과 중국 용춤을 앞세우고 행렬은 차이나타운의 가련무대로 향했다. 석가  
모니 동자상을 태운 세단 뒤를 시장과 승니(僧尼)들이 따르고, 나머지 행렬이 뒤로 이  
어졌다. 기자, 사진작가, 관광객 등의 모습도 보였다.  
행렬이 가련무대에 닿자 도향관(檀香觀)으로 변화가 시작됐다. 나무본사자가모니를  
(南無本師釋迦牟尼佛), 삼귀의(三歸依), 찬불계(讚佛偈)를 세 차례 낭송  
하는 약식 법회였다. 4 변화에 이어 시장, 영구재 대민문화원 대표, 스님 중 한 분이  
차례로 축사를 하고, 다음이 유물전 본행사였다.  
일요일 아침 열 시 반쯤, 나는 본행사에 나가 연주할 채비를 하고 있었다. 차이나타  
운에 인적이 뜸해 프로그램은 열두 시로 연기된 터였다. 시저춤으로 시작한 프로그램  
은 결국, 국제불광회 여성합창단의 노래, 어린이들의 공부 시범, 청년회원들의 연극으  
로 이어졌다. 20분쯤 되고 나서 나의 생(生) 연주, 제리의 하모니카와 국제불광회 청  
년회원들의 가요와 춤으로 프로그램은 막을 내렸다.

다음은 6월 1일 비밍엄 법우원에서 열린 똑같은 유물전 문화행사이다. 법우원의  
사회문화 행사에 나가 연주해 본 것은 이 때가 처음이다. 유물전은 6월 1일이지만  
리허설 때문에 5월 31일에 와달라는 요청이 있었다.

6월 1일 월요일, 아주 쾌청한 날씨다. 내빈을 비롯한 참석자들(약 150명)이 열한 시  
쯤 이미 도착해 행사 시작을 기다리고 있었다. 첫 순서는 맨체스터 국제불광회 회원들  
4정식 법회를 열 만한 시간여유가 없을 때 흔히 보이는 구성이다. 다만, 보물은 찬불가에  
신 회향계(回向偈)를 쓴다.

의 사자춤.<sup>5</sup> 이어 열린 공양법회에는 타이, 인도, 베트남 등 여러 나라에서 온 여신도들도 자기네 전통의상 차림으로 참석했다. 저마다 특별히 준비한 값진 예물을 들고서 석가모니 동자상이 있는 법석(法席) 쪽으로 천천히 걸어갔다. 세 차례 석가모니불을 외친 뒤 법회가 시작됐다. 귀의와 회향에 이어 욕불계(浴佛偈)가 몇 번이고 되풀이되는 가운데 스님들과 내빈들이 한 명씩 차례로 불상을 목욕시켰다.<sup>6</sup> 성대한 축전에 들어가기 앞서 내빈들과 주지 총환스님의 축사 따위가 있었다.

30분간의 점심시간. 참석자들이 구입한 티켓에는 음식값이 포함돼 있다. 일반참가자나 신도들이 태만, 일본, 말레이시아, 베트남 사람들인만큼 음식은 아시아 전통음식인데, 영국 현지인들도 맛있게 음식을 먹으면서 축전을 즐겼다.

축전 첫 순서는 광동 전통극, 다음으로 평화의 순례, 나의 악기연주, 찬불가, 중국 전통춤, 중국가요와 구쥘(古箏: 21현 지터) 연주가 차례로 이어졌다. 오후에는 스님들도 연주와 평화의 순례에 참여해 노래를 부르고, 다함께 불상 앞에 촛불을 켜는 동안에도 스님들이 도반이나 신도들과 어울려 찬불가와 중국가요를 불렀다. 구쥘 연주는 다관이라는 이름의 비구니스님이 맡았다. 다관스님은 랭귀지 스쿨에 다니는 중국 처녀네 명을 불러왔고, 중국 전통춤<sup>7</sup>을 출 때는 따로 여신도 두 명이 등장했다.

두 차례 관찰지에서 보듯 영국의 중국불교 행사에 동원되는 음악은 중국 극음악, 중국기악, 서양기악, 중국이나 대만의 유행음악, 중국춤과 연극 등 다양하다. 이들 악무의 기능은 행사를 활기차고 다채롭게 하거나 그저 즐기기 위한 것이지, 직접 절의 불교음악 양식을 본뜨는 것은 아니다. 음악 자체에는 새로운 요소가 더러 있다 해도 거기 깔린 기본원리는, 거의 마구잡이로 음악을 동원해 불교행사에 신도나 '잠재적' 신도를 끌어모은다는, 옛 그대로이다. 여기서 변화와 연속성은 철저히 뒤섞여 있다.

## 현장연구자의 정체성

지난 1년 동안 나는 런던 불광사에 네 차례, 버밍엄 법우원에 한 차례 초청받아 그곳 사회문화 행사에서 연주를 했다. 추석인 1998년 10월 4일 처음 불광사 행사에 나갔을 때는 웬지 거북해 연주만 마치고는 바로 셰필드로 돌아와 버렸다. 지금은 내가 민족음악학도이지만, 그곳에 불러간 것은 전에 생(笙)을 전공했기 때문이다. 그 때 생각으로는, 저들의 음악활동에 내가 깊숙히 관여할 까닭이 없었다. '깊숙히'라 함은 민족음악학적 연구를 위한 참여자-관찰자로서의 접근을 넘어, 그들이 나를 '자기네' 음악가로 보는 걸 원치 않았다는 얘기다. 나는 그들에 관해, 그들의 행사에 관해 연구하려 했기 때문이다. 나를 혼란스럽게 한 문제는, 나가서 연

<sup>5</sup>화교 사회의 갖가지 사회문화 행사에는 으레 중국 전통의 용춤이나 사자춤이 동원된다.

<sup>6</sup>커다란 수저에 물을 떠서 불상의 왼쪽 어깨끝부터 흘러 내려보낸다.

<sup>7</sup>'전통'이란, 중국 풍의 의상과 테크닉을 쓴다는 뜻.

주를 하게 되면 나는 ‘그들’ 중 한 사람이 되고 결국은 내 자신을 연구해야 한다는 것이었다.

두번째 연주는 1998년 11월 29일 열린, 대만 불광대학교 기금 마련 행사였다. 리허설을 하면서 런던음악대학에 다니는 다른 연주자들과 인사를 나누게 되었다. 사람을 만난 것은 좋았으나, 내 역할에 대해서는 아직도 혼란이 있었다. 한편으로는 음악을 하는 동료로서 음악과 의견과 음악체험을 그들과 나누면서, 또 한편으로는 내가 온 이유를, 그러니까 현장연구중이라는 사실을 알려 주었다. 화교사회의 불교음악이라는 내 연구주제를 그들은 흥미롭게 여기는 것 같았지만, 자기들도 연구대상이라는 사실은 알아차리지 못했다.

연구 초기단계에서 이들은 전적으로 내 연구의 정보제공자였다.<sup>8</sup> 현장연구 과정을 돌이켜본 한 논문에서 니콜라 보드리가 지적했듯, “인간관계는 내 작업의 질에만 영향을 끼치는 것이 아니라, 현장연구를 체험으로 만드는”(Beaudry 1997: 83) 것인데, 내 경우도 비슷했다. 당초 나는 단순히 내 연구의 질을 위해 ‘정보제공자’들과 접촉을 유지했다. 그러나 우리의 관계는 차츰, 음악과 종교와 공부에 대한 생각을 나누는 친구 사이로 발전했다. 지금 나는 내 ‘정보제공자’들을 대상으로 연구를 수행하는 것이 아니라, 이들을 내 친구로 본다. 그럼에도 문제는 떠오른다. 민족음악학자가 현장에서 친구를 사귀어도 되는가, 만일 그렇다면 이 관계는 연구에 어떤 영향을 끼칠 것인가? 개인적인 경험으로 이런 관계의 주된 효과는 긍정적인 것으로서, 친구 관계라는 감정이 정보의 질과 직결될 뿐 아니라 공동연구<sup>9</sup>나 의 견교환까지 가능하게 한다는 점이다. 부정적인 효과는, 조사결과를 기술할 때 향후의 관계까지 고려해야 한다는 점이다.

세번째로 연주하러 나간 사회문화 행사는 1999년 2월 28일의 런던 불광사 연동회였는데, 지난번 만난 차잉, 치홍, 누노를 다시 만날 수 있었다. 이번에는 축제에 나가 연주만 한 것이 아니라 석사논문을 위한 현장연구까지 했다고 자신있게 말할 수 있다. 아닌게아니라 절 행사에서 친구들을 만날 수 있다는 기대를 갖게 되면서, 활동에 참가하는 나의 위치는 어찌보면 점점 더 복잡해지는 듯했지만, 그것은 기회이기도 했다. 현장연구에서 정체감을 키워나갈수록, 나는 누구이며 무슨 일을 해야 하는가를 더 명확히 알게 됐기 때문이다.

네 번의 연주 결과 생겨난 또하나의 물음은, 나는 불교신자인가 아닌가이다. 에스더 뉴튼은 우스개로 이런 말을 했다. “현대 인류학자가 정보제공자와 얘기를 나누고 있다. 마지막에 정보제공자가 말했다. 자, 내 얘기는 됐으니 이제 네 얘기를

<sup>8</sup>천 차잉(플루트, 런던음대 2학년), 왕 치홍(작곡 및 키보드, 런던시립대 박사과정), 니콜라(피아노, 런던음대 2학년), 누노(작곡, 런던음대 3학년) 등이 이 행사에서 내가 주로 접촉한 사람들이다.

<sup>9</sup>중국불교 음악을 채보하고 분석하는 나의 또다른 작업에 녹음 보조자로 왕 치홍을 참여시켜 도움을 받았다.

해보자”(Newton 1996: 212).<sup>10</sup> 그 자체로 재밋기도 하지만, 이 얘기에는 현장연구에서 내가 몇 번이고 의식해야 했던 내 자신의 상황이 잘 압축되어 있다. “나는 불교신자인가?” 하는 물음을 처음부터 가진 것은 아니지만, 현장연구를 하는 동안 정보제공자나 그밖에 내 연구에 관심을 갖고 있는 사람이나 할 것 없이 빈번히 이런 질문을 내게 던졌다. 그냥 “그렇다”, “아니다”라고만 대답하기에는 아주 우스운 물음이기도 했다. 내가 불교에 입문한 것은 1993년인데, 그때는 틀림없는 불교신자였다. 나는 불교신자로서 절에서 중국불교와 법패를 배웠고, 중국불교 음악이 훌륭한 연구주제가 되리라는 건 나중에야 깨달았다. 연구를 시작하고보니 연구를 위한 접근은, 내가 믿는 종교에 보탬이 되려는 음악학도에서, 소리와 개념과 행동 사이의 관계를 발견하려는 민족음악학 연구자로 나를 변신하게 했다. 신자와 학자라는 얼핏 모순처럼 보이는 상황과 씨름하는 일이 이 분야에서 나의 과제의 하나가 되었고, 내가 독실한 불제자이면서 동시에 충실한 학자일 수 있는가 하는 물음을 다시 생각하기에 이르렀다. 지금은, 이러한 연구의 결과 중국불교 음악, 그리고 음악연구에 대한 나의 태도가 바뀌었다고, 하지만 불교철학에 대한 나의 기본적인 심을 버린 것은 아니라고 말하겠다. 그러니 현장연구는 내 종교적 태도와 학자로서의 정체성, 둘 다를 다시 생각하도록 자극해 준 셈이다.

위에서 내놓은 물음들은 다른 민족음악학자들의 체험과도 연관할 수 있고, 반드시 중국불교 음악 분야에 국한될 일도 아니겠다. 다른 주제를 연구하는 사람들도 정체성과 역할체험 사이의 갈등이라는 비슷한 상황을 체험하기 때문이다. 미첼 키슬리크는 민족지가 관광이나 선교나 취재와 다른 점이 무엇인가 물으면서, 이런 문제들을 건드리고 있다:

‘현장(field)’이란 무엇인가? 그것은 공간적 또는 시간적으로 정의되는가, 아니면 열린 자세로써 보고 겪고 해석하려는 마인드나 태도로 정의되는가? 어떤 사람이 현장 연구를 하고 있다, 그렇지 않다는 어떻게 가를 수 있으며, 그 근거는 무엇인가? 민족지를 쓰는 사람들은 ‘현장’에 있는 사람들을 정의하는 데 예컨대 기행작가와와는 다른 전술을 사용한다. 이들은 또 내러티브 자체 속에서 자기네를 민족지 기술자로서 창조해 내고, 그럼으로써 자기네 체험을 ‘현장연구(fieldwork)’로 규정한다. 그러나 우리는 ‘현장연구’라는 말을, ‘현실의 삶’에 더 가까이 가기 위해 쓰는 것일까 아니면 거리를 두기 위해 쓰는 것일까? 현장연구는 치열한 삶일 경우가 많지만, 그럼에도 여전히 삶의 흐름의 한 부분이고, 우리는 누구인가 하는 것과 불가분의 관계이다. 그러므로 우리는 ‘현장연구’(현장조사, 현장체험) 말고, 과학주의/객관주의나 식민주의의 냄새가 나지 않는, 진지하고도 정밀한 용어를 이제 찾아나서야 한다. 온전하게 인간적인 관계의 상처받기 쉬움과 그에 따르는 책임을 동시에 함축할 수 있는 새 용어를 (Kisliuk 1997: 24).

<sup>10</sup>이 얘기에는 몇 가지 버전이 더 있다.

키슬리역의 말처럼 ‘현장연구’를 대신할 새로운 용어를 찾아야겠다고까지는 생각하지 않지만, 그의 문제제기는 이 장 맨앞에서 제기한 이슈 가운데 하나로 되돌아가 또다른 물음을 생각하게 한다. 어떤 때 우리는 현장 안에 있고, 어떤 때는 밖에 있는 것인가? 이 물음에 대한 답이 우리의 행동, 그리고 남과의 상호작용을 결정할 것이다. 티모시 라이스도 자기의 현장연구를 돌이켜보면서, 현장은 반드시 특정한 지리적 장소일 필요가 없고 실험의 장소이기만 하면 되며, 현장연구란 인식론적 과정이면서 존재론적 조건이라고 주장한다(Rice 1997: 107). 따라서 라이스에게 ‘현장’이란 반드시 ‘현지’ 곧 불가리아 사회 속만이 아니라, 자기 집 안방이 어도 좋았다. 철학적 성향이 달한 연구자들 사이에서조차 (한때 주로 먼먼 밀림이나 사막 속 마을을 뜻하던) 현장의 범위는 이제 넓어져 근대화된 도시, 우리의 일상생활까지 포함하게 되었다.

더욱이, 불가리아 전통 백파이프인 가이다(gaida)에 숙달해 가면서 라이스는 에믹(‘phonemic’에서)도 에틱(‘phonetic’에서)도 아닌 자기만의 조망을 체득하기에 이르렀다(1997: 110). 오늘날 민족음악학에서, 한때 자랑처럼 떠들던 외부자 관점과 내부자 관점 사이의 구별은 이제 쉽지도 않고, 칼같이 구별되는 주관적인 입장으로서는 반드시 유의미하지도 않음이 드러났다. 예컨대 로렌스 위츨레븐은 두 관점 중간에 분포하는 복합적이고 상대적인 조망들을 제시하고 있다:

너무나 쉽게 잊혀지는 사실은, ‘내부자’니 ‘외부자’니 하는 것이 복합적이고 상대적인 조망들이라는 것이다. 연구자는 누구나 어떤 면에서 내부자이면서 다른 면에서는 외부자이다. ‘음악적 내부자’(일반 음악지식, 연주자나 이론가, 특정 악기나 전통에 관한 지식, 연주기량의 수준)와 마찬가지로, 어떤 특화된 대상의 총위(민족, 언어, 방언; 국가, 지역, 마을, 군린)에든 ‘문화적 내부자’는 존재한다(Witzleben 1997: 223).

나아가, 토종 연구자(조사대상 음악전통의 담지자들과 같은 문화적 배경을 공유하는 사람)들이 민족음악학 연구에 동참하고 있고, 이들 중 어떤이들은 자기네 전통음악이나 철학의 이론과 이념을 도입해 민족음악학의 방법과 결합시키고 있다. 위츨레븐은 이렇게 지적한다:

이 분야의 최근 경향을 간추려 보면, 하위분야와 방법과 지역 또는 컨셉트의 특화의 다양성이 널리 받아들여지는 가운데 교차문화적으로(cross-culturally) 유효한 학문으로서 민족음악학의 이념은 여전히 강하게 남아 있음을 알 수 있다(1997: 221).

연구와 실제 삶이 때로 분리될 수 없음을 이제는 깨달았다는 점에서, 현장연구자로서 우리의 역할과 정체성은 이미 과거 민족음악학자들과 뚜렷이 다르다. 우리의 생활방식이 우리의 행동방식과 현장연구의 이해방식을 형성하며, 그저 보거나

관찰만 하고 있다고 생각하고 있는 동안에도 우리는 '참여'하고 있는 것이다. 현장연구에서 우리의 정체를 이렇게 규정할 수 있다면, 이제 우리의 연구의 기능을 정의해 보자. 키슬리역은 이렇게 지적한다:

민족지 기술 과정에는 적어도 세 개의 (문자 그대로 또는 은유적 의미의) '대화' 층위가 존재하며, 각 층위는 구별되어야 한다. 첫째는 현장조사자와 그가 들어간 곳의 사람들 사이에 진행중인 대화이다. 둘째는 노래나 춤이나 이야기의 연행, 정치나 사회 생활이나 미(美)에 관한 관념 따위 재료와 조사자의 대화이다. 셋째가 바로 민족지로서, 이는 앞의 두 대화를 민족지 기술자와 그 독자와 거기 기록된 재료나 관념 사이의 메타(meta) 대화라는 큰 틀 속에서 재현하고 되살려내는 것이다(Kisliuk 1997: 41).

키슬리역의 이 논의는 민족지 기술에만 국한한 것이지만, 여기서 내놓은 대화의 세 층위는 민족음악학 연구에서 어떤 유형의 기술에도 적용할 수 있을 것으로 보인다. 첫째 층위, 조사자와 조사대상 사이의 대화에서 내부자 조망과 외부자 조망은 조사보고서에서 언급되어야 하지만, 내부자의 관점이라고 해서 에믹하고 주관적인 조망이기만 하고 외부자의 관점이라고 해서 에틱하고 분석적이고 기술적·객관적인 조망이라고 할 수는 없다. 에믹과 에틱의 이분법은 사람의 차이가 아니라 입장의 차이임이 드러나고, 여기서 대화는 누구든지 에믹 또는 에틱이라는 다른 관점 가운데 하나를 임의로 진술하는 것을 허용한다.

키슬리역의 둘째 층위, 조사자와 조사대상 재료와의 대화는, 비록 얼굴을 맞대고 하는 대화는 될 수 없어도 나름의 중요성을 갖는다. 근본적으로, 조사자는 신화, 이야기, 노랫말, 철학, 미의식 따위 다양한 표피에 감싸인 진짜 의미를 이해하려고 해야 한다. 그럼으로써 변화와 연속성의 참모습이 더 쉽게 발견되고, 있는 그대로 인지될 수 있다.

셋째 층위인 민족지 기타 조사보고서에서, 앞의 두 기능 사이의 대화를 통해 음악적 사건이 재현되고 되살아남은 물론, 기록되고 나아가 보존될 수 있다. 이 3층의 토대 위에 우리는 또, 지금 이 글과 기성 학풍 — 많은 저술이 다른 연구자의 선행연구에 의존하고 있거나, 적어도 도전하기 위해 나온다 — 사이의 대화도 인정할 수 있겠다. 이 넷째 층위의 대화는, 옛 학풍을 재평가하고 새 학풍의 등장을 자극할 주요 이슈의 하나가 된다. 예컨대 가장 최근 연주를 한 6월 1일 버밍엄에서 나는 브리스톨 대학에서 불교를 바탕으로 신학을 공부하는 대만 학생을 하나 만나, 연구자의 입장과 연구관심사에 대해 몇 가지 생각을 주고받았다. 그 논의를 통해 나는 다른 분야의 다른 연구자들 사이의 대화가 학문에서 점점 더 중요해지고 있음을 알게 되었다.

## 맺음말

영국에서 중국불교의 발전은 절집 밖의 수많은 음악공연과 무관하지 않고, 이러한 음악공연은 어느 절에서나 문화사회 프로그램의 본질적 요소이다. 음악이 거기 있는 것은 두말할 나위 없이 음악이 사람을 끌어모으기 때문이다. 위에 언급했듯, 음악의 종류는 바뀌어도 이 경향은 중국불교 전통의 전 역사를 고찰할 때 음악적 연속성의 표출로 볼 수 있다.

연구과정은 나로 하여금 바로 이 연구에서 나의 정체성을 다시 생각하게 했다. 만장 비구니스님(런던)과 마오밍 스님(버밍엄)에게서 “이번 육불절에 잠깐 음악을 들려줄 수 있겠습니까?” 하는 요청을 받고서 나는 아무 생각 없이(아주 없지야 않았겠지만) “그러지요” 했다. 나는 음악을 하는 사람이고, 게다가 연구를 위해 그들의 삶에 참여하고 있는 이상, 화교사회의 불교사원에서 열리는 음악행사에는 나도 책임이 있다고 믿는다. 나는 음악인인 동시에, 현장연구도 해야 한다. 반면, 우리가 현장연구에서 만나는 사람들을 무어라 부르든 나는 신경쓰지 않는다. 오히려 내가 신경쓰는 것은, 내 현장연구에서 만나는 사람들과 나누는 우정의 정직함과 성실함이다. 그들은 그저 면접조사 대상이 아니라, 내 친구인 것이다. 마지막으로, 불교신자인 것이 자랑스럽다고 나는 말하고 싶다.

우리의 삶에서는 어떤 사람이든 저마다 다른 집단이나 관계 속에서 다른 역할을 다한다. 이 역할을 잘 하기 위해 저 역할을 포기하는 것은 불가능하다. 연구자가 동시에 음악가일 수 있고, 연구자가 동시에 신자일 수 있고, 연구자가 심지어 정보 제공자의 친구일 수도 있다. 오늘날 민족음악학 현장연구자들이 갖고 있는 새로운 조망들로 보아 이는 명백하다. 여기서 택한 조망을 통해 보면, 연구자로서 특정 역할을 고수하려는 것보다 우리의 입장(들)을 명쾌히 기술하는 것이 더 중요해 보인다.