

陕西师范大学音乐学院

乐舞研究

张君仁 主编

第2卷



陕西师范大学出版总社

陕西师范大学音乐学院

乐舞研究

主编 张君仁

第2卷

副主编 张新梅 执行主编 王慧



陕西师范大学出版总社

图书代号 JC16N1624

图书在版编目(CIP)数据

乐舞研究. 第2卷 / 张君仁主编. —西安: 陕西师范大学出版总社有限公司, 2016. 12

ISBN 978-7-5613-8747-4

I. ①乐… II. ①张… III. ①音乐评论 ②舞蹈艺术—研究 IV. ①J605 ②J7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 272541 号

乐舞研究 第2卷

YUEWU YANJIU DI 2 JUAN

张君仁 主编

责任编辑 符同权

责任校对 杨珂

封面设计 浥林品牌设计

出版发行 陕西师范大学出版总社
(西安市长安南路 199 号 邮编 710062)

网 址 <http://www.snupg.com>

经 销 新华书店

印 刷 陕西省富平县万象印务有限公司

开 本 787mm × 1092mm 1/16

印 张 13.5

插 页 1

字 数 280 千

版 次 2016 年 12 月第 1 版

印 次 2016 年 12 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5613-8747-4

定 价 41.00 元

读者购书、书店添货或发现印装质量问题,请与本社高等教育出版中心联系。

电话:(029)85303622(传真) 85307864

目 录

经典回顾

- 中国民间音乐研究提纲..... 吕 骥(1)

学术思考

- 论音乐民族志书写的两个关键转型期及其中国实践..... 杨民康(7)

丝绸之路乐舞文化

- 大地湾乐舞地画主题考释..... 王 冰(21)
建鼓图像新论..... 朱晓峰(28)
社会语境中的凉州贤孝变迁..... 魏育鲲(41)
乐舞合一的历史回眸
——基于“双重乐感”视角下的新疆乐舞研究之思考 戴 虎(49)

汉唐乐舞文化

- 论集安高句丽墓乐舞图中的舞姿..... 王希丹(60)
“但愿与君长相守,莫作昙花一现”
——解析汉唐古典舞《踏歌》的文人情怀 党允彤(75)

中国少数音乐文化研究

- 政治疆界与族群音乐
——跨界视域中的朝鲜民族传统音乐研究述略..... 宁 颖(82)
南木特藏戏文化特质研究..... 李 娜(108)

华锐藏族“拉伊”的音乐风格及其传承现状探究	银卓玛 海永禄(131)
-----------------------------	--------------

❧ 音乐史论 ❧

电视媒体中的流行音乐歌唱审美

——以“文革”后至 20 世纪末的中国为例	吕钰秀 俞梦烨 吴一凡(141)
-----------------------------	------------------

知青歌曲中的“铁姑娘”	张 娟(155)
-------------------	----------

风雨“黄河”(下)

——从交响大合唱到钢琴协奏曲	张 烁(164)
----------------------	----------

❧ 作曲技术理论 ❧

民歌多声部配置的典范

——《炎黄风情》之一《燕赵故事》和声技法分析	刘 楠 张 迪(176)
------------------------------	--------------

❧ 学术前沿 ❧

数字人文语境下的音乐学术前沿

——以教育部和牛津大学当前开展的数字人文项目为例	孙红杰(188)
--------------------------------	----------

❧ 书 评 ❧

多元汇集 多元呈现

——包·达尔汗著《蒙古佛教音乐文化的多元性》评介	杨 琮(205)
--------------------------------	----------

中国民间音乐研究提纲*

吕 骥**

摘 要:随着近代西洋音乐传入我国,开展中国民间音乐研究,进行新音乐创作,已经成为目前音乐界的共同要求。民间音乐是各族人民表现他们自己的生活、思想、感情的艺术形式,对待民间音乐我们既要摆脱从狭隘的民族主义出发强调其优越性的观点,又不能完全将西洋现代音乐的规律或条文作为衡量中国民间音乐的唯一标准。开展民间音乐研究应从人民的生活实际出发,理论结合实践探索其内在规律,创作出反映人民新生活的新音乐。本文根据近些年研究工作中所触及的问题,提出了民间音乐的研究目的、原则与方法,界定了民间音乐的研究范围,并探讨了需要研究的主要问题。

关键词:中国民间音乐;新音乐;音乐创作;民间音乐研究

前言

研究中国民间音乐已经成为目前音乐界的共同要求,但是用什么方法,如何进行研究,研究一些什么问题,达到什么目的,大家认为还不够明确,因此都有些困惑。1941年我曾就这些问题写过一个简单的提纲,因未正式发表,看到的人不多,所以也未得到许多意见。那里面有许多问题或未得到说明,或说明得不充分,甚至还有说得不妥当的地方,兹就几年来大家在研究工作中所接触到的问题,根据原提纲加以补充修改,作为我个人对于上述问题的意见,也许可供大家研究这些问题时参考,不妥当的地方,望大家多多指正。

一、研究中国民间音乐的目的

我们研究中国民间音乐主要的目的应该是了解现在中国各民族、各地区流行的各种民间音乐的状况,进而研究其内容与形式的关系,演变历史,从而获得中国民间音乐的一些规

* 本文原写于1941年秋,为延安鲁艺民间音乐研究会而作,首次发表在1948年出版的《民间音乐论文集》上,后做了些补充发表在1981年广东省民间音乐研究室编辑出版的《民族民间音乐研究》第4期中。1982年,作者再次对文章进行了补充和修订,并被刊载于《音乐研究》1982年第2期(参见吕骥:中国民间音乐研究提纲[J].音乐研究,1982(2):35-40.)。本书选编时,编者根据全文内容增加了摘要和关键词。

** 作者简介:吕骥(1909—2002),男,汉族,中国著名作曲家、音乐理论家及音乐教育家,曾任中央音乐学院副院长、中国音乐家协会名誉主席等职。

律性的知识,以为接受中国民间音乐优秀遗产,建设现代中国新音乐的参考。

二、研究中国民间音乐的原则和方法

中国民间音乐不是离开中国各族人民的社会生活而产生的,所以研究中国各民族民间音乐,必须首先了解中国各族民间音乐形成的社会条件,即中国各族人民的社会生活(包括政治、经济、文化各方面的生活)的实际情形,甚至还要研究各民族的发展史,然后才能了解各民族民间音乐所具有的意义。民间音乐是各族人民表现他们自己的生活、思想、感情的艺术形式,所以要了解民间音乐,必须首先研究劳动人民的生活、思想、感情。仅仅着眼于民间音乐的形式(此处所指的形式是广义的,如音阶、调式、节奏式样、乐曲组织等)与技术性的研究,并不能深刻了解民间音乐,只有从民间音乐的内容(即人民的生活、思想、感情以及表现这些内容的音乐语言)出发,才能真正了解民间音乐这些形式与技术在他们生活中具有什么意义(包括美学意义在内)。

中国民间音乐不是一朝一夕生长起来的,它有悠久的历史,有的甚至渊源于原始社会,要了解今天中国各地各民族的民间音乐,必须研究其发展演变的历史及其相互间的关系与影响。否则,它们之间的某些复杂现象将很难解释。

中国民间音乐不仅是长时期生长形成的,并且与国内各少数民族、邻国民族的民间音乐有着密切的联系(不仅在音乐形式上,甚至在内容上也有许多共同的东西),这在历代文献上都有记载。因此,要了解今天中国民间音乐的面貌,除了必须研究其内容及发展过程外,还必须研究与它有密切联系的各民族的民间音乐,特别是与蒙古、朝鲜、日本、印度、越南、缅甸、泰国、柬埔寨以及南洋、中亚细亚诸民族民间音乐的关系及其相互的影响。

研究中国民间音乐的形式问题与技术问题,不能局限于曲调与曲体的分析,固然这是必要的,对于新的音乐创作是有帮助的,但同时更应当注意演唱、演奏技术上的研究,如民歌的演唱技巧风格方法、乐器的演奏技巧,这对于我们发展新的演唱、演奏技巧、民族风格是非常重要的。因此,我们不应只停留于书本上的(或出版的资料上的)研究,还应该特别注意民间音乐在人民生活中的演出情形。这一方面是因为许多表演上的问题远不是文字或符号所能说明的,更重要的是因为从民间音乐的应用与演奏中更能使我们了解民间音乐在人民生活中所产生的影响、存在的价值,以及与生活的密切关系。离开了人民自己的音乐活动,单纯从书本或记录的资料出发来研究民间音乐,是比较容易的,但很难得到合乎实际的理解、公平的判断。所以我们不仅要根据书本或刊印的资料来进行研究,还更应当重视从人民自己的演出实际活动来研究民间音乐,这样才能得到更加丰富的知识和真切的感受。

无论是从创作还是演出的角度来研究民间音乐,都不应与我们自己的音乐实践分离开来,否则,我们的研究将成为脱离实际的书斋式的研究。(当然,这也是有用的。)只有一面进行研究,一面将研究所得应用于我们的音乐实践,才能使研究工作更具有实际意义,更深刻地向前发展。如,陕甘宁边区民间音乐研究会的研究工作与1943年以来的秧歌运动、与歌剧《白毛女》的创作是分不开的。可以说,如果没有自1938年开始并逐渐深入的对民间音乐的研究,1943年的秧歌运动就不可能在短时期内获得那样光辉的成绩。反过来,在秧歌运动与《白毛女》的创作演出过程中,不断遇到新的问题,研究并且解决这些新的问题,才使原来

的民间音乐研究工作得到了新的发展。这样的研究工作才是与实践密切联系的,才真正具有实际意义。

在民间音乐研究工作中,有人主张拿西洋现代音乐的规律或条文作为衡量中国民间音乐的唯一标准,这是不适合的。因为近代西洋音乐与中国民间音乐不仅在地域上有东西之分,更重要的它们是两个不同时代的产物,两个不同的民族(包括两种不同的社会生活与两种不同语言)甚至包括两个发展于不同社会阶层的两种艺术形式,各自有其特殊的规律。自然,我们并不反对应用西洋音乐中某些带普遍性的原则和方法来研究中国民间音乐,不过也不应把西洋近代音乐中的某些传统的法则和公式当作唯一的准绳,勉强把中国民间音乐套入西洋音乐的规范中,以求得所谓科学的解释,这都是不合乎实际的。研究中国民间音乐,应当从它本身出发,分析它自身所具有的规律,然后根据中国的社会生活与其发展的历史,予以合乎实际的解释。这样得来的解释才真正是科学的,才真正对于建设中国新音乐有参考的价值。比方节拍形式,我们就有自己特有的形式,据周大风同志对于越剧的研究,就发现越剧音乐的三拍子就不是重轻轻,而是重轻重。我们许多地方民间音乐中的 fa 比十二平均律中的 fa 约高四分之一音,si 则约低四分之一音,这是我国民族民间音乐的特殊性,不能用十二平均律来否定它,认为它们“落后”,带有几分“原始性”。我国民间音乐的一些音阶和调式是欧美所少见的,它们的乐曲形式和曲调构成也都有自己的特点。当然,这不是说我国民间音乐全部都和欧洲民间音乐不同,它们也有一些相同的地方,但不能以相同的部分否定不同的部分,更不能用“落后”“原始”的罪名予以抹杀。

我们应明确地说明,研究中国民间音乐,既不应该从狭隘的民族主义观点、“本位文化”或“源泉论”的观点强调中国民间音乐的优越性,因此认为创作不能超越中国民间音乐一步或者只有民间音乐才是创造中国新音乐的源泉;另一方面也不应该从所谓“科学的”“进步的”观点认定中国民间音乐只有落后性、原始性,否定其作为民族音乐遗产的优秀传统文化的意义与价值,因此认为只要全心全意学会了近代西洋音乐就能创造出中国的新音乐。这两种观点都是不正确的,都忽略了中国新音乐的生活内容,企图单纯从形式上来解决中国新音乐的建设问题。研究中国民间音乐为的是要了解它的内容与形式的关系,中国民间音乐一些规律性的东西,分别出何者是精华,何者是糟粕,何者应该接受、发扬,何者应该批判、扬弃。自然,这不能根据我们个人的好尚与偏爱来决定,必须根据客观的分析,依据广大群众的审美习惯和欣赏习惯、思想感情的变化来决定。我们要指出,仅仅从事民间音乐研究并不能解决中国新音乐建设中的一切问题。有些同志居然根据自己的某些值得研究的经验,告诉青年作曲者如何切取某首民歌的某一部分,加上另一首民歌的某句,拼凑成新的曲调,这实在是一种极其错误的形式主义的方法,大家千万不要上当,误入歧途。全部接受近代西洋音乐同样不能解决中国新音乐的主要问题。中国新音乐的建设,只有从今天的人民生活出发,承认只有今天中国人民的生活,才是中国新音乐创作的唯一源泉,才能创作出反映人民新的生活的新音乐。中国民间音乐的优秀遗产,只能是我们所要继承的一个重要部分;近代西洋音乐的优秀部分,也只能是我们所要继承、借鉴的另一个重要方面。创作应从中国人民生活(包括思想感情)出发,研究中国民间音乐,区分其精华与糟粕,找出其发展的规律,适当地估计其对创作的参考价值,这才是实事求是的研究方法。

目前特别要引起大家注意的是,研究民间音乐不仅要研究它们的共同规律(共性),更要注意它们的特殊性、创造性(特性、个性)。因为我们现在的一些青年作曲者(甚至也包括一些比较不年轻的作曲者在内),多半不重视独创的重要性,多半是跟着别人走,稍加一点改变,所以大家会觉得许多作品尽管作者、题材、体裁都不同,但曲调风格甚至情趣却差不多,而在各地民间音乐中,却多不是这样的。所以我认为这是一个重要问题。表演艺术上也存在相似的问题,我们一些演唱家很少去注意不同地方民歌艺人在表演上创造的特殊风格,因此演唱不同的地方民歌,却没有不同的地方特点。

三、民间音乐的范围

我们要研究的民间音乐究竟应该是那些呢?根据今天的需要,下列各种音乐应当列入我们的研究范围之内。

1. 民间劳动音乐

这类民间音乐包括劳动人民劳动时唱的各种歌声。其中有的是有歌词的,有的是没有歌词的,无论前者或后者都值得我们记录下来仔细研究。因为这种劳动歌声多半是集体的、与劳动相结合的、直接组织劳动的,其曲调、节奏都是根据劳动形式和劳动特点创作的,它丰富有力、雄壮健康,也是最能表现劳动人民的劳动情绪、集体意志和自然斗争的雄伟气魄的歌声。有名的《伏尔加船夫曲》就是俄国伏尔加船夫的歌;聂耳的《码头工人歌》就是根据上海、安庆、九江、武汉等地码头工人的劳动歌声创作的;星海的《黄河船夫曲》也是根据黄河船工的劳动歌声创作的;各地有丰富的打夯号子;黄河、长江以及南北各地船工、渔民都有丰富的劳动号子;陕甘宁边区有吆号子;东北林区有运木材工人的歌;江南一些地方如数蛋也有自己的歌。这就是古人所说的“劳者歌其事”。这些劳动号子多半是雄浑有力、气壮山河的歌声。

2. 民间歌曲音乐

这类民间音乐包括各地人民的山歌、小曲,如《小白菜》《孟姜女》《哭七七》《无锡景》《揽工歌》《信天游》《打枣干》《绣荷包》《茉莉花》之类的歌曲,各地都是极丰富的,稍加收集便可数以千计。有的是抒情的,有的是叙事的。无论是前者或后者都明确地表现了中国劳动人民的人生观和世界观,以及他们生活中的各种思想感情。有人根据某些城市小曲,如《十八摸》之类,说中国民歌都是淫词艳调。这显然是不正确的,因为这类小曲在全部民歌中只占极少的数量,并且不是出自广大劳动人民之手,只是旧社会少数城市无聊文人编的。只要和陕北的《信天游》以及其他许多地方的民歌对照研究,就可以知道真正由广大劳动人民创作的民间歌曲,其思想是如何广阔,感情是如何淳朴而真挚,绝没有那些出自城市堕落文人的色情内容和油腔滑调。

3. 民间说唱音乐

这类民间音乐包括南北各地的各种大鼓、坠子、琴书、道情、评弹、清音、南词等,其中大多数是民间歌曲,不过在长期应用中,有的已经脱离了歌曲的形式,发展成为特殊的叙事音乐了。在叙述故事、描写生活、表现人物性格等方面都有特殊的技巧,并且形成了特殊的音乐风格。它对于丰富和发展中国新音乐,有重要的参考价值。

4. 民间戏剧音乐

中国的戏剧音乐是极其丰富的,几乎没有一个地方没有它们自己的戏剧音乐。如陕西有秦腔、眉户、道情、碗碗腔、阿宫调等,河北有梆子、秧歌戏、高腔、昆曲、老调、丝弦、落子、喇叭腔等。各种地方戏曲音乐都有它自己的特殊音调,有的已经发展成为很完整的戏剧音乐,有的则仍然保持着原始形态。如果能够系统地采集起来加以比较研究,一定能看出戏剧音乐发展的规律,知道它是如何由歌曲音乐发展成为戏剧音乐的。这种研究对于新的歌剧音乐的创作是极其重要的。

5. 民间风俗音乐

这类民间音乐包括各民族、各地区婚丧、喜庆用的声乐、器乐,以及各民族的各种节日的音乐(如南方端午节划龙船的音乐)。这些音乐鲜明地表现了中国人民的欢乐、悲伤、喜悦、痛苦的情绪,应当充分地加以研究。虽然某些地方可能被那些只顾谋生的乐工模糊了它们的界限,但不知疲倦地访问那些严谨的老乐工,仍然能得到意外的收获。

6. 民间舞蹈音乐

这类民间音乐包括各民族的歌舞音乐,如北方各地的高跷、秧歌及社会生活中各种舞蹈音乐,南方的狮舞、龙灯舞的音乐等。这类音乐主要的特征是与舞蹈动作相结合,而且多半是以打击乐器为主的,这些音乐不仅在节奏上提供了丰富的材料,更重要的常常伴随着它们带来许多生动活泼的群众歌曲(集体歌咏),而这些节奏音乐本身常是劳动人民集体情绪的最好表现。

7. 民间宗教音乐

这类民间音乐包括和尚、尼姑、巫婆、喇嘛、道士在念经、唱咒时用的曲调,以及民间各种祭祀、跳神、跳鬼时使用的音乐。对于这类音乐应该特别加以说明:平常我们是把这类音乐看作迷信音乐轻轻地放过了,并且还多少对它们存在些鄙视。其实,这些音乐和迷信、宗教的本身还应该适当区别开。固然我们不应该提倡迷信,但研究这类音乐并不等于提倡宗教、迷信;况且人民信仰宗教和迷信,绝不是反对或轻蔑能反对掉的,只有改善他们的生活,提高他们的思想意识以后,他们才不会再信仰宗教和迷信。这类附属于宗教、迷信或与之有关的音乐,不能简单地看作是迷信或宗教的本身:第一,这些音乐多半是源自其他民间音乐;第二,即或原来是宗教专用的,但经过长时间流传于民间,也已经有了很大的改变。实际上,有许多僧道念经的曲调已经成为被灾难折磨的人们希望得到和平、安慰的祷歌了,或者已经成为那些怀着出世思想的老年人的忏悔音乐了。正如大同、龙门、敦煌的雕塑、石刻艺术,应该作为中国古代民间之理想的、没有痛苦的、幸福的典型形象来研究一样。因此,这类音乐值得我们予以注意,不应该排斥于我们研究范围以外。这类音乐有的还保存了唐宋以来或更早的音乐,如山西五台山、四川峨眉山、西安城隍庙、北京智化寺的寺院音乐,有些谱本是极为珍贵的。

8. 民间乐器音乐

这类民间音乐包括民间独奏乐器(如笙、箫、管、笛、琵琶、古琴等)与合奏乐队所演奏的音乐,如潮州锣鼓、江南丝竹、吹打、十番、西安何家营鼓乐、城隍庙鼓乐、五台山峨眉山寺院音乐八大套、冀中吹歌、福建南音等。这类音乐有的还保留着原来的歌曲形式,有的由于受

某些乐器的特殊演奏技巧的影响,已发展成为专门的器乐曲了。有的还是单音曲调,有的却已经带有和声,有的还带简单的打击乐器伴奏;有的是抒情的,如《昭君怨》《小桃红》《阳关三叠》,有的是叙事性或描写性的,如《平沙落雁》《赛龙夺锦》《八骏图》等。相较于西洋近代器乐创作,中国民间器乐不算特别发展,某些地方合奏乐发展水平不高,这是因为我们的器乐多是民间群众业余创作的,而近代西洋器乐是专业作曲家创作的;我们的民间乐器是封建社会的产物,而他们的是资本主义社会的产物。但长期的流传,积累了丰富的创作经验,形成了强大的传统,值得我们学习,迫切需要我们发掘、整理、研究、发展、提高。

除上列八种外,也许还有其他的民间音乐,大家可以补充。只要是流行于民间,又表现了人民的生活、思想、感情的,就都值得我们去整理、研究。

四、应该研究的问题

中国民间音乐既是如此丰富,要研究的问题自然很多,或者从音乐史的角度去研究,或者从创作的角度去研究,或者从演唱的角度去研究,或者从美学的角度去研究,或者从比较学的角度去研究,或者作综合比较的研究,或者根据某种民间音乐作某个问题的专题研究,目前都是需要的。现在仅就个人所想到的,提出以下各项问题,供有志研究者参考。

1. 一般理论的问题

- ①民间音乐所反映的社会生活及其对于人民思想感情的影响;
- ②从民间音乐所见到的中国人民的生活、思想及感情,各族人民表现思想、感情的不同方法与表现形式;
- ③从民间音乐中所见到的人民的审美观点、民族语言和地方方言对于音乐的影响;
- ④民间宗教、风俗与民间音乐的关系及其相互的影响;
- ⑤各时期的宫廷贵族音乐与民间音乐的关系及其相互的影响;
- ⑥外族音乐与中国民间音乐的关系及其相互的影响;
- ⑦各种民间音乐的分布现状、相互的关系及其流传演变的历史;
- ⑧各地各种民间音乐的相互关系与影响;
- ⑨各族民间音乐的发展与改革方面的问题。

2. 专门的技术问题

- ①各种民间音乐的音阶、调式以及其曲调构成的研究;
- ②各种民间音乐的曲体形式及节奏构成的研究;
- ③各种民间音乐的演唱技术与表演技巧的研究;
- ④各种民间乐器的流传、发展历史与演奏技术、流派特点发展历史的研究;
- ⑤各种民间乐队的组织形式与各种民间器乐在人民生活所占的地位与作用;
- ⑥民间音乐的传统记谱法(包括声乐中假声、各种装饰音的记谱,吹奏乐器中的特殊演奏技法,弦乐器的特殊指法与弓法,各种打击乐器的各种特殊音色的演奏法与各种特殊节奏的记录法,等等),各种记谱法的发展历史以及记谱法改革的研究。

论音乐民族志书写的两个关键转型期及其中国实践

杨民康*

(中央音乐学院 音乐学系,北京 100031)

摘要:自20世纪60年代开始,便在梅里亚姆(Alan P. Merriam)与胡德(Mantle Hood)等学者的学术论战中出现了民族音乐学理论中有关音乐民族志问题的不同学术观点,由此导致了自早期音乐民族志形成其田野考察及书写方式之后的第一个转型时期,后来又在20世纪70年代将讨论的焦点推展至音乐文化哲学观层面。至20世纪末与21世纪之交,又在赖斯(Timothy Rice)、斯洛宾(Mark Slobin)等学者的论著中出现了另一次音乐民族志书写方式的转型。这两个重要的转型期与文化人类学民族志同样的转型现象及相关学术思潮密切相关,并且一直以来对中国传统音乐研究方法论产生了较大的影响,近年来还直接引发了中国传统音乐学界的一场激烈的学术论战。

关键词:民族音乐学;中国传统音乐研究;音乐民族志书写;转型期;中国实践;定点音乐民族志;多点音乐民族志

20世纪晚期开始,随着文化人类学及民族音乐学学术事业日益向纵深发展,有关民族志书写及表述方式的反思性讨论被日益提到桌面上来。在中国民族音乐学研究领域,近年来有关这门学科的主旨、对象及研究方法一直众说纷纭,争执不断,若对之进行比较,可以发现20世纪60年代开始,便在梅里亚姆(Alan P. Merriam)与胡德(Mantle Hood)等学者的学术论战中出现了民族音乐学理论中有关音乐民族志问题的不同学术观点,由此导致了自早期音乐民族志形成其田野考察及书写方式之后的第一个转型时期,后来又在20世纪70年代将讨论的焦点推展至音乐文化哲学观层面。至20世纪末与21世纪之交,又在赖斯(Timothy Rice)、斯洛宾(Mark Slobin)等学者的论著中出现了另一次音乐民族志书写方式的转型。鉴于这两个重要的转型期与文化人类学民族志同样的转型现象及相关学术思潮密切相关,并且一直以来对中国传统音乐研究方法论产生了较大的影响,本文将在对之进行梳理和比较的基础上,对其在中国传统音乐研究中所能够发挥的新的意义和作用展开进一步的反思和讨论。

* 作者简介:杨民康(1955—),男,白族,中央音乐学院研究员,博士生导师,研究方向:民族音乐学。

一、第一个转型期(1960—2000):由“音乐研究” 转向对文化语境中的音乐的研究

民族音乐学的定义涉及主旨、对象和研究方法(方法论),对此有必要从人文社科方法论的三个范式层面说起。笔者曾经撰文指出,参考托马斯·库恩(Thomas S. Kuhn, 1922—1996)的范式理论^①,民族音乐学的方法论也由此形成一个由方法层、学统层和观念层三者自下而上垒集的塔状结构。与之呼应的符号学分析方法,亦可分为形态学、语义学和语用学三个分支,分别涉及概念(符号形式)、意义(符号内容)、语境和使用者^②。

1. 学统层:明确了民族音乐学的音乐学与人类学两个学科来源

音乐民族志书写在20世纪60年代的转型,首先聚焦并体现在学统层和方法层,主要从音乐民族志角度涉及概念、语境及使用者的关系等问题。然后于20世纪70年代扩展至观念层——文化哲学观层面,围绕音乐的意义及研究主旨展开进一步讨论。可见,梅氏在不同时期陆续提出的几个定义,与三个方法论范式层面分别涉及的主旨(观念)、对象(学统)和方法(手段)等讨论对象相适应,试图去讨论并解决不同时期产生的不同问题,其共同涉及的“文化”也即是一个随着时间的推移而不断变化的多义性的概念。

在民族音乐学方法论范式的塔层结构中,学统层起到维系和沟通观念层与方法层之间的衔接作用。从该层面看,音乐与文化两个概念自比较音乐学时期便有相对具体的学科来源的区分和指向。梅里亚姆则在20世纪60年代较为明确地提出了“民族音乐学通常是由音乐学和民族学(即文化人类学)这两个不同的部分组成,可以认为它的任务是并不强调任何一方,而是采用把双方都考虑进去的这种特征性的办法,使其融为一体。”^③不同学者口中的“音乐”和“文化”便由此分别明确了具体的对象性所指,前者来自音乐学,后者更多涉及人类学,但解释方式则有所不同。就此观之,改革开放30年来,中国国内已经出现了不少于十几种有关民族音乐学的专著、教材和译著,其中几乎都回避不了20世纪60年代发生于美国民族音乐学界所谓的“音乐学派、民族学派”之间的一场论战。论战的起因如涅特尔(Bruno Nettl)所说,当时在美国,一方面在具有音乐学学习经历和素养的民族音乐学学者中,从比较音乐学时期沿袭下来的音乐研究传统仍然有所保留;另一方面,“从1950年起,由人类学转而研究民族音乐学的美国学者们,却似乎更偏好那些与音乐文化有关的‘文化内涵’的研究。”^④(1964)以致在一定程度上引起了前一类学者的忧虑。不同学者中持前一种观点者,可见美国学者胡德于1957年提出的有关民族音乐学的定义:“民族音乐学[(Ethno)musicology]是一个旨在从生理、心理、美学和文化现象诸方面去考察音乐艺术的知识领域。民

① [美]T. S. 库恩. 科学革命的结构[M]. 金吾伦, 胡新和, 译. 北京: 北京大学出版社, 2003.

② 杨民康. 论音乐民族志理论范式的塔层结构及其应用特征[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2010(1): 125-137.

③ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: North Western University Press, 1964, p. 3.

④ [美]奈特尔. 什么叫民族音乐学[M]. 龙君辑译. //董维松, 沈洽. 民族音乐学译文集. 北京: 中国文联出版公司, 1985[1964]: 178-205.

族音乐学家[(Ethon)musicologist]则是一种研究学者,以获取有关音乐的知识为主要目的。”^①1960年,梅里亚姆在其论文《民族音乐学讨论和范畴的界定》里,回顾了包括胡德上述定义在内的、自比较音乐学时期以来的种种民族音乐学定义,他评论胡德的定义说:“除了就像胡德所言这个定义乃借用自姐妹学科之外,这个定义不无可议之处。”(1960)并且提出了自己新的界定:民族音乐学是“对文化中的音乐的研究”^②。值得注意的是,涅特尔在其《民族音乐学研究:29个问题和概念》一书中,在认同梅氏基本观点的基础上,重又提出一种脉络较为清晰的补充定义,即民族音乐学乃是“对文化语境(cultural context)中的音乐的研究”(1983)^③。涅特尔的这个定义,可以看作是对梅氏早期定义的精致化,体现了该学科理论的符号化过程。同时,涅特尔还对两类观点作了这样的比较和评价:梅里亚姆的定义“对文化中的音乐的研究”是历史和民族志研究的常规方法,其后于20世纪70年代提出的另一个“音乐作为文化的研究”的定义则是人类学意义上的专门研究。针对梅氏的后两种定义,涅特尔指出胡德提出的定义从概念上讲是“民族音乐学作为音乐的研究”(the concept of ethnomusicology as the study of music)(1983)^④。此后涉及民族音乐学发展史的概论或教科书里,通常把这一时期论战的双方分别以音乐学派和人类学派来冠名,并加以述评。

2. 方法层:预设了“文本与上下文”书写方式,奠定了定点个案的研究策略

(1) 预设了“文本与上下文”的音乐民族志书写方式

在方法层,梅氏提出的民族音乐学定义是“文化中的音乐的研究”,涅特尔、迈耶尔等学者后来又将它修改为“文化语境中的音乐的研究”,涅特尔还认定这是一种历史和民族志研究的常规方法。但若给予一种反思性的角度来观照,更确切地说,梅氏的这个定义所讨论的乃是音乐民族志(互文性)书写方式——一个包括从田野考察、课题选择到案头工作等一系列操作原则的方法论系统,而并未涉及此前、此后(20世纪70年代)人们所讨论的民族音乐学的对象或主旨中“音乐与文化”孰多孰少,孰是孰非的问题。就此而论,更早的年代里,学者们一开始比较关心的是怎样通过民族音乐学研究这个途径去获取音乐知识或达到艺术性的目的。就此可以回顾当年梅、胡论战中的一个值得讨论之处:胡德在其最初的定义里,一开始即强调民族音乐学是一种“考察音乐艺术的知识领域”(1957),后来又强调民族音乐学“它不仅研究音乐本身,而且也研究这种音乐周围的文化脉络(cultural context)。”对此,涅特尔曾回应胡德说,“需要强调的是,多数的民族音乐学家如今都一致同意:必须把对音乐的结

① Mantle Hood, “Training and Research Method in Ethnomusicology”, *Ethnomusicology Newslitter*, 1957, Vol. 11(1), pp. 2-8.

② Alan P. Merriam, “Ethnomusicology: Discussion and Definition of the field”, *Ethnomusicology*, 1960, Vol. 4(31), pp. 107-114.

③ Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, pp. 131-132. 此说后来被学者们一再引用。例如, Helen Myers 便曾在其《民族音乐学导论》一文中沿用了这个定义(Helen Myers, “Ethnomusicology”, In Helen Myers ed., *Ethnomusicology: As Introduction*. New York: W. W. Norton, 1992, pp. 3-18.)。

④ Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, pp. 131-132.

构的研究以及音乐种种文化内涵(cultural context)的研究同等地予以重视,为完成一项真正适切的研究,我们必须取得上述这两方面的知识。”^①(1964)由此带来的问题,即在民族音乐学的研究过程中,获取音乐或文化(脉络)知识究竟是一种最终目的或主旨,还是为了达到某种目的或主旨而采取的方法手段?抑或可以从研究方法论(如书写方式)的层面对之重新看待?仅从不同定义的字面上比较^②,可见胡德是把音乐知识的获取作为主要目的或主旨来看待的。而涅特尔与胡德不同的是,他把音乐和文化脉络(cultural context)两者做了主旨和方法手段的阶段性或层次性的区分。但是,在把音乐与文化(context)知识作为获取手段看待时,他也同胡德一样,显然有着将两者作为可以并列和区分的两类要素来分别处理的意向,并且与胡德一样比较在意将两者作为知识来获取时“孰多孰少”的问题。据此再来讨论能否从方法论的角度去理解和讨论“音乐与文化”之间的关系?在这一点上,梅里亚姆显然有着与胡德和涅特尔完全不同的处理方式。可以看出,在梅里亚姆提出的民族音乐学定义“文化中的音乐的研究”(1964)里,并不是简单地从获取知识的角度去理解音乐与文化二者的关系。具体体现在梅氏在这个定义中使用的“文化”这个概念,并非仅指文化脉络,更是指某种“文化语境”(context,在不同的翻译中,又做“上下文”“文化背景”“文化脉络”“文化内涵”等不同的解释)。同时他从方法论的角度,认识并考虑到音乐作为文化文本,与上下文语境之间存在着某种复杂、交织的内在机理(图1),二者分别处于不同的符号层面(图2),不宜加以并列对待,故此,他在处理音乐(A)与文化(B)的关系时,既不是先A后B,也不是AB并列,而是把A放到B中去研究。这既可以看作是梅氏对同一文章中所引胡德的观点“民族音乐学家则是以获取音乐知识为基本目的”的一种回应和辩解,也可看作是他对于同时代产生的阐释人类学方法^③的一种主动采纳。

在很多年后,涅特尔、迈耶尔等将梅氏定义修改为“研究文化语境中的音乐”时,显然已经被学者们置入了“文本与上下文”(Text, Context)的阐释人类学分析思维,并且在同一时期的音乐民族志书写的实践层面也得到明显的呼应。例如,在美国加利福尼亚大学洛杉矶分校(UCLA)民族音乐学系1992编选,A.卡特林(Amy Catlin)主编的论文集《柬埔寨、老挝和越南的文本、上下文和表演》(*Text, Context, and Performance in Cambodia, Laos, and Vietnam*),以及其中的导论文章《关于柬埔寨、老挝和越南的文本、上下文和表演的解说:一种阐释学方法》,和其他文章如约翰·F.哈特曼(John F. Hartmann)的《仂人“哈”的文本、上下文和表演研究》、T. E. 米勒的《不是歌唱的曲调:泰东北老族佛教本文的表演》等多篇论文中,都采用了“文本与上下文”(Text, Context)这一对名词作为论文标题,并且采用了相应的阐

① [美]奈特尔. 什么叫民族音乐学[M]. 龙君辑译. //董维松,沈洽. 民族音乐学译文集. 北京:中国文联出版公司,1985[1964]:178-205.

② 从几位学者的研究实践看,至少在后期阶段似乎有了越走越近、逐渐趋同的迹象。

③ 20世纪60年代以后,科学范式的民族志及其田野工作方法受到严重质疑,以克利福德·格尔茨为代表的解释人类学应运而生。解释人类学视文化为文本,既重视当地人的意义阐释,又重视反思人类学家自身的意义建构过程。

释学或阐释人类学分析方法^①。从中可以明显地看到受克利福德·格尔兹和乔治·E·马库斯等为代表的当代人类学及语言学研究思维和方法影响的痕迹。

(2) 奠定了音乐民族志定点个案研究的基本策略

20世纪80至90年代,民族音乐学与人类学一样,开始从民族志的角度去反思自己的学科方法论问题。反思方法论有多种途径,就构建民族志的田野地点而言,有学者认为存在着两种可选择的民族志类型:多点民族志与单点民族志^②。由此看20世纪60年代梅里亚姆的相关观点,值得注意的是,他在提出民族音乐学是“文化中的音乐的研究”这一定义的同时还强调说:作为民族音乐学研究者,“可根据其最终意愿而划分出较宽泛(extensive)的和较集中(intensive)的两类研究课题。在较宽泛的课题类型中,学生将把兴趣投放于有关社会-音乐区划概览的较广泛的文化多样性问题,这主要是体现为一种导致建立音乐文化区的分类学方法。另一方面,在较集中的课题类型里,一位民族音乐学学生将把自己锁定在某一个地域范围内,并将注意力聚集于对他所寻找到的音乐类型进行深度挖掘的研究上,不仅将其作为音乐现象,而且也会作为社会的、文化的、心理的和美学的现象来看待。”^③(1960)上述两种类型课题,一类是自比较音乐学时期以来一直为学者们关注的相对宏观的比较研究课题,另一类是自上20世纪50至60年代开始得到提倡并导致转型的、相对微观的定点个案研究课题。从梅氏的许多观点可以看出,在上述两类课题里,后者始终是他更为心仪、并身体力行的一种课题类型,以致他还在文中对后一类研究课题给出了具体的解决思路,并提出了必须予以注意的6个方面的话题,即音乐物质文化(如乐器);歌词;音乐分类;音乐家的社会性角色和地位;相关文化面相中的音乐功能;作为创造性文化活动的音乐^④。6项话题中,前两项涉及音乐本体,中间两项涉及与上下文语境的关系,后一项涉及“音乐作为文化的研究”,都具体涉及音乐民族志研究的实际问题。鉴于20世纪60年代人们对于民族志及互文性书写尚处于摸索和实践的阶段,这些问题,尤其是后三项此后才逐渐受到涅特尔和赖斯等学者的重视,并作为民族音乐学界对于自身的研究观念和方法不断进行反思的具体途径和成果,在诸如赖斯的四级目标模式这样的新的规划蓝图中得以呈现。

3. 观念层

20世纪70年代,梅里亚姆从研究主旨及文化哲学观的层面,提出了新的民族音乐学代表性定义:“音乐作为文化的研究”,以此区别于另一种“民族音乐学作为音乐的研究”或“音

^① Amy Catlin, "On interpreting Text, Context, and Performance in Cambodia, Laos, and Vietnam: A Hermeneutical Approach", pp. 1-18; Hartmann, John F, "The Context, Text, and Performance of Khap Lue", pp. 31-42; Terry. E. Miller, "Melody Not Sung: The Performance of Lao Buddhist Texts in Northeast Thailand", pp. 161-188. In Amy Catlin ed., *Text, Context, and Performance in Cambodia, Laos, and Vietnam*, Selected Reports in Ethnomusicology vol. IX: i-xvii, Los Angeles: Department of Ethnomusicology, University of California, 1992.

^② [美]詹姆斯·克利福德,乔治·E·马库斯. 写文化[M]. 高丙中,等译. 北京:商务印书馆,2006:209-239.

^③ Alan P. Merriam, "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the field", *Ethnomusicology*, 1960, No. 4, pp. 107-114.

^④ 梅氏在其《音乐人类学》(1964)一书的第三章“方法与技巧”中,重新论述了此6方面的问题。

乐作为艺术的研究”的学术观念^①。

若对前述胡、梅之争的内容及过程加以梳理,便可得知,其一,他们在讨论问题的对象和范围上是有渐进性的。一开始着眼于“形而下”和工具性的方法论和研究对象层面(对象一致,方法不同),这时还未涉及民族音乐学的主旨意义,仅是在谈论民族音乐学是一种以获取音乐知识为目的的学科领域,还是一种将音乐(文本, text)与其上下文语境(context)紧密结合的考察和研究方法。换言之,是方法之争,而不是主旨之争。到了20世纪70年代,随着胡德一方不断强调“音乐”的主旨地位,讨论的层次和激烈程度都开始升温,逐渐扩展至“形而上”和思维性的研究主旨层面(亦即后述赖斯模式的第三、四目标层),讨论在民族音乐学的主旨意义上,音乐(艺术)与文化孰是孰非的问题。

其二,若联系20世纪60至70年代两个阶段的讨论,问题便归结到两个民族音乐学支派的争论焦点,其实在于是通过“研究文化(语境)中的音乐”(涉及形态学与语用学的关系层面)的途径,来达到“音乐作为文化的研究”的主旨(语义学层面),还是通过主要“获取音乐有关的知识”(形态学层面)的途径,来达到民族音乐学作为“音乐的研究”的主旨(语义学层面)。对于上述两个方面的问题,赖斯后来在其提出的“重塑民族音乐学”研究模式里,采取了分阶段、分层次来进行分析和研究的应对策略。可以说,这是一个合理而有效的做法。笔者认为,尤其在分阶段的研究中,作为学习者,一个有效的解决办法,或可借助于涅特尔将“文化中的音乐的研究”定位于“历史和民族志研究的常规方法”的观点,把上述涉及文化哲学观层面的“音乐与文化”问题暂时“悬置”起来,把考虑问题的思路更多地聚焦于较为具体的音乐民族志书写方式上,从学统层和方法层开始去展开讨论,问题显然就更加简单、明白而较易于理解。

二、第二个转型期(2000—):由定点个案研究 延伸至多点音乐民族志研究

音乐民族志第二个转型期里,延续了观念层和学统层的一贯主张,主要是在方法层进行了如下两方面的拓展:其一,仍然坚持了“文本与上下文”的音乐民族志研究观念及书写方式;其二,将定点音乐民族志拓展、延伸至多点音乐民族志,并且将梅里亚姆提出的“概念、行为、音声”三重认知模式及其分析方法与后者的研究思路较好地结合起来,有效地贯穿发展于其中。

民族志研究可分为个案研究和比较研究两种基本类型:个案研究可以选择地域性的定点分析或以单一层面、跨地域分布的文化线索(或问题)分析为学术支点。另一种可以参考的分析角度是多点民族志,也可再分为两类,一类是前述以单一线索为中心的跨地域性(多点)个案研究,另一种是与个案研究相对而言的、多个整体性研究个案之间的跨地域性比较研究。目前,在中国跨界族群音乐比较研究中,较多采用的是后一种比较研究方法。

^① 相关具体分析可参见杨民康. 音乐民族志方法导论:以中国传统音乐为实例[M]. 北京:中央音乐学院出版社,2008:3-31.