

当传统遭遇现代

中国音乐学研究文库 项阳音乐学术论文集

当传统遭遇现代

Xiang Yang

项 阳

XIANG YANG



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

Xiang Yang
项 阳

中国音乐学研究文库

当传统遭遇现代

项 阳 著



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

项阳音乐学论文集

XIANG YANG

图书在版编目(CIP)数据

当传统遭遇现代 / 项阳著. — 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 6

(中国音乐学研究文库)

ISBN 7-80692-066-8

I. 当... II. 项... III. 传统音乐—研究—中国
IV. J605. 2

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第061100号

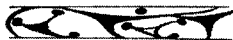
丛 书 名 中国音乐学研究文库
出 品 人 洛 秦
书 名 当传统遭遇现代
著 者 项 阳

责任编辑 洛 秦
特约编辑 倪欢欢
封面设计 陈 岫
责任校对 倪欢欢
电脑制作 李吉颖
出版发行 上海音乐学院出版社
社 址 上海市汾阳路20号
邮 编 200031
电 话 021-64315769 64319166
传 真 021-64710490
经 销 全国新华书店
印 刷 浙江大学世纪数码印务有限公司
版 次 2004年7月第1版 第1次印刷
开 本 889×1194mm 1/32
字 数 230千
印 张 10.25
书 号 ISBN 7-80692-066-8/J·54
定 价 26.00元



目 录

1	自 序
5	论制度与传统音乐文化的关系 ——兼论中国古代音乐史的研究
30	中国音乐民间传承变与不变的思考
52	音乐史学与民族音乐学论域的交叉
66	对“活化石”乐种的思考
79	“释俗交响”之初阶 ——中国早期佛教音乐浅识
102	传统音乐在中国音乐教育中的地位
121	乐籍文化研究的现实意义
146	大曲的原生态遗存论纲
163	《中国乐器音色库》计划实施与少数民族乐器改革问题
172	考古发现与秦筝说



191	山西商以前及商代特磬的调查与测音分析
203	从“金石之乐”看晋音乐文化的先进性
215	试论齐鲁在中国音乐文化上的领先地位
226	对中国传统民间音乐“荒漠化”现象的思考
233	喜丧·对棚·传统·现代 ——辽阳市鼓乐班一瞥
239	泉州、厦门南音现状的初步调查
254	略论聂耳对黎锦晖创作经验的汲取
262	樂之初义之我见 ——由贾湖骨笛引发的思考
272	“抗”“坠”又解 ——兼与吉联抗先生商榷
276	艺术人类学田野调查的范本 ——从《草根的力量》谈起
283	还应再回首 ——《黎锦晖评传》读后



289	他站在传统与现代的契合点上 ——黎锦晖的探索对民族音乐学研究的启示
299	对音乐学专业的一点思考
306	传统的回归与“旧调重弹”？
313	附录 1 项阳主要论文索引
316	附录 2 项阳著作、编著与参著目录索引



自序

呈现在大家面前的是我的一本阶段性文集。

能够走上音乐学的道路，并有所收获，主要原因有几点。一是我遇到了数位好的领路人、我的尊敬的师长，他们是山东师范大学的孙继南、刘再生老师，厦门大学的周畅、方妙英老师，中央音乐学院的袁静芳老师，中国艺术研究院音乐研究所的乔建中、黄翔鹏、郭乃安、冯洁轩老师。如果没有他（她）们，也就不会有我现在的一点成绩；二是有一群亦师亦友的同事和哥们儿。我的学习研究离不开大家的关心帮助和启发鼓励；再有就是自己还算勤奋。我的母亲、岳父岳母，哥嫂、兄弟多方面的支持理解也是我前进的动力。我的妻子真正撑起了家里的“半边天”，为我解除了后顾之忧，所有这些才使得我能有些许成绩。

想二十六年前的三秋大忙，我推着粪车往地里送耕肥，突然听到广播喇叭里说恢复高考了，一条新闻给我带来了希望，自广阔天地踏入大学的校门，真是要感谢“邓大人”，否则怎会有我的一片新天地！原本考理科的我，因为艺术加试学了



音乐教育。四年之后，我到一所师范专科学校的艺术系任教，担任声乐和中国音乐史课程的教学。教学之余，偶写一些小文章，却强烈地感受到知识结构的不合理，知识面太窄，为表述不清而着急。于是考入厦门大学，拜在周畅先生的门下深造。我终生受用的是先生的一句话：厦门大学旁边就是海，你还会只到游泳池里游泳吗？茅塞顿开的我除了本系的课程之外，先后到中文系、哲学系、人类学系选修课程，努力把握这些学科做学问的方法，收获是显而易见的。

来到北京，进入音乐学的研究领域也有十二余载，首先是北京大的学术环境，其次是中国艺术研究院和音乐研究所良好的学术氛围。在这个以研究为主的单位，大家既有学术上的交流，又有相互的支持与帮助，更有一群德高望重著名的专家学者时时耳提面命、关心教诲，使我受益终身。这里的图书资料非常丰富，工作人员认真敬业，急研究之所急。虽然课题经费不足，但所领导却想尽办法让大家一定要走出去，我的研究就是在经常深入田野采风的基础上展开的。记得有一次某地出土了与我研究相关的乐器，考察经费一度无着，病榻上的黄翔鹏先生问我怎么办，我讲准备自费去，先生言道：你自费，我赞助。老一辈学者的这种精神时时激励着后学。在社会经济大潮使得人们的心态普遍浮躁的情况下，还有这样一些人宁愿贴钱搞学术。在这样的学术环境之中，有什么理由不潜心呢？

我所涉及的领域主要是中国音乐史学、民族音乐学、音乐考古学。十多年来，由于做课题经常深入民间、深入考古工地，取得了第一手的资料，如此才能引发思考，进入到一些此前涉足不深的论域。

中国传统音乐文化，属于人类口头与非物质文化遗产的范畴。既为传统、遗产，显然是在历史上发生与发展的，有些得以传承至今，有些则在历史长河之中演化，有些甚至消亡。但是，



中华数千年的古老文明已经深深地溶化在国人的血脉之中，因此不可能烟消云散。有些传统可以很好地融入现代社会，有些则因现代人观念的变化与现实有着一定的矛盾性，究竟哪些是应该继承的，哪些是应该扬弃的，这首先应该是建立在对中国传统音乐文化的家底能够摸清楚，并加以分辨的情况之下。

在二十世纪在向西方学习的浪潮中，中国的音乐教育体系自觉不自觉地接受了西方音乐文化的巨大影响，成熟的学科理念从基础乐理开始渗透到整体，我们这些研究中国传统音乐文化者，受到的音乐教育从某种意义上讲也是西方式的。随着中国传统音乐边缘化生存的加剧，由于在我们的音乐教育体系中缺乏明晰的中西方比较，使得我们对中国传统音乐文化本体中心特征的许多层面认识不清。等传统消亡的时候才意识到其重要，采取措施加以保护的时候显然已经不仅仅是亡羊补牢的问题了。我们并非是要将中国传统音乐文化“原样保存”，而是要继承其中优秀的因子。问题在于，中国传统音乐文化的优秀因子究竟是什么，这是需要认真搞清楚的。

二十世纪的中国传统音乐文化研究，应该说音乐本体中心特征的探讨是为主流，成就是巨大的。经过几代学人的不懈努力，我们的中国音乐学终于有了今天的面貌。研究音乐文化，当然脱离不了音乐本体，记得曾经有过这样的观点：音乐研究，除了音乐本体其他都是胡说八道。虽然这种说法不无偏颇，但这终究代表了相当一批人在其时的观念。当然，观念也是会改变的。我们的音乐本体研究直至今今也不能说真正搞清楚了。有许多问题现今也没有统一的认识，尚需不断地总结归纳；在全盘接受西方式音乐教育的情况下，许多中国传统音乐文化的术语、理念无法与现行的音乐教育体系接通；为什么会有这么多的乐种中许多乐曲同名同曲、同名异曲、同曲异名？为什么“苦音”现象会在全中国许多省市的不同“乐种”



中存在？都还没有揭示出学理。就音乐本体研究自身说来，的确是遇到了“高原现象”，如果不拓展思路、不借助于多学科的研究方法很难突破。只有方法论的突破，思路的拓宽，才能更好地对音乐本体中心特征进行深入研究，这两者之间是相辅相成的。

从事音乐学研究，最为重要的是要打好基础，根据自己的研究领域，调整好自己的知识结构，扩展知识面。只有如此，才能够接通。我想，这也是目前学术研究的一种趋势。学习无止境、学术也是无止境的，正因如此，吾侪才敢在前辈学者研究的基础上继续往前走。前辈的研究领域有待我们深入，一些新的领域也有待我们开发。

从事音乐学研究，保持一份良好的心态也很重要，我常常告诫自己并加以反省。如果心态不平和，最易浮躁；如果世事烦扰太多，欲求太多，则很难保持一份宁静；如果急功近利，也很难深入。本人已经进入了世人所嘲讽的“傻瓜”之列，看来今生也就是如此了，做一点自己想做的事比什么都好。也别唱高调，其实人们所从事的工作从根本上说来都是自己赖以生存的饭碗，如果没有这种基本的保证，一切均为空谈。同样，也只有在此基础上才能谈得上有自己的精神文化世界。

本文集反映出我阶段性的认识和探求，因此没有再作文字上的技术处理，而是尽量保持原样，也只有这样才能反映出我的真实。遗憾与欣慰并存，既然是阶段性，原样最好。



论制度与传统音乐文化的关系

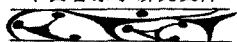
——兼论中国古代音乐史的研究

一 制度本身



所谓制度，是“在一定历史条件下形成的法令、礼俗等规范。”有制定法规、规定、制作、规模样式等多层含义。就“制”而言，为“依式剪裁”、“控制”、“遵从”“体制 / 样式”、“法度”等；所谓“度”，原为计量长短的标准，有“程度 / 限度”、“法度 / 规范”、“师法 / 效法”等意味；⁽¹⁾制度是人类社会的伴生物，也是人类文明的具体体现。

一种观点认为：人类文明分为两个层面，这就是物质文明与非物质文明（或称物质文化和非物质文化），人类社会创造出来的一切有人工痕迹的东西都应该视为物质文明的范畴；非物质文明亦可分成两类，这就是制度文化和精神文化。⁽²⁾精神文化包括哲学、美学、诗歌、音乐、舞蹈、戏剧、美术、宗教等。精神文化在无形之中亦以“有形”的方式存在；我们往往只注意对精神文化的研究，而忽视了另外一种非物质文化——制度文化对精



神文化的制约关系或称相辅相成性。

自从人类进入文明社会，制度无时无刻不在制约着人类自身。人定的制度约束和规范着人的行为，这既是相辅相成，也是相反相成。当中国的土地上开始有了人类的聚落、形成氏族、方国之时，制度就开始对人自身的行为有制约关系。特别是进入周代等级化的社会，制度被凸显出来。礼也是制度，所谓“礼制”是也。

国家之形成，为了有序一切都离不开制度。大到国法，小到家规。从约定俗成到乡规民约均是制度的体现。国法者，各种各样的刑法律典、国家机器保持着社会的有序；家规者，同样是使人们要有一定的行为规范；民俗也是制度，有些民俗有着广泛性，有些民俗显现出区域性，是为制度的别样形式，约定俗成还是制度；乡规民约者，也是制定出来让大家共同遵守的，我们所居住的社区也有自己的规章制度，居住在此，就必须服从这里的管理，而这种管理又恰恰是在为你创造良好的生活居住环境。

似乎有这样的情况：越是熟悉的越不在意，这也就是人们常说的见怪不怪、习以为常了。有些制度被刻意强调，比较彰显，而有些约定俗成者，似乎人们并未意识到也是制度，其实，习惯之养成本身就是制度决定。因此我们说，制度有隐性也有显性。

二 音乐文化中的制度

就音乐文化说来，在有序发展的历史长河中也离不开制度。任何一种音乐文化，其本体中心特征（律调谱器）之形成，是人们在长期探索过程中的结晶，一旦规定了，就成为人们遵循的依据。远古时代，当人们经过长期的探索，对声音的认识达到相当的高度并形成一定形式的音阶结构时，依样剪裁、后人效法，为大家所共同遵循，这即是制度的具体体现。形成制度之后再广泛传播，音乐文化自其始就是制度下的产物，制度在音乐文化中无处不在。

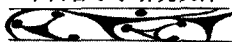


从结构主义的视角来看，社会是一个不断结构与解构的过程。当人们按照一定的思维观念有所创造，并在刻意摹仿中成为规则之时，便会有一个相对稳定的过程。在这个稳定之中也会蕴育着一些不定的因素；一个阶段之后，人们对以往思维观念、制度的打破，又会形成新的制度。有些制度可以传衍，有些制度则随着时代的结束而终结，社会正是在这种不断结构与解构的过程中发展。要从制度上研究中国音乐史，必须从多层面上关注结构与解构的关系。以往写音乐史时由于对制度层面观照不够，音乐史研究重点在于形态，只看到有形、表面，而没有看到这些形态本身就是制度的体现。的确，对形态本身的关注与研究是非常重要的，但如果缺乏整体思考，那么这种音乐史的写作则不完善。以往音乐史之所以有许多问题解释不清楚，一个重要的问题就在于没有注意到、或称忽略、或称淡化了制度对音乐文化发展重要性的研究。学者们对各个历史时期一些彰显的音乐现象关注较多，而不太注重其前后的演化过程，较少考虑到制度的连续性，这便是其症结所在。

任何一种音乐文化，总有其本体的中心特征，即律调谱器诸方面，而这些中心特征之形成，均为制度下的产物。

律学是人们对乐音结构数理关系的理论探索。中国最早的律学理论是管子的三分损益法，这既是中国人探究理论律学奥秘的先声，也是后人两千年苦苦探求将其解构的基础，直至明代朱载堉的“新法密率”才成为当下主流乐律形态的理论依据，大家共同遵守的也就成为制度。这制度可能是大家共同制定的，也可能是约定俗成，并对继往者自觉与不自觉地产生了一种约束，这也属于制度的范畴。

中国乐理，有着数千年的历史积淀，许多成为规范。比如借字，这种出现于工尺谱形成之后的传统为大家所认可。所谓借字，即改变乐曲的宫音位置，是为旋宫。一般讲来，有



两种方式。其一是“背工”或称“隔凡”，即以“上”字为调首之时，把“工”音背去，换成“凡”字，便进入其下属调。这可以进行数次。一旦这种方式确立，人们自觉地依照实施，这种方式在中国传统音乐中具有普遍性，因而显示出制度下的一致性。汉魏时代人们在实践的基础上总结出的三种音阶形式，现今在传统音乐形态中依然广泛的运用，这就是一种定式。当这种定式形成，后人依此作为创作的基础，这同样也是制度。

乐谱方面。早在南北朝时期，中国就已经有了用文字记写古琴音位的乐谱——文字谱，其后发展成为古琴专用的减字谱沿用至今。工尺谱，是我国传统记谱法的一种。因用工、尺等汉字记写唱名故称。自唐至宋，从“燕乐半字谱”蜕变而来。宋代陈旸《乐书》载：五凡工尺上、一四六勾合，十字齐声。成为中国传统音乐的主要谱式之一。虽然以上两种谱式对音乐的节奏与时值语焉不详，却能有其生存的巨大空间，乐谱形式流传千载必然有其存在的道理。现在相当多的民间艺人还在用工尺字；琴人依然在用减字谱，这难道不是一种制度的依循？

乐器方面。中国的琴、瑟、箏、筑各自有不同的形制特征，特征显示是此乐器而非彼乐器。虽然就某种乐器说来其形制上有些细小的差异，但总的特征具有一致性，特别是在成熟的乐器状况下更是如此。以大家所熟悉的琴为例。目前的出土资料显示，这种乐器自战国中期呈现七弦的样式，这是其特征之一；其二就是弦下无码、一弦多音，这与瑟、箏、筑不同；在南北朝以下出现了琴徽，由此呈现出琴几个主要特征的完善性。虽然历史上有伏羲式、神农式、蕉叶式、仲尼式、落霞式等多种型式的命名，但七条弦、一弦多音、十三个徽位这三个基本特征是必须的，否则就不是琴，这就是大家在制作琴这种乐器时所遵循的准则。

筑是世界范围内最早的击弦乐器，经过文献与近年来多地出



土文物的验证，与它种弦乐器最为不同就是它有用以击弦、其后演化为擦弦的“弓子”。弦下有码，一弦一音，符合以上三个条件和特征的先秦至汉魏时代的弦乐器，均可视之为筑，虽然在形制和演奏形态上呈现一定的差异性，但特征不变。这也是此种乐器制度下生存及其演化的结果。

就世界范围来看，小提琴的形制几百年来成就为一种基本样式。这在西方世界中更是有着严格的规范，各个部位的长短、厚薄均有标准，标准的制定就是制度的具体体现。

先秦名典《考工记》中对编钟类乐器制作用料的叙述，反映出人们对铸造编钟的经验总结，成为后人依此铸钟的法式。

一旦什么东西被认定为有“法”，这显然是规则的具体显现。在作曲技术理论方面，各个时代大家所要共同遵循的其实就是制度，虽然从简单意义上讲就是七个音符的变化，但其内涵丰富，其形态之变化无穷，魅力就在于此。自然，人的思维创造是不可能完全被制度所束缚的，但作为社会中的人，在自己所从事的专业领域必然要掌握规则，否则我们从基本乐理开始，培养一位博士级的作曲家学什么呢？学院派作曲家在校期间主要是学各种规则，诸如和声学、对位法、复调等等均是如此，创作是规则下创造性思维的显现。所谓曲式学，无论奏鸣曲式还是回旋奏鸣曲式都是规则，只要是符合呈示部、展开部、再现部，在呈示部有主部主题和副部主题并构成调性上的主属关系，再现部中这两个主题在调性上得以统一的形式，无论音符旋律在其中怎样变化，都应视为奏鸣曲式。试想，如果没有一种共同遵循的东西，现在音乐学院的教学又如何能够进行作品分析，又怎么能够有曲式课程呢？曲式是各个历史时期音乐创作中共同遵循的表现方式。“依式裁剪”、大家“遵从”，还是制度的作用。

中国的音乐创作，各个时期也有各自的规则，有些规则具



有延续性，属原样延续，有些规则是为变化发展，但依然显现出同历史上某种规则的演化关系。我们来看大曲的演进。

我们的教科书中讲到汉魏大曲在歌舞乐三位一体的前提下有“艳”“曲”“趋”“解”“乱”的结构形式，其后又局部解构，唐代大曲依然是“三位一体”，其结构却是“散序”、“中序”、“曲破”等，也许只是称谓不同，内容相同，但这些正是要研究的课题。我们曾在《大曲的原生态遗存论纲》^③中对汉唐大曲在宋以下的演化和现今存活在民间的音乐形式进行比较，说明大曲这种形式的原生态与衍生态的关系。的确，当人们习惯了继往的思维方式，对一些新的思考不是一下子就能够接受，但这毕竟提出了一种新的思路。宋代对于大曲的记载较多，但我们的音乐史著作中却很少提及，好像大曲到了唐代以后就消失了一样。其实，大曲在宋代以下并未消亡。为什么人们只认可前面的一种演化，而有意无意地“忽略”后一种演化呢？这也不难回答。汉魏与隋唐时代的大曲，在基本特征上保留了相当的一致性，而宋代大曲的形式却是对唐代大曲的“破坏性”解构，“三位一体”的特征在中原地区已经不存，虽然史书已经比较清楚地说出了这个“解构”的过程，但我们对其没有足够的认识。

简单说来，宋大曲改变了唐大曲的“三位一体”。《宋史·乐志》记载唐代传下来的大曲到此时已经有曲无词，舞也不见，为了能够恢复原貌，教坊大使丁仙见奉命填词。人们只看到了这种现象，却没有探讨为什么会是这样。其实，这正是宋人观念改变的结果，如此才会使唐代的大曲更多向器乐曲的形式过渡。还有就是结构名称也有所变化，这成为宋代以下大曲的一个基本特征样式。所谓入曲者，其实就是大型的乐曲。人们往往只看到一些局部现象，微观上考虑的比较多，而却将根本的问题给“遗忘”了，大有被一叶障目之感。如果我们认可大曲就是大型的乐曲，这个问题就好解决了。汉魏时



的相和歌，最初是徒歌，但歌的形式，其后才是“丝竹更相和、执节者歌”的相和歌形式，在相和歌的基础上有歌舞乐三位一体的大型乐曲才是其最高形式“相和大曲”。这说明作为相和歌也分不同的层次，所谓最高形式，更多是这种形式的复杂性和综合性、大型化。

我们有些学者，囿于一种思维定势，把大曲的概念给僵化了，似乎只是汉魏、隋唐时代有大曲，其后便销声匿迹了，显然这种认识比较片面。《宋史·乐志》中记载有大曲；元代《唱论》也说“词山曲海，千生万熟，三千小令，四十大曲”；山西乐户后人们保存下来的明代万历年间手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》中记载了“男记四十大曲，女记小令三千”；上党地区的乐人们一直延续着四十大曲的传统。河北许多地方的“音乐会”中，对其所演奏的乐曲分为四类，这就是“小踏曲”、“小尖曲”、“小大曲”、“大曲”。小踏曲为小曲；小尖曲中的高音较多，乐曲相对短小；小大曲相对长大一些；作为音乐会中的大曲，明白无误的是乐曲中最大者，一般要演奏半个多小时以上。以《普庵咒》为例，这首乐曲本身就长大，还要挂上四首小曲，更显示出作为大曲名副其实。目前在民间传承的大曲已经演化为套曲式的结构，只不过有些地方沿用了传统的称谓为大曲，而有些则改称套曲了。民间的套曲可以分为两种样式，一是曲牌连缀的套曲，一是板式变化体的套曲。由若干支曲牌（小曲）连缀成套，这样的乐曲难道不是大型的乐曲吗？大曲的称谓民间一直在沿用，而且有实质性的内涵，我们为什么视而不见呢？从大曲的发展可以看出音乐形式上的结构与解构的不断演化。演化之后大家按其型式依样裁剪，成为流行了若干个世纪的一种音乐样式。

举以上这些事例是想说明音乐文化的形成与发展的确与制度息息相关。并非只有显性规定才是制度，在某种意义上讲，对于制度我们有些意识到了，有些处于无意识的状态，但仔细