

中国文艺原创精品出版工程项目

描写音乐形态学 引论

沈
洽
著

 SMPH

上海音乐出版社

WWW.SMPH.CN

4J0712



上海文化发展基金会资助项目

描写音乐形态学引论

沈洽 著

图书在版编目 (CIP) 数据

描写音乐形态学引论 / 沈洽著 - 上海: 上海音乐出版社, 2015.8

ISBN 978-7-5523-0790-0

I. 描… II. 沈… III. 民族音乐研究 - 中国 IV. J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 053025 号

书 名: 描写音乐形态学引论

著 者: 沈 洽

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 李 娟

封面设计: 袁银昌平面设计工作室 李 静

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海图宇印刷有限公司

开本: 787×1092 1/18 印张: $21\frac{1}{3}$ 插页: 4 图、文: 384 面

2015 年 8 月第 1 版 2015 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0790-0/J · 0712

定价: 128.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

序

沈洽老师在我心里是极具分量的人。这个分量一半来自他的学识，一半取自他所坐的“冷板凳”。

2013年春夏学期，我将《音腔论》的研读列入音乐学系《民族音乐学描写法》课程，并第一次将学生们撰写的笔记发给沈老师，很快便收到回信，他说：

“很有意思。这是三十多年来，我得到的在认真细读和思考的基础上，对《音腔论》提出的多角度评论。弥足珍贵。真是万分感谢！”

教学中，尽管学生们对“音腔”，或“带腔之音”表露出“脑洞大开”的兴奋，我却不能不为他（她）们在本科四年级才接触和思考这一中国传统音乐基本概念有些许遗憾。可沈老师一句“三十多年”的表述，还是让我心头一震。

说实话，“音腔”话题，即便不以当代时髦的“引用率”而言之，那也是常常挂在本领域学者口边的词儿。但它究竟是作为观念、方法抑或现象为人所“日用”？人们未必都仔细思量。我曾听有意见，云及“音腔论”的分析操作性不强，更波及《音腔论》之后沈老师似再“无作为”。在我看来，操作性确是该论的短板，但《音腔论》通过中（汉族）、西音乐最小乐感单位的比较，从音高、时值律动（节奏、节拍）、力度、音色几个方面，提出中国传统音乐形态基本特征及音感基础，并有学界共识，于论者而言即可盖棺。所谓延伸，论者可以继续，也可任由他人。但“无作为”之说则失之公允，亦非事实。

我在《田野的回声——音乐人类学笔记》中，记载了1986年自己因硕士论文选题与沈老师的一次交锋。正是因为沈老师让我阅读赵元任的《语言学问题》，引发了我将语言学的“上加成素”移入民族音乐讨论的兴趣。但几番论辩的结果，我败下阵来。不是因为这个选题不可讨论，而是脱离了具体音乐声之“上加成素”“描写”，该说的话，《音腔论》已经说过了。“你能在一年时间中攻克描写所需要的数学模型吗？”这句刺耳的话，今生难忘。尽管当时我仍不服气，我所想借用的“上加成素”，更多地与沈老师的量化要求相反，是希图从声音的表达行为及体语等方面

涉入(用当下的术语可谓“表演研究”)。不过,因此交锋,倒让我深入了解到沈老师的“苦处”。如何“从研究音过程的物理特性来识别出作为单位的音腔,以及解读出它们的三维变化和找出三维变化互动的数学模型”,是摆在他前面的难题。

自1984年在中国音乐学院进修到1985年读研究生,后来又在董维松师和沈老师主持的音乐研究所工作,我深知沈老师并未止步于《音腔论》。他与具有编程能力而又有调律经验的邵力源先生持续九年的合作,发表了《音腔的数学特征:函数 $d(t)$ 、 $p(t)$ 、 $c(t)$ 》(1989年奥地利 ICTM 世界大会);《关于“通用旋律动态模拟器”软件(第一版)的设计、研究报告》(1997年中央音乐学院学报)。而此前两年,他俩已在研究所的学术活动中演示过该软件。记得当时我对此最心仪的部分是它在音乐心理学以及文化之耳测试中的实验前景。接着是2004年之后他与台湾学者合作的《动态音律基础研究》、《音腔辨识的方法与未来发展——以阿炳〈二泉映月〉为例》,以及《音准点的认知与检测》等等研究。说起来,除了后来在台湾的研究或有合作方自筹经费外,他与邵力源的合作,不仅正处于中国音乐学界科研经费几乎等于零的时期,也毫无现今学界动辄跨界、创新的光环。他们蹒跚的行进,除了理念上的知音相遇,全靠求索的本能。看官,这二十年来年脚踏实地的“跨界科研创新探索”(之所以用引号,是我觉得本不该使用这些让人面红耳热的时髦词儿),占据了沈老师近2/5的学术人生。如果有人细心,会在他的著述中发现那个伫立于窗前,看花开花落,并苦思苦想的自我形容不止一次地出现。我自己就在第一次发现这个重复时掩面偷笑,但在与沈老师持续的交往中,却逐渐感到这一自我形容确如一尊定了型的雕像,不同的只是黑发与白发的区别。

记得王湘师在1985年给我和管建华上音乐声学课时,开场就说“科学是刀,技术是枪,音乐界是刀枪不入。”如此,沈老师的这些研究,难入以质性研究为胜的学界主流。加之作为民族音乐学在20世纪80年代中国大陆的开拓者之一,他陆续写作了《民族音乐志的理论与架构》(1985)、《民族音乐学研究方法导论》(1986)、《基诺族关于音乐的概念行为模式及其文化内涵》(1990)、《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》(1995)、《论“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》(1998),等等。这些文论充分体现出他对观念与方法论的极度重视及对学界的种种反省,是否由此引发出“架空论争”,以及远离具体解决某一品种或历史存留的音乐形(或型)态研究之歧义呢?见诸原因,2005

年时任上海音乐学院音乐学系主任的学友韩锺恩君向我征询“钱仁康讲坛”的讲者时，我毫不犹豫地向他建议当时已经退休并远走海峡东岸的沈老师，希望他能够充分阐述民族音乐学之音乐形态学研究，以为后学解惑。于是有了2006年暑假，我代为向从台湾南华回京休假的沈老师提出的邀约。

确如沈老师自己所言，其后两年，他带着病体，在繁忙的课业下开始见缝插针的备课时光。他的时间宝贵，我不敢叨扰，但偶尔会通电话或 email。常有的话题是文献资料。他曾在 email 里说：

“最困难的是外文文献的阅读。文献主要是英文较多，但因本人从小学的是俄语，英语是读研究生时基本自学的，底子薄，而有关文献涉及面又广，文字常常不是太哲理，就是太技术，往往一段文字要反反复复读上几十遍，意思才能明白过来——很像是读古文的感觉；碰到其他外语文献就更头痛了，德文还好，可找女儿，女儿不懂可找女婿帮忙，日文、匈牙利文等等，找人就更难了。有时只好放弃。”

沈老师查找和阅读的文献，许多是学科的历史文献。恰巧我自己在那时也开始关注比较音乐学时代涉及心理、感觉以及情绪、情感与人的音乐性的文论，重新思考民族音乐学时代被回避的话题。有一次我们论及“起源”，他说：

“至于‘起源’问题，我这辈子大概是不敢碰了。总觉得这个问题有点像是‘画鬼’，心里虚虚的，没底。如果说涉及心理学问题，我的兴趣最多也就是在‘文化心理’（我坚持认为：心理是有文化属性的）的‘通性’和‘个性’方面，别无他求。”

而我也总是一贯地辩论和申明，我说：“之所以会重提起源，恰恰不是要写通史式的起源，而是在不同的 context 之下对于心理 / 生理知觉与音乐文化的构成等方面的发生学探讨。既然人类有历史，就有感觉的变化及其过程的追溯。当然，首先是不同的人群。比如某一群中国人的文化心理及其文化知觉的形成（比如在古琴的脉传中；比如在巫婆的动作所划定的神坛中；比如在《音腔论》中反复提及的中国人的语言声调形成的律动）……在足够的个案研究下，浮现‘通性’的探讨。”

当然，沈老师重读文献重在梳理形态学的脉络。有时寥寥数语的跨海电话中，他会掩饰不住兴奋地提到自己正在图书馆复印霍恩波斯特或萨克斯的资料。在我保留下来的 email 中，有他就萨克斯《节奏与速度》的看法：

“我之所以特别看重萨克斯的这本书，是因为他在书中触及了有关节奏的本质问题（心理本质）。因为这正是我从1980年代以来始终在脑子里盘旋的问题（继

《音腔论》之后一直想要继续完成的第二论‘律动论’)。在诠释于会泳先生的‘腔词关系’的文字中、在《音腔论》中我都试图去触碰这个问题。所以,我还想好好读一读萨克斯的这本书,也是应你交给的任务‘形态学’讲座中想要好好讨论一下的重要方面。结构是节奏的放大。节奏的本质说不清楚,结构问题也不可能说得清楚。长期以来,我觉得讨论结构的人们总在问题的外围兜圈子啊!”^[1]

俗话说“蚂蚁啃骨头”。而就沈老师这个“大块头”来说,他的备课却更像是大象理“蚁冢”。两年多过去,2008年的9月,他终于履约“钱仁康讲坛”,恳谈他对“音乐形态学问题——民族音乐学视角下的一种思考”。

按照“讲坛”惯例,演讲稿需出版。听课的学生们很快就整理出了录音文本,但寄给沈老师后,他却“沉默”了七年。这一沉默的内容,是他辞去了在台湾南华大学的教职,回北京家中一心一意对“讲坛”之后的继续研究。我说出版社只要演讲稿,他说就如何有助于解惑学生对于重文化、轻音乐的认知偏颇,关键在于从方法论的角度提出一套切实能把二者有说服力地紧紧扣在一起的理论和具操作性的研究方法,而要将描写音乐形态学讨论清楚,必须严谨地对待过往的思考。于是,那尊定了型的雕像,又伫立于北京城外丝竹园那座红墙内的15楼。

2012年12月,我趁会议间隙探访老师,他先“汇报”(沈师语)著述的进展。说自己从原来的第八章写到第九章,发现第八章里的一些问题,于是返回第八章,这一返就是两年。此所谓第八章就是“拍与拍的位元系统”,也是沈老师在《音腔论》中喻示了的《律动论》之核心。他说,写完这本书,他就要彻底放下。我问彻底享受生活吗?放得下吗?他的太太朱老师在旁说:“看沈老师写作,太苦了。”我能想象到这种“苦”。一位学界前辈,在思考音乐学的根本问题时,没有趋之若鹜的学生,也没有帮手。除了反复爬梳和对话于中外不同观点之外,他还要自己动手做实验。而每一个音例的频谱描写、分析以及绘谱,都靠自己的一笔一划。我原本希望自己的学生徐欣能在工作之余为沈老师打打下手,不想她因结婚生子外带教学而自顾不暇,终未如愿。

我曾问沈老师,最需要的帮助是什么。他说,除了文献查找和阅读原文中的困难,最需要的是“写作时少有干扰”。记得大约是2012年,我回北京并相约拜

[1] 后来沈老师专门给我复印了该书,这也是上海音乐学院音乐学系五年级学生陈黛莹选择以该书的研读作为毕业论文的由来。

访。沈老师那时正闭门谢客，为了能分辨出来访者，他在信中说，你要来，就得在门外唱“罗成叫关”，一段“勒马停蹄站城道”的[二黄导板]是为门铃。那天，我在楼道里憋了很久，鼓足勇气按完门铃接着放声。只听得屋里发出爽朗的笑声，是沈老师对朱老师说：是她，她真唱了。

哎，苦寒的2006年到如今，又是九个年头。这个自《音腔论》以来已占沈老师2/5学术生涯的作业，又更添了1/5的岁月。

不久前的一个清晨（5月14日7点49分），四川音乐学院青年教师杨晓博士给我发了一条微信，她说：“这两个星期继续听沈老师的讲座，我们听得慢极了，往往听两句就讨论若干，有音乐学系、民乐系与作曲系诸子同堂，各抒己见，豁然甚欢。前日课堂，更将同一音调在古筝、古琴、钢琴、声乐上同时比较，对中西方音乐的那种澄澈领悟，实在令同学们和我开心极了，由此，再叩首感恩沈老师给我们带来的知识喜悦和艺术智慧。”她们所听的，正是2008年沈老师在“钱仁康讲坛”的授课录音。一时间，竟似瑶琴复弹，峨峨洋洋。

《描写音乐形态学引论》是沈老师在“钱仁康讲坛”基础上，经过较大补充、修改完成的。“讲坛”偏重于方法论阐发，《引论》提出形态学“音”、“调”、“腔”、“拍”、“字”、“复音”六大要素，并除了“复音”以外，给予它们专题性质的“乐位”研究，则是其主要的新内容。就前述的“长时段”作业来说，这“五大位元系统”可被视为《音腔论》的“升级版”。除了“音”和“腔”两个位元系统在理论上是《音腔论》的重点外，《引论》对此做了操作性的补充，而“拍位元系统”与“字位元系统”恰为《音腔论》中点到、但未展开的“律动论”和“模式论”^{〔2〕}之延续。就此，《引论》的新进展包括：1）构建了一个描写音乐形态学的认知框架（三对核心概念）；2）明确提出了“六大位元系统”的概念；3）对“音”、“调”、“腔”、“拍”、“字位”五个位元系统（尤其是《音腔论》没有展开的“调”、“拍”和“字位”这三个系统）进行了深入讨论，并对概念做了正本清源的梳理、定义、系统化和必要的实证。

在这些工作中，我特别有感于他将“描写音乐形态学”落实在“基料”的根本环节上。记得早在1985年他为我们讲授民族音乐学导论时，就反复强调“基料”。而在后来的交往中，每当我提及基于记谱（如一些民歌曲集）的分析时，他首先

〔2〕 这也是沈洽先生继《音腔论》后续写的专论。

质询的就是所记之谱的“基料”可靠性。就“基料”来说，小至一个单音的音准，大至音调结构。1994至2000年之间，我在云南、贵州、新疆、青海、内蒙古、黑龙江等地采录少数民族音乐，就不同民族的“古歌”有一些体会，并想以“单句体”为题撰写论文。当我和沈老师谈及这个计划，他首先便要我说明判断的依据。比如何以句读？何以判断落音？何以相关语言？何以有局内观的佐证等等。有一次，在类似的讨论中我一时着急，忍不住语之：您口口声声探寻中国传统音乐的“主位”乐感，但您自己运用的方法却未免太过“西学”（科学）化了吧。

我面前的沈老师具有两副面孔，一副俯身盯着“显微镜”，我们看不到他，只是通过他的看，得到一堆数据；而当你与他迎头相遇时，又仿佛面对着“乱箭穿心”的诘问。基料描写的苛求，是一种偏执或矫情吗？从《音腔论》到《引论》，从《民族音乐学导论》到《贝壳歌》，沈老师的所思所为，不外乎是人类学认知历程的展现。这个认知历程的目的，是对文化的理解。而这个理解，又建立在如何认知，即其认知的方法。所谓方法的合法性。记得2007年我在“中国少数民族音乐专题研究”中组织学生讨论前人研究，学生们就音乐形态描写中的术语运用争论热烈。比如主调、复调、和声等是否能够直接用于不同民族的多声歌唱？比如在未能证明某一民族与汉族音乐之间的历史渊源之前，是否能使用“宫、商、角、徵、羽”来做音阶与调式的命名？如此等等，而最为纠结的问题是，如果我们不用这些已有的术语，我们还能用什么？“文化相对论”并非虚无主义。在讨论中有同学提出，如果弃用“宫、商、角、徵、羽”而采用“do、re、mi、sol、la”，岂非距离中国少数民族音乐更远（言下之意在于族别之间的交往距离）？而另一部分同学认为自圭多以来“通行”的唱名体系，其主要功能为“音”、“符”、“谱”同步，不似“宫、商、角、徵、羽”有其特殊乐学体系之蕴含。因此在未能深入了解某一民族的乐位观念之前，仅就音高的记录，选择“西方唱名体系”或更为客观。

是的，具有乐位性质的规约皆从属于特定的文化。民族音乐学的历史始终面对着“己文化”与“他文化”规约之间认知上的推己及人或以彼视我。因此，就“西方艺术音乐发言与五线谱书写之间的匹配关系”难以书写非西方音乐的“危机”问题，查尔斯·西格（Charles Seeger）继哈佛心理学家本杰明·吉尔曼（Benjamin Gilman），在对祖尼人（1891）和霍皮人（1908）的记谱中提出的“观察理论”（theory of observations）的记谱（由多次重复的表演来不断建构的、西方

记谱者对该音乐“印象”的记录)和“观察事实”(facts of observation)的记谱(利用“客观”测音技术对单次表演的记谱)两种方式之后,在理论上提出了应该重视“对一首特定音乐作品将如何被唱奏出来的蓝图与它实际被唱奏出来的声音为何”之区别。前者是约定的,具有文化“乐位”之规,后者是描写的。民族音乐学者既要警惕已文化规约的“乐位”套用,又要在田野考察中贴近于研究对象的“乐位”,所谓“理解”与“阐释”(interpretation)。而做到这一点的前提,是完成对象声音实际状况的记述和描写,即如西格所言的“有关某次特定音乐发言的种种元素和特征的调查报告”。因此在学科历史上,便有一系列仰赖科技发展而来的“melograph(旋律线描仪)”之设想和实践。沈老师自《音腔论》之后与邵力源的合作,即此脉络之延续,这或许可以说是“基料”之学。由这一点来看沈老师的治学,《音腔论》及其音乐形态描写和《基诺族关于音乐的概念行为模式及其文化内涵》恰好是民族音乐学在中国的两个生动的范例。

我常常在内心深处以西西弗斯的石头和陡峭山崖暗喻民族音乐学的追求。

任何精致的技术工具,也还是人为的设计并难免于盲点,如同人类对自身的了解远远逊色于对物质世界的了解。虽然王阳明在《传习录》中有言,“先儒解格物为格天下之物,天下之物如何格得?且谓一草一木皆有理,今如何去格?纵格得草木来,如何返来诚得自家意?”然而,重要的在于如此学科的历史,显示给我们的正是其方法论核心——文化的自觉。由此自觉,我们才能警惕己所从出的局限性。这也不免也令我想到黄翔鹏先生在《楚风苗猷和夏代“九歌”的音乐遗踪》^[3]一文中所叙述的故事。黄先生早年接受1958年苗族民歌调查组所录制苗族夜歌的记谱任务,当时他将其判断为有三个升号的 $\sharp f$ 小调。三十二年之后,黄先生重新听了这段录音,感到需要重新仔细研究该苗歌的律调渊源,并对谱子进行了重新定写。先生自省当年在记谱过程中,虽曾为 $\sharp A$ 和 $\sharp D$ 音的出现感到惊诧,但因受到自幼接受的欧洲大小调体系技术训练,有了“先入为主”之见,对不同的变化音听而不闻,“拖回大小调领地”。而重新记谱的结果,则在绝对音高不变的基础上,对调性做出了重新判断。并又以现代阶名 $A E B \sharp F \sharp C \sharp G \sharp D \sharp A \sharp E$ 对应“夜歌”的阶名“和、宫、徵、商、羽、角、变、中”;相当无射、仲吕、黄钟、林钟、大簇、

[3] 《黄翔鹏文存》,山东文艺出版社,2007年,第504-516页。

南吕、姑洗、应钟、蕤宾之律名；相合正德、穀、土、火、金、水、木、利用、厚生，进而为其寻找夏、商巫文化的“九音之乐”提供了依据。黄先生的自我纠错无疑是记谱者对自己所依从的工具或方法进行反思并有自觉的典型。但其“第二次重新写定之谱”，仍亦有其“规约”的立场，即寻找夏商“九歌”的声律结构，以证“九歌”非“乐名”而实为“八风与七音、九歌相次”之九声音阶例证。黄先生感叹自己是“借助猜想的翅膀而想见这类遗声”。此《九歌》是否“屈原采其‘九音之乐’的含义来命名音乐上来自巫乐体系的十一段歌曲”，在多大程度上贴近了文化的约定，属于历史民族音乐学范畴。但它反倒提醒我，也许我们对“西学”的警惕性更高，但对“本国”文化的研究，会否因为经验之“近”而降低或避免“先入为主”的门槛呢？我在给学生做记谱分析训练时，也常使用这首音例，并就其中的“实际音高”（物理量）与同学们对音调的实际感受进行对比。曲调中出现的音高并不止“九音”。何以选择其“九”，哪些是基本音级，哪些是派生音级？哪些又是一个音位在“阙”中的变化呢？如此以“九音之乐”作为苗族夜歌的描写，本或也是学者的一种“设定”，关键在于设定者是否对自我局限有着意识与自觉。

沈老师曾以“通过记谱”、“防范记谱”、“通过语词”、“防范语词”指出民族音乐学作业的实践路径。研究真是一个过程！

在“拍”与“字”的位元系统中，沈老师继《音腔论》后提出了有关律动论和模式论的核心思想，我们从中可以发现，如果说《音腔论》对“拍”的概念尚以“律动”为替代，而《引论》中已经脱出了把“‘强弱’有无规则交替”看作是构成律动（乐拍）循环的唯一标准（所谓“功能性”和“非功能性”）的西方节拍观念，而有了新的思考和定义。这种不断的反思亦贯穿于《引论》的写作及其写作方法。这也形成《引论》写法上最富于特色的“插叙”。沈老师几乎在所有论述的关键处，都辅以插叙，或为理论补充，或为实例举证，最重要的是这些概念或说法的来龙去脉，等于将自己的思考和研究过程和盘托出，让我们可以经由这“田野作业过程”的叙事，对他的陈述再做考辨。其中沈老师提及1980年他携《音腔论》初稿拜访语言学家吴宗济，最初因为缺乏量化标准被否定的经历，这段往事令我们了解了他的寒窗之苦的动因之一。而当我看到沈老师说自己的初稿完成后，自己油印并寄给“全国各路有关专家、学者，恭请他们审阅，并约定时间登门求教”的一段，不免长叹，那个时代的学术风气于今真是且远且消失。

《引论》可评述处很多。作为后学，我对书中就“位”与“阈”概念进行的理论与实践操作阐述感到特别兴奋。可以说这不仅对形态学的描写具有方法学意义，也为音乐文化的阐释提供了进一步拓展的空间。在论及音位时，沈老师明确指出：“音乐实践中的一个音，并不是律学上的一个点，而是一群点”，“每个音乐大师（之所以不同于一般的音乐匠人的原因之一）其实都懂得（哪怕是下意识地）在他（她）的音乐表演中如何拿捏这种分寸。这个‘分寸’就叫作‘阈’，英文称之为‘range/threshold’”。这“一个音”而有阈的位，其实是我们认识“音腔”的关键。这也使我在阅读庄永平老师所撰与音腔商榷之文时^{〔4〕}，思考究竟是音腔内部包含了音高、尺寸和力度特征，还是说这种“品味”或“韵”是由音腔外部字调与字调的关系所系？此问在《引论》中可见答案。也就是说，就中国传统音乐（不仅于此）来说，一个音和一串音的表述，都有其韵味的拿捏。音腔立足于一个音，而“腔格”是一串音的不同组合，是依字行腔的一种模式。前者与字调有关，但未必是决定的因素，甚至可能与字调无关。正如沈老师在2008年“钱仁康讲坛”最后一讲中回答学生有关润腔与音腔关系时所说，音腔是针对润腔现象而导出的对“音乐基本理论”的质疑，并从音乐学理论层面进行的描述，而《引论》在乐位系统之“腔位”专章，应该说更进一步讨论了这个问题。

沈老师综合物理、数理、文化心理相结合的认知方法，将人的“乐感”落在严谨的表述中，此方法的认知意义不限于中国传统音乐而具有普遍意义。当然，我也遗憾沈老师未能在这部《引论》中完成“复音”位元系统的撰写。沈老师认为就中国少数民族多声歌唱中已有的诸如“两音相糅”、“上脆下莽”等民间习语，包含了可以继续追究的乐位学描写可能，并期待有更多的学者去挖掘这些“潜藏在拥有这些音乐的人群意识中的有关这些现象的种种具有‘位’意义的观念——集体无意识的‘约定’”。日前，我针对“复音”这一有关术语学的“基料”，亦矫情地向沈老师提出“异议”。我认为如果从“复音”的角度，确实它在中国传统音乐（汉族）中不是一个常在的元素，但是如果我们舍弃“复音”，而用“织体”这个概念，是否更为声部关系的“客观”表述呢？尽管“织体”在“复音”的概念之外，还包括了音色和力度等元素，但这种包括了音色的不同声部关系，难道不正是中国传统音乐的“纵

〔4〕 庄永平：《论〈音腔论〉》，载《音乐探索》，2001年第一期。

向思维”之所在吗？如果它目前还只是一个“设定”，也不妨就此作为朝向文化当事人“乐位”约定发掘和理解的、避免过多被“复音”规定所羁绊的出发点吧。

于此，我想起克洛德·列维·斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss)的《忧郁的热带》。书中引述了夏多布里昂(Chateaubriand)在《意大利之旅》(voyages en Italie)中的话：“每个人，身上都拖带着一个世界，由他所见过、爱过的一切所组成的世界，即使他看起来是在另外一个不同的世界里旅行、生活，他仍然不停地回到他身上所拖带着的那个世界去。”^[5]这或许就是人类学者或民族音乐学者的宿命吧！

读完《引论》，我忍不住问沈老师是否感到孤独。他的回答是：“孤独，极其孤独。驱使我干下去的动力是必须对自己提出或发现的问题找到能令自己满意的答案。”

沈老师的动力，引发了我对“民族音乐理论”与“民族音乐学”关系的再度思考。由沈知白先生提出的“建立中国自己的音乐理论体系”之目标，以及他对实现这个目标而要求该专业学生掌握“两个四大件”的路径，可见其内容表面上与西方“体系音乐学”之“音乐理论”(music theory)相应，实际上亦横跨了西方历史音乐学中的体裁研究。有关中国音乐体裁的民歌、民器、戏曲、说唱的“四大件”，正是挖掘、整理、建构“中国自己的音乐理论”的立足点，这也是于会泳先生“纵向”与“横向”研究的着眼点。只是“西洋作曲四大件”的学习，如何既有借鉴，又不“带着人家的眼镜看路，穿着人家的小鞋走路”？既“应用现代音乐理论的科学方法”又能“整理自己的传统理论，从而修正或补充国际通行的音乐基本理论”^[6]？于会泳先生曾以腔词关系、句式、结构规律、宫调、唱腔与伴奏关系、润腔六大专题为其“横向研究”；以杨荫浏、黄翔鹏为代表的学术群体，在对古老乐种的调查研究中以民间存活与史载乐学理论相参相证，并奠定律、调、谱、器的研究纲要，都可视为这一“自己的音乐体系”之建构实践。重要的是这一建构的核心，恰恰建立在由承认文化差异性进而将音乐置于其特殊文化范畴而进行的学理探索。这不正是民族音乐学(ethnomusicology)的理念及方法吗？这一理念及方法，给予沈老师的正是在比较的视野中，于基本乐理的反省。沈老师个人对民族音乐学的接受，相当程度上正是该学科之文化相对论所强调的差

[5] 列维·斯特劳斯《忧郁的热带》，中国人民大学出版社，2009年，第39页。

[6] 引号内为黄翔鹏语。

异性，以及对此差异性在文化脉络中给予理解的认知方法，对“音乐理论”与形态研究的意义。如此自觉致力于“民族音乐学”之形态描写法，正是他继续就此“体系”诉求“中国自己的音乐理论”所进行的探索。

斜晖脉脉水悠悠，《引论》白了“少年”头。序言写到这儿，我仿佛又看到了沈老师的第三幅面孔，那是每当我们在一起讨论学术问题时，他发自内心的笑容。多年来，不少人对我说沈洽师过于严厉，以至于同学们的答辩都躲着他。我也常常看到沈洽师因为受人曲解而兀自伤感，以至于学友韩锺恩君曾赠予他一个绰号“问题少年”。既是少年，就难免于天真。沈老师的天真，是对于学术问题的较真儿与不谙世事。然而，不求诸人，但求诸己。在学术的领地，何时，我们亦能如君子般切切，偲偲，怡怡如也？而作为他的未曾记名的弟子，我又多么希望自己和学生能够多多少少，继续《引论》中的话题。

萧 梅

2015年6月16日于上海驿站

自序

2006年暑期，我回北京度假。一天，萧梅博士来访。我们谈到国内民族音乐学研究的状况，彼此都欣慰这门学科已成一定气候。但学界对学科有所谓“只讲文化，不讲音乐”的评说，却值得让人深思。鉴于此，萧梅希望我到上海音乐学院“钱仁康音乐学术讲坛”从民族音乐学角度作一次关于音乐本身形态学研究之重要性及其方法论的演讲，以期能有助于消解该校年轻学子们因此而生的种种疑惑。

诚然，在我看来，自上世纪五十年代初至六十年代上半叶，民族音乐学从比较音乐学转型过来，由于同时继承了美国博厄斯学派一些民族学家和人类学家素有把美洲原住民音乐作为“文化现象”和“考古发现”给予特别关注的学术传统，从而拓宽了原先比较音乐学的广度和深度，应该说是一件好事。学科在研究实践中因此而出现或侧重于文化，或侧重于音乐这样两种学术的取向，也属自然、正常之事，很难用对与不对、可与不可或好与不好去作评价。但这门学科传到中国，一头扎进的，毕竟只是音乐学的土壤，不重音乐的倾向被一些同道诟病就在所难免。进一步说，既然中国的民族音乐学根基是扎在了音乐学中，却不去扬音乐学之长，不首先考虑音乐领域本身的问题，也确实不合情理，更不是什么聪明之举。从这一角度说，回母校讲讲萧梅给出的这个题目我应该痛快答应才是。但考虑到自己1999年体检被查出癌症晚期，之后经治疗虽然指标恢复正常，医嘱却一定不能再过度劳累，我确实是犹豫再三。最终答应下来，主要是感动于萧梅向我诉之以对学科发展之历史责任的大义。

任务接下了，准备却费了大劲。

当时我还在台湾南华大学民族音乐学系教书，每周至少八节理论大课，还担任着一个五十来人大班的班导，工作量已经很大，再加上这件事自然就更不轻松了。特别是从学术上说——自比较音乐学转型成民族音乐学之后，由于学科方法论对音乐所根植之文化面的特别强调，该学科除了最初阶段还有一些学者[如

查尔斯·西格(Charles Seeger)、布鲁诺·内特尔(Bruno Nettl)以及从原先比较音乐学营垒走来的如乔治·赫尔佐格(George Herzog)、考林斯基(Mieczyslaw Kolinski)和库尔特·萨克斯(Curt Sachs)等],在形态学方面对基于西方古典音乐理论的技术和方法继续有所反思并提出过一些解决之道外,学科之后的走向在这方面却似乎并没有太多后续的进展;见到的文献只要涉及音乐,多半是延续了把西方人研究西方音乐所惯用的那套理论和方法略施改造后便拿来就用,久而久之,甚至已成一种理所当然的惯性。用这样的方法来研究非西方音乐究竟在多大程度上能帮助我们对其形态学特征及其文化学意义做出正确的诠释和理解,长期来我一直持有怀疑。

另一方面,我国学者对自身文化之传统音乐的形态学研究虽如火如荼地开展了半个多世纪,积累可谓十分丰厚。这无疑是我国民族音乐学之音乐形态学研究需要特别倚重的宝贵资源。但其中相当大一部分是个案研究(如歌种、乐种、剧种、曲种等等);且往往是就个案而论个案,缺乏宏观的跨文化比较;支撑这种研究所持的价值观以及所用的工具(理论、方法和技术手段),则自觉不自觉地,基本上也就像西方民族音乐学家所做的那样,借用西方古典音乐理论现成提供的一套,或在此基础上作些局部的改造,缺乏系统的、正本清源的反省与思考。因而要想把这笔资源用到民族音乐学的音乐形态学研究中来,需要花大力气进行梳理和在宏观视野下作系统化的处理。

与此同时,我还注意到:作为民族音乐学前身之比较音乐学的学者们虽然最初是完全用西方音乐价值观和理论来解读非西方音乐,加上当时一手资料的匮乏,因而确实表现出相当程度的幼稚和欧洲自我中心主义,但它作为“音乐科学”(Musikwissenschaft)的一个分支^[1],毕竟保持了把音乐本身的描写和研究放在头等重要位置的传统。其中有些学者[如霍恩博斯特尔(E.M.V.Hornbestel)、阿伯拉罕(O.Abraham)和萨克斯等]在世界范围的比较研究的实践中,甚至很早就意识到了西方音乐学工具在描写非西方音乐时遇到的种种问题,提出了一些在我看来至今仍不乏启迪的警示和思考。这与他们对世界各种音乐文化自觉取一视同仁

[1] 参见 G. Adler: 'Umfang, Methods und Ziel der Musikwissenschaft', *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1885, Vol.1, No.1, pp.5-20; Eng.trans.by Erica Mugglestone, published by *Yearbook for Traditional Music*, Vol.13(1981), pp.1-21.

的态度有关，这一点尤其令我感动。然而后来的人们对于这个时期的研究似乎是否定的多而肯定的少，许多当时的文献大部分也都早已打入冷宫。为此，我在准备过程中，曾怀着极大的热情跑去欧洲踏寻这些先贤的学术足迹和灵感，以期有助于自己对这些问题作追根溯源的思考。

从2006年暑假后算起，我大约用了两年的时间，经如此这般的准备，于2008年6月，提前结束了那学期在南华的讲课，请假赶到上海，回母校给音乐学专业的博士、硕士生们作了题为“音乐形态学问题——民族音乐学视角下的一种思考”的演讲。讲座结束后，为践约将讲课录音整理成书，自2009年寒假起，我索性辞去了南华大学的教职，回北京潜心于本书稿的写作，没想到一写就是将近六年，终于在上音演讲版^{〔2〕}的基础上经大幅度充实，成就了现在的样子。

对于本书的写作，我给自己设下三个期许：

一是期许它能对民族音乐学方法论中的一个核心问题——音乐同其所根植之文化的关系（也就是恩克蒂亚所说音乐与文化“两张皮”的问题^{〔3〕}）之有效解决有所帮助。萧梅希望我的讲座能有助于解惑学生对于重文化、轻音乐的认知偏颇，我觉得关键就是要从方法论的角度提出一套切实能把二者有说服力地紧紧扣在一起的理论和具操作性的研究方法。我期待我贯穿于全书的关于“乐位”的理论及其操作性的“位元系统”能起到这样的作用。因为“位”的意识与“位元系统”正是一种音乐所根植之文化中的人们集体无意识的直接产物，而一种音乐声的形态之所以如此这般，又正是此种“位”的意识及其“位元系统”透过制度性音乐行为（performance）而展现出来的直接结果。所以，无论是想要通过音乐去解释文化，还是想借助于文化去理解音乐，“乐位”的理念与“位元系统”就成为扣紧音乐与文化之关系的主要环节和纽带。

二是期许它能成为在中西方间，甚或可举一反三推演至东西方间真正彼此理解和平等对话的平台——尽管这个平台目前还只是一个十分粗糙和简陋的框架（故而称其为“引论”）。因为五十多年来我在音乐学这片海洋里游泳，痛感我们（乃至几乎整个非西方世界）同西方的音乐对话始终不在一个同等的位置上。这

〔2〕 将由上海音乐学院出版社在近期出版。

〔3〕 这是恩克蒂亚（J. H. Kwabena Nketia, 1921—2010）1984年在中国音乐学院作民族音乐学系列讲座时的一个说法。