

下冊

2001

中國音樂研究 在新世紀的定位

國際學術研討會

論文集



香港中文大學音樂系
中國藝術研究院音樂研究所合編
中國傳統音樂學會

論文集(

傳統音樂學 人民音樂出版社

下冊 (2001.01.05-12)

人民音樂出版社



中國音樂研究 在新世紀的定位

國際學術研討會

論文集

執行主編：曹本治 喬建中 袁靜芳
特邀外審：郭乃安 于潤洋



香港中文大學崇基學院金禧校慶

“中國音樂研究在新世紀的定位”國際學術研討會開幕辭(代序)

李校長、李曾超群女士、熊主席、各位嘉賓、校董、老師、校友、同學：

崇基學院自從創校以來，不知不覺已度過近半個世紀。50年的校史，是由歷屆崇基人秉承着“崇基精神”一點一滴累積而成。今天崇基的成就，能對香港中文大學以及香港社會的發展做出貢獻，前人功不可沒。

今年是 21 世紀的第一年，也是崇基學院金禧校慶的一年，學院希望透過種種有意義的活動，讓我們的教職員、學生、校友及各方好友，能夠繼承崇基 50 年來博愛和自由開放的教育精神，重溫過去，檢視現狀，展望未來。

崇基學院是香港歷史上最早從事中國音樂教育和研究的學府。現在踏入 21 世紀，我們關心的是，在中國音樂研究領域，能否進一步建立適合中國音樂之內涵和多元屬性的理論和方法。同時，我們要問：經過上一個世紀的努力，還有哪些關鍵性的問題，尚待解答？為此，

我們崇基學院希望通過這次研討會，集合當今著名的中國音樂學者，就這些重要的問題，加以探討和提出解決方案。由於這個研討會具有時代性的意義，我們學院就以此研討會作為崇基學院金禧校慶的序幕。

這次研討會，是由香港中文大學音樂系、中國藝術研究院音樂研究所、中國傳統音樂學會共同籌辦，並蒙群芳慈善基金會和香港民族音樂研究會鼎力贊助。在此，本人謹代表崇基學院致以衷心的感謝！

研討會為期八天，將有一百多名學者參加，議題涉及多方面，例如中國音樂研究的理論、概念、方法與學科建設，中國音樂的傳承與變遷，中國音樂與週邊音樂文化的交流，以及音樂教育等。期間，將舉行三場極富新意和學術性的民族音樂表演。

我們很感謝各位支持崇基校慶，參加今晚“中國音樂研究在新世紀的定位”研討會的開幕禮。我們特別感到高興和榮幸的是，大學校長李國章教授、群芳慈善基金會李曾超群女士、崇基學校董會主席熊翰章先生、中大音樂系系主任陳永華教授、中國藝術研究院音樂研究所喬建中教授、中央音樂學院袁靜芳教授、香港民族音樂研究會韋慈朋教授，以及此次研討會籌委會主席曹本冶教授，親臨主禮。本人謹代表崇基學院的老師和學生，表示熱烈的歡迎，並致以萬二分的謝意！

清朝才子袁枚說：“人必有才而後能憐才，知音而後能識曲”。本人在此謹祝各位知音人新年快樂，生活愉快！

崇基學院院長 李沛良教授

2001年1月5日

目

錄

開幕辭(代序)	李沛良	I
---------------	-----	---

上 冊

民族音樂學“全觀法”與“文化全元論”

——試論 21 世紀中國音樂學的方法論問題	羅藝峰	1
--------------------------------	-----	---

全球化歷史進程與新世紀工作界面

——21 世紀中國音樂學學科建設的策略與構想	韓鍾恩	19
---------------------------------	-----	----

後現代時期的音樂研究方法論思考點滴

.....	楊 沐	39
-------	-----	----

歐洲音樂學作為知識：它的理論和寫作

.....	陳銘道	46
-------	-----	----

中國傳統音樂的文化處境

薛藝兵	73
-----	----

中國音樂學文化區系類型研究芻議

.....	喬建中	92
-------	-----	----

民族音樂學亞洲化的挑戰

韋慈朋	112
-----	-----

動態的“傳統”及其結構	韓 軍	124
論中國傳統音樂的穩定性和易變性	劉 勇	133
論中國音樂在功能轉換中的形態變遷	田耀農	149
中國音樂的老傳統與新傳統之變異		
——從民族器樂的發展談起	楊 紅	166
旅遊開發對中國大陸少數民族傳統音樂所產生		
的重大影響	桑德諾瓦	186
城市中的納西人：音樂文化的適應與變異	李 莘	204
新疆各民族傳統音樂中的“同名異實”和		
“同實異名”現象	周 吉	224
化合而非混合 漸變而非突變		
——囊瑪融匯其他民族藝術成份的藝術經驗	毛繼增	237
內蒙古科爾沁地區安代歌舞的傳承與變遷	王 華	245
蒙古音樂時代風格變遷與樂器進化刍議	烏蘭傑	253
儀式音樂研究的理論定位及方法	曹本冶	275
解構“局內”“局外”		
——以鄂西土家族哭嫁歌研究為例	余詠宇	290
中國音樂考古學的學科定位與研究方法	方建軍	307
音樂考古學緒論	王子初	326
樂律研究的回顧與展望	陳應時	359
重心需要轉移的音樂內容之研究		
——對中國音樂美學基礎研究的意見(之一)	費鄧洪	373
世紀之交：音樂社會學對象觀念回顧與學術展望	曾遂今	391
20世紀中國音樂學研究中的楊蔭瀏學術傳統	高 興	425

一位中國民族音樂學學者看美國街頭音樂活動

- 民族音樂學研究的理論和實踐的一個嘗試實例 …… 洛 秦 445
- 在英國的“中國”佛教音樂是誰的？

- 論研究音樂和人們之間“關係”的重要性 …… 蔡燦煌 466
- 中國傳統音樂符號的重建

- 理論、目的與方法 …… 吳文光 479
- 社會人文環境對文人音樂音律觀念的影響

- 從古琴徽間音位的變化談起 …… 李 玫 489
- 20 世紀 50 年代以來琴樂文化的變遷

- 從古琴進入音樂學院說起 …… 楊春薇 499
- 社會人文環境的變遷對古琴音樂的影響

- 從 20 世紀後半葉的古琴音樂創作看古琴音樂文化的流向
…………… 閔林紅 513
- 新的社會人文環境對古琴傳統傳承方式的影響 …… 王建欣 528

下 冊

從琉球御座樂對中國音樂的受容

- 看音樂文化傳播中的“不變”與“變” …… 王耀華 545
- 佛樂東漸及其日本化 …… 周 耘 553
- 從日本初期音樂制度的形成看其對中國音樂的接納方式

- 關於雅樂寮和內教坊 …… 趙維平 577
- 試析古代中日音樂文化的社會學背景 …… 周顯寶 594
- 日治時期日本音樂學者對於臺灣音樂的調查研究

- 以田邊尚雄及黑澤隆朝為例 …… 王樓芬 613
- 有關唐、宋音樂東傳的若干考索 …… 陳克秀 632

關於李氏朝鮮以來的宮調研究

- 兼論中國明清以來的宮調理論比較…………… 李來璋 657
- 中韓音樂文化交流:《樂學軌範》的中國音樂史料 …… 林青華 671
- 面向 21 世紀的中國音樂教育 …………… 樊祖蔭 687
- 論中國音樂研究與普通樂理教學
- 兼論中國傳統音樂在現行音樂教育中應有的地位 …… 童忠良 699
- 論中國音樂教育的模式與觀念 …………… 劉再生 715
- 臺灣音樂資賦優異教育的發展與現況反思 …………… 趙 琴 727
- 從人文、傳統、作品、演奏等面相看音樂教育體制下
- 的中國音樂 …………… 歐光勳 744
- 中國學校教育中的民族音樂傳承 …………… 謝嘉幸 761
- 音樂基礎教育的文化層面定位 …………… 伍國棟 775
- 中國境內藏族音樂文化與周邊民族之交流 …………… 田聯韜 790
- 經箱樂
- 蒙、漢宗教音樂文化交流之產物 …………… 包愛軍 810
- “本土化”和“全球化”語境中的中國南傳佛教音樂 …… 楊民康 822
- 閩東畚族排歌調與桂西南壯族詩交調的比較研究
- 畚族音樂與西南相關民族音樂的關係一論 …………… 藍雪霏 841
- “樂本體”與“音本體”:中西音樂學的分水嶺 …………… 修海林 861
- 釋《通志》“樂以詩爲本,詩以聲爲用”
- 論中國古代音樂中聲與辭的一體關係 …………… 喻意志 881
- “調”中的五聲與七聲 …………… 崔 憲 899
- 清代音樂研究回顧與展望 …………… 羅明輝 915
- 清代宮廷滿洲樂舞及其禮樂觀念 …………… 劉桂騰 933

清代西藏地方政府噶倫多仁·丹增班覺

對西藏傳統音樂的影響 嘉雍群培 960

無牆的博物館

——網絡時代的中國音樂資料建設 蕭 梅 973

再探泉州南音歷史源流

——泉州南音研究之一 袁靜芳 989

現代人文環境中的“十方韻” 孫 凡 1000

梵唄《戒定真香》研究

——從“早晚課誦”看漢傳佛教音樂的特徵 楊秋悅 1013

“碰八板”的起源與發展 王英睿 1035

從四個港產《梁祝》版本看大陸文化在香港的本土化

..... 余少華 1042

樂籍文化研究的現實意義 項 陽 1059

民間樂社與經濟供養 張振濤 1076

村落儀式和象徵中的音樂

——以徽州黟縣古築村和祁門縣彭龍村為例 齊 琨 1104

樂在其中

——對音樂行為過程的人類學闡釋 臧藝兵 1139

附 錄：

中國音樂研究在新世紀的定位國際學術研討會

議程、機構、人員情況介紹 1150

從琉球御座樂對中國音樂的受容 看音樂文化傳播中的“不變”與“變”

王耀華

在音樂文化的傳播過程中，如果按照對傳播音樂之繼承保存狀況看的話，可以分爲“原樣傳播”和“變體傳播”兩大類型。與此相對應的，如果按照被傳播的音樂本體在傳播地的接納、受容情況看的話，也可以分爲“原樣受容”和“變化受容”兩種類型。若依上述兩種類型來進行劃分，那麼，琉球御座樂對中國音樂的受容，應屬“原樣受容”。在這種“原樣受容”中，到底在哪些方面“不變”，哪些方面“變”，變與不變的關係如何？其原因何在？這些就是本文試圖探究的問題。

一、琉球御座樂對中國音樂 受容的“不變”

琉球御座樂，是琉球王朝時期演奏的從中國傳過去的音樂，據記載“是爲太平樂。奏於座中，故亦曰座樂”^①。座樂是在國王招待賓客的場

合，在貴人的“御座”中演奏的音樂，所以特別冠上“御”字，稱為御座樂。“在近世的琉球，中國傳來的音樂被認為是王國裝飾之必需，被作為王權象徵物而內在化，有意識地避免變化和加進創造”^②。琉球御座樂對中國音樂受容過程中，力求在以下方面保持原樣。

（一）歌 詞

由於御座樂在 1879 年廢藩置縣以來就沒有演奏了，所以，在現實中已經失傳。但在江戶朝貢的記錄中，還留下了不少歌詞。根據筆者對其中九首“唱曲”歌詞的研究，除了一首《福壽歌》（又名《太平歌》《福壽頌》《明良時》《熙朝治》《聖壽頌》《頌聖壽》）是仿照中國的詞體而創作之外，其餘如《四大景》《一年才過》《天初曉》《清江引》《急三槍》《紗窗外》《鬧元宵》《一更裡》等“唱曲”的歌詞，都可以找出中國的原型。如：與御座樂《四大景》相同的歌詞，分別存在於福建閩劇、惠安北管之中，並且見於清代顏自德輯錄的《霓裳續譜》。御座樂《一年才過》（《四時蓮花落》）的歌詞與昆曲傳統曲牌《蓮花落》完全相同。御座樂《紗窗外》《鬧元宵》《一更裡》的唱詞，分別可以從浙江泰順縣的《紗窗外》、河南省淮濱縣《鬧元宵》、清代華廣生編輯《白雪遺音》中的《嘆五更》找到原型。

（二）曲 調

由於琉球御座樂自 1879 年以來伴隨着琉球王朝的結束而失傳，所以，目前只留下部份歌詞，而無曲調遺存。但在復原研究過程中，也可以追尋到某些曲目的曲調原型。如：《四大景》《一年才過》《紗窗外》《鬧元宵》《一更裡》等，如果在相關旋律中填入御座樂的相應歌詞的話，唱起來是頗為貼切、順口的，這至少可以說明，在御座樂形成的當初，應當是原樣地吸收了中國的曲調來進行歌唱的。

(三)樂 器

根據筆者在日本本土和沖繩縣考察的所見所聞，琉球御座樂所使用的樂器與中國相關樂器幾乎完全相同。

1987年4月14、21日，筆者與高良倉吉、松本隆一同考察沖繩縣立博物館從島根縣借來的津和野舊藩家所藏的琉球王朝時代的樂器，全部有12種18件，計：橫笛1、拍板1、噴吶1、七弦琴1、月琴5、揚琴2、八角琴1、琵琶1、京胡2、殼子弦1、二弦1、琉球三綫1。比較對照，除琉球三綫外，其餘均與中國樂器完全相同。

1994年9月20日，筆者與御座樂復原研究會的比嘉悦子、金城厚等，一同到水戶市德川博物館參觀了平成六年秋季特別展《琉球王朝之神秘》。其樂器有：月琴、琵琶、四綫、三弦、二弦、胡琴、小銅鑼、鼓、銅鑼、洋琴、提琴、鑼子、韻鑼、插板、槽板、鉸子、噴吶、笛、洞簫、十二律等。對照考察，琵琶與南音琵琶相近；三弦有中國小三弦一把，琉球三綫兩把；月琴與中國的阮相近；四綫與清代宮廷樂器的月琴相同；二弦與南音二弦相同；胡琴為中國的四弦胡琴；洋琴即揚琴；提琴與莆田的枕頭琴、陳鳴《樂書》中的軋琴相同；十二律與清代《律呂正義後編》的排簫相近。

可見，在御座樂形成過程中傳到琉球王朝、並由琉球王朝傳至日本本土的中國樂器，都保存着原來面貌而未發生變化。

(四)樂隊組成

琉球御座樂的樂隊組成大致可分兩大類型：一是“樂”(器樂演奏)的樂隊，二是“唱曲”(聲樂歌唱)的樂隊。

琉球御座樂“樂”的樂隊組成，雖然按不同時期有4人、5人或7人的組成形式，但是，均以噴吶、橫笛、簫簫為主奏樂器，配以打擊樂器，這與中國的鼓吹樂、吹打樂的樂隊組成相同。

御座樂“唱曲”的樂隊組成，有 2 人編制和 4 人編制的兩種，其中，4 人編制的有如下 7 種形式：

- ①長錢、琵琶、三金、三板(1748 年)
- ②洞簫、三弦、琵琶、洋琴(1748、1790)
- ③洞簫、二錢、三錢、四錢(1764、1790、1796、1832)
- ④洋琴、三弦、琵琶、胡琴(1764、1796、1832)
- ⑤提箏、三弦、月琴、胡琴(1764、1790、1796、1806、1832)
- ⑥洋琴、三弦、琵琶、二弦(1806)
- ⑦胡琴、三弦、四弦、洞簫(1806)

以上這些樂器編制的源流，似乎可以從兩個系統進行考察。一是與福建南音“上四管”的樂器編制比較接近。所謂“上四管”，指的是用琵琶、三弦、二弦、洞簫來演奏，歌唱者則手執拍板擊節。前述 4 人編制中的②、③、⑥，分別包括“洞簫、三弦、琵琶”，“洞簫、二弦、三弦”，“三弦、琵琶、二弦”，與福建南音“上四管”的樂器編制形式有密切的關係。

另一系統是與流傳於福建省莆田、仙游一帶的十音、文十音相接近的樂器編制。前述 4 人編制中，④有與莆仙十音的四胡相似的胡琴，⑤有與莆田文十音枕頭琴相同的提箏，當與莆田、仙游的民間樂隊的樂器編制有一定關聯。

以上這些情況都說明，琉球御座樂在對中國音樂進行受容時，是盡量保持其原來面貌而力求“不變”的。

二、琉球御座樂對中國音樂受容的“變”

琉球人接受中國音樂時，自覺或不自覺地對它進行改造。

(一)歌 詞

“唱曲”歌詞中，經常的變化是用同一曲調填上不同內容歌詞，因此，往往出現同一曲調多種歌詞、多種曲名的情況，並且引起歌詞句式結構的某些變化。《福壽歌》一曲，被填上不同內容的歌詞後，分別稱為《福壽頌》《明良時》《熙朝治》《聖壽頌》《頌聖壽》，並且在歌詞的句式結構方面也發生變化。歌詞句式結構如下：

福壽歌	十(三 三 四)、十(三 三 四)、五、五、五、三、七
福壽頌	十(三 三 四)、十(三 三 四)、五、四、七、二、七
明良時	十(三 三 四)、十(三 三 四)、五、四、六、四、七
熙朝治	十(三 三 四)、十一(七 四)、七、七、六、二、六
聖壽頌	十(三 三 四)、十(三 三 四)、五、四、七、二、六
頌聖壽	十(三 三 四)、十(三 三 四)、七、七、六、二、六

(二)曲 調

由於自 1879 年廢藩置縣以來，御座樂伴隨着琉球王朝的消亡而失傳，所以，對它的曲調在接受中國音樂影響的同時，如何進行變容的具體狀況不甚明瞭。但是，從其它一些曲調在琉球的變容情況，似可觀其一斑。如《打花鼓之歌》，乍一看，完全是用琉球風格的琉球音階來結構而成的曲調，但是，如果將該曲調所用的 si、do、sol 定弦法改為 sol、la、mi 定弦法，用相同的指法、不同的音程來演奏的話，就變成完全是中國風格的徵調式音階的曲調了。如果再將這一曲調與中國民歌《茉莉花》的曲調進行對照的話，骨幹音基本相同，僅在於比《茉莉花》顯得簡素、樸直。可以推測，由中國《茉莉花》到琉球《打花鼓之歌》，曲調經歷了由《茉莉花》較為華麗、婉轉的原型到較為簡素、樸直的變體，再到完全琉球風格的、用琉球音階結構而成的變化過程。琉球御座樂對中國曲調的受容，雖未達

到完全琉球化的程度，但至少也有由繁到簡、逐漸減少加花裝飾的變化。

(三)樂隊組成

御座樂的樂隊中，“樂”的樂器編制與中國鼓吹樂、吹打樂相近，“唱曲”的樂器編制與福建南音、莆仙十音相關聯。但畢竟不完全相同。即使是與福建南音有緊密關聯的②、③、⑥編制中，也至少有一件樂器不相同。如：

福建南音 琵琶、三弦、二弦、洞簫

② 琵琶、三弦、洋琴、洞簫

③ 四絛、三弦、二弦、洞簫

⑥ 琵琶、三弦、二弦、洋琴

(四)演奏姿勢與服裝

關於琉球御座樂的演奏姿勢，沖繩縣立博物館所藏《琉球人座樂並舞蹈之圖》是一個寶貴的史料。該畫卷描繪了 1832 年尚育王謝恩使一行在芝白金的島津府邸奏樂舞蹈的 10 個場面。從該畫卷看，所使用的樂器的形狀與中國樂器完全相同，但在演奏姿勢方面，有兩點值得引起注意，一是演奏者全部都用日本式的“正座”姿勢，即：用雙膝挺直跪在榻榻米上作“正座”姿勢，這種正座的姿勢，與中國坐在椅子上來進行演奏的姿勢是不相同的。二是在服裝方面，雖然努力模仿中國服裝，但是，該服裝與當時的清代服裝不同，頭上沒留長辮子，衣服沒有馬蹄袖，這應當是根據琉球人的審美觀和物質條件進行變化而製作的服裝的變體。

三、從琉球御座樂對中國音樂的受容 看音樂文化傳播中的“不變”與“變”

可以看出，琉球御座樂對中國音樂的“受”，無論是“樂”，或者是“唱曲”，全體演奏者、演唱者都在盡自己的努力，希望按本來的樣式再現中國的樂曲和歌曲。並且為此付出了相當大的精力和物力，如：爲了學習中國的音樂而向中國派遣留學生等。但在實踐中，經常自覺不自覺地對中國音樂進行變化。

因此，是否可以得出如下結論，即：在音樂文化的傳播和受容中，雖然有原樣傳播、原樣受容和變體傳播、變化受容這兩種類型，但，即使在原樣傳播、原樣受容的過程中，受容者也必然會按照自己的感受對受容對象進行改造變化。所以，我們可以說，“變”是絕對的，“不變”是相對的。所謂的“原樣傳播”、“原樣受容”，只是變化的程度尚未達到質的變化而已。

並且，無論是“不變”與“變”，都有其歷史、社會、文化原因。琉球御座樂對中國音樂受容中的“不變”的原因，在於御座樂形成過程中，爲了外交上的方便而接受中國音樂；出於對宗主國的尊崇，原來的音樂被認爲是王國裝飾的必需，被作爲王權象徵而內在化，有意識地避免變化和改造^③；御座樂形成後，爲滿足薩摩藩統治者“誇示統治異國”的需要，又盡量保持中國風格。“變”的原因，主要在於琉球人在長期歷史發展、藝術實踐中所形成的審美觀，而經常情不自禁地用自己的審美觀和習慣性的音樂語彙來改造外來音樂，使之與自己的審美需求相適應。

① 琉球王府編《琉球國由來記》卷四“樂”，載橫山重編《琉球史料叢書》(一)，風文堂書店 1988 年復刻。

②③ 內田順子《琉球王朝的中國音樂作用初探》，《比較音樂研究》1996 年第 3 期。