

在音乐表象的背后

53

中国音乐学研究文库

薛艺兵音乐学术论文集

在音乐表象的背后

Xue Yi Bing

薛艺兵

XUE YI BING



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

J607.2-53
X970

Xue Yi Bing

薛艺兵

中国音乐学研究文库

在音乐 表象的背后

薛艺兵 著



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

XUE YI BING

薛艺兵音乐学术论文集

J607.2-53
X970

0005562

图书在版编目(CIP)数据

在音乐表象的背后 / 薛艺兵著. —上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 11

(中国音乐学研究文库)

ISBN 7-80692-093-5

I. 在... II. 薛... 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120655号

丛 书 名 中国音乐学研究文库

出 品 人 洛 秦

书 名 在音乐表象的背后

著 者 薛艺兵

责任编辑 洛 秦

特约编辑 蒋祖清

封面设计 陈 岫

责任校对 蒋祖清

电脑制作 李灯卫

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12月第1版 第1次印刷

开 本 889×1194mm 1/32

字 数 315 千

图 表 33 幅

谱 例 24 幅

印 张 13.25

书 号 ISBN 7-80692-093-5/J·86

定 价 29.00 元

目 录

1	自 序
一	秧歌研究
5	秧歌源流辨析
21	插秧歌俗古今谈
26	四地秧歌舞曲的分析与比较
二	冀中民间乐社研究
42	采风散记
48	子位的道路
54	从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点
67	河北易县、涞水的《后土宝卷》研究
三	南国音乐风情录
90	羊城俗乐今昔



94	佛山十番行会
97	梅县“香花”佛事
101	客家汉乐传统
106	粤东民间乐社
111	潮州游神锣鼓
116	泉州乐种逸事
124	鲤城音乐习俗
四	乐种个案研究
133	山区小村的天主教音乐
136	潮乐“弦诗”
140	甘南拉卜楞寺的道得尔音乐及其藏文工尺谱
144	青海同仁六月会仪式及其乐舞的结构与过程
五	传统音乐与文化变迁
184	论东方音乐文化中的音乐程式
197	音乐传播的符号学原理



218	论礼乐文化
242	中国传统音乐的文化处境
261	古今音乐雅俗之内涵及其变异
266	也谈“中华文化为母语的音乐教育”
六	音乐民俗学
277	音乐与民俗
314	“音乐民俗”界说
328	民间吹打的乐种类型与人文背景
368	宗族社区的音乐祭礼
	——广东潮州拜老爷活动研究



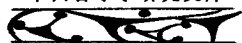
自序



在日常生活中，人人都知道什么是音乐。但是，假如你问一位专门研究音乐的音乐学家什么是“音乐”，如果他是一位严肃的音乐学家，我相信他不会给你一个确定的答案。因为音乐学家要回答的不是约定俗成的日常说法，而是一个需要界定的理论概念。日常用语一旦进入理论概念范畴，一定会被卷入概念的旋涡。但是，要做学问，概念必须理清，因为理论就是用概念筑起的大厦。

实际上，人类自从有了音乐就在思考究竟什么是音乐，但是，由于音乐的特殊性，定义“音乐”的确是件非常困难的事。欧美许多著名音乐词典也都避免从最基本的原理方面定义音乐，因为大家对音乐的本质属性还没有公认的定论。古往今来，音乐的属性问题一直是人们不断讨论的哲学、美学话题，其中涉及的诸如“自律论”、“它律论”之类的争论，似乎会永无休止地进行下去。

但是，如果我们能跳出抽象的哲学思辨，把音乐放回人类



的社会文化中，用民族音乐学的整体观或者音乐符号学的文化观来解释音乐的属性，我们或许能够得出这样的结论：音乐既不是纯观念的，也不是纯物质的东西，而是有着物质存在基础（如人的音乐行为、人嗓、乐器、音响）的文化产品。就音乐的基本形式而言，它是一种有着独立结构体系的、艺术化了的的声音表达形式。但是，作为一种文化产品，音乐不可能孤立于特定文化之外，不可能脱离人的音乐行为而存在，也不可能离开具体社会中个人和群体对它的体验、品评和认知。

由此可以说，音乐的存在包括两套体系：一套是音乐声音形式的独立结构或形态体系；一套是与社会文化关联着的功能或意义体系。而这两套体系总是互为依存，不可割裂的。就本质而言，音乐（如汉斯力克所言）即“乐音运动的形式”，它自身是不包含情感或意义的一种“空的”声音结构形式。但是，当人们（作曲者、演奏者、听众）将自己的情感、意义投射到这个“空的”声音结构形式，将它用于某种意指目的时，音乐除了本质上仍然是“乐音运动的形式”外，还可在人们思想中表示其它东西。

正因为如此，研究音乐，尤其是研究民间传统音乐，不能只关注音乐的声音表象，还需要透过表象，从音乐表象的背后去寻找音乐作为一种文化的价值和意义。

在这篇短小的序言中，我无法陈述如此复杂的学术命题，只想通过上述简短的论述，来说明我个人的 一种学术思路。在二十多年的音乐学术生涯中，我一直坚持这样一种学术思路。也就是说，我所关注的，不仅仅是呈现在音响和音符中的音乐形式表象，我要寻求的，是蕴藏在音乐表象背后的深层的文化内涵。

这本文集所收录的，是我这些年在国内各种杂志上发表的一部分文章，共 29 篇，内容涉及六个方面的专题。其中，“秧歌研



究”专题收录了20年前从我的硕士论文中缩写发表的3篇文章；“冀中民间乐社研究”收录的4篇文字，是我从1986年开始先后十多年参与调查研究该地区民间乐社所发表论文的一部分；“南国音乐风情录”收录了8篇音乐随笔式的短文，是1990年我和英国朋友Stephen Jones一同赴粤、闽田野调查的实录和随感；“乐种个案研究”收录了3篇介绍不同乐种的文字和1篇个案研究专题论文；“传统音乐与文化变迁”收录了6篇文章，内容包括对东方音乐程式、中国礼乐文化、音乐传播与文化变迁等专题的研究；“音乐民俗学”是我一直关注的一个重要课题，这里收录的4篇论文，从宏观综述、概念阐释、乐种通论到社区研究，分别论述了音乐民俗学的一些相关问题。

上述六个方面的专题，应该是我二十年来除了中国乐器研究和仪式音乐研究以外所涉及的一些主要研究领域。读者从收录在这本文集的不同专题论文中不难看出，不论涉及哪个领域，我的研究视角，总是聚焦在音乐表象的背后；总是在寻找蕴藏在音乐表象背后的深层文化内涵。尽管我所找到的这方面的东西还不够丰富，或者还不够深刻，但我一直在寻找，并且总想把我已经找到的东西表述出来，呈献给读者；总想将分散的文字集中成书，再次奉献给同样关注音乐表象背后的事情的读者。

应该说明的是，收录在这里的已经发表过的文字，除加了3首原本就被遗漏的谱例外，基本上只字未改，保留了当初发表时的原样。既然是过去的作品，理应保留其原貌。这样，也便于读者从中了解笔者在学术上曾经有过的幼稚，以及后来的逐渐不幼稚。或者，读者也可以从文字表象的背后，了解笔者学术探求的一个简短历程。

藉此文集付梓之际，感谢曾经为我提供了宝贵资料的无数不知名的民间音乐家和音乐当事人！感谢培育我学术思想的中国



艺术研究院音乐研究所、英国伦敦大学亚非学院音乐系和香港中文大学音乐系！也感谢为本文集付出辛劳的我的同事以及上海音乐学院音乐出版社的同行！

薛艺兵

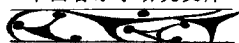
2004年9月写于北京



秧歌源流辨析



“秧歌”，是多种不同的民间艺术共同使用的一个名称。在南方稻区，“秧歌”是指田间插秧时所唱的民歌，在北方农村，有些地方称当地的某种民间小戏为“秧歌”；有些地方称自己的某些民间舞蹈为“秧歌”；还有的地方将包括秧歌在内的各种民间歌舞泛称为“秧歌”。“秧歌”这一概念的多解性和它所代表的各种民间艺术形式，是在秧歌形成、发展和流传、演变过程中历史地形成的。要探讨“秧歌”的历史源流，不能不涉及各种类型的“秧歌”。不过，本文所要讨论的，不是各种形式的“秧歌”，更不是被泛称为“秧歌”的各种民间歌舞艺术，而是“秧歌”中的一种形式，即至今仍广泛流行于北方农村城镇的歌、舞、戏综合形式的一种传统秧歌。在这类“秧歌”中，以“陕北秧歌”、“冀东秧歌”、“东北秧歌”（包括辽南高跷秧歌）、“胶州秧歌”、“胶东秧歌”等影响较大，其表演形式和音乐在同类秧歌中具有一定的典型意义。笔者将以这类“秧歌”为主要对象，对其源流及



相互关系进行初步探讨，其它各种不同类型的“秧歌”仅在必要时有所涉及。为了行文方便，“秧歌”一词在文中即专指这类综合形式的秧歌。

在追溯秧歌的历史之前，有必要对它的体裁特征作出定性描述：

秧歌中的各种节目，按其艺术形式可归纳为歌、舞、戏三种，其中的“歌”是指穿插于舞蹈之间用于清唱的民歌小曲；“舞”一般包括“过街”（队列舞）、“大场”（图案舞）和丰富多彩的“小场”舞蹈；“戏”是一种有人物有情节，歌、舞、说、做兼备的代言体民间歌舞小戏。

秧歌的歌、舞、戏诸艺术形式之间，既相互统一，又相对独立。其相互统一表现为：有统一的组织形式——秧歌队；歌、舞、戏诸节目均由秧歌队员统一分工兼任；有一套特定的表演程序等。正是在统一的意义上，歌、舞、戏不同艺术形式的联合才有了特定的体裁意义，构成一个协调统一的艺术整体，因而我们才把这类秧歌作为汉族民间歌舞艺术中的一个独立品种。其相对独立表现为：歌、舞、戏诸形式的各个节目之间，在内容和形式方面并无本质联系，基本上是不同的内容、不同艺术形式的各种节目的混合穿插表演。三类艺术形式中，尤以歌同舞（这里主要指独立的舞蹈节目，不包括小戏中的舞蹈成分）联系最少。舞蹈时不唱，唱歌时不舞。这是自古就有的传统形式，所谓“舞毕乃歌，歌毕更舞”。从各艺术形式之间的相对独立这层意义上讲，我们又可以把秧歌看作是三种不同的艺术形式在同一组织（秧歌队）内和在同一名称下（即“秧歌”）的一种联合体。

弄清秧歌体裁的特点，对于探索它的历史线索很重要。根据它的统一性，我们应当把它作为一个艺术整体来全面观察。根据其诸形式之间的相对独立的特点，我们更有必要对它的歌、舞、



戏诸形式的来历进行分别讨论，然后从总体意义上去把握。本文正是从这个角度出发，结合秧歌的音乐现象，对历来争执不休的秧歌源流的有关问题进行辨别和分析的。

一 秧歌之歌的来源

清代以来，大凡记载“秧歌”者，一般都说“唱秧歌”、“扮唱秧歌”。如清人杨宾《柳边纪略·上元曲》云：“夜半村姑著绮罗，嘈嘈社鼓唱秧歌。”⁽¹⁾吴震方《岭南杂记》载：“潮州灯节，有鱼龙之戏，又每夕各坊市扮唱秧歌，与京师无异。”⁽²⁾又《昌黎县志·风土》记：“十四五六日名元宵节……夜则张灯演唱秧歌。”至今，陕北、冀东等地的秧歌老艺人在习惯上仍将包括舞蹈在内的“闹秧歌”叫作“唱秧歌”。这说明，“秧歌”这一名称的基本含义历来是指一种歌，至于把其中的舞蹈形式也叫“秧歌”，显然是这一名称的引申含义。因而，确定秧歌中“歌”的来源，则是探寻秧歌中其它因素之来历的关键环节。

“秧歌”一词，原意是指稻农田间插秧时所唱的歌。插秧唱歌的风俗在我国由来已久，不过在唐宋以来的文人诗歌中以及在明代的有关记载中，一般都称这类民歌为“插秧歌”。直到清代，才有“秧歌”这一名称出现。如清代人李调元《南越笔记》⁽³⁾载：“农者每春时，妇子以数十计往田插秧。一老挝大鼓，鼓声一通，群歌竞作，弥日不绝，是曰秧歌。”

清代不仅将“插秧歌”简称作“秧歌”，在名称上有了改变，而且演唱形式也有了发展，已不限于插秧者自歌自娱，有些地方则特选善歌者在田头专事歌唱以娱劳众。如四川《巴州直隶志》载：“春田插秧，选歌郎二人，击鼓鸣钲于垅上，曼声而歌，更唱迭和，绵绵可听，使耕者忘疲，以齐功力，



有古秧歌之遗。夏耘亦如之。”从清代大量的类似记载中可知，田间唱“秧歌”在当时已经成了一种盛行的风俗性歌唱活动，以鼓伴歌的形式是“秧歌”的普遍特征。而且“秧歌”在当时已不仅限于插秧场合中唱，夏耘时唱亦称“秧歌”。场合的转易使得“秧歌”的原意概念扩大。

“秧歌”作为形成于插秧劳动中但又不受劳动场合限制的风俗性歌唱活动，在清代如此流行，它必然会影响到其它非劳动场合的民间文娱活动中去。灯节、庙会的民间歌舞活动中也是在清代才有“秧歌”这一名目出现。并且与田间的“秧歌”同名。这种现象恐怕不是偶然的巧合，而是反映了二者之间有着一定的渊源关系。这种关系还可以通过其它现象加以印证。清修湖南《宁乡县志·风俗》载：“上元灯有狮灯、龙灯、鱼灯，男女妆唱秧歌，采茶等曲曰灯花鼓。”⁽⁴⁾清人潘荣陛《帝京岁时纪胜》说：“上元，装演大头和尚、扮稻秧歌……”⁽⁵⁾这些记载中将民间歌舞活动中的秧歌同“插秧”、“稻秧”联系在一起，说明二者在当时是同等概念，只不过演唱的场合不同。此外，田间秧歌“以鼓伴歌”的重要特征至今仍保留在各地秧歌的演唱中，而秧歌中的一些重要歌调也同今天南方某些地方的田间秧歌在曲调的结构形态（如句间加锣鼓）和演唱形式（如一领众合）等方面，仍保持着很大的一致性。因此，我们有理由认为：灯节、庙会民间歌舞活动中的秧歌，其“歌”的来源是田间“秧歌”。田间秧歌进入歌舞活动的时间，不会早于“秧歌”这一名称在田间形成之前。

仅此，我们只涉及到秧歌艺术中“歌”的来源，当然也包括了随“歌”而来的“秧歌”这一名称的来源。下面再来探讨秧歌中舞蹈的来历。

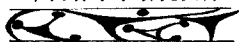


二 秧歌舞蹈的来历

有一种比较流行的观点，认为被称作“秧歌”的舞蹈，当然也同插秧有关。有人曾以高跷秧歌的“产生”为例来加以解释，说：“因为演唱秧歌的人在水田里扭才踮上两枝高跷。因此，秧歌舞蹈必须翘起两只臂膀以及秧歌舞步采取进三步退半步的扭法”。⁽⁶⁾其实，凡下过秧田或踩过跷的人都会明白，要在水田淤泥中踩跷那是不堪设想的事，何况还要边歌边舞！像这样的推测实在难以让人信服。

从今天各地秧歌的舞步来看，基本上都是表情作用下一种自然步态的夸张，完全看不出同插秧步或稻田劳动有什么联系。舞蹈的动作，舞者的道具以及表现的内容等，基本上都同劳动无关。因而，不必因名附意，将秧歌舞蹈同稻田或者插秧劳动简单地联系在一起。从有关秧歌舞蹈形式的早期记载中寻找秧歌舞蹈的来历，也许更为可靠一些。

有关秧歌表演的较详细的记载，见于较早的有清人杨宾《柳边纪略》一书⁽⁷⁾，书中记述了约康熙年间黑龙江宁古塔表演秧歌的情形：“上元夜，好事者辄扮秧歌。秧歌者，以童子扮三四妇女，又三四人扮参军，各持尺许两园木戛击相对舞，而扮一持伞灯卖膏药者前导，旁以锣鼓和之，舞毕乃歌，歌毕更舞，达旦乃已。”从这段记述中可以看出，当初的秧歌舞蹈，其表演形式、人物和道具等，同田间劳动并无关系，而同有些传统的民间舞蹈却有不同程度的关联。例如，舞者各持双棍“戛击相对舞”这一形式同“霸王鞭”（亦即“打莲厢”）相似；而领舞的卖膏药者所持的“伞灯”，在明代就已出现。⁽⁸⁾在有关的图像资料中，秧歌同其它传统民间舞的联系更为明显。如清代《北京走会图》⁽⁹⁾的“秧歌”舞中，有挎花鼓、持小锣者各二，显然是明代“花鼓”舞的继承。另一幅“秧



歌”图亦即清人让廉所说的“高脚秧歌”，正是秧歌同古代高跷结合的产物。即便是富于秧歌特色的“扮诸色人跳舞”这一形式也非秧歌首创，《朱子语案》中所说的宋代“讶鼓”便是先例。此外，清代文人曾有“秧歌即南宋《村田乐》”之说。⁽¹⁰⁾南宋灯宵民间舞队中的《村田乐》，其表演形式现已无从确定，不过直到明代仍有《村田乐》这一名目，据朱有燉《黄钟醉花阳》散套“贺贺贺，一齐舞起《村田乐》”⁽¹¹⁾所说，明代的《村田乐》大概是一种舞蹈。清人将秧歌同《村田乐》联系在一起，反映了清代秧歌舞蹈中有可能继承或吸收了《村田乐》的某些因素。

从以上各种现象中可以看出，清代出现的所谓秧歌舞蹈，实际上是在广泛吸收古代各种传统舞蹈因素的基础上发展形成的。应该说，古代多种传统舞蹈是秧歌舞蹈的源头，秧歌舞蹈是多源的汇聚。

歌、舞、剧、杂（艺）多种民间艺术的混合表演，是我国汉族传统民间歌舞活动的一个重要特点。在这样的表演活动中，民间艺人通常没有严格的专业分工，他们以能歌善舞为技艺高超的标准。正是由于这个缘故，稻田秧歌被引进这类表演场合之后，从一开始就不能保持它原有形式——“清唱”的单纯性。艺人在“唱秧歌”的同时，自然会穿插表演一些舞蹈节目。秧歌的歌同某些传统舞蹈在配合过程中逐渐固定成套，从而形成为适于同歌交替表演的舞蹈节目。于是，歌、舞兼备的所谓“秧歌”便由此形成。

应当明确的是称作“秧歌”的这些舞蹈只不过是列于“秧歌”（歌）的名下而已，它同秧歌的歌其实并无渊源关系。“歌”、“舞”来源各异，只是在灯节、庙会的歌舞活动中二者才开始合流，经过发展演变而成为歌舞活动中的一个新品种。



三 秧歌小戏的形成

秧歌的进一步发展，便是秧歌小戏的出现。受戏曲艺术的影响，清代以来南北各地的民间歌舞小戏纷至兴起。这些小戏大都是以民间小调作为唱腔，不过按其来源和发展，一般都有一、二种小调作为它们形成一个剧种的主要因素。秧歌的小戏同样是在秧歌小调的基础上形成并由而得名的一种民间歌舞小戏。古代秧歌中有许多叙事体的调（如《霓裳续谱》收录的几首），这类小调由清唱到扮唱到表演唱，由叙事体到代言体，进而吸收秧歌舞蹈的基本唱法动作，便形成载歌载舞的秧歌戏。秧歌戏由清唱到戏剧这一发展过程的痕迹，至今仍残存于许多地方的秧歌中，有些地方的秧歌中的故事表演，正是介于叙事体与代言体之间的一种过渡形式。

由于秧歌戏有人物有情节，兼备歌、舞、说、做多种艺术手段，比单纯的歌或舞更富于趣味性，且内容大都是民间熟悉的传说故事和日常生活故事，因而深受欢迎，在形成后得到迅速发展，成为秧歌中不可缺少的重要组成部分。至此，秧歌的歌、舞、戏诸艺术形式已基本齐备。随后，三种艺术形式便在相互影响，相互促进中不断发展壮大。在发展过程中，尤其秧歌戏的人物、情节等，对于丰富秧歌的内容，改造秧歌的舞蹈等方面都有不可忽视的影响。秧歌队扮妆的诸色人物中，有许多都出自秧歌的小戏故事。有些小场舞蹈本来就是在小戏开演之前由剧中人表演的即兴舞蹈。还有些小场舞蹈如辽南高跷秧歌中的《张三赶会》、《杀江》，陕北、山西等地的《滚灯》等，原是一些同名秧歌戏，后来去掉唱白，发展成独立的舞蹈节目。冀东秧歌如今已不再唱秧歌戏了。这是由于冀东在近代地处文化中心，京剧、河北梆子等大戏盛行，吸收秧歌音乐发展起来的评剧日益普及，在这