

May It Fill Your Soul

愿它充满你的心灵

体验保加利亚音乐

Experiencing Bulgarian Music

作者 蒂莫西·赖斯 (Timothy Rice) [美]

译者 黄婉 吴艳 黄泉锋

校订 伍维曦

上海高校音乐人类学 E-研究院

西方音乐人类学经典著作译丛

主编 洛 秦

上海高校音乐人类学 E-研究院建设计划项目资助 项目编号: 05011

上海音乐学院国家重点学科建设项目

**May It
Fill
Your Soul**

愿它充满你的心灵

体验保加利亚音乐

Experiencing Bulgarian Music

作者: [美] 蒂莫西·赖斯 (Timothy Rice)

译者: 黄婉 吴艳 黄泉锋

校订: 伍维曦

图书在版编目(CIP)数据

愿它充满你的心灵:体验保加利亚音乐/

(美)蒂姆西赖斯著;黄婉,吴艳译.

—上海:上海音乐学院出版社,2011.11

ISBN 978-7-80692-707-6

I. ①愿… II. ①蒂… ②黄… ③吴 III. ①民间音乐—研究

—保加利亚—1920~1989 IV. ①J607.544

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 245194 号

May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music

By Timothy Rice

Copyright© 1994 by The the University of Chicago

Published By The University of Chicago Press 60637,

The University of Chicago Press, Ltd., London

Simplified Chinese translation copyright© 2011 by Shanghai Conservatory of Music Press

ALL RIGHTS RESERVED

本书中文版已获原版权持有者授权

丛 书 名: 上海高校音乐人类学 E-研究院·西方音乐人类学经典著作译丛

主 编: 洛 秦

书 名: 愿它充满你的心灵:体验保加利亚音乐

编 者: [美] 蒂姆西·赖斯

译 者: 黄 婉 吴 艳 黄泉锋

校 订: 伍维曦

责任编辑: 范进德

封面设计: 高传林 徐 炜

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

排 版: 上海永正彩色分色制版有限公司

印 刷: 上海印刷(集团)有限公司

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 22

字 数: 366 千

版 次: 2014 年 7 月第 1 版 2014 年 7 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-80692-707-6/J. 680

定 价: 78.00 元

出 品 人: 洛 秦

本社图书可通过“中国音乐学网站”<http://musicology.cn> 购买

本书各章翻译者：

黄 婉：第三、七、八、九、十、十一、十二章

吴 艳：第四、五、六章

黄泉锋：第一、二章

目 录

第一部分 遭遇传统

第一章 舞蹈,在学者的世界	3
关于“个体”	9
关于独白式对话	10
关于传统	14
第二章 初次印象	17
音乐中的保加利亚历史	21
在社会中维系音乐	25
个体音乐体验	33

第二部分 学习传统

第三章 学习音乐的社会过程	41
学习音乐的社会局限	44
男孩学习演奏乐器	47
女孩学习歌唱	59
第四章 音乐学习中的认知过程	69
最初的训练	70
传统的“前在理解”	78
装饰音的奥秘	83

习得传统后的反思	93
----------------	----

第三部分 体验传统

第五章 音乐体验的五种视角	99
20 世纪 30 年代音乐的经济形态和意识形态	100
劳动和好客的观念	102
表演中的审美和创造	111
作为身体体验的隐喻	121
女性体验中的歌曲和舞蹈	123
第六章 作为季节性体验的音乐、歌曲和舞蹈	134
克莱达	135
冬季舞蹈歌曲	138
大斋戒期的游戏：“那-菲莱克”(Na Filek)	142
复活节(Easter)	144
春季舞蹈	147
夏季集市舞蹈	147
丰收歌	150
秋季“赛德杨卡”	152
婚礼	159
重温一整年	169
关于音乐的社会维持的思考	169

第四部分 改变传统

第七章 新社会及其音乐	175
吉尔吉布纳迎来新社会	176
国家及新音乐机构	180
对音乐的支配与控制	189
索非亚的新生活	191
科斯塔丁的变化	194

第八章 新传统的接受与教学	209
新传统的接受	209
科斯塔丁组建“斯特兰扎斯卡塔乐团”	215
图朵拉遭遇新价值观	217
传统的教学	221
反思音乐变迁	234

第五部分 延续传统

第九章 挑战传统	241
婚礼音乐的兴起	244
1988 年的婚礼音乐	248
婚礼音乐的解读和国家控制	251
“斯塔姆博罗沃”:国家控制下的节日	255
国家应对挑战的策略	260
第十章 新一代风笛乐手	265
发展传统	265
伊万·瓦利梅佐夫继承传统	278

第十一章 家中的科斯塔丁和图多拉	291
乡下的生活	291
家庭聚会中的音乐	292
音乐会和宴会	298
唱歌的新环境	301
反思个人音乐经验	304

第六部分 解读传统

第十二章 真理与音乐	311
附录 索引	316

第一部分 遭遇传统

呵,是怎样的人,或神! 在舞乐前
多热烈的追求! 少女怎样地逃避!
怎样的风笛和鼓谣! 怎样的狂喜!

——约翰·济慈《希腊古瓮颂》(查良铮译文)

第一章 舞蹈,在学者的世界

本书源自一些个人音乐经历。细节尽管琐碎,但其中体会,其他音乐学者也许感同身受。于是念头萌生,要写一本关于音乐体验(musical experience)的书。本书探讨的中心问题,是如何弥合往常那种描述性的、科学的和语体化的音乐学研究与我们演奏或聆听音乐时十分鲜活、深刻动人但却常常难以言传的内在体验之间所存在的鸿沟。受到结构语言学、符号语言学和传播理论影响,一些研究领域,已尝试理解和探索人类的音乐体验。^① 这

3

- ① 查尔斯·西格(Charles Seeger)是第一批倡导使用这些研究方法的音乐学者之一,也是个别深入分析语言和音乐体验的反差和距离的音乐学者之一。这种反差和距离,他称之为“语言中心的困境”(linguocentric predicament)和“音乐学的结合点”(musicological juncture)。在数篇富有真知灼见的系列性论文中(1977年汇编于西格论文集中),他列出几组二元概念,以区分出自语言和音乐学(音乐+逻各斯/“构词”)(music+logos/‘word’)导致的音乐和音乐体验之差异。

319

语言	音乐
理性模式	感性模式
事实	价值
知识存在	感觉存在
社会价值	内在体验
语言知识	音乐知识

西格(1977:18)总结:“感性模式是非语言的,是内在体验的知识,与语言知识和社会价值相对立;理性模式是语言的,是社会价值的知识,与非语言的内在体验相对立。”

西格的二元对立似乎让学者们陷入两选一的抉择:(1)舍弃音乐学,因为音乐学从认识论上阻碍了对音乐最为重要的东西的准确认识;或(2)继续描述和分析音乐结构、表演、脉络和文化,以获得一种知识性的收获,然而这些描述和分析同时将最初音乐如何感动我们的途径置于次要地位。西格反对这些不恰当的抉择,并寻求多种路径调适他之前提出的二元关系。他分析音乐逻辑和语言逻辑之间的潜在同一性(《一种音乐逻辑的情绪》“On the Moods of a Music Logic”,1977:64-101);他提出音乐和语言都是一种用于交流的亚符号形式(《语言、音乐和关于音乐的语言》“Speech, Music, and Speech about Music”,1977:16-30);他试图提出假设音乐思维类似于什么,反对有关音乐的语言的思维是什么。(《音乐学的结合点:音乐作为事实》“The Musicological Juncture: Music as Fact”,1977:45-50)。

些方向包括:一、引用局内人(主位“emic”)的词汇;二、探讨音乐与其他艺术形式创作背后的深层结构和系统;三、作出这样一个假设:音乐之所以能深深感动人,源于它与其他文化价值和风格之间的符号性关系。^① 本书在某些方面承袭这些先驱理论,但同时亦尝试提出另一研究方向,去超越存在于音乐学研究和音乐体验之间对立的困局。首先,我尝试用稍为不同的框架来理解这个困局。

4 建基于客观性(即音乐学研究)和主观性(即音乐体验)对立的智识基础,一直受到从马汀·海德格尔(Martin Heidegger)、汉斯-格奥尔格·伽达默尔(Hans-Georg Gadamer)到保尔·利科(Paul Ricoeur)的哲学诠释学和诠释学性的现象学(philosophical and phenomenological hermeneutics)思潮的挑战。^② 他们认为,无论我们观察自然现象或人类活动时,都不存在所谓的客观角度。这是因为我们先于理性被降生——或“被投掷”(“thrown”)——于一个充满符号、并且通过符号来加以认知的世界。由于我们只能依据在我们试图解释之前就已经先有的符号(例如:语言)来认知我们的世界,是故我们对事物的说明和阐释,也定必受到先有观点和先有理解的限制(Gadamer 1986:236-44)。根据这一思路,我们对音乐经验的理解的尝试,实质是一个反思式过程,这一过程始于个体对世界中的音乐符号的接触。所有对音乐的自觉理解的过程(或在言语表达下的音乐理解),都涉及利科(1981:164)所谓的“诠释弧”(“hermeneutic arc”)概念——只不过以音乐代替了文本——从前在理解(pre-understanding)开始,通过对音乐的结构(或者利科所谓的“意义”)的解释,最终达至对世界(在音乐符号指涉下)的阐释和重新认知。因此,诠释学帮助我们重铸对音乐经验的理解和探索:将后者从以往

320

① 使用认知人类学的方法分析局内人语言类型的研究包括:赞普(Zemp)关于‘Are’ Are(译者注:马莱塔岛南部地区人种的名称)的研究(1978、1979);赖斯对于保加利亚乡村音乐的研究(1980a);帕瓦斯(Powers)对于奥格拉拉苏人(Oglala Sioux)音乐的研究(1980);菲尔德(Feld)对于卡鲁利(Kaluli)音乐的研究(1981);萨卡塔(Sakata)关于阿富汗音乐的研究(1983)。关于音乐的成品与其他形式的成品之间的同一性关系的研究有开普勒(Kaepler 1978)和凯尔(Keil 1979)。关于音乐风格的符号性关系的开创性研究是艾尔通·贝克尔(Alton Becker 1979)、朱迪斯·贝克尔(Judith Becker 1979)以及两人共同对日本音乐和文化的研究(1981)。菲尔德秉承以上的研究思路给我们提供了关于卡鲁利音乐结构的深入研究(1988a)。

② 诠释学研究有海德格尔《存在与时间》(Being and Time)(1962),1927年第一版;伽达默尔《真理与方法》(Truth and Method)(1986),1960年第一版;吕格尔有系列性研究成果,但较为凸显的是大多写于20世纪70年代的系列论文,经翻译、收集于《诠释学和人文科学》(Hermeneutics and the Human Sciences)(1981)。

那种对不能了解也不可言喻的主观内容(无论是自我或他者的)的贫乏并在方法论上不健全的探究,通过在有限但可扩展的“平台”上的自我操作,转化为一种对音乐世界的阐释。^①

我个人对保加利亚音乐的经历,正好印证了诠释学认为生命存在(being)先于理解与解释被掷入一个符号世界的观念。我最先接触保加利亚音乐,是来自1950年代起至1970年代初流行于美国大学校园和俱乐部的所谓“国际民俗舞蹈”(现今仍流行,但略有简化):对当时的我来说,保加利亚音乐就像一套外来的符号系统(当然那时的我不可能用这一术语来指称)。我们当时接触到的俱乐部所播放的保加利亚音乐,缺乏关于音乐家、乐器或舞者及其风格的视觉图像、名字以及这种音乐原始发生的环境与语境的任何信息,然而这种音乐却成功地被移植,在美国文化中建立起一个独一无二的社会世界。在这世界里,我们将保加利亚音乐(尤其是将其与舞蹈相配)作为一种符号来运用,帮助我们交友、在别人面前展示自身的吸引力、享受保持在身体上的反复的审美模式所带来的生理及心理愉悦,并且创造出一种处于广大美国社会内部的小众的社群感(a sense of small-scale community)。

当时,我们这群民俗舞蹈爱好者当中,很少人关注或了解产生这种音乐和舞蹈的文化背景或潜藏在其形式之下的结构组织,然而,我们通过奏乐起舞,在一种非言语的层面透彻地认识了保加利亚乐舞的模式,并在我们的世界里将它们原有的结构组织重新建构并赋予意义,尽管这与保加利亚乐舞原生的世界大相径庭。在这一过程中,我们学会用新的方式来像海德格尔所说的那样“存在于世界”(being-in-the-world)。举例说,我们认识到,男性朋友可以相互牵手,而不会受到性取向方面的影射;我们学会如何通过某种特定方式的全身性投入,来表达个人喜乐或对他人的兴趣;我们了解到,获得完成社群中心任务的能力,可以帮助建立起个人在其中的地位。用利科的话说,在挪用保加利亚乐舞的同时,我们亦反挪用了原有的自我本质。

这正是诠释学讨论的核心问题。启蒙哲学的影响使我们自信可以凭借理智和确定的自我,置身事外地剖析世界,而诠释学则提出,当我们接触世界时,这个看似客观理智的自我同时转化成一种自我本质,因此,视主体为恒久不变、凌驾于世界之上并“统摄客体”的观点,实在是一种虚妄(Ricoeur

① 伽达默尔(1986:273)运用“视界融合”这一概念理解不断变化之存在(a changing self)的观点。存在本身建立在历史视界的基础上,与历史视界不断相互作用并变化,从而延展了原本被[投进](“thrown” into)作为符号体系的视界。

1981:190),马克思和弗洛伊德的学说亦曾批判过这一观念。我们继而认为:就算这一独立的客观自我真的存在,它亦只会把自己的阐释强加于世界。根据利科的观点,在另一方面,自我通过被掷入世界建构成一种自我本质,而后“挪用便不再是一个占有……相反,它在一瞬间脱离了那个自恋的自我”,一个新的自我本质由此产生,并重新理解一切文本、符号和符号性行为(同上:192-93)。

在1980年代末,当民俗舞蹈爱好者之外的更多听众接触到保加利亚音乐时,一种对这一音乐实践的原初内涵和语境一无所知的挪用发生了,这要归功于一套被巧妙地命名为“保加利亚神秘之声”(Le *Mystère des voix bulgares*)的唱片,^①其中灌录了经过整理改编的保加利亚合唱音乐,极其流行。忽然间,多了许多前来搭讪的人(包括我的学生——他们此前还未搞清楚我研究的是保加利亚音乐还是巴伐利亚音乐),与我谈论如何解开那些“神秘的声音”。就这样,透过“世界节拍”(world beat)的市场标签,保加利亚音乐便成为西欧、美国、日本及其他地方千千万万人音乐世界中一部分。与前文提及的民俗舞蹈爱好者一样,这些新听众也许对保加利亚音乐略知皮毛,亦懒于关心其原有的文化意义;他们的理解,十之八九来自此前个人对音乐的接触。然而,他们坦然开放自己,在认识保加利亚音乐的同时,亦稍微开阔了音乐和知识视野。

类似的非学术性挪用,民族音乐学者常常不以为然,同样地,他们也拒绝承认挪用在学术性理解中的角色,而自认为在智识及道德层面上超越那些无知天真的听众的挪用——无论是1960年代以表演为导向的民俗舞蹈或印第安音乐迷,还是20世纪八九十年代贪婪的音乐工业巨子和“民族流行音乐界”的唱片明星。^② 虽然《韦氏新世界字典》(Webster's New World Dic-

① 这两张唱片灌录了多种类型的保加利亚合唱音乐,命名为《神秘的保加利亚声音》(Le *Mystère des voix bulgares*),由马塞尔·赛里尔(Marcel Cellier)在欧洲制作发行,后来在美国由诺内萨奇(Nonesuch)重新发行,编号为79165,79201。第三张于1990年以相同的标题由宝丽金(Polygram)/福蒂尤纳(Fortuna)发行,编号为846626。

② 如20世纪60年代和70年代加利福尼亚大学洛杉矶分校、威斯利安大学与印第安纳大学、伊利诺伊州大学的音乐人类学研究项目存在一种紧张关系。加利福尼亚大学洛杉矶分校和威斯利安大学侧重表演方向(performance-oriented)的音乐人类学研究项目,除了著名学者之外,还吸引以主要指导非西方音乐传统的表演音乐家;印第安纳大学和伊利诺伊州大学侧重于人类学倾向和自我意识性(self-consciously)的非表演方向(non-performance-oriented)的研究项目。这一时期,人们花费很多精力去解释非西方音乐的表现并不等于音乐人类学。

tionary, 1980)将“挪用”一词定义为“未经同意、不正当地攫取”,其他大部分的定义则较为正面,诸如“拿来供己……之用”或“拨作特定用途”;准确地说,我认为,民族音乐学者在研究其他音乐传统或文化时,正是在“挪用”。^①

保尔·利科曾特别提出,“挪用”是人文和社会科学研究中不可避免的核心特征。利科(1981)认为,“挪用”的意思,是“保持并利用距离来理解事物”,从而将那些最初是“外来的”事物变成“自己的”。对于任何被掷入尘世的人,包括民族音乐学者,“挪用”是一种“对文化的距离和历史的差异的抗争”。因此,按照这个完全非浪漫主义的观点,既然我们根本无法通向他人的内在经验,我们只能去解释那些暗示着某个世界或多个世界的符号体系。因此,所有理解都注定是有局限的、多维的,并非一成不变;亦必然要与其他各家理解竞争,并被个人可扩充的视野所局限。

当我们接触到一个新的音乐世界(就像在民族音乐学的研究中)时,研究者的视野扩大使新的理解中包括了(起码小部分)这新音乐的符号所指涉的世界。^②如此说,研究者寻求的,并非仅限于理解其他文化成员的内在经验;更重要的是一个由音乐声响、表演和语境所提示及引出的世界。由于民族音乐学者自觉与其所研究的音乐有着某种文化和历史的距离,“挪用”正是对这种“分离性”(distanciation)的辩证呼应。就算是来自其所研究的文化、所谓“局内人”的民族音乐学者(“insider” ethnomusicologist),若要说明和批判性地理解他们自己的文化时,也需要造成有效的分离性。本书将会证明,有效的分离性,不独属于局外人和学者;就算是文化传统中的个体,往往

① 越来越多的论文对“世界音乐”的“挪用”提出评论性地分析,其中有梅提杰斯(Meintjes 1990)和菲尔德(1988b)。梅提杰斯通过将“挪用”一词放入一组权力-变形(power-inflected)的术语即“一个挪用、开发和占有的过程”(47)中,强调其负面的喻义。当第三世界的文化资源被第一世界的学者和音乐家们挪用,这种挪用由于政治、经济和种族权力的不平衡而充满道德伦理问题,这些问题是音乐人类学者无法逃避的。从诠释学角度看,我们的行为与音乐家和舞蹈家一样,都涉及挪用的特征。因为“挪用”是一个有效的哲学概念,用以描述如何使用自身社会的、历史的角度理解他者,我们也许可以使用诸如“误用”(misappropriation)和“占用”(expropriation)看待大部分令人困扰的伦理道理问题。

② 尽管阐释方法和自我反思式研究越来越被音乐人类学者认为是一种理所当然的途径,但是据我所知,对于这些角度的哲学本源进行深度研究的,在音乐人类学界唯一另外的研究成果是杰夫·提同(Jeff Titon)的《上帝的力量之源》(Powerhouse for God, 1988),他认为:“当今的民俗学者在记忆和历史的统一体内思考民俗的情感性表演时,诠释现象学在我看来是最为有效的解释框架。”(13)正如提顿所指出的,理解当下发生事件的意义途径在于寻求研究者和“民俗”之间的对话。“这是一个世界,只有主体间性的真实,这正是田野工作者需找寻的;在一个解释性的文本里真正存在的仅仅是一个重构的世界——假设能够得到一种理解的话。”(同上)

亦不断地“挪用”他们的文化习惯,赋予其新的意义,从而创造他们自身意义的“存在于此世界”。

7 综上所述,音乐体验应定义为:一部个体接触音乐符号世界并在此寻找自我的历史。这部历史包含的,不只是一些构成个体生活的实时的、未经剖析的、知觉的素材。更深层次地说,它还包括引发解释的分离性和衍生新理解的挪用之间的辩证运动^①。以个人经历来说,我最初接触保加利亚音乐,一切理解都始于对陌生表演形式的一种非言语挪用,一种表演性的行为——就像小孩接触世界所经历的过程一样。作为音乐家,我终于从起舞带来的欢愉中与这种乐舞保持了足够距离,继而用诸如5/8、7/8和11/8等术语来说明保加利亚音乐的不同节拍——对当时的我来说,这些惊人的节拍前所未见。这种言语的、音乐学的说明,造就了对音乐舞蹈的结构原则的新理解,虽然在原来表演性的挪用中,这些说明是可有可无的,然而,它们扩展了我理解音乐的视野,助我厘清保加利亚音乐传统中不同乐种曲目的关系,及其与我自身音乐文化的异同。

运用符号学的术语,我开始掌握建构保加利亚风格的音乐讯息的符码,并形成某种“结构性”和“句法性”的说明(而这些都缺乏音乐以外的指涉),从而影响我对此音乐的体验。用诠释学的术语说,那个被音乐和舞蹈符号指涉的世界,从狭窄的民俗舞蹈世界,扩大至包含我个人过去音乐体验的世界。从结构意义和音乐舞蹈潜在指涉的世界上,我加深了理解,从而改变亦重组我对它们的经验。作为这种分离和挪用的过程的结果,我开始对制造及输出这些符号的世界产生兴趣。如果说这一事件勾勒出了我体验保加利亚音乐的第一个诠释弧——从理解到说明再回到理解,从挪用到分离到再挪用——那么本书所记录的,就是通过保加利亚的田野工作扩展我对保加利亚音乐世界的理解视野的同类过程。

诚然,上述个人经历和利科的论点均阐明,在很大程度上,理解是一反思过程,并最终化成对自我的理解;可是,这并非等于唯我论所认为的,一切

① 维克多·特纳(Victor Turner)在题为《体验的人类学》(*The Anthropology of Experience*)(Turner and Bruner 1986:35)论文集的一篇文章中,继承狄尔泰(Dilthey)区分的“纯粹”(mere)体验(事件的被动忍受和接受)和“一次”(an)体验(成形和变形)“formative and transformative”的观点。高达美延伸了“体验”概念的历史,追寻与德语“*erlebnis*”一词的关联,此词仅到19世纪70年代期间才普遍使用。它来源于更古老的“*erleben*”[经历、观察、体验]一词,包含了多种含义,既是“解释、分析和交流之前的直接性接触”,又是“收获或残余即短暂体验之后获得的永恒、力量 and 意义”(1986:55-63)。“我们所强调的体验正意味着是我们无法忘记和不可替代的,就理解和确定其意义而言是无穷尽的。”(60)

事物的答案都可以在自我中找寻。无论是自我还是他者,都不可能是探求或理解事物的唯一对象;反之,在阐释的过程中,我们呈现了被符号或符号性行为指涉的文化或世界。这过程必然是有限的,但亦同时是开放和可被争议的。^① 这并非单是个体内在生活或意愿所制造的世界;同时,这亦不是某一观察者个人的推断。正确地说,这是一个载着多重意义的复杂世界,被符号或符号性行为所揭开,供所有有幸经历的人阐释。在民族音乐学实地考察中(以及当音乐被以录音的形式远离其原生地传播时),音乐符号会被多重世界所指涉将是一个无可避免的本体论后果:这当中包括音乐原生地的世界、研究者或听众的世界、以及被幻想出来的世界(正如民俗舞爱好者对保加利亚的幻想)。如前述,音乐体验是一部个体接触音乐符号世界并在此寻找自我的历史,因此,在以上所有指涉音乐符号的世界中,任何理解音乐体验的企图,都必须把时间和个体作为中心问题去考虑。

8

关于“个体”

诚然,音乐经历,作为个体与其所接触世界的关系,亦具有多方面的研究焦点;本书只是尝试从其中一方面着手。本书以两位“个体”为中心;他们分别是科斯塔丁·瓦利梅佐夫(Kostadin Varimezov,一位具有历史性地位的重要的器乐家)及其妻图多拉·瓦利梅佐娃(Todora Varimezova,一位知识渊博的歌手)。通过跟踪他们的历史轨迹——一部他们与他们被“投进”世界的互动历史——我希望呈现以下三方面讨论。一、他们如何与变幻无常的世界互动,并在其中寻找定位;二、他们逾七十载生涯中,世界的巨大变化;三、他们的世界/文化中的哪些方面,可以通过音声、演奏和语境化成的符号,供我们理解。

两位乐手的生涯,与保加利亚最近的历史及音乐并行,并因此贯穿本书的历史叙述。他们从未间断地建构生活和音乐,以适应急速现代化社会的需求。通过集中研究两位乐手,我期望可以探讨音乐、历史、社会、经济 and 意识形态如何在日常生活体验中聚合,并在这一过程中,描绘过去70年急速变化间为保加利亚人所创造的音乐的意义。我将会呈现音乐如何通过作为能动的个体,存活于特定的社会、文化、经济及历史语境之中。指导我这个研

① 利科(1981:193)必然提出不同意见的阐释:“因为绝对知识是不可能获得的,不同阐释之间的对立是不可超越和避免的。在绝对知识和诠释之间必须做出选择。”

究方向的,是不少学者曾提出过的视点——尤以约翰·布莱金(John Blacking, 1974)的说法最精准:要探求何谓人类,中心在音乐、歌唱和舞蹈。

9 换句话说,前面提及的三项研究目标,可理解为:音乐如何为个体所创造及体验,如何建构于历史,并如何维系于社会。依我看来,此三个相关互动层面,对所有音乐文化,皆具深远作用。理解此三个层面在特定处境的运作,更有助于强化民族音乐学的分析和阐释。^① 本书副题“体验保加利亚音乐”虽侧重于就第一层面(即“个体”)提出问题,可是,要回答这些问题,不得不求助于对另外两个层面的探讨。更重要的,是要理解个体及其所存活的文化 and 世界——一个行动和符号都载着社会和历史所建构和维系的意义的世界——的互动关系。事实上,我对“个体体验”的定义(即“一部个体接触音乐符号世界的历史”)与历史和社会世界息息相关——这对于前者的解释是不可或缺的,并以另一种方式显示着,这三个层面的问题是如此紧密地相互连系,不能分割。这又将我们带回先前提及的困局,即如何将社会生活和内在体验互动地联在一起考虑。我用以组织这本书的特殊方式是一种实验,目的是为了展示一种围绕这三个问题及其辩证关系、针对民族音乐学分析的可能性研究。

关于独白式对话

得益于近年的对民族志写作的研究(诸如詹姆斯·克利福德[James Clifford], 玛丽·路易斯·普拉特[Mary Louise Pratt], 斯蒂芬·泰勒[Stephen Tyler], 文森特·克拉潘扎诺[Vincent Crapanzano]等学者),^② 现今的音乐民族志,已不大可能毫无顾忌地采用非自我意识的模式写作。他们对民俗志的批评,源自对 1950 年代早期或更早时期民族志写作情况的一种后殖民式

321

① 在早期的一篇文章(Rice 1987)中,我提出“归属型”(mode of)(音乐人类学的现有研究如何被叙述和组织的)和“对象型”(mode for)(如何在将来的研究中进行阐释性的思考)。这种众所周知的归属/对象(of/for)的区别来自于格尔兹,他通过观察同样提出一些问题,“符号体系……是被历史建构、社会维持和个人实践的”(1973:363-64)。本书中,我使用这些观点不是作为音乐人类学的归属型和对象型模式,而仅仅是作为服务于叙述的手段。

② 参见论文集《写文化:民族志的诗学和政治学》(Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography, Clifford and Marcus 1986)中他们的文章,也可参见詹姆斯·克利福德(James Clifford 1988)《民族志权威性》(“On Ethnographic Authority”)一文,载于《文化的困境:20 世纪民族志、文学和艺术》(The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.)