

蒲亨建 著

探賾索隱

中国音乐形态学新论



四川出版集团
巴蜀书社

探赜索隐

中国音乐形态学新论

蒲亨建 著



图书在版编目 (CIP) 数据

探赜索隐——中国音乐形态学新论 / 蒲亨建著. —成都:
巴蜀书社, 2009. 12

ISBN 978-7-80752-478-6

I. 探… II. 蒲… III. 音乐—研究—中国 IV. J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 186311 号

探赜索隐——中国音乐形态学新论

蒲亨建 著

TANZESUOYIN ZHONGGUO YINYUE XINGTAIXUE XINLUN

-
- 责任编辑 王 雷
封面设计 文小牛
出 版 四川出版集团巴蜀书社
成都市槐树街 2 号 邮编 610031
总编室电话: (028) 86259397
网 址 www.bsbook.com
发 行 巴蜀书社
发行科电话: (028) 86259422 86259423
经 销 新华书店
印 刷 成都蜀通印务有限责任公司
(028) 84122206
版 次 2009 年 12 月第 1 版
印 次 2009 年 12 月第 1 次印刷
成品尺寸 210mm×148mm
印 张 15.625
字 数 380 千
印 数 2000
书 号 ISBN 978-7-80752-478-6
定 价 30.00 元
-

本书如有印装质量问题, 请与工厂调换

自 序

这本著作是对我二十余年来的主攻领域——中国音乐形态学研究成果的系统梳理与整合。从音乐形态学研究的立体结构来看，我将其分为深层、中层、表层三个层面。在深层结构上，必然涉及中西音乐形态学的基本原理问题。也就是说，它的表述对象不可能只针对中国音乐，而必须面对中西音乐形态的某些共性基础理论问题。在我看来，中西音乐形态的共性基础应是音乐形态学研究的出发点，从共性基础出发延及个性特征的研究思路，对于构建中国音乐自身的理论体系来说，也是更为合理的设想；至中层结构，论述重心则逐渐聚焦于中国音乐形态的特殊理论问题，在揭示中国音乐形态学特殊规律的同时，仍可或隐或显地看到深层结构规律的内在牵制作用；延至表层结构，主要以实例为据，对音乐形态的分析描述凸现出具象化特征。

基础理论层面的阐释，具有较为抽象的特征。特别是对于形态学研究来说，借助图示语言的描述是必不可少的工具。它能够显示出高度的逻辑性，并具有简洁、清晰与概括性。图示语言的运用，或者说具有我自己描述特色的多种图示语言的运用，是贯穿全书的特点之一。

本书第一编，主要论述中西音乐形态共性基础原理问题。由于论述中含有中西音乐形态比较的成分，出于例释的需要，间或含有中国或西方的例子，但这些表面上属于本国或他国的例释，实质上其内在含义却是中西共通的规律。同样道理，在第二编中有关中国音乐形态个性理论的阐释，也不可能完全不涉及中西共通的相关成分，这里主要是阐释重心的差异，两者之间不可能完全隔绝。我想，这也是中西音乐形态之间同中有异、异中有同的事实所由然而然。第三编的阐述范围有所扩展，除了音乐形态学实例分析外，也涉及音乐文化学、心理学乃至音乐创作领域。之所以将后者一并纳入，乃因我在这些内容的描述中，或仍然运用了形态学的研究方法，或意在重申：即使在这些领域的研究中，仍不能忽视形态学研究的重要性。特别是在目前音乐文化学领域的研究中，有比较明显的漠视形态学研究的倾向，在一定程度或长远目标上来看，反可能阻碍音乐文化学研究的进一步深入。因为我始终不认为逃避形态学的音乐文化学研究，可以真正达到对音乐文化的深层理解。而相反的观点在当下却很有影响，并左右了一大批后学音乐学研究的价值观念取向，成为其逃避痛苦的音乐形态学训练与研究的托词。音乐本体研究被边缘化搁置，这是需要引起警醒的倾向。

本书的代前言与代结语部分相互呼应，虽未专门论及音乐本体问题，但实为本书音乐形态学本体论基本理念的宏观申说。

音乐形态的最初萌动

——有关音乐起源的新说（代前言）

将“音乐起源”问题的探讨作为本书音乐形态学本体论说的开篇，有其特别重要的意义。因为，我自己对音乐起源问题的认识，与以往诸说大相径庭之处，便在于认为其主要基于“自律”发生的通道——在我看来，并非借助他物过渡的自由发生，乃为最原始、纯正的音乐本体萌芽，并由此衍生出系统的音乐本体架构。这种相对独立的音乐本体观，实为贯穿本书的核心思想。

关于音乐起源问题，古今中外诸说林立，举其荦荦大端，有劳动说、语言说、巫术（宗教）说、模仿说、游戏说、情感（性爱）说等等（以下简称诸说）。诸说均不乏精到的论理与实在的例释，可谓互不相让、各有千秋。时至今日，已难有充分理由择一而从而排斥他说，此题遂成为无从破解的千古悬案。

按常理推测，探讨此题不外乎力挺诸说之一或再忝列一说。然而前者沸沸扬扬多年，已然前途渺茫；后者即使有理有据可陈，但增设备选答案却往往会平添负荷，使得问题的解决更加繁难。

我们能否换个思路，对诸说加以重新审视？它们有无某些共通

的重大疑点？对这些疑点的分析与认识，又能否为我们提供特别的信息与契机，从而另立新说？

让我们先从诸说的疑点切入。

一 诸说疑点絮要

1. 功能的实用性或他义性

诸说均具有实用性或他义性特征。劳动说的实用性功能自不待言，巫术说的求神拜佛、超度亡灵，性爱说的求偶示爱，语言说的语义表达，游戏说的嬉戏玩耍内容等等，均具有并非以艺术表现、创造为目的的实用性或他义性特征。其中可能产生的某些“音响”形式，不过是附属于这些实用性内容的表现形式。我们先不说这些音响形式是否具有“音乐”的某些属性，但有一点是可以肯定的，那就是人们在从事这些活动中，由于其活动的目的、内容、功能所囿，不用说主动创造，就是对音乐艺术萌芽的意识或感知都很难。在汗如雨下的繁重体力劳作的呐喊吼叫声中，在忐忑不安、揣摩异性心理的性爱传递声中，在心有所念、祈神拜佛的喃喃吟诵或痛悼亲人魂归天国的悲泣号啕声中，在家长里短的诉说或嬉笑怒骂声中，在沉溺、专注于特定游戏内容、形式的嬉戏喧闹声中，谁能不受这些非艺术性功用的支配，而在心理上游离其特定表现内容的“引力场”，猝然间跳跃到一个全新的天地——音乐美的顿悟中呢？

一个可能的看法是：也许当事者并未意识到自己就是音乐的缔造者，但这并不妨碍我们对其造物本身可谓之音乐的理解与认识。

这就涉及下面的关键问题——对艺术本质的理解问题。

2. 创造主体的平庸性

首先需要搞清楚的是：音乐——哪怕是最原始的音乐，我们是

否定它是艺术？显然，尽管原始音乐更多地具有实用物的品质，但它必须或多或少具有艺术的特性，否则，就不能称之为“音乐”。如果我们不否认这一点的话，那么，作为艺术的音乐，把它定位为人们日常活动中不知情的副产品，或定位为一般民众的造物，就意味着否认了其作为艺术创造所需要的特有的艺术创造心智与才能，也就失去了艺术创造的基本特质，从而成为丧失了艺术想象力、艺术创造力、艺术感知力、艺术灵性的产物，即使它可能有那么点儿不同于日常生活音响的特异之处，难道我们就能称之为“艺术”？

然而，事实正是：诸说创造者的定位，从根本上否认了音乐创造所特需的才能，仿佛音乐的产生，就源自芸芸众生日常生活中缺乏灵性的偶然发生或自然表达。他们自己对此完全没有感觉，而是另一帮“懂音乐”的人从中发现了“音乐”。这在逻辑上是说不通的——难道最早创造“艺术”的人不能感知艺术，而最早具有“艺术”感知力的人却将此专利拱手相让了么？我们显然不能接受这样的认识。如果我们承认哪怕是在数万年前的远古，人的才能禀赋仍各有不同的话，我们所能认可的只能是：音乐更可能为具有音乐感知力的人所创造。以上诸说，却恰恰忽视了音乐创造的这种特殊要求，而寄希望于如恒河沙数的一般民众的活动常态途径。音乐的特殊规律似乎只存在于后来的发展过程中，而在音乐起源问题上毫无意义，这显然不合情理。

3. 音响形式的常规性

诸说中的“音乐”，在表现形式上均未脱离或超越其实用性功能的常规形态。而音乐的特殊材料、构成方式等并不能与之等同划一。语言说的所谓“言之不足则长言之，长言之不足则咏歌之”等所谓由语言自然发展成音乐的猜测云云，并不合乎实情。实际上，

现今很多民间音乐中的吟诵部分、宗教音乐中的诵经部分，一直没有脱离其语言声调制约，仍没有寻得“咏歌之”的音乐旋律定型，根本无从找到跨越其念诵的无确定音高而达致音乐之稳定音高结构的路径。显然，音乐的音材料与日常生活语言的音材料之间并非渐进的关系，而是有着本质的区别。语言到音乐的质变需要艺术美之特质的新的创造与发现，两者并非模棱两可、浑然难解之物。需要区分的是，依字行腔创的腔方法与民间音乐吟诵并非一回事。前者是音乐业已成熟后的对语言声调的主动适应，而后者则纯粹是语言的念诵，尽管由于情绪的变化可能产生声调起伏的增大或节奏幅度的伸展，但却缺乏任何有效的途径达致或寻得作为音乐之音高关系的特定样式。事实上，千百年甚至千万年以来，我们仍未发现民间音乐中由“吟诵调”进展到音阶定型的情形——如果将其音高按近似值定格为音阶的稳定关系，就不成其为“土色土香”的吟诵调了。云南民歌《猜调》，除了头、尾乐节是音高关系稳定的音乐性旋律外，其间的“滚唱”全是方言念诵，根本无法或不能按音阶的确定音高关系处理。它始终附着于语言声调不定性音高的性状，与“歌唱”的旋律之间表面看来似乎距离不远，却难以或无从跨越其间音关系样式的不同特质的沟壑。其间的沟通之所以如此之难，显然不仅仅是个形态表象距离远近的问题，而更是表意功能与审美功能各有所宗的价值取向、语言声调与旋律音调截然不同的构成规律的本质性差别。

4. “音响”发生的被动性

音乐的最初发生，艺术创造内在激情的驱动是一个非常重要乃至必要的因素。我们甚至可以说，在音乐发生之初，这种要求甚至更为突出。因为彼时无任何前迹可寻，全凭全新的“发明”或“发现”。而诸说之“音乐”的发生，则几乎无艺术创造激情可言。“模

仿说”似乎可谓“发现”，但这种认识纯属抓阄式的猜测，完全寄希望于守株待兔式的偶然，几乎毫无论证内容可言；而且人类艺术的创造竟源自模仿低等动物鸣叫或大自然音响，也迹近荒唐，这有违音乐艺术作为人的特有创造物这一基本理念。况且，所谓模仿，也从根本上否定了艺术创造的内驱力。所谓语言说，其“言之不足则长言之……咏歌之”云云，似乎有激情的作用，但这种“激情”，与人之喜怒哀乐、七情六欲的通常情绪表现并无二致，难以说明音乐这一特殊品种赖以发生的特殊规律。况且，正如前述，语言表述中情绪亢奋的声调夸张变形，也是基于特定思想内容表达的需要而致，它始终追随着语言表达的特定内容与语言声调的表意功能。如果说人们竟能脱离其所处的特定环境、超越其所欲表述的特定内容，“半路杀出个程咬金”，而进入另一番“艺术审美”天地，则是缺乏可信度的。

如果我们承认，无论过去还是现在，无论是滥觞期、发展期还是成熟期，既然是音乐，都应具备区别于任何其他音响的特定样式与特征——就像婴儿与成人一样，都是人，从而与其他动物相区别的话，那么，它的发生与发展，同样需要特殊的才能与智慧，同样需要特殊的环境与条件。同理，音乐内部固然有着由发展的时间序列决定的高低之别，从这个意义上，我们可以说原始音乐当处于简陋、低级的状态，但这并不意味着原始音乐与当代音乐有着本质的不同。只要我们认定它是音乐，那么，它就应该被划入“音乐”这个不同于其他音响范畴的统一认识框架中，从而与其他声音系统及表现功能区别开来，确认其作为音乐的特质，而非与其他音响之间处于密不可分、相互胶着的混沌状态，正如不能将幼稚的婴儿与聪明的猴子混为一谈一样。从这个认识出发，我们也才有可能对音乐本身的特性作出相对独立的、清晰的界定与描述，否则，若将其范畴扩

展到日常生活的所有方面，我们将永远无法解释音乐究竟为何物。

因此，对音乐起源问题的讨论，首先应关注音乐的本体特征问题。

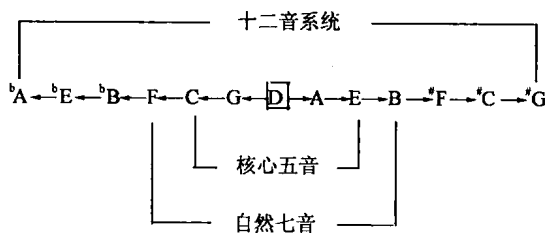
二 音乐的本体特征

音乐之所以成其为音乐，必须具有不同于其他音响形式的自身构成特征，而不能说任何音响形式都可以看作是音乐。因此，就音乐的发生而言，其本体特征的体现才是把握音乐萌芽的关节点，也是把握音乐之本质的根本点。而音乐本体特征中最为突出的要素，在我看来，便是其相对稳定的音高及其规律性的音程结构关系。

有人也许会说，我国民族民间音乐在很多情况下音高并不稳定，带有一定程度的游移性，如音腔。但所谓游移性，是指在某种特定音级规定条件下的游移，而非无条件的自然声响式的随意滑动。事实上，我们并不能因为“音腔”的存在而认为我国民族民间音乐不具有相对确定的音高，谁也不会因“音腔”的微妙变化而否认我国民族民间音乐的音阶调式、音级概念的客观存在。

那么，五声音阶、七声音阶乃至十二音体系这些古今中外概莫能外的音材料的基本组织形式是怎么形成的呢？前面我在一般意义上使用了“创造”一词，但从音乐的最初发生状态上说，由于其更具有发生期简单的音材料的构成而非复杂的旋律变化，我们似应更强调其中“发现”的成分。鉴于古今中外音体系构成基本一致的规律性特征，一个更合理的解释是：这些基本的音关系结构体系，体现了音组织结构最基本的客观自然规律，它存在于冥冥之中，人们最初只是发现而非自由地创造了它。

如五度相生原理，便是人对音组织形式的最基本规律的发现与认识。



这当然不是说，在音乐发生之初，人的音乐发现才能如此之高，能够发现并应用五声、七音乃至十二律这样丰富的音材料及其体系化的结构样式。但我们可以推测，他们完全有可能发现或选择其中的某些成分、片断，从而孕育最早的音乐胚胎。其后的音材料及其组织结构的逐渐完善，也必然（事实上也正是）循其客观构成规律逐渐发展而来。

因此，我认为：音阶或音高体系的发展，当然是由少到多的渐进过程，但并非是一个自由“创造”的过程，而是对音组织基本结构规律的逐渐发现的过程。

现在，需要谈谈音乐的另一要素——节奏。

有人要问，节奏问题怎么解释？难道原始劳动中的节奏不是音乐节奏赖以发生的重要途径么？

于此，我要说的是，音乐最早节奏，同样无需一定在劳动或者其他什么实用性活动中产生，与音高关系规律一样，它同样作为一种美的形式的客观规律存在，需要的也同样只是发现而非“创造”。

我的女儿一岁时就能够模仿我敲出的简单节奏，甚至她刚会爬，其手脚移动就有简单的节奏感——这是她后天习得的本领还是天生就具有的本能或天赋？答案显然是后者。

节奏的一般规律甚至比音高关系的规律更加原始与自然，更加顺应人的甚至是动物的本能，它在我们的日常生活中十分常见，特

别是在音乐发生期的简单节奏，甚至不需要音乐的天赋。一个不具有音乐天赋的人可能没有音程感觉、五音不全，但要他在动作节奏上杂乱无章、踉踉跄跄，反而很难——在最基本层面上，人的生理机制就已经决定了节奏应用的基本规律。任何一个人擂鼓，只要不违背其生理机能的自然状态，都可能擂得有简单的节奏感，这是非常自然的事情。就像走路跑步那么自然——除非跛子，谁走路、跑步会一脚长一脚短，不能保持相对均匀的步履呢？这难道不是节奏的最基本规范么？音乐节奏表现的复杂变化，又难道不是以此为基础的发展和丰富么？

从这个意义上说，单纯、简单的节奏，如果没有作为音乐的要素之一——音高关系产生的话，我们似乎还不能认为它是音乐。正是基于某些简单节奏的上述普适性特征，我们很难单独赋予它“音乐”的称号。因此，我很难同意最早劳动节奏的产生就意味着音乐的产生这一公认说法。否则，我们为什么不说跑步声、切菜声、鼓掌声、敲门声、推磨声、敲钉子声也是音乐，而独独认定劳动号子（无特定音程结构关系）的“嘿左嘿左”声才是音乐呢？

如果要认定劳动号子的节奏具有“音乐性”，除非它的节奏具有较为丰富的变化或艺术的创造性处理，才有可能脱离其非艺术的一般性常态。然而这样一来，就显然不能对应音乐“起源”这一原始性话题了。因为作为音乐起源的“节奏”形式显然应该是极其简单的，这几乎无须证实——可以想象，它并不比敲钉子的节奏复杂多少（附带说一句：敲钉子也是劳动）。照劳动中呐喊的节奏声是音乐的说法，敲钉子声也必定是音乐。运用反推理，如果否定敲钉子声是音乐，那么就必然应否定任何原始劳动的呐喊声是音乐。而且，劳动本身的特性（特别是集体劳动）是十分限制甚至“惧怕”节奏变化的。至于具有稳定音程的音高关系，在集体劳动呼喊中几

乎不可能出现（典型的劳动号子，通常是指集体劳动号子）。

从起源意义上看，纯粹的劳动节奏，由于其与日常生活中其他节奏的情况并无实质与形态上的区别，因此，没有理由将其作为特例而单独视之为音乐；而相对稳定的音高关系的产生，才是作为音乐的音响区别于其他自然音响的重要特征所在。也就是说，要认定音乐是否发生，必须确认它具有不同于一般音响的某些特性。而原始劳动的节奏，由于其与日常生活节奏的显现并无功能与形态上的本质或明显区别，故不具有这一特性；同理，不定性的音高起伏，也不具有这一特性——它们都无法与其他自然或一般音响相区别。而只有当这些音响呈现为唯音乐所独具的相对稳定的音高结构关系时，我们才可以宣称：音乐业已发生。

相对来说，相对稳定并具有特定关系的音高构成，与节奏的律动有着很不一样的特别之处：它在我们的日常生活的音响中没有先例，难寻踪迹；它与自然或日常生活音响有着截然不同的全新特质，需要人们在自然或日常生活音响之外的新的发现。

鉴于音乐的上述基本特质，其发生当另有其特殊的途径。

三 音乐发生的环境、动力因素

可以想象，音乐发生之初的状态，其音高组合关系当相当简单，很可能就是一个音程结构，还很难称为一个旋律片断；它几乎没有什么可变化空间，甚至只是一个音材料的呈现。那么，这样一个“孤零零”的音程结构的发生，无论它是二度、三度还是其他音程结构，应主要理解为创造还是发现？前者需要有意识的复杂的心智活动，这在音乐的萌芽期是不大可能的，而更可能只是一种偶然碰撞中“新奇”的美的发现，这恐怕对当事者来说也是非常“意

外”的事情；而运用这些音材料做丰富复杂的变化，方需有意识的创造性的思维活动——然而这却是后来发生的事情。由现在的丰富多变的音乐创作思维及其复杂的表现形态推及音乐的起源，显然不对路。

由于“创造”的思维定势，诸说力图为音乐起源寻找一个已经存在的、前期的经验引导途径。这种以其他先在物作为前提条件的想法本身，就预先将音乐摆在了一个追随、附从他物的卑下地位上，似乎没有其他物的存在，音乐就无从发生。这种由因及果的想法似乎有理，却是误入歧途。按此逻辑，任何事物的产生，必有另一个事物为先导，但这永远解释不了该逻辑链的始发点。在起源的发生学意义上说，特别是对音乐这个非常独特的音响构成来说，我们更有理由从全新的起点开始思考：它难道一定得在他物之后接力，或凭借他物的传递或恩赐，才有可能发生？这又何以解释它自身独特、新鲜的生命历程？

音乐的起源，是一种不同于其他音响经验的全新的艺术感悟与发现，我们找不到其前期经验的引导与支配，它的独特“意义”与崭新形式都不可用已有的经验内容言说。

如果我们承认上述前提，那么，需要讨论的关键问题就是：在诸多发声可能性中，什么情况下的发声，更易于与音乐的发生相关联？

我的看法是：在其他非音响本身的因素越少的情况下，音乐发生的可能性越大。

现在，以上述条件为参照，我们可以尝试思考一下音乐起源的其他渠道。

音乐的起源，难道比劳动、语言、游戏、巫术等的起源更复杂，因此要在后者业已具备的条件下才可能产生么？诸说之“他律”论所依附的外部因素，由于与音乐之间并不具有同一或相似的

属性，反而增加了对音乐发生理解的困难。因此，与其说诸说是在为音乐的产生寻求通道，倒不如说是在为音乐的产生设置障碍。在我看来，只有在最大限度上摆脱其他外部因素的他用性牵制，才有可能更加轻松地逼近音乐这片新的天地——音乐，是否可能借助某种非常轻便的“自律”通道发生？

试放松一下紧绷的神经。

音乐的产生，必须发声。那么，人何以发声？

我们当然可以通过语言、劳动、祈祷、嬉戏、传递情爱信息等缘由而“发声”，但除此之外，因郁闷、恐惧、心情舒畅、百无聊赖也会发声；甚至，有没有无须任何具体、特定缘由的发声？显然，促使我们发声的可能性太多了。而且，没有“具体缘由”的发声，更加贴近音乐产生的“纯音响”条件，更具有原始意义。

只要我们确认了发声的简单缘由，就可能为音乐起源问题找到一个非常简易的入口。也就是说，我们不必将音乐起源看得十分困难，它完全可能是十分轻松的事情。当我们一旦发声，音乐就可能发生了。诸说实际上只是为了寻得一个怎样发出“音乐的”声音的渠道而试图另寻他径，如语言的起伏、劳动的节奏……，实际上这很可能是在自设障碍。无论是否通过语言、劳动而发声，都必然会有音高的起伏与长短的伸缩，这与语言、劳动等没有必然联系。除非语言有特定的音高控制，否则便不能为音乐的发生提供任何新的契机。一个值得注意的情况是：在船工号子中，只有在卸掉了劳动的重负，顺流而下、轻松自如的放滩号子中才能真正出现富于歌唱性的旋律。这说明没有了实用性功能的制约，人们才有了宣泄激情的欲望与条件。

显然，人类发声与否，并非语言、劳动、游戏、模仿、巫术、情感等具体渠道的专利。它有更原始的缘由。

而更原始的缘由，却真正为音乐的发生奠定了更自在的基础。

人的发声器官是天生的，我们并非一定要有什么特殊的缘由才会运用发声器官；发声用于壮胆，用于排遣寂寞无聊，抵御莫名的恐惧，宣泄莫名的激情，甚至基于生理反应式的条件反射，如此等等，这在我们当今的生活经验中也司空见惯。这些声音的表现难道非得需要什么其他特殊的缘由么？在人的语言能力、认知能力尚十分低下的远古，这样的发声“理由”难道不可能更普遍、更自然么？某些表面上似乎不可理喻的哼鸣呐喊，我们难道非要道出其之所以如此这般发声的具体理由么？在我看来，这样的“无意义”的哼鸣呐喊，正是其“不可理喻”的发生状态，才显露出音乐艺术萌芽所特有的清新与纯正。

我们可以作这样的假设：人类无语义或无特定含义的哼鸣呐喊，当远远早于劳动、语言、巫术祈祷、游戏、模仿、特定情感表达等人类活动内容的需要。它甚至出现于人的降生之初，产生于人类最初的某种“无意识的期望”之中。而且这种无语义或无特定含义的呐喊贯穿人类发展的始终，甚至在当今，它也是人类宣泄无可名状情绪冲动的常见表现方式。因此，它具有非常广泛的时空“应用”领域。它更多地表现了人类发自本能、本性的原始心理状态；它更随机、自由，因而更有可能在其自身音响形式美表现的轨道上有所寻觅，有所“期待”。某些纯粹基于“生理需要”的冲动必然会引发肢体或其他器官的“活动”（包括声带的活动），这些都不需要社会学的解释而可以追溯到生物学的本能状态。无论是在人类诞生之初还是人的语言及其他技能发展成熟的当今，千万年来，都贯穿并普遍存在于人类生活之中。

“无可名状”的情绪冲动，在心理学中的解释是：

情绪更多是与生理需要（着重号系笔者所加）满足与否相