

# 地方性知识作用于民族音乐学实地考察

王 义 彬

实地考察是民族音乐学(或曰音乐人类学)研究的生命线。在民族音乐学研究中,任何一项成果的获得,尤其是对于存活于当今社会的鲜活的音乐人文事象,实地考察均具有基石性的作用。

实地考察首先要做的是:确立对于研究对象具有典型意义的调查地域、时空、族群,人类学称之为“工作坊”;然后是围绕调查对象所进行的相关材料的收集、预研、整理与研究;做好了这些充分准备之后,才是进入现场的实地深入调查。不管是选择调查地点,还是深入调查,甚至是进行分析研究等案头工作,了解、熟悉并掌握所选择调查对象的相关地方文献、实物、信息提供人员乃至当地的传说、谚语、掌故等口传资料等地方性知识,对于实地考察以及后期研究,都能起到“事半功倍”的效果。

## 一、关于地方性知识

克里弗德·格尔兹(Clifford Geertz),1923年生于美国旧金山,著有《文化的阐释》和《地方性知识》等名著,被誉为“阐释人类学”大师。格尔兹提出了“地方性知识”概念系统,是对世界范围内的经济“一体化”基础上之“全球化”观念的回应,也是与包括重要概念“话语”、“文本”、“后现代”等话语的对话。

地方性知识,总是在特定的条件下(有人也称其为“情境”中)生成与发展的。因此我们对知识的考察不仅关注普遍的准则,而且还着眼于形成这种地方性知识的具体的历史背景和生态环境(或称之为情境条件)。需要指出的是:主张地方性知识并不是否定普遍性的科学知识。按照地方性知识的观念,其有效

性究竟在多大程度和范围内起作用?这正是有待于我们考察和研究的东西;同样,一个永恒的、放之四海而皆准的“普遍性原则”有没有一个有效性问题?

20世纪以来,在欧洲逐渐形成了以单一民族组成为特征的“民族国家”,并影响到全世界的各个角落。工业革命催生了现代科学的进一步发展,并趋向形成自然科学、社会科学、人文科学的三大分类。以“优等民族”自居者试图“拯救世界”(两次世界大战),结果是被全世界拯救;“联合国”概念形成,西方政治的、经济的、文化的观念呈“普世”局面,“全球化”思潮似乎不可阻止。20世纪后期,文化研究领域出现了一系列“后现代”理论,这里有几个重要的关键词。

话语,指某个社会群,根据某些社会规范以将其意旨、意义传播确立于社会中,并为其他团体所认知。语言是话语的基本元素,而话语是一种知识系统,是文化体系的外在表现,即是构成我们全部知识的材料。

文本,原始意义是书写或刻印下来的文字或文献——研究的属性含有通过大家可以共同察知的符号去理解符号所体现的意义结构的内涵——“文本本身就是一个文化描写的系统,它既可以是文字的,又可以是行为学意义上的,即‘文化即文本’”(格尔兹语)。它是一部“以行动描写和揭示着的文化志”,是立体的文化之渊源。

阐释学,近代阐释学的真正标志是18世纪末德国神学家和哲学家施莱艾尔马赫,他开创了圣经阐释批评学。而对阐释学有着较为直接影响的是19世纪德国哲学家狄尔泰,他的主要贡献在于其明确界定了自然科学和

人文科学，并发展了研究人文科学的独特方法论。还有 20 世纪早期的德国社会学家马克斯·韦伯，他对阐释学的积极贡献在于把阐释学引入社会学领域。接下来的两位阐释学大师是格尔兹和维克多·特纳，格尔兹认为，阐释学的目的是从高层次的普同化和人类学的细节的往还中借助社会话语而至对复杂纽结在一起的符号形式的“理解”；直至于“深度描写”；特纳关于“理解”的观念直接缘自狄尔泰的阐释观。

后现代主义是对于人类社会自工业革命以来所发展的经济、政治、文化的反省，是对于现代性和理性世界的“批评”推进，是对于“全球化”、“普同化”的质疑、反叛。格尔兹的地方性知识的提出，正是在“后现代”基础之上对于“宏观叙事”（“宏大叙事”）的理性的超越、回归与批判，是在“后现代”基础上的一种社会学研究的现代推进。

地方性知识，相对于近代科学理念和启蒙精神来说，具有矫枉过正、甚至“颠覆”的意义，因此，这种观念与后现代主义具有内在联系。地方性知识的观念不同于历史上的经验主义，它的兴起对“西方中心主义”的文化霸权产生了强有力的冲击和批判。

不同于普同性知识的是，地方性知识可以理解为一种方法，一种批判“宏观叙事”的“微观具体研究”方法。它是在现代性、理性基础上的“显微”研究。格尔兹地方性知识话语体系的重要论域在于作为符号的文化事象的“深描性”的“译释”。将文化纳入到各自的社会体系（政治、经济、权力的格局形成以及社会思想的重塑等）之中，试图从中寻求隐藏在我们日常生活中的“视而不见”的正常文化事象，揭示其原初的含义，从而确立某种文化、艺术等在社会“意义网络”中的定位。

格尔兹指出：“译释”（Translation）并不是指简单地把别人认识事物的方式重新用我们自己的方式来放置，而是用‘别人’本身的方法、逻辑来展示，用我们的方式表达，这样的认知方式，不像一个天文学家去数星星，更

似于一个评论家在解释一首诗的情形。实际上，‘译释’是用‘我们’的语汇来把握‘他们的’观念。<sup>①</sup>人类学家所要做的是，既从外族人的立场来分析本族人的文化，又以本族人的观点来看待本族人的生活；既以外族人的视角向外族人展示本族人的文化，又从本族人的角度向本族人展示本族人的心理。强调地方性知识旨在加强文化艺术阐释的客观性，使得人类学家（民族音乐学家）笔下的‘对象文化’无限接近‘对象本身’。

## 二、地方性知识与实地考察

### （一）中国传统音乐调查中之地方性知识

区别于西方音乐文化，中国传统音乐文化具有悠久的连续发展史，具有很强的写意性；同时，它既有规约化的程式性，又有灵活的“一曲多变”的“同宗流播”现象。而且，中国传统音乐门类繁多，包括民间音乐（民歌、戏曲、歌舞、曲艺、器乐……）、宫廷音乐、文人音乐、宗教礼仪音乐等；其分布地域广泛且互相区别，如同一调族的各种“绣荷包”便广泛流布于内蒙古、东北、山西、陕西、河北、山东、江苏、湖北、四川、云南等地；更何况不同艺术素材的音乐作品与形式，即相同（相似）的一段旋律或者同一种音乐形式，流传于不同的地域，会在各自不同的地方性知识系统影响下，呈现不同的文化特征。因为，不同地域的受众（同时又是音乐文化的创作者和传承者），有着各自的地理环境、历史传统、文化习俗。因而，即便是形态相似的音乐，却由于创作主体、接受主体、传承主体的不同而承载着各自不同的文化内涵。

因此，要想深入分析研究相同、相似或相异的中国传统音乐诸事象，就必须将之放置于其特定的时空、文化环境和特定的社会语境中，即将研究对象纳入既定的社会、文化体

<sup>①</sup> Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York, 1983: 10.

系中,视其为某种社会文化系统中的元素,深入考察研究对象本体及其相关事象,以及具体研究对象与相关联的诸事象之间的动态过程。为此,研究者要做的第一件事情就是,运用现代民族志方法,努力“深度描写”出研究对象的客观状态,可行的做法就是要细致地分析处于某一“象征网络”中的对象。格尔兹在批判传统文化志的基础上提出了现代文化志应具备的一些特征:“它的功能是对文化进行阐释;它所阐释的是连续的社会话语流,而非具体社会的具体文化横截面;这样的阐释须是原始意义的‘叙述’,意在能在必要的时候原汁原味地复原之;这种阐释还须是“深描性”的,即具有显微意义。”<sup>②</sup>

在具体的分析研究过程中,与中国传统音乐相关的研究层次至少应该包括:首先,历史渊源的梳理或探源,这是关系一个对象的由来的问题,是属于源头的工作。试想,如果不能廓清所研究问题的历史原生性,那么对这一问题的研究将无法深入。其次,关于对象的生存环境研究,有自然生态环境、社会人文环境等,这样的工作将有助于研究者得出较为“全景”的观点,而不是局部的“特写”;它将使得研究更系统、全面、完整;然后,作为主体研究,是进行对象本体研究,视不同对象的性质、研究目的,可以有不同的研究框架构建,并得出符合对象本体特征的结论,这是研究的主体。再次,将对象放置于“有效意义网络”中,研究其特定的社会功能、文化意义、存在价值等,这是对于音乐事象的深层研究,是本体研究的拓展性研究,更是对于本体研究的价值提升。同时,还可能有关的比较研究,这同样会给予对象本体研究以有力的支撑。当然,既然是传统音乐文化,就会关注到其自身的传承与保护的问题研究,在现代工业社会中,一定区域内经济的发展往往会导致该地域自然环境的破坏,乃至社会文化的恶化。因此,如何在经济发展的同时,传承与保护优秀的传统文化,包括诸多珍贵的音乐文化遗产,以期构建和谐发展的态势,这是当今社会

人(尤其是音乐文化人)无法回避的问题。最后,关于研究对象的有效的未来学探究。根据某种音乐文化的历史遗存和当今的现状,总结出符合其自身和整体社会发展的规律,探究该音乐文化事象在未来存在的可能性和价值。恰当的未来学研究可以起到“画龙点睛”之功效。

## (二) 地方性知识作用于实地考察

这里的中心话题是“实地考察”,地方性知识是为实地考察服务的。因此,从实地考察的自身特征来考虑,地方性知识贯穿其始终。本文援引地方性知识概念,旨在将之作为辅助实地考察的研究方法,而不在于探讨其具有的“元理论”意义。

1. “前作用”。在进行任何一项实地考察之前,从研究对象的确立开始,我们就必须要充分掌握相关的地方性知识,在其中寻求研究对象本身和研究价值所在。而一旦确立了某个研究对象,同时开始的工作是围绕它而进行的知识系统搜索,其中,最核心的部分是以研究对象为中心的地方性知识的积累。另外,也包括前研究状况的调查与考证,历史中的对象考察,还有围绕特定对象所设计的调查提纲、问卷表格等,这是以“局外人”身份独自进行的理性的工作环节,带有一定的主观性。所以,对相关地方性知识越是深入掌握,调查研究就越接近客观。“前作用”的工作环节大致有:

(1) 选择对象:依据研究者的自身条件与优势(包括研究者的态度、语言、惯俗、身份、文化认同等),选择合适的研究对象,加大研究工作的可行性。这一点,对于初始研究者尤为重要。

(2) 资料预研:确立了研究对象,接下来的事便是对于该对象的资料信息的收集工作,最为重要的是相关的地方文献(史料典籍、方志、口传资料、实物等),这是研究者对

<sup>②</sup> Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1993: 20—21.

于对象的初步认识,它可能成为此项研究是否得以顺利进行的关键环节。

(3) 预约对象:在此前两项工作的基础上,联系与研究对象紧密相关的人、事、物,确立具体的考察地点。

(4) 设备准备:根据不同的调查目的,研究者需要提前准备考察设备。当今记录音乐文化事象的方式有录音、录像、复制、实物取得等,采取合适的设备,忠实地记录研究对象。

(5) 访问设计:为了现场考察工作的顺利进行,因对象、调查目的不同而进行不同的考察设计是必要之举。

(6) 合作人选择:对于研究者所不了解的考察对象,寻求合适的合作人,进行考察工作的合理安排,如何合作与分工,如何快速有效地取得对象的认同。

(7) 行程安排:路线与交通工具选择,困难的预设,甚至一些不可预见性障碍(天气、身体、文化、语言、风俗习惯)的假设,并设计解决的办法。

(8) 居住、健康与饮食:重视考察对象区域内族群的禁忌,尊重他者的历史传统、文化习俗和个人习惯等。

(9) 经费计划:包括衣、食、住、行的安排,特别注重考察工作中适当的礼物交换等细节问题。

2. “中作用”。只有在充分了解、掌握了与对象相关的地方性知识系统后,我们才有可能“走入田野”,进行实际的“调查”。如果研究者对于对象的自然环境不熟悉,对于对象的惯俗不了解,对于对象本体不认识,更不清楚研究对象的历史背景,那么,所谓的实地考察便无法开展。但是,熟知相关的地方性知识,只是研究者开始实地考察的基本条件,而不是充分条件。在真正的实地考察中,往往需要操作者在谙熟调查知识、程序之后,尽可能地丢掉“主观”,走入“客观”,以一个近似(完全融入是不可能的,唯有无限接近)的“局内人”的身份,观察、体验、感知、认同调查对象。

有时候,还需要调查者迸发出令自我和被调查者兴奋的“田野灵感”。越是细致、越是深入、越是接近、越是客观、越是“局内人”,所有这些无不与地方性知识紧密相关。“中作用”的主要环节是:

(1) 树立良好的“第一印象”。如果没有充分的自我信心,应该在“合作者(信息员)”的带领下,进入“工作坊”。

(2) 注重考察工作中与受访者沟通的方法与技巧。

a. 观察式,如“住居式”观察,适用于个体交流,随被调查者同吃、同住、同喜、同悲,即建立共同生活的环境,将调查者自身融入到被调查者群体之中,从而具有一个共同的空间,共同的身心体验。

b. 访谈式,有专门访谈和随意访谈。值得注意的是,在访谈之前,整个访谈计划内容,已经在访谈者记忆中……并且,在整个计划的访谈进行中,随时修正计划本身以及所有涉及的内容、方法和工作态度。

c. 集会调查法,集会调查也需要有计划、有步骤、按事先设计的方案进行,好在省时省力,群体操作,群体中一人发言提供的音乐材料可以被众人补充、修正;劣在相关的音乐人、事脱离了“音乐的原生环境”,无法了解到音乐人、事与其所处生存环境相互关联的各种动态过程、生动形象。如“问卷式”,适用于对普遍问题的询问,参与的人多、量大,所获取的信息可信度高、不易组织。

3. “后作用”。地方性知识不仅作用于实地考察过程中,而且也影响到“后田野”研究。在对具体的研究对象进行文献、历史印证、实地考察和分析总结时,民族音乐学研究者往往要不断地改变自我身份,在“局外人”和“局内人”之间转换,也即于主观与客观两者之间权衡,以寻求一个相对公正的平衡点。即使在“案头”阶段,地方性知识也会左右我们的分析论证,甚至结论。因为,地方性知识是任何一项研究的起点,每一项民族音乐学研究并非“空

穴来风”，都是建立在实地考察得来的第一手资料基础上的研究，而这些珍贵的第一手资料，也均为地方性知识系统中的一分子。

地方性知识是一个系统，它构成了每个地方的文化环境；它又是一种方法论，贯穿于民族音乐学研究的整个过程；它还是一种文化，维系着一个地方群落的思维惯俗，同时也维系着其自身的发展。“后作用”的注意事项包括：

(1) 各种记录方式互为补充，访谈记录、图谱制作、录音、录像、照片、借阅、复制、实物收集、回报等。

(2) 注重采集资料的完整性、准确性、客观性、持久性等基本原则。

(3) 描述与解释，有浅描与深描，田野民

族志、实验民族志，材料的整理、分析、总结、研究，理论的应入、概括、提炼、推进，从个案到一般的总结，形成新的理论、方法体系。

### 三、个案研究：池州铺庄谢村一块手抄工尺谱的乐学、文化意义

2002年2月，笔者在安徽省池州市贵池区铺庄村调查时，发现戏台的正面墙上贴着一张破旧的手抄工尺谱的谱纸，经过再三询问，现场的人说那是供神用的东西，其他细节情况不得而知。2003年2月，笔者再次走入铺庄，没有见到那块“破纸”，经过探访，才知道当年傩戏演出结束后，那块“神圣的破纸”被拿来祭祀神灵了（被焚烧了）。



谢村祖传手抄工尺谱

众所周知，明清以降，工尺谱对于中国民间音乐的传承具有十分重要的作用，即便在池州这样远离文化中心的地带，文本依然得以彰显其承载文化、记录历史的意义。民间音乐的口传心授方式固然可以保存住传统音乐的神韵，但没有文本形式的记录，则使得“人”在传承过程中起着纽带的作用。可是，人对于

传统文化的记忆能力本身就是有限的，再加上各种因素的干扰，一旦因人的消逝或记忆的遗失，便面临着丢失传统的可能，传统丧失后的恢复是十分艰难的。中国民间的传统乐曲无时无刻不在散佚，池州傩戏也有同样的处境，除了各种社会因素之外，传承者个人——乡民就要保持世代研习的习惯。而上、

下两代人之间的分歧常常让这种族内单传的过程极其容易中断。我们在池州调研时,老一代人最关心、也是他们最担心的事,就是早晚有一天,他们这一代“走光了”,还有谁来演傩戏?又有谁会演呢?现在没有几个年轻人愿意学傩戏。在铺庄傩戏会星田谢家,现在还能熟练演唱工尺谱的人,就只有吴满林老先生一人了,其他人都要跟他后面学唱,一个曲子要学整整一个冬闲季节。所以,在我的鼓励下,尽管吴老先生等人很想演奏“十番锣鼓”,但苦于人手不够,最终只能“打了一段目连”。可以想象的到,在这样的状况下,传统乐曲的遗失只是时间长短而已。相比之下,令吴老先生高兴的是,我能在一个下午学会《花一字》、《\板头》两支曲子,兴致而起,老先生约我来年再去,可以加入傩戏会演出了。

传唱工尺谱。当日,再经过一番追问,村中的吴满林老先生从家里拿出了一本《十番》,上面抄录了一些“鼓吹乐”,在我们的要求下,吴老先生带领大伙唱了两段“十番”:

《花一字》和《\板头》。根据当天的实地演唱记录和录像资料来看,乡民们并没能完整地将两例乐谱演唱下来,吴满林先生说:“可惜呀!以前老人会打(演奏)的,他们都‘走了’(当地对老人去世的隐晦说法),现在打不起来了。”“十番打不起来了,我们给你打段目连听听吧。”其实,也就是本村傩戏开场的闹台锣鼓。吴满林领众人唱的《花一字》来源尚难判断。据乐谱所记的音调看来,疑似河北民间音调“放驴”(存疑,有待今后进一步论证)。而《\板头》的音调来源就相当清楚了,是流传于我国各地的器乐曲——《\板》(又称《\八板》),并且,《\板》流传到一个地方后,又会结合当地的民间音调有所改变,但其“工工四尺上”的特性音型却贯穿始终。“由于各地的《\板》在结构、速度、节拍、调式及旋律等方面的差异,变体很多,故又有《\板头》《\板尾》《花八板》《慢八板》《花六板》《慢六板》《中花六》《流水板》等名称。”<sup>③</sup>

谢村“十番”:  
谱例一、《花一字》

吴满林演唱 王义彬记谱

六 工 六 尺 工 工 (演唱的实际音高是“六”,但是唱名是“工”) 五六衣

打一 匡 打 才 匡 六 尺 尺 六 六 尺 工 尺 上 尺 上 一 冬 一 匡 匡 令 匡 令 匡 尺 上 尺 工 六 尺 工 六 尺 六 六 尺 工 尺 上 尺 上 尺 工 上 尺 上 四 尺 一 应该 是 “才” 匡 冬 匡 令 令 才 才 匡 冬 匡 令 令 才 才 匡 冬 匡 令 令 一 打 打 匡 匡 令 匡 一 冬 匡……

谱例二、《\板头》:  
吴满林等演唱 王义彬记谱

工 工 四 尺 上 合 四 上 四 上 上 尺 匡 冬 匡 一 打 一 匡 才 匡 才 才 匡 工 工 四 尺 上 合 四 上 四 上 上 尺 匡 冬 匡 一 打 一 匡 冬 一 冬 匡 六 六 六 工 六 五 六 工 尺 尺 六 工 尺 上 工 尺 尺 工 尺 上 尺 合 四 合 四 上 上 四 匡 冬 匡 一 打 一 匡 令 匡 匡 一 打 一 匡 令 匡 匡 匡 令 匡 匡 令 匡……

2002年2月8日实际演唱记录谱

传抄工尺谱。从手抄乐谱的记录和当地人实际演唱的录音记谱比较来看,两者有不一致的地方,如果再和其他乐谱记录相对照,可能是乡民们传唱有误。用吴满林先生自己的话来说:“我从小跟父辈学打十番,印象中很难,一段乐谱要学几个月,差不多一年冬闲的时候(当地人从秋收后,种植冬小麦,大约是在10月中旬后,便没有什么农活了,进入

冬闲,只有一些突击性的兴修水利工程等工作)只能学打一段,所以学得人就很少。现在,村子里根本没有人愿意来学,年轻人,他们根本瞧不起这样的东西。”(2003年2月9日,访谈)即便像吴老先生这样学会了一些谱子,

③ 袁静芳《民族器乐》,人民音乐出版社1987年版,第164页。

因为长时间不唱,更谈不上组织乐队“打谱”(即润谱,当地人的叫法),又加之年龄的增长,记忆中的乐谱被忘记的速度是很快的。对照吴老先生所唱的两段乐谱,音高基本还能对上,可工尺谱唱名却对不上了。如把《花一字》的第一句“六 工六尺工 六五六”唱成了“六 工六尺工 工五六”,把《八板头》第二句“工工四尺上 工工四尺上 合四上 四上上四合四合(匡冬匡)”唱成了“工工四尺上 合四上 四上上尺(匡冬匡)”等。这两段乐曲,跟着吴老学唱,当初我也是按照口传方式学会的,所以至今要更正错字的地方也不易,何况吴老他们唱了一辈子(注:谱例一、二是按照每次吴老教我唱的模样整理的,与原手抄谱差异明显)。更令人担心的是,就是像吴老这样会唱不会打的人,在村子里也不多了。

认知工尺谱。即便像谢家这样不完整的演唱和演奏,在池州境内的各傩戏会中也是鲜而难见的。正是因为能演唱工尺谱,能“打十番”,所以“星田谢家傩戏会”在池州地方还是比较有名气的,经常有外村的人前来观看。当初将谢家列入笔者的考察对象,也有其“工尺谱”和“打十番”的因素。谢村工尺谱本,当地人认为是“傩戏的正宗”。至今想来,当吴先生从家中厨子里取出珍藏的“十番鼓”工尺谱本的时候,老人的神情庄重得令房间里的空气都快要凝固了。难怪写满工尺谱的旧纸张都被作为神圣之物,并高高贴在傩戏台的台口醒目之处,想来,在一如吴老先生的众乡民的心目中,那样的谱纸,记录的不仅是乐谱,而是谢家的历史,也是谢家百姓的文化习俗。当然,在谢家人的内心中,谢家傩戏便是池州傩戏了。正是这样一张大多乡民已经说不出来历的谱纸,使得谢村甚至更多的池州乡民认为,铺庄星田谢家(前文所述“流星陨落”一说,在当地也颇有影响)才是池州傩戏的正宗(我们在池州所到之处,唯有谢家尚存工尺谱本)。为了使自己的傩戏会显得更有历史,其他傩戏会也想增加工尺谱本,可是它不像增

加一件乐器那般容易,只有作罢了。民众乃至精英们对一件事物的评判,往往会影响到它自身的生存和发展,尤其是对属于社会历史文化层面事物的价值判断。

乡民们对于古乐谱的认知态度不足惊奇。早在20世纪初,国乐大师们就有过论述,着重分析乐谱于音乐流传的重要意义,其中不免“国学不济、国乐衰亡”的悲伤论调,但其敏锐的历史预见感则几乎被当今的现实所举证,这对于中国传统音乐的传承、发展具有一定的现实意义。

中国文化乃至中国音乐向何处走?在20世纪前期曾引起广泛的论争,有力主“循西学、西乐至尊”的观念,也有主张“中西合璧”的,更有“求国学真谛、兴国乐”的思想。提倡国乐、研习国乐、宣扬国乐精神、并将国乐由民间引入学校教育的首推刘天华先生,先生不仅传承国乐技艺、创作国乐精品,还积极探讨如何保存并发展国乐。早在1930年,刘天华先生在《梅兰芳歌曲谱》的编者序中言及:

乐之有谱,犹语言之有文字。道义学术之得以流传久远者,文字之功也。我国音乐,肇自义农,盛于商周,滥于唐宋,渊源不可谓不远。然义农之乐固不可得而闻,即唐宋之乐,亦渺无稽考。何者,记谱之法不完备也。我国古乐未尝无谱。然如唐之卷子本幽兰谱,朱子礼仪经传之十二诗谱,姜白石之词谱等,或仅备律吕,或只载简字,谱不足以赅乐,徒费考古家之周章,于事实无补。近代所出琴谱昆曲谱等,记载虽已较详,而缺点尚多,欲藉以流传久远,势所不能。盖乐有高低轻重抑扬疾徐之分,必其谱能分析微茫,丝丝入扣,方为完备,而旧谱均不能也。今国乐已将垂绝,国剧亦频于危境,虽原因不一,而无完备之谱,实为其致命伤。<sup>④</sup>

<sup>④</sup> 林友仁《在谱式的背后——对中国古谱的再认识》,见《中国音乐国际研讨会论文集》,山东教育出版社1988年版,第337页。

诚然,“律吕之谱”、“简字之谱”未必“不足以赅乐”;国剧之不传的“致命伤”也不见得就是“无完备之谱”。何谓完备之谱乎?乐谱只是音乐的一种借助记录方式,是一种音乐意义化的符号,世界上任何一种文本符号都无法完全替代或表达出它所象征的实体,何况抽象的音乐乎?又有林先生论述,应可以看成是刘天华先生上述论说的补充:

任何一种谱式的设计,一种记谱法的确定,决不单纯是调高、音高、音色、节拍、节奏、速度、力度等音乐构成的符号的选择与诠释。我们应该看到,在一种记谱体系的深层与背后,起支配、制约作用的是音乐观念(音乐意识)与音乐传授的方式。其中只要有一方面发生变化,就可能导导致记谱法质的变化,或者部分质的变化。否则,只能是量的变化(如由文字叙述到符号表达)。我认为,用这一观点来研究记谱法沿革的全部历史(也包括未来),便可以“一”贯通。按照这个观点,记录同一音乐观念下音乐的谱式,确实存在适应、不适应,完善、不完善的差别,但我们不能违背这个前提,对不同观念的乐谱做先进与落后、科学与不科学的比较。至于音乐观念、音乐意识,我们亦很难以一个绝对的标准进行价值判断。从历史的角度看,也许是此一时也,彼一时。即使历史上出现了惊人的相似之处,那也不是简单的重复、再现,而是赋予了新的内容、新的形式,它站在一个新的历史的高度。<sup>⑤</sup>

“音乐观念”和“音乐传授方式”当然会影响记谱法的变化,甚至导致音乐的变化,这里所说的对象应该是城市音乐或文人音乐在民间,尤其是民间泛宗教化的、以仪式为核心的音乐,民众普遍的“音乐观念”是虔诚的、神圣的,因为处于宗教仪式范畴中的音乐,其意义已经远远超出音乐本身的意旨,由“纯艺术”向具有特定象征意义的“仪式艺术”转变。正如池州傩戏被当地人赋予了很多原本傩戏艺术所不具备的因素:通灵、神圣。在民间调研中,听到民众说的最多的,并不是担心民众参

与傩戏会的观念,连最起码的物质条件和演员都不具备,谈何演戏?谈何传承?在池州地方,各村落大多没有固定的基金、人员用于傩戏演出,也不能提供专门的演戏场所。诚然,在乡民还没有完全摆脱生计困难的状况下,民间音乐的意识 and 传承方式便不重要了,民众在乎的是不可缺少的伴生于仪式中的音乐存在。

然而,我们不能不感动于乡民对于傩戏的笃信,他们平心静气地独守着一方水土、独守着一份清贫,以守卫着祖先传下来的神圣傩戏。所以,在如此淳朴的心境中,当谢村出现了缘自祖先的工尺谱谱本时,乡民们就会将之视为“历史的象征、祖先的英德、神灵的显现”,连其他傩戏会也投来羡慕的目光。

有学者说,“在民间乐师评价音乐、区别雅俗的价值观念上,有无谱本的传统,几乎可以成为同一地区中的一个乐种与另一个乐种借以区别的标准之一,成为一个乐社与另一个乐社之间借以表示师承渊源孰深孰厚的标准致意。由此亦可观察到,具有高度历史感的中国民间乐师,对具有几代师祖传承的乐谱视如家珍,奉为圭臬,在其心理上占有的分量,不可不谓重矣!以它的存无,值矩度绳,作为褒贬、评价某一乐种、某一乐社的标准,几乎到了超出谱本本身之外的地步。在这种评价尺度中可以看到,谱本所负载的传统含量,在民间乐师心理上的强烈文化功能和历史象征意义”。同时,“我们常常以一个民族有无文字、以及这个民族的文字蕴含着怎样的联属逻辑、表达出怎样的抽象概念、创造出怎样的诗情画意,来评定一个民族的历史文化的发展程度和文化品格。同样,对于一个民族的音乐文化,我们亦可以用这个民族是否创造出她自己的记谱方式,以及这种记谱方式中符号抽象的完善程度和其表示的理论体系来衡量这个民族的音乐历史文化发展到什么程

<sup>⑤</sup> 同注④,第344页。



度。如果把音乐文化现象作为人类历史文化的进步过程来看,这一点无疑是衡量音乐思维发展程度的标尺之一。我们可以自豪地说:汉民族是世界上不多的几个、在自己的音乐文化体系中创造出自己独特的记谱方式的民族之一。从符号学的观点讲,这种符号体系的系统化和完善化,确实代表了这个民族音乐文化的成熟。再进一步讲,在乐谱的普及程度中,这个民族中的一分子对这种乐谱的谙熟程度,常常就反映了、代表了该民族的音乐文化素质,而这一点,在普通中国民间乐师的身上,得到了充分地展示<sup>⑥</sup>。正是因为有了这样的评判标准和价值取向,才会出现一些不合常理的现象,‘20世纪50年代,新音乐工作者出于好心,十分热情地帮助许多民间艺人学习简谱。但时隔几十年,大部分民间乐师又都回复到原有的谱式中。‘山外人’的这份一厢情愿,到底带给‘山里人’多少好处?‘山外人’引进、浇灌的、不溶于血的水,遇到‘山里人’耕耘的肥沃土地,几乎全部付诸东流<sup>⑦</sup>!

这样的思考同样会出现在我们对于民间无形文化资产的生存环境的维护和对于文化本身的保护措施之中。学者们来到各自的“工作坊”,学者和被调查对象的关系是双向互动的:一方面,学者会受到对象的熏陶、感染,变得对工作坊以及工作对象有感情了,这是从“本我”向“客我”的转变;另一方面,学者们的观念也会给予工作对象一定意义上的指导和影响,逐渐按照学者的思考,赋予了无形文化以新的内容和含义,甚至会让民间自然状态下的文化遗产发生某些世俗化的倾向,这又是“客我”正在向“本我”的变化。这样,便存在一个两难的选择,要么使用一些人人为的方式,打破民间文化遗产逐渐消逝的境况,将之转变为能适应时下工业化、商业化的大环境,让文化遗产的发展融入到当地社会发展的大格局中去。如此,我们就不会担心有朝一日我们所关心的文化遗产会从面前消失,尽管它本身也发生了变异,但剥去其世俗的外壳,我们

还是能清晰地辨别其深厚的历史积淀。否则,我们就只好牺牲当地的发展,让当地民众停留在相对滞后的生活状况中,以此来阻止因为社会经济的发展而导致的传统文化的丧失。前者的负面影响在于,结果会出现发展了的“此文化遗产”已经在内容、形式及意义上逐渐远离了原生状态下的“彼文化遗产”,唯一补救的方法是,在适当的地方(往往是在城市中)建立一个“仿原生文化遗产”的博物馆,使得原本鲜活的地方文化处于静止的状态,从这个层面上来看,博物馆式的保存方法已经表明了“历史遗产”本身的死亡。后者的局限性更容易看出,我们总是不能因为要保护遗产而限制当地的社会经济发展,阻止当地人进入现代文明生活方式,以牺牲当地人发展为代价来换取文化遗产的生存,这样的举动无异于“螳臂当车”,毕竟发展是社会定势。

当然,“音乐观念”和“音乐传授方式”会影响记谱法的变化。可是,对于那些民间泛宗教化的、以仪式为核心的音乐,民众普遍的“音乐观念”是虔诚的、神圣的,因为处于宗教仪式范畴中的音乐,其意义已经远远超出音乐本身的意旨,由“纯艺术”向具有特定象征意义的“仪式艺术”转变。池州傩戏被当地人赋予了很多原本傩戏艺术所不具备的因素:通灵、神圣,进而消灾、祈福。所以,在民间调研中,傩戏会的“领导者”并不是担心民众参与傩戏会的观念,而是有一天,傩戏从当地人的面前突然消失,使得乡民失去精神载体。故而,现在的乡民对于傩戏,有的是发自内心的“神圣的自豪”。

工尺谱是中国传统音乐中的一种重要的

<sup>⑥</sup> 张振涛《“音乐会”的谱本统计及相关问题——冀鲁津笙管乐种研究之一》,见《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》,山东友谊出版社1999年版,第206、239页。

<sup>⑦</sup> 同注<sup>⑥</sup>,第268页。

记录音乐方式，它的乐学含义由于其本身对于音乐传承的直接作用而得以彰显。而在池州铺庄，经过祖先传承下来的工尺谱已经被当地人赋予了神圣性，它的历史的、宗教信仰的、文化的意义超越了其音乐内涵，多数乡民并不在意“遗失其音乐(演唱和传承曲调)意义”。所以，当夜的傩戏演出结束后，那块“神圣的破纸”也随着香烛、香纸一起，化为一团祭祀的火焰，升腾而去……于“我者”，缺失了一个研究当地傩戏艺术文化的实证；于铺庄人，它的消逝，恰恰满足了“虔诚的乡民”的神圣信念。基本的原则是，“我者”须遵守、尊敬当地人的禁忌与神圣。

本文试图引入地方性知识对于民族音乐实地考察的现场意义。故而，本文的地方性知识存在两种意旨。首先，将地方性知识理解为一种理论范式，可以引领民族音乐研究的深入；其次，从民族音乐的实地考察过程来看，地方性知识又是一定场域中的文化系统，对于该

场域中民族音乐的探究具有参照的作用。

每一种学术方法论具有一定的时空界限，后继者对于前人的学科理论的运用可以是富有个性的再创新，研习并善于发现某种方法理论的新价值，尤其对于具体研究对象的特定价值，或许较之理论本身更具有现实意义。本文引入地方性知识理念，便在于其对于民族音乐中实地考察的重要支撑作用，其元理论意义自有理论家们去言语。

附言：本文系厦门大学预研基金项目，编号 Y07002。

参考文献：

伍国栋 《民族音乐学概论》，人民音乐出版社 1997 年版。

Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1983.

作者单位：厦门大学艺术学院音乐系

## 《中国当代音乐学》

南京艺术学院“中国当代音乐学”课题组 著

中国出版集团学术著作出版资助项目，江苏省哲学社会科学“十五”规划重点课题。来自全国八所高等艺术院校及科研机构十七位专家学者历时三载的合力之作。对中国音乐学术十八个主要分支学科进行系统的梳理总结。既有对现代音乐学术事业的总体回顾与展望，也包括对各分支学科的发展历程、现时状况、主要学术观点、研究成果及未来趋势等的研究。

文献资料丰富，学术信息量大，评述客观全面。

利于音乐专业学子对我国当代音乐学各学科的学习和把握，利于社会学科诸领域了解中国音乐学术的发展概况。

人民音乐出版社 2006 年 12 月第 1 版 定价：60.00 元