

中华民族共同体视域下地域性 音乐符号的上移与再符号化

张 林

摘 要：铸牢中华民族共同体意识需要在中华民族文化共同体中实现文化共享。中国传统音乐十分丰富，具有非常鲜明的地域性特征，不易成为共享的文化。因此，揭示地域性音乐符号在不同时期发展为共享文化的路径显得尤为重要。文章认为，地域性音乐符号通过与大传统、与西方音乐元素结合，实现了从地方到全国、从原生到次生、从传统到现代的上移并在更大范围内实现共享，从而使中华民族音乐文化具有了“一体”的特征。从符号学的角度解释，地域性音乐符号的上移是经过文化转码、涵义增大等方式成为更高级别元符号的过程，旧符号文本经过“再语境化”实现“再符号化”，从而产生新的意义。通过上移的方式，地域性音乐符号具有了铸牢中华民族共同体意识的功能，进而言之，其未来亦能为构建“人类命运共同体”贡献中国力量。

关键词：中华民族共同体；地域性音乐；文化共享；再符号化；涵义增大

中图分类号：J607

文献标识码：A

文章编号：1001-9871(2025)01-0064-13

DOI:10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.2025.01.001

引 言

近年来，铸牢中华民族共同体意识这一主题成为人文社会科学研究中新的学术

焦点。共同体意识内涵比较丰富，涉及许多层面，如国家共同体、人类命运共同体、文化共同体、利益共同体、精神共同体等。“中华民族既包含了‘多元一体’的文化共同体精神价值，也具有‘国家民族’的

收稿日期：2024-09-28

作者简介：张 林（1976~），男，哈尔滨音乐学院教授、博士生导师，中央音乐学院博士。

项目来源：本文为国家社科基金民族学一般项目“满族传统仪式音乐融入中华民族共同体意识研究”阶段性成果，项目编号：20BMZ089；哈尔滨音乐学院东北亚音乐文化发展协同创新中心项目资助。

政治共同体意蕴。”^①可以说，国家共同体与文化共同体是铸牢中华民族共同体意识的两个核心内容。习近平总书记指出：“加强中华民族大团结，长远和根本的是增强文化认同，建设各民族共有精神家园，积极培养中华民族共同体意识。文化认同是最深层次的认同，是民族团结之根、民族和睦之魂。文化认同问题解决了，对伟大祖国、对中华民族、对中国特色社会主义道路的认同才能巩固。”^②中国具有多元的文化，如何让中华优秀传统文化成为中华民族认同的标识并塑造中华民族文化认同，进而铸牢中华民族共同体意识？笔者认为，文化共享是铸牢中华民族共同体意识的重要环节，为此需要寻找中华民族的标志性文化符号并发挥其功能。实际上，许多中华民族的标志性文化符号在过去曾长期“偏安一隅”，随着传播而逐渐为人们所共享。因此，分析地域性文化符号如何成为中华民族的标志性文化符号并辨析其意义的生成逻辑可以为铸牢中华民族共同体意识助益。

一、铸牢中华民族共同体意识需要 持续建设中华民族文化共同体

晚清时期，“中华民族”曾与“中国

民族”同位并用。1905年梁启超在《历史上中国民族之观察》一文中把中国民族分为华、苗、蜀、巴氏、徐淮、吴越、闽、百越、百濮9系，指出中华民族由多民族混合而成，是历来生息于中国的诸族总称，这已经初步指出“中华民族多元一体”的架构。^③如果说梁启超定论的依据是地域与血统，杨度的认识则是另外一个层面，他认为：“中华之名词，不仅非一地域之国名，亦且非一血统之种名，乃为一文化之族名。”^④二者视角不同，各有所重，杨度将“中华民族”赋予了文化的含义。

为何中华民族共同体具有鲜明的文化共同体特征？首先看共同体的内涵，著名社会学家滕尼斯（Ferdinand Tönnies, 1855 - 1936）认为共同体是在传统习惯与共同记忆之上自然发展起来的现实有机联合体。^⑤这说明共同体因自然发展而经过了一个长期自在的过程，具有悠久的历史积淀。中华文明是世界上唯一没有中断的文明，中华民族共同体的形成也经历了一个长期自在的过程。对于文化共同体，有学者认为：“所谓文化共同体，即是基于共同或者相似的价值观念和文化心理定式而形成的社会群体，是一种特定文化观念和精神追求反映在组织层面上的有机统一体。”^⑥这指出

- ① 刘吉昌、金炳镐：《构筑各民族共有精神家园——培养中华民族共同体意识》，《西南民族大学学报（人文社会科学版）》，2017年，第11期，第31页。
- ② 习近平：《构筑各民族共有精神家园》，《论党的宣传思想工作》，北京：中央文献出版社，2020年，第85页。
- ③ 参见冯天瑜：《中国文化生成史》，武汉：武汉大学出版社，2013年，第63—64页。
- ④ 刘晴波：《杨度集（一）》，长沙：湖南人民出版社，2008年，第372页。
- ⑤ 〔德〕斐迪南·滕尼斯：《共同体与社会：纯粹社会学的基本概念》，林荣远译，北京：商务印书馆，1999年，第ii—iii页。
- ⑥ 傅才武、严星柔：《论建设21世纪中华民族文化共同体》，《华中师范大学学报（人文社会科学版）》，2016年，第5期，第66页。

了文化共同体不仅涵盖特定的文化观念,而且具有精神属性的本质,亦即文化中包含的精神追求是形成文化共同体的重要元素,在某种层面上也是一种精神共同体,而“精神共同体在同从前的(笔者注:主要指血缘共同体、地缘共同体)各种共同体的结合中,可以被理解为真正的人的和最高形式的共同体”^①。但问题在于,这种精神体现在哪些方面?通过梳理中华民族的演变进程,张亚席认为,“中华民族文化共同体”是“建立在各民族对文化高度认同基础上,基于共同或相似的文化理念、文化思想和文化基因,形成的以文化价值的同一性作为各民族共享的中华文化符号,并成为推动中华民族走向包容性更强和凝聚力更大的‘灵魂共同体’。”^②中华民族文化共同体的形成既源于历史的积淀,又有在历史中形成的精神追求,即共同认可的文化价值,以此来说,可以理解为精神共同体与群体所持有的世界观、人生观、价值观有相通之处。那么,中华民族文化共同体中的精神又从何而来?杨度认为:“故《春秋》之义,无论同姓之鲁、卫,异姓之齐、宋,非种之楚、越,中国可以退为夷狄,夷狄可以进为中国,专以礼教为标准,而无亲疏之别。其后经数千年混杂数千百人种,而其称中华如故。”^③由此,之所以中华指向文化的含义,是因为中华民族这一群体均以礼教为基本行为准则,说明儒家思想对形塑中华民族实体所

起到的至关重要的作用。考古学家苏秉琦曾认为中国的文化根脉是:“超百万年的文化根系,上万年的文明起步,五千年的古国,两千年的中华一统实体。”^④这一观点说明中华文明是诸多文化的交汇,但恰恰是在两千多年儒家思想的影响下才真正具有了“实体”的特征。在清朝灭亡之前的传统社会,无论哪个民族入主中原,最终都在大一统以及儒家思想的影响下进行了融合,正是有了与儒家思想结合下的礼教大传统的影响,无论各种小传统以何种方式存在,整个社会均能延续“一体”的特征。换句话说,小传统更具地域性或民族性特征,而大传统是中华民族共享的文化。从传统社会来看,一种文化无论以何种传播方式进入某一群体并长期存在,其都会逐渐沉淀为该群体自身的文化。同时,这一群体也成为该文化的持有者,并由于与其他群体共享这一文化而更加容易形成彼此之间的文化认同。因此,如果要铸牢中华民族共同体意识,一是需要利用各民族共享的文化来塑造国家认同,二是需要扩大大地域性、民族性文化的影响力,增加地域之间、民族之间的文化共享,进而逐渐塑造双向文化认同。也可以说,一种文化被共享得越广泛,越容易推动各民族之间的双向认同,进而更加有助于铸牢中华民族共同体意识。因此,铸牢中华民族共同体意识需要持续建设以共享为基础的中华

① [德] 斐迪南·滕尼斯:《共同体与社会:纯粹社会学的基本概念》,第65页。

② 张亚席:《中华民族文化共同体:科学内涵、价值意蕴与路径探析》,《学习论坛》,2022年,第6期,第100页。

③ 刘晴波:《杨度集(一)》,第372页。

④ 苏秉琦:《中国文明起源新探》,北京:生活·读书·新知三联书店,2019年,第158页。

民族文化共同体。

中国文化种类繁多，在传统社会，由于沟通较为闭塞，文化的民族性、地域性特征鲜明，文化的差异亦非常显著。如果能让本来具有鲜明民族性、地域性特征的文化通过某些方式使其影响范围扩大，被更多的人认知、认同和共享，则该文化塑造文化认同、铸牢中华民族共同体意识的功能愈明显。但文化功能的扩大，就面临着一个问题，即如何才能让一些地域性文化为更多人群共享并产生更大的影响。就音乐文化来讲，一些能够塑造国家认同以及能够铸牢中华民族共同体意识的音乐是如何形成并发挥功能的？此类问题可以用符号学的知识进行解释。

文化是“一个社会中所有与社会生活相关的符号活动的总集合”^①。荷兰学者霍夫斯泰德的“洋葱式结构”将文化分成符号、英雄（符码，对符号的解释）、礼仪（文化程式）、价值观（意识形态）四个层次，最深层次是价值观、中间层次为英雄和礼仪，符号处在表层，是最容易看见的表达文化意义的载体。赵毅衡则将这一文化分层方式总结为“符号—符码—程式—元语言”四个层次，并认为可以适用于任何社会。^②由此，文化可被视为一个符号意义的集合，中华民族文化共同体也可由符号来承载，但由于中华民族文化共同体的“多元一体”特征，其意义所依附的符号也是多样

的。因此，从符号学角度看中华民族文化共同体的构成以及诸符号及其意义的变迁，可以更好地厘清音乐符号发展的规律并充分发挥其功能以进一步塑造中华民族文化共同体，塑造中华民族的文化认同，进而铸牢中华民族共同体意识。至于符号的意义如何变迁，文章将首先对地域性音乐符号上移的方式及特点进行分析，并以此为基础在第四部分重点予以解释。

二、地域性音乐符号在中华民族文化中的地位以及上移的时代特征

关于地域性，中外学者都有提出此类概念并对其内涵进行阐述。中国学者杨民康曾提出用“整体性、区域性、地域性”的观点来理解中国民间歌舞音乐^③；邓光华使用过“地域性与跨地域性”概念来研究贵州土家族傩仪音乐^④。在他们的观念中，地域性主要体现在音乐的传承性；区域性与跨地域性带有明显的传播因素；整体性则主要指中国这一整体而言，此类观点更多涉及音乐在中国传统社会中的生存与传播状况。美国学者马克·斯洛宾曾用“地域、区域、跨区域”这一体系来理解全球音乐文化，认为地域涉及族群、村落、邻里等较小群体，区域范围涉及某些传统的地理和政治区域，跨区域则可扩大至全球范围。^⑤这一分类方式已经涉及到现代化对社会文化的影响。

① 赵毅衡：《文学符号学》，北京：中国文联出版公司，1990年，第89页。

② 赵毅衡：《哲学符号学：意义世界的形成》，成都：四川大学出版社，2017年，第294—295页。

③ 参见杨民康：《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》，北京：中央音乐学院出版社，2008年，第206页。

④ 邓光华：《贵州土家族傩仪音乐地域性与跨地域性研究》，《中国音乐学》，1997年，第3期，第55—68页。

⑤ 参见杨民康：《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》，第206页。

实际上,在中国传统音乐研究中,地域是一个较为模糊的概念,且地域与区域经常被混用。例如一个县域的音乐,经常被叫做地域音乐,有时也被称为区域音乐。虽然标准有些模糊,但在某种程度上也说明了民间音乐的传播特征。在传统社会,由于交通不便,在一些长期封闭、几乎与世隔绝的村落(主要在山区)中较容易形成地域性音乐,但在交通相对方便的地方,即使在传统社会这类音乐也难以在某个村庄单独存在。20世纪80年代之后,随着具有这类严格地域性特征的音乐文化持有者之入世,其身更加难以独善。因此,地域性也被用作对镇、县或更大范围的本来属于区域范畴的音乐文化进行界定。但就所涵盖范畴的大小来看,相比之下,地域性仍然是小于区域性的一种概念。本文也是基于这种相对性来界定地域性音乐文化。

地域性音乐符号是在特定地域范围内产生并流传,它们大多通过文化持有者的口传心授以代代相传,因此它们承载着特定的地域文化和相关群体的历史记忆,所传承的文化基因流淌着相关族群的精神皈依。自然而然,这些音乐元素或音乐表现形式因携带了特定地域的历史、文化与情

感而具有鲜明的地域特色或民族风格。但从整体上观察中华民族音乐文化,从民间音乐到宫廷音乐、从具有差异性的地域文化到共享的文化,其数量均呈金字塔之状。地域性音乐符号是为人们所共享的音乐文化的储藏室,是中华民族各层文化中取之不尽用之不竭的源泉。历史上,地域性音乐符号经常通过思想观念、行为规范、价值取向、社会风尚等各个方面的改装,进而上移至更高层面,为更广泛的人群所共享,甚至成为整个中华民族的文化标识。

地域性音乐符号的上移有不同方式,这些方式与时代特征密切相关。就中华民族五千多年的历史发展来看,总体可以分成前现代性、现代性、后现代性三个阶段^①。中国的前现代性时期属于中国的传统社会,因受生产生活方式所限,这一阶段历时比较漫长,虽然历经改朝换代与不同民族执政,但制度、理念、社会结构仍能维持统一性。1840年鸦片战争之后,西方列强的入侵使中国被动地走向现代化的进程,促进了中国现代性的发展。改革开放尤其进入20世纪90年代以后,后现代性特征在中国社会中快速凸显。中华优秀

① 笔者借用艾森斯塔德的理论对中国社会阶段进行划分,他在《论前现代性、现代性和后现代性》学术报告中,从社会结构、思想文化两个方面对前现代、现代和后现代社会的特点进行分析。他认为,相比而言,前现代社会的结构分化程度以及专业化程度相对较小,大多数人活动范围受限,社会流动性差,识字率低;文化方面,所有前现代社会都具有传统性,因此将其称为传统社会。其中,社会的大多数人对变化持否定态度。现代社会的结构性特点与其所赖以产生的革命有关;文化方面,现代社会也存在传统,但传统不再是神秘的东西,变化现在意味着进步,各种社会之间的联系日益增长。在讲座时,艾森斯塔德不能肯定后现代社会已经存在,但谈到一些国家已经出现“后现代趋势”,后现代仍存在巨大的结构分化,但群体之间的界线变得更有弹性,各种角色的结合得到了发展;文化方面,与现代相比,中心已不再像以往那样重要。人们对变化仍持积极肯定的态度,然而对向何方变化却缺乏明确的设想。参见〔以〕S. N. 艾森斯塔德:《论传统社会、现代社会和后现代社会》,晓良译,《国外社会科学》,1991年,第12期,第1—5页。

传统音乐符号因时代不同也显露出不同的上移特征。

三、地域性音乐符号上移的具体表现

地域性音乐符号通常与该地域内的地理、历史、民俗等文化因素密切相关，是地域性音乐文化传承和发展的重要载体。经过长期互动，一些地域性音乐符号脱颖而出，从地方走向全国，不同时期，其上移的主要特征也有区别。

(一) 从地方到全国：前现代性时期地域性音乐符号的扩散

地域性音乐符号更多是在某一地区或群体内部代际传承，远未达到在广大区域共享的程度。地域性音乐符号的上移与传播有很大关系，不同的传播方式使其上移的幅度产生差异。

1. 从地域音乐到区域音乐

常见的音乐文化流动载体有民间艺人、民俗活动、移民等，一般而言，这些传统的传播方式使地域性音乐符号上移至区域性音乐符号。

作为音乐文化持有者，民间艺人是音乐传播的重要载体，但由于语言的限制，其传播一般会受限于一定区域，从而形成区域性音乐文化。如科尔沁地区蒙古族说唱艺人胡尔奇在走街串巷之时也会将一些民歌曲调带到其他地区，有些歌曲至今仍有明确的产生地点，但经过胡尔奇的传播，逐渐成为在广大科尔沁地区普遍流传的歌曲，从地域性音乐符号发展成了区域性、民族性的音

乐符号，《嘎达梅林》即是一例。

此外，有些地域性音乐是随着民俗活动的传播而逐渐向四周弥散。例如当下在北方普遍存在的秧歌原先并非作为一种舞种存在，而是与民间社火结合在一起，本为“唱秧歌”，其中最主要的一首曲调是专用乐曲《秧歌柳子》，这首曲调在广大北方地区流传，虽然名称叫法不一，但实为同一首曲调。此外，秧歌虽主要是北方汉族的一种民俗，但后来在北方少数民族地区也有流传（如满族有了“满族秧歌”），成为多民族共享的文化符号。

以民间艺人与民俗活动为载体的音乐传播一般在语言文化圈内，受限于一定范围。移民则不同，由于大规模移民，使相隔很远的两地也可以相互进行音乐传播。如相距近 2000 公里的江苏与甘肃两地，因明太祖朱元璋下令将应天府（今江苏南京）一带的汉族人大批迁移至洮州（今甘肃临潭县）一带^①，汉族人把大量民歌带到了甘肃，所以如今当地的汉族民歌非常接近江苏民歌，许多是苏南民歌的变体。中国历史上曾经有多次大规模移民活动，一些地域性音乐也随着移民至千里之外。

2. 从小传统至大传统

通过对乐籍制度中的轮值轮训制研究，项阳发现乐人定期要在宫廷与地方官府之间轮流培训与值班，从而使全国各地的礼乐保持了高度的一致性，这种一致性构成了中国传统音乐文化的大传统。^② 轮值轮训制是使小传统转变为大传统的重要因素之一，乐人从地方进入宫廷轮值期间把各

^① 卢永林：《明代汉族移民对洮州地区的影响》，《求索》，2016年，第4期，第184页。

^② 项阳：《中国音乐文化的“大传统”与“小传统”》，《天津音乐学院学报》，2006年，第1期，第9页。

种地域性音乐带入宫廷并逐渐融入主流文化,地域性音乐小传统逐渐融入大传统。乐籍制度在雍正时期被取缔,许多原来演奏礼乐的乐人为了生存融入民间,乐随人走,这使得官府礼乐成为今天民间音乐的一部分,过去的音乐大传统也转化为如今的音乐小传统。因此,当初一些优秀的地域性音乐因官府乐人的轮值轮训被纳入礼乐并传播到全国,又因乐籍制度取消而流入民间,经过了从小传统至大传统,之后又回归小传统的过程。同时,由于成为在全国范围内共享的一种音乐符号,地域性音乐符号婉转曲折上移为整体性音乐文化。因此,大传统与小传统的转换为塑造中华民族音乐文化共同体提供了历史积淀。

(二) 从原生到次生:现代性时期新音乐对民间音乐的采借

在西方,现代性主要指启蒙运动对人思想的解放,但对于第三世界语境下的现代性来说,学界一般认为,它的发端主要与欧洲资本主义扩张有关。就中国来说,现代性“主要指丧失中心后被迫以西方现代性为参照系以便重建中心的启蒙与救亡工程”^①。以1840年为起始,整个中国的社会开始发生相应变化。在音乐上,由于受西方文化的影响,新思想、新创作技法的传入使中国音乐走向了另一条发展道路,即“新音乐”^②在全国开始发展。其中,

选用民间音乐素材是“新音乐”的重要创作手法之一。如学堂乐歌《祖国歌》(也有人称之为《夕歌》)即是李叔同采用了民间器乐曲《老六板》的曲调填词而成;大型音乐舞蹈史诗《东方红》选曲之一的《赞歌》采用了科尔沁地区蒙古族民歌《正月玛》的曲调。

然而,中国语境下的现代性长期处于半殖民地半封建社会,并伴随着中国人民的解放斗争。在这种背景下,救亡图存成为这一时期的主要任务,整个社会的各个方面无不受此影响,音乐领域亦不例外。此时所产生的大量相关歌曲成为塑造中华民族认同的强大武器,也是助力中华民族文化共同体形成的一种特殊文化。在宣传革命和鼓舞斗争的过程中,将现成曲调改编并重新填词为新的歌曲成为当时所用较多的一种方式。如《八月桂花遍地开》(曲牌《八段锦》)、《北风吹》(河北民歌《小白菜》)、《解放区的天》(河北民歌《十字调》)等都是这样产生的。其中最具代表性的歌曲是由西北民歌《芝麻油》发展成《骑白马》并最终定格的《东方红》。这些新编歌曲作为团结人民、打击敌人的有力武器,在特殊时期起到铸牢中华民族共同体意识的作用。杨民康的“文化衍生层次”^③理论将音乐分成“原生层、次生

① 张法、张颐武、王一川:《从“现代性”到“中华性”——新知识型的探寻》,《文艺争鸣》,1994年,第2期,第11页。

② 新音乐一般指中国近代以来,在借鉴西方音乐技术理论与表现形式的基础上,结合中国传统音乐元素,旨在反映新的时代精神和社会生活的音乐。如19世纪末铜管乐队与学堂乐歌;北京大学音乐传习所、国立音乐院师生创作的音乐;抗日战争、解放战争时期及中华人民共和国成立后17年的新创作的音乐等都可以划归到“新音乐”的范畴。

③ 参见杨民康:《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,北京:宗教文化出版社,2003年,第271—273页。

层、再生层”三个层次，原生层一般偏向于传承，次生层偏重于传播，再生层偏重于指向当代的音乐文化建构。相对而言，地域性的传统音乐属于原生层面，而以此为基础改编的“新音乐”对其进行了大范围传播，属于次生层面，由此，地域性音乐符号实现了从原生到次生的上移。这些地域性音乐符号通过与“新音乐”相结合而被广泛传播，经过几代人的演唱已经成为中华民族共同的历史记忆，是铸牢中华民族共同体意识的重要力量。

（三）从传统到现代：后现代性时期新的大传统与小传统的结合

这里与传统相对的现代，不是现代性，而是现代化。就文化而言，现代性是结果，现代化则是文化的一种发展过程。音乐上的现代化主要表现为利用西方作曲技术创作中国的“新音乐”，不仅出现新的城市音乐，还出现了专业音乐教育中创作的作品，其中还包括所用律制向十二平均律靠拢以及一些研究者总结出的具有中国风格的调式、和声、配器等技法。至今，随着这种观念已被整个中国社会普遍接受，“新音乐”俨然已经沉淀为新的大传统。“新音乐”与中国传统音乐一起，形成了新的大传统与小传统的二元并立，而作为小传统的优秀传统音乐与新的音乐大传统结合，就形成当下传统到现代的上移。

实际上，具有后现代性特点的音乐都带有文化建构的意味。就地域性音乐符号的上移来说，其不仅可以融入流行音乐，也可以融入当代节庆仪式音乐、旅游音乐及非遗音乐文化。就此来说，地域性音乐符号的上移也具有较为鲜明的后现代性时

期音乐文化建构的特点。以在“清永陵祭祀大典”中演奏的《朝天子》为例，当其在传统社会被视作雅乐用宫廷乐队演奏时所用律制并非十二平均律，如今这一曲调被编配成电子音乐循环播放，所用和声、配器、律制均已经与新的大传统充分结合，体现出当今仪式音乐文化建构中小传统向大传统上移的倾向。这里的上移并非指现代高于传统，而是相对来说，由于现代化多媒介的运用，其传播速度更快、范围更广，共享的人群更多。

纵观整个中国音乐发展历史，地域性音乐符号通过上移成为广大群体共享的文化，这一现象体现出不同的时代特点。在前现代性时期，地域性音乐通过与礼乐大传统结合在全国开花，在现代性时期通过与西方音乐元素结合在各地结果，后现代性时期又与新的大传统结合从传统走向现代。当然，也有一些音乐随着时代变化一路从过去走到现代。然而，在上移过程中，中国传统音乐的基因通过何种方式延续并展现出顽强的生命力？对于这一问题，笔者尝试用符号学知识予以解释。

四、地域性音乐符号的再符号化

地域性音乐符号在上移过程中，经常通过与其他音乐文化元素的融合实现创新，使得地域性音乐符号本身产生许多变体并因此展现出更加多元的象征意义。从符号学的角度来看，这些地域性音乐符号的上移均发生了再符号化现象，通过再符号化这一过程而实现了涵义转化。“从‘长远时间’看，传统是由时间链、变体链

和象征链构成的文化链。”^①因此,我们不得不面对一个问题,即这些音乐符号是如何实现涵义转化的。

(一) 地域性音乐符号上移的结果是一种更高层级的元符号

地域性音乐符号的上移伴随着传统的延续与变迁,使传统像河流一样一直流淌。从符号学的角度看,也是传统音乐文化经过再符号化转化为元符号的结果。

在符号学中,元符号被定义为“关于符号的符号”,它不仅指向或代表某个具体的事物或者相关概念,更重要的是指对符号本身进行描述、解释或再现的符号。它用了另一种形式对符号的最基本样式进行再现,是对符号的再度使用。元符号的使用促使了再符号化过程的发生,通过引入新的元符号或对原有的元符号加以重新解释,导致符号不断升级,形成“原有的符号—元符号—新元符号(或对元符号重新解释)”的层层叠加,人们可以创造出更适合自己目的或者符合上下文的符号系统。

地域性音乐符号的上移就是不断变成更高级别元符号的过程,元符号取代了原来的符号,人们对元符号的理解需要依靠旧的经验,也需要考虑当下的语境。例如《知心客》本为苏南民间小调,1937年贺绿汀将其曲调改编成《天涯歌女》作为电影《马路天使》的插曲,因此,《天涯歌女》就成为元符号。当代,《天涯歌女》与流行音乐元素结合形成“《痒+天涯歌女》”的新元符号。地方民间小调《知心客》因被改编成电影插曲《天涯歌女》而使其受众范围扩大,但在当今的年轻人

体中接受度却未必高,而与流行音乐结合成的新元符号,可以进一步扩大其共享范围。从中可以看出《知心客》如何通过与现代元素结合而从一首地域性民歌逐渐走向全国。

地域性音乐符号要上移并成为更大群体共享的文化,不仅要增加在新语境下的适应能力,许多情况下,还要减少原符号中的地域性特征。以同宗民歌为例,全国各地的《茉莉花》《孟姜女》等曲调之所以能够被识别,说明这些在全国各地流传的歌曲保持了一些共性,或曲调、或歌词成为共享的部分。但十里不同风,百里而异习,千里而殊俗,经过传播共享的文化虽然看上去大致一样,但这些音乐符号也会有鲜明的民族性、地域性差异。同宗民歌就是再符号化的结果,原有音乐符号经过在地化成为新的元符号并体现新的象征意义。

更进一步说,符号原本携带了各种意义,但元符号对符号再度使用时,对符号原有的形式和意义进行了选择,很多情况下,为了使元符号适合上下文,元符号只是选择对符号的某些形式再度使用,并未重视其原有的内容与元符号是否存在特别关联。因此,许多情况下,元符号只使用原有符号的某些元素,由于抛弃了另外一些元素而使符号原有的一些意义丢失,甚至使元符号最后表达出与原来符号完全不同的意义。

(二) 地域性音乐符号的上移发生了文化转码

由于元符号只是有选择性地使用原有符号的某些元素,从而导致其在许多情况下原有意义丢失或产生不同的意义,因此

^① 张林:《音乐文化建构之历史视角的思考》,《中央音乐学院学报》,2022年,第1期,第74页。

使再符号化过程中发生了文化转码。这种情况在新民主主义革命时期，以许多民歌被重新填词而成为革命歌曲较为典型。由于新民歌歌词所表达出的生活状态、思想感情不同以往，所以即便使用的是老的曲调，歌曲表达的意义已经发生质的变化。^①

地域性音乐符号经过重新填词，新的歌曲相对原曲就成为了“元符号”，无论是其原曲调的全曲或片段进入新的歌曲，都形成了采借。这里采借的原曲符号，只是原曲的一个侧面，可能是其中地域性、族群性或其他文化暗示等。比如，传统的“兴国山歌”歌唱开始时普遍使用的标识性衬词“哎呀——来”就具有文化暗示功能，可以引起当地人的共鸣和认同，新创作的“兴国山歌”大多延用了这一标识。同样，民歌《芝麻油》到《骑白马》，再至《东方红》的过程中也不断形成各个层级的元符号，这一再符号化过程中基本保留原曲调，但唱词意思发生变化，直至后来具有作为红歌的典型标识功能。原来并无政治意义的地域性民歌经过重新填词而成为红色歌曲，其曲调并未发生太多变化，变化最大的是歌词，由于元符号升级时加强了其中一部分符号的意义，但同时也抛弃了其中一部分意义，所以导致了原符号意义的断裂。这就是在唱起《东方红》时无法抛却西北民歌的烙印，但一般情况下却无法将其所表达的符号意义与其原型《芝麻油》进行联系的原因。这首歌曲再符号化过程中发生了从民歌到红歌的转码。

美国学者詹姆逊认为从现代进入后现

代，整个社会文化发生了转码。哈尔彭认为从封建主义到资本主义，意义方式发生了大的转变，实际上是社会形态的转码。^②可以说，每一次朝代更替，每一次社会转型，在很大程度上都会使社会文化发生大面积转码。音乐文化的变迁与整个社会环境息息相关，随着社会形态转码，音乐文化的转码也随之发生。如蒙古族安代在中华人民共和国成立前是流行于库伦、阜新一带的地域性宗教音乐舞蹈，含有祈求神灵保佑、消灾祛病之意，负责治病的一般是“博”，即蒙古族的萨满，演唱的曲调也具有浓厚的萨满音乐特征。中华人民共和国成立后，安代逐渐发展为具有强烈的自娱性和鲜明民族特色的蒙古族舞蹈，2006年被列入第一批国家级非物质文化遗产保护名录。由于社会形态的转码，安代从地域性宗教音乐舞蹈转变为民族舞蹈，为更多的人共享，实现了文化上移，音乐与舞蹈形态均发生了较大变化，其符号意义也发生了文化转码。

音乐符号的文化转码与社会转码相伴而行，转码前后的社会性质区别愈明显，音乐符号转码的幅度愈大。在传统社会，尽管朝代的更替也导致了社会转码的发生，但由于社会制度未发生跳跃性的革命性变革，因此传统音乐多数未明显发生质的变化，大小传统之间的关系仍比较稳定。但进入现代性阶段之后，中国从传统社会到半殖民地半封建社会，再至中华人民共和国成立后成为社会主义国家，社会性质均发生了质变，从而导致音乐符号发生大幅度转码，

① 汪毓和：《中国近现代音乐史》，北京：人民音乐出版社，2009年，第9页。

② 参见赵毅衡：《哲学符号学：意义世界的形成》，第304页。

原有的大小传统之间的关系因失去对社会制度的依附而消解,新的大小传统的关系因社会需要而重新建立。

为何社会转码会导致音乐符号的文化转码?这仍需从符号学的角度进行分析。一种文化符号的价值需要被评价与衡量,通过评价,符合社会需要的则保留,否则要进行文化转码。元语言系统实质上也是一种评价系统,这种评价的最终解释权要归于意识形态。“凡是有文化存在的地方,就必然有对文化意义活动的元语言解释和评价,也就是有意识形态……意识形态不一定是整体的,也可以是碎片状的、集团性的。”^①这里的意识形态并非与政治上的意识形态完全划等号,尤其是社群、集团中的意识形态更是一种价值观的体现。另外,其与梅里亚姆三重模式中的“观念”也有一些相似之处。所以,复杂多样的音乐符号与其背后的意识形态元语言关系密切。

(三)地域性音乐符号的上移是一种涵义增大

地域性音乐符号上移为更多人共享的文化,期间发生了符号升级,其涵义随之增大。这是元符号为适应上下文做出的改变,主要是为了适应当时社会的需要。如何做到涵义增大?符号学的增大系统理论可以解释这种转换。罗兰·巴特曾提到一种符号学的涵义系统,这一系统包括两个

子系统。其中语义的系统包括能指(E)和所指(C),二者的关系用(R)表示,与语义相符。如果这一系统(ERC)作为整体变成了第二系统的能指符号,第二个ERC系统就变成了比第一系统范围更广泛的成分。也可以说,一个涵义系统是其能指符号本身由另一个意义系统所组成的系统。^②见图1。

图1.涵义系统图^③



笔者对此进行了引申理解并认为,第一系统是语义范畴,第二系统扩大到涵义的层次,属于涵义范畴。二者是在不同的语境下实现的,由于语境的转换,第一系统的能指与第二系统的所指发生了关系。涵义的扩大实际上是在语义学向语用学的转换中产生的。^④更进一步说,从第一系统转换到第二系统是音乐符号的“再语境化”,第二系统也是第一系统的元符号,其涵义实现了增大。

赵毅衡注意到,相对于被它替代的下一级符号而言,新元符号所表达的意义具有不同程度的“再现变异”,有些元符号再现变异程度较弱,有些再现变异程度较强。因此他提出元符号有强弱“元符号性”的区别。^⑤就红色音乐来说,虽然曲调来源众多,但歌词都统一指向革命斗争或社会主义建设等内容。一般而言,在地域

① 赵毅衡:《哲学符号学:意义世界的形成》,第321页。

② [法]罗兰·巴特:《符号学美学》,董学文、王葵译,沈阳:辽宁人民出版社,1987年,第87—88页。

③ [法]罗兰·巴特:《符号学美学》,第88页。

④ 张林:《音乐如何与认同接通——以新宾满族音乐文化体系建构为例》,《民族艺术》,2020年,第6期,第156—157页。

⑤ 赵毅衡:《哲学符号学:意义世界的形成》,第279页。

性音乐符号向红色音乐符号上移的过程中，曲调变化程度往往较小，歌词变化幅度较大，其符号意义主要由歌词表达出来。由于歌词表达的内容是在原来歌词意义基础上新增加的内容，其原有意义仍然存在，所以实现了涵义增大，但由于歌词所表达的意义指向了革命斗争或社会主义建设等内容，所以具有了铸牢中华民族共同体意识的功能。在红色音乐这种“元符号”中，曲调具有弱“元符号性”，而歌词具有强“元符号性”，如歌曲《东方红》中的原衬词“呼儿嗨哟”后来成为红色音乐的标识之一。

结 语

经以上分析可知，地域性音乐符号因其民间气息浓厚、语言表现独特、地域特色鲜明、功能指向明确而使其使用范围受到限制，长时间内只能在相对固定的地区和特定群体中流传。但其音乐形态、存在形式也并非一成不变，只是濡化是其变迁的主要方式。随着时间推移，通过战争、贸易、和亲、移民等各种方式，不同群体间接触逐渐增多，因此会发生文化适应现象。不同文化经过初期的碰撞之后发生同化或整合现象，从而使文化发生变迁，这

时涵化是其发展的主要动力。随着不断传播以及影响力的逐渐扩大，一些具有代表性的地域性音乐受到更广泛关注而进入全国视野，成为更多人共享的文化符号并受到官方关注。地域性音乐符号从地方到全国、从原生到次生、从传统到现代的上移，是经过文化转码、涵义增大等方式成为更高级别元符号的过程，也是旧符号文本经过“再语境化”实现“再符号化”并产生新的意义的过程。通过这些方式，地域性音乐符号不仅延续了中国传统音乐的基因，而且展现出能够适应不同社会环境的顽强生命力。

音乐文化有国界，地域性音乐文化也有区域边界或民族边界，但通过对地域性音乐符号上移的分析可知音乐文化可以突破边界实现共享。地域性音乐符号通过上移，与西方音乐元素、与大传统结合实现在全国范围内的文化共享决定了中华民族音乐文化具有“一体”的特征，中华民族文化共同体的形成大抵亦不能例外。在当今中国倡议构建“人类命运共同体”的背景下，如何让中华优秀传统文化贡献中国力量？笔者认为，从音乐学科的角度出发，构建“人类命运共同体”就要将中国优秀的传统音乐文化进行创造性转化和创新性发展，从而实现被世界共享。

Abstract: Strengthening the consciousness of Chinese national community requires to achieve cultural sharing with in the cultural community of the Chinese nation. Traditional Chinese music is quite rich and possesses distinct regional characteristics, but is not easy to become a shared culture. Therefore, it is particularly important to reveal the path of regional music symbols developing into shared culture in different periods. The article argues that regional music symbols have achieved an ascended level from local to national, from native to secondary, from traditional to modern, and shared on a larger scale by combining with traditional and Western music elements, thus giving Chinese national music culture the characteristic of “unity.” From the perspective of semiotics, the as-

ascending motion of regional music symbols is a process of cultural transformation and increasing connotation to become higher-level meta symbols. Old symbol texts undergo “re-contextualization” to achieve “re-symbolization”, thereby generating new meanings. Through the ascending motion, regional music symbols have the function of forging a strong community of the Chinese nation, and furthermore, they can contribute Chinese strength to the construction of a “community with a shared future for mankind” in the future.

Keywords: Chinese national community; regional music; cultural sharing; re-symbolization; increased meaning

(责任编辑: 翟浩然)

第三届“杨荫浏音乐学术提名”揭晓

2024 年 12 月 10 日, 由中国艺术研究院主办, 《中国音乐学》编辑部、中国艺术研究院期刊管理处承办, 中国艺术研究院音乐研究所学术支持的第三届“杨荫浏音乐学术提名”揭晓。本届“杨荫浏音乐学术提名”是 2024 年中国艺术研究院学术提名活动的重要组成部分。学术提名获得者、相关领域专家学者、媒体代表, 以及中国艺术研究院各部门、各机构代表等百余人参加了此次活动。

获得本届杨荫浏音乐学术提名的学术著作是 (排序不分先后): 王震亚《京剧音乐分析》(文化艺术出版社, 2022 年)、杜亚雄《裕固族西部民歌研究》(安徽文艺出版社, 2022 年)、田青《中国人的音乐》(中信出版集团, 2022 年)、周凯模《排瑶“歌堂”仪式音声阐释民族志》(人民音乐出版社, 2023 年)、韩朝《基于〈诗经〉乐歌的西周教治研究》(人民音乐出版社, 2023 年)。

本届学术提名经过评委会三轮评审, 从 2022—2023 年出版的 172 部中国传统音乐著作中, 最终评选出 5 部在传统音乐领域具有重大创见的学术著作。杨荫浏音乐学术提名活动弘扬了以杨荫浏为代表的中国艺术研究院音乐研究所的学术传统, 为推动中国音乐理论体系建设发挥了重要作用。

《中国音乐学》编辑部供稿