

□杨民康

南方与周边跨界族群音乐的符号学分类与艺术文化系统特征

——兼论社会音乐发展空间与符号学三个增大系统的关系

摘要：在人文社会科学研究对象领域，一个引人注目的现象是凡社会音乐文化系统繁衍、拓展和增大现象的背后，几乎都带有历史发展过程中完整社会系统增大和文化语境变迁的影响。随着历史发展的进程和社会环境空间的生长，出现了整个社会文化符号系统的不断增大和各个符号子系统的相继增大过程。在此过程中，无论是在传统社会还是现代社会，本土文化的内部传承（即濡化）和外来文化的外部传播（涵化）的交互作用，往往成为传统音乐城镇化发展的重要助力，并且，中国当代传统音乐的城镇化发展状况在不同民族地区有着相异的背景和原因。本文将借助于符号学家罗兰·巴特和皮尔斯符号学的形态学和语义学分析方法，从理论和实践的不同角度展开探讨和分析。

关键词：南方与周边跨界族群音乐；艺术文化系统；符号学；形态学；语义学

DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2024.02.019

近 30 年来，笔者对中国南方与周边城乡音乐文化进行了持续的跟踪研究，发现在这类地区传统音乐的发展一直有赖于其置身于内的社会文化系统的发展，想要对之进行研究也就离不开去关注其背后社会文化语境的更迭和变迁。因此，笔者曾经提出有必要采用空间性——村落、乡镇、城镇、都市等不同城镇化发展层面，以及时间性——原生（前现代性）、次生（前现代性到现代性）、再生（后现代性）文化演生层次两种视角，以及采用相关研究方法对该类仪式音乐展开讨论的观点，并且借用赖斯提出的“时间、空间、隐喻”主体音乐民族志研究思维，尤其从隐喻性层面对之展开了进一步的讨论分析。^①通过上述从历时性、共时性和隐喻性三个维度对之展开研究，可以发现这类研究对象及相关方法论的研讨，最终都指向了符号学理论和分析方法，尤其是在其研究对象与时空文化语境以及它们与符号学的语义、涵义两个层面之间，存在着种

种内在的关联，值得进一步从理论上予以深究。从研究对象上看，这类研究分析可以在区域国别音乐研究的视域下，分别面对中国南方与周边国家和地区的不同音乐文化类型。但是从研究步骤的逻辑性和典型性分析的目的性考虑，下文将重点选择南方少数民族传统音乐及南传佛教节庆仪式音乐研究的案例作为入口，旁及境外相关、相似音乐文化类型对之进行探讨和分析。

作者简介：杨民康（1955~ ），男，哈尔滨音乐学院特聘教授、云南艺术学院特聘教授、中国音乐学院特聘研究员、中央音乐学院研究员、博士研究生导师。

^① 杨民康：《由音乐符号线索追踪到“隐喻—象征”文化阐释——兼论音乐民族志书写中的“共时—历时”视角转换》，《中国音乐》2017 年第 4 期。

一、中国城镇化过程中社会音乐系统的繁衍、增大与发展

关于中国的城镇化发展过程，从整体上看，是以广袤众多的乡村为基础，经过长期的古代城市发展过程，才形成今天的现代城市和都市社会形态。正如费孝通先生所说：“中国的社会是乡土性的。我说中国社会的基层是乡土性的，那是因为我考虑到从这基层上曾长出一层比较上和乡土基层不完全相同的社会，而且在近百年来更在东西方接触边缘上发生一种很特殊的社会。”^①这里所说的“乡土基层”，指的是作者当时（20世纪40年代）所看到的人口最多，经济和文化水平都很不发达的中国农村社会。而后两种“不相同”和“很特殊”的社会，前者指已经延续上千年的传统古代城市，后者指当时具有“半封建半殖民地”社会特征的现代城市。

若进一步去讨论云南与周边东南亚国家和地区的上述社会音乐文化发展，便可以融入区域国别研究的视角予以看待。由此可见大约一千年前（为前现代时期），在这一区域内便形成了一个以经典傣文（傣仂文）为主要传播符号的南传佛教（音乐）亚文化圈，其中包括了西双版纳景洪、缅甸景栋、泰国清迈和老挝南勃拉邦等4个传统城市，俗称“傣仂四大城”。应该说，这仅体现了一种区域文化的眼光和角度。倘若从国别文化角度看，20世纪40年代“二战”之后，这些国家和地区纷纷走出殖民地或半殖民地的境地，建立了自己独立的国家。其中，在中国境内于傣族和其他信仰南传佛教少数民族的村落群体之上，便耸立着景洪、芒市等具有“次级都市化”特征的边境城市和更为庞大的昆明、北京等都市社会，而以泼水节为代表的节庆仪式音乐，也在此过程中，从乡村、村镇的较小规模范围逐渐拓展为今天的城镇规模，乃至在昆明、北京等几个大都市里也都能够见其踪影。

在人文社会科学研究对象领域，一个引人注目的现象是，凡上述一类社会音乐文化系统繁衍、拓展和增大现象的背后，几乎都有历史发展过程中完整社会系统增大和文化语境变迁的影响在起作用。随着历史发展的进程和社会环境空间的增长，出现了整个社会文化符号系统的不断增大和各个符号子系统的相继增大过程。在此过程中，无论是在传统社会还是现代社会，因本土文化的内部传承（即濡化）和外来文化的外部传播（涵化）的交互作用，

往往成为城镇化发展的重要助力。并且，中国当代传统音乐的城镇化发展状况在不同民族地区有着相异的背景和原因，值得我们从事理论和实践的不同角度去深入探讨和分析。

有鉴于本文将采用符号学视角的原因，在进入有关具体音乐研究对象的讨论之前，拟对与该课题相关的符号学分析思路和方法略做梳理和介绍。

二、社会音乐发展空间与符号学的三个增大系统

符号学始自语言符号学，继而发展出文化符号学和其他各个符号学分支。关于符号学讨论的内容说法甚多，但都不外乎将符号（含能指与所指，或表示成分和被表示成分）、意义（含意义与涵义）和语境纳入其主要的研究范畴，并且由此划分出（符号）形态学、语义学和语用学（或语境学）三个观察层面或研究分支。从民族音乐学（音乐人类学）及音乐民族志研究角度看，首先，研究者往往将乐人（表演者，乐讯的讯源）、乐程（音乐表演过程，讯道）和乐音（音声，讯符）视为音乐符号学的三个要素，其中符号形态学以音声文本为分析对象，语义学则更为关注表演过程中乐人、乐程和乐音三者的互动状况。其次，相对音声文本的分析来说，乐人（讯源）和乐程（讯道）都是语境因素；而对于表演过程中乐人、乐程、乐音三者的互动来说，人文历史和社会群体及自然环境的状况都可成为重要的语境因素。最后，上述语境、乐人、乐程和乐音的互动过程，同时兼涉、掺杂了文化符号系统和社会符号系统两个符号学子系统的符号因素，对此将在后文予以详述和研讨。

在符号学中，符号形态学产生较早，与索绪尔的结构主义语言学（或音位学）有着纠缠不清的关系，并且和语义学、语用学彼此之间存在着一种自下而上的衍生关系和系统与层次相互交叠的状况。这种现象也同样发生在音乐符号学内部的音乐形态学、音乐语义学和音乐文化学（或音乐语境学）三个分支之间。根据相关分析和研究，可以发现上述状况具体表现为：一方面在音乐符号形式自身内部存在着因为受到语境变迁的影响发生的因质变到量变过程所导致的乐本体系统拓展、增大和转型的现

^① 费孝通：《乡土中国》，生活·读书·新知三联书店，1985年，第1页。

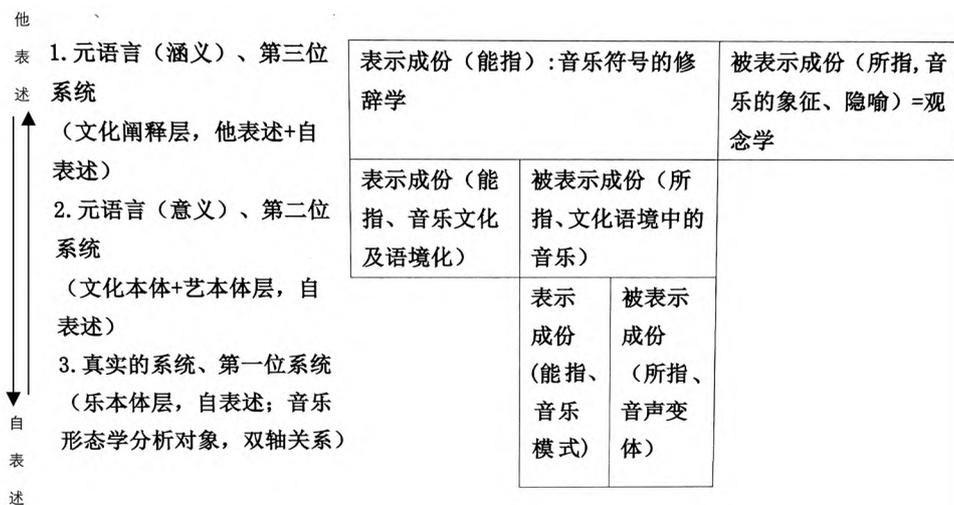
象,另一方面还由此而催生了语义、涵义系统随之增大以及整个符号学体系整体扩容的状况。这里,我们尝试借用罗兰·巴特的文化符号学语义、涵义增大系统的观点对之做一番解释和延伸分析。

(一) 什么是符号学的三个增大系统?

20 世纪中叶,符号学家罗兰·巴特曾经在《符号学美学》一书中具体论述了分别在语义、涵义两个层面衍生的两个符号增大(子)系统。按照该类学说,假设有一种“元语言”(表 1:2),是指某种建立在“对象语言”(表 1:3)基础之上的一个新的分析系统,我们可以把两者看作互有关联的两个子系统。其中,作为第一位系统的“对象语言”,其自身已经包含了表示成分和被表示成分(或称符号形式与符号内容,亦即“能指—所指”关系),相比“元语言”来说,它是一个前定的、即有的对象分析系统(表 1:3),两者相加,便构成一个新的、

由表示成分(能指、元语言,如音乐的文化语境)和被表示成分(所指、对象语言,如文化语境中的音乐)组成的第二位系统——元语言符号分析系统(表 1:2)。然后,若再将此“元语言”系统作为表示成分(能指),再来看其新成立的被表示成份(所指)——作为观念存在的意义(如象征、隐喻)部分,便构成了一个新的元语言——涵义符号学系统层面(表 1:1)。^①这里,姑且把这一新的涵义层面叫作符号学的第三位系统,以对应前述的第一、第二位系统(参见表 1)。这里,第二、三位系统所涉及的意义和涵义,有的学者在意义的层面上解释为直接义和延伸意。^②在这个完整的文化分析和描写系统中,由于各个子系统满足了符号学分析所必须的符号(第一位系统)、语义(第二位系统)、释义(第三位系统)三要素条件,从而体现出自洽、自适的内部结构特征。

表 1 符号学三个层面及其增大系统关系图示^③



还值得注意的是,美国哲学家、逻辑学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯(C. Peires)的符号学普遍三分法显示了与罗兰·巴特的三个符号学子系统理论不尽相同但殊途同归的解释路径,若将之进行比较和运用,或能取得互补互证的功效。

皮尔斯的符号学普遍三分法,首先对符号本身进行了类项的三分,若将之与罗兰·巴特的符号划分对应,即:解释项(符号解释,阐释成分)、对象(符号对象,被表示成分)、再现体(符号形体,表示成分)。三个类项之间对应并体现了符号意义、

符号形式与符号内容三者的关系。其次再将三个类项分置于第一性(第一位系统)、第二性(第二位系统)、第三性(第三位系统)三个区位层级,其

^① [法] R·巴特:《符号学美学》,董学文、王葵译,辽宁人民出版社,1987年,第91页。

^② 赵毅衡:《符号学原理与推演》(修订本),南京大学出版社,2016年,第99页。

^③ 根据罗兰·巴特的相关图表改写。参见[法] R·巴特《符号学美学》,董学文、王葵译,第91页。

中的解释项便依次三分为：呈符、述符、议符；对象三分为：像似符号、指示符号、规约符号；再现实三分为质符、单符、型符。此中，以符号对象的“像似、指示、规约”符号三分法为中心，集中体现了从第一性（第一位系统）、第二性（第二位系统）到第三性（第三位系统）三个区位层级之间的层层递进，逐步抽象，亦即“表象感知到经验理解，再到抽象理解”的过程。^①

（二）中国社会音乐发展空间与符号学的三个增大系统

在罗兰·巴特的语义、涵义两个符号增大（子）系统理论里，当第一系统作为新的对象系统被纳入第二位系统——元语言（意义）符号系统的学术范畴之后，由于“历史、社会、个体”三层社会文化语境的介入，而大大扩展了由符号概念、形式内容构成的第一位系统及其分析思维和方法论内含，一种用来表达、“讲述”或评论对象系统的新的元语言（意义）系统（第二位系统）和在此基础上衍生而成的所指——涵义系统（第三位系统）相继产生出来。此即罗兰·巴特所说的符号学分析中的语义、涵义两个“增大系统”。^②

严格讲，这是一个立足于语义学——第二位（子）系统层面的符号学判断或假设。除此而外，笔者发现在第一位（子）系统中，其实也存在着另一种与符号形态学相关的繁衍、增大现象。此外，这种现象又与来自该符号系统外部的历时态和共时态（同样呈现出增大状态）语境因素的影响直接相关，并且与隶属第三位（子）系统的一项内容——文化的涵化、濡化也有明显的关联。故此，下文的讨论中，将在罗兰·巴特的符号学两个增大系统基础上，再加入有关第一位“x 本体”系统自身的增大系统的讨论内容，从而形成三个增大系统的学术观点。然后再结合对语境层面的繁衍、增大现象的分析，对傣族泼水节仪式音乐展开包括符号形式（形态学）、符号内容（语义学）和语境影响（语用学）诸要素在内的符号学探索。下面逐一予以讨论：

1. 第一位符号本体系系统的繁衍与增大

如前所述，符号学始自语言符号学，继而发展出文化符号学和其他各个符号学分支，后者即包括文化符号学属下的音乐符号学和艺术符号学。所以，对于符号学第一位符号系统的繁衍与增大现象，既可以从文化符号学层面上，对其文化、艺术、音乐

三个层级展开比较性的系统分析，也可以针对其中每一个系统层级进行相对独立的系统内部分析（或本体分析）。这里，拟先讨论前一类情况。

（1）社会文化符号系统内部的“音乐、艺术、文化”符号本体三层次

在中国音乐理论的“学科、学术、话语”三大体系里，音乐话语体系既是明确的对象范畴，也是重要的音乐文化符号系统。倘若带上文化符号学的眼光来看音乐文化符号与其社会文化语境之间的关系问题，可见除了其中音乐文化符号已经自成系统外，社会文化语境作为音乐文化符号的上一层符号系统，与其音乐文化符号子系统之间亦涉及并体现了符号学系统中的某种梯层级序和统属关系。在本文里虽然主要是在讨论音乐文化符号系统，并且将社会文化因素置于语境的层面，但是在本文针对前者进行的整个分析过程中，无时无刻不显露出社会文化符号系统对音乐文化符号系统发生的影响。在此情况下，社会文化符号系统便具有了某种社会音乐发展空间的意味。而本文所讨论的与音乐符号学相关的形态学、语义学和语用学（或语境学）诸具体层面的问题，必将置身于社会文化语境或社会音乐发展空间，并且被纳入另一个更大的社会文化符号系统中得以显现。这里，民族音乐学学者一方面说其从事的是“文化（语境）中音乐的研究”，另一方面又说自己所做的是“音乐作为文化的研究”，前者言及的是在我们采取某种学科分化的视角时，音乐与社会文化两个系统之间不仅有别且互相包含，后者则表明了当我们强调文化自身的整体性或整合性时，两者终将在原始、“混沌”的状态下合为一体。本文将在区域与国别研究及符号学视域下，以云南与周边跨界族群社会音乐为对象和实例，去展开相关的音乐符号分类及艺术文化系统研究。

首先，若结合梅里亚姆的不同定义看其与三个符号系统的关系，其中的“概念、行为、音声”三重认知模式，虽然在梅里亚姆的相关表述里已经涉及“乐本体、艺术本体、文化本体”等不同的符号或本体层面，但首先是它们都与作为“乐本体”及

^① 相关概念术语和解释内容参考赵毅衡《符号学原理与推演》（修订本），第118页。

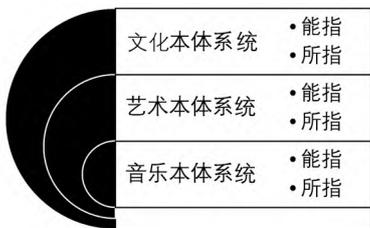
^② 参见〔法〕R·巴特《符号学美学》，董学文、王葵译，第91页。

“真实系统”（或实相、实象系统）的第一位系统相关，其次，由音乐符号到艺术符号，再到文化符号，三个符号层面之间存在着系统的体量增大和层次增高的梯级关系，体现了某种由（子系统内部的）量变到（子系统之间的）质变的事物变化和变迁规律；比之而言，后文将要述及的社会音乐符号系统的变化，仅体现为某种子系统内部的量变，而非质变或突变的关系。最后，这种增大现象并非自然展衍的结果，而是社会文化学科分化的产物，是思想界、学界人为划分的结果。据此，我们所进行的音乐符号学分析，仅体现了文化符号学分析的一个侧面，只是文化符号学分析的一个缩影。

在乐（艺、文）本体层面中，“概念”涉及音乐思维概念化音乐符号（如乐谱）等深隐层面，“音声”则涉及声音的表象（实相）层面，两者在第一位系统中构成表示成份（能指）与被表示成份（所指）的关系，并且在其中主要采用音乐符号形态学——结构主义的“双轴”——“横组合、纵聚合”的分析方法。在此基础上，通过音乐本体分析双轴中的横轴，可以将其作为新的单项组合因子，汇入到更大系统：其一，艺术系统，涉及包括音乐在内的不同艺术分支，并成为艺术学或艺术人类学的研究对象；其二，文化系统，涉及包括艺术在内的不同文化分支，并成为文化学、文化人类学的研究对象；其三，社会文化系统，前述音乐、艺术和文化三个子系统层面，都可能各自独立（例如本文即以音乐子系统为对象）或合并为文化系统，最终汇入社会文化系统运行，并成为社会人类学或社会文化人类学的研究对象。

就此，在一种符号学的情境中，作为基础层面的乐本体被扩大为包括乐本体、艺术本体和文化本体（或社会文化本体）在内的“多层本体”完整系统，并且在其中的每一个“本体”层面上都建立起了“概念→行为→音声”三重认知模式的拓展形式。

表 2 乐本体、艺本体、文化本体三个子系统的层级关系图示



（2）社会音乐系统的繁衍、增大与其外部时空语境条件

有关音乐与艺术符号系统内部的关系变化，如前文所述，总体上可以认定为是一种量变而非质变的关系。换言之，无论我们怎样对之进行分类，都是以音乐符号系统为上限，而不会将之归入更大、更高的艺术符号或文化符号层面上去区分。就此而论，社会音乐系统中的不同元素，可以按照两种不同的分类路径来区分：一种是艺术音乐符号系统，比如在“音乐”项下再区分为器乐、声乐和综合形式，可以说这是一种“去语境化”，即脱离社会文化语境的情况下进行的纯粹的艺术形态分析。另一种是社会音乐符号系统，这是一种“入语境化”，亦即将音乐置入文化语境中进行分析的思维和办法。有必要说明的是，这里所说的“语境”并非仅隶属于上文述及的纯粹的文化符号，而是可以同时归属于另一种由不同人群（相当于社会族群）构成的社会文化系统。换言之，在强调学科分化，并将社会符号（属社会学体系）和音乐（文化）符号（属文化人类学或音乐学体系）这两个符号学系统区分开来的情况下，研究者会分别面对着由人构成的社会系统和由音乐构成的艺术（或文化）系统两种不同的分析对象。倘若将之结合起来看待，其中由人构成的社会系统也是作为音乐符号系统的载体，而不是上一级文化符号系统存在。所以，“文化语境”（cultural context）乃是社会符号，与（艺术）文化符号彼此并不存在必然的统属关系，而是两个不同符号系统的集合体，音乐文化在其中同时呈现出对人（社会）与文化事象的双重依赖关系。或许这也就能够去解释，为什么当梅里亚姆提出民族音乐学是以“研究文化中的音乐”为宗旨时，另外一些学者却感到此说不够圆满，而要将之修正为“研究文化语境中的音乐”，并且将之奉为民族音乐学的“终结性”定义。在下文中，将主要就后一种符号分类去作进一步讨论。

以中国音乐文化的分类状况为例，从前现代时期发源于乡村或村镇地区的传统民间音乐“民歌、歌舞音乐、曲艺、戏曲、器乐”五大类到传统城镇地区的“民间音乐、宗教音乐、文人音乐、宫廷音乐”“四阶层”，再到如今具有现代性意识的艺术音乐、通俗音乐（含当代节庆仪式音乐、旅游音乐和流行音乐）和传统音乐（或民间音乐）系统分类，

归根结底就是一种社会音乐符号体系,并且在三种分类之间存在着随社会文化系统的扩充而拓展的符号学本体增大现象。

如前所述,社会音乐文化符号系统增大现象的背后,几乎都有历史发展过程中完整社会系统增大和文化语境变迁的影响在起作用。若从符号形态学角度对其社会文化本体予以解读,可知在社会文化和社会音乐文化两个层面上,都形成了传统乡村、传统城市和当代城市三个梯级符号子系统,不仅在三个子系统之间出现了系统外部的模式性(横组合、横轴)关系转换和层级间交替,而在每一子系统内部形成了模式变体或变元(纵聚合、纵轴)的联想关系(见表6)。^①

在符号学整体系统中,语境子系统包含人与自然、地理环境和表演场域空间等要素。而在符号学系统运行过程中,语境子系统及其语境变迁也为第三系统提供了进一步的资源材料,产生和形成了新的文本和文本间性分析内容,并且为之提供了主体资源和主体间性的研究思路;并且由于区域、民族文化语境的不同,而使前述不同的区域性社会文化和社会音乐文化模式与模式变体(或变元)构成也带上了区域、民族文化的烙印(参见后文)。

从语境影响的角度看,符号系统中各个子系统的增大,也一样是依前述由第一系统开始,从而引发第二、三系统进入的陆续增大过程;并且,不仅第二系统中语义的解释较依赖于语境的帮助,并且在涵义系统的层面上,依赖语境变迁的外部条件来解释音乐意义的条件因素及可能性将进一步加大。

2. 第二位符号语义系统的繁衍与增大

笔者曾经提出“指向未来的音乐(艺术民族志)”,这是一个偏于宏观的理念和口号。具体来说,这与民族音乐学的前瞻性、持续性和滚动性的研究思路和方法密切相关。在历史和社会发展过程中,随着社会环境的逐渐开放、文化的广泛传播以及对对象文本——社会和文化符号群落的不断增大、繁衍和独立成形,在此对象文本与符号学系统不断增大和繁衍的过程中,将会不断产生新的语义层及新的要素,并且随之显现出更多文化语境变迁带来的影响。比如,当一些乡村经过历年的发展,在此基础上繁衍并形成一个新的城市(或城镇)之后,其社会音乐文化的规模随之增大,其符号形态学梯级更

增加一层,在村公所之上建立了乡、县(或市)级机构,除了具备新的社会群体和社会阶层等社会文化意义,拥有了更加完整、庞大、健全的社会(音乐)文化功能之外,还意味着其社会(音乐)文化性质已经从地域(音乐)文化向区域(音乐)文化、国族层面迈进一步,并在此基础上产生了新的区域(音乐)文化认同乃至国族(音乐)文化认同。在少数民族地区,便有可能随着由少数民族村落向少数民族自治乡、自治县或自治州趋进的同时,也产生并形成了族群(音乐)文化认同向民族(音乐)文化认同乃至国族(音乐)文化认同的转向。

3. 第三位符号涵义系统的衍生和扩展

第三系统作为符号体系的第二个增大部分和新的能指,其所指其实有两个部分:一个是其中(见表1)涉及涵义的增大部分,所包含的象征和隐喻都是隐性要素,既可能从观念层面体现出更为凝练的人类思想和文化要旨,也可能以相对零散、细碎的面目隐现出种种深层符码,从而分别彰显出深层结构和表层结构的关系。

另一个所指是其下的第二位符号系统。其中能够呈现出一个对语义层对象文本进行阅读和解析的元文本和读者(接受)群体。第一、二两个子系统之间包含的表示成分与被表示成分关系,已经从之前研究对象中的观念与产品(亦即概念与音声)这一内部关系转换为研究者与研究对象之间的“讲述”(或评论)与“被讲述”(或被评论)内外部关系。相比第二系统的自律和本体特点,第三系统除了显现出研究者或观察者的记录和描述外,还可能显现出更多来自后者的评价和议论,并且这一切都会以书面或口头的方式讲述出来。在文本符号学里,它们被归结为多种互文性(文本间性)关系中的一种——“元语言”(元文本)和“对象语言”(对象文本)一对互文关系,其所涉及的评论人和评论对象也同样被视为文本,被纳入互文性(主体间性)

^① 语言符号学者主张在进行文化符号分析时,可在任何符号单元中加入两套轴系关系,即组合段联结规则系列(同语言学的“句段关系”有关)和聚合系选择规则(同“联想关系”有关)系列。此外,每一个单元本身还有其双面结构,即“能指—所指”或“表达—内容”结构,后一对结构又各有其进一步的划分。

研究的范畴。其中,读者(接受者)的位置也一再后移,其趋于消解,并由此引发了尼采式的慨叹“读者已死”!

进一步说,在上述三个系统层面里,无论是第一系统还是在第一系统与第二系统之间形成的以语义为中心的“增大”与“繁衍”关系,以及存在于第二系统与第三系统之间的以涵义为中心的增大关系,其本身都有可以根据自身的运行规律形成的n次拓展。而后两者的每一次拓展又都将有赖于本系统层面的被表示成份(所指、符号本体)的拓展状态,同时还受到外部各种历史、社会语境因素的影响。

这里,我们还可以代入“话语(对象)、学术、学科”三大音乐理论体系的相关观点对之做进一步的解释:首先,从音乐本体、艺术本体到文化本体以及从传统音乐到城市音乐的增大现象看,都说明了第一位音乐符号本体系统与音乐学的对象话语体系的息息相关;其次,从学科体系层面看,体现了从区域音乐研究到区域国别音乐研究理论方法的进一步拓展,艺术学、民俗学、人类学、宗教学与政治学、国际关系学等学科的联姻,是跨学科或交叉学科。

三、从傣族泼水节看仪式音乐的形态、时空关系及其符号学增大系统

通过傣族泼水节及其仪式音乐的时间性(历史性)和空间性(社会性)拓展,可以从形态、语义、涵义三个层面窥出三种符号学增大现象及其增大系统。

(一)一般音乐系统与泼水节音乐系统的历时性、共时性比较

在当代云南傣族地区,由村落内部关系到城镇的城乡关系和城市内部关系,分别呈现为不同的子系统,对此,可以在前述一般社会音乐系统(见表2)基础上,再次借助于横轴(横组合)、纵轴(纵聚合)“两轴”(二维)排列关系,去窥探以泼水节为代表的傣族传统仪式音乐文化系统的内部组织结构(表3)。在此排列关系中,从纵向看,这一区域内以傣族为代表的多民族传统音乐可以简单归结为当代城市与村落以及城市音乐与乡村(传统)音乐,它们之间由上到下呈现出某种梯层关系。从横向看,位于下层的乡村(传统)音乐上移之后,可被归并为城市音乐的“艺术、通俗、传统”三个系统单元之一。但是在乡村(传统音乐)向上层流动的过程中,并

非是像在乡村环境中那样以整体性的面目出现,而是在进入上一层系统之后,便分散开来,并且幅射、渗透于不同音乐系统单元之中。

下文,将把上述区域内以傣族为代表的两层多民族社会音乐系统折分开来,分别对当代城市和村落(或村镇)两个社会系统层面中每一个系统层级(系统单元、横组合、模式)进行相对独立(包括变元、纵聚合、模式变体)的系统内部分析。

(二)村落到乡镇泼水节仪式音乐的变迁与变元

在包含傣族传统仪式音乐在内的城市音乐系统中,村落的音乐是一个系统单元(或子系统),当我们延续上述城市音乐系统的举例,把这个系统单元以横轴(横组合)方式单列出来,并于纵轴方向对多民族(傣族和孟高棉语族诸民族)泼水节、安居节(含桑康节、贡象节等派生性节日)音乐活动内容进行纵聚合排列,便可以看到一种在共有音乐文化模式之下形成的多种模式变体或变元。在这类节庆仪式音乐活动中,人们所要共同经历的佛教和民俗音乐活动内容包括每日进入佛寺的早晚经文课诵和佛教节日当天仪式庆典中的所有经文唱诵,以及在节日期间所唱的各种傣语民歌佛曲和所跳的象脚鼓舞。在我们的符号形态分析中,这些在仪式音乐活动中的共性特征乃是作为模式性的固定因素(或深层结构因素)显现出来。所不同的是在不同民族各自的仪式音乐表演中,民歌佛曲的曲调、旋律和象脚鼓的表演形式、内容都有着显著的差别,具有模式变体或可变因素(或表层结构)的性质特点。比如,在西双版纳傣族和布朗族中,既有两个民族共同的泼水节歌《依拉灰》,也有布朗族自己的泼水节歌《圆苏》(拜年调);既有可以在大型节庆活动中共同表演的象脚鼓舞,也有布朗族在自己的节日中单独跳唱的象脚鼓歌《宰蹦》。而在德宏州德昂族的泼水节和临沧市佤族的贡象节里,也同样有自己独特的《水鼓舞》民歌曲调和象脚鼓(或蜂桶鼓、水鼓)表演方式。即使在西双版纳、德宏、临沧、普洱等不同的傣族地区,其泼水节歌也都有不同的旋律曲调和内容表达。^①

^① 参见杨民康《中国南传佛教音乐文化研究》,高等教育出版社,2016年。

表3 多民族佛教节庆活动中表演传统音乐的纵聚合排列图示

信仰、社群与音乐模式	信仰佛教的少数民族村落和乡镇（城乡结合部）	南传佛教节庆仪式音乐	本地、本民族民歌、歌舞
村落与城乡结合部的南传佛教仪式音乐变元与民歌、歌舞	西双版纳州景洪傣族村寨	早晚课诵 + 泼水节祭典唱诵	赞哈调 + 依拉灰 + 象脚鼓舞
	西双版纳州勐海布朗族寨	早晚课诵 + 桑康节祭典唱诵	赞哈调 + 圆苏 + 象脚鼓舞
	德宏州芒市德昂族村寨	早晚课诵 + 泼水节祭典唱诵	水鼓调 + 象脚鼓舞
	临沧市沧源县佤族村寨	早晚课诵 + 贡象节祭典唱诵	水鼓调 + 象脚鼓舞
	普洱市孟连县傣族村寨	早晚课诵 + 泼水节祭典唱诵	泼水节歌 + 象脚鼓舞

（三）城市到都市的变迁与变元

从理论上讲，对于前述带区域文化特点的“傣仂四大城”和具国别文化特点的中国境内诸城市的市民（音乐）文化，都可以在多民族社会（音乐）文化系统的框架下，采用横组合、纵聚合“两轴”排列关系对之进行分析，并且能够得出相异和值得让人思考的结论，但是受限于篇幅和其他种种原因，在此仅就后者展开讨论。

此外，在古代城市与现代城市以及现代地方城市 and 都市之间，尽管包含了一定的梯层关系和系统增大的因素，但是也都存在着某些可联想关系和纵向可比性，故下文将之都列入纵聚合关系中进行比较和分析（见表4）。

在云南信仰南传佛教的各少数民族村落里，佛教音乐和其他传统音乐在很长时期内是以全面覆盖和整体传承的方式生存下来的。但是在传统音乐由乡村向上层的城市或都市流动的过程中，这类音乐文化并非是像在乡村环境中那样以整体性的面目出现，而是在进入上一层系统之后，便分散开来，并且辐射、渗透于通俗音乐和艺术音乐等不同音乐系统单元之中；并且，在通俗音乐子系统中，形成了包括当代节庆仪

式音乐、旅游音乐和流行音乐（狭义的通俗音乐）等新的音乐文化类型。其中，在景洪、芒市这样具有次级都市化特点的中等城市里，少数民族佛教音乐和传统音乐（或传统乐舞）也可能相对聚集在各个佛教寺院和带有城乡一体化特点的城关（乡镇）地区，并以此作为重要据点，于（官办的）泼水节、安居节等各种节庆仪式活动期间及平时的旅游活动及日常生活中，向其他音乐系统单元渗透，发挥着明显的社会和文化作用。而这类少数民族传统音乐越是向上层社会趋进，其辐射、渗透的面便更加深广和消形，甚至难见其踪影。比如在景洪、芒市等城市和昆明、北京等都市，少数民族传统音乐的主要驻留地和传播据点是昆明滇池边上的民族村和北京的中华民族园。泼水节原为一年一度的民族宗教节庆仪式，后来成为地方民族节日，但是在这类旅游场合，有可能被作为日常的旅游表演项目，被每天轮番举行。同时，上述少数民族传统音乐作为非遗资源，还通过各大专院校的少数民族音乐舞蹈专业和各专业、业余文艺团体的舞台创作和表演，体现和展示他们在传统乐舞基础上建构和创新的成果。

表4 景洪、芒市、昆明、北京音乐城市化梯级关系及其纵聚合排列图示

信仰、社群与音乐模式	城市、都市	艺术音乐、乐舞（代表作）	通俗音乐、乐舞	佛教音乐与传统乐舞
城市与都市类型及其泼水节仪式音乐变迁、变元	景洪、芒市	舞剧《召树屯与楠木诺娜》	《有一个美丽的地方》、《繁点》、勐巴纳西乐团，官方泼水节活动中的傣族乐舞元素	以景洪总佛寺、芒市菩提寺为中心的泼水节仪式音乐，城关乡镇传统傣族舞蹈方队及其广场表演
	昆明	原生态歌舞集《云南印象》，充斥于音乐艺术院校和音乐表演舞台的各种傣族音乐表演	杨非：《有一个美丽的地方》，市民流行音乐组合及乐队表演的少数民族流行音乐	昆明佛学院、民族村的泼水节仪式和民俗表演活动中的傣族乐舞元素，云南艺术学院和民族歌舞团的教学、创作和舞台表演

续表

城市与都市类型及其泼水节仪式音乐变迁、变元	北京	杨丽萍孔雀舞《雀之灵》，电影《孔雀公主》，北京舞蹈学院、中央民族大学舞蹈学院创作、表演的傣族音乐舞蹈	施光南：《阳光下的凤尾竹》，中央民族大学泼水节庆祝活动中的傣族乐舞表演	北京中华民族园的民俗表演活动，中央民族大学和其他院校的少数民族音舞教学，中央民族歌舞团等团体的传统音乐舞台表演
-----------------------	----	--	-------------------------------------	---

四、泼水节仪式音乐的文化意义及其涵义层增大系统

当我们将拥有南传佛教信仰的多民族传统音乐文化与当代泼水节仪式音乐之间关系进行了符号形态学及本体论的讨论之后，便有必要去进一步观照这种关系所衍生、拓展出来更为深层的文化意义、涵义和社会功能作用。对此，可以借助于区域国别研究观念，结合区域音乐文化——乡村社会音乐子系统 and 区域国别音乐文化——城乡社会音乐系统两个社会音乐层面去进行考察和分析。

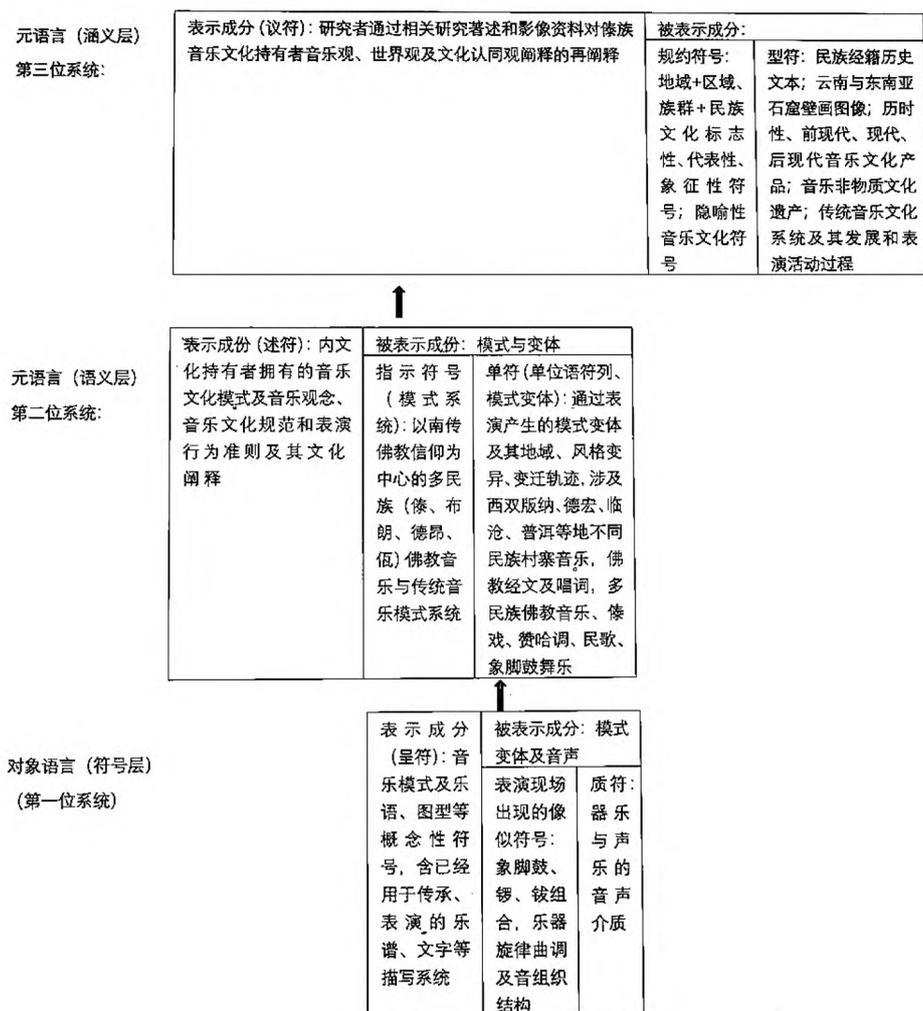
(一) 区域文化视域下乡村社会音乐子系统的符号学语义、涵义分析

在事关区域国别音乐文化研究的分层理论中，区域文化首先是与近现代时期形成、以传统媒介手段(口传和书面文本)传播、传承的传统音乐相对应。云南与周边跨界族群传统音乐即从属于这个对象范畴。为了进入新的“区域+国别”研究层面，进一步说明和解释以当代泼水节仪式音乐为代表的，与现代、后现代语境相关的音乐文化事象，就有必要以其中最具代表性的傣族传统音乐为例，预先讨论一下这一层面音乐文化所涉及的符号语义学(包括涵义)问题。

为了说明傣族传统音乐符号系统三个子系统之间的相互关系，拟参照前文所述及的罗兰·巴特和皮尔斯所论述的符号学三个系统层面及其增大系统关系，列出与之相关的图示(表5，其第一位系统的纵横两轴关系可参见表3)。根据下表，其中的第二位系统集中展示了傣族传统音乐及多民族泼水节所具有的区域文化特点。该类传统音乐产生于前现代时期，一方面曾经作为农业社会发展的产物和传播佛教信仰的对象，拥有某种跨地域、族群、疆域的区域文化符号(如巴利文、傣文佛教经籍文本)

和区域文化认同基础；另一方面又深植于不同民族村落内部，携带着以地域、族群为基本分布范围的微观音乐文化传统及形态特征，故在一个具当下意义的共时性平台上(见第三位系统)，同时具备了“地域+区域”“族群+民族”和“前现代+现代”文化象征符号及其文化认同特征，并且含有作为传统文化和非物质文化遗产的隐喻性特点。符号层(第一位系统)和语义层(含涵义层，第二、三位系统)分别涉及像似符号(抽象程度偏弱)和指示符号(抽象程度较强)，前者(符号层)立足于符号形态学层面，围绕音乐表演中使用(在场)的曲调旋律及其音组织关系等像似性符号(被表示成分)，涉及相关的音乐模式、乐语、图形(如经文中的速度、音调和语调标记，为表示成分)等概念化符号及其自然性、物理性的音声介质(为被表示成分中的质符)等形态要素特征；后者(语义层)将第一位系统上移并重置为被表示成分，并且在认知音乐学的语境下，将其中的模式性因素重新定义为对模式变体具有决定、引导作用的指示符号，然后在其前加入了新的表示成分(意义)，用来阐述不在场的、具群体意识特征的音乐文化规范和表演行为准则。最后，又在最为宏观、抽象的第三系统(涵义层)，以同样抽象、“离场”的规约符号——具群体社会文化认同意识和意义的各种标志性、代表性、象征性和隐喻性音乐符号为中心，讨论了其与表示成分(议符)——内文化音乐持有者音乐观、世界观和型符——历时性的经籍、考古图像、音乐文化产品系统及其发展和活动过程各种广义性音乐文化符号文本之间的关系。由此看，三个子系统中，由第一、第二到第三区位，包含了像似性、指示性和规约性三种符号类型之间，由个别到一般，由具体到抽象的逐级上升、层层递进关系。

表 5 基于傣族乡村传统音乐子系统的符号学语义、涵义层图示



(二) 区域国别文化视域下城乡社会音乐系统的符号学语义、涵义分析

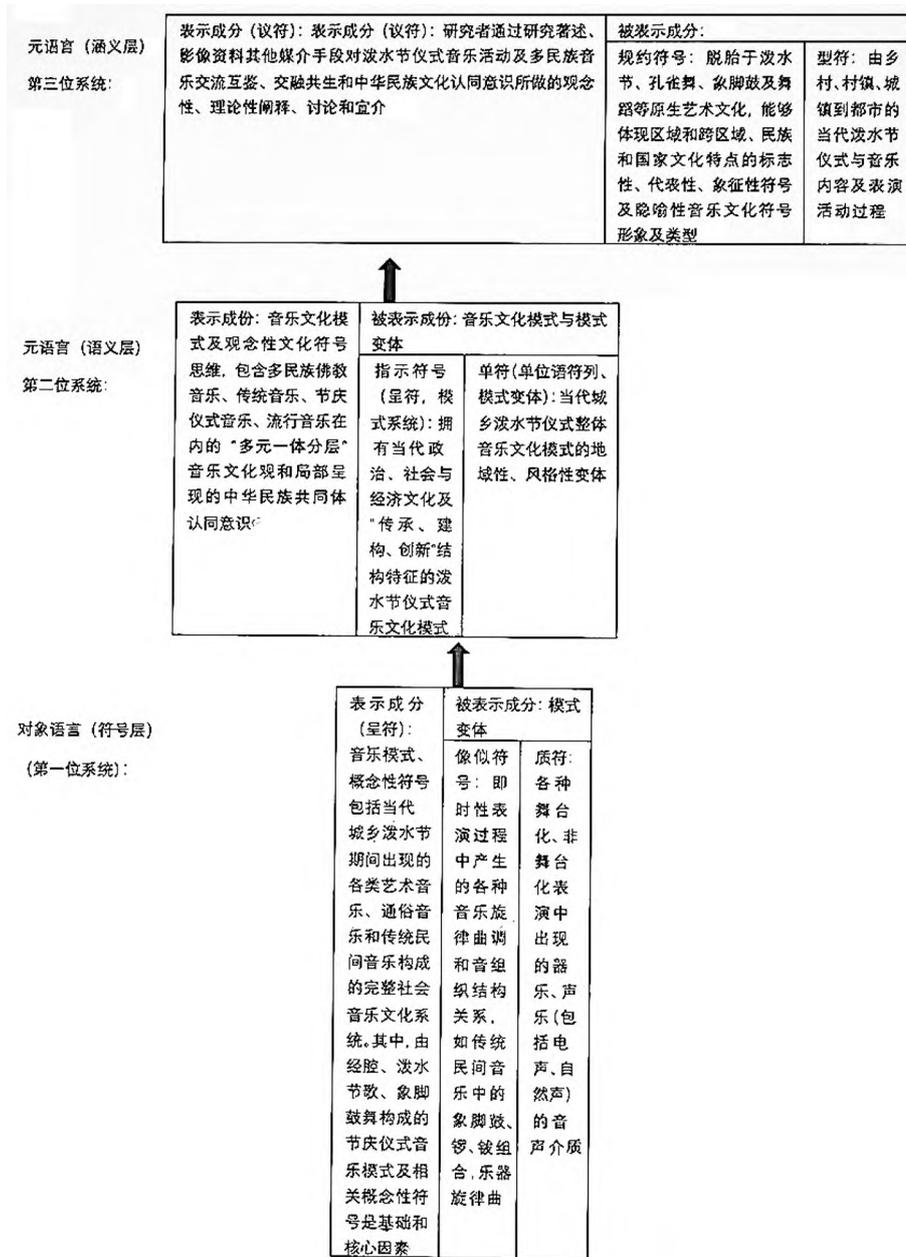
下面, 仍然参照前文所述及的符号学三个层面及其增大系统关系 (表 1), 列表说明与多民族泼水节仪式音乐相关的城市社会音乐系统中三个子系统之间的类似关系与差异特征 (表 6, 其第一位系统的纵横两轴关系可参见表 4)。

如前所述, 当代泼水节仪式音乐依托其背后庞大的乡村、城镇和都市梯层社会语境, 已经同样成为一个多维、分层的音乐文化符号系统。其中, 第一位符号系统的像似符号已经并不局限于传统民间音乐类型, 而是囊括并涉及城乡社会不同阶层在泼水节期间表演的, 同节日内容有关或无关的各种传统音乐 (见表 3)、通俗音乐 (如带建构内容的节庆

仪式音乐、流行音乐), 乃至艺术音乐 (音乐创作作品, 见表 7) 品类。其中自然也包括泼水节期间在各级佛寺举办仪式应典时唱诵的巴利文、傣文经腔。在第一位和第二位系统之间, 还可以依表示成分和被表示成分、模式和模式变体进行更细致的多级划分。值得注意的是, 依第三位系统所示, 传统国家和城市产生之后, 中国傣族和其他民族作为中华民族多元一体格局中的组成部分, 其佛教音乐和传统音乐便成为一种代表民族和国家形象, 宣示民族形成和国家统一等作用的文化符号。中华人民共和国成立以来, 少数民族传统音乐得到进一步的发展和扩充。在相关国家政策和策略的指导下, 通过对传统音乐非遗的传承、建构, 并将其作为文化资源运用于创造性转化和创新性发展中, 民族和国家

的符号性和维护国家统一的功用性更进一步得到增强,成为可用于“铸牢中华民族文化共同体意识”量和符号性标志。

表 6 与泼水节相关的城市社会音乐子系统的符号学语义、涵义层图示



(三) 泼水节仪式音乐的时间性、空间性、隐喻性^①与第三位符号系统

若结合本土社会文化空间及民族文化语境看傣族泼水节仪式音乐的符号化特征,可见它既与前述一般社会文化空间的规律相吻合,体现了由乡村(音乐)、城市(音乐)到都市(音乐)的城市化发展轨迹,

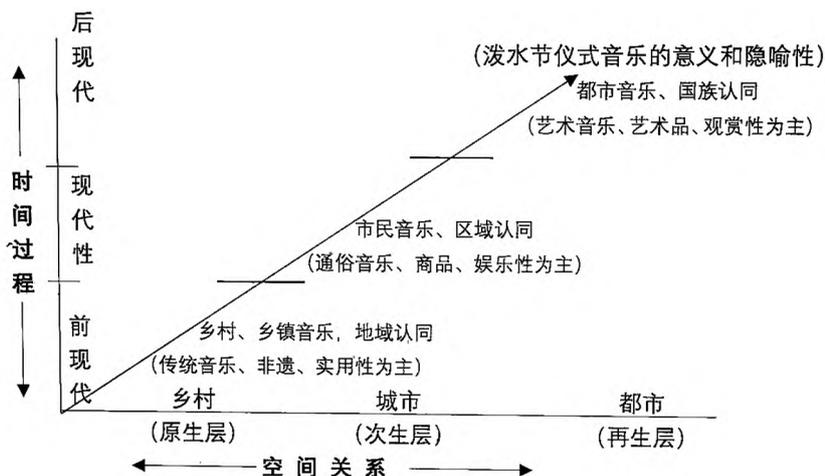
① 美国民族音乐学学者赖斯于 2002 年提出“时间、空间、隐喻”主体音乐民族志的概念,并且通过一系列实例予以论证 [Timothy Rice, “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”. *Ethnomusicology*, 2003, 47 (2), pp.151-179]。

可从中窥视出符号形态学的梯层关系和增大系统,又包含了因地处祖国边疆和两大文化圈(中华文化圈和印度文化圈)接缘区域而存在的本土因素,突显出城关(城乡接合部)、乡镇的作用等次级都市化特点以及民族认同和区域认同等文化认同和符号意义(或语义)特征(参见表7“空间关系”)。

比较空间关系所呈现的符号层(第一位符号系统)特征来说,由这一区域内的乡村传统(族群)音乐和城市(包含都市)音乐所分别承载的“前现代、现代、后现代”历史音乐文化遗存或当下性质,

较多从时间过程的角度,呈现了意义层(第二位符号系统)的因素特点。而其中分别主要包含于乡村传统音乐和城市音乐中的地域、族群文化认同和民族、国家文化认同等阶序性文化认同因素,则以隐喻、象征的方式,体现出更深的社会文化符号涵义(第三位符号系统)。下文借助于赖斯提出的“时间、空间、隐喻”主体音乐民族志概念和分析方法,将泼水节仪式音乐中包含的时间(历时性)、空间(共时性或社会性)与隐喻(或象征)性三维关系列表如下:

表7 泼水节仪式音乐的时间性、空间性和隐喻性



结语

综上,中国南方与周边跨界族群音乐以前现代时期形成的传统民族音乐为基础和原型,曾经在长期历史发展过程中起到十分重要的社会文化作用,并具有明显的标志性符号意义。如今,人们拥有中华民族共同体和人类命运共同体认同意识,经历了一个从地域性和区域性文化符号到民族、国家的象征性符号,从地域、族群认同到区域认同,再到国家与民族认同的逐渐发展、不断加固的过程。在此过程中,以泼水节仪式音乐为代表的少数民族传统音乐作为曾经用于传载族群文化历史、传递民族文化信息,宣泄民族情感的实用性符号,到今天成为集凝聚民族社会文化情感(黏合剂,社会文化符号),宣示国家文化认同意识(政治文化符号),沟通“一带一路”商贸渠道(经济文化符号),发展旅游文化市场(商品,经济文化符号),繁荣舞台表演艺

术(艺术文化符号)诸隐喻和象征作用的符号群落,也同样是以上述中华民族群体思维和文化意识发展过程为社会文化语境。故从涵义层看,一种文化事象所以产生象征性和隐喻性,并非一蹴而就,而是会经由概念化的符号层(第一位系统)到观念化的语义层(第二位系统),再到释义性的涵义层(第三位系统)这个抽象度由低渐高的思维活动轨迹。所以,本文从少数民族泼水节仪式音乐研究出发,对之展开由体验民族志、主体民族志到文化符号学的一系列研究,也即体现了一个从实践到真知,由经验摸索到理论升华的学术探索过程。

附言:本文系2020年国家社科基金艺术学课题“南方跨界族群音乐民族志的理论建设和选点、比较研究”(20BD068)阶段性成果。