

区域国别音乐文化标志性符号 及其形态、时空、语境要素

——以中国南方与周边跨界族群音乐的比较为例

○ 杨民康

摘要：中国与周边跨界族群音乐在音乐艺术形态、社会文化形态及文化意义等方面的发展和变迁，始终伴随着不同层级音乐文化标志性符号的形成、塑造和发展。中国音乐文化标志性符号可分为地域性音乐符号、区域性音乐符号和国族性音乐符号等不同层级类型，这种区分以符号形态学和语义学分析为基础，并且在符号语义学的涵义层面，作为象征性和隐喻性音乐符号呈现出来。在研究思路，区域国别学理论为这些讨论提供了一个重要的参考维度，文化圈和文化(特质)丛理论则给予了一个具有可操作性的方法论依据。本文以云南与周边跨界族群音乐为例，聚焦音乐符号学涵义层，结合形态标准、时空条件和语境要素几方面标准，对不同层级、类型的音乐文化标志性符号展开讨论和分析。

关键词：区域国别音乐文化；音乐文化标志性符号；南方与周边跨界族群音乐

中图分类号：J609.2 **文献标志码：**A **文章编号：**1002-9923(2024)03-0076-11

收稿日期：2024-01-30

DOI：10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2024.03.008

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

在长期社会发展过程中，中国与周边跨界族群音乐在音乐艺术形态、社会文化形态及其文化意义(亦即语义学)层面均形成了多层次发展和变迁，这些变迁都有着历史(历时)和社会(共时)文化语境变迁作为外部推动因素，同时还可以看到其中伴随着不同层级音乐文化标志性符号的形成和发展。根据中国当下社会文化形态特点，可将其音乐文化标志性符号分为地域性音乐符号、区域性音乐符号和国族性音乐符号等不同层级类型。该类音乐文化符号的区分建立在符号形态学和语义学分析基础之上，并且在符号语义学的涵义层面，作

为象征性和隐喻性音乐符号呈现出来。这些音乐文化标志性符号的形态、语义(含涵义)和语境(语用)诸分支内部和外部关系及其繁衍、演变及增大状况，都可以通过相应的符号学分析模型显示出来。在研究思路，区域国别学理论为这些讨论提供了一个重要的参考维度，文化圈和文化(特质)丛理论则给予了一个具有可操作性的方法论依据。本文以云南与周边跨界族群音乐为例，聚焦音乐符号学涵义层，结合形态标准、时空条件和语境要素几方面标准，对不同层级、类型的音乐文化标志性符号展开讨论和分析。

一、形成区域音乐文化标志性符号的 形态标准、时空条件和语境要素

当我们结合历时性视角进入符号形态学和社会音乐文化符号系统内部,可以看到传统音乐、通俗音乐、旅游音乐等共聚于当代共时性社会文化平台。其中,传统音乐作为贯穿于前现代、现代和后现代不同时期的音乐文化子系统,在中国南方与周边跨界族群音乐里占据着尤其重要的奠基性作用。由此可见,在区域、国别两层音乐文化符号之间,区域音乐文化符号是所有音乐文化符号形成的基础。以云南与周边跨界族群音乐研究为例,泼水节仪式音乐、旅游音乐和流行音乐分别带有前现代和现代性时期发生和形成的特点,最终又汇聚于当代节庆仪式音乐展演的文化平台之上。因此,围绕区域性音乐文化标志性符号的形态标准、时空条件和语境要素进行的讨论,也将有益于对区域、国别两个层面音乐文化标志性符号特征的进一步比较研究。对此,可以从下述几个方面对区域性音乐文化标志性符号的一般特征进行描述和分析:

1. 符号类型:在文化圈研究方法中,文化(特质)丛通常用来指称一种文化圈赖以进行文化传播并对系统内部起重要支撑作用的几项特质因素,通常体现为一些具区别性(非重复性、相似性)、系统性的乐种、乐器和声乐类型。音乐文化丛不仅是音乐文化圈研究方法的一个必不可少的核心概念和基本要素,并且在符号形态学的模式与变体分析里,文化丛也可以作为一个重要的模式化和系统性因素,直接应用于其中的结构分析过程。作为一项重要的分析案例,在中国音乐学界,一个基本的共识是认为无论汉族还是少数民族音乐,民歌、歌舞音乐、戏曲音乐、曲艺音乐和民族器乐“五大类”都是主要的体裁类型。在此基础上形成的中国传统音乐,再加上宫廷音乐、文人音乐和宗教仪式音乐,便成为中国传统音乐的“四阶层”分类系统,亦是一个具标志性、代表性或典型性意义的音乐文化符号集合体(或

符号系统)。若从是否具备“形的标准”和“数量的标准”来衡量,或可视为中华民族音乐文化圈的几项基本的文化特质因素,即一个音乐文化特质丛。倘若再从中国南传佛教音乐文化圈层面看,巴利语、傣语经腔、寺院大鼓,象脚鼓乐队、舞蹈音乐以及赞哈调、傣语佛教民歌等,便成为其中一个重要的音乐文化丛或标志性音乐文化符号集合体(或符号系统)。从理论上讲,在中国南方与周边跨界族群以及东南亚区域文化范畴,还一直存在着在印度系、土俗系(林谦三对《骠国乐》的分类)、“太百夷乐、缅甸乐、车里乐、村甸乐”(《百夷传》的分类)和“粗缅甸乐、细缅甸乐”(《清史》的分类)等传统分类法基础上形成的各种区域性乐种以及以象脚鼓、铎钲、芦笙为主奏乐器分别构成的局部区域性乐种,其中都包含了模式性、系统性的音乐和乐器符号要素,除了一直作为区域性音乐标志性文化符号存在外,还隐藏和包含了日后成为国族性音乐标志性文化符号的种种潜质。

2. 符号形态的形成标准:以上述汉族和傣族传统音乐符号系统为例,该符号类型应该拥有相对固定、成型的音乐文化特质丛和表演传统。音乐文化特质丛往往包含乐人(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)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;采用同一种书面文字(或乐谱)符号或同一种语言(或区域性方言)的口头传承方式;有便于在特定区域内传播的符号化、区域性音乐文化模式与不同的地域性变体;其表演场域不拘于舞台或非舞台表演场合。

3. 符号形成的语境因素:具体涉及历史性与主体性两方面条件。历史性条件即事件发生的时代背景。从历史性条件看,该类音乐文化符号通常形成于前现代或前工业化时期,且延续存在并共聚于现代(工业化)和后现代(后工业化)文化时代;从主体性条件看,该类音乐文化符号延

续了传统民间音乐的性质,通常显现出群体创作和口耳交接的传承和传播特点,传统乐人或民间艺术家的个体创作因素在其中虽然不占主要地位,但是往往通过个人的表演实践和流派创建过程,其艺术贡献和人格魅力会在群体音乐文化活动和日常音乐生活中时时彰显出来。

4. 符号流通的条件:该符号类型应该拥有异于大众传媒和地域传承的区域性和跨区域(国别)性传统传播方式,通过遍布于中原和少数民族地区的传统的民族文化通道、走廊、流域或海洋向全国各地乃至海外进行传播。

5. 传播范围:该符号类型始于前现代时期,延续至当下社会,已经形成区域性或跨区域、族群乃至跨国别的传播状态或发展趋势。

6. 接受和认同状况:该符号类型所拥有的具同质性或近质性的音乐符号形式,可以为不同地域或族群人等所接受,并产生区域性、民族性文化认同。

7. 时空关系条件:从历时性角度看,该符号类型主要具有前现代时期形成特征,延留至当代和后现代境况之中;从社会性看,该符号类型以传统的乡村或乡镇为主要驻留地,同时向城市和都市社会渗透;从社会经济形态看,该符号类型具备在农业社会产生和形成的基本条件特征,但在工业社会和后工业社会状态下继续生存。

8. 文化演生层次:笔者曾经在《中国民歌与乡土社会》《中国民间歌舞音乐》等著作中先后提出在中国民族音乐中包含了原生(前现代性)、次生(前现代至现代性)、再生(后现代性)三个文化演生层次的学术观点,根据上述诸方面艺术与社会文化因素特点,其中区域音乐文化标志性符号应该居于次生文化层。

鉴于区域性音乐文化符号往往具有同质性(或近质性)和单一层次特点,在多种区域性音乐文化符号的边缘交叠乃至产生局部或整体覆盖现象时,有必要运用音乐文化圈及多点音乐民族志和线索民族志“点—线”结合等研

究方法作为补充和支撑。

二、辨析与构建区域、国别音乐标志性符号形态的内部标准和内外标准

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,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等新的音乐文化类型。鉴于区域性音乐文化符号存在溢出国境线或跨国境传播的情况,若想要对“国与国”之间的音乐传播及交融关系作出准确、明晰的解释和分析,就有必要在区域文化研究的基础上,进一步纳入国别文化研究的思维和方法,采用较完整的区域国别研究方法论展开研究,以得出较为合理、完满的学术结论。因此,若想描述和解释这一发展阶段的社会音乐文化符号特征,比起前述一类传统音乐符号来说,需要更大的文化语境眼界和更深的理论格局思维。

(一)从符号学理论观点看区域、国别音乐标志性符号的基本性质

在与本课题相关的符号学理论里,皮尔斯曾经提出了符号对象的“像似、指示、规约”符号三分法,认为其中体现了从第一性(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。以此观照国别音乐文化符号层面,比起前文所强调的第一、第二位符号系统所具有的像似符号和指示符号外,这里更需要强调第三位符号系统所具有的规约符号,尤其是象征符号。关于象征符号,赵毅衡给予了如下定义:“象征是在文化社群里反复使用,意义积累而发生符号学变异的比喻。”^①这里,既然涉及意义和

^①赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京:南京大学出版社,2016年,第201-202页。

比喻,其基本的符号特征即不在场性(或非实践性)、任意性和规约性。换言之,这类比喻经过众人在特定语境内,围绕一个共同的目的反复使用,形成意义的时间性积累,便产生了某种主题形象,最终形成了主题形象与符号概念之间的共有规范和彼此约定。在此过程中,某种音乐符号经过由像似性、指示性到规约性的一步步趋进和跨越,最终演变为一系列具标志性、典型性、经典性或象征性的文化符号。

关于本文所涉及的区域国别音乐标志性符号,由于涉及文化及身份认同的关系,既在研究观念上一定程度具有宏观、抽象的性质特点,又在研究对象上涉及从微观到宏观的不同社会群体。就后者来说,其微观对象涉及族群、地域文化认同,由中观至宏观的对象则涉及中华民族共同体认同意识的铸造乃至国与国之间的文化认同差异和文明互鉴关系。由此,区域国别音乐文化研究的观念和方法便很自然地渗入进来。今天,当我们走出以往较单一、平面的区域音乐文化研究概念领域,以更加多维、分层的区域国别(音乐)文化研究的思维、观念和方法去进行研究,在原本较呈现出区域文明和文化圈文化色彩,社群、社会政治文化关系边缘比较模糊区域(音乐)文化研究中,便进一步凸显出以广袤、纵深的疆域和国界为地理依据,以56个民族构成的中华民族多元一体格局为社会基础,以包含音乐在内的各种标志性文化符号为象征体系的区域国别文化研究对象范畴。若结合区域国别音乐文化研究观念看中国音乐文化标志性符号的建构和铸造,社会、政治、民族、音乐艺术四大要素缺一不可,在此基础上便可以区分其内部标准和内外标准。

(二)中国音乐文化标志性符号建构和铸造的内部标准

关于该类标志性符号建构的内部标准,可以区域国别学中的“国别”层面为建构平台或标准范畴。依托这个平台或范畴,以广袤、纵深的疆域和国界作为地理依据,由56个民族组成的

“中华民族多元一体格局”构成社会基础,便可以设定有关中国音乐文化标志性符号的基本的表述概念和建构标准。其中,“中华民族多元一体格局”是基本表述,“56个民族”是外延限定,不仅从内部结构上厘定了国家与民族二者的关系,也成为处理中国与周边“国与国”外部关系的基础性前提。比如,当我们提出云南有拉祜、布朗、德昂、佤等“15个特有民族”或东北地区有鄂温克、鄂伦春、达斡尔“三小民族”的概念时,都必须将56个民族组成的“中华民族多元一体格局”作为国别文化的语境限定,用以解释从区域文化的单一层面上看,这些“特有民族”其实往往同时作为跨界族群(或跨境民族),在中国境外地区也或多或少有同源民族分布。

在上述当代国家、民族文化语境下,可以看到数十年来出现了不少能够代表中华民族文化典型形象的标志性音乐文化符号。其中最重要的有两类:一类是较带有政治象征意义的音乐文化标志性符号,如国歌、《东方红》;另一类是文化象征意义的音乐文化标志性符号,可以从国别、区域的不同层面上再作区分。比如,若将后者按宏观、中观、微观分类,可见在其中的宏观层面,有许多居于国家和主流文化位置,长期以来一直被认定为可以代表中国文化形象和政治地位的标志性音乐文化符号和享誉世界的优秀艺术与音乐文化遗产,如京剧、昆曲、古琴等,先后被相关国际组织列入人类口头和非物质文化遗产代表作名录。在中国古代传统国家社会状态下,京剧、昆曲、秧歌、古琴等戏曲、歌舞和传统器乐的南北流动,与南北方人口的迁移和流动分不开。在此过程中,京杭大运河与黄河、长江流域(对于西南部)等江河流域和各种文化路带、通道,分别对于国内不同区域之间的人口流动、交通运输和文化传播起到了重要的转载、媒介作用。而京杭大运河穿行于各条传统江河,横贯南北农业区域,不仅具备中华民族传统标志性文化符号特点,还与京剧、昆曲、秧歌等构成这一时代的代表性文化特质丛和标志性文

化符号集合体。不仅从历时性角度看,因其承前启后的文化传承作用而拥有丰富的中华民族传统文化社会内涵;而且从共时性角度看,又因其在内容、形式上的不断建构、创新、突破,而被赋予了新的时代象征意义。在中观层面,又有不少原为区域性、地方性或民族性音乐艺术文化遗产,如蒙古族长调及呼麦、新疆维吾尔木卡姆艺术、侗族大歌、格萨尔、藏戏、花儿等,也在56个民族组成的“中华民族多元一体格局”语境下,成为能够代表中国形象和地位,具有重要国家、民族象征意义的标志性音乐文化符号,并且拥有了人类口头与非物质文化遗产代表作的崇高地位。再从微观层面看,我们边疆少数民族跨界族群中,大部分有自己的传统音乐舞蹈项目被评定为国家级、省级非物质文化遗产,以云南省为例,像傣族的孔雀舞、象脚鼓舞,布朗族的“布朗弹唱”,佤族的“木鼓舞”,景颇族的“刀舞”,彝族的传统史诗“阿诗玛”“梅葛”“阿细的先基”,拉祜族的传统史诗“牡帕密帕”等,不仅通过进入非遗保护名录,成为民族、地方乃至国家级别的代表性音乐符号,也因为伴随而来的符号化、经典化(或被经典化)过程,或多或少地丢失了其原存的较朴素的民间文化色彩和口传、即兴等传承、表演特征。另外,具有音乐表演场域作用的多民族泼水节、景颇族木瑙纵歌、瑶族盘王节、彝族火把节等传统节日,与春节、端午节等宏观意义的传统文化标志性符号相比,也同样在微观层面上拥有民族性、区域性文化象征意义和标志性文化符号意义,并且像前述少数民族传统音乐项目一样进入了国家级民俗非遗项目名录。从今天的区域国别文化视角看,它们一方面携带着作为代表性、典型性、标志性民族音乐文化遗产和原有的诸多跨界族群区域文化特征;另一方面又在国别文化层面上,借助其边疆少数民族的特殊身份和重要的地理位置,通过此类音乐非遗项目,宣示、彰显了这些中国少数民族音乐文化中包含的中华民族文化共同体主体意识和特殊性地位,从而拥有了区

别于前述宏观、中观层面类型的重要的中国音乐文化标志性符号意义和政治文化象征意义。

(三)中国音乐文化标志性符号建构和铸造的内外标准

关于该类标志性符号建构的内外标准,亦即可用于处理国别研究所言的“国与国”之间音乐文化交流、共融和文明互鉴关系研究的学术和文化标准。就此,有必要回顾一下有关区域国别研究的相关定义。关于国别研究,其一般性或简单地定义为“国与国之间关系的研究”。而“所谓区域,就是指在政治、经济、文化、社会或历史传统等诸方面具有相同、相近或相似的某个国家或多个国家或多个国家毗邻的部分组成的广域空间。显然,区域与国家有时重叠,但大多数情况下又是跨越民族国家的,区域之间还有交叉”^②。若简单地去理解其中国别研究与区域研究的关系,或可将之解释为有必要在具有相同、相近或相似音乐文化特征的跨族群、国家(国界)区域音乐文化基础上,建立起另一层“国与国”之间的音乐文化关系。在后者中既要承认在国境两侧不同族群(或民族)、社会文化彼此之间事实上存在着思想观念、社会意识形态和文化符号形态上的区隔性和文化认同差异,又要强调在文明互鉴、文化共生的理念下搞好政治、经济、文化交流、互通关系的必要性。就此,前文所提及的关于中国音乐文化标志性符号建构和铸造的内部标准,既能够为我们树立起必要的国家和民族文化共同体主体文化意识,又能够为我们开展“国与国”之间音乐文化互动交流和达到文明互鉴目的起到重要的基础和前提作用。

三、区域、国别音乐标志性符号形态内外标准及表现状况的三种类型

上文具体区分了区域、国别音乐标志性符号形态的内部标准和内外标准,其中内外标准涉及

^②陈恒:《超越以西方话语霸权和民族国家为中心的区域研究》,《学海》,2022年,第2期,第33-41页。

本研究课题的主要内容和讨论重心。这里,可以借助于南方跨界族音乐研究的相关实例,将上述内外标准及表现状况区分为以下三类:

其一,兼涉区域、国别层面的标志性音乐文化符号。能够代表此类重要音乐文化符号的,除了前述从前现代和农业社会时期发端,经不断磨砺加工而传衍至今、享誉世界的一些传统艺术品种之外,还可举出另外一些20世纪中叶以来,同样脱胎于传统艺术,但更富于建构、创新、改革特点性质和突破性、创造性社会文化意义的新音乐品种。比如在“乐改”^③名义及其一系列形制“标准化”举措之下完成的中国民族乐器和民族乐队(简称“国乐”或“民乐”)即属此类。关于国乐的这一改革举措,前有刘天华于20世纪上半叶,通过对二胡、琵琶的改良和乐曲编创来“改造国乐”,后有李元庆为代表的一批新中国音乐学家和民族乐器改革者推动和进行的国乐改革运动,最终形成了以西洋管弦乐队规模体制与表演阵容为主臬,由拉弦乐器、弹拨乐器、吹管乐器和打击乐器等多组民乐构成的相对完整、声部齐全的乐队编制、表演形式以及以中国民族风格为主进行乐曲创作、改编的表演内容,其接受群体也以中国听众及海外华人为主,兼及对中华文化感兴趣的国外听众。经过数十年的发展变化,如今已经成为最为响亮的中国音乐标志性文化符号或“中国名片”之一。值得注意的是,当这类民乐建制及表演形式问世以后,不仅得到港澳台及其他海内外华人音乐家的纷纷响应,在这些地区相继出现了基本上以此乐队编制、表演风格、创编乐曲和受众群体为模式的音乐表演类型,而且在以中华汉字文化圈为基本范围的韩国、朝鲜、越南等国家和地区,也先后出现了有类似形式机制,但乐器和风格元素有所改变的乐队和表演类型。比如,若将中、越、韩三国的此类乐队作一个比较,可见大体形式有同有异,同的是一般都设置了拉弦乐器(如胡琴)、吹管乐器(如唢呐、笙箫)、弹拨乐器、打击乐器等基本的声部类项,异的是在部分声部里,被置换为带有本国、本土风格特

色的乐器。其中尤其明显的是在弹拨乐(或丝竹乐)声部里,中国、越南、韩国(及朝鲜)分别采用了形制和表演方法有类似之处的古筝(中国)、独弦琴(越南)和伽耶琴(韩国);在吹管乐器里,中国和越南都用竹笛,韩国则用本国乐器大笏(见图1、图2)。另从标志性符号的角度和标准看,若论这类国乐队的一般性质,可以说它既在乐队编制和乐器设置上继承了古代中国礼乐乐队及其器乐表演的基本配置特点,又吸收了西方管弦乐队的某些从音响、共鸣角度体现的建制要素。所以若仅从乐队的整体配置(如吹拉弹打四类乐器)看,便显露出某种为亚洲古代中华文化圈或汉字文化圈乃至与印度文化圈共有的区域性音乐文化特征。而从其中采用了本国、本土特色乐器(如古筝、独弦琴和伽耶琴)之后,使其文化形象和象征意义均有所改变来看,又彰显了由这些不同国家的国乐队分别拥有的另一种国别性音乐文化性质。再综合这两方面特点及其蕴含的历史和时代特征看,上述在同一类音乐表演形态中包含的、分别代表跨国界(区域性、前现代性)和国界内(国别性、现代性)的两种典型性、代表性音乐风格类型,便可以看作是兼涉区域、国别层面且兼具前现代、现代性特点的标志性音乐文化符号。而其中国别层面的标志性音乐文化符号,便成为不同国家人民群众铸造自身国家、民族文化共同体认同意识的重要依据和文化基础。同样,在另一些南亚与东南亚国家,也会存在一些兼涉区域、国别音乐文化特点的标志性符号类型,比如东南亚外圈海岛国家以甘美兰乐队为代表的锣钲音乐,在印度尼西亚、马来西亚、菲律宾、越南等国都有存在,而携带了区域性音乐代表性文化符号特点,但是在不同国家又有各自的典型性符号因素特征。其中,在印尼巴厘岛形成的甘克比亚乐队,以较为统一的乐器编制、音响

^③乐改,主要指1954年起由中国音乐家协会、原中央音乐学院音乐研究所乐改小组等引领、指导,职业、非职业人士参与行动的乐器改革(良)。高舒:《“乐改”纪事本末:新中国民族乐器发展史》,北京:文化艺术出版社,2023年,第4页。

结构和演奏风格,超越了其他地方性、族群性甘美兰表演风格,而拥有了代表印尼、享誉世界的国别音乐标志性符号的性质特点。而在东南亚内圈的中南半岛地区,同时在泰国、老挝、柬埔寨等国流传的皮帕特乐队,也同样在不同的国家拥有了自己的代表性音乐元素,形成了“国乐化”的倾向。此外,有一些自前现代时期以来便带有

“印度化”色彩的民族乐器,如琵琶、鳄鱼琴等,在早期都曾经是印度古典音乐中的主要乐器,如今其中有的乐器由于演奏风格较为独特,未被纳入大众乐队,但是由于种种原因,被尊为代表国家文化的象征性器物 and 国别层面的音乐文化标志性符号。



图1 越南国家音乐学院国乐团2023年在中国广西第七届东盟音乐周演出(凌晨摄)



图2 左:朝鲜人民军国乐队;右:韩国国立国乐团乐队(来自网络)

其二,兼涉区域、国别音乐文化层面的综合性文化标志性符号。在南方跨界族群音乐中,这类音乐符号通常较多涉及定居族群音乐文化的研究。笔者此前曾经将南方跨界族群音乐(或“南方—海上”丝绸之路音乐文化)研究区分为“境侧研究、路带穿越研究、环岛研究、环(喜马拉雅)山研究和海上丝绸之路研究”五个研究方向,其中的“境侧”“环岛”“环山”等方向较多涉及这类定居族群音乐文化的研究。若从长期历史上看,这些跨界民族或族群几乎都曾经在早期有过不止一时一地的迁移过程,但是最少在近几百年内,已经基本定居于现居住地,其音乐文化亦久已形成跨境区

域音乐文化类型。在这些民族地区,传统民族节日本身既是标志性文化符号,又是众多标志性音乐文化符号赖以存身和繁衍的传统文化语境。就像春节之于秧歌表演那样,如今在这一地区较著名的三大当代少数民族节庆仪式音乐——泼水节、盘王节、火把节,都已经在族群、地域基础上发展成为可以分别代表藏缅、壮侗、苗瑶和孟高棉四大语言族群、5个跨界族群音乐研究方向的区域性民族传统节日。但是,尤其在中国境内,这些传统节日又因为全球化潮流、国家在场、学者参与和旅游、商业文化介入等方面影响,迅速成为基于区域文化之上、具后现代和国别文化象征意义的标志性文

化符号。以往在每一个语言族群或每一个跨界族群音乐研究方向,都以传统节日为平台,存在一个与其中不同文化元素组合而成的音乐文化特质丛(也是标志性音乐文化符号组合),比如在傣族南传佛教音乐文化圈,便有由傣文、巴利文经典和经腔、孔雀舞、象脚鼓舞及音乐和傣语歌曲构成的音乐文化特质丛;在瑶族、壮族、毛南族等民族的梅山教(或道教)文化圈,便有由汉文经籍和经腔,与师公、道公仪式民歌、器乐构成的音乐文化特质丛。如今在前述后现代文化环境下,都拥有了面对“内、外、上、下”不同语境和场域发展出来的多套功能和应对策略。原有的音乐文化特质丛中,一些重要的代表性、经典性作品和器物,也在区域性传统节日被建构、塑造为国别性现代节庆的过程中,脱胎成为国别性的音乐文化标志性符号。其中较典型的有在上述文化转型过程中,由于传统泼水节的再语境化,从传统孔雀舞中孕育、孵化出了刀美兰、杨丽萍的孔雀舞,传统瑶族盘王节仪式音乐里发展出了民族管弦乐曲《瑶族舞曲》,传统火把节仪式音乐也同样促使了李忠勇、王西麟等著名作曲家众多同主题交响乐作品的不断涌现。还值得注意的是,在上述带有传统到现代、由传承到建构、创新因素的不同音乐文化符号特质之间,越是停留在传统、传承一端,越会保存较多的地域性、族群性音乐语汇和文化特点;越是聚于现代和建构、创新一端,越会携带上话语表达方式的一致性、艺术创作方式的模式性和语言修辞手段的近似性等共性化、制度性因素特征,而另一方面特征正是工业、后工业社会赋予的社会行为文化色素。由此看来,我们如今所面对的中国跨界族群音乐,已经不仅仅局限于单一的区域性文化层面,而是逐渐扩大、繁衍成为一个个复合性、多层面和制度化的区域国别音乐文化标志性符号集合体。

其三,音乐传播过程中的交融性、在地化音乐文化符号及其文化身份认同。在跨界族群五

大方向里,路带穿越和海上丝绸之路音乐两个方向较多涉及音乐文化传播。在其文化传播中,传统与现代两种传播途径、传播方式及其前现代和现代性文化语境下,传播的结果和所导致的现况大不一样。其中一个重要的差别,就是前者和后者分别进入了区域音乐文化和国别音乐文化的境遇,产生了截然不同的社会效果。作为研究者,当我们在区域音乐文化的境遇里去展开讨论时,由于是在前现代社会文化的语境里,没有国别文化的羁绊,可以无所顾忌地大谈特谈中华文明和中国音乐文化的外向传播;而在国别音乐文化的境遇里,由于考虑到自“二战”以来殖民主义的逐渐离场,基于现代民族国家的崛起,本土人对区域民族中心主义、后殖民文化的警醒以及更加重视自身文化身份认同意识的塑造和建构等原因,而使我们在面对此类音乐文化外向传播时,必须关注到其在传入地发生的文化变异、交融以及本土接受群体及其政府、学界持有的主体性认识和文化感受。可以说,对于这方面问题,音乐文化传播事件发生得越早,越是远离本土社会文化中心,人们对之关注的意识会比较淡漠;而该类事件发生得越晚,越是趋近于本土社会文化中心,人们对之关注的成分和紧张度也就越强。

关于较趋近于本土社会文化中心的音乐类型,可以海上丝绸之路上的印度尼西亚、马来西亚、新加坡等华人音乐的情况为例。众所周知,如今在这类国家地区,华人及华人文化的影响比起其他东南亚国家来说更为重要。在印度尼西亚,华人占有一定的人口比例,还在经济、社会与政治等层面扮演着重要角色。长期以来,印尼华人为了在异土他乡保持和传承传统文化历尽艰辛,排除万难,一路行走至今。在其本地文化适应过程中,华人在其固有原生文化顺向传承的基础上,经过无数次的建构、解构和重构,催生了现有的华人艺术文化体系。自接触该类音乐文化以来,我一直有两个感兴趣的问题:一个是中国流入东南亚的华人戏剧种类甚多,为何只有布袋戏

能够流传下来?另一个是为何如今布袋戏的操偶师除了个别人外,与乐队伴奏人员一样,其表演活动多由印尼当地人掌控?据台湾学者蔡宗德教授的研究,由于布袋戏和皮影戏不需要真人上台表演,其“演员”及器乐和戏曲伴奏音乐都不涉及直接的语言表达问题,这种“无身份、性别”的符号表现形式,便为华人在特殊的环境条件下,为了保存其传统文化内核,而对表现形式加以伪装、履行甚至隐匿提供了方便。受20世纪60年代印尼“新秩序”排华运动的影响,印尼华人艺术文化出现了一个很大的真空,存在几种不同的情况:一种情况是像华人布袋戏那样,以换人(将华人操偶师和乐队演奏员改换为印尼人)和换语境(因前述做法而将华人剧种的“族性”暂时改换为印尼人,以掩人耳目)的方式暂时生存下来^④;另一种是像华人皮影戏那样,由于同样受外在环境影响,在此期间彻底消失了一段时间。若从表现形式上看,华人布袋戏的这种形态变异是属于易芯,“旧壶装新酒”的话,华人皮影戏的变异就属于借用,“换汤不换药”。又如,在印尼推行的“新秩序”排华运动中,华人表演大型戏剧的活动受到官方禁止,只有依靠本地人的参与传承和主持表演,以畸形地维持本地的就业水平,才能通过官方的审查,间接地保证了这项华人演艺文化的异地传承。当时遭到禁止和排斥的,还包含华人的各种宗教信仰,而佛教是其中唯一幸免于难的,因为印尼政府认为佛教来源于印度,不是源自华人。于是,“聪明的华人就只能在佛教的掩护之下,在佛教的寺庙当中供奉其他华人所信仰的神祇,例如妈祖与观音等等,并且仍旧维持华人以当地信仰中心的所在地,为联系维持感情交流之场所的传统”^⑤。其实,根据我自己考察的情况看,亦有相当多的华人传统音乐和戏剧表演艺术,也是借助于佛教寺院乃至带有伊斯兰教性质的宗教或民俗场所,变相得到保护和传承的,比如在如今主要信仰伊斯兰教的印尼,我曾经关注过的大乘佛教遗址婆罗浮屠塔寺、印度教遗址普兰巴南神庙等得以长期留存下

来。还有我在缅甸景栋做田野考察时,看到那里有一些华文学校,就是以佛教做掩护;也有由华人主持的佛教寺院里,包括汉传佛教音乐和其他寄寓于此类文化场所表演的戏曲(如布袋戏、皮影戏)在内的传统艺术,也都因为其佛教“外壳”的“源自印度”和所在国全民崇尚佛教的原因,而躲过了一次又一次针对华人文化的政治运动。还有,在印尼皮影戏的表演方式上,“华人皮影戏操偶师一样要在演出前念诵爪哇传统经文(mantra),并深入理解爪哇传统喀嘉文(kejawen)文化内涵。另一方面,操偶师也必须完全理解爪哇甘美朗(gamelan)演奏曲目(gendhing)以及爪哇传统歌曲,也因此所有华人皮影戏操偶师也都必须要会演奏或演唱传统甘美朗音乐”^⑥。以上这些,一方面说明了中华传统音乐文化在向外传播的过程中,必须经受在地化和文化交融的洗礼,这时将会熔铸出一些像印尼皮影戏那样,带有交融性、在地化特征的标志性音乐文化符号;另一方面还说明了通过这样的洗礼过程,将会产生和必须面对在所迁徙的目的地国家和地区的新的文化与身份认同问题。

关于另一类比较远离本土社会文化中心的音乐传播类型,在我国南方边境两侧都颇不鲜见。比之那些定居族群的、形迹走向相对处于稳定状态的音乐,这类音乐的一个特点是其随族群的迁徙而传至新目的地的痕迹还清晰可见,并且其中有较多是有着受当代战争或政治事件影响的背景,因而不同程度地携带着现代性或后殖民性的文化印记。关于境外一侧的情况,如今已经纳入中国学者视野的可举如下几例:其一是湖南师范大学赵书峰教授、湖南第一师范学院张应华教授与笔者的学术团队一直关注的东南亚苗瑶语言族群音乐文化的情况。比如其中如今分布于越南、老挝、泰国等地的瑶族,以往国内学界对其由中国向外

④⑤⑥蔡宗德:《离散、认同与融合:印度尼西亚华人表演艺术的文化语境与表演形态》,北京:文化艺术出版社,2021年,第138-139;17;177页。

迁徙,素有于14、15世纪或清代迁往越南,然后再迁至其他东南亚国家和地区的不同说法。在笔者主持的国家社科基金艺术学课题《中国南方跨界族群音乐民族志的理论建设与选点、比较研究》所包括的五个方向中,“路带穿越”就将涉及其中的度戒、还盘还愿仪式音乐的研究;赵书峰主持的国家社科基金冷门绝学专项项目“中国与东南亚瑶族《盘王大歌》系列传世唱本整理与研究”,其中一个重要的部分就是对东南亚地区苗族、瑶族该类音乐进行采访和调查;张应华与笔者亦曾经对老挝、泰国的苗族芦笙音乐做过调查和采访^⑦(见图3)。又如,在笔者学术团队对东南亚掸族族群音乐的系列研究项目中,李玮霖的博士学位论文《仪式表演语境中傣仂赞哈的跨界研究》,针对由中国西南版纳迁至泰国、老挝、缅甸的傣仂人赞哈音乐展开了定点考察和多点比较研究。可以说,上述几个研究项目都是作者们在中国境内对瑶、苗、傣等同源民族音乐进行长期考察研究的基础上,再将目光移至东南亚跨界族群音乐进行的进一步延伸性探究。该类音乐文化品种虽然具备了离散族群或移民音乐性质和特点,并且成为某种位于区域文化层面的标志性音乐符号,但是从当地瑶、苗、傣各族群

众的实际情况看,其实也与前述新、马、印尼等国华人一样,也面临着传统音乐的本土化、在地化带来的种种问题。对此,这些分散于东南亚不同国家地区的外来民族,不仅长期保持着自己举办民间祭祀、唱跳本民族歌舞等活动的习惯,而且近年来也不断地聚集在一起,举办自己本地的盘王节、泼水节等大型节庆仪式,以增强族群凝聚力和所在国的国家、民族文化认同意识。在这些仪式活动中表演的传统民歌和其他音乐作品,便在区域音乐文化基质之上增添了某种国别文化象征意义,并且具备了相应的标志性音乐符号性质。

在中国云南西南部少数民族地区,也有一些带有较明显外来痕迹的传统音乐类型,比如对于布朗族传统民歌,学界素有“索、笙、拽、宰”四大类歌种的说法。但是根据笔者的长期跟踪调查和与境外相关民歌展开比较,发现其中的“笙”类民歌与缅甸景栋掸邦的掸族(与傣族同属壮侗语族傣语支,为傣族中的“傣艮”支系)的同名民歌几乎完全一样,而此类民歌在中国境内的傣族里却不见流传。与此同时,其他的“索、拽”两种歌名也存在于景栋掸族之中,并且在云南普洱市孟连县傣族中的另一傣艮村落(也由缅甸景栋迁入)有同类歌名和



图3 左:作者与苗族乐手合影;右:龙老村苗族乐手跳芦笙(杨民康摄)

⑦张应华:《祖忆与调适——老挝苗族音乐文化演绎的田野叙事》,《中国音乐》,2022年,第6期,第133-143页。

“笙”类民歌流传。在孟连县,还因为保存了以该村落为主要传承地的孟连宣抚司署传统民族乐队而享誉国内外传统音乐学界。由此看来,包括这两个地区布朗族和傣族(傣艮)传统音乐在内的传统音乐,都与缅甸掸邦的掸族音乐同源,并且其中的部分音乐内容包含了近代由境外传入的明显痕迹,但是如今已基本完成了其在中国西双版纳地区的本地化或在地化过程,成为带有明显国别文化象征意义的中国传统音乐标志性文化符号之一。

结 语

在中国跨界族群音乐乃至中国传统音乐研究中,事关音乐文化标志性符号的讨论与音乐符号学的涵义层(隶属第三位符号系统)相关,是一个较带有抽象性、概括性和义理性的符号学描写和表述层面。当我们在这一符号学层面讨论了南方跨界族群音乐的符号性质

和艺术文化特征之后,便能够将符号层(音乐本体,第一位符号系统)、意义层(音乐意义,第二位符号系统)与这一层面的研究分析联系起来,由具体、个别的描述分析上升到抽象、完整的比较分析,一步步深入音乐文化问题的核心,以探寻该类音乐文化在中华民族“多元一体分层格局”中的意义、要旨和功能作用,亦由此体现了民族音乐学“研究文化中的音乐”及“音乐作为文化”的终极学术理念和深远文化目的。

责任编辑:田 林

基金项目:本文为2020年度国家社科基金艺术学一般项目“南方跨界族群音乐民族志的理论建设和选点、比较研究”(项目编号:20BD068)、2022年度国家社科基金艺术学重大项目“中华民族共同体认同与各民族音乐交融共生研究”(项目编号:22ZD11)的阶段成果。

Abstract: The music of China and its neighboring transboundary ethnic groups, in its artistic forms, social-cultural manifestations, and cultural significances, has always been accompanied by the formation, shaping, and development of music cultural symbols at different levels. Chinese music cultural symbols can be classified into regional music symbols, area-specific music symbols, and national music symbols, among other levels. This classification is based on an analysis of semiotics and semantics, and on the semantic level, it presents as symbolic and metaphorical music symbols. In terms of research methodology, regional and national theory offers an important dimensional reference for these discussions, while the theory of cultural spheres and clusters (traits) provides a practically operational methodological basis. This paper takes the music of Yunnan and its neighboring transboundary ethnic groups as an example, focusing on the semantic layer of music semiotics. It discusses and analyzes music cultural symbols of different levels and types, combining criteria of form, temporal-spatial conditions, and contextual elements.

Keywords: Regional and National Music Culture; Music Cultural Symbols; Music of Southern China and Neighboring Transboundary Ethnic Groups