

青岛大学

硕士学位论文

辛安村音乐文化的调查与研究

姓名：王媛

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：祁慧民

20110520

摘要

山东地区作为儒家文化的发源地，它不仅有着深厚的文化底蕴，还存在着丰富多彩的音乐文化。辛安村作为海阳地区重要的文化村落，不仅有闻名于耳的“小架子”秧歌，还存在京剧、道教音乐、山东大鼓、表演唱等其他音乐形式。首先，从辛安村的“小架子”秧歌来看，它不仅在表演形式上形成自己独特的表演风格，而且在伴奏音乐上也有自己的曲牌。通过将其秧歌的锣鼓鼓点、伴奏音乐等方面分别与京剧、道教音乐进行比较，发现其不仅借鉴京剧的锣鼓伴奏，还沿用了部分道教音乐的曲牌。因此，辛安村“小架子秧歌”的出现并非偶然，它是辛安村音乐形式的集大成者。正是由于该村存在丰富的音乐形式，才进一步促进了当地“小架子”的发展和繁荣。其次，笔者在大量文献资料和村民口述资料的基础上，对曾红火于辛安村的京剧活动和道教仪式进行了复原式的考证。在该考证过程中，笔者发现辛安村曾经存在大量的音乐文化活动。正是这些活动为京剧、道教音乐、山东大鼓等音乐形式的发展提供了广阔的舞台。再次，研究资料充分证明集会、祭祀、拜庙等社区音乐活动具有重要的社会功能，这些功能主要体现在自娱、娱人、娱神三个方面。作为自娱，除了可以使参与者得到身心满足的功能之外，在市场经济占主导地位的今天，它还为组织者和参与者带来一定的经济利益或物质回报；而娱人，主要体现在集会或拜年等场合下举办的音乐活动中，具有娱乐乡民和增进邻里和谐的双重功能；娱神，则是通过仪式音乐，乞求神灵庇护，这是自古以来民间“信天命”思想的音乐展示，辛安村也同样如此。

关键词：辛安村；音乐活动；功能



Abstract

Confucianism originated from Shandong province which possesses deep culture and different kinds of music. Haiyang is a town in mountain areas with colorful cultures. It is not only famous for Haiyang yangko, but also for Peking Operas, Taoist music, Shandong drum and performances as well. Xin'an Village is the birthplace for Haiyang *Xiaojiazi* yongko. Xin'an yongko is of distinctive styles both in performance and accompany. Comparing gong and drum's beats with Peking Opera and Taoist music, it can be found that the yongko learned from the Peking Opera and its accompany of gongs and drums. Also it continued to use the names of the tunes to which qu are composed. Thus the form of *Xiaojiazi* yongko in Xin'an Village is not a coincidence. *Xiaojiazi* yongko developed and prospered in the village due to the rich musical forms in this area. Secondly, this thesis is based on a large amount of sources and oral recordings from the villagers, and the author rechecks Peking Opera and Taoism ceremonies. During the process, the author found that Peking Opera, Taoist music and Shandong drums once existed in Xin'an village and became the rich sources of *Xiaojiazi* yongko. Thirdly, the researching results proves that gathering and sacrificing ceremonies play important parts in social functions, which include entertaining oneself, other people and the deity. As an activity for self-entertainment, yongko can not only satisfies the participants mentally and physically, but also brings profits to the organizers and participants. Yongko can also entertain others and help to harmonize the neighboring villages. Furthermore, "believe in fate" is a universal belief among villagers. Thus in order to obtain shield from the god, yongko became an essential part in ceremonious music.

Key words: Xin'an village; musical activity; social function

引言

辛安乡隶属于山东省烟台市海阳（县级市），位于海阳（县）的西南部。该乡东北邻二十里店乡，东接大阎家乡，南连大山所乡，西靠行村镇，西北与赵疃乡交界。全乡辖 31 个自然村，居民 8170 户，31623 人。辛安村是辛安乡机关所在地，也是该乡的政治、经济、文化中心。该村地势平坦、交通便利，距县城 26 公里。全村约有 530 户，2013 人。

一、经济状况

辛安村的生产方式主要是以农为主，主要种植玉米、大豆、花生、小麦等，全村人均年收入约为 7000 元。1981 年，该村建立了“辛安乡针织厂”，专用设备 42 台，职工 100 人。小小针织厂，不仅拉动了辛安村集体经济的发展，更带来了先进的知识和技术，开阔了百姓视野。一些年轻人不愿再被束缚在这古老的土地上，于是萌生了“走出去”的念头。从此，改变了该村几百年来人口相对稳定的历史格局。

二、文化生活

辛安村的文化活动极其丰富，从其举办的职能来看可以分为以下两类：

（一）源于祭拜的文化活动

1、祭海

传说农历正月十三是海龙王的生日，村民们就把这个日子定为祭海节。每年这个时候，村民们都会将事先准备好的祭祀供品摆放整齐，靠海的村子还会提前从邻村请来几支秧歌队表演“助兴”，一来是图个喜庆、讨个好彩头，再者也能为码头聚拢不少人气。这一天，鞭炮声、锣鼓声，响彻整个码头。前来进香、叩拜的村民，更是络绎不绝。

2、山会

“山会”在当地又称为“赶山”、“赶会”。据《海阳县志》记载：“始于唐代，原为祭奠寺庙神佛而举行的集会，在庙会节日或规定的日期举行。每逢山会，商贾云集，按行设市。并有戏剧、杂技、曲艺、魔术等娱乐节目。^[1]”每年农历的三月初六至三月初九，辛安村都会联合茂梓集、谢家、叶家、瓦罐窑、槐家泊、南沟村、赵家、南丁村、向阳村、朱村等 18 个村子出资举办“洪海院”山会，热闹非凡的场景，极大地丰富了当地村民的精神文化生活。

3、拜庙

辛安村北面有一座道庙。每年春节，村民们都会去那里祭拜娘娘，祈求风调雨顺、家人安康。

在村里还有一座“老爷庙”，当地人也叫其“土地庙”。据村民讲：“这座‘老爷’

^[1] 《海阳县志》，山东省海阳县志编纂委员会编纂，2010 年 3 月第三版第 1 次印刷，第 421 页。

庙是掌管地里收成的。要想来年风调雨顺，就要来这里叩拜。”可见，拜庙的习俗最早源于人们对土地权属的崇拜。

（二）政府举办的文化活动

1、秧歌汇演

每年的正月初六，辛安乡各村的秧歌队都相聚在辛安村，举办热闹、喜庆的秧歌大汇演，以此来和睦乡邻、欢庆丰收。村民们会从中推选出表现优秀的秧歌队，参加县里的秧歌汇演。

2 文艺汇演

在元旦、国庆等一些重要节假日里，村里的文艺汇演也让人眼前一亮。舞蹈、器乐合奏、音乐表演唱等丰富多彩的节目，都由村民们自编自演的。只要喜欢唱、喜欢跳，不分男女老少都可以参与演出。

三、前期研究

（一）作品

1、曲艺

1986年以来，全市（县）的曲艺创作逐渐繁荣，作品的体裁主要有快板、快书、相声、三句半、唱词等。其中，李德芹创作各类曲艺作品100余部，出版了曲艺作品专辑《红樱桃》、《套话》。其创作的山东快书《送“瓜”上门》获得山东省曲艺家协会二等奖。山东快书《鱼汤的味道》、《老犟头告状》、《一壶水》分别获烟台文艺创作二、三等奖。唱词《开端》获得烟台文艺创作三等奖。鞠春山创作的评书《改行》获得烟台文艺创作三等奖。李东晓创作的小戏曲《换瓜记》获得烟台文艺创作二等奖。李晶涛、王仁杰、李东晓创作的相声《变化》获山东省“古贝春”杯小品、相声大赛二等奖。李东晓、李德芹在《剧作家》发表《县官拜师》。李晶涛创作的相声《昨天今天》在山东省群众文化学会年度评比中获一等奖。

2、民间音乐

20世纪80年代，孙永堂、王瑾兆整理编印了《海阳大秧歌音乐》、《海阳民歌集成》等音乐资料。姜从今创作了《天亮了》、《人民炮兵打的好》等歌曲，并收集整理《送郎参军》、《战斗英雄任常伦》、《拥军小调》、《打长沙堡》等流传在海阳的民间的抗日歌曲，编印了《革命历史歌曲一百首》。孙永堂有20多首歌曲在《歌曲》、《人民歌声》、《解放军歌曲》、《音乐小杂志》等音乐刊物上发表。代表作有：《军乐情》、《妈妈的呼唤》、《小雨打湿了军衣》、《我跟爷爷去赶海》、《山里红》等。

3、舞蹈

在舞蹈方面，海阳具有深厚的群众基础。自1986年以来，海阳涌现出大量的优秀舞蹈作品。于春华创作编排了舞蹈《锯大缸》、《山姐姐》、《摘山枣》、《闹春》、《海之诗》、《五月五》、《红扇子精灵》、《娃娃秧歌》、《看灯的娃娃》、《娃娃花鞭》、《牛背

上的孩子》等；季文清创作了《牧鹅少女》、《编花篮》、《春歌》、《摘山枣》、《海阳秧歌》等。

4、戏剧

海阳京剧团是海阳唯一的专业戏剧表演团体。每逢节庆，海阳京剧团就到各村进行巡回演出。80年代传统剧目有：《画龙点睛》、《猪八戒出世》、《井尸案》、《珊瑚与凤姑》、《汉宫惊魂》、《沉海记》、《雏凤凌空》、《穆柯寨斩子》、《锯大缸》等。1987年之后，新排《济公传》、《余太君抗婚》、《秦香莲》、《狐仙传》、《四郎探母》、《红鬃烈马》、《望江亭》、《凤还巢》、《玉堂春》、《大探二》、《五虎平西》、《千里走单骑》、《吕布与貂蝉》、《绣襦记》、《盘丝洞》。1990年之后新排《大英节烈》、《法门寺》、《十三妹》、《碧血丹心》、《武则天》、《三子争父》、《王华买爹》、《不该凋谢的花朵》、《八珍汤》。2000年之后排演新剧目《改容战父》、《赵氏孤儿》、《对花枪》、《将相和》、《状元媒》、《大脚皇后》等。其中，大型戏曲有《龙凤镯》、《绣女泪》、《碧血丹心》、《家情》、《不该凋谢的花朵》等8个。小戏有《信得过》、《富家泪》、《换瓜》等21个。戏剧小品有《路嫂》、《甜嫂》、《捉舌头》、《招工》、《如此登记》、《心声》等20余个。李东晓在《戏剧丛刊》、《剧作家》发表小品《出名》、小戏曲《县官拜师》等。姜福国在《戏剧丛刊》发表小品《两口子》。于洪海在《文学新作家》、《群众艺术》发表小品《5-2=0》、《女儿心》、《招工》等。

（二）理论研究

理论研究方面，主要侧重于对海阳秧歌的研究。海阳大秧歌是集歌、舞、乐为一体的民间艺术形式，是海阳所有民间艺术形式的集大成者。它以其浓郁的地方特色，质朴豪放的表演风格吸引了各地的研究学者、舞蹈家、艺术家对其进行发掘、整理。早在1985年，鞠春山在《舞蹈论丛》（第四辑）上发表《海阳秧歌初探》。该文章从海阳大秧歌的渊源沿革、近代发展、风格特点、角色浅析、结构形式、表演程式及舞蹈动作七个方面对海阳大秧歌进行了详细的论述，为海阳大秧歌的研究奠定了初步的理论基础。《海阳文化志》从海阳秧歌的业余演出、展演活动、经贸演出、艺术研究四个方面对海阳秧歌的发展进行了梳理和总结。2004年6月，于春华出版发行了《中国海阳大秧歌探索与研究》，该书从海阳大秧歌的历史渊源、海阳大秧歌文化解读、海阳大秧歌历史沿革及社会功能演变、海阳大秧歌人物造型与民间传说、海阳大秧歌艺术风格漫谈、海阳大秧歌音乐分析、海阳大秧歌结构形式综述、海阳大秧歌秧歌剧评说、海阳大秧歌理性追求、海阳大秧歌美学境界十个方面对海阳大秧歌进行了详尽的阐述。同年12月，孟宪波、于春华、李德芹、王瑾兆等人对近二十年来海阳大秧歌的艺术研究进行了梳理，在原《海阳秧歌》文稿基础上编写了《海阳大秧歌》。该书从音乐、人物造型、服饰、道具、动作说明、常用阵势图案、秧歌剧、表演说明、艺人简介、海阳大秧歌的现状八个方面对海阳大秧歌进行了系统的介绍，可以说是关

于海阳大秧歌的第一部资料性专著。随着对海阳秧歌的研究越来越深入、细致，研究者们不断探求新的研究方法，人类学、社会学的观点也融汇到海阳秧歌的研究中。例如，张蔚的《闹节——山东三大秧歌的仪式性与反仪式性》，该书应用人类学的研究思路和方法，强调论证秧歌中存在的整肃性与诙谐性、仪式性与反仪式性之间的辩证关系。

海阳（县）的音乐文化形式，极为丰富。从前期的调查研究来看，对于海阳音乐文化形式的研究，主要集中在对秧歌的调查和研究。虽说，海阳秧歌是海阳各种音乐形式的集大成者，但是，我们不能忽视海阳的其他音乐形式。正是戏曲、民歌、舞蹈等多种音乐形式的存在，才为秧歌的传承和发展提供了丰富的土壤。也正是得益于民歌、小戏等的不断发展，秧歌这一音乐文化形式才被注入了新的血液。前人的研究成果为我们的研究提供了丰富、详实的资料，为海阳大秧歌的发展奠定了良好的理论基础。然而，纵观前期的研究，专家、学者们往往更多的关注海阳秧歌舞蹈动作和文化内涵方面的研究，而对于海阳秧歌的音乐部分及海阳秧歌与其他音乐形式的关系方面缺少深入、细致的研究。在已出版的书籍和论文中也较少涉及对海阳其他音乐形式的研究。而在历史悠久的辛安村，远近闻名的海阳秧歌和多姿多彩的民间音乐活动，都为笔者研究海阳音乐形式提供了丰富资料。因此，笔者把辛安镇辛安村的音乐活动及现象的研究作为本论文的主要方向，以辛安村为主要的田野考查地，以点带面地进行海阳音乐活动研究。以辛安村存在的音乐文化现象作为支撑，通过对该村现存的所有音乐文化现象进行梳理、总结，窥探出秧歌与其他音乐形式的密切关系，以期对海阳音乐活动有更加深入的认识。

四、选题的目的及意义

对于海阳地区的音乐文化研究，前期的研究成果主要集中在对海阳秧歌的研究方面。对于海阳地区现存的其他音乐形式，例如说唱音乐、戏曲、器乐演奏方面的研究相对较少。辛安村作为海阳地区重要的文化村落，不仅存在丰富的民间音乐形式，更以“小架子”秧歌著称。该村的“小架子”秧歌之所以闻名，正是得利于其丰富的音乐形式。因此，本选题从辛安乡（镇）辛安村的音乐文化现象入手，通过对辛安村现存的民间歌曲、民间器乐及当地流传的各种表演形式的挖掘、整理，窥探出辛安村的音乐文化内涵。从而以点代面，为学者们进一步探索海阳地区的音乐文化现象起到抛砖引玉的作用。

第一章 辛安镇辛安村的音乐形式

辛安村位于辛安镇的中心位置,是辛安镇政府所在地。这里东接大阎家乡,南连大山所乡,西靠行村镇,是辛安镇的重要交通枢纽。便利的交通条件,以及学校、医院、商店、饭店等基础设施配套,构成了一个小范围经济商圈,使辛安村成为辛安镇的经济中心。每年,镇上都会在这里举办秧歌汇演、晚会等文艺节目,丰富村民的精神文化生活,凸显出辛安村作为辛安镇文化中心的地位。除了远近闻名的海阳秧歌,辛安村还有丰富的道教音乐、京剧及其他音乐表演形式。以下将分节对该村的音乐形式进行阐释。

第一节 秧歌

提到海阳,很多人会想起秧歌。然而,海阳秧歌只是个笼统的表述。由于地理环境和风土人情等因素不尽相同,海阳各地的秧歌因各自独特的表演风格而各有千秋。在海阳当地,秧歌有“南文、北舞、东雅、西俗”之说,并分为“大架子”和“小架子”两种表演形式。热情豪放的“大架子秧歌”,主要流行于盘石、东村、凤城、留格庄等乡镇。而在辛安村则以简约、柔美的“小架子秧歌”著称,下面对这一形式加以详细的论述。

一、秧歌的历史渊源

据《赵氏谱书》记载:“二世祖(赵)通,世袭(大崇卫)指挥镇抚诰封武略将军。洪熙一年,欣逢五世同堂,上赐‘七叶衍祥’金额,悬匾谷旦,诸位指挥偕缙绅光临赐贺,乐舞声闻韶率其创练之秧歌,舞唱於庭,其乐融融。^[2]”由此观之,追溯海阳秧歌起源,距今已有580多年的历史了。

有关秧歌起源,除了史料记载外,据村民于永金讲,民间还流传着这样一个传说:几百年前,村子附近的山里住着一只大虫。每年冬天农闲时候,村里就格外安静,大虫听不到村子的嘈杂声,就会出来觅食、祸害百姓,直到有一年冬天,一位年过半百的老婆婆的孙子发高烧,冻得直打哆嗦,可家里仅有的柴火都烧完了,屋里冷得像冰窖。进山砍柴是老婆婆唯一的办法。然而就在去年冬天,她的儿子进山砍柴后,再也没回来。有人传言,是被山里的大虫吃了,也有人说的不小心滑下山去的。无论真相如何,从那以后,再也没有人敢在冬天进山砍柴了。但面对瑟瑟发抖、命在旦夕的孙子,老婆婆做出了勇敢的决定:无论风险多大,都要进山砍柴。就这样,老婆婆抱着破釜沉舟的信念独自进山了。在寒冷萧瑟的冬季,山里早已是光秃秃的一片,别说树木,就连树叶都捡不到一片。正当老婆婆伤心绝望时,眼前突然出现一片竹林。这片

^[2] 孟宪波主编:《海阳大秧歌》,烟台市内部资料出版物2004年12月第1版,第1页。

茂密的竹林，仿佛在一夜之间拔地而起。老婆婆过去从未烧过竹子，但想到这也许是孙子抵御寒冬的唯一希望，于是就三步并作两步来到竹林，砍了满满一筐竹子当柴火。回到家后，老婆婆提心吊胆地把竹子点着，“噼里啪啦”的响声吓得她急忙跑出屋子。一会儿工夫，老婆婆听到里边没动静了，就小心翼翼地进屋看，只见熊熊的火苗在灶坑里直窜，老婆婆顿觉又惊又喜，原来竹子也可以当柴烧。第二天，她把竹子能生火的事告诉邻居。一传十，十传百，后来家家户户都燃起了竹子。村子里“噼里啪啦”的响声也打破了冬天的宁静，好不热闹。巧合的是，大虫也没有出来祸害村民。有村民说，大虫听到村里燃烧竹子的声音害怕了。也有村民说，大虫误以为这样热闹的时节不是冬天，于是继续沉睡，结果睡死了。还有村民说，大虫以为还不到冬天，就一直沉睡，最后活活饿死了。后来，没有人再去追究大虫的死活，也没有人继续用燃烧竹子的方法取暖。但村民们为了纪念这样的传说，在每年春节都会燃放鞭炮，扭起秧歌。喜庆的鞭炮声、欢快的锣鼓声，响彻云霄。村民以这样的方式欢聚一堂，欢歌笑语彼此祝福。

二、秧歌的舞蹈形式

海阳秧歌是我国北方具有代表性的秧歌之一。1981年，海阳秧歌被列为国家级重点科研项目——《中国民族民间舞蹈集成》山东民间舞蹈重点条目。1983年，北京舞蹈学院舞蹈系把海阳大秧歌正式列为中国汉代民间舞蹈必修内容，海阳大秧歌从此进入了高等学府的课堂。

海阳以秧歌闻名，辛安村的“小架子”秧歌作为“海阳秧歌”的一支奇葩。它和“大架子”秧歌，都属于“海阳秧歌”这一表演形式。因此，在角色分配方面有着共性。其主要角色，有取自身份职业的，如镗漏、乐大夫等；也有取自人物所持道具的，如花鼓、彩扇等；还有取自名姓的，如王大娘、疯婆等。这些角色都来自于现实生活，是民间各色人等、各种身份阶层的再现。在秧歌演出中，以大夫和疯婆，花鼓和彩扇，镗漏和王大娘为对，配对出场。其主要角色动作对比如下：

	组一		组二		组三	
角色	大夫	疯婆	花鼓	彩扇	镗漏	王大娘
动作	抱伞、握甩、虎口夹甩。	虎口夹棒、握棒、闻花、扇风、逗耍。	挎鼓、走阵鼓、飞脚鼓、穿插鼓、快点鼓。	握扇、捏扇、三六扇、齐眉遮阳、翻转扇、拧腕摆扇、斜开花、推扇遮	挑担、沉提步、沉提前望、回身招扇、三大步、慢走步、蹲步遮阳、、疙	饶头扇、凤凰三点头、大闪腰、三大步、羞扇遮阳、大扑身、疙瘩僵僵、

				阳、小开 门、大翻 扇、右翻 扇、快抖 扇、扑蝴蝶。	瘩僵僵、 双逗俏、 云步晃 扇、拉大 场、遮阳 圆场步。	逗俏、云 步晃扇、 燕打场、 拨扇。
--	--	--	--	--	---	-----------------------------

表 1.1.1

如上表所示，海阳秧歌中大夫与丑婆，花鼓与彩扇，镗漏与王大娘等都是成对出现，一刚一柔形成鲜明对比。在乡土社会，男性是主要的劳动力。他们是家庭和家族的力量的象征。因此，男性动作讲究“扑身刹架”、“脚底生根”，以此突出力量之美。相比之下，女性动作则讲求“脚舔地/膝靠紧，进退摆膀身微提”，体现柔美的感觉，最大限度体现出海阳秧歌“刚柔相并”的舞蹈特征。“三大步”、“疙瘩僵僵”、“云步晃扇”等动作，是镗漏和王大娘共有的舞蹈造型。从这些造型中不难看出，海阳秧歌十分注重塑造身段美。男性和女性的面部和身体要构成一定的角度。以镗漏和王大娘为例，镗漏和王大娘的身体十分贴近，给人以暧昧的视觉效果。但同时，两者的头部却最大限度倾斜。头部和身体构成反作用力，表达出若即若离的视觉效果。一个动作产生的两种不同舞台效果，不仅十分契合镗漏和王大娘的矛盾心理，更体现出了海阳秧歌“子午相衬”的舞蹈理念。而海阳秧歌正是通过“刚柔相并”的舞蹈动作和“子午相衬”的舞台理念，来体现中国传统文化“子午相衬，阴阳相对”的审美情趣。

三、秧歌的音乐

辛安村的秧歌不仅有丰富的舞蹈动作，更有丰富的音乐伴奏形式。正是由于这个原因，才使得辛安村的“小架子秧歌”以“乐”著称。下面从辛安村秧歌的乐队编制和曲牌两个方面对辛安村的秧歌特征进行论述。

（一）乐队编制

从秧歌乐队编制方面来看，“小架子秧歌”的乐队除了打击乐以外，还加入了吹管乐器和弦乐器，这也是区分“大架子秧歌”和“小架子秧歌”的主要特征。在辛安村秧歌队的乐队编制如下：

- 弦乐器：京胡、二胡、月琴。
- 吹管乐器：唢呐、笙、笛子。
- 打击乐器：堂鼓、大锣、大钹、小钹、手锣、梆子。

田野调查所得，辛安村小架子秧歌所用打击的乐尺寸和大架子秧歌所用的打击乐尺寸略有不同，下面将辛安村小架子秧歌所用打击乐器的尺寸和大架子秧歌所用打击乐器的尺寸对比，如下所示：

5

笛

笙

箫

钢琴

喇叭

9

鼓

梆

双梆

双鼓

手鼓

唢呐

12

鼓

梆

双梆

双鼓

手鼓

唢呐

2、《燕舞雷》

《燕舞雷》是一首传统的唢呐曲牌，主要用于秧歌的第一个表演阵势，即“剪子股”阵。该乐曲节奏欢快，大夫和丑婆相互挑逗，为整个秧歌队营造出一种热闹、喜庆的节日气氛。谱例如下：

谱例 2

燕 舞 雷

鼓

大锣

大鼓

小鼓

手锣

唢呐

8

鼓

大锣

大鼓

小鼓

手锣

唢呐

8



3、《句句双》

《句句双》是海阳地区常用的唢呐曲牌，现多用于秧歌乐队。在秧歌中有两种版本的《句句双》。一个是吹管乐版本，另一个是弦乐版本。下面将两个版本的《句句双》进行对比，谱例如下：

谱例 3

句句双



将两个版本的《句句双》对比，我们可以看出两个版本的《句句双》都采用 1/4 的节奏型，这种节奏型使乐曲的节奏更加紧凑，音乐更为欢快。这样的节奏型就决定了该乐曲较为适用于阵势的转化。虽然在节奏方面，两个版本《句句双》没有太大的区别。但，在旋律方面，两个版本的《句句双》就有所不同。在弦乐版的《句句双》中，1-8 小节为一个乐句，它由两个 4 小节的乐节构成。9-12 小节是对第一个乐节（1-4 小节）的变化再现，13-16 小节是 9-12 小节的重复再现。17-20 小节是对第二个乐节（5-8 小节）的变化再现，21-24 小节又重复再现了 17-20 小节。然而，在管乐版的《句句双》中就没有出现这样明显的乐节或乐句的重复再现。

近几年，辛安村秧歌队的伴奏音乐也尝试融入流行音乐元素，引入部分流行歌曲。例如，《摘石榴》、《欢乐中国年》等。这些流行音乐虽然极大丰富了秧歌的伴奏音乐，但也使小架子秧歌的音乐风格不像从前那般“原汁原味”了。

四、秧歌剧

秧歌剧是辛安镇秧歌的重要组成部分，是穿插在演出程序中的“拉场戏”。剧本大多来源于民间传说，民间艺人用讲唱故事的形式表演剧目。一般在秧歌队跑完阵势后，秧歌队员变成单队围成圆席地而坐。之后，由大夫点报上演秧歌剧。秧歌剧通常以《一封书》的鼓点开场，由大夫先唱一段《大夫调》。

谱例 4

梁国兴演唱

大夫调

王媛记谱

刹下了锣鼓齐住了板，我为大伙来拜
敲起了锣鼓咚咚响啊，男女老少欢聚
8 年呢。先问大爷大娘的好啊，| 仓仓衣七 |
一 堂。今天不把别的表啊，| 仓 —
14 仓 — | 再问兄弟姐姐妹您可安哪。
表一表打虎英雄武二郎呀。

从上述唱词来看，开场的曲目一般比较灵活。根据不同的场合和观众要求，由大夫即兴编唱。一般通过拜年、问好等吉祥话，活跃现场气氛，吸引村民观看秧歌剧表演。以这种方式问候乡民，在乡土社会是最为直接的情感表达，也充分展现出海阳秧歌受以“礼”为核心的儒家文化影响。在很长一段时间里，秧歌队都以这种问候方式，和睦相邻。难怪当地村民常说：“两村有矛盾，过年演场秧歌就好了。”一到过年，村村都办秧歌。一些有矛盾的村子，往往会选择“送秧歌”的方式化解矛盾。只要秧歌队进了村，东道主即便再不愿意，也要接秧歌。否则，就会被视为“失礼”。在海阳这个礼仪之邦，“失礼”可不是件小事。不管时代如何变迁，在海阳只要“失礼”，就会被其他乡民鄙视和唾弃。所以，没有那个村子会冒“失礼”风险，拒绝任何到村的秧歌队。然而，只要接了秧歌，来送秧歌的大夫就会趁此机会，唱尽好话。两村之间的矛盾在一片热闹气氛中，自然也就烟消云散了。

开场之后，便进入正式的演歌剧表演。目前，在辛安村还保留的传统秧歌剧有：《刘氏寻夫》、《审青羊》等。

1、《刘氏寻夫》^[5]

在田野调查中，笔者收集到两个版本的《刘氏寻夫》唱段。第一个版本是《海阳大秧歌》中《刘氏寻夫》唱段的记载。据王瑾兆^[6]老人讲：“此书谱例为二十世纪八十年代一大批海阳大秧歌研究人员走村串户，通过拜访老艺人所做的记载。”第二个版本是笔者根据薛聚远的学生梁国兴（现年 72 岁）的演唱所做的记录。笔者将两个版本的谱例整理如下：

谱例 5：

Version 1
Version 2

刘氏女我清晨起来吃了早饭，寻婆婆
有老师在上房珠泪涟涟，有一被

6
Version 1
Version 2

你在上细听我言，婆婆在凉棚
心腹事他对大伙言。我的儿出外

11
Version 1
Version 2

看门子儿，教我女做针线我去讨饭
三年整，做买卖到四川一去三年

16
Version 1
Version 2

在外边吃，我给你去讨饭端着碗
未归还唉。到如今无音信叫娘多挂

^[5] 《刘氏寻夫》讲述了刘氏的丈夫去四川做买卖，好多年没有音讯。她的公公一气之下生病去世了，婆婆也思儿心切，整天以泪洗面。于是，她决定背上病重的婆婆，拉着孩子一起去四川寻找丈夫。

^[6] 王瑾兆，1928 年生，《海阳大秧歌》一书的音乐资料的搜集、整理者之一。

21

版本一

版本二

25

版本一

版本二

通过版本一中的乐节  和版本二中的乐节 

的对比,可以看出虽然旋律有所变动,但是主干音没有变。两个版本都开始于E羽,结束于D徵。当地人把这种音调称为“跑四川调”。

唱词方面虽有所不同,但都是讲述丈夫外出做买卖杳无音信,他的妻子和母亲相依为命的感人故事。在民间音乐的田野调查中,这样的情况并不少见,这也体现了民间音乐的流传变异的特点。在民间,许多唱词是演唱者根据曲调即兴演唱的。所以,经常出现旋律相同,唱词不同的现象。

2、《审青羊》^[7]

谱例 6

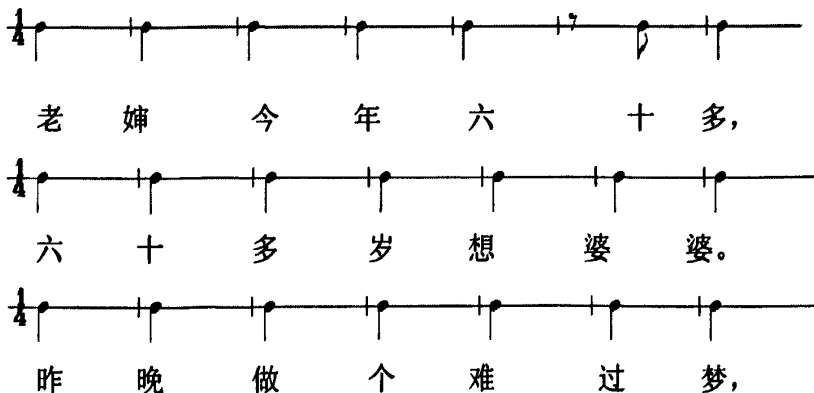
[7]《申青羊》讲述了刘家女和李家郎订了亲，还没拜堂成亲。有一天夜里有个骗子进入刘家女的房间，说自己是李家郎。第二天清早，刘家女发现身边的男人不是李家郎，于是大喊救命。这个骗子怕事情败露就把刘家女给杀死了。何大老爷为尽快抓到凶手，就使了一个计策。说是刘家女家里有一只黑色的羊，它能认出凶手。于是，升堂审问了这只黑色的羊，让羊来指认凶手。



从《审青羊》的歌词中，可以得知这出秧歌剧讲述的是县老爷审案的故事。由于老艺人们年岁已高，无法完整的记起唱词。笔者只能根据老艺人的回忆，记录秧歌剧的一个片段。但仅仅从这一个片段中，我们就能感知秧歌剧的另一个用途，即教育村民遵纪守法。这无形中就加强了民众的德育教育。

3、《想婆婆》^[8]

秧歌剧《想婆婆》分为三个部分，分别介绍了老婶做梦，女儿、女婿准备回门以及女儿、女婿来到娘家的场景。这部秧歌剧分为三个角色，分别是老婶、闺女、女婿。在这部秧歌剧表演中，多处用到“数板”^[9]。于永金（现年 55 岁）先生曾在秧歌队里扮演大夫，他至今仍能回忆起当时第一部分念的全部“数板”。谱例如下：



^[8] 《想婆婆》讲述了有一位老婶做了一个梦，梦见自己出嫁。后来梦被打更的人吵醒，老婶才从梦回到现实。不一会儿，女儿和女婿就回来了。她这时才恍然大悟原来今天是女儿回门的日子。

^[9] 在堂鼓固定节奏的伴奏下，表演者只念不唱的表演形式，被当地人成为“数板”。



梦 见 婆 家 来 娶 我。

起 身 放 了 三 声 炮，

仓 郎 仓 郎 打 铜 锣，

前 面 两 匹 对 子 马，

全 面 执 事 紧 跟 着。

肃 静 回 避 排 四 扇，

巴 掌 拳 头 紧 和 和，

后 跟 一 起 红 花 轿，

四 个 人 儿 平 抬 着。

家 丁 骑 着 白 龙 马，

女 婿 骑 着 高 头 驴，

头 戴 一 顶 红 缨 帽，



谱例 7

从上述“数板”中可以看出，“数板”中的唱词大部分是后一句承接上一句。例如，第一句“老婶今年六十多”以“六十多”结尾，第二句“六十多岁想婆婆”又以“六十多”作为开始，“六十多”具有承上启下的作用。这样的说唱模式不仅使表演者念起来朗朗上口，更使表演者容易记住唱词。“数板”板的节奏根据唱词的内容有所变化。对于关键的字词，演唱者往往会放慢速度或提高音调，这使得“数板”的表演惟妙惟肖。在“数板”中，除了以上特征外，念白的内容也是受村民喜爱的重要因素。念白如下：

那边来了俺哥哥，
走进向前做了拜，
三里三让来请客。
老婶急忙回家去，
梳洗打扮好出阁。
端过一盆净面水，
梳头匣子放一边，
用手扯开青丝发，
水墨油黑油儿抹，
左梳右挽盘龙结，

右梳左梳故事多。
上穿石榴大红袄，
百褶罗裙索罗着。
穿着一双晃荡鞋，
小小的金莲二寸多。
南来的官粉净了面，
苏州胭脂把嘴唇抹，
梳洗打扮多么停当。

娘家的哥哥背着我，
倒退三步我上了轿，
俺娘上来前嘱咐我。
又起身放了三声炮，
仓郎仓郎的开道锣。
大约走了十里地，
娘家哥哥来问我，
问俺晕轿不晕轿，
口口声声嘱咐我。
大约走了二十里，
来到婆家把轿落。

吹手吹了个《小开门》，
来了一对瞅女客。
一个端着洗脸盆，
一个担着熨斗罗。
我梳了头烤了脚，
把个捧盒交给我。
一席红毡铺满地，
我一步一步往里挪。
斗里插着一杆秤，
光有秤杆没秤砣。
行走来到院子里，
院子摆着天地桌。
香蜡竹柯摆现成，

又摆上十个大饽饽。
二人拜罢天和地，
一步一步往里挪。

门口扣着马鞍子，
铜钱耷拉两吊多。
未曾上炕札子高，
炕上摆着八仙桌，
桌上摆着饺子面，
来个老婆来劝我。
吃了饺子生贵子，
喝了面条儿女多。
老婶端过这碗面，
心里不住犯嘀咕。
有心吃了这碗面，
穷了娘家富婆婆。
穷了娘家不要紧？
没有人来搬送我。
有心不吃这碗面，
穷了婆家富娘家。
穷了婆家不要紧？
下半辈子多挨饿。
我吃半碗留半碗，
叫他两家均匀了。
二人吃罢和婚酒。

浑然敲楼五更多，
开言便把更夫骂。
不该警醒梦一个，
这样的好梦没做完，
睁眼一看还是我。

这段唱词生动的展示了百年前村民们结婚时的场景。虽然现在已找不到记录那时婚礼的资料，但是通过这段祖祖辈辈传下来的念白，我们还可以追忆往昔岁月。这就

是秧歌剧的魅力,它直观的反应和记录了当时人们的生活。在数板中,念白部分都是用当地方言讲唱的。所讲的内容也大多是村民所熟悉的人或事,这就更进一步的拉近了秧歌剧与村民的距离。

根据对辛安村秧歌剧的收集、整理,可以看出秧歌剧是秧歌的重要组成部分。秧歌剧看似是讲述百姓身边的故事,实则是在风趣幽默的表演形式来揭示现实生活的道理,以此来教育乡民。这也恰恰是秧歌剧深受村民喜爱,传承百年仍然经久不衰的最大因由。

本节通过上述对辛安村秧歌的历史渊源、秧歌的舞蹈动作以及秧歌音乐等方面调查和整理,我们可以看出秧歌是集歌、舞、乐为一体的综合艺术形式。它把百姓喜闻乐见的故事编成秧歌剧,最大限度地拉近了舞台艺术和百姓生活的距离。无论舞蹈动作还是音乐曲牌方面,都体现了劳动人民的聪明才智。2006年,海阳秧歌被列为国家级非物质文化遗产,这也为辛安村秧歌的保护、传承和发展工作提供了更为广阔的空间和平台。

第二节 道教音乐

在海阳,但凡规模稍大或是经济相对较发达的村子都建有道庙。较为有名道庙有:碧霞元君庙、孔子庙、玉皇庙等。在辛安村,曾经也有一座道士庙,村民们称其为“村庙”。

一、辛安村道教

“海阳处于胶东半岛南部。县境东起琵琶岛,西至廐子盐场,海岸曲线长128公里,直线长62.5公里。沿海有大小港湾9处,海中有岛屿9个、较大岩礁17处。”^[10]长期以来,这里的人们靠打渔为生。过去,村民们认为潮汐的涨落背后存在着一种神秘力量,正是这种力量控制着潮汐,控制着波涛,也掌控着渔民们的命运。每次出海都充满着危险和惊悸,人们无法预料出海后的天气和海底暗礁的情况。于是,他们就把自己的命运交给神灵。在辛安村的北面曾经有一座道士庙,里面就供奉着妈祖娘娘像。“《道藏》所收《太上老君说天妃救苦灵验经》中甚至称:妈祖为斗中妙行玉女所化,受太上老君之命降生人间救民疾苦,被敕封为‘辅斗昭孝纯正灵应孚济护国庇民妙灵昭应弘仁普济天妃’”^[11]。可见,在航海、捕鱼事业迅速发展的宋、明时期,当渔民需要海上的保护神时,妈祖就自然而然地完成了由人到神的地位嬗变,成为道教神。这也正体现了道教的包容性,最大程度上迎合了人们的心理和现实需求,从而形成了广泛的群众基础。在过去,人们都认为神仙是万能的,可以帮助人们转危为安,而得道成仙又是道教的最高理想。因此,村民形成了见庙烧香,遇神叩头的信

^[10] 《海阳县志》,山东省海阳县志编纂委员会编纂,2010年3月第三版第1次印刷,第61页。

^[11] 转引自《道教神仙信仰的俗世性特征》,夏当英,安徽大学学报,2007年11月第6期。

仰习惯，道教在辛安村及周边乡镇的影响也不断扩大。每年的元宵节、中元节、清明节等民俗节令，也属于道教节日，是人们向天神祈求平安、祭拜祖先的重要时刻。

当村民们遇到他们自己解决不了的问题时，他们就会到庙里求签问神。希望神灵可以帮他们做出决定，化解危机。姑且不论签文是否真的可以帮助村民化解困惑，但村民从中得到的精神上的满足和寄托却是无容置疑的。即便求签的结果不尽人意，村民们也会认定命该如此。人们把这种结果归于上天的安排，从而寻求自我解脱。道教正是通过做法式、解签等世俗手段来满足村民们的内心需求，从而拥有了广泛的社会信仰基础。

笔者走访了于文山（现年 66 岁）先生，据他讲：“当年日照闹饥荒，我的奶奶带着我的父亲从日照那边沿路乞讨到辛安村。后来我的奶奶嫁给了看庙的道士于明吉，我的父亲就跟着改姓于，名相魁。”据村民介绍：“道士于明吉也不是本村人，他曾在瓦罐窑看庙，后来来到辛安村看庙。”从这里我们可以看出，看庙的道士大多不是本村人，多是从外面请来的。而且他们大多有家眷，并不是真正意义上的道士。除了诵经做法式外，他们也分有土地，和村民一样享有种地的权利。由于辛安村的道士大部分都是云游道士，不会久居于此。因此会带来不同地方的文化和技术。他们大都掌握着一些特殊的技能，例如扎纸人、糊顶棚等。这些带有宗教意义的技术活通常只能由他们完成，这也成为云游道士的重要谋生手段。

论及道士庙的修建时间，有说老辈就有的，也有说和洪海院庙修建时间差不多的。可现存史料中并没有洪海院修建时间的明确记载。不过，庙里的两棵银杏树却给人留下了深刻印象。据村民们回忆，过去拜庙时，曾见过两棵又粗又高的银杏树，据说一棵树要两个人一起才能围抱过来，有两层楼那么高。此外，“道士庙不是村村都有的，只有大村和富有的村子才有。辛安村以前以制盐业闻名，村子相对来讲比较富裕，道士庙的香火自然也就比较旺盛。”70 岁的梁国兴老人的一番话对该庙的存在也予以证实。可惜文革期间，道庙中的娘娘像被毁坏，道士庙也逐渐荒废。如今，道士庙已被改建成村民于文山的住宅，昔日香火缭绕的景象一去不复返。

二、法式中的“乐”

“人都是有灵魂的，人死后如果要去极乐世界就要超度灵魂。”这一思想在辛安村村民的心目中根深蒂固。据于文山讲：“我小的时候，我的父亲会和邻村道士一起出去做法式，一般六至七个人。”在辛安村，参与法式的人必须都是道士，只有道士才会诵经为死者超度亡灵。“做法式”是道士为超度亡灵而举办的一种诵经仪式。在法式上，道士们先吹奏《老十番》、《勾凡》等道教曲子。奏乐停止后，开始诵经。诵经之后，又继续吹奏。如此反复，直到三天后诵经完毕，法式结束。在进行法式的三天里，主家会为道士提供三餐。上个世纪四五十年代，这种仪式十分盛行。文革期间，村里响应政府“破除迷信”的号召，才将这种仪式废止。

现年 71 岁梁国兴老人的老师薛聚远,就曾跟随道士于相奎学习过唢呐。据梁国兴老人回忆,“薛聚远曾教过他两首道教曲子《勾凡》和《老十番》。”从梁国兴老人习得得这两首道教曲子中,可以习见当时道教音乐。乐谱整理如下:

谱例 8:

勾 凡

梁国兴提供

王媛记谱

The musical score is written for three instruments: Xiao Liao (小锣), Xiao Ban (小钹), and Guan Le (管乐). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems, with measure numbers 7, 14, and 21 indicated at the start of each system. The notation uses standard musical symbols for notes, rests, and bar lines, with specific symbols for the Xiao Liao and Xiao Ban parts.

System 1 (Measures 1-6):
 Xiao Liao: 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest.
 Xiao Ban: 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note.
 Guan Le: Treble clef, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

System 2 (Measures 7-13):
 Xiao Liao: 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest.
 Xiao Ban: 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note.
 Guan Le: Treble clef, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

System 3 (Measures 14-20):
 Xiao Liao: 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest.
 Xiao Ban: 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note.
 Guan Le: Treble clef, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

System 4 (Measures 21-27):
 Xiao Liao: 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest.
 Xiao Ban: 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note, 1/4 rest, 1/4 note.
 Guan Le: Treble clef, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

28

小锣

小钹

管乐

33

小锣

小钹

管乐

谱例 9

老 十 番

梁国兴提供

王媛记谱

小锣

小钹

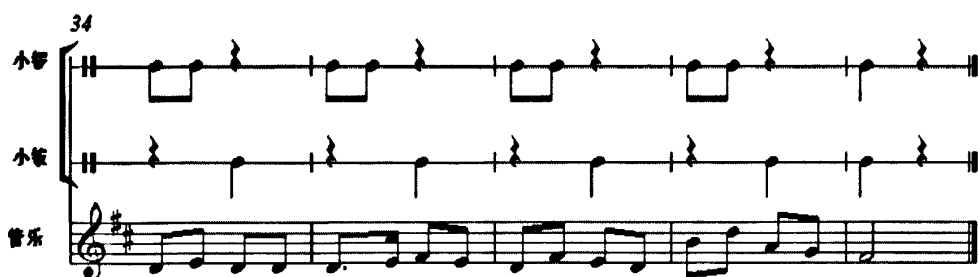
管乐

8

小锣

小钹

管乐



在法式中，道士除了演奏道教音乐，还要诵经。这就不同于一般意义上的鼓吹手。鼓吹手的活动目的是商业性的，他们不仅服务于丧葬还服务于婚礼。他们不会诵经，仅是通过“乐”的形式，告知乡邻寄托哀思。道士则与鼓吹手不同，他们只服务于丧葬音乐。正如涂尔干所说的“凡俗”和“神圣”两大领域。“一个领域包括一切神圣的事物，另一个领域包括一切凡俗事物，这种划分是宗教思想的一个显著特点。人们已经在这两者之间划出了一条逻辑界限，所以心灵会断然拒绝将这两种互相对立的事

物相混为一谈,甚至不允许在两者之间建立联系。”^[12]因此,道士从事了做法式这样圣神的事物,就不能再参与事俗事物。这就是为什么道士不会像鼓吹手那样服务于事红白喜事。在村民看来,道士有着通神的法器,他们从事活动是神圣的。做法式就是道士为死者超度亡灵的重要媒介。在法式中,道士所奏音乐是为神灵服务的,是超现实的、神圣的。因此,在辛安村做法式是要用“请”的,而不是“雇”的。这就如同人们常说的“请神像”回家,而不是“买神像”回家一样。对于以诵经演乐、超度亡灵为服务职业的道士来说,是不能用商业用语“雇”,而必须用“请”。只有这样才能表达施主对神灵的虔诚。这也正如张振涛先生所言:“虽然婚俗和葬俗都是民众生活中的大事,但由于葬俗与祖先崇拜紧密相连,就被赋予神圣的性质。作为以敬神敬祖为活动宗旨的社团,绝不参与与此目的不相干的活动。虽然都是吹吹打打、热热闹闹的民俗活动,但因性质不同而被划分为两种范畴。”^[13]

如今,道士庙不复存在,这种仪式自然也从村民的生活中淡出。虽然有人还愿意请人为亡灵吹吹打打,但已经不是传统意义上的诵经,仅仅成为一种寄托哀思的哀乐。吹奏的人不再是职业的道士,更多的是以盈利为目的的鼓吹手。吹奏的音乐也不是传统意义上的道教音乐,而更多是流行歌曲。这种音乐似乎也不再是为了取悦神灵,而是为了制造一种氛围,讲求一种排场罢了。

通过上述分析可以看出,道教是该村村民根深蒂固的民间信仰。村民通过进庙祈福来解决生活中遇到灾难。神灵的庇护是他们的精神依靠和寄托。在科技、医学等条件欠发达的过去,村民们只能通过烧香祈福的方式,来改变他们的命运。这也是该村存在如此丰富的道教音乐的重要原因。

第三节 京剧

据《海阳县志》记载:“清同治末年,城里人王乐天建普庆班,为本县京戏班之始。主要演员:小生王乐天与其妻优伶丁芙蓉,并在北京招聘武净于慕金、文丑黄韵香、须生王英华等。该班唱作俱佳,名噪一时。”^[14]由此可见,京剧在海阳地区的发展也有着悠久的历史。在普庆班之后,海阳地区有出现了穆柯班、同乐班、一品班、梨香戏社、海阳京剧团等职业戏班或剧团。除了这些专业的京剧团体外,海阳地区还有子弟戏班、同乐处、农村剧团等业余剧团。据《海阳县志》记载:“1949年,全县有农村剧团361处,1952年达到726处。1959年经过整顿,保留470处。1963年转为业余宣传队的450处,1975年发展到553处。”^[15]这说明,京剧在20世纪四、五

^[12] 转引自张振涛《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》,山东出版集团,2002年5月第一版,第214页。

^[13] 张振涛,《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》,山东出版集团,2002年5月第一版,第215页。

^[14] 《海阳县志》,山东省海阳县志编纂委员会编纂,2010年3月第三版第1次印刷,第804页。

^[15] 《海阳县志》,山东省海阳县志编纂委员会编纂,2010年3月第三版第1次印刷,第806页。

十年代的海阳是十分盛行的。

一、京剧与山会

据《海阳县志》记载：“山会亦称庙会，民间称“赶山”、“赶会”。始于唐代，原为祭奠寺庙神佛而举行的集会，在庙会节日或规定的日期举行。每逢山会，商贾云集，按行设市。并有戏剧、杂技、曲艺、魔术等娱乐节目。”^{〔1〕}每年农历的三月初六至三月初九，辛安村都会联合茂梓集、谢家、叶家、瓦罐窑、槐家泊、南沟村、赵家、南丁村、向阳村、朱村等 18 个乡村，一起以“集资”的方式，在“洪海院”举办“山会”。

据辛安村村民介绍：“每逢山会，大大小小的商贩就从各地云集于此。有些地方远的，就提前来到这里，占领好的地段。有卖锅碗瓢盆的，也有卖泥人、玩偶的，还有卖牛羊肉的。总之，只要百姓日常生活需要的东西，这里都能买的到。”如果说这样的物质盛宴还不能吸引村民。那么，两个戏台的对唱，就足以吸引农民放下手中的活，来看个热闹。在 20 世纪四、五十年代，只有在“山会”这样的集会上，村民才能看上几场戏。换句话说，村民要想在春节以外的日子，品味到这样丰盛的文化大餐，就要好好把握这个机会。东道主通常会在广场上扎建两个戏台，除了方便更多看戏的人，更重要的是，两个戏班会分别站在两个戏台上“叫板”赚人气。通常，这边戏台正唱着《白蛇传》，对面戏台就唱起了《闹天宫》，人们刚要去对面看，这边戏台就换《铡美案》上场。你那边演的精彩，我这边唱的动人。两个戏班互不相让，无意间都拿出了自己的看家本领。台下的观众自然大饱眼福，连连喝彩。于泮根（现年 91 岁）老人说：“每逢山会，俺都去看戏。有一次，看着看着忘了时间，地里的活都耽误了。也是在那个时候，俺开始喜欢上了京剧。”回忆起这段往事，老人浑浊的眼睛忽然添了几分神采。他直起身子，起了几次调，几乎用尽全力才勉强唱出了几句。尽管声音沙哑、颤抖，但这几句却深深烙在笔者的脑海里。任谁看到这一幕，都会被老艺人的这种对京剧痴迷、眷恋之情所深深感动。老人还凭借记忆，给我讲述了一段关于“洪海院”的传说：“传说几百年前，突然有一天整个乡镇都沉浸在雾气笼罩之中，人们几乎只能看见一米内的物体。大雾整整弥漫了三天。大雾退去后，洪海院山上就有了“洪海院”庙，并且庙的周围都有参天的古树包围。庙里有两个银杏树，有两层楼那么高。据说，曾经有个村民病入膏肓，他的家人来庙里祈求了神灵。当晚，神灵就托梦让其吃该银杏树上的几颗白果。第二天，其家人来此采摘了几颗白果让病人服下，不料真有有起死回生之效。从那以后，来这里拜祭的村民络绎不绝。后来，到了抗日战争时期，银杏树被日本兵砍伐了。此后，“洪海院”庙也就逐渐消亡。”如今的“洪海院”庙已被夷为平地，取而代之的是一片无垠的玉米地，我们再也无法再见证它曾经的辉煌。像“洪海院”这样的“山会”，在中国北方的乡土社会极为常见。这些集

〔1〕《海阳县志》，山东省海阳县志编纂委员会编纂，2010 年 3 月第三版第 1 次印刷，第 421 页。

会总会围绕着一个寺庙进行，这是整个社区祭祀神灵的主要方式。“洪海院”庙虽然不位于辛安村境内，但这样大规模的、社区性质的祭拜活动，附近及其周边村民都会参与进来。正如杨庆堃所说：“宗教能够在经济结构中扮演重要的角色，就在于宗教仪式的力量可以吸引社区的民众，而不在乎其个人的经济利益和社会利益。人群一旦聚集起来，就自然就为贸易和其他社会活动提供了机会。”^[17]

二、京剧的演出剧目

据于泮根老人讲：“那时候家里穷，我的父亲于成林都是自己做二胡。只要村里请来了戏，俺们都去看，看得多了，曲调就能拉了。”每逢过年过节，经济条件好些的村子，都会从城里请戏班子来村子演几场戏。20世纪三、四十年代，主要以演出老戏为主，例如《二进宫》、《西厢记》、《贵妃醉酒》、《空城计》、《霸王别姬》等。

随着五十年代“京剧改革运动”，六十年代“现代京剧运动”的兴起和发展。在1967年5月，“样板戏”正式登上历史的舞台。各省市的文艺骨干都纷纷进京学习，然后到农村演出。据村民梁国兴讲：“那时候，村里还派俺到海阳市京剧团学习拉样板戏来。‘样板戏’都不能拉错一个音，拉错音就可以被说成思想上有问题，是要反省和写检查的。”可以说，自古以来没有一种艺术形式可以做到从中央到地方完全一致。然而，“样板戏”做到了。“样板戏”显然已经不仅是一场戏曲改革，而更像是一场轰轰烈烈的政治运动。《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《红灯记》、《奇袭白虎团》等八个“样板戏”，在那个特殊时期，成为辛安村乃至全国仅有的演出剧目。

八十年代初，海阳京剧团在剧院首次演出《乾坤圈》、《拾玉镯》等传统剧目，拉开了京剧发展的新篇章。这一时期，海阳京剧团下乡演出的剧目有：《画龙点睛》、《珊瑚与凤姑》、《汉宫惊魂》、《慕柯寨斩子》等。八十年代末，海阳京剧团新排京剧《红棕烈马》、《秦香莲》、《凤还巢》等，深受百姓喜爱。随着爱听戏的村民越来越多，有着深厚音乐文化底蕴的辛安村很快成立了一支文艺宣传队。直到今日，戏迷们依然会在农闲的晚上声情并茂地演唱。尽管没有画妆，也没有戏服，但演员们的神韵犹在。十几个人围成一个圈，这就是他们的戏台，简单却不随意。

通过对辛安村京剧活动的调查，可以看出像“山会”这样的集市，促进了辛安村京剧的繁荣。通过“山会”的“戏台”，这里的村民开始了解京剧艺术。只需一把琴，就能吟唱上一曲。于是，这里有了像于成林那样自己做琴，自己演唱的民间艺人。可以说，唱戏成为村民们自娱自乐的一种方式。

第四节 其他音乐形式

在辛安村，除了有秧歌、道教音乐、戏曲外，还存在着花棍表演唱、海阳大鼓、

^[17] 杨庆堃，《中国社会中的宗教——宗教的现代社会功能与其历史因素之研究》，世纪出版集团、上海人民出版社，2007年6月第一版，第87页。

器乐合奏、歌舞表演等其他音乐表演形式。虽然他们不像秧歌、道教音乐、京剧等音乐形式那样，有自己“专属”的节日和舞台，但它们在辛安村的音乐活动中的地位同样不可小视。正是由于这些音乐形式的存在，才更加丰富和充实了辛安村的音乐活动的形式和内涵。

一、海阳大鼓

在山东大鼓的基础上，辛安村民用自己的方言讲唱自己村的故事，当地人把这种表演形式也称为“海阳大鼓”。它沿用了山东大鼓的伴奏形式和曲牌。因此，在表演形式上，和山东大鼓有异曲同工之处。山东大鼓又叫梨花大鼓，由鲁西南乡间的一种说唱形式发展而来。清末小说家刘鹗（公元1857-1909年）的中篇小说《老残游记》第二回“明湖湖边美人绝调”中写道：“这说鼓书本是山东乡下的土调，用一面鼓，两片梨花筒，名叫‘梨花大鼓’，演说些前人故事，本也没甚稀奇。自从王家出了个白妞黑妞姊妹两个，这白妞名字叫王小玉，此人乃天生怪物！他十二三岁时就学了这说书的本事。他却嫌这乡下的调儿没什么出奇，他就常到戏园看戏，所有什么西皮、二簧、梆子腔等唱，一听就会……他又把那南方的什么昆腔、小曲，种种的腔调，他都拿来装在这大鼓书的调儿里面。不过二三年功夫，创出这个调儿，竟至无论南北高下的人，听了他唱书，无不神魂颠倒。”^{[1][8]}从上述记载中可以看出：山东大鼓是采用鼓和两片用犁铧做成的小铁片伴奏的说唱艺术形式。在明、清时期，王小玉把南北派不同的唱腔、曲调灵活地融入山东大鼓，使山东大鼓由农村走向到城市。山东大鼓迎合和满足了不同层次城里人的审美要求，受到大家的追捧。如今，海阳大鼓仍沿用了左手持两片犁铧片，右手持鼓槌子击鼓的表演形式。在伴奏乐器方面，“海阳大鼓”打破山东大鼓用四胡和三弦的传统伴奏模式，采用坠琴和三弦伴奏。坠琴，是山东吕剧的主要伴奏乐器。其音色不仅浑厚、高亢，还能模仿各种特有的声音效果。例如，儿童的嬉笑声，妇女的哭泣声等。特别是它的滑音可以模仿当地方言的儿话音。因此，坠琴深受村民的喜爱，成为“海阳大鼓”的重要伴奏乐器。

据《老残游记》记载：“王小玉……唱了几句书儿，声音初不甚大，只觉入耳有说不出的妙境：五脏六腑，像熨斗烫过，无一处不伏帖；三万六千个毛孔，像吃了人参果，无一毛孔不畅快。唱了数十句后，渐渐地越唱越高。突然拔了一个尖，像一根钢丝抛入天际，不禁暗暗叫绝。那知她于极高的地方，尚能回环转折；几转之后，又高一层，接连三四叠，节节高起。恍如由傲来峰西面，攀登泰山的景象……那王小玉唱到极高的三四叠后，陡然一落，又极力骋其千回百折的精神，如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插，顷刻之间，周匝数遍。从此以后，愈唱愈低，愈低愈细，那声音渐渐的就听不见了……约有两三分钟之久，仿佛有一点声音从地底发出。这一出之后，忽又扬起……这一声飞起，即有无限声音俱来并发。……耳朵忙不过来，不

^{[1][8]} 《老残游记》，刘鹗，百花洲文艺出版社，2010年11月第2版第2次印刷。第11页。

晓得听那一声为是。正在缭乱之际，忽听霍然一声，入弦俱寂。这时台下叫好之声，轰然雷动。^[19]由此观之，在明、清时期，山东大鼓的演唱技法已经十分娴熟，这就为其更为广泛的流传奠定了坚实的基础。辛安村的“海阳大鼓”不仅采用山东大鼓的伴奏形式和曲牌，还融入了海阳地区的音乐与文化，形成了新的、具有地方性色彩的音乐表演形式。在内容上，它借鉴、吸收了秧歌剧的表演内容，讲唱和百姓生活息息相关的故事。通过讲唱故事的形式来歌颂人间的真、善、美，批判现实生活中假、恶、丑。秧歌剧往往通过不同角色间的互动来叙述剧情，通过人物间的对白和唱腔来渲染舞台气氛。和海阳大鼓不同，“海阳大鼓”的表演者只有一人。演唱者通过左手的“犁铧”片和右手击鼓的强弱、快慢来渲染气氛，通过音腔的变化来模仿不同的角色。并且，表演者用海阳当地的方言来演唱，更加突出了海阳大鼓的地方特色。辛安村村民梁国兴老人还自编自导了“海阳大鼓”——《说唱老三篇》，谱例如下：

谱例 10:

说唱老三篇

说的 是

毛泽东 思想 是明 鉴 世世 代代 学不 完

老三篇 就是 其中的 例

他们的事 迹 是典 范

愚公 移山 精神 好

不怕 困难 意志 坚

一代 一代 传一 代 不达 目的 绝不

^[19] 《老残游记》，刘鹗，百花洲文艺出版社，2010年11月第2版第2次印刷。第13页。

93
算 白求恩精神无国界

103
不远万里来到中国

113
毫不利己

123
专门利人 以身殉职代代传

133
张思德精神就是好 雪中

144
送暖不怕难

154
他们不怕苦 他们不怕难 为了全人类 无私做贡

163
献 他们的高尚精神代代传

伍国栋先生在《中国民族音乐》一书中也提到：“鼓词类曲种，在音乐体式方面，艺人若是说唱短篇唱段，其唱腔音乐结构则主要为单体曲调反复变唱体，多采用单支曲牌、小调、或借用某些戏曲唱腔来反复歌唱曲词。^[20]”从以上谱例可以看出：该乐曲为说唱短篇唱段，

是该曲的单体曲调。其在第 86 小节、第 121 小节变化再现了两次。所以，该乐曲是单体曲调反复变唱体的唱腔音乐结构。

二、合奏音乐

在辛安村，无论红白喜事还是佳节庆贺，都离不开合奏音乐形式。总体来说，主

^[20] 伍国栋，《中国民族音乐》，南京师范大学出版社，2010年2月第1版。第267页。

要有丧葬音乐、婚礼音乐以及丝竹乐等音乐合奏形式。丧葬音乐在第一章第二节已述，在此将不再赘述。以下主要对婚礼音乐的和丝竹乐进行阐述。

（一）婚礼音乐

如果说宗教色彩明显的丧葬音乐对乐队编制和演奏曲目有着严格的规定和要求。那么，婚礼音乐相对来说，就稍显随意。婚礼音乐不需要做法式，自然就不用请道士奏乐。婚礼前，主家只需找村里的鼓吹手，定下吹奏时间、人数及费用即可。乐队人数一般6至7人，有时也会根据主家支付的费用有所增减。主要的合奏乐器有唢呐、笛子、笙、大钹、小钹、手锣等。所奏曲目主要有以下三首：

1、《迎新娘》

该曲目用于迎接新娘上花轿。乐队演奏该曲目时，即告知花轿已到门口，准备迎接新娘。这时，新娘的家人就要为新娘盖好盖头，整理一下行头，叮嘱一些“要孝顺公婆”之类的话，准备出门。乐曲如下：

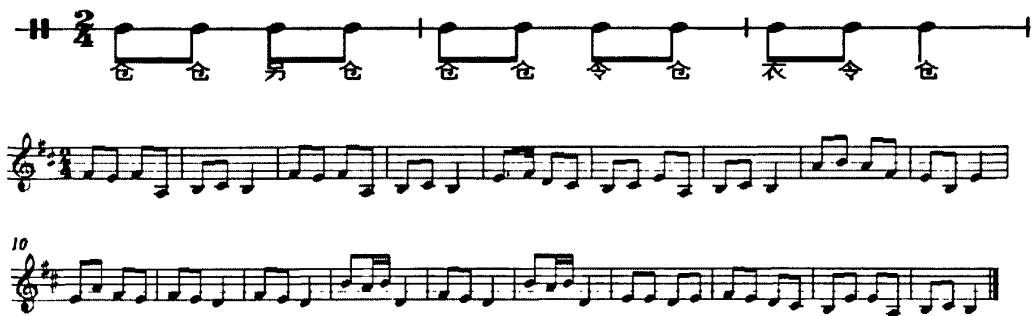
谱例 11：



2、《柳青娘》

该曲目用于接到新娘后回到主家的路上。一路上，乐队吹奏该曲目告知相邻。村民们闻声而来，不论是否认识新郎，在这个喜庆的时刻，大家都会向新郎道喜，新郎也要不停地向村民回礼。鼓吹手们在这时都会卖命的吹，乐队奏的越响，闻声而来贺喜的人就越多，主家就会越有面子。乐曲如下：

谱例 12：



3、《拜堂》

该曲目用于新娘、新郎拜堂成亲。鼓吹手奏乐，执事开始主持婚礼：一拜天地，新娘、新郎一起在院子里向天地叩拜；二拜高堂，新娘、新郎一起叩拜新郎的父母；最后，夫妻对拜，即新娘、新郎互相向对方叩拜。仪式结束后，鼓吹手就停止奏乐。乐曲如下：

谱例 13：



（二）丝竹乐合奏

20 世纪七、八十年代，村里爱好器乐演奏的村民自发成立了“雅乐队”^[21]，并把以笛子、笙、唢呐、二胡、三弦等乐器的合奏形式，戏称之为“丝竹乐”。

作为中国传统音乐中的“丝竹乐”，它是由丝弦乐器和竹管乐器合奏的一种音乐形式。《晋书·乐志》对其是这样记载的：“相和，汉旧歌也；丝竹更相和，执节者歌。”魏晋南北朝时期，丝竹乐除了用于声乐伴奏，还常用于开场前的单独演奏。明清时期，随着戏曲、说唱音乐的发展，丝竹乐的应用也更为广泛，并形成独立的合奏形式。由于其曲调优美，并且其中多数乐器村民也会演奏。于是，村民们就通过广播、电视等媒体模仿、学习丝竹乐的合奏形式。每逢国庆节、元旦等喜庆的日子，“雅乐队”就会为村民献上《春江花月夜》、《云庆》、《四合如意》、《江南春》等曲目。在这些曲目中，有的是根据现有的丝竹乐作品进行改编的，有的则是村民自己创作的。梁国兴老人年轻时学过简谱，曾经承担过抄写和整理乐谱的任务。他通常是通过听磁带和光盘的方式来记录乐谱。兴致来时，他也会自己改编甚至创作几首曲子。《江南春》就是其中的一首，谱例如下：

谱例 14：

江 南 春

^[21] 雅乐队，其成员大部分来源于文革期间的文化宣传队。他们大多有固定的工作，不以吹打为职业。

合

12 弦乐

24 弹拨

35

46 管乐

58

69

80 声乐

91

102

从以上谱例可以看出：

该乐句始终贯穿弦乐声部、弹拨乐声部和管乐声部，把各个声部密切的联系在一起。该乐曲采用单线条的旋律来抒发情感。曲调欢快、热情、朗朗上口。据村民说：“这么多乐器一起演奏，看着喜庆，听着热闹。”还有村民们说：“流行音乐太嘈杂，俺都听不清他们在唱些什么。”因此，只有这样朴实的乐曲才更符合村民的审美需求，得到他们的肯定。这或许是由于村民们长期和土地打交道，习惯了乡土社会的闲适悠然，

亦或是乡土社会造就了村民质朴平实的性格，决定了他们的审美标准。无论如何，每逢节庆，这样的器乐合奏形式总能烘托出喜庆气氛，让村民沉浸在欢快、热闹的节日氛围中。

三、歌舞表演

辛安村，有句俗话：“歌舞不分家”。在他们看来，“歌”、“乐”、“舞”是一体的，只有“歌”、“乐”、“舞”这些表演形式相互辉映，才能达到最好的舞台效果。因此，在当地形成了独具特色表演方式——“表演唱”。下面将 2007 年由梁国兴老人创作的《花棍表演唱》进行整理，谱例如下：

谱例 15:

10
一束那个花篮呀 叮咚咚的响 明大年初一

20
咱把那秧歌唱 唱一唱 那个不 意今人的年 愿大大 等丰 好教育 呀呀呀

26
一男 年女 更老 比少 一喜 年洋 一喜 年洋 一喜 年洋 有 希 望

《花棍表演唱》由四名男青年和四名女青年手持花棍边唱边舞。每人一手持两根花棍^[22]，铁环相互碰撞的声音、木棍撞击的声音与歌声相互应和。从以上谱例中，我们可以看出：这首乐曲的节奏欢快、明朗。唱词通俗易懂、富有感染力。在歌词创作方面，完全来源于现实生活，真实、直观的反映了村民的生活现状及美好的祝愿。在这里，村民们凭借他们一腔热忱，载歌载舞，用独有的方式庆祝节日。

本章通过对辛安村的实地调查,发现辛安村存在丰富的音乐形式。这里不仅有闻名于耳的“小架子”秧歌,还有道教音乐、京剧、海阳大鼓、表演唱等其他音乐表演形式。正是音乐形式的多样性,才使得这里有丰富的音乐文化活动。村民们载歌载舞,无形中调和了生活中的各种矛盾。大家欢聚一堂,不仅使该村的百姓其乐融融,更拉近了与邻村百姓的距离,为一成不变的乡土生活增添了几分色彩。

^[2,2] 花棍，这种花棍是由村民自己制造的。在一根 100 cm 的木棍两端固定两个铁环，每个铁环上再套两个小的铁环。摆动起来，铁环相互撞击，可以发出清脆的响声。

第二章 音乐形式间的借鉴与融合

前文对辛安村的音乐文化形式进行了总体概述。由于历史原因,许多音乐形式已经消失或正在消亡,唯独秧歌却以其独特的艺术魅力历久弥新。尤其是在 2006 年,秧歌被列为国家级非物质文化遗产之后,海阳市更是每年都会举行秧歌大赛。2008 年,海阳秧歌还被应邀登上奥运展台,在奥运会开幕式演出中大展风采。这无疑对秧歌发展和传承起到了积极地促进作用。随着秧歌演出内容和形式的进一步的丰富和发展,社会各界的认可和好评也与日俱增。海阳秧歌成为海阳所有音乐文化形式中最璀璨的明星。正如伍国栋先生所言,“世界上没有凝固不变的文化,也没有凝固不变的音乐。无论何种文化或何种音乐,都会只有变化得缓慢还是变化得迅速的区别。有的民族音乐类型和品种,因时代变迁、生产和生活方式变化,会因为没有了先前赖以生存的社会生活背景而消失。有的民族音乐类型和品种,则因时代的变迁、生产和生活方式的变化,会相应更新某些结构和内容而继续在社会生活中传承。”^[23]本章将田野实地考察中搜集的大量材料进行梳理,从目前仍富有生命力的,活跃于海阳各县市的秧歌入手。通过对秧歌的表演场合及适用范围等方面的深入调查,探索出秧歌吸收其他艺术形式来丰富和完善自身的表演方式和发展规律,以期达到建立对辛安村民间音乐深层背景上的解析。

第一节 秧歌与京剧

于春华在《中国海阳大秧歌探索与研究》中对秧歌有这样的记载:“戏剧音乐被海阳大秧歌借鉴采用,尤其是京剧音乐。海阳京剧活动兴盛,一些秧歌队锣鼓手即为秧歌伴奏,又为京剧伴奏,很自然地就将京剧中的打击乐曲牌移植到秧歌队中。”^[24]在辛安村的田野调查中,笔者也发现一个有趣的现象:许多会唱戏的民间艺人都会演秧歌。但反之,会演秧歌的人不一定会唱戏。那么,唱戏和演秧歌之间究竟有怎样的联系?笔者带着这一问题对辛安村的秧歌和京剧进行了分析和比较,发现在打击乐和妆容方面,京剧对秧歌的影响最为突出。以下就对这两方面做详细分析和阐述。

一、锣鼓曲牌

辛安村秧歌吸收、借鉴了京剧的伴奏形式,采用堂鼓、大锣、小锣、大钹、小钹等打击乐器,因此,在锣鼓曲牌方面,与京剧存在许多相似性。下面分别对辛安村秧歌“慢走阵”和“快走阵”中所用的锣鼓曲牌和京剧锣鼓曲牌进行比较,从而揭示出秧歌锣鼓牌和京剧锣鼓曲牌间的借鉴、融合。

^[23] 伍国栋,《中国民族音乐》,南京师范大学出版社,2010年2月第1版。第5页。

^[24] 于春华,《中国海阳大秧歌探索与研究》,中国文艺出版社,2004年6月第一次印刷,第152页。

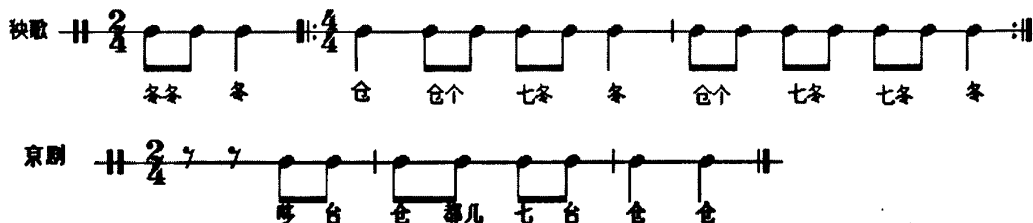
（一）慢走阵

“慢走阵”多用于串街、耍场、参拜、悦庙等场合，鼓手们通常会重锤击鼓，使其节奏缓慢，声音浑厚。

1、串街锣鼓

演出之前，秧歌队都要先在锣鼓伴奏下绕村一周，以此告知乡民秧歌即将开演，村民称之为“串街”。秧歌队在村里边敲边走，围观看热闹的村民自然也越来越多。此时，秧歌队所演奏的锣鼓曲牌“串街锣鼓”和京剧锣鼓曲牌“走边”十分相似。在京剧中，“走边”多用于表现夜间行路，是京剧中常用的锣鼓曲牌。它在乐器选择方面往往不用大锣和大镲，而改用小钹和小锣，这样就能营造出舞台上的夜间气氛和效果。秧歌锣鼓曲牌“串街锣鼓”虽不是表现夜间行路，但同样借鉴了京剧锣鼓曲牌“走边”的节奏型，谱例如下：

谱例 16：



通过谱例可以看出，无论是秧歌锣鼓曲牌“串街锣鼓”还是京剧锣鼓曲牌“走边”，它们都只运用四分音符和八分音符两种节奏型，这与演员们所表现的行路动作相关。除此之外，秧歌锣鼓曲牌“串街锣鼓”还常常加入《宫庆声》、《燕舞雷》等唢呐曲牌，丰富了秧歌锣鼓的音乐性。在节拍方面，用于秧歌的串街锣鼓从第二小节由 2/4 的拍子转为 4/4 的拍子，然后以 4/4 的拍子反复进行，恰如其分的表现出锣鼓在此召集村民的作用。

2、一封书

“一封书”是京剧的锣鼓曲牌，多用于配合武戏的某种比较缓慢的对打动作。秧歌在“慢走阵”中，一般以“一封书”作为开场营造出热闹、喜庆的节日气氛。笔者将秧歌乐队用的“一封书”与京剧用的“一封书”进行对比，整理如下：

谱例 17：



从秧歌乐队用的“一封书”和京剧锣鼓谱“一封书”的对比中，可以看出：秧歌

乐队用的“一封书”是根据京剧“一封书”的节奏型变化而来。京剧常用堂鼓、大锣、小锣、钹、铙、小钹、云锣等乐器伴奏，比秧歌乐队的配器更为丰富。所以在音响效果上会有所差异。但在节奏方面，秧歌乐队用的“一封书”和京剧“一封书”基本一致。秧歌乐队以“一封书”开场后，加入唢呐曲牌《燕舞雷》、《宫庆声》等。（注：参见谱例 1、2）

从以上谱例可以看出，虽然这两个唢呐曲牌都是以“一封书”的锣鼓点开场的，但是两首乐曲的风格却截然不同。《燕舞雷》这段音乐为 2/4 拍，多采用大切分的音乐节奏型，形成欢快、喜悦的音乐风格。因此该乐曲多用于秧歌表演中的第一场“剪子股”阵。在这一音乐中，丑角间相互挑逗，活跃气氛。《宫庆声》这段音乐为 4/4 拍，速度较慢，以二分音符结束的乐句较为常见，形成了沉稳、庄重的音乐风格。因此该乐曲多用于阵势之间的转换及慢走阵。

（二）快走阵

“快走阵”在辛安村被称为“跑场锣鼓”。其速度较快，多用于阵势的转换。与京剧锣鼓曲牌“走马锣鼓”有异曲同工之处。

1、串子锣

“串子锣”常作为“跑场锣鼓”的开场，其速度越来越快，力度越来越强，预示着秧歌演出的高潮部分即将登场。而京剧锣鼓曲牌“走马锣鼓”多用于配合演员的骑马动作或是武戏中的打斗场面。下面将秧歌锣鼓曲牌“串子锣”和京剧锣鼓曲牌“走马锣鼓”的谱例进行对比，谱例如下：

谱例 18：



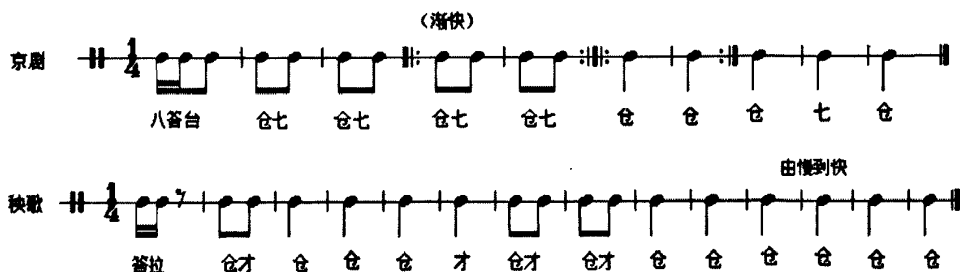
通过以上谱例可以看出，秧歌曲牌“跑场锣鼓”完全模仿了京剧曲牌“走马锣鼓”的前半部分。可见，在辛安村，部分秧歌锣鼓曲牌是直接来源于京剧锣鼓曲牌。

2、急急风

据《京剧锣鼓谱简编》记载，“‘急急风’用于急促、紧张、激烈的上下场，以及行路、战斗、厮打等动作。”^[25]在秧歌队中，“急急风”则多用于阵势的转化。笔者将秧歌队中所用的锣鼓谱，与京剧锣鼓谱进行对比，整理如下：

^[25] 《京剧锣鼓谱简编》，中国戏曲研究院编，北京宝文堂书店出版。1955 年 10 月第一版，第 39 页。

谱例 19:

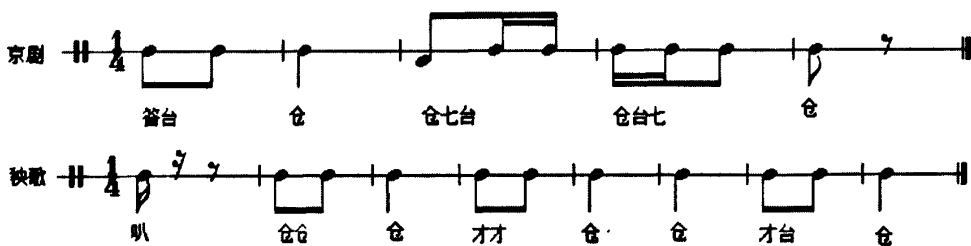


从以上谱例我们可以看出：秧歌锣鼓曲牌“急急风”和京剧锣鼓曲牌“急急风”都是 1/4 拍子，这种节拍类型就决定了其急促的音乐效果。 $\text{+}\text{—}\text{+}\text{—}\text{+}$ 和 $\text{+}\text{+}\text{+}$ 这两种节奏型是“急急风”曲牌的主要节奏型。乐队正是通过演奏 $\text{+}\text{—}\text{+}\text{—}\text{+}$ 和 $\text{+}\text{+}\text{+}$ 由慢及快的变化，把气氛推向高潮。

3、四击头

“在京剧中，四击头配合人物上下场和一般的亮相。”^[26] 在秧歌演出中，“四击头”通常接在“串子锣”和“急急风”的后面，用于结束“海螺阵”和“小龙摆尾阵”。笔者将京剧的“四击头”和秧歌队演奏的“四击头”进行对比，谱例如下：

谱例 20:



从以上谱例可以看出：秧歌乐队用的“四击头”和京剧“四击头”虽然在节奏上不完全不同。但从其功能上来看，两者却存在共性。京剧“四击头”主要用于人物的亮相，而秧歌中的“四击头”主要用于阵势转换结束时人物最后亮相。因此，无论是京剧还是在秧歌表演，“四击头”都是锣鼓音乐中的重要组成部分。

二、妆容方面

在妆容方面，秧歌中彩扇（图 2.1.1）的妆容就与京剧中旦角（图 2.1.2^[27]）的

^[26] 《京剧锣鼓谱简编》，中国戏曲研究院编，北京宝文堂书店出版。1955 年 10 月第一版，第 12 页。

^[27]

<http://image.baidu.com/i?ct=503316480&z=&tn=baiduimagedetail&word=%BE%A9%BE%F7%B5%A9%BD%C7&in=7809&cl=2&lm=-1&pn=47&rn=1&di=19528000515&ln=1408&fr=&fmq=&ic=0&s=0&se=1&sme=0&tab=&w>

妆容就有几分相像。只是在头饰方面，秧歌中彩扇的头饰较为简单，不像京剧那般华丽。但，秧歌队也有自己的“拿手绝活”。通常，演员们会根据节庆的内容，在脸上即兴的画一些花、鸟、鱼、虫等。例如，大夫面部会画一些象征吉祥的图案（图 2.1.3）讨个喜庆。如果是在祭海节，大夫脸上还会画一些鱼虾以期来年鱼虾满仓。花鼓面部常绘有仙桃、丫丫葫芦，有时也会花有寿桃和龙须等图案（图 2.1.4）。据村民介绍说这可能和天上的雷神有关。丑婆的妆容在所有角色中最为夸张，两腮涂上与年龄极不符的红脸蛋，嘴巴斜着画并且画的很大，嘴边还要再点一颗大黑痣（图 2.1.5）。就这样，一位活脱脱的乡间疯癫老妇的形象被塑造得鲜活生动。以丑遮丑，丑婆可以无拘无束，在秧歌队里尽情发挥。以此观之，秧歌演员的妆容十分贴近生活。他们通过这种生动的表达方式，来表达他们彼此间的祝福和祈盼。这貌似简单的化妆工作，不仅融入了京剧的化妆技巧，更体现着村民的审美情趣。



图 2.1.1



图 2.1.2



图 2.1.3



图 2.1.4



图 2.1.5

第二节 道教与秧歌

“宗教音乐对海阳秧歌吹奏乐影响很大。海阳佛寺道观甚多，道士和尚们多通晓音律，尤其善吹奏。一些道士和尚往来于宗庙与秧歌队之间，与民间艺人交流演奏技

艺,甚至直接参加秧歌伴奏,可观上促进了海洋民间音乐的发展。”^[28]在笔者的田野调查中,的确找到一些秧歌与道教音乐相关的资料,本节即对这些材料和秧歌之间的关系试做分析。

一、曲牌

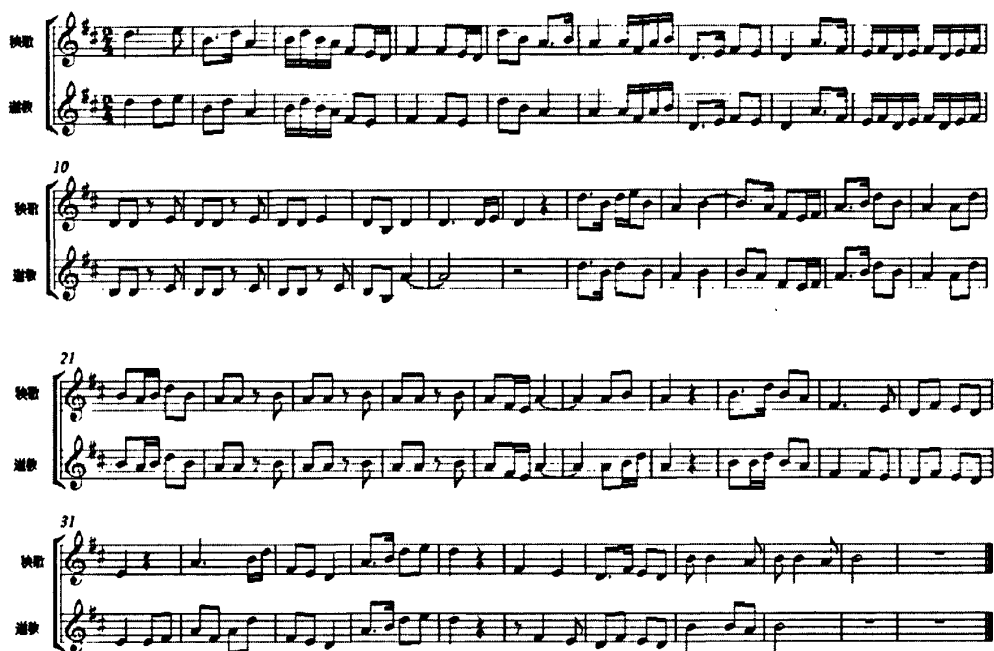
道教在辛安村历史悠久,道教音乐在此也十分盛行。从秧歌现存的曲牌来看,很多曲牌来源于道教音乐。据梁国兴老人讲:“秧歌曲牌《宫庆声》就来源于道教音乐《老十番》。”现将秧歌曲牌《宫庆声》和道教音乐《老十番》相比较,谱例如下:

谱例 21:

从以上谱例可以看出,秧歌曲牌《宫庆声》和道教音乐曲牌《老十番》的骨干音基本一致,只是在节奏方面稍有变化。从第 15 小节开始,稍有不同:《宫庆声》从第一小节开始反复。《老十番》则是变化再现了开始的材料。通过以上谱例的对比,可以说明:秧歌曲牌《宫庆声》借鉴了道教音乐《老十番》,是道教曲牌《老十番》的变体。

此外,秧歌唢呐曲牌《勾凡》也借鉴了道教音乐《勾凡》的曲调,谱例对比如下:
谱例 22:

^[28] 于春华,《中国海阳人秧歌探索与研究》,中国文艺出版社,2004年6月第一次印刷,第151页。



从以上谱例可以看出，秧歌用乐《勾凡》在节奏方面多采用八分附点节奏型，增加了乐曲的律动感，能更好的配合秧歌的舞蹈步伐。但从整体上来看，两首《勾凡》在骨干音、速度及情绪等方面几乎没有变化。可以说，秧歌唢呐曲牌《勾凡》直接来源于道教音乐《勾凡》。

二、阵式

在辛安村，村民们把秧歌演出中所变化的各种队形，称为“阵式”。“圆”是该村秧歌阵式中的最显著特征。这与道教提倡的“人所处世求的大同”的思想同出一辙。秧歌不仅在阵式的图形上体现道家的“大同”的思想，在阵式名称上，也取用“八卦”等道教用语。下面以秧歌常用的“八卦斗”、“波螺桨”、“双八字”三个阵式图为例，揭示道教文化对秧歌阵式图的影响。

1、八卦斗

“八卦斗”是秧歌中常用阵势图，其名称就直接取用道教“八卦”。“八卦是我国古代的一套有象征意义的符号。用“—”代表阳，用“--”代表阴，用三个这样的符号，组成八种形式，叫做八卦。每一卦形代表一定的事物。乾代表天，坤代表地，坎代表水，离代表火，震代表雷，艮代表山，巽代表风，兑代表泽。八卦互相搭配又得到六十四卦，用来象征各种自然现象和人事现象。”^[29]从图中可以看出，该阵势共有八个“斗”^[30]，正是这八个“斗”代表着天、地、水、火、雷、山、风、泽八种自然事物，体现着道教“无极生太极，太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦生

^[29] <http://wenku.baidu.com/view/b68e5ce8b8f67c1cfad6b860.html>

^[30] 凡是有中心的地方，秧歌队必然会走出一个小漩涡，艺人们称之为“斗”。

万物”的思想内涵。在表演“八卦斗”时，秧歌队变成单队，乐大夫“跺步”前行，花鼓、彩扇等紧随其后，每走到“斗”的弧线时，均要保持每“斗”的圆圈有三个人在绕圆。

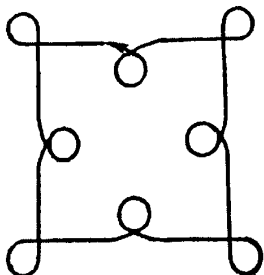


图 2.2.1

1. 波螺桨

“波螺桨”是秧歌中常用的阵式图。所有的演员在乐大夫做“召集式”动作后，在场地左侧逆时针方向朝圆心卷裹，待行至临近螺旋中心时，乐大夫做“燕子投井”转身率众顺时针方向旋出，在场地另一端继续裹成“波螺桨”形状。此时，花鼓将鼓举至头顶，随着节拍击鼓。彩扇将扇子举过头顶，在右上方用力摆动。所有演员都被聚集在同一个“圆”中，这无疑最大程度地体现出道家所提倡的“大同”观。

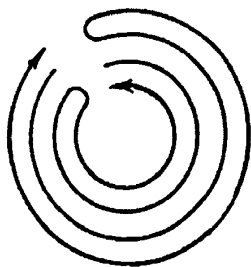


图 2.2.2

2. 双八字

主副大夫各率一队，花鼓、彩扇各分一半。两队同时相互对称走各种图案。这里的“双”就是指男女角色成对出现，例如彩扇——花鼓、大夫——丑婆，这就充分体现出道家“阴阳相对”的理念。这时，每个队员都是独立的“点”，只有演员们做到快而不断、急而不乱，才能保证阵势的整体效果。

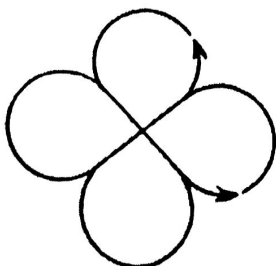


图 2.2.3

从以上三个秧歌图示中可以看出，秧歌队的阵势图都充分体现出道教“天人合一”、“阴阳相对”等思想理念。道教文化已经深入到村民的文化生活，并且对村民的审美情趣等方面产生了深远的影响。

三、服饰、道具

辛安村秧歌的服装、道具方面，同样也受到道教文化的影响。本文以“大夫”为例，通过对其服饰和道具的分析，揭示其隐含的道教文化内涵。

在秧歌的扮相中，乐大夫头戴毡帽，红色绸带围住帽沿系在脑后，挂黑或白满髯。外面罩上黑羊（白羊）皮袄，系红腰带。如图 2.2.4 所示：



图 2.2.4



图 2.2.5

如上图所示，大夫头戴的毡帽类似于道教中“庄子巾”^[31]（图 2.2.5^[32]）。关

^[31] “庄子巾”，又称“南华巾”。帽底圆形，顶坡而平。帽顶向后上方高起，以示超脱。多在秋冬天气戴用，道士不蓄发者或年老脱发者喜戴此巾。

^[32]

<http://image.baidu.com/i?ct=503316480&z=&tn=baiduimagedetail&word=%B5%C0%BD%CC%B7%FE%CA%CE&in=2139&cl=2&lm=-1&pn=3&rn=1&di=336410940&ln=2000&fr=&fmq=&ic=0&s=0&se=1&sme=0&tab=&width=&height=&face=0&is=&istype=2#pn6&-1>

于大夫的身份，民间流传着不同的说法：有人说“乐大夫”是天宫里的“四大天王”之一的墨里红，专司除瘟疫之职。传说古时东海的定海神针被盗，东海倾斜，欲将村庄淹没。这时出现一位浑身长毛的神灵甩动拂尘，定住海水，救了当地百姓。后来当地人就以“身穿皮袄，手持拂尘”的大夫扮相来感激救命的神灵。还有人说，乐大夫是“药大夫”^[33]，是药王孙思邈。其左手抱伞，右手持铃铛，走街串巷为百姓治病。左手的伞可以为其遮挡风雨。右手的铃铛，又称“虎撑”。据说山中有一只老虎患牙疾，疼痛难忍。孙思邈见后就用铃铛撑开老虎的嘴，将其坏牙拔出救其性命。此后，当地人就把铃铛叫做“虎撑”，并以这个故事歌颂药王孙思邈心地善良、医术精湛。也有人说，乐大夫不是“药大夫”，是“岳大夫”。他是个镇山之神，也有人说他是“泰山大帝”。他手持拂尘，可以扫除一切病痛、疾苦。

从以上这些关于“大夫”的说法中，我们不难看出，无论“大夫”是谁的化身，其形象都是源于道教里的神仙。因此，其服饰和道具必然会体现出道教的色彩。村民们渴求这样的神灵在身边庇佑，他们把祛除病痛寄托于大夫手中的“拂尘”。这无疑也验证了他们的信仰，村民用道家的法器作为“道具”，“道具”无疑已经超越它本身的功能，成为扩充表演空间的工具，将意念在身体上无限制的伸展。

第三节 秧歌对歌舞音乐的影响

改革开放后，辛安村增添了大大小小的毛衫加工厂，村民的生活水平日益提高。随着经济的发展，村民的精神文化生活也变得日益丰富多彩。电影、电视开始充斥着村民的生活。村民们在节庆里已经不再仅仅满足于扭秧歌、唱戏。他们开始探索新的娱乐方式——举办“晚会”。

这里的人们祖祖辈辈扭秧歌、唱戏，这就为举办“晚会”奠定了良好的群众基础。尽管，村民在过去没有办过“晚会”。但，大家对“晚会”这一形式并不陌生。每年除夕之夜，村民们都会聚在一起看“春节联欢晚会”。随着电视的普及，越来越多的村民能在家中收看到各种类型的文艺节目，包括相声、小品、曲艺、歌曲等。这着实为村民的生活增添了色彩。有的村民模仿赵本山的腔调演起了小品，学过戏的村民跟着电视唱起了《青藏高原》，老艺人们则把传统的说唱形式搬上舞台。就这样，一番紧锣密鼓的筹备工作之后，“晚会”在辛安村“上演”了。它不仅吸引了本村的男女老少，还吸引了邻村的村民。“晚会”这种形式，一时间成为民间庆祝节庆的新方式。下面将“晚会”中常见的表演形式“表演唱”与该村的秧歌动作进行对比、分析，来阐释秧歌对歌舞音乐的影响。

在辛安村，“表演唱”是集“歌、乐、舞”为一体的综合表演形式。有关表演唱

^[33] 海阳人说“药”是 yue，与“乐”同音。

的表演方式和内容,笔者在第一章第四节已经详细阐明。在此,笔者仅对表演唱的舞蹈动作和秧歌的舞蹈动作进行比较。笔者以集体歌舞表演《开门红》^[34]为例,将其舞蹈动作的来源进行分析和阐释。谱例如下,谱例 23:

正 月 里 正 月 正 , 正 月 十 五 挂 上 红 灯 。
 正 月 里 过 大 年 , 鞭 炮 齐 鸣 秧 歌 喧 天 。
 正 月 里 过 大 年 , 大 年 初 一 搞 秧 歌 。

9
 大 红 灯 笼 高 高 挂 , 预 兆 今 年 开 门 红 。 大 红 灯 笼 高 高 挂 , 预 兆 今 年 开 门 红 。 预 兆 今 年
 男 女 老 少 齐 欢 唱 , 齐 欢 唱 。 男 女 老 少 齐 欢 唱 , 齐 欢 唱 。 欢 欢 喜 喜
 敲 锣 打 鼓 扭 秧 歌 , 庆 祝 今 年 丰 收 年 。 敲 锣 打 鼓 扭 秧 歌 , 庆 祝 今 年 丰 收 年 。 庆 祝 今 年

15
 开 门 红 , 开 门 红 。
 过 大 年 , 过 大 年 。
 丰 收 年 , 丰 收 年 , 丰 收 年 。

通过谱例及歌词可以看出,该作品表达了村民庆祝新年的热闹场面。村民们认为,这样欢快的旋律,只有歌唱远远不能表达他们的喜悦之情,于是就在《开门红》中加入了舞蹈。演员们右手持扇,左手握绢,伴着欢快的锣鼓音乐登上舞台。演员们持扇、握绢的动作同秧歌的方式完全一致。如图 2.3.1^[35]和 2.3.2^[36]所示。该乐曲的舞蹈动作采用秧歌舞蹈动作中的“齐眉遮阳”(图 2.3.3^[37]),即“执‘三六扇’(图 2.3.4^[38])经下划向右后方稍上方既屈肘向前摆下臂,成扇面朝下,扇沿齐眉向前^[39]。”在乐曲的高潮部分,演员们在身体两侧做“挽扇”、“挽绢”的动作,上身随之扭动,眼看扇(图 2.3.5^[40])。随后,演员们右脚在原地踏一步,重心后移,双手在身体两侧向上分掌,扇面朝前,眼看左前方(图 2.3.6^[41])。梁国兴说:“这一套动作就来源于秧歌的舞蹈动作‘斜开花’。演员们大多都是秧歌队耍彩扇的,大家都会耍,排练起来就省事”。可见,在“表演唱”中,秧歌的舞蹈动作经常被吸收、运用。只要舞台需要,秧歌的舞蹈动作就会出现歌舞表演中。这或许也正是村民们常说的“只要加上彩扇,就看着热闹、喜庆”的最直接的验证。

^[34] 《开门红》,由辛安村村民梁国兴创编的集体歌舞表演唱。

^[35] 孟宪波主编:《海阳大秧歌》,烟台市内部资料出版物 2004 年 12 月第 1 版,第 107 页。

^[36] 孟宪波主编:《海阳大秧歌》,烟台市内部资料出版物 2004 年 12 月第 1 版,第 107 页。

^[37] 孟宪波主编:《海阳大秧歌》,烟台市内部资料出版物 2004 年 12 月第 1 版,第 108 页。

^[38] 孟宪波主编:《海阳大秧歌》,烟台市内部资料出版物 2004 年 12 月第 1 版,第 107 页。

^[39] 孟宪波主编:《海阳大秧歌》,烟台市内部资料出版物 2004 年 12 月第 1 版,第 108 页。

^[40] 孟宪波主编:《海阳大秧歌》,烟台市内部资料出版物 2004 年 12 月第 1 版,第 108 页。

^[41] 孟宪波主编:《海阳大秧歌》,烟台市内部资料出版物 2004 年 12 月第 1 版,第 109 页。



图 2.3.1

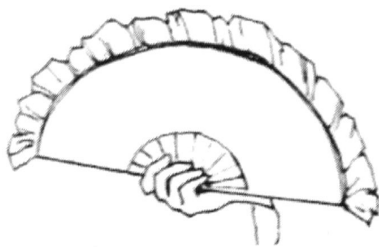


图 2.3.2



图 2.3.3



图 2.3.4



图 2.3.5



图 2.3.6

本章通过将秧歌锣鼓曲牌、唢呐曲牌与京剧锣鼓曲牌、道教音乐进行对比，在对比中发现：秧歌的部分锣鼓曲牌直接借鉴了京剧的锣鼓曲牌。秧歌中常用的唢呐曲牌也有不少是直接借鉴了道教音乐。然而，秧歌在吸收借鉴京剧、道教音乐的同时，也影响着其他歌舞表演形式。它们借鉴秧歌的舞蹈动作，配上流行曲调成为辛安村歌舞晚会的“新”看点。在妆容方面，秧歌和京剧虽具有相似性，但秧歌在此基础上又增

加了具有生活气息的各种花、鸟、鱼、虫等图案，使得秧歌的舞台妆容更加贴合村民的日常生活。这就充分体现出没有一种音乐形式是独立存在的，其产生、发展必然受到其他音乐形式的影响。只有各种音乐形式相互借鉴、吸收、融合，才能使音乐园地万紫千红、充满生机。

第三章 辛安村音乐活动的功能

“人类创造文化对象的目的就是为了让它发挥作用，完成使命，所以，每种文化对象都包含着一定的功能性特征。音乐也不例外。音乐对人的生理刺激和心理影响足以使人利用音乐来达到抒情的、表现的、审美的、教育的、凝聚社团结的等多种功能。”^[42]

马林诺夫斯基在《文化论》中提出：“相同形式的木杖，可以在同一文化中，用来撑船，用来住行，用来作简单的武器。但是，在各项不同用处中，它却都进入了不同的文化布局。这就是说，它所有不同的用处，都包围着不同的思想，都得到不同的文化价值。简单说来，在每一事例中，它都实践着不同的功能。”^[43]

以上观点都从不同层面揭示了文化的功能论。这种理论同样也适用于辛安村的音乐文化活动研究。通过大量的田野调查，笔者发现辛安村音乐活动主要有三方面功能：用于满足内心需求的自娱性音乐活动，用于娱乐乡民的社团性音乐活动，用于祭祀的娱神性音乐活动。以下将分节对辛安村音乐活动的功能性进行分析和阐述。

第一节 自娱

在辛安村的田野调查中，笔者发现辛安村的音乐活动以最大限度满足参与者和组织者的自身需求为目的。正如马林诺夫斯基所言：“艺术的消遣，把人从常轨故辄中解放出来，消除文化生活的紧张与拘束。这一方面的文化已有了它的功能。”^[44]下面从参与者和组织者两个角度，对音乐的功能性进行分析。

一、参与者

张蔚在《闹节——山东三大秧歌的仪式性与反仪式性》中提到：“一直以来，秧歌作为我国民间‘庙会、社火’中的歌舞戏，沿承了正统的仪式性，同时又具有节庆狂欢的反仪式特征。旧时的庙会展演提供给了村民自由交流的空间，庙会本身所具有的狂欢精神也会带给人混乱、无序的感觉^[45]。”通过对辛安村秧歌的实地调查，笔者发现不论是县官、还是丑婆，他们在秧歌中的地位都是平等的，这就打破了现实生活中的阶层界限。此外，在秧歌表演中，男女角色间还可以相互挑逗，这就打破了传统道德的禁忌。因此，辛安村秧歌也具有反结构性特征。下面以镗漏和王大娘为例，对秧歌的反结构性特征予以分析和阐述。唱词整理如下：

镗漏： 伸手接过银烟袋，
 吧嗒吧嗒我尝尝，

^[42] 薛艺兵，《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》2003年3月第一版第93页。

^[43] 马林诺夫斯基（著），费孝通等译，中国民间文艺出版社，《文化论》，第16页。

^[44] 马林诺夫斯基（著），费孝通等译，中国民间文艺出版社，《文化论》，第80页。

^[45] 张蔚，《闹节——山东三大秧歌的仪式性与反仪式性》，中国传媒大学出版社，2009年第一版，第157页。

头一口吸得甜如蜜，
第二口吸得烟粉香。
我瞪大三棱绿豆眼，
不转眼珠瞧大娘。
左瞧右瞧我花了眼，
钻头扎到我大腿上，
嘟嘎嘟嘎地冒血浆，
我抡起锤子砸了缸！
我打烂你旧盆赔新盆……

王大娘： 你的新盆不如我旧盆强。

锢漏： 我打了你旧缸把新缸陪

王大娘： 你的新缸不如我的旧缸腌菜香，
我问你锢漏年几庚？

锢漏： 我三十二岁是属大羊。
我问大娘年庚几？

王大娘： 我三十二岁属大羊。

锢漏： 我属公羊你属母羊，

王大娘： 没有母羊哪来公羊？

锢漏： 母羊还得公羊配，
公羊不配怎么能下羊？

从“没有母羊哪有公羊”、“母羊还得公羊配”等唱词中不难看出：锢漏和王大娘在唱词方面十分暧昧并且相互挑逗。除了在唱词方面体现出反结构性，在形体动作方面，当锢漏唱到“你也是羊，我也是羊，你是母羊，我是公羊”时，他转到王大娘身后，做出一些过分、夸张的动作，引来台下观众一阵哄笑。这一动作，就打破了传统的禁锢，构成了反结构性的特征。

费孝通在《乡土中国》中提出：“沃克认为人类婚姻的对象尽管只是一个，可是在感情上男女都能在夫妇之外另有眷恋的，因为人实在是个 poly-erotic（多元性感）的动物。哈夫洛克·霭理士也说：‘每一个男子或女子，就基本与中心的情爱来说，无论如何他或她如何倾向于单婚，对其夫妇而外的其他异性的人，多少总可以发生一些有性爱色彩的情感，这一点事实，我们以前是不大承认的，到了今日，我们对它的态度却已经坦白得多了。’因之，若是让性爱自由的在人间活动，尤其在有严格身份规定的社会结构中活动，它扰乱的力量一定很大。它可以把规定下亲疏、嫌疑、同异、是非的分别全部取消，每对男女都可能成为最亲密的关系，我们所有的就只剩下了一堆构造相似、行为相近的个人集合体，而不称其为社会了。因为社会并不是个人的集

合体,而是身份的结构。”^[46]在乡土社会,为使正常的社会秩序得以维持,一切有可能引起破坏秩序的因素都要被遏制。这或许也是几千年来儒家文化所倡导的“恪守妇道”的重要原因之一。在乡土社会,妇女很少参与公共活动,她们长期被禁锢在以家庭为中心的日常生活中。只有在这样的节庆,她们才能从家庭琐碎事情中解放出来。亲朋好友欢聚一堂,打破了日复一日简单重复的单调生活。在秧歌剧中,铜漏和王大娘的相互调侃、挑逗与乡土社会日常生活中所宣扬的恪守妇道的行为规范相违背。这样大胆的表演行为明显打破了传统的伦理道德,形成一种对现实生活完全颠覆的表演形式。而节庆却为这种音乐形式赋予了合法化的外衣。于是,生活中各种男女之间的道德禁忌,在这里被肆意展演,久被压抑的冲动被放置在前台,人性的情欲被最大化地呈现在观众面前。演员们可暂时把日常社会中的规劝和约束力可暂时置于脑后,在戏谑和放纵中得到一种心灵的解脱和精神的慰藉。观众们也可借助这样的气氛谈论一些平日里难以提及和启齿的话题。比如:有过生子经历的妇女们会在这时向姐妹们传授“秘籍”和“经验”。此时,不论是演员还是观众,都在精神上得到被释放的满足。

二、组织者

在田野调查中,笔者发现许多文艺晚会是村民自发组织排练的。他们自己出钱、出力为村民奉上一场场丰盛的文化大餐。下面以于元卓举办的“庆七一银钢、众星摩托有奖问答文艺晚会”为例,对其功能进行分析。

一大早,元卓摩托城就挂上“庆七一银钢、众星摩托有奖问答文艺晚会”的大红条幅。街坊四邻,纷纷前来张望,打听晚会情况。元卓摩托城的老板于元卓也帮忙屋里屋外的打扫。晚上七点,村里的领导、干部陆续来到元卓摩托城的门口,乡亲们也陆陆续续的围观过来。锣鼓家什也在这时敲响,震天的锣鼓声在增添喜庆气氛的同时,也吸引来更多的围观村民,预示着好戏即将开场。腾飞百货商店的张腾飞率先上台打起了头阵,一曲深情款款的《窗外》技惊四座;紧跟着,辛安村村民王新凤的《望故乡》也博得满堂喝彩;鼎盛购物中心王代林的电子琴演奏《走进新时代》同样赚足了人气。台上演得全情投入,台下看得专注入迷。大家都沉醉其中,享受视听盛宴的美好。伴随着《我爱北京天安门》、《我不想说》、《小城故事》等一首首村民耳熟能详歌曲的响起,演出现场的气氛也一再被推向高潮。最后,元卓摩托城的老板娘也登台献艺,一首《山不转水转》为整场晚会画上圆满句号。

虽说晚会的主打是文艺表演,但贯穿其中的互动问答环节同样精彩。演员在表演节目后,均有机会抽题,题目的难易程度对应着一、二、三等奖。如果演员答不出所抽题目,台下观众可上台抢答,答对者即可拿走相应奖品。这次晚会的主办方是元卓摩托城,在娱乐乡民的基础上,自然少不了企业宣传。为了让更多村民增加对元卓摩托城的了解,于元卓通过知识问答的方式,来宣传元卓摩托城的服务宗旨和售后服务。

^[46] 费孝通,《乡土中国》,上海世纪出版集团,第462页。

当然，紧凭于元卓一己之力承办晚会，是十分困难的。当地政府和文艺爱好者的大力支持，无疑增加了他的信心和底气。知识问答题目中，除了涉及企业的相关信息外，还涉及到辛安村建设和发展，乃至国家的热门政策，可说是“家事、国事、天下事、事事关心”。于元卓采用现场问答形式，既能寓教于乐，同时又为企业形象做了广告宣传，进一步提升了元卓摩托城的知名度。晚会结束后，笔者采访了元卓摩托城的老板于元卓先生，说起办晚会的初衷，于先生表示，自己年轻时就爱好文艺。早在上世纪六七十年代，曾是文艺宣传队成员的他，就推着车进村放电影。随着改革开放和经济发展，手头渐渐宽裕的于元卓做起了摩托车生意。与此同时，热爱文艺的他还买来音响、大灯、摄像机等设备，经常到各村里帮忙录制节目和结婚录像。只是那时，录像非但不挣钱，还要自费买录像带、维修设备，于元卓的妻子起初并不支持，然而，于元卓就是兴趣不减。时间久了，更萌生了办晚会的念头。他组织的晚会不但在辛安村演，还到邻村演。有时甚至还能挣点钱，钱虽然不多，但大家都能图个乐呵。后来，演出活动越来越多，他就干脆只负责提供设备，主办方要用其设备，就要帮他宣传摩托城。就这样，很快他的摩托城就人人皆知。现在，他的妻子也不再反对他录节目了。这次晚会，他的女儿和妻子也都参加表演，一家人其乐融融。

通过对于文卓的采访，我们可以看出，音乐活动除了能给参与者带来精神上的满足，还能为其组织者带来一定的经济利益。从某种程度上说，这些经济利益促使他们更加执着于音乐活动，进而得到精神上的愉悦和物质上的满足。音乐活动的自娱性除了建立在兴趣、爱好的基础上，很大程度上也取决于音乐活动组织者对经济利益的追求。如果组织文艺活动没有给予文卓带来经济上的利益，相反要花费掉他大量的时间和精力，这必定会受到其家人的反对。可见，在辛安村，经济利益已成为音乐活动的催化剂。正是由于该村有许多像于文卓这样的文艺爱好者，他们大多有自己的店面，如经营手机店、皮鞋店等。白天，他们经营生意。晚上，他们叫来几个票友，在自家店门口搭成一台戏。只要乐器一响，周边村民便会闻声而来。即使在晚上，这人头攒动的景象，也会给主家带来好的彩头。演唱的唱得尽兴，吹奏的吹得卖命，拉琴的拉得畅快，吹打的得的敞亮。这一唱、一吹、一拉、一打，就构成了一台戏。大家各司其职、各得其乐，充分体现了音乐的自娱性。

由此可见，无论是仪式音乐还是非仪式音乐，都在不同程度上满足了参与者的内心需求。他们是音乐的爱好者，更是音乐的传播者，只有参与其中，他们才能最大限度地得到精神的愉悦和满足。与音乐活动的参与者不同，音乐活动的组织者追求的不仅是音乐本体带给他们身心上的愉悦，他们更希望通过组织音乐活动获得乡民的肯定和尊敬，从而获得精神上的满足。在组织活动中，他们偶然发现音乐活动还可以创造经济利益，于是组织音乐活动的积极性被极大地调动起来。因此，辛安村产生了丰富多彩的音乐活动。不管其是音乐活动的组织者，还是音乐活动的直接参与者，他们都

是音乐活动的受益者，从而体现出音乐活动的自娱功能。

第二节 娱人

马林诺夫斯基在《文化论》中提出：“完全非生产和非建设性质的游戏，如公开游艺、凡俗舞蹈等，在社会团结上有它很重要的贡献。此种公共游艺需要众多参与者参与，这可促成新的社会结合。友谊和爱情的联络，远亲或族人的相会，对外的竞争，和对内的团结——这些社会的品质，都可以由公开的游艺中发展出来。”^{〔47〕}在辛安村，游艺活动在和睦相邻等方面同样发挥着重要作用。在此基础上，笔者通过辛安村音乐活动的实地调查，来阐释辛安村音乐活动的娱人功能。

一、葬礼

“涂尔干（Emile Durkheim）将人类的仪式与娱乐相联系，解释了仪式中的舞蹈、音乐等艺术形式与宗教仪式的关系。他说：“众所周知，游戏以及艺术的主要形式好像都是从宗教发展而来的，长期以来，他们始终保留着宗教的特点。现在，我们知道其中的原因了：这是因为，尽管膜拜活动起初另有目的，但对人类来说它毕竟是一种娱乐。”^{〔48〕}

“曹本冶从道教仪式音乐研究的丰富经验中总结出仪式音乐的功能主要表现在“音乐对仪式有效性”。他认为道教仪式音乐的有效性主要体现在‘通神、养生、遣欲（顺意、致思、检束心念）、宣化’四种功能。当然，这四种功能对作为仪式局内人的道士而言可能是有效的，对崇拜道教者而言，对崇信道教科仪者而言也会是有效。但是，对不信道教、不信科仪功效的其他人来说，道教音乐是否真的能够达到这些功能就值得怀疑了。”^{〔49〕}在辛安村，如今的丧葬仪式中已经没有道士的参与，这就削弱了仪式局内人的力量，同时也削弱了仪式的有效性。尽管仪式的有效性被削弱，但是该村仍然存在丧葬仪式。可见，丧葬仪式除了传统意义上的有效性，还具有其他功能。

在对辛安村丧葬仪式的调查中发现，百余年来各地政府提倡的革除陋习、移风易俗、节俭操办的火葬政策，使辛安村的葬礼仪式日趋简化。传统的、完整的葬礼仪式几经销声匿迹。如今举行丧葬仪式，已没有严格程序，甚至也不再请道士做法式。主家只是在发丧之日，请鼓吹手在自家院中吹吹打打。可见，道教仪式音乐的四种功能在今天的辛安村已经失去其原有的功效。张振涛在《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》中提出：“丧仪程序，可分为两类性质不同的场面。一是与死者相关的，二

〔47〕《文化论》，马林诺夫斯基（著），费孝通等译，中国民间文艺出版社，第82-83页

〔48〕转引自《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社，2003年3月第1版，第97页。

〔49〕转引自《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社，2003年3月第1版，第99页。

是与活人相关的。相应的艺术活动，缘此而生。”^[50]可见，葬礼仪式中的音乐已经被赋予新的内容和意义。

在辛安村，葬礼花费对于多数村民来说都不是一笔小的数目。因此，村民们一直继续沿用着经济互助的“接济”形式。无论谁家发丧，村民都会以“凑分”的形式出手相助。一来帮助丧家解决手头拮据的困难，二来也加固了村民相互帮助、相互结交的纽带。而丧家为答谢村民出手相助，都会在发丧之日搭棚设坛。这一天，丧家不仅请鼓吹手在丧葬仪式上为死去的亲人吹奏。在更大的程度上，鼓吹手会在院中为来往的亲朋、村民吹奏。会众聚餐，成为葬礼中的重要组成部分。此时，鼓吹手吹些流行曲调，亲族相邻在这里边吃边聊。许久未见的老友在这里相聚，他们相互谈论着各自的近况，肃穆的葬礼氛围被暂时搁置。这成为亲戚相邻之间维系友情的最好场合，也是丧家答谢亲族相邻的最实惠的方式。正如张振涛所说：“在葬家的庭院中，不仅需要意识到：它是个正在举办丧葬典礼的场所，而且也是个亲戚邻里相聚的筵席，也是个借着人生礼仪加强邻里关系、维护社区秩序、在相当程度上含有宗祠功能的聚义厅堂。这里回荡的乐章，不单是祭祀音乐，而且是宴享音乐。”^[51]

二、集会

每年的农历三月初三至初九，辛安村都会联合附近的村落一起出资办“山会”。它超越家族以及村落的活动范围，是一次更大规模的地域性的社区活动。山会期间，在寺庙周围会出现几百个临时的货摊和店铺。这些商贩既有本村百姓，也不乏来自百里以外的外地人，大家都提早来到这里占好位置。“山会”当天，成千上万信众不远万里来到这里，有许愿祈求神灵可以帮助他们实现愿望的，也有前来还愿，感谢神灵帮他们达成心愿的。进庙叩拜的人络绎不绝，庙门口卖香、纸的商贩也忙得不可开交。除了广场上相互“叫板”的两个戏台，“山会”还聚集了有其他娱乐形式。如，木偶戏、杂技、变戏法、说书的以及赌博、占卜等。总而言之，让村民大开眼界。能亲身参与这样热闹的“山会”，村民们一定是不虚此行，即便要走上几小时的路程，也是值得的。

“山会”不仅给村民们提供了快乐的节日氛围，更能把他们从循规蹈矩的日常生活中解脱出来。走出家门的妇女们还可以在集市上卖些自己做的手工活儿。娱乐身心的同时，还带来了经济上的回报。这无疑也为妇女们出来赶集提供了更为充分的理由。在这个吸引了成千上万人的集会上，宗教信仰与经济活动、娱乐活动交织在一起。它不仅把个人带出了以家庭为中心的日常生活范围，它更把几个村落融合在一起从而扩大了社会交往的范围，打破了日复一日单调、乏味的生活。这里的戏台等所有娱乐活动，俨然成为人们交往的媒介。在这里，它们不再仅仅是取悦神灵，它们更大的作用

^[50] 《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，张振涛，山东文艺出版社，2002年5月第1版，第239页。

^[51] 《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，张振涛，山东文艺出版社，2002年5月第1版，第261页。

是娱乐乡民。不同村落的乡民借助宗教活动在此欢聚一堂，音乐活动成为他们情感宣泄的重要手段。

通过对葬礼和集市两个不同场合音乐活动的分析，可以看出这些音乐活动具有娱乐乡民的功能，它们是把村民聚集起来的重要方式和手段。无论是葬礼还是集会中的音乐活动，它都给村民提供了暂时摆脱日常劳作和族人、亲友相聚的机会。

第三节 娱神

“‘祭祀仪式’，英文称作‘sacrificial rites’，中国古代称作‘祭礼’、‘吉礼’、‘祭祀’或简称‘祭’。就其一般特征而言，祭祀仪式是采用特定手段沟通神灵、取悦神灵、祈求神灵、即和神灵打交道的一种仪式活动。在此仪式中，‘神灵’（包括天神、地祇、祖先、鬼怪、精灵等人们意象中的各种超自然灵物及其象征形式）是仪式的主要对象；‘祭祀’是仪式的主要手段。”^[52]在乡土社会，村民们面对难以解决的困难时，通常会以“祭祀”的方式求助神灵。正如费孝通在《美国与美国人》说，“民间信仰中没有无缘无故的祭祀，只要行祭，一定是在物质上或精神上有所求。”^[53]为了能最大限度地讨好、取悦神灵，他们不仅在祭祀仪式中为神灵献牲，还要为神灵献乐献舞提供精神方面的娱乐。因此，祭祀仪式具有一定娱神的功能。本节将从祭海和拜庙两个方面对该功能进行分析、阐述。

一、祭海

辛安村的生产方式以农耕为主，百姓多种植花生、玉米、小麦、大豆等农产品。长期以来，村民基本上靠天吃饭。遇到干旱、蝗灾等灾害时，一些村民便萌生了出海打鱼维持生计的念头。在过去，村民们对自然界的一切现象都觉得新奇和不可思议。在他们看来潮汐的涨落背后存在着一种神秘力量，正是这种力量控制着潮汐和波涛，更掌控着渔民们的命运。每次出海都充满了未知的危险和惊悸，人们无法预料出海后的天气和海底暗礁的情况。于是，他们就把自己的命运交给神灵，在海边建起了龙王庙，祈求神灵的庇护。

传说农历六月二十三是海龙王的生日，为了取悦海龙王，村民就把这一天定为祭海日。每年这一天，村民们都会在龙王庙前举行隆重的祭海仪式。村民除了在龙王庙前摆放祭祀供奉用的猪、羊、寿桃、盘龙（当地人称神虫）等祭祀用品，满足海龙王的味觉需要。他们还要将自己钟爱的舞蹈和音乐呈现给神灵，以满足其视觉享受。于是，秧歌便成了祭海仪式的重要组成部分。在祭海仪式中，秧歌队要在龙王庙前行“三拜九叩”的大礼，即：乐大夫在龙王庙前下大跪，行大礼，全身最大限度向龙王庙倾斜，进行大幅度地“抖肩”、“跳跃”。花鼓、彩扇、镗镗、王大娘、丑婆等也行至龙

^[52]《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，薛艺兵著，宗教文化出版社，2003年3月第1版，第97页。

^[53]转引自《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，张振涛，山东文艺出版社，第287页。

王庙前叩拜。如此反复三次，以示村民对海龙王的虔诚。

“格兰姆斯（Grimes）认为：‘仪式化动作’是指具有仪式意味的人体动作，这类动作的起因是人类心理和生理反应的自然流露。”^[54]秧歌在祭海仪式中“下大跪”这一动作，恰恰和格兰姆斯所说的“仪式化”动作不谋而合。当人们受到严重威胁而又不得不表示屈服时，最常见的条件反射就是下跪，以此来表示屈服、顺从。这种动作出现于秧歌演出中，有别于具有实效功能的劳动、攻击或防御动作，也有别于具有实用价值的日常生活动作，该动作的目的仅在于表达对海龙王的虔诚。因此，在祭海仪式中，跪、拜等一系列动作是每个表演者都必须做的动作，以此表示对海龙王的崇拜和敬仰。从百姓对海龙王的崇拜心理可以看出，祭海仪式具有宗教性特点；然而在“功利”价值观念和借助秧歌等形式愉悦、讨好海龙王以便索取更大的利益这一方面，祭海仪式则带有一定的巫术性。正如涂尔干所说：“巫术很难和宗教加以区别，巫术中充满宗教，正如宗教中充满巫术，因此不能离开一方而定义另一方。”^[55]祭海仪式真实地反映出人们面对那些无法抵抗的自然灾害时暴露出的软弱和无奈。从中亦可窥视出，渔民们构筑这些仪式的生存动因，从而折射出：“地方性知识（local knowledge）的生存技术，是当地人长期的生存斗争中积累起来的、非如此不足以解决问题的系列传统之一。”^[56]此时，震耳欲聋的锣鼓声，刚劲有力的舞姿，虔诚的叩拜等一系列象征塑造了祭海仪式空间，从而引发出新的空间体验。锣、鼓等家什此时已不是常规意义上的乐器，而是摇身一变成为沟通神灵与人间的法器。当语言无法传递神界可以领悟的意愿时，秧歌队的演出显然已成为一种特殊的媒介。正是通过这样的特殊媒介，人们才得以向神灵传递他们的意愿。

二、拜庙

瞿兑之在《中国社会史料丛钞》中记载：“在中国这种类型的最古老的信仰之一是社稷——土地和谷物之神。没有任何其他因素的重要性能与农业相比。对社稷神的信仰在周代（公元1027——前256年）开始，并逐渐确立起来。公元1世纪，土地神才开始出现，有时会取代了社稷神，而有时甚至等同于社稷。”^[57]

辛安村以农作物种植为主，土地对于村民来说至关重要。因此，在所有的寺庙都已荒废的今天，唯有土地庙仍然存在。土地神仍是辛安村村民的普遍信仰。据村民讲：“每当遇到干旱、蝗灾等自然灾害时，大家就会请来道士在土地庙前做法式。一方面，僧道和他们的助手摇着宝剑，持火把和铁链驱逐招致瘟疫的恶魔。另一方面，他们念

^[54] 转引自《神圣的仪式——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，薛艺兵著，宗教文化出版社，第10页。
转引自《神圣的仪式——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，薛艺兵著，宗教文化出版社，第111页。

^[55] 转引自《神圣的仪式——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，薛艺兵著，宗教文化出版社，第111页。

^[56] 张振涛，《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东文艺出版社，第357页。

^[57] 转引自杨庆堃的《中国社会中的宗教——宗教的现代社会功能与其历史因素之研究》，世纪出版集团，上海人民出版社，2007年6月第1版，第100页。

唱着经文，敲打着锣鼓，吹奏着道教音乐祈求神灵的庇护。”当遭遇灾害时，整个社区的村民会聚集起来举行集体仪式。这种宗教仪式把以家庭为中心的农民聚集在一起，起到了社群整合的作用。在这种仪式中，村民们会竭尽所能讨好、取悦神灵。更为重要的是，这种仪式有着严格的规范性，尤其是对仪式中所奏的音乐有着严格的要求。用村民的话说：“长辈就这么奏的，俺们就得这么奏。用于祭祀仪式的乐曲，俺们不能随便改。”村民们不能根据自己的喜好来更改音乐，这就是祭祀仪式中的曲调为何能历经百年仍可以保持原样的重要原因。

通过祭祀仪式，我们可以看出：当村民受到自然灾害的威胁时，他们就更加渴求得到神灵的庇护。他们只有通过宗教仪式来才能让自己摆脱对饥饿和死亡的恐惧，只有通过祈福的形式才能得到精神上的寄托。当村民们把希望寄托于神灵，就构筑了村民们的共同意识。因此，他们会在固定的时间和地点进行规范的、程式化的仪式性祭拜活动。

本节通过对祭祀仪式中音乐活动的阐释，揭示出祭祀仪式中音乐的娱神功能。当村民们无法预知和抵御突发的自然灾害时，他们只能借助宗教仪式的形式祈求神灵的庇护。于是，祭祀仪式及与之相关的音乐、舞蹈等应运而生。祭祀仪式中所用到的音乐、舞蹈等表演形式，自然就不能仅取悦于村民，还要更大程度上地取悦于神灵。因此，在祭祀仪式中，音乐会采用有固定程式的道教音乐，以示对神灵的虔诚。在舞蹈动作方面，不仅要体现出村民对神灵的崇拜和敬仰，还要表现出屈服、讨好神灵的意味。这所有的一切都必须迎合神灵的喜好。村民们相信，只有这样才能取悦神灵，神灵才会以更为丰厚的物质作为回赠，村落才会得到神灵庇护和眷顾。

结论

本论文在对辛安村音乐形式全方位详尽调查的基础上,对该村的秧歌、道教音乐、京剧表演、海阳大鼓及表演唱等音乐形式进行了探讨,从文献资料和对村民的口头调查中,对历史上曾经在这里红火一时的京剧表演、道教仪式音乐等音乐文化活动进行了复原式的考证。通过对上述辛安村存活于当今的音乐活动和对历史资料的调查和梳理,本文试从以下几个层面进行阐释和推断。

首先,海阳地区以秧歌闻名,根据秧歌表演风格的不同,当地人将其分为“大架子秧歌”和“小架子秧歌”。前者以表演热情、豪放著称,主要流行于海阳的北部地区。后者则以丰富的音乐伴奏和细腻的舞蹈动作闻名,主要流行于海阳的南部地区。本文从辛安村“小架子秧歌”的历史渊源、舞蹈形式及秧歌中的音乐三方面进行阐述。通过对“大架子秧歌”和“小架子秧歌”的乐队编制、曲牌等方面进行对比分析,揭示出“小架子秧歌”中音乐的丰富性。其不仅有益于“慢走阵”的唢呐曲牌,还有有益于“快走阵”的节奏欢快的锣鼓曲牌。在对辛安村音乐文化的调查过程中,笔者发现许多音乐形式正在逐渐消亡,唯独秧歌,它不仅没有面临消亡的残酷现实,更以蓬勃发展的姿态活跃于乡镇的各大舞台。究其原因,笔者认为,辛安村秧歌直接或间接吸收了其他艺术形式的精华,是其传承发展至今的重要推动力。本文从秧歌的音乐、表演阵势、道具等方面对这种借鉴和吸收进行了分析,并就秧歌对辛安村其他音乐形式的影响进行了分析、考证。以当地民间音乐形式中的“表演唱”为例,其大部分的舞蹈动作都来源于秧歌的舞蹈动作。因此,笔者得出辛安村多种音乐形式间存在相互吸收、借鉴的关系。没有哪一种音乐形式自成一体,独立发展。这就体现了民间音乐的相互包容性。

其次,笔者在查阅大量文献资料和整理村民口述资料的基础上,对辛安村的京剧活动和道教仪式进行了复原式的考证。据村民讲:“每年农历的三月初六至三月初九,辛安村都会联合茂梓集、谢家、叶家、瓦罐窑、槐家泊、南沟村等 18 个乡村,共同集资在洪海院举办‘山会’”。各大戏班受邀至此为乡民呈现精彩纷呈京剧的“对台戏”。与此同时,“山会”还聚集了木偶戏、杂技、变戏法、说书以及赌博、占卜等其他娱乐形式。这些娱乐活动不仅给村民们提供了快乐的节日氛围,更培养了村民对京剧的兴趣。年逾九旬的于绊根老人就是在“山会”和京剧结下了不解之缘。而古稀之年的梁国兴老人也表示,自己的老师薛聚远,在 20 世纪六十年代,曾用两担小米换来一张京剧唱片。可见,京剧在辛安村不仅有悠久的历史,还有广泛的群众基础。在 20 世纪三四十年代,道教在辛安村十分盛行,大大小小的庙宇香火缭绕。由于祭祀仪式的需要,无论是道教音乐创作还是道教音乐传习和演奏都达到了空前的繁荣。现年 72 岁梁国兴老人的老师薛聚远就曾跟随道士于相魁学习的道教音乐。通过对梁国兴老人

习得的道教曲牌和现今辛安村“小架子”秧歌中所用唢呐曲牌的对比分析，笔者发现它们具有相似性。这也说明：虽然道教音乐随着祭祀仪式的消亡而逐渐退出历史舞台，但道教曲牌却在秧歌音乐中得已流传。

最后，通过对道教音乐、京剧、秧歌等音乐、舞蹈形式的发掘、整理，笔者发现该村音乐活动的发展和消亡都与其功能有关。首先，从音乐活动的参与者和组织者两个层面对音乐活动的功能进行分析。音乐活动除了使参与者和组织者的身心得到娱乐和放松，有时还会为他们带来一定的经济利益和物质报酬。这就进一步激发了组织者和参与者的积极性，体现出音乐活动的自娱功能。其次，通过大量田野调查，笔者发现今天的葬礼仪式不仅是祭奠亡灵，更成为与亲族、相邻团聚的重要场合。在宴请亲族和相邻的筵席上，鼓吹手所奏的音乐也不再单纯为故去之人服务，而是被赋予新的内容和意义——为活着的人提供一种娱乐。在“山会”等一系列民间集会活动中，音乐活动除了具有和睦相邻的社区性功能，更具有娱人的作用。最后，通过对祭海和拜庙等祭祀仪式活动的论述，笔者发现，在祭祀仪式中，村民通过献牲、献乐等方式取悦、讨好神灵，以求神灵给予更为丰厚的回报，从而揭示出音乐活动具有娱神功能。

综上所述，辛安村存在丰富的音乐文化活动。这里的音乐文化不仅历史悠久，更形成了广泛的群众基础。“小架子”秧歌是该村音乐形式的集大成者，它不仅吸收了京剧、道教音乐中的各种曲牌，还汲取了道教中“天人合一”、“阴阳相对”的思想理念。2006年，秧歌被列为首批国家级非物质文化遗产，成为众多音乐形式中一颗耀眼的明星。相比之下，辛安村的其他音乐形式并不像秧歌这样幸运。它们中有的已经消亡，有的正面临消亡。对于这些民间音乐形式的保护已经迫在眉睫。我们不妨借鉴秧歌发展的成功案例，对辛安村其他音乐形式的保护工作予以关注和重视。唯有如此，海阳大鼓、表演唱等民间音乐形式才可能摆脱被时代淘汰的命运。今后，笔者会继续关注该村的音乐文化活动，以为民间音乐的保护工作提供可行性建议。

参考文献

- 1 《海阳县志》，山东省海阳县志编纂委员会编纂，2010年3月第三版第1次印刷，第421页。
- 2 孟宪波主编：《海阳大秧歌》，烟台市内部资料出版物2004年12月第1版，第1页。
- 3 孟宪波主编：《海阳大秧歌》，烟台市内部资料出版物2004年12月第1版，第21页。
- 4 《海阳县志》，山东省海阳县志编纂委员会编纂，2010年3月第三版第1次印刷，第61页。
- 5 夏当英，《道教神仙信仰的俗世性特征》，安徽大学学报，2007年11月第6期。
- 6 张振涛，《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东出版集团，2002年5月第一版，第214页。
- 7 《海阳县志》，山东省海阳县志编纂委员会编纂，2010年3月第三版第1次印刷，第804页。
- 8 《海阳县志》，山东省海阳县志编纂委员会编纂，2010年3月第三版第1次印刷，第806页。
- 9 《海阳县志》，山东省海阳县志编纂委员会编纂，2010年3月第三版第1次印刷，第421页。
- 10 杨庆堃，《中国社会中的宗教——宗教的现代社会功能与其历史因素之研究》，世纪出版集团、上海人民出版社，2007年6月第一版，第87页。
- 11 刘鹗，《老残游记》，百花洲文艺出版社，2010年11月第2版第2次印刷。第11页。
- 12 刘鹗，《老残游记》，百花洲文艺出版社，2010年11月第2版第2次印刷。第13页。
- 13 于春华，《中国海阳大秧歌探索与研究》，中国文艺出版社，2004年6月第一次印刷，第152页。
- 14 《京剧锣鼓谱简编》，中国戏曲研究院编，北京宝文堂书店出版。1955年10月第一版，第39页。
- 15 《京剧锣鼓谱简编》，中国戏曲研究院编，北京宝文堂书店出版。1955年10月第一版，第12页。
- 16 于春华，《中国海阳大秧歌探索与研究》，中国文艺出版社，2004年6月第一次印刷，第151页。
- 17 薛艺兵，《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》2003年3月第一版第93页。
- 18 马林诺夫斯基，《文化论》，马林诺夫斯基（著），费孝通等译，中国民间文艺出版社，第16页。
- 19 马林诺夫斯基，《文化论》，马林诺夫斯基（著），费孝通等译，中国民间文艺出版社，第80页。
- 20 张蔚，《闹节——山东三大秧歌的仪式性与反仪式性》，中国传媒大学出版社，2009年第一版，第157页。
- 21 费孝通，《乡土中国》，上海世纪出版集团，第462页。
- 22 薛艺兵，《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》2003年3月第一版第93页。
- 23 马林诺夫斯基（著），《文化论》，费孝通等译，中国民间文艺出版社，第16页。

- 24 马林诺夫斯基（著），《文化论》，费孝通等译，中国民间文艺出版社，第 80 页。
- 25 张蔚，《闹节——山东三大秧歌的仪式性与反仪式性》，中国传媒大学出版社，2009 年第一版，第 157 页。
- 26 《乡土中国》，费孝通，上海世纪出版集团，第 462 页。
- 27 马林诺夫斯基（著），《文化论》，费孝通等译，中国民间文艺出版社，第 82-83 页。
- 28 《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社，2003 年 3 月第 1 版，第 97 页。
- 29 《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社，2003 年 3 月第 1 版，第 99 页。
- 30 张振涛，《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东文艺出版社，2002 年 5 月第 1 版，第 239 页。
- 31 张振涛，《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东文艺出版社，2002 年 5 月第 1 版，第 261 页。
- 32 薛艺兵，《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社，2003 年 3 月第 1 版，第 97 页。
- 33 张振涛，《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东文艺出版社，第 287 页。
- 34 薛艺兵，《神圣的仪式——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社。第 10 页。
- 35 薛艺兵，《神圣的仪式——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社。第 111 页。
- 36 张振涛，《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东文艺出版社，第 357 页。
- 37 杨庆堃，《中国社会中的宗教——宗教的现代社会功能与其历史因素之研究》，世纪出版集团，上海人民出版社，2007 年 6 月第 1 版，第 100 页。

致谢

光阴荏苒，三年硕士研究生的课程学习即将在 2011 年初夏结束。手捧这份沉甸甸的结业论文，万千感慨涌上心头，有收获、有不舍、更有对师长们最真诚的感恩。

首先，要感谢我的导师祁慧民博士，是她引领我进入民族音乐学的殿堂。入学伊始，祁老师为我开设“民族音乐学外国经典文献导读”等民族音乐学相关理论课程的情景，至今仍历历在目。她丰厚渊博的学识和颇具前沿性的学术思想为我全面细致地学习民族音乐学这一学科提供了全新的思路和方法。祁老师不仅为我开设了“民族音乐学中国经典文献导读”、“中国传统音乐学导学”、“音乐学作品分析的理论与实践”、“田野调查及田野调查报告的写作”等理论课程，更亲自带我到海阳地区做田野调查，以其多年来积累的丰富的田野调查经验指导我如何与村民沟通，如何记录民间音乐等一系列田野调查中遇到的实际性问题。令我深受感动的是，由于不少秧歌演出恰逢春节年期间举办，祁老师为了帮我尽快适应田野调查工作，她索性牺牲掉与亲人团聚、共享天伦的时间，陪我进村入户做调查。每一次记录、每一次谈心的画面，恍如昨日。此外，在注重音乐本体的理念下，祁老师还专门聘请了青岛市京剧表演艺术名家为我们开设了昆曲、京剧、工尺谱等课程。通过这些课程的学习，我对中国传统音乐的本体有了深刻的感性认识。进入论文写作阶段后，从拟定提纲到具体的写作再到论文完稿，各个环节都离不开祁老师无私的指导。由于我的文字功底相对薄弱，写作规范性亦有欠缺，祁老师便逐字逐句对论文进行修改。在此，我衷心感谢祁老师的倾心付出。三年求学路，祁老师的治学严谨，成为我学业上的标杆，而她为人处事的态度亦是值得学习的榜样。她不仅是我的授业恩师，更是我人生的导师。

在此，我还要向我的戏曲老师唐效齐先生和文化人类学老师杜靖博士致谢。唐老师虽已七旬高龄，却仍不辞辛劳为我们“传道、授业、解惑”，他所教授的工尺谱、昆曲、京剧等传统音乐文化，让我领略到中国传统音乐的博大精深。杜靖老师讲授的文化人类学，则让我对人类学的研究方法有了一定的认识，为我的田野调查资料与人类学理论相结合搭建了桥梁。

在攻读硕士期间，我还选修了于青老师、张旭冬老师、王静怡老师、谭良老师、冶鸿德老师的课程，进一步夯实了基础知识。在这里一并向他们致谢，并向所有指导过我、帮助过我、激励过我的诸位师长、院领导及学院行政工作的各位老师表示最真诚的敬意和感谢。

最后，要衷心感谢辛安村的村民和民间艺人。在整个田野调查过程中，当地的村民不仅不厌其烦地为我讲述该村的历史还为我精心准备各种饭菜。甚至，他们会为我腾出房间休息，自己和孩子挤在一张小床上凑合一晚。在寒冷的冬季，他们自己都舍不得烧的柴火，却为我烧了整晚。那一张张和蔼可亲的面孔，时常会浮现在我的面前。

他们不再是我的调查对象，更像是我的亲人和朋友。除此之外，许多民间艺人也为我提供了很大帮助。72岁的梁国兴老人不仅为我提供了丰富的音乐材料，还组织村民专门为我演奏，让我获得了大量的一手资料。91岁的京剧爱好者于泮根老人，虽然卧病在床，却在采访过程中，硬撑着为我演唱了一段京剧。民间艺人于金平、于永金、于元卓等人也都不厌其烦地接受我的采访，并为我的田野调查提供了丰富的音像资料。在此，向他们表达我最真挚的谢意。

攻读学位期间的研究成果

- 1 王媛.祭海与秧歌. 东方论坛 2010 年第五期（增刊）. 2010
- 2 王媛.The Yangko Dance And Festival. 大众文艺 2010 年第九期. 2010