

10126-31012016

分类号_____

密级_____

U D C_____

编号_____

论 文 题 目

丧葬礼俗中的鼓吹乐
——以内蒙古武川地区鼓吹乐为个案

研 究 生：_____赵晨宇_____

指导教师：_____李欢喜_____

专 业：_____艺术学_____

研究方向：_____艺术学基础理论与艺术美学_____

学 院：_____艺术学院_____

年 级：_____2010 级_____

2013 年 5 月



原创性声明

本人声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除本文已经注明引用的内容外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得内蒙古大学及其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：赵晨宇 指导教师签名：李双喜
日 期：2013.6.1 日 期：2013.6.1

在学期间研究成果使用承诺书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，即：内蒙古大学有权将学位论文的全部内容或部分保留并向国家有关机构、部门送交学位论文的复印件和磁盘，允许编入有关数据库进行检索，也可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文。为保护学院和导师的知识产权，作者在学期间取得的研究成果属于内蒙古大学。作者今后使用涉及在学期间主要研究内容或研究成果，须征得内蒙古大学就读期间导师的同意；若用于发表论文，版权单位必须署名为内蒙古大学方可投稿或公开发表。

学位论文作者签名：赵晨宇 指导教师签名：李双喜
日 期：2013.6.1 日 期：2013.6.1

丧葬礼俗中的鼓吹乐

——以内蒙古武川地区鼓吹乐为个案

摘 要

鼓吹乐至今已有近千年历史，在漫长的发展进程中，由于时代变迁和社会环境不同，鼓吹乐经历了各种各样的变迁。鼓吹乐在与各地艺术形式和民风民情融合后，形成独具特色的表演风格，在人们日常生活中发挥着重要作用。鼓吹乐作为民间传统音乐的一部分，始终与民间传统礼俗仪式相辅相成。与陕西、山西等地不同，内蒙古武川地区鼓吹乐在社会发展与变迁中完全脱离婚嫁结娶与庙会祭祖等传统礼俗活动，成为丧葬礼俗的专属用乐。本文将武川地区“鼓吹乐”限定于“丧葬礼俗”这个特定的民间传统习俗中，分析鼓吹乐在丧葬礼俗中之应用、程式、功能及价值。

本文以武川地区丧葬礼俗仪式中鼓吹乐艺术的田野调查为基础，对鼓吹乐班的基本构成、技艺传授方式、鼓吹乐班演奏曲目以及使用乐器等方面进行考察、整理和探析，在武川鼓吹乐音乐本体分析的基础上，并从艺术学、文化人类学与民族音乐学等学科视角，对丧葬礼俗中鼓吹乐班在乡村礼俗中之样态、经济运作状况等进行客观的描述，探究其独有的社会功能与审美功能，并探寻鼓吹乐这一传统乐种在当今经济全球化和文化多元化格局中之流变与传承之道。

关键词：武川；鼓吹乐；鼓吹乐班；社会功能；审美功能；传承

TRUMPET MUSIC IN FUNERAL CUSTOM

—— IN INNER MONGOLIA TRUMPET MUSIC IN WU CHUAN

AREA AS AN EXAMPLE

ABSTRACT

Trumpet music as one of the ancient Chinese music, which produce to now has nearly one thousand years of history. In the long historical development process, because of the changes of the times and the different social environment, trumpet music is also experiencing all kinds of changes. Trumpet music fused the art form and folk customs, which formed the unique performance style plays an important role in People's Daily life. Trumpet music is one of the traditional folk music and always with the traditional folk custom service supplement each other. Unlike in ShanXi, ShanXi and other places, the Wu Chuan Trumpet music of Inner Mongolia is completely out of the marriage knot married and ancestor worship and other traditional custom activity, with the development of society and change. Temple music has become the exclusive use of mortuary practices. As a result, the author will restrict to Wu Chuan area "trumpet music" into "funeral custom" of this particular folk traditional custom, by advocating the combination of music and mortuary practices analysis advocated the function of music in the funeral custom and value.

Making an investigate in the field from the funeral rites ceremony of Wu

Chuan area and trumpet music art with the basic composition, techniques of advocating music class's teaching way and method, to promote music class play tracks and the instruments used to do the further excavation and reorganization. In past research with trumpet music , on the basis of ontology, in art, the perspective of cultural anthropology, and ethnomusicology. trumpet music class in rural custom of funeral custom form and economic operation of the objective description, which explore its unique social function and aesthetic function, trying to find the trumpet music the traditional music in today's economic globalization and cultural diversification evolution and inheritance pattern.

KEYWORDS: Wuchuan; trumpet; music; the group of trumpet music; Social function; Aesthetic function; Inheriting.

目 录

引 言	1
第一章 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐的历史与现状	4
1.1 武川的自然地理环境	4
1.2 武川的人文环境	5
1.2.1 悠久的历史文化积淀	5
1.2.2 宗教信仰和传统文化习俗的延续	7
1.2.3 武川地区的丧葬文化概况	7
1.3 鼓吹乐的起源及发展流变	11
1.3.1 鼓吹乐的起源	11
1.3.2 鼓吹乐的发展流变	12
第二章 武川地区丧葬礼俗中的鼓吹乐与鼓吹乐班	16
2.1 一次完整的随班调查	17
2.2 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐演奏所使用的乐器	19
2.2.1 吹奏乐器	20
2.2.2 打击乐器	21
2.2.3 丝弦乐器	22
2.3 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐的演奏曲目	23
2.3.1 传统曲牌	23
2.3.2 地方戏曲和民间小调改编的曲牌	25
2.2.3 流行音乐改编的曲牌	29
2.4 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐的演奏形式	31
2.5 乐班的基本构成	31
2.6 乐班乐手技艺的传授方式与方法	34
2.7 乐班的经济运作及其收入分配	36
2.8 乐班乐手的社会地位	38
第三章 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐的功能性认识	40
3.1 丧葬礼俗中鼓吹乐的社会功能	40

3.1.1 鼓吹乐的聚众和造势功能	40
3.1.2 鼓吹乐的抚慰和教化功能	42
3.2 丧葬礼俗中鼓吹乐的娱乐功能	43
3.2.1 鼓吹乐的“娱人”功能	43
3.2.2 鼓吹乐的“娱神”功能	44
3.3 丧葬礼俗中鼓吹乐的审美功能	45
3.4 对武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐班自我调适和传承问题的思考	46
3.4.1 当代社会背景下鼓吹乐班的自我调适	46
3.4.2 对武川民间鼓吹乐班传承与发展问题的思考	47
结 语	50
参考文献	51
致 谢	54

引言

选择内蒙古武川地区丧葬礼俗中的鼓吹乐这个选题，首先源于我对家乡丧葬礼俗中鼓吹乐的兴趣和了解。我的家乡是武川县大豆铺乡，这里特有的文化习俗伴随着我的成长。从小的耳濡目染，使我对这种质朴的、具有浓郁乡土气息的鼓吹乐的表现形式和内容有着更为深刻的体验和理解。其二，在于鼓吹乐本身的独特魅力和顽强的生命力。二十世纪以来，民间音乐几经劫难，许多民间音乐品种，诸如山歌、爬山调的传承与发展大不如前，但丧葬礼俗中的鼓吹乐却在经历文革的浩劫后又蓬勃兴起。这不得不使人思考它生命力的源泉和社会基础。再者，丧葬鼓吹乐盛况背后的危机。丧葬鼓吹乐在二十世纪八十年代后逐渐恢复，并不断发展繁荣，但通过几次田野调查和鼓匠艺人的讲述，现在最年轻的鼓匠艺人也四十多岁，青年人对丧葬鼓吹乐没有任何兴趣，其传承出现严重困难；随着城市化的发展和人们文化素质的不断提高，也使鼓吹乐的生存和发展面临着极大的挑战，因此，对丧葬礼俗中鼓吹乐的挖掘整理、保存研究迫在眉睫。最后，内蒙古地区的鼓吹乐研究还是一片处女地。研究鼓吹乐的著作和学术论文有很多，如对鲁西南鼓吹乐、西安鼓乐、冀中鼓吹乐、晋北鼓乐、河南鼓吹乐的研究成果不少，而对于内蒙古西部地区鼓吹乐的研究则少之又少。笔者认为内蒙古西部地区的鼓吹乐虽说是由上述地区传入，但在传入的基础上也有了自己的特点，所以笔者认为内蒙古西部地区鼓吹乐的研究具有很大的空间。

研究内容与目的：

由于主客观因素的限制，笔者很难对内蒙古西部地区的鼓吹乐全貌进行完整、详实的梳理。所以本文仅以内蒙古武川地区的鼓吹乐班这一田野个案为切入点，从小范围关注大环境，借鉴前人的研究方法，学习前人的研究成果，从田野调查中还原民俗事象的原貌、鼓吹乐班在民间礼俗中的文化人类学价值以及鼓吹乐本体研究等几个方面，将鼓吹乐与民间礼俗作为一个相互融合的文化整体加以认知，在以往鼓吹乐研究多关注音乐本体的基础上，以艺术学、文化人类学还有民族音乐学的视角，对丧葬礼俗中的鼓吹乐班在乡村礼俗中的样态、经济运作等方面进行较为客观的描述，以探究鼓吹乐的审美功能与社会功能并试图寻找到鼓吹乐这一传统乐种在经济全球化、文化多元化格局中的流变与传承。

研究现状:

关于鼓吹乐的研究国内已有很多学者出版过专著和发表过文章,笔者就目前所搜集到的有关鼓吹乐的相关研究文献,按照其研究内容的不同进行了简单的梳理,主要归纳了以下四点:

一是对鼓吹乐的综合研究。关于综合研究的代表成果主要有:项阳的《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》(《中央音乐学院学报》,2010年第1期)、王九箴,孙云的《生态环境视域下鼓吹乐的文化空间解读》(《忻州师范学院学报》,2008年12月第6期)、薛艺兵的《民间吹打的乐种类型与人文背景》(《中国音乐学》,1996年第1期)、冯光钰的《鼓吹乐的传播与文化生态环境》(《人民音乐》,1996年第1期)、孙云的《奏笙鼓可传悲意,鸣管笛堪寓哀情》(《齐鲁艺苑-山东艺术学院学报》,2005年第3期)、项阳的《乐户与鼓吹乐》(《文艺研究》,2001年第5期)、张振涛的《民间乐师研究报告》(《中国音乐学》,2008年第1期)和《“吹鼓手”一词的社会学释义》(《星海音乐学院学报》,2000年6月第2期)等。

二是对鼓吹乐起源和演变的研究。关于起源和演变研究的代表成果主要有:王珉的《鼓吹乐起源说》(《音乐艺术-上海音乐学院学报》2003年第4期)、宋新的《汉代鼓吹乐的渊源》(《中国音乐学报》(季刊)2005年第3期)、董波的《说说鼓吹乐》(《昭乌达蒙族师专学报》(汉文哲学社会科学版),2001年第2期)和《鼓吹音乐之渊源》(《内蒙古教育学院学报》,2000年12月第4期)、杨浩的《中国古代“鼓吹”》(《南京艺术学院学报》,1989年第1期)、孙敏的《中原鼓吹乐的历史嬗变》(《东方艺术》,2005年第8期)和李宏峰的《汉代丧仪音乐中礼俗关系的演变与发展》(中国艺术研究院硕士学位论文,2004年)等。

三是对不同地区鼓吹乐乐种的研究。关于不同地区鼓吹乐乐种研究的代表成果主要有:吴凡的《草根的口传与谱传以山西省阳高县阴阳与鼓匠乐班为例》(《星海音乐学院学报》,2008年3月第1期)、李卫的《功能视野中的礼俗与鲁西南鼓吹乐》(《中央音乐学院学报》,2006年第4期)、吕洪静的《“西安鼓吹乐”四调初探》(《交响-西安音乐学院学院报》,1995年第2期)、金平的《豫南民间道教音乐与丧葬民俗》(《黄钟》,2005年第2期)、李彪的《江西省上饶县丧葬音乐传承初探》(《四川教育学院学报》,2003年3月第3期)、李城,迟震的《梨乡唢呐乐班的田野考察》(《安徽师范大学学报》(人文社会科学版),2006年11月第6期)、王东涛的《鲁中南峰城及台儿庄两鼓乐班调查与研究》(中国艺术研究院硕士论文,2005年)和牛玉新的《山东鼓吹乐及其在民间风俗仪式中的作用》(《中国音乐》(民族音乐研究),2003年3月)等。

四是对鼓吹乐功能的研究。关于鼓吹乐功能研究的代表成果主要有：薛艺兵的《论仪式音乐的功能》（《音乐研究》（季刊），2003年3月第1期）、张园媛的《临清鼓吹乐的文化内涵及其功能意义》（《山东文学》，2008年第9期）、单振岳的《唢呐在河南鼓吹乐中的渊源及其社会功能》（《乐器》，2010年第9期）、李松柏的《陕西关中丧葬礼俗的文化探究》（《西北农林科技大学学报》（社会科学版），2002年7月第4期）、张振涛的《尊祖敬宗、敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能》（《星海音乐学院学报》，2003年3月第1期）、汤洁的《浅析仪式音乐的社会功能与文化意义——以焦作市博爱县北石涧村丧葬仪式音乐为例》（《新乡教育学院学报》，2009年9月第3期）和林林的《海城丧葬音乐的功能分析》（《乐府新声-沈阳音乐学院学报》2011年第2期）等。

上述研究成果从不同的角度对丧葬礼俗中的鼓吹乐进行了阐释，但在诸多研究鼓吹乐的文章和著作中关于内蒙古鼓吹乐研究的文章和著作则少之又少，笔者现在收集到关于内蒙古地区鼓吹乐研究的文献仅仅有刘慧荣的《概述包头民间鼓吹乐》（《内蒙古艺术》，2003年第2期）一篇以及刘新和的著作《瀚海笔耕录》（内蒙古人民出版社，2001年6月版，第136页）当中收录的一篇关于鼓吹乐的文章，因此笔者认为内蒙古西部地区鼓吹乐具有很大的研究空间。

研究方法：

1. 民族音乐学田野调查研究：本文采用的研究方法主要以田野调查法为主，为了确保资料的准确性和详实性，笔者多次前往武川地区进行实地考察和调研，参与了几场不同乐班艺人的演出，对丧葬礼俗仪式及演出过程进行了全面的记录和拍摄，丰富详实的材料为笔者论文的研究提供了坚实的基础。

2. 民间艺人访谈：在跟随乐班进行演出调研的过程中，笔者通过中间人介绍，采访到了一位从事过多年鼓吹乐表演的老艺人，因年事已高，老艺人很早就退出了鼓吹乐的表演舞台。在和老艺人的交谈中，笔者从老艺人的口述中了解到了武川地区鼓吹乐过去的一些概况，例如旧时鼓吹艺人的习艺方式、旧时鼓吹艺人的社会地位等等，这些材料都为笔者论文的写作提供了宝贵的素材。

3. 文献研究：由于笔者所研究的课题中涉及到武川地区的地理文化概况和鼓吹乐的历史起源等问题，所以需要笔者查阅大量相关书籍及学术论文，在查阅的过程中对相关内容进行归纳和整理，为论文奠定了初步的学理基础。

第一章 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐的历史与现状

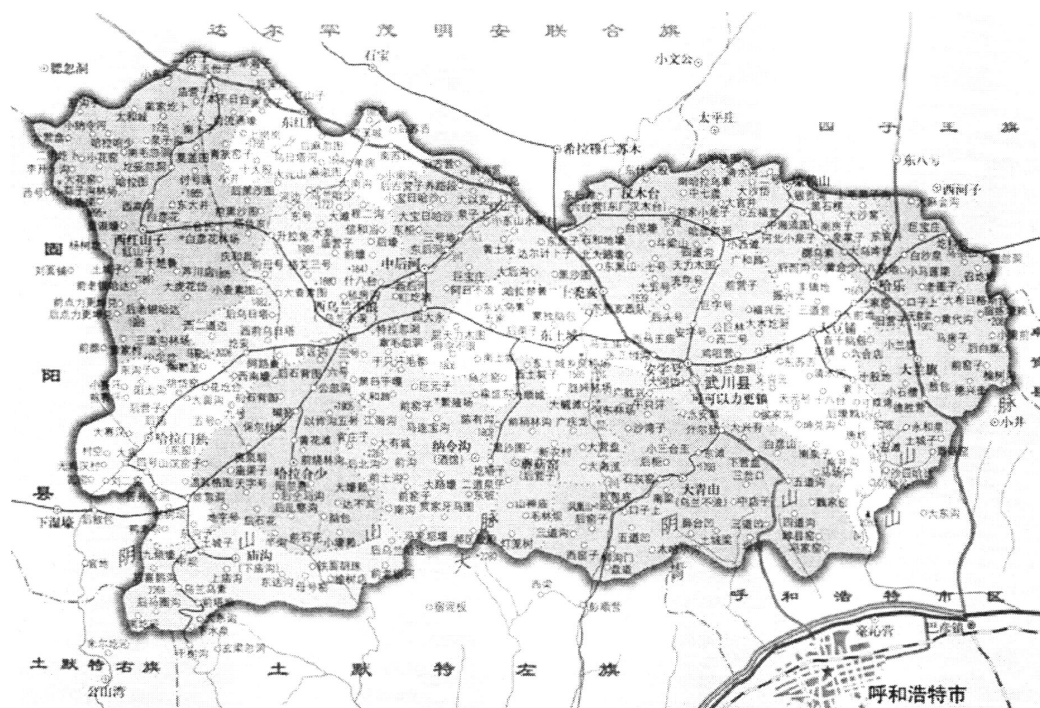
1.1 武川的自然地理环境

武川，原名“女水”，北魏献文帝为纪念“女水之战”得胜，特将“女水”改名为“武川”，意为“用武力征服的河”。县城可力更镇，简称“可镇”，为武川县人民政府所在地，正音蒙语为呼和额日格，译成汉语意为青色的崖头。武川县位于内蒙古自治区中部，首府呼和浩特市以北，地理坐标位于北纬 $40^{\circ}47'$ — $41^{\circ}23'$ 、东经 $110^{\circ}31'$ — $111^{\circ}53'$ 之间，县境总面积4885平方公里，县境东西长约110公里，南北最宽约60公里，境内大青山东西延绵，北部中部平缓起伏，使武川形成了一个未封闭的簸箕状盆地。武川县东临乌兰察布市卓资县，南接呼和浩特市回民区、土默特左旗、包头市土默特右旗，西毗包头市固阳县，北连包头市达尔罕茂明安联合旗、乌兰察布市四子王旗，交通的发达为各地鼓吹乐班间的文化交流提供了便利的条件。

1996年1月1日，武川县由乌兰察布盟辖变为由呼和浩特市辖，县境未变，到2006年6月，通过几次区划变更，全县现设有3个镇，5个乡，4个社区和93个行政村。境内居住汉、蒙、回、满等20个民族，根据《县志》记载：“2009年，全县总人口中，汉族人口为170300万人，占总人口的97.74%；蒙古族人口为4327，占2.46%；回族人口为577人，占总人口数的0.33%，满族人口为522人，占总人口数的0.30%，其他民族人口为305人。”通过上述数据显示，少数民族人口数只占全县总人口的一小部分，但是，在该地区的文化中却抹不去那些只占一小部分的少数民族文化印记。其中，以蒙古族的痕迹较多，尤其是武川地区的一些村名，很大一部分是由蒙语音译而得名。汉族文化用它巨大的包容性吸纳了各方少数民族文化，同时，还保留了自己作为主流文化的主导地位。作为汉族文化的鼓吹乐能够在少数民族地区得以发展，这完全得益于汉族人口在该地区的众多。

武川县位于中纬度内陆高原地区，属中温带大陆性季风气候，冬季漫长严寒，夏季短暂温热。武川地处阴山山脉大青山区，居于内陆高原地区，远离海洋，而且地形以山地丘陵为主，能到达武川境内的水气大为减少，因此武川地区年降水量较少，由于降水量稀少，武川素为十年九旱之地，纵观武川千年历史，干旱始终是武川农业灾害之首。由于当时生

产力和科学技术的低下,人们无法用科学手段解释和防御自然灾害,因此就把希望寄托于看不见摸不着的神灵身上,希望通过祈雨仪式获得神灵的庇佑,保佑来年可以风调雨顺,这也是当地为什么会有许多龙王庙存在的真正原因,正是这些庙宇和祈雨仪式的存在,为传统的鼓匠乐班提供了生存的信仰依托。



1.1 武川县行政区域图 武川县志载

1.2 武川的人文环境

1.2.1 悠久的历史文化积淀

武川是一个历史悠久,且文化底蕴深厚的地方,在上世纪 50 年代,通过对大青山南麓大窑文化遗址的考古研究,发现早在距今一万年前武川境内就已经有人群部落居住。商、西周时属鬼方,春秋时属猃狁,战国时属林胡、楼烦,其种族“食肉饮酪”、“以穹庐为舍,逐水草迁徙”。^①三国两晋时期,鲜卑族从大兴安岭兴起后,不断西迁,最终定居于大青山以北武川境内。公元 398 年,北魏道武帝拓跋珪将其东部的高门弟子以及豪杰两千户迁到北部居住,以镇守边塞。宇文陵“随例徙居武川”。^②这也是关于“武川”一名最早的记载。

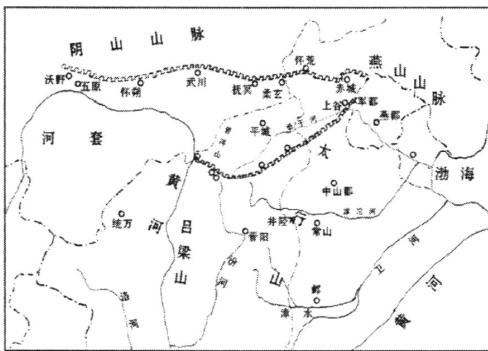
^① 武川县志编纂委员会:《武川县志》,内蒙古人民出版社,1988 年 1 月版,第 2 页。

^② 李延寿:《北史》,中华书局,2003 年版,卷 9,311 页。

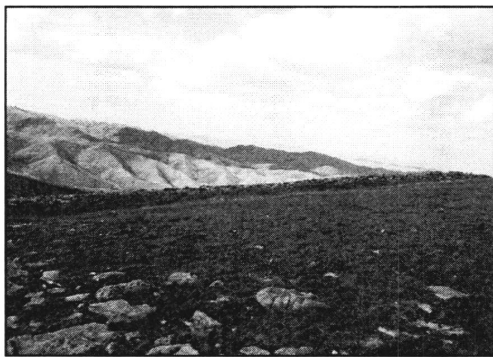
武川自古以来就是兵家必争之地，魏太武帝拓跋焘设武川、抚冥、怀朔、怀荒、柔玄、沃野六个重镇，保卫平城。作为北魏“六镇”之一的武川是唯一保留至今的地方。北魏至隋唐也是武川最为辉煌的一个时期，在这期间出现了纵横中国二百多年的关陇贵族集团，也走出了金戈铁马的武川军团，武川作为北周、隋、唐 3 个朝代的发祥地，将中国推向了一个新的历史高峰。根据《武川县志》记载：光绪二十九年（公元 1903 年），置武川厅，为口外十二厅之一，称武川直隶厅。民国元年（公元 1912 年），改厅为县，民国 3 年，绥远与山西分治后，武川县属绥远特别行政区，直至 1949 年 9 月 19 日，武川县随绥远省和平起义获得解放。”^①

历史上，武川先后为匈奴、鲜卑、契丹等少数民族所占据，多为民族融合的地方，在清朝乾隆以前一直是少数民族游牧地区，乾隆年间，汉族时有迁入，但迁入人数屈指可数。光绪二十九年（1903 年）设武川厅后，根据当时政策，武川境内大量放垦土地，晋、冀、陕、鲁、豫等地的农民相继迁徙于此。大量移民的迁入，改变了武川当地的社会结构、经济结构以及生活方式。同时，移民作为文化传播的主要载体，将晋、冀、陕、鲁、豫等地的文化带到了武川地区，使当地形成了富有活力的多元移民文化。

武川自北魏设镇以来，迄今已有一千五百多年历史，清光绪设厅建治以来也有一百多年，其间风雨春秋，沧桑巨变，当年的豪杰时事散见于史册典籍，今存的文物遗址遍布于县境山川，为勤劳朴实的武川人民留下一份骄傲的胜迹。



1.2.1 北魏长城分布图 武川县志载



1.2.1 北魏长城武川段 武川县志载

^① 武川县志编纂委员会：《武川县志》，内蒙古人民出版社，1988 年 1 月版，第 3 页。

1.2.2 宗教信仰和传统文化习俗的延续

武川是一个多宗教地区，解放前，武川地区主要有天主教、耶稣教、伊斯兰教、佛教和道教，在这些教派之外，还有一些其他教派的少数信徒，例如青帮、一贯道、龙华圣教会等会道门组织。“文化大革命”期间，宗教被迫停止一切活动，而且宗教场所也都在“文化大革命”期间遭到了不同程度的破坏。中共十一届三中全会以后，随着宗教政策的贯彻和落实，天主教、耶稣教和伊斯兰教逐渐又恢复了各自的活动，而武川的道教却在“文化大革命”中彻底消失，武川地区的佛教也是在经过了漫长的恢复以后，2006年才恢复活动。这些教派曾对武川地区人民的思想意识、社会生活、风俗习惯产生过较为深远的影响，但尤以佛教和道教影响最为深刻。《武川县志》记载：“境内庙宇纵多，平素每日诵经烧香3次，每逢农历四月二十八日前后举行庙会，境内居民云集。”由此可知当年的武川是一个庙会众多的地方，也正是这些庙会孕育和传承着武川地区的民俗文化，同时也为鼓吹乐的发展搭建了一个广阔的平台。

文化习俗作为一种无处不在的社会事象，与人们的生活紧密相融，成为人们生活习惯的重要组成部分，武川地区的传统习俗丰富而多彩，从一年的农历正月初一开始说起，在“春节”前一天晚上，家人团聚，张灯结彩，守岁不寐，当地人俗称“熬年”，初一凌晨三点（近年在岁交之时），各家各户点燃“旺火”，燃起鞭炮，来“迎喜神”，然后合家一起吃更岁饺子，以示团圆和幸福。正月初二“接财神”，正月初五“送穷土”，也称“破五”，正月初八“游八仙”，正月十五“元宵节”，“元宵节”是武川地区比较隆重的节日，当地称为“过十五”。“元宵节”这天，会有秧歌、高跷、舞狮子、船灯、二人台等文艺演出，同时还会转“九曲灯”等，这些独特的习俗活动伴随着武川地区人民的生活，成为老百姓生活中不可或缺的重要组成部分，为鼓吹乐班提供了大显身手的舞台。同时，这些独特的习俗活动也为鼓吹乐的发展提供了广阔的社会平台。

1.2.3 武川地区的丧葬文化概况

民俗“是一个国家和民族中广大民众所创造、享用和传承的生活文化。起源于人类社会群体生活的需要，在特定的民族、时代和地域中不断形成、扩布和演变，为民众的日常

生活所服务。”^①武川地区丧葬礼俗作为当地民众文化生活的一部分，与诞生礼俗、成年礼俗和婚姻礼俗共同构成了人生历程中的重要仪礼。作为人生最后归宿的丧葬仪式，是人生仪礼中内容最为丰富且最引人关注的礼俗。民族音乐学强调，研究音乐不能脱离了承载它的文化背景，否则会导致研究的孤立性和片面性。本文的着眼点在于对丧葬礼俗中鼓吹乐的研究，所以将其置于特定的仪式中还原鼓吹乐的原有功能性，使其集中反映武川地区人民的生活风貌、人生愿望以及心理状况。

武川地区的丧葬礼仪程序：

1. 送终。是指老人离开人世之际，老人的亲属在身旁照料直到老人去世。亲属们在确认死者已经咽气离世时，送终之人都要放声大哭，当地人认为，如果不哭，死者会在来世投胎成为哑巴，陕北也称此仪式为“初哭”。

2. 入殓。也称“初殓”，就是将死者梳洗打扮后，为死者穿好寿衣，再将其放入棺木内的一个传统仪式。其中，寿衣的总数量为单数，包括内衣、外衣和鞋袜，有些人家还会为死者穿罩袍。在小殓的过程中，要在死者的口中为其放入一枚古代的铜钱或银元，此钱称为“口含钱”，意为死者在阴间不会受到饥饿，投胎转世后会有口福。放入“口含钱”后还要在死者的两个袖筒里放入一些烙饼，烙饼的数量要和死者的年龄相等，然后再多加两个，一个“敬天”，一个“敬地”，然后用白麻绳将其袖筒扎住，该饼俗称“打狗饼”，据当地老人们说，死者在通往阴间的路上会有恶狗挡道，“打狗饼”用来打恶狗，以保证死者的灵魂能顺利到达阴间，现在的人们一般用小饼干代替烙饼。小殓的最后一道程序就是用白麻纸将死者脸部盖住，因为死者面色难看，容易引起人们恐惧，该纸称为“苦面纸”。

武川地区的小殓也有所禁忌，小殓要在傍晚太阳落山或黎明太阳未升起时进行，小殓停放棺木时要躲开天坑而放，这里不是指地理现象里的“天坑”，而是我们通常所说的“煞位”。天坑按“春巽、夏坤、秋乾上、唯有冬至艮上藏”四个角而转，意思为天坑春天在东南方向、夏天在西南方向、秋天在西北方向、冬天在东北方向，死者棺木的摆放位置应避开与死者死亡日期相对应的天坑位置，例如死者是在夏季死亡，那么停放死者棺木的时候就不能选在西南方向，其他三个方向均可。

3. 报丧。报丧即死者亲属将死者死亡的消息通报其他亲属和邻里朋友的一个仪式。报丧一般由死者的长子完成，如果死者家族庞大，也可由儿媳、孙子、侄子等直系亲属分头报丧。报丧时，孝子们要头戴孝帽，腰缠麻绳，手拿哭丧棒，到亲友家时，先将哭丧棒放

^① 钟敬文：《民俗学概论》，高等教育出版社，2010年8月版，第3页。

于门外，手托孝帽，进门后下跪磕头，然后开始哭诉死者的死因、时间以及下葬日期等。

4. 破孝。就是为前来吊唁的亲朋分发孝布。破孝布在当地极其讲究，有大破孝与半破孝之分，根据辈分与关系的不同进行不同的破孝。一般同姓家族成员为全孝，如死者的儿子、女儿、孙子、孙女、侄儿、侄女等都破全孝，全孝包括孝帽、孝衫、孝裤、腰孝（由麻绳编制的麻辫），不同的是侄儿、侄女不系麻辫，孙子、孙女孝帽上绣有红色“十”字，腰孝为红色布匹；外姓亲属如女婿是孝帽、孝衫、腰孝，孙女婿为红色腰孝，其余与女婿一样，男外甥是孝帽、蓝色腰孝、孝帽上绣蓝色“十”字、女外甥是蓝布帽孝和孝裤，女老东家的侄儿是孝帽、腰孝，侄女是孝帽、孝裤。四门亲家每人发白布一块系在胳膊上，其余亲朋们每人发一块白布别在扣子上以示祭奠，与死者有属相相冲的亲朋还要系一块小红布。

5. 守灵。也称护灵，即死者的亲属在放有死者灵柩和牌位的灵棚里进行守护的丧俗。旧俗迷信认为，刚死之人，灵魂比较柔弱，易受到其他孤魂野鬼的欺扰，因此需要儿女们对亡者的灵魂给予守护，所以叫“守灵”。守灵人一般为死者的直系亲属和家庭成员，包括死者的子女、儿媳、孙子和侄子等。守灵时，守灵者要不断的焚香烧纸，以保证灵棚内香火不断，如有亲朋前来吊唁，守灵者要跪拜还礼以示感谢。

6. 祭灵。所谓祭灵就是陕北等地所说的吊唁，即死者的亲戚朋友、街坊邻里携带烧纸和祭礼前来给亡者致哀祭奠的仪式。停殡一般3天、5天、7天不等，有的停殡9天才出殡安葬，不过大多为7天出殡，具体停殡时间由阴阳先生来定。祭灵在死者出殡安葬的前一天进行，祭灵时伴有鼓吹乐的演奏，前来吊唁的亲朋会到灵前烧纸焚香、叩拜鞠躬（一般同辈叩拜，长辈作揖），孝子们回拜答谢，接待宾客的烧纸焚香一般由亡者的大女婿来完成。

在当地习俗中，祭灵时所带的祭礼，由以死者的“四门亲家”最为隆重，所谓“四门亲家”就是指死者的儿子、女儿、孙子、孙女的岳父和婆婆家，如果“四门亲家”的经济条件较为富裕，有时会拿整头猪或整只羊作为祭礼。一般亲朋的祭礼为十二个馍馍，现在也有用面包代替的，也有送花圈和纸扎作为祭礼的。

7. 叫夜。即将亡者灵魂召唤回来的仪式。该仪式在出殡下葬前一天举行，旧俗相传人死后的第七天夜晚，灵魂会上“望乡台”瞭望自己的儿女，儿女及孝子们不忍亡灵如此孤寂不舍，便通过“叫夜”的方式将其灵魂召唤回来，进行最后的相聚。叫夜的队伍由死者的儿女及直系亲属组成，队伍分一行男孝子、一行女孝子行进。孝子队伍的最前面由死者的儿子举着遗像和牌位，队伍在吹鼓手的带领下缓缓前行，孝子们在行进中不许大声说话，

走到十字路口进行跪拜焚香烧纸，仪式完毕后便可返回。

8. 撒路灯。撒路灯是和叫夜同时进行的仪式，意思是为亡灵照亮回家之路。在叫夜队伍行进的过程中，队伍两旁会有专人负责路灯的点撒工作。路灯由锯末和柴油混合搅拌均匀制成，在叫夜队伍行进中，每隔七八步便会有专人在队伍的路两旁撒一小堆，然后由后面专门负责点灯的人用火把将其点燃。

9. 开光。也称开棺，是孝子们和死者见的最后一面。开光时，孝子们不许大声说话和哭泣，揭起棺盖后，孝子会用棉花蘸上少许白酒给死者清洗面部，清洗重点是亡者的眼部，清洗眼部意为死者可以睁开眼看看子女与子女做最后的告别。清洗亡者所剩的酒由孝子们轮流喝光，意为吉祥。清洗完毕后，孝子们会将死者上衣底襟剪一小块，然后各自保存，剪下的小布块称为“富贵”，剪布块的仪式在当地称为“拉富贵”，意为死者会保佑其子女富贵吉祥。开光完毕后，棺盖会用木头楔子钉死，钉楔子时孝子们会喊：“XX 躲钉”，平日里如何称呼死者现在就怎么喊，棺盖钉好后孝子们要进行一整夜的守灵。

10. 出殡。所谓出殡就是指将棺椁送往墓地，是亲人们护送死者离开阳世和家庭走向冥灵世界开始死者新生活的一种仪式，有些地方也称其为送葬或出丧。按照传统习俗，出殡前众孝子们跪在灵前要做最后一次的离别哭诉，哭诉完毕后，要进行“摔丧盆”仪式。丧盆就是平日烧纸所用瓦盆，丧盆一般由死者的长子来摔，长子将丧盆举过头顶用力摔在地上，摔的越碎越好，意味“岁岁平安”。接下来就是起灵仪式，棺椁由事先安排好的杠夫抬上灵车，由死者的长孙在车前扛“引魂幡”引路，拉着死者亲戚和鼓乐手的车队紧跟其后，车队在灵车的带领下，在鼓乐班的伴奏声中，一路撒着纸钱向墓地驶去。

11. 安葬。是把灵柩进行入土埋葬的仪式。棺椁到达墓地后，由杠夫用麻绳将棺材慢慢得放到墓穴底部，棺椁的方向一般头朝西北，脚朝东南，棺椁摆放端正后，孝子们要进行“掩墓”，即孝子们手抓黄土，左右各转三圈将土洒在棺材上，孝子们“掩墓”完毕后，众人才可以用铁锹封土，直至埋成土堆状，然后将“引魂幡”和哭丧棒插于坟头之上并焚烧纸扎，安葬完成。

安葬仪式完毕后，还会有一系列的葬后习俗，例如死者安葬后的第三天，亲属们会将纸扎做的炊具送到坟前焚烧，俗称“安锅灶”或“复三”。葬后的第四十九天、一百天，亲属们均会到墓地进行祭拜，俗称“过尽七”和“过百天”。还有过一周年、三周年等等的习俗，这些祭礼活动只要亲属去墓地祭拜即可，一般不用鼓吹乐班的参与，也有个别经济条件较好的家庭会在周年请鼓吹乐班进行演奏，但这种情况一般较为少见。

以上礼俗只是武川地区丧葬礼俗中具有代表性的仪式程序,还有一些礼俗会根据丧事所在的地点、经济情况、家族规模等对具体的礼俗仪式有所增减,如有些农村地区会在上述礼俗的基础上加入迎帐子、上祭等仪式。在这些礼俗仪式中,鼓吹乐主要用于祭灵、叫夜、迎帐子和出殡这四种场合。鼓吹乐在丧葬礼俗中的运用具体情况可在下面笔者对武川县城里的一家丧礼所做的田野调查中一见端详。

1.3 鼓吹乐的起源及发展流变

1.3.1 鼓吹乐的起源

鼓吹乐在中国的历史发展可谓源远流长,作为中国古代传统乐种之一,从秦汉产生距今已历经两千多年。何谓鼓吹乐,杨荫浏先生曾在他的《中国古代音乐史稿》中将鼓吹乐定义为:“鼓吹乐是以击乐器和吹乐器的演奏为主的一种音乐。”^①鼓吹乐起初常用的乐器有鼓、角、箫、笛等,很多时候伴有歌唱,常常被用于伴舞或伴歌。秦末汉初,鼓吹乐就已经在北方汉族和少数民族居住地区流行,当时主要使用鼓、角、笛这三种乐器进行演奏。当鼓吹乐从少数民族居住区传入到中原后,与中原各地区的汉族民间音乐进行交流与融合,逐渐形成了不同表演形式的鼓吹乐。

鼓吹乐的历史起源问题由于没有明确的文字记载,学术界各有所见,各执其说,至今尚无定论。当前学术界影响较大的主要有以下两种观点:

第一种观点是以杨荫浏先生为代表的“西汉北狄乐”之说。所谓“北狄乐”,根据《旧唐书·音乐志》记载:“北狄乐,其可知者,鲜卑、吐谷浑、部落稽三国,皆马上之乐。”^②秦汉时期,北方地区的匈奴、鲜卑等少数民族统称“北狄”,而这些民族常常在马上吹奏胡笛和角之类的乐器,这些少数民族的马上之乐就被称为“北狄乐”。因此,这一观点的代表将《汉书·叙传》和《乐府诗集》等作为他们的历史理论依据。据《汉书·叙传》记载:“始皇之末,班壹避地于楼烦。致马牛羊数千群。值汉初定,与民无禁。当(汉)孝惠、高后时,

^① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》上册,人民音乐出版社,1998年版,第109页。

^② 转引中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典编纂》部:《中国音乐辞典》,人民音乐出版社,2005年版。

以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹……。”^①且宋代郭茂倩编著的《乐府诗集》也曾记载：“鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。”^②根据上述文献记载，鼓吹乐是秦末汉初一个叫班壹的人在他的游猎队伍中最先使用，因为他的游猎队伍中出现了胡笳这种“北狄乐”的代表性乐器，所以，此观点的学者们认为鼓吹乐起源于秦汉之际的“北狄乐”。

第二种观点是以黎国韬先生、王岷先生为代表的“西周本土乐”之说。该观点的学者们认为鼓吹乐的起源和发展与西周时期礼乐制度的建立密不可分，由于当时的统治者极其重视祭祀和大型宫廷宴会中的用乐，因此为鼓吹乐这种以吹打乐器配合演奏的新型表演形式提供了有利条件。蔡邕的《礼乐志》中就已经记载“汉乐四品，其四曰短箫铙歌，军乐也。黄帝岐伯所作，以建威扬德、风敌劝士也。”^③根据蔡邕的文献资料，使黎国韬先生、王岷先生为代表的专家、学者对于鼓吹乐的起源有了新的看法。

以上是关于鼓吹乐起源的两种最具代表性的观点。笔者认为，鼓吹乐作为一种文化现象，它的产生并不是由单一因素所决定的，而是多种因素共同作用的结果。法国学者阿尔都塞在他的《矛盾和多元的决定》一文就曾提出过“多元决定论”，他认为任何文化现象的产生，都有各种各样的复杂原因，而不是由一个简单原因所造成的。鼓吹乐的起源就是这样一个距今年代久远的复杂问题，所以更应该从多元的途径和方法来进行探究，以揭示鼓吹乐起源的奥秘。

1.3.2 鼓吹乐的发展流变

作为中国古老乐种之一的鼓吹乐从其产生到现在已有千年历史，在这漫长的历史发展中，由于时代的变迁和社会环境的不同，导致鼓吹乐也发生了不同的变化。从产生之初作为民间的一种自娱自乐形式发展到后来成为统治阶级的御用之乐，最后到明清又回归民间，在整个发展过程中，鼓吹乐与各地的艺术形式和民风民情相融合，形成了各具特色的表演风格，在人们的日常生活中发挥着重要的作用。

鼓吹乐秦末汉初因演奏乐器以吹奏乐器和打击乐器为主而得名兴起。当年西域的吹奏

^① 汉·班固撰，唐·颜师古注：《汉书》，中华书局，1962年版，第197页。

^② 宋·郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979年版，第223页。

^③ 宋·郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979年版，第223页。

乐器“笳”和“角”传入中原以后，与当地的传统乐器“鼓”、“横笛”等乐器相融合，通过编配后形成了一种全新的器乐合奏形式——“鼓吹乐”，鼓吹乐以它自身独特的音色、音乐风格以及配器赢得了统治阶级的青睐并被宫廷所采用，同时为鼓吹乐设立了专门的机构鼓吹署对其进行管理，由此鼓吹乐披上了政治的外衣，成为统治阶级权利与地位的象征。

汉代的鼓吹乐由于应用场合和乐队编制的不同，将鼓吹乐划分为黄门鼓吹、横吹、骑吹以及短箫铙歌等不同名称的鼓吹。其中，黄门鼓吹由天子近侍掌管，主要用于宫廷仪仗和大型宴席，而横吹、骑吹以及短箫铙歌则常用于随驾或随军演奏，短箫铙歌也常被用于社、庙、郊祀、校猎等盛大活动。

三国时期鼓吹乐继续发展，根据《中国音乐通史》记载，曹操就曾命三国魏文学家缪袭根据汉朝的鼓吹乐曲调依曲填词，用以描写当时的军事斗争，如鼓吹曲辞《楚之平》、《战荥阳》、《克官渡》等。

南北朝时期，作为一个胡汉融合的新兴朝代，为鼓吹乐的发展提供了新的环境和机遇。南北朝时期，许多少数民族相继建立政权，他们在沿袭和继承汉代鼓吹乐的同时，也将自己本民族的音乐文化与之融合，使其原有的艺术风格发生了新的变化。鲜卑在建立北魏政权后，将自己原有的民歌《真人代歌》填新词作鼓吹乐，这种全新音乐风格的鼓吹乐曲被叫做“真人代歌”，亦称“北歌”。据史书记载，南朝陈后主还专门派人学习“北歌”，用以宫廷宴会。随着南北文化的交流，“北歌”逐渐融入到南方和北方的鼓吹乐当中，在此基础上还吸收了一些其他少数民族的乐器，使南北朝的鼓吹乐在曲调和乐队的编制上都有了全新的风貌。

隋唐时期的鼓吹乐仍然由天子近侍及太常鼓吹署掌管，其礼仪用途仍为汉代鼓吹乐的延续，只是分部和名称与汉朝不同，例如用于宫廷宴席和天子卤簿（仪仗队）的黄门鼓吹，在隋朝时称为“木冈鼓部”，而在唐代被称为“鼓吹部”，虽名称与汉代有所不同，但所行使的职能却是相同的。隋唐鼓吹乐最大的特点就是与百戏和杂戏这些民间散乐相结合，这种结合在推进散乐发展的同时，也为鼓吹乐的“民间化”奠定了基础。

宋元时期，鼓吹乐的应用范围更加广泛，除了用于传统的军乐和宫廷雅乐外，鼓吹乐还被民间的俗乐以及寺庙的宗教音乐所吸收和运用，但鼓吹乐作为宫廷用乐的地位仍旧没有发生改变，依然被大量用于军队、祭祀、游猎以及典礼等场合，不过此时的鼓吹乐已经开始突破统治阶级的藩篱，逐步向民间发展。宋元时期的鼓吹乐在乐器的配置和机构的管理上也发生了一些变化，例如前朝属于鼓吹署掌管的御驾仪仗鼓吹乐队，在宋代时归禁军

和内监掌管，而且鼓吹乐的名称也有所不同，宫廷鼓吹乐被称为“随军番部大乐”；同时乐队的规模也比前朝有所扩大，据宋史记载，宋代鼓吹乐队人数最多时曾达到 1793 人之多。

明清时期，随着城市的扩大和人口的增多，为了适应官宦士绅和市民百姓的需要，鼓吹乐一方面继承了前朝宫廷鼓乐的传统和遗制，另一方面则与民间的许多文艺形式相融合，使其具有了民间音乐的特点。明清时期，鼓吹乐在民间开始广泛应用，遍及婚丧嫁娶、迎神祭祖、节日典礼等场合，关于鼓吹乐在民间的应用，明代顾启元在他的《客座赘语》中曾记载：“军中鼓吹在隋唐以前，即大臣非恩赐不敢用。旧时吾乡凡有婚丧，自宗勋、缙绅外，人家虽富贵无有用鼓吹与教坊大乐者。所用惟市间鼓户与教坊细乐而已。近日则不论贵贱，一概混用……”。^①鼓吹乐在统治阶级垄断两千余年后，明清时期又重新回到民间。作为上层社会的专属音乐，实际上鼓吹乐始终没有离开民间音乐对它的影响，无论是从鼓吹乐的表演形式，还是到鼓吹乐的表演曲目，无不带有民间音乐的烙印，就连演奏鼓吹乐的乐工也大都出自民间，所以说鼓吹乐的发展离不开“民间”这片土壤，正是这片土壤为鼓吹乐之后的发展提供了更为广阔的舞台。

武川地区的民间鼓吹乐何时兴起，因笔者没有收集到确切的史料记载，所以笔者通过对武川地区鼓匠艺人的采访，从彭玉旺老艺人的讲述中得知，武川地区的民间鼓吹乐在清朝时期便已开始流行，到民国时期达到了鼎盛。据老艺人回忆，他的父亲彭二娃在民国时期，最多的时候一天可以接到七家雇主的邀请，可见鼓吹乐在当时的流行程度以及社会影响力。

建国以后，国家的文化政策要求“文艺要为政治服务”、“文艺要从属于政治”，自此，民间鼓吹乐在国家政策的影响下便逐渐走向衰落，但是武川地区的鼓吹乐依然存在，只是活动的范围较以前相比变小了，活动的场合变少了。1966 年十年“文革”爆发，鼓吹乐被作为“四旧”而扫除，在“扫四旧”的过程中，鼓匠艺人用以谋生的“家伙”被没收，同时被禁止一切礼俗活动，在这次“革命”中鼓吹乐几乎遭到灭顶。

1978 年改革开放以来，国家再次将“百花齐放，百家争鸣”作为我国的文艺政策，提倡“文艺要为人民服务”、“文艺要为社会主义服务”，在政策的引导下，鼓吹乐才慢慢得以恢复。随着婚丧礼俗的需求和民间信仰的逐渐解禁，鼓吹乐又开始活跃起来。但遗憾的是，恢复后的鼓吹乐由于人民文化素质的提高以及“文革”期间庙宇的大量毁坏，武川地区的鼓吹乐已不再从事嫁娶、孩子满月以及庙会等活动，而是成为了丧葬礼俗活动的专属用乐。

^① 明·顾启元：《客座赘语》，南京出版社，2009 年 4 月版，第 93 页。

社会的发展和人民文化素质的提高为鼓吹乐的发展关闭了一扇门，但是也为它打开了另一扇窗。

二十世纪九十年代以后，由于社会的发展，人民的生活水平日益提高，鼓乐班的生活也随之发生了改变。他们不再是半职业的农民，也不再是被老百姓所瞧不起的“下九流”。他们在县城有了自己的专门办公场所——“鼓房”，同时也有了“世人”用来衡量身份地位的标尺——“金钱”。为了适应社会的发展以及人们审美的需求，九十年代末鼓吹乐班还在传统乐队中加入了电子琴、萨克斯等西洋乐器，这样一来便大大丰富了传统鼓吹乐的音响效果，同时也改变了传统鼓吹乐班的乐队编制，可以说这也是鼓吹乐的又一次历史性变革。

本世纪初，鼓吹乐在武川地区有了新的发展。随着部分专业院校毕业生以及专业剧团演员的加入，鼓吹乐的演奏水平得到了很大的提高，演奏曲目也较以前相比更加丰富。在演奏传统曲目、曲牌的同时，还加入了大量的流行音乐以及传统的唢呐名曲，这样便大大增加了鼓吹乐的可观赏性，使鼓吹乐得到了更多群众的认可。

通过对鼓吹乐历史发展的纵向梳理，使我们对鼓吹乐的艺术特点、历史风貌以及传承流变有了一个全面的认识。作为历史悠久的古老乐种，鼓吹乐在这两千多年的发展过程中，将历代统治者对于鼓吹乐的革新集于一身，同时还融合了各民族以及各地区的优秀文化。因此，鼓吹乐具有很高的艺术价值和文化价值，成为我国音乐宝库中的重要组成部分。

第二章 武川地区丧葬礼俗中的鼓吹乐与鼓吹乐班

武川地区丧葬礼俗中演奏鼓吹乐的乐班被称为“鼓匠”或“鼓匠班子”。每个乐班由四至七人组成，乐器主要以唢呐、笙管、胡琴、鼓、板、锣、钹等打击乐器为主，武川地区的鼓吹乐主要用于丧葬、婚嫁、庙会等民俗活动，具有广泛的社会群众基础。

鼓吹乐在武川地区的发展，一方面受到当地人民群众和社会生活对于鼓吹乐这种民间音乐形式需求的影响，另一方面，也受到了当时特定社会制度环境的影响。社会制度环境作为人们长期交往中自发形成并被潜意识接受的行为规范，其中包括了一系列与政治、经济和文化有关的法律、法规和习俗，尤其是社会制度环境中的文化习俗，作为鼓吹乐的载体直接影响着鼓吹乐的发展。所以说社会制度环境不仅是社会文化艺术的有机组成部分，同时也是各种文化艺术赖以生存发展的社会基础。新中国成立前，社会经历了多次政权的更迭以及社会制度的变革，随着政权和制度环境的变革，作为文化现象的鼓吹乐也随之发生了相应的变化。

同时，随着城市化的发展和人民文化素质的不断提高，也使鼓吹乐的生存和发展面临着极大的挑战。随着城市化的发展，土地资源日益珍贵，为了使土地资源得到合理利用，国家大力发展殡葬事业并提倡火葬，火葬的出现使传统的丧葬仪式得到简化，鼓吹乐便成了被“简化”的对象之一。同时随着科学技术的普及和现代教育观念的不断深入，使年轻人对老一辈人的传统信念产生了许多质疑，撼动了老一辈人曾经固守的信仰。吴凡在《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》就曾提到：“民间信仰体系的根基在现代化、工业化的进程中——物质条件的演进中被撼动。对于似乎成为必然趋势的信仰观念的淡化与漠然，使乐班的生存邂逅了前所未有的危机。”^①因此，在面对社会的发展和科学的普及，鼓吹乐到底该何去何从便成为了一个我们不得不去思考的问题。

^① 吴凡：《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》，文化艺术出版社，2007年9月版，第97页。

2.1 一次完整的随班调查

2012年10月2日，家父接到句班主的电话，被告知3日下午在武川县可镇西街的丰收巷里有一场演出，如果有时间就转告我前去采访。在这之前，家父就我毕业论文做田野调查的事项已与句班主有所沟通。父亲在接到句班主电话后将这个消息转达了我。收到消息后，我将第二天采访所用的照相机、录音笔、记录本等物品准备好，于10月3日上午赶回武川，在家中急切的等待着下午4：00的调查采访。

丧者：张某（男，因病去世，享年62岁）

仪式时间：2012年10月3日下午4：00至5日中午

仪式地点：武川县可镇西街丰收巷。

2012年10月3日下午4：00，笔者按照班主所说地址赶到了事主家，此时班主及其乐班成员都已到达，正在事主院内的演出车中做着演出前的准备。乐班的演出成员安排如下：

唢呐演奏者：句某某（班主）

笙管演奏者：王某

钹演奏者：六某某（班主妻子）

堂鼓演奏者：常某某

另注：笙管演奏者兼电子琴演奏，钹演奏者钱某兼歌曲和二人台的演唱，堂鼓演奏者兼锣的演奏。

武川地区出殡仪式通常举行两天，本文依照时间顺序将2012年10月3日、4日张某出殡仪式中与鼓吹乐班有关的各项内容以列表的形式呈现如下：

时间	程序	仪式内容	仪式场所	演奏形式	演奏曲目
2012-10-3 17:30 至 17:40	安鼓	“鸣锣掌号”告知人们乐班的演奏已经准备就绪	事主家院内的演出车中	坐吹	鼓吹乐传统曲牌《得胜鼓》和《将军令》
2012-10-3 17:40 至 17:50	哭灵	众孝子统一跪在灵前，齐声大哭，哭诉死者生前的一些功绩，以及亲属们对死者留下的遗憾等	事主家院内的演出车中	坐吹	鼓吹乐传统曲牌《哭皇天》
2012年-10-3	挂孝	给前来吊唁死者的亲属穿	事主家院内	坐吹	鼓吹乐传统曲牌《红旗

17:40 至 18:20	烧纸	上孝衣,在死者的灵前轮流进行“烧纸”祭拜	的演出车中		旗》和《敬纸曲牌》
2012-10-3 19:20 至 20:20	叫夜	将亡者灵魂召唤回来的仪式。孝子们排成两行,由死者的长子举排位在前带路,队伍按照已经规划好的路线行进,行进到十字路口时,孝子们统一下跪,在代东先生的主持下,死者的长子将黄裱烧纸和香点燃,烧完纸后也就意味着“叫夜”仪式结束	街道上	走吹 立吹	晋剧改编曲牌《苦伶仃》和流行歌曲《敢问路在何方》、《三十里的明沙二十里的水》等,还有女鼓手填词自编的一些歌曲。
2012-10-3 20:20 至 20:50	开光	打开棺盖,瞻仰死者仪容,给死者“洗面”告别	事主家院内的演出车中	坐吹	鼓吹乐传统曲牌《哭皇天》
2012-10-3 21:10 至 次日 1:30	聒灵	鼓吹乐班在亡者灵前的通宵演奏,也是丧葬仪式的核心阶段	事主家院内的演出车中	坐吹	鼓吹乐传统曲牌《水龙吟》,晋剧曲牌《金水桥》、《二进宫》等;流行歌曲《父亲》、《母亲》等;二人台《打金钱》、《卖碗》、《跳粉墙》
2012-10-4 8:40 至 9:50	迎帐子	将亲友们吊唁送来的被罩、床单、丝绸缎面等布料挂在一根竹竿上,每块帐子上写上赠送者的姓名,由两名男子抬着帐子,在鼓吹乐班的伴奏下绕街一圈	街道上	走吹	流行歌曲《十五的月亮》、《雕花的马鞍》、《好汉歌》等;由民间小调改编的曲牌《粉红令》
2012-10-4 10:10 至 10:20	开纸	亡者出丧前,众孝子和亲戚最后一次为死者烧纸祭奠	事主家院内的演出车中	坐吹	悼词歌曲《一路顺风》,该歌曲的曲调选自民间小调《哭灵》,歌词

					由女鼓手自己编写
2012-10-4 10:20 至 11: 20	起灵 出殡	将棺槨抬从院内抬后放上 灵车，送往埋葬墓地	事主家到墓 地的路上	立吹	鼓吹乐传统曲牌和二 人台曲牌《光棍哭妻》、 《苦伶仃》、《哭皇天》 等
2012-10-4 11:20 至 12: 10	下葬	把送往墓地的灵柩进行入 土埋葬	亡者墓地	立吹	二人台传统曲牌《哭土 堆》等

安葬完毕后，事主家还会在预订好的酒店宴请前来参加丧礼的亲朋好友。自此，该次丧葬仪式就已经和鼓吹乐班没有什么关系了，接下来的一系列葬后习俗和活动也不会有鼓吹乐班的参与。亲朋好友吃过事主家安排的这顿酒席以后，也就意味着该次丧葬礼俗活动圆满结束。

通过以上田野作业，笔者从中对鼓吹乐和鼓吹乐的承载主体鼓吹乐班做了详实的分析和梳理，从中总结了鼓吹乐演奏时所使用的乐器、吹奏的乐曲以及演奏形式，在对鼓吹乐的构成本体进行分析总结的同时还对鼓吹乐班的生存样态进行了分析总结，分别对乐班的基本构成、乐手技艺的传授方式与方法、乐班的经济运作和收入分配以及乐手的社会地位四个方面进行了全面的分析和整理。

2.2 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐演奏所使用的乐器

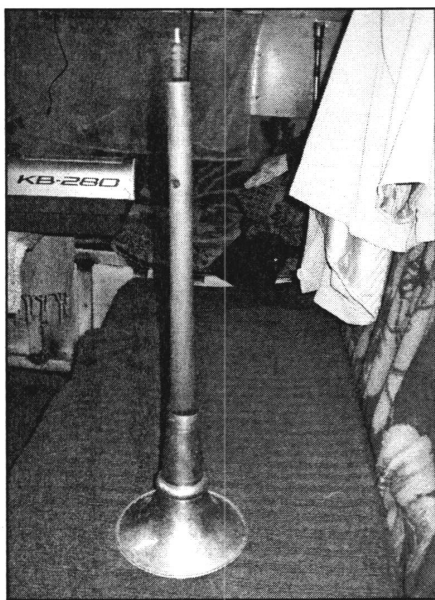
作为鼓乐班本体构成中的重要组成部分，“乐器”是整个乐班物质构成中重要的基本要素之一。“巧妇难为无米之炊”，“乐器”就如同做饭所用之“米”，如果没有乐器，也就没有鼓吹乐和鼓乐班的存在。根据调查整理，武川地区鼓乐班一般所用的乐器主要分为三个部分，第一部分是吹奏乐器，其中主要包括唢呐、笙、咔喉；第二部分是打击乐器，其中包括锣、鼓、钹；第三部分是丝弦乐器，其中包括二胡、板胡等。随着时代的发展，现在武川地区的鼓乐班里已经很少能看到丝弦乐器，丝弦乐器正在逐渐被电子琴和萨克斯等西洋乐器所取代。由于篇幅有限，下面是笔者对这三部分乐器中具有代表性的传统乐器所做的梳理。

2.2.1 吹奏乐器

唢呐，由阿拉伯语“surna”音译而得名，在我国唢呐也可以称为“锁奈”或“喇叭”，金元时期由波斯传入我国，当时主要用于军乐的演奏以及戏曲和歌舞的伴奏，后来逐渐被民间“鼓吹乐”所吸纳成为“鼓吹乐”的主奏乐器。唢呐由哨子、喉子、杆子和铜碗四部分组成。哨子一般由芦苇所制，大约长1cm，类似于双簧片插于喉子的顶端，是唢呐震动发音的关键。唢呐杆子（即管体）由柏木或红木所制，长度大约在30cm—50cm之间，杆子呈圆锥形，杆子前后共有八个圆形音孔，正面七个，背后一个。音孔直径在0.7cm—0.9cm之间。喉子和铜碗由黄铜所制，铜碗也称喇叭主要用以美化唢呐的音色和扩大唢呐的音量。

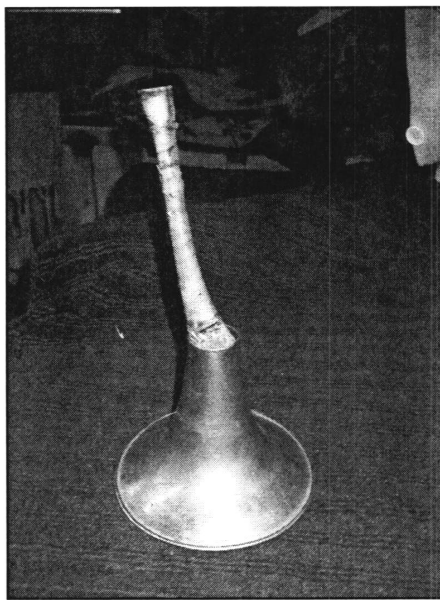
作为武川地区鼓吹乐班的主奏乐器，“唢呐”同时也带有其社会性功能，“闻其声、知其人、明其事”只要听到有唢呐的作响，人们也就明白一二了。因此唢呐也有鼓吹乐班“代言人”之称。

咋喉，一种自制乐器，和唢呐差不多但比唢呐要小，主要用羊腿骨和铜喇叭头所制，属于模仿性乐器之一，该乐器声音浑厚低沉，适合营造一种悲凉的气氛。



2.2.1 唢呐

赵晨宇 2012年10月拍摄于武川可镇西街



2.2.1 咋喉

赵晨宇 2012年10月拍摄于武川可镇西街

笙，我国传统吹管乐器之一。距今已有三千多年历史，据史料记载，周代就已出现了笙的雏形，与竽属同一乐器，只是音位与簧片有所区别。我国传统的笙有十七、十九、二

十四、二十六簧以及三十六簧（“簧”指簧片，簧片越多，和声效果越好）等多种，随着乐器的发展和改良，现在乐班里所用的大都是三十六簧的笙，其中三十六簧的笙还设有高音笙、中音笙、次中音笙以及低音笙，这些笙的出现大大丰富了现代乐班的音响效果。笙的构造极其复杂，由笙斗、簧片、笙脚、按音孔等部件组成。其中，笙斗由黄铜所制，簧片由先前的竹质改良为现代的铜质，改良后使其音色更加清脆明亮。与其它传统民族吹奏乐器相比，笙的最大不同就在于它不但可以吹奏出两个音构成的音程，而且还可以吹奏出由三个音和四个音构成的三和弦和七和弦，这种和弦的吹奏使笙的发音更加丰满，音色也更加具有感染力，成为鼓吹乐班伴奏乐器中的重要组成部分。



2.2.2.1 笙

赵晨宇 2012 年 10 月拍摄于武川可镇西街



2.2.2.2 堂鼓

赵晨宇 2012 年 10 月拍摄于武川可镇西街

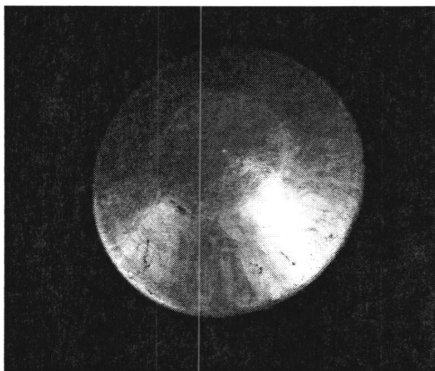
2.2.2 打击乐器

鼓，武川地区鼓乐班使用的鼓一般为堂鼓，又称同鼓，在乐班中属伴奏性乐器。堂鼓鼓框通常由杨木或桦木所制，鼓身中心突起，鼓身可以保持原有木材的纹理，也可以漆上颜色。鼓面直径 20cm—30cm，鼓面用牛皮所蒙，演奏时将堂鼓放于角架上，或将堂鼓用绳索固定挂于脖子上进行演奏（走吹和立吹时需挂在脖上进行演奏），演奏时用木头制成的双鼓槌敲击鼓面，敲击堂鼓的鼓心和鼓边会发出不同音高的声响，鼓心的音高低于鼓边，通

过对敲击力量的控制还可以获得不同的音色和音量，不同的音色和音量对于气氛的烘托和渲染可以起到重要的作用，鼓是武川地区鼓吹乐班里较为常用的乐器之一。

锣，中国传统打击乐器之一。汉代时出现，明清至近代以来，随着地方戏曲和民间吹打乐的兴盛，使得“锣”也得到了长足的发展，逐渐成为了各个鼓乐班以及民族器乐合奏中不可或缺的重要打击乐器。锣有大小之分，武川地区鼓吹乐班多以小锣为主，在乐班中属伴奏性乐器，该锣由铜所制，圆形，直径约 20cm，中心部位凸起呈圆弧面，凸起的部位被称为“锣光”或“锣脐”，是锣发音的主要部位。“锣脐”的薄厚和大小与锣面的比例直接决定着锣的音调。演奏时，用左手的食指关节处提住锣的内缘，右手执锣板敲击锣脐，发出的声音响亮而清脆。

钹，在武川地区鼓乐班中也被称为“镲”，铜制、圆形，直径在 30cm—50cm 之间，中间呈锅形凸起，凸起部分被称为“碗”或“帽”，且有小孔，用以拴系“钹巾”之用，“钹巾”一般为红色绸缎。每副钹由相同的两片构成，演奏时，两片相碰发声，所以钹也属于碰奏体鸣乐器的一种，其演奏音响洪亮而强烈，极具穿透力，是鼓吹乐班用来烘托和渲染气氛必不可少的打击乐器之一。



2.2.2 锣



2.2.2 钹

赵晨宇 2012 年 10 月拍摄于武川可镇西街 赵晨宇 2012 年 10 月拍摄于武川可镇西街

2.2.3 丝弦乐器

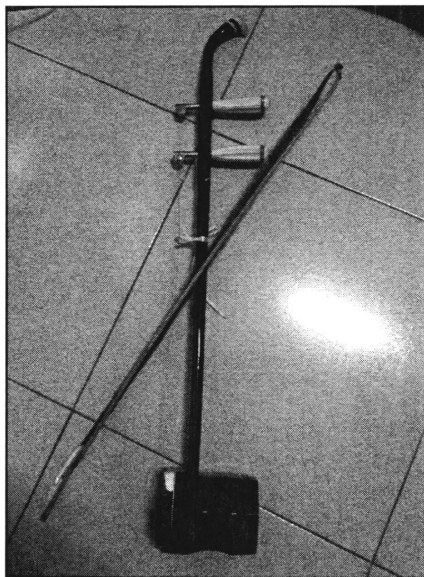
武川地区鼓吹乐班所用的丝弦乐器主要以二胡、板胡和三弦为主。丝弦乐器在乐班里属于伴奏乐器，主要用于女鼓手的演唱伴奏。随着时代的发展，电子琴也加入了鼓乐班的乐器行列里，由于电子琴音色丰富且自带伴奏功能，使其逐渐取代了丝弦乐器的地位，成

为了乐班伴奏的主要乐器。由于丝弦乐器已经逐渐退出了武川地区的鼓吹乐班，所以这里就不对其进行详细的描述。



2.2.3 电子琴

赵晨宇 2012 年 10 月拍摄于武川可镇西街



2.2.3 二胡

赵晨宇 2012 年 10 月拍摄于班主家中

2.3 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐的演奏曲目

笔者通过上述调查和相关资料的查阅，对武川地区鼓吹乐班的演奏曲目进行了一个简单梳理，其演奏曲目主要由三个部分构成，第一部分是鼓吹乐固有的传统曲牌；第二部分是由二人台和晋剧等一些地方小戏以及民间小调改编的曲牌；第三部分是演奏当下的一些流行音乐。这三部分共同构成了武川地区鼓吹乐班独具风格的演奏曲目体系。

2.3.1 传统曲牌

武川地区鼓吹乐班的传统曲牌有很多，但是由于鼓吹乐的传授方式是以“口传心授”为主，因为缺少乐谱和文字的记载，所以很多曲牌在传承的过程中没能被保留下来。如今保留下来的曲牌有：《将军令》《大得胜》（也叫《得胜鼓》或《得胜回朝》）《红旗旗》《水

龙吟》《陆字真缘》《敬纸牌子》《出鼓子》《麦穗花》等。还有一些很多艺人都会吹奏的曲牌，但是由于没有确切的曲牌名艺人们一般都按其功能而命名，如用来迎接宾朋亲友的套曲，艺人们通常称之为“迎宾曲”。

这些曲牌在演奏的过程中，可以以独立曲牌的形式演奏，也可以将几个曲牌串联演奏。例如《将军令》一般是作为戏曲的开场音乐以及为摆阵等场面而伴奏的曲牌，而《大得胜》是用来表现古代将士出征、凯旋、庆功等场面的曲牌，所以一些乐班就经常将《将军令》和《大得胜》放在一起演奏，演奏程序为：

锣鼓引子——《将军令》——锣鼓空场——《大得胜》——尾子

艺人们通常称锣鼓引子为“擂鼓”，称曲牌与曲牌间的锣鼓过门为“空场”。将曲牌与曲牌放到一起演奏的这种结构形式充分发挥了吹、打交替的演奏特点，吹奏乐器在套曲间不断的变换乐曲，打击乐器不断的变换节奏，加之演奏由散→慢→中→快的速度进行，使得整个套曲层次分明、连接紧凑，给人以一气呵成的快感。

传统曲牌一般比较庄重，具有很强的仪式感，所以一般用于丧葬礼俗中仪式感较为突出的安鼓、挂孝、祭灵等仪式中，以安鼓仪式中的传统曲牌《将军令》为例：

谱例一：传统曲牌《将军令》片段

将军令

鼓吹乐传统曲牌



本曲采用 E 宫系统调式, 4/4 拍, 中速, 是一个有引子和尾声的大型器乐曲。根据其旋律发展的特点, 该曲倾向于变奏曲式结构范畴。引子为乐曲开始的前两小节; 角音以弱起的方式进入, 下行二度进行到强拍的商音, 随后音程跳进, 迂回, 波浪式发展, 引子部分停留在长音 E 宫。该引子结构短小, 重拍突出, 4/4 拍律动感很强, 并在相对的强位上使用偏音清角, 颇具特色, 使得引子一出现便表现出具有古朴典雅的意韵。随后乐曲以引子的变化重复方式进入, 并在旋律上进行展开衍变。首部以八分音符为主, 后十六节奏相间, 旋律起伏流畅有序, 以引子的材料发展而来。中部平稳为主, 句式之间衔接紧密一气呵成, 较首部更显洒脱, 是情感的递进, 乐曲的高潮部分, 并在旋律发展过程中原有的调式感模糊, 并进行转调, 引子材料被多次重复或变化发展。中部在音域上呈上扬态势, 使旋律在低音区盘旋, 音响更加嘹亮, 使得庄重的音乐线条更具气势。

该曲在音乐创作上, 以单一主题的展衍方式发展而来; 节拍律动性强, 像行军坚定的步伐。较为平稳的节奏进行使得乐曲表现出庄重威严感情基调, 内部大幅度的音程跳进, 和切分节奏的使用, 使得旋律在庄重肃穆的同时具有较强的发展动力。偏音多次在强拍出现, 加以音程的大幅跳进, 其独特的音响效果使乐曲在大气肃穆之余略带忧伤色彩, 同时也是该曲的点睛之笔。该曲音律错落有致, 格调清雅庄重, 旋律进行苍劲有力, 具有很强的艺术表现力。

2.3.2 地方戏曲和民间小调改编的曲牌

武川地区鼓吹乐班的演奏曲牌中有很很大一部分是通过对二人台、晋剧以及一些民间小调的改编而得来的。二人台和晋剧是流行于晋、陕、蒙等地区的一些地方戏曲。武川境内的汉族人口大多是由晋、冀、陕等地区的农民迁徙于此, 所以武川当地的群众也十分喜爱这些剧种, 因此武川地区鼓吹乐班就在其演奏的曲牌中加入了大量的晋剧和二人台曲牌。民间小调主要包括汉族的爬山调、漫瀚调、码头调以及一些蒙古族民歌。其中值得一提的就是武川的“爬山调”, 武川素有“爬山调之乡”的美誉。2008 年 6 月, 武川爬山调还被收录于国家级非物质文化遗产名录里, 可见武川爬山调的社会影响力, 由于当地群众的喜爱, 所以武川地区的鼓吹乐班里也不乏一些由爬山调改编而成的曲牌, 这也正是武川地区鼓乐班不同于其它地区鼓吹乐班的特点之一。

鼓吹乐班经常演奏的由二人台改编的曲牌有《跳粉墙》《光棍哭妻》《小寡妇上坟》《对花》《五哥放羊》《走西口》《送情郎》《打金钱》等。演奏二人台曲牌时，在保持二人台原有曲牌旋律不变的基础上，大量应用加花儿的变奏手法，用以突显旋律的灵活性和多变性，其演奏程序一般为：

引子——慢板——流水板——捏子板——尾子

其中，流水板往往是一首乐曲的主体，也是我们通常所说的一个曲牌，流水板可以在演奏的过程中任意反复，而慢板和捏子板则是流水板的变体，慢板和捏子板通过增板变奏和减板变奏的加花变奏手法使整个乐曲从曲式结构上发生改变。慢板的增板变奏使原有的曲式结构成倍扩充，捏子板的减板变奏使原有的曲式结构成倍压缩。随着曲式结构的变化，其演奏速度也随之改变，通常以流水板正身速度为中心，慢板演奏的速度约比流水板慢一倍，捏子板则比流水板的演奏速度快一倍。

由晋剧改编的曲牌有《金水桥》《苦伶仃》《二进宫》《哭皇天》《玉堂春》《断桥》《梁山伯与祝英台》《打金枝》等，这些曲牌的演奏一般与二人台的演奏程序相近，只是在演奏形式上略有不同。在演奏晋剧曲牌时，乐手们可以通过各种乐器对戏曲中行当角色的唱腔和道白音调进行完全模仿，也可以只模仿其中的主要唱腔或唱段，但是无论哪种模仿都须在演奏时保持原有曲牌的音乐结构以及板眼结构。

武川地区鼓吹乐班演奏的曲牌中，由民间小调改编的曲牌有《打娃娃》《卖菜》《拉骆驼》《信天游》《北京喇叭》《难分难离走后套》《推炒面》《哭土堆》等。在这些曲牌的演奏上，乐手们通常采用联曲体的形式进行演奏。所谓联曲体，就是将各个单独乐曲按照一定规律有选择地、巧妙地串联起来进行演奏或歌唱的一种表演形式。鼓乐手们在演奏前会将各个曲牌按照其速度、曲式结构以及情绪渲染等不同的特点进行分类，将具有相同特点的几个单独乐曲串在一起进行演奏，如《拉骆驼》《打娃娃》和《玉春令》都属于G商调式的乐曲，乐手们就会将这几首调式一致的乐曲联在一起演奏，有点类似于现代的歌曲串烧。

因为地方戏曲和民间小调改编的曲牌所表现的内容及其丰富且灵活多变，所以这类改编曲牌一般用于丧葬礼俗仪式的哭灵、叫夜、聒灵以及下葬仪式中，用于表现不同仪式中的不同气氛，以哭灵时悲苦的晋剧改编曲牌《苦伶仃》和聒灵时欢快的民间小调改编曲牌《割莜麦》为例。

谱例二：晋剧改编曲牌《苦伶仃》片段

苦伶仃

赵晨字记



鼓吹乐在哭灵仪式时的主要的受众为死者的亲属，亲属们在死者灵前哭诉着对死者的惜别和不舍之情，所以，乐班会在此时选择较为悲苦的晋剧改编曲牌《苦伶仃》进行演奏，用以烘托死者亲属悲伤的心情。该曲牌为单一主题的两段体结构，整体上为 C 宫系统的 G 徵调式，2/4 拍。A 段为前七小节，由两个乐句构成，乐句 a 为前四小节，第一小节起以 E 角音上四度跳进至 A 羽音，而后迂回级进下行至开始音 E 徵，上四度跳进属动力进行，同时表现出较强的调性倾向感，并与随之迂回下行音型，形成上弧形旋律线条。节奏型为八分音符连奏和后十六先后出现，呈扬抑格。第一小节音乐材料简洁，节奏较规整，级进下行的旋律奠定了整首歌曲的感情基调。乐句 a 所使用的切分节奏打破了 2/4 拍原有的强弱律动，使得重拍后置。第二乐节小附点节奏及旋律的连续下行，表现情绪沉重悲苦凄凉之情 a 乐句结束音为 G 徵。第二乐句继承了 a 乐句的音型走向，仍为连续的级进下行，是 a 乐句的补充。B 乐段由一个乐句构成，第一乐节旋律走向逐渐上扬，音域超过一个八度，并有装饰性节奏的出现，在本曲中起到对比转折作用，第二乐节阶梯式音阶的一路下行，跌至低谷 G 徵音。

该作品意境深邃，旋律跌宕，凝重流畅。通过附点、切分等节奏型，表现强烈的情绪

变化和内心的痛苦挣扎，大跳的音程表现悲壮的音乐情绪，一路下行的音型走向仿佛像命运的弧线，无法抗拒，一步步跌入悲苦的境地。其中每句结束音均停留在 G 徵，并作长音保持，仿佛一声声无奈的叹息。其清劲深沉的音乐表现，描绘出饱尝辛酸的悲抑感受，并在结构内部略带些许坚强不屈的性格。

谱例三：民间小调改变曲牌《割莜麦》

割莜麦

武川民歌
赵晨字记



聒灵仪式时，鼓吹乐的受众多为前来观看演出的群众，所以在演奏曲目的风格上比较灵活自由。武川民歌《割莜麦》属山歌性质为“后山调”又称“武川调”。该民歌为上下句单一主题的乐段结构，F 徵调式，强弱律动规整的 2/4 拍。音乐材料短小简洁，节奏明快，风格刚健。该民歌由两个音乐材料构成，前三小节起到引子的作用。歌曲开始由徵音 F 五声音阶式级进下行至商音 C，并作自由延长处理，而后迂回进行，前三小节呈波浪式旋律线条，气息宽广，跌宕起伏。而后进入第四小节；即全曲的核心主题。该主题长度为一小节，以羽音 G 为轴，先上方三度跳进，后下方二度级进，节奏型为小附点与八分音符交替。该核心主题随后反复出现，构成了该民歌的主体部分，展现割莜麦时的兴奋欢喜，以及丰收的喜悦之情。同时强弱律动规整的二拍子及核心主题的节奏律动与割莜麦时的肢体律动一致，与劳动生活相协调，表现欢快激昂的音乐情绪的同时有体现该民歌在劳动中产生，并服务于劳动。该民歌情绪欢快，风格高亢奔放，山野气息浓郁，并广泛传唱于武川地区及内蒙古西部汉族聚居地区。

2.2.3 流行音乐改编的曲牌

随着时代的发展，流行音乐日益成为我们日常生活中不可或缺的重要组成部分，无论是大街小巷的商铺还是公交地铁的车厢，更或是每个人的手机炫铃，都有流行音乐的存在。为了迎合现代人们的审美需求，鼓吹乐班在演奏传统曲牌的同时也加入了大量流行音乐，尤其是现在年轻的鼓吹乐班，流行音乐已成为他们吹奏曲目中必须具备的乐种，而且当仁不让的占据了他们演奏曲牌中很大一片空间。在乐曲的选择上，乐手们一般选择旋律流畅、结构清晰的流行歌曲作为他们的吹奏曲目，例如《父亲》《母亲》《为了谁》《纤夫的爱》《康定情歌》《草原恋》《神奇的九寨》《长相依》《父亲的草原母亲的河》《想亲亲》《潇洒走一回》《说句心里话》等，只要是大家平时可以听到的流行歌曲一般都会被鼓吹乐手们拿来演奏。

流行歌曲的演奏不像其它曲牌那样具有不同的演奏程序和方式，而是比较自由和随意，没有太多程式化的束缚，正是因为这种自由性和随意性，为鼓乐手们提供了展现和炫耀他们演奏技巧的舞台。由于演奏的这些流行歌曲大家都耳熟能详，所以鼓吹乐手们在哪儿加花儿、在哪儿炫技，观众都能够马上听得出来，并给予掌声和喝彩，不至于乐手们“自我欣赏”。由于乐手的二度创作，使流行歌曲具有了浓郁的“鼓吹乐风格”，从而也赋予了流行歌曲新的生命力。

另外，流行歌曲在鼓吹乐班中的应用还体现在女鼓手根据流行歌曲曲调的“依曲填词”。通过采访发现，在一些仪式中女鼓手会为观众和死者家属演唱歌曲，而演唱的歌曲大部分是由女鼓手通过原有流行歌曲曲调“依曲填词”改编而成。在一次叫夜仪式的采访中，两位女鼓手为观众们演唱了一首依曲填词的创作歌曲《送终》，该曲的曲调选自流行歌曲《十三不亲》，歌词由女鼓手自己编写创作。

谱例四：流行歌曲《十三不亲》改变曲牌《送终》

送终

赵晨宇记



歌词内容为：

“一九冬至一阳春，敲起个锣鼓吹起个笙，我给这父老乡亲唱几声，我说亲朋们听，今天这给老人家来送终，大人娃娃都伤心。

二九天气有点冷，亲家朋友进孝心，披麻戴孝蒸大供，我说老人家您来听，天堂路上您放心，灵魂你就上了天庭。

三九天气易大寒，孝子们跪下了一大滩，花冠彩落真好看，我说老人家您来听，人留儿孙草留根，您老是个有福气的人。

四九天气已发灰，孝子们身上穿白衣，就好像天鹅往下飞，我说老人家您来听，灵魂上了望乡台，三天头上睡亲来。

五九头上冰发酥，又敲锣来又打鼓，花圈红来孝幡子白，我说老人家您来听，黄金入柜宝中宝，后辈儿孙光景好。

六九头上正打春，老人家这明天要出灵，两班班这鼓匠把你送，我说老人家您来听，孝子孝孙随后跟，看看您老多光荣。

七九那头上井口口开，打发老人就花钱财，十二仙孝人人爱，我说孝子们听，花点钱财你理应该，明走里、暗又来。

八九这天气灰个阴沉，你们这事宴真称心，肉管吃来酒管喝，我说亲朋们听，穿忙^①这人们挺卖劲，可请下个好代东。

^① 穿忙：地区方言，意为“帮忙”。

唱完这八九我唱九九，出纸短不了个喝烧酒，酒不醉人人自醉，我说亲朋们听，烧酒喝多你出酒疯，落下一个赖名声。”

该歌曲编写的歌词对称押韵，内容全面具体，而且还运用了武川地区特有的方言词汇，使歌曲更为生动的表现出了死者家属的心情。上述歌曲只是女鼓手们众多改编曲目中最具代表性的一首，这些流行歌曲在女鼓手的精心改编后，成为了武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐班特有的表演形式之一。

2.4 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐的演奏形式

武川地区鼓吹乐班的演奏形式根据丧葬仪式的不同而不同。根据笔者的调查总结，鼓吹乐的演奏形式通常有三种，分别是“坐吹”、“走吹”和“立吹”。所谓“坐吹”，是指鼓吹乐手们坐在一个固定的地方进行演奏，以前是坐在临时搭建的“鼓棚”里演奏，所以也叫“坐棚”。现在的鼓手们一般都坐在演出车中进行演奏，“坐吹”主要用于安鼓、哭灵、挂孝、开光、聒灵等丧葬仪式中；所谓“走吹”就是指鼓手们在行进中进行演奏，“走吹”一般用于叫夜、迎帐子和出殡等丧葬仪式中；“立吹”，顾名思义，是指站立着进行演奏，“立吹”一般用于叫夜、出殡和下葬仪式。

2.5 乐班的基本构成

武川地区的鼓匠班没有固定的人数限制，主要根据雇主所给的经济报酬以及演奏的曲目所决定，雇主出的价钱决定着鼓吹乐班的规模和乐手的分工，酬劳越高，乐班的规模也就越大，乐手的分工相应也就越细。武川地区的鼓匠班一般使用的乐器主要有唢呐、锣、鼓、钹、二胡、板胡、笙、咋喉等，随着时代的变化，又加入了许多电声乐器，如电子琴、电子鼓等。

武川地区传统的鼓吹乐班在人员的编制上也有“抓五、挠六、紧七、慢八、九逍遥”的说法，其中的代表乐班中乐手的数量，数字前面的“抓”、“挠”等动词代表乐手在演奏过程中的一种状态，以“抓五”为例，“抓五”是指由五个人组成的乐班，因乐器较多而乐

手却只有五个人，所以每位乐手必须一专多能，任何乐器都能演奏，乐手在演奏的过程中不停地更换手中的乐器，给人一种“抓瞎”的感觉，因此被称为“抓五”。随着乐手的增加，乐手在乐器的演奏分工上更加明确，所以在演奏的过程中也就出现了最后“逍遥”的感觉。

在实际的应用当中，通常以六人编制的乐班运用最多，一般包括两个唢呐，其中一支为主奏唢呐，也叫“尖唢呐”，另一支为伴奏唢呐，又称“踏唢呐”，其余的乐器包括一个锣、一个鼓、一个钹和一个笙。乐手们一般认为七人编制的鼓乐班最圆满，七人编制在六人编制的基础上又加入一个板胡；八人和九人编制的乐队一般很少用，只有在雇主的要求下以及报酬极高的情况下才会使用，八人和九人编制是在原有乐队的基础上加入新的乐器，例如再加入二胡或三弦等。

随着社会的发展，演出成本越来越高，为了节约成本、提高收入，适应市场的需求，鼓乐班的乐队编制又发生了新的变化。现在武川地区的鼓匠班一般只有四个人，这就要求班子里每个乐手更得一专多能，例如笔者所采访的鼓乐班，班里打钹的乐手同时负责演唱，打鼓的乐手同时负责敲锣，电子琴乐手同时负责笙的演奏以及调音台的调试工作，班主任除了会吹各种调式的唢呐外，还得会吹一种叫咔喉^①的乐器，身兼数职的乐手们根据演奏曲目的不同来演奏不同的乐器。

在现代鼓吹乐班的基本构成中，不得不提的就是鼓吹乐班的演出车，鼓吹乐班的演出车不同于专业的流动舞台车，演出车由轻型卡车自行改装而成（见图2.2.5）。演出车的出现不仅改变了鼓乐班的演出环境，同时也大大提高了鼓乐班的演出效率。在九十年代以前，鼓乐班的基本构成除了乐手本身以外，就只剩乐器了，在接到雇主的邀请后，班主任便会租借一辆车，载着乐手们赶往雇主家，有时如果雇主家较远或较偏僻的话，车主大都不愿意前往，因此鼓乐班往往因为交通工具所限而失去很多挣钱的机会。赶到雇主家后，乐班便会在雇主家的院子里用苫布^②和木材搭建一个简易的演出帐篷。如果是冬季，还会在帐篷中央燃起一堆炭火。天气的寒冷及帐篷内炭火燃烧的烟火使得鼓乐班的演出环境非常恶劣，当地有句谚语叫：“饿死的厨子生食气，冻死的鼓匠烟熏味。”

九十年代以后，随着鼓乐班经济收入的增加，有的班主任自主购买了小型卡车，并将其改装成移动演出车，演出车中配有音箱、麦克风、调音台以及锅炉和暖气等现代化设备。移动演出车的出现使鼓乐班摆脱了严寒酷暑以及风吹雨淋的考验，使鼓乐班的演出环境得到了较大的改善。同时，作为交通工具的演出车也方便了鼓乐班的出行，为鼓乐班演出范

^① 咔喉：自制乐器，和唢呐差不多，但比唢呐要小，主要用羊腿骨和铜喇叭头所制，属于模仿性乐器之一。

^② 苫布：遮盖物体所用的大块雨布。

围的扩大提供了客观条件，大大增加了鼓乐班的经济收入，成为鼓乐班基本构成中不可或缺的组成部分。

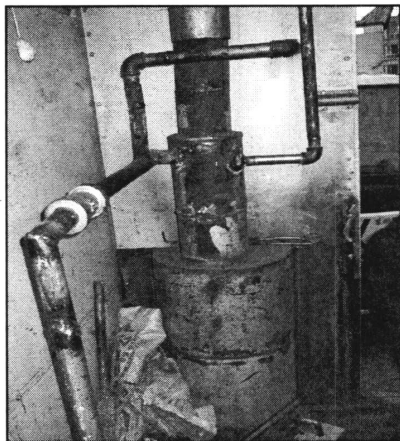


2.2.5 新型演出车

赵晨宇 2012 年 10 月拍摄于武川可镇西街



2.2.5 旧时鼓吹乐班的演出帐篷



2.2.5 新型演出车中的暖气锅炉

赵晨宇 2012 年 10 月拍摄于武川可镇西街

2.6 乐班乐手技艺的传授方式与方法

武川地区传统鼓乐班里的乐手主要通过家传和师传两种方式进行技艺的学习。其中,以世代祖传为主,师传为辅,师传的乐手在鼓乐班里所占的比例相当小。这里所说的技艺传授方式是指传统鼓乐班里的技艺传授方式,不包括现在鼓乐班里科班出身的鼓乐手。纵观武川地区的鼓吹乐能手,大都出自鼓乐世家,这些世代相传的乐手在当地被称为“门里人”。“门里”代表具有血缘关系的同姓宗族。而与“门里人”相对的就是“过门人”了,也就是我们通常所说的通过拜师学艺的“徒弟”,之所以称为“过门人”,是因为徒弟与师傅之间不存在任何的血缘关系,也不属于同姓宗族,这就跟我们平常所说的“过门女婿”通过“过门”而转入女方家族门下成为女方家族中的一员一样,鼓吹乐学习者也是通过“过门”的方式而转入鼓乐世家门下,从而获得和鼓乐世家本族人一样的学艺资格。

武川地区传统的鼓乐班大都是由父子、兄弟或其直系亲属组成的家族班。据考,武川有代表性的鼓乐班世家有彭家班、句家班、刘家班和杨家班等家族性乐班,当前,鼓乐世家也仅留句家班依然活跃在乡民生活中,其余乐班由于没能得到有效的传承,在乡间已经较为少见了。笔者本次采访的是武川县句二全鼓乐班,班主在家中排行老二,所以也叫句二鼓乐班。据班主妻子六闺女讲述,班主的爷爷在那时就是当地有名的鼓吹手,班主的父亲及叔父们子承父业也选择了鼓吹这一行当,后来父亲又把这门手艺传给了班主及其兄弟。所以,句二鼓乐班是典型的家族性乐班,在班主给我的名片中就能真切地感受到这种“家族性”,名片的开头这样写道:“武川县句家老字号殡仪服务中心”,虽然班主及其兄弟们现在都已各自独立有了各自的乐班,但是班主在这里依然用了代表“家族性”的“句家……”,而不是代表“个人”的“句二……”,由此可见鼓乐班的这种“家族性”特征:“他们是建立在与社区秩序同构的基础——血缘关系——之上的既特殊又普通的群体。”^①

根据被采访者的讲述,鼓乐班技艺世代相传其原因主要有三个方面:第一,由于吹鼓手社会地位低下,被认为是“下九流”的行当,一般人不愿意学习和从事这个行当,所以鼓吹乐技艺就形成了家庭内部传承的习惯。第二,由于鼓乐班之间存在着激烈的市场竞争,而鼓乐手演奏技艺的高低和演奏曲目的多寡又是赢得雇主的重要手段。为了减少行业内部竞争,所以鼓乐班形成了“艺不外传”的行规。第三,尽管吹鼓乐手社会地位低下,但鼓

^①《草根的口传与谱传——以山西省阳高县阴阳与鼓匠乐班为例》[J],吴凡,《星海音乐学院学报》,2008年3月15日第1期,第41页;

乐世家依然代代相传，没有因为其地位的低下而转行。这主要是因为鼓吹乐这门技艺可以为艺人们赢得一份可观的报酬，比在农田里辛勤耕作要好的多。因此，鼓乐班技艺的传授便形成了以家传为主的特征。

尽管有“艺不外传”的保守行规，但是随着商品经济和社会的发展，家族性乐班越来越不能满足各类民俗活动对鼓乐的需求。因此，在经济利益的驱动下，“艺不外传”的行规被一次次的打破，许多鼓乐世家的艺人开始收授外姓徒弟。按照传统习惯，跟随师傅学习三年便可出徒，出徒后可以继续跟随师，也可自己独立组班接活。在这三年学徒中，徒弟不用给师傅交学费，但是徒弟与师傅随班办事儿的所得的报酬归师傅所有，徒弟没有参加酬金分配的资格。

学徒们正是在这种随班办事儿的过程中学习技艺，学徒的第一年一般学习一些简单的打击乐器，如锣、钹等。首先学习这些乐器的原因一是因为这些乐器简单易学，二是因为这些打击乐器在演出的过程中即使是打错了节奏或节拍，但在唢呐和笙的烘托下，也不会影响乐曲的整体效果，所以一开始学习的便是打击乐器。同时，在敲打的过程中也能慢慢熟悉常用的曲牌、演奏的曲目以及套曲的结构。第二年起开始学习吹奏乐器，吹奏乐器的学习依然是在随班办事儿的过程中进行，师傅会在空闲时间教徒弟一些换气、按音等具体的演奏技巧。除此之外，师傅不会教徒弟们如何唱谱，也不会教徒弟们任何的乐理知识，师傅们本着一切从实践中来的教学方式，一开始学习便马上跟着上手。他们坚信，时间久了旋律和曲目就自然能背得出来。这种教学方式的优点在于他的直观性和生动性，但是也存在着学习进度慢、费时费力的缺点。

武川地区传统鼓乐班乐手技艺传授的方法与中国民间音乐传统的传习方式一样，主要以“口传心授”为主。这种“口传心授”具体到鼓吹乐的教学中主要表现为“听学”和“看学”，这种“听学”和“看学”都是建立在模仿的基础之上。

所谓“听学”就是多听师傅的演奏，在听的过程中对乐曲的旋律进行记忆，从而达到对曲目的掌握，这种“听学”的方式尤其适合盲人对于鼓吹乐的学习。关于“听学”这种学习方式，彭玉旺老艺人是这样告诉我的：“学习一首新的乐曲，有背谱的那点时间，还不如多听听师傅的演奏，背谱的都是一些笨人，聪明人多听几遍就自然而然学会了。”^①所以，在鼓吹乐的学习过程中，有一副好耳朵是至关重要的。

所谓“看学”就是多看师傅的演奏，在师傅演奏的过程中，仔细观察和模仿师傅演奏

^① 采访时间和地点：2012年9月11日，地点位于武川县大豆铺乡东碱河村。

时的指法，通过对师傅指法的模仿，达到对乐曲的掌握，通过对师傅指法的模仿，有时还能学到师傅在乐曲处理上的一些技巧，多看多模仿师傅的演奏，也是学习鼓吹乐的重要方法之一。

鼓吹乐在传习中也曾出现过谱本，但由于乐手文化程度不高且有很多乐手都是盲人等原因未能得到很好的普及和推广。传统鼓吹乐的记谱主要以工尺谱为主，工尺谱作为我国民间传统记谱法之一，有着悠久的历史且博大精深，如果没有深厚的文化艺术底蕴，一般很难理解，音乐学家袁青（李庆元）在他的《戒“按谱自读”今解》中对工尺谱难理解的特点有这样一段描述：“古人记谱疏略，不如现代记谱那么精细，‘细腻小腔，纤巧唱头’是不记出来的。初学者如无人传授，径自按谱演唱，自然不得其精髓。”^①由于鼓乐手文化程度大都不高，对他们而言，工尺谱的精髓很难被掌握，所以鼓乐班乐手的技艺传授中很少用到谱本。在前面的内容中也讲到，师傅只教徒弟具体的演奏技巧，不会教授他们任何乐理知识（其中包括识谱、读谱、记谱等），事实上有的师傅自己也不懂任何乐理知识，所以，在技艺的传授中，“口传心授”便成了主要的教学方式。

谱本在技艺的传授中没有得到应用，还有一点原因就是很多鼓吹乐手都是盲人。鼓吹乐的学习在当时被作为很多盲人的谋生手段，当地有句俗语叫“十个鼓匠九个瞎”，所以，对于盲人学习鼓吹乐，谱本就是“一纸空谈”，由于生理的局限使得他们不可能学习乐谱，因此，“口传心授”便成了他们学习鼓吹乐的特殊习艺方式。由于上述原因，使得鼓吹乐手在技艺的传授中更多的是依靠口耳相传的方式，也正是因为这种口耳相传的方式，让鼓吹乐的乐声不同于根据谱本演绎出来的乐声那样中规中矩、风格相近，而是多了几分二次创作后浓郁的个性色彩。

2.7 乐班的经济运作及其收入分配

武川地区鼓吹乐班的运作一般主要以“雇请”为主，鼓乐班凭借自身过硬的演奏技巧和良好的声誉作为自己的活招牌等待事主上门雇请。谁家有丧事需要用鼓吹乐班，便会提前到“鼓房”和班主预约并商定乐班的演出规模和酬金等具体事宜。随着社会的发展，有经济眼光的班主还会在“鼓房”外面醒目的位置放置广告牌，在广告牌上注明服务项目、

^① 袁青：《戒“按谱自读”今解》，《人民音乐》，1963年Z1期，第25页。

联系地址以及联系方式等内容，用以扩大业务范围，如有需要，通过固定电话和手机便可约请，无需事主亲自上门。除了亲自上门和通过电话“雇请”外，互联网的发展使鼓乐班也与时俱进的跨入了信息化时代，成为“雇请”的另外一种主要方式，乐班将班内的资料、演出视频以及联系方式公开到互联网上，雇主通过互联网便可查阅到乐班信息以及演出视频，从而扩大了乐班的活动范围与影响力，为其带来更多的经济效益。笔者所采访的句二鼓乐班的班主妻子六闺女在聊天中讲道：“去年有一位陕西府谷县的富商通过网络看到了我们班子的演出视频和资料，选定我们去参加这位富商老母亲的葬礼，这次演出所得到的报酬是我们平时演出报酬的三倍还多，我觉得互联网真是个好东西！”

鼓乐班“揽事儿”的方法除了事主亲自“雇请”外，随着鼓乐班社竞争的日益激烈，班主们也会主动去“寻找”和“争抢”客户，有的乐班会和当地的纸货铺、寿衣铺等一些做殡葬服务业的店铺合作，如果店主们为乐班介绍成生意，班主便会为其提供一定的酬金作为感谢，一般酬金的数额为乐班演出所得的3%——5%。一些专门从事丧葬礼俗仪式的人从纸火铺等店铺赚取介绍费中看到了其中的商机，成了专门从事为各个乐班介绍生意的职业中介人，这些人在当地和行业内被称为“揽事儿人”，这些人主要从事丧葬仪式如报丧、入殓、下葬等仪式的主持工作，谁家有丧事儿，都会首先通知“揽事儿人”，所以“揽事儿人”们利用工作之便，成了为鼓乐班介绍生意的职业中介人。

每个“揽事儿人”会同时与几个演奏水平不同且收费标准也不同的乐班保持联系，根据事主的要求为其推荐乐班，按照行业规矩，事成后“揽事儿人”可以获得乐班演出所得的5%——10%的中介费，所以乐班演出收入越高，按照比例，他们的中介费也就越高。因此，事主要求“揽事儿人”为其挑选收费低的乐班时，“揽事儿人”为了赚取高额中介费会称收费低的乐班已有演出，再要求事主选择其他乐班。由于“揽事儿人”在事主选择鼓乐班时有较大的决定权，所以，“揽事儿人”是各个鼓乐班极力奉承的对象。

鼓乐班是以赢利为目的的职业性班社，他们通过赚取雇主的酬金作为他们以及整个家庭的生活来源，因此，每个乐班成员都十分重视收入的分配，而鼓乐班在收入的分配上也是有自己的行业规则。乐班的收入通常由两部分组成，一部分是班主事先和雇主约定好的“酬金”，“酬金”以现金的形式付给乐班，另一部分是额外的“赏钱”，“赏钱”由现金或物品构成，物品通常包括烟、酒以及红烧猪肉等。“赏钱”一般由雇主家的经济条件以及乐手的演奏技巧、临场发挥等因素决定，而这种因素又具有不确定性，所以乐班不是每次都有“赏钱”可以获得，如有“赏钱”，由班社内部自由划分，不参加酬金的具体分配。在酬

金的具体分配上, 班主通常会将酬金分为均等的十份, 按“行当取份”, 如果该活动是由“揽事儿人”为其促成且乐班租车前往, 班主会在分配前将“揽头”的中介费用以及租车费用从整个收入中减去, 然后再将酬金平均成十份进行分配。在分配中, 班主无论是否参加演出, 都会抽取其中的两份, 如果参加演出, 还会抽取作为乐手的应得份额, 一般为一成, 这样下来班主便可得到三成, 约占整个收入的 30%。在演出中, 唢呐手是乐班的核心人物, 因此, 唢呐手在整个乐班的分配中所得份额也最多, 一般可以分得三成, 约占整个收入的 30%; 接下来负责打击乐器的鼓手、锣手以及钹手等每人均可获得一成, 约占整个收入的 40%。

随着社会的发展, 乐班的班主大都为其乐班购置了小型卡车、音箱、调音台等现代化设备, 并将其改造成移动演出车, 移动演出车的出现并没有改变原有的收入分配方式, 只是在分配前, 班主会将车辆燃油费、演出车中烧锅炉所用的煤炭费、车辆改造费、车辆磨损费等一系列费用从整个演出的收入中减去, 然后再进行分配。购置卡车和现代化设备的成本以及对车辆进行改装的费用, 班主们会计划在几年之内收回, 然后将其平均到每次演出的收入之中。

2.8 乐班乐手的社会地位

随着社会的发展和时代的不同, 武川地区鼓吹艺人的社会地位也随之发生了不同的变化。以1978年作为分界线, 大至可以划分为1949年至1978年和1978年至现今两个阶段。1978年改革开放以前, 鼓吹艺人的社会地位极其低下, 与“王八”、“戏子”一同被列入到“下九流之辈”的行列里。在武川当地, 鼓匠也被称为“鞭杆子”, 所谓“鞭杆子”就是指乞丐的“打狗棒”, 意为鼓吹艺人与乞丐是同一个级别, 而且在乞丐里也有“乞丐不入鼓匠门”的行规, 凡是乞丐都懂, 只要看见门口挂有一面鼓, 就说明这里是鼓吹艺人的家, 乞丐们便不会进门和户主伸手要饭。不和鼓吹艺人要饭并不是因为乞丐瞧不起鼓吹艺人, 而是乞丐认为鼓吹艺人和他们是一家, 由此可见鼓吹艺人社会地位的低下。鼓吹艺人社会地位的低下还表现在亲朋对他们的歧视。鼓吹艺人或是当过鼓吹艺人的人, 如果去参加亲戚故友的婚丧嫁娶, 他们是绝不能以宾客身份与其他亲朋同席而坐的, 因为同席的亲朋会因为鼓吹乐手的存在而觉得倍受侮辱, 如果遇到一些多事的人, 常常会把饭桌掀翻, 用以表示同鼓吹艺人同桌就餐的不满, 因此, 鼓吹艺人去参加宴席, 往往躲在厨房的一个角落里自饮

自吃。为此,有不少鼓吹艺人为了免受羞辱,即使是至亲的宴席,也绝不会登门随礼。鼓吹艺人活着的时候常常受辱,死后也不例外,在当地习俗里,非鼓吹世家的艺人死后是很难进入本家祖坟的,如果当地某家子孙不孝或没多少出息,人们必定会讥讽嘲笑对方“祖坟里埋过鼓匠”。由此可见旧时鼓吹艺人社会地位的低下。

1978年以后,随着经济和社会的发展,人们的观念也随之发生了改变,尤其是改革开放以后,国家大力提倡“人人平等”和市场经济的发展,这些都在实践中不断得以深化,使鼓吹艺人的社会地位得到了明显的改善,这种改善可以说是一次真正意义上的翻身解放。改革开放以来,国家大力发展文化事业,以前的鼓吹、说书、剪纸等一系列草根文艺表演者被国家统一冠以“民间艺术家”的称号,而且有些地区的民间艺术在国家的帮助下被成功列入“世界非物质文化遗产”名录,东北鼓吹乐就是其中之一。这些艺人在国家政策的大力扶持下社会地位得到了很大的提高,尤其是鼓吹艺人。民俗活动恢复以后,每逢举行活动时,政府都会邀请鼓吹艺人前来参加,还会为他们定制统一的服装,演出结束后还有酬金相送,这种带有“政府性”的演出邀请,为鼓吹艺人的脸上增光不少。

随着社会主义市场经济体制改革的不断深入,国家大力提倡和鼓励个体经济的发展,在国家政策的提倡下,“鼓乐房”作为个体经济之一,如雨后春笋般在各个乡镇茁壮成长。同时随着时代的不同,用以衡量一个人社会地位的标准也随之发生了改变,前面笔者也提到过,现代社会一个人社会地位的高低完全是靠“金钱”的多少来衡量,虽然这是一种“畸形”的衡量方式,但这种衡量方式在现代社会中的确普遍存在。张振涛先生就曾在《吹破平静——晋北鼓乐的传统与变迁》一书中对“金钱”作为社会地位的衡量标准这样写道:“人们评价一个人的行为与其行为结果形成的社会地位,是按照这个人创造的实际价值判定的,这个标准极其简单,就是‘金钱’。”^①而现在鼓吹艺人的经济收入相当可观,有的甚至是普通工薪阶层收入的两倍。所以,鼓吹艺人的社会地位在现代人眼里与普通人没有什么不同。鼓吹艺人社会地位的这种改变完全得益于国家政策的优待和鼓吹艺人经济实力的增强,用张振涛先生的一句话概括就是:“鼓励个体经济发展的新制度是这个羞羞答答的社会阶层在新一轮竞争中社会地位与经济收入双双上升的原因。”^②

^① 张振涛:《吹破平静——晋北鼓乐的传统与变迁》,文化艺术出版社,2010年版,第101页。

^② 张振涛:《吹破平静——晋北鼓乐的传统与变迁》,文化艺术出版社,2010年版,第93页。

第三章 武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐的功能性认识

3.1 丧葬礼俗中鼓吹乐的社会功能

鼓吹乐作为民间传统音乐的一部分，始终与民间传统礼俗仪式相辅相成，密不可分。与陕西、山西等地不同的是，内蒙古武川地区的鼓吹乐在社会的发展与变革中已经完全脱离了婚嫁结娶以及庙会祭祖等传统礼俗活动，成为了丧葬礼俗的专属用乐。因此，笔者只研究武川地区鼓吹乐与丧葬礼俗之间的相互关系，将“鼓吹乐”限定于“丧葬礼俗”这个特定的民间传统习俗之中，通过鼓吹乐与丧葬礼俗的结合来分析鼓吹乐在丧葬礼俗中的功能及其价值。

武川地区的鼓吹乐直接服务于丧葬礼俗，并依赖丧葬礼俗仪式而存在，丧葬礼俗中的鼓吹乐在整个丧葬仪式中有时也是仪式本身的一部分（例如安鼓仪式）。丧葬礼俗中的鼓吹乐承载于丧葬礼俗之上，并为丧葬礼俗活动所服务，因而具有明确的功能性和目的性，其具体的功能性和目的性主要体现在以下几个方面：

3.1.1 鼓吹乐的聚众和造势功能

鼓吹乐的音响形式在武川地区已经具有了特定的符号意义，只要听到鼓吹乐的声响，即意味着声响的发出地有人去世，而且当晚会有很隆重的鼓乐班演出。听到动静后，四里八乡和街坊邻里的一些人们便会顺着声响找到鼓吹乐班的所在地，聚集到乐班的演出车前等待着鼓乐班“聒灵”仪式的精彩演出。鼓吹乐班参加的丧葬礼俗中，第一个仪式叫做“安鼓”，“安鼓”时乐班需“鸣锣掌号”。在笔者看来，那一声唢呐的长鸣就如同是事主家发出的一声“集结号”，将四里八乡的人们统一聚集到了事主家，在众人的见证下，体现着事主家的孝子们对逝者所尽的孝道和孝行，同时也使事主家得到了包括街坊邻里等广泛的社会舆论安慰。

丧葬礼俗中叫夜仪式的鼓吹乐同样具有聚众功能。当路人们看到有鼓吹乐的演奏时都会驻足观看，在观看的过程中不知不觉的便成为了事主家整个叫夜仪式活动的参与者。例如一些路人会拦住叫夜前行的队伍，要求鼓吹乐班演奏和演唱他们所点的曲牌和曲目，如果鼓乐班漂亮的完成了观众们所要求演奏或演唱的乐曲，就会为事主家的孝子们赢得重亲重孝的好“孝名”。人们在路祭时和事主家的聚集正是事主家所希望看到和追求的场面，而人们的聚集也正是奔着事主家的鼓吹乐演出而来，二者各取所需。在此之间，鼓吹乐架起了连接事主家族和群众街坊的演出桥梁，成为了丧葬礼俗中召集聚拢群众的重要手段。

丧葬礼俗中鼓吹乐的第二个功能就是“造势”。我国自古就有“厚死崇丧”的习俗，在儒家“养生者不足以当大事，惟送死可有当大事”的思想支配下，人们对于死者的丧葬仪式极其重视。因此，事主家往往通过宏大的规模和盛大的场面来表达对于死者的“孝道”和“孝行”，而这种盛大场面和宏大规模的形成主要依靠“人势”和“声势”两部分的配合，在“人势”和“声势”的制造过程中，鼓吹乐发挥了无可替代的重要作用。

常言道：“人多势众”，这种“人势”不仅仅体现在参与丧事的本族人员的多寡上，同时也体现在前来观看演出以及捧场帮忙的四里八乡的群众和街坊邻里的多寡上。前者无需召集，而后者这些前来制造“人势”的群众却得通过鼓吹乐的聚众功能加以吸引。因此，鼓吹乐不但具有聚众功能，同时还有吸引群众为事主家的丧葬仪式渲染气氛、制造人势的作用。

在“声势”的制造上，鼓吹乐本身就是声势的最好制造者。音乐往往是被用来制造声势和增加气氛的最佳手段，例如我们会经常看到门店开业时的威风锣鼓和歌舞表演，经常听到路边各大店铺播放着的各种音乐，而这些音乐的播放以及歌舞的表演都是商家用来制造声势、吸引顾客的一种手段，虽然商家也会使用一些如广告牌、条幅、氢气球等物品来为自己造势，但是音乐却可以营造出广告牌、条幅、氢气球等视觉效果难以企及的声势。田耀农先生对声音的造势功能这样总结道：“声音比物象更能引起包括人在内的动物的注意，声音也是表达力量或势力的最有效的方式。”^①因此在丧葬礼俗上，作为民间音乐的鼓吹乐在气氛的营造和声势的制造上起到了至关重要的作用。

^① 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》[D]，中国艺术研究院博士学位论文，2002年3月1日，107页。

3.1.2 鼓吹乐的抚慰和教化功能

音乐心理学认为：“音乐的声音运动形式与人的情绪运动形式相似，音乐之所以可以表达感情和唤起情感，是因为音乐的声音运动与情绪的心理运动的“同构共振”所引起的。”

①在武川地区的丧礼中，孝子们虽然承受着失去亲人的巨大打击与痛苦，但在一系列丧葬礼俗禁忌的制约下，孝子们不可以随时随地宣泄自己的情感。例如叫夜出行和开光等仪式，这些仪式是不允许孝子大声说话和哭泣的，因此孝子们只有在守灵和哭灵仪式上，才能将自己的情感彻彻底底的进行宣泄，与此同时，孝子们会在哭灵和守灵时点一些逝者生前所喜爱听的乐曲和鼓吹乐曲牌，这些乐曲的演奏即是对死者的一种补偿也是对生者的一种安慰。

在鼓吹乐的伴奏声中，孝子们守在逝去亲人的灵柩和排位前，看着逝去亲人的照片，追忆着死者生前对孝子们的种种恩惠和亲情以及他们对死者生前未尽孝道所留有的遗憾等，孝子们的哀思之情在鼓吹乐忽高忽低、忽强忽弱的乐声引导下得以宣泄，从而平复了他们悲伤的心情。丧礼上的这种“哀而不伤”大概正是经鼓吹乐引导下情绪运动的理想归宿。

丧葬礼俗中的鼓吹乐作为礼俗音乐，以其“礼乐”的形态阐释着鼓吹乐的社会教化功能。“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举。”②丧葬仪式中鼓吹乐在吹奏过程中突出的是“死者的尊贵与重要”这样一种观念。在鼓吹乐班吹奏的音乐背景下，亲人们哭诉的是死者生前的种种功德和善行等，谈论最多的也是死者生前为家庭、家族乃至社区所做的贡献。这些哭诉的内容死者虽然听不到，但是参加葬礼的人们却深有感触。一场葬礼的哭诉内容无异于一堂生动的尊敬老人的伦理道德教育课。丧葬仪式音乐所教化的是建立尊重、孝敬、遵守、服从的自律性言行，而这种自律是任何社会的道德建设都必不可少的。鼓吹乐作为声音背景，将诸多情感抽象整合为符号化的音乐信息，深刻地印于人们的心灵中和记忆里。

① 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》[D]，中国艺术研究院博士学位论文，2002年3月1日，107页。

② 转引自杨华：《先秦礼乐文化》，湖北教育出版社，1997年3月，第6页。

3.2 丧葬礼俗中鼓吹乐的娱乐功能

音乐作为一门艺术，它的娱乐功能毋庸置疑，《乐记》中就曾记载：“夫乐者乐也”，即音乐就是快乐的。而鼓吹乐作为音乐的一种表现形式，同样具有音乐的娱乐功能，虽然与丧葬礼俗仪式结合后的鼓吹乐其仪式服务功能远远大于娱乐功能，但是它的娱乐功能却并没有因此而消失，而是在丧葬礼俗仪式的背后承担着娱人、娱神的双重功能。

3.2.1 鼓吹乐的“娱人”功能

无论何种类型的声乐效果都能给听众带来一种直接的情感体验，当这种情感体验和听众的生活经验相一致时，该乐曲的功能便会借助想象力和联想力调动出来，从而激发起感受者丰富的情感。例如喜庆的音乐可以让人联想到欢乐的场面，悲切的乐曲则让人感受到一种难过和哀伤。在热闹的婚礼现场，我们往往可以听到喜庆欢快的乐曲，这种欢快的乐曲与现场载歌载舞的欢乐气氛让我们感觉如此相得益彰，而且也符合我们欢快“娱人”的习惯性心理需求。但在哀伤肃穆的丧葬礼俗仪式中，这种欢快音乐的出现似乎就有些不合时宜、不合常理了。但在笔者的调查中，这种在丧葬礼俗仪式中演奏欢快热闹音乐的现象的确普遍存在，并且广为流行，为什么会出现葬礼俗仪式中演奏欢快热闹音乐的现象呢？笔者在张振涛先生的《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐——音乐会》中找到了些许答案：

“丧仪程序，可归纳为两类性质不同的场面。一是与死者相关的，二是与活人相关的。相应的艺术活动，缘此而生。换句老百姓的话说：‘一是给死人听的，二是为活人听的。’”^①

武川地区的丧葬礼俗仪式程序与张振涛先生描写的冀中地区类似，也可归纳为两中性质不同的场面，一种是为祭奠逝者的核心仪式——守灵、哭灵、吊孝、叫夜、开光、下葬等，另外一种是为答谢宾朋、娱乐乡邻的仪式——聒灵、迎帐子。这些仪式始终伴有鼓吹乐班的演奏，但由于仪式环节的不同，将鼓吹乐班演奏的服务对象也加以区分开来，一部分音乐的演奏是为了对逝者的祭奠，另一部分的演奏则是为了答谢亲朋以及前来捧场的各位乡邻。从两部分仪式所演奏的时量上来说，第一部分所有仪式不间断的演奏所用的时间

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

加起来也没有第二部分中聒灵仪式演奏所用的时间长,传统的聒灵演出一般要通宵演奏,而现代的聒灵仪式也得演奏到凌晨两点左右。所以在整个丧葬礼俗仪式的过程中,鼓吹乐班的演奏大部分是用来娱乐乡邻和宾客的。

在聒灵仪式的演出中,鼓吹乐班为了迎合事主家人哀伤的情绪,突出丧葬仪式悲凉的氛围,会吹奏几首较为平缓和低沉的鼓吹乐传统曲牌,例如《哭皇天》《出鼓子》等,传统曲牌吹奏完毕后马上转为曲调风格较为欢快、气氛较为热烈的乐曲,例如传唱度较高的流行歌曲以及一些人们耳熟能详的二人台、晋剧经典唱段,甚至还会演出一些诙谐幽默、令人捧腹的小品段子。所有这些演出的目的只有一个,那就是为了满足亲朋好友以及一些前来看热闹的四里八乡群众的需要,以此达到愉悦亲友及赢得邻里好评的目的。

因此,在丧葬礼俗仪式中,鼓吹乐的演奏风格随着服务对象的改变而改变,欢快热烈的流行音乐以及戏曲唱段是为“人”而存在,而庄严肃穆的鼓吹乐传统曲牌则是为“神”而演奏。当把鼓吹乐的服务对象区分开来进行分析时就不难发现,丧葬礼俗仪式中鼓吹乐所渲染出来的欢乐祥和的气氛与婚庆礼仪中载歌载舞的热烈氛围具有同样的阐释平台,即为“人”服务就要满足“人”的消费要求,只要是可以令“人”满意和喜欢的乐曲就可以进行演奏。因此,丧葬礼俗仪式中鼓吹乐的“娱人”功能既是对“逝者归天”的一种宣传符号,又是对敦睦乡里、联谊乡邻感情的友好传达。

3.2.2 鼓吹乐的“娱神”功能

鼓吹乐在丧葬礼俗仪式中的另一个功能就是“娱神”功能。这里的“娱神”功能主要体现在两个方面,一方面孝子们通过雇请鼓吹乐班来体现对死者所尽的孝道,另一方面则是通过鼓吹乐班演奏死者生前所喜爱的乐曲来祈求逝者的神灵保佑其家族子孙平安幸福、兴旺发达。“神灵”作为一种虚幻的、具有超自然力量的存在,不仅在落后的原始社会中受到人们的崇拜和祭祀,即使是现在发达的西方社会,人们也都将真主或耶稣视为保佑自己的神灵加以崇拜,这种崇拜是人们对冥冥之中“超自然存在”的一种祈盼,是对自我信仰的一种精神寄托。

鼓吹乐的“娱神”功能主要体现在叫夜、吊孝、哭灵、下葬这些丧葬核心仪式中,孝子们会在这些仪式进行的过程中让鼓吹乐班吹奏一些死者生前所喜爱的乐曲,这些吹奏的

乐曲既是对逝者下葬前的送别，同时也是孝子们对逝者尽孝的一种体现，更是用来取悦“神灵”的一种方式。通过演奏一些死者生前喜欢的乐曲，由此来达到取悦和感动逝者亡灵，以激发其保佑和庇护生者的积极性。

3.3 丧葬礼俗中鼓吹乐的审美功能

每种文化现象都有其特定的功能特性，作为音乐表演形式的鼓吹乐也不例外，无论它是否与丧葬礼俗仪式相结合，究其本质来说，鼓吹乐依然属于“乐音的运动形式”。因此，一些音乐研究者将仪式中的音乐符号定性为“美感符号”，使鼓吹乐也具有同其它音乐一样的审美功能，就像薛艺兵先生指出的：“尽管音乐本身在不附加任何外因的条件下没有语意表达能力，但音乐声音对人的生理刺激和心理影响却足以使人利用音乐来达到抒情的、表现的、审美的、教育的、凝聚社会团结的等多种功能，……这些功能能否发挥和怎样发挥，主要看人们运用音乐做什么，是用于自娱还是表演？是用在音乐厅还是用在仪式中？”^①从薛艺兵先生的这段话可以看出，音乐本身的确包含着一定的功能特性，但这种功能特性的发挥不取决于音乐本身，而是取决于使用音乐者的功能取向。功能取向不同，音乐的功能体现也会随着使用者功能取向的不同而不同。因此，在研究鼓吹乐的“审美功能”时，必须从使用者的功能取向上入手。

在丧葬礼俗仪式中，鼓吹乐的欣赏主体可以分为两类，一类是仪式的局内人，如逝者的亲眷以及朋友等；一类是仪式的局外人，这些人主要是四里八乡一些来看热闹的看客。同样是面对鼓吹乐班的演奏，但是对于鼓吹乐班的期许却有很大的差别。局内人更多的是将鼓吹乐班的演奏作为标榜自己孝行的手段，他们不在乎鼓吹乐班所演奏的曲目，也不在乎鼓吹乐班的乐器配置，他们更多的是关注鼓吹乐班的规模以及乐班数量，规模越大、数量越多才越能彰显事主家对这次丧葬仪式的重视程度，才更能为孝子们赢得尊老敬老的“孝名”。在局内人看来，鼓吹乐是与仪式相结合为丧葬仪式所服务的，因此。局内人认为鼓吹乐的实用功能大于审美功能。

局外人与局内人对待鼓吹乐的态度则刚好相反，局外人来到事主家的目的只有一个，那就是欣赏鼓吹乐班的演奏，因此局外人更多的是关注于鼓吹乐的审美功能。局外人只是

^① 薛艺兵：《论仪式音乐的功能》，《音乐研究》，2003年3月20日，第1期，第38页。

这场丧礼的旁观者，在听到有鼓吹乐作响时，他们首先的反应就是有人去世，紧接着就会想到晚上的“聒灵”仪式。他们不会考虑此次丧礼的逝者是谁，也不会考虑到此次丧礼的程度及规模，他们更多的是关注到本次演出所请的鼓乐班是否是该镇上有名的某某乐班，或是今晚是否可以听到自己喜爱的某某乐曲，还未到达演出现场就已经对演出的乐班和演奏曲目有所期盼，这不正是艺术欣赏中所说的“审美期待”吗？在乐班的演奏过程中，观众们会报以热烈的掌声和欢呼对乐班的演奏给予肯定和鼓励，尤其是在两个乐班进行“对台”演奏时观众们更是呐喊不断。演出结束后，观众们三三两两结伴回家的途中，还不忘对今晚的演出进行品评，有的说张三乐班吹得技术好，有的说李四乐班吹得曲目多，暂且不论是谁演奏的更为精彩，就群众的这种品评来说就是对鼓吹乐班演奏进行的一种朴素的“审美评价”，虽然话语不多也没有华丽的、专业的用词，但已具有了“审美批评”的意味，这不正是薛艺兵先生所说的“音乐声音的艺术表现能力可以唤起仪式参与者的心理感受，从音乐声音的节奏、音调，到音色组合、起伏变化等艺术表现手法，不仅能唤起仪式参与者的情绪反响，还能进一步引发仪式唱奏者或现场听众的审美感受甚至美学品评。”^①

3.4 对武川地区丧葬礼俗中鼓吹乐班自我调适和传承问题的思考

3.4.1 当代社会背景下鼓吹乐班的自我调适

每种文化的发展都离不开周围文化对它的影响而独立存在，因此文化间的相互交流势必导致某种文化在发展的过程中发生变异。面对当今眼花缭乱的文化艺术形式，民间传统艺术并没有因为当今主流艺术对他的影响而去排斥它，也没有因为要进行自我保护而固步自封，而是适时的对自身进行了调整，使其与当今社会的主流文化艺术相互借鉴、相互影响，但其自身仍保持独立存在。

武川地区丧葬礼俗仪式中的鼓吹乐正是采取了这种文化适应的策略，在主流文化为主导的今天依然让自身蓬勃发展，这种传统与现代并存的局面正是文化间相互适应的结果。鼓吹乐班的自我调适主要体现在以下两个方面：

^① 薛艺兵：《仪式音乐的概念界定》，《中央音乐学院学报》，2003年第1期，第31页。

首先，随着电子媒介为主导的现代媒介的发展，雇主和观众对于鼓吹乐班的要求已经不仅仅满足于原有的“两把唢呐一面鼓”的演奏场面，以及吹奏传统的鼓吹乐曲牌与戏曲曲牌。为了给逝者以慰藉，给生者以荣耀，他们对传统鼓吹乐班的要求近乎达到一种“专业”水准，传统乐器和现代乐器、传统曲牌与流行歌曲必须样样俱全，少了其中的任意一项都会成为雇主对乐班讨价还价的理由，同样也会成为观众们对乐班评头品足的理由。所以，现在的鼓吹乐班都在传统乐器和传统曲牌的基础上增加了许多新的元素，如电子琴、西洋铜管乐器、流行歌曲等等。这些改变都是为了适应当今社会的发展和迎合大众审美而做出的适应性的调整。

其次，鼓吹乐班自身的思想意识也发生了变化。为了适应市场需要，谋求自身发展，应对同行们的激烈竞争，乐班会主动的去调适主流文化与自身文化的冲突。这种调适刚开始对他们来说是难以接受的，尤其是对于老字号乐班，他们认为这是对祖辈技艺的践踏。但面对强大的市场需求和生存的压力，他们意识到了自身思想的落伍，也意识到必须“创新”的道理。在对武川县刘家乐班采访时，刘班主就曾为自己的处境担忧过，论吹奏技艺和对传统曲目的掌握上，年轻的乐班的确无法与之抗衡，但面对一些全新的事物，年轻的乐班却很快就能将其融入到自己的演出中，而且还对其进行全新的编排，因此赢得了很多观众的喜爱和追捧，也为他们带来了更多的演出机会。而刘家乐班却因为节目的老套曾一度因为没有生意险些解散，在经历过危机后，刘班主也适时的对自己的班社进行了大胆的改革，在原有的基础上融入了全新的元素，尤其是一些当下较为流行的乐曲和乐器，不仅如此，刘班主还为乐班配备了全新的音响设备，使演出效果更为震撼，经过改革后的乐班在刘班主的带领下才慢慢摆脱困境、渐入佳境。

随着社会的发展和人民生活方式的日益现代化，主流音乐与传统音乐的矛盾也日益加剧，武川地区丧葬礼俗中的鼓吹乐班适时的对自身做出与时俱进的调整，这种调整成为乐班得以延续和发展的有效途径。

3.4.2 对武川民间鼓吹乐班传承与发展问题的思考

武川地区的鼓吹乐班作为一种普遍存在的民俗事象，它以丧葬礼俗活动和乐手作为自身存在的载体并依附于丧葬仪式和乐手而存在。制约着武川地区鼓吹乐班发展和传承的主

要因素有两个，一是丧葬礼俗活动中的演出机会，二是乐班中的乐手。

随着社会的发展，越来越多的地区开始大力发展殡葬事业，社会环境作为鼓吹乐班生存、发展、传承和延续的基本条件，它的改变直接制约着鼓吹乐班的生存和发展，尤其是火葬的出现使传统的丧葬仪式得到很大的简化，鼓吹乐便成为了被简化的对象之一。根据笔者调查，武川地区虽然也大力提倡死后进行火葬，但根本无法撼动当地群众“入土为安”和“厚死崇丧”的传统观念，即便死者遗体被火化，但死者家属依然会将死者骨灰拿回家中，为死者大张旗鼓的请来鼓吹乐班进行一场隆重的葬礼，由此可以想象举办土葬仪式时是何等宏大的场面。笔者根据调查分析，在未来相当长的一段时间内，武川地区的鼓吹乐班不会因为演出市场而被淘汰和摒弃。所以制约武川地区鼓吹乐班发展和传承的第一个因素可以暂时不用太过担心。

在笔者的采访中，句班主的妻子六闺女和笔者讲到，现在鼓吹乐行业面临传承的困难主要体现在乐班的乐手上。一是因为鼓吹手属于“下九流”的传统观念影响着当今专业院校毕业的大学生及他们的家人，所以大都不愿从事鼓吹这个行当；二是因为这个行当太过辛苦，一般都要进行通宵的演奏，很多年轻人认为劳动强度与劳动所得不成正比，所以也不愿意加入鼓吹这个行当。优秀的鼓吹乐人才是鼓吹乐可以继续发展和传承的根本性因素。因此，武川地区的鼓吹乐班急需加大对优秀传承人的培养和保护力度。如何加大和保护优秀传承人，针对解决鼓吹乐班人才“青黄不接”的问题，笔者有以下三点建议：

第一，扩大教学规模和范围。武川地区传统鼓吹乐班的技艺传授方式主要依靠拜师学艺，通过师傅“口传心授”，跟随师傅外出实践进行学习，这种教学模式通常是一对一进行教学，所以规模相对较小，师傅能传递给徒弟的信息量也相对有限。为此，必须打破原有教学模式，扩大教学规模和徒弟的培养范围，将那些有意学习和热爱鼓吹乐的人们集合在一起由技艺高超的老艺人统一教授，这样才能培养出更多合格的鼓吹乐继承人。

第二，打破传统观念束缚。根据笔者调查，现在很多专业院校毕业的大学生宁可进入某个工资待遇不高的民族乐团工作，也不愿意加入收入颇丰的鼓吹乐班。造成这种局面的一个重要原因就是鼓吹乐班属于“下九流”阶层的传统观念。要想从根本上改变这种局面，唯一的办法就是打破对鼓吹乐班原有观念的偏见，将鼓吹视为一种正常的工作，常言道：“三百六十行，行行出状元”，作为三百六十行中的鼓吹行，也是社会众多被认可和肯定的行业中的一员，所以只要在自己的行业中做好自己的本职工作，那就是该行业的“状元”，行业并无贵贱之分。

第三，工作时间标准化。笔者在调查中还发现，现在很多年轻人不愿加入鼓吹乐班主要是因为鼓吹乐班的工作强度太大，貌似颇丰的收入和强大的劳动力相比根本不成正比，所以导致很大一部分年轻人不愿加入鼓吹乐班。

在武川地区丧葬礼俗活动中，鼓吹乐班一般从下葬的前一天下午四点左右开始演奏，演奏断断续续一直延续到第二天中午死者下葬。其间“聒灵”仪式要求乐班演奏的时间较长，如果在农村地区，死者家属一般要求乐班整个通宵都要演奏。如果在县城以楼房为主的住宅小区，为了不影响居民的休息，死者家属和乐班商定一般演奏到凌晨两点，但是报酬和演奏通宵相比会有所减少。一部分年轻人无法承受这么高强度的劳动，因此也就不愿意加入到鼓吹这个行当。如何使该问题得到有效解决？笔者有一个大胆的设想，那就是将武川地区的鼓吹乐班集中到一起，成立一个“鼓吹乐班联盟”。成立联盟的优点就在于可以使各个乐班能够得到有效管理，将演出收入和演奏时间等统一化、标准化，这样既可以避免乐班间的恶性竞争，同时也是对鼓吹艺人权益的一种有力保护。

鼓吹乐班离开了丧葬礼俗活动和乐手对它的承载，鼓吹乐班也就失去了它自身存在的价值和活力，更谈不上鼓吹乐的传承和发展。随着城乡一体化建设进程的不断深入，更得加大对优秀传统文化的继承和弘扬，这不仅需要乐班自身的调整 and 适应做到“和而不同”，更需要政府等相关部门尽快建立和落实对鼓吹乐等传统民间技艺的相应保护政策和措施，同时加大对传统民间技艺的宣传力度，使全社会形成保护鼓吹乐等传统文化的自觉意识。

结 语

鼓吹乐作为民间传统音乐的一部分，在内蒙古武川地区经历了近百年的发展和演变，已经完全脱离了最初的婚嫁结娶以及庙会祭祖等传统礼俗活动，成为了该地区丧葬礼俗的专属用乐。笔者通过一系列的田野调查和对部分民间艺人的采访，从中梳理和总结了武川地区鼓吹乐班的式样形态、经济运作及社会地位等。对鼓吹乐本体构成进行关照的同时也对鼓吹乐班和乐手进行了全面的分析和研究。笔者认为，在以鼓吹乐班为其承载主体的漫长发展过程当中，由于历史的变迁和社会的发展，老百姓对鼓吹乐班的要求已经不仅仅是“两把唢呐一面鼓”这样简单的演奏场面及形式。为了适应市场需要，谋求自身发展，应对同行们的激烈竞争，鼓吹乐班不得不主动去调适自身文化与主流文化之间的冲突，并由此产生了鼓吹乐在现今社会的发展、传承及创新等问题。笔者试图通过对内蒙古武川地区鼓吹乐的发展现状进行全貌式的梳理并探讨其特殊的社会功能、审美功能及价值等问题。希望能够对武川地区鼓吹乐及其乐班的发展和传承做出进一步的总结和思考，同时也希望能够对中国民间艺术的生存方式进行反思，以引起民间老艺人对民间传统表演艺术形式现代化的探索和讨论，进而激发现代社会及年轻人对中国民间传统艺术形式的关注和了解。

参考文献

专著:

- [1]武川县志(1998-2009)编纂委员会.武川县志(1998-2009)[M].北京方志出版社,2010年版;
- [2]杨荫浏著.中国古代音乐史稿[M].人民音乐出版社,2004年;
- [3]宋生贵著.当代民族艺术之路传承与超越[M].人民出版社,2007年;
- [4]缪天瑞、吉联康、郭乃安主编.中国音乐辞典[M].人民音乐出版社,1984年;
- [5]刘新和著.瀚海笔耕录[M].内蒙古人民出版社,2001年;
- [6]王耀华、杜亚雄编著.中国传统音乐概论[M].福建教育出版社,1999年;
- [7]吴凡著.阴阳鼓匠——在秩序的空间中[M].文化艺术出版社,2007年;
- [8]蔡仲德著.中国音乐美学史[M].人民音乐出版社,1995年;
- [9]董晓萍著.田野民俗志[M].北京师范大学出版社,2003年;
- [10]张振涛著.吹破平静——晋北鼓乐的传统与变迁[M].文化艺术出版社,2010年;
- [11]田耀农著.陕北礼俗音乐的考察与研究[M].上海音乐学院出版社,2005年;
- [12]乔建中、薛艺兵、汪申申、张振涛主编.民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集[A].山东友谊出版社,1999年;
- [13]傅谨著.草根的力量——台州戏班的田野调查与研究[M].广西人民出版社,2001年;
- [14]乔建中著.土地与歌[M].山东文艺出版社,1998年;
- [15]陈慧雯主编.歌者远行——民族音乐学研究文集[A].文化艺术出版社,2009年;
- [16]孙继南、周柱拴主编.中国音乐通史简编[M].山东教育出版社,1993年;
- [17]伍国栋著.民族音乐学概论[M].人民音乐出版社,1997年;
- [18]钟敬文主编.民俗学概论[M].高等教育出版社,2012年;
- [19]王铭铭著.社会人类学与中国研究[M].三联书店,1997年;
- [20]周振鹤.中国历史文化区域研究[M].复旦大学出版社,1997年;
- [21]黄祥鹏著.传统是一条河流[M].人民音乐出版社,1990年;
- [22]齐如山著.中国风俗丛谈[M].辽宁教育出版社,2006年;
- [23]中川忠英著,方克、孙玄龄译.清俗纪闻[M].中华书局,2007年;
- [24]汪宁生著.文化人类学调查——正确认识社会的方法[M].文物出版社,1996年;

- [25]万建中著. 丧俗[M]. 中国旅游出版社, 2004 年;
- [26]陈宝良著. 中国的社与会[M]. 浙江人民出版社, 1996 年;
- [27]曹本冶主编. 中国传统民间仪式音乐研究[M]. 云南人民出版社, 2003 年;
- [28]李仲祥、王增永著. 婚丧礼俗[M]. 齐鲁书社出版, 2001 年;

论文:

- [1]项阳. 礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析[J]. 《中央音乐学院学报》, 2010 年第 1 期;
- [2]王九箴, 孙云. 生态环境视域下鼓吹乐的文化空间解读[J]. 《忻州师范学院学报》, 2008 年 12 月第 6 期;
- [3]薛艺兵. 民间吹打的乐种类型与人文背景[J]. 《中国音乐学》, 1996 年第 1 期;
- [4]冯光钰. 鼓吹乐的传播与文化生态环境[J]. 《人民音乐》, 1996 年第 1 期;
- [5]孙云. 奏笙鼓可传悲意, 鸣管笛堪寓哀情[J]. 《齐鲁艺苑-山东艺术学院学报》, 2005 年第 3 期;
- [6]项阳. 乐户与鼓吹乐[J]. 《文艺研究》, 2001 年第 5 期;
- [7]张振涛. 民间乐师研究报告[J]. 《中国音乐学》, 2008 年第 1 期;
- [8]张振涛. “吹鼓手”一词的社会学释义[J]. 《星海音乐学院学报》, 2000 年 6 月第 2 期;
- [9]王珉. 鼓吹乐起源说[J]. 《音乐艺术-上海音乐学院学报》, 2003 年第 4 期;
- [10]宋新. 汉代鼓吹乐的渊源[J]. 《中国音乐学报》(季刊), 2005 年第 3 期;
- [11]董波. 说说鼓吹乐[J]. 《昭乌达蒙族师专学报》(汉文哲学社会科学版), 2001 年第 2 期;
- [12]吴凡. 草根的口传与谱传以山西省阳高县阴阳与鼓匠乐班为例[J]. 《星海音乐学院学报》, 2008 年 3 月第 1 期;
- [13]李卫. 功能视野中的礼俗与鲁西南鼓吹乐[J]. 《中央音乐学院学报》, 2006 年第 4 期;
- [14]吕洪静. “西安鼓吹乐”四调初探[J]. 《交响-西安音乐学院学院报》, 1995 年第 2 期;
- [15]金平. 豫南民间道教音乐与丧葬民俗[J]. 《黄钟》, 2005 年第 2 期。

硕士研究生毕业论文:

- [1]周方圆, 《南阳民间鼓吹乐班的民俗学解析》[D], 西北民族大学, 2011 年 6 月;
- [2]李宏峰, 《汉代丧仪音乐中礼、俗关系的演变与发展》[D], 中国艺术研究院, 2004 年 5 月;

- [3]谢秀敏,《豫中鼓吹乐在丧葬礼俗中的流变与传承》[D],内蒙古师范大学,2007年6月;
- [4]孙云,《礼非乐不行,乐非礼不举——从孙家班探鼓吹乐与民间婚丧礼俗的关系》[D],
山东师范大学,2006年4月;
- [5]王东涛,《鲁中南驿城及台儿庄两鼓吹班调查与研究》[D],中国艺术研究院,2005年4月。

致 谢

三年的硕士研究生生活即将结束，回首三年里各位导师和同学对我学习和生活上的帮助，内心充满无限感激。

首先，感谢我的导师李欢喜副教授三年中对我栽培的一片苦心和谆谆教诲，感谢李老师在论文选题、研究深度挖掘、提纲拟写等方面高屋建瓴的指导以及为我论文写作提供的大量参考书目。李老师逻辑思维缜密、治学态度严谨，在论文修改期间，李老师数次通读文稿，提出许多大到论文框架，小到标点符号等修改意见，确保了论文的顺利完成。借此机会，再次衷心的感谢李老师三年来对我的辛勤付出和无私奉献。

在我这篇毕业论文的写作过程中，感谢高明霞教授、徐英教授和赵林平教授为我论文开题时提出的宝贵意见。感谢内蒙古大学艺术学院艺术学专业对笔者的学习产生深远影响的宋生贵教授、李树榕教授、徐英教授、乌力吉巴雅尔教授、赵志生教授、包晓兰教授、赵一东教授、赵林平教授、曹莉教授和苏伊乐教授，在此对各位导师致以我最衷心的感谢和深深的敬意！感谢杨维娜老师、李杰老师、裴荣师姐、李旭东师弟和李鹏师妹对我论文写作以及生活上的关心和照顾。

其次，我也要感谢我本科时期的授业恩师马丽娜老师，是马老师在我大学即将毕业，不知何去何从的迷茫时期给予了我正确的引导和建议，才有了今天即将硕士毕业的我。这里还要感谢彭玉旺老艺人和句二全鼓乐班为笔者的田野调查和论文写作提供的大量丰富详实的一手影像、录音和采访文本资料，在此一并表示最诚挚的谢意！

最后，感谢和我一同度过三年研究生生活的各位同学，感谢你们在我攻读硕士学位期间从精神到物质上给予我的无私帮助和支持，尤其要感谢和我一同并肩复习考研的“战友”杨小晖、黄慧玲和王明娜，是你们的鼓励让我一直坚持到现在。谢谢各位。

赵晨宇

2013年3月17日于艺术学院