

分类_____

密级_____

西北师范大学

硕士学位论文

河北遵化马坊岭村吴家古曲的调查与初步研究

杨媛媛

导师姓名职称：_____张君仁 教授_____

专业名称：_____艺术学_____ 研究方向：_____中国传统音乐研究_____

论文答辩日期：_____2010年5月_____ 学位授予日期：_____2010年6月_____

答辩委员会主席：陈荃有

评 阅 人：

二〇一〇年五月

硕士学位论文

M.D.Tesis

河北遵化马坊岭村吴家古曲的调查与初步研究
**The Survey and preliminary study on Wu jia gu qu of
Zunhua' s Mafangling Village in Hebei province**

杨媛媛

Yang Yuan-yuan

西北师范大学音乐学院

College of Music of Northwest Normal University

独创性声明

本人声明所提交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得西北师范大学或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了谢意。

签名： 杨媛媛 日期： 2010.5.

关于论文使用授权的说明

本人完全了解西北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

(保密的论文在解密后应遵守此规定)

签名： 杨媛媛 导师签名： 张君 日期： 2010.5.

摘 要

遵化市位于河北省境内,从目前所存文化遗址来看,遵化有人类活动的历史,可以追溯到旧石器时代。君子口遗址中,出土的有象腿骨化石、马牙化石、刮削器和植物化石等等,这表明在一万年以前遵化就有了人类活动的遗迹。古代先民在这里繁衍生息,创造了灿烂的历史文化,种类繁多的各种民间艺术,源远流长。

吴家古曲就诞生在遵化市堡子店镇的马坊岭村,1915年由道教音乐大师鲁诚真手抄,工尺谱记谱,到目前为止已经有近一百年的历史了。

目前对吴家古曲的研究整理工作,主要是河北省文化厅在2007年出版的《河北民间古乐工尺谱集成》一书中,对一小部分曲目进行了归纳整理,还缺乏对其相关问题进行多方面的调查和整理,本文通过大量的田野调查,从民族音乐学、文化人类学的角度出发,对吴家古曲的历史渊源、地理环境和生存现状等进行了初步的调查和研究,希望能对吴家古曲的传承与保护尽自己一份微薄之力。本文共分四个部分:

第一部分,地理环境与历史沿革,对吴家古曲的地理环境与马坊岭村的历史沿革做了简要的介绍。

第二部分,吴家古曲的历史渊源与音乐本体研究,首先对其历史渊源做了详尽的阐述,又对古曲谱进行了谱本解读,并对古曲数目进行统计,还介绍了乐器与乐队的构成以及个别曲目的翻译,从音乐方面了解古曲的特征。

第三部分,吴家古曲的传承、活动及社会功能,对主要传承人和传承方式进行了研究,并介绍了吴家古曲在庙会、春节、婚丧嫁娶等活动中的演出情况以及其所起到的社会作用。

第四部分,吴家古曲的生存现状、分析及保护发展,通过实地考察对吴家古曲的生存现状进行描述,并总结了几点原因进行分析,提出了相应的保护措施,使吴家古曲流传的更加久远。

关键词: 吴家古曲 传承 生存现状 保护发展

Abstract

Zunhua city is located in Hebei Province. In accordance with the current cultural relics stored in perspective, Zunhua history of human activity dating back to the Paleolithic Age. All of the products of culture in Gentleman's mouth relics, like the leg bones, horses teeth fossils, scrapers, and plant fossils, etc., which indicates that there were traces of human activities before ten thousands years. The ancient ancestors lived in Zunhua have created a splendid history and culture, a wide various kinds of folk art, posses a long history.

Wu was born in the ancient classical Chinese Zunhua Bu Zi Dian's mafang Village. In 1915, the Taoist Master Lu Cheng Zhen completed hand-written music, a musical score notation, which have a history nearly one hundred years.

By now the research work of Wu was concentrated in a book "Hebei folk musical score integrates ancient music", which was published by The Department of Culture in Hebei Province, in 2007. In this book, a small part of the track were summarized in order, but also lacks of a wide range of issues related to the investigation and collation. In this investigation, We carry out a large number of field surveys combined with ethnomusicology, cultural anthropology perspective, then summarize and analyses the performance of the historical origins of the Wu, geography, environment, and survival status, as a preliminary investigation and research. We hope to do our best to protect Wu ancient classical heritage and help to inherit it. This paper is divided into four parts:

The first part , the geographical environment and historical evolution of the Wu : a performance and brief introduction of The History and mafang Village.

The second part, ancient classical Chinese historical origins and music ontology research about Wu : in the first we introduced its historical origins in detail, at the same time we stated on the spectrum of this ancient music scores we have read, and a performance of the number of statistics, but also describes the instruments and the composition of the band, as well as the translation of individual tracks from the music

to understand ancient classical features.

The third part was narrated about the transmission, activities and social function of Wu, inheritance and the transmission of the main ways to study and described Wu ancient classical temples, Chinese New Year, weddings and funerals and other activities as well as the performance they play a role in society.

The fourth part was about the survival of ancient classical Wu status, also analysis how to protect and develop through field visits to the survival of ancient classical Chinese Wu, and summarized and analyzed several reasons, we proposed corresponding protection measures to make the Wu a great performance for more distant spread.

Keywords: Wu, ancient classical Chinese Heritage Survival Status
Protect and development

目 录

独创性声明	1
摘 要	II
Abstract.....	III
前 言	1
一、研究现状	2
1、吴家古曲研究现状.....	2
2、目前对工尺谱的研究成果主要集中在以下几个方面.....	2
(1) 源流探析研究.....	2
(2) 音乐本体研究.....	2
(3) 保护传承研究.....	3
3、目前在笙管乐方面的研究成果主要有.....	4
二、创新之处	4
三、运用的主要方法及研究进程.....	4
第一章 地理环境与历史沿革.....	6
第一节 地理环境.....	6
第二节 历史沿革.....	8
第二章 吴家古曲的历史渊源与音乐本体研究.....	10
第一节 “造笙华室” 创始人及简介.....	10
第二节 吴家古曲的渊源及乐班构成.....	12
一、吴家古曲的渊源.....	12
二、吴家古曲及乐班介绍.....	13
第三节 音乐本体研究.....	16
一、吴家古曲的谱本解读.....	16
二、乐曲数目的统计及结构.....	19
三、乐器与乐队构成.....	20
四、个别曲目的音乐形态特征分析.....	22
第三章 吴家古曲的传承、活动及社会功能.....	25
第一节 吴家古曲的传承.....	25
一、传承人的研究.....	25
二、传承方式.....	34
三、小结.....	36
第二节 吴家古曲的演出活动及社会功能.....	37
一、演出活动.....	37
1、庙会.....	37
2、春节.....	37
3、婚丧嫁娶.....	39
二、社会功能.....	39
三、小结:	40
第四章 吴家古曲的生存现状、分析及保护发展.....	42
第一节 生存现状及分析.....	42
一、与文化变迁的关系.....	42
二、当地群众生活方式的改变.....	43

三、后继乏人.....	43
四、地方各部门保护不到位.....	44
第二节 保护发展.....	44
一、保护措施.....	44
结 语	46
附录一	47
附录二	49
参考资料	V
后 记	VIII

前 言

在河北省遵化市堡子店镇的马坊岭村，有一位年近八旬的老人，身体状况并不好，但自己还承包了几亩田地来维持生计。老人住在简陋的房子里，每天深居浅出，无子无女，几乎每天都是独来独往，但是，在这间极其简陋的房子里，却珍藏了一本老人视为传家宝的古曲谱，这本古曲谱已经有近一百年的历史了，却依然完好无损。

老人名叫吴圣田，是这本古曲谱的第二代传人，吴家祖上在马坊岭村是富裕的大户，音乐世家，吴家曾经创造了“造笙华室”，即乐器作坊。其制作的笙、管、笛、箫等乐器远销京、津、唐及东北各地。马坊岭村人把这本古曲谱叫做“吴家古曲”。吴家古曲从上个世纪初到现在，已经保存了将近一百年，老人将这本古曲谱敬如明珠，从不轻易示人，平时自己在家里会拿出来唱上几曲。

吴家古曲在上个世纪的四五十年代在马坊岭村的影响很大，现在，马坊岭村的业余文化生活多姿多彩，踩高跷、扭秧歌、跑旱船、闹龙灯等在民俗活动中是村民们非常喜爱的民间艺术形式。而吴家古曲自文革以后，一直被埋没到现在，笔者于 2008 年 10 月，对吴家古曲进行了调查、采访、录音及整理，获得了珍贵的第一手资料。

吴家古曲现为唐山市非物质文化遗产保护项目，吴圣田在 2005 年被评为河北省首批优秀民间音乐传承人。吴家古曲较为完整的曲谱存本和丰富的文化内涵，体现了我国传统文化之博大精深，值得我们认真的去研究探讨。

一、研究现状

1、吴家古曲研究现状

通过本人初步的资料搜集检索看，对“吴家古曲”的专题研究尚未展开。目前仅见的河北省文化厅在 2007 年出版的《河北民间古乐工尺谱集成》一书里，对吴家古曲的一部分曲目做了一定的归纳整理，具体的研究性的工作还有待进行。

2、目前对工尺谱的研究成果主要集中在以下几个方面

(1) 源流探析研究

黄翔鹏《工尺谱探源》(黄钟—武汉音乐学院学报, 1992, 04), 马海生《工尺谱的来源》(中国音乐, 1994, 02) 李健正《论工尺谱源流》(交响—西安音乐学院学报, 1985, 03), 臧艺兵《曾侯乙编钟与工尺谱—工尺谱来源再探》(黄钟—武汉音乐学院学报, 1998, 03), 姜姝《工尺谱源流补证》(中国音乐, 2008) 综合这几篇论文, 对工尺谱的来源有三种说法: 1. 《楚辞》中的“四上”是最早出现的工尺谱字; 曾侯钟律是工尺谱的来源。2. 认为工尺谱名系乐人遵循中国古代文化中“宫为首”、“宫商相和”的传统观念而命名。其谱字效仿五音声韵并加以简化, 又与管色演奏实际相联系而形成, 出现在战国时期以后。3. 认为工尺谱的产生是“宫、商、角、徵、羽”五音的字型取简, 曾侯乙编钟乐律体系为其理论基础形成的。

(2) 音乐本体研究

根据网上检索, 对工尺谱本体分析的论文很多, 主要有: 王耀华《中国传统音乐工尺谱之特色及其他(上、下)》(黄钟—武汉音乐学院学报, 2007, 01) 该篇论文主要从工尺谱的类别和总体特色、音高时值唱奏手法的谱写、谱字的乐学内涵等做了较详细的介绍。张兆颖《福建南音琵琶工尺谱与唱腔关系初探》(福建师范大学学报, 2003) 该篇论文运用民族音乐学的研究方法, 对南音琵琶“指骨”工尺谱与唱腔的内在统一性、差异性、唱腔润腔法的一般规定性, 工尺谱基础上的唱腔差异性特色作了较为详细的论述。对进一步研究南音唱腔、唱腔润腔法、琵琶“指骨”工尺谱等都有重要的意义, 同时也将对南音其他方面的研究起

到推动与促进的作用。在著作上，林石城《工尺谱常识》（音乐出版社，1959，01）和杨荫浏《工尺谱浅说》（音乐出版社，1962，01）是出版较早的关于工尺谱的著作，从现代音乐学的角度看工尺谱，记录了工尺谱的音高符号、调号、记定格式、节奏符号等，并涉及到了工尺谱的历史、形态、作用和意义等，为工尺谱的进一步系统性的研究提供了有利条件。陈泽民《工尺谱入门》（华东出版社，2004，12）此书除了介绍工尺谱的基本常识外，还对工尺谱与律学相关的种种问题以及琵琶谱与现行工尺谱的差异、工尺谱与宋代俗字谱的关系等问题进行了详细的讲解。吴晓萍《中国工尺谱研究》（上海音乐学院出版社，2005，10）本书以现存的、使用工尺谱或俗字谱的乐种为研究对象，采用以实地考察为基础，结合文献考据的研究方法，探讨工尺谱和俗字谱的谱式特征，以及由此反映出的中国传统音乐深层次的文化内涵。论文以“调首”来划分乐谱体系，共分三章论述：第一章，以“合”字为调首的工尺谱，主要研究西安鼓乐俗字谱和中国佛教京音乐工尺谱；第二章，以“尺”字为调首的工尺谱，主要研究福建南音工尺谱；第三章，以“上”字为调首的工尺谱，主要研究传统琵琶工尺谱和昆曲工尺谱。此书以现存使用工尺谱的乐种和音乐体裁形式为切入点，对工尺谱的基本特征作了系统性的梳理和概要性的分析。

（3）保护传承研究

伍国栋《在传承过程中新生——工尺谱存在意义和作用的思考》（民族音乐研究，1997，01）此文用大量的事例说明工尺谱在中国传统音乐过程中显示出来的种种意义和作用，并对工尺谱未来的保护和传承提出问题，使工尺谱在今后的传承过程中得到更好的发展。吴晓萍《中国工尺谱的文化内涵》（中国音乐学，2004，01）此篇论文从工尺谱的本质特征、与传承方式相联系的框架性特征、谱字的多义性、与传统乐律学的关系等四个方面，探讨工尺谱的文化内涵，揭示其在传承过程中的意义。王丹丹《关于南音传承问题的思考》（中国音乐学，2004，01）此论文主要就当前南音保护与传承的现状及相关问题进行分析，针对南音资源的保护挖掘、南音的审美定位、南音的理论体系建构等提出了几点思考。

3、目前在笙管乐方面的研究成果主要有

张振涛《“音乐会”的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一》（音乐研究，1997，02）《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》（中国音乐学，1998，01）《云锣音位的乐学研究——冀京津笙管乐种研究之三》（音乐人文叙事，1997）这几篇论文在对冀中、京、津地区民间音乐会进行大面积普查的基础上，对三个地区的笙管乐种在谱本、民间艺人、乐律学等方面进行系统的分析和研究，为音乐工作者对笙管乐的进一步研究提供了有利条件。景慰岗《笙管乐系与传统音乐分类理论》（音乐研究，2005，03）此文讲述了20世纪下半叶以来中国传统音乐分类体系中鼓吹乐和吹打乐在具体分类中的演进情况，讨论了笙管系的族属问题，并对传统音乐分类理论进行反思。景慰岗《笙管乐与鼓乐的系属分类及乐种冠名的从俗原则》（中国音乐学，2005，02）该篇论文回顾了20世纪下半叶笙管系乐种研究与乐种冠名的大致情况，针对现行乐种分类法把笙管系乐种和鼓乐系乐种两个完全不同的乐种类型都划入鼓吹乐类型提出了不同意见。贾瑞祥《东北鼓吹乐与笙管乐之异同》（乐府新声——沈阳音乐学院学报，1995，02）该文通过对乐器、乐曲、乐谱和乐调的比较研究，解析东北鼓吹乐与笙管乐之异同，认为鼓吹乐与笙管乐虽然是同族同宗同源同类，但在整个历史发展过程中，因受自身条件和外部环境的影响，走出了两条不同的发展道路，成为流传至今，称谓不同的两个最古老的民族器乐乐种。

二、创新之处

音乐研究工作者对吴家古曲的关注较少，当地文化工作者搜集整理出了一些经典曲目和曲牌，但也只是进行了粗略的归纳整理，本文将通过实地调查和大量田野工作并运用音乐人类学和民族音乐学的相关理论与方法，对吴家古曲的历史溯源、传承人、传承方式、社会功能及生存现状等进行详尽的描述与阐释。

三、运用的主要方法及研究进程

（一）研究方法

1. 田野调查法
2. 描述与解释的方法

3. 文献资料法

(二) 研究进程

- 1、理论学习阶段：2007年9月——2008年5月
- 2、理论准备阶段，初步确定选题：2008年5月——2008年9月
- 3、第一次田野调查：2008年10月
- 4、撰写开题报告，搜集整理资料：2008年11月——2009年1月
- 5、第二次田野调查，收集资料：2009年2月——3月
- 6、资料归纳分析阶段：2009年2月——8月
- 7、论文撰写阶段：2009年8月——12月
- 8、论文定稿阶段：2010年1月——4月
- 9、论文答辩：2010年5月

第一章 地理环境与历史沿革

第一节 地理环境

遵化市位于河北省境内，东起燕山南麓，北倚长城，南临津唐，东通辽沈，西顾京城，地处京、津、唐、承、秦大旅游圈中心地带，素有“冀东第一城”之称。

遵化有人类活动的历史，从目前所存文化遗址来看，可以追溯到旧石器时代。从宏观上讲，这些遗址可以称为滦河流域遗址。据《遵化县志》所载，“遵化”一词最早见于《辽史·地理志》。书上写道，遵化是由后唐时的买马监归入辽国后，于公元 925 年改建为县的。（由于遵化地方冶铁非常重要，所以设有买马监，遂设县。）因当时的辽国得到此地后，为加强巩固其对汉族的统治，遂为该县取了一个封建礼教色彩浓厚的县名——遵化。其寓意为“遵循孔孟之道，教化黎民百姓”。这就是遵化这个地名的由来。

遵化历史悠久，西周时期属燕国地；后唐时期建遵化县属蓟州；元代，遵化隶属大都路蓟州；明代遵化隶属京师顺天府蓟州；清康熙十五年，因建清东陵升为遵化州，称古右北平。中国封建社会末期的明、清两代，遵化在河北省乃至全国都起过相当重要的作用。民国 17 年，遵化改为河北省属县。



图 1 遵化市区位图

（图片来自：<http://www.meet99.com/emap-hebei.html#ll=SWJTVTIETWEEYVUHSJ>）

遵化，被称为“风水宝地”。“万里山河有燕塞，千里风气自荆轲”，充分展示了这里诱人的风貌。据测，五千年以前由于应力的剧烈运动，地壳发生了变动，燕山的叠起，平原的下沉，这里自然而然地出现了一块“山石块垒，危峰雄特，水冽土厚风高气寒，其草木皆强干而丰木，虫鸟之化亦劲踵，毳而瞿

瞿然迅飞”之地。险峻峥嵘的燕峰繁星似的点缀在这片肥沃的土地上，绵延巍峨的万里长城，飞龙般的展现着跃跃腾空的雄姿；奔腾的黎河之水舞绸般的飘荡在丘陵、平原之间；密集的村庄像棋子一样地罗布在三山两川，辉映着勃勃生机的洞天福地，昭示着这里的物阜民丰、繁荣昌盛。¹

遵化的旅游资源丰富，自然人文景观兼备，独特的自然条件和人文环境为遵化留下众多的非物质文化遗产及历史文化遗迹。境内有世界文化遗产两处，景区点(18)个，沿古长城形成了绵延百里的黄金旅游线。

遵化属温带半湿润季风气候，四季分明，地处半山区，境内平原、丘陵、山地各占三分之一，地貌呈“三山两川”之势。一条引滦入津的黎河由东向西穿过，素有“三山不到头，河水向西流”之称。

遵化市面积约 1521 平方公里，总人口 70.2 万。1992 年，经国务院批准撤县建市。

马坊岭村位于遵化城西的堡子店镇，距市区 11.8 公里，西邻世界文化遗产地清东陵和汤泉旅游度假区。现有农家两百多户，一千余人，沙河和北岭河从境内通过。



图 2 (马坊岭村区位图，图片来自：<http://ditu.cncn.com/tangshan-zunhua>)

在这样一个小村庄里，20 世纪初期，却出现了一个实力较强、技艺娴熟、颇有名望的民间乐班——吴家乐班，他们吹奏的吴家古曲享誉全县。

当时的马坊岭村文娱生活多姿多彩，评剧艺术在马坊岭村受到了广泛的欢迎，评剧班子在村里有五个，每周有固定的时间为当地的老百姓演出。还有其它的民间艺术形式，如高跷、毛驴、扭秧歌、舞狮、闹龙灯等，都会在节日里为村

¹ 摘自 遵化地方志编纂委员会.遵化县志[M].河北:河北人民出版社,1990 年 7 月版, 第 9 页。

民们演出。正因如此，吴家乐班吹奏的吴家古曲在当时得以传承和发展，在 20 世纪三四十年代更是发展到了鼎盛时期。

第二节 历史沿革

据《马坊岭村村史》¹记载，马坊岭村自唐代起建村，唐王李世民率军东征时，在马坊岭村立兵营，在此地休整多日，马坊岭为训练军马之地。当时的马坊岭村，仅有三户人家，陈、马、吴三姓，因此地驯马，马粪堆积，周围百姓来这里收积马粪做肥料，故此，当时人们称这里为“马粪屯”，从此立村。

时至明永乐年间，马坊岭重修关帝庙时，始终为马粪屯。明永乐年间，关帝庙有全村集资修庙的名册，即村史均铸在庙里的大钟之上，此钟毁于抗日战争时期。

清朝初期，人们嫌“马粪屯”的村名不雅，改为“马坊岭”。又有另外一个说法，明代马坊岭村曾出过一位驯勇的将军，名叫马坊，此将战功显著，阵亡疆场。朝廷为追记马坊的功绩，马坊阵亡后，把他厚葬于马坊岭村北，因马坊的人头被敌将斩去，朝廷命人按将军图像铸一金头随葬。马坊的墓地十分气派，曾有石人、石碑、石桌，直至文化大革命时期仍存遗迹。为表彰马坊的功绩，马粪屯从此改名为马坊岭。

吴家在明清时期已经是村中的大户，生活非常宽裕。马坊岭村东北的吴家坟，曾是村里规模最大的坟地，坟地设有石人、石碑、石桌等。据当地人讲，只有做过官的人家才有资格立如此气派的石碑，由此可见吴家在当地的知名度是很高的。

吴家虽然过着阔绰的生活，但从不忘记行善道，他们的善举被人们相互传颂，当地人称吴氏家族为“慈善富家”。相传，在光绪十八、十九、二十年，连续三年遭荒旱，赤地千里，颗粒无收，村民们个个忍饥挨饿，生活一片狼藉。时至光绪二十一年是个丰收年，但连续的灾荒，人们已无力度荒，元气耗尽，只有二百多口人的马坊岭村饿死七十二口，实在让人心痛。而当时的吴氏家族生活非常富裕，吴家看到村里的百姓生活痛苦不堪，全家上下一齐为百姓们送馒头、大饼等干粮，当地的老百姓都磕头谢拜吴家人的施救。就这样救济了村里的老百姓一段时间后，吴家人觉得光供给粮食还是不能解决老百姓们的生活

¹ 以下均称《村史》。（笔者注）

状况，应该让百姓们振作起来，共度难关。于是，吴家为救济灾民，在马坊岭村东南部挖了一个土台，吴家人称为“吴家坑”。吴家人让当地的受灾百姓往土台上挑土，三个铜钱一挑土，在土台上放着铜钱、箩筐，发放现钱，鼓励大家通过自己勤劳的双手重建家园。到了光绪二十二年，马坊岭村村民们的生活和经济状况明显有了好转，并且赶上了连年的大丰收，老百姓们为了感谢吴家的恩德，将吴家坑改称为“望济台”（现已建房），并立碑以示后人。吴氏家族的善举被后人广泛传颂，时至今日，在马坊岭村提起吴家，年长的老人都对他们赞不绝口。



图 2 （ 此地原为望济台，现已建房。 笔者摄于 2009 年 11 月 20 日）

第二章 吴家古曲的历史渊源与音乐本体研究

第一节 “造笙华室” 创始人及简介

19 世纪末，吴氏家族在当时的马坊岭村非常富裕，可以称得上村中的首富，而当时掌管吴家的吴保宗更是对音乐情有独钟。笔者在采风时了解到，马坊岭村的老艺人向玉峰老先生的师傅曾经和吴保宗共过事。据向老先生讲，年轻时的吴保宗曾在外地扛过活，打过杂，没过多久又回到村里以种地为生。平时，在田里干活的闲暇时间，他把高粱地里的高粱秆做成秕子吹。吴保宗每个礼拜要去城里卖两次粮食，走在路上也不忘拿出秕子吹上几首。卖回粮食的钱除了用于生活外，其余的攒下来，为自己买了一把木笛，慢慢摸索着吹。据向老先生讲，当时离村里不远的十八里铺，有一个热爱吹笛的老先生（具体名字不详），吴保宗每天干完农活都要去那里听老先生吹上几曲，并向老人家探索吹笛的技巧。就这样，日复一日，年复一年，吴保宗不仅掌握了吹笛的技巧，能用笛子完整地吹出曲子外，而且研究出了它的发声原理。慢慢地，极有音乐天分的吴保宗凭着自己的努力摸索出了笙和管子的演奏技巧和发声原理。随后，吴保宗通过自己的辛勤劳动，日子过得逐渐好转起来。十几年过去了，吴保宗通过到各地拜师学艺，不仅在音乐技巧上有大幅提高外，也把全家上下打理的井井有条。吴保宗在当时的遵化县城里，开了三家当铺，生意很红火¹。有了一定的经济基础后，吴保宗除了号召全家人救济村里的贫困百姓外，因为自己对音乐的狂热追求，还创办了当时享誉全村的“造笙华室”，即乐器作坊²。

关于“造笙华室”的创始年代有两种传说。第一种说法是在 1896 年，由于当时吴氏家族是村里的首富，并且吴保宗喜欢乐器在村里是出了名的，家里经常召集喜爱音乐的人士，在院子里吹上几曲，影响很广泛，所以使得村子里近三分之一的村民过来学习吹曲，吴保宗看到音乐艺术在村里的繁荣发展，所以创造了“造笙华室”，用以鼓励更多的人加入到学习吹曲的行列里。第二种说法是在 1899 年，吴保宗过六十岁寿辰之时，在马坊岭村的东北部，举行了寿宴。为了纪念几十年对音乐的热爱，创造了“造笙华室”。关于“造笙华室”的创始年代，传说甚少，现已无从考证，但根据吴圣田老人的推测，应该是在十九世

¹ 这在当时的马坊岭村来讲，已经算得上是村中的大户。（笔者注）

² 造笙华室：即乐器作坊。始创年代不详。（笔者注）

纪末的几年里。



图4（第一排右二为“造笙华室”创始人吴保宗。笔者摄于2008年11月8日）

据村里的丁占凤老人讲，“造笙华室”在村里是出了名的，一提起吴氏家族，人们就会说起“造笙华室”。造笙华室占地面积有近五十平方米，主要是制作笙、管、笛、箫等乐器，为保证乐器的质量，吴保宗雇佣了四五个村里懂吹奏乐器的人来制造这些乐器。吴保宗本人亲自监视制造乐器的过程，以确保整个制作过程中常出现的问题能得到及时的解决。工人们在一个大的作坊里制作乐器，旁边还有一个小的作坊，这是用来整理和清点乐器的。制作完的乐器整理和清点完之后，要为乐器着色，这也是一个比较细致的过程。色彩搭配的合理，这样的乐器看起来不仅实用，而且美观大方。造笙华室制作的乐器大部分经销北京、天津、唐山及东北各地，而且在遵化城里吴保宗也要雇人叫卖。造笙华室的乐器在音色上技高一筹，并且看上去美观大方，所以每过一段时间，就有北京、天津等地的商人到马坊岭村来订货，这使得原本就已经很富裕的吴氏家族，在经济上的收入更为可观。



图 5（造笙华室旧址，现已建房。笔者摄于 2009 年 11 月 20 日）

第二节 吴家古曲的渊源及乐班构成

一、吴家古曲的渊源

中华民国初年，随着吴保宗的去世，以前善于经商的吴氏家族财势日渐没落，但在音乐方面并没有受到影响，异军突起。吴保宗的三个儿子吴占盛、吴占峰、吴占余三兄弟，不仅能制造乐器，而且与吴保宗一样都很有音乐方面的天赋。当时的吴家三兄弟经常带着自己制作的乐器到北京、天津、丰润等地叫卖，边卖边演奏。一次，吴氏三兄弟在丰润县城西叫卖乐器时，正好遇上丰润县大天宫寺龙门法派第十九代律师马老方丈和涿阳泉水山灵岩观紫东道人鲁诚真道士在此路过，马老方丈和鲁道人买了三兄弟的笛子后，装作不会吹的样子，先是上前询问笛子的演奏方法，三兄弟很详细的做了解释，之后又让三兄弟做示范，吹奏几首乐曲。几曲奏罢，马老方丈和鲁道人发现兄弟三人不仅乐器制作精美，有音乐方面的才能，而且演奏技艺也达到了一定的水平。当时的鲁道士和马老方丈都是音乐造诣极深的音乐家，掌握着大量的民间乐曲。兄弟三人演奏技巧上不足的地方，两位道人一语道破。吴家三兄弟听罢后，心服口服。为了提高演奏技巧，吴占盛、吴占峰、吴占余三兄弟于民国四年（1915 年），拜鲁道士和马老方丈为师，学习音乐方面的技能。经过一段时间的学习后，吴家三兄弟在演奏技艺上有了大幅提高。鲁道士和马老方丈为了更好的传授音乐

技能，于1915年，有鲁诚真道士手抄，将其掌握的大量民间乐曲谱写成书，赠送给吴家三兄弟。因吴氏家族以及三兄弟在马坊岭村享有盛名，所以当地人将两本古曲谱称为“吴家古曲”。

二、吴家古曲及乐班介绍

1、吴家古曲简介

笔者在采风的过程中，经遵化文化馆的胡广亮老师介绍，来到了吴家古曲现唯一传承人已80岁高龄的吴圣田老人家中，见到了吴家古曲谱。

吴家古曲，现存两本，均为道教音乐大师于1915年和1922年鲁诚真手抄。笔者看到的只有第一本的原始手抄，第二本是复印本。据吴圣田老人讲，在2001年的时候，因自己重病无钱医治，所以只能将珍藏多年的谱本拿出，托人卖了出去，才得以把病治好¹。第一本谱本的封面和底面由蓝布缝制，横长宣纸抄写，用毛笔从右向左竖排抄写。这本谱本保存的基本完好。谱本的第一页有些破损，据吴老先生讲，由于该谱本已经近九十五年的历史，在传承过程中被乐班里的成员拿来拿去，人们翻来翻去的肯定会有些破损。一般性的宣纸最多保存五十年，也就是大约一两代人的时间，一般情况下的谱本也就破损的残缺不全了，多的可以达到八九十年，再加上经历了文革时期，谱本能保存到现在这样也已实属不易了。谱本中保留了大量的民间传统曲目，还在谱本的封面、扉页、封底，记录了谱本的传抄时间，第一页写有小序，谱本的保存完好，记载了这一时期，民族民间音乐的发展，民间艺人的世代相传，为后人对其研究提供了良好的条件。

“有无谱本的传承，几乎可以成为同一地区的一种乐种与另一乐种借以区别的标准之一，成为一个乐社与另一乐社借以区别的标准之一，成为一个乐社与另一乐社之间借以表示师承渊源孰身孰厚的标准之一。由此亦可以观察到，具有高度历史感的民间乐师们，对具有几代师祖传承的乐谱，视如家珍，奉为圭帛，在其心理上占有的分量，不可不谓重矣！以它的存无，植距度绳，作为褒贬、评价某一乐种、某一乐社的标准，几乎到了超出谱本本身之外的地步。在这种评价尺度中，可以看到，谱本所负载的传统含量，在民间乐师心理上的强烈文化功能和历史象征意义。”²

¹ 究竟卖与何人，因吴老先生年事已高，已无从查证。（笔者注）

² 乔建中 薛艺兵 钟思第 张振涛 “音乐会”的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一，音乐研究，1997年4月，第二期，第88页。

第一本手抄于中华民国四年（乙卯年）荷月望日（农历六月十五日），卷首书小序，介绍了吴氏三兄弟当年事如何得到谱本的过程。小引自序如下：

玄门金莲正宗程真人。余少慕道，为玄门金莲正宗程真人徒，素习笙、管、音论之学，任子季春念三日，偶游大天宫寺有遵郡马坊岭庄吴氏昆玉货笙者……意以师礼尊之，乙卯年五月，来函约请，订期相接，随订一期以答之，余以为浮言了事，是时，连日阴晴无定，时逢正暑，重山百里，河水洋洋，谁堪跋涉之苦不意，至期果来，因山路泥滑，车马难行，无奈已黑未迎，余感其诚，随造府而传论巧。

中华民国四年（乙卯年）荷月望日

龙门法派第十九代律师马老方丈

溷阳泉水山灵岩关紫东道人鲁诚真书

吴宅之造笙华室



图 6（吴家古曲 1915 年本封面，除了有些陈旧外，其余完好无损。笔者摄于 2008 年 10 月 2 日）

简单介绍了吴氏三兄弟在大天宫寺拜师学艺的过程，收录大型套曲、小曲、散曲及民歌 91 首；第二本，抄于中华民国二十二年（癸酉年）冬季，收录曲谱 76 首，其中大部分曲目与第一本相同，部分曲谱有所改动。两本曲谱共计收录古曲、歌曲 97 首，曲谱以音乐形式记录了从春秋、秦、汉及历代各阶级人们的喜、怒、哀、乐。

2、吴家乐班的创立及发展

据吴圣田老人讲，吴氏三兄弟拜鲁道士和马老方丈为师后，学艺十载，不但传承了我国大量的音乐古曲，而且器乐演奏技法也达到了炉火纯青的地步。当时的三兄弟在家制造、营销乐器兼务农，他们把两位老师请到家中，专心学艺，三兄弟很痴迷于音乐，庄稼地荒芜却顾不上管理。为了学艺，他们不惜卖掉 48 亩的上等好地，不论严寒酷暑，三兄弟对音乐艺术的追求都坚持不懈。日复一日，年复一年的刻苦练习，三兄弟的技艺在当地已是无人可比。兄弟三人在农闲时节，为村里的老百姓吹奏古曲。每逢传统节日、庙会、婚丧嫁娶等乡村礼仪中都为当地的百姓演出。时间久了，村里的一部分人每天都有固定的时间来吴家听三兄弟吹曲。还有一部分人除了听曲之外，还向兄弟三人学习和探讨笙、管、笛的演奏技巧。

吴家三兄弟的老大吴占盛，看到有这么多的人喜爱古曲，于是，就跟吴占峰和吴占余商量，要创建一个小型乐班，收徒传艺，以便能将吴家古曲传承下去。1931 年底，吴家乐班正式成立了。乐班的班主是老大吴占盛，老二吴占峰主管挑选徒弟和乐班成员的分工，老三吴占余除了主管乐班成员的住宿伙食外，还要联系演出事宜。向徒弟们传授技艺由三兄弟按固定的时间和场合轮番讲授。前来学习的徒弟们是要向乐班交取一定的费用的¹，但费用并不高。每个人学习哪种乐器除了自己的喜好外，三兄弟还要看个人的音乐素养，安排其学哪一种。经过一段时间的招募学员后，吴家乐班的成员人数从刚开始创办时的三四个人起，逐渐达到了十二三人，多则十四五五个，还有更多的人要加入，就只能等到下一批才行。

吴家乐班经过一年多的成立和组建后，于 1932 年的农历二月初二（龙抬头），正式在马坊岭村为百姓们进行了第一次演出。当时，不仅是马坊岭村的百姓，其他邻村的村民们也都前来观看，大家都对吴家乐班的表演赞不绝口。得到了一致好评后，吴家乐班班主吴占盛规定每个礼拜二的下午在百姓们农忙的闲暇时，为村民们演奏一到两个小时，这样不仅满足了当地人的闲暇生活，而且也锻炼了乐班成员演出的心理素质。吴家乐班在本村的演出都是免费的，但

¹ 因三兄弟对音乐的狂热追求，无暇顾及农田，要以乐班为生，所以要收取一定的费用。（笔者注）

是到邻村或外地演出就会收取一定的费用。每逢临近春节时，吴家乐班都被县里的人邀请过去演出，不仅吃住全免，而且还向乐班里的乐手们发放奖金。中华民国二十四年，随着唐山各县民间文化的发展，各种乐班赛会、乐器比赛在各县兴起。吴家乐班每年参加赛会时，都会取得不俗的成绩。

据丁玉凤老人讲，民国二十五年的一次正月十五，遵化、丰润、玉田、蓟县四县乐班在遵化出会比赛，四县乐班都派出了本县水平最高的乐班参加比赛，吴家乐班当时在遵化县城各乐班的比赛中脱颖而出，有幸代表遵化县参加四县乐班的比赛。遵化全城由东西南北四街组成，四县乐班的乐队各站一条街，变换队形，边走边奏乐。吴家乐班演奏了大型套曲《西鹅郎》（春景、夏景、秋景、冬景），还有《感皇恩》、《寄生草》、《月牙高》等小曲和散曲几十首，其他三县乐班也都演奏了各自的曲目，数曲奏罢，最后，只剩下吴家乐班和蓟县的乐班，其他两个乐班的曲目已全部吹奏完毕。蓟县乐班和吴家乐班曲目相当，演奏技法不相上下，走到遵化城西街时，两个乐班曲目基本奏尽，蓟县乐班只好停歇，无曲可奏，但吴家乐班乐声依旧，曲目清新，闻所未闻。蓟县乐班演奏完所有曲目，吴家乐班还是不停地在演奏，蓟县乐班只好干拜下风。代表遵化县参赛的吴家乐班在这次比赛中获得了第一名。随后在探求技艺时，吴家兄弟道破天机，原来，他们不过是把曲子倒过来演奏，人称“珍珠倒卷帘”。这个在常人看来根本就不可能实现的事情，吴家乐班的成员做到了。从此，吴家音乐名扬冀东，年年赛会，吴家乐班独占魁首，兄弟三人也被人们称为“弟兄三乐师”。在解放后的1956年，已72岁高龄的吴占余率众弟子应邀去昌黎参加唐山地区的音乐赛会，仍然夺得了第一名。

吴家乐班在冀东音乐界负有盛名后，曾有北京一家教堂聘请三兄弟去做乐师，待遇非常好，但因三兄弟性格保守，经过再三斟酌，最终谢绝了邀请。

第三节 音乐本体研究

一、吴家古曲的谱本解读

乐谱是记录音乐的一种符号，人们选择什么样的一种记谱方式，是由人们对

音乐的理解所决定的。吴氏家族的两本古曲谱均为工尺谱记谱，工尺谱是我国古代音乐曲谱特有的记谱方式，有着悠久的历史，是中华民族智慧的结晶。

关于工尺谱起源，众说纷纭。有人认为它产生于隋唐时期，有人认为它来自异国，也有人认为它源于曾侯乙钟律，在古籍中并没有明确的记载。但在明清时期以来，工尺谱是民间使用较为广泛的一种记谱工具，它的前身是宋代的俗字谱，而俗字谱与唐代的燕乐半字谱又有一定的渊源关系，所以工尺谱的历史已经相当的久远。

作为记录、承载、传播中国传统音乐的重要媒介，工尺谱在漫长的历史进程中，随着音乐的发展，在不同地区、不同时期产生了诸多的分支和历史形态。不同乐种的具体运用，在音高、节奏、调名等符号的记写方法上也就有所不同。在当时的文化背景下，工尺谱没有音节，也没有统一的规范模式，各地、各乐班及各个时期的表现方法也会有所不同。

（一）、谱字、音高符号

吴家古曲所使用的工尺谱与通行的工尺谱一样，遵循着传统的书写方向。即直行书写，从上到下，由右向左。第一排为工尺谱的谱字，也就是音符；第二排为歌词，与谱字相对应。但曲目名称后不记调名、节拍。

基本谱字由七个汉字组成，它们是：“上、尺、工、凡、六、五、乙”，相当于现代简谱中的“1、2、3、4、5、6、7”。另外加上“合、四、一”三个字，“六”是“合”的高八度音，“五”是“四”的高八度音，“乙”是“一”的高八度音。“合、四、一”实际上是“上、尺、工、凡、六、五、乙”这个七声音阶扩展的三个自然音级。曲谱里的高音、低音没有具体的标记方法，只能通过口传心授，熟记于心，全部背下来才行。其乐曲主要采用 E 调（本调）和背调 B 调来演奏。

工尺谱字音读法如下表：

工尺谱字音	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙
字音读法	he	si	yi	shang	che	gong	fan	liu	Wu	yi
现代唱名	sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la	si
简谱唱名	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7

掇音——表示重复上面的字。用“、”来表示。例如“上上”可以表示为“上、”。

叠音——表示将上面的字重复两次。用“、、”来表示。例如“上上上”可以表示为“上、、”。

豁音——表示上面一个音之后增加一个较短、较弱的大二度或小三度音程，用“V”表示。例如，在“工、六”后加一个小三度音，即可写成“工 V”；在“上尺”后面加一个大二度音，即可写为“上 V”；以此类推。

落音——表示在字的后面，增加一个较短较弱的低于该字音的大二度或小三度音，又可称为“顿音”或“霍音”。例如，在“上”、“六”的后面加一个低于该字音的小三度音，“上四”就写成“上，”；“六工”就写成“六，”；其余依此类推。

擞音——又叫“颤音”，用波折线来表示。擞音符号写在字音的下方，如“四 \ 合”，¹“四”字就称为“擞音”。

另外，曲谱中出现的『\』符号表示延长时值，记写在字谱的右边。『~』表示自由延长。『L』表示阿口，字谱下方的『，』表示乐句句逗。『而弄○扎一』表示有武乐插入演奏，即打击乐。在乐谱的谱字之间空格处表示停歇。

（二）板、眼

吴家古曲的谱本所记录的板眼标记，也就是现代简谱里的强弱记号，与通行工尺谱是一样的，即“板”用符号“·”表示，“眼”用符号“。”表示。

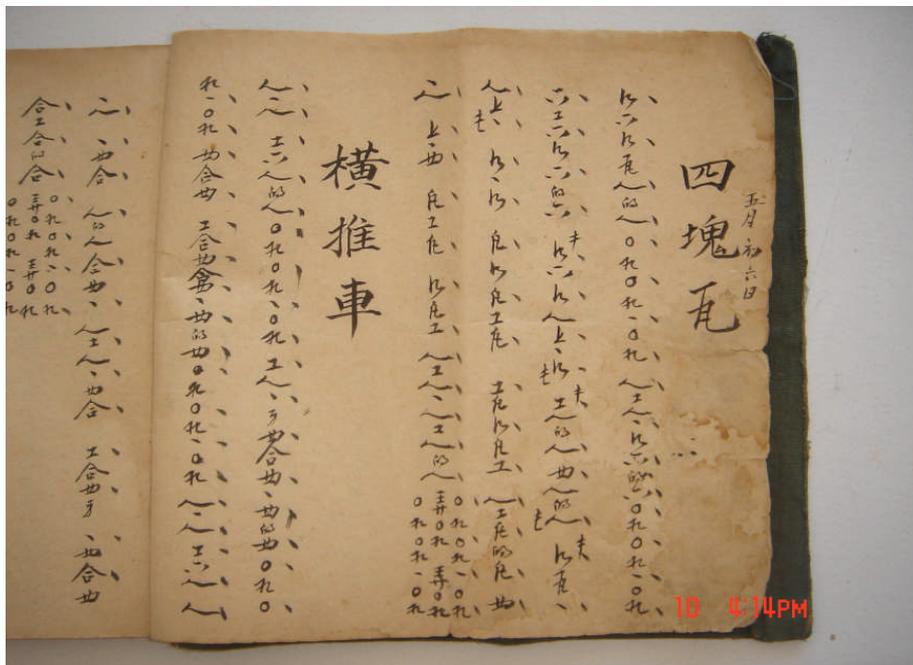


图7（实拍古谱。笔者摄于2008年10月25日）

板式有散板、流水板、一板一眼、一板三眼四种形式组成。在吴家古曲里常用的

¹ 工尺谱是直行竖写，擞音符号应写在字音的下方。（笔者注）

是一板一眼和一板三眼这两种。例如一板一眼的小曲和散曲有：《上小楼》、《五回向》、《拾不闲》、《四块瓦》、《横推车》、《一串珠》、《有名马》、《华严会》等；大曲有《四季》套曲——《春鹅郎》、《夏鹅郎》、《秋鹅郎》、《冬鹅郎》；一板三眼的小曲和散曲有《堂头令》、《大刹尾》、《无名马》、《起落歌》、《净水瓶》（仙侣牌）、《下堂小骂玉郎》等等。

（三）阿口

阿口在吴家古曲的记谱中是一个相当重要的符号，记写在谱字的右下角，用『ㄥ』符号表示。它是没有音高的，可以是音节内所有的音。在唱谱时，用“哇、呀、的、咳、哎、那”等字唱出，做音高的变化。阿口常用于附点或变节奏之处，在整个乐谱当中主要起到加花的作用，这样的旋律听起来会十分动听，很有韵味。阿口的演唱方法必须要口传心授才能掌握，否则是无法唱出它的韵味的。

二、乐曲数目的统计及结构

第一本古曲谱收录大型套曲、小曲、散曲及民歌 91 首；其中小曲及散曲共 85 首；民歌 5 首，《佛慈》、《耍孩》、《渔翁歌》、《露水花》和《采茶歌》；大型套曲 1 首，《四季》套曲——《春鹅郎》、《夏鹅郎》、《秋鹅郎》、《冬鹅郎》；在这 91 首古曲当中，每首曲子所表述的内容都是丰富多彩的，有描绘大自然风情的，有反应民间生活的，有讲述历史故事的，也有用于祭祀的等等。大曲有多段体乐曲组成，小曲为单支曲牌。曲牌来源也很广泛，有的来源于南北曲曲牌，有的来源于民间器乐曲曲牌，有的来源于戏曲曲牌，有的则以宗教、寺院有关；例如，元、明、南北朝时期的曲牌，如《寄生草》、《小脱布衫》、《憾动山》、《四上牌》、《合四牌》等；有些是民间流行的器乐曲牌，如《下山虎》、《刮地风》、《雁过南楼》、《粉蝶儿》等；有些来自于唐宋时期的词牌，如《浪淘沙》、《小梁州》等；还有一些古曲则与宗教有关，如《菩萨托》、《五声佛》、《流板五声佛》、《千声佛》、《送神章》、《善庵咒》等。

吴家古曲 1915 年手抄部分曲谱目录：

- | | |
|-------|-------|
| 1、唐垞令 | 2、皈仙台 |
| 3、叹颜回 | 4、劝君悲 |
| 5、憾动山 | 6、下山虎 |

- | | |
|------------|------------|
| 7、小梁洲 | 8、小脱布衫 |
| 9、上小楼 | 10、五回向 |
| 11、西鹅浪（春景） | 12、西鹅浪（夏景） |
| 13、西鹅浪（秋景） | 14、西鹅浪（冬景） |
| 15、拾不闲 | 16、四块瓦 |
| 17、一串珠 | 18、关公辞曹 |
| 19、流板五声佛 | 20、挂金锁 |
| 21、华严会 | 22、菩萨托 |
| 23、粉碟儿 | 24、月牙高 |
| 25、刮地风 | 26、迎仙客 |
| 27、雁过南楼 | 28、净水瓶 |
| 29、下堂小骂玉郎 | 30、感皇恩 |
| 31、采茶歌 | 32、清江引 |
| 33、张飞祭抢 | 34、孟姜女哭城 |
| 35、尼姑思凡 | |

三、乐器与乐队构成

1、乐器

吴家乐班的乐队有一定的编制，最多为十二名乐手。这十二名乐手分为 7 吹 5 打。即：7 吹包括笙 2 名，管 2 名，笛 1 名，唢呐 1 名，箫 1 名，此为文乐；5 打包括云锣 1 名，大钹 1 名，小钹 1 名，铙 1 名，鼓 1 名，此为武乐。人少时也可由七名乐手组成，即 3 吹 4 打。3 吹包括笙 1 名，管 1 名，笛 1 名；4 打包括大钹 1 名，小钹 1 名，铙 1 名，鼓 1 名。演奏时，在吹奏乐器中，笙和管为主奏乐器，笛、箫、唢呐跟随笙、管齐奏；在打击乐器中，大钹、小钹和鼓的地位较重要，云锣和铙起到点缀作用。

（1）吹奏乐器

笙——在中国传统吹管乐器中，是唯一能够吹出和声的乐器。在整个乐队里能起到调和乐队音色、丰富乐队音响的作用。在吴家乐班里，笙是作为主奏乐器

进行演出，大多使用的是 B 调和 A 调的笙。

管——又称“笙策”、“笙管”。其特点是音量较大，音色高亢明亮、粗犷质朴，富有强烈的乡土气息。广泛流传于中国民间，是北方人常用的吹管乐器。吴家乐班用的管子分大管和小管两种。大管音色低沉、浑厚、凄凉，常用于抒情性较强的乐曲；小管音色高亢明亮，多用于表现热情、活泼的旋律。管子的演奏技巧非常丰富，除了演奏较常用的颤音、滑音、溜音、吐音和花舌音外，还可演奏特殊的打音、跨音和齿音。管子也是吴家乐班的主奏乐器之一。

笛——吴家乐班的乐手们主要用梆笛来演奏。其音色高亢明亮有力，在气息上的运气较猛，着重于舌上技巧的运用。可演奏花舌音、垛音、舌打音等特殊技巧。梆笛在演奏上表现了浓厚的地方色彩，善于表现刚劲豪放、活泼轻快的旋律。

唢呐——又名“喇叭”。是一种流行广泛、技巧丰富、表现力较强的民间吹奏乐器。它的音色刚劲豪放，高亢嘹亮，尤其是中、低音区，非常富有表现力；高音区音色尖锐、紧张。

箫——演奏低沉委婉的曲调，音量较小，音色柔美，优雅，适宜表现情感丰富、细腻的曲调。在吴家乐班里，有时可以不用。

（2）打击乐器

大钹——又叫“大镲”。声音宏亮，常在乐曲的强拍击奏，无固定音高。大钹的演奏方法有两种：第一种，双击，两面钹同时碰击，乐音能自然延续，声音宏亮；第二种，磨击，两面钹交叉碰击，乐音也能自然延续。第三种，单击，用槌子敲击钹的一面，声音明亮；第四种，闷击，两面大钹击打后立即贴在胸前，这样，余音则不能延续。

小钹——又叫“小镲”。钹体较小而厚，音色高亢，明亮、演奏时，两手各执一面，互击发声，最适合用于热闹欢快的曲子。

鼓——乐班里用的鼓是堂鼓，又叫月鼓。以木为框，两面蒙牛皮。击奏时，力度变化很大。堂鼓的鼓面较大，从鼓心到鼓边可发出不同的音高，鼓心的音比较低沉，越到鼓边声音越高。

云锣——在我国各地流传广泛，音色圆润、清澈、悦耳，但音量不大，在乐班的演奏中起到了点缀作用。由锣体、锣架和锣锤三部分组成。整个锣体上悬挂了很多小锣，以音乐次序悬挂于锣架上，每个小锣均由三根绳吊在木架上。

铙——由铜制成，呈圆形，铙的表面大而薄，多为弧形，形制与钹基本相似。音色清亮，余音较长。每副两片，互相击打发声，演奏者双手各执一面互击，铙与钹相互配合，出现了丰富的音响效果。

2、乐队

吴家乐班的乐队分为文乐和武乐，这与河北省冀中地区的古音乐会有着相似之处。文乐指的是“笙、管、笛、箫、云锣等”；武乐指的是“大钹、小钹、鼓、铙等”。

乐队演奏因场合、场地的不同，分为“室内”和“室外”两种。“室内”主要以坐吹为主，“室外”主要以走街为主。走街时，可一纵排行走，亦可两纵排行走。单排的队伍排列为：笙、管、笛、唢呐、箫、云锣、大钹、小钹、鼓、铙。双排走时，也有严格的规定，文场在左，武场在右。坐吹时，乐手们围长案方桌而坐，文场两边相对而坐，武场两边相对而坐。

吴家乐班实际演奏位置示意图：



整个乐班的主奏乐器为笙和管，总指挥由吹笙的乐师担任。乐队的编制不是完全固定的，人少时，可以只有笙管演奏；有时，也可根据某一首曲子的特点来搭配乐器。吴家乐班的乐手们一般都能熟练地掌握多种乐器的演奏技巧，可以随时随地地改变演奏形式。

四、个别曲目的音乐形态特征分析

由于吴家古曲的现唯一传承人吴圣田老人已近 80 岁高龄，并且体弱多病，已无法演奏吴家古曲，只能为笔者唱出谱子，所以为曲目的深入研究带来了一定的困难。

下面仅是对吴老先生较熟练的曲目在其音乐形态特征上做出的简要分析：

（一）自由变奏手法

1、加花变奏。在原旋律节奏不变的情况下，运用加花变奏的手法，使乐曲

得到变化发展，从而丰富其音乐织体。如《下山虎》，旋律大多以五声音阶的骨干音级进为主进行加花变奏。

例 1：《下山虎》第一句：



2、同一曲牌在不同的演奏场合，往往根据师承和个人的习惯进行自由的变奏。

例 2：《耍孩》



3、不同曲牌、相同谱字中的自由变奏。在不同的曲牌中，工尺谱字相同，在实际的念谱或演奏中，音乐旋律的骨干音不变，自由的变奏。

例 3、

(二) 吴家古曲的曲式结构

吴家古曲的曲式结构分为只曲、联曲、套曲三种类型：

1、只曲：由一支曲牌构成的乐曲，篇幅的长短各不相同。如：《金蝴蝶》、《耍孩》、《柳青娘》、《黑老婆》、《四块瓦》等。

2、联曲：由两支或两支以上曲牌联缀构成的乐曲。如：《朝天子》，由『大朝天子』和『小朝天子』两支曲牌联缀构成。联曲在演奏时，可以根据现场情况来演奏。

3、套曲：由三支或三支以上曲牌联缀构成的乐曲。如：《四季》，有西鹅郎（春景）、西鹅郎（夏景）、西鹅郎（秋景）、西鹅郎（冬景）四支曲牌联缀构成。

第三章 吴家古曲的传承、活动及社会功能

第一节 吴家古曲的传承

一、传承人的研究

吴家古曲从吴氏三兄弟开始，直到现在已年近八十岁的吴圣田为止，共传承了两代，虽然只有两代，但古曲的传承从二十世纪初开始，经历了辉煌时期，再到现在仅仅剩下唯一的传承人——吴圣田，却经过了将近一个世纪的历程。吴家古曲的传承并非完全是家族性的，除吴家成员外，有些是邻村的，有些是其他乡镇的，据吴老先生讲，还有一位是来自河南省的外乡人。在吴老先生的记忆里，较熟悉的师兄师姐共有五人。

吴家古曲主要传承人如下：

吴保宗 男，生卒不详，吴氏三兄弟的父亲。“造笙华室”创始人

第一代： 吴占盛 男，（1883—1971）

吴占峰 男，（1885—1944）

吴占余 男，（1887—1972）

第二代： 李智林 男，遵化李庄子人 已故

高广福 男，遵化新庄子人 已故

高任山 男，遵化新庄子人 已故

吴中田 男，遵化孔庄子人 已故

张俊英 女，遵化新庄子人 已故

吴圣田 男，（1930——现在）吴氏三兄弟老二吴占峰之子，从 1940 年 6 月跟随其父学习吴家古曲，现为吴家古曲唯一传承人，并于 2005 年被河北省文化厅评为河北省首批优秀非物质文化遗产传承人。

自 19 世纪末期，吴保宗创立了“造笙华室”，使得原本以开当铺为主的吴家，逐渐走上了以制造乐器为主要经济来源的道路上。吴保宗对音乐的喜好，影响了吴氏三兄弟，吴家古曲也就因此而传承至今。

吴家古曲第一代传承人¹：

¹ 吴家古曲传承人的详细情况由吴圣田口述，笔者做记录。

吴占圣，男，（1883—1971）字沛霖，在吴氏三兄弟中排行老大，才艺双全，不仅会制作笙、管、笛、箫等吹奏乐器，而且二胡、板胡等拉弦乐器也能制作并且演奏。据吴老先生讲，大伯吴占盛在吴氏三兄弟中不仅演奏技艺最精湛，而且也是学艺最刻苦的一个。当年爷爷吴保宗创办的“造笙华室”，吸引了很多喜好音乐的人前来吴家学习和探讨技艺，当时的吴占盛只有十岁有余，除了请先生在家教其读书习字外，闲暇时候，就会到吴家正房去听父亲和朋友们切磋技艺。起初，吴占盛听不懂大人们在谈论什么，只是觉得父亲谈论的与自己现在学的不太一样，才产生了好奇心。有一次，吴保宗约了几个朋友来家里闲谈，并吹上了几曲，占盛正在房里读书，听到几句悠扬的乐声后，便跑到屋檐下欣赏父亲和朋友们的演奏，一个时辰过去了，占盛跟着节奏打着拍子听得很陶醉，几乎已经忘了还要回书房读书习字，这正好被路过的母亲看见，被母亲训斥了一番后，占盛只好回到房里继续读书。待朋友走后，母亲将这件事告诉了占盛的父亲吴保宗，可没有想到的是，父亲并没有责怪占盛，反倒对他赞扬了一番，并鼓励占盛在学习的闲暇时间跟着自己学习乐器演奏。于是，大约在 1896 年左右，占盛便跟随父亲吴保宗开始学习音乐技艺了。

吴保宗对占盛的要求是很严厉的，而占盛也很有音乐方面的天赋，占盛主要跟随父亲学吹管子，每吹完一曲，吴保宗都要给占盛一字一句的细致讲述，哪里有吹得不妥的地方，占盛就会一遍又一遍的练习，就这样，占盛在父亲的熏陶和影响下，吹奏技艺日渐成熟。

占盛从吹管子学起，后来自己慢慢摸索出了笙、笛、箫的演奏方法，不仅是在吹奏乐器上，在拉弦乐器上，占盛也很是出色。在当时的马坊岭村，因吴氏家族的影响，喜好音乐的人也越来越多，村里的文化生活丰富多彩。马坊岭村的评剧班子有三个，占盛也作为评剧的爱好者参加了其中的一个刘家班。在刘家班里，占盛除了演唱评剧外，还跟随师父学拉二胡，由于从小跟父亲耳濡目染，占盛在班子里不管学什么都是最快的，没过多久，占盛就成为了刘家班唯一一位既能唱又能奏的全方位演员。

也许是家中老大的缘故，吴氏三兄弟在拜鲁道士和马老方丈为师后，占盛

和占峰、占余不惜将家里仅存的几十亩田地全部卖掉一起刻苦练艺，在 1931 年底，由吴占盛提议，组建了吴家乐班，从此吴家仅以传艺和参加演出为生活的主要经济来源。

吴家乐班创立后，吴占盛成为乐班的班主，占峰和占余作为副班主辅佐占盛打理整个乐班。占盛除了自己亲自为学生传艺外，对刚进乐班的学生都要个个审核，谁适合学哪种乐器，都由占盛帮助选择；并且在乐器的制造上，占盛也要个个把关，在音色和质量上的要求很高，没有任何问题的情况下，才允许卖出。

在吴圣田老人的记忆里，大伯吴占盛对整个吴家乐班的贡献最大，付出的也最多，而他喜好音乐的程度一点也不亚于自己的父亲，对音乐的追求可以说已经到了如醉如痴的程度。

1971 年，年事已高的吴占盛在一次观看吴家乐班演出时突发心肌梗塞病逝。占盛一生没有妻儿，只有与他天天相伴的管子和笛箫，在整个吴家乐班的发展和吴家古曲的传承中起到了重要的作用。

吴占峰，男，（1885—1944）吴氏三兄弟中排行老二，主要以吹管子为主。

吴占峰在吴家也是酷爱吹曲的一员，从小受到父亲吴保宗和大哥吴占盛的影响学习吹乐。在占峰的整个学艺过程中大哥吴占盛给他的帮助最大。占峰在学艺前，曾经在遵化城里掌管吴家当铺，到了民国初年，由于吴家财势日渐没落，占峰又对音乐喜好有加，于是，就跟大哥一起演奏吹乐。

占峰在三兄弟中，是最聪明的一个。每次和父亲学吹曲时，只要听上三四遍，就能将曲子吹得有模有样了。有一次，吴保宗在给 学生 授课时，占峰也在一旁边玩边听，待父亲讲完课后，占峰把刚才讲的内容不仅全都记住，而且心领神会。占峰对于吹管子酷爱有加，所以一直跟随父亲和大哥学吹管。

吴占峰的演奏技艺，较灵活多变，除了演奏管子中较常用的颤音、滑音、溜音、吐音和花舌音外，吹奏特殊的打音、跨音和齿音，也堪属一流。他用管子低沉、浑厚的声音演奏的《哭城》、《叹颜回》、《劝君悲》、《悲君会》等曲子凄凉、哀婉，而演奏《渔翁歌》、《佛慈》、《迎仙客》等小曲时，热情活泼、高

亢明亮。

一次，吴占峰跟随吴家乐班在北京的某教堂演出后，由于该教堂缺乏一名技艺精湛的管乐师，欣赏到了占峰吹管的技艺后，有意高薪聘请其去做乐师，但被占峰婉言谢绝了。其他乐团、班社的邀请不止一次两次，但都被他谢绝了。吴圣田老人说，父亲之所以不去参加其他的班社团体，就是因为想把吴家乐班和吴家古曲传承下去，发扬光大。他说，父亲能将管子中的特殊技法吹出较高的水平，这不仅是他自己刻苦练艺的结果，而且也是当时一代音乐家鲁道士和马老方丈造诣颇深的音乐技艺赋予了父亲能有这样高水平的演奏。

在吴家乐班的日常事务中，吴占峰作为副班主，主要管理乐班的演出事宜。从在本村的演出，到其他乡镇的演出，再到外地的演出，他都做得井井有条。

在采风的过程中，吴圣田老人每次说到自己的父亲吴占峰都是滔滔不绝，他说父亲是他的启蒙老师，在他能演唱的古曲中，有一半都是父亲教的，但父亲英年早逝，只活了五十多岁，很遗憾没有将父亲的一身技艺学到手。

吴占余，男，（1887—1972）吴氏三兄弟中排行老三，主要以吹笙为主。吴占余跟随父亲吴保宗学吹笙，已是吴家创办“造笙华室”之后了。占余对吹笙情有独钟，除了受到父亲的启蒙外，还跟村附近张南洼的老艺人李玉祥（已故）学过艺，后又通过鲁道士和马老方丈的传艺，使笙的演奏技艺达到了较高的水平。

吴占余跟随吴家乐班经常到外地演出，并同乐师们切磋技艺，在唐山、丰润一代几位赫赫有名的吹笙乐师中占有一席之地。占余曾到蓟县为那里的乐团、班社讲学，并在蓟县的明月班社收过两个吹笙的学生。

1956年，唐山昌黎地区举行的首届器乐大赛中，已经七十二岁的吴占余披挂上阵，用那把跟随了自己四十多个春夏秋冬的老笙吹奏了一曲凄凉、哀婉的《叹颜回》，夺得了首届器乐大赛的第一名，震撼全场。在演奏这首古曲时，占余的独特技巧体现在散板的华彩部分，双吐、三吐、颤音的演奏都体现了较高的水准，感情表达的非常到位。在全场比赛结束后，刚刚获得第一名的吴占余作为本届比赛中最年长的一位参赛选手应大赛组委会的邀请再次登场，为全场

观众演奏了一曲《醉太平》，此时全场观众起立，掌声雷动，向这位年长的音乐家致敬。

1972年，85岁的吴占余因肺气肿病逝于家中，临终前占余将那把老笙送给了遵化县文化馆珍藏，时至今日，那把百年古笙依然珍藏在文化馆的陈列室里，记录了吴占余一生的从艺历程！

吴氏家族中的吴家三兄弟（见图4）

第二排左二为吴占盛，左三为吴占峰，左四为吴占余

吴家古曲第二代传承人¹：

李智林，男，遵化李庄子人，自幼受母亲的影响学习演唱，跟随母亲探访民间艺人，掌握了众多民间艺人的演唱曲目并从中汲取了他们的唱腔精华，后又融入个人的理解，形成自己独特的韵味和演唱风格。除了演唱外，李智林还酷爱吹奏管乐，当时的吴家乐班在遵化已经是赫赫有名了。1932年，母亲带着李智林来到了马坊岭村拜吴家三兄弟为师，学习管子的演奏，学吹吴家古曲，李智林成为第一位拜吴氏三兄弟门下的学生。

在吴家乐班学习和生活了五年之后，李智林不仅熟练掌握了管子的演奏技巧，而且也掌握了吴家古曲的大部分内容，并在乐班中担任民歌演唱，在吴氏三兄弟的学生中是一位既能唱又能奏的佼佼者。

李智林平时勤于动脑，善于思考，除了学习吴家古曲之外，还自己创编旋律和唱词，并请班主为其修改，是一位不可多得的乐手。

高任山、高广福 兄弟两个是遵化新庄子人，于1931年拜三兄弟为师学习吴家古曲。在进入吴家乐班之前，兄弟两个是经商之人，由于擅长音乐这门行当，自从进入吴家后，便放弃了经商，一心一意学艺。在当时的新庄子村，高任山和高广福弃商从艺受到很多人的取笑，但兄弟两个并不在乎这些，凭着对音乐的喜好，拜吴氏家族门下学习古曲。

1936年的正月十五，遵化、丰润、玉田、蓟县四县乐班在遵化赛会，最后，代表遵化参赛的吴家乐班以“珍珠倒卷帘”在比赛中夺魁。参赛的吴家乐班的乐师们除了吴家三兄弟担任主奏外，另外两个担任笙和管的主奏的就是高任山和高广福兄弟俩。可见，在吴家乐班当中，兄弟二人起到了举足轻重的作

¹ 仅介绍第二代传人中的主要几位，其他传人具体情况不详。（笔者注）

用。

兄弟二人在吴家学艺非常刻苦，进步很快，对古曲的演奏技巧掌握的非常熟练。班主吴占盛安排兄弟二人除了习艺外，还辅佐吴家为新进的学员授课。吴圣田老人讲，“自己跟高任山和高广福同为吴家古曲的第二代传承人，但师兄俩的演奏技艺却远远高于自己”。

吴中田，遵化堡子店镇张南洼人，擅长评戏和皮影戏的演唱。吴中田从小家庭贫困，有时连肚子都填不饱，但他却对音乐极其偏爱。不管是在家里或地里干活时，只要有一点空闲时间就会从附近的高粱地里拿上一节高粱杆做成秕子吹。

一次，吴中田在家里休息时，拿出自制的“笛子”（秕子）吹上几曲，这正好被串亲戚的吴家乐班班主吴占盛听见，吴班主听见吴中田吹的很有韵味，于是，便上前去询问吴中田的情况。吴班主问吴中田愿不愿意加入吴家乐班学习古曲，吴中田听后很兴奋，因为吴家乐班不仅是在当时的堡子店镇而且在整个遵化县城都已经很有名气，自己早就想去那里学艺了，今天又碰见了吴班主，更是难得。可是，吴中田皱了皱眉头，想到现在家里生活很困难，根本不可能拿出多余的钱去学艺（吴家乐班传艺会收取一定的费用），吴班主看出了吴中田的心思，当即就说你只管过来学艺就好了，不要担心其他的事。

就这样，吴中田进了吴家乐班练艺学唱，他深知到乐班学习的机会来之不易，就愈加刻苦习艺。平时，其他学生练习几个小时，他就要练十几个小时，晚上，大家早已熟睡，他还在拿着吴家古曲的谱本唱谱，几年下来，吴中田凭着刻苦扎实的习艺精神精通了笙、管、笛、箫的演奏，并能较细致地诠释古曲的内涵。

张俊英，女，遵化马兰峪镇人，吴家乐班中唯一一位女性乐师。在吴家乐班所有的弟子当中，张俊英作为女性的代表是一个先例。因为当时的女性喜好音乐的大多都在演唱方面下功夫，比如唱唱评剧，哼哼当地的民歌小曲等，很少有人想学一些笙管笛箫之类的乐器，认为那些是男人才能吹的。

张俊英也是从学唱开始，她天生一副好嗓子，声音清脆、洪亮，乐感好，但没有正式拜师学过艺，喜欢唱皮影戏，每当有皮影戏班到村子里演出时，张俊英一次都没错过。平日里，在家练唱，扯着嗓子一喊就是两三个时辰。

张俊英喜欢上吹曲，是在一次吴家乐班到马兰峪镇演出，当时张俊英唱皮影戏和吴家乐班同台演出，看到乐师们高超的演奏技艺，听到一曲曲悠扬的乐声与平日里自己练嗓子相比，真是大有不同。演出过后，张俊英有了想去乐班学习提高技艺的想法，于是，就和当时带队的吴家乐班副班主吴占峰说出了自己的心思，吴占峰听罢后，很是惊讶，因为乐班里还从来没有收过女性学徒，吴占峰犹豫再三，看到张俊英再三恳求的样子才暂时答应了，但前提条件是只能去临时旁听，不正式拜师学艺，不能参加乐班里所有的演出。就这样，作为班里的唯一一名女性学员，张俊英开始进入吴家乐班学习生活。

进入乐班后，张俊英首先从学习演唱吴家古曲开始，因为有皮影戏的演唱基础，她学起来并不吃力，尤其是有歌词的几首小曲，难度并不大，这对于张俊英来说很是容易，比如演唱渔翁打渔生活的歌曲《渔翁乐》，她表现的轻巧活泼，演唱《哭城》时，表现得悲凉、哀婉，理解了曲子的深刻内涵。在乐器演奏上，张俊英从吹笛子学起，从一点一滴学起，笛子中较难的花舌音、垛音、舌打音等特殊技巧吹奏起来较困难，但张俊英一遍又一遍不厌其烦的练习，慢慢地，功夫不负有心人，张俊英的吹奏水平也达到了一定的高度。

在一次村内的演出中，张俊英顶替临时生病的乐师上场，她跟随乐班演奏吴家古曲，运用笛子的特殊演奏技巧，将古曲诠释的淋漓尽致，台下的观众连连叫好，这也让乐班的男性乐师们对她刮目相看。也正因此，乐班里有了新规定，女性不仅可以正式进班拜师学艺，并且可以参加乐班里的所有演出，并鼓励女性学生加入。

1939年，张俊英正式拜师进入吴家乐班，成为吴家古曲的第二代传承人之一，开辟了吴家乐班没有女性加入的先河。

吴圣田，男，（1930—现在）吴氏三兄弟老二吴占峰之子，现为吴家古曲的唯一传承人，2005年被河北省文化厅评为河北省首批优秀非物质文化遗产传承人。

吴圣田老人今年已经80岁高龄，吴家古曲到现在也仅有这唯一的一位传人了。老人一生无子无女，只有哥哥吴圣民的女儿也就是吴老先生的侄女这一个亲人，但侄女对老人也只是简单的照顾，主要的生活还要老人自己打理。

在马坊岭村，吴家曾经是富裕的大户人家，但在民国初年财势逐渐败落，

并且到了吴家三兄弟这辈人上人丁不旺。三兄弟中，只有老二吴占峰有两个儿子，但大儿子也只活了二十六岁，老大吴占盛没有结过婚，老三吴占余有一子一女，都在疫病中夭折。现在只有吴圣田自己还在唱古曲，侄女和孙外甥都不爱好这门，老人将这本古曲谱视为命根子珍藏在陋室中。

说起吴圣田，在村里大概七八十岁上下的老人对他是再熟悉不过的了，已年近古昔，且年迈多病，但还在村里承包了几亩田地维持生计，真是让人感慨万千。直到 2008 年，村大队才将老人列为贫困户，每月发放 100 元的最低生活补助。承包的几亩田地主要种玉米花生，到了收获的季节，因老人的身体状况不佳，只能靠侄女和孙外甥或者街坊邻居帮着收割，只有这样老人才能勉强维持生活。现在，老人住的房子是爷爷吴保宗留下来的，从房子的构造可以看出，祖上是富裕的大户人家，但是经历了一百多年的风风雨雨，现在已经很破旧了。



图 8（吴圣田老人的住处，已经很简陋了，但从房子的外部结构不难看出，吴家当时是村中的富户。笔者摄于 2008 年 12 月 10 日）

吴圣田自幼受家庭的熏陶，跟随父亲学习古乐，当时他只读过几年书，但父亲去世较早，吴圣田主要是和三叔吴占余学习古曲。三叔吴占余对吴圣田的影响比较大，14 岁时吴圣田就经常跟随三叔演出，古曲中有一部分曲目就是那时学会的。平日里，三叔给学生传授技艺，吴圣田也会坐在一旁认真地听着，到了晚上，大家都回房睡觉时，他还要拿出古谱把一天学到的东西温习一遍，

老人说自己除了学笙管外，还是最喜欢哼唱古曲，当年在生产队干活，只能挣上几分工钱，既累又苦，而且响应当时的口号“抓革命出生产”，也就顾不上摸乐器了，只有在休息的空余时间，为工友们唱上几曲。吴圣田老人说，这本曲谱记录音乐的方式很简单，乐谱上没有高低音之分，用老人的话说这叫做“藏音”，遇到“藏音”时，就全凭脑子硬记下来，老人对当年自己学乐谱的心得就是“三分识谱，七分靠记”。遇到最难学的，得花上一年半载才能学会，但那样的曲子最好听。

在上个世纪六十年代后，遇上了十年的文化大革命和破四旧运动，吴家三兄弟又相继去世，吴圣田忙于在生产队里干活，吴家乐班缺乏组织者，变得破散不堪，剩下的几名乐师也各奔东西。只剩下吴圣田一人，而村里的文艺宣传队也是偶尔请他去吹吹打打，混几天工钱，就这样，直到八十年代后，也只有两个老人好听古曲，阴天下雨不能下地干活的时候，凑在一起听老人哼上几曲，解解闷，过过瘾。吴家古曲就这样慢慢地被埋没，现在到了马坊岭村询问古曲的事，六七十岁以上的老人们都听过，年轻人却一点不知晓。年轻时的吴圣田，曾经先后娶了两房媳妇，均因家道败落感情不和离婚了，所以一生无子无女。祖上留下来的几件乐器在文化大革命和破四旧的运动中都被查抄了，古谱能完整的保存到现在已实属不易。为了能够不让吴家古曲失传，老人很想把古曲传给孙外甥，但孙外甥并不想学唱，认为工尺谱如天书般看不懂，而且现在学这个不能

带来经济效益，既浪费时间又没有听众，还不如出去学点技术，



图9（吴圣田老人在为笔者写谱。笔者摄于2009年10月5日）

老人也无可奈何。“现在的孩子们都不愿意学这个东西了，很大程度上是因为太难了，现在也只有我一个老头还懂这种音乐”。吴圣田老人说。在他的心里，乐谱的史料价值他并没有多少了解，但凭着老人一生对古曲的热爱，他不想这本家传乐谱就此失传。老人说，我都这么大岁数了，万一哪天一闭眼，就再没人能唱乐谱里好听的音乐了。

在2004年的夏天，吴圣田生了一场大病，因担负不起过高的医药费用，只得将两本古曲谱的其中一本卖于他人，现在古谱放在破旧不堪的陋室中，老人将它视为传家宝一直珍藏着。为了不让吴家古曲完全绝迹，在2005年吴圣田委托马坊岭村的民间艺人米井利写了一篇关于介绍吴家古曲的文章寄到河北燕赵都市报寻找传人。随后报社的记者来到了马坊岭村对吴圣田老人进行专访时，才引起了社会上一些音乐界人士的关注。据吴圣田老人讲，自从燕赵都市报发表文章后，唐山丰南区某中学的一位音乐老师曾想学唱古曲，但因某种原因没有能够学成，在笔者采访吴圣田老人的时候，老人说着说着还会唱上几首，平时不管是农忙时节，还是休息的闲暇时候，也总要坐在家门口的大石头上哼上几曲。现在，老人最大的心愿就是能够找到想学古曲的传人，哪怕是将乐谱翻译成现代简谱，这本传家宝就能流传的更久远了。看着老人深邃的目光，我的眼睛湿润了，

二、传承方式

吴家古曲的传承遵循了中国传统音乐传承的主要方式，即“口传心授”。所谓“口传心授”就是通过口耳来传其形，以内心领悟来体味其神韵，在传“形”的过程中，对其音乐进行深入的体验和理解¹。一种传统音乐文化之所以能保存到现在，主要是一代一代的传承。我国学者乔晓光先生指出：“传承是一个充满人性活力、有着独特思维的传统，是一个具有真正文化时空内含的传统”。²文化的存在需要传承，文化的发展更离不开传承。在传承过程中，大多数情况是没有文字，没有乐谱的，全凭师傅口耳相传，徒弟熟记于心。有的虽然有乐谱，但只起到了辅助作用，并不依赖乐谱，传承是紧密结合师傅的口传方式来进行的。口传心授在传统音乐文化的发展过程中有着重要的文化内涵及

¹ 刘富琳，中国传统音乐“口传心授”的传承特征，音乐研究，1999年6月，第二期，第71页。

² 乔晓光，传承活态文化，中国教育报，2002年7月9日。

历史价值，它对民间音乐文化的传承起到了重要的作用。吴家古曲也是在“口传心授”的基本传承模式的基础上，得以生存和发展的。

笔者在采访时，将吴圣田老人所唱的曲目全部做了录音，但老人每一遍唱的都有所不同，存在着差异性，但万变不离其宗。这正如刘富琳在《中国传统音乐“口传心授”的传承特征》一文中所说的“口传心授”在传承中具有展开性。

“口传心授”的传承之乐，在实际的演唱和演奏中，表现出对所传之乐的变异和活化。一首民歌、一段唱腔，因不同的人来唱、奏，其曲调也各有差异。就是同一首民歌，同一段唱腔，同一人唱、奏，因不同的时间、地点，不同的唱奏场景，每次的唱奏也有不同。口传心授把音乐从甲传到乙，再从乙传到丙……，每次的传承，传承者都或多或少地根据个人的审美趣味，发挥出各自的创造性，进行了加工变化，曲调在传承中并不是固定不变的。相反，如果要求每个传承者在“口传心授”的传承过程中，把曲调原原本本的保持固定不变的状态而继承下来的话，那么，这几乎是不可能的。即使是有谱的传统音乐，也因为中国传统音乐谱的特点，而不可能做到完全按谱传声。所以，传承中的变化是必然的，艺人在长期的艺术实践中，总结归纳出“万变不离其宗”、“放风筝”、“一曲千变”以及“骨谱肉腔、谱简腔繁”等有关曲调展开的传统乐语¹。

吴家古曲的曲谱记录方式很简单，乐谱上没有高低音之分，用吴圣田老人的话说这叫“藏音”，遇到这些藏音时，就要全凭脑子硬记下来，必须通过传承者的亲自演唱和演奏，在听赏的过程中学习，否则是唱不出曲子的味道来，可见口传心授在古谱传承中的重要性。吴氏家族依照中国民间的传统习惯，古老的“收徒学艺”的方法，没有性别的限制，传承也是非家族性的，即主要以血缘传承和师徒传承为主，建立了一套稳定的传承系统。

吴氏家族在马坊岭村赫赫有名，每次收徒弟都有很多喜爱音乐的青年参加，而吴氏三兄弟在挑选学生的过程中要求也是很严格的，他们会选一些有音乐天赋的、基础好的和虚心好学的，一般一次性收徒只收两三个人，而且一对一的授课，这样不仅能提高效率，而且能保证质量。学生进入乐班学习前要正式拜师学艺，给师傅跪拜后，正式成为吴家乐班的弟子，而乐班的班

¹刘富琳，中国传统音乐“口传心授”的传承特征，音乐研究，1999年6月，第二期，第74页。

主要花钱置办酒席，请刚刚加入乐班的弟子吃饭，并以此作为进入乐班的仪式。学生在乐班学习，乐班会对学生收取一定的费用，但收的并不多，只是用这些钱来补贴住宿和伙食费用。

吴氏家族为了保持古曲的原有风貌，吴氏三兄弟有他们自己的授徒原则与规程。正式拜师学艺后，吴家弟子须将乐谱放在乐班里练习，不能将其外传，要严格保存，不许根据自己的意愿随意大幅增加或修改每一个音符、每一个标记；演唱时，师傅唱一句，弟子唱一句，演奏时每一指法、每一音位、动作均需按照师傅教的练习，不能随意改动。新生入班学习，均从读谱开始，师傅按照乐谱教念工尺，然后要学习背谱，由最简单的开始，循序渐进、逐字逐句地掌握，学生们恪守旧法，乐班的规则制度得以贯彻实行，所以吴家古曲在近百年的历史沿革中才能原汁原味的保存下来。中国民间音乐在传承中是“移步不换形”，“死音活曲”代表了中国传统音乐中“为人奏乐”部分的人文精神，也是中国传统音乐的生命力所在¹。

三、小结

吴家古曲到现在为止传承了两代，虽然只有两代人但却经历了近百年的时间。从传承情况看，第一代传承人吴家三兄弟吴占盛、吴占峰、吴占余均为吴氏家族成员，整个传承过程属于家族传承。而第二代传承人中，除了吴圣田是吴氏家族成员外，其余几位均来自邻村或外乡。这种局面的出现，主要的原因是吴家人丁不旺，子孙很少，这就为吴家古曲的失传埋下了隐患。

第二代传承人中，女性乐师的出现，在马坊岭村各民间乐班中是没有见到过的。女乐师张俊英是吴家乐班中第一个打破常规的人，加入到乐班的成员中，在每次的演出活动中，同样成为乐班里的主要成员之一。现在，这几位传承人中，除了吴圣田老人还健在之外，其余的几位优秀传承人都已相继去世，这些优秀乐师的离世，不知带走了多少代人集体积累的优秀成果，留下了永远的遗憾。

吴家古曲面临的现状是非常严峻的，高龄老艺人除了吴圣田之外，其余都相继离开了人世，而现在的年轻人又不想学古曲，这就造成了吴家古曲在传承

¹项阳，传统回归与旧调重弹，人民音乐，2003年第8期，第25页。

上的中断，以至于当时名噪一时的吴家古曲现在面临着如此尴尬的境地。

作为一名民间音乐学的研究者，我们要尽全力对吴家古曲进行保护和传承，为我国的民族音乐文化事业尽到自己的一份微薄之力。

第二节 吴家古曲的演出活动及社会功能

一、演出活动

1、庙会

马坊岭村的上隐寺庙会，每年四月二十八举行，村里较有威望者聚集起来商量整个活动的过程，他们组织邻村的各个乐班、民间文艺团体来参加庙会的娱神仪式，吴家乐班则代表马坊岭村参加仪式。

吴家乐班的演奏分为坐乐和行乐两种。上午8点钟左右，吴家乐班从土台出发，排成两列纵队，吹奏乐器一队，打击乐器一队，开始演奏吴家古曲中较欢快的曲目，走到张南洼的转弯处，再吹打一阵。到上隐寺庙会后，吴家乐班和由组织者邀请其他邻村的几个乐班在庙门口轮番吹打一阵，然后再由庙会的组织者搭起一个露天大篷，乐手们进篷演奏。吹奏乐器和打击乐器相互挨着坐，笙、管、笛等吹奏乐器坐在一排，大钹、小钹、鼓、铙等打击乐器坐在另一排。由庙会的组织者点上香拜跪神灵后，演奏就可以开始了。

吴家乐班一般由8人组队，围长案而坐，两人吹笙，管、笛、箫各一人，大钹、小钹、鼓、铙均为一人，先是演奏一些传统曲目，随后以演奏佛教音乐为主。

除了上隐寺庙会，还有每年新年的游庙活动。马坊岭村以前有两个庙堂，观音庙和龙王庙，作为村里人降灾祈福的地点。谁有事恳求神灵，就可以去烧香、跪拜、许愿等。吴家乐班代表村民们游走两庙，奏乐娱神，祈求来年大丰收，岁岁平安。

2、春节

春节是马坊岭村最热闹、最盛大的节日，除了舞狮、闹龙灯、踩高跷、扭秧歌、跑旱船等民俗活动外，吴家乐班的演出也是必不可少的一项内容。春节期间的迎福攘灾，是吴家乐班一年中最重要的活动。

在采访的过程中，吴老先生为笔者简要的讲述了吴家乐班在春节期间的活

动，每年春节期间的活动从农历正月初一开始至十六结束。记录如下：

大年初一早上 8 点：吴家乐班的乐师在院子里张贴春联，贴在门框和门楣上。每年贴的春联都各不相同，但都透出了浓厚的节日气氛和文化气息。春联贴完后，就要燃放鞭炮了。吴家乐班的成员们将两挂长挂鞭炮放在门口的两侧，这时由两个成员一同点燃两挂鞭炮，开始燃放。鞭炮带走的是一年的灾害、疾病和贫穷，带来的是丰收、吉祥、平安。之后，乐班排成两列纵队先是在吴家门口吹打一番，然后从家门口出发，沿着村里的各个小路奏乐，在乐队的后面跟随的是乐班里的其他人员，边走边放鞭炮，鞭炮声与奏乐声交织在一起，热闹非凡。乐师们吹奏《五声佛》、《小开门》、《憾动山》等曲牌，欢快活泼。乐班绕村一圈后，回到吴家院子里，继续演奏并燃放鞭炮，笙管齐奏，鞭炮齐鸣，呈现一片节日气氛的热闹景象。

到了中午 12 点，大年初一整个上午的活动结束，乐师们要在一起吃酒席，庆祝新的一年到来，大家聚在一起，举杯相敬，盼望新的一年丰收、平安、吉祥。

农历正月初五，俗称“破五”。这一天人们要去马坊岭村东南部的土台上拜神求佛。早晨六点半左右，就有村里的组织者将几幅佛像摆放在土台的方桌上，等着人们前去攘灾祈福。早上七点半以后，就会有陆陆续续的村民到土台求福了。早上七点三十分，吴家乐班从村口出发，排成一路纵队，一边演奏一边向土台方向走。到了土台后，乐班的全体成员依次站在佛像的面前，行跪拜三叩首礼，然后起身点燃三柱香，插在佛像供桌上摆放的香炉中，供桌上摆放着茶、酒、水果、点心等。成员们祈福完毕后，依次坐在佛像旁边的长凳上，准备演奏。乐手们演奏的曲目主要以佛教音乐为主，如：《五声佛》、《菩萨咒》和《佛慈》等等，音量较低，婉转悠扬。

到了中午十二点，活动结束后，由活动的组织者安排设酒席招待吴家乐班的乐手们，大家围坐在一起吃饺子，团团圆圆，赶走疾病、灾害，迎春纳福。

正月十五元宵节的活动主要在晚上，地点还是在土台。晚上七点钟以后，所有村民的家里灯火通明，迎接“灯节”的到来。吴家乐班的演奏则主要以坐坛为主，大多数村民都是到土台上香的。八点到九点之间是上香的高峰期，村民们两人一组，三人一群，接踵而来。在土台的中央摆放着神像，跪拜磕头之后，村民们点燃自己带来的香，插在香炉中。而吴家乐班也是从头到尾低声演奏，正月

十五的到来标志着春节这个重要的节日即将过去，人们将迎来新的一年崭新的生活，晚上，各个村民的家里都张灯结彩，直到天亮。

3、婚丧嫁娶

吴家乐班在村里的红白喜事中担任重要的角色，如果哪家有红白事都会提前和乐班里管事的商定好，红事和白事所演奏的吴家古曲中的曲目都是提前安排好的，什么样的场合演奏什么样的曲目。

在结婚嫁娶中，选定好良辰吉日后，娶亲的男方会主动去请乐班，乐班里一般会由6人组成前去参加，笙、管、笛各一人，大钹、小钹、鼓各一人，前去参加婚礼仪式的乐师待遇也是很好的，办婚礼的男方家除了给乐师们一定数量的钱之外，还会给一些烟酒。在婚礼中，除了新郎新娘是人们争相目睹的人之外，吴家乐班的乐师就是整个婚礼过程的重要人物了。在马坊岭村的婚礼仪式中，从婚礼开始到婚礼结束，吴家乐班会一直演奏，直到大部分宾客都退场为止，才会停止奏乐。

在丧葬仪式中，乐班一般参加三天，即第一天“安灵”，第二天“送路”，第三天“发丧”。在第一天“安灵”程序中，乐班傍晚在死者家门口演奏两小时，用以驱邪。在第二天“送路”程序中，在村头的路口中间，摆一个祭桌，桌上摆放着香、茶、酒、水果、点心等供品。乐班率领死者的家人从家中缓步行至村口，然后由死者的家人烧香祭酒，而乐师们站在马路的两旁操管奏乐。在第三天“发丧”程序中，死者的家人、朋友、邻里向灵柩磕头或者鞠躬，乐班在死者家门口一侧奏乐，整个过程都保持演奏。到了中午用餐时，乐班会停下来，和大家一起用餐。

在丧葬仪式中，吴家乐班演奏的传统曲目中，演奏最多的曲目就是《叹颜回》和《普庵咒》，这两套大曲特别符合典雅庄重的丧葬仪式。

除了庙会、春节、婚丧嫁娶的演出活动之外，吴家乐班还会在踩高跷、毛驴、扭秧歌、舞狮、闹龙灯等村中其他的民间艺术活动中演奏吴家古曲。

二、 社会功能

吴家乐班演奏的吴家古曲在20世纪四五十年代不仅享誉整个马坊岭村，而且名扬冀东，它对社会和人民群众起着十分重要的作用，是其他乐班、民间文艺社团不可比拟的。

（一）丰富了当地人民群众的文娱生活

吴氏家族在马坊岭村的影响是很广泛的，造笙华室和吴家乐班的成立带动了当地群众的文化生活。当时马坊岭村有一些喜好音乐的人只是在农闲时节吹吹笛子或者拉拉胡胡，没有一个专业的乐班组织起来演出，而吴家乐班的建立为这些喜好音乐的人提供了广阔的空间，这些人可以到吴家学习较专业的音乐技能，自由地表达情感，每个礼拜固定的演出时间，更是丰富了当地群众的业余文化生活。并且促进和带动了其他的几个评剧班子，如李家班、王家班等，吴家乐班的特殊位置在当地人的心目中是不可替代的。

（二）与外地音乐文化的交流促进了马坊岭村的发展

吴家乐班除了在当地演出外，还去邻村或外地演出，并且其他乡镇和外地的乐班也因吴家乐班在遵化的影响力而经常来到马坊岭村演出，进行艺术交流。如玉田、迁西的民间吹打乐班，丰润、滦县的评剧班子等等，这些乐班来到马坊岭村与吴家乐班的合作演出，促进了马坊岭村的对外交流，也使得当地的群众对其他外来音乐文化有了一定的接触和了解。

（三）满足当地人社会交往的需求

在以前的马坊岭村，因受传统观念的影响，村里的青年男女相互之间很少有机会交往，而吴家乐班每周在村里固定的演出时间，使得当地的男女老少都前去捧场，在观看演出时，村里的青年男女可以不受世俗的束缚，相互讨论，随意表达自己的思想感情，这样就为当地的年轻人提供了一个相互交流、相互了解的空间。

（四）为吴家乐班的弟子提供了经济效益

吴家乐班吹奏的吴家古曲享誉全县，使得喜爱音乐的一些人前来拜师学艺，通过很长一段时间的勤学苦练后，随乐班到各地参加演出，而当地组织活动的主管部门就会给乐手们一些现金作为报酬，并且每年的唐山地区各民间乐班赛会，当地政府都会给获奖的乐班较丰厚的奖品或奖金。还有一些外地的乐班出高薪聘请吴家乐班的乐师们到那里去授课传艺，这些就满足了乐班里的弟子们在经济和物质上的追求。

三、小结：

吴家乐班的乐师们一年参加村里的婚丧嫁娶就得近 20 余次，其中丧事 10

次左右，而乐师们大部分的时间里都是无偿为相邻发表，每次参加发表的时间一般为三天，这就意味着乐班里的成员每年要有 30 天左右的时间在村里参加丧葬仪式。乐师们为每家都会遇到的人生礼仪——丧仪，无偿地献时、献力、献艺，不以盈利为目的，而他们不仅没有任何的怨言，反而更愿意为村里的百姓们服务。他们从客观上成为了村里的道德标准，从而在主观上赢得了村里百姓们的尊重。

吴家乐班在社会功能上所起到的作用更是其他民间社团和乐班所不可比拟的。乐班的演出，不仅丰富了村民们的业余文化生活，而且在与外地音乐文化交流的过程中，促进了马坊岭村各项事业的蓬勃发展。吴家乐班对马坊岭村的对外交流和各个方面的发展都起到了十分重要的作用。

第四章 吴家古曲的生存现状、分析及保护发展

第一节 生存现状及分析

吴家古曲自 1915 年由鲁诚真大师亲自手抄以来，已经有近一百年的历史了，当时的吴家乐班名扬冀东，但经过这么多年的传承发展，却一直未被研究者挖掘。直到 2005 年，马坊岭村的民间艺人米井利老师给河北《燕赵都市报》记者写了一篇关于吴家古曲的文章后，由报社记者对现吴家古曲的唯一传承人吴圣田老人进行专访，才引起一些音乐界人士对其进行初步考察。

在 20 世纪三四十年代，吴家乐班演奏的吴家古曲享誉冀东，对古曲诠释的枝节丰满。然而时至今日，吴家乐班已今非昔比，现已无法组织演出，呈逐渐衰弱的趋势，吴家古曲的传承后继乏人。吴家古曲现在的唯一传承人吴圣田已有 80 岁高龄，并且身体状况不佳，几十年来老人对这本家传古乐谱敬如明珠，平日里从不轻易示人，虽然经历了文革变故，乐谱却一直保存至今。现在，老人一直想找一个能将古曲传承下去的人，可是已经很难实现。老人说，“现在的孩子们都不愿意学这个东西了，很大程度上是因为太难了，现在也只有我这一个老头还懂这种音乐”。笔者也曾经采访过老人的孙外甥，他说，“看工尺谱犹如天书，根本不想学这种音乐，现在喜欢的是一些流行歌曲、摇滚乐等等，而且就算把古曲学会了也没什么太大的用途，得不到经济上的回报，还不如出去学点技术呢”。老人一生无子无女，孙外甥又不肯学，老人说，传到他这一代，这本记录了 91 首古代词曲的乐谱已经面临着失传的境地，当年父亲兄弟三人曾经收过十几个徒弟，但这些传人都陆续亡故，并且都没有传人，自己也没有子孙，乐谱能否继续传下去自己心里也没底。在吴圣田老人的心里，乐谱的史料价值他并没有多少了解，但凭着老人一生对古代音律的喜爱，他实在不忍心看到这本古乐谱就此失传。老人说这话时，眼睛里泛着泪花。

这本传承了近百年的古乐谱，在上个世纪名扬冀东，而现在一位 80 岁高龄的老人手拿古乐谱寻传人，吴家古曲现在遭遇如此尴尬的境地，确实让人心酸。究其原因，笔者认为有以下几点：

一、与文化变迁的关系

“文化变迁”一词一般指文化内容或结构的变化，通常表现为新文化的增加

或旧文化的改变。人类学家观察文化及其变迁方式，倾向于两个基本过程：一是新因素的产生，称“创新”；一是旧因素的转移，称“传播”。文化变迁并非仅仅出现在某一种文化、某一个社会或时代中，在整个人类历史上，变迁是不断发生的，也不断地改变着人们的行为、态度。¹

随着我国改革开放的进程，近十几年来随着传媒手段的多样化，信息化时代的到来，有许多农村、乡镇越来越多地受到外来文化的侵袭，使城乡文化交流日益频繁，人们的思想观念和审美标准发生了很大的变化，文化生活日趋丰富。在以前，这方土地近百年来以看戏、听评剧和奏乐为主的业余文化生活，也在不知不觉地改变着。听流行歌曲、摇滚乐、唱卡拉 OK，送孩子去学钢琴、舞蹈、小提琴等现象的出现，还有就是上互联网、看电影电视，这些又分流了大部分观众，这使得本来风风火火的吴家古曲根本无法传承下去，受到了极度的冷落。这种全球一体化浪潮的到来所造成的各种新思想、新观念，也是吴家古曲走向衰落的一个重要原因。

二、当地群众生活方式的改变

随着社会经济和市场经济的发展，百年来的生活方式已被改变，单靠种地为生已经不能满足农村人的经济和精神生活需求了。他们开始离开黄土地，走进大城市，外出打工。稍有一些经济基础的人会去投资，搞一些经济开发和市场经营，而这样的人基本上都是村里的年轻男女。这些年轻人也没有时间去学习唱曲，练习吹拉演奏，到了农闲时节，就要去城里打工，养家糊口。而现在想听古曲的都是一些七八十岁的老人，也只是听听欣赏而已。这种生活方式的转变，使得吴家古曲倍受冷落。

三、后继乏人

吴家古曲面临着后继乏人的尴尬局面，现在，马坊岭村只有吴圣田一个人会吹笙和管子，当地人吹笛和唢呐的人寥寥无几，而且水平平庸，其他一些喜好吹曲的人也只是在农忙的闲暇时间用高粱杆做成秕子吹上几曲，无心继续深造。吴圣田老人虽然健在，但毕竟年事已高，且体弱多病，村里的年轻人对这些民间吹打乐根本毫无兴趣，有些喜好音乐的年轻人也只是听听流行歌曲而已，要说去学吹曲，并且唱天书一般的工尺谱，更是不可能的事情。这就使得吴家古曲后继乏

¹管建华，音乐人类学导引，江苏教育出版社，2002年，第203页。

人，这项珍贵的民间文化即将面临着失传的境地。

四、地方各部门保护不到位

对于吴家古曲的保护，笔者曾经采访了文化馆的胡广亮老师，他说，现在遵化文化馆对吴家古曲做了一部分的整理工作，并且将吴圣田老人会唱的大部分曲目做了现场录音，并且刻盘保留，但其他的保护工作还有待进一步进行。在 2007 年河北省文化厅出版的《河北民间古乐工尺谱集成》一书中，登录了吴家古曲的部分曲目，但这也只是初步的整理。马坊岭村村委会宣传队的一些工作人员也只是说曾经听说过而已，没有过多的关注过这件事，草率地回答了笔者的提问。现在，村里每月发给老人一百元的生活补贴，作为贫困补助。吴家古曲的传承没有受到地方文艺部门的关注，而吴圣田老人也力不从心。吴圣田在 2005 年被评为河北省首批优秀文化遗产传承人，而吴家古曲现在是唐山市非物质文化遗产保护项目，地方各部门对吴家古曲和现传承人吴圣田的保护不到位，也是吴家古曲走向衰落的一个重要原因。

综上所述，吴家古曲现在所处的境地确实需要迫在眉睫的保护，只是做一些简单的保护工作是远远不够的，这就需要地方政府及各部门积极参与其中，抢救这项宝贵的民间音乐文化。

第二节 保护发展

一、保护措施

中国政府和各有关部门对非物质文化遗产保护的总方针是：“政府主导、社会参与；长远规划，分步实施；明确职责，形成合力”；在总方针的指导下，各地政府、各部门妥善安排工作。笔者通过对吴家古曲的采访，总结了几点可行性的措施如下：

1、政府和当地部门积极参与，完善保护机制，落实人员

政府加大力度，通过挖掘、整理、宣传，让广大的人民群众了解吴家古曲，尤其是生活在马坊岭村的群众，更应参与其中，形成政府和群众认同的合力，树立正确的保护理念，强调危机意识。当地各部门也要制定切实可行的政策，并落

实到相关人员，加强宣传教育，并且对吴圣田老人的保护工作更是重中之重。政府应帮助解决老人生活上的困难，按照省优秀民间文化传承人的待遇每月给予老人固定的养老金。正确的保护制度在民间音乐的传承、延续与发展中起着重要的作用，在保护中增进交流，使这项珍贵的民间艺术不会沦落到即将失传的境地。

2、做好对吴家古曲的收录工作

吴家古曲的传承以口传心授为主，而现在已 80 岁高龄的吴圣田老人如果一字一句的教恐怕已力不从心，文化部门应该组织相关人员将老人接到录音棚，把所有会唱的曲目全部录制下来，并且要多录几遍，然后刻成光盘保存，这样，对其相关资料通过文字、录音、录像等方式进行真实、完整的记录整理，以后再过多少年吴家古曲的原声都会原汁原味的保存下来，以便后人研习。

3、积极培养传承人

吴家古曲传承人的培养要靠各部门的宣传教育，民间音乐研究者更要积极参与进去，拜吴老先生为师，珍惜宝贵的时间学唱古谱，相互交流，切磋技艺，并进一步展开对曲谱的分析和研究工作。笔者通过近两个月的采风工作，跟吴圣田老人建立了深厚的感情，并随其学唱了几首古曲后，发现只要用心去学，古谱的演唱是没有想象中那么难的。传承是民间音乐文化保护的一个重要推动力，进一步拓展传承途径和空间是十分重要的。

结 语

已有近百年的吴家古曲，面临如此尴尬的境地，实在令人担忧。对于吴家古曲的保护不仅仅是一种非物质文化原汁原味的保存，更重要的是通过传承、保护等手段，使其能够流传的更加久远。我国非物质文化遗产是中华文明的重要组成部分，是一种不可再生的宝贵财富，对我国各个方面的发展，都有十分重要的意义。胡锦涛总书记在党的十七大报告中指出：“当今时代，文化越来越成为民族凝聚力和创造力的重要源泉，越来越成为综合国力竞争的重要因素，丰富精神文化生活越来越成为我国人民的热切愿望”。保护非物质文化遗产，就是保护悠久的中华文明，弘扬中华民族的伟大精神。随着国家非物质文化遗产保护政策的倡导，越来越多的学者参与进去，也会有越来越多的人认识和了解吴家古曲这项珍贵的民间音乐，作为中国传统音乐的研究者，我们更要从我做起，从现在做起，珍惜宝贵的时间，为吴家古曲的传承和保护贡献自己的一份力量。

附录一

吴家古曲 1915 年手抄本全部曲目：

- 1、唐垞令
- 3、叹颜回
- 5、撼动山
- 7、小梁州
- 9、上小楼
- 11、西鹅浪（春景）
- 13、西鹅浪（秋景）
- 15、拾不闲
- 17、横推车
- 19、一串珠
- 21、调角叙
- 23、关公辞曹
- 25、金字经
- 27、挂金锁
- 29、菩萨托
- 31、梵灯仪
- 33、四上牌
- 35、粉蝶儿
- 37、寄生草
- 39、刮地风
- 41、燕过南楼
- 43、送神章
- 45、净水瓶
- 47、感皇恩
- 49、大梁洲
- 51、寄生草
- 53、秀才升官
- 55、夏鹅浪
- 57、冬鹅浪
- 59、关公辞曹（下）
- 61、悲君会
- 63、菩萨咒
- 65、张飞祭抢
- 67、一江风
- 69、孟姜女哭城
- 71、号天尊
- 73、天下同
- 75、行香赞
- 77、小二凡
- 2、皈仙台
- 4、劝君悲
- 6、下山虎
- 8、小脱布衫
- 10、五回向
- 12、西鹅浪（夏景）
- 14、西鹅浪（冬景）
- 16、四块瓦
- 18、胡编做
- 20、黑老婆
- 22、有名马
- 24、流板五声佛
- 26、三皈讚
- 28、华严会（上）
- 30、华严会（下）
- 32、千声佛
- 34、合四牌
- 36、月牙高
- 38、大沙尾
- 40、迎仙客
- 42、无名马
- 44、起落歌
- 46、下堂小骂玉郎
- 48、采茶歌
- 50、脱布衫
- 52、醉太平
- 54、春鹅浪
- 56、秋鹅浪
- 58、翻鹅浪
- 60、小撼动山
- 62、清江引
- 64、迎鼓会
- 66、行香
- 68、耍孩
- 70、翠黄花
- 72、叠断桥
- 74、佛慈
- 76、一不应
二不应
三不应
- 78、柳青歌

79、锁南枝
81、挂宝珠
83、五声佛
85、数画眉
87、大四景
89、露水花
91、文灵

80、挂金锁
82、清江引
84、小华严
86、尼姑思凡
88、渔翁歌
90、柳青娘

附录二

(一) 笔者对马坊岭村 70 岁以上老人的问卷调查:

- 1、关于造笙华室: (1) 知道 (2) 听说过一点 (3) 没听说过
- 2、关于吴家古曲和吴家乐班: (1) 非常熟悉 (2) 知道 (3) 听说过一点 (4) 没听说过
- 3、关于吴家乐班演奏的音乐: (1) 经常听 (2) 听过 (3) 没听过
- 4、对于吴家乐班演奏的音乐: (1) 非常喜欢, 会唱一点 (2) 喜欢 (3) 不喜欢 (4) 从来不听
- 5、对于吴家古曲的传承与保护: (1) 大力提倡 (2) 应该保护和传承下去, 但有实际困难 (3) 不关心 (4) 没必要去保护它

(二) 笔者对马坊岭村 20—33 岁的年轻人进行的问卷调查:

- 1、听长辈们说过吴家古曲和吴家乐班吗? (1) 经常说 (2) 听说过 (3) 只听说过相关的事情 (4) 从来没人提起过
- 2、喜欢参加村里的民俗活动吗?(1) 非常喜欢 (2) 很吵人, 不喜欢 (3) 一般, 没什么兴趣 (4) 音乐很好听
- 3、最近喜欢听什么类型的音乐? (简单回答并举例)
- 4、家里的长辈们有吴家乐班的成员或者会演奏演唱吴家古曲吗? (1) 有 (2) 没有
- 5、有没有想过学唱吴家古曲或者学习笙、管、笛、箫之类的吹奏乐器? (1) 很想学 (2) 想学, 但太难 (3) 不想学 (4) 学不学都行
- 6、听了吴家古曲即将面临失传的遭遇后, 愿不愿意学? (1) 仍然不想学 (2) 想学, 但太难了 (3) 根本不关心

笔者对村里的十三位 70 岁以上的老人进行了口头的问卷调查与采访, 其中男性 9 人, 女性 4 人。有 2 人听长辈提起过造笙华室, 有 11 人听过或者听说过吴家古曲, 有 2 人没听说过因为是近十年从外村搬迁过来的; 其中有 6 人比较喜欢听吴家古曲, 有 1 人还会哼唱古曲里的《渔翁歌》, 这让笔者很惊叹不已, 因为毕竟现在只有吴圣田老人自己能唱古曲, 还有 1 位老人的亲戚曾经是吴家乐班的

成员，作为乐班里的武乐乐手。对于“吴家古曲的传承与保护”这个问题，大部分老人都表示希望能传承下去，但确实有很大的困难。

笔者又对十五位 20—30 岁的年轻人进行了口头的问卷调查，其中女性 9 人，男性 6 人，有 4 人听长辈们谈论过吴家古曲，在“喜欢什么样的音乐”这个问题上，大部分青年人表示喜欢当今的流行乐和摇滚乐；在“愿不愿意学工尺谱和民族乐器”这个问题上，这 15 人都表示不愿意学工尺谱，认为根本没有用，有 2 人想学民族乐器；在“听了吴家古曲即将失传愿不愿意去学”这个问题上，有 12 人表示仍不愿意学，有 3 人表示想学，但是太难了。

通过这两次的实地采访，笔者基本了解到了吴家古曲在人们心目中的地位，现在只有几位老人喜欢听古曲，但只是听而已，无法将其传承下去。而年轻人就根本不想学，认为没有用，吴家古曲遭遇现在尴尬的境地着实令人心痛，作为民族音乐学的研究者我们要共同参与进去，珍惜宝贵的时间，将这项珍贵的民间音乐文化传承下去。

参考资料

(一) 文献资料

- [1]袁静芳. 中国传统音乐概论 [M]. 上海: 上海音乐出版社 2000 年 10 月版
- [2]袁静芳. 乐种学 [M]. 北京: 华乐出版社 1997 年 7 月版
- [3]袁静芳. 汉传佛教音乐研究 [M]. 北京: 中央民族大学出版社, 2003 年 10 月版
- [4]王耀华, 杜亚雄. 中国传统音乐概论 [M]. 福州: 福建教育出版社, 2004 年 2 月版
- [5]王耀华等. 中国传统音乐乐谱学 [M]. 福州: 福建教育出版社, 2006 年 12 月版
- [6]孙继南. 中国音乐通史简编 [M]. 山东: 山东教育出版社, 1993 年 5 月版
- [7]伍国栋. 民族音乐学概论 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1997 年 3 月版
- [8]伍国栋. 民族音乐学视野中的传统音乐 [c]. 上海: 上海音乐出版社, 2002 年 11 月版
- [9]杜亚雄. 民族音乐学概论 [M]. 湖南: 湖南文艺出版社, 2002 年 1 月版
- [10]管建华. 音乐人类学导引 [M]. 西安: 陕西师范大学出版社 2006 年 4 月版
- [11]黄翔鹏. 中国人的音乐与音乐学 [M]. 济南: 山东文艺出版社 1997 年 3 月版
- [12]黄翔鹏. 传统是一条河流 (音乐论集) [M]. 北京: 人民音乐出版社 1990 年 10 月版
- [13]黄翔鹏. 溯源探源—中国传统音乐研究 [M]. 北京: 人民音乐出版社 1993 年 2 月版
- [14]乔晓光. 传承活态文化 [N]. 中国教育报 2002 年 7 月 9 日版
- [15]杨荫浏. 中国古代音乐史稿 (上、下) [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004 年 3 月版
- [16]杨荫浏. 工尺谱浅说 [M]. 北京: 音乐出版社 1962 年 9 月版
- [17]张振涛. 冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会 [M]. 2002 年 5 月版
- [18]张振涛. 笙管音位的乐律学研究 [M]. 济南: 山东文艺出版社 2002 年 1 月版
- [19]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 [M]. 北京: 宗教文化出版社, 2003 年 3 月版
- [20]傅雪漪选译. 九宫大成南北词宫谱选译 [M]. 北京: 人民音乐出版社 1991 年 12 月版
- [21]林石城. 工尺谱常识 [M]. 北京: 音乐出版社 1959 年 11 月版
- [22]陈泽民. 工尺谱入门 [M]. 上海: 华东出版社 2004 年 12 月版
- [23]吴晓萍. 中国工尺谱研究 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社 2005 年 10 月版
- [24]张君仁. 花儿王朱仲禄 [M]. 甘肃: 敦煌文艺出版社, 2004 年 6 月版
- [25]遵化地方志编纂委员会. 遵化县志 [M]. 河北: 河北人民出版社, 1990 年 7 月版
- [26]遵化县地名办公室. 遵化县地名资料汇编 [M]. 内部资料, 1983 年 8 月版
- [27]刘晓春. 仪式与象征的秩序 [M]. 北京: 商务印书馆, 2003 年 7 月版
- [28]董晓萍. 田野民俗志 [M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2003 年 1 月版
- [29]王耀华. 中国传统音乐工尺谱之特色及其它 (上、下) [J]. 黄钟-武汉音乐学院学报,

2007, (01)

- [30] 王耀华. 中国传统音乐记谱法特点初探[J]. 中国音乐学, 2006, (03)
- [31] 项 阳. 传统的回归与旧调重弹[J]. 人民音乐, 2003, (08)
- [32] 项 阳. 保护: 在认知和深层次把握非物质文化遗产理念的前提下[J]. 2006(03)
- [33] 黄翔鹏. 工尺谱探源[J]. 黄钟—武汉音乐学院学报, 1992, (04)
- [34] 臧艺兵. 曾侯乙墓编钟与工尺谱—工尺谱来源再探[J]. 黄钟—武汉音乐学院学报, 1998, (03)
- [35] 薛艺兵. 从冀中“音乐会”的佛、道教门派看民间宗教文化的特点[J]. 音乐研究, 1993 (4)
- [36] 乔建中, 薛艺兵, 钟思第 (Stephen Jones), 张振涛 (执笔). 冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录[C]. 中国音乐年鉴, (1994 卷) 276-341; (1995 卷) 183-222;
- [37] 钟思第. 吴凡译. 切勿进行置身事外的研究[J]. 中国音乐学 2005 (3)
- [38] 马海生. 工尺谱的来源[J]. 中国音乐, 1994, (02)
- [39] 马海生. 谈工尺谱的兴衰[J]. 中国音乐, 1996, (02)
- [40] 姜 姝. 工尺谱源流补证[J]. 中国音乐, 2008, (03)
- [41] 李健正. 论工尺谱源流[J]. 交响—西安音乐学院学报, 1985, (03)
- [42] 韩世平. 工尺谱认知的意义[J]. 艺术教育, 2005 (05)
- [43] 李石根. 中国古谱史上一次重大变革—泛论工尺谱的产生及其形成过程[J]. 陕西艺术研究所, 1985, (03)
- [44] 田 青. 不可多得非物质文化遗产[J]. 福建艺术, 2006, (03)
- [45] 张振涛. “音乐会”的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一[J]. 音乐研究, 1997, (02)
- [46] 张振涛. 民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二[J]. 中国音乐学, 1998, (01)
- [47] 张振涛. 云锣音位的乐学研究——冀京津笙管乐种研究之三[J]. 音乐人文叙事, 1997, (01)
- [48] 吴晓萍. 中国工尺谱的文化内涵[J]. 中国音乐学, 2004, (01)
- [49] 宋博媛. 燕赵多慷慨, 笙管奏华章—高洛“音乐会”、“南乐会”的调查研究[D]. 2006, 6
- [50] 李敬民. 乐谱: 承载中国传统音乐文化的符号体系[J]. 中国音乐, 2007 (03)
- [51] 伍国栋. 在传承过程中新生—工尺谱存在意义和作用的思考[J]. 民族音乐研究, 1997, (01)
- [52] 黄翔鹏. 论中国传统音乐的保存和发展[J]. 中国音乐学, 1987, (04)
- [53] 樊祖荫. 对保护非物质文化遗产若干问题的思考[J] 音乐研究, 2006, (01)
- [54] 蔡际洲. 可持续发展: 中国音乐学的新课题[J] 黄钟—武汉音乐学院学报, 2001, (01)

- [55] 蔡际洲. 中国传统音乐的生态系统及其可持续发展[J]民族艺术研究, 2002, (05)
- [56] 张君仁. 音乐文化遗产保护工程的四个层次与两种途径[J]. 音乐研究, 2006, (02)
- [57] 高文厚, 施姝姐. 中国的传统音乐: 不是要“保存”而是要“延续”[J]. 中国音乐学, 2003(3)
- [58] 蓝雪霏. 论传统音乐的社会化保存[J]. 人民音乐, 2005, (11)
- [59] 李彦荣. 西部传统音乐的保护及其历史意义[J]中国音乐, 2002, (01)
- [60] 陈江南. 中国传统音乐传承的生物学阐释[J]新疆艺术学院学报, 2007, (02)
- [61] 白志艺. 中国传统音乐衰落的原因初探[J]. 泉州师范学院学报, 2004, (05)
- [62] 陈铭道. 冀中“音乐会”文化价值论[J]. 中国音乐, 1997, (2)
- [63] 向柏松. 传统民间信仰与现代生活[J]. 中南大学学报, 2003, (1)
- [64] 刘悦. 文化圈理论与传统音乐的观众[J]. 人民音乐, 1995, (5)
- [65] 张绍辉. 全球化背景下我国传统音乐的保护问题[J]艺术教育, 2007, (08)
- [66] 冯光钰. 传承发展是对非物质文化遗产——中国传统音乐的最好保护[J]. 音乐研究, 2006, (01)
- [67] 王丹丹. 关于南音传承问题的思考[J]. 中国音乐学, 2004, (01)
- [68] 国家非物质文化遗产代表作申报书. 遵化市文化馆编撰, 2008, (06)
- [69] 吴家古曲简介一份. 遵化市文化馆编撰, 2008, (06)
- [70] 艺人及其演唱照片 40 张 (自己拍摄)

(二) 音像资料:

- [1] 采访艺人 DVD 光盘一张. 遵化市文化馆录制
- [2] 艺人演唱 DVD 光盘两张. (自己录制)
- [3] 采访艺人录音 16 小时 (自己录制)

后 记

时光如水，岁月如梭，短暂而充实的三年研究生生活行将结束。在论文即将完成之际，心情久久不能平静，不禁回想起三年中，众多可敬的师长、可亲的同学、可爱的亲人及朋友给了我无私的帮助，在这里请接受我最诚挚的谢意：

衷心感谢导师张君仁教授的谆谆教诲、亲切关怀和热情指导。在三年的研究生生活中，导师高尚的人格、丰富而渊博的知识、严谨的工作态度和对事业的执着追求，始终感染着我，是我一生为之努力的方向。在学习期间，导师给予了我细致的课题引导和宝贵的信心鼓励，使我顺利完成学业，在此表示最诚挚的感谢。

感谢音乐学院各位老师对我学业上的帮助，他们是：王文澜教授、王朝刚教授、李锦生教授、康建民教授、李彦荣教授、祁明芳副教授、马喻慧副教授等，感谢他们的智慧与辛勤劳动。

感谢河北遵化电视台副台长孙东楠先生在笔者采风过程中提供的线索和在人力、物力上的大力支持，感谢遵化文化馆的胡广亮、赵忠祥老师在查阅文史资料上提供的帮助，祝他们一切都好。

感谢在田野调查中给予支持并提供方便的各位民间艺人，是他们的慷慨配合才使我的调查落到实处，并获得了比较全面的第一手资料。

最后感谢我的家人对我无私的关怀和大力支持，爸爸、妈妈、丈夫，你们是我的坚强后盾和力量源泉！

杨媛媛

2010年4月12日