

萧梅：不该忘却的里程碑——《松花江下游的赫哲族》

十几年前听说凌纯声，是在民族音乐学课堂上。毕竟ethnomusicology是ethnology与ethnography传，那么先生作为中国民族学界的先驱，受到后人的敬仰也很自然。不过，那时的敬仰很盲目。匡能真正读其著作，仅从他人的截章摘句或图书馆的目录中，知道先生不仅撰写过中国第一部民族志边疆诸民族有着深入的田野考察，还对古代文化与环太平洋各族群的文化关系、以及树皮布与印帛龟祭文化、丘敦文化、崖葬文化、封禅文化等等研究做出过卓越的贡献。只是，这些贡献在随时可去ethno-前缀的音乐学学生眼里，似乎有点儿遥远，更不用说当时海峡两岸的隔离了。

近两年来，由于研究课题和授课的需要，笔者开始对20世纪中国音乐研究中的“实地考察”（field理论、方法及其结果进行梳理。目光自然重又投向自1918年刘半农拟定《北京大学征集全国近世歌章》开始的北大以及其后在岭南中山大学继续燎原的民俗学活动等等。其中大部分成果可见台湾景版的180册《国立北京大学中国民俗学会民俗丛书》和30册《国立中山大学民俗丛书》。当年民歌董作宾的“看见他”、顾颉刚的“孟姜女故事研究”，民俗仪式中的“妙峰山进香专号”等研究报告，者学术新视野及方法论意义。同时并行的北京大学方言调查会，对方音方言的考订、探讨和研究，以音原则的教授等等，不仅指导和辅助了当时的歌谣搜集，亦为后来的民歌收集、整理、研究方法打基础。

上述民俗学活动与时任北大校长的蔡元培分不开。其后，蔡转任中央研究院院长，同时兼任院内社会学研究所所长，又成立了历史语言研究所，刘半农等人仍然在其麾下以“民间文艺组”的建制，继续民俗学活动。在方法上，有以文献梳理为功底的俗曲资料调查抄录（刘半农、李家瑞、常惠）；也科技手段实地录音的广东歌谣记录（赵元任）；还有刘天华、郑祖荫实地调查采录的“北平之叫卖声”等。其后，刘天华继续民间音乐的考察和记谱，大家熟知的有“梅兰芳歌曲谱”、“安次县沙子会谱”、“佛曲谱”，直至1932年6月，刘在赴北京天桥收集锣鼓谱时，感染猩红热不幸去逝。刘天华即是上述学术脉络中，与音乐界最直接相关者。[1]

此外，当时的中央研究院，亦聚集着一批学成归来的民族学、社会学、人类学者，他们亦在蔡元培励下，开始用民族志的实地考察方法，对少数民族地区进行调查研究，诞生了一批以描写为主要民族志成果。如：凌纯声的《松花江下游的赫哲族》[2]，凌纯声、芮逸夫合着的《湘西苗族调查》[3]，费孝通、王同惠的广西瑶族调查，林惠祥的台湾高山族以及稍后林耀华的凉山彝族等等。特《松花江下游的赫哲族》，实地考察于1930年，最终成书于1934年，被誉为“中国民族学的第一次野调查，……不仅成为中国民族学研究上的第一本科学民族志，同时也是自1922年malinowski出argonauts of the western pacific之后至一九三五年间，全球文化人类学家致力于基本民族志搜集与著述期中，重要的民族志书之一。”（李亦园，1971：2）遗憾的是，该着所蕴涵的音乐学、更地说是民族音乐学的材料、理论与方法，却长久以来未能得到足够的关注。

笔者初次阅读该著，便受到震撼。不仅是因为它的典型性，一直成为中国民族学界在1935年至1949疆民族调查中的范本，并直接孕育了其后台湾民族学界对原住民的考察研究；令笔者真正感慨的是学术视野、立足点与方法论的自觉。这种自觉体现了先生作为留过洋的中国学者在研究中国问题时求学术的“本土化”，即其人类学（民族学）与历史文献学视野交汇的方法，并贯穿其族源考察、萨满巫、仪式考察等篇章中。

就族源考察来说，他充分运用文献古籍参证称谓、生活方式、风俗习惯、宗教信仰，以及东北诸民间的关系等等，匡正了外国学者误通古斯为“东胡”的说法，并提出“东夷”新说；就骨卜的调查研究者针对“因为近二十年来殷墟甲骨的发现，谈骨卜的虽有实物可以研究，然专从殷墟的龟甲和兽骨解释，每每遇到‘此路不通’的困难”（p. 139），因此花费了很多篇幅，不仅涉及殷墟祀，还列举北亚许多其它民族的调查资料，让那些原来不存在于所谓知识分子视野中的“夷狄”资料“发言”。思献，又有比较，提出了解释殷墟骨卜中“?灼”“兆与墨圻”“钻与凿”“审兆圻”骨卜材料等问题的民族解答。[4]这种方法论的自觉，对西方民族志学为摆脱单线进化史观，而又陷于“无时间感”、侧重时“现状描述”的平面史的叙述模式来说，无疑是一种补充。[5]而如何真正认识人类学的历史观念旧是我们今天的民族音乐学所应该面对的问题。

当然，本文要关注的是此民族志所涉之音乐内容。



第22辑

往期查询

- 费孝通百年纪念专题
- 新书推荐
- 郭净文集
- 王铭铭文集
- 陈永龄纪念文集
- 李安宅研究专题
- 萧梅文集
- 庄孔韶文集
- 胡鸿保文集
- 翁乃群文集
- 林耀华百年诞辰专题
- 《探讨》目录
- 列维斯特劳斯逝世纪念专题
- 人类学的社会学
- 藏彝走廊专题
- 吴文藻专题
- 王东杰文集

学术链接

- 复旦大学社会科学高等研究院
- 历史与社会高等研究所
- CCPN中国比较研究网
- 社会学人类学中国网
- 中国社会文化人类学网
- 云南大学民族研究院
- 中国社会学网
- 中国学术论坛
- 人类学在线

该志考察赫哲文化，通过物质、精神、家庭、家庭生活四个方面，其中精神生活一章下分宗教、音乐、游戏、艺术、科学各节。实际上，前四节都涉及到音乐。除歌舞与音乐的显性关系外，还有仪式中的鼓乐、鼓舞、歌唱，游戏中的儿歌，它们好比音乐在各文化现场中的具体呈现。而专设的“乐”一节则侧重乐器和民歌奏、唱方式以及记谱的描述。这样的分类，如作者自己所叙，“人类的生整个的，各个方面都是息息相关的，本不能分离。……不过为便利叙述起见，所以我们尚保留较强的分法。”（p. 63）总之，这些内容为今人保留了20世纪前30年赫哲族民间音乐的丰富材料。笔者直接接触过赫哲族民间音乐，但在对东北亚及满—通古斯语族其它民族的音乐考察中，深知这些面临急速文化变迁的当代社会来说意味着什么。此外，更令笔者拍案的，是该志在音乐学田野描述上的特色。

首先，如上述之“历史眼光”，先生在对萨满跳神歌舞的描写同时，始终不忘与古代巫舞的考证相映衬了他以民族学实地资料解读中国古代文化的“基本出发点”（张光直，1968）。亦如上述之“比较光”，使他不局限于赫哲一族，而广泛列举了相关民族的资料，比如通古斯人和科利雅克（koryak 卡吉尔（yukaghir），雅库特（yakut），爱斯基摩（eskimo），楚克欺（chukchee），阿尔泰（altai），叶尼塞（yeniseian）等萨满神鼓的比较，并有大量图片佐证。

第二，在记录描写的方法上，先生始终遵循着从具体到概括，整体和事象相结合的原则。描写萨满仰，其每一位神祇、每一件器物、服饰的每一个部分的细节、象征和功能都有详述；仪式描写，注色、时间、路线、方位、进行的现场场景以及舞蹈（跳神）的表演动作、过程等等。比如萨满跳神舞，先生并没有直接为舞蹈分类，而是在形象化的动作、细节描摹之后，才总结为立舞、扭舞、蹶概括（142—144）。

第三，在称谓记录上始终坚持原生性概念。仔细区别不同仪式、不同器物、不同角色及其不同的多功能。比如萨满的派别；适应于不同病症的不同萨满或阿哈；在不同仪式中由不同角色的萨满所存不同形制、功能的神鼓；等等。如一般家庭藏放的较小的蛋形普通神鼓，萨满大神使用的大蛋形萨鼓[unt\']，和专治水痘、天花、疹子等疾病的阿哈所用的圆形阿哈神鼓[teke]等等。

第四，注重资料采集的完整性和学术性。如神鼓的描写，包括了形制、材料、制作方法、象征、作法（神术）、存放方式、以及演奏方法和记谱。其民歌记录，每歌分为四部：

a. 歌谱（线谱）及歌词记音（国际音标）；b. 歌词音注（未经语法修饰的直译）；c. 歌词译文；d. （歌曲的背景，名词解释，发音提示）。这种民歌的记写方法为民族志的标准方法，在20世纪50年国音乐研究所的湖南音乐普查中，记录“兄弟民族”如苗族等民歌时，曾运用了汉字记音、逐字汉译大意三个部分，当时未用国际音标可能是技术原因。该所在后来的苗族民歌考察中，改用了乐谱国际音标和歌词大意（汉语）三个部分。略去了逐字汉译（亦即凌氏歌词音注）的部分。这个部分后直被忽略，直至中国民间歌曲集成的诸少数民族分卷。笔者认为，逐字汉译的省略虽然与该民歌的当事人无关，不影响民歌的自在生存，也省却了采集者的一道工序。但作为资料采录的“志”，这一省，无异于学术规格的失漏。未经语法修饰的直译，可以提供的正是不同民族、语言、歌谣中不同方式的比较。冒昧推测，当年主持湖南普查的杨荫浏应该对此有所意识，这也正是笔者在前辈学才参照下，为自己近年的田野疏漏汗颜之处！

第五，独具特色的萨满神鼓音乐描写。凌氏不仅注意到赫哲鼓的调音方法为“火烤”法（p. 117；14. 在记谱上，除了一般音乐学的节奏记录外，特别注意了击鼓的方式。志中六首鼓乐谱，分别由节奏音标谱两部分构成（p. 145—146）。而所谓音标谱，即以状声的方式记录下鼓乐的实际音响，这个音响又与演奏手法一致。每一状声音标，代表击打的不同部位。“鼓面的中心则发[d]的声音，鼓的右下方则为[d&S706;n]，击在鼓缘木上任何一部，则为[k\']，在鼓背用鼓把手撞鼓皮，则发[t&S706;]”。这种方法与中国传统锣鼓经的状声法、历史上鼓板一类的手法谱同出一辙，体现了对音响及其发生方式、表演手法的敏感，对赫哲鼓乐中音色与节奏穿插的艺术性捕捉，也为后人“复”此鼓乐，留下了重要的摹本。

笔者揣测，如此方法或许也如其“历史眼光”，与考察者本人的中国文化（音乐）观有关。笔者最近资料，得知凌氏曾有“东南音乐家”的雅号。此“东南”，指的是凌曾就读的国立东南大学；而“音乐”则或因凌擅古琴，曾为著名琴家王燕卿的传人而具名。王光祈的《中国音乐史》，就刊载了凌的插图。但是这位音乐家是不折不扣的“本土”音乐家，他能操缦，亦识减字谱，却未必识得五线谱。当官不必发奇想，以为先生用减字谱去记录赫哲音乐。不过，该“志”中的乐谱来历，倒很值得一提。

凌之记录法，为最直接的学唱，并自诩为“活的收音机”。先通过歌者的多次演唱把每个音记下来；再记录速度，“定拍子”；最后跟“他们合唱学腔调，并注意其强弱高低”。而学会一曲，唱至顺口，给赫哲人听，而且要经过数人鉴定“不差”，“就算学完一曲”。笔者读到这段说法，不免产生疑问，所记之音，是音高的音，还是歌词的音？如果是音高的音，学完一曲后，音高节拍皆落实为乐谱，乐谱，复唱应该没有困难，为何先生会因“恐怕忘掉，所以每天晚上总把二十七曲，从头至尾唱过遍”？故笔者疑此记音为唱词之“音”，一如上述民歌记录四部分中的“歌词记音”。而旋律腔调，则借先生歌唱的记忆了。试想，三个来月的考察，要天天重复唱这二十七首曲的滋味，难怪先生要说歌本是乐事，然如此的唱歌，乃是苦工了。”

《松花江下游的赫哲族》共记录了鼓乐7首、神歌2首4种、民歌27首，刊载时采用了五线谱。那是自东北回程，先经北京，与刘天华共同商议整理的方法，并完成了范例一曲，后回到上海，在吴作帮助下，才最后完成的（p. 147）[6]。字里行间，凌称刘为先师，笔者尚未查证，可能凌亦曾从文过乐器。从凌著行文中列举北方大鼓、苏滩、工尺谱来说，可见他对汉族传统音乐的熟悉。那么，中是否杂用过工尺一类的音高符号襄助？尚未见提及。不过，这不是重点，重点是凌的音乐背景，

能相信此“苦工”留下的记述，还是可靠的。并且，他的这种经受不止一个的当地人检验的学唱方法是语言学语音记录的一贯方法，也是我们在民歌采录工作中需要反省和强调的地方。

笔者在翻检当代赫哲族民间音乐研究的部分成果时，感到其中存在一些差异，这里有时代变迁的固有考察地点之分殊，但也有些问题属于工作的细致程度或观察的角度、方法、训练的不同。比如内目前所见资料也有提到赫哲族民歌的性别区分，即男人的歌和女人的歌，但却未见区分标志及表明。凌著认为“男女歌的分别很容易，一听到他们的‘过门’就可以知道”。（p. 146）这个“过门”上就是歌曲开头和穿插其间的固定衬词。这个固定衬词很重要，但凡出现特例，则一定是外来的曲调，又有标识不同部族来源的意义，如何能够弃之不顾？

凡此种种，笔者并不想单纯地添加赞誉之辞。笔者只是遗憾，如此重要的文献，为何没有列入音乐学的必读？不仅是《松花江下游的赫哲族》，《湘西苗族调查报告》中对宗教仪式和舞蹈（鼓舞）写也具有相当的功力。还有曾在北京大学任教的日本人鸟居龙藏，其《苗族调查报告》对贵州苗族和芦笙的考察描写[7]……等等。民族音乐学虽然在20世纪70年代末才开始被大陆学界认识，20却未能建立系统的教材与参考文献。近年虽然强调了西方原著的学习，但于本国学科史料的疏忽，与财富擦肩而过。此外，笔者在阅读这些早期民族志著作之后，才真正感到20世纪前半叶，涉及音乐领域的研究中，之所以能够形成如萨满鼓、口琴（口簧）、铜鼓的比较研究热点，是建立在扎实的民族志基础上的。由此，亦不免感叹民族音乐志学所遭遇的冷落。以学者秉持其学术观念和方法论“尾亲自参加、亲自动手去做”之“志”，毕竟不同于以“十大集成”为代表的“国家工程”，至少其中的任、学术脉络是可以追究的。

当然，以《松花江下游的赫哲族》为“志”的时代，人类学界对局内、局外，主位、客位等等问题尚成反省，凌著中也难免有汉族中心的流露，其志中，虽然界定了采访的区域，但未将被采访的对象名、包括屯落名称等一一标注，这一点尤其令人遗憾。但这是历史，在我们加强学科建设之际，重新认识和梳理20世纪的音乐研究文献，应该是十分重要的。

萧梅

2003年5月10日

本文参考文献：

李亦园：凌纯声先生对中国之贡献，民族学研究所集刊29期，中央研究院，台北，民国五十九年。

张光直：美国东南与中国华东的丘墩文化·序，载美国东南与中国华东的丘墩文化，凌纯声着，中央研究院民族学研究所专刊甲种，台北，1968年