

被遮蔽的“母语”：西方和声思维下中国器乐的失语与本体重构

王涛（烟台南山学院）^{*}

摘要：20 世纪以来，中国传统器乐在西方功能和声主导的现代化进程中，逐渐落入“同质化”的境地，与之相伴的是一种“器乐失语”的状态。失语不等于创作停滞，它的根子在中西音乐本体层面的冲突——“音位实体”与“腔韵过程”二者无法通约。西方和声体系凭借学术建制、教育训练与评价机制层层渗透，本土的“润腔一支声”审美传统被一再边缘化、遮蔽化。遮蔽沿两条线索展开：教育与创作一端，单音音腔、支声织体与整体意境三层坍塌；合奏改编一端，母体凝固、织体收编、声景置换，审美经验整体“移位”。面对这一状况，单纯的反和声或唯和声都难以奏效。本文尝试跳出二元对立的框架，提出“双语双栖”的审美立场：一面探索“腔韵驱动型纵向结构”等创作方法，一面让演奏者的身体性与即兴互动重回舞台中心，重建“润腔可及的纵向声景”，使中国民族器乐由“交响化模仿”走向“母语化的现代言说”，在全球语境中重新确认自身的声音与文化身份。

关键词：同质化；器乐失语；润腔；支声；本体重构

基金项目：山东省教育科学“十四五”规划青年一般课题研究（2023QY040）

^{*} 王涛，烟台南山学院音乐与舞蹈学院，助教。研究方向：中国传统音乐；Email:331819235@qq.com。

I. 引言

20 世纪初叶，西方音乐体系东渐，中国传统器乐由此面临深刻的现代转型压力。为摆脱民间口传与文人雅集的边缘处境，传统器乐主动以西方音乐为参照，逐步进入现代专业音乐教育与学科建制。彭修文主导构建的现代民族管弦乐体系，是这一进程最具代表性的成果：它对传统乐器作了系统性改良，并整体引入西方交响乐团的分部逻辑与和声配器原则，极大地拓展了本土器乐的音响边界，使其获得承载宏大叙事的表现能力。然而，交响化范式的内在矛盾随之暴露。许多民族器乐新作虽以本土乐器为音响载体，但曲式结构、旋律展开与织体推进却全面遵循西方交响规范，审美底色呈现鲜明的欧洲中心倾向，本土文化辨识度持续消解。这种“审美同化”的处境，构成“器乐失语”命题得以提出的现实根源。本文所论“器乐失语”，不以创作数量的衰减为指，而指中国传统器乐的核心审美传统——“润腔一支声”——在西方功能和声体系的系统性挤压下日趋式微、表达能力不断萎缩的文化状态。润腔以单音内部的动态微变为基本存在方式，核心逻辑可概括为“骨谱肉腔”；支声以各声部“异奏同骨”的自然互动为组织原则，在润腔基础上形成“多身同骨”的合奏形态。二者共同构成中国传统器乐区别于西方音乐的本体根基。

在西方和声的评价标准体系中，润腔产生的微分音波动被判定为音准偏差，支声的即兴性错落被归为结构混乱，这种技术层面的排斥本质上是审美话语权的争夺。西方和声体系已成为垄断性的音乐评价规则，重塑了音乐从业者对音乐美的认知框架。但是，西方和声与本土音乐并不能构成天然的融合，在和声传入之初便已有诸多讨论。张巍援引赵元任的话：“中国本来几乎没有和声，怎么叫中国派和声呐？这就要看有没有法子把和声中的和弦或副调儿做得有点像中国的乐调，而同时跟主调又可以配的起来。”^[1]张巍在对萧友梅、贺绿汀、王震亚等人相关探索的分析中，结合当今民族和声的发展运用，最终提出“是否民族和声理论一定要与西方的功能和声理论相结合才能建立起来？这种结合是以五声调式和声功能化来体现，还是西方功能体系和声被五声调式的风格所消解？”^[2]等诸多问题，表明和声与中国传统音乐适配问题的讨论与实践并未结束。李西安在 90 年代肯定了民族管弦乐创新的价值：“九十年代以来，当我听了郭文景、谭盾、周龙、刘星、唐建平、莫凡等青年作曲家陆续发表的一些新作后……展现出一种前所未有的乐队音响结构和崭新的艺术表现空间，使我不能不重新审视民族管弦乐队的价值和发展潜力。”^[3]文中还总结了当时几位作曲家呈现出与西方和声思维不同的创作可能性。同时，学界对润腔的研究常常忽略其多声部形态，诸如沈洽用量化方法分析了润腔的音波特征，萧梅则深入解读了润腔的文化意义等。以上研究虽然涉及中国和声发展的诸多方面，但彼此孤立，未将和声话语渗透与“润腔一支声”的审美萎缩结合起来

展开关联性考察。当前研究普遍将和声视为价值中立的创作工具，将创作同质化问题归因于创作者个人风格局限，未意识到这套外来音乐逻辑已从文化基因层面置换了本土器乐的传统语言体系。

鉴于现有研究的空白，本文试图跳脱“全盘西化”与“守旧本位”的两极思维，以音乐美学与民族音乐学的理论视角，结合对具体作品与历史文献的细读，层层剖析西方和声怎样通过“规训”与“改写”两条路径，造成传统器乐“审美坍塌”与“审美移位”的双重萎缩。文章进一步追问：面对当前全球多元共存的“后西方”语境，我们要如何打破和声话语的单一霸权，重构中国器乐自己的审美主体性？这个问题早已不是单纯的作曲技法变革，本质上回应了更为根本的文化命题：在全球化的当代语境下，中国音乐文明如何实现自身身份的确证，使本土审美精神重获现代表达的空间。

II. “器乐失语”的同质化表征及成因

20 世纪 80 年代以降，中国民族器乐创作进入了现代性转型以来的第三个高峰阶段。^[2]从国家级音乐赛事曲目的创作数量、各地民族管弦乐团的演出热度，到音乐院校的人才培养，这些方面均达到前所未有的历史高位。但在繁荣的背后，始终有一个悖论时常出现在学术视野当中：民族器乐作品的底层语法、织体规则、情感路径已呈现出高度的趋同面貌。过去的研究常常将此类现象简单归结为“创作风格同质化”，主张鼓励作曲家强调个人特色、扩大题材选择来应对。而“‘同质化’”本义是指不同事物在本质上的趋同。不同的事物，本来各自相异，但是由于种种原因，随着时间推移，逐渐趋向于相同或相近的特点，从而使其原本鲜明的个性变得模糊，甚至泯灭了自身属性。”

^[5]可见，将“同质化”简单总结为创作风格层面的问题并不合理。民族器乐的同质化，其实是其核心审美特质在外来话语强势压力下整体性地塌陷。这里的“同质化”，不是风格间的偶然撞车，而是本土器乐赖以建立文化身份的核心维度在外力裹挟下被消解，最终落到“器乐失语”这个深层文化危机。本文将分层梳理这种同质化之下审美空间坍塌的本质，进一步厘清“失语”现象的三重表征，最终指向“音位实体与腔韵过程不可通约”这一本体论根源。

^[2] 中国传统音乐现代性转型语境下的三个发展高峰：第一，1920 年以后大同乐会、国乐改进社以及刘天华的“以中为本的国乐改进”；第二，20 世纪 50—60 年代大型民族乐团相继建立，彭修文中国音调欧洲技法的“西学中用”模式；第三，70 年代至今，中央音乐学院 78 级青年作曲家开启的“多元开放”广泛借鉴西方现代技法的时代。

2.1. 同质化不是风格混同，而是审美坍塌

2.1.1. 单音的微观审美层面

“润腔”是中国传统音乐的核心审美特质，如今却在技术规训下逐渐消散。西方的功能和声体系以十二平均律为基础，每个音都要精准地符合固定音高值，微小的“偏差”都被批判为“音不准”，演奏者被要求消除这些“瑕疵”。这些规范拿走的正是传统器乐单音最生动的韵味。原本蕴含着演奏者情感呼吸、人声化韵味起伏的活的单音，被压缩成固定音高框架下无差别的音响点，传统器乐“以音表情、音无定高”的审美空间随之收窄。

沈洽在《音腔论》中揭示了汉民族传统音乐体系（HCY）与欧洲传统音乐体系（OCY）的差异。值得注意的是，这种差异并不仅仅表现为听觉习惯的不同，更根植于两套体系对“音”之标准的不同设定——即便在 OCY 内部，也并非绝对严格的固定音高体系：“从 OCY 的音（tone）作为一种实际的音响存在，允许有一定幅度的偏离阈，以及从 OCY 中包含的诸如颤音（Vibrato）、滑音（portamento，唱法）和滑音（glissando，弦乐奏法，即通常所说的‘滑音’唱奏法）来看，音与音之间的音高元素在 OCY 中也绝对不用……在 OCY 中包含实际使用的音，往往并不严格按照规范（如十二平均律）的标准频率出现，而是有一定程度的偏离……这种偏离只要不超出频率范围……只要听着仍然把它听成同样一个音，那么这样的偏离就是被允许的。”^[6]这里提到的偏离阈便是音腔存在的基础，不同的音乐体系对偏离阈的自然设定范围存在差异：HCY 中偏离阈值相对较大，而 OCY 中自然设定范围较小。如果以欧洲标准的单音审美去异化中国传统音乐的单音标准，本质上就是西方音乐话语对本土音感的规训。当演奏者的耳朵被“欧洲音高中心主义”彻底塑造后，他们将很难重新进入中国传统音腔丰富的动态层次，也就再难以理解音腔原本独立而鲜活的美学价值。

上述“偏离阈”对音腔的描述说明，中西音高认知的差异根源不在乐器，也不在表演习惯，而在于对“音”的基本认识的不同。欧洲音乐追求小阈值的同音高认知，即最大程度的单音稳定感。这种认知的直接结果，是将偏离值超过一定程度的音设定为“异音”，由此形成了欧洲传统音乐“不同音的组合的装饰音理论”，其最小单位就是偏离阈较小的单音音高。这也造成了西方音乐单音间界线分明、状态稳定的现实错觉——音与音内部诸如音高、力度、音色的细微起伏，基本只是主要单音以外的“润色”或装饰音，而非结构上有独立意义的音本体。反观汉族传统音乐，核心关注点落在“一个音的变化”或偏离阈较大的单音上。音乐的基本单位听感上并不是欧洲小阈值固定音高的点，而是叫作“音腔”的活动整体。在这个话语体系下，音腔本身是一个连续动作：音高、力度、音色三者动态起伏，构成一个“头—体—尾”的完整流程。“体”是稳定核心，能让人听出整体轮

廓：“头”和“尾”则是与其他音腔衔接的过渡，三者合在一起动静相生。这种音感观念并非抽象的理论建构，而是内嵌于汉语语音逻辑之中的音高认知：汉语单音节的“字头一字腹一字尾”发声结构，与音腔的“头一体一尾”结构形成了同构性的文化互渗，从语言底层为民族器乐的音腔表达提供了文化基因支撑。

当下，本土音腔传统在民族器乐的创作和表演中逐渐消失。20 世纪后，西方乐理逐步“入主”中国音乐教育，十二平均律训练、五线谱记音，都在要求每个音符合钢琴键盘上的准确音高，音腔被拆割成静止的音高点。民族器乐练习中，从音高偏移力度变化、音色起伏，全被看作“装饰音”而非音高本体，所谓“摇声”“吟猱绰注”“滑音润饰”这些本属于音腔的技术被规训成幅度可控的装饰，甚至被当成“音准错误”而加以修正。这种训练体系所形成的“标准化音响”，导致了当代民族器乐演奏的单音质感趋同：不同地域流派原本极具辨识度的音腔特征被逐步抹平，所有乐器的单音都朝着“纯净、稳定、无波动”的标准靠拢。流派的辨识度在单音层面被消解，这正是当代民族器乐“同质化”在微观维度的体现。

2.1.2. 织体的中观结构层面

这种坍塌体现为传统器乐原生“支声”复调逻辑被整体性置换。颇具讽刺意味的是，连当今通行的“支声”概念，也长期被纳入西方“复调”话语体系加以理解；在西方音乐学的传统话语中，此类织体多被视为介于单音与多声之间的过渡形态，概念译介之初便暗含“初级”乃至“矮化”的定论。1950 年代，此概念刚刚向国内译介时，孙云鹰便指出：“用西欧音乐的程式来衡量中国民族音乐遗产，对自己多声部存在是怀疑的，因此这就会妨碍我们进行民族遗产中多声部的研究，也影响我们的记谱。”^[7]80 年代，陈铭志将其系统化并提出“支声音乐”的概念：“支声音乐是民间多声部结构中的主要形式……它已成为音乐创作中常见的一种艺术表现手段。”^[8]他从专业作曲的角度分析了支声音乐的不同分支类型，并举例说明不同作品中的用法。从专业作曲视角看，支声经历了“传统‘异奏同骨’——主调作品中的附属部分——被和声替换”三个阶段；而理论研究从上世纪 50 年代开始则体现为“作为装饰部分（王震亚等）——原生态研究（袁静芳等）——本体化重构（樊祖荫等）”的脉络。从两条研究思路的对比可见，在专业创作以和声替代支声的大趋势下，理论层面始终未能挣脱西方话语框架的束缚：要么将支声降格为主调音乐的装饰性附属，要么将其纳入西方复调理论的分类体系进行拆解，始终没有认清支声作为中国传统器乐合奏核心组织逻辑的本体价值。

中国传统器乐的支声是一套以“异奏同骨、和而不同”为核心原则的组织逻辑，所有声部都围

绕同一个旋律骨架，自由展开个性的润腔变体。它不追求西方主调音乐“旋律+伴奏”的主客二分模式，也不刻意制造复调音乐每个声部独立平等的对位，而是让各个声部通过演奏者现场的相互感知，形成自然错落又协和的互动，这本身就体现了“润腔一支声”审美传统在中观结构上的独特意义。然而在西方和声配器体系的框架下，原本的支声逻辑被肢解：主旋律由高声部乐器独占，低声部与中声部变成功能性和声编织的伴奏，过去各声部之间的互动关系被改造为主次分明的纵向和声结构。传统支声自带的活态随机性、审美模糊性，被规整有序的功能和声序列彻底替代，合奏声部之间的呼吸感与互动性被彻底抹平，这正是审美坍塌在中观结构层面的核心表现。

2.1.3. 整体的宏观审美表达

从微观单音到中观织体，“润腔一支声”不是孤立技法的拼合，实为中国传统音乐长期积淀形成的文化表达系统。沈洽《音腔论》提出的“带腔的音”构成这一系统的本体根基：细微的润腔处理与复杂的支声织体交织互渗，最终生成“以韵载情、以声传文”的东方审美整体。但在西方交响化审美范式的渗透下，民族器乐的文化表达逻辑发生深刻位移——由以意境为核心的“语义型审美”转向以音响效果为指归的“形式化审美”。传统器乐原以留白、韵味与虚实相生的空间感为追求，如今评价的重心落在音响厚度与动态范围上，创作者不断扩大乐队编制、堆叠和声层次、强化力度对比，作品趋向同质化的音响堆砌，留白写意的审美空间被致密织体充塞，传统器乐最具辨识度的东方意境随之消解。这种从单音质感、织体结构到整体审美系统的层层坍塌，构成民族器乐“同质化”的根本成因，而非表面上的创作风格混同。

这一宏观层面的审美异化，深层后果是民族器乐文化身份的模糊。润腔不再能承载地域文化的独特韵味，支声也难以生成东方审美特有的全息式音响结构，民族器乐便渐渐失去区别于西方器乐的核心标识，退居为西方音乐体系下的“东方变体”。

2.2. 本体论冲突中的选择：音位实体与腔韵过程之间的不可通约性

当下民族器乐审美体系的坍塌，最底层的原因并不在演奏手法的偶尔走偏，也不是创作风格的某种趋同，而是两套完全不同的音乐本体在底层逻辑上发生的无法调和的冲突。一边是以固定音高为核心的音位实体本体论，一边是以动态音腔为中心的腔韵过程本体论，两者的概念框架、存在预设、评价标准都完全不一样，根本谈不上互相转化。这便构成了库恩科学哲学意义上的“不可通约”关系——此处是借用该概念作类比：二者并非简单的理论差异，而是关于“音乐的存在本质是什么”

这一本体论问题的根本性分歧。在西方话语主导下，中国现代音乐体系长期选择将音位实体本体论强行作为民族器乐的底层逻辑，把本土的腔韵过程本体论塞进这种外来的框架，最终导致传统音乐本体属性的失真。这正是上文单音维度、织体维度、宏观表达维度审美同质化的哲学根源。

从本体论层面看，音位实体本体论与腔韵过程本体论是两种异质的音乐存在观。“音位实体本体论”之名，取语言学“音位”一词“最小基本单位”之义，不涉抽象语音学内涵；其哲学根基在西方自古希腊以来的“实体优先”传统，把音乐视为一系列独立、静态、可度量的实体之聚合：固定音高是不可分割的音响实体，十二平均律的音位网格是音乐存在的绝对坐标系，离散音符是音乐结构的“基本粒子”。在此体系中，一切音乐运动都可还原为这些实体在时间轴上的排列组合，音乐的全部属性由精确数值界定——音高锚定于赫兹频率，时值切分为均匀节拍单元，力度划归标准化强弱层级；某种动态变化只要超出量化边界，就会被当作对“标准实体”的偏离而遭校正。

腔韵过程本体论与此截然两途。它承自中国传统的“气本论”，把音乐视为连续、动态、不可分割的生命过程。沈洽《音腔论》所论“带腔的音”，不是静态的音高实体，实为一个完整的“头—体—尾”音过程；音高游移、音色渐变、力度波动不是附加于音高之上的装饰性要素，就是腔韵自身的存在方式。在这一本体预设下，音乐的本质是“气韵流动”，独立自足的音响实体没有存身之处，一切音腔都处在持续的生成与变化之中，其审美价值正在于这种无法量化的动态过程。

两种本体论之间的不可通约性，集中体现为二者不存在任何中立的第三方标准，因为没有任何中立的标准能对它们的核心概念做等价转译。库恩论“不可通约性”时强调，范式之间的核心术语无法完整无损耗地转译到对方的框架之中。这个道理在音位实体和腔韵过程的本体论冲突里完全成立：如果我们套用音位实体的术语体系去描述音腔，必然发生意义的系统性损耗——“摇声”会被处理成“音高偏离”，“吟猱绰注”成了“装饰性滑音”，腔韵内部细微的动态变化会被强行校准到十二平均律的定音上，腔韵本来的过程性特征变成附属属性。这种转译是在用音位实体的逻辑切割腔韵过程的完整生命，到头来只留下失去灵魂的声音空壳。

近代以来中国现代音乐体系的构建过程，其本质就是在这两种本体论冲突中做出的单向选择：我们主动抛弃了本土的腔韵过程逻辑，接受西方的音位实体本体论作为教育、创作、表演的基本底层。这种取舍直接导致传统民族器乐的本体属性被系统性异化。比起任何具体技法的改变，这种本体论层面的置换更为彻底，因为它彻底改变了民族器乐的存在方式：原先以气韵流动为核心的传统音乐，如今变成可以批量复制、标准化生产的音响产品。这正是当代民族器乐审美同质化最深刻的哲学根源。

III. 修辞学解构：传统器乐合奏改编中的审美移位

本文所谓“修辞学解构”，是借用修辞学“文本—语境—话语权力”的分析视角，将音乐改编视为一种跨语境的符号修辞实践：改编者拆开原有符号体系，重新组合并赋予意义，最终完成对原作审美价值的再解读。在当代传统器乐合奏改编热潮中，西方和声思维一直暗中推动着整个过程，最终形成了一条完整的审美迁移链：原作母体从自身的真实性一点点偏向标准化的多声形式，彻底变成系统性的声景置换。这里的“审美移位”，指传统器乐的审美经验从本土范畴体系（音腔、意境、韵味）被置换入西方范畴体系（音高、和声、交响音响）的过程。这不是简单的局部调节，而是对传统器乐合奏审美基础的一次全方位重塑。背后，和声体系深度解构了“润腔—支声”范式，直接推动传统器乐的审美经验从本土走向异质体系。

3.1. 母体的凝固：从活态流变到文本固化的修辞祛魅

传统器乐合奏的原生母体本来就不是一个封闭、固定的乐谱文本，而是在代际传承里不断生成的一种活态修辞场。这个体系建立在“口传心授”机制之上，核心特色是没有唯一的“权威定本”。中国传统器乐的传承逻辑始终依赖非文本化，每一首曲子在不同地区、不同流派、甚至不同演奏者手中都会有变化。巴赫金提出的对话理论认为：“生活的本质是对话，思想的本质是对话，艺术的本质是对话，语言的本质也是对话。”^[9]他认为人类情感的表达、理性的思考乃至任何一种形式的存在，都必须以语言或话语的不断沟通为基础。传统音乐在流传中便是以“母曲”为音乐语料达成这种沟通，所以传统合奏的“母曲”也不是一份死板的文本，而是可以被视为对每一位演奏者都开放的语义场：各地班社、不同代际的乐手每次演奏都能根据自己的生活体验和环境，对母曲的润腔、段落和时长做即兴调整，每一次都是新的意义生成。比如，江南丝竹《老六板》在民间传承中衍生出几十种不同的加花版本，蒙古族《阿斯尔》合奏以母曲为核心通过变奏形成庞大的谱系，潮州弦诗乐依靠“曲速三变”即兴调整，每一次演绎强调的都是各声部当下的对话关系——这便是活态流变的核心环节。这正暗合了巴赫金所言：“审美客体大致相当于言谈的意义，因为在每个观赏者那里它都略有不同，艺术利用这一特征以使世界获得新意。”^[10]活态流变让传统器乐母体永远保持开放的修辞空间：每一次从润腔到支声的变化都在即时生成过程中体现其对话意义，因而没有绝对权威的文本。

而在和声思维主导的改编实践中，这种活态母体首先遭遇了第一重修辞祛魅。改编者通过标准化记谱、固定声部分配和文本确权，把原本开放的母体彻底凝固成封闭的乐谱。当代的“文本固化”，

实际上是凭借印刷乐谱的符号权力对活态民间传统进行的修辞层面的祛魅：通过五线谱的精确记谱，把原本连续流动的音腔过程切割为离散的音符符号，严格规定每一个音的音高、时值、力度，彻底取消所有即兴调整的空间。只要把这些谱面文本奉为“原作”，与之不符的活态民间演奏便一律变成“不规范”或“错误”。

文本一经固化，原本开放的语义场便收拢为封闭的文本实体：传统合奏承载的民间对话机制被消解，活态传承中的文化生命被抽离，剩下的只是一具符号化的音响外壳。修辞祛魅走到这一步，深层代价是传统音乐由“社群共享的文化实践”转为作曲家与演奏家专属的艺术产品，原生民间属性随之悄然剥离。

3.2. 织体的收编：从支声共生到主客二分的逻辑重构

当“原作”母体被完全凝固，和声思维的改编工程就进入第二步：对传统器乐合奏原生的支声织体进行系统性收编，用和声思维把原本同源共生的支声织体改造成具有高下主次的主—客体结构。中国传统器乐合奏所独有的支声逻辑体系中，各乐器虽有分工差异，却都是同一母体旋律的不同变奏分支：高音乐器以大量的加花润腔凸显旋律的灵动，低音乐器负责撑起骨干音框架。不同声部之间没有支配性的主次之分——每个分支的差异都是为了整体旋律更为丰富，正所谓“你中有我，我中有你”，这便是共生修辞。这种织体逻辑完全相异于西方和声的功能框架，是中国传统音乐“和而不同”哲学思想在音响层面的直接体现。

但和声思维一旦介入，改编者先从所有声部里抽出最清晰的旋律，将其作为“主旋律”并确立为整个作品的绝对中心，其他声部被视为支声化变奏，全部改造为服务于纵向和声功能的伴奏声部。原本平等共生的关系，变成了“主旋律”与“和声填充”的主—客二分逻辑：伴奏声部的所有进行都必须严格服从和声功能序进的要求，不能出现任何脱离和弦框架的游离音，其存在的唯一意义就是为核心旋律提供纵向的和声支撑。在这个过程中，传统支声织体的修辞属性被完全消解，所有声部的音响可能性都被纳入和声的严密控制之下。

在当下大量的传统器乐合奏改编作品里，“织体收编”已经变成一种高度同质化、标准化的套路。改编者几乎无一例外地采用“主旋律+分解和弦伴奏+低音线条”的模式，把本来属于支声合奏的原作改造成类似西方交响诗的多声部结构。以《春江花月夜》的若干流行改编版本为例：原版中琵琶、古筝、二胡、笛子本在支声关系里来回穿插，后来的版本却变成单一主旋律由笛子或二胡负责，弹拨乐卷入分解和弦织体，各层原本互相交织的旋律趣味，直接被统一和声结构的框架消磨殆尽。更微妙的是，一些改编作品表面上还保留了所谓“支声织体”的形态，但每个声部其实已被限

定在严格协和和声的框格中，声部间的对话实质被限定为和弦关系，连支声形成的可能性在和声逻辑框架下也被锁死。看起来还是支声，实则成了和声体系的装饰性外壳。经过这样的收编操作，传统器乐合奏里数千年传承下来的支声修辞传统被整整齐齐地装进了西方主调音乐的框架，作品的文化属性也随之被彻底替换。

3.3. 声景的置换：从意境生成到音响堆砌的经验异化

声景的置换是最后一步。当母体凝固和织体收编完成之后，和声思维就全面接管了传统器乐合奏的整体美学。改编者以西方交响乐的审美为标尺，把本土“润腔一支声”体系生成的声景，一律换成标准化、戏剧化的音响景观。结果很明显：传统器乐那种独特的美学经验不复存在，整个系统发生了异化。

中国传统器乐的“声景”（此处借用 soundscape 概念而取其“意境生成”之义，指特定文化语境下由音响构成的审美空间），其审美精神始终集中在“意境生成”当中。宗白华认为：“艺术意境之表现于作品，就是要透过秩序的网幕，使鸿蒙之理闪闪发光。这秩序的网幕是由各个艺术家的意匠组织线、点、光、色、形体、声音或文字成为有机谐和的艺术形式，以表出意境。”^[11]《中国艺术学》进一步指出，在意境表达中往往“作用于人心而深情，情如气一样激荡并向外抒发而成艺术，情又如气一般可通天绝地，表达情的艺术因而也就有了气那样神秘的力量，能够感动天地鬼神”^[12]；人们既能从南曲“颤、叠、振、打”与北曲“吐、滑、刹、花”的技巧中感受到作品中不断变化的活态气韵，也能从“对称、均衡、连续、反复、间隔、重叠、变化、统一”^[13]等形式法则中体会其意匠经营。在传统器乐的表达中，不同的乐器音色彼此融汇，润腔细节的灵活变化与声部的呼应，塑造出一种虚实相生、富有诗意的空间，在哲学层面体现为“气”“韵”等概念。可见，中国的支声体系表达的并非宏大、厚重的和声堆叠出来的力量，而是在细腻层次里传达中国人独有的生命体验与哲学思考。所有的音响细节，最终都是为了服务“韵外之致、味外之旨”的意境。

随着和声思维成为主导，原本依托意境而生的本土声景被替换。改编者直接套用西方交响音乐的标准，把“交响化音响”当作核心目标：加大乐队编制，堆砌和声层次，强化音量对比，力求宏大与辉煌。为了撑起这种声景，他们会引入大量非传统乐器，甚至直接借用西洋管弦乐器来补足和声位置，原本个性化的民族器乐音色最后淹没在浩大的乐队音响里，仅仅变成和声墙上渺小的颗粒。在专业创作领域，对某些耳熟能详的传统器乐作品的改编中，可以发现一条“传统音乐——和声化改造”的路线，这条路线代表了大多数传统民间乐曲改编的历程。诸如《春江花月夜》的改编与原创过程：乐曲流传谱系上，有〔清〕鞠士林传谱《夕阳箫鼓》、平湖派李芳园《浔阳琵琶》、浦东

派汪昱庭《浔阳夜月》、大同乐会柳尧章与郑觐文《春江花月夜》（丝竹合奏）等；现代改编上，则有秦鹏章、罗忠镕编曲的《春江花月夜》（琵琶与乐队）、黎英海据同名乐曲改编的钢琴曲（多以《夕阳箫鼓》之名流传）、殷飏《浔阳夜月》（古典吉他）、高为杰《春江花月夜》（协奏曲）等。在这个过程中，传统器乐合奏原有的、依据音色微差生成意境的修辞空间逐渐逸散，音响成分尽可能与交响乐相仿，运用宏大、密集而厚重的效果。声景置换直接改变了传统器乐的审美方式：“韵味醇厚，意境悠远”的审美声景被替换为“音响宏大、和声复杂、织体饱满”。所有作品几乎采用同样的大型民族管弦乐队配置，都趋向于表达交响乐“呈示—发展—高潮”的情绪进程，填满音响空间的都是复杂的多层和声织体，其结果便是声景变得高度雷同。和声体系通过重新置换声景，把西方音乐的审美习惯植入传统器乐的文化肌理。久而久之，传统器乐本土的审美经验被削弱，代际传承的“润腔一支声”范式逐渐被彻底遮蔽。从修辞学的角度看，这种审美移位，是当代传统器乐“同质化”危机乃至“器乐失语”的关键机制。

IV. 本体重构：走向“润腔可及的纵向声景”

对审美移位的修辞学解构表明，民族器乐的现代转型不能止步于对同质化现象的批判，还须在摆脱西方主调音乐体系依赖的前提下，回到中国本土音乐的本体论根基，寻找真正契合音腔逻辑的转型之路。“润腔可及的纵向声景”就在这样的问题意识下提出：它不取西方纵向和声的现成移植，也不走民间传统的复古旧路，转而把“润腔”立为纵向织体建构的核心动力，让每一纵向音响层次都成为不同音腔自然延展的结果，由此生成气韵流动、音腔互渗的多声审美形态。这条重构路径连接理论突围、创作体系革新与表演实践回归三个环节，为民族器乐走出同质化困局给出了系统性的理论方案。

4.1. 理论突围：“双语双栖”的审美理想

长期以来，中国民族器乐的现代性理论总是陷入“二元对立”：要么把西方多声理论当成唯一标准，把本土音腔传统看作“前现代”的落后之物；要么彻底拒绝外来理论资源，进入文化保守主义的死胡同。“双语双栖”的审美理想，就是为打破这一僵化认知而提出。它要求理论研究者真正掌握两套异质的音乐话语体系——不仅要深入理解西方“主调—和声”体系的逻辑与技法，还要搞明白中国“音腔一支声”体系的文化基因与审美特质，两者之间须有平等对话，不能拿一套框架硬

套另一套。这里说的“双语”，指的是中国传统器乐里的腔韵语言和西方音乐里的和声语言：这两种音乐语法各有一套、都能独立成立，它们不是谁代替谁，也不需要争个高低，可以平等交流。在这个意义上，“双栖”说的是创作也可以同时在这两种体系里自由穿梭，不必被迫二选一。

巴赫金认为：“这种对话消除了这些涵义、这些文化的封闭性与片面性。我们给别人文化提出它自己提不出的新问题，我们在别人文化中寻求对我们这些问题的答案；于是别人文化给我们以回答，在我们面前展现出自己的新层面、新的深层涵义。倘若不提出自己的问题，便不可能创造性地理解任何他人的东西。即使两种文化出现了这种对话的交锋，它们也不会相互融合，不会彼此混淆；每一种文化仍保持着自己的统一性和开放的完整性。然而它们却相互得到了丰富和充实。”^[14]因此，这套美学理想的核心，是把腔韵的生成放到整部作品的结构核心：和声技法不再是压在旋律上的规矩，而变成腔韵服务的可用资源。它不要求为保留腔韵而拒绝和声，也不要求为铺陈宏大的和声框架而牺牲腔韵的细节。真正的目标是：让每一个纵向和声都能向腔韵微妙的音波起伏、弹性的节奏、身体性的表达敞开——最终形成一种“润腔可及的纵向声景”。在这里，和声的层次感不会把腔韵淹没，腔韵的流动细节也不会被和声强行规范，二者像平等的伙伴，彼此成就。

4.2. 创作的革新：腔韵驱动型纵向结构

“双语双栖”作为一种审美理想，不能仅停留在理论层面的抽象表述，更重要的是在具体的作曲实践中转化为可操作的创作技法。传统的功能和声结构基本是“低音驱动”的方式，所有声部的运动都要围绕低音的走向，高声部旋律也要符合这个走向。而“腔韵驱动型纵向结构”彻底颠倒了这种逻辑：其核心不再是和声框架，而是围绕腔韵旋律生成纵向结构，声部的纵向组织围绕腔韵的特点构建，变成一种全然不同于和声思维的新的多声部形态。这种多声部形态可以初步归纳为三个层面的技法：

首先，“微分音适配和声体系”的建构。传统功能和声的所有音程关系都建立在十二平均律的固定音高基础之上，完全无法适配传统腔韵的微分音波动。新系统允许和声音程随主旋律的微分音游走自动调整：比如主旋律滑音起伏小于半音的变化，相应的其他声部的音也随之调整或以其他方式变化，从而避免固定和声功能带来的弊端。此外，一些民族器乐乐队中还广泛存在多律并用的实际情况，这种运用也可为当代专业音乐创作提供参考。

第二，支声的当代转译。不做民间支声织体的直接搬用，却把“你繁我简、参差互动”的组织逻辑移植进现代大型乐队织体。在此体系下，各声部既不是服务主旋律的陪衬性伴奏，也不构成“主

旋律+支声”的二元配置；每条腔韵线条地位独立平等，主次关系随音乐展开而动态换位，整体织体呈现为多层次的关系网络。乐手由此拿回即兴互动的主动权，和声也脱出预先设定的封闭序列，成为横向腔韵线条自然交织所生成的开放结果。

第三，弹性节奏的多声协同机制。针对的是另一层冲突：传统功能和声体系以周期性、均分性节拍为基石，这套节拍框架与传统器乐的弹性节奏在根子上不相容。该机制要的不是各声部严格对齐节拍点的齐奏纪律，实为围绕核心旋律气息流动的弹性协同——各声部随核心腔韵的呼吸自然浮动，不必拘泥于统一节拍的精确对齐，声部之间留出合理的时间差，传统丝竹合奏特有的“活态缝隙感”由此生成。这一机制松动了交响化改编“绝对整齐”的排练要求，让当代民乐的多声结构重新接上传统器乐的身体性经验。

4.3. 表演回归：身体性与听觉场的重建

任何音乐要真正完成本体重构，必然需要面对表演实践。长久以来，当代民族器乐的表演体系受西方标准化演奏观念的影响，渐渐变成一种“去身体化”的精准复刻：演奏者的身体动作被固定成只服务于精准音高、标准节奏的工具，演奏过程变成对乐谱的机械还原，完全丧失了传统音乐里“身腔合一”的鲜活质感。

沈洽在《音腔论》中有过相关论述：“作为纯粹的器乐也早有独立发展。但就声乐和器乐之间的关系来看，从古至今，声乐一直处于更重要的地位：声乐的风格对器乐的影响也表现得特别明显。在理论上，无论是就曲填词，还是依字生腔的传统的声乐作曲技法，还是器乐的讲究歌唱性和语言化的韵味，无不都强调了语言对音乐的作用。”^[3]沈洽此论虽以声乐为对象，却为理解器乐的身体性提供了依据：在器乐中，为了体现这种语言性表达，出现了乐器演奏中的相应动作，这便形成了器乐演奏中的“身腔合一”。由此，我们在观照民族器乐发展时必然需要有一个基本认知：音腔的形成，是在特定的语言、特定的文化背景下，通过人的呼吸、发声器官的肌肉运动，使音高、音色、力度产生连续变化的动态过程，这个过程与人的生理运动节律完全同构。比如，古琴“吟猱”靠指尖在琴弦上的细微连续运动与走手音，唢呐的“气变音”出自呼吸的自然波动，二胡“揉弦”靠手臂肌肉的节律性颤动——每种润腔技法都深度嵌入演奏者的身体感知，是乐谱根本无法完全符号化的身体经验。表演的身体性回归，就是打破现代演奏体系里“标准化动作”的限制，唤醒演奏者自身的身体记忆，让润腔不再是对乐谱标记的刻意模仿，而是演奏者生命体验的自然流露，让每个乐

^[3]沈洽：《音腔论》，中央音乐学院学报，1982年。

手都能凭身体感知生成独一无二的润腔细节。身体性回归之后，重建动态互动的听觉场，则是“润腔可及的纵向声景”的最后一步。

传统民间合奏从来不是乐手面对听众的单向输出，而是所有在场者共同参与的集体音响实践。现场演奏时，乐手们靠听觉直接交流，会根据彼此的声音随时调整自己的腔韵线条和伴奏关系；观众的反应也不是单向的，他们在场的情绪和反馈反过来影响乐手处理腔韵的方式。这种环环相扣的互动，构成了一个整体的、不断变化的、充满生命力的听觉场。重塑中国民族器乐的本体，重建这样的听觉场才是关键。

V. 结语：从“交响化模仿”到“母语化现代言说”

20 世纪中国民族器乐的现代转型，其实一直处在第三世界国家文化困境的语境里——在西方强势音乐话语席卷全球的时候，本土艺术很容易掉进“用别人的标准定义自己”的陷阱。长期主导的“交响化”改造，实际上是用西方交响乐的本体逻辑、织体结构和审美范式去塑造本土音乐。它确实推动了舞台化、体制化，但同时也一步步削弱了中国器乐传统的本体特色：活态母曲变成了标准印刷文本，共生织体被切分成主调结构，最终形成的同质化音响，让民族器乐丧失了自身独特的文化身份。这也正是前文本体论分析、修辞学解构与本体重构三部分所共同指向的核心。

阿多诺在《论音乐中的拜物特性与听觉的退化》中尖锐地指出：“音乐被纳入商业化大规模生产体系后，会走向全面标准化，原本依托特定文化语境的艺术自主性会被消解，沦为以交换价值为核心的文化商品，最终造成大众‘听觉的退化’，失去对音乐的独立审美判断能力。”^[16]民族器乐的交响化改编虽不直接出自商业生产逻辑，但其以标准化音响取代差异性的运作方式，与阿多诺所批判的“听觉退化”在审美机制上同构：非西方音乐一旦被西方交响乐的生产逻辑全面收编，原有的文化语义便被抽空，剩下的只是缺乏批判维度与文化辨识度的标准化音响。这一判断正切中当代民族器乐交响化模仿的要害。长久以来，民族器乐的现代化想象被一种认知偏差主导——以为用西方多声技法包装本土旋律即可完成现代转型，却忽视了“音腔”作为中国音乐“母语”的本体地位。音腔不是可以随手粘贴的风格标签，其中沉淀着方言逻辑、社群记忆与东方生命美学；以功能和声体系强行切割腔韵的完整过程，等于在异化本土音乐的文化根脉。

“母语化的现代言说”不否定交响化路径的整体价值，也不退回封闭的文化保守主义，它主张以“双语双栖”的平等对话重建音腔文化的审美主体性。在此框架下，当代民族器乐的创作与表演不再把西方交响乐的音响形态奉为唯一旨归，而把润腔置于纵向声景建构的核心，让所有多声层次

都从本土音腔中自然生发——现代音乐的丰富表现力从而得以保留，中国音乐独有的韵味与气韵也能完整承续。这样的转型不是对传统的简单复刻，实为音腔文化在现代语境中的创造性转化：民族器乐既回应了当代审美需求，又传递出他者无法复制的文化质感。

从“交响化模仿”转向“母语化的现代言说”，牵动的是中国音乐话语体系的独立建构。这一步要求摆脱“西方音乐=现代音乐”的认知陷阱，不以他者标准评判自身艺术价值，转而立足本土音腔的实践经验，构建中国自己的多声审美逻辑。对民族器乐而言，它给出了突破同质化困局的内在路径；对全球多元音乐文化的现代转型而言，它提供了一个非西方的理论参照。需要坦言，“润腔可及的纵向声景”目前仍主要是理论构想：作曲技法的可操作性、多律并用的记谱与排演难题、当代听众的接受方式，都有待创作实验与实证检验。本文的学术意义，在于把讨论从“技法之争”推向“本体之争”，为后续的创作实践与理论探索留下一个可以对话的起点。

参考文献

- [1] 赵元任. (1928). 中国派和声的几个小实验. 音乐杂志, 1(4).
- [2] 张巍. (2021). 中国民族和声理论的形成与发展——对 1949 年前发展状态的探索. 音乐艺术.
- [3] 李西安. (2000). 我们将如何面对 21 世纪：民族管弦乐队的转型及其他. 人民音乐.
- [5] 周爱华. (2018). 论地方戏曲的“同质化”倾向及其应对之策. 山东师范大学学报（人文社会科学版）.
- [6][15] 沈洽. (2019). 音腔论. 上海：上海音乐出版社, 15-16.
- [7] 孙云鹰. (1957). 对中国民间支声复调的初步探讨. 人民音乐.
- [8] 陈铭志. (1981). 支声音乐的应用. 音乐研究.
- [9] 程正明. (2001). 巴赫金文化诗学. 北京：北京大学出版社, 48.
- [10] 卡特琳娜·克拉克等. (2000). 米哈伊尔·巴赫金（语冰译）. 北京：中国人民大学出版社, 254.
- [11] 宗白华. (1981). 美学散步. 上海：上海人民出版社, 78.
- [12][13] 彭吉象. (2014). 中国艺术学. 北京：北京大学出版社, 464.
- [14] 程正明. (2001). 巴赫金文化诗学. 北京：北京大学出版社.
- [16] [德] 阿多诺著、方德生译. (2014). 论音乐中的拜物特性与听觉的退化（方德生译）. 社会批判理论纪事.

The Obscured “Mother Tongue”: The Loss of Voice and Ontological Reconstruction of Chinese Instrumental Music under Western Harmonic Thinking

Wang Tao (Yantai Nanshan University, China)

Abstract: Since the twentieth century, traditional Chinese instrumental music has increasingly fallen into a state of “homogenization” amid a modernization process dominated by Western functional harmony, giving rise to a corresponding condition of “instrumental voicelessness.” Such voicelessness does not imply a stagnation of musical creation; rather, it is rooted in a fundamental conflict between Chinese and Western musical ontologies—namely, the incommensurability between “pitch as a discrete entity” and “melodic inflection and resonance as an unfolding process.” Through academic institutions, pedagogical training, and systems of evaluation, Western harmonic thought has penetrated Chinese musical practice at multiple levels, repeatedly marginalizing and obscuring the indigenous aesthetic traditions of *runqiang*—the nuanced embellishment and inflection of individual tones—and heterophony.

This process of obscuration unfolds along two trajectories. In education and composition, it leads to the collapse of three interconnected dimensions: the inflection of individual tones, heterophonic texture, and holistic artistic conception. In ensemble arrangement, it results in the fossilization of source materials, the assimilation of indigenous textures, and the replacement of traditional soundscapes, thereby displacing the aesthetic experience as a whole. Under these circumstances, neither an outright rejection of harmony nor an exclusive reliance on it can provide an effective solution.

Moving beyond this binary opposition, the present article proposes a “bilingual and dual-dwelling” aesthetic position. On the one hand, it explores compositional approaches such as “melodic-inflection-driven vertical structures”; on the other, it seeks to restore performers’ embodied agency and improvisatory interaction to the center of the stage. By reconstructing “vertical soundscapes accessible to *runqiang*,” Chinese instrumental music may move beyond the imitation of symphonic models toward a modern mode of expression grounded in its own musical mother tongue, thereby reaffirming its distinctive voice and cultural identity within a global context.

Keywords: Homogenization; Instrumental voicelessness; *Runqiang*; Heterophony; Ontological reconstruction

Copyright ©2026 by Author(s). This article is open accessed under the CC-BY License

(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

