

# 从民间到舞台

——建国初期（1949—1966）潮州音乐变迁的历史叙事

潘妍娜

**摘 要：**中华人民共和国成立之初，轰轰烈烈的全国文艺汇演为传统潮州音乐拉开现代变迁的序幕，在国家的主导之下，作为中国地方传统音乐之一的“潮州音乐”，首次从民间原生语境中登上了全国文艺汇演的舞台。大规模的文艺汇演促成了潮州市民间音乐团的成立，不同社会阶层的民间艺人被整合为“民间艺术家”，第一次接触到国家关于民族音乐发展的新观念。在国家“新民族音乐”发展观的影响下，一场由文化局内人对于潮州音乐传统的自觉挖掘与改造的工作由此展开。原本生活性、民俗性与自娱性的音乐在乐队配置、演奏方式和曲目创作上，开始出现对舞台表演要求和学院化技术的追求，随之产生了一批不仅是潮州音乐的，同样也是中国民族音乐的保留曲目。回溯这段历史，我们发现五十年代初潮州音乐的舞台化变迁既是地方艺人群体与国家互动的结果，也是主流音乐观与地方传统音乐观念互动的结果，这为我们今天认识潮州音乐这一地方乐种在 20 世纪下半叶的变迁提供了历史的参照。

**关键词：**潮州音乐；舞台；变迁；历史；叙事

**中图分类号：**J607 **文献标识码：**A **文章编号：**1003-840X(2016)04-0117-08

**作者简介：**潘妍娜，上海音乐学院博士，广州大学音乐舞蹈学院讲师。广东 广州 510006

**doi:** <http://dx.doi.org/10.21004/issn.1003-840x.2016.04.117>

## 问题与缘起

本文所指潮州音乐是乐种学概念上流行于粤东潮汕地区的传统民间器乐合奏形式，包括锣鼓乐、弦诗乐、笛套乐、细乐、庙堂音乐等品种。一直以来，潮州音乐以其深厚的历史文化底蕴与浓郁的地方音乐风格向来为众多研究者关注，尤其以本土学者群为代表的音乐形态学研究已经取得了显著的成果，如陈天国先生出版的一系列著作《潮州大锣鼓》（1987）、《潮州禅和板佛乐》（1995）、

《潮州音乐研究》（1998）、《潮州弦诗全集》（2001）、《潮州古谱研究》（2002）、《潮州音乐》（2004）等，这批著作是目前较为全面的对潮州音乐形态的分析和分类研究，其中翔实的乐谱资料和形态分析，为潮州音乐的进一步研究留下了珍贵的参照。此类论文还有陈威《潮州音乐的曲式结构和板式规律》（1983）、《也谈潮州音乐的〈二四谱〉及几个调的“轻”“重”“活”和调性问题》（1986）、《潮州乐律不是七平均律》（1990）、郑诗敏、蔡余文《潮州音乐调式初探》（1983）、蔡松琦《潮州音乐的音阶组合形

收稿日期：2016-07-20

[本刊网址] <http://www.ynysyj.org.cn>

基金项目：广东省学科建设专项资金 2013 年育苗工程项目《潮州音乐在当代的舞台化变迁研究》课题编号 2013WYM\_0069；广州市教育科学“十二五”规划青年项目《高校本土传统音乐教育的“话语转换”问题研究》课题编号 12A033；2014 年度教育部人文社会科学研究规划基金项目《岭南传统音乐文化地理研究的理论与实践》课题编号 14YJA760021；2011 年度教育部人文社会科学研究规划基金项目《潮州大锣鼓民间音乐活动实况采集与研究》课题编号 11YJA760007；2012 年度教育部人文社会科学研究规划基金项目《生态美学视域中的广东音乐》课题编号 12YJC730048

式》(1979、1981、1982)、余少莹《潮州音乐及其调式研究》(2012)、周天星《潮州音乐中的偏音体系及其特色》(2011)、《潮州音乐中存在的同均三宫现象研究》(2013)等文章从形态研究的层面,对潮州音乐的乐律、调式、曲式、乐器、乐谱进行研究,肯定了潮州音乐形态学意义上独特的音乐价值,丰富了中国传统音乐理论体系的建设。此外潮州音乐的历史源流是另一个主要研究方向,代表成果如陈天国《潮州音乐的历史渊源》(1985)、秦琴《潮州民间音乐考》(2007)、李沛煌《潮州弦诗乐的发展与演变》(2010)、杨三川《潮州音乐的历史源流与文化养成》(2015)等文章主要从宏观的历史发展考证探寻潮州音乐与中原音乐的关系。

综上所述,音乐形态学研究是潮州音乐研究的优良传统,进入到新世纪以来,随着文化地理学、音乐人类学、区域社会史等多种研究视角的兴起,当下的区域音乐研究正朝向多元、纵深的视角发展,关注潮州音乐与区域社会、文化、族群之间互动关系,探寻作为区域文化的潮州音乐在当代的传承与变迁,正成为一种新的研究趋势,近年来有陈雅先《潮州大锣鼓民间音乐活动的社会认同与意义》(2012)、张曦《民俗活动中潮州大锣鼓的观众态度研究》(2008)等文章从音乐社会学、音乐心理学角度探讨潮州音乐与潮汕人的观念、行为之间的相互作用及社会认同等问题;张曦《潮州音乐分类新探》(2014)《潮州音乐?还是潮汕音乐?》(2013)对这一地方乐种重新界定名称和归类组合。这些研究无疑拓展了潮州音乐的研究视角,但遗憾的是,面对着不断变化的潮汕社会环境,大多数研究中的“潮州音乐”仍然被描述为一种静止的、平面化和去语境化的传统乐种,较少有研究观照到潮州音乐作为一种区域音乐文化在历史的发展中所不断更新的地方性知识。笔者在对潮州音乐进行田野考察的过程中发现,传统潮州音乐的存在本质是生活性、民俗性与自娱性。例如锣鼓乐一般在春节“游神赛会”的时候使用;庙堂音乐一般在佛教活动和丧葬仪式中使用;弦诗乐、笛套乐则多为当地群众集社自娱演出。但是这种传统的音乐本质在二十世纪五

十年代以来,随着新中国的成立,发生了新的变化。这种变化体现为,除了在民间依然存在的演出传统,在乐队配置、演奏方式和曲目创作上,开始出现对舞台表演要求和学院化技术的追求,随之产生了一批不仅是潮州音乐的,同样也是中国民族音乐的保留曲目。

这些舞台化的潮州音乐曲目是在何种语境之下产生并被建构为传统的一部分?对这一问题的探讨除了能让我们更深入的了解区域音乐文化变迁的脉络,也有助于我们更丰满地看待潮州音乐在当下复杂的存在。音乐是人的音乐,历史是特定人事构成的历史,当我们审视当时的历史现场,会发现伴随着音乐的舞台化诉求,相应的是潮州音乐艺人群体生活和音乐观念所发生的变化。进一步的对事情发生的历史背景进行审视,会发现这种变化与当时全国文艺汇演、“新的民族音乐”音乐观之间的关系。在这个意义上,五十年代初潮州音乐的舞台化变迁既是地方艺人群体与国家互动的结果,也是主流音乐观与地方传统音乐观念互动的结果。本文正是以此为切入点,在时间上截取1949年新中国成立到1966年文化大革命之间的时间段,通过对经历过这段历史或熟知这段历史目前仍在世的潮州音乐传承人进行采访,以口述史结合资料文献的研究方法,对建国初潮州音乐及其相关的艺人群体——潮州市民间音乐团进行个案研究,以期通过对具体人事进行历史的叙事,展现中国传统音乐在20世纪下半叶初变迁的“地方个案”。

## 一、20世纪五十年代全国民间文艺汇演与潮州音乐

发生于20世纪五十年代,由中央政府主导,各级政府组织的大规模的调动民间文化资源,让各种民间艺术第一次走上主流舞台,并被赋予了鲜明的时代性与政治性的各级政府的文艺汇演中,作为潮州地方音乐的“潮州音乐”,首次被纳入到“国家话语”中,“地方乐种”的地方性由此而清晰。在对潮州大锣鼓国家级传承人黄义孝先生的采访中,我们得知了潮州音乐新中国成立初的经历:

1952年苏联红旗歌舞团访问广州，省文化厅选了潮州大锣鼓组成一个队伍去欢迎他们，当时由邱猴尚、陈松先生<sup>①</sup>把当时潮州农村的锣鼓帮召集起来去了广州，回来后53年第一届全国的民间音乐舞蹈汇演时，省文化厅决定由我们潮州大锣鼓作为代表队去北京参加汇演，在之前的锣鼓队中先生们挑来挑去挑了20多个人，改编了传统曲目《抛网捕鱼》，上台表演（之前是游行的）。1953年回来后成立了潮州市民间音乐研究组，1956年大锣鼓《庆丰收》参加了全国音乐周回来后人比较多了，有舞蹈、音乐、弦诗乐、小锣鼓，就成立民间音乐团。<sup>②</sup>

从以上这段采访中我们可以看出自1952年接待苏联红旗歌舞团伊始，潮州民间艺人第一次以政府组织的形式被召集。国际文化的交流需求，在国际舞台上展现我国民族音乐舞蹈节目的迫切需要是全国大规模文艺汇演的直接原因，但更深层的原因是“全方位地进行发掘、整理和保护，使被挖掘整理出来的传统民间艺术，更好地利用到文化建设当中去”<sup>[4]</sup>而在1953年的全国民间音乐舞蹈汇演中，潮州音乐与其他的地方民间音乐一同被发掘出来，第一次为世人所知，来自农村的民间艺人们第一次站上国家的舞台，第一次接触到国家关于民族音乐发展的新观念。在汇演中，大锣鼓《抛网捕鱼》和《采花牌》两个节目获优秀节目奖。随后潮州民间音乐团多次参加市、地、省、全国的各级文艺会演，1955年潮州市潮州大锣鼓代表队赴北京参加全国第二届民间艺术汇演，大锣鼓队的《双咬鹅》、弦诗乐的《凤双飞》和舞蹈《舞鲤鱼》等节目分别获优秀节目奖、集体奖、和总伴奏奖。1956年在北京举行的全国第一届音乐周，大锣鼓《庆丰收》荣获优秀节目奖，轰动京华；1957年参加莫斯科世界青年联欢节演出，演奏了《抛网捕鱼》《画眉跳梁》《粉蝶采花》等潮州大锣鼓曲目，并赢得了金质奖章，引起了中外瞩目。

在如此频繁的文艺汇演的要求下，成立一个相对固定的演出团体，对于适应演出需

要和发展地方文艺都是必需的，在政府的主导之下，潮州市民间音乐团应运而生。

## 二、乐人身份的转变——潮州市民间音乐团的成立

在音乐人类学的研究视野中，很多社会中的音乐风格的变化，其实都是社会状况的反映，而这种音乐与社会的关系很大程度是通过音乐实践的主体——“乐人”来完成的。潮州市民间音乐团的成立不仅仅是一个音乐团体的成立，更重要的是在这一过程中乐人社会身份的转变。

### （一）建国前的乐人及音乐机构

政府组织文艺汇演之前，潮州民间音乐艺人的身份较为复杂也较为多元，其中，弦诗乐、细乐、笛套乐这些音乐类型一般被认为是“儒家乐”，“儒家乐”的演奏者，一种是由上层社会资助豢养的乐队，另一种则是自发性的群众自由集社组织，演奏风格纤细、雅致，重神韵，除自娱外，多用于民间婚、丧、喜、庆等场合。总的来看，丝竹乐演奏者多为文人、书生及富裕阶层，这个阶层有较多的时间进行音乐休闲活动，因此，在自娱自乐之中发展了这几种音乐类型对于演奏水平的精细与音乐风格的精致。

而锣鼓艺人一般处于社会底层，多从事手工、体力、小商贩一类的工作，例如当时的大锣鼓代表人物邱猴尚常穿梭于各乡镇卖鱼，许裕兴则以务农和小贩为业，他们都是夜间和农闲时再参加大锣鼓队活动。建国前潮州城有弦诗乐活动的乐社和锣鼓乐活动的锣鼓馆。其中演奏潮州大锣鼓的锣鼓馆是一个备受争议的机构，据笔者采访中了解到，建国前潮州城有十三帮锣鼓馆，参加锣鼓馆的人，民间称为“馆头人”，入馆时要成批到竹竿山关爷宫结盟。锣鼓馆一般依附于地方官绅，受其控制利用，其成员日常在馆内习武练拳，有时上街收税、敲诈勒索，某种程度上相当于当时的黑社会势力。另一方面，

① 当时潮州音乐的代表人物。

② 2011年7月10日下午采访黄义孝资料。

潮州城的十三个锣鼓帮也担任了潮州城各村寨游神赛会的行乐职能，黄义孝先生告诉笔者他曾经在 14 岁的时候加入过潮州市前街锣鼓馆，并讲述了当时锣鼓馆在节庆时候的义务：“以前都是义务的，每年都要游三次，正月大老爷、二月安济圣王、三月关公。还有自己村里三山国王也要游。”<sup>①</sup>

由此可见锣鼓馆既承担着地方节会游行奏乐的社会功能，也扮演着地方社会的维护者的角色。

## （二）建国后潮州乐人身份的整合

从以上材料来看，建国前潮州音乐的艺人遍布各行各业，尽管在潮州市民间乐团成立之前，潮州市各区县均有演奏弦诗乐的儒乐社和锣鼓队，但潮州市民间乐团的成立具有不同一般乐社的意义。新中国成立之后，随着一系列文艺汇演的开展以及社会改革的推进，这些各阶层的乐人被整合到一个新的音乐机构潮州市民间音乐团中，他们的社会身份也发生了根本性的变化。“汇演提升了民间艺人的社会地位，给予其崇高荣誉，使之成为社会知名人士，抬到了应有的艺术地位上。散居乡野、默默无闻的民间艺人的社会身份，从此发生了翻天覆地的变化。他们的表演被录音广播，他们的音乐被记录刊印，他们的形象被拍摄张贴，1949 年前被人瞧不起的‘戏子’‘吹鼓手’，有了一个新的称号——民间艺术家、歌唱家、演奏家，共和国舞台的主人。他们与汇演一同构成了与一个新政权的‘共和’概念相一致的阶级背景。”<sup>[3]</sup>

这里不得不提的是在这一过程中潮州锣鼓乐人戏剧性的经历。当年的潮州城十三帮锣鼓馆性质复杂，这在建国后成为了镇反运

动肃清的对象。可是正如上文所述，锣鼓馆里面既有地痞流氓横行于市，也有优秀的民间艺人在节庆之时为乡民义务演出，当年知名的民间艺人邱猴尚、陈松都曾参加过锣鼓馆。在今人的叙述中，关于这些老先生是否参与过黑势力扰民的记载已不得见，只剩下其在政府对锣鼓馆的镇反运动中因为作为潮州音乐的代表人物命运获得戏剧性的改变。当代潮州音乐的代表人物杨业成先生在采访中这样说：

镇反运动时就把锣鼓馆的人抓起来说要一律枪毙，但政府里有一个领导懂音乐的，说这些打鼓的人都是宝贝，锣鼓馆里面打锣鼓的这些师傅是文人，他们是好的。不能把他们枪毙，因此这些师傅就没有被杀害，后来这些老艺人就集中在潮州音乐研究组，每个月给他们几块钱的生活补助，他们就专心搞音乐。<sup>②</sup>

经过了镇反运动，在经历了几次全国、省市的民间文艺汇演之后，潮州音乐的乐人从被“镇反”的对象，以及不同阶层的社会身份，变为了民间艺术家，一方面，参加各种政府组织的表演与比赛，另一方面，逐渐的成为具有国家编制的文化部门的工作人员<sup>③</sup>，并逐步的参与到潮州音乐的创作与研究的工作中。

## （三）潮州市民间音乐团的成立

潮州市民间乐团正式成立于 1956 年“全国音乐周”之后的十月，自成立之初就是一个带有半官方性质的民间音乐团体，从最初的目的来看，成立潮州市民间乐团以参加政府组织的文艺演出，传承本土潮州音乐为目的，因此，它可以每年获得政府一定的资助<sup>④</sup>，同时乐团接受政府的管理。<sup>⑤</sup>

① 2011 年 7 月 10 日下午采访黄义孝资料。

② 2011 年 7 月 8 日下午采访杨业成资料。

③ 据《潮州市民间音乐志》记载，上文提到的几位老艺人在潮州音乐研究组成立后都加入其中，享受政府的专款资助，许裕兴后来还到了潮州市文史馆工作，陈松成为潮安县政协委员。

④ 据黄义孝先生告诉笔者，1965 年的时候政府对民间音乐团的补助为每年一百八十元，1981 年的时候达到每年五千元，1993 年的时候每年四万，现在则是每年十几万，政府拨款主要用于乐团日常开支（电费、水费，以及成员的茶水费、夜宵费）。

⑤ 这种关系一直延续到今天，从乐团的领导结构和主要音乐行为可见其半官方性质，一般来说，乐团领导有正副职之分，其中正团长由文广局的历任局长担任，而民间艺人则任副团长，先后任过乐团团长的著名民间艺人有周才、黄义孝、杨业成、陈镇锡等人。乐团的演出或比赛一般都是官方行为，乐团对外演出的活动需要获得潮州市文化部门的批准，而政府有重要的演出都会抽调民间乐团进行演出。乐团成员并没有固定编制，都有着自己的工作单位，如果有演出由文化局以公事的形式帮其向单位请假，每次排练每人可获得 5 元的夜宵补贴。

享受政府资助的民间乐团，既集中了当时全潮州最优秀的民间艺人，如：

大锣鼓名师邱猴尚，擅长文派锣鼓，鼓点密而匀，文雅细腻。

大锣鼓名师许裕兴，擅于武场锣鼓，鼓法精湛，气势豪放。

大锣鼓名师陈松，擅长文武兼备的鼓套，节奏鲜明，姿势优美，同时也擅长于吹奏唢呐。

器乐名家林云波，擅横笛、三弦、古筝、琵琶。

器乐名家周才，擅长锣鼓和唢呐，其唢呐吹奏，技巧娴熟，字音饱满，以一音多韵而独具一格。

也有接受过专业音乐教育的音乐工作者如吴藏石，毕业于浙江省国立杭州艺专，懂潮州音乐，擅琵琶。

……

众多潮州音乐名师的加入，使得潮州市民间音乐团星光熠熠，也为潮州音乐的发展带来了新的可能性。正如采访中现任潮州市民间乐团负责人的大锣鼓传承人陈镇锡这样讲述民间乐团成立的意义：

他们都是业余的民间艺人。以前这些艺人的社会地位很低，白天做生意，晚上没事就一起排演，当时产生了东门、西门、南门、北门四个鼓王，想学的人只能拜一个师傅，因此学到的技术就很有限，但是他们各个都有其他人不会的本领，这样就产生了不同的流派，流派之间平时没有交流，以前就在游行庙会时各家都来比赛，有时比到天黑都没有比出个输赢。后来，53年政府把他们请来，组成了潮州民间音乐研究组，鼓励他们要开放，要培养下一代。在1956年，又组建了潮州民间音乐团，就这样，把各个流派就统一起来，搞出来的东西就是我们潮州民间乐团的，这样做的贡献是很大的。<sup>①</sup>

不同流派的名师通过政府的力量被组织起来，这为潮州音乐更大的发展提供了基础。而更为重要的是，民间音乐团的“半国家性质”，开创了国家引导，专业音乐工作者与民

间艺人合作的潮州民间音乐发展模式。“（汇演后）许多地方的专业文工团都吸收了当地的民间艺人参加工作，一面向他们学习，一面帮助他们在政治上、文化上提高，并在工作上和他们建立了兄弟般的关系，共同来进行修改旧节目的工作。”<sup>[4]</sup>专业音乐工作者力量的进入为潮州音乐的发展在观念和技术上提供了新的方向，在“新民族音乐”发展观的影响下，一场由文化局内人对于潮州音乐传统的自觉挖掘与改造的工作由此展开。

### 三、民间乐人对传统的自觉改造

在潮州音乐走向国家舞台的文艺汇演浪潮之中，伴随着的是传统潮州乡土社会向现代社会的剧烈变革，同时乐人作为文化的承载者与实践者，其社会身份的转变，对于其音乐的传承与实践都有着极大的影响，但更重要的影响则来自于汇演过程中“新的民族音乐”发展观念的冲击，“我国新的人民音乐，只有在继承和发扬民族传统的基础上，并且批判接受外国的音乐作为养料和借鉴，才能有更好的发展和繁荣。”<sup>②</sup>这一理念，可以说成为中国民族音乐20世纪下半叶以来的发展标杆，也是建国初政府组织文艺汇演的主要目的。大规模的各级文艺汇演为当时的音乐工作者挖掘整理研究民间音乐提供了重要的平台，另一方面，也让民间艺人接触到各种主流的声音，民间艺人的观念逐渐发生着变化，正如一篇文章中对当年的文艺汇演对民间音乐的影响时这样评论“历史结出的果实往往还有负面效应。‘民间艺人’的头衔曾经使一大批民间艺人在新中国的舞台上一跃而起，一举成名。然而从此以后，他们对待自己的文化身份里本应包含的传承使命和责任，开始随着耀眼头衔的承领而悄然发生了变化了。他们的意识开始偏向城市舞台，开始关注与这个舞台相称的外表，开始讲究似乎在舞台上表演必须具备的学院式的技术，开始坚持所谓‘高起点、高标准、高品位’。”<sup>[3]</sup>

① 2011年7月8日上午采访陈镇锡资料。

② 《人民日报》1956年8月10日社论

潮州市民间音乐团的乐人群体以民间艺人为主，但是随着全国文艺汇演的开展和五十年代新音乐工作者加入的影响，在民间乐团中，艺人们对于潮州音乐的认识开始逐渐的不同以前，这种认识既包括演奏技能和乐队设置上的专业化追求，也包括对传统曲目改编与创作的主动需要，他们开始积极地参与到乐器、乐队的改良以及对于传统曲目的改编与创作工作中，以此响应国家发展“新的民族音乐”的号召。

从乐队编制来看，建国之前的潮州音乐是没有“低音”和“和声”的概念的，五六十年代，全国音乐界纷纷在设法解决民族乐队的中低音（尤其是低音）的问题，在此背景之下，潮州乐器厂仿照椰胡的原理制作的大椰胡就是做乐队中中低音乐器的一种尝试。建国后潮州音乐增加了低音乐器的大冇（大椰胡）和低胡，再之后又换成大提琴，之后潮州音乐的乐队建制基本定型。

在发掘民间音乐素材创作新音乐的思想指导之下，潮州音乐也掀起了第一波对于传统曲目的改编与创作，并由此产生一批流传至今的保留曲目。

这些曲目中大部分是对于传统曲调的改编和整理。正如文章开头所说，潮州音乐传统的演出活动或存在于民俗节庆，或存在于仪式祭祀，或存在于日常休闲活动，总之，传统潮州音乐是非舞台表演的艺术，因此传统音乐在演出时间和音乐结构上并没有明确的结束。现代音乐舞台的表演空间作为一个实体的、固定的空间，与民俗活动的表演空间具有抽象性、即时性和流动性不同，需要的是音乐的具体性、逻辑性和固定性，当这一需求作用到潮州音乐时，为了适应舞台演出的需要，民间音乐团对传统曲调进行了删减与拼接，整首曲子时间上一般都控制在几分钟之内，以潮州大锣鼓《抛网捕鱼》一曲为例，该曲是邱猴尚、陈松等民间艺人，为了第一届全国民间音乐汇演而改编的，原为潮剧《二度梅》剧中渔家母女整理渔具准备下河捕鱼故事情节，原有牌子曲20多首，连同锣鼓经演奏需要一个多小时，改编时将

几首传统曲目《八板头》二板（也称为八板头），《大八板》二板（也称为八板尾），《柳青娘》三板，《飞凤衔书》三板，《水底鱼》删减组合而成，将演出时间控制在五分钟左右，演出时间的缩短标志着在潮州音乐中确立了现代舞台意义上“曲目”的意义，文艺汇演之后《抛网捕鱼》成为了潮州音乐传统曲目改编的范式。据资料记载同一时期以此范式改编的曲目还有潮州大锣鼓《双咬鹅》《庆丰收》，小锣鼓《粉蝶采花》《画眉跳架》，弦诗乐《柳青娘》（活三五调）、《狮子戏球》、《将军令》、细乐有《胡笳十八拍》、笛套音乐有《灯楼》《儿欢》《四大景》，庙堂音乐有《南海赞》《六天母》《双供养》等；<sup>①</sup> 这些曲目多以传统潮州音乐审美观念，采用了潮乐衍展、引伸、自由变奏等旋律发展手法，以及传统乐曲的结构形式，来处理传统音乐素材，保留了潮州音乐的传统韵味。

另一类曲目则偏重于创作，在乐队与旋律上都有所创新，以此表达新的时代精神，如潮州大锣鼓《二万五千里长征》，笛套音乐《大破金光阵》《渔港丰收》《南海战歌》等。这类作品在对传统音乐素材进行改编的同时，因为有专业音乐工作者参与，在技法上更强调专业性，在主题上更能体现时代精神。如由吴藏石和林云波改编创作于1959年的大锣鼓曲《二万五千里长征》，该曲创作背景是1959年建国十周年之际，党号召以优秀文艺作品向建国十周年献礼，时任潮州民间音乐团的负责人吴藏石同林云波等研究后决定以潮州大锣鼓表现二万五千里长征。该曲由吴藏石作曲，林云波配鼓，全曲分“会师”“突围长征”“突破乌江天险”“巧夺金沙江”“抢渡大渡河”“飞夺泸定桥”“过雪山”“草地行军”“攻占天险腊子口”“陕北会师”等十个乐段，吸取了庙堂音乐和革命歌曲等音调，在演奏上由大锣鼓艺人为之配了大锣鼓的鼓点，整个曲目演出达两小时。对于这种专业音乐工作者与民间艺人合作的模式，当代的鼓师陈镇锡是这样评价的：

“59年百花齐放，潮州大锣鼓也迎来了

① 郑志伟. 潮州民间音乐考. <http://www.ydtz.com/NEWS/shownews.asp?id=8362>, 2016年6月3日访问。

最兴旺的时候。当时，我们请了一些先进的音乐工作者创作旋律，我们就去配锣鼓，用潮州大锣鼓的所有特色乐器体现和表达长征每一段的情节。”<sup>①</sup>

作为大锣鼓在当代民间的传承人，陈镇锡的评价应该可以反映当时民间艺人们对于专业音乐技法的态度，即将专业音乐技法视为“先进”的，可见艺人们在当时对于传统是持有一种主动改革，追求技法专业性的愿望。

## 结 语

随着六十年代末“文革”开始和几位老艺人相继离世，曾经获得无数荣誉的潮州音乐被称为“封资修”，1966年潮州市民间乐团被解散，潮州音乐的发展陷入沉寂。一直到“文革”结束，随着一首大锣鼓曲《欢庆胜利》，潮州民间音乐团得以恢复，继而开始了潮州音乐新的繁荣。

潮州音乐在建国初期“舞台化”的经历对于我们认识中国传统乐种的现代化变迁提供了一种地方叙事的视角。全国文艺汇演，从国家的层面来看，是一次自上而下的大规模的对于民间音乐文化的国家话语整合，从地方来说，则是对国家话语“在地性”的实践与回应。在这场全国文艺汇演的浪潮中，

许多民间音乐与新中国国家话语第一次互动，在国家对传统乐种的梳理、认知与改造的过程中，许多民间音乐的“地方性”得以重塑，一种国家力量打造下的舞台化的“民族音乐”开始成为了民间音乐现代性的呈现。潮州音乐的经历印证了这一过程，但是，值得进一步思考的是，远离中央，地处遥远的岭南一隅，濒临南海的潮州小城中，国家文艺话语是如何实践以及民间艺人是如何对于话语接受与认同并自觉改造潮州音乐，其中隐含的地方文化认同与国家观念建构之间的互动关系非常值得进一步探究。

另一个值得思考的问题是，在潮州音乐走向国家舞台的这一过程中，不同社会功能的音乐类型被从原生语境中剥离，随之被整合为同一种“新民族音乐”发展观领导之下用于舞台演出的地方“民族民间音乐”。当文艺汇演的光芒褪去，在当下的非物质文化遗产保护强调的活态保护语境之下，如何评价这些舞台化的“潮州音乐”在当下独特的存在价值？走下舞台回归民间与生活是否将成为当下“非遗语境”中的地方乐种的又一发展主题……回溯历史，给我们带来了诸多思考，也给我们指出传统可能发展的方向。

(责任编辑 何婷婷)

### 参考文献:

[1]潮州市民间音乐志编写组[Z].潮州市民间音乐志,1989.

Records of Chaozhou Folk Music compiling group [Z]. Records of Chaozhou Folk Music, January, 1989.

[2]程美宝.地域文化与国家认同[M].上海:三联书店,2006.

Cheng Meibao, Regional Culture and National Identity, Shanghai: SDX Joint Publishing Company, 2006.

[3]张振涛.民间文艺汇演的反思[J].中央音乐学院学报,2008(3).

Zhang Zhen tao, Reflection on Folk Art Shows and Festivals, Journal of Central Conservatory of Music, No. 03, 2008.

[4]彭闪闪.第一届全国民间音乐舞蹈汇演的调查与研究[D].中国艺术研究院硕士论文,2007.

Peng Shanshan, Survey and Research of the First National Folk Music and Dance Festival, Master's thesis of Chinese National Academy of Arts, 2007.

[5]陈天国.苏妙箏.潮州音乐[M].广州:广东人民出版社,2004.

Chen Tianguo, Su Miaozheng, Chaozhou Music, Guangzhou: Guangdong People's Publishing House, 2004.

[6]余亦文,王培瑜,陈纤.近现代潮汕音乐[M].北京:中国戏剧出版社,2006.

Yu Yiwen, Wang Peiyu, Chen Qian, Modern Chaozhou - Shantou Music, Beijing: China Drama Press, 2006.

[7]蔡树航.潮州音乐[M].广州:广东人民出版社,2009.

Cai Shuhang, Chaozhou Music, Guangzhou: Guangdong People's Publishing House, 2009.

① 2011年7月8日上午采访陈镇锡资料。

**From Folk Music to National Stage Show:  
A Narration of the Historical Change of Chaozhou Music in  
the Early Period of New China ( 1949—1966)**

Pan Yanna

**Abstract:** The vigorous and spectacular National Arts Festival held shortly after the founding of People's Republic of China can be seen as the prelude to the modern development of Chaozhou music. It was the first time for Chaozhou music, one type of Chinese traditional folk music, to come out from protogenous context and be performed on the national stage. Large-scale joint performance led to the establishment of Chaozhou folk music troupe, and thus folk artists of different social classes are integrated and they for the first time learned the new ideas of national development of folk music. Influenced by the ideas of national development of "new folk music", people working in the cultural field embarked on conscientious exploration and reformation of Chaozhou music. The original music with the properties of folk life and self-entertainment began to raise stage performance standard and pursue academic technology in terms of music band configuration, playing modes and composition. As a result, a number of Chaozhou music works as well as Chinese folk music repertoire were produced. Looking back at the history of Chaozhou music developing from folk music to national stage show, we find that the change of Chaozhou music in the early 1950s was not only the result of the interaction between local artists and the national government, but also the result of the interaction between the mainstream views of music and local traditional views of music, and this provides a historical reference for us to understand the change of Chaozhou music in the second half of the 20th century.

**Key words:** Chaozhou music, stage, change, history, narration

**About the author:** Pan Yanna, Doctor of Shanghai Conservatory of Music, lecturer of School of music and dance, Guangzhou University. Guangzhou Guangdong 510006

**The paper is funded by the following:** Guangdong Provincial Discipline Construction Special Fund 2013 Seedling Cultivation Project Research on the *Contemporary Change of Chaozhou Music on the Stage* ( Grant No.: 2013WYM\_0069); Guangzhou Education Science "Twelfth Five-Year Plan" Youth Project Research on the *Discourse Transformation of Indigenous Traditional Music Education in Colleges and Universities* ( Grant No.: 12A033); 2014 Ministry of Education Humanities and Social Sciences Planning Fund Project *Theory and Practice of Geographical Research on Lingnan - district Traditional Musical Culture* ( Grant No.: 14YJA760021); 2011 Ministry of Education Humanities and Social Sciences Planning Fund Project Practical Record and Research of *Chaozhou Folk Music Events of Big Gong and Drum* ( Grant No.: 11YJA760007); 2012 Ministry of Education Humanities and Social Sciences Planning Fund Project Research on *Guangdong Music from the perspective of Ecological Aesthetics* ( Grant No.: 12YJC730048)