

Functional Analysis of the Timbre of National Musical Instruments

—*Ake the ritual of the Zhengyi School of Taoism in Cangnan as an example*

ZHONG Weicheng¹; HUANG Jie²

1 Jiangxi Institute of Technology, Nanchang, 330000, China

2 China Three Gorges University, Yichang, 443000, China

ABSTRACT

[Background] There are a wide variety of traditional Chinese Musical Instruments, which can be classified into wind instruments, stringed instruments, plucked instruments and percussion instruments according to different playing methods. In various folk activities held by the people nowadays, the use of Musical Instruments shows a unique distribution characteristic based on different occasions.

[Objective] The article takes the blessing ritual of Zhengyi Taoism in Cangnan County, Wenzhou City, Zhejiang Province as a case study, aiming to explore the use of timbre of the principal musical instruments in different ritual procedures and their functional significance.

[Method] By integrating field investigations, descriptions of ritual music, in-depth interviews with musicians, and audio spectrum analysis, the patterns of instrument usage during rituals are recorded and analyzed.

[Results] It is further discovered that the Musical Instruments used in the rituals of the Zhengyi School of Taoism have been deeply embedded in the ritual structure and cultural context. Their functionality is reflected in the specific timbres of the instruments and the symbolic ritual process, which enhance the emotions of the field and strengthen the cultural identity of the insiders.

[Conclusion] Revealing the systematic and symbolic connotations of the timbres of the instruments in the ritual system.

Keywords: Folk Musical Instruments; Timbre; Institutional Acoustic Attributes; Taoist Rituals

ORCID: 0009-0000-5766-325X

Corresponding Author: HUANG Jie; 757159935@qq.com

DOI: 10.23112/jgas25093001

Received: 15. Jul. 2025

Reviewed: 05. Aug. 2025

Accepted: 30. Sep. 2025

民族乐器音色的功能性分析

——以苍南正一派道教仪式为例

仲维成¹；黄洁²

1 江西科技学院，南昌，330000，中国

2 三峡大学，宜昌，443000，中国

摘要

【背景】中国的民族乐器种类繁多，按照不同的演奏方式可分为：吹管乐、拉弦乐、弹拨乐、打击乐。每类乐器又因不同的发声材料及其产生的高低各异的频率，故而具有不同的音色。在当下民间各类民俗活动中，乐器的使用呈现出独具场合性分布的特点。

【目的】以浙江省温州市苍南县正一派道教“祈福”仪式为个案，旨在探讨仪式中主奏乐器音色在不同仪式流程中的使用及其所呈现出的功能性意义。

【方法】结合田野调查、仪式用乐描述、乐人深度访谈与音频频谱分析等方法，对仪式中乐器使用的规律进行记录与分析。

【结果】正一派道教仪式中所用乐器已深度嵌入仪式结构与文化语境之中，其功能性体现出通过特定的乐器音色与象征仪式流程、渲染场域情绪并强化局内人的文化认同。

【结论】揭示乐器音色在仪式制度中的系统性与象征性的内涵。

关键词：民族乐器；音色；制度性音声属性；道教仪式

ORCID: 0009-0000-5766-325X

通讯作者：黄洁；757159935@qq.com

DOI: 10.23112/jgas25093001

Received: 15. Jul. 2025

Reviewed: 05. Aug. 2025

Accepted: 30. Sep. 2025

1 引言

苍南地区的宗教、民间信仰文化繁盛，其中又以道教文化最具代表性。苍南地区的道教按照流派差异分为：全真派、正一派、东华派、闾山派等多个分支（曹、徐，2000），本文主要以正一派执仪的祈福、祛病仪式为田野考察对象。选择正一派之原因一方面是由于当地正一派禡公（又称为“师公”，苍南地区受牒于龙虎山张真人一派）。在册人数最多，且所举办的仪式在当地评价体系中极具广泛性与代表性；另一方面正一派在仪式中的用乐流程已经形成了一定的范式与较为成熟的体系，并以“苍南县正一派科仪音乐”为名成功申报为国家级非遗保护名录。故选定苍南道教仪式中的正一派为田野考察对象具有一定的代表性。

正一派道教仪式中的乐器主要由禡公和乐师（苍南地区正一派道场中负责乐器演奏的人）演奏。其中禡公负责打击乐器，如大鼓、大锣、小锣、镲等；乐师负责旋律乐器，如唢呐、笛子、板胡、二胡、越胡等。在仪式开始时，禡公和乐师会分别坐在主神坛的两侧（见图1），互相配合仪式流程共同作乐。因此，在多种乐器组合中，由于主奏乐器的不同而形成了吹打合奏乐、丝竹锣鼓乐和清锣鼓三种组合。

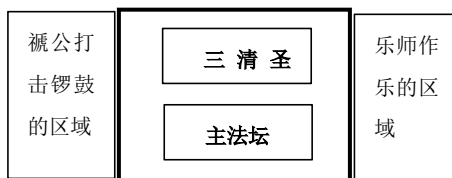


图1：道场区域分布略图

图片来源：仲维成制

苍南地区的道教仪式中使用吹打乐的形式由来已久。但是笔者在文献梳理中发现，目前学界有关道教音乐的考察大多集中于人声唱腔、用乐曲目特征及其功能性等问题上，而忽略了其中吹打组合的内容记录。因而，笔者采访了当地多位吹打乐人（又称乐师）和禡公，最先了解了当地道教仪式中何时开始使用吹打乐的情况，在梳理后，基本有以下几种观点：一说是近30年才有，由于早时村中大家普遍贫穷，并没有多余钱财举办道教仪式。通常是集全村之力，邀请道士前来做仪式，由于没有乐师，所以禡公们仅使用锣、鼓、镲、板以及金属法器等等来配合仪式。之后村民富裕了，就开始请乐师前来专门为道教仪式作乐；另一说是当地的道教仪式中历来就有使用吹打乐的传统。早先时仪式中仅有唢呐和板胡，之后乐人们才逐渐加入了越胡、笛、阮等乐器。

笔者在多次田野考察期间，搜集整理了大量音视频资料、乐人采访口述资料以及相关历史文献资料。基于现有的有关资料来看，当下苍南正一派道教仪式中的吹打乐的使用已然形成了较为固定的形式。并且各个乐器之间具有不同的功能性。

2 问题缘起

2021年7月，笔者在浙江省温州市苍南县进行了为期40余天的田野考察。苍南正一派道教仪式根据内容的差异分为：祈福、祛病、庆诞、还愿、丧葬开路等多个环节，其中又以“祈福”环节的举行最具普遍性。故而笔者选择了正一派道教仪式中的“祈福”道场作为本文讨论案例。

“祈福”道场所设定的流程众多，包含了：启鼓、请水、盖印、启师、勅坛、进表等多个仪程。笔者在考察中发现在诸多仪式环节中，乐师可以按照仪式进程选择不同乐器，以及演奏仪式所需的对应曲目。例如在仪式开始前，乐师会分别将各类吹管乐器（唢呐、笛子）、拉弦乐器（越胡、板胡）以及弹拨乐器（阮）放置在身旁以便拿取；仪式开始时，乐师通常会最先演奏唢呐，在此期间执仪的禡公伴随唢

呐声走进法坛开始行罡布斗（仪式开始前一系列尊神、敬神的动作），在禳公行罡步斗动作做完后，随即进入下一流程（通常为启禀这类带有人声诵唱环节），而一旁的乐师也会跟随禳公动作将唢呐停下来，即刻换成拉弦乐器（板胡或越胡等拉弦乐器），并伴随禳公诵唱的旋律进行相同旋律的乐器演奏；在禳公诵唱结束后，乐师会再次将拉弦乐器换成唢呐，禳公伴随唢呐吹奏的旋律做一系列谢神动作，最后退出神坛。到此，该仪式环节结束。

在仪式环节中更换乐器的情况在该地区的道教仪式中是十分普遍的现象。但是在仪式进行中为何要更换乐器？乐器的使用与仪式存在怎样的关联？随着问题的提出，笔者最先联想到的是，这是否与乐器的音色有关？故而，以下为笔者结合田野考察、乐人的口述、乐器与仪式的关系、乐器音色的数据特征分析等几个方面进行展开讨论。

3 正一派道教“祈福”仪式再现

2021年7月25日，笔者在苍南县望里镇金家庄村观看了一场由正一派禳公执仪的“祈福”道场。该仪式共持续了三天，而当日是该仪式进行的第二天。根据主人家意愿而制定的仪式流程，当天上午的仪式内容主要以“进表”和“做醮”（罗，2022）为主。因此，从7:25—10:57之间，仪式活动分别进行了三次“进表”、两次“做醮”、一次“拜忏”。具体仪式流程的上午部分如下图：

时间	仪式名称与次数	主奏乐器	乐曲名称	乐师（演奏人）
7:25—7:28	做醮（第一次）	唢呐	柳摇金	肖日东
7:28—7:44		无乐器	/	/
7:44—7:47		唢呐	回向曲	肖日东
7:54—7:59	进表（第一次）	唢呐	柳摇金	肖日东
7:59—8:14		板胡	黄蜂出窠	肖日东
8:14—8:17		唢呐	小开门	肖日东
8:30—8:33	做醮（第二次）	唢呐	柳摇金	肖日东
8:33—8:38		无乐器	/	/
8:38—8:41		唢呐	回向曲	肖日东
8:48—8:50	进表（第二次）	唢呐	柳摇金	肖日东
8:50—9:10		板胡	黄蜂出窠	肖日东
9:10—9:12		唢呐	小开门、小过场	肖日东
9:18—9:20	拜忏（第一次）	唢呐	柳摇金	肖日东
9:20—9:31		板胡、中阮	六月雪、拜忏曲	肖日东、禳公
9:31—9:33		唢呐	小开门	肖日东
9:53—9:57	进表（第三次）	唢呐	柳摇金	肖日东
9:57—10:04		板胡	黄蜂出窠	肖日东
10:04—10:06		唢呐	小开门	肖日东
10:21—10:57	午朝	唢呐、越胡	柳摇金、万年欢	肖日东、禳公

图 2：7.25 日金家庄村正一派道教“祈福”仪式流程（上午部分）

图片来源：仲维成制

上图可见，两次“做醮”仪式中乐器的呈现顺序为“唢呐—无乐器—唢呐”，中间无乐器并不是仪式结束或者暂停，而是由于此环节为禳公吟诵经文，不需要乐器伴奏。而在三次“进表”与一次“拜忏”仪程中，乐器以“唢呐—板胡—唢呐”形式进行变化。



图 3: (仪式中) 乐师肖日东在吹唢呐



图 4: (仪式中) 乐师肖日东在拉板胡

图片来源: 仲维成拍摄

如果将“进表”仪式环节的结构部分提炼出来则呈现为三个小的区间，分别是：



图 5: “进表”仪式结构示意图

图片来源: 仲维成制

其中符号①（见图 5）表示为仪式开始部分。这时候乐师吹奏唢呐，于此同时，三名禡公会在唢呐声中依次进入道场的法坛开始行罡步斗（“进表”仪式前的敬神动作）。各信众（通常是主人家的亲属）会携带各种贡物跟随在禡公后面，在绕法坛走一圈后依次排列站在法坛外侧。在此之间，仅有唢呐和打击乐器演奏的声音，所奏的曲目为《柳摇金》，曲目演奏速度较快，风格较为热烈。该区间使用的时间一般为 5—8 分钟，较为短暂。

在禡公的敬神动作做完之后紧接着开始进入到②（见图 5）区间，也是该仪式的核心部分。这时禡公开始将准备好的经文翻开，按照经书内容以带有旋律性的歌调诵唱出来。乐师会将唢呐放置一旁并拿起准备好板胡开始根据禡公诵唱的旋律拉奏。所拉奏的旋律与禡公诵唱的旋律保持一致，优秀的乐师还会根据禡公诵唱的旋律高低来选择对应的调高，而且可以灵活地改变演奏指法。这时候乐器所演奏的曲目通常为《黄蜂出洞》《太极韵》等，曲目的演奏速度较为平缓，带有抒情性风格。所使用的时间为 15-20 分钟不等。

在禡公将经书的内容诵唱完毕后开始进入②-1（见图 5）。这一部分中禡公会将信众的名字（通常是主人家的所有成员）诵读一遍，以祈求上天给予祝福并满足他们的愿望。这时候不需要演奏任何乐器，该区间时间的长短主要视主人家成员姓名的多少而定。

在所有的姓名诵读结束后，仪式开始进入区间③（见图 5）。这时候乐师又一次拿起唢呐，开始吹奏《小过场》《小开门》等一些速度更快，风格更加热烈的曲目，表示该环节进入到了结束部分。禡公们会做一些谢神的动作，再收起经书退出法坛。信众则会携带的贡物烧掉，以视为将“愿望”传达至上界神仙。在曲目演奏完毕后，整个环节的“进表”仪程也正式结束。

整个“进表”仪式通常会持续约 20 分钟。按照乐器演奏的顺序分别为“唢呐—板胡—唢呐”的变化，并且这种变化呈现出一定的规律性。在当天上午举行的三次“进表”仪式中，除了仪式对象（执政者面对的神或者祖师）和禡公诵唱的经文内容不同外，其余流程和乐器使用基本一致。

3 田野访谈

从以上仪式过程可见，正一派道教仪式中的民族乐器使用呈现出规律性特点。那么，在道教“祈福”仪式的场合中不同种类乐器的使用与仪式流程或者仪式内容存在怎样的关系？带着这样的问题笔者先后对当地乐师肖日东（57岁）、庄千军（56岁）、周崇营（42岁）以及褙公等人进行了访谈。

肖日东：正一派道教“祈福”仪式中的各类乐器使用是十分灵活的，在仪式进行时，我需要看褙公的执仪动作进行演奏，比如“进表”的时候，我一边要听锣鼓的节奏，一边要看法坛中褙公们的执仪动作。他们（褙公）的动作会给我提醒，现在进行到什么程度或者即将进入下一流程动作，需要提前做好准备。

庄千军：仪式中选择什么乐器本来是没有必然要求的，只不过为了将仪式内容完整清晰的呈现，所以在褙公诵唱经文的时候会选择板胡这类音量较低但是音色比较突出的丝弦乐器给他们伴奏。这样褙公既可以听到我们拉奏的乐器声音，又不会被乐器的声音干扰。

周崇营：苍南地区的道教仪式中用的乐器和曲目跟当地戏曲有很大关系，比如开场使用的唢呐，吹奏的曲目是戏曲中的吹打曲牌，而中间褙公诵唱时用板胡伴奏也可以认为是从戏曲伴奏形式演变而来的。

综合乐人提供的口述资料可见，苍南正一派道教仪式中的乐器使用并非随意为之，而是体现出一定的制度性与内在规则性。笔者认为，这种规则性主要体现在两个方面：其一，乐器的选择与仪式流程之间存在高度的契合关系。乐人通常与褙公密切配合，双方对仪式的结构与关键节点具有充分的了解。正如乐人肖日东所述，他不仅熟悉整个仪式的进程，还能够根据不同环节的需求，有意识地在唢呐与板胡之间进行切换。例如，他会依据仪式推进的节奏判断何时转换演奏乐器，以匹配不同段落所需的音响氛围。其二，乐器的替换行为本身即体现了仪式对特定音色的功能性要求。以“进表”仪式为例，唢呐通常用于仪式的开端与收束阶段，以营造庄严肃穆的氛围；而在褙公诵唱阶段，则以板胡作为人声的伴奏乐器，以实现音响上的融合与支持。此类乐器安排对于仪式参与者而言具有高度的内在合理性，反映出仪式音乐在音色分配与时序调度上的结构化特点，进而证实了乐器使用中蕴含的实践逻辑与规训秩序。在这样的前提下，笔者对乐器的音色与功能性进行进一步分析。

4 仪式中乐器的音色及其功能性分析

唢呐与板胡作为两种在苍南道教仪式中常见的主奏乐器，其各自具有显著不同的音色特征。在仪式的具体实践过程中，核心参与者——包括褙公与乐人——往往基于对特定仪式氛围的理解与追求，主动选择与之相匹配的乐器，以营造其所期望的音响效果，如庄严肃穆的宗教氛围或和谐有序的音声场域等。这一选择行为表明，乐器的使用不仅受制于传统的仪式规范，也与音色特性的功能性关联密切。因此，为探究乐器音色差异是否在实际使用中对仪式结构产生影响，笔者选取了当日仪式中“进表”环节的音视频资料，并借助频谱分析软件 Adobe Audition 对唢呐与板胡的音色特征进行了量化分析，以期从声学层面对其在仪式中的功能性差异进行进一步验证。

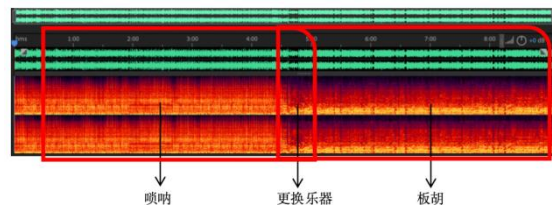


图 6：仪式 0-9 分钟音频片段频谱图

图片来源：仲维成制

如图6所示,上方绿色区域为演唱波形图,横轴表示时间(s)、纵轴表示音频的响度(db);下方红色区域为三维频谱图,横轴表示时间(s)、纵轴表示共振峰(hz)范围的变化(亮度乐队、音量越大)。笔者选取了0-9分钟的音频片段来呈现乐器转换时的特征,并使用两个红色的长方型线条进行标记。以音频进行的4分43秒为界限,左侧为唢呐演奏的共振峰频率,右侧是板胡拉奏共振峰频率,二者重合处为乐师更换乐器的位置。从前后共振峰的变化可以看出,在整体上,唢呐部分的红色区域集中度(或者呈现出的能量)要比板胡部分高。

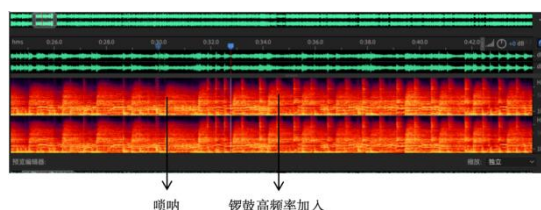


图7: 第一段唢呐演奏部分对应频谱图

图片来源: 仲维成制

将第一个部分的音色频率放大后则会发现,除去环境中可能产生的声音,最为明显的唢呐声所对应的共振峰值约在4khz,中间多条明显的柱状的频率为锣鼓类的打击乐器。在旋律线条中可以看出唢呐的演奏具有连续性,锣鼓演奏也呈现出前慢后快的规律。



图8: 唢呐与板胡转换处频谱图

图片来源: 仲维成制

如图8所示,乐器进行到在4分43秒的部分,由红色标记出的位置是乐师将唢呐更换成了板胡,期间禩公开始诵唱经文。这一部分的锣鼓敲击频率变缓直至停止,之后主要为板胡与禩公人声唱腔的部分。图中可以看出从4分43秒以后,最亮的部分(即收音到的最明显的声音)所对应的数值在1-2khz之间并趋于平稳进行,而且明显低于唢呐演奏的频率。此后,板胡演奏的部分是与入声唱腔同步进行的,在频谱中可以看到二者的频率高度契合,并且在音频的听觉感受上也较为和谐稳定。

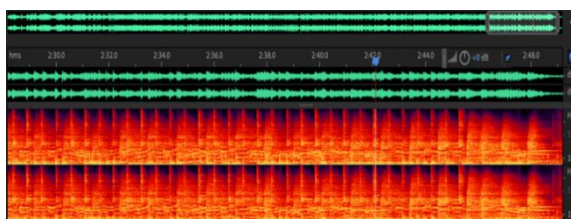


图9: 第二段唢呐演奏对应频谱图

图片来源: 仲维成制

在仪式进行到尾声时，乐师将板胡换成唢呐。如图 9 所示，唢呐共振峰值主要集中在 5kHz 左右，甚至有超过 5kHz 的趋势，故整个片段的声能都要明显强于前两个部分（开场时的唢呐和中间拉奏的板胡）。

虽然开场和结尾部分均使用唢呐作为主奏乐器，但是二者在频谱的视觉呈现上存在一定差异。笔者认为这与乐人演奏的曲目有密切联系。例如，开场时乐人演奏的曲目为《柳摇金》，该曲是中国传统器乐曲牌，广泛应用于中国民间戏曲音乐和吹打乐组合中，且在戏曲音乐中又多用于打扫、迎宾、赏花、饮酒等场面，使用这类曲目作为道教仪式开场较为符合禩公登坛的行为背景，具有合理性。而结束部分演奏的曲目为《小开门》，这首曲牌在京剧音乐中主要用于帝王后妃的临朝、摆驾、更衣、打扫等场面，也可用于各种戏剧情节的换景以及剧中人物动作表演的配乐（王、杨，2015）。在乐人演奏时，配合禩公谢神、离坛的动作，该曲的演奏在听觉效果上更倾向于向众人传达“仪式顺利举行完毕，主人家的愿望已经向上界传达出去”的指令。综上所述，仪式内容、乐器的选择及其对应的功能具有密切的相关性，不同乐器的音色结合仪式中乐人的行为给予仪式以象征性内涵。

5 结语

本文将仪式中不同类型的乐器放置于具体文化语境中进行分析，其乐器音色所携有的隐性内涵往往需要与仪式中的参与者形成某种认同，信息才得以传达，因此笔者进一步结合萧梅（2013）所提出的“仪式中的制度性音声属性”相关理论进行分析。在此所讨论的道教仪式具有固定的流程，局内人之间通过某种“约定俗成”进行执仪，故可以理解为该仪式具有一定的制度性。萧梅（2013）提出“仪式内涵之所以能够通过音声‘进行可感知的系统表述’，并‘固定于可感知形式的经验抽象（仪式程序化）’，再得以体现，那是因为在‘规律性和可预知方式中的重复行为’已然内化为文化模式，并被其文化和社会群体所感知和共享。它们在仪式的展演结构和音声属性上形成了特有的制度性，由此，‘审音’方可‘知政’”。因此对于该仪式中乐器音色的功能性探讨仍然要集中关注于“听”上，通过结合仪式中各种声音因素对其功能性进行探讨。

音声状态：乐器声贯穿于整个仪式过程，由锣鼓声开始仪式，之后唢呐声出，伴随禩公上场，演奏《柳摇金》，在禩公的“暗示”下，开始进行乐器的转化，乐器转换中伴有锣鼓伴奏以及禩公演唱，之后板鼓加入通过拉奏旋律歌唱旋律进行伴奏，随着禩公演唱的结束，板胡停止拉奏，锣鼓伴奏继续，旋律乐器乐师进行短暂的休息并开始转换乐器，短暂的休息过后进入最后一段的唢呐吹奏，此时唢呐吹奏速度较第一段明显加快。

功能意义：乐器之间相互配合贯穿于整个仪式过程，乐器声起仪式开始，乐器声落仪式结束，由此可见乐器的声音有着串联整个仪式活动的功能性质。禩公登坛的过程中，通过某种“暗语”与乐师沟通从而过渡至适合为演唱段伴奏的乐器——板胡，展现了旋律乐器为禩公服务的功能性。对于参与道教仪式的局内人来说，在仪式中使用乐器俨然已成为某种范式。唢呐作为中国传统乐器，因其所具有的宏大音量和渲染气氛的表现力而被广泛用于民间的婚嫁、丧葬、戏曲等场合中。而在道教仪式这类宗教场合中，唢呐的使用无疑是填补了民俗氛围。而之所以是“民俗氛围”，是因为仪式的举办者、执仪者以及其他参与者都是“人”（Human），而他们面向的仪式对象是“神”或“祖师”（Spirit），因此，在开场和结束部分选择这类带有当地民间元素的音乐，更符合当下“人”的需要。

在“进表”仪式的中间部分为乐师拉奏的板胡，曲调与禩公诵唱经文的旋律相一致，曲目名称为《蜜蜂出洞》。这首曲为正一派的传统曲目，属于诰腔，即颂赞祖师或者神仙功德和法力，常用于道教仪式的“进表”仪式中，这首道乐曲情绪是平和的、安静的，自然而流动为标准，速度大约每分钟 50-70 拍。而在这个部分使用板胡拉奏配合人声唱腔，其主要原因是板胡作为弦乐，在音色上与人声更为贴合。

有关拉弦乐器作为人声伴奏的案例在中国传统音乐中十分常见，例如京剧中的京胡、秦腔中的板胡、越剧中的越胡、河南坠子中的坠胡等等。拉弦乐器依靠琴弦的震动，在演奏时便于手指滑奏，甚至能够

模仿人物说话。而且板胡的音量较大，音色辨识度较高，声音最容易被耳捕捉到，尤其是在这类较为宽敞的仪式场所中。

乐器自身的物理构造和音色特征决定了它们在仪式中的功能作用。正如曹本冶和徐宏图(2000)合著的《温州平阳东岳观道教音乐研究》一书中所述：“器乐在仪式中，除了伴奏韵曲的颂唱，道人们在坛内作法演科时的各种具有法术性的近舞蹈动作，如「画符」、「念咒」、「踏罡步斗」、「踏八卦」、「跑五方」等，都由器乐音乐所包围着。以仪式看成一个整体性的演艺结构，器乐连同念唱经文、掐指念咒等形成了一个综合性的大型宗教演艺体裁。器乐音乐便是提供各仪式环节之间(及之中)连续性和整体性的重要因素。穿插于各仪式环节之间的器乐，或称作「过场」，一方面起着分界各仪式环节的功能，另一方面则以声响填补了仪式环节之间的空隙，使仪式自始至终容纳在音声环境之中。”

综上所述，旋律乐器在正一派祈福仪式中扮演着重要的角色。旋律乐器通过与锣鼓的配合表演贯穿于整个仪式过程，乐师通过与禳公的配合推动仪式的进程。从音声的角度，仪式过程中旋律乐器所展现的三个部分形成了不同的功能性特征：第一部分中唢呐所演奏的《柳摇金》中速度适中，拉开仪式的序幕，也因为唢呐号召性的音响特点使得仪式成为场域的中心；第二部分由板胡对禳公的演唱进行伴奏，乐器的转换使得乐器与人声之间更加和谐，由板胡的音色特点带来的旋律使得人声吟唱中的情感更为突出；第三部分乐器再次转换为唢呐，此时的唢呐演奏较第一段明显速度加快，体现出喜悦的情绪特点，与“进表”的顺利完成息息相关。由此可见，正一派祈福仪式中对乐器音色特点考虑首先服务于仪式进程，继而在仪式的不同阶段根据场域中的情绪以及乐器自身音色特点选择曲目进行演奏，这种由音色特定带来的器乐安排在经过多次实践检验，俨然已形成了一种局内人的器乐音色的属性认同，笔者认为民族乐器在诞生之初便具有原始音色，而其本身的音色已经为人所接受，之后在仪式中，按照乐器音色特性将其与仪式流程联系起来，因而体现了局内人对乐器音色的接受与认同。

参考文献

- 仲维成.(2022).苍南丧葬仪式中的吹打乐用乐考察研究.民族音乐,(5),44-48.
DOI:CNKI:SUN:YLGS.0.2022-05-012.
- 萧梅.(2020).民族器乐的传统与当代演释.中国音乐学,(2),74-91+2.
DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2020.02.010.
- 丁丽君.(2016).浙东民间吹打乐研究.苏州大学出版社.
- 萧梅.(2013).仪式中的制度性音声属性.民族艺术,(1),32-43.
DOI:10.16564/j.cnki.1003-2568.2013.01.019.
- 廖松清.(2013).奉化丧葬仪式中的吹打乐研究.歌海,(3),4-10.
DOI:CNKI:SUN:GHAL.0.2013-03-003.
- 殷颢.(2011).嵊州吹打现状调查与研究.黄钟(中国.武汉音乐学院学报),(2),57-62.
DOI:CNKI:SUN:HZWH.0.2011-02-007.
- 廖松清.(2010).吹打乐中的宗族社会等级性——以浙江省富阳地区的礼俗仪式为例.歌海,(6),16-21+30.
DOI:CNKI:SUN:GHAL.0.2010-06-005.
- 萧梅.(2008).“樂”蕴于身——中国传统音乐的实践观.人民音乐,(5),61-63.
DOI:CNKI:SUN:RMYY.0.2008-05-022.
- 曹本冶、徐宏图.(2000).温州平阳东岳观道教音乐研究.台北:新文丰出版公司.
- 张振涛.(2000).“吹鼓手”一词的社会学释义——“音乐会”与“吹打班”的比较研究.星海音乐学院学报,(02),1-6.
DOI:CNKI:SUN:XHY.0.2000-02-000.

免责声明：所有出版物中包含的声明、观点和数据仅代表个人作者和贡献者，而非 JGAS 和/或编辑。JGAS 和/或编辑对因内容中提及的任何想法、方法、说明或产品而造成的任何人身伤害或财产损失不承担任何责任。