海城高跷秧歌舞乐协同传统的背离与回归

李欣格

［摘　　要］海城高跷秧歌是国家级非物质文化遗产，具有舞乐协同共生的艺术本体特征。从结构框架与情绪功能层面看，海城高跷秧歌不仅展现了丰富的舞乐协同内涵，也呈现了明显的舞乐失衡态势：在舞蹈方面，规范性创新与视觉化传播持续强化；在音乐方面，面临传承断层、曲牌流失与创新停滞等困境。这一问题的形成，是多因素叠加的结果，包括非物质文化遗产分类导向下的资源倾斜、当代演出中的视觉优先倾向，以及传承生态的整体断裂，三者共同挤压了伴奏音乐的生存空间。为此，应从学术研究引领、艺人传承赋能、政府支持保障三个维度，推动海城高跷秧歌回归舞乐协同的传统，进而实现其可持续发展，使其在坚守火爆灵动的音乐传统与“扭、浪、逗、俏”的舞蹈特质的同时，更好地适应当代社会需求。

［关 键 词］海城高跷秧歌；舞乐协同；重舞轻乐；传承现状；非遗保护

中图分类号：J722. 211　　**文献标志码：**A　　**文章编号：**1001-5736(2026)03-0092-10

DOI:10. 20093/j. cnki. CN21-1080/J. 2026. 03. 08

一、引言

高跷秧歌是一种融音乐、戏曲、舞蹈、杂技等艺术元素于一体的民间艺术形式，源于古代百戏中的杂技表演。作为辽南高跷秧歌的重要支脉，海城高跷秧歌历经200余年发展，于2006年入选第一批国家级非物质文化遗产名录。海城高跷秧歌具有丰富的文化内涵和较高的审美价值，是辽南地区民间艺术的重要标志。

海城市民间高跷秧歌艺术团是该非物质文化遗产项目的传承保护单位，成立于1988年，初创时核心成员为25至27位农民艺人。该艺术团是海城市重点扶持的专业团队。国家级非物质文化遗产传承人、海城高跷秧歌第五代传人邢传佩担任团长，同代传承人杨敏任总编导。邢传佩和杨敏都自幼学习高跷秧歌，曾在马风公社文艺队接受专业训练并积累演出经验，功底扎实。杨敏还曾任海城市文体局文化科科长，专职负责高跷秧歌的演出组织与传承工作，为团队提供了有力的官方资源与专业支撑。

海城市民间高跷秧歌艺术团成立四十余年来，在国家政策和社会受众的支持下不断壮大，已成为最受观众和地方认可的演出团队及地方文化名片。团队既承接官方各类演出与赛事任务，也多次代表国家参加国际民间艺术节，曾赴四国十八地进行跨国演出，在国内各大盛典中展演百余次，充分展现了中国传统民间舞蹈艺术的魅力。作为海城的核心文化名片，该艺术团具有重要的历史、艺术与研究价值。[1] 在海城市民间高跷秧歌艺术团呈现的海城高跷秧歌中，“舞”与“乐”形成了平等协同的共生关系，这一特征与中国民间歌舞的普遍规律一脉相承。冷高波、唐春在《海阳秧歌音乐与舞蹈动律的相生性》中指出，音乐韵律

作者简介：李欣格，沈阳音乐学院2024级硕士研究生。
基金项目：沈阳音乐学院科研项目自主选题项目（研究生专项）“海城高跷秧歌的艺术特征研究”（2025KYYJS04）。

与舞蹈动律具有相生性，音乐韵律促成和深化了舞蹈动律的特征，同时，舞蹈动律特征又在实践中催生其音乐的个性韵味[2]；马娜、马智良在《东北秧歌舞蹈音乐教学研究》中进一步强调，任何舞蹈作品中的舞蹈与音乐都是相辅相成的关系，而又相得益彰地共同促进舞蹈作品的表达[3]。具体到海城高跷秧歌，这种协同关系主要体现在以下两个方面：一是音乐曲牌框架与舞蹈段落划分的精准匹配；二是音乐技法与舞蹈造型在情绪表达上的深度呼应。二者彼此成就，不可替代。

笔者于2022年10月至今，先后四次随海城市民间高跷秧歌艺术团开展田野调查，观摩演出共计6场，并对团长邢传佩、导演杨敏，以及祝恩国、亢金明、孙斌、周存辉等艺术团成员进行了多次访谈，完成记谱19份。调查发现，在当代传承与传播过程中，海城高跷秧歌逐渐呈现重舞轻乐的失衡态势：在舞蹈方面，规范性创新、视觉化呈现与传播力度持续增强；在音乐方面，出现了传承断层、曲牌流失与创新停滞等问题，这一倾向已背离舞乐协同的本体逻辑。基于此，本研究从用乐特征解析、失衡成因分析、传承策略构建三个维度展开，以期为海城高跷秧歌回归舞乐协同的本质传承路径提供参考。

二、海城高跷秧歌的舞乐协同特征

作为器乐与舞蹈相结合的综合艺术形式，海城高跷秧歌的音乐与舞蹈形成了相辅相成、相互促进的关系。具体体现在两个方面：一是结构框架上的适配，音乐的曲牌框架与节奏变化，同舞蹈的段落划分与动作转换实现精准匹配；二是情绪功能上的适配，音乐的技法运用与舞蹈的造型、技巧表演在情绪表达上形成呼应。二者并不是在相互替代，而是在一体化呈现中各司其职、协同发挥，共同构成完整的艺术本体。

（一）舞乐结构框架适配：舞乐协同的结构性支撑

海城高跷秧歌的舞乐结构框架具有一定的程式性，主要体现在器乐曲牌与黄河套子两种结构相互交织、交叉进行，从而为不同舞蹈段落提供结构性支撑。其中，大场秧歌的用乐框架程式较为完整，以前大场、后大场两部分为核心，有时在前后大场之间还会插入一个“下清场”部分，用于表演小戏情节。

在大场秧歌中，入场曲、开幕曲、【五匹马】、退场曲及黄河套子构成了几乎固定的程式，与舞蹈动作、造型等形成了精准对应；其余曲牌则根据当场演出需求灵活取舍。其中，入场曲固定从【三月三】【四月四】【八月桂花】中任选一首，以【三月三】最为常用，对应舞蹈开场走圈的规整节奏。开幕曲与【五匹马】旋律活泼，分别配合“架象”“下象”造型。慢板【大姑娘美】则呼应“扭浪”动作。下清场小戏搭配【二姑娘美】【三姑娘浪】等针对性曲牌，贴合剧情中的舞蹈互动。在“点将”环节中，男女演员一对对下场展示个人技巧动作，不同演员下场配以不同曲牌：头跷、二跷下场时，【柳青娘】的旋律起伏烘托出英雄豪迈的气势；渔翁、老生出场时，【抱龙台】的旋律塑造醉酒老翁形象，先后展示劈叉、跪地走等绝技。后大场则以【梆子娃娃】【东北风】等节奏强烈的曲牌，呼应舞蹈收场造型的情绪高潮。

除曲牌外，黄河套子是与唢呐曲牌并重的即兴段落，往往随意吹奏旋律，通常使用破功长音及浪头等表现手法进行自由发挥。黄河套子亦称“梢头”，是一个即兴演奏的段落。一般黄河套子由破功长音、【颠簸箕】、对句及小曲牌、流行曲调构成。黄河套子可长可短：短者稍作即兴发挥，便进入【住头】结束；长者则可分为若干段落，每个分段或以一个音扎住，或以一长音告一段落，然后以一个固定锣鼓点与下一段落隔开。黄河套子中的锣鼓击法并无定数，基本是随拍击节，也可以即兴花打[4]。演奏时长较为灵活，艺人可以根据场地、时间等实际情况删减黄河套子长度或调整前后场内容，与锣鼓、舞蹈演员配合，紧密完成叠罗汉、小飞人、大飞人、大风车等高难度舞蹈造型，在演出中达到烘托氛围、过渡曲牌的

效果。一场相对完整的大场秧歌音乐流程通常由前大场、后大场构成（见图1）。

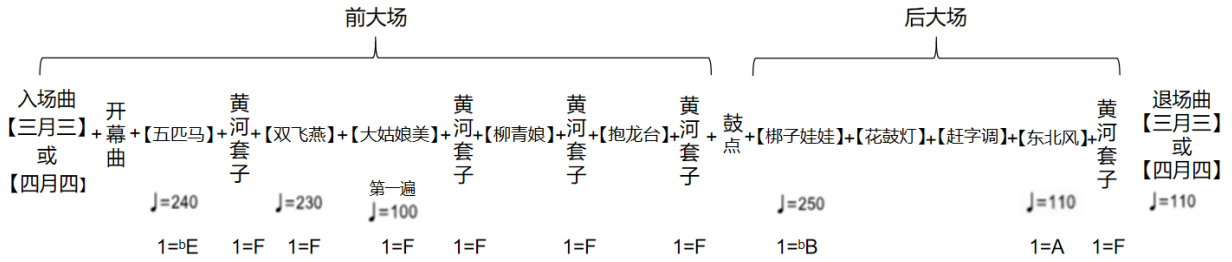


图1　传统大场秧歌的秧歌音乐流程

笔者将海城市民间高跷秧歌艺术团团长邢传佩提供的内部手写资料《海城秧歌（场记）曲牌》（该曲谱合集记录了自艺术团成立以来实际演出中使用的所有曲牌，反映了该团多年的用乐传统）与2023年至今观看的6场演出（具体包括2023年2月5日前往海城，参与“我们的节日‘元宵节’——海城高跷秧歌会”活动；2023年4月14日前往海城，跟随艺术团参与“第五届千亩映山红节”“‘辽海情韵’非物质文化遗产专场展演”“‘礼赞党的二十大 讴歌新时代’——非物质文化遗产辽宁鼓乐、海城高跷走进苏子沟镇汤河岭村文艺汇演活动”；2023年4月29日前往辽阳市，参与辽阳市文圣区首届民俗文化节开幕式表演；2024年3月10日前往鞍山，观看鞍山市第三十四届“钢城之春”秧歌赛会），以及对艺术团团员的采访整理情况进行对比，可以较为清晰地窥见，海城市民间高跷秧歌艺术团唢呐曲牌与舞蹈动作的实际使用情况（见表1）。

表1　海城市民间高跷秧歌艺术团唢呐曲牌使用情况

表演场合	《海城秧歌（场记）曲牌》中记录情况	近3年演出曲牌使用情况	舞蹈对应动作
前大场	【三月三】【四月四】【八月桂花】《开幕曲》【五匹马】【双飞燕】【采茶曲】【八条龙】【句句双1】【反句句双】【句句双2】【反模仿】【赶字调】【大姑娘美】（慢板）【五匹马】【鬼扯腿】【过街楼】【柳摇金】【扑蝴蝶】【东北风】【学大器调】【小磨坊】【摘黄瓜】【龙摆尾】【对五】【小对五】【抱龙台】【生产忙】【柳青娘】	【三月三】【四月四】《开幕曲》【五匹马】【双飞燕】【大姑娘美】（慢板）【五匹马】【抱龙台】【鬼扯腿】【柳青娘】	圆场进场、架象造型、点将：头跷、老生、老扯
下清场	小戏《欢喜冤家》中运用慢板【二姑娘美】、中板【三姑娘浪】；小戏《美女戏三毛》中运用【句句双】	【句句双】	小戏《欢喜冤家》《美女戏三毛》《扑蝴蝶》等
后大场	【梆子娃娃】【花鼓灯】【赶字调】【东北风】【过街楼】【五匹马】	【梆子娃娃】【花鼓灯】【赶字调】【东北风】【过街楼】【五匹马】	十字梅、一面墙等

从整体结构看，海城高跷秧歌的舞乐框架较为稳定，大部分演出均遵循入场曲—开幕曲—固定唢呐曲牌与黄河套子交叉进行—退场曲的基本结构。然而，根据《海城秧歌（场记）曲牌》的记录，在这一框架内部，固定唢呐曲牌的使用数量已大幅缩减：前大场从原有的二十余支曲牌，

减少至【三月三】【五匹马】【双飞燕】等不足十支曲牌，曲牌流失现象严重。由此可见，海城高跷秧歌大场演出的宏观结构虽相对稳定，形成了结构性支撑，但内部曲牌流失显著，舞乐之间的内容性支撑已大为削弱。

（二）舞乐情绪功能适配：舞乐共鸣的技法纽带

在海城高跷秧歌的舞乐体系中，曲牌与曲牌之间、曲牌与黄河套子之间的连接，主要依托破工、浪头两种标志性演奏技法、打击乐伴奏的锣鼓套，共同体现舞蹈与音乐在情绪与功能层面的协同关系。为使器乐演奏更好地适配舞蹈表演的节奏与情绪表达，当代艺人运用加花、减字、变头、扩充、拟声等变奏技法进行即兴变化，从而与舞蹈演员之间逐步形成一套近乎固定的乐、舞配合模式。同时，这种配合也保留了灵活变化的空间，是即兴与程式的统一。

破工与浪头是唢呐吹奏中的两种重要演奏技法。破工以持续长音作为情绪推动与段落衔接的关键手段，通过超吹方式获得筒音及其上方三度的“和音”，音色较为燥裂，炸裂感强，是营造火爆、热情氛围的重要手法[5] 931。该技法专门适配舞蹈动作中的高光造型，演员在完成“叠罗汉”“大篷车”等高难度的多人组合旋转造型时，运用持续破工长音能够瞬间推高现场气氛，与舞蹈动作的视觉冲击力形成听觉上的呼应。浪头则是一种没有固定曲谱、以波动旋律作为结构延展与气氛营造的即兴语汇，通常围绕某一个中心音形成上下起伏的旋律[6]，常被应用在黄河套子段落中适配老扯演员的“浪步扭”等俏皮互动，并通过反复分裂，引出数十拍乃至上百拍的长音，以烘托锣鼓、营造火热气氛[5] 932（见谱例1）。

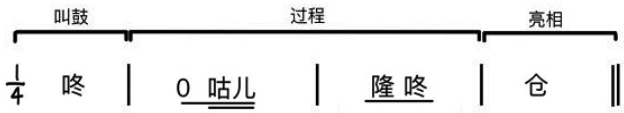
谱例1　黄河套子（节选自2023年4月14日岫岩第五届千亩映山红节演出）



锣鼓套是海城高跷秧歌中使用的打击乐伴奏点，通常用于整场演出的开始及唢呐曲牌的头尾过渡之处，以渲染热闹的演出氛围。锣鼓套往往与唢呐相配合，在某一旋律乐句结束时奏出固定锣鼓套，与舞蹈演员共同完成“叫鼓亮相”的动作，在海城高跷秧歌的音乐中占有极其重要的地位。海城高跷秧歌在传承过程中使用的锣鼓套包括“一鼓”“二鼓”“三鼓”“五鼓”“火爆头”等，现今演出主要使用“二鼓”和“五鼓”。频繁的叫鼓亮相是海城高跷秧歌的一个显著特点。在固定锣鼓套的配合下，高跷艺人进行“亮相”动作表演，即在锣鼓套奏出重拍时，艺人根据扮演的人物特点及自身表演技巧，做出一个瞬间静止的姿态。表演者根据情节或情绪的需要，以特定的“叫鼓”动作示意乐队及其他表演者，接到暗示后，乐队便配合表演者奏出锣鼓套，从而完成整

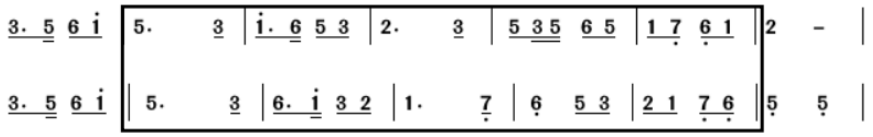
个“叫鼓亮相”的表演。艺人常将叫鼓亮相称为“鼓相”，每一种鼓相均由叫鼓、过程和亮相三部分构成。为便于划分结构，笔者以“一鼓”为例，将其谱例采用四一拍记谱（见谱例2）。

谱例2　“一鼓”结构（四一拍记谱）

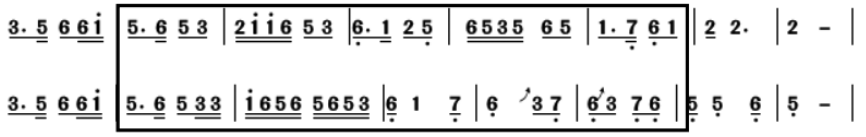


在各类曲牌的变化手法中，“填字加花”是民间艺人丰富曲牌音响的常用技巧。它不改变原乐曲的旋律形态，而是通过加入经过音、辅助音或乐器特效音，使乐曲更为丰满。以慢板【大姑娘美】为例，对比海城市民间高跷秧歌艺术团提供的《海城秧歌（场记）曲牌》与笔者对2023年在岫岩映山红景区举办的第五届千亩映山红节演出现场的记谱可以看出，现场演奏版本在基本保留原曲旋律与节奏骨架的前提下，通过节奏型与旋律线条的加花变化，使曲牌音响效果更加丰富，精准契合了舞蹈“扭浪”的动作韵律，强化了舞乐之间的情绪共鸣（见谱例3、谱例4）。

谱例3　《海城秧歌（场记）曲牌》【大姑娘美】片段节选

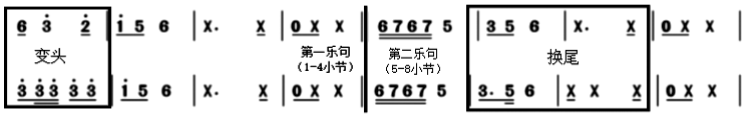


谱例4　现场演出【大姑娘美】片段节选



在曲牌的变化手法中，“变头”是指将乐句开头几小节的旋律加以变化，其余部分保留原曲；“换尾”是保持乐句前面旋律不变，仅对乐句尾部进行变化。演出中灵活运用变头与换尾，可为反复出现的曲牌旋律增添新鲜感。在曲牌【五匹马】中，艺人对节奏型和旋律音高做了变头处理，恰与舞蹈中“架象”“下象”的造型转换形成呼应，使乐舞配合更具层次感（见谱例5）。

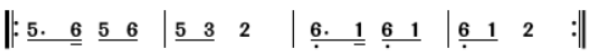
谱例5　现场演出【五匹马】片段节选



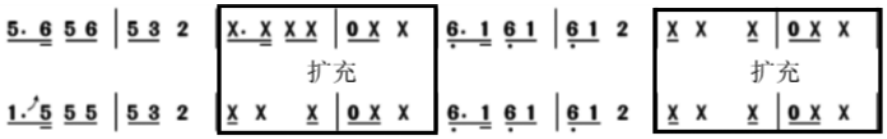
扩充乐句是曲牌适配舞蹈情绪推进的重要变化手法之一，艺人常通过增加锣鼓节奏来拓展曲牌乐句的体量。以曲牌【双飞燕】为例，对比海城市民间高跷秧歌艺术团提供的《海城秧歌（场

记）曲牌》与笔者在映山红节演出现场采集的记谱，现场演奏版本在基本保留原曲旋律及节奏的基础上，增加了4个两小节的锣鼓节奏，使原曲的体量扩充了一倍，同时与舞蹈动作的情绪推进相契合，进一步烘托了现场演出氛围（见谱例6、谱例7）。

谱例6　《海城秧歌（场记）曲牌》【双飞燕】片段节选



谱例7　现场演出【双飞燕】片段节选



在当代海城高跷秧歌的实际用乐中，唢呐艺人对各类曲牌变化手法的使用频次差异明显：加花、扩充最为常用，变头、换尾次之，减字的使用最少。这一规律高度契合舞乐协同中的情绪表达需求，既能持续推动演出现场气氛走向高潮，又能精准贴合舞蹈的情绪起伏与动作节奏，从而实现乐舞之间的协同配合，进一步夯实了舞乐共鸣的技法纽带。

在海城高跷秧歌的演出中，唢呐曲牌与黄河套子交叉进行，形成了程式化的结构布局。完整的演出框架主要分为前大场与后大场两部分，并可根据实际需求加入“下清场”等段落。如入场曲、开幕曲等固定程式，与圆场进场、架象造型等舞蹈动作精准匹配，常用曲牌包括【三月三】【五匹马】【大姑娘美】【梆子娃娃】【东北风】等。虽然整体宏观结构保持稳定，但内部传统曲牌流失严重，导致舞乐在内容层面的支撑力被大幅削弱。

在情绪功能方面，海城高跷秧歌依托唢呐的破工、浪头两大标志性演奏技法，以及与唢呐相配合的锣鼓套，共同搭建起舞乐共鸣的技法纽带。破工与浪头作为即兴吹奏手法，各有特色，分别适配舞蹈的高光造型与俏皮互动类动作，从而烘托热烈的演出气氛；锣鼓套则通过与舞蹈“叫鼓亮相”动作的配合，实现舞乐在情绪与功能上的精准协同。

三、海城高跷秧歌重舞轻乐失衡现象及其成因解析

尽管海城高跷秧歌的用乐规则蕴含深厚的学术内涵与文化价值，但在当代传承实践中，部分曲牌的使用已呈现减缩趋势，取而代之的是简单的破工与浪头技法的频繁出现。在舞蹈不断强调造型表现、创新编排等视觉元素的同时，音乐却多局限于加花、减字等传统且频度较低的变化手法。这一趋势折射出音乐在整个展演体系中正面临地位弱化的风险，逐渐形成重舞轻乐的失衡倾向。听觉表达由此从原本应与舞蹈平等对话的地位，滑落为视觉展演的背景陪衬，背离了舞乐协同的传统。与舞蹈持续强化的发展态势相比，音乐的传承日益萎缩。这一危机是非物质文化遗产分类导向、商业演出需求、传承生态失衡等多重因素叠加作用的结果。

（一）重舞轻乐的现状表征

海城高跷秧歌被列入国家级非物质文化遗产代表性项目名录中的“传统舞蹈”类别后，在其后续发展进程中，其传承实践逐渐向舞蹈一端倾斜，音乐传承空间不断收窄，重舞轻乐的倾向日益显著。

在舞蹈方面，随着海城高跷秧歌舞台化表演

形式的兴起，艺术团总导演杨敏持续向团员传授规范的舞蹈动作、神态等技艺，并根据不同场次演出的具体要求，对动作进行完善与改编，使其更贴合时代气质与活动需求。在海城高跷秧歌的传承和发展过程中，在表演内容方面，艺术团团长邢传佩和总导演杨敏会根据演出市场需要安排《欢喜冤家》《傻柱子逗媳妇》等具有代表性的剧目，并将其浓缩为两三分钟的小戏，但在舞蹈动作层面，主要保留精华，剔除部分不够雅观或观赏性不强的动作，重新编排，使海城高跷秧歌“扭、浪、逗、俏”的特色能被更加精炼地呈现给观众。[7]

在音乐方面，海城高跷秧歌的传承则面临三重断层的问题：其一，器乐演员传承断层。主奏乐器唢呐的演奏技艺较难掌握，演员学习传统曲牌的难度远高于学习舞蹈动作，且器乐演员还需具备一定的舞乐配合即兴协同能力。因此，相较于舞蹈演员，器乐演员在后备力量的传承与培养方面明显缺乏活力。其二，曲牌流失与使用简化。器乐演员主要依靠师门传承延续传统曲目及演奏技法，但许多传统曲牌未经改编浓缩便被直接舍弃。如体现音乐抒情性与丰富性的【二姑娘美】【三姑娘浪】等曲牌，因与快节奏舞蹈适配度低而被删减。与此同时，音乐中以黄河套子这类简单旋律构成的即兴段落比例增多，替代了部分传统曲牌，导致音乐的艺术层次大幅降低。其三，创新停滞。艺术团的创新以舞蹈为核心，在音乐上虽增加了钢琴等现代乐器，但曲牌音乐内容仅进行缩短时长、降低难度的被动适配，未能随舞蹈的新编排而进行旋律改编、节奏优化等主动创作。

（二）重舞轻乐现象的深层成因

重舞轻乐现象并不是偶然产生的，若从发生机制上加以审视，重舞轻乐背后交叠着非物质文化遗产分类导向、当代市场演出需求与传承生态失衡的三重力量。每一种因素都从不同维度削弱了海城高跷秧歌伴奏音乐的生存空间。

在非物质文化遗产项目评审过程中，海城高跷秧歌被归入“传统舞蹈”类别，这一分类直接导致资金、宣传、人才培养等非物质文化遗产保护资源向舞蹈倾斜，音乐的独立价值被忽视。从保护实践看，海城市民间高跷秧歌艺术团的核心投入集中在舞蹈领域，总导演杨敏对团队演员进行舞蹈专项培训，而在音乐方面仅有一两名唢呐艺人，既未对其掌握的伴奏音乐进行系统记谱，也未开展伴奏音乐演奏技法的向下传承培训。从宣传层面看，政府与媒体对海城高跷秧歌的报道多聚焦舞蹈演员整齐的动作与造型，极少深入提及伴奏音乐的艺术特征，往往仅以“渲染火爆气氛”带过，对其音乐价值缺乏应有的宣传。从人才培养看，艺术团招募演员时，优先选拔舞蹈功底较好的年轻人，并着重进行舞蹈动作的细致教学，而乐器演员多为兼职或由老一辈艺人传承，除现有的1名青少年学习大鼓外，暂无其他器乐艺人接受系统培训。

当代海城高跷秧歌的主要演出场景为商业庆典与政府展演，多分布于商场、景区、乡村等场所. 这些场景均以视觉冲击力为核心诉求，音乐的听觉表现明显让位于舞蹈的视觉效果。从商业演出看，超市开业、景区巡游等活动要求演出节奏快、视觉效果强，舞蹈需以整齐的走圈、夸张的造型吸引观众。在此要求的导向下，部分曲牌音乐（如慢板抒情的【大姑娘美】），因拖慢整体演出节奏而被大幅删减，转而使用节奏简单、音量较大的黄河套子。从政府组织的艺术展演看，各类文化惠民展演、主题汇演等相关舞台活动对演出时长有明确要求，表演内容需精练浓缩，舞蹈方面需提炼核心动作，曲牌方面则需精简段落。如【五匹马】这一原本23小节的完整曲牌，在展演中被缩减为仅8小节的片段版，只保留了开头的活泼节奏，而失去了以破工收尾营造的情绪高潮。

海城高跷秧歌的曲牌传承长期依赖口传心授的民间生态，然而，这一生态在当代已出现严重断裂，主要表现为资料流失、艺人断层与表述局限三个问题。第一，资料流失。民间艺人缺乏保存音乐相关资料的习惯，传统曲牌的曲谱多为艺

人记忆中的片段。虽然艺术团现保存有一本《海城秧歌（场记）曲牌》，记录了部分传统曲目，但像【鬼扯腿】【小磨坊】等曲牌，尽管有曲谱记载，在实际演奏中已不再占据重要地位。第二，艺人断层。艺术团的唢呐演员现仅有孙斌1人，其他乐件如钹、鼓等的艺人年龄多在40岁以上，基本没有后备的年轻乐器学徒。仅有一名少年，4岁开始学习打鼓，主要在假期时随团参与演出，是目前团内为数不多的青少年演员。第三，表述局限。民间艺人对乐器演奏的理解多基于实践经验，难以用语言进行较为准确的表达，缺乏学术化表述能力，导致乐器演奏的实践传承经验无法转化为可记录、可教学的知识。上述问题的存在，使海城高跷秧歌在发展过程中呈现音乐传承日益萎缩的趋势。

当代海城高跷秧歌重舞轻乐的现象具有鲜明的视觉霸权特征：通过动作规范与剧目精练，持续强化舞蹈的视觉表现力；而在音乐方面，人员、曲牌、创新三重断层并存，促使音乐逐渐沦为舞蹈的附属。这种失衡既体现了非物质文化遗产分类导向下保护实践对音乐独立艺术价值的忽视，也与国家级非物质文化遗产整体性保护的要求相悖。这一现象是多重因素叠加的必然结果：首先，非物质文化遗产传统舞蹈的分类导向，导致资金、人才、宣传等保护资源向舞蹈倾斜，音乐的独立价值被制度性忽视。其次，现代演出的视觉优先需求，迫使音乐为快节奏、强冲击的舞蹈让步。最后，资料流失、艺人断层、表述局限等从根源上削弱了音乐传承的可持续性。三者共同构成了对音乐生存空间的挤压，最终催生了重舞轻乐的现象，并在发展中不断加剧。这不仅是个体艺术的危机，更折射出歌舞类非物质文化遗产传承中的共性困境。

四、海城高跷秧歌舞乐协同传承策略

“只有将中国音乐文化的发展纳入‘可持续’的轨道，协调传统音乐生态系统中诸方面的关系，方能创造一个理想的‘人工—自然环境’，传统音乐才不致发生各种危机。”[8] 这将有利于人类信息文明的形成，并引导人们在经济建设与自然生态、文化发展与文化保护等诸多方面实现协调发展。要在“坚守传统核心”的基础上，推动传统文化与当代需求相融合。针对海城高跷秧歌重舞轻乐的现象，笔者拟从学术研究引领、艺人传承赋能、政府支持保障三个维度，构建回归舞乐协同传统的传承策略，以实现其可持续发展。

（一）学术研究引领：挖掘音乐价值，重构舞乐协同理论体系

学术研究是纠正重舞轻乐认知偏差的基础。应以挖掘海城高跷秧歌伴奏音乐的本体价值、构建舞乐协同理论体系、提升音乐在舞蹈艺术中的核心地位为着力点，为传承实践提供坚实的学术支撑。

学术界亟须跳出“音乐附属于舞蹈”的认知误区，深化音乐本体价值的挖掘与传播。应从音乐学、人类学、社会学等多维视角出发，系统研究伴奏音乐的本体特征，厘清不同曲牌与舞蹈造型之间的对应关系，充分彰显其独特的艺术价值与文化底蕴。地方高校应充分发挥其生源与教学优势，如与艺术团搭建协同合作平台，对海城高跷秧歌进行深度调研，将研究成果转化为理论教材与影像教学资料，并逐步开设田野考察、海城高跷秧歌舞蹈、海城高跷秧歌音乐等地方特色课程，从青年学者的认知培育入手。同时，应通过发表学术论文、撰写科普文章、举办专题讲座、开设报纸专栏、制作电视节目与短视频等多种传播方式，向艺术团体、政府部门及社会公众广泛传播音乐的本体价值，推动社会各界深化对海城高跷秧歌的认知。

（二）艺人传承赋能：强化音乐传承主体，激活创新能力

民间艺人是音乐传承的主体，应从能力提升、管理机制、模式创新等方面加大关注与支持力度，赋能并激活其创新能力，切实解决传承断层、创新停滞的问题。建议由当地文旅部门牵头，推进

艺人传承赋能相关工作。

一是建立艺人、学者结对共建机制。结合当地高校非遗传承保护相关工作，由高校选派2至3名音乐专业教师，与当地民间艺人建立长期深层联系机制，每季度开展一次集中研讨交流，协助艺人整理个人传承谱系、记录口传技法，提升艺人的学术表述能力。同时，可组织“艺人谈技法”座谈会等形式的交流活动，增强音乐传承的规范性和可持续性。

二是建立音乐传承评价体系。艺术团应设立音乐传承档案，记录艺人掌握的曲牌数量、新技法的探索成果、带徒传艺情况等，并以此作为评价艺人传承贡献、安排后续培养与激励的重要依据。

三是推动模式创新。艺术团可与当地高校合作开设“海城高跷秧歌音乐传承班”，吸收中国非物质文化遗产传承人研修培训项目的成熟经验，招收音乐专业学生，由艺术团艺人担任教学工作。课程设置兼顾传统技法与现代乐理，培养会演奏、能传承、懂创新的后备人才。同时，利用数字化平台开设“线上学徒班”，扩大传承覆盖面。

（三）政府支持保障：优化保护政策，构建舞乐协同生态

政府需发挥统筹协调作用，从资源配置与生态构建等多个维度入手，为舞乐协同提供坚实制度保障。

一是加强资源投入。依托海城“二月二澄州之春高跷秧歌会”“梨花节”“非遗过大年”等品牌活动及非物质文化遗产研学体验项目，增设器乐互动区域，聘请艺人现场指导爱好者学习简单的舞蹈动作、吹奏简易曲调或打击乐节奏，从而扩大音乐的受众基础。

二是构建协同生态。鼓励搭建政—校—团协同平台，建立文化馆、周边高校与艺术团队三方季度对接机制。文化和旅游部门提供政策与资源保障，高校为艺术团提供曲谱整理、理论培训等服务，艺术团则为高校学生提供实践基地，共同构建学术—实践—传播闭环的传承生态。

五、结语

海城高跷秧歌的重舞轻乐现象，是当代歌舞类非物质文化遗产传承中重视觉呈现、轻音乐本体的典型缩影。作为扎根辽南大地的民间艺术，它不仅是一项国家级非物质文化遗产，更是当地民众精神文化生活的重要载体。在新时代弘扬音乐批评、重塑音乐评论话语体系的时代语境下，音乐评论的使命既在于揭示问题，更在于引导发展。

海城高跷秧歌的传承亟须通过学术研究引领认知、艺人赋能激活传承、政府保障优化生态，推动其从重舞轻乐回归舞乐协同的本体逻辑。唯有如此，才能使这一国家级非物质文化遗产项目坚守火爆灵动的音乐传统，保持“扭、浪、逗、俏”的舞蹈特质，更好适应当代社会需求，持续为地方百姓提供精神滋养。在商业展演、校园传承、社区活动等多元场景中，海城高跷秧歌将不断延续其丰富精神文化、提升民众素养的社会价值，真正实现活态传承，成为展示辽南民间文化精髓、弘扬中华优秀传统文化的生动符号。

参考文献：

[1]王晓黎. 高校舞蹈教学视域下“非遗舞蹈”的传承思考：以“海城高跷秧歌”为例[J]. 乐府新声，2022，156(2)：158-163.

[2]冷高波，唐春. 海阳秧歌音乐与舞蹈动律的相生性[J]. 舞蹈，2008(11)：58-59.

[3]马娜，马智良. 东北秧歌舞蹈音乐教学研究[J]. 艺术教育，2024(9)：159-162.

[4]《中国民族民间器乐曲集成》编辑委员会，《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》编辑委员会. 中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷：上[M]. 北京：中国ISBN中心，1996：54.

[5]《中国民族民间器乐曲集成》编辑委员会，《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》编辑委员会. 中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷：下[M]. 北京：中国ISBN中心，1996：931-932.

[6]孙世静. 中华优秀传统文化丛书秧歌[M]. 长春:吉林出版集团有限责任公司,2013:112.
[7]陆欣欣. 探析海城高跷秧歌典型人物扮相“老扯”的表演特征[J]. 乐府新声,2016(2):187-189.
[8]蔡际洲. 中国传统音乐的生态系统及其可持续发展[J]. 中国音乐,2003(2):16-22.

Deviation from and Return to the Tradition of Dance Music Synergy in Haicheng *Gaoqiao Yangge*

LI Xinge

Abstract: Haicheng *Gaoqiao Yangge* is a national-level intangible cultural heritage item in China, and its artistic ontology is characterized by the symbiotic synergy of dance and music. From the perspectives of structural framework and emotional function, Haicheng *Gaoqiao Yangge* not only embodies rich connotations of dance-music synergy but also displays a marked tendency toward dance-music imbalance: in dance, standardized innovation and visualized dissemination have continued to intensify, whereas in music, it faces such predicaments as inheritance gaps, the loss of Qupai (traditional tune-patterns), and innovation stagnation. This problem has arisen from the convergence of multiple factors, including resource allocation skewed by the classification-oriented approach to intangible cultural heritage, the visual-first tendency in contemporary performances, and the overall rupture of the ecology of transmission; together, these factors have constricted the space for accompanying music to survive. Accordingly, efforts should be made along three dimensions, academic research guidance, empowerment of inheritors, and government support and safeguards, to promote *Haicheng Gaoqiao Yangge*'s return to the tradition of dance-music synergy and thereby achieve its sustainable development, so that while preserving its fiery and agile musical tradition and the dance qualities of "niu (twisting), lang (swaying), dou (teasing), and qiao (charming), "it can better adapt to contemporary mass needs.

Keywords: Haicheng *Gaoqiao Yangge*; dance-music synergy; prioritizing dance over music; current state of inheritance; preservation strategies