温岭“洞房经”的程式性与即兴性研究

杨昕怡　孟凡玉

［摘　　要］温岭“洞房经”是流传于浙江温岭地区的民间传统婚礼仪式歌，作为当地婚俗文化的重要载体，其演唱形态兼具仪式引导、伦理构建与娱乐互动功能。聚焦“洞房经”在“傧相仪式”与“洞房仪式”两个核心环节中的音乐形态及唱词文本的程式结构与即兴空间：在仪式框架与对歌互动方面，温岭“洞房经”展现了高度的程式性，为演唱者的口头创作提供了坚实的骨架；在词章捕捉和旋律修饰方面，温岭“洞房经”的演唱者具备高超的即兴能力，可根据现场器物、宾客身份及突发情境进行灵动“现挂”。“洞房经”的演唱既不是程式的单向支配，也不是即兴发挥的完全主导，而是在历史变迁与实践的“定”与“活”之间呈现辩证共生关系。程式筑牢即兴之基，即兴反哺程式之变，“洞房经”通过程式与即兴的互动形式，可以确保温岭民间婚礼仪式在喧嚣热闹与井然有序之间顺利推进。

［关 键 词］温岭洞房经；程式结构；即兴空间；音乐形态；口头传统

中图分类号：J607. 2　　**文献标志码**：A　　**文章编号**：1001-5736(2026)03-0078-14

DOI:10. 20093/j. cnki. CN21-1080/J. 2026. 03. 07

温岭“洞房经”是浙江温岭地区对当地民间传统婚礼中仪式歌曲的称谓，通常由熟悉婚礼仪程的演唱者在婚礼现场进行演绎，其内容围绕新人婚配、家庭伦理与吉祥祝愿等主题展开，兼具仪式引导与娱乐互动功能。作为一种活态的口头表演艺术，温岭“洞房经”要求演唱者依靠长期积累的曲调资源、唱词套语与婚礼经验，结合现场情景进行即时应变。这种兼具规范性与创造性的演唱方式，体现了演唱者娴熟的应景、应人与应事能力。美国民俗学家理查德·鲍曼在其著作《作为表演的口头艺术》（*Verbal Art as Performance*）中认为，口头艺术不是对既定文本的机械复现，而是在特定的表演情境中，通过表演者与听众、环境及社会关系的互动而不断生成和完成的文化实践。表演的意义既体现在文本上，也体现在具体的表演过程及其情境之中。其理论包含情境嵌入与动态涌现性（Emergence），强调口头艺术的文本与意义是在具体交际情境中即时生成的；表演的键入机制（Keying），即通过特定的套语、韵律、代码等手段构建审美框架；以及交际技能与责任机制（Accountability），表明表演者须对传统规范及现场交际效果承担责任[1]。理查德·鲍曼的表演理论为理解温岭“洞房经”中程式性与即兴性的统一关系提供了重要视角。基于此，本研究将结合田野调查材料，从温岭“洞房经”演唱的程式基础、即兴空间及二者的互动关系三个层面展开讨论，以揭示其作为口头表演艺术“定”中有“活”、“活”中守“定”的演唱机制。

一、温岭“洞房经”概况与田野调查

温岭“洞房经”是融仪式引导、伦理构建与

作者简介：杨昕怡，浙江音乐学院2024级硕士研究生；
孟凡玉，浙江音乐学院教授，博士研究生导师。

娱乐互动于一体的活态民俗音乐结晶。鉴于此类音声传统具有强烈的仪式依附性，对其音乐程式与即兴空间的探讨，绝不能脱离具体的展演时空。为此，本研究梳理温岭“洞房经”的基本情况，并秉持民族音乐学以田野工作为基础的学术规范，开展田野调查，以此作为后续深入剖析其音乐形态与阐释相关学理问题的现实依据。

（一）基本情况

温岭地处浙江省东南沿海，以滨海丘陵地形为主。由于其独特的地理位置，温岭在深受古老吴越文化滋养的同时，兼具鲜明的沿海文化特征。温岭“洞房经”是古吴越文化的活态遗存[2]，因此，其在音乐形态和民俗内涵方面具有多元文化交融的特征。

曾经的温岭婚礼仪程十分繁复，被当地称为“六礼”，涵盖媒人、合八字、送日子、送嫁、暖房、发嫁妆、看嫁妆、迎新娘、望新娘、拜堂、闹洞房[3]等多个环节。其中，送日子、暖房、看嫁妆、迎新娘等需要多人参与的场合，往往都会伴随温岭“洞房经”的演唱。然而，随着时代的发展，温岭的民间婚礼仪程逐渐简化，如今新人在举办传统婚礼时，大多省去正式拜堂前的诸多环节。当前，温岭的民间婚礼仪程大体可分为两种：一是以拜堂为核心的傧相仪式；二是以闹洞房为核心的洞房仪式。这两种仪式在温岭“洞房经”的曲调运用及演唱方式上存在明显差异：傧相仪式通常由1人演唱，演唱者被当地称为“傧相”，所用曲调则称为“傧相调”，完整的傧相仪式一般持续1—2小时。温岭“洞房经”的演唱形式与曲调运用也更为灵活丰富。闹洞房过程中通常采用多人对唱形式，除受邀艺人外，熟悉曲调的宾客乃至厨下倌也常参与演唱，形成多人应和、即兴互动的表演场景。由于受婚礼规模、参与人数及现场氛围等因素影响，洞房仪式的持续时间长短不一，短则一两个小时，长则延续整夜。

（二）田野调查

2024—2026年，笔者在浙江省温岭市新河镇坦头桥村、滨海镇前王村等地开展了多次田野调查工作，全程记录了4场具有代表性的温岭民间传统婚礼（见表1）。

表1　温岭“洞房经”田野调查及采样场次

序号	调查时间	调查地点	婚礼主家与性质	调查方式	仪式时长	参与艺人
1	2024年11月9日	温岭市新河镇坦头桥村	林氏婚礼，完整传统仪式	现场录音、录像；局外观察	6小时	颜冬春、王云兵
2	2025年9月17日	温岭市泽国镇新乐村	张氏婚礼，传统傧相仪式	现场录音；访谈	2小时	王云兵
3	2025年11月3日	温岭市滨海镇前王村	陈氏婚礼，完整传统仪式	现场录音、录像；局外观察；访谈	5.5小时	应子云
4	2026年4月10日	温岭市温峤镇白岩下村	王氏婚礼，完整传统仪式	现场录音、录像；局外观察；访谈	4.5小时	颜冬春

通过多次深入乡村的田野调查，笔者积累了丰富的一手资料，其中，录制婚礼现场高清视频约15个小时、音频约18个小时。这些资料经后期听写、转录与多轮校对，共整理出温岭“洞房经”各环节唱词53段。与此同时，对傧相调、洞房调及其他各类杂曲小调进行现场采录，完成25首唱词记谱，为后续的分析提供了乐谱文本。民族音乐学视域下的音声传统研究，核心在于“人”的

音声实践。温岭“洞房经”的演唱主体多为活跃于民间的仪式音乐艺人。在田野调查期间，笔者对三位核心演唱艺人进行了多次深入访谈，围绕他们的学艺经历、演唱程式、传承谱系及仪式观念等逐一展开，并整理了他们的传承谱系信息（见表2）。

表2　核心受访民间艺人及传承谱系信息

姓名	性别	出生年份	艺人身份	师承关系	本研究对应谱例
王云兵	男	1971年	台州渔鼓道情非遗传承人，温岭“洞房经”等兼职演唱音乐艺人	师从应光远、朱振芳	谱例3、谱例4、谱例6
颜冬春	男	1970年	温岭洞房经非遗传承人，温岭“洞房经”等职业演唱音乐艺人	师从应光远	谱例1、谱例2、谱例5
应子云	男	1970年	温岭“洞房经”等仪式兼职音乐艺人	师从应光远	谱例7

由表2可见，三位艺人师出同门，均承袭自当地上一代道情及“洞房经”名家应光远。笔者经过深入访谈得知，应光远弟子众多，现今温岭知名的“洞房经”艺人大多出自其门下。这些艺人广泛活跃于各类民俗仪式中。他们在精通多种仪式音声实践的同时，又各有擅长的曲调。

二、温岭“洞房经”口头创作的程式性基石

温岭“洞房经”长期传承的基础在于一套相对稳定的程式化规范。这种程式化规范既保证了婚礼仪式的有序进行，也为演唱内容的组织和音乐表达提供了基本框架，成为口头表演赖以确立的“宏观键入机制”。它将言语交际带入特殊的审美框架之中，并为表演者切实履行其“交际责任”提供了底线技术保障。“洞房经”的程式性具体体现在三个层面：一是婚礼仪程形成的仪式程式；二是以固定套语、对唱文本结构等为核心的语言程式；三是以曲调运用、旋律组织为主的音乐程式。

（一）仪式框架的程式逻辑

“洞房经”的演唱不能脱离仪式而独立存在，需要伴随仪程的推进而展开，也正是在这一框架下，“洞房经”的演唱内容、节奏安排等都受到制约和引导。

在傧相仪式中，整个流程大体遵循“建构仪式空间—请新人出堂—正式拜礼”三个阶段。仪式伊始，傧相通过唱词描绘喜庆景象，完成婚礼空间的构建，这种规范性表述构成了理查德·鲍曼所谓的“时空键入”，将日常物理时空转化为具有神圣与审美意义的表演框架，即将生活时空转化为具有特殊意义的礼仪时空。随后，在请新人环节，傧相的演唱内容并不是简单地发出邀请，而是具有一套相对固定的“请—阻—解”模式。这种模式具有明确的程序：先唱请新人出堂，继而通过《撞新人》等唱段预设新人害羞迟迟不出房的情境，最后借助调侃陪姑、戏谑新人等方式化解僵局。这种层层递进的程式安排增强了婚礼现场的戏剧性，使仪式环节之间自然衔接。

进入拜礼阶段后，婚礼的程序规范更加严格。拜礼过程遵循固定顺序，由天地、神灵、龙王、家堂、祖宗等逐步过渡至父母、媒人、厨官、邻里及四亲六眷等。每一项礼仪均需傧相演唱相应唱词，新郎、新娘依照唱词提示完成跪拜、敬酒或行礼等动作，这一礼仪安排使婚礼不仅完成了新人的婚姻缔结，也在公开仪式过程中确认了家族成员之间的亲属关系及长幼尊卑秩序，使婚礼成为宗族伦理关系构建及展示的场景之一。

宴席结束后的洞房仪式虽更具娱乐性，但其整体流程依然建立在固定的程式框架之上。从上楼梯、唱大小八仙、开门开锁，到讨凳头、讨茶、

摆十三花、抱龙灯、出洞房等，各项内容仍需按照既定顺序展开。演唱依然伴随仪式的每一个环节，新人的一举一动都形成了“依唱而行”的模式。即便在闹洞房过程中，宾客与洞房客之间频繁出现对歌、设阻、问答等互动，但其发生的时间、对象和基本内容也并没有脱离婚礼的整体程式框架。这种程式也并没有绝对僵化。温岭民间传统婚礼的洞房仪式完整仪程可达四十余项，在具体实践中会根据婚礼规模、时间安排及现场情况，对部分娱乐性较强的环节进行适当增减。由此可见，温岭民间传统婚礼的程式具有整体稳定、局部灵活的特征。

（二）唱词文本的程式特征

温岭“洞房经”的唱词文本同样建立在一套相对稳定的语言程式之上。以理查德·鲍曼表演理论审视这些唱词程式，它们是微观层面的语言键入标记。艺人们通过反复运用固定套词、相对统一的句式结构及约定俗成的对歌规则，在保证温岭民间传统婚礼仪式顺利进行的同时，实现了唱词的快速组织。

1. 稳定的固定套词

在“洞房经”口头传承过程中，艺人们逐渐形成了一套较为稳定的固定套词。这些套词并不是某位艺人的个人创作，而是在长期演唱实践中通过不断筛选、积累并沿用下来的语言程式。当婚礼进入某一固定仪式环节时，艺人们通常不需要临时构思唱词，而是直接调用相应的套词完成演唱。

如傧相仪式中的《开场曲》唱词，就通过描绘香烟、花堂等意象完成了婚礼仪式空间的建构：“开天皇道福寿长，香烟缈缈喜洋洋。东西结彩龙王鼓，古木明绿百年长。”[4] 117

再如拜礼时《拜双亲》的唱词围绕新人拜见父母这一固定礼仪展开，唱词内容和行礼对象均保持相对稳定：“鼓乐喧天闹盈盈，走步上前拜双亲。二人就拜位来正，正好龙位拜双亲。太极造书开一禄，周公义礼启三千。千般礼钿行不成，中堂坐位拜双亲。”[4] 121

而在洞房仪式中，《上楼梯》《下楼梯》《小八仙》等段落同样如此，其唱词均伴随相应的礼仪动作在多场婚礼中反复出现，基本形成了固定的演唱文本。不同婚礼的具体演唱者虽有所不同，但这些唱段的基本内容和语言形式通常不会发生明显变化。

《上楼梯》的部分唱词如下：

一格楼梯一格高，金鸡凤凰结鸾交。
今夜才子佳人会，陪伴新郎上楼台。
二格楼梯二格高，王母娘娘献蟠桃，
王母娘娘蟠桃会，八仙庆寿闹喧天。
三格楼梯三格高，凤凰飞来采仙桃，
采来仙桃是八宝，今日八仙就来到。

《下楼梯》的部分唱词如下：

脚踏楼梯一步低，配来一对好夫妻。
脚踏楼梯二步低，二星和合笑嘻嘻。
脚踏楼梯三步低，三台华盖临门喜。
脚踏楼梯四步低，四海龙王呵潮水。

《小八仙》的部分唱词如下：

春夏秋冬四季天，桃红柳绿各争先。
今日八仙齐来到，祝贺新人结鸾交。
钟离老祖道法高，铁拐李老祖乐逍遥。
纯阳肩背青锋剑，湘子云头吹玉箫。
蓝采和摆长寿酒，何仙姑提花篮摇。
八仙来，大门开，洞房花烛送进来。

这类固定套词具有较强的稳定性，在长期流传过程中逐渐固化，成为“洞房经”艺人普遍掌握并共享的语言资源。它们同时具有明确的仪式功能，与婚礼仪式保持稳定的对应关系。每一组套词都有相应的仪式场景和礼仪对象，这种一词对应一礼的关系，使固定套词成为“洞房经”文本的重要组成部分。

2. 程式化的句式结构

温岭“洞房经”唱词的句式结构也具有一定的程式化特征。无论是流传下来的固定套词，还是演唱者根据婚礼现场即兴创作的内容，都需遵循相对统一的句式规范。

从文本结构看，“洞房经”的唱段通常由四句及以上的七言诗句组成，具有较为规整的段落结

构。在具体演唱过程中，每句唱词内部又形成了相对固定的语义划分，以“四三”或“二二三”最为常见。这种字数、句数和节奏的统一，形成了稳定的语言框架。这种韵律化的文本特征，类似理查德·鲍曼所谓的“形式化结构键入”，其特殊的平行句法和韵律是划分表演与日常言语之间的清晰标尺。这样的句式结构保证了温岭“洞房经”口头创作的连续性，为其提供了统一的语言模板，实现了依格填词。它还有利于记忆，使艺人能够将大量唱词通过反复演唱内化为语言习惯。另外，七言句式还具有良好的演唱适应性，其长短适中，便于与温岭“洞房经”的旋律节奏相结合，保持清晰流畅的语言表达。

3. 约定俗成的对歌形式

对歌是温岭民间传统婚礼洞房仪式中的重要演唱形式，其进行过程建立在一套相对固定的规则体系之上。无论是洞房客、厨下倌，还是参与其中的宾客，都需遵循既定的演唱规范和应答程式。按照唱词应答方式的不同，对歌主要可分为“散对”“正对”“拆封”等类型。

“散对”指的是唱词不固定的你唱我答，“对歌”则是二人所唱内容各有不同。这些形式虽然看似不拘一格，但实则仍受主题程式的约束。其唱词不固定，但必须围绕婚礼这一核心主题展开，无论是讨彩头的《讨茶杯》《讨早子》，还是生活琐事主题的《望潮水》，唱词都需与婚礼场景紧密相关。如一人唱《唱暖碗》，另一人可以以《望潮水》之词相对，但唱词中的“金清潮水涨八分，朝阳轮船要起身”虽涉及生活场景，但最终仍需回归到婚礼的语境中。“散对”的“自在”是在婚礼主题程式下的灵活变通。《唱暖碗》的唱词如下：

第一盆，是肉参，肉参本是海中生。

东海肉参有名声，南海刺参称头名。

西海肉参无处寻，北海肉参乌丁丁。

正本要做粉玉镜，后早要做孟丽君。

万岁调情他勿肯，一心一意要与皇甫少华结成亲。

另一人则以《望潮水》之词相对，曲调不变。《望潮水》的唱词如下：

金清潮水涨八分，朝阳轮船要起身。

不打电话不寄信，相劳老新费费心。

等到潮水涨八分，便要回转自家门。

我班朋友望牢准，轮船不会来等人。

与“散对”相比，“正对”的程式性特征更为鲜明。它要求对歌双方在采用相同曲调的基础上，按照既定的语义进行正面对应，即一方提出唱词，另一方需围绕相同内容作出回应。如在《讨筷子》的对唱中，洞房客唱“象牙筷子虽然好”，厨下倌则以“象牙筷子亮晶晶”回应，两句唱词在语义内容上保持对应关系。此外，《讨酒壶》《讨酒盅》《讨茶》等围绕同一礼仪主题展开的唱段，也遵循着相似的应答模式。各组唱词均以相同的主题为中心，按照固定的演唱顺序依次展开，形成了一套具有连续性和重复性的程式化唱词结构。

洞房客唱：

四处地方出宝贝，非洲象牙统广赛。

象牙筷子虽然好，路远迢迢难买到。

土产竹筷价便宜，请把竹筷送到洞房里。

厨下倌答：

象牙筷子亮晶晶，毛竹筷子本钿轻。

筷子本是成双用，新人结绳又拆封。

“封”“拆”可看作一种特殊的“正对”形式，有“封”就有“拆”，如喝交杯酒时，酒由厨下倌送来需先唱《封酒杯》，其唱词如下：

江西盛产紫金杯，酒杯红线连成串。

交通运输勿方便，用啥办法拆开来。

而后一方则以“拆”的方式来回答：

酒杯产自景德镇，红线连起串串盈。

月下老人来引线，要向新娘借红线。

新娘直爽勿用推，解下八宝盘里荷花台。

这种“封”“拆”往往需要多次对唱才能结束，由此会引发一系列意想不到的欢乐情景。

与“封”“拆”相类似，“摆阵”与“破阵”同样可视作一种特定的正对形式，常见于厨下倌与洞房客之间的博弈。“摆阵”需通过设喻、隐语或刁钻的唱词构建语言迷局，如厨下倌借“吃洞房

菜”或“摆十三花”发难；“破阵”则需以敏捷的才思正面回应，如“王永彦大破八卦阵，破了阵儿胜孔明”。这种对歌形式可以考验演唱者的智慧与学识，双方通过循环往复的对唱，直至分出高下。

《摆阵》的唱词如下：

你班朋友勿要慌，我班朋友贺洞房。

诸葛亮摆起八卦阵，你知何人破了阵？

勿讲勿要木乎乎，只要香烟来解案。

《破阵》的唱词如下：

王永彦大破八卦阵，破了阵儿胜孔明。

几包香烟大家分，要求大家讨个情。

由此可见，温岭“洞房经”中对歌的形式十分丰富，其以唱词为分类依据，曲调运用“洞房调”及当地吉庆杂曲小调。在对歌过程中需遵循曲调一致的原则，即对唱双方需用同一曲调，这看似形式上的约束，实则是维系对歌秩序的纽带。它能让不同身份、不同嗓音的人在同一旋律框架下进行发挥，既保留了个人特色，又避免了双方因曲调不同而导致的不相匹配。
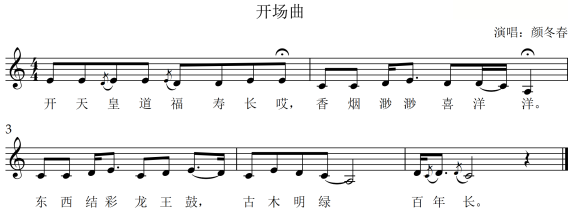
（三）音乐形态的程式结构

温岭“洞房经”的程式性还体现在相对稳定的音乐结构之中。温岭“洞房经”在实践中形成了固定的曲调体系。其中，傧相仪式仅使用“傧相调”一个曲调，洞房仪式则以“洞房调”为基础曲调，以一曲多用的形式贯穿多个重要环节。这套稳定的曲调组织，构成了口头艺术展演中强有力的音频键入机制。

1.“傧相调”
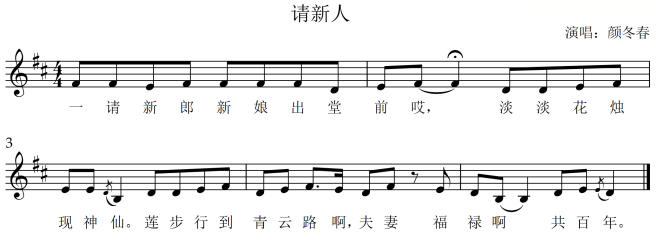
在音阶形态上，“傧相调”采用了纯粹的中国传统五声音阶。在调式归属上，“傧相调”具有典型的宫调式特征。笔者所记的“傧相调”曲谱为C大调及D大调，尽管存在大二度的调高差异（在实际民间演唱中，这往往取决于演唱者本人的嗓音条件及临场发挥，属于根据演唱者音域进行自由移调的现象），但其内部的音程关系与调式中心是完全一致的。以《开场曲》为例，其第一句停留在羽音之上，形成半终止的期待感，全曲最后一音，则停留在宫音之上（见谱例1）。

谱例1 《开场曲》（颜冬春演唱、杨昕怡记谱）



在采用D调记谱的《请新人》中，乐曲旋律同样结束在宫音上。在中国传统的色彩听觉中，宫调式往往具有宽广、明朗、庄重、热烈的性格特征，与“傧相调”的使用场景及氛围情感完美契合，实现了调式色彩、音乐性格与民俗使用场景的适配。（见谱例2）

谱例2 《请新人》（颜冬春演唱、杨昕怡记谱）



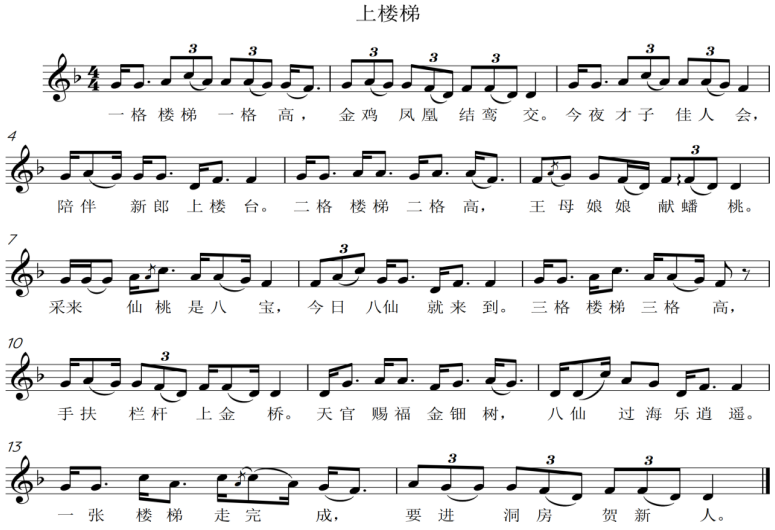
在节奏节拍上，“傧相调”体现了重叙事、重咬字的实用主义原则，其板眼韵律与温岭当地的方言语调及诵唱习惯紧密相连。大多采用四四拍，相当于“一板三眼”的板式结构，为傧相的说唱提供了一个稳定的律动感，适合其一边踱步、一边行礼、一边吟唱的表演姿态。

2.“洞房调”

与“傧相调”相比，“洞房调”的使用范围更为广泛，它是洞房仪式中最具代表性的基础曲调，构成了整个洞房仪式的音乐框架。从音乐形态看，“洞房调”仍然建立在传统五声音阶体系之上，以宫、商、角、徵、羽为主要音级，多采用宫调式或羽调式。
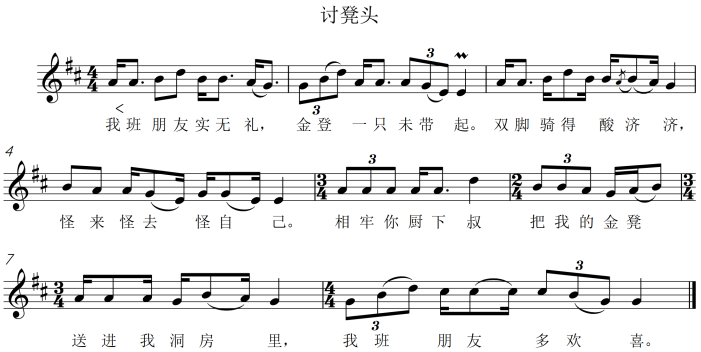
由《上楼梯》可见，其旋律围绕骨干音展开，音域一般控制在五度至六度之间，用大二度和小三度进行细腻的交替和盘旋，旋律起伏平缓，很少出现大幅度跳进，多以4小节构成一个完整乐句。（见谱例3）

谱例3　《上楼梯》（王云兵演唱、杨昕怡记谱）



在节奏律动层面，三连音和后小附点的组合构成了《讨凳头》最为鲜明的节奏特征（见谱例4）。这种节奏型在四四拍或四二拍的常规律动框架中，通过对均分节拍的重构，形成一种非对称性的律动感，既规避了均分律动带来的方整、凝滞的听觉效果，又弱化了剧烈跳跃带来的旋律断裂感，赋予旋律一种自然松弛的口语化呼吸感与富有弹性的摇曳感。

谱例4　《讨凳头》（王云兵演唱、杨昕怡记谱）



由此可见，温岭“洞房经”的音乐结构仍具有鲜明的程式化特征。首先，这种程式性体现在曲调的相对固定上，形成了不同仪式对应特定曲调的模式。其次，这种程式性体现在音乐形态的规范化上，无论是“傧相调”还是“洞房调”，均建立在传统五声音阶基础之上，具有相对明确的调式中心、稳定的骨干音组织及较为固定的节奏结构。

温岭“洞房经”的程式性并不仅仅表现为某一层面的固定规范，而是贯穿婚礼仪式、唱词组织与音乐结构三个维度。稳定的仪式框架为温岭“洞房经”的演唱提供了明确的时空秩序；规范化的语言形式为温岭“洞房经”的口头创作提供了可遵循的表达模式；相对固定的曲调体系则保证了温岭“洞房经”音乐表现的一致性与延续性。这种程式性既降低了温岭“洞房经”口头传承的难度，又提高了温岭民间传统婚礼仪式的完成效率，还使其在传承中始终保持相对稳定的文化形态，为其长期流传夯实了基础。

三、温岭“洞房经”演唱的即兴空间

《现代汉语辞海》将即兴界定为对眼前事或物有所感触，临时发生兴致而作[5]，这一表述指出了即兴行为的本质：它并不是无源之水，而是以当时情境为前提，在感知与反应之间完成的快速转化。在我国曲艺、戏曲等民间艺术的演出实践中，艺人们通常将这种依托现场情境即时组织语言、随机生成表演内容的创作方式称为“现挂”。它是演唱者依托既有曲调、程式套语、语言规则及长期积累的艺术经验，根据演出现场的人物、事件、氛围等因素，即时组织唱词、灵活应答的一种口头创作方式。吴文科在《曲艺理论研究》中认为，曲艺表演具有鲜明的现场性和活态创演特征，其艺术完成过程始终依赖演员根据演出情境不断进行创造性发挥[6]。温岭“洞房经”作为一种依靠口头传承延续至今的婚礼仪式歌谣，同样遵循这一创作规律，其演唱者常以“现挂”的方式进行演唱。然而，这种“现挂”空间并没有平均贯穿温岭民间传统婚礼的所有环节，而是受仪式程序和表演功能的共同制约，不同仪式环节允许的即兴程度存在明显差异，呈现层次性变化。

傧相仪式的核心在于确认婚姻关系的秩序性，因此，其表达方式更加稳定与规范。即便如此，傧相仪式中的即兴空间并没有完全消失。演唱者仍可在既定框架内对唱词进行调整，这种调整往往根据具体人际关系或现场宾客数量等因素进行。曲调上，亦可在需要时进行小幅拖腔、加花或变奏。换言之，此处的即兴更接近于一种框架内的弹性。

洞房仪式与拜堂仪式在仪式功能上的本质差异直接决定了温岭“洞房经”内容的不同走向。洞房仪式的重点是对新婚夫妻的教化及喜庆氛围的营造。在这一相对开放的仪式基础上，温岭“洞房经”获得了更大的即兴发挥空间。互动性的增强不仅延长了仪式持续时间，也使参与者能够根据现场情境灵活编唱，从而在既定程式框架内不断生成新的表达内容。

（一）即兴词章：情境捕捉与意象转化

词章层面的即兴具有明显的情境依附性，依照理查德·鲍曼的理论，这种“现挂”是典型的“涌现文本”，即对具体人际关系的即时重构。演唱者通过对现场实物、人物及突发细节的即时捕捉，将其重组并添加至原本的唱词之中。在对具体器物的描写上，经验丰富的艺人往往能超越表层叙述，通过比喻或联想赋予其新的意义。如笔者2024年11月9日在温岭市泽国镇新乐村进行田野考察时发现，温岭“洞房经”艺人颜冬春在《讨茶杯》环节，因现场使用的是红色塑料茶杯，他则更改了传统的“瓷杯”套语，即兴唱出“手中茶杯红盈盈，好比新娘俏脸型，塑料落地打不破，保佑新人长长青。”他将“红色”与“新娘”关联，把“不易碎”的特征转化为“长青”的吉祥寓意。这种改编后的唱词虽无高深典故与华丽辞藻，却巧妙地将演唱者手中之物与当时情景联系起来，避免了生硬的原词套用。

词章即兴还常用于对现场宾客身份的回应。

当有特定职业或身份的贵宾在场时，演唱者要在既定框架中加入特定内容，使演唱更具针对性。如笔者2025年9月17日在温岭市泽国镇新乐村进行田野调查时发现，因新娘的舅舅是位教师，艺人王云兵在唱《拜舅公》的唱词时，更改了往日的福寿词，即兴补充道：“舅公上堂显威风，执笔教书建奇功，今日喝下外甥酒，他年外甥状元红。”通过对“执笔教书”这一职业特征的精准捕捉，艺人成功地将特定的社会关系引入仪式之中，增强了婚礼现场的互动感。
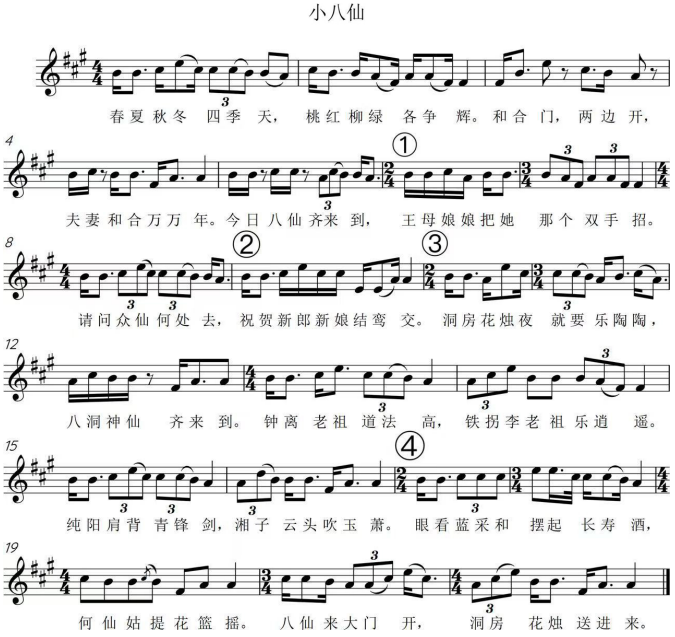
此外，即兴词章还具有调度仪式秩序、化解现场尴尬的作用。当仪式中出现新人动作迟缓、拥挤或意外停滞时，艺人常会运用一些即兴戏谑的唱词进行调节。如新郎因害羞迟迟不做反应，艺人可能会立即编出唱词：“新郎莫要手颤抖，新娘不是大老虎；若是新郎再不动，我班朋友揭红绸!”这种带有善意调侃的语句，不仅化解了新人的紧张情绪，也利用幽默感调动了现场氛围，确保了仪式的顺畅推进。

（二）旋律即兴：音韵修饰与结构适配

旋律上，在以“傧相调”与“洞房调”为核心的稳定环节中，演唱者的即兴表现主要体现在对基本旋律框架的装饰与节奏的调整上，以适应即兴生成的唱词。音高组织在基本遵循原有骨干框架的同时，通过丰富的润腔技巧来赋予旋律活力。如运用倚音、滑音、颤音等装饰性手法，尤其是在句尾或重音处增加细微的下滑音或颤音，使旋律更具应变性与现场感。这种在既定结构中进行的灵活变化，体现了中国传统音乐语境中的即兴变奏特征，是民间艺人在演奏及演唱过程中根据自己当时的兴致、嗓音技术水平及抒情内容的需要（有时甚至还根据听众的反应）而临时选择的变奏方式[7]。

当温岭“洞房经”演唱面对唱词字数不定的情况时，节奏与节拍的弹性处理十分重要。出现多字散句或长短句交替时，演唱者会采用加花、减字、偷声等技巧，在不破坏原调基本律动的前提下，将原有的长时值音符拆解为一系列短时值的音符组合。这种处理方式借鉴说唱音乐特征，通过密集的音群来承载更多的唱词，形成一种口语化的叙事风格。同时，为了突出词句的重点，艺人还会灵活地改变节拍的重音位置，甚至引入切分节奏，打破原有的强弱规律，从而增强音乐的动力感和表现力。（见谱例5）

谱例5　《小八仙》（颜冬春演唱、杨昕怡记谱）

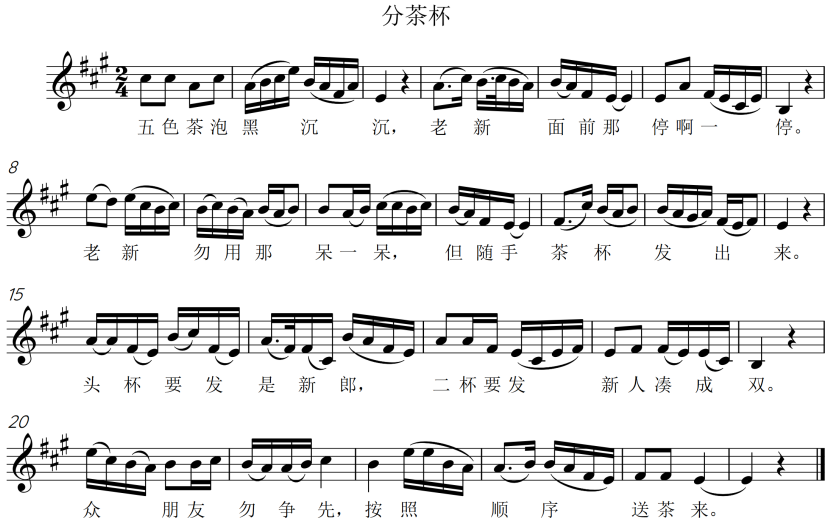


如《小八仙》第6—7小节“王母娘娘把她那个双手招”一句，该句打破了温岭“洞房经”常态化的七字句结构，为顺应唱词字数的变化，演唱者通过紧缩演唱节奏，使节拍短暂停留于四二拍与四三拍的交替中，待该句结束后，随即在下一小节回归常规的四四拍。此外，类似的节拍形态在第9小节、第10—11小节及第17—18小节中亦有体现。由此可见，这种基于词句变化而产生的节奏节拍即兴拓展，在温岭“洞房经”的演唱实践中并不是个例，而是具有一定的普遍性。

在娱乐性较强的对歌环节，即兴空间进一步扩展。演唱者往往根据温岭民间传统婚礼现场博弈的激烈程度和个人演唱习惯，临场借用当地流行的民间小调或戏曲音调进行填词演唱。如知名的温岭“洞房经”演唱艺人王云兵同时也是“台州渔鼓道情”非遗传承人，他常将道情调融入洞房仪式演唱，并逐渐形成具有个人特色的演唱风格。

在《分茶杯》中，艺人将温岭“洞房经”传统唱词填入道情调的旋律之中。该曲整体音域控制在六度以内，级进进行中穿插三度跳进，旋律线条平稳流畅，保留了道情音乐叙事性较强的基本特征。全曲以八分音符和十六分音符组合为主要节奏材料，连续十六分音符频繁出现，旋律推进较为紧凑，形成较强的流动感和说唱性。而乐句末尾又常以较长时值音结束，构成“紧—松”结合的节奏布局，这种微观节奏组织，与传统“洞房调”中大量运用三连音、后小附点形成的摇曳律动明显不同，更接近道情音乐以字行腔、以腔传情的艺术特点。（见谱例6）
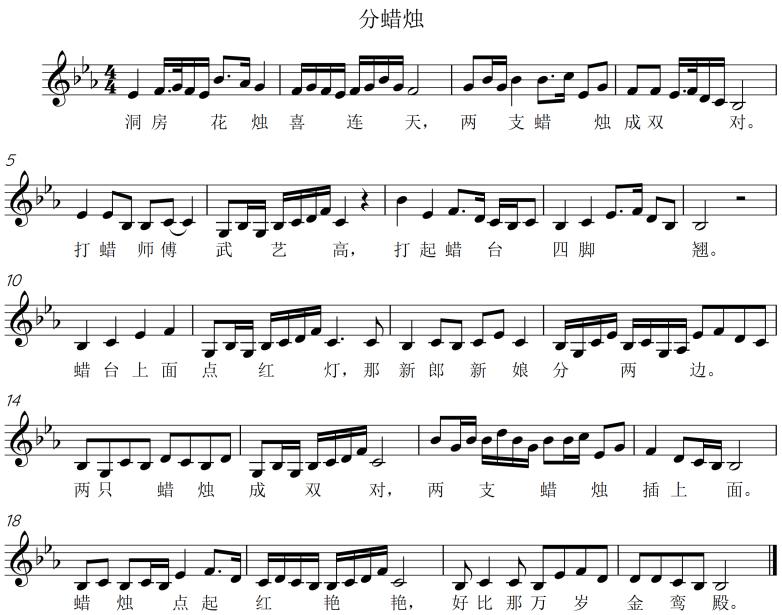
谱例6　《分茶杯》（王云兵演唱、杨昕怡记谱）



不同艺人依据自身的听觉经验与技能储备，在演唱过程中，对温岭“洞房经”进行个性化的二度创作。《分蜡烛》所示唱段（见谱例7）采用越剧尺调，调式结构较为稳定，整体保持了越剧唱腔流畅婉转的风格。旋律在级进进行的基础上适当加入三度、四度和五度跳进，形成一定的起伏变化。相较于“洞房调”多围绕几个核心音反复回旋的旋律组织方式，越剧尺调的旋律进行更加舒展，句间连接更具歌唱性。在节奏方面，该曲主要由四分音符、八分音符构成基本节奏骨架，并适当穿插十六分音符及附点节奏，既能够贴合唱词语气，又保留了戏曲唱腔特有的呼吸感。此外，乐句结尾多停留于稳定音，并辅以较长时值收束旋律，使每一句形成相对完整的终止感，这种句句收束后再重新展开的发展方式，也是越剧尺调演唱中的一个显著特征。这种“借调”取决

于艺人对现场氛围的把握：或是为了带动气氛，选用节奏明快、律动感强的曲调与宾客形成互动；或是应对复杂的对歌博弈，选择旋律歌唱性较强、情感表现力更丰富的曲调，以增强唱词的表现力。

谱例7　《分蜡烛》（应子云演唱、杨昕怡记谱）



综合来看，温岭“洞房经”中的即兴表演，是伴随温岭民间传统婚礼仪式进程呈现的由约束到开放的过程，其产生既依赖当时情境的触发，也受制于既有的曲调与语汇表达的调节。

四、温岭“洞房经”演唱的程式与即兴辩证关系

温岭“洞房经”的演唱并不是程式与即兴的简单叠加，而是在二者持续互动中形成的一种动态平衡。结合理查德·鲍曼表演理论看，这本质上是传统交际资源的“制度化积累”与具体表演事件中活态表演之间的双向循环。

（一）“定”生于“活”

在温岭“洞房经”中，即兴并不是单向依赖程式，它同样推动了程式的形成。美国学者阿尔伯特·贝茨·洛德在《故事的歌手》中指出：“程式是由于表演的急迫需要而出现的一种形式。”[8]这一观点揭示了程式并不是先天存在，而是演唱者在长期口头表演实践中逐渐积累而成的结果。温岭“洞房经”艺人为了适应婚礼现场瞬息万变的演唱情境，在长期实践中不断调整唱词内容、曲调运用和表演方式，使其更适合现场应答和即兴编唱的表达形式得以保留，而不适应实际演唱需求的内容则逐渐淡出传承。

从笔者的田野调查看，在温岭民间传统婚礼的洞房仪式中，当艺人拥有曲调选择空间时，级进平稳、节奏规整、旋律结构相对简洁的曲调，明显比旋律起伏较大、节奏组织复杂的曲调使用频率更高。这类曲调具有较强的包容性，能够为七言唱词的灵活填充和现场应变提供更大的创作空间，也更契合婚礼对歌快速应答的演唱要求。因此，在长期反复的演唱实践中，这些便于即兴发挥的曲调不断被保留、沿用和巩固，并逐渐发展成为温岭“洞房经”最具代表性的核心曲调程式。这与理查德·鲍曼认为的那些在活态表演中即兴涌现并被证明极为成功的创造，会通过反复沿用逐渐沉淀为社区共享的传统制度化资源的观

点如出一辙。

由此可见，即兴并不仅仅发生于既有程式之中，它还通过长期的演唱实践持续作用于程式本身，使程式不断得到筛选、优化和丰富，并保持开放的发展状态。

（二）“活”依于“定”

同样，温岭“洞房经”中的“现挂”虽然具有鲜明的现场生成特征，但其是建立在长期积累的程式基础之上的创造性实践，体现了“活”依于“定”的基本特征。

1. 唱词生成中的定式基础

在唱词创作过程中，大量固定的起兴词和句式模板构成了现场创作的基本框架。笔者发现，温岭“洞房经”中许多唱段都以“正存在月里”“日出东方”等固定的时间词或空间词起句，犹如一种文本模板，演唱者只需依据现场情境替换其中的具体内容，便能够迅速完成唱词组织，形成一种固定框架与变量填充结合的表达方式。

与此同时，经过长期演唱实践，温岭“洞房经”艺人还积累形成了一套相对稳定的象征意象系统，该系统可被视为艺人进行“现挂”的“文本库”。其中，既包括春夏秋冬、桃红柳绿等自然意象，也包括周公、牛郎织女、薛平贵与王宝钏、八仙等历史或神话人物，以及红、金等具有吉祥寓意的色彩符号。此外，还有茶、酒、喜花、洋钿等婚礼礼俗中的常见器物。这些意象均具有相对固定的文化寓意，能够促使温岭“洞房经”艺人在即兴表演过程中依据婚礼情境，从既有的文化符号系统中进行选择、组合与重构。

2. 曲调变化中的程式依托

曲调层面的即兴同样建立在既有音乐程式之上。首先，在固定曲调内部，艺人的润腔、行腔受到温岭方言语音特点的程式制约。温岭方言复杂的声调系统、连读变调规律及入声特征，长期影响了温岭“洞房经”旋律骨干音的分布和节奏组织，使温岭“洞房经”形成了腔从于词、依字行腔的演唱原则。其次，在对唱时的借调演唱过程中，温岭“洞房经”艺人的曲调选择具有相对稳定的规律，建立在个人积累的曲库基础之上。不同艺人由于成长经历、艺术背景和演唱经验不同，掌握的曲调资源也存在差异。因此，在即兴过程中，温岭“洞房经”艺人往往优先调用自己最熟悉的音乐素材，如擅长道情的艺人多借用“道情调”，熟悉越剧唱腔的艺人倾向于运用越剧唱腔，而长期演唱地方民歌的艺人则更多选用当地吉庆小调。这种曲调的选择看似灵活，实际上仍是在温岭“洞房经”艺人个体既有曲调储备范围内完成。

由此可见，无论是唱词组织还是曲调运用，温岭“洞房经”的即兴都不是脱离规范的完全自由创作，而是依托既有的文本程式、音乐程式及文化经验完成现场生成。

（三）“定”“活”双向共生

“定”“活”双向共生的辩证关系，在中国本土的表演艺术理论体系中，能够找到许多与之呼应的表述。音乐学家洛地在梳理中国传统戏曲、说唱音乐的腔词关系时认为，中国传统声乐艺术历来讲究“定曲活唱”：曲调框架相对固定，演唱者则依字行腔、临场润色，使一曲之内始终保有生成的余地[9]。这一命题揭示的正是“定”与“活”彼此支撑、互为条件的关系。与之相类似，中国曲艺界历来亦有“死纲活口”之说，即故事框架与情节纲要相对固定，具体语言的组织与铺陈则依演出情境灵活生成。温岭“洞房经”中“傧相调”“洞房调”的稳定运用与艺人临场的润腔、加花、现挂，正是这两组本土表演艺术理论命题在婚俗仪式歌中的具体体现。

在温岭“洞房经”中，程式是即兴得以发生的前提。无论是傧相仪式中“建构仪式空间—请新人出堂—正式拜礼”的固定流程推进，还是洞房仪式中上楼梯、开门开锁、讨茶、摆十三花等程式环节，都规定了演唱的时间节点和礼仪顺序，使温岭“洞房经”的演唱与婚礼进程保持一致。在对歌形式上，“散对”“正对”“封”“拆”“摆阵”“破阵”等不同程式，则明确了双方的应答方式。如果无视这种程式规则，对歌就会演变成毫

无逻辑的言语对战。曲调层面，“傧相调”一曲多用的旋律模式、“洞房调”相对稳定的曲调框架及对歌过程中“曲调一致”的原则，使演唱者无需不断创作新旋律，从而能够将注意力更多集中于唱词组织及现场应变。民族音乐学家曹本冶在仪式音声研究中指出，仪式中的音声行为兼具“固定性”与“非固定性”双重属性：前者规定了仪式声音展演的稳定程式，后者依照情景的不同要求作出相应变化[10]。“洞房经”演唱中程式对即兴的支撑作用，正与这一论述相符——稳定的仪式音声结构非但未曾压缩即兴的空间，反而通过明确的秩序为即兴的展开划定了可供发挥的场域。

与此同时，即兴也并不是脱离程式的自由发挥，而是在既定规范中的进一步创造。对温岭“洞房经”而言，婚礼现场的人物关系、礼仪进程、器物陈设及宾客互动，都是即兴创作的重要依据。温岭“洞房经”的演唱者要在对歌过程中快速组织语言，在“现挂”中及时捕捉人物、器物及事件特征，使唱词始终保持鲜活的现场感。

这种“定”“活”双向共生关系在我国传统表演艺术中得到多次印证。1949年后的戏曲改革，在推动戏曲规范化发展的同时，也使部分剧种逐渐走向“定腔定本”的演出模式[11]，演员更多依据固定剧本和唱腔进行表演，原本依靠长期积累进行自由组合和即兴发挥的能力有所减弱，传统戏曲因此经历了一段由程式固化带来的“阵痛”。而中国香港瞽师杜焕的艺术生涯则呈现了另一种发展路径，他在保持传统说唱音乐基本程式的同时，不断吸收都市生活经验和新的社会内容，使传统曲种能够持续回应现实生活[12]。这说明，真正具有生命力的传统，并不是依靠对程式的机械固守，也不是完全依赖即兴创造，而是在二者不断互动中进行新的发展。温岭“洞房经”的传承构成了我国民间仪式音乐传统延续的一个典型样本：稳定的仪式规范和音乐程式保证了文化传统的连续性，而现场即兴又不断赋予其新的表达内容，使传统始终保持开放而鲜活的状态。因此，温岭“洞房经”的演唱并不是“定”与“活”的简单对立，而是一种建立在程式基础上的具有即兴空间的动态创作过程。这一“定”与“活”双向共生的机制，既呼应了戏曲“定曲活唱”、曲艺界“死纲活口”等本土表演理论对程式与即兴关系的经典概括，也印证了曹本冶仪式音声研究中“固定性”与“非固定性”并存的理论判断。这种演唱机制表明了“定”与“活”双向共生并不是外来理论框架下的个案阐释，而是深植于中国民间表演传统、具有普遍解释力的本土性概念。

五、结语

通过对温岭民间传统婚礼拜堂、洞房等不同环节的考察及分析可以看出，温岭“洞房经”的口头创作根据结构条件的不同，具有多样化的特征。程式在其中构成了基本框架，确保了各个环节在转换与衔接时的清晰秩序；而即兴则依托具体情境展开，让唱词与旋律能够灵活回应现场的实际变化。

进一步分析可以发现，即兴的生成并不是凭空而来，而是建立在长期积累的语汇库和曲调经验之上的。演唱者通过对这些资源的调动与重组，在有限时间内完成对情境的回应，使演唱既具有现实针对性，又保持了整体的连贯性。同时，程式也并不是一成不变的外在约束，而是在反复的实践中不断被调整与细化，其具体呈现往往会因场合和演唱者经验的不同而产生差异。一方面，程式保证了温岭“洞房经”作为仪式音乐的基本形态，使温岭“洞房经”能够在不同婚礼场合中被识别与传承；另一方面，即兴让演唱始终保持可变性，使具体内容能够随情境灵活调整。这种关系既贯穿唱词与旋律两个层面，也体现在不同仪式环节的具体运作之中。

温岭“洞房经”的表现形态是在程式和即兴的共同作用下形成的。而对这一关系的梳理，有助于从更细致的层面理解其演唱机制，也为进一步观察类似民间仪式音乐中的结构与生成问题提供了一定帮助。

参考文献：

[1]鲍曼. 作为表演的口头艺术[M]. 杨利慧，安德明，译. 桂林：广西师范大学出版社，2008：7-9.

[2]陈华文. 一组古老的文化符号：汉民族婚礼对歌“洞房经”溯源[J]. 浙江师大学报，1990(3)：73-78.

[3]周仲强. 诗性婚俗：台州“洞房经”的审美研究[M]. 北京：中国社会科学出版社，2015：59.

[4]温岭市民间文学集成续卷编委会. 温岭市故事歌谣谚语续卷[M]. 台州：温岭县民间文学集成办公室，1995.

[5]范庆华. 现代汉语辞海[Z]. 哈尔滨：黑龙江人民出版社，2002：481.

[6]吴文科. 中国曲艺通论[M]. 太原：山西教育出版社，2002：357.

[7]李吉提. 中国音乐结构分析概论[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2004：87.

[8]阿尔伯特·贝茨·洛德. 故事的歌手[M]. 尹虎彬，译. 北京：中华书局，2004：44.

[9]洛地. 词乐曲唱[M]. 北京：人民音乐出版社，1995：5.

[10]曹本冶. 仪式音声研究的理论与实践[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2010：227-228.

[11]姜岩.“术道合一”：新中国“改戏”批评的历史脉络与理论逻辑(1949—1951)[J]. 戏曲研究，2025(3)：163-186.

[12]邓海涛. 粤调说唱艺人的曲本选择、创作与传播：以瞽师杜焕为例[J]. 中华戏曲，2018(2)：229-241.

On the Formulaic and Improvisational Nature of Wenling *Dongfang Jing*

YANG Xinyi,MENG Fanyu

Abstract: *Dongfang Jing* is a traditional wedding ritual song prevalent in the Wenling region of Zhejiang Province. As a vital carrier of local wedding culture,its performance simultaneously functions as a ritual guide,an ethical construct,and an entertaining interaction. Through field research and textual analysis,this paper focuses on the musical forms and lyrics of *Dongfang Jing* during two core segments— "Nian Binxiang"(the master of ceremonies′ recitations) and "Nao Dongfang"(teasing the newlyweds in the bridal chamber)—to deeply analyze its inherent formulaic structure and improvisational space. The analysis reveals that *Dongfang Jing* exhibits a high degree of formulaic stability within its ritual framework and antiphonal interactions,providing a solid backbone for oral creation. Concurrently,in terms of textual capture and melodic ornamentation,folk artists demonstrate superb improvisational skills,allowing them to adapt fluidly on the spot (*Xiangua*) based on real-time objects,the identities of the guests, and unexpected situations. The performance of *Dongfang Jing* is not unidirectionally determined by either formula or improvisation;rather,it presents a dialectical symbiosis between rigidity and flexibility through historical evolution and practical execution. The formulaic elements lay a firm foundation for improvisation,while improvisation,in turn,feeds back into and shapes the evolution of the formula. This unique form of interaction ensures that the wedding ritual proceeds smoothly,striking a delicate balance between lively clamor and orderly structure.

Keywords:*Dongfang Jing*;formulaic structure;improvisational space;musical form;oral traditionally