



目 录

总 序	季羨林
序 言	1

导 论	1
-----------	---

第一章 高原悠韵——藏族色彩区	34
第一节 独特的音乐品种	37
一 歌舞音乐	37
二 民歌	43
三 说唱音乐	45
四 戏曲音乐	45
五 器乐	48
六 喇嘛教音乐	49
第二节 音乐特色	58
一 音阶——五声性七声音阶、装饰、转调	59
二 旋律调式——围绕羽音旋转的微波、下降型级进旋法	59
三 节奏节拍——长短相间、刚柔相济的对比性	60
四 结构材料——简洁自由、反复变奏	61
五 审美风格——悠婉凄然、雄强粗犷	61



第三节 音乐特色与文化 62

第二章 山地明珠——西南色彩区 66

第一节 平地民族音乐 71

一 民歌 72

二 戏曲音乐 78

三 歌舞音乐 84

四 说唱音乐 85

五 宗教音乐 86

六 贵州土家族侗坛音乐 94

七 傣族音乐 96

第二节 丘陵民族音乐 100

一 侗族民歌 100

二 布依族民歌 108

第三节 高山民族音乐 113

一 苗族民歌 113

二 彝族音乐 136

三 摩梭女儿国的音乐 140

第四节 旋律风格体系 142

一 平地民族的旋律风格 142

二 丘陵民族的旋律风格 144

三 高山民族的旋律风格 144

第五节 旋律风格与文化	145
一 地理风俗、民族历史的影响	145
二 方言声调的影响	149
第三章 荆艳楚声——两湖平原色彩区	152
第一节 多姿多彩的乐种	159
一 民歌	159
二 戏曲音乐	170
三 曲艺音乐	182
四 道教音乐	183
五 湘西苗族音乐	196
第二节 荆楚音乐的地方特色	201
一 音调独特、楚味浓厚	201
二 五音杂处、色彩缤纷	204
三 错综奇诡、自由浪漫	210
第三节 音乐与文化	216
一 地理环境的影响	216
二 风俗习惯和精神气质的影响	217
三 方言语音的影响	218
第四章 水乡清韵——吴越色彩区	220
第一节 特色乐种	225



一 吴歌越调	225
二 戏曲音乐	227
三 苏州弹词	235
四 民间器乐	238
五 佛道音乐	247
第二节 音乐特色	261
一 吴徵三音腔	262
二 级进的旋法原则	263
三 润腔特点	264
四 吴越音乐的地区差异	265
第三节 音乐与文化	266

结语	270
----	-----

参考文献	272
附录一 本书表格索引	274
附录二 本书曲例索引	275
附录三 本书曲例	279

序 言



人类古老文明多沿江河流域而发祥分布。如在中国,谈黄河长江文化,不啻谈中国文化。两条大河一南一北,横贯华夏大地,亦成为中国音乐发祥和分布格局的分水岭。

中国音乐素以鲜明的民族风格和丰富的地方色彩而著称于世。体认和描述中国音乐的类型化特点很早就成为一个专门学问。前贤论述,或以地以族而分,如“南音、北音、粤讴、楚声、吴歌、胡乐、清乐”等,或以社会阶层属性而论,如“雅乐、国风、俗乐、散乐、郑卫之音”等,而以流域而分者尚不多见,更未成系统。因而,当前从流域角度探讨中国音乐的特点及其与文化的关系,仍是一个新的研究课题。

实际上,中国音乐与流域的关系甚密,中国江河以长江黄河为两大主动脉,其众多支流如毛细血管般几乎遍及全国各地,沿着这些大大小小的不同流域,滋生出相应的不同色彩的音乐文化区域。尽管在某些局部区域看,江河与音乐之关系时有扑朔迷离之状,因一江之隔而音乐风格为之一变的现象也有所见。但从一般规律来看,音乐是凭时空而传播的艺术,常依交通而流淌,在过去的时代,江河因舟楫之便,更是人们交通交流的重要途径,故亦成为有利于音乐传播之基本管轨,在一定江河流域范围内,往



往流传着相似的音乐文化色彩。这种现象更具普遍性，可大致表明音乐与江河流域的生态文化息息相关。

目前的音乐学领域，有关黄河流域音乐的研究已有成果问世，但尚限于个别的乐种，有关长江流域音乐的整体性研究已时有所见，但在深度广度上都还相当粗疏。至于对流域音乐作文化生态的研究，则尚未开始进行。

因而，目前对中国两大流域音乐的整体情况，无论音乐界或文化界，都还缺乏一个比较系统深入的认识。

本书主要研究长江流域的音乐特点及其与文化生态环境的某些内在关联，以期能有助于深刻完整地把握中国音乐文化的整体格局和特点。

在研究过程中，笔者主要有以下几个兴趣点。

首先，长江流域幅员辽阔，区内音乐是否具有深层的统一性？换言之，长江音乐是不是一个相对独立的、稳态的风格系统？毫无疑问，这是研究长江音乐中最要害的问题，如果我们不能就此得出肯定的回答和论证，不独研究无法进行，甚至长江音乐这个概念将不复存在。道理很简单，长江音乐是一个特指的地域音乐概念，如果没有一系列绝无仅有的形式特质构成有机统一的系统，我们就无法从实证角度界定它，说明它。那么这个地域概念也就形同虚设，失去存在的意义了。因此，首要的问题是寻找长江音乐的深层统一性，并从形态学角度给出其统一性的

外显标识。这个统一性及其外显标识,较之黄河流域及其他流域的音乐应具有区别性特点,而在长江流域内部则应具有相当的普泛性,能有效证明长江音乐自身风格的体系性特质。探寻长江音乐的统一共性,当然要立足于音乐本体的形式因素,因为音乐是一种音响艺术,她的风格特点,只能通过具体可感的音响运动形式来体现,而不是其他任何外在的文化因素。

本书研究结果已可证明,长江音乐确实是一个具有深层统一性的稳态风格系统。这个地域风格系统是历史形成的。尽管长江跨越的省区是如此广阔,不同流段是如此地复杂多变,但令人惊奇的是,各区域流段音乐的基本形式要素却有着相当的统一性,如较单纯的五声调式音阶、偏窄的音调歌腔、错综复杂的曲式结构和不稳定的终止式等,以及由此产生的偏爱阴柔平和、奇异繁复的审美情趣,构成了一个有机统一的音乐风格体系,展示出长江音乐的独特神韵。这些风格特质当然不是长江音乐的全部内容,它们在不同流段区域的表现也非整齐划一,但它们的确是长江音乐最突出的形式特点,并相当广泛地为长江人所运用。长江音乐的上述共性特质,是我们确认长江音乐的形态学依据。也是我们对长江音乐系统构成的一个基本认识。它构成了本书论述长江音乐的一条主线。有关论述,主要在“概论”一章中展开。

既经确认长江音乐是一个深层统一的风格系统,随之而来的第二个兴趣点是,长江不同区域音乐有无地方色彩的个性或差异性?对此,我



们的回答仍是肯定的。虽然统名之曰长江音乐，但漫长的流段毕竟有着千差万别的自然地貌、历史传统和人文风俗，这些注定了不同区域的音乐会有不同程度的面貌和差异色彩，但我们认为，这些差异色彩并未脱离长江音乐的本质规定性，如果将共性视为长江音乐风格的背景，差异性则属于中景或前景的层面，它们仿佛从一棵大树上生发出来枝叶，虽有不尽相同的形态，但主干却是同一的。因此，个性与共性的关系并非矛盾的，而是辩证统一的，它是长江音乐基质的生发延伸，以生动的不可再造的细节表现长江音乐的共性，从杂多中展示统一。因而，我们不但承认长江音乐的地区差异性，还要认真研究这些差异的具体表现和原因所在，因为地区差异不仅体现出长江音乐的丰富多样性，它实质上也正是共性特质的具体体现形式，是我们认识长江音乐面貌的一个重要侧面。只有从宏观微观的不同层面展开分析和比较共性特点和个性差异的表现形式和相互关系，才可能对长江音乐获得比较全面的全景式观照。地区个性色彩的研究是本书的另一主线，有关论述，主要在“色彩区”板块中展开。

长江音乐共性与地方个性的研究，着眼点均在音乐本体形态风格，旨在认识长江音乐形态风格的概貌和本质。在探索这方面情况之前、之中和之后，笔者始终在思考这样一个问题：长江音乐作为一个自成一体的地域音乐系统，其与该特定地域的自然人文背景有无内在生成关联？有无可能对这种关联性作出比较明确具体

的描述分析,引出令人信服的结论?由此,自然产生了本书的第三个兴趣点:长江音乐的文化基础和成因。于此,我们的回答也是肯定的。长江音乐与长江文化有密切的对应生成关联,音乐本是文化的一个有机组成部分,但音乐与文化的关联却又是极为错综复杂的。各种文化要素对音乐虽有必然的制约和影响力,但这些影响更多是通过审美心理这一中介环节而发生作用的,而且,不同文化因素对影响音乐的方式、程度、途径又都大不相同,或直接,或间接,或彰显,或隐蔽,或抽象,或具体,欲对之作出较全面透彻的考察,诚非易事。于此,本书并不奢望能作出完善的无懈可击的研究和结论,而只是在能力所及的范围,就较有把握和可以实证的方面进行一些初步探讨,提供一些思路和证明材料。区域性音乐与文化相关性的研究,将作为贯穿全书的主线,在各章中不同程度地展开论述。

上述三个兴趣点,是笔者着手长江音乐课题研究的初衷所在,也是维系这一艰难研究能够持续的动力所在,当然,也是本书区别于同类课题研究的特色所在。

全书主体结构分为概论和四个色彩区板块。概论取宏观视域,分两个部分,一方面分析论述长江音乐风格系统的共性特点,勾勒出长江音乐的本质属性,为读者认识长江音乐的特质和概貌提供一个粗略的路标。另一方面,结合地理、历史、经济、语言、民俗等相关文化背景,探索长江音乐共性特质的成因及文化基础,以对长江音乐的独特神韵有一个立体的理解和认



识。概论中的观点和写法都可视为全书的基调，虽然它更多考虑整体共性的因素和本质特点。至于地区差异和个性现象，则在色彩区板块中着重论述。

四个色彩区的划分，旨在从中观和微观层面面对长江音乐特质作展开论述，四区是依自然地理和音乐色彩的不同情况而对长江流经主要省区作的大致划分。在漫长的历史岁月中，长江流域已形成了四个既有共性联系又有个性特点的文化区：青藏高原、西南山地、两湖平原和吴越水乡。这一分区作为权宜之计，可能排除或包括另一些省区。如青藏高原，主要考虑西藏川滇的藏族音乐而排除青海，因青海音乐一般列为西北音乐文化圈。两湖指湖南湖北，但也包括江西省。吴越指江苏浙江，也含安徽省等。此分区大致包容长江流域的主要区域。这四区的自然地理、人文背景和艺术传统的共性和个性在音乐文化上同样反映出来。每区的论述内容，依概况、独特音乐品种、音乐特色、音乐与文化等节构成相互联系的板块结构。概况部分主要介绍该区域自然人文和音乐历史的概貌及特点，为了解音乐特色提供必要的背景，独特音乐品种部分介绍区域内具有代表性的音乐品种的总体情况，并附上典型曲例及分析文字，以对当地音乐情况有具体直观的体认；音乐特色部分从宏观角度抽象出该区域音乐的地方特色所在，并尽可能落实到审美形态要素特点上加以体认，以既能作整体观照，又能较具体可感地捉摸音乐与文化部分接着探索区域音乐特色所由形成

的文化背景,以知其然也知其所以然,对区域音乐有更深刻全面的理解。总之,色彩区的论述更多逼近长江不同地域中音乐的表现样式和艺术细节,更多关注不同地区的差异性。如果说概论更具抽象性,则色彩区部分就更多带有具象性,两部分结合起来,庶能对独特的长江音乐既有高度简约宏观的理论把握,又能从历史、文化、艺术诸方面获得生动可感的体认。作为一部试图比较系统深入地论述长江音乐文化的专著,本书在很大程度上是笔者长期从事中国南方传统音乐教学研究心得的一个集结,特别在本书的整体思路、长江音乐风格和区域特色、音乐与文化的关联等方面,较多体现了笔者的学术思考和观点。另一方面,笔者的学术思考和全书的成型过程中也不同程度吸收了众多前贤的相关研究成果,从这个意义上说,本书又是集体智慧的体现物。于此,笔者除在注释和参考文献中一一注明外,这里谨向同行学者们致以衷心谢意!还有必要说明,目前有关长江流域少数地方戏曲、曲艺品种的形成历史过程,在学术界尚有一些不尽一致的认识,对于这些内容,我们原则上以《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》所述为据。

在本书封笔之际,笔者欣喜地看到,随着部分音乐学者开始不约而同地着手长江音乐的课题研究,关注长江音乐的学者将会越来越多。这自然是灿烂长江音乐自身魅力的必然结果,又何尝不是长江音乐学术研究的幸事。可以期望,在不远的将来,长江音乐将会像道教音乐、南音等乐种一样,成为音乐学术研究的一个新的热



点。本书的研究尝试,如能为同类的研究提供一些参考启发,引起批评争论,为人们认识长江音乐的特点提供一些新的思考,笔者也就十分欣慰了。

蒲亨强

2003年元月于南京师范大学腾龙里静庐

导 论

一 长江音乐古今谈

一泻万里,奔流数千年的长江哺育了两岸亿万人民,催生出灿烂的音乐文化。本书所称长江音乐概指产生于长江流域、并具有特定形态和风格的音乐现象。长江音乐之名虽起于今日,其实则由来甚古。中国音乐文献史上很早就出现过相关的地域音乐概念。

最早见诸《吕氏春秋·季夏记·音初篇》的“南音”即是当时的长江音乐作品之一。此“南音”是原始社会时代一女在涂山之阳等候大禹时所唱,唱词仅“候人猗兮”四字的抒情歌曲^①,今人多称之为《候人歌》。文献载其歌唱地望不尽一致,或在今安徽,或在今重庆巴县,或在今浙江,但都不出长江流域范围^②。正因

① 《音初篇》云大禹:“而巡省南土,涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳,女乃作歌,歌曰‘候人猗兮’,实始为南音。”转引自杨荫浏著《中国古代音乐史稿·上》第11页,人民音乐出版社1981年2月第1版。

② 据《读史方輿记要》卷十九《凤阳府怀远县》载涂山是在“今安徽怀远县东南,淮河东岸,又名当涂山;又据卷六九《重庆府巴县》称是在今四川重庆巴县;《越绝书》八《记地传》:“涂山者,禹所娶妻之山也,去县三十五里。”其地在今浙江绍兴县西北。

“南音”产生于南方并具有南歌的风格特点,后人渐将南方音乐都统称为南音,遂使南音成了中国音乐史上最早出现的一个地域音乐概念。一地音乐能形成概念,见诸史册,本身就反映了此域音乐相当繁盛的史实。

“南风”是与“南音”类似的地域音乐概念,司马迁在《史记·乐书》中说“昔者舜作五弦之琴,以歌《南风》”^①。另在早于《史记》的《韩非子·外储说左上》、《新语·无为》等文献中也有相关记述。《南风》最初也指南方歌曲作品之一^②,后渐成为泛称南方风格音乐的概念,作为一个音乐概念,其暗含着丰富的人文意义——生长之音,孝子之诗。其本喻指父母长养之风^③,又推及自然生态养育人民之状。言得父母之哺育生长,如万物得南风而丰茂也。“故舜弹五弦之琴,歌南风之诗而天下治;”^④正因南风寓此深厚的自然人文精神,舜才乐好之,并以为治国之音。在古人看来,南风具有祥和而生气蓬勃的风格,是值得提倡和推广的音乐。这种广义的南音和南风很接近今谓之长江音乐。

古代南音有时也可简称“南”,代表南方音乐。

《诗·小雅·鼓钟》:“以雅以南,以竽不潜。”《传》云:“南,二南也。南方之乐曰南。南夷之乐曰南。”也可称“任”,《说文》解释云:“南,从木,羊声。草木至南方有枝任也”。任,载也,故从木。《汉书·律吕志》云:“南,任也,阳气任养物,於时为夏。”《周礼·旄人》郑注《公羊昭公 25 年》何注皆云:“南方之乐曰任”,且与北方之乐“昧”,西方之乐“侏离”并举。这些字源阐释都一致认同南音形式风格有生动活泼之机,与司马迁生长之音

① 中华书局《史记》第四册《乐书第二》第1197页。

② 王肃曰:“南风,育养民之诗也。其辞曰:‘南风之薰兮,可以解吾民之愠兮’。”《索引》此诗之辞出《尸子》及《家语》。从歌词看,显然是南方楚地的作品。同上注。

③ 《集解》郑玄曰:“南风,长养之风也,言父母之长养成己也。”同上注。

④ 《史记》第1235页。

的说法恰好对应,含有朴素的音乐风格学意味,均可见南音的盛行和古人对她的理解深度。

汉以后,古人仍以南音泛指南方音乐。左思《吴都赋》“登东歌,操南音。”

南音之能产生广泛影响,除了因其流传广远,风格独特外,还因其很早就达到了较高艺术造诣。如孔子编排诗经时虽重点在北方民歌,却仍将南方民歌《关雎》列为首篇,热情赞叹:“师挚之始,关雎之乱,洋洋乎,盈耳哉!”说《关雎》的“乱”(音乐高潮)音乐丰富,充盈了听觉,令人应接不暇。又赞赏《关雎》的音乐“乐而不淫”,也就是说《关雎》的音乐形式既有充实丰满之美,但表现尺度又不过分,这些都应该是艺术性上比较高明的特点,不然如孔子这样的大文人大音乐家不会特加评说。

秦汉以前,南方民歌多不在采风范围,散失很多,现记载流传下来的只涉及江苏、浙江、湖北等省。前6世纪有《徐人歌》^①,前5世纪的《接舆歌》^②,《孺子歌》(《沧浪歌》)^③,《越人歌》^④,《采葛妇歌》等^⑤,这些零散传世的南方民歌虽然数量极少,但从中已可看出,当时南方仍流行着多种不同地方色彩的民歌作品,其句式和音乐都有不同于北方的自身特点。事实上当时南方音

① 《乐府诗集》卷八三“刘向《新序》曰:延陵季子将聘晋,带宝剑以过徐君。徐君观剑不言,而色欲之。季子未献也,然其心许之矣。使反,而徐君已死。季子于是以剑带徐君墓树而去。徐人乃为之歌。”其歌辞为:“延陵季子不忘故,脱千金之剑兮带丘墓。”转引自《中国古代音乐史稿·上》第52页。

② 《论语·微子》,原文为:“楚狂接舆而过孔子曰:凤兮,凤兮!何德之衰!往者不可谏,来者犹可追。已而,已而!今之从政者殆而!”转引自上注。

③ 《孟子·离娄》,原文为:“有孺子歌曰:沧浪之水清兮,可以濯我纓;沧浪之水浊兮,可以濯我足。”按沧浪,河名,在今湖北省,源出江陵县西北。转引自《中国古代音乐史稿·上》第52页。

④ 刘向《说苑·善说篇》载。转引自上注。

⑤ 见《乐府诗集》,原小序:“《吴越春秋》曰:《采葛》,越之妇人伤越王用心,乃作若何之歌。”其歌辞为:“尝胆不苦味若饴,今我采葛以作丝。”转引自上注。

乐作品当然远不止这些。

春秋战国时期,长江中下游一带又崛起另一影响深远的地域音乐——“荆艳楚声”,仅从经过诗人屈原收集整理而得到较多保存的楚歌来看,就可见出当时楚声之盛,艺术水平之高。楚声的歌词现多保存在《楚辞》里面,这些歌曲原都是楚地人民的作品,如最著名的《九歌》,本是楚国南部民间祭祀时唱的一套歌曲。楚声之独立于世,与当地民风颇有关。楚俗“信鬼而好祠,其祠必使巫覡作乐歌舞以娱神”^①,故楚地民间祀神乐舞特别盛行,擅长音乐歌舞的巫覡成为祭祀乐舞表演的主角。《九歌》全曲实有11首歌曲,依着所祭神鬼的不同而有不同的标题。诸歌多是恋歌,借人神的关系表达男女恋爱的心情。这种人神相通,借歌达情的观念和音乐表演形式,是南方民歌的一个重要特色和传统。楚歌充溢着浓厚的浪漫主义色彩和地方风味。音乐形式奇巧复杂,多见结构长大、多段组合的组歌形式,兼用“少歌”、“倡”、“乱”的曲式。“少歌”是用以结束前一段落的小高潮,“乱”是最后总结性的大高潮。“倡”则是在前半段和后半段中间插入的一个小小的过渡段落,以更流畅地引入下半曲。形式丰富长大的楚声富于鲜明的南方音乐特点,故仍属于南音系统。《左传·成公九年》记载楚囚钟仪在晋侯面前抚琴之事,知楚音乐世家所操之琴乐仍属南音^②。楚歌因其突出的地方特色和艺术成就而成为类似南音的又一重要地域音乐概念。

魏晋时期,南方相对处于比较安定的环境,音乐文化得以顺利生长发展,艺术水平有显著的提高。标志是一个新音乐品种——“清商乐”(简称“清乐”)的兴起,后来得到长足发展,成为华夏音乐的主流,甚至就是中国音乐的代名词。直到今天,清

① 《楚辞集注·九歌第二小序》。转引自上注第53页。

② “晋侯于军府,见钟仪,问之曰:‘南冠而縶者谁也?’有司对曰:‘郑人所献楚囚也。’……公曰:‘能乐乎?’对曰:‘先父之职官也,敢有二事,’使与之琴,操南音。”

乐所用的音阶形式(相当西洋音乐的大调音阶)仍是体现华夏民族特色的典型样式。“清商乐”形成的基础则是当时湖北一带的“西曲”和吴越的“吴歌”,也是以长江音乐为根底的。楚地“西曲”多反映水边船上的离情别绪,出现过以歌唱闻名的歌女莫愁和名曲《莫愁乐》。吴越“吴歌”则多表现家庭儿女情长相思的缠绵风味,音乐风格以柔美著称。南方民歌偏于细腻、柔婉的特色在清商乐已得到充分体现。

上述古代的地域音乐概念,或接近今谓之长江音乐,或隶属于长江音乐体系,虽只是反映长江音乐历史足迹的荦荦大者,但已证明长江音乐形成历史之悠远,根基之深厚。她们固然或多或少反映了长江音乐的某些作品和风格特点,但毕竟不够完整明确,也不成体系。或过于宽泛,如南音,当其泛指整个南方音乐时,已溢出长江音乐的特定范围;或过于褊狭,如楚声吴歌西曲,只囊括长江中下游一带的音乐。故这些地域音乐概念,仍不能准确概括出长江音乐的范围和特质。今天,我们视长江音乐为一相对独立完整的音乐体系,研究全流域音乐的一般面貌特点和不同域区的层次色彩,进而探讨音乐特色与地理生态民俗文化要素的对应联系,仍是一项新颖而有现实意义的工作。

本书所论长江音乐,主要以传统音乐品种为探讨对象,近现代以来的内容则暂不纳入。

二 长江音乐的基本个性特征

既经确定长江音乐的时空范围,并认定长江音乐是一个相对独立的地域音乐体系,随之而来的问题是,她的基本个性特点是什么?具体体现为什么样的风格系统?这是研究长江音乐必须首先面对的重要课题。

中国幅员辽阔,地大物博,各地有不尽相同的地理环境、经

济类型、心理特点和风俗传统,由此形成多彩多姿的人文景观。自古以来,中国文化就有南北之分野,各以长江黄河两大流域为中心,各呈异彩,耦合为中华文明。中国音乐同样是此格局,南北两大流域的音乐形式风格差异很早就彰显出来,至今仍然如此。长江音乐的个性特征,主要是以黄河音乐为比较和参照,在音乐形式风格上表现出的某些独有的、或体现得特别突出的倾向和特点。这些特点相对黄河音乐来说,就是有区别性的个性特点,就长江流域内部来说,则应具有相当普遍的意义。

尽管长江音乐跨越的时空范围极广,各区域音乐也有程度不同的差异,但只要我们将目光聚焦于最基本的音乐形式风格要素,从宏观角度进行分析研究,则仍可从千姿百态的总体面貌中,透视出渗透其间的具有普遍意义的基本色调。这基本色调具体显现为一些具有鲜明个性的音乐要素特点,它们有机组合,相互制约,达到高度谐调统一的稳态,构成一个自成一体的大风格系统,昭示着长江音乐的基本精神,使我们可据之辨析和把握长江音乐的本质特点。

关于长江音乐的基本个性特点,明代人已有不少论述和体认,如南曲“主清峭柔远,”“南字少而调缓,缓处见眼”,“南力在板”,等等^①。这些观点固然不错,但现在看来仍有两大缺陷。一是多从长江流域的局部地区个别乐种出发,缺乏整体的概括,难以反映全局;二是对现象多只作审美范畴的表述,而无具体形态的分析,论述显得空疏而缺乏实证性。这些问题均需填补和深究,使结论更准确科学完善。

音乐是以音响形式为物质媒介的表情艺术,各种音响形式要素按一定逻辑有机组成某种运动形式,经过演唱演奏后变为客观的音响,才能产生一定的美感效应。任何音乐风格和美感,

^① 明王世贞(1526—1590)《曲藻》,转引自《中国古代音乐史稿·下》第867页。

都是基于特定的音响运动形式。因此,我们对长江音乐特性的研究,先从音乐形态要素特点的分析开始。

1. 音乐形态特色

中外古今林林总总的音乐文化,就其基本音乐形式而言,都不出屈指可数的几种要素,只因各要素的具体样式不同,组合方式不一,遂构成了音乐形态的千差万别。中国长江音乐之能成为一个自在的体系,在于她有若干绝无仅有的自身形态特点,这些形态特点不但独特鲜明,且有机组合为一个稳态的系统,由此体现出特定的审美风格。认识到这些形态特点,对长江音乐个性的体验就不仅是纯思辨的,而是具体可捉摸的了。下面就此作一简要分析归纳(为行文方便,以下将长江和黄河音乐简称南乐北乐):

(1) 音阶结构

多用单纯的五正声音阶,少用偏声(清角、变宫 fa、si 等),即用偏声,也多作为润饰、丰富旋律色彩或作转调,很少用作同宫系统音阶调式的常规音级。而北乐则多用带偏声(清角、变宫、闰 fa、si、降 si)的六声、七声音阶,且偏声多用为调式音阶的常规音级。

(2) 核心音调

核心音调是旋律的基础结构。南乐常用的核心音调是小音程关系的 la、do、mi、sol、la、do、la、do、re、do、re、mi 等,特别突出大二度、小三度等邻近音程的连接关系,音感思维偏窄小。而北乐则多用大音程关系的 do、mi、sol、sol、do、re、la、re、mi 等,突出大三度、纯四度的宽音程连接关系,音感思维偏宽。

(3) 旋法

以级进式、环绕式、微波式等较柔和的邻近连接法为主,少用大跳,更少用同一方向的连续大跳进行;而北乐则多用上下大跳或连续大跳旋法,尤以同方向的连续大跳为其特色。



(4) 旋线

即旋律在乐节、乐句范围内形成的线条轮廓。南乐旋线多流畅平稳,抑扬起伏幅度一般不太大;北乐旋线则多有较大起伏幅度,棱角突出鲜明,富于张力。

(5) 节奏样式

以较平稳的平均型、长短型为主,板起(强拍开始)腔式较多;北乐节奏较跌宕,疏密对比度大,以眼起(弱拍起)腔式较典型。

(6) 结构体制

单曲曲式复杂多变,以起承转合性质的四句体最常见,并有多变体形式,如二句半、三句子、三句半、五句子、赶五句、联八句、穿歌体等,套曲则多用多章联曲的体式,主题材料较多样。北乐单曲曲体多单纯统一,以对应性的上下句体为典型,上下句的材料变化不大,曲式变体很少。北乐的套曲则多用板腔变化的变奏体式,主题材料较单纯统一。

(7) 腔词关系

多用一字多音的抒咏唱法,突出声情,旋律委婉多致,一唱三叹;北乐则常用一字一音的唱法,重在词情,旋律活泼粗犷。

(8) 终止式

南乐较多用富于动感的特异终止式,终止感多不稳定,多呈悬念,构成欲停还动,音断意续的运动美、奇诡美;北乐终止则多稳定明确,完满肯定,构成静止平和、统一和谐的美感。

以上音乐形态特点,在长江音乐中具有较普遍的意义,某些特点固非覆盖全境,但却为长江音乐所独有,在北方极为罕见。故均能体现出长江音乐的个性特点,显示出与黄河音乐的明显差异。

2. 审美风格特色

音乐形式要素特点的有机组合,构成了音响运动的客观过

程和特定的审美风格。风格即个性,即差异,是音乐形式和情感内容统一谐调达到稳态而体现出的鲜明特性。从审美风格层面研究,可以高度简约的思维方式来把握长江音乐的本质特点。

前述长江音乐形态要素特点,并非杂多性质的凑合,而是一个完整和谐的稳态系统,各形式特点不约而同地共趋于同质的审美体验:小音程连接为主的音调结构决定了旋律偏于柔婉秀丽的基调,五声级进旋法从运动方式上、平稳流畅的旋线从运动轮廓上进一步加强了这一基调,这些制约着曲调采取平滑柔和的链条式运动样式。比较平稳的节奏型和一字多音的腔词关系,更突出了音乐的柔美性格,这些形式要素的整合构成了一种内向含蓄的柔美感。

关于长江音乐偏重柔美的基本情调,古人已有类似的体认和表述,明王骥德《曲律》自序(公元1610年)引康海(公元1475—1540年)的话说:

“以声而论,……南词主激越,其变也为流丽;北曲主慷慨,其变也为朴实。唯朴实,故声有矩度而难借,唯流丽,故唱得宛转而易调。”

清焦循(公元1763—1820年)《剧说》引明陆深(字子渊,公元1477—1544年)《奚山余话》说:

“胡致堂所谓‘绮罗香泽之态,绸缪宛转之度’,正今日之南词也;‘登高望远,举首高歌,而逸怀浩气,超乎尘垢之表’者,近于今日之北词也。”

徐渭(公元1521—1593年)在《南词叙录》中说:

“听北曲神气鹰扬,毛发洒淅,足以作人勇往之志,信胡人善于鼓怒也¹;……南词则纤徐绵眇,流丽宛转,使人飘飘然丧其所守而不觉,信南方柔媚也。……”

明王世贞(公元1526—1590年)在《曲藻》序中说:

“大抵北主劲切雄丽,南主清峭柔远”。他又在《曲藻》本文



中说：“凡曲：北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板；北气易粗，南气易弱。”

明人魏良辅在《曲律》中说：

“北曲以遒劲为主，南曲以婉转为主。”

明徐復祚（公元1560—约1630年）在《花当阁丛谈》中说：

“我吴音宜幼女清歌按拍，故南曲委婉清扬；北曲宜将军铁板，歌‘大江东去’，故北曲硬挺直截。”

明王骥德《曲律》自序（公元1610年）云：“粤自北词变为南曲，易慷慨而风流，更雄劲而柔曼，”在《曲律》“杂论第三十九上”说：

“南北二调，天若限之。北之沉雄，南之柔婉，可画地而知也。”

以上所论南乐情调^①，用词虽殊，其实则一。流丽宛转也好，纾徐清峭也罢，要在柔婉二字。这一风格特点，与今之长江音乐相去不远，虽然这一论断符合南方音乐的实践，应予肯定并作为长江音乐审美风格的主要标志之一，但古人的这些体认毕竟还不能比较全面地包容长江音乐的美感特点。综合现当代音乐学者的研究成果和笔者对大量作品的分析研究，可以将长江音乐的基本风格概括为以下三种独特的美感范畴。

（1）柔婉美

长江音乐诸形式要素的特点具有明显的同质性：五声音阶的调式音列，小音程思维的音调腔型，曲折环绕级进为主的旋法，平缓悠长的旋线，不急不躁的速度力度，安闲适意的节律……这些特点都一致趋向于无冲突的宁静、和谐、柔婉美感，这一内向含蓄的美与中国传统美学的重要范畴——“阴柔”一脉

^① 均转引自《中国古代音乐史稿·下》第866—867页。

相承,也很接近一般艺术美学中的优美范畴。优美的形式特点,与长江音乐的柔婉美大都会通。如蛇形线条,逐渐变化的,不露棱角的,娇弱的形态等,与长江音乐的旋律线条和发展手法相通。

柔婉美作为长江音乐的基本美感特点,与北方音乐的阳刚美适成鲜明对比。一般来说,北方音乐具有阳刚之美,其审美特征是雄伟劲直、沉着痛快,多具激昂、慷慨、广袤之气;而柔婉的审美特点是温深舒婉,优游不迫,多现飘逸、婉约、含蓄、清雅之韵。

从审美的情感特点来看,柔婉美也有特定的规定性。这类情感主要与爱的情感相联系,伴随有亲近、同情、和谐的情绪和情感,反映出长江人相对北方人来说,与自然的关系较为谐调融洽而非对抗的和剧烈的。

关于长江音乐的柔婉美感前人在理论上已有较多论述,今人于此也有共识,这里不再详述。

(2) 奇巧美

长江音乐的构思和形式多有奇异巧妙之处。这点在音乐结构、音调旋法、音律上均有体现,尤以音乐终止式最突出,兹仅以终止式为例说明。

已见资料表明,长江音乐中较多运用一些独特的终止式,其分布流传于青藏、巴蜀、荆楚等文化区。而在其他地区特别是代表周文化的北方音乐中,则很难见到这样的特型终止式,故我认为,这些终止式绝不是孤立的、个别的现象,而应视为长江音乐风格的一大特点。

从具体表现模式看,长江音乐终止式大致有三种类型。

①异调终止式。按传统理论(指欧美乐理和中国传统宫调理论)和听觉习惯,终止式是确立和判别一首旋律调式特点的关键,终止式的序列常以导向主音为其宗旨。最后的煞音一般是旋律中心音即最稳定的主音。这样的终止式有助于明确作品的



调式逻辑,并达成终止的完满稳定感。这种理论在周文化体系的音乐实践中不乏例证,北方音乐的典型终止模式,体现出“终止音=调式主音=旋律中心音”这一规律。然而,长江音乐很多作品的终止式并不导向主音和中心音,而是出人预料地导向一个从属音级而收煞,往往造成一种奇诡的终止感和扑朔迷离的调式色彩,这种现象在长江上游中游一带较常见,下面略举例说明。

曲例1之1为湖北天门的《车水情歌》,全歌共11个句逗,多以徵音作结,但在最后终止时却导向了“商”音,实在出人意料。

2为川东南苗族情歌《踩山坪分别歌》的曲调,全曲共20个乐句,多以下行旋法落于“徵”音,颇有顽固低音之感,但最后的终止突然地转到“商”音收煞。此歌不作准备地导向一个次要音级作异调终止,造成一种突破平衡静止感的悬而不决的终止效果,并使调式模糊化。

3为湘西苗族唢呐曲《三点》的终止式,此曲以商音为旋律中心音,在最后的终止式中,却偏以小七度下行大跳到“角”音而收,这角音真如天外来笔,突如其来,带来极不稳定的终止效果和迷离的调式色彩。

4为湖北民歌《娘教女》,全歌各分句都煞于宫音,但最后终止时却陡然煞于清角音,转到下属调而结束。

5为湖北的《十许鞋》,终止更令人惊奇,此歌的旋律基调原是明显的F徵调式,最后却通过闰音突然转到降B宫调。

6为藏族舞歌最常用的终止法,即在歌曲终止时,在六弦琴演奏的尾声段中引入偏声清角作为下属调的主音,使全歌作异调终止,即从前面的D宫调式转煞于F宫调(曲例1《异调终止式谱例》)。

长江音乐作品中,如上之例是比较多见的,反映了长江音乐

终止思维的特定倾向性:在调性上削弱、淡化或否定主调的中心地位,在美感上突破终止式惯常的静止感、稳定感,而添注了新意和动力,展示出耐人寻味的意境和全新的艺术魅力。

②滑音终止式。按一般终止观念,总是趋于稳定静止,终止于一个稳定的长音上。但长江音乐的很多作品却并不遵循这一定律,它们或用一个很短的音作结,或虽用长音作结,但却附加一个音律或明确或模糊的滑音来收束,从而削弱或打破了终止式通常的稳定静止感(参见曲例2《滑音终止式摘选谱例》)。

曲2之1为湖北公安县的喊歌子《一对喜鹊树上跳》,歌曲结束于徵音后,本已稳定,但唱者又继续唱了一个无明确音高的自由的下滑音;曲2之2为湖北松滋县的五句子歌《唱个燕子口衔泥》,是下滑到音高明确的时值短暂的角音;曲2之3为松滋县的《免得别人说是非》,采用小二度下滑音到一个固定音律,已带有异调终止式的意味。曲2之4为苗族风俗歌中常见的滑音终止式,煞音下滑到一个不明确的音上而收。曲2之5为保留了真正古典藏戏特点的江孜文工队编创的《诺桑王子》中仙女卓拉姆的唱腔,共五句,音域仅八度,全曲终止用小三度滑音下行,是藏戏唱腔中的典型终止式^①。

著名的南方苗族“飞歌”运用上滑音终止式的情况也很普遍,特别是原始性较浓的风俗歌,几乎每首都以滑音来收束,给人强烈的自由化、运动感印象。

滑音终止式的效果仍是否定或突破终止的稳定性,虽不能说是长江音乐独有的特点,但在长江音乐中表现确是很突出的。它反映了长江音乐所特有的审美情趣。

③突煞终止式。如果说滑音终止侧重从音高逻辑上打破常规终止效果的话,突煞终止式则侧重从节奏方面来突破平衡感。

^① 卢光《论卫藏地区藏戏音乐》,载《中央音乐学院学报》1988年4期第3页。



即终止时用一个极短的音作煞,造成戛然而止的效果。按一般听赏心理习惯,结束旋律时如用短音就会产生失落感,音乐已煞,而内心节奏仍在作惯性运动,于是外在音响与心理期待发生冲突,由此造成曲终而意犹未尽的动感。初听这种突煞终止式,颇有失去平衡的别扭感,但多听几次,就可体会到它正因突破了人们心理定势,反产生了不同寻常的美感。曲3之1湖北江陵喊五句民歌《险乎说出望郎来》,全曲各乐句均以两拍、一拍半的时值作结,而最后的终止式却煞于仅占半拍时值的角音上。曲3之2为以半拍甚至四分之一拍短时值音收煞的音乐作品,在南方苗族民歌中更是常见不鲜的(曲3《突煞终止式谱例》)。

上述特异终止式反映出两个特点,其一,终止音采用滑动的或时值短促的非调式主音,它游离于主音、主调之外,构成新的调式调性变化,并带有突然的、出人意料的美学效果,从而削弱了调式主音的统治地位,使调式的美感变得复杂错综起来;其二,终止旋法序列的导向奇诡莫测,甚至有意导入一意外音级,加上跳动的旋法和突然紧缩的节奏,遂形成强烈的运动势态和悬而未决的终止效果。总的来看,特异终止式不循常规,追求有强烈反差的新变化和刺激,在理应平稳收束之时却突发新的动力和意境,它给曲调运动的终结打了一个问号,不作明确结论,颇有异峰突起之状。这类终止式的基本美感特点是奇异感和运动感,不同于北方音乐的平直坦荡、统一和谐。

(3) 繁复美

就是刘勰在《文心雕龙》中所说的“惊采绝艳,难与并能矣”,它与孔子所说的“绘事后素”的朴素美不同。这个特点在诸多音乐形式要素上都有体现,例如音调方面,比较委婉缠绵,多呈一字多音形态,好用悠长的拖腔衬腔,音节如长山之蛇逶迤曲折,乐汇似垒珠叠翠,细腻繁密,给人繁富之美。而在曲式结构上体现得尤为突出。无论套曲体制或单曲曲式,长江音乐都比北方

音乐更喜错综复杂之美,更多灵活变化的形态。这个特点早在春秋战国时期的楚地民歌中已现端倪。当时作为南方音乐代表之一的楚歌,比起代表北方音乐成就的国风来说,音乐结构就显得更复杂多变,如《九歌》之多章连缀的大型套曲,即为当时北乐所无的长篇体制。另《九歌》等楚歌作品的单曲结构,除用国风中也有的单曲重复、变奏、乱等因素外,还新加用了“少歌”(分段小高潮)、“倡”(过渡段落)等新的曲式成分。南方音乐结构上的复杂多变,反映了南方人民在结构思维上的创造活力和偏爱错综美的审美情趣。这个传统特色至今犹存。兹以民歌为例说明这点。北方民歌以对应性的上下句体为常式,两句间材料的对比变化不大,偶用四句体,很少见其他变体形式。而南方民歌的典型结构样式为起承转合性质的四句体,四句间有承接,有照应,有对比,还有综合。本身就较复杂。此外它还有特别丰富复杂的变化形态,给人美不胜收之感。

如在四句体基础上,有缩减式的三句体、三句半、两句半等。有扩充式的四句半、五句子、五句半、赶五句、五声子、联八句、穿歌体等。下面只就扩充式曲体作一简要介绍分析。

①五句子 在四句体基础上新加一句点题和总结的唱词,作为全歌的提纲,由此得名。有五句唱词是这类民歌的共同特点,如湖北鹤峰五句子山歌《花上加花爱坏人》的歌词,前四句围绕花字反复描述姐儿的绰约身姿动态,最后一句则从整体美感上概括点题。五句子的词格虽然都很统一,但各曲的音乐结构则并不限于一种模式,在材料和组合上非常灵活多样。常见的如:第一,五句体的单段体,组合变化样式很多,有依次用到五个不同乐句材料的 abcde 型;运用部分材料而有重复或再现的,如 a b c a b, a b a c d, a a¹ a² a³ b, a b a b b, a b a¹ a b 等。

第二,初具单三部思维的五句体结构,如湖北民歌《花上加花爱坏人》的曲式为:A(ab) B(c) A¹(a¹b¹), A 与 A¹ 均为两个



乐句,除各自第一小节中有不同材料外,其他三小节均同,形成换头再现关系。而 C 句却为两小节,节奏连续用十六分密集音型,遂在结构、节奏和材料上都形成一定对比,于中部与前后的 A 与 A1 构成对比和对称关系。其结构图示如下(见曲 4):

表 0—1 《花上加花爱坏人》

结构形态	A	B	A1
结构性质	呈示	对比	变化再现
词句序列	1 2	3	4 5
小节数	2 2	2	2 2
落音	Do sol	Sol	Do sol

第三,两乐句体的五句子,如《清早起来把门站》一歌,词曲关系较特殊,音乐是不规则的上下句体,a 句配一句半歌词,b 配半句词,歌手巧妙地在 b 句前嵌入一小节衬腔,以音乐上的平衡配合歌词的参差不齐,颇有一张一弛抑扬顿挫之美感。全曲通过复沓两次而配完五句歌词(曲 5)参见:

表 0—2 《清早起来把门站》

乐句	A	B
小节数	4	3
歌词结构	上句(七+四字)	下句(三+衬词)
落音	Re	La

第四,起承转合性质的五句子,用四个乐句配合五句词。曲例如湖北嘉鱼山歌《同甘共苦两相宜》,参见:

表 0—3 《同甘共苦两相宜》

乐句	A	b	c	B
小节数	4	8	5	8
词句序列	1	2	3、4	5
落音	Do	Sol	Do	Sol

此歌转句甚有特点,虽仅五小节,却配两句词,采用一字一音的短促节奏,与前后悠长的咏唱风格形成对比,突出转的作用,而第四乐句则变化重复第二句,强调了全曲的统一性。全歌以四乐句配五句词,加上词曲结构的不规整性,构成错综变化的美感。

第五,两段体的五句子,音乐结构较长大,抒咏性较强。如湖北通山的《梅竹经得霜雪磨》,是两人对唱的盘歌形式,甲乙两人各唱一段“五句子”,但音调、调式和结构都不同,形成对比性单二部曲式。调式为同宫系统徵、羽调式交替。甲段结构为上下句的变体,主要通过下句 B 的自由板腔变奏来扩充乐段,C 句后半部分综合重复上句 A 的音调,由于衬词的强调和音乐的抒咏,拉长了句式,音乐显得悠长深情。乙段由于衬词的缩减,结构大为缩短,五个乐句长短不一,且音调节奏比甲段更显简洁紧凑,造成结构上的不对称性,仿佛欲诉衷肠,急促而热情。参见:

表 0—4 《梅竹经得霜雪磨》

结构	A(甲)					B(乙)				
乐句	a	b	B1	c	B2	a	b	c	d	e
小节	4	8	6	8	7	3	3	2	3	5
词句	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
落音	la	mi	mi	La	sol	Re	la	la	mi	la
调式	含变宫六声徵调式					五声羽调式				



第六,板腔变奏体四段体的五句子,属多段体结构,如钟祥扬歌《不为喊歌我不来》,歌中每句词配一个悠长的乐段。音乐的扩充是由领、和的演唱形式及其抒咏性衬腔所形成的。每段结构的长度与材料不尽相同,只在段首段尾这两个乐句作严格重复,基本都用衬腔,每段中间则施以变形,有很强的即兴性。A段共六个乐句,A1则作成倍缩减的变奏。第三乐段严格再现A,这三段各配一句唱词并加衬腔。最后一段A2的唱词重复第三句,音乐上作加速变奏,给抒情基调的全歌带来一些生动的变化因素。

②赶五句 又称“赶句子”、“赶歌子”、“数板山歌”、“急口令”。有两种形式。一种是歌手唱薅草歌时,用快速度唱五句子民歌。另一种是在四句体民歌中间加上垛板式的“赶唱”段落,这一形式具有典型性。赶唱段落的结构较自由,多用朗诵式快唱一连串并列叠句,与前后的唱段形成对比,全歌已具有单三部曲特点。如江陵田歌《喊我情哥吃火烧》,赶板句为急板快唱三字并列的长句,前后则是歌唱性较强的自由节拍的乐段,并有再现关系,全曲构成呈示、对比、再现的典型单三部曲式(曲6)。参见:

表 0—5 《喊我情哥吃火烧》

结构形态	A(ab)	B	A1
结构性质	呈示	对比	再现
词句序	1,2	3	4,5
小节数	4	14	4
落音	LA	SOL	LA

综上所述,仅五句子就有如此多的复杂变体,南方民歌结构思维之偏爱错综美由此可见一斑。更令人惊奇的是,长江音乐

实践中不仅存在大量以唱词体式特点为标志的曲体,还运用着一些以声腔结构特点为标志的曲体,例如湖北一带,至迟在宋代就有记载,当地田歌中有“三声子”、“嘿声”、“五声子”等声腔的运用。这些曲体至今依存。现着重介绍五声子,可从中了解其含义。

③五声子 如果说五句子等曲体是基于歌词特点的结构术语,五声子则是罕见的基于音乐特点的结构术语。“声”指腔调,“五”指腔句数,“五声子”意谓歌曲中含有五个不同的腔句。五声子结构以五个腔句为基本结构单元,这是其常数,但行腔中五腔的组合及发展形态又有各种灵活变化,则是其变数,由此体现出规范与灵活的高度统一。现以钟祥田歌《万里江山平半分》为例略作分析。此歌是自由的慢板曲,全歌共用五个腔句,腔句宽长且各有名称。第一腔“叫声”,由短句 A 及其模仿句 A1 组成,其他四腔为“接声”B、“大音”C、“摇声”D、“长声”E,腔名不同,材料各异。这五腔组合为基本乐段,再变奏反复四次而成全歌。变奏过程中,第一段与第三段的“大音”、“摇声”、“长声”三腔音调材料有所变化,或变奏发展,或用新材料。第五段添加了新腔“依声”E1,但其材料源于第一段的“长声”E,而长声 E2,大音 C2 在这段第二次重复时又有精妙的变化。全歌仅五句唱词,分于五段唱完,每段仅唱一句正词,衬词所占比重极大。每句正词均放在“叫声”和“大音”两腔之首部,其他诸腔则全为咏唱衬词。故此歌明显重声情而不重词义,以声腔的抒咏为主要表现手段和特色,子的得名也正在于此(曲 7)。看来这五腔在早期形成阶段各有其固定的含义、结构次序和表情意义,后来在运用中逐渐变得比较自由灵活,形式不绝对固定了。这也是民间音乐创造的一个必然规律。参见:



表 0—6 《万里江山平半分》

乐段	第一、二、四乐段				第三乐段			
腔序	叫声 接声 大音 摇声 长声				叫声 接声 大音 摇声 长声			
腔形	A A1 B C D E				A A1 B C2 F F1			
词格	四字 + 衬 衬 三字 + 衬 衬 衬				四字 + 衬 衬 三字 + 衬 衬 衬			
落音	SOL SI RE MI SOL				SOL SI LA SOL LA			
乐段	第五乐段							
腔序	叫声	接声	大音	摇声	衣声	长声	大声	
腔句	A, A1	B	C	D	E1	E2	C2	
词格	四字 + 衬	衬	三字 + 衬	衬	衬	衬	衬	
落音	SOL	SOL	RE	MI	DO	RE	DO	

④联八句 南方民歌结构体,主要流行于四川湖北云南等地,从已见的曲谱资料看来,词曲结构比较多样复杂,目前音乐学术界多从音乐曲式角度来解释分析,认为联八句是一种具单三部特点的结构体。但这一解释纯属学者的见解,并不是民歌手的原意。因为它对“联”和“八句”的含义均未说明。故有重新研究的必要。笔者对此作了一番研究,提出另一新解。认为,联八句这一术语的原义如同五句子山歌一样,主要是基于词格特点:“联”,指有关联,“八句”,指八个有序的并列垛句,“联八句”指民歌唱词中有一段以八为序数的意义上有关联的垛句结构。

这八句唱词长度不等,它们可能作为主体部分出现在歌曲的中间,也可能直接组成全歌结构。至于联八句的音乐结构则以单三部曲式为典型。只有从词格上寻根解释,才比较符合民间术语和民歌手理论思维的原意,也才能抓住比较统一的理解线索。上述解释,都有民歌资料为证。

如四川彭水县民歌田歌《清早上坡坡又长》的歌词中先领唱两个悠缓的七字句:“啰我都有联八句,清早上坡坡又长”,紧接着就是以一至八的序数唱八个并列的三字垛句,一熬糖、二煮酒、三买猪、四买牛……这八个垛句的节奏唱法均与前后的抒情唱句形成对比、快速急促。联八句很明确地指这八个垛句,其在全歌的中部作为主部而出现。

四川达县的联八句《跟着太阳一路来》,则是由八句唱词组成全歌的另一类型,音乐结构也具有单三部特点(曲例8)。唱词结构明确体现为八句子的民歌,当是较原始的联八句体,也有许多标明是联八句的民歌,实际上词曲都并不限于八句,这是由于随着运用时地的变化和表现内容的需要而灵活变化的结果。在口头创作的民歌来说,也是很可理解的现象。

⑤穿歌子 又称“穿号子”、“穿句子”、“穿五句”,历史悠久,与唐代的“竹枝歌”有渊源关系。得名于唱词结构,曲体也甚别致。歌词结构通常用两段句式不同的唱词,或五言句与七言句,或齐言与杂言长短句,或实词与虚词等,以某一段为相对稳定的主歌体,另一段则灵活而富于变化地打散并穿插于主歌中,从而丰富发展了结构形式。民歌手形象地把主歌称为“号头”、“梗子”,而将打散穿插部分称为“词”、“叶子”。“梗子、叶子”的词格词义各有相对独立性,音乐情绪也有鲜明对比,唱法也不同。一般“叶子”为众人合唱,“梗子”则由歌师傅领唱。梗子为歌曲的主体,叶子则作为陪衬,起穿插对比及烘托气氛作用。由此可见,穿句子不仅丰富了曲式的形式,更通过词曲和唱法的鲜

明对比,有效加强了音乐的动力性和戏剧性,拓展了情感宣泄的天地。下面以《喇叭调》为例作具体说明:

此歌“叶子”用五言四句的固定衬词,其旋律运动围绕“徵”音旋转,采用齐唱加唢呐伴奏,情绪热烈火爆,音乐结构是规整的上下句单乐段体,一个乐句配两个五言句。主歌“梗子”的歌词则为七言五句体,旋律以“羽”为中心音,有新的调式色彩对比,用独唱陈述歌曲内容。全歌开始先单独演唱“叶子”三遍,为全歌定下欢快的基调,接着进入主歌与叶子的穿插,其穿插方式参见图示:

表 0—7 《喇叭调》

• 梗第一句 + 叶第一句 梗第二句前半 + 叶第二句 梗第二句后半 + 叶第四句 + 叶全部

• 4 小节 + 4 小节 2 小节 + 2 小节 2 小节 + 2 小节 + 6 小节

• 七言句 [五言] 七言句 [五言] 七言句 五言 五言

按如此穿插唱法在唱词结构上成一单元,叶子重复用两次,配完梗子两句词,此单元反复两次,刚好配完梗子的六句词(梗子原为七言五句,因第四句重复一次共有六句)。在音乐结构上,因叶子先单独唱几遍,加上单元式重复,全歌音乐曲式构成 ABA 的单三部曲式。

这种独特的穿插歌体,突破了结构的方整性,具有错综复杂的变化美感,加上唱法、旋律材料和调式色彩的鲜明对比,更加强了全曲音乐的表现力。穿插体的创造,反映了南方人民追求丰富美、变化美的审美情趣和艺术构思的精巧性(曲 9《喇叭调》)。

⑥回旋曲式的歌体 回旋曲式一般认为是西洋音乐常用的结构,在中国音乐中是很难看到的,但这种曲体在长江音乐中却

有所见。四川乐山地区在薅草对唱时有一种对口山歌叫《薅头》^①,情绪活泼风趣,曲调高亢优美,结构采用回旋曲式。A段(叠部)再现前有“甩腔”,其曲调与A段大致相同,“甩腔”中除衬字外,还提示出下一段歌词的首句,好由另一歌手接唱,带有考歌的性质,连接段是A段的组成部分,由于它的词不变,曲调也始终不变,是叠部中最为稳定的部分。而在A段四次再现之间,则插入了音调、调性调式和唱者均具有一定对比性的四个插部,构成了典型的中级程度的回旋曲式。参见:

表 0—8 《薅头》

段落	调性调式	演唱者
A段(4句)—连接句	G商调	甲、乙、甲
B段(4句)—甩腔	F角、D羽、G商	甲
A段—连接句	G商	乙、甲、乙
C段—甩腔	G商	乙
A段—连接句	G商	甲、乙、甲
D段—甩腔	D羽	甲
A段—连接句	G商	乙、甲、乙
D1段—甩腔	D羽、F角	乙
A段	G商	甲、乙

长江民歌单曲结构的多样复杂性略如上述,套曲结构也大致如此,古有楚地《九歌》的多章联曲体,至今南方各地的号子、田歌,仍多爱用长大而复杂的音乐结构。这些特点虽只就民歌而论,但对于其他音乐体裁如戏曲、器乐、说唱音乐等也具有一

① 此曲例参见宋大能编著:《民间歌曲概论》第176页,人民音乐出版社1979年第1版。

定普适性。

上述旨在宏观地将长江音乐的形态和审美情趣概括为一些简明的要点和范畴,它们或许不是长江音乐的全部特点,但却是比较普遍存在的比较重要的共性特点。这一基本定性为人们整体简明地把握长江音乐概貌提供一些基本参数,同时也可作为确认长江音乐作品的基本依据,使我们能更理性更准确地识别、欣赏和研究长江音乐。抓住这些比较本质的特点,才可能找出长江音乐与其他区域音乐的共性和区别性,并由此弄清她与长江文化的依存关系。此外,对于地域内及跨地域的作品属性问题,也能从理论和实践上作出明确判断。比如江南小调《茉莉花》,曾远播法国,为作曲家普西尼采用为歌剧《图兰朵》的主导主题,此剧并在欧洲各地及北京太庙等地演出。当我们听到剧中西洋乐队演奏起这首小调的旋律时,并不会以为她是外国音乐或北方音乐,而会明确指认她是中国南方的小调。何以然则?原因正在于此小调的音乐形态已打上了鲜明的地域音乐烙印,基本风格已达稳态,只要这些不变,无论运用她的人、时、地如何改变,其风格属性仍不会改变。于此可见出确定音乐风格特质比起考索作家作品的籍贯产地更具根本性。

三 长江音乐与长江文化之关系

可以设想,长江音乐创生伊始,其地域色彩已现端倪,在以后的历史发展过程中,她又必然经常与其他地区音乐碰撞交流融会。但在这过程中,长江音乐从来没有放弃自己的本色,更未被外地音乐所同化或取代,而是经过选择、补充、调整之后,更加完善丰富起来,以此显示着她独特的艺术魅力。经过悠长历史岁月的磨蚀,长江音乐的地域风格至今仍然鲜明昭彰,独立于世,表明她在体裁形式和表现内容上已经历史地形成一个稳

态风格系统。

音乐是人心感于物而动的产物,一定的音乐符号及风格系统,是特定人群对于特定生存环境的诗意反映。事实表明,长江音乐风格系统的形成绝不是偶然的,而与长江地域文化有密切的依托关联。探索其间的关联性,将有助于我们更深刻地理解长江音乐的特点。这是一个饶有意味而又繁难严峻的课题。因为长江文化因子是如此多样,而音乐与文化的相关性又是如此错综复杂,要理清其头绪,并非易事。何况前人甚少涉猎此题,至今既无观点可供参考,亦无资料可资凭藉,更增加了研究的难度。尽管如此,我们终究不能回避这个重要课题,只能知其难为而尽力为之,根据已有材料和自己的理解,从广阔的文化视野中去溯源探幽,做一初步尝试。

1. 秀丽奇异的地理环境

地理环境作为人类生存的基本空间,在很大程度上决定着人们生存生活的方式、风俗习惯、心理素质和文化艺术传统。长江地理条件与黄河流域迥然不同,总体看,其自然地理条件较为优越,并以秀丽奇巧为主要特点。即使在号称世界屋脊、环境比较恶劣的青藏高原地区,仍也有大片富饶美丽的田园农业区域。更无论西南山地、江淮荆楚和吴越水乡等长江主要区域,大都气候温和,山川秀丽,河网密布,水源充沛,自然资源丰富,很早就形成了发达的农耕地,人民生活比较富裕。早在唐末安史之乱以后,中国经济文化的重心就已然南移,江浙一带更成为中国最重要的农产品基地。“唐帝国得以维持,实赖东南财赋”^①。北宋时东南地区已成为中国经济的一大中心,所谓“国家供给,仰给

^① 这是著名史学家陈寅恪的研究结论,参见陆健东著《陈寅恪的最后20年》第247页,三联书店1996年2月版。



东南”^①。12 世纪初叶,仅在两浙地区,南渡后的人口增加了 1/3^②。此时期南方农村经济和城市商品经济有很大发展,据宋代李心传《建炎以来系年要录》107 卷记载,南宋初年号称繁华大邑的工商业都市,浙西有 14 个,浙东 9 个,江东 8 个,江西、福建各 4 个。两浙都市的兴起最为突出,南宋时有“苏常熟,天下足”的谚语(陆游《渭南文集》)。良好的自然地理环境,繁荣的农商经济条件,极利于人文的发展,如江浙一带在近古以来,人文之发达,高居全国之冠,乾隆游江南,尚不免叫道:“江浙为人文渊藪”。据有关学者对中国历代人物地理分布所作的历史统计学结论,依据二十四史中汉至明六代人物的籍贯和分配现在各省的百分比例,从中可见,南宋前,中国人物以黄河流域为中心;南宋后,则移到长江流域,并以江苏浙江为最。浙江人物在前汉不过占第 12 位,后汉与唐占第 9 位,北宋时占 8 位,南宋与明,骤升至第 1 位^③。清代的学者也是以江浙为中心,有名人物计 461 人中江苏就占了近 30%^④。南方人物之荟萃,人文风格的形成,均与特定自然环境有极大关联。长江自然地理的优越绮丽,比较富裕的经济生活,使长江人与自然的关系比较谐调顺适,甚少对抗性的矛盾心理,而多有闲适自得的心态。从而规定着长江人文风格形成发展的轨道偏于柔和亲近,而少北方文化常见的剑拔弩张、慷慨激昂之势。

长江流域地形地貌多山清水秀,林木蓊郁,云雾缭绕,景色秀美妩媚,其投影于人的视觉,极易培育缱绻柔情,长江音乐的偏于柔宛美,当与此有关。又长江流域山川纵横密布,多有奇迹

① 《宋史·范祖禹传》。

② 据《宋史·地理志》和《宋会要辑稿》。

③ 据丁文江《历史人物与地理的关系》,转引自朱谦之《文化哲学》,北京商务印书馆 1990 版。

④ 梁启超《近代学风之地理的分布》,载《清华学报》第一卷第 2 期。

异景存焉。人行于山阴道上,时有山回水转,柳暗花明之景,入眼有跌宕起伏、移步换景之妙,加上气候阴晴不定,转换频仍,更显奇异错综的美感。不似北方地形,一马平川,一览无余,易于培育坦荡浩然之气,反易促成奇思妙趣之横生。以致长江人的音乐思维多不尚平直明了,而以曲折错综、繁复流动取胜。故长江音乐结构的繁复多变,终止式的奇诡流动,也与特定地理环境有密切联系。

2. 重巫主奇的人文传统

秀丽奇异的山川地貌,不仅直接刺激着长江人的审美感官,同时在深层次影响着人们的文化思想、风俗习惯和艺术传统。南方遍布山川溪石,林莽湖泊,景色奇异诡秘,富于变幻,比起景色一览无余的北方来说,更易构成神秘感,更易培育崇神信鬼的习俗。自古以来南方各地就盛行“重淫祠,信鬼神”的民俗,巫道之风流行不已。汉代吴越百姓就崇信巫师之流,祈求驱鬼治病,以至“财尽于鬼神,产匮于祭祀”而不悔。到东晋南朝,狂热的信仰仍有增无减。《荆楚岁时记》、《玉烛宝典》记载了很多南方信鬼崇神的民俗。崇信鬼神的道家道教文化历代均以南方为大本营,至今巫道雉蜡之风仍在南方各地盛行不已。自古以来,神秘文化在南方特别昌盛,民风民俗多喜追奇逐异,终形成重巫主奇的人文传统。历史上举凡思想高明玄虚,风格空灵淡远的哲思和文艺作品,如华美的楚骚词赋,神人同乐、联章套曲的九歌和道教仪式音乐,深邃的老庄、禅宗思想,多出自南方。这种人文传统必然会作用于南方人的音乐审美思维,并促使其偏爱错综奇异之美,而不满足于统一简单、平铺直叙。

3. 崇尚阴柔的道家哲学

作为一种审美艺术,长江音乐风格与道家哲学美学观也有深刻关联。道家哲学的代表作《老子》内容广博精深,对中国的思想学术有深远影响。全书在相反相成的辩证基调中,明显贯

穿着对阴柔虚静等女性特点的偏爱和崇拜。书中用一系列人们熟悉而易于体悟的阴性事物来比喻“道”的特点,极力推崇“阴柔”,提出“柔弱胜刚强”的指导思想。如《第八章》以水妙喻道的哲学,以“上善若水”为提纲,说明人要效法自然之道,就要如水一样至柔宽容,因为水的柔弱特性正是道的本质体现:“上善若水,水善利万物而不争,居众人之所恶,故几于道矣。”水虽柔弱卑下而又无坚不克,道的作用正是如此。他通过草木万物的生长特点反复论证刚强的事物属于死亡,柔软的东西属于生存,并以女性器官喻道的境界。《第六章》云:“谷神不死,是谓玄牝。玄牝之门,是谓天地之根。绵绵呵若存,用之不勤。”以谷神喻阴户,玄牝喻阴道,以象征天地之根,万物之源,具有生生不已的特性^①。世界一切动植物,虽然由牡牝两性的结合而产生生命,但生命都是从阴性的空洞器官中出生的,而这种生生不已的根源性,正如天地之根的道的妙用。人通过养静养神而达到“谷神”(幽静深邃)境界,便找到了玄牝之门、生命之道,可与天地精神相往来了^②。老子还以婴儿作榜样,证明柔弱是道德的本质,“专气至柔,能如婴儿乎!”“含德之厚,比于赤子,……骨柔精弱而握固。”说人若能修养到柔弱如婴儿状,便可达道的至境,总之,老子哲学突出体现了对女性阴柔本质的推崇,并以之作为“无为而无不为”的道家思想精髓的形象阐述,这一思想首先对道家、道教文化产生了广泛深远的影响。如后世道教奉行的超脱出世思想,虚静绝欲的内丹修炼方法,谦卑谨慎的待人处世态度,救度众生的心理和各种善行,都可归宗于道的柔弱胜刚强理论。南方是道家道教文化盛行之域,事实表明,老子贵雌主柔的思想不仅对道教徒有直接影响,对于南方广大信仰道教的众生,同样有

① 参见萧兵、叶绍宪著《老子的文化解读》,湖北人民出版社1995年版。

② 参南怀瑾著《禅宗与道家》第247页,复旦大学出版社1991年版。

深刻的潜移默化的影响力,这些不能不从思想观念层面影响到南方人音乐审美情趣的形成和发展。仅从道教音乐发展史来看,从南朝江南士族陆修静创立规范完备的正统道教仪式音乐以来,历代道教音乐都以南方为弘传的基地,并以阴柔清婉为主导风格特点,迄今依然如此^①。同时,遍布南方各地的道教名山大观,往往吸引了周围成千上万的民众去顶礼膜拜,上香进供,成为沟通社会各阶层和各地人民联系的重要场所,在这频繁的信仰活动和交流中,道教的思想、音乐都对民众产生了难以估计的深刻影响^②。故道家重柔的思想对道教及南方民众的审美心理和音乐实践确有重要影响。南音风格偏爱柔美奇异的特点,可从道家哲学思想中找到对应联系。

长江音乐既是音乐艺术现象,也是历史文化事项,她的独特审美形态和风格的形成,与长江地理和人文背景有密切关联,是长江诸文化因素的综合影响与厚积薄发:南方奇秀神秘的自然地理景观与崇拜神灵的巫风民俗培育了南方人偏爱柔婉繁复的艺术传统、内向虚静的心理特征和重柔主奇的审美情趣,这些文化基因特点延伸到音乐实践领域,在很大程度上规定了长江音乐风格的基本发展轨道。

总起来看,长江文化对长江音乐的影响方式是复杂曲折的,是综合一体发生作用的,各种文化因素与音乐的关联性和影响度不尽一致,或直接或间接,或显或隐,或多或少,其中物质文化因素可能更深层更隐蔽更具基础性,而精神文化意识形态方面的因素如政治哲学美学风俗的影响则可能更直接更明显一些。下面不妨同北方音乐相比较,以音乐终止式为例略作申说。

站在北方人的立场,一般会感到前述长江音乐终止式确实

① 详参蒲亨强著:《阴柔清韵——道教音乐审美风格论》,载《中央音乐学院学报》,北京:1998年第2期。

② 详参蒲亨强著:《武当道乐与均县民歌》,载《星海音乐学院学报》1987年第3期。



具有特异性。因为北方人的终止观念是在另一种文化传统中形成的,在听觉上不能适应这种多少有些非理性的终止式。但在长江人的角度来说,则并不认为有何奇异,而是很正常的,因为他们自己的文化传统和审美心理需要这样的终止式。其间的区别和原因何在呢?

按北方音乐典型终止的基本特点是,以上行或下行级进旋法导入长时的主音而煞。调式色彩单纯,是一种“守调终止”法,具有稳定平和静止的结束感。终止式的调式色彩和旋法都与全曲基调保持统一和谐,不寻求新的变化和冲突,它仿佛给整个旋律运动打了个句号,下了个明确结论。其基本美学特点是静,“曲终人不见,江上数峰青”,是一种宁静和谐美。这种终止式形成的文化基础,首先可从北方政治、历史背景中找到关联性。北方素为历代正统王朝逐鹿之战场,建都执政之中心疆域,自周秦以降,“普天之下,莫非王土”的大一统思想成为历代统治者的最高纲领,未得天下时追求“统一”——征服列国诸侯,独霸政权;登上龙座后又“和谐静止”——加强巩固其一统天下。故北方人对自己的奋斗目标向来充满信心,答案也很明确。中央集权的专制思想对北方人的心理和文化浸润较深,大一统的观念影响到北方文化的方方面面,反映到音乐艺术上,就体现为北方音乐往往呈大面积相似型,终止式在调性和收束感上的统一稳定等等。从哲学美学心理的思想渊源上看,北方音乐终止式受儒家思想浸润较深,与“中和”礼乐观有密切关联。儒家哲学思想的核心是强调“和”,人与自然的和,礼与乐的和。所谓中和之道,要求得乎其中,不过度,其实质也是追求和谐,在儒家建立的正统礼乐观中,音乐最重要的功能,也是和个和字,要求平和,不过度。《关雎》“乐而不淫”,乐而不过分也,孔子对音乐美的评价尺度于此可见,他是推崇中和宁静之美,排斥放纵情感,有强烈冲突的音乐形式的,理性较重。他评价周代乐舞《大武》“尽善尽

美”，更注重“善”的教化功能。孔子的音乐审美观对以后两千年来的儒家音乐美学有深远影响。正统的儒家音乐哲学认为尽善尽美的音乐应该是可以教育人民、规范社会、加强政权的，应该是与礼制相辅相成的。儒家对音乐“和”的功能的强调，是作为调整社会阶级关系的手段来看待的。我国最早的也是儒家最经典的音乐美学著作《乐记》说：“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。”因此，在儒家看来，真正需要的、正确的音乐，应归宗一个基础性的主音，以便“审一以定和”。这种强调和谐稳定感的美学观对中国社会各阶层都有渗透，在周文化体系的北方艺术中体现更多。

而长江音乐的特异终止式却体现出不同的特点：煞音的出现带有一种突然、出其不意的色彩，常与调式主音抗衡，或削弱主音的统治地位，使调式色彩丰富复杂化；终止旋法也偏离主音倾向，它的导向令人莫测，甚至它常有意导向一个意外的音级；同时，终止式常用跳动的旋型和紧缩的节奏，形成强烈的运动感和不稳定的效果。总的看来，特异终止式的调式和旋律运动上与全曲的基调是相反相成的关系，它追求强烈反差的新变化和新刺激，在理应平稳收束时突然促发新的动力和意境，给曲调运动的终结仿佛打了个问号，不作明确结论，颇有异峰突起之状，其基本美感特点是趋于动，“音断意犹续，此时无声胜有声”，展示出一种繁丽的、富于动力的美。

这种终止式的形成机制同样可从南方政治、哲学美学背景中找到答案。中国南方在古代素为远离政治、军事中心的化外之地，正统王朝大一统思想对南方人的影响较小。历史上的几次“衣冠南渡”，证明南方是一块远离政治中心，环境相对较为封闭的区域。在这块土地上居住的人民，大致可分为两大部分。一部分是土著，他们大都划区而治，各行其政，“老死不相往来”，

自然缺乏统一意识。另一部分则是北方迁徙民族。如客家人和楚苗集团等。他们每迁一地,往往择海拔最高,环境最恶之地而居,历遭正统王朝的迫害与虎豹灾害之侵袭,不断遭遇新的环境变化,满怀惶惑忧愤之情,探索着自己求知的前途。闭塞隔离,颠沛流离,构成了南方人生存的两条主线,他们较少受正统思想的约束,在相对封闭的土壤里培植,繁衍自己的文化精神。故南方艺术更多表现出好奇求新、不断探索的精神,常不满足于现成答案和静观心态。屈原《天问》热衷于设问置疑,一连提出170多个问题,却无论其答案为何;音乐终止时,常不求明确结论,反倒追求新的变化和意境。南方人的艺术精神,于此可见一斑。南方音乐富于动感的终止式,体现了生命运动的力的美,具有比北方音乐远为大胆的梦想和情感的抒发,这点同样与南方艺术美学中偏爱“游目、流观”,“惊采绝艳”,“发愤以抒情”的传统有密切关联。

由此可见,音乐与文化的关联并非玄虚之言,而是确有实证可证的事实。结合文化研究,可加深理解长江音乐形式风格的成因和动力,更清楚认识她的本质和必然性。

对长江音乐形态风格特的宏观概论,只是从总体把握方面提供一些基本的参照系数。在幅员广阔的长江流域各地区范围内,勤劳智慧的人民创造培育出大量音乐艺术之花,她们是那么千姿百态,色彩缤纷,令人目不暇接。上述之风格共性,或许只能看做是这些花卉的一个基本色调。在长江流域的不同文化区域中,这基色的具体显现尚有微妙的层次差异,尚有深浅浓淡之别,更何况在五里不同音,十里不同俗的地域文化传统中,各地尚有新枝绿叶、奇花异卉的添加增饰。正所谓“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”。研究长江音乐时,如果只注意局部的、个别的现象,难免陷入见木不见林的境地,愈辩而愈惑;反之,如果只看到整体的概貌,不深入到具体作品的观察分析,则会停留于

枯燥的数据和理论描述,而无法体会到生动复杂的艺术细节和神韵。故我们的研究尚需从宏观步入中观、微观,以分层分区的方法,多侧面多角度地观照分析,或能一睹长江音乐的庐山真面目。

第一章

高原悠韵——藏族色彩区

万里长江蹒跚起步的青藏高原,号称世界屋脊。提起青藏高原,人们自然会联想到奇异壮阔的高原风光和朴实勇敢的藏族人民。确实,在音乐文化方面看,从青藏绵延到云贵川一带的高原地区中,藏族音乐是最有特色最具影响的一支。故本章论述高原音乐色彩区时,拟以藏族音乐为主要对象。藏族是一个跨境民族,主要分布于中国境内,人口400多万,居住地域极辽阔,包括西藏全境,青海大部分地区以及川、滇、甘部分地区,约占全国总面积1/4左右,是全国人口密度最小的地区。语言属汉藏语系藏缅语族藏语支,有卫藏、康、安多三个方言区。卫藏方言区包括西藏全境(除昌都地区外);康方言区包括四川甘孜州、西藏昌都地区、云南迪庆州、青海玉树州;安多方言区包括青海海南、黄南、海西、海北、果洛等州及四川阿坝州、甘肃甘南州。从自然地理上看,青藏高原跨越了西藏青海两省区。从音乐人文地理学划分角度来看,它则是南北文化的并合。音乐学界在音乐色彩区划分方面一般将青海省划分为黄河流域文化,而将西藏单独划分,不作南北归属。本书基于环绕长江流域及音乐风格的统一性这两个原则,重点论述西藏、川、滇等数省区的藏族音乐,暂不纳入通常划归北方色彩区的青海甘肃两省。

藏族历史、宗教和风俗传统具有诸多自身特性,其音乐文化

同样也具有一些绝无仅有的民族特色。这些民族特性和地方个性,具体体现了长江音乐内涵的丰富性。

藏族多居住于环境苦寒恶劣的高原,其主要聚居的西藏位于青藏高原的西南部,东北以唐古拉山与青海分界,东连四川,东南与云南接壤。古时为羌、戎地,唐宋时为吐蕃地。地形平均海拔4千米以上。北为高原,称“羌塘”,占全区 $2/3$ 面积。藏南为谷地,是主要农产区。南北气候差异明显。藏北气温低,降水量少,多风,夏季多热雪雨和冰雹,危害牲畜。藏南气候远比藏北温和湿润,自然条件较好^①。西藏面积辽阔,共有380万平方千米。经济地理存在着双重形态学:高原牧业和田园农业。同一个居民集团,则根据季节规律而轮番从事这两种职业。故西藏经济主要由农牧结构派生而来,牧区面积比农业区更广阔^②。川、滇等地的藏族居住环境基本与西藏相似。

藏族先民主要是古代西藏高原的土著,族源中包括一些古代的羌族部落。据考古学家和历史学家研究,藏族先民最早聚居在西藏雅鲁藏布江中游两岸。在聂拉木、林芝、昌都等地的考古发掘中,曾发现新、旧石器时代的文化遗存。据古藏文文献记述,公元6世纪时,西藏山南地区的雅隆部落首领成为当地部落联盟的领袖,号“赞普”。7世纪初,雅隆部落以武力兼并苏毗、羊同诸部,统一西藏,成立了吐蕃王朝。吐蕃王朝成立后的200多年中,藏族地区的经济、文化飞速发展,疆土也有很大扩展,达到现在居住地区的规模,与此同时,许多不同的部落和民族融入藏族。9世纪后半叶,吐蕃王室内讧,王朝崩溃,形成了长达300多年的分裂局面。13世纪,分裂局面结束,藏族地区统一在中央王

① 《中国旅游地理》第478页,测绘出版社1987年第2次印刷。

② 参见[法]石泰安著,耿升译《西藏的文明》第123页,中国藏学出版社1999年版。



朝统治之下。

藏族原始宗教为苯,即黑教,后为藏传佛教(喇嘛教)代替。宗教对藏族音乐的发展无疑是相当重要的,在吐蕃时期,一些与说唱艺人相似的宗教专家,就使用一些神秘的歌曲和诗歌来表达自己的思想。一些流浪的说唱艺人指着某些绘画的片断说唱一些教化人的故事,但同时也表演一些能够说明他们特殊能力的仪轨^①,可见宗教与说唱音乐关系之密切。遍布藏族地区的大量佛寺尚拥有丰富的仪式音乐,对于全民信奉佛教的藏族人民来说,这些仪式音乐所带来的影响就自不待言了。

藏族虽地处偏僻,交通不便,但与汉族有悠久的交往历史。早在公元7世纪吐蕃王朝统一后,西藏就与唐朝有了密切交往。文成公主下嫁西藏,传为汉藏一家的千古佳话。

藏族人民创造了独特的民族文化,在文学艺术、音乐舞蹈、美术建筑等方面都有丰富的遗产。但由于文献的匮乏和记谱法的落后,在音乐方面没能记载下完整的历史线索。现只能从一些片断记载中略窥一二。据西藏《拉达克王系》记载,远在吐蕃王朝以前的德晓勒王时期(约公元前2—前1世纪),藏族的歌舞音乐品种“鲁”和“卓”已有了相当发展^②。7世纪前后,吐蕃王朝统一了西藏及其周围地区,逐渐以当地民间文化和苯教文化为基础,吸收佛教文化和中原文化的因素而形成了藏族文化传统,这一文化传统在音乐上有鲜明的体现。12、13世纪前后,就出现了论述藏族音乐的专著如萨迦班达智·贡格坚赞的《论西藏音乐》等^③。寺庙中至今仍使用着古老的线型乐谱——央移谱。明

① 参见《西藏的文明》,第121页。

② 参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》第841页《藏族舞蹈》条目。中国大百科全书出版社1989年版。

③ 参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》第843页《藏族音乐》条目。中国大百科全书出版社1989年版。

代,密宗香巴噶举派僧人汤东杰(公元1385—1464年)创造了藏戏音乐。并编创了最早较成型的藏戏《雅隆·扎西雪巴》,流传至今。此戏内容源于印度佛经故事,与传统藏戏《洛桑王子》情节相同。流传于山南地区^①。

与汉族音乐相比较,藏族传统音乐中与城市工商经济相关的品种如戏曲、说唱、器乐等体裁发展程度很低,最盛行的是群众化的歌舞音乐。这种状况显然与该地区地理环境与经济文化的特定条件有关。尽管如此,藏族音乐的旋律、韵味及表演形式却因封闭的环境,独特的文化传统而形成了鲜明的民族特色,并以此在中华乐坛中占有了一席之地。而且我们还将看到,藏族音乐的独特韵味,正是其独特地理条件和人文景观的诗意表达。

第一节 独特的音乐品种

藏族民间音乐的体裁主要有歌舞、民歌、说唱、戏曲、器乐等。从体裁特点上看,藏族音乐的独特性主要体现于两个方面:一是歌与舞多不分开运用,歌舞音乐极盛行,反映出藏族音乐保留了较多原始性;另一方面,藏族乐种歌种的名称、音乐形式和风格多有新奇之处,体现出藏族音乐的鲜明地方特色。下面先简介分析藏族音乐的主要品种及其音乐特点。

一 歌舞音乐

歌舞是流传最广、运用最多的音乐体裁,其种类繁多。以地区和风格分,主要有:沿金沙江流域的各种歌舞果谐、康谐等,以队形变化丰富、聚散灵活的集体圆圈舞歌为主要特点。有较强

^① 卢光《论卫藏地区的藏戏音乐》,载《中央音乐学院学报》1988年第3期第3页。



的民间性、群众性；沿雅鲁藏布江流域的米谢、堆谐、囊玛等，以脚下动作的强烈节奏性为主要特点，具有较强的专业性，原起于民间，后得到专业艺人较多的发展提高，形成规范模式。这两类歌舞足以代表藏族歌舞的水平。另有宗教性的歌舞噶尔、羌姆等类也较流行。

果谐（锅庄）藏文原义为“圆圈歌舞”，是一种古老的集体歌舞。广泛流行于藏区，各地表演形式相近，唯称谓不一，如在西藏山南、拉萨、日喀、阿里等地区称果谐，萨迦地区称索，工布地区称波，那曲（藏北牧区）、昌都地区、四川省甘孜、阿坝自治州、云南迪庆自治州以及甘青广大藏区称为卓或果卓。最流行的汉语统称是锅庄，为果卓的音译。各地音乐舞蹈的风格特色亦不尽相同。

锅庄的藏语叫“卓”，意为吉祥，歌舞时常环绕火塘或铁锅。每当节日喜庆的日子，藏族人民欢聚一堂，或围成圆圈，或对站成两排，携手搭肩，分组唱和，顿地为节，表演这种古老的传统歌舞。据说在汤东杰创立藏戏的明代，果谐已盛行广大农村。因而汤东杰当时得以选用佛经故事，吸收山南果谐、面具舞等，编创出综合艺术的藏戏。

果谐一般以四二拍为基本节奏，重拍起步，三步一变，顿地为节，步伐扎实稳健，节奏鲜明，劳动气息浓郁，长于抒发欢快热烈的情绪。传说果谐节奏与动作的形成与打青稞和“打阿嘎”（夯屋基）的劳动有关。舞歌时，男女人群围着火塘或铁锅各站一边，拉圈起舞，从左向右沿圈踏步移动并分班歌唱，领舞者不时发出“休休休”的呼喊，指挥统一节奏。男女轮番踏歌，形成竞赛场面。歌唱内容极广，大凡民间生活劳动风情，如农事过程、狩猎场面、婚嫁喜庆，赞美家乡山水与生活等，皆可入歌。

歌词多为优美的抒情诗，想象极其丰富，意境也很深邃，常用巧妙的比兴手法，词语有鲜明的民族特色。

果谐的音乐性格朴素热情,旋律短小简练,乐曲一般由慢歌段的降调和快歌段的觉谐组成,后段是前段的简化、压缩。基本曲式结构是二句或三句体的乐段。多用五声音阶的宫调,其次是羽调、徵调和商调。音乐素材来源甚广,多取材于各地民歌,表演形式和结构因地因时而有灵活变化,一般先从舒缓曼舞开始,渐趋活泼。

各地果谐音乐虽然音阶、调式略有不同,但总体风格都有刚柔相济的特点,体现了藏族的性格和生活情趣的多姿多彩。

雅鲁藏布江流域的果谐以山南一带较著名,此区自然条件较优越,经济较发达,文化水平较高,果谐常以节奏性的歌头起舞,接以慢速歌舞,煞以快速歌舞。音乐主题简练朴素,节奏平稳,结构较规范,旋律柔美轻快,具有轻歌曼舞的特色。《呢夏查莫拉》、《骏马》(曲10、11)是山南果谐的典型曲例(因篇幅较长,本书只附载其节奏性的歌头和快板歌舞段)。

东部横断山脉的果谐秀丽优美而富于歌唱性,以深沉的音调和波浪式的连续切分节奏型为特点,其快板歌舞则舒展豪放,像火一样炽热。

它康地区的果谐常在慢歌段前加散板领唱,形成三部性结构,慢歌段多用繁丽的装饰音型和三连音、五连音、切分音、附点音等,节奏复杂多变,情调浑厚深沉,快歌段旋律简练,节奏鲜明,音乐性格矫健有力。

四川省阿坝自治州嘉戎地区(俗称“四土地区”^①)流行的果谐,俗称“四土锅庄”,分大小两种,嘉戎藏语分别称为“达儿嘎底”、“达尔嘎忍”,其音乐风格独特,常用七声羽或角调式音阶,乐曲中常出现变化音降 si(清羽)和升 fa(变徵),有时变化音与自然音先后出现于同一小节。这两个变化音的运用,使旋律出

① 指过去四川阿坝梭磨河两岸的梭磨、卓克基、松岗、党坝等四个土司管辖的地区。



现向下属或属方向的离调色彩,旋律韵味奇异而幽深。四土锅庄演唱时速度变化方式也独具一格,是采取渐进的方式。开始音乐缓慢稳重,旋律线条起伏变化较多,然后速度逐渐加快,旋律逐步简化,最后造成欢快热烈的高潮而结束(曲例 12《成年人相爱》)。

夏姆谐 藏语夏姆意谓东部横断山区即西康地区。夏姆谐源于此地区中四川甘孜的巴塘一带的“果谐”,也称“耶”、“巴耶”,是“堆谐”的姐妹歌种。流行于西藏昌都、四川巴塘和云南等地的藏族聚居区。因歌舞时领舞者常用一种拉弦乐器“比旺”(牛角琴筒,马尾弦)作伴奏乐器,因而人们也常称之为“弦子”或“巴塘弦子”^①。“弦子”发源于四川的巴塘,历史可上溯到清康熙雍正时期,巴塘弦子以曲目丰富、旋律优美、舞姿舒展而名闻遐迩。演出时,领歌者操比旺或二胡带人群挥袖起舞,圆圈舞队顺时针方向行进,时聚时散,舞者膝部连续柔缓地颤动,舞姿优美抒情。它的拖步、点步转身、晃袖等动作,均有特色。弦子音乐都有固定的前奏、间奏和尾声。拉弦子者为领头羊,率先拉起二胡载歌载舞,其他男女列队随之。水袖飞舞缭绕,舞队进退穿插,旋律优美徐缓,场面典雅感人。弦子音乐极富歌唱性,结构简练,多用羽调式。曲中常有不同调式的交替。歌词以六个音节为一句,全歌共四句。大多数曲调可即兴自由填写新词,也有固定词曲的。如《美丽的汉妃姑娘》为固定词曲内容的曲目之一。此歌为分节歌形式,旋律仅一个一气呵成的长乐句,多次反复配唱多段词。汉妃姑娘是藏族对唐代文成公主的昵称,歌词以亲切的口气赞美她,请求她帮助生产劳动,反映了藏汉亲如一家的民族感情和民族历史。悠缓的旋律延绵起伏,用藏族常用的羽调式,情调深刻优美,十分动人。五声音阶的级进旋法柔美

^① 后多用胡琴代替“比旺”,殆受汉族影响之故。

而朴实,附点和切分节奏的运用则体现了歌者愉悦而略带自豪的情绪(曲例 13)。

堆谐 藏语“堆”意谓“高地”,“堆谐”原指在雅鲁藏布江上游西部高地昂仁、定日、拉孜、萨迦及萨葛一带形成的农村圆圈歌舞,起源于果谐,后发展成一种具有独特表演风格和规范结构的歌舞,其舞姿雄强遒劲,多用脚腿踏地而舞,故外界也多称为“踢踏舞”。

约公元 13 世纪时,萨迦地区开始用“札木聂琴”(藏文意为美声,六弦琴)为当地果谐伴奏,使圆圈舞结构逐步发展成有固定器乐前奏、间奏和尾声的一种表演形式较规范的歌舞,纯器乐伴奏部分代替了歌唱,因摆脱了歌词的限制而有更灵活多变的舞步节奏产生,由此形成了风格独特的踢踏舞的雏形,始被称为“堆谐”,是为“堆谐”之一变。17 世纪中叶,五世达赖规定每年六月底七月初在拉萨举行雪顿节(即酸奶节,后发展成藏戏节),要各地藏戏团集中到拉萨献艺。“堆”地区窘巴藏戏团在剧目中穿插表演了雏形的踢踏舞,受到当地群众的欢迎。这种舞经过加工创造,形成了四二拍节奏,后半拍起步打点的各种步法,如三步一变,右脚起步,左右连踏五步、七步、九步等步法以及踏步转等交叉组合。脚下发出各种音响节奏的踢踏舞传入拉萨地区后,器乐伴奏部分发展为加用洋琴、笛子、根恰(类似新疆维吾尔族乐器“艾捷克”,公元 17 世纪传入西藏)、京胡、串铃等乐器的小型乐队,将乐曲结构发展成由前奏“谐个”(歌头)、“降谐”(慢歌)、间奏、“觉谐”(快速歌舞)、“谐休”(尾声)等部组成的规范形式,歌词更精致,舞姿更华丽,从自娱性过渡到表演性。是为堆谐之二变。最后,此歌舞形式为拉萨的专业艺人和贵族阶层接受,称之为“拉萨踢踏舞”。堆谐虽历经变化发展,但基本音乐结构仍保留了“果谐”(锅庄)由慢到快而歌舞的基本特点,只是结构更严谨完整和更丰富了。



音乐一般特点是,慢歌段音乐优美开朗,快歌段采用紧拉慢唱的手法,音乐欢快紧凑。前奏、间奏和尾声的曲调基本固定,但慢、快两个歌段则各不相同,多用宫调式,亦用羽、商调式,曲中常出现宫、羽调式交替。曲终处常固定地使用从主调向下属调转调的异调终止法。无论从音乐或表演形式看,“堆谐”都达到了较高的艺术水平,是藏族歌舞音乐的佼佼者。《宋则牙拉》这首舞歌不但展示了“堆谐”的典型特点,也集中体现了藏族音乐最基本的旋律风格(曲例14)。

全曲由慢速而富于律动感的札木聂琴演奏的前奏引入,接以旋律悠长高亢具阴柔之美的慢歌舞段,又接以热情奔放、节奏强劲而具阳刚之美的快舞段。慢快两段歌舞的相继表演形成鲜明对比性。全曲最后一段节奏鲜明的器乐尾声采用典型的清角为宫转调手法,以新颖的旋律调式色彩而煞,表现出典型的藏族歌舞音乐特色。慢快两段的音乐材料比较接近,而在如歌的慢板旋律段中却用舞蹈性的器乐过门不断插入而构成对比,这些表现因素的有机配合,使全歌听来既有音乐情调上的鲜明对比,又不失整体的和谐统一。

囊玛 藏文意为“室内”,产生并流行于西藏政治、经济、文化中心拉萨,常在室内表演。清顺治九年,五世达赖阿旺洛桑嘉措按清制建立的歌舞队中就曾吸收了“囊玛”的部分曲调。

表演形式以歌为主,以舞为辅,人数不限。舞蹈队形变化小,舞姿简单,有时只需在舞者脚下垫一木板即可舞之。音乐结构完整,一般由中速固定前奏,慢速歌舞的主部,快速的舞曲组成三部结构再加一尾声而构成。音乐优美典雅,舞段热情活泼,轻快舒展,只舞不唱。引子曲调基本固定,舞段各曲则大同小异,多用商调式,偶用羽、宫调。歌唱各曲则各不相同。旋律发展广泛运用偏声清角、变宫两音作暂转调,构成丰富的调性和音调色彩。伴奏形式与堆谐相同。

《宗巴囊松》是具代表性的曲目之一(曲例 15),采用典型的囊玛结构。稍慢的羽调式前奏情绪欢畅活跃。两段慢速歌舞曲的节奏悠缓深情,音调优美典雅。第一段的音乐由于变宫、清角两音的加入,使旋律显得丰富复杂,表现出一种深沉典雅、柔婉神秘的情调,调式色彩也相应复杂化。前面出现的变宫音主要起润饰旋律的作用,后面多次运用的清角音则起转调作用,使音乐转到下属 G 宫系统的 E 羽调而结束,体现了藏族音乐的典型特点;第二段明确煞于清角音,转到下属方向的 G 宫调而收束。这里可以看出,藏族音乐中偏声的功能主要是增加旋律色彩和调性的丰富变化,是扩大音乐表现幅度的艺术创造。最后的快板舞曲节奏丰富多变,顿挫有力,强劲的气质与慢板段相映成趣,这种刚柔相济的艺术表现手法也正体现了藏族音乐的另一典型特点。最后的终止段采用藏族音乐常用的清角为宫手法,构成别有风味的异调终止,又富于力度和运动感。

除了以上主要歌舞音乐品种外,还有大量流行面较窄的品种,如拉萨、日喀则等地的古老仪式歌舞“谐钦”;康巴地区的流浪艺人表演的“热巴钦”,包括鼓铃舞、杂耍、棒舞、鹿舞、刀舞、歌舞剧、热巴弦子等多种形式。

二 民歌

高原藏族的传统观念多以歌词的样式来给民歌分类,如藏族的“鲁”、“谐”等体,虽然其题材内容、表演形式和音乐形态并不相同。藏族民歌没有汉族常用的小调、灯调等品种,主要种类是山歌、情歌、风俗歌、颂经调等。

山歌 各地叫法不一,卫藏地区称“啦鲁”,康地区称“噜”,安多地区称“勒”,多在山野间自由抒情而歌。山歌音乐大都音域宽广,节奏自由,旋律起伏较大,音调悠长高亢,极富高原特色。结构多有上下句体,曲调甚多,常用羽、徵、商、宫五声(或六



声)调式。

劳动歌 藏语称“勒谐”,种类甚多,几乎各种劳动都有相应的歌曲,有的节奏鲜明,与劳动动作紧密配合,如打青稞、挖土、打墙等。有的节奏较自由,如放牧、犁地、挤奶等。演唱形式多样,有独唱、齐唱、一领众和等。

情歌 各地均有,称“拉伊”(安多地区)、“嘎噜”(卫藏地区)音乐形式接近山歌,室内或幽静环境唱的较深情,户外唱的则较开阔自由。云南中甸地区还有一种“情茶歌”叫“克加”,是男女青年聚会时边饮茶边唱的一种情歌,已形成一套固定的程式,如招呼歌、进门歌、对歌、感谢歌、告别歌等。

风俗歌 包括酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌等。

酒歌 藏语称“羌鲁”或“羌谐”,旋律流畅婉转,结构完整,细腻典雅。各地均有,于节庆聚会敬酒时唱。有的地方叫法不一,如安多地区称“则柔”,甘南地区称“格儿”。各地唱法不尽一致,有的载歌载舞,有的只唱不舞。旋律多流畅婉转,柔美朴素,围绕羽、宫两音旋转,终止时多用宫调式(曲16《格桑达瓦那》)。

猜情对歌 藏族青年聚会娱乐或玩占卦游戏时所唱的歌,流传广泛。卫藏地区称“次加”,康地区称“叶莫”或“戈莫”,安多称“谐莫”。对歌的音乐一般都很轻松活泼,常用五、四拍的混合拍。

婚礼歌 各地流行,均是有一定程序的多章联缀的套曲形式,大致包括接亲歌、离家歌、途中歌、迎亲歌等。旋律以吟诵调为主,也有悠长如歌的,也有欢快如舞曲的。

箭歌 藏语称“达谐”,“答鲁”,主要流行于林芝地区,亦称“工布箭歌”。多于春夏之际,在林卡耍坝子时唱,是射手们夸耀箭和射技时唱的歌。唱时伴以舞蹈动作,音乐情调清新明快,节奏富于力度,常用附点、三连音、切分音等。

另有“卓鲁”,为牧歌,上下句体,宽广舒畅,粗犷豪放。“嘎

鲁”或“推鲁”，为狩猎歌。“莫耶”为对歌。“焦鲁”即苦歌等歌种子。

三 说唱音乐

藏族说唱音乐多由民间艺人和僧人演唱，有仲谐、折嘎、喇嘛玛尼等品种。

仲谐 意为讲故事的歌，一如汉族说唱音乐，表演形式为有说有唱，内容多述长篇民间传说故事，著名作品如《格萨尔王传》、《藏玲·尼麦贡觉》等。唱腔数量甚多，多具朗诵性特点，结构多为上下句组成的乐段再作变化重复。

折嘎 是贫苦流浪艺人乞讨时，或游方僧人化缘时表演的一种说唱音乐。多用牛角胡伴奏，自拉自唱。有的艺人只用木棒做道具，一面说唱，一面表演动作。唱词或讲述故事，或即兴编词，多为赞颂主人的吉利话。音乐简单朴素，吟诵性强。

喇嘛玛尼 一种古老的说唱形式。唱者多为尼姑或民间艺人，他们张挂起描绘佛经故事的轴画，向群众说唱画中的故事。

四 戏曲音乐

藏戏音乐主要包括西藏藏戏（阿吉拉姆）、安多藏戏（南木特）、德格藏戏、昌都藏戏等四个剧种。各剧种的唱腔、音乐、表演、服饰等具有不同特色。西藏藏戏及安多藏戏流传较广，影响较大。西藏藏戏历史悠久，其起源有两种说法，两说都与宗教有关。一种认为藏戏历史可以追溯到8世纪赤松德赞时期，在桑鸢寺落成典礼上，艺人们将藏族民间舞与佛经故事结合成为一种哑剧式的跳神仪式^①。此说尚缺乏详实的材料加以佐证。另一说是根据现在藏戏艺人所持的观点，据亲自到藏区调查过的

^① 参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》第843页《藏族音乐》条目。



学者报告,现所有藏戏艺人都认为密宗香巴噶举派僧人汤东杰是藏戏的创始人^①。汤生于明洪武十七年,卒于天顺七年(公元1384—1463年),他编创了最早原较成型的藏戏《雅隆·扎西雪巴》,流传至今。此戏的内容源于印度佛经故事,与传统藏戏《洛桑王子》情节相同。流传于山南地区。山南自然地理优越,经济发达,文化水平较高。歌舞亦盛,“山南果谐”在明代已盛行广大农村,汤在藏戏中采用了某些果谐的形式,同时又吸收了宗教音乐的某些因素。传统藏戏不用旋律乐器伴奏,甚至演员演唱时鼓钹也停。这种以清唱和打击乐器伴奏为主的演唱形式很像全真教的音乐形式。藏戏音乐的节奏、音调都极自由,很接近宗教诵经腔的风格。

从形成的来源和过程看,可以肯定藏戏音乐是以宗教乐舞为基础,吸收世俗民间音乐而成的,是宗教文化与民间音乐合力作用的产物。藏戏的传统剧目主要是佛经故事和汉妃故事。传统结构分三部分,第一部分“顿”是开场白;第二部分“堆”是正剧;第三部分“扎西”是祝福吉祥如意的结尾歌舞。唱腔约有60多种,主要分当仁(长调)、当通(短调)、雄玛朗达(唱腔中插道白)、谐玛朗达(民歌调)、觉鲁(悲调)、当鲁(反调)和且令(半反调)等类型。其中,长调、短调在各个剧目中因人定曲,唱腔以人物命名,各有区别,不能任意换用。唱腔多达数十种,有些旋律大同小异。反调、悲调和民歌调唱腔等是通用唱腔,任何剧目和人物均可使用。唱词多为七或九字为一句,每两句为一段。“雄玛朗达”的头尾是唱段,中间的朗诵性韵白,唱词句式较自由,根据需要而自由选用。

藏戏音乐与后藏民歌有密切关系,藏戏唱腔中极有特色的“真固”唱法(一种装饰性花腔)源于酒歌和后藏民歌。藏戏也用

^① 此说参见卢光《论藏戏音乐》一文。

人声帮腔形式,很像汉族的高腔,但其帮腔形式不如高腔丰富,主要重复唱腔乐句的结尾部分。藏戏唱腔音域较窄,一般在八度以内,女声以真声演唱,男声采用真假声结合的唱法,音区较高。男女声演唱都侧重运用脑后音的唱法,音调高亢嘹亮。下以最早期的剧目《雅隆·扎西雪巴》中两段唱腔为例略作分析,以了解藏戏音乐的特点。

《洛桑王子》的一段唱腔(曲例 17,谱例中括号内的为帮腔),全曲为七个长短不一的乐句组成的单段体,旋律围绕羽、宫两音旋转,旋法以平稳级进为主,辅以大三度、纯四度小跳进行。其中,纯四度跳进及由小三度与大二度构成的下行三音小组具有十分重要的结构意义(全曲有 12 处四度上跳,9 处下行三音组),它们是全曲音调统一性的关键。全曲节奏自由,帮腔都在高音区,音调高亢,体现了广场戏的特点。帮唱多在独唱换气中断的空隙填入,使演员得以休息片刻,帮腔多模仿独唱者每句的后几个音节。全曲歌唱性强,腔多字少,音乐开阔流畅,四度上跳呼唤性有山歌牧歌风。贯穿全曲的级进旋法和小音程歌腔使曲情有明显的柔婉悲凉感。

第二段唱腔是剧中举行婚礼时唱的酒歌(曲 18),采用歌舞性的齐唱,全曲共分两段,第一段是散板,旋律中临时变音很多,音高很自由,全段旋律实为 $mi\ SoL\ si\ La$ 这个核心歌腔的移位和延伸。此核腔是藏族音乐旋律的色彩乐汇之一,它从 E 角音开始作分解琵琶音上行到变宫音再下行二度到羽音,一开始就呈现,具有上扬悠旷的高原情调。全段音乐为带偏声和临时变化音的 A 羽调,但偏声只起润腔或转调作用,仍具明显的五声性。第二段从齐喊开始,转入整齐有力的舞蹈节奏,旋律密集而简洁,多用同音、同乐汇重复,情绪欢快激动,与自由的第一段形成鲜明对比。全段从 D 羽调开始,最后煞于 F 宫调,属异调终止色彩,这种调性布局是典型的果谐风格,由此可见藏戏音乐与民间



音乐的密切渊源关联。

后藏的日喀则地区,是藏戏广泛传播区,保留了真正古典藏戏特点的江孜文工队创作的《洛桑王子》一剧中仙女卓拉姆的唱腔,全曲共五句,音域仅八度,结构自由,乐句长短不一,转调巧妙。第三句第六音与七音之间用大三度音程关系,直接转到较远的调。这种转调在后藏藏戏唱腔中常见,是一种有意识的转调。全曲终止用小三度滑音下行,也是藏戏唱腔中的典型终止式。全曲仍用五声旋法。曲首的核心歌腔与婚礼酒歌相似,体现了藏族音调的内在统一性。全歌音区高音域窄而旋法极平稳,也是高原音乐典型特点(曲 19《仙女唱腔》)。

五 器乐

藏族民族器乐种类繁多,弹拨乐器有札木聂,扬琴;拉弦乐器有牛角胡,贴琴,根卡,胡琴,热玛琴等;吹奏乐器有竖笛,骨笛,大号,号,唢呐,铜笛,海螺,口弦,竹笛泥笛等;打击乐器有大鼓,热巴鼓,达玛鼓,巴郎鼓,锣,鐮,串铃等。其中最特色的乐器是札木聂,牛角胡,大号,竖笛。札木聂即六弦琴,据传已有近七百年历史,是民间歌舞堆谐、囊玛和弹唱的主要伴奏乐器。牛角胡,藏语称“比旺”或“比庸”,与二胡形制相似,唯琴筒用牛角制成,主要为弦子等歌舞音乐伴奏。由于琴弓较短,演奏时凡旋律中的长音均奏成八分音符的同音反复音型,并在弱拍上加用大二度或小三度的倚音或复倚音,形成弦子音乐的一个主要特色。竖笛、骨笛均流行于牧区。竖笛为木制,骨笛用鹰腿骨或羊腿骨制成,音区高音量小,声音尖细,常用以吹奏牧歌曲调。大号,藏语称“同钦”,铜制,管身无孔,长约3米,下端有大喇叭口,能吹出基音和五度泛音,音量宏大,多用于寺庙仪式活动及藏戏音乐。

六 喇嘛教音乐

藏族是全民宗教民族,主要信奉喇嘛教,喇嘛二字系藏语的译音,汉语“上师”的意思。喇嘛教是佛教流传到西藏后的一种地方变体,仍奉释迦牟尼为鼻祖。喇嘛教音乐一如佛教信仰一样,在西藏文化艺术中占有十分重要的地位。喇嘛教音乐不仅对西藏文化有深刻影响,而且由于喇嘛教还广传于青海、内蒙古、北京一带,喇嘛教音乐也随之传到藏外许多地区。例如内蒙古呼和浩特地区的喇嘛教,据说是在宋元时期由西藏传入的^①,并首先在贵族中流传。明神宗万历六年至八年,阿拉坦汗为了从青海迎接西藏达赖三世琐南坚错大喇嘛,于土默特大兴土木,修建了弘慈寺,并塑了释迦牟尼佛像,遂使喇嘛教正式传入。旋之,蒙古境内寺庙林立,喇嘛剧增。仅归化一城就有 24 座寺庙,北京 33 座,库伦(乌兰巴托)28 座等。到 1893 年前后,呼和浩特之席力图召已有大小喇嘛一千多人,且有许多藏族喇嘛在内。由此可见西藏喇嘛教之盛及影响之大。

1. 器乐

提起喇嘛教音乐,就使人想起那些神秘的法器。所谓法器,就是具有法力的各种吹打乐器,它们都用于宗教仪式中,并具有特殊的宗教含义。常用的有:

盾,也叫法螺、海螺,其响声具号令作用,每天开第一趟经之前吹一遍,众小喇嘛闻之即到正殿前集合,须臾接吹第二遍,这时经头则披袈裟,捻佛珠,姗姗而来。盾的发声呜呜作响,穿透力很强,声音传递很远。

法锣,也叫大锣。黄铜制成,多悬于寺庙之高堂通达处,开第二、三趟经时击之,发极强嗡音,近听沉滞,远听则浑厚如

^① 参见邢野著:《呼和浩特地区喇嘛教音乐考》,载《音乐研究》1986 年第 1 期。

闷雷。

哼哈,即手铃,响铜制成,铃身镶有图案,铃柄镂有佛像,专供经头讲经时用之,以便掌握时辰、机缘和节奏,发声叮叮作响,清脆悦耳。

镗姆布勒,即郎巴鼓,用两颗人头骨壳磨制镶嵌而成,面蒙人皮,继将二鼓背对背连在一起,中腰系以绢,以利持鼓。又以两根丝线各缩一小铜球,附于左右,以击鼓面。诵经时摇之以球击鼓,节奏经文。

毕练,铜质大喇叭,号身近三米长,只能吹一个筒音 MI,一般寺庙中常备两支以上,轮流换人吹奏,使号音不中断,可坐奏也可立奏,发声宏大深沉,最能再现神秘庄严的宗教气氛。

另有大镲大鼓及演奏旋律的笙、笛等器。不赘。

2. 声乐

喇嘛教音乐运用最多是诵经调,宗教仪式必多诵经,诵经之声必有各种音调,有单音性的诵经音乐,即所有经文均用一单个音律讽诵,这种形式在汉族全真教音乐中也有,称为“棒棒经”,形容其声音单一平坦状。有的诵经声已有多个音律组成极简单的音调型,反复吟诵,类似吟诗腔调,也有少数诵经调已具有明显的歌曲特点,结构清晰,音调如歌,其旋律形式多样,兹录《玛尼诵经调》一曲的旋律(曲 20)。

此曲旋律流畅优美,结构规范,节奏平稳清晰,情调宁静柔和,与藏族歌舞音乐的旋律有诸多相似点,从中我们可以看出,藏族的宗教音乐并非超然于当地民间音乐的另一体系,而与藏族固有的民间音乐有密切血缘关联。

跳神,也称跳步战、跳鬼、跳查玛。凡中等规模以上的喇嘛庙,每年都要举行一次这样的大型活动。于农历正月初八,开始准备服装道具,排练表演、音乐伴奏等。至正月十四上午九时许,于正殿前或山门外之广场高台搭座,活佛居正中,左首是有

头衔的喇嘛,右首是法乐队。跳神有大小之分,大型者含十八套,内有伊克塔克大(骷髅),伊克阿吉勒(印度神,又作舞神解),扎木苏荣(天将),切布更(又称包格,意即鹿神),尤勒(土地神),查干乌布贡(老寿星),玛亥(水牛),钢嘎拉(白蝴蝶神),哈兴哈(欢乐神)等,先后出场者达四十到一百人次。而小型者也有七八套。无论大小型,其基本表演形式都大同小异,为头戴各种面具装扮成各种鬼神模样,或怒目狰狞,或慈目善眉,或巨齿獠牙,或头上长角,着黄白红绿各色长袍衣冠,表演着原始粗犷的舞蹈和音乐。直到各种神一齐出动杀死敌人方绕个圆场而罢。因跳神有特定的内容和情节性,后来西藏一些地区还据之加用丝竹管弦伴奏,进一步人物化、戏剧化,发展为藏戏。跳神活动有时规模极大,据说早在清乾隆、嘉庆年间,内蒙古阿拉善盟阿拉善旗的南寺,曾表演过一千多喇嘛阵容的面具戏《三十二个跳神》^①。下面简单介绍跳神第一套《伊克塔克木》的情节和音乐运用情况。

表演者二人扮骷髅,大意是,两骷髅奉神命到人间捉拿妖魔,期间历经周折。两骷髅身着白衣,脚踩高腰靴,手持“抹得”(一尺长左右的彩棍),在鼓镲号角声中,蹦跳出场。表演的基本动作有:看抹得,看月亮,对望,向北张望等。每套动作都有固定节奏,节奏点有五、七、九之分,即五、七、九拍子交替。而每一个动作之前又都有六拍作为预备动作节奏,如下例:

第一套音乐节奏型(切切)

拍节	记·个	佳拟·个	佳树·木	佳记·个	拟·个	树·木	西	鹅	啊	齐
大镲	镲	令镲	令镲	令镲	镲	镲	镲	镲	镲	镲
大鼓	冬	得冬	得冬	得冬	冬	冬	冬冬	冬冬	冬冬	冬冬

^① 《呼和浩特地区喇嘛教音乐考》。

上例拍节的第一行为藏语节奏拟音字,即以记个、拟个、树木、西、鹅啊(快读)、鹿个、东、甲得、顾、佳来表示1、2、3、4、5、6、7、8、9、0,其中“佳”也表示休止。“镲”为大镲声,“令”为用一叶镲边轻击另一镲心。“冬”为鼓声。“得”表示击鼓边或鼓框声。

音乐除用鼓镲击节外,另有毕练、甘令、喇叭、盾等器。演奏时常以操镲者为指挥,他必须熟悉全部表演内容和动作要领。诸器以鼓镲作基本伴奏乐器,各套交接之间,毕练和甘令才呜呜作响,及至尾声的高潮处,喇叭与盾进入竞相作乐,响铜皮鼓,浑响一片。

转召 也叫打鬼,驱鬼。为在农历年底举行的宗教仪式。此日天黑尽后,寺庙大喇嘛率领全体喇嘛各执法器,跟在鼓吹乐队后面,绕寺自右至左转三圈,边走边念经。音乐演奏是,先由大镲大鼓打出定节奏,吹管乐呜呜起来,吹起各种曲牌,各种人声、器乐全体响鸣一片,声势浩大。音乐声中,两小喇嘛抬着一个米面制成的恶魔,置于山门外,断颈焚之。此仪式运用了全部乐器和人声,显然是为着造成壮大的声响,以恐吓驱赶恶魔。

超度 即用念经奏乐配合特定的仪式,表演将亡人从地狱超度到天堂的宗教情节。这种仪式的关键环节就是诵经音乐,佛教认为,只有通过神秘而法力无边的诵经音乐,才可能感动神灵,积累功德,从而将亡灵救出苦海,得道升天。此类仪式有固定的程序,音乐比较丰富,除了吹奏正统的喇嘛教音乐外,往往也吸收了一些世俗音乐曲牌,以使亡灵家属和群众爱听。

3. “央移”乐谱

乐谱是音乐传播传承的重要物质媒介,在以口头传授为主的中国传统音乐中,乐谱的创造和运用尤显珍贵,它不仅忠实记录了音乐的某些历史真相,而且从一个侧面反映了该音乐品种的丰富性和艺术水平。因为只有在音乐材料较丰富,创造者艺术经验积累到一定程度时,才会有创造运用乐谱的需要。在目

前藏传喇嘛教音乐资料极度匮乏的情况下,通过乐谱作一些侧面了解甚有必要。据有关学者调查,藏族喇嘛教在明代就使用了一种特殊符号形式的乐谱^①,这种乐谱分两类,一类为曲线形态的声乐演唱谱,藏语称为“央移”;一种是由藏文写的法器演奏谱,藏语称为“惹移”。其中“央移”谱已为音乐界熟知^②。“央移”谱是一种不甚完备的乐谱,它用曲线形式将声音的高低形象化地记录下来,只标示音声进行的方向和大致音高,不记节奏,故需辅以口传方能悉其细节。谱式颇像西洋的五线谱,由几条平行横线和在平行线上画出的各种曲线组成。横线共七条:四条黑线,每两条间有一条红线,在七条横线中间,用绿色曲线的上升下降表示音的高低。也有乐谱不写横线,直接用曲线来标记。央移谱的曲线样式很多,从已知“札什伦布寺密宗下密园乐谱”来看,不同的符号就有一百多种,每个符号都由若干种有规律的曲线来组成一个音节,音节间的黑色藏字是经文唱词,红色藏字是衬字。可见央移谱是记录诵经音乐的声乐谱。

每种曲线符号都有特定的含义,有的需口传心授方知其义,有些常用符号则含义很清楚。例如:



表示演唱的开始,一般记在最下面一条黑线上,就是从低音开始唱,这个低音系唱者唱出的习惯低音。若集体演唱时,将由指挥者确定音高,以便共同启唱。



它是在开始音后面出现的第一个弧线,表示在起音后,音乐要随着曲线的高低而进行变化。这种弧线有时可连续出现若干

- ① 中国音乐研究所肖兴华先生于1980年在承德须弥福寿庙内见到一份《札什伦布寺密宗下密园乐谱》,此谱是1780年班禅六世从西藏带到承德的。
- ② 参见肖兴华著:《藏族乐谱——“央移”》,载《音乐研究》1982年第2期。

个,弧线的高低线状都有不同,音高随之而有细微变化。



这是央移谱中的常见符号,但不单独使用,只用在—个音节的尾部,均表示声音的渐弱,但不是平直的渐弱,而是有装饰音的渐弱。符号中弯曲的不同程度决定装饰音的多少。由于两种尾巴不一样,它们的尾音也有区别,尾线向右的,表示乐句未完,声音虽然渐弱,但不能间断,还要继续唱下去;尾巴向下的,表示乐句结束,可以进行停顿或换气^①。

不少类似央移的乐谱在藏传佛教寺院中不断发现,可以认为大约在清代前后喇嘛教寺院是比较普遍和统一地运用着同类型的谱式。有学者在著名的德格印经院(川西)搜集到三份藏族古乐谱。德格印经院创建于清雍正七年,已有 260 多年历史。这三分乐谱,一份是供唱经用的,称《查巴》,也有尊称为《曲尼玛的俄雍》;另一份叫《俄雍》,是唱经及鼓钹伴奏的合乐谱;后一份是“统钦”(铜号)演奏谱,为老乐工贡呷尼召收藏^②。

《查巴》共有 73 页,卷首“佛赞”—页,卷终说明 2 页半,乐谱共 68 页半。整个乐谱是互不关联的两部分。第一部分有 56 页半,分六个部分歌颂甘布、拉姆、博札、西吉、百芝等菩萨。第二大部分 12 页,是萨迦派教徒们祈求平安的。《查巴》用于较重要的节日,称为念大经,演唱时分为快慢两种,慢唱时每个段落需两个小时,从早上六时到晚上八时才全部唱完。各段落中间插有唢呐、统钦、钹和藏鼓的演奏。乐谱谱面为长方形,每面有上下排列的两行乐谱。以横向为序的一系列长方形小格子是音调

① 《藏族乐谱——央移》。

② 参见崔炳元著:《德格印经院的三份乐谱》,载《中国音乐》1985 年第 2 期。

进行的方向与时值的基本单位,每一行有 20 个小格子。唱词横贯在小格子的正中央,这除了表示对唱词宗教含义的敬重外,还具有确立音调高低的坐标意义。音调用一条婉转于格子内的曲线表示,连续唱时,曲线蜿蜒于若干个格子内,演唱停顿时,曲线则断开,这些地方往往用较小的藏字说明。每一音乐段落均另起一行,若有多段唱词时,则依次排列在第一段词的下面。唱词中有许多衬字并加杂一些梵语。这种谱式与“央移”显然是同一体系,都是记录唱经音乐的声乐谱,以曲线形态表示音调的高低疏密。这份乐谱大约是在德格第 14 代土司时期(公元 1765—1780 年),由一位叫拉萨却吉穷的喇嘛从后藏的萨迦寺带到德格来的。

《俄雍》的意思为“萨迦巴俄派 18 首使护法神欣慰的套曲及这些套曲中钹与藏鼓演奏说明”《俄雍》提供了萨迦派寺庙唱经中法器的奏法,是喇嘛教的“锣鼓经”。这份乐谱共有 31 页,卷首“佛赞”一页,除要人们虔诚信佛外,还说明这份乐谱可以告诉唱经中何时及怎么样出钹打鼓。谱面共 23 页。卷尾说明 7 页,进一步说明乐谱,还提到乐谱的作者是曾受过比丘封号的大学士强巴囊卡咸摄。乐谱的记法是在经文上面标曲线谱;经文下面标圆圈符号,表示法器演奏的大致位置,并插有一些说明法器演奏次数、力度变化的文字。根据这些说明可看出法器伴奏的某些规律,唱经时一般是每唱两句后接奏钹鼓,演奏分急缓两类。在急类中,演奏由慢渐快,最后用一个自由延长音收束;缓类则是四平八稳的、较慢速度的均分节奏。法器演奏的力度变化一般配合经文内容的特点,或平和轻柔,或激昂有力。

“统钦”(铜号)乐谱主要表现句逗的划分,力度和音色的变化等,而不注重音高,因为统钦的发音很简单,主要是基音与第一泛音的持续进行。谱面无格子,每种符号独立地、由左到右地排列。符号共分三种:

第一种仿佛卧式 S 形,表示乐音的进行较为连贯、平缓,力度音色变化不大;

第二种是由低到高、由细渐粗的斜向线段,表示气息短促,强收;

第三种是在第二种线段上再加一条下行的细线,表示渐强的效果。

在每个符号开始处,都有一个红色的藏文,这些字是由下至上,由左至右排列的经文,用来表示演奏时应具备的宗教意念,比如祈求召唤菩萨赐福时,就用短促的、充满渴望的音调;当表示菩萨满意时,就用柔和的、细弱的音调。

在藏族地区各寺庙中,还大量存在着类似的乐谱,这些乐谱的符号和作用都大同小异,即主要用曲线大致表示人声吟经的曲调,并辅以圆圈表示打击乐器的大致奏法。显然它们有着共同的来源。详细讨论央移谱的历史来源将是另一篇专论的任务,这里只简要提出我自己的看法。据发现央移谱的学者认为,央移谱的创始人是西藏著名的布敦大师和他的弟子宗喀巴大师,创制年代约在明代^①。这个观点虽指出了明确的人物和年代,但对于这种至为特殊的谱式符号的历史渊源线索和创制原因过程却语焉不详,颇有凭空产生,神龙不见首尾之感。说服力不够。据我的研究,这种以曲线谱式实际上是内地汉族创立的、历史悠久并有着清晰传授线索的乐谱系统。而非藏族喇嘛教独立发明和使用。此谱在中国道佛音乐和戏曲音乐中曾广泛运用,并且年代更早,范围更广,谱式更完备。它的产生年代可上溯到汉代《汉书·艺文志》所载的“声曲折”,其创制原理一如其

^① 肖兴华在《关于西藏“央移”乐谱的调查报告》中说,元代著名佛学大师国桑将他在印度学的佛经唱诵法教给布敦,布敦据此创制了一种比较简单的记录符号,后布敦的弟子宗喀巴又在这套符号基础上加以改革发展,使之不断完善,形成目前所见的央移谱。

他中国乐谱的一般规律,即受文字的后发并直接采用古文字符号。具体过程是按照象形文的思维,受道教符文启发并采用符文的曲线形式而创制出来的。其发生发展的渊源流变始末大致为:古像形文→道教符文→汉声曲折谱→唐歌楼格谱→宋〔玉音法事〕曲线谱→元明迄今的戏曲曲线谱、藏族央移谱等^①。道教所用曲线谱的实例保存在明《正统道藏》〈玉音法事〉三卷中,〈玉音法事〉意谓“有法力的仙乐”,为道教仪式音乐的诵经曲集,收有数十首正统道教经韵曲调,道曲正词均旁注各种曲线和圆圈,以示音调之曲折抑扬和法器奏法,并穿插有小字以示衬词。这便是学界所称的“吟谱”、“步虚谱”、“曲线谱”,很多学者还认为此谱正是汉代“声曲折”的实物形态^②。据载,宋徽宗于政和年间(公元1111—1118年)设立经局,会同高道多人编辑并印行了5481卷的《政和万寿道藏》,内收〈玉音法事〉^③。另宋吴自牧《梦粱录》卷一《车驾诣景灵宫孟飨》云:“崇烟馆道士二十四员,在殿墀下叙立,举玉音法事。”所谓“举”为道教术语,即唱之意,至今仍沿用。

此曲谱集并有宋徽宗亲写部分道词,命道官编入《道藏》,颁布全国道观,作为吟唱经韵的范本。故知曲线谱至迟在北宋时已在内地广泛使用,其实际产生运用的年代当然更早。唐宋以降,中国音乐进入以戏曲音乐为主流的俗乐阶段。宫廷音乐道教音乐大量流入民间,曲线谱式随之传入诸多戏曲剧种尤其是有浓厚道教色彩的高腔系剧种中。现已知使用过曲线谱者有湖南辰河高腔,元明至今仍用此谱;潮州戏文,有明嘉靖年间抄本;

① 参见蒲亨强、蒲亨建著:《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》,《中国音乐学报》1992年第3期第127—137页。

② 详见上注。

③ 《道藏》(上海书店、天津古籍出版社、文物出版社联合影印版)卷九第14387—14410页。



另有江西高腔青阳腔,浙江绍兴高腔等均长期运用此类谱式^①。以历史发展的系统论的眼光看问题,藏族央移谱的来源也就得到比较合理的历史的解释,它于明代在藏族地区的出现不可能是偶然的巧合,也不大可能是宗喀巴等人独立发明,而应是在广泛的汉藏交流过程中,藏族接受汉族文化影响后的产物,只能看做是整个曲线谱系统的一个流变支系。央移谱独于明清时期出现于西藏也不是偶然的。明清代统治者对藏传佛教特别重视,喇嘛教与内地汉族文化交流甚频,在这过程中借用汉族已有的乐谱形式是很自然的事。以这样的观点看问题,也能从新的材料和角度证明汉藏亲如一家的历史事实,证明藏族同胞很早就是中华民族大家庭的成员。

第二节 音乐特色

高原藏族的音乐与长江音乐有诸多基本共性特色,比如,都属于五声性七声音阶体系,偏声只作为润腔或近关系转调而用,并不作为音阶调式的基本音级;旋法以级进为主,少用大跳或尖锐音程的进行;乐曲终止多用异调终止法或滑音终止法,音乐情调偏于柔美清丽等等,这些特点充分表明藏族虽然居住在人文地理环境比较独特和封闭的高原,但他们与长江其他地区人民同饮一江水,共讴一段歌,仍属于长江音乐文化体系。但也不可否认,青藏高原的特殊生态,也使这里的人民形成了一些独特的文化传统和心理,从而使其音乐显露出一些绝无仅有的地方特色,肯定并研究其地方特色,并不表明她游离于长江音乐之外,相反倒可以使人们更正确地理解她的特殊风采,进一步见出长

^① 蒲亨强、蒲亨建著:《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》,《中国音乐学报》1992年第3期第127—137页。

江音乐的博大与丰富。

藏族音乐的地方特色,前面已经约略介绍,这里着重从音乐形态和风格的独创特点方面作进一步探索,以加深我们对这一富于原始色彩的地方音乐的了解,认识她在长江音乐中的地位和价值。

一 音阶——五声性七声音阶、装饰、转调

藏族音乐中五声音阶占统治地位,大多数作品都单纯用五声音阶构成,如曲例《骏马》、《美丽的汉妃姑娘》、《头巾》等。虽有一些作品也用 fa、si 或其他的偏声,但这些偏声并不成为音阶结构的基本音级,在歌曲中不占重要地位,也不影响乐曲的基本音阶性质。大多数偏声多作为旋律的经过音,起装饰旋律、丰富色彩的作用(参见曲例《宗巴囊松》);清角 fa 音主要作为下属调的主音出现,起暂转调的作用,并且它多用在快节奏舞曲的终止段,使歌曲从羽转到下属宫调上,在调性调式上都造成了鲜明对比,这种手法成为一种规律,也构成了极具藏族风味的特殊音乐色彩。参见曲例《婚礼酒歌》、《宋则牙拉》的尾段。

二 旋律调式——围绕羽音旋转的微波、下降型级进旋法

调式是旋律组织的基本法则或样式,藏族音乐的五声调式旋律中,羽音的地位特别突出,其他各音大都有回归、围绕羽音运动的倾向。乐段、乐句、乐节大多用羽音收煞,羽调色彩特别明显。如众所周知的《毛主席的光辉》,全歌共由两短一长三个乐句构成,各句均煞于羽音。类似作品在藏族音乐中很常见。与主音构成上下五度关系的角、商两音在旋律中较活跃,支撑着中心音,构成基本音调框架。旋律运动多用微波状的级进下行旋法,或从较高音区开始,逐渐做小波浪运动下行到主音(如《骏

马》、《美丽的汉妃姑娘》);或从较低音区的主音开始,通过上下微波式级进运动又回到主音(如《毛主席的光辉》)。围绕羽音旋转的微波、下行级进旋法,构成了藏族音乐柔婉深情的基本情调。此外,藏族音乐旋律中还常用一些分解琶音型的色彩乐汇,如:



这些色彩乐汇先连续上扬进行,再下行二度拖腔,为音乐增添了一股开阔明亮的高原色彩,使藏族音乐旋律情调刚柔兼备,具有复调性。

三 节奏节拍——长短相间、刚柔相济的对比性

藏族多歌舞,故音乐节奏节拍多是规范的可计量的,只戏曲唱腔音乐较多用自由节奏。藏族旋律的节奏以平均、切分和附点节奏较常用,反映了音乐的歌舞性特点。

从宏观角度而论,可以将藏族音乐节奏归纳为两种模式:一种是悠长如歌型,这种模式速度较慢,多用长音,多用平均和附点节奏型,乐句较悠长,突出优美如歌的抒情性;另一种是短促舞蹈型,此型速度较快,力度强,多用短音,多用短长型和长短型节奏,多加用附点和密集的16分音符节奏,乐句短促有力,突出强烈律动的舞蹈性。这两种节奏模式在藏族音乐中颇具代表性,一般短小歌曲主要采用悠长如歌型节奏。而大型舞歌中则两型并用,通常在前面的慢板歌唱段落采用如歌型节奏,而中间的器乐间奏段和后面的舞段则用舞蹈型,两型相间复沓,使音乐忽而深情悠缓,如歌如吟,忽而雄强紧张,如踊如跃。音乐情调刚柔相济,张弛有致,色彩丰富而又有鲜明对比。构成藏族音乐的一个突出特色(参见曲例《宋则牙拉》)。

四 结构材料——简洁自由、反复变奏

藏族音乐的结构形式比较简洁,多是单段体结构,有的甚至只是一个长乐句反复(《美丽的汉妃姑娘》)。四句体在乐段性质上实为上下句体的扩充形式。如《骏马》一曲,前两句分别落音为羽、商,后两句的旋律型大致相同,只是节奏更密集,个别音有繁简变化,显然是前两句材料的紧缩变奏。由于藏族歌词句式长短不一,加上衬词的穿插,歌词结构一般很自由,音乐结构也随不同词格而变化,自由变奏就成为单段体歌曲的基本发展手法。在大型的多段体舞歌中,音乐段落增多,从基本结构性性质看,因增添了一个不同材料段落而有了对比因素,从全曲结构形态和发展手法看,仍主要靠两个主题的不断反复变奏。因此,藏族音乐的结构,多是以单句体和两句体为基础反复、变奏而发展起来的。其他在内地音乐中较常见的复杂结构如起承转合体、循环体、联曲体等则基本没有。这一特点与藏民族社会文化的发展形态和经济基础有密切关联。

五 审美风格——悠婉凄然、雄强粗犷

虽然我们不难从感性上体验到藏族音乐审美风格那别具一格的高原藏味,但却很难从理性辨析方面去说清道明。因为藏族音乐并非单一风格体系,而是在本地音乐基础上又兼容诸多外来音乐——主要是汉民族黄河音乐与长江音乐——的某些形式风格特点,进而综合融化成为一种具有鲜明特色的风格系统。这里我只拟作一些比较宏观的总体性分析,以掌握她的基本特色。

在歌曲作品中,藏族音乐具有南北融合、略偏于南的风格特点。她那悠长宽广的节律,偏高的音区和略带鼻音的本嗓唱法音色造成一种悠远空旷的高原气息,使人不禁体验到北方音乐



的情调;而她那以微波型和下降型为主的级进连绵旋律,又接近南方音乐的情趣。同时,在这南北杂糅的悠旷柔婉美感中又透露另一种值得注意的风格特点,即深沉的凄然,它仿佛是面对严酷与苦难的无奈和屈从。甚至在一些欢快、思念性质的歌曲中也可感受到这种况味(如《毛主席的光辉》、《远飞的大雁》等)。她的审美形态是较窄的音域、级进下行为主的旋法和悠滞的节律等因素综合作用而形成的,她与悠婉美交织为统一的有普遍意义的美感体验,体现出藏族音乐风格的复合性:悠旷之美与西北音乐宽广激昂的风格接近,而又因更为突出的柔婉美另具新意;柔婉之美靠近长江音乐的柔和清丽的性格,而又因深沉的凄凉况味再造新意。这些不同美感基因的微妙综合与融化,构成了藏族音乐美感的重要方面。表明藏族音乐文化是一个开放的系统,从不拒绝外来音乐文化的影响,尤其与汉族音乐文化有密切的血肉关联。

另一方面,在舞曲作品中,藏族音乐尚表现出雄强粗犷之气,她是铿锵沉着的音调,坚实有力的节奏,频繁出现的短句重音和不断反复等因素的合力作用。这种美感具有强烈的武舞律动感,主要见于大型体裁“堆谐”、“囊玛”的快舞段和器乐间奏、尾奏段。在大型歌舞音乐中,舞蹈和律动强烈的器乐间奏不断穿插于歌曲之间,从而使音乐画面不断转换,构成“歌→乐舞”,“柔曼→遒劲”的鲜明色彩对比。

雄强粗犷美是藏族音乐美感的重要侧面,表现了藏族人民孔武有力、粗犷乐观的性格,它与悠柔凄然美共组成藏族音乐审美特色,使藏族音乐风格具有复调性。

第三节 音乐特色与文化

藏族音乐风格的基本特色与其所依存的独特生态环境两者

间有诸多关联性,其中最突出的是它们均具有明显的二重性特点,依此线索分析音乐风格与文化的关系,或能纲举目张。

高原藏区的生态环境相当封闭苦寒,人民的生存条件比较恶劣。如青藏高原平均海拔4000米以上。全境多山多风少水少田,气温较低,空气稀薄。南北地理气候差异明显。如西藏的整个北疆是北方大草原(羌塘),这辽阔的高原界内山脉横亘,大部分地区都非常荒凉。平均气温低于0度,半年冰雪封冻,降水量极少,但因日照充足,一年仍有几个月适宜植物。高原山区的隆冬既漫长又艰难,春风威胁着耕地,通过风蚀作用而迅速毁坏它,吹走最肥沃的土地层。带有冰雹的暴雨也在不时威胁农作物的生长。高原夏季多热雪雨和冰雹,危害牲畜。藏南谷地为主要农产区,气候远比北部温和湿润,但面积较小。境内南北地理环境的悬殊,使经济类型存在着双重形态学:“高山牧场和田园,牧业和农业。同一个居民集团,则根据季节规律而轮番从事这两种职业”^①。藏区经济主要是由粮食农业和饲养畜牧的结构派生而来。牧区面积比农业地区更加广阔^②。藏区长期处于生产力落后的农业社会,城市工商业发展缓慢,物质文明程度很低,科学文化较落后。面对严酷的自然灾害侵袭,人们无法抗拒,只能在屈从无奈和敬畏的心理状态中转而乞求于冥冥中掌握他们命运的上苍和宗教。藏区之成为神权统治的地区,也与自然条件的严峻有关。历史已表明,凡人世间生活生存非常艰难之时之地,往往是宗教繁荣的最佳土壤。

藏区曾长期处于黑暗的农奴制社会,社会等级制度森严,百万农奴处于社会的最底层,是一无所有的贱民,过着牛马不如的生活。即使拥有一些资产的平民中,大多数职业如渔民、屠夫、

① 参见《西藏的文明》第19页。[法]石泰安著,耿升译,中国藏学出版社1999年第1版。

② 参见上注第123页。



铁匠、说唱艺人、音乐家、演员等也都受到歧视^①。可以说,在西藏,除了少数高高在上的奴隶主贵族和高等级僧侣阶层外,广大藏民的精神是不自由的,痛苦压抑的。

音乐文化的创造主体是下层劳动大众,特定的生存条件和生活状况铸就了他们的心理特点,从而决定着他们所必然选择的音乐样式和风格。

藏区独特的自然地理和文化条件,促使藏族人民逐渐形成特殊的民族心理和审美情趣。例如,面对严酷的大自然和至高无上的神,科学文化和生产力较落后的人们首先只能臣服敬畏,乐天安命,继而希望接近亲近和交往,试图通过顺从和爱的情感换得神的同情护佑,获取生活的安宁吉祥。这种状态下形成的心理活动是趋向于宁静、安息和亲近亲爱的,而不是对抗激烈的。由此产生的审美情趣也就必然是与爱的情感相联系的柔婉优美,因为“优美的美感来源于互相交往的情欲,这类情欲主要是与爱的情感联系在一起。在优美的情感中,除审美的快感外,尚伴有亲近、爱怜、同情等情绪和情感,感到对象既可亲又可爱,因而感到对象有一种吸引力,使人难舍难分。”^②而当人们与对象处于和谐接近关系时,会感到对象的刺激相当柔和松缓,对于对象始终没有抗拒,没有不适应的感觉,“整个心理活动是和谐统一的,感知、想象、理智、情感等各种心理功能能彼此协调、自由运动,使心境处于相对宁静、和缓、轻松、舒展的状态。”^③这些心理特点都直接或间接地影响到音乐的风格。如宁静亲近心

① 参见《西藏的文明》第107页。[法]石泰安著,耿升译,中国藏学出版社1999年第1版。

② 转引自彭立勋著:《美感心理研究》第224、227页。湖南人民出版社1985年12月1版。

③ 转引自彭立勋著:《美感心理研究》第221、229页。湖南人民出版社1985年12月第1版。

理与柔婉优美的审美情感,高旷宽阔的高原景色与悠长清新的乐风,苦难生活、压抑痛苦的心灵与凄然美感,如此等等,无不具有异质同构关联。

同时,藏区高原自然地理和经济类型的二重性特点,铸就了藏族人民心理和精神面貌上的另一种品格。严酷的自然人文背景,固然给人民的生存生活带来了极大困难不便,但同时也提供了磨炼意志体力,提高强化生存能力的大好机会。面对恶劣的生态环境,藏族人民一方面顺其自然,亲近敬畏,另一方面也保持乐观态度去不断抗争努力,创造着自己的物质精神文明,在这过程中,他们释放出巨大的生存能量,培养出了粗犷豪放的民族性格和雄强刚劲的审美心理。这些构成了藏族民族性格和文化风貌的另一复调色彩,并对藏族音乐产生了相应影响,藏族舞曲和器乐曲中阳刚孔武之美,正导源于此。

以上着重从宏观角度分析藏族音乐与文化二重性特点的对应联系,以此说明藏族音乐与藏族文化的密切依存关系。若从微观角度来分析,我们还可找到许多对应性。例如“西藏诗歌中的对称原则非常明显,以至于使用同一个句子一般要重复两次,”^①另藏族诗歌好用富于联想性的比喻隐喻手法,使同一意思的句子常作自由的变化反复,这些诗歌文学的修辞特点,对藏族音乐喜欢用重复、自由变奏手法来发展曲调的特点显然有关。类似的微观分析,将是另一专著的任务,有待今后进一步研究。

^① 转引自《西藏的文明》第303页。

第二章

山地明珠——西南色彩区

长江在青藏高原缓流过八百千米旅程,自青海玉树以下的金沙江流段,如脱缰野马,奔跃于横断山区高山峡谷之间,穿过重峦叠嶂的云贵高原,越过丘陵起伏的四川盆地,一路旁容雅砻、嘉陵、岷、沱、乌诸江,至渝鄂边境,穿巫山而过,形成驰誉世界的三峡。此段流域所越云贵川三省即是长江音乐的西南色彩区。

全区周边为高原山地,在山间的盆地和山岭上也夹杂着一块块小平原。虽然比青藏高原略靠近中原,但在古代仍被视为偏离政治经济中心的南蛮之地。诸葛亮七擒孟获的故事就发生在这块土地上。历史上当北方不断上演一出活剧时,这里多充当默默的看客。历代战乱,北人多流入此地避祸。大诗人李白遍游全国名山大川,惟叹“蜀道之难,难于上青天”。这些反映了西南一带高山险阻、交通不便的地理特点。

西南人民在这阻隔的天地里自在地生活,也创造培育出了自己独特的风俗和文化。西南是民族最多最杂的区域,除以汉族为主体外,还居住了大量的少数民族。全国人口最多的四川省就有彝、藏、土家、苗、羌、回、蒙古、傈僳、满、纳西、布依、白、傣、壮等14个少数民族,其中分布在岷江上游的茂汶羌族自治县是我国唯一的羌族聚居区,凉山彝族自治州是全国最大的彝族

聚居区。云南省更有 20 多个不同的兄弟民族。地形复杂封闭的西南,山川景物却特别秀丽神秘。自古人杰地灵,才人代出,早在战国时期就创造了著名的巴蜀文化,其与吴越、荆楚、齐鲁、燕赵诸文化并雄于华夏大地。

以成都平原为中心的蜀乐舞文化很早就举世瞩目。仅据成都一带出土文物来看,汉代就盛行说唱音乐和俳优艺术^①;流行由笳、竽、排箫等管乐和部分打击乐器组成的“骑吹”、“鼓吹”仪仗乐队;贵族宴饮普遍使用歌舞乐一体的乐舞助兴,表演形式丰富多彩,乐器繁多,金石土木革匏丝竹八音齐备^②。前蜀开国之君王建墓中的 24 幅乐舞伎浮雕,则真实记载了当时蜀宫夜宴的歌舞盛况。西蜀的戏曲音乐也发达很早,唐代因盛行歌舞戏、武侠戏、杂剧等多种戏曲形式而有“蜀戏冠天下”之誉。这些都颇表明蜀音乐文化在古老年代就达到了很高的艺术成就。

以川东重庆为中心的巴族也是能歌善舞的民族,所创“踏歌”,一度影响广泛,流传久远。“踏歌”最早见于晋·左思《魏都赋》李善注转引三国时期何晏语:“巴子讴歌,相引牵,连手而跳歌也”,这种群众性的牵手“踏歌”,在唐宋时仍盛行于川鄂山地,刘禹锡、杜甫、陆游等人的诗歌中屡有描述,至今川东奉节、云阳一带群众仍有于大端阳节(农历五月十五)在长江河滩(俗称“碛坝”)上相聚踏歌之俗。这种圆圈歌舞形式在藏族的“果谐”及侗

① 建国以来四川东汉墓出土了十多件击鼓说唱的陶俑,其皆抱鼓握槌作敲击状,或单独击鼓说唱,或与百戏、乐舞同场演出,造型生动,表演形式丰富。这些俳优俑在四川成都一带出土较多,表明当时蜀地说唱表演的盛行。参见刘志远、余德章、刘文杰著《四川汉代画像砖与汉代社会》,文物出版社 1983 年 2 月第 1 版第 122 页。

② 四川出土的大量汉代画像砖记录了乐舞艺术的繁荣盛况,如成都一带出土的《骑吹》、《宴饮乐舞》、《舞乐百戏》等画像,展示出当时蜀地丰富多彩的乐舞百戏演出形式,有吹管乐组成的仪仗乐队,有丝竹乐队伴奏的宴会娱乐性歌舞音乐。歌舞百戏的联合演出中,乐队乐器齐备。保留了汉代相和歌舞音乐“丝竹和作,执节者歌”(《宋史·乐志》卷十九引《伎录》)的形式特点。



族的“多耶”中都可见到,看来是早期长江音乐的特有品种之一。

汉代见诸史册的《巴渝舞》也是古巴族的民间乐舞,因其神巫之气和尚武精神,而被古代统治者用于战争鼓舞士气,威逼敌军,获得奇效^①。至汉时已为宫廷音乐吸收运用^②,影响甚巨。至今在川鄂湘土家族地区仍广泛流传民间乐舞“跳丧”,当地习俗,逢老人善终之后,遂聚集亲朋好友于灵柩旁,通宵达旦打鼓唱歌,绕棺跳舞,以送葬,舞姿音乐皆有孔武粗犷的原始气息,保留了巴渝舞的遗韵。民族学界多认为土家族即巴人后裔,他们还保留了一种称为“摆手舞”的风俗,摆手舞有大、小摆之分,小摆手舞舞姿多模拟农事动作,双手摆动不过肩。大摆手舞规模大,双手摆动幅度动作大,模拟军事动作,也与巴渝舞有渊源关系。

唐代川东流行的竹枝歌当是踏歌的另一发展形态,唐诗人刘禹锡贬官夔州时,曾亲见川东一带小儿联歌而舞,歌为七言诗体,句中句尾穿插“竹枝”、“女儿”为固定衬腔,以曲多为贤,遂定名为竹枝歌舞,并认为是巴渝舞之变体^③。成书于宋太平兴国时

① 晋人常璩《华阳国志·巴志》说到巴人好以歌舞协助战争,锐不可当,曾助汉高祖定秦:“汉兴,亦从高祖定秦有功。……阆中有渝水,宗民多居水左右,天性劲勇,初为汉前锋陷阵,锐气喜舞。武帝善之曰‘此武王伐纣歌也’乃令乐人习学之,今所谓巴渝舞也。”又说巴人的歌舞作战法曾助周武王克敌致胜:“周武王伐纣,实得巴蜀之师,著乎尚书,歌舞以凌殷人,前徒倒戈。故世称之曰:‘武王伐纣,前歌后舞也。’”转引自董其祥著:《巴渝舞源流考》,载重庆师范学院学报 1984 年第 4 期。《后汉书》卷 116《南蛮列传》载公元前 206 年刘邦以西南夷人当先锋作战,多次获得胜利,夷人作战好用歌舞,汉王把它和武王伐纣的战争故事联系起来,命令汉族的乐人学习,称为巴渝舞。

② 《汉书·司马相如传》引西汉司马相如的《子虚赋》,其中提到汉代宫廷音乐已用到巴渝舞:“听葛天氏之歌,千人倡,万人和,山陵为之震动,川谷为之荡波,巴俞宋蔡,淮南干遮……”

③ 刘禹锡《竹枝词序》:“岁(817 年)正月,余来建平(今四川巫山县),里中儿联歌《竹枝》,吹短笛,击鼓以赴节,歌者扬袂睢舞,以曲多为贤。……故余亦作《竹枝词》九篇……后之聆巴渝者,知变风之自焉。”

期(公元976—984年)的《太平寰宇记》也记述了唐代川东一带举凡婚嫁、娱乐、占卜、祭祀等皆用竹枝歌的情况^①,可知其运用很广泛。竹枝歌仍是联歌载舞的踏歌,惟其歌唱时又有联章套曲与众和衬腔的新特色,且加有笛鼓伴奏,形式比一般踏歌就更为丰富,故深得文人骚客的注目,一时竞相仿作,以至成为文坛的一枝新秀——竹枝词。古代许多旅蜀诗人见了竹枝表演后无不印象深刻,为之留下精美诗句:“巴人夜唱竹枝后,肠断晓猿声渐稀”(唐·顾况);“唱到竹枝声咽处,寒猿晴鸟一时啼”。“夜唱、肠断、声咽”等字眼使我们认识到竹枝歌的运用场合与音乐表现力都很宽广,它不仅可表达娱乐时的欢快情调,也可表达祭祀时的哀情愁绪。

西南民风甚重鬼神祖宗祭祀。《蛮书》卷十引《夔府图经》:“夷事道,蛮事鬼,初丧,鼙鼓以道哀,其歌必号,其众必跳,”又“巴氏示其祖,击鼓为祭”。都说的是巴蜀边民跳丧祭乐之俗事。巴人在长期的跳丧舞歌风俗活动中,曾创造了一些著名作品如《下里》(即《蒿里》)、《巴人》等,远播到楚都郢城,深得楚人喜爱应和,普及程度远甚于楚国的艺术歌曲《阳春》、《白雪》等名作,成为雅俗共赏的流行歌曲。

综观曾在中国音乐史上显赫一时的主要音乐品种,无一不在西南区流行过,表明西南虽地处一隅,但其音乐文化的发达水平并不亚于中原北方,很多乐种的形式风格都独树一帜,不时产生一些领导潮流的音乐形式。看来地理的封闭,奇异的山水风俗对于人民艺术创造能力的发展反倒是大有裨益。

西南宗教音乐在全国也占有重要地位,仅川西就有三大道

^① 《太平寰宇记》137卷记开州(今开江县)俗:“冬即用牲解赛,邪巫击鼓以为淫祀,男女皆唱竹枝歌。”巴渠县(今宣汉县)俗:“此县是当夷僚之边界,其民俗聚会则击鼓踏木牙唱竹枝歌为乐”。149卷记万州(今万县地区)俗:“正月七日乡节士女渡江南娥眉碛上作鸡子卜,击小鼓,唱竹枝歌”。



佛名山。鹤鸣山是早期天师道的发祥地,青城山先后是天师道、全真道的一大基地。峨眉山是佛教四大道场之一。此三山流行道佛音乐已近两千年,至今香火仍盛。在偏僻的农村山区,还流行着保留古代巫风原貌的傩坛巫乐,至于在川滇一带盛行的洞经音乐,更是绝无仅有的以兼容儒道释三家风采而著称的民俗宗教音乐形式。

西南少数民族的音乐形式更是多姿多彩,为西南音乐的总体格调铺上一层斑斓色彩。

在长江上游的云南楚雄州元谋县一带,曾生息着长江文化的始祖——“元谋人”,距今已达 170 万年之久^①。这里曾是古代铜鼓的发源地,曾创造出独具特色的南方钟鼓文化。至今居住于此的彝民还保存着诸多形象反映早期长江音乐面貌的歌舞(参见本章第四节之二《彝族音乐》)。

更多的少数民族音乐品种尚如埋藏在深山的珠宝而未为世人所知晓,直到 20 世纪 50 年代以后,才陆续到得音乐工作者的收集发掘,一当显于世,即引起国内外音乐人士的注目。如苗族的飞歌、游方歌,侗族的大歌、拦路歌,或以醇厚的多声部效果打破了外国人“中国音乐无多声部”的预言;或以别致的旋律引来众多现代作曲家竞相引用改编,无不在民族风格和艺术水平上独树一帜。

西南音乐与各民族的历史文化传统紧密相关,素以繁复多姿而著称,各地各民族音乐的个性色彩,构成了西南音乐色彩多姿多彩、扑朔迷离的总体格局。

面对这一五音繁会的音乐现象,我们不得不思考这样一个问题,众多民族的音乐有无内在的联系和共性,有无可能将其类聚为数量较少的几个体系从而对之获得一个更为宏观简明的总

^① 参见 1987 年 7 月 30 日《人民日报》。

体认识?

回答应是肯定的。如果我们的研究目光不局限于对某一民族的音乐作个别的探讨,而同时也注意到对多民族音乐及其文化作宏观的整体研究,也就是说,将各族音乐按体裁形式和文化背景上的共性而类聚为少数几个体系,通过这几个体系的比较再来认识西南音乐的总体特点,是完全可行的。

西南的地理及民族分布虽然复杂,但也有其内在的体系和规律性。从贵州南部一直到四川云南的高山地带,主要居住着苗、彝、瑶等山地民族,其代表的生产方式是粗放型的刀耕火种,这些民族的生存环境较为苦寒,生活方式、语言、宗教及其风俗文化,都具有山地民族的共同特点。在山峦相连的地带中间,河流江畔,到处开拓的一块块盆地小平原上,则主要居住着汉族和以泰系诸族为代表的栽培水稻的平地民族,这些民族人数最多,生存环境最优越。他们的生活与文化形态正好与山地民族构成两极对照。在绵亘的山地和平地的中间地带,由于和山地民族、平地民族都有接触,而形成了复合型的少数民族社会,他们以侗、布依、水等族为代表,主要居住于低山、丘陵地带,生存环境介于平地与高山民族之间,又因之而形成了其独特的文化风格体系。上述三种类型文化既相联系,又各有区别,并在音乐文化上有相应的体现,为我们的宏观分析提供了一个框架。本章据此将西南音乐分为平地汉族、高山民族和丘陵民族三大体系来描述分析,再从三大体系音乐特点的比较研究中来观察其总体特色。

第一节 平地民族音乐

平地民族的语言通用汉藏语系的西南官话,声韵与北方官话近似,与中原及北方人通话全无困难。自然地理、经济生活条

件较为优越,其音乐风格的同一性较多。先择要简介平地民族较重要的音乐品种。

一 民歌

民歌歌种与全国其他汉族地区相近,主要有劳动号子、山歌、小调等。

1. 船夫号子

西南民歌中劳动号子种类很多,其中以船夫号子最具特色,因西南区域江流纵横,航道多而复杂,水流湍急,险滩连绵。旧时沿岸人民多以水运为生,洪水季节须扎水行船,枯水期间则要拉船过滩。在与急流险滩搏斗中,他们都要唱起粗犷雄壮的号子,以统一劳动节奏,战胜疲劳单调,振奋精神情绪。船工号子成了人民生活中最亲密的伴侣。船夫号子的音乐直接源于劳动呐喊声调,又多综合了当地的传统音调,故其音乐的地区性极鲜明。在西南各流域船工号子中,以乌江和川江的号子最为有名。

乌江号子 乌江古称黔江、延江,源于乌蒙山东麓。流经贵州四川两省,于四川涪陵注入长江,全长1000余千米,航道河弯岸陡,悬崖陡壁地段占全江长度一大半。旧时从贵州中下游的思南县至涪陵的471千米航程,往返一次竟需时达半年之久。

船工号子随行船的一般程序而分“开船、船、过船、扬花、平水、扯船、横艄、收纤、上滩、下滩”等20余类,各类号子的音乐以各具特色的节奏加强了船工行船拉纤的劳动节奏,与划桨声和拉纤步伐一致,此起彼伏、雄强激烈的号子音乐,表现出人与大自然搏斗的场面。在下滩、平水等较轻松的行船过程中,随着劳动强度的减弱和情绪的松懈,人们也唱一些节奏自由、音调高亢悠长的曲调,抒发内心的情感,这时号子音乐具有较强抒情性。当上滩过滩时,劳动强度加大,号子音乐也相应变得紧张激烈。由此形成了雄强粗犷与悠扬高亢交替而行的音乐风格。

乌江号子演唱多为一领众和的形式,领、和两声部的节奏复杂而富于变化。有时领、和节奏基本相同,有时又疏密不一,相映成趣。有时还以不同节奏交错进行。往往在同一段歌中,交替组合多种不同节拍形式,音乐充满活力。由于领和声部的交替和对比,不时还形成二、三声部的形式。在三声部形式中,领唱人分为主副两部,主领人演唱的主旋律处于第二声部,旋律独立完整。副领演唱穿插性的衬腔旋律处于高音区的第一声部,旋律以抒情为主,但不完整,时隐时现,时断时续。众和的第三声部演唱呼应性的和腔,旋律不完整,节奏短促有力。这种双领众和的三声部产生了呼应式和衬腔式的复调旋律。

乌江号子的调式以宫、羽两音为中心。在思南色彩区(贵州思南至德江潮砥航段)内,旋律以四声宫调为主,羽调为次。调式音阶为“do、re、mi、sol”、“do、re、mi、la”、“la、do、re、mi”、“la、do、mi、sol”。音调多以 do、re、mi 为核心音,宫音处于重要位置,音乐情绪明朗有力。在沿河色彩区(沿河至四川涪陵航段)内,旋律以四声五声的羽调式为主,宫调式为次。调式音阶为“la、do、re、mi”、“la、do、mi、sol”,较常用宫羽交替,与川江号子的风格较接近。

乌江沿线多为土家族聚居之地,船工号子旋律同当地民歌关系密切,多采用古朴的四声腔,具有较多土家族的特性。

川江号子 川江指长江流经四川境内的航段,川江历来是西南地区通向外地沿海的主要航道。同乌江号子相比,川江流域与外地交流较多,经济文化开发较早,船工阅历见识更广,故川江号子音乐在保留地方特色基础上,形式更丰富多彩。如音阶调式多用完整的五声音阶,音区更宽,旋法较多样,常用四度甚至七度以上的大跳进行,音乐材料更丰富等等。如果说乌江号子音乐展示出较窄地域的地方性,风格更古朴原始的话,川江号子音乐则表现出更广阔地域的色彩,形式更成熟。但两江号



子音乐的共性特点也是突出的,如领和形式、多声部组合、节奏节拍和某些音调的特点等。尤其音调上强调羽宫色彩的共性,使两江号子音乐具有基本的共性线索,而且这些音调,正是西南音乐最突出的基调。

下以四川重庆川江船夫号子中的《下水扳桡号子》为例略作分析(曲21),以进一步了解号子音乐的一般特点。

此套号子由9个曲调构成:

1. 木约号子。刚开船时所唱,较费力而速度较慢,节奏沉着有力。
2. 桡号子。快进航道,需要加劲,速度加快,领唱旋律有变化,和部节奏催紧。
3. 二流橹号子。船驶入江心航道,速度稍快。和部一声扳,一声回。
4. 四平腔数板。在平水航道中划船,劳动强度轻松,常唱抒情性号子闪精神。内容较广,唱一句扳三四次桡。
5. 快二流橹号子。准备进滩,加大力度,加快速度,和部一声扳,一声回。
6. 懒大桡数板。近滩,在狭窄航道中逆水行船,此时加入副领唱,气氛紧张激烈。稍有闪失,难以过滩。
7. 起伏懒大桡号子。冲滩,和部有变化,一小节扳一次。
8. 起伏懒大桡数板。上滩,节奏非常整齐紧凑,众船夫使出最大力量和更快速度,齐心协力冲过险滩。
9. 鸡啄米号子。过滩水流最急处,劳动速度最快,力度最大,拉船的纤夫拼命使力,每拉一步头部因用力而节奏极快地频繁起伏,状如鸡啄米,故名。过滩是行船中劳动强度最大的程序,过滩后,人们的神经才松懈下来。

整套号子的音乐,节奏和速度随劳动过程而呈现出“悠缓松散——渐快紧张——最快最紧张——悠缓松懈”的布局,与传统戏曲、说唱音乐和民族器乐中“散、慢、快、散”的乐套程式相似。看来其间有着密切渊源关联,因号子音乐直接产生于劳动的实用性,从音乐发展历程看,实用需要是先于艺术审美的。再则劳动号子一般形成于其他音乐体裁之先。这套号子音乐开始处领和声部唱的四音列音调“MI、RE、DO、LA”,即直接产生于劳动呼

喊的字调气势,简朴而性格突出,成为贯穿全曲的主导音调,以后和声部不断反复喊唱出“DO, LA”这一核心音调,也很突出羽音的中心地位和小音程的音调结构,这些都正是四川以至西南音乐的典型音调,由此可证号子音乐的原生性及其与地方传统音调的密切关系。

2. 山歌

西南山歌多依唱法和音乐形态的不同而分高腔、平腔、矮腔三型,其各有不同韵致,情随境迁,声依地择,本是人之常情。

高腔山歌 高腔音调高亢,节奏自由,好用长拖腔,如登视野深远的高峻山野而歌。奔放嘹亮、自由无羁的高腔山歌最能体现西南山高地陡的特色,在各地有多种异名,或曰“神歌”,殆其曾用于田土劳作前祈求土地神、草神谷神的歌唱活动而名;或曰“晨歌”,旧时田歌常分清晨,上午、下午等时段,清晨所唱者应为晨歌,可见高腔山歌原与农村田歌有渊源。高腔的音乐与北方的信天游、花儿、爬山调等山歌曲调有诸多相同之处,如音调高亢辽阔,节奏自由,多在山野开阔地唱等,但也有不同处,如北方山歌旋律多用加偏声清角、微降变宫等音的六声七声音阶,偏声多作为音阶的基本音级,而西南高腔则多用无偏声的五声音阶,即或偶用偏声,也多用为装饰性或转调;北方山歌结构简单,一般为问答式的两句体,而高腔则较复杂,除以起承转合性质的四句体为典型外,尚有多种变体结构;北方山歌旋法上好用大跳,尤其以同一方向的连续大跳为特色,而高腔虽则音区较高,但大跳则并不多用,更少用连续大跳。北方山歌的唱词为较接近现代白话的十字句体,南方山歌则一律用古七绝诗体。这些差异多少反映了南北地理环境和传统文化的不同。西南高腔山歌中有不少斐声全国的优秀曲目,《槐花几时开》就是其中之一(曲22)。此歌流行于四川宜宾。七绝诗体的唱词生动简练,形象鲜明,意境遥深,富有蒙太奇的效果。起句“高高山上一树



槐”，拉出一幅深远秀丽的山地远景。承句“手把栏杆望郎来”，则摇出一幅姑娘倚栏望郎的近景画面。转句“娘问女儿你望啥”，活画出关心女儿心事的母亲模样。接着的衬腔“喂”，又刻画出姑娘猝不及防，低首思考之状，最后的合句“我望槐花几时开”，是姑娘应付盘问的机智。简略唱词，在情景交融中表现出封建时代的少女既渴望自由恋爱，又碍口识羞的形象。全歌音乐优美抒情，清新高亢，极富地方特色。音乐也用“起承转合”结构，起句采用四川典型的“羽宫角”三音腔，先高音叠唱三个宫音，下行到羽音自由延长，再从徵、宫音曲折下行到角音结束，这一高起渐低降的悠长旋律，既呈示了鲜明的地方色彩音调，又描绘出“高山、远槐”的意象；承句音区降低，承递模仿起句的旋律线条，表现姑娘望郎的近景；转句音乐一反前两句节奏悠扬音调高亢的格局，突然下沉到最低音区，用口语音调叠唱羽宫两音，节奏急促紧密，继又用上行十度大跳到最高的宫音，再接悠长的拖腔，逐渐级进下行到角音，通过音区的大幅跌升，节奏的张弛，构成突转的气氛，传达出娘关心女儿的急迫心情。合句再现承句旋律，使全曲完满结束。此歌词精，曲也妙，词曲配合天衣无缝，艺术手法简练，以浓厚的地方特色和清新优美的旋律而广为流传，深得人民喜爱。

平腔山歌 平腔节奏较自由，音调稍平缓，拖腔较短，多于丘陵低山的环境而歌。音乐风格平缓流畅，优美动听。四川的《康定情歌》是颇有代表性的一首（曲23）。此歌流传于四川康定。歌词以分节歌形式和寓情于景的手法，逐段描写姑娘的美态，表达一个男子的爱慕之情。词间固定穿插的衬词极富地方特色。旋律平稳连绵，音区不宽，起伏不大，有如诉如歌之致。采用西南最常用的羽调式，羽、角两音的支撑地位突出，是各乐句起、煞的框架音。音调以西南最典型的羽调小声韵 LA、DO、RE 及其五度移位形态 MI、SOL、LA 构成核心基调，反复轮转，形

象地刻画出一位男子执着追求姑娘的心情。

流传于云南弥渡的《小河淌水》也是很优美动听的一首平腔山歌(曲24)。歌词以月亮映照小河的优美景色起兴,表达姑娘思念阿哥的恋情和永远追随的意念。音乐情调亦如此景,宁静优美而不失激情。旋律开始的自由悠长的羽音前喊拖腔,表现出空旷宁静的夜境。全歌为四句体结构,三句之后加了一个衬腔乐句而扩展了结构。全歌音调简练,各句几乎都采用羽调四音列的级进旋法,忽而上行,忽而下行,如潺潺流水,表达绵绵深情,惟在衬腔句出现了较高音区的四度跳进音调,在柔曼宁静基调中跃出思念追随阿哥的激情。此歌音乐材料源于当地的田歌《大田栽秧》,但作了自由抒情的发展,旋律显得更丰满,以流畅优美的旋律,深切挚朴的情调和浓厚的地方色彩而为其特色,在国内外广为流传,曾为前苏联作曲家改编为钢琴独奏曲,著名的云南花灯《十大姐》的音乐也是据之改编而成的。

3. 小调

西南小调分为两类,一类是反映家乡风情,标题、歌词和曲调均具浓厚地方色彩的乡村小调。如四川西部的《苦麻菜儿苦茵茵》,是一首童养媳的诉苦歌(曲25),以当地特有的苦麻菜比喻自己遭遇的不幸和悲惨,极有地方风味。音乐在两句体基础上增添一衬腔乐句并再现第二句而扩展成四句。六声羽调的旋律洗练而深情,以LA、DO、RE三音核腔为基调,作级进上下行的变化,表现出凄凉之情,而变宫音的两次大跳出现,则与全歌柔缓的抒情性形成一定对比,刻画出含悲茹愤之情。

另一类是采用全国普遍流行的标题内容和基本唱词,而衬词和旋律却明显地方化的时调小曲,如四川宜宾的《绣荷包》(曲26),内容表现阿妹为情哥编绣爱情信物时含蕴的喜悦心情,标题内容与全国同名小调一致。但衬词和曲调却有浓厚的四川地方特色。七言诗体的唱词,每句中部和句尾都穿插了地方色彩



的衬词：“牙儿衣儿哟”、“咕儿嘎”等，音乐的地方性更突出。全歌由两个大同小异的乐句构成，旋律流利而活跃，旋线时而起伏跌宕，时而委婉细腻，生动表现出阿妹憧憬爱情，欲言又止的娇嗔神态。调式采用含偏声的六声宫调，变宫音的嵌入使旋律更为婉转。曲首呈示的“羽角宫”核心三音调，采用曲折跳进的旋式，显出四川人特有的泼辣风味，是四川民歌中较有个性的歌腔之一。

流行在云南的《绣荷包》又另有一番韵致，其词曲都有新的变化（曲27）。音乐结构改为一上二下的三句体，调式同样采用羽调，但却不用偏声变宫，也不用大跳，全用级进式的微波起伏线条，并两次重复下行级进的四音列音调，因而旋律显得更加流畅委婉，曲情更为含蓄绮丽。

二 戏曲音乐

西南各地流行的戏曲音乐按声腔特点大致可分为两类型。一类是从当地民歌灯调发展而来的地方小戏——灯戏；二类是沿用外来声腔的大戏。前者多在乡村流行，地方色彩浓，角色简单，形式简朴。大戏则多在城镇流行，很多是全国流行的声腔，虽然其表演形式和剧目多用固有的模式，但音乐上则作了地方化加工改造。西南各地的剧种一般都综合了当地小戏和外来大戏的声腔特点，其中川剧和滇剧的音乐较具代表性。

1. 川剧音乐

川剧不仅在四川甚为流行，在全国以至海外也颇有影响。川剧发展至今已有三百多年历史。川剧音乐很丰富，共使用五种声腔系统：昆腔、高腔、皮黄腔、乱弹腔及灯戏。除灯戏为当地的民间声腔外，另四种皆是外地传入的大戏声腔。在早期阶段，五种声腔各唱各的戏，后逐渐汇合一起，经过所谓“五音联台”的同台演出后，终可同演一出戏，合唱一段腔，形成了兼收多种不

同声腔、又统一于四川风味的地方声腔剧种。五种声腔中,高腔运用最广泛最具特色,它本源于江西的弋阳腔,传入四川后,与当地民间音乐相结合,发展出完整的以“帮(腔)、打、唱”为主要表现手段的表演艺术系统,形成独特的四川高腔音乐。川剧的帮腔形式特别丰富,它与唱腔曲牌共同组合成唱段,组合形态多样,既有先帮后唱,先唱后帮,亦有先白后帮,帮腔在曲调中充分发挥了定调、渲染意境、刻画角色内心衷情、丰富表现力、加强色彩对比等多种表现功能,成为川高音乐的突出特点之一。在川剧音乐中,锣鼓打击乐器的表现力也特别突出,其以大量的锣鼓经曲牌,丰富深宏的音响与复杂多变的节奏组合,构成了川味浓郁的打击交响乐,达到相当高的艺术造诣。因而人们在川剧音乐中,将帮、打甚至列在唱的前面,可见其重要性。下面以《七姬思凡》为例分析川剧高腔的音乐特点。

《七姬思凡》是川剧传统剧目《槐荫记》中的一折,剧情描写仙女七姬不耐天界清寂,向往凡界男耕女织的家庭生活,遂偷降人间,与董永成婚,后又被拆散。本段唱腔是七姬下凡前所唱,表现她向往人间生活的内心活动,唱词通俗易懂,直抒胸襟,极富人情味。此折唱腔的音乐联结昆腔和高腔两声腔而成。昆腔保留了以笛伴奏,无帮腔的传统演唱样式,但唱腔的音乐已然川化。此段唱腔从“只恨两相达”处转为高腔的帮腔,悠长低回的拖腔,唱出七姬的羞涩与怨尤。接下来的[一字板]极富特色,每句的前半句从弱拍弱位起唱(称“让板”),后半句则在强拍起唱(称“碰板”)。每句随词意词格而长短不拘,拖腔也时长时短,故击板疏密不等,节律自由无羁,使唱者可即兴自由发挥,充分表现声情曲意。紧接的[二流板]速度加快,节奏规范,依字行腔的朗诵唱法尤显四川方言的声调特色。[快二流]段速度加快一倍,表达七姬下定决心的激情。此时音乐又突转慢速的[慢二流],细腻而深情,表现七姬遥想董永身影,意欲结为伉俪的心



情。最后一段又回转[快二流],此段唱腔速度多变,加上长拖腔的运用,独帮、群帮的相继加入,渲染七姬下凡寻夫的激情、深情和隐情,极细腻而有诗意。唱腔旋律与语言声调语气结合紧密,具有较强的吟咏风,级进为主的旋法,段末拖腔的围绕羽、角音旋转,都体现出四川音乐的地方性格(曲28)。

2. 滇剧音乐

滇剧是云南省的代表剧种,流行于云南及川、黔局部地区。滇剧的音乐声腔以丝弦、襄阳、胡琴三腔为主体,均陆续于清乾隆年间从外地传入。丝弦腔属梆子腔系,源于陕西秦腔,流入云南后音乐表演结合了较多当地民间音乐的特点,故又名“滇梆子”。襄阳腔源于湖北汉剧,类似西皮腔。胡琴腔来自安徽的二黄腔,其中某些胡琴腔借用昆曲旋律为引子的材料,称“昆头子”、“昆导板”。滇剧剧目的音乐运用较丰富自由,或三腔同台,称“三下锅”,或两腔并用,叫“二下锅”,也有只用一腔者。

《黛玉葬花》是滇剧传统唱工戏,唱腔优美,深受群众赞誉。剧情取材于“红楼梦”黛玉葬花的一段情节,是黛玉睹物生情、怜花惜人,自伤自叹情感的抒发。唱腔运用胡琴腔,由阴调(反二黄慢板)→胡琴二流(二黄散板)→胡琴阴调(梅花板)三种板式组成。其中梅花板是滇剧特创的一种板式,与西皮二六板的结构相似,为其他剧种的二黄腔所无。这段唱腔在板式联结序列上颇有新意,它打破传统的“散、慢、快、散”的一般模式,而采用“慢、散、快”的新序列,这是根据具体内容的需要而灵活创造的。慢板部分婉转低抑的旋律,表现黛玉触景生情,准备倾诉心曲,情绪还比较平稳、含蓄;二流段则是不吐则已,一吐必尽情表白而后快的心境,直将花与人相比附,悲情浓而难抑,故用散板唱,不仅有助于表达此时情绪的波澜激起,也与前面的旋律在速度、节奏、调性上构成明显对比。全唱段节奏逐步催紧,加上音调、节奏的较多变化对比,较妥帖地刻画黛玉多愁善感,越想越伤

怀的抑郁心态。

3. 黔剧

贵州省的主要地方戏曲剧种,源于民间说唱艺术“文琴”。文琴这种多人坐唱的说唱音乐在清光绪年间就已盛行,流传于贵州省汉族地区的部分城镇。1953年,黔西县的一些业余“文琴”爱好者将它改为戏曲搬上舞台,1956年建立第一个专业的黔西文琴剧团。1960年定名为黔剧并成立了贵州省黔剧团。20多年来黔剧整理改编了《珍珠塔》等剧目,创作了彝族、苗族历史故事剧《奢香夫人》、《张秀眉》等。黔剧唱腔主要继承发展了文琴的传统。基本曲调有清板、二板、三板、扬调、苦稟、二流、二簧以及民间小调[欢扬调]、[半边月]、[红绣鞋]、[美驿图]等。伴奏有来自文琴和贵州梆子的[八谱]等60多支曲牌。乐器以扬琴和高胡为主辅以其他丝弦乐器和鼓锣等打击乐器。黔剧的表演是在吸收、借鉴昆剧等戏曲表演的基础上,又学习当地各民族的表演艺术而逐渐形成了自己独特的风格。演员都比较年轻,较有自身特色的演员有刘玉珍、崔燕鹏、王章兰等。

4. 灯戏音乐

灯戏是西南土生土长的地方小戏,源于农村的民歌灯调。旧时农村每逢过年期间都要组织各种以灯为道具的歌舞表演,称为灯调。其表演形式品种甚多,有集体的队舞,也有两三角色组成的对子戏如跑旱船等,后者本具简单角色和情节,加强戏剧表演因素后便逐渐形成了灯戏。灯戏形成的另一源头与“跳端公”风俗有关,跳端公是农村驱病逐邪的巫术跳神活动,通常在跳神仪式完后,人们就接演端公戏以娱人娱神,端公戏的唱腔多取自当地的灯调扬歌之类,又因多在夜晚就地搭台张灯,故亦称灯戏。灯戏在各地有不同的称名,或称花灯,或以产地而名如梁山调之属。灯戏虽不像昆、高、梆子、皮黄诸大声腔那样在全国各地流行,但也有独立的声腔系统,且不乏流传面极广者。如四



川梁山调的声腔就流行于周邻十多个省区。所谓“声腔”，指戏曲音乐中有代表性的唱腔旋律，如果若干剧种唱腔都采用相似或同样的旋律模式，即构成“声腔系统”。长江上游的梁山调正是小戏声腔系统的一个范例，下面对之进行介绍分析，从中可略窥灯戏的一般音乐特点。

梁山调 源出川东梁山县（今梁平县）的灯戏声腔，当地叫端公戏或胖筒筒调^①。当地民众跳端公之后均要唱戏以娱神娱人。此戏用两种声腔，一是击乐伴奏，人声帮和的神歌高腔（此高腔非川剧之高腔，而是民歌中的高腔）。另一即“胖筒筒调”，因主要伴奏乐器用形似二胡而略大的胖筒筒而得名，是主要声腔。故梁山调在当地亦称“胖筒筒调”，乃是源于当地田歌灯调，生发于巫术活动的小戏声腔^②。

梁山当地人只知有胖筒筒调，梁山调之名是流传出去后外地人给它的称名，川、鄂、湘一带都如此称之，可证其最初的出处。如四川峨眉山东麓井研县及川东北的灯戏梁山调，湖北若干县市及湖南花鼓戏中的梁山调（讹称有良善调、凉扇调等）。另有若干声腔，如川、黔、湘、鄂、桂等省的阳戏、灯剧、柳子戏、提琴戏、北词调诸声腔剧种，湖南花鼓戏中的正宫调、西湖调及湘、赣花鼓戏采茶戏中的各类川调等，虽不称梁山调，但它们的音乐都是用的川东梁山调，由此梁山调竟形成了一个纵横几十万平

① 查梁山调流行的最初记载已是其流传到湖北之后，据清代咸丰二年（公元1852年）刊印的湖北五峰《长乐县志》卷十二《风俗志》第五、六页载：“正月十五夜……张灯演花鼓戏。……演戏多唱杨花柳戏，其音节出于四川梁山县，又曰梁山调。”又同治乙丑年（公元1864年）《宜昌府志》卷十一《风俗》十九页载，长乐“十五日元宵张灯演花鼓，多唱杨花柳词，其音节出四川梁山县，谓之梁山调。”可见远在咸丰年间，梁山调已传入湖北，但仍保留其原有音乐特点和演出的季节。详参刘正维著《戏曲新题》第8页，长江文艺出版社，1985年7月第1版第8页。

② 详见《戏曲新题》第7页。

方千米,跨越十一省数百县,渗透几十个剧种的腔系^①。

梁山调之能传播广远,固有移民频繁、巫术盛行、商贸交易密切和语系相近等多种文化外因,但细究其根本内因,仍在于其声腔形式较为成熟,并具有鲜明的艺术特色。一方面,它保留了民歌灯调音调简洁、节奏鲜明、气氛活泼热烈的通俗性,为乡民喜闻乐听;另一方面,它的唱腔结构较规范整齐,胖筒筒演奏的固定过门与唱段交替而行,既衬托丰富了人声演唱,又在调式音调和句式疏密上构成了对比,使唱腔音乐具有一定戏剧性。这些艺术特点使梁山调成为民歌向戏曲音乐过渡的一种典型中介形态,易于普及流行开来。

现以灯戏《描容启程》中的一段典型唱腔为例来看看其音乐特点(曲29)。

此段唱腔旋律简练活泼,具有明显的四川地方色彩和戏剧对比性。先看其曲词配合,第一、三词句只配一句唱腔,第二、四词句则各配两句唱腔,形成节奏疏密有致和表情上的一定对比性;其次唱腔与器乐过门的旋律调式不同,奇数词句的唱腔落DO,过门却落SOL,双数词句则与过门都终止于同一音上(DO或SOL);再次是调式终止音与旋律中心音不同。全曲为加清角的六声音阶,各乐句多煞宫、徵音,最后煞宫音,附加的器乐尾声则煞徵音,表面看来是明显的六声宫调式。但从唱腔的核心音调与听感上看,旋律运动明显以羽音为中心旋转,la、do、mi和la、do、re这两个羽调三音腔反复呈现,地位重要,构成旋律的基础结构,其在唱腔开始的过门就呈现,以后又不断变奏出现,给人突出印象。旋律中心音与调式煞音分庭抗礼,形成调式色彩对比。旋律构成在本质上实以羽三音腔为核心。此段唱腔的旋法以级进为主,色彩偏于柔和,这些都体现了西南音乐的典型音调

^① 《戏曲新题》第28—30页。



和旋法。值得一提的是,“徵—商”、“羽—商”型四度、五度跳进音调多在过门句中出现,它显然是胖筒筒“re—la”定弦造成的特殊音调,尚未构成典型的地方乐汇。此外,唱腔及过门中偶尔应用的偏声清角(fa),时值短暂,只起装饰经过音的作用,也有暂转调功能,但未构成正式音级,这也与西南音乐一般特点是同一的。

三 歌舞音乐

西南最流行的歌舞音乐是花灯,其是民歌灯调的舞台化发展,殆因表演时加用花或花篮等道具而得名。各地花灯中影响较大者有云南花灯、贵州独山花灯、四川秀山花灯等。花灯的音樂和表演形式一般都保留灯调载歌载舞的特点,只是因舞台表演的需要,更趋于规范整齐。下面着重介绍分析云南花灯的音樂特点,以见一斑。

云南花灯是具有云南地方色彩的歌舞音乐品种,其旋律大都很优美流利,代表性曲目《十大姐》(曲30),其音乐源出于云南田歌《大田栽秧》,经弥渡平腔山歌《小河淌水》一路发展而来,现仍保留了田歌山歌旋律的基本骨架,因舞台表演和剧情需要而增加了器乐前奏、过门,节奏更规范,旋律更丰美。歌舞的情节仍保留了原田歌中的爱情主线,但场景转换为十大姐在山上采茶花时的情歌演唱。开始的器乐前奏,活泼欢快,轻盈跳荡,表现出一群姑娘青春的身形和愉快的劳动面貌。四个短句均围绕羽音旋转,地方风味一下突现出来。唱腔开始时省略了原田歌山歌中自由拖长的前喊腔,也不从主音“羽”开唱,而先叠唱较高音区的“角”音,再逶迤级进下行到主音,就这几音的改变,音乐情调就有了较大变化,从低回婉转而变为高远清丽,歌声仿佛风飘于高渺的云端,形象表现出姑娘们山间采花欢歌的特定场景。全曲结构为上下句体的两次变奏,均煞羽音,两乐句的旋式

略有对比:上句旋律较曲折,呈波峰、波谷型起伏线条,情调开展明朗,其后的两次变奏都有一些变化;下句的旋律则较为平缓,呈平起低降的溪流线条,其两次变奏无甚变化,情调偏于内含。全部六句唱腔都采用四音列的级进旋式,如溪流上下流动,流畅优美,秀丽动人,令人如睹云南高原茶花盛开的山野美景和姑娘们的旖旎美姿。唯第五句衬腔旋律,使用了突破全曲基调的曲折大跳和较自由的节奏,给曲情带来一丝新意和对比,刻画姑娘们逗戏情哥的俏皮,恰到好处。此段唱腔音乐是民歌发展为歌舞音乐的范例,以浓厚的地方特色和优美清新的旋律而盛传于世。

四 说唱音乐

西南地区说唱音乐品种以四川清音和云南大本曲较有影响。

四川清音属牌子曲类,是在明清小曲基础上吸收南北各地的小曲和民歌创造发展而成的。明末以来,随着城市工商业的发展,市民生活繁荣起来,小曲的演唱遍及城镇里巷。至清代,四川清音吸收明清小曲的曲牌和川剧的唱腔应运而生,并逐渐积累了大量曲牌和书目,出现了众多职业班社,小则三五人,多达二十多人,统称为“海湖班”。至于业余性的玩友更遍及大中城市。1937年艺人们在成都成立了“清音职业工会”,从此正式有“清音”之名,并风行城乡。

清音曲牌极丰,唱词格式以长短句和齐言句为主,并穿插各种补充、发展的变化格式。唱腔音乐属多曲联缀的曲牌体,艺人传统按配合故事篇幅的大小不同而分为“大调”和“小调”。大调是基础曲牌,既能独立演唱,又可与其他曲牌共构成套曲。多用以唱中长篇故事。共八大调:“勾调、马头调、寄生调、荡调、背工调、越调、反西皮调和滩簧调”,音乐来源丰杂。传统曲目约有



300 多。小调有两种,一是单独唱短篇书目的,有 80 余支;另一种是只能插在套曲中用的,有近 90 支。

根据曲牌运用的规律及形式特点上述曲牌又可分为单曲、联曲和板腔三类。单曲类大都取自明清以来流行的时调小曲,可独立运用,多用一支曲牌反复演唱多段词,表现抒情写景的小段,有时也可插入套曲中。联曲类曲牌包括基本曲牌和插用曲牌,多用于长篇套曲。其中[越调]是运用最多的曲牌。板腔类曲牌多取自皮黄戏的唱腔,主要用变奏手法来发展旋律,形成各种节奏板式。

清音的伴奏乐器以月琴和琵琶为主,另有若干丝竹乐器和瓷盘等轻型打击乐器。唱者多自打鼓板或敲瓷盘以司节奏,音乐风格大都清新活泼,富有生活气息。

最受群众喜爱的单曲类曲牌有《鲜花调》、《小桃红》等。

《鲜花调》本是清代流行江南的时调,后流传各地,形成各种变体如《茉莉花》等。20 世纪 50 年代,由熊清云编曲、李月秋演唱的《布谷鸟儿咕咕叫》创造性地发展了传统清音中的[鲜花调],节奏欢快活泼,旋律流畅优美,密集级进的曲调,犹如银线穿珠,一气呵成,具有典型的江南音乐风格,而曲首腔呈现的下行六度跳进旋法,第二腔以羽三音腔为骨干音型的旋法,则展示出浓厚的川味(曲 31)。

五 宗教音乐

西南自古巫风盛行,宗教音乐种类繁多,具全国性影响的宗教音乐品种即有川西的青城山道教音乐,峨眉山佛教音乐,重庆的罗汉寺佛教音乐,云南的洞经音乐和贵州的侗坛音乐等。堪称中国宗教音乐的一个天然博物馆。

1. 佛乐

佛教自东汉年间传入中国以来,为宣传教义感化人心,更好

地吸引中国信徒,很注意在其宗教仪式音乐中吸收中国文化因素,以华言译梵言,华乐替胡乐,逐渐建立起中国风格的佛教音乐。中国佛乐在佛教信仰的影响下,形成了绝无仅有的自身特色。佛教哲学“乐死恶生”,认为人生是一个充满痛苦的过程,只有“涅槃”才能脱离生的轮回和苦恼,而佛的宗旨就是要普度众生。在这种独特信仰思想支配下,佛教徒对世俗生活多持超脱态度,养成了博大、虚静、庄严的普遍人格心理,这些直接影响了其音乐观念和风格。佛教认为音乐主要有“宣唱法理,开导众心”^①的教化功能,以及“集众行香,取其静摄专仰也”^②的养性功能。因而对音乐的特别审美要求是和缓清宁,不损害人的天性,也就是不能有过多的激情,须“壮而不猛,凝而不滞,弱而不野,刚而不锐,清而不扰,浊而不蔽”,以使“身体不倦,不忘而忆,心不懈倦,声音不坏,诸天欢喜”^③。故佛乐最大的形式特点,一是速度特别悠缓庄严,如梵呗的演唱速度每分钟约30拍左右,这在各种民族音乐品种中是罕见的;二是唱腔旋律质朴古雅,句幅悠长,字少腔多,有一唱三叹之致。由此形成了佛乐虚静、阴柔、庄严的内向型审美情趣,具有超尘脱俗之气。佛教音乐每传一地,多入乡随俗,结合采用当地民间音乐材料形式,遂使佛乐染有浓厚地方色彩,大体分为南北两大流派,而以南派佛乐影响最大。西南的佛乐属南派范畴。

峨眉山佛乐 峨眉山是释迦牟尼的大弟子普贤菩萨的道场,主峰海拔3099米,山中庙宇甚多,始建于晋,唐明各代亦有建造,是中国佛教四大名山之一,至今香火鼎盛,唱经声终日不绝。20世纪50年代初期,四川音协的音乐工作者对佛乐作过系统搜集整理,出版了曲谱资料,保存了较完整丰富的佛乐唱念曲目。近

① 慧皎《高僧传·唱导篇》。

② 道宣《续高僧传·杂科声律篇》。

③ 摘自武汉归元寺昌明法师《浅谈佛教音乐的影响与艺术特色》(油印本)。



年笔者通过实地考察和参考有关曲谱资料^①,对佛教仪式中常用的梵呗、赞颂、偈、真言等体裁的曲调作了分析,发现其音乐材料比较统一,大都采用五声音阶的宫、羽调式,旋律流畅悠长,旋法以级进为主,节奏平稳从容,速度缓慢,情调柔婉沉静,明显属于中国南派音乐风格。峨眉山佛乐与武当山道乐有若干同名曲调的旋律非常相似,显系同出一源。由于已知武当道教音乐总体上偏重于中国南方尤其江南一带音乐的风格^②,我们就可进一步确证峨眉山佛乐不仅是中国化的,而且属于中国南方音乐风格范畴(曲 32《峨眉山佛乐与武当山道乐同名曲比较谱》)。

重庆罗汉寺佛教焰口音乐 “焰口”是佛教常行仪式之一,焰口原为“饿鬼”名,佛经说世人只有向饿鬼施食供宝,方可不受其侵扰,得以增寿升天,故又称“施食”^③。唐时此仪已在中国广泛流行,并为道教借用固定在固定祭日(中元鬼节)施行,仪式节目除向饿鬼众圣供献花果饮食外,主要是讲诵经文,齐诵灵篇^④。因此仪式的宗旨十分迎合中国人趋利避祸、富于同情的民族心理,故甚得民众信仰,成为道佛常行的超度亡灵仪式之一^⑤。

焰口分“禅焰口”和“音乐焰口”两种,重庆罗汉寺的焰口属“禅焰口”(即华山焰口,亦称南方焰口),由开坛、请圣、施食、圆满四个部分组成。所用文本《瑜伽焰口施食集要》中的偈、赞、诗词、文赋以唱为主,间以钹、铙、木鱼、鼓、磬等击乐伴奏。主要佛曲有 25 首。

重庆罗汉寺是川东一带最大的佛寺,信徒甚夥。其佛乐沿

① 参见亚欣、熊冀华等搜集整理《寺院音乐》,中国音乐家协会成都分会编,1955 年。

② 参见本书第三章武当道乐节。

③ 参见唐不空译《救拔焰口陀罗尼经》。

④ 唐初人欧阳洵撰《艺文类聚》卷四中有道士举行施食的详细记载,此是佛教仪式为道教所用之例。

⑤ 有关罗汉寺佛曲的描述和曲例主要参考钟光全著《重庆佛乐》,载田青主编《中国佛教音乐集萃》,上海音乐出版社 1993 年 9 月第 1 版。

袭江浙临济宗的传统。相传明末时四川高僧圣可曾到江浙学法,返川后住持重庆华严寺传授焰口音乐,留传至今。现罗汉寺的上坐昌法,也是在华严寺受戒的临济宗传人。所传仪式音乐,具有诸多艺术特色,如轮回腔所用的轮唱手法,暗含佛教生死轮回的意蕴;举腔点板所用的三星板、七星板、联九板、夹夹板等,以及法器代表曲牌、弹琴板等,均基本保留了江浙佛曲的传统风格。同时,为适应四川人的欣赏习惯,作了一些新的改造发挥,特别是《回向偈》所采用的上下句音乐结构,使用了古巴人音乐中一人唱众人附和的演唱特点。故在数百年的流传中,僧人习惯称他们的唱腔为川腔,下江音乐与川味音乐的有机结合,构成了重庆焰口音乐的独特风格(曲33)。

2. 道乐

西南各地均有道教流传,尤以川西一带最盛,据道书载境内之鹤鸣山是张天师发祥圣地^①,另有青城山、青羊宫、二仙庵、玉局观等皆道教名山名观。青城号称天下第五名山,位于四川省灌县西南三十华里处,全山有三十六峰,七十二洞,一百零八处胜景。层峦叠嶂,诸峰环绕,远望状如城郭,故名“青城”,山高树密,素有“青城天下幽”的美称。山中尚存道观有建福宫、天师洞(即古常道观)、朝阳洞、祖师殿、上清宫、圆明宫、玉清宫等,其中天师洞和祖师殿为道教全国重点宫观。天师洞初建于隋代,是道教第五洞天,建筑宏伟壮观,幽深宁静。上清宫位于青城山之巔,初建于晋,结构严谨,巍峨富丽。

青城山是历代高道隐居、修炼之地,明代以前以天师派为主体。明末道教衰微,加上张献忠农民起义的战乱侵扰,道众星散,香火已灭。清康熙八年(公元1669年)全真龙门派道士陈清

^① 《魏书·释老志》:“及张陵受道于鹤鸣,因传天官章本千有二百,弟子相授,其事大行,斋祠跪拜,各成法道。”



觉(公元1606—1705年)自武当来四川云游宏道,在二仙庵开堂接众,广收道徒,又承康熙皇帝诏见,敕封龙门碧洞宗真人,从此便在四川开全真龙门派碧洞宗一门。之后又有五个武当全真龙门派道士来川传道:张清湖继陈氏主住青城天师洞,张清云住持三台云台观,穆清风住持峨眉山重瞳观,张清仕住持青城文昌宫,张清夜住持成都青羊宫与武侯祠。故川西道教明末的复兴,实赖武当道士的来川宏道,清代后全真龙门派遂成为青城道教的主体,陈清觉下传十二代到近代的易理伦(字心莹),曾任中国道协副会长,四川道协会长(公元1976—1986年)。

川西道教音乐在中国道教史上占有重要地位。前蜀时期,寓居四川的道教学者杜光庭曾经对斋醮科仪作了规范,杜撰《道门科范大全》一书,广搜前代科仪集以大成,承前后,不独在唐时通用,对后世影响深巨。宋代成都道士吕太素编辑《道门定制》,内收道曲37首(无歌词)亦是道教行仪必修之范本。元代成都道士马道逸重订《道门通教必用集》,增补了前书空缺的唱词,这两部书均是道教音乐史上的珍贵文献。光绪年间,成都二仙庵推举道士慧安宋老律师等去北京白云观云溪高老律师坛下拜受三坛大戒,接法回川,于戊子岁开坛演戒,每期一年,连开五次,使全真十方韵在川广为传播。二仙庵又于光绪三十二年将原版《道藏辑要》重新刻版,并将全真十方丛林通用的《全真正韵》作为《道藏辑要》的续编之一刊印行世,从此,二仙庵每年接受来自省内外的全真道徒学习科仪和经韵音乐,成为传播全真道音乐的一大中心。清末民初,天师道又在民间勃兴,形成了一些有影响的民间坛门,如广成坛,创始人为陈复慧,所传音乐是地方色彩的“广成韵”(又称“南韵”)。如法言坛,创始人为刘沅。天师道现多为业余的宗教徒,与民间音乐结合紧密,音乐长于吹打演技。

现川西道教主要分为住宫观的全真道和散居民间的正一火

居道两大派,道乐分别称为静坛和行坛音乐两大体系。静坛音乐风格典雅庄重,殿堂气氛较浓。行坛道乐风格较明快活泼,有浓厚的民间世俗色彩。两派音乐均有韵曲和器乐曲两大类。韵曲即歌曲,又分北韵南韵,北韵即全真正韵,因传自武当、北京等北方之地而名。此韵为静坛乐范畴,现流传约有60多曲,其中有56首在《重刊道藏辑要·全真正韵》中已有之,可见其保留了古老的全真韵曲。南韵即广成韵,民间道士所用,地方特色明显。南韵北韵的曲目唱词虽大多相似,但旋律风格却大相径庭。

静坛乐之北韵实为全国通用的全真十方韵,具有南方音乐的一般共性特点,其唱词古雅,旋律连绵悠长,以级进旋法为主,旋线悠长曲折,音量不大,不急不躁,加以清朗嘈杂的法器伴奏,具有阴柔清远之美。行坛乐之南韵虽也属南方音乐体系,但当地民间音乐色彩很浓,曲调较简单,具吟诵风(曲34南韵《三宝赞》、曲35北韵《小后请》)。

3. 云南洞经音乐

洞经音乐是盛行于云南的一种民俗化宗教音乐品种,以兼融儒、释、道三教因素而为其特色。洞经音乐本源于四川梓潼县,于明清时期传入云南各地发展甚快,盛行程度现已超过原发祥地。洞经会以演乐诵经为主,凡祈晴祷雨、圣诞庆祝、超度亡魂事悉为之。所唱诵的主要经典是道教的《文昌大洞仙经》(又称《文经》)和《关圣帝君觉世真经》(又称《武经》)。经词有供念读的散文式长短句和供咏唱的齐言诗体。词曲配合多有定规,五言句须配《元始》、《吉祥》之曲;七言句则配《八卦》、《咒章》、《华通》等曲,四字句则配《清河老人》之曲。而念诵腔则配《万年花》、《柳摇金》、《小白门》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》等曲。所用乐器有丝竹乐器笛、唢呐、二胡、琵琶、三弦、琴瑟和打击乐器大小云锣、铙、钹、碰铃、木鱼等。所奏二三十支器乐曲牌分大、小调两类,大调是乐器全奏、气势磅礴的曲

调,用于壮声势的段落和赞、咒等经韵;小调只用部分轻雅音量的乐器,用于伴奏讲解经文和上供养仪节。洞经音乐表现内容多有宗教色彩,如《大洞仙经》³⁹章,每章都以“元始天王曰”开头,乐曲则配以《元始》来烘托天王的威严和神仙境界的清虚气象;经中有一百句“吉祥檀炽钩”,则用《大吉祥》之曲伴奏,人们相信,反复赞颂《大洞仙经》这一吉祥之音将带来幸福;送圣是齐奏《龙摆尾》一曲,以颂扬神灵的威风。总之,洞经会是以道教教义为核心、兼含儒释思想的一种民间乐会形式,是宗教文化和文人雅集音乐文化相结合的产物,现云南各地流行洞经音乐中以丽江大研镇的洞经会影响较大。

丽江是一座历史悠久的文化名城,丽江的洞经音乐也称纳西古乐,洞经会俗称“谈经班”、“文人会”,约于明清之际传入丽江^①。洞经会所奉主神为保佑读书人的文昌帝君,故多吸引文化人参与,过去乐会会长多是有一定社会地位的举人、进士或土司辈。至1949年,几乎每个村镇、街道都建立了洞经会。如大研镇就有洞经会、皇经会、松花乐会、白马村乐会、益友乐会、文明村乐会等。主要谈演《大洞仙经》、《孝经》、《忠义经》等,主要会期有:文昌会(农历二月三日)、武圣会(五月十三日)、关帝圣诞(六月二十四日)、三元会(一月十五、七月十五、十月十五日)等。除谈演经典外,洞经会也常为民众求寿祈福、禳灾悼亡等举行谈演或作聚会消遣式演奏。谈经时乐队座次按“后天八卦”方位摆设。“正位”编制为16人,所用乐器甚丰,计有:雌雄笛各一、芦管一、洞箫、京胡、南胡、中胡、低胡(大筒)、三弦、琵琶、色古都、

① 据老艺人口碑,或说明嘉靖九年(公元1531年)冬至节,嘉靖皇帝在北京天坛祭天,演奏道教洞经音乐,土司木公闻讯后派人专程前去学习后带回丽江;或说是第一个布政史木白生于明万历年间从四川回丽江时带回的;也有的说是清代改土归流之际形成的。详见张兴荣著:《云南洞经文化》第451页,云南教育出版社1998年8月第1版。

七弦琴、瑟(25弦)、箏(13弦)、十面云锣及各类打击乐器,类似江南丝竹乐的编制。1949年后,乐会停止活动,1979年恢复后乐会活动以娱乐为主,演奏活动多与旅游观光结合,每晚在繁华区的乐会礼堂举行演奏会,容六百人的礼堂在旅游旺季几乎座无虚席。演奏曲目中的大调经腔有:元始、清河、八卦、吉祥音、开经偈、十供养、神咒、十华、一江风等;小调曲牌有:到春来、到夏来、到秋来、到冬来、浪淘沙、山坡羊、水龙吟、南清宫等。另穿插有白沙细乐的笛子独奏和白族民歌演唱。为便于记忆,艺人们将常用曲目编成一首顺口溜:“清河老人八十一,春夏秋冬步步高,万代山水柳浪漫,吉祥元始咒章小。”这些古乐特别受国外游人的赞赏,自1996年以来,大研古乐会先后应邀到港澳加拿大瑞士日本等国演出,使洞经乐扬名海内外。

丽江洞经音乐风格比较统一,具有三个较突出的特点:

一是古老性:乐队成员老龄化,年愈古稀者就有十多个;乐器古老,尚运用一些已失传的乐器,如琵琶,为唐代形制,无品,面板巨大,类似敦煌飞天式琵琶,又如色古都,即胡拨,类似三弦但形制颇大;乐曲标题古老,如传为唐玄宗作曲的《紫微八卦》、五代李后主作词的《水龙吟》等,都是仅见于丽江古乐的作品。至于出自道佛经韵的曲目如《开经偈》、《十供养》等,其古老性就自不待言。虽然标题古老不等于音乐就一定出自于同样年代,但多少保留了某些古老因素吧^①。

二是宗教性:作为民间乐会,其演奏的音乐具有浓厚宗教性。首先是使用了诸多宗教法器如云锣(古称云敖)、木鱼;其次道佛经韵曲目占有较大比重;乐人唱奏时的神态多闭目冥思,凝重庄严,其虚静安闲之状与道佛唱诵音乐时的状态很相似,显出

^① 古乐演奏的主持人以标题年代而定论作品音乐年代的说法笔者不敢苟同,标题的古老只能作为一个参考性的依据。



音乐的养生功能。所奏音乐大都速度悠缓,音量不大,旋律流畅连绵,细腻婉转,情调悠闲,这些趋于虚静、柔弱、清淡、古雅的审美情趣也与道佛音乐接近。

三是音乐曲调均流畅连绵,典雅秀丽,偏于江南民间音乐的色彩。

从这些特点来看,可以确认洞经音乐是吸收、综合了比较古老的江南民俗音乐和宗教音乐因素的独特音乐品种。其音乐当保存了明清以至更早年代的传统音乐形式因素,具有相当古老性,其原因在于云南及丽江的地理环境相对偏僻闭塞,少受战乱及商业贸易等因素的干扰,故有利于自成一体地保留古老音乐文化。它的音乐虽然吸收了多种宗教和民俗音乐的材料,但明显是以道释音乐风格为主线,又按儒家典雅文静的情趣而作了有机的综合改造,从而形成了统一的审美效应,由于儒道释三家在文化修养和音乐审美情趣上原有基本的相通性,因而其音乐风格能够有机谐调统一,以其静雅闲淡的特殊风格而独树一帜,受到国内外听众的喜爱。

六 贵州土家族傩坛音乐

傩是旧时一种迎神赛会,源于远古图腾崇拜的驱邪逐疫仪式活动。汉代有长足发展,宫中傩舞达百二十人之多,甚为壮观^①。唐宋时朝野皆盛行,宋梦元志《东京梦华录》和吴自牧《梦粱录》记录了北宋皇室在除夕之夜举行的上千人参加的傩仪,已有丰富的艺术表演内容。当时南方民间也有同类活动流行,南朝梁宗懔《荆楚岁时记》载:“腊鼓鸣,春草生,村人打细腰鼓,戴胡公头作金刚,力士以逐除。”这种巫仪已朝世俗化娱乐化方向发展,形成巫祀乐舞。源远流长的傩风乐舞,是先民思维从崇拜

^① 《后汉书·礼仪志·大傩篇》。

邪鬼到向邪疫抗争的转化阶段的产物,其中蕴含着先民们朴素的自然观和积极乐观的精神。至今在南方较偏僻的贵州土家地区,还保留着许多原始雉仪的痕迹,且融会了道教文化和民俗文化的因素,形成了别具一格的民俗音乐品种。

贵州土家族的雉坛音乐主要流行于位于湘、川、黔三省交界处的黔东地区,古为蛮夷之地,现为土家、苗、汉、仡佬等族杂居之地,交通闭塞,文化封闭,故得以保存原始宗教文化。雉坛的主要宗教职能是“冲雉还愿”,即家有灾病者,向雉坛许以雉愿,消灾后将巫师上门唱戏还愿。其主要仪式是设“四大坛”、“八小坛”及雉坛二十四戏表演,以歌舞祭祷通神酬神,完成这些坛式,短则一天一夜,长则十天半月,以歌、舞、戏的表演形式在轻松活跃的气氛中进行,既乐神,又娱人,所用音乐甚丰,依运用场合和表演形式的不同而分为祭祀乐和坛戏乐两类。其内容和形式都吸收了一些道教仪式音乐的因素。

1. 祭祀乐

祈祷诸神仪式中所用的音乐,依祭祀对象的不同,又分三类。

正坛乐,是在较正式的坛醮仪式中所唱的祷神歌曲,所祷之神除雉爷雉娘外,多与道教诸神有关,如道教始祖太上老君和各种天神甚至法器、服饰都成为歌唱对象。演唱这些歌曲时气氛庄重,先要鸣锣、擂法鼓、吹羊角三通,与道教仪式音乐开始前鸣钟鼓三通的程式颇类。正坛音乐中最有代表性的是《上坛歌》,采用一唱众和的民歌体式,结构为前有短引腔、中有短衬腔的两句体、配唱多段词的分节歌形式,每段反复前有大段锣鼓乐作过渡,民俗色彩很浓。旋律简易朴素,音调采用羽调级进的四音列,与当地田歌、号子的音乐有血缘关系(曲 36《上坛歌》),具有浓厚的地方色彩。

巫舞乐,在坛醮仪式中穿插表演的巫舞,动作古朴,有原始

的巫术色彩,其中有的舞步借用了道教的仪式舞步,如“踏罡步斗”。

小祭乐,是单个巫师主持进行的小型法事。主要内容是“下卦占卜,画念符咒”,均用念唱或咏唱表现,其中的圣号歌,咒语歌、卜卦歌等当是借鉴了道教法事中的请圣、经咒等目次及内容。

2. 坛戏乐

在正式宗教仪式结束后表演的具有宗教色彩的戏曲音乐,依宗教色彩的不同而分正戏和外戏两种。

正戏 是戴面具表演的十二个跳神戏,作为祭祀仪式的后续,从内容到形式都是为请神娱神服务的,故其音乐有较浓厚的宗教色彩。唱腔结构常由“引腔”、“正腔”、“尾腔”三部分构成,引腔多用“玉皇门”、“师哎”等衬腔起唱,与道教唱腔的常用结构相同。某些唱腔的曲名如《幽冥调》、《还魂调》等显然源于道教经韵。但音乐特点与正坛乐并无二致,仍用简朴的羽调级进式四音列,旋律朴素古老,具吟咏风。

外戏 是不戴面具的世俗化的戏曲音乐。当地民间音乐色彩更加突出,形式内容更丰富,形成了“九板十三腔”的声腔体系。强调娱乐性,以满足人们在庄严的祷神仪式后放松愉快的心理需要。

总的看来,雩坛音乐比较原始古朴,形式结构较简单,特别强调打击乐的运用,更多取自当地民俗音乐,道教影响主要在于神谱、仪式名目及经文内容等方面。其以羽音为中心的级进旋律风格与船工号子一脉相承,体现出西南音乐的基本色调(曲例37《地盘业主听原因》)。

七 傣族音乐

傣族是西南边疆的一个古老民族,源自古百越族。傣族自

古以来就自称傣,《后汉书》中记录的“掸”人,是他族对傣族先民的称呼。魏晋以来史籍中多见“僚”、“鸠僚”等族称,大体上都是掸人的后裔。唐代,傣族先民被称为金齿、银齿、白衣、百夷等,到明代,“百夷”、“摆夷”已成为对傣族的统一称谓。傣族语言属汉藏语系壮侗语族壮傣语支,人口有一百多万,主要分布于云南西双版纳傣族自治州及德宏傣族景颇族自治州及其他县市内。傣族居住区属亚热带气候,雨季为大田农耕期。经济类型以水稻栽培为主。

傣族人大都能歌善舞,尤好对歌。傣族音乐历史较悠久,音乐品种较多。

最早产生的主要音乐形式是民歌。据傣文著作《哇雷麻约甘哈傣》中谈到傣族民歌始于狩猎时代,人们随兴之所致,模仿自然界的鸟鸣或生产生活中所见到的种种音响现象,而形成了初期的民歌音调。产生于傣族地区优美旖旎自然环境中的朴素民歌,一开始就具备了独特的傣族风味:“这个时期就是零星歌谣的时代,还没有押韵,没有格律,纯属心喜则唱,满意则歌,音调像鸟啄木,像石头滚坡,像果子落在野藤上。”“我们的傣歌,正是按照水流声和嘎兰多鸟的叫声而成歌调的。所以自古以来,傣歌总是清脆缠绵柔软,婉转动听,波浪式的进行。”^①现存傣族民歌,常多用衬词,甚至整首歌都是衬词,旋律多以简单的 sol、la、do 三音腔成曲,多用呼唤性音调,曲调具有明显的语音朗诵性,这些都可能保留了原始民歌的形式特点。典型曲目如瑞丽山歌、盈江山歌中的《摘果歌》。

傣族民歌中以山歌流传最广,运用最多。各地称名不一,在西双版纳称“哈好腾”,在德宏称“喊马”。在各种生产生活场合

^① 转引自冯光钰、袁丙昌主编《中国少数民族音乐史(上)》第422页。中央民族大学出版社1998年1月第1版。



中均可唱。情歌也较流行,称为“贯竹”或“哇少”等,多用幽雅音色的乐器如口弦、葫芦丝等伴奏。

傣族人民还创造了独特的双声部民歌。滇中南部元江彝族傣族自治县的傣族,运用着一种称为“罕哼母奎”的双声部民歌。由男女两个大致相同的声部以错位、叠唱或重唱方式组合而成。唱词分为两类,一是传统的,二为即兴的,都以爱情为主要内容。主要在春节、端阳、小年等几个节日演唱,尤以春节为盛,多在夜间唱,室内野外都可唱。歌曲旋律单纯质朴,结构较自由灵活,在声部结合、节奏调式伴奏等方面有鲜明特色。男女两声部旋律基本一致,正词和衬词所用音调不同,正词一般只用 do、re、mi 三音,基本一字一音(八分音符),吟唱性很强;衬词音调丰富些,常加用 sol、la,且为一字多音或长音,歌唱性更强,衬词音调多置于歌曲首尾或中间停顿转折处。声部结合上,男声一般居于“开路引向”的主导地位,女声部则处于“顺藤摸瓜”的从属地位。一般先由男歌手用三弦定调,领腔,选取所唱的内容,女歌手随后跟上。男女声部唱同一句词时,往往用先后进入或加虚词拖腔、重复、省略等方式将声部错开。多声部主要表现横向的模仿复调效果,纵向立体和声效果不明显。节拍多用八三拍。歌曲多以羽调色彩为主,其次是商调。三弦是必不可少的伴奏乐器,作用有四,一是弹四小节左右的前奏和尾奏;二是只弹几个音作为歌唱的衬托;三是填充,当唱者记不上词时,可避免冷场卡壳;四是定音,在伴奏时既不跟旋律,也不卡节奏,只偶尔拨几音,提醒不要跑音走调。

傣族民歌多用羽调、音调旋式以级进为主的一般特点,与平地民族民歌很接近,表明它们属于同一个音乐体系。

傣族的宗教音乐主要有原始宗教和佛教两大类。原始宗教最突出的特点是万物有灵,其内容包括自然崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜,这些活动始终伴随着歌唱。如出猎前要唱《祭猎神歌》,

求雨时要唱《叫雨魂歌》，盖房建寨要唱《祭勐神寨神歌》，婴儿出生要唱《拴小魂歌》，放鱼塘时要唱《叫鱼魂歌》等等。唱者多为职业性艺人，有独唱、舞唱等表演形式，曲调有较强的朗诵性，与语音结合紧密。

傣族地区盛行小乘佛教，《旧唐书》、《新唐书》中记载了大量唐代掸傣民族佛教音乐的情况，《旧唐书·音乐志》记：“贞元中其王来献本国乐，凡一十二曲，以乐工三十五人来朝，乐曲皆演绎氏经论之辞。”《新唐书·骠国传》中记载了十二首曲名，有《佛印》、《赞娑罗花》、《白鸽》、《禅定》、《孔雀王》、《涤烦》等，具有佛教色彩和傣族地方风情，可见傣族地区盛行的佛乐多少已傣族化。

傣族乐器以打击乐为主，代表性乐器为铜鼓。铜鼓发音低沉，雄浑，这种有较强穿透力的金属音色，具有一种神秘、庄严的效果，它在傣族人民中不仅作为乐器，也是种种祭礼中的重器。另各种鼓类乐器也很盛行，尤以象脚鼓最具代表性。象脚鼓在傣族观念中具有丰富的文化象征意义。如，认为鼓声可催苗生长，“打一下鼓，秧苗长一截，谷子饱满一截。”还认为鼓声可模拟人语，会说话，在瑞丽、孟定一带，还形成了一套鼓语，通过一些特定节奏音响的组合模式，能传达特定的意思。

傣族歌舞音乐亦盛，最集中表演的场合是传统节日“泼水节”，又称“新年节歌舞”，傣语称为“地迈桑康甘仿”。因其歌舞曲的每段结尾处均反复唱衬词“依拉灰”，故又称为《依拉灰》。其歌唱为分节歌形式，旋律基本固定，歌词则可即兴编创，演唱形式为一领众和，节奏鲜明，富于力度，三音一顿，气氛热烈，情绪奔放。曲调简单朴素，一般只用三音，通俗易唱，舞姿简单随意，这些简易通俗性，使其易于普及，成为全民性参与的集体性歌舞形式。

第二节 丘陵民族音乐

西南少数民族的经济文化多滞后于汉族,正因为现代文化娱乐形式的贫乏,反促使简便易行的民歌天籁成为他们生活中极重要的文化要素和一生旅程的亲密伴侣,无论消愁解闷或谈情说爱,抒发感情或寄托理想,都离不开唱歌。故少数民族对歌舞音乐的爱好实超过汉族。仅以贵州省为例,各种社会性、群体性、周期性、大规模的少数民族传统节日按名目统计就有 185 个之多;按时序统计,从农历正月初一到腊月末,民族节日达 223 项。一年中全省有各种民族节日集会数百个,集会点达一千余处次。这些传统民族节日中音乐歌舞是必不可少的活动项目,随之产生了繁多的歌种和独特的民风民俗,艺术地表达着各族人民的思想感情和传统文化。唱歌成为各族人民生活最普遍的行为方式之一:劳动以歌鼓劲,求偶以歌为媒,宴饮以歌娱亲友,祭祀以歌通鬼神,对敌以歌为利刃,对友以歌传情谊,对长以歌表崇敬,对幼以歌施教化,可以说无事不歌,无处不歌。他们创造出的歌节和歌种不仅数量众多,且风格独特,令人陶醉。

西南丘陵地区的民族以侗、布依、水等族为代表。其生产生活方式、思想文化和艺术传统既受到较多汉族文化的影响,但同时又保留着诸多独特的民族风情,其音乐文化色彩介于平地与高山民族之间,具有复合性特点。

一 侗族民歌

侗族主要居住于贵州省,主要聚居于黎平、从江、榕江、锦屏、天柱、三惠等县。境内山地纵横,峰峦连绵。侗族多依山傍水而居于低山及平坝,水田多,以大米为主粮,喜欢糯食。村寨多有鼓楼耸峙,村边古树阴浓,风景优美如画。鼓楼是侗族村寨

的独特标志,也是侗人集会议事的中心场所。节日集会,又是对唱大歌的场所。

1. 缤纷的歌节

侗族歌舞历史悠久,早在宋代,陆游《老学庵笔记》就叙述过此地“农隙时,至一二百人为曹,手相握而歌,数人吹笙前导之”。明弘治《贵州图经新志》谈黎平府风俗:侗人“暇则吹芦笙、木叶、弹琵琶、二弦琴……以为乐。”明朝邝露《赤雅》:“侗……善音乐,弹胡琴,吹六管,长歌闭目,顿首摇足,为混沌舞”。清嘉庆李宗方《黔记》:“车寨(属榕江县)……男弦女歌最清美。”至今,侗家仍保存着喜唱民歌的传统,各地盛行繁多歌节,尤以多声部的大歌和充满生活情趣的拦路歌闻名于世。

赶歌坪 又称二十坪歌会,盛行于天柱,锦屏等县。七月二十这天,上万青年男女汇集对歌,三五成群,相互盘歌,互吐衷曲。各村歌队借此争输赢比高低。歌声震山谷,有时多达三万人,成为“歌的海洋”。

黎平等地则另有一番风味。八月十六日这天,各村姑娘盛装集于歌坪唱大歌,突然一群衣衫褴褛的蒙面青年闯入来到姑娘面前,用尖细的嗓音请示姑娘唱歌。姑娘们不嫌弃,立即答应唱歌。只要要求,就继续唱下去。当姑娘要求对歌时,蒙面人怕被人认识,一哄而散,回家换了装,买些糖果来道谢,姑娘们欣然接受,并热情邀请到寨上做客,晚上,男女青年以悠扬婉转的歌声传情相识。

三月三歌会 镇远,三穗,剑河三县交界处的侗族青年汇集报京乡举行历时四天的集会,人达万余。每年农历三月二日早饭后,男女青年互赠礼物,三月三这天,姑娘着节日盛装,结伴来到山坡上,等候各自的情人。当男青年来后,就主动将装有香葱的篮子送与,男方则以布料针线等物回赠答谢。中午,所有外村客人来到芦笙场,自动围成男内女外多个圆圈,集体欢跳芦笙舞



和踩鼓舞。四日是歌会,报京寨四面山上,到处是男女青年对唱情歌,场面热烈动人。五日,吹芦笙欢送客人。

赶社 每年立春后的第五个戊日男女青年们集中春游及谈恋爱的活动。黎平县一带方圆数十里上万群众汇集到河坝上过节,青年们互赠礼物,姑娘们设宴招待后生,唱酒歌,饭后到歌堂尽情歌唱。天柱县的赶社是集中赶社坡上对唱情歌,选择配偶,集体春游。

行歌坐月 侗家青年最普遍的婚恋方式。侗寨有专门的恋爱场所叫“月堂”,住房较宽敞的人家,有让未婚少女单住的仓楼,即名之曰“月堂”,相当汉族少女的闺房。家贫者就腾出有火塘的大厅或住室的厅廊作“月堂”,总使姑娘能单独接待来访的恋人。每逢月明之夜,上门谈情的小伙子便唱着《走寨歌》、《敲门歌》,用多情的歌声逗引姑娘,姑娘们则要矜持一番,细心考察小伙子后才让入“月堂”。小伙子进堂后要唱《讨凳歌》、《讨水歌》,姑娘给凳水后,双方才开始对唱。唱到情投意合时,姑娘用油茶代替普通水款待男方,以示提高规格,男方则献上带来的红糖共煮糖粥当夜宵,这种别具一格的婚恋一般称“行歌坐月”,或称“坐仓楼”、“坐后生”、“坐夜”、“夜集”。第一次“坐夜”成功,即可相约下次的时辰。经多次行歌坐月,双方在互相考察中更加深了感情,便定情赠物,并由小伙子禀告父母,安排托媒求亲之事。往往小伙子上门行歌坐月的越多,姑娘越感光荣。

踩歌堂 侗族于节日喜庆时举行的歌舞,侗语叫“确”,分“多耶”和“抬官人”两种相连的活动。有两种形式,第一种形式是各寨之间的圆圈歌舞形式。如乙寨姑娘先请甲寨的男子来寨中对唱大歌,次日,甲寨男必须请乙寨男去吃饭。后乙寨男故意说酒话,要坐轿才回家,于是,甲寨男备好轿,将乙寨男装的“官人”抬起,由寨老率领到多耶坪,坪内甲寨人化装的“难民”,“乞丐”以及捕鱼捞虾者拦住官人,申冤,官人则一本正经地判案,并

一一施舍。甲寨姑娘用布匹拴住官人轿子拉下水去,官人只好赐钱求人拉上岸。是为“抬官人”,结束后,方行“多耶”活动。先是甲乙寨的青年在寨老率下绕寨游行一周,然后在《劈场》芦笙曲中入坪,手拉手围成男外女内两圈。甲寨先唱《耶隆岁》,乙寨接着唱《牵祖母手同欢歌》,再唱《入场歌》,表示双方入场对唱开始,结束时要同唱《分散歌》,然后散场,甲寨吹芦笙放炮,热烈欢送乙寨客人回村。

另一种是形式各寨间盘歌对唱。如甲寨女子手拉手唱《邀郎歌》,请乙寨男子入场对歌。正唱得起劲时,乙寨的“抬官人”队伍闯了进来,先由鬼模怪样的兵车来禀报寨老。甲寨人闻讯赶到村口迎接。“官人”一行到达后,其“卫队”、“随从”和墨面、蒙面人在场内表演“捞虾”、“赐鱼”等舞蹈。后面跟一群散米花的姑娘,见人就给。这时,甲寨姑娘把“官人”一行围起来,唱歌盘问,“官人”无以对答,则以礼致歉,队伍方离去,全寨人送出村口。这些活动反映了在旧社会官府的压迫下,人民盼望清官治理政务的民俗心理。

在“祖母堂”祭祖时,重大客人来时也可踩歌堂。男女列队成圆形,手牵手载歌载舞,先领后和,气氛热烈,非常隆重。

骑马踩歌堂 一种恋爱歌舞习俗。参加活动的男青年称为“腊汉”,他们骑挂彩的骏马飞奔歌堂,同姑娘踩歌。多在三月三由全寨集体组织进行。场地或在鼓楼,或在鼓楼前面的歌坪。开始时铁炮轰鸣,鞭炮不断,“腊汉”骑马在歌坪奔驰,绕场一周,姑娘则把自己精心绣的花帕、花带挂在心上人骑的马上。腊汉则用动人的歌声答谢姑娘的情意,这时,男女对歌,此起彼伏,歌堂遂成歌之海洋。

2. 奇异的歌种

侗族民歌依地域的南北分界而有不同特色。以锦屏县的后蒙区为界,南部侗歌的曲调和演唱形式较丰富,既有多声部合



唱,又有单声部独唱,多用徵音高低游移的五声羽调,情调偏于轻柔和缓,抒情含蓄,多用乐器伴奏;北部侗族多住于清水江流域的林海地带,与汉族交往更多,多用汉语唱歌。受汉族音乐影响较多,音域较宽,常在12度左右。调式丰富,有徵,羽,商和宫等,偶有交替和转调。终止式多在属音自由延长后,通过装饰音或滑音作完满结束。情调偏于开朗明亮,高亢激越,只有单声部形式的徒歌,或用木叶伴奏。其主要歌种简介如下。

大歌 侗族民谣唱:“古老传下来,不知哪朝代;大歌唱吃酒,小歌唱情爱。”侗族大歌题材广泛,涉及宇宙形成、人类起源、民族渊源、社会斗争、英雄事迹、生产过程以及爱情婚姻等。多在婚丧嫁娶、祈禳祭祀、节日吉庆、祝寿生子、立房建屋、亲友聚会等礼俗场合唱。大歌篇幅长大,用大嗓唱,主要流行于南部方言区都柳江水系的黎平、榕江、从江三县的“六洞”、“九洞”地区,是一种多声合唱形式。早在清代,侗族就创造了“拦路”、“耶堂”、“鼓楼”、“声音”、“叙事”、“戏曲”、“童声”等大歌品种,一直沿袭下来。各村寨都有许多按性别或年龄组建的民间歌队,如儿童歌队,少年歌队,青年歌队,成年歌队、老年歌队或童声歌队,男声歌队,女声歌队等。每队人数4到20不等。平时在歌师指导下学歌练歌,逢年过节村寨间进行集体走访活动“委叶”时,各歌队就进入月堂、歌堂、鼓楼进行赛歌对唱。现在交通便利的地区,由于教育文化的普及,民间歌队已日趋衰退,在很多偏僻地区,侗家仍以大歌为主要教育娱乐的方式,民间歌队仍很兴旺。大歌篇幅较长,一首歌常含若干段,除表现声调为主的“声音歌”外,一般大歌的歌词有七段以上,叙事大歌有的长达百余段。

按演唱形式和内容的不同,大歌分为三种:

1. 嘎老(GA LAO),一般大歌,侧重抒情,多唱爱情。常冠以地名或人名,如“嘎坑”,即“坑洞的歌”,如“嘎大用”,即“陆大用

之歌”。如黎平三龙女声大歌《想郎想得心忡忡》(曲38),歌词奇特大胆,写一女死在阴间仍想念情郎的万千思绪。音乐格调具有大歌的基本特点,主要用五声羽调的级进旋法,声部以同节奏同音调的齐唱为主,唯低声部不时使用的长羽持续音和间断出现的对位乐汇展示出多声效果。开始领唱的曲首腔从主音羽上行七度大跳到徵又下行级进回到羽音,构成富于开阔性的特性乐汇,此乐汇在歌中不断再现,体现姑娘思念情人的激情十分妥帖,并以此体现了此歌的独特个性。

2. 嘎所(GA SO),汉译为“声音歌”,主要表现声情,唱词很短,内容多述山林中的虫鸟虎豹,常巧妙模拟鸟鸣虫叫等自然声响,多用虚词衬腔抒发生活感受,亦常表达恋爱之情。音乐抒情性强,有初步的和声对位效果,悦耳动听。如黎平银潮声音大歌《进深山》(曲39),全歌共有四个段落,结构与声部配置有一定规律性。第一段具引子和定基调的功能,比较自由的多乐句聚集,先领唱一句,然后两个声部进入合唱。刚开始的合唱声部关系很简单,每个乐句的两声部关系基本上是“首同尾异”的关系,即开始部分的节奏音调一致,在乐句尾部的长音拖腔处开始分流,构成三度、四度和大二度和声音程。在临近段尾处,高声部继续用如思如吟的级进音调,低声部则唱 do 或 la 的长持续音,和声效果更明显。段落最后又用“首同尾异”的乐句模式结束。后面三段,基本沿用这一乐段的模式,只是双声部的和声音程逐渐用得更多,并出现了简单的对位复调,歌者追求合唱效果的意识更强了。最后一段的拉嗓子尾腔,高声部的自由发挥更多,复调性更强。全歌旋律以五声级进为主,也不时穿插四度五度的跳进,音调优美清新,频频使用平均型节奏和连续长音,韵律均衡而悠缓,听来如山间小溪潺潺而流,情调宁静柔和,如泣如诉。

3. 嘎吉(GA JIEP),侧重陈词叙事的大歌,多唱祖先来源、英雄故事、神话传说等。通常开头一段用齐唱,第二段后,两个歌



手轮唱主旋律,其他队员则唱持续低音羽,用轮流换气法始终保持此音,唱时讲究歌声气息要连绵不断。

大歌唱法多为轻唱慢和,速度徐缓,情调优美抒情,内在含蓄,具室内音乐的性格。无论男女声合唱都用本嗓唱,并有大小两种琵琶、牛腿琴、侗笛等器伴奏。合唱声部为一领众和、一高一低的二声部,偶有三声部。旋律多呈支声复调型态。与通常合唱不同的是,其主旋律在众人唱、声音大的低声部,高声部反是派生的即兴变唱的。故民间教唱时只教低声部。音域较窄,多在 la—sol 七度内运动,多用小调性的五声羽调,风格柔和。两个声部纵向构成的和声音程有大二度,大小三度,纯四、五度和大六小七度等。以大小三度音程使用最多,大二度具有动力感和特殊的音响效果。节奏时值基本一致,高声部有较多支声加花的延伸变化,低声部多用持续音,偶有对比模仿的复调因素。高低声部一动一静,一细一粗,交融地汇在一起。

小歌(GA LA),多是情歌,流行于南部榕江黎平等县。一般是在行歌坐月时男女青年用很轻柔纤细的小嗓或假嗓对咏独唱,结构较短小,因曲调和伴奏的不同而有四类:“嘎果给”(GAGI),为“牛腿琴歌”,其曲调节奏较平稳,音色柔和,每唱到拖腔,伴奏者奏出一个对比的旋律,构成复调,如诉如泣,犹如溪涧涓涓;“嘎笛”(GADI)即“笛子歌”,用侗笛伴奏;“嘎琵琶”(GABIBA)汉译为“琵琶歌”,用小琵琶伴奏,流行较广,委婉动听,悱恻缠绵,含有无限深情,情调轻柔文雅。以榕江的“晚寨琵琶歌”,黎平县洪州“顺化琵琶歌”和“六洞琵琶歌”最有特色(曲40《心心相印》)。

小歌用于谈情说爱,根据恋爱过程的一般程序而成若干节目。如有“开门,盘问,相爱,深恋,抗婚,逃婚,成亲”等歌目。轻柔纤细的小嗓唱,深情缠绵,温文尔雅是其基本格调。

玩山歌 流行于北部三穗天柱一带的侗族情歌,有独唱,齐

唱、对唱等形式。与南部“月堂对歌”不同的是,它多在室外山坡对唱。对歌时,又常以歌者自己爱情生活的程序和变化为前提,列为若干形式,如“自谦,赞美,结伴,分别,重逢,深恋,失恋,结合,伴嫁”等名目。曲调多用起伏不大的朗读调,还有别具一格的“唱里夹白”,当地称为“白话”或“念白”,形式别致,情趣诙谐。因多在野外唱,故节奏较自由,音调悠扬婉转,音域较宽,多用自由延长音和装饰音。风格高亢又优美抒情。天柱高酿《初来连》较能反映玩山歌的音乐特点。

拦路歌(GASAKUEN) 主要流行于南部,其产生于侗族好客的民俗,属于酒歌的前奏曲。侗家人热情,客来必敬酒,喝酒必唱歌。侗人常说“歌在肚中,酒赶出来”,“歌不离酒,酒不离俗”,“有酒有话,无酒无话”。客来侗寨,好客的乡亲出门相迎,要在寨门口放一道道用板凳、竹竿、纺车、鸡笼、树枝、绳索等杂物做的障碍,或在田里插一稻草人作拦路的标志。这一特别的迎宾仪式,叫拦路礼。客人来了,主方先唱“拦路歌”(嘎沙困)。歌词诙谐逗人,一般是陈述拦路的理由,如:

“你们莫忙把寨进,莫忙进寨来走亲。苗家走亲总是抬缸酒,侗家进场前有芦笙引。你们进寨人人都空手,挑的耙耙只有半把斤。……”

唱出对来访者讨彩礼的坦率。或唱“新人进寨不安宁”,“新人进寨鸡鸭不生蛋”之类,假意表示不欢迎。

来客就要答唱“开路歌”(嘎开困),唱出应该开路的理由,如:

“你们赶快让路行,快让我们进寨来走亲。我们个个挑担无人打空手,担担都是一样很均匀。杀头大猪比那水牯重,半边就有三百六十斤……”

有问必答,如同盘歌,答唱得机智正确,就能得到主方的尊重,得以过关,这时主方在一片欢歌笑语中,姑娘们举杯劝客喝



拦路酒,小伙子就不声不响撤除路障,亲切迎客入鼓楼,开始迎宾酒宴,这里才是酒歌的高潮开始。宾客入席,主人必唱“敬酒歌”,主人劝敬,客必答谢赞美。做客完了要回寨时,主方又用拦路歌挽留。歌词多饶有风趣,内容多与爱情有关,侗族男女青年多以此作为择偶恋爱的社交方式。如不会唱歌,不但做客麻烦,谈恋爱也困难(曲例⁴²《没有好歌莫进寨》)。

二 布依族民歌

布依族主要聚居于黔西南和黔南两州,位于云贵高原东南端,属珠江流域,分南北盘江两个水系,多依山傍水聚族而居山间盆地或河谷地带,多住干栏式民居,食物以大米玉米为主粮,生活条件比高山民族优越。布依族有多种独特的以择偶恋爱为中心内容的歌节。

六月六 又名“六月场”、“六月桥”。传说远古时一个名叫六六的布依小伙一次从地里回家,发现他梦中见过的月亮公主在家给他做好了饭,她因爱慕六六的勤劳勇敢而私下凡间,与之结为夫妻。婚后生下子名叫天王,天王长到会说话时,六六一天外出,土司头人要强娶月亮公主为妾,月亮公主不从而飞上天,临别前告诉天王,让其父在六月六日带他上天找月神,一家便可团圆。后来六六照此办理,找到了月亮公主。于是,农历六月六便相沿成为布依族寻找意中人的择偶佳节。另在惠水一带也有类似的美丽传说。古时有个叫阿水的布依小伙子常在惠水的浣江之畔唱歌,歌声传到天上,感动了月神女儿阿花,下降凡尘与阿水对唱情歌,唱着唱着,阿花将头帕往江上一抛,化为一座美丽的花桥,这就是长存至今的董郎桥。阿水过桥和阿花相会,结为伉俪。从此,每年这天,布依小伙子都要到桥过歌节唱情歌,希望像阿水一样通过歌声找到心上人。

这些传说都以爱情和唱歌为主线,反映出布依人向往自由

恋爱、热爱唱歌的古老传统。

查白歌节 源于民间爱情故事，传说有对男女青年查郎和白妹，在劳动中建立了真挚的感情，贪婪的财主抢走了聪明的白妹，害死了善良的查郎，白妹悲愤交集，放火烧毁财主大院，并跳入烈火以身殉情。后人为纪念这对不畏强暴，为民除害的恋人，便把查郎遇害之地称为“查白”，把白妹殉情的农历六月二十一日定为“歌节”，每年这天，黔桂滇三省边界的布族青年聚集在兴义县的查白地方，举行盛大歌会，多达数万之众。

毛杉树歌节 安龙县德卧镇“毛杉树”附近布依族人每年农历三月初三举行的盛大歌节，源于古代英雄传说。传说东汉时期，当地恶人乃支横行乡里，时有四名汉将，率兵剪除，激战中，三名汉将不幸阵亡，时在农历三月初三蛇场天，后人为纪念，便在坟前种了三棵毛杉树，长势神奇，三月便长成九丈高的合抱大树，枝叶繁茂，千百年来，附近几县成千上万的各族男女青年每逢三月三日，便着节日盛装，弹月琴，吹箫笛木叶，云集于此欢庆对歌，表示对英雄的怀念，同时借机谈情说爱，寻求伴侣。这个传说反映了布依族与汉族亲如一家的民族关系。

浪哨(Nang SaQ)是布依青年最喜爱的恋爱歌唱活动，俗称“赶表”或“玩表”。“浪哨”是布依语，“浪”是坐，“哨”是姑娘，意为“找姑娘同坐谈情”，同汉族“耍女朋友”之意。对姑娘来说，找男朋友就叫“浪貌”(貌指小伙子)。多在传统节日或赶场天进行，逢场天下午收市时，做买卖的人们纷纷回家，三五成群的青年男女却急忙赶来场坝，准备浪哨，未婚男女和已婚而未坐家的姑娘都可“浪哨”。地点通常在场坝一角，山坡一隅，或路旁田边等别人看得见的地方，以示光明正大。“浪哨”之方式不拘一格。一般初次见面而又缺乏勇气的男女青年，常推举一较成熟的人做代表磋商，按年龄人才的不同而安排见面，分别找地方浪哨。这是由伙伴撮合的方式。有的则采用“抛粽包”的方式点鸳鸯



谱,更加开放而有趣。姑娘先用彩色花布缝成鹅蛋大的小包,内装米糠,名曰“粽包”,在“浪哨”时,看中一个小伙子,则抛粽包击之,若小伙子也有意,则接之,如此则事成。浪哨时男女双方都很讲文明礼貌,或窃窃细语,或嬉笑交谈,或低唱情歌,或吹木叶笛子,或弹月琴,以诉衷情。双方距离须在一米左右,且互相背面或侧面交谈,言谈庄重,唱词文雅,绝无感情冲动的越轨行为。由于浪哨的主要交际方式是唱歌,故有的地方又称“浪哨”为“万由”,“万”是歌,“由”是情人,意为唱歌谈爱。因而,青年们若不会唱歌或唱得不好,找恋人是困难得很的。

“浪哨”因系恋人对唱,故多是压低嗓门的轻吟浅唱,曲调优美,委婉清柔。唱词多为即景生情,随编随唱随和,灵活机动,好用比兴手法。也有的人先找一些民间传抄的歌本预习,以唱得更多更好。长期传唱中,“浪哨”形成了一定的礼仪程序,开始有自我介绍的“初识歌”,试探对方心意时有“盘问歌”、“试探歌”,互相赞美有“赞美歌”。经过多次对歌,建立了感情,有表达爱意的“热恋歌”,表明忠贞不渝的“盟誓歌”等等。“浪哨”结束,送别心上人回家,还得唱“送郎(妹)歌”。这时曲调歌声稍高朗,情调更缠绵悱恻,有难舍状。分别后,难免相互思念,又会唱“思念歌”。恋爱心路历程的丰富复杂,使“浪哨”的音乐也特别丰富别致,其曲调或质朴开朗,或深邃细腻,或古老奇异,具有独特的美感。如荔波县的浪哨歌《娘打菜》,是男女初识所唱,歌中表现一少女含蓄地将自己比喻为山野中鲜嫩的竹笋,希望阿哥来采。这是女方主动挑引情郎之歌,反映了布依姑娘追求爱情的热情勇敢。音乐旋律朴素而优美,十分贴切词义,歌曲仅用 LA、DO、MI、SOL 四音,但因采用各种上下六度、五度和四度的大跳旋法,加上短倚音下滑音的频频加入和二三拍子的交替,使音乐情调清新动人,既有大胆开朗之气,表现姑娘的泼辣劲,又有委婉深邃之雅,表现出姑娘含蓄深情的内心世界。其他程序的浪哨歌

又另有特色,总地来看,浪哨歌的音阶调式节奏与汉族山歌较接近,但更自由开放,奇异的大跳旋法接近苗歌的跌宕起伏风格,但又收敛雅致些。这些特色体现了高山平地之间地带民族的民歌风采。

男女青年恋爱成熟后,仍要经父命媒言正式订亲,才能成婚。从订亲开始,算是进入婚礼阶段,此阶段仍有大量的礼仪和歌唱活动。订亲之日要唱“订亲歌”。此后,男方请媒人带礼信到女家求婚。女方父母若允即收礼品,俗称“吃糖”,然后通知媒人,择吉订婚。订婚之日,男方备糯米粑数百,酒数罐,红糖猪肉若干斤及一定礼金到女方家商谈。女方请舅舅等人做陪,共商大事,谈妥婚期。诸事谈定,即席对歌敬酒。婚期前两天,女男方分别设宴款待宾客亲朋。接亲之日,男方请来八仙乐队,新郎满身披红挂彩,在四伴郎陪同下,带接亲队伍到女家,近女方寨边,有成群男女青年于路口设酒,唱“拦路歌”,以示迎宾之礼。到女家,跪拜女方祖宗、父母,诸事完结,宾主入席,饮酒,妇方邀请寨上会唱歌的姑娘们前来“搭亲家”,和陪郎们围坐火堂边,寒暄一阵就开始对歌,大家有说有笑,你来我往,唱个通宵达旦,场面热烈。新娘离家前要唱“哭嫁歌”,以示不舍家人之意。新娘到夫家,八仙乐队吹“迎亲调”,到新郎家行仪式后入洞房。

酒歌 布依人婚、丧、建房设宴待客时都要唱酒歌,这类社交活动常涉及不同村寨、不同辈分的人,故往往集合了不同风格的歌手,成为对歌赛歌的重要场所。酒歌内容也有一定套式,如相识、问候、盘考、祝贺或哀悼、赞美感谢等,形成相应名目的酒歌:迎客歌、劝酒歌、盘歌、对子歌、筷子歌、桌子歌、宵夜歌等。到晚上,歌手们熟识了,就要一展歌喉,一比高低,以致唱到通宵达旦,这时所唱内容更广,篇幅亦长,涉及传统故事、英雄人物、民族风俗等。酒歌音乐因地而异,独山县麻尾区的酒歌《别嫌我的酒不好》较有特色,其唱法采用真假声结合,由真声带滑音到



高音变为假声,热情而开朗。为感谢主人的盛情接待,歌手往往要唱赞席间的菜,如荔波县的《杀个鸡来两边摆》,竭尽夸张风趣之能事。

酒歌曲调或专用于酒席,或借用山歌情歌调。情绪较热情开朗,体现了布依族乐观好客的民族性格。

红水河北岸罗甸、望谟、册亨一带的布依族流行一种大调小调的体裁分类法。大调用途较广,叙事、祝愿、迎送宾客和情歌皆可用。曲调多为朗诵调,音域仅五度,旋法以级进为主,宜于陈词叙事,情调较庄重沉静。小调音调较丰富抒情,音域较宽,多具开朗热情的山歌风,有时在高音和结尾处使用假声唱法,又有高腔山歌的特点。小调多只用于情歌。

大荔波独山和三都一带则流行称为“大歌、小歌”的双声部歌曲。其和声、调式、结构都具浓厚民族性,特别是三度二度音程的连续使用,在我国各族民歌中都较罕见。大歌小歌的区别是,大歌有歌头,如 *jiou dohg wei!* (译意为“亲友们,听我唱罗!”),有歌尾 *wen nai!* (意为“刹尾了!”)。词格多用四六句。大歌情调较庄重,多在公众场合唱,一般用作酒歌和叙事,偶用于情歌。小歌则无歌头,但需一人领唱一小节、一乐句甚至一乐段。第二声部随后和声。小歌亦有歌尾。小歌结构更简练,一般为四句体。音乐较委婉抒情,常用于浪哨时的情侣对唱。

布依族在唱二声部歌时先要唱一段“定音调”,以达到音高统一,声部协调,可见这种多声思维是一种有意识的创造,反映了布依族独特的音感思维。

布依族每村几乎都有“八仙乐队”,是八人组成的吹打乐队,两人吹两米长的大号,两人吹小唢呐,另有一锣,一鼓,一钹敲点子。所吹曲调多,旋律变化也很大,有喜、哀、哭、命令等调。在喜庆场合,如两队相遇,互用调子挑逗比赛,往往通宵达旦。

第三节 高山民族音乐

西南的高山民族以苗瑶等族为主。高山民族居住环境较恶劣,生产方式较落后,不少地区还从事着原始的刀耕火种农作方式。食物以玉米杂粮为主,城市工商业极贫弱。受儒道思想影响不多。音乐文化受汉族影响较小,多保留原始古朴的特点。

一 苗族民歌

苗族是一个历史悠久的古老民族,先秦时期曾居住于长江中下游及黄河流域的部分地区,后因与炎黄二帝于冀中三战失败而西迁,至秦汉时已迁移到以沅江流域为中心的五溪一带(今湘鄂川黔桂五省毗邻地带)聚居,而后再分散向各地迁移。现在主要以大聚居小杂居的状态分布在以贵州为中心的中南和西南各省山区。人口现有五百多万,最大聚居地是湘西土家族苗族自治州和黔东南苗族侗族自治州。苗族语言属汉藏语系苗瑶语族苗语支,声调系统较复杂,湘西有六声,川黔滇有八声,“共分三大方言区,七个次方言区和十八种土语。次方言和土语是相对而言的,其间相通部分在百分之六十以上。”^①各地苗族大都会汉语,实行双语制,在老人之间或民族风俗活动中使用苗话,对外则用汉语交际。笔者曾对苗族主要聚居区和杂居区做过实地考察,发现无论聚居或杂居的苗族社区,尽管有很多文化因素(如经济生产类型、服饰、食住以至语言等)已先后汉化,但他们的音乐,尤其是苗歌,却依然表现出鲜明的民族特色,成为苗族特质的一个重要标志。

^① 《苗族简史》,贵州民族出版社1985年第1版,第2页。



1. 歌节

苗族拥有繁多的歌节和民间音乐品种。三月三坡节是最重要的传统节日,流行苗族大部分地区。规模最大的是贵州雷山县的望丰乡五岔路和黄平县的白堡坡,参加者达三万多人。五岔路的三月坡节于每年农历三月第一二三个午日举行,连续三天,以第二天最热闹。此期间人山人海,笙歌喧天,欢呼声歌声不绝于耳。飞歌情歌山歌此起彼伏。青年人在唱歌中寻求伴侣。三月坡节起源于一个动人故事。很久以前,五岔路附近有一对品貌出众的青年,男叫往坚,女叫梅福。两人青梅竹马,深深相爱,梅有一表哥耶里,有财有势,逼梅“还娘头”,梅至死不从。有一年三月间的头个午日,梅和往正在路口游方,耶里带一帮打手,将往坚活活打死,抢走梅福。半夜,梅放火烧了耶里一家,跑到山上自刎于心上人身旁。为了纪念他们,也为了争取婚姻自主。以后每年这天,青年人不约而同到此游方,久而久之,相沿成俗。

凯里的坡节是在每年农历六月十九这天清晨于香炉山举行,是时各村寨的各族青年,吹着芦笙,唱着飞歌,从四面八方涌向香炉山,约有三万多人参加盛会。中午,山腰二屯崖上的芦笙乐揭开了集会的序幕,散在各处的各色阳伞,犹如撒在山野里的朵朵山花,那是各族青年情侣在小憩,或在窃窃私语,或在轻轻吟唱。观音洞前的百丈悬梯上人流不断,那是一对对各族情侣携手拾级而上,攀登主峰。主峰顶上和南天门,数十名男青年在引吭高歌,激越的歌声撒向千山万壑。下午,情歌声,飞歌声,山歌声交织一起,响彻几里之外。黄昏时,人们自动地融进飞歌大合唱,一个小伙子或几个姑娘起个头,几百人甚至所有的人都跟着放声高歌,使这男女社交的节日盛会达到高潮。在这些独具民族风情的歌节活动中,产生了许多富于苗族特色的民歌品种,其中最著名的是游方歌和飞歌。

2. 游方歌与飞歌

苗族音乐歌舞活动多与婚俗相关,苗族婚姻有两种形式,一是姑舅表优先婚制,二是自主婚。后者的重要途径就是游方,所唱情歌俗称“门闯歌”或“游方歌”,在苗歌中最流行。

游方 是苗族青年男女择偶恋爱的社交活动。有的地方也称为“摇马郎”、“摇阿妹”。苗寨大都有专供游方的“游方坪”、“游方坡”。游方时间则无一定之规,在苗族节日的夜晚集会里,平时在月光皎洁的农闲之夜或场期晚上,以至开会之余,青年们都可以跳芦笙,踩鼓,对唱情歌等形式游方。游方时男青年多采取主动,女方在本寨的游方坪固守等待。小伙子们结伴来到女青年的村边寨角,风景树下,或特定的游方场里,用吹木叶、打口哨、唱山歌等信号邀女出来游方。女听到后即串连女伴出来对唱情歌。男方往往要爬山涉水,甚至走上百里山路到邻寨去邀女方出来游方。姑娘们闻讯即盛装赴游方坡,与男青年对歌对舞,先是集体共舞共歌,逐渐目标明确,遂各携佳侣,分头行动,入僻静之处,成对成对,单独对唱细语。经过对唱和单独接触,通过歌声巧妙盘问对方,加深了解,建立友谊后,双方现编现唱,越唱越有真意,直到交换信物,订立婚约。苗族游方十分文明,毫无猥亵浪荡之处,体现了古朴的民风 and 道德观。若男女定情,通过多次游方后,女方认为条件成熟,即可邀请小伙子到家中,女方父母遂用美酒款待,谈论婚事了。

游方歌除小部分是随情景即兴创作外,大多是传统的押韵体五言或七言诗,少数为叠句歌,长短句等。随爱情产生发展的一般过程而形成特定的节目,如“见面歌,青春歌,赞美歌,求爱歌,成婚歌,分别歌,单身歌,离婚歌”等。反映了苗族青年追求纯真爱情的愿望和蔑视荣华富贵的高尚情操。唱词多用比兴手法表达真情实意。

游方歌的音乐多轻吟浅唱,以柔美抒情见长。旋律型多样,



基本以大声韵的 DO、MI、SOL 和宽声韵的 LA、RE、MI 为核心歌调,但因加入较多 LA 音而增添了柔和性,与运用同样核心腔的飞歌情致就有所不同了。游方歌的结构有单句反复体,只在结尾处加上一短小的有装饰音的煞尾。常用的是二句体,以雷山、凯里和台江三县市交界地区的四声徵调最为优美。上句为主体,陈述歌词的主要内容,低回委婉,优美动听,如咏叹调。下句为歌尾,速度较快,如宣叙调,以连续反复加以强调。结束时速度缓慢,节奏自由,表达入微的感情。多于深夜吟唱,情调缠绵婉转,扣人心弦(曲例 43《阿妹哟,来我们游方》)。

如果说游方歌音乐以低回委婉的抒情见长的话,飞歌则以高亢奔放的抒情性为特色。

飞歌 是苗族特色最突出的歌种,通常在山野外放声抒怀歌唱。演唱形式有对唱、齐唱、独唱等。对、齐唱多表达青年的爱情心声和迎宾送客敬酒时的礼赞,独唱多用于赞颂人物及河山。苗家飞歌音调高亢嘹亮,节奏自由无羁,情调豪迈奔放,发声洪亮,音震山谷,数里之外,余音犹绕,如飞鸟翩跹。各地飞歌旋律非完全一致,调式旋法结构各有特色。如凯里市凯棠飞歌《芦笙铜鼓响,苗家好起来》(曲例 44)采用 sol、la、do、re 四声羽调,RE 音具过渡或装饰作用,而以 do、la、sol 三音组成的曲折跳进旋法是核心音调,通过不断变形或反复而构成全歌,并以同一旋律的先后模仿重唱为演唱特点,具有宁静淡远之美感。而丹寨飞歌《我爱毛主席》则采用 sol、la、do、re、mi 五声羽调音列,旋律核心腔用 la、re、mi 的下上行曲折跳进组合,有幽深野旷之美。黄平、施秉一带的飞歌又别具一格。全歌用单纯的 re、la、sol 三音腔的不同换序跳进而组成乐句,不断重复变奏,最后突煞于 DO 音,音调简练古朴。当然,流行最广最有代表性的仍是台江、凯里、雷山一带的飞歌调《毛主席来到了》(曲例 45),全歌以大声韵(大三和弦)三音腔为基调,上下句均以之为核心腔,前半句

的旋律相同,两句的后半句以出现在强拍的长音 MI 为轴心,分别上行下行慢速滑进到主音 SOL(其中下句下行在降 MI 音的停滞特具色彩性),两乐句构成先合后分的平衡对称美。全歌节奏自由,忽而舒缓宽广,忽而明快跳跃,旋法多用五度八度大跳。音域宽阔,情绪对比鲜明,棱角分明。全歌情调刚健开朗,热情奔放,富于苗族色彩和强烈的艺术感染力,经专业音乐家改编为多种体裁的音乐作品后,已唱红全国。

3. 婚礼歌

(1) 婚礼歌之程序、节目及民俗背景

婚礼是苗家生活中最盛隆的节日,在世代延续中,逐渐形成了一套传统礼仪并伴随着形成了一整传统礼仪民歌。虽然各地婚礼歌均按先辈传统做法依样照办,谨守勿逾,但毕竟其传承方式仅仰赖于口传心授,不同社区自然在实践中对婚礼歌之运用会有简繁的不同和解释的不同,但是在总的程序、常用节目及民俗背景等方面的基本轮廓上,各苗族间则大致相同。婚礼歌的实际歌唱程序可分为缔婚和成亲两个阶段。在缔婚过程中,不论新亲做亲或老亲做亲,都有严格的订亲规矩,讲求三媒六证,讲财礼。礼仪程序是先由男方请媒到女方家提亲(称“请跑”),要往返三次才约定婚,订婚日要请姑、舅家族长老参加讲财礼,这一过程中,始终有相应的礼仪歌参与。到了举行婚礼的成亲日,则是唱婚礼歌的高潮阶段。全部婚姻礼仪都通过歌词而反映出来。按照传统的风俗习惯,苗族的婚礼是很隆重的,每家接亲或嫁女,事先必须物色好一两个有名的歌手,成亲这天,都要互相唱歌,进屋后要唱,吃饭饮茶喝酒时也要唱,晚上则要通宵达旦地唱,一般要唱几天几夜。婚礼歌一般分为“主歌”和“客歌”两种,按规矩是主家先唱,客方后跟。其歌词常是互谦互赞之类。晚饭结束,夜幕降临,主客方各自请出自己的歌师啼夜。主方起歌、客方答歌,你唱我和,此呼彼应。歌的内容一般以客

套话开始,接着对歌、盘歌,中间还要引经据典,唱祖宗的来源及迁徙史,婚姻史等内容。这些歌的词体或长或短,长的唱苗族古根、叙事长诗,有千行万行之多;短的则多是在宴席上唱的应酬歌,亦称“酒歌”。这些歌一般都有固定的传统曲调和成套唱词。“酒歌”这个概念比较有弹性,有的社区将所有婚礼歌都统称为“酒歌”,如湖南城步苗族自治县和广西龙胜县的酒歌就包含了婚礼歌的全部内容。全套的酒歌共360行,15000多字,要唱一天一夜,共含九个部分:

①“拦门歌”,当男方的歌郎偕迎亲队伍来到女家山寨时,女方歌郎便率众迎接,唱《拦门歌》,主客双方陈感谢之词;

②“十切”,即主客双方在歌堂上对唱十段歌曲,内容是反映本族的风俗习惯;

③“公爷进地”,又叫“苗族根基”,主要叙述苗族的族源与迁徙史;

④“结亲路”,叙述苗族婚姻的根源与范围;

⑤“三代根基”,即男女双方的歌郎叙述新婚夫妇祖宗三代的基本情况;

⑥“凤亲”,介绍男女双方结亲的原因和大致过程;

⑦“过定”,即“教导”之意,双方的歌郎以长辈口吻,教导新婚夫妇要“相亲相爱、互敬互助、勤俭持家、和好百年”之类;

⑧“谢主家”,男方歌郎代表男方向女方家致谢,唱感谢之辞;

⑨“龙船歌”,是整个酒歌中最精彩的部分,双方歌郎要用对歌的形式互比输赢,唱赢者得一只支腊鸭子(象征龙船)。唱完九部后,迎亲队伍便领着新娘子唱着辞别歌欢乐而去。

上述情形,大致可以代表苗族婚礼歌演唱的一般程序和内容。下面简介苗族婚礼歌中一些稀奇的传统节目及其民俗背景。

《交财礼歌》。交财礼是缔婚手续之一,乃姑舅表婚所特有的礼仪。姑舅婚是老亲做亲,在兄妹两家之间缔婚,自然与绝无干系的两家之婚姻不同,因此有许多特殊礼仪及相应的仪式歌。交财礼歌便是其中的一项。其经过情形大致如下:经过媒人三次去女家(一求婚、二送礼,三请期)约定吉期返报男家后,第四次来迎,新郎偕媒人、送财礼者及歌郎等数人同赴女家。由男方邀请女方全体亲戚齐集宴叙。由女方的舅爷舅娘、姑丈姑妈及家门族长讲议财礼。议妥后,男方送财礼者走出来唱一歌,交财礼给女方,女方受礼者仪须答唱一歌。接着新郎出来拜见家长,继续宴叙。也有的苗族是在婚礼中交割财礼时唱《交财礼歌》。由《交财礼歌》所曲折反映的舅表婚制,规定舅方之子可以优先纳娶姑家长女,强调了舅权,“正是以父权制面貌表现出来的母权制的残余”^①。

《饮酒歌》。乃新亲做亲的缔婚过程中的一种仪式歌。其经过情形大略是:媒人先空手去提婚事,如允,三天后男家备糖果茶食及两只熟鸡交媒人送至女家。第三次媒人携咂酒一坛到女家,移桌子到堂屋下方,放酒坛于桌上,主人出迎献茶并请进餐,媒人乘主人不备,带茶杯及筷子飞奔而去,女方家长照例提酒一壶,追赶至二里以外,媒人即可停步,女方献酒,宾主各饮一杯,并各歌饮酒歌一曲,媒人带酒壶返男家,以为信物。第四次迎亲情形与表亲相同。此俗尤盛行于花苗中。

《鸡舌歌》。缔婚仪式中产生的一种仪式歌,苗族自古以来颇信鬼神,在婚事上特别追求吉祥如意,这种心理特点通过婚礼歌中的“鸡卜”歌而得以强化并延续。《鸡舌歌》便是“鸡卜”活动中的一种仪式歌。其在各地的具体做法大概有以下几种。黔南一带:媒人第三次到女家时,带上一公一母两只鸡,到女家后

^① 《家庭、私有制和国家的起源》,第1版序言。



将鸡捏死,煮好,将鸡嘴翻开,鸡舌均弯则象征吉利,婚事即成,如一弯一直则不吉利,往往婚事告吹,主人退鸡给媒人。或男方不服,又拿两只鸡再进行一次,一般三次仍然如此即作罢^①。

黔西北一带青苗又略有不同:接亲那天,新郎偕一陪郎二陪娘接亲,四人至女家朝门,伴郎须与女家出迎的青年女子互相唱答(歌有一定,约唱十句),唱完,同入堂屋饮酒,未散席前,女家家族中的老人捉来小雄鸡一只请陪郎“拉鸡舌”,陪郎以手指点鸡舌,若粘手,象征婚姻吉利,若不粘,则将来夫妇不能融洽^②。湘西苗族则是看鸡的两支腿骨中间大小长短是否一致,若一致,预兆好,可提亲,反之作罢。

各种鸡卜仪式歌中,以《鸡舌歌》流行最广。“鸡卜”仪式看似平常之举,究其渊源却十分原始。据考,“鸡卜”大约是在商以前就盛行的一种很古老的习俗。苗族的祖先是崇鸟民族,以鸟名命官名。传说苗族的祖先全名称为“大凤鸟”,《山海经》称为羽民、卵民。他们崇拜凤凰,把凤凰训养成现在的鸡。苗族的祖先曾把九个太阳都射落了,是凤凰飞去喊了一个太阳回来。所以苗族现在都很崇拜鸡。凡大事小事,都要进行“鸡卜”。

显然,《鸡卜歌》是一种原始古老信仰在民歌中之反映。

《请客歌》。主要是问家门亲戚到齐没有。

《安桌歌》。向女家要桌子来安放,抬桌子时还要对唱。

《摆礼歌》。桌子安放好后,摆出后 来送的财礼时所唱。

《摆酒歌》。女方家人以唱歌的形式警告男方以后不得欺负新娘之类。

《午饭歌》。吃饭前唱的仪式歌。

其他应酬歌。如《装烟歌》、《请(祝)茶歌》、《请(祝)酒歌》

① 详参《民族团结》1981年第3期阳盛海文。

② 引自吴通美(苗族)著《从“开亲歌”探讨民族古代婚姻制度》,《贵州民族研究》1984年第1期。

等,由主客对唱,多为谦虚赞颂之词。如主方一般唱自己的烟酒茶不好,客人不要见怪等,而客方则盛赞主人的烟酒茶,多半还要从烟酒茶的来源唱起,说明来之不易非常珍贵的道理。这些应酬歌也是成套而完整的传统词曲,歌手们唱起来便滔滔不绝,半天唱不完。这些歌的歌词语言朴实明快,比喻生动贴切,展示出苗族人民奇特丰富的联想力。

上述情况表明苗族婚礼歌已形成了代代因袭、相当稳定的传统模式,具有较明显的原始性、民族性、集体性、实用性特征。其以广泛的题材、丰繁复杂的内容,织成一幅色彩斑斓的民族风情画卷。

(2) 婚礼歌音乐特征述要

婚礼歌的音乐旋律与歌辞固然有一定配合关系,但并非亦步亦趋地伴随歌辞,而有其自身规律性和相对独立性。现将婚礼歌的音乐抽出来单独研究分析,可知其音乐具有“以简驭繁、即兴创腔”的基本腔运用规律。以简驭繁,指以简单的一两个基本腔去配唱浩繁复杂的歌词形式,由此形成“调同词不同”的现象;“即兴创腔”,指一般苗民群众在运用基本腔歌唱时,常会灵活自如地根据歌题材内容的不同以及当时场合氛围情绪的不同而作一些即兴变化,衍生出各种大同小异的变体,以适应不同的具体情况,形成民间所说的“十唱九不同”之现象。当然,即兴变化一般是局部的逐渐的装饰性变奏,它并不改变基本腔调的本质构架。所以相对于歌辞的内容形式特征来说,婚礼歌之音乐形式显得更简练单纯,统一性更强,形成了模式化的一两类歌腔结构。它主要仰赖即兴的局部的变形手法去适应唱词的内容与形式,这种现象正像科普兰所说:“只要基本的音调被用来进行创作,一种起支配作用的因素就将出现。……很明显在运用规范的一致性原理的基础上,存在着无穷变化的可能性。”

笔者曾在遵义地区民委支持下收录到绥阳、赤水、遵义等县



苗族婚礼歌的全套录音资料,下面以绥阳县的婚礼歌材料来分析其基本腔运用情况。绥阳县苗族虽处于杂居状况,但由于他们坚持民族内部通婚,所以仍保留了鲜明的苗族特质。该县全套婚礼歌含 18 首不同歌辞、内容的礼仪歌,但从音乐方面看,全套婚礼歌仅基于两个基本曲调,一个是咏唱型,一个是诵唱型,按其音乐形态特征,可将其分别称为“抒情调”和“叙事调”,两种调子的旋律中都有一个稳定的核心歌腔,分别是大声韵结构的 do mi sol 与小声韵结构的 la do re。一首歌的成形,先以核心歌腔的不断变形延伸而构成若干大同小异的乐句,再通过乐句的变奏而形成乐句聚集型的歌曲结构。两种调子通常分别用于一首歌中,很少混合运用。每首歌开唱前都有一个引腔,似乎是提起注意、打声招呼,然后进入核心歌腔变形延伸的结构过程。

下表显示全套婚礼歌中两种基本调子的运用情况。

表 2—1 苗族婚礼歌基本调运用表

歌名	接风歌	送亲歌	大小铺堂	梁山伯与祝英台	嫦娥奔月	谢酒歌
调类	诵唱	诵唱	诵唱	咏唱	咏唱	诵唱
歌名	交礼歌	人姻歌	午饭歌	交礼歌	送客歌	谈亲歌
调类	诵唱	诵唱	诵咏结合	诵咏结合	咏唱	诵唱
歌名	鸡舌歌	交亲歌	谈亲歌	苦媳妇	踩山歌	送亲歌
调类	诵唱	咏唱	诵唱	咏唱	咏唱	诵

从上表可看出,诵唱调运用率较高,尽管其艺术性歌唱性不如抒情调强。究其原因,当与婚礼歌的实用性特征相关。因婚礼歌多为叙事题材,而诵唱调音乐朴素、字密腔窄,音程跳动较小、旋线平缓,适宜于陈述唱词内容,而婚礼歌以表达唱词内容为主,人们为了陈述唱词的方便自然会多选此调来配歌。而咏唱调的穿插配用(18 首中用了 6 首),似乎更多是为了与诵唱调

形成对比,增加一些变化美感,并非单纯为着适应某种题材,词体。从表中也可看到,咏唱调往往也可以配唱长大的叙事诗而不仅是抒情短诗体。由此可知婚礼歌曲词配合的一个重要特征是将实用性放在首位,而审美的趣味则是第二位的,其音乐思维尚具原始性,正如普列汉诺夫所说“从历史上说,以有意识的实用观点来看待事物,往往是先与审美的观点来看待事物的。”^①

这套婚礼歌全部唱完需要三个多小时,这还没有计算每首歌的重复唱的时间以及唱之中谈话讲述的时间。婚礼歌在实际歌唱中常与谈话讲述相伴而行,唱歌并不妨碍谈话,谈话中杂着唱歌,谈话中的问题可引起歌唱,歌唱中的问题也可改为谈话,时谈时唱,此谈彼唱。尤有趣味的是一些长大的叙事性婚礼歌,有完整的故事情节,有若干人物。由歌手先讲述一段故事,再自然地引入唱腔,然后再讲述,再唱,如此周而复始,情节连贯地陈述完一个故事。一般讲述部分的歌辞乃诗体,这类婚礼歌,已完全是说唱音乐的结构了。在整套婚礼歌中,有几首颇堪注意,如“梁山伯与祝英台”、“嫦娥奔月”等,这些歌在题材方面显然借用了汉族传统文化因子,因此体现了兄弟民族间文化交流的一个方面。但这些歌仍用苗族语言和歌腔来唱,仍具有鲜明的苗族特质,从而将汉族题材内容有机融入苗族民歌形式中。这一事实也进一步证明了婚礼歌音乐形式有很强的相对独立性,它与歌曲的题材内容并不是完全同步发展的,就保持民族风格这一范畴而言,音乐形式是苗歌诸成分中维持民族性格最长久的元素。

苗族婚礼歌的音乐特色,具体表现在下列形式上。

音调和调式 婚礼歌属于五声音阶体系。偏音极少,仅用于装饰音或色彩音。音调结构以三音腔 Do Mi Sol 和 Sol Do Re

^① 《没有地址的信,艺术与社会生活》第125页,人民文学出版社1962年版。



两种最典型,不少婚礼歌就是由单纯的这类三音腔构成。其他四音、五音的苗族曲调很明显是在两个三音腔基础上添加 Re 和 La 音作装饰,再逐步将其固定为音阶而构成。小调色彩的 Sol La Do, La Do Re, La Do Mi 三种音调也有所见,但多与 Do Mi Sol、Sol DoRe 混合交替行腔于一歌,极少单独成曲者。显然,应将这类音调考虑为是汉族音调(南方)的渗入。没有发现 Do. Re. Mi 型音调。而由单纯一个四度音程 So Do 或 La Re 成曲者例时有所见。调式序列方面以徵、宫最多,商、角次之,羽调最少。总的看音调与调式偏重于宽阔色彩。

框外旋法运动形态 “框外旋法”,即在典型的“五度音调”的框架外运动,形成以跳进为主的运动特征。各种阔音程如五度、六度、七度、四度等是旋律中常见而活跃的音程,由此造成的旋律线条常呈现大起大落的波峰型,直降性,十分洒脱遒劲。终止式的一般规律是:含大跳音程,结音多半时值短促,戛然而止;或虽用长音却常缀以上下滑音而收束,造成欲停还动之势态,终止上特别追求悬而未决之感。特点是偏爱宽音程和跳进旋法以及终止式的动感。

节拍节奏 基本属于自由的“无节拍”类型。没有以小节为单位的强弱周期律动感,轻重节拍对比不大,节奏的动力因素更多是取决于人自然呼吸的生理限制而不是出自于预定的匀称、规整等美学规范。律动单位的划分是依从乐思发展的需要而不是死板的公式。节奏形态一般比较单纯中庸,既无十分宽长悠扬的节奏也无十分细密的节奏,较常用的节奏型是平均型和短长型,尤以后者为典型。全曲速度变化较大,一般在句尾和段尾部分常加快速度。而在乐段内部的句与句间又常爱自由停顿。

曲式与整体结构 就单个作品而言,每首婚礼歌均由一个核心歌腔的不断变形而构成若干大同小异的乐句,形成多乐句聚集乐段。其结构图式为:“引腔→a→a1→a2→a3……→终止

式”，由于引腔和终止式也是 a 这一材料所铸成，如果只考虑材料因素，可将这个图示简化为 A 这一个材料的变奏。在此基础上就可将整个婚礼歌的音乐结构简化为 AB 两个基本材料的变奏循环。各地苗族婚礼歌甚至其他歌种的音乐结构基本上都可纳入这种模式中去。因此，若将婚礼歌全过程作系统分析，当是以两个（也有的社区是一个或三个）基本腔作自由变形并轮番循环而构成的一种结构。如此看来，这种体制与京剧音乐中以二簧西皮两个基本腔作交织变奏的结构体制似有相通之处，这种现象或许反映出我国民间音乐在配合叙事性说唱性长大体裁、长篇内容题材时音乐结构思维的一种共性吧，尽管两者有高低文野之别。

上述几点虽仅是荦荦大者，但已可从中看出，苗族民歌的民族性和原始性特征在婚礼歌音乐中体现得特别浓郁、特别明显，婚礼歌是保留苗歌最古老型态的一个品种。如与情歌、飞歌的旋律作比较，可见出酒歌的音乐最简单原始，用单一的三声腔成曲，音域较窄，短小曲调，节奏简单，旋法朴拙等。而情歌和飞歌相对酒歌而言，在音阶音列的扩展、节奏型态、旋律型态等方面都更丰富细致，有明显的进化趋势。可见婚礼歌确属苗歌中最原始的品种之一。原始性与民族性是密不可分的，一个民族当其处于较早期阶段时，其民族特性总是较为纯正而明显的，越往后发展就越有可能混杂一些外族血统。而婚礼歌作为苗歌共时系统中的一个最下面的断层，在保留苗歌古老风貌的同时也维护其民族的纯正风韵。究其所以然，当与其所依存的婚俗有关。苗族文化中婚俗的民族意识特别浓厚。即便这在杂居区中，尽管很多文化因素已然汉化，平时穿汉服，说汉语，但在婚礼中则都必须穿苗服，说苗话，唱苗歌，一切按民族传统规矩行事。在这一场合，民族意识得到恢复和强化，外族因素遭到抗拒，极难渗入，同时婚姻礼仪一般都谨守先人成法、传统模式，排斥新的



因素,由此造成了变迁世界中之不变社会圈子,使古老的本族特色得以世代传承。正如钟敬文先生所指出:“民间仪式歌就其艺术形式来说,一般都有较为固定的套式,个别词句的增减也都是在这套式之内进行的。所以仪式歌的发展相当缓慢,其中有些仪式歌,千百年来一直保持着它的原始形态。”^①

值得一提的是婚礼歌的基本腔调还往往是苗歌中重复率最高的腔调,对苗族音乐思维有普遍影响。苗歌的其他品种如情歌、劳动歌、山歌乃至摇儿歌、生活歌,其音乐腔调大都与婚礼歌一脉相承。《湘西苗族》一书曾总结出:“结亲嫁女歌是传统民歌的主体。”^②这一结论据笔者的普查,是适应各地苗族现状的。这一现象也同样可以从其依存的婚俗特征上得到解释。每一项民俗因子的群众性、集体性程度是有所不同的,这就决定了每项因子对群体思维影响的面有广狭之差异。比如祭祀活动,其群众性就较低,而祭祀歌往往就仅为巫师所掌握,一般群众很少会唱。而苗族婚礼则从古至今都是一项群众性集体性很强的风俗活动,一家结亲嫁女,一应大小事宜均是在族长主持下由其族人来帮忙办理,在婚礼这天,更是全族倾家而动地参与,在这种活动中唱的婚礼歌,自然容易广泛传播,如“黔东南苗族地区流传最广的《开亲歌》,特别在结亲嫁女的酒席筵前唱,共有六千余行,可连唱几天几夜,在它流行的中心地带,简直是家喻户晓。”^③所以在苗族中,婚礼歌对人群音乐思维有最广泛影响,并成为传统苗歌之主体也是很自然的现象了。

4. 音乐特色

由于迁徙频繁、居住分散,各地苗族民歌自然会在不同地域中发展自己的一些特点,表现出与当地风土人情相结合的趋势。

① 《民间文学概论》第252页,人民文学出版社1984年第4版。

② 《吉首大学学报增刊》第65页,1982年第3期。

③ 《从“开亲歌”探讨民族古代婚姻制度》,《贵州民族研究》1984年第1期。

尽管如此,经过分析比较仍不难发现,这些乍听起来各具风采的苗歌群体在形态和审美观的基本元素上仍表现出若干共性因素,它们构成一个有机的特质丛,覆盖于一系列重要的苗族社区,以此鲜明体现出苗族音乐的民族特色。兹将这一特质丛的主要元素分别论述。

(1) 音乐体裁

各地苗歌歌词内容丰富、题材广泛,但其音乐体裁归纳起来只有两类,各地苗族就以这两类体裁的曲调来即兴配唱各式各样的歌词内容,这两类体裁的曲调都是以自由的“以腔从词”即兴而歌的方法为基本创腔原则,都具有“腔旋律”的特征。按汉族民歌体裁划分标准,似应属于“山歌”体裁,但实际上它们在形态、唱法、性格和功用上又各有特点、自成一体,民间已形成相应的口头分类概念,因而应将其看做苗族民歌所特有的两大体裁。

第一类体裁的旋律擅长抒情状物,其一般特点是音域宽广,大跳、同向连跳频繁,旋线起伏很大,运腔舒缓,字疏腔长,表现侧重抒咏性,节奏自由,音调高亢悠扬。不少社区还形成了相应的口头概念,如湘西称之为“韶唔”、川南称之为“高山音”、广西融水称为“果林歌”、“笛子歌”黔东南称为“飞歌”,等等。根据其实际性能,可将这类体裁统称为“抒情调”。

另一类体裁的旋律长于陈词叙事,一般特征是音域较窄,级进与同音反复旋法较多,旋线较平缓,运腔较急,字密腔促,多一字一音,节奏自由,朗诵性唱法,音调朴素。各地有一些相应的口头称名。如湘西称之为“韶萨”、川南称为“平地音”,融水称为“卡哈歌”(唱时以一种类似牛腿琴的弦乐器伴奏)等等。根据其实际特点,可统称为“叙事调”。

目前,凡苗族色彩浓厚的社区,其民歌都只有这两类体裁,尽管各地称谓不一,或有的借用了汉族民歌的概念,但从音乐形态分析都属于这两类体裁范畴。

“抒情调”和“叙事调”在歌词配合方面,前者常用于短诗体(情歌类)、多在户外唱;后者多配合长诗体(古歌、叙事歌、祭祀歌等),多在室内唱,但是在题材内容的配合方面却并无严格限制,处理很灵活,主要根据演唱的具体环境与唱者的审美需要等条件来决定选用什么体裁。比如情歌在近距离唱时,也可用“叙事调”,而酒歌、婚礼歌、劳动歌、龙船歌、游方歌、大歌等品种,则两种体裁都可以应用。

为增加实感,兹以黔东南苗族聚居区的苗歌群体为例来说明苗歌体裁分类特征。

黔东南苗侗族自治州位于云贵高原东南边缘的苗岭山脉向湘桂丘陵盆地过渡地段。全州苗族人口约120万多,占全州总人数的37.19%,分布于16个市县,以凯里、雷山、台江三市县密度最高。台江县位于自治州中部,人口13万多,苗族占93.9%。雷山县位于自治州中部,人口11万多,苗族占有81.8%,境内西江千户苗寨素享“天然民族风情博物馆”之盛誉。凯里市位于自治州西部,人口32万多,苗族占60.5%,也是富有民族特色的地区。

对这三县市盛行的36首曲调进行分析归类的结果,“抒情调”29首,“叙事调”7首。

由上述可知,各地苗歌体裁可归纳为两种并再进一步归纳为两首“基本曲调”,于此体裁概念与基本腔概念是同一的,它成为苗族歌体结构的“核心轮廓”。尽管苗歌两类形态唱法上与汉族民歌中的高腔、平腔山歌很相似,但它们更具有“基本腔”的特殊含义,我们不宜套用汉族民歌分类概念,而应有所区分。

从更广阔的范围作比较,则可发现苗歌的体裁特点与我国东北西北少数民族的体裁——“长调”、“短调”倒十分相似。那些目前仍从事渔猎、游牧的鄂伦春族、蒙古族、裕固族等,其民歌也仅有两种体裁,这种体裁也各含有一个“核心轮廓”——基本

腔,如蒙古族长调中的“辽阔的草原”,鄂伦春族短调中的“额呼兰”,裕固族长调中的“耶尔”、短调中的“非耶尔”,等等。这种相似现象亦非偶然,它实以两者处于相似的社会发展阶段有关。虽然苗族与北方民族在经济类型方面处于不同的模式,前者乃山地农耕型、后者为狩猎游牧型,这一差别性或许正是叙事调与短调在节奏特征上的差别性(前者较自由、后者较规整)之原因,但从社会发展阶段上看这些民族处于比较相同的形态:其社会历史发展都很缓慢,至今在婚俗上都还有古代母权制的遗存,信仰多神崇拜,民族文化还有若干原始性特征。这些文化背景的共同点投射在民歌上有所反映,他们在民歌体裁分类上的相似性便是例证之一。

民歌体裁的形成以人民的生活方式、心理素质和艺术传统为基础,而这些基础最终又受一定的社会历史和生产方式的特定条件之制约,反过来说,民歌特征当然也会曲折地反映出其所根植的社会形态的特点,由此可推论,苗歌体裁当属一种较原始的民歌分类体系。

(2) 核腔结构及分布状况。

对苗歌的基本腔进一步作简化分析,即可抽绎出它的核心歌腔——核腔。正如微观粒子构成宏观世界,细小胚芽长成参天大树,微为巨始、大由小成,苗歌音乐结构也是由核腔这一有机细胞所生成的。核腔的内涵是:“一定社区民歌音乐结构中由三个左右音构成的具有典型性的核心歌腔。”^①建立核腔观念的关键和目的是把苗歌音乐结构看做是由深层的核腔按照某种原则而引发出来的一个有机整体,这样,苗歌音乐群体在我们思维中就不再是一堆杂多现象的罗列,而是一个严密的有序结构。

^① 详见蒲亨强著:《论民歌的基础结构——核腔》,《中央音乐学院学报》1987年第3期。



进一步需要着眼的问题是,通过什么样的方法和途径,可以使我们通过现象的研究而准确判断出核腔,从而把握其本质或从事实上升到理论模式呢?于此可采用简化还原的旋律分析法。所谓“还原”的哲学意义即是“抽象”,即在思维中把对象的一切次要的非本质的属性方面舍弃,有意识地从对象中抽取出某种本质的属性、方面加以研究,对苗歌音组织的研究同样可应用“还原”方法将旋律中的非本质音简化掉,使那些在歌唱行为中重复最高的具有稳定性的细胞——核腔凸现出来。

可见核腔乃苗歌群体腔调的高度浓缩,它出于简单而归于深奥,便于我们迅速而准确地认识一地苗歌音组织之本质特征,便于在各地间进行比较,把握其宏观格局。核腔的探讨重点是在音级、音程这类音组织问题方面,因为,音乐理论具有与决定音程大小有关的倾向,而这点也正是比较音乐学的最重要的工作之一。在苗歌特质丛诸要素中,涉及音程思维的核腔是最稳定的因素,它在一定社区中一旦形成便往往世代传承,形态很少变化。其原因在于它是当地人群从周围环境获得的、用音乐表现出来的印象的凝结。它所独具的音响特征及其所蕴含的情调是当地人群最熟悉的,同时更因为它与方言语音有密切的对应生成关联,而语言的变化通常是很慢的。所以核腔就成为一种具有普遍语义性的音调模式,历经沧桑而不变或少变。从历时性角度分析核腔还具有古老性,在一地民歌音乐的共时体系中,它标志着最古老的底层结构。这就给我们提供了对苗歌音乐作历时性溯源研究的可能性。

在苗歌中运用最广且最有特点的核腔有两类,一类是大声韵的 do mi sol (简称 I 型),另一类是宽声韵的 Sol Do Re (简称 II 型),I 型的特征音程是大三度,II 型的特征音程是纯四度,它们反映出苗族在听觉审美尺度和音程感上的偏爱,折射出苗族音乐心理的民族特质。这两类核腔犹如两条粗重的红线,将各

地苗歌音乐联成一个整体,形成强有力的民族内聚因素。经过大量曲例分析不难看出,I、II型分布的核心地区正处于苗族聚居区黔东南和湘西,其区域地理分布犹如墨渍型,即犹如一点墨水滴在湘西和黔东南这两块中心地带,然后由浓渐淡向周围渗透达到川南、黔北、川东南、黔西北、安顺、融水等地,离墨滴中心越远,两型势力越弱,而西南汉族民歌歌腔因此就渐次渗入。这里有必要探讨下述问题:I、II型核腔是在现分布区域独自发明的,或是从远地传播而来的?据笔者初步研究后认为:I、II型核腔应是从我国北方、荆楚古文化区一带形成后,随着苗族迁徙而传播到今西南山地的,论据有二:

其一,从I、II型在我国地理分布的宏观势态看,I型主要分布在荆楚和西南山地民族(以苗族为主)民歌中,而西南地区其他民族尤其是汉族基本没有这种歌腔的分布;II型主要分布在西南苗族、荆楚汉族和北方西北方汉族与北方少数民族民歌中,此型以荆楚为界,越往北方分布越密,四度思维越浓厚,到了北方极限一带的西北高原和蒙古族中,已形成双四度思维;而往南方看,除了苗族外,其他民族基本没有此型分布。由此可知,I、II型现今分布于不同地区、不同族群,各处于不同的自然环境和文化背景,显然,对于这种远距离的相似文化圈的形成用独立发明说是难以解释的,只有用传播说最自然,而且还能与苗族族源和迁徙史相对应。

其二,从苗族族源看,据考古学界、史学界和文化学界研究认为:苗族族源是以南蛮集团为本混杂了大量北方华夏族而成的,它现在的语言尚有大量词汇与古汉语相对应,它的文化都充溢着北方文化的精神气质;再从迁徙史看,苗族先民九黎、三苗部落联盟曾先后在黄河中游、长江中下游一带活动,其与黄帝尧舜部落争战失败后不断西迁,由中原而江淮荆楚而今湘西黔东南,大约在公元3世纪有一部分苗人先民沿乌江西上进入今湘

西北和川南,5 世纪又有一部分进入川东鄂西,其迁徙路线基本与 I II 型现在的传播路线相吻合。

综上所述可以这样认为:I、II 型作为苗族歌腔的共同因素,保留了较古老原始的特征,在音组织构造和表现上具有很多北方民歌的素质,反映出苗族偏爱宽、大音程的音感思维和粗朴豪爽的民族性格。

(3) 节拍节奏

苗歌节拍有“自由的无节拍”和初具节拍的“常变节拍”两种类型。尤以前者最普遍。“无节拍”类型的苗歌没有明显的强弱拍周期循环,轻重拍对比不大,其动力因素更多取决于人呼吸的生理限制。律动单位的划分是依从核腔展衍的乐思发展的需要而不是死板的公式。这类节拍在“抒情调”中表现特别充分,不规则的节拍与大音程构成的音型形成同步关系。“常变节拍”指一些初具节拍的苗歌,虽能勉强划分出小节,但因重音是非均分律动地不等比出现,造成小节长短参差、拍号频频变换。

具共性的节奏有“垛式”和“宽长律动”两类。“垛式”常用于“叙事调”曲类,其特点是每个音力度均衡,几乎无轻重的区分,演唱速度较快,颇类京剧音乐中的“垛板”和汉族山歌中的“垛句”。

宽长律动多见于“抒情调”,其特点:律动单位较长,常与乐句相吻合,每一律动单位都有相似的节奏、旋法安排和鲜明的音调型或节奏作为其划分标志,速度较悠缓。显然,此两型节奏的形成与速度很有关联,两者速度差额较大,量变超过了“度”,就引起节奏特征上的质变,由其所制约的歌调的表现功能也就随之相异了。

较普遍的节奏型(具有独立表现意义的最小节奏单位)有平均和短长两型,以后者较典型。平均型按均等时值关系组成,效果单一平稳,多用于“叙事调”曲类。短长型按前短后长关系组

成,由于前面的短音有向后一长音趋赴的倾向而造成较强动力性和较激动的效果。这两种节奏型在作品中或侧重运用或综合运用,此外长短型,短长短型也有少量运用。短长型节奏与苗语词拍处理的力度习惯密切相关,苗族谈话一般爱加重词拍的后一音节,这势必影响到歌唱节奏。此外,苗歌演唱时爱变换速(句尾段尾常加速、句末自由停顿等等),这在某种程度上丰富了节奏表情手段而同时又使节奏变得复杂化。综上述可知苗歌节拍节奏之特质为:节拍自由、节奏单位较宽且不等比、强弱拍对比不大、短长节奏型等等。其反映出偏爱自由无羁和错综美的审美特征,有较浓的原始自然性。苗歌的节奏特征与其体裁特点有直接关系,一般说号子小调灯调类体裁因受具有明显节律特点的人群活动——集体劳动、乐器配合、舞蹈——的制约,易于形成节拍音乐,而苗族除笛子歌外,没有这些体裁,所以多数苗歌就很难形成规范整齐的节拍体系。

(4) 旋律形态

音域较宽广,大都在八度以上,达到十三度的亦不罕见。偏爱四度以上阔音程的连接。

旋法偏爱大跳进行,最典型的是核腔分解式和音组内同向连跳式,北方汉族和蒙古族民歌中典型的双四度旋法在苗歌也不难见到。最常见的旋律线条是低起高升再下降的“波峰型”和高起低降的“瀑布型”,“波谷型”旋律亦有所见。

旋律的整体轮廓一般呈大起大落的线状,十分奔放洒脱,折射出苗族人民遒劲不驯的性格特征。

调式音阶是五声体系,偏音仅用于旋宫和作为色彩音,如黔东南飞歌中的常用的降 Mi,实际是个游移律,有较强的色彩功能。

调式序列以宫、徵最多,商、角次之,羽调最少,这与南方汉族民歌调式特点大相径庭。宫调式段内终止多用宫、角、徵音。



商调式段内终止多用主音、四度音而不用五度音(羽)。徵调式段内结音多用主音和下属音,属音少用。不少徵调苗歌则无明确支撑音,以不断落到主音来自我强调,如《踩山坪分别歌》全曲共20个分句,落徵音达18次,颇有顽固低音之感,最后一句才落商音作结,形成异调补充终止。

苗歌调式序列与核腔序列有某种内在联系,核腔的框架音级作为调式结音的可能性最大,核腔是调式美学特征的具体表现。

苗歌终止式很有特点,一般终止规律是:含大跳音程,结音或时值短促,或用长音却缀以上、下滑音而收束,构成欲停还动之势态。终止上似乎特别偏爱悬而未决之感。常用的终止式有连跳终止、单跳终止、滑音终止等样式。

苗歌终止式特征之形成与曲式结构特征有直接关系。苗歌曲式多是单句或单乐段的不断反复,为了使乐段首尾衔接自然连贯以利于复沓歌唱,就势必需要终止式不稳定方可。

(5) 曲式结构

用动态观念来分析,苗歌最基本的结构本质是核腔变奏性,即以核腔为基础结构,通过变形延伸来完成曲式结构。变形手法主要有换序、镶嵌、装饰、增音、减音、移位、模仿等。多种节奏型的活力使这些变形结构的连续形成一个动力结构。如黔东南苗族酒歌《大家喝酒真快乐》,此歌共四个分句,都是由核腔A引发而来的。现逐句简析其结构过程。第1句共三小节,核腔(具象的)do sol mi占一拍时值处于第二小节首拍,它作为一个相对完整的乐思胚胎向前延伸两拍,向后延伸三拍,而完成一个结构体——乐句;第2句完全重复;第3句的核腔和后缀原样重复第一句相同部分,前缀则作轻微变奏,增添商音;第4句核腔和前缀则重复第3句,后缀再作细致变奏并再多延伸一小节上行至宫音作结。显然,此歌的结构动力和内聚性是借助于核腔的不

断再现及其延伸变形。从结构简析中可以领悟到苗歌结构的两个特征:其一,结构材料单纯,全歌仅以核腔为基础而构成;其二,结构过程主要是重复和变化重复。由此以音调的单纯性与节奏的相对丰富性构成微妙的平衡并成为结构的基本原则,使结构材料统一精微、平中见奇。由此出发还可进一步窥探到苗族人民创腔思维的逻辑性:依照预成于脑的核腔模式而即兴发挥成曲。在此思维逻辑的控制下,苗歌结构始终在模式与变化、传统与创新的矛盾运动中保持天然平衡。总之,从动态观念去分析苗歌曲式,可以揭示出结构生成的本质和过程。

以静态观念分析,苗歌最典型的曲式是单句变化体,甚至可说是唯一的曲体。另外也有少量初具呼应性的上下句体,但它一般仅仅是改变上句的结音而形成,对比性不强。苗歌句式皆属非方整性结构,往往长短相间、错落有致。而上下句体中上句与下句的数量常常是不等比的,多为“三上一下”、“二上一下”、“一上三下”等等。

句式不等长、句数不等比所造成的错综复杂性对于乐句材料的单一性也起到一种微妙的平衡作用。

由于以上五项元素的基本特征是从代表苗歌各类型的大量曲例中分析归纳出来的,所以它们反映了苗歌音乐的共性因素。这些因素均具有原始古老的风貌,相互之间存在着有机联系而构成苗族民歌的特征丛。这一特征丛的地理分布与已知的明显保留民族特质的苗族社区的主要轮廓相吻合,与相邻居相杂居的外族民歌风格迥异而与荆楚和北方一带的音乐风格有若干相似点,表明苗族音乐与其文化历史具有共同的发展方向,是苗族古代文化的一种痕迹构造,也是苗族心理素质在民间文化上的一道折射之光。

因而,有充分理由将这些共同元素视为苗族民歌的特质丛,从而建构一套“苗歌风格判断标准”。根据这套标准,可以对苗



歌特质的来源与传播作出历时性回溯探索;还可以对尚未涉及的民族面目已然模糊的杂居区的苗歌风格之发展现状进行测定,作出评估;最后,我们还可在前面两项研究成果之基点上对苗歌未来发展的趋势作出有效预测。因为,人类的文化毕竟是过去、现在和未来交融在一块的。

二 彝族音乐

彝族现主要居住于四川、云南,人口共有500多万,语言属汉藏语系藏缅语族彝语支。有关研究资料表明,彝族是北方氐羌集团南下后与云南土著民族相融合而形成的,经过历史上数次迁移,形成了主要聚居于四川凉山彝族自治州和云南楚雄彝族自治州,杂居于川滇各地的分布局面。彝族人民素来热爱歌舞。音乐有鲜明的民族特色。

云南元谋一带的彝族至今仍保留了若干反映早期长江音乐印迹的音乐作品。如勾勒长江文化渔猎时代社会生活图景的《狩猎歌》(曲例46),以呼喊性的词为主,穿插着“敲起石子,烧起兽肉”的歌词,描绘出古长江人告别了“茹毛饮血”的生活,进入“击石取火”的熟食时期,正围着烧香的兽肉作“击石拊石”歌舞的场面。词多原始口语,节奏简单,音调仅以 SOL、LA、DO 三音反复轮转,具有浓厚的原始音乐气息^①。

《丢完你就来》这首计数歌(曲例47),声腔简朴,节奏沉着,具吟诵风,以一粒石子计算为一天,反映了“结绳而治”时代的长江音乐一隅。独特的算历歌《年月要分清》(曲例48),是记录彝民进入农耕时代的背景和发明“十月历”(又名“太阳历”)的早期足迹的艺术文物。歌词朴素地描述了彝族先民因观察自然生态规律而发明科学“太阳历”的过程,三拍子的音乐具舞蹈风,旋

^① 参见周志列著:《中华长江文化的一束曙光》,载《民族艺术研究》1990年第2期。

律简洁而不失优美,节律鲜明而规范。

四川凉山的彝族居住在四川省金沙江以南,大渡河以北,人口约135万,是我国最大的彝族聚居区。凉山彝族是从晚唐时开始从云南迁徙过来的,至清代,因冤家械斗等原因,滇东北、滇北的彝族大量迁入凉山地区,使其成为最大的彝族聚居区之一。凉山彝族所居为高寒山地,主要从事旱地耕作型传统农业,经济文化较落后。凉山彝族按服饰风俗的不同习惯分为三个地区:大裤脚地区(含雷波、季边、美姑、峨边等县),中裤脚地区(含喜德、越西、冕宁、盐源、德昌等县),小裤脚地区(含布拖、宁南等县)。另有甘洛、会理等县的民风又有不同。凉山彝族民间音乐以民歌运用最普遍,主要流行以下几种形式。

“雅”,类似汉族山歌,音调高亢,形式较自由,表情直畅。常在高山放牧、田野耕种的野外劳动中唱。歌唱的旋律基本固定,可触景生情加入各种不同内容的词,表达不同情感。典型曲调有布拖高腔,其发声高昂尖利,首尾节奏自由而悠长,中部则叠用短长型附点节奏,旋律以宽大音程的连接为主,常出现八度、五度、四度的跳进旋式,感情粗犷奔放,高音区常用假声演唱(曲例49《布拖高腔》)。

“尔”,赛唱赛知识的盘歌对唱,多在群众性的风俗仪式场合中,由主客双方请各自的“说家”出场对赛,吟唱内容涉及很广,有唱民族史诗或民族英雄,有日常生活谚语诗和对口词等。以似说似唱的吟唱法为主,声如游丝,如蜜蜂嗡嗡,音调低回婉转,别具情趣。对唱调,彝语称“佐”,在婚丧仪式、节日喜庆中的集体比赛对唱,形式多样,有领唱、合唱、齐唱等,曲调较自由。常常是男女各一队或男女各两队,相对边舞边唱。歌唱内容主要是叙说家支的久远,远祖的威武等。

《都则都格那》,在传统风俗节日火把节中演唱的民歌,流行于小裤脚地区,每年农历6月24日这天,穿着节日盛装的姑娘们



拉起圆圈跳起冬各舞,边舞边唱。音乐朴素简练,具舞曲风,节奏贯穿典型的短长型,韵味古朴优美,五声音阶的曲调以羽、宫、角三音为核腔,但宫音下跳到角音的六度特性音程则鲜明体现出彝族音乐的自身特色(曲例 50)。

另在婚丧礼仪中也要演唱各种民歌。如《阿丝牛牛》是婚礼中男子披着披毡左右转动,再向后作回旋简单舞步时对歌的一种,旋律以宽声韵的“sol、do、re”三音核腔为基调,多用简洁的五度六度大跳,节奏规范带舞曲风,韵味古老清新(曲例 51)。

《阿古河》是葬礼歌曲,其风格与婚礼歌类似,节奏旋律都较为简洁朴实,但以大声韵的“do、mi、sol”三音核腔为基调而自有特色(曲例 52)。

凉山彝族民歌中还有“情歌”、“叙事歌”、“儿歌”、宗教性的“送鬼歌”等歌种。

彝族民歌的曲调结构较简易,有较原始的单句体和从单句体发展而成的二句体、三句体等变化形式,变化多是即兴的。旋律以简朴清新为特色,短小乐汇常不断变化反复。旋律以五声音阶为主,偏声少用,即有偏音,也多作为装饰音或经过音,不影响五声调式的特性。很多歌曲还只用比较原始的三声和四声音阶。六拍子舞蹈型节奏和前短后长型节奏是最典型的节奏样式,其产生于歌舞,与宽大音程结构的核腔结合在一起,尤其能表现出强悍的性格特点。

凉山彝族乐器种类较多,各具特色。弹拨乐器有月琴、口弦,吹奏乐器有竖笛、彝箫、葫芦笙、竹笛、唢呐,拉弦乐器有羊角二胡、马骨琴等。每种乐器都有自己的基本曲调曲目,奏者可即兴发展。

月琴曲多以地而名,典型的有雷波调、布拖调、甘洛调、普雄调等。

彝箫的彝语称“卡笛菊尔”,用细竹管制成,六孔。吹奏时奏

者用舌尖和齿在吹口上构成一个音哨以发音,并用手指不断开闭管上的孔来吹奏音调,以大量运用滑音,乐句结束时慢速下滑二度而形成一种独特风格。

口弦彝语称“响火”,是用竹片或薄黄铜片制成的簧乐器,多由二片、三片以至五片不同长度的簧片组成,有的还系一短线,吹时边拉边吹,以变化音调。口弦常装在小竹筒内,带在衣襟上,为青年男女所喜爱的乐器。随时取出吹奏以抒发感情。口弦发音低而悠扬嗡鸣,音调简单鲜明,节奏自由动人,青年人在谈情说爱时常以之代替说话,表达特定的含义。口弦话语,是凉山彝族音乐文化的一大特色。

葫芦笙是带和声的吹奏乐器,多用固定低音伴奏,音色柔美深邃,既可独奏,也用于舞蹈时边跳边吹。演奏技巧丰富,民族特色浓郁。

凉山彝族虽居住于祖国的西南境内,但其音乐风格却与一般西南音乐很有不同,其重要原因之一正是他们的音乐至今仍保留了不少北方音乐的形式特点,例如音调歌腔结构上就有很多北方音乐信息,据对目前收集民歌资料的初步统计,大、中、小裤脚地区的民歌都是南音北音并行不悖或混合行腔,其中大、小裤脚地区以小声韵结构的南音为主,大、宽声韵的北音占有一定数量,而中裤脚地区则以北音为多,全部 70 首民歌中,以北音为基调行腔的民歌有 24 首。此外,凉山彝族民歌旋法喜用大跳,结构较简单,节奏较自由,多用短长型等特点,都是典型的北方音乐特点,这些南北音乐特点的混杂,使其音乐风格具有了鲜明的自身特点,这一音乐风格特点,也正是其民族历史源流的活的见证。

云南楚雄彝族音乐与凉山彝族音乐也有很多相似性。楚雄于 1958 年建立彝族自治州,据 1982 年统计,全州共有近 50 万彝胞。其支系繁多,族称复杂,13 个支系中以“罗罗”、“俚颇”、“纳



苏”三支系人口最多。楚雄彝族酷爱歌舞,许多反映民族历史风俗的创世歌至今流传,其中最著名的有“蜜郭”(一称“梅葛”)、“挪耶”等。楚雄彝歌也以南北音的交融而为其特色。我们对收集到的120首民歌进行分析统计,按其音乐形式要素的特点而分类制表如下:

表 2—2 楚雄彝族民歌形式特点统计表

结构及所占比例	音调及所占比例	节奏及所占比例	旋法及所占比例
单句体 23 首,23%	宽声韵 53 首,44%	短长型 63 首,52%	跳进为主 83 首,64%
上下句体 62 首,51%	大声韵 13 首,10%		
多句体 32 首,27%	窄声韵 52 首,43%	平均型 57 首,47%	级进为主 37 首,30%
	小声韵 2 首,1%		

从上表不难看出,反映北音典型形式特点的因素如上下句体结构、宽大声韵旋律、短长型为主的节奏和跳进为主的旋法等,在民歌中占有很大比重。它表明楚雄彝族音乐仍保留了其北方祖先的较多文化传统因素。

三 摩梭女儿国的音乐

居住于泸沽湖畔的摩梭人是纳西族的一支,纳西族是青海黄河、湟水谷地古羌人南迁至川滇一带与当地土著民族融合而形成的民族之一。汉文史籍曾以“摩沙”、“磨些”、“么些”、“摩梭”等名称之。“纳”有大或尊贵之意,“西”意为人。纳西族现有近30万人,主要聚居于云南丽江市,其余散居于维西、中甸、德钦、宁蒗、永胜等县。语言属汉藏语系藏缅语族彝语支。由于与

汉族交往密切,元代以后主要使用汉文,本民族古老的象形文字由巫师“东巴”来书写经典,故称“东巴文”。纳西人居住于青藏高原南端,平均海拔近 3000 米,境内群山耸峙,江河纵横,金沙江向南流泻至石鼓镇为山势所阻,形成了万里长江第一湾,又在玉龙和哈巴两座雪山间形成了著名的“虎跳峡”,都是世界级旅游胜地。

泸沽湖方圆百里,位于云南宁蒗县永宁与四川盐源县左所之间,周围青山环抱,湖水碧蓝,景色如人间仙境。这里的摩梭人有一万多,他们至今仍保留着母系制遗俗,成为举世闻名的女儿国。摩梭人家庭结构中只有母亲血统的亲人——外祖母及其兄弟姐妹、母亲及其兄弟姐妹、母亲的亲生儿女以及母亲姐妹的亲生儿女。生身父亲被视为外人。妇女在家庭生活中地位显赫,辈分高的妇女任家长,掌管全家的生产生活事务,负责吃穿的分配,还是宗教祭祀活动的主持人。家庭的血统世系按母系计算,财产也按母系原则继承。与这种母系制家庭相适应的婚姻习俗即是著名的“阿注”婚。阿注意为“朋友”、“伴侣”,其婚姻特点是男不婚,女不嫁,青年男女可根据自己的意愿挑选心上人,只要彼此乐意,便互赠信物,开始过夫妻生活,无须履行任何仪式。由于他们分别在两个家庭中生产生活,所以男子只在夜晚才去女家访宿,次日清晨又返回自家。同居所生子女依母姓并由母亲抚养,男子无任何权利和义务。由于这种婚姻家庭没有经济联系,所以男女双方的结合与离异都很自由,只要一方不愿再交往,“阿注”婚姻便告结束。在摩梭人中,男女一生中结交数个“阿注”是很常见的事。摩梭人的文化带有较明显的藏族色彩,其宗教主要信奉喇嘛教,这在音乐文化上也有相应的体现。

摩梭人酷爱音乐,最流行的音乐形式是歌舞音乐和情歌。歌舞音乐的表演形式和风格酷似藏族的圆圈歌舞。通常于夜晚燃起篝火,众男女青年围着篝火牵手起舞,队形为单列的绕圆运



动,舞姿由慢渐快,由轻歌曼舞渐至雄强激烈,以复杂多变富于节奏感的脚步踢踏为主,当舞步强劲,情绪激昂到达高潮时,歌舞才尽兴而收。歌舞中始终伴随着男女青年的歌声,歌曲随舞蹈的节奏情绪,时而舒缓深情,时而高亢奔放,在舞蹈最激越时则一起发出粗犷的呼喊声,歌唱多用朴实的本嗓,音色高亢明亮,旋律多采用五声音阶的羽、商调式,音调以窄声韵的 la、do、re、mi、sol、la、sol、la、do 为基调行腔,旋法以级进为主,不时穿插大跳进行,这些特点与西南音乐一般特色相吻合,但节奏却以铿锵有力、强弱分明的平均型为主,又具有强烈的高原舞曲气息。音乐风格既抒情优美,又活泼粗犷,堪称高原音乐与西南山地音乐的交融形态(曲例 53《甲搓舞曲(选段)》)。

第四节 旋律风格体系

西南音乐的旋律风格与平地、丘陵、高山民族三大分布区域同步,大体上可分为三个体系,各体系的旋律结构和风格各有其特点,现分述如下。

一 平地民族的旋律风格

平地民族旋律的典型特点是围绕羽核音作级进运动,这也是西南地区最广泛的旋律现象,由于其中心区域在古巴蜀地区,故也可称之为蜀羽旋律体系,下面从音阶调式、旋律音调和旋法方面介绍其特点。

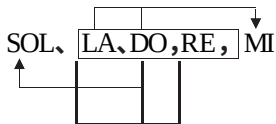
1. 羽调式音阶

即以羽为基音的五声调式体系,一般少用偏声 FA、SI,即或偶有运用,也只在旋律中起装饰或暂转调的作用,不构成正式的调式音级,这一特点与青藏音乐相似,不同的是,青藏音乐中偏声用得较多,并形成了集中运用于器乐过门或歌曲乐曲终结处

的规律性,而蜀羽旋律体系中偏声出现很少,也未形成固定的运用规律。此外,蜀羽体系的旋律很少出现转调离调,多为单一调式性质。

2. 羽三音腔型

蜀羽旋律体系的典型音调多用以羽音为基音的三音腔,其抽象结构形态有两类三型,第一类是窄声韵的“sol、la、do”和“la、do、re”,均为含大二度小三度的四度框架;另一类是小声韵的“la、do、mi”,为含小三度和大三度的五度框架。这三种腔型的结构框架虽略有不同,但都以羽为基音,都突出大二小三的级进音程连接关系,三腔型中,以窄声韵的“LA、DO、RE”运用最普遍,可称为核心腔型,其他两腔很可能是以它为基础延伸形成的,示意如下:



3. 级进、曲折旋法模式

羽三音腔的具象旋律运动形式有多种多样的音序变化,但其中也有明显的偏爱选择,由此形成了典型的旋法模式“级进式”和“曲折式”。级进旋式即按抽象结构的音序进行的样式,为窄声韵的两腔型所常用,其中核腔型还多采用下四度移位形态,更加体现出其在当地人群音调思维中的基础性。窄声韵级进模式在云南一带获得更充分的发展,形成了“四音列级进式”旋法模式:la、do、re、mi 和 sol、la、do、re,因增加一音,级进特点更为突出,情调更为流丽婉转。而小声韵腔在旋律运动中则多打乱抽象结构的音序,形成了曲折旋法模式,因旋法中多应用了大跳音程,曲情变得跳动粗犷。曲折旋式分布面稍窄,主要分布于川南川东的局部地区,与窄声韵的级进旋法相比较,只因一音之别和

旋式变化,就另生古朴之意趣,为西南音乐共性基调抹上一笔新的色彩。两种旋法模式参见下谱所示:

窄声韵级进旋法模式:



小声韵曲折跳进旋法模式:



二 丘陵民族的旋律风格

丘陵民族的旋律体系有两大特点,一是复合性,其音调结构和旋法复合了平地民族和高山民族的音乐风格,大小宽窄结构的声韵腔调,级进和大跳的旋法均有所见,并有机融合为一种新的旋律风格;二是多声性,各民族广泛运用多声部音乐,在声部结合、旋律节奏上都极富民族特色,具有简洁幽深之美,在那自由缓流节奏中飘浮的稀朗音调,犹如山林中的丁冬泉水,亦如弹拨琵琶空弦的音响效果,几个简单音型不断反复,周而复始,变化很小,又不时穿插悠悠的长音,使人顿时如置身于山林谷地之中,感受到静、空、简的韵味。侗人唱歌喜用自制琵琶伴奏,琵琶的空弦音为二度、四度、五度音程关系,是最易弹也最常用的几个音程。这些音调在歌曲中大量出现,特别是最有特色的大二度和声音程的运用,当与琵琶伴奏的音响有关。因琵琶定弦固定,对于没有经过专门训练的人来说,在唱歌时依据定音乐器,模仿其典型音程音调是很自然的事。

三 高山民族的旋律风格

高山民族的旋律最有个性,典型样式为宽、大声韵的歌腔结

构,跳进和连跳旋法,起伏较大的波峰型和瀑布型旋线,终止多不稳定,富于动感,节奏自由无羁,由此体现出自由粗犷的原始风格特点。其典型的歌腔旋法旋线如下谱所示:

跳进瀑布、波谷型旋式示意图:



西南音乐旋律风格体系的差异性,与自然人文地理有明显关联,呈现出规律性,自然地理越优越,经济人文越发达的地区民族,其音乐风格越趋于柔婉优雅,反之,则趋于自由粗犷,这一规律暗示了音乐风格色彩与文化背景是密切相关的。

第五节 旋律风格与文化

民谣云:“十里不同音,百里不同俗”,旋律风格色彩与不同地区文化有密切而复杂的相关性。对这种相关性进行具体分析,研究其生态环境,可以从更深的层面和更广阔的视野中去理解西南音乐的特色及其生成原因。

一 地理风俗、民族历史的影响

旋律风格的形成首先与地理人文环境有密切关联。平地民族多居住生息于江畔盆地平原或方顶山丘陵地带,地理环境较优越,自然资源丰富,气候温和湿润,有较发达的水稻农业和城镇工商业,人民在这封闭而富庶的土地上,发展了自给自足的经济文化,生活较富裕。汉末时西蜀即能与魏、吴三足鼎立,实赖其已具较强经济实力和较高的思想文化发展水平。隋代蜀地的

文学艺术和工艺发展水平已在全国居于显赫地位。《隋书·地理志》将隋炀帝时全国一百九十个郡按《禹贡》九州编次,各于州末叙其风俗。说到秦岭以南长江上游的梁州,惟蜀地“颇慕文学,时有斐然”,“人多工巧,绫锦雕镂之妙,殆侔于上国。”^①蜀人的思想风气受儒道主流文化影响较大。《通典·州郡典》载唐天宝年间诸州风格,谈到蜀土时说“学者比齐鲁”^②,可见尚儒风气之盛。诸葛亮治国平天下的政治抱负,鞠躬尽瘁的忠君观,可谓儒学政治家、思想家、军事家的典型一例,其对巴蜀人文的影响至为深远。自东汉以来,蜀地道教盛行,民风普遍信鬼神好淫祀,道教思想的影响也很深。封闭富饶的地理环境,安定优渥的经济生活条件,儒道“中庸”、“虚静”思想的浸润,营造了特定的民风民俗,《隋书·地理志》中谈蜀地民情心理:“然多溺于逸乐”,“贫家不务储蓄,富家专于趋利,其处家室则女勤作业,而士多自闲”。这种优游闲雅的生活民俗必然影响到人们的审美情趣,作用于音乐情调多趋于中和优婉。儒家音乐美学经典《乐记》中谈到音乐风格与民风民生之关系时说“单谐慢易繁文简节之音作,而民康乐。”这段话正可作为平地民族音乐色彩的注脚。所谓“单谐慢易”,是指节奏悠广、音响和谐、速度缓慢、旋律纯朴的音乐形式,它体现了儒家的音乐理想,是民生康乐的反映,并可促进社会的稳定。反过来说,民生康乐悠闲,正是这种音乐形式得以产生的土壤条件。

蜀地周边的汉中与巴地一带,则因地理的偏僻和交通的阻隔,民风远离儒道正统思想的影响,生产方式 and 经济文化均较落后,多保留原始风俗和粗直民风,“质朴无文,不甚趋利;性嗜口腹,多事田渔,虽蓬室柴门,食必兼肉;好祀鬼神,尤多忌讳;崇重

① 转引自谭其骧《中国文化的时代差异和地区差异》,复旦学报(社会科学版)1986年第2期,第8页。

② 同上注第9页。

道教,犹有张鲁之风。”^①乐风遂因之一变,另生一股粗迈之气,与蜀地的柔雅相映成趣。

高山民族音乐以自由粗犷的气质而展示出西南音乐个性色彩的另一极端,此乐风的形成也与其地理条件、生活状况及民风相关。苗彝等族多居住于山高路陡、古林蔽日的险峻山岭,闭塞的交通交流,使其远离正统主流文化,民风素少礼教框框约束,多保持自由纯朴的古风。地势起伏的地貌,较为艰苦的生存条件,易于培育粗犷坚毅的民族性格和跌宕奔放的审美情趣,这些都感性地外化于音乐旋律的形式风格特点,如大起大落的瀑布式波浪式旋法,自由无羁的节奏唱法等,正所谓“粗厉猛起奋末广贲之音作,而民刚毅”(《乐记》)。

民族历史也是不同旋律风格形成的重要文化背景。平地民族属于固守本土的农商型社会,世代安居乐业,很少有大的迁移流动,生活较安定富裕,民情多溺于逸乐悠闲,故旋律风格与之相适应,偏于悠扬柔婉。而高山民族旋律风格与平地民族迥异,内含有明显的北音印迹,也与其民族历史源流有深层关联,彝苗两族的历史族源都与北方民族有关。

彝族是北方氐羌集团在南迁过程中与西南土著民族结合而形成的民族^②。先秦时期氐羌部落集团主要聚居于今西北甘、青地区。公元前7世纪秦国向西开拓用兵,大量氐羌南迁^③,西汉末,南下的氐羌与东迁滇东北、黔西及凉山地区的滇西土著民族昆明族逐步融合,至唐代多称为乌蛮,即近代之彝族先民。公元738年,滇西乌蛮首领皮罗阁统一洱海地区,建立南诏国,标志着

① 《隋书·地理志》,转引自谭其骧《中国文化的时代差异和地区差异》,复旦学报(社会科学版)1986年第2期,第8页。

② 苍铭著:《云南民族迁徙文化研究》,云南民族出版社1997年3月第1版第10页。

③ 《后汉书·西羌传》:“秦献公初立,欲复穆公之迹,兵临渭首,灭狄獫狁,忍季父印畏秦之威,将其种人附落而南,出赐支河曲数千里,与众羌绝远,不复交通。”



乌蛮新民族的形成,远在滇东北的乌蛮与南诏王族同属一个民族,关系密切。元明时期,彝族被称为“罗罗”,分布重心在滇东北。清代,由于改土归流和军事镇压,滇东北的彝族大量迁往四川凉山,后因冤家械斗,四川凉山的彝族又大批迁入云南小凉山。至清末彝族分布形成以滇西北小凉山,滇中楚雄地区,滇南红河流域和四川大凉山为聚居区,散居各地的格局。现分布于红河下游澜沧江之间山地的哈尼族,旋律风格类似彝族,也是氏羌南迁中分化出来的古老民族。

苗族是我国较大的少数民族之一,几千年来,它一直以其历史悠久、分布面广、文化丰富多彩、反抗性强而著称于世。苗族在古代曾聚居于长江中下游及黄河流域的部分地区,后来西迁聚居于以沅江流域为中心的今湘、黔、川、鄂、桂五省毗邻地带,而后再由此迁居各地。现在他们主要分布于以贵州为中心的中南和西南的各省山区里。苗族族源有其特殊性,不断迁徙是苗族历史最突出的贯穿性的特点,促使苗族人民形成了富于反抗战斗性、团结互助性的民族精神,具有特别顽强的保留传统的民族凝聚力。同时,不断的迁移,流动的方向又只能是统治阶级鞭长莫及的荒僻山区,使苗族社会长期以来发展缓慢而又极不平衡。据有关文献记载,苗族的族属渊源与远古时代的“九黎”、“三苗”、“南蛮”有着密切关系。在距今五千多年前,我国长江中下游和黄河下游一带,形成了叫“九黎”的部落联盟,以蚩尤为首领,一度成为雄踞祖国东方的强大部落,后与兴起于黄河上游姬水的黄帝部落发生冲突,最后在河北涿鹿被打败,其势大衰。但还能据有长江中下游一带的广阔地区。到尧、舜、禹时代又形成新的部落联盟“三苗”(又称为“有苗”或“苗民”),曾长期与尧舜等部落抗争。商周时期,三苗的主体在长江中游地区与其他各

族一起,被称为“荆楚”或“南蛮”^①。故九黎、三苗、南蛮、荆蛮之间有着一脉相承的渊源关系,而且都包括苗族的先民。至今苗族民俗中还较普遍地将蚩尤视为先祖,保留着祭“枫神”(即象征蚩尤)、“枫木”的习俗。苗族的民族性格、文化风貌与其特定历史紧密相关。苗族在漫长的从北而南、由东向西的辗转流动中,足迹遍于半个中国,每到一地,则择海拔最高、条件最苦的高寒山地聚族而居,历遭正统王朝的歧视迫害和灾害虫豹的侵袭,他们不断遇到艰难险阻和新的环境变迁,满怀忧愤之情,探索着求知的前途。渐渐形成了特定的文化心态。他们的思想文化历来距离正统主流文化很远,在封闭偏远的山地中培植发展自己的民族文化精神和传统。

以上与古代北方民族有密切族源关系的诸山地民族在音乐风格上有着诸多共同性,如旋律音调主要运用大、宽声韵的核腔结构,旋法喜用大跳,结构、节奏均较自由原始,音乐情调偏于粗犷豪放等,这些北音信息表明这些民族现今虽生息于西南,但其音乐文化仍顽强保留了其祖先北方民族的某些基因。

二 方言声调的影响

中国语言的声调曲折本具有辨义性和音乐性,将语言声调拉长吟咏,即形成初步的音调旋律,故《尚书》云:“言之不足,则兴叹之,兴叹之不足,则歌咏之,歌咏之不足,则不觉手之舞之,足之蹈之。”清楚说明了音乐旋律从语言声调而歌调而歌舞的生成过程。中国地域辽阔,各地方言声调在声数或字调走向上都各有所不同,故各地方音乐色彩与语言声调特点密切相关,西南各民族广泛运用的西南官话声调对旋律风格的形成有直接影响。

^① 以上参见《苗族简史》前言,第一章,贵州人民出版社1985年10月第1版。

西南诸多具原始音乐品种如劳动号子、叫卖调、儿歌等,其腔调与方言声调关系最密。人们在唱这类歌调时,多出于实用观念,直接将方言语音拉长加以音乐化,由此形成一些朴实短小的歌腔。正因这些短歌腔源于人们普遍使用非常熟悉的语言声调,故能得到普遍的认同和运用,由此成为各种音乐体裁中运用率最高的核心歌腔。据笔者研究,西南音乐的特性歌腔及旋法,与劳动号子、叫卖调、儿歌调的基本音调完全相同,并与方言声调的高低走势紧密对应,有明显的渊源关系。下面就此作些具体分析说明。

重庆方言是典型的西南官话,在炎热的夏天,城镇街头四处有小贩叫卖冰棍的声调,这些叫卖调均是将方言声调拉长的似说似唱,已是初具节奏音高的短歌腔形态。重庆方言声调为“阴、阳、上、去”四声,按语音学的调值标记法,四声分别为高平调 55, 低降调 42, 低升调 24, 中降升调 425, 将叫卖调歌词的字调依次与歌腔形态作比较,其对应关系参见下表:

表 2—3 重庆叫卖调字调与旋律对照表

唱词	冰糕凉快	冰糕	香蕉 冰糕	豆沙 冰糕	橘子 冰糕	
字调	阴阴阳去	阴阴	阴阴 阴阴	上阴 阴阴	阳上 阴阴	



不难看出,上表中的歌腔完全依字调的高低走势而生成,全以小三度大二度的小音程关系连接,以窄声韵的 soL La do 为核腔,并始终围绕羽音旋转,这些正是西南音乐的典型歌腔旋式。

另一明显例证是劳动号子的音调。西南各地举重劳动中,凡集体用力时,人们常呼喊“咳着,喝二嘿”、“咳呀着、喝二嘿”、“咳呀着嘞咳呀着”等较固定的语气助词,这三组词的字调音高加上用力时的情绪构成以下三组较固定的短腔:



第(1)腔为小三度、大二度音程组合,是蜀羽旋律体系中最常用的窄羽声韵核腔型。第(2)、(3)两腔则产生于劳动强度更大时,字调为中降再高升的曲折关系,与蜀羽体系中小羽声韵的曲折旋法模式相吻合,语言声调与歌腔的对应生成关系十分清楚。

儿歌旋律通常大都依方言声调的曲折而吟唱成歌,因此,儿歌旋律往往最集中地体现出方言声调的特点和音乐的地方色彩,如以成都地区的几首儿歌旋律为例,可清楚看出这点。《雁鹅雁鹅扯长》这首成都儿歌(曲例 54)单纯以小羽声韵音调行腔,其中特别强调 LA、DO 这个小三度音程。另一首儿歌《月亮走我也走》(曲例 55)则以窄声韵为基调行腔,突出大二度小三度音程的运用,这些都是当地原生性的方言乐汇。

正因这些源于原始歌种的歌腔旋式与方言字调有生成关联,因而它们在当地音乐曲调的生成和发展中就具有了原生性和基础性,在各种音乐形式的运用中就具有了普遍性,很自然地成了当地人们最喜用的音乐语汇。

上述只是影响西南音乐特色的较为直接明显的文化因素,更全面详细的研究尚待今后专题探讨,但从中我们已可看到文化与旋律风格确有十分密切的关联。



第三章

荆艳楚声—— 两湖平原色彩区

长江出三峡之后,在广阔的江汉平原上汪洋恣肆,沿途广揽汉、湘、赣、资、沅、修众多支流,携裹鄱阳、洞庭两大最大淡水湖,一泻千里进入了天高地阔,极目天舒的两湖平原地区。

两湖(湖北湖南)区域在历史的地缘政治和文化上都是一个统一的文化单元,作为古老荆楚文化的中心地区,在一定程度上可以说两湖文化就是荆楚文化^①。从考古发掘成果看,两湖地区发掘的楚城和楚墓都表现着同一的文化性质和特色。荆楚文化内部的文化地理有过历史的变迁,文化中心在江汉湖湘间游移,南宋以前江汉文化居于更中心的位置,入南宋后南楚湖湘文化的辐射能力更强。从楚民族文化源流看,从发源之日起它便天生地含有多元文化的基因。“它首先是一种植根于地域本土的文化,它培育和发扬了荆楚地方文化的优长但它又有着周文化的共同性因素,有本土基础,又有西源东流,南下北承的多元文化”^②,正因楚民族既有本土的雄厚根基,又以开放的精神和独特

① 关于荆楚文化概念的界说在学术界一直众说纷纭,大致有狭义与广义之分,本书采取王建辉、刘森淼著《荆楚文化》一书第7页的广义概念:“是指昔日楚地疆域上从古至今所形成的文化,是一种历时性文化,是物质和精神文化的合成,以地区中心论主要指两湖文化。”辽宁教育出版社1998年第1版。

② 引自《荆楚文化》第3—4页。

的地利广收各方的各族文化,才得以创造出博大精深、举世闻名的荆楚文化。

位于长江中游和汉江流域地区的楚文化的发展,几乎和黄河流域文明同生共长。最早萌芽的大溪文化和屈家岭文化,是迄今发现靠近楚腹地的新石器时代文化遗存,大致和黄河文明的仰韶文化、龙山文化相当。两大文明区域,一南一北,在人类文明的童年时期,同时迅速地发展人类的原始农业文化。楚文化的出现,与其东邻的吴越文化和西邻的巴蜀文化一道,是长江流域几千年来原始文化发展的结晶^①,经楚国时期的发扬光大,创造出了光照中国、辉映世界的人文景观。

据张正明先生《楚文化史》^②论述,楚文化的主源是祝融部落集团崇火尊凤的原始农业文化,商代殷人称祝融诸部落为荆。楚文化的滥觞期始自西周早期,楚国始封之时,迄于两周之交,楚国将盛之际,历时近三个世纪。楚文化的茁长期,始于熊通继位,时当春秋早期的中叶,终于吴师入郢的春秋晚期的中叶。自始至终,约历两个多世纪。春秋战国之际为楚文化的鼎盛期,其始终之标记为纪南城的兴起与陷落。楚都迁陈后,由顷襄王四传至负刍,约历半个世纪,为楚文化的滞缓期。负刍五年(公元前223年)秦灭楚,从此到汉武帝前期止,历一个多世纪,是楚文化向汉文化的转化期。此后,在中央集权的大一统国家中,以楚文化为代表的南方文化渐与北方文化融合成水平更高、范围更广的华夏汉文化。但楚文化至今仍保留着固有的地域特色,区别于北方以至南方其他区域的文化。

需要说明,本章论述对象虽以两湖地区为主,但同时也将兼及论述相邻的安徽、江西两省区的具代表性的某些音乐现象,这

① 参见《荆楚文化》,第9页。

② 上海人民出版社1987年10月第1版。

些音乐现象本与荆楚音乐有着近似色彩,而且在区域文化角度看它们也有很悠久密切的历史渊源关联。

辉煌的荆楚文化百花园中,音乐是最引人注目的奇葩之一。

楚音乐源远流长,《史记·乐书》说舜作五弦琴以伴奏的《南风》歌,辞曰:“南风之熏兮,可以解吾民之愠兮。”其歌诗节奏已有浓厚楚声特色,可谓楚乐的滥觞。西周晚期出自湖北的楚乐器楚公钟、铸^①,略可表明楚国音乐开始进入发展期。周代孔子周游列国,编删十五国民歌成《诗经》三百首,虽然当时南方民歌并非主要收集对象,但楚地的《二南》民歌仍得到孔子注意而列入《诗经》,其中《关雎》一篇更为孔子列为首篇,盛赞其音乐“洋洋乎盈耳哉。”说其结尾高潮十分动听,令人耳不暇听。这些都能表明当时楚歌的流行,且有不同于或高明于北方民歌的艺术特点。春秋以来,楚乐更加丰富多彩,取得较高成就。淅川下寺出土编钟 52 件,已可奏出完整的七声音阶。至晚春秋时期,楚国已有专职乐官“乐尹”负责组织和管理音乐活动,著名的“知音”钟子期便是楚乐官,“钟仪之族,盖世擅知音也”^②。当时统治者已很重视乐教功能。申时答楚庄王教子问时便谈到乐的作用:“教之乐,以疏其秽而镇其浮。”认为音乐教育可以净化心灵品德,制约轻浮的举止行为。

战国时代是楚乐的鼎盛期。民间盛行品类繁多的歌曲作品。宋玉《对楚王问》有云:“客有歌于郢中者,其始曰《下里》、《巴人》,国中属而和者数千人,……其为《阳春》、《白雪》,国中属而和者不过数十人。”可知当时楚人普遍善歌,歌曲体裁丰富,俗雅并行于世。

《战国策》载“郢人作《阳春白雪》,其调引商刻羽,杂以清

① 参罗振玉著:《三代金文存》,中华书局,1983 年版。

② 引自黄翔鹏著:《先秦编钟音阶结构的断代研究》,《江汉考古》1982 年第 2 期。

角、流徵。”所谓“清角、流徵”乃是音阶中宫商角徵羽五正声之外的偏声，通常用以转调或加强感情表现，表明楚人在歌曲创作中已善于应用转调技术，表达多种复杂情感。

楚地巫风盛行，民间祀神乐舞亦盛行于山林湖泊之间，战国时期大诗人屈原曾亲身感受到荆楚巫乐，并对之进行收集改编，写出了光照日月的九歌楚辞传世。从屈原的《九歌》、《国殇》等改编作品和其他传世的楚国名作如《阳阿》、《采菱》、《阳菱》、《白露》、《朝日》、《鱼丽》、《激楚》、《劳商》等中，可以见出楚国民歌和艺术歌曲的创作十分繁荣，歌曲的词格、语言和音乐极富楚地色彩，并多采用联章成套的大型组歌形式，构成了不同于北方音乐的自身风貌。

楚国的器乐艺术十分发达。乐器制作方面《鬲子》有“楚笙冠天下”的赞誉，《淮南子·修务训》有“楚庄之琴，侧室争鼓之”的颂词。楚人所用乐器十分丰富。《国语·楚语上》记：“灵王为章华之台，与伍举升焉，曰：‘台美夫！’对曰：‘臣闻国服宠以为美，安民以乐……不闻其以土木之崇高、彤缕为美，而以金石匏竹之昌大、器庶为乐……’”这里武举以八音的首尾四器“金石匏竹”来指称全部八音，说明春秋时代楚国乐器就已八音俱全。建国后楚地频繁出土大量乐器，仅重要者就有河南淅川县下寺墓的四套52件编钟，长沙马王堆坟中的竽、木瑟、十二音律管、奏乐俑，随县曾侯乙墓的大型编钟乐队，信阳坟的铜编钟、木鼓、木瑟，固始墓的铜编钟、木排箫，……现出土的各种乐器达六百多件，吹打弹皆备，以钟磬鼓瑟数量最多，为常用乐器。

战国时期楚钟磬乐最为发达。近年出土文物提供了震惊世人的历史见证。1970年在纪南城出土的一组战国时期楚国的“彩绘石磬”共25具，由小渐大，按音阶顺序排列，音质清脆悦耳。

1978年8月荆楚腹地湖北随县擂鼓墩又发掘了一座距今

2400 多年的古墓——曾侯乙墓，墓葬中出土了大量稀世音乐文物，其中有一个完整的战国早期编钟乐队，集中展示了先秦时期楚音乐文化的辉煌成就。整个乐队包括 8 种 124 件之多的珍贵乐器，有鼓 4 件，五弦琴 1 件，十弦琴 1 件，漆瑟 1 件，笙 4 件，排箫 2 件，横吹竹笛 3 件，特别是由 8 组 65 件钢质钟、32 件磬组成的曾侯乙编钟，更令人叹为观止。编钟造型庞大，工艺精良，气势恢宏，分上、中、下三层悬挂于架上，总重量达 5000 余千克，钟和架上都雕刻了各种精致的装饰；音乐性能优良，音域宽达 5 个八度，具备完整的七声音阶和十二音律，可以自由旋宫转调，奏出变化音，在钟的鼓部和隧部可敲出相距三度的两个乐音，钟的音质铿锵古朴，音色浑厚辉煌；更令人不可思议的是编钟铭文所展示的先秦乐律学成就，每钟铸有宫、商、角、徵、羽、少宫、少羽等阶名以及黄钟、大吕等律名，并且还记载着曾国和楚、周、齐、晋等国律名和阶名的相互对应关系，这意味着当时楚曾等国不但有自成一体的音名和乐理体系，且与周朝音乐有密切交流。曾侯乙编钟雄辩证明当时的楚乐不论在实践、理论或是乐器制作工艺方面均已达到了相当高的造诣。值得一提的是，曾侯乙作为楚国下属的诸侯，其乐队编制只能按周礼规定的诸侯特用的两面“乐悬”，然而其规模的恢宏已然如此。现荆楚大地下尚埋藏着十多个楚王墓，如有编钟乐队殉葬，按周礼之规制应是三面的乐悬，那么，我们不难设想，这些沉睡在大地下的乐队一旦发掘出来，其规模必然会超过曾侯乙编钟乐队，该会多么壮观和令人震惊。

曾侯乙编钟所展示的崭新材料，使中国古代乐史，特别是先秦时期的乐史开始现出清晰的脉络，弥补了很多学术研究的空白残缺，例如：将中国音乐运用七声音阶的历史大大提前，证明中国音乐在两千多年前已使用多种音律，除已知的五度相生律和纯律外，还使用一种新的三度关系的“钟律”；在基本音乐理论

方面,证实了先贤对周代编钟可发出两音的推论,证实了文献中关于十二律吕、旋宫转调理论记载的真实性;为《周礼》中的礼乐制度记载提供了实证材料等等。总之,曾侯乙编钟乐队以实物形式表明了战国时期的楚人,已创造出了笑傲中原,饮誉华夏的音乐文化。

公元前 223 年楚为秦灭,但楚文化楚音乐却并未因此而湮灭,仍顽强地保持传承下来,继续在中国乐坛另放异彩,再领风骚。著名的“四面楚歌”典故说明楚亡后十几年楚乐仍有强大的生命力。汉高祖本楚人,他依恋乡音,既以四面楚歌之术瓦解项军,夺取政权后,更将楚乐带入了宫廷,使之成为统治阶层最常用的音乐形式。《汉书·礼乐志》云:“高祖乐楚声,故房中乐楚声也。孝惠二年使乐府夏侯宽备其箫管,更名安世乐。”刘邦衣锦还乡时豪情满怀而歌的《大风歌》:“大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方。”就是典型的楚歌格调。至于武帝的《秋风辞》、《瓠歌》也都是依楚声而作。汉代郊祀有演奏《九歌》的记载:“千童罗舞成八溢,合好交欢虞泰一,九歌毕奏斐然殊,鸣琴竽瑟会轩朱。”(《汉书·礼乐志》)泰一本为楚人所祀神,九歌亦为春秋战国时期楚地民间祀神的长篇乐歌,显然刘邦大权在握后有意识地大力恢复推广楚声乐制,使汉代成为楚声发展的又一高峰。如汉代民间流行的具全国性影响的“相和歌”所用的五种调式中,属于楚声就有两种^①,可见其地位之重要。南北朝时期兴起的“清商乐”,后盛行全国并成华夏正声的代表,也是直承相和歌的调式体制。

在帝王的爱好倡导下,楚乐在官吏贵族、士大夫家庭以至民间亦很风行。长沙马王堆汉墓主为西汉初期诸侯“长沙国”丞

① 《旧唐书·音乐志》:“平调、清调、瑟调,皆周《房中曲》之遗声也;汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者,汉《房中乐》也,高帝乐楚声,故《房中乐》皆楚声也;侧调生于楚调;与前三调总谓之相和。”

相,其子墓(1、3号墓)出土的“遗策”记载有家庭乐队的乐器名,提到“楚竽、瑟各一人,吹鼓者二人,”“楚歌者四人。”可证楚乐在汉初的流播相当普遍。在南阳、山东、江苏等地出土的汉代画像中多有击鼓作舞图,而鼓舞正是楚巫乐舞的重要特点,可见汉乐舞多从楚乐舞衍生而来,证之画像中乐队所用乐器钟、鼓、瑟、竽、排箫等多与楚乐器相同,更信乎汉乐乃承楚乐之风,更信乎“江湖激昂之士,遂以楚声为尚”,^①“楚声在汉以后曾风行天下。”日本学者青木正儿正确指出:“楚声——即楚国之歌——从汉初到武帝时甚为流行,且因影响及于汉乐府——即乐歌——的诗形,所以当时的乐府,有不少为楚辞形者。”^②唐代乐坛,广收外域音乐,西域胡乐大量涌入中土,宫廷乐部中华夏旧声反居客位,楚声的运用范围自然随之缩减,只在宫廷雅乐中占有一席之地,如唐代祖孝孙所作“大唐雅乐”即是据“杂用吴楚之音”的梁陈旧乐斟酌考定而成的。^③至宋,楚声渐从宫廷中消失,而主要流于故楚之地和汉中等南方地区。^④虽然唐代以降楚声开始呈现衰退之势,但也主要限于从朝到野的下移,从广阔的扩张范围收缩回原根据地的变化。楚声从此以后在故楚之地的流行却依然如旧,至今仍保持着鲜明的特色和旺盛的生命力。

著名楚史学家张正明先生曾将楚文化与古希腊文化作了全面比较,结论是各有千秋,而“至于音乐,却是楚领先。”^⑤这个结论是符合历史事实的。当时的楚乐与中原音乐也同样各有所长,即使某些方面中原更进一步,楚人往往也能后来居上。故楚乐无论在中国或世界范围看,都是先进独特的一枝奇葩。直到

① 鲁迅:《汉文学大纲》。《汉书·张良传》云:“为我楚舞,吾为若楚歌。”

② 《中国文学概说》第39页,隋树森译,开明书店,1947年版。

③ 《旧唐书》卷七十九本传。

④ 宋人乐史《太平寰宇记》记载,宋时汉中“尤好楚歌。”

⑤ 张正明主编:《楚文化志》序,湖北人民出版社1988年第1版。

今天,荆楚音乐文化仍然博大丰繁,独具一格,下面择其要者介绍分析,以略窥其风采神韵。

第一节 多姿多彩的乐种

一 民歌

楚地民歌流行,品种繁多,以田土扬歌和跳丧鼓最具楚地特色。

1. 田土扬歌

扬歌即农民在田间土地劳作时所唱的民歌。楚地水网密布,良田千里,是著名的粮棉产区,自古盛行品种丰繁、形式多样的田歌。宋代以来屡为文人述及。据《湖北通志》记载:“楚国南郢之地……扬歌,郢中田歌也,其别为三声子、五声子,一曰噍声,通谓之扬歌也,一人唱,和者以百数……”这种一唱众和的歌曲至今仍在楚地广为传唱。

扬歌形式多样,有水田劳动中唱的“薅秧歌”、“栽秧歌”、“栽田鼓”、“田号”、“薅草赶鼓”、“扯草锣鼓”等,有坡土劳动中唱的“挖土号子”、“挖山鼓”、“山鼓”、“山锣鼓”,多采用一唱众和的演唱形式,一般通称为“扬歌”或“薅草锣鼓”。

薅草耘秧是旷日持久的艰苦劳动,民谣云“不唱不笑一天望不到”,从早到晚的农活,始终伴随着歌声鼓声,以减轻疲劳。扬歌音乐形式上不同于其他歌种的明显特点是形成了多段曲调和锣鼓段交替组成的大型套曲。如在鄂东南,歌手们称一支歌为一支号,一套扬歌,少则有三支号,多则可达二十一支号。每支号内,随着情绪的变化,又有多种鼓点,一种鼓点称为一番鼓,每支号内至少有三番鼓,最多的有八番鼓。许多地方的鼓点还形成了形象化的牌子名称,如“蜜蜂进洞”、“双马过桥”、“鸡啄米”



等。扬歌套曲在演唱顺序、穿插方式上有较固定体制。一般按劳作时间分为清晨、上午、下午三时段演唱,三个时段中因劳动强度的不同而唱不同的曲调。如神农架林区的扬歌,清晨的演唱顺序为“辽子、海板、回声号子、短溜板、鼓里藏声号子、小溜板、武赞叹、正板”,而上午和下午的演唱,则还包括“扬歌、风绞雪、文赞叹、花舌、穿声号子”等曲,从而构成了一个丰富又有一定变化的套曲。类似的套曲在荆楚各地皆有,只是曲调和名称不同而已。有的是以鼓点的形象命名,有的以声腔种类命名,有的以词体句式而名,或以词的韵辙命名,真是琳琅满目,美不胜收。下面不妨再举两例。湖南土家族的薅草锣鼓,分为三大段:(1)歌头:包括“引歌、请土地神、薅草神、太阳神”等程序曲目,旨在祈祷风调雨顺、五谷丰登。(2)扬歌:是全套曲的主体,在多曲连接中自由穿插即兴性的唱故事、批评、表扬、鼓舞情绪等段落。(3)结尾:宣布收工,唱送神歌。通常打锣鼓与唱歌相间而行。湖北长阳薅草锣鼓的结构体制是:上午唱“叫歌子、喊高二黄、赶号子、穿号子”等曲;中午有“叫歌子、喊高二黄、扬歌子、赶号子、中午句子”等;下午唱“一声号子、偷花、两声号子、插曲、赶五句”等。

扬歌在长期传唱中还形成了一些声腔名称。如湖北钟祥“扬歌”中的“五声子”,即指五个不同的声腔句,分别称为一声(叫声)、二声(接声)、三声(大音)、四声(摇声)、五声(长声)。

扬歌的演唱多为领和形式,领唱的歌师傅通常有三位,一人敲锣,二人打鼓,边打边唱,其他劳动者就群起应和。领唱与和唱的腔调各不相同,如湖北沔阳、潜江、天门的薅草歌,由主腔和号子组成,领唱者唱主腔(高腔、悲腔、打锣腔等),和唱者接唱号子(阴阳火、拗驴子过桥等),主腔多为戏曲唱词,号子只有衬词,曲调兼有山歌的抒情性和小调的优美性。有的扬歌可无歌师傅领唱,众人一边劳动一边自己唱。

扬歌套曲最突出的第二个特点是题材广泛,腔调丰杂。正如民间歌师所唱:“太阳过了河,阴凉上了坡,打不完的锣鼓唱不完的歌”,音乐材料杂多丰富,故民间称扬歌为“杂货篓子”,这在其他民歌体裁中是很少见的。扬歌之所以有唱不尽的歌,是因为它持续时间长,容量大,往往兼收并用灯歌、小调、号子、山歌甚至戏曲的腔调,“只要能唱的,皆可打锣鼓”,所以一套扬歌中唱大量不同的腔调并非罕事。如鄂西山区的扬歌,仅就同名异曲而言,就号称有48个“阳雀”、48个“花名”、48个“午中时”、48个“古人”、48个“拐声”、48个“南京城的三姐”及72个“采茶”等。演唱内容上至天文地理,下至人间俗事、飞禽走兽、花木鱼虫,可谓包罗万象,无所不唱。扬歌音乐的第三个特点是地方色彩特浓,演唱扬歌的本乡本土农民多终生日出而作,日落而息,足不出户,所唱多是当地古老的传统音调,所谓“锣鼓不出乡,各是各的腔”。扬歌的第四个特点是功能多样。首先有提高功效的功能,所谓“一鼓催三工”,通过唱歌来调剂情绪,减轻疲劳,度过时间漫长、单调沉重的季节性劳作;再是自娱表现功能。民谣云“不唱不笑一天望不到”,“唱歌为了闪精神”,人们在歌声中可以得到精神享受,寄托追求向往,宣泄苦难和不平;三是原始宗教意识的表达。农民唱田歌祈祷土地神、太阳神、草神等的护佑,反映了一种原始宗教意识,成为扬歌世代传唱的思想基础;四是具有文化传播功能,扬歌内容包罗万象,涉及历史、地理、生产、风俗、道德、生活常识等,人们通过这一通俗的鼓歌形式寓教于乐,在文化教育贫乏的乡村,无形中起到有效的文化教育传播作用。扬歌的音乐通常运用当地人民熟悉的传统音调,旋律一般很简练朴素,易于上口,唱词多用语气助词,情绪乐观开朗,富于乡土色彩和生活气息。如江陵田歌《崔冬崔》,全歌音调简洁,以单纯的大声韵三声腔为基调,通过改变音序和旋法而变化行腔,节奏富于舞蹈律动性,加上一唱众和的唱法,使情绪显得统

一、明朗、乐观、诙谐,充分表现出田歌调节精神,鼓舞干劲的特点和江汉平原民歌旋律的地方色彩(曲例 56)。

2. 跳丧鼓

遇丧事必击鼓跳舞唱歌是荆楚古老而盛行的风俗,由此形成了特有的跳丧鼓歌种。至迟在春秋战国时期,跳丧鼓便已在荆楚一带盛行了。东汉王逸在《楚辞章句·九歌序》中描述楚国南郢之邑的风俗:“其俗敬鬼神,于夜必作乐鼓舞以乐诸神。”^①此俗相沿至今而称为“阴锣鼓”(即夜间举行的丧鼓歌)。与楚文化关系最密切的古代巴人也盛行此风,所谓“巴人好踏啼,伐鼓以祭祀,叫啸以兴哀。”^②“父母死,……打鼓踏歌,亲属饮宴舞戏一月余日。”^③

至今跳丧鼓流传的中心区域仍是古代巴楚两国的中心地区,即今川鄂两省接壤的高山地区,各地名目众多,诸如“丧堂鼓”、“唱丧鼓”、“打待尸”、“打丧鼓”、“孝歌”、“阴锣鼓”、“鼓盆歌”、“坐丧鼓”、“文丧鼓”、“转丧鼓”、“绕棺游所”等,虽称名各异,实质如一,都是用于丧事,均用鼓舞唱歌的形式等。丧鼓表演是在人死后停灵守灵期间,常通宵达旦,持续数日。表演时由歌师击鼓领唱,数人帮唱,众人应和歌声和鼓点节奏,围绕灵位棺木,跳起古朴粗犷的舞蹈。各地跳丧鼓的表演都大同小异。

如洪湖一带的“转丧鼓”,表演方式是由死者的亲属(多为子、婿)背负鼓,歌师三人,一人打鼓领唱,一人打大锣,一人打马锣,绕着死者灵位或棺木边走边唱,一领众和。

流行于沙市一带的“鼓盆歌”,歌师们在丧主家的桌上点灯设像,围桌而歌,由一人击鼓,数人和之。曲调委婉动听,到段落

① 宋本《太平御览》卷五七二引。

② 见《晏公类要》,转引自严昌洪、蒲亨强著《中国鼓文化研究》第183页,广西教育出版社1997年第1版。

③ 原载《夔府图经》,转引《中国鼓文化研究》第183页。

结尾时,歌师们接腔齐唱,鼓师敲击鼓面或鼓框作伴奏,节奏鲜明,富有情趣。各地丧鼓的演唱内容、程序、曲牌结构和伴奏也大体一致。歌唱内容多歌颂亡者生前业绩或人品,祝福死者升天成仙之类。在当地习俗看来,人死后可升天,并非悲事,而是喜事,故跳丧鼓往往悲而不伤,气氛热闹喧哗。跳丧鼓持续数日间所唱歌曲甚多,形成有程序的长套曲,中间多穿插长篇历史故事或神话传说的演唱。如恩施地区丧鼓常用曲目有:“叫歌、摇丧、待尸、么里儿火、么姑娘筛箩、怀胎歌、请出二位玩友来、唢呐腔、不带姐来不带郎、丝瓜开花常常想、哑儿合”等。丧鼓的腔调相对要简单得多,多用重复变奏手法,声腔有高、平、悲之别,音调或高亢跳跃,或低回婉转。伴奏乐器以大鼓为主,近年在神农架林区发掘的长篇丧歌《黑暗传》一开篇就提到鼓:

“久闻歌师有学问,能知天文与地理,今要与你论古今。

什么是黑暗与混沌?什么时候盘古来出生?

.....

歌师如果知道这根古,今在鼓上拜师尊。.....

在众歌师中以击鼓领唱者最重要,他不但是丧事仪式的主持者,精通仪式的内容,且有一副好歌喉,能唱多种歌调,所以民众称之为“歌布袋”。同时,他还有一手高明的鼓艺,能打出韵律感强而又变化多端的鼓点节奏,准确指挥跳丧者的舞步,调动仪式过程中所需要的各种情绪。在跳丧中,鼓点贯穿全过程,开始有一段热烈的鼓点,称为“起鼓”,每一歌段间往往有一段鼓的间奏。歌唱时,鼓不仅担任歌舞的伴奏,且还用为唱腔的前奏、间奏、尾奏以及各段唱词转换时的过渡。全部仪式结束时,又要奏热闹的锣鼓点,称为“煞鼓”。跳丧鼓的演奏具有特殊的节奏韵律,成为鼓歌最有特色的艺术魅力。

跳丧鼓的节奏与扬歌中的鼓点有很大不同,扬歌伴随的劳动节奏较松散,其鼓点更多具有情绪渲染和调节宏观节奏的功



能,而跳丧的鼓点则更强调微观节奏(每一舞步动作)的控制,以鲜明的舞蹈律动见长。

跳丧舞蹈动作繁复多样,相应的鼓点就非常丰富多彩,总体来看,有两种节奏型较有特色。

第一种,单一节拍固定节奏型的贯穿运用,即将个性鲜明的节奏型(一至二小节长度)反复连续演奏,造成原始古朴的气氛。这类鼓点多采用舞蹈性的八六拍,但又用切分节奏、重音移位的奏法以及鼓点的疏密和音色变化打破八六拍通常的强弱关系,形成一种跌宕多姿、扑朔迷离的特殊律动感,试举两种节奏型如下:



上例中“包圆十字形、正十字形、斜十字形、三角形及实心菱形”等符号读为“冬、不、弄、一、打”等,为鼓击鼓面中心、鼓面外缘、鼓框等不同部位或不同力度奏法的状声字,空心菱形符号读为“匡”为锣的状声。

上面两种节奏型很有民族特点,它们虽然都是八六拍子,但由于大量运用切分音和音色变化,使强弱拍不规则地出现,构成了与西洋音乐同类节拍完全不同的风格,节奏生动有力,具有辗转腾挪的舞蹈形象感。其中,节奏型(1)用第二拍弱位的切分节奏和第六拍的音色变换(击锣)改变原有轻重律动感的色彩;节奏型(2)利用击鼓框的音色变化而将原为弱位的第五拍变为强拍,这些节奏型古朴粗犷,跌宕起伏,具有较原始的歌舞律动特点。

第二种情况是多种节拍节奏形式的综合运用。这类丧歌中,鼓点节奏型由多种不同的模式组成,再加上音色的不同变换,使节奏形态显得丰富多彩。例如鄂西巴东县跳丧鼓套曲中

的第一首鼓歌《待尸》，全歌几乎每一小节的节奏都不相同，旋律则完全采用当地的传统音调，较为简单朴素，多用小音程的级进，反映了丧歌音乐的一般特点（曲例 57《待尸》）。

跳丧鼓音乐中，各种交替、混合节拍如八六与四四拍、四三与四二拍的运用都是很常见的，而在其他民间音乐中则是较罕见的，它显示了跳丧鼓在节奏音色表现力的开发上达到了较高水平。

跳丧鼓不仅具有特定的艺术价值，而且因它与人民的风俗文化有密切联系，保留了较多古老文化的因素，反映了人民的传统思维方式，具有一定的历史价值和学术研究价值。如跳丧民俗流行的中心地域是楚人巴人的活动区域，它很可能保留了古代楚声和巴乐舞的遗韵。现今跳丧中多有以虎为名目的舞蹈动作套数，就与古代巴人崇拜白虎的信仰有关；近年宜昌地区文化馆发现当地跳丧鼓中的“招魂”仪式，与屈原《招魂》中所描述的古楚地民间“招魂”祭祀仪式在程序、内容以至歌词体式上都很相似，不少鼓歌的词句仍运用着《诗经》、《楚辞》的格律。成为“礼失求诸野”的见证之一^①。

3. 土家族“土语民歌”

土家族主要分布在湘、鄂、川、黔边结合部地区，人口近 300 万。语言属于汉藏语系藏缅语族彝语支，声调系统近似西南官话。由于土汉民族长期杂居和相互影响，目前土家民歌的音乐形态已与当地汉族民歌融为一体。

土汉民歌现状的一致性，是民族融合不断深化的标志。而民歌的共时性现状整体，是由若干不同时期的文化断层堆积而成的，现状的一致性是由历史上的差异性演化而来的。从民歌现状中仔细辨析挖掘出尽可能深的底层因素，以那些土家族独

^① 参见赵沅著：《礼失求诸野》，载《音乐研究》1986 年第 2 期。



有的民歌材料为研究对象,才可能认识土家族民歌的较纯正的民族特征。现今在一些偏僻山区还保存了部分纯粹属土家族独有的民歌,可以作为分析土家族民歌特色的材料。

虽然土家族居住于高山地带,目前尚保存着少数本民族的风俗事象,但其生活习惯、生产方式和音乐文化等方面已与汉族融为一体,土汉民族高度融合的主要原因在于土家族紧邻汉族地区,很多土家族人已与汉人通婚,普遍接受了汉族文化的影响。因而现在土家族的音乐品种多与汉族雷同,惟有《土语民歌》尚保留了一些自身特色。

(1)“土语民歌”的品种特征

目前土家族基本上都以汉语为交际工具,还能说土语的有十多万人,分布在湘西龙山、永顺、古丈、保靖等县和鄂西来凤县以及川东酉阳县的一些交通闭塞的土家聚居村寨,主要是老年人。至今还用土语唱歌仅在龙山、保靖、永顺、来凤等四县有所见。“土语民歌”有梯玛神歌、摆手歌、摇儿歌、咚咚喹歌、山歌、跳丧歌、竹枝体歌等项。

梯玛神歌,土家原始宗教风俗活动中唱的民歌,“梯玛”即“巫师”,又叫“土老师”,“神歌”即跳神驱邪所唱之歌,内容多为祭祖、求子、驱瘟、逐邪,反映人民的良好愿望。音乐多为朗诵风格,曲调简朴,结构为最简单的单句反复体(曲例58)。

摆手歌,即跳摆手舞(舍巴)时所唱之歌,是最流行也最有土家色彩的舞蹈。用于祭祖和娱乐,在摆手堂内进行,分为大小两种形式。小摆手舞每年正月举行一次,主要是模拟农事动作的舞蹈。大摆手三年举行一次,延续七天,动作是模拟农事和军事活动。其舞姿古朴别致,以动作稳健粗犷为特色,两手摆动幅度不越肩部,同手同脚进退。以简单整齐的锣鼓点作伴奏。摆手歌可随舞而唱,但多在舞蹈间歇时唱,音调简洁粗朴,节奏鲜明有力(曲例59)。

咚咚隆歌调。咚咚隆是土家族特有的民间乐器。由小竹管做成,长约三寸,管壁开三或四孔。歌调节奏轻快活泼,曲调简单,主要以 do、mi、sol 这个三音腔的不断变化来构成旋律(曲例 60)。

土语山歌,目前只在鄂西土家族苗族自治州来凤县有见,结构多为规整的四句体,旋律多由单一的窄声韵三声腔构成,风格简洁古朴(曲例 61)。

跳丧歌,吊唁性舞蹈时唱,又名“撒尔嗬”、“游棺”等。跳丧殆是源于古代巴人的挽歌。土家人每逢老人谢世,必聚众击鼓跳舞唱歌,以为悼念送终,其他地区民族的丧歌多不跳舞,可见它有一定独特性。跳丧歌的音调风格古老粗犷,多以单一 la、do、re 窄声韵三声腔行歌,有的曲调较复杂长大,也主要是将这个三声腔作多次移位变奏而成,伴奏锣鼓的节奏也很有特点。

摇篮曲,是民歌中最多保留古老地方色彩的体裁之一。旋律多由两个歌腔组成一句,曲式为单句变化反复体,节奏舒缓,下降型旋线,曲尾有一个上行旋法的补充终止。也有将两个短歌腔拉长形成上下句乐段的曲例。

竹枝体民歌,竹枝词原是土家族先民之一的古巴人的一种民歌品种。其形式特点是在七言绝句每句的四、七字后插以和声衬词:一二三四(和声)五六七(和声)。和声起分句作用,形成前密后疏的节奏型,词体特点相应影响民歌的曲体,竹枝体音乐上一般以一个乐段配合两句七言绝句,乐段随和声而自然分成四个分句,乐段反复一次唱完四个七言句。现在竹枝体民歌已发展为多次复沓的分节歌等更复杂的形式。竹枝词作为一种特定的格律形式,在民歌中广泛通用于各种体裁表现不同的情调和内容。

除了“土语民歌”类别外,土家族还盛行薅草锣鼓、哭嫁歌、劳动号子、小调等体裁,这些体裁在全国各地(前两类主要在南

方)、在汉族中普遍都有,不能算作土家族特有品种。

前述“土语民歌”,从其民族背景和语言特点分析,基本具有民族特征,保留了民族特色。

(2) 土语民歌的音乐特色

土语民歌的音乐特色具体表现在下列形式要素上。

音调和调式

土语民歌是五声音阶体系,偏音极少,仅偶用于装饰性音。音调结构以三音腔 la、do、re 最典型,其次是 sol、la、do,另外有少量的 re、mi、sol, do、mi、sol, do、re、mi 三种音调,没有宽声韵的 sol、do、re 型音调。音调和调式偏重于小调色彩。

旋法和音程

旋法多采用“框内旋法”,即在四度音调框架内运动,形成以级进为主的特征。最典型的旋律音程是小三度,其使用率最高,是旋律中最活跃的音程。其次是大二度音程,纯四度应用最少。

四度以上(即框架外)的旋律音程几乎没有。句尾段尾一般用下降型旋法,总特点是偏爱级进旋法和窄音程。

节拍节奏

节拍有偶数拍子和奇偶混合拍子两类;以前者为典型。节奏一般较舒缓,没有太细碎急促的节奏型。较常用的节奏型是中庸性的平均型和短长型,尤以后者较有特点。乐汇乐句的节奏布局一般呈前密后疏型态。起句首拍多用节奏细分,构成XX X, XX 等格式。

曲式结构

基本结构性质是以一个核心三音腔为基调,通过延伸变形来完成旋律结构,变形手法主要是重复和变化重复。基本结构形态是单句反复体和对应性二句体,二句体的结音较多构成小三度关系,也有四句体,但一般都是将二句体变化反复一次而成。乐句结构在二、四句体中较对称。在单句体中则较自由,多

或长或短。曲式上一般没有汉族民歌中的“前腔、尾腔”等附属结构成分,往往开门见山,反映出土家人朴实直爽的性格。

各民族民歌音乐,由于性质上基本接近,因而型态上有很多共性,所以音乐上的民族特性,常表现于对某几种因素的偏爱不同、上面分析的土语民歌音乐特征,正是土家族所偏爱的一些因素,大体上反映出土家族民歌的民族特色。为何说“土语民歌”音乐能代民族特色呢?首先,土语民歌大都用本族语言唱,这必然给音乐打上本族的烙印;其次,土语民歌品种大都是在特定的民俗文化背景中形成,是风俗仪式活动的有机组成部分,笼罩着强烈的民族传统氛围,外来因素极难渗入,所以土语民歌在保留古老风貌的同时也维护其民族性,是道地的土家民歌品种。

(3) 土语民歌的研究价值

土语民歌至少有两点研究价值。

①按土语民歌数量分布的多少为序。可将土家族地区划为湘西、鄂西、川东三大片,三片民族色彩浓度递减。据笔者对土家族地区所作文化背景的考察,发现其他文化成分(民俗、语言等)保持民族特征的程度,也符合土语民歌的分布状况,这表明土语民歌确实是一项具有区别性特征的民族艺术,具有民族识别作用。

②由于土家族和汉族的高度融合,目前其民歌已由民族文化过渡成为区域性文化型态。民歌的现状是一个含多种成分的复杂综合体,这个综合体的底层结构是土语民歌,其含有古老而纯正的民族特性;综合体的上层是土语民歌以外的其他品种即前述的小调、灯调、薅草锣鼓、嫁歌等,这些民歌大都用汉语唱,可统称为“汉语民歌”。这类民歌含有较多现代的和汉族的因素,其民族特征已模糊,需要依据土语民歌来对其仔细甄别、分析,才能在比较中有所认识。因此,要认识土家族民歌的民族性及现状,土语民歌是必不可少的出发点。其对于杂居区民歌搜



集整理研究中的族别分类问题,尤其对于认识民歌文化在民族高度融合条件下的现状及发展规律问题,都具有重要的研究价值。

土家族民歌的音乐语言虽然受到汉族大量影响,经过了长期的汉族血统的混杂,但至今仍有部分曲调保持着未受影响。虽然这些曲调(即土语民歌)大都濒于消亡,然而可以看到,今天正在盛行的现代土家族民歌风格中,就音乐语言的实质来说,仍然继续着它的生命。

二 戏曲音乐

鄂赣湘等地的戏曲音乐在中国戏曲音乐中占有重要一席。明代著名的四大声腔之一弋阳腔即产生于江西弋阳县,后发展成风靡全国南北各的高腔系。清代重要声腔之一的“二簧腔”,学者们尚对其起源有不同看法,或认为源于湖北的黄冈黄陂,或认为起源于安徽,不论何种认识,都不脱离本色彩区范围。全国最大的剧种京剧的形成,也与清代汉班戏曲艺人的晋京演出有密切关系。近年来学术界研究证实,影响遍及全国的地方剧种黄梅戏,其发源地也在这色彩区。至今在这块土地上各种戏曲音乐仍广泛传唱,十分繁盛。

1. 弋阳腔

明代著名戏曲声腔之一。简称“弋腔”,是宋元南戏流传到江西弋阳后,与当地方言、民间音乐、道士唱腔结合,并吸收北曲演变而成。它至迟在元代后期已经出现。明清两代,弋阳腔在南北各地繁衍发展,成为活跃于民间的主要声腔之一。因其音调高亢喧闹,又通称为高腔。明初至明中叶一百余年间,弋阳腔已流布于南方广大省区如安徽、浙江、江苏、湖南、湖北、福建、广东、云南、贵州,后还流传到南京北京等地。并在各地音乐趣味和风土人情的影响下发生地域性变化。嘉靖年间,它在赣东北

的乐平衍变为“乐平腔”，在徽州衍变为“徽州调”，在池州青阳衍变为“青阳腔”或名“池州调”。万历时又衍变出“四平腔”。此外还有义乌、太平诸腔。这些剧种都兴起于赣东北、皖南、浙西南广大地区，形成了兴旺发达的局面。弋阳腔流传到北京后与当地语音结合衍变为“京腔”，清乾隆年间在北京演出时深受当地人民欢迎，曾出现过“六大名班，九门轮转”的盛况，并被宫廷演戏采用，编写成昆弋大戏。以上衍变诸腔，虽各有不同程度的地方性变化，但在基本特点方面仍保持着弋阳腔的同质性，因此构成一种统一的声腔系统，后被称为高腔系。至清代中叶，当各地方戏曲蓬勃发展时，高腔也就成为新兴的多声腔剧种的一个组成部分，融入到南方各地的川剧、湘剧、婺剧、赣剧等剧种之中。北方的某些剧种如柳子戏等都有高腔，其中有的还以演唱高腔为主。弋阳腔之能在南北各地广泛传唱，除了工商业贸易的发达和明末农民起义的影响在客观上的促进作用外，根本原因在于它本身有许多通俗化群众化的艺术长处。其一，它继承发展了南戏演唱形式自由，随心可歌的创作表演传统，其句调长短，声音高下，可以随心入腔。不受固定曲谱的束缚，没有严格的格律规范，使艺人的创腔有了很大灵活性，适应群众的欣赏习惯。其二，其唱腔往往“错用乡语”，多用方言土语，容易与各方言土音粘合，从而易于演变成地方化的声腔。其三，运用了“加滚放流”的表现手法，多用陈述性的唱腔形式，使群众易于理解。强烈的地方化、群众化、通俗化特点，是弋阳腔能广泛流传的基本原因。此外，弋阳腔的唱腔风格也有自成一体的特点。它的唱做念打表演只用锣鼓伴奏，不用管弦，而演唱上采用新颖的一人唱，众人和腔的帮腔形式。乾唱、帮腔、滚唱、锣鼓击节等基本音乐形式和粗犷、豪放、激越、明快的风格特点一直保留至



今,成为高腔系音乐的重要标识性特点^①。

2. 湘剧高腔

湖南具代表性的地方剧种,其历史悠久,北宋已有俳優戏剧为其滥觞,元末已有杂剧入演,清初以降,更有高腔、南北曲与皮黄腔相继唱开,渐融会为染有地方特色,兼擅多种声腔的湘剧,至今,湘剧仍拥有高腔、低牌子、弹腔三大声腔,而尤以高腔为翘楚。

湘剧高腔仍以弋阳腔为源,明嘉靖三十八年(公元1559年)徐渭《南词叙录》载“今唱家称弋阳腔,则出于江西,两京、湖南、闽、广用之。”证明四百年前湖南已唱高腔。湘高广泛吸收了当地的民间音乐及儒教音乐成分,故又别具一格。

湘高拥有一百余支传统曲牌,曲牌音乐由抒咏性曲调和吟诵性曲调组合而成,前者为帮腔,后者为“放流”(即滚唱),分别简称为“腔”、“流”。腔与流的音乐形态、唱法皆有较大对比,两者有机而富于变化地组合于一曲,体现了艺人独特的创腔思维和结构原则。

《描容送行》是湘剧著名的传统剧目,根据元末南戏作家高明(?—1359年)的《琵琶记》中的一折改编而成。故事情节大略是:书生蔡伯喈新婚两月,进京考中状元,被迫与牛丞相之女重婚。其时,家乡连遇荒旱,原妻赵五娘惨淡经营,维持家人生活,蔡之父母均被饿死,五娘埋葬公婆,身背琵琶,进京寻夫,所幸牛氏贤慧,允她与夫团聚。赵五娘在困苦时期,邻居张老翁大力相助,给予生活的勇气,他为她送行,语重心长。又代她扫墓,谴责蔡的不贤不孝。赵与张同舟共济,富于人情的艺术形象,反映了中国人的传统美德,故深得人民的同情和喜爱。

全折五段唱腔,前两段是“描容”,后三段是“送行”,合称

^① 参见《大百科全书戏曲卷》有关条目。

《琵琶上路》。

第一段[三仙桥],为赵五娘上京前为公婆画遗容时所唱,此段唱腔突出悲情,一悲饿死之公婆,不得善终;二悲夫离时艰的己身,一家的不幸。全段音乐以“腔”为主,抒发无限的悲情,两次上四度转调,羽调色彩的强调,起伏跌宕的音调,复杂多变的节奏,悲激交集,催人心魄。

第二段[高阳台]为张老翁为五娘送行时,见到遗容时所唱。刻画张仗义执言、慷慨相助的质朴性格,唱腔“腔”、“流”结合,情调朴素深沉。

第三段[清江引]为五娘上路时所唱。大段唱腔均为“放流”,仅煞句用“腔”,说唱性的吟诵调子仅以板击节,情调凄清空落、音调哀婉深切。

第四段[清江引]为张老翁唱,担忧五娘此行的前途叵测,清唱放流的唱腔,质朴清冷,简洁的旋律,以楚羽体系的音调为基调,显示出了湘剧高腔的地方特色。第五段[哭相思],是临别时张与赵的对唱,曲仅四句,却很动人。自由徐缓的节律,低沉压抑、下行为主的旋法,凄清疏落的音调,均加深了痛别的凄凉意境(曲例 62《琵琶上路》第四段[清江引])。

3. 辰河高腔

主要流行于湖南沅水上、中游(旧属辰州)一带,以及与其毗邻的贵州、四川两省部分地区的戏曲剧种。所用主要声腔是辰河高腔,兼有低牌子、昆腔和弹腔(即曾与辰河戏同台演出的汉剧)。辰河高腔源于弋阳腔,乾隆、嘉庆年间已有职业班社。早年辰河戏分高台班(舞台演出)、矮台班(木偶)、围鼓堂(坐唱)三种演出形式。较有影响的高台班社有双少、元和、贵云、天元、天福等。高腔的传统剧目中,保留了较多的明清传奇剧本,其四大本看家戏为“苏”(演苏秦故事的《黄金印》)、“刘”(演刘知远故事的《红袍记》)、“潘”(演潘葛故事的《一品忠》)、“蔡”(演蔡

伯喈故事的《琵琶记》);又有《天开榜》等具有本剧种特色的剧目。经过挖掘整理,出现了一批较有影响的戏,如《破窑记》、《李慧娘》等。昆腔剧目仅存有一些单折。低牌子仅有曲牌,无剧目。

辰河高腔音乐,采用曲牌联套体,音调高亢、粗犷,具有湘西地方特色。曲牌用“犯腔转调”,手法多变,采用独特的唢呐帮腔形式。表演艺术朴实,在武戏中,融合了湘西民间拳术的招式,有浓郁的乡土气息。老一辈高腔艺人们还保存着一些戏曲音乐的手抄曲本,所用乐谱符号是以曲线型及圆圈型为主,大致标示唱腔的高低曲折走向。这种曲线谱式是中国古老特殊的乐谱形式,最早的历史渊源可追溯到汉代《艺文志》记载的“声曲折”乐谱,这种谱式在辰河高腔中的运用,除表明辰河高腔音乐的历史悠久外,对于研究中国古代乐谱的演变也具有重要学术价值。

4. 皮簧腔

西皮和二簧两腔合成之声腔。兴起于安徽湖北一带,清中叶流布南北各地。这两声腔的形成来源在学术界尚有多种不同意见,一般认为与北方的梆子腔和南方湖北安徽等地有关联。西皮腔一般认为是西秦腔流传到湖北襄阳一带,衍变为“襄阳调”(或称“湖广调”),是湖北艺人的创造。在南方,有的叫做“西皮”,有的叫“北路”,广东仍称“梆子”。它的曲调及风格与北方的梆子腔确有近似之处。二簧腔的来源有出自安徽的看法,清李斗《扬州画舫录》记载“安庆有以二簧调来者”,对徽班和安庆艺人演唱的石牌腔、枞阳腔、安庆梆子等曲调的考察分析结果,均可支持这一观点。另据清乾隆时人李调元《剧话》记载,又有“二簧腔”即“宜黄腔”之说。从曲调分析看,二簧腔主要从吹腔和拨子衍变而来。吹腔是“四平腔”受昆曲、乱弹影响以后出现的,至今作为一种独立的腔调,保留在皮簧声腔系统中,以笛伴奏。吹腔改用胡琴伴奏,变为平板二簧,或称小二簧、四平调,

至今仍是二簧腔的一种腔调。拨子是由乱弹“二凡”衍变来的,有梆子腔的影响,至今也保留在皮簧声腔中,用唢呐或板胡伴奏,以梆子击节。在拨子和吹腔的基础上,又衍化出“老二簧”或称“唢呐二簧”。后来,发展出二簧腔的各种板式,并改用胡琴为主伴奏。

两腔合流而形成皮簧腔系经历了复杂的过程,其间伴奏乐器的统一是重要的艺术因素。西皮腔原用胡琴伴奏,二簧曾以笛或唢呐伴奏,二簧改用胡琴伴奏才可能与西皮统一协调,汇合为一个腔系。清道光年间《汉皋竹板词》记汉口演戏情况,曾说“急是西皮缓二簧”,并提及因使用“月琴弦子与胡琴”伴奏,出现“三样和成绝妙音”的欣赏效果,可见斯时即已形成两腔共用胡琴伴奏的格局。北方经过反复变动的复杂情况,最终仍统一用胡琴伴奏了。徽班进京早,艺人唱二簧腔外,已兼唱西秦腔。西皮源自西秦腔,所以后来汉调艺人以唱西皮、二簧腔来京搭班,在声腔上本属同一腔系,并不困难,何况南方徽、汉艺人已经有其合作的传统。

皮簧腔属板式变化体,唱腔有多种板式变化,除正调外又发展出反调,加之西皮与二簧在调式调性色彩和风格上又有差异,依据戏剧内容的需要,加以恰当运用就会产生对比鲜明、丰富多样的感情色彩。

皮簧腔在各地流布,由于地域方音的区别而衍变为各具地方色彩的皮簧腔,有的发展为以皮簧腔为主的剧种,如京剧、汉剧、徽剧、粤剧、桂剧等;有的成为多声腔剧种的组成部分,如川剧的胡琴,赣剧的二凡、西皮,湘剧的弹戏等。它们构成了皮簧声腔系统,简称皮簧腔系。

5. 楚剧

原名西路花鼓、黄孝花鼓,流行于湖北东部及川、湘、赣、豫等省部分地区。在鄂东高跷、竹马、采莲船等民间歌舞基础上发



展而成。主要腔调源于古蕲州(今蕲春)地区的田间扬歌,原名哦呵腔,一唱众和,锣鼓击节。约在 1880—1890 年间流入黄陂、孝感一带,形成西路花鼓。1902 年左右传入汉口,后加胡琴伴奏,渐取代帮腔形式,于 1926 年定名楚剧。后经名演员李百川、沈云陔、张玉魂、高月楼、章炳炎等人的创造提高,表演艺术更加丰富,形成多种流派。唱腔分正腔、彩调两类。正腔以“迓腔”(原哦呵腔)为主,另有“仙腔”、“应山腔”、“十枝梅”、“四平”等,各腔均有多种板式,其中以迓腔最具代表性,分宫调的男腔、悲腔、西皮迓腔,徵调的女腔、悲迓腔。主要板式有慢板和中板。慢板为四拍子,唱腔多板起眼落,旋律婉转抒情。中板是较快速的四拍子,旋律流利明快,富于顿挫抑扬,叙事抒情兼宜(曲例 63《乌金记》中的一段男迓腔中板)。其他各腔都有脍炙人口的唱腔。传统剧目如《送友》、《百日缘》等。

6. 汉剧^①

流行于湖北省境内长江、汉水流域及河南、湖南、陕西、四川部分地区的戏曲剧种,声腔以二簧、西皮为主,湖北当地称其所用的皮簧腔为楚调、汉调,当已经过了一定程度的地方化改造,到 1912 年后改称汉剧或汉戏。清道光三十年刊印的《汉皋竹枝词》记载了楚调在汉口一带流行的情况:“月琴弦子与胡琴,三样和成绝妙音”,“曲中反调最凄凉,急是西皮缓二簧”,可知当时汉剧已采用皮簧腔的典型伴奏乐器,并运用了反调唱腔。书中并提及演员唱腔流派的继承情况:“小金当日姓名香,喉似笙箫舌似簧。二十年来谁嗣响?风流不坠是胡郎。”可知楚调唱腔已形成了稳定的风格传统。在此期间,湖北的艺人王洪贵、李六以及稍后的余三胜已带着皮簧腔相继入京,搭徽班演戏,对于皮簧腔的合流与进一步兴盛发展,以至对后来全国性剧种京剧的形成,

^① 参见《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》第 108 页。

均作出了重要贡献。

汉剧在湖北的发展过程中也依襄、荆、府、汉四条河道的不同而形成了自己的地域流派,湖北方言称为“路子”。襄河路子以襄樊为中心,是“襄阳调”即西皮腔的兴发之地;荆河路子以荆州、沙市为中心;府河一路包括安陆、随县、孝感、黄陂;汉河一路即武汉,包括鄂东的黄州、鄂南的大冶。这四条路子的方言和声腔都略有差异,各呈特色。都很重视科班建设和人才培养,著名的科班有桂林班、太和班、同乐班、天双喜科班、天春长科班等,最长的连续办过10届,培养了一大批名角演员。对汉剧艺术的传承发挥了重大作用。

中华人民共和国成立后,相继成立了20多个汉剧团,1962年武汉市成立了汉剧院,主要演员有陈伯华、吴天保等。湖北省和武汉市戏曲学校还设立了汉剧科,集中名师,培养新人。

早期汉剧剧目,以本戏居多,主要表演历史故事和民间传说。入城以后,渐改以折子戏为主。现存清代汉口坊间刻本《新镌楚曲十种》中所收《祭台风》等剧本,反映了早期本戏的面貌。传统剧目相传近千种,现存者有660多个。较有特色的剧目有二簧戏的《两狼山》、《祭江》、《祭塔》和西皮戏的《战樊城》、《让成都》等。

汉剧角色分十大行:末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂。末角代表人物余洪元的唱腔以醇厚深沉、慷慨悲壮取胜;贴旦董瑶阶以细致泼辣见长;生行吴天保以高亢激越、峭拔饱满著称,形成“吴派”;旦行陈派(陈伯华)以绚丽多彩而又细致内在的唱腔形成其特色。他们均为汉剧唱腔艺术的发展作出了贡献。

汉剧音乐中的西皮唱腔仍保留了一般西皮腔高亢激越、开朗流畅的风格特点,反西皮的声调又有悲怆的情调。板式有慢、中(原板)、快、垛子、一字板及导板、摇板、散板等。二簧腔也称“上把”,音调柔和委婉,反二簧则表达苍凉情调,板式有慢三眼、



三眼垛子、二流(原板)、及导板、摇板、散板等。

汉剧曲牌分唢呐、笛子、丝弦3种,共有400余首。文场以胡琴、二胡、月琴、三弦为4大件;武场除锣、钹之外,还夹用马锣的“川打”,颇具特色。

7. 赣剧

流行于赣东北一带的,兼唱高腔、昆腔、山腔和乱弹腔的多声腔剧种。其前身饶河班和广信班,都以演唱乱弹腔为主。饶河班以景德镇、波阳、乐平为中心,保存了部分高腔剧目,风格比较古朴、粗犷;广信班以贵溪、玉山为中心,无高腔,其乱弹唱腔则较婉转流利。后两派合并改名为赣剧。赣剧现在的高腔有弋阳腔和青阳腔两种。弋阳腔仍保持“其节以鼓,其调喧”的原始风貌;青阳腔从安徽传入赣北后,音乐上除“横调”、“直调”用笛子、唢呐伴奏外,其余都沿用弋阳腔的音乐形式特点。两腔音乐情调不同,弋阳腔高昂激越,青阳腔柔和婉转。

赣剧的乱弹腔,以“二凡”、“西皮”为主。“二凡”即二簧,来自本地的宜黄腔,西皮传自湖北汉剧。乱弹腔曲调平直朴素,板眼大致与京剧相同。其声腔有文南词、秦腔、老拨子、浙调、浦江调、安徽梆子、昆腔等。赣剧剧目分弋阳、青阳、乱弹三类。弋阳剧目,在高、昆、乱合班后有所谓《青梅会》、《古城会》、《风波亭》等十八本。至1949年,只能上演四本正戏和部分单折。青阳腔剧目,多出自明代传奇,保存较完整的大小剧目有《百花记》、《双杯记》等80余出。乱弹剧目,据统计,有道光年间称为“老路戏”的38种。其中二凡戏有《三官堂》等;西皮戏有《祭风台》等;西皮二凡戏有《二皇图》等;二凡拨子戏有《万里侯》等。以后又不断从徽剧、婺剧中移植了一些剧目,大多只有提纲无唱词,称为“水路戏”。

赣剧由于长期演出于广大农村和城镇,故其舞台艺术形成了古朴厚实亲切逼真的地方风格,表演夸张、强烈、凝练、细致。

在发展过程中,产生了不少名角和乐师。如原属饶河班的高腔名旦余六喜,小生郑瑞笙和高昆乱不挡的乐师王仕仁,以及广信班的花旦杨桂仙和文武小生严有源等。1951年,赣剧首次进入南昌市,1953年成立江西省赣剧团,从此赣剧得到飞速发展。涌现了潘凤霞、胡瑞华等一代新秀。后又改革了高腔,在音乐上加入管弦伴奏,发展了滚唱、美化了帮腔,并演出了由石凌鹤改编的《还魂记》、《西域记》,以及《珍珠记》、《西厢记》。还整理了一批乱弹传统戏,新创了不少现代戏。

8. 湖南花鼓戏

在民间歌舞地花鼓、花灯、采茶灯基础上吸收民歌和戏曲音乐而发展起来的湖南各地小戏的总称,清代康乾年间已盛行,清末已有职业班社。初期由歌舞性的地花鼓发展为有简单故事情节的对子花鼓,后渐发展为“三小戏”(有小生、小旦、小丑三角色),逐渐具有戏剧性质,为草台班演出阶段。后又吸收其他剧种的腔调、伴奏和表演等艺术表现手法正式成为戏曲剧种。由于流行地区的不同,分为长沙、岳阳、邵阳、衡阳、零陵、常德等六种地方流派,唱腔主要有四类:(1)川调(弦子腔、川子调)。是主要腔调,有特定的起腔和梢腔(煞腔)形式,曲调灵活多变,表现力强。腔调分单川调(单句子)、双川调、数板、哀子、收头等,由大筒和唢呐等乐器伴奏。如长沙花鼓戏《刘海砍樵》中刘海所唱的双川调(十字调)。(2)打锣腔。长沙常德岳阳等地用之,曲调性较强,适于抒情和叙事,一唱众和,以锣鼓于唱句间伴奏。分正调和散曲小调两类。正调为锣腔的基本腔,曲调较为丰富完整,又可分为岳阳花鼓的北路锣腔和长沙花鼓的“木皮调”(木皮高腔)系统以及岳阳花鼓的北路锣腔和长沙花鼓的“四六调”系统。散曲小调类,较多保留民歌色彩,如岳阳花鼓戏《补背褡》中翠红所唱的“小桃红”。(3)牌子。包括走场牌子和锣鼓牌子,由民歌发展而成,仍保持着“对子花鼓”载歌载舞的特点。(4)小



调。各种民歌小调和丝弦(地方说唱)小调,多作插曲用。伴奏乐器以大筒为主,唢呐为色彩性乐器,并有少量打击乐器。代表性剧目有《刘海砍樵》和《打铜锣》等。

《刘海砍樵》的剧情取材于民间神话:樵夫刘海上山砍柴时遇到狐狸精胡秀英,胡看上刘的忠厚勤劳,产生了爱情,愿结连理。刘初以家贫母老为由婉拒,胡则坚持要结百年之好,后终成眷属。剧中的胡秀英是一个美丽的纯朴少女形象,执着追求爱情幸福的性格,体现了劳动人民的朴实和爱情理想。剧中情节富于生活气息,加上简练优美的唱腔,生动活泼的表演,极有艺术感染力。《刘海砍樵》唱腔中的第一段《双川调》为两句体乐段,句前均有过门,句式规整,分别煞于商、羽音。男女对唱的唱腔曲调基本相同,音调相差八度,均用大本嗓唱法,情调活跃热闹,句末的“哪啱哈”衬腔,更具有明显乡土气息。这段唱腔之后,胡求爱,刘婉拒,一追一逃,几经周折才得遂愿,成为夫妻。第二段《比古调》中两人一唱一答,互比作牛郎织女,句幅逐句紧缩,联结紧密,富于喜剧气息。因唱词互比为古人,所以此段原名《安童调》的唱腔又称《比古调》((曲例 64)《刘海砍樵》)。

9. 湖北花鼓戏

流行于湖北各地及湖南、江西、安徽、河南、陕西、浙江等省局部地区。在湖北分为东路(麻城)、西路(黄陂、孝感)、北路(应山)、府河路(随县)、襄河路(天门、沔阳)及鄂北(襄阳、远安)、鄂西北等路。其中西路即楚剧,是在高跷、采莲船等民间歌舞基础上形成的。最早为丑旦的对对戏和小丑、小生、小旦的三小戏。据说二百年前天门沔阳一带农村已有灯戏(或称神戏、会戏)。清乾隆年间(公元 1736—1795 年)湖北罗罗腔(花鼓戏的主腔之一)已传至扬州。道光三十年(公元 1850 年)以前,汉口

已有“土荡相约看花鼓戏,开场总在两三更”的记载^①。同治三年(公元1864年)以前,鄂西闹元宵,也有“城乡皆饰女妆为花鼓戏者”的记载。花鼓音乐属打锣腔系,朴实清新。原由锣鼓伴奏,人声帮腔,有弋阳腔之风。唱腔分正腔、彩调两部分。正腔是代表剧种音乐风格的腔调,有多种板式,依流传地区不同可分三种:

(1) 蕲水腔。产自古蕲州(今蕲水附近)所属诸县的田歌,当地名为“哦呵腔”流传甚广。麻城、罗田、英山称“东腔”;黄陂、孝感、随县称“远(雅)腔”;天门、沔阳称“蕲水腔”;襄阳、远安称“套腔”(或称“陶腔”、“桃腔”);鄖阳、陕西商洛称“八岔”、“阳八岔”;河南信阳称“西柳”;长沙称“木皮调”、“辞店调”;鄂东采茶戏的正腔、黄梅戏的平板,阳新采茶戏的北腔,安徽黄梅戏的平词,江西采茶戏的湖广调、本调、下河调,浙江睦剧的平板等也都与之有渊源关系。均属五声徵调式。有起板(起腔)、正板(主体部分,分三眼、一眼、无眼板等)、落板(刹腔)及其他散板板式。能演唱抒情、叙事和戏剧性的长段唱词。起板和落板上下句均落于调式主音;正板上句可落其他音,下句必落主音。正板句式结构各地有所不同,蕲春以南为板起板落的顶板类;长江以北,鄱阳湖以东属漏板类(每句的三个分句都为眼起,或分别为板、眼、板起),典型曲例参见天沔花鼓戏《访友》中祝英台唱的一段正腔(曲例65《蕲水正腔》)。

(2) 罗罗腔。源于湖北东部,是湖北花鼓和采茶戏的主腔,今皮黄戏的罗罗腔(又名七句半、南罗)是其后裔。京广线以东的花鼓、采茶戏将它化为蕲水腔的宫调式男腔,典型曲例见《鱼腹山》中李闯王唱男逐腔慢板(曲例66)。

^① 转引自王耀华主编《中国传统音乐概论》第194页,福建教育出版社1999年8月第1版。



(3)打锣腔。产于天门、沔阳一带。为五声徵调。上下句都煞于主音,反调则分别落主音下属音,称为悲调。如天沔花鼓主腔的“高腔”、“打锣腔”、“还魂腔”,远安、襄阳的“汉腔”,楚剧、随县花鼓的“悲腔”,黄梅、阳新、武宁采茶戏的“叹腔”,湖南花鼓的“锣腔”、“八同牌子”、“四六调”等,均为男女同腔,板起板落。典型曲例见天沔花鼓《祭塔》中白娘娘的唱腔(曲例 67)。另一类称彩腔,系专用的花鼓调,源于各地的灯调,在南方花鼓戏、采茶戏中多可通用,如《补背褡》中的一段唱腔(曲例 68)

此外还有高腔,为清戏的变体,五声徵商调式的交替,男女同腔,多用于表现悲愤情绪,或为剧中神仙人物所唱。

湖北花鼓戏的剧目多以俞老四、蔡鸣凤等人的传说为题材,还有《白扇记》、《天仙配》、《站花墙》等。

三 曲艺音乐

1. 湖北大鼓

湖北流行的曲艺品种,旧称鼓书、打鼓说书、打鼓京腔。相传清道光年间犁铧大鼓艺人丁海洲首先将鼓书形式引入湖北。清同治年间艺人黄玉山等为便于当地群众接受,将北方语言音调改用当地方言俚歌说唱,并将伴奏乐器大鼓改为小鼓,以木质云板取代铜质犁花片,遂形成富有湖北地方特色的曲艺形式。传统书目丰富,长篇有《包公案》、《三国演义》等,中篇有《杨门女将》、《白蛇传》等,短篇有《木兰从军》等,唱词句式以七字句十字句为主,间插五字句。主腔称四平调,徵调式,两句或四句一番(见曲例 69《洞宾戏牡丹》),说唱时辅之以手眼身步的表演,演唱的段落间常插以丰富多彩的鼓点牌子,以渲染气氛。

2. 湖北渔鼓

湖北地方曲艺品种,又称道情、筒子腔、南话筒。相传清代乾隆(公元 1736—1795 年)年间道情传入湖北后衍变发展而成。

流行于湖北各地,唱腔因地而异,现通称的湖北渔鼓,实指江汉平原的沔阳渔鼓。清代嘉庆(公元1796—1820年)年间,有著名渔鼓艺人皮思金、皮思银、张洪显、刘泡等四人,民间称为沔阳渔鼓中的“三根半筒子”。1911年前后,渔鼓曾与皮影戏合流,常为皮影戏伴唱。1931年渔鼓流传到武汉、宜昌、沙市、黄石、鄂城等地。唱腔有道教色彩,如哭灵腔、观音腔、道士腔等,据传是道情讲唱道教故事的遗存。另有诸多唱腔是吸收当地田歌等民间音乐材料而形成。如平腔、悲腔、鱼尾腔、琵琶腔、杂花腔等五类唱腔。除杂花腔是由不同类型的民歌小调组成外,其余四类唱腔多为上下句结构,具有板腔特点,偶句尾常用衬词组成的甩腔(也称扣子)。如不用甩腔连续演唱,则谓之滚板或连板。甩腔部分常以对口或众人帮腔的形式演唱。湖北渔鼓以唱为主,以说为次。唱词有七字句、十字句及由五、五、七、五组成的五七句式三种,四句一番,出番可换韵。传统曲目有《吕蒙正赶斋》、《洪秀全》等。因流传地域和演唱风格的不同,有平腔渔鼓和高腔渔鼓之分。前者以沔阳为主,风格平稳质朴;后者以天门为主,风格高亢明亮,表演形式有单口对口两种。单口表演时,以左臂斜抱渔鼓,手执云板(筒板),右手拍击筒底皮膜,与云板交错应节。对口表演时,一人拍击渔鼓云板,另一人用竹筷敲击瓷碟。

四 道教音乐

楚地民俗自古信巫好祠,各地流行多种宗教,尤以道教最盛。境内著名的道教宫观圣地即有武当山、武昌长春观和南岳衡山三处,从古至今香火鼎盛,经乐丰富悦耳,在全国有较大影响。

1. 武当道乐

武当山是历史悠久的道教圣地之一,古名“太和山”,“参岭”,位于湖北西北部大巴山脉东段分支,起自湖北、陕西两省边

境,止于襄樊市南,隔汉江和大洪山遥遥相对。主峰天柱峰,海拔 1612 米,山势峻耸,有上下十八盘等险路及七十二峰、三十六涧等胜景,素享“亘古无双胜境,天下第一仙山”的美誉,是道教敬奉的“玄天真武大帝”(即真武神)的发祥圣地。相传东汉阴长生、晋谢允、唐吕洞宾、五代宋初陈抟、明张三丰等皆曾修炼于此。唐贞观年间(公元 627—649 年),均州太守姚简奉诏兴建五龙祠,拉开了营建武当道场的序幕。唐末杜光庭编《洞天福地岳渎名山记》时已将武当山列为七十二福地中的第九福地。宋朝王室亦信奉武当真武神,真宗赵恒于天禧二年(公元 1018 年)下诏“升祠为观”,扩大了武当山道教建筑。元朝帝王亦大兴老氏之教,元至元二十二年(公元 1285 年),元世祖忽必烈下诏“改观为宫”,后大建元玄武殿。明代,是武当山道教最鼎盛的时期。明成祖朱棣以“清君侧”为名,兴“靖难之师”夺取政权后,为巩固其政权,消弭“以臣弑君”、“同宗相戮”的舆论压力,遂大肆宣扬“君权神授,奉天承运”,托言真武大帝是佑护他皇图永固的天神,进而自命为真武神转世,大修武当道观,命工部侍郎郭进、隆平侯张信、驸都尉沐昕等重臣督建,从永乐十年(公元 1412 年)始费时二十二年,每日役使军民工匠三十万人,费以百万计,从原均州城净乐宫到天柱峰金殿沿故道两旁修建了八宫、二观、三十六庵堂、七十二岩庙、三十九桥梁、十二亭台等庞大建筑群。直到清代,武当道观产业还有“八百里官山”和许多庄子,道士地位仍很显赫。清末民初,武当道教才渐趋衰微。至 20 世纪 50 年代,全山道士尚有 230 人。

武当山道教历史悠久,流派较复杂。宋元以来相继有大茅、三茅、上清、全真、清微诸派传宗。至清中叶全真龙门派成为道教主体,传过龙门、华山、蓬莱等派。以上诸派至今犹存者为全真龙门派、蓬莱派、华山派和正一教的三茅派。

武当道乐历史悠久,元代已有“像设端严,钟鼓(乐)壮亮”的

音乐场面^①，祀神音乐已具一定规模。到明代武当山成为皇室家庙，道乐达鼎盛阶段。皇室在武当配备了大量神乐观的乐舞生以供郊社祭祀之用。^②“神乐观”本是明皇室用于祭典的国家级乐团，“乐舞生”即专职乐舞伎，而当时在武当山的乐舞生已有四百之众，其规模之大，皇室的重视均不难想见。永乐十五年皇帝还钦除神乐观乐舞生张道贤为玄天玉虚宫观提点。足见皇朝对武当道乐之恩宠。此外，明朝廷还经常钦降金钟、玉磬等给武当宫观，明代各宫观庵堂均能独立进行祀典法事音乐。明末清初，武当山道场两度兵火，宫观数座遭焚，道众锐减，道乐式微。到清末民初，只剩下紫霄宫、南岩、金顶等宫观尚能进行祀典经乐活动，执乐道士有五十多人。20世纪30年代以后，道众多出走或还俗，道教音乐者随之声断音消。到1980年，政府落实宗教政策，将一些通乐的老道喇万慧、方继权、阮蓬志、吴理瀛等人请回，使一度绝响的武当道乐得以再现重响，其中喇万慧曾任高功，他熟谙经卷科仪，吹打唱皆通，堪称道教音乐家。武当道乐虽然道派杂多，但在长期同堂唱奏中，已逐渐融合为一个整体。尤其自明代升为皇室家庙以来，祀典奏乐与宫廷祭乐相交融，使武当道乐较多保留古代宫廷音乐的遗韵，荟萃各地道乐的精华，形成其古雅清丽的特色。

武当山宫观道乐多运用于法事祀典，音乐风格偏于庄穆沉静，典雅悠缓，有较浓厚的宗教韵味和古典音乐气质，给人以超凡脱俗之感。

武当道教仪式名目甚多，大致可分修道、阳斋、阴醮三类。

修道仪式是道众自我持修的日常功课，以此寻求“悟道”和“养生成仙”，包括咏诵经书和课诵等内容，以朝暮课诵（即早晚

① 陈矩夫《大天一真庆万寿宫碑》。

② 明王佐《敕建大岳太和山志·上》云：“道众四百名蒙给赐斋粮，要照神乐观乐舞生例每年给赐布匹奉。永乐十七年四月二十九日”。

坛或早晚课)的音乐最丰富。

阳醮是以道教尊神为祝祷对象,以祈福纳祥为宗旨的宗教仪式,仪式中往往唱诵一些特定经文和曲目,如正月初九玉皇圣诞要持诵《玉皇本行集经》;三月三日真武圣诞、九月九日真武飞升均诵《真武妙经》;三元节则持诵《三元妙经》,加诵“铁罐施食”,等等。

阴醮是以死者和主管死亡的神灵为祝祷对象,以超度亡魂拔度幽灵为目的的仪式,常行者为放“施食”放“焰口”。

各种仪式音乐表演形式都是念唱打间作,以唱念为主,伴奏只用堂鼓、钟、吊锣(韵锣)、铙、钹、大木鱼等击乐器。击乐全奏一般用于咏唱韵腔时,悠缓典雅的歌声与抑扬顿挫的击乐声交织一片,气氛庄隆整肃。前奏、尾奏、间奏时也常采用全奏。“念唱腔”是一种类似念白的唱法,速度极快,音高起伏但未形成明确的腔型,多只用木鱼伴奏。“吟唱腔”类似吟诗腔,音高已较稳定,形成两三个短旋律型,只用鼎钟、大木鱼伴奏,音响清幽玄奇,富有殿堂气息。吟唱常作为念唱与咏唱之间的过渡环节。

武当山道乐分为“韵腔”和“曲牌”(即声乐和器乐)两大类,韵腔据演唱(奏)场合与对象的不同又分为“阳调”与“阴调”。

阳调:用于阳醮和课诵,对象是神,目的为祈福养生;阴调,用于超度亡魂的施食,对象是阴间的鬼或“人”。

韵腔是旋律性、歌唱性最强的声乐经腔,共有数十首,各曲均有不同的标题、唱词和旋律,但听来都有庄重、清静、柔婉之风格,明显给人“大同小异、似曾相识”之感,其奥妙在于有一些主腔(即较固定的短旋律)通用于很多异名经韵中,形成“大同中存小异”或“大异中存小同”的曲调群。主腔在旋律构成上起着决定作用,少量的主腔,通过变形延伸而构成了数量较多的曲调,因此,从主腔形态角度来认识韵腔的旋律特点,可以直接抓住本质特点,把握韵腔的基本面貌。武当韵腔共约有近二十个不同

主腔材料,所有韵腔都是从这些主腔变奏、衍展而成的。现简要分析介绍几个典型韵腔,以了解武当道乐的艺术特点。

澄清韵 早坛中的第一支歌曲(曲70)。结构为单句衍展型的单段体变化反复多遍,再附加散板的引子和尾腔而构成。第一乐段由主腔延伸衍展而构成,两次反复都在结构上作了成倍的扩充,但反复时段首、段尾均保持原样不变。调式音阶为五声宫调。仅在引腔中出现的清角音使整个引腔显示出强烈的古典昆曲韵味。此歌旋法几乎全是级进,旋线以下降型和环绕型为主,旋律运动以“商”音为中心音,围绕商音旋转的旋律型频频出现,成为统一全曲音调的主线,旋律中心音(商)与调式主音分庭对抗,形成一种特殊的色彩。全曲散起、入板、散收的结构布局,与戏曲唱腔很相似。乐汇的连接常采用“鱼咬尾”的手法,曲调连绵流畅、细腻纤婉,有浓郁的江南音乐风味。

梅花引 六声羽调式。全曲以三句(一上二下)单乐段为基本结构体,再变化反复一遍,附加散板引腔和击乐尾而构成。引腔中变宫音的运用,带来属调色彩,新颖别致,后以音阶上行级进导入正体,入板歌唱,十分协调自然。主腔处于下句尾部,得到多次强调,占有主导地位。此曲的结构方式很有特色,主要体现在变化反复时,对基本结构体作了较大的扩充。旋法以级进为主,曲调平缓抒徐,富有力度的组合节奏型加上宽广的音域,给静穆清雅的音乐平添了一股潇洒旷达的气质。

一炷真香 全曲音调色彩丰富,由引子、正体和尾声构成,正体部分是三句体单乐段,第二句尾部有清角为宫的转调色彩,第三句尾部则有变宫为角的转调因素。全曲音调布局侧重清角的运用,尾腔突出变宫的色彩,而正体部分又兼具两种因素,有一定的综合性。引腔与尾腔构成同主音调性关系,整个曲调显得既有变化,又协调统一。引腔的旋律平静闲适,颇有古曲韵味;尾腔则哀雅飘逸,略显道家风范;正体中兼容上面两种情愫,



其主腔旋律清新挺拔,富有民间音乐气息,在全曲结构中地位突出,具有统一作用。

步虚 晚坛中的第一支歌曲。其渊源甚古,据南朝宋刘敬叔的《异苑》记载:“陈思王(曹植)游山,忽闻空里诵经声,清远逾亮,解音者则而写之,为神仙声。道士效之,作步虚声”。

可见在南北朝时便已有此曲。至唐代此曲流行甚广。唐代张籍有“却到瑶坛上头宿,应闻空里步虚声”等诗句。天宝十年(公元751年),唐玄宗还于内道场中,亲自教诸道士步虚韵,已成为道乐与宫廷音乐的一首重要曲目。此曲据称因其宛如众仙缥缈步行虚空歌诵之声而得名。《道藏》洞玄部赞颂类收有《玉音法事》三卷(第333册)卷上卷中所载步虚词,每字下注有音符腔调。此谱主要以波形曲线记录乐音的运动轮廓,模糊标示出音乐的高低升降和延续时间,据研究,这种乐谱很可能是《汉书·艺文志》中所言的“声曲折”。迄今“步虚声”在武当道乐中仍占有重要地位,它的主腔在其他很多韵腔中都得到应用。从现存《步虚》的音乐型态和风格来看,确实非常庄严古雅,与众不同,很可能存留了盛唐古乐的遗韵。

在封建的自然经济社会中,地区与地区、宫廷与民间、贵族阶层与平民阶层之间联系甚少,而道教以其宗教信仰的凝聚力,以及在“是法平等、无有高下”的思想支配下对社会各阶层的开放,成为沟通社会联系的重要场所,发挥了重要的社会功能。它一方面与历代皇宫显贵关系密切,为适应皇权统治之需,必然要运用并保存一部分古代宫廷音乐成分;另一方面它又时时面对平民百姓,接受俗民的顶礼膜拜和奉香敬神活动,为适应民间的好尚,就需要不断吸收诸多民间音乐成分,道人们虽身居人迹罕至的高山深林,但由于其人员常来自各地,且又经常到外地作法事,这又使它与外地的音乐文化保持着特殊联系;同时,道教根据其特有的“飞驭天表,游览太虚,志在冲漠之上,寄傲宇宙之

间”的审美情趣,对其吸收的各种音乐成分作了新的改造和综合,从而形成了别具道教神韵的音乐品类。

由于上述种种原因,遂使教音乐得以荟萃多阶层、多地区音乐成分于一体,形成一个丰富复杂的、多层次的整体结构。所谓多层次,主要指武当道教音乐的整体结构。不同程度地含有我国民族音乐多种品类的因素,如说唱音乐、戏曲音乐、佛曲、古曲、宫廷音乐等品类之因素均有所见。武当山道乐构成的主要成分是古代音乐、宫廷音乐和艺术性较为成熟的民间音乐,其型态和风格的特点偏重于我国南方尤其是江南一带音乐的风格色彩,并具有全真十方韵的基本特点。课诵(早晚坛)和施食音乐是道教音乐的主要代表,是最纯正的道教音乐类型,它保存了道乐中最古老的曲调,它的产生、形成与传承有其特殊的背景和过程。

特别值得提及的是,武当道教历代与皇室保持着特别密切的联系,武当道教音乐至今在型态和风格上仍保留着相当程度的古乐和宫廷音乐因素,正是由于这个特点,使我们在聆听武当道乐时,总明显感受到其风格韵味十分古雅厅妙,独具一格,犹如初见一朵“养在深山人未识”的奇葩,不禁为她那奇特风姿而赞叹不已。

2. 武昌长春观道乐

长春观坐落在武昌大东门外双峰山南腰,西依蛇山黄鹤楼,东邻洪山宝塔,是道教著名的十方丛林之一。始建于元代,因全真龙门派祖师丘处机曾来此修道,丘祖号长春子,故观名为长春观,之后,规模逐步扩大,影响日巨,荆湖一带道观,多以长春名其宫观,以示皈依丘祖盛德。清咸丰元年(公元1851年),因遭兵燹被毁。直到清同治三年(公元1864年),全真龙门派第十六代宗师何合春从武当山来此发愿,四处叩募,广修大德,并得官府捐助,才又依照明代建筑重修了长春观,在清末时尚有甚大规



模,“著房千间,道友万数”(《长春观志》),与西安八仙宫、成都二仙庵等并称天下龙门派大丛林。长春观建筑典雅精美,入山门第一殿是红墙青瓦的灵官殿,经一开阔小院迎面即是规模雄伟、富丽堂皇的太清殿,穿太清殿即到了七真殿,此殿是观中教徒日常课诵经典之处。经功德祠和会仙桥,就到最顶层的三皇殿,殿内供奉着华夏民族的祖先,太昊伏羲氏、炎帝神农氏、黄帝轩辕氏,上大表的重大仪式就在此殿中举行。

长春观道教音乐在全国有一定地位,20世纪50年代初道教界公认的著名高功在全国只有三个半,而长春观就有半个,即韩高超道长。长春观现为武汉道教协会所在地,道士以坤道(女道士)居多。长春观是一个重要的宗教音乐表演场所,其道乐活动有两类人员操作,其一是本观道士主持的日常课诵和道教祭日斋醮法事等。每年固定的大型法事就有四次,即:农历七月十五日的“焰口”、二月十九日观音祭日的纪念活动、正月初九纪念玉皇大帝的“上表”科仪、正月十九纪念全真教创始人丘长春的丘祖会,这些都属全真派的法事音乐。其二是外地民间火居道士在本观举行的法事音乐活动,如湖南道士一年一度专程来此举行的盛大的“南岳盛会”。

(1) 长春观《玉皇表》科仪音乐

长春观道乐属于全真十方韵体系,但近年有一些外地经乐师来驻,带来了一些外地杂腔。玉皇是道教尊神,每年正月十五道观都要在三皇殿举行固定的上表仪式,主要内容是将各种愿望写于黄表之上焚烧,借一缕青烟上达玉皇,以求神灵的庇佑。仪式音乐曲目甚多,有二十二首经韵,集中反映出长春观道乐的特点。

《玉皇表》全套韵腔中,节奏的变化多端是一大特色,每首唱腔都有大量不同节奏的一些较罕见的节奏型,极大丰富了音乐形式。音乐中较少使用休止符和长音,曲调显得连贯紧凑,有一

气呵成之感。与活跃多变的节奏相比,音调较为平缓,除最后一首《大赞》外,所有唱腔旋律都少用大跳,而多呈环绕级进型,旋线起伏不大,无戏剧性高潮,这种特殊的节奏旋法的配合,使音乐表现偏于安静庄重,这正是道长们所追求“出世”思想和运气练功的意旨。没有什么刻板的句逗或强烈力度对比,一切都顺其自然呼吸之道而信口唱出,速度不疾不滞,情绪不急不躁,由此构成一种闲适宁静、超凡脱尘的殿堂气氛。这些音乐手法多少反映出道教“顺其自然、徜徉于宇宙之间”的理念。

多样化的音阶调性和结构布局是《玉皇表》音乐的另一特点。开始曲《步虚》用五声羽调式,其后各曲,分别用清乐七声羽调式(《提纲》),雅乐羽声调式(如《圣拜韵》等),五、六、七声调式都有所涉及。使中国传统民族调式的特点得以淋漓尽致地展示。不少歌还运用了转调,如《提纲》的G转B调。在《熏表韵》中还出现了难得一见的复调形式,增加了音乐的表现力。在音乐结构上,长大复杂与短小精悍的曲式并行不悖。为了更好地突出音乐主题,旋律多采用重复和变化重复的发展手法,如《步虚》、《吊挂》、《祝香咒》等。韵腔正体多用启、承、转、合的传统结构,有不少结构简单短小的散板单句体歌曲,多穿插在长歌之间,起连接过渡作用,如《举天尊》、《三宝香》、《提纲》等。全套曲的终曲《大赞》具有不同凡响的音响效果,构成套曲音乐的高潮,其规模长大,情绪庄严肃穆,气氛震撼人心。歌曲一开始就用了男声齐唱,突出赞歌的主题,气势不凡,中间又加进男声朗诵,形成唱法对比。此曲旋律不仅出现了全套音乐的最高音“SOL”,且出现了少见的十度八度大跳,当音乐在高音区回旋并冲向最高音时,道众们虔诚赞美神灵的心情得到了充分的体现,最后用高昂的锣鼓声结束全曲,更增添了赞美诗的辉煌气氛。

套曲中的重要经韵多采用特性音调以为标志,如同为宫调式的韵腔,《步虚》与《圣班韵》的特性音调就各不相同。同时,各



曲又用一种性格平和含蓄的商调旋律型渗透其间,构成一种与特性音调相抗衡的音调底色,使全套曲有很强的统一感。此商调旋律型通常短暂而频繁地出现于韵腔之首或曲中不同结构位置,在全套 22 首韵腔中,以商调旋律型起唱的达 15 首之多。如《举天尊》、《吊挂》、《三宝香》、《举》、《圣班韵》、《慢澄清》等曲,有时也作贯穿或收束乐节而用,如《步虚》、《吊挂》、《澄清韵》、《开天符》等曲。显然,商调旋律型作为一种底色,不仅在结构上维系了各曲的联系,且强化了幽、远、淡、静的宗教音乐风范。

下面简要分析典型韵腔的艺术特色。

《提纲》本曲是一首韵味独特、富于弹性、具有较高艺术表现力的抒咏型韵腔。与其他全真道观的同名曲相比,此曲形式很独特。全曲由男声独唱和女声独唱两大段构成,而不是通常的只用男声齐唱或女声齐唱的单段体。从而既有人声音色、音区的变化对比,又有音阶和调性调式的对比。男独段用含清角的六声羽调式音阶,音调富于棱角,动感很强,旋律从低声区引入后,即作八度大跳至高音旋律,行腔高下闪赚,颇有悲凉慷慨的情调,接下来的典型腔格用了色彩性的清角音和下波音,旋线曲折回环,又生一种哀歌情致。全段节奏自由无羁,疾徐交错,更加强了音乐的抒咏性。最后的煞腔戛然而止,欲停还动,颇有戏剧性。女独段紧接进入并突转入上五度调咏唱,用含变宫的六声角调式,情调和旋法随之而陡变,但整个腔调材料又极似男独段的移调歌唱,加之其仍保持了极自由的节律,故整体风格仍与男独段相一致,只是由于全用级进旋法,又重用变宫音,故情调就显得更为阴柔,哀歌气息更重。全曲行腔自由抒情,情调深刻感人,最后结束在不稳定的角音上,余音深长,引人回味。

《吊挂》此歌结构很有特点,从一个短小的散板引腔始唱,入板后的正体作了八次规律性的变化重复,即 1、3、5、7 段与 2、4、6、8 段在长度、腔型和调式上构成交织对比的关系,再接一较

长的散板尾声而结束全歌,其结构图示为:

引腔 A + B + 击乐间奏 A1 + B1 + 击乐间奏 A2 + B2 +
击乐间奏 A3 + B3 + 击乐间奏 尾声 击乐煞。

A 段稍短,宫调式,腔型呈抑扬格;B 段稍长,为徵调式,腔型为扬抑格。两段在循环重复中有同有异,富于规律地变化对比,颇有新意。尾声部分出现了短暂的徵、羽腔型交替,又有新的色彩。此歌巧妙地利用重复对比的手法而扩充了结构,并将曲调的变化对比组织得那么紧凑协调,一切都自然而然,毫无斧凿痕迹。

(2)“南岳盛会”

南岳盛会是每年湖南火居道在长春观举行的盛大民俗宗教活动。主持道士一行十人,先到衡山朝拜南岳大帝,再专程前来长春观做感谢南岳圣帝的仪式。此活动缘起于过去湖南放排船工每年放排来汉,沿途历经急流险滩,狂风暴雨,常有船破人亡的惨剧发生,由于当时劳动条件的落后,人们只好乞求神灵保佑,于是兴起了这一祭祀仪式活动,表示从湘到汉,两边的神灵都拜到,沿途就会平安无事。

法事包括香客在内共约有二百多人参加,场面壮观热闹。主持人蔡冬升高功身穿蓝布长褂,头扎莲花冠带,显得朴素而乡土气,整个仪式及音乐相当简陋,与民间红白喜事场面和远古巫风乐舞情状相似。乐队除一笛外,全用打击乐器锣鼓镲钹、木鱼、海螺、钟钲磬等,所奏音乐主要突出热烈、喧闹气氛。仪式节目程序为:

开坛,以踏罡步斗等舞蹈动作表示法师已飞升天界,面觐神灵,祈请尊神降临法坛。法事过程中鞭炮锣鼓齐鸣,高功念诵着经文,有一笛子伴奏,这里只需要一种热闹气氛;

请圣上表,念诵对圣帝的邀请词;

唱表,念唱捐款香客名单,无伴奏音乐,但念唱的抑扬顿挫

语气有一定音高,听来很像戏剧中的韵白;

送神,在大厅内按太极图形穿花行步,极具舞容的表演形式;

上大表,向圣帝献上表达自己各种愿望的表文。所有打击乐器齐鸣,节奏紧凑整齐,在热烈的气氛中结束全部法事。

南岳盛会能够延续至今,吸引了众多香客信徒,证明这种活动在现代社会中仍有其存在的基础和生命力。它的缘起、信仰和程序内容都受到道教文化的诸多影响,是道教与民俗结合的一个产物。从中可见出,道教对下层民众思想及生活的影响面是何等深广。

3. 南岳衡山道乐

南岳衡山道教胜地位于湖南省中南部,兀立于湘江之滨,南起衡阳回雁峰,北至长沙岳麓山,共有七十二峰,重峦叠嶂,气势磅礴,逶迤盘旋八百余里,祝融峰海拔 1290 米,为南岳绝顶。芙蓉、天柱诸峰,旁倚连绵,巍峨壮观。衡山又名“朱陵洞天”,道教称为第三小洞天。南北朝以前,道教在此活动频繁,极盛时道观近 40 处,现存较完整的遗址只有为纪念东晋魏夫人而立的黄廷观。李白《江上送女道士褚三清游南岳》一诗中有:“寻仙向南岳,应见魏夫人”之句,可知此观系唐初所建。魏夫人华存是晋代著名女冠,道教清微派尊为“元君”,曾在南岳修道,得《太上黄庭内景经》,后飞升。唐五代著名道士司马承祯、聂师道等曾在此修道。衡山道乐在唐代时尚有一定规模,著名南宋婉约派词人音乐家姜白石作有十七首自注工尺谱的词乐,其中《霓裳中序第一》一调即是他游湘时从衡山道观乐工旧书中觅得《霓裳曲》十八段乐谱,填中序一段而成。其原序有云:“丙午岁(1168 年),留长沙,登祝融因得祠神之曲,曰黄帝盐、苏合香。又于乐工旧书中得商调霓裳曲十八阙,皆虚谱无词。按沈氏乐律‘霓裳道调’,此乃商调,……然音节闲雅,不类今曲。予不暇尽作,作

中序一阙传于世。”唐代霓裳一曲因有浓厚的道教背景而纳入道调法曲部,道调当指道宫系统或其风格类名。而霓裳的音乐风格,又有商调色彩,白居易《嵩阳观夜奏霓裳》云:“开元遗曲自凄凉,况近秋天调是商”。徐铉《又听霓裳羽衣曲送陈君》云:“清商一曲送人行”。衡山道观乐工也记谱为商调,所谓“商调”指调式。姜白石一生的经历和音乐渊源也和衡山道教有特殊联系。他曾屡次游湘,出道观,与衡山道士过从甚密。姜白石《诗说一卷》自序谓淳熙丙午游南岳密云峰时得异人传授《诗说一卷》,明代张羽《白石道人传》于此有详述云,自姜白石从老道人处得授《诗说一卷》后:“自是深益于诗,解知音,通阴阳律吕;古今南北乐部,凡管弦杂调,皆能以词谱其音。”照此说,姜白石诗词及音乐技能的习得提高,都和衡山老道的传授相关。可见当时衡山道乐在全国的地位很不一般。时过境迁,唐中叶以后,佛教在南岳势力大增,渐取代道教,今日衡山的道观唯存玄都观。玄都观处登山顶的中点,西到南台寺,北上祝融峰,是游山的交通枢纽,初建于六朝齐梁年间,清同治元年(公元1862年)全真道龙门派北宗谭教清参访至此,兴建玄都观,以作道教北宗南移之十方丛林,后一直是道教的主要活动场所,现为湖南省道教协会所在地。

玄都观虽然属全真道龙门派,但其仪式音乐却与通行全国的“全真正韵”系统有甚大区别。如现在所行的早晚功课音乐,仪式节次与一般全真道观基本相同,演唱形式也是唱念相间进行。但经书版本、经文特别是音乐唱腔,则与全真韵不同。持诵经书为光绪甲戌年新镌的《元门功课》,而不是其他道观常用的《玄门日诵早晚坛功课经》。音乐以念诵为主,抒咏性的韵腔在早晚课中仅有两首,早课的《炉香乍热》和《琳琅振响》(即《澄清韵》),晚课的《元始天尊得道真经》和《三皈依》。经韵音乐实已地方化民俗化了。



五 湘西苗族音乐

湘西苗族土家族自治州是我国苗族的第二大聚居区,地理紧邻苗族第一大聚居区黔东南苗族自治州。这里地势开始向高原过渡,逐渐高峻起来,与荆楚平原低山的地貌有了不同。但毕竟与荆楚中心地区接壤,民族文化历史与荆楚文化区素有密切关系。现今湘西苗族音乐虽然与黔东南苗族音乐保持着很多基本的同质性,但在一定程度上也保留了古老楚乐的因素,而与黔东南苗族音乐显示出一些差异性。基于这些原因,也为了区域论述上的方便,我们仍将湘西苗族纳入两湖色彩区来论述。这里的苗族居住于湘西偏南地区,多不与汉人通婚,有民谣云“铜不沾铁,苗不沾客”。苗族民间音乐仍保留着不少自身特色。大约因特殊的居住条件、经济生产类型和风俗习惯之故,苗歌没有汉族地区常见的号子、小调、田歌、灯调等体裁,而盛行风俗歌、情歌、叙事古歌、生活歌及各种杂谣。前两项所唱内容实以爱情婚姻为基本题材。风俗歌中以有关婚嫁的歌种最丰富,并有一定程式,如一般接亲嫁女歌唱中分《主唱开场歌》、《迎舅辈》、《谢媒歌》、《媒人接歌》、《唱给新娘》、《唱给新郎》、《唱给婆母》、《唱给小姑》、《赞扬歌师》、《收场歌》等程序内容。传统苗歌唱词多纯用苗语,也有兼用汉语者。文词好用比喻,通俗生动。下面列举《主唱开场歌》的苗汉语对照,以见一斑:

苗语 都兵己怎出主,奶卡己怎基出牙。都兵己哥卡及租,待几己片崩及他。

都兵己怎出主,奶卡己怎基出焦。都兵己哥卡及租,待几己片崩及婆。

汉语 主人聚齐坐做堆,客人聚齐坐做排。主人不唱客人不说,风不吹花不解。

主人聚齐坐做堆，客人聚齐坐做行。主人不唱客不咏，春风不吹花不放。

叙事歌主要唱与傩神有关的内容，也称傩歌，是苗乡还傩愿仪式中所唱。还傩愿时，亲朋道贺，麇集如云，酒醉茶会之后，于晚间唱歌以为娱乐，多用对歌形式，各显其才，一决雌雄。苗名谓之“内奴马奴”，多于秋冬之季行之。所唱名目与接亲嫁女歌颇相似，多以亲朋为演唱对象，如《东家舅辈》、《唱女儿亲家》、《唱姐夫妹夫》、《唱女婿》、《唱表兄表弟》、《唱朋友兄弟》、《唱众亲邻》、《唱家族》、《唱主人》、《主人答谢》、《唱收场歌》，唱词甚长，多用赞美祝福的词语，尤以舅辈为尊，表明苗族很注重利用唱歌来加强家族团结的内聚力。民歌中还保留了一些母权社会的痕迹。其中唯《傩神起源歌》较能体现傩歌的自身特色，属于古歌之类，借唱傩神，实述开天辟地、人类起源、苗族源流之事，其中将汉族诸神如雷神、老君、玉皇等与苗族的葫芦瓜生兄妹并成婚等民俗传说杂糅一起，洋洋洒洒唱五百联之长。苗族生活歌和杂谣甚丰，多由妇孺所唱，有《捉蜻蜓歌》、《打楸歌》、《嫁女谣》、《叠字谣》、《鬻女谣》、《苦菜谣》、《茼蒿谣》、《老鼠谣》、《大姐谣》、《棉花谣》、《拜年谣》、《子规谣》、《金鸡谣》、《月亮谣》、《豆牙谣》、《茉莉花谣》、《挑水谣》等，多以日常生活所见之景物和风俗为歌唱内容，颇能体现苗族自然质朴的生活情趣。苗歌结构形式分偶句歌和奇句歌两大类。偶句歌一般是二句为一联，两联或两联以上为一首，苗语称为“萨奈”，属偶句歌两句联型。在湘西和贵州省松桃苗族自治县，还有一种叫“萨筛”的苗歌，结构形式为七言四句一联，四联或四联以上为一首，属偶句歌四句联型。

苗族器乐最盛行的是唢呐，多是两人齐吹，双音鼓动，吹声嘹亮而动听，闻达数里。为接亲嫁女，举行猪牛祭典和接龙时



必不可少的助兴之器。是时各方亲友,做客道贺,唢呐师云集一堂,决争胜负,甚有高手,曲子不下数十种。有精明者,初识汉文,将学校流行的歌曲,一闻唱后,即可用唢呐模仿而吹之,别有一番风情。又有“吹鞭”一器,实为双管竹唢呐,苗语称为“漂干”,系用约小指般大小的竹节二筒,各开眼七个,系为一排,上端用二小竹节,寸长筷大,以刀削之,开一薄片,安放眼竹节上,吹之即鸣,吹法变化无穷,如唢呐,唯音量略小,发音清脆,更属雅听。也有吹木叶之乐,系摘山野之中厚边薄的树叶,横夹于口上,运用适当的气流吹动叶片,使其振动,发音清亮,韵味异常。也有两人同时吹之而发双音者,更为动听。此器正式场合多不用,多为一般青年呼凤唤雉,及农人山野休息时随意吹之,听之颇觉开心娱乐,神清气爽。所吹乐调并有含意,熟悉者一听便知是何歌调,是何语义,木叶传情,可代话语,此之谓也。

苗族歌舞中以男女鼓舞最盛行。鼓有庆年、庆神两项。庆年俗谓年鼓,出于大众游戏之举,于夏历正月初四起至月半止。每晚餐后闲暇无事之际,相约抬鼓于宽坪中行之,娱乐热闹以贺新年。庆神谓之神鼓,也谓椎牛鼓舞。于秋冬时隆重的椎牛椎猪祭典中,宾客毕至,演乐行法时行之。其仅以大鼓一个,斜放于木架上,一人站立鼓旁,手持木棒两根如法敲击,打法甚多,有力击鼓边,俗谓之敲边鼓,又有左一右二的打法,称二夹一,各种打法逐一敲来,带领舞者跳动。也有鼓者自舞者,或左手击鼓右手舞,或右手击鼓左手舞,忽快忽慢,若断若续,前后旋转,疾徐应节,闻之心动,观之亦佳。依击者不同而又有男鼓女鼓之分,亦有男女合鼓者。所击鼓点皆有特定节奏名目,如鼓经。随举数种,男鼓有《鸡公啄米》、《阵鼓催兵》、《犁田耕地》、《霸王举鼎》、《收获打谷》、《大鹏展翅》等,女鼓有《鸡娘啄米》、《穿衣整容》、《绣花数纱》、《铺床理被》等。

苗歌题材很广,内容亦丰,但音乐上多用同曲变奏重复手法,此区总共有二十多个曲调,通常一个寨子仅有一个曲调,曲调少于唱词内容题材,这也是民歌的一般规律。

湘西苗味最浓苗歌最有名的地区之一是凤凰县。全县有30多万人,12个民族,苗族就占了15万多。全县32个乡镇,苗族占12个,主要聚居于三江、腊尔山两区,三江保留苗族风俗最浓,苗族内部多讲苗语,尤其纯苗区50岁以上的老人,讲汉语很困难。风俗为多神崇拜,有四月八、六月六歌会。农村多兴自由恋爱,以歌通情,但同姓不通婚。苗族多能歌善舞,有打花鼓、唱苗歌、吹木叶唢呐等活动内容。此县的苗歌具有较强代表性,主要流行三种腔调。最流行的是“叭固腔”(叭的苗语读音为Bia),另两种是“哑固腔”和“贵州腔”,此地苗语译腔、歌之意为“韶”,“韶”音在湘西其他地方也可转读为“声”或“说”。今湘西一带一般通称歌曲为“声”或“韶”,长言抒咏的歌调统称为“声唔”,短言吟诵之歌调则统称“声萨”,故知湘西苗民所说的“声”、“韶”即歌腔曲调之意。据说毛泽东故乡“韶山”实为苗族歌腔“声萨”(“韶萨”)的转读,可证韶山原是苗民居住之地,地名原与苗民歌唱传统有关。《论语》中提到的令孔子深受感动以至三月不知肉味的《韶》,是传说中歌颂原始部落领袖舜的一种大型乐舞,因为它主要用吹奏乐器排箫伴奏,所以又名为《箫韶》。看来韶乐可能与湖南苗民音乐有点渊源。毛泽东诗有眷恋故乡湖南者,有“湘竹一声千滴泪,帝子乘风下翠微”等句,讲的是舜帝南巡时客死湘地,他的两个妃子闻讯赶来吊唁,洒下满腔悲泪于湘竹之上,从此湘竹上有斑斑泪痕,成为湖南仅有的特产。舜帝南巡湖南,韶又正是湖南苗民的歌唱用语,联系起来看,《韶》就可能与湘西苗族音乐有些干系。凤凰县苗族最流行的“叭固腔”,作为一个基本曲调,苗族随时加以即兴变奏来唱各种不同的唱词内容,唱时又分成“大嗓子”“小嗓子”两种唱法形态。



“大嗓子”苗语称为“明韶”，为抒情性歌腔，有前喊拖腔，再唱正词。“小嗓子”苗语读为“代伢韶”，为叙事性曲调，无引腔，直接唱正词，音量较小，多用于谈恋爱等个别的安静的场合。大小嗓的唱法腔调实与綦江苗歌的“平地音”和“高山音”之分相似，也与湘西“声唔”、“声萨”两类曲调型之分一致，唯叫法不同而已。

湘西各地苗歌虽然在歌种名称和曲调细节上有不少地方特色，但曲调运用的基本方式仍与其他地区苗歌并无二致，这种共性表明苗族虽分居于广阔地域，却仍保留着鲜明的民族内聚力。它具体表现为，各种题材内容的歌曲，音乐上大体只用两种基本的唱法腔调来配合，即抒情调和叙事调。这两种调的曲调形态各有不同特点。

抒情调很像南方汉族的高腔山歌，如音调高亢，音域较宽，音量大，旋律跳动大，多在高音区运动，多用拖腔，词曲配合上字疏腔长，节奏很自由，有自由抒发感情的特点等。但苗歌抒情调又有明显的自身特色。如高腔山歌多在乐节或乐句的末尾处用长拖腔或自由延长音，而苗族的“声唔”则一开唱就用长时值的自由延长音 DO，再下行到 SI 音并下滑，两音形成一个悠长朴素的衬词拖腔句，这个拖腔句接着又在高二度模仿一遍，两个拖腔一出来就使人如临悠长深邃的苗山峡谷，然后才引入陈述唱词的主腔句，以宽声韵“sol、do、re”为核心的旋律频频使用七度、五度、四度大跳，高下闪赚，跌宕起伏，使人感受到苗家粗犷奔放的性格。在这节奏紧凑的陈述腔后，又再现开始处的自由悠长的拖腔，三个腔句构成了一个完整的长乐句，其以“散—快—散”、“疏—密—疏”的节奏布局体现出对称美感，极富特色。将这个长乐句作重复变奏多次就构成一首完整的歌。苗歌的曲式也具有自身特点。汉族高腔山歌多用起承转合性质的四句体，而“声唔”则多用较朴素原始的单句变化反复体。“声唔”的调式和终止式也很独特，它的主音一般不大明确，煞音好用短音并带下滑

音,终止多不稳定,造成悬而不决的运动感,典型曲例见苗歌《苗家有了共产党》(曲71)。

叙事调的句法与抒情调类似,也以悠长的拖腔与紧凑的陈述腔交织成基本乐句,基本句的多次自由变奏反复构成全曲。但全曲旋律音调多低回婉转,音域不宽,旋法以级进为主,多在中低音区运行,字位较密,拖腔较短,这些特点使音乐具有更多叙事风格,典型曲例如《姐妹送上你家门》(曲例72)。

第二节 荆楚音乐的地方特色

荆楚音乐的浓厚地域特色,不仅与北方音乐有明显区别,与长江流域其他区域的音乐也有一定差异,并具体地体现于音调体系、音调色彩区分布、音乐结构和终止式等方面。

一 音调独特、楚味浓厚

楚乐运用的音调结构很多样,但真正具有楚地特色的音调则只有两种:楚宫与楚羽。

1. 楚宫音调

所谓“楚宫”,指以宫为根音的大小三度结构的三音腔,其在中国音调体系中具有特殊性。已知中国音乐的音调(新疆除外)主要有四种结构:“do、mi、sol”,“la、do、mi”,“sol、do、re”,“la、do、re”,即杨匡民教授分别命名的“大、小、宽、窄”声韵,其中大声韵即楚宫音调,这四类音调结构在中国的分布势态是:以长江、秦岭、伏牛山为中界,宽声韵分布于北方,代表北音体系,特性音程是纯四度,音感偏宽,越往西北,这特点越显著,体现为“双四度”结构的宽声韵 re、sol、do;窄声韵代表南音体系,分布于南方各地,特性音程是小三度,音感偏窄,以巴、蜀和南楚一带为中心区域;小声韵较多分布于湖南和川、鄂偏北地区。而北方几



无,南方罕见的楚宫则只出现于南北交界的江汉荆楚,另在华南山地苗、瑶、彝等族有较多运用。分析楚宫音调在江汉的大量出现,当是南北音调在荆楚一带长期交流融合的产物,后随三苗集团南迁到华南山地保存至今,由此构成这一分隔而存的分布局面。此论的论据有二:其一,楚宫在江汉平原分布集中而数量较多;其二,其分布格局与苗族迁移史相吻合。荆楚自古是南北文化交汇的复合型文化,其特色正在于,既充分继承了南方土著文化的传统,又吸收了北方中原文化的因子^①,由此形成既有鲜明南方地域特色又有北方文化气息的文化形态。楚宫音调的形成及分布正可从音乐形态学角度证明这点。北音和南音的特性音程分别是纯四度、小三度,相差一个大二度,这是南北音风格差异之关键。而楚宫的特性音程是大三度,正好成为一个过渡桥梁,以小二度音程之差分别与南北音接轨,使南北音自然过渡,水乳交融。换言之,南北音调在长期冲撞中将各自的特性音程向对方靠拢,分别增、缩了半音,从而使一个对双方都既熟悉又陌生的新音调楚宫诞生出来。

堪为佐证的是,印有鲜明楚地色彩的楚宫特性大三度音程,确实在战国的楚乐中曾占有基础性地位,童忠良先生在研究曾侯乙编钟的论文中指出:“全部编钟的孪生鼓音均为三度音程,在大小三度音程中,大三度又具有特殊的地位,从总体来看,由小三度重叠所构成的清浊循环是依附于甫曾循环而存在的。”^②以上论述,略可说明楚宫音调是荆楚人民所创造的独特音调。

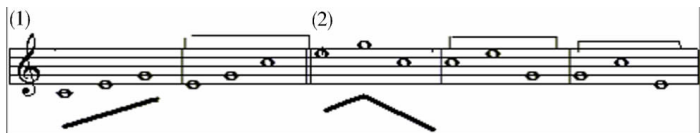
① 荆楚部族形成之前,曾经历了两次外族集团的迁入过程,带来了大量北方文化因子。第一次是远古苗族先民的迁入,距今约四千年,第二次是芊姓楚人部落的迁入,芊姓楚人在夏商时本为中原族性之一,大约在西周与春秋之交进入荆山,与当地居民相处甚洽。详参蒲亨强著《DO、MI、SOL 三音列新论》,载《黄钟》1987年第3期第39页。

② 童忠良著:《曾侯乙编钟的三度音系》,人民音乐1984年5、6期。

楚宫音调的旋法多围绕宫音运动,并有两种典型旋法,一是从宫音向上序进的样式,并有一个继续向上的模进变形;二是从角音向上再折回宫的曲折样式,并有两种递降的模进变形:

1 序进旋法 1 之模进 2 曲折旋法 2 之模进 1

2 之模进 2



这样的音调旋法,因较多出现宽音程和有棱角的旋线,使旋律显得跳荡,曲情显得明朗活泼刚劲。江陵扬歌《崔咚崔》即是单一运用楚宫音调旋法成歌的典型曲例,全歌音调和曲情都很单纯统一,最能体现楚宫的特性。

2. 楚羽音调

这是流行于湖南的特性音调,其结构特点有二,一是在小声韵“LA、DO、MI”的基本框架上,再向上延伸一个徵音,构成连续三度叠置的四音列结构;二是增加的徵音的音律具有弹性,在同一作品中,往往原位音和升高半音都先后出现,由此具有了绝无仅有的湖南风味,使之区别于南方通常结构的小声韵。分析这个音调的形成,也同样体现了南北文化的交融,是小声韵与大声韵长期并行渗透于旋律中的必然结果。比较这两个音调结构,都是五度框架,并有两个音级(宫、角)是共同的,只有一个音不同(羽、徵),因而它们的亲和力是很强的,共用于作品旋律中也是很融洽,在长期并行交替运用中,两腔逐渐融合渗透,将共同音和不同音均保留下来,由此融合为一个新的四音列腔调。这个以羽为基音的四音腔结构,本身就很有特色,加上徵音的升高,湖南特色就更浓厚了。湖南益阳的《铜钱歌》是运用楚羽音调的典型曲例之一,从歌中我们尚可看出此音调形成的某些印



迹。全歌并用了大小两种声韵结构,一开始就呈现两韵交融构成的四音腔型,中间两韵又各单独成腔,并行交替于旋律中,完整保存了两声韵并行、交渗的行腔方式。徵音开始以原位出现,在后半段则升高半音,最后以小二度关系导入主音羽而煞,湖南风味极浓(曲例 73)。

楚羽音调的旋法较多样,除保留南方小声韵习见的序进、曲折跳进旋法外,尤以围绕升徵音运动的大三度小二度旋法最具楚乐风味。在部分作品中,还增用了升高的商音,使旋律音调和旋法更为复杂化,地方色彩也更加突出了,如衡阳皮影戏中的《小旦腔》(曲例 74)。

二 五音杂处、色彩缤纷

荆楚地处中国南北交界地带,水陆交通发达,便于兼收并蓄周邻四方文化的因素,音乐文化历来有五音杂处的特点,与长江上游下游地区相比较,楚乐的色彩缤纷是很突出的。上述之楚宫、楚羽音调,只是最具楚地特色的两种,实际上楚乐所用音调极丰,几乎包容了中国音调的主要类型,这些音调或有主有次,或渗透混合,或并行不悖地分布于荆楚各地,呈现出五彩缤纷的局面。

如仅在湖北省,就因方言和音调的不同而可分为五个色彩区。湖北地处秦岭与伏牛山之南,是古楚国的中心,素有“九省通衢”之称。正如湖北民歌专家杨匡民教授所说:“如果周游湖北各地,聆听当地的音乐,就可感到其色彩十分丰富,或具南方韵味,或带北方风味,或有西南巴蜀色彩,或染下江东吴音韵,境物变迁,音乐亦异其趣。真是五光十色,绚丽缤纷。”^①杨匡民教授经多年研究后总结了湖北民歌旋律的不同特点和分布情况,

^① 《湖北民歌概述》,载《湖北民歌集成》第一卷。

并划分为三种类型五个色彩区,各区的方言声调和民歌旋律各具特点,又有一定交融性^①。湖北各区所有音乐品种的色彩亦大致如此。

1. 主次型

区内民歌旋律以一种音调为核心歌腔,其他为辅。核心歌腔分布较普遍,表现突出,对其他音调有影响作用。此型含两个色彩区。

【鄂西南主次型色彩区】:即今宜昌与恩施两地区。土家族聚居区之一。全区山峦重叠,峡谷纵横,地势险要,交通不便,语言很统一,属西南官话区。特色音乐品种有“薅草锣鼓”、“十姐妹歌”、“神歌”、“跳丧鼓”等。

音调以单一的“窄羽”(即以羽为基音的音调)声韵[LA DO RE]或以它与窄徵声韵[SOL LA DO]交替的四五声音阶的旋律为典型样式,几乎影响到各种调式,以此腔为基础构成的羽调式分布也较普遍,以“窄徵”为基础构成的徵调式,虽然数量上占优势(占有调式的50%以上),但以之单一行腔的民歌数量却比窄羽少。此区次要的音调是[DO RE MI]与[LA DO 降MI]。

核心歌腔的作用,还表现在旋律的转调现象中。例如此区长阳县“跳丧鼓”《请出一对歌师来》,全歌连续转调五次,几乎用完十二音律(仅少一个降D),似乎很有现代风格,但实际上却是以单一的窄羽三声腔为基础,运用独特的移位行腔法造成的现象(谱例见《中国民歌集成·湖北卷》,歌序1100)。此现象从另一方面证明核心歌腔在当地人音乐思维中占有根深蒂固的地位。唐代诗人刘禹锡,对此地音调曾说:“聆其音,中黄钟之羽,卒章激讦如吴声”,可能是指这种以羽为基音的核心歌腔。

^① 以下色彩区分析主要参考杨匡民著:《民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》,中国音乐学1987年第1期以及《中国民歌集成·湖北卷》中有关文字介绍。



因此区是山区,几乎所有的民歌都是“山歌腔化”,除了西南角鹤峰县外,其他县市的方言及其声调是湖北省各区中较统一的,并与川东相融成一片,形成鄂西南民歌地方色彩区和方言声调同类区。

【鄂东北主次型色彩区】:包括今黄冈与孝感两地区,地处长江北岸,大别山南麓,多为低丘陵地貌,有江南风景之致。此区受江南文化影响较多,音乐风格偏于婉转优美。抒情性的田歌“畈腔”很古老,腔高音宽。灯调品种多而盛行,歌声婉转优美,舞姿生动活泼。方言属楚语区,东部接近皖西南,西北部接近河南口音,有六个声调,曲折走向与其他区差异较大。

音调以“宽徵”声韵的[SOL LA RE]为主,以此构成的旋律,曲风接近汉剧二黄。次要的“窄徵”声韵[SOL LA DO]在东部也有分布。以这两种音调行腔的徵调式民歌,占全部民歌的70%左右。本区羽、宫、商调式较少。此区北部麻城县的地方音调[(微升 SOL LA DO MI)]很有特色,类似楚羽音调。

2. 并列型

即同一色彩区之中并行多种不同的音调。

【鄂中南并列型色彩区】即今荆州地区,号称千里江汉平原,属洞庭湖平原的一部分,北来汉水与西来长江在此汇集,南部边沿是洞庭湖,水陆交通很方便。这里曾产生过著名的“郢中歌”,现流行的主要音乐品种有“薅草歌”、“丧鼓”等。由于此区为四个色彩区所包围,边缘地带的方言、旋律多与相邻的外地近似,方言声调有四声、五声、六声三种声数。

音调有三、四种互相并行流传。

第一种是“宽声韵”,以它为基调行腔的旋律很有特色,“荆州花鼓戏”的高腔与当地“薅草歌”的高腔都以此音调构成。第二种是“楚宫”音调。第三种是“小声韵”。这三种音调,除了各自单独行腔外,还经常互相交替或临时转调,例如“楚宫”与“小

声韵”经常在旋律中交替出现,典型曲例为潜江县薅草歌《打地谜子》。再者,常在大或宽声韵的旋律中出现[SOL DO 降 MI]这种小声韵。此区各种声韵的普遍并行和相互渗透现象与鄂西南区形成强烈对比,当与此区地处九省通衢中心,人们经常流动所带来的频繁文化交流有关。表现在歌腔上多见并行音调,音乐色彩较丰杂,旋律较多样,声腔以华丽优美为特色。

3. 混合型:一个色彩区内的民歌旋律,混合了其他区的音调

【鄂东南色彩区】大致包括今咸宁地区,是面积最小的一个色彩区。长江与富水穿越于此区北部和南部,地貌为低丘陵。方言声调有六声,入声多为高平调或中高升调,旋律调式以徵为主。

此区嘉鱼县与鄂中南区一江(长江)相隔,民歌音调有对岸洪湖县的“楚宫”,此区西头蒲圻、通城、崇阳县与湖南交界,多有“楚羽”之音,体现了不同区域音乐的交融。阳新、通山、咸宁与赣北相接,代表本区的特色,主要以窄声韵的音调[SOL LA DO]、[LA DO RE]分布最多,这两种音调与其邻区鄂东北区相同,不同的是旋法上常作小六度、纯四度的跳进,特别是角[MI]音的运用很突出。典型旋律是阳新县的五句子山歌《薛莲梅》。具有地方特色的音乐品种有打单鼓、栽田锣鼓等田歌和穿号子,旋律属于多声腔的结构。

【鄂西北色彩区】即今襄阳和郧阳两地区,北邻陕南和河南,西邻川东和陕南,南邻鄂中南与鄂西南区,东邻鄂东北区,是一个扁长地带,是面积最大的一个色彩区。此区地处我国南北交汇线略偏南,自然风貌兼有南北景色,当地人的生活与风习也兼有南北特点,音乐风格在兼容并包基础上略偏重于中原北方的风味,故历史上有“多秦音、好楚歌”的记载。最突出之例是此区东部的随州市,其北邻河南,东邻河南与鄂东北地区,南邻鄂中南荆州地区,西连鄂西北本区,其民歌,靠近哪里近似哪里,简



直是我国民歌南北、上下江风格的分水岭。“随州花鼓戏”就由四种声腔组成,一种叫“蛮调”(蛮即“南蛮”,南腔之意),曲风接近鄂东北楚剧的“迓腔”;一种叫“靛”(读 tai,即“北靛”,“北腔”之意)调,其曲风近似河南音乐色彩;一种叫“梁山调”,源于四川梁平县,其曲风接近荆州西部的民歌与湖南花鼓戏的一种唱腔;一种叫“采调”,是当地民歌发展而成的小戏唱腔。一个地方剧种兼含四种不同地方风格的唱腔,集中反映了此区兼收并蓄的特色。兼容多种外地音乐风格的另一典型之例是地处武当后山的吕家河民歌村,近年才为民间文艺界专家发现,引来各界学者前往考察,并在全国学术界、新闻界引起轰动效应。笔者曾两次前往考察,发现民歌村存在以下一些罕见特色。其一,歌手多而集中、群众普及程度高。全村 182 户 749 人,能连续唱 2 小时以上的歌手达 85 人,其中能唱千首以上的歌者有 4 人。一般村民普遍爱唱歌,表明这里有很悠久的歌唱传统和深厚的文化积淀。其二,歌曲数量极多,演唱水平高。已收集到不同歌词的民歌 1000 多首,歌调 70 多支,歌手水平颇高,个个音准无误,节奏稳定,发音洪亮,音色坚实,令人称奇。其三,腔调兼融东南西北中。民歌曲调材料颇丰,既有当地土生土长的歌调,主要用于“阴锣鼓”(丧歌类)、“阳锣鼓”(田歌类)等体裁中;也有大量外地腔调,多用于小调体裁。这些歌调多历史悠久,涉及广泛地域。如,明末广泛传唱于东北及北方的小调《剪剪花》(又名《剪靛花》、《靛花开》);各类《闹五更》以及《打牙牌》、《倒贴》、《调兵》、《单探子》、《十八摸》等曲目,均可见出北方音乐痕迹。另一些歌曲则明显可闻陕西秦腔、河南豫剧的唱腔风格,其慷慨激昂的行腔,展现出西北中原音乐的风采。如《占花墙》、《四平腔》、《武腔》、《汉八腔》、《桃腔》、《绣香袋》、《阴歌》(阴调)、《起歌头》、《姑娘闹五更》、《蔡蜜蜂辞店》等曲。江南小调在这里也频频可闻,如《蛮调》即江南的民歌调。如《送郎》一歌基本照搬

江南小调《孟姜女春调》的基本曲调(五声徵调,方整性四句体,旋律流丽婉转,感情细腻深切,旋法以级进为主),一个村子能兼收并蓄如此多样的外地腔调,确是罕见。其四,音韵色彩奇妙,刚柔并举略偏于阳。民歌审美风格较奇特,一方面,她综合了多种外地音乐因素,尤以江南和西北的音乐材料特多,总体表现为黄河音乐与长江音乐的交融形态。另一方面,在美感体验上又明显具有统一的慷慨阳刚气质。这就构成了一种奇妙的风格:腔调材料杂糅南北东西,风格气质则偏胜于北方阳刚。其风格统一的奥妙就在于演唱处理上偏重激昂刚劲的行腔风格,唱法富于激情,发音坚实洪亮,吐字清晰有力,强调字头喷口重音。乐句短促,句逗分明,节奏富于顿挫。经此唱法处理,化外地音乐为自身性格,硬化南音之柔情,顿显北音之慷慨。例如《送郎》一歌本是昵依软语的吴歌南调,风格柔和哀伤,但经当地歌手一唱,竟变成阳刚有力的进行曲味道。其五,小调体裁特多,私情歌突出。民歌村本地外山野,然其民歌却有甚多城市小调,如《五更调》及其各种地方变体《月亮闹五更》、《姑娘闹五更》等,江南小调《孟姜女》的变体《送郎》、《张生跳粉墙》等,这些以男女私情题材为主的小调本是江南城市流行的,却较多出现于湖北封闭的山村,也很奇特。

民歌村民歌音乐的兼容性,实有多种特殊的民俗文化条件作支撑,其中最主要的因素是独特的地理条件和宗教文化。吕家河村地处南北中西交汇的地带,易于接受外地音乐的输入和影响。其紧邻的武当山是历代道教的圣地,是沟通各地区文化的大型集散场所。每年朝拜真武大帝的上香民众就来自周邻10多省,人数达10多万。皇室常从外地钦调高道来此管理宫观,还长期从全国征调众多工匠来修建宫观。官府训发配不少犯人来武当山垦种官山庄园。这些来自天南海北的大量人员,携裹了很多外地音乐到武当一带,使民歌村得天独厚,得以积淀历代从



前山冲刷过来的外地民歌腔调。据考武当山现存有明代妓院“翠花楼”的遗址遗物,是官府为回收发给工匠的大量货币而开设的。这正是民歌村妓歌私情歌特盛的一个出处。

可见民歌村音乐的杂采丰博,并非偶然所致,而与特定的文化环境相关。它浓缩地体现了此区音乐色彩的特点。除了南方边沿地区以外,此区几乎没有单一三声腔的民歌。但在四声、五声音阶中尚可清楚见出三声腔的痕迹。

此区民歌的旋法强调主音与上方四度音的跳进,也有较少的纯五度跳进,旋律中“FA、SI”偏声出现较多。调式以徵、宫为多。这些特点,使此区民歌的曲风较活泼开朗,有明显的北音风味。典型曲例见宜城放羊山歌《鞭子一扬响山崖》,音阶为[RE FA SOL LA SI],含两个偏声的五声,音调以围绕偏声旋转而为特色,在综合南北音调的总体格局中,北音(河南音乐)的特色更为突出。

湖北五个色彩区的方言声调和音调旋法的差别是相对而言的,而不是截然划分。各区的变化是逐渐过渡。不同音调结构的侧重不同,行腔方式的或爱级进,或喜大跳,构成了各区音乐色彩和情调的差异,真是五彩缤纷,美不胜收。

三 错综奇诡、自由浪漫

楚乐形式尚错综繁丽而不重质朴平淡,求新奇诡异而不循规蹈矩,有强烈的自由浪漫的生命运动美感,体现出楚人酷爱创新的民族精神。

1. 结构错综

楚乐形式的错综繁复在音乐结构上表现得特别突出,其不仅与北音有鲜明对比,而且也超乎长江流域其他地区的音乐。

仅从小型音乐结构来看,楚人特别喜爱打破通常的对称平衡结构形式,而寻求十分多样的变化,以构成不对称的、奇数的

歌体,造成错综复杂美感。如南方典型的四句体,形式一般很规整对称,但楚人却在此基础上作多种变化,使之变得错综复杂一些。或扩充成五句子、五句半,或缩减为三句子、三句半。从曲式音乐材料的组合类型来看,变化形式就更为多样化,涉及多种结构性质和形态,如对应性质的乐段结构,有一上一下的二句体(《春风吹来草儿青》),二上一下的三句体,二上二下的四句体,四上一下的五句体等变化形态。而起承转合性质的乐段,则往往在乐句上有很大的长短变化,使其参差不齐,如嘉鱼山歌《同甘共苦两相宜》,各乐句的小节数分别为4、8、5、8,长短不一。这种变化在穿插体民歌中更为突出,如湖北通山的《梅竹经得霜雪磨》,由两人各唱一段五句子歌,两段各句的小节数很不规范,分别为4、8、6、8、7、3、3、2、3、5,再加上两段的音调、调式都不同,音乐结构就更为复杂化了。

不仅乐句长度不平衡,词曲配合上楚乐也往往打破词句与乐句、词节与乐节的对称平衡,而处理成不等长的配合,如《清早起来把门站》一歌,上下句体的音乐本身是不等长的4+3小节关系,而词曲的配合则更为错综,上句音乐配以一句半唱词,而下句只配半句唱词。词曲配合关系一紧一松,一张一弛。

楚乐演唱形式和词体句式的多样变化,也是使结构复杂化的一个手段。如穿歌子《喇叭调》,其歌词总用两种不同句式构成的段落作对比,或七言与五言,或杂言与齐言,而在演唱过程中,又以独唱与和唱的不同形式构成对比,更以完整地唱“歌头”与打散穿插唱“叶子”构成新的变化,使音乐结构显得极为错综,体现出楚人对错综变化美感的追求。

2. 终止奇诡

楚乐风格扑朔迷离的奇诡韵味在音乐终止式方面有特别集中的体现。

终止式是音乐曲调结构中具有重要意义的结构单位,它是



曲调矛盾运动的终结序列,在很大程度上起总结乐思,构成美感效应的作用。一首音乐作品最后以什么方式收束,并不仅仅是一个技术处理问题,它还直接与创造者的审美观念及特定的文化传统密切相关。因此,终止式不仅是一种音乐形态要素,还是一种文化现象。如果说长江音乐的终止式具有特异性的话,那么这一特点在楚乐中体现得尤为突出和集中。

楚乐终止式的特异性,是与欧美乐理和中国传统宫调理论中的有关规范相比较而论的。自20世纪初叶西乐东渐以来,国人对于音乐现象的认识评价,多借助于上述两种理论所规定的原则,这样的认识体系显然是褊狭的,至少是不完善的。因为欧美乐理是基于欧洲工业社会背景下的专业音乐创作,是欧美艺术传统的体现;而中国传统宫调理论虽然在中国音乐史上占有正统地位,但它主要是儒家“礼乐”观的理论与实践体系,代表中原周文化的传统,这两种体系所基于和解释的音乐实践都未包容中国的南音和楚乐。因此,当我们用这些现成的终止理论来解释独树一帜的楚乐终止现象时,难免有削足适履之感,反觉得这些终止式是特异的。然而,这些终止法对于应用它的楚人来说,当然是很正常的。因而,我们首先应承认这些终止现象的客观存在,分析研究它,再作出正确的原因解释。

根据具体表现样式的不同,楚乐特异终止式可大致分为三类。

(1) 异调终止式

按传统理论(即西洋乐理和中国宫调理论)和听觉习惯,终止式是确立和判断一首旋律调式特点的关键处,终止式的音序通常以导向主音为宗旨,最后的煞音一般是旋律中最稳定的主音,这种终止有助于明确作品的调式,构成稳定完满的终止感。传统理论在周文化体系的音乐实践中可得到证明,如在周文化发祥地的陕北,随便举出两首民歌《高楼万丈平地起》和《山丹丹

开花红艳艳》，其“起调毕曲”皆用同一个主音“徵”和“商”，其终止式分别用下行和上行的级进旋法导向主音而煞，调式很明确，终止音序导向主音的倾向很明显，终止感很完满稳定。这是北音终止的典型样式，终止音 = 主音，成为规律性现象。然而如用这一模式去分析楚乐终止式，就颇感为难了。因为在楚乐中，很多曲调的终止并不导向主音，而是出其不意地导向一个从属音而煞，由此另辟蹊径，造成一种奇诡的终止感和扑朔迷离的调式色彩。这类异调终止式在楚地颇不鲜见，如流行于楚中心地区江汉平原的《车水情歌》（曲例 75），全歌共十一个句逗，其中八个以徵音作结，两个以宫音作结，徵的主音性很明显，但在最后的终止式中，却通过“mi、do、re”三音环绕旋法导向“商”音作结，此商音在前面一次也不出现，最后却成为全歌的煞音，实在令人感到意外。

在与楚人有密切族源关联的苗族音乐中，也大量运用着类似的终止法。如川东南綦江县的苗族情歌《踩山坪分别歌》（曲例 76），共有二十个长短不一的分句，其中短暂煞于“宫商”两音的分句各有一个，而煞于“徵”音的达十七个，徵调式色彩很强烈，但其终止，仍以 mi、do、re 的旋法而突然转换到商音作结。此曲在宏观的分句和音调上，微观的终止旋法上，都与《车水情歌》极为相似，体现出共性的终止法和思维，即通过不作准备地导向一个从属音而作结，造成打破平衡静止感的悬而未决的终止效果，并在调性上形成异调终止。异调终止在楚苗地区很常见，已成为习惯性的偏爱。在苗族第二大聚居区和楚中心区之一的湖南湘西，流行各种唢呐曲，当地人称终止式为“煞割”。这些唢呐曲的独特风味多集中体现于煞割上，它们的煞音往往用与主音关系十分疏远的音，并常伴随大跳连接，使终止式具有强烈的动感。如唢呐曲《三点》（曲例 77），全曲采用“商—羽”型旋法，商音明显是中心音，在乐曲最后两小节中，旋律先到达长达两拍的

商音,这时如果煞割,终止会有非常稳定完满的收束效果,但音乐却偏不就此煞割,而以小七度下行大跳转到“角”音而煞,这角音真是突如其来,造成了极不稳定的终止感,同时还带来了突兀的调式色彩变化。

上面几种终止式,风格虽然奇特,但毕竟其煞音还属于同宫系统。在楚乐中,还有一些更奇异的异调终止式,其煞割音已远离同宫系统,突然引入一种全新的终止感和调性色彩,令人耳目一新,拍案叫绝。如楚西南宜都民歌《娘教女》(曲例78),旋律各分句都导入宫音,唯最后的终止式却峰回路转,陡然煞于清角音而结,转到下属宫调系统上了。

湖北潜江民歌《十许鞋》(曲例79)的终止更令人惊奇,它是导向燕乐音阶的“闰”声而煞,全歌旋律基调本是明显的F徵调,但终止时却突然转到了较远关系的降B宫调。

在楚乐中,除了常见的转调终止外,还有一些用现有理论完全无法解释的特异终止式。如湘西唢呐曲《哈嘿呼》(曲例80),其终止式导向一个微升的商音而煞,犹如神来之音,色彩极新颖,初听这样的终止式,往往以为是演奏的失误,但当地人的演奏每次都如此,方知是有意识的选择。

这里有必要说明,所谓异调终止现象在其他地区音乐中不是完全没有,但一般都是有准备的、比较自然的,其转调部分有相当长度,而像楚乐的异调终止这样突然,在最后一个乐汇甚至一瞬间发生转调的情况,就很少见了,这应该说是楚人的独创和偏爱。需要强调,异调终止式的意义并不仅限于调性色彩变化,它的另一重要功能是突破一般终止式所惯有的静止感、稳定感、和谐感,而注入了全新的动力,展示了耐人寻味的意境和全新的艺术美感,对于传统终止式而言,它真是反其道而行之。

(2) 滑音终止式

传统终止观念多倾向于稳定静止,以求完满的收束功能,而造成这样终止的有效手法之一,就是以—个稳定的长时值音(通常是调式主音)作煞音。但在楚乐终止中,多不按这—定则行事。

楚乐中很多旋律虽然也以—个长音作结,但往往在这长音后附加—个或明确或模糊的滑音来达成最后的收束,从而打破或削弱了应有的稳定性和静止感。

(3) 突煞终止式

这类终止式与滑音终止式有异曲同工之妙,它采用打破节奏平衡的手法,亦即在终止式中用—个极短时值的音作煞,造成突兀而停、戛然而止的效果,按通常听觉习惯,总是倾向煞音的时值较长,以获得完满的结束感,当其被—个极短的音代替时,内心听觉就有一种失落感,音乐已突然煞住,而内心节奏仍在作惯性运动,于是外在音响与心理期待发生冲突,由此造成曲终而意不尽的动感。初听这种终止式,颇有失去平衡的别扭感,但多听几次,就可体会到这种终止正因突破了人们心理上的定势思维,反产生了不同寻常的新鲜终止效果。如湖南花垣苗族民歌《姐妹送上你家门》(参见曲例72),全曲共有十几个分句,多以长音结尾,有的长达四拍,但最后的终止,反用四分之一拍的音作煞。

以上几种特异终止式,实质上都体现出—个共同的特点:即用跳荡或基调不同的旋法导入—个滑动的或短促的非调式主音而煞,终止音游离于主音之外,构成新的调式变化,带有一种突兀的、意外的非理性色彩,从而与调式主音形成抗衡,削弱主音的—统地位,使调式属性丰富化复杂化;终止旋法往往淡化对主音的依从性,其导向令人难以预料,甚至有意地出人预料,再加上跳动的旋法和紧缩的节奏,形成强烈的运动感和不稳定性。总起来看,特异终止式在调式和旋律上都与全曲基调构成相反

相成的关系,它追求强烈反差的新变化和刺激性,在理应平稳收束时突然促发新的动力和意境,给旋律运动的终结打了一个问号,不作明确结论,颇有异峰突起之状。这种终止式的基本美感是趋向于动,“音断意犹续,此时无声胜有声”,展示了一种繁富的动态美感。这种美感与楚艺术中常见的“流观”、“绮丽”、“惊采”等美感是相通的,并含有很浓厚的原始的、神秘的非理性色彩。

第三节 音乐与文化

楚乐之地方特色,与荆楚特殊的地理条件和历史文化背景有密切关系,从中并可找到诸多对应联系的例证。

一 地理环境的影响

荆楚地处中国南北交界的中心地带,在整个长江流域中它是最接近北方中原的一个前沿阵地,而相对北方地区来说,它又是拥有雄厚南方文化根基的南蛮之地,正如司马迁记楚人先祖“或在中国,或在蛮夷”,这种不南不北、亦南亦北的独特地理位置使楚人在南北文化交流中占了地利,极便于兼收并蓄南北文化因子。

自古楚地境内居住的民族杂多复杂,除楚人外,还有卢戎、濮、巴等“南蛮”,戎蛮、徐、越等“东夷”,多民族的长期混杂使楚文化能充分吸收各民族文化的精华。

西周时期,荆楚文化就开始与周邻文化融会,东周时期更进一步吸取融合南北文化的精华,如青铜工艺方面的编钟原取之于中原周文化系统;鄂西湘西一带巴式虎钮**𠄎**于体现了与巴蜀文化的交汇;鄂东湘东湘南一带出土的大量吴越器物表明了与越文化的交汇,如此等等。

楚人对周边文化并不是简单的吸纳照搬,而是对之进行了新的综合改造,从而创造出既兼收并蓄,又有鲜明自身特色的文化体系。如精美绮丽的楚国青铜礼器,江陵楚墓多见的虎座鸟架鼓等,均与中原庄重严肃的面目全然不同,显得清新活泼,情趣盎然。这些器物的造型都反映了楚人漠视定法,不囿传统,革故鼎新的创造精神。

楚地的自然地貌相当多样而复杂,境内山原水原杂错分布,江河湖泊与平原山林交相辉映,自然物产和劳动方式比北方更多样化,如司马相如在《子虚赋》中描述云梦的地貌和物产:“云梦者,方九百里,其中有山焉。其山则盘纡弗郁,隆崇律卒;岑岩参差,日月蔽亏;交错纠纷,上于青云;罢池陂陀,下属江河。其土则丹青赭垩,雌黄白(土)付,锡碧金银,众色炫耀,照烂龙鳞。……众物居之,不可胜图。其西则有涌泉池,激水推移;……其中则有神龟蛟鼉,……其北则有阴林巨树,梗楠豫章,桂椒木兰。”(《史记·司马相如列传》)这些地理环境和民族分布的特点对楚文化的形成有决定性作用,它直接蕴氤孕育了楚人特有的风俗性情和审美情趣,从而对楚乐的形式风格发生巨大的影响。

二 风俗习惯和精神气质的影响

多彩多姿的生存环境,造就了楚人特有的风俗习惯。奇异的山水,极易培育人的想象幻想,故楚地民风自古就信神好祠,喜作乐鼓舞以事神。楚地盛行民间祀神乐舞的传统习俗早在战国时期已引人瞩目,独立于世。从屈原改编而传世的《九歌》、《招魂》等作品中我们不难见其端倪,其盛大巫觋乐舞表演中迸发的奇特想象和炽热情感,与北方重静重中的音乐风格形成鲜明对照。奇异民风波及人们的生活风貌,形成了以幻想、抒情、奇异为典型特点的浪漫主义的精神气质。如清人洪亮吉《春秋

时楚国人文最盛论》中所言：“楚之山川又奇杰伟丽，足以发抒人之性情。”日本学者青木正儿在《中国文学思想史》中谈到南方地理对文艺思想的影响时指出：“南方气候温暖，土地低湿，草木繁茂，山水明媚，富有自然资源。……所以，南方人生活比较安乐，有耽于南国幻想与冥思的优闲。因而，民风较为浮华，富于幻想，热情，诗意。而其文艺思想，则趋于惟美的浪漫主义；有流于逸乐的华丽游荡的倾向。”^①，崇尚抒情浪漫的精神气质又直接导致楚人“重奇主繁”审美观的形成。从古至今，楚乐那任性而发的直畅热烈情感，富于动感的旋律音调、繁丽多姿的音乐色彩、奇诡流动的形式结构，无不高扬着浪漫主义精神。完全是精神解放、艺术自由的颂歌。

前述的“楚宫”、“楚羽”音调结构，特异终止式及色彩的缤纷多彩等音乐现象，无不与荆楚特殊的地理环境和民风民俗密切相关，均直接映射出楚人丰富奇异的想像力和炽烈浪漫的精神气质。

三 方言语音的影响

楚地方言与周边相邻地区交融渗透，音随境迁，十分复杂，各地语音声数有四声五声六声之别，同样声数，又有曲折走向之异。这一方言格局对音乐色彩的影响最为明显直露。各地方言字声的高低、升降直接影响到地方音调和行腔，特别是句末字的字声直接影响到旋律句式的“扬抑”格式，制约旋律的地方色彩。即使歌种、标题和唱词全同的一首民歌，在不同地区传唱时，由于当地方言声调的不同，导致旋律音调和色彩也会发生相应的变化。这就证明了方言声调对旋律色彩的的影响和制约。典型

^① [日]青木正儿：《中国文学思想史》，孟庆文译，第3页，春风文艺出版社1985年第1版。

之例如湖北灯歌《十绣》^①(曲例 81),各地的唱词完全一样,但因方言声调的不同,影响到其旋律发生不同的形态和色彩。

^① 参见《民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》。



第四章

水乡清韵——吴越色彩区

长江越过两湖地区,进入江面宽阔、地势平缓的苏皖平原和长江三角洲平原地区,此区域大致以江浙两省即古吴越地区为中心。吴越在古代均属百越的分支,其地理环境、气候条件和文化习俗大体相似。此区湖泊河网纵横,在长江以南分布着广阔的红色盆地丘陵、连绵的稻田、不尽的桑林,每年雨量充沛,空气湿润,土地肥沃,是天下最富裕的鱼米水乡。

江浙是中国古代文明的发祥地之一,据历史文献考证,连云港市海州一带是黄帝时代的“少昊氏遗墟”。徐州市及其附近是唐尧时代的“大彭氏国”。绍兴会稽山麓的禹陵,相传是大禹的墓地。在5万年前的旧石器时代,就有原始人类在浙江西部山区一带活动,到距今六七千年前境内的人类活动范围已相当广泛,新石器时代遗址近两百处,分别属于河姆渡文化(距今6000—7000年),马家浜文化(距今4000—5000年)。1973年在浙江余姚县河姆渡发掘的文物中,有种类齐全的骨、石、陶、木制成的生活用具,大量保存完好的古代稻谷、色彩鲜艳的漆碗,能吹出完整音阶的多孔骨哨吹管乐器。此外较有代表性的还有青浦蒿泽文化(约公元前4000年)和良渚文化(公元前3300—2250年)。这些表明早在新石器时代,这里的人民就创造出了令人惊叹的史前文明,证明了长江流域和黄河流域同是中华民族的发

祥地。

吴、越皆为历史悠久的古国。吴为周太王长子太伯之后,越为夏少康庶子之裔。吴居今苏南,都于吴(江苏苏州);越居今浙江,都会稽(今浙江绍兴)。是许多历史朝代的地域政治文化中心。

吴越具有共同的历史渊源,经长期发展形成了独具地域特色的吴越文化。《吕氏春秋·知化》:“夫吴与越也,接土邻境壤,交通属,习俗同,言语通”。《吴越春秋·夫差内传》载吴与越:“同音共律,上合星宿,下共一理,”《越绝书·记范伯》:“吴越二邦,同习共俗”。吴越人使用的语言属胶着语^①,与中原的语言从语序到发音都有很大区别。

吴越一带经济开发较早,早在东汉时期(公元25—220年),浙江就出现了较大规模的水利工程,煮盐业、制瓷业达到相当水平。3世纪以后,城市经济商业日渐繁荣,进入6世纪,社会经济迅速发展,杭州、嘉兴、苏州成了中国江南重要的粮食产地,手工业生产发达,商品经济活跃。

吴越文化繁荣,人才辈出。仅浙江就出现了一大批思想家和文化名人,如哲学家陈亮、刘基、宋濂、王阳明,诗人骆宾王、孟郊、贺知章,画家徐渭、任伯年、吴昌硕,书法家王羲之,科学家沈括,戏剧家李渔,教育家蔡元培以及章太炎、王国维等国学大师。

吴越音乐历史十分悠久,传统音乐遗产极为丰厚。发掘于河姆渡的多孔骨哨、单孔陶埙,表明早在新石器时期这里就有了较精良的乐器制作和一定水平的音乐表演活动。江苏六合程桥东周墓出土的九件编钟均有勾吴之字铭,表明是吴王夫差时代的音乐遗物。

夏禹时,涂山之女作《候人歌》,《吕氏春秋·音初篇》认为其

① 胶着语是一字合多音胶着而成,不像华语是孤立语,一语只一音。



是南音之始。春秋时,有越人拥楫而歌的记载^①。1982年在绍兴战国墓出土的春秋铜品制葬中,有六个乐伎铜俑集体歌舞演奏的场面。秦汉和三国时期,歌舞百戏在江浙已颇流行。如海宁出土的东汉墓画像砖中,人物众多、乐舞纷呈的百戏图,同墓出土的抚琴女俑,面带笑容,栩栩如生。武义县出土的三国瓷质谷仓罐,上有少数民族的乐舞。

东晋时,歌舞更盛。由于中原世家大族的南迁,不少崇尚音乐歌舞的文化名人如谢安、谢灵运、桓伊、王羲之等随之定居浙东,促进民间歌舞相沿成习,蔚然成风。至南北朝时,歌舞发展更为蓬勃,且出现了一批专门教习乐舞的村庄。直到唐代,“尚有数百家习音乐,江南声伎,多自此出,所谓舞出前溪也”^②。

隋唐时代,乐舞活动更加繁盛。唐时杭州“骈衢二十里,开肆三万室,游客荟萃,风物繁富,形胜浩伟,驾苏州而上之”^③。当时名曲广传,高手云集。如唐段安节《乐府杂录》就记载了吹笛高手李谟的表演和名曲《望江南》的来历等轶事。

宋代江浙经济飞速发展,民物康富,促进工商业和文艺的空前繁荣。据《都城纪胜》、《繁胜录》、《梦粱录》、《武林旧事》等书记载,当时仅杭州的各种表演形式就有百种之多。其中涉及音乐歌舞的主要品种有杂剧、院本、唱赚、诸宫调、大曲、清乐、小唱、谈唱、京词、耍令、小说、角抵、参军、吟叫等。可谓无乐不有,百戏杂陈。

随着各种艺术的争奇斗艳,涌现了一大批知名艺人。如杂剧有刘景长、王喜、盖门庆等百数十人;唱赚有濮三郎、李二郎等三十余人;小唱有萧婆婆等四十多人;诸宫调有高郎妇等;谈唱

① 见刘向《说苑·善说》。徐陵《玉台新咏·越人歌》。

② 唐李华《苕溪渔隐丛话》记载:“德清县南之前溪村,为南朝习乐之处,歌舞之乡。”转引自《中国戏曲志·浙江卷》第4页。中国 ISBN 中心出版,1997年12月。

③ 转引自上注。

有童道、将居安等。加上各种器乐演奏者,知名乐人不下千人。随着音乐专业演出活动的兴旺,还出现了一批职业艺人和业余爱好者的“会”、“社”组织。著名者如“绯绿社”、“遏云社”等。江浙一带音乐艺术品种繁富多样,民间器乐形式方面具代表性的合奏乐种有江南丝竹、十番锣鼓、十番鼓、浙东锣鼓等,独奏曲方面以二胡、琵琶、鼓较突出,涌现了许多经典名曲如《二泉映月》等,这些音乐至今仍广为流传,历久不衰,为广大观众所喜爱。

吴越山歌民谣多不胜举,美不胜收。古越人生活在水乡,常泛舟拥楫而歌,《说苑·善说》中保存的《越人歌》,记录了当时越人泛舟时唱的一首情歌,其辞皆方音土语,难为外地人所识,大意是:“今夕何夕兮,褰舟中流,今日何日兮,得与王子同舟。蒙羞被好兮,不訾诟耻。心几顽而不绝兮,得知王子。山有木兮木有枝,心悦君兮君不知。”《吴越春秋》亦曾记载渔父之歌曰:“日月昭昭乎,寢已驰,与子期乎,芦之漪”。这些歌曲都有浓厚的地方特色。南北朝时产生的“吴歌”与荆楚“西曲”并雄于世,共同构成后来代表华夏正声的“清商乐”的主源。

明代吴歌广传于世,备受文人青睐,列为时调之首。如陈宏绪在其《寒夜录》中引“卓珂月”说:“我明诗让唐,词让宋,曲让元,庶几吴歌、桂枝儿、罗江怨、打枣杆、银绞丝之类为我明一绝耳。”明代吴歌见载者有冯梦龙辑《苏州山歌》332首,醉月之辑《吴歌》61首,以爱情题材居多,多用江南方言俚语,并有“四句子”山歌和“长山歌”两种形式^①。其中很多四句子山歌的唱词在今天仍在流传,如冯氏所辑《月上》,是苏南一带较有名的民歌,在钱静人1953年编辑出版的《江苏南部歌谣简论》和胡怀琛《中国民歌研究》一书中都曾提到此歌,胡氏并以此论述吴歌的风格

^① 参见高厚永著:《明代流行的吴地山歌》,音乐研究1958年第2期第55页。

特点：“苏州山温水软，甲于全国。代表这地方人情风俗的民歌，钟了山水灵秀之气，就是男女相悦之词也是清扬秀媚，和其他地方的民歌不同。”长山歌是较稀有的形式，它将四句头山歌从中分为两半，中间插入大段说白与民间小曲《打枣歌》、《驻云飞》等，实为民歌向戏曲、说唱音乐等更艺术化品种过渡的形态。今天苏南一带仍流行长篇山歌如《狄庚》，全歌共分[开场]、[哭七七]等七大段，每段均用四句歌调复沓，全歌以多首四句山歌连接而成。

吴越戏曲音乐也有重要地位。南宋时期源起于温州农村山歌小曲的“永嘉杂剧”，又称“南戏”、“戏文”，被中国音乐学界视为中国戏曲音乐正式形成的标志。明代各地民间戏曲声腔勃起，其中浙江的海盐腔、余姚腔，江苏的昆山腔，江西的弋阳腔先后盛行于世，声誉显赫，史称“明代四大声腔”，这全国驰名的四大声腔中，诞生于吴越之域的就占有三个。昆山腔经过明代戏曲音乐家魏良辅的创新改革，其唱腔曲调更为婉转优美，经戏曲文学家梁辰鱼写剧本《浣纱记》搬上舞台后，深受人民喜爱，一时盛传大江南北，在中国戏曲音乐史上起到承前启后的重要作用，对后来各地新兴的剧种声腔有深远影响，有“百戏之王”的美称。清代，江苏地方声腔滩簧腔出现后，又沿长江南岸作半叶型扩展，哺育了南方各地的民间说唱和戏曲音乐品种。现江浙戏曲品种之多，在全国都是首屈一指的。江浙两省现存的剧种有40多个，影响较大的有昆剧、锡剧、淮剧、扬剧、滑稽剧、淮海戏、柳琴戏、梆子戏（江苏省）、调腔、醒感戏、婺剧、目连戏、滩戏、杭剧（浙江省）。

江浙说唱音乐也颇繁盛，江苏一省的说唱音乐就有15种，各具特色，源远流长，其中苏州评弹、扬州评话、徐州琴书、淮河锣鼓、南京白局等影响较大。

吴越世称文物之邦，名胜古迹众多，历代为文人名士荟萃之

地,其宗教音乐一直繁盛并在全中国扮演着重要角色,舟山地区的普陀山、江苏常州天宁寺等均为我国佛教名山显寺。以佛教音乐发展史而论,自南北朝时期就有南北两派之分,其中梵呗作为佛教音乐最早的唱念音乐形式,虽也起源于北方,但后来由于北方政局的动荡也不得不迁往江南,使江南吴越成了保存与宏传佛乐的主要基地。统观佛教史传,关于仪轨与音乐的记载,总是南详北略,江南佛教特别注重音乐的运用,世称“礼乐佛法”或“衣冠礼乐”,即唐僧神清《北山录》中所谓的“游于艺”和“南则枝叶生于辞行”中国佛乐历代盛行于南方,其大本营则在吴越一带,如浙江天宁寺至今仍是南派临济宗的重要基地。道教音乐同样如此,仪式音乐传统始创于南朝吴人陆修静,以后历代的发展也总是南盛于北,且以江浙为盛传的中心区域。道乐史上的重要人物陶弘景、陆修静,主要宗派灵宝派,重要科仪音乐文献《灵宝领教济度金书》等,都出自江南吴越之地。

第一节 特色乐种

江南乐种丰富,地方色彩鲜明,艺术性较成熟的职业化雅集型乐种特别盛行。

一 吴歌越调

早在南朝,吴歌就盛行于民间和文人阶层,《乐府诗集》中收录的吴声歌曲(属清商曲辞)就达 340 首之多,多是清丽动人的民间情歌,风格温柔敦厚,婉约轻扬。唐宋时吴歌由五言为主的格律变为七言四句诗体。苏轼在杭州听到当地民歌时说:“吴人用其语为歌,含思婉转,听之凄然。”今天江南流传的丰富民歌品种,都是古代吴歌越调的有机发展。每当春天来临之时,高亢有力和优美的田秧山歌在长江两岸回响。在沿海地区,各种船工



号子和打夯、打碓的号子在海上、建筑工地此起彼伏。每当春节和其他喜庆节日,在里巷院坝又有旋律简朴、节奏欢快的各种歌舞小调唱起,增添了节日的欢快气氛。

多种民歌形式中,最得古代吴歌神韵者,首推小调。其唱词语言,表现手法、句式结构等仍保留了古吴歌的传统,不独成为江南民歌的佼佼者,也代表着整个江南音乐的风格特点。江南小调的基本艺术特色有三,其一是旋律精致繁丽,优美动听,韵味柔媚婉转;其二是旋律形态相当规范稳定,形成了若干较固定的调型,如《孟姜女春调》、《无锡景调》、《六花六节调》等;其三是流传范围甚广,不少小调在全国各地都有流行,并可套用各种不同的标题唱词内容,由此形成变体繁多的小调家族。以上艺术特色的形成原因,主要在于历来有较多文人和职业性艺人参与其创作表演,有繁盛的印刷出版业辅助传播,使得江南小调得到更多加工和提高,形式趋于稳定,艺术性臻于成熟。下面介绍分析几首流行的江南小调曲例。

孟姜女春调 我国流传最广、影响最大的江南小曲基本曲调之一。春调在有的地区叫做“唱春”或“送春”。每到春节期间或立春前后三日内,唱春者手持锣扁鼓,边打边唱一种旋律流畅、形式规整的小曲。它所表现的内容广泛,或述说离别悲怨之情,或唱恋爱故事,还有叙述性较强的内容,题材有传说故事,吉祥如意,四季农村景物,传授知识或男女私情等,因而传唱中形成了《梳妆台》、《十杯酒》、《尼姑思凡》、《孟姜女十二月花名》、《过关调》等多种不同歌名。此调的曲调渊源于江浙一带的山歌、灯调,至迟在清代便应形成。曲调流传各地后在具体旋法乐汇方面有不同程度的变化,形成众多变体曲调。苏州的《孟姜女春调》是原始母曲(曲例 82),其基本形态特点是方整性的“起承转合”四句体乐段,各句落音分别为商、徵、羽、徵,五声徵调式,形式严谨,旋律流畅,窄声韵的核心音调,旋法以级进为主,节奏

平衡均匀,风格流丽柔婉,表情深切细腻,江南色彩鲜明。这些基本形式特点在各地流传的变体曲调中有不向程度的保留,显示出其间的亲缘关系。《春调》的唱词多为十二段,分别以十二月的时令花名为序,叙述秦始皇筑长城时一对新婚夫妻生离死别的故事。明清以来它不仅广泛流传于南北各地,还广泛出现在各地戏曲、曲艺中作为曲牌使用。

姑苏风光(剪靛花调) 又称《大九连环》(曲例 83),是江浙民间艺人用当地的时调《剪花》,《鲜花调》,《六花六节》,《汀江浪》,《吟吟调》等曲调联缀而成的形式长大的套曲结构,以歌唱苏州一年的秀丽风光和风俗人情。第一段用剪靛花调作序引,音乐清秀,细致,旋法以级进为主,润腔细巧,装饰音较多,是剪靛花调在江南的变体典型。

茉莉花(鲜花调) 清代以来流行的小曲,当今流传全国南北,变体众多,其基本旋律形态是:起承转合性质的四句体乐段(曲例 84),落音分别为徵、宫、羽、徵,第一句由两个旋律对称的短句构成,落音相同,唱词相重叠:第三乐句紧缩后与第四乐句紧相衔接。第四乐句唱词靠前,句尾有拖腔,整个旋律起伏较大,旋法及节奏形态变化较多,音乐曲折流畅,抒咏性强。《鲜花调》所配歌词与一般小调不同,它的题材范围很窄,多只唱《茉莉花》原词,又叫《张生戏莺莺》,叙述《西厢记》中张生与崔莺莺自由恋爱的故事。有十余段词,情节简单,接近于民间常见的男女私情类民歌。歌词以香甜秀丽的茉莉花比喻爱情的甜美,借以抒发仰慕可爱少女之情。

二 戏曲音乐

吴越之地自古城市商业经济繁荣,市民文化较发达,因而适应市民趣味的戏曲音乐特别盛行,在中国戏曲音乐史上占有极重要地位的声腔剧种多产生于此地域。

1. 南戏音乐

南戏起源于浙江温州,又名温州杂剧或永嘉杂剧,当地亦称戏文,大约形成于12世纪,它是在浙江农村民间音乐基础上,吸收了宋杂剧和民间散乐而形成的有歌,有舞,有念白与滑稽表演的民间戏曲形式。所用音乐是南方色彩的南曲,故后来也常将南曲作为南戏的代名词。曲调采用五声音阶,多用级进和小跳进行,节奏舒缓,字稀腔长,音乐风格委婉柔美。音乐来源很广,主体是当时的民歌和词调,同时吸收了唐宋盛行的歌舞大曲和唱赚等音乐形式的材料,而将多种音乐材料化为一体,形成了自己的风格。南戏音乐形式十分灵活自由,突破了杂剧宫调理论的限制,而在一剧音乐中有多个宫调的混合运用。还突破了杂剧每折只由主角主唱,其他人只说不唱的陈规,剧中各种角色均可唱曲,且有独唱、对唱、合唱等多种演唱形式,这些都增添了音乐的对比和表情幅度。音乐曲调的运用已有初步的戏剧性,正剧人物如生旦多用典雅庄重的词调,喜剧人物如丑、净等则多用诙谐活泼的流行小曲。早期南戏音乐保留着较多民间音乐朴素自由的特点,后来经过文人剧作家的加工改造,渐形成一些定规。如在成套曲调的连接上有了一定的排列顺序,常用含“赚”或不含“赚”的“缠令”体,也就是前有引子,后接若干不同曲牌的联曲体式。同一曲调连续使用时,往往采用“前腔换头”的手法。也常使用“集曲”的创作技术,即将几个不同曲牌中的若干乐句重新组合为一新曲。

早期南戏的剧目主要有《王焕》、《赵真女蔡二郎》、《王魁负桂英》等,传世作品仅有见载于《永乐大典》中的《张协状元》等三种。元末出现的一些著名作品如《琵琶记》、《荆钗记》、《白兔记》、《杀狗记》等尚流传至今。据杨荫浏先生著《中国古代音乐史稿》研究认为,宋南戏尚有一些乐谱保存至今,其中《王魁旧传》计有6曲,《王焕传奇》计9曲,《乐昌分镜》计6曲,《梅岭失

妻》计 19 曲,以上残存曲谱共 40 曲,均收载于《九宫大成南北词宫谱》。

2. 昆腔音乐

明初中国戏曲音乐以直承南戏传统的传奇为主流,明中叶后渐出现南方各地民间声腔勃兴的新局面。在众多地方声腔剧种中,以海盐、余姚、昆山和弋阳四大声腔最负盛名,四大声腔中,又以清丽悠远的昆山腔为翘楚。

昆腔为元末正年间(公元 1341—1368 年)居住在江苏昆山附近的顾坚所始创,故名昆山腔,后称“昆曲”、“昆剧”,至今以有 700 多年历史。早期昆山腔仅为地方小戏,经明中叶戏曲音乐家魏良辅等人苦心钻研十年,兼融北曲南腔之精华,并在唱腔唱法上作重大改革提高之后,跃居诸腔之上,风靡全国,成为南方传奇剧中最重要声腔,对后来戏曲音乐的发展产生深远影响。

魏良辅的昆腔改革,要点在“调用水磨”、“拍捱冷板”,即拉长放慢原来的节奏形式,创造了特慢的赠板节拍八四拍,又在慢节奏基础上,繁密加花其旋律音调,使歌曲变得更加细腻委婉,从而形成一种悠扬柔曼的旋律体系。其次强调咬字正音,要求声腔协和于字调的四声转折,演唱时要将唱词声韵的头腹尾吐清道明,以准确唱出字词,“启口清圆、收音纯细”,遂进一步发展了南曲字少腔长的抒情特点,形成“转音若丝”的唱法。此外他还充分借鉴了北曲的音乐,大量穿插北曲唱腔,形成南北合套的声腔体制外,还创立了一种集弦索、笛箫管和鼓板为一体的规模完整的伴奏乐队。

传奇剧作家梁辰鱼(约公元 1519—约 1591 年)用改革后的昆腔创作了戏曲史上第一部昆曲剧《浣纱记》,推动了昆曲的发展传播。从此,优秀剧目迭相产生,其中以明代汤显祖的《牡丹亭》、清代洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》最为杰出,其标志着昆曲的黄金时代。昆腔的音乐和表演艺术十分丰富,自成



一体,全国各地许多剧种都接受了它的影响,形成了昆山腔系统,有北方的北昆、京昆,南方的苏昆、湘昆、川昆、永(嘉)昆、宁(波)昆等,其音乐分成南曲、北曲两大体系。南曲多用五声音阶,级进旋法,曲词配合为一字多音,风格柔和优美,多用于表现少女和文弱书生形象的戏目中,如:《思凡》中的《哭皇天》,《游园》中的《步步娇》、《醉扶归》,《长生殿·定情》中的《古轮台》等。北曲多用七声音阶、大跳旋法、字多腔少,风格偏于豪放慷慨,多用于表现英雄人物形象的剧目,如《安天会》中的《醉花荫》、《喜迁莺》、《出对子》等。

清末,更通俗化的梆子皮黄声腔崛起后,过分雅化的昆曲因不能适应普通群众的审美趣味而逐渐衰退,但昆曲在几百年间创造积累的大量剧目、创作表演经验和优美曲牌,却为后来的许多声腔所继续发展和运用,在戏曲音乐史上起到承前启后的重要历史作用。

昆曲作为一个发展成熟的剧种,在音乐创作表演方面积累了丰富的经验。首先,强调咬字正音,较好地解决了字正与腔圆的辩证关系。即音乐唱腔既要使唱词咬准唱清,使听众明白词意剧情,同时又不完全受制于字音,要充分将旋律的美感表达出来。解决的办法是,在唱腔的开始处和配唱词的地方要强调字正,将四声阴阳曲折唱准确。唱腔开始部分习惯叫做“腔头”或“出口腔”,腔的中间部分叫“腔腹”,腔的结束部分叫做“腔尾”。唱时要将每字声韵的头腹尾吐清楚,是谓“字正”。而在拖腔的地方才可摆脱字调语音曲折走向的制约,尽可能发挥好曲调的自身艺术逻辑,做到“腔圆”,即腔调圆润动听。若腔的尾部过渡到另一字腔,则尚须加用“联络腔”。其次,昆曲在依照唱词字音的阴阳配制唱腔方面,还形成了一些固定的格律,即所谓“四声腔格”,并因南北曲唱字读音的不同而有所变易。再次,每一曲牌都含有代表本曲牌基本性格的短小旋律型,称为“主腔”,主腔

在全曲中具有确定性格、风格和基本表情范围的作用。最后,在整支曲牌或曲牌某部分还有某种特定节奏型,在全曲或全套各曲中反复出现,对唱腔内容的表现和统一也起重要作用。

昆曲的唱腔结构是用比较规范化的套曲形式。这种套曲一般分为引子、正曲和尾声三部分。引子尾声多用散板节奏的曲牌,正曲是套曲的主体,由若干曲牌连接而成。如南曲《牡丹亭》中的《游园》一折,由《绕地游》、《步步娇》、《皂罗袍》、《好姐姐》、《尾声》等曲联结而成,用《绕地游》这个曲牌作为引子,从《步步娇》到《好姐姐》是中心部分(正曲),《尾声》三句共十二板。

昆曲创作时还用各种方法突破曲牌的定格,一是“集曲”,将不同曲牌的材料重新集结,创出一个新曲。如《山桃红》,就是集合《下山虎》和《小桃红》两曲的材料而成的集曲曲牌。二是“犯调”和“转调”,即以一个曲牌作基础,根据不同情况和不同需要把其他曲牌的材料穿插进去。如《九转货郎儿》就是以元代说唱曲牌《货郎儿》的曲调作基础,并且作了九次“转调”处理而成的。

昆腔音乐以典雅细腻、柔美抒情见长,且以发音醇厚的曲笛伴奏为其特色。如《牡丹亭》《游园》一折中杜丽娘与婢女春香唱的《绕地游》曲牌(曲例 85),是南曲风格的曲调,二人且游且唱,载歌载舞,文词典雅优美,音乐悦耳动听,小音程结构的三音腔“do. la. sol”贯穿全曲,下行旋法的频频运用,使音乐在悠闲抒情中隐含几许淡淡忧伤。

3. 婺剧音乐

婺剧是浙江代表剧种之一。早在清末,已有诸多班社,演唱不同声腔。如唱高腔、昆腔、乱弹的“三合班”,唱昆腔、乱弹、徽调的“二合半班”,以及单一声腔的乱弹班、徽班等。各班社的基地均在婺州(今金华),故 1949 年合并成一个剧种时定名婺剧。婺剧是含高腔、昆腔、乱弹、徽调、滩簧、时调六种声腔的多声腔剧种。高腔又分西安、西吴、后阳、松阳四派,各有特色。昆腔称

“草昆”，比苏昆刚劲。乱弹又称浦江乱弹，有“三五七”，“二凡”、“拨子”、“芦花调”诸名目，均为板腔体。徽调从徽剧中的皮黄腔演变而来。滩簧又分兰滩、浦江两种，唱腔略同，富于生活情趣。时调为当地谣曲小调为主体的声腔形式。代表剧目为《双阳公主》，剧情曲折多变、险象环生，塑造了双阳公主深明大义、智勇双全的巾帼英雄形象。本书所附一段唱腔表现公主怀念狄清，情感深沉真切，音乐综合两种声腔，起首三句用散板的昆曲，音调凄凉凝重，入板的《小桃红》曲牌为过渡性，仅用原上下句结构的下句，声韵悠远，曲调动听。接下来的《二凡》属乱弹腔，因篇幅长大，曲例中暂略去（曲例 86）。

4. 沪剧音乐

沪剧是流行上海的地方剧种。前身为上海滩簧。原名本滩（本地滩簧），曾称申曲。1945 年定名为沪剧。滩簧原是流行于江浙一带的曲艺音乐，在清代便已形成，各地滩簧以苏州滩簧历史较长，约形成于乾隆年间（公元 1736—1795 年），其他地区如上海、杭州、宁波、无锡等地的滩簧则相继于清代同治、光绪年间（公元 1862—1908 年）出现。辛亥革命前后，各地滩簧大都先后发展成戏曲形式，起先大多沿用旧名，后多改称剧种名。沪剧在当地小调、滩簧、申曲的几个发展阶段中，唱腔逐步得到改进和提高，由原来较质朴的旋律逐渐转向秀丽轻柔、委婉连绵风格，音乐伴奏也逐步丰富，由原来一把二胡，增添了琵琶、小三弦、笛、箫等乐器，形成所谓“四件头”、“五件头”的乐队形式。在申曲阶段，特别在唱腔上一改过去平铺直叙的唱法，而追求抑扬顿挫、细腻生动，使人听来备觉亲切，耳目一新。此时，出现了以筱文滨为代表的婉转细腻，气度儒雅的“文派”唱腔。女角方面有以筱月珍、杨月英为代表的宽厚深沉、刚柔相济的“刚腔”。唱腔旋律起伏较大，开阔明朗，秀丽深沉。演唱时也很讲究字正腔圆，丹田运气，特别强调情真意深的表情唱法，至今仍影响着广

大沪剧演员。

唱腔有三类。

1. 第一基本腔:亦称长腔长板,属板腔体,有慢板、中板、紧板、赋子板等 17 种板式。这些板式具有较丰富复杂的节奏、速度和旋律的变化,同时又都可独立运用,能表现比较复杂的内容和人物内心活动。

音乐多取自东乡山歌小调,风格醇厚朴素,富有乡土气息。由起部、平部、落部三部分构成。起部包括引奏(俗称挥头,具有为演员起唱定音的性质),起腔(带腔的念白)。平部俗称“念板头”,系清板干唱,由上下句的反复叠成,吟诵性的旋律适用于大段叙述。落部,有上付,落腔和尾奏。

2. 第二基本腔:多采自苏滩,长期运用后已具有浓郁的沪剧风格。旋律性较强,宜于抒情,适用于多种场合。有《绣腔》、《迂回》、《阳血》、《迷魂调》等。

3. 山歌、小调:多来自江苏南部一带,经过融化作为插曲用。如《紫竹调》、《进花园》、《寄生草》、《汪汪调》等。音乐优美抒情,类似江南丝竹的风格。

长腔类的 17 种板式中以“中板”最常用,是中速的一板三眼的节拍,旋律朴实清雅,简练流畅,善于叙述性地舒展感情。“中板”又是各种板式发展的基础,用途最广。可运用于各种人物的独唱,对唱和观景赞叹,以及叙述性、说明性的对话场合。在表达喜怒哀乐、慷慨激昂等情绪时旋律变化并不大,而主要靠唱者用各种唱法和不同润腔来表现各种不同情绪。曲例如丁是娥在《庵堂相会》中饰演金秀英的唱段(曲例 87),其以平稳的节奏,朴素的旋法很好表现出一个纯朴智慧的少女试探意中人时殷切、诚恳的情感。

3. 越剧

发源于古越国所在地的浙江绍兴地区嵊县一带的剧种,故



名越剧。它由说唱艺术“落地唱书”发展而来。清光绪三十二年（公元1906年）春节期间，嵊县农村6名说唱艺人首次化装登台，串演《十件头》、《赖婚记》、《倪风煽茶》等，唱腔仍以“落地唱书调”（即“吟哦调”）为主，只用笃鼓、檀板按拍击节，的笃之声不断，故被称为“的笃班”，又名“小歌班”。后流行于桐庐、富阳、海宁、杭州一带，剧目多反映农民生活，主要有《卖婆记》、《卖青炭》、《箍桶记》、《养媳妇回娘家》等。随着小歌班在浙东南各城市流传，剧目逐渐改取坊间唱本或移植乱弹剧目，如《珍珠塔》、《双珠凤》等。唱腔简朴，为上下句变化反复，曲尾加“啊哦令哦令哦”人声帮腔的“令哦调”。伴奏仅以一板及一小扁鼓压拍打花点，早先只用男演员，俗称“的板”（以伴奏的音响特点而名）或“小歌板”。1916年后，小歌班数度进入上海，到1921年为区别于“绍兴大班”，以“绍兴文戏”名义演出于升平歌舞台。艺人魏梅朵等采用板胡（后改用平胡）、斗子等伴奏（称《正调》），在唱腔上吸取了绍剧、余姚清腔、武林调的音乐因素，丰富板式，创制了倒板、快板、清板、还阳调等。从此男班进入黄金时期。1923年，艺人金荣水受京剧“髦儿班”的影响，在嵊县施家岙办起第一个女子科班，短期训练后即以“绍兴文戏”、“文武女班”名义进入上海演出。1928年后，女子文戏科班大量涌现。因女声音域高于男声四五度，故吸取京剧西皮定弦法，创造出《四工调》，一时与男班展开竞争。1936年后，女班终因扮相俊美，曲调动听而取代男班，盛行于浙江和上海。抗战爆发后，一时涌入上海的女班竟达30多个，时称“女子文戏”。涌现出施银花、赵瑞花、王杏花、姚水娟、筱丹桂、马樟花等名角。1938年秋，已用“越剧”名称代替“女子文戏”。1942年，著名演员袁雪芬在大来剧场首倡改革，聘请吕仲等人为编导，以剧本制代替幕表制，建立导演制度；改革服装及舞台背景，采用油彩化妆，充实乐队，并与琴师合作创造定弦 sol、re 的尺调腔，成为新越剧的声腔基调。表演上也吸

取昆曲和话剧表演艺术之长,使越剧得到丰富和发展。1945 年建立雪声剧团,使越剧艺术的表现力更加丰富多彩。此时范瑞娟在演“梁祝哀史”中与琴师周宝才创造了定弦 do sol 的“弦下腔”,丰富了越剧曲调。越剧在语音上吸收中州音韵与浙江官话结合,唱腔扩展为四句体,并逐渐形成慢板、中板、快板、小板、弦下调、南调等板式体系,伴奏乐器增多,1947 年以后,越剧唱腔形成了多种流派艺术,在百花齐放的发展中推动越剧音乐愈加成熟完善。

越剧唱腔体制属板腔体,基本调为复乐段性质的四句体。曲调多为五声音阶的级进样式,以宫、徵调式为主。过门则用七声音阶为主的加花伴奏形式。常用乐器有二胡、扬琴、三弦、箫、笛及小件打击乐器。音乐风格偏于柔媚清丽,富有江南色调。

主要剧目有《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《西厢记》、《追鱼》、《祥林嫂》、《屈原》、《盘夫索夫》、《南冠草》、《碧玉簪》等,其中绝大部分已摄制成影片。越剧还多次出访前苏联、前东德、朝鲜、越南等国演出,受到热烈欢迎。

越剧《梁祝》的内容大抵与民间传说情节一样,本书仅附录《楼台会》后部分唱腔(曲例 88),唱词浅显而又深情,祝英台在低音区缓慢吟出抒情优美的唱段,情真而意切,沁人肺腑,十分动人。梁接唱的一段亦用尺调慢板,但情调更沉凝波动,绝望与无奈之情毕现,他的悲痛是压抑的含蓄的,反倒显出深沉,揪人心脾。唱腔多次暂转入下四度调,很妥帖地表现出梁祝二人悔爱交织,愁肠欲断的复杂情感。唱腔旋律细腻委婉,节奏细碎繁密,听来妩媚动人,体现出浓厚的江南音乐风味。

三 苏州弹词

流行于江苏南部、上海,以及浙江的杭、嘉、湖地区的说唱音乐品种。现知最早的说唱曲本见元末杨维桢(公元 1296—1370



年)所作《四游记弹词》(《侠游》、《仙游》、《梦游》、《冥游》)。明代中叶,弹词在江浙一带已很盛行,当时的著名作品有杨慎(公元1488—1559年)编写的《二十四史弹词》。清初陶贞怀在《天雨花》中有“弹词万本将充栋”之说,可见其作品之丰,发展之盛。弹词的表演技艺在清中叶已相当成熟。乾隆皇帝在1762年南巡时,听过著名艺人王周士的弹唱后,封他为七品京官。清嘉庆年间已有陈(遇乾)、姚(豫章)、俞(秀山)、陆(士珍)四大名家涌现。以说唱《珍珠塔》知名的马春帆在《耍孩儿》一文中说到:“今生岂有无名死,想当初,陈、姚、俞、陆好功夫,敏捷心思。”徐珂在《清稗类钞》(公元1917年)中曾提到:“同治初年,吴门弹词家著名者为马(如飞),姚(似章),赵(湘舟),王(石泉)”。他们对弹词艺术都有所创新。当代苏州弹词的唱腔流派大致可归为三个腔系,即陈调,俞调和马调。

陈调,清乾隆年间陈遇乾所创,其特点是苍劲浑厚,宜于表现悲壮慷慨之情。如刘天钧演唱的《武松打虎》,高亢挺拔;蒋月泉演唱的《厅堂夺子》,激越愤慨等。现常用作老年角色的唱腔。

俞调,清代嘉庆年间俞秀山所创。其特点是速度缓慢,音域宽广,激越多变,清丽圆润,有“三回九转”之趣,富有阴柔之美,适于作旦角唱腔。20世纪30年代末,又经蒋如庭,朱介生等人加以丰富提高。俞调后又衍化出柔中含刚的祁(莲芳)调,清彻豪放的夏(荷生)调,紧弹宽唱的杨(振雄)调等。

马调,清代马如飞所创。其特点是质朴爽利,韵味深长,富于吟诵性,大段叙事,一气呵成。常用的凤凰三点头和叠句的唱腔句式,也是马调的特色之一。马调对后来弹词唱腔的发展影响很大,先后衍生出沈(俭安)调、薛(筱卿)调,琴(朱雪琴)调、周(玉泉)调、蒋(月泉)调。

蒋调以其遒劲深沉、含蓄细腻而韵味醇厚的唱腔和唱法在弹词界广为流传。出自周调与蒋调的丽(徐丽仙)调又以清新多

变、表现丰富的唱腔为弹词音乐另辟蹊径。

弹词的伴奏乐器以使用弹拨乐器小三弦、琵琶等而得名,《清稗类钞》说:“《弹词》家普通所用乐器,为琵琶与三弦二事。”表演时演员自弹自唱,有单档、双档等表演形式。单档是一人用琵琶或三弦自弹自唱;双档由一人弹琵琶、一人弹三弦,轮番说唱。也有加二胡等乐器,由三人以上表演的形式。唱词以七字句为主,偶加三字头或夹杂三字句、五字句等。基本唱腔是上下句变化反复结构。

传统曲目都为长篇,如《珍珠塔》、《玉蜻蜓》等。表演形式灵活简便,善用叙事、代言相结合的手法和说、噱、弹、唱的艺术手段描绘故事情节,刻画人物性格。在正书演唱前,常加唱纯歌唱性的“开篇”。为了了解不同流派唱腔的音乐特点,我们选择了三段《弹词》乐谱来分析俞陈马三调歌唱的不同风格。由于当时他们本人唱的弹词没有留下音响资料和演唱乐谱可供参考,只能采用仍在近代流传的各派传人唱腔,这些唱腔是继承发展三调的结果,其和原始形式当然会有着一定程度区别。但这些唱腔仍保留了前人各派的基本特点,可供我们今天遥想当时各流派大师的风韵。

其中俞调陈调的两段唱腔摘选自《林冲》剧目,分别由朱慧珍、刘天韵演唱,马调则由薛筱卿唱,用于《红楼梦》中《紫鹃夜叹》一出剧。

林冲是《水浒传》中农民起义的人物之一,他由安于现状,逆来顺受,终至被逼上梁山,走向反抗的道路。前后两段唱腔描写是林冲性格发展过程中的重要环节。音乐情调上,前段婉转优美而恳切,后段豪迈苍凉而深沉(曲例 89)。唱者的确是创造性地运用了俞、陈两调的特点,相当深刻地表达了特定故事人物在特定环境中的思想感情。

《红楼梦》中贾宝玉和林黛玉是具有叛逆性格的人物,但他

们的爱情在封建势力压制下只能落入悲剧的结局,当贾宝玉被蒙蔽和薛宝钗举行婚礼时,正是林黛玉在潇湘馆断气的时候,而紫鹃对黛玉的命运深感悲悯,《夜叹》一出,即用叙事的手法,表现紫鹃此时的心情,质朴如诉的音乐含有一股凄凉意味,很好地表达出紫鹃的同情心理,也很好地体现出马调质朴爽利,长于韵味和吟诵叙事的流派唱腔特点(曲例 90)。

四 民间器乐

1. 江南丝竹

流行于江苏南部、浙江西部和上海地区的丝竹乐种,早先泛称“丝竹”,因其演奏风格以清雅细腻为特色,故有“清音”之称。后因在江南一带最为盛行,音乐又富于秀丽的江南色彩,人们又称之为“江南丝竹”。

丝竹的运用场合,除主要用于合奏外,还较多杂用于吹打、戏曲、曲艺、宗教音乐之中。丝竹团体多由城乡民众自发地组织,一般认为清末前后就有丝竹乐班出现,其全盛时期是 20 世纪 30 年代到 50 年代。目前所知最早的丝竹乐社是 1911 年建立的“文明雅集”,此后,相继成立了“钧天集”、“清平调”、“雅歌集”,20 年代又有“国乐研究社”、“云和音乐会”等。其集社组织有商业性和自娱性之别。商业性组织称“丝竹班”,成员多为亦农亦商、亦工亦艺的农村、城镇劳动人民,应聘于风俗节日和婚丧喜庆场合演奏。自娱性组织称“清客串”,在工余闲暇于茶馆、私人住宅演奏,即使为亲友婚丧场合演奏亦不收费。

江南丝竹乐队是以丝弦和竹管乐器相结合,乐队组织很灵活,人数二至七、八人不等。从一丝(二胡)一竹(笛或箫)到较大的乐队都可演奏。一般较完整的乐队所用乐器计有:二胡、小三弦、琵琶、扬琴、笛、箫、笙、鼓、板、木鱼、铃等。演奏时常以二胡或笛担任主奏,完整演奏主旋律,而其他乐器则在主旋律基础上

即兴加花变奏,以能发挥乐器特色为上,但又须有层次地加以安排,以在曲调、节奏和音色音响上相互照应、补充,一般按你繁我简、你动我静、有高有低、有断有连、嵌档让路的原则,迂回穿插,浑然一体。乐曲大多源于民间,有的是根据较古老的传统乐曲改编而成。流行的乐曲有“八大曲”之称,但有两种说法,一般认为包括:《老六板》(或《老三六》)、《中花六》、《欢乐歌》、《慢三六》、《云庆》、《行街》、《慢六板》、《四合》^①。两种说法大同小异,只第一曲不同;实际上,八大曲及其变体或同曲异名的一些乐曲,都是从《六板》、《三六》、《四合》、《欢乐歌》四大曲衍变出来的,如《行街》和《云庆》即衍生于《四合》。此外,较流行的乐曲还有《快六板》、《快花六》、《霓裳曲》、《鹧鸪飞》、《柳青娘》等。

音乐风格可用“小(小型)、轻(轻快)、细(纤细)、雅(雅致)、花(彩)”几字概括,小指乐队编制的小巧,也指乐曲结构的短小精悍,有一气呵成之状;轻,指音乐情绪偏于轻快活泼、明快舒畅,给人以轻松愉悦的审美感受;细,纤细,细腻,意谓乐曲的旋律精雕细刻,含而不露;雅,曲调的润腔朴实,音色圆润厚实,构成典雅韵味;花,奏法上的多种加花装饰,力度上的强弱起伏,丰富的支声复调变化等。

丝竹的曲调大多欢快流畅,清新活泼。但在演奏风格上,城镇和郊区有所差异,农民演奏往往加用大音量的打击乐器,音乐风格较为粗犷明朗,旋律较为质朴简洁;而城镇市民的演奏则偏于精雅细腻、柔美婉转。

《三六》一曲(曲例 91)流传地域颇广,年代较古老,李芳园 1895 年编《南北派大曲琵琶新谱》的附编《琴学入门》中载有此曲,改名为《梅花三弄》,并分段加了小标题。

① 据叶栋编著《民族器乐的体裁形式》第 178 页,上海文艺出版社 1983 年 2 月第 1 版。



乐曲旋律流畅优美,句逗清晰,情绪活泼清新。某些音调,特别是合尾的主体部分,与《欢乐歌》、《行街》中的某些音调相似,都表现出喜庆欢快的情绪。

全曲是从换头的插入部分开始的循环变奏结构,前后有引子和尾声,主体由三段曲调联结而成,各曲间有一个合尾予以连接,合尾在全曲共出现五次,占有突出地位。不断出现的、结构逐渐紧凑的合尾是全曲的统一因素,各个换头的插部则造成对比变化。各段关系是由紧转宽又转紧,逐层衍变展开,乐句较短小,各段都煞于羽音,只尾声却突然转煞于角音,构成欲停还动,余味无穷的意境。

2. 十番锣鼓

流行于江苏南部的著名吹打乐种,又名苏南吹打。明代已流行于江南。清代李斗在《扬州画舫》(公元1795年初刻)提到其“盛行于上元、中秋二节”,并谓“是乐前明已有之”,上元本是从道教传统仪式发展而来的民俗节日,故知此乐种与道教有关。吹打历史上曾有“十番锣鼓”、“十样锦”、“十不闲”“鼓吹”等称名,多用于民间喜庆婚丧活动,也作一般娱乐性演奏。历史上曾组织有多种班社,而其乐社成员以道教正一派乐师为主,也有一般民间艺人。

所用乐器甚丰,乐队至少由六人组成,乐员常兼奏数器,常用乐器有一人操同鼓、板鼓、双管、小木鱼、汤锣等器,一人奏笙、大锣、中锣、春锣,一人奏拍板、木鱼,一人奏三弦、大钹,一人奏二胡、喜锣。

乐曲分为只用打击乐器的“素锣鼓”(清锣鼓)和吹打并用的“荤锣鼓”两类。后者又按主奏乐器和演奏形式的不同而分为“笛吹锣鼓”、“笙吹锣鼓”、“粗细丝竹锣鼓”和“粗吹锣鼓”等项。

乐曲结构通常以锣鼓段为中心,连缀若干器乐曲而构成套曲,锣鼓段多按“七”(四拍七击)、“五”(三拍五击)、“三”(二拍

三击)、“一”(一拍一击)的等差数列结构原则作各种不同组合而构成。配器常按“七”(齐钹)、“内”(喜锣)、“同”(同鼓)、“王”(中锣)的音色序列轮奏,故有《大四段》、《小四段》、《四番》之称。

十番锣鼓无论在乐曲结构、配器或演奏艺术上都有高度造诣,历代名家辈出。清初叶梦珠在《阅世编》卷十中就记有各类乐器高手:“以鼓名者有陆勤泉,号霹雳,今为王振宇。以笛名者,前有某,今为孙霓桥……,或以铙名,或以钹名,皆以专家著也。”

近代演奏名家多有道教背景,如号称南鼓王的朱勤甫家庭五世以演奏道乐为职业,鼓王本人自幼习司鼓及各种丝竹和打击乐器,17岁已是著名鼓手。1921年12月,美国波士顿交响乐团指挥家、作曲家爱希汉曾两度慕名前来无锡,听朱勤甫及其乐社演奏并录音,高度赞赏他的司鼓艺术。

作品大多是历史悠久的传统曲调,有的取自戏曲唱腔音乐,更多的作品与宗教音乐有密切渊源关系。过去江南一带的丝竹锣鼓乐总称为“梵音”或“钧天妙乐”,有明显的宗教渊源,而传统的苏南吹打艺人也称其乐曲为“梵音”,很多曲目如《满庭芳》、《梅梢月》、《凝瑞草》、《浪淘沙》等,原都是“梵音”的作品,均可再证此乐种与宗教音乐的密切关联。

清锣鼓曲纯由锣鼓等器演奏,主要以丰富的音色、节奏及其巧妙组合来塑造艺术形象,苏南吹打在这方面达到了相当高的艺术水平。特别令人惊奇的是,许多清锣鼓曲中相当严密地运用了数列结构原理,体现出高度的创造力,这也是清锣鼓曲最富有艺术魅力和民族特色的地方。清锣鼓乐曲的风格大多热烈欢快,活泼轻巧,亦不乏诙谐、幽默之章。

兹简略介绍分析两首代表性曲目:

《十八六四二》此曲相当于苏南十番锣鼓中“大四番锣鼓



段”体类型的基本乐曲,属于此类型中的清锣鼓、粗锣鼓曲。从现存的20多首这一类型的粗、细、花、清锣鼓曲的结构来看,都与之相同,都是以各种“大四段”(或称“四番”)为主体“承”,各种“鱼合八”或“蛇脱壳”的变体为“转”,各种“金橄榄”和“螺狮结顶”的变体为“合”。

因其汇集了十番锣鼓的常用锣鼓点,可作为传艺时的基本练习曲,故又有《粗王》之名。全曲由28段组成,并按“起、承、转、合”的原则而布局,其中“承、转、合”的主体音乐分别是“大四段”、“四番”、“鱼合八”、“金橄榄”和“螺狮结顶”等标题性乐章,它们全部是按公差为2的等差数列结构而组合其节奏样式,是在“1、3、5、7”与“10、8、6、4、2”两种基本模式基础上作不同的增、减或组合来构成的。下页为“一番”的图示:

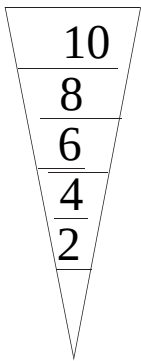
“大四段”中“二番”、“三番”、“四番”的结构同上,但乐器分别变为“内、同、王、七、内”、“同、王、七、内、同”、“王、七、内、同、王”的顺序和“丈”音的蛇蜕壳体。以上“四变”,以至“四段”结构的相互关系是统一的,但内部乐器音色有变,在结构、句式统一中乐器、音色发生变化,正是锣鼓音乐变奏发展的主要手法。

“鱼合八”的结构,即以木鱼为主体和其他打击乐器组合成八(共击八下)的形式。“金橄榄”的结构,即“一、三、七、七、五、三、一”锣鼓点两端尖中间大的橄榄形式。“螺狮结顶”的结构,即“三、五、七、五、三、一”锣鼓点的螺狮形式,它通常是在整个套曲的最后作为终曲出现。

笛吹锣鼓《下西风》全曲由19段组成(曲例92),其中的丝竹曲牌多源于昆曲或其他声乐曲,但经过器乐化处理后,形式和情绪都有了新的变化,展示出新的艺术生命力。

第一句	3“七”	7“七”	3“丈”	7“丈”
第二句	1“内”	7“内”	1“丈”	7“丈”
第三句	1“同”	5“同”	1“丈”	5“丈”
第四句	1“王”	3“王”	1“丈”	3“丈”
第五句	1“七”	1“七”	1“丈”	1“丈”

10“七”	10“丈”
8“内”	8“丈”
6“同”	6“丈”
4“王”	4“丈”
2“七”	2“丈”



19 段音乐是吹打交替,按其在乐曲中的结构功能可分为“起承转合”四部。1 至 8 段 为“起”部,以情绪热烈的《急急风》起

奏,接中速的丝竹曲牌,情绪欢快,再以《急急风》收束,具有三部再现的特点。“承”部以第9段《细走马》(锣鼓段)自然引入中板的“大四段”,其篇幅长大,与《粗王》中的“大四段”结构相似。第11至第18段为“转”部,快速的“吹”与“打”相间而奏,情绪欢乐。其中“齐段”和“鱼合八”都用句幅递减的手法,使情绪趋于紧张热烈。“合”部由快速的《金橄榄》、《细走马》转《急急风》和《螺狮结顶》组成。使全曲在高潮中收煞。《金橄榄》中忽断忽续的笛声穿插于锣鼓中,情绪尤为活跃,艺人形象地称这种手法为“牡丹穿凤”。

本曲的结构与《粗王》的结构相似,只是插入了丝竹曲牌而已,可见十番锣鼓的大型套曲有其基本的内容和程式。

3. 十番鼓

流行于江南一带的著名吹打乐种,历史上曾称“十番箫鼓”、“十番”、“十番笛”等。多用于苏南民间婚丧、喜庆场合及僧道法事活动等,与僧道音乐关系密切,演奏者除了民间音乐组织“堂名”或民间吹鼓手外,僧道乐师亦是重要成员,故常称为“梵音”。

乐队编制一般5到10人不等,乐器有14种:曲笛、笙、箫、小唢呐、二胡、板胡、小三弦、琵琶、点鼓、板、板鼓、同鼓、云锣、木鱼。以鼓笛任主奏乐器。音乐材料来源甚广,或出自民歌、戏曲音乐,或直接取自僧道音乐如《普庵咒》、《五声佛》、《箴言》等。音乐情调丰富多彩,或清新活泼,或激励雄强,或端庄典雅,均能引人入胜。

按结构特点的不同,乐曲可分为两类。一类是无鼓段的小型吹打曲,另一类是穿插鼓段的套曲。套曲以三个独立完整的慢、中、快鼓段为中心,按一定的程式串联以若干曲牌而成,又分含一个、两个或三个鼓段的不同形式。两类乐曲都使用同一些牌子,区别在于前者结构较短小,所用牌子较少,后者结构长大,所用牌子较多。且各个牌子之间运用着“加肯”、“抽眼”、“加

板”等特殊的连接手法,相应地,其旋律的变奏形式和手法就更丰富。

套曲中的鼓段,实为鼓的独奏曲(仅以梆子或木鱼伴奏),其历史传统悠久,艺术经验深厚,集中表现了中国鼓艺术的高度成就,也是十番鼓套曲音乐中最精彩的段落。

十番鼓演奏实践中形成了诸多具有民族特色的艺术特点,且艺人们使用着相应的术语来表述它们,说明艺人们的艺术创造已具有自觉的意识。下面选介一些常用术语,从中可进一步了解十番鼓的具体艺术特点。

套头 多个曲牌联成一个整体,叫做套头。又有正套散套之分。正套的组合程序较严谨,一般不随意增减或调换顺序;散套的组合虽也有基本格式,但运用中处理较灵活,既可临时组合,也可增删或部分地调整连接的顺序,故其适应性更强,运用更广泛。

鼓段 套曲中鼓的独奏段落,有“慢、中、快”三种形式。奏者多具高超技艺,令人叹为观止。

拆头 某些“中板”、“快板”的乐曲在某个乐句之后,插入同鼓或板鼓的敲打乐短句,增加一些生动的变化感,这种用打击乐拆开吹打乐句之间联系的手法就叫“拆头”。其效果可使音乐的进行错落有致,富于变化。根据拆头乐句长短的不同,又有“半拆”、“单拆”、“双拆”之分。

隔凡 民间转调的术语,即将前面的“工”音改奏为“凡”(FA)音,使乐曲转到上方四度调上去。

收头 结束鼓段的固定锣鼓点子。

慢鼓段 一板三眼(相当四拍子)的同鼓独奏段落,通常出现于“慢板”乐曲与“送慢板”曲调之间,本身又可分成四小段,各小段均起于“二眼”(四拍子的第三拍,为弱拍),煞于“板”(强拍)上,为弱起强收的句法。

中鼓段 一板一眼(相当于四二拍)的同鼓独奏段落,节奏较复杂,含《接头》、《排韵》、《中段》、《排韵》四个段。

快鼓段 采用垛板、流水板或混合节奏的板鼓独奏段落,包含许多牌子,是自成一体的板鼓独奏组曲形式,常奏的牌子有《接头》、《急急大排》、《细排》、《跳金门槛》、《领板》、《交代》、《收头》等 15 个,其中《虎头摇》、《倒山墙》、《急急大排》、《细排》、《领板》、《交代》、《收头》属必奏者,其他的则酌情选用。

下面介绍两首典型作品。

[一封书] 为一个快鼓段的套头,全曲由 8 个牌子构成,可分为起承转合四部分(曲 93):

起:1. [序鼓], 中板的一拍子,由同鼓独奏一个乐句;2. [一封书], 慢板转中板的乐曲;

承:3. [剔银灯], 中板梅花拆的乐曲;

转:4. [浪淘沙], 快拆, 中板转快板, 5. [接头], 快板, 6. [快鼓段], 速度渐快至急板;

合:7. [这一风], 快板到急板, 8. [效大], 急板, 最后两小节以渐慢收煞。乐曲分成吹管、拉弦、弹弦乐器三组演奏, 大致为齐奏加花的配置, 即吹管乐笛、箫、笙奏较简洁的主旋律, 拉弦依此作较繁的加花变奏, 弹弦乐作更繁的加花变奏(曲 93 [一封书] 前半部)。

满庭芳 本曲为含两个鼓段的大型“十番鼓”套曲, 也是现存十番鼓曲中仅有的一套“正套”(构成套头的牌子数量和顺序是固定的)。全曲音乐丰美, 慢板的曲调悠扬、委婉、柔美, 炫技性的大鼓和板鼓的独奏段引入兴奋的情绪。全曲共 10 个牌子, 可分为四部分:

一、(1) 梅梢月(中板隔凡), (2) 凝瑞草(中拆隔凡);

二、(3) 满庭芳(慢板), (4) 后满庭芳上段(慢板), (5) 慢鼓段, (6) 满庭芳(慢板);

三、(7)后满庭芳中段(慢板转中板,又转快拆),(8)快鼓段,(9)后满庭芳下段(快板);

四、(10)尾声(中板转散板煞)。

这首长达半个多小时的大型套曲有其特定的组织逻辑。首先,全曲以两个独立成章的鼓段作为结构的中心环节,充分显示出十番鼓的结构特色和高超司鼓艺术;而在曲牌音乐方面,则以《满庭芳》为基本调作慢、中、快、散的板腔变奏,使音乐既统一而又渐层丰富地展开。

五 佛道音乐

江浙一带自古盛行多种宗教音乐,尤其是佛道音乐在全国占有突出地位。历史上佛道两教音乐的主要流派、重要经典和科仪音乐大师,很多都出自此域,略可表明此域宗教音乐的繁盛和文化根基。下面选择一些影响较大的佛道宫观音乐介绍分析,俾能具体了解其音乐特点。

1. 天宁寺佛乐

天宁寺位于江苏常州,始建于公元7世纪中叶,属禅宗临济宗支派^①。后逐渐形成禅、净(净土)双修,显(宗)、密兼行,以禅法为主体的综合寺院。自近代以来,天宁寺以擅长显、密二教的唱念讽诵而闻名于全国,为近代寺院唱念公认的楷模,各地寺院常派人到天宁寺学习唱念与仪轨,至今我国大陆及港、台寺院,仍以天宁寺唱念为正宗。仪轨唱念中的“赞呗”、“祝延”是精华部分,其唱诵词曲的制作年代,大致不会晚于唐宋,甚至可能更早。其中有的曲调属于佛教原有的作品。到了近现代,各地流变程度不同,而天宁寺的曲调一直保持着较为统一的规范,节奏

^① 本段曲文引用胡耀著《天宁寺唱诵》,载田青主编《中国佛乐》第95页,宗教出版社1993年9月第1版。

沉稳扎实,唱腔悠扬潇洒,韵味古朴清雅。全国流行的曲调虽然同出一个蓝本,而天宁寺独超其上。近代以来,寺院中的唱诵形成了“禅腔”、“律腔”两大腔派,“禅腔”又谓之“平腔”,行腔以体现“禅味”为宗旨,出声宽厚平实,曲调进行流畅清晰,节奏沉着缓和,不加语助词(即北方寺院所谓的“阿口”)。当代的曲调虽有变迁,但仍保持了古曲的基本面貌。

天宁寺的佛乐活动名目甚多,其中以朝暮课诵中唱诵的经乐较有代表性。课诵亦称早晚课,是佛教徒日常勤行的功课,早课的节目有:宝鼎香赞、楞严咒、大悲咒、十小咒羽经、祝愿偈、十大愿望、三皈依、天女咒。晚课的节目是:戒定香赞、阿弥陀经、往生咒、蒙山施食仪、心经、往生咒、普贤警众偈、三皈依。

宝鼎香赞 又名《宝鼎燕名香》(曲例 94),此赞为专词专用,早课上学时唱,为早课的首曲。早期本为年节时为帝王祝寿和夏历每月初一、十五早课的第一个节目。

炉香赞 又称《炉香乍热》(曲例 95)。赞词六句,又称《六句赞》,曲牌、词格规模较小,相对于八句以上的赞词而言称为小赞。近代以来常与《戒定真香赞》相互换用。套用此词见于《禅门日诵》的有 130 多首。

弥陀赞 赞词共八句,又称《八句赞》,相对《六句赞》而言又称为《大赞》。此赞为《八句赞》和《大赞》赞词之一,该曲词专用于赞颂佛、法、僧三宝,又称《三宝大赞》。是梵呗中主要的题材和体裁之一。套用此曲的赞词见于《禅门日诵》的有 20 多首。此曲用于晚课普佛节目及阿弥陀佛圣诞日。

佛乐各赞虽然标题、内容以至词格都不一样,但音乐形态则有很强共性,如五声音阶的悠长旋律,节奏缓慢闲雅,字疏腔长的词曲配合关系,旋法以级进为主,一些主腔不断完整地再现重复,情调偏于柔和沉静等等,这些形态特点都反映出江南音乐的色彩和宗教气息。

2. 白云观道乐

自古江南苏、沪、无一带道乐盛行,道观遍布,出现过不少蜚声中外的道教音乐品种和道教音乐大师。如南朝刘宋时期道教科仪音乐传统的创立者陆修静即生于吴地世宦之家,元代最重要的道教科仪音乐文献《灵宝领教济度金书》产生于浙东,形成繁盛一时的灵宝浙东派。近代著名的民间道教乐种苏南吹打,二胡演奏家华彦钧等均出自江南。在众多著名道观中,位于上海字林西街的白云观是历史悠久、保存道乐传统较好的道观之一,其道乐集中反映出江南正一派道乐的特点,在全国正一道音乐中占有重要地位。

上海道教传自外地,宋代最先传入的是正一派天师道,以后上海道教受正一祖庭龙虎山天师道影响甚大,龙虎山第62、63代天师张元旭、张思溥曾长期在上海活动,如筹建中华民国道教总会,举行盛大斋醮等。在极盛时期,上海正一派道观有23所,道院有73所,道士约有三千多人^①,其成员除当地人外,多来自苏州、金坛、无锡、江阴、常熟、南通、宁波等地。全真派的传入比正一派晚一百年,道士也远远少于正一派。闻名全国的白云观原名“雷祖殿”,属全真派十方丛林,是杭州显真观全真道士王明真于清同治十三年(公元1874年)募创,后由全真道士徐至成住持。光绪十四年(公元1888年),徐赴北京白云观参访,在白云观方丈高仁峒的协助下,请回明版《正统道藏》珍本移供于雷祖殿的藏经阁,并获准作为北京白云观的下院,从此正式改称“海上白云观”,由徐任首任监院,逐步建成具有一定规模的全真道观。白云观现为上海道教协会所在地,现任会长陈莲笙道长,共有道士30多人,除吕宗安一人为全真道士外,余全为正一道士。

^① 参见陈耀庭:《上海道教斋醮和“进表”科仪概述》,载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,香港中文大学曹本治、罗炳良编,1987年。



其中陈莲笙、朱掌福都是精通道教经义,长于科仪法事音乐的老高功,唱念做俱佳,擅长多种乐器和法器演奏。道观于1986年开始创办道学班,开设各种文化课程及道教仪范唱赞,培养了一大批年轻有为的学员,他们多来自江苏、浙江和上海郊区的道教世家,现已成为道乐活动的骨干。如现任高功史孝君年仅20来岁,精通科仪程序及音乐,能胜任各种法事。白云观近年已恢复了宗教科仪活动,下面介绍课诵、忏灯这两种较常用的科仪音乐,以略窥白云观道乐的基本特点。

(1) 课诵

课诵每天在正殿凌霄宝殿举行,道众面对神象,吟念经文。虽持诵经书是全真道的《太上全真早晚坛功课经》(正一道现仍无自己的课诵经书),但音乐唱腔则与全真道同类仪式所用完全不同。课诵音乐以诵念为主,早晚课诵各有三首抒咏性的歌曲,均名为《香赞》,但每首的唱词和旋律都不尽相同,唱词另选用明清时期正一派科仪文献中已载用的传统词文。参加课诵的道士10名左右一字排开,两名老道居右,司小堂鼓、吊钟和竹笛兼诵唱,其余年轻道士居左,分司击乐器和诵唱。因左右两排人相距较远,唱时略有先后参差,各人音调高度不大一致,遂不时形成简单的模仿复调因素。吟诵经文时道众都用跪姿,咏唱《香赞》时道众则站立而唱,可能是唱腔动听,经文重要的缘故罢。从艺术水平的角度来看,白云观道乐的风采集中地体现在这几首《香赞》中。

早晚课共用的6首《香赞》虽所配经文和具体旋律不同,但风格大体接近。初听似有平淡宁静感,多听几遍之后方渐可领略其深沉含蓄之美。那绵延柔婉的音调,气息悠长的节律,仿佛是心灵思绪的倾诉。细腻深沉的旋律余味无穷,使人顿时感到超脱和抚慰。如晚课《香赞》(曲96),全曲为对比性的单二段体,是民族音乐曲式中很罕见的样式。A段是起承转合性质的五

句体,B段是单句反复体。此特殊的曲式结构与经文的内容格式有一定关系。察此曲经文沿用清乾隆年间刊行于世的《太极灵宝祭炼》科仪中的最后一曲,本为长短句,而其内容有自身逻辑。A段首句“玉坛香炉,朝罢讽宸”句为坛场设备的描述,具“起”的功能,第二个“承”句“琼台演法度群生”,是表达法师的意念,第三句为转句“超出苦迷津”,是关键的程度人环节,第四个合句“万类幽魂炼质化成人”,表示目的实现。B段仅有一句词“大圣广度沉沦大天尊”,是对神灵的虔诚呼唤,只有求助神的法力,才能实现救度众生的目的,故作三次复沓,表现求助的热诚。显然,音乐为配合特殊的经文格律而形成了相应的结构。

此歌的旋律音调均悠长婉转,情调平静委婉。旋线渐层推进,润饰性偏音的嵌入使旋律显得更为优雅而华丽。一气呵成的乐句含有内在的执着感,这情感含而不露,深沉含蓄,正因此而呈现出博大气象。节奏紧凑连绵,安详自得,加上句式的长短交错,遂构成一种滔滔不绝劝说世人、祈请神灵的语气,听来十分感人。

配合歌曲的打击乐伴奏也很有特点,较多使用音色明亮的磬和坚实沉闷的木鱼,钹音色响亮嘈杂,钟发音宏大深厚、余音绕梁。各种音响交渗合鸣,琳琅振响,既丰富了音乐色彩,又表现出殿堂气氛。在情绪渲染上,打击乐也发挥了重要作用。在陈述性的A段中,它们与唱腔的节奏同步,强化四平八稳的情绪。但在小高潮处,则反复使用带倚音的固定节奏,构成强位音重浊而低,弱位、弱拍音轻而高的奇特对比,这种音型和音响执着而内涵激情,有效加强了音乐的高潮。呼唤性B段是全曲大高潮,击乐采用了与歌唱不同的节奏,音型更加密集,每次反复都有变化,与人声形成复节奏关系,使音乐情绪显得更为热诚激动。

(2) 忏灯科仪



忏灯是应民众之需而对外举行的度亡科仪。在旺季时几乎每天一场。参加道士阵容甚大,道观的经师、乐师几乎全部上阵,并有一个编制完整的丝竹乐队加上各种法器担任伴奏,以笛和二胡任主奏。再加上斋主一家与围观群众,场面颇为热闹。科仪持续时间少则半天,多则数天。仪式节目和音乐都很丰富。一场小型忏灯就有10多个节目,依次相联而表现破狱超度亡魂的情节,其间并不断穿插“上章”、“玉皇忏”等仪式节目。其全部仪式表演程序如下:

拜玉皇忏,唱念玉皇经《玉皇宝忏朝礼仪文》,后请玉皇大帝协助斋事。音乐为结构较长的两段体,第一段徐缓从容,节奏多样,风格古雅闲适似昆曲音乐,第二段节奏较整齐有力,情绪较激动,有执着意味并多次反复。在乐队“闹台”的吹打乐中开始第二个仪式。

请圣,请三清尊神临坛帮助行法。高功史孝君居中主持,提科持法铃居右,皆背对神象,面南,音乐为唱念交替,念时高功以镇木击桌以为强调,仅用击乐伴奏,唱时则有丝竹相随。共用四首经韵。1.《请三天尊》,长大的经韵节奏密集多变,过门不断穿插,音乐丰富,情绪激动,最后以渐慢煞于延长的角音,构成悬而未决的终止效果。接着高功“称职”,吟《度五品真经》。2.咏唱《大皈依》,速度极慢的上下句反复结构。3.唱《请圣韵》,曲调悠长起伏而富于抒咏性。全曲煞宫音后又加一短小的角调终止式作收束。4.唱《慈尊赞》,赞美神灵的经韵,结构长大的两段体,第二段多次反复。全歌音区提高,歌唱性加强,十分优美动人,确有赞歌风采。继念《消灾经》,只用木鱼伴奏。

朝饭 亦称“上供”,向神和亡人奉献供品。道众全换上龙凤彩袍,另换老道朱掌福任高功主持。先奏器乐序曲,然后唱念交替陈述经文,唱腔是《慈尊赞》第二段主题的变奏。下午一时开始第四个仪式。

拜忏,是第一个节目的简化再现,只念经文。吃午饭后准备下半场科仪。朱高功在正殿用米在地上画象征仙界地狱的图案。下午二时敲钟集众,开始下一节目。

十献,向神灵奉献供品,唱念交替地复沓。

玉皇忏,咏诵交替。

渡桥,法师召亡魂来享法食前,先要引其过地狱中的奈何桥,表演移到宽敞的院坝中进行,以黄布做成桥之模型,三经师坐于桥前吟唱经文,后道众又拥桥行唱,先入东殿接引亡魂,继谢神灵。表演以吹打为主,突出热闹原则。

祭孤魂·铺食,法师准备仙食,依次用奏、唱、念的形式,法师坐着表演,仅用法铃伴奏唱经,气氛清淡玄妙。

破狱,高功舞剑槊开丰都十八层地狱,以解救亡魂出苦海,此节目含四个程序。1. 步虚旋绕。法师率领众人从南向左旋行一周又回到南方,以示向五方尊神祈祷。旋行时经师唱着优美的经韵,乐队跟随行奏,华丽的道袍,美听的音乐,加上富于动感的表演,令人眼花缭乱,犹如一场别开生面的民族歌舞剧。2. 咏唱《叹骷髅》,道众跪拜齐唱,器乐伴奏,高功独唱,只用铃伴奏,曲调哀宛而动听,下行级进带偏音清角的尾腔颇有昆曲特色。3. 上表。众道人齐唱和大吹大打声中,表白持剑念《破丰都咒》,高功则吟唱上达天神的表文,念完后,在吹打声中出殿外焚表,借一缕青烟,陈情于玉京仙界诸神。4. 《破丰都》。高功表演破地狱过程并大功告成。然后是送灵节目,法师摇法铃吟表文,接着将纸线焚烧于殿外,全过程始终是吟念、大钹间奏的形式。至下午4时过全仪终。历时8小时许。

上海白云观各种科仪虽然用途不同,但音乐却有共同特点,如节律悠缓优雅,曲调细腻婉转,优美华丽而不失庄重含蓄。器乐间插串联使唱腔连绵不断,节节如长山之蛇,明显类似江南丝竹和昆曲的风格,可以说是江南民间音乐的宗教化,反映了江南



正一道仪式音乐的典型色彩。

3. 杭州抱朴道院道乐

抱朴道院位于杭州市宝石山西面的葛岭,相传东晋咸和年间著名道教学者葛洪曾在此岭结庐炼丹,山上现仍有炼丹台、炼丹井、抱朴庐、葛仙庵等遗址。重檐飞阁的抱朴道院建于山巅,正殿是葛仙殿,殿东侧有红梅阁、抱朴庵和半闲堂,均为重檐歇山建筑,精巧别致的南方庭院风格。

抱朴道院现为全国重点宫观,1981年开始招收青年道士,开展经乐活动,应民众之需而举行的法事活动逐年猛增,1985年只做9次,现在一年达到近千次。法事活动的盛期是当地每年从正月初六至三月底举行的“春香”(即春三月香期)庙会,此期间仅道教节日就有十多种,加上民间节日,活动名目相当可观。再则香期正值“春桃换旧符”的新旧之年交替,人们都有企盼上苍保佑的祈祥心理,故前来烧香拜神的民众信徒络绎不绝,道教信仰与民俗结合,有了更广泛的群众基础。香期中频繁的法事对道士的经乐水平提出了更高要求,故道院在法事不多的季节每天坚持练习经乐,上午学唱经韵和科仪经文,年过七旬的老道长周成养依不同科仪一套套地教。所教经韵基本属于全真正韵,但不时出现一些细微的差异,体现出抱朴道院经乐的地方韵味。如与武当山经韵相比较,可更清楚看出两地既同属全真道经乐的风格范畴,但亦有若干各自的地方特色表现。从旋律上看,可分为大同小异、异同相当和完全不同的三种情况。

大同小异的曲调最多,体现出全真道经韵的天下同特点。如《澄清韵》、《中堂赞》等,其结构、调式、旋律轮廓是一致的,仅旋法有细小差异,润腔音型上抱朴道院较多穿插羽音,更显出柔媚的江南色调。

异同相当的曲调也有,表现出各自向当地民间音乐风格靠近的趋势。如《大赞》,两地的演唱速度、音阶、曲式结构、主腔很

相似,而调式、调性布局及旋律形态则有较大差异。抱朴道院的《大赞》为宫调式、后唱3小节后即有下五度转调,旋律型以“羽—宫—角”为主调;而武当山同名曲则为羽调式,全歌无转调发生,旋律型以“羽—商—角”为主调,并强调变宫和商音的表现力,因而听这两曲,既各有不同韵致,又有似曾相识之感。

还有少量经韵与武当道乐完全不同,其旋律跳荡活泼,表情明朗欢悦,一扫殿堂经乐的幽寂沉静情调,令人听来耳目一新,体现出杭州道乐的自身特色,这些经韵明显吸收了当地民间音乐的曲调。

4. 苏州玄妙观道乐

历史名城苏州是道教盛行地区之一,唐宋时就有甚多道观,明代又陆续兴建了城隍庙、春申君庙等庙宇。位于闹市中心观前街的玄妙观始建于西晋咸宁二年(公元276年),距今已有1700多年历史,现为全国重点文物保护单位,清乾隆皇帝曾三次参访玄妙观并题匾额。

苏州道士擅长器乐演奏,无论唱做念舞,都有丝竹乐队伴奏,演技精湛,音响和谐优美,在国内外素享盛名。1983年曾为威尼斯市长演出,次年赴意大利威尼斯、罗马、佛罗伦萨等名城访问演出,受到群众热情赞扬欢迎。苏州道教历来重视音乐人才的培养和道教音乐的整理。据《苏州地方志》载,民国期间,有道士曹冠鼎、戴啸霞等办起了四个音乐组,传授道教音乐。日寇入侵期间,道士赵子琴、朱培基、许吟梅、华丽生、钱缙之等人创办了“守玄禊集庐”“云笈社”“亦玄研社”“崇玄同研社”等组织,传授道教音乐。同时,地方上也相继开办道乐学校,这些活动极大促进了道教音乐的发展。苏州道教还整理、汇编、刊印有专门的道乐乐谱专辑。如清嘉庆四年(公元1799年)苏州道士曹希圣收集、整理道教乐谱《钧天妙乐》、《古韵成规》、《霓裳雅韵》三部刊行,后称“曹谱”。1956年编《苏州道教艺术集》载乐



曲 96 首,其中《均天妙乐》上部载曲 25 首,曲子较短,奏速快,如《清江引》、《一封书》、《柳摇金》等,称为小笛曲;中部载曲 11 首,曲子较长,如《大川拨棹》、《素玉姣枝》、《大桂炷香》等,称为中笛曲;下部载曲 7 首,是速度缓慢篇幅较长的乐曲,如《醉仙喜》、《大玉姣枝》、《大青鸾舞》等,称为大笛曲。《古韵成规》载曲 26 首,其中有些曲子出现乙凡二音。《霓裳雅韵》载曲 28 首,曲中普遍应用“乙凡”,故称新笛曲。以上笛曲统出于曹谱,均可单独演奏。有的大笛曲如《醉仙喜》,速度极慢,道教先辈们在演奏中除笛、笙照原谱外,其他乐器都作了加花变奏,发挥各器演奏性能,拓展了原曲的艺术表现力。

现苏州道乐活动场所主要在玄妙观和春申君庙两处。玄妙观每日做一次早课。为民间信众举行的斋醮多在春申君庙举行,参加法事的民众甚多,在旺季常一日行两场。

苏州道乐表演形式丰富灵活,各种法事活动历来有独唱、吟唱、齐唱、鼓乐合奏等多种表现形式。法事中,伴奏者能根据动作变化,灵活地加以装饰变奏,以配合法师动作,烘托出镇邪压魔或求福祈愿或缥缈脱尘的不同意境。道士的演奏手法有诸多特点,最突出的是精湛的鼓艺,一人兼奏较大的同鼓和较小的板鼓,同鼓奏法宜作音色变化,板鼓则宜于作快速激烈的炫技。道士中名鼓师辈出,如著名鼓师就有号称苏南鼓王的毛仲青、周祖馥等,能随心所欲地在鼓上打出急速、轻重的多种变化,并利用鼓身的不同部位而奏出很多音色,通过音色和节奏的巧妙组合,充分发挥鼓的艺术表现力,而达到“快如暴风骤雨,慢如泉水叮咚,重如雷霆万钧、轻如喁喁细语”的艺术效果。其次是一笛转七调的奏技。所用曲笛以等距排列按孔,奏时通过变换嘴形与吹孔距离和巧妙的变指手法,可自如地在一笛上吹出七个调。

苏州道教属正一派。俗称“火居道士”,多为本地人,故其法事音乐大量融合了地方民间音乐如江南丝竹、昆曲、民歌(吴腔)

音韵成分,地方风格浓厚。“十番锣鼓吹打”的曲牌《将军令》、《十八拍》、《水龙吟》等都是从苏州传统音乐“堂名”发展而来的,至今,苏州道士仍同民间“堂名”一起演奏。道乐中的经忏,音阶调式及旋律进行与结尾部分,都与昆曲相近,但音韵更为古朴静幽。而吹打笛曲又比昆曲活泼生动多变化。道士唱偈多有浓厚的吴腔韵调,成为苏州腔。道教音乐与民间音乐在长期发展中水乳交融,共同繁荣进步。如民间音乐家阿炳,本是道士世家,他创作的《二泉映月》一曲即是民间音乐和道教音乐共铸的结晶,已成为世界音乐宝库中的精品。又如杨荫浏先生出版的《苏南吹打》,也是据道士的演奏来记谱整理的。苏州道教音乐同地方民间音乐的密切关系,使它得以兼容众家之长,铸成颇高的艺术形式和品位,故能赢得国内外有关人士的赞誉。

5. 茅山道乐

茅山玲珑奇秀,又名地肺山、句曲山,地处江苏西南部句容县,是道教“第一福地,第八洞天”。西汉景帝四年(公元前153年),陕西咸阳南关的茅盈、茅固、茅衷三兄弟来此山修真,采药制丸为民治病,后仙蜕于此山。后人为感激其恩泽,遂尊奉为三茅真君,改山名为茅山。从魏晋时起,历代著名高道如葛玄、葛洪、杨曦、陆修静、陶弘景等先后来此山修道,晋代的上清派又奉三茅兄弟为上清派祖师,渐以道教名山胜景而闻名于世,连隋唐帝王也以受茅山符籙为荣。宋代是茅山道教的鼎盛时期,雄伟的三宫五观在帝王资助下建成。三宫为九霄万福宫(简称顶宫)、元符宫、崇禧宫。顶宫始创于公元60年,原名“圣佑观”。明代改名为“九霄宫”,建于主峰大茅峰巅,气势雄伟。元符万宁宫简称“印宫”。崇禧万寿宫原名“曲林馆”,后为陶弘景的“华阳下馆”,唐时改名“太平观”,宋初改名为“崇禧观”,至元代才改为宫。五观为德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观和乾元观。三宫五观在抗日战争后几乎全被焚毁,建国后陆续修复。茅山道



派最早有杨曦所创的上清派,葛玄创的灵宝派,后在南朝梁时陶弘景统一为“茅山派”,主修上清经,兼修灵宝经和三皇经。元代成宗大德八年(公元1304年)封张与材为“正一教主”,总领龙虎、閤皂、茅山三山符籙,从此茅山成为以正一派为主的道场。不久,北方全真教也相继入山,渐形成“三宫”传“正一”,五观习“全真”的格局。“三宫”沿用本山的茅山派传统。“五观”皆用全真教仪式,只有“乾元观”是“子孙丛林”,其余都是“子孙宫观”,虽然宗派不同,但各宫观全都供奉茅山祖师“三茅真君”则是一致的。

茅山道乐历史悠久,南朝时陶弘景就创立了茅山派科仪音乐,至宋元时,吸收少量正一派音乐,仍保持本山的传统。宋代始茅山成为皇室家庙,其仪式音乐多应皇室之需而举行,有较大规模,如《茅山志》卷二十五记宋仁宗天圣三年(公元1025年),“茅山崇禧观启玉籙道场七昼夜……别设谢恩道场二昼夜”。卷四记嘉熙元年(公元1237年)“科命道士二十一名于建康府元符万宁宫,后建灵宝道场一昼二夜,满散设醮三百六十分位,告盟诞集嘉祥,”都是为皇室举行的祈福祝祥醮。有的还记载了醮事目次。如《道藏》致字号《三茅真君加封事典》卷下第三记有南宋淳祐九年六月的“庆礼设醮仪”的节目:“卫灵咒,发炉,……各称法位,请圣、初献、宣词、亚献,终献,送圣……。”明嘉靖中江永年著《茅山志》后编道秩考记当时国醮演习中的乐员分工:“唱念二十一名:知磬四名,正仪一名,表白四名,清道一名,宣读一名,训忏二名,引揖二名,手鼎二名,知钟一名,知鼓一名,侍职二名”,以上是唱者与奏法器者的人员。“内坛奏乐一十五名:云锣一名,笙四名,管二名,笛二名,札二名,板二名,鼓二名”,“外坛奏乐一十五名:云锣二名,笙三名,管二名,笛二名,札二名,板二名,鼓二名”。以上为法事音乐的乐队配备情况,唱念奏打均各有专职人员,可见当时茅山道乐规格之严,声势之大。

现茅山道乐最集中运用的时间是一年一度的香期庙会，庙会从农历腊月二十四日至来春的三月十八日持续近三个月。期间有十一个道教尊神的诞辰，再与民间新春习俗结合，形成了宗教性的民俗活动。香期中，道众们照香客要求做宗教仪式，主要有早、中、晚三朝。早朝起经节目为念《三茅经》、《清静经》等经文及“诰文”，净坛，请神，接驾，安位。午朝节目主要是上表，其仪式程行为：奏《万年欢》，开坛，高功拜四方，步罡，唱《三上香》，运大茅君讳举《卫灵咒》，念三茅词，发符招将，唱《开天符》，唱《小礼经》（三皈依）。

晚朝节目是：送神，拜忏（玉皇忏和三茅忏）。晚上道士要做超度祖先的“放焰口”。三宫正一派所放是“斗姆科”和“仙翁科”，全真派则用“铁罐科”。全真科仪通用性较强，茅山派多只在宫内做。近代以来由于全真教的风行和科仪音乐的规范完整，现茅山道士法事多采用全真派体系，而只在三茅真君诞日举行的“上表”仪中才运用本山传统道乐。

茅山派传统道乐除两首器乐曲《万年欢》和《桂枝香》外，另有八首韵腔。虽然曲目不多，但音乐极有特色，尤以《卫灵咒》与《三茅诰》两曲较有代表性。

《卫灵咒》早在南朝道教科仪中已有运用，以后成为正统道教各种仪式常用之曲。《三茅真君加封事典》卷下记载了淳祐九年（公元1249年）六月茅山道士演唱的《卫灵咒》，其歌词与其他地区道教所用者都不同，开篇即颂“华阳境天”，是茅山的颂歌，上清派宗师的赞歌，是茅山独有的《卫灵咒》。又如《三茅诰》，标明《三茅真君诰》，亦与其他地区的各种“诰”文词不同。这类茅山专用的经曲，只能产生在茅山派鼎盛期及正一天师统领三山符籙之前。从茅山派经曲的词曲关系来看，多为字少腔多，多用悠长拖腔，和北宋道教歌曲集《玉音法事》曲线谱的特点很相近，而与明代道乐谱《大明御制玄教乐章》一字一音的好尚有明显区



别。再则茅山道教师承历来严格,始终保留出家清规,道士都用统一的字号按辈分选名,科仪音乐的传授范围要求十分严格,这些使茅山道乐有可能代代相传。可以肯定,至今仍在演唱的《卫灵咒》、《三茅诰》是较正宗的茅山派音乐,较多保留了古老年代茅山派道乐的遗韵。

《卫灵咒》是一首茅山仙境的赞歌(曲 97),歌词用古老的四言诗体赞颂了茅山的地理概况和仙道风貌:“华阳境天,地肺名山。三峰混合,万古圣乡。气连巴蜀,境接东皇。祥辉八表,焕合神光。三皇太初,肇启灵场。群礼皈依仰,福庆禳禳。恭伸三谒,不滞幽灵。倾心顶祝,百日翱翔。”全歌音乐长大而别致,起腔是一个悠长而无限感慨的散板乐句,围绕羽音旋转,回环曲折的旋法在低音区运动。频频运用的附点节奏和波音润腔加强了音乐深情而苍劲的气息,成为全歌的基调。入板后的 a 段在引腔基础上,进一步拉开音区,将引腔中的核心主腔拉长为一个拖腔。在宽广的音区中,连绵华丽的旋律大幅度跌宕,长拖腔和附点节奏频频出现,刚劲有力的前倚音唱法,进一步发展了深情自豪的情调。接下来,歌曲进入不同寻常的循环结构,其以 b 为主段,附加一个对比性的副部器乐过门和 c、d 两个歌段,作了五次规律性的循环重复,再接一个自由节奏的尾声而结束全歌。在 5 次循环重复中,主段旋律保持不变,副部则作规律性的变化。主段结构较规整,句式对称,完满收束于羽音。而其他段落的旋律则显开放、自由和展开意味,旋律围绕角音运动,乐句结音多样化,分别在宫、徵、商、羽、角作短暂停留,形成了一定的动态张力,其句式和节奏也较自由,或长或短或密或疏,错综多变,更加强了开放性。韵腔与器乐过门之间也有对比性,韵腔是含变宫的六声羽调,多用波音等润腔手法,曲调节奏明丽简洁,风格清新挺拔,富于生气。器乐过门则用含变宫、变徵的七声商调,音调古雅,节奏平顺。这些对比因素的运用使全曲音乐显得特别

丰富多致。

全歌风格完整统一,旋律连绵流畅,节奏细密紧凑,音调曲折多致,有明显江南丝竹的行腔风格,但附点节奏和遒劲的倚音唱法,又添了一股苍劲豪迈的气息,从而使全曲显现出清丽苍劲的风格,不愧是一首深情而自豪的茅山颂歌。

《三茅诰》此歌是茅山主神三茅真君的颂歌(曲98),歌词是三茅真君名号,很自由的杂言句式;

“太元妙冲虚圣佑真应真君,祖师上真录佑禁冲静德佑妙应真君,祖师上真三官保命冲慧仁佑神应真君,九天司命三茅应化真君,三茅应化天尊,不可思议功德。”此歌旋律风格与《卫灵咒》相似,长短不一、参差错落的乐句气息悠长,曲折连绵,有一气呵成之气势。句逗划分自然语气化的行腔很适合词句自由不拘的特点,有行云流水之美。法器伴奏中钟声的运用殊有特色,那富于余韵的音色,稀疏地闪现于旋律弱拍,或与旋律的节奏相错,丰富了音乐色调,带来一种神秘悠远的韵味,全曲旋律以江南风格为底色,但临近结束时却出现一小段类似北方豫剧音乐的旋律片断,色彩为之一变并旋即收束,颇有异调终止之感。

茅山道歌委婉连绵、曲折流畅的旋律风格,显然接近江南音乐的行腔,但其刚劲有力的节奏和倚音唱法,宽广的音区和大起大落的旋法,又含有一股劲迈的北音风韵,与江南音乐的柔媚曲风及道教音乐常有的沉静气质形成一定对比,构成了茅山道乐独此一家的音乐风采。

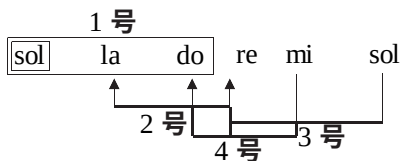
第二节 音乐特色

吴越音乐直承古代吴歌越谣的特点,至今以柔婉和繁丽两种美感而为其基色,这一风格本是长江音乐文化的本质共性,但这种美感在吴越区表现得最集中、最鲜明、最突出,由此显出吴

越音乐的特色。这些美感特色是由音调旋律构成要素的诸多特点综合而具体地表现出来的。

一 吴徵三音腔

吴越音调统一性颇强,其典型音调模式是以“徵”为基音的窄声韵三声腔,即吴徵三音腔“sol la do”,另有“la do re”、“re mi sol”两种变形,这几种常用音调的音程结构都具有邻音级进的特性,很可能是从一个原生音调派生出来的,如下图所示:



将上述三腔编为 1、2、3 号,另将起过渡作用的中声韵“do re mi”编为 4 号,以之分析吴越音乐,可发现大都是用这四腔编织而成的。

下以江南小调《茉莉花》的旋律为例,从中管窥吴越音调的一般构成特点。此歌为四句体的乐段。

第一乐句煞于徵音,有两个分句,第一分句旋律的音调序列为:3,1,这两个短腔采用了重复音的变化形式(各重复 mi 和 la 音);第二分句的音调序列为:4,1,采用逆形并增 mi 音的变形;第二乐句煞宫音,音调序列为:2,4,1;三、四乐句连续进行,煞于徵音,音调序列为:4,1,3,2,2,1,全歌音调中,围绕徵音运动的 1 腔运用最多,且多置于句尾段尾,起了统一全曲音调和调式色彩的重要作用。由于全歌的音调都具有同质性,都是窄音程结构,没有一个跳进音程,遂决定了全歌旋律具有柔和的基调。类似这样的腔调在吴越音乐中是极为普遍的,也是吴越音乐柔情形成的决定性因素。

江明惇先生曾著文从色彩性乐汇角度论述江南音乐的特色,认为色彩乐汇在当地具有典型性普遍性,而与外地音乐相比较则又有鲜明的个性,它们多出现在音乐抒咏性强的部位,如句尾、衬腔和词疏的曲调部分。有三种形态:其一,连续下行级进的,谣曲、山歌中多见之。好像一串多倚音向尾音作旋律倾向进行,较单纯地体现了江南色彩;其二,曲折级进的,时调、舞歌中见之。多由上类乐汇曲折变化而成,常在曲中贯穿,具有装饰作用,形式较多样,出现不限于句尾。如《无锡景》中的曲折级进音型,多次下行模进。这首时调在北方叫《探清水河》,但在北方却并无这样的乐汇贯穿,由此再明白不过地体现了江南音乐的地方特色。再如《想起四十条劲头高》(吴江歌),句尾多用一个尾音的上下助音和切分节奏相配合的乐汇,它的贯穿使用,使旋律更具曲折性修饰性,此歌在评弹、苏剧、锡剧等地方戏中常用。第三种是跳进乐汇,这种形式很少见,但也有色彩表现意义,具体样式有三种,即宫——徵五度跳进型,角——宫小六度跳进型和羽——徵小七度跳进型。它们的共同特点是跳进后必用反向级进加以平衡,体现出江南旋律以窄音程为主的特点^①。可见,江先生从色彩乐汇分析方面所得结论,与我们的音调分析结论是殊途同归的。

值得一提的是,大跳型色彩乐汇的形成,除了窄小声韵中某音移低移高八度所致外,有的也显示出大声韵的结构特点。这种声腔固然有其色彩性,但其运用并不广泛,很可能是楚音输入的结果。

二 级进的旋法原则

吴徵旋律以五声级进的曲折进行为主,小跳少,旋律起伏

^① 《试论江南民歌的地方色彩》,《音乐研究》1983年第1期第75页。

小,乐汇的音域较窄,多不超过五度,旋律中很少尖锐的半音音程和半音倾向进行,装饰音也很少,旋律运动多以顺向的级进式或回环曲折的微波级进式占主导地位,偶尔出现的跳进乐汇实为级进音调的转位变化而形成的。级进特性不仅体现在乐句、乐汇的内部结构,且体现于不同乐句、乐节之间的连接关系上。其中最突出而有特色的连接法是“鱼咬尾”,即前句的尾音与后句的首音采用同一音级,这种手法在江南音乐中较为普遍地采用,将级进原则渲染到极致,使旋律乐句的连接承上启下,一气呵成,极为顺畅连贯。级进原则的贯穿和鱼咬尾手法的广泛运用,从运动形态进一步加强了吴徵音调结构的柔婉特性。

三 润腔特点

吴越音乐的润腔朴素而柔和,将柔婉的旋律装饰得更精细,更有光泽活力。多在唱腔的字前用上下滑音或颤音,这些润腔音与被润饰音多呈级进关系,幅度小,多不超出三度,而颤音唱得快而细,多用单颤音,双颤音较少,多颤音更罕见。小三度的倚音、滑音较多运用,如《九连环》中,宫、徵多用上颤音,羽、角、商三音多用下颤音等等^①。昆曲旋律中也有类似的色彩乐汇和润腔技法。这些润腔特点,有效加强了曲风的婉转流畅,又使旋律韵味显得尤为柔润细腻,完全是吴依软语的音乐化(参见曲例101《鲜花调》和曲例102《情郎一去无归期》)。以上所析音调、旋法和润腔特点,显然都具有同质性。窄小的音调结构、级进回环的旋法、纤巧繁细的润腔装饰,均一致导向柔的审美体验。这一音乐特色在江南吴越中心区域体现最为鲜明,构成吴越音乐的典型地方色彩。

^① 参见《试论江南民歌的地方色彩》。

四 吴越音乐的地区差异

通常人们体验吴越音乐的典型风格特点,主要是就江南音乐而论的。江南地区的中心是苏南,上海,浙江及赣东北,赣中的大部地区。这个区域的文化色彩,确实无论从地理经济、民情风俗或人文艺术各方面看,在吴越文化整体色调中都最具代表性。当然,全部吴越区域文化亦非铁板一块,一个色调,在与外地接壤的边缘地区,其音乐与其他文化因素一样,不免会受到外区文化不同程度的影响,染上不同色彩,遂使吴越音乐也存在一定的多样性。如以江苏省为例,其音乐格局从地理上看大致可分为三块;北方方言的徐州一带受到鲁、豫等地北方音乐的影响,曲风接近北方;江淮区的广大苏北平原地区,则是南北过渡区,占全省 $2/3$ 面积;吴语区主要是苏南的苏无常一带。这三区的音乐色彩不尽一致,从三区音乐风格比较中,更容易见出吴越音乐的地方特色的浓淡布局。

北方方言区的音乐,六声七声音阶较多用,旋法在级进基础上,骨干音进行较明显,运用大跳较多,旋律线状较直接,因而使曲风显出较豪放质朴的意韵(曲例 99《绣花灯》、曲例 100《毛主席爱人民》)。

江淮区的音乐五声和加清角变宫的六声音阶较多用,兼容南北音乐风格之特点,旋法既以曲折级进为主,亦不乏大跳进行;旋律形态较蜿蜒丰满,但又不如吴语区的音乐那样华丽曲折,曲风既婉转秀美而又不失开朗泼辣。如民歌《下盘棋》(曲例 103)的旋律要比同类型曲目《大九连环》中的《剪靛花》简洁朴素得多,《高邮西北乡》(曲例 104)的旋律也有同样特点^①。

^① 参见朱新华著:《试论江苏民歌的曲调特点》,载《中国音乐》1999 年第 2 期。

第三节 音乐与文化

江浙地区地势平,水网密布,素称鱼米之乡。如江苏省的平原占全省总面积 85%,余为低山丘陵和岗地,水域面积辽阔,约占总面积 17%,共有大小河流和人工河流 2900 余条。湖泊 200 多个,分属长江、淮河等水系,又有京杭运河自北而南贯穿其间,相互连通,构成完整的水运系统,富航运、灌溉和水产养殖之利。长江三角洲区的主体在江苏境内,自古以水乡著称。江苏地处暖温带季风气候和亚热带季风气候的过渡地带,气候温和,年均温摄氏 14 度左右,盛产稻麦。浙江省丘陵山地广布,有“七山一水二分田”之说,但境内的杭嘉湖平原和宁绍平原属长江三角洲亚区,开发历史悠久,农作物以稻桑棉为主,水域面积大,淡水渔业发达,地理条件仍称优越。早在商末,太伯、仲雍兄弟在无锡梅里(今梅村)建立了勾吴,带来了中原的先进文化和生产技术,成为开发江南的创始人。春秋时代的越国,建都会稽(绍兴),实行“劝民农桑,田野开辟”政策,积极发展农桑业。东晋中原战乱,黄河中下游战争频繁,北人纷纷南迁,又一次带来了先进的铁制农具和耕作技术,促进生产的发展。浙江的平原地区已是“膏腴上地,亩值一金”。山阴成为吴、会二地的交易中心,隋代的京杭运河,作为连结南北漕运的要道,对促进南北方的政治经济文化联系产生了重要作用。唐代是吴越地区的经济振兴时期,农田水利建设有长足发展,白居易主持疏浚的西湖,溉田千顷。杭州嘉兴成为重要产粮基地。明州(宁波)和温州成为东南海上贸易的重要港口。运河沿线的镇江、扬州、淮安市均已成为著名漕粮转运口岸和商业都会,尤以扬州最为繁荣,曾吸引大食(今阿拉伯诸国)、波斯(今伊朗)、新罗(朝鲜)、日本等国商人前来贸易经商,富甲天下。是时,海外船舶可溯吴淞江南抵苏州,

使之成为江南第一大城。唐中叶始在江南淮南兴建海塘工程,五代和北宋在太湖低平原开凿河网,初步形成“七里一横塘,十里一纵浦,处处可引灌,村村可通航”的江南水乡,并推广一岁两熟的耕作制度,使江南的农业成为全国富庶之地。徐州一带是“一熟可资数岁食用的”农业丰稔景象。¹² 世纪金人南下,宋室南渡,再度引起中原人民大规模南迁。江南普遍进行农田水利建设,出现“田连阡陌,农业丰收”的景象,“苏常熟,天下足”之谚始于此时。南宋(公元 1138 年)建都临安(今杭州),居民不下数十万户,百余万口,成为全国最大都市,两浙亦成为“国家根本,仰给东南”的首富之区。经两宋的开发,江浙已成为经济发达区域。明清时期,经济仍以农业为主,但商品生产有较大发展。

自然地理的优越,生产水平较高,加上吴越一带较少受战乱和自然灾害的侵扰,人民大都安居乐业,富裕无忧,与自然的关系协调顺适,渐培养人们的性情偏于温和,思想偏于优雅,亦相应形成了柔和闲雅、优美秀丽的审美情趣,这些文化心理折射于音乐艺术,导致其乐风偏于柔婉秀丽。从南北朝到宋元时期,中国文化因外族侵略曾几次大规模的南移,使江南一带渐成为华夏正统文化保存发扬之沃土。在唐末安史之乱后,中国经济重心已然南移。北宋时东南地区已成为中国经济文化的中心,12 世纪初,仅在两浙地区,南渡后的人口增加了 $1/3$ ^①。此时期南方农村经济和城市商品经济有大发展。地理的优越,城市经济的发达,交通的便利,促进了人文的繁荣。自宋以后,江浙历来是中国文化名人最集中的区域。沈登苗先生在《明清全国进士与人才的时空分布及其相互关系》一文中分析了中国人才的地理分布特点^②,得出两个结论,一是人才与科举关系密切,人才

① 据《宋史·地理志》和《宋会要辑稿》。

② 《中国文化研究》99 冬之卷第 59 页。

最多的城市几乎都是科举发达的城市,中国重要的地域学派和学术大师基本上产生于进士和巍科人物最密集的地区,科举中心实质上是教育文化中心,人才中心随之依附。二是人才与科举发达的城市多集中于东南数省。进士作为广义的人才,一般指学历或出身,沈文据《明清进士题名碑索引》^①按乡贯进行了统计。人才,指一流的专家学者,沈文据《中国大百科全书》凡有明清人物的43个学科所收的专家学者作统计,其统计结果是,明代各省进士人数名次统计中,浙江以3697名居第一位,人才以77名居二位,江苏以2977名进士居第三位,人才以103名居第一位;清代江苏的进士以2949名居第一,人才以214名居第一,浙江进士以2808名居第二。人才以113名居第二。明清两代进士,浙江以6505名居第一,人才以190名居第二,江苏进士以5926名居第二,人才以317名居第一。又据明代进士最多的24个城市统计,江浙占了10个,人才最多的16个城市中,江浙占10个,清代进士最多的32个城市中,江浙占15个,人才最多的22个城市中,江浙占14个。从这个统计结果中可清楚看出江南人文的繁荣情况。士人的集中,人文的繁盛,对音乐有多方面影响。如从中国音乐品种的地理分布看,需要高文化人士支撑的、专业性较强和艺术性较高的乐种,在吴越地区出现特别多而闻名。例如戏曲音乐、说唱音乐、民族器乐的许多著名乐种,都集中于此区,历史上出现了众多著名的雅集型乐社和艺术流派,诸如无锡的“天韵社”、上海的“大同乐社”,“浙派”琴人琴作等。具有颇高艺术造诣的乐人、作品在此区也大量出现。著名者如瞎子阿炳、孙文明、刘天华、南鼓王朱勤甫等,名作如《二泉映月》、《流波曲》、《空山鸟语》、《光明行》、《春江花月夜》等,可谓群星灿烂,层出不穷。以上乐种、乐人和作品不但数量多,质量高,且形

① 朱保炯,谢沛霖编,上海古籍出版社1980年第1版。

式都很规范稳定,显示出文人和职业艺人加工的作用,因而特别易于流传,很多作品都形成了各种各样的变体,传遍大江南北,江南小调《茉莉花》远播至意大利而被用为歌剧《图兰朵》的主题,只不过是典型一例罢了。

士文化繁荣对江南音乐的另一重要影响体现于审美情趣上偏于雅致细腻,如江南音乐特别精致秀丽,缠绵柔美的曲风,流畅连绵、节节如长山之蛇的旋律,苏南吹打乐曲中大量运用的含有精密数学和哲理思维的数列结构形式等等,无不与此区域人文繁盛的背景有密切关系。此外,江浙语音柔软娇嗲、连绵细碎的发音特点,对音乐形态风格显然也有直接影响。



结 语

在中国音乐研究中,有一个普遍采用的学术范式便是南与北的二元模式论,比较强调南北音乐的差别和对立。本书论述长江音乐特色中,虽然也顺带揭示了南北音乐风格的明显差异点,但并不意味着绝对化地看待这个问题,恰恰相反,我们认为,中国南北音乐从根本上看仍是同根同种的,有着共同的基因,以此形成中华音乐统一的民族神韵和气派。同时,南北音乐的交流和影响在中国历史上从未停止过。即以北方音乐的南传影响来看,历史上曾经有过三次战争引起的黄河流域向长江流域大规模移民的浪潮^①:西晋末年的永嘉之乱;唐代中期的安史之乱和唐末、宋金之际的靖康之乱。这些移民迁移的方向主要是长江流域。据粗略统计,第一次迁往南方的北人大约为90万,第二次约有650万,第三次约有1000万。这三次大规模的北人南移,使西部的成都平原和三峡以东东部地区人口密度大增,“吴、蜀有可耕之人,而无其地。”^②东南地区平原地带已“野无闲田桑无

① 详参邹逸麟著:《关于加强人地关系历史研究的思考》,载《光明日报》1998年11月6日。

② 转引自上注。

隙地。”^①随着这几次主要的北人南迁,给南方带来了大量的北方文化因子。应该说,南方文化能够后来居上,中国经济文化重心自宋以来的两次南移,都与北方文化的传入有密切关联^②。在音乐文化方面,同样是这种情况。研究长江音乐特色的目的之一,正是在认识差别之中,更全面地把握中国音乐的整体格局和民族气派的根底所在。当然,这应是另一部专著的任务。通过本书的论述,我们在认识长江流域音乐文化特色的基点上,同时也对南北音乐交流融合的结果获得两个基本的估计。一方面,黄河流域的音乐文化历史上曾大量输入南方,与长江音乐发生碰撞与融合,使长江音乐发生了不同程度的变化,呈现出更加丰富多彩的面貌。例如,最明显的现象是,至今在族源上与北方民族有历史渊源的一些南方少数民族的音乐,如氐羌系的彝族、拉祜族、摩梭族及曾在北方生活斗争过的原始部落苗瑶诸族等,都还保留着北方音乐的明显痕迹;在南北音乐碰撞融合的中心江汉荆楚一带,至今还大量运用着北方绝无,南方少见的大声韵音调,表现为南北音乐交流的结晶。这些都能表明,北方音乐的南传,确实为南方音乐增添了新的色彩。另一方面,尽管北音输入,为长江流域不同地区、民族的音乐文化增添了不同程度的新异色彩,但从总体看,并未从整体和根本上撼动长江音乐固有的地域风格体系,尤其是居于主体地位的大量平地民族的音乐,始终保留着其绝无仅有的南音风格色彩,与黄河流域音乐争奇斗艳,各放异彩,耦合成中华音乐的辉煌局面。

这又表明了长江音乐自身体系的根深蒂固,她在十分古老的年代就已奠定了其特有的范式。

① 详参邹逸麟著:《关于加强对人地关系历史研究的思考》,载《光明日报》1998年11月6日。

② 南宋民间有谚语“苏湖熟天下足”,明中叶开始,民谚为“湖广熟天下足”,清代“湖广为天下第一出米之区”,每年出境大米在六百万石以上,最高可达一千万石。转引自上注之论文。



参考文献

- 杨荫浏著:中国古代音乐史稿 人民音乐出版社 1981 年 2 月第 1 版。
- 江明惇著:汉族民歌概论 上海文艺出版社 1982 年第 1 版。
- 王耀华、杜亚雄编著:中国传统音乐概论 福建教育出版社 1999 年第 1 版。
- 蒲亨强著:神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究 巴蜀书社 2000 年第 1 版。
- 刘正维著:戏曲新题 长江文艺出版社 1985 年第 1 版。
- 田青主编:中国佛教音乐集萃 上海音乐出版社 1993 年第 1 版。
- 亚欣、熊冀华整理:寺院音乐 中国音乐家协会成都分会 1995 年编。
- 冯光钰、袁丙昌主编:中国少数民族音乐史 中央民族大学出版社 1998 年第 1 版。
- 朱谦之著:文化哲学,北京商务印书馆 1900 年第 1 版。
- 萧兵、叶绍宪著:老子的文化解读 湖北人民出版社 1995 年第 1 版。
- 南怀瑾著:禅宗与道家 复旦大学出版社 1991 年第 1 版。
- [法]石泰安著,耿升译:西藏的文明 中国藏学出版社 1999 年第 1 版。
- 中国大百科全书 中国大百科全书出版社 1989 年版。
- 道藏 三家本。
- 刘森淼、王建辉著:荆楚文化 辽宁教育出版社 1998 年第 1 版。
- 张荷著:吴越文化 辽宁教育出版社 1998 年第 2 版。
- 张正明主编:楚文化志 湖北人民出版社 1988 年第 1 版。
- 欧阳询撰:艺文类聚。
- 编写组:苗族简史 贵州人民出版社 1985 年第 1 版。
- 卢光著:论卫藏地区藏戏音乐,载中央音乐学院学报 1988 年 4 期第

3 页。

田联韬著:中国境内藏族民俗音乐考察研究 中国音乐学 1996 年 2 期。

周志列著:中华长江文化的一束曙光 民族艺术研究 1990 年 2 期。

谭其骧著:中国文化的时代差异和地区差异 复旦学报(社会科学版) 1986 年 2 期。

蒲亨强著:苗族民歌研究 中国音乐学 1988 年 1 期。

蒲亨强著:DO、MI、SOL 三音列新论 黄钟 1987 年 3 期。

杨匡民著:民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分 中国音乐学 1987 年 1 期。

童忠良著:曾侯乙编钟的三度音系,人民音乐 1984 年 5、6 期。

[日]青木正儿著,孟庆文译:中国文学思想史 春风文艺出版社 1985 年版。

林惠祥著:南洋马来民族与华南古民族的关系 厦门大学学报 1958 年 1 期。

胡耀著:佛教与音乐艺术 天津人民出版社 1992 年第 1 版。

朱新华著:试论江苏民歌的曲调特点 中国音乐 1999 年 2 期。

中国戏曲志浙江卷 中国 ISBN 中心 1997 年 12 月出版。

邹逸麟著:关于加强对人地关系历史研究的思考,光明日报 1998 年 11 月 6 日。

周文柏著:文艺心理研究 中国人民大学出版社 1988 年 8 月第 1 版。

刘志远、余德章、刘文杰著:四川汉代画像砖与汉代社会,文物出版社 1983 年 2 月第 1 版。

张兴荣著:云南洞经文化,云南教育出版社 1998 年 8 月第 1 版。

钟敬文著:民间文学概论,人民文学出版社 1984 年第 4 版。

周志列著:中华长江文化的一束曙光,民族艺术研究 1990 年 2 期。

苍铭著:云南民族迁徙文化研究,云南民族出版社 1997 年 3 月第 1 版。

高厚永著:明代流行的吴地山歌,音乐研究 1958 年第 2 期。



附录一 本书表格索引

- 1 《花上加花爱坏人》结构图示
- 2 《清早起来把门站》结构图示
- 3 《同甘共苦两相宜》结构图示
- 4 《梅竹经得霜雪磨》结构图示
- 5 《喊我情哥吃火烧》结构图示
- 6 《万里江山平半分》结构图示
- 7 《喇叭调》结构图示
- 8 《碓头》结构图示
- 9 苗族婚礼歌基本调运用表
- 10 楚雄彝族民歌音乐形式特点统计表
- 11 重庆叫卖字调与旋律对照表

附录二 本书曲例索引

概论曲例:

- 曲例 1 异调终止式摘选谱例
- 曲例 2 滑音终止式摘选谱例
- 曲例 3 突煞终止式谱例
- 曲例 4 花上加花爱煞人
- 曲例 5 清早起来把门站
- 曲例 6 喊我情哥吃火烧
- 曲例 7 万里江山平半分(五声子)
- 曲例 8 跟着太阳一路来
- 曲例 9 喇叭调

第一章曲例

- 曲例 10 呃嘎查莫拉(果谐)
- 曲例 11 骏马(果谐)
- 曲例 12 成年人相爱
- 曲例 13 美丽的汉妃姑娘(夏姆谐)
- 曲例 14 宋则牙拉(堆谢)
- 曲例 15 宗巴囊松(囊玛)
- 曲例 16 格桑达瓦那(酒歌)
- 曲例 17 洛桑王子唱腔
- 曲例 18 婚礼酒歌
- 曲例 19 仙女唱腔
- 曲例 20 玛尼(诵经调)

第二章曲例

- 曲例 21 川江下水扳桡号子
- 曲例 22 我望桃花几时开(四川神歌·高腔)



- 曲例 23 康定情歌(四川平腔山歌)
曲例 24 小河淌水(云南弥渡平腔山歌)
曲例 25 苦麻菜儿苦茵茵(四川小调)
曲例 26 绣荷包(四川宜宾)
曲例 27 绣荷包(云南)
曲例 28 七姬思凡(川剧高腔·二流板)
曲例 29 《描容启程》(四川梁山灯戏胖筒筒调)
曲例 30 十大姐(云南花灯)
曲例 31 布谷鸟儿咕咕叫(四川清音·鲜花调)
曲例 32 峨眉山武当山佛道同名曲比较谱
曲例 33 回向偈(重庆罗汉寺佛乐)
曲例 34 三宝赞(南韵)
曲例 35 小启请
曲例 36 上坛歌
曲例 37 地盘业主听原因
曲例 38 想郎想得心忡忡(女声大歌)
曲例 39 进深山(侗族声音大歌)
曲例 40 心心相印(侗族琵琶歌)
曲例 41 初来连(侗族玩山歌)
曲例 42 没有好歌莫进寨(侗族拦路歌)
曲例 43 阿妹哟,来我们游方(苗族游方歌)
曲例 44 芦笙铜鼓响,苗家好起来(苗族飞歌)
曲例 45 毛主席来到了(苗族飞歌)
曲例 46 狩猎歌(彝族古歌)
曲例 47 丢完你就来(彝族计数歌)
曲例 48 年月要分清(彝族)
曲例 49 布拖高腔(山歌)
曲例 50 都则都格那(火把节歌)
曲例 51 阿丝牛牛(彝族婚礼歌)
曲例 52 阿古河(彝族葬礼歌)
曲例 53 甲搓舞曲选段(摩梭族)
曲例 54 雁鹅雁鹅扯长(成都儿歌)

曲例 55 月亮走我也走(成都儿歌)

第三章曲例

曲例 56 崔咚崔(湖北江陵田歌)

曲例 57 待尸(湖北巴东跳丧鼓)

曲例 58 梯玛神歌

曲例 59 摆手歌

曲例 60 咚咚喹歌调

曲例 61 土语山歌

曲例 62 琵琶上路(湘剧高腔)

曲例 63 乌金记(楚剧迳腔选段)

曲例 64 刘海砍樵(湖南花鼓戏)

曲例 65 访友(蕲水正腔)

曲例 66 鱼腹山(罗罗腔·男迳腔慢腔)

曲例 67 祭塔(天沔打锣腔)

曲例 68 补背褡(彩腔)

曲例 69 洞宾戏牡丹(湖北大鼓)

曲例 70 澄清韵(武当山道乐)

曲例 71 苗家有了共产党

曲例 72 姐妹送上你家门

曲例 73 铜钱歌(湖南益阳)

曲例 74 小旦腔(湖南衡阳皮影戏)

曲例 75 车水情歌(湖北天门)

曲例 76 分别歌(四川綦江苗族情歌)

曲例 77 三点(湘西苗族唢呐曲牌)

曲例 78 娘教女(湖北宜都民歌)

曲例 79 十许鞋(湖北天门民歌)

曲例 80 哈嘿呼(湘西苗族唢呐曲)

曲例 81 十绣(湖北小调)

第四章曲例

曲例 82 孟姜女(春调、苏州)

曲例 83 姑苏风光(剪靛花调、苏州)

曲例 84 茉莉花(鲜花调、江苏扬州)



- 曲例 85 游园(昆曲·绕地游)
曲例 86 双阳公主(婺剧唱腔)
曲例 87 庵堂相会(沪剧唱腔)
曲例 88 楼台会(越剧唱腔)
曲例 89 林冲(苏州弹词)
曲例 90 紫鹃夜叹(苏州弹词·马调)
曲例 91 三六(江南丝竹)
曲例 92 下西风(笛吹锣鼓·摘选谱)
曲例 93 一封书(十番鼓·摘选谱)
曲例 94 宝鼎香赞(江苏常州天宁寺)
曲例 95 炉香赞(江苏常州天宁寺)
曲例 96 香赞(上海白云观)
曲例 97 卫灵咒(节选)
曲例 98 三茅诰(节选)
曲例 99 绣花灯(小调)徐州
曲例 100 毛主席爱人民(花鼓调)徐州
曲例 101 鲜花调(二)苏州
曲例 102 情郎一去无归期(小调)苏州
曲例 103 下盘棋(小调)扬州
曲例 104 高邮西北乡(小调)高邮