

彝族吃火草烟对唱中桎腔的复音逻辑探讨

吕钰秀

摘要: 滇南彝族的吃火草烟, 是一种男女相互对答酬唱的大型音乐活动。不但在歌词字数、排列与押韵上, 有着繁复严格的规定, 乐曲结构也被区分成不同唱腔、段落与形式。此外歌唱本身, 更可以独唱、对唱、舍腔、桎腔等多种方式进行。其中的桎腔, 是歌者对主唱者歌词内容的反馈行为, 通常出现在主唱者赞美挑逗的歌词句子堆叠到一定程度之时, 具有相对的固定性。另外, 桎腔旋律也具有一定的轮廓形态, 呈现着下行的走向, 并与主唱者的上行倾向旋律型相对应, 形成了分离式的复音声响。此种复音虽然并非有严谨声部音程区隔与节奏参差, 但其不仅呈现了复音现象, 亦展示了彝族人的复音概念。而造成这种复音的根本原因, 正是吃火草烟活动中, 歌词内容本身所引发的男女对话。

关键词: 彝族; 海菜腔; 吃火草烟; 复音; 多声部

中图分类号: J607

文献标识码: A

文章编号: 1001-9871(2015)02-0044-08

DOI:10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.2015.02.003

根据 2010 年全国人口普查数据, 彝族有 8, 714, 393 人, 占全国总人口数的 0.6538%, 为全国人口数排名第六的少数民族。^① 彝族人口分布广阔, 支系众多, 各支系间的音乐形态差异颇大。其中位于滇南红河州一带彝族人的一项音乐活动——吃火草烟, 是一种被国人广泛认识, 充斥长篇歌谣的传统社交活动。桑德诺瓦在其《中国少数民族民间音乐舞蹈鉴赏》(2007) 一书中, 对于中国多个少数民族音乐舞蹈进行了介绍, 书中利用长达 6 页的篇幅,^② 特别说明这种社交活动及其音乐状况。是整本书内介绍彝族音乐段落中, 最为详实的部分。

在吃火草烟活动中, 男女对答酬唱, 歌词与歌谣形式复杂多样。不但在歌词的字数、排列与押韵上, 有着繁复严格的规定, 乐曲结构也被区分成不同的唱腔(如海菜腔、山药腔、五山腔等等)、段落(如拘腔、正曲、白话等等)与形式(如花点儿、头腔、二腔、三腔等等)。^③ 此外歌唱本身, 更具备了独唱、对唱、舍腔(众唱)、桎腔(答腔)等多种方式。尤其是歌唱“白话”段落时, 主唱的男或女常创词夸赞、戏谑并挑逗对方。当这些词语在演唱者精心的设计, 不断的堆叠后, 会渐渐让对方感到不安或困窘, 必须插话说明, 这就形成歌谣中的桎腔部分。赞美挑逗的歌词唱完后, 另一性别的歌者会进行对唱, 同样的模式再次的重复。如此不断, 形成一整晚嬉戏欢乐的歌谣盛宴。

收稿日期: 2015-03-31

作者简介: 吕钰秀(1963~), 女, 台湾东吴大学教授、中央音乐学院教授

① 《中国 2010 年人口普查资料》: <http://www.stats.gov.cn/tjsj/pcsj/rkpc/6rp/indexce.htm>。查询于 2015 年 3 月 18 日。

② 桑德诺瓦 《中国少数民族民间音乐舞蹈鉴赏》, 北京: 中央音乐学院出版社, 2007 年, 第 103-108 页。

③ 何其祥主编 《中国云南红河州石屏县民间歌曲》, 昆明: 云南民族出版社, 2010 年, 第 5-45 页。

活动本身透过男女间的你唱我回，相互展现各自的腹中文才，即所谓的“肚才”。^④当男方词穷，无法接上话，就无法“吃”到“烟”，并换下一位男性继续进行。王胜华的描述非常贴切“彝族青年男女通过‘吃火草烟’斗智、斗嘴、斗歌、斗诗，以达到互相了解，增进友谊，选择配偶的目的，是男女婚前交往的极佳场合。”^⑤活动本身，也被认为与彝族人远古的婚姻形态，有直接的关联性。^⑥

一、活动中的复音形式

吃火草烟中的桎腔（或“桎腔”），是在主唱者歌谣不停歇的状况下，另一性别方的一种插入回应形式（谱例1）。据歌者李怀秀访谈^⑦时表示，桎腔者的旋律，与主唱者这个段落最后一句的旋律，有着一定的类似性（谱例1，15-18小节），是一种以长高音开始，作下行式的旋律运动，最后落在乐曲的最低音。歌者的表述，呈现了桎腔旋律的一个相对固定的轮廓。

观察谱例1两段旋律的不同桎腔部分（音符较小段落处），可发现桎腔的旋律运动走向，与男主唱者在前乐句结束之后所创唱的，基本上是上升型的旋律走向（谱例1-1，14-15小节第一音）并不相同。虽然桎腔与相对女主唱的乐段（谱例1-2）同时都是下行结束，但如果仔细观察这段女主唱旋律，在男声桎腔进入后，重新再起唱对应桎腔部分的旋律（谱例1-2，第10小节第4拍至11小节结束），可以发现当女主唱者唱完前一乐句时（谱例1-2，第10小节第3拍），仍以上行走向开始创唱与桎腔呈对应关系的下一乐句（谱例1-2，第10小节第4拍），并于之后两拍（谱例1-2，11小节1-2拍）呈现小幅的上行弧度，而后才下行结束。因此在对应下行走向的桎腔旋律上，谱例1-1与谱例1-2的两位主唱歌者，不约而同的都选择创唱上行音型，以对应桎腔的下行走向。

此外，多人同时回应的形式，在桎腔部分有所见，由于桎腔者们虽掌握的是一个相同的旋律轮廓，但轮廓的模糊性，加上桎腔时，歌者在速度与节奏上，呈现一种若即若离的散板形式，在此较为自由的速度下，彼此间常会产生异音效果。

谱例1. 海菜腔“白话”段落一例

音乐来源：张兴荣主编《巅——云南民族原生音乐纪实》（10碟装），昆明：云南民族文化音像出版社，2004年，CD（一）彝族（之I）第18轨。

1-1. 男主唱（施万恒），女桎腔（施玉芬、施桂英）

a go mei yi ya 唱的 这 么 的 棒 e na a 一 望 e

7
一 发 标 ni 二 望 水 涛 潞 na 脸 擦 雪 花 膏 ni 哪 个 妈 养 的 怎 会 漂 成 ji 过 来 我

12
瞧 瞧 mei go e ya 仁 义 么 说 mei 了 yi ya shi qian mi 压 倒 mei ni 这 块 场 e ya
c ya 瞧 瞧 吓 到 你 这 句 歌 den 白

④ 访谈李怀秀，2015年1月16日。

⑤ 王胜华《云南石屏县彝族民间表演艺术考察报告》，《云南艺术学院学报》，2004年第2期，第11页。

⑥ 白章富《彝族“海菜腔”源流初探》，《云南民族大学学报》，2007年第2期，第136页。

⑦ 访谈李怀秀，2015年1月16日。

1-2. 女主唱 (李怀秀), 男桎腔 (施万恒)

ago mei yo e ya 唱的mei这样 mei丑 e
a ma 望 一发白mei 二 望桃花色 e ya 不擦粉都 mei 白 yo
yao shi qian 灵 人ni巧话多
yo 人 情 ne ni 仁义 ne yi yao shiqian 上都 都有 yi

二、本研究的命题

由于云南红河州彝族的吃火草烟活动中所演唱歌谣, 常有拖腔形式, 节奏上较为自由, 花点儿部分的歌词, 也可以偶数句堆叠。因此并非当主唱者演唱到某一固定拍点时, 桎腔者就必须发声回应。且二者的旋律节奏, 也并非一种整齐排列, 相互对应, 有明显音程关系的区隔, 而是一种相对自由的分离式声响。对于这样的形式, 是否可以被视为复音? 这样的二声部, 是否存在着声响上的异质关系与结构上的组合逻辑? 这正是本论文要探讨的部分。

三、什么是复音?

在世界上许多文化中, 均存在着复音歌谣的形式, 它可说是人类一种共通的音乐语汇。有学者认为, 复音在人类社会的普遍存在, 可能与人类的起源有所关联。^⑧ 那什么是复音呢?

复音 (polyphony), 或称复调, 国内亦有人称多声部。对于这个词汇概念, 弗罗贝纽斯 (Wolf Frobenius) 在 2001 年版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中定义为“音乐有多个声部, 风格上所呈现的, 为音乐的所有或一些声部, 在一种相同但各自独立的长度范围内运动”。^⑨ 这种多声部的复音歌唱, 在世界许多地区均有出现, 也很早就引起音乐研究者的注意。例如 20 世纪初德国民族音乐学者霍恩博斯特尔 (Erich M. von Hornbostel), 以及他在柏林声音档案馆的继承人马利尤斯·施耐德 (Marius Schneider), 就已经对于非西方复音音乐有着很大的兴趣。施耐德 1934 - 1935 年出版的《多声部历史》(Geschichte der Mehrstimmigkeit) 一书, 可说是第一本尝试呈现世界上多声部展演方面的综合性调查成果。^⑩

四、复音的多样性

世界上复音种类非常的多样。1996 年由胡果·策恩普 (Hugo Zemp) 等人所策划执行, 法国人

⑧ (澳) 约瑟夫·乔丹尼亚著, 吕钰秀编译 《人为何歌唱——人类进化中的音乐》(Why do People Sing? Music in Human Evolution), 上海: 上海音乐学院出版社, 2014 年。

⑨ Wolf Frobenius “Polyphony.” Oxford Music Online, Grove Music Online. 2001. 查询于 2015 年 3 月 2 日。

⑩ 同上注。

类学博物馆出版的三张光碟《世界的人声》(Voices of the World, CMX374 1010. 12), 将世界各地不同的歌唱技巧, 划分成“呼喊、哭泣与喧哗”; “人声与呼吸”; “说、朗诵、唱”; “音域与声区”; “色彩与音色”; “伪装的声音”; “人声与乐器 a: 在演奏乐器时歌唱 b: 模仿乐器”; “和声的采用”; “复音”九种形式。其中又将人类复音细分为异音、重叠、持续音、平行、斜行、反行、和声、连锁交错、对位等九种形式。^⑪

2011年, 约瑟夫·乔丹尼亚在其《人为何歌唱——人类进化中的音乐》一书里再次提到复音类型, 除了以上所述的几种形式, 又加入了卡农式复音, 以及蒙古呼麦这种一人唱出两个声部的“泛音唱法”, 或称“和谐音唱法”^⑫; 并从社会学的角度, 提出许多人演唱相同旋律——例如大家同声歌唱生日快乐歌, 虽在音乐声响上为单音, 但就人类群体的共力协作来说, 这群人必须调整自己的歌唱习惯, 使其在音域与律动上, 与其他人有着相同的音高与节奏, 才能共同创立出这首同声齐唱歌谣。因此这种多人演唱相同旋律的形式, 乔丹尼亚认为也应该被视为一种“复音”, 并在书中提出了“社会复音”一词。^⑬

相对于西方学者的上述观点, 长期从事云南地区复音音乐研究的张兴荣, 在其《云南民族复调音乐研究》(2009)一书中, 呈现了云南复音的种类。首先在陈勇为其所写的“序”中提到“由两个或两个以上各具独立性的旋律声部同时结合在一起, 流动对比、协调发展”^⑭的复音(张氏书中统称复调)音乐一词, 是与“以一个旋律声部为主线, 其他声部为衬托”^⑮的主音(张氏书中统称主调)音乐相对应的一个概念。书中, 张兴荣提出了云南复音音乐类型, 包括: 1. 两个(或以上)独立声部纵向结合的衬腔式(支声)、对比式、模仿式歌乐或器乐曲; 2. 节奏复调(音); 3. 平行调唱法; 4. “单声部曲调中的隐伏线条式复调旋律”等四大类。^⑯

除了第一与第三类为西方亦提及的部分, 就第二与第四类, 张氏均花了相对较长的篇幅加以叙述。节奏复调(音)包括打击乐合奏时, 因乐器材质、音色、节奏、结构等差异所形成的复调(音); 歌舞乐一体时, 三者节拍不同所形成的复调(音), 以及应答者比原歌者稍慢进入的所谓“切分式模仿进入法”^⑰。

至于第四类复音, 主要指由于经常且快速的音程大跳, 致使人耳呈现分离式听觉, 而感到有高音与低音两个旋律线条, 听觉心理学上称之为“分裂”(fission), 是1975年由诺登(L. P. A. S. van Noorden)于其博士论文《声音持续感觉的占时连贯》(Temporal Coherence in the Perception of Tone Sequences)中首先提出。^⑱ 或在大跳过程中, 有些音高残留了大跳前的相同或临近音高, 因此形成了张氏所谓“单声部曲调中的隐伏线条式复调旋律”^⑲。

张兴荣所述复音形式, 在云南地区出现率非常高。较有地域性特色, 且未被外国学者注意到的, 有如第二类中的不同音色所形成的多线条交织型复音; 或被张氏称为“切分式模仿进入法”, 类似卡农但形式松散的类卡农形态; 以及第四类中所提及因人耳听觉的局限所产生“隐伏线条式”的分裂声部听觉。

⑪ Hugo Zemp, (general ed.) *Voices of the World*. Paris: CNRS, Musee de l'Homme. CMX374 1010. 12. 1996, p. 105.

⑫ (澳) 约瑟夫·乔丹尼亚著, 吕钰秀编译《人为何歌唱——人类进化中的音乐》(*Why do People Sing? Music in Human Evolution*), 上海: 上海音乐学院出版社, 2014年, 第8-9页。

⑬ 同上注。

⑭ 张兴荣《云南民族复调音乐研究》, 昆明: 云南大学出版社, 2009年, 第1页。

⑮ 同上注。

⑯ 同上注, 第3-4页。

⑰ 同上注, 第3页。

⑱ 转引自 A. J. M. Houtsma, T. D. Rossing and W. M. Wagenaars. *Auditory Demonstrations*. Prepared at the Institute for Perception Research (IPO), Eindhoven, The Netherlands. Supported by the Acoustical Society of America. 1 Compact Disc 1126 - 061. 1987, p. 48.

⑲ 张兴荣《云南民族复调音乐研究》, 昆明: 云南大学出版社, 2009年, 第4页。

五、复音的认定

对于复音的认定,除了如上所述,并为大部分学者所认同的,可说是一种广义的复音说法外,有些学者则存在着不同的意见。例如由古希腊哲学家柏拉图所提出,并首先由现代音乐学者卡尔·施通普夫(Carl Stumpf)应用于音乐部分的“异音”(heterophony)一词,2001年彼得·库克(Peter Cooke)在《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中就曾说明,今日民族音乐学者普遍认为,异音是“相同旋律的一种偶发性或装饰性变化”^{②①},因此这种仅有一个音高轮廓思维逻辑的旋律走向,虽在声响上感觉纷杂凌乱,但有些学者认为,由于其并非多声部思维,故不应被视为复音形式。^{②①}

另外对于“复音”与“多声部”二词的混用,非洲音乐研究专家希姆哈·阿罗姆(Simha Arom)有着不同的看法。他认为,即使多数的多声部音乐即为复音音乐,但多声部并非必须为复音,^{②②}而是仅有“多声部、同时间、异节奏以及非平行”^{②③}音乐,才可被称得上是复音音乐。这种定义,将异音(heterophony)、重叠(overlapping)、持续音为基础的音乐(drone-based music)、平行(parallelism)以及主音音乐(homophony)等形式,排除在复音之外。

与那些容忍异音为复音中一种形式的学者相比,阿罗姆所提出的,是一种非常严格的,或可说是狭义的复音说法。对于阿罗姆而言,不同声部间,不但必须有着分歧的旋律走向,节奏上也必须相互参差但又互有关联,才可被称为复音。因此例如对于没有节奏交错的持续音,或同节奏的平行状况,在阿罗姆非洲音乐的研究中,均被排除在复音行列之外。

六、复音的逻辑层次

从学者们提出对于复音一词的界定中,可以发现,不同观点所呈现的,是对于复音结构紧密度之辩证。除此之外,声响的事实与复音的思维逻辑间,也存在着差距。吕钰秀在2007年的研究成果中,就提出了声响上的复音,其实可从两个不同逻辑层次进行思考。一种为仅有复音现象,但歌唱的群体却没有思考着不同音高旋律、异节奏以及声部间组合关系的问题;另一种为具有复音逻辑层次,即歌者们在进行不同声部的歌唱时,同时思考着以上的问题。吕钰秀称这样的歌者们具有复音概念。^{②④}

对于前者,也就是仅有复音现象的歌者们,吕氏文中举出了两个实例,第一个实例是台湾少数民族达悟族在拍手歌会中的众唱部分。在音乐声响上,这群歌者们的音乐认同,仅出现于近似的旋律轮廓走向,但由于社会对于各人差异的尊重,每位歌者可依个人音域,自行决定起音频率,形成了声响上的多个声部进行。换言之,这群歌者在群体歌唱中,所共同拥有的基石,是同一个所要歌唱的旋律走向样貌,但因为每个人的起音音高不同,形成了多声部的声响。由于歌者们并没有考虑多声部之间所将形成的音程差异或节奏交错,因此这种复音,仅是一种声音现象,而非存在于歌者或族群间的一种复音概念。

类似的情况亦出现在1943年,日本音乐学学者黑泽隆朝对台湾少数民族赛夏族的录音。黑泽当年的录音声响,呈现出了平行四度的唱法,黑泽氏对于族群能有这样的唱法,赞叹有加,但吕钰秀

②① Peter Cooke, “heterophony”, *Oxford Music Online, Grove Music Online*. 2001. 查询于2015年3月2日。

②② 有关此问题,另可参见 Arom, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme; New York: Cambridge University Press. 1991, pp. 35 - 36.

②③ Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme; New York: Cambridge University Press. 1991, pp. 35 - 37.

②④ 同上注, pp. 34, 38.

②⑤ 吕钰秀、孙俊彦 《传统的样貌——台湾原住民音乐形式传承与传统意识建构》,《止善》,2007年第2期,第21 - 42页。

却对此事提出质疑。^{②⑤} 20 世纪末, 21 世纪初, 这种平行唱法不但在族群中已不复见, 且族群歌者们
在聆听这份早期录音时也认为, 这是当时参与录音歌者的音准问题。^{②⑥} 由于族群自身语言中, 并无
出现过相关术语来描述不同的声部, 且分析黑泽氏之后其他不同学者所采录, 呈现这种平行唱法的
歌谣, 也发现在某些学者采录为复音的歌谣, 在同时期其他学者的采录中却为单音, 而当仅仅采录
一位歌者时, 所有单声部歌唱均演唱相同旋律。种种迹象显示, 1943 年黑泽隆朝所录得的几首平行
四度歌谣, 可能只是一个偶发的个案, 而非此族群的音乐思维概念。^{②⑦}

至于第二种复音逻辑层次, 即复音为一种具有不同声部与节奏思维逻辑的概念, 则可举出许多
例证。例如台湾少数民族邹族, 在歌唱他们的战祭歌谣时, 会分成高音与低音两个声部, 以平行三
度、四度、五度、六度等一定的音程差异, 在声部之间各自固定的旋律走向与节奏变化下, 歌唱他
们的乐曲。^{②⑧} 如果其中一个声部走调, 则在练习时, 会被提出纠正, 以达到最完美的复音效果。台
湾少数民族布农族的祈祷小米丰收歌, 也是类似的状况。声部间被指派演唱不同的旋律。音程的差
异, 出现位置的指定, 造就了这种多声部歌唱的声响丰富性。^{②⑨}

或者例如中国西南侗族大歌的演唱, 在一群歌者间, 大部分歌者会演唱低音声部, 而高音声部
则为较有经验的歌师, 依照下声部旋律衍生附加, 并在尾腔的“拉嗓子”部分, 大多数的歌者们会
演唱持续音, 任歌师在上声部自由发挥。^{③①} 因此可因歌师的经验与习惯, 产生不同的复音声响, 且
每一次的演唱, 可能都会有所不同。台湾少数民族阿美族也是如此。其他歌者在主歌者的旋律上,
自由对位, 加花变化。由于每位歌者的技术能力不同, 产生的复音声响也千变万化。^{③②} 这类复音虽
然并非固定形式, 但可说这些族群, 都有着复音的思维存在。

七、吃火草烟的复音层次

在以上的复音认定与逻辑层次观点下, 吃火草烟桎腔所形成声响上的不同声部复音, 应该仅是
一种现象, 还是歌者们具有不同声部的概念?

桎腔是吃火草烟歌唱活动中一种重要的歌唱技术, 是在主歌者的溢美或挑逗之词中, 听者对于
主歌者的一种反馈行为。虽然有时因为桎腔者的能力不够, 无法对于主唱者的赞美或挑逗进行对话
式的评说, 但是基本上, 听者都会对于主唱者的歌词进行反馈。例如在施万恒(男)与李怀秀、施
玉芬、施桂英(女)等歌者的录音中,^{③③} 在海菜腔的“白话”段落“花点儿”部分, 男性歌者唱
道“一望一发标, 二望水涛涛, 脸擦雪花膏, 哪个妈养的, 怎会漂(亮)成ji(几=这样), 过来我
瞧瞧”(谱例 1-1, 第 5-13 小节)。由于吃火草烟是一种利用歌唱进行的男女社交活动场合, 在场
的所有听者都会注意主唱者所唱歌词, 并进行一定的反馈。当男歌者唱到“过来我瞧瞧”, 必定会引
起女歌者的反应。例如在谱例 1-1 的记谱中, 就有两位女歌者对于男歌者的赞美进行了对话(谱例
1-1 第 12-14 小节, 下声部小音符段落)。其中一位唱道“这句歌说谎”, 另一位唱道“瞧瞧吓到
你”。而男歌者也应答“仁义么说了(姑娘还是满仁义的)”。

②⑤ 吕钰秀、孙俊彦 《传统的样貌——台湾原住民音乐形式传承与传统意识建构》, 《止善》, 2007 年第 2 期, 第 21-42 页。

②⑥ 同上注。

②⑦ 同上注, 第 28-30 页。

②⑧ 吕钰秀 《宝岛音乐文化》, 北京: 中央音乐学院出版社, 2013 年, 第 95-101 页。

②⑨ 同上注, 第 82-88 页。

③① 刘亚虎主编 《天籁之声: 侗族大歌》, 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2005 年, 第 96-97 页。

③② 吕钰秀、高淑娟主编 《寻觅复音——重拾台东阿美族失落古谣》(3 张光碟+解说册), 苗栗: 猫狸文化工作室, 2013 年。

③③ 张兴荣(主编): 《巅——云南民族原生音乐纪实》(10 碟装), 昆明: 云南民族文化音像出版社, 2004 年, CD (一) 彝族(之 I), 第 18 轨, 亦可参见谱例 1。

这种歌词对话游戏,通常出现在主唱者的词语,达到一种已对另一方形成明显的挑战之时。例如男歌者唱“过来我瞧瞧”,则女歌者必定要进行答话。严萍在其硕士论文《建水县彝族〈海菜腔〉研究》中也提及“‘桎腔’多在独唱声部乐句的终止部分或后半部分进入”,^③显示了桎腔出现位置,是在主歌者歌词唱到一个段落时,是一个相对固定之处。而如上所言,答话的旋律,与主歌者继续进行下去的旋律并不相同,因此形成了复音。换言之,这种复音是在虽然非绝对,但相对固定的位置出现,也就是当主唱者的歌词溢美或挑逗时,第二声部就会出现,而出现的对答旋律走向,常与主歌者旋律走向,呈现分离性。这可说是不同声部的歌者,有意识造成的复音(谱例 1)。

如从另外一个角度观之,虽然双方的旋律各异,但在节奏上,由于此种歌谣的节拍律动并不明显,常有散板式的自由拖腔,仅在“花点儿”段落会有较紧凑的节拍律动出现。而在桎腔部分,节奏上又回到了较为自由的形式。因此虽然谱例 1 这种描述性的(descriptive)记谱方式中,二者似乎呈现了一定的节奏织体,但这种乐谱,仅为针对一次性录音声响的书面记录。因此也许下一位主唱与桎腔者之间,又会因为听者对于主唱者歌词回应处的改变,以及因即兴加花所造成的旋律变异性,使二者的节奏织体与音高进行关系有所改变。换言之,主唱与桎腔两个声部,并非定性的、一成不变的、结构严谨的组合。它既有一定的规范性,又呈现一定的自由性,既非单独仅为一种现象,亦非一种严谨缜密的结构概念。所以,吃火草烟的主唱与桎腔,虽然同时拥有复音的现象与概念,但在复音展现过程中却时时流露出前述那样的松散性特点。对于架构严格的复音而言,彝族的这种桎腔,更是缺乏不同节奏与音高严格交错的组合。

八、歌词是复音的主轴

吃火草烟中桎腔所形成的复音,是在主唱与对唱各自之间,均有相对而非绝对固定的旋律走向与节奏律动,并以不同歌词进行演唱。这种短小、不固定且非从头到尾出现的复音,虽然现象与概念两种层次并存,却未能形成学者们所认为的狭义严格复音(如上希姆哈·阿姆罗的定义)。

中央音乐学院少数民族音乐研究专家杨民康,曾分享其田野调查的亲身经验:云南许多少数民族受西方基督教的影响,会在教会中演唱赞美诗。例如傈僳族,由于传统歌谣中,有规律音程区隔的不同声部划分,^④因此在歌谣旋律转换成西方赞美诗歌唱的同时,这种传统的唱法,仍被保留并应用。且杨民康在《云南少数民族基督教仪式音乐的新变异》一文中亦提及,云南地区少数民族的赞美诗乐谱中,苗族与傈僳族赞美诗本都存在多声部,但彝族赞美诗本却仅有单声部。^⑤

相反的,由于桎腔所形成的复音,在红河州彝族人眼中,是一种言语应答的旋律化,注重的是歌词之间的你来我往,而非沉浸于旋律与节奏所创造的,不同频率与时间重叠的声响效果。因此即使海菜腔主要流行地区是滇南,而非如上进行基督教仪式音乐调查的滇中地区,或说也许滇南彝族人亦有基督教信仰,但对于拥有海菜腔文化的彝族人,当他们在歌唱赞美诗时,由于其歌词意涵由传统的相互赞美、戏谑及挑逗,改变成赞美诗中对于神恩典的感谢,传统因歌词所产生的桎腔对话形式不再被需要,这种复音形式,也绝不会出现于赞美诗之中。

结 论

受社会形态改变、两性平等、娱乐多样化等原因的影响,吃火草烟中歌谣的情境与歌谣的功用已不复存在。这种传统的男女社交活动正逐渐消逝,男女对答酬唱情形已较少能见到,滇南的这种国人所认识的音乐形态,正面临着消逝的危机。(下转第 68 页)

^③ 严萍 《建水县彝族〈海菜腔〉研究》,云南艺术学院硕士论文,2009年,第25页。

^④ 张兴荣 《云南民族复调音乐研究》,昆明:云南大学出版社,2009年,第142页,第145-147页。

^⑤ 杨民康 《云南少数民族基督教仪式音乐的新变异》,《世界宗教文化》,2011年第5期,第42-43页。

旋律线状和节奏形态等; 又以变易性原则对它们进行融合、消化和改造, 如: 根据唱词结构的变化, 曲调结构也作了相应的变化; 根据演唱语言用“蓝青官话”引起的声调改变、吸收莆仙戏的旋律音调特点, 来改造唱腔的旋律音调特点, 并且运用当地常用的节奏形态, 逐渐形成了自身的音乐形态特点和音乐风格特征。

其音乐形态特点是: 1. 以无半音五声音阶为主, 也运用变宫音, 偶尔出现变徵音。2. 旋律进行中, 以窄腔音列、近腔音列为基础, 经常出现窄腔音列“宽化”、宽腔音列, 以 la—高音 re—do—中音 la—sol、高音 re—do—中音 la—sol、do—低音 la—中音 sol—mi—re、re—mi—sol—la—do、do—低音 la—中音 do—re—sol、高音 re—sol—mi—re—do、高音 mi—re—do—中音 la—高音 re 等为特性旋律音调。3. 节奏中常出现附点音符、切分音, 常用一字多音, 具有宽广流畅的特点。

其音乐风格特征既不同于南音的委婉情深、含蓄内在, 又有别于北曲的豪迈粗犷、奔放不拘; 泉港北管“唱曲”的音乐风格特征是简练朴实、乐观爽朗。在民族艺术百花园中独树一帜, 焕发出清新夺目的异彩。

(责任编辑: 杨民康)

(上接第 50 页)

虽然吃火草烟活动中桠腔这种复音形式, 并非属于狭义的、必须整齐应对旋律音程与节奏律动的复音形式, 但其不仅具备复音现象, 更具备了复音概念, 而其概念的形成, 正是因为歌词内容本身所形成的说唱对答。这些是彝族祖先所遗留, 珍贵的文化遗产。2006 年彝族海菜腔被列入我国第一批非物质文化遗产名录中。^② 希望透过国家的政策推动与行动挽救, 这种包含复音思维的音乐形式, 能被代代保存下去。

附言: 本论文的写作过程中, 中央音乐学院杨民康教授在多个方面提出了不同观点与论证, 让红河州彝族吃火草烟社交活动中歌谣的不同声部形式, 能够在一种交流的状态中被更多的思考与探讨。另外, 昆明艺术职业学院非物质文化遗产传习所的李怀秀老师, 在漫长的访谈过程中, 不厌其烦的说明其多年以来的实际演唱经验与观点; 云南艺术学院的张兴荣教授, 慨然提供其有声资料以及分享其多年的研究心得, 都使得本研究因此得以完成。在此表达本人对于这三位老师由衷的感谢之情。

(责任编辑: 杨民康)

② 《中国非物质文化遗产网·中国非物质文化遗产数字博物馆》, 《国家名录 062 彝族海菜腔》: <http://www.ihchina.cn/show/feiyiweb/html/com.tjopen.define.pojo.feiyiwangzhan.GuoJiaMingLu.detail.html?id=9e7e4519-b7f5-4073-8729-648d293c7028&classPath=com.tjopen.define.pojo.feiyiweb.guojiaminglu.GuoJiaMingLu>。查询于 2015 年 3 月 12 日。