

郢人调式思维寻踪

朱传迪

一九八七年十月

武汉

郢人调式思维寻踪

朱传迪

“滔滔江汉，南国之纪。”

江汉乃古代楚国之腹地。据文献记载，自楚子熊绎建国以来，楚以十六代人的时间励精图治，最终在楚文王时（公元前689年）立都于郢（今湖北江陵西北纪南城），便拉开了雄踞江汉的序幕。嗣后，楚即于此虎视天下，春秋称霸，战国争雄，从而发展成殆近千年的文明古国，举足轻重的南纪之邦。而郢在楚的全盛时期（公元前689—278年）则成为开拓江汉间荆楚文化的中心。

当时，楚的文学与艺术，都取得了出色的成就。在它那万紫千红的文苑艺圃中，我们且不说堪与北“风”相媲美的南“骚”，单就绚丽多彩的“楚声”而言，不也是一朵奇花异葩？

“楚声”（楚国的音乐和民歌）是楚文化的重要组成部分。它既彪炳于当时，并以自己独立的特色，“沾溉后人，其泽甚远”（鲁迅语）。然而，我们现在探其底蕴，最多也只能从古文献中找到某些先秦时代“楚声”的歌辞；但其腔调如何？确乎无可稽考。如果说，现存于江汉平原的民歌，属于荆楚一脉相承的音乐文化系统，那么，其中必然会蕴涵着“楚声”的基因，以维系楚文化的血统。这样，我们就有可能以流溯源，揭开“楚声”腔调之谜。

大家知道，民歌腔调的形成与发展，一方面受到调式思维的制约，

另一方面，它又以自己的个性演绎并体现调式思维的特征，从而显示其特殊的色彩和风格。所谓个性，则是在本民族的历史、地域、语言及其文化积淀诸方面的影响下，凝结而成的性格、气质。所以，即便调式相同，其格调却判然有别。这是自不待言的。

《战国策》称：“郢人作《阳春白雪》，其调引商刻羽，杂以清角、流徵。”

这里道破了郢人作歌之调式思维的全部奥秘。原来，在他们的思维中，就是杂用五声调式以外的音，使之“旋宫犯调”，获得新的色彩。对此，按上面引文的说法，我们可从两方面来表述。

一、引（用）商，杂以清角，使“商”具有另一宫调系统“羽”（即“刻羽”）的意义，造成似商非商之感；

二、刻（出）羽，杂以流徵，使“羽”具有另一宫调系统“商”（即“引商”）的意义，造成似羽非羽之感。

例 1



其实，前者即是民间所说的“去工添凡”（亦称“隔凡”），后者则是“压上借乙”（简称“压上”）。

例 2

换言之，歌中的腔调，因杂以“清角”或“流徵”，而使商、羽二音互易其名，即是“引商刻羽”。



很显然，郢人“犯调”的基本方法，一是以清角音取代角音，构成“清角为宫”的下纯五度“旋宫”；一是以变宫音取代宫音，构成“变宫为角”的上纯五度“旋宫”。二者综合起来，便是“清乐音阶”。这可能是郢人最早熟知的一类七声音阶。不过，在他们看来，诸如清角、变宫之类的偏音是“奉五声”的，只能“杂”用而已。因此，可以说，郢人之调式思维的基础，是五声而不是七声。

此外，我们也不可忽略宋玉对楚襄王所说的那句话：“引商刻羽，杂以流徵。”

宋玉何以管“徵”叫“流徵”？

我以为，关键在于，郢人在“引商刻羽”中，使其“商、徵、羽”三音转换成“徵、宫、商”时，赋予了徵以“流”而为宫的意义。其中，商、羽固然也在流变，但囿于“大不逾宫”（《国语》，下同）的观念，自然避而不谈，惟独说“徵”谓之“流徵”，以示“夫宫，音之主也”。宋玉在这里，无疑是以“商、徵、羽”三音为依据，阐释了“引商刻羽”的真谛；与此同时，他又向人们传递了一个重要信

息，就是：郢人采用五声性调式，往往是以三声腔来体现的。现时的江汉民歌即可印证这一点。

例 3

潜江《月亮花开》



月 亮 花 树 开 (呀)，望我的郎不 来 (呀)，



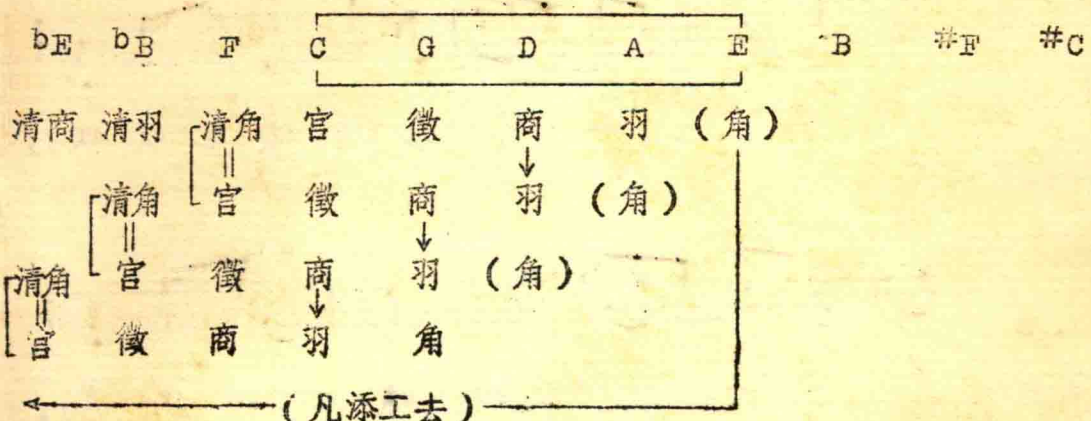
这几天哪 郎不来(呀)，姊 妹 常挂我心 怀 (呀)。

(刘代玉唱 吴丽玲记)

这是在近关系调范围内的“旋宫”。

江汉民歌还表明，“引商刻羽”进一步扩展，使“压上”或“隔凡”作连续性的转换，便向远关系“犯调”。兹作图示之如下：

例 4



不难看出，C宫调—— $\flat B$ 宫调，其间只有一音（ $\flat B$ ）之差（F音一般不出现），而这个 $\flat B$ 音，刚好是C宫调系统的清羽（即闰音），亦为郢人深谙并常用的一个偏音。所以，在民歌腔调作“犯调”发展的过程中，他们大都善于简捷地将前调的羽音代之以清羽音，构成以清羽为宫的低大二度“旋宫”，使人耳目为之一新。特别在高潮处，更是屡见不鲜。

例 5

沔阳《双撒笋》



姊妹本姓陶(呃 呀吹咏吹呀 吔),



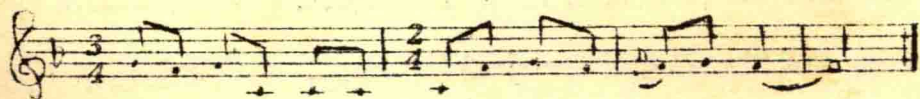
上山打呀猪草(哇 咏哟吹吹),



昨天去迟了(哇 咏 哟吹吹),



今天要赶早(哇 呀吹咏哟咏 哟吹吹),



今天要赶早(哇 呀吹咏吹哟 咏哟)。

(鲁美姣唱 湖北艺术学院记)

这是一个很特别的例子。典型的三声腔，一开始就出现极富特色的清羽音($b e^2$)，使之“犯调”到 $b E$ 宫系统的 C 羽调上来陈述乐的

思，出其不意，情趣盎然；接下去，又以羽为宫转入C宫调，形成同主音大小调的色彩对比；然后“杂以清角”，回到F宫调上。于此足见，郢人匠心独运五声性调式的思维之奇妙，结构之严谨，技法之高超。

那么，郢人何以能如此娴熟地唱出这个清羽音呢？这得从先秦民族文化的交融上来考察。

我们认为，任何一个民族的文化，在其形成和发展的过程中，都不可避免地要受到其他民族文化的影响。楚文化亦然。当时的楚国，不但盛行自成体系的“楚声”，而且还充塞着异国他邦的歌舞，如《楚辞·大招》所描述的那样：“……魂乎归徕！不遽惕只。代，秦，郑，卫，鸣箏张只。伏戏《驾辩》，楚《劳商》只。讴和《扬阿》，赵箫倡只。魂乎归徕！定空桑只。二八接武，投诗赋只。叩钟调磬，娱人乱只。四上竞气，极声变只。魂乎归徕！听歌撰只。……”楚于此氛围之中，定然会吸收“利其民而厚其国”（《史记·赵世家》）的有益成分，丰富自己的本土文化。其间，我们注意到，战国时期，秦是与楚交往最多的国家，“当秦占楚地以后，秦文化对楚文化的影响，特别是对宜昌、荆州、襄樊、孝感等地区的影响是极其深刻的。”（俞伟超：《关于楚文化发展的新探索》）秦声也必然会影响楚声。试看上例4，若将C宫及其连续“隔凡”之F宫，^bB宫加以综合，即是秦声所惯用的“燕乐音阶”。对此，楚声却是大相径庭，采取了“分而治之”的办法，把它吸收、溶化到自己固有的腔调里，借以增

迫汉末时，“关中膏腴之地，顷遭荒乱，人民流入荆州者十余万家。”（《三国志·魏志·卫觐传》）这种影响便更为直接和广泛。因而

强其五声性调式的表现力。

如此说来，郢人能自如地唱出这个极富特色的清羽音，确乎远非一日之功，应该说是秦楚文化交融的具体体现和世代传承与磨砺的结果。

在江汉民歌中，除常用清羽音之外，清商亦有所见。这个音即是连续三次“隔凡”而得（详见例4）。

C宫调—— bE 宫，实为清商为宫的小三度“旋宫”，即前调的商代之以清商。这个清商音远不如清羽音常用。一般地说，其用法不外是：(1)通过“杂以清角”导入（如下例6）；(2)直接“杂以清商”对置（如下例7）。

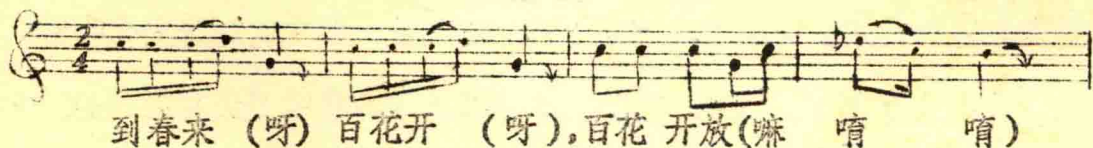
例6

天门《补背褡》



例7

天门《补背褡》



上文说过，郢人所运用的五声性调式，是以三声腔来体现的。所以易于“旋宫犯调”。其中，如下例8所示：“杂”用清羽，即使徵音上方大二度扩展为小三度；“杂”用清商，则使宫音上方大二度扩展为小三度。郢人作歌就是如此径直地使其调性自由转换的。这样，宫音亦由于频繁地移动（参看下例9），时而似为商，时而似为羽，赋予“楚声”以鲜明的特色。同时也表明了“引商刻羽”存在的价值及其普遍意义。质言之，“引商刻羽”，本来内涵其近关系“旋宫”的传统规范，外延于远关系“犯调”的领域，相互影响，相互联系，正是郢人调式思维多样统一的表现，故为后世相沿成习。

例8

大二度			小三度		
商	徵	羽	商	徵	清羽
			(角	羽	宫)
徵	宫	商	徵	宫	清商

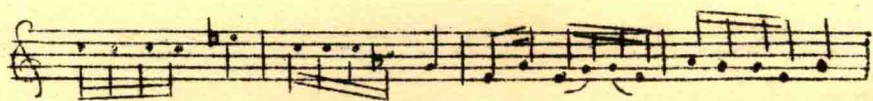
例9

$\text{♩} = 84$

天门《车水情歌》



太阳 (哎) 红光 (哎) 照呀照 满天 (呃)。



(咿呀呀儿 唷 喂呀呀儿唷) 只见情 哥 (喂呀喂子哟)



到 (哇) 田 边 (哪), (哎 哎)

(周秋成唱 朱 培记)

至此，郢人不但“杂”用了清角、变宫、清羽等偏音，还别具一格地“杂”用了变音清商。“殊不知五正音而外，有变宫、变徵、清角、清羽四个偏音。”（王仲皋《琴学概论》）那么变徵又怎样呢？从理论上讲，变徵可从连续“压上”之中获得，但事实上，高大二度或低小三度的“旋宫”，在江汉民歌中极为罕见，故未在以上“犯调”中赘述。当然，变徵这个偏音郢人并非弃而不用，只是另辟蹊径罢了。

《史记·荆轲传》称：燕太子丹送于易水之上，“高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣”。

风萧萧兮易水寒，

壮士一去兮不复还！

这是典型的“楚声”。其中，所谓“变徵之声”，据鲍本《地形训》云，变徵为商，盖悲音。杨荫浏先生则解释为“相当于以现代大音阶中的导音为结音的调式”（《中国古代音乐史》）。然而，郢人所用的“变徵之声”却非如此，它既不以“变徵为商”建立新调，也

未用作导音似的“结音”，而是将“变徵之声”用来装饰“徵”音，使之构成一个以徵为轴心，商、徵双重三音列交叉的“混合调式”（如下例10所示），我们姑且管它叫“楚商调式”或“楚商调”。这是因为，“变徵之声”虽有“雅乐音阶”之嫌，但由于宫、角二音均未出现而难以确立，况且，其腔调（如下例11）又多与北方（特别是西北）民歌迥然各异，富有浓郁的南方风味，故可以楚声调式称之。好在“变徵之声”常作色彩音处理（如下例12）。如果将它加以强调，便会滑出南土之外。

例 10



例 11

$\text{♩} = 78$

监利《送郎当红军》



一送我的情郎哥去当红军(那) 我的那个情 哥要



出远门(哎)

我的那个情 哥要出远门。

(吴菊生唱 廖忠新记)

例 1 2

(1) $\text{♩} = 72$

潜江《打麦号子》



(呀 吹 咏 呀 吹 咏 吹 嗨 呀)

(2)

潜江《花歌子》



未 曾 开 言 鞠 躬 拜 (呀) ,

在通常情况下，商调式多以徵音结束而构成“异调终止”，即是楚商调式的特征之一。如上例 1 1 所展现的那样。这个例子还表明，使用相同的结音而又以不同结构的调式对置（指开始的 G 徵调式与其后的楚商调式），则是“楚声”发展变化的一个重要手法。运思简朴自然，毫无斧凿之痕。

综观上述，丰富多彩的江汉民歌，不但为我们展示出郢人调式思维发展的脉络，而且，还以乡音浓重的三声腔再现了“楚声”的遗传因子，闪烁着荆楚五声、杂以偏音的光彩。真不失其贯通今古的“活化石”。于是乎，我们以之探骊，寻幽抉微，从中获得一个基本概念：所谓“楚声”，正是先楚以江汉平原为中心，融合南中国各族音乐文化的基础上，汲取北部中国的音乐文化成就，创造发展而成的一支艺

术瑰宝。《华阳国志》载，古代巴蜀俗称：“以酒曰‘醴’，乐曰‘荆’”。——足见其声誉之高！《史记》称：项羽夜闻汉军“四面楚歌”，惊曰：“汉皆已得楚乎？是何楚人之多也！”——可知其影响之深！因此，郢中“楚声”荟萃，时有唱和《下里》、《巴人》、《阳阿》、《薤露》与《阳春》、《白雪》之盛况，传为千古美谈。

“江汉浮浮，武夫滔滔”。如今，滔滔的江汉，回声迭起，五光十色，该是何等令人神往！这源远流长的回声，恰似李白诗中所赞叹的那样：“屈平词赋悬日月，楚王台榭空山丘”。曾经声威煊赫，雄峙南纪、世系绵长的楚国，虽然早已“台榭空山丘”——消失在历史的长河里，但它那瑰奇丰富的“楚声”，却如悬挂在天穹的日月，永放光辉！这就是历史的必然。

一九八七年八月初于九宫山

