

达斡尔族民歌中变化音产
生的心理分析及其美学价值

张 静 泰

齐 齐 哈 尔 师 范 学 院 艺 术 系

- 一、曲调对口语的适应及其心理原因
- 二、在音乐句逗处出现变化音的多因性
- 三、多种形式的变化音及其心理根据
- 四、含变化音民歌的接受、流传过程及其心理分析
- 五、达斡尔民歌中变化音的美学价值

一、曲调对口语的适应及其心理原因

口语音调是音乐的最基本来源之一，恐怕谁也不会怀疑。以这个观点为基础，可以认为任何民族的音乐都是该民族口语音调的夸张的再现；都在一定程度上反映了口语音调的特点。

远古人类从生物的叫向社会意识形态现象过渡的一个伟大的成果，是最简单音程的确定。（见丽莎：《论音乐的特殊性》）这时，音乐的发展处于较低阶段。在这个阶段里，人们^只开始对自然界的音材^料进行选取、加工、组织。音与音之间的关系还很单纯，甚至是偶然地发生关系，使用音材料的数量也不确定。这反映了音乐从无到有，由低级向高级逐渐发展的过程是与人类自身思维的由简单到复杂的发展相一致的。

由于年代过于久远，音乐又不能象文字那样把历史的音响保存下来，今天已经根本无法弄清各民族音乐在自己的发展道路上是经历了怎样的具体变化才由口语音调发展到现在的形态的了。人们只能根据对一些社会发展状态落后的民族的民间音乐形态研究和地下考古的发现提出一些推断和假设。

萨波奇·本采认为：人类的歌唱者要自如地唱出一定音域内的全部乐音，需要有一段漫长的岁月，而且对音材料必然经过由使用极少到逐渐增加的步骤。他还推测，随着口语旋律发展到一定阶段，更多的口语声音从正常字的一般音调中分化出来形成了曲调。

对于他的第一个推测，只要看看各少数民族中普遍存在的三音歌、四音歌和大量的五声音阶歌的现象，就能承认这个推测的合理性。而最早

把音材料由三音发展到五音的民族所经历的时间可能是几千年，也可能是几万年。

他的第二个推测也可以被许多生活中的现象所证实。比如，人们在提高了嗓音缓慢地讲话时，或者连续高声地朗读什么文章时，其音调就会不知不觉地具有歌唱的趋势。小学生集体朗读课文的音调是大家都有印象的由口语音调形成曲调的最好证据。寺院里和尚的诵经声在俗人们听来也具有某种旋律的意味等等。

在音乐发展的初级阶段，口语音调是旋律的基本来源之一。只有当人的思维复杂了，对音材料的掌握与运用能力更强了的时候，才会寻求使音乐的发展摆脱依赖口语音调的途径。

但是，在古今中外的民歌旋律中，口语音调的巨大影响是始终摆脱不掉的。惟其如此，才能形成各民族、各地区的音乐风格的差异。一些同志所倾心探寻的民歌“色彩区”的问题，其根源大概就与口语音调的影响有主要关系。

为了适应口语音调而在民歌中使用变化音，是达族民歌中的一种现象。

例如：

齐齐哈尔市郊区的达族著名歌手何德志（67岁）演唱的《春天》（见谱例1）结尾两小节的歌词好象说出来的。

海拉尔南屯的安三花（女）唱的《唱四季》也采用了相似的旋法。（见谱例2）

齐齐哈尔郊区另一位老大娘唱的（见谱例3）结尾与前两首旋法相似。这三例民歌中都有变化音 $\sharp d$ 。它的出现，实际上是为了适应口语音调，是口语音调的某种风格的再现，甚至可以说是口语音调的夸张。

从心理学的观点来看，人们将口语音调通过适当的夸张而应用于民歌旋律之中是有缘由的。口语音调往往是民歌手的母语音调。由于从小就学习它，运用它，受它熏染，口语音调已成为民歌手表达思想的各种方式中所不可缺少的一部分。民歌演唱是人际交往的思想传递过程，也是民歌手面对客观环境和主观需要的全部心理活动的反映。民歌手为了更充分地表达自己的思想、情绪，以获得听众（有时就是他本人）的反映和支持，满足自己心理上的需要，必须采用能感染人、打动人、使别人能够接受自己观点的手段。这手段除了民歌的语言部分（歌词）要编得生动、形象鲜明、富有趣味之外，旋律的音调越接近口语音调，其作用于模范团体中其他个体时所产生的影响力就越大。这不仅是聆听习惯问题，而且含有感情问题。民歌手把母语融于旋律之中用以表达思想是极自然的事；而对于听众来说，听赏含有口语音调的民歌，无疑会因音调熟悉而感到亲切，所听到的歌声就更容易接受，更受欢迎。一些外国歌唱家用汉语演唱中国歌曲往往能掀起中国听众们的热情，增加了中国听众对他们的歌声的接受定势。同样，朱明英演唱的扎伊尔歌曲也增加了扎伊尔听众对她的歌的接受定势。在少数民族地区采风，如果能用当地的民族言语谈话或演唱，会强烈地感受到人们的欣赏兴趣和对演唱者的好感。这些情况都说明人们对自己本民族的语言、音调都有一种更深

的情感。这种情感因素能增加人们对所听到的民歌的接受定势。心理学上称这种现象为“自己人”效应。定势理论认为，在传播和听众之间存在的以及听众认为有某种意义的一切“相似性”，会使人产生一种“同体观”倾向，把传播者和自己视为一体，而听众与歌唱者的情感因素则是人们在心理上视为一体的基本因素之一。

二、在音乐句逗处出现变化音的多因性

所谓音乐的句逗处是指作为乐句、乐段的结束音或乐句中乐思可以暂时停顿一下的长音。

在句逗处出现有固定音高的变化音而不是无固定音高的游移音)的现象是达族民歌中的一种很奇特的现象。在与达族邻近或互相杂居的其他少数民族(蒙族、鄂伦春族、鄂温克族、赫哲族)的民歌里，几乎不存在这种现象。汉族民歌里虽然有时会在句逗处出现某种变化音，但这些音多可以看作是滑音那是为了强调歌词的语气而产生的，并且往往并不具有固定音高，多是用在呼唤、叫喊的地方。而达族民歌中在句逗处出现的变化音则往往有固定音高，且多是通过升高句逗处的基本音造成变化音的。

例如：

何德志演唱的《俄利嬷嬷》(见谱例4)

齐齐哈尔郊区的女歌手喜荣唱的《我不嫁给你》：(见谱例5)

齐齐哈尔郊区的哈斯托娅老大娘唱的《我不嫁给你》：(见谱例6)变化音只出现在结尾音上。

哈斯托娅在唱《美露》时，也唱出了变化音：(见谱例7)

另一个叫鄂希音的妇女唱这首歌时，在同样的位置也唱出了变化音。

(见谱例8)

哈斯托娅唱的《八棵青松下来会我》：(见谱例9)

海拉尔南屯的达斡尔群众演唱的《四样红》：(见谱例10)

除了这里的几首之外，如果有条件进行范围更广的搜集，我相信还会发现更多这类的民歌。

研究这个音乐现象，有两种情况需要引起注意：

一种是，达族群众在唱长音时，喜欢用颤音的方法演唱。用颤音演唱长音不是达族唯一具有的唱法，东北地区的朝鲜族也喜欢用这种方法唱。达族歌手的唱法与朝鲜族唱法的不同之处在于：1.演唱颤音时，其正音与装饰音之间的音高差（我们简称为“颤幅”）较大。有时，颤幅能达到一个自然半音。2.往往在演唱长颤音之后不再回到原来的正音，而用一个装饰音（或叫后倚音）结束，然后进入下一个乐句。

另一种是喜欢在乐句的前部控制气息，力度偏弱；而到句逗处时，把全部气息都用上，力度偏强。

气息的运用与达族的民族语言有关。达斡尔族语（属阿尔泰语系，蒙古语族）的韵文，既押头韵，又注意每句结尾的谐声，造成了朗诵时一头一尾的字被重读，从而被强调的情况。汉语的音调不同常常会造成词义的不同，但在蒙语和达语中，音调或重音的差别则不具有区别词义的作用。重音不具有区别词义的作用，并不是没有一点作用了。笔者认为达语韵文中的重音多被用在开头和结尾的情况，说明他们是以重音来

区分语言单位的，重音成为语言中句、逗和顿的标志。笔者曾听过一位达族同志朗诵自己的诗作，他把每一句诗都以四拍七音节的节拍朗诵出来。其中，第一拍（头韵）和第四拍（谐声）几乎无例外地发重音。心理学的实验证明，人们在听一个句子时，倾向于把句子中的短语结构作为一个单元来感知。在达族民歌的歌词里，每句话虽然也是由若干短语、词汇组成，但由于有音乐这一载体的影响，歌词的句与句之间区分不再是靠简单的停顿了，因为作为歌词停顿的地方，音乐并没停止，还在继续演唱、延长。民歌手把每一句的开头（头韵）和结尾（谐声）唱成重音，可以很明显地将歌词的句逗区别开来，有助于人们对歌词内容的感知和理解。

颤音唱法和句尾气息的运用与出现在民歌句逗上的变化音有关。

我们说过，达族歌手在演唱长音时，有时把颤音的颤幅唱得很大，这就造成颤谷音（即原位正音）与颤峰音（即变化音）之间音程距离的增大。这种较大的颤幅超出了人的声带振动时的自然颤幅，需要由人的意识去控制，还需要有较强的气息的支持。由于语言决定的人们的言语习惯是在每句话的首尾形成重音，强调头韵的第一个音节往往极为短促，而强调言语分句的末一个音节，其音值多比开头的重音长，需要的气息量也大。主体在“气”这个物质条件的支持下，有意识地扩大颤峰音与颤谷音的距离并保持被提高的颤峰音，故而“反客为主”，使有意识保持的颤峰音得到强调而颤谷音反而不被注意了。这样，句逗处的长音在人们听来就成了被升高的变化音了。

此外，即便没有颤音唱法这个原因，单纯在唱句逗处长音时加强气息，也可能造成乐音的微升变化。比如，人们呼气时，最后一个音节往往要拉长

如果所给的气息是逐渐减少的，主体不是有意识地加以控制，音调则向下滑降；如果所给的气息是逐渐加强的，或在最后一个音节突然加强，在主体不是有意地控制时，音调会随着气息的加强而升高。

在心理定势说看来，人们把句逗处长音唱成向上升高不是平白无故的，而与演唱者对过去经验的运用有关。在实践中，当主客观因素使主体处在一个新定势时，过去的经验也会对主体发生作用。但只有那些和主体目前的新定势有联系的意识内容才会在主体的记意中浮现出来。人们会从其内部的经验中，不由自主地把那些同他的定势和在定势的基础上实现的行为有联系的现象挑选出来。在这种心理活动作用下产生的行为往往完全不能为人所意识到，是一种下意识的行为。

句逗处的长音被唱成变化音，虽然对各个民族个体来说，可能是由于某一个原因造成的，但作为一种音乐现象，作为一种演唱风格的形式，总的来看却是由于多种原因造成的。推其最原始的原因，大约还是由于唱法与气息的运用。

在上述的分析之后，还有一点必须指出的，就是句逗处的变化音唱法与著名的达族民歌手的演唱习惯及其影响有关。笔者在采风时曾与几位达族著名歌手接触过，齐齐哈尔郊区的何德志已年近七十岁了。他演唱民歌时习惯于以较强的力度唱第一个音节，然后突然用弱力度演唱中间的歌词，而在句逗处的长音上把气息放开，音量变大，力度增强。女歌手喜荣在演唱时，也有类似情况出现。有时，在歌词的句逗处，尽管旋律不是长音，也会使人明确的感到力

度变强。他们演唱方法和习惯，在达族群众中是有很大影响的，这在后文中还会涉及到。

三、多种形式的变化音及心理根据

达族民歌中多种形式变化音的出现，从产生心理上看来是“内化”现象的结果。心理学上的所谓内化，是指人们将自己所接受的信念纳入自己体系的一部分，它就可以和发源者无关而成为自己的准则。内化是人们自觉地按照某种信念行事而无需附加任何条件。在这种准则指导下，人们的行为会更加自觉，更加灵活。（参见 E·阿伦森：《社会心理学入门》）

达族民歌中的变化音在它最初出现时可能是极偶然的，可能是为了适应口语音调，可能是由于某种用气、发声的不稳定，可能是出自某名歌手等等。不管它是怎样产生的，一旦这种唱法被人们接受，并且被人们内化，变化音就会更加灵活，更加自由地被运用。

下边这些民歌里，变化音出现的形式虽然不尽相同，但其遵奉的准则却是一致的，都是来自前面音的下方小二度或进到后面上方小二度音。

《诗人李太白》（见谱例 11）是笔者最早见到的含有变化音记谱的民歌。

《看年画》显然是这支歌的演变。（见谱例 12）

这两支歌中的变化音虽然都来自前方音的下方小二度辅助音，但解决形式稍有不同，例 11 中的变化音，是先进到主音的上方辅助音，再返回主音；而《看年画》中的变化音则直接进到主音解决。

有一首达族民歌叫《黑鬃马走的路》（见谱例 13）

在一位达族群众嘴里却被唱成另外一种样子（见谱例14）

后面这首显然是前面一首的变体，但对变化音的使用却增多了。歌中第二个变化音是从上方减五度跳进而来，成为结尾音的导音，显得十分灵活。

在这两组民歌里，作为原型的《诗人李太白》和《黑鬃马走的路》两首民歌里所出现的变化音，可以看作是内化现象的结果。但作为它们各自变体的另外两支歌中出现的变化音，则属于称作表象变异的心理现象。原民歌这一表象，在其他心理因素的影响下发生了变化，以不完全相同于原表象的形式出现。（参见金开诚《文艺心理学论稿》）这种表象变异现象不仅在达族民歌中存在，在各族民歌中也都普遍存在着。这说明原民歌的表象在人们头脑中的存在不是孤立的，是与每个个体的其他心理因素、心理活动相联系的。而当个体在另一物理环境和心理环境的作用下重复这一表象运动时，主体的定势发生了改变，这就极容易引起其歌唱行为的表象变异现象。萨波奇·本采则称这种现象为“马卡姆原则的不断应用”或“马卡姆习惯”（《旋律史》）

表象变异现象普遍地存在于达族民歌的传唱当中，甚至连一些著名的达族民歌也不能幸免。比如：《农夫打兔》是一首很著名的达族民歌，情绪欢快而诙谐。但笔者八二年在内蒙呼盟的鄂温克旗采录的《农夫打兔》却也出现了表象变异：（见谱例15）

这种表象变异显然是由于演唱者简化了原民歌的结尾旋律造成的。这里出现的变化音是为了体现原民歌的下行旋律所能采用的最简方式。

一般说来，普通达族群众所唱的民歌中出现的表象变异现象，大

都属于自发的表象变异。而一些名歌手们在演唱时，则可能出现自觉的表象变异。在这种情况下，也可能出现变化音现象。何德志演唱《俄利嬷嬷》时就出现了这种情况。他共唱了三段词，只在唱第一段词时将结尾音升高了，而在唱第二、三段词时将结尾音唱成还原音高。第一段结尾音的变异现象就是一种自觉的表象变异现象。

在达族民歌中，由于表象变异而产生某些变化音的现象，只是内化现象中的一个特殊部分，也是由于内化而引起的。而单是由于内化，就足以成为变化音出现的心理原因。

下边这两首民歌对变化音的运用更自由也更纯熟，但变化音与其前、后音成小二度的规律并未改变，所以仍可归类为由内化现象引起的。

《赶集》（见谱16）

《去海拉尔的路上》（见谱例17）

通过上述曲例的心理分析可以看出，由于内化和表象变异的心理原因，达族民歌中的变化音已经不再是依赖于口语音调或言语习惯存在的了，而发展成为能比较自由使用的音乐材料。这些变化音无论以什么形式出现，其共同点是变化音都与其前面或后面的正音成小二度关系。与前方正音成小二度关系的变化音，多可看作是前方正音的辅助音；与后方正音成小二度关系的则可看作为导音或倚音。

此外还应看到，尽管由于内化而产生的含变化音的民歌在全部达族民歌中数量还不太多，但在同一首民歌里一个变化音出现两次或出现两个变化音的现象则不是个别的。这一客观事实反映了达族民族群体对变化音现象内化的广泛性。

四、含变化音民歌的接受、流传过程及其心理分析

民歌一经歌手唱出，就不再是仅属于歌手个人思维意识的成果了，而属于社会，具有了社会性。民歌能否被社会群体接受并流传，不再属于创作心理学的研究范围，而属于社会心理学的范畴。

民歌演唱风格的形成，除去传统音调的规范之外，在很大程度上还取决于该族的著名歌手的演唱实践。

无论哪个民族，无论这个民族群体的歌唱行为多么普遍，多么经常地发生，人们总会从实践中筛选出为数不多的、出众的善唱者作为大家公认的“歌手”。这些被称为歌手的民族个体，其知名度越高，他们对本族民歌发展的影响便越大。

歌手往往能较多地掌握本族传统的民歌曲调，能较好地掌握演唱技巧，能把人民生活中的重要人物和事件编成歌曲传唱，能唱出人民的心声。这些出众的才能决定了他们对本族群体的民歌演唱行为具有很大影响的社会地位。这种社会地位带来了两方面的社会心理：

一方面，对于民族群体来说，人们凭借过去的经验，在内心里建立了对歌手们信赖、尊重的信念，从而产生了对他们所唱的民歌很容易接受的心理定势。社会心理学家的实验研究证明，人们对于受自己尊敬的人、社会地位较高的人或有威信的人所发出的信息，大多是全部接受而不再考虑这个信息的可信度如何。这个规律用于解释民族群体对待自己承认的民歌手所唱歌曲的态度也是合适的，尽管民歌曲调并不是信息本身，而是信息的载体。

另一方面，对于歌手个体来说，这种受欢迎的地位却容易促使他违背以往的常规。在歌唱时，敢于偏离传统音调的规范，较大胆地引进‘新奇’的音或音调。这也被心理学家所证实。（参见W. 阿伦森：《社会心理学入门》27页~30页）

对于民族群体来说，公认的歌歌手演唱的歌，就是自己民族的歌。因此，如果这些歌手中有人唱出了含有变化音的歌，是会比较顺利地被承认、被接受并最终获得通过的。这样说并不排除另一种现象的存在，即听过歌手唱了含有变化音的民歌之后，民族群体中的某一个或某些个体对新曲调一时不能接受。社会心理学通过无数实验所证实的“从众”现象可以有力地解释这种假想现象的实际结果。某个民族个体或某些民族个体是不能，也不会去违拗民族群体的态度和意愿而对这种音调公开持怀疑或否定态度的。这种“从众”规律在现实中发挥着无可置疑的作用。它也促使了民歌手的含变化音的新奇曲调得到承认。

于是，这个新音调便被民族群体所接受。

民歌手第一次唱出含有变化音的民歌，只是自己满足需要的行为。当他因此获得了愉快情绪的体验之后，这种行为对他自身来说就被强化了。唱歌是一种信息传递现象，民歌的传递者和接受者往往属于同一模范团体。相同的经济境遇，相同的文化传统，相同的语言，相同的表达习惯，相同的审美趣味等等，都使他们具有与歌手相同的客观环境，而对歌手此时地唱出的歌所表达的情感，也具有与歌手相似的感受。他们虽然不象歌手那样能通过自己的歌唱行为使自己获得愉快情绪的体验，但在听歌声之后，对于歌手代表

他们所表达的情绪是不会无动于衷的。他们往往以各种各样的方式——默默不语、微微含笑、开怀大笑、模仿歌手的某句歌曲、要求歌手重新歌唱、要求歌手教唱等等——来表示自己对歌曲的理解和对歌手的赞赏。这些外部情绪的反应会使歌手产生一种满足感。心理学认为，在参与形成各种行为的情绪中，特别有意义的是个体由于受到奖励或惩罚而产生的满足感或不足感。满足感会增强歌手的歌唱行为，不足感会促使行为消退。外部的赞赏情绪使歌手产生满足感，强化了歌手的行为，同时，对于歌手所使用的变化音人们也给予了实际上的肯定。这也会强化歌手今后继续唱这支歌的行为。歌手不断演唱，是含变化音的民歌流传开来的渠道之一。

由于歌手的不断演唱，民族群体逐渐被影响并接受，最后，也学唱起来。这是含变化音的民歌流传开来的另一条渠道。

有一个事实或许可以为这种流传作一旁证。

在笔者收集的达族民歌内部出版物中，印于五十年代的歌集中没有一首音材料是多于五声音阶的民歌。印于七十年代的，音材料不但有用七声的，而且在专业音乐工作者创作的歌曲里，出现了个别的变化音。印于八十年代的则出现了好几首含有变化音的民歌。这里，虽然不排除五十年代由于从事达族民歌搜集整理工作的人员较少，可能漏掉一些民歌的情况，但三十年来，含变化音的民族被接受和得到流传的事实也是显而易见的。这也反映了变化音正在被民族群体接受、内化这一客观事实。

五、达 尔族民歌中变化音的美学价值

从美学角度看，当一个民歌手最初由于某种原因，在演唱民歌时有意无意地唱出了变化音，以表达自己的哀怨之情时，这个变化音还不是必不可少的。这时的变化音只能代表演唱者个体的审美趣味和审美理想。但是，当审美群体接受了这支歌，承认它、喜爱它并传唱起来，这时的变化音就不再只是演唱者个体的审美趣味的体现了，而发展成为审美群体共同的审美趣味了。歌手的审美理想代表了民族群体的审美理想。

从歌手第一次唱出变化音，到大家接受它并习惯它的过程，就是人创造了美，同时也创造了审美主体的过程。这时，变化音在歌曲中的地位不再象它最初出现时那样是可有可无了，而成为具有“表达哀怨之情”这样重要美学意义的音。这种含有变化音的歌唱多了，流传得广了，就会逐渐影响、陶冶民族群体的审美趣味和审美意识。于是，在民歌中运用变化音表达哀怨、哭诉、凄惨、忧愁等情绪也就成为达族全民族共同的审美趣味了。这种在传统音调中加某个变化音（包括有固定音高的微升、微降音和达到十二平均律半音高度的变化音）的民歌旋法一旦为民族群体所掌握，就会出现内化而不断生发，创造出更多的表达相同或相似情绪的新民歌旋律来。

按照事物总是由简单向复杂发展的规律可以推断，达族民歌中变化音的产生也有一个由简单形式到复杂形式的发展过程。前面所谈的三类变化音中，那种由于模仿或夸张口语音调而产生的变化音，可能是变化音出现的最简单形式；而由于内化现象产生的变化音则可能是最复杂的

形式；在句逗处出现的变化音则是一种中间形式。

由于内化而产生的变化音，表现为辅助音、倚音、导音等多种形式，远不是单凭模仿口语音调所能产生的，这反映了主体音乐思维的复杂和发达，同时还反映出歌唱主体的某种成熟了的审美理想和审美趣味以及对音材料的运用自如。谱例 18 I 和 II 是齐齐哈尔郊区七十多岁的陶宝全老大爷唱的《 》的一、二段音乐。这里对羽音、商音的升高变化就极自由，这种情况在变化音最初出现，音乐思维水平较低，是不可能产生的。

在音乐句逗处出现的变化音，它的产生既没有完全脱离不自觉无意识的状态，审美理想又没有达到成熟了的程度。它的出现反映了主体的一种追求，但这种追求仅是一种萌芽状态，其表现形式也较简单，这反映了审美主体音乐思维还不够发达。

需要说明的是，这里所谈的审美理想成熟与否和音乐思维发达与否，都是具体就达族民歌中存在的音乐现象所反映的主体思维意识状况而言的，并不针对某个民族个体。就某一个民族个体来说，可能演唱这支民歌时运用适应口语音调的变化音，演唱那支歌时又使用多种形式的变化音。我们不能因此就说他唱这支歌时音乐思维不发达，而唱另一支歌时音乐思维就发达了。

如果再从旋律形态上观察一下这些含有变化音的民歌就会看到：

在已发现的为适应口语音调而产生变化音的民歌中，只有宫音：这一个音被（升高）变化。