

# 石宝山歌会持续对唱的基本规则与技巧

杨晓勤(白族)

**内容提要：**石宝山歌会是白曲创作、传播与交流的重要文化空间，其持续对唱为一对一式，对唱双方多为异性，彼此在年龄、辈分、容貌等方面存在的差异会对演唱活动构成影响。对唱之所以长时间地持续下去，既缘于歌手对曲词程式的大量运用、遵循皆以意会的“进退之道”和选用单调重复的旋律，也缘于听众的参与式围观。而歌手借以笼络听众的手段大致有两种：一是在唱词中强调听众的在场，二是以荤言腥语相诱。石宝山歌会的持续对唱是白族民众将狂欢精神付诸实践的一种表现形式，所谓“郎情妾意、生死相依”只是表演情境中构建的一种虚拟的恋爱关系。

**关键词：**白族 石宝山歌会 创作技巧 文化空间

石宝山歌会堪称白族规模最大、持续时间最长的歌会<sup>①</sup>，是白曲创作、传播与交流的重要文化空间。每年农历七月的最后三天，剑川及临近的洱源、鹤庆、大理、丽江、兰坪等地的白族群众纷纷到石宝山朝山进香、对歌唱曲。对唱者一般采用“山花体”进行轮唱，持续时间可长达数小时之久。或许由于语言交流的障碍，历来关于该歌会的研究文献多基于文艺学、考证学、社会学等视角进行固态文本的分析，却鲜有对“活态”的演唱实况进行阐释者，笔者拟以家乡民俗研究者的身分，就其持续对唱的模式与技巧一探究竟。

## 持续对唱的基本规则

持续对唱的规则主要有两种，首先，持续对唱必为一对一式。

在自发状态的对唱中，断不会出现群聊式的场景，若有第三者欲加入演唱，要么他（她）会因无人对答而吃闭门羹，要么有一方主动退出，始终维持着单挑的格局。如歌手李续元叙述其1996年于石宝山对歌的情形：“因为周围都是对歌声，我也想和人家对几句，但人家唱

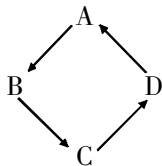
---

<sup>①</sup> 此会民间称为“八月初一会”，旧时雅称“朝山会”，自1982年由云南省剑川县文化馆组织赛歌活动，始称“石宝山歌会”。2008年“石宝山歌会”被列入第二批国家级非物质文化遗产名录。

得高兴,根本不理我,我连转了十几处都插不进去,最后还是通过熟人介绍才搞成的,那老信把对唱的人打断,喊‘请停一下,让他也唱几句吧’,这才换成我唱。”<sup>①</sup>那么,倘若发生群聊式的对唱,其情形究竟会怎样?笔者有幸目睹了一次这样的演唱试验<sup>②</sup>,集体轮唱的四人(两男两女)皆技艺娴熟的中年歌手,虽然他们都有丰富的对唱经验,但轮唱仅持续了 18 分钟就匆匆中断,中断的原因是一名男歌手提议换个宽敞些的场所,但这只是他想结束演唱的托辞,而其他歌手显然也正中下怀,各自散去,其中两位女歌手边离去边抱怨“简直唱不成”。事实上整个演唱过程之中,歌手们几乎都处于自说自话、无关痛痒的状态,这种情形虽然在新手对唱时屡见不鲜,但发生在“老”歌手身上却是罕见的。是什么导致了集体轮唱陷入僵局呢?为了说清这个问题,我们分别对双人对唱与多人对唱的交流模式加以图示:



双人对唱交流模式



多人对唱交流模式

在双人对唱时,歌手 A 对 B 发出信息,同时又接受 B 所反馈的信息,B 亦然如此,这种双向交流的模式使两人之间能够形成有效且持续的“对话”;而多人对唱时,歌手 A 对 B 发出信息,B 却将反馈信息发送给 C,同时歌手 A 所接受的信息却又来自于 D 对 C 的反馈,也就是说,对于自身发出的信息,歌手 A 永远得不到反馈,而他所接受的信息又与己无关,其他歌手亦然。因此,多人对唱貌似热火朝天,但这种无效的情感交流会令歌手越来越困惑和焦虑,最终选择逃离现场。也许有人会质疑,多人对唱为何定要采取击鼓传花式的轮唱呢?如果打破顺序的限定使各人畅所欲言,不就能激活僵局了吗?这种多向交流的构想从道理上说是不错的,但不具备操作性,因为唱曲毕竟不同于聊天,人们在交谈时能够轻松地选择说或不说、抢先说或朝后说,然而一首曲词形成所耗费的时间与精力要远超于几句言语,若某人正凝神聚思欲予酬唱,突然斜刺里冲出一嗓,径直将那话头劫了去,岂不扫兴?倘若数次接唱不成,恐怕还要为此恼羞成怒起来。所以为了避免歌手无谓地损耗精力甚至因此争斗,只能将唱曲的先后顺序固定下来。

① 李续元(1972-),男,剑川县马登镇人,马登镇中学教师。访谈时间:2012年9月10日,访谈人:杨晓勤,访谈地点:李续元家。

② 2012年9月12日20:49时于石宝山通明阁院内,演唱者:李续元、李琼章、溪玉文、段玉叶;三弦伴奏:李续元。发起者:杨茂奎。杨茂奎与四位歌手皆熟识,当时众人碰巧于通明阁相遇,杨不想错过任何一人的歌声,遂提议集体轮唱。四位歌手不愿拂了杨的面子,亦被这新鲜的念头所吸引,遂应允。

其次,对唱双方并无性别、年龄的严格限制,但彼此在年龄、辈分、容貌等方面存在的差异会对演唱活动构成影响。石宝山歌会上的对唱双方多由异性构成,所唱内容以“谈情说爱”为主(俗称“有情调”)。异性歌手对唱时,双方若有亲属关系且辈分不同,或虽无亲属关系但年龄悬殊,则忌唱“有情调”,而改唱生产劳动或日常生活等其他内容,但因束缚过多,构成此类关系的歌手通常会互相回避。此外,夫妻之间亦从不对唱,当地白族普遍认为夫妻之间应当相敬如宾,即使双方因唱曲而结识,一旦步入婚姻生活成为同枕共食、朝夕厮伴的亲人,便自然地中止了这种音乐游戏。

在构成演唱关系的异性歌手之间,容貌妍媸往往是影响他们表演的重要因素。即便是那些标榜自己唱曲时“重艺轻色”的中老年男歌手,也坦率地承认年轻时很在意对方的容貌,若发现对方长相不佳,往往会借故溜走,甚至改唱无情曲来挖苦对方,否则会遭到伙伴们的讥笑。如一老歌手笑谈:“一般对唱是面对面,晚上对唱有时开始互相看不见,但听众多了就有人点起蜡烛、打起电筒,慢慢聚拢过来,也就碰面了。年轻时有几次晚上对歌,没有灯火,觉得对方唱得好听就对了一夜,到天亮才发现她原来是个老太婆或长相差的,那时自己就很懊悔,觉得:‘唉,昨晚摸错了!’但是年纪大了就不会讲究这些了。”<sup>①</sup>这种微妙的心理在女歌手中也普遍存在,她们更愿意与那些仪表堂堂或者眉清目秀的男歌手对唱,而形容猥琐之流往往令她们避之唯恐不及,如2012年歌会期间,笔者曾见一位獐头鼠目、嘴镶金牙的男子向一位中年女歌手(其对手因急事而刚离开)频频邀歌:“你嫌他的年纪大,要论年纪我算轻,有心跟你唱几句,阿妹请留步。”女歌手满脸不悦地左躲右闪,始终不肯应声。绝大多数歌手不愿与其貌不扬者对唱,哪怕这种恋爱关系只是虚拟的,所以相貌周正与否,在某种程度上也决定了歌手能否获取足够的对唱机会以积累经验。

### 技巧之一:程式与套路

对唱何以能数十分钟乃至数小时地持续下去?这是令研究者们颇感兴趣的问题。就白曲本身而言,此答案存在于曲词程式与演唱套路两个方面。

#### (一)曲词程式

“程式”的说法袭自口头诗学,在被该理论奉为圭臬的《故事的歌手》中,“程式”一词被定义为“在相同的格律条件下为表达一种特定的基本观念而经常使用的一组词”<sup>②</sup>。帕里认为口头诗人“需要掌握一种预制的诗歌语言(prefabricated poetic language),以支撑在表演中进行

<sup>①</sup> 访谈时间:2010年9月10日。歌手为剑川县沙溪镇人,男,出生于上个世纪30年代,此处隐去其姓名。

<sup>②</sup> 阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》,尹虎彬译,北京:中华书局,2004年,第5页。

创编的压力”<sup>①</sup>；朝戈金则认为，歌手能演唱的作品数量与其掌握的程式规模成正比关系，“一旦程式以及典型场景等传统性创作单元的储备达到了相当的程度，学习一首新的作品，就成了易如反掌的事情。因为那些构筑作品的‘部件’越充分，即兴的创编就越轻松。”<sup>②</sup>这种情况在白曲演唱中也是普遍存在的——所唱者无论“篇幅”长短、侧重于抒情或叙事，在遣词造句、诗行结构等方面都呈现出高度程式化的特征。歌手李根繁<sup>③</sup>在采访中曾多次以“熟读唐诗三百首，不会作诗也会吟”来比喻学曲的历程，他认为只有掌握大量的传统曲目，才能在即兴演唱时将适用的词句信手拈来，产生“出口成章”的绝佳效果。

白曲演唱的艺术牢牢根植于歌手对传统要素的把握，对歌手来说，这些传统要素不仅是必不可少的，同时也是恰如其分的。以 2006 年石宝山歌会期间，黄四代与张福妹的现场对歌为例，这场持续了 26 分钟的对唱以张福妹的败逃而告终，黄四代无论在唱词还是接唱速度方面都显得技高一筹，通过对唱词的分析，不难看出黄四代唱词中的传统要素要远远多于张福妹，有时甚至整首都源于传统。如黄四代在试探对方时唱到：“十七八岁花骨朵，哪天才能采到手，哪天才能成婚配，忐忑心里愁。黑发气成白头发，白牙气成黑乎乎，我把这话告诉你，是否听清楚？”<sup>④</sup>

上阕将女子喻为花朵并以摘花喻结情缘，这是情歌中惯用的表现手法；下阕中关于头发、牙齿衰变的夸张描写常见于吟唱烦恼或痛苦的曲词中，而最后两句则是对唱中常见的结尾。无独有偶，剑川县文化馆的陈瑞鸿曾于 20 世纪 80 年代搜集到一首类似的唱词：“双手捧起花骨朵，哪天才能摘到手，哪天才能属于我，心里好忧愁。头发黑也气成白，脸孔白也成气黑，我把这话告诉你，你心怎么想？”<sup>⑤</sup>由于当时的记录中缺失了歌手姓名，我们不能排除两首曲子之所以相似度极高，或许源于歌手为同一人，但即便如此，也无法否认黄四代是一位在传统之中游刃有余的成熟歌手。对于一个不识字的歌手来说，倘若相隔二十多年仍能大致地完整地演唱“同一首”曲子，他凭借的已非惊人的记忆力，而是能熟练驾驭程式化的技巧。

况且，对于白曲歌手而言，对唱的速度大致为每首曲子耗时 30 至 60 秒，要在如此短促的时间内完成 8 句诗行的创作，我们通常会揣测：歌手若非才华横溢之辈，那就是拥有大量的程式得以进行快速创作。第一种揣测首先便被排除了，因为歌手太多，遍布乡间，不可能有

① 约翰·迈尔斯·弗里：《口头诗学：帕里-洛德理论》，朝戈金译，北京：社会科学文献出版社，2000 年，第 2-3 页。

② 朝戈金：《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，南宁：广西人民出版社，2000 年，第 124 页。

③ 李根繁（1969-），剑川县沙溪镇石龙村人，著名歌手。

④ 参见张文、陈瑞鸿《石宝山歌会传统白曲》，昆明：云南民族出版社，2011 年，第 8 页。

⑤ 2012 年 9 月 14 日笔者于陈瑞鸿家采访时摘抄。

那么多天才歌手代代迭起。剑川白族对唱曲高手的称呼为“唱曲匠”，这个“匠”字所强调的正是后天习得的技巧，而非与生俱来的天赋。“唱曲匠”的称谓无疑是表明了当地白族的一种音乐观念：人们所具有的音乐潜质是大致相等的，只要不断施以后天的习得就有可能成为出色的歌手。因此，答案只能存在于第二种揣测中，即拥有一种特殊的程式化创作手法。笔者曾就白曲中的语句进行分类与归纳，仅关于“恋爱的程式”就下涉“挑逗(攀谈)”“男女相配”“亲昵关系”“相思”“不畏流言”“性暗示”等若干类目，其下各自包含大量惯用语句。

## (二)演唱套路

施珍华认为白族对歌有八种套路：问候歌；试探歌(探问对方有无伴侣)；问答题(询问对方的名字、年龄、家人等)；示爱歌；求爱歌；山盟海誓歌；憧憬未来歌；分别歌。而每个套路都有样板歌，歌手会熟背它们并加以随机应变地组合。<sup>①</sup>施氏所谓样板歌其实即白曲程式，然而这些程式多以语句的片断形式存在，整首的情况较少，更不可能形成如此详备而完美的分类。事实上，现场对歌是错综复杂的，其发生、趋向与结束皆不可预知，而在笔者的调查中，虽然所有的歌手都承认演唱时会调用程式(他们称为“经典语句”“佳词佳句”“听过的/别人唱过的好句子”等)，却都否认存在着套路之类的既定模式，认为对唱是随心所欲的。情况究竟怎样呢？

我们以工藤隆 1995 年石宝山歌会期间采集的一组自然对歌为例进行分析<sup>②</sup>，此组对歌历时 80 分钟，共 123 首。虽然男女歌手是首次谋面，却不约而同地以老情人的姿态投入对歌，初时两人都唱到“我从昨天就在找你”，这种刻意伪装成旧相识的套语有助于他们尽快解除素不相识的尴尬。情歌对唱通常都是粗犷而热烈的，两方搭腔不多时便已情浓似火，不是承诺做夫妻便是相约为花柳<sup>③</sup>，且动辄以百年、千春为时间期限。但若一味任情感发酵，表演未免过于单调也极易钻入死胡同，所以当情感于高潮阶段流连片刻，其中一方往往会采取转移话题、质疑对方等手段使情感急速降温，然而不多时又升至高潮，如此循环往复不已。例如当双方已私订终身之际，总会有一方以各种理由设置情感障碍使此等美事悬置，这些障碍包括怕被耍弄、怕父母责骂、怕家贫遭嫌弃、怕无力筹办婚事、怕对方隐瞒婚史、怕不被对方配偶容纳等等，在相互猜忌与指责中，双方的情感亦跌入谷底，此时若听之任之则将导致情断意绝(对唱可能就此中止)，于是很快又会有一方或回心转意、或转移话题来挽回局面。因此，

<sup>①</sup> 冈部隆志：《白族歌会实况与对歌的持续原理》，张正军译，载赵怀仁、纳张元著《唱响白族歌谣，我们踏歌而来》，昆明：云南民族出版社，2008 年，第 72 页。

<sup>②</sup> 工藤隆、施珍华、张正军：《云南省白族对歌与日本古代文学》，东京：勉诚出版，2006 年，第 103-161 页。

<sup>③</sup> 花柳，白语音为 hol hhex，意为情人。

男女歌手实际上是在“一进一退”之间完成了演唱活动,如果说互诉衷肠、情意绵绵是其表达的情感基调,那么双宿双飞是情感追求的最高境界,一刀两断是情感破灭的最终残局,而歌手则在此间任意驰骋,然其沉浮仰止皆不突破这上与下的界限。

所以说,对唱过程之中存在着套路,即“进退之道”,而这进退之际构成的张力便是推动对唱持续下去的绵延动力。正因如此,歌手的配合便显得异乎寻常的重要,只有配合默契的歌手才能使对唱绵绵不绝地持续下去。默契的含意在于水平相当、难分伯仲,惟其如此,歌手才能将其才智发挥得淋漓尽致,若是双方力量悬殊,即使强手敛其锋芒以俯就弱手,这种如跛脚而行的失衡局面也难以持久。所以成熟的歌手在其演唱生涯中总是四处出击以寻找合适的唱伴,即使与邂逅的良伴仅有一面之缘,也常念念不忘并引为憾事。最经典的歌手组合莫过于黄四代和李银淑<sup>①</sup>,他们因对唱投缘而长期搭档,不仅生活上互帮互助,还结成了儿女亲家,此事在剑川地区早已传为美谈。因此,默契的唱伴对于歌手而言,其意义已超越单纯的搭档关系,而是情意深重、莫逆于心,恰如古龙所言:“有资格做你对手的人,才有资格做你的知己。”<sup>②</sup>这样的对手当然也是可遇而不可求的。

此外,对唱的曲调具有旋律简单且趋于重复的特征。男女歌手通常从头至尾都保持一贯的唱腔,而且双方所运用的旋律亦大体相似,以便于歌手集中精力思考曲词。

### 技巧之二:与听众的交流与互动

促使对唱持续下去的另一个因素也不容忽视,那就是现场围观的听众。“表演的部分本质在于,它能使参与者得到经验的升华,在高强度的交流互动中,观众被表演者以特殊的方式——作为一种交流方式的表演——所牢牢地吸引”<sup>③</sup>,观众因其对于表演形式的期待被唤起与满足而产生强烈的共鸣,不仅对表演者的技艺进行品头论足,同时也会主动地协作参与。事实上,在对唱过程中,听众的情绪反应往往比歌手还激烈,歌手仿佛成了他们隐秘情感的代言者,所以当对唱突然中断时,他们往往会一叠声地催促歌手继续下去,倘若无果则多半会有一位听众拉开嗓门高唱起来,此称为“引唱”,意为引领和鼓励原先的歌手恢复对唱,歌手受到热烈氛围的感染大多会重整旗鼓,倘若引唱这招也不奏效,曲终人散时,但见一些观众犹如自己的情感戏落幕般怅然失意。当然,成熟的歌手对于听众的参与也并非被动地接受,倘若他打算持续演唱,他就会充分利用听众的热情为其表演助阵,况且听众越多,他的知

<sup>①</sup> 李银淑,女,剑川县东岭乡河南村人,善歌。

<sup>②</sup> 转引自陈平原《千古文人侠客梦》,北京:新世界出版社,2002年,第181页。

<sup>③</sup> 理查德·鲍曼:《作为表演的口头艺术》,杨利慧、安德明译,桂林:广西师范大学出版社,2008年,第49页。

名度也就越高。在笔者看来,歌手借以笼络听众的手段大致有两种:

一是在唱词中强调听众的“在场”。表演者往往制造出这样一种印象,即眼前的观众对于他们具有独特的意义,通过这种“伪关系”的建立从而讨巧地赢得观众的支持与青睐。<sup>①</sup>歌手在演唱中经常会运用诸如“请众人来评理吧”“当着众人面成事”之类语句,使听众临时充当证人的角色;或者将某些唱词中本应为“我”的代词替换成“我们”,如男歌手在表达情感的专一时唱“采这朵么那朵圆,采那朵么这朵鲜,采花我们只采一朵,整株勿贪恋”<sup>②</sup>,因为“我”(ngot)和“我们”(yanl)在白语中皆为单音节词,因此替换后在遣词造句方面不会构成影响,但会令听众觉得他们和歌手是一伙儿的,从而甘愿充当同谋者的角色。

二是以荤言腥语相诱。虽然性禁忌是人类性的社会属性的表现,然而人类的繁衍终究与之脱不了干系,大凡与性爱有关的言辞总能激起听众的莫名兴奋,于是聪明的歌手善于在曲词中穿插一些具有性暗示意味的语句以适时调动演唱的现场气氛,有的甚至一出场便以热辣辣的唱词“暖场”,而对手通常并不会为此恼羞成怒,他(她)要么接招,要么委婉地拒绝并调换话题。歌手通常以“浇花”“犁田”“开花门”等约定俗成的唱词喻指发生性关系。有情调中的性描写虽然也是性压抑的一种宣泄方式,但与民间普遍存在的“荤故事”所不同的是,它多以恋爱的名义展开,所承载的性教育功能也比较薄弱,但在当众表演的特定情境之中,却极具戏谑、嘻笑之类的喜剧效果。当然物极必反,歌手穿插荤腥的本意是取悦听众亦使自身亢奋,但若言语过于低俗、露骨,或者超出了对方的心理承受范围,那么终将导致对唱失败。

## 余 论

石宝山歌会的持续对唱大多存在于异性歌手之间,所唱内容关乎风月,然而这只是白族民众将狂欢精神付诸实践的一种表现形式,若是据唱词而生搬硬套地将此理解为“求偶逐艳”“野合媾欢”之地,这是不妥的。应该说,当人们步入神圣空间而陷入集体狂欢的状态时,“纵欲的、粗放的、显示人的自然本性的行为方式”<sup>③</sup>是多样性的,它包含着与身处世俗空间时所奉行的节衣缩食、收敛性情等日常生活原则相悖离的一切消费行为(身体消费与情感消费),如宴饮、歌舞、舍财、施物等,而不能简单地以“性行为”概而论之,将“狂欢”狭隘地等同于“性解放”。白族民众于石宝山歌会期间的狂欢精神便集中体现在通宵达旦地情歌对唱之中,而所谓郎情妾意、生死相依只是表演情境中构建的一种虚拟的恋爱关系,因此它不同于寻常人际交往中所持的循序渐进的行为准则。若说石宝山歌会是充满纵欲气息的,那么民众

① 欧文·戈夫曼:《日常生活中的自我呈现》,冯钢译,北京:北京大学出版社,2008年,第40页。

② 对唱格式多采用“三七一五”的山花体,即每个基本单元由三个七字句和一个五字句构成。

③ 赵世瑜:《狂欢与日常:明清以来的庙会与民间社会》,北京:北京三联书店,2002年,第116页。

情感的放纵便体现为对“热恋”的持续演唱或参与式围观。歌手为使演唱长时间地持续下去已形成了双方皆意会的“进退之道”，而询问住址、姓名等探究对方信息的语句，其实只是设置或转移话题的一种手段，它们的真实意图并非寻根究底，只是源源不断地给演唱活动施加推动力，故而其答案也多半是虚假的，而歌手与听众对此亦心知肚明。因此，以往的研究者仅凭曲词中出现互询身世的语句便将对唱行为定位为“求偶”，也是十分草率的，他们忽略了一个基本事实：对唱是在大庭广众之下进行的，说到底，这只是一场在公众监督、评判与参与之下的“热恋表演”。我们不否认在对唱的过程中，歌手可能互生好感，但这种好感更多是基于合作默契的成就感，再加之理智地束缚，较少有假戏真做之事。

最后设若有读者问：对唱为何要长时间持续下去呢？这恐怕有两方面的原因，一方面是与集体无意识有关。因为在关于石宝山歌会起源的传说中，大多对战胜恶龙时持续数日的弦歌场景予以渲染，强调乐声的“漫山遍野”和“一刻不停”，更重要的是，这种集体活动并非人们的突发奇想，而是遵循神灵的指点来进行的，因此，不间断的弹唱似乎具有某种集体仪式的意蕴，也许它最初确实是人们用于驱邪逐恶的一种巫术手段，虽时过境迁，但因集体无意识的根深蒂固，其持续弹唱的形式却保留下来。另一方面是出于实际需要。石宝山歌会（朝山会）自古便是一种地域性的文化现象，“大体来说，就是石宝山周边区域，如剑川县的甸南乡之上下桃源村、沙溪乡、羊岑乡、弥沙乡、象图乡；洱源县的牛街镇、乔后镇、温坡村、大树村、哨坪村；剑川与丽江交界地的三河乡、九河乡；兰坪县一两个小村落；大理市凤羽乡等等。他们来朝山都是许好了愿，或为了宗教方面的祈福”<sup>①</sup>。旧时交通工具不发达，人们携带铺盖、饌具等长途跋涉来到石宝山（往返行程少则 4 天，多则 7-10 天），既要敬香、玩乐，也需要休整身心，如果遇到合适的唱伴，宁肯长时间地持续下去，也省除因频繁更换唱伴而满山游走的劳累。特别是晚间，人们无处可去亦无事可作，只能各自聚拢成群，以唱曲、听曲取乐，因此对唱也在漫漫长夜之中被催生出生夜的长度。久而久之，歌手便以“能唱通宵”作为自己唱功过硬的炫耀之词，对唱的长时间持续遂成为约定俗成的审美偏嗜。

（杨晓勤，云南民族大学人文学院）

【责任编辑：毛巧晖】

<sup>①</sup> 言者为当地白族学者张笑。转引自田素庆《原生态的幻灭》，华东师范大学博士论文，2012 年，第 131-132 页。