

中 国 音 乐 学 研 究 文 库

土地与歌

——传统音乐文化及其
地理历史背景研究

乔建中

——著——

山东文艺出版社

中国音乐学研究文库

土地与歌

——传统音乐文化及其地理历史背景研究

乔建中

—— 著 ——

山东文艺出版社

土地与歌

乔建中 著

山东文艺出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东省新华书店发行

山东新华印刷厂德州厂印刷

*

850×1168 毫米 32 开本 15 印张 2 插页 350 千字

1998 年 2 月第 1 版 1998 年 2 月第 1 次印刷

印数 1—2000

ISBN 7—5329—1538—7
J·135 定价 19.80 元

作者简介

乔建中 1941年8月生于陕西榆林，1958年考入西安音乐学院附属中学，1961年升入本科，1967年毕业于中国音乐学院音乐学系。先后在中国京剧院、山东艺术馆从事中国传统音乐的收集整理工作。1978年入中国艺术研究院研究生部，1981年毕业并获硕士学位。1985年出任中国艺术研究院音乐研究所副所长，1988年迁任所长至今。1992年被聘为研究员，随后获国家有突出贡献专家称号。1993年经国务院批准获博士生导师资格。主要社会兼职有：中国音协民族音乐委员会委员，中国传统音乐学会副会长，国际传统音乐学会（ICTM）中国大陆联络员，香港中文大学院外考试委员（1997—2000）。1997年12月入载英国剑桥大学编《国际名人传记辞典》第26版，著有《瑶族民歌》、《论汉族民歌近似色彩区的划分》（合著）两部专著及《汉族山歌研究》等学术论文、综述、乐评一百余篇。曾主编《中国音乐年鉴》（1990—1992）、《中国音乐国际研讨会论文集》（1990）、《中华艺术辞海——音乐卷》（1994）、《图片音乐史——东亚分册·中国传统音乐》（1989）、《典藏中国音乐大系·弦管传奇》（CD台湾文化风潮公司出版，1996）、《典藏中国音乐大系·土地与歌》（CD台湾文化风潮公司出版，1996）等。80年代以来先后赴香港、英国、台湾、日本、韩国讲学，交流。近期正在撰写《中国乐器志——膜鸣卷》及《中国的锣鼓》等专著，并继续从事音乐地理学的研究。

我心中的“信天游”

（代 序）

去夏，杨瑾同志托人捎来口信，说她已编写完一本包罗 400 首“信天游”的选集，希望我能抽暇为此写点什么。我未及思忖，便欣然应允。原因很简单：其一，我是陕北人，信天游是我的故土之歌，无论我走到哪里，我的心灵深处都断不了对它的那份眷恋之情；其二，杨瑾是我一向敬重的民歌学者，四十年来她几乎踏遍陕北的寸土寸地，精心记录下每句唱词、每个音符，甚至把信天游视为自己的精神生命所在；其三，信天游自本世纪 30 年代中后期“发现”以来，几代音乐家像采矿、探宝那样，从生活底层把一首首民间杰作发掘出来，使之永远回响于天地之间。面对这份遗产，面对采集者孜孜以求的敬业精神及这样一本重要的“选集”，我没有理由不为它说上“几句话”。况且，这些年来，我一直徜徉于民歌的汪洋大海之中，我曾无数次被民歌中难以言传的艺术魅力所折服，也曾用一支拙笔写了数量可观的研究文字，把自己学习民歌的诸多体会告诉同行读者。然而，关于“信天游”、关于对我来说具有“母歌”意义的“信天游”，我却未写过一篇专论。杨瑾的要求，不正是—一个偿还文债的好机会吗？

于是，我就试着写这篇称不上专题论文的“信天游”论。一为酬报杨瑾同好，二为求教于民歌学界，三为“信天游”的进

一步深入研究尽自己的绵薄之力。

我想先从“信天游”的“发现”说起。

所谓“发现”，就是把人们原本不知道的事物或规律揭示出来，让社会了解、利用。一部科学史，实际上就是自然、社会的种种奥秘、规律被不断发现的永无止境的过程。那么，对于“信天游”来说，当它在 30—40 年代间被云集于陕北的一大批音乐家记录下来，并不断推广、传播出去，这算不算得上一次意义非同寻常的民间艺术的“发现”呢？我一直认为它是。诚然，自古以来，我国就有采集民歌的优秀传统。但这种采集一直由于出自“观风俗、知薄厚”的目的而偏重于唱词，所以留给后人的也主要是唱词。到了近现代，这一传统虽未中断，但它又有另一个偏向。即大都局限于城镇里巷的时调、小曲。对于传唱于广大山区高原、草原、水乡即那些交通不便、远离城镇的大多数地区的乡土民间音乐，可以说几乎无人问津。正因如此，30—40 年代间，由专业音乐家参与的这次采录活动，不仅对于“信天游”而且对于所有传播于乡村的不为人知的民间音乐来说，都具有破天荒的意义。甚至可以说是近现代音乐史上敢于正视民间音乐、充分认识其巨大价值的一个转折和壮举。在此举之前，音乐家所乐道的仍然是中国古代音乐之悠久和遗产之丰富。特别是对宫廷雅乐、琴乐及舞台艺术音乐，可以说有相当深入的积累和研究。然而，对于传播久远、实际上一直担当中国音乐史主角、始终推进着中国音乐文化发展的民间音乐却所知甚少，仅仅停留在口头上而已。本世纪 30 年代初，杰出的民族音乐家刘天华先生曾到北京天桥等地采录民间锣鼓乐、佛乐等，开了音乐专门家深入民间、直接采风的先河。但对于乡村民间歌曲，连这样的记录也没留下。正因如此，“信天游”才只能囿于陕北，东不过黄河、北未越长城、南止子午岭

和黄陵、西至贺兰山，生于斯，传于斯，飘洒于陕北父老的口耳之间，世代不息。唯有在此次采录之后，它才开始受到愈来愈广大的外部世界的喜爱和珍重。它使人们大吃一惊：在如此苍凉、荒蛮的黄土高原竟然流传着如此动人的艺术。它也给人们以启示：愈是偏远、封闭的地方，愈有可能蕴藏着极为丰富的民间音乐。于是，由此次“发现”开始，陆续有了40—80年代一次次对“信天游”的深入普查和采录，有了编辑这本大型选集的基础，更有了对山西河曲“山曲”，内蒙古西部“爬山调”，甘、宁、青“花儿”，赣、闽、粤“客家山歌”，陕南“茅山歌”，川南“神歌”，长江沿岸“田歌”，西南十几个少数民族“多声部民歌”的不断“发现”和广泛采录。科学领域的一次“发现”，可以引起种种巨大变革。类似“信天游”所经历的“发现，同样具有不可低估的意义。它不仅改变了当时及其之后人们对民歌乃至民间音乐文化的认识水准，而且，由此掀起了一场持续至今的收集、整理中国民间音乐文化的运动。就其规模、深度、科学性而言，它确是前无古人之举。自1979年以来进行的民族音乐“集成”工程，更是上述文化整理运动的反映。现在，当“集成”工程陆续竣工之际，我们无论如何也不能忘记50年前的那次重要“发现”，它必将以其对后世的深远影响而载入史册。

接着，我想说说“信天游”与黄土地。

众所周知，信天游的传唱之境，是一片广漠无垠的黄色高原。这高原，千沟万壑，连绵起伏。置身其间，首先映入眼帘的就是那望不尽的裸露于天际的黄土岩石。一旦刮起风来，这里更是黄天黄地、遮天蔽日；再看看河流，无论大小，也一律流着黄水。于是这黄风、黄天、黄土、黄水便塑造出陕北那与众不同的自然景观：它苍茫、恢宏而又深藏着凄然、悲壮；它

清峻、刚毅而又饱含着沉郁、顿挫。如果说，环境也具有人格力量的话，那么，苍茫、宏壮、清峻、沉郁就是黄土高原的特殊“个性”。千百年来，它以自己的个性潜在地影响着陕北人的生活习惯，培养了他们的审美情趣，制约着他们的文化选择并最终完成了高原文化的塑造。使这里既异于草原、平原、海滨、水乡等环境中的文化，又不同于同是高原的西南地区文化。在陕北各类民间音乐中，最直接体现高原文化个性的，我以为非“信天游”莫属。可以毫不夸张地说，在已收集到的大量“信天游”唱词中，没有一首不具备黄土高原的特色和陕北人的习性：

黄河畔上灵芝草，长得不高生得好；
鸡蛋壳壳点灯半炕炕明，烧酒盅盅淘米不嫌哥哥穷；
三月里太阳红又红，为什么赶脚人儿这样苦命？
张家畔起身刘家峁站，蒙地里下去我把亲人探；
前山糜子后山的谷，哪达儿想起哪达儿哭。

在上述随便摘引的各例中，地名称谓如“畔”、“峁”、“蒙地里”；庄稼如“糜子”、“谷子”；用物如“烧酒盅”；习俗如“炕”、“淘米”；方言如“起身”、“哪达儿”、“蛋壳壳”、“酒盅盅”、“下去”（音 hà ke，到××地去）等，都有浓重的陕北味道。而且在上、下句的整体内容方面，它们又各自在苍然恢宏中流露出慨叹人生的沉郁之感。内中具有高度的概括、凝炼的艺术力量，让人鲜明地感到山川河流的那种深刻影响。

唱词如此，被认为“抽象”的旋律音调是否同样体现了环境的“个性”呢？回答是肯定的。而且，从某种意义上说，似乎更为鲜明、强烈。我们注意到，信天游的节奏大都十分自由，特别是它的上乐句前半句，总要保留一个悠长的处于高音区的尾腔，使歌者的感情有充分表达的余地，也使旋律更为奔放、开阔。这样的节奏布局，同沟川遍布的陕北地貌有很直接的关系。

在当地，人们习惯于站在坡上、沟底远距离大声呼叫或交谈，为此，常常把声音拉得很长，于是便在高低长短间形成了自由疏散的韵律，这种习惯自然会对信天游产生影响。另外，“信天游”是上、下句结构，在一般情形下，上句处于高音区，开阔、明亮、具有开放性，下句由高而低，缓缓而终，具有收拢性，两句间在整体上是前扬后抑的腔格。由此也就在无形中把高亢、奔放同深沉、婉转融于一体，创造了一种与其他歌种大异其趣的宏壮悲怆之美。再者，信天游的音调构成原则，也是一个不可忽视的因素。我们知道，在构成旋律的各种要素中，音调的结构原则是某种特定风格的内核。我们同样注意到，不同的信天游曲调，无论有多大差异，但它们都普遍使用“徵→宫”、“商→徵”、“羽→商”等四度音调，多数情形下，还把“徵→宫”、“商→徵”相连结，以此构成一种特殊的旋律框架，有人称为“双四度框架”。这一框架充分运用四度音调的空旷及连续两次跳进而造成的八度间隔，以直线上升又直线下降的旋律趋势，常常把歌者内心无尽的寥寂、炽热的期盼、深沉的感叹等复杂的感受准确地宣泄无遗。这感情不限于一时一事，而是升华为一种典型，并灌注于每次歌唱和每句旋律中，由此给人们以厚重的历史般的冲击。假如我们一连唱上十几首乃至几十首信天游，一方面我们会明显地感到因唱词的不同而引起旋律的种种装饰、微变，这是一种表层的多样性；另一方面，我们又隐隐体味到有一个恒定的原则——由双四度框架把握着的旋律走向所造成的基本风格。这又是一种深层的统一性。通过表层多样性和深层统一性的结合，信天游的歌腔便高度集中地展示了高原的自然景观、社会风貌和陕北人的精神世界，它们是苍凉的，宏壮的，也是沉郁的。当然，体现这苍凉、宏壮、沉郁的，不是记在纸上的旋律，而是那些不见经传的脚步户、牧人、船

工、农夫们的歌声。

最后，我还想说说“信天游”与中国民歌传统。

不知为什么，一提起“信天游”，我就立即会想到中国第一部诗歌总集《诗经》，想到《诗经》中的“十五国风”。《诗经》滥觞于三千年前，“信天游”传播于三千年后，按说两者的时空之差那么大，但我却总感到有一条看不见的传承不息的“脉”将它们连在一起。我认为，这脉不是别的，而是传统，是那一次次穿越历史的坚壁，融汇千细百流，不断筛选又不断丰富，既有保留又有变异的中国民歌传统。《诗经》，作为周民族的史诗，高度概括地描绘了公元前11世纪——前6世纪的中国社会生活的全貌，特别是“国风”中反映的普通民众劳动、社交、婚姻、爱情的那些歌唱，更是万世不朽的杰作；自《诗经》创始的赋、比、兴体和押韵手法，它的灵活多变的句型、复沓章法，它的生动词汇等，都在历代民歌中得以继承、发展。“信天游”，作为近现代陕北地区民众的歌唱形式，同样继承了《诗经》的现实主义传统，并以其简洁、精炼的手段展示了高原社会生活的面貌，特别是在表现黄土地的主人——陕北父老既艰辛、困难，而又坚毅、乐观的精神，对封建礼教的鞭苔和对纯真爱情的追求等方面，不仅感人至深，而且语出惊人、逼真生动。在词体句法方面，“信天游”为上、下句七言体，与《诗经》的四言四句体迥然不同，但它在七言体基础上所作的灵活变通的处理，却与《诗经》一脉相承。至于赋、比、兴手法，则在“信天游”的所有唱词中得到富于创造的运用，其中“兴”体最多，也最具地区特点。读者可以参照本选集逐首玩味。就此而言，“信天游”是在新的历史条件下对《诗经》的一种新的发展。

三千年前的《诗经》，依“劳者歌其事、饥者歌其食”的创作原则，矢口寄兴、直抒胸臆，留下了他们的所见、所闻、所

思、所叹。他们自然没有想到这些如“风”一般的咏唱，后来被尊为“经”典。这正如今人看“信天游”，不过以为它们只是些村夫“俗唱”，难登大雅之堂。然而，谁也难以保证，数百年或千年之后，它也同样被列入“经”典，被人们称颂、研究呢？我相信有这么一天。因为艺术作品形式的俗、雅，并不是决定其价值的根本因素，当年的《诗经》、《乐府》，在今人眼中闪烁着某种不可捉摸的精神之光，包含着某些不可企及的美。现在的“信天游”，今人已视若珍宝，后人难道会小视它吗？君不见，历史，早已像黄河水那样，奔流向东不复回，但陕北人的爱、憎、怨、愤，却仍然跃动于“信天游”那深刻明畅的词句和起伏跌宕的旋律之中，唤起今人对当地社会、历史、民情、习俗的种种联想。有人曾说，民歌是社会生活的百科全书，有人说它是一种“编年史”，还有人说它是特定文化历史的“投影”。我想，它们都有道理。但我们永远不能忘记，民歌，作为一种文化，首先是人的创造，然而在岁月的推移中，民歌又会形成自己的传统，这传统反过来也会影响人、改变人，为塑造人的文化品格尽它的一份力量。由此，我最后要说，信天游是陕北人的创造，但它也始终在塑造陕北人的文化素养，它们之间的双向循环，使信天游成为熔铸了高原、人和文化三位一体的，内涵极为丰富的精神结晶。

杨瑾同志编就的这本选集，可以说是这一结晶的集中、全面、系统的体现。因此，我们应该感谢她，向她致敬！

1993年3月20日于思仁斋

注：此文原为《露水地里穿红鞋——信天游曲集》一书的序；杨瑾编，人民音乐出版社1995年4月出版。

目 录

我心中的“信天游”(代序)	(1)
汉族山歌研究	(1)
甘肃、青海“花儿会”采访报告	(70)
甘肃、青海“花儿会”历史成因初探	(93)
“花儿”曲令的民族属性及其他	(114)
《下四川》研究	(130)
山东民歌论	(154)
《五更调》的渊源及其流传	(188)
壮族“三声部”民歌《欢悦》采访纪略	(196)
形式的创造——汉族民歌歌词结构简论	(205)
曲牌论	(212)
雅俗新辨	(230)
音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学 的一般探讨	(259)
论中国音乐文化分区的背景依据	(283)
试论巴托克对音乐民族学的贡献	(304)
汉族传统音乐研究四十年	(322)
民族乐队作品创作四十年	(349)
四十年来小型民族器乐作品的创作	(367)

中国民族音乐十年.....	(386)
和而不同 多样统一——四种北方鼓吹乐的比较分析	(403)
《剑阁闻铃》腔词关系初探	(417)
中国地方小戏与欧美音乐剧的比较研究.....	(430)
附：甘于寂寞 无声奉献——中国艺术研究院音乐 研究所建所 40 周年献辞	(442)
后记.....	(464)

中国艺术研究院
 音乐研究所
 编
 2011年11月

汉族山歌研究

上篇 汉族山歌概述

山歌、小调、号子等是我国民间使用颇广的几种对于民歌的俗称。然而，有关它们的确切含义及其应包容的范围，以往却有不同的理解，特别是山歌，似乎更混杂些。明人冯梦龙（1574—1646）曾将当时流行于苏南一带的小调、山歌、弹词、散曲等蒐集、整理，编纂成册，总名曰《山歌》。他认为，凡是“诗坛不列，荐绅学士不道”的一切“民间性情之响”，都可列入山歌的范围^①。这是一种广义的理解，它曾通用于我国南方；另一种是狭义的，即专指山区、半山区农民传唱的民歌。很显然，前者所包太广，实际上成了民歌之别称；后者单以地势为准，忽视了他因素，又稍嫌偏狭。直到近几十年，广大音乐工作者通过对各地民歌的大量采集、记录、研究，并综合了流传环境、传唱阶层及社会功能诸因素，才明确指出：山歌同号子、小调一样，是一种体裁称谓，是指广泛流传于我国南北各地山野户外的那一部分民歌，是居住在高原、山区、水乡及草原上的农、牧、渔民和村妇、脚户们在其劳动生活中矢口寄兴、曼声而唱的一种抒情小曲。按照这种理解，那么就应当在上述“狭义”的山歌的基础上，将南方水乡的各种田秧歌、船

歌、茶歌、草原的牧歌及各少数民族的部分民歌都划入山歌体裁之内。本文也将依这种认识来研究汉族山歌的诸方面。

（一）山歌溯源

山歌一词，最早出现于公元八世纪左右。中唐诗人李益（748—827）有“无奈孤舟夕，山歌闻竹枝”之句，白居易（772—846）在《琵琶行》中也曰：“岂无山歌与村笛，呕哑嘲哳难为听”。前者明确地把一种地方民歌（巴渝竹枝）称为山歌，这在历史上还是第一次。同时，诗人刘禹锡（772—842）以更浓厚的兴趣注意到“竹枝”：“岁正月，余来建平（四川夔州一带——笔者注），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。……其卒章激讦如吴声、虽伧伧不可分，而含思婉转，有淇濮之艳。”^②但原民歌究竟如何，刘未采录，只留下他自己的十一首仿作。其中一首云：

杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声；

东边日出西边雨，道是无晴却有晴。

既是仿作，又是出于一种爱慕推崇的动机，那它就不会离原民歌太远，从而使后人能略略感受到“竹枝”的原始风貌。事实上，刘的仿作，就其诗体、诗情及语言明畅而旨趣幽远来说，的确同唐以后特别是明、清以来的山歌非常接近。至于为什么称“竹枝”为山歌，大概是取巴蜀多山之意。

另外，明、清之际，两粤及湘、赣一带，民间盛行“歌仙”刘三妹的故事。据说，她是“唐中宗时人……善为歌，千里内闻歌名而来者，或一日，或二三日，卒不能酬和而去。”^③后来的山歌就是由她传下来的。值得注意的是，这位“歌仙”生活的时代同上述“竹枝”流传的年代大体相合（前者略早）。它

虽是传说，未可尽信，但如果把二者联系起来，是否可以说：（1）山歌这一体裁在中唐时已有了确定的名称；（2）当时，它还只是一个歌种的专称，是特指巴渝竹枝而言的；（3）这一歌种由于采用了“七言四句”的唱词结构而为后世的“四句头”山歌奠定了基础。也许正由于此，人们才把近代山歌说成是“水调、竹枝之遗。”

唐代以后，有关山歌的文人诗作、记载、辑本便多了起来。例如：宋初的王禹偁曾写过《唱山歌》诗^④；宋僧文莹撰写的《湘山野录》讲到五代钱鏐“还乡省莹塋”“延故老……高揭吴喉唱山歌以见意”的故事^⑤；宋人话本《冯玉梅团圆》在其卷首引用了一首流传至今的吴地山歌^⑥；冯梦龙编了《山歌》集；清代李调元、黄遵宪诸人也费尽心力，整理了粤地各族的山歌《粤风》等。虽然，他们对山歌的“名”“实”之间和我们今天所理解的不甚相符，即由原来的专称、特指而渐渐变成统称、泛指，但历代文人的劳作，至少使我们看到山歌在唐以后的大概情形。

当然，以上所述，并不意味着我们认为山歌体裁的历史只是从它的名称出现才开始的。早在音乐发展的初级阶段，由于受到不同的自然环境、生产方式及社会需要的影响，民歌自身就已出现了体裁、类型的初步分化。在我国，由于民歌艺术发达较早，其分类问题也早为人们所注意。诗经国风是以地域划分的，一地称一“风”，这说明古人已意识到地理环境对歌风的直接影响。同时，他们也注意到另外的因素。比如，在古代，凡民歌一律谓之歌谣，而“歌”与“谣”是有区别的。《诗经》“园有桃”章曰：“心之忧矣，我歌且谣”。对此，后人作注道：“曲合乐为歌，徒歌为谣”^⑥；“谣，声消摇也。”“谓无丝竹之类也”^⑦，尽管“谣”的含义后来变得较杂，但在当时，这种用有

无伴奏区分民歌的方法，确应看作古人对民歌体裁分类所作的尝试。而且从“声消谣”等特征看，当时的“谣”同后来的山歌很有相同之处。另外，就具体作品而言，《诗经》中的《芣苢》《蒹兮》《采葛》等就是典型的古山歌。推而论之，假如我们按山歌的流行环境、传唱阶层及题材范围、艺术特征来衡量，那么，国风中的某些篇章，特别是所谓“桑涧濮上”之音，说它是近世山歌体裁的滥觞，并不为过。

由于历代统治者的轻视以及历史上未能留下较早的乐谱资料，我们只能从以上零星的文字记载、传说中寻觅出山歌体裁的流传、发展的一点踪迹。仅以此而论，也仍然可以说，同我国高度发展的民歌艺术一样，山歌也经历了漫长而悠久的历史。

（二）山歌体裁的基本特征

作为一种体裁，山歌具有一般民歌的某些主要特征，如创作的集体性，流传的口头性、变异性，文学、音乐语言的简洁、概括性等。但同时，山歌还具有不同于其他民歌体裁的一系列特点，主要是：

（1）山歌是劳动歌曲但又不为劳动所制约。

“劳动形成了人们的审美需要，并为这种需要提供了最初的表现形式。”^⑥民歌中的号子、山歌等就是这些“最初的表现形式”之一。它们都属于在劳动生活中演唱的民歌，但二者同劳动的关系是不完全相同的。

号子大部分是在需要密切协作的沉重的集体劳动中演唱的。它是原始劳动过程中合规律的形式要求和主体感受在音乐中的反映。号子音乐同劳动内容的关系，诚如普列汉诺夫所说：“它必须极精确地适应着那一种劳动所特有的生产动作的节