

花儿美论

屈文焜



甘肃人民出版社

有开拓，也有创新

——《花儿美论》序

柯 杨

花儿这种民歌，是我国西北高原上各族人民杰出的艺术创造，也是甘、青、宁、新四省区乡土文化中的佼佼者，有着悠久的历史 and 广泛、深厚的群众基础。它那丰富的社会内容，多样的艺术表现方法，显著的民族风格，浓郁的地域特色以及独特的演唱形式，不但引起国内许多民间文学家、民俗学家和民族音乐学家的关注，而且，随着近年来中外文化的交流，已经引起了国外学者对它的浓厚兴趣。美国哈佛大学东亚语文系兼音乐系教授赵如兰女士，在对甘肃省莲花山花儿会进行了深入调查的基础上，曾在全美亚州学协会上作了关于花儿的专

题报告，印地安那大学东亚研究中心的 Sue Tuohy女士，以其题为“Imagining the chinese tradition: the case of Hua're Songs, Festivals and Scholarship”的长篇论文获得了博士学位，就可以证明这一点。愈来愈多的人已经深刻地感受到，花儿作为一种独具特色的乡土文化现象，其价值是多方面的。它不仅向人们具体揭示了中国西北地区部分兄弟民族文化与汉族文化相互交融的历史轨迹，成为人们深入认识大西北农牧民生活风貌、思想感情、性格特征和审美情趣的一个窗口，同时，它也是哺育西部文学艺术家的一片沃土和展现在众多的人文科学家面前的一座具有重要研究价值的活生生的文化博物馆。

大力开展花儿的深层研究，向多角度、多层次、边缘性、交叉性不断开拓，为建立一门具有科学水平的花儿学而进行不懈的努力，这应当是“花儿故乡的文化人”共同奋斗的目标。正是在这个意义上，屈文焜同志的《花儿美论》一书，就显示出了它的价值。全书共收入作者近年来所撰有关花儿的论文九篇，其中《宁夏花儿的流变形态》、《花儿交错韵的美学意义》、

《花儿的节奏》和《花儿的悲剧精神》等篇，我认为还是比较有份量的，不仅颇多新意，且有相当水平。过去，有关宁夏花儿的研究文章不多，而且大多局限于表层，未能达到应有的深度。屈文焜同志的文章，可以说弥补了这方面的不足。尤其是“六盘山花儿”这个新概念的提出和对其音乐学特征的分析（即所谓“角羽型花儿”、“以自然音列性音调的下行模进为其主要旋法特点”等），我觉得是取得了开拓性进展的。另外，对花儿开始进行严格意义上的歌谣诗学的研究，也是屈文焜同志文章的又一优点。《花儿交错韵的美学意义》和《花儿的节奏》两文，都有一些发前人所未发的独到见解，这对于花儿的深层研究，无疑具有推动作用。我对于花儿学界能涌现出屈文焜同志这样的新星而感到高兴，同时也希望屈文焜同志能不断前进，取得更大的成绩。

从屈文中可以看出，对于我所写的花儿学术论文中的某些观点，有的他有怀疑，有的他不赞成，这种切磋论辩和探求真理的精神是十分可贵的，应当充分肯定，大力发扬。因为，见解的一致往往使人们无所事事，而观点的分歧反倒使人

们大有作为。更何况，对立是繁荣的基础，否定是发展的环节，这是任何事业得以发展进步的辩证法，花儿的研究岂能例外。科学研究中没有什么终极真理，学术见解的分歧本属正常，但我国学术界中长期存在的定于一尊的一元心态和权威主义却往往贻误了我们的工作，阻碍了学术的进步，现在到了非大力纠正不可的时候了。

最后这段话写入序文，有人也许认为有点儿不伦不类，然而，谁规定序文只能那样写，不能这样写？后生可畏，做为先生的我亦当好自为之，不知文棍君以为然否？

1989年6月1日于兰州大学

目 录

序 言	柯 杨
-----	-----

一、词与花儿的流变之比较研究	(1)
----------------	-------

引言——词与花儿的流变——唱和形式
及其他——关于结构形式——韵与韵式
——词牌与令名——并非结论

二、花儿的衬字及其书写形式	(31)
---------------	--------

衬字与花儿的歌唱形式——衬字与花儿
的书写形式——花儿运用衬字的规律
——衬字与虚词

三、花儿的节奏	(39)
---------	--------

花儿的节奏——花儿的内在节奏
——花儿节奏的性质

四、花儿交错韵的美学意义	(54)
--------------	--------

花儿交错韵与节奏的关系——花儿交错
韵与音乐的关系——花儿交错韵的反作
用

五、花儿的悲剧精神	(68)
-----------	--------

时代的悲剧性情绪——爱情的悲剧性主题——音乐的悲剧性旋律

六、花儿与爱情 (87)

叛逆与反抗——爱慕与择选——相思与
失恋之苦——你疼我爱的交响诗

七、花儿的语言艺术 (98)

朴素的心曲——真情的喷射——泥土的
色彩

八、花儿的修辞 (107)

花儿之赋——花儿的比喻——花儿的起
兴——花儿的借代——花儿的用典——
花儿的摹拟——花儿的夸饰——花儿的
通感

九、宁夏花儿的流变形态 (128)

商徵形花儿——徵调式河州令型花儿
——商调式下四川令型花儿——角羽型
花儿——羽调式西吉花儿——角调式同
心花儿——河湟花儿与六盘山花儿

后 记 (145)

一 词与花儿的流变之 比较研究

引 言

词，即与曲相对而言。故有“曲子词”之称。宋王灼《碧鸡漫志》说：

“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。”

当初的词，不一定专指长短句，而是凡入乐的皆以为“词”。

《全唐诗》注：“唐人乐府元用律绝等诗，杂和声歌之。”汪森《词综序》说：“自古诗变为近体，而五七言绝句传于伶官。”谢章铤的《赌棋山庄词话》也说：“自《三百篇》不被管弦而古乐府之法兴，乐府亡而唐人歌绝句之法兴，绝句亡而宋人歌词之法兴，词亡而元人歌曲之法兴。”据此可知，在乐府与词（长短

句)之间有绝句入乐的一个阶段。也就是说,我们所说的词——自唐以来所产生的长短句,是继绝句之后而兴起的新诗体。

然而,绝句又如何变为长短句?有什么进化的痕迹?与花儿又有什么关系?这正是本文所要讨论的问题。

词与花儿的流变

词学家刘尧民先生曾引用过著《文艺复兴论》的丕特的一句话:“一切艺术都是趋向着音乐的状态。”并根据我国中古以来诗歌进化的情形,进一步指出:“自古诗以至于近体诗,以至于词,便是一贯的趋向着音乐的状态。古诗和音乐的距离相差得远,到近体诗已经渐近于音乐的状态,到了词便完全成为音乐的状态,所以词才能够得上称为‘音乐的文学’。”^①既是音乐,当然就不可能整齐划一,没有变化,没有发展。故要求诗歌的句法长短、句数多寡,也要与乐曲之节拍进一步相融合。

沈括说:“古乐府皆有声有词,连属书之,

^①刘尧民《词与音乐》第21页。

如曰贺贺贺、何何何之类，皆和声也，今管弦之中缠声其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。”①《朱子语类》卷六十五说：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声，后来人怕失了那泛声，逐一添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”这就明确了。因为乐曲的音数是多寡不定的，而绝句的字数是有限定的，歌唱时，难免就有许多有声无词的地方，后来把这些声——和声、缠声、泛声等虚声，一概“倚声填词”，于是整齐句子的诗，便成为长短句了。

如《杨柳枝》一调，在温庭筠时还是绝句。

温词：

宜春苑外最长条，
闲袅春风伴舞腰。
正是玉人肠绝处，
一渠春水赤阑桥。

而到张泌和顾况时，则变为长短句了。

张词：

腻粉琼妆透碧纱，

①沈括《梦溪笔谈》。

夸雪休。
金风搔头堕鬓斜，
发交加。
倚着云屏新睡觉，
思梦笑。
红腮隐出枕函花，
有些些。

顾词：

秋夜香闺思寂寥，
漏迢迢。
鸳帏罗幌麝烟消，
烛花摇。
正忆玉郎游冶去，
无寻处。
更闻帘外雨萧萧，
滴芭蕉。

据《碧鸡漫志》说：“今黄钟商有《杨柳枝》曲，仍是七言四句诗……每句下各增三字一句，此乃唐时和声……”看来，这是典型的由绝句蜕变为长短句的例子。

当然，这是有一个过程的。以上所增的那些三字句，已经具有了意义，并与整个词相连贯。

但最初，很可能只是用些“贺贺贺、何何何”或“羊吾夷伊那何”之类的有声无意的词临时充当罢了。杨慎说：“羊吾夷伊那何，皆声之余音，有声无字，虽借字作谱而无义，若今之‘哩罗哇唵唵’也。”无疑，这也是虚词衬句产生的根源所在了。

现在，我们再来看花儿形式的发展。

以河湟花儿为例，有类似绝句的四句一首的，有类似词的六句一首的（长短句相间，俗称‘折断腰’或‘两担水’），还有五句一首的和极个别八句一首的。但一般认为花儿的基本形式是以四句为一首，其他形式均属于变体。其蜕变特点，与词无异。

如：

（一）大燕麦出穗索落落吊，
歇地里种芝麻哩；
一对大眼睛水呵呵笑，
笑眼里说实话里。

（二）大燕麦出穗吊索索，
索索儿吊，

①杨慎《词品》。

上地里种胡麻哩，
一对儿大眼睛笑呵呵，
呵呵儿笑，
心疼着再说啥哩。

(三) 青燕麦出穗吊索索，
黑云彩，
小峡里落了雨了，
一对眼睛笑呵呵，
好人才，
不由得我爱上你了。

不难看出，这原是一组由四句式逐渐向六句式蜕变的花儿。第二首的两个短句只是重复了前一句句尾的几个音节，可以说主要是为了过渡，其意义还比较虚；其内容与第一首四句式相比，也无增多。而第三首则不同，两个短句完全具有表意作用，且与整首花儿浑然一体，不能分割。只要留意，花儿里类似的情况，是并非鲜见的。

如同词，花儿亦属于“倚声填词”的民歌。特别是莲花山花儿和六盘山花儿至今仍可见“一字一声”的原始痕迹。可以肯定，花·儿·与·词·的

蜕变，决定因素是其音乐形式。

遗憾的是，历史上流传下来的诗词曲谱甚少，只能从一些不大可靠的资料或文献记载中，了解一二，不能作详细地比较研究。仅从花儿的曲式来看，大多采用上下二句体的单乐段结构，每曲反复两次；在上下句之间再增加一个短句重复腔，则更有了加强连接和音乐抒咏性质的作用，促进了其形式的变化和发展。

唱和形式及其他

音乐和诗词都有节奏和旋律，都有唱和形式。《诗经·郑风·褫兮》篇：“褫兮褫兮！风其吹女。伯兮叔兮，倡，予和女。”该就是早期唱和形式的即兴创作。

唱和包括“对唱”、“帮腔”、“齐唱”等形式。《宋书·乐志》记载三国时有“但歌四曲，出自汉世。无弦节，作伎最先唱，一人唱三人和”。阴法鲁先生说，“但歌”即徒歌，无乐曲伴奏，是一唱众和的形式。南宋杨万里《竹枝歌序》记述舟人的唱词：“有云：‘张哥哥，李哥哥，大家着力一齐拖。’又云：‘一休休，二休休，月子弯弯照九州。’其声凄婉，一唱众和。”

可见这种唱和形式早已得到广泛运用。

1、对唱：

敦煌曲子词中有《南歌子》二首，是男女对唱的歌词：

（唱）斜影竹帘立，情事共谁亲？分明面上指痕新。罗带同心谁绾？甚人踏极裙？ 蝉鬓因何乱？金钗为谁分？红泣垂泪忆何君？分明殿上实说，莫沈吟。

（和）自从君去后，无心恋别人。梦中面上指痕新。罗带同心自绾。被猧儿踏极裙。 蝉鬓竹帘乱，金钗归股分。红泣垂泪哭郎君。信是南山松柏，无心恋别人。

河湟花儿的对唱，可以说是最基本、最普遍的演唱形式。大多为单独各唱一首相对，一问一答。如历史题材的叙事花儿《杨家将》：

（唱）出去个大门是三道岭，

哪一道山岭上上哩？

杨家三国是十八本，

哪一本打开了唱哩？

（和）青石头崖上抱凤凰，

鹰抱着紫金的上；
不唱三国唱宋玉，
三国哈随带着唱上。

.....

而莲花山花儿则分北路与南路两派，多是组与组之间的对唱。一个组由唱头腔、二腔、三腔（或有四腔、五腔）的歌手和串班长组成。亦有单个对唱的。

如：

（唱）出了南门两道壕，
你数一张牛皮几根毛？
（和）出了南门扎新店，
你数天爷下了多少点？

词与花儿的这种风趣的对唱形式，是其能够口口相传，源远流长，而不断繁荣的一个重要原因。

2、帮唱：

帮唱，一般指一唱众帮的形式。

其一是句子中间略有停顿的地方加一个和声（帮腔），一句完了之后又加入一个和声。如皇甫松的《竹枝词》（加方括号者为帮腔。下同）：

芙蓉并蒂〔竹枝〕一心连〔女儿〕，

花侵橘子〔竹枝〕眼应穿〔女儿〕。

其二是一句唱完之后，再加入帮腔。如皇甫松的《采莲子》：

菡萏香连十顷陂〔举棹〕，

小姑贪戏采莲迟〔年少〕。

晚来弄水船头湿〔举棹〕，

更脱红裙裹鸭儿〔年少〕。

这在莲山花儿里亦较常见。如：

手把吊桥〔栏杆哩〕，

盼望亲人〔回还哩〕，

回还哩，眼泪直打哟〔旋旋哩〕。

以上所不同之处是，词的帮唱除“竹枝”表示曲调外，其他都是些口头语。而花儿的帮唱则已构成整首曲调的一个组成部分，不再是附加成份了。这是此种形式的发展更为成熟的趋向。

其三是比较完整的一段唱完之后，再加入帮腔。如南宋赵长卿的《摊破丑奴儿》：

树头红叶都飞尽，

景物凄凉。

秀出群芳。

又见江梅浅淡装。

〔也罗，真个是可人香！〕