

中国 同宗 民歌

冯光钰 著



中国文联出版社

冯光钰 著

中国同宗民歌



中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国同宗民歌 / 冯光钰著. — 北京: 中国文联出版公司
1998.3

ISBN 7-5059-2927-5

I. 中… II. 冯… III. 民歌—研究—中国 IV. J607

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 27615 号

书 名	中国同宗民歌
作 者	冯光钰
出 版	中国文联出版公司
发 行	中国文联出版公司 发行部
地 址	农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	向 群
责任印制	胡元义
印 刷	大厂明新印刷厂印刷
开 本	850 × 1168 1/32
印 张	9 印张
插 页	2 页
版 次	1998 年 9 月第 1 版第 1 次印刷
印 数	1—3000 册
书 号	ISBN 7-5059-2927-5/J.697
定 价	18.80 元

本书如有印装质量问题, 请直接与出版社联系

自序

《中国同宗民歌》是我对中国传统音乐传播比较系统地进行探讨研究的收获之一。

八十年代初，我从四川音乐学院调到北京，参加编辑《中国民间歌曲集成》工作。初起是担任中国音乐家协会民族音乐委员会副主任和中国民族音乐集成编辑办公室（后更名为总编辑部）主任，专事民歌集成及筹备戏曲音乐集成、曲艺音乐集成及民族民间器乐集成的工作。这时，从1979年就开始编辑的民歌集成已初见成效。河北、山西、山东等十多个省陆续送来了油印本的送审稿，每个省卷都选编有一两千首民歌精品，汇成好几大本。我的工作主要是协助刘采石老同志对这些送审稿进行初步审阅，并组织首都一些音乐家、民间文学家开审稿会。

虽然，我从川音毕业后就留校一边从事民族民间音乐研究，一边授课，但囿于资料匮乏，视野难以开阔，一下子见到如此繁多的民歌一手材料，令我喜出望外，于是手不释卷地翻阅起来，在这些丰富多采的民歌中吮汲养料。1985年我进入中国音协书记处担任书记（1991年起任常务书记）后，即使在事务缠

2 中国同宗民歌

身的情况下,仍不断到各地对民歌等进行力所能及的调查采访。其中,同一曲名和旋律大体相似的民歌在各地广泛流行的现象,引起了我的浓厚兴趣。虽然过去也接触过《茉莉花》、《绣荷包》一类大同小异的民歌,但数量不多,所了解到的流布面也有限。

这之前,可能是1983年,我应中国国际广播电台文艺部之约,将几首不同风格的《茉莉花》的录音有机地串连起来,写了一篇题为《茉莉花香歌声美——欣赏几首各具一格的同名民歌〈茉莉花〉》。这可以说是我研究民歌传播的第一篇短文。不过这时还未明确提出“传播”、“同宗民歌”的概念。

从此,我更加注意从占据资料入手,从各地民歌集成中寻觅这类民歌曲目。在短短几年间,逐渐积累了好几百首民歌的卡片。我从大量的材料中认识到这是一种民间音乐的传播现象。各地的这类变体民歌,都好像是从同一宗族中衍生出来的,虽存在一定的差异,但却有许多相似之处。于是“同宗民歌”的概念在我脑中产生了。这本《中国同宗民歌》便是在这样的基础上逐渐完成的。

十多年来,我对我国传统音乐特别是民间音乐的传播现象进行了比较广泛的分析思考。在1986年撰写的《中国传统音乐初论》(载《中国音乐》1987年第2期)的“传统音乐与民俗”、“传统音乐的稳定性和可变性”两节中,对传统音乐的交流、传播问题,提出了一些看法。不久,我在《凤阳歌的启示》(载《苗岭歌声》1991年第2期)一文中,进一步对民间音乐的传播现象谈了一些认识:“凤阳歌复杂的传播现象,其影响几遍天下

的事实，给人们提出了一连串可能永远难以解答的疑问，在音乐发展史上留下了许多不解之谜。认真研究凤阳歌的传播现象和发展过程，进而了解凤阳歌为什么有如此大的魅力，……从中，可以总结一些民间音乐传播研究的宝贵的经验。”

接着，我又撰写了《从凤阳歌看同宗民歌的传播流变》一文（载《音乐研究》1991年第2期），比较深入地探讨了“同宗民歌”的成因及流变特点。拙文认为：“研究中国各个时代民歌的流传情况，我们可以看到：各民族各地区的民歌总是既有自身连续的历史传承联系，又从不间断地与其他民族和地区进行着传播和交流。在千百年来交流过程中，在我国广袤的社会文化背景上，民歌无时无刻不在进行着开放性的互相吸收、互相借鉴……这种变化中的统一、统一中的变化关系，也就是民歌的传播流变关系。由于这种传播交流，形成了民歌的多元化特色，促进了民间音乐文化的发展。”全文以凤阳歌为例，广泛地论述了各种民间音乐传播的特点。

为了使对传播的研究更深入一步，1992年冬，我动笔撰写了《中国传统音乐的传播演变》（分上下篇分别载《中国音乐》1993年第2期及《艺苑求索》1993年第3期）。在这篇五万多字的论文中，首先开宗明义地提出了这样的论点：“一切传统音乐都是传播的音乐。在传播中不断演变，又在演变中不断发展。可以说，没有传播及演变，就没有音乐文化的发展；不再传播演变的音乐文化，将是僵滞的音乐文化。我们只能从中国传统音乐的传播发展中去寻求这些问题的答案。”全文从五大部分论述了传统音乐的传播规律：①地域音乐的传播演变；②人口迁

徙与传统音乐的传播演变；③战争动乱与传统音乐的传播演变；④民间艺人行艺与传统音乐的传播演变；⑤艺术流派师承与传统音乐的传播演变。这篇长文虽然对传统音乐的讨论比较广泛，但由于当时又面临别的事情要做，所以只好匆匆收笔，仍有许多相关的问题未涉及。所以在此文的“结束语”中，我这样写道：“引起中国传统音乐传播演变的原因，不止于本文所述的五种情况，此外还有语言、民俗、商贸往来等都是直接或间接的因素。对这方面的问题，笔者拟另文探讨。”

这里留下了一个“另文探讨”的伏笔。可是由于我的研究是带有“业余”的性质，自那以后再未从繁杂的公务中抽出整块时间来完成未竟之“另文”。

不过，此间我也不时提笔写点探讨传播问题的文稿。如《音乐民俗及其流变》（1993年10月）、《鼓吹乐的传播及文化生态环境》（1995年10月）、《采风散论》（1996年1月）、《同宗民歌与文化传播》（1996年6月）等文章。最近又写了一篇《从〈赛马〉的两个版本谈到民歌传播》，就六七十年代出现的两首不同的二胡曲《赛马》，引发出对蒙古族民歌传播规律的探讨。

从以上可以看出，这十多年来传播问题一直萦绕在我心间。我感到，许多纷繁复杂的传统音乐现象，从文化传播入手探讨，比较容易获得完满的答案。因为，许多传统音乐的流传，都是在“无意传播”（或称自然传播）和“有意传播”中进行的。特别是前者，在中国传统音乐中更是屡见不鲜。如人口迁徙、战争动乱及商贸活动带来的音乐传播，就是在无意之中促成的音乐文化迁移现象。

历史上文化的传递、文化的接触和文化的传播，常常引起文化的变迁。传统音乐也是如此。两种或两种以上的音乐文化进行接触时产生的音乐冲击和音乐文化冲突，结果往往引起音乐的接受和重新适应，从而导致音乐的纵横传播流变，推动着音乐的进化和发展。

传统音乐传播方面的研究课题还很多，不仅有“同宗民歌”的现象，还有同一戏曲声腔中各剧种音乐的传播，如皮黄腔、梆子腔、高腔、昆腔以及滩簧、梁山调中诸剧种音乐的流变；同一类型曲艺音乐中各曲种音乐的传播，如牌子曲、大鼓、弹词、小曲中诸曲种音乐的流变；民间器乐曲中类似“同宗民歌”的情况也甚为多见，如《老八板》、《将军令》、《大开门》、《小开门》、《柳青娘》、《高山流水》、《九连环》等，都在许多地方有大同小异的子体在流传；宗教音乐（主要是佛教、道教）的传播交流，也是传统音乐中很普遍的现象。这些问题都值得我们深入思考和研究。

时下，笔者正以“客家音乐与移民文化”为题，对生活在赣、粤、闽“金三角”以及散居在台、湘、桂、川和海外等地的客家音乐进行探讨，企能找出一千多年来在从中原多次大规模的移民过程中，中原音乐如何通过传播与当地土著音乐融合成亚文化——客家音乐的？汉族音乐中这种新型的客家音乐是如何随着人口的迁徙伴生与再生的？各地客家从语言、风俗到音乐又有什么不同的特点？以及客家音乐的现状等。这是一个很有意义而工作量又很大的传播学研究课题。

这里，借拙著《中国同宗民歌》出版之机，追忆一下笔者

6 中国同宗民歌

十多年来在研究中国传统音乐传播过程中的一些情况。我曾在传播研究的笔记本上写了几句顺口溜：“传播传播，耐人捉摸，深入探究，必有所获。”对于我来说，传播问题似乎是一个难以啃动的硬骨头。民间音乐的传播问题，也许在有的学者看来已属解决的事情，而我却像发现“新大陆”似的在苦苦求索。

谈到传播学研究，这里应当回溯一下这门学科在我国兴起的简况。

传播学是第二次世界大战前形成的一门以研究人类传播现象为主的综合性交叉学科。“传播”一词，是由英语 Communication 翻译而来，其原意为交流、交际、通讯、沟通等。中文一般译为“传播”，则更能传达其深广的含义。其实，“传播”在中国汉语中早已有之，对我们来说并不生疏。不过在古代“传”、“播”是分开使用的。其中“传”包含有知识的传授、宣扬、流布等；而“播”的意思则主要有传扬、撒、布种、分散等。因而，当八十年代传播学作为一门学科传入我国后，便很自然地被人们所接受。

在短短的十多年间，传播研究已在我国学术界引起比较广泛的重视。我在研究实践中感到，传播学研究，特别是对中国传统音乐中许多传播现象的探讨，是一新的学术研究课题，尚需几代人的努力，才能有所成效。我撰写《中国同宗民歌》，正是对中国传统音乐传播规律进行探讨的尝试。不当之处，恳请读者批评指正。

1997 年 4 月

目 录

自 序.....	(1)
----------	-------

引 言.....	(1)
----------	-------

第 一 章 词曲大同小异的同宗民歌

孟姜女哭长城.....	(9)
-------------	-------

茉莉花.....	(18)
----------	--------

小放牛.....	(31)
----------	--------

小白菜.....	(43)
----------	--------

放风筝.....	(51)
----------	--------

梳妆台.....	(61)
----------	--------

补缸调.....	(69)
----------	--------

糊涂调.....	(79)
----------	--------

第 二 章 词同曲异的同宗民歌

绣荷包.....	(87)
----------	--------

九连环.....	(99)
----------	--------

对 花.....	(109)
----------	---------

十里墩.....	(120)
----------	---------

卖杂货.....	(131)
----------	---------

尼姑思凡.....	(140)
-----------	---------

走西口.....	(152)
----------	---------

2 目录

五哥放羊.....	(160)
第三章 曲同词异的同宗民歌	
凤阳歌.....	(168)
八段景.....	(181)
第四章 框架结构相同而词曲各异的同宗民歌	
叠断桥.....	(191)
剪剪花.....	(200)
五更调.....	(210)
十杯酒.....	(222)
第五章 衬词相同而词曲各异的同宗民歌	
莲花落.....	(232)
太平年.....	(242)
第六章 框架结构及尾腔相同而词曲各异的同宗民歌	
银纽丝.....	(252)
结 语	(262)
本书选用民歌曲目索引	(268)
参考书目	(275)
后 记	(276)

引 言

同宗民歌，是指由一首民歌母体，由此地流传到彼地乃至全国各地，演变派生出若干子体民歌群落。这里所说的“民歌母体”包括多方面的涵义，诸如曲调、唱词内容、音乐结构、衬词衬腔及特殊腔调的进行等因素。在此基础上形成的同宗民歌，其型态是千变万化多姿多彩的。因此“母体”的概念，系一种综合的性质。这在众多的中国民歌，特别在小调中是颇为常见的现象。

中国汉族民歌按音乐体裁的不同特点，一般分为劳动号子、山歌、小调、风俗歌曲、儿歌等体裁类别。这些民歌音乐的性质各不相同，传播方式也有很大区别。一般说来，劳动号子、山歌、风俗歌曲的地域性和个性比较强，其旋律与本地方言的语调结合得甚为紧密，多局限在本地区传唱；而小调则不同，由于它的结构比较规整，旋律通俗流畅，具有民间音乐的一些共

性，唱词所反映的内容也多为人们感兴趣的历史故事或社会生活题材，因此，易于向外交流传播。当流传到其他地区后，大多能“入乡随俗”，很自然地与异地的民俗、方言（乃至土语）等相结合，经过一段时间的传唱，就可在新的文化土壤和生活土壤中扎下根来，久而久之，便被融合成具有当地本土特色的民歌。成为该民歌在异地流传的各种变体，进而逐渐形成以该民歌为母体的，拥有众多子体的同一宗族的民歌大家庭。

这类流传于各地的同宗民歌小调比较常见，可以举出许多例子。如《孟姜女哭长城》、《绣荷包》、《茉莉花》、《对花》、《小放牛》、《小白菜》、《糊涂调》、《十里墩》、《八段景》、《剪剪花》、《放风筝》、《瓜子仁》、《九连环》、《玉娥郎》、《莲花落》、《太平年》、《凤阳歌》、《叠断桥》、《掐菜苔》、《割韭菜》、《卖杂货》、《补缸调》、《十杯酒》、《五更调》、《梳妆台》、《走西口》、《五哥放羊》、《光棍哭妻》、《妓女告状》、《尼姑思凡》、《花鼓调》等等。

同宗民歌的形成经历了漫长的传播、融变过程，是十分复杂的文化传播现象。

同宗民歌的传播是一种动态的过程。这种传播与民歌产生的过程是同时出现的，可以说，自有民歌的演唱就有了传播。同宗民歌正是由于纵向和横向的错综传播，才逐渐形成了各种变体。如果没有民歌的纵横传播，就不可能出现同宗民歌的网络。

当然，产生于农业文明时代的传统民歌，其传播方式主要

是靠民歌手口传心授及民间艺人的行艺传唱；人口的移动迁徙，以及战争动乱等原因也促进了民歌的交流传播。特别是小调民歌，在乡间城镇的流传面甚广。在民俗节日，或平常时日，不论是在庭院、田野，还是茶馆酒肆，或是码头舟船、旅店广场，也不论是走街串巷，还是固定演唱，都很适宜。这种传播是直接促使同宗民歌产生的重要机制，而同宗民歌的各种变体则是传播的产物。直到今天，同宗民歌仍在继续传播中获得不断丰富与发展。历史传统民歌与现代新民歌同时存在于某一民歌宗族的现象，是屡见不鲜的。

二

同宗民歌的变体是多种多样的。归纳起来，大致有六种“同宗”的类型。

第一种类型是词曲大同小异。即唱词的内容大体相同，曲调是在同一首母体的基础上，通过与当地方言语调有机结合，并经过民歌手的创造性发展，产生出与母体大同小异的变体。如《孟姜女哭长城》、《茉莉花》、《小放牛》、《小白菜》、《放风筝》、《补缸调》、《梳妆台》、《糊涂调》等。

第二种类型是词同曲异。即各种变体的题材内容相似，体裁及曲调则不尽相同，特别是曲调各具特色。如《绣荷包》、《对花》、《九连环》、《十里墩》、《卖杂货》、《尼姑思凡》、《走西口》、《五哥放羊》等。

第三种类型是曲同词异。变体是源于同一曲调母体，但大

多数唱词都不尽相同，是采取“倚声填词”而成，如《凤阳歌》、《八段景》等。

第四种类型是框架结构相同而词曲各异。如《叠断桥》、《剪剪花》、《五更调》、《十杯酒》等。这些变体的“同”主要体现在唱词和曲调的结构上，而具体的唱词内容及曲调变化则各有特点。

第五种类型是衬词相同而词曲各异。如《莲花落》、《太平年》等民歌的各种变体都采用了“莲花落、落莲花”、“太平年、年太平”之类的衬词，但唱词内容及旋律则区别很大。

第六种类型是框架结构及尾腔相同而词曲各异。如《银纽丝》等民歌的各种变体的共性主要体现在结构及具有特性的尾腔上，其他唱词内容及旋律都相异甚大。当然，这种分类只是一个大致的概括，并不十分准确。如前述第二种类型“词同曲异”、第三种类型“曲同词异”，其中的“同”或“异”是一个十分复杂的现象。其实，“同”并非完全一样，同中也有小异；而“异”亦非完全不同，异中也有某些相似之处。

以上六种类型的同宗民歌的同或异的情况虽各不一样，但都与各地的风俗民情及方言有密切的关系。诚如我国著名美学家朱光潜先生所说：“民歌，在起源时它必定有一个作者，后经口头传诵，经过许多次‘第二重创作’，才产生许多变体。变迁的主因不外两种：一、各地风俗习惯的差别；二、各地方言的差别”（朱光潜《诗论——（三）原始诗歌的作者》/《朱光潜美学文学论文选》第161页）。这种分析是很切合同宗民歌的产生及变化发展规律的。事实上，我国的各类同宗民歌基本上都

是在民俗活动及社会生活中进行演唱的。所唱大都为爱情婚姻、生活知识、伦理道德、风俗景物及历史、神话故事等内容，易受群众喜爱。许多同宗民歌是在基本原型曲调（母体）的基础上采取以字行腔的方式形成的变体。因此，各种变体特有风格的形成与方言声调的影响是分不开的。

民歌之所以能传播起来，正是由于同宗民歌的母体具有较强的适应、整合功能。当这个文化圈的民歌传播到另一个文化圈时，必然要与当地的文化土壤和生活土壤相适应，从而使原来的民歌在一定程度上改变原有的旋律进行及节奏形态，并加入具有当地特色的衬字、衬腔，特别是改变演唱的润腔手法，派生出新的变体来。所以，各种同宗民歌变体的类型，都是由多种因素相融汇的综合体。

同宗民歌的各种变体，只有音乐（含唱词）上的差异，没有优劣好坏之分。因为，各种民歌通过传播产生的许多变体，体现着这一地域区别于其他地域的地域特色。由此形成的各种变体的特殊风格，既表现为各种变体所反映的生活内容的不同，也表现为民歌的音乐风格色彩的差异。所谓“一方水土养一方人”、“一方水土养一方艺术”，正表明同一宗族的民歌变体的地域特色的构成，均与彼地彼时有着鲜明特色的自然风貌、人文景观、风土人情、语言特点等方面息息相关。

三

研究同宗民歌，必然会涉及到同宗民歌的源流问题，也就

是说，要探讨一首同宗民歌是怎样产生的，即源头在哪里？也要探讨各种变体是怎样流起来的，即流变规律是什么？

一般说来，一首民歌很难确定它产生的年月日及具体地址，也难于确认哪一首民歌是某类民歌宗族的源头。古代的诗词或文章，有些我们可以通过典籍记载考古发现，寻找有关的初始的端倪，考证它的作者。即使这样，也有许多作品无从查考。如二千多年前的《诗经》，人们可以知道它的编纂者，但《国风》的160篇民间诗歌的作者是谁就无记载了。有木刻出版物为依凭的诗歌尚且如此，何况口头流传的民歌。可以说，同宗民歌的探本溯源是一项难度很大的工作，要找到准确的依据，尚待进一步的深入研究和期待考古上有更新的发现。何况，这种探本溯源对我们研究同宗民歌的流变并不妨碍，是可以从容进行的。

我们可以江河的源头为例。应该说江河是容易探源溯流的吧，其实也并不是那么简单的事情。从地理常识来说，长江、黄河都发源在青海巴颜喀拉山的南麓和北麓，但它们的源头究竟在哪里呢？越到上游它的源头就越模糊不清。以我国第一大河长江而言，这条大江分成扬子江、川江、金沙江、通天河、沱沱河等若干河段，扬子江的上游是川江、川江的上游是金沙江、金沙江的上游是通天河，通天河的上游是沱沱河、楚玛尔河及尕尔曲，而沱沱河的上游就难于寻觅了，那是一遍如蜘蛛网般的涓涓细流、无数泉群及沼泽地，由雪山融化的水流从各个方位汇入沱沱河，然后向东奔流渐成滔滔之势。它流经西藏、云南、四川、重庆、湖北、安徽、江西、江苏等地，长6403公里，