

# 论民歌的乡村文化特质

——以四川汉族民歌为例

◎ 万光治

**【摘要】** 民歌是乡村文化的产物。以自然经济条件下的农牧社会为基础，自发性与自娱性；因情润腔，以字行腔；集体创作，自由生长；人与自然互动，构建艺术意象，赋予民歌以乡村文化特质。自乡村民歌进入城市，因文化市场化与市民生存空间局限，民歌的乡村文化品质渐次消失。在现代乃至后现代社会，城乡一体化及现代传媒，民歌更失去生存的土壤。故抢救性地原样保存、原样传承乡村民歌，并在此基础上发掘其潜在的艺术价值，创造出新的文化产品，是历史赋予我们义不容辞的责任！

**【关键词】** 民歌；生成机制；乡村文化；乡村社会

**【中图分类号】** J60-052 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1008-0139(2022)5-0113-11

民歌是乡村文化的产物。乡村文化以自然经济条件下的农牧社会为基础。仅就其产生背景、创作心理与形态特征而言，只有自发产生于乡村社会的歌曲，才可以被称作民歌。

随着生产力的发展，城市文明的兴起，民歌的生存空间变得日益狭窄。及人类进入工业乃至后工业社会，彻底消亡已是民歌的必然命运。

近些年来，民歌概念被越来越广泛地使用。一些人把现代人据民歌改编乃至新创作的歌曲称作民歌。或许在部分人的观念中，凡有广泛受众的歌曲皆可视作“民歌”。笔者以为，文学、音乐学、艺术学等学科对民歌早有明确的学术界定，民歌概念的内涵与外延应该得到尊重。

2004年以来，笔者历时十七载，采录、整理了四川181个区县3080首各族原生形态的民歌，于2017年出版了集声、像、文、谱、图于一体的《四川民歌采风录》。在此过程中，对民歌的产生、特征与生存状态有了较为直观、深入的了解。故本文以四川汉族民歌为例，对民歌的概念再作甄别，更对其乡村文化性质作进一步的探讨。

〔作者简介〕 万光治，四川师范大学文学院教授，四川 成都 610066。

中国古代称民歌为“风”。“风”是古人基于对自然现象的观察，对民歌创作的自发性特征所作的形象比喻。《周易》“涣”卦，上“巽”为风，下“坎”为水，《象》曰：“风行水上，涣”。孔颖达《正义》：“涣者，风行水上，激动波涛，散释之象。”<sup>①</sup>宋释惠洪《石门文字禅》将其进一步引申到文艺创作：“风行水上，涣然成文章，非有意于为文也。”<sup>②</sup>文者，纹也。风行水上，自然成纹，喻民歌情动于中，不得不发的创作心理与创作过程。

对于民歌的生成机制，《诗大序》云：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。”<sup>③</sup>又《春秋公羊传·宣公十五年》何休解诂：“正男女有所怨恨，饥者歌其食，劳者歌其事。”<sup>④</sup>食与色，性也。啼饥号寒，渴求异性的情爱与性爱，属人的生理与心理需求。但人毕竟同时又具有社会的属性，啼饥号寒、关雎求偶而外，更要探究产生生理与心理饥渴的原因，寻求并实践满足生理与心理饥渴的方法。概言之，人因其生存形态而触发情志，或歌其食，或歌其事，民歌因以产生。是知古代以风指称民歌，盖因其创作心理发自天然，其词曲亦皆得之自然也！

四川秦巴山区的民歌《尖尖山》有云：“尖尖山，二斗坪。包谷馍馍胀死人，茅草蓬蓬笆笆门。你要吃干饭万不能，万不能！”过去农民为了生存，爬坡上坎，依山势垦出小块田地。这样的地块依产量被称作“二斗坪”“五斗坪”。其一年产出的包谷杂粮，只能供农民维持生命。由是，生存环境的艰难全浓缩在数句歌唱之中，《尖尖山》实可视作“饥者歌其食”的注脚。

《尚书·尧典》所云“劳者歌其事”，最典型的莫过于与劳动共生的号子。巴蜀地形多样，江河纵横，号子形态最为丰富，其中最具有代表性的当属船工号子。2004年6月，笔者在宜宾市屏山县采录《金沙江号子》，听号子头江净乐率老船工唱《大斑鸠号子》：“冷水泡来热水洗，凉了哪个又来经佑（四川方言，犹言“照顾”）你？”“二四八月凉风天，哥哥走路妹来牵。”“手把鹅石脚蹬沙，找点银钱来盘冤家”。常年的水上生涯，令船工手脚关节病变，每到春夏发病季节，走路皆须妻子搀扶。尽管如此，船工仍不得不匍匐江岸，拉纤不止，挣钱养活全家。号子而外，还有背夫之歌。秦巴古道负重而行者谓之“背二哥”。他们途中或歌以问答，抒发情怀；或前呼后应，彼此关照。行人但闻其歌，窸声夭夭，映山映水，以为颇具诗情画意。沈长源于唐贞元中主政利州（今广元市），其友人欧阳詹旅游到此，“视人安俗阜，钦所以美”，作《益昌行》。其诗有云“耕夫垆上谣，负者途中歌”<sup>⑤</sup>，或为今所见最早咏及秦巴古道背二哥的诗篇。欧阳修《醉翁亭记》亦云其游滁州西南诸峰所见：“负者歌于途，行者休于树，前者呼，后者应。”<sup>⑥</sup>笔者过去仅就前贤诗文，赞其且行且歌。及后来赴巴中、达州采风，亲见背二哥如何负重，如何歌吟，方知其负重行

① 孔颖达等：《周易正义》卷六，阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1979年，第70页。

② 释惠洪：《石门文字禅》卷二七《跋达道所蓄伶子千文》，《四部丛刊初编》，上海：商务印书馆，1936年，第297页。

③ 孔颖达等：《毛诗正义》卷一，阮元校刻：《十三经注疏》，第269页。

④ 何休注，徐彦疏：《春秋公羊传注疏》卷一六，阮元校刻：《十三经注疏》，第493页。

⑤ 杨慎撰，刘琳、王晓波点校：《全蜀艺文志》，北京：线装书局，2003年，第109页。

⑥ 陈新、杜维沫选注：《欧阳修选集》，上海：上海古籍出版社，2018年，第335—337页。

进,根本不能歌唱。唯途中歇息,以打杵子撑住背夹,喘息稍定,方能歌以释怀。其歌有云:“背二哥来背二哥,哪个喊你背哪多?你把银钱看淡些,请个堂匠帮你背上坡!”此所云“堂匠”,源自河南省鲁山县。鲁山县昔年有民间互助组织堂匠班,其成员称堂匠,祀奉墨子。此曲所唱背二哥行到山高路陡处,精疲力竭时,有人专候于此,代其背货上坡,获取些许酬劳。这些人非必堂匠班成员,很可能是半职业化了的助力者。因有对背二哥的实地考察,乃知过去对诗文“负者歌于途”的诗意想象,与事实相距甚远!

“在心为志,发言为诗”,并不仅限于“饥者”“劳者”。男女情事发而为歌者,在《诗经》逾三分之一。四川小调《月儿落西下》抒写姐儿望月怀人,在四川流传最为广泛。至长篇叙事民歌《逍遥记》被发现,方知《月儿落西下》只是其婚恋悲剧的一个片段。《逍遥记》有故事情节,有人物命运,是四川民歌中的爱情绝唱。“男女有所怨恨”的爱情之歌,在四川民歌中亦在多数。

民歌一旦产生,进入传播,更获得自由生长的机会。由于乡村社会的文化普及率低,民歌很难著于纸帛,只能相传于口耳。在我们十余年的采风过程中,从民间歌手、地方学者获取的手录民歌歌词不多,曲谱记录则付阙如。口耳相传虽然不利于民歌的保存与传承,却给了民歌以活态传承,自由生长的余地。面对民歌,传唱者既无创作权属的顾虑,更无蹈袭前人的用心,而具有自由演唱、自由发挥的可贵心态。歌者个人的人生体验与情感移入,传唱现场的主客互动,地域风情与方言等因素的介入,令其词曲往往发生不同程度的变异。乡村民歌以其自发产生,自由生长,避免了被固化的命运,而具有了活态的性质,从而成为民间共有的文化财富。

需要指出的是,在乡村社会,也有一些松散的组合,服务于民间的仪式活动。它们的成员相对固定,内部有司仪、说唱、吹奏、锣鼓的相对分工,平时各从其业,遇有婚丧嫁娶,临时襄助其事,适量收取报酬。这类组合在技术上有一定的专业性,运作上却并不具有商业性。他们的存在,丝毫不会改变乡村文化自发性与自娱性相结合的性质。

## 二

中国古代典籍又以“风”比喻民歌的曲调及其形成。

《山海经·大荒西经》:“祝融生太子长琴,是处嵯山,始作乐风。”郭璞注云:“创制乐风曲也。”<sup>①</sup>风所以被用来比喻音乐,是因为自然万物因风而发出声响,即《庄子·齐物论》所谓“天籁”“地籁”<sup>②</sup>。籁者,孔窍也;孔窍因风而发声,得之自然。与此相类,人因外物引发思想与情感的活动,进而发出有意味的声音,称作“人籁”。人籁首先是意义明晰的语言,发为歌吟,是为歌词。其次是人因外物刺激而产生的生理性反应,如痛则呼,饥则号,哀则叹,悲则哭,喜则笑,虽无实义,却有情感,发为歌吟,是为衬词。再次,歌词与衬词相互配合,因情润腔,结构出富

① 刘瑞明:《山海经新注新论》(下),兰州:甘肃文化出版社,2016年,第652页。

② 郭庆藩撰,王孝鱼点校:《庄子集释》卷一,《新编庄子集成》,北京:中华书局,2004年,第45—50页。

于变化的旋律，富于美感的声音形式即歌唱随之产生。

《尚书·舜典》又云“诗言志，歌咏言，声依永，律和声”<sup>①</sup>，更有依据歌词的语意与语音，决定歌曲音乐旋律走向的意思。魏良辅《曲律》则把歌词“四声”与曲调“五音”的关系说得更具体：“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得中正，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取。其或上声扭作平声，去声混作入声，交付不明，皆做腔卖弄之故，知者辨之。”<sup>②</sup>以此可知，音乐旋律的抑扬顿挫，须与歌词的四声相谐协；古人所云“声依永”，即现代声乐学所谓“因字行腔”。

就民歌而言，因字行腔当以方言为重要依据。自人类用语言表情达意，因其生存地域的封闭性，其语言只在族群内部通用，是为一方之言，故谓之方言。在乡村民歌的原创阶段，歌词与曲调几乎同步产生，歌者发而为歌，必然依方言音调运腔。黄遵宪《山歌题记》云：“（然）山歌每以方言设喻，或以作韵，苟不谙土俗，即不知其妙。笔之于书，殊不易耳。”<sup>③</sup>方言既影响到歌曲音调线的行进，民歌音乐的地域特色由此形成。在此基础上，歌手因情润腔，以美润腔，进一步实现对歌曲的个性化表达。古人称民歌为“风”，视民歌为天籟之声，原因即在于此。《左传·成公九年》载，楚囚钟离，南冠而系；与之琴，“操南音”。范文子以其“乐操土风，不忘旧也”，赞为君子<sup>④</sup>。“操南音”，“不忘旧”，正说明钟离所奏音乐既有地域特征，也有个性特征。

上古时期，中国地分九州，方音各异。《礼记·王制》：“五方之民，言语不通，嗜欲不同。”<sup>⑤</sup>各地民歌的音乐必有自己的特色。《吕氏春秋·音初》说，“（大禹）巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗’，实始作南音”“殷整甲徙宅西河，犹思故处，实始作为西音。长公继是音以处西山，秦穆公取风焉，实始作为秦音。有娥氏有二佚女，为之九成之台”“‘燕燕往飞’，实始作为北音”<sup>⑥</sup>。

由上古至战国，方言的差异也存在。有人因其子在楚学齐语，“一齐人傅之，众楚人咻之，虽日挞而求其齐，不可得也”，乃改送齐国学齐语<sup>⑦</sup>。秦汉时期，秦始皇即有强烈的大一统意识，也只能颁令“书同文”，而未敢有“语同音”的奢望。刘邦发迹之后，衣锦还乡，招故人父老子弟佐酒，发沛中儿童一百二十人唱《大风歌》<sup>⑧</sup>，以其词推其曲，《大风歌》属楚声，儿童也只能用楚地方言演唱。汉宣帝时，九江被公善楚声，被征入朝廷颂楚辞，不仅可见楚人入主中原百余年后，仍眷恋故地方音，更可见当时楚地的方音、民歌与北方仍有很大差异。五代时期，梁太祖即位，封钱缪为吴越王。钱缪衣锦还乡，置牛酒，陈乡饮。“缪起执爵于席，自唱《还乡歌》以娱宾。时

① 孔颖达等：《尚书正义》卷三，阮元校刻：《十三经注疏》，第131页。

② 中国戏剧研究院编校：《中国古典戏剧集成（五）》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第5页。

③ 转引自陈蔚良：《一份研究黄遵宪的珍贵史料》，《光明网》2016年4月18日。

④ 孔颖达等：《春秋左氏传正义》卷二六，阮元校刻：《十三经注疏》，第58页。

⑤ 孔颖达等：《礼记正义》卷一二，阮元校刻：《十三经注疏》，第1338页。

⑥ 许维通撰，梁运华整理：《吕氏春秋集释》，《新编庄子集成》，北京：中华书局，2009年，第139—142页。

⑦ 《孟子·滕文公下》，《诸子集成》第1册，北京：中华书局1954年，第258页。

⑧ 班固：《汉书·高帝纪》，北京：中华书局，1963年，第74页。

父老虽闻歌进酒，都不知晓。钱缪觉其欢意不甚浹洽，再酌酒，高揭吴喉，唱《山歌》以见意：‘你辈见依底欢喜，别是一般滋味子，用在我依心里。’歌阙，合声赓赞，叫声振席，欢感闾里。”<sup>①</sup>钱缪依乡曲自填新词的《还乡歌》因未按吴中方言唱，众父老不晓其意。待其改用吴中方言，“高揭吴喉”，众人方能发生共鸣。刘邦、钱缪，楚声吴喉，乐操土风，正可见民歌曲调与歌词方言同根而生的血缘关系；乡村民歌音乐风格的不可替代，艺术魅力的直指人心，正缘于此。

以中国之大，地域方言至今犹存。民歌脱离原创而进入传播，经不同方言区的不同歌手演唱，其曲调必然出现不同程度的差异。我们在四川的田野考察中，发现《月儿落西下》对于研究方言与民歌曲调的关系最具典型的意义。据我们初步统计，该曲在四川绵阳、广元、巴中、南充、达州乃至甘孜藏族自治州，阿坝藏族羌族自治州大同小异的音乐版本达四十余种。造成这一现象既与歌者个人的“因情润腔”有关，更与歌者的依方言“因字行腔”有关。所以，离开了方言，离开了个体，民歌便失去了它差异化存在的性质。

### 三

以乡村的自然环境与民居环境为背景，四川的乡村民歌以比兴的手法，构建起自己独特的艺术意象。《文心雕龙·物色》：“岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心。况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉。是以诗人感物，连类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”<sup>②</sup>刘勰描绘的，是人文与自然亲切交融的图景，这样的图景更多的是在乡村，而非城市。乡村社会的人们从事农耕生产，与提供生产与生活资料的自然有更直接、更亲密的依存关系。因为如此，自然界的每一变化，皆与他们的生产与生活相关，无不引发他们的联想，触动他们的情感。杨升庵《全蜀艺文志序》将《诗经·召南》中《江有沱》的“沱”训为蜀地沱江，正确与否，姑不置论。他由此伸发开来，谈论诗人生存环境与诗歌比兴关系的构建，却很有道理：“原夫媵女之见，不出闾观，此诗之兴，即见而起。未有身在岐山，而远取江沱；家有酆鄙，而遥咏峨蜀者也！”<sup>③</sup>从刘勰到杨升庵，都不约而同地谈到乡村民歌以自然物起兴的本质，在于“情以物迁”，“即见而起”。此所谓“物”与“见”，指歌者因所在之地、所见之物的触物起兴。

除了乡村的生态环境，四川民歌的情物关系与其移民历史又很有关系。自战国以来，四川经历五次规模移民，堪称移民大省。明末清初，因连年战乱，四川含今重庆在内近57万平方公里范围内，总人口只有七、八万。鉴此，官方组织各省移民入川，鼓励圈占土地，尽快恢复生产。其时，四川地多人少，得水利之便，移民圈地之后，一般会在自家耕地大致居中处建屋，以方便耕作，故罕有如北方村落之聚居者。《新繁县志》引李惺语云“川省人家皆零星散处，既

① 文莹撰，郑世刚、杨立扬点校：《湘山野录》，北京：中华书局，1997年，第35—36页。

② 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1958年，第693页。

③ 杨慎编，刘琳、王晓波点校：《全蜀艺文志》卷三《诗》，第71页。

非聚族而居，亦无族葬之法”<sup>①</sup>，《江安县志》亦云：“农民或自业，或佃耕，编茅结屋，散处于山巅水涯，绝无聚族而居者。”<sup>②</sup>以三合院、四合院为主体的居所由是星罗棋布，散见于四川盆地乃至盆周。乡民在居所四围多植竹木，既为屏障，也以为生产与生活资料，从而形成在四川被称作“林盘”的院落。这些院落既相对独立，葆有隐私，又可彼此呼应，相互护卫，四川广大农村因此形成以林盘为单位的、分散的民居生态。随着生产的恢复与发展，家族人口的繁衍，除已有田产的继承与分家，移民后裔更以原居所为中心向外拓展：“子长则析居，近者二三里，远或四五十里。”<sup>③</sup>从而形成新的林盘以及林盘组团，四川的林盘生态与林盘文化由是产生。

在四川的林盘组团中，同姓而外，也有异姓为邻者。林盘组团的宗族化与社会化必然自发产生出乡规民约，以约束成员的行为，维护宗族的文化传统与林盘成员的共同利益，由是对自娱自乐的民歌传唱有了相应的规范。山歌因多涉男女情爱之事，被谐音称作“臆歌”。林盘院内多妇女小孩，山歌和一些言情小调自然不宜在院内传唱，否则会遭到长辈干预。2004年7月12日，笔者在广元市青川县大坝乡南溪村采风，乡民曹大恩、朱丕松等乡民应笔者之请，始则聚于院内，唱山歌《三月桃花红》《二面麻柳叶》，小调《花花扇儿摇》。后因心理压力，众人相携出门，到距院落较远的山坡上依次坐下，始放心大胆地唱言情民歌如《清早起来一上梁》、小调《十二杯酒》等。2004年8月13日，九寨沟县罗依乡顺河村村民陶代友坚拒在村里唱山歌。因我们受限于时间的安排，经一再请求，陶乃折衷到院外的山边，面朝大山，唱《日头出来慢悠悠》《白山歌》《核桃树来核桃花》。

因有这样的乡居民约，四川的山歌与小调乃有各自的生存空间，且由此形成自己比兴的取象特点。四川盆周高山连绵，是山歌的天下。歌者无论割草打柴、开荒垦地，播种收割，大都登高上山。其时，地阔天高，耕者数人而已，歌以言情，无所顾忌。兼以登高者极目而眺，视野开阔，既可见山下川流纵横，又可见坝上大田无垠，故四川山歌多用高山大河起兴，气象超迈，声宏势大，颇不同于江南小曲之婉约多姿。在《四川民歌采风录》中，歌者以“高高山上一树槐”“山对山来岩对岩”“这山望到那山高”等起兴者达30首，以“大河涨水”“隔河望见”起兴者达22首，以“大田栽秧”“大田薅秧”起兴者达13首。又四川属盆地气候，云雾多而晴天少，不独古谚有“蜀犬吠日”，蜀人亦尤其珍爱晴天。每当晨起见日，欣喜雀跃，其上山出工，登高放歌，或赋以“太阳出来喜洋洋”，或以“太阳出来”起兴，引出所咏之物，表现愉悦心情。据笔者统计，在《四川民歌采风录》所录山歌中，以“太阳”起兴者竟逾百首！

林盘乡居之内，则是小调的乐园。小调节奏舒缓，旋律规整，上下对称，回环往复，无论叙事抒情，皆可吟唱从容。在四川乡村社会，小调能唱者众，喜听者众，歌者与听众面对面地交流，是乡村社会更常见的自娱自乐形式。因歌者的“即见而起”，“情以物迁”，四川除院里院外常见之

① 侯俊德、吕菘云等修，刘复等纂：《新繁县志》卷一七《人物列传十一·孝义》，民国三十五年，第4页。

②③ 丁既明主编，江安县志编纂委员会编纂：《江安县志》，北京：方志出版社，1998年，第895页。

果树竹麻取兴外，其它如茅草、豌豆、豇豆、胡豆、菜苔、韭菜、豆芽、葱蒜、荷花、橘子、李子、梨子、核桃、杨柳、桂花、桃花、巴山豆、菜籽花、栀子花、石榴花、柑子树，青杠林、麻柳树等田边地头常见之物，亦皆入于民歌，既可以为比兴，亦可赋为背景。时令物候而外，四川小调还多用扇儿、酒杯等民间日用之物起兴。这一现象的产生，也与四川的乡村民居的生活形态有关。乡民或一天劳动结束，或当农闲季节，或聚院内，或邀院外，唱小调以自娱。其时，歌者自得，听者怡然，饮茶以润喉，酌酒以助兴。唯四川气候溽热，易生蚊虫，乡民围坐，挥扇降暑驱蚊。也许正是这一习俗，令扇儿杯儿成为乡民们手中常有、眼前常见之物。故其歌咏之时，既为起兴，亦以数杯数扇，结构歌词，如民歌中常见的“五更调”“十二月歌”然。《四川民歌采风录》著录小调以“十把扇儿”“十二把扇子”为名者19首，以“十杯酒”“十二杯酒”为名者27首，且歌词所涉杯儿扇儿者，为数尤多。

至此，似可做出结论：发自自然，自娱自乐；旋律因情感而抑扬，运腔随方言而婉转；登高放歌，俯瞰取兴，与环境相谐协；集体创作，自由发挥，随个性而生长，共同构成乡村民歌独特的艺术意象与文化特质。

#### 四

然而就在乡村民歌持续生长于乡村社会的同时，它又被动地进入士人文化与城市文化。面对完全不同的生态环境，民歌既为后者注入新的元素，同时也改变了自己的生存形态。

民歌自进入文人世界，由俗文化提升为雅文化，一方面出自天籁的乡土气息渐次消失，另一方面也在文人的创造中获得艺术的提升。关于民歌与诗人诗歌关系的功过得失，历代学者论述甚多，兹不赘述。而民歌自进入城市，衍为市民的时调小曲，则呈现出另外一种风貌。

何谓城市？古代国家出于管理的需要，将国土划分为若干区域，设置管理机构与管理人员，从而产生地方行政机构。随着社会生产力的发展，社会分工产生，部分人口出于生产或交换的需要，围绕管理、税收、治安等行政机构聚居一处。后又因人口集中，官署所在，乃筑墙以求安全，方便管理。当时的墙夯土筑成，故谓之“城”。又因人口集中，城外傍河而居，城内无河掘井。居民取水用水，常群聚井边，井边乃成为以物易物或商品买卖之地。环城有墙，墙内因井成市，乃有市井、城市等词产生。是知除了行政管理需要而外，生产分工与商品交换也是城市产生的一大动因，城市因此被赋予精神产品与物质产品的市场交换功能。

中国最初的城市居民基本来自乡村。乡村民歌随农民进城，依靠官方的乐府或民间的乐坊，转化为城市的时调小曲，成为构建城市文化的重要资源。官方乐府有专业化的乐工乐伎，民间乐坊也有自己的歌儿舞女。后者以满足市民的文化消费为主要目的，是城市最初的商业化的专业表演者。专业化与商业化的结果，使来自乡村的民歌一是失去了原先的质野，变得更为精致；二是大都有乐器或表演相伴，更具艺术的美感；三是带动了市民阶层对乡村歌谣的吸收与改造，从而丰富了城市歌谣俚曲的内容与形式；四是官方与民间的乐坊不仅改编乡村民歌，且在此基础上进

一步创作出属于城市的歌谣；五是文人出入于乐坊或茶坊酒肆、勾栏瓦舍，往往不只在单纯地消费；他们中有的人或介入到曲调的加工与创作，或成为歌词的改编者或创作者，并在此基础上逐步厘定出声与词的相关规范，既属于城市、也属于文人的词或散曲因此产生。

两晋南北朝时期，长江中下游一带农业发达，商业经济繁荣，逐渐形成以江南为中心的市民文化。当刘宋之时，“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群。”<sup>①</sup>鲍照笔下的昔日广陵，尤其繁华：“重江复关之隩，四会五达之庄。当昔全盛之时，车挂鞶，人驾肩，麇闹扑地，歌吹沸天。”<sup>②</sup>南朝君臣不但对来自乡村的乐歌进行加工，而且还大力仿作。但从根本上影响城市文化产生并决定其文化品质的，是中国自唐宋以来城市经济的繁荣。《东京梦华录》称北宋京都开封：“人烟浩穰，添十数万众不加多，减之不觉少，所谓花阵酒池，香山药海。别有幽坊小巷，燕馆歌楼，举之万数。”<sup>③</sup>满足宫廷和贵族文化需求的有官方的乐府、私养的乐伎，满足商人与市民文化需求的则有民间娱乐场所的歌儿舞女。如果说宫廷与贵族的文化享乐尚属特权，商人与市民的文化消费却属于市场行为。文化消费既给市场既带来竞争，也带来活力，青楼瓦市，尤见繁荣。青楼自不待言，瓦市则有瓦肆、瓦舍、瓦子之称，取其“‘来时瓦合，去时瓦解’之义，易聚易散也”<sup>④</sup>。开封瓦市有新门瓦子、桑家瓦子等。其中“街南桑家瓦子，进北则中瓦、次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中有瓦子莲花棚、牡丹棚等，唯象棚最大，可容数千人。搭棚为瓦市”，“瓦中多有货药、卖卦、喝故衣、探博、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。终日居此，不觉抵暮”<sup>⑤</sup>，可集中满足市民的物质消费、文化消费。这类瓦市至明清尤盛，至上世纪五十年代前期，成都东大街城隍庙内尚有与之相类的文化市场。在笔者的幼年记忆中，里面功能区划明确，秩序井然。其间除有饮食、特产的摊点，更有清音、扬琴、竹琴、相声、杂技等演艺场所，热闹非凡。

乡村民歌进入城市，必然发生变异。首先是市民的文化消费，带动了城市文化产品的商业化。其时，无论是宫廷还是市场，在文化生产与文化消费的互动关系中，消费者居于主动态势。文化的生产者首先必须窥伺消费者的喜好，然后根据其喜好量身定制产品。宫廷或市井即使有从乡村移植来的民歌，也都必然受制于消费者的爱好进行加工。在城市文化商品化、市场化的背景下，乡村民歌自由自在、自娱自乐的创作心态荡然无存，民歌风行水上、自然成文的的真淳品格也不复存在。兹以北方民歌《打枣竿》南下入城后的命运为例：

王骥德《曲律》云：“北人尚余天巧。今所传《打枣竿》诸小曲有妙如神品者。南人苦学之，决不能入。盖北之《打枣竿》与吴人之《山歌》，不必文士，皆北里之侠或闺闾之秀，以无意得之。犹诸郑卫诗风，修大雅者反不能作也。”<sup>⑥</sup>有谓《挂枝儿》与《打枣竿》皆属北方民歌，两者

① 李延寿：《南史·循吏列传》，北京：中华书局，1975年，第1696页。

② 鲍照：《芜城赋》，《文选》卷一一，北京：中华书局，1977年，第166页。

③ 孟元老：《东京梦华录》卷五，北京：中华书局，2020年，第71页。

④ 吴自牧：《梦粱录》，南京：浙江人民出版社，1981年，第179—180页。

⑤ 孟元老：《东京梦华录》卷二，第21—22页。

⑥ 王骥德著，陈多、叶长海注释：《曲律注释》，上海：上海古籍出版社，2012年，第249页。

名异实同。观其曲名，挥竿打枣，枣下树，歌声起，知其必出于北方乡野。明万历到天启年间，此曲由北及南，进入城市，颇受市民欢迎。沈德符云：“比年以来，又有《打枣竿》《挂枝儿》两曲，其腔略略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，——其谱不知从何来，真可骇叹！”<sup>①</sup>南人最初苦学《打枣竿》而不能入，是因为南北方音迥异。而后来的学之者、传之者众，说明《打枣竿》等北方的乡村民歌不但被南方的城市方言所同化，同时还改变了自己的内容与风格，以适应南方城市居民的文化品味。《打枣竿》由南而北的变异，为乡村民歌如何转化为城市时调小曲提供了实证。

尤其值得注意的是，为适应贵族与市民的文化需求，城市开始了自己文化资源的配置与再生。王廷绍《霓裳曲谱序》说城市对表演人才的培养：“京华为四方辘轳之区，凡玩意适观者，皆于是乎聚。曲部其一也。妙选优童，延老技师为之教授。一曲之中，声情度态，口传手书，必极妍尽丽，而后出而夸客。”又说城市时调小曲的某些素材来源：“其曲词或从诸传奇拆出，或撰自名公鉅卿，逮诸骚客，下至衢巷之语，市井之谣，靡不毕具。”<sup>②</sup>文人词、曲和传奇中的一些词牌曲牌本就来自乡村民歌，现在它们又被拆出并注入新的内容，变为城市时调小曲。而一些新引入的乡村民歌经瓦舍艺人依声填词或改编填词，也被进一步曲牌化。可见从乡村民歌到城市时调小曲，创作者的身份、心态与歌词内容已经发生很大的变化。王骥德云：“小曲《挂枝儿》即《打枣竿》，是北人长技，南人每不能及。昨毛永遂贻我吴中新刻一帙，中如《喷嚏》《枕头》等曲，皆吴人所拟，即韵稍出入，然措意俊妙，北人无以加之。故知人情原不相远也。”<sup>③</sup>是知乡村民歌经文士与艺人改造为城市时调小曲后，深受市民欢迎，仅就冯梦龙所辑《挂枝儿》《山歌》看，前者435首，后者383首，数量十分惊人。城市时调小曲既出自文人或艺人之手，一般而言，权属分明；即作者未明，相关信息大抵有迹可寻；其作品传播是否与原作相符，亦为人所看重。如乡村民歌那样的自发产生，集体创作、自由生长的品质再也不可复现。

除此之外，前所言乡村民歌中以自然物为比兴，创造出人与自然亲密关系的艺术意象，很难出现于城市的时调小曲；乡村民居与城市民居的差别，也分别给乡村民歌与城市市调小曲打上不同的印记。城市人口集中，街道纵横交错，房屋鳞次栉比，同质化的居所因毫无个性特征，乃有坊名宅号产生，以方便区别。与之相反的则是乡村富于个性特色的居所。《逍遥记》中的姐儿描述小郎的乡居特征：“此去不多远，就在山那边。翻过山梁就看见，房儿四合院。当门一丘田，路儿一支箭。地形就像一把伞，房儿金銮殿。后院一笼竹，就是小郎屋。两边耍楼晒衣服，热闹像成都。四角九根柱，粉壁墙上涂。两边客房摆满铺，就是小郎屋。”如此具象的描绘，一方面可见姐儿与小郎乃青梅竹马之交，对其居所十分熟悉，另一方面可见小郎居所无论其位置、朝向、环境乃至周边的风物，皆具个性的特征。

① 沈德符：《万历野获编》卷二五“时尚小令”，北京：中华书局，2004年，第647页。

② 冯梦龙：《明清时调集》（下），上海：上海古籍出版社，1987年，第19页。

③ 王骥德著，陈多、叶长海注释：《曲律注释》，上海：上海古籍出版社，2012年，第374页。

城市化给民歌带来的影响尚不仅及于此：乡居的分散性，赋予乡民登高放歌、聚吟小调相对自由的空间；城市的群聚，则要求人必须尊重他人保持居所安静的权利。城市既有此习惯法，除建房筑基，板车运物，号子偶尔出现；婴儿催眠，童稚娱乐，声音并不扰人，而在人口稠密的城市居住区，罕有高声歌唱者。因此之故，如前所言的勾栏瓦舍等娱乐场所乃应运而生，城市的空间布局开始有了功能的分工。市民放弃了自己任情歌唱，自我娱乐的权利，乡村民歌创作的自由心态自然不复存在。2004年，我们在九寨沟县罗依乡顺河村采访86岁的老歌手高友明，邻居因他时常在自家门前玩弄琵琶，纵酒高歌，颇有微词。在我们的采风经历中，虽然仅此一例，但也足以说明乡居尚有顾忌，居城市而放歌更不可能。

## 五

但民歌进入城市遇到的挑战，更有方言的丢失。

乡村居民是城市居民的最初来源。来自各地的乡民带来自己的方言，必然会面临彼此交流的问题。为了同生共赢，城市居民对自己原有的方言既有所保留，也会有所舍弃，以求得彼此间语言的“最大公约数”，从而逐渐形成城市自己的方言。四川历史上经历过五次大移民，这一现象尤为突出。四川每一次的大规模移民，来自各省的移民都会面对一个事实：移民带来家乡的风俗与方言，严重影响着彼此间的交流与融合。然而生存环境的压力，毕竟会激发出人适应与改造环境的能力。嘉庆《三台县志》载，移民之初，三台“五方杂处，习尚不同。久之而潜移默化，服其教不异其俗”<sup>①</sup>。《江安县志》载，“江安自明季兵燹后，土著仅十一二，余皆五方杂处，俗尚各从其乡，今则渐归齐一。”<sup>②</sup>风俗既能彼此接纳、适应，语言亦当如此。《广安州新志》载，各省移民来川之初，尚能奉行“远祖条约，不忘其本；原籍语言，必从其初。偶迁囿于方隅，习为他语者，族老必斥曰‘卖祖宗’”<sup>③</sup>。然而一切传统，皆抗拒不了生存的挑战，时间的磨砺。《大竹县志》载，“（楚、湘、粤、赣、闽）五省之人，原籍不同；五省人之乡谈，亦各自不同。其后习已俱化，原籍乡谈之存在者，百不得一。竹中人乃自有所谓‘竹中语’者”<sup>④</sup>。这里所说的“竹中语”，即是五省之人经过长期的艰难磨合，创造出来的通行于大竹一带的新方言。乡村如此，城市亦然。人们居住于方城之内，更容易在日常交流中逐渐找到语言的“最大公约数”，从而形成城市自己的方言。然而城市语言虽已趋同，城市文化却产生不了真正的民歌；乡村民歌进入城市，或因方言的遗失而失去原有的韵味，或因为服从市民的文化好尚而有所改变。故城市无民歌，也就成为既是理所当然，也是无可奈何的现实。

1987年，上海古籍出版社将冯梦龙《挂枝儿》《山歌》《夹竹桃》、王廷绍《霓裳续谱》、华广

① 沈昭兴重修：《三台县志》卷四《风俗》，嘉庆十九年，第9页。

② 严希慎修，陈天锡等纂：《江安县志·礼俗》，民国十二年，第5页。

③ 周克堃等纂：《广安州新志》卷三四《风俗志》，宣统二年，第7页。

④ 陈步武、江三乘纂，郑国翰、曾瀛藻修：《大竹县志》卷一〇《风俗志·方言》，民国十七年，第4页。

生《白雪遗音》编辑出版为《明清民歌时调集》。按其书名，其所收录的时调小曲都被称作“城市民歌”。谢桃坊先生《中国市民文学史》认为，《挂枝儿》和《山歌》是明代中期以来流行于民间的曲调虽最早产生于乡村，当他们流传入城市以后，文人们和艺人们为之谱写的新词则具有市民文学性质，再也不是民间文学作品。谢桃坊更进一步把这类作品称作“明清新题音乐文学”，而“明清新题音乐文学是市民文学之一，它不属于民间文学，因而称它为‘民歌’是极不恰当的。若称之为‘民歌时调’就更是名不副实了。”<sup>①</sup>笔者赞同谢桃坊并无所谓“城市民歌”的观点。笔者更进一步以为，只有在乡村社会，才可能产生自娱自乐的民歌。

文章写到最后，笔者油然生出如下感慨：在古代与近代的城市中，乡村民歌的命运已然如此，而在现代乃至后现代社会，给民歌最后一击的是更有城乡一体化以及现代传媒。尤其是后者，它们以强大的传播能力与商业运作能力，不仅突破城乡，更突破国界与民族，令一代又一代人从被动到主动地接受乃至参与它所推送的节目，乡村民歌自娱自乐的自主性及其存在价值被无情取代，人们创造民歌的土壤和激情被自然消减。近二十年来，我们在四川的田野考察过程中，亲见现代传媒是如何一步步地蚕食着民歌的生存土壤，仅在少数民族的部分地区，尚有年轻的歌手在承传他们祖先遗留下来的民歌。可以预见，在不远的将来，乡村民歌的消失已是不可逆转的现实！

面对如此悲观的现实，我们所能作的，就是竭尽所能，对已有的民歌作原样保存和原样传承。唯有原样保存，艺术家们才能以民歌为素材，在不同的层面用不同的方法，对其进行再创造，以挖掘民歌潜在的艺术价值，创造新的艺术作品。就现代的技术条件而言，原样保存民歌应该毫无困难；我们采录、整理、出版的《四川民歌采风录》就是利用声像技术，实现了对3080首原生形态民歌的原样保存，他们为民歌的再创造提供了保证。

但在民歌原样传承方面，我们却面对过不少尴尬。1954年，金沙江的水运木船被机动船取代，当年的船工成为航运公司的员工。2005年5月，在屏山县的金沙江畔，老船工江净乐和他的伙伴为了找回当年用力拉纤的感觉，把纤绳固定在沙滩上的大石头上。这个镜头曾经出现在次年中央电视台“民歌中国”的访谈节目中，意在说明一些民歌因依存条件的消失而面临的生存危机。数年后，我们再访江净乐，听他的学生为我们唱金沙江号子。但因为从无江上拉纤的生活体验，年轻人虽有好的音色，却唱不出船工号子的现场感。2006年10月，我们在达州市宣汉县考察背二哥非遗传人的现场教学，因为当地的中青年男性大都在外打工，三位学唱者全是青年女性。2021年12月，我去乐山市考察沐川山歌，发现女声击鼓摇扇表演的“山歌”，其实是据当地薅草锣鼓歌师所唱山歌改编而成的小调。以上所举，意在说明民歌存在的前提一旦消失，很难对其做到原样传承。我们当下应该且可以做到的，是尽可能地利用多种手段，对原生形态的民歌作全方位的原样保存。

原样保存乃至尽可能地原样传承乡村民歌，是历史赋予我们义不容辞的责任！

(责任编辑 王怀成)

<sup>①</sup> 谢桃坊：《中国市民文学史》，成都：四川人民出版社，1997年，第246页。

**Studies on the Rural Cultural Qualities of Folk Songs**  
*—Taking Sichuan Han-People's Folk Songs as an Example*

*Wan Guangzhi*

**Abstract:** Folk song is the product of rural culture. It is rooted in the farming and herding societies on natural economic conditions, and it is spontaneous and self-entertaining; its aria by using emotional skills and developing the tune according to lyrics; it is created collectively and grows freely; it builds its artistic imagery by presenting the interacting between people and nature, and all of these give folk song rural cultural qualities. Since rural folk song entered the city, its rural cultural quality has gradually disappeared due to the marketization of culture and the limitation of citizens' living space. In the modern and even the post-modern societies, with the impact of integration of urban-rural areas and the modern medias, folk songs even have been losing the soil for survival. Therefore, it is our duty to preserve and pass on the folk songs in their original form, and to explore their potential artistic value and create new cultural products on this basis.

**Keywords:** Folk Songs; the Mechanism of Generation; Rural Culture; Rural Society

**Cultural Communion between Chengdu and Surrounding Areas in the Tang and Song Dynasties**

*He Ping*

**Abstract:** There was a cultural climax in Chengdu which is similar to the Italian Renaissance during the period of the Qian Shu and the Hou Shu Regimes. Poem on flowers and flower-and-bird painting contributed a lot to the development of later Chinese painting and poetry. In the Tang Dynasty, there were many Buddhist temples in Chengdu, and Buddhist lectures and cultural activities were extremely prosperous. In the Song Dynasty, Chengdu was the printing center of Chinese Buddhist scripture. The monks of Daci Temple traveled far and widely spread Chinese Buddhism to Japan. The interaction between Chengdu and other parts of China has promoted the development of Tianfu culture and has also made outstanding contributions to the development of Chinese culture.

**Keywords:** Tianfu Culture; Poem on Flowers; Flower-and-Bird Painting; Chengdu Buddhism

**Present the Unknown Deeds of Zhao Bian Serving as County Magistrate of Jiang Yuan**

*Wang Ruilai*

**Abstract:** Zhao Bian, one of the most notable ministers in the North Song Dynasty, who is as famous as Bao Qing Tian, is honored as *Iron* Censor. He served as official in Sichuan for four times, he left a deep indissoluble bond with Sichuan. There're no concentrative records in the existent documents about him when he served as county magistrate of Jiang Yuan for the first time in Sichuan, and today's correlative studies are extremely sketchy, too. However, based on Zhao Bian's poetries and existent documents, analyzing his entering into Sichuan, his administrating and his circle of friends,