



西北花儿的文化形态与文化传承

——以青海花儿为例

[文章编号] 1001-5558(2011)01-0117-11

● 赵宗福

[摘要] 花儿作为一种地域文化,有其独特的地理生态、民族历史和民俗文化等传承语境,正是在如此传承语境下,形成了花儿的文化形态,如独特的基本类型、歌词格律、曲式结构和思想内容。花儿在明代生成之后,就是以这样的文化形态不断传承,而且基本上在民间以口头形式传承发展。而在新中国成立后尊重民间文化以及文化教育普及、现代媒体变化等新语境中,花儿的传承出现了书面传承形式,著名花儿歌手纷纷登上精英文化平台,出现次生态花儿,花儿传播空间日趋广阔且多样化。因此,即使在经济全球化和文化现代化的未来,花儿这种民间文化仍然将传承繁荣下去。

[关键词] 花儿;传承;语境;文化形态

[中图分类号] K890

[文献标识码] A

花儿堪称中国民歌中的经典之作,也是中国非物质文化遗产的重要代表作。青海花儿是西北花儿的重要组成部分,甚至可以称之为主干部分,是青海汉族、回族、土族、撒拉族和部分藏族、蒙古族等六个青海世居民族和其他民族共同用汉语演唱的民歌,民间也叫作“少年”,主要流行于东部农业区以及贵德、门源等县。西北四省区入选首批国家级非物质文化遗产名录代表作的花儿类项目共有八个,青海就占了四个。人们向来把青海称为“花儿的故乡”、“花儿的海洋”,将青海花儿视为最具有多元民族文化特征的地域性文化标志,说青海就不能不说花儿,说花儿就不能不说青海,大有“言花儿即言青海”的自然语态。本文从青海花儿的传承语境、文化形态和生成传承方面较为系统地梳理其文化传承的环境与机制。

一、青海花儿的传承语境

就花儿的整体而言,它是流行于西北的青海、甘肃、新疆、宁夏等四省区的汉族、回族、土族、撒拉族、东乡族、保安族、部分藏族、蒙古族^①和裕固族九个民族中,用汉语歌唱的一种民歌。根据其音乐旋律特征和歌词格律形式,花儿被分为河湟花儿和洮岷花儿两大系列。洮岷花儿仅仅流行于甘肃的岷县、康乐县等部分县区,相对而言,河湟花儿流行的地域和民族最为广泛,音乐曲令和歌词格律丰富而独特,影响也更大。在外界人的印象中,所谓花儿基本上指的就是河湟花儿。

顾名思义,所谓河湟花儿,就是生成于河湟地区,并主要流行于河湟地区的花儿。而青海花儿就是河湟花儿的主体部分。

(一)地理生态语境

根据历史概念,河湟地区大致是指青海省东部农业区的西宁市一市三县、海东地区六县、海南州贵德县和甘肃省的临夏回族自治州等地。这里是湟水流域及湟水与黄河交汇的地方,因此称为河湟地区。

黄河从青海西南部的巴颜喀拉山发源,一路曲折,流经千里,经过龙羊峡、李家峡、积石峡等大峡谷,到民和县峡口出青海省,在甘肃省境内的达家川与从西北流来的湟水汇合。湟水发源于青海省海北州海晏县境内的包呼图山,向东南流经湟源、湟中、西宁、互助、平安、乐都、民和等八个县市,汇入黄河。

湟水作为黄河上游最大的支流之一,曾经是黄河上游的主干道,因为地质演变,新的黄河主干道开辟后,湟水便退居支流。根据文献考察,“湟”、“黄”、“潢”同音通假,“湟水”也写作“潢水”、“黄水”,意思就是“黄河”。^②由此可见湟水与黄河两水之间不可分割的密切关系。以湟水为纽带的青海东部农业区被称为湟水谷地,湟水谷地以及两条“黄河”交汇的地域就是河湟地区,而这一大片地域也正是河湟花儿最为流行的地区。

湟水流域位于青藏高原的东北边缘,是省内地势最低的地区,气候宜人,夏天不炎热,素有“中国夏都”的美称。这里平均海拔 2400 米左右,植被良好,所有谷地和大部分山区适宜农耕栽培,部分山区宜于牧业,农牧相间。东部农业区一向被看作是青海省的天然粮仓。特殊的自然地理环境养育了这里的各民族人民,滋润了独特的民间文化。

20 世纪特别是新中国建立后,随着大规模的经济建设开发和人口流动,花儿也向广大牧区城镇和柴达木盆地扩布开来,特别是海北州的门源县、海西州的格尔木等地也是花儿广为流传的地方。因此可以说,花儿生存传承的自然地理环境以湟水流域为主,间及青海西部各地。

① 学界长期以来沿用“花儿是八个民族演唱的民歌”的说法。根据青海民间文艺家们的田野成果,青海东部农业区的蒙古族也是花儿的创造者和传承者,从花儿流行的所有民族看,共有九个民族在唱花儿。详见赵宗福.西北花儿的研究保护与学界的学术责任[J].民间文化论坛,2007,(3).

② 赵宗福.黄河之水天上来 ——河源神话之谜破译[J].青海民族学院学报,1995,(1).



(二)民族历史语境

湟水流域有着悠久的历史传统文化,也是历来多民族文化并存、和睦共荣的地方。根据考古发现,早在 5000 年前,这里已经有丰富多彩的人类文明,新石器时代的各种彩陶文化足以证明这里是中华文明的发祥地之一。1979 年出土于大通县的五人舞蹈彩盆被学界称为“前所未见的一份极其珍贵的资料”,^①有的学者甚至认为彩盆图像展示的就是先民们在劳动休息之时手拉手唱花儿的情景。发现于乐都县的柳湾彩陶更是以其数量之繁多、制作之精美、造型之繁富、纹饰之神秘而被世人瞩目,这里因此有“彩陶的王国”、“远古彩陶的故乡”的美称。诸多学者认为,这些彩陶上的许多符号可能就是中国最早的文字,其中透露着远古文化的种种信息。循化县的积石峡历来被认为是大禹治水的起点,“导河积石”的故事就发生在这里。湟源县的宗家沟王母石室被地方学界称为中华母亲西王母的故居,湟源县是昆仑神话的起源地之一。如此众多的文化遗存,由于历史久远、文献乏载,不好详细确定族属,只能宽泛地认为属于古羌人文化。

的确,古羌人是青海历史上最早的族群。尤其是影响中国历史的西羌族群,正是以湟水流域为中心而崛起。无弋爰剑从秦国来到湟水流域,成为青海羌人总首领,他的子孙“世世为豪”,并壮大成为 150 个部落,遍布青藏高原及其周边地区。西汉时,汉王朝势力进入青海东部,设立军事行政机构,并驻军屯田。随之汉民族陆续迁入湟水谷地乃至青海湖周边,到东汉时已经形成了很有影响的汉文化,出现了一些名门望族和历史名人。西晋末年后,鲜卑人吐谷浑部、秃发部等先后进入青海建立政权,除了具有深远影响的吐谷浑王朝,秃发氏还在河湟地区建立了南凉国,兼容各民族文化,有力地促进了湟水流域的文化繁荣发展。从唐代初年开始,吐蕃政权崛起并逐渐东进,成为现在青海藏民族的主干。青海吐蕃到北宋时期还在湟水流域建立了唃廝囉政权,与宋王朝形成了军事经济联盟。南宋末年,蒙古族进入青海。

元末明初,延续至今的青海多民族格局基本形成。特别是在湟水流域,世居青海的藏族、以吐谷浑后裔为主体的土族、来自中亚撒马尔罕的撒拉族、来自西亚阿拉伯的回族、来自祖国内地的汉族以及元代蒙古族后裔等,在这里杂居共处,形成了相互认同、和睦共荣的多民族、多宗教、多文化局面。现在聚居在甘肃的保安族、东乡族等民族也曾经在这里活动或交往过。

这些世居民族正是河湟花儿的集体编创者,也是忠实的传承者。

经历了漫长的多民族发展历史之后,新中国在 1949 年成立。之后,随着经济社会的全面现代化建设发展,五湖四海的各民族人士陆续来到青海,青海的民族更加丰富多元。目前青海人口中就有 53 个民族,青海是一个名副其实的多民族地区,是中华多民族文化的缩型区。值得注意的是,青海人口的 90% 以上就生活工作在湟水流域和牧区城镇地方,他们是青海花儿的传承者和享用者。

(三)民俗文化语境

正因为上述的民族历史语境,湟水流域乃至青海省是多元文化并存的典型之地。正如有的学者所言:“青海处于中原、西藏、西域、北方草原民族四大文化圈的交融地带,这里多种文

^① 常任侠.中国舞蹈史话[M].上海:上海文艺出版社,1983.5.

化同住共存,互相采借,求同存异,生动体现了多民族文化和而不同的相处原则。”^①来自中原的儒释道文化、来自藏区的藏传佛教文化、来自西域的伊斯兰文化、来自北方草原的萨蛮教文化以及其他各种古今东西方文化,在这里交融并存。

试以藏传佛教圣刹塔尔寺为例,其宗教主体虽然是藏传佛教,但僧人则来自藏族、蒙古族、土族,其建筑、绘画、音乐等更是融合了多民族的文化因素。大金瓦殿是汉族合璧式建筑,花寺则是典型的汉式建筑。驰名全球的酥油花则融合了藏族、土族以及汉族的传统雕塑技艺。酥油花花架音乐则更蕴含有多民族文化元素,如三十多首乐谱以藏族传统曲子为主,但有些就是来自五台山汉传佛教寺院的音乐,如《万年欢》、《月儿高》、《小开门》等,有些还借鉴了湟水流域汉族民间曲牌,如《香香德悟》(顺风点)、《拉里呗巴》(八仙)、《却白拉毛》(八谱)等。纵观湟水流域寺院文化,大都具有这样的多元特色。

在如此的多元文化场域中,各具特色、丰富多姿、和而不同、美美与共的民俗文化也就应运而生,形成了湟水流域多彩多姿的民俗文化事象。比如乐都“南山射箭、北山跑马”的民间传统体育活动,是当地汉族、藏族以及土族广泛参与的盛大活动。汉族有“西宁赋子(平弦)”、“贤孝”等曲艺,回族、土族、藏族等民族则有形式多样、纷繁复杂的宴席曲。至于衣食住行,湟水流域各民族则相互借鉴,有着明显的趋同化倾向。

花儿在这方面更具有典型性,这里的六个世居民族都在唱花儿,而且基本上都用汉语歌唱,其歌词格式、音乐曲令、歌唱程式在适度保持地域性和民族性特色的同时,几乎完全一样。各地花儿会也是当地各民族都热情参与,他们不分彼此,相互唱和,和睦亲密,集中体现了多民族文化认同、多民族文化交融结晶的河湟文化特征。正是在这样的历史文化积淀和多元文化互融场域中,青海花儿这种有着浓郁的多元文化色彩的民歌逐渐生成并不断丰富、传承、扩布。

二、青海花儿的文化形态

青海花儿作为一种区域性民歌,有着独特的文化形态,极具文化的传统模式,反映着多民族社会内容和地方文化心理。

(一)基本类型形态

根据表现内容及表述形式,花儿可以从不同角度大致作如下分类:

1. 从艺术表达形式看,可以分为抒情花儿和叙事花儿两种。

花儿歌词由于体制短小,因此以抒情见长。抒情类花儿占到花儿的90%以上。

一首花儿不便表现复杂的内容,更不能就情节、心理等展开细致的表述,因此往往抓住事物或心理最富有特征的一点或最感人肺腑的瞬间进行表达,而且大多采用比喻、夸张、摹状、借代、示现等修辞手法,突出局部,不及其余,使得抒情的色彩更加浓郁。如:

三两三钱的耳坠儿/穗穗儿打肩膀哩/尕妹妹好比是豆瓣儿/打开时活吸上哩!

^① 班班多杰.和而不同:青海多民族文化和睦相处经验考察[J].中国社会科学,2007,(6).



对心爱的女孩子不作相貌、品行等具体的描写,只是比作当地人喜爱的青嫩可口的豆瓣儿,恨不能像嫩豆一样含在嘴里,表达出对她的极度倾慕。一般来说,一首花儿只表达一个思想主题。如果把若干首内容相关的花儿按照逻辑关系连缀起来演唱,那就使得一组花儿具有了赋的性质,这组花儿也就是一组叙事花儿了,如《熬五更》、《十更传》。

2. 从表达系统看,可以分为草花儿和大传花儿两种。

花儿歌词的起兴往往就地取材,或是人们熟知的传说故事,或是当地的风物民俗,或是花木禽兽,或是俗语套话,只要是民众熟悉的世间万事万物,无不是花儿起兴的题材。习惯上把这种起兴句采用一种题材,且以爱情为内容的花儿称为“草花儿”,意思是就像草木一样独立的花儿。而若干首乃至上百首花儿的起兴句采用某一历史传说或小说故事题材来表达一个基本内容,习惯上把这些花儿称作“大传花儿”。比如封神故事、三国故事、隋唐故事、杨家将故事、岳飞故事、西游记故事、牛郎织女传说、孟姜女传说、梁祝传说、白蛇传说、八仙传说等等,都是大传花儿的基本内容。如果说草花儿是青年男女即兴表达情感的载体,那么大传花儿则以深厚的历史文化内涵和主流文化情感而受到一些乡土精英们的青睐,大通县花儿歌手马得林还专门搜集整理出版了《新编大传花儿》一书。

3. 从表达内容看,可以分为传统花儿和新编花儿两种。

就传统花儿来看,绝大多数都是表达情爱的,而且起兴句所采用的都是传统或地方的题材。新中国成立后,文艺工作者对民间文化给予重视和利用,“旧瓶装新酒”,借花儿歌颂党和国家领导人、社会主义建设成就,宣传新的政策制度,报告新的形势任务,“新花儿”应运而生。同时随着国民教育的普及、民众文化素质的提高和对新社会的热爱,花儿歌手们也喜欢“新花儿”的创作,于是出现了一批表达新思想新事物的花儿,为花儿的发展注入了新的活力。

4. 从民族看,可以分为汉族花儿、回族花儿、土族花儿、撒拉族花儿等。

虽然各民族都在演唱花儿,但不同民族在演唱同一首花儿的时候,往往具有浓厚的本民族特色。一是在汉语花儿中夹杂着其他各民族语言,所以出现了汉藏合璧、汉土合璧、汉撒合璧的所谓“风搅雪”花儿。如:

蚂蚁虫儿两头儿大,
介希登你那仁达怀哇(土语:你十七来我十八),
介达活罗赛你达怀哇(土语:我俩儿配对嗨美啊)。

汉语和土语交叉使用,使得花儿呈现出另类形态。二是在音乐旋律上具有明显的各民族特色,如部分藏族唱花儿时糅进了拉伊等本民族民歌的一些元素,区别于其他民族的歌唱风格。同时撒拉族、土族等民族还有一些本民族常用的花儿曲令。因此还可以从民族方面对花儿进行分类。相对来讲,回族与汉族在唱花儿时差异比较小,很多情况下难以仔细区分,所以也可以把两族的花儿统称为“汉回花儿”或“回汉花儿”。

5. 从地域看,可以分为湟中花儿、民和花儿、循化花儿、互助花儿等等。

正如以上所述,不同地区由于方言的差异和不同民族民间艺术的影响,在花儿的歌唱上

也往往带有地方特色,而且往往有本区域非常流行的花儿曲令,如“马营令”、“瞿昙令”、“湟源令”、“东峡令”、“川口令”、“西宁令”等等,因此还可以根据地方来对花儿作分类。但是这种分法也是相对的,在实际情形中,有些毗邻的县区,花儿的演唱完全一样,如西宁市和相邻的湟中县、平安县,大通县和互助县部分地区,在演唱花儿上几乎没有差别。

(二)歌词格律形态

青海花儿的格律在中外民歌中是很独特的,堪称是民歌韵律中的绝唱。

从整体结构来看,花儿是一种典型的扇面对结构。花儿的一般表面形态是四句式 and 六句式,不论哪一种体式,都是前后两部分形成对偶。如:

尕马儿拉到柳林里/柳林里有什么好哩/一口一声地出门哩/出门时有什么好哩?

日头儿落到石峡里/包冰糖/要两张粉红的纸哩/哭下的眼泪熬茶哩/好心肠/为我的花儿着死哩。

前两(三)句和后两(三)句相对称,形成了一种较为少见的“扇面对”结构,所以在形式上显得非常整齐协调。这种扇面对在文人诗词中又被称为“隔句对”,如:“相思复相思,夜夜泪沾衣;空叹复空叹,朝朝君未归。”(《诗人玉屑》卷七)当然花儿的扇面对结构不能与古典诗词的扇面对同日而语,它只是一种朴素的前后对称而已,形成这种结构的主要原因是花儿音乐上下两句式结构的制约。

从上举两首花儿还可以看出:

1. 花儿的句子节奏是很奇特的。六句式是在四句式的基础上延伸开来的,二、五句一般都是两个短句,音乐上起衬词的功能,词义上则有实际意义,丰富了花儿的表现内容。因此四句式花儿的基本句式,都是三顿(三个节奏),但单句单字结尾,双句双字结尾,交叉使用不同节奏的句子,从而使韵律上抑扬顿挫,上下呼应。

2. 花儿的押韵往往采用交韵形式。四句式花儿,单句和双句分别押不同的韵,如果是六句式花儿,还有可能二五两个短句又另押一韵。如上举四句式花儿,单句“林、门”相叶韵,“好、好”相叶韵。六句式花儿则一四句押“峡、茶”,二五句押“糖、肠”,四六句押“纸、死”。正是这种交韵形式使得花儿在韵律上此伏彼起,回环律动,有一种回环往复的音韵美。当然,有些花儿也采用通韵形式,不分平仄,一韵到底,同样有着很强的韵律感。

3. 花儿的押韵还讲究平仄相间。特别是在交韵形态下,单句往往押平声韵,双句则押仄声韵,平声上扬悠长,仄声下滑急促,从而使上下两部分遥相呼应,抑扬起伏,余音缭绕。上举两首花儿就是如此。需要说明的是,花儿是方言的艺术,押的是方言韵,民众并非有意识地要这样平仄交韵,他们甚至并不明白什么是平仄,什么是交韵,如此交叉押韵,是湟水流域的方言语调自然造成的。

4. 花儿经常押复韵。一般来说,双句(六句式花儿则是三六句)的押韵往往不在最后一个字(往往是虚词)上,而是压在倒数第二个字上,上举两首花儿就是如此。有时甚至可能压在



更往前的字上,如:

蜘蛛儿拉下的八卦网/苍蝇儿孽障/碰死者嘴边里了/尕妹是凉水着喝不上/阿哥
们孽障/渴死者水边里了

第三句的“嘴”和第六句的“水”相叶韵,再加上后面的“边里了”三个字重复,更显得音韵流畅。类似这样的复韵方式在花儿中可谓比比皆是,极大地增强了花儿的韵律感。

(三)音乐旋律形态

青海花儿的音乐在保持基本旋律程式的前提下,又呈现出丰富多彩而独具特色的文化形态。

1. 曲令

因为花儿流行历史之悠久,演唱民族之众多,流传地域之广阔,形成了变异复杂的曲调,据马玉宝等音乐家的最新调查,青海花儿的曲令多达两百多个。这些曲令的来源五花八门,或者以产生或流传的地方命名,如“河州令”、“湟源令”;或者以人物形象特征命名,如“大眼睛令”、“乖嘴儿令”;或者以民族命名,如“撒拉令”、“东乡令”;或者以衬词命名,如“仓唧唧令”、“哎哟哟令”;或者以花木命名,如“白牡丹令”、“水红花令”;或者以动物命名,如“尕马儿令”、“喜鹊儿令”;或者以曲调特点命名,如“直令”、“绕三绕令”;或者以生产生活内容命名,如“梁梁上浪来令”、“抹青稞令”;等等。其中还不乏交叉命名的曲令,如“白牡丹令”、“水红花令”、“尕马儿令”、“绕三绕令”等,既以衬词命名,又有其他性质。

花儿的曲令还可以根据旋律特点,分为“长令”和“短令”两种。前者的特点是拖腔悠长,歌唱速度较慢,如“水红花令”、“尕马儿令”。后者的特点是拖腔较短,演唱速度较快,如“金点花令”、“白牡丹令”等。

2. 调式

青海花儿以四声(561²)和五声(561²3̣)的徵调为最常见。一般主要用宫、商、羽、徵四个音,其中徵音是构成调式的中心音,商音则是对调式的最重要的支持音,宫音、羽音的使用仅次于徵音和商音,是调式的重要构成者。而角音一般比较少见,如果出现的话,只是起一些辅助性的装饰润色作用。^①

徵调式花儿曲令主要有“白牡丹令”、“水红花令”、“尕马儿令”、“绕三绕令”、“直令”、“河州令”等。四声徵调是青海花儿中最具有代表性的调式。此外,商调式和羽调式也比较流行,而且往往在少数民族花儿中较多。前者如土族的“梁梁上浪来令”,后者如撒拉族的“孟达令”、“清水令”以及“三花嫂令”。湟水流域花儿中当然也偶然有宫调式和角调式的曲令,但不普遍。

3. 曲式结构

花儿曲式在结构上是上下两句式,即两个乐句组成一个乐段,一个乐段只能演唱一首花儿的一半。因此在花儿的实际演唱中,用一个完整的乐段唱完歌词的前半部分后,再重复一次乐段,唱完后半部分歌词。这种音乐结构使得花儿歌词不得不严格地分为前后两半,并且

① 张谷密.论花儿的旋法特点及艺术规律[J].音乐研究,1981,(2).

前后要相互对称,从而使花儿歌词呈现为奇妙的扇面对形式。

由于音乐旋律的需求和表达内容的丰富,在实际演唱中大多要夹杂一些衬词。但是衬词过于复杂或自由化,就会突破乐段的原有节奏,同时也形不成曲子独有的风格,所以在长期的歌唱实践中,逐渐地约定了一些适合于某一曲令的固定而个性化的衬词,比如“尕马儿令”中就有“哎,好花儿呀”、“喂哏,尕马儿拉回拉着来哏,哎哟,拉回了缓来啥肉儿”等惯用衬词。

花儿的演唱往往还有起音和落音两个程式,虽然在书面的曲谱中往往体现不出来,但在实际歌唱语境中不可或缺。所谓起音,就是歌手们在开始唱花儿时,先唱的“哎”、“哎哟”之类的较为漫长的呼唤性词语。其功能在于调整音调,同时给听者一个提示。所谓落音,是一首花儿唱完后发出的辅助性呼应词,如“嗽沙”、“哎嘿嘿”等。其功能在于补充演唱中的某些不足,同时表示歌唱结束,期望与听者互动。所以在花儿演唱的现场,往往是一曲刚完,听众便随声呼应,气氛活跃。

可见,花儿演唱中的衬词,不论是曲调中间夹杂的,还是曲调前后附加的,都不是可有可无的东西,而是花儿音乐的有机组成部分。

(四) 思想内容形态

如此独特而精美的花儿形式,并不是毫无疑义的唯美主义形式,民众创造并传承它的用意在于更好地表达人们的思想感情。所以在老百姓那里,好的形式必然表达着好的思想内容。

就传统花儿来说,主要是情歌。在长期的封建社会里,由于程朱理学思想和统治阶层制度的影响,谈情说爱被视为有悖伦理、有伤风化的事,青年男女的心理与生理需求受到严酷的压抑,他们不能公开地表达思恋,不能直白地抒说情感,而他们的生活又是那样的枯燥贫寒,他们背朝青天,面对黄土,无尽的苦难和苦闷的情感,需要另一种表达,正是花儿给他们带来了精神希望。所以传统花儿以情歌为主,是最为合情合理的。但在旧的时代,这样的民歌在村落或者有大小辈时是禁忌的,只能在山坡野洼里歌唱。所以有这样的花儿:

花椒的树上你霎上/上去时刺杈儿挂哩/进去个庄子你霎唱/你唱时老汉们骂哩

纵观花儿的爱情内容,可谓包罗万象,涉及情感生活的每一个细微处。如表达相互爱慕敬重之情,抒发别后日夜相思之苦,畅说相聚时欢欣快慰之乐,表现艰难时日的忠贞不渝之志,陈述种种可能误会之因,等等。当然也有对叵测世道的憎恶,有对背信弃义的谴责,有对封建家长的嘲笑,有对愚昧官府的鞭挞,但几乎都是围绕着男女情爱展开的。

新时代唱花儿的环境改变了,爱情表达出现了新的内容,于是出现了许许多多新的爱情花儿。如:

白天晚夕地泡网站/为听个妹妹的少年/打开个音响闹稀罕/花儿哈听了着舒坦

新编花儿极大地丰富了花儿的思想内容。上世纪 50、60 年代,花儿主要是歌颂党和国家



领袖,赞扬新社会,批判旧社会。改革开放后,花儿则又侧重于对新事物新成就的表现,涉及的面也很广泛。

三、青海花儿的生成传承

青海花儿的最初生成时代,学术界有多种说法,如原始社会说、《诗经》时代说、南北朝时代说、唐代说、宋代说、明代说、清代说等等。根据传唱花儿的民族的历史状况,再综合文献记录和花儿反映的早期内容,青海花儿最初应该生成于明代。

在元末明初,青海多民族格局基本形成,特别是湟水流域乃至河湟地区。这种格局在明代前叶稳定下来,并一直延续至今。作为河湟地区各民族共同演唱的花儿,其最初生成年代不会早于这个时期。从传统花儿中的一些比兴句来看,恰恰有诸多有关明代的内容。如:“阿哥们游过十三省,人伙里挑下个你了”,“十三省”就是明代的区域行政建制,从朱元璋定都南京开始,终明朝灭亡,13个省的行政区划没有改变过,当时湟水流域就隶属于陕西行省。而到清朝康熙年间,扩大为18行省,湟水流域隶属于甘肃省。花儿比兴句不说18省而说13省,自然是明代河湟民众对当时区划的表述,而不是后代人的追忆,因为花儿的编创者是河湟地区的民众,他们对几百年前的官方区划数不会清晰地记忆。而根据《明实录》、《甘镇志》等文献,明代中期时湟水流域的方言已经形成,而且与今天的方言基本一致。^①这就是说,当时编创花儿的语言条件已经具备。

更为直接的佐证资料是,明代万历年间地方官员高洪在今天民和古鄯一带写下了《古鄯行吟》组诗,其二是这样写的:

青柳垂丝夹野塘/农人村女锄田忙/轻鞭一挥芳径去/漫闻花儿断续长^②

诗中明确提到“花儿”一词,并且描写了农家男女边耕耘边歌唱的情景和花儿曲调断续悠长的音乐特色。一个为宦者能如此认知花儿,可见花儿在当时已经颇为流行,而其生成的年代当然更在此前。

花儿在河湟地区生成后,赢得各民族民众的喜爱,逐渐丰富起来,扩布开来。到清代及其后的文人笔下,花儿已经屡见不鲜。如清朝道光年间叶礼描写青甘宁地区风物民情的《甘肃竹枝词》有“高声各唱花儿曲,个个新花美少年”的诗句,民国史学家慕寿祺的《西宁道中》一诗则有“风流曲成调,一路唱花儿”的句子。因为花儿是被精英文化鄙视的民间文化,过去的文人学者一般不去关注,更不会去调查记录,所以文献记载极为匮乏。从这几个文人的点滴描写,我们不难窥测出花儿在湟水流域传唱数百年的历史。

花儿在普及开来后,又不断与各地城镇村落以外的宗教活动黏合,逐渐形成了大大小小的花儿会。这些宗教活动往往是围绕着名山胜水中的佛教寺院和道教庙观举行的,周边的各民族民众在敬佛拜神之余,就在这难得的世外佳地,难得的聚会时刻,在草木幽静处相聚,放

① 详见赵宗福.花儿通论[M]第二章.西宁:青海人民出版社,1989.

② 高洪.秦塞草[M].抄本.

声歌唱花儿,尽情地宣泄一下情绪。更有一些有情男女在这里相互唱着爱慕的情歌,成就一段姻缘。这样的聚会歌唱也为花儿的进一步繁荣扩布和不同风格花儿的交流提供了土壤。于是,这种聚会歌唱就越来越兴盛,终于在适当的时期取代了宗教活动,成为了真正意义上的花儿会。因此,花儿会是花儿展演和传承的重要场所,造就了一代代花儿传承人。

当然,花儿会只能一年一次,而且整个湟水流域也只有二十个左右的花儿会,花儿会并不能代替花儿歌唱传承的整个时空,村落以外的日常生活才是持续不断地歌唱传承花儿的最大时空。山坡放牧、山林樵采、田地劳作、水上放筏、商贩旅途,都是人们纵声放歌的时候,一代代地传唱、享用、传承、光大着花儿。正是在这样的文化时空中,孕育出了一批批优秀的花儿歌手。但是由于社会环境的局限,这些优秀的歌手们只能在下层民间享有声誉,而不被上层所认可。

花儿的传统传承方式是口授心记,年轻人从小在花儿的歌声中受熏陶,边学唱边体会,逐渐提升歌唱水准,一旦在某个花儿会上崭露头角,便成为当地有名的传承人,并不断形成自己的演唱风格。当然也有师徒型的传承方式,往往是特别喜爱花儿的年轻人拜一两个有名的歌手为师父,长期跟随学习,容易成为优秀的新歌手。由于传统观念和花儿爱情内容的拘泥,家族式传承如父对子、母对女的教唱不太多见。

新中国的建立,为青海花儿的传承繁荣搭建了前所未有的平台。随着教育的普及,书面传承的形式逐渐兴盛起来,花儿爱好者把从别人那里听到的花儿记录下来,同时把公开出版的书刊中的花儿歌词加以摘录,然后反复唱诵记忆,变成自己歌唱的内容。改革开放后,随着录音录像手段的普及,花儿爱好者便把著名花儿演唱家和优秀歌手的演唱作录音甚至录像,然后反复播放,模拟学习。同时音像光盘等现代传播媒介也为花儿的传承开辟了新的途径。这多种形式的传承方式,又为大批优秀歌手的出现提供了文化温床。

新时代尊重民间文化、推出民间艺人的良好机制,也为一批优秀歌手带来了登上典雅之堂,甚至走向国际,在更大范围内成名成家的机遇。生于同仁县保安的朱仲禄,1949年就被吸收到中国人民革命大学三分部学习,毕业后成为西北歌舞团演员,后来先后在甘肃人民广播电台直播演唱花儿,在北京的“各民族大团结联欢会”上演唱花儿,在电影《太阳照亮了红石沟》里配唱花儿,同时得到国内诸多音乐家的指导,终于成为享誉海内外的“花儿王”,晚年还被中国民间文艺家协会授予“中国杰出民间艺术传承人”称号。生于循化县的苏平,17岁就进入甘肃省歌舞团,1980年参加文化部举办的全国部分省、市民族民间唱法调演,1984年参加中央电视台春节联欢晚会,还先后赴日本、罗马尼亚、朝鲜、台湾、香港等地访问演出,成为著名的“花儿皇后”。又如出生于民和县官亭镇的马俊,被青海省民族歌舞剧团破格录取为独唱演员,先后在全国民族民间音乐舞蹈比赛、“上海至巴黎世界歌唱比赛国内选拔赛”上成功演唱花儿,在开放的大好时代组建了青海省花儿艺术团,谱写了辉煌人生,被誉为“花儿王子”。还有著名歌手张海奎、马文娥、索南孙斌、张存秀、张秀花、童玉蓉等等,无不是在尊重民间文化的社会语境中成长起来的。

如果说这些花儿歌唱家和优秀歌手是新时代花儿领域的旗手,是杰出的花儿传承人,那么还有千千万万名不见经传的民间花儿歌手和爱好者,也是花儿的忠实传承人。在不远的将来,他们中间还将产生很多的著名歌手。

新时代花儿的展演空间更加广阔,花儿开始走入都市生活,西宁等地出现了不少的“花



儿茶社”、“花儿剧场”，还有各地举办的各种各样的“花儿大赛”、“花儿演唱会”，为花儿的普及传播推波助澜。尤其是近几年，网络花儿、手机花儿也通过新型媒介而大放异彩，深受群众的欢迎。特别值得一提的是，新编花儿歌词、花儿音乐与花儿歌舞剧、花儿叙事诗、花儿相声等新品种也接踵而来，如《马五哥与尕豆妹》、《六月六》、《雪白的鸽子》等歌舞剧就曾引起广泛的关注。可以说，再生态和衍生态的花儿借助音像设备、影视及高档舞台而方兴未艾。

一部分学者和花儿歌手还不满足于新编花儿的零敲碎打，着力于成规模的体系化编创，出版了一批成果。影响较大的如马得林的《新编大传花儿》^①和滕晓天的《青海花儿唱青海》^②。前者编创了以历史典故、历史事件起兴的系列花儿，从上古到清末的有关传说和事件都被作为新花儿的题材，俨然是一部民间历史教科书。特别是严格遵循传统花儿的编创原则与风格，弥漫着原汁原味的泥土气息。后者则全方位编唱青海的山水风物、风俗民情以及建设成就，具有浓郁的时代气息和地方特色。特别是对青海各族人民建设新青海的热情与干劲的歌颂，富有社会动员的时代意义。

但不容忽视的是：近些年来，由于现代化生产和生活方式的冲击，原始状态的花儿演唱有日趋淡化的倾向，农村青年似乎更喜欢流行歌曲和再生态的花儿，原生态的花儿会逐渐被某些机构有意部署的集贸市场、旅游文艺所取代。传统花儿赖以生存传承的文化场域面临着严峻的挑战。

可喜的是，国家和地方政府正在采取措施，大力抢救和保护非物质文化遗产，青海花儿被公认为优秀的非物质文化遗产，分别列入国家级和省级保护项目，一些花儿内容和花儿会得到有效的保护。再加上民众对自己文学艺术的自然眷恋，原生态花儿仍会将继续繁荣传承下去。

[收稿日期]2010-12-17

[作者简介]赵宗福(1955~)，男，青海社会科学院教授，博士。西宁 810000

The Cultural Form and Transmission of *Huaer* in Northwest: Taking “*Huaer*” in Qinghai Province as an Example

Zhao Zongfu

Abstract: *Huaer* is a kind of regional culture with its own unique transmission context, such as geographical environment, national history and folk culture. Under these circumstances, *Huaer* developed its own cultural forms including particular basic types, lyrics and meters, pattern and structures and ideological content. Since its generation in the Ming dynasty, *Huaer* has mostly been transmitted orally. By virtue of the policy of respecting folk culture, the development of education and the improvement of media after the founding of new China, the transmission situation of *Huaer* has changed because it can also be passed on in written forms, the famous singers of *Huaer* show up from time to time on elite cultural platform, sub-ecological *Huaer* appeared and the transmission space is becoming wider and varied. So, even in the future age of economic globalization and modernization, *Huaer* will go on flourishing.

Key words: *Huaer*; transmission; context; cultural form

① 青海人民出版社,2003.

② 香港银河出版社,2009.