

浅析陕北民歌信天游之艺术特征

刘丽

摘 要：文章从两个视角论述了陕北民歌信天游的艺术特征。其一，信天游的人文地理环境与民俗文化特征，将民歌还原到其产生、存活、发展、传唱的社会土壤中去，即民歌是地域文化的“声”象，民俗文化是民歌产生的摇篮；其二，信天游的音乐学特征，包括歌词的特点、旋律的特质以及词曲结合产生的特定的韵味、情趣等，运用音乐学分析的方法阐释信天游的音乐艺术特征。

关键词：信天游； 民俗文化； 词曲结构； 比兴； 双四度音调

一、从社会民俗角度看信天游

身为陕北人的我国著名音乐学家乔建中先生曾有这样一段对信天游的人文地理环境的描述：“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、恢弘而又深藏着凄然、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俗，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。”¹

任何一个区域的音乐文化，作为整体文化的一部分，都属于一种人类精神创造，而地理环境就如同一幅画作最为稳固的底色，为所有的其他创造奠定了最初的基调，赋予了最本质的灵魂。比如黄土高原，它大气雄浑的地理地貌，它艰苦恶劣的自然环境，正是滋生陕北信天游的自然土壤。它凛冽的风沙刻画着西北人豪迈的气魄，它贫瘠的土地打熬着庄稼人坚韧的筋骨，那脱口而出的信天游，直白、呛然，透着股子热辣、酸楚，如同西北人嗜食的酸辣，让人忍不住、丢不开。

西北的黄土高原，特殊的地形地貌导致的交通闭塞，以及干旱贫瘠造成的经济落后、文化封闭，从某种意义上为信天游的生长提供了一块纯净的土壤，它“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”²，在这块热土上，信天游形成并保持了它独有的风貌，它是一部历时镌刻的音乐史诗，是黄天黄土孕育出的一朵艺术奇葩，高歌一曲，响遏行云，声声入耳，荡气回肠。

任何音乐品种的生成发展都离不开它所依存的文化环境，因此音乐必然是文化中的音乐，信天游当然也是如此。作为民间歌曲赖以生发的文化环境，最重要的不外乎多姿多彩的民俗传统。因为“民俗可以包括民歌，民歌可以反映民俗”，民歌“它本身是民俗事象，是民俗的组成部分”³。民俗既包含有关生产生活的物质民俗（比如衣食住行、器皿物件等）；也包括宗族礼仪相关的社会民俗（比如社会组织、婚丧节庆等）；还有表现为信仰文艺的精神民俗（例如宗教道德、文学艺术等），这三大类有机地结合在一起，共同作用着整个人类生活，支配着人类的精神创造。民歌作为精神创造地产物，常常与民歌相伴相生、互相渗透，从一种特殊的角度反映民俗事象，因此“一定的民俗产生一定的民歌，特定的民俗条件能够赋予民歌以相应的特色”⁴。

以下试各举例：反映农牧业生产状况的，比方说“前山的糜子后山的谷”，“大河畔上种黍子”，“羊走羊路人走畔”；反映饮食起居的，例如“一碗碗羊肉一个达达糕”、“满窑里围得不透风”；表现服饰审美的，有“反穿衣袄毛朝外”，“羊肚子手巾三道道蓝，又遮阴凉又好看”；展现男女情爱的，值得一提的是，这其中

不少挑战伦理道德的自由恋爱甚至婚外情,带有相当露骨的成分,比如“只要和妹妹搭对对,铡刀剁头不后悔”,“雪花打墙冰盖房,露水夫妻不久长”。

过去的陕北一带,自然条件恶劣,干旱少雨,庄稼人靠天吃饭,劳苦耕作,往往一年到头收成还是难以果腹,于是只要背井离乡地另谋它业,于是信天游中还有非常特别的一类,真切地反映贫苦农民迫于生计,扛长工、卖苦力、赶牲灵、走西口,离家求生的悲惨状况。这些揽工汉,行走在黄土高原的沟沟坎坎,歇脚打尖,苦苦地思念家人恋人,却无法得见,眼目下又为糊口终年奔波,生存难以为继,心中的惆怅伤感似乎只有靠一曲嘹亮凄婉的信天游来聊以排遣,他们既是信天游的创作者,也是它的歌唱者、欣赏者,也许这就是历史上也有将信天游称为“脚户调”的原因吧。在歌声中,他们回忆家乡、回忆亲人,感慨求生的艰难,憧憬未来的幸福,在歌声中,他们一吐对妻子、恋人的相思之情,也有的免不了和路遇的女人产生暧昧,哼上几句打情骂俏的话来。这一类信天游的代表作,就要数脍炙人口的《走西口》、《脚户调》、《赶牲灵》、《泪蛋蛋泡在沙蒿蒿林》等等。

如果想要一窥信天游的艺术世界,深入了解其背后的丰厚民俗文化,不失为一把钥匙。

二、在音乐学分析的视域下看信天游

信天游的词曲多为两句一押韵的上下句结构,这样词曲同构的结合形式,可以说是其最为显著的特点。

信手挑来几首信天游的歌词看一看,不难发现,它通常以七字句居多,也有扩展至九字、十字甚至更多字数的,但无论歌词字数的多寡,都是两句一节,一节一押韵,节与节间可同韵也可换韵,自由变化,总体上比较对称。信天游短歌可以只有一节,长歌则可以成百上千句地连下去。随意地挑几句:

荞面疙瘩羊腥汤,死去活来相跟上。或:黄河畔上灵芝草,长得不高生得好。或:白生生的窗纸红窗花,娃娃们争抢来把手拉。或:鸡蛋壳壳点灯半炕炕明,烧酒盅淘米不嫌哥哥穷。或:青水水玻璃隔着窗子照,满口口白牙对着哥哥笑。

从上面的例子不难看出,七字句的唱词结构是基础,可以在这一基础之上,加入一些衬词、叠字等,比如“鸡蛋壳壳”“青水水”“满口口”,但唱词格式还是以每句三个顿逗来划分(如七字句常见的二二三式),并且基本保持不变。

信天游的曲体结构上与其他北方山歌比较类似,多为两句体结构,上句与下句常常在一定程度上使用重复的音乐素材,比如上句的前半和下句的前半旋律相同,而落音或后半不同,通常上句的落音会使用属音、下属音或主音外的其他音,构成一种听觉上的不稳定感,为下句提供强大的动力性;而下句一般都会结束在主音上,给听者以充分的稳定感、收束感,从而使上下两乐句在音乐上构成一问一答、一呼一应、一来一回的对答效果。在这样两句体乐段的基础上,常常使用分节歌的形式,让旋律自然地循环往复,以歌词意境的层层深入来推动音乐的层层发展。

信天游这样两句一押韵的上下句词曲结构,特别适合于比兴手法的运用发挥。

关于比兴手法,“比”字很好理解,就是打比方、作比较,那么“兴”呢?刘勰的《文心雕龙》中曾解释过,“兴”既有比喻的意思,更有兴托、发端的之意,通过依微拟议而兴托起情,也就是用微妙的事物来寄托作者的情感、渲染气氛等等。不过,既然是“微妙的事物”,通常就只可意会不可言传了。因此比兴,是一种极富文学感染力的修辞手法,在实际应用中,与比喻手法不同,比兴常常是托彼言此,以看似不相关的事物起兴,随后才引出描写对象,如同一种隔离在语言真实意图外的“影壁”,让人不至于一眼望到底,而是曲折宛转地绕过外层的所兴之物,进而才了解歌唱者真实的意图或表现对象。绝妙的比兴,是将所兴之物的特征与所要表达的事象情态之内核,经过高度概括凝练之后,抽象提取除了精到的共同、共同之处,然后加以表现、渲染,达到一种令人称奇的艺术效果。在中国古老的诗歌传统之中,这是极其普遍的修辞手段,无论久远的诗经,汉代的乐府,唐宋的诗词,还是近现代的新诗,处处都可寻觅到比兴的运用,闪烁的耀眼的浪漫主义光芒,而在民间口头文学形式中,也广泛存在着这种诗性的表达。我们来看看它在信天游唱词中的使用:

牵牛开花羊跑青,二月里见罢到如今;百灵子过河沉不了底,三年五载忘不了你。

这两句歌词中,上句的“牵牛花”、“羊”、“百灵鸟”,似乎都是些未经甄选、随手拈来的意向,和下句的抒情内容也看不出有什么直接联系,可细细分析起来,才能品出其中的滋味。牵牛花开了、羊也在青草地上跑,不但描画出唱歌人眼中的自然景色,更重要的是点明了唱歌的时间,光景已经进入夏,可回忆起与心上人

的最后一次会面，才是二月间，这么漫长的等待，怎不叫人心焦；百灵子就是百灵鸟，会飞的鸟儿过河时哪会溺水沉底呢，就像唱歌人也会记住心上的人，自然不消说。

信天游的比兴非常广泛，上至日月星辰、风云雨雪，下到花鸟鱼虫、飞禽走兽，或者柴米油盐、五谷杂粮、衣食起居都可以起兴作比，以至于生活中的针头线脑、鸡毛蒜皮都可入歌，这样的比兴，看似随意，实则贴切到位，它们都“在形式上以小喻大、以浅喻深、以显喻隐、以近喻远，通过对外物的刻画，比附所要说明的事理，利用明白的语言来描绘事物的特点，借助其他事物作为开头以引起下文”⁵，呈现出精炼的构思，瑰丽的想象与炽热的情感，比兴的巧妙应用，使得信天游唱词蕴含着耐得回味的韵味与美感，这是它作为文学样式的生命力核心。另一方面，信天游作为滋长于民间的音乐形式，它的唱词文本也必然地原生于当地的口头文学，吸收着当地民间语言的养分，并深受当地的方言习语、俗语俚语的影响，而信天游的创作者、传唱者、欣赏者与爱好者，往往又具有身份的同一性，也就是说，由陕北人唱给陕北人听，那么从某一方面来讲，它在有着深刻文化认同感的人们之间，所表现出的能够充分调动情绪的艺术感染力，所能够激起集体回忆的那种能量，或许也在于此吧！

谈到信天游的旋律结构，必须要提到一个关键词，那就是“双四度音调结构”。陕北信天游以徵调式为主，商调式、羽调式次之，曲调中往往以主音及其上下方四度音为骨干音，如徵—宫、商—徵或羽—商，还常常将其连起来使用，如徵—宫—商—徵，称为“双四度音调结构”或“双四度链”，在这样的旋律框架中，以连续的四度跳进将曲调的音域扩展至八度以上，造成空旷高远的音乐空间感，并且这样的跳进在信天游中常常表现为直线上升或直线下降，这样直上直下的音乐走向完全符合陕北人豪爽坦荡的性格特征，也对应着黄土高原大山大河的地貌特征，高亢时响彻云霄，低回时深沉寂寥。

这样的旋律结构在信天游里是最为典型的：《脚夫调》的全部旋律就是商—徵—宫框架的直接应用，《兰花花》中虽然出现了其它的非骨干音，但羽—商—徵的框架还是清晰可辨。由此我们不难看出，双四度音调结构在信天游旋律中的主导地位，也是信天游音乐风格的核心所在。

总而言之，方言习惯的相同和相近，是产生相同艺术的基础，由于长年风沙，黄土高原的方言，最大的特点就是前后鼻音不分，几乎统一为后鼻音。沟壑跌宕的地貌，造成信天游高亢与酸柔的音程大跳。在当地，人们习惯于站在坡上、沟底远距离地大声呼叫或交谈、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。因此信天游的曲调悠扬高亢，粗犷奔放，韵律和协，

加修饰地透着健康之美。信天游的歌腔高度集中地展示了高原的自然景观、社会风貌和高原人的精神世界。

参考文献：

[1] 乔建中，《我心中的‘信天游’》（代序），《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》[修订版]，上海音乐学院出版社

[2] 辛雪峰，《陕北民歌与有关民俗事象考察》，西安音乐学院院刊《交响》，2003年第一期

刘丽：女，硕士，内蒙古大学艺术学院音乐学院副教授。