中图分类号:J607　　文献标识码:A
文 章 编 号:1003–1499(2007)01–0014–07

●牛东梅

陕北信天游与古代突厥民歌亲缘关系之比较(上)

(云南大学艺术学院,云南·昆明,650091)

摘　要　信天游是中国民间歌曲中极其重要的,并具有鲜明地域色彩的歌种。由于其传唱人群和流传地区在历史上的复杂性、特殊性,以及这一歌种与内地民歌在内容和形式上的差异。地处陕西北部的信天游与曾经游牧在古代中国北方草原上的,后来又大批落居长城一带的古代突厥民族有关,其形式和内容都受到古代突厥民歌的较大影响。通过对《敕勒歌》族属的再研究,以及分析、比较古代突厥民歌与陕北信天游在形式和内容上的关联,可以认为,今天的陕北信天游与古代突厥民歌不论从音乐形态方面还是文辞结构方面都有着明确的亲缘关系。

关键词　陕北信天游;古代突厥族民歌;亲缘关系;《匈奴歌》;《敕勒歌》

比较古代突厥民族的民歌(指游牧在古代中国北方草原上的操突厥语的诸民族民歌。本文涉及到的这些突厥语族诸民族有:匈奴、敕勒、突厥、回鹘等相关民族)与今天的陕北信天游,几乎可以说:信天游的歌词结构、旋律形态是研究古代突厥民歌的活化石。之所以为此,是因为古代突厥民歌与陕北信天游确实有着比较明确的亲缘关系。“亲缘关系”一词来自于语言学中的概念——亲属关系,语言学把有共同来源的语言称为亲属语言,这些语言彼此之间就具有亲属关系。本文认为陕北信天游与古代突厥民族的民歌之间在音乐形态以及文辞结构方面有某些共同的成分,在历史变化的过程中保持着一定的传承关系。

一、现存的古代突厥民歌及《敕勒歌》的族属

古代突厥民歌,现存最早用汉文献记载的一首是:

匈奴歌

亡我祁连山,使我六畜不蕃息;
失我焉支山,使我妇女无颜色。

这是公元前 121 年,汉朝大将军霍去病率军出兵陇西,占领了匈奴控制的祁连山和焉支山。失去故地的匈奴人,吟唱这首歌来表达他们伤感悲凉的心情。

《匈奴歌》对于本文的意义,首先在于它是最典型的按语意的上下句结构形式。它奠定了突厥民族民歌歌词形式的基本框架。在以后的所有可见文字的突厥民歌记载中,大多再现或模仿了这一体式。

另一首是《晋书》中用汉字记下的匈奴语语音的民歌:

作者简介:牛东梅(1972~),女,云南大学艺术学院音乐系教师。
收稿日期:2006–12–16

秀支替疾风,
仆谷秃勾当。

经法人伯希和悉心研究后,将其复原成古突厥语发音:

Su gi ti Iai gan,
Pu gu tura oIan.

意思是:

军队上路了,
仆谷(人名)被抓住了。[1]

这是一首典型的上下句结构的叙事歌。

出现于公元5世纪末的《敕勒歌》是又一首古代突厥民族的民间歌曲,其体式结构与《匈奴歌》《晋书》所载的"军队上路了,仆谷被抓住了。"完全一致:

敕勒歌
敕勒川,阴山下,
天似穹庐,笼罩四野;
天苍苍,野茫茫,
风吹草低见牛羊。

但是,就《敕勒歌》的族属和作者问题,史家们曾经展开过长久的争论,讨论的焦点在于:一、斛律金作;二、鲜卑族说;三、敕勒族说。以上不同观点的三方,主要基于下面的两则史料,以及有关敕勒部的记载。

《北齐书·帝记第二》:"(东魏武定四年—546年11月)己卯,神武以无功,表解都督中外诸军事,魏帝优诏许焉。是时西魏言神武中弩,神武闻之,乃勉坐见诸贵,使斛律金敕勒歌,神武自和之,哀感流涕。"

《乐府诗集》引《乐府广题》曰:"北齐神武攻周玉壁,士卒死者十四五。神武悲愤,疾发。周王下令曰:高欢鼠子,亲犯玉壁,箭弩一发,元凶自毙。神武闻之,勉坐以安士众。悉引诸贵,使斛律金唱《敕勒》,神武自和之。其歌本鲜卑语,译之齐言,故其句长短不齐。"

民歌历来都是劳动人民在生产劳动中共同创造的,这早已是个不争的事实。并且,以上两则文献均记载的是斛律金唱敕勒歌,因此,"斛律金作"一说首先应当否定。

"鲜卑族"说认为:一、《敕勒歌》为北朝民歌;二、文献中"使斛律金敕勒歌"应理解成"使斛律金(这位)敕勒(族的老公)唱歌"。三、斛律、高车是他称,是北方、诸夏民族对高车时期突厥民族的称呼,而不是自称。四、通过梳理史料,当时的北方只有鲜卑和柔然两个民族,这两族又是同源。所以,北朝民歌中的《敕勒歌》应属于鲜卑族。

"敕勒族"说认为,按民歌中描写的敕勒川的地理位置,正是公元429年太武拓拔焘讨伐漠北,将内附的敕勒部人安置的地方。经过一段时间的发展,敕勒部人的生活迅速走向繁荣,歌中唱到的情景也正是阴山南麓水草丰美的景象。

以上两种观点都着眼于历史文献的记载,结合研究者个人的思考,希望对《敕勒歌》的族属问题做出回答。判定一首民歌真正的民族归属,固然要凭借可信的文献,从史料中寻找线索仔细地求证。但是,我们的问题对象是一首民歌,为什么不直接从这首民歌入手,而是在民歌的外围单纯用史料的疏证来解释这一问题呢?下面笔者将立足于《敕勒歌》的歌词形态,并将它放置到同一时期流传的鲜卑族民歌中作横向比较,同时,再与敕勒部有亲属关系的民族后裔的民歌作纵向比较,再结合文献的记载,重新诠释《敕勒歌》的族属。

《乐府诗集》引《乐府广题》中有这样一句话:"使斛律金唱《敕勒》,神武自和之。其歌本鲜卑语,易为齐言,故其句长短不齐。"

神武即高欢(496—547),河北景县人。6世纪初服务于鲜卑人,是鲜卑化了的汉人。斛律金,汉化了的敕勒人,其祖上是敕勒族斛律部倍侯利率部内附的降户,跟随高欢多年。因此,斛律金用鲜卑语唱歌的记载是合理的。文中说,《敕勒歌》本来是斛律金用鲜卑语唱的,后来被翻译成"齐言"。"齐"在这里为国家,"齐言"即齐国的语言,不应理解为文学中规整的韵文。这一时期有两个以"齐"命名的国家,一是南齐,一是北齐,语言上均通用汉语。可以得出:这是一首把鲜卑语译成汉语的民歌。再向下看,"故其句长短不齐",意思是说,所以歌词结构是长短句的形式。换句话说,这是一首由鲜卑语译成汉语的民歌,是不整齐的上下句结构。以上是笔者按史料原文做的解释。可是问题还没有触及《敕勒歌》的族属,并且还会有这样的疑问,一位敕勒老人,用鲜卑语为一个鲜卑化的汉人唱有关敕勒族生活的地方或是鲜卑族曾经生活的地方的场景,并使这位鲜卑化的汉人"哀感流涕"。这首歌到底应该属于哪一个民族呢?似乎敕勒族、鲜卑族都有合理的成分。《敕勒歌》族属问题的结症就在于此。当我们横向的观察比较同一时期有明确记载的鲜卑族民歌(非文人参与创作的民间歌曲),就可以使问题稍稍明朗一些。

据罗根泽先生对"乐府"的研究:把北朝时平民创作的乐府诗歌分为两个时期,虏歌时期和汉歌时期。[2](P157) 虏歌时期的民歌流行于公元300年到360年左右,指专用虏音歌唱的民歌,是北方游牧民族初入中国或入中国之前所咏唱的,是鲜卑族民歌。因为多是鲜卑语的唱辞,都不可解。汉歌时期的民歌流行于公元360年到580年左右。指胡人用汉音或胡汉风格兼有所演唱的民歌。乐府称汉歌时期的民歌为"北歌"。《唐书·乐志》载:北狄乐其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国,皆马上乐也。后魏乐府始有北歌,……此歌是燕、魏之际鲜卑歌也。笔者摘取了三首这一时期的鲜卑族民歌作为示例:

地 驱

青青黄黄,雀石颓唐。槌杀野牛,押杀野羊。

折杨柳

遥看孟津河,杨柳郁婆娑。
我是虏家儿,不解汉儿歌。

捉 搦

黄桑柘屐蒲子履,中央有丝两头系。
小时怜母大怜婿,何不早嫁论家计。

这三首民歌无论四言、五言还是七言,都是四句体的整齐句式结构。韵律节奏,四言民歌每句两顿(两个音组)每顿两字(双字尾):

地 驱

青青/黄黄,雀石/颓唐。槌杀/野牛,押杀/野羊。

五言民歌,每句三顿,一、二顿每顿两字,末顿一字:

折杨柳

遥看/孟津/河,杨柳/郁婆/娑。
我是/虏家/儿,不解/汉儿/歌。

七言民歌,每句四顿,一、二、三顿每顿两字,末顿一字:

捉 搦

黄桑/柘屐/蒲子/履,中央/有丝/两头/系。
小时/怜母/大怜/婿,何不/早嫁/论家/计。

以上的分析,我们可以看到,北朝时期鲜卑族民歌的音律已基本形成单语素、双音步的特征,即一个字表示一个意思,两个字组成一个音组(音步)的特征。

现在,再将疑为鲜卑族的《敕勒歌》与鲜卑族民歌横向比较,可以得到一个结论:如果《敕勒歌》在结构上同为鲜卑族的民歌的话,那么,当它译为汉语时,也应该是整齐的四、五、七言的四句体,可是,《敕勒歌》偏偏却是一个长短不齐的上下句结构。当然,如果《敕勒歌》作为一首鲜卑族民歌的例外,它就是长短不齐的上下句的话,也不是没有可能。下面,我们继续就这个问题追踪下去。

《新唐书·回鹘传》载:"回纥,其先为匈奴也,俗多乘高车,元魏时亦号高车部,或曰敕勒,讹为铁勒。"唐元和四年时(公元 809 年)改为回鹘,取回旋搏击,如鹘之迅捷之意。公元 840 年,北方草原上的回鹘被另一支突厥民族部落——黠吉斯击溃,分三支西迁,和西域原住民结合先后建立高昌回鹘、河西回鹘和喀喇汗王朝三个政权。其中喀喇汗王朝是西迁来的回鹘人与近族葛逻禄和样磨联合建立起来的。经历了 10 世纪中至 12 世纪长达两百多年的历史。在喀喇汗王朝的鼎盛时期,出现了一本用阿拉伯语注释突厥语词的词典——《突厥语大词典》,这本书完成于公元 11 世纪 70 年代,由维吾尔族伟大的学者和语言学家玛赫穆德·喀什葛里所著。此时的喀喇汗王朝虽然已经信奉伊斯兰教,并与伊斯兰人融合,但是作者在本书的序言中明确表示:他收集整理各地区的突厥语言,是为了弄清这些语言之间的细微差别。说明这是一本忠实于草原文化的词典。笔者作了统计,词典共收集古代突厥民歌 244 首,上下句结构的有 81 首,占总数的 1/3,按语意的上下句结构有 64 首,占总数的 1/4;古代突厥谣谚 243 首,上下句结构的有 176 首,占总数的 3/5 还多。这一组统计数字雄辩地证明了上下两句体是典型的古代突厥民族的民歌体式结构。下面笔者摘取几首为例:

当作忠告智者言,
善言影响入心田。[3](P149)

魔鬼欢迎你,给你捧上蜂蜜,
你都不明白,仍穿着绸衣甘心当傻瓜。[3](P151)

我的目标远而遥,
黑眼睛把我俘虏了。[3](P25)

另外,在同一时期的另一位文学家优素甫·哈斯·哈吉甫著有一部反映 11 世纪维吾尔的社会情况、哲学观点,并带有训诫性的长篇叙事诗——《福乐智慧》。本书是 11 世纪我国历史上喀喇汗王朝时期用回鹘语(古维吾尔语)写成的一部长诗。被誉为维吾尔古典文学的典范之作。全书 6645 段,每段均为上下句形式,体式结构酷似中国现代诗人李季采用陕北信天游的形式创作的长篇叙事诗——《王贵与李香香》。同样摘取几段为例:

有一位突厥梅禄讲得真好:
子女是父母闪光的眸子。

为子女操心好似无底的大海,
子女使父母的容颜凋枯。

谁若是有了妻子儿女,
岂能在夜间酣眠安息!

父亲为了儿女瘦骨嶙峋,
子女却往往把父亲忘记

(按:梅禄,古代突厥官职,大臣。)

《福乐智慧》第二十一章《月圆对儿子贤明留下遗嘱》[4](P159)

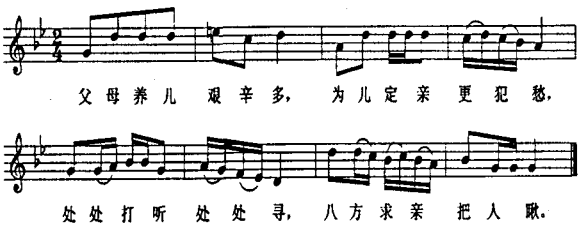
下面,我们再来关注鲜卑族的历史发展和迁徙。有史料明证,现代的锡伯族是北朝时期东胡系鲜卑族的血胤后裔。锡伯族世代生活在中国东北和西伯利亚地区。17 世纪以后,锡伯族曾作过两次大规模的迁

徙,其中一次是清乾隆二十九年(1764),清政府为加强西北国防兵力,从东北抽调锡伯族官兵千余人及家属几千人移驻新疆伊犁地区。为了政治和军事的需要,这批西迁的锡伯族人又于乾隆三十一年(1766)进驻伊犁河南岸(今察布查尔地区)。现举两首新疆察布查尔锡伯自治县的民歌为例:

谱例 1:

相亲歌

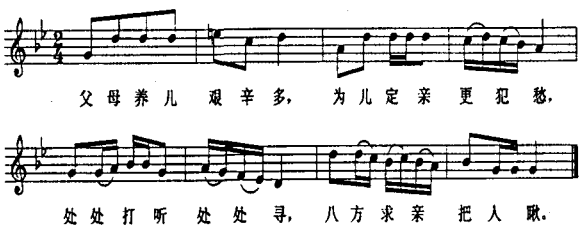
新疆察布查尔



谱例 2:

迁徙歌

新疆察布查尔



以上两首民歌的曲体结构均为整齐的七言四句体。歌词的词拍格式是:

父母/养儿/艰辛/多,
为儿/定亲/更犯/愁,
处处/打听/处处/寻,
八方/求亲/把人/瞅。

大清/皇帝/发圣/旨,
奉天/将军/传羽/檄,
抽选/锡伯/千户/人,
远戍/边防/到伊/利。

每句四顿,一、二、三顿每顿两字,末顿一字。与北朝时期鲜卑族民歌的格律完全吻合。

通过对北朝时期两大民族的民歌所做的共时性比较,以及两民族迁徙后,对其民歌进行的历时性比较。《敕勒歌》的族属就比较明确了。《敕勒歌》是一首突厥民族民间歌曲。追溯《敕勒歌》的族属,笔者的意图是想勾勒出一条逝去的民族与当代民族的文化线链,在时隔千年的历史中,观察他们的影响与共融,以及这两个民族之间共同构成的一种地域文化——信天游。

二、陕北信天游与古代突厥民歌文辞结构的亲缘关系

在拟定本课题研究的可行性过程中,有学者疑问,把信天游和十多个世纪前突厥民歌并置比较,要考虑在这其间会有其他民族民歌因素的介入。这个提示很中肯也很尖锐。笔者当然不否认,信天游也同时受到其他民族文化的影响,但是,就民歌的文辞结构、旋律形态方面陕北信天游与古代突厥民歌的确有着无法抹去的亲缘关系。

我们还是先从《敕勒歌》说起。

明代诗人何白,曾游历到今陕北榆林市的红石峡,留下了一首 34 行的七言律诗《游红石峡》,诗中这样写到:

……
葡萄酒泻莲花榼,
豹血寒凝马乳香。
秃衫小队催歌舞,
南部吴歈出新谱。
重翻齐译敕勒歌,
操撾更按渔阳鼓。
健儿角技校前分,
万马嘶风日欲曛。[5]
……

这首诗歌为本文提供了一条有力的证据。何白的诗给我们描绘了明末陕北的生活图景。“豹血寒凝马乳香”“万马嘶风日欲曛”说明游牧经济在当时还占有相当重要的位置,基本保持草原经济的特点,这是其一;其二,草原文化因为生产方式的存在而存在,更重要的是在 5 世纪末出现的《敕勒歌》仍然被传唱。

一个族群的音乐文化在其流变过程中最稳定、最不易发生变化的就是音律、调式、结构等形态。音律、调式、结构是某一民族音体系范畴的组成部分,它的产生基于使用这一音体系的民族长期以来形成的一个完整的文化环链,这是一个多层的、动态的结构,音体系当中每一个因素的存在都是整个体系的一个必然。因此,有理由相信,在我们考察了《敕勒歌》歌词的结构形态之后,明末时何白听到的《敕勒歌》与公元 5 世纪末的那首《敕勒歌》在结构形态上应无二致。并且,在笔者看来,何白诗中的“敕勒歌”并不仅仅是敕勒族内迁以后传唱的那一首具体的民歌,而应该理解它为广义上的敕勒歌,即一个由上下句构成的非整齐句曲体结构的民歌,并且何白在诗中也明确写到“重翻齐译”,即在其基础之上生发出更多的。通过笔者对《突厥语大词典》中四百多首突厥民歌的量化考察,认为,上下句是突厥民歌最典型的一种曲式结构。在内

迁突厥人居住、活动最集中的陕北地区,就广泛地流传着由上下句构成的信天游。无庸置疑,这种音乐文化上的亲缘关系就来自于同一地域(陕北)中这两个历史民族的血缘传承,这是这两个民族共有共用的艺术形式。

那么,何白所谓的“重翻齐译”是什么意思呢?笔者认为“翻”“译”的是歌词的内容。从对游牧生活的描写转向对爱情的歌颂、倾诉。歌曲内容的渐变过程也就意味着“信天游”这一民歌体裁在逐步形成。

关于汉族民歌音乐体裁的划分,民族音乐学家周青青教授有过一个比较全面的阐释。她首先肯定,“一般音乐作品体裁的划分主要依据表演形式和作品的结构篇幅等外部形态特征。”[6](P24)对于民歌体裁的划分,指出:“民歌的体裁划分应当依据社会生活条件(即民歌的产生和应用场合)加上功用要求所形成的音乐表现方法。”[6](P25)(着重点为笔者加)。就作品的结构篇幅这一外部形态特征,笔者在前面已作过详细的论述,认为信天游一脉相承了敕勒歌的结构形态。第二,就音乐表现方法所囊括的社会生活条件和功用而言,信天游已基本完成了由对游牧生活的歌唱向对爱情生活的表现的过渡。已经形成了以表达爱情生活为主,在野外歌唱的一种体裁了。陕西绥德一位姓张的 60 岁的老人告诉笔者:“信天游都是唱爱情的”。因此,按笔者在本课题的思路,广义敕勒歌在内容上的转变是信天游形成的一个重要标志。

与我国其他地区的各类民歌一样,信天游的探源还没有得到学界的共识,这是民族音乐学领域比较难解决的问题。原因是,历代正史一般不去关注散布在乡野村落的小曲,任其生存消亡,明清以前的文人笔记中对民间歌曲的记载也非常有限。因此,对类似信天游这样的民歌,只能从其外围入手,结合历史材料,渐次地分析,以达到预期的结果。在笔者看来,这是一个不是办法的办法,也是一个好办法。它丰富了研究材料的多视角性,拓宽了民歌研究的思路,为民歌的研究注入了更清新的气息,展示了更多的可能。

有这样的研究成果,从信天游的历史话语痕迹看,保守地估计,信天游的广泛兴起,最晚可以上溯到元末明初。[7]文章着眼于信天游歌词中的“一十三省”这个地域概念和“奴”这个女性自称。作者追溯中国历史上从元代开始将全国划为十一个行省,明代初年扩建为十三个行省的这一行政建置的历史事实,和元末明初的小说中妇女普遍自称为“奴”的现象。同时,有“一十三省”这个历史名词的民歌中,几乎都是表现在“一十三省”的范围里的爱情故事,

例如:鹁鸽喝了泉子水,
　　一十三省的地方挑下你。

　　五谷子那个田苗子,就数高粱高,
　　一十三省的女儿哟,就数兰花花好。

“奴”更是相爱男女双方,女性的自称,

例如:奴家的男人一十六,
　　一十七岁上走西口。

　　奴妈妈生奴九菊花,
　　你给我寻下个丑南瓜。

这些材料比较充分地支持了至迟在元末明初信天游就已经存在的观点。艺术是艺术家对他那一时代生活的表现和反映,这是东西方艺术理论界早已公认的。因此,“元末明初”说,在逻辑上是合理的。

综合何白的《游红石峡》中对陕北地区敕勒歌的描述,和信天游起源的“元末明初”说我们可以得到下面的结论:信天游在元末明初已基本形成,但在当时,还没有一个明确的体裁称谓,可能在当地传唱人群的心目中,他们还在唱突厥人的“敕勒歌”。

下面,笔者从民歌内部的韵律结构进一步讨论古代突厥民歌和陕北信天游之间的亲缘性所在。

按照目前民间歌谣格律节奏划分的一般规律,笔者选择了几首信天游来分析其词拍现象。词拍,是从音乐的角度分析、寻找、划分歌词的构词法和句法中体现出来的层次性,亦即歌词中语词组合手法所体现出来的音乐性规律(高低、长短、强弱、急缓等),

例如:《偷眼眼看人你有主意》(府谷)
　　白脸脸/坐在/阴凉/地,
　　偷眼眼/看人你/有主/意。

　　《妹妹的心事我知道》(靖边)
　　二黄/糜子/紫格蓝蓝/草,
　　心事/好来咱/慢慢/交。

　　《老天爷杀人不眨眼》(横山)
　　天上的/云彩/风刮/散,
　　什么人/你把我/路掏/断。

　　《实实铁心跟上哥哥你》(府谷)
　　煮了/一圪堆/钱钱/下了/一圪堆/米,
　　实实/铁心/跟上/哥哥你。

　　《为革命下决心把兵当》(定边)
　　在前线/你要把/为妻我/想,
　　但愿你/立功/戴花/转回/家乡。

信天游是非常典型的不整齐上下句式,将每句进行音组的划分,发现每句音组的数量并不完全一致,而是有多有少,参差不齐,同时,每个音组中包括的音节也没有规律,有单音节、双音节、三音节、四音节等,

并且句尾音组也没有规律的音节数。

再看汉族传统诗歌的格律现象。

我们可以初步总结汉族传统诗歌的格律节奏特征,以齐言为多,每句音组数量一致,四言为两个音组,五言为三个音组,七言为四个音组,每个音组中包括的音节很有规律,以双音节最为典型,除四言外,五、七言的句尾音组均为单音节。李西安对中国诗歌的这种词拍特征的形成原因,从语言的角度作过分析:"从表达词义的角度来看,汉语以单音词和双音词为主,古代以单音词为主,现代双音词增多,三音词和三音以上词较少。"[8]语言是影响音乐的重要因素之一。杨荫浏在20世纪80年代初就讨论过有关语言与中国音乐之间的关系。他说:"任何一种音乐,它都与那个国家和地区的语言有着最密切的关系。音乐是语言在情感、音调、节奏方面的延伸和深化。"[9]在汉民族语言长期的影响作用下,汉族民歌包括文人律诗在内的大部分作品几乎都形成了以"2"为基本节奏形式的数字律。即每个音组为双音节,每句最后一个奇数音节作长音或加休止符处理,同样形成在节奏上的双音节效果。

与信天游的自由音律相比,这是截然不同的词拍现象。我们说,汉族的格律诗歌(无论四、五、七、十言)是由文人在汉族传统的诗律模式下创造的,它有严格的规则,与民间歌谣的格律有着极大的差异,也正是因为文人诗作的规范,使其成为特定时期的精英文化模式,特定时期的主流文化势必对民间文化造成广泛而强烈的影响,导致汉族民间歌谣的格律化倾向或者格律化。按照这样的逻辑,汉化过程早已结束了的现代陕北人,他们演唱的信天游却没有完全的格律化,

例如:《想起情人上长路》(安塞)

真武洞起身延河弯里站,
延安府下去倒把个情人看。

再如:《人家都在你不在》(定边)

山在水在石头在,人家都在你不在,
刮了一阵风下了一场雨,不知哥哥在那里。

为什么信天游中还大量存在未完全格律化的歌词现象呢?

笔者认为,还是应该从格律产生的根本原因——语言现象入手,寻找问题的答案。

前文已经论述了信天游早期的结构形态是突厥民族敕勒部的"敕勒歌"所反映出的上下句形式,因此突厥语是本文这一部分关注的对象。我国现代突厥语族语言有八种:维吾尔语、哈萨克语、柯尔克孜语、西部裕固语、乌孜别克语、塔塔尔语、图佤语、撒拉语等。[10](P361)

其中"西部裕固语的单词多为一—三个音节组成"。[11](P771)另外,笔者从《突厥语大词典》中,看到了大量的三音节词汇,此词典用阿拉伯语注释突厥语词,再用拉丁字母标出突厥语词的读音,并翻译成汉语。语言在几次转译的过程中,出现不忠实原文含义的现象是不可避免的,但在这儿我们仅仅观察它们的读音。下面摘录一些三音节词语:

iqkərdi 使进入[12](P246)
alturdum 使取 使拿 使收[12](P243)
yətiskti 上年纪 被追上[3](P102)
yumluxdï 闭合[3](P102)

突厥语言中广泛存在的三音节单词现象,与汉语的语词形成鲜明的对比,我们在汉语语词中极少看到三音节词汇。三音节词在突厥民歌中广泛出现也就在情理中了,我们还是从《突厥语大词典》中辑录几首突厥民歌,来观察三音节词语的应用:(加线单词为三音节词)

bilgə ərən savlarïn alqïl θgüt
əzgü savïq əzləsə θzgə siŋgr
当作忠告智者言,
善言影响入心田。[3](P149)

bardï saŋa yək turu bal
barqïn kəzipən təlü yuvqa bolup kal
魔鬼欢迎你,给你捧上蜂蜜,
你都不明白,仍穿着绸衣甘心当傻瓜。[3](P151)

oqraqïm kəndü yïrak
bulnadï məni karak
我的目标远而遥,
黑眼睛把我俘虏了。[3](P25)

atsa okïn kəzgərip kim turanï yïqdaqï
taqïq atip oqrasa θzi kuyï yïrtïlur
如果测准距离射箭,谁还能保卫得了堡垒;
如果瞄准山射箭,大山和谷地都会粉碎。[3](P103)

大词典作者已经按音节把每句歌词隔开,三音节词在民歌中多次自由的出现。比较信天游的三音节歌词现象:

《大河畔上种黍子》(府谷)

煮了/一圪堆/钱钱/下了/一圪堆/米,
实实/铁心/跟上/哥哥你。
白天/想哥哥/大门外/聊,
黑夜里/想哥哥/睡不着/觉。

《什么人留下一个闹革命》(陕北)

前沟里/下雨/后沟里/晴,

什么人/留下来/闹革命。

这几首信天游歌词里多次出现三音节词,出现位置自由没有规律。是否可以认为,信天游中普遍存在的三音节歌词现象与突厥语言给突厥民歌旋律造成的影响有关。原因是,语言是音乐最直接的决定因素,突厥民歌里存在大量的三音节词是受到突厥语言的影响。歌词是曲调的先行者,在很大程度上制约着音乐的发展。无须赘述,突厥民歌的旋律来自于突厥语言的格律。由于语言中三音节词的出现,突厥民歌的旋律发展势必就要配合它而出现适合三音节的旋律,突厥人在长期的汉化过程中,逐渐放弃了自己的民族语言,改说汉语,然而他们心灵深处的旋律——由突厥语言长期影响下产生的旋律——是不易改变的。旋律中过去三音节歌词的部分, 在使用汉语演唱时,由于汉语多为单或双音节,产生了缺少一个音节的心理不满足感, 为了达到民族集体记忆中歌唱的心理惯性,歌手们在随时需要的时候,添减歌词的字数,更好的表情达意。最终凝定成我们今天看到的,在信天游歌词中不规律出现的三音节词现象。同时,突厥民歌中每句音组数量不定,每个音组的音节数也不相同的这一特征,与游牧民族的生活习性相互印照,他们逐水草而居,自由流动居无定所,长期养成的生活习性,也与他们的艺术心理形成同构关系。这样,陕北的民歌文化就有了这种独特现象。这也是影响信天游内部格律节奏自由化的一个重要因素。更是与定居的农耕文明——汉族诗歌文化中严格的律动相区别的重要原因。(未完待续)

参考文献:

[1]玉赛音·克里木.周吉译.匈奴音乐考略[J].新疆艺术,1989(3).

[2]罗根泽.乐府文学史[M].北平文化学社印行,1931.

[3]穆赫默德·喀什葛里著;校仲彝等译.突厥语大词典(第三卷)[Z].北京:民族出版社,2001.

[4]优素甫·哈斯·哈吉甫著;郝关中等译.福乐智慧[M].民族出版社,1986.

[5]李熙龄.榆林府志四十二卷·艺文志[Z].清·道光廿一年(1832)刻印本.

[6]周青青.中国民歌[M].北京人民音乐出版社,1993.

[7]高杰.陕北信天游源流疏[J].延安大学学报(社会科学版),1998(4).

[8]李西安.汉语诗律与汉族旋律[J].音乐研究,2001(3).

[9]杨荫浏.谈中国音乐的特点问题[J].中国音乐,1981(3).

[10]戴庆夏主编.汉语与少数民族语言关系概论[M].北京:中央民族学院出版社,1992.

[11]中国民间歌曲集成·甘肃卷[Z].北京:人民音乐出版社,1994.

[12]穆赫默德·喀什葛里著;校仲彝等译.突厥语大词典(第一卷)[Z].北京:民族出版社,2001.

责任编辑　程天健