

分类号^{注1}: J607.41 密级^{注2}:
UDC^{注3}: 学号^{注4}: D1002002

南京艺术学院

博士学位论文

区域-民俗中的陕北音乐文化研究

研究生姓名: 李宝杰

导师姓名: 刘承华 教授

申请学位级别 博士 学科专业名称 音乐学

论文提交日期 2013年3月16日 论文答辩日期 2013年5月13日

学位授予单位 南京艺术学院 学位授予日期 2013年6月 日

答辩委员会主席 乔建中 教授 评阅人

2013年3月16日

南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：李电生 签字日期：2013 年 3 月 16 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：李电生

导师签名：刘承华

签字日期：2013 年 3 月 16 日

签字日期：2013 年 3 月 16 日

目 录

中文摘要·····	III
英文摘要·····	V
绪论 区域文化视野中的陕北音乐文化·····	1
一、区域音乐文化研究的主旨及意义·····	2
二、国内区域音乐文化研究的状况·····	3
三、有关陕北音乐及陕北音乐文化的研究·····	5
四、本选题的研究定位及其理论构架·····	8
第一章 陕北的文化区域构成及亚区划分·····	12
第一节 陕北的自然地理·····	12
第二节 陕北的地缘关系·····	16
第三节 陕北的亚区划分·····	23
一、历史延留的划分·····	25
二、方言语音的划分·····	25
三、婚丧岁时民俗的划分·····	26
第二章 陕北音乐文化类型及区域性分布·····	32
第一节 陕北民俗生活中的音乐类型·····	32
一、民歌、大唢呐、闹秧歌·····	33
二、说书、二人台、榆林小曲·····	41
三、道情、赛戏、道教音乐·····	50
第二节 不同音乐类型的区域性分布·····	58
一、流布范围相对广泛的音乐类型分布·····	59
二、流布范围相对狭窄的音乐类型分布·····	64
第三章 民俗、信仰、方言中的音乐文化建构·····	66
第一节 陕北乡村民俗中的作乐样态·····	66
一、婚礼情景·····	71
二、丧葬仪式·····	81
三、节庆秧歌·····	89

第二节 陕北民间信仰中的仪式与音声·····	98
一、还口愿与小儿保锁·····	99
二、横山马坊牛王大会·····	103
三、佳县白云观道教早晚课诵·····	111
第三节 陕北方言中的音乐风格建基·····	124
一、陕北民歌之音乐本体特色·····	125
二、陕北民歌之歌唱角色差异·····	144
第四章 陕北音乐文化的生存张力·····	151
第一节 生存环境——精神原型缔构的前提·····	151
一、文化生态对艺术表现旨归的导引·····	151
二、生存空间对艺术创造心理的影响·····	161
第二节 生命渴求——表现主题形成的动力·····	164
一、巫之基础：神秘的隐喻与力量·····	165
二、情之宣泄：生命的体验与达真·····	169
三、礼之遵从：秩序的要求与维护·····	172
第三节 本真性——音乐文化的人类学归位·····	176
一、本真性与陕北民间音乐文化品格·····	177
二、本真性与陕北民间音乐文化超越·····	181
余论 当陕北音乐文化遭遇现代·····	186
参考文献·····	193
附录：陕北秧歌场图·····	202
致谢·····	205
作者简介·····	208
后记·····	210

区域-民俗中的陕北音乐文化研究

摘 要

陕北是一个文化区域概念,而非行政区划概念。陕北地处陕西省北部黄土高原地带,辖榆林、延安两个地市级行政区。自古以来,陕北就是北方游牧民族与中原汉族政治拉锯的绳结地区,最早有文献记载的是商帝武丁伐鬼方,已见出民族间的政治、军事、文化之博弈。而自秦始皇置上郡地,陕北的区域轮廓开始凸显。虽然此后两千多年的封建历史演绎中,这片土地的政治归属不断更迭,但由于多民族共相杂处,文化接触,而使得陕北的区域文化呈现出活跃的交叉趋向并被保留在传统的积淀中,陕北成为中原农耕文明与北方牧业文明过渡的典型地带。明清以降,以北部长城为界,陕北才真正地被掌控在中原封建统治者手中,但由于地缘关系,不仅继续与边蒙的游牧民族保持联系,还东跨黄河,西毗陇东,南接关中,与周边行政区域多相往来,逐渐沉淀出陕北传统民俗文化混融杂陈的发展格局和特点。音乐作为其文化建构的一个重要参与者,以其特有的音声表现方式,展露民众心迹,抒发个体情感,成为陕北传统文化保留与传承中,最富于活态和激情的生命气韵。

自然环境中,陕北以黄土、沙磧堆积而成的原、梁、峁、沟地貌组织形态,以及长期干旱少雨的温带季风气候条件,构成了这一区域贫瘠的自然生存条件,加上战争人祸,历史时期的陕北生态实际上处于一种极端恶劣的境地。而在这样一片干涸的土地上,陕北人不仅顽强、执着地繁衍着生命,而且用质朴与率真讴歌着生存体验。如果说民俗构成了陕北乡村社会的生活方式,那么包括音乐在内的民间艺术则演绎出陕北乡村文化的特色。现保留在陕北传统民俗生活中的音乐类型包括民歌、唢呐鼓吹、秧歌、陕北说书、二人台、榆林小曲、道情以及白云观道教笙管等,它们或原生于本地,或传自于周边地区;或在交流变异中兴旺,或在接触碰撞中衰落……但无论孕孳于此还是成长于斯,都在历史的河流中经历着冲刷与筛汰,最终在与当地民俗文化诸因素的交织锤炼中熔铸成今天的生动样貌。

陕北音乐文化最大的特点,是与乡村社会民俗生活之间保持着的不可剥离的唇齿关系。陕北音乐文化一方面以其特有的方式参与当地民俗的建构,另一方面以民俗生活为依托不断地完善着自身的发展需要。大致上来说,陕北音乐文化的最鲜明之处,就在于它的民俗性职能大于艺术表现职能。尽管在参与民俗活动或者履行民俗议程中,陕北音乐文化及其行为体现出一定的演艺性,发挥着娱神也悦人的作用,但其本质是作为民俗建构的一部分而存在着,这与纯粹作为舞台表演的艺术应该有所区别。因此上,陕北的音乐文化活动多与年节庆祝、婚丧礼俗、乡村庙会、民间祭祀相为伍,在充任民俗角色、履行民俗仪式过程的前提下,发

挥艺术功能。

陕北音乐文化特色凝聚和精神内涵建构,离不开自然环境和乡村社会生活条件,无论是生产劳作、居住、生活以及民间信仰中的体验,都会潜移默化地积淀在艺术创造心理养成和艺术表现中,使之远古的祭祀遗留、现世的情感宣泄、日常的伦理遵从,通过民俗活动,以艺术的方式不同程度地展现。其中,对存在的感应、对生命繁衍的领悟是其本质。艺术表达中,通过质朴、甚至简陋的形式,折射出的却是来自心底的本真性体验。以至于,信天游虽不仰仗舞台,但漫山遍野回荡着的却是生命的豪放;大喇叭鼓吹虽难成雄伟的仪仗,但迎亲路上、秧歌舞场上却能把激情燃放;说书人虽然孤独远行,但无论乡间院落还是庙会书场,总能通过苍凉歌喉和伶牙俐齿,跨越时间隧道把听者带到那历史的场景中……与其说陕北音乐文化代表着一个区域的民俗,毋宁说其反映着一个区域的乡村生活。陕北音乐文化的建构离不开这片土地,必定也以其特有的韵调,生动地展示这里的生活面貌。

当然,陕北音乐文化也会随着自然环境和乡村社会条件的改变而发生迁移。伴随着崖畔窑洞的废弃,一座座高楼大厦拔地而起,在城镇与乡间的现代民俗活动中,各种演唱与吹打很难不汇入现代城市流行的时尚元素。但可惜的是,形式改变了,与之相适应的传统内容同时遭到了摒弃。这样的乐队多的是电子的铿锵,而缺少的是古老的深邃与苍凉,已经奏不出陕北传统音乐的独特韵致。陕北特有的大喇叭已弃之不用,歌手口中的信天游也已在卡拉OK的节律扭摆中失去了自然与真性,闹秧歌看重的是行街队列展示,而盲艺人的单人书专利已被明眼人的群口表演挤出了市场,这就是现代化付出的代价!传统乡村生活的自然化、田园化、个性化遭到了城市工业化、标准化、文化时尚化的侵蚀与剥夺,乡村民众随之也在一步步失去纯朴的精神家园。传统已经到了需要专门认识、有意识保护和强化传承的境地。

相比较而言,陕北音乐文化中毕竟还保留有一定的传统因素。但随着近年来区域经济的腾飞,乡镇城市化步伐的加快,陕北乡村民俗表面上呈现出的复苏兴旺势头,实际上已难掩对传统精神内涵的忽略;在越来越重视各种庙会祭祀的奢华与铺张的背后,隐含着现代人的精神焦虑。因此上,如何认识传统,如何发展传统,如何使传统文化在现代社会环境下焕发出新的生命张力,已不仅仅是一种表面的安慰,而是现代人在物欲、利益膨胀中寻找生命本原和真实的途径。对区域传统音乐文化的认识与保护自然在其视野之中,陕北音乐文化即是其中亟需关注的一支。

关键词

区域; 民俗; 陕北; 音乐文化; 类型分布; 文化建构; 生存张力

A Study of the Musical Culture of Northern Shaanxi in the Perspective of Region-folklore

Abstract

Northern Shaanxi is actually a cultural area rather than an administrative region. Located in the Loess Plateau area in northern part of Shaanxi Province, Northern Shaanxi contains two city-level administrative regions of Yulin and Yan'an. In ancient times, Northern Shaanxi was a hot place where political wars occurred between northern nomadic people and the Han people living on the Central Plains. According to the earliest documentary records, political, military and cultural competition between ethnic groups took place when Wu Ding, King of Shang Dynasty, attacked Guifang, an ethnic group living in northern part of northeast China. Besides, when Qin Shihuang (the first Emperor of the Qin Dynasty) divided his empire into dependent commanderies, the regional profile of Shaanxi province began to be apparent. Though the area was owned and ruled by emperors of different dynasties over 2,000 years of feudal rule, the coexistence of multiple ethnics and the contact between different cultures made the regional culture of Northern Shaanxi overlapped actively and retained in the traditional cultures, making it a typical area where farming civilization in the Central Plains has been well blended with animal husbandry civilization in northern China. After the Ming and Qing Dynasties, Northern Shaanxi, with the north of the Great Wall as its boundary, was actually ruled by the feudal rulers in the Central Plains. However, due to its geographic advantage, the contact with northern nomadic people living in the border of the Inner Mongolia is continued, and it could contact with surrounding administrative regions because it extends across the Yellow River on the east and adjoins with Qingyang on the west and the Central Shaanxi Plain on the south. Consequently, the development pattern and features of coexistence and cultural mixture have been deposited gradually for the traditional folkloric culture in Northern Shaanxi. What's more, as an important participant in its cultural construction to echo the inner voices of the masses and to express individual emotions with its unique sonoric features, music has become the most lively and passionate sound of life in the preservation and inheritance of traditional Northern Shaanxi culture.

As for natural environment, comprised of loess-sand moraine formed plateaus, ridges, hills and valleys, Northern Shaanxi features a monsoon climate of medium latitudes with long-term drought and lack of rain. The poor natural conditions of survival, together with wars, made Northern Shaanxi an extremely severe place to live in the historical period. However, living in such a dry land, the local people not only have survived indomitably and persistently, but also celebrated in songs their lives in a plain and sincere way. If we say that folklores constitute their life style, the folk arts including music reflect the characteristics of rural culture in Northern Shaanxi. The preserved traditional music types include folk songs, suona playing, Yangge, ballad (storytelling), Errentai (a small-scale drama performed by two persons), Yulin ditties, Daoqing (a form of folk art) and Taoism music. Originated locally or introduced from surrounding areas, some of them have become more popular while some have declined in the process of exchange, variation or impact. No matter whether they were originated or developed here, they experienced scouring and screening in the long river of history. Finally, they grow to be very vivid after interweaving with local cultural factors.

The most significant feature of Northern Shaanxi music lies in its inseparable relationship with the daily folk life in the rural communities. The music culture of Northern Shaanxi has been involved in local folk custom construction in a unique way; on the other hand, it has been making improvements for self-development based on local folk life. Generally speaking, the most distinctive feature of the musical culture of Northern Shaanxi is that its folk custom significance is greater than its artistic expressional function. Though the music culture of Northern Shaanxi and its behaviors can reflect a certain degree of entertainment and play the role in pleasing gods and people for some folk activities or fulfillment of such arrangements, it survives and grows as part of folk custom construction in essence. Therefore, it is different from the arts purely for stage performance. Besides, the activities of musical culture in Northern Shaanxi are mostly associated with festival celebration, wedding, funeral, temple fairs and folk sacrifice. As it fulfills its role in folkloric ceremonies, it also

plays its artistic role.

Characteristic cohesion and spiritual connotation construction of musical culture of Northern Shaanxi cannot be separated from natural environment and the rural living conditions, because the experiences in production, farming, housing, life style and folk religions can deposit unconsciously in psychological cultivation of artistic creation and artistic expression. Therefore, the folklore activities can show to some extent the features of sacrifice, emotional outlet and daily moral compliance in an artistic way. Among these, the response to existence and perception of life reproduction are the essential things to be expressed. What is truly reflected is the true experience of people's innermost through its simple even rough way of expression. For example, Xintianyou (a kind of Shaanxi local melody) is not a kind of dance actually, but its echo hovering all over the mountain presents the energy of life. For suona, it is difficult to form a magnificent honor guard, but the yangge dance on the way to welcome the bride may evoke people's passion. While storytellers may travel alone to far away places, they are able to bring the listener back to the historical scene through their enchanting words and desolating songs at courtyards, temple fairs or some other venues. Therefore, this is not so much that the music culture of Northern Shaanxi represents the folklores of a region as it reflects the actual rural life of a region. Its construction is inseparable with the land, and it in turn reflects the life here in its unique way.

The music culture of Northern Shaanxi will definitely change as natural environment and rural social conditions change. The cave dwellings built along hills have been abandoned gradually, and more high-rise buildings have been built. Nowadays there are various folk activities such as singing and suona playing in towns and villages, it is difficult for them to remain completely independent of fashionable factors in modern cities. But unfortunately, their ways of expression have changed, and the relevant traditional essence is thus abandoned. The modern bands have electronic instruments to help them, but they fail to show the sense of profundity and desolation. Therefore, it is difficult for them to give full expression to the unique rhythm possessed by the Northern Shaanxi music. The big suona inclusively owned by Northern Shaanxi people has been abandoned. Xintianyou songs sung by singers in Karaoke have lost their natural and sincere essence. What Yangge dance emphasizes now is parade, and the storytelling that was inclusive to the blind in ancient times has now been squeezed out of the market by the performance conducted by a group of normal people. This is the price we must pay for modernization. The natural, idyllic and individualized rural life has been damaged by the industrial, standard, cultural and fashionable urban life. Rural people are now losing their natural spiritual homes. So, traditions have declined to the extent that special knowledge is needed to enforce the conscious preservation and transmission.

Comparatively speaking, some traditional factors of the musical culture in Northern Shaanxi still remains. However, with the boosting economic development in recent years and the rapid urbanization of the country, the Northern Shaanxi folk customs appear to be seemingly prosperous, but in fact the ignorance of the traditional innate spirit is obvious. What the luxurious and extravagant temple fairs and sacrifice imply is the spiritual anxiety of modern people. Therefore, how to re-recognize and develop traditional cultures and inject new power to them under modern social environment is far more than a superficial comfort but a way for modern people to search for the truth and essence of life in an age of overwhelming desire and lust for material and benefits. Since it is natural for them to come to the understanding and preservation of regional traditions of musical culture, so the musical culture of Northern Shaanxi is among those in urgent need of attention.

Keywords: regional; folklore; Northern Shaanxi; musical culture; type distribution;
cultural construction; existence tension

绪论 区域文化视野中的陕北音乐文化

区域文化研究是 20 世纪 90 年代开始逐渐引起关注的一个学术领域,但区域文化问题很早以前就广泛存在,诸如古希腊文化、古巴比伦文化、古中国文化等,其概念既可看作历史文化问题也可看作区域文化问题。人类在逐步征服自然、建立文明的过程中,由于生存仰仗的地理环境、自然条件、生产方式等不同,积习而成了各不相同的族群聚落样态,并逐步演化为民族、国家的形式。从自然区域向文化区域、行政区域蔓延发展,几千年的积累成就了现代的世界格局、东西方文化格局。区域既是民族、国家或地区划界的表征,也是认识区域中文化存在与特征的视阈疆界。

历史地来看,区域问题的底层是其自然地理属性,人类各民族早期的发展无不以自然环境为根本,并形成各不相同的生存样态及文化基质。区域问题的上层,则是人类在逐渐摆脱自然地理条件束缚,通过借助自身的创造力和交通能力,把地属的、族属的文明播撒向异地,使之混融交叉发展并缔结出新的文明果实。新的区域疆界在人类族群迁徙、战争、经济发展中逐渐形成,虽不能彻底摆脱自然环境的约束,但相比于早期文明而言,新的文明建立更加体现出人类对自然的改造力,或者说反映出人在不断征服自然的过程中逐步建立起来的自主能力。新的区域形成已不单纯是以自然地理为基础的疆界区划,而是融自然地理、政治博弈、文化交流、信仰追求等混融起来的人类文明共同体。

区域问题从远古一路走来,以其显在的姿态和鲜明的特征,成为人类认识世界、感受文明的落脚点。近代以来,伴随着人类科学的进步,尤其是在人文科学领域,诸多学科的研究都与区域问题发生关联,如地理学、历史学、社会学、人类学、考古学等等。近年来的历史地理研究、地缘政治研究、区域经济发展研究等,更是把区域问题摆在了核心位置来看待。这说明区域问题并不以全球经济一体化、网络信息共享化而遭遮蔽,且在文化发展不断同质的今天,反而因其问题的复杂性、构因的多元性、影响的潜在性以及不能够简单求同的困难性而备受关注。

区域研究的领域比较广泛,著名文化地理学者陈正祥认为“区域研究是研究一个区域的地理、历史、文化、政治、经济、人口、产业、社会、宗教、民俗以及艺术等等,故在内容上颇和中国的方志相似。”^①各研究切口所关注事物的方方面面尽管有所不同,但都在区域的统摄下发生关联,彼此整体地反映着此一区域的面貌。如果说传统方志重在记录区域的形成过程,以及影响区域发展的诸事诸物的话,那么,现代区域研究已不满足于这些,而是进一步关注区域的历史成因,影响区域发展的诸事诸物的本质,以及诸事诸物之间的关系。在此意义上,人文科学中举凡事物的产生与发展,都无法脱离开区域的概念而独立存在。

^① 陈正祥《中国文化地理》,北京:生活·读书·新知三联书店,1983年版,第23页注1。

一、区域音乐文化研究的主旨及意义

陈正祥先生列举出的区域研究的 11 个方面，实际上包含两个大的层面，其中，地理、历史、文化为一层，属基础部分，是区域形成的基本条件；政治、经济、人口、产业、社会、宗教、民俗、艺术为另一层，是在基础部分上建立起来的区域事象，这些事象以其各自的方式和特性，从不同方面反映一个区域的特征。诸事象还可进一步细分，诸如宗教中的信仰派别、民俗中的活动类型、艺术中的不同品种等等。区域音乐文化问题就居于这样的层面，隶属于区域艺术事象中，是区域文化的表征显现。

区域音乐文化研究与以往音乐研究有着较大不同。首先，区域音乐文化研究不把音乐看做纯粹的、孤立的艺术类型及艺术行为来看待，而是基于音乐特别是民间传统音乐发生的事实，以其地理环境、人文环境为基础，在关注音乐实践行为的同时，重视与之相关联的其他文化构因的相互作用。其次，将音乐表现与文化需要等同起来一并看待，且不以某一个通行的文化评价标准判定价值，而以音乐的现实表现和民间文化参与为起点，关照其相互影响和作用，从音乐活动的真实表现中把握其意义的存在。

区域音乐文化研究的主旨不在音乐本身，而在于透过音乐与其他文化事象的相互关联，寻找音乐文化赖以生发和存在的物质和精神本源。把音乐的社会存在方式、音乐的文化影响力、音乐的实践行为、音乐的风格差异乃至乐人的生存状态等，看作组成音乐文化整体不可分割的方方面面，以集合的方式参与到区域文化事象的构建中，发挥作用，产生影响。乔建中先生把这样的研究看作是通过音乐寻找不同的“文化差异”和历史积淀的“区域特点”，^①以区别于以往传统音乐研究中的区域音乐问题，其认识颇有道理。传统音乐研究的焦点在音乐本身，而区域音乐文化研究的焦点却在音乐与外物的关系上。音乐风格的不同表现反映在感知上是音乐形态的差异，但不同音乐风格的成因却往往与诸多的文化影响因子相关联，诸如自然条件、语言环境、生活习惯等。可以认为，文化差异是区域赖以分界的标示之一，文化特点是区域自我标榜的社会范式。

如此，区域音乐文化研究有以下几方面意义值得关注：

其一，区域音乐文化研究以区域为限定，把音乐看作是区域文化的组成部分，不以音乐形态的认识为先导，而以音乐实践行为全过程为根本，力图摆脱以往以形态分析为主导而建立起来的对音乐文化的单向认识。这是深入挖掘音乐文化内涵，拓展音乐知识领域所亟需解决的。

其二，区域音乐文化研究以文化系统的敞开性和交叉性姿态，立足于民间传

^①这符合 20 世纪九十年代以来区域文化研究逐步达成的共识，“地域文化研究以及最终要表达的是该地域文化相对于他文化的独特性、差异性。”（见刘彤《皇权旁的山西：集权政治与地域文化》一书“序论”，北京：新星出版社，2007 年版，第 9 页）。乔建中的观点见其所著《构建区域音乐文化研究与教学体系的初步设想》一文，载中国音乐学院、杭州师范大学《“首届全国高校民族音乐教学与区域音乐文化研究学术研讨会”学术研讨会论文集》，2009 年（内部），第 1-6 页。

统文化建基的相因和相袭基础上,在文化识别中确认和把握其影响力和作用力,对追溯文化本源、梳理文化脉络、辨识文化关系十分有利。

其三,区域音乐文化研究关注区域内文化事象发生的动态循环,在纵向上把握事物的前后关联,在横向上重视音乐与地理环境和民俗生活的联系,不强求孤立解析,而力争整体看待。这种做法对于把握民间传统音乐的真实存在提供了一个全息的认识视角,有利于文化整体认识观的建立。

二、国内区域音乐文化研究的状况

区域音乐文化研究是近年来音乐学研究中的一个新的学术增长点。蔡际洲先生在《音乐研究》2011年第3期上发表的《音乐文化与地理空间——近三十年来的区域音乐文化研究》一文,选择了20世纪80年代以后公开发表在各类音乐期刊上的700余篇与之相关的文论,通过“学科理论、分布状态、传播变迁、历史渊源、生态环境”^①五个方面,对涉及到或可归拢到区域音乐文化研究论域中的成果进行了综述与分析。

区域音乐文化研究什么?与以往的民族音乐学研究有什么不同并保持一种什么样的关系?这是蔡际洲文章探讨的重要前提之一。在该文中他首先介绍了他人的观点:区域音乐文化研究,属文化地理学研究的一个分支(乔建中,2009)。在音乐学界,一般归为民族音乐学中具有“文化地理学性质的研究(沈洽,1990)”。而后他认为:“‘区域音乐文化研究’是指:在中国传统音乐研究中,将某一区域内的音乐及其相关事象与特定地理空间的分布状态、传播变迁、历史渊源和生态环境等联系起来,并考察其关系的研究。”不难看出,他强调了音乐文化生成与其它文化事象的相关性,以及与历史、生态环境的共生关系;凸显了音乐文化不是作为独立物而存在的文化发展事实,研究中也不应将其视作独立存在物来观察的学术理念。由此可见出,区域音乐文化研究具有跨学科性质,一方面隶属于文化地理学,一方面隶属于音乐学,且与文化人类学、音乐社会学联系紧密。简言之,区域音乐文化研究是把音乐文化事象保持在生成环境中,从其传播变迁过程与交际路径等方面展开综合观察与分析的一种研究方式。

蔡际洲所选700余篇文论中有多少篇在研究指向、目的、方法等方面与真正的“区域音乐文化”取位发生契合,可留待进一步分析,但各文论中部分地触及到区域音乐文化问题,应该是不容置疑的,否则,不可能被作者纳入到综述的视野中。

在此研究范围内,持文化地理学理念并一直坚持营造音乐文化地理学研究取向的当属乔建中先生。自20世纪80年代与苗晶一起进行“汉族民歌色彩区划分”研究以来,乔先生始终不遗余力地要“把人文地理学引入传统音乐研究,或者为传统音乐研究建立一种人文地理学研究的新视域,并最终能够酿成两者的交叉学科——中国音乐地理学的降生(乔建中,2011)”。并陆续写就了《音地关系探微》

^①蔡际洲《音乐文化与地理空间——近三十年来的区域音乐文化研究》,《音乐研究》,2011年第3期。

(1988)、《论中国音乐文化分区的背景依据》(1997)、《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》(1998)、《构建区域音乐文化研究与教学体系的初步设想》(2009)等重要篇章。这些论述的立论角度虽有不同,但具有学理的延展性,其根本在于努力打通文化地理学与中国传统音乐研究间的通道,意图拓展出中国音乐研究的新视野、新境地。2009年出版的《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》(修订版)^①文集可视为他在该领域研究的代表作。尽管这是一部以民歌研究为主体的文集,但包含在一个个研究个案分析背后的却是文化地理学理念的深层渗入。因此,乔先生在修订版中特意选入了《音地关系探微》和《论中国音乐文化分区的背景依据》两篇文章以作学理性引导。

2009年12月,在杭州召开了议题为“首届全国高校民族音乐教学与区域音乐文化研究学术研讨会”^②专题研讨会。从会议议题中强调的“首次”可看出,这是将民族音乐教育与区域音乐文化研究关联在一起进行讨论的第一次专题会议。会议代表共提交有40余篇论文,而在论文标题中有意识地强调“区域音乐文化”或以此为认识基点的有10余篇,占全部提交论文的1/4。这些文章可大致分为三个研究层面:一是涉及区域音乐文化研究的主旨、范围及方法。以乔建中的《构建区域音乐文化研究与教学体系的初步设想》为代表,他认为:“区域音乐文化研究,是‘区域文化研究’属下的一门学问。‘区域文化研究’既与‘文化地理学’有关系,也与‘历史地理学’密切相关。它们都是以‘人类文化的空间组合为对象的学科’。”特别是在研究范畴的确认中,他强调了“区域音乐研究”和“区域音乐文化研究”的不同,前者多与以往的传统音乐研究相关联,而后者重点在于通过音乐寻找不同的“文化差异”和历史积淀的“区域特点”,这对于区域音乐文化的研究取位至关重要。田耀农的《区域音乐研究的方法论基础——系统论》,主要集中在研究方法的探讨上。他认为:“区域音乐研究不再是针对某个乐种、歌种、剧种、舞种的研究,而是一个区域所有的传统音乐的综合性、整体性、系统性的研究;从研究方法上来看,区域音乐研究采用的不再是单独的描述、考据、调查、比较的研究方法,而是整体性的普查、综合性的描述、系统性的分析研究方法。”为此,他把系统论思想带入研究视野中,试图建构区域音乐文化研究的整体观,应该说是一种有益的尝试。二是把区域文化研究问题放开来看。胡斌的《论区域音乐的研究视域及价值取向》一文认为:区域音乐研究“应该表现为一种多元音乐文化认同与表达、多种音乐历史记忆与叙事、多元音乐知识观与方法论的‘地方性知识’研究。……‘区域’不仅仅成为‘地域’,也包含特定文化‘场域’的意义。”可以看出,该认识更看重区域音乐文化研究中的比较成分以及区域间的差异。三是基于传统音乐教育层面关注区域音乐特征。黄玉英在《区域音乐文化特色与高校民族音乐教学》一文中认为:“本土音乐教学还应结合地域文化特征,吸收文化学、地理学、民俗学、民族志等研究方法,使

^①乔建中著《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,2009年版。

^②中国音乐学院、杭州师范大学《“首届全国高校民族音乐教学与区域音乐文化研究学术研讨会”学术研讨会论文集》,2009年(内部)。

本区域音乐文化从横向比较、纵向研究中更具立体性、生动性和完整性。”王晓平在《乡土音乐教育与区域文化重建》中认为：“区域音乐研究是一个基础性的综合性研究。他不同于以前的单一的、具体的研究，而是一项宏观的、复杂的研究。……如果对数千年来的中国传统音乐、尤其是对中国民间音乐有一个清晰的认识，必须注重空间的区域性音乐研究。”^①

综上可见，有关区域音乐文化研究在认识上有了一定的进步，但也存在着边界尚欠清晰的缺憾。此次会议尽管据后来的报道所言“集中、紧凑、热烈……使区域音乐文化研究着实向前迈进了一大步（张天彤，2010）”，但从认识上讲并未能全面展开，特别是有关区域音乐文化研究本体的取位、论域、方法以及与人文学科的交叉关系等，还只是个人意见，尚未达成学术性共识。

截至目前，有关“区域音乐文化研究”作为一个关键词，已经有了一定的出现频度，一定程度上也反映出我国音乐学研究中的某些学术走向，但如何做，要达到何种研究目的，如何建立与文化地理学、区域文化研究等上位学科的关系，拓展学术认知视野和研究思维等问题，应该说大家仍在不断摸索中，目前还没有出现一部真正意义上的有关“区域音乐文化研究”的专著。

三、有关陕北音乐及陕北音乐文化的研究

陕北音乐被纳入现代人的视野，并由民间草根地位一跃上升到社会主流文化层面，始自20世纪三四十年代共产党人在延安所进行的一系列新民主主义政治、经济、文化的开创性实践活动。自此以后，陕北音乐文化被作为关注的对象，可以笼统地分为三个不同阶段：一是1935年至新中国建立的十余年间，陕北传统文化和陕北革命文化形成了有机的结合，一步步得到全国性的确认与传播。这时期对陕北音乐文化的认识与研究，主要集中在对旧形式的改造利用和新形式的创立上。二是新中国建立到改革开放后八九十年代的文化大发展时期，期间摒除文革十余年极左思潮的干扰，陕北音乐文化认识基本上已回归到地方文化品种和特色凝聚的层面。虽然新中国建立早期十余年和八九十年代的文化认知取位并不完全相同，且发生了较大迁移，但陕北音乐始终是被作为地方特色或民族文化精神的某种体现而看待的。三是九十年代到新的世纪之初，陕北音乐随着陕北黄土文化研究的热浪被逐步吸引到区域文化的认知视野中。与前两个阶段最大的不同主要体现在：人们对陕北文化的认识不再强行与政治意识形态联系在一起，红色音乐已被看作陕北特定历史阶段的文化产物。并且，随着地域性传统文化风俗的复苏，学术界对地方性知识和区域文化特征的关注，以及国家对非物质文化遗产项目的重视和启动，在新世纪以后，有关方面对陕北文化遗产的收集、整理和研究掀起了新的高潮，仅音乐方面就有多套（部）成果陆续出版，代表性的有如下几部：

^①以上引文均见中国音乐学院、杭州师范大学《“首届全国高校民族音乐教学与区域音乐文化研究学术研讨会”学术研讨会论文集》，2009年（内部）。

2003 年榆林“黄土文化研究会”启动了“陕北文化研究丛书”出版项目，于 2005 年 11 月由陕西人民出版社一次性推出《陕北民俗》、《陕北民歌精选》等 8 部研究成果，其中包括音乐专著 3 部（《陕北民歌精选》、《榆林小曲集》、《神府山曲·酒曲》）。尽管各著作的选题有别，研究角度也有较大差异，但作为对陕北现存活态历史文化、民俗文化的认识、挖掘和保护，其出发点趋于一致，犹如肖云儒在该丛书“代序”《抢救活历史》中所说：“民间的活文化虽不能在理性高度梳理阐释关照历史，在更真实、更公正、更丰富地储存历史文化信息方面，却比典籍文化远胜一筹。”^①此说道出了活态文化存在的价值和人文意义。

2004 年 9 月，榆林市辖下的绥德县推出了 18 卷的《绥德文库》，其中《民歌卷》^②分为上中下三册，全书 4 300 余页，收录各类民歌 3903 首。除了大部分为传统民间歌调外，还包括革命时期大量流传的红色歌谣，以及少量的根据陕北音乐素材创作的歌曲。该曲库的最大特点是按照不同曲种编排，收录的曲目众多，在数量上应该是迄今为止陕北民歌收录最多的一套曲集。书后附有曲目汉字笔画索引。

2006 年 8 月由霍向贵主编的《陕北民歌大全》（上下卷）问世，乔建中担任学术指导并作序。他认为“‘大全’的问世，恰好为‘后集成’时代的陕北民歌编撰画上了一个圆满的句号，它也肯定是又一部能够传之久远的陕北民歌文化宝典。”^③这部“大全”收录“陕北民歌”1427 首（套），在编辑体例上继承了音乐“集成”的一些有益做法并进一步创新，如在歌种分类编排的前提下，标明了每首歌曲的采录时间、采录地，以及演唱者、记录者，还加有一些方言脚注，这对于了解每首歌曲提供了较为详细的信息资料。书后还附有陕北民歌手简介、曲目汉字笔画索引、歌词题材索引、曲目起音索引、曲目落音索引以及配套的两张采风录音歌碟，不仅查找方便，还可领略到不同时期民间歌手的演唱特色。

这两部大型曲库的正式出版，弥补了陕北民歌历来收集不足的缺憾，其意义更多地在于曲谱与歌词的“记录”与“保存”上，虽说曲库中有少量的文字内容，但也是基于各种体裁的介绍层面，而与文化认识尚有一定距离。而以陕北民歌为研究对象，从文化层面有所斩获的却是一位非专业学者刘育林先生。刘先生在语言学界特别是陕北方言研究领域较有影响，他自 2004 年起先后主编了两部《陕北民歌研究论集》；^④在此基础上，2010 年他又领衔撰写了 20 余万字的《陕北民歌通论》。^⑤前两部文集和这部“通论”有着一定的学术关联，体现出刘先生在编辑与撰著思想中，要把陕北民歌置于陕北文化环境中来看待的学术思路。研究中他以文化局内人的视角认识研究对象，考察民歌与之相关的其他文化因素，特别

^①肖云儒《抢救活历史（代序）》，载雷润峰、耕牛编《陕北文化研究论文》，西安：陕西人民出版社，2005 年版，第 2 页。

^②白进暄主编《绥德文库·民歌卷》（上中下），北京：中国文史出版社 2004 年版。

^③乔建中《序·站在民众的立场理解民众》，载霍向贵主编《陕北民歌大全》（上下卷），西安：陕西人民出版社，2006 年版，第 2 页。

^④刘育林主编《陕北民歌研究论集（一）》，西安：陕西人民出版社，2004 年版；刘育林主编《陕北民歌研究论集（二）》，西安：陕西人民出版社，2007 年版。

^⑤刘育林等著《陕北民歌通论》，西安：陕西出版集团陕西人民出版社，2010 年版。

是唱词和方言问题。刘先生的语言学背景为其研究的开展和深入提供了便利。

由于地缘和历史因素,陕甘青边区在文化的某些层面有着相互迁移和影响作用,如陕北的信天游与甘肃、青海、宁夏的花儿。已有学者关注到这一点,李雄飞先后于2003年和2005年完成的《河州‘花儿’与陕北‘信天游’文化内涵的比较研究》、《文化视野下的山歌认同与差异——以河州‘花儿’与陕北‘信天游’比较个案》^①是其代表。前者涉及了两地山歌的本体研究、歌手研究、流变研究以及生存环境研究;后者则进一步从文化立场出发,对两地山歌的源流、体系、本体、主体、流变等进行了更深入的阐释。其研究尽管是以山歌个案为对象,但已较深入地触及到文化地理、民俗、语言等层面,并在比较中寻求和凸显了不同区域文化的差异性作用于民歌的多方面表现。

除了民歌领域,陕北音乐文化研究近年来在其他方面也有所拓展,如田耀农的《陕北礼俗音乐的调查与研究》(2002;2005),^②是以传统民间礼俗为基点,对与之相关的陕北民间音乐活动进行的一次细致的考察与研究。文中涉及了陕北礼俗音乐的操行主体“班社”、音乐构成和音乐功能,其研究是文化地理学、民俗学和音乐学相结合的一次有益尝试。

袁静芳、李世斌、申飞雪合著的《陕西省佳县白云观道教音乐》,是有关陕北道教音乐的一部代表性著作,1999年10月由台北新文丰出版公司印行出版。由于出版地的局限,该书迄今为止并未产生应有的影响力。但从该书所反映的信息看,从佳县白云观道教科仪及道乐、科仪道乐曲谱两个方面,将白云观斋醮活动中的仪式音乐行为进行了较全面的梳理和乐谱整理,但该书并未进行更多方面的文化相关研究。2010年由张明贵^③、康至恭讲说、申飞雪收集整理的《白云山道教音乐》^④是在前著基础上的后续研究成果。作为前著的主要参与者申飞雪,长期浸润于白云山道教文化环境,掌握着大量的第一手材料。新出版的《白云山道教音乐》虽在结构上与前著大致相仿,但各部分内容却有较大拓展,书中所收集的“经韵曲调”、“笙管曲牌”、“打击乐曲”(饶鑼牌子)^⑤在曲目数量上大大超出前著。书后还附录了《屈原恩道长手抄白云山道教笙管曲牌工尺谱(复印件)》、《佳县佛教笙管曲牌》、《榆林青云山笙管曲牌》,有着较大的资料价值。

2003年12月,由曹本冶领衔的“中国传统仪式音乐研究计划”成果《中国传统民间仪式音乐研究》(西北卷)正式出版(云南人民出版社,2003),其中下篇个案研究中,收录有萧梅主持研究并撰写的《呼舞吁嗟祈甘霖——西北(陕北)

^①刘雄飞《河州‘花儿’与陕北‘信天游’文化内涵的比较研究》,北京:民族出版社,2003年版;《文化视野下的山歌认同与差异——以河州‘花儿’与陕北‘信天游’比较个案》,北京:民族出版社,2005年版。

^②田耀农《陕北礼俗音乐的调查与研究》,中国艺术研究院博士论文,2002年;《陕北礼俗音乐的考察与研究》,上海:上海音乐学院出版社,2005年版。

^③张明贵道长,现任陕西榆林佳县白云山道教民主管理委员会主任。

^④张明贵、康至恭讲说;申飞雪收集整理《白云山道教音乐》,西安:陕西出版集团、陕西旅游出版社,2010年版。

^⑤袁静芳、李世斌、申飞雪《陕西省佳县白云观道教音乐》一书中称为“法器”。台北:新文丰出版公司,1999年版。

地区祈雨仪式与音乐调查综述》^①一文。萧文在研究上虽基于仪式音乐研究的层面，但在方法上却具有广泛的文化联系性，从梳理西北传统民俗活动中普遍存在的祈雨仪式开始，通过存见文献的概述，引发到一次祈雨活动（榆林）的实地考察，进而描述和总结出祈雨仪式的活动要点和音乐的作用。该研究的突出方面主要体现在对民俗仪式活动的整体性观察上，兼顾了仪式本体、人本体和音乐行为本体的相互作用关系，突出了民俗文化行为构成的有机联系性。

通过以上简要梳理可看出，有关陕北音乐文化研究，近年来在不同研究层面都取得了一定程度的进展，涌现了不少有价值的成果，但研究视角不够开阔，研究方法相对滞后，主要集中在民歌领域。宗教音乐研究领域中白云山道教个案研究较为突出，但陕北乡村普遍存在的泛神灵信仰活动较少涉猎。而陕北区域音乐文化的整体性观察和研究尚未见到，因而无法综合、全面反映陕北及其音乐文化的样貌和特征。

四、本选题的研究定位及其理论构架

从文化地理学看，区域的形成与划分主要有三类：（一）自然区域。是由地理学家依据自然环境做出的科学认知和划分。（二）行政区域。是国家行政管理的结果。（三）文化区域。是由地理、历史、语言、习俗等文化因素综合而成。^②其中，文化区域具有隐性特征，与前二种划分不同，感觉大于知性。“陕北”地处陕西省北部，居于陕北高原，虽有地理上的大致范围认定，但非行政区域概念，而属于文化区域概念，包括榆林和延安两个地市级行政区，习惯上将之统称为“陕北”。由于陕北在地理、人文以及文化构造上的诸多复杂因素，因而，历史地形成了不同于周边其他区域的文化景观，其独特性主要体现在：

一是地缘因素复杂。陕北北枕毛乌素大沙漠，南披“榆塞秦关襟喉要地”金锁关，西邻宁夏河套平原，东隔黄河晋陕大峡谷，历来是北方游牧民族文化与内地农耕文化碰撞交织的绳结地区。陕北植被凋零、黄沙裸露、沟壑纵横，逢雨则洪水泛滥，遇旱则颗粒无收，自然生存条件十分恶劣。

二是历史积淀深厚。从人类的活动迹象看，最早有与陕北毗邻的鄂尔多斯高原最南端的萨拉乌苏河流域（又名“无定河”或“红柳河”）旧石器时代晚期“河套人”生活的痕迹；有新石器时期，无定河两岸边的龙山文化遗址；有华夏民族的人文始祖——轩辕黄帝族的生活足记；也有五胡十六国时期，不可一世的赫连勃勃驱役十万民众，采用“蒸土筑城”法打造的“统万城”；也有农民义军李自成擎起的大顺旗帜；当然，20世纪三四十年代，中国共产党为推翻压在人民身上的三座大山，通过艰苦卓绝、矢志不移的奋斗，更是在这片土地留下了不可磨灭的光辉业绩。

^①萧梅《呼舞吁嗟祈甘霖——西北（陕北）地区祈雨仪式与音乐调查综述》，载曹本冶主编《中国传统民间仪式音乐研究（西北卷）》，昆明：云南人民出版社，2003年版，第419-488页。

^②周振鹤《中古历史上自然区域、行政区划与文化区域相互关系管窥》，载《历史地理》第十九辑，上海：上海人民出版社，2003年，第1-9页。

三是多民族混融。在这片土地上先后有华夏、戎狄、匈奴、鲜卑、羌、党项、突厥、吐谷浑、回鹘、蒙等民族活动或居住过。多民族血脉的交叉、混融，不仅塑造了陕北人的俊朗体格，而且也磨砺出陕北人耐劳而执着的性格。

四是文化边缘化。陕北虽然往南出金锁关毗邻关中国家正统与主流文化圈，但在民众生活中却少见儒家主体文化的辐射与影响，迄今仍保留有许多鲜活的土著或民俗文化遗存。如语言上的方言古韵；居住上的窑洞窑子；信仰上的万物有灵；节庆时的闹秧歌、转九曲、燃火塔；讴歌中的唱酸曲、吼酒歌等。千百年来，贫瘠的土地哺育着一代代在山峁与沟壑间守土、期待，在贫困与挣扎中繁衍、生息的人群。清朝光绪年间翰林院大学士王培棻，受光绪帝委派到陕北考察后写下的一道奏折子中引用的一首《七笔勾》，其鄙夷与不屑甚或热潮冷讽的词句，迄今仍让陕北人耿耿于怀。但文中显露出的真实描摹信息却提醒我们，这里曾经是一片不太开化的区域。其中特别一句“圣人布道此处偏遗漏”，形象地将陕北的边缘地位以及落后境况一笔勾出。

那么，按照文化形成与发展的逻辑来看，陕北有着那么多的历史与文化影像，为什么没有发展与延续下来？最终却落得个“圣人布道此处偏遗漏”？恐怕首先关涉到的是陕北的“地缘”、“人缘”以及“社缘”情况，即文化地理学一再强调的地理、人种、信仰、语言四大因子的综合作用结果。在其中，究竟哪种因素发挥着什么样的作用？各因素间维持着一种什么样的关系？反映在文化现象、艺术表达上是如何体现的？与生活实际如何关联？历史中的真实是怎样的，我们今天如何看待？等等，都需要在不断的研究中梳理清楚，才能深入揭示陕北这一特殊地区的人文样态。

作为区域文化研究，从艺术的层面获取信息，不失为一个有效的通道。在区域文化领域，以往的研究活动，多侧重于民间习俗、宗教信仰以及方言乡音等方面，缺少对艺术特别是音乐问题的关注。这不仅是区域文化研究的欠缺，也是音乐研究中的薄弱环节。窃以为，把区域和艺术链接在一起予以深层关照，一方面可以追寻区域内文化的本源和特征，探寻区域文化的发展轨迹；另一方面通过艺术的存在方式和演绎特点，触摸和探寻区域文化在民众心理的投射。因为，艺术行为和活动与人的生存状态、交际往来、民俗礼仪有着过多的联系，往往居于文化显现的表层，而音乐的文化参与比起其他艺术种类来说显得更具广泛性。作为一种最具人工化的艺术，音乐的行为如若被放回到民俗生活的大背景中去观察，几乎很难找到其独立的身影。

当代香港著名音乐人类学学者曹本冶在其一贯的仪式音乐研究中，多用“音声”^①概念，而不是轻易地以“音乐”概之，恐怕就是无法把民俗文化活动之仪式现象中的“音乐行为”，完全归到一般意义上的“音乐”层面，但又不能忽视仪式活动中的“音乐”作用，故而取位“音声”概念，似乎更合乎仪式活动整体运作的实情。这倒给出了在民俗文化大背景中，如何修正音乐发生与产生作用的

^①曹本冶在其主编的《大音》文集的“发刊词”中写道：“‘仪式’展现的一个重要有机因素是音乐，或用更宽阔的视野来看，是仪式行为中的诸多‘音声’（包括一般意义中的所谓‘音乐’）。”上海：上海音乐学院，2009年版，第1页。

研究答案。进而言之，在文化研究中，“音乐”的概念应有相应的层次划界。一般意义上的、具有独立艺术品种性质的“音乐”概念，无论是在内涵和外延上，实际上并不贴合民俗音乐行为和活动事实，在观察与认识中应具有对应性的分类考量。

20世纪美国著名民族音乐学家 A.P.梅利亚姆于 1963 年提出了著名的“文化中的音乐”^①的研究观念，他的认识根本就是不要孤立地看待音乐，而应看到音乐与社会各个侧面和各种人文学科的相互关系与补充。梅里亚姆的认识观，尽管是就民族音乐学研究而提出的，但我以为完全适用于音乐文化或民俗音乐文化的研究。

这两个研究例证相跨有几十年，但前者作为音乐人类学的微观研究，不同程度地受影响于后者的认知立场，从不同层面昭示出的是音乐文化构成与生存环境、自然条件、社会组织聚落等不可剥离的共生关系。因而，认识音乐文化，只有回到区域-民俗情境中去，才可能深刻体味与把握各方面的间性存在；才可能看清楚它的文化构造与体质样貌，并厘清它的存在逻辑和价值意义。

本研究选题——区域-民俗中的陕北音乐文化研究，其取位持有如上相同的立场。命题中的三个关键词语——区域、民俗、音乐文化，逻辑地呈现出被研究主体“陕北音乐文化”的构成基因与历史境况，其中，区域-民俗呈相依关系，区域是民俗形成的条件和基础，民俗是区域的文化反映。民俗中的许多现象都直接反映区域关系。陕北音乐作为区域文化的一种，生发在区域关系里，存活于民俗活动中。

面对陕北这样具有特殊地理环境和浓郁民俗特征的文化区域，进行文化整体性上的考察与分析研究，应该更符合文化生成的事实和历史的延展。过去即便现在的大多数情况下，在研究中，一般把文化现象或品种分离出来看待。如音乐文化方面，看重音乐形态的收集与分析，习惯把民俗文化生活中的音乐行为一揽子地看作独立的存在，虽然抓住了部分音乐的本体样态或形式存在，但人为地剥离开来的却是与之生存紧密关联的诸多影响因素，这是有悖于文化特别是民俗文化构成的事实的。依据陕北各类音乐品种依附或存在的方式看，陕北音乐如同大多数地方民俗中的音乐一样，在历史的延展中并非是作为独立的艺术行为而发生着的，在绝大多数情况下，是伴随着民俗活动而构形的，具有明显的人际交往和民间礼俗性质。因此，认识陕北音乐文化，只有回到民俗生活层面，才能使我们的研究文本趋近于文化存在的本源，才可能获得更深刻的认识启示。

尽管，国外的文化地理学研究所提供的经验多集中在地理、人种、宗教、语言四大因子的相互作用上，但就文化地理的狭小区域（陕北构不成文化大区的概念）而言，我以为，把陕北音乐文化的考察，放置在区域与民俗情境中，似乎更贴近它的生存本源。一则遵从了民俗文化的乡土性归拢，二则不做剥离式的硬性解剖，而是将音乐归位于民俗文化的整体活态中去领略和把握，可以构成更为有

^①参见（美）艾伦·帕·梅里亚姆著、穆谦译、陈铭道校《音乐人类学》，北京：人民音乐出版社出版，2010年版。

效的研究取位。

本研究在目标上力图探寻文化的有机性,以动态植入的方式,置身于对象的地缘环境,不打破甚或不刻意地改变民俗音乐文化原有的样态,在尊重、理解、甚至能够激发起某些相同感应的基础上,去触摸和了解被研究对象的文化体质和性状,逐渐梳理出可供辨析的文化特征存在。

本研究的学术意义主要体现在文化整体观的认知上,以区域-民俗及其关系为基点,把音乐文化看作与之不可分割的一个有机整体,通过对不同个案的直接考察和活态取样,了解和分析其运行方式和途径,把握艺术局部与民俗整体的关系,逐步梳理出陕北音乐文化的区域分布、文化建构和生存张力。

本研究与以往区域音乐文化研究的不同之处在于,取位于一个非理论的预设和划分,而原本就已经存在的既成文化区域为对象,以区域、民俗为基因,关联起音乐文化的存在、运展与作用。其重要突破就在于打破了以往研究中以形态、技艺为先,文化、民俗为辅的研究囿限,使之对民间音乐文化的认识,回归到与区域-民俗浑然一体的整体情境中进行把握。惟此,得到的区域音乐文化信息才可能是全面的,感受到的区域文化差异才可能是清晰可辨的,也才能够真正地看清和触摸到区域中音乐文化存在的样貌和品质。

由于区域音乐文化研究的学科约定性,本选题在研究上会涉及到文化地理、区域历史、民俗、语言、宗教信仰、乡村社会环境等问题,与之相关的各学科理论及方法将对本选题的研究带来帮助。具体操作中,力图通过各研究视角的交叉互用,多侧面地对本研究选题中所涉及的问题逐一解析。强调以研究对象的需要择取适合的理论方法,而不是以预设的某种理论方法框定研究对象。通过实地考察与文献寻觅相互印证为研究经纬,以逆向追踪与横向联系为认识交汇点,在个案分析的基础上突出整体性认识,把握好个别与一般的有机联系性,使之研究结论符合陕北音乐文化的存在事实,最终形成对陕北音乐文化的整体性认识。

第一章 陕北的文化区域构成及亚区划分

“区域”是指用某项指标或某几个特定指标的结合,在地球表面划分出具有一定范围的连续而不分离的单位。区域划分以地理和经济特征为基础。^①尽管,影响一个区域中文化状况的因素是多方面的,但很大程度上取决于环境的制约,特别是历史上不甚开化的地区,其文化发展对自然条件的依赖尤为明显。表现在生存方式、经济关系、社会组织、民俗活动、宗教信仰等方面,无不以自然地理条件为基础。与区域形成关系最为紧密的两个基本概念是地理和地缘,前者是一定的区域范围内的自然状态,后者则指由地理位置上的联系面而形成的关系。^②相比于地理概念而言,地缘概念似乎更能够反映区域中更小地理区块的联系性,这正是区域文化圈、文化层得以建立的基础。地缘概念延伸开来就是“地缘关系”,“是指以地理位置为联结纽带,由于在一定的地理范围内共同生活、活动而交往产生的人际关系。如同乡关系、邻里关系。故土观念、乡亲观念就是这种关系的反映。”^③这种关系在文化上的表现更加明显,是形成文化差异的基因。由于地理范围的区域性框定,一些文化的样式风格逐渐靠近了,在形成区域性特色的同时,也就拉大了与其他文化的差距。陕北文化的形成最离不开的是自然地理条件和地缘关系。

第一节 陕北的自然地理

历史时期的陕北为上郡地。据载最早设郡置为战国的魏文侯时期(公元前445—396年)。^④魏惠王后元七年(公元前328年),政治和军事上已处于颓势的魏国割地求和,“纳上郡十五县”^⑤予秦,自此上郡归为秦国属地。秦始皇打败六国统一天下后,实行郡县制,分天下为三十六郡,保留上郡故地,郡置肤施县(今陕西榆林市榆阳区鱼河堡附近)。公元前206年,项羽引兵东问都彭城(今徐州),以中国最高统治者自居,大封诸侯。为牵制刘邦势力扩展,以咸阳为界三分关中,除分封东、西秦以外,又封秦朝的降将董翳为上郡翟王,都高奴辖陕北,“三秦”^⑥自此而生,陕北区域属地界限趋于明朗。之后刘邦建国的第二年(公元前205年),盘踞高奴的翟王看到大势已去遂归降于汉,汉朝复置上郡,郡治依旧肤施县地。当时的上郡属地要大于今天的陕北,除现在的延安、榆林辖区外,还包括

^① “区域”, 百度·百科, <http://baike.baidu.com/view/373715.htm/2012-02-16>

^② “地缘”, 百度·百科, <http://baike.baidu.com/view/1118607.htm/2012-02-16>

^③ 同②。

^④ 中国历史大辞典编辑委员会《中国历史大辞典·上郡》, 上海: 上海辞书出版社, 2000版, 第157页。

^⑤ 唐张守节正义曰:“今鄜、綏等州也。魏前纳阴晋, 次纳同、丹二州。今纳上郡, 而尽河西、滨洛之地矣。”见(汉)司马迁撰《史记卷五·秦本纪》, 北京: 中华书局, 1959年版, 第206页。

^⑥ 《史记·项羽本纪》记曰:“是时, 还定三秦”。这是“三秦”的最早记载。项羽自立为西楚霸王后, 封刘邦为汉王, 统辖陕西秦岭以南及巴、蜀之地外。把陕西关中和陕北一分为三, 以咸阳为分界点, 封章邯为雍王, 都废丘(今兴平东南), 辖咸阳以西及甘肃东部地区; 封司马欣为塞王, 都栎阳(今西安阎良附近), 辖咸阳以东; 封董翳为翟王, 都高奴(现延安安塞一带)辖陕北。后世由此泛称陕西为“三秦”。由于陕西在元代以后行省区界逐步走向固定, “三秦”逐步演化为指称陕西的关中、陕南和陕北三个区域。

内蒙古自治区的乌审旗等地。尽管此后各朝各代更迭频繁，行政区划归属变换不一，还数度归于北方少数民族政权，但陕北的区域概念在历史中不断沉淀，直到元代设置陕西行省初次明确陕西省界，至此，陕北成为构成陕西三大地理区块的北部区块。

陕北的地理范围，包括现延安和榆林两个地级市，其中，延安市辖 1 区 12 县，居黄土高原中南部，总面积 36712 平方千米；榆林市辖 1 区 11 县，居黄土高原北部和内蒙古高原的过渡区，总面积 43578 平方千米。延安、榆林两地合计总面积为 80290 平方千米。陕北由于特殊的地理位置，占地面积不算很大，但与晋、蒙、宁、陇四省交界，东临黄河与山西隔河相望，西接宁夏、甘肃，北

处毛乌素沙地南缘与内蒙古自治区鄂尔多斯市相连，南出金锁关过铜川进入关中腹地。

地理位置上，陕北占据了我国黄土高原的中心地带。地势由西北向东南倾斜，西北高东南低。地质上是在中生代基岩所构成的古地形基础上，覆盖新生代红土和厚层黄土，再经过流水切割和土壤侵蚀而成。^①基本地貌类型为原、梁、峁、沟，是经过地质变化、植被破坏、雨水冲刷、沟壑分割后留存下来的典型的黄土高原形态，因之多岷岭之地。

原、梁、峁、沟是黄土高原常用的地貌概念。“原”是黄土高原的平坦之地，在历史时期，原的概念要比现在大许多，史念海先生根据历史文献记载分析，周代的原要包括几个县的大小，因而有“大原”

的概念，现在已成为历史名词被人遗忘。^②“梁”是由原的不断遭受侵蚀切割而成，由于黄土层土质疏松，经暴雨冲刷，水土极易流失，在原本平整的黄土原上就会留下了一条条沟壑，隆起的长条形部分为梁，梁与梁之间是“沟”，梁再被纵横切割就成一个个像高土堆似的“峁”。这样的地貌概念，为黄土高原所独有，也只有黄土地质条件才可能形成这样的地貌。就古代的农耕条件而言，原的支离破碎，极不便于生活与生产，加上风沙大降雨少而集中，毁坏性较大，不利于农作物生长，这即成为陕北长期贫穷的一个自然根源。

图 1：陕北区域图。引自霍向贵
主编《陕北民歌大全》（2006）。



^① “陕北”，百度·百科，<http://baike.baidu.com/view/115898.htm/2012-02-16>

^② 史念海《黄土高原历史地理研究·前沿》，郑州：黄河水利出版社，2001 年版，第 2 页。

有学者对陕北高原的沟、梁、峁做过测量,统计数据为“梁峁坡度一般在 10° — 20° ,沟坡坡度 35° — 45° ,峁顶海拔高度1000—1200米左右,沟原相对高差在100—200米左右,有些地方集水切割比较严重,沟壑密度为1.2公里/平方公里—4~5公里/平方公里。”^①大原消失了,小原被切割了,想象中的原的平整和宽阔逐渐变得模糊,原的破碎样貌因其形状的不一逐渐衍生出带有典型特征性的一些词语概念,如崖、岔、梁、沟、圪崂、砭、滩、坪、台、湾等,既作为地貌的描述,也在地名中被广泛运用,如横山的党岔、府谷的碛楞、海北峁量、神木的乔岔滩、花石崖、榆林的鱼河峁、上盐湾、佳县的朱家圪、定边的白马崾崂、绥德的张家砭、清涧的将军沟、子长的栾家坪、延川的杨家圪台、洛川的王家圪崂等。

古代的黄土高原并不是现在这个样子,最迟在唐宋代以前陕北尚有大片的原始森林存在。若再往远古上溯,这里的自然条件应该是十分优越的,如横贯定边的白于山就“上多松柏,下多栎檀”(《山海经·西山经》)。就连1500余年前的匈奴铁弗部落头领赫连勃勃在取下长安城后,并没有留恋古城的气派与奢华,而是留太子驻守,自己则还师北上回到这“临广泽而带清流”、水草丰美的地方,“蒸土筑城”取名“统万”,试图“统一天下,居临万郡”,尽管弹指烟灰,但却留下了“大夏国”的美名。如果昔日的陕北遍地黄沙,到处沟壑裸露,赫连勃勃恐怕不会还师北上驻扎此地而聊做统一天下的美梦吧。有资料表明,直到20世纪30年代,陕北延安地区的安塞、南泥湾还生长有面积较大的森林。现在的神木县北部也保留有大面积的松树林。而位于甘泉县城南30公里东沟乡村直罗沟内的劳山森林,总面积52万亩,森林覆盖率80%以上,沟纵深达30余公里。

致使陕北演变为荒漠高原的原因,除了大自然的摧残与毁坏外,不同历史时期的军屯、戍边以及大量的流民迁徙垦荒是加剧陕北自然条件迅速恶化的另一重要原因。

陕北作为边关重镇被看待起自秦汉,唐宋不断加剧,现存一些营堡的最早建制就来自北宋时期。而真正的军事化发展则是到了明朝建国以后,为了阻挡退居漠北的金元残余势力的南下,明朝统治者在东起鸭绿江,西抵嘉峪关,绵亘万里的北部边防线上相继设立了九个边防重镇,其中延绥重镇就设在陕北,总兵先驻绥德,后移榆林,东西贯连三十六营堡,^②边墙内外墩台烽隧衔接千余里,成为稳固北方长城沿线的重要军事堡垒。有军镇、营堡就得有大量的兵丁驻守,因此,军队的调防、戍边、屯垦就成为陕北大量外来人口涌入的首个原因。军镇、营堡、边墙设施的建设,则需耗去大量的资材,因路途、时间等条件所限,建造中不可能长途调运只好就地取材以备军需。加之明朝政府鼓励流民到北地实边、垦荒,一时间不仅边墙附近的荒地大量开垦,并且一路向北蔓延,许多天然草地、草场也被当做荒地开垦。其结果一方面虽促成了粮食生产的大幅度提高,满足了军

^①秦燕《清末民初的陕北社会》,西安:陕西人民出版社,2000年版,第2页。

^②据新华网·发展论坛2011年9月20日公布的消息,明长城考古调查共发现史传的明长城“三十六营堡”实际上有44座,外加绥德城1座,共计45座。

<http://forum.home.news.cn/thread/88524670/1.html/2012-02-27>

需与民用,但另一方面却因过度开荒严重地破坏了自然植被,使之自然灾害连年累加。

历史时期流经陕北的河流并不算少,有黄河、无定河、榆溪河、秃尾河、窟野河、佳芦河、大理河、洛河、延河等,沿河地区往往也是早期文明的源头和聚集地,但由于温带半干旱大陆性季风气候条件,降雨较少,加之黄土、流沙淤塞,河水资源不断在萎缩。明清以来的大量屯垦对自然植被的严重破坏,致使这些河流旱季断流、雨季洪水泛滥,往往演变成为灾难的来源。直到 20 世纪中叶新中国建立,陕北的荒漠化一直受到社会的广泛关注,1999 年随着退耕还林试点工作的逐步开展,陕北的荒漠化改造才被纳入到议事日程中来,经过十余年的努力,陕北的绿化覆盖才略有改观并逐年上升,自然气候随之逐步转变。

气候方面,由于陕北西部有自北而南的子午岭,北部有大致呈自东而西的白于山,从地势来看,海拔愈高的地区年平均气温愈低,山地气温低于丘陵及河谷。由于陕北的许多县城和村镇均座落在河谷、沟道内,由于背风,其气温往往比高原面高。全区年平均气温在全陕西省持最低,约在 7~12℃ 之间。以东南部最高,西北部最低。等温线大致呈东北—西南向伸延。在佳县以南,临近黄河谷地,年平均气温>10℃,宜川以东靠近黄河地区气温更高些。而位置愈往西,年平均气温也就愈低,大致均在 8~10℃ 之间。如绥德 9.7℃,安塞 8.8℃,最西部的志丹、吴旗气温最低,均为 7.8℃。全年极端气温最低者属榆林一带的神木、靖边、横山、定边,冬季年均-20℃ 以上。

陕北黄土高原年平均降水量约在 300~700 毫米之间,但绝大部分区域在 400~600 毫米之间,仅局部地区多于 600 毫米或少于 400 毫米,全区平均约 550 毫米,年降水量明显多于其北的我国内蒙古草原区。年降水量分布的最主要特点是南部多于北部,延安一带为 550 毫米,最北的榆林一带 414 毫米。全区年降水量最少的定边仅 324 毫米,靖边、横山也都不足 400 毫米。仅子午岭南段及南部的洛川、宜君一带年降水量超过 600 毫米。本地区降水量不大,但降水强度却很高,夏季的 7~8 月,中雨、大雨时有出现,夏季的降水量往往集中在几天之内降完,暴雨在很多年分都会出现。对于农田水利设施极为有害,甚或造成严重灾害。据气象记载,榆林 1951 年 8 月 15 日一日降水量达 141.7 毫米,绥德 1964 年 7 月 6 日降水量为 133.0 毫米,洛川 1978 年 7 月 10 日降水量为 118.0 毫米。强降水是造成陕北水土流失的重要原因之一。

我国西北干旱区年平均风速多在 3.0~5.0 米/秒以上,陕北黄土高原虽不及此,但 4.5 米/秒以上的风速却时有发生,在北部有沙源的地区,如神木、榆林、定边、靖边一带,风力足可以使沙粒起动,由于有起沙风,再加上植被遭到破坏等人为的影响,使毛乌素沙漠逐渐南移,因而陕北北部沙漠化现象严重。

总体来看,古代的陕北自然条件较之于近代相对较好,宋元以后开始退化,特别是明、清以来的军垦与移民实边政策,致使林木长期遭到乱砍滥伐,草地无节制开垦,水土不断流失,昔日屯荒带来的短暂自给自足和殷实富裕的假象,由于自然资源的频遭破坏,很快就以灾情的连年加重而被打破,以至于,有清以来,

陕北已沦落为“山秃穷而陡，水恶虎狼吼，四月柳絮稠，山花无锦绣，狂风阵起哪辨昏与昼”^①的荒蛮之地。

第二节 陕北的地缘关系

陕北的地缘关系可以从内外两个方面来看，所谓“内”即指区域内千百年来由于地理条件改变、政治军事博弈以及经济文化发展等，造成的区域社会格局的不断变化。所谓“外”则指陕北在历史时期地处多民族绳结之地，近现代周边又与其他多省区毗邻，区域文化形成过程中的多向度交流和相互影响。理论上虽可以这么区分，但实际发展中的内外关系实际上是难以剥离的，要想辨清发生主导作用的因素常常显得十分困难，研究中只可择其要点予以分析。

毋庸置疑，陕北地缘关系建立的基础是自然地理条件。人类文化的起源都离不开河流，如古巴比伦与幼发拉底河、底格里斯河，古埃及与尼罗河，古印度与恒河、印度河，古中国与黄河、长江等，这是因为生命的孕育离不开水、空气和阳光，地球上是有水的地方就有人群，没水的荒漠就缺少人烟。世界上任何一个民族，在早期都是沿水而生、逐水而居。

陕北的无定河作为黄河的支流，不仅孕育了本地文明，而且成为中华文明形成中不可分割的一部分。现已查明，远在5万年前的河套人^②就生活在这一带，在萨拉乌苏河（无定河的上游，也称“红柳河”）流域留下了文明的遗迹。距今约5000—4000年的龙山文化遗迹在无定河两岸多处出现，虽然此河变化“无定”，但对华夏文明的奠基却能守恒，否则，我们不足以寻找和确认自己的远祖，而纠结于族源不清的困顿中。^③而华夏人文始祖轩辕黄帝生活的时代以及黄帝文化的形成与播撒，也与这片土地有着广泛的联系。据传黄帝族居姬水^④而成，播五谷，兴文字，作干支，制乐律，创医学，以其卓越的才能与贡献奠定了华夏民族的文明根基，成为天下拥戴的共主。黄帝得道升天后，后人在黄帝生活过的地方——陕北黄陵桥山，修建了衣冢墓以供历朝历代祭奠。史料记载早在先秦时就有祭奠黄帝的活动，《史记·卷二十八·封禅书》载曰：“其后百余年，秦灵公作吴阳上畤，祭黄帝；作下畤，祭炎帝。”^⑤桥山的黄帝陵园最

^①引自李德忠《三边新旧〈七笔勾〉》，《光明日报》，2005年5月9日B3版。

^②河套人遗址是法国人桑志华和德日进于1922—1923年，在今内蒙古自治区伊克昭盟乌审旗萨拉乌苏河河岸砂层中发现的。萨拉乌苏河是黄河的支流、无定河的上游（也被称为红柳河）。河套人遗址的地质年代属更新世晚期，也即旧石器晚期。“河套人”的体质特征接近于现代人，在人类的进化阶段属晚期智人。此后在宁夏的灵武水洞沟、陕西靖边的小桥畔一带，也发现有古人类的骨骼化石。经古人类学家研究，也属于三万五千年以前鄂尔多斯古人类化石。

^③新浪网2007年1月6日转引自《东方早报》一则题为《“河套人”生存提前3.5万年》的消息，其主要内容为：内蒙古鄂尔多斯“河套人”的生存年代距今约7万年至14万年间，比过去认为的年代至少提前了3.5年左右，原本在人类进化史上并不显赫的“河套人”，成为破解中国现代人起源之谜的关键，这个结论又一次引燃了2007年考古学界对现代人起源的争论。而在现代人起源的问题上，多地起源说和非洲单一起源说的争论由来已久。“河套人”的发现，填补了中国旧石器时代考古的空白，如果能在亚洲找到早于6万年前，具有现代人体质特征的古人类化石，就能把我国的晚期智人这一链条串起来。

<http://tech.sina.com.cn/d/2007-01-16/11411337679.shtml/2012-03-02>

^④即现在陕西省武功县漆水河。

^⑤畤，古代祭祀天地五帝的固定处所。

早建于秦代，经汉以后历代修葺和扩充建造后形成现在的规模。桥山所在地理位置，属洛河中上游，这一带是仰韶文化的重要分布区之一。

在陕西考古发现的四千余处史前文化遗迹中，陕北地区多达两千余处。而龙山文化遗址中陕北竟占到陕西考古发现的百分之六十多。可见，在华夏文明早期发展中，陕北所处地理位置由于其良好的生态条件，对黄帝文化或者说农耕文化的形成与发展所具有的重要催生作用。正是由于大河及其支流充沛的水源，黄土高原松软的、易于发展农业耕作的地质条件，以及适宜农作物生长的温带气候，使得这片土地成为孕育华夏早期文明的温床。

费孝通先生晚年的学术思想中，对于中华民族起源以及华夏文明的认识，一直提倡“多元一体格局”^①的概念，这就是说，中华民族的起源并非由单一的种族繁衍而来，而是生活在中华大地上的诸多民族不断混融荟萃的结果。陕北在历史时期的地缘迁移恰好印证了这样的观点。有史记载在陕北生活过的民族中，除汉族外还包括戎狄、匈奴、鲜卑、羌、党项、突厥、吐谷浑、回鹘、蒙。各民族在不同的历史时期，在这片土地上或刀枪剑戟混相交戈，或政治博弈封建割据，或屯荒开垦贸易往来……演绎了一幕幕的血腥风雨和杀伐场面。历史时期的华夏故国但凡和北方少数民族发生抵牾，似乎都脱离不开陕北这片土地。

在有文字记载的甲骨文献中，最早可见的信息是商帝武丁伐鬼方，据《周易·既济》载：“高宗^②伐鬼方，三年克之。”现今延安北部一带下辖的县镇大致为鬼方部族活动的地带。考古发现对此记载提供了有力的辅证，继20世纪80年代在清涧县李家崖发现距今三千多年前（公元前1300-800年间）的商周方国遗址后，近年来陆续又在李家崖附近发现六座方国石城。据报道这些石城各相距5公里~10公里，均匀分布在东西约20公里、南北约15公里、计约300平方公里的区域内，最远的城址距无定河入口40公里。石城均构筑在小河交汇处的险要山岭上。根据出土的龟鱼纹盘、蛇首剑、陶片等，专家认为李家崖遗址及其附近方国石城属于商末周初时期活跃于该地的鬼方族。^③基本与《周书》记载和“小孟鼎”^④铭文内容相吻合。

除鬼方以外，在先秦频繁出现在这一带的还有白狄（或白翟）和獫狁族。公元前550年白狄东迁后，獫狁逐渐壮大，不时入侵内地，成为周王朝的心腹大患，宣王虽命尹吉甫、南仲等出军征伐獫狁，也取得过很大胜利，但并未能抑制住西周王朝中兴后的衰落。到幽王时终以一场荒唐的献媚闹剧——烽火戏诸侯，尽失天子信誉和风范，招致西方犬戎和缙国的联手攻击而惨遭灭国之灾。西周灭亡后，獫狁便成了华夏民族最可怕的敌人，直到唐朝，中原民族还把一切西北游牧民族统称之为“獫狁”和“戎狄”。

春秋战国时，陕北原属晋国所有。三家分晋后，由于秦、魏先后图法变革，

^①费孝通《中华民族的多元一体格局》，《北京大学学报》（哲学社会科学版），1989年第4期。

^②高宗，殷代中兴帝王，名武丁。

^③呼延思正等《清涧发现6处商代石城为方国文化提供可贵资料》，《西安晚报》，2008年07月16日第8版。

^④孟鼎：传为清代道光初年于陕西岐山礼村出土，共大小两件。大孟鼎内壁铸有铭文19行291字，记述康王命孟管理兵戎，并赐给香酒、命服、车马及1700余名奴隶之事。小孟鼎铭文记述孟两次征伐西北强族鬼方之事，小孟鼎已佚，现存铭文拓本。

发展成为战国七雄中的两个强国。地理上两国相邻,黄河、渭水两河接壤的河西地带,就成为两雄相争的战略要地,数百年间,秦、魏为争夺这块战略要地不断兵戈相见。据史载,公元前 314-313 年,秦、魏发生了著名的“雕阴之战”,历时两年有余,最后以秦国获胜而告终。在军事上频遭打击的魏国从此开始走下坡路,一方面收缩防线,一方面割地求安,于公元前 328 年(魏惠王后元七年;秦惠文君十年),在秦国再次强大的军事攻势下,不得已将上郡 15 县全割割给秦国。

《史记》载曰“十年,张仪相秦。魏纳上郡十五县。”^①唐人张守节的《史记正义》中注曰:“今鄜绥等州也。魏前纳阴晋,次纳同、丹二州,今纳上郡,而尽河西滨洛之地矣。”^②(按,鄜、坊、丹、延等州,北至固阳,尽上郡地。魏筑长城界秦,自华州郑县滨洛,至庆州洛源县[今吴起]白于山,即东北至河西上郡之地,尽入于秦。)秦、魏之间的战争以疆域争霸的视角看,是通过战争的方式把原属于魏国的陕北大部分地区并入了秦国版图;而从文化的区域迁移看,陕北从此脱离晋(魏)文化辖属而归入或者说逐步融入到秦文化圈,尽管其依然保留有不少晋(魏)文化的遗韵,这是后话先不赘述,但这次战争事件在区域文化史上的影响却是十分深远的。

秦、魏雕阴之战虽大致上确定了陕北的区域范围以及归属,但由于其特殊的地理和军事位置,又成为此后历朝历代竞相抢夺和争斗的兵燹灾难之地。三国时天下大乱,曹魏虽挟持正统但无力顾及,陕北沦落匈奴人之手。此后的五胡十六国、南北朝时期北方政权相继强大、时兴时灭,频繁更迭与统辖,与中原王朝相互拉锯,直到明清还以边关防患为要务,大肆修建边城、军镇,调防军民戍边,使之本地区呈现出独特的军民文化混融的特色。仅从其行政区域的不断分割与演变,即能见出本地区千百年来混乱与纷争的局面。

撇开汉武帝鏖战匈奴的历史功绩不说,三国以后陕北及至广大北方地区,实际上长期处于少数民族政权相互迭起兼并的政局混乱境地。就陕北地区而言,先有东晋匈奴铁弗部族赫连勃勃在统万城建大夏国,在延安城东修筑丰林城。此后北魏于公元 427 年灭大夏,在境内设化政、阐熙、朔方三郡。西魏占上风后,设东夏州,领遍城郡、朔方郡、定阳郡、上郡;设北华州,领中部郡、敷城郡。于公元 546 年,增设长州及大安郡,改化政郡为弘化郡。于公元 552 年,撤朔方郡,另设绥州及安宁、安政、抚宁三郡。北周取而代之后,于公元 562 年(保定二年),增设银州及中乡郡。

隋开皇三年撤弘化、大安、阐熙、安宁、安政、抚宁、真乡郡,仍设夏(治统万)、长(治长泽)、绥(治龙泉)、银(治儒林)四州;605 年(大业元年)将绥州改称上州,二年延安南部设富城郡,后改为上郡,统五县(洛交、内部、三川、富城、洛川)。三年撤销州制,设立朗方、雕阴二郡。隋末唐初,地方豪族梁师都占据榆林,自称梁国。唐建立后改郡治为道治,灭梁师都,复设银、绥、夏三州,均属关内道管辖。618 年(唐武德元年)改延安郡为延州总管府,领肤

^① (汉)司马迁撰《史记·秦本纪第五》,北京:中华书局,1959 年版,第 206 页。

^② (唐)张守节撰《史记正义》卷五,《景印文渊阁四库全书》(第二四七册),台北:台湾商务印书馆股份有限公司发行,中华民国七十五年版,第 247-88 页。

施、丰林、延川三县，管南平、北武、东夏三州；改上郡为富州，领洛交、洛川、三川、伏陆、内部、富城六县。724年（开元十二年）增设麟州（今神木杨城）。742年（天宝元年）撤州设上郡（今绥德）、银州郡（今党岔）、朔方郡（今白城子）、新秦郡（今杨城）。753年（乾元元年）撤郡，复设绥、夏、银、麟四州。820年（元和十五年）宥州治所由内蒙鄂托克旗迁到今定边境内。后唐庄宗李存勖升府谷为州。至此，形成陕北北部六州统边的格局。五代时基本沿袭晚唐州治，无有太大变化。

北宋改路治，榆林属永兴军路（初名陕西路），绥州、宥州被西夏占据，后得失无常，南宋时又沦为金有，属鄜延路的一部分。1089年（宋元祐四年），升延州为延安府。元代设延安路辖绥德州、佳州，绥德州领清涧、米脂，佳州领神木、府谷。明代改设延安府，确立陕北边防重地地位，延绥镇为北方九边重镇之一，镇置先在绥德州，后迁往榆林卫。1505年（孝宗弘治十八年）九月设东、中、西三路管辖陕北军政要务，东路为神木道，领佳州、府谷、神木三州县；中路为榆林道，领绥德、米脂、清涧、吴堡四州县；西路为靖边道，领保安、安定、安塞三县，包括榆林地区的定、靖、横三县。清初仍设延安府，雍正年间设榆林府和绥德直隶州两个省辖行政区，延安府归绥德直隶州。

上述政区变化虽然纷乱，但仔细比较和分析，从中可看出如下规律：一是与政局的动荡密切相关。自西晋末年至南北朝两百多年的时间里，先后有大夏、北魏、西魏、北周等少数民族政权统辖于此，两宋后又先后被西夏和金占据。北方少数民族政权和中原历代封建政府间的长期拉锯战，是导致陕北政局变化多端、行政区划频繁变更的最直接原因。二是由于地处边关，因战略需要和政治统辖要求，行政区划在历代的调整基本上围绕着军事主题进行。比如赫连勃勃建立的国都统万城，在大夏灭亡后长时间内都是北方的重镇之一。此后北魏、西魏、东魏至隋、唐曾在这里置镇、州、郡。北宋初，党项人李继迁率领西夏军队以统万城为依托侵扰北宋，公元994年（宋淳化五年），宋太宗下令毁掉统万城，迁走城内居民，才使该城彻底荒废。再比如现在的榆林在商周时期为白狄（白翟）占据地，没有明确的地属，汉以后这一带的主要政治军事区域有银州、绥州、夏州、麟州，直到明初设立九边重镇时，延绥镇治所初在绥德州，1471年（明成化七年），在长城一带设置榆林卫，延绥总兵迁入榆林镇，领东西中三路后，榆林镇随之政治军事地位上升，遂成为陕北北部沿长城一带的军政中心。而现在统领陕北中南部的延安，尽管历史悠久，但直到后魏才设立延安郡，唐武德元年（688年）改延安郡为延州总管府。北宋以后，这里以其“边陲之郡”、“五路襟喉”的特殊战略地位，演变成抗金的前沿阵地，其政治军事统领作用越来越大，成为统辖陕北中南部的核心。范仲淹、沈括戍边抗击金兵就驻扎于此。

以上简要梳理让我们看到，陕北的地缘变迁始终伴随着血腥与杀戮，这是无法回避的历史事实，因为陕北地处关中农耕文化和北方草原文化的中间地带，战争杀伐实际上折射出不同文明的冲突。20世纪90年代，哈佛大学政治学教授塞

缪尔·亨廷顿（Samuel Huntington）提出了著名的“文明冲突”理论（Clash of Civilization）。“按照亨廷顿的说法，文明是一种文化实体，是一个社会规则演进到一定阶段的文化共同体，包括经济形态、政治形态和文化形态在内的社会形态是文明的表现形式。”^①那么，表现在古代游牧民族和中原农耕民族间的长期冲突，其根本是经济冲突也即生存冲突。草原游牧民族长期以来逐水草而居，过着漂泊、迁徙的日子，牧业生产几乎全靠大自然给予，年馐好则水草茂密羊肥马壮，年馐差则草枯河干马瘦羊小。颠沛流离的游牧生活养成了草原民族剽悍、坚韧、善斗的粗犷个性，其生存的掠夺性、侵占性似带有先天的成分，尤其是在畜牧业生产力相对较低的古代。而内居中原的汉民族，由于占据黄土高原土质松软、气候稳定、温度适宜的生态环境，长期以来逐渐形成了精耕细作的农耕生产方式，较之于草原牧业相对要先进，加上土地产量高、可以养育较多的人，经济条件呈上升趋势，与相邻草原经济形成较大差距，于是成为北方草原部族经常觅食和掠夺的对象。

有学者认为：“由于人类的本性，不管哪种文明形态都会有着程度不同的扩张的愿望，只是表现的形式不一样而已。在中国历史进程中，由于游牧文明在军事上长期占有着相对的优势，这使得中原农耕文明的扩张本能局限于农耕区之内，具体表现为开垦荒地，增加可供耕作的土地。而游牧民族的扩张本能则表现为对农耕区的不断侵入，具体的形式是掠夺农耕区的具体形式的财富，然后退回草原大本营。”^②这就是说农耕文明的扩张力是内趋的，通过生产力的不断改造和进步，加强了人与土地的关系并趋于稳定性，使之土地最大化地能为人服务，以达到不断强大；而草原文明的扩张力则是外抑的，不强求草地与人的固态关系，而以不断游走的方式追逐丰美的水草，以武力的方式掠夺农耕文明的现成果实，其发展呈不稳定性。历史时期的陕北格局恰好反映了两种文明在此的强烈冲撞。

有冲撞就会有融合，当一方势力过于强大了，那另一方势力就会从对抗转化成依附，选择“适者生存”而保存实力；当弱小的民族一旦崛起，就又会打破暂时的平静，引起新的摩擦，除非一方被另一方彻底征服或吞并。这不只是一般生物的基本生存法则，也是人类社会不断变异和发展的规律。不仅反映在北方少数民族内部的血拼和继承关系上，也反映在中原农耕文明和北方草原文明的相互碰撞与融合上。历史时期的陕北就处在这两种文明不断摩擦的中间带，其域内各州、各郡、各县治所及统辖范围等之所以不断分异与融合，全因于这片土地上的政局变化与发展所致。

除了上述影响陕北地缘关系发生变化的重大历史事件和朝代更迭外，还有一个值得注意的方面，这就是大量的人口流动和迁徙因素。历史时期的陕北住民问题比较复杂，简单看来，由于黄帝氏族在此广泛活动，陕北的土著来源与黄帝氏族具有血亲关系已毋庸置疑，现横山县党岔义渠乡大部分村姬姓居多即可说明一定问题。然历史时期的陕北与不少少数民族长期混杂相居也是不争的事实，仅从

^①陈德正《古代文明的冲突与融合》，《聊城大学学报》（社会科学版），2009年第1期。

^②游泓《从社会学视角解读〈狼图腾〉中草原文明与农耕文明的博弈》，《理论月刊》，2009年第2期。

一些姓氏如白氏、黑氏、呼延氏、折氏、孤独氏、宇文氏、包氏，或地名如神木的大保当（蒙语指灌木丛草滩）、宜川的库利川（匈奴语“库利”）、渭牙川（稽胡族称水木为牙川）、榆林的白家伙场（伙场即伙盘，边民租耕蒙人土地为伙盘地）、洛川的上乞佛村、下乞佛村（乞佛疑为乞伏，古鲜卑姓氏）、富县的曲男村（曲男疑为屈男，古西羌族姓氏）等遗存即可见出一斑。^①

陕北的人口情况在历史上的跳动非常大，应该与周边少数民族的活动关系密切相关，当西北部少数民族不断内服时，陕北的人口会呈显著的上升趋势；而当边陲战事连连，人口往往会因战事消耗和逃离而锐减，这取决于陕北独特的地理位置，经常会因战争的原因导致人口的大幅度变化。这种人口的变动不外乎三个主要方面，即军民屯田、移民实边和少数民族内服安置。

屯田制是我国封建社会的一种强制农民或士兵耕种国有土地的制度，一方面可就地解决军需问题，一方面可大量安置流民，国家通过征收一定数额田租的方式获得利益。该制度源于西汉，到曹魏时形成一套完整的制度。西汉名臣晁错曾建议汉文帝“募民徙塞下”云：“陛下幸忧边境，遣将吏发卒以治塞，甚大惠也。然令远方之卒守塞，一岁而更，不知胡人之能，不如选常居者，家室田作，且以备之。以便为之高城深堑，具藁石，布渠答，复为一城其内，城间百五十步。要害之处，通川之道，调立城邑，毋下千家，为中周虎落。先为室屋，具田器，乃募罪人及免徒复作令居之；不足，募以丁奴婢赎罪及输奴婢欲以拜爵者；不足，乃募民之欲往者。皆赐高爵，复其家。予冬夏衣，廩食，能自给而止。”^②文帝接受了他的建议，于是，于公元前169年（文帝前元十一年）开始实施，这是史载汉代徙民实边的开始。

西汉从文帝到武帝“募民徙塞下”多次实施，如公元前169年（文帝前元十一年）、127年（武帝元朔元年）、121年（元狩元年）、119年（元狩四年）、111年（元鼎六年）。特别是元狩四年这一次，由于关东地区连年遭受水灾，大量流民无家可归，“乃徙贫民于关以西及充朔方以南新秦中”，人数高达72万多人。这次迁入上郡、西河郡的移民主要被安排在今陕北地区，其人数至少有10万之众。（《汉书·武帝纪》）由于实施兵民结合的屯田制度，既减轻了国家的兵饷负担，又保证了边境的安全，使之汉代西北边境一带的经济文化得到了迅速发展。

除内地流民迁徙外，西北部少数民族在不同时期也有大量内迁的。如西汉武帝时，北击匈奴致使其势力大减，致使西域36国逐步摆脱匈奴的控制，龟兹即为其中之一，且一贯与汉朝修好，武帝将内附的龟兹部落及徙民安置在今榆林城北，设“上郡属国都尉”治，并以龟兹族名呼其为龟兹县。《汉书·地理志》“上郡”条曰：“龟兹，属国都尉治，有盐官。”师古注曰：“龟兹国人来降附者，处之於此，故以名云。”^③尽管，龟兹县故城已逝，具体位置以及何时置县史学界存

^①可参见刘育林《陕北地名札记》，《延安大学学报》（社会科学版），1998年第1期。

^②（东汉）班固撰、（唐）颜师古注《汉书卷四十九·爰盎晁错传十九》，北京：中华书局，1964年版，第2286页。

^③（东汉）班固撰、（唐）颜师古注《汉书卷二十八下·地理志第八下》，北京：中华书局，1962年版，第1617页。

有争议,^①但龟兹人内服于汉朝并得到安置却是不争的事实。

东汉改变了西汉对西域的怀柔安抚政策,而代之以分离瓦解的办法解决少数民族关系问题。东汉初即有大量羌族部落被迫迁入内地,“如建武十一年,陇西太守马援击破先零羌后,就将其降众强制迁往天水、陇西、扶风三郡;永平元年,又将烧当羌七千口迁到三辅。这种内迁羌族降众的政策,为东汉历代统治者所继承。”^②其中有一部分迁入陕北,在上郡、北地、西河、安定诸郡均有不少羌人。

较之于两汉,有唐以来也曾多次往陕北迁徙少数民族居民,陕北是突厥人内迁的主要地区,《旧唐书·突厥上》载:“咸亨中(公元670—674年)突厥诸部落来降附者,多处之丰、胜、灵、夏、朔、代等六州,谓之降户。”^③其中丰、胜、夏三州即陕北一带。而党项羌在隋朝即开始内附,唐朝时,逐渐集中到陇东、陕北一带,包括灵州、庆州、夏州、银州、绥州、延州、胜州等。仅公元635年(贞观九年),唐开河曲地为16州时,党项内附者就达34万口之多。唐末,党项族宥州刺史拓跋思恭镇压黄巢起义有功,获赐“定难军节度使”,后被封为夏国公,赐姓李,领地辖境包括夏、银(今陕西榆林东南)、绥(今绥德)、宥(今靖边东)、静(今米脂东)等五州。

陕北人口在明清有了较大幅度提升,其中一个重要原因就是与明代的屯边和移民潮有关。明王朝建立后,为对抗退居漠北的金元残余势力,在东起鸭绿江,西抵嘉峪关,绵亘万里的北部边防线上相继设立了九个边防重镇,延绥重镇即其中之一。因此,从明初到明中叶陕北一带有大量的军屯户存在。据曹颖僧辑录的《延绥揽胜》中载:“按《明会典》:延绥居天下九边之一,地当蒙套,防御冲要。当时经制官兵计五万五千三百七十九员名,马、骆驼三万三千一百五匹。沿边各营堡为守了军、马兵、步兵等名目,各营堡多者二三千名,少者七八百名不等。故其地土著人民,皆自晋、豫、鲁、燕各省防屯抽调而来,今之沿边各县田赋百户诸名,均系当年统兵军官人员(如马昂为延绥总兵,白堂为宁夏总兵)。”^④这些调防而来的各地官兵,久而久之或与当地土著通婚定居混融,或卸甲落地为民,逐渐演变为一代又一代的土著。秦燕在其《清末民初的陕北社会》一书中,专辟章节论述了陕北明清时期的人口流动情况,转引了《横山县志》、《绥德州乡土志》等文献中一些大户的家谱内容,如横山响水曹氏、米脂吕氏以及居住在大、小理河川的郭、杨、张、袁、赵氏等,其先祖都是明代戍边的官兵羁留后转变成当地土著的。^⑤

当然,陕北住民也有外迁的,基本是战乱或自然灾害所致。民不聊生,死亡或逃难外迁者不在少数。如“嘉靖二年(1521),鞑靼入境,安定城野无人,民

^①一般认为龟兹人内附及龟兹县设置在西汉武帝时,但也有学者最新研究认为在西汉宣帝神爵年间。而龟兹县故城地址,侯仁之先生认为在榆林北郊古城滩遗址,吕波推测在榆林榆阳区高墩遗址。参见侯仁之、邓辉《中国北方半干旱区历史时期环境变迁研究》,北京:商务印书馆,2006版,第135页。吕波《两汉上郡龟兹县考略》,《榆林学院学报》,2011年第1期。

^②转引自高荣《论两汉对羌民族政策与东汉羌族起义》,《广东社会科学》,1998年第3期。

^③(后晋)刘昫等撰《旧唐书·突厥上》,北京:中华书局,1975年版,第5178页。

^④曹颖僧辑录《延绥揽胜》(校订本),榆林市黄土文化研究会,2006年,第45页。

^⑤参见秦燕在其《清末民初的陕北社会》一书中相关论述。西安:陕西人民出版社,2000年版,第6-7页。

皆逃。”（《子长县志》，陕西人民出版社）陕北的主要自然灾害是旱灾，明嘉靖九年（1530），“四月，陕西大饥，延绥、榆林诸处，凶歉连岁，人烟几绝，至有研木屑石以食者。”（朱国祯《大政记》）“隆庆六年（1572），延安大旱，饥，人相食”（《陕西通志》，万历三十五年）其它灾害造成的难民逃亡也不鲜见，如“崇祯九年（1636），冬地震，房物倒塌伤人不计其数；民逃亡。”（《延安地区志·自然灾害》，西安出版社）清朝也不例外，康熙十九年（1680）接连三年大旱，民罹奇荒，逃亡过半。光绪三年（1877）遭百年不遇大旱灾，粮价腾贵，饿殍载道。正是这些灾害造成了陕北人口的锐减，甚至“赤地千里，井邑空虚”，成为明初、清初往陕北移民的直接原因。

根据以上分析，可以把陕北的住民主要来源划分为四类：土生土长、少数民族内迁、军屯转民、外省移民。现在我们已经无法确认其中哪部分人到底占据了多大比例，但如果我们把明清以前居住在此地的都算作陕北土著的话，那么，军屯户和移民户肯定占据了其中的绝大部分。尽管，历史时期陕北大多数时间里（如先秦、三国、五胡十六国、东晋、南宋等）均为北方少数民族所占据，但经不住战乱、灾祸的摧残和消耗，明清的军屯、移民才使得陕北的人口得以大幅度补充。这就导致了历史时期的陕北虽为少数民族占据居多，但生活在这片土地上的却是以汉族居民为主体的社会聚落事实。因此，梳理陕北区域的地缘关系不可能不考虑这方面的因素存在。

历史时期的陕北地缘关系形成，经历了史前古人类奠基，黄帝族文明启蒙，北方少数民族入主、割据，中原历代王朝统治，到明清已沉淀成以延安为地方政治中心，以榆林为边防要地，融军政与民事为一体的特殊文化区域；形成了以农耕为主体以畜牧业为辅助的、带有鲜明过渡特色的生产关系与社会关系格局。并且，由于历史时期各方面积淀与文化机遇不同，区域内的发展存在着差异，显现出一定的亚区特征，可做进一步梳理。

第三节 陕北的亚区划分

亚区概念在文化地理学研究中，指的是相对于行政中心区域而言次一级的文化区域。比如陕西行政区从行政区划来说包括十个地级市、一百多个区县。但从文化地理划分，由北到南由于自然地理、气候、人文等因素，陕西可划分为陕北黄土高原、关中渭河冲积平原和陕南山地丘陵地带三个区域。如果我们把整个陕西看做一个大的文化区域的话，那么下分的这三个区域就可看做次一级的文化亚区。较之于自然区域、行政区域，文化区域的划分既和前二者关系紧密，但也存在自身的特殊性。自然区域划分是基于自然地貌、气候条件进行的纯物理划分，行政区域划分是满足于政权统治和管理需要进行的人为划分，而文化区域划分则是基于被感受到的文化地理认同范围所进行的划分。因此，被感受到的文化区域既有和自然区域、行政区域重合的情况，也有和前二者不重合的情况，陕西就属于后者。由于自然地理条件的优越，历史上无论陕西是否建省，关中地带一直在

陕西区域里占据着核心地位,并且一度由于封建王朝在西安及其附近建都,还成为全国的政治经济文化中心。而陕北、陕南亚区由于受自然地理条件限制,历史时期开发的程度不相一致,文化上与关中形成较大的差异,故为陕西的南部和北部亚区。

即就是在同一亚区内,由于自然地理位置的不同,历史上重大事件的影响差别,以及环境、人文、民俗的影响,还可进一步分成更次一级亚区,如陕北的榆林、延安;关中的渭南、宝鸡;陕南的汉中、安康等。这些亚区的形成既与历史上的战争、人口迁徙、商贸聚集有关,又和历朝历代的行政统治相联系。陕北作为陕西的北部亚区,由于前文所述自然条件、地缘关系之影响,在区域内的八万余平方千米的土地上,经过几千年的历史和文化聚集,沉淀出整体上虽然相近,但南北不尽相同、东西存有差别文化景观。近年来有人提及的“绥米文化圈”“延鄜文化区”,抑或“北榆林”、“南延安”、“东佳吴”、“西定边”等皆是地域文化亚区识别的具体反映。而结合历史以及民俗、语言等因素,对陕北区域做出较为清晰、准确的更次一级亚区的划分,对于进一步认识和把握陕北区域文化特征及差别具有铺垫作用。

现在的陕北,依照陕西行政区划分为延安和榆林两个地级市,前者占据陕北的中南部地理位置,辖一区十二县;后者占据陕北的北部地理位置,辖一区十一县。这样的行政格局早在隋代已显雏形,隋政府在陕北地区主要自北向南设有上郡、雕阴、延安三郡,唯独西北定边、靖边一带划归朔方郡。此后各代根据自己的政治统辖需要,不断化小或复大,如唐分隋郡为州,宋金又和州为军,元本就来自北方,无须担心边患,干脆只设延安一路,不仅统辖陕北高原还连带毛乌素大沙漠,而明因之和蒙元残余势力的对抗,北部边墙再次成为焦点,使之榆林镇逐渐壮大,不仅固定了陕北北部边界,而且使得陕北北部的行政地位得以擢升,至清雍正年间,已设有榆林府和绥德直隶州两个省辖行政区,延安仍为州府建制。至此,陕北的行政格局大致已定,即北部以榆绥为中心、中南部以延鄜为中心,与今天的地市行政区格局基本吻合。

陕北地区的行政区域在历史时期之所以频繁发生变化,除了历朝政府的统治需要外,更与陕北的特殊地理位置相关,“陕北黄土高原长期地处边塞,其政区疆域的变迁亦与此有关:统县政区秦汉时呈南北纵向,便于由南向北控制。宋明则沿边墙设置军事性政区,此际政区多沿长城东西延伸。”^①这就说明,历史上陕北区域的发展与变迁,其际遇与政治的多变关系甚为紧密,这不仅体现在历史时期,即使 20 世纪依然在往下延续,这是后话在此不赘述。

以上仅是从行政区划沿革的角度,简明地梳理了历史时期陕北区域内的亚区形成与划分。实际上,文化亚区的划分并非这么简单,尚有其他许多因素相互掣肘,需度量参酌后才可较准确地框定各亚区的域界,反映文化上的差异存在,因此,有必要从更多的方面予以考量。

^①张晓虹《文化区域的分异与整合: 陕西历史地理文化研究》,上海: 上海书店出版社, 2004 年版, 第 28 页。

一、历史延留的划分

“历史延留”是指一定时期内形成的相对稳定的区域存在事实。陕北尽管远在秦汉时期即已纳入中原王朝统治版图,但由于各时期特殊的政权背景以及统辖力度,陕北常常处于得而复失、失而复得的境地,区域界限实际上并不稳定且不明朗、不清晰,直到明清尚有变动。然而,在陕北现有区县中,以今名可上溯并且保留一定县域范围的却并不在少数,如绥德(绥州)、米脂(银州)、神木(麟州)、府谷(府州)、靖边(夏州)、清涧(青涧)、安塞(高奴)、富县(鄜州)、延安(延州)、黄陵(中部)等,都是些具有相当历史积淀的古老县镇,其中,最早的可上溯到秦汉,至迟也在唐宋。还有一些虽然行政归属多变,甚至几易其名,但基本的县镇境域轮廓却是相对固定的,这就为此后更次一级的文化区域形成打下了基础。

分析来看,北部以绥德为中心向周围辐射,到明清转移到榆林,构成榆绥区块。绥德的县制可追溯到北魏时期,在今绥德县东设有政和县,县西属魏平县,属东夏州之朔方郡。西魏废帝元年(公元 552 年)在今县城设绥州、安宁郡和上县。绥州辖安宁郡(州治)、安政郡和抚宁郡,一直到明清,绥德都是北部陕北的州府重地所在。该区块历史上和北方少数民族接触最多,深受边蒙、雁北文化影响。往南是以延安为中心向周边辐射的陕北中部地带,延州和延安之名始见于《隋书》,隋炀帝大业三年置延安郡,唐武德元年(公元 618 年)改延安郡为延州总管府。此后州府建制一直延续到明清,是中部陕北的政治经济文化中心。延安地区早先也为少数民族游牧境地,但宋明以后牧区北退,该区域受关中农耕文明影响不断加深。再往南即是以富县为中心向四周辐射的陕北南部地区,富县在秦时为雕阴县地,唐武德元年(公元 618 年)在洛交县城兼设鄜州,辖三川、直罗、洛交 3 县,元代撤洛交、直罗 2 县,属地归鄜州直辖,开始奠定今富县之疆域。1964 年因“鄜”字生僻,改为富县。富县是最早和中原文明发生联系的区域,该区域深受农耕文明养育,后来延安逐渐强大地位升高,延鄜常被看做一个文化区域。

以上反映出,历史时期随着中原王朝统治的逐步强大,农耕文明向北部草原文明不断蔓延,该区域农耕和牧业分界线在一步步往北移挪。农牧分界线先秦时基本处在现延安、延长一带,到了明清已北移到靖边、榆林长城沿线。这即是中原农耕文明不断北扩的结果,也是后来各区域文化发展变化的直接原因。根据历史延留及其文化沉淀来看,整个陕北可分为北部榆绥、中南部延鄜两个亚区。北部亚区农牧业比重中的畜牧业成分大于南部亚区,南部亚区受中原农耕文明影响的程度要大于北部亚区。在自然地貌条件上,北部亚区的沙化程度远高于南部亚区,而南部亚区的山峁、沟壑要远多于北部亚区。

二、方言语音的划分

文化地理学研究中,方言问题是仅次于自然地理的一个重要分析指标,而常常在认定文化区域的过程中,方言还是其主要的参照因子。方言具有文化表征意义,方言是很多文化现象的促成基因,尤其对于听觉艺术而言。

依照方言区划分,陕西根据与周边省份交流相互影响的情况,一般分为三个方言区:关中官话区、北部晋语区和秦岭南部西南官话区。撇开其他方言区不谈,仅陕北方言来说,足以说明历史时期黄河东岸的山西晋文化圈对陕北区域的影响。当然,历史上的陕北本就属于古晋国领地,如果说影响的话大概早在战国时期即以成型。但这毕竟是期期不可及的遥远历史,更何况后来曾经多次有少数民族政权及内服的少数民族人民居住和生活在这里,其影响应该更大于早期晋国的统治。然事实却是以晋语为陕北方言主导,历千年而不衰。张晓虹在综合了罗常培对唐、五代西北方音研究和李范文对宋代西北方音研究的成果后认为:“唐宋时期陕北方音是一种类似今晋语的方言。”^①那么,明清以后有关陕北方言的记载就多了,如清朝光绪年间的《米脂县志》载:“米脂语言类直隶之宣化,山西之代州、大同等处,与汾州、永宁虽接壤却不相似也。”^②

现代方言研究视陕北为晋语方言区的重要指标就是古入声的存在,这也是晋语方言的主要特征。刘育林先生在分析了陕北方言的分布区域及晋语特征后认为,现陕北榆林、延安两个地市级行政区所辖的二十五个区县中,除南部的富县、宜川、洛川、黄陵、黄龙外,其余皆受到晋语方言影响。^③张晓虹的分析结论基本持同,但根据陕北方言中受入声浸润的轻重程度不一将其分为五个片,^④并且认为地处陕北最西部的定边受陇东方言影响较大,不属于晋语方言区而属于秦陇方言区。据此,可以得出结论,陕北方言整体上属于晋语方言区,但因其所受周边方言区影响的程度不同,大致可划分为三个亚区:以北部榆林和中部延安的北部区县为主的晋语方言区;以延安南部五县为主的关中官话方言区;以及以西部定边为主的秦陇方言区。

以方言微差所划分的文化亚区,一定程度上反映了历史上陕北地区与周边省份区域的交际情况,其中晋语方言之所以影响广大和深远,除了历史上的区域归属外,更重要的是明清以来山西移民潮带来的文化延续和影响,以及与陕北北部隔河与山西相望、民间频繁交流往来以及密切的商贸交易都有关系。“城镇有贸(易),尽山西及本省韩城人为之”;^⑤“商贾率多晋人,邑之入伙者甚寡,任其盘踞涣猎坐致奇赢。”^⑥县志里的记载足以反映出山西商人在陕北的活跃程度。

三、婚丧岁时民俗的划分

亚区域划分中,民俗文化因其特征性一向受到重视并作为被参考的依据,尤其在乡村文化层面。而乡村民俗文化中,婚丧岁时活动最具典型性和代表性。

^①张晓虹《文化区域的分异与整合:陕西历史地理文化研究》,上海:上海书店出版社,2004年版,第172页。

^②(清)高煦修纂《光绪米脂县志·风俗四》,《中国地方志集成》,光绪三十三年刻,据抄本影印,南京:凤凰出版社,2007年版,第410页。

^③刘育林等《陕北民歌与陕北方言》,《中国音乐》,2005年第1期。

^④自北向南依次为榆林片、佳吴片、清涧片、绥德片、延安片。参见张晓虹《文化区域的分异与整合:陕西历史地理文化研究》,上海:上海书店出版社,2004年版,第162-163页。

^⑤安庆丰修、郭永清纂《民国安塞县志·风俗志》,《中国地方志集成》,民国三年铅印本影印,南京:凤凰出版社,2007年版,第226页。

^⑥(清)钟章元修、陈第颂等纂《道光清涧县志·风俗》,《中国方志丛书》,道光八年抄本,台北:成文出版社有限公司,民国五十九年版,第42页。

在陕北，有关婚娶的缔约以及迎娶过程，其繁琐一点不亚于北方其他区域，并且运行的程序也大致相仿，但有所区别的是表现在婚娶缔约以及迎娶过程的侧重点上的不同。一般而言，陕北的婚姻重缔约而轻迎娶，要经过合婚、送财礼、纳采、议话、下礼、喜头、送衣裳等过程，才可进入实际的迎娶阶段。虽然县志中记有“丰俭不等从不言财”^①或“大家不言聘金小户讲财礼”^②，但基本的程序却一样不能少。由于大多数男家至迟在孩子十四五岁上即已缔结婚约，除了最初的下聘礼，在尚未正式迎娶的交往阶段，每年都要向未婚妻家馈赠聘礼，如“两姓结亲之后，每值岁终馈妇家羊一只，名曰‘助年羊’，嫁后乃止。”^③“缔姻后，男家与女家置羊酒三载，谓之‘追节余’，遇时节各以酒肴通殷勤。”^④财礼成为妻家的财资来源，而夫家则为此背上沉重的经济负担。之所以如此，与陕北地区的经济贫瘠有关。而在各县志中每每提及的民风美德“婚姻凭媒妁不论财”，实际上只是古朴遗风在人脑中的理想回味。至清代、民国时期，陕北地区婚姻的缔结是以经济为衡量杠杆的，娶不起妻或舍不得财的人家只好剑走偏锋，从而演绎了一出出买卖婚、坐堂招夫、入赘为婿等不平等的扭曲婚姻关系。就连时人也多有不齿和评判，“事有非偏，行而昔有之今仍未改者，为沿习延风淳朴而过，间近椎鲁不审，是非不察利害，一时迁就，终或噬脐。如女失夫守节为上，再醮不禁，乃至筹两便，以夫从妇而似赘非赘者名曰‘坐堂招夫’，意以抚子理家，日久成就，不知后夫心属两头，有藉以营私者，有假外不归者，有不以年限引妇以逃者……”^⑤当然，这样的婚姻关系虽然反映的是历史时期的民间陋习，但也从另一个侧面折射出陕北地区当时的经济状况之恶劣、生活环境之窘迫，以至于社会风气败落，淳朴古风尽失。

翻阅明清县志统共来看，从陕北各地的婚俗活动中可看出古代三书六礼的延续。其实，陕北各地在婚俗上的差别并不很大，都要经过合婚、送财礼、纳采、议话等过程后才能进入到实际迎娶的阶段。比较来看，南北差别主要体现在婚姻缔约前，南部县境一些乡间还保留有古代的“冠礼”，“与子娶妇之前三日，先命之拜见宗族尊长，尊长酌以酒。至夕，自为酒食，招亲戚族党饮食，其父为之加冠。次日，用红纸书写‘乳名某，今值弱冠，更名某’，贴于门首。”^⑥而延安以北县境大多“冠礼久废”，仅“士大夫家有于迎婚之先具衣冠拜祖先父母”^⑦的礼仪变通。其次，南部县境男女双方交换的庚帖中，女方的“允贴”中除报有生辰八字、姓字名谁外，还“附有红布带一条”，名曰“缠带”，送给男子缠腰，谓之

^①（清）高照煦修纂《光绪米脂县志·风俗二》，《中国地方志集成》，光绪三十三年刻，据抄本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第407页。

^②严建章等修纂《民国米脂县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三十二年铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第123页。

^③（清）高珣修、龔玉麟纂《嘉庆葭州志·风俗志》，《中国方志丛书》，嘉庆十四年修，民国二十二年重刻石印本，台北：成文出版社有限公司，民国五十八年版，第180页。

^④（清）洪蕙纂修《嘉庆重修延安府志·习俗》，《中国方志丛书》，嘉庆十年刊本，台北：成文出版社有限公司，民国五十九年版，第277页。

^⑤同④，第278页。

^⑥余正东修、黎锦熙等纂《民国洛川县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三十三年泰华印刷厂铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第513页。

^⑦同①，第407页。

“通礼”，寓意婚姻从此畅通，双方不易反悔。^①北部县境未见有此礼。再者，南部一些县境在婚礼仪式中，有唱“拉枣歌”的活动，“过门时，持枣刺接轿，唱‘拉扫帚歌’”，以求热闹、吉祥。

桌子挪轿腿朝天，红布蓝布围一圈。

拉轿的驴子实在欢，走一岭来转一弯。

大轿来到大门前，枣刺连忙手里拿。

枣刺花开绿叶儿，媳妇叫做桂姐儿。

枣刺上边有枣儿，媳妇穿的红袄儿。

枣刺上边有兔儿，媳妇穿的红褂儿。

枣刺上边有勾搭，娶下媳妇是个福圪塔。^②

而北部的神木县有“背圪圪”的习俗，“及抵胥家，将新妇扶上炕隅，向吉方背坐，车夜不睡，灯火不熄，谓之‘背圪圪’。”^③而横山、府谷一带的“压幃”^④也属于同类习俗。无论“背圪圪”还是“压幃”，其实都是希冀新娶回的媳妇能给夫家带来好运和福气。

但无论南部还是北部县境，在迎娶媳妇时往往随宾客“张乐往迎”或“鼓乐道引”，特别是迎亲大唢呐憋足了劲，吹的是欢天喜地、龙腾虎跃，非为奢华而求热闹红火。

相对来说，丧礼活动则要简单一些并且务求俭朴。“凡初丧，具棺陈敛，衣或五袭或七袭或九袭称‘家有无’，既敛成服。以白布为衣履，衰经（音摧至）多不备三日七日而殡。”^⑤所谓“家有无”可理解为根据自家的情况安排和决定丧事祭奠的规模和议程。相比较而言，士族乡绅家族多行五服之礼，而一般庶族因财力所限不得已简约从之。“多从其杀，以图简便易行，然亦不大戾于正色。”^⑥甚至有“贫寒之家，则薄棺掩尸，隔宿即葬。”^⑦以至于因葬的太匆忙，加之地方风俗棺不置盖加钉，而出现新埋之墓频频被盗事件，导致丧主于不孝的尴尬境地。

“父母死，三日而殡，必加盖下钉焉。洛俗相沿，或不下钉，封藏不固，或被狼餐，其害当有不忍言者，且葬期太促，衣出冢中，完好如新，以此而遭发掘，悔憾何穷，慎之慎之。”^⑧

^①余正东修、黎锦熙等纂《民国洛川县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三十三年泰华印刷厂铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第514页。

^②余正东修、吴致勳纂《民国黄陵县志·风俗志》，《中国方志丛书》，民国三十三年铅印本，台北：成文出版社有限公司，民国六十五年版，第371、374页。

^③王致云修、朱燮纂、张琛增补《道光神木县志·风俗》，《中国地方志集成》，道光十一年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第481页。

^④“合巹之夕，新房屏绝外宾出入，严守门户，名曰‘压幃’，且是夕，男女俗忌交语，秉烛达旦。”参见刘济南等修、曹子正纂、曹思聪续纂《民国横山县志·风俗志》，《中国方志丛书》，民国十八年石印本，台北：成文出版社有限公司，民国五十八年版，第402页。

^⑤（清）侯昌铭纂修《光绪保安县志略·民质篇》，《中国地方志集成》，光绪二十四年抄本，南京：凤凰出版社，2007年版，第190页。

^⑥（清）钟章元修、陈第颂等纂《道光清涧县志·风俗》，《中国方志丛书》，道光八年抄本，台北：成文出版社有限公司，民国五十九年版，第41页。

^⑦同①，第517页。

^⑧（清）刘毓秀修、贾构纂《嘉庆洛川县志》，《中国地方志集成》，嘉庆十一年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第441页。

当然，也有比较讲究丧葬服礼的。陕北南部县境的一些殷实家庭“（丧礼）重服制，凡在五服以内，卑者均着白粗布，履糊白纸。堪舆家就歿者之生辰八字，推算出殃之日期时辰，届时，全家避之他处，名曰‘避殃’。及葬，有以砖箍窑者，有挖土窑者。衣裘棺木，称家之有无。（祭礼）歿时五七、百期，或一二三周年，均行之，仪式为初亚终三献礼，献牲酒及时果。”^①不仅如此，一家有丧事，众家相呼应，“临葬亲友多设路祭。”^②而且，特别看重风水，注意服期内的祭奠，“随涣阴阳择日相地入葬。逢七或延僧诵经、就寺、拜忏，三七五七也如是。”^③

综其上述材料可以见出，陕北的丧葬风俗整体上是务求俭朴、不尚奢华，但南北部县境还是有所差别，越往北越持俭，如地处边塞的靖边，甚至“坟不择地，各就左近荒山葬之……不修院墙，不树碑碣，蔓草宿烟，转瞬即不知为谁何。”^④而越往南特别是靠近关中的县境，如黄陵、洛川则有因循旧制之遗风，一些议程甚至和关中丧俗相接近，如“遵五服”、“延僧诵经”、“看风水”、“避殃”、“路祭”等。家境殷实的“自初献至终献，皆奏乐；祭品丰厚，多至数十事。”^⑤其繁琐和简约的区域分布基本和婚礼仪俗相同。

岁时民俗的活动与讲究比较多，这里择其有代表性的比较分析。

春节是中国人最重要的节气，从陕北各地热闹的春节活动和民俗讲究中，可看出其受重视的程度。南部和北部由于所受周边文化影响不一，表现在春节活动中的各种情形既有相一致的方面，也有不尽相同之处。如正月初一的早起焚香供五祀、祭先祖、贴春联、燃炮仗、驱瘟神等南北大致相同。但北部绥德、米脂一带有“打醋炭”的习俗，“元旦鸡鸣起，以石炭烧红用醋浇遍熏屋内，可去瘟疫名‘打醋炭’。”^⑥南部的宜川、延长、延川则家家喜食馄饨（也叫扁食），取美满团圆之意。

正月初五“送穷”活动在陕北也十分盛行，但南北略有差异。如南部的黄陵“五日，未明时，户户剪纸为人，并舟车粮饵，送之通衢，名曰‘送穷’。”^⑦安塞、延长同此习俗，北部的府谷、神木也为“送穷”或“送五穷”，“夙兴扫室中尘垢于筐，作纸妇人一个，负以米面纸囊送至门外，焚香放花爆而还。”^⑧但同为南部的洛川、宜川则“饱食谓之‘填五穷’。”^⑨其他如榆林、米脂、绥德、清

^①余正东修、吴致勳纂《民国黄陵县志·风俗志》，《中国方志丛书》，民国三十三年铅印本，台北：成文出版社有限公司，民国六十五年版，第371页。

^②（清）丁瀚修、张永清等纂《嘉庆续修中部县志·风俗》，《中国方志丛书》，嘉庆十二年修，民国二十四年重刻本，台北：成文出版社有限公司，民国五十九年版，第38页。

^③安庆丰修、郭永清纂《民国安塞县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三年铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第228页。

^④（清）丁锡奎修、白翰章等纂《光绪靖边县志稿·风俗志》，《中国地方志集成》，光绪二十五年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第294页。

^⑤余正东修、黎锦熙等纂《民国洛川县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三十三年泰华印刷厂铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第518页。

^⑥（清）高照煦修纂《光绪米脂县志·风俗三》，《中国地方志集成》，光绪三十三年刻，据抄本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第409页。

^⑦同①，第370页。

^⑧（清）郑居中、麟书纂修《乾隆府谷县志·风俗》，《中国方志丛书》，乾隆四十八年刊本，台北：成文出版社有限公司，民国五十八年版，第136页。

^⑨（清）刘毓秀修、贾构纂《嘉庆洛川县志》，《中国地方志集成》，嘉庆十一年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第440页。

涧、延川、延安等既填五穷也送五穷，“五日饱食糕面（名填五穷），剪纸做妇人状，五更时扫室中尘土同纸人送街市路侧（谓之送穷）。”^①无论送五穷还是填五穷，其实正月初五民间仪式的本质内涵是一样的，所谓“送”是通过扫除尘垢的动作，加之所附的米糕点心把一年来的贫穷挥扫殆尽；而所谓“填”，则通过饱食体验，寓意着接下来的一年都理应如此。送和填本是相互关联的仪式的两个相续的完整过程，之所以在有些地方发生分离，是与当地民俗习惯的选择性有关，送走了穷也就意味着来年不再受穷，而是日能够饱食则希冀着往后天天会如此，其仪式意义的完整性并未受到肢解。

陕北岁时民俗活动最富特点还要说十五的元宵节，“元宵，张灯社饮，击鼓麾旗，或高结登山。”^②“上元灯节前后数夜街市遍张灯火，村民亦各鼓乐为雉装扮，歌舞俗名‘社火’，意取逐瘟。”^③作为农历新年后的第一个重要节日，陕北各地都呈现出一派热闹的景象，其中，闹秧歌是少不了的重头戏，正如秧歌伞头嘴里唱的：

正月里来正月正，纸糊灯笼挂门前。
风吹灯笼滴溜转，风调雨顺太平年。
灯笼高、灯笼低，灯笼底下秧歌起。
大哥忙把二嫂叫，三嫂抱娃看热闹。
我进场子唱一声，婆娘女子都来听。
再有一个没来听，格格宁宁害脚痛。
进了场子唱一声，灯光菩萨在上听。
保佑保佑多保佑，保佑今年的好收成。

其秧歌的各类装扮、队列行进、舞蹈表演，不仅具有古代雉风的遗韵，而且具有军队阵列的演绎，是典型的中国式的民间狂欢。民间通过秧歌活动达到禳灾祈福、求取丰年的好兆头。其深刻的人文内涵以及表现范式在此暂且按下，后面章节将有专门讨论。

陕北十五元宵节除了闹秧歌，在北部的米脂、绥德、榆林、神木、府谷等还有一些古老的民间遗存，如燃火塔、转九曲。“十五日元宵街市遍张灯火，花炮铺户聚石炭垒作幢塔状，俗名‘火塔塔’，朗如白昼。……城外以高粱杆圈作灯市，透曲回环，游者如云，俗名‘转九曲’。”^④无论是燃火塔塔还是转九曲都是为了祛除百病求得平安而为，能“消灾驱病，人活九十九”。但从陕北十五元宵节的各项活动中，可以明显地感受到道教文化的渗透，无论是天官庙祀还是九曲黄河阵的阴阳太极图的变阵形式，均显示出道教文化的深刻影响。而这些习俗在

^①严建章等纂《民国米脂县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三十二年铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第149页。

^②余正东修、吴致勳纂《民国黄陵县志·风俗志》，《中国方志丛书》，民国三十三年铅印本，台北：成文出版社有限公司，民国六十五年版，第370页。

^③（清）丁锡奎修、白翰章等纂《光绪靖边县志稿·风俗志》，《中国地方志集成》，光绪二十五年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第295页。

^④（清）高照煦修纂《光绪米脂县志·风俗三》，《中国地方志集成》，光绪三十三年刻，据抄本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第409页。

南部县境则几乎见不到。再比如正月初十，在北部县境还普遍存在有“老鼠嫁女”的习俗，“十日名鼠嫁女日，是夜，家人灭灯早寝，恐惊之，致害百谷啮衣裳。”

^①该习俗在陕北南部县境却不盛行，翻览县志也鲜有记载。

陕北岁时民俗活动还有很多，这里为划分文化亚区仅偶举几例，虽未做深入探究，但已可明显地感受到区域内南北的文化差异存在。

陕北在婚丧岁时方面的民俗表现尽管存在着不少差异，但大体的一致性还是存在的，主要体现在普遍重视、气氛浓厚、民间信仰意识明显等方面。根据所涉猎的具体内容差别与表现程度可大致划分以榆林、米脂、绥德、横山、神木、府谷为代表的北部亚区；以延安、安塞、黄陵、洛川、延长等为代表的南部亚区。定边、靖边由于地处西北部，在婚丧风俗上靠近北部亚区，而在岁时节俗上则靠近南部亚区，特别是十五元宵节，其活动与南部亚区几无差别。

总结来看，当我们择取了历史延留、地方语音、婚丧岁时三个不同方面，就陕北区域内进行文化亚区划分时，得出的结论其实并不一致。即就是第一个历史延留的划分和第三个婚丧岁时的划分，虽然都是以南北为划界坐标，但被划分的区域界限事实上却有所不同，前者靠近中部，而后者靠近南部。这样的结果，在认识和感受亚区的范围时似乎显得轮廓模糊尚难清晰，但就民俗文化存在的事实来看，却是符合民间交流实际的，反映出民间文化在沉淀过程中的自由结社与实际索取，其深层的文化内因和外围的文化影响是多方面的，尚待进一步剖析。

对比分析，通过地方语音的划分似乎更细致一些，理由也不无充分，但其特征性毕竟只是单方面的。结合到历史延留、婚丧岁时的陕北民俗文化活动特征，稍大区域的划分，也即南北两个亚区域的划分，似乎比较接近陕北地区内部各方面交流与影响的事实。而以榆绥为代表的北部亚区以及以延鄜为代表的南部亚区，其影响力的形成恐怕并非完全由于行政手段或人为干预的结果，而是地域自然条件、历史文化延留、政治军事博弈、商贸交通等多方影响下的综合攫取。但这只能是大致上的一种认识，为的是在把握其特征和本质时作为参考，而具体到文化对象时，还要视实际情况而定，并紧密结合文化对象的影响力和辐射范围，如此，文化亚区的划分才具有真正的实际意义可言。

^①（清）郑居中、麟书纂修《乾隆府谷县志·风俗》，《中国方志丛书》，乾隆四十八年刊本，台北：成文出版社有限公司，民国五十八年版，第136页。

第二章 陕北音乐文化类型及区域性分布

大多数历史的固态遗留,在千百年的风雨飘摇或人为的摧残中逐渐销声匿迹了,唯独人的精神迹象通过文化的方式保存并传延了下来,或散落在人的口头记忆、生活习惯中,或反映在社群交际、民间信仰等行为仪式中,并且以其独有性、类型性承载着民俗符号的建构,标明着不同区域的特色存在,最终凝结成地区间的文化差异。其中,既有对传统的继承也有新的创造,既有当地土著文化精神的聚集,也有周边文化方式的侵入,但均能被集结在一起混融交织、竞相发展,并一步步演绎成浓郁的地方乡音和民俗风气。音乐文化作为其中的一个重要组织成分,在民俗层面,虽不能像历史上的宫廷音乐那样,有着过多的乐制约束和技艺诉求,也不像西方近代以来的艺术音乐,有着严密而复杂的组织体系框定,但却能以其粗放而鲜活的生命张力,徜徉于民俗活动的大多数过程中,或衬词托腔,或布韵弄调,不断地勾勒着民俗生活的风情画卷,维护着民俗信仰的庄严与神圣。很难说,哪种民间艺术能够脱离民俗活动而独立存在,也很难说,哪种民间艺术不是民俗活动的产物。民间音乐文化当不例外。

第一节 陕北民俗生活中的音乐类型

陕北民俗生活由于受特殊地理环境的制约,既葆有东部黄河中上游文明的遗绪,又融合了中原农耕文明与北方草原畜牧文明的拉锯影响,长期浸润融汇发展出诸多特色鲜明的民俗活动类型。按照陕北学人曹宏信的分类,可归为民间艺术、人生礼仪、年节风俗、社会礼俗、民风习俗、民间谚语六个方面。^①这样的分类基本吻合现今民俗学界的公认范畴,^②也符合陕北民俗风气存在的事实。但有一点需要注意,民俗生活中的活动分类,实际上只是一种认知方式,究其民俗存在的本质而言,一些民俗活动类型原本就有着清晰的文化行为归类,如婚丧嫁娶、年节岁时中的活动与讲究;而有些民俗活动类型并不具有独立性,而是附着于主体民俗活动之上,发挥其助兴、参与的作用,比如吹唢呐、唱酒曲、耍龙灯、剪纸等。这就是说,民俗活动依据其文化旨归和行为方式,以及它们赖以产生的社会历史根源,存在着图腾崇拜与生活禁忌、主体居位与次要辅助之别。所谓“图腾崇拜”是指民间原始土著崇信的遗绪,所谓“生活禁忌”是历史经验与民间避讳的保留;而“主体居位”承载的是民风习俗的基本框架,“次要辅助”则发挥着民俗活动的仪式装扮作用。无论如何,多数民俗活动都存在着周期性和连续性特征,许多类型无法决然分离开来单独看待。一次“婚约缔结”可牵扯一系列的仪式和讲究;一场“丧葬议程”则须臾离不得基本的乡规村约。更无须说春节大年中的耗尽时日的诸多铺排与活动了。

^①曹宏信《陕北民俗》,西安:陕西旅游出版社,2005年版。

^②由于民俗涉及的方面很多,其研究领域一直在不断拓展,现今民俗学界公认的范畴大致包括生产劳动、日常生活、社会组织、岁时节日、人生仪礼、民间游艺、民间观念、民间文学八个方面。

陕北民间风俗活动中，音乐文化的参与异常活跃，无论其生产劳动、日常生活、岁时节日、人生仪礼、民间游艺等活动领域，都常常见其身影。更有甚者，已经演化为仪式活动的主体，比如正月十五的扭秧歌，由原来的谒庙拜神、逐户唱阳歌驱瘟邪，上升为民间的集体狂欢仪式，扮演着十五元宵节的主要活动角色。

陕北现存民俗音乐类型包括民间歌曲、大唢呐鼓吹、闹秧歌、说书、道情、二人台、道教科仪音乐等。

一、民歌、大唢呐、闹秧歌

1、民歌。从彼此有紧密关联的乡村生活与民俗活动类型看，民间歌曲主要运用于日常生活、生产劳动和部分社会礼俗中。日常生活包括谈情说爱、生活体验、交际往来等，如靖边的信天游《想你想你实想你》中唱道：

太阳（你）临落（呀）西方方（你）红，
因推上抱柴（哟）照哥（哎）哥。
三叶叶白菜（呀）两叶叶（你）黄，
想你呀想的我泪汪（哎）汪。
想你呀想你（呀）实想（的）你，
三天我没吃（哟）半碗（哎）米。
天河的水哟（呀）空中（的）云，
什么人留下个人想（哎）人。^①

唱词表达中，以比兴的手法、直白真切的方式，把相思之情句句道来，以至于向老天爷发问是谁把相思的苦情留在人间？如果说爱是一种痛苦的话，那么贫穷的生活就更加充满着辛酸与困苦，如米脂的《揽工歌》：



图 2：农民歌手马宏山在演唱。李宝杰摄于米脂杨家沟马家园子马宏山家（2011）。

揽工人儿难，（哎哟）揽工人儿难，
正月里上工十月里满，
受的牛马苦吃的是猪狗饭。
掌柜打烂瓮，（哎哟）两头都有用，
窟窿（哎哟）套（呀）套烟筒，
底子当尿盆说这是好使用。
伙计打烂瓮，（哎哟）挨头子受背兴，
看你做的算（呀）算个甚，
真是一个（么）丧（呀）丧门神。

... ..^②

揽工在陕北方言里指给有钱人家做长工，在过去这是贫困人家男性青壮年讨生计的主要出路之一，不仅劳作辛苦还经常遭遇不公平待遇，揽工汉们通过唱歌发泄心中的不平 and 愤懑，其中也不乏幽默与调侃。以“揽工”为题的各地民歌在霍向贵主编的《陕北民歌大全》里就收录有十多首。

而以生产劳动为题的也不少见，特别是反映男性重体力劳动的各类号子，如

^①霍向贵主编《陕北民歌大全》（上册），西安：陕西人民出版社，2006年版，第74页。

^②同①，第262页。

船工号子、打夯号子、打碓号子、绞煤号子等。下面这首家喻户晓的《船夫调》是佳县黄河船工李思命 1920 年编创的，全曲虽仅有三个乐句，但却以其粗犷、舒展的音调，设问并自答式的唱词，把黄河艄公的豪迈气概与宽阔胸襟一展无余。

你晓得，天下黄河几十道弯（哎），
几十道湾上几十只船（哎），
几十只船上几十根杆（哎），
几十个（那）艄公（呀哈）来把船来扳。
我晓得，天下黄河九十九道弯（哎），
九十九道湾上九十九只船（哎），
九十九只船上九十九根杆（哎），
九十九个（那）艄公（呀哈）来把船来扳。^①

黄河作为孕育中华文明的母亲河，西出青藏高原，流经甘、宁、蒙三省区，由河套平原喷涌而出，改变流向，由北至南遁入陕晋峡谷，沿着府谷、神木、佳县、吴堡、绥德、清涧、延川、宜川八县东侧奔流而下，至陕西东部的韩城禹门口进入关中地带。该流段水急、浪高、湾多，虽不宜长途航运，但在交通不发达的过去，仍然承担着短途航道运输和晋陕间来回摆渡的重任。黄河船工号子就是诞生在这样的劳动环境里，船工们不仅以其一领众和的方式增加拉纤、推船的节律，而且赋予其中不少人生智慧与感悟，既发挥了号子的实际作用，也活跃了生产劳动气氛。

陕北民歌中当然也不乏反映社会礼俗之作。恋爱婚姻永远都是民俗文化的母题，本质上关乎到人类的自我繁衍，因此，仅以“害娃娃”^②、“十月怀胎”、“做满月”为题的民歌，在陕北多数地方都可见到。如榆林榆阳区的《害娃娃》：

怀胎（了）正月（就）正，雪花（就）飘上身，
河湾的（那个）水萍草，^③苗苗（就）扎下根。
妻儿我的（个）人，有话（哟）对的你（就）明，
十七上（里个）娶过你，单因为扎下（就）根。
怀胎（了）二月（就）二，二月（就）梅花落，
甜米饭^④（那个）不要吃，稀饭（就）解不下馋。
...^⑤

这首《害娃娃》长达 21 段，历数了孕妇怀胎十月的艰辛与娇嗔，以及做丈夫的疼爱和关怜，情真意切，生动有趣。这首还不是最长的，子州、靖边的《害娃娃》竟长达 36 段。但也有较短的，定边、绥德、米脂的《害娃娃》仅有一段唱词。

再比如唱酒曲，在陕北社会礼俗活动中也十分盛行。早在先秦时期，北方民

^①霍向贵主编《陕北民歌大全》（上册），西安：陕西人民出版社，2006 年版，第 4 页。

^②意为怀孕，也指孕妇的妊娠反应。

^③水萍草：一年生草本植物。

^④甜米饭：未调味的淡饭。

^⑤同①，第 349-350 页。

间就有饮酒活动,《诗经》中有言:“九月肃霜,十月涤场,朋友斯飧,日杀羔羊,跻彼公堂,称彼兕觥,万寿无疆。”(《诗经·豳风·七月》)诗中描绘的就是先秦北方农村乡饮的场面。“九月肃霜,十月涤场”后,一年的农事忙毕,大家聚在一起,屠羔宰羊,把樽共饮,互祝身体健康长寿,期盼来年丰收有望。其实,民间饮酒并非只在农闲,而冠之于大多数礼俗交际往来中,诸如婚嫁、小儿满月、老人祝寿、岁时年节、丧葬祭祀等活动均要宴请宾朋好友,免不了杯觥交错一番。其间猜拳行令、掷骰打杠无非提高酒兴而已。而陕北人喝酒除了这些,每逢酣时还要高唱酒曲对歌,有《敬酒歌》、《告输歌》、《进门歌》、《停酒歌》不等。如神木的《主人请我告坐来》:

一朵莲花就地开,主人请我告坐来,
豁亮亮大房满间炕,安在哪里哪里坐。
太阳出来一点红,照见主人大酒瓶,
大烧烧酒不给喝,小烧喝的怪头疼。

.....

什么上来一点红?什么上来像弯弓?
什么上来数不清?什么上来遮得黑洞洞?
太阳上来一点点红,月牙牙上来像弯弓,
星宿上来数不清,乌云过来遮得黑洞洞。

.....^①

这首酒曲共十段词,唱词内容涉及到告坐、要酒、看酒、还酒、让酒、奉承、退酒、对酒等不同的民间行酒规程,特别是后边的对酒内容,如对答不上来,就得认输罚酒。

民歌的酝酿与发展离不开生活,汉儒何休评《诗经·国风》是“男女有所怨恨,相从而歌,劳者歌其事,饥者歌其食。”(《春秋公羊传解诂》卷十六)可谓入木三分。班固的《汉书》中也云:“自孝武立乐府而采歌谣,于是有代赵之讴,秦楚之风,皆感于哀乐,缘事而发,亦可以观风俗,知薄厚云。”(《汉书·艺文志·诗赋略》)所谓“感于哀乐,缘事而发”说的是同样的道理。如果说饮食、劳作、繁衍是民间生活的基本物质本体的话,那么,歌唱就是民间生活的抒情记录和基本精神折射,民众通过讴歌的方式抒发和表达对生活的体验,鞭挞人间的美态与丑行。

2、大唢呐。唢呐音乐虽不像民歌那样在生活场景中随处可见,但陕北大唢呐鼓吹的影响力实在不敢小觑。有人说陕北人“一生最起码要与唢呐打三次交道,出生满月,唢呐声声迎来新生命;婚嫁迎娶,唢呐声声喜迎‘小登科’;



图 3: 大唢呐艺人李岐山(1945-)。李宝杰摄于米脂县十里铺乡李家沟村李岐山家窑洞外(2012)。

^①霍向贵主编《陕北民歌大全》(下册),西安:陕西人民出版社,2006年版,第889页。

死亡埋葬，唢呐声声悲痛送亡灵。”^①唢呐横贯了陕北人生命历程中最重要的几个节点，每当生命的关键时刻，似乎唯有唢呐才能倾吐心中情感垒块，才能承告上苍求得庇佑。陕北人使用的民间乐器并非唢呐一种，唢呐也非陕北土生土长，可为何唯有唢呐在陕北人的生命历程中居于如此持重的地位？这需要联系陕北人的生活、风俗习惯以及民间艺术审美等因素，以理性的眼光深入观察和仔细分析。这里暂不做细究留待后文再述。

大唢呐与陕北民俗生活相关联的主要有三个大的方面：年节岁时、婚丧大事、庙会祭祀。年节岁时活动中，以十五元宵节前后的闹社火最为代表，从起秧歌、谒庙、排门子、闹元宵以至晚间的转九曲、燃火塔都离不开声声唢呐和喧天锣鼓的相伴，无论是集体性的大秧歌队列，还是踢场子中的水船、跑驴、高跷、霸王鞭等，如若没有唢呐尽情的吹奏，似乎就少了劲道和精神，无怪乎艺人们常说：“打起家什来了劲，唢呐一响就往起蹦。”^②



图 4：大唢呐乐班老五件。左起小鼓高林飞、下手唢呐赵来喜、上手唢呐李岐山、乳锣李子永、小镲李应山。图截自李岐山乐班 2011 年冬米脂县城隍庙演奏录像（李岐山提供）。

陕北大唢呐在演奏时须有其它乐器相伴奏，这样就形成了一个“乐班”组织。其成员由两支尺寸大小相同的大唢呐（一个俗曰“上手”一个俗曰“下手”）、两把长号和小鼓、小镲、小锣三种打击乐器组成。奏乐时以上手唢呐为主，吹奏高音旋律；下手唢呐吹低八度平行旋律，时有支声加花处理。三件打击乐中，鼓子（小鼓）居领衔位置，掌控节奏；小镲勾勒装饰节奏，铜鼓（乳

锣）起点缀节拍作用。号头（长号）一般用的最少，只在仪式开始前或高潮时对天吹响，声音低沉浑厚，为营造隆重、庄严增加分量。

陕北大唢呐的曲牌很多，2004 年出版的《绥德文库·唢呐音乐卷》收录有 800 余首，高万飞的《陕北大唢呐音乐》也收录有近 200 首，除去同名同曲^③或异名同曲的情况，至少有二三百首基本曲调，其中传统曲牌占了绝大多数，而来自民间戏曲和秧歌小调的也不在少数，足见唢呐的广泛运用以及与其他民间乐种的亲和关系。根据使用情况来看，陕北唢呐曲牌有固定使用的也有通用或兼用的，需要根据不同场合的要求选择使用。如正月十五闹秧歌时常用的曲牌包括《狮子令》、《大开门》、《红旗旗》、《海精海怪》等；婚嫁迎娶常用的曲牌包括《大摆队》、《西方赞》、《喜金亲》等，丧葬仪式常用的曲牌包括《苦伶仃》、《撒白银》、《满天星》等。而作为庙会祭祀活动的参与者，吹手们除了要在专门的仪式上吹奏《不

^①高万飞编著《陕北大唢呐音乐》，西安：西安地图出版社，2000 年版，第 6 页。

^②转引自高万飞编著《陕北大唢呐音乐》，西安：西安地图出版社，2000 年版，第 7 页。

^③由于采自不同艺人或相同艺人不同时期的演奏版本，记谱上虽有出入，但显然属于同一曲调的被视为同名同曲。这在民间音乐采集中很常见。

知调》、《千声佛》、《四合四》等相对隆重庄严的佛曲外，祭祀仪式外的庙会庆典也可吹奏热闹、喜庆的《红登山》、《六棒》、《十样景》等。但有些唢呐曲牌的吹奏是有着严格的仪俗规定的，如《大摆队》多用于婚事的迎娶新娘，《苦伶仃》、《撒白银》专用于丧事的出殡，《海精海怪》则主要用于小场秧歌的摆水船等。由于陕北在许多习俗上同北方大部分乡村一样有着相同的传统认识理念，比如把婚丧均视为喜事，婚娶为红事，丧葬为白事（人歿并不是真死，而是升天得道去了极乐世界），因此，除了基本的心境孑然有别外，但在操办中的宴宾待客表示谢意，却有着高度的一致性，以至于唢呐伴宴时的曲牌吹奏也就无须分得那么清楚了，因时所需即兴而为，目的就是给主家脸上增光，并博得就宴者的高兴与欢心。

就唢呐所能参与的各种民间仪俗来看，虽非主角，但造势纳情的作用显而易见，如果我们把各种民间仪俗都看作一个个事象整体的话，那么，构建其完整过程的各种条件中少不了唢呐鼓吹的喧天声响，无论其需要的是热闹、喜庆抑或庄严、神圣甚至悲戚，唢呐均可胜任有余，难怪陕北民间更愿意视其为“响器”首领而百般喜爱。

3、闹秧歌。与上述两种经常性的活动不同，闹秧歌习俗仅在每年的春节期间举行，但因其保留有古代祭祀、驱邪的雉风、土舞遗绪，加之聚众参与的活动特征，民间一直视其为节庆狂欢而备受喜欢。闹秧歌也称“闹社火”，具有古老乡俗文化基因，民俗界一般认为自宋代成熟并发展到高潮后延续至今。宋人范成大有诗云：“轻薄行歌过，癫狂社舞呈。村田蓑笠野，街市管弦清。”并自注道：“民间鼓乐，谓之社火。不可悉记，大抵以滑稽取笑。”^①诗中把年节社火的特征一语中的。另一位宋代诗人杨万里专门写有《观社》一诗曰：“作社朝祠有足观，山农祈福更迎年。忽然箫鼓来何处？走杀儿童最可怜！虎头豹面时自顾，野讴市舞各争妍。王侯将相饶尊贵，不博渠侬一晌癫！”^②特别是诗的最后四句，既形象地刻画了社火面具的狰狞、诙谐和秧歌舞者的狂野、斗艳，也表明了民间狂欢的热情感召面前，即使是达官贵人也禁不住心境荡漾，放下身价和矜持与乡野庶族共舞一番。

陕北的闹秧歌同样也是春节最热闹的活动和场面之一，由于地域文化和传统习俗的积淀，不仅特征明显、持续时间长，而且



图 5：秧歌队行街表演。李宝杰摄于横山县党岔镇（2013）。

^①（宋）范成大《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》，载《范石湖集·卷二十三》，上海：上海古籍出版社，1981年版，第326页。

^②（宋）杨万里《观社》，载辛更儒笺校《杨万里集笺校·卷三七·退休集》，北京：中华书局，2007年版，第1936页。

参与者众多、参与热情高涨，成为村村社社每岁必不可少的主要迎春活动。“吃饭端个黑老碗，粗布衣衫身上穿。锣鼓唢呐哇一声，扭起秧歌拧烂脚。”^①歌谣唱出了陕北人喜扭秧歌的真实情感体验。

陕北秧歌活动主要分布在榆林的绥德、米脂、佳县、清涧、子州、吴堡以及延安的子长、延川、志丹、吴起、延安、安塞等地。以榆林为核心的北部秧歌保留有更多的古雉遗俗，注重谒庙、排门子、转九曲等程式活动，而以延安为核心的南部秧歌则融入了更多的现代气息，注重广场、行街等集体性的展演。

陕北秧歌活动习俗兴起于何时，无有准确记载，现在所能见到的资料基本为清代各县县志中的只言片语。如《乾隆绥德州直隶州志·风俗》载曰：“十五日元宵，人户及阁闾各设灯烛，并以煤块积垒如塔，至夜燃之光明如昼，以及庙门社会皆然。是夜金吾不禁，乡民妆男扮女群游街市，以阳歌为乐谓之灯节。”^②其中提到了正月十五燃火塔、雉扮游街、唱阳歌等秧歌活动。《光绪米脂县志·俗风》提到：“十五日元宵，街市遍张灯火，花炮铺户，聚石炭垒作幢塔状（俗名‘火塔塔’），朗如白昼，四五六三日，阁邑僧众于十字街作斋醮，闾城外以高粱杆圈作灯市，逶曲回环，游者如云（俗名‘转九曲’）。”^③与绥德州志记载相比来看，米脂县志的记载中多了僧道打醮、转九曲活动。由于绥、米两地近邻的关系，实际上的秧歌活动内容是趋于一致的。《道光重修延川县志·风俗志》中记载：

“十五茶庭户各悬灯烛，城中高埠以黍叶排列如曲巷燃灯，于土人履其中名曰‘九曲灯’，扮男女优戏状，唱哩词名曰‘阳歌’，遍入人家跳舞曰‘驱疫’，积炭为火曰‘打火笼’。”^④延川县志记载的情况也和绥德、米脂相差无几，但强调了唱春词，遍入人家跳舞驱疫。其“打火笼”实际上就是“燃火塔”，称谓上虽有变化但形式上基本相同，其拜火祭祀的原始遗风本质未变。而民国人严建章在《民国米脂县志·风俗志》中不仅详细记录了每年闹秧歌活动的情况，而且自注曰：“言栽稻秧歌者之又名‘阳歌’，言时转阳春，歌以乐之也通。”秧歌队“排门逐户跳舞歌唱，悉中节奏有古乡人雉遗风，谓如是则本社本年不生瘟疫，并于元宵购放火炮可无雹灾颇著效。”^⑤以上县志中记录的秧歌多为“阳歌”，为什么？申飞雪在研究



图 6：秧歌队谒庙。李宝杰摄于横山县党岔镇华严寺（2013）。

^①孟海平《陕北秧歌概述》，载陕西省文化厅、陕西省《民舞集成》编辑办公室编印《陕北秧歌研究》（内部），1985年，第14页。

^②（清）吴忠浩修、李继翥纂《乾隆绥德州直隶州志》，《中国地方志集成》，乾隆四十九年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第391页。

^③（清）高煦煦纂《光绪米脂县志·俗风三》，《中国地方志集成》，光绪三十三年刻，据抄本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第409页。

^④（清）谢长青修纂《道光重修延川县志·风俗》，《中国地方志集成》，道光十一年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第63-64页。

^⑤严建章等修纂《民国米脂县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三十二年铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第136页。

了陕北秧歌与古代祭祀的关系后认为：“太阳在阴阳五行中是阳的代表，人类的生存和庄稼成长都靠着它。古代人们对着太阳边歌、边舞，进行祭祀（如祈雨）是常见的活动。而陕北传统秧歌具有的祭祀特征，就把秧歌与太阳联系在一起，称作‘阳歌’了。”^①显然，这只是一般性的推理，与严建章的“言时转阳春，歌以乐之也通”具有相互补充的作用，但要真的梳理清楚“阳歌”如何转换为“秧歌”的用词关系，恐怕尚有深入挖掘的空间，这是后话。

陕北秧歌一般开始于每年的正月初八，俗称“起秧歌”，其中有一个重要的议程，就是由当地神会会长带领秧歌队员到村中小庙谒庙敬神，烧香磕头三叩九拜后，伞头才能从会长手中接过具有引领作用的“日照”，^②带领大家起舞歌唱。而后是挨家挨户的排门拜年、邻村间的搭彩门斗秧歌，直到十五这天隆重的扭大场达到高潮后才算结束。

陕北秧歌的特殊之处在于，一是保留有一定的远古土著遗风，结社集会，唱春词扮巫傩，如谒庙敬神、二十八宿扮相及队舞阵列、转九曲唱祭祀歌驱邪祈福等；二是民间仪式性与民俗娱乐性高度地融为一体，且成组成套延续数日。如榆林地带的闹秧歌，一般都要经由谒庙、排门、搭彩门、转九曲、闹彩灯等过程，有些地方还与办神会^③、放赦^④等民间信仰活动参合在一起进行。陕北秧歌的活动主旨是民间闹社火，但因其地域的关系，其活动讲究和当地的习俗、信仰紧密关联，如传统的阴阳五行观念在榆林一带秧歌场图中的表现就十分明显，“讲究‘金、木、水、火、土’的相生相克，讲究‘天、地、水、火、山、雷、风、泽’八卦的排列布阵。”^⑤而佳县道教祭祀舞则与当地秧歌活动的表演程序大体相当，反映了彼此的相互影响。保持有一些老秧歌队列中的五彩服饰，显示的并不仅仅是丰富和多彩，而更多地隐含着古老的阴阳五行观念。



图 7：伞头领唱“阳歌”。李宝杰摄于横山县响水镇姬渠村（2012）。

陕北秧歌活动各个程序几乎都离不开用乐，大体来看有三类：第一类是唱春词（阳歌），主要由伞头领唱，一领众和。比如在传统秧歌的挨家挨户排门子中就是一项不可缺少的内容，也受到主家的格外重视。“秧歌队每到一家，先唱三个拜年性质的‘吉利秧歌’，走大套，接

^①申飞雪《民间祭祀与陕北秧歌》，载陕西省文化厅、陕西省《民舞集成》编辑办公室编印《陕北秧歌研究》（内部），1985年，第50页。

^②日照：音读为“尔照”，过去对秧歌伞头手中所持盖伞的旧称，具有权杖的作用，引领和指挥秧歌表演的扭动和队列变化。

^③如横山县党岔镇的牛王会。每年正月十三起会，十六闭会，以祭祀牛王和三官爷为活动主旨。后有专述。

^④佳县白云山的放赦，每年正月初九举行，择白云山南端高处，引绳放赦，祈福攘灾。

^⑤孟海平《陕北秧歌概述》，载陕西省文化厅、陕西省《民舞集成》编辑办公室编印《陕北秧歌研究》（内部），1985年，第17页。

着动丝弦，‘跳干货’，即进行小场表演。”^①

一进（那）大门（是）一面鼓，鼓上（那）爬的是黑狸虎，
打起（那）鼓来（是）槩起虎，主家（那）要坐（那）总督府。
进了（那）大门（是）进二门，房门上又挂那大纱灯，
大纱灯来（是）满院明，状元（那）儿子（那）随后跟。^②

这首《拜年曲》主要流行在神木、府谷一带，唱词虽以祝愿升官发财为主旨，但充满了吉祥与祝福。再比如：

转过一家又一家（呀哈），这家（了）门上一朵花，
我问掌柜什么花（呀哈），金银财宝转回家。
过罢新年十五天（呀哈），秧歌（这）打在你门前，
虽然秧歌不好看（呀哈），一来道喜二问安。
.....^③

这首《转了一家又一家》，共有四段歌词，从恭喜发财唱到兄弟和睦，把美好和希望带到了主家。属于典型的秧歌四六曲子，^④具有见景生情、即兴编唱的特点，主要流行在洛川一带。



图 8：秧歌锣鼓队。李宝杰摄于米脂县城（2011）。

是这种挂鼓秧歌。而一般的大场子秧歌，锣鼓乐队则居其一旁，为秧歌队列的变化、跳秧歌者的“扭、摆、走、跳”做伴奏。其锣鼓乐队的基本配置为大鼓一面、大镲二对、中镲二对、小镲四对、大勾锣一副、中锣二副、小锣四副，也可酌情增减。常用锣鼓经包括《长流水》、《断流水》、《花五锤》、《硬七锤》、《天女散花》、《凤凰三点头》等。这些乐曲敲起来各具节奏

秧歌的第二类主要用乐是锣鼓，也即打击乐伴奏。一是锣鼓音乐富于节律性，适合秧歌的舞动和扭摆；二是响动大，穿透力强，具有相当的情绪鼓噪性。在过去陕北古老的祈雨祭祀活动中，主要也用锣鼓伴奏，祈雨者身上挂着鼓一边敲击一边跑动。而一些挂鼓秧歌则也是敲击着扭动，和祈雨活动具有相似性，如安塞腰鼓、洛川整鼓等，陕北旧秧歌唱词中有“挂鼓子的哥哥你别逞能”，唱的就



图 9：洛川整鼓。李宝杰摄于延安市（2012）。

^①延溪《“雉”、“打野胡”与秧歌的关系》，载陕西省文化厅、陕西省《民舞集成》编辑办公室编印《陕北秧歌研究》（内部），1985年，第82页。

^②白进喧主编《绥德文库·民歌卷（下）》，北京：中国文史出版社，2004年版，第3715页。

^③霍向贵主编《陕北民歌大全（下卷）》，西安：陕西人民出版社，2006年版，第783页。

^④即四句或六句词组成。

组合特点,不仅节律分明、铿锵有力,而且错落有致、协调统一。正是脚踩着这样的鼓点,秧歌的扭动才显得格外的舒展、奔放且富于韵律感。

秧歌的第三类主要用乐是唢呐演奏,如果说锣鼓乐强调了秧歌阳刚、霸气的一面的话,那么,唢呐曲则体现了秧歌欢腾、抒情的一面。往往从起秧歌、谒庙、大场子、排门子、踢场子、搭彩门、转九曲、闹彩灯甚至耍龙灯、耍狮子等都离不开唢呐的吹奏,并且行走在秧歌队伍最前面的总是唢呐乐班,具有“引秧歌”的作用。一曲《狮子令》、一曲《红旗旗》不由得就使人扭起来、跳得欢,其载歌载舞的场面被声声唢呐演绎的淋漓尽致。

秧歌习俗发展到后来已经具有了广泛的含义,凡正月十五前后举办的各类迎春活动都被泛称为“闹秧歌”或“闹社火”,但究其本体而言,还是以大场子和小场子(踢场子)最能展示秧歌的文化艺术特征。尽管秧歌的原始发生有着这样、那样的诸如祭祀、祈雨甚至驱傩的民间仪式性,但表现在文化传统遵从的层面,却是一种由庄严神圣到村社狂欢的精神转换,正是由于这种转换,才保留住了人类祈求平安、幸福的基本生存夙愿,以民间风俗的文化样式保存并延续到今天。

活跃在陕北民俗中的音乐种类,除了上述较具普遍性的类型外,还有一些在某一亚区内较为盛行的形式体裁,如延安、横山的说书;清涧的道情;神木、府谷的二人台等。

二、说书、二人台、榆林小曲

1、说书。民间说书的风气由来已久,但能入正史的记载在晚至唐代的文献中,才见有佛教徒唱讲经文(变文)的记录。一般说书研究中,大多把说书的历史追溯至三千多年前的西周时期,认为西周宫廷乐官瞽朦即为说书职业的先祖,援引《周礼·春官宗伯下》记曰:“瞽朦掌播鼗、柷、敔、塤、箫、管、弦、歌。讽诵诗、世奠系、鼓琴瑟。掌《九德》、《六诗》之歌,以役大师。”^①其实,细读该文献不难看出,瞽朦只是周朝负责在庙堂或祭奠中演奏鼗、柷、敔、塤、箫、管、弦七种乐器和歌唱的盲乐人。瞽朦通过“讽诵王治功之诗,以为谥。世之而定其系,谓书于世本也。虽不歌,犹鼓琴瑟,以播其音,美之。”这样的讽诵诗词“于王丧将葬之时,则便此瞽朦讽诵”,不依咏、不歌唱,仅鼓琴瑟以播其美。^②与后世的民间说唱本质上并非一回事,到更像是具有礼仪性质的配乐朗诵。《周礼·春官宗伯下》中的乐官记录包括“大师、小师、瞽朦、视瞭、典同、磬师、钟师、笙师、搏师、鞀师、旄人、籥师、籥章、鞀鞀氏、典庸器、司干”十余种,各掌不同职责,分工严明,等级有别。瞽朦乐官制度形成了什么样的文化传统,对后世盲人的职业发展有什么影响,倒是值得进一步关注或深入挖掘的问题,倘若硬把瞽朦说成说唱职业的直接先祖,凭此恐显牵强。

然也有研究者从《墨子·耕柱》中找到的有关“说书”的文字,似乎可看作是今日“说书”之最早记载。这段文字出自墨子与其弟子讨论“行义”的问题,“治徒娱、县子硕问于子墨子曰:‘为义孰为大务?’子墨子曰:‘譬若筑墙然,

^① (汉)郑玄注、(唐)贾公彦疏《十三经注疏·周礼注疏·卷二十三·瞽朦》,北京:北京大学出版社,1999年版,第616、617页。

^② 同^①,参见《十三经注疏·周礼注疏·卷二十三·瞽朦》原注。

能筑者筑，能实壤者实壤，能欣者欣，然后墙成也。为义犹是也，能谈辩者谈辩，能说书者说书，能从事者从事，然后义事成也。’”^①（着重号为笔者后加）学生问其墨子“行义”最重要的是什么？墨子并未直接作答，而是以其一贯的设譬取喻方式，以筑墙为例，言其建筑、运土、测量等不同的分工对筑墙各发挥其作用，说明只有大家齐心协力墙才可以筑起来的道理。并以此引申出对行义的认识，认为行义也有不同的侧面，包括谈辩、说书和从事，无论是明辨道理、口头传播还是具体实施，都会对达至行义产生作用。其中的“谈辩、说书、从事”，实际上是墨子治学“察类明故原则和三表法”^②的直接体现。“谈辩”不难理解，在《墨子》一书有“墨辩”六篇专门研究辩论的技巧。此处“谈辩”可理解为专指对“行义”的明辨。而“说书”一词，墨子虽没有解释，但联系前后词“谈辩”和“从事”，及其三者所显现出的紧密逻辑关系，把“说书”理解成言指对思想的传播不会有误。但怎么传播？如何传播的有效？依照先秦的学习风气以及墨学的“察类明故原则”，恐怕意在引经据典为是，这就牵扯到对古代文化典籍的研究、理解和引用上了，这其实才是“说书”的真正含义，而非为后世街谈巷语式的小说妄言，更与今人所言“说唱”之形式体裁风马牛不相及矣，因此，把《墨子·耕柱》中的言辞，作为说书的最早出处也恐有不当之处。

那么，和今天的说书较接近或者有亲缘关系的应是战国末期荀子的《成相篇》。杨荫浏先生在其《中国古代音乐史稿》（上册）引了唐人杨倞《荀子·成相篇注》曰：“相乃乐器，所谓舂牍。”以此认为“在那时的作品中间，已经可以看到一种说唱音乐的远祖，就是荀子的《成相篇》”。^③台湾熊公哲《荀子今注今译》本中注曰：“‘成相’杨注以为用初发语名篇。……成相之意，说者纷纭，怨难取衷。礼记曲礼：‘邻有丧，舂不相。’注者谓‘相’为送杵声，是用作劝力的。杵，舂器也。淮南子道应有‘邪许’之歌，击重木者，前者呼邪，后呼许，以应和之；也是用作劝力的。相之送杵声，殆即邪许一类之歌声。请成相者，请成相者之辞也。”^④其意见和杨荫浏先生基本一致，遵从了唐人杨倞注本的意思。倪钟之在《中国曲艺史》一书中更是明白无误地说《荀子》中的《成相篇》是“采用当时民间流行的一种说唱形式来宣传政见的作品”。^⑤《汉书·艺文志》著录有《成相杂辞》十一卷，可惜的是均遭遗失。

如果说成相的舂牍诵唱、句式讲究规则的近赋体形式，已经较合于民间说唱

^①李渔叔注译《墨子今注今译》，台北：台湾商务印书馆股份有限公司，1975年版，第326页。

^②“察类明故”就是要求人们在认识事物或辩论时，应当进行合理的分类，找出各类事物的同异、因果及其根据，以探索前后的发展联系。墨子把“类”看作是推理论证的依据，是“明是非之分，审治乱之纪，查名实之理”的方法和“劝以教人”的工具。“类”有时指“类必”或“推理”。墨子认为要察类、知类，教要坚持“异类不比”的原则。“察类”与“明故”是不可分的。不“察类”就无以“明故”。他以“明故”作为辩论的基础，重视自己的“故”，以揭发论敌的“无故”。“有故”、“无故”有时也指“合理”与“不合理”。“三表法”出自《墨子·非命上》，涉及到“本之”、“原之”和“用之”三条判断言谈是非的标准。一是根据前人的经验教训也即古代的典籍记载；二从普通百姓的感觉经验中寻求立论的根据；三是将言论应用于实际政治中，看其是否符合国家和百姓的利益，来判断真假和决定取舍。详见百度·百科网“察类明故”和“三表法”条。

^③杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），北京：人民音乐出版社，1981年版，第56页。

^④熊公哲《荀子今注今译》，台北：台湾商务印书馆股份有限公司，1976年版，第503-504页。

^⑤倪钟之《中国曲艺史》，沈阳：春风文艺出版社，1991年版，第39页。

体裁的话,那么,早期的“稗官”制度及其言说方式应该与说书(或说唱)更脱不了干系。“稗官”是春秋时期专门负责为统治者收集民间舆论和故事的官吏。唐人颜师古注《汉书·艺文志》引如淳语曰:“细米为稗。街谈巷说,其细碎之言也,王者欲知闾巷风俗,故立稗官使称说之。”^①稗官所收集的民间街谈巷语日积月累就成了“稗史”,一方面与“正史”相对、与“野史”等同,一方面演化为后世的笔记小说,而这些恰是民间说书的谈资。因此,《汉书·艺文志》有载曰:“小说家者流,盖出于稗官,街谈巷语,道听途说者之所造也。”^②如果说,魏晋南北朝文人笔记小说开启了文人书写故事的文学风潮的话,那么,作为民间口头文学的街谈巷语则以说书的方式得到了不断的延续与巩固。从艺术载体来看,小说与说书所诉诸的艺术表达方式尽管有别(一个以阅读为主,一个以聆听为主),也因其人的文化层次或能力的约定性形成了不同的受众层面(阅读需要语文能力,听书则不需要),但在历史的演绎或传统故事的播撒中,其所依据的素材源泉在一定时期里却有着高度的一致性,如魏晋南北朝的文人笔记小说、唐代的传奇、宋元两代的话本小说、明清时期的小说等,往往也是说书人的口中选择。这里无意区别小说与说书两艺术形式的历史源流及其各自的形成与发展流变,仅就古代“稗官”制度及其文化遗留来看,亦不难看出该制度对后世民间说书艺术形成的影响和作用。

宋代是我国民间艺术高度发展的时期,北有鼓子词南有陶真,不仅在当时盛极一时,而且对后世的许多说唱品种都有影响。民间的发展情况鲜有记载不得而知,但从一些文人的笔端即可见出其影响,现存有北宋欧阳修咏西湖景物的《采桑子》,赵令畤咏《会真记》故事的《商调蝶恋花》等,皆属于鼓子词类。民间说书的场面也经常被纳入到文人的视野中,如南宋大诗人陆游的七言绝句《小舟游近村舍舟步归》第四首中写道:“斜阳古道赵家庄,负鼓盲翁正作场;身后是非谁管得?满村听说蔡中郎!”^③诗中的“负鼓盲翁”指的就是南宋乡村经常可以见到的盲艺人说书的场面,只不过诗人所描绘的是在浙江温州瑞安乡村所见,^④却也反映出说书艺术普遍存在的事实。说书艺术之所以普遍与发达,正如郑振铎所言:“一般的民众,未必读小说,未必时时得见戏曲的演唱,但讲演文学却是时时被当作精神上的主要的食粮的。”^⑤

据相关资料统计,我国传统曲艺有二百多个品种,大致可分为三类:一种是只说不唱或只念不唱的,如相声、快板之类;第二种是有说有唱的,如苏州评弹、陕北说书之类;第三种是只唱不说的,如单弦牌子曲、四川清音之类。

陕北说书属于有说有唱类,但其称谓并不是传统的艺术品种概念,按照曹伯植的说法,“解放战争时期,‘陕北说书’这个名称随着中国共产党在全国的胜利,

^①顾实著《汉书艺文志讲疏》,上海:商务印书馆,民国十八年版,第172页。

^②同①。

^③(南宋)陆游著、钱仲联校注《剑南诗稿校注·卷三十三·小舟游近村舍舟步归(四)》,上海:上海古籍出版社,1985年版,第2193页。

^④陆游于绍兴二十六年至绍兴二十七年(1156-1157)间任瑞安主簿,郑育友认为此组七言绝句作于此时。参见其《陆游诗〈小舟游近村舍舟步归〉考》,载于《瑞安日报》,2006年11月23日第9版。

^⑤郑振铎《中国俗文学史》,上海:上海书店,1984年影印版,第9-10页。

随着中国人民解放军的隆隆战车横扫全中国进而‘一把黄土满天扬’。”^①曹先生的说法不无根据，翻遍二百年前的明清县志，其中谈及说书时鲜有与陕北区域名词连接在一起使用的，比如谭吉璫重修于康熙十二年的《延绥镇志》，在“艺文志二”中载有绥德城守营守备陈文道写给谭吉璫的题名为《与榆林谭使君》的一封信，其中有言曰：“绝塞高秋，著述复和似耶。以作史之才作志，定有可观也。刘第说传奇，颇靡靡可听。闻江南有柳敬亭者，以此伎遨游王公间。刘第即不能及其万一，而韶音飞畅，殊有风情。无佛称尊，不即江南之敬亭乎？笑，笑！”^②从信的全文意思看，应该是陈文道在赞誉谭吉璫的地方志修纂工作，但表达的方式却并不是直说，而是通过以地方说书人刘第与江南说书名家柳敬亭相比较，肯定和褒扬谭氏修纂《延绥镇志》的特色和重要性。但陈文道例举的刘第其人是否就是陕北某地的说书艺人，信中并没有提供确定的信息，但其所言“说传奇”却是当时陕北、晋北一带民间对说书艺人的一般俗称。所以，作为陕北地方志中较早对说书艺术的记录，应该是可取可信的。但需要注意的是，这则材料中对陕北说书艺人的描述，既没有地域名词的限定，也不统称为“说书”，因此从一个侧面反映出曹伯植先生观点的某些合理性。



图 10：琵琶书·张成祥。引自西部网（2012）。



图 11：三弦书·韩起祥。引自陕北观察网（2012）。

尽管陕北说书名称的确立较晚，但并非是说该艺术形式的存在就晚。作为曾在民间广泛流传的一种盲人表演的艺术形式，陕北说书却因其自然条件的鄙陋，传播范围的封闭有限，依然保留了较多的古代朴素遗风，如书文内容上尚神话善传说的浪漫主义倾向性；音乐上以九腔十八调的民间歌谣曲牌为主；接受方式上主要是艺人串乡打地摊在乡下场院里表演等。近代以来，由于诸艺术间的相互借鉴与合流，特别是受到戏曲舞台艺术的浸染，尤其在城市里，很多说唱艺术品种已在逐步脱离古代朴素的表演形态，而向综合艺术形式靠拢和发展，但陕北说书却有不少传统文化保留，即便是在今天的陕北，说书仍然是以单人说唱为基本表演形态。

陕北说书由于使用的伴奏乐器不同，可分为“琵琶书”和“三弦书”。前者现主要分布在延长、子长、延川一带，后者分布较广，包括横山、米脂、绥德、清涧、靖边、安塞、延安等。琵琶书艺人手中的乐器，一般为自制曲项琵琶，在形制与尺寸上虽不能完全统一，但依祖制大体有一参照标准，乐器体长约三尺，半梨形音箱比现在普通琵琶显大，通体白木不饰油漆。据艺人说，旧时似有四相九品，

^①曹伯植《陕北说书概论》，西安：陕西人民出版社，2010年版，第4页。

^②（清）谭吉璫撰，刘汉腾等校注《延绥镇志·卷六之二》（校·注本），西安：三秦出版社，2006年版，第563-564页。

现已演变为品相不分,一般使用十三至十五品,品位排列难尽统一并且因人而异。演奏时,用皮带挎于肩上左手怀抱,右手使用拨子弹奏。三弦书艺人使用的主要是大三弦(现基本采用三弦演奏家萧剑声设计定制的标准大三弦),在早期也使用小三弦,如1946年韩起祥在杨家岭为毛主席说书时用的就是小三弦。^①由于说书艺人使用的乐器不同,在音色上、表现力上有别,因而就形成了不同的说唱风格。比较来看,琵琶书使用的琵琶因沿袭了唐代以楸木制作的传统,音箱大、震动好,且绷以牛麻肠捻制的皮弦,加之牛骨拨子大、劲道足,因而弹奏起来哄哄作响,极具感染力。而三弦的表现张力则较为丰富,变化多端,更善于配合说唱时的委婉表现,因而更受现代说书人的喜欢。加之乐器较轻,来回携带方便,多数说书人已舍弃琵琶而改以三弦说唱,只有少数盲艺人仍然坚持惯用的土琵琶说唱。陕北说书,除了主要伴奏乐器琵琶、三弦外,单人说唱时还辅以绑在小腿上的、以两块木板制成的甩板,以及缚在手腕上的、被艺人称为“嘛喳喳”的串板,作为说唱时的节奏打击背景,有些艺人还加了碰铃和小锣。

除此而外,还有学者根据说书的形式、场合以及说唱内容将其分为坐场书、走场书与会书、家书。^②曹伯植先生更是根据伴奏乐器、演唱人数、演出场合、说书目的、书文说唱比例等细分为十个类别,^③涵括了陕北说书的方方面面。本文依前种划分,认为坐场书、走场书之分更能区别说书的传统形式和现代发展,其中,一个“坐”字突出的是传统盲艺人单人腕缚“嘛喳喳”、腿绑甩板坐在凳子上表演的说唱形式;而一个“走”字则展示了二人以上双人书、群口书的表演形式,突出了说唱中的表演成分。^④所谓会书和家书主要指参加庙会活动和受邀赴村民家中说书的不同。

说书之所以在陕北广为流传,行走在乡间院落和农村庙会,与其便利的表演形式以及广泛的民间适从性有关,更脱离不开盲艺人这一特殊群体的承传。历史上的陕北是一块贫瘠的土地,对艺术的索求不可能复杂而奢侈。艺术存在基本上依附于民俗活动上,说书迎合了这种需要,“以说白(散文)来讲述故事,而同时又以唱词(韵文)来歌唱之的;讲与唱互相间杂。使听众于享受着音乐和歌唱之外,又格外的能够明了其故事的经过。”^⑤享受了欢乐,获得了满足。而另一方面,盲艺人的坚守,非为以艺术为根本,实乃生存之需要。许多研究者都提到,过去在陕北,说书是盲艺人的专利,明眼人介入是不道德的,是要受到天谴的,甚至遭受盲人的驱逐和群殴,由此可见这种特殊表演行业得以延续和传承背后的真实情景。但无论如何,在陕北乡村民俗生活中却离不了这样一个特殊的群体,无论庙会活动还是家里办事,都要邀请盲人说书助兴。另外,历史上许多盲说书人还兼具问卦、看病、安神、谢土等巫神功能,除了说唱专门的书文内容外,还承担有个别的迷信仪式活动,如保锁娃娃认干大、请神驱鬼扣娃娃等,尽管,现

^①参见孙鸿亮《陕北说书研究》一书中引用的图片。天津:天津人民出版社,2011年版,第17页。

^②参见孙鸿亮《陕北说书研究》中的分类。

^③参见曹伯植《陕北说书概论》中的分类。西安:陕西人民出版社,2010年版。

^④陕北说书的多人表演形态开始于20世纪七八十年代,不同于北方其他说书中的群口书。主说由师傅手持四叶瓦承担,弟子们担任伴奏,也参与接唱、对唱或个别对白,以增加说书表演的戏剧性。

^⑤郑振铎《中国俗文学史》,上海:上海书店,1984年影印版,第10页。

在我们说这是村民没文化、信命的一种表现，但在自然生存条件恶劣，老百姓生活无以保障的情形下，无疑也是一种有益的精神安慰。

2、二人台。陕北二人台的传播则更有地域局限性，主要流行在北部的府谷、神木一带，与山西河曲、内蒙西部河套二人台同根同宗。在陕北传统文化研究中，



图 12：府谷二人台。引自榆林百姓网（2012）。

一般多将二人台看作民歌的一个重要组成部分，二人台的许多著名唱段确也成为陕北民歌中的精品而被广泛传唱，如《十对花》、《五哥放羊》、《走西口》、《挂红灯》等。但从区域文化、民俗文化的视角看，二人台仍有其不同于一般陕北民歌的特点存在，如一般民歌的最大特点是即兴而歌、随处可唱，以个人清唱为主。而二人台则是以多人合作的坐唱为主，主唱与伴奏相和。民间一般认为

陕北二人台成型于清朝末年，俗称“打坐腔”、“打玩意儿”、“打店”、“打闹”等。原榆林府谷人、上海音乐学院著名二人台艺术家丁喜才认为，清朝同治元年（1862 年）在府谷、神木两地就已经形成了“玩意儿”班子，如麻镇人丁怀义一家与黄甫人蔺铁结成的班伙；城关人苏三根、苏应祥兄弟组成的班子等。自清末至民国，在府谷有名的两代二人台艺人就有丁怀义、丁银荷包、蔺铁、孙银鱼、王宝儿、苏三根、苏应祥、白百家保等第一代；郭玉麟、苏凤岐、贺二蛇、丁兰双、丁兰成、丁俊女、丁喜才、党四毛、杨臭、杨怀银、柴根等第二代。由于二人台一生一旦，或一丑一旦的特有表演形式，在 20 世纪 50 年代，原“打坐腔”称谓被统一改作“二人台”。但迄今为止，在府谷、神木的民间艺人口中仍有称此为“打坐腔”的。^①

从二人台的形成发展看，是由民歌坐唱到歌舞表演，增加了叙事性和说唱因素，甚至在有些地方发展成民间小戏，唱词曲调趋于复杂化，以宜于戏剧情节的铺展。二人台主要分布在陕、山、蒙、冀的不同地方，音乐风格随之地域不同而多有变异。比如内蒙的“摸帽戏”就是在二人台基础上发展起来的内蒙歌舞小戏，据传创始人是蒙古老艺人荣双羊和几位汉族艺人。表演中增加了歌舞戏曲，以一旦一丑为主，旦者戴凤冠、着红袄绿裙，手拿花扇或彩绸；丑者带毡帽，着大襟白边黑袄，八字胡上的鼻梁处画有蛤蟆图案，手执霸王鞭或扇子，边歌边舞，说唱相间，极具诙谐与幽默。^②

历史上的陕北二人台主要活跃于府谷、神木一带，多采取自娱自乐的方式，以坐唱为主，保留有更多的“打坐腔”演唱形式。一般三五人不等，凑坐在一起清唱或被之管弦。不饰妆、不表演，伴奏乐器使用笛子、扬琴、四胡、板胡、二胡等，打击乐器有四块瓦，^③而实际上在民间，打坐腔的伴奏乐器使用，一向并无严格规定，多属因地取材，有什么凑什么，最基本的组合为梅（笛子）、四弦

^①资料来源于陕西省非物质文化遗产数据库·府谷二人台，<http://www.snwh.gov.cn/fei-wuzhi/gjep/8/2012-06-03>

^②参见李世斌《二人台音乐》一书概论部分，西安：陕西人民出版社，1983 年版，第 3-4 页。

^③“四块瓦”也称“四叶瓦”，民间打击乐器的一种，由四片小竹板分夹两手夹击发声。

(四胡)、扬琴三大件。到了民国初年,府谷的二人台作为表演形态,其伴奏乐器已基本固定为“五大件”,即胡琴(四弦)、梅(类似笛子)、扬琴(小扬琴)、京阳胡(中音板胡)和弦子(三弦),其中胡琴为主胡。二人台表演上,早期主要由男性承担,故为“丑、生”结合,后来由于女性的加入而变为“生、旦”结合,增加了演唱的抒情性。表演形式上可分为歌舞性质的表演唱、带有戏曲性质的表演说唱和由纯粹器乐演奏的牌子曲。

陕北二人台音乐的最大特点就是保持了民歌小调清唱式的“打坐腔”形式,《陕北民歌大全》中收有唱腔曲调 80 首,李世斌等人收集整理的《二人台音乐》一书中所收录的 300 首唱腔曲调中,标明流行地属于陕北的就有 167 首,而由器乐演奏的牌曲多达 103 首,足见其音乐之丰富。

从内容上看,陕北二人台所唱主要以反映现实生活和传播历史故事为主,比如 1962 年采录于府谷的《挂红灯》是一首典型的表现相思之情的歌曲,其中唱到:

正月里来是新年,纸那糊灯笼挂在门前,
风刮灯笼突噜转,我和我的三哥过上新年。
二月里来刮大风,三妹子要绾红头绳,
红头绳来绿扎根,白个生生脸脸你看亲不亲。

.....^①

十段歌词从正月唱到十月,从开春唱到入冬,历数了三妹子对三哥哥的相思、关爱和担忧之情。这首商调式的《挂红灯》节奏轻快、曲调流畅,男女对唱部分尽管只有一句且全为衬词,但衔接的十分贴切,接之齐唱后,通过连续的附点节奏把情绪推向了高潮后结束。由于该曲非常具有演唱效果,历来受到欢迎,是府谷“打坐腔”的代表性曲目之一。

再比如 1955 年采录于府谷的《三国五更》(又名“三国题”),以三国故事为叙事内容,在十五段唱词里,既颂扬了诸葛亮的足智多谋和关羽的忠贞义胆;又针砭了周瑜的妒贤忌能和曹操的虚伪与奸诈。徵调式的曲调流畅、自如,结束句变徵音的两次跳动出现,增加了歌曲叙唱的诙谐韵味。

一更鼓里天,三国战中原,
那曹操领兵打下江南,随带上人和马八十单三万。
孙权心胆寒,坐卧不得安,
他把那些文官武将宣上金銮,那文官说是说降好武霍说要杀要征战。
二更鼓里初,孔明到东吴,
顺说孙权舌战群儒,见周郎忙把那铜雀台来数,
周郎心恼怒,恶气往上出,
骂一声曹贼老匹夫,忙传下一纸将令把曹兵来堵。

.....^②

^①霍向贵主编《陕北民歌大全》(下册),西安:陕西人民出版社,2006 年版,第 685 页。

^②同^①,第 748 页。

陕北二人台音乐同其他地方民歌一样，同样以反映爱情生活的内容居多，这也符合民间歌唱音乐的普遍事实，毕竟“饮食男女食色性也”乃人类自我生产的第一要务，在歌中予以热切关注是再自然不过的事了。二人台音乐里也有表现其他方面生活的，如《软糕面》、《打秋千》、《放风筝》、《十样景》、《八仙庆寿》、《钉缸》等，从不同侧面展示了陕北民众的风俗生活场面。

陕北二人台除了在村里炕头日常的凑性坐唱以外，还作为一种乞食的工具游走于乡间田舍，如赶庙会、奔喜宴、赴丧葬、庆满月都可见到其踪迹，特别是年节岁时民俗活动中，文场面的表演中自然少不了二人台艺人。其叙事性、戏剧性的表演内容加上诙谐逗趣的歌唱风格，常常让人留恋痴迷而忘乎所以。而这一点恰和陕北说书艺术有着异曲同工之效。

3、榆林小曲。在陕北还有一种类似于二人台的坐唱音乐品种——榆林小曲，旧称“耍丝弦”。其流传地仅在榆林城内，属于典型的“飞地”^①艺术。据一些文献记载，明清时期多次边塞屯兵和移民实边，不仅为陕北输入了大量人口，同时也带入了内地的农耕生产技术和文化，“耍丝弦”即是江南音乐文化在陕北的传播与遗留，现存榆林小曲中保存有不少明清江南俗曲曲调。但其究竟何时传入？

目前尚未见有清晰的文献记载，多数研究中，都将其与清初在陕北为官的浙江嘉兴籍人谭吉璫（1623-1679）联系在一起。谭氏作为一带文学家，清初曾官至延安府管理延绥各路城堡兼理屯田同知，对延绥一带颇多了解，修纂有《延绥镇志》24卷于乾隆十二年影印刊出。杨素蕴^②在其修纂的《延绥镇志·序》中有言曰：“使君之守延绥也，留心边事，既熟悉其地之形胜与风俗矣，已乃身阅三十六堡。”“水利、马政、军器、人物、艺文宜有志”、“重长子之选，录奇正之略……”^③说明了《延绥镇志》的修纂完成，与谭吉璫对延绥情况的熟悉与了解不无关系。而更重要的是时任镇守延绥总兵官都督佥事的许占魁在《重修〈延绥镇志〉·序》里的一段话：“爰时聚于署之东偏，曰：饮绿之堂。丝竹杂奏，觞酒间行，而谭君时出一篇。”^④道出了谭氏作志时的生活环境，作志时，“丝竹杂奏”以伴，“觞酒间行”其中。“丝竹”原为我国古代乐器八音分类中的丝类和竹类乐器，《周礼·春官宗伯下·大师》中有“皆播



图 13：榆林小曲自乐班演出。李宝杰摄于榆林城老街万佛楼（2011 年春节）。

目前尚未见有清晰的文献记载，多数研究中，都将其与清初在陕北为官的浙江嘉兴籍人谭吉璫（1623-1679）联系在一起。谭氏作为一带文学家，清初曾官至延安府管理延绥各路城堡兼理屯田同知，对延绥一带颇多了解，修纂有《延绥镇志》24卷于乾隆十二年影印刊出。杨素蕴^②在其修纂的《延绥镇志·序》中有言曰：“使君之守延绥也，留心边事，既熟悉其地之形胜与风俗矣，已乃身阅三十六堡。”“水利、马政、军器、人物、艺文宜有志”、“重长子之选，录奇正之略……”^③说明了《延绥镇志》的修纂完成，与谭吉璫对延绥情况的熟悉与了解不无关系。而更重要的是时任镇守延绥总兵官都督佥事的许占魁在《重修〈延绥镇志〉·序》里的一段话：“爰时聚于署之东偏，曰：饮绿之堂。丝竹杂奏，觞酒间行，而谭君时出一篇。”^④道出了谭氏作志时的生活环境，作志时，“丝竹杂奏”以伴，“觞酒间行”其中。“丝竹”原为我国古代乐器八音分类中的丝类和竹类乐器，《周礼·春官宗伯下·大师》中有“皆播

^①借用地理学概念，指在一个文化区域之内，相对完整地保存着一种外来的、异质的口头和非物质文化的形态。

^②杨素蕴，陕北宜君人，清顺治九年中进士，曾任四川道监察御史、四川分守川北道布政使司右参议、山西学道、安徽巡抚等职。

^③（清）谭吉璫撰、刘汉腾等校注《延绥镇志·卷六之二》（校·注本），西安：三秦出版社，2006 年版，第 11、13 页。

^④同^③，第 15 页。

之以八音，金、石、土、革、丝、木、匏、竹”^①之说，后世文人在统称音乐时习惯将“金石丝竹”连在一起泛指，语出《礼记正义·乐记》中的：“德者，性之端也。乐者，德之华也。金石丝竹，乐之器也。”^②而“丝竹”简称一般多指后宫细乐或士大夫家庭用乐。魏晋以降，江南清商乐发达，歌舞吟唱多披管弦，“丝竹”即成了音乐的代称而滥觞于文人的笔端。如唐人韦应物的《金谷园歌》中有：“洛阳陌上人回首，丝竹飘飏入青天。”^③南宋陆游《成都书事（二）》中有：“莺花又作新年梦，丝竹常闻静夜声。”^④明人李贽的《哭怀林》中有：“交情生死天来大，丝竹安能写此中！”^⑤等等。显然，其丝竹言下的委婉、柔丽与北方喧闹的唢呐鼓乐实在无缘，因此，“丝竹杂奏”出现在《延绥镇志》中，绝非是指陕北当地的土著音乐，而是指谭氏等外省籍官吏或屯边将官带入的江南细乐。一则透露了谭氏作为江浙籍人对家乡音乐的偏好，二则反映了这种音乐与地域环境的不符。倘再以历史常理看，即便是到了比这更晚的清代中期，榆林一带地界依然是“不事耕织，华而不实，兵民参半，以饷为命”，^⑥惯听的是唢呐鼓乐的喧天嬉闹，习看的是秧歌舞蹈的扭摆跳荡。所以，这榆林城里飘出的委婉柔媚的丝竹之声就显得格外的悦耳了，难怪众研究家均将此看作江南音乐飞入荒漠驼城的最初肇始也就不足为怪了。



图 14：榆林小曲演唱。李宝杰摄于榆林城老街万佛楼（2011 年春节）。

同为坐唱音乐，榆林小曲却与神府二人台有着不尽相同的音乐趣味，表演上，榆林小曲以管弦伴奏的清唱方式为主，而二人台则载歌载舞、唱调风趣；伴奏乐器上，榆林小曲以扬琴、琵琶、箏、三弦等弹弦乐器为主（后来加入了京胡、二胡），仅以执筷敲击小蝶为击节乐器，不似二人台的笛子、扬琴、四胡、板胡加上四块瓦的组合；曲调上，榆林小曲以明清江南歌谣为主体，委婉缠绵、华丽细腻，虽有当地歌调融入，

但亦被柔化处理。而二人台曲调来源丰富，主要以陕、晋、蒙民歌为主，大量融入了叙事性的分节歌、联曲或集曲，杂以歌舞性的格调，因而表现丰富。传播范围上，榆林小曲仅在榆林城内传播，受众范围十分有限，而二人台音乐遍布陕、

^①（汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《十三经注疏·周礼注疏·春官宗伯下·大师》，北京：北京大学出版社，1999 年版，第 607 页。

^②（汉）郑玄注、（唐）孔颖达疏《十三经注疏·礼记正义·乐记》，北京：北京大学出版社，1999 年版，第 1111 页。

^③（唐）韦应物《金谷园歌》，《全唐诗·卷 194-12》，北京：中华书局，1980 年版，第 2000 页。

^④（南宋）陆游著、钱仲联校注《剑南诗稿校注·卷六·成都书事（二）》，上海：上海古籍出版社，1985 年版，第 529 页。

^⑤李贽《哭怀林（四）》，张建业等注《李贽全集注·焚书注（二）》，北京：社会科学文献出版社，2010 年版，第 291 页。

^⑥（清）李熙龄纂修《道光榆林府志·风俗志》，《中国地方志集成》，道光二十一年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007 年版，第 356 页。

晋、蒙、冀四省，影响力较大，近代还发展成歌舞戏曲形式。由此可见，榆林小曲更趋向于文人士大夫之雅趣，而少有二人台的乡村僻野之俗风。

但毕竟具有明清江南俗乐之风的榆林小曲，因其水乡的蕴藉、身姿的柔弱，面对黄沙漫天时显得有些水土不服，未能受得边塞俗男庸女的怜爱，百十年来始终也未能飘出这榆林城的高墙仅偏安于城内一隅，供趋雅者、爱好者把玩，不能构成边塞民俗文化的大景观，只能被视作特例来看待。

相比于上述歌舞器乐音乐在陕北民俗文化中的参与和分布，戏曲综合艺术的发展不仅历史短、品种也较为单一。其中，影响大一些的当属道情。

三、道情、赛戏、道教音乐

1、道情。道情艺术在我国的发展具有悠久的历史，与道教文化的产生与发展关系密切。自东汉顺帝年间张道陵在蜀郡开创天师道（又称“五斗米道”）以来，道教这个承袭了中国远古诸多文化精髓的中华本土信仰开始有了教团的含义，上尊老子为始祖，下循“道意”而爱民，并以“佐国扶命，养育群生”为最高目标，很快就赢得了广大信徒的追随，并播及大江南北。并因之唐宋元明各时期和宫廷政治间的良好关系，而受到多位皇帝的崇信，形成了自上而下的信道风潮，直至满清开信藏传佛教，并压制汉人信道，道教即此才走向衰落。

道教的发展之所以迅速而广受欢迎，除了其内涵中华原始文化的自然崇拜、图腾崇拜、鬼魂崇拜、生殖和祖先崇拜等精神原迹外，还通过山、医、命、相、卜五术^①为民祈福、祛罪和禳灾，因而深受民间欢迎。传播上，道教不拘于科仪法理，大量采用唱道歌（道情）的方式，招徕听众，争取信徒，在唐代达到了高峰。唐朝皇帝为抬高自己的出身，稳固政治统治，视老子为其先祖，竭力兴道。贞观十一年，唐太宗下达《今道士在僧前诏》：“……自今以后，斋供行立，至于称谓，其道士女冠，可在僧尼之前。庶敦本之俗，畅于九有；尊祖之风，贻诸万叶。告报天下，主者施行。”^②“高宗自以李氏老子之后也，于是命乐工制道调。”^③而唐明皇的崇道则达到了登峰造极的程度，不仅到处修建道观庙宇，遍封灵山、仙迹，而且迷恋道家的“长生术”，通过各种政治手段神化老子、扶持道教，这在《册府元龟》、《唐会要》、《旧唐书》、《唐大诏令集》等许多典籍中都有相关记载。音乐研究中最关注的莫过于玄宗设立国家最高艺术管理与教育机构梨园、教坊，并亲任梨园崔公，自度法曲，教习歌舞优伶了。其所编创的法曲《霓裳羽衣曲》，是唐代歌舞之集大成之作。相关资料显示，是玄宗于天宝十三年，根据西域传入的乐曲《婆罗门曲》改编而成，^④该曲曾在开元、天宝年间盛极一时，安史之乱后失传，目前仅见南宋姜夔《白石道人歌曲集》中收有部分片段。唐代的

^① “山”就是通过食饵、筑基、玄典、拳法、符咒等方法来修炼“肉体”与“精神”；“医”是利用方剂、针灸、灵治等方法，以达保持健康、治疗疾病；“命”就是透过推理命运的方式来了解人生，以穹达自然法则，进而改善人的命运；“相”是指通过“印相、名相、人相、家相、墓相（风水）”观察存在于现象界形相的一种方术；“卜”包括占卜、选吉、测局三种，其目的在于预测及处理事情。

^② （清）董浩等编《全唐文·第六卷·今道士在僧前诏》，北京：中华书局，1983年版，第73页。

^③ （宋）欧阳修、宋祁撰《唐书·志第十一·礼乐十一》，北京：中华书局，1975年版，第472页。

^④ 乐史撰《杨太真外传》注曰：“霓裳羽衣曲者，是玄宗登三乡驿，望女儿山所作也。故刘禹锡有诗云‘伏观玄宗皇帝望女儿山诗，小臣斐然有感：开元天子万事足，唯惜当年光景促。三乡驿上望仙山，归作霓裳羽衣曲。……’”载鲁迅校录《唐宋传奇集》，北京：鲁迅全集出版社，民国三十年版，第232页。

法曲虽源自佛教法会，但在音乐上吸收有不少道曲的成分，《霓裳羽衣曲》即是这方面的典型之作，反映了玄宗对道教文化的偏爱。

皇帝们在宫廷里大昌道行，那民间的土壤就更加广阔与肥沃。道士们传道不仅借助宫观庙宇的有利场所，而且在方式上更加灵活多变。咏唱诗赞体的“经韵”，在唐代一时兴起，此后不断吸收地方音乐元素，如曲调、曲牌等，逐步演变成在民间打醮时演唱的“道歌”，也即道情的前身。道情的发展经历了从诵唱经韵→道歌→道情的发展过程，唐代以诵唱经韵为主，包括受其影响而形成的道调法曲；宋代，各地民间道情得到大力发展，伴奏乐器变得丰富，特别是加入了有影响的渔鼓和简板，使之道情的特征凸显出来；元代，杂剧的发展也带动了各地道情的发展，元杂剧中描写八洞神仙度化之戏的占了相当的部分，而道情音乐中也部分地吸收了元曲的因素，由坐班清唱向广场演出发展；明代，道情纳入叙事内容，是道情发展其劝世说教功能的开端，也对道情向戏曲发展打下了基础；而进入清代，宫廷虽然抑道，但并未影响到民间百姓对道调的喜爱，特别是清末部分文人参与创作，并吸收梆子等其他相对成熟戏曲的锣鼓、唱韵、表演程式、剧目等因素，遂逐步发展成较为成熟的地方道情戏。

陕北道情即是其中之一。作为流播在陕北区域的地方戏种之一，对其来源历来颇多争议，但根据音乐唱腔风格上的差异，一般把传自山西临县，流传在府谷、神木一带的称为东路道情；把受关陇方言影响传自陇东，并在定边、靖边、横山等县演变发展的称为西路道情；而起源于清涧县并在周边扩散，融入了说书、民歌甚至晋剧、碗碗腔等其他地方戏因素发展起来的称为清涧道情。相比较而言，清涧道情较为古老，常被当地人视为“正宗”。陕北研究者樊奋革在谈及道情在陕北的流传情况时，有着自己的不同见解。他认为陕北道情的流布由南至北一线铺开，最南在延川，最北到府谷，“溯其主流，……以‘老道情’（南路调）与‘新道情’（东路调）两条重要支流汇集而成。”^①分析中，他援引了清涧寨沟老艺人黄金鳌家传已有四代的说法，以及流传于乐堂堡、惠家石硷的道情曲词“三才挂板响连声，口口声声说道情，祖祖辈辈往下传，洪武年间到如今”，并将其作为老道情已有六百三十余年的历史根据。在谈及东路调新道情的来源时，其主要依据的是民国初年，山西道情班社不断来陕北演出，逐渐与当地艺人合流发展的事实。但不难看出，无论是南路老道情还是东路新道情，陕北道情的发展都与邻省山西有着割不断的联系，这一点符合陕北传统文化的历史构成与交流事实。

仅从道情曲词中的“祖祖辈辈往下传，洪武年间到如今”来看，为什么单单提的是“洪武年间”而不是其他时间？其实这与明初大量移民到陕北实边，留下的文化记忆有关。现如今在许多陕北老户人家中，仍保存有“问我祖先何处来，山西洪洞大槐树”的记忆。据相关资料记载：“明初规模较大的移民有十四五次，每次移民动辄数千户，甚者户数逾万。……以临汾附近的洪洞为最，这与洪洞县人口稠密，又地处交通要道不无关系。”又因为“明初迁民时，在广济寺（洪洞县城北二里）设局驻员，集中移民，编排队伍，发放‘凭照川资’，大槐树下就

^①樊奋进编著《陕北道情艺术》，西安：陕西人民出版社，2003年版，第9页。

成了移民荟萃之所。”^①因此，洪洞大槐树就成了永远的记忆，被深深地铸刻在移民的脑海中并代代相传。有些人的先祖在移民时可能还是不谙人事的儿童甚至婴幼儿，对故乡的记忆不可能清晰，而洪洞大槐树派遣移民的事件，对当时的老百姓来说背井离乡是一件大事，所以容易作为一个记忆的符号被固化下来往下延传，以至于逐步演绎成故乡的代称。

明洪武六年（1351年），“置绥德卫指挥使司，迁江南上江之军于其地，立屯田法以戍之（州军籍始此）。”三年后太祖又下令“迁山西汾、平、泽、潞之民于河西，任土垦田，世业其家（州民籍始此）。”^②陕北各地县志里留有大量类似的记载。大量移民迁入陕北，带来的不光是边防守卫需要和大量劳动力，还有与移民捆绑在一起的文化记忆和精神家园，而艺术恰恰可以胜任这方面的需求。陕北民俗文化中之所以保留有许多晋西北文化的基因，应该说是和明代以及清代大量移民的实边不无关系。那么，许多老艺人的口头记忆加上这些历史背景为佐证，陕北道情的起源即就是没有清晰的历史记录，但与晋西北民间文化的历史保持有紧密的渊源关系应该是不争的事实。

作为一种地方戏曲，陕北道情主要以参与农村庙会活动为主，也在农村其他迎神赛会期间中扎场子演出，还有道情自乐班的自娱自乐活动，其中，既有道情



图 15: 清涧枣乡艺术团演出的道情戏《家庭图》。李宝杰摄（2011）。

戏也有道情清唱。除了兼具一般道情的特点外，由于受地域环境及文化影响，陕北道情也形成了不少地方性特征，如其唱腔与白云观道调经韵之间存在有共性因素；信天游旋法特征在道情唱腔里也有所体现；唢呐曲牌被运用在道情戏里；以及说唱、坐唱艺术对道情说白和韵腔的影响等。应该说，陕北道情风格的形成，离不开与当地音乐艺术品种的交

汇与相互吸收，并以此逐步积淀成了自己的唱腔、表演特点。尤其在戏曲说白上，方音浓重，味道纯正，韵白用于角色定场，散白用于制造噱头，而散白基本为口语或俚语，每每惹人发笑，噱味十足。除此以外，在韵散之间还有一种辅以打击乐器伴奏的念白——“扑灯蛾”，听起来抑扬顿挫，节律感十足。

陕北传统道情戏一般多为一生一旦，生角着道袍，手持佛尘，旦角着彩衣，一手拿扇，一手提帕，如同秧歌一般，问答中边扭边唱。演出的剧目以宣扬道教思想的戏居多，如《洒金桥》、《训子》、《韩湘子成仙记》等，其他传统民俗剧目有《合凤裙》、《牡丹亭》、《十万金》、《目连救母》、《刘秀烧窑》等。音乐唱腔也有“九腔十八调”之说，一般多为联曲体，后来有向板腔体发展的趋势。主要曲

^①李广洁《洪洞古槐与明代移民》，《文史知识》，1989年12期。

^②（清）吴忠浩修、李继峤纂《乾隆绥德州直隶州志·纪事》，《中国地方志集成》，乾隆四十九年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第188页。

调包括平调、十字调、凉调、一枝梅、耍孩儿、终南调、五花调、跌落金钱、滚白、介板等一二十种；主要曲牌分为丝弦类和唢呐类，丝弦类有八板、六板、正一句、反一句、一句半、留板、大阴司、小阴司、紧不乍等二十余种，唢呐曲牌有摆场、地留、过场、大摆队、将军令、狮子令、永寿庵等十余种。另外，还有大小铜器锣鼓经等。从其发展看，陕北道情到后来愈来愈向地方大戏靠拢，北路受山西晋剧影响较大，南路受陕西秦腔较大，从其打击乐铜器的使用上已可见其一斑。

20 世纪三四十年代以后，陕北道情有了较大发展，结合现实文化发展需要，题材上通过道情反映人民的现实生活，体裁上积极汲取兄弟剧种优点，进行大胆尝试与改革，使之道情戏的表演范围逐步扩大，编演了一批脍炙人口的新作品迄今仍在流传，如《家庭图》、《二流子转变》、《乌鸦告状》等，有几十余出，表现了现代人生活的方方面面。

当然，流传在陕北的民间地方戏曲，并不止于道情一种，还包括晋剧、秦腔、迷糊、蒲剧等，但就其原生性来看，这些都属于外地流入并与当地文化结合并不紧密的“舶来品”，相比较而言，只有道情带有更多的地方土著文化色彩。尽管，道情究其历史渊源看，也非全部由陕北土生土长，但其几百年的扎根发展，已将陕北民俗文化中的许多因素融合到道情的血液中了，已很难看清其原本的面目，而更多显露出的是陕北文化的特质，因此上，以地缘民俗文化的视野观之，流行于陕北的戏曲艺术中，唯有道情才可被视为陕北本土戏曲艺术的主要代表。

戏曲的发展除了与宗教的联系外，其实与更早的古代巫雠风气的联系更为直接，王国维在《宋元戏曲考》中，开篇就讲：“歌舞之兴，其始于巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。”他通过对上古巫风的起落与延续的研究，如“九黎乱德”时期的“民神杂糅”，夏商王朝的“巫风之戒”，周代的“礼秩百神，定其祀典，以及春秋战国时期“周礼既废，巫风大兴”，说明上古时期“巫之事神，必用歌舞”，巫覡们装扮成神灵，“或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽。”^①但随着历史的不断进化与发展，巫雠虽领职于不同的民俗事象，但巫雠之表演，则逐渐演变为优，或歌唱、或舞蹈、或说唱神话，加上角色的出现和分工，即脱离原本驱疫祀神，而演化为主要供人娱乐、教化风气的戏曲艺术形式。但从一些较小的、相对保守的地方剧中，仍能看到古老巫雠风气的遗绪，雠戏即是其代表。在陕北过去也流传有一种类似的剧种——赛戏，可惜的是经过文革时期对牛鬼蛇神的荡除清洗，现已不见踪迹。但从周边邻省特别是山西一些地方的有限保存中，仍可觅其大致面貌。

2、赛戏。也称“赛赛”，带有宗教祭祀与戏曲表演的特征，陕北的佳县，晋北的大同，河北的邯郸、张家口等地曾有流传。据学界考察，赛戏与周之“乡雠”、汉之“象人”、唐之“大面”有联系，是周之雠礼、雠仪在后世的变异转化，但其本质并未改变，是通过驱鬼逐疫、除灾呈祥，达到阴阳调和、风调雨顺、五谷

^①王国维撰、叶长海导读《宋元戏曲考》，上海：上海古籍出版社，1998 年版，第 2-3 页。

丰登、人寿年丰、国富民强和天下太平的目的。雉礼在周代被融含在五礼^①之中，一年中要举办三次，春雉和秋雉是为天子和诸侯设置的，百姓不参与。只有季冬大雉，全国上下都要举办，每年除夕夜里，许许多多的雉队，挨家挨户“沿门驱疫”。这种仪式目前仍然保持在陕北一些地方十五闹秧歌的“排门子”活动中，所不同的是“驱雉”已经演变为祈福、讨吉。在周代，举行大雉是一件非常庄重而严肃的事情，就连孔夫子遇乡人雉，也“朝服而立于阼阶”，^②足见其在民间的受重视程度。

赛戏的“赛”有其远古来源，其本意是祭祀时往神庙的“功德箱”投放钱币。《史记·封禅书》有“冬赛祷祠。”唐司马贞《史记索隐》说：“赛，为报神福也。”



图 16：闹赛赛抬龙轿。黄新力摄（2005）。

东汉许慎在《说文》里释曰：“赛，报也。”意思是祭司报出各人所献的敬神钱款。白居易诗《新乐府·黑潭龙》中有“朝析暮赛依巫口。”古代与赛有关的带有祭祀性内容的词汇包括：赛文（丰收后的酬神祭文）；赛还、赛愿（祭祀、祭神还愿）；赛神、赛祷（祭祀神明、酬神）；赛饌、赛宝（祭祀供品、供宝）……，古人有关“赛”的解释，一方面反映了古代的祭祀习俗，一方面凸显出赛戏与巫雉祭祀的历史渊源关系。

与一般地方戏曲演出有所不同的是，赛戏的演出，有三固定：台口固定、日期固定、剧目固定。台口即赛台，也就是专供赛戏演出的地方，陕北、晋北农村多搭建在龙王庙；固定剧目少不了《调鬼》和《斩旱魃》两出代表性祭祀剧目；演出时间各地虽不统一，但相对固定，如现在还存活着的晋北赛戏，大致在农历的四月至七月间，一般于农历四月初八开赛出台，巡回各地演出。赛戏无唱腔仅有吟诵体朗诵调，无管弦伴奏只有鼓、锣等打击乐烘托气氛。简陋的台口上常布有旗纛执事、鬼脸面具，砌末中最引人瞩目的是那把系着红绸子的扫帚，具有“法器”的作用，可横扫一切妖魔鬼怪。赛戏表演中最主要的成分是祭祀性的表演程式，但也吸收有一些民间舞蹈成分。

陕北现已见不到赛戏表演，但有学者根据赛戏家班的后人口述和一些健在的看过赛戏表演的老年人回忆得知，20 世纪二三十年代，佳县城关木场弯曾有一个高家赛赛班，后转给官吹^③王家。据王家后人王生元回忆，王家的赛赛班常活跃于佳县、榆林、神木等地，配合百姓祈雨问神活动，演出《玉泥河》、《苟家滩》、《取西川》等剧目，王家后人尚保存有其赛赛家班常用的戏用笏板一块，上列有王家班常演



图 17：上贡。黄新力摄（2005）。

^①周之五礼为“吉、凶、军、宾、嘉”，雉礼归于军礼，唐人贾公颜疏曰，雉礼“亦是武事”。是指雉礼的执行主角方相氏，是掌管驱鬼逐疫的下层专职军官，其个子高、力气大、本领强，可“战胜鬼疫”。

^②杨伯峻《论语译注》，北京：中华书局，1980 年版，第 105 页。

^③民间优秀的鼓吹班社常被官府征用，承担一些官方祭祀礼仪活动中的奏乐，这样的班社一般被称为“官吹”。

的剧目十余出。^①

赛戏演出在陕北消失了,但个别地方尚保存有本质上与赛戏同出一辙的赛赛祭祀活动,即每年农历三月起始至十月结束的抬龙轿闹赛赛。在陕北这块缺水少雨的干旱土地上,过去,广大农民的生活企盼大部分都与祈雨有关,闹赛赛就是通过祭祀龙王、驱逐旱魃求得风调雨顺的丰年征兆。陕北闹赛赛的程式比起赛戏要复杂一些,一般要在持续的三天里,举行迎龙王、圈村子、领生、还愿、送龙王等程序,还要伴随着活动设书场、演大戏,取悦龙王,讨得喜气。整个活动的中心无疑是“领生”仪式,通过摆置五谷杂粮众人祭拜,到封羊向龙王献牺牲,把活动推向高潮。从闹赛赛活动程序的隆重与繁琐看,已不单纯是简单的民间祭祀活动,其中还保有远古大雉的遗绪。只不过因地制宜,结合了陕北的现实条件,把祈雨这项对陕北人来说至关重要的生存主题融合了进来,演绎成一出令人震撼的生命大戏,其古老性、深邃性值得进一步思考与玩味。^②

陕北的戏曲发展,较之于上述的其他音乐文化品种,算不上发达甚至显得有些落后,与其他许多地区的发展情形正好相反。究其原因,一是受限于自然条件的束缚。经济、文化储备的不足,是造成陕北戏曲不发达的主要原因。戏曲作为一种综合艺术,因其构成的复杂性,在发展过程中,对环境、经济、文化等条件的依赖相对较高,比如我国的几个大剧种——昆曲、京剧、秦腔、豫剧、越剧,在走上成熟时,无不依托省会以上大城市发展而成。即就是地方戏曲的发展,同样离不开较好的自然环境和文化条件的保障。陕北偏离陕西关中文化中轴线,居于北部边塞一隅,历史上又频遭兵燹和自然灾害双重侵扰,因此,不利于相对复杂的艺术品种的构建与传播发展。其二是地域文化接受习惯上的差异所致。陕北为农耕文化与游牧文化的绳结之地,尽管历史上的游牧农耕分界线在不断北移,但时至明清,陕北依然是边关要塞,尚武崇勇习俗凸显,文人文化一直未能普及开来,势必影响到戏曲文化的传播。加上北方少数民族善歌善舞的长期浸润,以及民间迎神赛会的民俗仪式需要,歌舞类艺术品种似乎更适合于当地民间文化的构建需要,而相对独立的戏曲艺术因其文化传承性和技艺性,反倒成为一种阻隔不易融入到当地文化的氛围中,而变得奢侈和远离。

但这并非是说陕北民俗文化无视于文化性和技艺性,而是说在文化的选择上和形式的构建上有其自己的特点。就艺术的存在方式而言,在陕北更多地显示出的是艺术品种与民俗活动的共生性和整体性。其文化性不是单一的,不仅为艺术也要为其他;其技艺性不是纯粹的,不仅要满足艺术演艺的需要,更多的还要围绕着民俗活动的展开而进行。艺术行为与各民俗事象之间的不同关系或关系远近,决定了艺术的本质与演绎使命。陕北音乐文化发展中多歌舞寡戏曲的事实,正是其文化环境、文化生态左右下的结果。

3、道教音乐。道教为道情的发展提供了孕育的温床,但道教也为自己的醮斋科仪需要,保留下了清玄乐韵,陕北白云观道教经韵、笙管曲牌即是其代表之

^① 李东升《失传了的民间古老剧中——赛赛》,《陕北文化研究》,2004年第1期。

^② 陕北闹赛赛图片转引自黄新力《陕北最原始的祈雨民俗——黄土地上闹赛赛》,《文明》,2005年第7期。

一。



图 18: 佳县白云观。李宝杰摄 (2012)

佳县白云观，又名白云庙，位于佳县城南的白云山（古称双龙岭）上，宫观因庙依山修筑而得其名。白云观建筑群由五十余座庙宇组成，坐北朝南，错落有致，东临蜿蜒伸展的黄河，景色十分壮观，是我国西北重要的道教丛林圣地。明万历三十二年（1604），西安终南山碧云洞全真教道人李玉风云

游到此，为双龙岭的壮观和幽静所吸引，便筑屋而居，采药治病。因医术精湛，名扬四方，百姓尊其为玉风真人。第二年，玉风真人便联络榆林人、前镇边名将、总兵张臣和地方绅士牛登第，在他们的资助和多方化缘下，主持修建了双龙岭白云观。

白云观建成后玉风真人仍以采药治病、普济众生为要务，而邀请外来道人传经施法。第一批道士来自北京白云观，现存白云山钟鼓楼墙壁上镶嵌的一块碑中的文字有记录，“……执帖道士王真寿应承…同各道…张真义、景真云、李守凤、赵常青前赴白云山安置……”，可惜的是由于碑上部分文字脱落，已无法准确判断王真寿等五位道士执陕西布政使司贴赴白云山安置的准确时间，但其来自北京白云观的身份却是肯定的，并为白云观历代道长、道士所传。而使白云观名声大振的是万历四十六年（1618）八月，经太宰张问达、司寇薛贞会相助，御马太监叶忠奏请，明神宗朱翊钧颁旨，敕赐白云观御制《道藏》4726 卷。从此，白云观声名鹊起，当地官绅信民大兴土木，营造道观，至其香火愈加缭绕，百姓信民四面八方纷至沓来。清雍正二年（1724）重修并扩建后，逐步形成以道教为主，兼有儒、释庙宇各类建筑 400 余处，总面积达 8.1 万平方米，占地 200 余亩的宏大庙宇群。

由于白云观第一批正式入住的持贴道士王真寿属于全真道龙门派第六代传人，其道士团队成员张真义、景真云等一同来自北京白云观，因此在道教科仪、经韵传授等方面与北京白云观有着一脉相承的关系。但在发展中，也受到当地文化多方面的影响。道士乐班除了日常的早课晚课、诵经唱韵外，还长期参与民间的醮斋及丧事诵经布道活动，为迎合民俗需要，加上与其他乐班的混融交流，现在的白云观道乐中已融入有佛教音乐、当地民歌、唢呐吹打、晋剧等其他音乐元素，形成了佳县白云观道乐独一无二的地方韵致。

佳县白云观的道教音乐主要由经韵曲调、笙管音乐、打击音乐（法器）三部分组成。其中经韵曲调占主要部分，现存 130 余首，主要用于道士诵经活动；笙管音乐在道教科仪中占据着十分重要的位置，除为诵唱经韵伴奏外，还单独演奏，

几乎参与了道教的所有科仪活动,现存曲牌百十余首;打击音乐虽不如前二者多,仅有二十几首,但在道教科仪议程的转换、衔接,以及经韵演唱、笙管曲牌的连接中发挥着重要的烘托气氛、转换乐韵的作用,部分打击乐曲牌还可单独演奏。

①

白云观道乐乐队主要由笙管乐器与打击乐器组成,早期的乐队中只有管子、笙加上打击乐器,20世纪40年代后受民间吹打和晋剧的影响加入了海笛。其中管子为领奏乐器,早期为木质,后改为锡铸;笙为17管17簧笙,在乐队中起和音作用;海笛虽运用的较晚,但因其响亮的音色和富于表现的欢快性格,现已在白云观道乐队中发挥着主奏作用。打击乐器使用较为丰富,主要包括牛皮蒙面小鼓、小镲、小锣(铛铛)、二饼子(双云锣)、大铙、大钹、木鱼等,其他一些法器类乐器如大木鱼、磬、钟等,在法事中也配合着使用。

白云观的道教音乐根据其用途主要可归为四大类:道教科仪、白云山庙会、民间祭祀、民俗丧事。

其中,参与科仪活动为主体,包括每日例行的早晚课、接送太阳仪式,以及按照既定或择定日期举行的拜《皇忏》(正月初九)、早朝(农历四月初七)、开光(为新塑神像开光)等。每遇重大祭日,还要举行打醮祭祀活动,其议程复杂而繁琐,以此彰显其庄严与隆重。一次隆重的打醮活动要持续五天,从熏坛、起经到醮止,要例行22个议程,几乎每个议程都要诵唱经韵、鼓乐相随。

而每岁由白云山主办的庙会活动主要包括:农历三月初三真武大帝圣诞庙会,初二起会,初四结束,持续三天,规模虽不算大,但作用十分明显,实际上是通过联络各方会友、信士,为四月八会做筹备。四月八庙会是白云观庙会中规模最大、持续时间最长、影响力最大的庙会活动,传说为真武大帝神像开光纪念日,从四月初一起会,到四月初八结束,共计八天会期。届时各路香客云集白云观,参与熏坛、起经、上表、醮止、迎香表、迎供、观灯等仪式活动。鼓乐在观灯仪式中最为活跃,行仪时法器奏《流水》,道众唱《五供养》,每念完一本经即唱大赞一首,鼓乐吹奏一曲,一直到鼓乐伴随下道众围绕经坛、灯山左右旋转完毕才结束。羊道会每年农历七月二十、二十一两天举行,是白云观魁星神像开光日。先日下午笙管乐队奏乐引领仪仗、执事到魁星阁祭祀,唱奏经韵,二日上午道徒在魁星阁诵经完毕后,相邀的地方各界名流、贤达、文士聚集一起赛诗弄墨,中午品尝羊道斋食。九月九传说为真武大帝修炼成仙的飞升日,活动共计三天,除了迎供、上供、早课、晚课活动外,还要唱大戏以示庆贺。

道教参与民间祭祀及民俗丧事活动有其历史和传统,在陕北各地民间每岁都要举办各种祭祀和供奉地方神祇的活动。《乾隆府谷县志》、《道光榆林府志》、《民国脂县志》中都有“二月二日,乡人集拢神庙刳羊以祭,谓之‘开庙门’”的记载,其中尤以祭祀龙王、三官爷、玉皇的居多,足见地方性祭祀的普遍性。道士参与到祭祀活动中,诵经、奏乐、施食,以保是年风调雨顺、国泰民安。而民

①以上统计资料主要来自张明贵、康至恭讲说,申飞雪收集整理《白云山道教音乐》一书,西安:陕西旅游出版社,2010年版。

俗丧事中更是离不了邀请道士通过念经、施法、奏乐等法事活动超度亡魂，祈求上苍和各路神仙，保佑亡人在赴阴间的路上，不受冤魂、饿鬼的侵扰，并庇佑亲友福禄安康。一般百姓人家只是请道士念念经而已，而真正的布道场因其程序复杂、花费可观，只有富足的大户人家才做得起。白云观道士举办的丧葬全法事程序极其复杂，不仅包括丧服四昼三夜的各种礼数及念诵，如招亡灵、招孤魂、三日经、送忏、转经、说奠等，还包括丧事后的七日经、百日经和周年经等，期间，鼓乐音声的交织与穿插，已不单纯为营造气氛所需，本身已成为构成完整仪式的重要组成部分。

第二节 不同音乐类型的区域性分布

当我们约定俗成地把一个文化区域看做一个整体的时候，对其代表性文化品种或艺术品种的认识往往是笼统的，甚至是以点带面的。尤其是局外人，当并不真正了解一种文化的表征或民俗现象所蕴藉的环境条件，以及所波及的影响范围时，常常习惯随意地以更大的或者更有名的区域称谓修饰或限定被认识的对象。倘若这只是生活中的一般称谓或用语，信息不够确切倒也无伤大雅，毕竟生活称谓中的是是非非永远都是一种存在。但这如果是一个文化概念，麻烦就出现了，如果不够精确的话，则会把你的认识导向错误的方向。这样的例子并不鲜见，比如中国音乐史上常谈到的“西曲”就是一个可说明问题的例证。“西”作为一个方位词，以今天的中国地理而言，是指黄河、长江中上游的广大西部地区，那么，“西曲”的字面意思应该与这相联系，但结合相关文献比照，却发现事实并非完全如此。如南朝陈时释智匠撰《古今乐录》中收有清商乐西曲歌三十四首，并言明“按西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间，而其声节送和与吴歌亦异，故口（依）其方俗而谓之西曲云。”^①南朝陈的都城在今南京，文中的“荆郢樊邓”主要在今湖北一带，对于南京而言自然属于西边，那么以西贯之湖北一带的民歌小调自然无可厚非。而清人李声振所作《百戏竹枝词》中则有：“打盏儿，以牙筋系磁器，唱西调小曲，能与丝竹相和，都门市坊多有。”^②此“西调小曲”究竟是哪里的地方小调？李声振常年生活在北京，其《百戏竹枝词》主要记录了北京、河北一带百戏表演的情况，词中所言“西曲小调”断然不可能再是荆郢樊邓之曲。另一位清代学者翟灏在《通俗编·俳优》中恰好给出了明确的答案：“（按）今以山陕所唱小曲曰西曲，与古绝殊，然亦因其方俗言之。”^③是对李声振“西调小曲”的理解，言明了西曲流行的地理方位。这说明历史上不同时期的“西曲”称谓，并非指来自一个地方的民间小调。可见如果搞不清楚不同的历史渊源或文字语境，对“西曲”的理解就会失之毫厘差之千里。

^①（宋）郭茂倩《乐府诗集》（卷第四十七），北京：中华书局1979年版，第689页。

^②（清）李声振《百戏竹枝词》，载杨米人等著、路工编选《清代北京竹枝词》（十三种），北京：北京古籍出版社，1982年版，第159-160页。

^③（清）翟灏《通俗编·俳优》，北京：商务印书馆，1958年版，第687页。

对于陕北音乐文化的认识,同样存有这样的问题。前文我们历数的陕北民俗文化活动中的音乐品种,现在统统被贯之于“陕北”二字作修饰限定。作为陕北之外的、对该区域音乐文化种类的概称,使用这样的限定词不会有太大问题,但作为研究认识,却因其指向的笼统或浮泛,容易模糊民间乐种与核心发生地域的关系,掩盖该品种的较小地域属地。因而,有必要对本文所涉及的陕北音乐文化中的音乐品种对象进行更准确的区域性归位,以便清楚它们的核心分布和扩散范围,可方便对其风格特征和内在本质的认识 and 把握。

一、流布范围相对广泛的音乐类型分布

有关民歌的地理分布问题,早在《诗经》中就有所体现。春秋时孔子所编国风,就是根据民歌的源地,将之划分为“十五国风”。这应该我国历史上最早对民歌做出区域性归位的举动,迄今意义重大。“十五国风”即便是没有保留下音乐旋律,我们依然能够从其词意以及诗歌用语的方式上,感受到“十五国风”的不同风格特色存在。当今也有学者从民歌的旋律特征出发,对流行于各地不同的民歌进行过色彩性的区域划分,^①并为此后众研究者所仿效,成为中国地方民歌研究的有效方法之一。实际上,无论历史上哪个时期的民歌,在长期流传和发展过程中,都多多少少地会被打上地域的痕迹,或保留在语言方音上,或混融于曲调杂糅中,以满足当地的民风之需要,以彰显民歌的属地之不同。进行民歌色彩的区域性划分既符合文化历史的演绎传统,更适用于今人对各地不同民歌风格及其旋律特质的认识与把握。

今天,我们虽然对长期流传在陕西北部黄土高原上的传统民歌,统统贯之于“陕北”二字,但就其该区域内民歌流传和分布的情况来看,在风格上的的确确存在着核心地带以及相应的辐射面,也就是说,在陕北的8万多平方千米面积上,民歌流播的充盈度并非一致,民歌风格的不同色彩类型分布存在着一定差异。

霍向贵在其主编的《陕北民歌大全》一书中,收有其本人撰写的《陕北民歌色彩区划分》一文,作者所持基本观点是:“陕北民歌,从陕西民间音乐总体上可以归为陕北民歌色彩区。稍细一点,可划为南、北两个色彩区,即清涧县九里山以北为‘北部色彩区’,清涧县九里山以南为‘南部色彩区’。再细一点,还可划分为五个色彩区,即中心色彩区、东北色彩区、西北色彩区、东南色彩区和南部色彩区。”^②其中,中心色彩区包括榆阳区、米脂、绥德、佳县、吴堡、子州、清涧七区县;东北色彩区包括榆阳区、神木、府谷三区县;西北色彩区包括横山、靖边、定边、志丹、吴旗、安塞六县;东南色彩区包括清涧、延川、子长三县;南部色彩区宝塔区、甘泉、延长三区县。富县以南的洛川、黄龙、宜川、黄陵四县由于在文化上受关中文化影响加大,陕北文化特征已不明显,故被作者划入“非色彩区”。

作者的划分依据项主要来自四个方面:人文传统、地理环境、人口迁徙、方言语音。比如“中心色彩区”的设定是以绥德为核心,并将之看做陕北民歌产生

^①苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区的划分》,北京:文化艺术出版社,1987年版。

^②霍向贵主编《陕北民歌大全》(上册),西安:陕西人民出版社,2006年版,第7页。下文所引表格1出自该文。

与繁衍的大本营。理由有二：一是绥德一带自古就是文化、交通、商贸等较为发达的地区，具有“旱码头”之称，其优越的环境条件在文化的传播中起到了中转站的作用，既有输出也有纳入，双向交流中极易形成传统。二是绥德小方言被称为“陕北普通话”即“地方官话”，有利于当地民歌的对外扩散与交流。三是一般所说的陕北民歌旋律的“双四度结构”，在绥德民歌中最为常见。而其他色彩区划分中，如东北色彩区因与邻省山西、内蒙接壤，民间往来十分频繁，其特有歌种山曲和打坐腔就十分发达，加上“走西口”从这里经过，使之该地民歌无论在音调特征以及旋律走向上都明显有与山西、内蒙民歌混融的痕迹。西北色彩区因其沿长城西线伸展，除了军镇文化传统外，由于地广人稀、人口居住分散，“信天游”高亢、舒展的音乐气质由此而生，加上与内蒙西部、宁甘二省东部接壤，信天游与爬山调、花儿相互浸染，造成其节奏的灵活多变、旋律的高亢跌宕，较富于表现性。东南和南部色彩区虽不如前几个色彩区在特征上突出，但由于民间歌种与地方小戏的相互影响，加上方音的特殊性（z、c、s 与 j、q、x 不分），而使得清涧、子州一带的民歌具有一定的道情音乐韵味。

应该说，霍向贵对陕北民歌色彩区的划分是较为细致的，而其依据也是可信的，倘若没有长时期在陕北的生活和体验，很难做出这样的理论设定与分析。然而，作为民歌色彩区的划分原本就带有一定的感性成分，而对于各色彩区域的认定理由也并非是建立在统一的分析标准上，比如有些强调的是文化传统，有些强调的是环境条件，也有些强调的是语言特点等，尽管这些方面都可能成为决定某一区域民歌色彩发生变异的主要条件，但作为划分的依据如果不能统一在一个模式或标准上，其划分就难免流于感性而缺少了科学依据。为了弥补这不足，霍向贵又对《陕北民歌大全》所收录的 1427 首民歌以其不同的歌种，进行了所属区域的统计。

表 1:

数量 色彩区	号 子	山 歌	一 般 小 调	丝 弦 小 调	社 火 小 调	风 俗 小 调	儿 歌	生 活 音 调	小 计
中 心 区	40	109	288	18	58	42	1	3	559
东 北 区	6	113	40	74	5	20	2	12	272
西 北 区	11	170	119	1	15	4		7	327
东 南 区	5	13	57		5	5	1	1	87
南 区	4	31	25		6	2	2	2	72
非色彩区	5	3	26		11				45
合 计	71	439	555	93	100	73	6	25	1362

这个图表中的统计数字更能反映问题的本质。陕北民歌的区域性分布，除了色彩性差异外，其实更与不同的歌种在各区县的分布有着直接关系。从统计数据看，1427 首民歌中有明显的色彩区域归位的为 1362 首，其中北三区（中心、东北、西北）为 1158 首，占全部收录歌曲的 81%；而南三区为 204 首，仅占 14%。

以此不难看出,无论从哪种民歌类型来说,北三区都应该被看作是陕北民歌产生与发展的核心区域,其区域范围包括现榆林地区全境一区十一县和延安的志丹、吴旗、安塞三县。而其中,居于中心色彩区的榆阳区、米脂、绥德、佳县、吴堡、子州、清涧七区县,占到了全部收录民歌的 39%,居于色彩区的中心地位无可争议。

以上统计分析反映出,在陕北,民歌的分布是以北部区县为聚集地向南部区县延伸的,无论其曲种保留抑或歌曲的风格特点,北部区县显然都占据主导地位。而在北部区县中尤以沿长城区县和沿黄河区县最为发达,说明民歌的活跃与发达,离不开与邻省的文化交往、便利的交通条件以及频繁的贸易往来等外部条件支撑。其中,采自绥德的民歌在各区县中以 207 首高居榜首,反映出综合文化环境条件对民歌流播的影响。尽管,这并不能说明民歌的流传地就是原生地,但最起码反映了这 207 首民歌在绥德是经过了一定时期的沉淀并达到广为传唱的存在事实。

陕北秧歌的分布也有其相近的情形。陕北秧歌活动主要分布在榆林的绥德、米脂、佳县、清涧、子州、吴堡以及延安的子长、延川、志丹、吴起、宝塔区、安塞等地。从其分布以及表演形态比较来看,陕北秧歌不仅具有南北之分,还存在新旧之别。以榆林地区的绥德、米脂为代表的北部秧歌,继承和保留的传统因素较多。在表演类型上有二十八星宿秧歌、庙会秧歌和大场秧歌(属于新秧歌),还保留有具有戏剧情节的小场子(踢场子、闹回回);根据表演过程可分为敬神秧歌(谒庙)、排门秧歌(逐家逐户排门子)、彩门秧歌(邻村间斗秧歌)、九曲秧歌(转九曲黄河阵)、彩灯秧歌(元宵之夜闹彩灯)。榆林一带各县属于较为典型的陕北传统秧歌保留较好的区域。

而以南部延安地区的子长、延川等为代表的南部秧歌,主要以大场秧歌表演为主。这种大场秧歌是 1942 年在毛泽东《在延安座谈会上的讲话》的精神鼓舞下,为了贯彻“讲话”精神,以延安为中心兴起了新秧歌运动,专业文艺工作者深入乡间、田舍,帮助村民们进行旧秧歌改造的结果。新秧歌与传统秧歌最大的不同是,扩展了秧歌活动的广场性,以彰显载歌载舞的欢腾场面为主体,剔除了传统秧歌中谒庙、排门子等民间信仰成分,把踢小场的二人滑稽表演改编为与现实生活内容联系紧密的秧歌小戏,甚至一度发展为舞台表演形式,使之秧歌的民俗文化作用发生了根本改变,而成为以表演为主体的艺术表现形式。1942 年以后,大批新秧歌节目迅速传遍开来,此后伴随着新中国成立的礼炮,成为国家庆典的主角之一。现在的大场秧歌,一般都以队列展演为基本形态,包括彩车、仪仗、舞队、锣鼓队、耍狮、舞龙、滑稽表演等。

近年来,以延安为核心每年正月十五举办的大型秧歌汇演活动已连续举办了 30 届,延安所属 12 县几乎都积极参与,并且各自以其特色节目融入在整体队列沿街表演中,著名的如延川大秧歌、志丹扇子鼓、吴起铁鞭舞、志丹洛河战鼓、延长黄河战鼓、安塞腰鼓、子长唢呐等,把大型队列和集体舞蹈表演发展到了极致,以绚丽的装扮、优美的舞姿、喧天的锣鼓凸显盛大的欢腾场面,成为延安过

大年的一道亮丽风景线。这种秧歌汇演已完全不同于传统闹秧歌活动，已基本脱离乡村社会民俗活动主体，而由政府牵头和组织，充分体现国家在场的全民庆典活动。

陕北民俗音乐中，除了上述两种存在较为普遍的品种，因其艺术风格不同存在区域性分布外，其他一些品种的区域性分布则各具不同情况。比如，陕北大唢呐鼓吹在民俗活动中，同样也是使用非常普遍的一种音乐形式。但与民歌、闹秧歌有所不同的是，陕北大唢呐鼓吹的发展主要以绥德、米脂为核心，向陕北各地扩展。现陕北榆林、延安二地国家级非物质文化遗产保护与传承被列入的唯一唢呐项目就是“绥米唢呐”。绥米唢呐以其历史悠久、曲目丰富、演奏技艺精湛、传承谱系完整等，在陕北大唢呐鼓吹发展中占据引领地位。根据陕西省非物质文化遗产数据库提供的资料，绥米一带统计在案、传承关系清晰、不少于三代的就有窰世有乐班（五代）、常文洲乐班（五代）、汪世发乐班（四代）、马生祥乐班（四代）、刘子德乐班（五代）、赵英武乐班（三代）、刘汉玉乐班（五代）。^①

近年来，陕北南部延安地区的“子长唢呐”也发展较快，已于2009年第二批入选陕西省非物质文化遗产项目。子长唢呐的特点是乐器杆粗长、碗口大，吹奏起来低音浑厚、高音挺拔。与绥米唢呐有所不同的是，子长唢呐的曲牌多为七声性雅乐调式，其中多采用雅乐宫调式和雅乐徵调式。子长唢呐发展除保留一定的传统演奏形式外，根据特殊演出需要，还由原来的“小五件”乐班向百人吹打乐队扩展，统一唢呐杆长尺码（一尺二寸五），统一音高，进行群体性的大型合奏表演。当然，子长唢呐的基本演奏形式与绥米唢呐并无本质上的不同，乐班、乐手们一般都是行走在乡间田舍，或参与红白喜事，或为庙会活动凑兴。

根据陕北大唢呐演奏风格的不同，也有人认为存在北路、东路和南路之分，北路以绥米唢呐为代表，南路以子长唢呐为代表，而东路则以佳县唢呐为代表。如果仅就其乐器制作上的微差（如杆长）和演奏技法上的一些区别而言，各路唢呐的确存在着一些不同，如绥米唢呐的杆长尺寸较大（一尺三寸），佳县唢呐的杆长较小（一尺一寸），而子长唢呐的杆长不太固定（最长有一尺三寸的，最短也有一尺的）；演奏技法上绥米唢呐保留有较多的传统奏法，子长唢呐的吹奏音域宽广，佳县唢呐的加花变奏显然受到河对岸晋剧唱腔的影响等，可看作不同风格区域分布的依据项，但其毕竟不像民歌歌种、闹秧歌表演形式的区别那么大。因此，陕北大唢呐的分布问题，窃以为仍以绥米唢呐为核心，向南部、东部发展，似乎更合乎其实际情况，不宜做过细的分布划分。

有关说书在陕北的分布情况，前文所引曹伯植《陕北说书概论》中的一段话：“解放战争时期，‘陕北说书’这个名称随着中国共产党在全国的胜利，随着中国人民解放军的隆隆战车横扫全中国进而‘一把黄土满天扬’。”^②尽管是对“陕北说书”名称概念的认识，却也反映了20世纪四五十年代说书艺术在陕北的快速膨胀与发展，在此我们暂且按下其原因不做细究留待后面讨论，而重点关注的

^①陕西省非物质文化遗产数据库·绥米唢呐，

http://www.snwh.gov.cn/feiwuzhi/sjyp/mjyy/8/200803/t20080320_46809.htm/2012-05-02

^②曹伯植《陕北说书概论》，西安：陕西人民出版社，2010年版，第4页。

是作为一种来自民间最底层的、主要是盲艺人借以乞讨和求食的手段，被“一把黄土漫天扬”之前，在陕北的流传与分布情况。

其实，现代意义上的陕北说书艺术，其发达与一个人的命运息息相关，这就是著名盲艺人韩起祥。韩起祥 1915 年出生榆林市横山县党岔乡韩家园子村的一个贫苦农民家庭，三岁时不幸遭天花双目失明，第二年父亲病故后无以为继，随母乞讨为生。十三岁时有机会拜米脂县杜家畔艺人杜维新为师，第二年随之走村串户，开始了说书生涯。韩起祥的说书生活有所起色，与他南下游走到延安一带有很大关系。两个重要机遇改变了他的一生，一是 1945 年他积极参加陕甘宁边区文协说书组；二是适逢毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神在延安文艺界落实与推广。韩起祥由于能编旧书、创作新书，深受群众欢迎。1946 年，先后应毛泽东、朱德邀请，到杨家岭给领袖们说唱《张玉兰参加选举会》、《时事传》等，受到了肯定与赞扬，从此名声鹊起，奠定了他的民间艺术家地位。自新中国建立他相继担任西北曲艺改进会主任、中国曲艺研究会副主席等一直到 1989 年病故，以其六十余年的艺术生涯先后改编、创作了百余部中、长篇章段，成为陕北说书阵营中当之无愧的翘楚。

韩起祥的成功不仅在其个人的创作与表演上，还在于其精湛技艺的传承与发扬光大方面。在国家非物质文化遗产保护项目中，陕北说书的传承谱系之四大支脉，或直接出自韩门或接受过韩起祥的培训，六十余载已发展到第四代，有名有姓且在各地小有影响者已逾 30 多人。韩起祥艺术人生的活动轨迹中，有两个地方值得注意，一是其学习起步的横山县，二是其获得社会广泛认可并将说书艺术发扬光大的延安市周边。而这两地及其近县邻乡，正是陕北说书在 20 世纪中、后期较为发达的区域。如横山说书，直传于韩起祥的已达四代，发展高峰时仅该县就有说书艺人上百人。

陕北说书谱系中还有一个影响较大的支脉——张俊功派。从传承关系来看，可归入韩起祥谱系的第一代，若从其艺术影响和说书风格论，则可另起峰峦。张氏也为横山人，早年学艺于该县艺人张全福，后在韩起祥的说书训练班集中学习过几个月，这是张俊功说书之所以被归入韩起祥说书谱系的重要理由。然而，若从张俊功说书艺术的风格及其发展来看，其自成体系的特点要大于对韩起祥说书的继承。他以其独创的“梅花调”，由单人说唱向多人座唱表演发展，开辟了陕北说书的新境地。并以甘泉为基地，向安塞、志丹、定边等地辐射，培养弟子已逾两代达五十余人，精心哺育和发展说书艺术。“人们把韩起祥与张俊功看成是陕北说书艺术的两座高峰，评价他们说：‘韩起祥帅（正统），张俊功怪（新潮，即传统与创新结合）。’”^①据此可以作为依据断定，陕北说书活动的聚集地，在陕西北部以横山为中心，在陕北南部以延安及其周边为中心，其原发地应在北部的横山一带。说书虽然是一种古老的民间艺术，但“陕北说书”却可被视为一种“新传统”，并且由于各人的影响而成就了一代古老艺术在新时代的“别开生面”或

^①陕西非物质文化遗产数据库·陕北说书，

http://www.snwh.gov.cn/feiwuzhi/gjyp/1/200803/t20080325_47067.htm/2012-05-06

“灿然生辉”。

但也有学者根据自己所掌握的文献材料分析研究后认为,陕北说书“所流传的范围是陕、甘、宁、晋、蒙交界地区”。^①也有学者根据陕北说书艺人手持乐器三弦或琵琶的不同,认为“三弦书以横山为中心,主要流行于横山、米脂、绥德、子州、子长、延川、清涧,以及定边、靖边、安塞、宝塔区一带。”“琵琶书主要流行于延长、子长、延川和子州一带。”^②就前者而言,作者更关心的是历史上说书艺术在陕北的发展情况,隐含了陕北说书在文化根源上曾受多边文化影响的事实,遗憾的是未见作者能提供更多的说明材料。而后者实际上是一种以说唱风格为划分项的区域分布分析,并且两者形成交叉,不能够清晰表明该划分项对区域分布的直接影响或作用。

二、流布范围相对狭窄的音乐类型分布

相比较而言,二人台、道情、榆林小曲在分布上,虽各有各的区域归属,但较之与前述几项,基本上属于属地比较确切而相对狭窄的品种。

二人台或曰打坐腔其发展虽也有几百年,但基本盘横在陕北最北边的府谷、神木一带,交往最广泛的是晋西北和蒙西南,属于典型的省区跨界多边音乐文化交流事象,而向南、向内发展,被纳入最多的是将其名曲名段作为陕北民歌的组成部分来看待,而忽略了二人台的坐唱旨趣。道情虽由晋西北传入,在陕北不少地方都有发展,业界也有北路、南路、西路、东路之分,但被陕北人广泛认可且在风格上与当地文化联系紧密的是清涧一带的道情。“清涧道情”不仅被誉为陕北道情之“正宗”,而且也被看做陕北道情古老之旨归,因而,清涧道情就成了陕北老道情的集中代表。作为飞地艺术的榆林小曲就更无须多说了,几百年的历史更迭并没有将其推向更广阔的天地,而偏安于榆林城内,成为趋雅者倾诉私情、感叹人生的依托。

民间音乐文化的存在方式,不同于现代城市舞台艺术,尽管,在其流变过程中,随着传统的民俗生活背景逐渐淡化、疏离,一些民间音乐品种已经走向舞台演艺形式,但其本质上的民俗性仍然依稀可辨,并且大部分仍旧游走于民俗活动中,扮演着乡村社会生活的精神文化角色。民间音乐文化形式从发生到成型,从来就与乡村民俗生活为伍,一定意义上,甚至就是乡村民俗的衍生物,发挥着乡村民俗的表征作用。如陕北民歌之于劳动生活,陕北秧歌之于岁时节庆,陕北唢呐之于婚丧嫁娶,陕北说书、陕北道情之于庙会赶场等等。当然,这些民间音乐形式中也有不少被纳入到舞台表演中,如民歌独唱、秧歌舞蹈、唢呐合奏、曲艺戏曲表演等,但毕竟仅占其全部内容中的少数。而脱离了民俗大背景,其表演往往也就缺少了原本的生动性。所以说,民间音乐的存在方式是在民俗生活中,民间音乐在本质上脱离不开乡村民俗。一旦赖以生存的民俗消失了,许多民间音乐形式或是自然灭绝,或是向其他方面迁移,这已为许多典型例证所证实。

除此而外,民间音乐的存在也有其区域的限定性。表面看多受制于自然地理

^①曹伯植《陕北说书概论》,西安:陕西人民出版社,2010年版,第5页。

^②孙鸿亮《陕北说书研究》,天津:天津人民出版社,2011年版,第16、17页。

条件，但往深里看则受制于乡村生活习俗，而文化分布的空间性又把更多的非固定影响因素带入进来，如交通的、语言的、人口迁徙的、商贸的、甚至个人的等等，一旦干预到审美的选择上，就会使得某一音乐品种得以生发或落地开花，久而久之即演化成一个区域里的民众的共同喜好和选择。有些适应性强、受众面大，有些适应性弱、受众面窄，陕北民间音乐各类型的不同分布情况即可说明这一点。并以此反映出各音乐艺术品种与陕北乡村社会生活关系紧密度的不同，以及在陕北高原的不同流布和影响范围。

至此，已大致可以得出结论，陕北民间音乐的类型均脱离不开乡村民俗生活而独立存在，乡村民俗活动愈典型其音乐文化的特色就愈浓烈。陕北民间音乐的区域分布，基本上是由北向南辐射，大致是以绥德、米脂为核心向周边扩散。个别音乐类型如二人台、榆林小曲，不受这一基本趋势影响，有其特定的区域分布和辐射范围。

第三章 民俗、信仰、方言中的音乐文化建构

大凡民间音乐活动都离不开乡村社会的礼俗传统和生活习惯。民间音乐事象在发生与展衍中，一般不以纯粹的面目和形态呈现，总是与各种民间礼俗活动捆绑在一起。多数情况下，民间音乐行为并非民俗活动的主体，而以从属的地位，发挥其聚众号令、营造气氛、渲染情绪、抚慰心灵、震慑妖邪等作用；但在有些情况下，音乐行为本身也是乡村礼俗的一个组成部分。民间音乐活动的大环境是乡村社会，必定受制于乡村社会条件与秩序的影响和制约，从而以其艺术的方式承载、显现乡村文化独有的民俗气韵与民俗特质。

第一节 陕北乡村民俗中的作乐样态

相对于陕西其他地区，陕北因其位居北部高原与边塞的特殊地理位置，加之历史上多个北方少数民族的入住、盘横，以及自然地理、气候条件影响下的生存环境和农作物生态链以及农业生产方式，使之该区域的民众生活习惯和方式，与内地有着不少差异。对此，清代县志中就有不少记载，如《乾隆府谷县志·风俗》曰：“榆林五原地接边荒，多尚武节。……人牲顽悍，不循礼法，轻生重死，侮性亡义。壤广人稀，即妇女皆事耕作，不习纺织，亦不谙商贾，近稍北，贩皮物，南贸谷米，然尤率朴略。相尚多服无布面皮裘，不甚饮茶，尚黄软米、羊肉。又妇人夏月大半裸体，上身不着衣。女至二三四岁并不裤，俱胸前围一方红布包肚……”^①《乾隆绥德直隶州志·风俗》曰：“先辈论绥俗有五美一恶，结婚不论财，交友多重义，思先时尽哀，好善勤施舍，妇女不近市。……一恶曰惰流水可灌田，而惰于疏浚闲田可树木，而惰于种植，女惰纺织男惰经营，故衣食常艰。”^②《道光榆林府志·风俗志》曰：“不事耕织，华而不实，兵民参半，以饷为命，稍稍水旱，辄肆攘窃。”^③如果说这是靠近蒙边、晋西北地界，自然条件相对较差，戍边兵丁与垦民混杂相居，难以形成稳固的生活状态，无益于人文积习的话，那么，再来看看南部的情况。《乾隆宜川县志·风俗》曰：“乡道田家全恃天时，献施人力翻耕布种便属勤农，过此，即坐待雨泽，不事壅耘。每有下种后趁食他乡，至收获始回者近经。”^④《民国洛川县志·风俗志》曰：“洛邑无游民而有惰民：地广人稀，虽极贫之家，亦有地数十百亩，非无执业也；乃多荒芜不治，有河而不求灌溉之方，有山而不知森林之益，有水有草而不知畜牧，可桑可棉而不知纺织，

^①（清）郑居中、麟书纂修《乾隆府谷县志·风俗》，《中国方志丛书》，乾隆四十八年刊本，台北：成文出版社有限公司，民国五十八年版，第135页。

^②（清）吴忠浩修，李继峤纂《乾隆绥德州直隶州志·风俗》，《中国地方志集成》，乾隆四十九年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第182页。

^③（清）李熙龄纂修《道光榆林府志·风俗志》，《中国地方志集成》，道光二十一年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第356页。

^④（清）吴炳纂修《乾隆宜川县志·风俗》，《中国方志丛书》，乾隆十八年刊本，台北：成文出版社有限公司，民国五十九年版，第230页。

其惰如此，其贫可知。故居乘、衣食，无不尚朴素而摒奢华者。”^①显然，靠近关中的陕北南部地区也强不到哪里去。整个陕北地区即使到了清代乾隆时期，仍崇尚勇武，疏于人文，农业耕作简陋，几乎靠天吃饭的生活环境和习惯以及低下的劳动生产力，要远远落后于其他相对发达地区，无须说富庶发达的中原、江浙地区，即便是相比此时在全国已位居不到前列的关中地区，也有着不小差距。

造成陕北生存环境恶劣、生产方式落后的原因有许多，简单归纳来说不外乎这样几个方面：一是自然条件的先天不足。整个陕北高原沟壑纵横，植被裸露，土地沙化明显，年降水量低于全国平均水平，水土流失严重，自然灾害频频袭扰。二是历来为兵家必争之地，是北方少数民族入主中原的通道和盘踞地，兵燹人祸严重。三是中原农耕文明与北方牧业文明交错盘横，社会结构缺少稳定性，农业发展缺少长远性。四是住民结构中的军垦及移民实边成分不断扩大，生产方式和生存所需加剧了对自然环境生态的掠夺性索取。以致整个陕北地区的环境状况，实际上自宋代以降逐年恶化，明清以来尤为严重。仅以各类灾荒对陕北地区造成的摧残即可见其一斑。侯虎虎、王天强的《明代陕北自然灾害与民生》一文中，将陕北明时遭受的自然灾害分为四类——旱灾、水涝、地震和其他灾害，其粗略统计结果为：“终明代 276 年间，陕北地区发生较大的旱灾总计有 104 次之多，平均约 2.68 年一次。……水灾 43 次，比旱灾较少，平均 6.42 年一次。……发生不同程度的地震有 42 次。……影响较大的雹灾有 25 次。……虫灾 26 次。……冰冻灾害 18 次。”^②其中，旱灾是造成陕北生存环境恶劣的主要因素，几乎是“十年九旱”。尽管，水涝的频率远远低于旱灾，但在沙石、黄土大量裸露，自然植被严重不足的情况下，稍遇集中降水即会形成水灾水祸，还会伴生瘟疫、虫灾等次生灾难。这样的自然条件，对民生的破坏几乎是百分之百的，特别是在陕北这样欠发达的地区。因此，在陕北各县的县志中，“凶歉连岁”、“饿殍盈途”这样的用词频率极高，甚至“人相残贼，僵尸遍野”，反映了恶劣的自然环境对民生的影响。

既然自然条件影响到民生，民生又与生产关系、社会关系紧密，那么，围绕着这样的生存环境而建立起来的文化样态，无论从其原发生抑或运行发展都离不开当地基本条件的各种制约，因此上，民俗音乐文化反映的本质首先是以生存为第一要务而展开的社会群体需要，这种需要建立在民间各种礼俗活动及其关系中，以整体的方式呈现出来，为乡村社会生活服务。这与历史上的宫廷文化、都市文化或者文人文化有着根本的不同。

在第二章中，本文已就陕北现存主要音乐品种，根据其形态表现分为民间歌曲、大唢呐鼓吹、闹秧歌、说书、道情、二人台、道教科仪音乐七个主要类型，联系其区域分布做了初步梳理。这些民间音乐类型，尽管在表现形态上各不相同，所能达到的音乐审美效果有别，但就其存在方式、社会功能以及与乡村民俗生活的关系来看，均脱离不开两个大的文化活动背景：乡村礼俗与民间祭祀。其表现与我国大部分地区乡村生活的文化主体需要别无二致，是乡村民众精神文化投射

^①余正东修、黎锦熙、吴致勳等纂《民国洛川县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三十三年泰华印刷厂铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007 年版，第 507 页。

^②侯虎虎、王天强《明代陕北自然灾害与民生》，《商丘师范学院学报》，2009 年第 5 期。

的基本方向和基本领域。但有所不同的是,即就是在本质上趋于一致的乡村生活行为,往往由于地理环境、历史环境、生产环境、语言环境上的不同和影响,造成民间文化样态和趣味上的差异,这正是民间音乐生活让人着迷的地方。

礼俗的概念古已有之,《周礼·天官·大宰》:“六曰礼俗,以驭其民。”贾公彦疏曰:“俗谓昏姻之礼,旧所常行者为俗,还使民依行,使之人善,使人入善畏威,故云以驭其民。”^①礼俗的形成以婚配为原点向生活中各类事物扩展,逐渐形成了一套民间生活的处事原则和规矩,有益于乡村生活秩序之完善。传统的礼俗主要包括生辰、加冠、婚姻、丧葬、交往等,现在乡村生活中多有保留,是乡村民俗的主要构成部分。

陕北的乡村礼俗活动主要呈现在生活礼俗和节庆礼俗两个基本方面,前者主要包括结婚、丧葬、小儿满月保锁、老人祝寿、安土神、合龙口上梁、门市开张等。后者集中在春节前后的各项活动中,如岁末的祭灶、守岁,岁初的打春、填五穷、初八到十五的闹秧歌等,其中闹秧歌最具典型性。此后还有二月二龙抬头、四月五清明祭、五月五过端午、八月十五中秋、十月一送寒衣等许多与四时节气相关联的活动,但相比于春节时的活动,规模小、结社性弱,一般不张鼓乐,多属私家行动。无论是生活中要办大事还是过节,对陕北人来说都是要隆重地庆贺一番的,除了履行仪式、宴请宾朋外,邀请唢呐鼓吹乐班助兴,自然是少不了的头等要事。一般行走在陕北各县的街道或村落,每逢好日子,大唢呐鼓吹乐声此起彼伏,昭示着多家在举大事。不仅现在有此景观,古代即有此风存在。陕北人无论生活多么艰苦,在节庆或逢家中举事,都会不吝钱财而讨取热闹和红火。最典型的莫过于迎娶新妇时,要“鼓乐相随导引往迎”;为老人举办丧事,要“唢呐锣鼓哀鸣击节”了。在以乡村礼俗为背景的音乐活动中,唢呐鼓吹乐无疑占据着显眼地位。

鼓吹在我国有着悠久的历史传统,在其两千余年的延续传承中,由军旅而宫廷,由官府而民间,其历史的约定俗成,究竟演绎着怎样的道路,恐怕任谁也无法全部说清楚。但在诸多研究中,对鼓吹乐的起源问题,近年来诸多学者通过研究,证实了鼓吹乐是在中原军旅、宫廷用乐与西域胡乐融合的基础上发展起来的,而非有人认为是属于西域传来的马背上的音乐。易水(杨泓)先生早在20世纪80年代初对各地出土的汉画像砖进行研究后认为:“鼓吹乐的兴起正当骑兵在我国开始盛行的西汉时期,它最早就是以马上乐队的形式出现的。”^②这就是说,马背上使用并不意味着全部来自北方游牧民族。西汉武帝以来积极发展骑兵以对抗匈奴,不仅加强了汉军的作战能力,而且也促进了军队各方面的建设,作为军乐而存在的“鼓吹”当不例外。他在援引《汉书·叙传》中的“始皇之末,班壹避坠于楼烦(注:今山西太原市西北娄烦县),致牛马羊数千群。值汉初定,与民无禁,当孝惠、高后时,以财边雄,出入弋猎,旌旗鼓吹”^③这段话时,甚至谨慎地写作“据说”,因为,从其列举的早期汉画像砖上刻录的鼓吹所用四种乐器

^① (汉)郑玄注、(唐)贾公彦疏《十三经注疏·周礼注疏》,北京:北京大学出版社,1999年版,第28页。

^② 易水《汉魏六朝的军乐——“鼓吹”和“横吹”》,《文物》,1981年第7期。

^③ (汉)班固撰、(唐)颜师古注《汉书·叙传》,北京:中华书局,1962年版,第4197-4198页。

——鼓、铙、箫、笛中，既有中原旧器“鼓、铙、箫”，也有西北游牧民族的乐器“笛”，而在使用中，作为主奏乐器的“箫”（排箫）在数量上的比例要远远大于“笛”，足见其使用中的分量和作用。这里不仅有时间差的问题——秦末到东汉，而且有中原与西北少数民族音乐文化的交流问题，其中的影响因素似乎都需要更多的文献资料进一步佐证。

但有一点也不容忽视，在这一时期，应该还存在着另外一类有着西域文化血统的鼓吹乐队——横吹，对此，晋人崔豹说的很清楚：“横吹，胡乐也。博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得摩诃兜勒一曲。李延年因胡曲更进新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将军。和帝时，万人将军得用之。”^①无疑，横吹除了曲目是在西域音乐基础上由协律都尉李延年编创的外，乐队中使用的主奏乐器是角，这与鼓吹完全不同，“胡角者，本以应胡笛之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。”^②如此一来，这胡乐、胡器组成的军乐，不仅专配戍边将军，而且还得领万人者的将军才可用之，足见其规格和要求非同一般。

这两者之间究竟是一种什么样的关系？有无明显的区别？其实宋代就有人给出了答案，郭茂倩在其《乐府诗集卷二十一·横吹曲辞一》中写道：“有箫笛者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。……有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。”不仅如此，他还进一步认为：“自隋以后，始以横吹用之鹵簿，与鼓吹列为四部，总谓之鼓吹。”^③可见，自隋代以后中原音乐文化背景较强的“鼓吹”与西域音乐文化血统明显的“横吹”已走向合流，并以“鼓吹”的名谓统称之，也因其功能性的扩展而由原先的以军旅为主转向了宫廷仪仗之鹵簿。近年来有学者进一步总结道：“鼓吹乐当系中国古代军乐发展至两汉时期，接受胡乐影响而形成之乐种。因胡乐之激越，颇适用于军队，遂为中国原有军乐所吸收，二者相融合，从而形成鼓吹乐。”^④此说不无道理。

毫无疑问，汉代是我国鼓吹乐发展的第一个高峰，无论是军旅用乐还是宫廷鹵簿，都有着诸多的规定和要求，不仅反映在表现形式上，也反映在乐队的人数和所使用的乐器上。从河南安阳以及山东、四川等地陆续出土的汉画像砖图像以及一些文献记载上得知，汉代鼓吹乐所使用的吹奏乐器在此后有了进一步拓展，不仅保留有排箫、笛、角，笙、竽等中原旧器在乐队中也被组合进来。这说明随着宫廷鹵簿的需要，鼓吹的功能性在不断地扩大发展中，见于文献记载并为今人乐称的汉代鼓吹的四种基本形式——黄门鼓吹、骑吹、短箫铙歌、横吹，实际上是汉以后人们基于对鼓吹乐功能性的一种指认，而非严格意义上的音乐种类区分。尽管在汉代它们反映出的更多是使用场合的不同，但礼仪性的本质却是一致的。因此，它们被看做不同鼓吹类型似乎显得有些牵强。

但无论有多少变化，用于军旅和宫廷却是鼓吹乐早期发展中的两个主要社会

^①（晋）崔豹《古今注》（卷中），北京：商务印书馆，1956年版，第14页。

^②许嘉璐主编《二十四史全译·晋书·志第十三·乐（下）》，北京：汉语大词典出版社，2004年版，第547页。

^③（宋）郭茂倩《乐府诗集卷二十一·横吹曲辞一》，北京：中华书局，1979年版，第309页。

^④黎国韬《鼓吹乐及其起源简议》，《艺术百家》，2004年第3期。

功能。然而并不限于此,自汉代起,鼓吹的使用就有了向更多的方面扩展的事实。

“二年九月,复代张温为司空。其月薨。天子素服,三日不临朝,赠东园梓器襚服,赐钱三百万,布五百匹。……及葬,又使侍御史持节送丧,兰台令史十人发羽林骑轻车介士,前后部鼓吹,又敕骠骑将军官属司空法驾,送至旧莹。”^①这是

《后汉书》中记载的东汉灵帝赐老臣司空杨赐高规格的葬礼,其中就有前后鼓吹相随。东汉蔡邕在其《礼乐志》中有言:“汉乐四品:一曰大予乐,典郊庙、上陵、殿诸食举之乐。……二曰周颂雅乐,典辟雍、乡射、六宗、社稷之乐。……三曰黄门鼓吹,天子所以宴乐群臣,诗所谓‘坎坎鼓我,蹲蹲舞我’者也。……”

^②作为天子的御用乐队,黄门鼓吹除了卤簿的职责,在天子宴请群臣时同样要发挥其凑兴作用,以彰显皇家之气派。

非军旅、卤簿外的黄门鼓吹奏乐多带有帝王赐赠的意思,不要说一般老百姓了,即使是品阶较低的官员恐怕也无有品赏的机会,这是可以想见的事情。但在汉代,民间生活中却也存在有张鼓乐之风气,虽比不得宫廷那样奢华,但也为民间生活的举事平添了不少色彩,特别是在民间丧事活动中。《史记·绛侯周勃世家》载曰:“绛侯周勃者,沛人也。其先卷人,徙沛。勃以织薄曲为生,常为人吹箫给丧事,材官引强。”^③说明大将周勃在入刘邦一伙前,其营生除了编薄席,还常在丧事中给人吹箫。在本段注三中,南朝刘宋文人裴骃为《史记》“集解”引淳曰:“以乐丧家,若俳优。”引瓚曰:“吹箫以乐丧宾,若乐人也。”说明民间丧事中使用鼓吹并不鲜见。其实,民间丧事用乐习俗历史悠久,唐人司马贞就认为:“《左传》‘歌虞殡’,犹今挽歌类也,歌者或有箫管。”^④汉代桓宽在《盐铁论·散不足》中更是以责问的口吻将这习俗直白道来:“今俗因人之丧以求酒肉,幸与小坐而责办歌舞俳优,连笑伎戏。”^⑤亲人逝去本是一件伤心的事情,可为什么要如此铺张?其实这是国人行孝的一种方式,通过张乐歌哭尽表挽念之情。依照儒家的伦理观,“生,事之以礼;死,葬之以礼,祭之以礼。”(论语·为政)孟子甚至说:“养生者不足以当大事,唯送死可以当大事。”(孟子·离娄下)这为此后人歿盛行厚葬打下了舆论基础。以至到唐代“……百姓厚葬,及于道途盛社祭奠,兼置音乐等。阁里编甿,罕知报义,生无孝养可纪,歿以厚葬相矜。丧葬僭差,祭奠奢靡,仍以音乐荣其送终。”^⑥足见鼓吹音乐在民间丧葬仪俗中是多么重要。同时显露的信息是,鼓吹已不为军队、皇家宫廷所专宠,而坠入寻常百姓家,成为民间乡村社会民俗生活的组成部分。

当代学者项阳在研究了山西乐户与鼓吹乐的关系后认为:“至少在明代之时,鼓吹乐已经是全国性民族器乐的主要种类。‘民间祈雨、安神、还愿、祭辰、立

^① (南朝宋)范晔撰、(唐)李贤等注《后汉书卷五十四·杨震列传四十四》,北京:中华书局,1965年版,第1785页。

^② (南朝宋)范晔撰、(唐)李贤等注《后汉书·礼仪志(中)》注引蔡邕《乐志》文。北京:中华书局,1965年版,第3131-3132页。

^③ (汉)司马迁撰《史记卷五十七·绛侯周勃世家第二十七》,北京:中华书局,1959年版,第2065页。

^④ 同③。

^⑤ (汉)桓宽撰、王利器校注《盐铁论校注·卷第六·散不足第二十九》,北京:中华书局,1992年版,第353页。

^⑥ (宋)王溥撰《唐会要》,北京:中华书局,1955年版,第697页。

碑、合葬、新塑的佛像、神像开光，名人建牌坊、挂匾，秋后谢土，建房动土、安梁，小孩满月、过生日，老人祝寿，店铺开张，都要请鼓乐班吹奏。’”^①

文人们记于官方典籍上的认识，大多着眼于以宫廷为核心的社会主流层面，而不会去顾及一般庶民阶层的生活。就陕北地界而言，鼓吹习俗被传入除了军队、宫廷外另有蹊径也是完全有可能的。前文多次提到的陕北历史上曾经有多个北方少数民族入住以及内附，不可能不把相应的生活、文化习俗带进来。且不说陕北民间音乐中惯用的吹奏主旋律的唢呐、管子（笙箫）均属西域乐器，仅在陕北广泛使用的称呼鼓吹手的方言词汇“龟子”（音 guǐ zi），^②其词意及指向就颇耐人寻味。“龟子”旧时指唢呐艺人，也称“龟子户”，后引申有贬损或辱骂人的意思，应该和旧时唢呐艺人“下九流”的地位有关。事实上，“龟子”一词的本音应该是“龟兹”（音 qū ci），作为多音字词“龟兹”也可读作“guǐ zi”，这并非是一种巧合，而是内含有一定的文化歧视因素。自汉通西域以来，中华文化就在不断地与来自西域的各种文化相互影响，经过五胡十六国在隋唐时达到了高峰，龟兹文化就是其中重要的一支，隋唐九部、十部乐中就有龟兹乐。然而，封建儒家文化所建立的汉文化中心地位始终都是高高在上的，尤其在对待中原以外的各方少数民族时，仅其称谓往往就多带有歧视的含义存在，所谓“北狄”、“南蛮”、“东夷”、“西戎”除了并联的方位词，原均为中原汉族对各方少数民族的统称，后经演化逐渐内含有了野蛮、落后的意思。“龟兹”在陕北的多音字转用其实也含有这样的文化歧视心理，并非像有些人说的，由于民间文化水平较低误读而成，而是与北魏以来乐户制度的建立以及对乐户歧视的心理有关。

这虽是一个旁证材料，却可从一个侧面反映出鼓吹乐在陕北实际上是一个“外来户”。其承载主体——乐人、乐户，在陕北如同其他地方一样，曾经是一个被歧视的阶层，况且，由于地理环境封闭、交通信息不发达，在雍正帝废除了乐籍制度还乐人以自由之身后，其民间歧视似乎比其他地方延续的还要长。但不管怎么说，鼓吹乐在陕北扎下了深深的根茎，以其适宜的生存土壤，缔结出丰硕的民俗文化果实——大唢呐鼓吹，并在北方各地鼓吹乐中独树一帜，以别具特色的风格样态彰显着当地民俗生活的情状。下面着重分析乡村婚俗、丧葬仪式以及节庆秧歌中的唢呐鼓吹用乐。

一、婚礼情景

婚礼，作为人生的重要礼仪，在传统礼仪文化中占据着重要地位，属于古之五礼中嘉礼的一种，早在商代甲骨文中就已出现。《周易·序卦传》曰：“有天地然后有万物，有万物然后男女，有男女然后有夫妇，有夫妇然后有父子……。”^③《周礼·春官·大宗伯》曰：“……以昏冠之礼，亲成男女。”^④《礼记·昏义》曰：“昏礼者，将合二姓之好，上以事宗庙，而下以继后世也，故君子重之。是以昏礼纳采、问名、纳吉、纳徵、请期，皆主人筵几于庙，而拜迎于门外，人揖让而

^①项阳《乐户与鼓吹乐》，《文艺研究》，2001年第5期。

^②在北方的其他一些地方也有“龟子”之称。

^③（魏）王弼注、（唐）孔颖达疏《十三经注疏·周易正义》，北京：北京大学出版社，1999年版，第336页。

^④（汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《十三经注疏·周礼注疏》，北京：北京大学出版社，1999年版，第468页。

升，听命于庙，所以敬慎重正昏礼也。”^①可见，在古代的文人士大夫眼里，婚礼不仅担当着人类繁衍的责任，更与社稷宗庙的承传与稳固有关。故此，国人历来重视婚礼。

陕北婚礼及其习俗迄今仍保留有较多的传统遗绪，一般由择亲、提亲、订亲、商话、嫁娶、婚礼六个基本环节组成，多合古代礼制，并与明清县志中的记载不相上下，其中择亲、订亲、嫁娶、婚礼为其主要环节。

陕北明清以来由于军垦官兵、实边荒民的大量涌入，社会成分发生较大变化，受内地农耕文化影响逐渐加深，民生风气有了较大改变，表现在婚俗上，在择亲过程中有着诸多的讲究，不仅要了解对方家庭的根本（或言“门备”即出身，如龟子户出身就是被排除在外者之一）、门风（家庭口碑），还要了解其光景（财力）、人品和八字，且同族不成婚，近亲不成亲。由于生存条件差，往往大家更关注“光景”，使之婚姻缔结关系变得复杂，早先的“结婚不论财”的美德逐渐消失，“风俗移易，贫寒之家竞言财礼”，包办婚姻盛行，甚至出现了买卖婚和童养婚。

若门当户对，经媒人说合，双方家长认定，即可进入订亲阶段。在过去，订婚的过程繁琐而漫长，期间，男方家庭要付出各种名目的财礼钱，如订婚礼、箱柜礼、来往礼、见面礼、正式订婚礼不等，各有各的讲究，各有各的要求。如“正式订婚礼：男方家长与媒人带鸡4只，酒2斤、馍2盘等食品及衣料、首饰周至女家，首饰是银质，此是必备之物，不论贫富。”^②实际上，这是一种变相的“补偿”方式，因为，在陕北人看来，女子外嫁就成了外家的人，而养育的花费需要通过婚姻的“合法”途径讨要回来。而对于男方来说，娶回新妇不仅可以完成传宗接代任务，更重要的是增加了一份劳动力，所以，讨财礼就成为天经地义的事情。殊不知，这样的习俗并非近代以来才形成，在上古时期就有此风存在，古之婚姻六礼的“纳征”，其实就是以聘金财礼的形式确定婚姻关系，但有所不同的是，“纳征”的本意在于信誉担保，而近代的讨要财礼已经沦落到“买卖”的境地。榆林的《横山县志》中有记载，20世纪初，姑娘过门的身价有高达百元银洋或20石左右米麦（7200市斤）者，而当时的陕北一亩地至多才能打个1斗多粮食（10斗为1石，1石即360市斤），每家平均耕地也就50亩左右。^③现代由于经济条件的改观，虽说论财礼已退居次要地位，但在订婚仪式中男方父母向女方父母付赠财礼包（金额不等，但整零都是带8的数），女方向男方回赠财礼包，以及双方父母向未来媳妇或女婿分赠红包却是不可缺少的环节。

现在陕北人在婚姻关系缔结过程中，一般都比较重视订婚仪式，要先请阴阳择取吉日，昭告亲朋同乡、左邻右舍，而后由男方家杀猪、宰羊，备齐鸡、鸭、鱼、肉，雇请厨师做菜，搭建席棚待客。男方亲属携带礼品赴宴恭贺，女方族门、乡党、亲戚应邀坐吃媒席，以示赞同。一些较富裕家庭或架高音喇叭播放喜庆音乐，或请吹手鼓乐伴宴。订婚仪式中，除了坐喝、宴席，其间，男方要由女家一人领上向女方客人逐一敬酒，叫“认女婿”；女方则由男方一人领上给男方家人

^①（汉）郑玄注、（唐）孔颖达疏《十三经注疏·礼记正义》，北京：北京大学出版社，1999年版，第1618页。

^②参见秦燕著《清末民初的陕北社会》一书第三章相关内容。西安：陕西人民出版社，2000年版。

^③横山县地方志编辑委员会《横山县志》，西安：陕西人民出版社，1993年版，第613页。

敬酒，叫“认媳妇”。还要将男方为媳妇所备衣物、首饰以及客人所赠礼品，呈于女家主事人面前当面交付，称为“过礼”（当然也包括事先约定的财礼现金）。现在一般讲究给未来媳妇送的首饰要包括三金——戒指、项链、耳环，以作为定亲信物，而女方要送男方未来女婿一顶帽子、一双皮鞋，即“铁头帽子稳跟鞋”，以示永不变心，才算完成订婚仪式。按习俗，“过礼”后的未婚男女，每逢四时八节，要往来走动并互送礼物，男方之礼一般重于女方。之后就是商议择吉迎娶的大事了。

迎娶前必要经过“择吉”即古代的“请期”过程，一般由男家择定合婚的良辰吉日，并征求女家的同意。择吉也有讲究，一是要经媒人传达男方想要迎娶的意思并说通女方，二是要请阴阳推算吉期。在历史上，由于陕北地偏人穷，婚娶择吉往往挑选农历腊月二十四或除夕日，虽然前者有“婚嫁不择吉谓之百无忌日”^①之说，后者有“嫁娶不择吉谓之两头不断管”^②等说辞，意思是在此期间诸神上天朝觐天官老爷顾不上管人间琐事，所以百无忌日宜婚娶，而实际上乃经济条件所限。把办婚礼和过春节连接起来，一则可延续喜气，二则可省去不少花销，一举两得，这也是生存条件不允许下的无奈之举。

婚姻程序中的重头戏莫过于迎娶和办婚礼的过程了，这也是鼓吹音乐大显身手的环节。陕北人办婚礼最少要持续三天，需要经过迎新准备、迎娶和婚仪三个基本过程。

迎新准备中包括请礼笔（负责书写喜联和登记礼品）、宾相（城里人俗称“伴郎”、“伴娘”）、厨师（负责做菜的红案和负责蒸馍的白案等）、吹手（唢呐乐班）、乱跑（负责勤杂工作）、凭轿（新娘乘的花轿）等，大家在迎亲的头一天就来到男方家里，陕北叫“起事”，由主家早就邀请的主事（也称“总管”，一般都是当地有头有脸且有一定身份的人担当），向大家一一安排、布置，就像是舞台上的总导演，迎娶、婚礼的各个程序和细节都要掌控在他的手里。婚礼办得是否隆重热闹、客人招待的是否殷勤得当，全在他的精心调度之下。

笔者在陕北采风中体验了一回米脂一张姓人家的婚礼过程。婚礼正日子是2012年7月29日，农历六月十一。据查清·允禄等编《钦定协纪辨方书》，是日为丁未月辛卯日，黄道成日，吉凶中平。宜婚娶。所以，选择这天办喜事的人家很多，一上午，米脂街上不时传来唢呐鼓乐的喧闹声，据说各家酒店均已爆满。

“起事”在婚礼的前一天，笔者早早赶到了男方家，就见主事已经拉开了架势在发号施令，在向事先“约客”（邀请）而来的主厨、帮工、亲朋好友等分派任务，大到帐房窑（新房）、酒席布置，一应器物个个要到位；小到剥葱摘菜，件件事情一一不能落。人人脸上掩不住的喜气，处处充满着谐和与吉祥，把个挺大的场院恨不得掀翻个个，一派热闹繁忙景象。

其间，有一件最重要的事情要决定，即“引人的”（第二天去女方家迎娶新

^①（清）李熙龄纂修《道光榆林府志·风俗志》，《中国地方志集成》，道光二十一年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第357页。

^②安庆丰修、郭永清纂《民国安塞县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三年铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第227页。

媳妇的代表)选择和确定。陕北在过去一般新郎是不亲往女家迎娶的,需要自己的直亲代表率领族人前往,所以,这男方迎娶队伍的组织就显得格外重要,去的人不仅要能说会道,还要具备一定的交际应变能力,以便顺利地能把新娘迎娶回来。俗话说“两个婆姨七个汉”,引人队伍必须是单数,加上迎回的新娘刚好凑成双数,以图吉利。“引人的”中间要提前确定一个头脑灵活、办事干练的为“主事”,代表男方与女方家里交接。当然,媒人自然是引人队伍中的要害角色,如有不顺意,全凭其三寸不烂之舌从中斡旋。陕北在引人婆姨的选择上也有讲究,如“姑不引,姨不送,妗子引得个黑枣棍”,至于为何?无人说得清楚,猜想恐怕与乡村社会中亲家间的矜持较劲分不开。当然,如果能由亲嫂子出面,再加上一干直亲,那么,引人的队伍分量就可想而知了。不仅与事方便,而且为小叔子挺身而出,也是做嫂子理所当然的了。可事情往往总不见得尽然,如果没有嫂子,那就得从近亲家里选择,如堂嫂、表嫂等。一般而言,无论是新郎一方引人,还是新娘一方送人,最终都会由舅父、叔父、姑父、姐夫、哥哥、嫂嫂、姐姐这样一些身份的亲属组成。但“小不引大”,弟媳不能引未过门的嫂子,先出嫁的妹妹不能去送姐姐,这是陕北乡村社会尽人皆知的规矩。

起事这天的下午,一般来说就热闹开了。吹手们一到场,即会架起锣鼓拉开架势吹打起来。响亮的唢呐曲调和阵阵喧闹的锣鼓声,不仅向上苍禀告,而且向四邻五舍传递声讯,这家的婚礼“起事”了。

笔者参加的办婚礼的张姓人家,主人为米脂当地有名的吹手,虽非世家出身,但由于学艺较早,大唢呐技艺精湛。不仅为人厚道,人缘较好,在行内有着较好的名声和口碑,而且还经常牵头组班为别人置办红白喜事。原想他家儿子办婚事,肯定会搞得“传统”一些且热闹非凡,可来了后才知道,他家儿子、媳妇想要新式、洋气一些的婚礼,所以,迎娶安排的是小轿车,婚礼在大饭店举行。这多少让人有些失望,不过,整个迎娶过程和婚礼程序似乎并没有多少削减。况且来了很多贺喜的同行,倒也使人觉得这家婚礼的非同一般。

起事的高潮是在饭前、饭后掀起的。下午开饭前,就有米脂当地的常姓、绥德的安姓、延安的马姓、安姓、子州的李姓等吹手朋友到场,在张家的院子里拉开了架势,你方吹罢我上阵,好一番竞技斗乐的场面!有意思的是,米脂当地的乐班组合颇有主家的味道,毫不客气地先搭台亮相,一堆家什似乎很“时尚”,以小唢呐为主奏,配有两只笙,一架电子琴和一台电子鼓,借助现代扩音设备,把音响分贝调得很大,吹奏的基本上都是流行歌舞曲调、流行歌曲或影视插曲,强烈的节奏感中尽管很热闹,但已不见陕北传统鼓吹的一丝痕迹。延安安姓吹手的演奏,似乎更“现代”也很“专业”,使用的是预制好的 MIDI 伴奏,曲目为唢呐独奏曲如《抬花轿》、《百鸟朝凤》,其演奏在博得阵阵喝彩后,他还为同来的马姓做下手一起吹奏了传统的陕北大唢呐,一曲《大开门》套吹,听起来是那么的有滋有味。事后一问才知,此二人来自地方专业团体,且都有过在音乐学院正规学习的经历,无怪乎其既能吹奏一般的小唢呐,还能吹奏传统的大唢呐。米脂大唢呐高手李岐山是在快开饭时才赶到的,他在行内被视为前辈,是米脂当地

的省级非物质文化遗产保护传承人，据闻正在申报国家级传人，1986 年曾与张静搭上下手并联合乐班，由中国唱片公司上海分公司录制了 13 首陕北唢呐经典曲牌，编辑成《狮子令——陕北唢呐曲》盒带公开出版。李先生的到场受到大家的哄抬，忍不住掏出了家什，邀请米脂常姓吹手为其搭下手，其他几人竞相司鼓、击镲、敲锣，一曲《大摆队》套吹果然不同凡响，霎时间飘扬在张家大院。那淳朴而地道的双声乐韵伴之以连奏鼓点，阵阵袭来，让人觉得恍如隔世一般。

陕北大唢呐的确非同一般，历史上曾有“大吹”、“小吹”之分，即按不同的乐器组合名之，其中，大吹六人组成，两只大唢呐手（上、下手），两面对锣，一副小镲，一面疙瘩锣（乳锣）和两把长号（由下手唢呐和鼓手间奏）。“大吹”班组所用乐器声音洪亮、高亢，锣鼓动静大，适宜于野外演奏。小吹乐班人数上基本同于大吹，但所有乐器变化较大，吹管乐器弃大唢呐不用而换成一支小唢呐（海笛）加上笙、管各一支，打击乐器配以小铙子、小铜锣、当当（云锣）等组合而成。相比于大吹而言，小吹乐班因其音乐的委婉、清丽而更适用于堂上、棚下演奏，在过去多承担婚丧、贺寿以及宴请活动。但随着发展，小吹逐渐萎缩，而大吹因其特色鲜明、声音洪亮，户内户外皆宜而广受欢迎。现在最常见的是五人组合乐班，即由两只大唢呐加上小鼓、小镲、疙瘩锣组成。相比于历史上甚或现在北方其他地方的鼓吹乐班，尽管显得简陋一些，但从其实际演奏的效果看，却有着独特的魅力。其基本音响结构是以上下手两只大唢呐的平行高低双声曲调为主，辅之以小鼓连续击节领奏，加上小镲呼应和乳锣点击重拍而成。

无疑，初次聆听陕北大唢呐，最让人过耳不忘的是其唢呐曲调的绵延不断，通常我们所习惯的节拍节律和轻重对比习惯均被弱化，如果不是循环往复的连续鼓点和其他打击乐器的击节，甚至不容易做出乐句、乐段的判断。其根由在于陕北大唢呐在吹奏上使用的一种“循环换气法”，“即用小腹的力量控制呼吸，吸气完全用鼻子，呼气用口。在鼻子吸气的时候，两腮鼓起，小腹往里收缩，使气力向上运行，用小腹的压力把气息送到口腔内，然后根据需要量，把两腮里的气息逐渐往外排出，随着吐气，小腹肌肉也渐渐放松。直到吸进第二口气时，再重复上述同样的换气方法，使气息循环往复，永远不断。”^①这种换气法虽说在北方唢呐吹奏中并不鲜见，但在陕北大唢呐中却成了最基本的吹奏方法，民间传说有些老艺人出去给人办事，一口气能吹上一二十里路，凭的就是“循环换气”。反而一般的依乐句、乐节的常规自然换气，在陕北吹手眼里则成了偷气、抢气。

除了循环换气，陕北大唢呐在吹奏上“指花”（颤音）特别多，吹家一上手唢呐，在亮调^②时，随便吹几声曲调即已显露无疑。特别是吹欢快、热闹一些的牌子，“指花”运用就显得异常频繁，一般为二度交颤。其他的诸如连音、吐音、拨音、嘟噜音、指滑、气滑等技巧，与其他唢呐吹奏别无二致。

陕北大唢呐除了吹奏上保持有自己的特点外，乐器结构上也不同于一般，之所以叫“大唢呐”，就是乐器的杆长比其他地方唢呐的尺寸都要大。过去绥米一

^①艾谱、向贵《陕北唢呐音乐概述》，载《绥德文库·唢呐音乐卷》，北京：中国文史出版社，2004 年版，第 10 页。

^②试哨子以及上下手唢呐调试音高。

带的唢呐，杆子最长的用到一尺三寸，现在多用一尺二寸五（约 42cm）的，绥米之外的其他各县最短的也有用一尺的，一般多用褪木材料制成，艺人们普遍说，坟地里裸露出的旧柏木棺材为最上等材料。为此还有人说：其先祖 XXX 一次在办完事回家的路上，被什么东西绊了一下，爬起来一看，是一截从地下伸出来的木头，环顾四周发现是一片坟地，霎时被惊出了一身冷汗，拔腿就跑，可跑着跑着往回看时，却发现在月光映照下的那截木头发着幽暗的亮光，不由地放慢脚步折了回来细看，伸手试拽那木头，结果很轻易就拽了出来，仔细一瞧是棺材板，沉甸甸的。猛然间想起老辈上说过的话，旧柏木棺材是做唢呐杆的上等材料。莫非神神^①看我辛苦赐我这木料？等回家后细瞧，果然是一块上好的柏木料，待精心打磨制成唢呐后，不仅光滑结实，而且声音高亢嘹亮，使用起来十分顺手，以此成就了在行内的名声。

这则故事的可信度到底有多大不好估测，也无以证实。但有一点可以分析肯定，即吹手们在乐器制造材料上对旧柏木的认同。估计是这种材料原本密度就大，长期埋在地下，水泡、油浸，加上裸露后的风吹、雨淋、日晒，如不爆裂的话，其木质肯定坚实柔韧，因此，最宜于用来制作唢呐的杆。“编造”这样的故事，无非是想说明这种制作材料的来之不易；附会神灵相助，会更加增添事情的神秘性和戏剧性，已引起别人的惊羡，抬高持有者的身价。这是民间叙事固有的伎俩，不足为奇。

当然也有用枣木或其他较为坚硬一些材料制作唢呐的。陕北大唢呐多为艺人自制，杆子正面自下而上开有七个音孔，基本呈均匀分布，上三孔等距离，下四孔的等距离相对稍宽，背孔即“顶眼”开在最上边两孔之间的背部位置，其作用是打开后可使筒音翻高八度。其他如哨子、气牌、芯子等，与别地的唢呐无有太大的差别，碗子为铜质，碗口直径五六寸不等。

由于这样的乐器尺寸，陕北大唢呐的筒音音高一般为中央 C，音域跨度基本为两个八度，往高可超吹出一个大二度音，其音质厚实，宽阔明亮，加上循环换气 and 频繁的“指花”，听来别有其风味。

陕北大唢呐由于基本为匀孔，理论上可吹出七调，即筒音作 do 的本调；筒音作 re 的甲调；筒音作 mi 的大宫调（也称“背宫调”）；筒音作 fa 的六字调（也叫“西凉调”），筒音作 sol 的凡调，筒音作 la 的小宫调；筒音作 si 的梅花调。但由于民间艺人的吹奏技艺水平问题，加之继承下来的常用曲牌的限定，陕北唢呐最常用的是本调、甲调和凡调，六字调、梅花调少用，大宫调、小宫调几乎不用。对应现代简谱标记法，本调即 do=C；甲调即 do=^bB；凡调即 do=F。

除了演奏技法和乐器形制上的特点，构成陕北大唢呐独特艺术风格的还有其音乐，曲牌来源与其他民间器乐艺术的形成具有一定的相似性。即凡民间器乐艺术都离不开区域文化的长期哺育，区域内的民歌、戏曲、说唱甚至宗教音乐等都可能形成相互交叉渗透的格局，以至形成本地区特有的音乐语法，为大家共相遵从。陕北大唢呐，作为民间鼓吹的一种，因其所介入的民俗文化事象频多，因此，

^①陕北人口语中习惯把各路神仙统称为“神神”。

在其音乐构成上情况比较复杂，现在一般将其笼统地称为“曲牌”，但若比较分析会发现，其来源除了乐器传入带来的固有曲牌外，更多的是对本地区音乐的移植和挪用。旧时的唢呐艺人没有文化多不识谱，基本没有音乐原创能力，除了师傅传授，更多的是在乐班的熏陶下学来的。吹手中相对灵性一些的，则会把从其他地方听来或学来的音调用在唢呐吹奏上，这就使得陕北大唢呐曲牌中，既有民歌的痕迹，如《跌断桥》、《刮地风》、《狮子岭》、《南瓜蔓》等，也有不少戏曲特别是山西梆子音乐的痕迹，如《水龙吟》、《柳青娘》、《哭皇天》、《叠落金钱》、《到春来》等，而山西梆子中的这些曲牌也并非其独有，多为元杂剧音乐遗留，在各地梆子戏中多可见到。不仅如此，还吸收有佛教、道教音乐曲牌，如《西方赞》、《千声佛》、《不知调》、《四合四》等，以此形成了陕北大唢呐音乐多来源的情况。

通过历数陕北大唢呐的独特演奏技法、乐器构造特点以及曲牌音乐来源等，已不难看出其风格特色形成以及作为陕北鼓吹音乐主流的支撑背景。但这只能说明问题的一个方面，倘若将其放置在陕北当今乡村文化环境里，在不断接受现代城市文化潮流冲刷和浸染的过程中，观察其真实的运作的话，就会发现保留传统文化的艰难与困惑。这个疑问不仅被前述的唢呐斗乐场面证实，而且被笔者与吹手们的对话交流所印证。

由于要开饭，吹手们的竞技暂时告一段落。在婚礼主事和主家的殷勤招呼下，大家很快就坐，自然是四碟八碗配上一种当地产的高度白酒“闯府宴”。尽管，大顺皇帝李自成一天也没有住过米脂的“行宫”，但并不影响后人挂其名号传播文化并招商引资。

与民间艺人坐在一起吃喜酒自然是件愉快的事情，相互一一介绍后很快就有了谈资。与延安来的马姓吹手（后来知道他叫马翔，组建过延安唢呐协会）的谈话主题引人深思，他就今天“鱼龙混杂”的斗乐场面，提出如何看待陕北大唢呐的问题，认为“大唢呐固然有其味道，但喜欢的人越来越少；小唢呐尽管通俗、热闹，但总好像少点什么。”并进一步提到，现在出去应事，主要看主家喜欢什么，既有用传统的大吹乐班，也有用小唢呐配上笙再加电子琴、电子鼓，还有加小号、长号、萨克斯管的。他的感受是：现在陕北就这样，生活好了，有点钱了，也就众口难调了，更不知道需要什么了？^①表面看这是买方在左右着鼓吹业市场，但实际上，造成这种局面的因素是多方面的。这里暂且按下不表，留待后面再行分析。

随着各地吹手的陆续到来，饭后的斗乐挪到了街上（张家有一门面房，用来作为婚礼的主场），自然是热闹非凡，观者几乎拥塞了整个街道，一时间唢呐鼓乐声、汽车喇叭声、人的叫喊声交织成一片。笔者数了一下，从晚上 19:30—23:00 时三个多小时的时间里，相继登场的有 20 余位吹手，期间还夹杂有陕北民歌手的演唱，就像一台晚会。马翔自告奋勇担当主持，并限时演奏，这样才使得来捧场的行内兄弟都有机会展示。从表演形式来看，与下午的情形不出左右，但其中

^①交谈内容引自笔者 2012 年 7 月 29 日米脂张虎林家婚礼采访记录。

现代组合的形式占了较大部分。或许是米脂当地流行这样组合方式的缘故，在第二天去赴婚宴的路上，看到几家办婚礼的，其伴宴的都是小唢呐配两把笙，加电子琴、电子鼓的组合方式，且都以吹奏流行舞曲、歌曲、影视插曲为主，还穿插有民歌或流行歌曲演唱。从吹手的来源看，米脂当地的占据了多数，但周边各县如绥德、子州、延长均有人来，较远一点的如清涧、延安，甚至邻省如山西、内蒙也有人过来，为此，主家甚为骄傲，觉得是很有面子的事情。斗乐的高潮自然是在最后，主家自己办事，虽为吹手，按理不应该操持家伙，但禁不住大家的感染和怂恿，忘情地拿起大唢呐献上了一曲《大开门》后才结束了当天的起事活动。

第二天婚礼正日子，张家迎亲除了弃毛驴轿子而改用小轿车外，其他的多保留当地习俗，如“引人的”一应男女先喝红豆米汤，取“红火”之意，而后所有随行物件都披红挂彩。随行的鼓吹乐班由一帮年轻后生组成，看其家伙就知道属于米脂流行的组合方式。一切齐备，吉时一到，主事宣布出发，乐班吹手拿出“长号”^①仰天鸣号后，鞭炮、锣鼓齐鸣中，吹鼓手敞篷车辆在前，迎人婆姨的座驾居中，其余车辆随后，浩浩荡荡地出发了。陕北的迎亲颇有讲究，不仅要带新娘的衣服被褥、首饰银器，还要带十个妆催大馍（取十月怀胎之意），两个围儿女馍馍（大如蒸碗，馍上捏有面花、着色），两块离母糕（软米蒸成，压成小案板大小，表面金黄油亮，四角及中央各半埋一颗红枣，代表四时和五行。呈送给娘家，一则表示对养女辛苦的感谢，一则预祝儿女亲家昌运发达），一块猪肉、半瓶清油、一双筷子、一小包白面（这几样生活必须品表明婆家已为即将嫁过来的媳妇备好了吃食并要担当半个家），还要带上揣怀钱、坠箱钱以及未交完的财礼钱等。迎亲队伍中，还有专人负责压帖，逢庙、遇村、上桥、过崖岭都要在路边压上“拜路贴”（长条黄纸为表，中间贴有一正方形的红纸片），乐班随之鸣号、奏乐，起到镇邪免灾、一路顺利平安的作用。

之前，女方家也已提早准备，置办嫁妆，准备酒饭，相约亲朋，组织好“送人的”队伍，只等迎亲的队伍到来。无疑，迎亲队伍的到达肯定是高亢的唢呐声首先传递过来的（陕北唢呐鼓吹中的“大吹”之所以能够取代“小吹”，主要就在于大吹主奏乐器两只大唢呐的音区虽然相对偏低，但在陕北的沟沟峁峁中传递的更为久远，因而更适宜于陕北的自然环境），这是吹手们最显能耐、也最为主家添彩的时候，所以，都会鼓起腮帮子拼命地吹打，完了一曲又接一曲，直到其他议程的开始。

在陕北迎亲习俗中，到了娘家必定要履行四个基本程序，一是“表礼”，即男方家把带来的迎亲礼物要摆放在桌案上并向女方主事一一交代；二是“接碟”，即新郎新娘端坐炕中央，送人的和引人的婆姨分坐左右，由娘家妈把事先分装好六袋“喜馍”，先两位新人，而后是引人婆姨和送人婆姨，一一摆放分发。最后拿出两个红包分赠给引人的婆姨后，接碟仪式完成。三是“围儿女”，即新郎新娘并排坐在男方带来的新褥子上，娘家妈把男方带来的两个围儿女馍馍放在两人的膝上，再把有红点的馍馍一对一对摆成圈，将二人围起来，意即“围住儿女、

^①一种只能发单音的超长铜杆唢呐，不用哨子，用号嘴发音。多用于各种礼仪的开场。

多生子嗣”。四是“拴鱼”，即由娘家妈把事先蒸好的双鱼馍（面花，比真鱼要大）并排或叠置摆放在一对新人面前，接着由引人婆姨和送人婆姨，分别用红头绳系住双鱼的头和尾，并拴上备好的喜钱，再由两位新人分别拽动鱼头鱼尾，似鱼儿游动状，择取比目双鱼、白头偕老之意。

待一切程序完毕后，还是长号先鸣，然后鞭炮鼓乐相随，迎人婆姨在先，新郎新娘居中，送人婆姨殿后，其他人一应相随，在唢呐的《得胜令》中，浩浩荡荡离家出村向婆家走去。迎亲的途中，还有讲究，若遇好事者摆置烟酒于路旁，迎送队伍必须停止前进，长号鸣吹三声，吹手们吹奏三曲，待三起三落后，方才继续前行。如遇其他迎亲队伍，则要“抢路”，或双方新娘抢先争路（顾不得斯文和面羞，拼命向路的上方即阳面奔跑，以抢得先机），或先行一方用圪针条^①为后行一方耨路（意为铺路），此时，吹手们仿佛触了电，猛力地敲打狠劲地吹，最后在鼓乐鞭炮声中，双方新娘友好地交换腰带、头花或小饰物，并相互祝好后各随迎亲队伍继续前行。如遇丧事队伍，就要早早避开绕路前行。

笔者参加的张家婚礼，由于要在酒店举行婚礼，新人迎回来并无入“帐房窑”等一系列议程，而是直接去了酒店，仿照城里举行了婚礼仪式后即开始宴请宾朋，而随之回来的鼓吹乐班就在酒店的大厅门前摆开阵势，一曲一曲地吹奏起来，加了扩音的音响虽很大，曲目也很欢快，但就只这么一个乐班演奏，却少了昨天起事活动中，各乐班争奇斗艳的那种生动而激烈的情景。

在陕北，依照传统习俗，新人迎回家后尚有一系列礼俗环节要进行，首先是“拜天地”，在鞭炮鼓乐声中，将新娘迎下轿，来至供奉着“天、地、君、亲、师”之牌位和摆置着香、烛、献品的桌前，在执事的主持下，先命新郎揭去新娘的红盖头，象征夫妻相认，而后行拜堂之礼。其次是新人入“帐房窑”（洞房），之前先由吹手“冲帐”，即新人进“帐房窑”前，吹手须先进去张号，以示驱巫逐邪；之后“撒帐”，即在吹手冲帐后，由一人手端一碗麦粒、小钱、五谷边撒边唱道：“一撒金，二撒银，三撒新人进了门”；“挂门帘”，一般由新娘的弟弟辈或侄子、外甥辈，将从娘家带来的精美门帘挂在“帐房窑”的门上，婆婆以红包酬谢；接着是新媳妇与婆婆“接喜缘”，这是婆婆最开心的时候，提前站立在“帐房窑”门前，迎接新媳妇进门，婆媳挽手交换礼包，以示和睦相处；“踩四角”，即新媳妇进得“帐房窑”上炕后，将炕席四角所压之核桃（白头到老）、红枣（见红有喜）、花生、栗子（落花生子）等收存或分撒给孩子们，以讨得喜庆和吉口。有些地方还盛行“穿鞋带帽”，即新郎、新娘入的“帐房窑”后以清水简单洗漱，由新娘把从家里带来的皮鞋给新郎的穿上，把新帽子戴好扶正，以示夫妻相敬如宾、恩爱永远。接下来是宴请宾客，“送人的”礼为上宾，先坐吃“八碗”，新郎挨个敬酒施礼，送人的领头者以红包相赠，谓之“折席口”。随后众宾客入席，两方亲朋相互攀认、祝贺，吹手多奏《狮子令》、《红旗旗》、《出州城》等欢快曲牌，以烘托喜庆气氛。过去还有举行上头仪式的，由姐（夫）或姑（夫）主持，让新人背靠背坐于水桶上，将二人头发拢在一起，并将红枣、核桃从一对新人头

^①山野崖畔丛生的带刺小灌木（酸枣），枝干可做扫帚用。

顶倒下，夫妻二人争抢捡入自己衣兜。主持人还要将新娘头盘成髻髻，意为结发夫妻，一生红红火火、白头白头偕老。晚间的“闹新房”各地虽花样不一，但本质上相同。通过对一对新人的逗弄调闹，既迅速打消和剔除新人间的羞涩与隔膜，又暗示和引导新人的婚后情事等，以促其尽快进入生活状态。

婚礼后的第二天一早，一对新人要吃儿女扁食（饺子），饭后，要“拜人”，即与长辈族亲相认，最后是新媳妇正式拜见公婆。晌午后新郎随新娘回门，第二天小两口由岳父母送回，八天后，新娘再回娘家住上七天，谓之“对七对八”，整个婚礼过程才算全部结束。

整个看来，陕北的婚礼情景是热闹而繁琐的，作为人生的重大礼仪，谁也不愿意简单、草率行事，隆重操持不仅是向天下宣告自己获得了人道的权利，留下深刻记忆，而且是整个两方面家族获得乡邻尊重和高看的重要机会。对于乡村社会的生存关系而言，这种交际上的机会和联络往往是必须的，也为大家共所遵从。而在传统的礼法层面上，婚礼延续的不仅是乡村宗法仪轨，而且行使着人伦教育的职责。

从婚礼的整个议程看，大唢呐鼓吹奏乐在其中扮演着不可或缺的重要角色。其功能是双重的，一方面承担婚礼情景铺设的作用，一方面履行着婚礼仪式的职责角色。前者以起事斗乐、迎亲奏乐和婚礼宴乐为代表，后者以启程张号、路遇张号和冲帐张号为代表，从头至尾为整个婚礼过程营造出热闹、红火的气氛，这与西方婚礼的庄严肃穆以及受现代文明影响的讲究庄严、铺排的都市婚礼多有不同，其所反映出的更多的是中国式的婚礼讲求喜庆的观念以及热闹操持的办事态度，尽管，现在陕北也在不断地经受着都市文化的影响，传统的文化遗留在迅速地瓦解和消失，但从婚礼习俗中还是能看到些许保留，其中，婚礼中喜欢唢呐鼓吹相伴即是其表征之一。

其实，汉代之前的中国古代婚礼也讲究肃穆庄严，并不饰鼓乐，婚礼用乐是受北方少数民族习俗影响的结果。如《礼记·曾子问第七》中有言：“嫁女之家，三夜不息烛，思相离也；娶妇之家，三日不举乐，思嗣亲也。”^①因秉持的是对宗法伦理的尊重，要“上以事宗庙，而下以继后世也”，^②其态度自然是庄严而神圣的，因此，在这项人生大礼上就不可能张乐嬉戏，而破坏其静穆的气氛。北方少数民族则不同，婚姻关系上原本就落后于中原汉族，在习俗上不可能具备中原礼仪文化的诉求，群婚、抢婚、同姓婚以及异辈婚等在北朝掌权时依然存在，甚至“嫁娶皆先私通，略将女而去，或半岁百日，然后遣媒人送马牛羊以为聘娶之礼。”^③北魏问鼎中原后，其传统习惯与汉族文化习俗造成强烈冲突，甚至引起了北魏孝文帝的关注而不得不实施一定的改革策略。^④事实上，自五胡十六国起，中原

^①（汉）郑玄注、〔唐〕孔颖达疏《十三经注疏·礼记正义》，北京：北京大学出版社，1999年版，第583页。

^②同①，第1618页。

^③（西晋）陈寿撰、（宋）裴松之注《三国志·魏书·乌丸鲜卑东夷传第三十》（注一），北京：中华书局，1959年版，第832页。

^④北魏孝文帝统治期间进行了多方面的改革，特别是太和十八年（493年）迁都洛阳以后，推崇汉族文化，改革鲜卑旧俗，禁胡服、胡语，推广教育，改变姓氏，与汉族通婚，大大提高了鲜卑人的文化水准，为促

文化和北方少数民族文化的多方面融合即在不断进行中，文化的双向交流，导致了你中有我、我中有你，婚俗礼仪也不例外。少数民族善歌舞，凡遇聚众不可能不饮酒、歌舞、器乐纵情欢乐一番，况两相结好这种值得大肆庆贺的人生大事，其喜欢聚众取乐的基本生活方式，不可能不渗透到婚礼的庆贺活动中。

陕北作为历史上中原与北方少数民族绳结的地区，在文化习俗上的保留自然要比其他地方要多一些。尽管，明清以来广受中原文化的洗刷和浸润，但不可能把所有的都冲洗干净。谁又能说陕北迄今还有保留的“催妆”，不是北朝“催妇上车”的变异？谁又能说陕北人办婚礼少不得鼓乐喧天，不是马背民族凡事都喜欢聚众歌舞庆贺的影响？更何况经过五胡十六国的130余年和南北朝160余年的混融，使得中原文化对少数民族文化在发生影响的同时也有了吸纳，婚礼习俗由庄严静穆走向喜庆热闹，转变的不只是仪式的表面，而更重要的是人生态度的迁移。陕北人婚礼中喜用鼓吹不仅有其普遍性，而且滋养出了自己的个性。

二、丧葬仪式

受儒家文化影响，中国人对丧俗仪式的重视一点不亚于婚俗，甚至有过之而无不及，即所谓“养生者不足以当大事，唯送死可以当大事。”（孟子·离娄下）早在上古时期我国已出现丧礼的概念，及至周代已趋于定型，由秦汉及隋唐，丧礼制度逐步完善。期间，从西域传入的佛教以及土生土长的道教仪规，都对民间丧礼形成了不少影响，加固了灵魂不死与肉体超度的生命观。

丧礼居于古之五礼“凶礼”的首位，《周礼·春官·大宗伯》曰：“大宗伯……以凶礼哀邦国之忧，以丧礼哀死亡，以荒礼哀凶札，以吊礼哀祸灾，以赙礼哀围败，以恤礼哀寇乱。”^①道出了通过举行丧礼以哀悼死者抚慰亲人的目的。《礼记·曲礼下第二》则载：“居丧，未葬，读丧礼。既葬，读祭礼。”孔颖达疏曰：“丧礼谓朝夕奠下室、朔望奠殡宫及葬等礼也。此礼皆未葬以前。……祭礼，虞、卒哭、祔、小祥、大祥之礼也。”^②古代完备的丧礼包括丧葬仪轨、丧服制度和祭祀活动三个方面内容。其中，丧葬仪规有属纆、招魂、停尸、小敛、报丧、吊唁、入敛、出殡、下葬诸环节；丧服制度，分为斩衰（音cuī）、齐衰、大功、小功、缌麻五等服，服期不一，以此区分血缘的亲疏和远近；祭祀活动则有奠、虞祭、卒哭、祔、小祥、大祥、禫祭等形式。

当然，这样繁琐、复杂而又耗时良久的丧礼仪俗，只可能为王侯贵族大户所看重和遵从，一般老百姓不可能有条件全部接受，但其中必定有相适应的成分在民间传播开来，并在各地演绎发展，逐步形成既包含有传统丧礼成分又带有地方特色的民间丧俗活动。在陕北历史时期，一些地区由于生存条件恶劣，县志里甚至记载有“寒微之家竟一二日即殡”^③或“坟不择地，各就左近荒山葬之……不

进汉族和少数民族文化融合产生了重要影响。

^①（汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《周礼注疏·春官·大宗伯》，北京：北京大学出版社，1999年版，第462-464页。

^②（汉）郑玄注、（唐）孔颖达疏《礼记正义·曲礼下第二》，北京：北京大学，1999年版，第111页。

^③ 刘济南、张斗山修、曹子正纂、曹思聪续纂《民国横山县志·风俗志》，《中国方志丛书》，民国十八年石印本，台北：成文出版社有限公司，民国五十八年版，第401页。

修围墙，不树碑碣，蔓草宿烟，转瞬即不知为谁何”^①的极简丧葬情况，但大多数地方只要条件允许，一般士绅或富庶人家的葬礼还是比较讲究的。《民国米脂县志·风俗志》中记曰：“稍裕者饰终之大典……大殓小敛均如礼……视天气之寒暖定敛期之迟速（不过三日），设灵床于柩东乃殡，内设灵座，外搭灵棚，俱为灵位。三日成服……成服前出讣贴，成服日用鼓乐，且做佛事，放施食，挨次举行。七日具馔，设祭于柩前，并备筵设席款待戚族亲友，曰‘酬汤’。百日内孝子不剃发，不与庆吊筵宴。”但处于时局不稳或家境极贫者也有“偷丧”的情况存在，“于敛后晚上寄柩野外，仍设灵位于家中成服。”^②可见，丧葬礼俗的坚守在陕北传统文化中还是根深蒂固的，之所以出现“简丧”、“偷丧”，全因环境和条件制约下的无奈之举。

现在陕北丧俗活动基本保持了古制，由于经济条件的改善，大有追逐奢靡之风气。仅以绥德刘姓之家为老人办丧事为例，^③即可见出一斑。陕北地方尽管自然条件贫瘠落后，但自古以来却沿袭着多子多孙为孝的古训，20世纪中后期实行计划生育以前，陕北人的生育能力比较旺盛，家中儿女五六个、七八个的是为常见。这里例举的刘姓之家也为五子之家，三男二女，除了长男次女在省城工作外，其余三子均在当地谋事。陕北近年来由于煤矿业、石油业、工业盐业的大力发展，不仅带动了地方经济，也使一部分人先富了起来，千万富翁甚至亿万富翁不在少数。刘家在当地谋事的子嗣们虽不比富豪们，但也提前步入了小康水平，家中早已废弃了几时生长的土窑洞，而在宽绰地界购地置宅盖起了五层楼房，每层五间，兄弟姊妹各居一层，就连在省城工作的长男次女，虽不经常回来，也各分得一层为其回家省亲时享用。在此条件下，刘家的老人故去自然是一件大事，兄弟姊妹们齐到吊丧，为辛苦了一辈子的老人隆重办丧事。刘家的父亲因操劳过度，没有赶上好日子，早早的就过世了，留下寡母与一群孤儿相依为命，在十分苦难的条件下，孩子们终于一个个长大。老太太赶上了好日子，也享受了几年，终于在八十八岁上寿终正寝，这在陕北属于“喜丧”。因此，刘家的丧事活动一应各种礼数，不仅宅设灵堂，外搭灵棚，遍告亲朋故友，约客的“阴阳”、“主管”及“相互”^④等一干人早早到场应事，就连鼓吹乐班一下子就请了两家坐棚对吹。

按照常规，在陕北绥米一带办丧事一般都要经过初丧、报丧、入殓、出柩、祭奠等程序。初丧，即老人即将咽气前或咽气后所做的一系列准备工作，包括给老人穿寿衣（小敛）、移灵（从炕上移到灵堂棺盖上），约客阴阳，根据死者生卒年月推算出柩日期和时辰，把看坟地风水等。这后一点在陕北尤被看重，即所谓“孝子出在门里，后辈出在坟里”。其中的寿衣、寿材都是提前准备好的，过去在陕北，老人年过六十就要准备寿材，富家多选松柏木，贫者则以榆柳水桐为主，有素棺，也有半刻、全刻饰彩绘的，全刻棺木前后挡一般写有福寿大字，两侧则

^①（清）丁锡奎修、白翰章等纂《光绪靖边县志稿·风俗志》，《中国地方志集成》，光绪二十五年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第294页。

^②严建章、高仲谦、高照初修纂《民国米脂县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三十二年铅印本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第126-127页。

^③此事例据笔者2012年10月采风日记。

^④“相互”指办丧事时家族里凑在一起帮忙办事的人。

绘以二十四孝图或其他福寿图案。接下来的“报丧”，就是遍告亲朋故友，转达家中老人故去和下葬的时间以及因何病而逝等，特别是娘舅家，一定要派有分量的专人传信。同时，安排打墓箍堂子，请道士或和尚做道场、念经超度亡魂，还要约定本地最好的吹手及乐班来应事。入殓，就是把放在灵堂前棺盖上的遗体放入铺垫好的棺柩内。敛分为小殓和大殓，小殓是指人在咽气前儿女们为亡者净身、剃发、剪指、换寿衣等。当地人认为人的灵魂走的时候穿什么，以后就一直穿什么，所以，大多数寿衣都是官衣或绅士绸缎大氅模样，以求富贵永远，泽被后世。大殓就是入柩，不管什么时候去世，天黑前一定要将遗体正式移入棺中。入殓前，在陕北的一些地方还举行招魂仪式，由阴阳围绕着亡灵，口中诵唱《招魂咒》：

俺……，切以天门常开，地户紧闭。生居宅舍，死归地府。今遇好年善月，吉日良辰，请魂离别家亲，成其富贵，致其安详。一不招天魂，二不招地魂，三不招生人魂，四不招来往吊客魂，单招新逝某门某某（或某氏某某）之灵。魂飞来，魂飞来，魂飞入墓来，金文佛法献在天，白纸银钱随化身边，三神土地来接迎，接迎之魂归墓地，二位之魂入墓坑。生魂随翻起，死魂入墓坑。孝子，呜呼哀哉，上香。吾奉太上老君急急如律令。^①

这种招魂咒在不同的阴阳口中会有不同变化，因为多为家传，文化水准不一，这就导致了流传中的讹讹或变异，但基本内容差不多，朗诵音调无论是什么咒都由一个基本曲调构成，进行中的微变并非其不同咒语内容所决定，而多由于唱词每句字数以及语言音调影响所致。下面是笔者记录的《招魂咒》前几句的基本旋律骨架，不难看出其变化。

谱例 1：

招 魂 咒

(清涧)李阴阳
诵唱(2012年)

中速

俺 切 以 天 门 常 开, 地 户
紧 闭。 生 居 宅 舍, 死 归 地 府。
今 遇 好 年 善 月, 吉 日 良 辰,
请 (哦) 魂 离 别 家 亲,
成 其 富 贵, 致 其 安 详。 (后略)

(李宝杰 采录记谱)

节奏上四平八稳，符合咒语念诵的节律。谱例中用方框标出的是其基本曲调，诵唱中根据每句咒词的长短需要，做掐头、减音处理。旋律起头的四度跳进运用，

^①根据笔者 2012 年 5 月 25 日采访清涧县阴阳师李先生所唱招魂咒记录整理。

显然受到陕北民歌“四度音型”的影响。《招魂咒》本是用来招唤亡灵的，古人认为人死后为鬼，其体魄要埋入地下，而体魄中的阳气（魂）可升天。招魂咒就是要亡者及早归位，以便往生轮回，为生者带来富贵。这是中国人特有的临终安慰方式，反映出的是灵魂不死的认知观。

在陕北，办丧事雇吹手也有讲究，先要和揽头（一般为唢呐上手）讲好价钱以及应事的时间，而后预交一定的定金（以免事主变卦。这点和办婚礼请吹手一样）。吹手一般在主家办事的正日到场，一进村先躬身仰天张长号，一声对着上苍，一声对着主家，宣告他们来到。身着丧服的主家孝子贤孙们听到后，立马齐跪在门前叩首迎接吹手们到来，既表现悲哀之情，又表示感谢之意，吹手领头则双手合揖，以礼相还后被引进屋内暂作休息。

吹手们正式工作前要履行“鸣炮”和“煨吹手”仪式，吹手们通过鸣炮三声（向天、向地、向人）表示这家丧事此时此刻正式起事，而用硬木点燃篝火“煨吹手”意在逐阴驱邪。人死阴气重，火为阳可抗阴气。当然，点篝火也有实际的用途，若在冬天，通过煨火暖和身手和乐器，可为接下来的吹打做好准备。煨火后吹手们开始吹打起来，意味着三天白事的“开祭”。在绥米一带，每日都要早中晚开三祭，先由吹手张长号两声，而后大唢呐、鼓、镲、锣齐鸣，开奏“老三鼓”^①套吹，由《大开门》接《柳青娘》转《西方赞》到《煞场尾》结束。一曲接一曲不做停息。期间，孝子贤孙们以礼，按辈排序逐个祭拜亡灵。

刘家的情形稍显复杂，由于请了两个不同的鼓吹乐班，传统乐班这边奏着“老三鼓”，而流行组合乐班（萨克斯管、小号、长号、电子琴加电子鼓）则奏《哀乐》，互不搭调的两相“竞奏”，使得悲哀、幽咽的曲调中透着些许滑稽，而当事者似乎很受用这种音声场景，时不时随着这奇怪的乐调组合爆发出悲悯的哭声。

头天的祭拜高潮无疑是娘家凭吊人的到来。探手报的娘舅家人即将进村，总管和负责接客者领着吹手们前去迎接，孝子们手持哭丧棒，双膝跪地，随着吹手的张号，即行三叩跪拜礼，来者以礼相还。旋即，唢呐手们奏起慢板《雪梅吊孝》（即“小寡妇上坟”或“上坟”），待娘家人步入灵堂，吹手再次张号向亡灵禀告娘家人的到来，先男后女，大家以礼一一祭拜、跪哭，唢呐、鼓、锣、镲在一旁齐奏《哭荆州》或《苦伶仃》，左右奠者接过娘家人带来的纸香、献供、祭食，接着焚香、烧纸。三跪三拜完毕后，放声大哭。再拜后起立，弯腰向奠者作揖行礼，又转身向孝子行礼，孝子们向娘家人叩首还礼。礼毕，吹手们同时停止吹奏。

娘舅家来人一般都要格外重视，先验尸首，后祭拜，孝男头顶盛有酒菜的盘子，披麻戴孝、双膝跪地，悲伤而谦恭地听取娘舅家的意见，否则，会遭百般挑剔。假如亡者生前所受待遇有所不公，娘舅家会借机惩罚主家，不仅对丧事要求苛刻，甚至怀疑人亡的原因，拖延入殓和埋葬时间，以加大主家的经济负担。农村有“死者不张口，一天吃五斗”之说，这在过去贫困的陕北是一件很可怕的事情，所以，面对娘舅家人的挑剔，主家孝子们总是隐忍敷衍，竭力讨好，并通过

^①也称作“过三鼓”，是陕北唢呐常用的一种套吹结构形式，一般由三个基本曲牌组成，中间插有过鼓音乐，先由慢板奏起过流板（过鼓）、流板过垛板（过鼓）、垛板过煞场尾（过鼓）。“老三鼓”用本调吹奏，吹完后方可更换其他调。

长者从中斡旋调和，以息事宁人的态度求得谅解而在定期内完成丧葬议程。

刘家的老人高寿仙逝，同辈几无存者，来者都是晚一辈甚至第三辈、第四辈，加上刘家本就人多势众，举事声势浩大，娘舅家的来者唯恐不能表达哀悼之心，纷纷上前焚香行拜礼，未见有人提出揭棺验尸要求，很快拜毕就被管家迎到别处暂作休息了。

除了上述程序仪式外，绥米一带丧俗中还要举行“撒路灯”（或叫“摆路灯”）仪式。当地办丧事的正式日子一般为三天，民间认为，人死三天后，灵魂就要离开家宅去阴曹地府报到。所以，在第二天的晚上由主管带着孝子贤孙、阴阳、吹手一千人，从家里出来，伴随着悲哀的唢呐鼓乐声，凡遇岔路口、村口都要摆上泥碗油灯（现在也有用高粱芯浸油点燃为灯的），一直要到往坟地去的大十字路口，由孝子画圆圈，撮土堆台，摆上祭品、献食，焚香、烧纸、奠酒、焚化孤魂牌位，由阴阳口诵咒语，安抚孤魂野鬼，接纳主家新亡人，不骚扰不欺负，而后孝子贤孙三叩三拜，为亡魂指明道路。回来时，唢呐吹奏稍微欢快一些的曲调，如《背宫令》、《压指游》、《上南坡》等，意味着“撒路灯”仪式已经履行完毕。陕北有些地方丧事中的“迎三”或“送三”仪式与绥米一带的“撒路灯”有着相同的内涵，不同的是要送灯，并一直送到庙上，第三天早晨出柩前天不亮，孝子们要在十字路口焚烧纸骡与纸马童，以供死者上路时用。实际上发挥的都是祭奠孤魂野鬼，并为亡灵指路的作用。

出柩和入葬无疑是三天丧事中最重要的仪程，吉时是阴阳早就算好的，在此之前，一应准备都要做好。先有孝子贤孙逐一哭拜亡灵，抬棺者捆扎好灵柩，时辰一到，阴阳先诵《发丧咒》：

天圆地方，律令九章。切以之魂，今当起身。

香火之神，不许停留。青龙白虎，不许阻挡。

前有朱雀来迎路，后有玄武起之魂。

今日送你黄泉去，永世再不入宅门。

吾奉太上老君急急如律令。^①

诵毕，执幡者在前，吹手乐班紧随。刘家因有两个乐班，一前一后相跟，流行乐班在前奏着《哀乐》，传统乐班随后吹着慢板的《苦伶仃》、《撒白银》，一“潮”一“土”尽显其肃穆与悲悯。随之，棺柩被抬起前行，孝子长男头顶纸糊盆，手拄哭丧棍领头，其他孝男拉着丧布、拄着哭丧棍随后，哭天恸地，其他纸扎的金童玉女、彩楼、彩轿甚至“小轿车”、“彩电”、“冰箱”等一应被人抬着随之前往墓地，孝女们一般送至村口即返回。到了山里墓地，下葬前先由阴阳入墓坑内安镇、谢土，返回后指挥棺柩入墓。待放置停当后，由孝子长男下去把祭饭、供桌及陪葬品摆放在规定位置，并清理柩容后合上墓门返回。其他帮工封闭堂门后填埋，待土填至与地面齐平时，阴阳开始念诵《招魂咒》后，再堆积成坟堆状。最后，由阴阳向坟堆上一边撒五谷，一边念诵安土咒，以谢土神。最后，由孝子贤孙再次烧纸跪拜，入葬仪式即告结束。

^①根据笔者2012年5月25日采访清涧县阴阳师李先生所唱记录整理。

安葬完亡灵回来后,主家则要摆盘置碟宴请八方来客,这时候的整个气氛为之一变,刘家请的两个乐班鼓足了劲,各显其能,一边是传统的欢快流板曲牌《小拜门》、《柳青娘》、《赵飞搬兵》等,一边是《看秧歌》、《血染的风采》、《纤夫的爱》等歌调、时曲。杯觥交盏中,主家不断在感恩致谢,来宾则逢迎陈词,尽显“喜丧”之情态,似乎已经无人再能想起,刚刚才把老人孤单地留在了村外山野的墓地里。

死亡本是一件令人敬畏的事情,在中国传统文化的血缘宗法关系构建中,原本以非常庄重而肃穆的态度待之。官方记录中显示,早在汉代即已在丧事活动中使用鼓吹乐,是为了增加丧葬礼仪的规格及其庄严性或隆重性。然而仪式一旦被民间所效仿,不由得会随民俗环境的影响与民间社会的伦理认知发生变异。由庄重、肃穆转向戏谑、娱乐不只是文化表征的迁移,而且反映了乡村社会普通民众对持死亡的态度。在佛、道甚至一些民间泛信仰的影响和规避下,老百姓不仅现实地看待这个有生的世界,而且冀望于那个虽然从来不曾见过,但却十分坚信的有灵世界的存在。无论生前遭受有多大的痛苦,死后能够升天就是一种莫大的安慰,就可以把新的希望寄托于来世。在老百姓眼里,人死并不是肉体的寂灭,而是灵魂的升天,是去到另外一个世界尽享人间所不曾享有的各种福禄,所以,在举丧的悲哀之余,似乎总是要借助其他方式予以另类的祝贺。其中,除了亲人们的劝慰中最多使用的词语“不要过于悲伤,老人家是去享福了”等等含有宽慰和人生认识的意指外,丧事活动中的鼓吹用乐也就被赋予了双重功用和意义,一方面满足于丧葬仪式的需要,一方面服务于宴请宾客的娱乐需求。而本质上呈现出的是借乐抒情与移情,既包括人与鬼之间,也包括人与人之间。通过鼓吹乐调作中介,最终将心中情感垒块释放出来。

面对民间丧葬奏乐情况,早在汉代的社会舆论中就有不同的声音,一方面是代表官方以及正统角色的文人士大夫的批驳,“古者,邻有丧,舂不相杵,巷不歌谣。孔子食于有丧者之侧,未尝饱也,子于是日哭,则不歌。今俗因人之丧以求酒肉,幸与小坐而责办歌舞俳优,连笑伎戏。”^①另一方面是百禁不止地在民间社会中的蔓延发展。以至于唐代,竟把禁止丧葬作乐写入了大唐律令:“诸闻父母若夫之丧,匿不举哀者,流二千里;丧制未终,释服从吉,若忘哀作乐,徒三年;杂戏,徒一年;即遇乐而听,及参与吉席者,各杖一百。”^②其律令的严苛和量刑的尺度不可谓不大。宋人立国后不仅予以承袭而且加以重申:(开宝)九年(公元976年),诏曰“访闻丧葬之家,有举乐及令章者。盖闻邻里之内,丧不相舂,苴麻之旁,食未尝饱,此圣王教化之道,治世不刊之言。何乃匪人,亲罹衅酷,或则举奠之际歌吹为娱,灵柩之前令章为戏,甚伤风教,实紊人伦。今后有犯此者,并以不孝论,预坐人等第科断。所在官吏,常加觉察,如不用心,并当连坐。”^③但似乎并未起到杜绝的作用,民间丧葬用乐甚至借机娱乐依然存

^① (汉)桓宽撰、王利器校注《盐铁论校注·卷第六·散不足第二十九》,北京:中华书局,1992年版,第353页。

^② 唐·长孙无忌《唐律疏议》(卷一),《四部丛刊》三编景宋本,第102页。

^③ (元)脱脱等撰《宋史·礼志》(卷一二五),北京:中华书局,1977年版,第2918页。

在，并不断蔓延。到了明清两代，尽管也都有官方禁止居丧期间作乐、演戏律令的发布，但民间“娱尸”、“伴丧”活动依然如旧，并呈愈演愈烈之势。

这就造成了非常奇特的一种现象，在漫长的两千年的历史进程中，对于居葬问题，文人士大夫一直恪守儒家的“宁戚”^①原则，联手官方的倡节俭反奢靡，将民间居丧用乐置于被告的席位上，或以律令遏制或以笔墨讨伐，但结果是各走各的阳关道，终究没能改变民间丧葬习俗的走向。民间的习俗总有其因袭的原因和理由，世俗的情感总有其表达的方式和方法。国家正统、文人儒生尽管据理呐喊，认为民间风俗不合古制，难循旧礼，但并不能代表普通乡村民众的理解与诉求，更不能感受乡村社会的人情冷暖。因此，理性的人伦克制总是与感性的民间情感膨胀相抵牾，这就造成了一面是竭力限制和取缔，而另一边犹如野草一般不断遇火枯竭后而重生蔓延的局面。这种民间与官方的文化力量对峙，并非是单个的孤立现象，除丧俗礼仪外，其他一些民俗文化领域中也多有表现。

民间生活中为什么在丧事活动中喜欢举乐，甚至由悲而喜？除了民间一般的认为老人高寿过逝属于“喜丧”的认识外，还应该有其他因素存在。孔美艳通过梳理分析后认为丧葬中的歌、舞、戏有四个社会功能：一是悼念死者，教育生者；二是驱赶邪祟，安抚死者；三是驱逐鬼魂，护佑生者；四是聚众喜乐，娱鬼娱人。^②比较来看，这几个方面是有着一定的逻辑联系的，一方面通过歌舞的方式尽数逝者生前功德，教化儿孙尽孝，以表达对逝者的哀挽之情这比较容易理解；而另一方面，人死即鬼，已进入阴间世界，和生者阴阳两处，不免让人惊悚，通过歌舞、演戏的方式即可达到驱邪逐瘟的作用，也可达到安抚亡魂并保护其不至遭受其他邪祟干扰的目的；再者乡村社会中，一家举丧聚众是一件关乎到人气与声誉的大事，是能否达到社会身份认同的机遇，因此，事中、事后主家都会想方设法通过一些演艺活动犒劳、感谢众乡邻的帮助和理解，释放大家的压抑心情，既娱鬼也娱人，以求取人气与氛围两旺的结局。事实上，这是一个以逝者为依托，求取生者心理、精神安慰和满足的过程，即通过施之于道德教化，强调灵魂不死，稳固乡村社会关系这样的链接，使得失去亲人的悲哀得到迅速化解，最终以达观的态度面对生死。

现在陕北丧葬活动中，除了唢呐鼓吹用乐以外，一些地方或人家同样存在雇请戏班唱道情甚至放电影等其他娱乐活动，其众人看戏的热情和主家居丧的肃穆环境以及身上的孝服所形成的反差，往往让人觉得刺眼难耐，你若去问孝子们，他们会说“我大也看可哩”（大即爸，这里指亡人）；你若觉得太闹不够肃穆，他们会笑你不懂得这是“喜丧”。总之，悲与喜的界限在这里变得模糊了，甚至让人怀疑刚才跪在亡灵前的大声哭泣是不是真的有悲而发？这就是现在陕北一些人居丧场面的情景转换，有时候快得你都没办法反应，可当地民众就是这样欣然地接受着，你不得不为他们的达观而惊叹，死或许真的就意味着生。

^①《论语·八佾》曰：“丧，与其易也，宁戚。”其“宁戚”指的是“哭不偯、礼无容、言不文，服美不安、闻乐不乐、食旨不甘”的发自内心的哀戚之情。参见（唐）李隆基注、（宋）邢昺疏《孝经注疏·丧亲章第十八》，北京：北京大学出版社，1999年版，第57页。

^②孔美艳《试论丧葬歌、舞、戏及其民俗文化功能》，《中华戏曲》，2008年第2期。

那么,在婚礼与丧葬两种完全不同的礼俗场景中,惟有吹手乐班是横贯两重天的,其礼俗职能上的作用既显现出相同的一面,也存在着差异的一面。前者主要表现在仪式气氛的营造、仪式过程的缔结等方面,比如婚礼中的起事、迎娶、设宴,丧礼中的哭拜、撒路灯、出柩等;而后者主要体现在不同情景的预设上,通过不同曲调为婚礼的喜庆基调和丧葬的悲哀气氛进行铺陈。根据目前收集陕北唢呐音乐最多的《绥德文库·唢呐音乐卷》所收录的 797 首唢呐曲牌^①来看,未标明使用场合的占了绝大多数,而标明了主要用于婚丧场合的虽占据着较小部分,但基本属于陕北大唢呐曲牌中的经典之作。其中,有个别的或专属于红事(婚礼)用乐,或专属于白事(丧葬)用乐,正是这些基本曲牌支撑着陕北婚礼和丧葬的情绪需要。

20 世纪 80 年代不同音像公司曾先后出版有三套陕北大唢呐曲盒带——《狮子令-陕北唢呐曲》(李岐山、张静演奏,中唱上海分公司 1986 年出版);《陕北唢呐曲-大摆队》(高毛毛演奏,北京开明文教音像出版社 1987 年出版);《陕北唢呐-喜庆套曲》(子长唢呐协会演奏,甘肃音像出版社 1988 年出版)。从其录制曲牌的选择来看,相互重复的曲牌包括《大摆队》(流水板)、《狮子令》(垛板)、《红旗旗》(垛板、二流水板)、《西风赞》(慢板、垛板)、《赵飞搬兵》(流水板)、《拜场》(也叫“摆场”,流水板)、《小拜门》(也叫“小拜膜”,慢板)、《南瓜蔓》(垛板、流水板) 8 首,加上没有重复的《大开门》(慢板)、《上南坡》(慢板)、《跌落金钱》(垛板)、《刮地风》(流水板、垛板)、《急毛猴》(垛板)等,虽都属于陕北唢呐曲牌的代表作,但由于每套磁带的容量限制,加上编辑、出版者对于磁带音乐基调的考虑,很难把陕北大唢呐音乐中各类有代表性的曲牌均囊括其中,而仅仅侧重于喜庆一面,这从上列曲目中欢快的板式远多于缓慢的板式即可见出一斑。

然而,唢呐乐班的实际活动中,情况要比这复杂。在吹奏曲牌的选择上,一是要受制于不同情景的情绪需要,二是要配合礼仪运行的进程(或坐棚吹奏或行进中吹奏),三是吹手们长期形成的演奏习惯。几方面要求的共同作用下,形成了唢呐乐班在不同礼俗场景中的吹奏套路。其中,一些是“跨界”的,红白事兼用。比如“老三鼓”,作为艺人们历代延留下来的传统演奏习惯,被视为开场吹打,由慢板→流板→垛板的曲牌连接方式,呈现出的是音乐结构的逐渐推进过程,恰好符合传统器乐基本结构“散-慢-中-快-散”的核心布局,不仅具有“热身”的作用,而且也适合不同场景中的“开场”需要,因此,在音乐情绪指向上趋于“中间”性,即适用于婚礼也常用于丧葬。而有一些属于“定制”,即专用于特定场合。比如《苦伶仃》、《撒白银》等,仅从曲牌名就可判断出是专用于丧葬礼俗中的,主要在出殡途中吹奏,以慢板为主,但坐棚吹奏也用,多使用流水板或垛板。而最有名的《大摆队》虽没有硬性划归,但由于其流水板的欢快基调,非常适合婚礼迎亲过程中,当然也常用于节庆活动中。但更多曲牌是可做“多项选

^①其中传统曲牌 503 首、戏曲曲牌 65 首、秧歌与小调 139 首、其他 90 首,共计 797 首,包括同名异调、同名同曲,不包括“过鼓”音乐。

择”的，没有情景规定性，全在于吹手的即兴调配。如《西风赞》、《柳青娘》、《花道则》等，要看吹手们如何组套。有些曲牌本就兼有不同的性格，像《西风赞》既有慢板又有垛板；《柳青娘》虽以流水为主，但也兼有垛板、抢板；《花道则》也是兼具慢板和垛板两种板式。这种情形在陕北唢呐曲牌中较为多见，吹手们多根据需要变换使用。

在此应特别关注的是，无论红事、白事，对于吹手而言，无非坐棚或行进中吹奏两种基本形式，很少吹奏单曲，基本以吹奏套曲（套吹）为主。除了上述的“老三鼓”有其基本的要求外，其他曲牌组合具有一定的灵活性，随着实际吹奏中的需要而做灵活处理。比如迎亲启程，由于一开始的喜庆情景需要，不可能选择慢板曲牌，而主要以欢快、热烈的流水板加垛板比较合适。而行进途中，由于时间充裕甚至漫长，那么，慢板、二流板、流板等相互衔接，就有了相当的余地，吹手们会通过不同板式的过鼓音乐把曲牌一个个地衔接下去。因此上，陕北唢呐音乐除了个别的曲牌以外，大多数的情绪内涵界限是相当宽泛的，适用性很强，所谓板式的作用，实际上在于音乐旋律运行中的自我推动和调节需要，而不在于和场景预设发生直接的对应。一般人所关注的是最基础的层面——“动静”的大小，而更深层面——“动静”的内涵效用，大概只有懂行者或者吹手们自我评判了。无怪乎在陕北有些地方甚至把“吹手”称作“响手”，足见其一般乡村民众的认识和理解。

三、节庆秧歌

传统文化中，节气和节庆原本是两个不相同的事物概念。为了区别一年中的四季，方便生活与生产，很早就出现了仲春、仲夏、仲秋和仲冬四个主要节气概念。战国时，一年中的二十四个节气已基本齐备，秦汉以后得以完善，成为古代社会生活的指南，这是中国人认识自然把握其规律的体现。节庆是逐渐形成于社会生活中，具有特定主题，由纪念或庆祝的方式进行的一种社会集体活动。传统节庆约定俗成、世代相传，是中国传统文化的重要组成部分。节气、节庆与民间习俗往往是紧紧地捆绑在一起的，使得生活、生产以及社会伦理关系，透过节气与节庆的凝结在民俗中呈现，既达到了对生活常识的习得与掌握，又满足了社会群体情感的释放，也保持了对乡村社会秩序的遵从，从整体上稳固了乡村社会关系的构筑与恒久。

中国人一年中最重要的节日莫过于过春节，春节庆祝与立春节气相呼应，通过旧年的终结向新的一年的跨越，即达到了身心休整和调节，为来年新一轮生活的开始做好准备，又实现了一元复始万象更新的年际交替目的。因此，春节在中国人的心目中占据着最重要的位置；春节活动在历史的演绎中，被赋予了许多的民族隐喻；春节也就成了历时最长、花费最巨、每个人都愿意参与进来的华夏共庆第一节。春节源自年头岁尾的祭神祭祖活动，春节把祭祀、团圆、庆祝等各种社会礼俗和人情交际混融在一起，通过过春节可达到祭天祈年、除旧布新和劝农耕作的目的，在过春节中获得一次跨岁狂欢，得到了一次全身心的精神释放。因此，王杰文联系法国民俗学家范·根纳普的“通过仪式”理论认为：“年节是一

种‘通过仪式’，即把自然季节的周期性转化与社会生活协调起来……还是一种‘加强仪式’……把人类自身的文化体系反过来强加到了自然秩序之上，……试图影响、控制自然秩序，协调人类生活与宇宙之间的关系。”^①这种人与自然在周而复始节点上的“一起通过”，实际上是借助自然的万象更新消退人的陈旧心理记忆，在与自然的新旧更新中获得一次精神上的同步提升。其仪式性的作用和传统隐喻的传达，加强了个人及其社会群体的体验，仿佛不如此就不足以迈上新的生活起点。

春节的历时性在所有的传统节庆中是最长的，一般从农历腊月二十三的祭灶开始，到来年的正月十五月圆夜结束（有些地方甚至要持续到二月二），期间要经历以除夕守岁为中心的三个阶段，前有“除旧布新”（祭灶、除秽、饰新、备食），后有“聚众狂欢”（拜年、串亲、闹秧歌）。最能够体现私家温情的是除夕守岁，最能够彰显乡村社会集体意志的是“闹秧歌”，通过“闹秧歌”这种在我国北方大多数地区都持有的乡村狂欢仪式，才能把春节活动的热闹程度推向最高点。

陕北闹秧歌拥有鲜明的特征，是该区域民俗文化中的显性代表。其基本情况在第二章里已有所交代，这里不再赘言。接下来结合秧歌活动过程，重点分析唢呐鼓吹的奏乐作用。

过去，陕北正月里闹秧歌从起事的时间看，有的在年前腊月里就由村里的神会开始张罗，有的正月初二拉开序幕，而大多数村子则从初八开始到十五结束。从活动程序上看，大多都沿袭着谒庙、排门子、搭彩门、转九曲的基本过程，内涵扭大场、踢小场、唱阳歌等内容。随着现代城市文化的不断浸染，乡村传统文化的消散，现在的闹秧歌活动更多地把精力投注在由官方参与的扭大场的宏大仪式场面上，而乡村传统秧歌活动中的特色程式、表演样态，及其所内涵的仪式性文化诉求在不断淡化，多数已经消亡。保留在文献中的描述，基本上属于 19 世纪末到 20 世纪早期的活动情况。由于社会局势、经济条件、文化环境等各方面众所周知的原因，这些传统很难被保持下来。但近些年来，随着陕北乡村生活条件、经济环境的改善，传统秧歌活动及其程式在各地有所复兴，除了北部榆林绥米一带有着较好秧歌传统的村镇表现突出外，靠近中部延安所辖的一些县乡，在传统秧歌的组织与恢复上也引人瞩目。

陕北秧歌活动一般都是以村为单位组织进行，谒庙作为一种敬神仪式和秧歌启动的程式，受到闹秧歌者的格外重视。村中无论有几座庙，也不管敬的是什么神，秧歌队都要在村里会长和伞头的带领下一一敬拜。通过谒庙活动既讨得神灵佑护，宣告闹秧歌活动的正式开始，同时也是伞头以神灵作见证，从会长那里接过秧歌指挥权的过程。谒庙中，一般先由会长代表村里向神灵敬香、焚表、跪拜、禀报，而后秧歌队在伞头的引领下，鼓乐齐鸣，为神灵扭跳，伞头领唱秧歌曲，众队员接后音^②齐唱“哎嗨哟呀嗨”。这种谒庙秧歌曲沿袭四句为体、每句七子的

^①王杰文《仪式、歌舞与文化展演——陕北·晋西的“伞头秧歌”研究》，北京：中国传媒大学出版社，2006 年版，第 43 页。

^②接后音：大家齐唱重复唱词的最后一句。

固定格式，如《南里上来一朵云》：

谱例 2：^①

南里上来一朵云
(秧歌·谒庙)

绥德县
1979年采录

中速 稍慢

南里(这) 上来(哟) 一朵(哟号) 云， 五 海 龙 王(是)

在 空(哟号) 中， 黑 里 下 雨 白 日(价) 晒，(哎)

今 年 的 五 谷(是) 强 十(哟号) 分， (嗨 么 咿 呀

嗨) 今 年 的 五 谷(是) 强 十(哟号) 分。

(马玉明唱 霍兆云、李清位记谱)

而后，所有队员一齐跪拜神灵，三叩首后即告结束。但由于谒庙属于古老赛社活动的遗存，通过祭祀酬报获得神恩的庇佑。因此，有些村子为维护其庄严性，仅履行祭拜仪式，由伞头领唱秧歌曲，而不扭跳秧歌。

在正月整个闹秧歌活动过程中，谒庙虽说只是一种带有象征性的仪式，甚至随着乡村文化环境的改变，闹秧歌方式的改变已经淡化，许多村子已不再履行谒庙仪式，但其所具有的古老文化联系性，以及从中折射出的乡村泛神灵信仰意识却是显而易见的。而作为陕北传统秧歌活动整体构建的一个重要环节，谒庙也是其特点形成的表征之一，更是其传统文化内涵的奠基者。缺少谒庙一环，传统秧歌的根脉就无法识别，掩盖在“闹”的层面下的民间精神“狂放”就无以把握。因此上，近年来在陕北，随着一些乡村庙宇的复建，闹秧歌的谒庙活动正在恢复。这并非是简单的“封建迷信”抬头，而是现代人进行传统文化寻根的体现。

如果说，谒庙更多地反映出的是以祭祀仪式为主的话，那么，陕北闹秧歌活动接下来的几大环节或可说是仪式与演艺并举。

“排门子”也称“沿门子”、“转院”，是陕北秧歌活动的一个重要环节，即秧歌队挨家挨户上门表演。现在多数人看到的是其娱乐的表面，而并不解其内含的古代傩仪因素。《吕氏春秋·季冬纪》载曰：“季冬之月：……命有司大傩，旁磔，出土牛，以送寒气。”高诱注：“大傩，逐尽阴气为阳导也。今人腊岁前一日，击鼓驱疫，谓之逐除是也。周礼‘方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾楯，率百隶而时傩，以索室驱疫鬼’，此之谓也。”^②这是较早记录宫廷傩仪的文献，而在此后的文献中对此更有详细记录，如《后汉书·礼仪中·大傩》载曰：“先腊一日，大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十二岁以下，百二十人为侺子（笔者按：驱鬼童子）。皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金

^①霍向贵主编《陕北民歌大全》（下），西安：陕西人民出版社，2006年版，第793页。

^②（战国）吕不韦著；陈奇猷校释《吕氏春秋新校释》，上海：上海古籍出版社，2001年版，第622、624页。

四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。夜漏上水，朝臣会，侍中、尚书、御史、谒者、虎贲、羽林郎将执事，皆持戟阶卫。黄门令奏曰：‘偃子备，请逐疫。’于是中黄门倡，偃子和，曰：‘甲作食凶，弗胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮！’因作方相与十二兽舞。欢呼，周遍前后省三过，持炬火，送疫出端门；门外驺骑传炬出宫，司马阙门门外五营骑士传火弃洛水中。”对此，李贤注引《汉旧仪》曰：“颛顼氏有三子，生而亡去为疫鬼。一居江水，是为（虎）[虐鬼]；一居若水，是为罔两域鬼；一居人宫室区隅（沔庾），善惊人小儿。”又引月令章句：“日行北方之宿，北方大阴，恐为所抑，故命有司大雩，所以扶阳抑阴也。”接引的卢植《礼记》注云“所以逐衰而迎新”，将宫廷大雩的作用说得更清楚。^①由是，驱傩就成为宫廷每岁必举的大事，不仅有春傩还有秋傩、冬傩，春傩、秋傩为宫廷专属，惟冬傩百姓皆可参加。驱傩的核心是逐阴导阳、除旧布新，从宫廷到寻常百姓家，其本质应该是同一的。宫廷里可通过方相氏执戈持火，率驱鬼童子百人击大鼓、十二兽狂舞，逐疫鬼出禁宫，那么，普通乡村就可通过鼓乐舞蹈惊退隐藏在每家的疫邪。陕北秧歌的“排门子”实际上可看作是方相氏驱傩的一种变异，且早期秧歌中只鼓不乐，也恰好与百人偃子执大鼗的情形有些许苟同。

陕北秧歌的“排门子”一般在晚上进行，家家户户张灯结彩等着秧歌队的到来。在过去，秧歌队是依照住户的地理位置、社会地位，先东后西、先官后民有序地进行，但原则是不能遗漏任何一户。基本程序是进门由伞头先唱排门子秧歌曲，而后根据场院的大小扭大场或踢小场。现在保存的一些歌词曲调中，基本以恭贺的内容为主，如《过罢新年十五天》、《进了大门喜冲冲》、《转了一家又一家》等，已经很少有逐疫驱邪的词句保留，查遍所见的各类陕北民歌曲集，仅《绥德文库·民歌卷》（下）中收录的一首《拜年曲》中有所体现：

一进大门一面鼓，鼓上爬的是黑狸虎，
打起鼓来槩起虎，主家要坐那总督府。
.....^②

黑狸虎可辟邪，陕北秧歌队所举兽牌中常绘制有麒麟、独角兽、黑狸虎等动物。

“扭大场”多由锣鼓伴奏，“踢小场”则由唢呐音乐相随，艺人们把这叫“引秧歌”。唢呐一般多吹常用的快板流行曲牌，不吹慢板，如流水板的《大摆队》、《下江南》、《狮子令》、《满堂红》等。而在小场子“搬水船”（或称“跑旱船”）时，专以《赵飞搬兵》伴奏，因该曲为两只唢呐对奏，比较调皮、逗趣，恰好符合艄公戏小女的情景。

陕北闹秧歌中具有竞技特征的是“搭彩门”（或“打彩门”），也被称为“彩

^①（宋）范晔撰；（唐）李贤等注《后汉书·礼仪中·大雩》，北京：中华书局，1965年版，第3127-3128页。

^②白进暄主编《绥德文库·民歌卷》（下），北京：中国文史出版社，2004年版，第3715页。

门秧歌”，是邻村间相互走访、切磋、斗艺、庆贺的一种秧歌表演形式。一般要由一家向另一家提前“发牌”（即送帖发邀请），“古时，发牌者手执木锨，木锨上贴着红纸，纸上用毛笔写着村名、纠首、领头、伞头的姓名。对方答应接待，便在纸上写上接待人的姓名和接迎的村名、时间。”^①也有主动下帖邀请对方到本村表演的，俗称“请秧歌”。但不管是主动发牌还是请秧歌，其结果是两家甚至多家秧歌队最终汇聚在一处形成秧歌斗艺的精彩场面，十分热闹、壮观。彩门一般搭建三座，一座搭在村头，一座搭在村中，一座搭在可供秧歌活动的较大场院上。也有搭成一座固定的，两座活动的。固定的高大、稳固，被搭建在村里较宽阔的场地上；活动彩门可拆叠、移动，用作第一道和第三道彩门。“彩门秧歌”的主要特点就是主客问答对唱，相互比试才情，如果哪方对唱不上来是很没面子的事情。一般主方迎接的秧歌队还有探马（似古代军队打探消息的角色）、驿丞官（古代驿站官员，负责上传下达）、日照官（依仗官员，高举圆形日照牌匾，上绘有太阳）、虎头牌（仪仗官员，高举绘有虎头形象的牌匾）等角色。客队来到彩门时，先由带队伞头逐一歌唱问候主队诸官员，主队则由驿丞官出面代谢作答。而后，两队伞头相互对唱秧歌竞艺作难，比如：

（主队）今日彩门遇师兄，有些事情需盘问。

谁人开创闹五音，什么人留下打彩门？

（客队）其实兄弟我本无能，这事也许能说清。

孔圣人开创闹五音，赵匡胤留下打彩门。^②

这种对歌形式，一般清唱不饰唢呐鼓乐，待对唱完毕后，两方秧歌队在鼓乐伴奏下扭着“蛇脱皮”走向下一道彩门，一直要经过第三道彩门，在“踩大场”时才达到高潮。

“踩大场”是主客秧歌队进行秧歌比艺的绝佳时机，如果说打彩门的伞头对唱反映出他的唱功和机智的话，那么，踩大场则给秧歌队表演提供了展示其水平的机会。因此，民间常将其视为“赛秧歌”。其中包括服饰、化妆、动作队形、舞蹈编排、乐队伴奏以及秧歌队员的情绪与表演状态等，都存在着一番较量。特别是秧歌队的走队场图变化和表演状态，不仅能反映秧歌队的准备是否扎实，也反映出该村秧歌有否传统和实力。其基本过程为先由伞头率领队员扭走场图表演，队形变化少则四种多则十六种，如“挂四斗”、“摆四方”、“五梅花”“八盏灯”^③等，走扭得好不好全赖伞头的即兴调动。完后，队员沿逆时针方向慢走大圈，被围在中间的伞头高唱拜年秧歌，接着表演各种踢小场节目，如二人场子、三人场子、跑驴、搬水船等。最后秧歌队再扭大场，节奏愈加欢快，达到表演高潮后结束。无论是秧歌队扭场图还是踢小场，锣鼓与唢呐一直持续演奏，情绪节奏和曲牌连接需根据场上情况进行调整。

“彩门秧歌”的看点有两个：一是伞头唱的妙不妙，二是秧歌扭的欢不欢。

^①刘宇英《延川老秧歌的基本程序》，载《延川文典·秧歌卷》，第69页（未印稿）。

^②传说中认为打彩门与赵匡胤醉酒误斩爱臣郑恩（子明），其妻陶三春为夫报仇，打开彩门、怒斩黄袍的故事有关。

^③参见文后附录：陕北秧歌场图。

有看点是各秧歌队常常引以为豪的事情。若哪家哪场唱答的巧妙或刁钻,扭舞的起劲或花哨,很长时间都会成为事后人们口中的谈资。尤其是伞头的对歌,考验的不仅是有否积累,而且还包含着幽默与机智才情。陕北秧歌中的对歌,除了在搭彩门时运用外,在踢小场时,也多由男女之间对唱。《绥德文库·民歌卷》(下)中收有这类歌曲 29 首,如绥德的这首《对歌》就比较有特点。

谱例 3: ①



全曲共由五段唱词组成,采取两姐妹对唱的形式,一问一答从正月十五唱起,一直唱到二月的踏青节、三月的清明节、四月的四月八节、五月的端阳节,属于节气歌体。音乐曲调欢快流畅,跳跃性较强。特别是几处大跳风趣、幽默,把个秧歌小场子对舞的场面活灵活现地抖落出来,呈现出一派欢歌笑语的场面。

陕北北部闹秧歌活动中最重要、最热闹也是最富于民间信仰色彩的环节就是“转九曲”,也有称之为“九曲秧歌”的。转九曲因与正月十五夜晚元宵灯节连

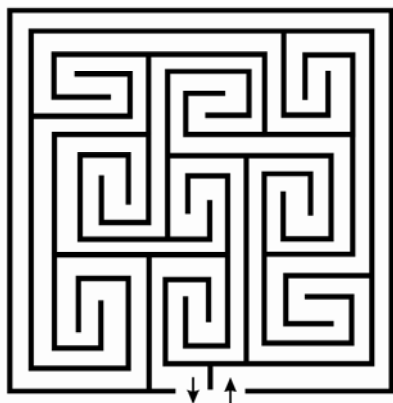


图 19: 九曲秧歌场图。李宝杰绘制。

为一体,故在陕北就有了格外的意义,其程序也就十分复杂,内涵的寓意十分深远。有学者统计“转九曲”从“栽灯场”开始,一共要经过搭神台、建灯山、转黑灯、请神、拜灯山、围风、转灯、送神、偷灯、送行、压家什十二个环节。^②根据实际情况分析,其中的核心环节一是“栽灯场”,这是能否成功进行“转九曲”活动的基础和条件。灯场为正方形图阵,由东、西、南、北、中九个回曲型小方阵组合而成,每个曲阵都有曲门,如不按特定路线行进,误入曲门则进入死胡同而不能顺利转出。灯场要用纵横各 19 共计 361 个灯位加上最中央的老杆和进出门上的三盏灯总共 365 盏灯杆组成,每灯间距为一米,用绳索并连,形成灯阵通道。九曲灯阵的九个回曲小方阵代表金、木、水、火、土、日、月、计都、罗睺九位星君门户,主宰人间吉凶福祸。具体排列位置为:金东、木西、火南、水北、土居中央,此为五方,要分别插上青赤黄白黑五色旗,而太阳居东北角、太阴居西

图 19: 九曲秧歌场图。李宝杰绘制。

①白进暄主编《绥德文库·民歌卷》(下),北京:中国文史出版社,2004年版,第3813页。

②参见刘宇英《延川老秧歌的基本程序》中对“转九曲”的介绍。载《延川文典·秧歌卷》,第73-78页(未印稿)。

北角、罗睺居东南角、计都居西南角。这与唐宋以来在民间兴起和广为流传的星曜崇拜关系紧密。早在上古时期，人们通过对天体（星宿）运行造成的自然变化规律，发现其不仅影响万物的生长与枯竭，也影响人的身体与情绪。《管子·轻重己第八十五》载：“以冬至至始，数九十二日，谓之冬至。天子东出其国九十二里而坛，朝诸侯卿大夫列士，循於百姓，号曰祭星。”^①每年春分时节，天子都要出东郊设坛而祭祀星辰，这是古代的重要祭礼之一。在民间也逐渐形成了借助祭星转运的星相术。三国以后通过佛教的通道融合了来自古印度天文学的“九曜”，亦称“九执”，唐末以后逐渐渗入到道家的星神体系中。“九曜”一方面被广泛运用在数术和历法层面，另一方面运用在民间星神崇拜层面。^②太阳、太阴、金、木、水、火、土、计都、罗睺九曜与人的命运紧密关联，主宰人间的吉凶祸福，自宋代以后逐渐形成的以灯祭禳之法术是为典型，转九曲可看作是灯祭的发展。

由此可见，转九曲的本质是祈福禳灾，无怪乎转九曲的活动中包含有那么多多的请神、拜神等仪式。不仅如此，活动中还融入了对多方神灵的祭拜。如“搭神台”就是在灯场一侧用桌子搭一“神台”，上置插香斗，把各路神仙排位牌插入其中，如三洞教主玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊（太上老君），八仙铁拐李、汉钟离、张果老、蓝采和、何仙姑、吕洞宾、韩湘子、曹国舅等。

“建灯山”就是在灯场的另一端置一四方高桌，在上累加炕桌、反扣斗、升子、半升、各升，层层叠加成高山，每层四角放上灯碗，即成为灯山，是为方便各路火神观赏转九曲而置。有了这两处各路神仙可居的地方，转九曲开始前，秧歌队首先要在灯场会长的号令下，来到神台前请神、安神，大家一起下跪，灯场 365 盏灯霎时被燃亮，主、客队秧歌伞头唱秧歌邀请神仙下凡来观灯，主队伞头唱道：

闹老教把就去转，经堂窖先把老佛参。

请起各路众神仙，一同前去把灯观。

客队伞头接唱：

一声叫开南天门，请起天地众神灵。

架起祥云来观灯，全靠神灵多照应。^③

会长则在神台前一一燃香、焚裱、奠酒、献供，众人在司仪统一号令下一齐向神灵叩拜。请神后，秧歌队再去灯场另一侧祭拜灯山，首先要围绕登山左右各转三圈，大家围着灯山跪下后，仍旧由伞头唱秧歌：

灯山四周转一圈，五道火神观灯山。

众位神仙都喜欢，斟茶奠酒受香烟。^④

其他祭拜程序如前。除了拜火神，还要拜风神，由专职陪官提灯引路，手执贡品者队伍在前，秧歌队、转灯人随后，围着整个灯场左右各转三圈后而跪拜、献祭、

^①黎翔凤撰；梁运华整理《管子校注》，北京：中华书局，2004年版，第1533页。

^②详情参见钮卫星《唐宋之际道教十一曜星神崇拜的起源和流行》，《世界宗教研究》，2012年第1期。

^③转引自王生堂《九曲秧歌之一》，载《绥德文库·秧歌艺术卷》，北京：中国文史出版社，2004年版，第396页。

^④转引自刘宇英《延川老秧歌的基本程序》，载《延川文典·秧歌卷》，第75页（未印稿）。

焚裱，称为“围风”，也叫“安五方”。

从拜神台上的各路神仙到拜灯山火神再到拜风神这一连串的祭拜活动，一方面意在邀请各路神仙下凡与庶民同乐，驱逐瘟邪、佑护众生。一方面通过祭拜火神、风神，确保是次转九曲的顺利进行。仪式虽然严肃、庄重，但也不乏实际的功用体现，这也是大多数民间仪式共有的特点。然而，这还都是前奏和铺垫，转九曲活动的核心是接下来的“转灯阵”。

入阵前先要由秧歌队伞头唱《进灯门秧歌》：

（主队）九曜星宫九道门，九曲灯场九座城。

九曜星君住灯城，消灾降幅保太平。

（客队）唢呐吹起将军令，灯山前参幡拜诸神。

五彩缤纷入欢腾，龙凤飞舞进灯门。^①



图 20: 九曲秧歌灯阵。刘东良提供（2012）。

而后由专职陪官提灯引路，贡品队伍居前，唢呐吹手鼓乐紧跟吹打，秧歌队载歌载舞随后，转灯人手持各种祭品相跟着——进入。转灯阵有两个基本讲究，一是不能转错或迷失方向，这被认为是不吉利的；二是在每个曲阵转完都要燃香、焚裱、献贡、叩拜，守阵者届时还要燃放鞭炮驱邪、庆贺。特别是来到中央曲

阵老杆前，祭拜仪式更为隆重，上香、献贡时不仅要报上来自哪村、哪家，许多人还要许愿、还愿，并以把摸一下老杆为吉利，认为可祛病去灾、如愿以偿。而此时，秧歌队伞头都要唱上一两首祈求平安、吉利的秧歌曲，众队员“接后音”。下面是引自《陕北民歌大全》中收录的一首米脂《九曲秧歌》：

谱例 4：

九 曲 秧 歌

米 脂 县
1979年采集

中速

1. 李 二 (那) 姐 (呀) 张 大 (这) 嫂, 房 儿 (那)

里 边 听 见 了, 锣 鼓 喧 天 (呀)

好 热 (这) 闹 (呀), 梳 洗 打 扮 去 把 灯 儿 瞧。

注：全曲共30段词。 (马向发、李成兰唱 马宪忠记谱)

^①转引自王生堂《九曲秧歌之一》，载《绥德文库·秧歌艺术卷》，北京：中国文史出版社，2004年版，第397页。

- 2、秧歌来在九曲门，九曲星君来观灯。
三百六十一盏灯，一盏一盏观分明。
 - 3、进得门来过金桥，四盏纱灯四角里吊，
龙灯凤灯狮子灯，七十二神仙来把灯儿瞧。
 - 4、秧歌进了东方门，东方星君来观灯。
今夜晚上观了灯，十分的灾星去了一分。
 - 5、点起东方一片青，程咬金为王在山东，
猛然想起史大奈，汉朝的马武保真龙。
 - 6、秧歌进了南方门，南方星君来观灯。
今夜晚上观了灯，十分的灾星去了二分。
 - 7、点起南方一片红，夜观春秋美髯公。
打闹庆阳李广将，三下河东赵匡胤。
-^①

与此相呼应的是阵内阵外的锣鼓喧天和唢呐声声。现在的转九曲除了在仪式上尚保留有一定的古代遗绪外，其他诸多方面都随着文化环境的改变而发生了较大变化。首先是灯阵已不再是高粱杆、泥碗油灯了，而采用建筑用脚手架连接电灯，虽然坚固、安全，但已少了传统的味道。鼓乐伴奏则更显离奇，笔者参加了2011年正月十五米脂县的转九曲，地点在城南无定河滩宽阔的沙地上，当天晚上虽有五六家秧歌队在此转灯，观者如云，人山人海，但遗憾的是，围在场边的几家乐班基本都是唢呐加笙以及电子琴、电子鼓的组合方式，演奏的全是时调时曲，已经失去了传统的转九曲的音声情景，而演变为现代的篝火晚会（乐班活动的地方都燃有“火塔塔”）。九曲灯阵改成钢管电灯，等于扼杀了一项“偷灯”习俗，使之再无法进行，不仅减少了转九曲的趣味性，也抹去了青年夫妇求子还愿的机会，当然，也使之转九曲风俗中的传统文化遗韵变得越来越稀薄。

闹秧歌活动在转完九曲基本就告罄了，陕北的过大年也就进入了尾声。总结来看，陕北闹秧歌活动有这么几点与众不同之处值得关注：

一是古代乡雉的痕迹多有保留，如谒庙、排门子、转九曲。早期的老秧歌主要使用锣鼓乐，表面看似是重其节律，但内里应该隐含有远古鼓声驱雉的痕迹。二是保留有边防军镇生活的特点，如秧歌场图的队列变化中，有一部分受到军队阵列的影响。现在仍有不少乡村的秧歌队能扭出诸如“马芳困城”、“秦王乱点兵”、“踏空城”、“炮打金鸡豹”^②等含有阵战特点的场图变化。三、渗透有北方边地少数民族的风俗习惯，如九曲秧歌中的“偷灯”，通过偷灯把吉祥带回家。这点疑为鲜卑、契丹人正月“放偷”习俗在陕北的遗留。宋代诗人洪皓在《松漠纪闻》中记曰：“金国治盗甚严，每捕获论罪外，皆七倍责偿。唯正月十六日纵偷一日，以为戏妻女、宝货、车马。为人所窃，皆不加刑。是日，人皆严备，遇偷至，则笑遣之。既无所获，虽畚钁，微物亦携去。妇人至，显入人家，伺主者出接客，

^①霍向贵主编《陕北民歌大全》（下），西安：陕西人民出版社，2006年版，第790页。

^②参见文后附录：陕北秧歌场图。

则从其婢妾盗饮器。他日，知其主名或偷者自言，大则具茶食以贖（谓羊酒肴饌之类），次则携壶，小亦打糕取之。亦有先与室女私约，至期而窃去者，女愿留则听之。自契丹以来皆然，今燕亦如此。”^①洪皓主要生活在徽宗至高宗时期，期间正值宋辽对峙期间，他所了解的情况不可能为妄听，应该说其记录较为可信，更何况是时的燕地（今河北一带）就有此习俗存在。那么，作为北方与中原的绳结地带，陕北的环境与生活更是遭遇了契丹人的影响，所以，这里推测九曲秧歌中的“偷灯”与契丹人的“放偷”有所联系，不是没有道理。况且到了清代，一些地方志中还有“偷青”、“偷灯”的记载，特别是“偷灯”可以使人生子，陕北九曲秧歌偷灯也持有此说。四是秧歌的用乐情况。在北方，唢呐锣鼓和秧歌的紧密关系并非陕北一地，山西临县、河北抚宁、山东胶州等地也十分盛行，但陕北的特点是大唢呐鼓吹、秧歌锣鼓与伞头唱阳歌、秧歌队扭秧歌浑然一体，构成了一幅歌声缭绕、舞姿翩跹、唢呐悠扬、锣鼓喧天的狂欢情景。唢呐锣鼓总是伴随着扭大场和踢小场的翩翩起舞吹奏的愈加响亮，扭舞者则在唢呐鼓乐的旋律节奏激荡下跳的更加欢实。其虽不比婚嫁、丧礼中那么具有仪式性含义，但就音声情景的营造来说，唢呐锣鼓的表现和作用可谓达到了极致，且因其在情绪的创设上与婚礼的喜庆需求有其相同的一面，所以，许多曲牌的使用趋于一致。五是乐班的组织需求。过去老秧歌以锣鼓伴奏为主，基本配置为：大鼓一面，大镲二对，小镲四对，大中小锣各一面，有时也视不同情况有所增加或减少，使用的锣鼓经主要有[路鼓]、[流水鼓]、[雷神鼓]、[连三锤]、[花五锤]、[硬七锤]等。以后融入唢呐乐班，主要在秧歌踏街表演、踢小场时伴奏。一般情况是，扭大场或武场面中主要依靠锣鼓乐，踢小场或文场面则多用唢呐乐班。

总之，陕北节庆秧歌活动以过程见长，其中保留的古老祭祀文化遗绪，是其风格特点凝结的主要因素。在此活动期间，乡民们以积极参与的心态和方式，祈福禳灾、施报还愿，在奔放的跳荡中抖落一年的郁气，吸纳春阳的清新，在获得身心的全面释放中，完成一次通过的蜕变。而作为音声情景创设主力的锣鼓、唢呐音乐，虽非闹秧歌的本质，但其音声创设却为过程的实施营造出所需的声响环境。这非为现代一般的艺术表演，不以闻观欣赏见长，实乃活动整体构建的参与者和创造者，是以有机的部分建构而在整体中发挥着作用。

第二节 陕北民间信仰中的仪式与音声

如果我们把乡村社会生活中的民俗视作乡村文化建构的基础的话，那么，就会发现，促成乡村民俗的主导因素离不开民间信仰。各类乡村民俗中几乎都包含有一定的信仰因素存在，比如泛神灵、超自然力量、神仙鬼怪、民间巫术等，而佛教、道教等宗教意识在乡村生活中更不乏贯穿。其中虽脱不了迷信和愚昧的成分存在，但取另一个角度看，却也是千百年来农耕社会发展的必然产物。如果仅仅将其看作封建迷信，不免过于表面化，而不了解因自然条件恶劣、经济不发达、

^①（宋）洪皓《松漠纪闻》，东京：早稻田大学图书馆藏清代照旷阁本，第15页。

文化知识贫瘠、社会环境相对封闭所带来的心灵缺失，并由此而产生的对于生命的特殊体验与理解。

偏于一隅的陕北各地，对于泛神灵的信仰尤其过甚，土庙建筑随处可见，神仙崇信五花八门，小到许下一个心愿，大到缔结一桩婚姻，似乎都离不开卜卦求签、拜庙问神。一个村落中，往往人神共处一隅，保持着一种不即不离的共生关系。原因其实很简单，历史时期这里从来就不是一块平安之地，所以生活在这里的人们对于平安的渴望有过之而无不及，无助中求神问天就成了获得心理慰藉的唯一指望，不管其有效或无效，重要的是通过这样的方式可以释放心灵上的郁积。这或可说是民间泛信仰及其传统积习而成的一个重要理由。据王正云统计，仅在榆林一带，历史上崇信的民俗神灵就多达五十余个，而各种民间祭祀及娱神活动则高达六十余项。^①其中一些活动专司于祭祀仪式，而有一些活动祭祀与娱神并举；有些活动仅在家里举行，而有些活动则属于集体公共行为。其中不乏音乐行为的参与。

一、还口愿与小儿保锁

陕北生活民俗中除了婚丧与十五闹秧歌，还有两个现象与音乐联系紧密，即“还口愿”与“小儿保锁”。其动静虽不比婚丧活动那么大，且具有一定的私密性，但在乡村生活中也格外受到重视。

“还口愿”即“还愿”，这在拜神求佛中常见。一般而言，头年在神灵前许下一个心愿，来年的同月同日要回到神灵前烧香磕头还愿。陕北的“还口愿”虽类似但也有其不同之处，一般多为家人有病，无钱医治或久治不愈，只好求助神灵佑护，在神灵前许下口愿，事后予以回报。简单的给神送只鸡了事，而重视的则直接上布施，就是要设坛还愿并请书匠，这即是陕北说书中的“口愿书”。

一般设坛还愿都在事主家中进行，要履行设坛、请神、安神、参神、参鬼、说书等过程，前五项属于还愿祭祀过程，最后一项为说书，既娱神亦娱人。整个仪式由书匠主持，先在院中摆放一张桌子和一个长条凳为神台，准备一个盛满米的升子和各盛着米和水的两个碗，升子中插有写着“奉请玉皇大帝之神位”和“奉请过往诸神之神位”的黄色神牌，米碗中插有写着“奉请 XXX 门三代之灵位”白色神牌，然后燃香（神三鬼二）、焚裱后，把玉皇大帝等诸神的主神位摆在桌子中央，把祖先神位摆在长条凳上，开始请神。请神中由书匠怀抱乐器单膝跪地，一旁事主双膝跪地，书匠一边拨动琴弦，一边口念“闭口咒”（此咒具有神秘性，如果让人听去就会失去法力），一边焚裱，大致是上香、请神的祝辞。请完神还要请鬼（请祖先），程序、意思与请神差不多，只是咒语内容因对象不同有所变化。而后将各神位端到灶台（俗称“灶王爷”）上安神，书匠率事主一同跪地安神、参神，并再念“闭口咒”。参神时，书匠已绑上甩板开口说书，但内容已非咒语而是口愿了。如：

上香上香快上香，唤过事主诚心人。

上请玉帝凌霄殿，童男童女在两边。

^①参见王正云编《榆林民间信仰习俗》一书，榆林市民族宗教文化交流协会，2011年（内部使用）。

.....

十方万里诸神都请动，来到坛中受香灯。

.....

这只是口愿的一般套路词，从玉皇大帝、王母娘娘、释迦摩尼、药王菩萨直到财神、灶君都要一一照顾到。但接下来关键要看给什么神还愿，就要说唱什么口愿，如观音娘娘保求子，药王管治病，土神给平安等，不能混淆。最后还要参鬼，即请三代祖先保佑后代平安。如：

这也不是初一的香、十五的灯，
这是弟子 XXX 还心愿。
当初许价是一句话，
今天周还他是一片心。
只因他妻子许愿心，
本会九天圣母娘娘在他们门上显下灵，
他为了报答九天圣母娘娘赐子的恩，
就在这本会庙上还愿心。

.....^①

从内容看，这是一段求子的还口愿，内容朴素且实际，甚至到后来都出现有“唉——还口愿的弟子你敬神来，管保你的小孩不缺奶”等词句，反映出敬神还愿较为功利的一面。参完神还口愿仪式即告结束。稍事休息后，书匠即开始说唱正书，内容、长短不限，有当天结束的，也有说个一两天的，全赖事主家的兴致与安排，既娱神也娱人。

这种口愿仪式除了家庭举办外，在庙会上也多有举办，因此，陕北学者孙鸿亮将前者归为“家书”一类，将后者归为“庙会书”一类，如此分类全赖表演背景与场地的不同。但从还口愿仪式的整个过程来看，两者并无本质上的差别，仪式过程也大体相当，场地规模上由于庙会上还愿对象并非一家且有了一定的公众性，所以，一般要辟地搭棚进行，这就弱化了私密性而加大了公众表演性。也由于寺庙本身就是善男信女发愿的场所，庙会书棚的开辟与此相得益彰，迎合了更多人的需要，所以，庙会书在还口愿上有其相对张扬的一面。但无论是家书还是庙会书，还口愿仪式中，书匠的作用保持一致，既担当祭者的角色，又担当娱乐表演的角色，其行为就格外受到尊重，陕北人多将说书匠称作“先生”，其缘由概在于此。

另外一项多由说书匠参与的保锁习俗，在陕北也十分流行。“保锁”即为新生小儿佩戴“长命锁”，这项习俗不仅在汉族广为传承，包括云贵一些少数民族也多持有该项习俗。此习俗的前身应与汉代在端午节时，家家户户在门楣上悬挂的由丝线编成的“五色缕”有关，其作用是逐疫辟邪。魏晋后逐渐转戴在妇女、小儿手臂上，宋代发展成可佩戴的“珠儿结”或“彩线结”，明代以后妇女不再

^①以上两段口愿引自孙鸿亮《陕北说书研究》一书第 22、25 页，有关“口愿书”的详情还可进一步参见该书相关章节。天津：天津人民出版社，2011 年版。

佩戴，变为专用于小儿的“长命锁”。长命锁有着诸多的名谓变化，诸如“长命缕”、“长生缕”、“续命缕”、“延年缕”、“五色缕”、“辟兵缯”、“朱索”、“百索”、“长命锁”等等，即可见出其千百年来形式和名称虽有变化，但实际的寓意和作用无有太大变化，基本保持了一致。历史时期，人们对抗灾难的能力十分有限，除了要应对来自大自然的诸如旱灾、水涝、地震、冰雹等摧残外，还要应对由于政局动荡造成的兵燹与人祸。对于小儿来说，更因缺医少药，往往得不到及时应治，小小年纪夭折的很多，因此，人的生命往往难以保障，希冀通过祈求超自然的力量佑护生灵，这是诸多民间信仰的基质或来源。“长命锁”作为辟除灾难的象征物，新生婴儿通过戴锁仪式，就是要紧紧“锁住”性命，在成长的过程中，不被身外的瘟疫或病邪所侵害。

小儿佩戴长命锁的仪式在各地多有所不同，最常见的有外婆送锁、拜干爹干妈等。锁的质地也不相同，有银质的、铜质的、玉质的，还有用布缝制的等等，但其象征作用都是一样的。陕北将之活动称为“保锁”，一般在新生婴儿降临或孩子初病，请到民间巫医时会被要求给孩子保锁。为孩子保锁者多由盲说书匠、风水先生或道士等承担，乡民普遍认为这类人具有一定法力。保锁仪式首先是“拴缰绳”，即保锁者拿出事先准备好的绳索拴在炕狮（放在炕上栓幼儿的石雕）、灯柱、木橛等较为固定的家什上，然后，在灶君前摆一碗米，插入神灵牌位，然后燃香、焚裱并口念咒语祭拜，如：

众家神灵一声请，家宅六神紧侍应。

早受香烟晚收灯，东西南北解通行。

九家地下救孩童，保佑孩童不生病。

满年四季常好运，长命百岁没灾星。

吾奉太上老君急急如律令。^①

从其所念咒语内容来看，想要表达的意思很明确，就是要求诸神佑护幼儿身体不害病，健康成长。接下来还要诵念一篇祝文，内含被保锁孩子的姓名、缘由以及保锁人的姓名等，并将“拴缰绳”拴在孩子腰际间，再念咒语后，把刻有“长命百岁”等字样的保命锁施咒后戴在孩子的脖颈上，保锁的仪式就算结束了。接下来稍事休息后，书匠开始说正场书。

按照陕北的规矩，保锁人一般都由三五人担当，保锁人有的还会合伙给孩子缝制一件衣服或给孩子取个吉祥的名字。^②盲艺人被邀担当保锁人的机会较多，因为，陕北的盲说书匠一般都三五人结伙出行（新中国成立后，很多盲艺人都被组织成小型文艺队），一是这些人命比较硬，能克疫邪，连鬼神都惧怕；二是属于手艺人，举行保锁仪式的同时还可说书表演，满足庆生或庆岁的需要。

笔者就此专门采访了延川县贾家坪镇张家河的盲说书匠张成祥。张氏 16 岁（1974 年）被选送到延安盲艺人说书班学习，20 世纪 70 年代加入延川县曲艺队，跟随白志亮、郝能等学习与表演，两位老师的硬弦琵琶书对他影响较大，培养了

^①引自曹宏信《陕北民俗》一书。西安：陕西旅游出版社，2005 年版，第 139 页。

^②详情可参见王正云编《榆林民间信仰习俗》，榆林市民族宗教文化交流协会，2011 年（内部使用），第 247 页。

他文武兼备的表现能力，继承了延川硬弦琵琶书的风格特点。他所在的延川县盲人文艺队，是 20 世纪六七十年代由公社组织起来的，主要承担一些乡村的文艺活动，队员最多时有七八人，现剩五人，几年前来到延川县活动，租住在县城河东街圪台沟口一处简陋的窑洞院内，依靠给人表演说书为生。据其本人介绍，一般主要活动是赶庙会摆书场，也为人还口愿或为小儿保锁等。采访中，



图 21: 张成祥在说书。李宝杰摄于延川县县城河东街圪台沟张成祥家中 (2012)。

当被问到保锁要做的祭拜仪式时，他的回答基本和上述介绍相同。他也坦言自己的长处是说书，做仪式念咒语是从师傅那里学来的。至于所念咒语的内涵以及仪式的意义，基本说不上来，并言这方面阴阳做得要比他们强。当被问到他“自己的儿女小时候保过锁没有”时，他的回答是：“咱人用不着，命贱经折腾。一双儿女都长达成人并成家生儿育女。”笔者在后来采访清涧李阴阳时，问到过同样的问题，他的回答是：“为小孩保锁，做仪式念咒语是从小跟父亲学的。自己文化水平不高，只是熟记咒语祝辞和仪式规范。咒语的意思了解不深，阴阳职能以外的其他艺能如说书等一概不会。”他说：

“有些喜欢热闹的主家一般不请阴阳，而看重保锁作用的人家更愿意请他祭拜、念咒。”当被问到“你如何看待保锁这件事”时，他回答说：“这是老辈上传下来的，有人需要，他就上门服务，其他没有多想。这和给人看风水、安土、招魂一样。农村人并不多想什么，只是大家习惯这么做而已。”^①

对比来看，说书匠和阴阳的保锁还是有着一一定区别的，前者承担保锁活动的重点不在仪式上，而在仪式后的说书娱乐上，其作用具有双重性；阴阳保锁，由于其特定身份，决定了保锁仪式分量的加强，不举行娱乐活动，使之保锁行为纯粹而庄重。在陕北，还有道士、和尚被邀请坐坛或念经保锁的，但不比盲艺人、阴阳来的普遍。通常情况下，保锁者也被认作干大（干爸），这和北方其他地方相同，无须赘述。

尽管，从保锁仪式的性质看，应该是一件慎重而严肃的事，但婴儿降生、幼儿周岁也是件值得庆贺的喜事，所以，陕北人往往将两方面关联在一起，既履行了仪式的需要，也达到了庆贺的目的。一般在保锁活动中，不似庙会摆书场以整本套书为主，主家也不会要求说唱时间太长，多以单篇小段为主，说个两三段作罢，但在开始说书的书帽中，要结合主家给孩子保锁诵唱一些吉利的祝辞。

上述还口愿和小儿保锁作为陕北民俗生活中较有典型性的民间祭祀活动，虽不如大型的结社式的民间信仰活动那么俱村而动、轰轰烈烈，在崇信和祭祀的神灵上也是缘事而发、有求谢答，并不专宠于某一神仙老道，一切从实际生活需要出发，呈现出民间信仰注重功利的普遍性诉求。但有所不同的是，盲说书艺人的

^①以上采访延川张成祥、清涧李阴阳语，引自笔者 2012 年采风笔记。

双重角色承担,把民间祭祀和艺术表达有机地融合在了一起,使之事主在接受仪式的精神引导的同时,通过艺术的方式向诸神灵表达感念之情的同时也获得审美的领受。在其中,说书匠即持有了祭者的庄严与凝重,也伸张出精神的舒展和艺术的抚慰,使之还心愿、小儿保锁等这类具有家祭和私密性的民间信仰活动平添出了些许关怀与温暖。

二、横山马坊牛王大会

民间信仰总的特点是与其生活实际息息相关,无论其泛神灵崇拜还是民间巫术,其祭祀与施仪的目的,都是要解决现实生活中可能遇到的问题和实际存在的困难。或者是精神上的抚慰、或者是病痛的折磨、也或者是处于实际生产劳动需要,无一例外都要求助于神灵的佑护,动物神灵崇拜也是其中的一个典型。

在陕北主要有以龙王、牛王和马王为祭祀主题的民间庙会。祭祀龙王显然与陕北干旱少雨的自然环境相互联系,祭祀牛王、马王则脱离不开生产劳动的关系。陕北到处都可见到龙王庙、牛王庙和马神庙。这里择取有代表的横山马坊牛王大会予以论述。

牛王崇拜在我国很早就存在,秦代已有祭祀出现,乔继堂《中国崇拜物》一书中将其来源归为树化说、冉伯牛说和牛王菩萨下凡说三类,^①其中牛王菩萨下凡说在川渝、云贵一带各民族中多为流传,也比较符合中国农耕社会养牛、用牛、护牛的农业社会实际。现保存完好的唐末至宋初的重庆大足石刻之北山摩崖造像中就有牛王菩萨造型。申飞雪的《白云山诸神》一书“牛王”条中,同样援引了这三类说法后,进一步联系陕北道教圣地白云山马王庙供奉的牛王菩萨,认为“牛王虽为道教与民间供奉的动物守护神,其称谓却与佛教有关”。^②而从华夏起源的之一的炎帝来看,其牛首人身虽不足以说明就是后世的牛王崇拜延续,但也反映出炎帝部落尚牛、崇牛并以牛为图腾的原始社会奠基。因此,牛作为最早被驯化的与人的生产劳动关系紧密的生活伴侣之一,其被神化的根本意义即在于保障人的基本生存需要。那么,榆林横山县党岔镇马坊村的牛王大会有着什么样的特点和意义呢?

有关马坊牛王大会起自何时,现所见资料记载并不统一,传说最早起自宋代,因传牛瘟,一老财主由于供奉了佛爷和牛王菩萨而得以幸免,此后四邻八乡相传并开始在当地举办牛王会报恩。另据马坊一带百姓传说有碑文记载,明宣德年间



图 22: 牛王菩萨。李宝杰摄于横山县党岔镇马坊华严寺(2013)。

^① “一说是秦代的一棵大树所化,这棵树随砍随合,后来在创口撒石灰后才慢慢砍断,树断以后化为牛,没在水中,时人便立祠奉其为牛王。一说是孔子的弟子冉伯牛,这纯粹是‘牛’这一字之同附会而成的。一说……古代农耕无牛,农人怨愤,玉皇大帝即派牛王菩萨下界传旨三日一餐,牛王菩萨体谅民间疾苦,改传圣旨一日三餐,激怒玉帝,贬其下凡,牛王菩萨即请求转生变牛,为百姓拉犁。”乔继堂《中国崇拜物》,天津:天津人民出版社,1991年版,第243页。

^② 申飞雪《白云山诸神》,西安:陕西旅游出版社,1997年版,第251页。



图 23: 鎏金铜熏炉。李宝杰摄于横山县马坊姬渠村牛王大会（2012）。



图 24: 光绪九年铁钟。李宝杰摄于横山县马坊姬渠村牛王大会（2012）。

（1426-1435），时任某工部尚书曾给华严寺进献鎏金铜熏炉（也称“韦炉”）一鼎，致使该寺香火从此缭绕，寺中主院右牛王菩萨殿即成为牛王会起始的主场址。现所见较为可靠的证据是历届牛王会沿袭使用的一口铸之清代的、直径为 25 厘米、钟高为 30 厘米的铁钟，该钟外壁上铸有“光绪九年四月吉立。胡家石窑、习家湾敬赠牛王大会金钟一口”字样，若以此作为可以确证的时间下限的话，马坊牛王会距今已经有 120 余年的历史。但依照常理，赠钟行为最可能的是该村当年办会所为，那么，以此为基点将庙会的历史往上溯源也是可以说得通的。再对照马坊华严寺的历史沿革看，牛王大会起始的上限甚至可以推至明朝后期。据《重建华严寺历史沿革碑记》载：

“马坊摩崖石窟，据原碑载，营造时间约在北魏至隋唐，寺沟南岩悬壁曾多处内有数尊石佛象（像）。宋真宗年间（1018 年）建花园寺，且年久失修，风雨侵蚀，坍塌废哉矣。明成化年间（1471 年）迁建庙梁山南麓，更名‘华严寺’，修大雄宝殿，万历末扩建，清光绪三年重修正殿，寺貌全具明代建筑风格。由中轴线山门而入，左起赵公元帅财神殿，右孤魂殿，正面关帝大殿，背观音殿。主院中韦陀楼马王龕，左三官殿，右牛王菩萨殿，正中拾阶而上大雄宝殿，坛台上三尊大佛像。寺内共有三十七尊神，雕刻壁画栩栩如生，琉璃瓦砾金碧辉煌，庄严威立，永镇无定河山川。”^①

从碑文中所记华严寺在明万历末扩建，而清光绪三年只是重修正殿，寺貌全具明代建筑风格看，华严寺的香火隆兴最起码始自明代万历末年（17 世纪初），也就是说寺中所尊诸神此时应基本到位。其中，除了三世佛祖居于至尊的中心地位外，牛王菩萨占据着主院右殿的位置，足见其地位的崇高，以及在信众心中的地位。因此，推测此时已盛传有牛王大会的习俗应给是靠得住的。据此算来，牛王大会起始最起码应该提前到四百年以前。另外，华严寺尊奉的各路主要神仙，包括三世佛祖、三官爷、牛王菩萨、韦陀护法等也都是牛王大会的主奉，这从另一个侧面反映出该寺与牛王大会的紧密关系，寺院与庙会间的相互依从与发展，由此可见一斑。

较近的记载是民国十八年（1929）《横山县志·宗教》中曰：“会社。为民间自由结合，以祈祷农岁丰稔为目的。每岁届期恒，斋戒清洁，集僧拜忏。社必联合，多村轮流铺坛。歌舞喧天，备极繁盛，如牛王会，期为上元。”^②从记载看已

^①摘自陕西省榆林市横山县党岔镇马坊村华严寺《重建华严寺历史沿革碑记》。

^②刘济南等修；曹子正等纂《民国横山县志·宗教》，据民国十八年石印本，台北：成为出版社有限公司，民国五十八年版，第 412 页。

经和现在的办会情形差不多，期间因战争、政局等方面原因，虽时有中断，但自1985年复兴以来一直坚持到现在，成为远近闻名的乡村庙会。活动区域涉及横山县的党岔、王有地、响水、南塔、白界5个乡镇的41个自然村，4-6个村为一组，共设八个会。^①由于多方面原因，第八会所含四个村于1953年分离出去独立办会，形式无有差别，其他七个会一直轮流办会延续到今天，总会设在党岔镇马坊村。

马坊牛王大会的正式会期虽为三天，即从农历正月十三至十五，但加上准备过程以及收尾要延续一周有余。正月初八至十一为大会准备阶段，十二起会，十三至十五为正会，十六收尾。在大会的准备过程中，主办村的要务之一是选好场址并搭建临时佛堂，二是要做好其他各方面的准备，包括集结资金、拟定活动计划、置办各种用品、制作贡品、雇请吹手、训练秧歌队等。其中，活动场址的选择甚为关键，因牛王大会的会场，不同于一般庙会是以某寺庙为固定场所累年举行，而是由各村轮流办会，承担办会的村子就得根据自己的条件，选择适合众人聚会的地点，并且要能够满足各种仪式活动的要求。从正月初八起全村老少都要忌荤腥一直到正月十六大会结束。

2012年春节的牛王大会由二会姬渠村承办，该村在马坊西南方向十余公里的土原上，村辖地貌沟壑纵横，村民们大多以沟渠斜坡挖窑而居，几乎看不到大块的平坦地界。因此，会场被选在了更高处并连的三个山头上，最大的山头被推碾成近千平方米的一块平地，地势



图 25：横山县马坊姬渠村牛王大会会场远眺。李宝杰摄于大会现场（2012）。

由北朝南，作为安置佛堂和进行各种仪式的主会场。左边稍低的山头平地上已插有各色小旗布好的方阵，用来转九曲；右边另一山头上竖有一挂幡高杆，用来升纸塔。其场地安排非常符合牛王大会三角形三山相邻的场地布局要求。

在主场地上，最北端中间搭建有高约五六米、长宽约十余米的主佛堂，门楣上书有“佛光普照”四个篆书大字，两侧红色气柱矗立、旌旗飘扬。右边一方为白底蓝条布搭成的韦陀天将神棚，内置的供坛上供奉着韦陀神像及插有多个护法神牌；左边一方为同款式的鬼魂神棚，内置的供坛上供奉有鬼王由子大帝^②神像及插有阴曹地府诸神牌。而紧挨在主佛堂的右边上还有一小型的、用军绿帆布搭成的小棚，内供三官爷神位，供桌上除摆放有香炉还有抽签筒，桌下有烧纸瓦盆，

^①一会（总会）：马坊；二会：姜新窑、潘庄、窑湾、姬渠、姜湾、乔沟等；三会：刘新庄、马庄、郭家庄、景家畔等；四会：胡沟岔、大李家瓜、陈庄、高林庄、闫有中等；五会：龙眼沟、张五河、李三湾、朱阳湾、胡新窑等；六会：小李家瓜、屈家塌、乔塌、韩石畔等；七会：扬口则、赵石窑等；原第八会：白界、席家湾（南湾、北湾）、后沟。

^②“由（音 fú）子大帝”全称为“幽冥教主冥司面然之鬼王由子大帝”，道教尊奉的诸神之一，主管阴曹地府各种鬼事。参见申飞雪《白云山诸神》，西安：陕西旅游出版社，1997年版，第108页。

以供信众抽签问卦求吉。佛堂前整个平地都铺有红色的地毯，显得隆重而醒目。

牛王大会在多年的办会中形成了一套既定的复杂祭祀程序，包括：拜神、起驾、参驾、接驾、安佛、请神、上供、赦祸、跑场、安神、诵经、出榜、画押、迎幡、转九曲、升大塔、观灯、书写赦免名单、跑马放赦、推幡、踩火场、銮驾回府等。根据这些程序要求，姬渠大会的具体安排如下：

正月十二日：下午 5 时动身到华严寺烧香拜佛。

正月十三日：早 6 时鼓乐、秧歌、銮驾、旗伞到华严寺接佛，佛安好，上供。饭后开经，铺坛一一诵经。

正月十四日：早 6 时迎供。饭后开经、出榜、画押、严净、佛祖出堂（出府）转九曲，升大幡塔，并拜幡。下午 5 时诵经。晚观灯、通宵书写赦免名单。

正月十五日：早 6 时迎赦单。饭后敬厨、避灾、转九曲，跑马放矢（赦），接着转幡，念赦单，迎佛，佛安好，上供，传食。晚倒转九曲和推幡，回佛堂公场（踩火场），依次竞技——烟花、竹炮闪烁天空，观灯。

正月十六日：早饭后欢送佛经、牛王菩萨二轿到华严寺。^①

对比来看，姬渠的大会仪式安排，基本囊括了牛王大会的主要程序。关键环节有三：一是十三日的迎神、拜神、安神活动，这在牛王大会中是最为隆重的一项仪式程序。一般在头天，主办村就要到华严寺商议迎神过程，第二天一大早鼓乐仪仗、銮驾楼轿、秧歌舞队一路吹打、浩浩荡荡开赴华严寺迎驾。马坊



图 26：唢呐吹手张号。李宝杰摄于横山县党岔镇马坊华严寺（2012）。



图 27：沿途虔诚的信众。李宝杰摄于党岔镇华严寺迎神途中（2012）。

村会长率众在村口

举行迎接仪式，两家会长三参三拜，双方秧歌舞队相互对唱对打，一同前往华严寺迎佛。华严寺迎佛时，先由唢呐号手在各个神位前张号、鸣炮，而后伴随着唢呐鼓乐声，各秧歌队轮流打场，最后众会长一起跪迎三世佛祖和牛王菩萨各上銮轿。而后，銮轿在旗纛、旌牌、唢呐锣鼓仪仗簇拥下，浩浩荡荡地开往主办村。佛祖和牛王菩萨所乘銮轿，在陕北也叫“楼子”，是一种比真轿要小、样式如宫殿阁楼的八人抬小轿。姬渠牛王会所用銮轿，四周绘有八仙等吉祥图案，其中一乘轿的门脸上绘有宝瓶灵物，另一乘轿上绘的是葫芦灵物。

一路上，前有清水洒路、醋炭驱邪、扫帚佛尘

^①引自笔者 2011 年春节赴榆林市横山县党岔镇姬渠村牛王大会采风笔记。

清道，后有鼓乐齐鸣、竹炮竞放、秧歌斗打开路，凡遇村落、道口烧香、焚裱、燃火塔、跪拜牛王的人群，队伍都要停下来，由秧歌队转场表演以示谢意。路边跪拜的人群叩头如捣蒜、喜极而泣，满含着虔诚与希望迎送銮驾经过，一幅壮观的场面。有时候，銮驾的行进并不顺利，似乎受阻于某种神秘的力量，整个队伍就得停下了，众会长集体跪拜、上香，并向神灵不断祷告，直到銮驾能够顺利通过。2012 年办会的二会共有姜新窑、潘庄、窑湾、姬渠、姜湾、乔沟六个自然村，是诸会中最大的一组，人多势众，虽由姬渠村主办，但各村的协助迎合一点不弱，加上总会马坊村，参家大会的秧歌队多达五家，在从马坊华严寺到姬渠的十几公里路上，不断地吹吹打打，凡有开阔场地，秧歌队必相互竞扭一番，花费了将近三个小时才到达主会场。

姬渠村的山顶会场，早已几案齐备、香雾缭绕，等着迎接老佛爷、牛王菩萨入佛堂。锣鼓仪仗首先来到，鼓乐喧天一番后，各秧歌队轮番上场打场献艺，而后八名大汉抬着的两乘銮轿快速冲进会场并绕场一周，在唢呐鼓乐声中，姬渠会长率众人齐刷刷跪倒在佛堂门前，焚裱、上香、祭拜后，从銮轿中一一请出老佛爷、牛王菩萨、三官爷、《梁皇宝忏》经卷，用托盘高顶头上快速送入佛堂安佛、上贡品，迎神、安神仪式即告结束。下午是和尚铺坛、诵经，铺坛时先奏佛教笙管曲《西方赞》、《千声佛》、《不知调》，而后念诵《梁皇宝忏》。



图 28: 老佛爷、牛王菩萨銮轿进场。胡志斌摄于横山马坊姬渠牛王大会现场(2012)。引自胡志斌博客。

因这牛王大会以祈福驱邪、祛病除灾、纳吉呈祥为主旨，既有追悼往昔年馐、瘟疫中死难者亡灵、安抚人心之意，又有祈求人丁兴旺、牲畜平安健壮、生活生产繁忙红火之目的，因此，念诵《梁皇宝忏》即成为牛王大会的重要内容，三天中所诵经卷以此为主，颇有古代佛教“水陆法会”之遗绪。



图 29: 各色贡品。李宝杰摄于横山县马坊姬渠牛王大会(2012)。

二是正月十四的迎供、佛祖出堂转九曲、升大幡塔、拜幡活动。这些活动最具陕北地方特色，迎供即是向神仙敬献贡品，在民间祭祀活动中一般被看做最为重要的仪式。牛王大会所用贡品不仅种类繁多而且制作讲究，分为干贡、湿贡和水贡三大类，每类 48 盘，共计 144 盘。其中，干贡和湿贡都属于面贡类，即用面捏制成花、鱼、鸟、虫等各

类形状的面艺，前者是用清油烹炸而成，后者是上笼蒸制后，并上饰红、绿两种颜色，通过各种花色形状代表“生”、“旺”的隐喻。水贡以各类水果、甜点、小吃为主，可分为代表日月的糖水和茶水，代表四季的四碟杂菜，代表12个月的各种水果、糖品，以及代表24节气的各类小吃食。贡品的制作具有一定的工艺要求，非常讲究，一般多由固定的贡头承担，办会村再选人相助，妇女不得参与，闲人不得进入，以保证贡品的“洁净”。十四日一大早的迎供非常壮观，几十位



图 30：上贡队伍。胡志斌摄于横山县马坊姬渠牛王大会（2012）。引自胡志斌博客。

壮汉每人头顶几种贡品，在会长的率领下、唢呐鼓乐的陪伴和鞭炮的鸣响中，从山下蜿蜒而上，一件件汇聚在主佛堂前，持贡者头顶贡品、双膝着地，待会长们焚裱、

一传递进佛堂并被摆放在各路神仙前面的几案上。通过敬献贡品表达祭拜者对老佛爷、牛王菩萨以及各路神仙的虔诚心意，待十六日大会结束后，即将贡品分发给各村村民，每人分享一点可保平安吉祥。

佛祖出堂转九曲也是十四日活动中的重要内容。一般在迎供、诵经结束后，由会长头顶请出的老佛爷，鼓乐相随率领大家去另一山头布好的九曲阵转九曲。九曲阵的布阵方式与前述节庆秧歌中的阵型相同，也是由由东、西、南、北、中九个回曲型小方阵组合而成，但有所不同的是，节庆秧歌的转九曲在晚上，而牛王大会的转九曲在白天、晚上都转，通过在九曲阵里的来回穿梭、顺畅通达，寓意一年四季人畜平安。

升大幡塔、拜幡活动则是为超度亡灵而设。历史时期的陕北自然条件艰苦、灾害频仍，一遇年馑、大旱，百姓即流离失所、饿殍遍野。而活着的人心里总有一种挥不去的伤感与凄楚，因此，众多民间仪式中都含有对亡灵的关怀与超度。牛王大会不仅设置有孤魂野鬼神棚，而且还专门设置有升大幡塔、拜幡活动。首先由和尚们奏乐诵经在孤魂野鬼神棚祭拜，而后，众人来到设置幡场的山头，围绕着由十一根红色木杆插成的十一曜图案前迎幡、推幡，即绕此走五行八卦路线。^①最中间的杆头上捆绑着一把长柄大扫帚（现在多省略），具有法器含义，以扫除人间妖魔鬼怪。然后，众人在会长的率领下，一起跪拜，焚裱、上香、叩拜后，随着吹手们的长号声，将提前轧制而成的彩色纸塔缓缓吊升而起，飘荡在微

^①道教仪中，祭拜太阳帝君、太阴元君、木德岁星星君、火德荧惑星君、金德太白星君、水德辰星星君、土德镇星星君、神首罗睺星君、神尾计都星君、天一紫炁星君和太一月孛星君十一曜真君，具有消灾祈福的作用。源自古印度天文学的“九曜”。

风中，诸亡灵随之飘向西方极乐世界，场面凝重而肃穆，表达出对往昔逝者的敬重与追思。下午十七点和尚们继续奏乐诵经，并连夜书写赦免名单，主办村无论老少均要单上有名，为第二天放赦做好准备。

三是十五日的“跑马放赦”活动。一大早迎赦单，饭后举行跑马放赦。活动的主角是一位身背赦单包袱的骑在马上和尚，他先沿主办村跑马一圈，以对村中被赦者佑护，而后把赦单送回佛堂。接着骑马绕着幡场跑一圈后，把一封书信用箭射向主会场，会长拿到书信后，当众打开宣读，内容充满着预祝来年风调雨顺、人畜平安、安康太平的各类祝辞，随之众人欢呼、锣鼓喧天、秧歌舞扭，把牛王会活动推向了高潮。下午、晚上还有转九曲、推幡、秧歌打场、踩火场等内容，其意寓不外乎驱邪禳灾、求取平安，与三天来的活动主题互相吻合。

十六日，主办村隆重地用銮轿把老佛爷、牛王菩萨等送回到华严寺供奉后，回到村子里即大开荤戒，往往要杀头猪宰羊，聚众饱餐后即告本年牛王大会结束。

从横山马坊牛王大会的整个活动过程来看，尽管有和尚参与诵经、超度，祭拜的最高神灵为三世佛祖，整个祭祀中不乏宗教的氛围，但本质上却不属于佛教法会，而属于民间结社祭祀活动。民国《横山县志》中对其记载也不如境内其他佛道法会道场来的详细、考究，而是寥寥数语言其情况，强调其会社的性质和“以祈祷农岁丰稔为目的”的办会宗旨，虽“歌舞喧天，备极繁盛”，但仍被归为民间土庶迎春纳吉的活动范围中，并非没有一点道理。

其一，从设坛来看，无论佛教举办法会还是道教设道场打醮，一般都以固定的寺院、道观为活动场所，而牛王大会的办会方式则采取各村组轮流坐庄、游动办会的形式，完全不同于佛道法会道场的做法。其二，从供奉的神灵来看，一般宗教信仰的神灵崇拜都具有同一性，也即所信诸神基本是在一个信仰系统中，而牛王大会则有不同，最高为老佛爷（三世佛祖），其次为牛王菩萨，其他的还有三官爷、韦陀护法、鬼王由子等。其中，老佛爷、韦陀护法属于佛教系统，牛王菩萨是民间信仰中的耕牛之神，而三官爷、由子则是道教供奉的神仙和鬼王。在神灵崇信和祭拜上并不统一，具有民间信仰诸神杂陈的特点。其三，从活动的议程看，具有一定的佛教水陆法会性质，不仅佛堂内悬挂有三十余幅水陆神像，而且所诵经卷也为《梁皇宝忏》，具备了古代水陆法会超度亡灵的主题，但其主神实际却为牛王菩萨，又与古代的鞭牛迎春相关联，形成一事多题的祭祀格局。其四，其他民俗杂入的痕迹明显，如转九曲、观灯、踩火场等。

牛王大会之所以形成祭祀、崇拜多元复杂的情况，近年来的一些研究认为，一是离不开作为榆林军镇下沿的重要军事防线所带来的战争伤害。横山作为内地与边蒙绳结的核心地带之一，长期遭受战争的创伤程度要远远大于其他地方，加上年馑和其他灾难，对死难的体验无比深刻。二是边蒙农耕生产方式与游牧生活习惯在这里的交汇与相互作用。办庙会不固定场所，而采取游动的方式，并临时搭建佛堂，其样式含有蒙古毡包的影子，加上高杆置幡、驭马放赦等，从中都见出草原游牧生活的痕迹。三是古代祭祀遗留与近代民间信仰的混融。最典型的莫过于把闹秧歌、转九曲等融入进来。前文我们已谈到无论是闹秧歌还是转九曲都

多方面含有古代祭祀的成分,被纳入到牛王大会里,不仅反映出陕北庙会活动离不开扭秧歌的典型地方特色,而且增添了浓重的迎春气息。四是华严寺供奉与牛王会祭祀相互交叉影响。华严寺供奉的各路神仙虽有三十多位,但牛王大会仅选择了其中的四五种在华严寺中居于显要地位的主神,反映出寺会相依的发展格局。^①

这样的分析不无道理,说明牛王大会作为民间祭祀活动承载的历史厚重感,甚至很难将其与一般民间庙会等同看待。牛王会的各项仪式活动尽管繁复、多样,但终究都离不开“对死难者亡灵的超度与保佑人畜一年四季平安”的基本主题,这或许是其得以长时期延续并能为广大民众所钟爱看重的最直接理由。

最后来看看牛王会各种仪式中的用乐情况,大致可归为两类:一类是与秧歌队为伍的各类鼓吹。由于秧歌队在牛王会中主要发挥着仪仗作用,如迎神、安神、送神、打场等作用,那么,伴随其活动的鼓吹多根据需要吹奏一些喜庆的乐曲。传统大唢呐乐班除了吹奏《大摆队》、《大开门》、《红旗旗》、《狮子令》这些流水



图 31: 唢呐鼓吹乐班。李宝杰摄于横山县马坊姬渠牛王大会迎神途中(2012)。

板曲目外,也吹奏一些喜庆套吹。特别是迎神过程中,从马坊华严寺到主办村要走十几公里的路程,一路上时走时停,而唢呐乐班的吹奏几乎就没有停止过,喜庆套吹非常适用较长时间行进中的路途。有些较“时尚”的混合乐班则由小唢呐和西洋小号、长号等组成,小唢呐领奏主旋律,铜管乐器助

奏,听起来虽不太搭调,但也显热闹,主要以吹奏流行歌曲等为主。当然,还有专门的秧歌锣鼓队,多由一架大鼓和几副大铙钹、铜锣组成,专为秧歌的队列表演伴奏,迎神行进中也时不时地敲击一番。在迎神的路途中,大家各吹各的曲、各奏各的调,没有人觉得相互有什么影响,也没有人觉得好听还是不好听,总之,热闹有气氛就行。而到了主会场各秧歌队分别打场时,才有了明显区别,各乐班都有自己隶属的秧歌队,通过给自己秧歌队的伴奏,显现出不同的风格来。腰鼓秧歌的伴奏是锣鼓乐队,横山老秧歌的伴奏是大唢呐乐班,而注重歌舞队列变化的是带铜管的混合乐班……不一而足,虽各有各的特色,但整体上都充满着阳刚之气,因为,无论何种秧歌队打场表演,都是清一色的后生,^②凸显出古老祭祀活动中不允许妇女参加的遗风。

另外一类用乐是和尚铺坛、诵经时的奏乐。由于牛王会由各村轮流举办,每

^①陕西非物质文化遗产数据库·横山牛王会, <http://www.snwh.gov.cn/feiwuzhi/sjep/ms/1/2012-03-12>

^②“后生”,陕北方言,指男青年。

年办会邀请的和尚并不固定。姬渠牛王会请来铺坛的是佳县某寺院的和尚，他率领的佛教乐班由6—8人组成，主奏乐器是一支唢呐、两三把笙，法器为大钹、小镲和手铃。经采访询问得知，除了主祭为和尚身份外，其他队员均为依靠寺院法事活动过活的带发居士，有事则聚无事回家，呈半职业化的松散组织状态。但他们都具备双重能力，既能够操持乐器吹奏佛曲，也能够铺坛诵经，非常适合各地庙会活动需要。牛王大会上，他们的双重职责得到了充分的显现，念诵《梁皇宝忏》前，先奏《西方赞》、《千声佛》、《不知调》等佛曲



图 32: 佛教笙管乐班。李宝杰摄于横山县马坊姬渠村牛王大会主佛堂 (2012)。

开韵，而后进行诵忏，每次程序基本一致。但通过几次聆听

其奏乐，笔者却也发现他们所奏的音乐不止佛曲一类，尚包括一些传统的陕北唢呐曲牌，如《上南坡》、《柳青娘》、《跌断桥》等。说明他们在应承各类庙会法事的奏乐中，并无太严格的规定，主要是根据程序进程的需要即兴处理。一方面是在初始诵经前一定要吹奏佛曲，往后的诵经奏乐就不一定了，另一方面也取决于该乐班掌握多少乐曲的能力和水平。往往这种半职业化的乐班都有一定的临时性，人员较少长期固定，也缺乏必要的训练，这就决定了能凑在一起演奏的曲目有限，所以，尽管是庙会法事活动，有一定的仪式情景要求，但仅靠所掌握的少量佛曲是不足以应事的，这就形成了以佛曲打头参与其他曲牌的奏乐实情。

整体来看，牛王会用乐无论是迎佛行进、秧歌打场伴奏还是诵经奏乐，其仪式性始终都居于首要位置，这不同于陕北其他民俗活动中仪式与娱乐并存的情形。尽管，其中多少也含有营造气氛的作用，但因其牛王会超度亡灵、佑护生灵、祈福禳灾的本质性特征，使之各类奏乐都离不开牛王会仪式的整体性诉求而能够独立开来看待。尽管，整个活动中音乐有着多样性的表现，但其奏乐的本质在于仪式的构成中，而非艺术的自我呈现，这即是牛王会用乐不同于一般民俗用乐的显著特点。

三、佳县白云观道教早晚课诵

位于榆林佳县白云山的白云观，始建于明朝万历三十三年（1605）。不仅在陕北乃至在整个秦、晋、蒙三省都有着极高的声誉，一年之中无时无刻都是香客蜂拥、信众不断。特别是农历三月初三真武大帝圣诞、四月初八真武大帝神像开光纪念日等这样的大祭日，其盛大的庙会活动更是吸引着各地的信众与游人，一方面参与熏坛、起经、上表、醮止、迎香表、迎供、观灯等科仪活动，一方面在真武大帝塑像前许下美好心愿，以求得神仙的抚慰与佑护。与一般道观有所不同的是，白云山道教隶属于全真道龙门派，继承了王重阳“儒门释户道相通，三教

从来一祖风”的主张，儒、释、道三教并存、合流的全真道特征，在白云观体现的淋漓尽致。观内虽主奉有三清、三官、真武、东岳等道教主神，也供奉有佛祖释迦摩尼、观音、文殊、普贤菩萨等佛教诸神，还建有儒家文庙，其他民间信仰中的土神，诸如福、禄、财、蜡、马王、牛王、鬼王由子等也有供奉，甚至还供奉有白云山建庙功臣玉风真人、县丞牛登第、总兵张晨等，根据申飞雪《白云山诸神》一书的统计高达 300 余尊。反映了白云山全真道极富包容的传道理念，以及与地方民俗文化紧密融会的特点。但其主奉依然是道教的至尊，一切科仪、醮斋均以道教法理为旨归，形成了道教一统、诸神杂陈的信仰、祭祀格局。

在白云山道教所有科仪活动中，几乎都有用乐情况存在。其虽属全真道，建庙也与北京白云观存在直接的承继关系，但从其所颂经韵曲调来看，却有别于一般的《全真正韵》，这不仅为现任白云山道长张明贵的回忆所证实，^①更为对白云山道乐有多年研究积累的陕北音乐学者申飞雪的研究证实，他的结论是：“它（白云山道乐）由历史上南北两地的道教音乐组合改造而成，又吸收佛教音乐、晋剧音乐、陕北民间吹打乐、陕北民歌等地方音乐，形成了自己完整的音乐体系，是仅流传于佳县白云山独一无二的地方韵。”^②其认识不无道理，可从其整理的 200 余首白云山道乐经韵、笙管曲牌、打击乐曲牌中获得验证。

有关白云山道教活动及其用乐的大致情况，根据其实际情况分为道教科仪、白云山庙会、民间祭祀、民俗丧事四类，这在第二章中已有概述，不再重复，这里仅择其科仪中的主要环节——日诵早课，进一步观察道调法曲在道教行仪中的作用。



图 33：白云观道乐团笙管在课诵奏乐，道长张明贵做踏罡步斗手印。李宝杰摄于佳县白云观（2012）。

日诵早晚课是全真道宫观内日常的科仪活动，是道士们每日必做的功课，也称“早坛功课”或“晚坛功课”。早在全真道祖师王重阳于金代大定年间（约 1167 年前后）创立全真道时已有了明确的诵经制度，此后其高足丘处机建立丛林制度，正式规定了日诵功课，迄今已逾八百余年。在早晚课诵传统约束下，入住宫

观的出家道士，每天卯时（早晨 5-7 点）上殿早坛课诵，酉时（傍晚 17-19 点）晚坛课诵，一年四季中日日如此。柳守元在《清微宏范道门功课序》中称：“金书玉笈为入道之门，宝诰丹经乃修仙之路。得其门，可以复元真之性；由是路，可以炼不坏之身。是故羽士住丛林，奉香火，三千里行持，十二时中课诵。朝夕朝礼，期上接夫圣真；夙夜输诚，祝永绵夫国祚。……若能矢志专诚，二六时中，

^①笔者一行 2012 年 7 月 16 日赴佳县白云山采风，在采访道长张明贵时曾问到白云山道乐经韵的来源，据其讲：“白云山道乐来源比较复杂，除了早期的《全真正韵》，还吸收有陕北、山西以及佛教音乐因素。”

^②张明贵、康至恭讲说；申飞雪收集整理《白云山道教音乐》，西安：陕西旅游出版社，2012 年版，第 10 页。

猛勇精进，永无退转，在世端能出世，居尘自可离尘，出入虚无，逍遥宇宙，自由自在，无灭无生，方寸不染，一尘妙用，直超三界。若此者，了自心一念之尘根，脱世上三途之苦厄，履长生之大道，渡苦海之洪涛，禳灾而灾消，祈福而福至，无求不应，有感皆通。”^①从中可看出，道士履行早晚课一是为了修道，二是为了养生，汲取阳气，去其疲惫，保养元和。足见，做早晚课是道士日常修行的基本途径，其重要性不言而喻。

现白云山道观已做不到全体道众每日坚持早晚课，而采取道士轮值制，当班道士负责在早课或晚课中念诵《早坛功课经》和《晚坛功课经》。而道士们集体做早课，只在农历的每月初一、十五及三月初三、四月初二、九月初九进行；做晚课只在每月月尽、十四、三月初二、四月初一、九月初八晚或者打醮熏坛时进行。何以至此？原因应该很多，没有可靠资料在此不好妄作推论。但从其集体所作早晚课的程序来看，基本保持着全真道的科仪规范。



图 34：白云观道乐团课诵击法器。李宝杰摄于佳县白云观（2012）。

白云山道观管理有着自己的特点，并非所有道士都入住宫观，除轮值道士和一般管理人员外，多数道士日常住在山间或山下村庄。道众中的主要道士既承担各种科仪诵经，也承担道乐演奏。白云山道观从全真道龙门派第六代（白云山第一代）传人张真义起，就比较注重道教经韵曲调和笙管音乐的传习，各代都涌现有代表性的传承道士，现已发展至第二十三代。特别是第九代传人苗太稔，是把南方正一道《三阳施食》经韵以及南方道教经韵曲调和锣鼓经带入白云山的第一人；第十八代的高永安，是道乐管子高手，由于他与地方上的佛教徒交往甚密，学习的过程中把佛教笙管曲牌引入了白云山道乐体系中；第十九代传人申圆亨的管子吹奏技艺过硬，陕北传统唢呐曲牌《狮子令》、《大四季》等他都能用管子在本、背、甲^②各调上吹奏，而同为十九代传人的张圆桐因早年参加过晋剧团，就把晋剧的一些曲牌改造移植成道调笙管曲牌，如《金砖套玉瓦》、《急毛猴》等；第二十一代的马至法常与和尚一起赶斋（做丧葬法事），又注意吸收民间音乐曲调，其管子吹奏除了传统道韵乐调，还包括眉户和民歌小调；还有第十九代的崔圆泉、第二十一代的康至恭等皆以高超的笙管演奏技艺享誉丛林。^③正是在这些

^①柳守元《清微宏范道门功课序》，胡道静等主编《藏外道书》（第29册），成都：巴蜀书社，1995年版，第444页。

^②白云山道乐管子的本调、背调、甲调其各调调高，依据管子粗细的实际发音音高为准，演奏中海笛（小唢呐）随管子定调，不等同于陕北大唢呐的本调（简音作do）、背调（也称“背宫调”、“大宫调”，简音作mi）、甲调（简音作re）的概念。

^③详情请参见张明贵、康至恭讲说；申飞雪收集整理《白云山道教音乐》，西安：陕西旅游出版社，2012年版，第79-91页。

代表性道士传人以及其他道众的长期坚持和努力下,经过十几代的不断积累,白云山道韵乐调最终形成了自己不同于一般的独特道乐体系,在早晚课中就有所体现。^①

2012年7月18日(农历的六月三十一月尽日),虽非白云山道观法定农历每月初一道众集体做早课的时间,但应我们一行的要求,道观管委会主任张鹏程道士经与张明贵道长协商后,特意组织道士们进行了早课活动。白云山早课的全程仪式包括报钟、诵经、出殿圈山、回坛颂赞、念咒、焚裱(烧祝文)、退坛等,因不是法定科仪活动时间,这次主要进行了诵经活动,其他仪式减略,全程近一小时。下面是白云山道观日诵早课与全真道玄门日诵早课经韵内容比较:

表 2:

全真道玄门 日诵早课内容	白云山道观 日诵早课内容	白云山道观日诵 早课诵经方式	备注
《澄清韵》	《澄清韵》	跪唱	道众分左右两排,双膝下跪。
《吊挂》	《吊挂》		
《提纲》	《大启请》		
《净心神咒》	《净心神咒》	念诵	《中山神咒》原属《净天地解秽咒》,白云山道观早课诵经将其分离出来念诵。内容为:“吾以月洗身,以日链真。仙人辅我,玉女佐形。二十八宿随吾指陈。左有六甲,右有六丁,前有雷电,后有风云。千邪万秽,逐气而清。急急如律令。”
《净口神咒》	《净口神咒》		
《净身神咒》	《净身神咒》		
《安土地咒》	《安土地咒》		
《净天地神咒》	《净天地解秽咒》		
	《中山神咒》		
《祝香咒》	《祝香咒》		
《金光神咒》	《金光神咒》		
《玄蕴咒》	《开经玄蕴咒》		
《太上老君常说清静经》	《太上老君常说清静经》		
《太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经》	《太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经》		
《太上灵宝天尊说禳灾度厄真经》	《太上灵宝天尊说禳灾度厄真经》		
《高上玉皇心印妙经》	《无上玉皇心印妙经》		
《玉清宝诰》	《玉清宝诰》		
《上清宝诰》	《上清宝诰》		
《太清宝诰》	《泰清宝诰》		
《玉帝宝诰》	《弥罗宝诰》		
《天皇宝诰》	《天皇宝诰》		
《星主宝诰》	《星主宝诰》		
《后土宝诰》	《后土宝诰》		
《南极宝诰》	《神霄宝诰》		
《北五祖宝诰》	《北五祖宝诰》		
《南五祖宝诰》	《南五祖宝诰》		
《七真宝诰》	《七真宝诰》		
《普化宝诰》	《普化宝诰》		
	道众出正殿圈山。 《圈山经》	行唱	去唱《圈山经》(一)第一段唱词,返回唱

^①为更好地继承与保护白云山道乐艺术,保证白云山宫观日常课诵以及大型醮斋活动需要,2007年12月在现任道长张明贵倡议下,以住观道士为主体成立了“白云山道教经乐团”,积极效力于白云山道教法事活动。

			《圈山经》(一) 第二段唱词。此次诵经省略。
《祝圣文》	圈山后回正殿。		
《忏悔文》	《中堂赞》(一)	立唱	
《小赞》	《邱祖忏悔文》		
	《端望》		
	《小赞》(一)		
《灵官咒》	《灵官咒》	念诵	
《土地咒》	《土地咒》	立唱	
	《祝文》	念诵	
	焚烧《祝文》		笙管吹奏,《西方赞》。此次诵经省略。
《大皈依》《三皈依》	《三皈依》《大皈依》	念诵	笙管吹奏《千身佛》

从上表对比来看,白云山道观日诵早课经韵与全真道玄门日诵早课经韵大致相同,只是个别地方有所变动,一是在道教八大神咒中多出《中山神咒》。按张明贵道长解曰:“《中山神咒》原属《净天地解秽咒》,白云山道观早课诵经将其分离出来念诵。”^①二是个别宝诰的名称有所不同,但实际内容一致。如《玉帝宝诰》与《弥罗宝诰》,《南极宝诰》与《神霄宝诰》。三是白云山道观日诵早课中保持有祝将科仪。通过“圈山”的方式恭迎神真降临坛场,显示祖师赫赫威灵,以佑护经道坛庭。四是圈山后的仪轨在顺序上略有差别。白云山日诵早课中保留有诵唱的《中堂赞》(一)、《端望》(也称“十二愿”)和《小赞》(一)。

白云山立观建庙,历经了明、清、民国、新中国四百余年的历史,香火延续二十余代,发展中吸纳各地丛林经韵精华不可避免,加之地域化的文化习俗影响,对于丰富其道调乐韵同样具有重要作用。以上对比反映出的只是日诵早课仪轨以及经韵使用表面上的变化,而考察其实际诵唱则不难发现,与全真道调乐韵在发展中存在着较大差异。下面试举几例予以说明。

谱例 5: 闵智亭传谱《澄清韵》

澄 清 韵

成都二仙庵传谱
闵智亭 收藏

琳 琅 (啊) (哎) 振 (哎)

响 (呀)

十 (哎) 方 (哎)

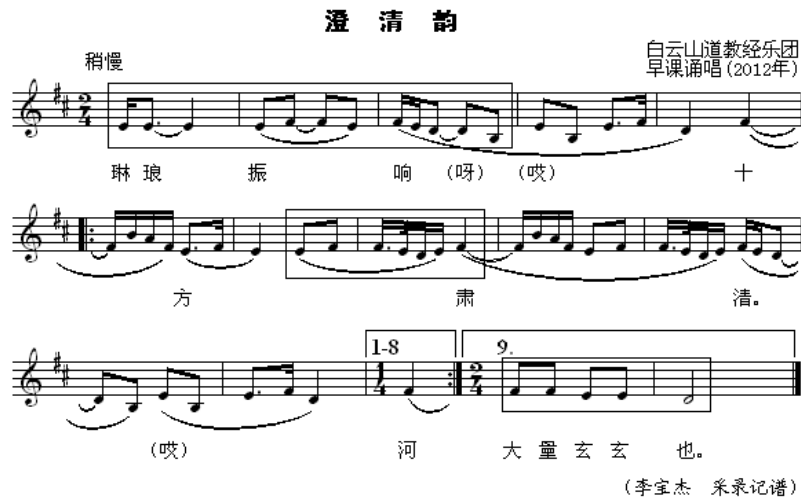
肃 (哎)

^①引自笔者 2012 年 7 月白云山道观采风笔记。



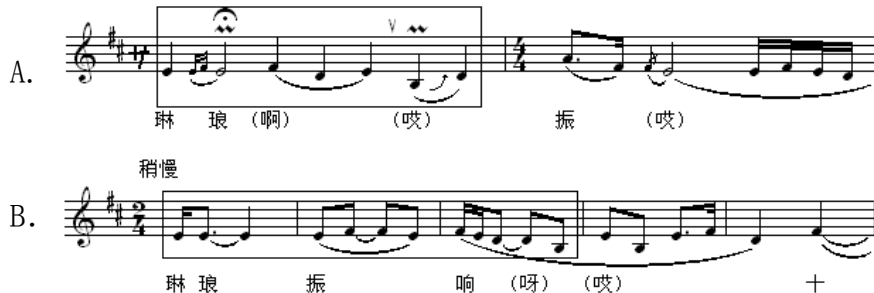
注：经韵唱词共八段，这里仅列出一段，其余省略。

谱例 6: 白云观道教经乐团诵唱的《澄清韵》



《澄清韵》是全真道“十方韵”日诵早课经韵中的代表性经韵之一。谱例 5 选自武汉音乐学院道教音乐研究室 1991 年编《全真正韵谱辑》，^①该谱辑系全真道大师玉溪道人闵智亭收藏的四川成都二仙庵《重刊道藏辑要全真正韵》传谱（以下简称“闵谱”）。谱例 6 根据笔者 2012 年 7 月 18 日在白云山白云观的采风录音记谱（以下简称“白云山谱”）。对比来看，两个不同版本的《澄清韵》在经韵唱词上没有区别，经韵旋律进行上存在差异。全曲的旋律结构大致相同，都呈“起句+正韵+尾句”的模式，正韵部分由多段经词反复进行。不同的是，“闵谱”起句长大，共有 5 小节。造成其长大的原因是句中衬词“啊、哎”和最后“振”、“响”两字的托腔；而“白云山谱”起句虽也有 5 小节，但由于采用了 2/4 拍子，句中衬词相对较少，仅最后“响”字的托腔较长。从起句的旋律形态看，“闵谱”显然丰富的多，由散拍入板，并先现了正韵的旋律内核，发挥了引子的作用，段落感清晰，并落在曲调的宫音上；而“白云山谱”的起句比较简单，素材上与“闵谱”起句的第一小节接近，骨干音相同，但节奏上比较紧凑，最大的特点是正韵起句采用了弱拍先现的手法。

谱例 7:



^①武汉音乐学院道教音乐研究室编《全真正韵谱辑》，北京：中国文联出版社，1991 年版，第 11 页。

正韵部分,“闵谱”是方整的2句体,两字为一句,构成上下句式,每字后均有衬词“哎”,构成拖腔,每句4小节,最后落在宫音上;而“白云山谱”同样为2句体,两字为一句,但采用的是平行句式,后句的托腔因使用了衬字比前句略长,同样结束在宫音上。从其旋律素材比较,其二者还是具有一定的联系,“闵谱”虽强调了句头的徵音,但衬词后的托腔基本围绕商角二音进行,最后随着羽音的上挑导向宫音,形成了较明显的收束感;而“白云山谱”在旋律进行中更加突出了商角二音的骨架作用,不仅在正拍位置上予以强调,而且其十六分音符的上下环绕依然脱离不开对商角的支持,最后直接导向宫音的收束。

谱例 8:

Example 8 consists of two staves, A and B, in G major (one sharp).
 Staff A: The first half has the lyrics "十 (哎)" under a melody of quarter notes. The second half has the lyrics "方 (哎)" under a melody of eighth notes. There are fermatas over the final notes of each half.
 Staff B: The melody consists of continuous sixteenth-note patterns. The lyrics "方" and "肃" are under the first half, and "清。" is under the second half. A box highlights a section of the melody.

尾句部分,“闵谱”采用的是重复肯定的原则,即通过对正韵句头基本素材的节奏扩充以及融合正韵句尾羽音到宫音的跳动,肯定了全曲的结束。而“白云山谱”尾句处理的简单明了,采用由角-商-宫的音阶式下行,再次肯定了宫音的音主地位。

谱例 9:

Example 9 consists of two staves, A and B, in G major.
 Staff A: The first half has the lyrics "清 (哎)" under a melody of quarter notes. The second half has the lyrics "大量玄玄也" under a melody of eighth notes. There are fermatas over the final notes of each half.
 Staff B: The melody consists of continuous sixteenth-note patterns. The lyrics "(哎)" and "河" are under the first half, and "大量玄玄也。" is under the second half. A box highlights a section of the melody. Above the box, there are markings "1-8" and "9".

对比来看,两首《澄清韵》最大的不同:一是表现在节奏形态与调式上,“闵谱”全曲结构方整,起句、正韵、尾句各自轮廓清晰。无论是起句、正韵还是尾句,都有明显的向宫音靠拢的收束感,非常符合全真正韵重宫音的调式特点;而“白云山谱”由于起句与正韵间含有先现音作为正韵的起头音,模糊了二者之间的界限,密切了彼此之间的关系。先现音的运用还被保留在正韵平行句的处理上,增加了旋律的流动感。而各部分也都存在向宫音的收束和聚拢,因此,宫调式特征同样明显。二是“闵谱”强调了衬词和拖腔,由此而增加了旋律的延伸幅度;“白云山谱”虽也有拖腔,但其变化显然不如“闵谱”中的表现丰富,旋律素材使用干净利索,便于诵唱。尽管这些不同,对比分析中,我们仍然从中依稀可分辨出二者之间的某些同源关系,比如三段体的基本结构样式以及某些音调素材的

相似性等。毕竟作为一种具有较多开放姿态的全真正韵道统，虽有“十方正韵”为“通行音调”，但在各地发展中难免不被融进地方文化因素，尤其是诉诸于耳、融之于心的音声乐调，不可能不对道调乐韵产生影响，以至于形成了道教业界所公认的所谓“北京韵”、“崂山韵”、“武当韵”等。白云山白云观道调乐韵与闵智亭大师传谱存在一定差异，恰好印证了历史演进中道调乐韵的发展与变化。至于其二者谁的本源性更强，更能靠近“十方正韵”形成时的基本样貌，没有足够材料，任谁也无法说清楚。但就陕北白云观道教发展与地方民俗文化的紧密联系性，以及不同时代的白云观高功对各地全真道经典文化吸纳的历史事实看，白云观道教经韵的地方性特征或许更为明显一些。

下面再例举一首全真道日诵早课中的常用经韵《大启请》：

谱例 10：

大 启 请

成都二仙庵传谱
闵智亭 收藏

慢起

真 心 清 静 道

为 宗 譬 彼 中

天 宝 月 同

注：经韵唱词共4段。

谱例 11：

大 启 请

白云山道教经乐团
早课诵唱(2012年)

慢速

真 心 清 静

道 为 宗, 譬

彼 中 天 (念)宝 月 同。

注：经韵唱词共4段。

(李宝杰 采录记谱)

如果说前面例举的两首《澄清韵》在音乐旋律上尚保存有一定的共同因素的话，那么，这两首《大启请》除了经韵唱词一致外，别无共同之处。但“闵谱”

首句中出现有不稳定的变徵音 g, 从徵音-商音-徵音的四五度回环跳进的下行旋律线条到颇有陕西地方音调的特点, 使得旋律更加流畅。而“白云山谱”的节奏相对来看则稀松的多, 一开始的从羽音-商音的四度跳进进行, 显然受到陕北民歌的影响, 句中出现的经过性的调式偏音变宫#c, 强调了趋向于羽调式进行的色彩。除此而外, 二者之间再无其他任何有联系的地方, 显然属于完全不同的两种曲调。

当然, 日诵早课中的诵唱经韵并不止这两首, 还有诸如《吊挂》、《中堂赞》、《忏悔文》、《小赞》、《土地咒》、《三皈依》等。仅从“闵谱”中收录的《吊挂》、《中堂赞》、《小赞》对比来看, 与《白云山道教音乐》一书中收录的谱例均存在较大差异, 甚至个别经韵的唱词都不同,^①在此不再一一对比分析。总之, 虽同为全真道日诵早课经韵, 均承其“十方正韵”之衣钵, 但发展中无以规避的影响因素应该很多, 尤其是对区域音乐文化因素的融会与吸纳, 符合近代以来道教音乐“逐渐转向各宫观道院道教音乐的个性化, 呈现出道教音乐各具地方特色的纷呈景象。”^②这应该是道教乐韵能够长期保持其不断发展的缘由所在。

除了上述日诵早课经韵以及诵唱曲调存在的差异外, 白云山道观日诵早课整个用乐过程也有其显著的特点。众所周知, 早晚功课作为道教信众的基本修持, 在发展的早期不被音韵、不张笙管, 到南北朝寇谦之、陆修静之后, 才吸取了民间祭祀的音乐, 成为乐诵。相传寇谦之撰有《云中音诵新科之戒》, 但遗憾的是已不见全帙, 《道藏》所收《老君音诵戒经》仅为其部分, 已无法从中窥其全貌。到了唐代因皇家李氏推崇道教, 道调法曲竟成殊宠。此后, 宋元明清各代皆有发展, 以至于清人叶梦珠以“引商刻羽, 合乐笙簧, 竟同优戏”喻之, 反映出近代以来道教科仪醮斋活动中注重笙管铺张的盛况。

白云山道观早课诵经活动在真武大殿举行, 整个过程中念、唱、吹、打浑然一体, 行经中念唱有别、吹打相兼是其基本特点。开始时众道徒列队进殿登坛, 分班序立在供案两边左右案几后面, 左边为小鼓、大铙、钲钲、小鑼、二饼子等打击乐器, 右边为吹管乐器海笛、管子和四把笙, 与供案平行左右各为知磬和知钟, 负责掌控诵经时的节律。早课开始先奏打击乐曲牌《长流水》作为开场音乐, 起静场整肃作用, 接着在打击乐器相伴下, 笙管吹奏《老八板》, 高功或监斋在法音缭绕中向真武大帝进香行三礼, 这是早坛功课中最基本的程式, 通过“一柱真香通信去, 上圣高真降福来”, 向神明表达信众的拳拳虔诚与衷心。三礼过后打击乐器间奏, 都讲(主经)引领道众吟唱步虚(《澄清韵》、《大启请》), 之后都讲颂赞偈词, 在木鱼击节下, 道众开始齐诵《净心神咒》等八大神咒, 以及《太上老君说常清静经》等四大经。接下来的十二“宝诰”是在统一的基本曲调上进行诵唱, 各宝诰由于诰词长短有别, 诵唱中采用了民间最常用的加字、减字手法处理。这里可通过两个例子予以说明:

谱例 12:

^①参见张明贵、康至恭讲说; 申飞雪收集整理《白云山道教音乐》之《吊挂》(一)。西安: 陕西旅游出版社, 2012 年版, 第 206 页。

^②武汉音乐学院道教音乐研究室编《全真正韵谱辑》, 北京: 中国文联出版社, 1991 年版, 第 9 页。

玉清宝诰

白云山道教经乐团
早课诵唱(2012年)

注：《玉清宝诰》四字为句，每段2句，共12段词。

(李宝杰 采录记谱)

《玉清宝诰》诰词规整，四字为句，两句为段，12段诰词在同一主题句上不断反复完成。接下来的《上清宝诰》则有所不同，开始的基本句式仍以四字为句、两句为段。从第二句起每两句发生一次变化，二、三句在后半句加字，四、五句在前半句加字，六、七句在后半句加字，八、九句恢复到基本句式。

谱例 13:

上清宝诰

白云山道教经乐团
早课诵唱(2012年)

(李宝杰 采录记谱)

其变化完全根据诰词的情况做相应处理，变化中因其保持了旋律的基本骨架，运行十分流畅，聆听中让人感觉仍然是在不断地重复。最后一首《普化宝诰》后仍插入打击乐间奏，接《中堂赞》。《中堂赞》像是一个过渡的插入段，在一条固定的旋律上重复六次后，直接进入长大的《丘祖忏悔文》。

《丘祖忏悔文》尽管内容庞大，但根据文词的结构变化，采取了在基本句式上重复变化延伸的发展原则，比较来看，基本句式加变化句式共有四种：

谱例 14:

丘祖忏悔文

白云山道教经乐团
早课诵唱(2012年)



其中,因第一段字词最多,采用了两句体的平行句式。其他则根据每段的字词长短灵活缩减,均没有开始时的长大。如果相接两句字词刚好一致,则采用同曲调反复处理,接下来如有字词变化,旋律句长则做相应增减。这与“宝诰”的旋律处理手法相似,都是建立在基本骨架上的变化发展,因而,听起来十分流畅自然。

长达二百余小节的《丘祖忏悔文》结束后插入有简短的打击乐间奏,紧接着的是《端望》。这是一段富有特色的诵唱,由主曲调加结束句组成,前后两部分唱词均较规整,所以,各段反复中旋律没有变化。其特点在于打击乐器的伴奏,与步虚、宝诰中只在结束和间奏中使用不同,而从头至尾都伴随着诵唱旋律进行。前部分的主曲调中,打击乐的进入非常有特点,从前一乐句的最后一拍进入,经过后一乐句,并延续到前一乐句的头一拍结束,如此循环往复。

谱例 15:

端 望

白云山道教经乐团
早课诵唱(2012年)

又) (当当

一 者 一 人 有 庆,

二 者 二 景 齐 明。.....

(共六段词,在同一曲调上反复后接结束句。)

打击乐
齐奏: (X X X X X X X X)

(结束句) 普 天 均 乐, 四 海 同 春。

(结束句共两段词,后段反复三次。)

(李宝杰 采录记谱)

后部分的结束句,小鼓、大铙、小镲、二饼子等一起上阵,均在正拍上击节,尾句重复中速度不断加快,直接过渡到间奏后,引出《小赞》。

谱例 16:

小 赞

白云山道教经乐团
早课诵唱(2012年)

中慢

诵 经 功 德, 不 可 思

议, 诸 天

(紧接《小赞》锣鼓经)

(李宝杰 采录记谱)

注:《小赞》仅唱前两句词,第三句起头后紧接锣鼓经。

这小赞韵的诵唱也非常有特点,仅开头两句词有旋律,第三句起头后接《小赞》锣鼓经,2/4拍子,中间部分加快节奏催拍,听起来十分紧凑热烈。《白云山道教音乐》一书中有申飞雪的完整记谱。^①

打击乐段结束后原本有《灵官咒》和《土地咒》,本次早课省略了《灵官咒》,仅念诵了《土地咒》,后接唱早课结束经韵《三皈依》。

谱例 17:

三 皈 依

白云山道教经乐团
早课诵唱(2012年)

众 等 志 心

皈 命

礼。 无 上 道 宝,

无 上 道 经 宝,

无 上 师 宝,

当 愿 众 生,

当 愿 众 生,

常 生 侍 天 尊, 永 得 学 生 世 上 乘, 不

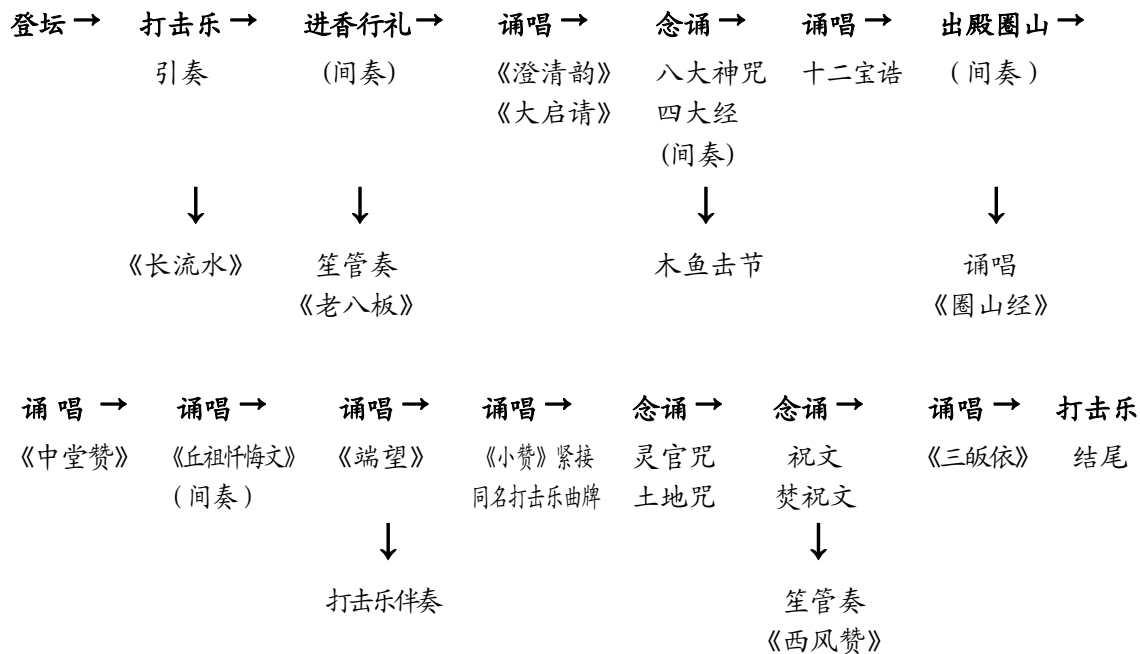
^①张明贵、康至恭讲说;申飞雪收集整理《白云山道教音乐》之《吊挂》(一)。西安:陕西旅游出版社,2012年版,第457页。



(李宝杰 采录记谱)

这首《三皈依》在曲调风格上，与白云山早课其他经韵差别较大，江南特色鲜明。据张明贵道长讲，是其本人 1989 年在北京白云观受戒时所学，带回并教唱于白云山道众，属于浙江温州燕窠洞保留的经韵曲调。经查阅对比，这首《三皈依》与闵智亭传谱的《全真正韵谱集》中的《午皈依》^①有着明显的同源关系，不仅经词完全一致，整体上的曲调轮廓也十分接近，个别地方不同的旋律走向和变化，应该是在流传过程中受不同地域民间音乐影响所致。

白云山道观早课各部分流程可以下面的结构图显示：



综观白云山道观早课流程，有这么几个方面值得注意：一是基本保持了全真道的早课修持方式，各环节严密整肃。二是现在所诵经韵底本为西安万寿八仙宫重印《太上玄门早坛功课经》；经诰赞等各类步虚旋律丰富，其中一些旋律受地方民间乐调影响明显，较之于闵智亭所传成都二仙庵经韵曲谱简练、易唱。三是道教经乐团所持法器、笙管齐全，不仅以锡制管子领奏而且还配以海笛助奏，二者相得益彰，使之经韵旋律具有一定的支声变化，这在其他道教宫观中并不多见。因此，在演奏风格上既求清虚飘渺又不失个性存在。四是法器打击乐器的使用除了道乐常见的鼓、铙、钹、小镲、磬、手铃、木鱼外，还加入有颇具陕北地方特色的二饼子（双云锣），使之打击乐音响更加丰富。打击乐不仅在不同仪式和打醮活动中使用专用曲牌，各种间奏曲、伴奏曲、尾曲也十分丰富。仅从上述早课过程来看，法器打击乐就贯穿始终，几乎每个部分都需要其引奏或连接。五是受

^①请参阅武汉音乐学院道教音乐研究室编《全真正韵谱辑》，北京：中国文联出版社，1991 年版，第 48 页。

地域文化影响的痕迹明显，无论是道乐曲牌的来源、笙管法器组合乃至演奏特色追求都有所体现，以此形成了白云山道乐的不同于一般之处。

相比较而言，同样作为基本修持的日诵晚课，在课诵时间上要早一日进行，如早课若在每月初一或十五日的卯时，晚课则在每月月尽或十四日的酉时，这是白云山道观课诵时间安排上的特殊之处。另外，就是课诵的程序有所变化，不打三报钟，仪式主体为登坛诵经，中间要出坛去鬼王堂（即“由子祠”）祭奠孤魂。晚课念诵的经韵也多有不同，经、诰、咒都有所变化，在此不一一例举。打击乐的引奏、伴奏等在曲牌上也相应有所调整，如开经前的引奏常用的是《流水》，出坛祭奠用的是《西方赞》、《不知调》等。当然，晚课也保留有部分与早课相同的地方，如《步虚》（与《澄清韵》曲调相同，经词不同）、《大启请》（与早课《大启请》曲调相同，经词有变）以及《小赞》、《土地咒》等。

除了日诵早晚课，白云山道观各类祭斋、打醮活动中都离不开“迎供”仪式。这种活动除了白云山既定的一些重要祭日外，一些民俗节气日里也有山下村民自愿结社，来白云山道观上供祭拜，除了贡品外，一般都带有自己请来的唢呐鼓吹乐班。在山间佛殿开祭前，先要打醋炭（围着殿院熏烧），而后由道观高功或监斋以及村社会长率领道众、献贡、信众，向佛祖烧香、焚表后起身，道乐启奏《老八板》，前有鸣锣开道、唢呐吹奏《大摆队》引路，后有道教笙管奏乐相随，持贡者在手执黄色旌旗（上书“XXX村”）的会长的带领下，先下到五龙宫祭拜真武祖师，而后绕行经头天门、二天门、三天门、四天门最后到真武大殿上供、焚表后，敬三炷香行祭拜大礼，道教笙管分列大殿供坛两旁，吹奏《跌落金钱》等流水板曲牌，配合整个祭拜过程。结束后，村社会长率信徒在唢呐鼓吹相伴下，一路吹吹打打离殿、下山，迎供仪式即告结束。

这样的迎供活动，不同于道观内部的课诵活动，属于祭斋、打醮一类，包含有古代迎神赛报的意思。活动主体是村社信民，通过向真武祖师、佛祖等神仙的祭拜、供奉，禳灾祈福、求取平安。但有意思的是，在白云山道观这样的迎供仪式中，音声情景的营造虽以道乐为主，但被融入了民间唢呐鼓吹，使之整个活动的音声显得嘈杂、纷扰。特别是在上供路途中，梵音法曲与唢呐俗调相互竞奏，造成了仪式境界的相互侵扰，使之神圣与世俗界限模糊、相互混搭。当地的信众反倒十分习惯，在其中看不出谁觉得别扭，恬然中倒像是很受用似的。这应该理解成宗教信仰的世俗化？还是世俗化了的宗教信仰？在此，恐怕一两句话说不清楚。总之，白云山道教活动中的这种迎供，呈现出的更多的是实用性的一面，而非梵音缭绕中的纯精神冥想，却也趋合民间信仰的一般情况。

第三节 陕北方言中的音乐风格建基

在我国各地民间音乐的风格形成中，地方性语言腔调的影响是其主要因素。如内蒙的爬山调、陕北的信天游、甘宁青各省的花儿，虽都属于山曲类，但各具特色，其基本音调与旋法的形成都与当地的方言语调有着紧密的关系；秦腔、晋

剧、豫剧、河北梆子等都为梆子戏种，在各自唱腔的形成与完善中，虽吸收有多种音乐因素，但也离不开方言因素的影响。中国古代自金元以来逐步形成的南北曲差异，其影响因素固然不是单一的，但语言上的南北整体风格或也是造成南北曲体和风格差异的主要原因之一。因此说，音乐风格的建基因素少不了语言，尤其是以人声为主的各品种。

一、陕北民歌之音乐本体特色

陕北民歌的风格建基，同样离不开当地的语言腔调影响。在第一章中，笔者曾结合相关的研究认识，把陕北文化亚区的方言分为三个区片：一是以北部榆林和中部延安的北部区县为主的晋语方言区；以延安南部五县为主的关中官话方言区；以西部定边为主的秦陇方言区。在其中，占据地理范围最大、影响最为广泛的是晋语方言区，陕北学者普遍认为，绥米一带的方言代表着陕北的“官话”。晋语方言以榆林的绥德米脂为核心向四周扩散，形成了以晋语为核心兼顾关中官话、秦陇方言的陕北地方语言分布格局。

这样的方言分区表面上看，似乎与其他学者提出的民歌色彩区的划分略有出入，^①比如后者根据歌种分布及其流传情况，把陕北民歌分为北部和南部两个大的区域，在此基础上又细分为中心色彩区、东北色彩区、西北色彩区、东南色彩区和南部色彩区五个更小的区片。但结合民歌流传的实际情况来看，五个色彩区中，包括榆林榆阳区、米脂、绥德、佳县、吴堡、子州、清涧、神木、府谷、横山、靖边、定边、志丹、吴旗、安塞等各县在内的中心区、东北区、西北区三区占据着绝大部分，而在语言上，该三区所辖各县绝大多数属于晋语方言区，由此，方言分区和民歌色彩分区发生重合，反映了方言特色与民歌色彩形成的紧密关系。当然，民歌色彩区划分的首要依据是歌种类型，但歌种形成离不开音调旋律特色的强力支撑，其二者互为依靠，这是地方民歌特色形成的根本依据。结合陕北民歌的风格本体，可以从如下两个方面来观察。

（一）民歌类型与旋律腔调问题

民歌的生发离不开生活实际，东汉经学家何休通过对《诗经》的研究，早就得出“男女有所怨恨，相从而歌，饥者歌其食，劳者歌其事”的感慨。班固在《汉书·艺文志》中也说道：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”^②可见，民歌生存的土壤是百姓的日常生活，民歌歌唱类型的形成也离不开社会生活环境及其劳作方式。陕北民歌的基本类型——劳动号子、山歌、小调等，其形成都是和陕北人的生存方式紧密关联。比如在号子类型中，可分为黄河船工号子、打夯号子、打碛号子、锄地号子、搅煤号子。黄河船工号子在陕北民歌中虽然数量不多，但以其宽广而舒展的特性，让人听后久久不能忘怀，第二章中笔者曾例举过佳县黄河船工李思命于1920编创的《船夫调》，但更多的船工号子是具有一领众和的特点，结构上以单句体加句前的艄公领唱与句后的众人 and 音组成，速度稍慢，符合船上劳作的

^①参见霍向贵《陕北民歌色彩区划分》，载《陕北民歌大全》（上册），西安：陕西人民出版社，2006年版，第7页。

^②（汉）班固撰、（唐）颜师古注《汉书·艺文志》，北京：中华书局，1962年版，第1756页。

节律。

谱例 18: ①

大家费力一齐来 府谷县
1962年采集

中速 稍慢 领

(哎) 大 家 费 力 咱 们(那)一 齐(的)来 (哟 噢)。

注：原谱4段词。 (孙万树唱 王海天、张仲伏记谱)

船工号子因与劳作环境的关系，加上为统一劳动节奏、即兴编唱的特点，在陕北除了毗邻黄河的几个县外，其他地方并不见传，说明这类歌曲的是以生产劳动的实用性为存在前提的。相比较而言，打夯、打碓号子，就要普遍得多。在陕北农村生活与生产中，建窑、修渠、筑坝、平基等劳动都离不开打夯或打碓，打夯和打碓基本属于相同的劳动方式，都是采用重物夯砸地基。前者最原始的夯具为木质，由高七八十厘米、直径二十厘米左右的原木制成，上圆下方，上部安置有四个木把手，以方便四人操作；后者的碓具是一圆形重物，周边上钻有八个孔，楔入木棒并捆绑上绳索，由八人牵绳拽其抛下，夯实地基。后来发展中，无论夯具还是碓具都有石制和铁制的，两者在生产劳动中发生的作用基本一致。由于这类劳动在农村生产中较为常见，那么，积攒下的劳动号子也就较多。根据《陕北民歌大全》来看，共收录有 60 余首，几乎各县都有。

谱例 19: ②

调 来 着 绥德县
1942年采集

中速 稍慢

(嘿 嘿 嘿 嘿 啊噢) 三 (呀么) 调 来 着,

(嘿 嘿 嘿 嘿 啊噢) 三 (呀么) 调 来 着。

(佚名唱 张鲁记谱)

这是张鲁 1942 年记录的一首典型的打夯号子。陕北方言“调来着”（“调”音 tiào）的意思是指打夯中移动夯位，“调来着”即是歌名也是歌词。陕北打夯时每一个夯点要固定夯砸三次，前两次在固定节奏中跟唱“嘿、噢”等衬词，第三次唱“调来着”夯砸后预示着要挪往下一个点。其句式特点是前两小节采用重复的音调，一小节夯砸一下，第三小节起拉宽了句式，也就意味着夯具在空中停留的时间延长一倍，砸下去的力道就更重一些，而后利用休止挪往下一点。由于打夯最要紧的是要保持劳动节奏，无论掌夯者领唱什么曲调，都不能违背两短一长的基本节律，否则，就无法在统一的号令中往下进行而乱了劳动阵脚。保持稳

①引自霍向贵主编《陕北民歌大全》（上册），西安：陕西人民出版社，2006 年版，第 5 页。

②同①，第 7 页。

定的节奏是这类带有众人合作性劳动的基本要求。其他号子诸如锄地号子、搅煤号子也因劳动的对象和方式不同,各成其特点。号子音乐的最大特点是劳动对象约束下的特定节律构成,每种劳作方式在动作速率上都有其特定要求,工作中的哼唱一是为发号施令统一节律,二可调节气氛减轻压力,因此,在保持基本韵律的基础上多以即兴随口而唱进行,当然,也多有把当地民歌或戏曲音调拉入号子中的。

相比于号子类民歌的劳动专属性质,山歌类歌曲无论其适应性还是普遍性相对要广泛的多,陕北人赋予了它一个颇具浪漫色彩而又十分贴切的名字——“信天游”(也叫“顺天游”),意即信口漫唱、即兴而发。《陕北民歌大全》共收录此类歌曲 476 首(含信天游和山曲两类。山曲的分类主要是着眼于陕北神木、府谷一带与晋西北、蒙西南多交流的情况下,相互传唱的山歌。)占据民歌总收录 1427 首的 33%,是所有歌曲种类中所占比例最大的,反映出这类歌曲在民间生活中的重要性以及老百姓对它的喜爱程度。题材内容上,信天游离不开爱情这个基本主题,以人的情感交流和自然繁衍为根本,讴歌生命体验,舒展精神感悟。

信天游中的爱情题材,往往由于表达的真切、直露,被人们惯称为“酸曲”。酸者,酸、甜、苦、辣、咸五味之首也,陕北人之所以把描写情爱或者性爱的歌曲以“酸”言指,强调的就是其感觉上的强度和在心灵上带来的震颤。其“酸”往往有唱者肆意撩拨、观者强烈呼应的特点,完全不同于江浙一带私情民歌中那样含蓄、羞涩,而是直抒胸臆、大胆陈词,甚至是赤裸裸的不加任何掩饰的直接表白。

谱例 20: ①

一对对丢下个单爪爪

宝塔区
1942年采录

1. 前 沟 里 糜 子 后 沟 里 的 谷,
8. 想 你 里 想 你 真 想 你,
13. 白 日 里 想 你 纫 不 上 针,
16. 肝 花 想 烂 心 不 想 红,

哪 达 儿 想 起 哪 达 儿 哭。
想 你 哟 想 天 没 吃 半 碗 米。
到 夜 晚 想 你 吹 不 上 灯。
眼 睛 想 的 认 不 得 人。

(佚名唱 李尹记谱)

这是 1942 年采自延安宝塔区的一首信天游,从谱例中所引的几段唱词反映的情景来看,相思女子整个陷入失魂落魄的境地无以自拔。全曲旋律为典型的信天游上下句式,双四度音程跳进颇具典型性,18 段唱词层层递进,点点滴滴、无时无刻地抒发着相思女子的愁与苦。类似的题材和表达方式,在陕北各地民歌里很常见,旋律曲调虽有不同,但歌曲的情绪和意境基本上差不多,主要都是在

①引自霍向贵主编《陕北民歌大全》(上册),西安:陕西人民出版社,2006 年版,第 74 页。

述及相思女子的怀春与爱恋心境,诸如《面对面睡觉还想你》、《想你想你实想你》等均属此类。

而从男方的角度表现相思则是另外一种味道,如这首《你是哥哥的勾命鬼》。

谱例 21:^①

你是哥哥的勾命鬼

延安



(张思叔唱 高万飞记谱)

为了能见心上人一面,不惜冒着被野狼撕咬的危险,也要去与心上人会面。把爱看得比生命还重要,这是贫瘠而落后的陕北高原上常常高扬着的苍凉浪漫曲。然而,历史时期,由于文化地理环境恶劣以及经济条件落后,陕北人的婚姻、情感关系比较复杂,买卖婚姻、童养媳习俗以及入赘婚等制度较为普遍。适龄青壮年由于贫穷,情感得不到正常释放,不能正常组建家庭,而有家有室者由于特殊的婚姻缔结,常常不能良性地维持和运转,这就导致了畸形恋情的多方面出现。这在陕北民歌中也多有反映,如《搭伙计》、《公公烧媳妇》、《干大烧干女》等此类反映婚外情感、畸形情感的歌曲,常常是酸曲中的“代表作”,极尽淫秽之能事,从而污染了乡村情感的质朴与纯净。信天游也有表现生产劳动内容的,但多与情感表达纠缠在一起,托事言情,最终都要回归到情感的铺陈与表达上。

从唱词结构上看,信天游继承了诗经以来民间歌谣最典型的比兴手法,以七字句为主导,形成上下句式,句中习惯使用叠字、虚词。而“在韵律结构方面一个突出特点是‘单语素’、‘双音步’,即一个汉字表示一个意思,两个汉字(两个音节)组成一个音步(音组)”。^②比如1942年采录的这首《搽胭脂抹粉为哥哥》。

谱例 22:^③

搽胭脂抹粉为哥哥

陕北
1942年采录



去掉重复的叠字和虚字后的歌词为:

^①引自高万飞等编著《陕北传统民歌》(未印稿),第33页。

^②刘育林、常炜炜《陕北民歌与陕北方言》,《中国音乐》,2005年第1期。

^③引自霍向贵主编《陕北民歌大全》(上册),西安:陕西人民出版社,2006年版,第69页。

哥哥 好比 一把 火，你把 妹妹 心点 着。

十七 十八 花一 朵，擦脂 抹粉 为哥 哥。

唱词的韵律节拍是由双音步构成的最小单元 2 字为一组。在陕北学者刘育林看来，这是传统民歌的基本韵律原则，无论诗经还是汉乐府都秉持着这一语言习惯，五字句为 2+2+1 结构，七字句为 2+2+2+1 结构，“如果出现音组与词义不相一致的情况，只能不去顾及词义的被割裂，否则会破坏诗的韵律节奏。”^①从这首《搽胭脂抹粉为哥哥》的音乐旋律和词韵结构对照来看，双音步词组均在每小节正拍出现，既肯定了词意也稳定了旋律进行的节拍格局，使之多数信天游的上下乐句结构非常方整，都是以 4+4 小节构成。

从音乐旋律结构看，陕北民歌旋律构成的“四度音型”（有学者将此概括为“五度三音列”^②或“双四度结构”）结构引人注目。比如著名的《脚夫调》，起句由 sol-do-re-sol 的进行，不仅奠定了该曲的徵调式特征，而且四度跳进的上下进行，构成了信天游典型的旋法特征。

谱例 23：^③

脚 夫 调

米 脂 县
1942年采集

三 月 里 (的 个) 太 阳 红 又 红, 为 什 么 我
赶 脚 人 儿 (哟) 这 样 苦 命? (嗨 打 秋)

注：“赶脚人”：赶牲口长途贩运者；“嗨打秋”：吆喝牲口声。
原谱共5段唱词 (佚名唱 加洛记谱)

信天游曲调中的这种“四度音型”随处可见，不仅出现在曲调的开头，也蕴含在旋律进行的中间，结尾也多有运用。归纳来看，开头中的运用往往形成旋律的主题音调，比如《脚夫调》；旋律中间的运用，多采取曲线进行，即在四度上下跳进中，加入二度或三度辅助性的经过音，推动旋律进行，丰富旋律线条；结尾中的运用，多采用下行经过音落到调式主音上，do-la-sol 的进行模式较为多见，如下例。

谱例 24：^④

谁卖良心折阳寿

安 塞 县
1979年采集

吃 了 一 碗 (的) 扁 食 没 喝 一 点 水,

^①刘育林、常炜炜《陕北民歌与陕北方言》，《中国音乐》，2005年第1期。

^②参见苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区的划分》一书中对相关问题的分析。北京：文化艺术出版社，1987年版，第80-82页。

^③引自霍向贵主编《陕北民歌大全》（上册），西安：陕西人民出版社，2006年版，第43页。

^④同^③，第95页。



注：扁食，古语，指饺子。原谱3段唱词。

(徐桂花唱 党音之、于志明记谱)

该曲开头的上句采用的是隐伏的四度跳进进行，从第1到第2再到第3小节的强拍上第一音构成了 do-sol-do 的进行，是典型的“四度音型”连续进行结构，中间被一系列经过的和辅助的音型环绕推进，使得旋律欢快而流畅。下句采用八度上跳后基本保持了下行进行，两次由 do-la-sol 的进行后导向结束。

调式上，信天游多以徵调式为主，商调式、羽调式常见，其他调式几乎不用。徵调式曲调上句多半终止在调式商音上，与下句结束的调式主音恰好构成四度跳进关系。除此而外，也多有上下两句都结束在调式主音上的。

谱例 25：^①



注：原谱5段唱词。

商调式曲调的上下句终止方式基本与徵调式同，但如果上句是低音区的羽音，则与商调式结束主音构成上跳的四度关系，如果是中音区的羽音则与下句结束的商调式主音构成下跳的五度关系。此外，也有上句半终止在徵音上的情况。羽调式曲调由于音区所限，上下结束句的落音基本是角音与羽音的下行五度跳进。

而节拍上，信天游大多数为方整的 2/4 拍子，3/8、6/8 或混合节拍的曲调主要集中在受陇东方言影响的定边、靖边一带，与甘肃花儿较自由的节拍方式具有一定的联系性。

谱例 26：^②



^①引自霍向贵主编《陕北民歌大全》(上册)，西安：陕西人民出版社，2006年版，第78页。

^②同①，第154页。

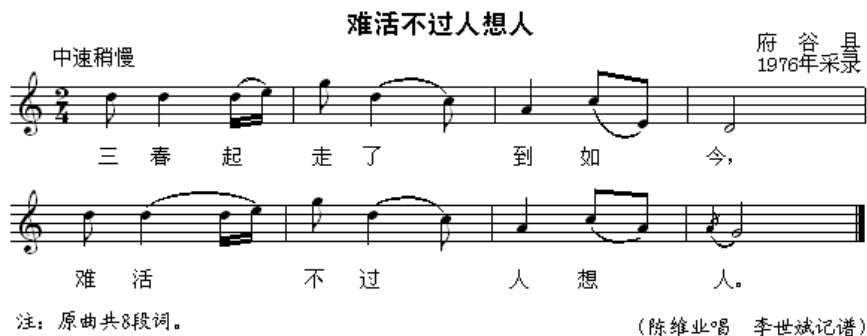


这首采自靖边的《眊一回哥哥退一层皮》上下句启动均以 3/8 拍子为主，上句结句时才变为 2/4 拍子，句尾徵音下滑处理颇有甘肃花儿的意思，下句后半句以重复前半句素材的方式变三拍子为二拍子，稳定了结束句的收束感。整曲非常流畅、飘逸，动力感十足，混合拍子的过渡十分流畅自然。特别是歌词中出现的动词“眊”（máo），古汉语中为去声形容词，意指眼睛失神的样子，保留在陕北方言中，声韵变为阳平且活用为动词，有瞧或看的意思，用在这首歌里表现备受爱情折磨的女子，显得十分地贴切与传神。

综上所述，由于信天游在音调结构上以商-徵的“四度音型”为原发素材，不仅左右着歌曲的起调，还影响着旋律的进行，而在调式归拢上也发挥着决定性的作用，使得信天游的旋法特征清晰而明了。相对而言，流布于神木、府谷一带的山曲的情况则不尽相同。由于地理上与晋西北、蒙西南接壤，你来我往，各方面交流频繁，加之多受二人台音调的影响，使之这一带流传的山曲，呈现出新的特点。《陕北民歌大全》收录有山曲一百多首，《绥德文库·民歌卷》收有二百余首，均出自神木、府谷两县。

神木、府谷山曲一般也由上下句构成，其显著特点是旋律的“高起低落”，一般起音多在小字二组范围，以商音居多，因此，男声演唱时假声与真声混合使用。

谱例 27：^①



这首《难活不过人想人》采自府谷县，旋律进行上是典型的“高起低落”，最高音达到小字二组的 g^2 音。平行句结构方整，后句几乎是前句的重复，只是在结句时跳向了不同的结束音，最后收拢在徵调式上。下面这首《响雷打闪我不放心》，虽具有同样的旋法特征，但其特点是旋律进行中的跳进多而且幅度大。

谱例 28：^②

^①引自霍向贵主编《陕北民歌大全》（上册），西安：陕西人民出版社，2006 年版，第 209 页。

^②同①，第 208 页。

响雷打闪我不放心

府谷县
1988年采录

中速 稍慢

大 青 山 (那个) 盖 房 房 还 (么) 嫌 (那) 低,

妹 (嘞) 妹 站 在 眼 前 还 (么) 想 你。

结束句

响 (嘞) 雷 (那个) 打 闪 (呀) 妹 妹 我 不 放 心。

注：原曲共4段词。 (王向荣唱 杨瑾、刘均平记谱)

前句结句时出现七度奔向八度的下行跳进，后句中间不仅有五度下跳紧接六度的上跳，而在走向结束时，竟出现经过八度向下连续跳进达十三度的低落处理，其收束与终止的方式尽管让人觉得不可思议，但歌手演唱中自如的真假声转换，让人听来却不觉得过于突兀而显得非常具有个性。

调式上，山曲也以徵调式居多，商调式、羽调式常见，还有部分宫调式歌曲。在旋律的起句上，除了惯用商音外，采用角音、羽音起句的也较为常见，羽音起句习惯使用切分节奏。

谱例 29：^①

韭菜开花一顶顶伞

府谷县
1962年采录

中速 稍慢

年 轻 (的那) 娃 娃 没 主 意，

再 不 要 (那) 为 朋 友 搭 伙 计。

注：“搭伙计”即找情人。原曲共3段词。 (张三罗唱 杨瑾、邓怡如记谱)

《韭菜开花一顶顶伞》不仅以切分节奏起句，旋律进行中也出现有切分节奏。上下两句的不同之处仅在落音上，旋律中的清角音($\flat B$)虽然居于经过的位置，但却使得本曲具有了六声性的特征。

整体比较来看，山曲与信天游的最大不同是不再强调“四度音型”的跳进，旋律进行中的跳进类型多变而且幅度明显增加，八度甚至八度以上的跳进并不鲜见，节奏上更加灵活、多样。

明清以来，随着陕北军镇地位的不断加强，历史上传承下来的州县故地伴随着不同时期建造并逐渐发展起来的各地军镇营堡，在近代商业集市的拥趸下，

^①引自霍向贵主编《陕北民歌大全》(上册)，西安：陕西人民出版社，2006年版，第236页。

逐步由松散的乡村农耕经济形态向县镇商贸经济形态集约。其中,引领社会文化潮流并提供相互传播的通道,已不光是以农村集市和庙会搭建起来的平台,城镇商贸经济的引领力以及城镇居民的多阶层需要,刺激了多种艺术类型的形成与发展,脱胎于山歌、山曲等又经城镇文化不断洗刷而发展起来的城市小调即是其中较为活跃的一支,陕北小调即属于其中的一种,并且后来者居上,逐步成长为陕北民歌的主力军。根据不同的民俗事象背景,陕北小调可分为丝弦小调、社火小调和风俗小调,但最多的是不受环境制约、不披管弦,以抒发个人情感、反映城乡生活的普通小调,它在陕北民歌中占据着很大比重,陕北学者将之统一划归为“一般小调”类别。^①这类小调在陕北各地普遍存在,其来源比较复杂,既有由信天游、山曲演变而来的,也有根据其他音乐元素即兴编创而成的;既有在本区域内相互流传的,也有从外地引入的。因而,在风格上很难做出区分。仅《陕北民歌大全》就收录有 590 首,数量上超过了山歌类。而《绥德文库·民歌卷》的收录更庞大,共分三辑,第一辑 206 首、第二辑 1335 首、第三辑 537 首,三辑共计 2078 首,占全书民歌收录的半数,足见其存在的广泛性。

与信天游有所不同的是,小调的题材来源更加广泛,音乐结构上更加多样。涉及了生活的方方面面,真正体现出“缘事而发”的民歌本质,加之具有一定的时事性,因而能从更多的层面反映社会现实。

谱例 30: ^②

揽 工 歌

米 脂 县
1942 年采录

中速 稍慢 (起) (承) (转) (合)

注“猪狗饭”也作“下眼饭”。全曲共 7 段词。(马国如唱 立中等记谱)

外出揽工是过去陕北青壮年生活中讨得营生的一个重要方面,能不能获得经济来源,能不能生活下去,多数人要仰仗外出揽工,这在陕北的民歌小调中,是一个常见的主题。这里援引的这首《揽工歌》,1942 年采录于米脂县。从内容上看,5 句为一段,共 7 段词,历数在主家做长工时受气的情况。音乐结构上处理的较为巧妙,5 句词嵌套在起、承、转、合的 4 句旋律中,最后一句通过重复起到结束句的作用,基本结构为 2+3+4+4。调式上四句的落音分别是商、徵、徵、商,构成了五声商调式。从旋律进行中多处含有的“四度音程”以及高起低落的

^①分类参见霍向贵主编《陕北民歌大全》,西安:陕西人民出版社,2006 年版。

^②引自霍向贵主编《陕北民歌大全》(上册),西安:陕西人民出版社,2006 年版,第 262 页。

旋律走向，可看出信天游、山曲对它的影响。

贫瘠的土地容易滋养“苦中作乐”的心境，揽工本是一件受人压榨不被尊重的活计，但在以揽工为主题的小调中，却充满着许多浪漫的情愫，多数揽工调中都充斥着长工对主家小姐的非分念想，使之原本表现揽工辛苦的歌谣演变为托事言情的情歌小调，比如下面这首《迎春揽工》。

谱例 31：^①

迎 春 揽 工

佳 县
1979年采录

正 月 (那) 里 来 正 月 正, 李 大 家 女 儿 (么)

生 得 俊, 小 小 金 莲 拧 几 拧,

单 等 (那) 迎 春 来 上 工 (呀 么 令 令 楞)。

注：原曲共5段词。 (屈长义唱 申飞雪记谱)

唱词每句七字，四句为一段，共计十二段词。组词上采用了小调较常用的时序体，从年初正月一直唱到年末十二月，表现了怀春的主家女子对长工迎春的关爱与思念。以主家小姐的口吻唱出，是否是长工们心理臆想中的情缘，还是事实原本就如此，似乎并不重要，重要的是对这种关系的表述，像一个美好的憧憬，把揽工的辛苦和心酸调制的富于温情而具有了对生活的希望和期盼。

这段曲调在音乐结构上呈严谨的起、承、转、合四句式单段体，每句四小节，末句加入衬词扩充为6小节，前两句采用平行句式，第三句回峰一转后进入尾句。以五声性商调式为主干，各句落音分别是宫、徵、羽、商，使之调式上的变化更加灵活且富于动力。末尾衬词的旋律扩充，采用了下行音阶的方式跌落到商调式主音上，中间出现的清角音F，虽为经过性，但却使得这首小调增加了六声性质。

除了揽工，走西口也是陕北小调中最常表现的一个主题。陕北人为什么要走西口？西口指的是哪里？近年来有不少学者都有研究，如韩巍认为：“‘走西口’……在清代一般是指明长城以南的晋西北、雁北、晋中及陕北等地区的民人到长城以北的内蒙古地区谋生的社会活动。所谓‘口’，是指明隆庆‘俺答封贡’^②后，在明长城沿线开设的‘互市’关口。清初演变成对蒙贸易的关卡。晋商称大同以东的张家口为东口，大同以西右玉县的杀虎口为西口’。以后便成为一种惯称。”^③陕北人走西口，多由榆林北上出长城进入鄂尔多斯、包头等地。由于路途遥远、偏荒，一去至少一年有余，甚至时间更长，如路途生病或遭土匪打劫，

^①引自霍向贵主编《陕北民歌大全》(上册)，西安：陕西人民出版社，2006年版，第270页。

^②明王朝同蒙古俺答部于隆庆五年(1571年)议和，封俺答汗为顺义王，并封其下各部首领以相应的官职，从而结束了长达40多年的战乱，使边塞安宁60多年。

^③韩巍《清代“走西口”的路线及成因》，《内蒙古师范大学学报》(哲学社会科学版)，2009年第3期。

很难说能否保命生还，因此，走西口让人揪心在所难免，在民歌中自然而然地就会表现出来。《陕北民歌大全》一书中收录有各地流传的不同的《走西口》22首，

《绥德文库·民歌卷》收录有31首。对比来看，在歌词上，各《走西口》大同小异，主要表现“哥哥走西口，妹妹实难留”这种初婚就要离别的不依不舍之情。

《绥德文库·民歌卷》中称较早的版本流传于横山、安塞一带，从山西传入，讲的是乾隆三十六年（1771年），青年郎中蔡长生（歌词中唱作“泰春”）给女子孙玉莲看病，萌生爱情永结连理，婚后蔡氏要去口外谋生，小夫妻挥泪离别的故事。其说法因没有其他相关材料佐证，不好推断其可靠性，但从唱词内容来看，这是保留最多的一首，共有11段词，据说全歌共有八九十行词。其他《走西口》无论唱词内容长短，都不再提故事的背景，而把重点放在小两口离别以及离别的嘱托上。多数只有一段词，仅叙离别时的一一不舍之情。

谱例 32: ①

走 西 口

绥德县

正月里娶过奴，二月里走西口，
哥哥你走西口，小妹实难留。

提起哥哥(哟)走西口，(哎)妹妹(这)泪长流。
送到大门(哟)大门口，(哎)妹妹(这)不丢手。

注：原曲共13段词。 (杨进山唱 艾谱记谱)

这首采自绥德的《走西口》，20世纪50年代由于王方亮和张树楠将之改编成无伴奏合唱，中央陕北合唱团演唱后，曾风靡一时，传遍大江南北。曲调结构严谨匀称，依照歌词格式，每段四句，2小节1句，句式上既无增补也无扩充，依照起承转合的规律一遍遍重复。旋律进行平稳而朴实，最主要的特点就是每句的起句都采用了切分的形式，吻合了哥哥、妹妹称呼前短后长的语调和语态节律，听来十分的亲昵和柔婉。陕北民歌特有的四度音型跳进，在曲调中隐伏进行，并不呈主干音型，淡化了曲调的跳动，增加了平顺与委婉，非常吻合歌曲的情景需要，听来让人觉得回味无穷。调试上，四句落音分别为徵、商、宫、徵，为典型的五声徵调式。而采自横山的这首《走西口》则有着不同的情形。

谱例 33: ②

走 西 口

横 山

慢速

乾 隆 (你) 三 十 六 年 正， 出 了 (个)

①引自白进暄主编《绥德文库·民歌卷》(中)，北京：中国文史出版社，2004年版，第1774页。

②同①，第1798页。



注：全曲共11段词。

(陈振林唱 杨平、纪葵等采集记谱)

现保留的唱词多达 11 段，从故事发生的时间交代起，直唱到男女主人公成婚月余，新郎要走西口二人分别时的情景。唱词属于典型的叙事体，以交代事情的来龙去脉为主，基本上是大白话式的生活语言。旋律结构上，4 小节为 1 句，每段 4 句，各句结尾都保留有一定的扩充式连接，紧密了各句间的旋律进行。其突出特点是在第 1、第 3 乐句中的两次大幅度跳动，既突然而又富于特色，很明显保留有二人台（或打坐腔）音乐的因素。节奏上，在前两句的起句中，虽然也采用了切分节奏，但作用已不同于上首《走西口》中切分节奏所内含的意蕴。调式上呈现出典型的五声商调式特征。

由于民歌流传的情况复杂多变，加之“走西口”又是陕北北部较为普遍的现象，因此，各种《走西口》的相互比对中，既可看到同宗的因素，也存在来源上的不一。相比较而言，歌词上的差异性较小（对比《绥德文库·民歌卷》收录的 31 首《走西口》来看，仅有 1 首采自志丹县的，讲的是童养媳的小丈夫过早去世，留下的小媳妇遭受公婆欺凌的故事，与“走西口”的基本内容不相干系外，其余的无论长短基本出自一个母体），而曲调上的差异性就比较大，说明流传过程中各地以曲附词的情况的存在，造成了《走西口》的同名、同词而不同曲，这在陕北民间音乐中是常见的现象。

以上根据陕北小调表现的题材和内容，仅例举了“揽工”和“走西口”两类予以分析，而事实上小调对生活各方面的涉猎是非常多样的，有描写童养媳、寡妇、光棍生活的，如《秃子尿炕》、《小寡妇上坟》、《光棍哭妻》等；有描写相亲、怀胎、做满月的，如《女娃要女婿》、《害娃娃》、《做满月》等；也有以生活诸杂事为刻画对象的，诸如打枣、放风筝、卖东西、担水、放羊、绣荷包、掐蒜薹等等，均以具体的生活事例为题讴唱，代表性的有《打酸枣》、《放风筝》、《卖杂货》、《五哥放羊》、《女娃担水》、《掐蒜薹》等；也有一些涉及到时局变化，如打仗、闹革命、痛斥买卖婚姻、禁抽鸦片等。除了三四十年代革命时期，民歌运动影响下的现代新民歌繁盛发展无需言表外，仅就历史上来看，也包含有许多能够反映时事的小调作品，如《调兵曲》、《打定边》、《郑祥造反》、《禁洋烟》、《自由婚》等。足见，陕北小调的文化基因就是日常生活，被大众看在眼里，放在心上，并由口中唱出。随遇而感，缘事而发，以其歌唱的方式，展示陕北人生活的点滴，构筑其生动而质朴的音景画卷。

（二）方言音韵问题

“各地的民歌都是用当地方言传唱的，民歌和方言之间存在着天然的关系。

这种关系不但体现在歌词上，而且体现在音调上。”^①正因为如此，20世纪以来，中国语言学的研究把重点投向了民间歌谣，作为学界龙头老大的北京大学于1924年成立了方言调查会，出版了《歌谣周刊》，发布了记录方言的音标，以及许多与之相关的研究成果，形成了五四新文学运动以后方言与民间歌谣研究的高潮，对于引领我国语言学研究发挥了积极的作用，对于我们今天认识民歌的地方特色也具有帮助意义。

在音乐界也有不少重要成果，对于我们认识这方面的问题具有启发作用。如于会泳的《词腔关系研究》；苗晶、乔建中的《论汉族民歌近似色彩区的划分》；沈洽的《音腔论》，以及其他一些学者的研究中，都涉及到腔词关系或音乐旋律与地方语言音调的相互关联性。尤其是《论汉族民歌近似色彩区的划分》，在民歌近似色彩区的划分中，已经专章辟出了“西北部高原民歌近似色彩区”的划分，并且在民歌的风格论述上，把陕北民歌视为其中一种有代表性的类型进行剖析。但由于其分析论述的范围和重点在于整个西北部高原的民歌，强调了这一区域中民歌的共性特征，因而有关陕北的针对性就有所弱化。本文在此基础上，就陕北方言与民歌的相互影响进行集中梳理，以便更深入地了解和把握二者之间的关系。

有学者这样总结陕北民歌的作用与特色，说其“作陕北之声，纪陕北之地，名陕北之物……书陕北之语”，^②说明了民歌反映出的陕北社会生活上的多样性，尤其这最后一句，作者意在强调普通生活语言在民歌中的集中反映，这即是语言习惯问题也是语言传统问题。陕北民歌中的方言因素可以从用词、音韵和字调与腔格三个方面来看。

1、地方词汇与用词习惯。陕北方言中的地方词汇一般都是当地自创，仅在当地生活中通行，流传范围比较窄。比如“圪”在陕北方言构词中的出现频度非常高，普通话发阴平，读 gē[kə]，原意为“土丘、土岗”，陕北话发入声，不单独使用，最多的是用作构词前缀，仅有读音而无实际意义，是来自晋语的一种习惯构词方式，如“圪塆”[kəŋ³lau²¹³]^③（意为“山窝”），陕北信天游中就有一首《把奴家掇在乡圪塆》^④（意思是：把我撂在了偏僻山村。指出嫁。）其他诸如圪飴[kəŋ³tʰuo²⁴]（一种面食）、圪疹[kəŋ³tsʰən⁴¹²]（不忍看〈吴堡〉）、圪嘤[kəŋ³tiɛ²¹³]（小孩撒娇〈绥德〉）、圪梁[kəŋ³lian³³]（山梁〈绥德〉）、圪针[kəŋ³tʂən²¹³]（酸枣刺，是一种生长在崖畔的带刺小灌木）等，也在歌词中常出现。“圪”字在组词中也有以附加合成式表示一定词意的，如圪峁[kəŋ³mau²¹³]（土丘或小山岗）、圪尖[kəŋ³tɕiɛ²¹³]（堆得冒尖）、圪擗[kəŋ³tu²¹³]（拳头〈绥德〉）等。

“圪畔”[nau^{213→21}pæ⁵¹]和“硷畔”[tɕi⁵²pæ⁴⁴]是陕北方言中与居住环境联系最为紧密的两个词汇，前者指窑洞外部的顶部，后者指窑前院子的边沿。如信

^①周振鹤、游汝杰《方言与中华文化》，上海：上海人民出版社，1986年版，第191页。

^②吕政轩《陕北民歌艺术论》，银川：宁夏人民出版社，2004年版，第153页。

^③本节中陕北方言注音主要参考刘育林、安宇柱《陕北方言词典》，西安：陕西人民出版社，1991年版；刘育林《陕西省志·方言志（陕北部分）》，西安：陕西人民出版社，1990年版。

^④霍向贵主编《陕北民歌大全》（上册），西安：陕西人民出版社，2006年版，第47页。

天游中唱到“羊羔儿跌下前塄畔，哪个女人不想自己的汉”；^①“白天想你硷畔上，黑地里想你泪不干”。^②这样用词除了陕北，在晋西北的河曲等以居住窑洞为主的地区也常用。再比如“婆姨”[p^huo³³i⁵¹]（妻子或已婚女人），是陕北方言称谓中非常具有典型性的一个常用词汇，唱词中多见到，如“四十里长涧羊羔山，好婆姨出在咱们赵家畔”。^③有学者认为该词并非陕北人自创，而是来自佛教对女居士的称谓，早在唐代《敦煌变文·金刚般若波罗蜜经讲经文》已有记载，梵语为“优婆夷”（upasika 的音译），后随着宗教意义的淡化，衍化出“老婆”、“阿姨”等泛指女性亲眷的词汇，惟陕北方言中更多地保留了古代的音韵特征。^④

再比如“解不下”[xai⁵¹pəʔ³xa⁵¹]、“刮野鬼”[kuaie^{213→24}kui⁰]，民歌中也常见到，其中的“解”发“hài[xai⁵¹]”音，“下”发“hà[xa⁵¹]”音，“解不下”意为不懂。如民歌中唱到“我妻儿撂下小娃娃，岁数不过两三岁，甚也解不下”。^⑤由“解”组词的还有“解清”（明白）、“解开”（懂得）、“解话”（懂事）等。而“刮野鬼”主要用于指称吊儿郎当、不务正业、到处游逛不守家的男人，如神木、米脂等地就有名为《刮野鬼》的小调。还有一些字词的用法具有特殊性，比如盛[səŋ³³]（住下）、塄[nau²¹³]（提手旁，意为“抗”）、引[iŋ²¹³]（娶）、断[tua⁵¹]（赶、催）、杠[kan⁵¹]（冒烟）、当隔拉[tan²¹³kei²¹³lɑ⁰]（中间）、卜喇[pəʔ²lai³¹²]（摇摆）、尔格[ər^{213→33}kə]（而今、现在）、一满[iəʔ^{3→5}mæ⁰]（全部、完全）等。

陕北民歌中的方言词汇使用非常频繁，有些词从字面上来看，并非陕北独有，其使用中蕴含的词意却保持着鲜明的地方意趣。如“倒灶鬼”（倒霉鬼）、“瓷脑”（呆头呆脑）、“灰”（情绪低落）、“老命”（亲亲）、“二圪梁”（冒失、鲁莽）、“搭伙计”（找情人）、“串门子”（与情人幽会）、“好孤梢”（好孤单）、“刮黄风”（到处流串）、“受苦人”（庄稼人）、“兜衩衩”（衣服口袋）、“太得烘”（天气热）、“短半截”（不团圆）、“黑地里”（晚上）、“喜啦不”（高兴不高兴）、“摇三摆”（女子走路一摇三摆）、“扭掐”（宰杀）、“太杂唠”（是非多）、“比逮蛋”（不当事）、“造言”（说闲话）、“倒照”（回头望）、求势（完蛋）等等不一而足。这里仅根据《陕北民歌大全》中标出的方言词汇粗略统计，就有近四百处（由于民歌收集的来源不一，歌中对方言词汇的标注详细程度不一，因而反映在谱面上的只能是大概情况。）

除了这些带有典型地方特征的词汇外，陕北民歌中的用词还有一定的习惯性，比如叠字的使用就很突出。虽然叠字在北方语言中属于较为普遍的现象，但陕北方言中的叠字却有其自己的特点，尤其在形容女孩子的美丽、可爱上，有许多生动的用语。如“毛眼眼”、“毛格穗穗”、“毛突生生”等都是指女孩子眼睫毛长的长、忽闪忽闪地，神木的山曲中就有《毛眼眼哭成泪人人》。^⑥还有“绵手手”指女孩子的手光滑柔软，“人稍稍”形容女孩子长得出众等。在比喻事物中也常

^①霍向贵主编《陕北民歌大全》（上册），西安：陕西人民出版社，2006年版，第46页。

^②同①，第300页。

^③同①，第45页。

^④详见王克明《听见古代——陕北话里的文化遗产》，北京：中华书局，2007年版，第5页。

^⑤同①，第298页。

^⑥同①，第207页。

用叠字,如“白格生生儿”(“白”发“bǐ”[pi³³]音,“生”发“sēng”[səŋ^{212→21}]音),形容东西很白,如“白格生生曼菁墙背后种,这回走了无远近。”^①“心锤锤”表示心爱的,如“羊肚肚手巾留穗穗,你是哥哥心锤锤。”^②“人参参”表示相思使人憔悴的样子,“咋来来”表示怎么办,“做歪歪”指不干好事,“灰臊臊”表示人恹恹、可怜,“焐圪腾腾”指暖和等等,其中,著名的《蓝花花》里那句典型的“青线线蓝线线蓝格莹莹彩”^③让人记忆深刻。

陕北民歌方言中的习惯性用词还有一些不同常规的用法,比如形容太阳升起唱作“太阳下来照窗子,人想人来没法子”,^④用“下(hà)来”表示“升起”;再比如把走到跟前唱作“有说有笑走得快,碾道不远走将来”,^⑤用“将来”表示“跟前”;用“寻无常”表示寻短见或自杀。如“我寻上无常跳了井,娘家大大挣人命”;^⑥还有用“可”表示全而大,如“满天天星星一颗颗明,可中国挑下你一个人”;^⑦另外还有以“烘”表示热、以“葱”表示庄稼长得茂盛,如“五月里天气太得烘”、“九月里庄稼太得葱”^⑧;把水鸭子叫做“沙圪拉”,把大雁叫做“雁咕噜”等,这些不同常规的用法、别致的形容词或称谓,一旦弄明白其所表达的意思,不禁让人拍案叫绝。可不是吗,阳婆婆(太阳)不从天上下来又怎能照到农家窑洞的窗格上?天热不就是太阳烘烤的结果吗?这样的直觉和创造性用词,恐怕让饱学之士都会觉得汗颜。

除此而外,还包括一些音译的词汇,特别是因和边蒙交界,蒙语中的一些词汇逐渐随着各种交流通道涌入到民歌中来,如“刹那”(心里头)、“乌苏”(水),更多的则是一些地名,如“达勒地”、“熬桃地”、“乃马代德”、“老彦格巴”等。

2、声母、韵母和字调上的特点。这里以绥德、米脂一带方言语音作为代表性的陕北方言进行分析。

(1) 有关声母。声母是汉字发音的字头部分(辅音),与韵母一齐构成每个汉字完整的音节。1) 汉语普通话有 21 个声母,陕北方音有 24 个声母,比普通话多出全浊声母 v、z 和次浊声母 ŋ。比如普通话零声母字中的“五”、“王”等,前面的声母“w”在陕北话里变为“v”。“五”字的音标标注由[wu²¹⁴]变为[vu³¹²],“王”字的音标标注由[wɑŋ³⁵]变为[vɑŋ³³]。浊声母 z 出现频度较高的是沿黄河一线的清涧、子长、延川、佳县、吴堡等地,吴堡、佳县将浊声母 z 发成普通话的浊擦音“r”[z],如“润”念作 mŋ[zŋŋ⁵¹]、“仍”念作 reŋ[zəŋ³³]。次浊声母 ŋ 在陕北话里,主要是用在零声母字中的韵母是开口呼的字上,如“偶”、“袄”一类,在 ou、ao 前加上 ŋ,变成[ŋou³¹²]、[ŋao³¹²],有些地方不用 ŋ 则用齿龈鼻音 n,一般人很难分辨清楚。2) 舌尖前音 z[ts]、c[ts^h]、s[s]与舌尖后音

^① 霍向贵主编《陕北民歌大全》(上册),西安:陕西人民出版社,2006年版,第58页。

^② 同①,第76页。

^③ 同①,第166页。

^④ 同①,第191页。

^⑤ 同①,第375页。

^⑥ 同①,第46页。

^⑦ 同①,第114页。

^⑧ 同①,第264页。

zh[tʂ]、ch[tʂʰ]、sh[ʂ]的区别。一般人认为陕北方音这两者不分,其实并不准确,通过比较可以发现,其中既有与普通话区分相同的字,如“资、此、思”一类发音没有区别,也有与普通话区分不同的字,如“纸、茶、晒”,这些字的声母在普通话里为舌尖后音,而在榆林、绥德一带则发舌尖前音,变为纸(子)[tʂʅ³¹²]、茶(擦,阳平)[tʂʰa³¹²]、晒(赛)[sai⁵¹]。

(2)有关韵母。韵母是与字头声母衔接的音韵,包括韵头、韵腹和韵尾。陕北方音中最大的特点就是没有以前鼻辅音n收尾的韵母,也就常人所说的陕北人说话不发前鼻音。普通话中韵母以en、in、un、yn结尾的,在陕北方音中常发成əŋ、iŋ、uŋ、yŋ,如人、音、云、裙等。韵母为an、ian、uan、yan的,陕北方音发成[ã]、[iɛ]、[uã]、[yɛ],如山[sã³³]、前[tɕʰiɛ³¹²]、暖[nuã³¹²]、卷[tɕyɛ⁵¹]等。声母为n、l时,韵母ei变为ui,如内[nui⁵¹]、雷[lui³⁴]。而前响复韵母ei的变数较多,与普通话中的ai有部分混同,如白[pei³⁴]、麦[mei³¹²]、摘[tsei³¹²]、拆[tʂʰei³¹²]等;也与普通话中的o、e韵有混同,如伯[bei³⁴]、迫[pʰei⁵¹]、墨[mei³¹²]和得[tei³¹²]、特[tʰei³⁴]、泽[tsei³¹²],这些都与关中方言相一致。

(3)有关字调。字调是汉语字词音节的高低升降形式,它主要由音高决定。汉语字调的高低通常用五度标记法:立一竖标,中分5度,最低为1,最高为5。普通话由阴平(—⁵⁵)、阳平(/³⁵)、上声(∨²¹⁴)、去声(\⁵¹)四个声调构成。字调问题在陕北方言内部情况比较复杂,并不统一,多数地方平声不分阴阳,自延安以南受关中影响的地方才在平声中分阴阳。以“刚、天、三”三字为例,在普通话的阴平中,绥德、米脂一带将之并入上声,均为中升降调,“刚、天、三”就发成了[kɛŋ³¹²]、[tiɛ³¹²]、[sã³¹²]。另外,就是以榆林为中心的北部区县包括横山、靖边、神木、府谷、米脂、绥德、子洲、佳县、清涧、吴堡、子长、志丹、吴旗等保留有入声字。延安等靠近南部的延川、延长、甘泉包括西部的定边县无入声字。最典型的如“集”[tɕiəʔ²²]、“入”[zuəʔ²²]、“菊”[tɕyəʔ²²]等一类发音的字。方音调值上,陕北大多数地方的四声调值区分明显,北部属于晋语,南部少数县属于关中方言。^①

3、音乐腔格与字调的关系。“腔格”一词早在明代沈宠绥《度曲须知》“曲运隆衰”一节中就有论及,他认为南有南腔、北有北调,都有一定之“古格”,须依照曲词字音的四声阴阳配制唱腔的格律。^②通俗来讲就是根据汉字的平、上、去、入四声调值,安排唱腔的旋律走向。今人于会泳在《腔词关系研究》一书中也认为“唱腔受一定字调调值的制约而相应形成的音型叫‘腔格’”。两者的认识并无差别,并且都强调了字调的四声与音乐旋律形态走向的紧密关联性。在论及腔格与字调的关系时,于会泳认为:“唱腔由于其‘正词’的任务而受制唱词字调,但是,这不等于说唱腔旋律必须与字调调值一模一样而形成刻板的摹拟。……

^①有关陕北方言的音韵问题可进一步参阅刘育林《陕北方言概说》(《延安大学学报·社会科学版》,1980年第4期)、《陕北方言略说》(《方言》,1988年第4期)、张子刚《陕北方言中的“圪”》(《延安大学学报·社会科学版》,1994年第4期)、刘蓉《陕北方言特点浅析》(《延安大学学报·社会科学版》,2011年第4期)等文章。

^②参见奇森华等主编《中国曲学大辞典》“腔格”条,杭州:浙江教育出版社,1997年版,第690页。

它还有着其它的独立表现任务（表情、表达美效果）。”这就是说唱腔与字调保持着一种若即若离的关系，一方面因字调影响，唱腔旋律在构型上向字调靠拢，但另一方面唱腔旋律的自我伸展使其不断地游离开来。因而就发生了诸如“腔格对于字调的适应只能是音乐化的大体适应”、“一定腔格的具体乐汇是极其多样化的”、“几种不同但相近似的调值可以通用一种腔格”、“一种调值可以兼用多种腔格”^①等多种情况，不可一概而论，而要根据具体的情况予以分析。这在陕北民歌的音乐旋律与方言方音的关系中也有体现。

对此，陕北学者刘育林近年来关注较多，有两篇重要文章值得关注，《陕北民歌旋律与陕北方言声调》（与常炜合作）一文收录在由其本人主编的《陕北民歌研究论集》（2004年），另一篇《陕北民歌词曲音高关系实验报告》收录在《陕北民歌研究论集》（二）中（2007年）。在前一篇中，作者就《脚夫调》、《人人都说咱俩好》以及《揽工歌》三首民歌，通过方言歌词调值、音乐旋律走向以及词曲结合后的基频曲线的对照分析，认为多数陕北民歌的音腔与方言字调之间存在着表层与深层两种关系，前者以音乐旋律或字调升降的自我形态为出发点，突出的是各自的音调趋向，彼此关系并不紧密。一旦词曲结合，彼此就形成了相互制约、相互依存并且对立统一的声调格局。这一认识在他的后一篇文章中进一步拓展，并通过歌词方言诵读、曲调吟哼以及完整歌唱得出的音高曲线予以相互对照，进一步证实了“词曲同在一首歌，‘是一个同步展开的音响整体’，它们互相影响，互相依附，于是原本对立的词曲音高在歌声中达到了和谐一致。”^②这样的结论表明，无论词或曲都不是一成不变的，其音调的各自坚守只能发生在彼此不相联系的情况下，这一点可以通过吟唱旋律与诵读歌词显现出的曲线对照明显反映出来。可一旦相互结合，“曲调影响歌词并使歌词音高依附于曲调，其结果是声调融于曲调中；歌词影响曲调并使曲调依附于歌词，其结果是曲调跟着声调走。”这是把词和曲置于一个相互发生影响的理想水平线上来观察的结果，也就是说，创作中不仅照顾到字词的声调走向，更考虑到曲调的融含性，也即是传统戏曲创腔法则中的“以腔行字”或“依字行腔”。然而，作为民间歌曲，其创作来源不可能如同传统戏曲那般有着行家里手的调配和程式化的诉求，多数情况下，民歌是即兴而为，在不断传唱中逐步润饰而成。民歌的即兴创作（或言“唱作”）偶发性很明显，除了习惯性的句尾押韵，句中词语的组合连接多以生活语言为主，其韵调走向有一定的习惯性和固定性。除了单个的字词发音外，其句子的韵调走向也是判定不同区域方言的重要依据。那么，腔词结合后所呈现出来的腔格曲线趋向于旋律曲调曲线，说明曲调对唱词的影响较大。歌毕竟是唱出来的，“以腔行字”反映了曲调在唱的行为中的决定性作用。但如何理解“以字行腔”呢？是不是说特定的唱词内容就会决定旋律的基本走向？其实不是这样，这种影响不在于旋律的整体结构上，而在于“腔格”或者说“音腔”上，也即一个字在唱出的过程中，从声母到韵母到调值的完整变化过程，是与方言发音紧密地结合

^①以上引言见于会泳《腔词关系研究》一书第18-28页，北京：中央音乐学院出版社，2008年版。

^②刘育林《陕北民歌词曲音高关系实验报告》，载《陕北民歌研究论集》（二），西安：陕西人民出版社，2007年版，第61页。

在一起的，民歌中的“味”即是由这里出。不仅具有“正字”也即“字正腔圆”的作用，而且规避了把字唱倒（调值不对，在方音中可能就变成了另外一种意思）。这里以陕北民歌《泪蛋蛋泡在沙蒿蒿林》为例。

谱例 34:

泪蛋蛋泡在沙蒿蒿林

慢速 自由地 延长
2012年

羊(啦) 肚子 手巾 (哟) 三 道 道
一个 在那 山上 (哟) 一个 在那
瞭(啦) 见 那 村 村 (哟) 瞭不 见 (那)

蓝 (咱们) 见(啦) 面(面) 容 易 (哎呀) 拉 话 话儿 难
沟, (咱们) 拉 不 上(那) 话 话儿 (哎呀) 招一 招(哟) 手。
人, (我) 泪(圪) 蛋 蛋 泡 在 (哎呀) 沙 蒿 蒿 林。

(我) 泪(圪) 蛋 蛋 泡 在 (哎呀) 沙 蒿 蒿 林。

(我) 泪(圪) 蛋 蛋 泡 在 (哎呀) 沙 蒿 蒿 林。

(杜鹃唱 李宝杰采录、记谱)

第一段歌词未与音乐旋律结合前的发音和声调如下:

表 3:

yáng	la	dǔ	ze	shǒu	jīngr	sā	dào	dào	lā
羊	(啦)	肚	子	手	巾儿	三	道	道	蓝
jiē	la	miē	miē	róng	yì	là	huà	huà	nā
见	(啦)	面	面	容	易	拉	话	话	难

注: 陕北方言中大多数地方没有普通话中 an、ian、uan、yan 这样结尾的韵母, 遇此多发展成 ā、iē、uā、yē。

与音乐旋律结合后歌词的调值发生变化后的情况如下:

表 4:

yāng	la	dū	ze	shǒu	jǐngr	sā	dào	dào	lǎ
羊	(啦)	肚	子	手	巾儿	三	道	道	蓝
jiē	la	miē	Miēr	róng	yǐ	lā	huǎ	huǎr	nǎ
见	(啦)	面	面儿	容	易	拉	话	话儿	难

表中用灰底标出的是演唱中唱词在声调上发生了变化的地方, 如“羊”字原为阳平, 因要趋附旋律同音附点的平行进行, 唱成阴平更为恰当, “肚”字原为

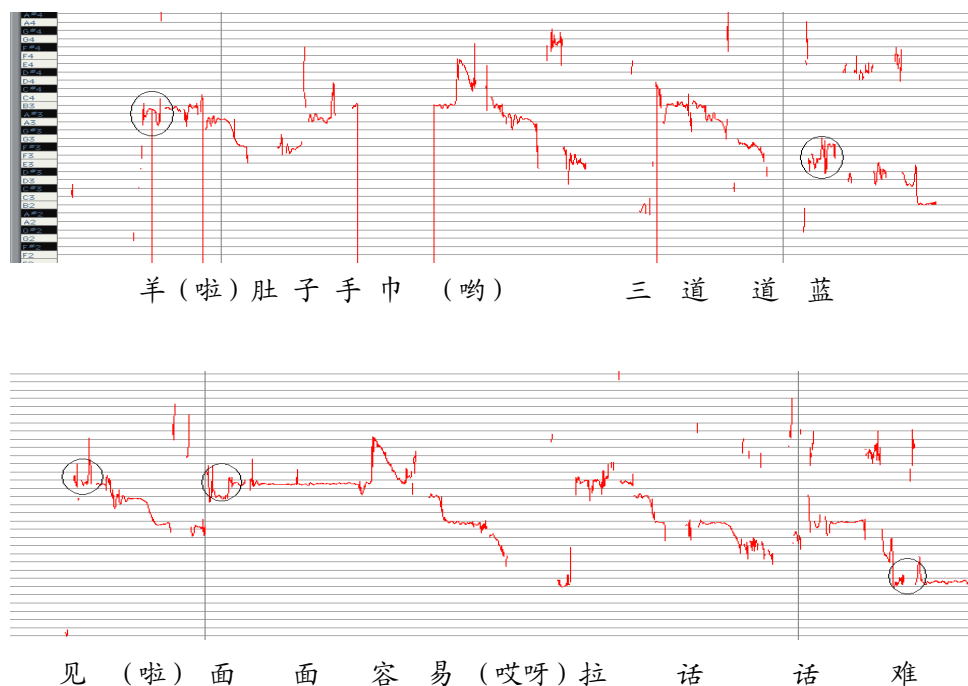
上声，结合到乐句中也随之变成了阴平，以阴平为主干词组成的词句与旋律的同音附点的平行进行就构成了这首歌典型的起句腔格。接下来的带儿化音的“巾”字由阴平转为上声则完全由于旋律音腔走势作用下的结果。后半句的“见（啦）面面”则由主干词的去声走势变为阴平走势，其变化也是因于旋律的同音附点的平行进行左右下的结果。同样的情况还发生在尾句的“拉话话难”几个字上，所不同的是以去声为主干词的声调走势变为以阴平加上声的走势。但从腔格的走势上却可以看出，词组的声调变化对旋律进行的影响，特别是陕北方言惯用的叠词，前句末尾的“三道道蓝”，叠字的运用使得词句在连续发音中有向下跌落的趋势，那么，旋律的下行走势与切分节奏的运用，恰好吻合了词句的要求，同样的情形也发生在后句的结尾处。

谱例 35:



由此看来，词句对声腔的影响，虽不像旋律左右唱词那么似乎带有“强行归入”的特点，但隐性的深层影响还是处处可以见到的。除了腔格上较为明显的表现外，在字调与音腔的结合上也有显示。

图例 2:



上图是使用美国 Antares 公司的 Auto-Tune 声调插件, 捉捕并绘制的陕北青年歌手杜鹏演唱的《泪蛋蛋泡在沙蒿蒿林》的第一段。从大的腔格走势看, 曲线走向基本吻合歌曲旋律的走向, 整体向下趋势明显。但从局部来看, 单个字不稳定的晃动曲线, 反映出字词声调与音腔结合的结果。这就是说, 为了趋同于旋律, 唱字的字调尽管有所调整, 但为了保持应有的字音字义, 原字调实际上存在着一定的保留, 否则, 别人就无法听清你唱的是什么。如“羊”、“蓝”、“见”、“面”、“难”等字, 而这些字中多数又恰好属于缺少韵母“n”的变韵情况, 反映出陕北方言音调在歌唱中的特殊表现。

一首民歌从此地传到彼地很难完全保持原样, 多少都会有所改变。一方面由于口传心授的影响, 而另一方面受地方习惯音调或者方言的浸染, 既造成了民歌流传中的变异, 也成就了地方民歌特色的形成。陕北方言词汇、用词习惯以及方音字调在其民歌中的表现充分地表明了这一点。

二、陕北民歌之歌唱角色差异

民间歌谣及其传唱, 原本是土生土长并传播于乡间田舍的带有群众自发性的民间音乐行为, 随着 20 世纪我国现代民族音乐体系的建构与发展, 逐渐成长为带有典型中国文化艺术特色的音乐表演类型。相当长一段时间, 无论是业界还是社会大众, 对于民歌演唱都以“专业的”和“业余的”进行区分, 表演者的社会身份加上从艺经历成为划分的基本依据。其中, 暗含着接受专业教育和训练的程度, 以及在表现上所显现出的一定水准或风范。但随着音乐专业教育的广泛开展以及人才积淀, 许多接受过专业音乐教育者充盈到社会的各个文化组织层面, 模糊了专业与业余的界限, 这样的划分已很难作为一个衡量标准在社会文化评价中被保留。于是, 2006 年的第十二届央视青歌赛取消了按专业与业余分组比赛的惯例, 并根据歌唱艺术的风格特点, 提出了“原生态”民歌的概念, 并将此单列一组比赛, 得到了评委们的认可。上海音乐学院民族声乐教授方琼认为: “很多乡土歌手本身很有特色, 但他们的唱法和科班训练的不一样, 把两者放在一起很难保持统一的评判标准。现在原生态独立门户, 对乡土歌手来说机会难得。……原生态的音乐长期得不到认可, 导致部分才华横溢的歌手放弃了自身的特色, 这是中国民间音乐的巨大损失。央视此举将扭转这种趋势, 让更多乡土歌手正确认识到自身的价值。”当时的大赛组委会负责人、央视文艺部秦先生说: “随着我国申报非物质文化遗产工作的开展, 各地挖掘出了大量‘原生态’歌曲, 众多的‘原生态’演唱人才也崭露头角, 把‘原生态’单列出来, 对弘扬民族民间音乐将会起到积极的推动作用。……音乐界向民族寻根的潮流顺应了返璞归真的发展趋势, 这也是促成我们把‘原生态’独立出来的重要原因。”^①这个事件就比赛本身来看, 属于艺术表演类型或者表演风格的划分问题, 涉及到对参赛选手艺术水平的衡量是否公平与公正的问题, 而从另外一个角度分析, 则隐含了对传统文化的保护、传承及其价值判断问题。

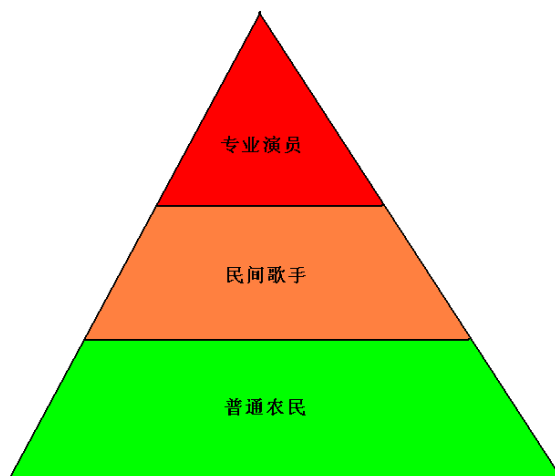
其实, 国人对民间歌谣的重视有着几千年的悠久历史, 远在周代采风制度就

^①武鹏《央视青年歌手大赛首设“原生态”组》, 《新闻晚报·今日娱乐》, 2006 年 2 月 17 日。

已出现，处处留有“輶轩使者”的足迹，不仅《诗经》之“国风”、“小雅”中充斥着大量的民间歌谣，甚至更早的《周易》中也有反映商代民情的谣谚存在，民谣、俚语被官方视为了解民情、稳固统治的信息来源。不仅如此，采风还使“世之君子当不讳之朝，思采风之义，史失而求诸野，闲中一寓目焉，未必不兴发其致君泽民之念也。”^①采风具有了社会监察的作用，观风为的是知民情、解民意，似乎与艺术没有多大关系。一直以来，尽管汉赋、唐诗、宋词、元曲中不乏来自民间文化的影响，但多被视作文人自己的创造，而不去正视民间歌谣的哺育与给养。尽管民歌在中国传统艺术的整体构建中不断地发生着作用，对诸如戏曲、说唱甚至宗教音乐等艺术的形成贡献尤大，但直至 20 世纪五四新文化运动以后，其文化价值、艺术内涵才真正被重视起来。如果说 20 世纪上半叶对民歌的关注主要集中在民俗学研究的层面的话，那么，20 世纪下半叶随着中国现代音乐教育体系的建构与发展，民歌及其演唱即成为中国民族音乐体系中耀眼的一员。半个多世纪以来，从专业教育到人才培养，从音乐创作到舞台表演，走出了一条特色鲜明、成果丰硕并与中国传统文化联系紧密的发展之路。建立在民歌基础之上、融含了传统戏曲声腔理论、吸收了西洋美声演唱技巧而建立起来的专业歌唱风格，近年来被确认为“中国唱法”而固定下来，成为中国民族声乐的主流，占据着文化主体的位置，其成就值得肯定。

然而，民歌的广泛性生存土壤并不在于此。这种主流的民族声乐风格类型，代表的仅仅是专业层面的具有鲜明的舞台化特征的民族声乐的一个部分，而更多的是散见于各地区、各民族中那些与乡村老百姓的生活、传统习俗须臾不可分割的民间歌唱形态，也即众所认同的“原生态”民歌。各种各样的“原生态”民歌虽未居于主流层面，大多数的影响力基本就本地区，但却以其鲜明的艺术特征与个性比肩而立，丰饶、充盈了我国民族声乐艺术之林。由此而反映出的事实是，在民歌的实践演绎层面，就其存在方式而言，整体上呈现出一个多层构架的格局：一是以专业院团职业演员、艺术院校专业教师和学生组成；二是以民间歌手为代表的“原生态”表演者；三是民间广大的自由歌唱者。

表 5：



^①（明）刘若愚《酌中志卷之十七·大内規制纪略》，北京：北京古籍出版社，1994 年版，第 153 页。

这样的区分，主要是基于歌唱者的职业身份背景、与民歌的关系以及演绎民歌的艺术追求等方面。

以陕北民歌来说，居于最底层的、也是歌唱最多的是一般老百姓，如生产劳作中（过去主要是放羊、揽工、赶脚等）、节庆聚会中、家庭举事中、庙会赶集中都能见其踪影。但由于其行为本身就是各类活动的一部分，不是以公开表演为目的，虽唱者众多，但很难留下广泛影响。而根本上，民歌就是老百姓生活的一部分，他们缔造民歌、享用民歌，从不用民歌讨取超出生活之外的其他利益。其次是居于中间的、有着一定影响力的当地“民歌手”，他们多出身自一般普通老百姓，但由于歌唱的天赋，在自由歌唱者中脱颖而出，赢得了一定的社会认可和名誉，逐渐走上了半职业化或职业化的道路。其中能力强、名气大者，或以此为生计，或被专业院团吸纳，走上了职业化的道路；而能力稍弱者，农闲时以此为手段与人结对搭班，外出给人办事凑兴，挣得一定费用，农忙时回家务农，两相兼及、互不耽误。这个组织阶层的人，在陕北不在少数，尤其是近一二十年来随着陕北生活各方面条件的改善，各类民俗活动恢复、勃兴，刺激了民间文化市场的繁荣，使之“民间歌手”有了更大的发展空间。另外，就是居于最高端、同时占据主流文化地位的专业从业者。其中，大部分人有着接受过专业音乐教育的背景，即使是出自陕北当地，也是在年少时就考入专业音乐院校学习，而后走上了职业艺术家的道路。对他们来说，演唱陕北民歌只是众多演绎作品中的一个风格类别。

由于这样的职业背景或者文化生存背景影响，三类民歌歌唱者其实存在着诸多的不同，因此引来了不同的文化价值考量，可从如下几个方面显现：

一是他们各自与民歌的关系存在差异。现代哲学美学研究提出了“主体间性”（intersubjectivity）的认识视角，改变了传统哲学中人与世界的主客分立，“主体间性哲学不再把世界看作实体、客体，而是看作另一个主体，并从主体与主体间的关系来考察存在。主体间性是指在主体与主体的关系中确定存在，存在成为主体之间的交往、对话、体验，从而达到相互之间的理解与和谐。”^①这就是说，对象的存在并非传统意义上的物客体，而是可以与之交往、互动的另一主体，这在艺术构建中体现得尤为明确。诸如歌唱是人类进行情感表达的最原始的、历史最悠久的方式，是一种集思想、情感、意志等交流的符号或信息载体，从不是一个自在之物，而是主体显现的另一种形式。人在使用歌唱手段进行主体反映的时候，由于自身的环境、文化囿限，对于歌唱的认识以及把握是存在差异的。在普通农民、民间歌手、专业演员三类解译者心目中，陕北民歌的分量有所不同。普通农民把这看做生活的一部分，不择场合地点，不懂艺术要求，没有利益、没有荣辱，随口而歌，即兴吟唱，平常到如同吃饭、睡觉，是心情的直接显露。民间歌手虽然也须臾离不开唱民歌，但其艺术造诣获得了社会认可，艺术上有了一定的追求，并且能据此获得一定的社会回报，其表现就变得矜持起来，不再信口而歌，歌唱

^①杨春时《从客体性到主体性到主体间性——西方美学体系的历史演变》，烟台大学学报（哲学社会科学版），2004年第4期。

时既考虑影响又考虑利益，“唱民歌是唱心情”的成分有所弱化，而趋于手段化、演艺化。而对专业演员来说，唱民歌已完全上升到职业的层面，这是一个被中国现代艺术创造框定了的“主体认同”空间，其中既包含有主流的文化交往规则，也有艺术的价值标准要求。歌唱是艺术表达的直接手段，演唱某地方民歌，仅仅是出于风格变换的需要。其中，虽有可能擅长某地区民歌的演艺，但也仅是其整体歌唱能力某一方面的凸显，被视为特色，凭此赢得社会的最大认可度以及利益回报。就民歌本身而言，是仅限于艺术职业的一种需要，而非一般生活的直接体验。

由此，已可看出基于不同的生存、文化背景下的民歌演绎者，彼此与民歌的关系有着多么的不同。显而易见，就其与民歌的亲近程度而言，普通农民最近，民间歌手次之，专业演员最远。这反映出了歌唱者与民歌的亲缘关系，虽不能以此作为判断艺术表达水准的条件，但这种关系会在歌唱中得到不同程度的体现。

二是歌唱中的先天优势有别。歌唱的先天优势指的是以歌唱能力与歌唱表现为能指范围的判断依据，涉及到歌唱语言、歌唱技术、文化体验等方面。民歌演唱中，方言方音的运用非常重要，在风格体现中占有很大成分。对于普通农民和民间歌手，方言方音是其母语，理解和使用上不存在任何障碍，优秀者甚至可表现出同一方言区中次一级方言的微差。民间歌手与普通农民在歌唱语言把握上的不同在于，面对曲调时咬字归韵的技巧把握。普通农民没有接受过这方面的训练，一般也没有这样的要求，所唱基本为自然发音状态，难免不入腔格、不和韵调。而民间歌手就不一样，在适度保留方言方音特征的基础上，尽量适应曲调腔格的变化需要，使之既让人听得清楚，又能吻合旋律的流动，其歌唱中的方言优势很容易被凸显出来。而在这一方面，专业演员是以普通话作为歌唱语言训练基础的，无论其发音还是归韵都建立在普通话的音韵标准上，甚至有些方音严重的学唱者还被视为歌唱中的病垢而被迫努力克服，以此形成专业歌唱的语言规范和要求。这本无可谓厚非，但从另一个层面讲，对于民歌风格的把握，普通话音韵却会形成一定的阻碍。一般歌唱语言中的通行原则，诸如咬字、语音等，要根据不同地方民歌的方音要求做相应调整，尽管如此，但与以方言母语做演唱的情况还是有所区别的。尽管这是建立在不同演唱标准上的不同看法和要求，比如舞台化的歌唱演艺不一定非得使用方言演唱等，但针对民歌风格的真实显现而言，方言问题却是一个无法绕开的事实存在。舞台化演唱，无论你音色有多优美，情感有多充分，可一旦语言上不占优势，总会使得民歌的表现色彩有所下降。

当然，歌唱者的优势是一个综合体现，并不仅仅反映在语言上，也会因其不同的演艺场合需要发生变异。从广泛的适应性来讲，职业演员虽然特色不够鲜明，但因其专业技巧的娴熟掌控、演唱风格的多样化而使其适应范围相对要广泛一些，而不像民间歌手或普通农民只能演唱一类风格的歌曲，甚至多数人只会唱那么几首歌。并且形式单调，不能与他人（比如伴奏、联唱、合唱）很好的合作，突出地反映了音乐基础训练的不足。而在文化的多方面体验上，民间歌手、普通农民多是以乡村文化的直觉见长，感性体验大于理性认识，而专业歌唱演员除了

也重视感性体验外,由于舞台化表演的要求,歌唱中的理性要求从开始训练到舞台实践一直伴随其间,呈现出布莱希特的“间离效果”,其歌唱中的技术支撑和情感控制都要优于民间歌手,这是舞台或者音乐职业艺术化要求的结果。

三是歌唱中艺术价值取向存在分歧。艺术价值是艺术判断中非常重要的一个坐标,但由于创作者、鉴赏者所处的角度不一样,艺术价值的判断会出现偏离,会形成截然不同的结果。尽管如此,艺术价值的一般估量仍然有章可依、有法可循,这就是包含在艺术对象中的历史价值、人文情怀和社会影响,一般多从作品的品质特性、作品的欣赏环境、欣赏者的品质特性三个方面来衡量。

陕北民歌演唱就是陕北民歌作品的呈现方式。普通农民歌唱不属于演艺活动,是民间传统和民间习俗的活态延续,属于乡村生活的一个组成部分。或歌唱在行走的山路上,或歌唱在聚会的酒桌上,或歌唱在其他民俗活动中,无论任何一种形式背景,一般少有人去做歌唱水平评判,而多在乎参与者的热情与态度。每个人即是歌者也是欣赏者,其体验是在不断地回顾和品尝着与生俱来的熟悉生活和乡村温情。毫无疑问,歌唱在乡村社群交际生活中起着一种润滑剂的作用,以唱抒怀,以歌显情,以歌吸纳大家的认同。这是一种无功利的、自由而奔放的心声流露和激情外溢,有时候并不动听,甚或粗野,但显露的却是来自生命本真的直接体验。

民间歌手与专业演员的歌唱与此则不甚相同,在艺术表现上,他们以求得完美为目的;在社会影响上,以求得最大响应为目标。表演性的歌唱多的是社会功利,少的是自我精神自由。但这并非是说,表演性的艺术在价值取向上就显得媚俗。表演艺术也有其真诚的一面,只不过这种真诚被植入了更多的艺术能力和演艺技巧。对接受者而言,要具备一双既能感受到感情存在而又能够感受到艺术形式美的耳朵。这种表与演的双重属性往往造成了审美的间离效果,使人把欣赏的目光更多地停留在形式的表面,而忽略了来自内心深处的情感震颤。当然,这并非是要否认艺术的形式美,而是说在艺术朝向精致化发展的过程中,这是一种必然的结果。但民间歌手与专业演员两者之间还是存有微差,前者尚保留有一定的“原生”本真气息,这是民歌存在的本质特征;而后者更关注表现形式的完美,这是经年累月地在专业化艺术追求中习得的结果,更是舞台艺术化价值取向的要求所使,以至于专业演员在歌唱中更关注声音品质、音乐处理,情感的表现绝不可能以牺牲音乐形式的完美为代价,而是被有分寸地掌控在舞台表现的整体预设中。

四是产生的社会文化影响范围不一。艺术需要交流,没有交流,艺术就不可能发展。民间音乐艺术之所以不同于舞台表演艺术,就在于它所具有的地域原生性(也或自发性)。这种原生性是指艺术对象与其生发地所具有的共生关系,是不以艺术本身为转移,而多方面受制于共生环境左右的地域性文化品质。基于这样的前提,民间艺术的交往和影响多在区域内部进行,并形成与区域内生活风俗相互依存的基本范式,并呈现出一定的稳定性,发展较为缓慢。除非有大的社会变动,比如灾荒、战争、移民或频繁的商贸活动,否则,不会轻易改变而逐渐沿习为乡村社会传统。其影响力很难超出区域范围,而跃升为一般性的、整个社会

所接受的公共性艺术品种。陕北民歌即使有 20 世纪三四十年代所掀起的广泛社会影响,但本质上依然保留着鲜明的地域原生性,虽经过了从非主流到主流的跳跃,但最终还是回归到了原本的陕北区域音乐文化境地中,以其鲜明的风格特色成为区域文化的代表。

舞台表演艺术则不同,其生发是以城市文化环境为基础,其性质是以公共表演为目的。城市的开放性以及多层次需求,使得艺术不可能只兼顾某一方面,而忽略城市文化的整体需要,这就使得艺术必须保持一定的独立性,才可能在开放的城市环境中适应更多受众的要求而凸显其最大价值。另外,城市运转的基础是商业,公共表演艺术必须纳入其中才可能运行与发展。对表演者与领受者来说,文化的交换是在商业的平台上予以实现,利益的最大化不仅刺激了舞台经典化的趋向,也促进了舞台艺术化的多方面要求。而开放的城市环境和便利的交通、信息、传媒支持,更为文化接触提供了有机平台,不仅使艺术的影响力得以更好地扩散,而且易于吸纳外来文化因素,在多样性的前提下,满足不同层次接受群体的需要。因此,以城市公共表演为目的的舞台歌唱艺术,对民歌的演艺虽然只是选择中的一类,但其影响却具有广泛性和普遍性,并且会借着城市的多种传播通道,把影响力向更大的范围扩散。尽管,演艺与接收均离不开地域文化的标签性,但领受中人们更关注的是特色风格带来的异样感和清新感。民间艺术通过舞台表演具有了公共性,并且扩大了影响的范围。陕北民歌在影响上之所以走在了同类区域民歌的前列,除了特定时期特定文化环境的影响外,普遍的、被舞台化的长期推介,不能不说是其获得更大影响范围的重要因素。

通过上述几方面比较,反映出民歌演艺中的价值判断是一个较为复杂的问题,不可以依据某种单一的标准笼统待之。一方面要承认基于不同职业背景或者文化生存背景下的陕北民歌演艺者间的差异存在是一个客观事实,而另一方面要看到这种差异对文化发展带来的错位推进。艺术评价中只有注意到这些,才可能预设出较为合理的依据标准,准确判断民歌的存在方式以及演艺类别,对估量其文化价值起到帮助作用。

近年来,我们一直在讨论“原生态”问题,什么是原生态艺术?确定其原生态的依据是什么?从文化认识中剥离出“原生态”的概念有什么意义?窃以为,没有被现代通行艺术法则、时尚文化观念、都市商业文化机制浸染,保持有一定的乡土文化基因,并与当地社会传统紧密联系,不以舞台表演或商业交换为主要目的,而以反映民间文化习俗为主旨者,皆可视为“原生态”艺术。“原生态”的基本特征是在艺术中保持有地域的原生性质,可以让人从中领略到该地区的独特文化韵致,其艺术构建中的通用原则仅适宜于本地区内部,而不具有超出本地区的广泛适用性。具体到音乐文化上,乡村社会中的传统民俗、宗教信仰、方言乡音就成了框定其是否具有“原生态”特质的基本依据,本章对于陕北音乐文化生成的认识,正是基于这样的起点上。

然而,“原生态”的逻辑起点,毕竟是城市主流文化观察中的一个分类视角,尚不足以显现以鲜活的乡村文化环境为依托而孕育起来的各种各样的艺术表现

事实。对民间文化的认识只有将其还原到民间生活的真实场景中，才可以真切地体验到艺术存在与乡村社会生活相互依存、不可分割的紧密关系。传统民俗折射出的是乡村社会的集体意志，宗教信仰囊括了从过去到现代的精神依靠，而方言乡音干脆就是一种乡村社会的交际密码，依托这三个方面，乡村文化的构建才得以实现并往下代代沿习，呈现出一种特色，表明了一种文化的差异。音乐作为乡村文化最主要的构建者和承载者，其形成中离不开这样的基本依托，并以其特殊的音响方式徐徐展示。陕北民间音乐中的诸类型及其活动建构，明确地反映出了这一点。

第四章 陕北音乐文化的生存张力

一般而言,最能够代表地方特色的是文化。文化不仅显现出不同地方生活的各种差异,并且通过文化的不同形式,将生活中的传统习俗、道德规范、行为准则以及各种各样的喜好一一呈现出来。文化既具有历史的记录意义,也具有现时的表现作用。文化尽管会随着时代和环境的变迁发生变异,但在历史的沉淀中总会将一个地方或者一个区域生活中的精神本质保留并延续,或以习俗的承传恪守,或以艺术的方式呈现,以构成地方生活的特色存在。

乡村社会文化建构中,尽管习俗与艺术往往紧密地捆绑在一起,但习俗重在对生活传统的保留,艺术则侧重对这种生活方式的内在精神体现。民间音乐的表达,不同于建筑、服饰等可直接显现乡村社会的“丰富表情”,而是以特有的音声方式如同方言乡音一般,显露乡村社会的“生动气韵”。但无论哪般,包含在其中的必将是生活在这一方水土中的人的自我生命体验。陕北人的生活是在黄土高天的夹裹中历史地展开着的,生命的繁衍中无不透露着他们对这片土地的眷恋与执着,或用歌声吼出,或用唢呐奏响,或用秧歌扭动,在酸、苦、爱、恨的音乐表现张力中,显现出的是对人生终极价值的宣扬,表现在对生命的尊重、对乡村社会秩序和民间传统的遵从上。

第一节 生存环境——精神原型缔构的前提

现代人谈文化喜欢旁及生态,说明人们已不再孤立地看待文化问题,而更多地关注与文化的相关性,符合文化发生与发展的基本规律,这对于不以纯粹面貌呈现的民间艺术的认识而言尤为重要。民间艺术的发生与成长离不开有机的生态环境和生存空间,文化生态一方面为各种艺术样态的形成提供了温床,另一方面在艺术样式的孕育中,把地方性的文化精神与艺术气质融入其间,形成区域性文化艺术的风格与旨归。

一、文化生态对艺术表现旨归的导引

生态(Eco-)作为一个外来词,在古希腊的词根中就包含家或生存环境的意思。其意义一方面指向生物的存在状态,一方面指向生物与生物间、生物与生存环境间紧密相伴的关系。生态在生物学界是被作为一个整体来看待的,具有严密而复杂的系统性,生物的各方面关联因素既存在生物群落与地理环境的关系,也存在生物因子与非生物因子能量流动与物质循环的关系。生态问题近年来被更多地运用于各个认识层面,既有自然科学领域中对纯生物的认识,也被广泛引入到社会科学领域,用于对非生物的社会文化组织及其各方面的复杂关系进行考察。

文化生态(cultural ecology)概念最早由美国学者朱利安·斯图尔德(Julian Steward)1955年在其代表作《文化变迁的理论》(Theory of Culture Change)

①一书中提出。他从文化的视角看待人的生存适应性,认为“人类登上生态的舞台并非只是扮演另一类有机体,以其生理特征而与其他有机体发生关系。他引入了文化这一超有机的因素,影响整个生命之网,也同时被生命之网所影响。”^②与人而言,世界不仅存在自然生态,也存在文化生态,正是文化生态创造着人之本质。作为一种研究,文化生态学“所追求的是存在于不同的区域之间的特殊文化特质与模式之解释,而非可应用于所有文化——环境之状况的通则。”^③斯图尔德所说的文化特质,实际上可理解为在特定的地理环境、历史传统及其发展进程中形成的文化诸要素之间的相互关联和相互作用下,呈现出的具有明显地域性特征的现实人文状况。^④这种文化特质仅反映区域差异,不表明环境的通则。不仅如此,他还认为文化生态研究具有真正整合的优势,有关人口、居住模式、亲属关系结构、土地占有形式及使用制度、技术等文化因素,通过生态的观念可以整合研究,以避免孤立地考察,为此才可能弄清楚环境诸因素在文化发展中的作用和地位。尽管,斯图尔德在文化生态概念下提出的文化核心(cultural core)认识,把与经济活动紧密的社会、政治、宗教模式之外的其他因素看做次要特质(secondary features),但却进一步认为“这些次要特质使具有相同核心的各文化显出各自的独特性”。^⑤这就说明,作为次要特质的其他因素对于文化独特性的作用与文化核心具有一致性。艺术当然包括在其中,并且以其显性的方式呈现出来。

陕北音乐文化的特殊性同样与生态环境紧密相依。黄土高原特殊的地理位置,尽管有无定河流域孕育出的史前文化,但由于自然条件的不断恶劣化以及处在渭水平原与北方草原之间不稳定的高原过渡地带,物质生产模式交叉摇摆,既受中原农耕文明的影响,也受北方草原牧业文明的牵制,呈现出杂融多变的特征。在物质环境以及历史、政治、军事等多重因素影响下,这里的社会组织结构在历史时期难以巩固,生产方式、生产关系常处在不断变动之中。直到明清,随着边墙军事堡垒的加强,陕北才真正趋于向中原农耕文明的回归,但积习而成的、带有杂糅特征的传统习惯、生产方式依然在陕北乡村生活中多有保留,并且以其民俗的、艺术的方式表现出来。

从自然条件看,干旱是导致黄土高原生态不断恶化的直接原因。土地的沙漠化、植被的大量破坏加剧了陕北高原的干旱程度,并直接威胁到人的生存。明清以来县志中,对于干旱造成的土地广泛歉收、人口大量流失、农村经济凋敝等记录比比皆是,面对干旱、克服干旱、适应干旱或逃离干旱等就成为陕北生活的基本主题。充斥在民俗活动中的“祈雨”行为,比北方其他地方都要来得猛烈和执着。在陕北的各式各庙宇建筑与供奉中,龙王总是占据着显赫的地位,这不仅仅是民间泛神灵信仰的保留,更与陕北干旱少雨的自然环境下人们祈求神灵护佑的普遍心理密切相关。因为,“在理智的经验中没有出路,于是(只有)借着仪式与

① Julian Steward. *Theory of Culture Change*. Illinois University Press, 1955.

② (美)斯图尔德著、张恭启译《文化变迁的理论》,台北:源流出版事业股份有限公司,1989版,第38页。

③ 同②,第45页。

④ 参见管宁《文化生态与现代文化理念之培育》,《教育评论》,2003年第3期。

⑤ 同②,第45页。

信仰逃避到超自然的领域去”，^①不管在神秘的力量左右下，祈雨的愿望是否实现，但至少可以以此获得心灵上的慰藉。

我国上古时就有祈雨的“舞雩”记载，《尔雅·释训》中曰：“舞、号，雩也。”郭璞注：“雩之祭，舞者吁嗟而请雨。”^②许慎《说文解字》曰：“雩，夏祭，乐于赤帝，以祈甘雨也，从雨，于声。”^③说明“雩”字的本意就是祈雨的祭祀活动。而《礼记·月令》中则曰：“仲夏之月，……大雩帝，用盛乐。”郑玄注曰：“雩，吁嗟求雨之祭也。雩帝，谓为坛南郊之帝，雩五精之帝，配以先帝也。自‘鞀鞀’至‘祝敌’皆作曰盛乐，凡他雩用歌舞而已。”^④以雩祭五帝是国家最高的祭祀活动，并且配以自“鞀鞀”至“祝敌”的全套祭祀音乐，而后舞雩（歌呼与舞蹈），以祈求风、云、雷、雨诸神的降临与眷顾。

在古代，祈雨祭祀不仅作为官方行为，纳入国家祭祀礼仪的范畴，^⑤而在民间更是广泛盛行，特别是饱受干旱肆虐的北方广大地区，春夏祈雨几乎是大多数地方必要举行的乡村大祭。陕北榆林地区的横山县正南二十公里处的艾好乡乡壑则塬村的方庄与西庄畔有两处单孔古庙遗址，方庄的古庙所在地理位置被当地人称作高曹沟，原本有高曹两姓人家居住，后高氏迁出，仅曹氏一家留居于此，从周边不远处废弃



图 35：方庄龙王老庙。李宝杰摄于横山县艾好乡乡壑则塬村（2013）。



图 36：五海龙王老爷降雨回宫图。李宝杰摄（2013）。

的多孔旧窑洞看，过去这里还曾有其他人家居住。而小庙就建在沟里更高处的沟壁上，要走过去并不容易，非得从沟顶的阔地处绕行才可下到小庙前。此处小庙由于沟的遮挡较为隐蔽，非当地人很难发现。小庙为单孔窑洞样式，比一般居住的窑洞略小，高约2米多一点，宽约1.5米，窑深近2米。由于年久失修，庙外其他装饰皆已脱落，门的左右两侧仅留有不知何时用石

^①（英）马林诺夫斯基著；李安宅译《巫术科学宗教与神话》，北京：中国民间文艺出版社，1986年版，第75页。

^②（晋）郭璞注、（宋）邢昺疏《尔雅·释训》，北京：北京大学出版社，1999年版，第109页。

^③（东汉）许慎《说文解字》，北京：九州出版社，2001年版，第674页。

^④（汉）郑玄注、（唐）孔颖达疏《礼记正义·月令》，北京：北京大学出版社，1999年版，第501页。

^⑤《周礼·大宗伯》：“以禋祀祀昊天上帝，以实柴祀日、月、星辰，以醴燎祀司中、司命、风师、雨师。”见（汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，北京：北京大学出版社，1999年版，第451页。

块搭建的各一个简易神龛。但所幸的是庙中的壁画基本保持完整，右侧窑壁上绘有《五海龙王老爷降雨出行图》，该图仅保留了上半部分，可分辨出黑、白、青、黄、红五海龙王形象，^①相围绕的卤簿仪仗虽保留为局部，但从旌旗手、执旄者以及清晰可辨的鼓吹乐人形象，能窥见出五海龙王出行降雨时的宏大场面。左侧窑壁上绘有的《五海龙王老爷降雨回宫图》（见上页）相对较为完整，由于龙王降雨成功，回宫途中的华盖伞已经为张开的形式。图右下角绘有武道将军用枷锁



图 37：右侧壁画鼓吹乐人。李宝杰摄（2013）。



图 38：左侧壁画鼓吹乐人。李宝杰摄（2013）。

住的柳树精和冰雹精。整个图下一字排开还绘有 5 组 10 公分左右高的小人形象，有牧羊者、挑夫、地方官员、樵夫等。图的左侧黑龙神仙边上还绘有一手持“风调雨顺、五谷丰登、国泰民安”条幅的官员，寓意五海龙王普降甘露后为民带来的福祉。窑洞洞底正面绘有《五海龙王老爷坐像》，虽毁坏的较为严重，但依稀可辨出黑、白、青、黄、红五海龙王老爷的庄严形象。窑洞

顶部绘有《后天八卦图》（也称“文王八卦图”）。从小庙壁画中出现的官员着顶戴花翎的官服装扮可推测出，该庙至迟应建于清代。左右两侧壁画中的乐人均头戴小红毡帽、穿大襟衣袍，手持鼗鼓、嘴吹唢呐、牛角，一方面反映出龙王出行时卤簿仪仗的高规格，另一方面则显现出横山一带受边蒙文化影响的痕迹。

另外一处西庄畔的小庙就更为简陋，也处于一个沟夹中，但窑面正冲沟口，无有山体遮挡，易遭风雨侵蚀，因而毁坏严重，庙内壁画几乎全部脱落，但从所留绘画痕迹比来看，应与方庄属于同一类型、同一时期的作品。小庙门口遗留有一口古钟，上铸有“道光四年七月金火匠人李冈荣”字样，表明该庙至迟应在道光四年（1825）

以前就已存在。而从窑底顶部墙壁的接缝中也可看出该庙在历史上曾多次修补的痕迹。据引领我们来此的横山塑画艺人李生军介绍，少年时常来此处玩耍，看到过残留的壁画，完全脱落时间应该不会太长。他年轻时曾多次参加庄上的祈雨活动，每年祈雨都要到这个简易的五海龙王老庙烧香敬神。到现在为止，虽然祈雨活动已很少再搞，但还是有人到这里烧香磕头，从老庙中残留的香炉香灰、神仙

^①就连引导我们前来的横山当地有名的塑画艺人李生军都感慨不已，认为此壁画画风细致生动，与今天的横山庙宇绘画风格不同，构图意向明确，颜料鲜艳、持久，疑为清代民间画匠所为。

牌位、卦^①即可看出。老庙的真正衰落应在 2005 年以后，随着与此相距不远的大云山祖师庙香火的逐渐兴盛以及周边各乡六大庙会的恢复成立，方庄、西庄畔两老庙的五海龙王老爷被迎进大云山祖师庙后，几乎就再也无人来此烧香供奉了。

再往南距横山县城四十公里处塔湾镇的付圆则村也有一处古庙遗址，此处古庙也为陕北传统式的拱型窑洞建筑，共有五孔，每孔窑的窑内侧壁上都绘有壁画。其中，东边第三孔窑洞的东壁绘有《菩萨祈雨图》。而第五孔窑洞原本就是以五海老龙的供奉为主，东西两壁都绘有《群仙祈雨图》，壁画下端还绘有一行高 6 至 7 厘米的 10 个小人（象征群仙祈雨对生灵的佑护），还另绘有鸭子、蟾蜍（或青蛙）等动物（鸭子喜水，青蛙具有报雨的功能）。北壁《五海老龙图》虽已残破，但可看出其中绘有五位长髯神仙，分别头戴进贤冠、手持笏板的老龙形象。最传神的是窑洞顶部绘有一支头南尾北、体格硕大，伴有祥云的四爪黑龙。显然，过去这里是村民们祈雨祭祀龙王的圣地。高海平在研究中将付圆则村旧窑洞庙壁画与山西古庙壁画做了题材、绘画风格、绘画材料等方面的比较后，推测这处古窑洞庙遗址大概出自明代的山西画师之手。^②



图 39：四爪黑龙图。转引自高海平文章插图(2006)。

坐落在横山县城芦河西岸

西沙的太龙山黑龙王庙也是一座古代祈雨的老庙，原址在李家圪，历史上多次坍塌重修，后迁址于西沙太龙山，现已修建成三重院落的庙宇。1988 年补立的、由当地贡生李遐岑于清道光二十年五月撰写的《重修黑龙王庙碑记》中云：

尝考河洛之敕，一黑为水，今龙已黑名，是真治水之龙神也，况祷雨辄应，往昔之为灵固已昭不爽哉。自建庙以来，屡加补修，难以枚举。近维风雨飘摇，零落已甚，幸有信士李登榜、郭生明、李白花等不忍坐视坍塌，于是，公认得各捐已资外，复募化四方，随即择日兴工，补塑圣像，翻盖殿宇，重修墙墉，丹彩内壁，以及台基无不整齐坚固。统计需费六十余两，工程告竣。嘱文于余，余本孤陋寡闻，不能润色修饰，谨将神之赫濯、人之勤处尽书，以昭来者云。

邑 贡生 李遐岑撰

道光二十年五月上浣

从碑文内容可知，此庙应在道光二十年前就已存在，是该邑民众每年祭拜龙王、祈雨求收成的地方。不仅如此，光绪十年秋，补用绥德直隶州知州、署怀远县事

^①卦：用柏木制成，长约五至六寸，粗一寸左右，八面棱形，中间略粗，两头稍细，按乾、坎、艮、震、巽、离、坤、兑八卦排列，各面分别写上具体内容。一般龙王庙的卦分别写有：“三日有雨”、“下中平”、“行人早回”、“雷雨三分”、“四官请起”、“口愿未还”、“不合神道”、“上上大吉”。

^②高海平《横山付圆则村旧庙壁画考》，《文博》，2006 年第 5 期。

①、皖南人汪国勋还给该庙敬立了题款有“既沾既足”的横匾一方，迄今悬挂在黑龙王庙主殿门额上，足见该庙在当时的影响。根据采访时，李遐岑的后人介绍说，横山县在过去遭遇旱灾是常事，凡遇旱必祈雨，黑龙王庙不仅是当地祈雨的神殿，也是老百姓日常烧香祈福的场所。近二三十年的几次复修中，除了黑龙王主神外，还迎奉了武略将军、九天圣母、药王、财神等保一方平安与兴旺的各路神仙进殿，增加了该庙的祭祀与超度范围，使之香火更加旺盛。

现在陕北各地的村落中还多保留有龙王庙，虽然祈雨的活动已较少见到，或以龙王庙为背景的庙会在性质上已发生了变异，但禳灾祈福的本质得到了保留与



图 40：绥德县满堂川乡土地岔村农民祈雨现场，史飞摄（2004）。

延伸。查阅相关资料得知，近十余年来在榆林一带，由村民自发举办的祈雨活动仅有两次：一次是 2000 年农历六月十六（7 月 17 日），在榆林东南 30 公里处的余兴庄乡（2011 年撤乡并入古塔镇）铁沟圪村；另一次是 2004 年农历四月初，在绥德县满堂川乡土地岔村。前次活动因有外来学者考察研究，留下了较为完整的文字记录；②而后一次活动除了当地参与祈雨的村民，外来者仅为几个民俗摄影爱好者。他们参与民俗活动的兴趣在拍照上，除了留有一些珍贵的照片外，并未能提供更多的有价值的文字材料。③

比较来看，陕北各地祈雨的情形基本差不多，包括请神问雨、叫雨、取水、还愿等环节。其中，“请神问雨”是第一步，要在庙里打卦问雨，征得龙王同意后才能祈雨。“叫雨”是指抬梯子取圣水的行进过程，最能表现祈雨的活动特点。大队人马往取水处走的时候，鸣锣开道，神楼压阵，雨师叫雨，众人唱和。一路上男人遇着则跟随前往，女人遇着则尽量回避。“取水”则是祈雨队伍到有圣泉的地方跪拜、上香、焚裱求取圣水，以象征和引导着龙王向人间布施甘霖。“还愿”则是祈雨过后村里摆台唱大戏，以谢龙王恩典，以娱万民生活。

2000 年铁沟圪村的这场祈雨活动声势浩大，周边有曹家圪、李官沟、赵家峁、王岗畔、崔家河、马家沟、余兴庄等村加入。正式祈雨之前，与节庆秧歌活

① “怀远”为横山县旧名。

② 有关此次祈雨活动，萧梅曾分别撰有《陕北祈雨仪式考察日志》（载中国艺术研究院《西部人文资源基础数据库》课题组编印《西部人文通讯》第二期，2003 年）和《呼舞吁嗟祈甘霖——西北（陕北）地区祈雨仪式与音乐调查综述》（载曹本冶主编《中国传统民间仪式音乐研究（西北卷）》，昆明：云南人民出版社，2003 年版，第 419-488 页）两篇文章，将此作为个案之一进行了详细的采录与分析研究。另见任大援《渴望甘霖——陕北农民祈雨纪实》一文，载陕西旅游资讯网，<http://www.xtour.cn/2004-12/2004126185705.htm/2004-12-06>。

③ 提供绥德满堂川乡土地岔村祈雨照片的为米脂县文化馆副馆长、陕北民俗摄影家史飞。笔者采访时据他讲：当时只拍了照片，并未做详细的文字记录。有关这次祈雨活动只能依据记忆提供大概情况。

动起事的习惯一样，要公推出村里德高望重的能人为会长，担当此次活动的组织者、指挥者。而后，安排人力布置龙王庙、备好锣鼓家什、扎制神楼（可抬着活动的的神龛）^①等，选定雨司（“喉雨人”或“善雨”）负责问卦、叫雨。其中，负责抬轿的都是精选出来的未婚精壮男，祈雨的时辰通过打卦择定。

铁沟圪村祈雨的“请神”仪式，农历六月十六，在村里的龙王庙开始。该庙由四间坐北朝南的神殿组成，分别供奉着龙王、药王、三官、二郎神。“请神”仪式开始时，先由被抬起的两只神楼在龙王、药王、三官、二郎神诸神殿前一一参拜，待稳定下来后，在雨司的引领下开始参拜、打卦、问雨。而后将龙王的神位安置在神楼里，由锣鼓家什鸣击开道，青壮年抬起神楼居先领头，大队人马浩浩荡荡相随，出庙门、下沟圪，向龙眼沟“管水大王”的窑洞小庙进发。走在神楼旁的雨师脖颈上，一左一右用红布绳拴挂着两只神水瓶。当大队人马来到“管水大王”小庙前，全体下跪参拜，雨师向“管水大王”敬香焚裱，并大声“叫雨”，众人相和，引领大家祈雨，并抬过神楼“参神”。接着，雨司“取雨”（即往神瓶中接引神泉水），全体人员再次下跪祭拜后，由原路返回龙王庙。回到龙王殿前下跪、参神后，雨司先用放在水缸边的柳条蘸取缸中清水，在院中各处甩洒，而后，用谷秆沾取胸前水瓶中的神水洒向空中，意为上苍在普撒甘露，众人欢腾雀跃。最后，会长与一位神婆给龙王敬香焚裱，祈雨者也都参与焚烧黄裱纸后仪式结束。^②

整个祈雨活动历时2小时有余，待休息后还要重复进行，重复的次数越多就越能表明祈雨的虔诚。祈雨结束后的几天，村里还要还愿唱大戏。清末民初时，一些地方曾兴起过演唱传自山西的“赛戏”，如《斩旱魃》（已失传）。现已没有什么讲究，无论打胎唱什么戏都可以，既娱神也娱人，具有赛报还愿的意味。

据采访一些经历过的老人回忆，过去陕北祈雨一般三天为一坛，一次祈雨过程最多时要设三坛。但也不是每次都能祈到雨水，如果三三见九了还没祈到雨，那就是干坛了，龙王爷也会很没面子，神楼抬回村不仅没人迎接，更享受不到到羊献供的庆贺。

铁沟圪村的祈雨之所以具有号召力，与附近一条无人居住的名为“龙眼沟”的山圪沟壑有关，主要得益于沟内的一处小泉眼。据闻，一千多年前就被人发现，曾缓解了当地的旱情，因而被视为神泉。当地村民在泉眼上修建了一孔小窑洞，称作“管水大王”居住地，多少年来，吸引了方圆几十里的村民前来祭拜、祈雨。

在整个祈雨活动中，除了请神问雨的庄重、宁肃外，最引人瞩目的就是“叫雨”所唱的“雨号”（祈雨调）。从《陕北民歌大全》收录的10首陕北各县的祈雨调对比来看，风格上虽存在不小差异，但多呈高起下行的旋律走向及特点，有明显的呼唤意味。但也能看出其中参杂有不少小调音乐的特点，如绥德的《清

^①祈雨用的“神楼”多由椅子或方凳捆绑成小型轿子样，四周和顶端用柳条支扎捆严实，由四位未婚精壮青年肩抬。

^②详情可参阅萧梅《呼舞吁嗟祈甘霖——西北（陕北）地区祈雨仪式与音乐调查综述》一文中“龙眼沟祈雨仪式素描”一节。原载曹本治主编《中国传统民间仪式音乐研究（西北卷）》，昆明：云南人民出版社，2003年版，第437-441页。

风细雨救万民》、佳县的《我愿菩萨早铺云》等。^①而府谷一带现存的祈雨调，还分[烧早香]和[游水]两个曲牌，^②把上香跪祷请神问雨时所唱与抬着神楼取水、游行所唱区别开来。铁沟圪村雨司所唱“雨号”，无论在唱词上还是音乐旋律上都要简单一些。下面是2000年铁沟圪村祈雨时，乔建中、萧梅采集由萧梅记谱的一首祈雨调，从中可见其特点。

谱例 36：^③

雨 号

榆 林
2000年

(采集：乔建中、萧梅 记谱：萧梅)

祈雨活动过去在陕北较为多见，不光在陕北北部的榆林、绥德、佳县、府谷、定边有，地偏南部的安塞、子长等地也能见到，说明在陕北干旱祈雨活动是一个普遍现象。民以食为天，自然环境的好坏决定着人的生存状况。在陕北这片干涸的土地上，如何克服不断袭扰的旱灾困难，是生活在这里的人们不得不面对的最实际的生活问题。尽管，人们通过努力在一定程度上对自然条件有所改变，逐步建立起人与自然的协调关系，但面对较大的自然天象及其破坏力来临时，人的力量总是显得那么渺小和微弱，因此，很久以来人们就学会了顺应自然甚至讨好自然的生存方式，把人的期望和理解付之于自然之中，期望有一种超自然的神力可以左右自然规律，满足人的现实需要。通过人的虔诚与祭拜活动以获得神灵的眷顾。如果应验就是人的诚心感动上苍的结果，如果没有应验则说明哪些地方做的不好或没有做到位，在不断的心理调适中，把美好的愿望与理想不断延续，并固化成一种仪式，凝结生命繁衍的可持续性情结。

现在的陕北祈雨活动中，巫的痕迹已经非常淡化，我们无法知晓作为民间祈雨活动，其中是否存在过上古“舞雩”这种可以通神、跨界的表演行为，但就其活动中不许女子介入、主祭者要选择未婚精童男子来看，自有其传统和讲究。规

^①参见霍向贵主编《陕北民歌大全》（下），西安：陕西人民出版社，2006年版，第924、925页。

^②同①，第926页。

^③“雨号”即“祈雨调”。谱例引自萧梅《呼舞吁嗟祈甘霖——西北（陕北）地区祈雨仪式与音乐调查综述》一文，载曹本冶主编《中国传统民间仪式音乐研究（西北卷）》，昆明：云南人民出版社，2003年版，第469页。

避女性参与或可看做传统陋习中认为女性不洁等因素,但要求未婚童男子则反映出陕北民间信仰中的崇阳、精赤之偏好,强化了乡村社会礼仪中的男性主宰地位,这与上古祈雨活动中含有女巫舞雩媚神^①的意蕴有着较大的不同,折射出华夏民族龙信仰崇阳的一面。

在陕北除了散见各地的祈雨活动外,近年来较有活动规律、影响较大并定期举行的是黑龙潭庙会。黑龙潭位于榆林市榆阳区镇川镇红柳滩村东一山沟里,旧址建于明朝正德年间(1506-1521),因有九龙潭、龙王祠和黑龙王庙而得名,后人又将清朝光绪年间水军将领张耀击倭寇的故事附会其上,认为张耀取胜得之于黑龙老君的暗中相助,后来上书光绪帝,黑龙老



图 41: 黑龙潭庙会。李宝杰摄于榆林市榆阳区镇川镇黑龙潭(2012 年)。

君得到“灵应侯”的敕封,从此黑龙潭名声大振。而从黑龙潭坐落的地理位置以及山涧里长年泉水不断的九孔潭眼来看,这恐怕才真正是其获得民间崇信的最根本原因。早期的黑龙潭是每遭遇旱灾方圆几十里村民祭祀祈雨的场所,后来发展成庙潭兼济的综合性庙会场所,每年农历六月十三举行,持续 3-5 天,主要祭祀仪式是六月十三的迎贡活动。2012 年 7 月 31 日(农历六月十三)黑龙潭庙会的迎贡活动声势浩大,由迎贡队列进场和敬贡仪式两部分组成。其中,迎贡队列包括:(1)炮队、鸣锣、开道 19 人,着红色战服,出发和返回时各鸣炮 32 响,敬贡时鸣炮 64 响;(2)幡旗(主题条幅)8 人;(3)子长百人唢呐队;(4)龙门、龙阵队 31 人(龙门 8 人、刀旗 10 人、帅旗 2 人、龙旗 5 人、虎旗 5 人、举牌 1 人),着红色战服;(5)銮驾队 33 人(武士 30 人、华盖 2 人、举牌 1 人);(6)正殿贡品队 81 人,黑龙潭道士 8 人,举牌 1 人(由黑龙潭道士引领,贡品队分左右两队);(7)龙母宫贡品队 48 人,举牌 1 人;(8)彩旗仪仗 40 人;(9)龙盛殿贡品队 165 人,高粱鼓乐队 10 人,举牌 1 人;(10)洛川整鼓队 40 人,举牌 1 人。综上共计 587 人。从沟口的出发地中学操场到龙王祠前广场不足一公里的路程,五百余人的一大队人马声势浩大地一路鞭炮、一路锣鼓、一路唢呐竟然走了一小时有余。接下来的敬贡仪式包括:(1)鸣 64 响礼炮、叩钟、击鼓、打醋炭、张号,五项同时进行,炮停皆停;(2)敬平安香(道士受香,黑龙潭管委会负责人上香);(3)宣读龙潭文告;(4)敬献吉祥果、贡品(由高粱鼓乐队先引至正殿上贡,然后再引至龙母宫、龙盛殿上贡);(5)銮驾队进殿。整个敬贡仪式隆重而庄严,龙潭文告的主题是福泽苍生、国泰民安,迎贡祭祀的核心是风调

^①国光红的研究中认为上古祈雨祭祀中女巫双手操蛇舞雩含有性暗示,具有媚引风神的意味。见其《关于古代的祈雨——兼释有关的几个古文字》,《四川大学学报》(哲学社会科学版),1994 年第 3 期。

雨顺、天地大德。其活动虽不像村间祈雨中歌谣唱得那么显真直白，却也表示出了天地自然万物与人和谐相处的美好愿景。所不同的是，黑龙潭庙会的祭祀已经具有了更广泛的社会功能和含义，龙王的作用已不只是呼风降雨，而更拓展出禳灾祈福、佑护群生的普遍作用。黑龙潭神水去除干旱的祈雨本质随之淡化，取而代之的是祛病去灾、纳福呈祥，其祭祀无论在范围还是意义上均有了较大程度的拓展。主祭者已不再是民间推举出的有威望的长者，而是融入了道士施法布道，虽不似道教设坛布道打醮，但也含有普遍超度的意味，这与黑龙潭庙会祭祀的总精神趋向一致，既增加了祭祀的庄严性，也平添了更多的社会公信力。

祈雨活动的本质不在音乐，但其仪式运行中，音乐行为却发挥了创设情境和表达普遍心理的重要作用。锣鼓家什在各环节的敲击，无论是鸣锣开道游水，还是配合仪式鼓噪都具有提示与警醒作用。鼓在上古被视作可通天的神器，是人神沟通的载体，祈雨祭祀中击之是上告于天下达于民，传递出的是生命饥渴、苍生凋敝的现实需要。其祈雨敲击中的猛烈，不是节庆中欢腾的表示，而是干涸困苦中的焦灼，被放大的是来自心底的对生命的苦苦挣扎。而司雨声嘶力竭的吼唱，已经全然顾不得旋律的韵味和美妙，在朴实无华的央告辞藻中，一声声的高起低降，呼唤出的是希望黑龙老爷普救万民的焦渴心声。

在陕北，祈雨活动所蕴含着的音乐行为，虽然不能看作艺术的常态表现，但却与文化生态联系最为紧密。陕北黄土高原干涸困苦的自然环境是孕育陕北文化质朴、苍凉特征的物质基础，祈雨抗旱已不仅仅是民众生活、生产行为的表现主题，而且更是这片贫瘠的土地上十分显要的文化生态反映，在物质生产与文化生产中均相凸现，反映了乡村社会生活的现实需求与心理渴望，折射出的是民众心灵深处对这片土地的不弃不离。

如果说祈雨活动所反映的是陕北乡村社会的集体意识的话，那么，脚夫与拦羊汉的生活及其歌声则折射出个体生命体验与该地文化生态环境关系的另一面。历史时期的陕北，男子生产劳动除了种地以外还有两个典型的形态——赶脚与放羊，前者的普遍性与当地自然条件差不适宜于精耕细作，而不得不外出长途贩运谋求生计有关；后者则与受游牧民族影响习于放养牲畜的生产经营有关。这两类生产劳作虽有不同，但都要面对长时期的艰辛与寂寞。赶脚者外走西口，千里遥途两只脚走的是千辛万苦与百无寂寥；拦羊汉为人打工，日复一日年复一年，漫山遍野中与羊为伍，蓝天无语大地沉默，听得见的只是羊儿偶尔的一咩。如何排遣心中的苦闷，吼一声信天游就成了唯一的心灵慰藉，如同歌儿所唱“三月里太阳红又红，为什么赶骡的人儿这样苦闷，不唱山曲不好盛，唱上一个山曲想亲人。”

“三颗颗牛铃两声声响，盐海子驼盐受恹惶。走一回洛川没赚下钱，咱穷人受艰难好可怜。”唱词中的“盛”与“恹惶”在表现特定情境下的特定心情时形声俱佳别有一番滋味，在陕北民歌中出现的频度较高，非常具有地方性特点，同时保留了较多的古汉语意蕴。“盛”的本字应为“晟”（shéng），意为“住下”、“呆着”，引申指生活，这里的“不好盛”可解为“不好受”；而“恹惶”则为“窘迫”、“失落孤单”之意，歌词里指遥远路途上的寂寥无奈。

这样的生存环境与劳作样式,滋养了信天游歌种的那种高亢、任性而毫无拘束的率真气质,既直露实实在在的感受又舒展任意的幻想,以此排遣劳作的苦闷、增添生活的趣味。信天游旋律简单的上下句式,喜欢较大幅度的跳动进行,恰好反映出民歌特征形成与自然环境的关系。自然环境对文化样式、艺术现象所具有的影响力以及对其特征形成的强力支撑是显在的,任谁也无法视而不见。但这只是问题的一个方面,因为“人类意志的不可估量的效力和人的无限创造能力”^①处处可见,人类的生产能力常常反作用于来自自然的控制力,人作为自然的一分子,既有其共相存在的一面,也有其相对独立的一面。人对自然的体验、人与自然的关系,很容易被反映在人所创造的各类文化样式之中,艺术的体现就是典型的一种。作为民间艺术样态之一的陕北信天游,既在多样的生活、生产主题上讴唱着这片土地上的人的心声,又以独特的音乐样态结构贴合自然面貌,其跳宕、高亢、洒脱、自由除了这里的黄土、大川、沟壑能够为之孕育外,更与这片土地上积习而成的生活、生产方式等相关联。关注人与自然、社会、生产劳动等方面的多重联系,能够更好地凸显文化的特征。也就是斯图尔德一再强调的文化生态的整合作用,其中既包含环境左右下劳动方式的调适与转换,也包括对这种生产劳动所持有的态度,加上与民间社会积习而成的其他文化因素诸如制度、信仰、习惯等共相交织在一起,凸出地反映在民俗或艺术生活中。

二、生存空间对艺术创造心理的影响

生存空间(Lebensraum)概念是19世纪末德国地理学家F.拉策尔(Frederich Ratzel, 1844-1904)在其晚年撰写的《政治地理学》一书中研究“国家有机体”问题时提出,他认为“‘国家是地球表面上的特殊的空间组合’。他通过一种恰当的生物学类比,把国家看成是‘附着在地球上的一种有机物’,……‘每一个国家都是人类的一部分,地球的一部分’。他从这一观念中产生了生存空间的概念。”^②拉策尔认为“人类地理学的单元是一种地域的复合体;这个复合体的空间联系,对一个独特的人类集团——不管是村、镇或国家——的机能和组织是必需的。生存空间概念所涉及的是作为一种空间(地理)组织的人类社会与其物质背景之间的关系。”^③英国学者罗伯特·迪金森认为:“生存空间这个名词虽然被纳粹歪曲了,它却是近代地理学所有概念中最独特最富于成果的一个。”并评价这一概念“为地理学家所接受,并在科学的意义上得到发展。从它受到各种各样解释的情况来看,它是有关人类社会生活和需要方面的一个富有成果的概念。”^④(引文着重号为笔者所加)由此推衍来看,“生存空间”是一个可与社会存在普遍联系并在多方面有所反映的概念。国家政治有机体需要生存空间,社会生活需要生存空间,而充斥于其间的不同文化同样有其生长和存在的空间。民间艺术作为乡村社会文化的类型化表征,“与传统的农村社会生活方式具有强烈的一致性,二者不仅是一定物质生产基础上的产物,深受传统自然生态环境的影响和制约,而且民

^① (英) 罗伯特·迪金森著; 葛以德等译《近代地理学创建人》, 北京: 商务印书馆, 1984 年版, 第 85 页。

^② 同①, 第 81-82 页。

^③ 同①, 第 84 页。

^④ 同①, 第 84 页。

间艺术创造与生活方式受一定物质生产方式的影响,并随着物质生产方式的变化而变化。”^①民间艺术的生存空间是由乡村地理环境、生活生产方式、社群关系以及文化传统所营造,它必定受限于乡村生活本身,并由此框定出空间边界。

其中,乡村地理环境可看作是生存空间的基础因素,决定着生活在这里的人们长期为继的生产类型和生活方式。陕北地处特殊地理位置,北方草原与内地关中都视其为区域边缘,长期承受着农耕生产方式与草原牧业生产方式的双重挤压,加上历史时期北方少数民族与中原汉族间长时期在此进行政治军事拉锯,加剧了陕北区域环境的不稳定性。陕北人虽脚踏黄土地、依窑而居,却不善精耕细作,粗放型的农业生产方式中包含有一定的畜牧业成分,在生产、生活中不像以农耕为主的关中产粮区那样具备较强的周期性、稳定性,而留有较大的劳作空闲,助长了劳动的随意性,生活自由度较大。尽管,生产方式的选择,更多地受制于自然条件的约束,如陕北高原干旱缺水,不适宜小麦等高产粮食的耕作生产,而耐寒、耐旱、生长周期较长的粗放型杂科粮种更适于在这里生长,这就导致了生产种植中不得不选择环境适应能力强但产量较低的荞麦或杂科豆类种植。但这并不是全部理由,生产发展中如若受影响于另一类生产方式的牵引,则容易降低原本劳作习惯的持续力,通过融入对其他可持续生产方式的选择,以弥补原生产力的不足,最终形成方式混搭的生产状态或模式。历史时期陕北的农业生产及乡村生活对此有多方面体现,如家庭畜牧在生产劳动中占有一定比重,饮食上喜食牛羊肉和豆类杂粮,冬季着装喜欢光板羊皮袄等,既与南部关中相区别也不同于北部草原,呈现出一种杂糅、混搭的中间状态。在此影响下,整个乡村生活习俗随之应和并发展。

乡村社群关系与文化传统沿袭是其生存空间的发展因素,突出地体现在居住、饮食、结社等方面。在中国乡村社会中,居住方式往往显露出与某一地区自然条件相关的面貌和特征,如北方黄土高原的窑洞、土屋,南方雨林地带的茅屋、角楼等,虽都是就地取材、因地制宜的结果,但长时期积习却可形成一定的传统和文化。挖窑而居是远古人类洞穴生活的延留,但并不是所有地方都有条件保留这一来自远古的传统,唯黄土高原的地质环境才可为其提供可能与保障,使之这一古老的习惯得以往下传承和延续。有研究者认为,陕北人挖窑而居从根本上反映出该地的物质资源一直处于贫乏境地,此说虽不无道理,但从文化传统的遗留来看,资源对居住方式的影响并非是唯一的原因,习惯的传承则可能是另外一种影响至深的心理存在。陕北现在被保留下来的许多财主庄园,虽然也采取几进几出、上下有别的民居院落式建筑布局,但院中房屋却都是清一色的窑洞制式,即使受近代建筑潮流影响或者财力许可,弃窑洞而造房屋,但也要建成拱形的仿窑体。^②实用性上,窑洞建筑的厚顶、厚壁,容易形成恒温,适宜于抵挡陕北大部分地区冬季的寒冷与夏季的干热;居住心理上,习惯于居住窑洞不仅反映出陕北人对传统的依恋,更反映出居者对居室安全、密闭的心理依赖。窑洞一般为拱顶

^①唐家路《生活化的民间艺术》,山东艺术学院学报《齐鲁艺苑》,2006年第4期。

^②如米脂杨家沟马氏庄园、刘家峁村城堡式姜家庄园、高庙山村常氏庄园、绥德白家硷乡东贺家石村党氏庄园等。

壁直的单向纵深形状,仅单面洞口置有门窗,不像房屋建筑多向通透,更符合安全心理的需求。即就是在今天的陕北乡村,居住窑洞仍具有普遍性,折射出传统文化遗留对现实生活的影响。

除此而外,窑洞形成的聚落方式,与房屋建筑构成的村寨也有不同。窑洞往往依沟凭坡挖掘,以崖临畔置院,高低错落,松散相间,各家各户并不在一个平面上。空间布局上的户与户之间保持有一定的间距,相比于内地关中村庄的户户相接、院院相连,其邻里间的相互联系和依赖性甚至摩擦均有所散失,助长了以家庭为单元的独立性、封闭性的增长,弱化了以宗族为依托的社群联系。尽管,明清以来,受关中文化影响,陕北也不乏有大姓宗族涌现,但相比于内地实可谓凤毛麟角。这或许与历史时期陕北的政局不稳、人口密度较低、人口流动频繁有一定关系,但生产方式的混杂、落后,不强调集体耕作,窑居依赖自然的松散格局,较难形成关中那样大的百户村寨。加上宗法制度欠缺,文明程度较低,民间聚众只可能在生生死死、年节嫁娶或者遭遇年饥需向上苍祷告等举大事时才可能成行,一般生活中的四时节气较少有人关注,虽在县志中有所记录,但也多流于文人的笔端,在实际生活中并无多少体现。

饮食方面,陕北人除了牛羊肉还喜食杂粮,尽管喜食杂粮在本质上脱离不开与当地物产的关系,但习惯上却有其自我的选择与偏好。比如陕北人的主食有小米、荞面、豆面和杂面,尤其是豆面和杂面,在陕北都是采用两种以上豆类杂粮掺和而成,有所谓“杂面不杂豆面杂”之说,即就是“杂面不杂”也要两种豆面掺和在一起制作。再比如有一种粥类的“钱钱饭”,由捣扁的状如榆钱的黑豆和小米熬制而成,掺入红薯的为红薯钱钱饭,掺入土豆的为土豆钱钱饭,吃起来既有营养又有口感。陕北人还喜欢吃一种叫做“苦菜”的野菜,三月破土出芽,四月凉拌上桌,不仅在遭遇荒饥时可补充粮食的不足,而且成为陕北人喜食的菜类。这些杂粮作物及野菜,一方面维持了陕北人基本生计的需要,另一方面锻造出陕北人适应恶劣环境、多方吸收物质能量的生存能力。喜食杂粮在本能上激发的是陕北人的味觉敏感度和肠胃消化力,在精神上则培育出陕北人生活体验的耐受性和宽容度。以其基本的生命能量需求为底线,广泛纳取,积极吸收,在满足生命本体物质需要的基础上,为艺术创造心理的养成提供了基因。反映在民俗和艺术上,体现出易于吸收外来文化营养的一面。如民歌中多素材的来源,大唢呐音乐多类曲牌的引入,说唱音乐中“九腔十八调”的音乐形态混融等,无不折射出陕北人音乐文化创造的开放意识和特点。

有关聚众结社,在陕北乡村生活中,是通过诸如节庆闹秧歌、庙会祭祀等大型活动实现的,这在第三章中已有详细论述,这里不再重复。但结合本章立意要强调的是,聚众结社作为一种社群关系建立的方式,反映出生存空间发展中重要的一面,如果说居住、饮食的侧重点尚在反映家庭个体面貌的话,那么,聚众结社则显现出乡村社会的群体特征。窑居的陕北生活方式,虽然助长了以家庭为核心的陕北人的个性发展,但并不等于说陕北人就轻视由社群联系而滋长的群体共性心理。某种程度上,正是由于松散的窑居方式,粗放的农耕劳作,个体的畜牧

经营,以及自由的外出赶脚,反倒加剧了劳作者的孤独体验,在精神缺失,情感不能得到正常补偿的前提下,愈发容易激起对聚众结社的渴望。虽然,节庆闹秧歌、庙会祭祀两种大型活动在聚众的前提和性质上有所不同,人们在其中释放的情感有所区别,但通过结社的方式以激发生命热情、连接乡亲认同、获得邻里族人的尊重却是一致的。尤其是常年漂泊在外的人,更愿意凭借这样的机会获得理解和赞许,以达到对孤独心灵的抚慰与情感上的满足。

陕北人的聚众结社既在乎表面形式,又看重参与者的态度和活动热闹的程度。形式种类多数呈现出实用的功利目的,而不太在乎被纳入者的门类归属是否恰当,如民间信仰中的泛神灵,民俗艺术的多类型等,常常驳杂相处,各展其容,显现出民间文化活动建构上的高度“兼容”性。但其根本离不开生活基础,并与物质生产保持一致性,反映着乡村群体的福利思想和行为范式。徜徉在其中的人们,无论是民俗的沿袭还是艺术的勃发,皆因事而启、缘事而发,艺术创造心理的建立、维护与生活本身紧密相依,较少有超越生活的纯精神、纯理性体验。其艺术样态则以民俗活动需要为基础进行组织和搭构,在表现内容上以生活所见为根本,真切地反映了古人“饥者歌其食,劳者歌其事”的至理认知。

对比来看,陕北音乐文化与各地民间音乐文化有其本质上的一致性,如创造者离不开民间生活习俗和民间生活大环境的养育,创造心理的养成离不开在这片土地上的生活体验,以及对这片土地上生活着的人的理解,在人与土地、人与亲情、人与乡村社会的不断交互中,通过民俗的方式、艺术的方式构筑着个体对自然、对人之生命以及相互关系的理解。正是在此基础上,以自然地理条件、生产方式构成的基本生存空间,以乡村社群关系与传统文化构成的生存空间的发展,不仅培育出陕北人的生命韧性,赋予了他们粗犷、率真、热情的性格,而且将之转化并充盈到个体或群体艺术创造心理的养成中,最终积淀成陕北音乐文化豁达、兼收且富于表现张力的基本品质。

除了本节所谈“生存环境”这一外在的精神原动力外,在精神的内在方面,又如何去理解陕北音乐文化的动力基因呢?这正是下面我们要谈的。

第二节 生命渴求——表现主题形成的动力

美国民俗学者萨姆纳(William Graham Sumner, 1840-1910)在他的民俗研究中认为:“生存斗争不只是个人的事,而是团体的事。每个人都受惠于其他人的经验;因而大家都趋向于被证明为合宜的行为方式,终至大家都采取达到同一目的同一方式;因而活动方式就转化成了风俗,成了集体现象。”^①萨纳姆风俗研究的落脚点是社会生活,而不是社会文化,他直接切入到风俗赖以形成的源头——人的行为方式上予以观察,并就个人行为方式与群体行为方式的结果做了区分,“个人对同一行为方式的不断反复形成习惯,而群体对同一行为方式的反复形成风俗。……活动模式不仅不断反复,而且它们的反复还遵循着严格的程序,

^①(美)萨姆纳《民俗》第1节,载高丙中《民俗文化与民俗生活·附录一》,北京:中国社会科学出版社,1994年版,第174页。

那么,它们就形成了仪式。”^①我国学者高丙中对萨纳姆的民俗认知梳理的清晰而简洁,让我们很容易就可看清楚其民俗认知逻辑的基本过程。但仔细读来,却不难发现,从个体到集体再到受到一定规范约束的集体行为方式的民俗行为显现,似乎停留于外在的描述上,那么,左右其行为方式使之不断发生重复的根本是什么?存不存在内在的精神牵引?实际上,在萨纳姆的研究中已给出解答,他是从对仪式特征的剖析入手的。他特地引入了一个拉丁词语“mores”,高丙中将之译作“范德”,他认为:“范德是包含了关于社会福利的普遍的哲学和伦理内容的民俗,其哲学和伦理思想本来就蕴藏在其中,民俗的发展使它们从暗示变为明确。”^②尽管“仪式是所做的,却不是所想和所感的”,^③但仪式的意义和所蕴含的思想却是存在的,所以,高丙中总结道:“当习惯、风俗和仪式发展成德范的时候,也就是这些基本上处于行为层面的民俗明确地介入精神层面的时候。”^④这就是说,行为方式尽管展现出风俗的整个过程和面貌,但实际上影响风俗、维持风俗的在于隐含在风俗中的群体精神趋向。风俗因期望而存在,风俗因理想而延续,风俗因隐含在其中的情感和观念而受到群体的尊重和坚守。风俗的意义体现在类型化的群体行为过程与其相适应的内涵所共同构筑起的现象整体。

前文说过,陕北音乐文化并非独立而存在的区域事象,其发生、发展与陕北乡村社会生活紧密相依。尤其是民间风俗活动,其建构离不开音乐文化的参与,反之,民间音乐文化的呈现同样离不开以民间风俗活动为依托。陕北音乐文化在本质上是民俗性的而非独立的、纯艺术的。那么,从陕北音乐文化与其紧密联系的民俗活动中,结合萨纳姆民俗研究中所提出的最高行为范式——德范,在陕北传统音乐文化中究竟蕴含着怎样的精神源流以及生命期待?

一、巫之基础:神秘的隐喻与力量

民俗是一种传统,既是生活的传统也是文化的传统,前者以过程的方式展演,后者以事象的方式呈现。作为传统的民俗,必然包含有历史的遗留物,除了能够让我们感受到来自远古的生命气息,激起对先祖的崇敬与怀恋外,还包含有许多今人难以体察甚至无法理解的神秘与隐喻,其中,巫及其巫术就最具代表性。在各民族的早期文化建构中,巫都占有极其重要的位置。尽管,巫早已经成为一个历史名词及概念,但能够保留到今天的许多民俗文化中,仍依稀可辨别出巫的遗迹。比如前一章中在论及陕北秧歌时曾提到有古代大雉的保留,即是巫文化影响下的结果。

中国汉字文化中,巫与舞同源,郭沫若考证甲骨文也认为“巫”和“舞”是一回事。东汉许慎《说文解字》曰:“巫,祝也。女能事无形,以舞降神者也。象人两袂舞形,与工同意。”^⑤说明在远古的时候,巫的行事总是以歌舞的方式进行,换句话说,即通过歌舞可以使巫的行事达到癫狂状态,以取悦和感动神灵,

^①高丙中《民俗文化与民俗生活》,北京:中国社会科学出版社,1994年版,第78页。

^②(美)萨姆纳《民俗》第34节,载高丙中《民俗文化与民俗生活·附录一》,北京:中国社会科学出版社,1994年版,第185页。

^③同②,第67节,第79页。

^④同①,第80页。

^⑤(汉)许慎《说文解字》,北京:九州出版社,2001年版,第271页。

让神灵施之以法，满足众生的请求和愿望。有研究者认为：“巫活动时无论是动作或是语言，都离不开音乐。正如工籍规矩以为巧饰一样，音乐歌舞就是巫的‘规矩’。”^①巫文化在先秦发展到高峰时，祀天神“乃奏黄钟、歌大吕、舞云门”；祭地示“乃奏大簇、歌应钟、舞咸池”；祀四望“乃奏姑洗、歌南吕、舞大磬”；祭山川“奏蕤宾、歌函钟、舞大夏”；享先妣“奏夷则、歌小吕、舞大濩”；享先祖“奏无射、歌夹钟、舞大武。”^②这表明巫祀所用各种音乐歌舞已经有了明确的对应对象，足见音乐歌舞在国家祭祀仪式中非同一般的作用，并沿袭成礼乐的核心。直至后世礼乐尽失，文人士儒仍在津津乐道。

巫在原始社会基本是社会组织如部落、联盟的主宰，传说中的三皇五帝都是天生异禀能通天神的传奇人物，否则不可以领众生定乾坤。在部落统领和治理中，巫行往往是其重要的控制手段，这早已为很多研究者所认同。如夏朝的创立者禹不仅是一位善于治水的英雄，而且也是一位大巫。西汉扬雄在《法言》之《重黎卷第十》中云：“昔者姒氏治水土，而巫步多禹”。晋人李轨注曰：“姒氏，禹也。治水土，涉山川，病足，故行跛也。禹自圣人，是以鬼神、猛兽、蜂蛰、蛇虺莫之螫耳，而俗巫多效禹步。”^③为什么夏禹的病足为后世多仿效，并演化为道教的步罡踏斗？道藏《洞神八帝元变经·禹步致灵第四》说：“禹步者，盖是夏禹所为术，召役神灵之行步。以为万术之根源，玄机之要旨。昔大禹治水，不可预测高深，故设黑矩重望，以程其事。或有伏泉磐石，非眼所及者，必召海若河宗，山神地祇，问以决之。然禹届南海之滨，见鸟禁咒，能令大石翻动。此鸟禁时，常作是步。禹遂模写其行，令之入术。自兹以还，术无不验。因禹制作，故曰禹步。”^④由此，夏禹以其非凡的超能力，“致群神与会稽之山”（《国语·鲁语下》），“致孝于鬼神”（《史记·夏本纪》），以巫的方式统领政权，显现出浩大威力。后世道家将其病足美化为“召役神灵之行步，以为万术之根源”，因此，今人袁珂在其《山海经“盖古之巫书”试探》^⑤一文中，干脆认为夏禹“本身就是巫师”不是没有道理的。

巫在中国早期文化的建构中发挥着重要作用，“文化不仅从属于巫，并完全包含于巫之中……一切文化形式不但带有巫的色彩，而且还借助于巫的发展而发展。”^⑥巫涉及到记载世系、祭祀宗庙、制定礼仪、天文历象、歌舞敬神、弄医疗病等职责，并形成了一个庞大的、居于高层的政治文化集团，甚至左右着国家的命脉，《周礼》中就包含有诸多的涉及到巫行、巫事的官职，如主舞之官（舞师、旄人、龠师诸类）、占卜之官（大卜、龟人诸类）、祝官巫官（大祝、丧祝、男巫、女巫诸类）、驱鬼之官（方相士）等等。春秋以后，巫在政治上的作用逐渐萎缩，

^①李清和《从先秦文献资料看巫与文化的关系》，《中央民族大学学报》，1993年第5期。

^②参见（汉）郑玄注；（唐）贾公彦疏《周礼注疏·春官宗伯下·大司乐》，北京：北京大学出版社，1999年版，第580-583页。

^③汪荣宝撰；陈仲夫点校《法言义疏》（上），北京：中华书局，1987年版，第317页。

^④佚名《洞神八帝元变经·禹步致灵第四》，引自张继禹主编《中华道藏》（第四册），北京：华夏出版社，2004年版，第494页。

^⑤袁珂《山海经“盖古之巫书”试探》，载中国《山海经》学术讨论会编《山海经新探》，成都：四川省社会科学院出版社，1986年版，第231-240页。

^⑥同①。

由早期的部落主宰、政治上层，逐渐被分化、瓦解后，归于祭祀的专属位置上，行卜筮、占梦、医疗、禳灾、祈福之能事。国家层面的巫几近消失，取而代之的是傩仪的盛行，尤其是全民参与的大傩，通过降神娱神、祭祀赛报，举国狂欢中把巫的成分继承了下来，后世再融入迎春祈福，就积淀成了今天大部分民俗活动的精神核心。

现代文明视野下我们很容易把巫看做迷信、愚昧的代名词，而事实上，在远古人类文明的初始期，巫及其巫文化扮演着人类面对自然、认识自然并力图控制自然的中间角色，巫是人类早期文明的缔造者，并且，“巫的产生和发展始终与现实生活的生产、再生产紧密地结合在一起，从生产出发，直接服务于生产。”^①这在世界各地的原始人类的生活遗迹中都有发现，当人类处在蒙昧时代，以温饱为第一要务的时候，生存是最关键的，只有通过生产才可能把生存维持下去，这是人类最基本的需要，所以，早期人类的活动都围绕着生存而进行。捕鱼打猎的基本生产活动中，在古人看来，通过巫的占卜、诅咒可以感动神灵获得更好的效力，以达到捕鱼狩猎的目的。在此，巫就是生产劳动的直接参与者，巫的行为是生产活动的一部分。例如远古的包牺氏做了天下大王，“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜。近取诸身，远取诸物”，目的就是以此而“作八卦以通神明之德，以类万物之情，作结绳而为罔罟，以佃以渔，盖取诸离”。^②

巫的活动不仅维护了生产劳动关系，并且显现出直接的社会性功利目的，“凡以神仕者，掌三辰之法，……以冬至致天神之鬼，以夏至致地示物彪，以禘国之凶荒、民之札丧。”^③无论是冬至日还是夏至日在古人眼里，皆为阴阳交汇的关键时节，通过祭祀天神人鬼、地示物彪获得安身养体、清除疫病，减少年馑中百姓的饥饿与死亡。所以，不仅要举行祭祀大典，还要鼓瑟吹笙、用乐歌舞，以示庆贺。通过协调天神、地示、人鬼与现世的关系，进行祓除灾祸、祈福平安。这比原始时期仅围绕在具体的生产劳动上的巫行活动已有了较大超越，凝结在一起的已是天、地、神、人的多重交织关系，可看作是中国古代历史、哲学乃至自然科学等方面认识的萌芽。

对巫的认识在判别中国文化的起源上是非常重要的的一环，其影响迄今仍在民俗文化延展中有所保留。远古的与巫相伴的歌舞形态，虽多已蜕形转化为民间的节庆娱乐形式，但如若仔细考量其表演过程、细节以及内含的某种象征和寓意，依然能见其远古巫文化的痕迹。这在陕北现存音乐文化中较多见，首推正月里的闹秧歌活动，其内含的巫文化影响至少可从三个方面见出：

一是秧歌习俗的由来。多数人认为，秧歌习俗在根源上虽与南方农人在田间聚众插秧、耘田并以大鼓节歌的生产劳动相关，但发展中却出现诸多变异。陕北秧歌以扭舞为主，包含有唱阳歌，并把古代大傩与鞭牛迎春整合在一起，最终

^①李清和《从先秦文献资料看巫与文化的关系》，《中央民族大学学报》，1993年第5期。

^②参见（魏）王弼注；（唐）孔颖达疏《周易正义·系辞下》，北京：北京大学出版社，1999年版，第298页。

^③（汉）郑玄注；（唐）贾公彦疏《周礼注疏·春官宗伯下·神仕》，北京：北京大学出版社，1999年版，第739-740页。

蜕变成“从歌的基点走向舞的基点”、“迭进而歌，进退行止，皆视队首”^①的队列行舞方式。如果说，秧歌步态上的扭舞来自“所谓‘连袂步于田中，击鼓为节，疾徐前却，颇以为戏’，因推知秧歌扭步当从耘田步伐转成”，^②反映出的是秧歌的初始发生离不开直接的生产劳动体验的话，那么，陕北秧歌活动过程中的“谒庙”、“沿门子”就应该是古代巫祭、傩仪因素的延留，并融合星耀崇拜衍生出“转九曲”、“二十八宿”等带有明确祭祀主题的大场秧歌。其表演方式与基本舞姿虽保持的是插秧耘田秧歌的扭与舞，但活动过程却被转嫁到新年社火上，成为融合多种祭祀活动为一体、具有除旧迎新功能的迎春仪式。

二是秧歌表演的程式与装扮。陕北秧歌在整个运行过程不同于一般之处就在于，首先要行祭祀之礼，即通过“谒庙”过程上香跪拜天地鬼神，以求得诸神庇佑，保证活动的顺利与热闹。其次是挨家逐户的“沿门子”唱阳歌、扭秧歌，要把一年的病疫邪魔都驱除干净。而往后进行，与古代阴阳五行、九曜、二十八星宿等自然崇拜杂糅在一起的“九曲秧歌”、“二十八宿秧歌”等，更是蕴含着对天地日月星辰风雷等诸方神仙的祭拜与崇敬。在榆林佳县白云山一带，还有与道教祭祀舞混融在一起、以超度亡灵为目的的“阴歌”。凡此种种，均可联系到远古巫文化的遗绪上来，尽管其中不乏泛神灵信仰以及道教等其他宗教信仰的参与，但其根源皆在于巫文化在民间的流变与演化。在装扮与表演形式上，陕北秧歌有一个突出的场面，即百人青壮年男子斜跨腰鼓疯狂劲舞，也即民歌中常唱的“挎鼓子的哥哥”形象，舞动时口中随着节奏不时地高喊“嗨嗨”，实际上是与古代大傩中百人傩子，赤帟皂制，执大鼗，口喊“傩傩”击鼓驱疫的傩舞一脉相承的。而秧歌队中的大头娃娃等扮相，则可能是黄金四目的方相氏形象的变异，狮子舞即可看作逐疫的十二神兽的代表。尽管，在陕北秧歌中这些元素是混融在秧歌队列的整体中，而非汉代傩仪的“先倡→后傩→再驱疫”的情节性过程，并从宫廷转移到了民间，但其蕴含的逐疫的功用效果却应该是一致的。在其活动中，古代的仪式性已转化为迎春的民间娱乐活动，但其活动方式以及形象上的古老隐喻却还是被保留在活动的整体中。

三是闹秧歌活动所达到的目的。毫无疑问，秧歌的民俗功能在历史的演化中，已从被灾、祈福扩展到迎春、劝农等多重层面，但人们更看重的是通过闹秧歌所达到的除旧布新、寄希望于未来的精神释放。虽然，陕北秧歌中包含有古代巫文化的痕迹，在运行过程中，人们也乐于遵从一些古老的仪式规则，并可能把这看作仪式严肃性的保证，但实际上，现在已经很少有人还相信除了自然界以外还有一个灵界的存在，巫在其中还能发挥超自然的作用力。之所以保持这些古老的仪式，一方面在于表达参与活动的真情和诚意，一方面可以为活动增加庄严性和隆重性，前者是出于个人心理的自我安慰需要，而后者反映社群集体的凝聚力和号召力，这是大多数民俗行为所共相遵从的。

当然，除了秧歌活动，巫文化的遗留在陕北的其他音乐文化类型中也可找到

^①黄芝岡《从秧歌到地方戏》，上海：中华书局，1951年版，第126、127页

^②同①，第78页。

蛛丝马迹,比如婚礼仪式中的张号驱邪,丧葬活动中出殡前一夜撒路灯仪式上的唢呐鼓吹跟随吹打,庙会活动中的仪式奏乐以及各类娱神演出等,一方面是通过闹出动静驱逐疫邪,另一方面以鼓吹乐娱神悦人。实际上,凡有祭祀存在的,就少不了巫文化的影响,唢呐鼓吹作为直接的参与者,取代了巫舞而成为“巫”文化基本“规矩”的延续。这样的祭祀奏乐在陕北多以唢呐乐班来承担,其核心是乐班中的唢呐与鼓,鼓作为远古神器,虽说在音乐上主要发挥节律作用,但在祭祀的人神交流中,鼓声被视作通灵的媒介,发挥着人神沟通的作用,所以,凡祭祀都离不开鼓的敲击。唢呐自西域传来,虽是随后加入北方民俗行列,并与鼓及其他小件打击乐器构成了鼓吹乐,但因其富于旋律性,在乐班组织中后来者居上,以至发挥着统领作用。这样的乐班组织在祭祀中,在鼓的单调敲击中融入了音乐的丰富性,充分地发挥着娱神亦悦人的作用。

二、情之宣泄:生命的体验与达真

如果说巫的保留可以让我们从民俗中感受到来自远古人类信息的话,那么,情的宣泄所展露的则是现实民俗生活中最鲜活的、最富有生命力的一面。民俗活动的基础是乡村社会生活,其缘情必然涉及到人和物两个方面,包括世情也包括人情,并通过民俗的方式一一展露,彰显乡村社会生活中生命的存在与体验。

乡村民俗生活构建中,世态之情往往反映出的是社会层面,与时代风尚、自然风物多相关联,体现此时此地普遍的生存价值观;而及人之情原发在个人内心,表现个体的喜怒哀乐,反映的是心想事成或者及人而不达欲的理想错位两种不同心理体验。但无论世情还是人情都脱离不开乡村社会所提供的实际情感环境,即受制于自然条件、社会条件以及经济条件下的人与人、人与社群之间的相互关系,表现在民俗事象中,以特定的主题、形式或态度反映出来。

陕北音乐文化中,最能够反映情感存在的是酿之于心唱之于口的民歌。民歌不仅是陕北民俗生活的常态表现,更是陕北人传达生命体验的基本方式和真实记录。《礼记·礼运》所言人之“喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲”七情,在陕北民歌中都有反映。陕北人对七情的极限理解被凝结到一个“酸”字上,唱有表现情爱、性爱的歌调被说成“唱酸曲”,如果歌词过于直白、露骨则用“可酸了”形容。之所以以“酸、甜、苦、辣、咸”的五味之首谓之民歌,反映出陕北人对七情六欲情感张力极限的特殊理解。当然,陕北民歌也不全是言情说爱,也反映陕北乡村生活的其它方方面面,但情和爱陕北民歌的生命主题,并且以表达多情、痴情、怨情、苦情而见长,爱到深处甚至不惜以死相抵,其热烈、直露、真切并充满着生命冲动的表达方式,与陕北黄土地干涸、苍凉、缺少生命迹象的凄凉景象形成了强烈的对比。这个“酸”字并不简单,折射出的不只是爱的欢愉,而更多是在这片荒凉的土地上,人们对生命的执著与坚持。那么,陕北民歌中的情是如何在这片不毛之地上建构起来的?为什么看起来那样缺乏生机的环境却能孕育出如此丰富的生命之情?以下几点值得思考。

一是恶劣的自然环境培养了陕北人对生命的渴望与珍重。一般而言,人类同其他物种一样,生命的孕育需要良好的环境,缺少这样的环境,生命的存在就变

得异常艰难,甚至无以为继。但人与自然物种最大的不同就是具备一定的对自然的改造能力,通过有限的创造变不利为有利,最终达到对环境的适应。陕北由于特殊的地理环境,自古以来天灾人祸齐聚,各种灾难在这片土地上长期地肆意横行,不仅毁坏了生态,也使得人口锐减,从西汉开始,多个朝代中都有通过移民的方式,对陕北进行人口支援,或屯军戍边,或移民垦田,或少数民族内附安置,但改变不了的是陕北日益恶化的生态面貌。稍遇灾害,无论是天灾还是人祸,直接受到威胁的就是人的生命。频繁的生生死死中,强化了陕北人对生命的珍重程度。从前述的陕北音乐文化所介入的民俗活动不难看出,陕北人既看重生也看重死,仿佛只有把生存寄托在生死轮回中,生命才会有更多的希望和意义。

比如陕北的许多庙会活动中都不乏对亡灵的超度、对孤魂野鬼的安抚,表面看是希望逝者在阴间少点遭受磨难尽快转世投胎,但本质上,是对生者的心灵抚慰。其背后深深地隐含着、难以忘却的是民族的苦难史、家族的辛酸史。通过祭奠的方式使逝者随土而安,使生者感怀今生今世,愈发珍惜生命的来之不易。

二是民族间的文化交融以及现实中的婚姻条件,使得陕北人少了些情感理性约束。中国封建文化的核心是“仁、义、礼、智、信”,讲的是“道德伦常”,顺应自然法度,遵从五伦纲常,以满足封建社会家国天下的基本原则。然而,这种为封建集权制而设计的伦理纲常,在过于强调社会理性的同时,却有着较强的违背人性的一面,即所谓“存天理而灭人欲”,所以,魏晋以来不断地受到历代文人士大夫的强烈抨击,并通过各种艺术途径表达对人性的追求。但在民间生活中,封建礼教约束在各地并非一致,文化发达地区表现的较为突出,能够紧密地呼应国家主流意识形态和伦理道德要求,而文化欠发达地区则相对松弛,反而给自然人性的舒张与回归留下了空间。礼教的松动呈现出从文化核心城镇向偏远乡村不断放大的趋势,尤其是历史上与少数民族接壤的地区,在社会道德风尚以及传统的人情世故方面,封建礼教束缚弱化,少数民族生活习气融入,呈现出一种文化交叉的生活状态,使之具备了冲破封建礼教走向人性自由和开放的一面。尤其是表现在男欢女爱上,无论在什么样的前提下,其直露胸臆、播撒真情的心性习惯和奔放尺度往往令人喷舌。陕北人在歌中既表达正常的爱情,也反映畸恋异情,尤其这后一种不为常人所理解,多渗透着怨与苦的情态,往往在民歌小调中出现。如《芦草烧火锅杠气》中唱到:“支起来柴火坐下锅,拿起个狠心撂下我。干柴煨着嘶溜个窜,小妹子年轻活人宽。芦草烧火锅杠个气,路过门门儿交伙计。”^①年纪轻轻就在家里守活寡,正常的情感无以释放,全因为男主人公远走他乡外出赶脚讨生计,苦闷至极才生出怨情甚至孽恋。

当然,更多的情况是与陕北经济条件落后下的畸形婚恋关系分不开,有研究表明,明清时期,陕北的婚姻缔结在正常的范围以外,多存有买卖婚、童养媳、站年汉^②、入赘婚、招养夫婚、转房婚等,^③这些类型的婚姻缔结存在着买卖关系,

^①霍向贵主编《陕北民歌大全》,西安:陕西人民出版社,2006年版,第182页。杠气:往外冒气。交伙计:私交情人。

^②属于服役婚,指男子到女家以服劳役的形式支付娶妻的聘礼,对女家失去劳动力予以补偿,少则七八年,多则十余年,到时间才能把妻子领回自己家,但不卖姓,年满回复本族。

是迫于生计条件和经济压力而不得已为之的选择,因此,在个人情感上基础多较薄弱,甚至没有情感可言,仅仅维持一种婚姻的表面形式,为移情别恋埋下了种子,容易萌发婚外情事,以弥补婚内情感的不足。因此,有歌者发自内心地唱道“红豆角角两盘盘,交朋友不交老汉汉。……年轻人看着年轻人好,长胡子老汉毬势了”,^②不惜以谩骂的口吻蔑视情感的不对等,而渴望与之匹配的情感能够出现。

除了热衷于“搭伙计”、“串门子”这类婚外情以外,历史上的陕北还有所谓的“女淫妇贞”之说,即婚前情感自由奔放,婚后忠贞专一,实际上反映出北方游牧民族较自由的婚俗习气对陕北的影响。但并非没有破戒,对包办婚姻不满意,就渴望婚外情的出现,甚至诅咒自己不满意的婚姻,这在歌中常可见到,如“大红缎被子咱二人盖,叫我那死逮让他盖口袋。”^③“对面沟里拔黄蒿,我男人倒叫狼吃了。先吃上身子上吃上脑,倒把我老奶奶害除了。黑了吃来半夜里埋,投明我做一双坐轿鞋。”^④之所以如此的疯狂变态,全因了对包办婚姻不满意而长期遭受情感压抑的结果,因而对新的感情的渴望就显得格外强烈,不惜以恶毒的诅咒获得心理上的解脱。

三是窑居的封闭环境容易使得陕北的少男少女走向早熟。陕北人习惯于窑洞居住,其就寝特点是一家人不分男女老幼,统统挤睡在一个大炕上。甚至有些贫穷人家,娶回了媳妇也不得不与公婆同睡一炕。这就使得家中成年人的性事活动无法正常规避,甚至在未成年孩子的眼皮下进行,使少男少女在懵懂的情境中较早地接受了性事启蒙。其结果一方面是多早婚,不愿留女在家,怕出意外和闪失;另一方面容易滥情滥性,不把感情看的重要而以满足个人生理欲望为目的,助长了搭伙计、串门子的社会风气。民间有言,历史时期陕北北部一些地方,甚至不以偷人妇为耻反在众人面前津津乐道,社会风气之废弛可见一斑。但从另外一个方面看,反映出陕北北部一些地区,在男女关系问题上的开放程度。因此,就出现了纯以描写猥亵的性事活动为主题的山歌小调,甚至违背正常伦理道德表现的如公公与媳妇间的畸形恋情内容也被唱进了歌调中。这已不是正常的情感抒发,而是低级、变态且以炫耀个人私欲满足为目的的淫词滥调,是不能作为民俗常态来看待的。

四是劳动的艰辛与恹惶孕育了陕北人的多情与自恋。一般而言,情感的萌发多与角色站位有关,如待在闺中易萌生相思之苦,客居他乡易抒发惦念之情。特定的情感前提下,相恋者的分离、远距,不仅不会成为淡忘与产生隔膜的原因,反而容易催化情愫的滋生。陕北民歌唱出的情感,要么是居家的期盼,要么是路途的惦念,要么是劳作中的梦想,要么是痴心的单思孤恋……往往是在不可与及的情态中,以想象的方式,把心中多情的种子一股脑儿地尽情播撒。尽管情感的萌生多存在幻想性,与实际情况距离较大,但越是不可与及就越容易增加反弹的

^①参见秦燕《清末民初的陕北社会》第三章有关论述。西安:陕西人民出版社,2000年版。

^②引自党音之等编《陕北民歌500首》,西安:陕西人民出版社,1993年版,第63页。

^③同②,第13页。

^④同②,第158页。“奶奶”为自称,陕北方音读“nuě nuě”。

强度，在美好的情景预设中，以满足情感舒张的需要。劳动的艰辛与恹惶无疑是情感萌生的本源之一，长时期单调的重复性劳作，往往需要幻想来补偿，面对贫瘠而乏味的生活，最有效的生命动力莫过于对情事的想象。特别是处在生命旺盛期的饮食男女，原始的生命勃发不由地就使人滋生出情感的假想。在走西口的途中，在揽工劳作中，在漫山的牧羊中，甚至在黄河边的拉纤中……处处泛起，阵阵涌动。这是生命的本能反映，更是生存的基本动力，播撒在陕北荒芜而缺少生机的黄土地上，就显得异常的生动而珍贵。

总之，陕北的土地虽然是贫瘠的，但生活在这片干涸的土地上的人却是充满着生命激情的。恶劣的自然环境、贫穷的生活条件，历史上的多灾多难，血缘和文化上的碰撞交叉，给陕北人的心底埋下的是激情澎湃的种子。就像流经陕北的黄河水，一旦遭遇峡口，其宽阔平静的水流，霎时就会变得喷薄汹涌而难以抵挡。他们常常以无畏的追求，不惧现实艰辛甚至道德唾弃，把真情实意看得高出一切，追求苦涩中的甘美，这或许才是陕北民歌唱出的真正的“酸”。

三、礼之遵从：秩序的要求与维护

20世纪初，在榆林辖属的三边（定边、靖边、安边）地区发生了著名的“三边教案”，^①该事件虽为地区性冲突，但因涉及到国外宗教势力、义和团运动以及当地信众、普通老百姓的多方冲突，引起了清廷以及光绪帝的高度关注，在朝廷甚至形成了主战与主和两派的廷争。翰林院学士王培棻作为光绪帝的特使，曾赴三边巡查，回京后向皇帝上折禀奏，主张割地为天主教使用，从而引起光绪帝反感，遭主战派弹劾后，被贬到靖边为县令。在其上奏的折子里曾引用过一首《七笔勾》，后世普遍认为是其自己所做，但另有研究认为是比王氏更早任职于延绥榆道兵备道（光绪26年，公元1900年）的湖北郧阳人黄泽厚所做。黄曾因政见问题，触怒了光绪帝，被革去官职，贬在今横山县石湾镇为民。由于黄在石湾期间，为民谋利，引进南方桑蚕技术，兴修水利，种树种草，其事迹以及他的革职原因和所做《七笔勾》在当地广为流传。《七笔勾》在辞体格律上仿照了明代高僧莲池大师的《七笔勾》，内容如下：

万里遨游，百日山河无尽头，山秃穷而陡，水恶虎狼吼，四月柳絮稠，
山花无锦绣，狂风阵起哪辨昏与昼，因此上把万紫千红一笔勾。

窑洞茅屋，省去砖木措上土，夏日晒难透，阴雨更肯漏，土块砌墙头，
油灯壁上流，掩藏臭气马屎与牛溲，因此上把雕梁画栋一笔勾。

没面皮裘，四季常穿不肯丢，沙葛不需求，褐衫耐久留，裤腿宽而厚，
破烂亦将就，毡片遮体被褥全没有，因此上把绫罗绸缎一笔勾。

客到久留，奶子熬茶敬一瓯，面饼葱汤醋，锅盔蒜盐韭，牛蹄与羊首，
连毛吞入口，风卷残云吃尽方撒手，因此上把山珍海味一笔勾。

堪叹儒流，一领蓝衫便罢休，才入了黉门，文章便丢手，匾额挂门楼，
不向长安走，飘风浪荡荣华坐享够，因此上把金榜题名一笔勾。

^①因天主教传播引起的区域性冲突。详情请参见韩敏、邵宏谟《三边教案——1901至1946年陕西三边人民收回教会侵占领土的斗争》一文，载《陕西师范大学学报》（哲学社会科学版），1986年第1期。

可笑女流，鬓发蓬松灰满头，腥膻乎乎口，面皮赛铁锈，黑漆钢叉手，
驴蹄宽而厚，云雨巫山哪辨秋波流，因此上把粉黛佳人一笔勾。

塞外荒丘，土鞑回番族类稠，形容如猪狗，性心似马牛，嘻嘻推个球，
哈哈拍会手，圣人传道此处偏遗漏，因此上把礼义廉耻一笔勾。^①

这首《七笔勾》以极尽讽刺、调侃和夸张的口吻，描摹了陕北北部贫穷、落后不发达的境况。先不说辞赋反映出的情况与当时该地区的生活状况有多少吻合，作者信手捏来的词句到底有多少夸张的成分存在，但满篇里露出的鄙夷和不屑，却很容易让人看出作者写作时的别样用心。如果说辞文前面通过山秃水恶、窑洞茅屋、没面皮裘、奶子熬茶、腥膻乎手等，白描出的是当时陕北人实际生活的一些方面，尚有一定的现实依据的话，那么，最后一句中的“圣人传道此处偏遗漏”，则直接就把陕北归入了生野蛮莽的不开化境地，与传统的礼义廉耻完全不相干系。清代的陕北果真是这样的吗？我们不妨来对照一下一些地方县志中的记载：

《乾隆绥德州直隶州志·风俗》引《隋书·地理志》言当地民风：“人性躁劲，风气果决，尚淳质，好俭约，丧祭婚姻率近于礼。”^②绥德作为乾隆时陕北的经济文化中心，其直隶州的身份反映出的民风具有一定的代表性。“率近于礼”虽然尚未完全达到封建士大夫的要求标准，但作为长期以来与边蒙相交，受北方游牧民族生活习俗影响较大的文化交叉地区，这或许已是难能可贵的了。

《乾隆府谷县志》则载曰：“地接边荒多尚武，节延安等郡。性多木强，此地殆兼之。……人性玩悍，不循礼法，轻生重死，侮性亡义。……壤广人稀，妇女皆事耕作，不习纺织，向亦不谙商贾。”^③更靠近北部的府谷县其“地接边荒”的特殊地理位置，自然不能象绥德州府那样有着相对良好的文化环境，因而，在民风上就显得彪悍木强，其“轻生重死，侮性亡义”倒也符合其战地边缘的生存取向。而到了道光年间，与其紧邻的同属“地接边荒”、“密迩边陲”的神木县，民人虽也尚武逞勇、喜习射猎，但已经“服田力穡固其本业也，文武士大夫颇尚气节。军民闲有佞佛谈，仙者也不为左道之惑。”^④已见其社会风气已有了新的变化。

《道光榆林府志·风俗志》之“榆林县”条引康熙时的《延绥镇志》云当地民风：“不事耕织，华而不实，兵民参半，以饷为命。稍稍水旱，辄肆攘窃。……今民气安静，勤农务，崇节俭，习骑射，尚忠勇，士敦学业，文风渐兴，民安贫苦，耻为盗贼，惟妇好华服，不事纺织，乃其敝俗。”^⑤谭吉璠纂修的《延绥镇志》完成于清康熙十二年（1674年），李熙龄的《道光榆林府志》完成于道光二十一年（1841年），其间相差有167年，此时的榆林早已成为陕西北部的军政中心，

^①参见李德忠《三边新旧〈七笔勾〉》，《光明日报》2005年5月9日B3版；武有平《两篇〈七笔勾〉》，新浪博客，http://blog.sina.com.cn/s/blog_5cd62a180100m65w.html。

^②（清）吴忠浩修、李继峤纂《乾隆绥德直隶州志·风俗》，《中国地方志集成》，乾隆四十九年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第182页。

^③（清）郑居中、麟书纂修《乾隆府谷县志·风俗》，《中国方志丛书》，乾隆四十八年刊本，台北：成文出版社有限公司，民国五十八年，第135页。

^④（清）李熙龄纂修《道光榆林府志·风俗志》，《中国地方志集成》，道光二十一年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第356页。

^⑤同④。

其民风已从早先的“稍稍水旱，辄肆攘窃”走上了“士敦学业，文风渐兴，民安贫苦，耻为盗贼”的可喜转变，反映出封建礼教在此发展所产生的影响。

再往西看，《嘉庆定边县志》引宋《通志》云：“人勤稼穡，俗尚鬼神，不事奢靡，颇习法程。”地处三边之一的定边县志中，在宋时已具备“不事奢靡，颇习法程”着实让人有些意外。而志中又引《图经》^①曰：“修习战备，高尚气力，以射猎为先，名将多出。”从中可窥见出，清代的定边一带，与榆林北部有着较为一致的社会风尚，崇武鄙文，尚勇果敢，这与其密迩边陲的特殊地理位置紧密关联，并非《七笔勾》中“礼义廉耻一笔勾”，而有其特殊的、适用于地域社情的崇尚和要求。

到了20世纪，民国人所修县志中，反映出的社会风尚环境就有了更大进步。如《民国横山县志·风俗志》云：“县民读书知礼者索寡，然性质淳厚，颇知敬老尊长，尤重宗族观念，士庶家设祖先神主，而谱牒宗祠向无。创置同宗者，往往因田产承祧启衅后，辄听长老调处、恬服、无辞。外人以斗殴凌虐者，则集众争闹，立雪其耻。俗好迷信鬼神，家人患病，动延巫跳神，境内寺庙林立。民人对于公益救济事宜恒吝惜不解，独于修葺庙宇、迎佛赛会反踊跃争先，抑亦风教之急，宜矫正者也。”^②作为封建制度赖以维系的民间社会中的宗族观念的兴起，实际上是一种进步，它强调见义忘利的重义思想，是儒家仁学的延伸，反映出封建社会建构中注重群体道德要求的思想认知。因此，在横山“尤重宗族观念”已经是个了不起的进步，尽管“谱牒宗祠向无”，但“士庶家设祖先神主”说明宗族意识已经建立，并且在社会习俗中发生着潜移默化的作用。

而《民国米脂县志·风俗志》云：“县境属秦邻晋，民性质鲁，士习敦庞，黜粉华，崇俭朴，鲜服贾，勤农务。冠婚丧祭颇近于礼，岁时伏腊亦有其仪。瘠土之民多尚义，其信然欤。”^③尤其这“冠婚丧祭颇近于礼，岁时伏腊亦有其仪”已非一般的文人虚夸，实乃礼教基础的显现，由此才可能“民多尚义，其信然欤”。

以上例举的部分县志中对当地社会风尚的描述文字，在时间跨度上最早的引自《随书·地理志》，最近的是民国时期修志者所留，尽管个别载有“人性玩悍，不循礼法，轻生重死，侮性亡义”的评价总结，但更多地反映出的是“丧祭婚姻率近于礼”、“文武士大夫颇尚气节”、“不事奢靡，颇习法程”、“民性质鲁，士习敦庞”等逐渐趋向于社会法理建构的现实性描述。其中，虽不乏古代旧式文人在修志时受儒教思想影响，包含有一定的避讳或粉饰太平的心理因素，所论言辞存在有一定的美化倾向，但纂修者毕竟都在当地为官一任，是在具有了相当的生活体验后才做出的论断的。况且，在古代修史纂志并非随便什么人都可以为之，担当者必定将其看做一件非常严肃而又需要花大力气才可能胜任的事情来做，所以，在总论当地民风、社情时，虽寥寥数语却要达到以点概全，不可能随便轻言

^①《图经》版本出处不详。

^②刘济南、张斗山修；曹子正纂；曹思聪续纂《民国横山县志》，《中国方志丛书》，民国十八年石印本，台北：成文出版社有限公司，民国五十八年，第401页。

^③严建章、高仲谦、高照初修纂《民国米脂县志·风俗志》，《中国地方志集成》，民国三十二年铅印本印制，南京：凤凰出版社，2007年版，第116页。

妄语，因此，其言其论是具有一定的可靠性的，而非黄泽厚、王培棻在别样心境或出于其他目的时写下的诗词章赋，相比而言，地方志应更具有真实性和可靠性，《七笔勾》中的“圣人传道此处偏遗漏”就显得武断、偏颇，并不贴合当地的实情，是旧时文人为表现某种心理情绪所做出的虚妄夸耀之词。

既然如此，我们不妨就其“丧祭婚姻率近于礼”做些具体论证。在前几章中，我们曾不止一次地说过，陕北人既重视生也重视死。一个地方的民俗文化建构中，如果生与死被看做核心的话，那就不应该缺少礼数。因为，在中国传统文化的礼仪组成中，五礼之“吉礼”、“凶礼”和“嘉礼”，在民间会直接被老百姓看做祭祀、丧礼和婚礼，而只有这些礼仪和老百姓的生活息息相关。祭祀神灵是要打通人神之间的关系，求得诸神的宽宥、保护；祭奠亡灵一方面是为逝者铺宽灵界之路，一方面为生者求得失去亲人的安慰；而婚礼则是人生繁衍的起始点，男女共筑起一个家就等于撑起一片天，生命才可以一步步往下延续。祭祀、丧葬、婚仪表面看是互不相干的三件礼仪大事，但在人生轮回的观念理路中却有着本质上的相通性，它把往生与来世、前世与现世紧密地搭构起来，呈现出的不仅仅是宗教因果报应的预言，实际上是封建传统社会理法的基本诉求。

就婚礼而言，在第三章中已经说到，陕北人的婚礼及其习俗迄今仍保留有较多的传统遗绪，多合古代礼制，一般论婚的过程，如择亲、提亲、订亲、商话、嫁娶、婚礼迄今仍在民间保留，并集中在择亲、订亲、嫁娶、婚礼几个主要环节。无论是历史上相对开化的陕北南部地区，还是较为落后的北部地区，面对婚礼都有着整套由古代沿袭而来的固定模式，仅是在某些细节上有所差异。即就是近代以来，受到婚姻经济的影响，买卖婚制占据了论婚的大部分环节，但在各环节相连中秉承的传统理法却是一样也不得少，表面看，婚姻所构建的人际关系少了些纯朴多了些铜臭，但其寄希望于新人新气象的美好愿望的根本却是依然存在的。对此，我们无法苛求也无须评判，因为婚姻关系的缔结本就包含着诸多的社会因素，它与爱情分属于两个不同的层面，必定要受到社会风尚、社会习气的影响，陕北婚俗顺应时代的变迁发生变化在所难免。婚姻缔结过程的细致与繁琐，从一个侧面集中地反映出历史时期的陕北对传统礼制的继承与遵从。

同婚俗一样，陕北的丧俗也基本保持了古制，一般都要经过初丧、报丧、入殓、出柩、祭奠等基本程序。清光绪《绥德州直隶州志·风俗》记曰：“丧礼，初终衣冠既具即备物入殓盖棺，而后三日成服殡于中堂，每朝夕献常食，男女奔丧入泣，出报丧讣文亲友来吊。……有延僧诵经做斋者曰‘放施舍’，凡七七百日皆临丧。”^①三日成服，七七为祭，还要延僧超度，完全遵循旧制。即使靠近边荒的神木县在丧礼上也是不含糊，清道光《神木县志·风俗》云：“视含殓后分送亲族孝布，贴讣纸于门，三日成服，设灵开吊。有力者延僧道在灵前做佛事，必赴城隍庙招亡谓之‘迎魂’，次日午间，僧道出街谓之‘扬幡’，晚间，赴庙疏诵宗祖名讳谓之‘召请家中先’，设六簋请随行亲友宴饮谓之‘鹿鸣菜’，继备大

^①（清）孔繁朴修、高继岳纂《光绪绥德直隶州志·风俗》，《中国方志丛书》，据光绪三十一年刊本影印，台北：成文出版社有限公司，民国五十九年，第334页。

馍素菜请送吊礼家之男女分棚会食谓之‘吃斋’，数日之间所费动以千百计。贫家则无此，葬经三日，举家赴坟哭祭谓之‘复三’。其服制必足三年而始释。”^①当然，志中也说如此排场，非得有钱人家才可做得起，贫穷老百姓也只能因陋就简匆匆了事，但起码反映出古之丧葬礼俗在当地的保留与沿袭，并不因为密迹边陲而遭废弛。丧葬中追求奢华，修志者其实并非认同，“丧事做经斋、做鼓乐、宴宾客皆为古礼所不取，后世不但踵事增华以为观美，抑且变本加厉而遗亲以罪过之名焉。夫丧葬大事为子者原不可以天下之财殒其亲，然用之衣冠则可，用之于宴乐是遇忧而乐不可也。习俗之张大其事，亦图外观有耀，非真有孝亲之心。”^②尽管是遵从旧礼，但做得过了，实际上是“图外观有耀，非真有孝亲之心”，“遗亲以罪过之名焉”，古人同样不赞同而持批评意见。

但并非所有地方都循古礼，清光绪《靖边县志稿·风俗志》记曰：“丧葬不做佛事，富家用松柏木，贫者用杨柳板，有棺无槨，服称号步，不用麻衣，……不修神主。自初歿至四十九，每七日必焚楮哀祭。坟不择地各就左近荒山葬之，尚少葬师风水之说惑乱人心，惟不修围墙，不树碑碣，蔓草宿烟，转瞬即不知为谁何。卜葬定期亲朋会葬者以钱等差代牲酒为祭献、祭幛，挽歌之类士绅家亦绝少。贫友无钱空书礼钱若干，俟他日渠有婚丧等事，此人亦空书偿之，迭相乘除不相怪也。”表面看，靖边在丧礼上似乎要从俭得多，但若联系前后文仔细揣度，从俭的最主要因素恐怕还是贫穷所致，否则，也就用不着“七日必焚楮哀祭”，还要延续到七七祭日，而“空书礼钱”也就更没有意思了，说明，从俭也是不得已而为之的事情，本质上的丧俗服礼应该与它地别无特殊的差别。

仅从上述婚礼、丧礼两个方面已能比照出，陕北在历史时期尽管受制于两种文化的牵引，但在其民俗生活中对封建礼教的承袭还是很明显的。对礼的遵从使之陕北乡村社会具有了基本依据，建立起了乡村社会组织所必需的法理要求，维持了乡村社会的基本秩序。表面上，其礼教的作用力、影响力较之于内地有所减弱，但内在本质上，彼此却有着一定的趋同性。陕北乡村社会并非“圣人布道此处偏遗漏”，而应该是“圣人布道此处尚未做足功”。

第三节 本真性——音乐文化的人类学归位

何为本真？本者根也，是生命的来源；真乃确实、的确，指与客观事实相符。本真连袂在一起则言指原本自然存在的样子。中国人很早就注意到人的本真的重要性，在传统思想建构中，甚至把本真提高到了生命追问的高度。如庄子思想中，对生命本真性的考量就是其代表性的论辩之一。而在传统艺术中，求本达真则是魏晋以来主流艺术思潮的趋向之一，并在不同时期都有新的阐发和认识渐进。20世纪以来的西方民俗学研究中，“本真性”（Authenticity）也是一个热词，尽管这

^①（清）王致云修、朱堽纂、张琛增补《道光神木县志·风俗》，《中国地方志集成》，道光一十一年刻本影印，南京：凤凰出版社，2007年版，第481页。

^②（清）孔繁朴修、高继岳纂《光绪绥德直隶州志·风俗》，《中国方志丛书》，据光绪三十一年刊本影印，台北：成文出版社有限公司，民国五十九年，第390页。

个源自希腊语“*authentēs*”的词汇,最早属于哲学领域,在西方现代哲学中,自海德格尔以后的存在主义思想研究中,把本真、真实当做一个重要的认识范畴,来关注人及其他者、在者以及社会的各种错综复杂的关系。六十年代进入文化视域,“不仅成为建构民俗和作为民俗中一个类别的民间叙事的基本要素,而目,对‘真正’、‘真实’、‘完整’的追寻,已然成为18世纪开始的社会、经济、政治巨变的驱动力。”^①可见,本真性是一个历久弥新并且关乎到人的生命建构的本质问题,既可上升到哲学层面关照,也可联系到生活层面精心打理。陕北音乐文化作为一个区域中最富于活力的民俗文化存在,因其地理、民俗等传统的人文滋养,其本真性的存在无须置疑。它不仅是区域民俗音乐文化品格建构的主体内核,也是其实现文化超越的基本动力。

一、本真性与陕北民间音乐文化品格

对本真性的把握离不开对人的本能的认识。一般我们把本能看做人的天性,是不学自知的能力。这种能力的要害处就在于自适应性,也就是生物学中所说的“变化适应环境的能力”。这“是大自然赋予生物生存自身的变化行为能力,生物通过自身本能变化来适应大自然而求得生命本身的延续。”人的本能无论在质上还是量上都要超乎于其他物种,并且对环境的适应往往在被动中更显现出主动,“人能通过意识来控制自身行为的本能,是通过有意识的行为控制本身本能行为最强的一种生物,是在本能的基础上教化了本性向着人性演化的物种。”^②奥地利心理学家佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)从人的心理、精神建构出发,把人的本能分为生的本能和死亡本能两种;英国人类学家马林诺夫斯基基于人类社会学的认识视角,认为人的本能“是固定的行为式样与机体需要所要关联的某种体格上的构造互相协奏,在全体种类里面都表示普遍一律的形态。”^③佛洛伊德的认识着眼点在于生命的起止,马林诺夫斯基的认识则更强调生命的协调和运转过程,但其本质都脱离不开生命蕴藉的内核——本能需要,说明本能是生命繁衍和延续的基本条件和属性。然而作为人,仅仅围绕着生存本能显然并不能满足全部需要,尚有建基于本能基础上的多方面拓展,如科学创造、精神体验、艺术表现等等,但无论走得多远,其本质上都与人的基本生存相关联,都与人的生存质量相呼应,以至于在其创造性的结果中总能够闪现出本能需要的痕迹,现代研究中以“本真性”或“本真意识”言之,说它是“出自人类本能,但又超越本能,是出于某些生存本能而形成的人类特有的文化心智,是人类精神自然呈现的一种直觉思维观念。”^④这种直觉思维观念在民间音乐创造中,以情感表达的方式直接显现,反映在艺术样态上本真性是其特质体现。

陕北音乐文化的本真性,首先,表现在通过音乐的方式展示个体的真实心性。民间音乐与官方主流音乐(或称艺术音乐)最大的不同就在于草根性,草根意味

^① (美)瑞吉娜·本迪克丝著;李扬译《本真性(Authenticity)》,《民间文化论坛》,2006年第4期。

^② “本能”,百度·百科, <http://baike.baidu.com/view/19935.htm/2013-01-28>

^③ (英)马林诺夫斯基著;林兴宅译《两性社会——母系社会与父系社会之比较》,上海:上海人民出版社,2003年版,第182页。

^④ 王贵生《剪纸民俗的文化阐释》,北京:北京大学出版社,2009年版,第134页。

着自然、自由和率性。既然能够作为一种事象被保留下来，必定要承袭一定的民俗传统文化传统并受其约束，但民间音乐无论在物质依赖、形式表现、组合方式等方面依然保留有较多的率性成分，是民间音乐中本真性得以保留和施展的源泉。以其特有的方式呈现在民俗活动中，把农耕社会所给予的听天由命、安贫乐道、守土有责、重情重义等一一呈现，使参与者沉浸在随意、自适、满足、乐享的生存境界中。犹如陕北人唱信天游、山曲、小调，趁兴而发，随口即来，虽非首首都是“原创”，传唱改编的痕迹很明显，但即兴应词的能力却让人惊叹。有时候在歌词格律、曲调韵律上并非妥帖，甚至在专业者的耳朵听来有失准确，走调、串词现象时有发生，但听者很少计较，众所关注和呼应的是歌者真性情的展露。往往唱到情深处歌者声颤听者含泪，唱到酸溜处歌者狡黠听者会意，而后哈哈一笑权当嬉闹。与其说陕北的信天游、山曲、小调等是不同歌种的形式，不如说是陕北人共有的歌唱生活方式，有多少种生活的琐事就有多少首歌在唱，陕北人唱着自己的生活，在生活中唱着自己的歌，歌唱中流露着自然心性，保留着生命的本真，其奔放、热烈、执着彰显出的是乡村社会与天地为伍、与日月辉映的田园生活本质。

在此举一例，府谷县老艺人柴根，笔者一行于 2012 年正月里采访他时已经 89 岁高龄，他是从旧社会一路走来、年轻时真正地赶过脚的少数健在的老人。据其说十八岁上娶了媳妇，二十来岁就一直在外“刮野鬼”^①为生，南下神木、榆林，北上鄂尔多斯、包头，高兴了唱，寂寞了唱，想媳妇了也唱，看见什么唱



图 42：柴根清唱二人台。李宝杰摄于府谷老城柴根家（2012）。

什么，听见什么记什么，大字不识一个，到现在仍然能随口就来，从不重复曲调。采访时我们说他记性好，他说不光是记性好，还因为编词曲的能力强，“我这是出口成章，随便一个动作，牛牵着就走了，不管是哪个曲儿，咱就是看见天上飞的地下跑的都能编。”^②那天采访了两个多小时，柴根老人说说唱唱、唱唱说说，包括山曲、二人台、蒙汉调等一共有 20 多首，其中像《惊五更》、《叫大娘》、《尼姑思凡》、《卖胰子》、《烫洋烟》、《偷南瓜》等都长达 30 多句词，甚至有一首竟有 56 句词，柴根老先生都能一句不打绊地唱下来，真假声混用自如，毫不气喘。如果这些歌不是化在他的生活里，成为他生命的一部分，他何以在 80 多岁的高龄依然能出口即来？不仅如此，老先生

还把他唱中的不同和别人唱的进行比较，让我们领略了他的即兴编创能力。他说有些人是“枣骨子尖板——一句”，而他的句子可多了，“全装在肚子里”。当然，像柴根老先生这样的并不多见，或许是个特例，但陕北民歌中那种发自心底、由心而出、充分体现生命本真体验的曲词却可处处见到，如“火辣辣的山曲又带一

^①府谷土语，指旧社会到处给人赶脚、四处闯荡为生。

^②引自笔者 2012 年采访柴根录音笔记。

点酸，不辣不酸不解馋。捏了一把我心抖颤，亲了一个嘴嘴我惊了一身汗。”^①倘若不是来自最直接的生活体验，何以能唱出这样令人砰然心跳的词句来。

其次，通过音乐方式呈现集体的民俗生活表象。陕北民间音乐文化中这种自然的、随意的本真性体现，不光在民歌中多方面存在，在其他音乐文化类型中也多有保留。比如闹秧歌，“它能使看众兴奋鼓舞，使看众血气震荡，使看众手舞足蹈。”^②这种活力的激发即来自简洁、激越的锣鼓音乐曲调和狂热的扭步，更来自舞者全身心的投入和尽情奔放的舞姿，其简单、明快的形式要求，无疑给秧歌平添了多一点的自由活动空间，使之生动、亲切、自由、奔放充盈其间，使之舞者和观者共同进入了释放情感的显真境地。陕北人扭秧歌不光在年节，日常的消夏或晚间户外运动也多以扭秧歌的形式呈现，无论男女老少，无论外来游客，但凡听到锣鼓的铿锵和大唢呐的悠扬，不由得脚心发痒而步入场中扭动起来。这时候没有舞者和观者之分，也没有会扭者的骄傲和不会者的羞涩，有的只是舞姿的激荡、鼓乐的澎湃和心情的舒畅，仿佛堕入一个激情四溢的大染缸，不由得你发自内心地往外释放。这是一种什么样的原始力量？或许历史上的陕北人遭受了太多的磨难，无论生计如何，每年都需要通过这样一场“举国狂欢”，才可能把心中的困苦释放与通过，以获得暂时的忘却与满足，并冀望于新的一年。进一步言，在陕北，秧歌民俗的表面繁盛，实质上承载的是区域中的民族苦难，是一个地区中老百姓面对恶劣的生存环境所做出的心理调适。

而唢呐鼓吹在陕北民俗文化中，尽管多以民俗仪式参与者的身份出现，但其表现中的自然、随性也是处处可见。比如上下手唢呐的双声配调（支声、加花）；同一曲牌不同的处理（调门、曲牌衔接、反复的遍数）；鼓手的鼓点加花等等，很难用固定的曲谱一一对应，即就是同一乐班如果在不同时间演奏，也会出现不同程度的差异，突出地反映出民间音乐“骨谱肉腔”的活态存在事实。陕北唢呐鼓吹没有使用固定乐谱的习惯，完全承袭的是传统的口传心授、随心而奏的演艺方式，吹手在演奏时的自由空间较大，自然心性更容易在演奏中表露出来。与鼓手的配合若即若离，在基本节奏基础上，板式转换自如娴熟，曲调情绪与鼓点配合相得益彰，换一个鼓手司鼓就会敲击出不同的鼓点，加花变奏全赖鼓手瞬间的即兴应侍把握。乐班起奏也表现出随意的特点，两只唢呐先后“亮调”，随之上手唢呐吹起下手唢呐、锣鼓相随，一曲接着一曲，通过“过鼓音乐”转换曲牌，形成“套吹”。加上唢呐基本以鼓腮循环换气吹奏，乐句乐段感减弱，旋律连贯性显强，给人一种连绵不断的听觉感受。其间，谁停顿、谁进入丝毫不影响整体往下进行，犹如小河淌水，任何阻隔都不会影响到水流的行进。没有刻意的强弱变化，只有彼此的紧密相随，循着“慢起—渐快—快—特快”的共有渐进原则演绎发展。一般到了结尾时会随着鼓点的加摧，上下手唢呐大多在同一音高的旋律上此起彼伏相互竞奏，颤指花音频出，最终把情绪推向高潮结束。

传统的陕北大唢呐鼓乐班的演奏特点非常明显，较少吹奏单曲，多以套吹为

^①霍向贵主编《陕北民歌大全》（上），西安：陕西人民出版社，2006年版，第251页。

^②黄芝岡《秧歌论》，《从秧歌到地方戏》，上海：中华书局股份有限公司，1951年版，第128页。

主，其曲牌间渐进加快的方式增加了乐班演奏的趋势感，容易把个体率性凝结统一并调动起来，以整体的方式予以展现。这种渐进原则符合演奏心理期待，易于激发演奏者本体的情绪张扬，贴合民间鼓吹乐班的传统演奏习惯。

陕北说书属于盲艺人的专利，本质上是讨生计的工具，通过演艺活动谋得生存所需。实际表演中的陕北说书在音乐上的变化非常丰富，素有“九腔十八调”之说，尽管没有人能从理论上完全解释清楚“九腔十八调”的所指及来源，就连盲艺人也说这只是一个大致的比喻，但书段中丰富的音乐曲牌变化及曲调素材来源显而易见。听不同的书匠说书，能明显感受到其本人对某些民间音乐曲调的偏爱，诸如信天游、山曲、小调、甚至道情音乐曲牌都会被大量使用，全赖说书人的掌握能力。由于陕北说书都有固定程式，说书人的书帽都配有固定的曲牌，加上三弦弹奏的风格，成为不同说书风格的标示，诸如韩起祥、张俊功等大家，从其开始的书帽基本就可判断出是谁在说书。相比来说，书段中的配乐变化就更大，一般在书匠编创的过程中，就会根据说书内容的情绪变化需要套用某种曲调。几乎每一位说书人都有自己的保留书段，大多数为自编自创，这也是说书能否获得立足之本并讨得生计的保证，否则，只能相跟他人一起谋生。

在过去，说书盲艺人一般都没有文化，何以掌握和编创大量的书段？一方面通过师承习得传统的书段，另一方面把历史上留下来的、广泛流传的各类话本、小说，通过当地秀才、文人之口转述记在心里后进行编创。当然，也有一些是乡间文人专门编写的由盲艺人学唱的书段。而天资聪颖、积累丰厚的盲艺人，也会根据自己对时事的了解编创一些时兴的书段。著名说书艺人韩起祥的成功，就在于他敏感时事善编新词。无论是书词还是音乐曲调，对于说书者而言都留有较大的空间，艺人们大都会在继承的基础上有所发展。表面看，说书的程式化较强，但说书由于以个体演艺行为为主，表现的自由度相对较大，尤其是即兴编创能力较强的书匠，往往会根据当时的情景需要以及自己的心情状况迸发出精彩的词句。盲人书匠由于先天的生理缺陷，反而容易激发听觉以及内心的敏感性，因此，在表演时更容易沉浸到一定的情绪弥漫中，自说自唱、自我陶醉，达到物我两忘的境界，使之表演者与表演对象的界限变得模糊。

闹秧歌、唢呐鼓吹、说书等这些民间音乐类型，因其活动方式上与乡村民俗生活的紧密联系，从一个侧面反映出社会集体的民俗表象，体现的是民间社会的集体无意识。这不同于民歌，以展现和抒发歌唱者个体的心灵为主旨，而是以展现社会群体精神迹象为结果，倘若游离开民俗活动的氛围，其形其景将无以依托难以存在。因此，在个体心性以及人的本真性反映上，这些与相应民俗活动为伍的音乐文化行为，更多地折射出的是民间社会的群体心智和精神舒展需要，反映出了个体精神与社会集体氛围的紧密关联性，沟通的是乡村社会的普遍生活态度和生存观念。

再次，通过音乐的方式保留乡村社会生活传统。美国人类学家萨纳姆说：“风俗是一致的行动历时地造成的。”^①而博厄斯则进一步认为“习俗必须被看作是自

^①（美）萨姆纳《民俗》第8节，载高丙中《民俗文化与民俗生活·附录一》，北京：中国社会科学出版社，

发的,是经过长期连续不断的习惯行为确立起来。”^①民俗的形成不只是一种集体遵从的渐进过程,还得有不同的行为方式来支撑和维护,除了必要的礼仪方式,艺术展演是其主要的组成部分。从历史发展看,民俗中都保留有一定的原始祭祀成分,祭祀活动离不开奏乐、舞蹈,因而其运用乐舞的习惯很容易就被保留在后世的民俗事象中。从文化接触与交流看,民俗会随着人口的迁移被带来带去,有人类生活就有不同民俗的融入,音乐作为一种活态的、最能够创造气氛、表露心迹的艺术,很容易就和民俗混融在一起,形成新的民俗活动样貌。因此说,民间音乐文化随着民俗的形成与确立,不断发展并成为民俗活动的一部分,既内含着古老文化的意蕴,又充盈着乡村生活气息,还保留有民族迁徙与碰撞交流的痕迹。

现存陕北民俗活动基本离不开用乐,凡举事必张乐,构成了陕北民俗生活的传统与习惯,唢呐鼓吹乐班在其中扮演着重要角色,无论婚姻迎娶、丧葬送行、节庆秧歌、庙会祭祀都离不开唢呐鼓吹的鸣响。唢呐乐器虽非陕北原生,但日积月累通过与陕北民俗活动的接触融合,早已化生成带有典型陕北地方特征的代表性乐器,包括形制、音色、吹法、曲牌、用途等,形成了自己的特色,其典型性主要表现在:一是作为民俗仪式的组成部分,不为独立的表演而存在。其活动历来围绕民俗事象进行,尽管,在婚礼或庙会等热闹场合,存在有竞技表演性质,但与真正的舞台表演尚有区别。二是在民俗活动中发挥情境创设作用,充分展露群体情感意向。由于唢呐乐班奏乐的背景是民俗活动,除了履行必须的民俗议程,其他吹奏主要是以创设音声情境为主,为节庆、婚礼、庙会等热闹场合提供欢快的旋律,为丧葬、祭祀等悲伤、肃穆的场合提供哀伤庄严的乐调,目的是使参与者在适宜的音声情境中获得心灵的呼应,抒发出或喜或悲的情感来。三是既为人更为神,建构天地人神的关系。在陕北乡村,无论是日月、星辰、风雷,还是天神、地祇、人鬼,似乎都与人的生活密切相关。不管是喜事、悲事、俗事,在祭祀中首先要安抚的是各路神灵。唢呐鼓吹奏乐既要显示庄重肃穆,也要讨得神灵欢喜,以极尽虔诚的态度赢得神灵的庇佑。所以,民俗仪式中的奏乐发挥着沟通人神关系的作用,达至的是敬天、礼地、爱人的目的。

至此已不难看出,陕北民俗音乐并非独立的文化存在物,其产生、运展以及社会功能实现均与民俗生活息息相关,一方面演绎着自身的发展,一方面保留着乡村文化传统。它所承载的不光是建构在其上的区域传统音乐文化法则,而更多的是作为乡村民俗的参与者,以艺术的方式显现乡村民俗文化特征,其内含的文化本质是民俗事象而非音乐演艺。民俗是传统的保留,音乐是传统的表象,民俗与音乐的联袂折射出乡村社会群体的文化心智,“把从远古的蛮荒时代延续至今而深层积淀于民众意识中的文化心理惯性、直觉冲动与情感意象”^②充分地表达出来,这就是陕北音乐文化的非同寻常之处。

二、本真性与陕北民间音乐文化超越

尽管如此,陕北民间音乐文化的保留与传承也并非一成不变,而会随着时代

1994年版,第178页。

^① (美) 弗朗兹·博厄斯著; 刘莎等译《人类学与现代生活》, 北京: 华夏出版社, 1999年版, 第107页。

^② 王贵生《剪纸民俗的文化阐释》, 北京: 北京大学出版社2009年版, 第139页。

的变革、社会文化环境的转变而发生迁移,文化学研究中,常把这种迁移称作“超越”,这是人类为了不断适应社会生存,面对各种各样的变化因素,在否定的基础上做出的新的选择与尝试。应该说,超越性是人的生存本质体现,只有通过一次次的生存超越,人类才获得了不断进步与发展的机会,人类社会组织才能够不断地趋于合理。有学者认为:“文化为人们提供了一个生存的空间……文化是人的超越性的存在方式,其具有超越性的原因在于人的需要和自我意识,以及把这种需要和意识付诸实现的实践。文化超越性的指向是真、善、美,即自由的境界。”

^①文化超越是人类实施生存超越的途径之一,是人类以文化的方式进行总结、反思进而有所创新的手段,在文化的背后凝结着的是人类劳动实践和历史积淀的全部。文化以知识的形式和精神的样态呈现,左右着文化中人的个体行为和社会价值观。民俗作为最具活态的文化样式,不仅保持有乡村社会的历史遗留,而且更反映着现实社会进程的迹象。

陕北民间音乐文化的保留与传承与乡村民俗活动为伍,其超越性一方面体现在民俗活动自身的变异上,一方面体现在艺术风尚的转向上。前者以民俗的时代需求和社会风尚影响为动因,后者在此基础上还要受到社会艺术风范的影响。就拿陕北秧歌来说,在活动起源上,既含有古老的驱瘟逐疫的傩仪因素,也含有远古的太阳崇拜基因;既含有对自然神灵的九曜崇拜,也把后世的鞭牛迎春劝农春耕的仪式融入在内,可以说近代以来的陕北秧歌活动,历史地凝结成了意向复杂的综合性节庆民俗,但无论意义如何重叠,其基本精神最终都归向了一元复始、除旧布新的迎春仪式上。如果从单纯的角度看,秧歌发展历程中的每一因素,在发生的早期,都有其各自的实际意义,而一旦被整合在一起后,就演变为象征迎春的集体性仪式了。“渐渐离开实际性而变成一种仪式”,甚至“再纯然变为一种娱乐”了。^②乡村民众之所以热衷于每年的闹秧歌活动,看重的其实就是娱乐性,在娱乐中释放郁结,舒展心性,达于忘乎,为新的一年积攒勇气 and 希望。

陕北秧歌从敬天祈地、逐瘟驱邪到抑阴扶阳、迎春狂欢的蜕变发展,典型地反映出民俗文化的自我超越性,这种超越性的根源在于人对于自然环境和社会生产环境的逐步认识和控制力的不断提升。远古时期,当人类不了解大自然的各种现象时,面对灾害就会认为是遭到天谴,自然把祭天祈地当做头等大事;而当人的认识提高后,能够把握大自然的一些变化规律时,则会通过顺应自然规律的方式规避灾难。那么,与人的生活实践和精神文化相关联的各种民俗活动,在形式及过程上就会发生转移,内含的一些因素淡化了,一些因素加强了,一些因素淘汰了,一些因素融入了,在不断地蜕变调适中,目的性随之发生着改变。

传统的陕北闹秧歌过程性很强,每一阶段都保留有一定的仪式性要求,但贯穿其中的核心则是集体性的扭大场和踢小场,是闹秧歌的“闹”字所在,是闹秧歌的情感释放的高潮体现。如果说秧歌的激烈舞姿把群体性的情感膨胀,以形的方式奔放展露的话,那么,唢呐锣鼓的喧天声响则以声的激情,毫无保留地把真

^①郑广利《论文化超越性》,《天津社会科学》,2003年第4期。

^②黄芝岡《从秧歌到地方戏》,上海:中华书局股份有限公司,1951年版,第74页。

情挚性完全宣泄。尤其是秧歌大场，往往是跳者激越，观者沸腾，生命的活力在此交相互映。是在彰显群体狂欢的娱乐性的同时，弱化着秧歌的古老仪式意义，使之从集体性民俗的仪规理念遵从中，回归到人的本真性起点上，完成了一次人性的释放与超越。尽管是狂野的、缺少修饰的，但却是拙朴的、热烈的，以显真的原始品性达到了自由而奔放的审美境地。

我们一直都在强调陕北民间音乐文化在生成和发展过程中，与地域民俗的紧密联系性，但作为一种艺术类型离不开社会艺术风尚的影响。陕北民间音乐即就是以民俗为背景，但也存在其自身的变化与发展轨迹。无论其形式或内容上的调适如何，都无出于艺术功能表现之需要。以唢呐鼓吹乐班的变化为例，前文我们谈到，陕北大唢呐乐班在历史上有“大吹”、“小吹”之分，其区分的主要依据在于主奏乐器的不同，“大吹”用两只大唢呐（上下手），“小吹”用小唢呐（海笛）加笙、管，其他辅助的打击乐器也略有不同。“大吹”适于户外、路上演奏，而“小吹”宜于堂上、棚下演奏。后来随着发展，“小吹”萎缩而“大吹”盛行，并成为陕北民俗活动中唢呐鼓吹的代表。但“小吹”并没有消遁，主要保留在道观佛寺法乐中发挥作用。从“大吹”、“小吹”乐班的不同发展结局来看，体现出艺术审美风尚和趣味对艺术形式发展的影响。毫无疑问，“大吹”乐班之所以在民俗竞艺中占据上风，其风格的粗犷、热烈以及户内户外的广泛适应性是其获胜的主要原因，放开了看，也与清朝中叶以来陕北社会环境的逐步稳定，社会风习中崇尚奢靡有关。大唢呐鼓吹乐班演奏起来动静大，显得热闹、红火，迎合了这种社会风尚的需要。而相对的“小吹”乐班，其演奏风格清丽、委婉，则更适合于道观佛寺的用乐要求，故而被融入到丛林古刹的玄音妙境中去。其艺术形式和处境上的变化，必然连带影响到内容的选择，无论是曲牌还是演奏风格，都逐步向各自的演艺情景和表现功能上靠拢，体现出不同的民俗文化趣味和特征。虽保留有一些共用的曲牌，但在演奏风格的把握上已大相径庭，如典型的《西方赞》、《狮子令》等，“大吹”乐班奏起来欢快、热闹，而“小吹”笙管的奏出则显得隆重与庄严，彼此各执其韵、各取其趣，满足着不同场景的情绪烘托需要。

这是就传统的陕北唢呐鼓吹乐班的变化而言，倘若联系到今天带有流行元素的新型唢呐乐班，被保留下来的恐怕只有“唢呐”二字可言了，但并非指传统的大唢呐，而是往昔遭遇冷落的小唢呐，在现代陕北音乐文化中重新获得了青睐，与笙连袂占据了乐队主角的位置。乐班组合中舍弃了所有的传统打击小件，改用电子鼓击，还配上电子琴，本质上已属于流行乐队的变种。表演内容上没有任何的传统保留，只演奏流行的时曲（歌曲、舞曲或一些唢呐独奏曲），或为歌手伴奏。其中能够显示地方特色的已不再是唢呐（这种小唢呐搭配笙演奏，已是北方各地民间音乐中的通行模式），而是一些地方民歌手的演唱。这样的乐队组合方式，已经普遍地参与到婚丧嫁娶等民俗活动中，并且越来越受到欢迎。虽然在民俗功能上与传统的唢呐鼓吹乐班发挥着同样的作用，但其演奏的音乐内容和表现风格，已属于新的民俗风尚范畴，在陕北现代民俗生活中，时尚流行的唢呐乐队与传统的大唢呐鼓吹乐班，俨然已形成鼎足而立的局面。

陕北的唢呐鼓吹乐班在自身发展中，由“大吹”乐班、“小吹”乐班相容并处，到“大吹”乐班独占鳌头，再到时尚流行的唢呐乐班渐起渐兴，反映出民间音乐受到社会艺术风尚影响的结果。表面看像似一种“进步”，但就其社会功用而言并无本质上的变化。但有所不同的是，新的组合方式、新的表现内容，必定带来新的音乐意蕴和趣味，被终结的必将是历史时期积淀下来的、内含有那个时代所特有的音乐韵味。这是一种难于言表的、颇具传统意趣的心声记忆，容含了农耕时代不发达社会条件下，交通闭塞，传播有限，较少受到外界干扰，而专注于内心生命体验，慢慢磨练，长时期积攒形成，最终自然而然地流淌出的那种简单而真挚的生命之曲，这是现代标准型的乐器、通用型的演奏技法所难以表达的。尽管，颇具流行意味的现代唢呐乐班，在音乐表现上有其自己的优长，韵律激荡，旋律轻快，风格时尚，易于让人接受，但缺少传统大唢呐乐班奏出的那种沧桑和悠远，特别是大唢呐循环换气演奏所特有的那种充满着生命气韵的延绵、随意与自然，是激荡强劲的现代流行乐队如何也无法表现出来的。传统大唢呐鼓吹乐班的演奏气质，充满着农耕社会的怡情与闲散，贴近大地，更贴近乡土气韵；而现代流行唢呐乐班虽多了点时尚，但纳入的是工业时代的紧张与动荡，虽激情但表面，疏离了与乡土社会的亲情关系，独立性加强的同时，实际上是在逐渐远离着传统的民俗家园。

唢呐乐班的变化虽然属于个案，但却具有普遍性，民俗文化遭遇现代性侵蚀已经是普遍的事实，我们很容易将其归结为新的社会艺术风尚影响的结果，但推衍开来看，似乎不止于此，其更大的背景应该是乡村文化环境以及乡村风俗生活在发生转变。社会经济条件、生产劳动方式、交通通讯条件、城市文化接触等都是改变乡村风貌的原因，生活在其中的人，在各方面都会潜移默化地受到影响并发生内心变化。在民俗生活方式上，尽管依然热衷于保持传统民俗的基本样貌，但在行事过程中，不可能不渗入现代文化意识和观念。特别是新成长起来的一代，在多途径教育中早已从内心发生了迁移，表面的遵从已无法左右内心的认知和体验，对民俗文化传统的继承必将是在发展上的继承，那么，民俗活动中的用乐难于坚守传统而随之发生变化也就在所难免。陕北唢呐鼓吹乐班趋于时尚化的发展走向，丢失了最宝贵的乡土文化品质，从另外的角度讲虽也是对自身的一种超越，但遗憾的是，这种超越远离了乡土文化的原生本质，而趋于社会时尚文化的虚张与空泛，最终把乡土本真性的纯朴丢弃到了一边，异化成一种缺少根脉的时尚附应物。

由此看来，并非所有的超越都是有益的。当传统的民俗仪规随着现代文化环境逐渐松散，无法凝聚乡村群体意识，民俗举事中，从淡化仪式过程走向注重情感性表达的超越就是一种必然，也有其积极的一面，人们也就乐得欣然接受；而当受到社会时尚文化影响，艺人们置传统习惯和保留而不顾，主动地追风逐潮，通过强调形式载体的改变达到表面化的超越，等于彻底放弃传统积淀，最终会因缺少内涵而归于烟消云散。

民俗中的艺术不同于一般艺术，常被冠之以“民间”二字，反映出以城市为主流的社会集团、城市有识阶层在文化区分上对它的规避。民间艺术不居主流层面，似乎是传统的“遗留物”，^①相对于城市文化较少受到社会主流的关注和影响。它虽以承载和反映乡村生活为基本，但由于乡村社会的边缘性地位，随之流于文化的边缘境地。尽管如此，民间艺术却以占据我国最多的区域面积、为最多的人口所享用、内容上最为丰富多彩而著称，这是由于我国在一定时期里是以农业社会结构为主体的现实所决定。值得反思的是，民间艺术虽处于社会主流文化风尚影响的远端，无论其社会环境条件、技术装备条件、文化交流条件等都远比城市要差，但却能够以其简陋而鲜活的身影为广大民众所钟情，成为乡村社会生活组织的重要成分，其关键就在于民间艺术的根深深地扎在乡土民俗生活中，并以其鲜活生动的形态反映着乡村社会的生存方式。

陕北传统音乐文化的保留与传承正是建基于这样的基础上。首先，以生存环境为前提，包括文化生态与生存空间两个基本方面，前者与特定的地理环境、历史传统以及发展进程中形成的文化诸要素关系紧密，后者则与人类社会及其生存所依赖的物质背景之间所形成的特定空间组织关系紧密，正是在这样一张生存之网上，陕北传统音乐文化才得以生成、保留与发展，并且滋养出艺术创造的特征，形成了艺术表现的精神旨归。其次，以生命的渴求为表现动力，无论是作为人类童年幼稚世界观的保留——“巫”的痕迹，还是人之本性张扬——“情”的宣泄，抑或是传统精英文化不足量的沐浴——“礼”之遵从，都从不同侧面折射出陕北民俗及其音乐文化所内涵着的生命精神迹象，而最终贯穿其中的核心是对生命本真性的张扬，既显真至性地构成了陕北音乐文化的基本品质，又顺应时代变革走向了自我超越。但无论如何变化，陕北音乐文化的根脉在于对乡村社会生活的体验和表达，它不同于城市艺术，也不同于精英艺术，它是以乡村社会为背景，民俗生活为源泉，民俗事象为依托，以音乐文化的方式铺开来的对人之生存与生命的直接显现。

很显然，这样的艺术是拙朴的、真挚的、热烈的而至情至性的，既体现出陕北人的个体自然心性，也反映了群体社群意识中的乡情与民风，通过热爱生命、体验生命、张扬生命的音乐表达途径，走上了精神的奔放与自由。陕北音乐文化的本质是其所展示出的生命意义。

^①参见泰勒《原始文化》第三章相关论述。上海文艺出版社，1992年版，第74页。

余论：当陕北音乐文化遭遇现代

当我们以区域与民俗的视角对陕北音乐文化进行了一番巡礼后，最深切的感触是：这么贫瘠而又频遭灾难的干涸土地上，竟孕孳出如此丰富多彩的民间音乐文化。如果不是把民俗与艺术当做生活的一部分，从哪里还能寻得见推动其不断衍展的精神力量？陕北音乐文化的源头在乡村生活里，陕北音乐文化必定作用于乡村社会生活的需要。而当乡村社会生活的环境发生了改变，那么稳固在乡村民俗活动中的音乐形态及其音乐行为是否还能够坚守固有方式？回答是否定的，同大多数传统文化一样，陕北音乐文化在现代化环境下同样遭遇着冲击。

2004 年项阳博士曾出版有一本题名为“当传统遭遇现代”的文集，文集中二十余篇文章尽管并没有一篇将之作为核心问题来谈，但散落在字里行间中对中国传统音乐文化的解读，对传统音乐文化所面临困境的担忧，以及如何在现代性语境中重建传统音乐文化意识等随处可见。比如在“自序”中他写道：“中国传统音乐文化……显然是在历史上发生与发展的，有些得以传承至今，有些则在历史长河中演化，有些甚至消亡。但是，中华数千年的古老文明已经深深地溶化在国人的血脉之中，因此，不可能烟消云散。有些传统可以很好地融入现代社会，有些则因现代人观念的变化与现实有着一定的矛盾性，究竟哪些是应该继承的，哪些是应该扬弃的，这首先应该是建立在对中国传统音乐文化的家底能够摸清楚，并加以分辨的情况之下。”^①项阳为什么如此强调对传统音乐文化的认识？全因 20 世纪以来，西学东渐，文化更新，中国人在接受以西方为代表的现代音乐文化思维及模式中，出现的对中国传统音乐文化的集体性“失语”，多数人已不了解中国音乐文化的品格及本质。尽管“传统是一条河流”，生成在历史中的音乐事象不可能不随着文化的流向发生改变，在文化接触中出现各种各样的迁移，但从未像 20 世纪这样走得如此偏远，甚至在专业层面，音乐院校师生已不能够与民间艺人“对‘茬口’”；^②“传统”二字虽还常挂在嘴边，但传统的精神实质已经越来越远离开我们的音乐生活。

陕北音乐文化面临着同样的遭遇。当我们年节时循着榆林、米脂、绥德等老城的街道试图感受陕北人的过大年，或者参加亲朋好友家儿邻女的婚礼庆典，又或者去赶一场热闹的庙会……心向往之的传统大唢呐吹打或者民歌手的倾情高歌场面，往往非你所想而多让人失望。参合了现代时尚流行元素的电子铿锵和卡拉 OK 伴唱随处可见、如雷贯耳，传统的老乐班反倒成了稀罕物，较难听见其绵延而悠扬的吹打声。传统的大唢呐班底、不被管弦的信天游徒唱，尽管依然在陕北存在着，但以年轻乐手居多的、夹杂了时尚流行元素的新型乐班组合模式，在陕北的较大城市或县镇中，应和着高楼大厦的迅速崛起和古老村庄的消逝，越来

^①项阳《当传统遭遇现代》，上海：上海音乐学院出版社，2004 年版，第 2-3 页。

^②同①，第 307 页。

越多地占据了主流的文化位置。我们无力干预民俗文化的转向，就如同我们无法干预乡村社会的不断城镇化。当一个个以窑洞为主的村庄逐渐消失的时候，我们在哪里去寻找行走在相间土路上的民间歌者和唢呐手？陕北的生存环境、文化环境变了，充盈在其中的音乐文化走向若不发生变化那才是怪事。但要紧的是，这样的变化结果是什么？变化中失去的是什么？如果没有一个清晰的认识，而只是盲目地跟风，或许有一天就像榆林老城曾经遭受过的创难一样，任何再逼真、再精致的现代复原，恐怕也找不回曾经有过的那种大漠孤驼的沉静与漠然了。

20 世纪系统论大师贝塔朗菲，在其系统论思想基础上形成的有机整体观，可给人以较大启示。他认为：事物的整体和系统是不可以剥离开来的，因为系统构成的第一要义就是整体性，当然还包括组织性和动态性。……无论事物有机体大小如何，都有其相互关联的各方面关系。^①贝塔朗菲认识的高明之处就在于，面对事物不把某一个因素单独开来看待，而是关注诸因素之间的相互关联性。这是从整体上把握事物本质，对事物作出客观看待的有效途径。其认识观念非常有益于如何看待传统文化在今天的存活问题。如果我们把传统文化看做一个相对的整体性的话，那么，凝结在其中的就是历史积淀中所形成的各种有机关系。这种关系不仅建立在一事物内部的各种组织中，也建立在该事物与外部环境的各种联系上。往往某一个重要因素的改变，都可能从整体上影响到该事物的变化。因此，有学者进一步认为：“整体取决于部分，部分又依赖于整体。如果关键的部分死亡，一个有机体也就死亡了；如果这个有机体死亡，那么所有部分也都死亡。”^②

联系到陕北传统音乐文化的现代走向，其各种各样的变异发展，实际上都与文化生态的改变相关联。乡村的城镇化发展，不只是生存环境和生产条件的改变，而更多的是相伴着这种改变随之而来的社会文化时尚对个体心理以及社会群体意识的影响，从个人喜好到群体习惯，乃至演化成一种社会认同或价值观。如前文我们提到的新的唢呐乐班、民歌的卡拉 OK 伴唱等，都是在现代文化生态下催生出的新的音乐表演形式。艺术顺应时代发展实属历史必然，但如若过多地掺杂进其他因素，并以摒弃传统为代价，不仅不是发展而是一种对文化的破坏了。

陕北音乐文化的现代走向正处在这样一个紧要的十字关口。一方面是在非物质文化遗产保护旗帜下，社会各方面显现出的对传统文化的无比“热爱”，挖空心思地想办法竞相附会，甚至无传统特色都要挖空心思地提炼或者创造传统特色；^③而另一方面被推到文化前沿的传统文化保护，实际上只是官方打出的一张有效地施展政绩、综合发展的文化牌。据闻，陕北酒业聘用了几十位民间歌手，深入到陕北白酒推销的各个营销点进行宣传，由此带来的隐性效益不得而知，但把民歌与售酒捆绑在一起，虽体现出特殊的“创意”，让品酒者沽酒时同时聆听

^①参见贝塔朗菲《一般系统论——基础、发展和应用》一书相关论述。北京：社会科学文献出版社，1987 年版。

^②黄欣荣《贝塔朗菲与复杂性范式的兴起》，《科学技术与辩证法》，2004 年第 7 期。

^③笔者在陕北采风时就看到了一些非常奇特的城标，如安塞的腰鼓，清涧的红枣，都被打造成县城的标志，高高地矗立在山顶上。有同行调侃：莫非甘泉县也得打造一块巨大的豆腐，立在县城的显赫处？

到地道的陕北民歌,以歌的热烈烘托酒的浓香,也是对陕北传统文化的一种宣传。但如若考其本质,却是在借助传统艺术行为进行商业炒作、赢得商业价值,并非真正意义上的对传统文化的自觉保护与发展。因此,有学者一针见血地指出:“当今时代,‘功利’常常会压倒‘意义’,这往往会使我们在功利面前,短视地把为文化发展提供助力的传统文化作为追逐功利的手段。”^①这说明,传统音乐文化的生态已不再纯粹,而在融入更多的非民俗因素,并发生着显著变化。社会文化发展中,打传统音乐牌已不光为民俗、为艺术,而是“地方政府、学者、媒体以及以商业资本为主导的社会力量共同参与的行为,试图将具有悠久历史传统、依然鲜活地存在于日常生活的民俗文化‘遗产化’,将其从日常生活的语境中抽离出来,塑造成为超越地方的文化遗产,代表着地方的文化形象。”^②“遗产化”的创造既可以赢得文化政绩,又可以刺激大众在文化差异中的消费欲望,是一副双赢的牌。

笔者有机会观摩了在延安举办的“2012 年陕北过大年正月十五闹秧歌”活动,就其宏大的场面来看,来自各县的二十几个秧歌队,通过行街的表演方式,各显其能,各展其彩,把陕北大场秧歌的特色尽显无遗。据说这样的活动已开展了二十余年,且不论各秧歌队的具体花费,仅从年底头一两个月开始召集人马,不断排练,前后历时六十余天的辛劳来看,就不是一件简单的事情。如果不是国家在场、政府操办,哪来的这样的大手笔?很显然,过大年闹秧歌的行街表演,是典型的陕北文化招牌,代表着陕北地方的“文化形象”,在政府眼里,无疑是将此作为文化遗产来弘扬的,透过秧歌的热闹与奢华尽显国泰民安、幸福祥和的社会景象。但细想一下,过大年闹秧歌在被视为地方文化政绩的同时,实际上已经脱离开民俗的本真性质而异化出文化政治的含义了。

宋俊华在论及非物质文化遗产时,提出过“本生态”、“衍生态”问题,他认为“在非物质文化遗产具体而动态的生命之河中,存在一种让其成为自身的相对稳定的东西。这种东西从内看是本质,从外看是属性,二者与时空环境的综合生态,就是决定这种非物质文化遗产特质的生态,称为‘本生态’。”而相关联的“衍生态”则是“传承人对非物质文化遗产丰富和创造的结果。”^③这就告诉我们,作为文化传统标识的非物质文化遗产,无论哪种类型和项目,实际上都是在一定的时空环境下相对地呈稳态性的东西,这种东西融入到社会生活中,承载的是一个族类或一个群体的生活体验、历史记忆和精神感知,代表着他们对生活的理解和向往,并不因现代化的沐浴和冲刷而消失殆尽。作为历史的承继者,现代人的生活中实际上存在着许多传统因素的先天植入,关键是在现代的文化环境中,面对传统文化时,择取一种什么样的对待方式,不同的对待方式则影响不同的结果产

^①刘魁立《非物质文化遗产的共享性、本真性与人类文化多样性发展》,《徐州工程学院学报》(社会科学版),2010年第2期,第67页。

^②刘晓春《谁的原生态?为何本真性——非物质文化遗产语境下的原生态现象分析》,《学术研究》,2008年第2期,第154页。

^③宋俊华《论非物质文化遗产的本生态与衍生态》,《民俗研究》,2008年第4期,第8-9页。

生。如陕北人闹秧歌，本是地地道道的民俗事象，与其相连带的不仅有古代文化遗留，也包含有历史中逐渐形成的传统习俗和礼仪遵从，其最佳施展地是在乡间、田野、窑前，汉子们才可能踢荡起黄土、泼洒出热情，也才可能显现出闹秧歌的“本生态”。如果脱离开这样的环境，涌上城市的水泥大道，被抽离或者说保留住的只能是基本的行街和群舞场面，在抛弃礼仪传统的前提下而仅发挥其娱乐功能，这恐怕连“衍生态”都很难谈得上，留下的只能是表面的奢华场面与形式，而失去的是闹秧歌活动的乡土气韵和生命内涵。

除了文化遗产归位，民俗中的传统艺术常常还被推向极端的娱乐境地。从民俗的本质看，民俗原本就含有娱乐成分，比如唐宋以来，每年严肃的迎春仪式在官方和民间的相互推动下，从传统的祭祀向着劝农春耕的普天同庆的民间娱乐方向发展，围绕迎春仪式所展开的各类艺术活动，不同程度地都承担着演艺娱乐的职能。发展到今天，民俗文化中的音乐类型往往以娱乐的面貌呈现实属情理之中。但如果忽视民俗文化的人文历史根性，毫无顾忌地丢弃民俗文化中长期积攒而成的仪轨、艺规，甚至不顾民俗中内隐的伦理道德诉求，只取表面的虚张与奢华，满足低俗的取闹与逗乐，而不知这样的民俗活动有着什么样的人文寓意，那么，这不仅是个人的无知，更是民族的悲哀。当然，这样说并非是要视民俗的先天娱乐功能而不顾，硬性地拔高民俗文化的精神性。而是要通过这样的分析意在强调，在我们欣赏祖先留下来的、丰富多彩的民俗音乐文化飨宴的时候，不要仅满足于视听上的猎奇，更应该去追寻一下掩藏在民俗风情下的乡土文化精神，或许才可能更好地感知中华文化的艺术精神本源。

现在保存下来、所能见到的陕北传统音乐文化类型，因其地缘关系，生成背景异常复杂，或原生亦或从周边流入，甚至在流传的初期被视为不正宗也说不定，但经过了长时期的地方乡土化磨合，早已被稳稳地归入到地方性文化的行列中，以其鲜明的区域性韵调特征昭示着陕北这一方水土的独有品性，如同饮食、语言、习俗一般，成为陕北人生活的组成。人们认识陕北、感知陕北，除了陕北的沟沟峁峁，而最要体验的是陕北人的生活，在窑洞、在硷畔、在节庆、在庙会、在迎亲中、在举丧下、在孩子的庆生、在老人的贺寿中……等等生活行事中，除了静态场景外，更直接地深入人心的是动态的音声乐调。吼一声信天游让人听到的是陕北汉子的痴情与真爱，奏一曲大唢呐响彻田野山峁的是陕北人生命中的执著与顽强，历史上留下来的陕北传统音乐文化，承载着陕北人的生命存在，显现的是陕北人的精神向往，而不是一般意义上的演艺表现。

在乎音乐文化，乐于参与其活动，是陕北人的一种生活传统，是一件再平常不过的事。可有一天这平常变得不平常，愣是有人要拿这做文章，并堂而皇之地冠上“原生态”的大名，与世界非物质文化遗产保护相关联，陕北老百姓也就坐不住了，要把信天游唱遍天下，要把大唢呐吹出陕北，更想要全国人民都来扭秧歌。有人说：“为了保护濒危的非物质文化遗产，学者、媒体、政府以及商界共

同制造了一个非物质文化遗产的‘原生态’神话。”^①为什么这样一种保护濒危的非物质文化遗产的共相努力的行为，在一些识者眼里并不被看好，甚至被认为是在制造一个神话？其根由恐在于对历史传统的误读，因利而生的对传统文化的“过度关照”或“破坏性开发”。

对于传统文化的认识，学者、媒体、政府、商界等各方面实际上并非是站在一个统一的出发点上，而是各取所需地支持发展。“原生态”的提出和倡导似乎赋予了传统以新的价值，使其以古老的面貌华丽转身成另类时尚的代名词，学者认同，政界趋利，媒体把玩，艺人乐得顺从，最终将之推上了极端娱乐化的境地，而失去了对其古老的真实和本原的探寻。这样的神话影响是巨大的，所产生的后果是令人堪忧的，它使之“非物质文化脱离了其生存的文化生态，成为被展示、被欣赏、被塑造的对象，它的独一无二性被破坏了，它的遥远感、距离感消失了，它生存的生活世界被剥离了。”^②陕北音乐文化在当下的处境中，不无这样的尴尬境地，一方面是有识者的大声呼吁，希望维护传统音乐文化的基本生态，毋做过度渲染，多行实际扶持；而另一方面是掌权者和拥资者打着振兴与发展的口号，精心打造地方文化遗产，树立特色品牌。在对传统音乐文化各怀高涨热情的背后，实际上是有着相悖的目的的，加上媒介的推波助澜，城市商业文化的不断吹拂，逐渐富裕起来的陕北汉子和婆姨，也追逐起时尚的风潮来。

表面的重视难掩实际上的失势，在社会各界联手齐打传统文化牌的时候，君不见许多传统的音乐类型发展都在走下坡路？陕北音乐文化逃离不开这样的整体趋势和历史宿命。窃以为，除了社会大环境变动导致的文化生态有变外，社会教育也存在着大问题。一直以来，我们都没有把认识传统、继承传统、发展传统作为一个核心来抓。青年一代的教育无论在学校、家庭还是社会，都与时尚相连而与传统疏离，特别是经济高涨中的趋利和浮躁，同时助长了这种风气，多数人对传统实际上是抱着叶公好龙的心理，并不是发自内心的喜欢，而是出于某种需要或利益屈从，这就使得传统文化的发展丧失了内驱力，而流于表面的跟风或做作。在陕北的较大城市如榆林、延安，会唱民歌的越来越少，喜欢听大喇叭的更是凤毛麟角，就连吹手家里办喜事都不得不迁就儿女的追风赶潮，独留下一帮从艺者、爱好者孤恋自赏。当然，乡村里的情况要好些，传统音乐文化类型伴随着民俗的铺展，依然在发挥着不小的作用。

以上分析使人不免悲观，似乎让人觉得陕北传统音乐文化的发展前景黯淡。在当下经济高速发展、社会文化交流普遍存在的前提下，传统文化自保困难其实是一个普遍存在的问题。那么，能否找到解决问题的办法，一些学者的认识或一些领域的做法不无启发。首先是在观念上，有学者曾大声疾呼“为什么人们要把

^①刘晓春《谁的原生态？为何本真性——非物质文化遗产语境下的原生态现象分析》，《学术研究》，2008年第2期，第153页。

^②刘魁立《非物质文化遗产的共享性、本真性与人类文化多样性的发展》，《山东社会科学》，2010年第3期，第26、27页。

传统理解为一种永恒不变的存在？”^①这就在提醒人们，传统不可能是僵死的或一成不变的，而是在发展中会随着时代不断前行的。当我们面对传统文化时，在强调对传统的“保真”时，也应该看到“传统”的进化。现今所见到的、被归为传统文化的许多品种，都是在历史中形成的，都经历过由新到旧、由主流到旁落为记忆的被筛汰过程，面对现时代的文化变异和传统文化的适应性生存，应该持有一个理性而宽松的眼界，则更符合辩证地看问题的基本法则和要求。其次是在操作上，近年来在建筑领域的老城改造中有一个热词——“文化再生”，除了针对一些具有传统文化价值的建筑采取修旧如旧的保护方式外，而针对一些承载有一定传统文化记忆，历史不太久远，而占地面积较大、弃之浪费的一些建筑，如旧商场、老厂房等，采取了创意改造的办法，使之焕发出新的生命活力和使用价值。因此，“文化再生”就成了创意产业所关注的焦点之一，并且取得了不少佳绩，如北京、上海、广州、昆明等地都有一些成功的范例可循。对比来看，传统音乐文化领域所面对的虽不是老城改造，但也直面着在现代环境中如何拓宽生路的问题。除了博物馆式的珍藏保护外，实际上也存在着“文化再生”的发展前景，成功的范例不在少数。如近年来杨丽萍大受好评的《云南映像》，除了艺术原创构思，谁能不认为这是一次很好的“文化再生”创意呢？还有比这更早的，1979年当“非遗”一词还远没有出现时，甘肃歌舞团的《丝路花雨》，就已经通过艺术原创构思以隐伏的文化再生意识，把敦煌壁画艺术以活态的乐舞方式搬上了舞台，令世界刮目和惊羨。只不过那时候我们不以文化再生的角度看问题，而是将敦煌壁画习惯地看做《丝路花雨》创作的灵感源泉。从文化再生的视角层面，历史上被文人、艺人在原生文化基础上创造或加工而成的艺术形式、艺术作品何止千万？可以说，文化再生是传统文化延续的一种方式，也是艺术创作的一种手段。

在此意义上，传统文化（当然包括传统音乐文化）的延续与发展除了前面提到的“本生态”、“衍生态”，还应该有“再生态”，^②“再生态”应看作是文化再生观念的实际运作和结果。有学者早于1992年研究中国民歌与乡土社会的关系中，在论及民歌的文化衍生层次时就曾提出过“原生型”、“次生型”和“再生型”^③的基本认知，其中的“再生型”和这里所言“再生态”在认识上基本趋于一致。这就是说，在民俗艺术存在与衍生发展的过程中，“本生态”反映的是民俗文化在生发与延续中与生存环境相互依存、不可剥离的紧密关系；“衍生态”则指具有一定技艺能力的乡村艺人，依托民俗活动，寄生在其中的演艺行为和创造结果；而“再生态”是依托前二者的文化艺术基质，但脱离开原本的文化生存空间，趋于新的艺术创意和满足新的文化需求的艺术创造行为与结果。它与现代一般性的

^①居其宏《建立以人为本的音乐发展观——关于“二十世纪中国音乐发展道路的回顾与反思”问题之我见》，《艺术广角》，1999年第4期。

^②居其宏2013年3月27日在笔者论文预答辩会上提及，笔者赞同并在此做进一步引申。

^③杨民康《中国民歌与乡土社会》，上海：上海音乐学院出版社，1992年版，第22-26页；《音乐民族志方法导论》，北京：中央音乐学院出版社，2008年版，第320页。

艺术原创活动有所不同，是以传统文化为根基，无论是外在形式还是内涵意蕴，都与乡村本土文化保持有一定的相关性和精神联系性的艺术创造活动。它们不仅自成新质，还会在文化流播中向乡村回流，对乡村原生态文化和艺术产生影响。

①

陕北音乐文化在遭遇现代性冲击的现实情景中，应该关注民俗文化的“再生态”问题，并将此视作理性辨析、分类把握、积极促进的界点。针对传统音乐文化的保留与走向形成不同层次的客观认知，弄清楚什么是要原汁原味保护的，什么是可以在原生的基础上创意发展的，并针对性地采取不同方式的保护与发展策略。既要看到传统文化中存在的不可逆性，也要看到其可被激发与超越的再生创意基因。尊重区域文化传统，尊重艺术表现规律，在传统与现代之间才可能摸索出一条相互兼容的良性发展之路。

就眼下而言，在陕北由于各种传统民俗的保留与拓展，传统音乐文化的保存比起其他一些地方要有基础，但也不容乐观。针对现代化的冲击，陕北音乐文化能否找到一个适宜发展的未来，不仅是学者、艺人、政府所关心的，还应该引起地方广大民众的警觉，否则，随着乡镇城市化的大潮，陕北传统音乐文化将会一步步被淹没在现代化进程中。这不仅是陕北音乐文化发展面临的问题，也应该是整个中国传统音乐文化发展所面临的问题。

陕北人以其生产习惯、生活体验、民俗承传、民间信仰等链接起这片黄土地，历时地推衍出陕北这么一个带有特殊文化意义的区域概念时，特别不能忘记，这并不是一个具有区域地理方位指向的物理空壳，而是内蕴着地貌风物、乡土民情、艺术风范等的区域文化空间。在与时代同步中，最应理性把持的是区域与整体、传统与现代、民俗与时尚等各方面错相复杂的关系，在坚守和保有区域自有文化特色和差异存在，不断拓展其内涵的基础上，尊重传统文化精神本质，容纳现代多元文化意识，才可能最终走出一条适宜其良性发展的现代区域文化之路。

①可参阅杨民康《中国民歌与乡土社会》一书中对民歌的“再生型层次”的论述。上海：上海音乐学院出版社，1992年版，第22-26页。

参考文献

一、文史类

- 1、(汉)郑玄注,(唐)贾公彦疏.十三经注疏·周礼注疏[M].北京:北京大学出版社,1999.
- 2、(汉)郑玄注,(唐)孔颖达疏.十三经注疏·礼记正义[M].北京:北京大学出版社,1999.
- 3、(魏)王弼注,(唐)孔颖达疏.十三经注疏·周易正义[M].北京:北京大学出版社,1999.
- 4、(唐)李隆基注,(宋)邢昺疏.十三经注疏·孝经注疏[M].北京:北京大学出版社,1999.
- 5、李渔叔注译.墨子今注今译[M].台北:台湾商务印书馆股份有限公司,1975.
- 6、熊公哲.荀子今注今译[M].台北:台湾商务印书馆股份有限公司,1976.
- 7、杨伯峻.论语译注[M].北京:中华书局,1980.
- 8、黎翔凤撰,梁运华整理.管子校注[M].北京:中华书局,2004.
- 9、(战国)吕不韦著,陈奇猷校释.吕氏春秋新校释[M].上海:上海古籍出版社,2001.
- 10、(汉)司马迁撰.史记卷五十七·绛侯周勃世家第二十七[M].北京:中华书局,1959.
- 11、(唐)张守节撰.史记正义(卷五)[M].景印文渊阁四库全书(第二四七册).台北:台湾商务印书馆股份有限公司发行,中华民国七十五.
- 12、(东汉)班固撰,(唐)颜师古注.汉书卷四十九·爰盎晁错传十九[M].北京:中华书局,1964.
- 13、(东汉)班固撰,(唐)颜师古注.汉书卷二十八下·地理志第八下[M].北京:中华书局,1964.
- 14、(汉)班固撰,(唐)颜师古注.汉书·艺文志[M].北京:中华书局,1962.
- 15、(汉)班固撰,(唐)颜师古注.汉书·叙传[M].北京:中华书局,1962.
- 16、顾实.汉书艺文志讲疏[M].上海:商务印书馆,民国十八年.
- 17、(汉)桓宽撰,王利器校注.盐铁论校注·卷第六·散不足第二十九[M].北京:中华书局,1992.
- 18、(宋)郭茂倩.乐府诗集[C].北京:中华书局,1979.
- 19、(东汉)蔡邕.乐志[A].(南朝宋)范晔撰,(唐)李贤等注.后汉书·礼仪志(中)[M].北京:中华书局,1965.
- 20、(西晋)陈寿撰,(宋)裴松之注.三国志·魏书[M].北京:中华书局,1959.
- 21、(晋)崔豹.古今注(卷中)[M].北京:商务印书馆,1956.

- 22、(后晋)刘昫等撰.旧唐书·突厥上[M].北京:中华书局,1975.
- 23、许嘉璐主编.二十四史全译·晋书[M].北京:汉语大词典出版社,2004.
- 24、(南朝宋)范晔撰,(唐)李贤等注.后汉书卷五十四·杨震列传[M].北京:中华书局,1965.
- 25、(宋)欧阳修,宋祁撰.唐书[M].北京:中华书局,1975.
- 26、(唐)长孙无忌.唐律疏议(卷一)[M].《四部丛刊》三编景宋本.
- 27、(宋)王溥撰.唐会要[M].北京:中华书局,1955.
- 28、(清)董浩等编.全唐文[C].北京:中华书局,1983.
- 29、(唐)韦应物.金谷园歌[A].全唐诗[Z].北京:中华书局,1980.
- 30、鲁迅校录.唐宋传奇集[C].北京:鲁迅全集出版社,民国三十年.
- 31、(元)脱脱等撰.宋史·礼志(卷一二五)[M],北京:中华书局,1977.
- 32、(宋)洪皓.松漠纪闻[M].(日)东京:早稻田大学图书馆藏,清代照旷阁本.
- 33、(宋)范成大.上元纪吴中节物俳谐体三十二韵[Z].范石湖集·卷二十三[C].上海:上海古籍出版社,1981.
- 34、(宋)杨万里.观社[Z].辛更儒笺校杨万里集笺校·卷三七·退休集[C].北京:中华书局,2007.
- 35、(南宋)陆游,钱仲联校注.剑南诗稿校注·卷三十三·小舟游近村舍舟步归(四)[Z].上海:上海古籍出版社,1985.
- 36、(南宋)陆游,钱仲联校注.剑南诗稿校注[M]·卷六·成都书事(二).上海:上海古籍出版社,1985.
- 37、(明)刘若愚.酌中志[M].北京:北京古籍出版社,1994.
- 38、李贽.哭怀林(四)[A].张建业等注.李贽全集注[C].北京:社会科学文献出版社,2010.
- 39、(清)李声振.百戏竹枝词[A].杨米人等著,路工编选.清代北京竹枝词(十三种)[C].北京:北京古籍出版社,1982.
- 40、(清)翟灏.通俗编[M].北京:商务印书馆,1958.
- 41、汪荣宝撰,陈仲夫点校.法言义疏(上)[M].北京:中华书局,1987.
- 42、杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京:人民音乐出版社,1981.
- 43、倪钟之.中国曲艺史[M].沈阳:春风文艺出版社,1991.
- 44、郑振铎.中国俗文学史[M].上海:上海书店(影印版),1984.

二、方志类

- 1、曹颖僧辑录.延绥揽胜(校订本)[C].榆林:榆林市黄土文化研究会,2006.
- 2、(清)高照煦修纂.光绪米脂县志·风俗[Z].中国地方志集成[C].光绪三十三年刻,据抄本影印.南京:凤凰出版社,2007.
- 3、安庆丰修,郭永清纂.民国安塞县志·风俗志[Z].中国地方志集成[C].民国三年铅印本影印.南京:凤凰出版社,2007.

- 4、(清)钟章元修,陈第颂等纂.道光清涧县志·风俗[Z].中国方志丛书[C].道光八年抄本.台北:成文出版社有限公司,民国五十九年.
- 5、严建章等修纂.民国米脂县志·风俗志[Z].中国地方志集成[C].民国三十二年铅印本影印.南京:凤凰出版社,2007.
- 6、(清)高珣修,龚玉麟纂.嘉庆葭州志·风俗志[Z].中国方志丛书[C].嘉庆十四年修,民国二十二年重刻石印本.台北:成文出版社有限公司,民国五十八年.
- 7、(清)洪蕙纂修.嘉庆重修延安府志·习俗[Z].中国方志丛书[C].嘉庆十年刊本.台北:成文出版社有限公司,民国五十九年.
- 8、余正东修,黎锦熙等纂.民国洛川县志·风俗志[Z].中国地方志集成[C].民国三十三年泰华印刷厂铅印本影印.南京:凤凰出版社,2007.
- 9、余正东修,吴致勳纂.民国黄陵县志·风俗志[Z].中国方志丛书[C].民国三十三年铅印本.台北:成文出版社有限公司,民国六十五年.
- 10、王致云修,朱堽纂,张琛增补.道光神木县志·风俗[Z].中国地方志集成[C].道光十一年刻本影印.南京:凤凰出版社,2007.
- 11、(清)侯昌铭纂修.光绪保安县志略·民质篇[Z].中国地方志集[C]成.光绪二十四年抄本.南京:凤凰出版社,2007.
- 12、(清)钟章元修,陈第颂等纂.道光清涧县志·风俗[Z].中国方志丛书[C].道光八年抄本.台北:成文出版社有限公司,民国五十九年.
- 13、(清)刘毓秀修,贾构纂.嘉庆洛川县志[Z].中国地方志集成[C].嘉庆十一年刻本影印.南京:凤凰出版社,2007.
- 14、(清)丁瀚修,张永清等纂.嘉庆续修中部县志·风俗[Z].中国方志丛书[C].嘉庆十二年修,民国二十四年重刻本.台北:成文出版社有限公司,民国五十九年.
- 15、(清)丁锡奎修,白翰章等纂.光绪靖边县志稿·风俗志[Z].中国地方志集成[C].光绪二十五年刻本影印.南京:凤凰出版社,2007.
- 16、(清)郑居中,麟书纂修.乾隆府谷县志·风俗[Z].中国方志丛书[C].乾隆四十八年刊本.台北:成文出版社有限公司,民国五十八年.
- 17、(清)吴忠浩修,李继峤纂.乾隆绥德州直隶州志[Z].中国地方志集成[C].乾隆四十九年刻本影印.南京:凤凰出版社,2007.
- 18、(清)谢长青修纂.道光重修延川县志·风俗[Z].中国地方志集成[C].道光十一年刻本影印.南京:凤凰出版社,2007.
- 19、(清)谭吉璫撰,刘汉腾等校注.延绥镇志(校·注本)[M].西安:三秦出版社,2006.
- 20、(清)李熙龄纂修.道光榆林府志·风俗志[Z].中国地方志集成[C].道光二十一年刻本影印.南京:凤凰出版社,2007.
- 21、(清)吴炳纂修.乾隆宜川县志·风俗[Z].中国方志丛书[C].乾隆十八年刊本.台北:成文出版社有限公司,民国五十九年.
- 22、横山县地方志编辑委员会.横山县志.西安:陕西人民出版社,1993.
- 23、刘济南、张斗山修,曹子正纂,曹思聪续纂.民国横山县志·风俗志[Z].

中国方志丛书[C]. 民国十八年石印本. 台北: 成文出版社有限公司, 民国五十八年.

24、(清)吴忠浩修,李继峤纂. 乾隆绥德直隶州志·风俗[Z]. 中国地方志集成[C]. 乾隆四十九年刻本影印. 南京: 凤凰出版社, 2007.

25、(清)孔繁朴修,高继岳纂. 光绪绥德直隶州志·风俗[Z] 中国方志丛书[C]. 光绪三十一年刊本影印. 台北: 成文出版社有限公司印行, 民国五十九年.

26、(清)王致云修,朱燠纂,张琛增补. 道光神木县志·风俗[Z]. 中国地方志集成[C]. 道光十一年刻本影印. 南京: 凤凰出版社, 2007.

三、专著类

1、陈正祥. 中国文化地理[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1983.

2、刘彤. 皇权旁的山西: 集权政治与地域文化[M]. 北京: 新星出版社, 2007.

3、乔建中. 土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究(修订版)[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2009

4、刘育林等. 陕北民歌通论[M]. 西安: 陕西出版集团陕西人民出版社, 2010.

5、刘雄飞. 河州“花儿”与陕北“信天游”文化内涵的比较研究[M]. 北京: 民族出版社, 2003.

6、刘雄飞. 文化视野下的山歌认同与差异——以河州“花儿”与陕北“信天游”比较个案[M]. 北京: 民族出版社, 2005.

7、袁静芳、李世斌、申飞雪. 陕西省佳县白云观道教音乐[M]. 台北: 新文丰出版公司, 1999.

8、张明贵、康至恭讲说; 申飞雪收集整理. 白云山道教音乐[Z]. 西安: 陕西出版集团陕西旅游出版社, 2010.

9、曹本冶主编. 中国传统民间仪式音乐研究(西北卷)[C]. 昆明: 云南人民出版社, 2003.

10、(美)艾伦·帕·梅里亚姆. 音乐人类学[M]. 穆谦译, 陈铭道校. 北京: 人民音乐出版社出版, 2010.

11、史念海. 黄土高原历史地理研究[M]. 郑州: 黄河水里出版社, 2001.

12、秦燕. 清末民初的陕北社会[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2000.

13、侯仁之、邓辉. 中国北方半干旱区历史时期环境变迁研究[M]. 北京: 商务印书馆, 2006.

14、张晓虹. 文化区域的分异与整合: 陕西历史地理文化研究[M]. 上海: 上海书店出版社, 2004.

15、曹宏信. 陕北民俗[M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2005.

16、高万飞. 陕北大唢呐音乐[M]. 西安: 西安地图出版社, 2000.

17、曹伯植. 陕北说书概论[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2010.

18、孙鸿亮. 陕北说书研究[M]. 天津: 天津人民出版社, 2011.

- 19、李世斌. 二人台音乐 [M]. 西安: 陕西人民出版社, 1983.
- 20、樊奋进. 陕北道情艺术 [M]. 西安: 陕西人民出版社, 2003.
- 21、王国维撰, 叶长海导读. 宋元戏曲考 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1998.
- 22、申飞雪. 白云山道教音乐概论 [M]. 西安: 陕西旅游出版社, 2010.
- 23、苗晶, 乔建中. 论汉族民歌近似色彩区的划分 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 1987.
- 24、王杰文. 仪式、歌舞与文化展演——陕北·晋西的“伞头秧歌”研究 [M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2006.
- 25、王正云编. 榆林民间信仰习俗 [M]. 榆林市民族宗教文化交流协会 (内部使用), 2011.
- 26、申飞雪. 白云山诸神 [M]. 西安: 陕西旅游出版社, 1997.
- 27、周振鹤、游汝杰. 方言与中国文化 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1986.
- 28、吕政轩. 陕北民歌艺术论 [M]. 银川: 宁夏人民出版社, 2004.
- 29、王克明. 听见古代——陕北话里的文化遗产 [M]. 北京: 中华书局, 2007.
- 30、于会泳. 腔词关系研究 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2008.
- 31、Julian Steward. *Therly of Culture Change* [M]. Illinois University Press, 1955.
- 32、(美) 斯图尔德. 文化变迁的理论 [M]. 张恭启译. 台北: 源流出版事业股份有限公司, 1989.
- 33、(英) 马林诺夫斯基. 巫术科学宗教与神话 [M]. 李安宅译. 北京: 中国民间文艺出版社, 1986.
- 34、(英) 罗伯特·迪金森. 近代地理学创建人 [M]. 葛以德等译. 北京: 商务印书馆, 1984.
- 35、(美) 萨姆纳. 民俗 [A]. 高丙中. 民俗文化与民俗生活 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1994.
- 36、高丙中. 民俗文化与民俗生活 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1994.
- 37、黄芝岡. 从秧歌到地方戏 [M]. 上海: 中华书局, 1951.
- 38、(英) 马林诺夫斯基. 两性社会——母系社会与父系社会之比较 [M]. 林兴宅译. 上海: 上海人民出版社, 2003.
- 39、王贵生. 剪纸民俗的文化阐释 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2009.
- 40、(美) 弗朗兹·博厄斯. 人类学与现代生活 [M]. 刘莎等译. 北京: 华夏出版社, 1999.
- 41、泰勒. 原始文化 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1992.
- 42、(美) 冯·贝塔朗菲. 一般系统论——基础、发展和应用 [M]. 林康义等译, 北京: 清华大学出版社, 1987.
- 43、杨民康. 中国民歌与乡土社会 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 1992.
- 44、杨民康. 音乐民族志方法导论 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2008.

四、论文类

- 1、乔建中. 构建区域音乐文化研究与教学体系的初步设想[A]. 中国音乐学院、杭州师范大学. “首届全国高校民族音乐教学与区域音乐文化研究学术研讨会”学术研讨会论文集[C]. 2009(内部). 1-6.
- 2、蔡际洲. 音乐文化与地理空间——近三十年来的区域音乐文化研究[J]. 音乐研究, 2011(3): 6-18
- 3、乔建中. 序·站在民众的立场理解民众[A]. 霍向贵主编. 陕北民歌大全(上下卷)[Z]. 西安: 陕西人民出版社, 2006. 2
- 4、萧梅. 呼舞吁嗟祈甘霖——西北(陕北)地区祈雨仪式与音乐调查综述[A]. 曹本冶主编. 中国传统民间仪式音乐研究(西北卷)[C]. 昆明: 云南人民出版社, 2003: 437-441.
- 5、周振鹤. 中古历史上自然区域、行政区划与文化区域相互关系管窥[A]. 历史地理(第十九辑)[C]. 上海: 上海人民出版社, 2003
- 6、曹本冶. 发刊词[A]. 曹本冶主编. 大音[C]. 上海: 上海音乐学院, 2009.
- 7、李德忠. 三边新旧《七笔勾》[J]. 光明日报. 2005-05-09(B3)
- 8、费孝通. 中华民族的多元一体格局[J]. 北京大学学报(哲学社会科学版), 1989(4): 3-21
- 9、呼延思正, 高笑寒. 清涧发现 6 处商代石城为方国文化提供可贵资料[N]. 西安晚报, 2008-07-16(8)
- 10、陈德正. 古代文明的冲突与融合[J]. 聊城大学学报(社会科学版), 2009(1): 18-20
- 11、游泓. 从社会学视角解读《狼图腾》中草原文明与农耕文明的博弈. 理论月刊, 2009(2): 119-122
- 12、刘育林. 陕北地名札记[J]. 延安大学学报(社会科学版), 1998(1): 92-96
- 13、吕波. 两汉上郡龟兹县考略[J]. 榆林学院学报, 2011(1): 8-10
- 14、高荣. 论两汉对羌民族政策与东汉羌族起义[J]. 广东社会科学, 1998(3): 97-103
- 15、刘育林, 常炜炜. 陕北民歌与陕北方言[J]. 中国音乐, 2005(1): 150-153
- 16、孟海平. 陕北秧歌概述[A]. 陕西省文化厅、陕西省《民舞集成》编辑办公室编印. 陕北秧歌研究[C]. 1985(内部). 14-28
- 17、申飞雪. 民间祭祀与陕北秧歌[A]. 陕西省文化厅、陕西省《民舞集成》编辑办公室编印. 陕北秧歌研究[C], 1985(内部). 43-54
- 18、延溪. “雉”、“打野胡”与秧歌的关系[A]. 陕西省文化厅、陕西省《民舞集成》编辑办公室编印. 陕北秧歌研究[C], 1985(内部). 72-85
- 19、李广洁. 洪洞古槐与明代移民[J]. 文史知识, 1989(12)
- 20、李东升. 失传了的民间古老剧中——赛赛[J]. 陕北文化研究, 2004(1): 52-53

- 21、黄新力. 陕北最原始的祈雨民俗——黄土地上闹赛赛[J]. 文明, 2005(7)
- 22、侯虎虎, 王天强. 明代陕北自然灾害与民生[J]. 商丘师范学院学报, 2009(5): 51-54
- 23、易水. 汉魏六朝的军乐——“鼓吹”和“横吹”[J]. 文物, 1981(7): 85-89
- 24、黎国韬. 鼓吹乐及其起源简议[J]. 艺术百家, 2004(3): 76-79
- 25、项阳. 乐户与鼓吹乐[J]. 文艺研究, 2001(5): 84-96
- 26、孔美艳. 试论丧葬歌、舞、戏及其民俗文化功能[J]. 中华戏曲, 2008(2): 323-341
- 27、刘宇英. 延川老秧歌的基本程序[A]. 延川文典·秧歌卷[C]. 未印稿. 69
- 28、钮卫星. 唐宋之际道教十一耀星神崇拜的起源和流行[J]. 世界宗教研究, 2012(1): 85-95
- 29、韩巍. 清代“走西口”的路线及成因[J]. 内蒙古师范大学学报(哲学社会科学版), 2009(3): 43-46
- 30、刘育林. 陕北方言概况[J]. 延安大学学报(社会科学版), 1980(4): 34-42+97-98
- 31、刘育林. 陕北方言略说[J]. 方言, 1988(4): 257-269
- 32、张子刚. 陕北方言中的“圪”[J]. 延安大学学报(社会科学版), 1994(4): 91-95
- 33、刘蓉. 陕北方言特点浅析[J]. 延安大学学报(社会科学版), 2011(4): 101-106
- 34、武鹏. 央视青年歌手大赛首设“原生态”组[N]. 新闻晚报·今日娱乐, 2006-02-17
- 35、杨春时. 从客体性到主体性到主体间性——西方美学体系的历史演变[M]. 烟台大学学报(哲学社会科学版), 2004(4): 379-383
- 36、管宁. 文化生态与现代文化理念之培育[J]. 教育评论, 2003(3): 7-11
- 37、高海平. 横山付圆则村旧庙壁画考[J]. 文博, 2006(5):
- 38、国光红. 关于古代的祈雨——兼释有关的几个古文字[J]. 四川大学学报(哲学社会科学版), 1994(3): 86-93
- 39、唐家路. 生活化的民间艺术[M]. 山东艺术学院学报《齐鲁艺苑》, 2006(4): 76-80
- 40、李清和. 从先秦文献资料看巫与文化的关系[J]. 中央民族大学学报, 1993(5)
- 41、袁珂. 山海经“盖古之巫书”试探[A]. 中国《山海经》学术讨论会. 山海经新探[C]. 成都: 四川省社会科学院出版社, 1986. 231-240
- 42、(美)瑞吉娜·本迪克丝. 本真性(Authenticity)[J]. 李扬译. 民间文化论坛, 2006(4): 102-103
- 43、郑广利. 论文化超越性[J]. 天津社会科学, 2003(4): 37-42
- 44、黄欣荣. 贝塔朗菲与复杂性范式的兴起[J]. 科学技术与辩证法,

2004(7): 11-14+57

45、刘魁立. 非物质文化遗产的共享性、本真性与人类文化多样性发展[J]. 徐州工程学院学报(社会科学版), 2010(2): 64-67

46、刘晓春. 谁的原生态?为何本真性——非物质文化遗产语境下的原生态现象分析[J]. 学术研究, 2008(2): 153-158

47、宋俊华. 论非物质文化遗产的本生态与衍生态[J]. 民俗研究, 2008(4): 5-13

五、文集类

1、中国音乐学院、杭州师范大学编. “首届全国高校民族音乐教学与区域音乐文化研究学术研讨会”学术研讨会论文集[C], 2009.

2、雷润峰、耕牛编. 陕北文化研究论文[C]. 西安: 陕西人民出版社, 2005.

3、刘育林主编. 陕北民歌研究论集(一)[C]. 西安: 陕西人民出版社, 2004.

4、刘育林主编. 陕北民歌研究论集(二)[C]. 西安: 陕西人民出版社, 2007.

5、项阳. 当传统遭遇现代[C]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004.

六、辞书类

1、(晋)郭璞注, (宋)邢昺疏. 尔雅·释训[M]. 北京: 北京大学出版社, 1999.

2、(东汉)许慎. 说文解字[Z]. 北京: 九州出版社, 2001.

3、刘育林, 安宇柱. 陕北方言词典[Z]. 西安: 陕西人民出版社, 1991.

4、刘育林. 陕西省志·方言志(陕北部分)[Z]. 西安: 陕西人民出版社, 1990.

5、奇森华等主编. 中国曲学大辞典·腔格[Z]. 杭州: 浙江教育出版社, 1997.

6、中国历史大辞典编辑委员会. 中国历史大辞典[Z]. 上海: 上海辞书出版社, 2000.

七、曲谱类

1、白进暄主编. 绥德文库·民歌卷(上中下)[Z]. 北京: 中国文史出版社, 2004.

2、霍向贵主编. 陕北民歌大全(上下卷)[Z]. 西安: 陕西人民出版社, 2006.

3、安文军主编. 绥德文库·唢呐音乐卷[Z]. 北京: 中国文史出版社, 2004.

4、武汉音乐学院道教音乐研究室编. 全真正韵谱辑[Z]. 北京: 中国文联出版社, 1991.

5、党音之等编. 陕北民歌500首[Z]. 西安: 陕西人民出版社, 1993.

6、高万飞等编. 陕北传统民歌[Z]. 未印稿.

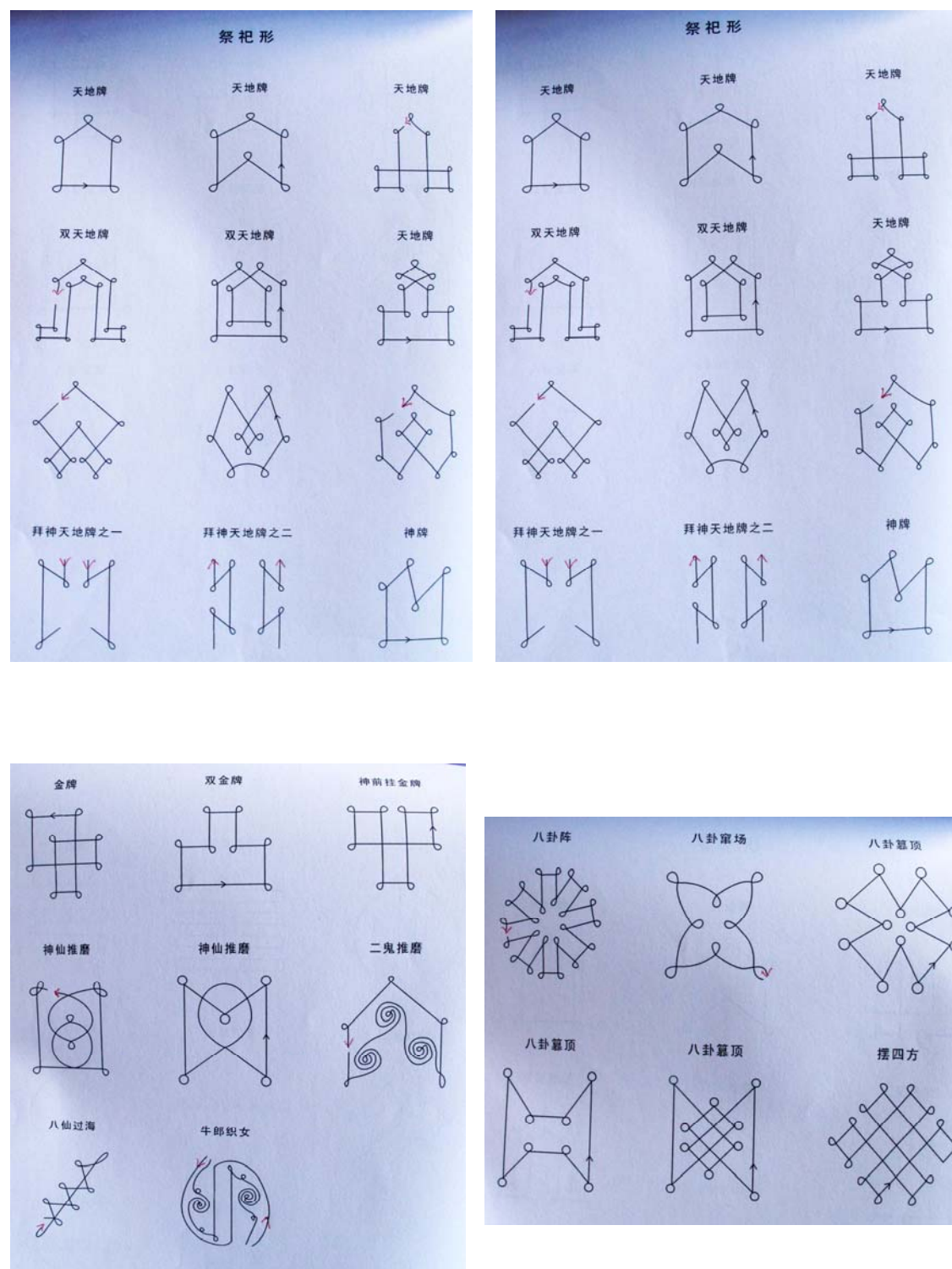
八、宗教类

- 1、胡道静等主编. 藏外道书（第29册）[Z]. 成都: 巴蜀书社, 1995.
- 2、张继禹主编. 中华道藏（第四册）[Z], 北京: 华夏出版社, 2004.

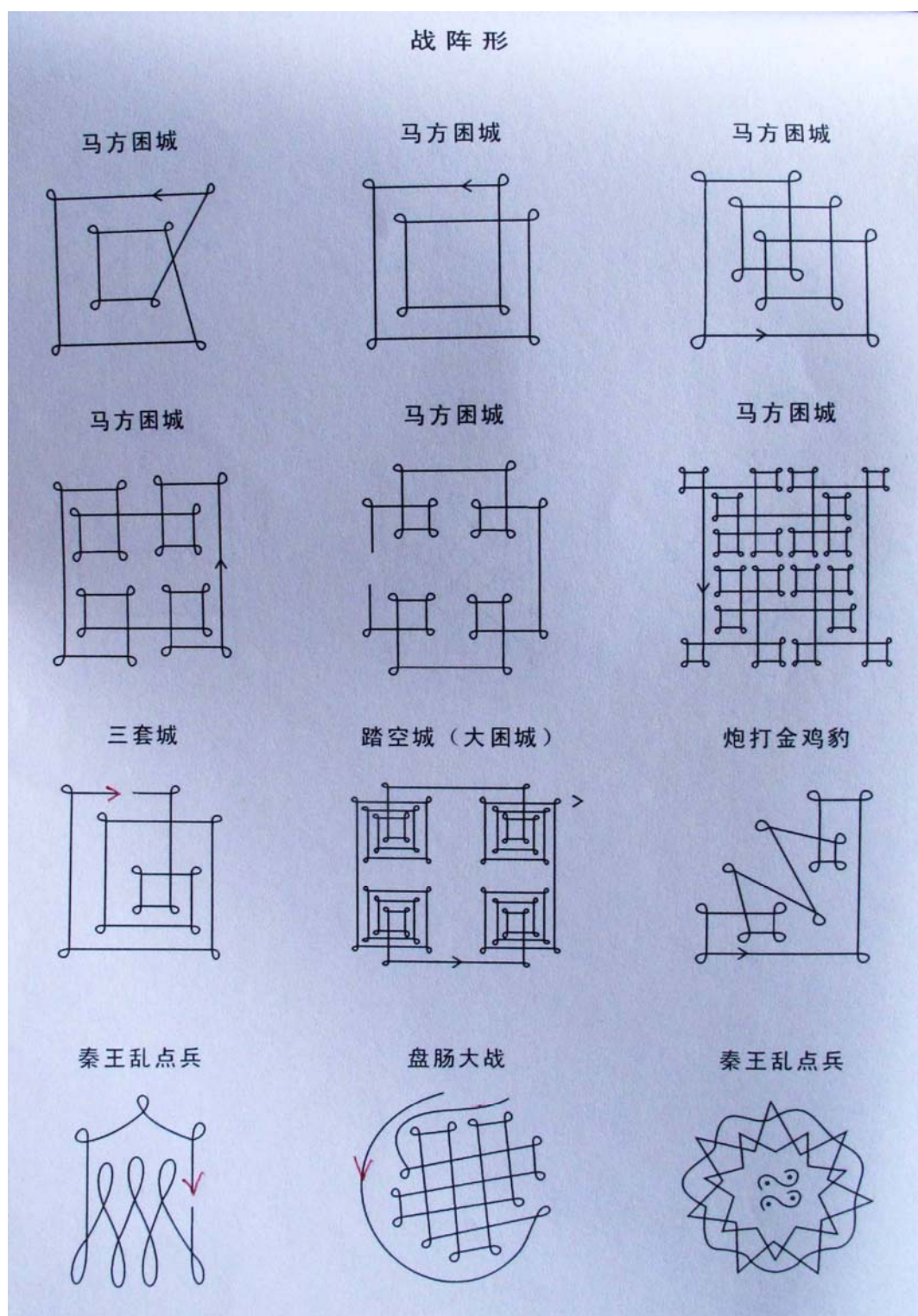
九、网络类

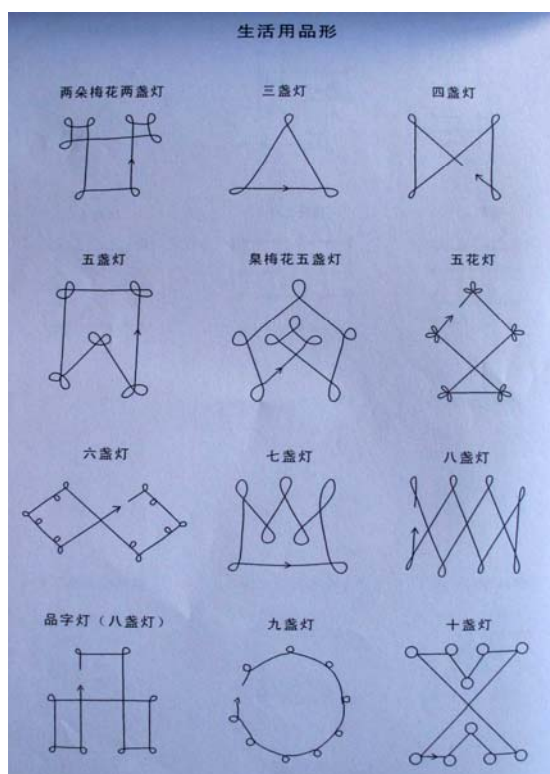
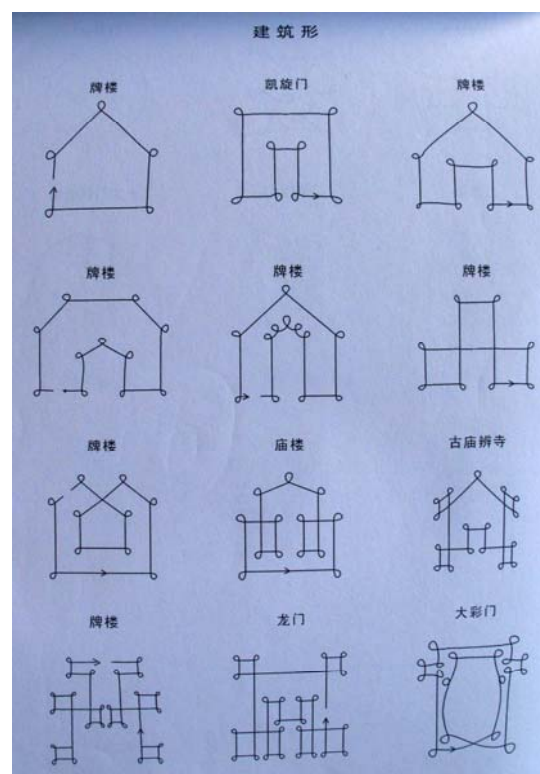
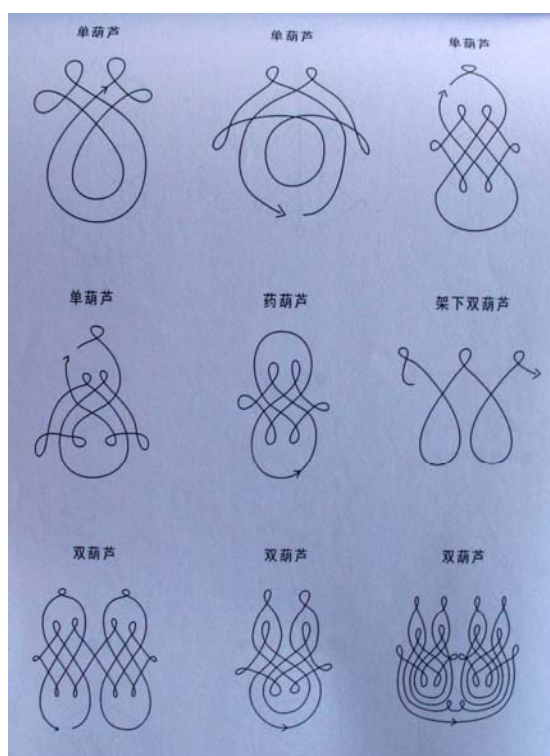
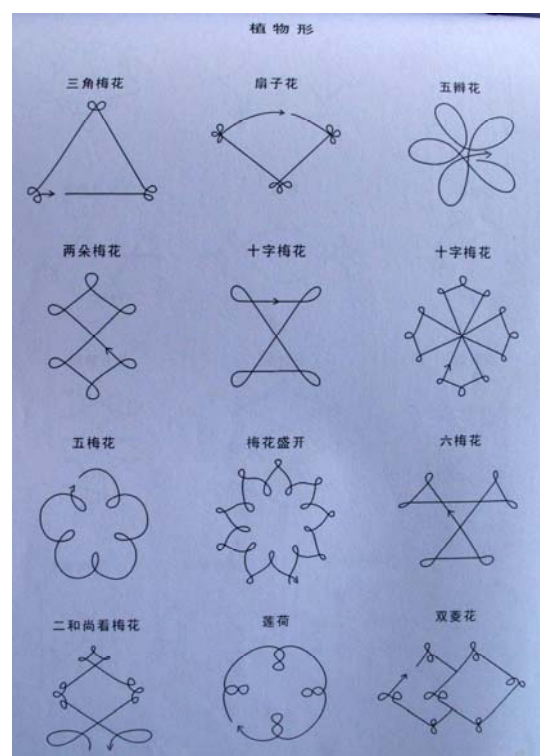
- 1、区域[EB]. 百度·百科, <http://baike.baidu.com/view/373715.htm>
- 2、地缘[EB]. 百度·百科, <http://baike.baidu.com/view/1118607.htm>
- 3、陕北[EB]. 百度·百科, <http://baike.baidu.com/view/115898.htm>
- 4、本能[EB]. 百度·百科, <http://baike.baidu.com/view/19935.htm>
- 5、“河套人”生存提前3.5万年[EB]. 新浪·科技时代, <http://tech.sina.com.cn/d/2007-01-16/11411337679.shtml>
- 6、陕西省非物质文化遗产数据库, <http://www.snwh.gov.cn/feiwuzhi/>
- 7、任大援. 陕北农民祈雨纪实[EB]. 陕西旅游资料网, <http://www.xtour.cn/2004-12/2004126185705.htm>
- 8、武有平. 两篇《七笔勾》[EB]. 新浪博客, http://blog.sina.com.cn/s/blog_5cd62a180100m65w.html

附录：陕北秧歌场图^①



^①以上秧歌场图由延安市延川县文体事业局刘东良提供。





致 谢

本文在研究与写作过程中，受惠于如下同仁及好友的帮助。如果没有他们的支持，本研究不可能正常推进，更不可能在规定的时间内完成全文写作。谨藉文稿杀青之际，特向他们表示最诚挚的谢意！

他们分别是：

榆林市老年大学高万飞先生。由于他在担任米脂文化馆馆长期间，积攒下的广泛人脉和对陕北地方文化的熟悉，在我每一次赴榆林各县采风之际，几乎全程陪同、多方联络，使得各项采风任务得以圆满完成。并引荐结识了陕北民歌手马宏山，榆林小曲艺人叶万秀，著名的大唢呐艺人李岐山、李子山兄弟以及张虎林、马翔等。

前佳县人大常委会副主任、白云山管理局副局长申飞雪先生。在他的陪同和引荐下，本人于2012年5月首次赴佳县白云观调研，顺利地观看到全真道迎贡仪式，聆听了道教经乐团的精彩演奏，采访了张明贵道长，并获赠其签名的《白云山道教音乐》一书。同时，作为作者之一的申先生，向本人慷慨提供了该书的电子版，并同意对书中相关内容引用。

延安市群艺馆的曹伯涛研究员。不仅引荐本人与其弟、著名说书艺人曹伯炎相识，聆听其精彩书段，还转赠其兄曹伯植的七卷本《陕北说书文集》，方便了本人研究，并同意对书中相关内容引用。

延安大学汉语言文学教授刘育林先生。除向本人赠送了他的全部代表性著作外，还多次相约交谈，就其研究心得与本人交换意见，提高了本人对陕北方言的了解与认识，并将之运用在具体的研究与写作中。

前清涧县剧团的郝震川先生。同意采访并陪同观看了道情戏《家庭图》，赠送其著作《清涧道情》。

延川县文体事业局刘东良副局长。向本人全面介绍了延川老秧歌的情况，并提供了《延川文典·秧歌卷》（未印本）的部分内容，供本人在研究中参阅。

延川县文化馆郝凤林馆长、闫爱军副馆长。在他们的帮助与引荐下，顺利采访了延川琵琶书盲艺人张成祥；道情艺人惠万荣、惠艳红、惠斌杰、高晓琴，并聆听了他们的精彩演唱。

清涧县中学白根升老师。除向本人介绍了清涧道情的发展历史，展示了他多年来收藏的道情老艺人演唱录像，还引见了清涧阴阳师李先生，通过采访，使本人对陕北阴阳师的活动有了一定了解。

榆林小曲艺人叶万秀夫妇。同意本人两次赴其家中采访，邀请同好胡唐娃一起为本人演唱，并提供传自其叔父叶子丰的《榆林小曲》曲词手抄本，以供本人复印使用。

府谷县文化馆刘洋先生。在其引荐下顺利采访了府谷著名二人台艺人柴根老人，并在采访中担当府谷方言的解译。

横山县塑画艺人李生军先生。在其陪同与引介下，调查了横山县多处老龙王庙遗址。



附图 1：与高万飞(中)在姬渠牛王大会（2012 年春节）



附图 2：采访米脂歌手张宏山(左)留影（2011 年春节）



附图 3：与申飞雪（右 2）一起采访张明贵道长（2012 年 5 月）



附图 4：与佳县白云观张明贵道长合影留念（2012 年 5 月）



附图 5：采访榆林小曲王青乐班留影（2012 年 7 月）



附图 6：采访榆林小曲传人叶万秀(右 1)夫妇（2011 年春节）



附图 7：与绥米唢呐传人李岐山(左 2)、李子山(左 1)兄弟合影（2011 年春节）



附图 8：与佳县康家唢呐班在一起，右 3 为班主康文善（2002 年 5 月）



附图 9: 采访府谷著名二人台艺人柴根 (2012 年春节)



附图 10: 采访延川琵琶书盲艺人张成祥合影留念 (2012 年 7 月)



附图 11: 采访清涧李阴阳 (中) 和白根升 (2012 年 5 月)



附图 12: 与《清涧道情》一书作者郝震川 (中) 合影 (2011 年春节)



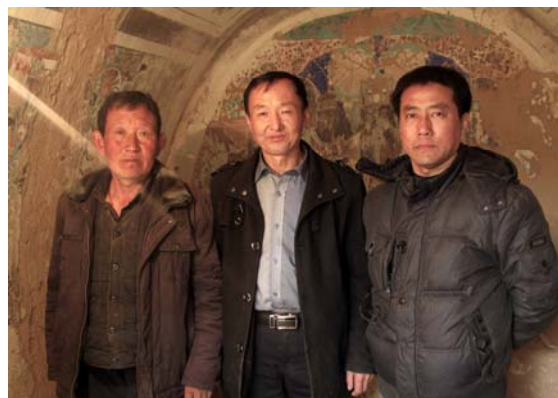
附图 13: 清涧道情艺人(左起)惠艳红、高晓琴、惠斌杰、惠万荣、高杰 (琴师) (2012 年 7 月)



附图 14: 与道情戏《家庭图》的主要演员合影留念 (2011 年春节)



附图 15: 佳县老干办高建社 (左 1) 在介绍白云山放赦习俗 (2012 年春节)



附图 15: 与横山塑画艺人李生军 (中) 在艾好娣乡整则塬村龙王老庙留影 (2013 年春节)

作者简介

一、个人简介

李宝杰，男，生于 1963 年 9 月 19 日。1990 年毕业于西安音乐学院作曲系音乐学专业，获文学学士学位；2004 年获香港公开大学教育硕士学位（在职研究生学历）。现为西安音乐学院学术委员会委员、科研处处长、艺术学理论研究室主任、学报《交响》编审、常务副主编、音乐学系硕士研究生导师。兼任陕西省音乐家协会理论委员会副主任、陕西省高校学报研究会理论委员会副主任、中国传统音乐学会理事。2010 年考取南京艺术学院音乐学专业博士研究生，中国音乐文化研究方向，导师刘承华教授。

二、博士在读期间的学术成果

1、《文化中的艺术精神与品格》，载南京艺术学院学报《音乐与表演》，2011 年第 2 期，独著。

2、《文化整体性与长安乐派发展的基本理路》，载西安音乐学院学报《交响》，2011 年第 2 期，独著。

3、《秦派二胡艺术的文化阐释》，载《星海音乐学院学报》，2011 年第 3 期，第一作者。

4、《品读<明清俗曲流变研究>》，载《音乐研究》，2011 年第 6 期，独著。

5、《先识器而后文艺——<先觉者的足迹>读后》，载《文艺理论与批评》，2011 年第 6 期，独著。

6、《主编意识在编辑工作中的能动作用——以<音乐与表演>为例》，载南京艺术学院学报《音乐与表演》，2012 年第 2 期，独著。

7、《陕西民俗音乐文化的区域性比较与分析——以闹秧歌、闹社火为例》，载西安音乐学院学报，《交响》2012 年第 3 期，独著。

8、《谋区域音乐研究之路 促多元共处和谐篇章——中国传统音乐学会第十七届年会综述》，载《人民音乐》，2012 年第 11 期，第一作者。

三、博士在读期间的科研情况

1、陕西省文化厅艺术学项目《音乐编辑学研究》，已结题，结题证书号：2012[015]。

2、陕西省社科基金项目《文化整体性与长安乐派发展研究》，在研中，项目编号：11K089。

3、教育部研究基地重大项目《中国音乐类非物质文化遗产研究之西安鼓乐研究》子课题，在研中，项目编号：12JJD760001。

4、陕西省教育厅高校社科基地项目《西安鼓乐现存乐社生存状况及活动调查》，在研中，项目编号：12JZ039。

四、博士在读期间的获奖情况

- 1、获南京艺术学院 2010-2011 学年“优秀研究生”称号；
- 2、获南京艺术学院 2010-2011 学年“优秀研究生奖学金”二等奖；
- 3、获南京艺术学院 2010-2011 学年“谢海燕奖学金”一等奖；
- 4、获南京艺术学院 2011-2012 学年“优秀研究生奖学金”一等奖；
- 5、获南京艺术学院 2011-2012 学年“刘海粟奖学金”一等奖；
- 6、获 2013 年度陕西高校人文社会科学研究优秀成果三等奖。

后 记

读博士原本应该是年轻时候的梦想,可不觉间,人到中年才使梦想变成现实。

或许是不再把各种利益看得重要了,或许已经能够把人间俗事的烦累放得下了,也或许是想在这个年龄段里证明自己……总之,丢下妻儿、撂下工作,回到学堂里捧读,平添的是一份宁静与适意。

快乐中,一千多个日日夜夜就这样过去。当我在论文上画上最后一个句号时,窗外已是春风拂起、满目绿意。想想三年前的这时候还在考场上奋笔疾书,而三年后的今日已是收获在即,犹感时光如梭。这期间离不开南艺这所有着百年历史的艺术殿堂的哺育,其艺术学科的丰盈、知识交叉的密集、校园文化的宽松,融会而成的宽厚人文基养,充实着我的心灵,拓展了我的眼界,给了我快速进步与成长的自由空间。

看着手中沉甸甸的二十余万言的呕心力作,其中除了浸透着自己分内应尽之力外,不知还包含有多少师长、好友的诚心相助!首先,我要感谢业师刘承华先生,其谦谦君子风范和渊博的知识涵养,除了在授业中让我倍加领受外,而且在我的博士论文选题与写作中,犹如一股人文内力始终牵引着我不断地向着深层掘进。其次,我要感谢答辩委员会主席乔建中、委员杨民康、居其宏、陈建华、范晓峰诸先生,在百忙中抽出宝贵时间阅批陋作并提出宝贵意见,以使我在今后的研究中能够进一步拓展与完善。同时也要感谢伍国栋、秦序、管建华先生,在我的论文开题、中期检查、预答辩等过程中中肯陈词,给我的分析、研究与写作提供了帮助。好友徐元勇夫妇以及我的师兄施咏、王晓俊、李小戈,如同家人一般关心我的学习与生活,还经常针对一些问题相互探讨,启发了我的思考与写作。

最后我要感谢妻子王青,一千多个日日夜夜,她几乎承揽了家中的所有繁务,持家、教子,使我能够毫无牵挂地专心于研究工作中。还在我远赴陕北采风时几次都陪同前往,或担当助手,或操持衣食住行。其爱的支持与奉献使我终身受益、难忘!

当然还有远在陕北的老师、兄长和艺人朋友,在此似乎已经无法用语言来表达对他们的感激之情了。每当我走进他们的生活,都能够感受到一种纯朴的热情,没有虚荣,没有自卑,没有嫌弃,没有忧郁,充满着一种简单的、活着的快乐。这往往让我怀疑起都市紧张的现代文明与生活,莫非这貌似简陋的乡间村舍才是现代人的生命归处?

特别是在现代化不断膨胀,传统文明频遭遗弃的时候,乡村社会生活中可关注的问题还有许许多多……。对陕北音乐文化的研究这仅仅才是个开始,今后还有许多工作值得去做。我会不断地贴近她、了解她,以更深入地触及她的生活命脉和艺术真谛。

我爱陕北,我更爱生活在这里的人与文化!

2013年5月1日于静耳堂