

# 中亚东干民歌的传承方式

赵塔里木

中亚东干人是19世纪末抗清起义失败后迁入中亚俄属地区的中国西北回民,主要居住在今哈萨克斯坦、吉尔吉斯斯坦和乌兹别克斯坦境内,人口约十万。“东干”原为中国西北地区和中亚一带操突厥语的民族对回民的称呼。东干人入俄后,俄国人沿用了这个称呼(Ақсақал)。十月革命后,东干人成为苏联的一个少数民族,“东干”遂成为苏联官方及在国际上使用的正式族称。东干人自称“回族”、“老回回”、“中原人”。东干语有甘肃、陕西两种方言,以甘肃语音为文学语言的标准音。东干语的基本词汇是清末以前汉语陕甘方言中的词汇和伊斯兰教用语中的阿拉伯语、波斯语借词以及汉译词汇,其次是东干人入俄后在陕甘方言基础上自造的新词以及俄语、突厥语的借词。一百多年来,在同中国方面失去联系的情况下,处于中亚多民族环境中的东干人一直顽强地保存着从故土带来的传统文化,并以此作为民族存在的重要标志。今日东干人所保存的传统文化,从不同侧面并在相当程度上反映了清代中国西北地区民间文化的面貌,东干民歌便是其中的重要组成部分。

作为移民文化的中亚东干民歌,它的传承方式是东干人对新的社会生活环境做出的种种反应之一。东干人在入俄后的一百二十年中,除了周邻民族成分的变化,还经历了从沙俄、苏联到独联体的重大社会政治变革以及与之相随的农村个体经济、社会主义计划经济到多种经济成分共存的经济类型转变。这些巨大的变化影响到东干人社会生活的各个方面,东干民歌的保存和传播方式也在这一背景中发生了相应的变化。

本文利用的主要材料有:(1)前苏联出版的东干文民歌文献。(2)中国西北民歌文献。(3)1997年2月至5月,作者的田野记录。

## 一、流传形势

东干民歌的保存主要通过社会传承的途径得以实现。除了人们在劳动间隙等场合的演唱活动外,在东干人入俄后的不同历史时期中,东干社会还存在过几种对于传播和保存民歌有着重要影响的演唱场合以及其中的演唱活动。

(一)沙俄末期——苏联初期(20世纪30年代以前)

根据苏三洛教授《中亚东干人的历史与文化》一书提供的材料,20世纪30年代以前东干社会经济以农村个体经济为主。1907年的人口统计资料表明,东干人中有90.71%的农业人口<sup>1</sup>。虽然东干民歌在这个时期的流传与入俄前有着基本相同的社会和经济类型背景,但由于周邻民族成分的变化对东干社会生活带来的影响,东干民歌的流传方式也发生了一些变化。例如,中国西北农村汉族节日民俗中的秧歌、社火以及回族宴席曲等活动曾经是东干人演唱和学习民歌的重要场合,东干人入俄之后便失去了这些场合,但这些场合在东干社会中的消失并没有中断东干民歌的流传。在新的社会环境中,东干人利用其他一些可以演唱民歌的场合传播和保存着自己文化中的“财贝”(尤素洛夫语)。

苏三洛教授在上述著作中提到了几位著名的东干说书艺人,并指出他们也是演唱民歌的能手。他们在东干人中享有盛誉,被视为民族智慧的保存者。从年龄上看,其中大约生于1871年的吴阿訇诺夫和生于1895年的张乡老活动在这个时期。从尤素洛

<sup>1</sup> [吉尔吉斯] M. II. 苏三洛《中亚东干人的历史与文化》,郝苏民、高永久译,宁夏人民出版社1996年版,72页、107页。

夫 20 世纪 30 年代记录的材料中应该能够看到东干民歌早期的流传情况,但他将这些材料和以后几十年中的记录放在一起发表时,只说明所有材料是 30 年代以来的积累,却没有注明其中哪个材料是 30 年代的记录。

哈桑诺夫《苏联回族口传诗文上的材料》一书中收入了一些苏联初期东干人改编的新民歌。其中一首民歌《回回团》反映了十月革命胜利之后,东干人积极参加建立和巩固苏维埃政权的斗争事迹。1920 年,按照土尔克斯坦前线总指挥伏龙芝将军的命令,东干人成立了一个骑兵团在中亚地区同反革命武装进行斗争。东干人马三成任骑兵团司令。战争结束后,他的家乡营盘以他的名字命名为马三城乡。这首民歌采用了传统的“十二月”序列叙述手法,其中一段唱道:“三月里来三清明,领兵挂帅是马三成,一齐带的是回族的兵,把白党追了个切莱克城。”哈桑诺夫在这本书中还提到 . . . 瓦西里耶夫 1930 年采录新民歌的情况:“在苏联回族人中收集歌唱列宁的民歌是从 1930 年开始的,瓦西里耶夫是第一个进行这项工作的人。1930 年,他在艾尔代克乡记录了歌手阿里耶夫·沙里演唱的《列宁大人》并把它发表出来。”<sup>④</sup>从哈桑诺夫所说的情况看,尤素洛夫收在《苏联回族人的曲子》一书中的《列宁大人》应该是十月革命后、20 世纪 30 年代前的作品。

关于东干民歌在这个时期的流传方式,笔者在调查中了解到两个比较重要的情况。一是前文转述苏三洛教授介绍 20 世纪 30 年代前东干人聚居地区“场合”的分布以及其中民歌流传的情况。苏三洛教授为了说明“场合”在传播东干民歌中所起的作用,还特意指出他自己掌握的一些民歌就是小时候在“场合”中听会的。二是从阿拉木图东方曙光乡加玛洛夫·凯利阿甫的介绍中了解到 30 年代前东干民间艺人土牛娃儿的演唱活动情况。土牛娃儿出生在哈萨克斯坦,他父母是 1882 年从新疆伊犁入俄的第一代东干移民。他年轻时以赶大车长途贩运为生,在赶车生涯中学会了很多东干民歌。大车店便是他演唱、学习和传播东干民歌的主要场合。由于他的演唱技艺出众,他的名声也随着他演唱的民歌在东干人中流传。大约在 1929 年,苏联出版了由土牛娃儿演唱的一张东干民歌唱片。加玛洛夫·凯利阿甫还记得唱片中有《王哥放羊》、《绣荷包》、《打搅儿》等曲目。30 年代初,土牛娃儿全家返回新疆伊犁地区霍城

县。土牛娃儿去世前,伊斯兰教中某些人劝说他不要把声音留在现世,否则对来世不利。土牛娃儿相信这些劝说,命儿子和亲朋在中苏两地高价收购他演唱的东干民歌唱片,收回后全部折毁。笔者日后在伊犁的调查中证实了加玛洛夫·凯利阿甫的说法。此外,新疆《玛纳斯文史资料音乐专辑(1933—1949)》有一段介绍民歌《王哥放羊》的文字可作为佐证:“这首歌传入新疆较早,有一张唱片流传各地。1938 年前后,我县一位同学结婚,就在凉棚里用留声机播放这张唱片。许多姑娘、媳妇们不便围到留声机旁来听,就聚在客房门内掀开门帘屏声静气地仔细聆听。播完了一遍,还要求再次播放。”<sup>⑤</sup>以上两个情况部分地反映了第一、二代东干人在沙俄时代和十月革命后 10 年中的民歌演唱活动以及当时东干农村个体经济的背景中存在的某些民歌的流传场合和社会传承方式。当东干农村经济完成社会主义集体化并实行农业机械化之后,以赌博为主要内容的“场合”以及依附于它的民歌传播场所便不复存在,作为另一种民歌集散地的大车店也逐渐失去了存在的依据。

## (二) 苏联中、后期

20 世纪 30 年代至 90 年代苏联解体之前,东干民歌在社会传承上有了新的演唱场合和流传途径。1929 年,国家实行没收私人财产的计划,集体农庄成为苏联农业的主要组织形式。30 年代,几乎所有的东干人聚居区都建立了集体农庄。早在苏维埃政权建立的初期,苏联共产党把消除“沙皇统治时期遗留下来的各民族事实上的不平等”作为党和国家建设的重要任务之一<sup>⑥</sup>,并且提出一系列发展少数民族地区经济、文化和教育的措施,其中包括建立使用本民族语言的俱乐部<sup>⑦</sup>。东干农村集体化之后,加快了这些措施的实施。例如由国家出资在东干人聚居的集体农庄中兴建俱乐部,成立业余艺术团。许多东干集

④ [吉尔吉斯] . 哈桑诺夫《苏联回族口传诗文上的材料》(东干文),伏龙芝,1968 年版,6—7 页。

⑤ 中国人民政治协商会议玛纳斯县委员会文史资料委员会编《玛纳斯文史资料音乐专辑 1933—1949》,1988 年,油印本,49—50 页。

⑥ 斯大林《党和国家建设中的民族问题》(1923 年 4 月 23 日和 25 日在俄共(布)第十二次代表大会上的报告和结论),《斯大林全集》(中文版)第五卷,人民出版社 1957 年版,200 页。

⑦ 斯大林《有各民族共和国和各民族地区负责工作人员参加的俄共(布)中央第四次会议》,1923 年 6 月 9 日—12 日,《斯大林全集》(中文版)第五卷,人民出版社 1957 年版,243 页。

体农庄还组建了民族乐团(东干人称“响器团”),其中一些乐团还成为国家乡村业余艺术剧团观摩演出的参加者和获奖者。如莫斯科区“友谊”集体农庄(骚葫芦乡)的东干艺术团就是其中之一。在集体农庄业余艺术团的基础上,吉尔吉斯斯坦国家音乐艺术促进会还曾创办过一个东干民族音乐艺术团,由东干民间音乐家担任艺术指导。在吉尔吉斯斯坦首次民族管弦乐联欢会上,该乐团获得一级证书<sup>④</sup>。

笔者从当年参加过东干业余艺术团或乐团的老艺人们中了解到,苏联时期东干业余艺术团和乐团的活动十分活跃,他们在国家大大小小的节日和集体农庄的各种庆典上演出,还经常在各个东干人聚居区巡回演出。东干民歌是他们演出的节目单中必不可少的组成部分,演唱者大都是地地道道的农民。许多人在参与演出活动的过程中学会了民歌并获得了民歌中有关中国传统文化的知识。1949年,苏联音乐学家维诺格拉多夫在吉尔吉斯斯坦的一个东干集体农庄中采录了五首东干民歌,将曲调发表在《五首东干民歌》一文中<sup>⑤</sup>。这五个曲调分别是两种不同的《孟姜女》、《十不该》、《茉莉花》和《秧歌》。该文提到了东干乐团在纪念反法西斯战争胜利日中的一次演出活动,并且描述了民间艺人张天河演唱东干民歌《孟姜女》的情形。除了东干业余艺术团和乐团的民歌演唱活动,苏联时期创建的东干文报纸、广播、电视以及东干民歌出版物也是传播和保存东干民歌的重要媒体。尤素洛夫发表的几本民歌集基本上反映了这个时期在东干人中流传的民歌曲目情况。

苏联时代是东干民歌得以广泛流传并保存至今的关键时期,其动力来自东干人内部对自己的文化认同和政府方面的外部支持这两种力量的聚合。从东干人内部来看,作为一个由群体移民在异国形成的民族,他们除了具有文化的、群体的认同之外,还有对于所在国的国家归属认同。由于东干人入俄时有一定的人口数,则形成了特定的文化群体保存传统的文化特点。尽管有周邻民族文化的影响,但他们往往在吸收其他文化的部分内容的基础上发展本民族的文化,在国家认同的同时又始终保持着—个较为独立的民族的文化系统。东干人称自己为“中原人”,讲“中原话”,把自己的民歌看作民族独立存在的表征,把参与演唱活动看作展示自己民族文化的机会。尤素洛夫1958年出版的东干民歌集题名《中原民人曲子》,即表现出鲜明的民族认同倾向。尽管许多东干人知道他们所唱

的很多民歌来自中国的汉族,但所有的东干人都说他们唱的是回族曲子或中原曲子。

从外部条件看,苏联时期的东干民歌与同一时期中国西北民歌的社会传承环境有较大的不同。东干民歌的演唱活动始终得益于政府的文化政策的保护和物质的支持,几十年中没有实质上的改变。无论政府方面还是东干人自己,从不把东干民歌当作要铲除的封建主义糟粕,也不把它看作落后或者低级下流而采取鄙薄的态度。中国西北民歌虽然没有离开孕育它的土壤,也有着不同时期进步知识分子的关心以及中华人民共和国成立后有利于它保存的政策和措施,但它也经常受到来自极左思想的干扰和封建文人观念残余的冷落,尤其是“文化大革命”对它“史无前例”的扼杀。从这个比较中可以看出,作为移民文化的东干民歌在苏联时期得以保存并传承至今的重要原因之一是它凭借了有利的外部环境条件。

### (三) 独联体时期

苏联解体以后,中亚各国的经济发展出现了较多的困难,东干农村经济也迅速从计划转入市场。在这种情况下,东干业余艺术团、乐团以及广播电视、东干文报纸都失去了政府方面的经费支持,目前仅仅依靠一些东干企业家和东干农庄极为有限的资助,通过回民协会的协调来维持。随着东干农村业余艺术团活动的不断减少,东干民歌正在逐渐失去延续了六十年的主要流传场合。近几年来,各种流行音乐越来越多地渗透东干人所在地的文化市场,东干人的音乐生活内容也在发生变化。1997年3月,吉尔吉斯斯坦回民协会组织骚葫芦乡响器团在比什凯克市为东干人举办了一场演唱会。在演唱的曲目中,除了一首东干民歌《茉莉花》,其余均为电声乐队伴奏下的流行歌曲。笔者在采访中经常乘坐由《回民报》主编热西提或米粮川乡司机江江驾驶的汽车,他们车里的音乐几乎任何时候都与汽车同时启动和停止,前者是清一色的中国“红太阳”系列,后者则是清一色的俄罗斯摇滚乐。

现在,大多数东干村庄还有一些能够演唱老曲子的“唱家子”(优秀民歌手),他们的年龄大都在

<sup>④</sup> 同注<sup>1</sup>, 222, 273页。

<sup>⑤</sup> [苏联] B. 维诺格拉多夫《五首东干民歌》,载《苏联音乐》(俄文),1950年第3期。

50岁以上,均为男性,大部分人有参加苏联时期业余艺术团的经历。在40—50岁的东干人中,能被称为“唱家子”的人不多,但大多数人会许多唱旧曲新词的曲子。40岁以下的中、青年人很少有人会唱老曲子,会唱旧曲新词曲子的人也不多。老唱家子们保存的东干民歌在曲目数量和完整程度上有着较大的差别。目前,保存老曲子最多的唱家子有米粮川乡的傅乡老(1916年出生)、木萨(1936年出生)和骚葫芦乡的吴金友(1925年出生),他们都能够演唱二三十首老曲子,吴金友在保存词曲的完整性方面尤为突出。

近几年来,曾在苏联时期受到压制的伊斯兰教正在东干社会中复兴。受伊斯兰教某种说法的影响,许多老唱家子放弃了民歌演唱活动,这种情况在陕西群体中尤为普遍。但也有一些老唱家子和阿訇持反对意见,认为这种说法并不符合教理。于是,东干人在唱民歌是好事还是坏事的问题上表现出截然不同的两种态度。认为唱民歌不好的理由是——“教门上说了,唱曲子不好”,“人死了以后不要把声音留在东牙(阿拉伯语音译:世界)上,所以更不能用上(录音机)把曲子写(录)下来”。认为唱民歌是好事的人则把上面的说法看作是某些阿訇个人的观点。傅乡老在纪念著名东干作家·阿不都诞辰80周年的纪念活动中说:“有些阿訇说唱曲子不好,我不知道他们为啥这么价说呢。曲子是我们文化里的好东西,我就是想唱呢,我还想叫娃们都学的唱呢。”傅乡老是一个每天按时做五次乃麻孜的穆斯林,但他并没有把演唱民歌和伊斯兰教信仰对立起来。只要农庄里有民歌演唱活动,他从不缺席。他说:“我虽然八十多岁了,只要为了回族人的文明我就来。”他还用录音机把自己会唱的民歌录下来,准备留给后人学习用。加玛洛夫·凯利阿訇对土牛娃儿折毁唱片一事表示惋惜,他认为土牛娃儿不明白把好东西、好名声留在世界上不是坏事情。

在苏联时期,有许多东干妇女参加了业余艺术团的演出活动,如今她们又在传统礼俗的约束下不愿再出头露面了。笔者向一位东干老人问起他对妇女唱曲子的看法时,他说:“女人不在家里做活儿,唱曲子满世界跑,不羞吗?”他这种看法在东干农村中具有一定的代表性。

东干知识分子对目前东干民间文化的传承状况感到担忧,他们普遍意识到失去文化标志将对民族的发展产生消极后果。为此,他们通过各种场合和媒

体向东干人呼吁保护民族文化的重要性,同时积极同中国西北地区进行民间文化交流。例如,1993年,由吉尔吉斯斯坦国会议员、吉尔吉斯斯坦回民协会主席、著名的东干企业家叶欣·伊斯玛依洛夫资助并组织九十多人的东干民间音乐演出团在新疆伊犁地区进行了10天的交流演出活动。哈萨克斯坦东干文报纸《青苗》1997年1月17日刊登了二十年前莱蒙托夫乡庄东干响器团15个成员的集体合影,并附有该报编辑采访原响器团成员的专文。文中回顾了东干响器团在70年代的活动情况,并呼吁恢复东干民族音乐活动,不能因为经济不景气而丢弃了自己的文化。

## 二、传承方式

### (一) 社会传承途径

口耳相传是东干民歌传承的基本方式。大部分唱家子都认为他们掌握的民歌是“听”会的,这个说法表明了东干民歌社会传承的基本特点。木萨的情况稍有例外,他父亲也是唱家子,但他认为父亲并没有专门向他传授民歌的曲调、唱词以及演唱方法。他是小时候在父亲演唱民歌的场合中听会父亲演唱的几首老曲子的,如《十二离情》、《绣荷包》、《五劝人心》等。木萨年轻时特别注意演唱曲目的积累并不断提高自己的演唱水平,当他听到某个唱家子演唱了他过去没有接触过的曲目时,他就会专程去向这位唱家子请教。他演唱的《八个老婆》就是从二百多公里外的哈萨克斯坦东方曙光乡学回来的。因此,木萨学习民歌的过程不是典型的家族传承,而同样体现出社会传承的特征。

东干俗语中有“十个车户九个唱家子”的说法,它反映了旧日唱家子的职业特点。他们走南闯北、见多识广、有着丰富的阅历,如前面提到的土牛娃儿。现在的唱家子们虽然不是职业车户,但他们中的许多人都曾从事过流动性的工作。仍以上述三位老唱家子为例:傅乡老做过12年的乡村邮递员;木萨家住吉尔吉斯斯坦,但经常去哈萨克斯坦境内种地;吴金友曾在集体农庄赶大车。其中傅乡老和吴金友都参加过卫国战争。他们的职业性质给他们提供了同其他歌手进行交流和积累曲目的便利。

### (二) 联想记忆手段

东干唱家子们在民歌传承中追求唱词的完整

性,尤其以“十二月”、“五更”、“十唱”等序列叙述手法构成的民歌不能有结构的缺损。有经验的唱家子谙熟序列叙述手法所构成的唱词中有助于记忆的各种相关因素,大多数保存相对完整的民歌也以这种手法构成。笔者在采录米粮川乡东干农民阿不都·达吾孜演唱的《孟姜女》时,由于这位歌手已多年不唱并且不习惯对着录音话筒唱,仅唱了三段就紧张得把词唱错

了。在一旁的木萨说:“‘三月里到来是三清明’,你咋唱到‘娘娘庙里把香插’了?”阿不都·达吾孜要求复习一遍,接着以极快的速度喃喃地唱着,但唱到每段的关键词时都有一个强调的停顿,如:“……三清明,……上新坟;……四月八,……把香插;……五端阳,……哭一场;……”他用这种方式在几十秒钟之内完成复习,然后一气呵成地唱完了整个民歌。

## 孟 姜 女

♩ = 102

正 月 里 (呀) 到 来 是 说 (呀) 孟 (的) 姜 (哟),  
孟 姜 女 十 二 上 招 范 (的) 郎 (哟),  
范 郎 儿 没 过 上 三 期 的 日 (哟), 秦 始 皇 (的) 挑  
兵 (哪) 打 了 城 墙 (哪 我 就 溜 呀 溜 儿 郎)。

说明: 谱例末小节是结束音实际音高。

- |                                                          |                                                     |                                                        |
|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| 2. 二月里到来龙抬头,<br>千里的路上来了书纸儿,<br>书纸上没写个别的字,<br>单写了我的丈夫范喜郎。 | 单哭了我的丈夫范喜郎。                                         | 青龙的口里吐细面,<br>粗箩的筛来细箩的掸,<br>我给我的丈夫送了盘缠。                 |
| 3. 三月里到来是三清明,<br>家家户户上新坟,<br>人家上坟成双对,<br>我孟姜上坟独了一人。      | 6. 六月里到来热难当,<br>家家户户裁了衣裳,<br>人家裁衣有人穿,<br>我孟姜裁衣压了柜箱。 | 10. 九月里到来九重阳<br>孟姜女来在城头上,<br>大关小关两关的过,<br>里头不见我的丈夫范喜郎。 |
| 4. 四月里到来四月八,<br>娘娘庙里把香插,<br>人家插香求了儿女,<br>我孟姜插香求了范郎。      | 7. 七月里到来秋风凉,<br>大麦开花小麦黄,<br>手拿上镰刀儿一把刀,<br>连麦带草搂到场上。 | 11. 十月里到来十月一,<br>孟姜女本是范郎的妻,<br>范郎打在那个长城里,<br>一声哭倒十万里。  |
| 5. 五月里到来五端阳,<br>西河里担水哭一场,<br>不哭我的老子,不哭我的娘,               | 8. 八月到来八月八,<br>起早睡晚打了连枷,<br>簸箕的簸来筛子的筛,<br>连簸带筛打了磨台。 |                                                        |
|                                                          | 9. 闰八月到来月儿圆,<br>白水打开青龙转,                            | (演唱: 阿不都·达吾孜)                                          |

从《孟姜女》的唱词中可以看出,阿不都·达吾孜复习时强调的是每段唱词前两句中有叶韵关系的三个字句尾,并通过它们同其他唱词建立起联系,而木萨的提醒还利用了唱词中其他一些有助于记忆的因素。从唱词形式的分析中可以发现:(1)绝大多数段落的第一句除了有月份的序数,还有表现节气或气候特征的唱词,如“二月里到来龙抬头(惊蛰)”、“三月里到来三清明”、“四月里到来四月八(进香日)”等。月份序数与这些唱词形成固定搭配,并且通行于大多数由“十二月”或“十月”等时序构成的民歌。(2)某些段落的第二句有与第一句节气或气候特征唱词相关的民俗内容唱词,如第三段的第二句“家

家家户户上新坟”与第一句中的“清明”节气相关。(3)大多数段落采用AABA的押韵方式。这些构成因素相互关联,为记忆唱词提供层层递进的联想环节。如借助于“四月”同“四月八”固定搭配,则联想起四月初八进香时节“娘娘庙里把香插”的民俗内容唱词,进而引出与烧香请愿有关的对比句“人家插香求了儿女,我孟姜插香求了范郎。”木萨的提示和阿不都·达吾孜的复习方法反映着东干唱家子们对唱词中有助于记忆因素的认识和把握以及在此基础上发展出的一种传承技术。下表是《孟姜女》唱词中有助于记忆的几个因素在每个段落前两句中的分布情况:

段落	第一句		第二句		韵脚
	时序→	固定搭配词汇→	相关岁时民俗→	叶韵	
1	正月里			√	ang
2	二月里	√			
3	三月里	√	√	√	ng(西北方言)
4	四月里	√	√	√	a
5	五月里	√		√	ang
6	六月里	√	√	√	ang
7	七月里	√	√	√	ang
8	八月里	√	√	√	a
9	闰八月	√	√	√	uan
10	九月里	√		√	ang
11	十月里	√		√	i

许多以序列叙述手法构成的民歌还表现出内容的叙述过程与序列同步进行的特点。这些民歌的唱词包含着叙述的逻辑顺序,演唱时次序不可调动,从而与序列结构融为一体,进一步增多并强化了唱词记忆的联想环节,如《孟姜女》按照“招范郎”、“离范郎”、“盼范郎”、“备盘缠”、“寻范郎”、“哭长城”等叙述顺序对应相应的时序;《五劝人心》中“五劝”按照娘老子、弟兄、先后(妯娌)、姑娘、邻居这些家庭、社会中人际关系的亲疏顺序同序数搭配;《鸦片烟》按照罂粟花的生长过程与唱词中的时序同步;《姐儿怀胎》按照“十月”序列叙述妇女怀孕后身体的变化过程等。此外,像《十道黑》将序数与双关叶韵相结合的手法也是一种有助于记忆和传承的有利因素。从我们了解到的情况看,使用序列叙述手法并包含较多联想因素的唱词在流传中不易产生较大的变异。

有些东干民歌虽然也采用序列叙述手法,但序

列构成的句子在各段唱词中主要是作为起兴的固定套语。除了叶韵上的联系,它同接下去的唱词没有更多的关联。因此,具有这种序列结构特征的东干民歌在流传中就有着较多的变异可能。以下是《王哥放羊》的四种异文片断,从中可以看到两种变化:一种是在相同的序列位置上演唱不同内容的唱词;另一种是在不同的序列位置上演唱相同内容的唱词。不变的一点是序列构成的固定套语同其他唱词的叶韵关系。

三月里来三月三,王哥放羊在南山,  
日落西山羊上圈,咋还不见王哥的面。  
九月里来九重阳,王哥来在房门上,  
妹妹听见心加慌,赶紧开门往进让。

——尤素洛夫《苏联回族人的曲子》<sup>46</sup>页

三月里来三月三,针线茶饭懒得端,

手扳住墙头瞭几遍，咋还不见王哥马鞍鞦上站。  
十月里来冷寒天，王哥拉的鞋缺脸，  
尕妹妹看见把心酸，双脸子男鞋送你穿。

——尤素洛夫《苏联回族口传文学的样书子》53页

三月里来三月三，针线茶饭懒得管，  
一天墙头遛三遍，咋还不见王哥马鞍鞦上站。  
九月里来九重阳，王哥拉的鞋缺脸，  
尕妹妹看见把心酸，这一双花鞋送你穿。

演唱：木 萨

三月里来三月三，王哥放羊在南山，  
日落西山羊上圈，咋还不见王哥的面。  
十月里来冷寒天，王哥靸的鞋缺脸，  
妹妹看见把心酸，这一双男鞋送你穿。

——尤素洛夫《中原民人曲子》89页

东干人追求唱词完整性的目的不仅在于保存唱词结构的完整，更重要的是希望完整地传承唱词中的中国历史文化内容。东干文六年级语文教材口传文学部分的标题是“从前回族人过了的光阴”<sup>⑧</sup>，其用意在于让后代通过口传文学了解东干人的历史和文化。尤素洛夫在《中原民人曲子》的序言中指出：“中原人能从这些曲子中了解到过去的苦难生活……从曲子的所有内容中可以看出中原的文明。”吴金友是一个具有丰富的民间知识的唱家子，他不仅嗓音洪亮、记忆力强，而且对唱词中出现的中国历史人物和故事也有一定的了解。他对唱“半截儿曲子”的唱家子表示不满，他说：“要唱曲子就唱完，少唱一段儿，就丢掉了一个古今儿(故事)。”吴金友的态度表现出东干人在保存唱词完整性方面的深层追求。但民歌的传承是一种社会性活动，往往出现不以人们的意志为转移的传承结果。由于东干人长期离开母体文化，像吴金友这样比较全面的唱家子在东干人中越来越少。有些唱家子虽然能完整地唱出许多民歌，但已经不太清楚他们所唱民歌是什么意思，保存声音外壳而丢失词义的现象逐渐增多。尤素洛夫在四十多年前就注意到了这种情况，他在1958年出版的《中原民人曲子》中配了几幅插图，用来说明唱词中表现的历史故事。他在1960年出版的《抒情曲子》中用东干文解释了民歌《珍珠倒卷帘》中涉及的中国历史故事和民间传说，并在该书的序言中写道：“在这

本书上解释抒情曲子的原因是人们对它缺少了解。就以咱们喜欢唱的《珍珠倒卷帘》来说，尽管有的人会唱这个曲子，可是他不知道唱过去的每一段是什么意思。唱第一段‘十三个月’的人不知道孙二娘是谁的女子，为什么在十字坡上开了黑店；也不知道武二哥是谁的儿子，他从哪里来？为什么到了孙二娘的店里同孙二娘打了架了。”以下是该书解释《珍珠倒卷帘》第一段的两个片段：

十三个月来一年多，  
孙二娘开店十字坡，  
擦胭掸粉门前坐，  
来了一个好汉子武二哥。

……

孙老儿老末(好不容易)有一个女子了，名字叫个孙二娘。她碎(小)的时候老到(厉害)得很，因此这个上人们把孙二娘叫了个母夜叉。

孙老儿有了女子不当贼寇了，他在一个十字坡的路上开了个碎店，给孙二娘教了武什(武功)了。她(孙二娘)把老子教下的武什不上算，自己可武习了些子硬功夫。

……

武二郎一条大汉，豹子头、狐子眼，再么是老虎的走手(步态)。人长得又富态、又魁伟，每一个人能把他看出来一个好英雄。武二郎的力量多，胆子大，再么是还贤良。可是他爱惹是非、闯祸。因此是这个上他把哥哥的麻烦得整砸(惨)的呢。

由于尤素洛夫大量采用东干说书人的材料解释唱词中的故事，因此该书颇受东干人的欢迎。吴金友也善于讲解民歌唱词中的故事，他们的做法对民歌的保存和传承产生了有利的影响。

### (三)音乐辅助手段

同各民族保存民歌的方式一样，东干人记忆和传承民歌的另一手段是借助于民歌中的音乐。在调查中，我们为了把唱词清楚地记录下来，曾采取让唱家子们离开音乐单独朗诵唱词的做法。但很快就发现这种方法对大多数唱家子是不适用的。我们注意到，东干唱家子们能够离开唱词正确地哼唱出曲调，

<sup>⑧</sup> [吉尔吉斯]И. 尤素波夫《咱们的文学》(东干文六年级教科书)，伏龙芝，1978年版。

却不能离开曲调完整地念出唱词。吴金友被东干人公认为记忆超群的唱家子,他也说“没有音念不出来”。

民歌的曲调能够被唱家子们单独记忆的主要原因是曲调在民歌传承中的高重复率。大多数东干民歌采用了分节歌形式,用同一种曲调重复着不同的唱词。在演唱一首分节形式的民歌时,唱词只有一次被记忆或者复习的机会,而曲调有着多次的重复,有多少段唱词,就有多少遍曲调的重复。由此还可看出,曲调的高重复率是民歌传承中曲调的稳定性高于唱词的重要原因之一。

唱家子们不能离开曲调念出唱词的原因有二:其一是唱家子们在“听”学民歌时获得的即是依附于曲调的唱词,演唱时则需要借助于曲调再现唱词。我们从中可以得出的一个道理是,在汉语民歌的唱词同曲调结合为一个整体的条件下,曲调对于唱词就有了特殊语调的意义。在这种情况下,唱词原有的语调功能被曲调替代。对于讲汉语的东干人来说,如果将民歌的曲调剥离出去,留下的唱词则形同残缺的语言而无法再现。其二,东干民歌的唱词中包含有大量的衬字,其中有许多是无词义的,它们同正词共同构成了演唱中的唱词。由于衬字是在演唱中产生的,可以看作曲调的衍生物,因此,在非演唱的情况下,衬字则失去了存在的依据。东干唱家子们“听”学、记忆和保存的都是包含着衬字的演唱中的唱词,例如《放风筝》中的“前门里赶出薛平贵”在唱家子们的记忆中可能是“前哎门哎里赶出哎呀薛呀平来哎那个贵来哎咳哟”。但是,在脱离曲调的情况下,唱家子们无法念出他们习惯的、带有衬字的演唱中的唱词。

显而易见,在东干民歌的传承中,唱词依附于音乐而存在。如果东干民歌丢失了音乐部分,它的唱词也不可能被保存并传承至今。

### 三、流传中的变异

口头传承文化的变异是普遍的现象,民歌亦如此。然而,在不同的历史文化背景中,文化发生什么样的变异以及朝着什么方向变异,其规则是丰富多样的。东干民歌在流传中发生的变异同样是东干人通过民歌对他们所经历的特定文化环境做出的一种适应性反应,它的变异过程和结果蕴涵着东干历史、社会变迁的信息,也反映着东干民歌传承者的思想

和才艺。东干民歌发生变异的影响因素主要有以下两个方面。

#### (一) 语音转变到词义转变

东干民歌在口头辗转传承的过程中,个别唱词在失去原有的语音外壳的同时被赋予具有新词义的语音,从而出现了由语音转变引起的词义替换现象。

民歌《茉莉花》产生在中国南方,它的歌名、唱词和曲调都表现出南方的地域性特征。明初,这首民歌随江南移民传入西北地区。顾颉刚《浪口村随笔·明初西北移民》:“洮州人有歌曰:‘你从哪里来?我从南京来。你带得什么花儿来?我带的茉莉花来。’其地无茉莉,知此歌必为初移之民所遗留,至少亦是根据初移之民之遗语而咏者。”<sup>④</sup>《茉莉花》在西北地区的流传过程中,其曲调框架没有变异,但唱词发生了较大的变化。江南的《茉莉花》有一句唱词是“茉莉花开雪也白不过它”,它描绘了作为喻体的茉莉花这种植物的形态特征。从《中国民间歌曲集成》甘肃卷、宁夏卷以及青海的几种民歌集中收入的《茉莉花》来看,没有一首采用上述唱词。东干人从西北地区将这首民歌带入中亚地区传唱,但他们并不知道茉莉花是一种什么样的花。在东干语的词汇中,许多事物的名称附加有“子”的语缀,如“唱家子”、“写家子”(作家)、“丫头子”(女孩)、“对曲子”(采用对唱形式的曲子)等。东干人在用自己的方言语音加上“子”的语缀,将茉莉花一词读作“mao li zi hua”,尤素洛夫出版的民歌集中记作“ $\frac{3}{4}\dot{\Lambda}\frac{1}{2}o^1\dot{I}\dot{\zeta}\dot{\Lambda}$ ”。笔者问傅乡老这个曲子唱的是什么意思,他说:“这个曲子唱的不是花,拿花比的女人。”笔者继续问比作女人的是什么样的一种花,他的回答是:“是毛李子树上开的花。”1985年,由东干音乐家编辑出版的东干民歌唱片收录了哈萨克斯坦东方曙光乡加玛洛夫·凯利阿甫演唱的这首民歌,东干语的歌名“ $\frac{3}{4}\dot{\Lambda}\frac{1}{2}o^1\dot{I}\dot{\zeta}\dot{\Lambda}$ ”被译成俄文的“каГък<sup>3</sup>子”,意为“野李子”。唱片封套上的内容简介说:“在野李子开花的季节,小伙子焦急地等待着心上的人。”由此可见,在东干方言语音的影响下,“茉莉”一词加上“子”的语缀之后便分裂成“毛”和“李子”两个词,前者被赋予“野生的”含义,后者成为一种新的植物名称。显然,“毛李子花”是东干人的想像结果,但这个唱词

<sup>④</sup> [吉尔吉斯] 尤素洛夫《抒情曲子》(东干文),伏龙芝,1960年版,4—11页。

<sup>⑤</sup> 见《责善》半月刊第一卷23期。



的背后有一个语音到词义的转变过程。

“秧歌儿”，东干人读作“yan ger”，东干文写作“ГәӨ”，表示儿化音。由于东干人把“秧”读作 yan，便赋予这个字“言”的含义，其根据是东干人演唱的秧歌中有猜谜对歌的形式，认为“言”即猜谜对歌的“话”。于是，秧歌儿经过语音转变，继而词义转变为“言歌儿”。

## (二) 民俗因素影响下的转变

由于东干民歌来自中国西北地区，是当时汉、回人民共同创造的文化成果。因此，东干民歌唱词中包含着许多反映汉族民俗的内容。东干人在民歌传承的过程中，对有些不符合伊斯兰教的信仰和生活习俗的部分唱词进行了有意识地改造。

《出门人》是在东干人中广泛传唱的一首“五更”序列的民歌，其中“三更”段的唱词在流传中出现了以下三种异文，从这些异文的比较中可以看出伊斯兰教观念影响下唱词的转变。

第一种异文见于 1958 年版《中原民人曲子》、1960 年版《苏联回族口传文学的样书子》、1978 年版东干文六年级教科书《咱们的文学》以及笔者 1997 年在米粮川乡记录傅乡老和木萨的演唱。这种异文中出现了汉族民间信仰的“老天爷”。

怨天又怨地，            老天爷保佑了我，  
怨天又怨地，            多少挣银钱，  
怨天，怨地，            拿回去看母亲。  
怨在了我自己。

第二种异文见于 1985 年前苏联出版《采花儿——回族民人的曲子》的唱片，演唱者是哈萨克斯坦东方曙光乡的加玛洛夫·凯利。这位唱家子省略了“老天爷”以下的唱词，从而回避了与伊斯兰教观念冲突的唱词。为了使唱词结构保持完整，演唱者在原唱词的位置上填入新词并将其重复演唱。

怨天又怨地，            也不怨那个地，  
怨地又怨天，            怨来了怨自己，  
不怨那个天来，            怨我自己命儿穷。

第三种异文见于 1981 年版的《苏联回族人的曲子》。唱词中用“真主”替代了原来的“老天爷”，从而与伊斯兰教观念合拍。

怨天又怨地，            真主呀保佑了我，  
怨天又怨地，            多少挣些钱，  
怨天，怨地，            拿回去看母亲。  
怨在了我自己。

从《小郎害病》的两种异文中可以看到有悖于伊斯兰教丧葬习俗唱词的转变。收在《中原民人曲子》中的唱词有买棺材、夫妻合葬、出殡仪式等汉族的丧葬习俗。

初七的早起去看郎，  
手拿白银买棺材，  
松木的棺材柳木的盖，  
思思量量没心埋。

初八的早起打了墓，  
我给打墓的拜三拜，  
锄头打墓打宽展，  
单怕往后埋二人。

初九的早起我上坟，  
手扳栏杆哭一声，  
前头走的擂丧鼓，  
后头走的淌眼泪的人。  
初十的早起去上坟  
白绫子的罗裙，白绫子裙，  
手拿手帕儿遮乌云。

好马不韉双鞍子，  
好女不嫁二汉子，  
马韉双鞍难行走，  
女嫁二人落朽名。

我们采访过的东干唱家子们已经不再唱“初七”以后的几段，但从《苏联回族人的曲子》一书的唱词中可以看到，“买棺材”被“买地窝”等唱词替换，其他唱词没有大的变化。

初七的早起去看郎，  
手拿的银钱买地窝，

<sup>11</sup> [吉尔吉斯]·石斯儿《中亚和哈萨克斯坦东干人(回族)“猜话儿”的结构》，黎达摘译，载《西北民族研究》1996年第1期。

买下的地窝黄土窝，  
这搭儿软坐打坟来。

在《王哥放羊》的两种异文中可以看到描写饮酒的唱词被描写饮茶替代。伊斯兰教不提倡饮酒，但《中原民人曲子》中的这首歌有饮酒的描写。

五月里来五端阳，  
杨柳儿插在我门上，  
白铁的壶壶儿酒提上，  
我连我的王哥儿喝一场。

在《苏联回族人的曲子》中，这段唱词中的酒被茶替代了。

五月里来五端阳，  
杨柳儿插在我门上，  
白铁的壶壶儿茶沏上，  
我连我的王哥儿喝一场。

除了语言和民俗的影响因素，东干唱家子们思想和技艺水平也是民歌变异的影响因素之一。在上面列举《出门人》的第二种异文中，演唱者在剔除非伊斯兰教观念的唱词后，为了使唱词结构保持完整，在原唱词的位置上填入新词并将其重复演唱，从而形成了在东方曙光乡流传的异文。然而，与同时期的西北汉、回族民歌相比，东干民歌在传承中的变异范围和程度是十分有限的。目前，我们依然可以看到许多反映着晚清以前西北地区民间文化和习俗的民歌在东干人中比较完整地保存和流传着。

综上所述，东干民歌在中亚地区的传承是一种独特的移民文化景观，其传承方式是东干人对移民环境做出的种种反应之一。东干民歌的保存主要通过社会传承的途径得以实现。东干人入俄后失去了旧日秧歌、社火、宴席等传统的民歌传承场合，但他们充分利用了各种新的演唱场合延续着民歌的传播和保存。苏联时代是东干民歌得以广泛流传并

保存至今的关键时期，其动力来自东干人内部对自己文化的强烈认同和政府方面的外部支持这两种力量的聚合。苏联解体后，东干民歌的传承处在失去政府资助、后继乏人以及一些宗教人士对演唱活动的负面宣传等困境之中。口耳相传是东干民歌传承的基本方式。东干人追求唱词完整性的目的在于希望完整地传承唱词中的中国历史文化内容。有经验的演唱者能够充分认识和利用唱词中有助于记忆的各种因素，并以音乐作为辅助记忆手段发展自己的传承技术。目前，许多反映着晚清以前西北地区民间文化和习俗的民歌在东干人中依然比较完整地保存和流传着。东干民歌的变异范围和程度比较有限，主要表现在某些唱词由于语音转变引起的词义转变以及对不符合伊斯兰教信仰和生活习俗的唱词进行部分改造。由于东干人长期离开母体文化，民歌传承过程中出现了一些保存声音外壳而丢失词义的现象。

作者单位：新疆艺术学院

#### 主要参考文献

1. 尤素洛夫《中原民人曲子》，伏龙芝，1958年。[ . шьА ш, Ао- Го uо о з ,(даоса оь Т а ш о Т ¶Áú u), Ао Т 1958]
2. X. 尤素洛夫《苏联回族口传文学的样书子》，伏龙芝，1960年。[ . шьА ш, ¶½Ñú Ху 'Д Áú, Íú u %АВА о е u úuY' Í ( ² a цш ора Á Т ь uБ Áosa o), ц Ао Т 1960]
3. . 尤素洛夫《抒情曲子》，Ао Т 1960年。( . шьА ш, АВu о г , ц Ао Т 1960)
4. M. 哈桑诺夫《苏联回族口传诗文上的材料》，伏龙芝，1968年。[ M. А±±Á³, ÁβТ А 'А u АВo о ш о u ½ ( ±¶ uа ш а ш о ш ÁÏ'uu Á³¶¼Á¼Б Áosa o), ц Ао Т 1968]
5. . 尤素洛夫, P. 尤素洛夫《苏联回族人的曲子》，伏龙芝，1981年。[ . шьА ш, P. шьА ш, Á³¶¼ А 'А о u БА Í ( ¶Áú u Á³¶¼Á¼Б Áosa o — ±ш о Т Т ьou), ц Ао Т 1981]
6. M. п. 苏三洛, M. 伊玛佐夫《苏联回族文学》，伏龙芝，1982年。( M. п. А а о ш, . ½±Á³, Á³¶¼ А 'у ÍúÊ , ц Ао Т 1982)