

福建安溪茶歌的形态特征

杨丽霞

(集美大学艺术学院,福建 厦门 361021)

摘要:传统安溪茶歌是安溪茶文化的组成部分,最早来源于文人的茶诗,具有浓厚的文化底蕴,属五声调式体系,以闽南方言演唱。旋律音调与方言声调关系较为密切,具有较浓厚的乡土气息和田野风格。节拍节奏是以闽南方言中特殊的语言音调和平仄韵律为基础,偏向于切分节奏的使用。从曲式结构看,多为两个乐句或四个乐句构成的单乐段分节歌,七言四句为一节,多节成篇。曲中多用衬词衬腔填充以强化风格,具有鲜明的地域文化特征和音乐思维表现。

关键词:安溪茶歌;形态特征;传承发展

中图分类号:J607 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-2236(2009)02-0076-05

安溪茶歌是山歌的一种,属五声调式体系,以闽南方言演唱,旋律音调与方言声调关系较为密切,曲调悠长,高音、长音较多,具有较浓厚的乡土气息和田野风格。安溪茶歌是在漫长的历史发展过程中由茶叶生产、饮用这一主体派生出来的一种茶文化现象,音乐融诗词、戏剧、文学、经济、民俗、礼仪等为一体,包容着浓厚的文化意蕴,传递着中国传统文化“纯、雅、礼、和”的精神追求。

本文对安溪茶歌的渊源及艺术特征进行分析和论述,从而为进一步探讨、研究安溪茶歌这一古老而优秀的地方音乐提供一点参考价值。

一、安溪概况及茶歌源流

中国茶都——安溪,位于福建省东南部,厦门、泉州、漳州金三角腹地,隶属于泉州市。在地理上四面环山,山区云雾缭绕,四季气候温和,是名茶铁观音的发源地。安溪产茶有字可考于唐末,唐后期至五代十国年间,北方兵荒马乱,战争不断,福建东南沿海,特别是泉州一带,远离战乱中心,局势稳定,气候温和,物丰人稀,引来北方人口大量南下移居,外来人口经荆楚、江淮入闽,带来茶叶的生产技术,特别是唐中后佛教、道教传入安溪,几乎每个寺庙都有自己的茶园,并带动大盛饮茶之风,更使茶文化在安溪得到较大发展。安溪阆苑岩岩宇大门留有“白茶特产

推无价,石笋孤峰别有天”的茶诗为证。至宋初,安溪民间制茶已有较大的发展,乌龙茶的烘茗技术则于此产生,明清崛起,至光绪三十年茶园面积达3.1万亩,并有规模出口量。如今成为中国最大的乌龙茶产区。

茶不仅是物质的东西,还是精神的载体。伴随数千年来安溪种茶、制茶、饮茶、嗜茶、尚茶习俗的逐渐形成,传诵民间的茶诗、茶歌也就顺理成章地应运而生了。因此,作为茶文化一部分的安溪茶歌,最早的来源之一就是以诗为歌,也即是由文人歌咏茶叶的作品而变成歌词的。“石崖觅芝叟,乡俗采茶歌”,这是唐代诗人翰林学士在安溪留下的诗句,也是可查到的最早的茶诗。清初同安诗人阮曼锡也作有《安溪茶歌》,为清乾隆《泉州府志》所收录。清末安溪著名诗人兼茶商林鹤年著有《福雅堂诗抄》,更留下大量茶诗词,还有《清水山居》中所吟颂的“水边试茗舌根香”等诗句,都传递了古老茶乡悠久的茶文化信息,这些都成为古老茶歌的来源之一。

茶歌的第二种来源,是由谣而歌,民谣经文人的整理配曲再返回民间,如“油甘好吃嘴尾甜,观音茶丛四季青,哥有情来妹有意,月到十五自然圆”。明末清初,随着安溪乌龙茶蜚声海内外,文人墨客在品尝香浓味醇的安溪乌龙茶时,更是文思泉涌,使茶联在

安溪的名山胜境,乃至农户随处可见,丰富多彩的茶诗创作,一方面为部分茶诗词转为茶歌提供了丰富的来源,另一方面,也为茶歌创作奠定了丰厚的文化基础。

茶歌的第三个也是最主要的来源,即茶农和茶工自己创作的民歌或山歌,并以口头形式流传,具有广泛的群众基础。旧时的茶农茶工夜以继日,一干就是通宵,为了消除疲劳、调剂精神、排遣痛苦、自娱自乐,创作出许多民谣来歌咏传诵也就很自然了。古老的安溪茶歌以闽南方言及安溪歌调演唱,语言通俗,曲调优美,内容丰富,形象鲜明。这些茶歌或表述茶乡的生活感触,体现生活中的悲欢离合,或反映茶乡今昔的巨大变化,赞美家乡山水,还有介绍生产知识的,讴歌纯洁爱情的,或是娱乐斗趣的等等,唱词含蓄隽永、感人肺腑。

二、安溪茶歌的分类及演唱形式

安溪茶农无论是上山采茶劳作或农闲休息,或以茶歌来消除疲劳、增加劳动热情,或以茶歌来会亲访友、欢庆丰收的喜悦,茶成了联系人们生活的纽带。由此可将安溪茶歌分成采茶歌、饮茶歌、请茶歌、情歌等几类。

1.采茶歌:采茶歌是茶农上山采茶时所唱的茶歌,它与劳动生活息息相关,歌表现茶农一年四季的劳动生活和丰收喜悦。曲调单纯、即兴编唱,多采用徒歌演唱形式,自娱性较强。有时会加上一点简单的舞蹈,大都模仿采茶的动作,以两人对唱或一人唱一人和,或一人唱众人和等不拘一格的形式出现。

2.饮茶歌:饮茶歌是人们日常空闲、休息喝茶时唱的歌曲,内容反映了茶乡人民辛苦劳作,勤俭赚钱持家的美好品德。也有斗趣或用一问一答的形式来传授有关茶知识的,生动有趣,颇具生活气息。茶几旁,或两人相对而坐,或三五人围聚而坐,一同赏茶、鉴水、闻香、品茶、聊天,唱着优美的茶歌,其乐融融。

3.请茶歌:请茶歌是招待客人时所唱的茶歌,“安溪人真好客,入门就泡茶”,说的是只要你到安溪来作客,主人必定会拿出珍藏的上好茶叶,点起炉火,烹起茶来,品饮一番,所谓“未讲天下事,先品观音茶”就是这个由来。茶叶,又是安溪人礼尚往来的首选礼品,亲戚往来探亲,朋友之间互访,携带的见面礼也往往是特产名茶。这也反映了当地的茶俗习惯,并一直延续至今。

4.情歌:情歌是青年男女用歌声表达爱慕之情所唱的歌曲,爱情是千百年来经久不衰的主题。茶乡的男女青年,在生产劳动时,便以歌为“媒介”,彼此向对方传递爱慕思恋之情,或分别之恋,这里的茶歌便成了男女相恋的红线。婚前对歌成婚,是旧时安溪茶乡的特殊风俗之一。男女青年或于茶园,或以安溪茶歌对歌,表达爱意。如:

男唱:杨梅开花无人知,鸡冠开花结成排。

娘子生好惹人爱,好花也要巧安排。

女唱:日头出来红又红,借问郎君何处人?

真实姓名共阮说,花蝶相爱心相同。

女方不同意,以歌拒绝求爱,唱:

杨梅开花人不知,八月冬笋就出来。

对面郎君阮无爱,眼睛免看这处来。

就演唱形式来说,安溪茶歌大多是在山间梯层种茶、采茶时所唱,不用乐器伴奏,不论人多人少都可以即兴发挥演唱,可以是独唱、对唱、对答、分组唱、一领众和或歌头领唱,众人帮腔等多种形式。

三、安溪茶歌的艺术特点

1.节拍节奏

安溪茶歌的节拍节奏是以闽南方言中特殊的语言音调和平仄韵律为基础的,节奏舒展自由,偏向于切分节奏的使用,这与安溪的生态环境、生产活动、民俗民风等诸多因素相联系,安溪茶歌经过漫长岁月的洗礼和口耳相传,逐渐形成了相对固定的节拍特点和节奏风格。由于茶歌的类别有多种,不同环境下所演唱的茶歌在音值组合的长短、强弱、休止、反复、句逗等方面也表现出不同的节拍特点。传统安溪茶歌的节拍形式以二拍子(2/4)、四拍子(4/4)、三拍子(3/4)多见,还有少量的混合拍子如五拍子(5/4)、六拍子(6/8)及散板式的自由节拍等。这种由语言决定的特殊的节奏型成了安溪茶歌节奏的一大特点,即强调小切分重音,并有一定规律性,唱起来有一种抑扬顿挫的独特韵味。常用的节奏型有:

X· X X X X· | X X· X ||

X X· X X | X X X | X X· X ||

X X X X | X X X | X · X · ||

2.方言音调

传统的安溪茶歌与其它闽南曲艺,诸如南音、梨

园戏、高甲戏、木偶戏、歌仔戏等一样,均用闽南方言演唱。闽南语主要是北方中原汉人在不同历史时代因避战乱或逃荒等多次向南方迁徙进入闽南地区后融合了土著语言特点逐渐形成的,而泉州方言则是早期闽南方言的代表,这是由泉州在闽南地区的政治、经济与文化地位所决定的。早在唐代,泉州的经济已经十分繁荣,宋元以来,泉州刺桐港海外交通贸易达到鼎盛时期,是海上丝绸之路的起点,泉州也因此而成为经济繁荣、文化发达的“海滨邹鲁”。可以说,安溪茶歌的旋律音调与方言声调关系较为密切,在音调上多半体现了方言的声调阴平、阳平、上声、阴去、阳去、阴入、阳入的特点。在旋律上,曲调较悠长,高音、长音较多,具有较浓厚的乡土气息和田野风格。谱例1:



该曲为省略的五声宫调式,全曲由羽、宫、角三个音构成,以羽宫、羽角之间小三度、纯四度连接为特征音调,这也是安溪茶歌的旋律特征。旋律色彩朴素单纯,具有一定的跳跃性。结构完整清晰,音乐语言简单明了,安溪茶歌的歌词多半是直意的,如“来去”指的是“到、去”,而不是来来往往的意思。“着罔拾”即是这样摘(茶叶),“勿着”指挣不到(钱)。加上下滑线的运用,地域特色鲜明,体现了安溪茶歌音调特征的雏型。

蔡湘江先生曾将泉州方言的五度制标调法的音级划分线与调值音高作过对应,其结果是五度制标调法的低、半低、中、半高、高,分别与 do、re、mi、#fa、sol 相对应。^①笔者试着将该曲的调类、调值用闽南方言中的阴平、阳平、上声、阴去、阳去、阴入、阳入等相同的音高、音列来表示,可得出如下大致与旋法相符的音高、音调:

上声 阴平 阴平 阳平 阳上 阳上 阴入 去去
阴平 阴入 阴入 阳去 阴平 阴平 阳入 去去

^①参考蔡湘江《泉州方言调值与简谱唱名及其与南音、古乐律关系初探》一文,转自王耀华:《福建传统音乐》,福建人民出版社,2001年,第124页。

正是由于上述与闽南方言调类、调值相适应的音列、音调而构成了安溪茶歌的旋律音调的特征和情感表达方式。

3.曲式结构

传统安溪茶歌在曲式上,较为简短,一般是由两个或四个平行乐句构成的单一段曲式或分节歌形式,各部分结构规整又体现一定的对比性原则。基本结构属于“四句头”的山歌,体式为七言四句一节,多节成篇,二、四句平声韵,一、三句仄声韵。曲中多用衬词衬腔填充以强化风格,具有鲜明的地域文化特征和音乐思维表现。

1、两句体单乐段

这种两句体的单乐段或是变化重复构成的乐段,或是上下句形成对比或模进的材料展开形式。谱例2:

这首茶歌由两个乐句构成单一乐段,五声徵调式。第一乐句采用悠扬的山歌音调,结束音是在调式属音上,韵尾采用一个上滑音,使音调具有强烈的不稳定感和对下一乐句的期待。第二乐句从上一乐句的不稳定趋于稳定,结束在主音上,韵尾采用下滑音,与上乐句对称,形成一问一答形式的方整性结构。

2、四句体单乐段

安溪茶歌中最为常见的尤属四句类的单一段曲式,这种结构的茶歌多为“起、承、转、合”的形式。谱例3:

《情歌》的第一乐句和第二乐句为平行乐段,第三乐句引入新的音乐材料,造成内部结构的变化,在节奏上也与前两句形成对比,从而增加音乐的不稳

定性,使旋律得以进一步展开。第四乐句采用第二乐句的变化形式,形成主题再现,乐段趋向稳定结束。整首茶歌属于典型的起、承、转、合的结构。

4.曲调多用衬词衬腔

安溪茶歌中的衬词、衬腔运用广泛,在扩充结构的表现手法或用以发展主题、表达情感、渲染气氛、强化风格等方面起到一定的作用。谱例4:



歌曲中“日头(阿)出来(哟….)”的衬词衬腔在乐句与乐句之间起到了连接和过渡作用,具有承前启后的作用,它不仅使曲调连贯,同时也烘托气氛,将歌曲推向高潮,其最大的作用不仅扩充了歌曲的结构形态,同时也增强了歌曲的情趣。

茶歌中还有一种衬腔不仅起到了扩充结构的作用,其独特的衬词是直接截取歌曲的某一部分加以重复,并伴有强化地域风格的衬词,使歌曲更加具有地方特色。谱例5:



歌曲中的衬词“伊都”是闽南地区各种山歌及民歌中的特有词汇,它是受闽南方言文化影响的结果。加强了山歌的口语化、地方化、生活化,细腻生动地刻画出人物形象,突出了地方特色和地域风格。而后半句的直接截取歌曲的某一部分加以重复的形式,不仅使歌曲的基本结构得以扩充和变化,加强了乐句的稳定功能,同时丰富了茶歌的演唱形式,形成一唱众和的热闹场面。

四、余论

尽管安溪茶歌历史悠久,文化底蕴丰厚,但笔者在研究调查过程中,却发现茶歌的发展不容乐观,曾经的茶农们以歌为乐,以歌对话,以歌会友,以歌抒情,妇孺能唱,在长期的口传心授中不断发展充实其内容。如今,会唱传统茶歌的只剩下一些年事已高的老茶农了,许多年轻人甚至不知道家乡还有如此古老的山歌。即使新创作的茶歌也无人传唱,前人所创造的珍贵的文化已沦为渐被遗忘和消失的境地。其原因分析有三:

1.从安溪茶歌的生存环境看,千百年来,茶歌一直伴随着茶乡人民的劳动生活和风俗习惯而产生发展,它与茶农的生产、生活、习俗等水乳交融,并具有相对的稳定性。“生活是艺术创作的唯一源泉,生活也是保存艺术作品的丰厚土壤。”^①茶歌伴随并依附着人们的劳动生活,每当播种或采茶季节,三五成群的人们涌上山间梯田,茶歌增加了山间劳动的活跃气氛,集体劳作也促进了茶歌的发展。随着经济的发展,传统的手工业已被农业机械化所替代,人们集体生产劳作的时间越来越少,许多农民看到茶叶高收益的发展空间,把单纯种茶的小作坊发展成种茶、制茶、售茶产业的一条龙服务,这样一来,茶歌的演唱空间也逐渐萎缩消失。

2.从历史发展背景看,安溪在自然条件下由于贫山僻壤,山路盘延,与外界信息交流很少,一直都是贫困大县。随着时代的发展,经济的繁荣,特别是茶叶文化的发展,使得商业、经济、文化高度一体化,人们的生活水平得到很大的提高,随之而来的审美习惯也逐渐发生变化,在面临着外界五彩缤纷的生活时,往往很难再回到原生地去继承他们的古老文化传统。几乎没有人愿意主动学习茶歌这一传统民间音乐,加之安溪茶歌虽然历史悠久,蕴含深厚的文化,但终究没有形成体系,现可考的古老安溪茶歌只有50多首,并且都是后人根据传唱加以整理而成的,目前会唱安溪茶歌的老人文化程度有限,对于保存和发展安溪茶歌带来了一定的困难。

3.从茶歌传承的途径来看,尽管政府部门采取了一些活动以推广和传承安溪茶歌,但这类活动都是为拓宽茶业经济发展服务的,但就茶歌这一民间文化的继承和发展来说,没有起到太大的作用,充其

^①王耀华:《福建传统音乐》,福建人民出版社,2001年,第11页。

量成为对外宣传茶文化的手段之一。

茶歌是中华民族艺术的瑰宝，保护和发展茶歌这一非物质文化遗产是必然的要求。安溪茶歌是一种非物质文化，但非物质文化并非与物质性绝缘，尽管在日益发展的现代社会中，安溪茶歌被赋予更多的社会功效和作用，我们仍然无法回避这样一个问题：对于古老的民间艺术，是一成不变地沿袭继承还是扬弃式的发展？^①我们一方面强调和保存传统原生态音乐原貌，但另一方面，我们又不得不承认，传统安溪茶歌就表现形式来说，显得较为简朴、单一，而新创作的茶歌由于时代和环境的变化也揉进了许多新的因素，将传统文化的形式进行了剥离，而与原有的生存样貌相去甚远，这是历史发展的必然——一种一成不变的民间音乐无异于一潭死水。对于音乐类非物质文化遗产来说，需要保护和传承的不仅仅是外在的表现形式，更应注重对于不同人类群体所具有的音乐类非物质文化遗产“本位风格”的保护和传承。^②如何在保持安溪茶歌原有风味的基础上，结

合新兴的传播媒介和技术，争取茶歌艺术形式与内容的创新以适应现代观众的欣赏习惯，以求让更多的人了解关爱自己的本土音乐，是眼下急需解决的问题。只有让茶歌这一乡土艺术重新回到群众文化生活中，在现代社会环境中继续延续下去，才是保存这种民间音乐艺术的真正意义。

参考文献：

- [1]林子钊.采一片新绿送给你[M].北京：中国文联出版社，2005.
- [2]蒋栋元.试论茶的文化功能[J].西华师范大学学报(哲社版)，2004，(5).
- [3]王耀华.福建传统音乐[M].福州：福建人民出版社，2001.
- [4]付翠屏.满—通古斯语族民族传统民歌的形态特征[J].中国音乐，2004，(2).
- [5]安溪县文化丛书(上)——音乐舞蹈卷[X].北京：作家出版社，2006.

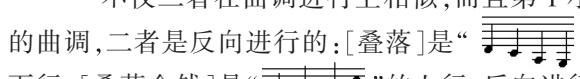
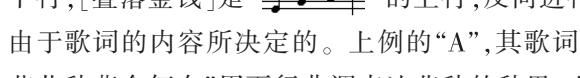
(责任编辑 郑铁民)

(上接第75页)

又如《蓬莱宴》的这句曲调和《张鞠田琴谱》中[叠落]的第三句“春花儿秋燕今何在”的“秋燕”二字也很相似。如下：

A:[叠落](选自《张鞠田琴谱》)

B:[叠落金钱](选自俚曲《蓬莱宴》)

不仅二者在曲调进行上相似，而且第1小节的曲调，二者是反向进行的：[叠落]是“”的下行，[叠落金钱]是“”的上行，反向进行是由于歌词的内容所决定的。上例的“A”，其歌词“春花儿秋燕今何在”用下行曲调表达悲秋的愁思。上例的“B”，其歌词“吕祖轩昂胆气粗”用上行曲调表现吕洞宾不凡的气宇。

从蒲松龄俚曲的代表曲牌[叠落金钱]中我们可以看出，蒲松龄的俚曲在民族民间音乐的发展过程中，有着承前启后的特征。他继承了明清俗曲的曲牌形式，但又不墨守陈规，而是从故事内容和人民群众的欣赏需要出发，对原有曲牌进行加工、改造，使之发展成为独具特色的俗曲曲牌形式。

参考文献：

- [1]刘晓静.三百年遗响—蒲松龄俚曲音乐研究[M].上海：三联书店，2002.
- [2]山东省志稿子名家志编纂委员会.蒲松龄志[Z].济南：山东人民出版社，2003.
- [3]中国音乐词典编辑部.中国音乐词典[Z].北京：人民音乐出版社，1984.
- [4]陈玉琛.聊斋俚曲[M].济南：山东文艺出版社，2004.

(责任编辑 郑铁民)

^①潘妍娜：《云南石屏“花腰”黎族祭龙仪式初探》，《交响》，2005年第1期。

^②周吉：《音乐非物质文化遗产保护之我见》，《中国音乐学》，2008年第3期。