

● 孙 星 群

蛋 歌 浅 析

福建蛋民(水上居民)长期处于与陆上居民半隔绝的状态,它的民歌、它的音乐文化、它们与楚歌、越歌、楚越音乐文化有何异同,本文仅作些粗浅的分析,并由此引发对蛋民来源的推想,不成熟之处在所难免,望睿智之士指教。

—

1. 蛋民的称谓 中国南方沿海一带,有水上居民,他们以舟为家,以渔为业,浮家泛宅,随处棲泊,大家都叫他们为蛋民。《国语·越语》称“水人”;隋朝称“蛋人”;唐朝称“白水郎”;元称“蛋族”,因其以船为家又称“蛋家”、“蛋户”、“蛋民”、“蛋人”。福州的水上居民,长期以来被称为“曲蹄”或“科题”,有的又写作“胭臃”、“裸蹄”、“郭倪”、“诃黎”、“乞黎”、“曲喜婆”、“舸底婆”,等等。由于蛋民长期舟居,舟小蓬低,只能蹲踞而事,至使腿部弯曲,“曲蹄”可能是这个意思。“科题胭臃”可能是避“曲蹄”之牲口四蹄的蔑视之意而起的文雅学名。“裸蹄”是赤脚亦含有牲口光蹄之意。“郭倪”一说是闽越无诸国之权臣郭、倪二姓;一说是姓郭名倪之权臣,无诸国灭后逃命于江河。“乞黎”,乞求之黎民。“舸黎”,行船之黎民。“曲喜”,据张亨浦《滴浦秋波录》云:五代闽国亡后,宫中之幼婢沦落为妓,遂名之曰“曲喜婆”。

2. 蛋民的来源 福建蛋民的来源在诸多史籍和著述中说法颇多,大约有蛮夷说、闽越说、汉族说、无诸国遗民说、晋末农民起义军虚循后裔说、蒙族下水说、明初陈友谅败兵说、苗族后代说,等等,这里极简略地谈谈蛮夷说、闽越说和汉族说。

a、蛮夷说

《说文》和《佩文韵府》均载:“蛮,南方夷也”。^①

《北史》卷十五曰:“南方曰蛮,其流曰蜒,曰獠,曰獯,曰獯,曰獯”。

在古书中关于蛋民的最早记载是《华阳国志》,其后《北史》《隋书》等皆有其名,或蛮、或蛮蛮、洞蛮、蛮蛮、蛮蛮、蛮蜒、夷蜒、蛮家、蛋家等等,这是蛮夷说的根据。有的论说者认为:称水上居民为“蜒户”的只有《元史·食货志》和元代《典故编年考》。在福

建地方史文献中,如宋代淳熙《三山志》、明代崇祯《闽书》、乾隆与道光本的《福建通志》和各府州县志以及《闽都别记》、福州评话曲本,都未见“蜒”“蜑”登;只是到了明代以后的官书、民间记述中才有船户、船民;清末的《侯官风土志》和《闽县风土志》才正式出现“蜒族”一词;民国后“蜒”“蜑”始渐多用。^②

b、闽越说

《隋书·南蛮传》云:蜑“先所谓百越也”。

卫聚贤《中国民族的来源》云:“越王勾践灭后,不得勾践赏赐者,随范蠡逃去”,“故广州蜑民自以为范蠡后。”《岑表纪蛮》云:“范蠡与西施隐居五湖,蜑人即其后裔”。

有的论说者认为闽越国即西瓯骆裸国,“裸蜑子”就是西瓯国“逃入丛薄者”的后裔。^③

c、汉族说

二十年代以来,我国许多学者从人类学、民族学角度研究蜑民的来源。八十年代后,有的学者从体质人类学、文化人类学和民族学相结合的角度,驻足广州伶仃洋,深入港、湾、涌、溜(jiào)等泽国地区,对蜑民的族源作了科学的鉴定,从头型、面型、鼻型、腿型等四个方面进行了十六个项目的活体测量,最后提出:珠江口蜑家“群体来源,在先秦时代,最早是由越族构成。秦末,有一些南来的中原汉人渗入其中。西汉武帝元鼎六年(公元前111年)亦有过一些陆居的南越人分别投入江海避难求活,进入其中。以后于不同时期又有陆上汉族的不同群体渗合入江海各处‘蜑家’小群体里,长期汇聚、演变、发展而成。尽管宋、明存世的文献概称他们为蜑人、蜑民、蜑户,甚至称他为蜑僚、蜑蛮。他们于元代期间,最迟于明初已不附于少数民族,实际上已构成汉族的一部分”。^④这是对广东蜑民来源的新解,可作为福建蜑民来源的参考。

上面简略地介绍我国人类学界对蜑民称谓、族别的研究见解,其目的是了解今之蜑民与古代民族的血缘、族缘关系,以期引起对蜑歌历史价值的重视,引发对蜑民来源的追索,不能就蜑歌论蜑歌,而要借用人类学的透镜来认识、分析、思考蜑歌,这样对我国古代音乐史的研究也应当是有裨益的。笔者从小聆听过“曲蹄婆”的歌唱(俗称,毫无侮蔑之意),一九八一年又搜集过他们的民歌,现作粗浅分析于下。

二

福建蜑民中部以福州及闽江两岸为众,并向其附近的连江县、福清县、长乐县、永泰县、闽清县、南平市和福州以北的宁德市、福鼎市迁徙。福州以南的莆田市、漳州市、厦门市和九龙江沿岸也有众多的蜑民。

福州的蜑民分布在闽江两岸及江中的沙洲,如三县洲、帮洲、义洲、鸭姆洲、中洲、仓洲、和上渡、水部邻江一带,以及洪山桥、马江、亭头、埕头等地。《侯官乡土志》载:清末侯官县的蜑民多居住在尾境、沙墩、小桥、白石头、港边、横歧、檀山、溪头港等处,比较集中的是琅琦岛的南屿、世沙、西禄村等地。

“福建船户多姓翁”。“漳州认为翁、洪、阮三姓是同宗,不通婚姻。厦门认为翁、洪、阮、江、叶、林六姓是同宗,称为六桂堂”。^⑤《闽县乡立志》亦载:“蜑户,姓多翁、欧、池、浦、江、海、诸氏”。福州洪山桥一带多为欧、卞、池诸姓;三保、帮洲一带多为唐、

赖、詹诸姓。从登民的姓氏考订说明福建沿海及江河港澳遍布他们的舢舨舟舫。

登民善于歌唱,《中国地理新志》卷四云:“登妇多善唱土调”。王渔洋诗云:“登船争唱打鱼歌”。登歌若按内容论,可简单的分为生产与生活两类,生产指渔业、采珠、造船、制盐、水上营运等活动;生活包括情歌、嫁娶、盘诗、丧葬、宗教等活动,丧葬与宗教民歌在各种资料和演唱中均未见。登民信仰妈祖天后圣母,闽谚云:“风大才认识妈祖婆”。这是因为他们长年生活在江河大海之故。若按风格论,诗歌可分为盘诗和歌唱两类,盘诗包括唱人、唱事、唱物、唱史、唱情;歌唱包括生产、婚嫁、贺年等。为音乐分析上的方便,本文以风格论析之。

1. 盘诗风格的登歌 登歌中很大部分是盘诗风格,通过依诗行腔、吟唱式的盘诗对唱,唱人唱事唱史唱情,达到娱乐、赛歌斗智、抒发感情的目的。夏天傍晚他们就盘诗比赛,在城市都是集体形式,未见男女或同性的单独盘诗。他们的盘歌压韵,富有生活情调,曲调都是一个,这点和“花儿会”,畲歌会一样,他们注重盘诗唱词的即兴性,活泼、俏皮,力图在内容上一锤定音压倒对方。船上的盘歌是每逢月明之夜,两船斗诗盘唱,一来一往,富有情趣。

盘诗类登歌的第一个特点是依诗行腔的吟唱风格十分浓烈,如福鼎文化馆记谱的《拔帆起碇》^⑥,例一:



它第一乐句是羽、商、宫(la、re、do)三音列的各种组合,最后在宫音上放开感情拉长音;第二乐句是羽、宫(lo、do)二音列的各种组合,最后落在羽上。它具有链环式一环套一环的特点,这种吟哦式的歌唱在我国有久远的传统,它和诵诗的吟哦有密切的关系,是否可溯自《诗经》不得知。其次,与语言的四声音调密弥不可分;再次,感情内在含蓄,不追求豪情奔放的歌唱,而是轻声曼语的吟哦。例三也是由乐汇的环环相套而展开。

第二个特点,唱词七字,由二句、四句、八句构成一段,不过四句一段的为多,如孙星群记谱的福州《盘诗》,它的曲体与唱词都是上下句ABAB结构。例二:(见下页)

属这种结构的还有福州《一条竹子》,属ABA'C结构的有福州《长年诗》、宁德《登民情歌》属ABCB'结构的有福州《十盆好花》,单段多次重复结构的有福鼎《行船郎君真艰苦》、宁德《剪蛋诗》^⑦。

为了理解《剪蛋诗》这里说说登家的婚俗。据郝氏《广东通志》载:“登家有男未聘则置盆草于梢,以致媒妁,婚时以蛮歌相迎”。《岭南杂记》云“婚娶以酒相醺群妇子饮于洲岸,两姓联舟,数十男女互歌为乐”。这是广东的婚嫁习俗。福建的婚俗是:婚娶之日,将几条大船绑在一起披红装饰,以应贺婚礼之用,优裕的登户,供新婚的儿子另置新船,贫困的就旧船分成两段以红幔隔,新房设在后舱。迎亲时,新郎新娘各在一条船上,由男家的船上

例二

♩ = 95

(男) 手拿一把白钓杆呵,走到滩头罗石头间,
黑鱼白鱼都不钓罗,只钓尤鱼花花背。

(女) 哥,今钓鱼满钓鱼呵,妹做尤鱼啰不出来,
等哥日后饵提起呵,摇头摆尾啰游出来。

牵出一条绳子到女家的船上,鼓乐齐鸣,男家船请出一位年高多子孙的老人把女家船拉过去,两船靠拢相合,这时新郎用一面镜子照着新娘,引新娘过男家的船上来,然后拜天地、拜祖先,其他礼俗与汉族相同。另一种说法是两船相接,男家船铺以毡或席,新娘由其父兄背负而过,不许见水。沈民音记录的《剪蛋诗》所吟唱的剪蛋婚俗在各种记载中还未见。它唱道:

剪蛋剪蛋头啊,哥唉!	剪蛋剪蛋圆啊,
我哥起厝起大门头啊,哥唉!	我哥考试中状元啊,哥唉!
剪蛋剪蛋中啊,哥唉!	剪蛋剪蛋白啊,哥唉!
我哥起厝要起厅大厅啊哥唉!	我哥养爹奶头发青啊!头发白啊,哥唉!

第三个特点,徵调式多,羽调式为次,在本文作者分析的十七首盘诗类的蛋歌中徵调式七首,羽调式六首。下面例三闽侯的《渔民起厝水面流》^⑧,是整齐的上下句AB结构,且多次重复,其落音都是宫、徵。例三:

♩ = 110

(甲) 世乜起厝起高楼? 女乜起厝起横楼? 世乜起厝起海底啊?

世乜起厝水面流? (乙) 喜鹊起厝都起高楼,蜜蜂起厝起横楼,

海龙王起厝都起海底,渔民起厝水面流。

第四个特点，徵调式中以la sol sol、do la sol音调结构结束的占多数，羽调式中都以re do la音调结构结束。这两种音调结构形成了福建鹭民歌曲的主要特征。

第五个特点，四个音阶用的比较多，有的缺角、有的缺徵、有的缺羽。其次是五声音阶，三声音阶，它们分别占本文作者分析的十七首盘诗类鹭歌中的七首、五首、四首。三声音阶很有特点，如例一。再如福安的《渔灯点点》，是由宫、商、羽、(do、re、la)三音构成：



最有特色的是刘春曙记谱的福鼎《行船郎君真艰苦》，它由羽、宫(la do)二音构成。例四：



第六个特点，音域不宽，五度、六度、四度分别占六首、四首、三首。音域不宽是自吟自唱、吟哦风格的盘诗最明显的特点。

第七个特点，八分拍子多，在十七首鹭歌中有五首。

2. 歌唱风格的鹭歌 歌唱风格的鹭歌包括水上渔业、采珠、造船、制盐、水上营运、婚嫁、贺年诗、怨曲、欢歌等。这类民歌也是七字句词构。它的曲体结构，本文作者所见A B上下句的有二首，A B C B'有二首，其他一首。徵调式多，有三首；宫调式二首。五声音阶三首，四声音阶和六声音阶各一首。由于它抒情歌唱，其音域都比盘诗风格的宽广，八度二首，九度一首，其他的为五、六度。请看江七妹演唱的宁德《鹭民海歌》，例五。



海上捕鱼有“讨海”与“讨山海”之分。“讨海”，是在大海狂涛中讨生活，因此，一定要年壮力强的方能胜任。“讨小海”，则是港内寻捕贝类、蛸虾、鳖、淡水鳗、鲫鱼、牡蛎等，老人男女都可胜任，所用工具有钩绳、长罾(读增，带木架的鱼网)等。《鹭民讨海歌》的旋律线是do—sol—do、mi—sol—do，有起伏，而不同于盘诗歌的环环相套。曲中mi re do出现三次，作为每句的结尾，情绪相对奔放、流畅。

盪民妇女在春节期间不分贫富都要三三两两,或母女、或婆媳、或姑嫂上岸到各家各户去唱诗贺年,祝愿人们发财、平安、吉祥。请看例六福州的《贺年》:



它的第二、三段唱词:“一盒龙烛光又光,十只金盏排桌上”。“四块金砖来铺路,金砖落到堂前”。城里人也都备好年糕、糯粿、粿等糯米食品送他们,是否送钱、是否有伴奏均未见。这个风俗六十年代初笔者还见过一次。为什么会有此俗?一说盪民可能有过集体行乞的生活,贺年讨糯是集体行乞风俗的遗存。正如《贺年》第四段唱词所唱:“手捧料糯送奴去,给奴千家过一年。”再如林祖焄《闽中岁时杂吟·摇钱树》唱道:“买得数枚花饼无,花枝满手唱于于;许多吉语堂前赞,只博官人一五铢。”林祖焄自注:“每值新正,沿街乞丐。辄折花枝缀以铜钱,向人家唱莲花吉语,谓之‘摇钱树’。”②说贺年讨糯讨吉利,糯粿讨得越多越太平,不去贺年讨糯,或人家不给糯粿就有引起瘟疫、时年不太平之虑。林祖焄《闽中岁时杂吟·唱糯角》咏道:“堂前底事闹嘈嘈,盪户俚腔上口操;两两三三歌罢后,主人呼婢给年糕。”林祖焄自注:“渔家妇女多学俚腔,择吉语扭捏成曲,向人家高唱,索取糕饼还家,分食男女,以为可除疠疫,谓之‘唱糯角’。”③说郭倪反抗汉朝无力,循循逃江河,其妻女被南下的汉人霸为妻孥,她们于春节时做糯粿,并馅有金银,染以红点为记,送给上岸唱贺年诗的亲人们,世俗沿袭于今。如陈天尺《药转宝墨牋》“贺新年”云:贺新年,贺新年,纍纍吉语如珠联;白昼叩人之门户,青衣椎髻来可怜。”“曲罢糕食酬一角,居然夷甫不言钱。我闻诸父老,数典千年前,尔祖尔宗受捶鞭,髡钳为奴驱实边;妻子掩泪出行乞,当春献岁歌采莲”。④

不论哪种论说,贺年是盪民很重要的一种民俗,一种文化。它的重要不仅仅在于它是民俗的忠实记载,更重要的是贺年诗蕴含着盪民的生活理念,生活追求,是盪民历史的标志,是盪民历史的符码,人们看到这个标志,听到这个符码,就会想起盪民的历史,因此,贺年唱诗是盪民生活化的历史,同时也是历史的生活化。这种生活化的历史和历史的生活化的民歌,在所有没有自己典籍记载历史的民族和群体中,都是普遍存在的,因此,从民族中看他们的历史、民俗、生活,也就更具普遍意义。

盪民歌曲,尤其是盪诗歌在感情上总有一种抑郁感,就连在一望无垠大海上的《讨海歌》也隐有这种感觉。这不得不使人联想到盪民的历史以及他们所处的社会地位。在封建社会,盪民长期遭受统治阶级和陆上居民的压迫、歧视和限制。他们被视为贱民,与倡优隸卒同列,《侯官乡土志》说他们“习于卑贱不齿平民”,“视之为奴隶,贱六品也”。张亨甫《南浦秋波录》也说盪民“虽家累钜万,不许应试纳资,盖颇类越之乞丐”。因此不许他们报捐应试,偶有冒籍应试者,官府干涉,童生秀才们鸣鼓攻之,群加驱逐。福州俗谚就有“科题会做官,中原换北番”,“科题补靴满拍”等等。不许他们陆居,不许他们盖衙署或祠庙专用的翘角屋式,不许他们造盖瓦房,这有歧视和限制他们与陆上居民争地的防范意思。民间还有“水鬼爬上岸,拍死毛(没)偿命”的民谣。不许他们穿戴士大夫的衣冠,有的地方还不许他们穿绸穿缎,盪妇即使穿新衣也要补上一块旧布,这是歧视的标志。甚至盪民妇女只能“梳半

另髻，以别田婆，有髻带中髻者，田婆辄殴之，近数十年无别矣”，^③陆上“湾里洲边诸姬皆不与交接，犯者为姐妹所不齿”。^④因此更不能与陆上居民通婚配了。直到清朝雍正年间，方准与齐民（即平民）同列甲户，民国初才正式申令开放，由此，长期以来蛋民只能过着衣不蔽肤，食不果腹的贫困生活，他们就曾唱道：“船趋（赚）船食，船破做乞食”。周去非《岑外代答》形容说：“凡蛋极贫……得鱼掬米，妻子共之”。“衣皆鹑结……群儿聚戏沙中冬夏无缕”。吴方震《岑南杂记》也说：“蛋民在春夏水潦鱼多可供一饱，常日贫乏不能自存”，“隆冬单衣跣足”。《惠州志》卷二十五载：“蛋尤艰窘衣不蔽肤”。以上诸种现实正是封建地主、商人和城市贫民、乡村佃农之间尖锐的阶级矛盾对立的扩大，本质上是封建制度对蛋民的阶级压迫。

蛋民把现实生活中诸多问题形象化的凝炼为心中的歌，转化为音乐形象，又以音乐旋律、典型的曲调结构及音乐形象把这种生活、这种感情固定下来，代代相因，代代传诵自己群体的历史，代代相传自己群体对生活的态度，对生活的喜怒哀乐，因此，这既是生活化的历史和历史的生活化，实际上也是音乐艺术的文化化和文化化的音乐艺术，它包括着美学、历史学、民俗学、社会学、心理学等等，这就是音乐文化学，由此，音乐文化学为我们开辟了一条新思路。

三

蛋民究竟来源何处，这是一个难于一时论定的问题，下面两方面的对比，为我们提供了推想的线索。

第一方面，蛋民的生活习俗和图腾崇拜与闽越族有两点相同之处。

1. 蛋民和越族都纹身。《广东新语》云：“蛋家昔称为龙户者，以其入水，辄绣面文身，以像蛟龙之子也”。

2. 蛋民和越族都崇拜蛇图腾。

《国语·越语》曰：蛋民“水人居水”。

汉·张衡《西都赋》云：“水人弄蛇”。

汉·许慎《说文》“虫部”曰：闽人“蛇种也”。

唐宋时代说闽越是蛇种，有五姓。《太平御览》卷一七。“州郡部”云：“开元录云：闽州越地，即古东瓯，今建州亦其地，皆蛇种，有五姓，谓林、黄等是其后裔”。

宋·王象之《舆地纪胜》卷一二八“福州景物条”云：“旧经（曰）：闽越地即古东瓯，今建州亦其地，皆蛇种”。

清·郁永河《海上纪略》云：“凡（福建）海船中，必有一蛇，名曰木龙，自船成日，即有之，平时曾不可见，亦不知所处，若见木龙去，则舟必败”。

清·施鸿保《闽杂记》曰：“福州农妇多戴银簪，长五寸许，作蛇昂首之状，插于髻中间，俗名蛇簪。……云：闽，大蛇也。其人多蛇种，簪作蛇形，乃不忘其始之义耳”。

《峒谿纒志》云：蛋人“皆蛇种，故祭祀皆祀蛇种”。

《兴宁县志》载：蛋人……所奉蛋家宫肖神像旁为蛇，每五月五日享神而载之竞渡以为礼”。

《赤雅》云：“蜃人神宫，画蛇以祭，自云龙种”。

从蜃民保留的蛇图腾崇拜，可以看出蜃民与闽越族的关系。

第二方面，从蜃歌与楚歌、巴歌、越歌的对比中看出：蜃歌与蛮的楚歌、巴歌其类同处多，与越歌未见有类同处。

1. 蜃歌唱词都是七句，有二句、四句、八句为一段，其中四句为一段的多。而越人的《击壤歌》《弹歌》《越人歌》的唱词皆非七字句。

《击壤歌》相传是唐儿时老人击壤所唱的歌，击壤是一种投掷橡戏，《帝王世纪》曰：“帝尧之世，天下大和，百姓无事。有八九十老人接壤而歌”。此歌最早记载于东汉王充《论衡·艺增》。唱词是、“日出而作，日入而息。凿井并饮，耕田而食。帝何力于我哉”。^⑤据王光祈先生考证，此歌和现代闽浙一带的畲族民歌在词句结构上都是四字句，完全一样，其旋律进行多是六度跳进。也极其相似，音调也非常接近。^⑥

《弹歌》是古代著名的越歌，它的唱词是两字一句，四句一段：“断竹、续竹。飞土，逐肉！”

春秋战国的《越人歌》，在西汉刘向《说苑》中载有根据越语音记录的唱词，译成汉语的意思是：“今夕何夕兮搴洲中流，今日何日兮得与王子同舟。蒙羞被好兮不谗诟耻，心几顽而不绝兮得知王子。山有木兮木有枝，心说君兮知不知”。^⑦据《史记·楚世家》载：《越人歌》作于公元前528年。它是楚国令尹鄂君子皙泛舟越水，听一位榜桡越人拥楫所唱。

概而述之，《击壤歌》的唱词是四字句，《弹歌》是二字句，《越人歌》译成汉语后成为、九、十一、九、十一、七、七字句，它们都与今之所见蜃歌的七字句绝然不同，这个不同是蜃民先祖时就存在呢，还是吸收了唐及唐以后的七字句呢？目前不清楚，但，不同是肯定的。词结构的不同，必然引起旋律进行、曲体结构、落音、风格等等的不同，蜃歌“依诗行腔”的吟哦音调中没有六度跳进，与蜃歌的风格也绝然不同。

2. 蜃歌中徵调式多数，羽调式次之。徵调式中la sol sol, do la sol和羽调式中re do la的音调结构十分典型，并以它们为全曲的结束音调。下面以湖北宜昌地区宜都县和兴山县民歌的即流传至今的楚歌和巴歌与今之蜃歌作对比。

a、鄂西南及四川巴东流传着千年的“丧鼓”是一种融歌、舞、乐为一体，以歌舞形式吊祭死人的独特丧葬风习，它有孝歌、鼓盆歌、坐夜歌、打丧鼓、丧堂歌、打待尸、跳丧鼓等多种叫法。它流传的中心是宜昌地区、鄂西和川东的部分地区。宜昌地区宜都县保藏的《绕棺游说》风俗歌，是丧鼓中的一种。它的唱词有演唱屈原《招魂》的某些段落，也把《九歌》中的《国殇》原词入歌。还有《诗经·小雅》中失传的《南陔》三章。这是十分珍贵的。在《游梳妆所》中，re do la sol 典型音调不断地以各种节奏型在全曲中变化、重复、再现，我们从它的第一乐句就可窥探全貌了：



清朝咸丰（1851—1861）版的《宜都县志》载：“宜邑踵楚旧学，……士俗相沿，不可尽废也。……绕棺而跳，一人击鼓，众则随口作歌，彼此相嘲，名为跳丧”。《长阳县志》载：“临葬夜，众客群挤丧次，一人擂大鼓，更互相唱，名曰唱丧鼓，又曰打丧鼓”。就是说楚

中跳丧“土俗相沿，不可尽废”已二千多年，跳丧时“随口作歌”演唱《绕棺游所》的“十二所”风俗歌，《游梳妆所》是其中的第五所，即第五首，因此，《游梳妆所》及整部十二所的《绕棺游所》楚国旧习风俗歌可能应该是楚歌的遗存，歌中的re do la sol 典型音调结构可能应当是楚歌典型音调的遗存，最低限度也应该是楚声遗韵。正如赵沅先生所说：“在楚国故地世代相传的民俗中，其音乐中可能存在楚声遗韵，应是可以肯定的”。⑩从所引的谱例看，它们有两个共同点：一、re do la sol 既是福建登歌，也是保存在宜都楚国旧习风俗歌的典型音调；二、风俗歌从录音资料听，“都是‘依诗行腔’的吟唱体”。⑪福建登歌中盘诗风格的民歌都是“依诗行腔”的吟唱体。据此，本文作者认为：登歌和宜都楚国旧习风俗歌可能同源，起码也应当是有源的联系。

b、宜昌地区“a¹ c² d³ 三音歌，数量较多，分布面较广。三个音都能作为终止音，以a¹最多”。⑫这就是说d² c² a¹ 或c² d² a¹ 音型终止最多。费师逊先生在《民族音乐与文化流》中也说：“巴人民歌最核心的音调是商—宫—羽”。⑬在《中国东南沿海登家人的音乐文化》中也说：“巴人的民族传统音调的基础结构是商—宫—下羽”。⑭而“g¹ a¹ c² 三音歌在宜昌地区数量少”，C¹ d¹ e¹ 三音歌只有一定数量”，“c¹ e¹ g¹ 三音歌为数很少”。⑮从多人多篇的论文中都说明a¹ c² d² 这个音调结构在宜昌地区的重要性。《荆楚跳丧鼓研究》一文中也论证说：荆楚跳丧鼓音乐的调式多为五声性徵调式，常用的音列为徵、羽、宫、商，即sol la do re；其次为羽调式，常用的音列是羽、宫、商、角，即la do rs mi。⑯下面以王庆沅记谱的宜昌地区兴山县平水民歌《望下冤家去采茶》⑰为例。例七：



王庆沅记谱的兴山县大里民歌《采茶》⑱，例八：



这两首民歌几乎都是由re do la 音调构成。而登歌中《拔帆起锚》《渔灯点点》《新船

落水喜连连》《壮丁歌》《长年诗》等^②，re do la 的音调结构都十分典型突出，并都以它作为全曲的结束音调。二者何其相同。据此，本文作者认为：福建登歌和属于古巴郡的兴山县民歌可能同源，起源也应当有源的联系。

C、登歌八分节拍多。据《湖北各地风土及其民歌》^③一文说：“长阳县《跳丧》的音乐节奏比较独特，特别是6/8拍子的节奏更是别处少有”。《荆楚跳丧鼓研究》也说：“荆楚跳丧鼓贯穿始终的核心的核心节拍是6/8拍子”^④。这是第三个共同点。

d、登歌音域最宽为六度。楚歌、巴歌多在四、五度。音域不宽是它们的第四个共同点。

e、登歌与楚歌一样都是“依诗行腔”的吟唱体。这是第五个共同点。

福建登民民歌与湖北宜昌地区宜都县、兴山县的楚国旧习风俗歌与民歌在音调结构上如此相同，究其史因，笔者认为：

一、两周时期，江汉流域是蛮族的根据地，《国语·晋语》曰：“蛮夷，楚也”，楚即蛮夷，他们生活在江汉流域的大片土地上。到公元前704年，楚君熊通自称武王，统率蛮族，到春秋初期先后吞并四十五国，版图几乎囊括整个长江流域，楚国君臣自称是蛮夷，在春秋战国时间，东周王国和宋、鲁是当时的三个文化中心。鲁昭公二十二年（公元前502年）时，周景王死，王子朝起兵争王位，子朝兵败，率召氏、毛氏、尹氏、南宫氏等旧宗族，带着周王室的所有典籍，当然会有百工，逃奔楚国。这是周文化的一次最大迁移，周典籍和周音乐文化大量移入楚国，从此楚国代替东周与宋与鲁同为文化中心。长江流域的蛮文化、淮河流域的夷文化、被征服的诸侯国华夏文化，经过长期的交流，融合为巫文化。到鲁定公四年（公元前506年，吴国攻楚，占领楚都郢，楚国及物和音乐文化被吴夺掠，楚国巫文化和由周入楚的华夏文化，通过这次战争更快更大量地传播到长江下游的吴、越国。公元前494年夫差打败越国。公元前473年越灭吴国。公元前339年至前329年楚威王大败越国。在楚打周、吴打楚、越灭唐、楚打越连环战争中，蛮楚及其音乐文化流传到闽地及登民中是无可非议的，保藏蛮楚的re do la 和 do la sol 典型音调也就十分自然而可信了。

二、宜都县、兴山县都在古代巴郡的辖境之内。据载：巴，古族名、古国名。主要分布在川东、鄂西一带。相传周以前，住在武落钟离山（今湖北长阳县西北）一带，后来向川东扩展。武王灭殷后封为子国，称巴子国。春秋时与楚交往频繁，公元前316年合并于秦，其地为巴郡。巴郡的治所在江州，即今之重庆市。上述武落钟离山即今之长阳县。与宜都县相邻，与兴山县都属鄂南，它们都在巴郡的辖境，即川东、鄂西一带。

据《唐书·李德裕传》：“其在蜀也，西拒吐蕃，南平蛮獠”。

《唐书·僖宗本纪》：“西川节度使高骈奏之，况蛮獠小丑必可梧之。诏答曰：蛮獠如尚冯陵固必信兵御敌”。

《唐语林》：“诸葛武侯相蜀，制蛮獠侵汉界”。

《元氏长庆集》：“蜀形胜之地，南控蛮獠，西据戎羌”。

《通鉴·唐纪》：“太后欲发梁凤巴獠，自雅州开山道击西羌，因袭吐蕃”。

《晏公类要》：“荆楚之风，夷夏相半，有巴人焉，有白虎人焉，有蛮蜒人焉。……蛮蜒人与巴人事鬼，纷纷相寝以成俗。鼗鼓以祭祀，叫啸以兴衰”。

上述六条引文能言“蛮獠”都与“蜀”“西川”“巴人”有关，这就使人想起巴郡，想起巴郡的

蛮蜚与蜑家的蛮蜚来源说之间的联系。岭南大学前校长陈序经教授在《蜑民之研究》中说：“从晋甚唐，四川三峡和长江上游，均有陆居蜑民。”那么，福建蜑民与巴郡之蛮蜚是否有族缘、亲缘、血缘关系？从福建蜑歌与处于古代巴郡境内之宜昌地区兴山、宜都等地民歌所共有的 re do la、do la sol 典型音调来看，可能应当有。

概而言之：

1. 蜑民与越族在生活习俗与图腾崇拜上有共同之处。

2. 《国语·晋语》曰：“蛮夷，楚也”。《说文》“闽”字郑玄注曰：“闽，蛮之别也”。楚与闽都是蛮居的地方。

3. 福建蜑歌中的 re do la 和 do la sol 典型音调在古闽越族的《击壤歌》《弹歌》《越人歌》中未能考。但它是与演唱《诗经》、演唱屈原《招魂》《九歌》内容的宜都楚国旧习风俗歌所共同具有的特点，是与属于巴郡的兴山民歌所共同具有的特点。

4. 以上是否说明福建蜑民在远古或先秦时可能与蛮夷有族源关系，以后，中原汉人出于种种社会原因，不断地渗入到蜑民的群体中去，尽管今天在头型、面型、鼻型、腿型等四个方面、十六个项目的活体测定中与汉朝相同，但蜑歌与蛮楚民歌都保藏着共同的结尾音调特点，这应当可以作为蜑民与蛮夷有血缘、亲缘、族缘关系推理的一个论据。当然，能否成立还有待于其他诸多学科的再探究。

1991.11.19初稿

1992.6.18改稿

- ① 清代以前史籍、史料中均用“蛮”“蜒”；民国后有的用“蛋”；五十年代后用“蜑”。
- ② 陈碧莹《关于福州水上居民的名称、来源、特征以及是否少数民族等问题的讨论》，刊《厦门大学学报》1954年第一期。
- ③ 韩振华《试释福建水上蜑民（白水郎）的历史来源》，刊《厦门大学学报》1954年第五期。
- ④ 黄新美《珠江口水居民（蜑家）的研究》，中山大学出版社1990年版第123页。
- ⑤ 翁春雪《福建民族问题》。
- ⑥ 本文例一至例六以及⑦⑧均见上海音乐出版社1989年版《中国渔歌选》。
- ⑧ “爹奶”即爹娘
- ⑨ “起厝”即盖房。
- ⑩⑪⑫ 《福建戏史录》，福建省戏曲研究所编，福建人民出版社1983年版第128、127、129页。
- ⑬ 《福建近代民生日志》上卷。
- ⑭ 张亨甫《南浦秋波录》第三卷。
- ⑮⑯ 宋·郭茂倩《乐府诗集》卷第八十三，第1165、1169页，中华书局1979年11月版。
- ⑰ 转引自冯明洋《“百越文化”中的音乐》刊《中国音乐学》198年第期。
- ⑱⑲ 赵汎《礼失求诸野——记李克昌同志采访的宜都丧礼音乐》刊《音乐研究》1986年第二期。
- ⑳㉑㉒ 跳运才、黄振奋整理的《湖北各地风土及其民歌》刊《音乐研究》1988年第四期。
- ㉓ 费师逊《民族音乐与文化流》刊《人民音乐》1988年第一期。
- ㉔ 费师逊《中国东南沿海蜑家人的音乐文化》系香港《中国东南沿海地区音乐文化学术研讨会》论文。
- ㉕㉖ 周耘《荆楚跳丧鼓研究》系《国际中国传统音乐研讨会》论文。
- ㉗㉘ 王庆沅、卢天生《荆楚古音考》刊福建艺术研究所编《艺术论丛》第一辑。

〔编辑部收到本文日期：1992年2月15日〕

作者简况：孙星群，男，1938年生，现在福建省艺术研究所工作。