

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小学音乐知识文库

——中国民间音乐

(上)



## 开头语：关于我国的民间音乐

### 一、什么是民间音乐

民间音乐一般是指在民间形成并流传于民间的各种音乐体裁，例如我国的民间歌曲、民间歌舞音乐、民间器乐、民间戏曲和说唱音乐等。它与专业音乐的不同，主要在于创作方式，即民间音乐的口头创作方式和专业音乐的笔头创作方式的不同，以及由于不同的创作方式而生发出的不同的创作手法、创作风格、创作特征等。

另一方面，由于我国文化传统的源远流长，而专业音乐创作又起始甚晚（本世纪初期），因此除了民间音乐与专业音乐外，我国音乐中还有一个“传统音乐”的概念。所谓传统音乐，是指具有一定流传时间的、不是当代创作的音乐。在我国，常常把清代以前即已形成的音乐划为传统音乐的范畴。传统音乐中包括历史上流传下来的民间音乐，也包括宫廷音乐、文人音乐和宗教音乐。具体到民间音乐来说，传统音乐中包括传统的民间音乐，但不包括新兴的民间音乐。

传统音乐中民间音乐与非民间音乐的区分，要比民间音乐与专业音乐的区分复杂得多。首先，许多宫廷音乐、文人音乐和宗教音乐，与民间音乐有着亲源关系。它们或者发源、取材于民间音乐，在进入其他社会阶层后产生了音乐气质和风格上的种种变化；或者并未经过许多加工改造，显示出浓重的民间音乐的印记。其次，许多文人音乐、宫廷音乐和宗教音乐的创作方式，还保留着作为其源头的民间音乐的口头创作方式的种种特征。例如在书面乐谱的基础上，保留着作较大即兴变化的余地，地域性流派的产生，以及一曲多用的创作方式，等等。

以古琴音乐为例。在我国古代文化生活中，古琴是占有重要地位的乐器。孔子、司马相如、蔡邕、嵇康等，都以擅弹古琴著称。在长达 3000 年的艺术发展过程中，许多文人琴师为之付出了心血，创造了辉煌成就，形成了一系列从传谱、师承到演奏风格都各成体系的琴派，并有专用乐谱，这乐谱叫“减字谱”，唐代即已创立，一直沿用至今。而且，与古琴音乐的创作和演奏技艺一同发展的，还有古琴音乐的理论。汉代蔡邕的《琴操》一书，是关于琴曲题解的著作。书中分类著录琴曲 47 首，记述其作者、命意、创作背景以及与作品有关的故事。宋代朱长文撰有《琴史》。全书 6 卷，为历代琴家的述评和专题评论。明代蒋克谦在几代人不断积累的基础上，编辑成《琴书大全》。全书 22 卷，前 20 卷为历代有关琴学的记载，后 2 卷收录琴曲 62 首……也就是说，发展至今的古琴音乐艺术，不仅有历代相传和累积的琴谱，有不同传承关系、不同演奏风格的流派，还有收集、总结并推动古琴艺术进一步发展的理论建树。这些都与民间音乐很不相同。在很长一段历史发展进程中，没有专用乐谱，更没有刊集曲谱的书籍。在由宫廷主持、文人编撰的音乐史籍文献中，民间音乐没有专门的地位，有关记载微乎其微，因此很难从古代文献中看清它的发展脉络；由于口传心授的流传方式，民间音乐不断产生新的创作，又不断随着历史的动乱而散失，缺乏像古琴音乐那样历代坚实的积累和推陈出新；由于民间音乐在宫廷和文人的心中没有应有的地位，很少有人对它进行理论研究，历代伟大的民间艺人对音乐艺术的创建也就在历史的长

河中随波逐流了。可以想见，历史上民间音乐因灾难或后继无人而形成断层的现象是经常发生的。这些情况，都与古琴艺术的发展有很大的不同。然而，尽管古琴音乐有传谱、有理论，演奏者主要是文人，但它又有演奏的即兴性和流派的乡土性等特点。比如古人所形容的：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国土之风；蜀声躁急，若激流奔雷，亦一时之俊快。”（[宋]朱长文《琴史》载[唐]琴师赵耶利语）这些特点，与口传心授，并囿于某一地域范围发展之中的民间音乐有相似之处。

再比如昆曲。昆曲起源于我国南宋以来流传于南方各地的南戏的音乐——南曲，而南曲则起源于浙江温州一带的民间歌舞。南曲是我国最早的戏民声腔之一。作为一种戏曲声腔，仅仅使用民歌小曲是不够的，因此南曲又在民间歌舞的基础上，吸收了大量的宋词和传统音乐。在宋词与传统音乐中，既包含文人音乐成份，又包含民间音乐的成份。南曲在民间流传的过程中，每到一地，便与当地的民间音乐相结合，繁衍出多种戏曲声腔。例如号称“明代四大声腔”的海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔，均出于此。

元代后期，南戏流经江苏东南部的昆山一带，与当地语言和音乐结合，经当地音乐家的歌唱和推进，至明初遂有昆山腔之称。后来又经居住在太仓的魏良辅以及其他一些艺术家的改革，并吸收其他地区音乐的长处，总结出一系列唱曲理论，形成了委婉细腻的昆腔歌唱体系。万历年间，昆腔由吴中扩展到江浙各地，并传入北京和湖南，迅速取代了当时盛行于北京的弋阳腔。明末清初，昆腔又流传到四川、贵州和广东等地。昆腔传入各地后，与当地方言和民间音乐相结合，衍化出众多流派，构成了丰富多彩的昆腔腔系。清代中叶以后，各地昆腔逐渐衰落，至今尚存者还有江南的南昆、北京的北昆、温州的永（嘉）昆和湖南的湘昆等。

昆腔在发展、兴盛阶段，从剧本的创作者到音乐的改进者，多为文人学士。例如对昆曲音乐风格的形成起到举足轻重作用的魏良辅，以及创作《浣沙记》的梁辰鱼等一批剧作家，都是有才学而无功名的布衣之士。加上昆曲的唱词温文尔雅，有些甚至晦涩冷僻，昆曲的音乐低回婉转，细腻缠绵，严格地说，它应该算作文人的音乐。但是，从昆曲的形成过程中，可以看到它与许多地区民间音乐之间有着千丝万缕的联系。而且，发展至今的昆曲音乐也还有着一曲多用和地方性的特征。在某些远离大城市的区县，那里的昆腔戏曲呈着比较朴实的、更接近于民间音乐的风貌。另外，与昆腔同为明代四大声腔之一的弋阳腔，即发展至今的高腔，虽然产生和流传的年代同样久远，并且也采用昆曲等传奇剧本，但在音乐上则保留了更多的民间传统。

除了文人音乐与民间音乐的复杂关系外，宫廷音乐和宗教音乐也与民间音乐有着错综复杂的联系。从西周到唐代，朝廷官府搜集民间音乐的工作形成传统，并设立专门的音乐机构。民间音乐进入宫廷后，被官府中的官员和艺人进行了不同程度的改编，作为宫廷内外的仪礼音乐。南宋以后，宫廷撤消了专门搜集、整理、训练并表演音乐的机构，基本上采用招集民间艺人进宫表演的办法。宫廷使用民间音乐，一方面改变了民间音乐的本来面貌，另一方面，又通过官府的力量对民间音乐的发展起到了推动作用。

宗教音乐中也存在大量的民间音乐成份。例如北京佛教寺院的管乐和云南许多民族中流传的道教洞经音乐，其中就有明清的时调小曲、多种戏曲曲牌及民间流传的器乐曲牌。

我国著名文学理论家郑振铎先生说过：“正统文学的发展和‘俗文学’

的发展息息相关。……像五言诗，汉乐府，六朝的新乐府，唐五代的词，元、明的曲、宋、金的诸宫调，哪一个新文体不是从民间发生出来的？”“当民间的歌声渐渐消歇了的时候，而这种民间的歌曲却成了文人学士们之所有了。”（《中国俗文学史》，作家出版社 1954 年 2 月版）

另外，民间音乐本身也存在成份不同、发展阶段不同的情况。例如，民歌中的劳动号子、山歌和农村小调，其主要创作者和歌唱者基本上是农民。这些歌曲多作为歌唱者自娱的方式，曲调上加工较少，情感真挚而质朴。而同属于民歌范畴的城市小调，其演唱者常为职业艺人或务农、从事手工业劳动的半职业艺人。这些歌曲多用作街头巷尾、酒楼茶馆卖唱的内容，听众多为一般市民或有钱人。为了换取报酬，迎合听众的趣味，这些曲调被艺人进行了较多的加工，形式上艺术性较强，商业性也较强，从内容到形式都变得世俗化和复杂化：既有诚挚坦率，突破旧礼教束缚、追求个性解放的一面，又表现出小生产者的狭隘、软弱、消极甚至低级趣味。在戏曲和曲艺（说唱）中也有这种情况。据统计，我国近代曲艺曲种和戏曲剧种均各有 300 余种之多。在众多的曲种和剧种中，都有经常或主要在大城市演出的、具有较高的文化和艺术水准的品种，也有很少或基本上不在大城市上演的、文化和艺术水准相对较低、较粗糙的品种。那些经常在大城市上演的品种，例如京剧、京韵大鼓等，在历史上都有文人参与创作和表演，并且在大城市有更多的机会观摩和学习其他姊妹艺术，使之得以兼收并蓄，融会贯通，从内容到形式都有更多的发展。但另一方面，相对来说也较多地表现和传播了统治阶级、文人和市民的艺术情趣、道德观念与行为准则。

在现代音乐生活的发展中，有更多的专业文艺工作者参与民间音乐品种的表演、改编和一定意义上的创作。而在中华人民共和国成立后得到发展、兴盛的民间音乐、就更与专业文艺工作者的创造性劳动分不开了。但是，这种创造性劳动，并没有脱离民间音乐的基础、性质和传统的积淀，没有背离我国民间音乐长期以来所形成的特点。因此，这种创造，与专业音乐创作有本质上的不同。

那么，我国民间音乐有哪些特点呢？

## 二、我国民间音乐的特点

### 1. 乡土性

所谓乡土性，也叫地方性或地域性。中国地域辽阔，面积接近于整个欧洲（中国面积约为 960 万平方公里，欧洲面积为 1016 万平方公里）。在地形上，有高原、山地、丘陵、平原和盆地；在气候上，有四季分明的温带，终年常绿的亚热带，最南部还有热带；在经济生产方式上，有工、农、林、牧、渔等不同种类。因此，在大民族、大文化的共同性之下，各地区的地理气候、自然生产条件、社会变迁、文化传统、方言语音等等，都有不同的特色。人们的生活方式、风俗习惯、性格气质以及审美情趣也各有差异。而且，这种特色和差异的程度、与交通发达的状况、对外交流的频率成反比：交通越发达，对外交流越多，地域性特征往往越模糊；反之，交通越闭塞，与外界的往来越少，地域性特征往往越鲜明。因此，那些处在穷乡僻壤、交通不便的山村里的民间音乐，其地域性特征的突出，往往足以使初来乍到的外乡人无法接受、无法理解。而这一点，正是在过于封闭的环境下所产生的音乐难以向外传播的原因所在。

民间音乐的地域性特征主要表现在以下几个方面：

#### 语言特征

我国民族众多，除有 56 个已识别民族外，据 1990 年统计，还有 74 万 9 千余人未识别民族归属。在 56 个民族中，除回族使用汉语外，其他民族均有自己的语言，分别属于 5 个语系 11 个语族。有的民族，由于历史上人口迁徙等原因，其民族语言还有属于同一语系但不同语族的复杂情况。比如居住在我国西北地区的裕固族，其语言属阿尔泰语系，但西部裕固语属突厥语族，东部裕固语则属蒙古语族。将世界诸语言区分为语系、语族、语支等层次的谱系分类法，是根据某一共同母语在分化过程中保留下来的语音、语法、词汇方面的共同成分来对语言进行分类的。语系是有共同来源的诸语言的总称，语系之下根据语言的新疏程度再细分为语族、语支。越往下，其成员的亲属关系越密切。每一个民族的语言，都有自己一套语音系统。从民族到语支、语族、语系，越往上，语音系统之间的区别越大。语音的构成有四个要素：音高、音色、音长和音强。它们同样也是构成音乐的四个要素。语音特征通过歌曲中的唱词影响了音乐的音高、音色、节奏和力度，并以声乐作品为桥梁，影响到器乐作品中的音乐语汇和润腔方式。另外，一个较大的民族内部，又有方言的区别。方言即一个民族内部语言的地域性变异。以汉语为例，就有官话、吴语、赣语、客家语、湘语、闽语、粤语七大方言区，每一个方言区之下，又可继续划分出方言片、方言小片和方言点。一般来说，方言之间的差异小于民族语言之间的差异。但汉语某些方言，例如北京语与广东语之间的差异，则要大于某些民族语言，例如俄语与乌克兰语之间的差异。单就语音对音乐的制约作用这一点来说，在不同民族、不同地区之间，语音的差异越大，音乐的差异也就越大。因此，使用民族语言或方言的民间音乐，比起使用共同语的专业创作音乐，其特色就要鲜明得多。

汉语方言之多，有“十里不同音”的说法。这就使同一首民歌在不同地区的流传中，由于语音的不同而发生音调上的变化。下例是民歌《孟姜女》在江苏和河北产生的两首变体。在基本乐音保持不变的基础上，音高运动的一些细微变化导致了两首曲调性格气质上的差异。概括来说，江苏的曲调柔

和、委婉，河北的曲调刚劲，富于棱角：

秦始皇在统一中国以后，为了确立中央集权统治，沟通地区间的往来，在全国范围内统一了法律、度量衡、货币和文字。但他只解决了“书同文”，却解决不了“语同音”，于是给后世留下了丰富多彩的民间音乐。

#### 性格特征

关于地理模式的作用，黑格尔曾归纳了三个方面，即地理环境对经济的作用，对社会关系和政治制度的作用，对人的性格的作用。地理环境决定了人的生活方式，也薰染了人的性格气质。有过一些旅行经历的人往往会感到，不同地区的人有不同的性格倾向。大致说来，我国北方人粗犷、豪爽，南方人细腻、温和。作家沈从文曾说：“云有云的地方性：中国北部的云厚重，人也同样那么厚重。南部的云活泼，人也同样那么活泼。”（《云南看云》）丰子恺也说过：“周围的山水对于人的性格很有影响。桂林的奇特的山，给广西人一种奇特的性格，勇往直前，百折不挠，而且短刀直入，率直痛快。”四川的长江浩荡湍急，山势奇崛险峻。那里人们的性格豁达而顽强，有旺盛的生命力，民间音乐也透着机智、勇敢和诙谐；西北黄土高原地区干旱少雨、广漠荒凉，黄色的土地映衬着高原上空的蓝天白云，风沙起处，一片苍茫，这里人们的性格质朴而深沉，民间音乐也在悠远深长中带有几分苍凉；江南地区山青水秀，物产丰富，这里的人聪慧灵秀，民间音乐也细腻委婉，曲调美丽动人；东北地区有寒冷的气候和肥沃的黑土地，这里的人爽快粗放，民间音乐也干脆利落，活泼而风趣……

地理环境造就了人，人以自己被造就的性格创造了与环境相协调的文化，文化又进一步强化了环境氛围。长此以往，我国不同民族、不同地区的人们就在地理环境、文化氛围以及历史传统等因素的作用下，形成了各具特色的文化类型。这种文化类型在篇幅更大一些、包容力和表达力更多一些的地方戏曲中表现得尤为充分。例如评剧擅长表现家长里短的人情世故，越剧擅长表现才子佳人的悲欢离合，秦腔擅长表现激昂悲烈的苦情冤案，京剧擅长表现帝王将相的功绩和争斗，等等。

#### 音乐特征

由于文化发展的历程和传统不同，各地区的民间音乐在音乐的构成要素上也存在着差异。笼统地说，北方民间音乐多使用七声音阶，南方民间音乐多使用五声音阶；北方民间音乐的旋律音程较大，旋律运动多跳进，南方民间音乐的旋律音程较小，旋律运动多级进；北方民间音乐的旋律线多棱角，南方民间音乐的旋律线多曲折；北方民间音乐富于叙事性特征，南方民间音乐富于抒情性特征；等等。

通过无锡民歌《无锡景》及其北方的变体《探清水河》，可以看出南北方民间音乐的特征差异：

## 2. 即兴性

我国民间音乐的基本传播方式是口传心授。老歌手、老艺人或师傅在传艺时凭借演唱演奏，新歌手、年轻艺人或徒弟在学艺时凭借听觉和记忆，基本上不采用书面乐谱的传承方式。这一方面使我国的民间音乐至今没有完善的记谱方法，另一方面，又使所有优秀的歌手、艺人有机会在继承下来的民间音乐中发挥才智，对民间音乐进行加工改编。民间音乐的成果是千百年来

人民集体智慧的结晶。口耳相传的传承方式，造成了民间音乐的不确定性和易变性，为集体加工提供了条件；而不断的集体加工，又使世代流传的民间音乐日臻完美。如此发展下来，民间音乐在演唱、演奏中的即兴发挥，就成了验证歌手、艺人造诣的标准。在各民族、各地区农村的对歌活动中，得胜者是那些善于将学来的曲调和唱词作临场发挥的歌手。在江南丝竹的合奏中，固定的曲谱只是基本框架，每遍演奏各不相同，要靠乐手们在长期实践中所练就的即兴发挥能力来进行现场加工。为了配合默契，乐手们总结出诸如你繁我简、你动我静、你断我连、你高我低等一套合作方法。过去老戏迷或票友（业余戏曲演员）进戏园子，常常不是去“看”戏，而是去“听”戏。他们在台下闭着眼睛也能听得津津有味，摇头晃脑。戏台上搬演的故事他们很熟悉，唱段的词、曲他们也几乎能背诵。他们是来听名角儿的即兴变化的。当演员在某一处没有按照惯例演唱，而是做了现场发挥，并且这发挥更有利于表现剧中人物的性格和故事情节的进展时，他们就会叫好。

即兴变化是民间音乐的一种创作方式，创作者即表演者。虽然即兴变化只是相对固定的曲调中的局部改动，但经天长日久祖祖辈辈的积累，推动了民音音乐的发展。在这种创作中，听众既是欣赏者，又是评判者，他们不必等到演员谢幕时再报以赞许、鼓舞或尊重式的掌声。场上此起彼伏的喧闹、喝彩声和嘘哄声，及时表达了他们的好恶，也反映出听众与演员（创作者）更加密切的关系：除了商业性的演出中，听众是演员的衣食父母这层关系之外，民间音乐的演员与听众有着更为融洽、更为平等、更为直接的关系，这或许是民间音乐比专业音乐更加鲜活、更加有生气的的原因之一。

### 3. 流传变异性

民间音乐口传心授式的传播方式，以及乡土性、即兴性的特点，导致了它在流传过程中的变异性。这变异大致有以下几类：

#### 地域性变异

一支民间曲调在异地流传时，会因唱词方音的变化而导致旋律的变化。也会因各地人民性格特征的不同而发生曲调情绪上的变化。前文所列举的江南与河北两地的《孟姜女》（例1），实际包含了这两方面的变化。再看同一首《绣荷包》在山西中部和陕西北部的流变：

这两首《绣荷包》从歌词到曲调基本一致，仅仅是几处细微的差别，却表现出了二者情绪上的不同：山西的《绣荷包》明媚、俏丽，带有喜悦之情；陕北的《绣荷包》淳朴、抑郁，流露出凄凉之感。再加上山西《绣荷包》的演唱者使用的是明亮甜美的音色，陕北《绣荷包》的演唱者使用的是沙哑、涩滞的音色，更凸现了二者的对比。在唱到陕北《绣荷包》的第2、4、6、8小节时，沙哑的音色与下行旋律的结合，造成了如泣如诉的效果。

#### 情感渲染性变异

一些比较简单的、平铺直叙式的、在情感表达上属于中性的曲调（如例6），在流传过程中经加工改编后，具有了鲜明而细致的情感倾向（例7）。前者曲调朴素、平直，后者曲调火爆、热情，把一个姑娘去看戏前的兴奋感表达得活灵活现：

### 表现功能拓宽性变异

民间音乐有一曲多用的传统。表现某种题材内容的曲调，换上其他内容的唱词，并在曲调上加以修改以适应新的内容，这是民间音乐习用的创作方式。比如民歌中有些曲调原是叙述民间传说中的愁苦内容的（如例 1《孟姜女》），后来用作表现爱情（《送情郎》）或演义小说中的英雄人物（《三国叹十声》）；同一首时调小曲，《叠断桥》既可表现女子相思与哀怨的缠绵（《穿心调》），又可表现新娘上花轿时的喜悦（《花轿到门前》），或歌唱四季生产劳动的繁忙（《四季歌》）；等等。戏曲、曲艺音乐中的一些曲牌或腔调，中速时平稳流畅，慢速时徐缓抒情，快速时活泼热情或紧张激烈。当然，这些曲调除了作速度上的变化外，旋律的繁简也有所增删，曲调的线条也要作相应改变。

### 体裁间相互交叉、渗透的变异

有些民间小调吸收了曲艺音乐的表现手法，增强了叙述故事、展开情节的表现功能；有些曲艺音乐吸收了戏曲音乐的表现手法，扩大了表现戏剧性冲突和紧张激烈情绪的能力；有些民间器乐，从曲目的情节到乐曲的结构，都受到戏曲的强烈影响；有些器乐或声乐，在演奏、演唱时互相吸收润腔方式，拓宽了表现手法和表现范围。如此等等。

总之，民间音乐在流传过程中的变异，是其发展、丰富的手段，这特点使民间音乐生生不已，充满活力。

### 4. 人民性

从《诗经》的《国风》开始，民间音乐就表现出了与统治阶级不同的、普通老百姓的喜怒哀乐，如对劳动的歌颂，对为富不仁者的痛恨和嘲笑，对官府黑暗统治的不平和反抗，对穷苦人不幸遭遇的同情，对纯真爱情的赞美，以及对美好生活的憧憬，等等。因为民间音乐的内容常常与封建统治的要求不合拍，历史上不少皇帝曾下令禁止。例如元代武宗至大年间禁唱《货郎》，明太祖禁过歌舞，清代康熙、同治、道光禁唱秧歌、莲花落，等等。在皇帝的禁令面前，老百姓并不示弱。一首陕北民歌唱道：“天上大星管小星，地上抚台管军门，只有知府管知县，哪个管得唱歌人。”（何其芳编《陕北民歌选》）另一首福建民歌唱道：“新官上任事头多，不管钱粮管山歌，若使山歌禁得了，文武秀才断科。”其中表现出的对官府、对文人的蔑视，以及对劳动人民才智的自信和骄傲，给人以极大的震撼。

由于中国几千年的封建统治，以及统治者不断的禁令和改造，民间音乐中的反抗性和其他积极因素在不同地区存在着程度上的差异。一般来说，这种积极因素农村大于城镇，边远地区大于内地，很少在大城市演出的体裁、品种大于经常在大城市演出的体裁、品种。

### 5. 多功能性

专业音乐的功能是他娱的，在舞台上为听众演出。民间音乐则具有多功能性。它可以是自娱的，在愁苦之至或喜悦之极时，唱上一曲以发泄强烈的感情；它也可能是他娱的，在众人面前炫耀自己驾驭音乐的能力，得到他人的赞赏和爱慕；它可以作为传送青年男女间感情的媒介，也可以用于红白喜事的仪式；它可以是集体劳动时的组织、指挥者，也可以是传授生产、生活知识的手段；它可以在不识字的劳动人民中间充当记载岁月变迁的史书，又



可以作为宣扬民族英雄光辉业绩的教本；它可以是儿童的游戏，也可是长辈或首领对民众鼓动、号召；等等。民间音乐的多功能性，使之与人民生活的各个侧面息息相关，密不可分，成为民间的百科全书。

### 三、对民间音乐的认识和评价

按照创作和传承的方式，音乐可以分作口头式和书面式两种。当然音乐不同于文学。“口头文学”和“书面文学”从字面上、概念上即可明确标示其产生、存在和传播状态，而书面式音乐则仍需通过演奏、演唱者将乐谱变成活生生的音乐。这一过程中必然渗入演奏、演唱者的二度创作。即使是这样，口头音乐与书面音乐还是有极大的差别。简而言之，口头音乐在即兴发挥方面，给演奏、演唱者留下了极大的余地，但另一方面，口头音乐不能像书面音乐那样，由于有纸、笔将其固定在谱面上，便可以从容地思考和反复推敲。

特殊的创作和传承方式，给民间音乐的发展带来以下几个结果——

首先，民间音乐中存在大量运用“现成思路”，“现成格局”的现象。比如，唱词中相同词汇、相同比喻手法的反复运用、一个地区内部旋律运动的模式、乐段结构以及润腔方式的一致性；（换句话说，即民间音乐只体现地方风格），而不体现个人风格；戏曲剧种、说唱曲种中腔调的雷同性和结构音乐的手法的单一性；等等。

其次，虽然民间音乐中不乏高度发展的技巧，但这些技巧只是停留在口头理论的阶段，不能像书面理论那样，有广泛传播和更普遍的实践机会以使之发扬光大。而且，由于长期以来的交通不便，我国许多地区之间相互隔绝，民间音乐品种很少得到与外界交流、与其他艺术品种互相启发学习的机会，以致不少民间音乐中高度发展的技巧，又处于单一分散的状态，比方说，某地区的山歌有丰富的音色变化，另一地区的山歌有复杂而富于表现力的颤音技巧，还有一个地区的山歌有优美、动人的词句，……技巧和成就分散的状态，大大削弱了民间音乐的发达程度。

第三，民间音乐的起源虽早于专业音乐，但客观地说，其发展进度则慢于专业音乐。专业音乐不仅有在谱面上深思熟虑的基础，而且在大庭广众面前演出之后，可及时得到批评家的反馈和评论，又有不断得到总结的技术理论相伴随，更重要的是，有使其创作者和演奏、演唱者从事音乐专业的经济条件，这就保证了专业音乐的质量。这些都是民间音乐所欠缺的。除了那些能够在大城市或宫廷占有一席之地的民间音乐品种可以得到一部分上述专业音乐的发展条件下，绝大部分的民间音乐在乡间村镇长时期地处于自生自灭的状态。因为得不到及时的总结、整理，无数优秀民间艺人的才华和成就就像空中的流星一样，其光亮转瞬即逝。有些民间音乐品种，还没有得到充分的发展，便过早地衰败了。没有财力、物力、人力的支持，民间音乐在岁月的流逝中不由自主地升沉起落。

像那些能够在大城市或宫廷居身的民间音乐品种，虽然在物质和艺术交流等条件上优越于乡村音乐，但因处于官府的严密统治之下，其精神上的独立不羁和气质上的纯朴清新都有所损失，有的含有庸俗低级的内容，甚至成为维护统治阶级政权、宣扬封建道德观念的工具。

尽管民间音乐有上述种种的局限，但作为劳动人民的心声，从本质上说，它还是充分展现了人民精神面貌最积极、最光彩的方面。虽然因创作和传承方式所决定，民间音乐在技巧上发展得比较缓慢，但经过了千百年来历代人民集体的积累、加工和筛选，使之不断得到提炼和升华，其艺术水准和表现力日臻完美，成为人世间至真、至善、至美的音乐。它是人类文化成果中最

优秀的部分。它可以净化人的灵魂，提高人的境界和情操，培养、改善人的艺术感受和鉴别能力。它具有不朽的艺术生命力。

## 第一章民间歌曲

### 第一节概述

如前文所述，浩如烟海的民间音乐很少得到文字的记载。今天所能看到的有关史料，仅仅是九牛中的一毛，并常常是经过文人或官府整理、加工及改造后的记录。所以，我们只能从有限的文献中，大致理出一条民歌发展的脉络。

我国的民歌有悠久的历史。从文献记载上看，春秋战国时期孔子编的《诗经》，是我国第一部乐歌总集。其中的《国风》，记录了周初至春秋中期（公元前11世纪～前6世纪）近500年间15国的民歌，地域范围大致相当于今天黄河流域的陕西、山西、河南、山东四省以及长江流域的湖北北部和四川东部。这时期南方（如江苏、浙江）的民歌也有一些断片的留存，而《楚辞》中的《九歌》，是经屈原系统集中和加工整理的楚国（今湖南一带）的民歌。《楚辞》中的其他作品，也多是依据楚国民间乐舞的形式而作。

汉代的“相和歌”，既包括北方各地流传的原始民歌，也有根据民歌加工改编的艺术歌曲，还有在民歌的基础上发展而成的大型舞曲《大曲》。

三国、两晋、南北朝时期，随着政治文化中心的迁徙与扩散，南方的民歌受到重视和喜爱，并传到北方。这时特别受到关注的是湖北一带的西曲和江苏一带的吴声。二者皆为民间徒歌（即无伴奏）形式，内容多表现男女之情，虽各具地方特色，但均柔婉清秀，与北方民歌勇武刚健的风格相异。

唐代，人们逐渐筛选出特别受到喜爱的民歌，对这些曲调进行了更多的加工和改编，填入了多种唱词，并在演唱上精心处理。这就是唐代的“曲子”。虽然它们仍出于民歌，但已脱离了民歌最初的形式。

宋代，民间曲子成为多种音乐形式如说唱、戏曲等的构成因素。文人竞相模仿民间曲子的形式写作歌词，成为词牌。

从明代中期开始，大量人口流入城市，带来了许多农村中产生的新民歌。这些民歌受到城市艺人的利用和加工，并开始有著录民歌、小曲的刊本出现。见于清代著录的小曲计有208首，许多至今仍在民间流行。

民歌是其他民间音乐的基础。许多民间歌舞音乐，直接在民歌的基础上发展而成；说唱音乐中，也有源于民歌的明显痕迹；民间器乐曲中，许多曲调直接来自于民歌，或根据民歌加以变化而成；多种地方戏曲音乐，也是在各地民歌小调的基础上，经加工发展而形成的。在民歌的基础上形成的其他民间音乐形式，成熟后又被民歌所吸收，影响了民歌的进一步发展。

民歌具有艺术形式简明、洗炼，音乐形象准确、生动的特点。民歌的歌词通俗如话，曲调短小质朴，但意境深长。在长期的艺术实践中，各民族、各地区形成了独具特色的歌词与曲调结构手法，从中可以体会到民间艺术家的聪明才智，并不断使人萌生探究其所以然的愿望。

## 第二节民歌的社会功用

民歌与劳动人民的生活有非常密切的关系。它贯穿人生的各个阶段，覆盖生活的不同层面，成为劳动人民生活中不可缺少的组成部分。除了娱乐作用外，它在社会生活中还具有许多实际功用。

### 一、教育与传承功用

在我国一些少数民族中，流传着演唱长篇叙事诗、历史诗的民歌，例如彝族的“梅葛”、苗族的“古歌”、瑶族的“盘王歌”、哈尼族的“开天辟地歌”、景颇族的“木瑙离瓦”、独龙族的“创世纪”，等等。这些歌曲记述了有关宇宙与人类起源的古代神话和传说，先民对一些自然现象的认识，以及历史、生产、生活和礼仪知识。它们多在节日、祭祀或婚丧礼仪中由巫师或德高望重的老人主唱，气氛肃穆。这些民歌的曲调起伏较小，吟诵性强，篇幅长大，有的歌词长达数万行，一般需要数小时、甚至几天才能唱完。例如傈僳族的“木刮基”。“木刮”是傈僳族演唱长篇传统诗歌的曲调的名称，“基”有“根源”之意，“木刮基”意为“古歌”。

云南楚雄地区彝族的“梅葛”，包括创世、生产、婚恋和丧葬等多方面内容。例如：

歌词大意：老人生了一个小孩，儿子不讨媳妇，就变成和尚；养女不嫁人，就变成观音。所以男要讨媳妇，女要嫁出去。

叙事歌还歌唱民族英雄和其他民间传说，如蒙古族的《嘎达梅林》、彝族的《阿诗玛》、侗族的《珠朗娘美》等。通过对民族英雄和传说中正面人物行为的歌颂，起到向青年人进行理想、情操的潜移默化的教育作用。

叙事歌中还有关于生产建设的非常详细的叙述。布朗族唱盖房的“拽”（曲调名称），从选材备料到所有工程细节，以至相关的民俗活动，均有细致的描述，使民族传统工艺和风俗得以世代传承。

### 二、人生礼仪功用

人生有四个最重要的阶段，即诞生、成年、婚姻和死亡。民歌贯穿于这四大礼仪活动之中。

#### 诞生礼

对许多民族来说，婴儿的出生关系到民族的兴盛。因此，为新生儿唱喜歌、祝福歌，就成为这些民族的共同习俗。傣族的接生婆在为新生儿拴线祝福时，要唱《接子歌》。歌中唱道：“向家神跪拜吧/孩子的母亲/向家神致谢吧/孩子的父亲/看他的头发/像母亲的长发一样乌黑/看他的相貌/像父亲的身架一样俊俏/听他的哭声/很像母亲唱歌的嗓音/摸他的心儿/如同父亲那样善良/……在这个日子托生的人/常常伴随着幸运/在这个时辰出世的人/会做出一番大事……”

#### 成年礼

成年礼标志着被社会接纳为正式成员。举行过成年礼的人，开始拥有成年人的权力，如公开而正式的社交活动，恋受婚媾、参与氏族的秘密等。我国少数民族中的成年礼有行度戒礼、换裙礼、穿裤礼、割礼、拔牙染齿、纹身等方式，并常伴随着歌唱或群体歌舞。广西壮族男子18岁时，在清明节那天集体到一座平时不能放牛的、有神圣意义的山顶上去放声歌唱《18岁之歌》。歌词大意是：后生今年18岁，两角尖尖敢斗牛。唱时他们的家长和情

人站在对面的山脚下倾听，都以为歌唱中声音最响亮的是自己的儿子或爱人。《18岁之歌》的曲调粗犷、豪放、有时演唱者近上千人，歌声在山间回荡，气势磅礴。

### 婚礼

婚礼是人的终生大事，各民族都给予特别的重视。婚礼中常常有歌舞活动以示庆贺，有些民族更有专用的整套歌曲和严格的程序规定。蒙族的婚礼歌曲由迎宾曲、敬酒歌、欢乐舞曲、母女对唱和送宾曲5个部分组成。这些歌曲数量大、难度高、风格多样，而且婚礼仪式的庄严性要求程度上不能有半点差错，因此常常请有名望的职业或半职业歌手来歌唱。

敬酒歌是向来宾敬酒时唱的：

母女对唱是新娘离开娘家前母女道别时唱的歌，曲调常常缓慢而悲伤：

云南普米族的婚礼仪式更为繁复。在结婚的日子里，男方到女家迎亲时要唱《迎亲调》、《出门调》，接新娘时双方对唱《盘婚调》，新娘上马离家前唱《上马调》，半路上遇到新郎的迎亲队伍时唱《下马调》，新娘被接到新郎家时主婚人唱《关门调》、《开门调》，接待来客时唱《迎客调》、《做客调》等。

安徽古徽州地区的汉族，至今流行唱婚礼歌的习俗。当男方的花轿来到女方家时，新娘的母亲先唱“哭轿歌”，内容是对女儿、女婿的嘱咐。歌声悲切。为了延迟离别的时间，有的母亲能把“哭轿歌”唱得相当长。“哭轿歌”唱完，花轿才能抬走。花轿到村口时，停轿让新娘唱“哭轿歌”。新娘一边唱，一边把礼物（饰物、银钱等）分赠给她送行的兄弟。歌词中有对亲属的嘱托，也有对自己少女时代的回忆和对未来的疑虑。花轿抬至男家，即举行婚礼宴会。宴会结束后，婚礼仪式开始。男方雇请的歌手唱“接房歌”，歌词内容为吉利的祝贺。歌声中，新郎、新娘拜天地、拜双亲、夫妻对拜。这时歌手又唱“敬酒歌”，把三杯酒洒向天、地和正中的大门。然后唱“再敬酒歌”，把两杯酒合并后，再分敬两个新人。进入洞房后，歌手唱“撒帐歌”，边唱边将花生、糕点、糖果、红枣等撒向空中和床上。“撒帐歌”唱完后，婚礼结束。

除了结婚典礼上唱的喜歌以外，我国一些少数民族，如哈萨克、柯尔克孜、土、傣、侗、彝、哈尼、土家等，以及汉族一些地区还有结婚前唱“哭嫁歌”（伴嫁歌）的习俗。其形式以鄂西土家族较为典型。女孩子从十一二岁起便随母亲或亲属学唱哭嫁歌。到出嫁前半月至一月时，新娘便一边准备嫁妆，一边唱哭嫁歌。起初为隔夜哭，后来为连夜哭。有独自一人哭的，也有姐妹、兄嫂、父母陪同一起哭的。哭嫁歌的歌词内容主要是辞别祖宗、哭爹娘、哭哥嫂、哭姐妹、骂媒人、诉说自己的不幸、表达对亲人和娘家的留恋。土家族的风俗以是否会哭嫁来衡量女子的才德。因此离婚期越近、哭嫁歌的词曲越悲伤。直哭得新娘嗓子嘶哑、两眼红肿，方被认为是贤德女子。

广西一带的哭嫁歌，是由新娘在离家前设歌堂邀请女友来家而唱。演唱内容有一定程序，如唱父母兄长之恩、女友间惜别之情、埋怨包办婚姻、骂媒人等。湖南嘉禾地区，新娘出嫁的前两天，从小一起长大的要好的女友们

便自动到新娘家来伴嫁。从天黑时开始唱，一直唱到半夜。第二天，即新娘出嫁的前夜，从深夜开始，直唱到天亮，最后送新娘上轿。

上例是一首骂媒人的伴嫁歌。第三段歌词中的“猪湍”，即猪食。新娘对自己的婚姻很不满意，但在封建婚姻制度下又无可奈何，只能借骂媒人来发泄自己的怨恨。

下例是新娘埋怨母亲的歌，曲调忧伤哀怨：

下例是云南白族的哭嫁歌，表现女儿舍不得母亲、舍不得娘家的心情，过去也常用来哭诉婚姻的不自由：

### 葬礼

在人生各项礼仪中，葬礼的内容最为复杂。从古代起，我国便把对死者的安葬看作重大而庄严的事情，那时已有相当完整的葬礼。在许多民族的观念中。葬礼一方面是对死者一生的贡献进行评价和追念，另一方面又是对死者进入信仰中的另一个世界而表示祝福。传统葬礼大致有停尸、招魂、吊丧、殡仪、送葬等程序，许多民族在中、老年人的葬礼上还伴随着歌唱或歌舞。

壮族的风俗是，出殡的前夜，死者亲属坐在棺材两侧，听祭师“布摩”颂唱丧葬古歌。歌词内容包括宇宙的形成、民族历史、劳动生产、传唱故事和祖先崇拜等。景颇族在出殡前则彻夜歌舞。在景颇族看来，人死之后是到最快乐的地方，即祖先的居住地去寻找先人。生者的歌舞娱乐是为了让死者高兴地离去。在丧葬期间到处充满了欢乐嬉笑声，数百人群聚歌舞，锣鼓声、枪声、短笛声和众人的歌声在山谷回荡。

云南普米族的葬礼也很隆重。人死后，家人立即爬上屋顶，掀开木瓦，鸣锣、放枪、吹牛角号，向亲友报丧。如果死者是妇女，娘家人要到男家“打冤家”。娘家人在男家乱砍梁柱、敲锅摔碗，以表示娘家有力量，有骨气。一通大闹后双方抱头痛哭，表示和解。然后宴请奔丧的亲友，请巫师杀羊开路，将死者的灵魂送回祖先居住的地方。下列是普米族在老年人死后所唱的《送灵调》

我国汉族地区也有在葬礼上唱丧歌的习俗。人死后要在家中停灵数日。守灵时，请三、五个歌手来唱丧歌。由天黑唱到天亮。丧歌可唱亡人、历史故事或爱情故事等。湖南湘潭一带的“夜歌子”（又称“孝歌子”）所唱内容十分丰富，有描述阴间状况的《游地府》，表达孝道的《二十四孝歌》，叙述妇女生儿育女的《投胎记》，表达离别感情的《辞别歌》，讲述创世纪的《搜天记》，演义历史事件和人物的《魏征斩龙》、《隋唐十八好汉》，描写地方景物的《湘潭景》，介绍动、植物知识的《百鱼》、《百花》等等。下例是湖南地区的《葬歌》：

有些地区的丧歌形成了一套固定的程序。有的还用锣、鼓伴奏，歌师在灵前边跳边唱。还有的地方守灵时搭棚请戏班子来唱戏。

### 三、祭礼与驱邪功用

一些民族的民歌常用于祭祖活动和由巫师、巫婆主持的祭神驱邪、除病免灾的仪式。苗族的祭礼歌曲多由礼师（巫师）或头人领唱，群众和唱。傣族的祭祀、驱邪歌曲有“祭神调”，巫婆唱的“师娘调”、“跳柳神调”，以及巫师演唱的“卜卦调”等。这些曲调起伏不大，节奏平稳，接近于朗诵。

词意：祭神日一到，全勐来请扫，带上饭和菜，一起来祷告。望你给吉祥，盼你给平安。全勐宽又广，无灾又无难。年年大丰收，钱财样样有，家家户户乐，幸福永长久。

侗族信奉萨玛神。每年春节举行祭礼活动。全寨老少到供神的礼堂致祭后，在社堂前围成圆圈，手拉着手边歌边舞，称为“踩堂歌”，侗语叫“多耶”或“耶”，歌词多为歌颂祖先、祈求丰年和平安等内容。唱时一领众和，声势浩大。

### 四、交际功用

民歌的交际功用包括恋爱、交流、送往迎来及对歌斗智等。

作为异性间交往的媒介，是我国许多民族中民歌的一项十分重要的功用。一些民族传统的歌唱节日也往往与此相关，例如壮族的“歌墟”，苗族的“游方”，侗族的“走坡”，西北地区土、回、撒拉、东乡、保安及汉族的“花儿会”，等等。在节日的那一天，成百上千名青年男女聚集到专设的户外歌场交游、嬉戏和对歌，歌声通宵达旦，可持续数昼夜。还有一些民族。如布朗族、基诺族、傣族及南部侗族地区，有小伙子去姑娘家对歌寻偶的习俗。而哈尼族、黎族、景颇族等，则是由村寨或部落兴建专用的公共房屋，供未婚青年男女对歌社交。青年男女从相识到定情，往往要有一定过程，对歌的内容也就形成了一套程序。例如苗族的游方歌。第一次见面唱见面歌，歌词内容为双方的自谦；再次见面时唱相思歌；第三次见面以后，才开始通过对歌了解对方的进一步情况。在双方感情的进展和曲折中，又有相恋歌、婚誓歌、断心歌、逃婚歌、断情歌、分心歌、抗婚歌、诅咒歌等等。

上例是苗族青年男女初识相识时唱的歌。下例是甘肃和政地区的“花儿”（一种山歌），也是在青年男女初识见面时唱的：

注：歌词中的“尕”即“小”之意。

在传统的民族歌唱节日和走村串寨的对歌活动中，对歌除了具有择偶的实际功用外，还有比赛智慧和口才的娱乐作用。例如布依族青年男女在社交活动中所唱的“浪哨歌”，有四个歌唱程序：

相识：初识见面，以歌自谦，互表敬意。

盘诘：询问对方的家庭情况、劳动生产能力及道德观念。这时往往是问者并非想知道真情，答者也不说实话，只是一场比试应答速度和能力的竞



赛。

情深：通过盘诘双方有了较深入的了解，开始以歌互诉真情。

定情：以歌盟誓结好。

浪哨歌的第2个阶段即斗智阶段。一方面通过展示智慧和才华以增加自身的魅力，另一方面又是娱乐逗趣、为比试高低互不相让的场合。为了在这种场合中不败下阵来，青年人就需要多听当地著名歌手的演唱，学习快速应答的能力以及各种问题提出与回答的套数。这套数是民间集体创作并经历代丰富发展而形成的，是民族智慧的结晶。民间以掌握了这套数并具有发挥能力的歌手为优秀歌手。优秀歌手得到众人的倾慕，并吸引众人前来学习和一睹丰采。学习是在对歌和听歌中进行的。长此以往，不少民族就形成了专门的赛歌场所。赛歌会上，人潮如云涌，各路优秀歌手聚集于此一决雌雄。听者众多，皆兴致盎然，反应热烈。现代的赛歌会上，还有不少人携手提式录音机而来，录下现场实况，或带回家中消遣，或制成商品出售。于是，下一次的赛歌会上，录音带里的歌手对唱就与现场的歌手对唱同时在赛场上回荡。这种活动，既是娱乐，又是展示民间优秀文化和智能的场合。不论歌者或听者，都以胜者为自豪，这进一步促进了歌手间的交流和竞争意识，增加了歌手提高自身水平的迫切性，也推动了民族文化的发展。

下面是甘肃临夏莲花山花儿会上的两段对歌歌词：

有颜有色什么桃？  
无颜无色什么桃？  
经常挨打什么桃？  
提心吊胆什么萄？

有颜有色是樱桃，  
无颜无色是毛桃，  
经常挨打是核桃，  
提心吊胆是葡萄。

什么带针不带线？  
什么带线不带针？  
什么点灯不做活？  
什么做活不点灯？

蜜蜂带针不带线，  
蜘蛛带线不带针，  
萤火虫点灯不做活，  
猫头鹰干活不点灯。

### 第三节汉族民歌的体裁类型

所谓体裁类型，是指经长期发展而形成的民歌音乐的几种相对统一的典型形态，主要表现在节奏、音乐性格和情感表现方法等方面。

#### 一、号子

号子又称劳动号子，是产生于劳动、应用于劳动，具有协调与指挥劳动的实际功用的民间歌曲。先秦时期的著作《吕氏春秋·审应览》中有“今举大木者，前呼舆，后亦应之”之语，是关于劳动号子的最早记载。劳动号子起初只是劳动中的呼号，后来逐渐美化，发展为歌曲的形式。至今，劳动号子中既有纯粹的节奏性呼号，也有具备一定艺术水准的歌曲，还有亦呼号、亦歌唱和介于呼号与歌唱之间的状态。

号子的音乐与劳动的种类、劳动的节奏与呼吸结合紧密，主要有以下几类：

##### 1. 搬运号子

搬运号子是在以人力直接负担重物的运输劳动中使用的，例如装卸、扛抬、挑担、推车等。特别是在集体性的运输劳动中，统一步伐、调节呼吸、振奋情绪，就直接与劳动的安全和效率相关联。这时，劳动号子就成为达到上述目的的有效的手段。

黑龙江是我国木材蕴藏量最大的省份，林区中需大量的运输劳动，搬运号子也就很多。这些号子没有固定的唱词，全由领唱人，也就是集体劳动的指挥者即兴创作。一人领唱，众人应和，有时领与和相交迭，形成多声部的歌唱形式。歌曲高亢而豪迈：

“哈腰挂”是弯腰挂钩的意思。这种劳动形式，是8个人抬一棵大木头，随着号子一拍一步地向前走。

《走绛州》是一首流传在河南、山西和陕西北部的挑担号子。曲调的节奏富于弹性，歌词和旋律都具有跳荡感，就像挑担者的步伐与上下起落的扁担的协调动作，音乐情趣高涨而风趣：

##### 2. 工程号子

工程号子在打夯、打碓、伐木、采石等劳动中使用。劳动的强度和速度，决定了工程号子的歌唱性和节奏。当劳动强度较小时，号子的曲调潇洒而豪爽；当劳动强度较大时，号子的曲调就显得粗犷而沉重。在强度大而节奏紧张的劳动中，号子音乐的节奏快而有力，旋律简单，有时甚至出现单纯的呼号。曲调的艺术性与劳动强度成反比，这是号子音乐的普遍特点。

碓是砸地基或打桩时使用的一种工具，一般为一块圆形石头或铁饼，周围打眼后系几根绳子。打时数人拉着绳子将碓举起，再砸到地上。湖南常德的《打碓歌》高亢嘹亮，歌词根据劳动情况即兴编唱，既有指挥劳动的作用，又注意调节每个劳动者的情绪，以调动大家的积极性：

打碓不打哑吧碓，板起面孔不快活。  
那位同志声气亮，唱起碓歌蜜蜂。

这位同志不对腔，好比敲起烂砂锅。  
挑土的同志不唱歌，他张开嘴打碓歌。  
打起碓歌走得急，腿上好像安上机器。  
走得急来打得快，我们大家来比赛。

### 3. 农事号子

农事号子在一般的农业劳动，如打麦、舂米、车水、薅草时歌唱。相对来说，农业号子所伴随的劳动强度不那么大，因此，农事号子的节奏感往往不那么沉重，旋律较优美，歌词内容也更丰富多样些。

《崔咚崔》是一首流行在湖北潜江的打麦号子。它的曲调明快、活泼，带有浓厚的地方风格；唱词内容是一对青年男女的绵绵情话，并带几分幽默：

小妹妹弯下腰拾起了扇子，这一把扇子要卖几多钱？  
别人要买几多钱我都不卖他，小妹要是看中了，我天天都送你一把。  
看你满嘴尽说胡话，这把我都看不上，谁要你那三把多把！  
数九大寒天你也要我 扇子，冷风吹坏小妹妹，你还不就心疼死。  
不是我说胡话，只因为我想到你家。有话想对你说，又怕你不愿听它。  
你想要说心上的话，对我就说出来，不怕别人嚼牙巴（即“说闲话”之意）。

贵州遵义的《薅秧号子》，是众人在秧田里除草、间苗时唱的。它那夸张的歌词，高亢的曲调，以及男性演唱者尖锐的音色和饱满、高涨的情绪，使这首号子充满了活力和光彩。

后半段唱词：“扬州打把铁扫帚，打扫喉咙唱山歌。”

### 4. 船渔号子

船渔号子在水运、打渔、船务等劳动中使用。由于船上劳动种类多样，水路和气候情况多变，因此许多地区往往都形成了适应不同情况的、成系列的渔船号子。在水上谋生风险很大。船工们不仅要像其他工种的劳动者那样克服各种各样的艰难险阻，而且时时面对死亡的威胁。因此，真正行船时的船工号子是相当惊心动魄的，它们把英雄的各个侧面活生生地展示在人们面前。

一般来说，风平浪静时唱的号子旋律性比较强，常表现出船工们的自信和豪放的性情：

当水路环境危险或天气情况恶劣时，船渔号子也随之表现出紧张的气氛。这时旋律性很弱甚至完全没有了，船工们的呼号此起彼伏，紧凑地交迭在一起，形成3个、4个或更多的声部：

#### 二、山歌

山歌多在户外歌唱，具有自由、悠长的节奏和热烈、奔放的音乐性格，是劳动人民直畅而集中地抒发情感的民歌种类。

山歌中最常见的内容是对爱情的讴歌。山歌自然、优美，不尚修饰。其歌词多为即兴创作，那大胆的和无拘无束的情感表达，使之既富于浪漫

主义色彩，又真切感人。与之相配合的曲调纯朴、真挚，富于激情，往往曲调的开始处便是全曲的最高音，是郁积已久的强烈感情的宣泄。山歌常常在低音区有自由的延长音。有的山歌因音域较高而使用假声或真假声结合的歌唱方法。

山歌多流行在山区、高原，平原地区较少。山歌具有突出的地域特征，这一方面表现在唱词的语音、词汇、表达方式和结构上，另一方面表现在音乐的运动规律上。汉族山歌主要分布在音乐的运动规律上。汉族山歌主要分布在西北、西南、湘鄂、闽粤赣等地区。

### 1. 西北山歌

我国西北地区处于高原地带，干旱少雨，开阔而荒凉。这里的山歌音区较高，音域宽阔，曲调进行中音程的跨度也较大。

#### 信天游

信天游又叫“顺天游”，主要流行在陕西北部和与之接壤的宁夏及甘肃的东部、山西的西部、内蒙古西南地区，两句为一段。上句歌词常用比喻、寄托的手法，下句则是比较具体的叙事或抒情。与歌词相一致，信天游的曲调上句往往音区较高，音程跨度较大，富于激情；下句则比较收拢，旋律线曲折下行，表现出叙述性或感叹性的情调。

《蓝花花》是一首流行非常广泛的信天游，唱的是一个穷人家的女孩子被迫嫁给有钱人的不幸婚姻，以及她对纯真爱情的执着追求：

五谷里的田苗子数上高粱高，一十三省的女儿要数蓝花花好。

正月里说媒二月里订，三月里交大钱四月里迎。

三班子吹来两班子打，撇下我的情哥哥抬进了周家。

蓝花花我下轿来东望西眺，眺见周家的猴老子好像一座坟。

你要死来你早早地死，前晌你死来后晌我蓝花花走。

手提上羊肉怀里揣上糕，拼上性命我往哥哥家里跑。

我见到我的情哥哥有说不完的话，咱们俩死活常在一搭。（若非、维琴、燕平整理）

与西北地区其他山歌相比，信天游有更多的悲苦和苍凉感。

#### 山曲

山曲主要流行在山西西北部和陕西北部。这里地处黄土高原，土壤疏松。平时干旱少雨，一旦下起雨来水土流失很严重。过去这里的人民生活困苦，万般无奈下便出现了一种独特的逃荒方式——走西口。所谓“西口”是指的山西与内蒙古之间古长城的关口。“走西口”，即晋西北人渡黄河、出长城，到内蒙古去谋生。当地有一首歌谣：“河曲、保德州，十年九不收。男人跑口外，女人掏苦菜。”走西口的男人一般3、4月份离家，9、10月份还乡。也有不少人因挣不下钱而长年流浪在外，几年才能回一次家。还有一些人，由于不堪劳苦而绝命他乡。因此，每一个男人的每一次走西口，都是与亲人的生离死别。每年3、4月，当男人们集体离家去走西口时，黄河渡口边父母送子、妻子送夫，人数众多，情景凄楚。

山曲又被当地人叫做“酸曲儿”，意思是它主要唱爱情内容。但该地区特殊的情景，给山曲的爱情内容赋予了一个特定的题材、特定的情感——山曲中有大量走西口的内容。不论是离家的男人，还是留在家中独自承受家庭重担的女人，他们所唱的山曲都表现出了凄凉、忧愁和撕心裂肺般的悲伤：

## 花儿

花儿又叫做“少年”，流行在甘肃、青海、宁夏一带。这里是多民族杂居的地区，因此除汉族外，花儿在当地的回、土、撒拉、保安、东乡、藏、裕固等民族中也流行。

因为花儿有特定的青年男女交往与定情的意义，在当地又称做“野曲”，不能在室内或村内唱，也不能在辈份不同者或有血缘关系者面前唱。花儿的传唱有平日和“花儿会”两种场合。花儿会有众多地点，会址选在风景秀丽、名山古刹的坐落地；会期集中在农历四、五、六月间，以六月初最盛。历时少则1、2天，多则3、4天。

花儿的唱词为两句体，上、下句之间的词组构成节奏交错的效果。如：

前川 后川 川套川

下川里 驮来了 果子；

唱得 口焦 舌又干，

尕妹妹 润了个 嗓子。

花儿曲调节奏宽广、自由、旋律起伏大，常有连续的音程跳进，曲折而多层次。唱法多为真假声结合。

注：“盘缠”即行路人带着用以充饥的干粮。

## 2. 西南山歌

我国西南地区多山地与高原。与西北地区不同的是，这里气候湿润，物产较丰富。这里的山歌仍然是音区较高，音域较宽广，但旋律中大小音程相间，于开放中带着柔润。

### 四川山歌

在西南地区内，与云南、贵州山歌相比，四川山歌更多具有汉族音乐较单纯的本色。四川山歌的曲调挺拔、坚韧，像那里的山光水色，并表现出深厚的文化传统。

川东山歌《摘葡萄》，含蓄又幽默地表达了单相思之苦，凸现出四川人爽朗、豁达的性格；安县山歌《妹儿爱的勤快人》，歌词富于诗情画意，曲调近似川剧高腔，正像古人形容的：“声高调锐”，“一泄而尽”。

### 云南山歌

云南是我国拥有少数民族最多的省份，有彝、白、傣、哈尼、壮、苗、傈僳、佤、回、纳西、拉祜、景颇、瑶、藏、布朗、阿昌、蒙古、崩龙、独龙、普米等族。云南的汉族人民与众多的少数民族人民在包括文化、音乐在内的许多方面有长期而广泛的交往。因此，云南的汉族山歌更带有山野的泥土气息，曲调上也比四川、贵川的山歌都要丰富多彩。

除了少数民族的影响之外，历史上曾有大量江南人迁徙至云南，因此云南民歌中又有江南风格与西南风格的混合：

### 贵州山歌

贵州省地处云贵高原东部，山谷深幽，地形崎岖。除汉族外，这里还居住着苗、布依、侗、彝、水、回、仡佬、壮、瑶等民族。贵州的汉族山歌古朴、深沉，带有一种原始的自然魅力：

### 3. 湖南山歌

湖南省境内丘陵、土地广布，山歌流布广泛。当地人把湖南山歌归纳为“高腔”、“平腔”、“低腔”3种。高腔山歌音调高亢，节奏自由，拖腔处常有“阿呜啊呜”等衬字，多为成年男子在野外用假声歌唱；平腔山歌悠远绵长，多为成年男子在野外用真声歌唱；低腔山歌优美、柔和，节奏性强，音量较小，多为妇女在室内歌唱。

春秋战国时代，湖南属楚国辖境，民俗信鬼而好祭祀，祭祀时必有歌乐鼓舞以娱神。从屈原根据这一带的民间歌曲而创作的《楚辞》中，可略知当时民间音乐的风格。《楚辞》具有浓郁的浪漫主义色彩，充满大胆的形象、追求和寄托。流传至今的湖南山歌，仍是浪漫主义创作风格的延续。湖南民歌不仅有美丽动人的歌词，曲调也清新脱俗，别具一格：

湖南桑植县在湘西土家族苗族自治州的北部，邻接湖北省，是著名的民歌盛产地。桑植山歌词曲风格温厚、深沉、令人想起沈从文笔下湘西山寨中劳动人民的善良和重情重义：

### 三、小调

小调又称小曲、俗曲等，节奏规整，旋律流畅，在艺术形式上有较多的规范。与号子和山歌不同，小调除在农村流传外，在城镇集市上也多有传唱。演唱者中有大量的职业和半职业艺人，小调是他们卖唱谋生的手段，这就使小调的发展带有双重的性质。一方面，谋生的需要使艺人花力气为小调进行艺术加工，因此小调比号子和山歌细腻，表现手法更多样，曲调更优美；另一方面，为了适合听众的兴趣，许多小调又带有商品性、市民的庸俗性甚至低级趣味。

小调的唱词因艺人和唱本的传播而相对固定，并常用四季、五更、十二月等形式联缀为多段分节歌。所唱题材广泛，从重大的社会、政治事件，到日常生活、风俗、爱情、游戏等，涉及生活的各个层面。这里简单介绍几种。

#### 1. 诉苦歌

从诉苦者的身份来看，小调中的诉苦歌有长长诉苦歌、寡妇诉苦歌、鳏夫诉苦歌，孤儿诉苦歌，等等。长工诉苦是各地区小调中一个常见的题材。因歌唱者为男性，所以曲调简洁、朴素。

河北民歌《小白菜》是一首流传相当广泛的小调，唱的是一个死去了亲娘，又受到继母虐待的孩子的悲惨遭遇，其情凄苦：

跟着爹爹还好过，只怕爹爹娶后娘。  
娶了后娘三年半，生个弟弟比我强。  
弟弟吃面我喝汤，端起碗来泪汪汪。  
后娘问我哭什么，我说碗底烫得慌。

亲娘想我谁知道，我想亲娘在梦中。

《晾衣裳》是一首四川小调，歌词内容是，在封建包办婚姻的压制下，一对有情人不能成眷属，但旧情难断，男方遂到女方婆家去看她，仍采用以前二人默契的吹树叶的方法召唤她。女孩子出来后，二人默然相对，一肚子话不能说也不敢说。公婆问女孩子哭什么，满腹委屈、辛酸的女孩子还要编出谎话来搪塞。如此伤心的歌词配上暗淡、凄凉的曲调，造成压抑、悲苦的气氛：

情妹听见树叶儿响，悄悄走出绣房，假装晾衣裳，偷眼把哥望。

衣裳晾在竹竿上，眼泪汪汪难开腔，转身进绣房，有话对谁讲。

公婆问我哭啥子，没得米汤浆衣裳，哎呀浆衣裳，我的公婆呀！

## 2. 情歌

情歌在小调中占的比重很大，其艺术水准往往也比较高。它们词曲并茂，表达出劳动人民真挚感人的爱情。晋北民歌《满村村就数妹妹好》，从跳荡的节奏和情感充沛的旋律中，流露出爱情的喜悦和自豪：

荷包是随携带、装零钱或零星东西的小包。汉族民间有姑娘绣荷包送给情人做定情物的风俗，因此，各地小调中，都有绣荷包的题材。四川民歌《绣荷包》，不仅旋律清新，有浓郁的地方特色，而且表现出川妹子泼辣、勇敢的性格：

## 3. 生活歌

小调中的生活歌反映的是日常生活中的风土人情，例如《打酸枣》、《放风筝》、《绣灯笼》、《看秧歌》、《回娘家》、《游春》等。这类小调表现了劳动人民生活中的情趣，曲调活泼、生动。

河北昌黎民歌《绣灯笼》，以五更的形式联缀成五段唱词，涉及到五个历史及传说中的爱情故事：张生和莺莺、吕布和貂蝉、秋胡和罗氏女、薛平贵和王宝钏、牛郎和织女。它的速度徐缓，曲调细腻，细细道来，娓娓动听：

山西人在讲话中常喜欢使用叠字对所形容的事物进行描绘和渲染。叠字在民歌的歌词中出现，往往使曲调显得节奏顿挫，使歌曲的情绪更加跳动、热烈。例如山西祁太的《看秧歌》：

## 4. 嬉游歌

嬉游歌属于游戏类小调，歌词内容为嬉戏逗趣、问答启智。这类小调音乐情绪轻松欢快，娱乐性很强。

对花谜是嬉游歌中常见的题材。在我国汉族地区普遍存在。它们往往以四季、十二月或数字序列为起始，以一问一答的形式报出花名、歌词风趣、机智：

嬉游歌中第二类常见的题材是《数蛤蟆》、《螃蟹歌》、《数鸭蛋》等，是民间用以比赛心算的能力和速度的一逗趣歌曲。唱时要求快速地报出一只、两只、三只以至更多只蛤蟆的嘴、眼、腿或螃蟹的壳、钳子、脚的数量。

嬉游歌中的第三类题材可算作诙谐小调。河南镇平的《懒婆娘骂鸡》，描写一个贪睡的懒婆娘刻毒地咒骂打鸣的公鸡，以讽刺的口吻挖苦懒惰的行为；山东临清的《大实话》，罗列了许多不言自明的生活现象以逗趣，如“嘴里吃饭肚里咽，刮风树梢动，下雨就阴天”，“墙南有日头，墙北有阴凉，哥哥的丈母嫂子的娘”等等，同时也传播了一些生活常识；而山东临清的《大瞎话》和广东平远的《挪番歌》，则将人所共知的常情事理反着说，比如“树

梢不动刮大风，阴天晒得脑瓜子痛，井台上的尘土热气腾腾”（《大瞎话》），等等，造成滑稽的效果。

#### 第四节少数民族民歌的代表种类

我国少数民族众多，各民族民歌的品种浩如烟海，这里只能大概介绍几种。

##### 一、蒙古族的长调和短调

蒙古族民歌的主要体裁有狩猎歌、牧歌、赞歌、思乡曲、礼俗歌、短歌、叙事歌、摇儿歌和儿歌等。从音乐特点和风格上，蒙族民歌又可概括为长调和短调两类。长调的曲调悠长，节奏自由，曲式篇幅较长大，带有浓厚的草原气息。牧歌、赞歌、思乡曲及部分礼俗歌属长调范畴。短调曲调较紧凑，节奏整齐，曲式篇幅较短小。狩猎歌、短歌、叙事歌及部分礼俗歌属于短调范畴。

长调民歌是典型的蒙族音乐风格的代表。公元7、8世纪，蒙族先民跨出额尔古纳河流域，迁徙至蒙古高原。在这里，他们基本放弃了原有的狩猎生产方式，改为以畜牧业生产劳动为主，随之而产生了反映游牧生活的牧歌体裁。长调民歌不仅有较长大的篇幅，而且气息宽广，情感深沉，在长音上常有类似于马头琴演奏式的颤动和装饰。有的长调还具有史诗般雄浑的气魄和苍凉感。

蒙古族的短调产生于不同的时期和地区。7、8世纪以前，蒙古族先民在我国黑龙江省西部的额尔古纳河流域从事狩猎劳动时，产生的狩猎歌曲曲调短小，节奏整齐有力，而且往往与舞蹈和打击乐相配合：

蒙古族先民到达蒙古高原后，在牧区和农区都产生出一些轻快活泼、节奏鲜明的短调民歌。其中，短歌是近百年来在蒙古族聚居的农区和半农半牧区发展起来的民歌体裁。短歌的曲调较长调短小，音域也相对窄一些，但仍有蒙古族音乐中具有特征意义的音程大跳。短歌的典型结构是上下句构成的乐段。

##### 二、朝鲜族的抒情谣

我国朝鲜族的先民，是从朝鲜半岛迁入中国东北三省的朝鲜人。一部分中国朝鲜族的祖先早在明末清初已定居于东北境内，但更多的是19世纪中叶才陆续迁入中国的。

朝鲜族的民歌，有农谣、抒情谣、风俗谣、童谣、长歌等5种体裁。其中，抒情谣流传广、数量多，题材广泛：有属于爱情歌的《阿里郎》、《姑娘和小伙子》，有属于生活歌的《苦媳妇》、《丰收歌》，有属于讽刺歌的《老头打令》、《棍杯打令》，有传播知识的《释花图》、《九九乘法解》，等等。抒情谣的节奏较规整，旋律流畅，结构均衡。

《道拉基》是一首流传甚广的朝鲜族抒情谣。“道拉基”即桔梗，是朝鲜族人民爱吃的一种野菜。该民歌属于生活歌类，曲调轻快。《阿里郎》是爱情类抒情谣，曲调带有哀怨的情绪：

##### 三、哈萨克族的“安”类民歌

哈萨克族主要居住在我国新疆维吾尔自治区的伊犁、巴里坤、木垒，以及甘肃省的阿克塞、青海的海西等地。哈萨克族民歌有“安”、“月令”、“吉尔”三类。“安”有固定的唱词，有曲名，旋律优美，气息宽广；“月



令”为即兴填词，曲调质朴、简洁，速度较快；“吉尔”是一套伴随婚礼仪式全过程的婚礼歌曲，包括《怨嫁歌》、《哭嫁歌》、《劝嫁歌》、《送嫁歌》、《挑面纱》等，曲调情绪由哀怨发展到欢快热烈。

千百年来，哈萨克族人民过着逐水草而居的游牧生活，哈萨克族民歌便带有很强的牧歌特点，曲调中普遍具有呼唤性的音调。呼唤声进入民歌旋律，使其具有宽广、豪迈的性格，这一点，在“安”类民歌中表现得尤其突出。

“安”类民歌包括牧歌、渔歌、狩猎歌、情歌、宗教歌等，演唱形式有独唱和冬布拉弹唱两种。曲调热情、奔放，节拍以 2/4、3/4 为主，以带有副歌的单二部曲式为最常见的结构形式。像上例《嘎咕》这种带有欢快、自信情绪的曲调，在哈萨克族中很常见。下例《哈尔哈什》则是哈萨克族民歌中常见的爱情题材，歌曲充满激情：

注 哈尔哈什，意即亲爱的。

伊斯坦布尔，地名，是土耳其的一个重要港口，位于黑海和地中海之间的达达尼尔海峡。中亚各民族民间文学中经常提到它。

#### 四、藏族的酒歌和箭歌

藏族主要居住在我国西藏、青海、甘肃、四川、云南等省区。藏族民歌包括山歌（牧歌）、劳动歌、爱情歌、风俗歌、颂经歌等几类。风俗歌中又有酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌、告别歌等几种。其中，酒歌和箭歌的曲调简洁，风格热情、明快，具有较鲜明的藏族民间音乐的特点。

酒歌流传于藏区各地，在节庆或婚丧聚会中人们喝酒、敬酒时所唱。各地区的演唱形式有所不同，有的边舞边唱，有的只唱不舞。

箭歌主要流行在西藏林芝地区，又称“工布箭歌”，是射手们夸耀弓箭和箭术时所唱的歌，唱时伴随着舞蹈动作。

#### 五、少数民族多声部民歌

就目前收集到的资料看，我国少数民族多声部民歌更多地是集中在南方，例如壮族、侗族、布依族、毛南族、仫佬族、土家族、苗族、畲族、佤族、傣族、傈僳族、纳西族、景颇族和高山族等。这些民族主要居住在广西、湖南、贵州、云南、福建、浙江和台湾等省。多声部民歌主要产生于传统的群体劳动和群体风俗性聚会（如歌会、祭舞、伴嫁等）中。起初，多声部唱法是在群体歌唱中偶然形成的，例如劳动动作的不一致及音准控制的不一致等。后来，逐步发展为自觉的多声部意识，并在各民族中形成了不同的织体结构和不同的音程美感。到了这个阶段后，歌者和听众就有了严格的音准和音程概念，音程的准确与协和就成了评判歌手优劣的标准。

壮族多声部民歌分布广泛，种类繁多。广西靖西的《下甲山歌》是支声旋律与主旋律相结合的多声织体：

注：“诗秧”，壮族民歌“诗”类的一种，用当地方言“秧”语演唱。

广西环江的“啦了啦”属于主旋律与模仿旋律相结合的织体：

云南佤族的《芭豆开花》属于轮唱式的多声织体：侗族的代表性二声部民歌叫大歌，侗语称做“嘎劳”，“嘎”是歌的意思，“劳”是大的意思。这种歌通常是在节日里由男女歌队坐在鼓楼里歌唱。歌队按性别、年龄和一定血缘关系，由 4、5 人~10 余人组成，1 人领唱。大歌分成 4 类：鼓楼大歌多在鼓楼里迎接宾客时所唱；声音大歌突出表现声音和曲调的美，

衬词在歌词中占主要地位，旋律常模仿流水、鸟叫、蝉鸣等自然界音响；叙事大歌的内容多为神话、历史故事和英雄的传说等；童声大歌为儿童所唱，内容为儿童的游戏或传授知识。

传统大歌以同声合唱为主。男声大歌的曲调庄重，气魄宏大；女声大歌的曲调优美，音色纯净。尤其是女声所唱的声音大歌，有较高的技巧性。例如《嘎吉哟》。“吉哟”是蝉虫的叫声。这首大歌中有持续低音与主旋律相结合的多声部织体。在 10 小节以上的持续低音中，低声部的合唱者要分成两组在中间交替换气，以维持长音的延续。

在我国傈僳族、高山族中，还有和声式与对位式织体的多声部民歌：

居住在我国北方地区的蒙古族和柯尔克孜族也有多声部民歌。值得一提的是，蒙古族有一种特殊的歌唱方法，蒙语叫“呼麦”，学者称之为喉音艺术，是由一个人唱出两个声部。其歌唱原理是，当声带持续发出实音时，通过气息的冲击再发出高声部泛音，以气息的调整使泛音构成旋律，同时强化泛音，弱化实音，使实音成为持续低音。蒙古族的呼麦有两类。其一为乌音根呼麦，旋律舒缓优美；其二为哈日黑热呼麦，旋律平直、简单。呼麦唱法常用于酒宴和节庆活动中的民歌演唱，有时也与蒙古说书相结合。

#### 六、云南彝族的“四大腔”

彝族居住在我国云南、四川、贵州、广西等地区。民歌“四大腔”产生于云南建水、石屏一带彝族的尼苏支系中，并与青年男女传统风俗性的社交和爱情活动紧密相联。这种风俗性活动尼苏人称之为“吃火草烟”。在聚会时，小伙子们吸着水烟筒，并由姑娘们装烟丝、点火。聚会中包括三项活动：一“款白话”，即在饮酒、吸烟的过程中，青年男女用韵白相互对答。白话可以说，也可唱。内容多为相互谦让、赞美或逗趣。二、对唱曲子，即以男女对唱和众人齐唱相结合的形式，唱一个篇幅相当长大，并形成较固定程式的套曲。三、跳弦。以四弦、三弦、二胡、笛子、树叶等作伴奏，众人集体歌舞。

在“吃火草烟”的聚会中所唱的曲子，即“四大腔”。“四大腔”是《海菜腔》、《山药腔》、《四腔》和《五山腔》的总称，分别流传于尼苏人居住地的四个区域，是四种不同的声腔和套曲结构形式。与其他彝族民歌相比，四大腔具有篇幅长大、结构严谨、内容丰富、曲调悠长深沉、演唱技巧较高等特点，是彝族民间音乐中艺术水准较高的品种。

以《海菜腔》为例。其基本结构分为拘腔段、曲子段和落腔段三个部分。拘腔段多为对唱者自谦或夸耀之词，目的是吸引住对方，使对唱延续下去。拘腔段长短不拘，由唱者自定。曲子段是全曲的主要部分，在词曲的结合上有一定的格式。曲子段的主要唱词是七字句，有四句式 and 六句式两种。但在各个段落中，主要唱词夹杂在极其大量的衬词和无实际意义的唱词之间，因此四句式的主要唱词要在七个由 10~50 余个小节构成的长短不一的段落中方能唱完。每一个段落之后，都有众人齐唱的帮腔。曲子段之后是落腔段。落腔的内容与拘腔相同，长短也由唱者自定。

《海菜腔》中既有悠长的歌唱性旋律，也有简洁的叙述性旋律。两种曲调或交替出现。或交织在一起。在演唱中真假嗓相结合，形成独特的歌唱风

格。

因《海菜腔》全曲篇幅过于长大（可长达 400 小节左右），这里只能将一段拘腔和曲子段的第一段落，即正式唱词第一句的前 6 个字抄录于下，仅供读者参考。第一句正式唱词是：“月亮出来亮晶晶”。

