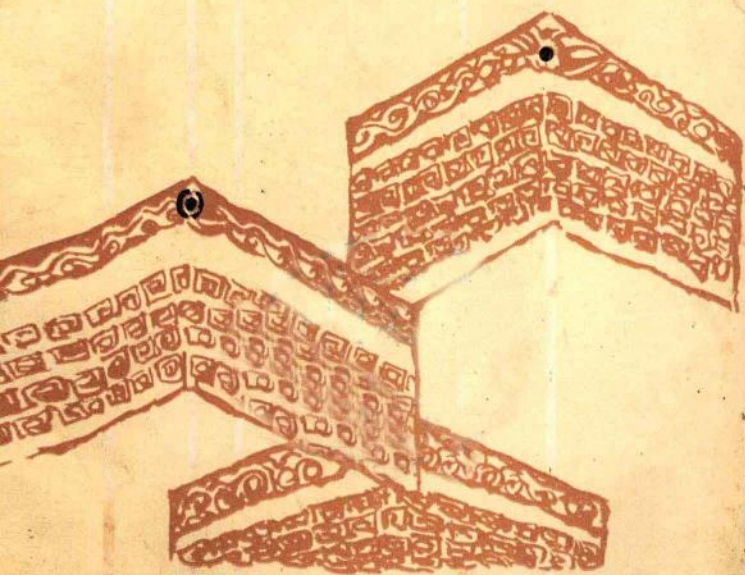


中国民间歌曲集成湖北卷沙市分卷

沙市民歌



沙市市文化局·群众艺术馆·民歌编辑组 编

中国民间歌曲集成·湖北卷·沙市市分卷

沙市民歌

沙市市文化局
沙市市群众艺术馆 编
沙市民歌编辑组

一九八二年十二月

编辑说明

一、《沙市民歌》由市文化局、市群众艺术馆一九八一年十月至一九八二年十二月编辑而成。是为保存优秀遗产，供音乐工作者、民间文学工作者学习、研究、运用民歌，繁荣音乐创作的一份民歌资料。

二、《沙市民歌》是根据“中国民族音乐集成”编辑办公室关于编辑《中国民歌集成》的要求——“质量要高，范围要广，品种要全”进行编辑的。

三、《沙市民歌》选了传统民歌一百七十九首，其中号子二十一首、田歌五十九首、灯歌五首、小调四十八首、风俗歌十一首、儿歌七首、摇儿歌四首（附生活音调二十首）；选了现代民歌二十一首，其中包括第二次国内革命战争时期、抗日战争时期、解放战争时期以及解放后的新民歌。

四、《沙市民歌》歌名之下所标的是歌类、歌种、形式、名称。

五、《沙市民歌》曲谱左上角的音列是这首民歌的全部音列，其中小括号“（）”内的音是终止音，例如〔3̣ 5̣ (6̣) 1̣ 2̣ 3̣〕说明此歌的音列为〔3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣〕，而终止在〔6̣〕音上。

六、《沙市民歌》曲谱的右上角是民歌采集地，（不是流行地），前面是公社名称，后面是公社以下的地名。

七、《沙市民歌》的演唱者及记录者，一律写在曲谱的右下方，以便查考。

八、《沙市民歌》的全部曲谱与文字资料，在整理过程中力求真实、准确、完整。所用的民间流行的名词术语，均按其原来

的标明，不加更动。有的方言土语均加注音和注解。

九、《沙市民歌》歌词中的象声衬字，均用小括号“（ ）”括出；有一定意义的衬词或穿插句则用中括号“〔 〕”括出，以便与主词区分。

十、《沙市民歌》的曲谱所采用的音符与术语，按全国通用的规格记谱。

十一、由于编者水平所限，不妥之处，请读者指正。

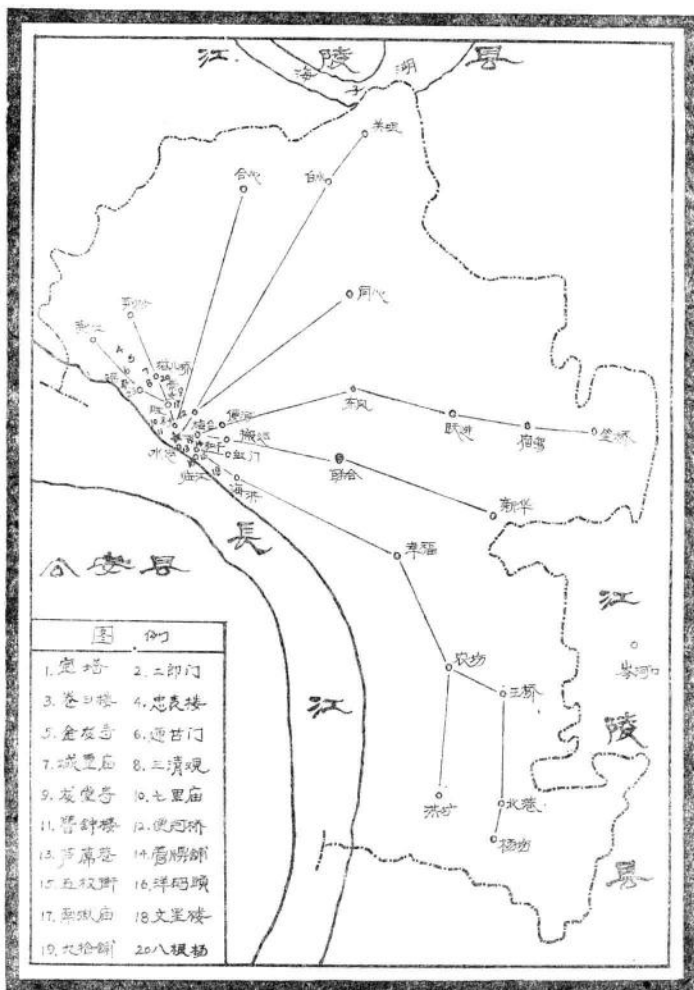
编 者

一九八二年十二月

沙市市民歌歌种分佈示意图



沙市市民歌採集路線圖



沙市民歌概述

(一)

沙市市位于长江中游荆江段北岸，处荆州地区中南部。西面、西南面隔长江和公安县相望，其它各部份均与江陵县毗邻，沿荆江大堤成狭长平原地带，面积一百一十七平方公里；解放前人口七万四千人，现有人口二十三万多；过去是军事要地和商阜，现在是我国著名的轻纺工业城市，被誉为江汉平原上的一颗明珠。

沙市市历史渊源悠久，市近郊徐家台、周良玉桥一带“新石器时代居住遗址”和“商周遗址”的发现，证实四、五千年前这里就有人生息，从事鱼牧业生产。周朝（公元前1122—249年）隶属于楚都郢（今江陵），春秋时期叫“津”，唐初改称沙头和沙市，南北朝时的民歌“闻欢下扬州，相送江津湾”①中的江津，以及唐诗“闻咽沙头市，玲珑竹岸窗”②的沙头就是今日的沙市。

由于沙市“南阻蜀江，北倚江陵，地势险回，为舟车之会”③故历代多战事，公元208年赤壁之战，曹操就是由此顺江而下。唐初以后，始由军事要地发展成为商业都会，“万舫栴比，百货灯聚，实九省冲要区”④，明末极盛“舟车辐凑，繁盛甲宇内，即今日之京师姑苏、皆不及也”⑤。历史上我国著名的文人屈原、李白、杜甫、陆游、苏东坡都在沙市留下游踪和诗稿。《汤显祖集》所载“荆州措大多如鲫鱼、沙市琵琶多于饭甑”之句，表明沙市当时丝弦乐器之普及！足见俗曲、座唱、地方戏曲的兴旺。还有如“谁家游女吹玉笛，一曲未终啼向壁”⑥，以及

“玉箫金管”、“章台歌舞”、“楚歌起舞”等描述，特别是袁宏道写的《沙市竹枝词》：“鲲弦拨尽南湖月，更与唱歌到板桥”都反映了沙市歌舞艺术的蓬勃景象。

近代随着城市商业和工业的发展，郊区面积的扩大（占全市面积的百分之四十三），沙市的民歌，在融汇了农民的民歌与市内手工业劳动者的民歌后，显得更加丰富多彩，呈现出崭新的面貌。

（二）

民歌是生活的一面镜子。

流传在沙市地区的民歌反映了当地人民的喜、怒、哀、乐。其劳动生活，爱情婚姻，风俗人情，革命斗争无不为民歌所包含，题材范围非常广阔。

“做活不唱歌。口里生浓壳⑦”，漫长岁月中，民歌总是伴随着劳动，在劳动中歌唱，其内容就与劳动紧密联系着。如《正月里来是新年》（P103）叙述各个季节的农活生产；《山外青山楼外楼》（P41）起着劳动的组织作用和鼓舞作用。郊区农村，历来种水稻和棉花，当栽秧到日头当顶或要落土时，精神和体力有些支持不住，田里就会喊起《哪个叫你不赶个》（P78），于是你一首，我一个，随心编唱，此起彼落，一人喊歌，大众应和，秧田一片歌声，甚为热闹；有的地方（如宿驾大队）还有专门的歌唱师傅，坐在田埂上，打鼓唱田歌。可以从早唱到晚，故有“一鼓催三工”之说。

由于生活艰苦，劳动人民愤懑不平，在民歌中有充分地体现。如《长工歌》（P86）、《穷人生活唉》（P108）就倾诉了这种不满和反抗，特别是唱到“呸你的雀，放你的屁！明年你去请别个”时，实在令人称快！

当然，也有象《三个大姐把水悠》（P48）这种类型的车水歌，刻划了农村姑娘愉快而富有情趣的轻松劳动场面。

情歌在沙市民歌中占有不小的比重，所以有“无郎无姐不成歌”的说法。除少量描述夫妻情意的民歌如《叹妻》（P124）外，多数是反映青年男女的爱情婚姻，内容比较健康，如《单身汉真正苦》（P107）、《太阳当顶正当中》（P53），都是纯朴、真挚感情的流露，给人明朗向上地感受。

在封建社会里，婚姻是不自主的，造成了“小女婿”、“小媳妇”（童养媳）等人间悲剧。《一个姐儿穿身纱》（P62）、《小媳妇倒茶敬婆婆》（P88）就是这种不幸状况的写实。

有关沙市的风俗人情、地方特点在民歌中也反映得很生动。如《打地名》（P100）通过二人对唱猜谜，巧妙地利用谐音唱出沙市、草市等地名。而《数楼》（P151）则从东 华 楼 到 岳 阳 楼，沙市宝塔到过街楼，历数几十座天上人间的古楼建筑，饶有趣味。《卖麻花》（P187）、《堂倌调》（P184）这些老幼皆知的叫卖调，极生动地反映了商业经济的活跃景象。

此外，长篇叙事多由鼓盆歌、栽秧歌唱出，而知识性的传授可见于《打树名》（P81）、《十二月花》（P166）、《冬天腊月下大雪》（P178）等歌。

特别值得一提的是沙市的革命历史民歌。

一九二一年，中国共产党成立后不久，沙市就开始了党的活动，成立了江陵县委领导下的区委，一九二八年组织鄂西特委，并在沙市周围建立农民武装。东郊杨场等地，在第二次国内革命战争时期就是湘鄂西革命根据地的游击区，在红军和群众中广泛传唱着《查哨》（P13）、《月亮照五星》（P14）记录了农村妇女参加革命斗争的光荣历史。

抗日战争期间，一九四〇年六月，日寇侵占了沙市。江陵县委、沙市区委转入岑河（与沙市接壤）组织起游击队，经李先念、陈少敏同志决定改编为新四军襄南独立营，坚持抗日斗争，这期间流行的《六月失沙宜》（P11）就哭诉了穷苦百姓的悲

惨遭遇和反抗意志。而《民主革命高潮起》（P 11）则描绘了打击敌人的胜利场面。这些革命历史民歌多采用小调填词的方法，后者用的“泗洲调”，前者则由《幺妹子生得俊》变化而来，可惜填词作者已无处查访，但却给我们留下了宝贵的历史佐证。

解放战争期间，产生了《五更里》（P14）、《十字歌》（P 8面）这样的民歌。

建国后的新民歌，其题材内容反映了社会主义时期人民的生活，也就更深刻和丰富了。

（三）

沙市民歌从体裁上可分为号子、田歌、灯歌、小调、风俗歌、儿歌、摇儿歌等类，由于演唱的内容作用不同，它的演唱地点、方式、风格也各有特点，现简略分述如下：

〔号子〕沙市的劳动号子，按歌种可分为船工号子、搬运号子、打碓号子、打夯号子、出丧号子等。号子节奏明快，短促有力，曲调高亢嘹亮，具有开朗粗犷的特点。演唱上多为一领众和，领唱者通常是劳动的组织者，其音调比较成型，拖腔旋律完整，随着劳动的不同阶段，自由变化，具有较强的地方语言特点，众唱部分则规范统一，显得深沉，多为衬词呼应。特别是“船工号子”领、合两个声部同时重唱的处理，造成了既紧凑又火热的劳动气氛，听起来好似身临其境，是价值较高的音乐资料。

〔田歌〕田歌亦称秧田歌，是农活劳动时唱的民歌。又分栽秧歌、薅草歌、车水歌、放牛歌等几类。最为流行的是“莲花调”，“花落叶”和一种上下句体裁结构的“栽秧歌”，几乎各个村庄都有。田歌具有明显的当地语言特点和清新的泥土气息，节奏较自由，曲调平稳多变。随着歌词的不同，曲调的变化和处理则是千姿百态，既考虑了表现感情的需要，又注意了语言的声调

高低，故有“民歌十八样，随你怎么唱”的说法。

〔灯歌〕沙市的灯歌是逢年过节，划地为台，载歌载舞的一种民歌，深受群众欢迎。主要有采莲船、龙凤灯、高跷、莲湘等，打击乐配合是其重要特点，初具民间戏曲的雏形。

比较多的是穿街走巷的“采莲船”，市区和郊区並存的两种在音调上各有特点。

〔小调〕沙市在历史上很早就是商业化的城市，其小调主要是城市丝弦小调，同时有不少生活小调（主要是农村）。小调的曲体较规整，感情细腻，曲调婉转柔美，结构上起承转合，自成一格，通常四句为一乐段，结构方整。由于城市商业化，各城市小调互相渗透，这里的丝弦小调有不少由外地流入，真正具有地方特点的主要还是生活小调。如《长工歌》、《打树名》、《铜钱歌》等，不仅词意风趣，而且曲调生动，活泼，散发着浓郁的泥土气息。

〔风俗歌〕风俗歌分为喜事歌，丧事歌和龙船调等几类。婚事歌主要有陪郎歌、陪姐歌。而流传最普遍的是丧事歌中的鼓盆歌（亦称坐丧鼓），遇有丧事时，歌师们一人或二、三人为一组轮流起唱，曲调委婉，缠绵动听，众歌师可接腔应和，进行演唱时有一位鼓师用槌击鼓面，或击鼓边，造成鲜明的节奏和抑扬顿挫的效果，颇有情趣。特别值得注意的是在男女演唱的音区上，很自然地作了四、五度的间隔处理，较好地解决了男女同时演唱的声区问题。

〔儿歌〕沙市的儿歌比较普遍，有儿歌、儿童游戏歌和童谣三类，其中甚多的是童谣。儿歌是儿童们在一起游玩时的产物，曲调流畅，节奏简单，音域不宽，带有鲜明的地方声韵痕迹，有一人唱，对唱、集体唱、领唱、众唱等各种不同形式，歌词生动活泼，具有知识性和儿童情趣的特点。

〔摇儿歌〕是母亲摇婴儿睡眠时哼唱的一种歌曲，平稳、安

详，比较抒情，音调是前人一代一代传下来的，哼唱的内容常常即兴现编。

附：〔生活音调〕沙市流行的各种叫卖声调和劳动计数调等，词有长有短，有时简单得只有一句，曲调则是同韵的夸大。由于行业多种多样，街头巷尾的叫卖声调丰富多彩。但总的来说，音乐上还不够完整，只是民歌的雏形，对于研究民歌发展提供了丰富的资料。

（四）

民歌长年流传于劳动人民之间，孕育于劳动和生活之中，它的语言就具有浓郁的乡土气息与淳朴的生活情趣。如：

“一下田来拣一把秧，不知是粘秧是糯秧，
粘秧田里出白米，糯秧田里出砂糯。”

句句唱词都浸透着泥土的芳香，却又不乏文采。请看：

“月亮弯弯一把梳，打开窄门看情哥，
昨日望得晓星起，今日望得月亮落”。

把这种急切的盼望之情，勾划得象一幅清淡隽永的图画。可见民间藏龙卧虎，民歌的词作确有高才。

比喻能寄情于物。如“荷花出水朵朵鲜，荷花爱藕藕爱莲。”又如“绊根子草节节青，相好的人儿要长情”。都是用美好事物的美好属性来比喻爱情的深度和坚贞。

而对比则有另外的效果。《长工歌》中唱到：

“五月过了六月中，扛把锄头到田中，
老板打把青阳伞，太阳直晒我长工。”
七月过了八月中，外头割谷闹哄哄，
老板睡在罗帐里，蚊子只咬我长工。

这种鲜明的对比刻划了两个阶级的不同地位，唤起人们的阶级感情又是何等强烈！可是下面的对比：

“隔壁的大姐好聪明，喂的狗子真机灵，

人家来了锄起来咬，情哥来了不做声，
狗子都有两样心。”

却又逗人发笑，拍手叫好。

沙市民歌还常使用夸张的手法。如：

“五句子歌来五句子头，
我七岁就放九条牛，黄牛角上打过滚，
水牛角上打翻叉，老虎围我我不怕。”

又如：“五句子歌来五句子歌，

五句子歌儿用船拖，
你要文的我也有，
你要武的我也多，
文武双全怕哪个？”

具有逗趣的效果。有的则用大实话的手法：

“山中自有千年树，世上难寻百岁人”。
“天上星多月不明，地下的坑多路不平”。

则各有各的风味。

倘若是含蓄的手法，那么会又别具一格：

“姐儿门前一树槐，手扶栏杆望郎来，
娘问女儿看什么？我望槐花几时开。”

这里用含蓄的手法把女儿害羞的心情，不好意思的形象，传神地勾勒出来了。有的人在唱这首民歌时还续有两句诙谐俏皮的歌词：

“不是舌头转得快，险乎说出望郎来。”

由于添得贴切，不仅无蛇足之感，反而增添情趣。这种最后甩包袱的手法在五句子歌的最末一句是常见的，有深化点题之奇。如《太阳当顶正当中》（P 90）即一例。正因为如此、五句子歌取得了应有的一席之地，千古流传不衰。

前面的《打地名》是用谐音独辟新径，那《数楼》就更引人

入胜了，从“数楼”到“数六”，很自然地通过谐音关系转为了数数，竟引出大段绕口令似的唱段，成为这首民歌的精华所在。用同样的手法还有《冬天腊月下大雪》，硬象聋子打岔，巧妙地介绍了一些动物知识。

本集民歌有不少是数字开头的，如《十二月花》、《十绣》、《十把扇子》、《正月里来是新年》等等，不仅是人们喜闻乐听，而且能按季节、有次序地演唱，多次反复，加深印象。《哪有闲心玩》就表现了一年忙到头的妇女形象，《小媳妇倒茶敬婆婆》从正月到腊月，唱出小媳妇难回家看爹娘的不幸遭遇。

沙市民歌中还有反唱的，如《倒英台》从腊月反唱到正月，叙述英台求学的过程，也是令人称道的。

在歌词的句式上也是多种多样，使得沙市民歌的曲体丰富多采。

（五）

沙市民歌的曲体多样，从单句体、上下句、三句体、三句半、四句体、四句半直到五句子歌和多句体。应有尽有，各有特色。

单句体是民歌中最简单的一种曲体，整个民歌由一个单乐句的多次反复而构成，因为劳动的需要並避免单调，通常附以衬词加以扩充，如《三个大姐把水悠》，其主词和衬词各为一半，平分秋色。

上下句又称两句体，是民歌中数量较多的一种曲体形式，由两个互相呼应的乐句构成，通常为扬抑格，即上句旋律的进行和落音向上，下句旋律的进行和落音向下，如《十把扇子》，它的结构一般对仗整齐；如《菜苔子开花一片黄》、《眼泪滴在茶盘盅子上》两个四小节（4+4以下同），因演唱的变化，下句也有扩展的；如《正月里来是新年》是4+5的结构，加强了结束感。

民歌中很多较长的唱词也常采用上下句曲体演唱，当然，根据唱词不同，曲调的变化处理就有所不同。

三句体的民歌，由三句唱词构成，其字数通常为五、七、七，如《十绣荷包》，亦有五、五、七，如《午时家中坐》，反映在音乐上是三个乐句，但听起来决不是“三条腿”的蹩足效果，这是因为民歌手在演唱中能妥善地加以处理。试以《十绣》为例：它拉长第三个乐句成为 $2 + 2 + 4$ 的结构，同时在旋律上让第二乐句承袭第一乐句的行腔势头，继续开放，而由第三乐句采用收缩的手法落至主音，基本上还是变化了的扬抑格，使整首民歌获得平衡完整的感受。

三句半是在三个乐句之外，附有一个完整的衬词，后段（即半句）构成的，通常是在二、三句之间，如《大家想一想》 $[4 + 4 + (1) + 4]$ ，这里的衬句打破了乐曲的平衡，势必引出最后一乐句来，才能完整的结束，而《正月是元宵》是 $2 + 3 + (2) + 3$ 的结构，其衬句稍长，从音乐上看，起着一个新乐句（第三乐句）的作用，具有四句体的性质。

四句体的民歌是曲体中较普遍的一种，结构成型，乐思完整，变化丰富，自成规格，每小节长短一样的四句结构最为多见，如《十月怀胎》是 $2 + 2 + 2 + 2$ ，《幺妹子生得俊》是 $4 + 4 + 4 + 4$ ，它第一句是“起”句，第二句继续开展，称为“承”，第三句有新的乐思加入，谓之“转”，最后一句收回结束，即是“合”，是由民歌长期流传过程中形成的一种艺术规律。它的句式长短变化又是多种多样的，其中第三句可长，如《家住祝家庄》 $(2 + 2 + 3 + 2)$ ；亦可短，如《六月失沙宜》 $(4 + 4 + 3 + 4)$ 。为了情绪更好开展，后面的乐句常常拉得长一些，如《六杯酒》 $(2 + 2 + 4 + 4)$ 、《月亮照五星》 $(2 + 2 + 2 + 3)$ 。

在四句体中穿插一个半句称为四句半，如《荒年歌》、《对面

《黄土岗》〔2 + 2 + 2 + (1) + 2〕。而《穷人生活唉》的末句作了拉长处理，成为2 + 2 + 2 + (1) + 3的句式结构。从上例可看出，它的半句在三、四句之间，具有特定的含义，不同于一般衬词，加上半个乐句的旋律安排，起着由转到合的自然过渡作用。

五句子歌因有五句唱词而得名，它不仅数量多，而且唱词艺术性较高，同时还因有平腔五句、喊五句、穿五句、赶五句等不同品种，使其呈现出绚丽的光彩。

平腔五句多半是由五句长短一样的乐句构成，如《舍得皮肉难舍郎》、《老虎围我我不怕》、《文武双全怕哪个》，由四小节为一句的五句构成；亦有句式不整齐的，如《隔壁的大姐好聪明》（4 + 4 + 2 + 3 + 4）、《月亮弯弯一把梳》（4 + 2 + 2 + 2 + 4）是根据词意在节奏上作了压缩或扩张处理而成，并且采用民间“鱼咬尾”的手法，显得活泼生动。有一些五句歌，词为五句，乐句实为上下句重复，曲调部份稍有变化，其中重复一句歌词，如《一下田来拣一把秧》。

喊五句又称为高腔五句，其中音调一般较高，而句式多为散板，节奏自由，优秀歌手演唱时可形成较长的拖腔，处理细腻，形成特有的句式结构，如《姐儿抬头喜在心》（3 + 3 + 2 + 1 + 2）。

穿五句的结构在民歌中独树一帜，它的歌词由各自独立又互相呼应的两个部份结合构成。试以《一个姐儿穿身纱》为例：

正句 (A)	穿插句 (B)
一个姐儿穿身纱，	肩扛一把伞，
哭哭啼啼回娘家，	手提两封茶，
娘问女儿哭什么？	姻缘配错哒。
“丈夫年小当不得家，	
误我青春十七八。”	

A组七言句，每句4小节，B组五言句，每句2小节，其穿插规律

是A组两句穿B组全部。||: $A + B + \frac{2}{A} + B + \frac{A}{2} + B$:||，而演唱

正句最后一句从B组起，为 $B + \frac{A}{2} + B + \frac{A}{2} + B$ ，这种穿插，由旋

律曲调部份统一起来，造成了一种不可分开的特殊曲体。

赶五句又称赶句子，是五句子歌的一种变体，在平腔五句或喊五句中，有一两句唱词演变为一系列快速的“串口”，由慢到快，越赶越快，故而得名，如《郎在高坡喊高歌》，又如《郎在高坡砍树苗》五句散板中插六十四小节一拍子的一句赶板再转散板，它的变化对比比较强烈。

沙市民歌中有的唱词较长，分别有八句，十句乃至更多乐句的曲体，旋律发展就更加丰富而有表现力，如《螃蟹歌》（一）。在劳动号子中，因劳动的过程较长，旋律又不是简单重复而延伸的长曲体也不少，如《摇橹》。

（六）

沙市民歌的声腔也有许多种类。

由于民歌大多数是填词产生，在流传中词曲的结合并不完全固定。如《菜苔子开花一片黄》、《叹妻》合在一起本是一首较长的民歌，可用前者，亦可后者的曲调从头到尾唱完，也可用《五更里》及其它曲调配唱。在这类民歌中，有唱词完全按固定曲调和按基本腔即兴变唱这两种不同的情况，到现在还可细认

出流传下来的四种旋律：

一、语调旋律

语调旋律是按沙市方言念词产生的字调，这是有别于各地民歌声腔特色的重要因素。儿童歌曲中的童谣几乎都是语调旋律。湖北全省流传的《十绣》，在沙市的语调旋律是这样的：