

长江流域田歌的初步探究

张佩吉

田歌是农民文化艺术的一部分，主要流行于长江流域的山区，和平原稻作区。由于受到山脉的阻隔，和农业生产的制约，使这一歌种从它伴随劳动而产生的那一刻起，就带有鲜明的艺术特性，封闭地理环境，为田歌创造了自我完善的客观条件，形成田歌自身的艺术规律和丰富的内涵。又由于长江这一天然交通线的作用，使田歌跨越群山，沿江上下自我交流，互为吸收、融合，故此田歌种类浩瀚 多姿。以往人们多把田歌做山歌的一种加以规范，同时由于田歌中多演唱当地流行的山歌，所以有些地区称田歌为“田山歌”“大山歌”等。虽然田歌与山歌拥有同一个时空环境和自娱性功能，但山歌涵盖不了田歌的全部内容，也不能与田歌等同视之，它们是互为吸收，又各自独立的两个歌种。如下列图表所示：

田歌、山歌比较表：

歌种	体裁	曲式结构	伴奏	演唱形式
山歌	单一	单支曲体	基本无伴奏	以个体为主
田歌	多样化、山歌、小调、号子等	①单支曲体 ②套曲体	锣、鼓、钹、 呐等	集体为主、 领唱、帮唱、齐 唱、对唱并存

由此简单的比较中，可以认为，田歌是发展了的山歌。由于社会实践的需要，它经由山歌裂变出去之后，不仅仍含山歌的音乐要素，同时又吸收、融进了小调、号子、歌舞、戏曲等歌种，乐种、剧种，使之不断丰富完善而逐渐形成了一个比较复杂的艺术形式。

一、田歌分类及称谓

长江流域田歌的初步探究

张佩吉

田歌是农民文化艺术的一部分，主要流行于长江流域的山区，和平原稻作区。由于受到山脉的阻隔，和农业生产的制约，使这一歌种从它伴随劳动而产生的那一刻起，就带有鲜明的艺术特性，封闭地理环境，为田歌创造了自我完善的客观条件，形成田歌自身的艺术规律和丰富的内涵。又由于长江这一天然交通线的作用，使田歌跨越群山，沿江上下自我交流，互为吸收、融合，故此田歌种类浩瀚多姿。以往人们多把田歌做山歌的一种加以规范，同时由于田歌中多演唱当地流行的山歌，所以有些地区称田歌为“田山歌”“大山歌”等。虽然田歌与山歌拥有同一个时空环境和自娱性功能，但山歌涵盖不了田歌的全部内容，也不能与田歌等同视之，它们是互为吸收，又各自独立的两个歌种。如下列图表所示：

田歌、山歌比较表：

歌种	体裁	曲式结构	伴奏	演唱形式
山歌	单一	单支曲体	基本无伴奏	以个体为主
田歌	多样化、山歌、小调、号子等	①单支曲体 ②套曲体	锣、鼓、钹、呐等	集体为主、领唱、帮唱、齐唱、对唱并存

由此简单的比较中，可以认为，田歌是发展了的山歌。由于社会实践的需要，它经由山歌裂变出去之后，不仅仍含山歌的音乐要素，同时又吸收、融进了小调、号子、歌舞、戏曲等歌种，乐种、剧种，使之不断丰富完善而逐渐形成了一个比较复杂的艺术形式。

一、田歌分类及称谓

对于传统音乐乐种分类，音乐界一直持有不同见解，除比较明显的剧种、曲种、乐种外，关于歌种的分类比较混乱。多年来，民歌大多沿袭原中国音乐研究所编《民族音乐概论》中的分类法，按民歌的体裁和式样，把民歌分为劳动号子、山歌、小调、长歌（风格性和史诗体的）及多声部歌曲等（此外还有儿歌、宗教歌曲）四类。对某些尚未提到的民歌品种，如渔歌、牧歌、田歌等，各地根据自己的理解予以归类。有的地区把牧歌、田歌归到山歌中，有的地区又把田歌归到劳动号子中等等不乏其例。由此而产生了在民歌分类上概念不统一、体例不规范等现象。在田歌分类上，以往缺乏认真研究，因此常常将歌种与类属、类属与称谓、体裁与形式混为一谈。这对于较为系统的研究田歌无疑是十分不利的。

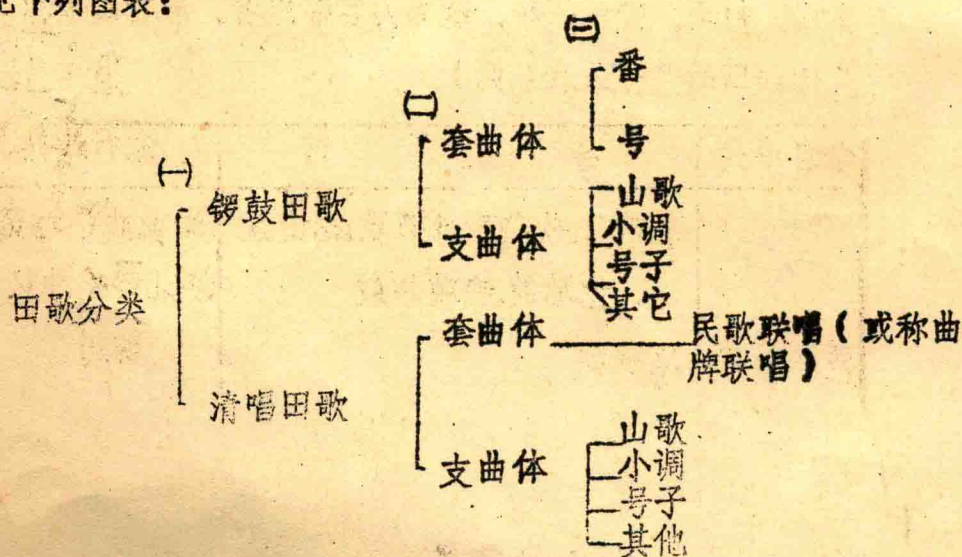
田歌的内涵比较丰富，单一层次的分类显然解释不了其中的复杂现象。故此，我拟做如下分类：

第一层“总体形式分类”：以有无乐器伴奏为区分，把田歌分为“锣鼓田歌”和“清唱田歌”两种形式；

第二层“结构形态分类”：套曲体和单支曲体结构；

第三层“音乐体裁分类”：即套曲与支曲分别拥有的音乐要素，如山歌、小调……

见下列图表：



上例图表可以看出，尽管田歌总体形式不同（“锣鼓田歌”与“清唱田歌”之分），但在结构形态上却是共同的，即套曲与支曲并存，或支曲融于套曲之中的结构。两类田歌的主要区别是在第三层分类“体裁分类”上，核心区别在于构成套曲的音乐要素发生了某些变化，“清唱田歌”套曲是以民歌联唱的形式，把一首首单一部结构的小曲，按一定的规律、次序有机的连接起来演唱，又称“曲牌联唱”。“锣鼓田歌”套曲是以“番”和“号”构成套。民间并无套曲的概念，他们通常称一套为“一拍鼓”或“一歇鼓”。“番”是指鼓点，它是构成套的基本元素，每一拍鼓或一歇鼓常内含若干番，少则三、四番，多则七、八番；“号”多指歌，一支号为一支歌，是构成田歌的主体。较复杂的一套锣鼓田歌可由数十支号构成，如湖北崇阳《挖地鼓》由二十一支号构成，每支号含三番鼓，每番鼓有二种以上节奏的锣鼓点。所以锣鼓田歌的节奏变化无穷，在表现手段上，比清唱田歌更为丰富，情绪更为火热。

田歌流行地域广，称谓庞杂，有些是以各地农民习惯上的称谓定名，比如同是“薅草锣鼓”，有“薅秧歌”“耘禾歌”“打鼓歌”“锄山鼓”等多种不同名称，有些是由音乐工作者根据流行地区总体命名，如“清蒲田歌”“加善田歌”“巢湖秧歌”等。再细分还有以歌词、衬词、劳动品种、歌唱内容等定名。请看田歌称谓表（例）

“锣鼓田歌”称谓表（例）

命名形式	称 谓	流行地区	结构形态
劳动品种	耘禾歌、砍柴歌、栽田歌、挖山鼓、 挖地鼓、栽秧锣鼓	湖北咸宁地区	套曲
	薅秧歌	湖北黄冈地区	套曲
		四川	套曲

命名形式	称 谓	流行地区	结构形态
	挖地歌、挖山歌、 草 草歌、茶山锣鼓、 锣鼓车、车水锣鼓 草 草锣鼓 脚踏水车口唱歌	湖南 江苏 湖北宜昌 湖北 阳	套曲 套曲 套曲 支曲
歌词衬词	一下田来把口开 “要是老天不下雨”“ 草 草客们要 过细”	湖北保康 湖北长阳	支曲 支曲
演唱形式	“对花”“打哑谜”“对十字” “翻上头”	江西北部 湖北东南部	支曲 支曲
演奏形式	花锣鼓、吹锣鼓、打锣开山 打单鼓、担鼓、双鼓 打鼓歌、锄山鼓 叫歌锣鼓	湖南、湖北 湖北、黄冈 江西北部 湖北恩赐	套曲 套曲 套曲 套曲

“清唱田歌”称谓表(例)

命名形式	称 谓	流行地区	结构形态
劳动品种	耘田歌、 稻歌	安徽和县	支曲
	车水歌	江苏	“ ”
	喊秧歌	安徽巢县	“ ”
	插田歌	湖南韶山	“ ”
	栽秧喊歌	湖南华家	“ ”
	唐二挑担送苏琴	四川垫江	“ ”
	太阳出山岗	贵州遵义	“ ”

命名形式	称 谓	流行地区	结构形态
歌词、衬词	我说老 閻是条件	湖北江陵	" "
	一根丝线撑过河	江苏扬州	" "
	姐在田里 ^挖 豆棵	安徽 涂	" "
	田诗好唱口难开	浙江温州	" "
流行地区	青蒲田歌	上海青蒲	套曲
	加善田歌	浙江加善	" "
	加兴田歌	浙江加兴	" "
	乍甫田歌	浙江平湖	" "
	巢湖秧歌	安徽	套曲
歌唱内容	数鸭蛋	江苏商邨	支曲
	小女婿	湖北天门	" "
	车水情歌	湖北天门	" "
	姐妹双双去游春	江苏宜兴	" "

要说明的是，以上两例图表仅是田歌命名例举，决非田歌全部称谓。仅此，我们不仅可以看出田歌命名的几种类型，和以套曲为主要形态结构的艺术特点，同时还表现出地理环境对田歌流布的影响，可以看出，锣鼓田歌多集中于长江中上游的山区，清唱田歌多集中于长江中下游平原稻作区。这种以长江中游为分界的流布状况，是由于地理环境的变化所形成的。长江发源于青藏高原，流经青海、西藏、四川、云南、湖北、湖南、江西、安徽、江苏和上海市，在崇明岛附近入海，以江西省为分界，向西为中、上游，向东为中、下游，中、上游流经幕阜山区的湘东、鄂东南及赣北直至青藏高原，在这被群山阻

隔的山区，农业以开山，挖地种茶和在洼地种植水稻为业，群山环绕形成封闭的“隔绝机制”，人烟稀少，环境隔绝促使人们以敲锣打鼓的艺术形式来传递信息，尤其在山地劳动时这种锣鼓田歌更表现出多功能的作用。长江中下游江淮平原、长江三角洲地带多为平原稻作区，尤其在江苏省和长江入海口的上海市，气候适宜，交通发达，是一种比较开放的地理环境，与山区的封闭状况成鲜明对比，较为轻松的生活环境造成人们心理上的宁静与平衡，加之劳动时间集中，人员集中，近在咫尺的自然条件和较开山劳动轻松的稻作生产，都为清唱田歌创造了良好的氛围。当然，上述田歌的地理分界也不可能是绝对的，由于劳作性质的变化和周围艺术的相互渗透，沿江流域两种田歌并存的现象仍比较普遍，只是各有侧重而已。

二、田歌的艺术形态

艺术形态学所包含的内容广至整个艺术世界，涉及各艺术门类，其中又有许多分支和不同种类。对于田歌艺术形态的研究，目的“不单是关于音乐现象的纯信息知识，而且还有对音乐自身及其全部内在质量的彻底理解”①田歌同大多数传统音乐一样，多为歌、乐、舞三为一体的综合表演艺术。尤其以歌与乐的密切配合为主要特点。在多数情况下，乐为歌伴奏，但在歌唱的间歇，乐器演奏又由辅位变主位，因此形成歌乐并用或此起彼伏的火热气氛。舞蹈在田歌中是歌师情绪所致，随歌而舞的简单动作。然而这些源于劳动生活的投足挥臂前进，后退的简单动作，逐渐衍变为生动活泼的民间歌舞“秧歌”②

1. 田歌的艺术构成及其规律：

- a. 套曲与支曲并存的形态结构：套曲是田歌音乐最具代表性的

6
注①（苏）A索哈尔著《音乐社会学》杨光译

②王克芬著《中国舞蹈史》明清部分

结构形式，但并非唯一的。尚有许多散在单支曲体与套曲并存，由于它游离于套曲之外，人们称之为散曲。它们即可单独演唱，又可做为套曲的一个组成部分，故有双重功能。田歌套曲是由不同体裁的支曲联缀而成，因而形成多种音乐元素融于一体的特点。比如山歌、小调、即兴歌和某些乐种、剧种、歌舞音乐等，均可根据套曲演唱的不同时间、不同要求，由歌师付将它们融于套曲之中。在融合的过程中，根据田歌集体演唱，有领有和的特点，将不同体裁的民歌变化吸收。如谱例工《走下田来解秧草》，全曲实由两个乐句构成，但由于众人应和的部分略加变化的重复了两个乐句的后半部分，从而使音乐结构扩充为四句。这种重复领唱后半句的现象已成为田歌的普遍规律。再如四川宣汉的《大田~~插秧~~先~~插秧~~角》（例五），其中的齐唱部分就是从四川流行的唢呐独奏曲调，用“呐都呐都打”的象声词演唱，湖北《罗田腔》中的“捺音”全部用戏剧唱词，借用东路花鼓戏的音乐和唱词，江西武宁《打鼓歌》中穿插民间歌舞采茶的小调……。上述各民歌体裁，乐种、剧种是应田歌演唱的需求而加以融化吸收为我所用，从而极大的丰富了田歌音乐。另有一部分支曲田歌体裁属性多编于小调，旋律华丽优美，既可在田间演唱，又可在饭后茶余娱乐欣赏，甚至被民间艺人带到酒肆茶楼演唱，由于艺人的加工传唱，使这类歌曲更增添不少艺术魅力，并且冲出地域局限，流传全国。最为突出的例子是大家熟知的江苏田歌《撒~~子~~撩在外》《拔根芦柴花》等。

b. 套曲组合的形式特点及规律：田歌套曲主要是由歌与乐的结合而形成。歌是构成田歌的主体，它是由一支支互不相关的小曲，用注①《音乐社会学》苏A. 索哈尔著，杨光译

②《中国舞蹈史》明、清部分王克芬著

固定的程式。以演唱者为媒介通过领唱、接唱、应和三部分的组合及重复，将它们连接起来形成套曲。这种组合可以是多种曲牌，板式的连缀，如湖北神农架《薅草锣鼓》由号子—海板—回声号子—短溜板—鼓里藏声号子—小溜板—武赞叹—正板等构成，也可以根据不同时辰所唱的歌来组合，比如江西靖安《打鼓歌》从开工至收工以“冷鼓”贯穿其中，他们演唱的程序为：开工（冷鼓）—开号（唱彩）—唱歌（头番鼓）—冷鼓—望茶—冷鼓—谢茶—冷鼓—即兴歌（散歌）—冷鼓—盘丝锣—煞号（唱彩收工），此外还有以领唱、接唱、应和的交替演唱而构成的套曲，如《青蒲田歌》是由“头歌”（领唱）“卖”（接唱）“嘹”（应和）三部分重复演唱组合，形式为：头歌—前卖—前嘹—长声—赶老鸦—后卖—后嘹—绝声。其中“长声”“赶老鸦”是“卖”“嘹”的扩充，绝声是套曲的尾声。

“乐”在田歌中除用于伴奏外，在歌唱间歇又转为演奏，它既辅助田歌的演唱，又可独立发挥其功用，是锣鼓田歌不可缺少的一部分。在乐器使用上，多数地区仅用鼓，有的地区锣鼓并用，偶尔加钹、钗等，还有的地区加唢呐称“吹锣鼓”。乐与歌相辅相承，结合形式多样，有边奏边唱、只唱不奏或只奏不唱、以及唱一段后加进锣鼓等形式。如鄂西一带的《薅草锣鼓》有“鼓里藏声”（边奏边唱），“住鼓听声”（只唱不奏）“鼓里插声”（歌唱中间加入伴奏）等。锣鼓田歌随着劳动时间的长短、强度、情绪的变化等，变换其节奏，每种节奏型，常有些“乳名”——民间俗称。见下面 例图表：①

表 I、江西武宁船滩乡《打鼓歌》

一拍鼓	俗 称	节 拍	速度/分	基本鼓点
冷鼓		不规整	慢—快	××××××……
		$\frac{5}{4}$	70拍	× <u>××</u> <u>××</u> × 0
催一番		$\frac{3}{4}$	120拍	××× 1 <u>××</u> <u>××</u> ×
	双马过桥	$\frac{3}{4}$	200~ 240拍	×× <u>××</u> ×× <u>××</u>
冷二番		$\frac{4}{4}$	138~ 160拍	<u>××</u> <u>××</u> × 0
紧三番	鸡婆咯崽	$\frac{2}{4}$	160~ 200以上	<u>××</u> × <u>××××</u> ×
煞四番		$\frac{2}{4}$ $\frac{1}{4}$	200拍以上	<u>××</u> <u>××</u> <u>××</u> <u>××</u> × × × ...

表II湖北通山《挖山鼓》

一歇鼓	俗 称	节拍	速度/分	基本鼓点
冷鼓	号 头	$\frac{2}{4}$	84拍	×× × 0
	鸡婆咯崽	$\frac{2}{4}$	120拍	<u>××</u> 0 <u>××</u> 0
	急鼓山歌	不规整	紧打慢唱	0× 0× 0× 0× 0× ...
	双马过桥	$\frac{2}{4}$	120拍	<u>×××</u> × <u>×××</u> × <u>×××</u> <u>×××</u> <u>×××</u> ×
长号	五 钟	$\frac{2}{4}$	96拍	× <u>××</u> <u>0×</u> × × <u>××</u> <u>0×</u> <u>0×</u> × 0
	小三钟	$\frac{3}{4}$	144拍	× <u>××</u> <u>××</u> × <u>××</u> <u>××</u> × 0 0
短号	十三钟	$\frac{2}{4}$	120~ 144拍	<u>××</u> <u>××</u> × <u>××</u> <u>× 0×</u> × 0 <u>× 0×</u> × 0
	鸡 啄 米	$\frac{1}{4}$	240拍 以上	× × × × × ...

表Ⅲ 湖北阳新《打单鼓》

	俗 称	节 拍	速 度/分	基本节奏
冷鼓		不规整	慢—快	X XXXX XXXX XXX—
一番	落田响	$\frac{3}{4}$	132	X O X X O X X O O
二番	蛤蟆三咯嘴	$\frac{3}{4}$	144	X X X X X X X
三番	赶黄莺	$\frac{2}{4}$	192	X X X X X · O ·
四番	野鸭过眠	$\frac{4}{4}$	132	X X X X O
五番	鸡啄米	$\frac{4}{4}$	144	X X X O
六番	五龙盘珠	$\frac{4}{4}$	122	X X X X X X
七番	百鸟归林	$\frac{4}{4}$	108— 168	X X X X

注①表Ⅰ为笔者1936年收集整理，Ⅱ、Ⅲ系参照《民歌集成》湖北卷“咸宁地区民歌”

以上三例图表可以看出，锣鼓田歌的引段部分（冷鼓）大多节拍不规整，速度由缓至急增强其号召力，进入正式演唱之后，便使用混合节拍，速度常常是缓急交错，由每分钟70—80拍到200拍以上，速度变化呈起伏状。每种节奏型的俗称常常由甲地流传到邻近的乙地，并在流传的过程中，又形成本地区特有的节奏型。如上表Ⅰ、

中的“鸡婆咯崽”同是 $\frac{2}{4}$ 节拍，但由于两地区将它用在不同时间演唱，就产生了不同的速度和效果。表Ⅰ中用在紧三番，接近套曲尾声“煞四番”，它的作用在于将打鼓歌推向高潮，因此速度由每分钟180拍加快至200拍以上，而表Ⅱ中，用在套曲开始，所以速度适中偏快，不像表Ⅰ所表现的那样紧迫。同时可以看出，二者共同的特点是在演奏了“鸡婆咯崽”之后，都要转入急鼓，使速度由缓至急，起到收促的作用，这应该说是“鸡婆咯崽”的主要功用。

“舞”的表演在。《晃州厅志》①中云：“岁。农人连袂步于田中，以趾代锄，且行且拔，脰间击鼓为节，疾徐前却，颇以为戏”。记述了农人在田间锄草时，在鼓伴奏中忽快忽慢，忽前忽后的动作，和以此为戏的生动情景。田歌中的舞蹈是鼓匠或歌师击鼓时的即兴表演，由于受劳动和场地的制约，仅有横蹉步，弓箭步、跨跃步、前进、后退和挥动执鼓锤的右臂等简单动作，舞蹈的表演必须服从歌者和生产者的需求，在紧张而繁重的劳动过程中，人们更多的是用耳听、用心去领会，无暇用眼睛去欣赏舞姿，这就极大限制了舞蹈的充分发挥。我国人民从远古时期，就创造了诗、歌、舞三为一体的综合艺术，《乐记》云“诗言其志也；歌、咏其声也；舞、动其容也。三者皆本于心。田歌中歌、舞、乐相结合的艺术形式，正是这种传统美学意识的完美体现。

2、套曲的音乐形态：A B C(a)三部结构。尽管田歌套曲长者数十首小曲，短则五、六首，並各有其组合形式和旋律特点，但它们都严格遵循着引歌(A)—陈述(B)—结尾(C(a))的三部结构规律。A段是整个套曲的引段，也就是通常我们说的序曲，民间称“号头”“头歌”“引子”“冷鼓”等。它的作用是通过鼓的演奏制造气氛，号召人们做好劳动的准备。一般只击鼓不唱歌，若唱也只是鼓匠和帮工一领众和的朗诵调，似说似唱，以说为主，表达人们相互间的恭谦，赞美主家（请帮工的人家）或鼓匠自谦之词。引段可长可短，鼓的节奏可以始终随意进行，也可演奏许多锣鼓经，如湖北荆门《扯草歌》有“起鼓”“双龙抱鞋”“将军打猎”“金字经”“观音坐莲”“水蛇子吐蛤蟆”“九个当九个咚”“大翻身”“倒鼓”“步步紧”“吟诗鼓”等。引段的长短可根据鼓匠掌握锣鼓经的多少，各地人的欣赏习惯以

及劳动前人员集中的情况等，由鼓匠自行掌握演奏。

B段是套曲的陈述部，是全部套曲的中心乐段，歌者将数十昔风格各异的小曲囊括其中，这些小曲在内容上各自独立，也无音乐素材上的联系，因此在音乐上并非某乐段的变异和发展，而是一个个独立的音乐形象的组合。长江下游的清唱田歌，B段常常仅有一个曲调，但却可以演唱上百段的叙事歌，音乐素材单一，变化较小。B段歌唱性很强，各乐种音乐都可穿插其中演唱，如鄂西《薅草锣鼓》有“扬歌带采”——扬歌加采茶；“扬歌带戏”——扬歌加花鼓戏等。歌唱内容以男女爱情为主，同时还演唱历史故事、英雄人物、天文地理……有些篇幅相当长的叙事歌“五姑娘”“余杭”“林四姐”“杨家将”“梅花”等可连续唱数日。江西用“梅花三百六，唱瘦一身肉”形容唱完“梅花”之后鼓匠的辛苦状况。

C(a)段是套曲尾声，它有与A段相同的因素和功能，鼓匠用 $\frac{2}{4}$ 拍的快速击奏，使劳动情绪达到高潮，如百米冲刺到最后结束，与A段遥相呼应形成从高潮开始，到高潮结束的热烈气氛。只是在唱词上，C段以收工、谢主家、帮工互谢为内容。整个三部结构呈两头小中间大的枣胡形。

3、田歌的表演形式：清唱田歌表演单一，演唱者产生于劳动群体中，无论领唱、接唱或应和者均不脱离生产，他们既是生产者又是唱歌人。集演唱和生产于一身。锣鼓田歌则不然，它的领唱者——鼓匠或歌师是脱离生产专事演唱的人。他们是生产的组织者，又是远近闻名的民歌手，一个优秀的鼓匠，常常能掌握上百首当地流行的民歌。演唱之前，鼓匠站在田埂或山坡上演奏引段，人到齐后排成一字形，鼓匠则面对人群而立，边唱边后退，并可随意走动。接唱和应和则产

生于劳动群体之中，人人都可与鼓匠对歌，大家一齐应和。这样面对面的演唱，极富鼓动性，形式生动活泼，能够推动生产。鼓有“单鼓”和“担鼓”（又称“双鼓”），参加生产的人数多时，有的地区就用“担鼓”，由两位鼓匠演奏。赣北、川东等地担鼓的演唱者，一人唱高腔烘托，另一人用平腔演唱，一高一低交相呼应。鼓的形状有两种，一种似腰鼓、略细长，斜挎于鼓匠左臂，击鼓时左手扶鼓，右手持竹制的鼓槌，敲击鼓的不同部位，加之左手时而蒙住鼓面、时而放开，形成忽明忽暗的变化音色，增强了鼓的音乐魅力。另一种扁圆小鼓用带子挂在鼓匠颈项上坠于胸前击奏，演奏方法同上。

4、田歌的歌唱方法：歌唱是表达人们内心情感的手段，同时又是最直接表现人民文化、习俗的传承现象。歌唱方法的确立和经济生活、文化生活和社会生产力的发展水准相适应，在歌唱的实践中，不同地区的人们形成了各自的协作方式和审美习惯，它促使歌唱方法趋于固定，并带有强烈的地方特色。大自然的生态环境和人们所从事的各项生产活动是形成某种歌唱方法的外部条件，传统审美意识的追求，是形成歌唱方法的心里需要。此外劳动品种、强度和语言的作用，都是形成某种唱法不容忽视的多种因素。对歌唱方法的研究是民族音乐学研究的重要方面。

a、田歌中的假声唱法：假声在民间叫“尖音”“娇音”“窄音”，顾名思义，可以得知，那是一种尖锐的、娇滴滴的声音，我国许多地区的山歌，如安徽“挣颈红”、江西“昂颈歌”、湖南、四川等地“高腔”西北地区的“花儿”等都是用这种假声演唱。北宋文人苏东坡坡在《志林》中，曾描述每年二、三月黄州（湖北）人唱山歌“婉转其声往返高下如鸡唱尔”，说明假声唱法于楚地来由已久了。这种唱

法何以用在田歌演唱中呢？首先是田歌的演唱环境大部分是在偏远山区和无际的稻田，人们隔山相望抒表情怀，需要用很高的具有穿透力的声音才能跨越广大的空间，达到隔山不隔音的效果。此外，山区田歌的演唱者多半是男性，沉重的挖地、开山等劳动多以男性为主体，在这男性的群体中，人们无所顾忌、引吭高歌，越是在深山老林、人烟稀少的落后地区，这种歌唱越是尖锐狂放，它体现出一种经济落后，生活贫脊地区普通农人的呐喊，和对美好生活的渴求，尤其在唱一些挑逗、打趣的“花歌子”时，又是一种情感欲望的表露，它使那些从事繁重体力劳动的男子为之振奋。因此说，是生态环境和心理需求的结合，产生了田歌的假声唱法。这种唱法一旦形成，并为审美主体所接受以后，就会在相当长的时期内被人们沿袭下去。当然，假声唱法亦不全为男子所有，在长江下游的水稻产区，妇女与男子同劳动，也同样享受引颈高歌的自由，表现了妇女地位的提高，同时也说明假声唱法已成为人们审美的需求。

b 真声唱法，民间称“霸音”“宽音”。是一种不费气力的哼唱，多半唱些抒情小曲，叙述性和抒咏性较强，并且与语言关系密切，由于其声低婉柔和，穿插在田歌中演唱，起到一种缓解劳动紧张度，调剂气氛的作用。由于真声唱法、假声唱法各有功用，故农民常两种唱法并用，唱音域不高的小曲或一首歌的中声区，用真声唱法，到高声区就突然转入假声。真假声的衔接没有过渡，也无需声区的统一，只是在需要假声时直接翻上去，形成真假截然分开的特殊效果。

c 震颤音歌唱法：它是声带的震动受到喉部和咽部肌肉的阻力而发出的一种高频率的震颤音。多用于田歌行腔中。形成这种唱法的外部原因是重体力劳动使身体各部位器官处于一种紧张状态，反映在喉

部则喉头肌紧张度明显增强，声带张力较大，在唱无字的拖腔时，气息冲击声带，就会产生一种富有装饰性的震颤音，久而久之人们对此产生了美感，由无意识到有意识的效仿追求，与假声并用，使田歌更加华丽多姿。

5、方言声调对于田歌音乐色彩及歌唱风格的作用：方言对于音乐色彩的形成起了重要作用，语言的发声部位，声调都直接影响发声法。以赣语方言为例，江西中部和北部以及鄂东南湘东均属赣语方言区。在这同一方言色彩的民歌不仅风格近似，并且歌唱方法基本相同。以赣北武宁县和鄂东南通山县方言声调与北京语言做比较为例：

表 I 武宁县方言声调

摘自《方言》杂志 1986·1 期

平 声		上 声	去 声		入 声	
阴	阳		阴	阳	阴	阳
↗ (24)	↘ (21)	↘ (51)	↘ (45)	↗ (33)	↘ (55)	↘ (31)

表 通山县方言声调

摘自《调查报告》赵元任 1948

平 声		上 声	去 声		入 声	
阴	阳		阴	阳	阴	阳
↗ (23)	↘ (21)	↘ (42)	↘ (35)	↗ (33)	↘ (55)	

表 北京话

摘自《普通语言学纲要》王均、罗常培编著

平 声		上 声	去 声		入 声	
阴	阳					
↘ (55)	↗ (35)	↘ (214)	↘ (51)			

图表所示可以看出：表 I、II 两地方言除各别调值有少许变化外，声调基本相似，与北京话成鲜明对比。如果将它们的声调去向用曲线来表示应为：

北京话：阴平 阳平 上声 去声

武宁通山话：

很显然，两地方言声调成逆向进行。在民歌唱词中，由于这种逆向作用，形成了赣方言区音乐和演唱上的特殊风格。见谱例：

《这封 4·信叫谁开》

江西武宁

(打鼓歌)



以唱词“叫谁开”为例，武宁话声调标为：

叫	谁	开	这种由高升到低降再向低升的声调走向，形成由高
1	2	1	音下滑而后上行“往返高下”的旋律特点，曲谱中
(45)	(21)	(24)	3、6、2 五度四度的连续跳跃就是这种特点的体现

现。第二小节中的四度往返跳跃也是这个道理。同时由于下滑时声音多停留在喉部，故发音浓重偏压。

共同的方言声调对音乐的作用，还表现在音阶结构的排列上。武宁山歌多以 $La\acute{o}'re\ Mi;$ (见上谱例) $soi'La\ do\ re$ 等四声