



梅县地区民间歌曲集成

第一集

梅县地区行署文化局《民间歌曲集成》编辑小组

1981.6

梅县地区民间歌曲概述

田羽 激越

一、一般概况

我们梅县地区位于广东省东北隅，东邻福建，北枕江西，是闽粤赣三省的交通要衝；西界本省惠阳地区，南通汕头地区。本地区内有一条较大的河流，上游是兴宁的宁江和五华的琴江，汇合成梅江后流经梅县大埔、丰顺等县，蜿蜒曲折，贯通全区，下游接通韩江，经潮州、汕头，流入南海。

全区辖有梅县、兴宁、五华、蕉岭、平远、丰顺、大埔等七个县和一个梅州市。现有三百六十八万多人，除了丰顺县的汤南和隘隍两个公社一部份居民讲潮州话以外，各县都是讲以梅县话为代表的客家方言。

除了丰顺县潭山公社风坪大队居民是畲族以外，其他各县全部均为汉族。风坪畲族仅有蓝、钟两姓，共有64户，407人。他们除了仍保留有古老的民族“图腾”及其语言以外，其他方面如文字、服饰和民情风俗等，均已全部“汉化”。他们早已与汉人通婚，日常交往，已通晓客家话。（他们对内则用畲话——是粤语、潮语和客语的混合体。）

梅县地区山多田少，重峦叠嶂，风景秀丽，比较著名的高山有梅县的九龙嶂，阴那山五指峰，清凉山，丰顺的八乡山鸿图嶂，兴宁的铁山嶂，等等。

全区的农业不发达，向来多由妇女耕作，经济比较单一，人民生活比较贫苦。在旧社会，中小学教育相当普及，文化水平较高，但是，由于山多田少，人口日增，生活贫困，逼使许多男人外出谋生，尤其是离乡别井远渡南洋，因此，全区侨属极为普遍，是一个著名的侨乡。

梅县地区素有“山歌之乡”之称，民歌品种较多，有山歌、竹板歌、小调、歌谣、各种号子和叫卖调、风俗歌、庙堂音乐和舞歌，等等，丰富多彩。其中，山歌流行全区各县，是我区民歌的一个主要品种，在浩如烟海的山歌中，情歌又占绝大的比重。

正是：“客家山歌特出名，条条山歌有妹名，

条条山歌有妹份，一条无妹唱唔成！”

各县山歌有不同的风格特点；在一个县内的山歌，又有几种不同腔调。有才伴的山歌手，还能运用一个基本腔调，随着内容的变化而唱出不同的感情，曲调也有所变化。他们文化水平很低甚至不识字，但唱起歌来，却能即情即景，出口成章，随编随唱，对答如流！

二、山歌的流传与发展

山歌，顾名思义，是劳动人民在山间旷野唱的歌。它是劳动人民的口头创作，在群众中广为传唱，是发自劳动大众的心声。

在我国长期的封建社会里，劳动人民在政治上被压迫，在经济上受剥削，毫无社会地位，因而，为劳动人民所创造和喜唱乐闻的山歌，也被封建统治阶级贬为“庸俗下流”，不能登“大雅之堂”。劳动人民以唱山歌来歌颂劳动生活和爱情，抒发胸中的忧郁与苦恼，或是自唱自娱，因而在群众中代代相传，但是封建阶级代表人物却把唱山歌诬蔑为“伤风败俗”，被说成“村姑野老之声”，“不正派”等，甚至加以严令禁止。在乾隆年间，我区镇平（今蕉岭）县，就曾发生过县令禁唱山歌的事件，引起群众的反抗，他们唱道：“乾隆登基古怪多，副榜出来禁山歌，我们山歌禁得绝，看你县官台难坐。”此外，还有许多反抗封建族法家规的山歌，其中有一首是：“落雨洗衫无哪晾，斫条竹篙上稗棚，大郎叔公敢干涉，官司打到北京城！”这是旧社会年轻寡妇反抗不准再嫁的歌声，她们唱得多么响亮，多么理直气壮啊！

千百年来，这些对封建统治富有精神反抗的山歌，在我区到处传唱！刘三妹奚落某秀才的故事，在民间广为流传！这说明在我区各县，人们对山歌喜听乐闻，世代相传，扎根在群众之中，有极深厚的群众基础。

在解放前的传统山歌中，十之八九是属于情歌。在我国延续几千年的封建制度下，人们婚姻不能自主，靠“父母之命，媒妁之言”包办代替；在我们客家地区，普遍盛行“童养媳”或“等郎妹”的陋俗，以至结婚后没有真正的感情，尤其是劳动妇女，更是“嫁鸡随鸡飞，嫁狗跟狗走”，受“三从”、“四德”的封建礼教束缚，在神权、政权、族权、夫权“四条绳索”的捆绑下，男女不平等，不管在精神与肉体上，都毫无自由，备受摧残与迫

害，因而心特苦闷，精神枷锁沉重，她们便在山间田野劳动中，唱几首山歌来抒发内心的苦闷，控诉封建势力的压迫剥削，这一类山歌曲调，大多是比转婉转、哀伤、幽怨，或是悲凉、叹息，有如哭诉。我区的山歌多为“羽”调式（曾经有人说它好象“叫娘子”），这也许是与旧社会客家劳动人民的沉重苦难相联系吧？！还有一种“徵”调式山歌，比较刚健、热情奔放。其它调式，比较少见。

在传统的客家情歌中，歌词内容十分丰富多采，表现手法多种多样，有的十分含蓄，有的相当直率，艺术价值也比较高。在我们编选的《粤东客家山歌》（文学部份）中，情歌占很大篇幅，分为：引歌、爱慕、恋歌、离别、相思、劝慰、嘱咐、拒爱、怨情等七类别，真可谓美不胜收！地方志载：“梅地古为畲瑶所居。少数民族地区是诗歌的海洋。在客家传统情歌中，也很有某些少数民族以对歌的方式寻找对象、谈情说爱的古代遗风。例如：

新打茶壺钊捞铅，你话钊来佳话铅，
你话铅来佳话钊，总爱钊哩正有铅。

（注：钊与惜，铅与缘是谐音双关）

你要交情讲过来，只交人情莫交财，
交情交到九十九，行路唔得坐轿来。

这类情歌，完全摒去了金钱与物质的引诱，充分表现了劳动人物健康质朴的恋爱观点，歌颂了纯真高尚的精神情操。

另一类是在山上砍柴割薯或挑担上岗时，歌唱劳动生产或描绘自然风光的山歌，如蕉岭长潭山歌等，相当抒情、优美，而大埔的林工号子，则是节奏强烈，它伴随着劳动节拍歌唱，歌词没什么具体内容，纯粹是呼喊、感叹式的“咳哟！咳哟！”以歌声来统一劳动步调，协同动作，这种歌声与劳动节奏，达到了完全的和谐一致，充满着浓郁的生活气息！

当然，在传统山歌中，也有一个支流，在旧社会，封建统治阶级除了禁止和贬低山歌之外，他们也利用民歌在群众中喜听乐闻和易于流传的特点，通过一些帮闲文人，在吃饱喝足之余，对山歌进行篡改和歪曲，加进许多宣扬低级趣味或色情的内容，使山歌变了质，并用它来麻醉和毒害人民。例如，我区解放前流传的什么《岭东情歌》、《本地风光》等小册子，里面就混杂着一定数量乌七八糟、庸俗下流的毒素。我们一定要以马克思主义的审美观点，对这些坏民歌，加以严格的鉴别，千万不能把肉麻当有趣，以免贻害子孙！

三、革命历史民歌

在近代反帝反封建斗争及民主革命中，农民运动的烈火，曾在我区各地熊熊燃烧。太平天国（公元1581—1864年）后期，农民军将领汪海洋（封王）率领百万大军，由南京向福建进攻，转战粤东各地，抵梅县时还有十几万人，1866年2月，康王在梅县丙村分水坳战死，我区至今还在一些老年人中流传着歌颂当年太平军的《长毛歌》。

1925年2月，周恩来同志第一次率领的东征军，曾到过我区五华、兴宁、梅县等地，讨伐军阀陈炯明。同年七月，我党派遣古大存同志回五华组织发动农民武装，配合十二月的第二次东征获得胜利，歼灭了陈炯明军队，收复东江。

党中央1927年“八·七会议”以后，十一月彭湃在海陆丰领导第三次农民武装起义，建立政权，兴梅各地相继成立工农红军第七、十、十二、十四等团，后被两广军阀余汉谋等扼杀。1928年2月，古大存带领一批人上八乡山建立革命根据地，开展游击活动，并成立贫农自救会、赤卫队、农民协会等，几个月后便派一批干部到梅县九龙山、明山、铜鼓嶂和兴宁水口等地开展工作，同各地反革命势力进行反复激烈的斗争。1929年10月下旬，朱德同志带领红四军，由闽入粤，到过梅县、大埔、丰顺等地活动。红四军到梅期间，东江各地普遍开展土地革命。1930年5月，在八乡滩召开东江工农兵代表大会，会上宣布成立东江工农民主政府和红十一军，由古大存任军长，开展如火如荼的武装斗争。这次工农兵代表大会的召开，标志着以八乡为中心的东江革命根据地已经建立。但在1931年夏，由于王明路线影响，东江肃反扩大化，许多党的优秀儿女，被当作“AB团”而误杀，古大存也受拘审查，再加上敌人的疯狂“进剿”，形势逆转，当中央红军北上抗日时，东江革命失败，处于低潮。

随着革命形势发展的起伏，在各个革命历史时期可歌可泣的斗争生活中，我区各地都流传着许多革命民歌，有如投枪、匕首，向敌人的心脏刺去！例如：

条条大路曲弯弯，一通通到八乡山，
东江工农齐暴动，要为农民把身翻。

九斤钢板打张刀，唔曾歪柄齐人高，
哪人敢做反动事，颈筋包有铁皮么？

这些革命民歌，显示了革命工农的英雄气概，充满革命乐观主义的精神，今天听来，仍然十分鼓舞人心，激励斗志。

此外，还有许多反映当时斗争生活的民歌，有的指引工农出路，歌唱送郎当红军，颂扬红色政权和武装革命；有的则是揭露阶级敌人的罪恶，诉说农民饱受阶级压迫剥削的痛苦，号召人民起来参加斗争。这些民歌，言词铿锵有力，掷地有声，起到了团结人民、教育人民的历史作用。

国民党反动派和地主豪绅们，本能地不许人民起来革命，因而他们在城一气对人民施行“三光”政策，进行残酷镇压，给革命根据地的群众带来沉重灾难！在革命低潮时，那些革命民歌又鼓舞人们积蓄力量，等待时机，以利再战。

你莫戚来你莫愁，还有章炳在后头（注），

革命自有成功日，烂屋烧了住洋楼。

（注：章炳——是古大存当时的化名）

梅县的吕进娣，五华的张剑珍和兴宁的张二妹等烈士，都是当时当地著名的红色歌手，反动派对她们怕得要命，千方百计地把她们抓去，投进监狱，严刑拷打。当这些红色歌手们在刑场斗争以至壮烈就义时，对革命表现坚贞不屈，并用歌声去回答敌人。如张剑珍在牢房唱的《五更叹》：

一更叹，坐监牢，如今好比笼中鸟，
爱打爱杀无要紧，为了革命心一条，
唔怕刑场去过刀。

她在壮烈牺牲前高声歌唱：

人人喊俺共产党，死都唔嫁张九华（注），
红白总爱分胜负，白花谢了开红花。

（注：张九华——五华的地方流氓小头目，被封为伪自卫大队长。）

梅县烈士吕进娣，在从容就义时，也唱道：

侬今打靶无相干，兄弟姊妹心放宽，
十八年后又好汉，到回梅县杀狗官。

上述这些革命民歌，是气壮山河的不朽绝唱！

在抗日战争与解放战争中，我区也流行许多革命民歌。如解放战争时的八乡的《十送妹》、《行军歌》、《粤东支队队歌》、《军民对唱》等，有力地配合我国粤赣、粤赣湘边区军民，向国民党反动派进行战斗，直到取得最后胜利。

在各个革命历史时期所产生的歌词，不少是采用山歌、五句板、民间小调、汉调，或者是运用当地民歌音调进行创作，或是

用外地民歌填词等。因此，它具有鲜明的地方色彩，如《十送郎》、《十劝妹》、《十劝团丁》、《农民十二月苦》等。曲调流畅，易于上口，易唱快传，起到了有效的宣传作用。

解放后，在社会主义建设各个阶段和生产运动中，又产生了大量的新民歌。并且涌现出大批新的民歌手，歌唱活动从内容到形式，都在不断提高和发展。

四、解放后的山歌活动与改革

我区于1949年秋解放，在以毛主席为首的党中央和各级党委领导下，农村经过土改，消灭了地主阶级，剂除了封建势力，广大农民在政治上经济上都获得翻身，劳动人民当家作主，他们出自内心地以新的思想感情，用山歌来歌唱翻身后的喜悦，揭露阶级敌人的罪恶，诉说在旧社会所受的苦痛；用山歌来忆苦思甜，歌颂党和毛主席的恩情。他们放声歌唱：

共产党来恩情长，唔知何处开言章，
好比鲜花千万朵，朵朵红来朵朵香。

山上没树变荒山，河里无水变沙滩，
如果没有共产党，我们怎得有身翻？！

苦难的时代已经过去，解放后的广大农民，精神振奋，斗志昂扬，他们以主人翁的姿态，在发展农业生产的大道上，讴歌这个伟大时代的伟大风貌，产生了难以计数的鼓舞人心的新山歌，这些山歌反映出广大群众要求改善生活追求幸福的共同心愿，因而很快就在群众中间流传，无论是在会前会后或田头工地，都普遍地唱起来，有许多党委书记和工作干部也带头唱。

毛泽东同志在农民运动讲习所时，就提倡搜集民歌；后在“古田会议”决议中，又主张通过歌谣了解群众情绪，运用歌谣等通俗文艺形式进行宣传。在后来的实践中，收到了很好的效果。

粤东区党委宣传部和行署文教处，于1953年冬，曾派一个小组，到梅县、兴宁等地调查了解群众山歌活动情况。不久，省里举行第一届民间艺术会演，梅县松口山歌手梁带英与五华县民间五句板说唱艺人温满，被选拔为代表，赴省参加演唱，获得大会很高评价，并受到省里领导人的接见。以后，紫金县民歌手温月美和华南歌午团民歌手李月娇等，还把山歌唱到北京等地。山歌演唱形式，也由原来的独唱、对唱，发展为群众性的山歌联唱，

以及山歌擂台和表演唱等。在党政领导部门重视下，我区各县农村，还成立许多业余山歌小组，开展山歌创作与演唱活动，他们运用山歌来颂扬劳动光荣，批评懒汉可耻，歌唱新生活，歌唱社会主义。

1954年10月，粤东行署文教处在梅县文化馆举办全区第二期群众文艺骨干训练班，参加者有关梅七县以及惠阳、河源、龙川、紫金、揭阳等共十二个县的农村文艺组（或山歌组）长、山歌手、或作者等共六十五名学员，这期训练班，对粤东各客家方言县份的山歌活动，起了很大的推动作用。

1958年，我区群众性的山歌活动，又掀起一个新高潮，继续培养了一批山歌手，产生了许多质量较高的好作品。各县创办农民报，文化馆编印的《演唱资料》、省里的报刊、出版社等，提供了许多园地，发表和出版了大量优秀山歌作品；省音协举行全省“七一”民歌大会唱以后，还编印了民歌专集；我区各县都编印过山歌曲集，如《梅江歌声》、《丰顺歌声》等，收集民歌的工作大大加强，省电台也经常播唱各地民歌。这一系列的组织辅导、传播推广等积极措施，对推动我区城乡开展民歌创作和演唱活动，起到了很大的鼓午鞭策作用。

历史经验证明：解放后，农民翻了身，山歌才能翻身，从而唱山歌才取得合法地位，山歌活动进入了一个新的历史时期。如果没有各级党政部门领导的重视和提倡，民歌活动就开展不起来；如果没有大批活动骨干和积极分子，民歌活动就将后继无人，也不可能经常性地长期坚持下去。同样，如果没有业务部门的组织辅导和层层培训骨干，活动质量就无法得到不断提高。

文革前的十七年，在毛泽东文艺思想指引下，我区的山歌活动，由山区唱到平原，由农村唱到城镇，还在群众性山歌活动的基础上，把山歌搬上舞台，产生了一个新的艺术品种——梅县山歌剧。

但是，在十年浩劫中，“四人帮”破坏党的“双百”方针，推行法西斯的文化专制主义，散布什么“民歌下流”论，扼杀民间民族文化遗产，焚毁歌抄、抄本，批斗民间歌手、艺人，使我区历史悠久的山歌活动，遭到空前浩劫！

打倒“四人帮”，文艺得解放。1977年省里在我区召开“全省民歌创作、演唱、改革经验交流大会”，在梅州市和松口镇重新摆起山歌擂台，听众人山人海，尤其是在梅州市那一场，最保守的估计，至少也有听众五万人次，我们还未见过有那一场音乐会，

能有这么大的吸引力？能得到听众如此强烈的反响？

1978年春节期间，我区组织20名山歌手，到全区各县巡回摆山歌擂台，共演唱七场，各县上台对歌的歌手70人，群众如赴“歌圩”，听众共达十五万人次，擂台队所到之处，大受欢迎，各县党政领导人，都到场听歌，并接见歌手，真是盛况空前。

去年，我区举办了全区性的山歌演唱技巧比赛，并择优胜者评奖。今年又举行全区中秋赛歌会与五句板说唱会演，并邀请福建龙岩、江西赣州、广西柳州、本省惠阳等地代表与歌手前来参加指导。中秋之夜，在梅州市体育场摆起四个山歌擂台，正是：“四省歌手上歌场，月出岭到月落岗”，真有点唱到难解难分！这次还评选出十七名山歌师，21名山歌先进工作者，并由大会分别发给奖状、奖金，以资鼓励。

五、客家山歌的风格特点

客家山歌有其独特风格，现将词体、曲式、节奏、旋法、音阶调式等方面的特点作如下简述，以作引玉之砖！

山歌唱词是四句一首，每句七字。四句中一、二、四句押韵（或二、四，四句都押韵）。

山歌歌词结构严谨，曲词结构也十分均衡，即使是节奏自由的山歌，这种均衡也有所表现。

例一：《梅县公园景色靓》（梅县直头筒）

$\frac{2}{4}$

$\underline{\underline{6\dot{1}\underline{2}}}\ \underline{\underline{2\dot{1}\underline{6}}}\ |\ \underline{\underline{1\dot{2}\underline{1}}}\ \underline{\underline{1\dot{2}}}\ |\ 2\text{ — } | 2\text{ — } \overset{15}{\text{ — }} | \underline{\underline{1\dot{2}\underline{1}}}\ \underline{\underline{6\dot{6}}}\ |\ \underline{\underline{6\dot{1}}}\ \underline{\underline{2\dot{1}\underline{2}}}\ |$
梅县公园 景色 靓， 夜又 红来 叶又青，

$\underline{\underline{1\dot{2}}}\ |\text{ — } | 1\text{ — } | \underline{\underline{1\dot{6}\underline{1\dot{2}\underline{6}}}}\ |\ \underline{\underline{6\dot{1}}}\ \underline{\underline{6\dot{6}}}\ |\ \overset{12}{\text{ — }} |\text{ — } | 1\text{ — } \overset{2\dot{1}\underline{6}}{\text{ — }} |$
遇到天时 月 色好，

$\underline{\underline{2\dot{2}}}\ \underline{\underline{1\dot{2}\underline{6}}}\ |\ \underline{\underline{6\dot{1}\underline{2}}}\ \underline{\underline{6\dot{6}}}\ |\ 6\text{ — } | 6\text{ — } \overset{2\dot{1}\underline{6}}{\text{ — }} \parallel$
夜夜 都有 山歌 听。

句式的安排二、二、三。四个小节为一个乐句，四个乐句十六个小节构成了一首山歌。第一乐句结束在属音 re，第二、三乐句结束在 do，第四乐句结束在 la。第三乐句是第一乐句的变化重复，第四乐句是第二乐句的变化重复。

上例的曲式结构特点是比较古老的：此种山歌是由两个乐句为一首，有句四个乐句为一首山歌发展的痕迹。此种山歌在梅县俗称“直头筒”（即不用衬词，一气呵成），在兴宁则叫“过山柳”（节奏前紧后松；朗诵性强，即使越过山樑也容易听懂词意），人们常用来对歌，此类腔调占相当大的比重。

我区山歌的调式主要是羽调式，其次是徵调式。由于各地语言和生活习惯各有差异，边远地区或与邻省交界处又互有影响，虽然同是羽调式，但又有不同的色彩。以地方色彩来划分，大致可分为：①沿江色彩区（包括梅县、兴宁、蕉岭、以及大埔、丰顺沿梅江到韩江两岸一此地域）；②兴平色彩区（包括兴宁、平远）；③五华色彩区；④大埔色彩区。其次是徵调式丰顺色彩区和大埔色彩区（包括大埔埔北、长治、赤阳、西河等与福建毗邻的地域）。因为民族民间的交流，离不开语言作媒介，口头传布是毗邻地域民族民间交流的常用方式。

山歌的调式音阶：沿江色彩区羽调式的音阶是 $\dot{6} \mid 2 \ 3 \ 4$ 声音阶；五华色彩区和兴平色彩区的音阶是 $\dot{6} \mid 2 \ 3$ 声音阶（个别出现的 $\dot{m}ie$ 是作经过音）。羽调式四声或三声音阶 $\dot{6} \mid 2 \ 3$ 中，调式支持音是上方四度音“商”，色彩音是上方小三度音“宫”。丰顺、大埔徵调式色彩区的音阶排列是 $5 \ 6 \mid 1 \ 2$ 四声阶。

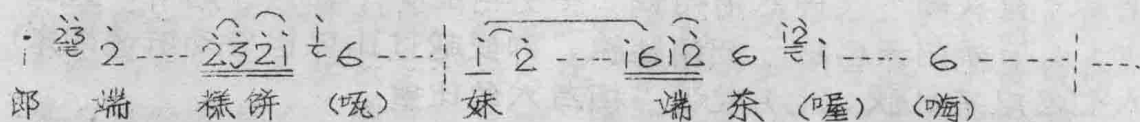
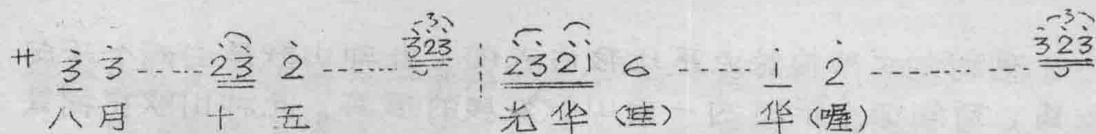
羽调式山歌往往是从主音 la 或属音 $\dot{m}ie$ 开始，旋律进行多是级进或跳进到全曲最高音 re ，然后至 do ，最后至主音 la 结束。

徵调式山歌往往也是从主音 soe 或属音 re 开始，级进或跳进到全曲最高音 re ，然后从 re 到 la 至主音 soe 结束。

山歌的节奏特点，主要是散板。这同山歌歌唱活动形式多在广阔的田间田野放声歌唱有密切关系。必然要音调高昂，才能传得远，节拍松散、节奏自由、宽广，才能唱得无拘无束，更为开怀酣畅。其次，歌手在对歌时，要敏捷思考唱词以驳倒对方，有时则要有意拖慢速度，或句与句间有较长时间的停顿；再就是在田间田野唱山歌不用乐器伴奏，因而多是采用散板，就是较有节奏的山歌，也多用混合拍子，而且有时不很固定。但山歌节奏也不是没有它的规律，优秀歌手十分讲究节奏变化，从而产生了各种不同色彩的山歌腔。

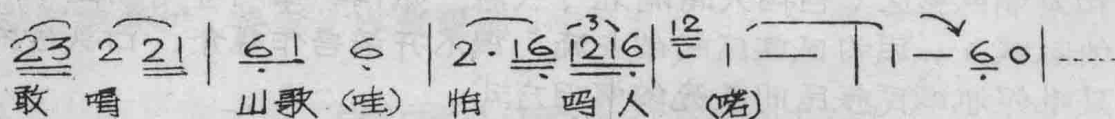
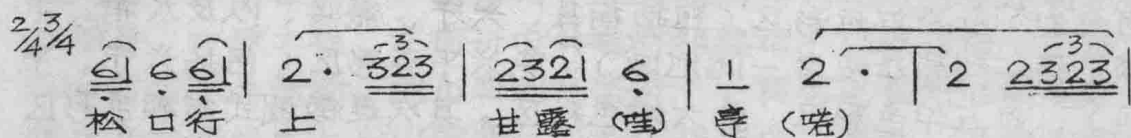
很有意义的是，山歌节奏处理得十分巧妙，从而产生了不同情趣、风格、收到了很好的艺术效果。

例二、《八月十五光华华》（梅县松口山歌）



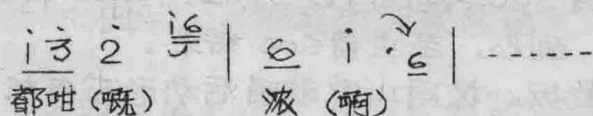
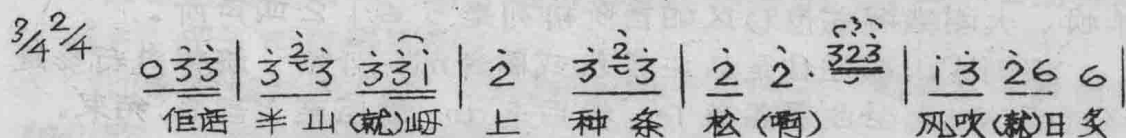
节奏自由、抒情、宽广、高亢。

例三：《松口行上甘露亭》（梅县松口山歌之五）



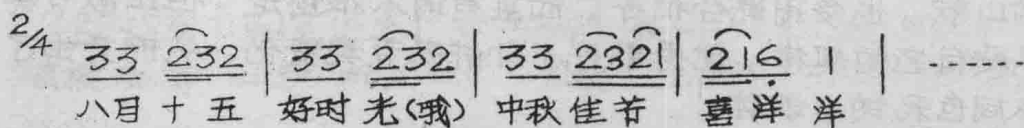
四二拍为基本节奏，有规律地出现四三拍子，节奏上比较工整，紧凑，转着上比较平稳、抒情，叙事性较强，多用于对歌。

例四：《半山岬上种条松》（梅县松口山歌）



乐曲从不完全小节弱拍后半拍起，节奏和词的安排又有所不同，它的节奏更为紧凑、铿锵，跌宕起伏，情绪比较潇洒、跳跃、落落大方。

例五：《打打扮扮出村庄》（梅县新山歌）



把《八月十五光华》的节奏紧缩为工整的四二拍子，情绪就截然不同，变为欢快、跳跃、载歌载舞的山歌曲调了。

从上面四个例子来看，同是一首松口山歌，调式相同，乐句

类似上述例子，不胜枚举。就是不同地区的山歌，经歌手的创造和传唱，对它作了节奏的变换，形成了与原地不同的山歌腔。例如梅县松口山歌《松口行上甘露亭》与平远坝头山歌《咁久唔曾见佢人》，前者是 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 拍子，后者是 $\frac{3}{8}$ 拍子，形成了别具一格的坝头山歌腔。

$\dot{1} \ 2 \cdot$, $\underline{\underline{6 \ 1 \ 2}} \ \underline{\underline{6 \ 6}} \ \underline{\underline{6}} - |$, $\underline{\underline{6 \ 1}} \ \underline{\underline{6}} \ \underline{\underline{6}} \ \underline{\underline{6 \cdot 6}}$, $\underline{\underline{2 \cdot 6}} \ \underline{\underline{6 \ 6}} \ \underline{\underline{6}}$
 坪(啊) 山歌听(啊) 得罪(呀)你(哟) 开言语(哎)

三是三连音的运用：它的一般规律是，三个字组成的歌词后面必加衬字形为三连音节奏。

11 ⁻³⁻222 , 52 ⁻³⁻222 。 再一种情况是在拖腔中常出
同催 亲哥(哩) 使催 唱歌(就)

$\underline{\underline{66}} \overset{1}{\cdot} 2 \cdot \overset{3}{\underline{\underline{323}}}$, $\overset{1}{\cdot} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{21}} \overset{1}{\cdot} 2 \cdot \overset{3}{\underline{\underline{21}}} 6$ 等。
 好比 (哟) 刁 媳 子

如： $\underline{\underline{\dot{6}}}\underline{\underline{\dot{6}}}\mid\overset{12}{\underline{\underline{\dot{6}}}}\mid\overset{12}{\underline{\underline{\dot{6}}}}\mid\overset{12}{\underline{\underline{\dot{6}}}}\mid$ ， $\overset{12}{\underline{\underline{\dot{2}}}}\overset{12}{\underline{\underline{\dot{3}}}}\mid\overset{12}{\underline{\underline{\dot{2}}}}\overset{12}{\underline{\underline{\dot{6}}}}\mid\overset{12}{\underline{\underline{\dot{2}}}}\overset{12}{\underline{\underline{\dot{6}}}}\mid\overset{12}{\underline{\underline{\dot{2}}}}\overset{12}{\underline{\underline{\dot{6}}}}\mid$

月 色 好 (喔) 到 年 (嘅) 尾

$\underline{\dot{1}6\dot{2}} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \text{---} \dot{1} \text{---} \quad \overset{3}{\underline{\underline{\dot{2}\dot{1}6}}} \mid, \quad \underline{66} \quad \underline{\dot{2}\dot{1}} \quad \dot{1} \text{---} \dot{1} \text{---} \quad \overset{3}{\underline{\underline{\dot{2}\dot{1}6}}} \text{ 等。}$

四是乐句和乐段的结束，经常出现前短后长的节奏（例一四）即延长音和细分节奏的对比上，因此这种旋律往往具有一定的朗诵性。

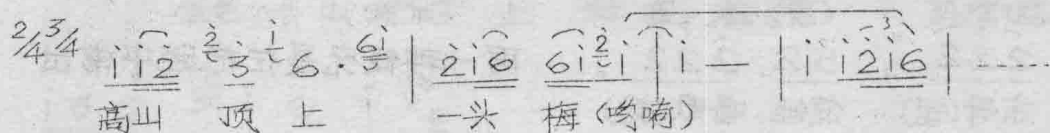
山歌旋律的特点：一是旋律进行主要是级进和跳进，类似 $\underline{52} \quad \underline{\dot{2}\dot{2}\dot{2}}$ 的大跳是罕见的。如：



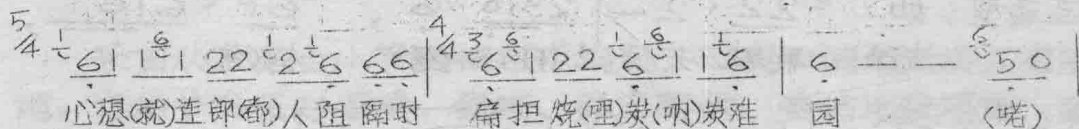
山歌旋律进行方式，从较低的音（主音或属音）开始，到第一乐句结束 re 为全曲最高音，再从 re 到第二乐句 do 结束，第三乐句又从 la 到 re 结束在 do 下滑到 la，给人以半终止感，第四乐句又从 la 到 re 再结束在主音 la。（如例三）全曲 re 音是调式的支持音，从 re 开始，取力度消耗的形式，旋律线逐渐下降至主音结束。这种旋律比较柔和，但它为了使收束不至松垮，采用了高点下降后不马上结束，第二乐句又一次起伏后，才结束在稳定的主音 la。

二是装饰音的使用。由于装饰音的使用，和地方语言紧密结合起来，大大美化了旋律。优秀歌手往往善于运用装饰音做到字正腔圆。

例七：《高山顶上一头梅》（大埔埔北山歌）



例八：



例七中的前倚音和后倚音的使用，美化了旋律，山歌韵味很足，用客家话形容，所谓“姣姣韧韧”。例八中的每个唱词几乎都加上了装饰，把朗诵性的语言旋律化了。如果把这些装饰音都去掉，就会干巴巴，像生活中讲话一样，索然无味！

山歌的拖腔常用后倚音，使旋律更为连贯、流畅、圆润。如《兰磐石上捉金鸡》（大埔东阳山歌）它每句结束音的拖腔都使用了后倚音：第一句 $\dot{1} \underline{\dot{2}\dot{1}\dot{6}5} \underline{\dot{6}}$ ，第二句 $\underline{\dot{6}} - \underline{\dot{3}5}$ ，第三句 $\underline{\dot{6}} - \underline{\dot{6}\dot{1}}$ ，第四句 $\underline{5} - \underline{\dot{3}\dot{3}\dot{6}}$ 。大埔埔北山歌《高山顶上一头梅》第一句

$\dot{1}-|\dot{1}-\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{5}$ ，第二句 $\dot{6}-\dot{3}$ ，第三句 $\dot{6}-\dot{5}\dot{6}\dot{1}$ ，第四句 $\dot{5}-\dot{3}$ 。五华周江山歌《好久唔曾同哥聊》第一句 $\dot{2}-\dot{1}\dot{2}\dot{6}$ ，第二句 $\dot{6}-\dot{3}$ ，第三句 $\dot{1}-\dot{3}$ ，第四句 $\dot{6}-\dot{3}$ 等。几乎每首山歌中，都有类似的后倚音使用，这也是山歌演唱上显著的特点之一，它的效果使旋律更美，更流畅。

山歌风格特点的形成，离不开语言声调的差别与衬词的运用。由于我区各县的语言声调和习惯用语不同，就是同一个县的毗邻公社，语言声调，习惯用语也有明显的差别，使用的衬字、衬词、衬句就有所不同。因此形成了各自不同的地方特点。例如：梅县的嗨、哟、嗟、哦、啊、咪、呀；兴宁县则常用咁、嚟、唉、唉哉、咯咏心肝，刁嫂子、二招妹；五华则常用阿哩妹、阿哥哩、策草佬、勾警妹等。几乎每首山歌都使用衬字、衬词，有的还用了衬句。这的一般规律是把衬词分别安插在单词后面，每句最后一个字必用衬字。例如兴宁县的《罗岗山歌》，罗岗(就)行上(时)长排(个)树(啊)，浸衣(叉)浸着(时)(唉哟朋友)唔排场(哦)。

过去有人认为，这些衬字(衬词)没有什么具体内容，是一种多余的累赘，应该坚决“枪毙”！这是十分简单粗暴的做法。要知道，如果把上述衬字、衬词去掉，就会失去地方色彩。因为这些衬字、衬词都具有鲜明的地方语言声调的特点，这也是人们用来辨别各县山歌风格和地方色彩的一个标志。它虽然没有明确的意义，但能起到加强感性、语气的抒情艺术效果，这是民间特有的传统形式特点，如果把它忽视了，就不可能完全了解民歌的整个艺术价值。

由于山歌中大量使用了衬字、衬词、衬句之后，音乐节奏、旋律、曲式结构也相应起了变化。这样产生的山歌腔，具有鲜明的地方风格，因而群众喜爱，很快就能流传开来。例如兴宁石马山歌新腔《新绣荷包两面红》，如果把“刁嫂子”，“若妹就过来”、“哟咏”、“唉唉哉”、“阿妹”、“哇”、“哦”、“哟”、“呀”都去掉就

成了： $\frac{4}{8}\frac{5}{8}$ $\dot{2}\ \dot{2}\dot{1}\ \dot{6}\ \dot{1}\dot{2}\ \dot{6}$ | $\dot{6}\ \dot{2}\dot{1}\ \dot{6}\ \dot{1}\dot{2}\ \dot{6}$ | $\dot{6}\ \dot{1}\dot{2}\ \dot{1}\dot{2}\ \dot{2}\dot{6}$ |
新 绣 荷 包 两 面 红 一 面 狮 子

$\dot{6}\ \dot{2}\dot{1}\ \dot{6}\ \dot{1}\dot{6}$ | $\dot{6}\ \dot{6}\ \dot{6}\ \dot{3}$ || 这就和兴宁水口山歌没有什么区别：
一 面 龙

$\frac{2}{8}\frac{3}{8}$ $\dot{2}\ \dot{2}\dot{1}$ | $\dot{1}\ \dot{6}\ \dot{1}\ \dot{6}$ | $\dot{1}\dot{2}\ \dot{1}\ \dot{1}\dot{2}$ | $\dot{2}\ \dot{2}$ | $\dot{2}$. |
有 志 唔 怕 叠 叠 山

$\underline{\dot{2}}$ | $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{6}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{6}} \underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}\dot{2}}$ | $\underline{\dot{6}} \underline{\dot{6}} \underline{\dot{6}}$. ||
 有 志 唔 怕 重 重 关

民间歌手善于把增加的衬字、衬词、衬句，配上具有地方特
 色的山歌特性音调，发展了山歌曲调： $\dot{2} \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{1}} \dot{2} \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{6}}$ 。
 才 嫂 子

$\underline{\dot{6}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}\dot{2}}$ | $\underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{6}} \underline{\dot{0}\dot{0}}$, $\underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}}$. $\underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{6}}$ |
 老妹你过来哟 嘿 唉 唉 哉

乐曲增加了上述乐汇之后，全曲就面目一新，人们不会说它是“水口山歌”，而成了道地的“石马山歌”。

梅县松口四句八节《你系敢过妹敢连》，全曲四句七字，共廿八个字的一首山歌，却用了多于歌词两倍多的衬字、衬词、衬句（全曲有五十六个衬字），形成了有梅县地方特色的山歌。

客家山歌大部份是在旧社会产生的，有它的优点也有不足之处。在唱调中有些不太健康，但在音乐上，旋律却比较朴素真挚。总的来说，我区的山歌曲调，抒情的较多，而坚强有力和热烈活泼方面的曲调就比较少，正所谓：优美抒情有余，慷慨激昂不足！曲式结构也比较简单，难于表现比较复杂多变的情感等。

我区民歌的搜集和整理研究工作，由于受到“四人帮”的干扰破坏，停顿了好多年，极待今后进一步深入搜集、整理研究。以上对山歌的特点作一般论述、探讨和介绍，不足之处在所难免，尚望大家补充指正。

六、其他民歌形式

① 五句板（竹板歌）

五句板是我区人民群众喜闻乐见的说唱音乐，有深厚的群众基础。演唱者手持四块竹板，配合演唱的内容打出不同的节奏作伴奏。它的活动形式是由职业或半职业艺人在民间演唱，过去演唱五句板的艺人多是盲人，或是手脚不太方便的残废者，他们所唱的“唱本”多是民间传说或历史故事。唱词每句五首，两首或两句中间夹白，是叙事体说唱音乐。解放后，五句板的传唱更为广泛，演唱的人越来越多，他们歌颂新时代、新生活，歌颂党，宣传党的方针政策或是革命历史故事。是我区业余文艺活动的一

种主要形式，深受群众欢迎。

五句板的唱词七言五句，一、二、四、五句押韵，通常是前一首最后一句是后一首的第一句，俗称“尾驳尾”。

五句板的调式是羽调式， $\underline{6} \ 1 \ 2 \ 3$ 四声音阶。乐句的结束音 $2 \ \underline{6} \ \underline{6} \ 1 \ \underline{6}$ 。曲式结构、旋法等与山歌基本相同。由于五句板是说唱音乐，以唱为主加说白，唱本中情绪变化大，人物思想感情变化复杂，艺人在歌唱中善于运用节奏和速度的对比变化，在说带唱地描述各种不同的情绪、感情。

② 舞歌

流传在兴宁、五华一带的马灯（也叫竹马或纸马）和平远一带的船灯，是一种道具歌舞。农村民间艺人和业余爱好者，农闲时间组织马灯、船灯队，在节日（主要是春节、元宵），串村过巷地表演，很受群众欢迎。

③ 小调

我区民间流传的小调非常丰富。我们收集的仅是其中一部份。小调和地方戏曲关系密切，在古老的汉剧中就应用不少，其次是木偶戏艺人中吸收和创作了不少群众喜爱的小调如猜调（傀儡腔）、擲翻歌等，也是我区脍炙人口的小调。它的曲调比较抒情、风趣、诙谐、活泼。

④ 庙堂音乐

在我区各县流行的庙堂音乐，主要有佛曲和道教音乐两种。

佛曲（即梵音），是职业或半职业的和尚、尼姑在佛堂上做佛事时演唱的。内容多是佛经里的东西，他们为宣扬佛教思想，适应群众的欣赏习惯，大量使用了地方语言，在音乐上吸收民歌素材，并且有创造地加以运用、变化，使群众易于接受。每当和尚、尼姑做佛事的通宵达旦，围观倾听的群众十分热闹。

佛曲的唱词结构与客家山歌差不多。音乐方面，例如《一拜拜到青苔树》、《把酒歌》等，无论旋律、曲式结构或节奏，都和五句板相类似。此外还大量的采用民间小调如《孟姜女》、《花鼓调》、《卖杂货》、《瓜子仁》、《锄头歌》等。

佛曲的整个演唱过程，以打击乐作伴奏，乐器有：木鱼、钟、小钹、大钹、小鼓、高边锣、鹭木等，有的还加上小唢呐。打击乐的变化，比较丰富多彩。

曲式结构也较为复杂，板式变化丰富，部份乐曲还有转调，运用调性对比，还有简单的二部合唱。不少乐曲开始是散板，转入有节奏的四四拍子，再转到四二拍子、四一拍子，最后又回到散板结束，是曲型的三段体的曲式结构。

由于佛曲演唱时大量使用地方语言，在音乐上吸收了山歌、五句板、小调的音调，使得原是外来而又十分古老的佛曲，变为地方化、通俗化，如《诃十方》、《血盆歌》、《叹五更》等，基本上是山歌音乐语言构成的乐曲，使人听来感到熟悉和亲切。另一方面仍有相当多的群众还迷信鬼神，以为人死后还有灵魂，经过和尚或尼姑唸经后就能超昇天界。因而佛曲在民间很有群众基础。

在这本《集成》中收集整理的仅是梅县佛曲，其他县的佛曲也很丰富。

道教音乐（做醮）是由民间职业、半职业的巫师演唱的。在旧社会，祖祠落成或搬进新居，群众为了驱邪赶鬼或“安龙”祭祖，便请来巫师做醮。表演者男扮女装，边舞边唱，击乐伴奏另一人则帮腔伴唱。整个过程都在一张席子上表演。

庙堂音乐在唱词内容方面，充满唯心论的封建迷信色彩，我们认为绝大部分没有什么积极意义，可取之处不多。但在曲调方面，却是我区民间音乐的组成部分，值得我们今后继续加以收集研究和进一步探讨。

总之，我区各县的传统民间歌曲，是产生在过去的阶级社会，必然带来或多或少若隐若现的阶级烙印。所以，我们对待民间民族遗产，一定要“弃其糟粕，取其精华”，进一步贯彻党的“百花齐放、百家争鸣”和“古为今用，推陈出新”的方针，使民歌这一艺术形式，更好地为人民服务，为社会主义服务。

民间歌曲虽然比较简单朴素，但是，劳动群众喜欢它，是下里巴人，而我们许多专业的音乐作者，却往往写不出象民歌那样简朴的风格，也写不出像民歌那样感愤真挚自然的曲调，这主要是因为我们在音乐上与劳动人民缺乏共同语言，与劳动人民具有不同的美学原则。我们有一些同志，往往以自己的喜爱去代替群众的喜爱，以为自己所掌握的音乐技术才是进步的、提高的，因而把自己的作品和观点强加于人，硬要别人接受，其结果必然是吃力不讨好！我们应该很好地总结一下过去的经验教训，不能再在艺术上吃主观主义、教条主义这个亏了！

在新的时代，愿我们能不断地向民间采风学习，从民歌中研究提炼健康的素材，和人民同生活、共呼吸，创作出更多更好为人民喜闻乐唱的新歌曲新歌来。