

齐涛·主编

林继富·著



中国民俗通志

【民间文学志】(下)

2008年12月

第100期

中国民俗通志

（第100卷）

2008年12月

第100期

第100卷

（第100卷）

国家“十五”规划重点图书出版项目

K892.2
Q066

5

齐涛·主编




林继富·著



中国民俗通志

【民间文学志】(下)

 山东教育出版社



目 录

第四章 民间歌谣 /267

第一节 民间歌谣概说 /267

- 一、民歌与民谣 /267
- 二、民间歌谣的形式 /268
- 三、民间歌谣与民间习俗 /276
- 四、民间歌谣繁盛原因 /278
- 五、民间歌谣的搜集、整理与分类 /281

第二节 劳动歌 /283

- 一、田歌 /283
- 二、牧歌 /289
- 三、渔猎歌 /290
- 四、采茶歌 /292
- 五、夯歌号子 /294

第三节 仪式歌 /295

- 一、诀术歌 /296
- 二、祭祀歌 /297
- 三、节令歌 /298
- 四、礼俗歌 /301

第四节 情歌 /311

- 一、倾慕歌 /312
- 二、起誓歌 /314

三、离别歌 /316

四、相思歌 /318

五、怨情歌 /322

六、反抗歌 /325

第五节 时政歌 /334

一、颂歌 /334

二、讽刺歌 /338

第六节 生活歌 /342

一、苦歌 /343

二、劝世歌 /346

三、生活知识歌 /347

四、特殊职业生活歌 /348

第七节 儿歌 /357

一、摇篮歌 /357

二、游戏歌 /359

三、数数歌 /362

四、教诲歌 /364

五、自然事物歌 /365

第五章 史诗 /377

第一节 中国史诗概说 /377

一、史诗释义 /377

- 二、中国史诗特征 /378
- 三、中国史诗的记录与整理 /378

第二节 创世史诗 /379

- 一、《创世纪》 /380
- 二、《开天辟地歌》 /383
- 三、《密洛陀》 /385
- 四、《杠葩众》 /387
- 五、《布洛陀》 /389
- 六、《布伯》 /391
- 七、《赛胡细妹造人烟》 /392
- 八、《开天立地》 /393
- 九、《斯金金巴巴娜达萌》 /394
- 十、《阿巴达尼》 /395
- 十一、《铜鼓歌》 /396
- 十二、《查姆》 /398
- 十三、《梅葛》 /400
- 十四、《阿细的先基》 /401
- 十五、《勒俄特依》 /403
- 十六、《西岗里》 /405
- 十七、《苗族古歌》 /407
- 十八、《高皇歌》 /410
- 十九、《牡帕密帕》 /411
- 二十、《遮帕麻和遮米麻》 /414
- 二十一、《奥色密色》 /415
- 二十二、《穆脑斋瓦》 /416
- 二十三、《褪裤跑》 /417
- 二十四、《摆手歌》 /418
- 二十五、《混沌周末》 /420
- 二十六、《黑暗传》 /421

第三节 英雄史诗 /423

- 一、《莫一大王》 /424
- 二、《羌戈大战》 /426
- 三、《黑白争战》 /427
- 四、《支格阿鲁》 /428
- 五、《阿勒帕梅斯》 /429
- 六、《阿拉坦噶乐布尔特》 /431
- 七、《满斗莫日根》 /432
- 八、《安徒莫日根》 /433
- 九、《乌古斯传》 /434
- 十、《勇士谷诺干》 /434
- 十一、《格斯尔传》 /435
- 十二、《智勇王子喜热图》 /436
- 十三、《江格尔》 /437
- 十四、《玛纳斯》 /444
- 十五、《考交加什》 /447
- 十六、《格萨尔》 /448
- 十七、《金岗岗日》 /459

第四节 史诗说唱艺人 /460

- 一、中国史诗说唱艺人的特点 /460
- 二、格萨尔仲肯 /461
- 三、玛纳斯奇 /469
- 四、江格尔奇 /472

第六章 民间叙事诗 /474

第一节 民间叙事诗概说 /474

第二节 英雄历史叙事诗 /476

- 一、《祖公之歌》 /476

二、《太保嘎列》/478
三、《尧熬尔来自西州哈卓》/479
四、《迁徙歌》/481
五、《艾棱传》/482
六、《阿鑫英雄叙事诗》/482
七、《凯诺与凯刚》/483
八、《安哥南霍》/484
九、《艾尔托什吐克》/485
十、《少郎和岱夫》/486
十一、《钟九闹漕》/488
十二、《华抱山》/488
十三、《孤儿传》/490
十四、《成吉思汗的两匹骏马》/490
十五、《嘎达梅林》/491
十六、《诺丽格尔玛》/498
十七、《十二层天·十二层海》/498
十八、《伍焕林》/499
十九、《张秀眉之歌》/500
二十、《马骨胡之歌》/500
二十一、《尕豆妹和马五哥》/501
二十二、《阔布兰德》/501
二十三、《康巴尔》/502
二十四、《英雄塔尔根》/503
二十五、《克里木的四十位英雄》/503
第三节 爱情婚姻叙事诗/506
一、《米拉孜黑和玛芝璐姑娘》/506
二、《艾里甫—赛乃姆》/508
三、《萨里哈与萨曼》/509
四、《黄黛琛》/510

五、《拉仁布与且门索》/511
六、《斗安珠与木姐珠》/512
七、《在不幸的擦瓦绒》/512
八、《达稳之歌》/513
九、《锦鸡》/515
十、《娘梅歌》/516
十一、《仰阿莎》/517
十二、《娥娇与金丹》/518
十三、《桑妹与西郎》/519
十四、《逃婚调》/520
十五、《重逢调》/521
十六、《阿诗玛》/521
十七、《妈妈的女儿》/524
十八、《我的么表妹》/525
十九、《出门调》/526
二十、《鸿雁带书》/528
二十一、《不愿出嫁的姑娘》/529
二十二、《五姑娘》/530
二十三、《庄大姐》/530
二十四、《赵圣关》/530
二十五、《沈七哥》/531
二十六、《孟姜女》/532
二十七、《双合莲》/533
二十八、《花手巾》/534
二十九、《鲁摆鲁饶》/535
三十、《猎歌》/535
三十一、《游悲》/536
三十二、《喀什噶尔舞春》/536
三十三、《金羚羊夫妇》/536

三十四、《娥并与桑洛》/537

三十五、《兰嘎西贺》/538

三十六、《召树屯》/539

三十七、《相勐》/540

三十八、《葫芦信》/541

三十九、《线秀》/542

第四节 风俗哲理叙事诗/543

一、《六月六》/543

二、《生产调》/544

三、《成主传》/545

四、《嘹歌》/546

五、《传扬歌》/547

六、《石牌话》/549

七、《款词》/550

八、《议榔词》/553

九、《诘俄佯》/553

十、《哭丧歌》/554

十一、《麋歌》/555

十二、《指路经》/556

十三、《涓山祭祀歌》/557

十四、《开亲结义》/558

第七章 民间说唱/561

第一节 民间说唱概说/561

第二节 说故事类民间说唱/562

一、评书/562

二、快板/565

三、相声/570

第三节 唱故事类民间说唱/573

一、鼓曲/573

二、渔鼓/579

三、河南坠子/581

四、弹词/582

五、琴书/585

六、牌子曲/586

七、宝卷/587

八、杂曲/588

九、好来宝/592

十、大本曲/593

十一、莫伦/594

十二、嘎百福/595

十三、赞哈/595

十四、哈巴/596

第八章 民间小戏/599

第一节 民间小戏概说/599

第二节 秧歌戏系统/601

一、乳山秧歌/602

二、定州秧歌/603

三、蔚县秧歌/604

四、祁太秧歌/605

五、泽州秧歌/607

六、介休干调秧歌/607

七、韩城秧歌/608

八、陕北秧歌/609

九、二人转/610

第三节 花鼓戏系统 /612

一、湖南花鼓戏 /613

二、湖北花鼓戏 /616

三、安徽花鼓戏 /618

第四节 采茶戏系统 /620

一、江西采茶戏 /621

二、黄梅戏 /623

三、广东采茶戏 /625

四、广西采茶戏 /626

第五节 花灯戏系统 /626

一、四川灯戏 /627

二、贵州花灯戏 /629

三、云南花灯戏 /630

第六节 梆子系统 /632

一、蒲州梆子 /632

二、宛梆 /635

第七节 滩簧戏系统 /636

一、苏滩 /636

二、杭滩 /637

三、无锡滩簧 /639

第八节 道具戏系统 /640

一、皮影戏 /640

二、木偶戏 /646

三、傩戏 /650

第九节 民族戏剧 /662

一、壮戏 /663

二、侗戏 /664

三、布依戏 /665

四、白剧 /666

五、傣剧 /667

六、藏戏 /669

参考书目 /675

后 记 /678



第四章 民间歌谣

第一节 民间歌谣概说

在中国,民间歌谣是“下层文化”的代表。千百年来,民众用口头方式创作它、传播它、保存它。民歌在不断遭遇封建当权者和贵族文人等“上层文化”的挤压后,渐趋“边缘化”,但它仍以强旺蓬勃的生命力存活着,流播着,发展着。对于民间歌谣,虽然不乏贬抑之词,但赋予它的高度赞赏和合理评价更是不绝于耳,声声不息。

一、民歌与民谣

民间歌谣是人民群众自编自创的一种抒情性短小作品,它可以歌唱,也可以吟诵,是民间文学的重要体裁之一。自古及今,老百姓不仅用民间歌谣来表现生活、抒发情感,而且在创作和传承这类文学样式的时候有着自身独到的见解。

《诗经·魏风·园有桃》中有“心之

忧矣,我歌且谣”的诗句,它暗示着在古人那里“歌”与“谣”是有区别的。对于此,《毛诗故训传》将二者的差别演绎得更加清晰,即“曲合乐曰歌,徒歌曰谣”。循着这条线索,《韩诗章句》认为“有章曲曰歌,无章曲曰谣”。虽然两书中的表述不尽相同,但它们都在强调有无音乐乃是民歌与民谣的重要分界线。也就是说,配合乐曲来演唱的是“民歌”,不配合乐曲自由咏诵的叫“民谣”。这意味着合乐歌唱的民歌其字句结构及韵律节奏须严守一定规格;而民谣的语言形式则比较灵活自由,不过也有一定的节奏韵律感,便于琅琅上口。音乐学关注的重点是民歌的曲调,对于歌词比较忽视。

与之相对,民间文艺学通常把民歌的歌词部分和民谣统合起来,称之为民间歌谣。20世纪80年代以来,我国按照此种惯例编纂了《中国民间文学集成》,

将《中国歌谣集成》和《中国民间歌曲集成》的范围加以区别；两者都收中国各民族的民歌，这是它们的相同点，但又各有侧重。《中国歌谣集成》侧重收其歌词，注重它的文学价值；《中国歌曲集成》注重收曲谱，注重它的音乐价值。《中国歌谣集成》除收入各民族的民歌外，还收入民谣，即不配乐的徒歌。

二、民间歌谣的形式

我国民间歌谣内容丰富多样，形式多种多样，除了自然生态环境的原因外，还因为特殊的文化传统和特有的民族审美心理在发挥着巨大作用。在我国民间歌谣的百花园里，各地民众在历久弥新的民间歌谣演唱活动中逐渐形成了特色鲜明、风格突出的表达样式，诸如四句头、五句子、经体歌、信天游、爬山歌、花儿、鲁体、谐体以及各地流传的小调等等。

由整齐的五言或七言，四、六、八句组成一节或一首的民歌体在我国南方最为流行，人们通常把它叫做“四句头”，江浙一带称为“小山歌”。如：

山歌不唱忧愁多，
大路不走草成窝，
钢刀不磨生黄锈，
胸膛不挺背要驼。

五句子传唱于湖南、湖北、安徽、河南、四川等地，以鄂西最为昌盛。这种歌在明代就有流传。歌词七言五句，一般一、二、四、五句押韵，第五句有点题之意，因此，人们也称它“赶五句”。安徽安庆有首五句子这样唱道：

跳下田来就唱歌，
人人说我多快活，
好比黄连树上挂猪胆，
苦上加苦莫奈何。
莫奈何，
唱唱山歌做生活。

“莫奈何”为衬词，它可以换成“哟哟哟”之类的衬语。

五句子的头四句似乎要把话说尽了，最后又赶上一句，使诗歌情浓意深，新意迭出。

高山顶上一丘田，
郎半边来姐半边，
郎半边来种甘草，
姐半边来种黄连，
半边苦来半边甜。

经体歌主要流传于上海市郊区。这种形式的歌谣有的唱叙，有的念诵。在原始状态下，“经”属于仪式歌的一部

分，是伴随死者丧葬仪程哭唱的。这种“经”不是佛教的经语，而是由死者亲属在悼念和祝愿死者的仪式上创作出来的歌词和曲调。另一部分是在日常生活或劳动中念诵的“经”，它通常借助动植物的自述来感叹人生之艰辛，基本没有宗教的内容。一首《小麦经》唱道：

小麦要唱小麦经，
落到田里就返青。
下脚要叫水结冰，
上头要落霜和雪。
走了清明过了春，
麦穗弯弯大起身。
担钩扣到我场浪去，
在法床上攢得我最伤心。
石家洞里钻了钻，
张家打来碎纷纷。
拿我小麦磨面筋，
磨了面筋捏小粉。
麸皮皮要拨猪猡吃，
小麦吃来真干净。

流传于陕北、宁夏、甘肃等地的信天游究竟产生于何时，已无从考证。据推测，它可能与民间道情的曲调和民间小曲有关。传统信天游多为情歌和生活歌。下面一首信天游就反映了甘肃东部民众旧社会的悲惨生活：

满天星星一颗颗明，
雪野里走来要饭人。
破衫不遮身竹篮里空，
手脚烂得血淋淋。
太阳出山一竿竿高，
娃娃哭来妈妈嚷。
窑洞洞里抬出尸一条，
寒风送灵走阴曹。

信天游中有不少新情歌表现了陕北民众一心为了革命成功的豪情壮志：

羊肚子手巾包冰糖，
红军哥哥好心肠。
红豆角角熬南瓜，
红军的婆姨活守寡。
只要革命能成功，
牺牲我的男人没要紧。

信天游一般两句一节，每句字数不固定，七个字一句是基本句式。韵律上多是两句一韵，长歌可达数十段，有一百多种曲调。手法上多用叠音字和比兴。如《蓝花花》：

青线线那个蓝线线蓝格英
英的彩，
生下一个蓝花花实实的爱

死人。

流传在内蒙古西部大青山、土默川、河套、伊克昭盟等广大农区和半农半牧地区的爬山歌一般用汉语演唱。在邻近内蒙古的陕西府谷、神木和山西河曲、偏关等地也有流传，当地称为“山曲”。爬山歌拥有广泛的群众基础，它跨越新旧两个不同的社会，其内容和格调有鲜明的地方特色和浓厚的乡土气息。

高高山上一树苗，
穷的穷来富的富。
西北风下雨东南风晴，
财主发财咱受穷。
打碗碗花^①开就地红，
为啥他富咱们穷？

除了描写旧社会贫苦人民的生活以外，爬山歌还有不少是唱叙美好爱情生活的：

青碟碟舀水舀不多，
妹妹给你唱上个爬山歌。
春风不刮地不开，
山曲儿不唱哥不来。
大青山石头垒成堆，
唱上个山曲儿好记你。
下罢大雨山水响，

唱山曲儿等如给哥哥说比方。

爬山歌每首两行，每句基本上七个字，与陕北信天游同属一个类型，但是它们毕竟产生于不同地区，因而各自特点鲜明。爬山歌的每句字数可根据需要予以增删，少的仅有五六个字，多的可达十五六个字，经常运用双声叠韵和连绵词。如：

大青山上的老虎硯石山上
的猴，
你要是妹妹的真朋友挎上
妹妹走。

爬山歌的音乐形式由上下两句组成乐段，多乐段重复，字数无严格规定，可加垛句，多用叠音字，以增强歌谣的乐感。

爬山歌分为前山调和后山调两种。前山调流行于伊克昭盟等地，受蒙古族长调的影响，旋律辽阔悠长。后山调流行于乌兰察布盟以及山西、陕西等地，乐律高亢奔放。演唱形式分室内和室外两种，前山调多在放牧、赶车和田间劳动时唱，后山调多为妇女在家劳作之时演唱。

^① 也叫灯碗碗花，即野牵牛。

花儿是盛传于西北高原甘肃、青海、宁夏一带的一种民歌样式。当地汉族、回族、土族、撒拉族、东乡族、保安族、裕固族和藏族等民族中均有流传，基本用汉语演唱。花儿反映的社会生活内容十分广泛，包括农家日常生活、男女情爱、求神乞子、禳灾避祸等。其中情歌多以花卉起兴，那里人人会唱，就像满山遍野的山花处处开放。每年夏季，莲花山花儿会是他们演唱花儿最为隆重的时节。

花儿以四句或六句最多见，也有五句和八句的。四句分对称的两段，每段两句，前段为比兴或起句，后段是点题或实体。段中上句一般是三、三、三字，下句多为三、三、二字。句中前两段字数要求不严格，不够的可用虚词“哈”、“嘛”、“呢”填补，最后一段字数不能变化，上句结尾多是单音词，下句一定要用双音词作结。六句也分两段，等于是四句的每段上下句之间加一短句。花儿演唱没有伴奏，唱时歌手将右手放到耳后是习惯动作。

宁夏花儿主要流传在六盘山回族中。民间文学工作者仅在固原县的一个小山村里便搜集到花儿上千首，而且能编唱百首以上的歌手各县市都有，由此足以想见花儿的普及程度和深入人心。

花儿主要有两大流派：

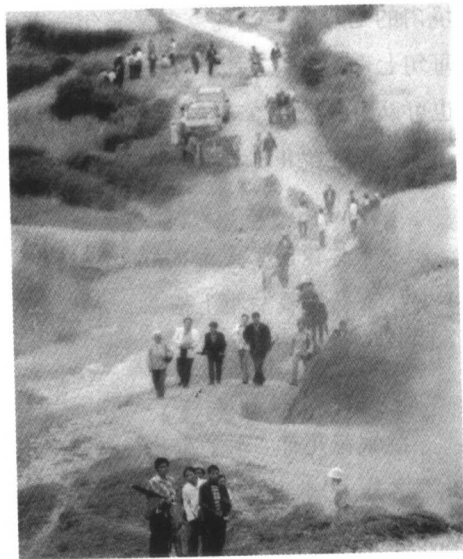


图 35 群众赶莲花山花儿会（邬志斌摄影，选自《民族画报》2003年第2期）

(1) 河湟花儿：以甘肃河州（今临夏）为中心，遍及甘肃、青海相邻的十几个县。基本格式是四句一首，整体上前两句和后两句相对称而成扇面对形式，显得整齐协调，每句七至十一个字。河湟花儿具有浓郁的抒情色彩，如《白牡丹令》：

远看黄河一条线，
近看黄河是海边。
远看尕妹黄金莲，
近看尕妹是牡丹。

(2) 洮岷花儿：以洮州（今临潭）、岷州（今岷县）为中心，只流行于甘肃

境内的七八个县。现今多是三句一首，每句七言，多为三段，称为“单套子”，也可以由两个“单套子”组成一个“双套子”。洮岷花儿具有强烈的叙事性，如：

你像园里大丽花，
折到我的柜上插，
看见花儿忘不了下。

洮岷花儿有“本子花儿”与“草花儿”之分。“本子花儿”有时根据小说、戏曲演唱历史故事，有时在接家神仪式上唱“神花儿”，有时在喜宴上唱“答喜花儿”，这类花儿篇幅较长，可以在家中唱，也可在野外或村里唱；“草花儿”篇幅短小，以情歌为主，严格禁止在室内或村里演唱。

花儿这种独特的民歌样式，其发展和繁荣离不开大大小小的花儿会。据说在洮岷大地，花儿会就达百个之多，其中最有影响、规模最大的要算农历五月五日临潭县新城乡城隍庙花儿会，当地称为“五月神会”；农历五月十七日岷县二郎山花儿会；农历六月初一至初六康乐县莲花山花儿会。每年参加这三个花儿会的人数均在万人以上，有时达到十万之众，演唱规模盛况空前。

鲁体、谐体、自由体是藏族民间歌谣的三种主要结构形式。鲁体民歌包括

藏族原有的“鲁”、“拉谐”、“卓”（流行于甘肃、青海、四川）、“郭儿谐”（流行于西藏）、“擦拉”（流行于云南）。它一般每首有数段，是多段回环对应体，以二、三、四段最为常见。每段至少有两句，多至十数句，以三、四、五句比较流行，每段句数相等。段与段之间对应的句子在意思、用词、节奏停顿等方面都互相呼应。一首民歌唱道：

穿衣裳要穿戴式袍，
藏式袍宽大盖着好。
吃东西要吃蜂蜜糖，
蜂蜜糖味甜可口香。
交朋友要交好心人，
好心人相交情谊深。

这首民歌节奏为每句三顿，每顿不超过三个字。这样使歌词可诵可唱，而且能随歌起舞。

鲁体民歌以《米拉日巴道歌集》为代表。

谐体民歌包括藏族原有的“谐”、“古儿姆”（流行于四川德格）、“日玛”（流行于云南中甸），基本结构为四句六言体。每句六言，两个音节一停顿，分三顿。“谐体”格律是从“鲁体”格律中派生出来的。它最早见于17世纪末仓央嘉措的《诗歌集》，后来才流播到民间。

“谐体”民歌短小灵活、形式多样，不仅能随意而歌，也可填入多种曲调去唱。如：

不怪柳树无情，
不怨小鸟无义，
只因官府仗势，
砍伐柳树倒地。

自由体民歌不像鲁体民歌那样段落分明，对应工整，也不像谐体民歌那样简洁集中，它的形式比较自由，一般七至十二句。每句有六音节、七音节或九音节等，每句音节数大体相等。“自由体”民歌是“鲁体”民歌演变成“谐体”民歌的一种过渡形式。其主要特点是一首歌中既有多寡不一的鲁体民歌诗行，也有数目不定的谐体民歌诗行。

勒脚歌是流传在我国南方民族的一种歌谣形式，尤以广西壮族和毛难族为盛。

勒脚歌句式一般以五言、七言、五三五言、七三七言句常见，按行数可分为六、八、十二、十八、三十六、七十二等。勒脚歌的特点是每首歌从第二段起，各段要有规律地反复同唱第一段中的句子，以形成复沓连环的句式美，并加强想要表达的感情和愿望。如《妹是一棵槟榔树》：

妹是一棵槟榔树，长在县
官厅堂前，槟榔我想吃半棵，
恨手太短实难攀。假如早上嘴
能尝，到夜槟榔味还香。

妹是一棵槟榔树，长在县
官厅堂前。脚踩青草枯萎了，
槟榔树下团团转，槟榔我想吃
半颗，恨手太短实难攀。

勒脚歌分单勒脚和双勒脚（又称全勒脚）两种。单勒脚每首歌两节，每节四行，共八行，第七、八行是第一、二行的重复。双勒脚又分十二行勒脚、十八行勒脚两种。十二行勒脚歌每首三节，每节四行，共十二行，第七、八行是第一、二行的重复，第十一、十二行是第三、四行的重复。十八行勒脚歌每节六行，第十、十一、十二行是一、二、三行的重复，第十六、十七、十八行是第四、五、六行的重复。

大歌，侗语称“嘎老”。“嘎”为“歌”的意思，“老”是“大”之义。侗族大歌主要流传在贵州的黎平、榕江、从江、剑河和广西的三江等地。大歌以多声部合唱闻名于世。关于侗族大歌的来历有一个美丽的传说：相传很早的时候，有一群侗族青年男女在山上劳动休息，说说笑笑。他们悦耳的笑声逗乐了山上的百

鸟百虫，顿时山间百鸟合鸣，声调高低起伏，错落有致，动听极了。姑娘和小伙听到这样的声音，开始模仿，有的学高音，有的学低音，越学越有劲，越学越动听，就这样多声部的大歌诞生了。大歌以多声部的自然和声为主要特点，有以叙事为主的，也有以抒情为主的，还有以劝教为主的伦理大歌。从内容上来讲，侗族大歌可以分为六大类：

鼓楼大歌是侗族村寨之间集体做客时，主客双方在鼓楼和石坪上男女对唱的歌。其内容以情歌为主。

谐声大歌主要是对虫鸟鸣叫的模仿，如《蝉之歌》、《杨梅虫之歌》等。它们歌词短小，以表现曲调优美和嗓音动听为目的。

叙事大歌有完整故事情节，一首叙事大歌往往要唱几个晚上。它以齐唱为主。这类歌主要是歌队出门做客时，应主人之邀而演唱的。

礼俗大歌是宾客往来时唱的礼俗歌曲，有拦路歌、开路歌等。在外寨客人来访时，主方在村口设障拦路，互相盘问对答，内容涉及祖先来源、村寨历史等。

童声大歌是儿童游戏时演唱的歌谣。歌词短小，节奏明快。

戏曲大歌是穿插在侗戏里的多声部合唱。

侗族大歌从种类上分男声、女声和童声三种。男声大歌格调平和，雄浑苍劲；女声大歌舒展优美，含蓄抒情；童声大歌活泼、单纯、嘹亮。

侗族人民好客，不但人与人、户与户结交朋友，而且村寨与村寨也缔结友谊，这种习俗侗族叫“月也”。“月也”就是唱大歌最为隆重的时候。两寨“月也”，首先约定好日子。到时主方将在寨门手拉手拦住客人，只有唱完礼俗大歌才能进寨。晚上，鼓楼里燃起熊熊篝火，男女歌队在歌师的带领下进入歌场，围坐在火塘两边。此时，鼓楼里里外外挤满了听歌的人群，这就进入了唱大歌的高潮。

双歌是水族的民歌形式，由说白和吟唱两部分组成。说白相当于歌的小引，常常通过一个寓言或者小故事引出歌中的人物。双歌一般由两人对唱，双方又各有两个帮腔的人。演唱者必须能说能唱，而且还要根据故事内容扮演各种各样的角色。无论双方唱多少歌，都必须是双数，故称“双歌”。双歌多是在场面热烈的酒席上演唱，如果歌对输了，就要罚酒。因此，有人也将双歌称为“酒歌”。双歌的题材广泛，内容丰富。

还有一种双歌流传在广西三江和湖南通道侗族地区。这里的双歌是指双人

咏唱的歌，既有男女对唱，也有都是女性唱和的。侗族双歌有一套独特完整的音乐唱腔，内容多以抒情为主。在广西三江干冲寨，每逢三月三、四月八、八月十五，寨子处处有歌堂。特别是正月十五元宵节，凡外嫁的姑娘都回娘家咏唱双歌，奶奶婆婆坐一堂，娘娘妈妈坐一堂，姑娘少妇坐一堂，歌声此起彼伏，彻夜不断。

游方歌是苗族情歌的专称，流行于贵州省东南苗族地区，是苗族青年游方时候唱的歌。“游方”是指苗族男女青年之间的一种社交活动，贵州东南苗族称“游方”、“摇马郎”，广西融水一带称“坐妹”，湖南西部苗族称“会姑娘”等。游方一般在五月底至六月初插完秧后举行，只限本寨女子和外寨男子参加。

游方歌是一对青年之间或几个异性青年之间演唱的情歌，不同爱情生活阶段的游方歌具有不同的特点。一首游方歌这样唱道：

我们来游方，
还不见月亮，
月儿已西沉，
离别吧姑娘。
爹妈砍荆棘，
把菜园围上，
不拦妹游方，



图 36 苗族姑娘唱游方歌（吴廷洪摄影）

不拉哥游方，
往后再唱歌。

游方歌可分为三种：一是飞歌，苗语叫“恰央”；二是长歌，苗语叫“恰蒂”；三为慢歌，苗语叫“恰黑”。其中“飞歌”是青年男女互邀出寨游方时唱的山歌体歌曲。音调高亢嘹亮，节奏自由，只演唱于山岗林野和田间地头，有独唱、齐唱、对唱和重唱等多种形式。“飞歌”一部分是触景生情的即兴创作，一部分是从祖先那里传承下来的。

山哈歌是畲族人民用本族的“山哈