



中音制作

定价：90元（含光盘）



数据加载失败，请稍后重试！



数据加载失败，请稍后重试！

总策划：王次炤 袁静芳

主 编：袁静芳

编 委：袁静芳 项 阳 赵易天
于 波 杨明英

高教司

 中音制作

2000年10月第1版

前言

中国共产党第十五次全国代表大会提出了跨世纪社会主义现代化建设的宏伟目标与任务,并提出以“科教兴国”的战略思想作为实现这一宏伟目标的基本方针,把教育的发展放在了整个中华民族振兴的突出位置。教育部又制定了《面向21世纪教育振兴行动计划》,把现代远程教育工程作为跨世纪教育改革和发展的重点工程之一,提出形成开放式教育网络,构建终身学习体系的目标。这一构想与目标,符合国际教育发展的共同趋势,是解决我国目前教育需求不断增长与教育资源相对短缺矛盾的有效措施。同时,也是贯彻党的十五大精神,落实“科教兴国”战略思想的重大举措。

中央音乐学院创建于1950年,已有50余年的教学历史,是我国国家级唯一一所重点艺术院校,对我国音乐教育事业的发展承担着重要的责任。为此,中央音乐学院于1999年12月21日成立了“现代远程音乐教育中心”。“现代远程音乐教育中心”将通过远程音乐教育网络,把最新的、科学的、体系化的教学内容与方法,用最快、最有效的方式传递到全国的各个地区,促进全国音乐教育的民主化(即普及化,特别关注边远地区)、终身化(具有高度灵活性,不受校园教育的地域、时间、年龄限制)、多样化(面向社会音乐文化领域中多层次人才的知识需求)、个性化(创造精神与实际能力的提倡与培养)、国际化(目前的跨地域教育,为以后跨国域教育创造条件)建设。这将使中央音乐学院在我国音乐教育事业的建设中,发挥更为积极的、创造性的重要作用,不断增强我国音乐教育在国际音乐教育领域中的地位,为全民族文化素质的提高做出应有的贡献。

为了多渠道促进我国高层次专门音乐人才的成长,适应社会主义现代化音乐文化事业发展的需要,提高在职音乐教师、音乐编辑、音乐研究者、音乐管理人员的音乐理论素质,培养在音乐学方面具有一定学术水准和系统专业知识的音乐人才。“现代远程音乐教育中心”将根据网络开设课程的需要,编辑出版“现代音乐教育丛书”。第一批出版的教育丛书有:中国古代音乐史、中国近代音乐史、中国当代音乐史;西方音乐史、20世纪西方音乐;中国民间歌曲、中国传统器乐;音乐美学基本问题、音乐表演艺术概论;世界民族音乐概论、环球音乐文化采风;音乐学分析、音乐学历史与现状;音乐基础理论、和声学、曲式与作品分析;音乐治疗学、音乐治疗的方法与技术等等。第二批将出版的教育丛书有:中国音乐美学史、西方音乐美学史、中国少数民族音乐概论、中国说唱音乐、中国戏曲音乐、音乐心理学、音乐考古学、民族音乐学的理论与方法、印度音乐文化、拉丁美洲音乐文化、亚洲音乐文化、佛教音乐文化、道教音乐文化等等。此后还将在音乐教育学与实用音乐教育领域逐步展开教育丛书的撰写工作。丛书的撰写除主要依靠本院从事多年教育工作的一批教授外,亦将聘请国内外有关专家、学者共同参与丛书的写作工作。

“现代音乐教育丛书”

编辑委员会

2000年8月

第一讲	概述	3
	第一节 民间歌曲界定	
	第二节 民间歌曲在我国人民生活中的地位	
第二讲	概述(二)	12
	第三节 民间歌曲的历史发展脉络	
	汉族民歌的体裁类型(一):	
	第一节 汉族民歌体裁类型的划分;	
	第二节 汉族民歌的体裁划分与艺术特征	
	一、劳动号子(之一)	
第三讲	汉族民歌的体裁类型(之二)	21
	劳动号子(之二)	
第四讲	汉族民歌的体裁类型(三)	47
	二、山歌(之一)	
第五讲	汉族民歌的体裁类型(四)	55
	山歌(之二)	
第六讲	汉族民歌的体裁类型(五)	64
	山歌(之三)	
第七讲	汉族民歌的体裁类型(六)	71
	三、小调(之一)	
第八讲	汉族民歌的体裁类型(七)	78
	小调(之二)	
第九讲	汉族民歌的体裁类型(八)	89
	小调(之三)	
第十讲	汉族民歌的体裁类型(九)	104
	小调(之四)	
第十一讲	汉族民歌的体裁类型(十)	109
	小调(之五)	
第十二讲	汉族民歌的体裁类型(十一)	116
	小调(之六)	
第十三讲	少数民族民歌的代表种类(一)	119
	一、蒙古族的长调和短调	
	二、哈萨克族的独唱和弹唱歌曲	
第十四讲	少数民族民歌的代表种类(二)	128
	三、维吾尔族的情歌	
	四、朝鲜族的抒情谣	
第十五讲	少数民族民歌的代表种类(三)	134
	五、藏族的山歌和酒歌	
	六、彝族的“四大腔”	
第十六讲	少数民族民歌的代表种类(四)	149
	七、少数民族多声部民歌	

说明

本教材为中央音乐学院远程教育《中国民歌》课程使用，是在笔者以往的教材《中国民歌》（人民音乐出版社 1993）、《中国传统音乐概论》“第一章 民间歌曲”（袁静芳主编，浙江美术出版社待出）和《中国民间音乐概论》（华乐出版社待出）的基础上，增加了近期教学中的新内容编写而成。因为教材要求覆盖本科生和学位班的学习内容，因此这里包括中国民歌的基础知识（即本科生一年纪学习的内容），以及更深一步的研究探讨（即民歌的形态分析和汉族民歌的流传变异特点）（注 1），并按照一个学期的时间，将课程内容分为 16 讲。教师可根据自己的教学对象，并参考本教材的思考题，选择教学的重点。

本教材中所涉及的曲目，未列入本教材谱例的，可参看笔者著《中国民歌》、江明惇著《汉族民歌概论》（上海文艺出版社 1982）或其他中国民歌曲谱。

周青青

2000、8、31

注释：

1、比较完善的研究，应该包括我国少数民族民歌。但因为笔者的学识有限，同时课程安排时间也有限，这里关于民歌流传变异特点的研究以汉族为例。各地教师可根据自己所处的地区和民族的情况，适当增加相应内容。

第一节 民间歌曲界定

民间歌曲简称民歌,是劳动人民在生活和劳动中自己创作、自己演唱的歌曲。在漫长的历史发展过程中,传统民歌以口头创作、口头流传的方式生存于民间,并在流传过程中不断经受着人民群众集体的筛选、改造、加工和提炼。因此,流传至今的民歌集结了不同时期、不同地域、不同身份、不同经历的人民群众集体的智慧和情感体验。在历史的长河中,民间歌曲经历了无情的冲刷和淘汰,日臻完美,并成为人民群众思想情感表达的结晶。正是因为这一特点,民间歌曲才能历久而弥新,才能有永恒的生命力,才能与人民的感情血肉相连,才能成为现代人体验和表达现实生活感受时不断需要去重温和挖掘的思想感情的宝库。

民间歌曲是人类社会生活中最早形成的音乐形式,并由此孕育出其他民间音乐体裁以及专业音乐形式。可以说,民间歌曲是一切音乐艺术的基础。

民间歌曲是相对专业创作歌曲而言的概念。民间歌曲与专业创作歌曲的不同在于:

1、它是劳动人民自发的口头创作,因此,它不受专业作曲技法的支配,在音乐风格和音乐创作手法方面,表现出民族或地区民间音乐的共性特征,也更集中、单纯地表现出一个民族或地区的人民集体的审美理想 and 追求。

2、由于采取口耳相传的传播方式,不使用曲谱将其版本固定,因此,在歌唱中,民歌的歌词和曲调往往会产生多种变化。歌手既可以即兴编词,也可以改换曲调,还可以根据演唱者的水平和情绪对原有曲调或歌词作各种各样的即兴发挥。所以,同一支曲调在不同歌手的演唱中,或者,同一支曲调在同一歌手的多次演唱中,常会发生大小不等的变化。

3、正是因为上述两种原因的综合作用,民间歌曲集中了不同时代无数劳动人民的智慧和情趣。由于历史上种种原因,比如民族的迁徙、天灾人祸等原因而导致的集体移民、外出经商务工旅行以及不同民族、不同地区人们之间的日常交往和通婚等,也会造成这些地区或民族之间文化上的互相渗透,因此,有些民歌中还融合了外地的、甚至是外族的音乐文化的精华。但这种文化渗透往往会被当地的音乐特点所消化,使外地传入的民歌,在一个地区流传得越久,就越带有当地音乐文化的特征。

第二节 民间歌曲在我国人民生活中的地位

民间歌曲与人民群众的生活有着十分密切的关系,是人民生活中不可缺少的组成部分。它与我们在日常生活中接触到的专业音乐有所不同。对于专业音乐的创作者来说,创作是一种职业,创作出来的音乐要在舞台上演出,要服务于他人。而民间音乐的创作者是从事着多种职业的普通人民大众,他们只是在业余的时间里进行民间音乐的创作。但是,这种创作又是他们生活和劳动中不可缺少的部分:集体劳动中有劳动号子来统一劳动者的步伐和动作,并调节他们的情绪;婚礼和葬礼中有一系列的仪式歌曲贯穿于过程之中,成为组织仪式过程的手段;风俗节日里有配合着多种活动而唱的歌曲,作为风俗活动不可缺少的组成部分;日常生活中人们又借助不同情绪的歌曲来抒发情感、消愁解闷;等等。对于听众来说,欣赏专业音乐是一种精神享受,一种文化消费。进行这项活动有专门的场所。人们进入这种场所时必须遵守各种有关规定,作为对从事这项职业的工作者(创作者、表演者及其他相关的工作者)们的礼貌和尊重。而对于生活在民间音乐之中的劳动人民来说,民间音乐是他们与生俱来的伙伴,就像一首哈萨克族民谣中所唱的:“你伴着歌声躺进摇篮,也伴随歌声离开人间。”在他们的生活中,民间音乐,特别是民间歌曲,几乎是无处不在,并且具有多种社会功能,如:自娱的、他娱的、谈情说爱的、祭祀的、仪式的、记录传说故事的、传授生产生活知识的、组织群体劳动的、宣扬民族英雄业绩的,以及记载民族历史变迁的、抒发内心感受的,等等。民间歌曲的多功能性,使之与人民生活的各个侧面息息相关,密不可分。正因为如此,人民群众在观看生活中(而不是舞台上)的民间音乐表演时,他们与表演者没有隔阂,不时地发出应和声、喝彩声或嘘声、哄声,及时地表达出对演出的评价,显示出观众(听众)与表演者平等、亲密的关系。

除了娱乐作用外,民间歌曲在社会生活中还具有许多实际的功用:

一、教育与传承功用

在我国一些少数民族中,流传着歌唱长篇叙事诗、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“木瑙斋瓦”、独龙族的“创世纪”、傈僳族的“木刮基”,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。这些歌曲多在节日、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。其曲调接近口语,起伏较小,吟诵性较强;歌词篇幅长大,有的长达数万行,需要数小时甚至几天才能唱完。比如:

1、开天辟地歌(注1)

神话是人类童年时期的产物。那时,人类的生产能力和认识能力均十分低下,对自然力有很大的依赖性。日月星辰的出没,风雨雷电的侵扰,干旱、洪水、昆虫和野兽所造成的灾难,以及山川河流、植物、动物的形成,都使原始人类感到困惑。他们没有能力战胜自然,便产生了“万物有灵”的观念,认为自然界中的人、生物和其他一切事物都是有灵魂的。他们把自然力形象化,借助想象来征服自然,于是产生出了五彩缤纷的神话。这些神话被人们一代代地口传下来,并随着社会的发展和人们认识能力的提高而不断得到丰富。

在云南彝族《梅葛》的“创世”部分中,记述了彝族先民关于开天辟地的神话和传说:

很早以前,天神格兹苦用九个金果变成九个儿子,用五个去造天;用七个银果变成七个姑娘,用四个去造地。造天的儿子用彩云作衣裳,以露水为口粮;造地的姑娘用青苔作衣裳,以泥巴为口粮。他们按照伞和轿的形状,用蜘蛛网作底子造出了天地。但地造得过大,天盖不住它。于是天神格兹苦放三对野猪去掘,放三对大象去拱,把地拱掘成高山深沟,这样,天地才合了起来。天神又用打雷、地震去试验天和地的强度,天、地都被震出裂缝和窟窿。天神就用云彩补天,用地瓜叶补地。但新开的天地总是摇摇晃晃,天神又杀了三千斤公鱼、七百万斤母鱼来支地角,杀了老虎,取出虎骨来撑天,天地才不摇摆了。然后,天神取下虎的左右二膀化为日月,取下虎的眼睛化为星星,从此地上有了光明。天神又用虎的肠胃化为江海,用虎的皮毛化为草木,从此地上有了生物。

景颇族的《木瑙斋瓦》在景颇族中流传颇为广泛,影响深远,为人民所喜爱。这是一种专门歌唱历史的曲调,从开天辟地唱起,记述了景颇族从远古至现代的发展演变过程。《木瑙斋瓦》中唱道:

在天和地出现之前,宇宙间只有一团小小的云雾在旋转,后来越来越大,变成稀泥一样的东西。这时,出现了一对代表阴阳的天鬼,男的叫能汪拉,女的叫能班木占,他们创造了天地和日月星辰,创造了带给人以聪明才智的“圣书”,并生下了代表智慧的天鬼潘瓦能桑。潘瓦能桑在母亲肚子里的时候就长了牙,会笑,会说话,能挺直腰,摇晃腿,世上的所有知识早已装在他的心里。他给自己取名为潘瓦能桑遮瓦能章,即永恒的智慧之意。他为万事万物取了名字,并为后来人类生活中可能碰到的困难事先想好了解决的办法。他是景颇族人民智慧的化身。

能汪拉和能班木占生下娃囊能退腊和能星农锐木占这一对天鬼后死去,娃囊能退腊和能星农锐木占又接着创造世界。他们分开了白天与黑夜,创造了动物、鸟禽和鱼虾,并生下了许多主宰各种事物的天鬼和地鬼。在决定世界应该是白天还是黑夜时,娃囊能退腊要世界永远是白天,能星农锐木占要世界永远是黑夜,争执不下,请潘瓦能桑来解决。潘瓦能桑说,白天和黑夜各占一半。从此世界才分出了白天和黑夜。后来,娃囊能退腊死在山顶上,太阳出来要最先照他,所以山顶上天亮得最早;能星农锐木占死在洼子里,黑夜来临时要最先看她,所以洼子里先黑。

娃囊能退腊和能星农锐木占生下彭干支伦和木占外顺,他们创造了风雨雷电、高山深谷、河流湖泊,创造了劳动的工具、打猎的武器,他们是人类的祖先,他们生下了第一个王子德鲁贡山和聪明勇敢的宁贯瓦。宁贯瓦是景颇族人民心目中的古代英雄。他看到山地不平坦、不肥沃,便带领人民整治天地,造出了高山和平坝,人民拥戴他做了景颇族第一个山官。这使宁贯瓦的哥哥的九个儿子十分嫉妒,他们处处和他作对,终于展开了一场你死我活的斗争。宁贯瓦呼风唤雨,大雨一连下了140天,开始了洪水淹天的时代。到洪水退尽,躲在木鼓里的两兄妹结婚生育,才又繁衍了流传至今的人类。

彝族的《梅葛》和景颇族的《木瑙斋瓦》中所记述的人类起源的神话和传说,在我国南方少数民族中具有代表意义。千百年来在瑶族人民中口头传唱的神话故事《密洛陀》,也有天神生下九弟兄帮助创造世界的内容;苗族的《古歌》、纳西族的《创世纪》、壮族的《布伯》、黎族的传说《人类的起源》以及黎族的“创世纪”古歌《姐弟俩》等,都有洪水滔天、兄妹俩结婚再造人类的内容。《姐弟俩》是以“摇篮曲”的形式一代一代传唱下来的。歌中唱道:

摇篮呀摇轻轻，
宝贝儿睡静静，
好妈妈唱一支古老的歌，
唱那黎家的创业史。

.....

2、民族起源与迁徙

许多民族有关于自己民族起源的传说，传说中讲述了本氏族、部落始祖的事迹，以及民族迁徙的内容。在这些内容中，神话、传说和历史掺杂在一起。例如讲民族的起源与神有关，讲民族迁徙，或说由天上到地下，或说由一地迁往另一地，并在迁徙过程中得到了神的帮助。

瑶族古歌《密洛陀》中的密洛陀是一位女神，瑶族人民尊崇她为女始祖。她的最后一个功绩是用蜂仔、蜂蜡造人。她“用蜂蜡捏头，用蜂蜡捏手，用蜂蜡捏脚，捏成了人样”，然后一个个放进瓦缸里。密洛陀在缸边念道：

如果是鸡仔，二十天才出；
如果是狗仔，十个月才出世；
如果是人仔，九个月才生。

到了九个月，缸里的蜂仔变成了人。密洛陀叫来咪令，咪令用奶汁喂养人仔，这些人仔是后来汉人、壮人、瑶人的祖先。

纳西族的《创世纪》中讲道：人类始祖从忍利恩这一代人“兄弟姐妹成夫妻，兄弟姐妹相匹配”，他们学蝴蝶做工，学蚂蚁做活，耕田犁地直到“天神住的地方去”。这便惹怒了天神，“他恨天下的人类，他要用洪水，来淹没大地，让人类灭绝”。从忍利恩因心地善良而得到东神的帮助，在洪水中幸免于难。在他孑然一身、孤苦伶仃之时，与天女衬红褒白邂逅并相爱。衬红褒白将从忍利恩带到天上。在天上，从忍利恩以极大的勇气和智慧顺利地解决了天神提出的种种难题，迫使天神将女儿衬红褒白嫁给了他。最后，从忍利恩夫妇战胜了重重艰险，披星戴月，风餐露宿，终于从天界重新回到人间。他们在丽江坝子开荒种地，饲养家禽牲畜，与凶神降下的疾病作斗争，并生下了三个儿子，成为藏族、白族和纳西族的祖先。

侗族现居住于贵州、湖南、广西三省区相连地区。在反映侗族祖先迁徙的叙事歌《侗族祖先哪里来》中，详尽记载了侗族祖先迁徙的原因，沿途经过的地方，使用的交通工具，以及和苗族结伴同行等许多重要的情节。叙事歌中还讲到，侗族因不愿去远山，遂采用枫木造船，笨重缓慢；苗族勤劳、智慧、勇敢，到深山老林中采来楠木造船，结实并走得快。侗族得到苗族人民的帮助，才顺利到达目的地安家建寨。至今，苗、侗两族群众仍在很多地区同寨聚居，睦邻相处，这与古歌的启发教育有关。

3、英雄史诗和故事

英雄史诗是在民歌民谣和神话传说的基础上发展起来的，是历代人民集体创作和传唱的文学作品。

史诗比神话产生的稍晚些。英雄史诗描写氏族、部落和民族在形成过程中，氏族、部落间的战争，以及战争中英雄人物所创造的业绩。在原始社会向奴隶社会过渡的时期，氏族制度濒临瓦解，部落联盟或国家已经出现，私有制逐渐产生，氏族部落间经常爆发战争。同时，由于生产力已经发展到一定水平，在人们的意识中，神的力量逐渐减弱，人们对自然力的崇拜让位于对本氏族、本部落英雄人物的崇拜。人们不再用主要精力幻想、祈祷神的佑助，他们更为关心的是在战争中本氏族、本部落的生存和发展。在这个时期，出现了英雄史诗。

《江格尔》是蒙古族最优秀的长篇英雄史诗，也是世界上著名的英雄史诗之一。这首史诗从产生到定型，大约经历了400多年的时间。其中的某些片断，大致产生于原始社会末期或奴隶社会的初期阶段。它由开篇序诗和13个部分组成，每一部分都有一个中心人物。各部分既可独立成篇，前后部分又紧密相关，构成一个有机的整体。整部史诗虽然内容庞杂，但从头至尾贯穿一个主题，即对和平、富强、幸福的理想国的颂扬和保卫。

《玛纳斯》是一部规模宏伟、色彩瑰丽的柯尔克孜族英雄史诗，它记载了玛纳斯祖孙八代领导柯尔克孜族人民反抗异族的奴役和压迫、进行民族独立斗争的历史，表现了这个民族坚韧不拔，历经八代人而毫不屈服的勇猛、顽强的精神。全诗共分八部，“玛纳斯”是这部史诗的总名，也是第一部分的名称。其他各部也都以每部主人公的名字命名，这些主人公分别是玛纳斯的第一至第七代子孙。史诗的每一部都是一首单独的长诗，但各部内容紧

密相联。史诗不仅对许多战争场面和人物生活有生动的描绘,而且记述了柯尔克孜族祖先起源的神话传说,以及10—15世纪柯尔克孜族的历史和社会发展、民族关系、生活风俗、宗教信仰及地理情况等等。它是研究古代柯尔克孜族的历史、民俗、宗教、语言、文学、音乐乃至中亚民族历史文化的宝贵资料。

《嘎达梅林》是蒙古族近、现代叙事长歌的代表作,取材于1929年嘎达梅林起义的真实历史事件。嘎达梅林(公元1892—1931年),蒙古名为那达木德,汉名孟青山,乳名嘎达,即幼子之意,“梅林”是其官职。他是达尔罕王手下管理地方武装的小官。1929年,达尔罕王出卖旗地,不顾人民死活,勾结军阀肆意开荒,使草原牧民失去游牧生产的条件,流离失所,四处逃亡。嘎达梅林挺身而出,向王爷直言进谏,被革除官职。他又联合几位好友,长途跋涉到奉天(今沈阳)告状。这使张作霖极为恼火,把嘎达等人投入监狱,并判处死刑。严酷的现实打破了嘎达梅林对反动统治阶级的幻想,他的妻子牡丹联合一伙造反弟兄,劫狱救出嘎达,然后聚众起义。嘎达梅林的起义前后历时数年,队伍曾发展为千余人,转战于辽宁省西部的昭乌达盟和吉林省的哲里木盟一带。在敌我力量悬殊、弹尽粮绝的危急形势下,嘎达梅林毫不退缩。西开河的背水一战,嘎达梅林及其部众宁死不降,最终因寡不敌众而牺牲。

嘎达梅林起义发生后不久,即有歌颂起义的歌谣产生。开始是以抒情短歌的形式流传,后来逐步发展为描述起义全过程的叙事长歌。这歌曲至今在哲里木盟传唱。

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。在我国许多民族中,民歌贯穿于这四大礼仪。对于许多民族来说,婴儿的出生关系到民族的兴旺。因此,为新生儿唱喜歌、祝福歌,就成为这些民族的共同习俗。例如傣族接生婆在为新生儿拴线祝福时所唱的《接子歌》:

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,
会做一番大事。

.....

一个人在举行过成年礼仪之后,便标志着被社会接纳为正式成员。他开始拥有成年人的权力,例如公开正式的社交活动、恋爱婚媾、参与氏族的秘密等。我国少数民族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岁成年时,在清明节那天集体到一座平时不能放牛、具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角下倾听,都认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,有时歌唱者达数百人,歌声在山间回荡,气势磅礴。

婚礼是人的终生大事,各民族都给予特别的重视。婚礼中常伴随着歌舞活动以示庆贺,有些民族更有专用的整套歌曲和严格的程序规定。例如蒙古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序上不能有半点差错,因此常常需

要请有名望的职业或半职业歌手来歌唱。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风俗。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。“哭轿歌”唱完,花轿才能抬走。为了延迟离别时刻的到来,有的母亲能把“哭轿歌”唱得相当长。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生活的疑虑。花轿抬至男家,即举行婚礼宴会。宴会结束,婚礼仪式才开始。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”,把三杯酒分别洒向天、地和正中的大门。然后唱“再敬酒歌”,把两杯酒合并后,再分散给两个新人。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,婚礼结束。

除了结婚典礼上唱的喜歌之外,我国一些少数民族,如哈萨克族、柯尔克孜族、土族、傣族、侗族、彝族、哈尼族、土家族,以及汉族的一些地区,还有结婚前唱伴嫁歌(或“哭嫁歌”)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等。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。直哭得新娘嗓子沙哑、两眼红肿,方被认为是贤德女子。

在人生各项礼仪中,葬礼的内容最为复杂。古代,我国便把对死者的安葬看做重大而庄严的事情,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贡献的评价和追念,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。

壮族的葬礼风俗是,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、传说故事和祖先崇拜等。景颇族在出殡前则彻夜歌舞。在景颇族看来,人死之后是去最快乐的地方,即到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。景颇族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中回荡。

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。湖南湘潭一带的丧歌叫“夜歌子”或“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》,演义历史故事和人物的《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。

三、祭祀与驱邪功用

在一些民族中,民歌常用于祭祖活动,以及由巫师、神婆主持的祭神驱邪、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”,以及巫师唱的“卜卦调”等。这些曲调起伏不大,节奏平稳,接近于朗诵。侗族信仰萨玛神,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,手拉手边歌边舞,称为“踩歌堂”,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。一些民族的传统歌唱节日也往往与此相关,例如壮族的“歌墟”,苗族的“游方”,佤族的“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友、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变化中,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。

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”,共有四个歌唱程序:

1、相识:初识见面,以歌自谦,互表敬意;

2、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;

3、情深:通过盘诘,双方有了较深入的了解,开始以歌互诉真情;

4、定情:以歌盟誓结好。

浪哨歌的第二个阶段即斗智阶段。这时既是通过展示智慧和才华增加自身魅力的时机,同时又是娱乐逗趣、为比试高低互不相让的场合。

为了在比试中不败下阵来,青年人就需要多听当地著名歌手的演唱,学习和练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风采。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决一雌雄。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,都以胜者为骄傲,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(注2):

有颜有色什么桃?

无颜无色什么桃?

经常挨打什么桃?

提心吊胆什么菊?

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。

五、表达人民的心声

民歌的创作者多生活在社会的底层,他们往往没有文化或文化水平不高,很少有机会在宣传媒介上表露自己的心声。于是,民歌中的各个体裁就成为劳动人民心声的代言者,从中可以感受到劳动人民的生活境遇、生活

态度、爱憎分明的情感，以及表达情感的方式。这里以民歌中的两个长篇故事为例。

和抒情短歌相比，叙述长篇故事的民歌篇幅比较大，而且有人物、有情节，以叙事和描写人物性格为主要表现手法。这些长篇故事往往产生于奴隶社会末期和封建社会时期。这时社会生活发生了巨大的变化，人与人之间的关系变得复杂起来，阶级压迫和民族压迫极为残酷。人们通过长篇叙事歌来表达自己的爱和恨，所以，反对压迫就成了长篇叙事歌的最鲜明的主题。这些长篇叙事歌或暴露奴隶主与封建统治者的贪婪与残暴，反映广大劳动人民的痛苦和不幸；或歌颂人民不屈不挠的斗争精神；或诉说战争带给人们的苦难，曲折表达向往和平、幸福的理想和愿望；或反抗封建礼教、封建婚姻制度，记载了在不合理婚姻制度的压迫下所造成的爱情悲剧。

彝族民歌《妈妈的女儿》是一首抒情与叙事手法相结合的长歌，通篇以第一人称叙述。在表达女儿的苦怨和哀愁时常作反复的比拟，如泣如诉，委婉动人。其序歌唱道：

妈妈的女儿哟！
快乐是高山快乐，
但高山不是真正的快乐；
蜿蜒的高山上，
羊儿放在那里才是真正的快乐！
快乐是草原快乐，
但草原不是真正的快乐；
茫茫的草原上，
牛儿放在那里才是真正的快乐！
秀丽是森林秀丽，
但森林不是真正的秀丽；
静静的森林里，
漆树长在那里才是真正的秀丽！

苦，
女儿才是真正的苦。

序歌以羊儿放在高山、牛儿放在草原、漆树长在森林的自由、快乐，来反衬将要出嫁的女儿的苦难。

女儿也有美丽的童年。幼年时，妈妈把她抱在怀里，“白色奶浆掺米饭，女儿吃着甜又蜜”；爸爸把她抱在怀里，“鲜肉掺饭喂，女儿吃着真香甜”。少年的时候，“内房是女儿睡的地方，屋檐下是女儿坐的地方，院坝是女儿跳的地方，寨子上是女儿耍的地方”。“骨质耳环摇晃晃，毛布小裙红通通，妈妈的女儿哟，多漂亮！”

但是，当女儿长到十七八岁时，“爸爸想把女儿嫁出去，哥哥想吃妹妹的身价了”。这时，女儿对宗法家长制度下儿、女间的不同地位，表达了自己的不平，质朴而深刻：

妈妈的女儿哟！
从前哥哥妹妹，
同生同长；
同穿一件衣，
同吃一顿饭。
今天才知道呵！
哥哥是主人，
妹妹是客人；
哥哥是家养的羊，
妹妹是托养的羊；
哥哥是留存的财产，
妹妹是使用的零钱。

女儿痛苦地想到，从此后有家再不能回了：

妈妈的女儿哟！

跑马和骑手一同走，

跑马能够回，

骑手却不能回了；

哥哥和妹妹一同走，

哥哥能够回，

妹妹却不能回了。

雾起来送雨，

雾已返回天上，

雨却落在黑土里；

弓起来送箭，

弓已回到了弓房，

箭却留在土地上。

针起来送线，

针已返回针筒，

线却睡在衣缝里；

哥哥起身送妹妹，

哥哥已回到父母身旁，

妹妹却丢在婆家。

女儿呵，永远不能回来了！

这一声声、一句句的哭诉，字字血泪，痛彻心肺。女儿走投无路，她想到了死。可是，女儿已经卖了出去，是“夫家的财产”了：“想在前面婆家死，又怕哥哥遭连累；想在后面娘家死，又怕财产不够赔”。求生不得，求死不能，女儿孤苦无助，只能听从命运的摆布，嫁到远方婆家去。在婆家，女儿生活凄苦。长歌的最后一段，是女儿痛苦的呻吟：

妈妈的女儿哟！

饭菜不好，

上顿不好，下顿会好；

衣服不好，

这件不好，那件会好；

夫妻两个不好，

却是一辈子的苦恼呵！

《妈妈的女儿》并不侧重于故事的讲述，而主要是以第一人称的口吻，抒发悲苦凄凉的心境。这与前面所提及的英雄史诗有所不同。但正因为主要表现手段是抒情，《妈妈的女儿》才有情感抒发的充分空间，才能尽情倾诉彝族妇女对买卖婚姻制度的一腔怨恨。由于祖祖辈辈彝族女儿苦难的体验和感受，《妈妈的女儿》才能创作得如此动人心魄，感人肺腑。在这首长歌中，没有愤怒的爆发，没有激烈的抗争，只有哀婉、辛酸的倾诉和哭泣。而且，表现的手法是反复的比拟，层层深入，深刻、细腻地表现出世代代彝族女儿孤苦无助的悲哀。

我国少数民族长篇叙事歌中最常见的题材是爱情故事，尤其是爱情悲剧故事，例如傣族的《娥并与桑洛》、《叶罕佐与冒弄央》，哈萨克族的《萨里哈与萨曼》，侗族的《珠郎良美》，傈僳族的《逃婚调》，回族的《马五哥与尕豆妹》，崩龙族的《芦笙哀歌》，土族的《拉仁布与且门索》，裕固族的《黄黛婵》，等等。这种现象的出现是有其社会历史根源的。

在封建社会中，我国许多少数民族虽保持着自由恋爱和自由交往的习俗，但在婚姻上却没有自由。父母之命、媒妁之言、舅权制（母系氏族社会及父系氏族社会早期的产物。舅父之子有优先娶姑姑女儿的权利。若舅父家无子，也须征得舅父的同意方可外嫁。或者，女方不同意与舅父之子结婚时，须付给舅舅一笔“舅爷钱”，方

可外嫁)、氏族外婚(禁止氏族内部通婚),以及封建门第观念、封建伦理道德等,都在青年男女的婚姻问题上起着极大的制约作用。这是青年男女爱情生活中极大的束缚和障碍,造成了很多爱情悲剧。一方面,是父母包办婚姻、买卖婚姻和抢婚(原始社会的一种风俗,即由男子通过掠夺其他氏族部落妇女的方式来缔结婚姻)现象的司空见惯,另一方面,是青年男女与这些不合理制度相抗争而时常发生的抗婚、逃婚和殉情。人们对于这一类现实悲剧寄予极大的同情,常常选取这类题材作为民歌的内容,因此就出现了许多以男女主人公的不幸遭遇为内容的长篇叙事歌。

回族著名长篇叙事歌《马五哥与尕豆妹》取材于清朝发生的一个真实故事:光绪七年(公元1881年),在河州(今甘肃临夏)莫泥沟,18岁的姑娘尕豆妹与长工马五哥相爱,两人互赠信物,定下终身。不想尕豆妹因人才出众,被当地大恶霸马七五看中。马七五仗势欺人,为了霸占尕豆妹,硬把她抢来给自己10岁的儿子尕西木做妻子。一天,尕豆妹与马五哥在泉边相遇,约好夜里在尕豆妹家会面。这对情人夜间幽会时惊醒了小女婿尕西木,两人不得已将尕西木掐死。事后,马五逃跑,一只鞋掉在院里,被马七五抓住把柄,状告河州城。尕豆四处奔波,给河州官府凑了几十个元宝,此案暂时作罢。但马七五不甘心失败,花了更多的银两,告到兰州城,最终将马五与尕豆斩首于兰州城西的华林山。

尽管封建统治者咒骂马五与尕豆是“伤风败俗”,是死有余辜的“奸夫淫妇”,但人民却对他们寄予无限的同情。马五和尕豆被杀害以后,人们很快把他们坚贞不屈的爱情故事编成诗歌,到处传唱。虽然统治阶级严令禁止,不少人曾因传唱这部诗歌而遭受毒打,但在一百多年的时间里,歌唱的人越来越多,流传的范围越来越广,传遍了甘肃、青海、宁夏三省区。不仅回族人民传唱,这里的汉、东乡、撒拉、保安等族人民也唱,流传有多种版本。

《马五哥与尕豆妹》通篇采用当地山歌“花儿”两句一节的歌词结构,以“马五哥调”的形式在民间流传。至今,这首民歌还在当地各族人民中广泛流传。

民间歌曲与人民群众的密切关系,使之成为人民群众生活经历的记录者,情感心声的代言者。从中,我们可以了解人民的生存环境和生活态度,感受到他们坦诚、质朴、善良的品性,并可领悟他们的智慧和伟大的创造力,以及他们对情感的深刻体验和表达。

注释:

1、“民间歌曲在我国人民生活中的地位”一部分中的材料,主要引自杨亮才、陶立、邓敏文著:《中国少数民族文学》,人民出版社第1版,1985。

2、引自《临夏花儿选》,临夏回族自治州文化局创作研究室编,内部刊物。

第二讲 概述(二)

汉族民歌的体裁类型(一)

中国民歌

周青

第三节 民间歌曲的历史发展脉络

尽管民间音乐的品种和曲目浩如烟海,多姿多彩,但在封建社会中却很少得到文字的记载。我们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字记载中,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。这些民歌的内容,涉及到劳动、生活、阶级压迫、爱国情绪及乐观精神等方面。在古代文献中,还有这一时期我国南方江苏、浙江地区民歌的零散纪录。而楚国(今湖南一带)的民歌,有一部分经楚国政治家、诗人屈原系统集中和加工整理,存留于《楚辞》的《九歌》中。《楚辞》中的其他作品,也多是屈原及其他文人依据楚国民间乐舞的形式而作。

汉代(公元前206—公元220年)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(公元220—589年),随着政治、文化中心的迁移与扩散,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歌。二者皆为民间徒歌(即无伴奏)形式,内容多表现男女之间的感情。所不同的是,西曲多反映水边船上的离情,吴歌多表现家庭儿女的意趣。这时,人们已经开始注意到南、北方民歌所表现出的风格各异的地域特点:南方民歌委婉清秀,多表现儿女情长的内容;北方民歌则勇武刚健,慷慨激昂。

唐代(公元618—907年),随着民歌的广泛流传和应用,人们开始从中选择出特别受到喜爱的曲调,进行更多的加工和改编,填入多种唱词,并在演唱上精心处理,这就是唐代的“曲子”。唐代曲子虽然仍出于民歌,但已脱离了民歌最初的形式。

宋代(公元960—1279年),民间曲子更加深入人心,成为多种民间音乐形式如说唱、戏曲等的构成基础。文人们竞相模仿民间曲子的形式写作歌词,成为词牌。

明、清时期(公元1368—1911年),我国城市日渐繁荣,大量人口涌入城市,带来了许多农村中产生的新民歌。城市艺人对其进行加工,将其作为自己卖唱谋生的手段,促成了这些民歌的广泛传播。明代中期,开始有著录民歌小曲的刊本出现。至清代,见于著录的小曲计有208首,如〔倒扳桨〕、〔叠断桥〕、〔一剪梅〕、〔刮地风〕、〔剪靛花〕、〔绣荷包〕、〔满江红〕、〔太平年〕等等。许多曲调至今仍在民间流传,它们的产生距今已有三四百年的历史。

汉族民歌的体裁类型

第一节 汉族民歌音乐体裁类型的划分

民歌的分类一直是民歌研究工作中的重点课题,不同的分类方法决定了不同的研究角度。

一、什么是“体裁”

关于“体裁”一词,《辞海》中的解释是:“又称‘样式’。指各种文学作品的类别”(注1)。江明惇《汉族