

上 篇

民 间 音 乐



# 第一章 民间歌曲

## 第一节 概述

### 一、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。

### 二、民间歌曲历史沿革

#### （一）春秋、战国至汉代的民间歌曲

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）近五百年间 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

的零散记录。而楚国今湖南一带的民歌有一部分经楚国政治家、诗人屈原系统地集中地加工整理，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》。

#### （二）三国、两晋、南北朝时期的民间歌曲

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：南方民歌柔婉清秀，多表现儿女情长的内容；北方民歌则勇武刚健，慷慨激昂。

#### （三）唐、宋时期的民间歌曲

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。

#### （四）明、清时期的民间歌曲

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。这时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。

### 三、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，他们只是在业余时间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，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。

在汉族和少数民族中，组织群体劳动、表达感情等功用的民歌随处可见。除此之外，民歌还具有记录神话、历史和传说故事的作用。这尤其表现在文字历史不太久远的少数民族之中。这时，民间歌曲就具有史书般的作用。比如：

#### （一）开天辟地歌

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》，等等。这些民歌记述了有关宇宙和人类起源的古代神话和传说，先民对一些自然现象的认识，以及有关历史、生产、生活和礼仪方面的知识。这些歌曲多在节日、祭祀或婚丧仪式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，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。

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。

## （二）民歌中所记载的民族起源与迁徙

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。

### （三）民歌中的英雄史诗

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。

史诗的产生比神话稍晚些。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。

在傣族地区流传了一千多年的《召树屯》(又叫《召树屯与喃诺娜》)是一部家喻户晓的英雄史诗 曾被拍成电影 名为《孔雀公主》。史诗描述王子召树屯在金湖边与美丽的公主喃诺娜相爱，二人结为夫妻。幸福生活刚刚开始，敌人的入侵使召树屯毅然出征。召树屯的父王听信谗言，逼走了喃诺娜。战争结束后，召树屯胜利归来，不见心爱的妻子。他把生死置之度外，立刻出外寻找。经历了千难万险，走了整整三年，终于到了孔雀之乡，夫妻重新团聚。

#### (四) 民歌中的长篇故事

和抒情短歌相比 叙述长篇故事的民歌篇幅比较长大 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。

《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。哲里木盟达尔汗旗（今科左中旗）农牧民在嘎达梅林的领导下，为反对军阀张作霖勾结蒙古王公掠夺人民土地而举行起义，前后历时数年，范围扩大到4、5个旗县。

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”乃其官职，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，他们流离失所，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。

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，想到后面娘家死，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！

严格地说，《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。这与前面介绍的叙事长歌有所不同。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，表现出世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。

## 第二节 民间歌曲的类别与艺术特征

### 一、汉族民歌

汉族民歌的体裁分类，是从音乐的外部形态，特别是节奏特点上进行分类的方法。它将汉族民歌划分为号子、山歌、小调三类。

#### (一) 号子

##### 1. 概述

号子又称劳动号子，是产生并应用于劳动，具有协调与指挥

劳动的实际功用的民间歌曲。先秦时期的著作《吕氏春秋·审应览》中有“今举大木者 前呼舆譟 后亦应之”之语 是关于劳动号子的最早记载。

唱号子 在北方又常叫做“吆号子” 在南方则常称为“喊号子”、“打号子”、“叫号子”、“吼号子”。最初的劳动号子只是劳动者的呼号，目的是统一步伐，调节呼吸，并释放身体负重的压力。后来劳动人民将它逐渐美化，发展为歌曲的形式。在劳动中，号子具有双重的功用：一方面，它可以鼓舞精神，调节情绪，组织和指挥集体劳动；另一方面，它也具有一定的艺术表现价值。这二者的关系是相互制约、相互排斥的：劳动的强度越大，对号子音乐表现的限制也就越大。反之，劳动强度较小，号子的歌唱者就可以有较大的余力去斟酌和发挥号子音乐的艺术表现。

在劳动号子中，最常见的歌唱方式是一领众和，领唱者往往就是劳动的指挥者。领唱部分的歌词是劳动指挥者对劳动大众的召唤，曲调富于变化；和唱部分的歌词或是应和领唱者的衬词，或是劳动中的吆喝，或是对领唱者歌词的简单重复，其曲调也常常比较简单而缺少变化。

号子，从最初劳动中简单的、有节奏律动的呼喊，发展为有丰富内容的歌词、有完整曲调的歌曲形式，体现了劳动人民的智慧和力量，并表现出他们的乐观精神和大无畏的英雄气概。

## 2. 号子的种类

多种多样的劳动方式，产生了多种多样的劳动号子。它们主要有以下几类：

### (1) 搬运号子

搬运号子是在以人力直接负担重物的运输劳动中使用的，例如装卸、扛抬、挑担、推车等。特别是在集体性的运输劳运中，统一步伐、调节呼吸、振奋情绪，直接与劳动的安全和效率相关。这时，劳动号子就成为达到上述目的的有效手段。

黑龙江是我国木材蕴藏量最大的省份。林区中需要大量的运输劳动，便产生了很多搬运号子。这些号子没有固定的唱词，全由领唱人、也就是集体劳动的指挥者即兴创作。一人领唱，众人应和，有时领与和相交叠，形成多声部的歌唱形式。例如《哈腰挂》。

谱例中的上声部为领唱，下声部为集体和唱。从歌词中我们可以看到，领唱者在指挥劳动动作，其他人在指挥者的组织下协调动作，共同完成劳动任务。这首歌曲由六个乐段以及引子和尾声组成，覆盖了整个劳动的过程。前6小节是“引号”是劳动

号子的开始部分，也就是领唱者招呼众人做好劳动准备的部分。歌曲的最后4小节是尾声，领唱者指挥众人将搬运的木头放下，告知众人这一劳动过程结束。中间的部分，经历了蹲腿挂钩、站起身、往前走、上跳板等不同的几个劳动阶段。在音乐上，这中间的部分由音乐材料相似但不完全相同的六个乐段组成。其中第一、第四和第五乐段由8小节构成，第二和第三乐段扩充为10小节，第六乐段缩减为6小节。这样的篇幅安排使整首号子在统一的基础上又具有变化的因素。同时，乐段结构发生变化的位置也安排得恰到好处，使这六个乐段的结构篇幅既不因完全一样而雷同，又不因过多的变化而显得零乱。并且，结构篇幅相同的乐段，其音乐材料的使用不同；而结构篇幅不同的乐段，其结构手段又有相似之处。例如第一乐段为8小节，第二乐段为10小节，结构篇幅不同，但这两个乐段在乐节的安排上都使用了前分裂后融合的手法，即这两个乐段的前4小节（包括领唱与和唱部分），构成了以两个小节为单位的乐节划分，而第一乐段的5-8小节，以及第二乐段的5-10小节，则由领唱与和唱部分的相叠置而形成了乐节的融合，在乐段内部形成了小小的高潮。由于第一、第二乐段位于整首号子的前部，这样的处理造成了先声夺人的效果。第三和第四乐段分别为8小节和10小节，它们与第一和第二乐段不同的是乐节划分始终清晰：第三乐段由5个乐节构成，第四乐段由4个乐节构成，每个乐节均为2小节。这两个乐段位于整首号子的中部，这时的节奏、结构和音高运动的处理都比较平缓，既是前两个乐段先声夺人之后的变化，又为其后的音乐进行积蓄着能量。第五个乐段虽然与第四乐段一样为8小节的篇幅，但在第五小节中使用了高音区的呼喊式音调<sup>①</sup>，同时又结合乐节融合的手法，形成了全曲的高潮。高潮之后，即进入整首号子的结束部分，先是紧缩的第六乐段，然后是尾声。第六乐段的音乐材料主要是重复，它的前2小节与第五乐段的前2小节相同，后4小节又与引子的后4小节相同。它的作用相当于整首号子的第一次结束，尾声则是第六乐段的补充终止。

通观《哈腰挂》这首由劳动人民即兴创作的号子，虽然它由于劳动者的负重而没有美丽动人的旋律，但它的结构安排却表现出劳动人民对艺术规律的悟性和把握。

《姜太公独坐钓鱼台》是一首挑担号子。它的音域不宽，结构为上下句变化反复式的四句体乐段。从前两乐句看，虽然两句

① 参看周青青著：《中国民歌》，人民音乐出版社第1版，1993，30—31页。

② 参看周青青著：《中国民歌艺术欣赏》，山西教育出版社第1版，1996，23页。

的结尾相同 都落在 do 上，但由于这两个句子相互间在各自的第 2 小节第 1 拍和第 3 小节第 2 拍上构成了四、五度的关系，因此这两个乐句之间仍具有一定的对应因素。第 3 乐句是第 1 乐句的变化反复，只是减去了第 1 乐句的第 2 小节 成为 3 小节的乐句 与其他乐句不同。第 4 乐句是第 2 乐句的完全反复。这首挑担号子中最有特色的，是它短促的气息和弹性的节奏。相邻拍子间使用了相同或相似的音符（如第 1 小节的 1、2 拍 第 2 小节的第 2 拍与第 3 小节的第 1 拍 第 5 小节的第 2 拍与第 6 小节的 1、2 拍，等等），是造成这首号子短促气息和弹性节奏的原因所在，这正与挑担时扁担的颤动和劳动个体步伐的节奏相吻合。

### (2) 工程号子

工程号子在打夯、打碓、伐木、采石等劳动中使用。这里以打碓号子为例。碓是砸地基或打桩子时所使用的一种工具，通常是一块圆形石头或铁饼，周围系着几根绳子。碓分轻、重两种。打轻碓时将碓过头顶，又称飞碓，打的速度较快；打重碓则间歌时间较长。湖北《打碓歌》应是在打重碓时歌唱的。在实际音响中，每一次和唱的第 1 拍是重音，很可能是配合着打碓的动作。这首号子的特点是它的不对称性：一是节拍不对称，有  $\frac{2}{4}$  拍，也有  $\frac{3}{4}$  拍；二是乐句不对称，第 1 乐句由两个乐节 4 小节 8 拍组成，第二乐句由 3 个乐节 6 小节 13 拍组成。在音乐材料上，这首号子既使用了对应式的手法，但更多的是使用了展衍式的手法。第 1 乐句的领唱与和唱部分构成了两个 2 小节的乐节，这两个乐节在音高上基本上构成了四、五度的对应关系；但第 2 乐句没有使用第 1 乐句第 1 乐节材料，也没有与第 1 乐句第 1 乐节形成对应式的呼应关系，而是在第 1 乐句第 2 乐节的基础上引申和变化，发展出第 2 乐句的 3 个乐节。在这 3 个乐节中，1、3 两个乐节基本上是变化反复的关系，第 2 乐节则是前一乐节音乐材料的引申和发展。因为劳动号子要配合着劳动动作而歌唱，劳动动作不断地重复，号子也要伴随劳动动作不断地唱下去，所以劳动号子的音乐材料常常有规则地反复使用。在这首打碓号子中，第 2 乐句的第 3 乐节对第 1 乐节的重复，使之在不断的反复进行中具有了一定的收束感。

### (3) 农事号子

农事号子在一般的农业劳动中歌唱。例如打麦、舂米、车水、薅草等。相对来说，农事号子所伴随的劳动强度不太大，节奏也不那么紧张。因此，农事号子往往有较优美的旋律和相对舒展的节奏，歌词内容也丰富多样些。

《舂米号子》前面4小节没有旋律也没有唱词。“嗨”和“吱”是众人在劳动中配合着舂米的动作而发出的声响。“嗨”是劳动者声带发出的声音，配合着舂米的动作。每一个“嗨”都是重音，同时这也就是舂米的节奏。“吱”则是众人吸气时的声音。这首号子在音高运动上有一个中心音转移的过程：前8小节的中心音是mi，从第9小节开始，中心音向do移动，从第15小节起，中心音又移到sol，并最后结束在sol上。每一次中心音的移动，都以前一个中心音作为过渡，即第9小节中心音从mi向do移动时，音乐从mi开始，第15小节中心音从do向sol移动时，音乐从do开始。这就使中心音的移动具有了连贯性，音乐的进行自然流畅。同时，《舂米号子》的歌词也有自己的特点，领唱者连续不断地唱出了两句七字句唱词的前13个字，最后一个字则由和唱者唱出。这样的领和方式，也给在劳动中不断重复同一动作的众人造成了一定的趣味感。

#### (4) 船渔号子

船渔号子所伴随的劳动包括水运、打渔、船务等。由于船务劳动内容多样，江上、海上的水路和气候情况多变，为配合这些复杂情况而歌唱的船渔号子，就成为劳动号子中最丰富的一类。各地的船工们往往都有自己的一套在不同情况下所唱的系列号子。例如河北东部的一首《渔民号子》由“拉大绳”、“拉网片”、“拉大力杆”、“拉大钩”四段组成。它们的曲调、节奏各不相同，连接起来演唱时，第一段的音调和节奏比较平和，越往后发展，曲调越高涨，节奏越紧张，情绪越激昂，最后结束在众渔民声音嘹亮、节奏急促的一片气势浩大的呼喊声中。

湖南的《澧水船工号子》由“引号”、“三么台”（平水号子，即在风平浪静的水路环境中行船时所唱）、“过滩”（船只行走在险急的水路或恶劣的气候环境中，在这里又分为数板低腔和高腔）、“平板”（船只经过了险急的水路，又回到风平浪静之中）几段组成，号子的速度也由每分钟58拍到104拍，最后又回到每分钟58拍。这是一首优秀的船工号子，曲调和唱词都很出色。“引号”中没有实词，领唱与和唱者均唱衬词，只是领唱者所唱的衬词比和唱者的衬词变化多些。虽然没有实词，但这一部分的曲调优美洒脱，富于意境。接下来的“平水号子”在轻松潇洒的旋律的衬托下，抒发出船工的豪情：“太阳出来红似火，驾起船儿走江河。洞庭湖里掀大浪，自古驾船是好汉。”在唱词和旋律的配合下，船工的自豪感、自信心溢于言表。这时号子的节奏平缓舒展，一个领唱加和唱的单位构成了一个乐句。

从第29小节开始，即进入过滩号子的数板低腔部分。民间