

电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

开头语：关于我国的民间音乐

一、什么是民间音乐

民间音乐一般是指在民间形成并流传于民间的各种音乐体裁，例如我国的民间歌曲、民间歌舞音乐、民间器乐、民间戏曲和说唱音乐等。它与专业音乐的不同，主要在于创作方式，即民间音乐的口头创作方式和专业音乐的笔头创作方式的不同，以及由于不同的创作方式而生发出的不同的创作手法、创作风格、创作特征等。

另一方面，由于我国文化传统的源远流长，而专业音乐创作又起始甚晚（本世纪初期），因此除了民间音乐与专业音乐外，我国音乐中还有一个“传统音乐”的概念。所谓传统音乐，是指具有一定流传时间的、不是当代创作的音乐。在我国，常常把清代以前即已形成的音乐划为传统音乐的范畴。传统音乐中包括历史上流传下来的民间音乐，也包括宫廷音乐、文人音乐和宗教音乐。具体到民间音乐来说，传统音乐中包括传统的民间音乐，但不包括新兴的民间音乐。

传统音乐中民间音乐与非民间音乐的区分，要比民间音乐与专业音乐的区分复杂得多。首先，许多宫廷音乐、文人音乐和宗教音乐，与民间音乐有着亲源关系。它们或者发源、取材于民间音乐，在进入其他社会阶层后产生了音乐气质和风格上的种种变化；或者并未经过许多加工改造，显示出浓重的民间音乐的印记。其次，许多文人音乐、宫廷音乐和宗教音乐的创作方式，还保留着作为其源头的民间音乐的口头创作方式的种种特征。例如在书面乐谱的基础上，保留着作较大即兴变化的余地，地域性流派的产生，以及一曲多用的创作方式，等等。

以古琴音乐为例。在我国古代文化生活中，古琴是占有重要地位的乐器。孔子、司马相如、蔡邕、嵇康等，都以擅弹古琴著称。在长达 3000 年的艺术发展过程中，许多文人琴师为之付出了心血，创造了辉煌成就，形成了一系列从传谱、师承到演奏风格都各成体系的琴派，并有专用乐谱，这乐谱叫“减字谱”，唐代即已创立，一直沿用至今。而且，与古琴音乐的创作和演奏技艺一同发展的，还有古琴音乐的理论。汉代蔡邕的《琴操》一书，是关于琴曲题解的著作。书中分类著录琴曲 47 首，记述其作者、命意、创作背景以及与作品有关的故事。宋代朱长文撰有《琴史》。全书 6 卷，为历代琴家的述评和专题评论。明代蒋克谦在几代人不断积累的基础上，编辑成《琴书大全》。全书 22 卷，前 20 卷为历代有关琴学的记载，后 2 卷收录琴曲 62 首……也就是说，发展至今的古琴音乐艺术，不仅有历代相传和累积的琴谱，有不同传承关系、不同演奏风格的流派，还有收集、总结并推动古琴艺术进一步发展的理论建树。这些都与民间音乐很不相同。在很长一段历史发展进程中，没有专用乐谱，更没有刊集曲谱的书籍。在由宫廷主持、文人编撰的音乐史籍文献中，民间音乐没有专门的地位，有关记载微乎其微，因此很难从古代文献中看清它的发展脉络；由于口传心授的流传方式，民间音乐不断产生新的创作，又不断随着历史的动乱而散失，缺乏像古琴音乐那样历代坚实的积累和推陈出新；由于民间音乐在宫廷和文人的心中没有应有的地位，很少有人对它进行理论研究，历代伟大的民间艺人对音乐艺术的创建也就在历史的长

河中随波逐流了。可以想见，历史上民间音乐因灾难或后继无人而形成断层的现象是经常发生的。这些情况，都与古琴艺术的发展有很大的不同。然而，尽管古琴音乐有传谱、有理论，演奏者主要是文人，但它又有演奏的即兴性和流派的乡土性等特点。比如古人所形容的：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国土之风；蜀声躁急，若激流奔雷，亦一时之俊快。”（[宋]朱长文《琴史》载[唐]琴师赵耶利语）这些特点，与口传心授，并囿于某一地域范围发展之中的民间音乐有相似之处。

再比如昆曲。昆曲起源于我国南宋以来流传于南方各地的南戏的音乐——南曲，而南曲则起源于浙江温州一带的民间歌舞。南曲是我国最早的戏民声腔之一。作为一种戏曲声腔，仅仅使用民歌小曲是不够的，因此南曲又在民间歌舞的基础上，吸收了大量的宋词和传统音乐。在宋词与传统音乐中，既包含文人音乐成份，又包含民间音乐的成份。南曲在民间流传的过程中，每到一地，便与当地的民间音乐相结合，繁衍出多种戏曲声腔。例如号称“明代四大声腔”的海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔，均出于此。

元代后期，南戏流经江苏东南部的昆山一带，与当地语言和音乐结合，经当地音乐家的歌唱和推进，至明初遂有昆山腔之称。后来又经居住在太仓的魏良辅以及其他一些艺术家的改革，并吸收其他地区音乐的长处，总结出一系列唱曲理论，形成了委婉细腻的昆腔歌唱体系。万历年间，昆腔由吴中扩展到江浙各地，并传入北京和湖南，迅速取代了当时盛行于北京的弋阳腔。明末清初，昆腔又流传到四川、贵州和广东等地。昆腔传入各地后，与当地方言和民间音乐相结合，衍化出众多流派，构成了丰富多彩的昆腔腔系。清代中叶以后，各地昆腔逐渐衰落，至今尚存者还有江南的南昆、北京的北昆、温州的永（嘉）昆和湖南的湘昆等。

昆腔在发展、兴盛阶段，从剧本的创作者到音乐的改进者，多为文人学士。例如对昆曲音乐风格的形成起到举足轻重作用的魏良辅，以及创作《浣沙记》的梁辰鱼等一批剧作家，都是有才学而无功名的布衣之士。加上昆曲的唱词温文尔雅，有些甚至晦涩冷僻，昆曲的音乐低回婉转，细腻缠绵，严格地说，它应该算作文人的音乐。但是，从昆曲的形成过程中，可以看到它与许多地区民间音乐之间有着千丝万缕的联系。而且，发展至今的昆曲音乐也还有着一曲多用和地方性的特征。在某些远离大城市的区县，那里的昆腔戏曲呈着比较朴实的、更接近于民间音乐的风貌。另外，与昆腔同为明代四大声腔之一的弋阳腔，即发展至今的高腔，虽然产生和流传的年代同样久远，并且也采用昆曲等传奇剧本，但在音乐上则保留了更多的民间传统。

除了文人音乐与民间音乐的复杂关系外，宫廷音乐和宗教音乐也与民间音乐有着错综复杂的联系。从西周到唐代，朝廷官府搜集民间音乐的工作形成传统，并设立专门的音乐机构。民间音乐进入宫廷后，被官府中的官员和艺人进行了不同程度的改编，作为宫廷内外的仪礼音乐。南宋以后，宫廷撤消了专门搜集、整理、训练并表演音乐的机构，基本上采用招集民间艺人进宫表演的办法。宫廷使用民间音乐，一方面改变了民间音乐的本来面貌，另一方面，又通过官府的力量对民间音乐的发展起到了推动作用。

宗教音乐中也存在大量的民间音乐成份。例如北京佛教寺院的管乐和云南许多民族中流传的道教洞经音乐，其中就有明清的时调小曲、多种戏曲曲牌及民间流传的器乐曲牌。

我国著名文学理论家郑振铎先生说过：“正统文学的发展和‘俗文学’

的发展息息相关。……像五言诗，汉乐府，六朝的新乐府，唐五代的词，元、明的曲、宋、金的诸宫调，哪一个新文体不是从民间发生出来的？”“当民间的歌声渐渐消歇了的时候，而这种民间的歌曲却成了文人学士们之所有了。”（《中国俗文学史》，作家出版社 1954 年 2 月版）

另外，民间音乐本身也存在成份不同、发展阶段不同的情况。例如，民歌中的劳动号子、山歌和农村小调，其主要创作者和歌唱者基本上是农民。这些歌曲多作为歌唱者自娱的方式，曲调上加工较少，情感真挚而质朴。而同属于民歌范畴的城市小调，其演唱者常为职业艺人或务农、从事手工业劳动的半职业艺人。这些歌曲多用作街头巷尾、酒楼茶馆卖唱的内容，听众多为一般市民或有钱人。为了换取报酬，迎合听众的趣味，这些曲调被艺人进行了较多的加工，形式上艺术性较强，商业性也较强，从内容到形式都变得世俗化和复杂化：既有诚挚坦率，突破旧礼教束缚、追求个性解放的一面，又表现出小生产者的狭隘、软弱、消极甚至低级趣味。在戏曲和曲艺（说唱）中也有这种情况。据统计，我国近代曲艺曲种和戏曲剧种均各有 300 余种之多。在众多的曲种和剧种中，都有经常或主要在大城市演出的、具有较高的文化和艺术水准的品种，也有很少或基本上不在大城市上演的、文化和艺术水准相对较低、较粗糙的品种。那些经常在大城市上演的品种，例如京剧、京韵大鼓等，在历史上都有文人参与创作和表演，并且在大城市有更多的机会观摩和学习其他姊妹艺术，使之得以兼收并蓄，融会贯通，从内容到形式都有更多的发展。但另一方面，相对来说也较多地表现和传播了统治阶级、文人和市民的艺术情趣、道德观念与行为准则。

在现代音乐生活的发展中，有更多的专业文艺工作者参与民间音乐品种的表演、改编和一定意义上的创作。而在中华人民共和国成立后得到发展、兴盛的民间音乐、就更与专业文艺工作者的创造性劳动分不开了。但是，这种创造性劳动，并没有脱离开民间音乐的基础、性质和传统的积淀，没有背离我国民间音乐长期以来所形成的特点。因此，这种创造，与专业音乐创作有本质上的不同。

那么，我国民间音乐有哪些特点呢？

二、我国民间音乐的特点

1. 乡土性

所谓乡土性，也叫地方性或地域性。中国地域辽阔，面积接近于整个欧洲（中国面积约为 960 万平方公里，欧洲面积为 1016 万平方公里）。在地形上，有高原、山地、丘陵、平原和盆地；在气候上，有四季分明的温带，终年常绿的亚热带，最南部还有热带；在经济生产方式上，有工、农、林、牧、渔等不同种类。因此，在大民族、大文化的共同性之下，各地区的地理气候、自然生产条件、社会变迁、文化传统、方言语音等等，都有不同的特色。人们的生活方式、风俗习惯、性格气质以及审美情趣也各有差异。而且，这种特色和差异的程度、与交通发达的状况、对外交流的频率成反比：交通越发达，对外交流越多，地域性特征往往越模糊；反之，交通越闭塞，与外界的往来越少，地域性特征往往越鲜明。因此，那些处在穷乡僻壤、交通不便的山村里的民间音乐，其地域性特征的突出，往往足以使初来乍到的外乡人无法接受、无法理解。而这一点，正是在过于封闭的环境下所产生的音乐难以向外传播的原因所在。

民间音乐的地域性特征主要表现在以下几个方面：

语言特征

我国民族众多，除有 56 个已识别民族外，据 1990 年统计，还有 74 万 9 千余人未识别民族归属。在 56 个民族中，除回族使用汉语外，其他民族均有自己的语言，分别属于 5 个语系 11 个语族。有的民族，由于历史上人口迁徙等原因，其民族语言还有属于同一语系但不同语族的复杂情况。比如居住在我国西北地区的裕固族，其语言属阿尔泰语系，但西部裕固语属突厥语族，东部裕固语则属蒙古语族。将世界诸语言区分为语系、语族、语支等层次的谱系分类法，是根据某一共同母语在分化过程中保留下来的语音、语法、词汇方面的共同成分来对语言进行分类的。语系是有共同来源的诸语言的总称，语系之下根据语言的新疏程度再细分为语族、语支。越往下，其成员的亲属关系越密切。每一个民族的语言，都有自己一套语音系统。从民族到语支、语族、语系，越往上，语音系统之间的区别越大。语音的构成有四个要素：音高、音色、音长和音强。它们同样也是构成音乐的四个要素。语音特征通过歌曲中的唱词影响了音乐的音高、音色、节奏和力度，并以声乐作品为桥梁，影响到器乐作品中的音乐语汇和润腔方式。另外，一个较大的民族内部，又有方言的区别。方言即一个民族内部语言的地域性变异。以汉语为例，就有官话、吴语、赣语、客家语、湘语、闽语、粤语七大方言区，每一个方言区之下，又可继续划分出方言片、方言小片和方言点。一般来说，方言之间的差异小于民族语言之间的差异。但汉语某些方言，例如北京语与广东语之间的差异，则要大于某些民族语言，例如俄语与乌克兰语之间的差异。单就语音对音乐的制约作用这一点来说，在不同民族、不同地区之间，语音的差异越大，音乐的差异也就越大。因此，使用民族语言或方言的民间音乐，比起使用共同语的专业创作音乐，其特色就要鲜明得多。

汉语方言之多，有“十里不同音”的说法。这就使同一首民歌在不同地区的流传中，由于语音的不同而发生音调上的变化。下例是民歌《孟姜女》在江苏和河北产生的两首变体。在基本乐音保持不变的基础上，音高运动的一些细微变化导致了两首曲调性格气质上的差异。概括来说，江苏的曲调柔

和、委婉，河北的曲调刚劲，富于棱角：

秦始皇在统一中国以后，为了确立中央集权统治，沟通地区间的往来，在全国范围内统一了法律、度量衡、货币和文字。但他只解决了“书同文”，却解决不了“语同音”，于是给后世留下了丰富多彩的民间音乐。

性格特征

关于地理模式的作用，黑格尔曾归纳了三个方面，即地理环境对经济的作用，对社会关系和政治制度的作用，对人的性格的作用。地理环境决定了人的生活方式，也薰染了人的性格气质。有过一些旅行经历的人往往会感到，不同地区的人有不同的性格倾向。大致说来，我国北方人粗犷、豪爽，南方人细腻、温和。作家沈从文曾说：“云有云的地方性：中国北部的云厚重，人也同样那么厚重。南部的云活泼，人也同样那么活泼。”（《云南看云》）丰子恺也说过：“周围的山水对于人的性格很有影响。桂林的奇特的山，给广西人一种奇特的性格，勇往直前，百折不挠，而且短刀直入，率直痛快。”四川的长江浩荡湍急，山势奇崛险峻。那里人们的性格豁达而顽强，有旺盛的生命力，民间音乐也透着机智、勇敢和诙谐；西北黄土高原地区干旱少雨、广漠荒凉，黄色的土地映衬着高原上空的蓝天白云，风沙起处，一片苍茫，这里人们的性格质朴而深沉，民间音乐也在悠远深长中带有几分苍凉；江南地区山青水秀，物产丰富，这里的人聪慧灵秀，民间音乐也细腻委婉，曲调美丽动人；东北地区有寒冷的气候和肥沃的黑土地，这里的人爽快粗放，民间音乐也干脆利落，活泼而风趣……

地理环境造就了人，人以自己被造就的性格创造了与环境相协调的文化，文化又进一步强化了环境氛围。长此以往，我国不同民族、不同地区的人们就在地理环境、文化氛围以及历史传统等因素的作用下，形成了各具特色的文化类型。这种文化类型在篇幅更大一些、包容力和表达力更多一些的地方戏曲中表现得尤为充分。例如评剧擅长表现家长里短的人情世故，越剧擅长表现才子佳人的悲欢离合，秦腔擅长表现激昂悲烈的苦情冤案，京剧擅长表现帝王将相的功绩和争斗，等等。

音乐特征

由于文化发展的历程和传统不同，各地区的民间音乐在音乐的构成要素上也存在着差异。笼统地说，北方民间音乐多使用七声音阶，南方民间音乐多使用五声音阶；北方民间音乐的旋律音程较大，旋律运动多跳进，南方民间音乐的旋律音程较小，旋律运动多级进；北方民间音乐的旋律线多棱角，南方民间音乐的旋律线多曲折；北方民间音乐富于叙事性特征，南方民间音乐富于抒情性特征；等等。

通过无锡民歌《无锡景》及其北方的变体《探清水河》，可以看出南北方民间音乐的特征差异：

2. 即兴性

我国民间音乐的基本传播方式是口传心授。老歌手、老艺人或师傅在传艺时凭借演唱演奏，新歌手、年轻艺人或徒弟在学艺时凭借听觉和记忆，基本上不采用书面乐谱的传承方式。这一方面使我国的民间音乐至今没有完善的记谱方法，另一方面，又使所有优秀的歌手、艺人有机会在继承下来的民间音乐中发挥才智，对民间音乐进行加工改编。民间音乐的成果是千百年来

人民集体智慧的结晶。口耳相传的传承方式，造成了民间音乐的不确定性和易变性，为集体加工提供了条件；而不断的集体加工，又使世代流传的民间音乐日臻完美。如此发展下来，民间音乐在演唱、演奏中的即兴发挥，就成了验证歌手、艺人造诣的标准。在各民族、各地区农村的对歌活动中，得胜者是那些善于将学来的曲调和唱词作临场发挥的歌手。在江南丝竹的合奏中，固定的曲谱只是基本框架，每遍演奏各不相同，要靠乐手们在长期实践中所练就的即兴发挥能力来进行现场加工。为了配合默契，乐手们总结出诸如你繁我简、你动我静、你断我连、你高我低等一套合作方法。过去老戏迷或票友（业余戏曲演员）进戏园子，常常不是去“看”戏，而是去“听”戏。他们在台下闭着眼睛也能听得津津有味，摇头晃脑。戏台上搬演的故事他们很熟悉，唱段的词、曲他们也几乎能背诵。他们是来听名角儿的即兴变化的。当演员在某一处没有按照惯例演唱，而是做了现场发挥，并且这发挥更有利于表现剧中人物的性格和故事情节的进展时，他们就会叫好。

即兴变化是民间音乐的一种创作方式，创作者即表演者。虽然即兴变化只是相对固定的曲调中的局部改动，但经天长日久祖祖辈辈的积累，推动了民音音乐的发展。在这种创作中，听众既是欣赏者，又是评判者，他们不必等到演员谢幕时再报以赞许、鼓舞或尊重式的掌声。场上此起彼伏的喧闹、喝彩声和嘘哄声，及时表达了他们的好恶，也反映出听众与演员（创作者）更加密切的关系：除了商业性的演出中，听众是演员的衣食父母这层关系之外，民间音乐的演员与听众有着更为融洽、更为平等、更为直接的关系，这或许是民间音乐比专业音乐更加鲜活、更加有生气的的原因之一。

3. 流传变异性

民间音乐口传心授式的传播方式，以及乡土性、即兴性的特点，导致了它在流传过程中的变异性。这变异大致有以下几类：

地域性变异

一支民间曲调在异地流传时，会因唱词方音的变化而导致旋律的变化。也会因各地人民性格特征的不同而发生曲调情绪上的变化。前文所列举的江南与河北两地的《孟姜女》（例1），实际包含了这两方面的变化。再看同一首《绣荷包》在山西中部和陕西北部的流变：

这两首《绣荷包》从歌词到曲调基本一致，仅仅是几处细微的差别，却表现出了二者情绪上的不同：山西的《绣荷包》明媚、俏丽，带有喜悦之情；陕北的《绣荷包》淳朴、抑郁，流露出凄凉之感。再加上山西《绣荷包》的演唱者使用的是明亮甜美的音色，陕北《绣荷包》的演唱者使用的是沙哑、涩滞的音色，更凸现了二者的对比。在唱到陕北《绣荷包》的第2、4、6、8小节时，沙哑的音色与下行旋律的结合，造成了如泣如诉的效果。

情感渲染性变异

一些比较简单的、平铺直叙式的、在情感表达上属于中性的曲调（如例6），在流传过程中经加工改编后，具有了鲜明而细致的情感倾向（例7）。前者曲调朴素、平直，后者曲调火爆、热情，把一个姑娘去看戏前的兴奋感表达得活灵活现：

表现功能拓宽性变异

民间音乐有一曲多用的传统。表现某种题材内容的曲调，换上其他内容的唱词，并在曲调上加以修改以适应新的内容，这是民间音乐习用的创作方式。比如民歌中有些曲调原是叙述民间传说中的愁苦内容的（如例 1《孟姜女》），后来用作表现爱情（《送情郎》）或演义小说中的英雄人物（《三国叹十声》）；同一首时调小曲，《叠断桥》既可表现女子相思与哀怨的缠绵（《穿心调》），又可表现新娘上花轿时的喜悦（《花轿到门前》），或歌唱四季生产劳动的繁忙（《四季歌》）；等等。戏曲、曲艺音乐中的一些曲牌或腔调，中速时平稳流畅，慢速时徐缓抒情，快速时活泼热情或紧张激烈。当然，这些曲调除了作速度上的变化外，旋律的繁简也有所增删，曲调的线条也要作相应改变。

体裁间相互交叉、渗透的变异

有些民间小调吸收了曲艺音乐的表现手法，增强了叙述故事、展开情节的表现功能；有些曲艺音乐吸收了戏曲音乐的表现手法，扩大了表现戏剧性冲突和紧张激烈情绪的能力；有些民间器乐，从曲目的情节到乐曲的结构，都受到戏曲的强烈影响；有些器乐或声乐，在演奏、演唱时互相吸收润腔方式，拓宽了表现手法和表现范围。如此等等。

总之，民间音乐在流传过程中的变异，是其发展、丰富的手段，这特点使民间音乐生生不已，充满活力。

4. 人民性

从《诗经》的《国风》开始，民间音乐就表现出了与统治阶级不同的、普通老百姓的喜怒哀乐，如对劳动的歌颂，对为富不仁者的痛恨和嘲笑，对官府黑暗统治的不平和反抗，对穷苦人不幸遭遇的同情，对纯真爱情的赞美，以及对美好生活的憧憬，等等。因为民间音乐的内容常常与封建统治的要求不合拍，历史上不少皇帝曾下令禁止。例如元代武宗至大年间禁唱《货郎》，明太祖禁过歌舞，清代康熙、同治、道光禁唱秧歌、莲花落，等等。在皇帝的禁令面前，老百姓并不示弱。一首陕北民歌唱道：“天上大星管小星，地上抚台管军门，只有知府管知县，哪个管得唱歌人。”（何其芳编《陕北民歌选》）另一首福建民歌唱道：“新官上任事头多，不管钱粮管山歌，若使山歌禁得了，文武秀才断科。”其中表现出的对官府、对文人的蔑视，以及对劳动人民才智的自信和骄傲，给人以极大的震撼。

由于中国几千年的封建统治，以及统治者不断的禁令和改造，民间音乐中的反抗性和其他积极因素在不同地区存在着程度上的差异。一般来说，这种积极因素农村大于城镇，边远地区大于内地，很少在大城市演出的体裁、品种大于经常在大城市演出的体裁、品种。

5. 多功能性

专业音乐的功能是他娱的，在舞台上为听众演出。民间音乐则具有多功能性。它可以是自娱的，在愁苦之至或喜悦之极时，唱上一曲以发泄强烈的感情；它也可能是他娱的，在众人面前炫耀自己驾驭音乐的能力，得到他人的赞赏和爱慕；它可以作为传送青年男女间感情的媒介，也可以用于红白喜事的仪式；它可以是集体劳动时的组织、指挥者，也可以是传授生产、生活知识的手段；它可以在不识字的劳动人民中间充当记载岁月变迁的史书，又

可以作为宣扬民族英雄光辉业绩的教本；它可以是儿童的游戏，也可是长辈或首领对民众鼓动、号召；等等。民间音乐的多功能性，使之与人民生活的各个侧面息息相关，密不可分，成为民间的百科全书。

三、对民间音乐的认识和评价

按照创作和传承的方式，音乐可以分作口头式和书面式两种。当然音乐不同于文学。“口头文学”和“书面文学”从字面上、概念上即可明确标示其产生、存在和传播状态，而书面式音乐则仍需通过演奏、演唱者将乐谱变成活生生的音乐。这一过程中必然渗入演奏、演唱者的二度创作。即使是这样，口头音乐与书面音乐还是有极大的差别。简而言之，口头音乐在即兴发挥方面，给演奏、演唱者留下了极大的余地，但另一方面，口头音乐不能像书面音乐那样，由于有纸、笔将其固定在谱面上，便可以从容地思考和反复推敲。

特殊的创作和传承方式，给民间音乐的发展带来以下几个结果——

首先，民间音乐中存在大量运用“现成思路”，“现成格局”的现象。比如，唱词中相同词汇、相同比喻手法的反复运用、一个地区内部旋律运动的模式、乐段结构以及润腔方式的一致性；（换句话说，即民间音乐只体现地方风格），而不体现个人风格；戏曲剧种、说唱曲种中腔调的雷同性和结构音乐的手法的单一性；等等。

其次，虽然民间音乐中不乏高度发展的技巧，但这些技巧只是停留在口头理论的阶段，不能像书面理论那样，有广泛传播和更普遍的实践机会以使之发扬光大。而且，由于长期以来的交通不便，我国许多地区之间相互隔绝，民间音乐品种很少得到与外界交流、与其他艺术品种互相启发学习的机会，以致不少民间音乐中高度发展的技巧，又处于单一分散的状态，比方说，某地区的山歌有丰富的音色变化，另一地区的山歌有复杂而富于表现力的颤音技巧，还有一个地区的山歌有优美、动人的词句，……技巧和成就分散的状态，大大削弱了民间音乐的发达程度。

第三，民间音乐的起源虽早于专业音乐，但客观地说，其发展进度则慢于专业音乐。专业音乐不仅有在谱面上深思熟虑的基础，而且在大庭广众面前演出之后，可及时得到批评家的反馈和评论，又有不断得到总结的技术理论相伴随，更重要的是，有使其创作者和演奏、演唱者从事音乐专业的经济条件，这就保证了专业音乐的质量。这些都是民间音乐所欠缺的。除了那些能够在大城市或宫廷占有一席之地的民间音乐品种可以得到一部分上述专业音乐的发展条件下，绝大部分的民间音乐在乡间村镇长时期地处于自生自灭的状态。因为得不到及时的总结、整理，无数优秀民间艺人的才华和成就就像空中的流星一样，其光亮转瞬即逝。有些民间音乐品种，还没有得到充分的发展，便过早地衰败了。没有财力、物力、人力的支持，民间音乐在岁月的流逝中不由自主地升沉起落。

像那些能够在大城市或宫廷居身的民间音乐品种，虽然在物质和艺术交流等条件上优越于乡村音乐，但因处于官府的严密统治之下，其精神上的独立不羁和气质上的纯朴清新都有所损失，有的含有庸俗低级的内容，甚至成为维护统治阶级政权、宣扬封建道德观念的工具。

尽管民间音乐有上述种种的局限，但作为劳动人民的心声，从本质上说，它还是充分展现了人民精神面貌最积极、最光彩的方面。虽然因创作和传承方式所决定，民间音乐在技巧上发展得比较缓慢，但经过了千百年来历代人民集体的积累、加工和筛选，使之不断得到提炼和升华，其艺术水准和表现力日臻完美，成为人世间至真、至善、至美的音乐。它是人类文化成果中最

优秀的部分。它可以净化人的灵魂，提高人的境界和情操，培养、改善人的艺术感受和鉴别能力。它具有不朽的艺术生命力。

第一章民间歌曲

第一节概述

如前文所述，浩如烟海的民间音乐很少得到文字的记载。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献中，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。这时期南方（如江苏、浙江）的民歌也有一些断片的留存，而《楚辞》中的《九歌》，是经屈原系统集中和加工整理的楚国（今湖南一带）的民歌。《楚辞》中的其他作品，也多是依据楚国民间乐舞的形式而作。

汉代的“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，随着政治文化中心的迁徙与扩散，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声。二者皆为民间徒歌（即无伴奏）形式，内容多表现男女之情，虽各具地方特色，但均柔婉清秀，与北方民歌勇武刚健的风格相异。

唐代，人们逐渐筛选出特别受到喜爱的民歌，对这些曲调进行了更多的加工和改编，填入了多种唱词，并在演唱上精心处理。这就是唐代的“曲子”。虽然它们仍出于民歌，但已脱离了民歌最初的形式。

宋代，民间曲子成为多种音乐形式如说唱、戏曲等的构成因素。文人竞相模仿民间曲子的形式写作歌词，成为词牌。

从明代中期开始，大量人口流入城市，带来了许多农村中产生的新民歌。这些民歌受到城市艺人的利用和加工，并开始有著录民歌、小曲的刊本出现。见于清代著录的小曲计有208首，许多至今仍在民间流行。

民歌是其他民间音乐的基础。许多民间歌舞音乐，直接在民歌的基础上发展而成；说唱音乐中，也有源于民歌的明显痕迹；民间器乐曲中，许多曲调直接来自于民歌，或根据民歌加以变化而成；多种地方戏曲音乐，也是在各地民歌小调的基础上，经加工发展而形成的。在民歌的基础上形成的其他民间音乐形式，成熟后又被民歌所吸收，影响了民歌的进一步发展。

民歌具有艺术形式简明、洗炼，音乐形象准确、生动的特点。民歌的歌词通俗如话，曲调短小质朴，但意境深长。在长期的艺术实践中，各民族、各地区形成了独具特色的歌词与曲调结构手法，从中可以体会到民间艺术家的聪明才智，并不断使人萌生探究其所以然的愿望。

第二节民歌的社会功用

民歌与劳动人民的生活有非常密切的关系。它贯穿人生的各个阶段，覆盖生活的不同层面，成为劳动人民生活中不可缺少的组成部分。除了娱乐作用外，它在社会生活中还具有许多实际功用。

一、教育与传承功用

在我国一些少数民族中，流传着演唱长篇叙事诗、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“木瑙离瓦”、独龙族的“创世纪”，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。它们多在节日、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。这些民歌的曲调起伏较小，吟诵性强，篇幅长大，有的歌词长达数万行，一般需要数小时、甚至几天才能唱完。例如傈僳族的“木刮基”。“木刮”是傈僳族演唱长篇传统诗歌的曲调的名称，“基”有“根源”之意，“木刮基”意为“古歌”。

云南楚雄地区彝族的“梅葛”，包括创世、生产、婚恋和丧葬等多方面内容。例如：

歌词大意：老人生了一个小孩，儿子不讨媳妇，就变成和尚；养女不嫁人，就变成观音。所以男要讨媳妇，女要嫁出去。

叙事歌还歌唱民族英雄和其他民间传说，如蒙古族的《嘎达梅林》、彝族的《阿诗玛》、侗族的《珠郎娘美》等。通过对民族英雄和传说中正面人物行为的歌颂，起到向青年人进行理想、情操的潜移默化的教育作用。

叙事歌中还有关于生产建设的非常详细的叙述。布朗族唱盖房的“拽”（曲调名称），从选材备料到所有工程细节，以至相关的民俗活动，均有细致的描述，使民族传统工艺和风俗得以世代传承。

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。民歌贯穿于这四大礼仪活动之中。

诞生礼

对许多民族来说，婴儿的出生关系到民族的兴盛。因此，为新生儿唱喜歌、祝福歌，就成为这些民族的共同习俗。傣族的接生婆在为新生儿拴线祝福时，要唱《接子歌》。歌中唱道：“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/会做出一番大事……”

成年礼

成年礼标志着被社会接纳为正式成员。举行过成年礼的人，开始拥有成年人的权力，如公开而正式的社交活动，恋受婚媾、参与氏族的秘密等。我国少数民族中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岁时，在清明节那天集体到一座平时不能放牛的、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

人站在对面的山脚下倾听，都以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、有时演唱者近上千人，歌声在山间回荡，气势磅礴。

婚礼

婚礼是人的终生大事，各民族都给予特别的重视。婚礼中常常有歌舞活动以示庆贺，有些民族更有专用的整套歌曲和严格的程序规定。蒙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度上不能有半点差错，因此常常请有名望的职业或半职业歌手来歌唱。

敬酒歌是向来宾敬酒时唱的：

母女对唱是新娘离开娘家前母女道别时唱的歌，曲调常常缓慢而悲伤：

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习俗。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。为了延迟离别的时间，有的母亲能把“哭轿歌”唱得相当长。“哭轿歌”唱完，花轿才能抬走。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的疑虑。花轿抬至男家，即举行婚礼宴会。宴会结束后，婚礼仪式开始。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，再分敬两个新人。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”唱完后，婚礼结束。

除了结婚典礼上唱的喜歌以外，我国一些少数民族，如哈萨克、柯尔克孜、土、傣、侗、彝、哈尼、土家等，以及汉族一些地区还有结婚前唱“哭嫁歌”（伴嫁歌）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。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。直哭得新娘嗓子嘶哑、两眼红肿，方被认为是贤德女子。

广西一带的哭嫁歌，是由新娘在离家前设歌堂邀请女友来家而唱。演唱内容有一定程序，如唱父母兄长之恩、女友间惜别之情、埋怨包办婚姻、骂媒人等。湖南嘉禾地区，新娘出嫁的前两天，从小一起长大的要好的女友们

便自动到新娘家来伴嫁。从天黑时开始唱，一直唱到半夜。第二天，即新娘出嫁的前夜，从深夜开始，直唱到天亮，最后送新娘上轿。

上例是一首骂媒人的伴嫁歌。第三段歌词中的“猪潲”，即猪食。新娘对自己的婚姻很不满意，但在封建婚姻制度下又无可奈何，只能借骂媒人来发泄自己的怨恨。

下例是新娘埋怨母亲的歌，曲调忧伤哀怨：

下例是云南白族的哭嫁歌，表现女儿舍不得母亲、舍不得娘家的心情，过去也常用来哭诉婚姻的不自由：

葬礼

在人生各项礼仪中，葬礼的内容最为复杂。从古代起，我国便把对死者的安葬看作重大而庄严的事情，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的贡献进行评价和追念，另一方面又是对死者进入信仰中的另一个世界而表示祝福。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、传唱故事和祖先崇拜等。景颇族在出殡前则彻夜歌舞。在景颇族看来，人死之后是到最快乐的地方，即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。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回荡。

云南普米族的葬礼也很隆重。人死后，家人立即爬上屋顶，掀开木瓦，鸣锣、放枪、吹牛角号，向亲友报丧。如果死者是妇女，娘家人要到男家“打冤家”。娘家人在男家乱砍梁柱、敲锅摔碗，以表示娘家有力量，有骨气。一通大闹后双方抱头痛哭，表示和解。然后宴请奔丧的亲友，请巫师杀羊开路，将死者的灵魂送回祖先居住的地方。下列是普米族在老年人死后所唱的《送灵调》

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、五个歌手来唱丧歌。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“夜歌子”（又称“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》，演义历史事件和人物的《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。下例是湖南地区的《葬歌》：

有些地区的丧歌形成了一套固定的程序。有的还用锣、鼓伴奏，歌师在灵前边跳边唱。还有的地方守灵时搭棚请戏班子来唱戏。

三、祭礼与驱邪功用

一些民族的民歌常用于祭祖活动和由巫师、巫婆主持的祭神驱邪、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”，以及巫师演唱的“卜卦调”等。这些曲调起伏不大，节奏平稳，接近于朗诵。

词意：祭神日一到，全勐来请扫，带上饭和菜，一起来祷告。望你给吉祥，盼你给平安。全勐宽又广，无灾又无难。年年大丰收，钱财样样有，家家户户乐，幸福永长久。

侗族信奉萨玛神。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，手拉着手边歌边舞，称为“踩堂歌”，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。一些民族传统的歌唱节日也往往与此相关，例如壮族的“歌墟”，苗族的“游方”，侗族的“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。

上例是苗族青年男女初识相识时唱的歌。下例是甘肃和政地区的“花儿”（一种山歌），也是在青年男女初识见面时唱的：

注：歌词中的“尕”即“小”之意。

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”，有四个歌唱程序：

相识：初识见面，以歌自谦，互表敬意。

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。

情深：通过盘诘双方有了较深入的了解，开始以歌互诉真情。

定情：以歌盟誓结好。

浪哨歌的第2个阶段即斗智阶段。一方面通过展示智慧和才华以增加自身的魅力，另一方面又是娱乐逗趣、为比试高低互不相让的场合。为了在这种场合中不败下阵来，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丰采。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一决雌雄。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，都以胜者为自豪，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：

有颜有色什么桃？
无颜无色什么桃？
经常挨打什么桃？
提心吊胆什么萄？

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。