

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

中国民间音乐（下）

第二章 民间歌舞音乐

第一节 概述

民间歌舞（包括乐舞）是在民间形成并流行于民间的舞蹈艺术。它由人民群众自创、自演，表现民族或地区的文化传统、生活习俗及劳动人民的精神面貌，具有鲜明的民族风格和浓郁的地方色彩。

民间舞蹈是音乐与表演相结合的艺术。它有两种音乐形式：民间歌舞是以歌与舞相伴随的形式，或边歌边舞，或歌、舞交替；民间乐舞是不带歌唱而只以乐器为伴奏的舞蹈形式，舞者或伴随器乐而舞，或边舞边演奏乐器。在民间歌舞与乐舞中，都使用器乐伴奏。伴奏乐器有的以丝竹乐为主，有的以打击乐为主，有的则全部采用打击乐器。在我国各民族的民间舞蹈中，载歌载舞、歌舞乐三者结合的形式更具有代表性。

我国歌舞艺术的产生，可以追溯到远古的原始氏族社会。在古代文献中，有一些关于远古歌舞传说的零星追记。例如《吕氏春秋》的《仲夏纪·古乐篇》中，有这样一段话：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。”

奴隶时代的乐舞，是祭祀、崇拜天地和祖先的仪式组成部分，为巫师所掌握。《楚辞》中有对南方地区巫舞的生动描绘。如《招魂》中说，女子穿着漂亮的衣裳，在钟、鼓声中长袖翩翩、婆娑起舞。《论语》中有关于民间盛行的傩舞的记载。傩舞是中国古代大傩祭典中的仪式舞蹈。舞者面戴强悍、狰狞的面具，扮作鬼神歌舞，表现神的身世事迹。从我国有文字记载开始，就有关于大傩的记录。据《后汉书》记载，傩祭多在夜间举行。到时燃庭灯、点爆竹，众人集队，击鼓吹号，高唱傩歌而舞，用以驱鬼。傩舞在后世逐渐发展为娱乐性的民间舞蹈和戏剧，广泛流传于江西、湖南、湖北、贵州、安徽和山东等地。

汉代，文献中已有关于《龙舞》和《鱼舞》的记载。龙是我国古代的图腾，是中华民族的象征，并能行云布雨、消灾降福的神物。古代的龙舞，是农业文化的产物。久旱不雨时，舞龙祈雨；插完秧后，舞龙驱虫。龙舞的历史悠久，至汉代时形式已发展得比较完整。据汉代董仲舒的《春秋繁露》记载，当时在四季的祈雨祭祀中，春舞青龙，夏舞赤龙和黄龙，秋舞白龙，冬舞黑龙。每条龙都有数丈长，每次5~9条龙同舞。《鱼舞》又叫鱼灯，以鱼形灯彩为道具而舞，广泛流传于中国南方和沿海各地。山东出土的汉代画象石上，已有舞鱼灯的形象。渔民在出海捕鱼前舞鱼灯祭海，祈望平安和丰收，这种习俗源于古代以鱼为图腾的祭祀活动。

当《龙舞》和《鱼舞》在民间主要用于祭祀的求祈仪式的同时，以民间歌舞为基础而发展起来的汉代“相和大曲”，已开始宫廷中用于娱乐和审美。相和大曲是商周乐舞、战国楚声的继承和发展，主要是一种兼有器乐演奏的歌舞曲，有多种结构形式，较完整的形式由“艳—曲—趋或乱”3部分组成。据学者考证，艳是华丽而婉转的乐段，由乐器演奏，有时也配以唱词而歌唱；曲由舒缓的歌唱和速度较快、情绪奔放的器乐组成；趋或乱是结束部分，可能是紧张而热烈的歌舞。

唐代，大曲发展至极盛时期。在继承前朝艺术成就和吸收当代新兴艺术的同时，唐大曲还吸收了西凉、龟兹、疏勒、高昌等西域少数民族以及天竺、高丽等的音乐舞蹈成就。唐大曲的典型结构由“散序—歌—破”3部分组成。

“散序”为器乐演奏的散板开头曲；“歌”是舒缓的歌唱，有时也有舞蹈；“破”又叫“舞遍”，以舞为主，有时带歌，节奏、速度变化复杂。

汉族的民间舞蹈中，有包含杂技和武术动作的特点。例如汉唐时期流行于民间的《狮子舞》和《剑舞》。狮子在我国人民心中是镇邪除害、如意吉祥愿望的寄托物。汉魏时期即已有狮子舞的雏形。唐代以后，狮子舞被引入宫廷，名为太平乐，又名五方狮子舞。剑术有英武的姿态和超逸洒脱的韵律，自古就有搏击、健身和抒情表演的多项功能。汉以后，剑的兵器地位渐渐被长兵器取代，剑舞作为健身和抒情的技艺，于是有了更多的发展条件和空间。唐代时，剑舞流行得更加广泛，水平也很高。杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》一诗中写道：“昔有佳人公孙氏，一舞剑气动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。耀如羿身九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”据说书法家张旭看了公孙大娘的剑舞后，草书大进；画家吴道子看了裴将军的剑舞，也深受启发。

唐宋时期，民间的歌舞活动十分兴盛，而且已形成年节时集体于广场上歌舞以娱乐的传统。唐代张祜有诗云：“千门开锁万灯明，正月中旬动帝京，三百内人连袖舞，一时天上著词声。”诗句描绘了元宵节民间歌舞的盛况。宋代孟元老在《东京梦华录》中记载：“正月十五日元宵，……奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里。”

宋代，戏曲艺术兴起，广泛吸收了民间和宫廷歌舞的艺术成就，发展为一种独特的歌舞剧形式。由于戏曲艺术有更强的表现力、更宽的包容面、更高的技艺水平和更强的综合性，因此取代了汉唐歌舞大曲在宫廷音乐中的核心地位。但是，在民间，歌舞作为独立的表演艺术仍在流传和发展，成为人们文化生活内容的一个重要组成部分。

据初步调查，我国56个民族中有民间舞蹈上千种之多。由于各民族的社会状况和音乐文化发展阶段有所不同，各民族的民间舞蹈有娱乐、民俗、宗教、祭祀、礼仪等多种社会功能。一般来说，娱乐舞蹈由于审美、娱乐功能的单纯和明确，往往发展得更为丰富。

民间舞蹈中的音乐部分与当地的民歌有一定联系。它们或者是民歌的直接搬用，或者是根据民歌改编发展而成的曲牌。另外还有一些固定的锣鼓点和锣鼓牌子。

第二节 汉族民间歌舞音乐

我国汉族民间歌舞中具有代表性意义的品种是北方的秧歌和南方的花灯、采茶。

一、秧歌

秧歌流行我国北方汉族地区，主要于农历正月十五元宵节时在广场上表演，是一种集歌、舞、戏为一体的综合艺术形式。

据清代吴锡麒《新年杂咏抄》载“秧歌，南宋灯宵之村田乐也。所扮有耍和尚、耍公子、打花鼓、拉花姊、田公、渔妇、装态货郎、杂沓灯术，以得观者之笑。”从陕西省甘泉县出土的宋金时期的浮雕砖刻中，也发现秧歌画像，画像中人物的衣着装扮、面部表情、五官特征以及舞蹈的造型和动态，都与今天陕北群众的服装、形象、性情以及陕北秧歌的表演相一致。

秧歌的表演形式一般有地秧歌（徒步在地面上歌舞）和高跷（双脚踩在缚以腿部的木跷上歌舞，又名“踩高跷”）两种。秧歌队由十余人到数十人组成。舞者扮成生活中或神话传说里的人物，手执扇子、手帕、伞、鼓、棒等道具。秧歌的舞蹈有大场、小场之分。大场是集体舞，由1~2名领舞者率秧歌队边舞边走各种队形图案。大场用于秧歌的开头和结尾，中间是由2~3人表演的舞蹈和歌舞小戏，名为小场。

秧歌的音乐一般有3个部分：

小场演唱，包括“领唱秧歌”与“走戏调”。前者由一名秧歌头在开场时演唱，不与舞蹈结合；后者边舞边唱。小场演唱的曲调多移植于小调，并加入锣鼓过门。

锣鼓打击乐，主要用作舞蹈伴奏。

唢呐吹奏，主要用作舞蹈伴奏。

1. 东北秧歌

东北秧歌流行于黑龙江、吉林、辽宁三省，系从中原一带传播而来，在发展中吸收了当地满、汉两族人民的文化艺术成就。

东北秧歌有高跷秧歌、二人转和地秧歌三种表演形式，并有花场、小场、唱喜歌、对歌等表演程序。东北秧歌以演唱秧歌小曲为主，一般为男女2~5人，1人领唱，众人相和。演唱的小调有50余种，如《闹五更》、《铺地锦》、《放风筝》、《茉莉花》、《绣花灯》等。带简单情节的小段有《王婆骂鸡》、《锯大缸》、《瞎子观灯》、《蓝桥会》、《姜太公钓鱼》、《孙悟空与猪八戒》等。使用的伴奏乐器有唢呐、小钹、大钹、鼓、二胡、笛子、竹板等。

东北秧歌的音乐具有泼辣、风趣、花梢、热闹的特点。小调中衬词多而俏皮，并常运用重拍上的休止符、附点音符和切分节奏。下面是东北秧歌中的小调和器乐曲牌。

2. 山东秧歌

山东有三大代表性秧歌：鼓子秧歌、胶州秧歌和海阳秧歌。

鼓子秧歌流行于鲁北地区的商河、惠民、临沂一带。相传宋代由河南逃荒而来的农民，在丰收时节拿起筛箩、锅盖、木棒和汗巾手舞足蹈，因此而形成了鼓子秧歌中的四个角色：伞、鼓、棒、花。“伞”又分为头伞和花伞。头伞是老生形象，左手握伞，右手执牛胯骨。花伞是青年人的形象，因左手持的伞装璜花梢而得名。“鼓”是中年男子汉形象，头扎英雄巾。“棒”是

少年形象，双手持棒槌起舞。“花”是女角，双手持折扇、绸巾或花鼓、花灯起舞。

鲁北地区几乎村村都有秧歌队，并有被称为“秧歌博士”的优秀艺人负责教练。每逢春年开始表演，正月十五达到高潮。

鼓子秧歌的演唱部分主要是一种说唱性歌曲，所唱曲目大都幽默诙谐，具有山东人豪爽、耿直和风趣的性格特点。

鼓子秧歌的乐队以打击乐为主，乐器有大鼓、小鼓、大锣、大钹、小钹、小堂锣等。

胶州秧歌流行在鲁南胶州一带。当地的秧歌队从正月初三开始在本村和邻村表演，直到清明结束。当地流传的一首打油诗，表现出群众对胶州秧歌的喜爱：“听见鼓锣点儿，搁下筷子搁下碗。听见秧歌唱，手中活儿放一放。看见秧歌扭，拼上老命瞅一瞅。”

胶州秧歌的角色有棒槌、扇女、鼓子、翠花、小嫚五种，每种二人，共十人。各种角色有特定的舞蹈动作和唱腔。其演出形式由舞蹈（跑场）和演唱（小戏）组成，二者交替进行。演唱部分中常用的主要腔调有[南锣]、[扣腔]、[男戏调]、[女戏调]、[老腔]、[小腔]、[东坡]等七种，用来表演一些秧歌小戏，如《梁祝》、《打水》、《井台会》、《双推磨》等。下例是《闹学》中的[扣腔]：

[扣腔]常用来表现生气、说理或哭诉，[南锣]是表现欢快、风趣情绪的曲调，[男戏调]、[女戏调]抒情而带些感伤，[老腔]是老年角色的唱腔，[小腔]是表现青年男女爱情生活的曲调，这些主要腔调因不同的表现功能而被应用在不同的场合。除了主要腔调外，胶州秧歌中还有一些独立的小曲，如[打灶调]、[上庙调]、[凤阳歌]、[锯缸调]、[叠断桥]等。

胶州秧歌中为舞蹈伴奏的唢呐牌子和锣鼓牌子也十分丰富。

海阳秧歌流行于山东海阳地区，在春节和喜庆的日子中表演。角色有药大夫、花鼓（勇士打扮）、货郎、翠花（亦称腊花）等，全部由妇女扮演。表演形式包括道具舞蹈（霸王鞭、狮子、跑驴、旱船等）、人物扮演、秧歌小戏等。表演程序分为土炮鸣礼、三进三退、群艺争辉、小戏尽兴四个部分。土炮鸣礼是秧歌队进村前先点燃土炮，向村中发信号，村长在土炮轰鸣中带领民众前来迎接；三进三退是海阳秧歌特有的礼俗性舞蹈，用作见面礼和谢场；群艺争辉是即兴编唱的贺词，以及在打击乐伴奏中的秧歌队的队形进行；小戏尽兴是大场过后演出的民间传统小戏，由弦乐伴奏。小戏之后，全队又以三进三退谢场，大夫致谢词，表演结束。

3. 陕北秧歌

陕北秧歌以米脂、绥德、佳县、清涧、吴堡等地最为著名。当地有秧歌队挨门挨户到人家去拜年的风俗。角色有伞头（秧歌队的指挥）、货郎、男女老少和丑角。表演顺序是，先扭“大场”，之后是二人、三人、四人或八人的“小场”，然后是载歌载舞的生活小戏，最后又集体扭大场。陕北秧歌中所唱的曲调多来自 郿（当地一种歌唱性较强的戏曲），最常用的有[岗调]、[银纽丝]、[对花]、[大挑菜]、[小放牛]等。常演曲目有《张良卖布》、《牧牛》、《抹草帽》等。

二、花灯

有学者认为，南方的花灯和采茶都属于灯舞，灯舞与北方的秧歌属于同

源异流的发展。

花灯主要流行于我国云南、贵州、四川、湖南等省。除汉族外，在当地的侗、苗、布依、土家等少数民族中也流传。在发展过程中，花灯形成了两种主要类型。一类偏重于舞蹈，由青年男女载歌载舞或对唱对舞，另一类偏重于故事情节和人物形象，向民间小戏发展。

花灯、采茶与北方的秧歌一样，主要在正月间演出，元宵节时是高潮。据《湖南凤凰府志》记载：“元宵扮各样花灯为龙、马、禽、兽、鱼、虾各状。十岁以上童子扮演采茶、秧歌诸故事，至十五夜，笙歌鼎沸，灯烛辉煌，谓之闹元宵。”

花灯的主要表演形式有：

灯舞。这是最早的表演形式。表演者手执制作精美的各色彩灯，载歌载舞。有时还有大头和尚、渔夫和小丑等角色同舞。

集体歌舞。参加者人数众多，有很大的自娱性。众人手持同样道具，如灯笼、扇、巾或花篮等，边歌边舞。并走出各种队形图案。

小型歌舞。男女二、三人，表演有简单情节的小歌舞，内容是劳动或爱情等。常即兴编词配舞。

可以看出，集体歌舞类似于秧歌的大场，小型歌舞类似于秧歌的小场。

花灯的音乐是在各地山歌、小调的基础上改编、发展而成的，一般是结构短小、情绪活泼的曲调。在表演内容比较复杂的节目时，往往将几首曲调联缀为一体。花灯音乐中还有一些明清小曲和少数民族音乐。花灯的伴奏乐器有胡琴、月琴、三弦、笛子及锣、鼓、镲等。

云南花灯常用的曲调有《倒扳桨》、《绣荷包》、《十大姐》、《鲜花调》、《采花》等 100 多首。其音乐细腻、抒情，装饰性较强。

四川花灯的常用曲调也有近百首，如《洛阳桥》、《采花调》、《正月看灯》、《黄杨扁担》等。其音乐活泼明快。

三、采茶

采茶流行在我国南方产茶区，如广东、广西、江西、福建、浙江、江苏、安徽、湖南、湖北、云南、贵州等省的汉族地区，又称作“茶歌”、“灯歌”、“茶蓝灯”等。明代文献中已有记载，至清代发展得更为完善。清代李调元《粤东笔记》中记载：“粤俗，岁之正月，饰儿童为彩女，每队十二人，人持花篮，篮中燃一宝灯，罩以绛纱，明炬为大圈，缘之踏歌，歌十二月采茶。”

采茶的表演形式通常为 1 男 1 女或 1 男 2 女，男的手拿钱尺（鞭）模拟做扁担、锄头或撑船杆等，女的手拿花扇，模拟竹篮、雨伞或盛茶器具，有时也拿纸糊的各种灯具，载歌载舞。表演的内容是茶农劳动的全部过程，从种茶、采茶，到制作（炒茶）和卖茶。有的地区在表演过程中也穿插些与采茶无关的小调，并加入民间传说故事，表演者也发展为数人至十数人。

采茶的歌舞形式有三个发展阶段。起初是单纯的“茶歌”，即茶农劳动时唱的歌，包括山歌、号子、小调体裁；后来发展为载歌载舞的“茶灯”，即将茶农的劳动动作稍做加工，伴以茶歌，边歌边舞。这个阶段还吸收了当地其他的民歌和歌舞，例如云南的采茶中融汇有花灯的曲调；以后又发展为有简单情节的小戏。比如赣南采茶戏，就是在采茶歌舞的基础上形成的地方小戏。它保留了大量采茶山歌、茶灯的曲调，并吸收了湖南花鼓戏和广西彩调的曲牌。其表演以小生、小旦、小丑为主要角色，有传统剧目七十多个。

南万诸省的采茶音乐骨架音基本相同，多为 la、do、re、mi 的四声羽调式。茶歌中常有“正采茶”与“倒采茶”之分。“正采茶”的唱词按 1~12 月的顺序演唱，曲调抒情、平稳；“倒采茶”的唱词将 1~12 月的顺序倒转来唱，并有大量的衬字、衬词，音乐结构常常非方整性，曲调欢快、活泼。

《倒采茶》的歌词反映出茶农对主顾赊帐的做法以及买者、卖者之间相互信赖的态度。

第三节 少数民族民间歌舞音乐

一、维吾尔族民间歌舞

维吾尔族人民以能歌善舞著称，民间有经常举行各种形式的“麦西来甫”的习俗。麦西来甫即聚会之意，是维族的一种群众性文娱活动，常在节日、周末或收获季节举行。其种类有节日麦西来甫、白雪麦西来甫和郊游麦西来甫等。举行的地点为宽敞的内室、庭院的葡萄架下、果园、郊外林荫处或河边草地上。在麦西来甫中，人们席地而坐，演奏民间乐曲、演唱民歌、表演民间歌舞。这些歌舞按一定程序安排，形成大型歌舞套曲。其中还穿插对诗、猜谜、传递腰带等活动。麦西来甫有时通宵达旦。

维吾尔族的歌舞音乐以赛乃姆和本卡姆最为著名。

赛乃姆广泛流行于新疆各地维族地区。不同地区的赛乃姆音乐有不同的特点，人们在曲前冠以地名，如喀什赛乃姆、伊犁赛乃姆、哈密赛乃姆等。表演时，观众和乐队围成圆圈席地而坐，舞者在圈中。有一人独舞，二人对舞、三人同舞等形式。舞蹈进行时，众人拍手唱和。赛乃姆音乐由多首歌舞曲组成，开始时是中速，中间渐快，最后进入高潮以快速结束。歌舞曲内容大多表现爱情生活。

赛乃姆的伴奏乐器有手鼓、萨巴依、四块石、弹布尔、独它尔、热瓦普、笛子、扬琴等。

木卡姆意为大曲，是一种包括歌曲、歌舞和器乐曲的综合大型套曲。由民间音乐家表演于节庆和娱乐晚会中。据考证，15世纪时木卡姆已盛行于新疆各地。在长期的发展过程中，吸收了其他民族的音乐文化，形成较丰富而成熟的音乐形式。

新疆各地的木卡姆种类繁多，曲调、结构各不相同，其中的“麦西来甫”是歌舞组曲。

歌词：真主法力无限，赐给我们以灵魂，他还赐给世上，一分阳光和虔信……

二、藏族民间歌舞

藏族各地区民间歌舞形式多样，特色鲜明，如果谐、堆谐、弦子、囊码、谐钦、热巴谐等。这里介绍堆谐和弦子。

堆谐是流行在西藏西部地区的歌舞。“堆”是地名，指雅鲁藏布江流域从日喀则以西至阿里整个地区。“谐”为藏语“歌唱”之意。堆谐原是堆地人民丰收时敬神的歌舞，后由流浪艺人带入拉萨、日喀则、江孜等城市，并随之而出现了职业艺人。堆谐传入拉萨后，成为拉萨踢踏舞。表演者常在一块木板上舞蹈，以脚在木板上踏出音响，步法复杂而节奏多变，旋律优美动听。

堆谐最初只用扎木聂（一种六弦的弹拨乐器）伴奏，后来发展为小型乐队。堆谐的音乐结构由前奏——慢歌段——间奏——快歌段——后奏五部分组成。曲中常出现宫、羽调式的交替，结尾处转至下属调是堆谐特有的终止式。下例是堆谐《宋则呀啦》中的间奏、快歌段和结尾：

弦子发源于四川巴塘，流行于西藏以及四川甘孜、云南迪庆和青海玉树，

藏语称做“页”、“伊”或“康谐”。原为民间艺人的卖艺形式，后演变为群众性自娱活动。舞时，男女众人随领舞者自右而左绕圈行进。领舞者边舞边演奏牛角胡或二胡。领唱或奏一曲之后，众人接唱，载歌载舞。

三、蒙古族民间歌舞

在吉林省哲里木盟，以及辽宁阜新蒙古族自治县和黑龙江郭尔罗斯蒙古族自治县，保留着蒙古族古老的歌舞“安代”。这种舞源于萨满教的巫术活动，用以为患“安代”的病者去病消灾。后来发展成为群众性的娱乐舞蹈，至今已有 300 多年的历史。舞者左手叉腰，右手挥动绸巾，1 人领唱，众人相和，围成圆圈踏足而歌。无乐器伴奏。下面是两首著名的安代舞曲：

蒙古族民间歌舞还有流行于呼伦贝尔盟的布里亚特舞和昭乌达盟的勃尔吉纳舞（即公驼舞），都是集体性歌舞。

四、瑶族民间歌舞

瑶族中有与汉族灯调相类似的节日娱乐性歌舞，但更具有民族风格的，还是瑶族在祭祖还愿的仪式中边舞边唱的祭礼歌曲，例如《跳盘王》、《长鼓歌》、《铜鼓舞歌》等。

瑶族长鼓舞流行于广东、广西、湖南等省的瑶族聚居区，是传统的祭盘王仪式和巫术活动中所跳的舞蹈，现已发展为群众性娱乐活动。长鼓为木质鼓身，两端挖空，蒙以羊皮。击鼓时常将黄泥浆糊在鼓面上以调节音色，因此，这种舞蹈又叫黄泥鼓舞。

长鼓有大、小之分，广东排瑶地区的长鼓舞为男性舞蹈。舞者将大长鼓斜挂腰间，边击边舞。有双人对舞和众人圆舞等形式。广西大瑶山的大长鼓又有公、母之分。母鼓形短而粗圆，由领舞者挂在腰间。舞队由一只母鼓、四只公鼓组成。鼓手为男子，女子持手巾边舞边唱，穿插其间。小长鼓流行在广西大瑶山和湖南瑶族地区，通常是 2 或 4 人手持长鼓对打起舞。小长鼓轻便灵活，舞蹈动作丰富。长鼓舞常用唢呐、大锣、大镲伴奏，并有群众伴唱长鼓（黄泥鼓）歌。

第三章 说唱音乐

第一节 概述

说唱又叫曲艺，是用来讲唱历史、传说、故事及文学作品的艺术体裁，是音乐、文学和表演相结合的综合艺术形式。其音乐以叙述功能为主，兼有抒情功能。说唱音乐有与语言音调密切结合的特征。由于我国各民族以及民族内部各地区语言的不一致，在此基础上形成的各种说唱音乐也就有多种多样的曲调，具有浓郁的地方色彩。

我国说唱艺术有悠久的历史。公元前3世纪战国时期荀子的《成相篇》，是一篇兼用韵文和散文的作品，很像后来说唱文学的结构。成都出土的东汉时代的说书俑，也有利于证明东汉以前说唱艺术即已存在。汉魏的相和歌，南北朝的各种长篇叙事歌，唐代民间流行的“说话”，以及佛教徒宣传教义的“俗讲”（变文）等，都可看作是说唱音乐的先导。

宋元时期，说唱艺术达到了成熟的阶段。当时城市繁荣，手工业、商业的发展，都市人民娱乐生活的需要，以及说唱音乐本身所具有的容纳长篇故事和表现复杂情节的特点，使说唱音乐成为市民所喜好的艺术形式，并有了固定的演出场所，即所谓的“勾栏瓦肆”。艺人们集中在这里表演，便于观摩和交流，大大推动了说唱音乐技艺的发展。同时，由于文人参与唱本的编写活动，对唱本文学水平的提高也具有促进作用。这时流行的曲种，有小型曲艺如“陶真”、“涯词”、“小唱”、“货郎儿”、“鼓子词”，也有集诸家腔谱而成的大型曲艺如“唱赚”和“诸宫调”。据记载，诸宫调为北宋勾栏艺人孔三传所创。其曲调来自唐、宋词调，唐宋大曲，宋代唱赚及当时流行的其他俗曲。表演形式以唱为主，兼而有说。唱时自击鼓，并有板、笛等乐器伴奏。音乐结构复杂、庞大，一般由同宫调数曲牌联成一个套数，再由不同宫调的若干套数共同组成一个完整作品。其音乐富于变化，可以叙述长大、曲折的故事情节。

明、清以来，说唱音乐的延续和发展表现为几种不同的情况。有些古老曲种，如“道情”、“宣卷”、“莲花落”等，随着时代的进展，不断更新，一直流传于今；有的则因不能顺应时代发展，停滞不前而自行消亡；有的虽作为独立体裁已不复存在，但其艺术成就却被其他音乐体裁所吸收，使其积累的技艺与传统在别的艺术品种的形式内得以延续。例如货郎儿，明代时已不流行，但其音乐却一直保留在昆曲里；宋、元时期的唱赚和诸宫调，到明代已经衰落，但其音乐却被元明杂剧、传奇剧大量吸收。那些得以继续发展的说唱曲种，在传播、散布过程中与各地的方言和民间音乐相结合，有些并变换了主奏乐器，从而派生演化出许多新的曲种。例如元、明时期的鼓词，到清代中叶以后，在北方逐渐演化出各种大鼓，而在南方，则改用三弦、琵琶伴奏，形成为多种弹词。

说唱音乐采用一人多角的表演方式。在讲唱故事情节、塑造人物形象时，叙事与代言相结合。演员有时是书中人物，有时又是说书人，并模拟出各种人物、角色的音色和口吻。在说唱音乐中，说与唱有机地结合在一起，有说有唱，半说半唱，似说似唱。因此说唱既是音乐的艺术，又是语言的艺术。

说唱音乐在民歌、歌舞和叫卖货声的基础上形成，并成为戏曲音乐吸取养料的丰厚土壤。但同时，说唱音乐在成熟和完善的发展过程中，又大量吸

收了戏曲音乐的成就，并且给民歌、歌舞的进一步发展以启发和丰富。

据 1982 年调查，我国曲艺有 341 个曲种。其中汉族的曲艺曲种，按艺术风格大致分为评话、鼓曲、快板、相声四大类。汉族曲艺的音乐部分，根据主奏乐器、历史渊源、音乐风格及特点，大致归纳为鼓词、弹词、道情、牌子曲、琴书 5 大类。少数民族的曲种，由于民族情况和历史渊源较复杂，还难以分类。

第二节 汉族说唱音乐

一、鼓词类

鼓词类说唱曲种俗称大鼓，主要流行在我国北方，例如河北的西河大鼓、乐亭大鼓、京韵大鼓、梅花大鼓、唐山大鼓、京东大鼓，辽宁的东北大鼓，山东的梨花大鼓、胶乐大鼓，山西的上党大鼓等。此外在安徽、湖南、湖北等地也有大鼓流行，如安徽大鼓、长沙大鼓等。

大鼓以演唱者自击鼓板为特点，其他伴奏乐器还有三弦、四胡、琵琶等。鼓词的曲调多来自各地的民间音乐。北方的许多大鼓，多在当地民歌或集镇叫卖货声的基础上发展而成。早期鼓词多为长篇故事，如《三国志》、《水浒传》、《杨家将》之类，可连续说唱数十日之久。清代中叶以后，逐渐兴起了“段儿书”的形式，并大量减少了说的部分，以唱为主。

鼓词中以京韵大鼓发展得更成熟。京韵大鼓由木板大鼓发展形成，原流行在河北河间府一带。1908年先后进入天津和北京等大城市，经过著名艺人刘宝全、白云鹏、张筱轩的创造和加工，并吸收了戏曲音乐中皮黄、梆子以及民间小调的成分，形成为今天的京韵大鼓。

京韵大鼓的唱词为上下句结构，句式有七字句、八字句、十字句等几种。有时为了便于行腔，可以加上一些嵌字和衬字。一般上句最后一字用仄声字，不必押韵；下句最后一字用平声字，押韵。段落起句的最后一字也是平声，也要押韵。

京韵大鼓的音乐属于板腔体结构形式。在依字行腔、平直朴素的平腔的基础上，通过挑腔、甩腔、落腔、长腔、悲腔及垛板、快板等腔调和节奏的变化，表达复杂的情节和各种人物的思想感情。

概括起来说，京韵大鼓的唱段有抒情写景和讲述故事两类，京韵大鼓的音乐也有歌唱性和语言性两种风格。由著名京韵大鼓演员骆玉笙（艺名“小采舞”）唱的《风雨归舟》，描写的是大雨骤至时，狂风暴雨、电闪雷鸣中的山川草木，以及急忙归舟的渔夫、在雨地里哭啼着寻找受惊吓跑掉的牛的牧童这样一幅幅雨中场景，表现生活中的情趣和诗情画意。其音调高亢、健朗而明快，有较多的拖腔，旋律起伏也较大：

另一位著名京韵大鼓演员白云鹏唱的《黛玉焚稿》，则是一段典型的叙述性唱段。它字多腔少，多为一字一拍，曲调的起伏主要按照字音的运动方向，没有夸张的修饰和渲染，音乐风格朴素、平和，节奏的变化也不大：

二、弹词类

弹词是明、清时期流行的说唱形式，原在我国南北方都有，后来流行区域逐渐缩小到江苏、浙江一带。目前流行的弹词类说唱曲种有江苏的苏州弹词、扬州弹词，浙江的绍兴平湖调、四明南词，以及广东的木鱼歌等。弹词类曲种的伴奏以琵琶、三弦等弹拨乐器为主，由演唱者兼操。各种弹词曲种的曲调来源情况不尽相同，有艺人的创作，也有吸收民歌小调或南北曲曲牌及地方戏曲曲调的。

弹词类说唱的代表曲种是苏州弹词。苏州弹词自明代末叶以来在苏州地区发展和衍变，清代达到兴盛时期，先后出现王周士、陈遇乾、俞秀山、马如飞等名家，积累了众多书目，并形成多种风格流派。

苏州弹词用苏州方言说唱。音乐部分原为吟诵性的曲调，经历代名家的发展和创新，出现了各种具有不同性格特征的唱腔，大致可归为三个腔系：陈（遇乾）调苍劲浑厚，宜于表现悲壮慷慨之情；俞（秀山）调清丽圆润，有阴柔之美，适于表现女性的哀怨情感；马（如飞）调质朴、爽利，语言性强，擅长叙事。后来的流派都是在这三大流派的基础上衍变而成的，如周（玉泉）调、蒋（月泉）调、杨（振雄）调、（朱雪）琴调、侯（莉君）调、（徐）丽（仙）调等等。其中丽调出自周调与蒋调，它广泛吸收苏州弹词以及其他剧种、曲种的成就，曲调清新而富于变化，有丰富的表现力。再加上演唱者（徐丽仙）气息、音色、情感的控制，使苏州弹词的音乐表现力上升到一个新的高度。

三、道情类

道情又叫渔鼓道情，源出于唐代道士在道观内传道时所唱的“经韵”，后来吸收词调和曲牌，演变为在民间布道时唱的“道歌”。南宋时已有说、唱相间的讲述故事的道情。在以后的发展中，流布于南方的道情多成为说唱曲种，流布在北方的道情则多发展为戏曲形式。目前流行的道情曲种有湖北渔鼓、湖南渔鼓、广西渔鼓、山东渔鼓、四川竹琴、河南坠子等。

道情类说唱曲种的伴奏乐器主要是渔鼓和筒板，过去很少有弦乐器。这类曲种的唱腔大多比较简单，吟诵性强。其中，只有河南坠子在音乐上得到了更多的发展，因为河南坠子是道情与“颖歌柳”两种说唱形式结合后而发展形成的。两个曲种在音乐唱腔方面互相吸收融合，并将颖歌柳的伴奏乐器小三弦改制成坠胡。弹拨乐器变为弓弦乐器后，伴奏音乐在本质上的变化又促进了唱腔音乐的重大变革。河南坠子于1900年左右形成。由于这一曲种新颖的特色，吸引了不少三弦书和山东大鼓的艺人加入进来，使河南坠子增加了大量曲目，也丰富了演唱技巧，迅速流传到邻近的山东、安徽等省。20年代，河南坠子传入北京、天津、上海、沈阳，30年代进入兰州、西安，40年代进入武汉、重庆、香港等地，很快成为我国最流行的说唱形式之一。

河南坠子在形成与发展过程中，保持了朴素的乡土风味和浓厚的生活的气息。其音乐属于板腔体结构，唱腔有过板、引子、平腔、寒韵、牌子、五字嵌、十字韵、快扎板等。其中平腔用得最多。

四、牌子曲类

牌子曲类说唱曲种，是将许多曲牌联缀起来讲唱故事的音乐形式。这种音乐结合手法在我国历史上很早就有，例如宋代的“诸宫调”。牌子曲类曲种往往各自拥有众多曲牌，多者可达数百个。常用的曲牌一般有数十个。艺人们将这些曲牌按表情功能分成几类，如欢乐的、悲伤的、哀怨的、愤怒的、平静的、激动的，等等。在表现故事情节或刻画人物心理活动时，曲牌的联有一定的程式。例如单弦牌子曲《杜十娘》，一开始为[曲头]，曲调冷静、平稳，概括地道出故事的梗概。然后是[数唱]，曲调字多腔少，旋律起伏不大，语言性很强，用来简要介绍故事的背景。之后的[南城调]，具有情感表现的弹性功能。速度快、曲调简单时可用于叙事，速度慢、曲调复杂时可用于抒情。在《杜十娘》中的使用，是作为[数唱]到全曲中心的抒情段落之间的过渡。随后出现的[四板腔]和[湖广调]，是速度缓慢、情感表达复杂而曲折的两个曲牌，表现杜十娘听说被李甲卖给孙富后的震惊、悲愤和对自己命

运的哀叹。这是整个唱段的中心曲牌，是着重渲染和刻划的地方。然后是[云苏调]。该曲牌常在接近结尾处使用，是从缓慢的抒情曲牌向快速的结尾的过渡。最后的[流水板]字多腔少，速度快，节奏性强，使情绪逐步紧张而最终达到高潮。

牌子曲类的曲种有河南大调曲子、单弦牌子曲、四川清音、青海平弦、扬州清曲、广西文场、湖南丝弦等。

这里重点介绍一下二人转的曲牌。二人转与一般说唱曲种的表演形式有所不同，它是在东北大秧歌与河北莲花落相结合的基础上形成的，因此表演时载歌载舞。由于这一特点，有人将它划归为“走唱类曲艺”或小戏。二人转确实有类似戏曲的方面，如扮演固定人物的拉场戏。但就其叙事与代言频繁转换这一点来看，它可以划归为说唱。同时，就其音乐结构来看，它也可以划归为牌子曲类。但它与许多牌子曲类曲种又有所不同。那些曲种中多使用明、清时调俗曲作为曲牌，而二人转则更多使用当地的民间音乐作为曲牌。二人转音乐丰富，有曲牌三百多支，常用的有四五十支，分为主调、副调、专调和小帽小曲四类。小帽小曲是在正式唱二人转之前唱的，为正式演唱前的准备，如[茨儿山]、[月芽五更]、[九反朝阳]等。副调作为主调的调剂，有时换用一下，以引起新鲜感，如[大救驾]、[大鼓四平调]等。专调吸收自其他民间音乐，在唱段中往往专曲专用。例如[羊调]是《蓝桥会》中蓝瑞莲在井台上向魏公子诉苦时专用的曲调，[哭糜子]是《阴魂阵》中的专用曲，[绣戏]等专曲，[绣戏]等专曲则是在特定情节中必用的。主调是二人转音乐的主要部分，使用得最为频繁。学会了主调，就可以唱出一个完整的段子。主调的编排过去也有一定的程式，如：[胡胡腔]——[喇叭牌子]——[吱儿调]——[文嗨嗨]——[武嗨嗨]——[快流水]。[胡胡腔]适于作为开场音乐使用。其曲调活泼、明快，唱时可载歌载舞，并有众人伴唱，能吸引观众的注意。

[喇叭牌子]在每句之后都有乐器的过门（间奏）或伴唱，使演员在唱完较激情的[胡胡腔]之后得到一点休息。[文嗨嗨]曲调优美、流畅，适于抒情。[武嗨嗨]适于表现情绪激昂、情节紧张的部分：

五、琴书类

琴书是以主要伴奏乐器——扬琴命名的说唱曲种，例如山东琴书、徐州琴书、四川扬琴、贵州琴书等。

山东琴书形成于鲁西南菏泽地区的农村。起初为民间小曲联唱，故名“小曲子”，后因其主要伴奏乐器是扬琴，人称“唱扬琴的”或“打扬琴的”。清末民初，艺人进入城市演唱后，自称为“山东扬琴”。1933年定名为山东琴书。

山东琴书由1~4人演唱，演唱者兼操乐器。其音乐风格明快，保存了乡土气息的淳厚和质朴。原有小曲200支，后减化为以慢板的[凤阳歌]和快板的[垛子板]为主，穿插少量小曲的结构形式。下例是山东琴书《梁山伯与祝英台》中的[凤阳歌]：

第三节 少数民族说唱音乐

我国许多少数民族拥有自己的说唱音乐，例如朝鲜族的鼓打铃和平鼓演唱，赫哲族的依玛堪、畚族的盘诗、苗族的果哈、侗族的琵琶歌、维吾尔族的达斯坦，等等。这里只能介绍少数的几种。

一、蒙古族好来宝

好来宝是蒙语，意为“串起来唱”，相传有 200 年的历史。其表演形式有 4 种：荡海好来宝，演唱人数不定，内容广泛；乌勒格日好来宝，以问答形式咏唱历史故事和典故；代日拉查好来宝，为对歌形式，内容多带讽刺、幽默性质；胡尔仁好来宝，自拉胡琴自唱，内容以赞颂为主。

好来宝的篇幅短则数十行，长则二人可对唱数日。艺人根据演唱场合即兴编词。演唱时以木棍击节，或以四胡伴奏。好来宝有数十种曲调。演唱中很少变换曲调，往往是一个曲调反复唱完为止。

歌词大意：从牛皮边儿上裁做的顶针，缝制的顶针像圆帽一样大。

二、白族大本曲

大本曲流行在云南大理白族自治州，是在民歌的基础上发展形成的。明代时已非常兴盛。传统的表演形式是一人说唱，另一人弹三弦伴奏。二人分坐于高台上的桌子两旁，以手帕、折扇和醒木为道具。后来又有了对唱与合唱。

大本曲的唱词有白语和汉语两种。最常见的唱词结构是以三个七字句和一个五字句组成为一节，称做“山花体”。大本曲的音乐有“三腔九板十八调”之说。三腔指南腔、北腔、海东腔三种不同的流派；九板指大本曲中几种具有不同表现功能的基本曲调，如[平板]、[高腔]、[大哭板]、[边板]等；十八调指基本曲调之外的杂曲，如[麻雀调]、[螃蟹调]等。

白族民间谚语说：“不放盐巴的菜肴吃不成，不唱大本曲的日子过不成”，说明了大本曲在白族人民生活中的重要地位。每逢年节、婚丧或生孩子时，白族人都要请大本曲艺人前来演唱。

三、傣族赞哈

赞哈流行于云南西双版纳傣族自治州。傣语称歌手为“赞哈”，该曲种也因此而得名。

相传赞哈有 800 多年历史，已流传了 22 代。赞哈艺人在傣族占有重要的地位。在封建统治年代，民族首领土司授予唱赞哈的歌手以三级行政官衔，其职能是安排每年各种节日的演唱，并挑选、推荐优秀歌手。据本世纪 80 年代的统计，在西双版纳傣族自治州，共有 547 位男女赞哈分布在各个村寨。

赞哈的演唱与傣族的民俗活动密切相关。每年的 7~10 月为傣族关门节，此期间不能演唱。而在其他的节日及庆贺仪式中，唱赞哈的活动随处可见。

赞哈的演唱内容有民间传说、神话故事，以及喜庆节日中的颂词、教谕等。演唱时或一人独唱，另一人以吹管乐器笙伴奏，或二人盘膝而坐，执纸扇掩面对唱。还有一种即兴编词的对歌形式。听众席地而坐。听到精彩处，听众便发出“水、水、水”的欢呼声。

赞哈的音乐与语言结合紧密，具有吟诵性。

