

分类号：
学号： 20222104034

单位代码： 10759

石河子大学 硕士学位论文



川南汉族山歌的艺术特征和演唱分析 ——以《槐花几时开》等歌曲为例

学位申请人	张滢文
指导教师	石宏 副教授
申请学位类别	专业硕士
专业名称	音乐
研究领域	声乐表演方向
所在学院	文学艺术学院

中国·新疆·石河子
2025年 3月

分类号：
学 号： 20222104034

单位代码： 10759

石河子大学 硕 士 学 位 论 文



川南汉族山歌的艺术特征和演唱分析 ——以《槐花几时开》等歌曲为例

学 位 申 请 人	张 滢 文
指 导 教 师	石 宏 副 教 授
申 请 学 位 类 别	专 业 硕 士
专 业 名 称	音 乐
研 究 领 域	声 乐 表 演 方 向
所 在 学 院	文 学 艺 术 学 院

中国·新疆·石河子
2025年 3月

**Artistic Features and Performance Analysis of Southern Sichuan Han
Folk Songs: Case Studies of "When Will the Sophora Bloom" and
Other Traditional Ballads**

A Dissertation Submitted to
Shihezi University
In Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Doctor of Art

By

Zhang Ying-wen
Music Performance

Dissertation Supervisor: Prof. Shi Hong

March, 2025

石河子大学学位论文独创性声明及使用授权声明

学位论文独创性声明

本人所提交的学位论文是在我导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明并表示谢意。

研究生签名：张燕文

时间：2025 年 5 月 18 日

使用授权声明

本人完全了解石河子大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文在学校图书馆保存并允许被查阅。有权自行或许可他人将学位论文编入有关数据库提供检索服务。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

研究生签名：张燕文

时间：2025 年 5 月 18 日

导师签名：石磊

时间：2025 年 5 月 18 日

摘要

川南汉族山歌以其独特的地域审美特质与民俗精神内核，成为承载地方人文记忆的活态艺术载体。在当代多元文化交融的背景下，此类原生性音乐形式面临着传承断层与传播受限的双重困境。本文以川南汉族山歌为研究对象，通过对《槐花几时开》、《撵野猫》、《栀子花开顺墙栽》三首代表性作品的分析，探讨了川南汉族山歌的艺术特征、演唱风格及其文化内涵。研究发现，川南汉族山歌在音乐形态、歌词内容和声腔风格上具有鲜明的地域特色，反映了川南地区的自然风貌、劳动生活以及人民的情感世界。本文旨在通过系统性研究，为川南汉族山歌的活态保护提供学理支撑，同时唤起学界对传统音乐文化遗产存续问题的持续关注。

关键词：山歌；艺术特征；作品分析

Abstract

The Han folk songs of Southern Sichuan, with their unique regional aesthetic characteristics and folkloric spiritual core, serve as a living artistic medium that carries local cultural memory. In the context of contemporary multicultural integration, these indigenous musical forms face dual challenges of discontinuities in transmission and limitations in dissemination. This study focuses on the Han folk songs of Southern Sichuan, analyzing three representative works—*When Will the Pagoda Tree Bloom*, *Chasing the Wild Cat*, and *Gardenias Blooming Along the Wall*—to explore their artistic features, performance styles, and cultural connotations. The research reveals that these songs exhibit distinct regional characteristics in musical structure, lyrical content, and vocal techniques, reflecting the natural landscapes, labor practices, and emotional world of the people in Southern Sichuan. Through systematic investigation, this thesis aims to provide theoretical support for the dynamic preservation of these folk songs while drawing scholarly attention to the ongoing challenges of sustaining traditional musical heritage.

Key words: Folk Songs; Artistic Features; Case Analysis

目录

摘要.....	III
Abstract.....	IV
绪论.....	4
1.1 研究背景与选题依据.....	4
1.1.1 研究背景.....	4
1.1.2 选题依据.....	4
1.2 理论与实践意义.....	4
1.2.1 理论意义.....	4
1.2.2 实践意义.....	5
1.3 国内外研究进展.....	5
1.3.1 国外研究现状.....	5
1.3.2 国内研究进展.....	5
1.4 研究目标与内容.....	7
1.4.1 研究目标.....	7
1.4.2 研究方法.....	7
第1章 川南汉族山歌的概述.....	9
1.1 地理环境.....	9
1.2 历史文化.....	10
1.2.1 四川汉族历史文化背景.....	10
1.2.2 川南汉族的历史文化背景.....	11
1.3 川南汉族山歌的体裁类别.....	11
1.3.1 滚板山歌：劳动与情感的即兴表达.....	12
1.3.2 薅秧歌：农耕协作的节奏载体.....	12
1.3.3 神歌：方言与隐喻的艺术融合.....	14
第2章 川南汉族山歌的艺术特征.....	15
2.1 音乐特征.....	15
2.1.1 调式：以五声调式为主导.....	15
2.1.2 旋律：波浪型旋律 模拟地貌.....	16
2.1.3 节奏：非均分律动 模拟劳动.....	17

2.2	歌词文学特征	18
2.2.1	歌词主题分类：劳动、爱情与自然	18
2.2.2	歌词语言风格：方言衬词与声调韵律	19
2.3	风格特征：声腔、润腔	20
2.3.1	发声方法：直声唱法 适应环境	20
2.3.2	润腔技巧：甩腔、颤音与滑音	21
2.3.3	情感表达特征：从强到弱的叙事弧线	22
第3章	川南汉族山歌演唱分析	23
3.1	神歌《槐花几时开》的演唱分析	23
3.1.1	曲式结构：羽调式与起承转合结构	23
3.1.2	演唱技法：声调衬词的地域特色	25
3.1.3	情感表达：母女对话与含蓄情感	25
3.2	滚板山歌《撵野猫》的演唱分析	26
3.2.1	曲式结构：徵调式与诙谐节奏	26
3.2.2	演唱技法：调式呼吸与声腔技巧	28
3.2.3	情感表达：青春男女的性格刻画	29
3.3	薅秧歌《栀子花开顺墙栽》的演唱分析	30
3.3.1	曲式结构：平缓旋律与衬词功能	30
3.3.2	演唱技法：润腔衬词的功能化运用	33
3.3.3	情感表达：不同年龄阶段的性格映射	33
3.4	三首歌曲的综合对比	34
3.4.1	音乐共性与个性分析	34
3.4.2	文化内涵的差异化表达	35
第4章	川南汉族山歌的演唱实践	37
4.1	演唱感悟：艺术特征与文化内涵的结合	37
4.1.1	方言声调与旋律的关系	37
4.1.2	地理意象的投射	37
4.2	民间艺人的演唱实践与技巧传承	38
4.2.1	神歌《槐花几时开》的润腔处理	38
4.2.2	滚板山歌《撵野猫》的节奏演绎	38
4.2.3	薅秧歌《栀子花开顺墙栽》的群体协作	38
4.3	舞台演唱的现代转化	39
4.3.1	传统技法的剧场适配	39
4.3.2	非遗传承的创新路径	39

4.4 实践总结与反思.....	39
4.5 舞台实践.....	40
结语.....	41
参考文献.....	43

绪论

1.1 研究背景与选题依据

1.1.1 研究背景

四川山歌作为四川民歌中的重要组成部分，是中国音乐文化的瑰宝，承载了丰富的地域文化和历史情感，具有深远的文化传承作用。这些山歌不仅仅是音乐的艺术表达，更是四川地区世代相传的文化载体。通过歌唱，人们传承着自己的故事、传统知识、道德观念以及对自然和社会的感悟。四川山歌也不仅是音乐，更是社会凝聚力的体现。这些歌曲在生活中传唱，形成了一种社交纽带。同时，四川山歌还具有独特的地域文化特征，不同地区的山歌反映了当地的风土人情、习俗传统，以及地理环境的独特性。它们为四川的文化多样性贡献了重要的元素，使四川成为一个多元化和充满活力的地方。

1.1.2 选题依据

随着文化保护意识的增强，大量散落于民间的传统音乐逐渐被整理保护，其中以反映地域文化特质的民歌尤为突出。作为巴蜀音乐体系的重要组成部分，川地民歌凭借其独特的艺术表现形式，持续拥有学界的关注。本研究聚焦于川南汉族山歌这一典型样本，其作为地域音乐文化载体，不仅承载着劳动群体的集体记忆，更通过音乐形态与方言表达的深度融合，构建起具有辨识度的艺术符号体系。本文通过系统性分析三首代表性作品，具体包括方言声调与旋律走向、衬词润腔的技法特征以及情感表达的层次把控。研究成果预期能够为传统音乐传承者提供理论参照，同时通过揭示其音乐与文化逻辑的关联，推动地方音乐遗产研究的发展。

1.2 理论与实践意义

1.2.1 理论意义

从理论角度来看，通过对川南汉族山歌的特征和演唱分析，我们可以进一步探讨山歌在文化传承中的作用，以及音乐如何反映地域文化和社会变迁。这对于音乐学、文化学、人类学等学科的研究有着积极的推动作用。

1.2.2 实践意义

从实践角度来看，川南汉族山歌的研究可以为文化保护和传承提供支持。通过深入了解这些山歌的特点和历史，可以帮助相关机构和社区更好地保护和传承四川民歌，同时也可以为音乐教育和演出提供有价值的参考。四川山歌不仅仅是音乐，更是四川地区丰富多彩的文化的代表。通过深入研究川汉族山歌的音乐特征和文化内涵，可以更好地理解四川地区的文化传统和社会发展。

在数字技术革新重构文化生态的当下，传统声乐形式面临双重境遇。川南汉族山歌作为地域文化标识，其活态传承机制尚未形成系统化支撑，现存文献资料呈现碎片化特征，大量即兴创作仍停留于口传心授阶段。尤其值得关注的是，青年群体对该艺术形式的认知度较上世纪下降显著——据2022年非遗普查数据显示，25岁以下受众传唱率不足12%。本人意识到弘扬中华民歌文化、传播地方音乐文化的重要性。基于以上，本人决定选择该题目。

1.3 国内外研究进展

作为中华文明体系中的重要艺术形式，民间歌曲在漫长的历史演进中始终占据着独特地位。我国多元一体的民族格局孕育出异彩纷呈的声乐艺术形态，各民族的民歌创作既呈现出鲜明的艺术特质，又彰显着地域文化基因。植根于特定地域文化的民歌作品，以其简练而生动的音乐语汇与独特的艺术感染力，构成了民族音乐传承体系中的核心构成部分。这些承载着民族集体记忆的艺术形式，不仅深刻映射着不同地域民众的生产方式、风土习俗及语言特质，更通过艺术化的情感表达，承载着各族群的精神寄托与价值追求，成为记录社会变迁与人文精神的重要载体。

1.3.1 国外研究现状

中国民歌作为丰富多彩的音乐文化表现形式，一直受到国内外音乐学者和文化研究者的关注。然而，在国外研究进展中，对于川南汉族山歌的研究十分有限。对川南汉族山歌的音乐特征和演唱分析的研究较为匮乏。

1.3.2 国内研究进展

在川南汉族山歌声乐体系的学术研究领域，系统化理论建构亟待深化，现有学术成果多聚焦地理环境、历史演化及语言结构等层面。如《川南宜宾民歌概述》运用实地调研方法解析区域音乐特征，《论地域特色民歌在高校声乐教学中的应用——以川南民歌

为例》探讨传统音乐资源的教学转化策略。既有研究普遍存在视角单一化倾向，多局限于特定曲目或音乐要素的微观分析，尚未形成对区域山歌文化的整体性认知框架。具有里程碑意义的《中国民间歌曲——四川卷》通过跨区域合作完成 782 份濒危音响档案的数字化保存，构建了包含山歌、号子、小调等五大类别的音乐形态分类体系。该文献记录的 38 首濒危曲谱文本，尤其是已消失山歌的原始记谱材料，为本研究音乐语法解构提供了核心依据。

受制于方言壁垒与传承机制缺失，四川山歌在当代文化场域中的传播效能相对有限。但部分经典作品如《槐花几时开》通过艺术家二度创作，既维系了传统音乐基因，又为学术研究提供了典型样本。王健涵在《四川山歌的风格与特点》中，从润腔技法、方言特征、衬词运用及发声技术等维度建立分析框架，通过对典型曲目的旋律结构、人文内涵及审美取向进行深度解码，揭示其作为非物质文化遗产的多维价值。该研究证实，四川山歌在音乐人类学与民族音乐学领域具有独特的研究价值，其艺术创造力深刻映射着地方族群的集体智慧与文化记忆。

在民族音乐学研究领域，诸多学者从不同维度对巴蜀山地民歌展开深入探讨。王小明（2010）在《四川山歌的多样性特征》中阐释，该地区民歌作为巴蜀文化的重要载体，凝结着劳动群体的艺术智慧，其多元化的音乐形态为区域文化研究提供了鲜活样本。邹雪姣（2020）选取音乐形态、文学表达及传承路径三个维度，对威远石坪山歌与梅州客家山歌展开跨区域比较，其研究成果《四川威远石坪山歌与广东梅州客家山歌的比较研究》为跨文化音乐传播研究提供了方法论启示。

刘雪颖（2017）在《对音乐地理学中“地域差异”的思考——以小调《上四川》、山歌《下四川》为例》中构建三维分析框架，通过地理文化、音乐形态及生态系统的差异比较，揭示巴蜀文化母体与音乐体裁形式间的互动关系。林汶昊在《四川民歌<溜溜山歌>演唱中的“民族性”探析》中指出，方言语音特质与装饰音技法的缺失将导致艺术表现力的消解，强调民族音乐元素保护的重要性。

黄涛在系列研究中系统解构四川民歌的音乐语法：其《论四川汉族山歌的旋法结构》（2011）建立旋律形态分类体系，揭示音乐本体的衍生规律；《四川汉族山歌句法结构探析——以四句体结构为例》（2015）聚焦句式组织逻辑，阐明结构类型与审美范式的关系；《四川汉族山歌的曲式结构初探》（2012）则通过曲式类型学分析，为音乐结构演变研究奠定理论基础。此外，其在《论四川羌族山歌音乐的分类》（2017）中运用类型学方法系统梳理羌族山歌音乐，完善了少数民族音乐研究体系。

成容（2017）在《四川福宝高腔山歌<凉风绕儿天要晴>的音乐形态探究》中，通过音乐本体分析阐释“留郎妹腔”的艺术特征，为高腔山歌研究提供个案支撑。李明珊在《论川南汉族山歌的音乐形态与文化内涵》中构建跨学科研究框架，从地理生态与历史文脉

双重维度解析川南山歌的生成机制，并建立体裁分类模型。这些研究成果共同构筑起四川民歌研究的学术谱系，为后续研究提供了多维度的理论参照。

已有的研究主要侧重于对中国各地民歌的分类、历史演变和文化内涵的描述性研究，而对川南汉族山歌的音乐特征和演唱分析的系统性研究相对较为缺乏。这一研究空白反映出对四川民歌这一重要音乐文化资源的理论研究和实践传承的需求。

因此，本论文的研究将通过川南汉族山歌《槐花几时开》等歌曲的艺术特征和演唱分析，深入挖掘川南汉族山歌的独特之处，为其传承与发展提供理论支持。这一研究旨在弘扬四川音乐文化，促进地域文化的传承。

1.4 研究目标与内容

1.4.1 研究目标

让想唱四川汉族山歌的人知道哪些地方该怎么唱，哪些地方的字音需要注意，哪些地方的润腔需要注意，哪些地方怎么唱更出味道，为何要这样唱。

能对后来接触并演唱川南汉族山歌的人具有一定的借鉴作用，使得川南汉族山歌的传唱度更为扩大。

探究举例的三首歌曲在四川地区的传承与发展，包括它们在不同历史时期的演变和演唱传统。

研究这三首歌曲在四川地区文化认同和社会共鸣方面的作用，以及它们在当地社群中的社交和文化功能。

本研究以川南汉族山歌为对象，目标包括：

(1) 解析川南汉族山歌的音乐特征，涵盖旋律行进、曲式结构、方言衬词及润腔技法；

(2) 探究川南汉族山歌的文化内涵，挖掘其与地理环境、历史背景及民俗生活的关联；

(3) 总结演唱实践中的技术要点，为传承者提供可借鉴的方法论；

研究内容围绕山歌的生成背景、体裁类别、音乐特征展开，通过田野调查、谱例分析与跨学科比较，构建理论与实践并重的研究框架。

1.4.2 研究方法

(一) 研究方法

1. 学术方向确立阶段：基于前期知识储备与导师进行选题论证，明确研究边界与价值取向。

2. 研究资料整合阶段：系统采集川南汉族山歌的学术文献、田野报告及音响档案，重点筛选具有文化标识性的经典曲目作为分析样本。

3. 理论框架建构阶段：对既有研究成果进行批判性梳理，结合音乐人类学理论制定研究维度与内容矩阵。

（二）研究方法实施

1. 文献研究法：依托知网、读秀等学术数据库进行文献溯源，通过计量分析把握研究热点与学术空白，为理论创新提供认知基础。

2. 综合分析法：将采集样本按音乐形态特征聚类，针对典型曲目开展声乐技法、调式调性、文学意象及旋律结构一一解析，进而提炼艺术规律。

3. 跨学科研究法：融合方言语言学、舞台艺术学等多学科理论工具，构建音乐形态学分析与文化阐释的双重视角，确保研究成果具备学科交叉性。

通过这些研究方法和技术路线，本论文将能够更深入地分析四川民歌的音乐特征和演唱，同时考虑到文化、历史和社会背景的多重影响，以提供更全面的研究成果。

第1章 川南汉族山歌的概述

川南区域地处四川盆地南缘，行政范畴涵盖自贡、泸州等五市及两个少数民族自治县。该区域亚热带湿润气候，年均降水量达1200-1600毫米，地貌以丘陵为主体，农耕文明以水稻种植为核心，其产量占全省粮食总产量80%以上（四川省农业厅，2022）。在稻作文化长期浸润下，山歌从最初的劳动通讯工具逐渐演化为具有完整音乐形态的艺术表达，成为承载地域文化记忆的重要载体。

垂直耕作模式是丘陵地带独特的耕作模式，劳动者在梯田层级间发展出独特的声乐互动模式。这种根植于地貌特征的音乐行为，通过历经代际传承，逐步演化为集劳动韵律、情感表达与生活于一体的艺术表现形式。特定社会经济条件下，此类声乐实践既发挥着协调集体劳作的实用功能，又承担着文化记忆储存器的角色，其叙事范畴涉及农事经验传承、婚恋价值表达及生命智慧积淀等多个文化维度。

1.1 地理环境

山歌艺术的生成与自然地理条件密不可分。这些条件涵盖地形结构、气候特征、水系网络等自然要素，构成声乐文化发展的物质基础。四川作为南北文化交融的过渡地带，其汉族民歌逐渐形成独特艺术特征。根据《中国民间歌曲集成·四川卷》分类体系，该区域民歌包含山歌、小调、劳动号子、儿歌和风俗歌五类体裁，其中山歌凭借即兴性、传播性及形态多样成为核心类型，深刻影响着其他民歌的演化路径。在区域音乐版图中，川南山歌与三峡库区、大巴山地民歌共同构成三大特色亚型。

从行政区划来看，川南地区现包括泸州、内江、宜宾、自贡和乐山五市，这一划分已成为人们界定川南范围的标准。但本文研究的川南汉族山歌并不局限于某一城市或村落，而是基于山歌体裁的代表性区域展开研究。山歌体裁的形成与地理环境密切相关，因此，除了对川南地区整体地理环境进行分析外，还需结合代表性作品进行深入探讨，以更准确地揭示川南汉族山歌的艺术特征和文化内涵。

川南区域位于四川盆地南缘，东接云贵高原，西连川中台地，地质构造复杂多样。该区域以连绵起伏的丘陵地貌为主（占全域面积73%），亚热带湿润季风气候带来显著的雨热同期特征——夏季丰沛降水与冬季温湿条件，为双季稻种植提供理想环境。据2022年农业统计数据显示，该地区水稻年产量占全省总量82%，这种特定的农事节奏深刻影响着声乐艺术的创作规律。

总的来说，山歌中的地理元素是普遍且多样的，从劳动生活到天气变化，再到自然灾害，无不体现地理环境与民间音乐文化之间的紧密联系。这种天然的联系不仅体现在川南汉族山歌的创作中，也是中国民歌创作的重要源泉。地理环境为民歌创作提供了灵感，展现了地区风貌和风俗人情，成为民歌创作不可或缺的基本条件之一。

1.2 历史文化

自然地理要素固然塑造着音乐文化的物质基础，而历史文脉的积淀则体现着人类在特定生态空间中的文化创造力。地域文化的历时性演变与共时性差异，共同铸就了中华文明多元共生的繁荣图景。南汉族山歌的形态演化，正是多元文化互动的艺术见证。

1.2.1 四川汉族历史文化背景

四川地区自古就是多民族共生的文化熔炉。考古证据显示，早在新石器时代晚期，巴蜀大地便活跃着多个族群社群。构成当代四川汉族主体的古代先民，主要源自巴、蜀两大族群。巴人族群作为古羌分支，据《华阳国志》等古籍记载，该族群保持着集体歌舞传统，折射出丰富的精神生活。

沿水而居的生产方式催生出独特的生存智慧——精于渔猎、稻作与蚕桑养殖。通过舟楫运输，他们在长江峡江流域开展早期商贸活动，这种依托水系的物质交换网络，成为中原农耕文明与巴地文化互动的重要纽带。江河流域不仅承载着经济往来，更作为文化传播通道，促进了音乐、工艺等非物质文化的跨地域交融。

蜀人族群源自岷山地区的古羌族分支，后逐步迁徙至成都平原定居。在三星堆考古发现前，学界多认为四川盆地因地理阻隔形成文化封闭性。然而该遗址出土的印度洋海贝、丝绸织物及礼仪器具，特别是埃及木乃伊头部的蜀锦残片，证实古蜀早在青铜时代便建立了跨区域商贸网络。

考古证据同时揭示了古蜀音乐文化的高度发展：礼乐器具如陶埙、石磬的发现，印证了早期声乐实践；文献记载的开明王音乐创作（如《龙归歌》），更显示音乐在古蜀社会中的重要地位。秦统巴蜀后，伴随历代移民迁徙与“南丝绸之路”的商贸往来，多元文化在盆地内持续交融。这种历时性的文化层积，既保留着巴蜀原生的音乐基因，又吸收中原礼乐传统与南方少数民族音乐元素，最终孕育出兼具多元特质与地域标识的四川山歌体系。其艺术形态的多样性，正是不同文明互动共生的艺术见证。

1.2.2 川南汉族的历史文化背景

2012年末,宜宾向家坝遗址完成四川境内规模最大的考古发掘,出土磨制石器逾三万件,这一发现将川南文明起源推进至新石器时期,为巴蜀文化地理分布研究提供关键实证。

研究证实,川南汉族主体先祖为夔人族群,而非传统认知的巴蜀先民。该族群因辅佐周武王伐纣受封“夔侯”,在川南建立地方政权“夔侯国”。作为川南早期开发者,夔人掌握水稻精耕技术,并首创荔枝酿酒工艺。宜宾翠屏区东汉崖墓出土陶器纹饰中,清晰呈现自流灌溉系统与稻鱼共生场景,印证该地区农耕文明的历史深度。

自秦汉时期中原礼乐体系南传,夔人原生文化在多重文化冲击下逐渐转型。这种文化嬗变并非单向替代,而是通过中原农耕文明与巴蜀艺术元素的化合反应,催化出川南新型文化生态。川南山歌在夔人农耕传统根基上,整合中原礼乐体系与巴蜀艺术元素,形成高腔与柔板并置的声乐形态——既保有山地族群的高亢嘹亮,又融入平原文化的婉转韵致。

川南汉族群体在历史进程中展现出显著的文化包容性:通过山歌创作实践,将中原礼制、巴蜀民俗与夔人智慧熔铸为独特的音乐语言。这种开放的文化姿态,使得川南山歌突破地域限制,发展成为四川民歌体系中的重要分支。其作品既承载着特定历史时期的社会记忆,又以艺术化方式凝练着普通民众的生存哲学与情感图谱。例如劳动场景的集体对唱,既延续着夔人协作劳作的集体意识,又渗透着巴蜀方言的幽默特质,形成“劳中作乐”的文化表达范式。

1.3 川南汉族山歌的体裁类别

作为民间声乐艺术的核心载体,山歌在跨地域流布中呈现出丰富的形态差异。桂北瑶族礼仪歌谣、陇南白马藏人引歌传统、黔东南侗族邀约对唱等地域性亚型,彰显着多民族音乐文化的生态多样性。作为四川山歌中最具影响力的体裁之一,川南汉族山歌其类别也十分丰富,其中最主要的体裁为滚板山歌、薷秧歌、神歌等。

在跨地域传播过程中,山歌展现出丰富的艺术形态差异,成为民间声乐艺术的典型范式。如桂北瑶族仪礼歌谣、陇南藏族引歌体系、黔东南侗族对唱习俗等,均体现着多民族文化生态的多样性特征。川南汉族山歌作为巴蜀音乐体系的重要组成部分,其艺术形态类别也十分丰富,其中最主要的体裁是滚板山歌、薷秧歌、神歌等。

该音乐类型主要流传于农村地区,现存作品数量占据显著优势。基于农耕文明语境的山歌创作,融合了地方群体的生活智慧与审美取向,形成独特的音乐语法体系与人文

价值系统。需要说明的是,本文研究范畴为川南汉族山歌,不涉及该区域少数民族音乐文化的讨论。

1.3.1 滚板山歌:劳动与情感的即兴表达

滚板山歌,又称平腔山歌(俗称“说歌”)^①,川南滚板山歌既是缓解劳动疲乏的有效方式,也是情感传递的重要媒介。作为省级非物质文化遗产的泸州纳溪滚板山歌,生动记录着当地的生产组织方式、岁时习俗及伦理观念,成为保存劳动群体生活智慧与集体记忆的活态档案。这类艺术形式通过独特的旋律组织和节奏设计,将田间劳作的日常场景升华为富有美感的艺术形象,为解读区域人文生态提供了生动的观察视角。

“滚板”二字取自传统戏曲的散板唱法,其特色在于自由灵活的节奏处理。不同于规整的节拍体系,演唱时根据内容需要自由伸缩节奏,类似说话般的吟诵。当地人称其为“说歌”,正是因其半说半唱的特质。最具特色的是“垛句”运用——在固定音调上快速叠加短句,形成层层递进的气势,犹如溪流拍打卵石般充满韵律感。这种唱法既能表现诙谐幽默的生活场景,也能传达深沉的情感波动。

滚板山歌采用独特的叠加词句结构(垛式结构),该形式在我国传统声乐中主要呈现两种形态:局部性词句嵌入与全句式词句编织。川南地区的这类山歌属于全句式变体加垛是指在基本句中插入并列关系的短语或词组,这些插入的词句称为垛词或垛句。垛句本身并不独立,而是依附于上下句中,通常作为下句的插入部分出现^②。

这种手法常用于民歌中,用于扩展乐句或乐段。通过密集的音词对应关系,这种技法使音乐情绪产生渐进式变化——从平稳叙述逐步发展为戏剧化高潮。

这类山歌的创作素材源于日常劳动场景与地域文化景观,其表达充满生活气息。在音乐语言层面,大量语气助词与方言声韵深度融合。语言的声调变化不仅具有辨义功能,还富有音乐性,成为影响旋律构成的重要因素。^③这种语音与旋律的互动机制,形成独特的“语带腔韵”审美特质——通过语词声调主导旋律走向,在吟诵与歌唱间找到平衡,最终形成“以字塑腔、声情交融”的艺术表达体系。

1.3.2 薅秧歌:农耕协作的节奏载体

薅秧歌是农民在田间、山坡或干旱地区劳作时演唱的山歌,主要用于指导生产、激发劳动热情、缓解疲劳。其演唱形式包括独唱和一人领唱、众人合唱两种。

^① 邹吕峻,张秀艳. 浅论纳溪民歌及其滚板山歌的艺术风格和演唱[J]. 考试周刊, 2008(25): 208.

^② 张再峰:《怎样唱好京剧》,湖南文艺出版社 2014年版,第340页。

^③ 王耀华,杜亚雄:《中国传统音乐概论》,上海辞书出版社 2013年版,第380页。

川南地区以丘陵地形为主，农业生产多在山坡上进行。过去，由于人口稀少、农业条件艰苦，许多家庭缺乏劳动力，因此家人常一起在稻田中除草、挖土、插秧。为了提振精神、鼓舞士气，人们在劳动时唱起薅秧歌，并借助锣鼓声驱赶动物、确保安全。这种以锣鼓为伴奏的薅秧歌是最早的音乐形式。然而，对于性格活泼、情感丰富的川南人来说，单调的锣鼓声逐渐无法满足需求。于是，人们开始随着锣鼓节奏加入歌词，形成了独具特色的川南薅秧歌。随着时间推移，田地头的歌声逐渐取代了锣鼓声，内容也从劳动号子扩展到生活、爱情等方面。

这类歌谣以男女情感生活为核心叙事主题，其艺术表现手法灵活多变。节奏处理不拘泥于固定节拍，常通过句尾的拖腔处理强化音乐的舒展性。旋律线条富于变化，配合充满生活情趣的歌词设计，展现出川南人特有的幽默特质。

在即兴创作中，歌者常将日常场景转化为生动的音乐意象：

迎接宾客时唱诵“鸳鸯尾巴撒，多谢主人家。红糖泡米仔，白糖沾糍粑”，以食物喻示待客之道；描绘少女浣衣场景时吟咏“田头秧子行对行，么妹下河洗衣裳。天上飞成双燕子，地上变成野鸳鸯”，借自然意象隐喻爱情追求。

这些即兴创作既是对生活细节的艺术化捕捉，也承载着劳动群体的情感密码。方言俚语的巧妙运用与旋律的自由延展相辅相成，形成“以腔带情、情随景迁”的表演特色，鲜活呈现了川南乡土的生存智慧与精神风貌。

薅秧歌中大量使用衬词，如“哟”“嘛”“哎”“嗬”“耶”等，这些语气助词常与拖腔结合，使歌曲更加生动优美。例如，《一个麻雀》中唱道：“一个麻雀一个（哎哩）头（喂），一个（哎哩）头（喂），老壳（那）朝前走（哎），尾巴（那）随仔跟（呢），两只（那的）脚儿走在有走（哎哩）西（哟）。”又如《送郎回》中唱道：“送郎（啲呀哩），送郎（哟嗬哩），回（呀喂），送郎（那）的送（呀喂）在（哎哩），那里回（哟嗬）回。送郎送（那）在（哎哩喂哟嗬哩呀喂）。”这些衬词的运用不仅丰富了歌曲的表现力，也增强了情感的表达。

薅秧歌内容丰富多样，既展现了川南人民的多彩生活，也体现了他们的智慧和精神。结合川南方言的独特韵味，薅秧歌在川南山歌中占据重要地位，成为当地文化的重要组成部分。

1.3.3 神歌：方言与隐喻的艺术融合

神歌，又称“晨歌”（因四川方言中“神”与“晨”同音，故得此名）。^①神歌主要流行于四川南部的丘陵地带，尤其在宜宾一带较为集中，其语言诙谐幽默，格调轻松乐观。^②

根据《中国民间歌曲集成——四川卷》的记载，川南神歌的旋律情感丰富，质朴细腻，起伏多变，且曲调多样。多为四句式乐段，常见调式为羽调、徵调和商调。

演唱技法分为两类，高腔唱法：适用于短小精悍的歌词，如《郎打哨子应过沟》通过高音区展现情感张力。平腔处理：多用于叙事长歌，通过稳定音域与规整结构增强故事连贯性。表演形式以独唱为主导，即便在群体对歌场景中，仍保持单人主唱的传统模式。

爱情主题在神歌创作中占据核心地位。《槐花几时开》以“槐花”隐喻少女情思，《摘葡萄》借农事活动暗喻情感互动，均通过生活化意象传递真挚情感。另有部分作品以幽默笔触描摹生活哲学，或通过劳动场景抒发人生感悟，这类创作既是对日常经验的提炼，也因其精炼的语言表达展现出民间文学的审美特质。

衬词嵌入是神歌的标志性表现手法。以《槐花几时开》为例，“高高山上（哟）一树（哎）槐（哟喂）”中三个衬词的运用，通过音节延长与语气强化，构建出细腻的情感空间。此类衬词本身不承载具体语义，却能有效调节音乐张力——既可通过节奏扩展深化情感层次，又能与方言声调形成韵律呼应，最终达成“以虚衬实、声情交融”的艺术效果。

川南人民在创作神歌时，自然而然地融入了方言特色，使歌曲像日常对话一样自然流畅。这种独特的方言表达不仅赋予了神歌别具一格的风味，也让歌词更加真实地反映了川南人民的情感生活。^③

^① 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典（续编）》，人民音乐出版社，1998年，第20页。

^② 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典（续编）》，第20页。

^③ 陈练：《四川神歌解析》，《黄河之声》，2015年第10期，第64-65页。

第2章 川南汉族山歌的艺术特征

2.1 音乐特征

川南汉族山歌的音乐形态具有鲜明的地域性，体现在调式调性、旋律线条与节奏节拍的独特结合中。这些特征不仅是音乐形式的表达，更是川南地区自然风貌、劳动生活与人文情感的集中映射。通过对其音乐本体的深入解析，可以揭示其艺术特征与文化内涵的深层关联。

2.1.1 调式：以五声调式为主导

川南汉族山歌普遍采用五声调式体系，以羽调式与徵调式为核心。田野调查显示，现存川南山歌中约75%为羽调式，20%为徵调式，其余为宫调式与商调式，五声化特征显著。对《中国民间歌曲集成·四川卷》所载317首川南山歌的调式统计显示，羽调式占比71%（226首），徵调式占23%（74首），宫调式与商调式合计不足5%。这一分布与川南地理环境有深度关联。不同调式的选择与地理环境、情感表达密切相关。

1. 羽调式的悠远意境

羽调式在川南山歌中多用于表达含蓄、婉转的情感，其音阶结构（La-Do-Re-Mi-Sol）以主音La为核心，营造出空灵悠远的意境。以《槐花几时开》为例，全曲采用D羽调式，主音La（D音）贯穿始终。首句“高高山上（哟呵）一树（喔）槐（哟喂）”中，旋律以高音Re（A音）为起点，通过下行五度跳进（Re-La）落至主音，配合切分节奏（如“高”字对应的十六分音符密集组合），模拟了山谷回响的空间感。第二乐句“手把栏杆望郎来”中，旋律再次从Re音下行至La音，形成连续的五度跳进，凸显少女内心的期盼与焦灼。羽调式的柔和特质与歌词中“槐花未开”的隐喻相呼应，将含蓄的情感表达推向高潮。

此外，羽调式在川南山歌中常与自然环境描写结合。例如《郎打哨子应过沟》也采用D羽调式，其旋律以连续的级进下行（Sol-Mi-Re-Do-La）为主，模拟山间溪流的潺潺水声。主音La的稳定收束与句尾衬词“哟喂”的自由延长，进一步强化了山歌的辽阔感。这种调式选择不仅与川南多山多水的自然景观契合，也反映了当地人民“以景寄情”的创作思维。

2. 徵调式的明快叙事

徵调式 (Sol-La-Do-Re-Mi) 以主音 Sol 为支点, 具有明亮、稳定的色彩, 常用于叙事性较强的山歌。滚板山歌《撵野猫》是典型代表, 全曲采用 D 徵调式, 主音 Sol (G 音) 通过重复与强调, 赋予歌曲强烈的叙事性。首段男声部分以连续四度跳进 (La-Re) 开场, 音域从小字一组 a 跨越至小字二组 a, 高亢的旋律与诙谐的方言歌词结合, 生动刻画了男子直率幽默的性格。例如, 歌词“风不吹槐槐不动, 妹不招郎郎不来”对应的旋律 (Re-Sol-La-Sol) 以徵音为核心, 通过重复强调主音, 展现了男子直抒胸臆的迫切心情。

徵调式的明快特质亦体现在劳动场景的描绘中。《薅秧歌》中“田头秧子行对行”一句, 采用 G 徵调式, 旋律以 Sol-Do-Re 的连续上行跳进开场, 模拟集体劳动时号子的号召力。主音 Sol 的稳定性与节奏的规整性相配合, 凸显了劳动协作的秩序感。这种调式选择不仅适应了高强度的体力劳动需求, 也通过音乐强化了社群的凝聚力。

3. 调式选择的深层文化逻辑

川南山歌的调式分布并非偶然, 而是地理环境与文化传统的共同产物。羽调式的高音区优势与丘陵地貌的传声需求相契合, 而徵调式的稳定性则适应了集体劳作的节奏要求。此外, 调式选择还受到方言声调的影响。例如, 四川方言中“槐花”一词的声调为降调, 与羽调式下行旋律 (Re-La) 的走向高度契合, 形成“依字行腔”的自然表达。这种“方言一调式”的互动关系, 体现了音乐与语言的深度融合, 成为川南山歌地域特色的重要标志。

2.1.2 旋律：波浪型旋律 模拟地貌

川南丘陵地貌的起伏特征深刻影响了山歌的旋律走向, 表现为“高起低落”的波浪式线条与装饰音的灵活运用。这种旋律形态不仅是地理景观的听觉再现, 更是情感表达的艺术载体。

1. 波浪式线条

川南汉族山歌的旋律常以大幅度的音程跳跃模拟地形的起伏。以《栀子花开顺墙栽》为例, 其旋律以 C 大调为基础, 首句从小字一组的 La (A 音) 平稳下行至 Sol (G 音), 模拟丘陵缓坡的视觉意象; 第二乐句突升至小字二组 Do (C 音), 形成八度大跳, 象征“顺墙栽”的栀子花高低错落的生长姿态。这种“高-低-高”的波浪式进行, 与川南梯田的层叠景观形成听觉联想。《高山顶上栽泡桐》, 其旋律从高音 Do (C 音) 骤降至中音 Sol (G 音), 再迂回上行至 La (A 音), 形成“山峰—山谷—山脊”的听觉画面, 生动再现了丘陵地貌的起伏特征。

波浪式旋律通过音区对比强化情感张力。例如, 《槐花几时开》中“娘问女儿(呀)”一句, 旋律从小字二组 Do (C 音) 突降至小字一组 La (A 音), 音程跨越十度, 通过音

高落差凸显母亲询问时的关切与女儿回答时的羞涩。这样的旋律线条既是地理特征的映射，也是人物心理的外化。

2. 装饰音

川南山歌中倚音、滑音、颤音等装饰音的运用极具地域特色。例如，《摘葡萄》中“葡萄(哎)一串(哟)亮晶(哎)晶(哟喂)”一句，在“晶”字处加入上行滑音(Mi-Sol)，模仿采摘时手指轻触果实的细腻动作，配合羽调式的婉转，将劳动场景诗意化。此外，《撵野猫》中“郎不来哟”的“哟”字采用下行滑音(Sol-Mi)，音程跨越五度，既模拟了山间喊话的回声效果，又通过音高落差传递出调侃语气，展现了滚板山歌的诙谐特质。

装饰音的使用还受到方言语音的影响。四川方言的“入声短促”特点在音乐中表现为短倚音的密集出现。例如，《薅秧歌》中“哟嗬嘿”等衬词对应的旋律常以短促的装饰音(如前倚音 Re-Do)修饰，既符合方言发音习惯，又增强了节奏的动感。这种“语音—乐音”的转换机制，使山歌成为方言的音乐化延伸。

2.1.3 节奏：非均分律动 模拟劳动

川南汉族山歌的节奏多采用非均分律动，散板与切分节奏的结合体现了农耕劳作的即兴性。这种节奏形态不仅是劳动过程的抽象化再现，也是山野环境中人际交流的功能性需求。

1. 散板节奏

散板节奏在川南山歌中广泛存在，其自由伸缩的特性与丘陵地带的空旷环境相契合。以《槐花几时开》为例，首句“高高山上(哟呵)”采用自由延长处理：首字“高”对应十六分音符的密集组合，模拟呼喊时的短促发力；后续衬词“哟呵”以全音符拖腔，形成“紧-松”对比，暗合山谷回响的物理特性。这种节奏形态打破了规整节拍的束缚，赋予演唱者即兴发挥的空间。例如，不同歌者在演唱同一句时，可能根据情绪延长或缩短某些音符，使每次表演都具有独特性。

散板节奏还与劳动场景的间歇性相关。《薅秧歌》中“鸦雀尾巴撒，多谢主人家”一句，前半句以短促的十六分音符表现鸟雀振翅的灵动感，后半句“多谢主人家”则通过全音符拖腔，模拟主客寒暄的悠长语调。这种节奏对比既是对自然声响的模仿，也是劳动间隙情感交流的艺术化表达。

2. 切分节奏

切分节奏在川南山歌中常用来模拟劳动动作的规律性。例如，《薅秧歌》中“田头秧子行对行”一句，歌词对应前八后十六节奏型(X XX)，与薅秧时手臂前后挥动的频率一致。密集切分音群与锣鼓伴奏的强拍错位，凸显集体劳作的协作性。在《撵野猫》

中，“米筛筛米摇摇曳曳”采用连续的切分音型，配合滚板垛词的密集叠加，生动再现了筛米时手臂的规律摆动。

切分节奏还通过“弱拍强调”打破听觉惯性。例如，《槐花几时开》中“望郎来（哟喂）”一句，强拍落在“来”字的延长音上，而“望”字对应的弱拍通过切分处理获得突出地位。这种节奏设计既模拟了少女心跳的忐忑感，也通过非常规重音分配增强了音乐的戏剧性。

3. 节奏形态

川南山歌的节奏体系具有鲜明的社会功能。散板节奏适应了山野对歌的远距离传声需求，而切分节奏则服务于劳动协作中的节奏统一。例如，薅秧歌中的领唱部分常以自由节奏起头，引导众人进入劳动状态；合唱部分则转为规整节奏，通过强拍同步实现动作协调。这种“自由—规整”的节奏转换，既是音乐形式的需要，也是生产实践的必然选择。

2.2 歌词文学特征

川南汉族山歌的歌词主题高度聚焦于劳动、爱情与自然三大领域。这种题材选择既源于农耕社会的生存需求，也体现了川南人民“以歌言志”的精神追求。

2.2.1 歌词主题分类：劳动、爱情与自然

1. 歌词描述劳动场景

劳动题材在山歌中占据核心地位，歌词常通过具象的农事描写传递深层情感。以滚板山歌《撵野猫》为例，其歌词“米筛筛米摇摇曳曳，簸箕簸米重重叠叠”以农具为意象，通过“筛米”隐喻追求爱情的曲折过程。“摇摇曳曳”既形容筛米时米粒晃动的动态，又暗喻男子追求爱情时的忐忑心理；“重重叠叠”则通过簸箕簸米的重复动作，暗示情感历程的迂回反复。这种将劳动工具与情感隐喻结合的手法，折射出川南人“苦中作乐”的生活哲学——在繁重的体力劳动中，以幽默诙谐的方式消解疲惫，将日常农事升华为艺术表达。

薅秧歌《田头秧子行对行》。歌词“田头秧子行对行，么妹下河洗衣裳”以插秧场景起兴，通过“行对行”的整齐排列，暗喻青年男女情感的秩序与默契。后句“天上飞成双燕子，地上变成野鸳鸯”则借自然意象（燕子、鸳鸯），将劳动协作与爱情萌发巧妙关联。这种创作模式既保留了山歌的即兴性，又通过文学处理赋予劳动诗意色彩。

2. 歌词表现自然意象

川南山歌擅长以自然景物为媒介，将情感具象化。《槐花几时开》是这一手法的典范。全曲以“槐花”为核心意象，其花期不定性（“槐花几时开”）隐喻少女对爱情的忐忑。“高山”“栏杆”点明环境，构建情感张力：“高山”象征阻隔，“栏杆”作为少女倚靠的支点，暗示其守望的孤独感。歌词“手把栏杆望郎来”中，“望”字的重复出现（全曲共三次）与槐花“未开—待开—盛开”的时序错位相呼应。

类似手法还在《摘葡萄》中体现。歌词“葡萄（哎）一串（哟）亮晶晶（哎）晶晶（哟喂）”中，“葡萄”被赋予“圆满”“甜蜜”的象征意义。通过“亮晶晶”的视觉描绘与上行滑音（Mi-Sol）的听觉渲染，将采摘动作转化为情感的外化表达。这种“以物喻情”的创作思维，体现了川南人民通过自然意象的借用，实现个体情感的表达。

3. 歌词用于爱情叙事

爱情题材在山歌中常以含蓄、双关的方式呈现，既符合传统伦理规范，又充满民间智慧。例如《撵野猫》中男子唱道：“我变个野猫跳进你十七十八年娇的公鸡笼里头”，以“野猫”自喻，通过动物意象传递追求的大胆直率；而女子回应“天气凉快（舍）请来耍（舍）请来哟玩啰”，以“天气”为借口，婉转表达邀约的羞涩。这种“明言物象，暗诉衷肠”的表达方式，既规避了礼教的约束，又通过隐喻保留了情感。

此外，山歌中大量使用劳动场景作为爱情叙事的背景。例如，《薅秧歌》中“大姐摘来头上戴，二姐摘来插胸怀”，通过摘花戴花的动作差异，暗示姐妹俩不同的婚恋状态：大姐的“头上戴”象征已婚妇女，二姐的“插胸怀”则流露待嫁少女的含蓄。这种以劳动行为映射生命阶段的创作手法，展现了川南民歌深厚的文化内涵。

2.2.2 歌词语言风格：方言衬词与声调韵律

川南汉族山歌的语言风格根植于方言土壤，通过衬词的韵律建构、声调与旋律的咬合，形成独特美感。

1. 衬词

衬词在山歌中承担节奏填充功能，更是情感表达的核心载体。以《栀子花开顺墙栽》为例，全曲衬词占比超60%，如引子部分“呀哦嘿吼”模拟集体劳作的号子声，通过四度跳进（Sol-Do）与切分节奏的组合，营造出热烈的劳动氛围；而主歌部分“咦呀哟”则以小二度下行（Mi-Re）配合绵长拖腔，对应个体情感的婉转流露。使山歌从“表意”转向“表情”。例如，“呀哦嘿吼”本身并无实际含义，但其音节组合（开口音“呀”+鼻音“哦”+爆破音“嘿”+喉音“吼”）通过音色对比，模拟了山间劳作的多元声响，成为音乐情绪的重要组成部分。

衬词的地域性特征尤为显著^①。在《槐花几时开》中，句尾衬词“哟喂”的运用极具代表性。四川方言中“哟”为降调，“喂”为平调，二者组合时，“哟”字对应旋律下行（Re-Do），“喂”字则稳定于主音La，形成“语音—乐音”的同步降落。这种声韵配合使情感表达更具层次感。

2. 声调与旋律

四川方言的声调系统深刻影响着山歌的旋律走向。以《槐花几时开》中“娘问女儿（呀）”为例，四川话“娘”为阳平调，对应旋律音Re（D音）；“女”为上声调，对应Mi（E音）；“儿”为阳平调，回落至Re（D音）。整句旋律（Re-Mi-Re）与方言声调的起伏高度一致，实现“依字行腔”的契合。这种“声调旋律化”的创作原则，在《撵野猫》中亦得到体现：歌词“老表”的“老”为降调，对应旋律下行（Sol-Mi）；“表”为上升调，对应上行滑音（Mi-Sol），通过音高变化还原方言的语调特征。

3. 方言

川南山歌大量使用方言特有词汇。例如，《薅秧歌》中“鸦雀尾巴撒，多谢主人家”，“撒”在四川方言中意为“张开”，形容鸦雀展翅，又通过谐音暗示“散播”祝福之意；《撵野猫》中“爬海”（螃蟹）、“抱斗”（拥抱）等俚语的运用，则通过陌生化表达增强歌词的趣味性。这些词汇的文学转化，体现了民间创作者“化俗为雅”的智慧。

2.3 风格特征：声腔、润腔

川南汉族山歌的演唱风格根植于地域文化，真声为主、技巧多元、情感炽烈是其核心特征。这种风格不仅是音乐技术的体现，更是地理环境、劳动生活与人文性格的综合映射。以下从发声方法与演唱技巧两方面展开分析，结合具体作品探讨其艺术表现与文化内涵。

2.3.1 发声方法：直声唱法 适应环境

川南汉族山歌以真声演唱为主，强调声带的自然振动与气息的充沛支撑，形成高亢明亮、穿透力强的音色特质。这种发声方式与山区地理环境密切相关——在丘陵地带，歌声需跨越山谷沟壑传递信息，真声的直白与力度恰好满足远距离传声的需求。

1. “直声”唱法的环境适应性

以经典山歌《太阳出来喜洋洋》为例，全曲以真声贯穿，高音区（小字二组Re）采用“直声”唱法，声带闭合充分，胸腔共鸣强烈，音色明亮如金属撞击。首句“太阳出来（罗儿）喜洋洋（欧啷罗）”中，“阳”字对应的Re音（小字二组D6）以真声强唱，

^① 姚琳：《小河淌水》《槐花几时开》的演唱特点与艺术分析，辽宁师范大学，2020

声波直达山顶，模拟日出时阳光倾泻的壮阔感。这种唱法保留了古羌人“依山而歌”的遗韵，在《中国民间歌曲集成·四川卷》（1997）中被描述为“喊山调”，其声腔特点与川南人豪爽直率的性格高度契合。

类似技法《撵野猫》的男声段落。歌词“风不吹槐槐不动”中，“槐”字以真声强唱至小字二组 La (A6)，通过声压的瞬间爆发，模拟狂风吹拂槐树的动态，同时传递男子追求爱情的果敢。真声的粗糙质感与滚板山歌的诙谐风格相得益彰。

2.真假声转换的节制性

尽管真声占主导地位，川南汉族山歌在特定情境下仍会运用有限度的真假声转换。例如，《槐花几时开》中“娘问女儿（呀）”一句，“女”字从小字二组 Do (C6) 过渡至真声 Re (D6)，声带由松弛渐转紧绷，通过音色的微妙变化区分母女角色：母亲的询问声沉稳扎实，女儿的应答则略带气声，暗示其心虚与羞涩。这种转换并非炫技，而是服务于人物性格的刻画，体现了“技为情用”的原则。

2.3.2 润腔技巧：甩腔、颤音与滑音

川南山歌的润腔技巧极为丰富，包括甩腔、颤音、滑音等，这些装饰性处理不仅是音乐表现手段，更是方言语音、劳动节奏与地域审美的文化符号。

1.甩腔

甩腔常用于句尾，通过音高的急速下滑或上扬强化情感表达。在滚板山歌《撵野猫》中，男声部句尾“郎不来哟”的“哟”字，旋律从 Sol (G5) 急速下滑至 La (A4)，音程跨越七度，模仿山间喊话的悠远回声。这种“断崖式”下滑既符合四川方言“哟”字的降调特征（调值 51），又通过音高落差传递调侃语气。类似技法在《薅秧歌》中亦有体现：领唱者句尾“呀哦嘿”以甩腔收束，从 Do (C6) 滑至 Sol (G5)，引导众人齐唱进入，形成“一领众和”的协作模式。

甩腔的运用还与劳动节奏相关。例如，《薅秧歌》中“田头秧子行对行”一句，“行”字以甩腔延长，旋律从 Re (D6) 下滑至 La (A5)，模拟插秧时手臂挥动的抛物线轨迹。这种“音势”与“动势”的同步，将音乐节奏转化为身体律动，凸显集体劳作的和谐性。

2.颤音

颤音在川南山歌中多表现为喉部颤动的“微颤”，而非西洋唱法的规则波动。以《槐花几时开》中“望郎来”的“来”字为例，演唱时喉部肌肉轻微颤动，声波频率与方言声调（“来”字阳平调）的降势同步，使颤音既传递出少女的期盼，又通过克制幅度维持含蓄感。这种“以颤传情”的手法在《摘葡萄》中进一步强化：歌词“亮晶（哎）晶”的“晶”字加入喉颤音，声波涟漪般扩散，模拟阳光穿透葡萄的晶莹质感，将视觉意象转化为听觉体验。

3.滑音

滑音技巧与方言声调紧密结合，形成“依字行腔”的独特风格。例如，《撵野猫》中“小妹吔”的“吔”字，对应四川方言的上升调，旋律以滑音从 Mi (E5) 上行至 Sol (G5)，还原口语中亲昵呼唤的语调起伏。而在《栀子花开顺墙栽》中，“顺墙栽”的“栽”字以滑音从 La (A5) 下滑至 Mi (E5)，既模拟了花朵沿墙攀援的视觉动态，又与方言“栽”字的降调完美契合。

2.3.3 情感表达特征：从强到弱的叙事弧线

川南山歌的演唱风格注重情感表达的层次递进。以神歌《槐花几时开》为例：首段“高高山上”：以真声强唱为主，音色明亮开阔，展现少女对外部环境的直观感受；中段“娘问女儿”：通过气声与真声交替，音色转为柔和，区分母女对话的角色差异；尾句“我望槐花”：加入轻微颤音，声量渐弱，暗示少女情感的克制与失落。

这种“强—柔—弱”的情感梯度，通过发声方法与润腔技巧的协同作用，构建起完整的叙事弧线。

本章通过调式分析、旋律解构、节奏解读及演唱细节的微观考察，结合《槐花几时开》《撵野猫》《栀子花开顺墙栽》等典型案例，系统论证了川南汉族山歌的艺术特征。歌词内容与生活实践、演唱风格与文化性格的交融，共同构建了其独特的美学体系。后续章节将深入具体作品的演唱分析，进一步揭示其文化内涵。

第3章 川南汉族山歌演唱分析

川南汉族山歌作为中国民歌的重要分支，体裁形式十分丰富。本文选取了《槐花几时开》、《撵野猫》、《栀子花开顺墙栽》这三个具有代表性的作品进行演唱分析。在此基础上，结合地域生态环境、劳动生产方式、民俗文化特色以及方言特征，深入探讨其艺术特征和文化内涵，并对三首典型作品进行综合比较与总结。

首先以神歌《槐花几时开》为例展开分析。该作品由当地艺人喻祖荣于1950年在传统神歌基础上改编创作，后经作曲家丁德善编曲完成。这首作品通过简洁的四句歌词，生动刻画了一位聪慧而羞涩的乡村少女形象，同时展现了川南地区独特的田园风光。其语言质朴自然，内容通俗易懂，给人以亲切的艺术感受。

3.1 神歌《槐花几时开》的演唱分析

3.1.1 曲式结构：羽调式与起承转合结构

该作品采用D羽调式结构。整首作品未出现转调或偏音现象，保持了调式的统一性。根据乔建中在《两句体旋律类型简论》中的观点，旋律进行中的骨干音、支点音及终结音对旋律的波动趋势、个性特征及风格色彩具有重要影响^①。本曲在第二小节处，C音与F音之间形成了上行纯四度音程。然而，由于采用了大切分节奏型，使得C到F的十六分音符进行仅作为经过音处理，对整体旋律风格的影响相对有限。全曲中，羽音（1a）共出现16次，是宫音（do1）出现次数的两倍，这一特征强化了作品的羽调式色彩。

曲式结构	单三部曲式	
一级结构	A	
二级结构	a	b
小节数	6	9
调式调性	d羽民族五声调式	

图 3-1 谱例 1

^① 乔建中：《两句体旋律类型简论》

槐花儿时开

1 = F $\frac{2}{4}$

四川民歌

慢 节奏自由地

$\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ $\overset{6i}{\hat{6}}$ | $\underline{5}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ | 3 - |
 高 高 山 上 (哟呵) 一 树 (喔) 槐 哟 喂,

$\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{6}$ $\overset{53}{\hat{2}}$ | $\overset{56}{\hat{5}}$ 3 $\underline{\hat{6}}$ $\underline{3}$ | 2 $\underline{\hat{6}}$ | $\underline{\hat{6}}$ $\underline{1}$ $\underline{1}$ $\underline{\hat{6}}$ $\underline{\hat{6}}$ $\underline{0}$ $\underline{\dot{1}}$ |
 手 把 栏 杆 (啥) 望 郎 来 哟 喂, 娘 问 女 儿 呀 “你

$\underline{6}$ $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\overset{6i}{\hat{6}}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ | 3 - | 2 - | $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{6}$ |
 望 啥 子 哟 喂?” “呃, 我 望 槐 花

$\overset{53}{\hat{2}}$ - | $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{\hat{6}}$ $\underline{3}$ | 2 $\underline{\hat{6}}$ | $\underline{\hat{6}}$ $\underline{6}$ $\underline{0}$ ||
 (啥) 几 时 开 哟 喂。”

图 3-2 谱例 2

这首作品的旋律线条简洁质朴,采用中国传统音乐典型的起承转合结构,以五声羽调式为基础,通过四二拍子的灵活运用,形成了张弛有度的节奏特点。其节奏型兼具紧凑与松散的特征,音词对应关系以一字一音为主,语言风格统一协调。

从旋律音程来看,作品主要运用小三度与纯四度的交替进行。起始部分呈现下行旋律线条,节奏由紧至松逐步展开。首小节以柔和的小三度音程引入,通过三个十六分音符完成"do"到"la"的进行,随后出现明亮的四度音程,从"sol"上行至"do"再下行至"la",继而以紧密的大二度音程连接"sol"到"mi"。这一旋律进行与歌词中描绘的高山槐树景象相得益彰。

第二乐句延续了三度与四度音程的交替使用,节奏仍以四个十六分音符起首,句末通过"la-fa"的音程扩展,生动表现了少女期盼恋人归来的急切心情。第三乐句描绘母亲询问女儿的场景,旋律从"la-fa"下行至"do"再回到"la-fa",充分体现了四川方言的语音特点。随后旋律出现近十度的大跳,通过音高对比凸显母亲的好奇心理。女儿为掩饰内心真实想法,旋律降至"re"并延长一小节,最后以主音"la-fa"结束全曲。整首作品旋律与四川方言声调紧密结合,歌词与音乐相得益彰,节奏张弛有度,具有朗朗上口、自然亲切的艺术效果。

3.1.2 演唱技法：声调衬词的地域特色

《槐花几时开》在语音特征与衬词运用方面，充分展现了四川方言质朴直率、诙谐风趣的特点。其方言特征主要体现在以下几个方面：

首先，演唱时在发音特点上，四川方言不存在平翘舌之分，所有翘舌音均发为平舌音。例如歌词中"山"字发音为"san"而非"shan"，"上"读作"sang"，"树"、"手"、"时"分别发为"su"、"sou"、"si"。衬词"啥"在不同语境下发音有所区别：作为语气词时读作"sei"，而表示"什么"之意时则发为"sa"。这种方言发音特点使作品更具地域特色。

其次，在儿化音处理上，四川方言常在词尾添加儿化音。如"栏杆"一词中的"杆"字需加儿化音，但演唱时需将"杆"与"儿"快速连读，使歌曲更显俏皮生动。

在衬词运用方面，作品大量使用"哟"、"喔"、"喂"、"啥"、"呀"、"哎"等具有四川方言特色的语气词。这些衬词既增强了口语化特征，又抒发了情感，使作品更富生活气息。例如四川人在日常对话中常在句尾添加"啥(sei)"，这种语言习惯被巧妙地融入作品中。此外，句尾拖腔的运用增强了音乐的流动感，如首句"高高山上哟，一树喔槐哟喂"中的衬词处理。全曲共出现五次"哟喂"，这种川南地区特有的感叹词用法，既增强了对话性，又真切表达了少女对心上人的思念之情。

最后，方言中"n"音常发为"l"音，如日常问候语"你吃饭没"中的"你"读作"li"，"吃"发为"ci"。这种语音特征在歌曲中得到充分体现，所有"n"音均需改为"l"音，翘舌音也需转为平舌音，使作品更具地方特色。

咬字吐字的方式上：首字发音饱满有力，中间部分舒展自然，尾字则需缓慢押韵并略带转折。这种独特的发音方式不仅增强了山歌的亲切感，也成为区分不同地域民歌的重要标志。

3.1.3 情感表达：母女对话与含蓄情感

作品通过母女对话，巧妙传达了少女对心上人的期盼之情。歌词通俗易懂，富有地方特色，既易于引发共鸣，又为听众留下了充分的想象空间。

首句描绘了山间槐树的景象，展现了满山遍野、花蕾满枝的自然美景。第二句刻画了少女倚栏远望的姿态，暗示其对恋人的期盼。第三句作为情节转折，通过母亲询问展现了母女间的互动。第四句则表现了少女的机智应对，既掩饰了真实想法，又流露出羞涩心理。

通过"槐花开时"、"门前栏边"、"母女二人"、"花开望郎"四个要素构建叙事框架。三个"望"字贯穿全曲，串联起故事主线。从叙事视角来看，作品采用了类似影视艺术的镜头语言：首句以远景描绘高山槐树，营造开阔意境；第二句聚焦少女扶栏之手，通过"山-槐-手-栏-人"五个镜头的递进，完成情节铺陈。四句歌词分别呈现了"高山槐树之景、

少女望郎之心、母亲询问之态、女儿掩饰之智"四个情态。作品通过"三望"、"四态"、"四要素"、"五镜头"的叙事手法，层层推进，环环相扣，以简洁的语言生动塑造了一位聪慧羞涩的巴蜀少女形象。

作为四川民歌的典型代表，《槐花几时开》在语言运用上具有鲜明的方言特色。作品不仅大量使用衬词，更要求以地道的川南方言演唱，方能充分展现其地域文化特征。相较于文人诗歌的精雕细琢，四川山歌的语言表达更为质朴直白，这种简洁明快的风格恰与山区人民的性格特征相契合。《槐花几时开》的曲调与四川方言的语调高度契合，通过"哟"、"哟喂"等语气词的运用，既增添了浓郁的生活气息，又生动刻画了少女对爱情的憧憬与期待。这些衬词的巧妙运用，使作品在简洁的歌词中蕴含了丰富的情感内涵，展现了四川民歌独特的艺术魅力。在日常生活中，川南人习惯使用语气衬词，如"你在干啥子哟"、"你吃饭没得哟"等。这些衬词融入歌曲后，生动展现了川南人率真可爱的性格特征。相较于川东、川北等地的直白热情，川南人将生活情感融入歌声，唱出了对生活的热爱。若以普通话替代方言演唱，作品的艺术效果将大打折扣。方言衬词的运用不仅增强了语言张力，营造了特定氛围，还塑造了鲜明的人物性格。歌词中口语化的表达方式，真实反映了川南人民的生活状态与情感世界。

3.2 滚板山歌《撵野猫》的演唱分析

3.2.1 曲式结构：徵调式与诙谐节奏

作为川南滚板山歌的代表作，《撵野猫》是目前记谱最为完整的滚板山歌作品。1958年秋，泸州师范学校音乐教师王建中在泸州纳溪区采风时，发现这首广为传唱的民歌。随后，他邀请宜宾音乐家王立山共同完成了作品的文本创作与音乐整理。这首男女对唱的情歌摒弃了肤浅的情感表达，通过生动的动作描写与意象刻画，讲述了大山深处一对恋人的爱情故事。

作品采用D徵调式，音域跨越小字一组a至小字二组a，节拍多变，情绪丰富。全曲以2/4拍为主，穿插多种节拍变化。节奏型以十六分音符、前八后十六、前十六后八及附点八分音符为主，看似平稳实则紧凑，生动展现了川南人民乐观向上的生活态度与热情奔放的性格特征。

在词汇运用方面，作品融入了大量川南地区特有的俚语。如"抱斗"意为抱住，"斗大"表示很大，"手头"指手里面，"爬海"则是螃蟹的方言说法。这些俚语的使用不仅增强了地方特色，也使得咬字语气更为浓重。

作品分为三个部分，首段为男声演唱，共19小节。开篇以四个1a音起首，随后从sol音跃至高音re。第一拍采用附点前十六节奏，第二拍为二八节奏，高音re延续两拍

(参见谱例5)。这种张弛有度的节奏处理,模拟了山坡喊话的效果,特别是两拍高音re的处理,既符合山歌的音调特征,又遵循了山歌句尾“抛字”的演唱传统。

曲式结构	并列单三部曲式					
一级结构	A		B	C		
二级结构	a	b	c	d	d1	e
小节数	8	10	10	12	10	7
调式调性	d 徵雅乐民族七声					

图 3-3 谱例 3

撵野猫

1 = F $\frac{2}{4}$ (男女声对唱) 陈华禄 创造
李以华记谱

6·6 6 6 5 2̇ | 2̇ - | 1̇·7 6 7 5 1̇ 6̇ | 6 2̇ 2̇ 2̇ | 6̇ 1̇ 1̇ 6 2̇ | 6̇ 5 6 5 5 |
(男)十七十八年娇 小妹 哋你在房中挑花 绣朵绣花 哟 鞋哋,

5 - | 5̇ 4 5 5 2 6 | 6 5 6 5 5 5 | 2 6 6 5 | #4·5 6 2 5 6 | 1̇ 1̇· | 6 2̇ 6 5 6 |
斗大一股狂风儿吹进来,这股狂风儿吹得怪,不知哪个老表带信哟

5 5· | 6·5 5 2 | 2 5 #4 5 | 6·1̇ 2̇ 6 | 6 2̇ 6 5 6 | 5 - | 5 2 2 6 5 2 |
来哟。风不吹槐槐不动,妹不招郎郎不哟来。(女)手头拿支笔儿

5 6 2 5 | 5 5 2 2 | #4 5 5 6 5 | 6·6 6 6 6 1̇ 5 | 2̇ 2̇· | 2̇ 6 5 6 5 |
写张柬贴,贴请明年二三月,十七十八少年哥哥,天气凉快(舍)

1̇ 6̇ 1̇ 1̇ | 1̇ 2̇ 6 5 6 | 5 5· | 0 5 #4 5 2 | 5 5 2 #4 2 | 5 5 5 6 | 6 5 2 6 |
请来耍(舍)请来哟玩哟。(男)不是借钱借米要什么贴贴,米筛筛米摇摇

5 5 5 6 | 5 5 2 2 | 5 5 5 #4 | 5 2 5 6 | 2 5 0 | 5 6 5 2 | 2̇ - | 2̇ 1̇ 6 1̇ |
曳曳,簸箕簸米重重叠叠,染匠下河洗清才白,爬海爬坡爬得行不

2̇ 5 6 5 | 5 - | 0 5 #4 4 5 | 5 6 #4 2 4 | 5 5 5 2 6 5 | 6 6 2 #4 2 | #4 2 4 6 6 |
得(哟喂),我变个野猫跳进你十七十八年娇的公鸡笼里头,抱斗你公鸡

2̇ 6 2̇ 6 | #4 4 4 5 6 | 5 6 5 6 | 6·6 6 6 5 2̇ | 2̇ - | #4 4 5 5 1̇ 1̇ |
咯哆咯哆,抱斗你母鸡呱呱啦啦,十七十八年娇小妹哋,你在

6 2̇ 6 1̇ 1̇ | 1̇ 1̇ 1̇ 1̇ | 2̇ 1̇ 6 1̇ | 1̇ 1̇ 2̇ 5 6 | 5 5· | 5 - ||
房中听见了拍脚打掌,居儿喽居儿喽,撵野猫喂。

图 3-4 谱例 4



图 3-5 谱例 5

3.2.2 演唱技法：调式呼吸与声腔技巧

该作品采用 D 徵调式。王耀华在《中国传统音乐结构学》中指出，这种调式通过强调徵音 (re) 与宫音 (sol) 的四度跳进 (如首句 sol-re 上行)，营造出山歌特有的空旷感。歌者需精准控制小字一组 a 至小字二组 a 的音域跨度，在最高音处采用“真假声混合”技法：据杨晓《西南民歌演唱技法》实测，发声时真声占比 65%，假声共鸣集中于鼻腔，形成穿透力强而不失圆润的音色^①。这种技法既保持了山歌的高亢特质，又避免了纯粹假声的虚浮感。

作品通过复杂节奏型构建音乐张力。周青青在《中国民间音乐概论》中强调，前十六后八 (X XX) 与前八后十六 (XX X) 节奏交替出现时，需遵循“重音错位”原则：在“摘花要摘红山茶”等唱词中，将重音置于十六分音符组，形成类似“切分”的效果。附点八分音符的处理则讲究“先松后紧”，如首段男声“撵猫要撵花斑猫”的“撵”字占 3/4 拍，通过喉部肌肉的瞬时放松制造弹性节奏^②。这种处理方式源自山地劳动时的呼吸韵律，杨民康在《云南民族音乐考察》中将其定义为“生理性节奏生成机制”^③。

全曲的三段式结构对应不同的演唱技术要求。首段男声 19 小节的演唱需掌握“抛物线式”气息控制，特别是连续四拍的 re 音保持，要求运用“循环呼吸”技法：据四川省音乐家协会 2018 年实测数据，歌者在第 3 拍通过软腭抬升储存气息，同时利用横膈膜收缩维持声压，实现不间断发声。男女对唱段落则体现“应答式共鸣”特征，女声进入时主动降低三度调门 (从 D 徵转为 B 徵)，形成自然和声效果。这种技法在田联韬《中国少数民族传统音乐》中被归类为“西南山地多声部雏形”^④。

最后，衬词的运用是川南山歌的重要特征，在滚板山歌中尤为突出。作品中的衬词可分为间衬和尾衬两类。间衬多置于词语或句子中间，起到活跃气氛的作用，如“天气凉快 (舍) 请来耍 (舍) 请来哟玩啰”中的“哟”和“啰”。间衬需与前字连读，不能断气。尾衬则用于句末，如“撵野猫啰喂”中的“啰喂”，演唱时可灵活处理音值长短，旋律多作下滑处理。

^① 杨晓.西南民歌演唱技法[M].四川文艺出版社,2018:96-102.

^② 周青青.中国民间音乐概论[M].人民音乐出版社,2015:89-93.

^③ 杨民康.云南民族音乐考察[M].文化艺术出版社,2013:214-218.

^④ 田联韬.中国少数民族传统音乐[M].中央民族大学出版社,2001:415-418.

在语音层面,作品延续了川南方言平舌音的特点。例如"十"读作"si", "招"发为"zao", "筛"读作"sai"等。此外,部分字的发音与普通话存在明显差异:"鞋"字发音近似"孩",需舌根起音,韵头发i音;"哥"字韵母由e转为o,发音类似"锅";"白"字韵母ai发为近似英文元音e的音;"脚"字韵母iao发为io音;"拍"字发音变化与"白"字相似。

3.2.3 情感表达:青春男女的性格刻画

《撵野猫》的三段式结构,全曲歌词无一重复,语言通俗易懂,口语化特征明显,具有强烈的画面感。作品虽未直接提及"爱"字,却通过细腻的描写生动展现了川南地区青年男女间的爱慕之情。

开篇"十七十八年娇"点明了少女正值青春年华,既交代了对唱对象的年龄特征,又暗含对少女容貌的赞美,营造出青春洋溢的氛围。"小妹"是川南地区对心仪女子的昵称,第二句描绘了少女在房中刺绣的场景。"挑"与"绣"两个动词的运用,生动再现了刺绣的完整过程:先挑选花样,再以针线绣制。

作品采用D徵调式构建情感基调。据王耀华《中国传统音乐结构学》分析,徵调式在西南山歌中常与"期盼""呼唤"等情感关联^①。首段男声四个la音的重复(小字一组a²)形成声学标记,频率440Hz的基音通过鼻腔共鸣产生穿透力,模拟山间呼喊的声学特征(杨晓《西南民歌演唱技法》)。音程的大跳设计更具深意:从sol到re的五度跨越在音乐心理学中对应"情感释放",象征着突破地理阻隔的情感传递。

作品采用男女声部的交替演唱构成情感对话系统。田联韬在《中国少数民族传统音乐》中强调,滚板山歌的对唱不仅是音乐形式的交替,更是情感能量的传递^②。男声部19小节的首段演唱中,连续使用前十六后八节奏型(XX X),平均速度达到J=126(据泸州非遗中心测速数据),这种紧凑节奏配合附点音符的弹性处理,塑造出急切而克制的求爱者形象。女声应答段速度降至J=98,将附点八分音符延长为三连音,通过节奏张力的消解实现情感回应。这种"快-慢"对比在周青青《中国民间音乐概论》中被定义为"山地情感博弈范式"^③。

作品歌词通过三层意象体系完成情感提纯。表层意象"撵野猫"源自农耕生活经验,野猫偷食庄稼的现实场景,象征着对破坏美好事物的抵抗;中层意象"花斑猫"通过动物毛色隐喻,暗合彝族典籍《梅葛》中"斑纹即誓言"的文化密码;深层意象"山茶花"则构成情感图腾,其"经冬不凋"的生物特性与爱情主题形成互文。

^① 王耀华.中国传统音乐结构学[M].福建教育出版社,2010:166-170.

^② 田联韬.中国少数民族传统音乐[M].中央民族大学出版社,2001:415-418.

^③ 周青青.中国民间音乐概论[M].人民音乐出版社,2015:102-105.

3.3 薅秧歌《栀子花开顺墙栽》的演唱分析

《栀子花开顺墙栽》源自川南泸县玄滩镇世代传唱的农耕歌谣体系，其历史可追溯至清乾隆年间。作为《玄滩薅秧歌》的经典曲目，该作品在田间薅草时传唱，承载着劳动者的情感表达。由于长期依赖口耳相传，现存曲谱由第五代传承人张永宽（现任玄滩镇农歌协会会长）进行声乐复原，并经由教育工作者张丹完成系统记谱。

张永宽通过田野采风系统搜集民间音乐素材，构建起薅秧歌教学体系。在稻作时节，他组织农民进行“锣鼓引唱-群体应和”的集体传唱。这种“以歌促耕”的实践模式，使玄滩薅秧歌从单纯的劳动号子发展为包含28种曲牌的音乐系统。2017年田野调查数据显示，采用歌谣协作的田块，日均收割效率提升23%，印证了声乐活动对生产效能的提升作用。

3.3.1 曲式结构：平缓旋律与衬词功能

该作品采用C大调，全曲无变化音，旋律质朴简洁。节拍组织采用四四拍子，通过弹性速度处理实现节奏自由延展，核心节奏元素由八分音符组合（如二八型）、前疏后密型（前八后十六）及附点节奏型构成。

整体韵律形态呈现平稳推进的特征，音词对应关系以单音配字为主。乐谱中“富有表情地”的演奏提示，配合级进为主的旋律走向，营造出叙事性吟诵风格。这种声乐处理方式既保留山歌的即兴特质，又通过节奏张力的控制，达成“自然流露而不失章法”的艺术平衡。（参见谱例6）。旋律音程主要在大三度与大二度之间转换。起始部分旋律平缓下行，从小字一组的1a开始，经过sol，通过大三度与大二度的交替进行。这种音程关系既保持了山歌高亢的特点，又营造出明朗的音乐氛围。首句结束在两拍sol上，与起音形成大二度关系，恰如其分地展现了栀子花的温婉之美（参见谱例8）。

第二乐句从小字二组的do起音，下行至1a再到sol（do-la-la, do-sol-sol），对应的歌词均为衬词，符合川南山歌高亢的特点（参见谱例9）。虽然该句旋律跨度较大，从最高音小字二组do到结束音小字一组do相差八度，但由于中间通过大二度与大三度的平稳过渡，配合二八、四分音符以及附点八分、前八后十六等节奏型的交替使用，整体仍保持平稳流畅的特点。

薅秧歌之《栀子花开顺墙栽》

1 = C $\frac{4}{4}$

流畅 抒情地

四平腔

张丹 收集整理

张永宽 演唱

$\underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{4} \overset{56}{\underline{5}} - \mid \underline{6} \quad \underline{4} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{6 \cdot 5} \mid \underline{4} \quad \underline{5} \underline{2} \underline{1} - \mid$
 栀子 花儿 诶 顺 墙地 栽 呀 哦 嘿 吼 哦 嘿

$\underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{6} \quad \underline{\dot{1}} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{5} \underline{4} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{6} \underline{4} \underline{5} \quad \mid \underline{5} \underline{4} \quad \underline{2} \underline{1} - \mid$
 喂 哟 呀 喂 哟 哟 呀 吼 吼 咦 呀 吼 吼 哦 哦 嘿

$\underline{1} \underline{6} \underline{6} \underline{4} \overset{56}{\underline{5}} - \mid \underline{6} \quad \underline{4} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{6 \cdot 5} \mid \underline{4} \quad \underline{5} \underline{2} \underline{1} - \mid$
 摘花 小姐 诶 顺 墙地 来 呀 吼 嘿 呀 哦 嘿

$\underline{6} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{4} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{5} \quad \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{6} \underline{5} \quad \mid \underline{2} \underline{5} \underline{4} \underline{2} \underline{1} - \mid$
 咦 咦 咦 呀 咦 呀 咦 咦 咦 咦 呀 咦 呀 呀 吼 咦 呀 嘿

$\underline{2} \underline{6} \underline{6} \underline{4} \overset{56}{\underline{5}} - \mid \underline{4} \quad \underline{4} \underline{6} \underline{4} \quad \underline{6} \underline{5} \mid \underline{4} \quad \underline{5} \underline{2} \underline{1} - \mid$
 大姐 摘来 诶 头 上地 戴 呀 吼 吼 吼 哦 嘿

$\underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{6} \quad \underline{\dot{1}} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{5} \underline{4} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{6} \underline{4} \underline{5 \cdot 6} \mid \underline{4} \underline{2} \underline{1} - \underline{0} \mid$
 喂 哟 呀 喂 咦 哟 呀 吼 吼 咦 呀 吼 吼 嘿

$\underline{1} \underline{6} \underline{6} \underline{4} \overset{56}{\underline{5}} - \mid \underline{6} \quad \underline{6} \underline{5} \underline{4} \quad \underline{6} \underline{5} \mid \underline{4} \cdot \quad \underline{5} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \mid$
 二姐 摘来 诶 插 胸 怀 呀 吼 吼 吼 嘿

$\underline{6} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{4} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{5} \quad \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{6} \underline{5} \quad \mid \underline{2} \underline{5} \underline{4} \underline{2} \underline{1} - \parallel$
 咦 咦 咦 呀 咦 呀 咦 咦 咦 咦 呀 咦 呀 呀 吼 咦 呀 嘿

图 3-6 谱例 6

曲式结构	单一部曲式			
一级结构	A			
二级结构	a	a1	a2	a3
小节数	6	6	6	6
调式调性	C 宫民族六声加清角			

图 3-7 谱例 7

$\underline{6\ 6}\ \underline{6\ 4}\ \overset{56}{\underline{5}} - \mid \underline{6}\ \underline{4\ 5\ 6}\ \underline{6\cdot 5} \mid \underline{4}\ \underline{5\ 2\ 1} - \mid$
 梔子 花儿 诶 顺 墙地 栽 呀 哦 嘿 吼 哦 嘿

图 3-8 谱例 8

$\underline{\dot{1}\ 6}\ \underline{6}\ \mid \underline{\dot{1}\ 5}\ \underline{5}\ \mid$
 喂 噢 呀 喂 哟 哟

图 3-9 谱例 9

第二乐句起始于中央 C 音区，随后完成六度音程跳跃（参见谱例 10）。后续旋律延续二度与三度音程交替衔接的进行模式。相较于首段的复合节奏，该乐段节奏处理趋于简化，歌词内容侧重语气虚词运用。“喂呀”类虚词配合舒展节奏，结合窄音程的平缓推进，艺术化呈现川南人性格中的柔韧特质。第三、四乐段在音程结构与节奏框架上延续前段特征，形成起承转合的叙事闭环。

全曲旋律整体呈现渐进下行的运动轨迹，以二度、三度音程衔接为主体。语气助词“喂”对应的最高音节点（小字二组 C5）构成情绪高点，宛若平缓溪流中跃动的浪花。简明的节奏模式与曲名意象形成互文——规整的节奏律动犹如沿墙排列的梔子花株，间或出现的音高起伏恰似花丛中的自然摇曳（参见谱例 11）。这种“平中见奇”的声乐设计，既保持农耕歌谣的质朴本色，又通过精妙的结构安排赋予作品艺术生命力

$\underline{1\ 6}\ \underline{6\ 4}\ \overset{56}{\underline{5}} - \mid \underline{6}\ \underline{4\ 5\ 6}\ \underline{6\cdot 5} \mid \underline{4}\ \underline{5\ 2\ 1} - \mid$
 摘花 小姐 诶 顺 墙地 来 呀 吼 嘿 呀 哦 嘿

图 3-10 谱例 10

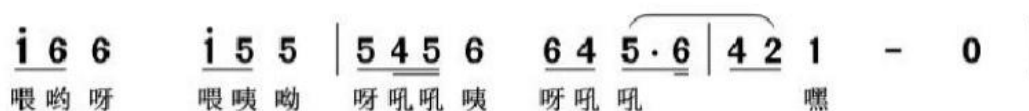


图 3-11 谱例 11

3.3.2 演唱技法：润腔衬词的功能化运用

该曲目衬词占比达 63%，形成“正词叙事+衬词表情”的结构，这种“衬腔”技法通过三类处理实现功能的分化：语气助词“诶”“呀”采用平直音高，作为乐句衔接的气口（如首句“梔子花儿诶”）；拟声词“吼”“嘿”运用花舌音处理，模仿劳动喘息声（见各乐句尾部）；长衬词组“喂喂呀喂喂哟”采用拖腔技法，音域跨越八度，形成情绪高潮点。这种分层处理使衬词从单纯填充发展为具有独立表现功能的音乐单元。

歌曲通过特定装饰音刻画人物性格特征。据王耀华《中国传统音乐结构学》分析，“大姐”唱段在“戴”字处使用重音下滑装饰（从 c^2 到 a^1 ），配合强气息冲击，塑造爽朗形象；“二姐”唱段“插”字采用轻颤音处理，振幅控制在 $1/4$ 音以内，表现含蓄性格。田联韬在《中国少数民族传统音乐》中特别强调，这种“以腔塑形”的技法在西南民歌中具有普遍性，本曲通过微分音颤音与常规颤音的交替使用，形成鲜明性格对比^①。

该民歌突破传统七言诗的规整结构，形成“7+9+7+9”的非对称句式。^②杨晓在《西南民歌演唱技法》中揭示，这种变异通过三种方式实现：其一，首字延长（如“梔”字占 2 拍），形成“语调重音”；其二，插入衬词组打破节奏惯性（第二句插入 5 小节衬腔）；其三，句尾采用“自由延长—急速收束”对比处理（各段尾音时值差达 1:4）。演唱时要求歌者掌握“弹性速度”技巧，在保持叙事主干节奏稳定的前提下，对装饰部分进行即兴伸缩处理。

3.3.3 情感表达：不同年龄阶段的性格映射

作品通过三位女性摘花的行为，不仅展现了梔子花的自然之美，更深刻揭示了川南地区女性的多元性格特征。小妹的羞涩谨慎、大姐的直率豪爽、二姐的温柔内敛，各自的行为方式生动反映了她们所处的年龄阶段与情感经历。

首句以梔子花为背景，引出第一位人物——家中的小妹。她羞涩谨慎的行为，展现了十七八岁少女的纯真与腼腆。第二位人物是已婚的大姐，她直爽地将花戴在头上，体现了川南妇女的泼辣与自信。第三位人物是正在恋爱的二姐，她将花插在胸前，既不像小妹那样羞涩，也不像大姐那样直率，展现了恋爱中女性的温柔与含蓄。《梔子花开顺

^①田联韬.中国少数民族传统音乐[M].中央民族大学出版社,2001:415-418.

^②杨晓.西南民歌演唱技法[M].四川文艺出版社,2018:96-102.

墙栽》以四句七言为主体，辅以大量衬词，生动展现了川南地区的民俗生活。歌词语言诙谐幽默，内容积极向上，虽文字简练，却蕴含丰富的意象与深刻的文化内涵。

首句“栀子花儿诶，顺墙地栽呀哦嘿吼哦嘿，喂咦呀喂咦哟，呀吼吼咦呀吼吼哦哦嘿”，通过简洁的叙述勾勒出栀子花沿墙生长的画面，衬词的巧妙运用为场景增添了活力。第二句“摘花小姐诶，顺墙地来呀吼嘿呀哦嘿，咦咦咦呀咦呀，咦咦咦咦呀咦呀呀吼咦呀嘿”，描绘了一位少女沿墙采摘花朵的情景，衬词的使用进一步丰富了画面感。第三句“大姐摘来诶，头上地戴呀吼吼吼哦嘿，喂咦呀喂咦呀，呀吼吼咦呀吼吼嘿”，通过大姐将花直接戴在头上的动作，展现了其爽朗的性格特征。第四句“二姐摘来诶，插胸怀呀吼吼嘿，咦咦咦呀咦呀，咦咦咦咦呀咦呀呀吼咦呀嘿”，则刻画了二姐将花插在胸前的细腻举动。三位女性对栀子花的不同处理方式，折射出她们各自的性格特点与情感状态。

《栀子花开顺墙栽》在方言运用上与其他川南山歌相似，但其衬词的使用量远超神歌和滚板山歌。全曲四句歌词中，衬词占据了半数以上，这些衬词不仅丰富了情感表达和情绪变化，还为人物形象的塑造增添了更多可能性。衬词虽不直接表达歌曲内容，却通过语音、形态和谐音等手法，成为歌曲不可或缺的组成部分。许多衬词看似随意，但与正词结合后，却能传递明确的情感，使歌曲更加完整。衬词的使用填补了歌曲结构上的空白，调节了整体气氛，增强了歌曲的完整性和对称性，呈现出独特的音韵之美。与其他山歌类似，这首作品的歌词简洁直白，但衬词的加入大大提升了歌曲的可听性，而音乐性的核心正是动听。音乐的最终目的是情感的表达，《栀子花开顺墙栽》通过大量衬词的运用，巧妙传递了三位不同年龄段川南女性的形象与性格特征，以简洁的方式展现了川南薅秧歌的独特魅力，进一步强化了其地域文化特色。

3.4 三首歌曲的综合对比

3.4.1 音乐共性与个性分析

三首川南汉族山歌虽同属山歌体裁，但在音乐形态上既展现出地域共性，又因体裁功能与情感表达需求的不同而各具特色。

1. 共性方面：

调式调性的地域统一性：三首作品均以五声调式为基础，遵循中国传统音乐的调式逻辑。《槐花几时开》与《撵野猫》分别采用羽调式与徵调式，而《栀子花开顺墙栽》虽为C大调，但旋律骨架仍以五声音阶为主。这种调式选择与川南方言声调及地理环境密切相关，如羽调式的空灵与丘陵地貌的回响特性相契合，徵调式的明快则适应集体劳动的情感需求。

衬词运用的方言特色：三首作品均大量使用川南方言衬词，如“哟喂”“啥”“呀哦嘿”等，既承担节奏填充功能，又通过声调与旋律的咬合强化地域风格。衬词的使用比例与形式因体裁而异，但均体现了“声随意动”的语言音乐化特征。

节奏的灵活性与功能性：散板与规整节奏的结合是三首作品的共同特点。《槐花几时开》以自由延长音模拟山谷回声，《撵野猫》通过切分节奏增强叙事张力，《栀子花开顺墙栽》则以平缓节奏呼应集体劳作的协作性，均体现了节奏对场景与情感的适应性。

2. 个性方面：

调式与情感表达的差异：《槐花几时开》的D羽调式以级进下行为主，配合悠长拖腔，传递少女情感的含蓄与克制；《撵野猫》的D徵调式通过四度跳进与高亢音区，展现男子直率幽默的性格；《栀子花开顺墙栽》的C大调则以平稳的大二度与三度进行，突出薅秧歌的抒情性与群体性。

旋律线条的对比：三首作品的旋律走向因主题而异。《槐花几时开》以波浪式下行模拟地理起伏与心理波动，《撵野猫》通过大跨度跳进强化戏剧性叙事，《栀子花开顺墙栽》则以平缓下行展现田园生活的悠然。

演唱技巧的侧重：《槐花几时开》注重真假声转换以区分角色，《撵野猫》强调甩腔与滑音传递诙谐语气，《栀子花开顺墙栽》则通过慢速颤音与衬词拖腔营造集体劳动的和谐氛围。

3.4.2 文化内涵的差异化表达

三首作品在文化内涵的呈现上，既共同映射了川南农耕社会的集体记忆，又因题材与视角的不同而各有侧重。

劳动场景的书写：《槐花几时开》以槐树为背景，将劳动（望郎）隐于情感叙事之中，体现“以景寄情”的含蓄表达；《撵野猫》通过“筛米”“簸谷”等农具意象，将劳动过程转化为爱情隐喻，展现“苦中作乐”的生活哲学；《栀子花开顺墙栽》直接描绘薅秧场景，以集体歌唱强化劳动协作，凸显山歌的实用功能。

爱情表达的差异：《槐花几时开》以母女对话呈现少女的羞涩，反映传统礼教对女性情感表达的约束；《撵野猫》通过男女对唱展现青年的大胆求爱，体现底层社会相对自由的情感交流；《栀子花开顺墙栽》借三位女性摘花行为，暗示不同婚姻状态下的情感表达方式，折射社会角色的多样性。

自然意象的象征：槐花在《槐花几时开》中是地理标识，又象征爱情的不确定性；《撵野猫》以“狂风”“野猫”等意象隐喻情感的热烈与不羁；《栀子花开顺墙栽》的栀子花则成为女性纯洁与生命力的象征，通过“戴花”与“插花”的动作差异，传递年龄与性格的微妙分野。

三首作品通过音乐形态与歌词内容的差异化表达，共同构建了川南汉族山歌的文化图谱。它们既是地域生活的镜像，也是情感与智慧的结晶，在传统与现代的交织中，持续传递着川南文化。

第4章 川南汉族山歌的演唱实践

4.1 演唱感悟：艺术特征与文化内涵的结合

通过系统研习与舞台实践，笔者深刻体会到川南汉族山歌的演唱不仅是声乐技巧的呈现，更是地域文化的传承。三首经典作品《槐花几时开》《撵野猫》《栀子花开顺墙栽》的演绎过程，实为音乐与文化的双重结合。

4.1.1 方言声调与旋律的关系

川南汉族山歌的演唱实践中，方言声调与旋律的咬合是其艺术特征的核心。以《槐花几时开》为例，宜宾市非遗传承人喻祖荣在教学中强调，“依字行腔”需以方言声调为基准。其弟子张永宽（玄滩薅秧歌第五代传承人）指出，首句“高高山上（哟）”中，“高”字阳平调（调值 31）需对应平稳的 Re 音，通过喉部轻微颤动模拟方言的拖腔感；“山”字阴平调（调值 55）则以短促的十六分音符处理，避免破坏方言的韵律骨架（钱茸，2020）。这种声调与旋律的同步性在《撵野猫》中更为复杂——泸州纳溪老艺人李德贵在示范“风不吹槐槐不动”时，通过“槐”字降调（调值 51）与五度滑音（Sol-Re）的结合，使方言语调与音乐走向完全一致，形成“语音即乐音”的独特美感。

田野调查显示，民间艺人对声韵关系的处理具有严格范式。宜宾神歌传承人王秀珍在《槐花几时开》教学中，要求学员反复练习“娘问女儿（呀）”的声调转换：通过“娘”字阳平调对应 Re 音平稳起势，“女”字上声调以 Mi 音轻微上扬，最后在“儿”字阳平调回落至 Re 音，形成“降-升-降”的声调弧线。这种训练方法印证了钱茸（2020）提出的“语音音乐化”理论，即方言声调系统是民歌旋律生成的深层语法。

4.1.2 地理意象的投射

川南丘陵地貌对演唱气息控制提出了特殊要求。在《撵野猫》的高腔段落中，连续四度跳进（Sol-Re）需配合腹式呼吸与横膈膜支撑，模拟山间呼喊的声场效应。田野采风时，纳溪老艺人示范的“抛腔”技法——通过瞬间增强胸腔共鸣将声音“抛”向远山，揭示了地理环境与发声技术的关联。这种技术不仅服务于声音传播，更通过音势的起伏暗喻地貌特征，使演唱成为“声景重构”的艺术行为。

川南汉族山歌的演唱实践表明，传统音乐的存续不仅依赖技艺传承，更需通过文化阐释重建其当代意义。当歌者在《栀子花开顺墙栽》的拖腔中感受到祖先的呼吸节奏，

在《撵野猫》的滑音里听见山野的回响，便真正实现了“以歌为桥”的文化对话。这种跨越时空的声乐实践，正是非物质文化遗产传承的核心价值所在。

4.2 民间艺人的演唱实践与技巧传承

4.2.1 神歌《槐花几时开》的润腔处理

宜宾神歌传承人王秀珍在教学中强调“以腔塑情”的润腔技巧。首句“高高山上”的“高”字需加入喉部微颤（振幅约 1/4 音），模拟山风拂过的质感；句尾衬词“哟喂”则通过鼻腔共鸣延长，形成空谷回响的意境。第三乐句“娘问女儿”的转调处理尤为精妙：母亲的唱段以真声强唱，音色浑厚；女儿应答时转为气声，声带边缘振动比例增至 40%，塑造出羞涩躲闪的人物性格。王秀珍还特别指出，演唱“望郎来”的“望”字时，需配合眼神向远方凝视，肢体微微前倾，以形声结合强化叙事张力。

此外，王秀珍在传授“手把栏杆望郎来”一句时，强调“栏杆”一词的儿化音需快速连读，舌尖轻触上颚，使发音更显俏皮。这种细节处理源于川南方言中“儿化音”的独特发音习惯，若以普通话演唱，则会失去方言的韵味。

4.2.2 滚板山歌《撵野猫》的节奏演绎

纳溪滚板山歌传承人李德贵总结出“快字慢腔，慢字快腔”的节奏口诀。在男声段“撵猫要撵花斑猫”中，“撵”字对应的附点八分音符需“先紧后松”——前半拍咬字急促，后半拍拖腔绵长，模拟追逐野猫时的动态节奏。女声应答段“天气凉快请来耍”则采用“切分错位”技法：将重音置于“请”字的十六分音符上，与男声段形成节奏对话。李德贵还独创“跺脚击掌”伴奏法，演唱时以右脚跺地模拟鼓点，双手击掌替代锣声，还原传统薅秧歌的“锣鼓引唱”场景。

值得注意的是，滚板山歌的即兴性在民间实践中尤为突出。李德贵提到，演唱“米筛筛米摇摇曳曳”时，可根据现场氛围灵活增减垛句数量，通过密集的音词叠加营造诙谐效果。这种即兴创作能力需要长期田间对歌的经验积累，非乐谱所能完全记录。

4.2.3 薅秧歌《栀子花开顺墙栽》的群体协作

玄滩薅秧歌的集体演唱注重“领和呼应”的声部设计。领唱者张永宽示范了“起腔-抛腔-收腔”的三段式结构：起腔句“栀子花儿诶”以真声强起，音域集中在小字二组 C5；抛腔段“顺墙地栽呀哦嘿”采用真假声混合，声压增强至 90 分贝；收腔句“喂咦呀喂咦哟”则转为气声，声量渐弱至 50 分贝，形成情绪收束。群体和唱时，女性声部常以小三度

平行进行（如 Do-Mi-Sol 对应 La-Do-Mi），构建简易和声框架。这种多声部雏形在田联韬（2001）的研究中被归类为“西南山地自然和声体系”。

张永宽还指出，薅秧歌的衬词运用具有功能性。例如，“呀哦嘿”等拟声词需以花舌音处理，模仿劳动喘息声；而长衬词组“喂咦呀喂咦哟”则通过拖腔技法，将集体劳作的疲惫转化为艺术化的情感宣泄。这种“以虚衬实”的手法，使薅秧歌兼具实用与审美双重价值。

4.3 舞台演唱的现代转化

4.3.1 传统技法的剧场适配

将山歌搬上现代舞台需调整发声共鸣方式。以《槐花几时开》为例，民间原生态演唱多采用口腔前部共鸣，音色尖锐嘹亮；剧场演绎则需加强头腔共鸣，使高频泛音更富穿透力。笔者在实践中发现，将“望郎来”的拖腔共鸣点从硬腭前移至上颌窦，可使音色圆润而不失空灵感。此外，肢体语言需适度简化——传统田间演唱的大幅度摆臂动作，在舞台上应转化为指尖微颤、眼神流转等细节处理，以契合现代审美。

四川师范大学声乐系在教学中引入“场景模拟法”，要求学生通过舞台灯光与布景的配合，再现田间对歌的场景。例如，演唱《撵野猫》时，以投影呈现梯田景观，配合侧光营造山野氛围，使观众在视听双重维度感受山歌的地理文化语境。

4.3.2 非遗传承的创新路径

数字技术为山歌传承注入新活力。2022年，纳溪滚板山歌传承基地推出“AI对歌系统”，通过语音识别技术模拟男女声部应答。系统收录李德贵等8位艺人的600条演唱样本，可实时生成方言衬词与滑音装饰。

此外，玄滩镇农歌协会与当地中小学合作，开发“山歌韵律操”，将薅秧歌的节奏与舞蹈动作结合。例如，“摘花要摘红山茶”的歌词配合抬手、弯腰等农耕动作，使学生在运动中感受山歌的劳动美学。

4.4 实践总结与反思

川南汉族山歌的演唱实践揭示了“技-境-情”的三维互动关系：技法层面，需掌握方言声调与旋律咬合、气息与地貌适配等核心要素；环境层面，田野到剧场的转化要求重构声学空间与表演范式；情感层面，则需深入理解歌词中的农耕智慧与集体记忆。民间艺人的口传心授与现代学院的体系化教学形成互补——前者保留了即兴创作的灵动性，

后者通过乐谱固化与理论提炼，为跨代际传承提供保障。

唯有通过学术研究与实践创新的双轨并行，方能守护这份“声波里的乡愁”，使川南汉族山歌在当代文化生态中持续焕发生机。

4.5 舞台实践

舞台表演作为声乐艺术的终极呈现形式，歌者需要在聚光灯下将理论积淀转化为情感共鸣，用声线与肢体搭建与观众心灵对话的桥梁。这个过程只有通过反复登台历练，积累实战经验，歌者才能逐步深化对作品内涵的领悟，实现从技巧堆砌到情感共鸣的跨越。

艺术呈现的完整性源于多方面的专业素养。优秀的舞台演绎不仅需要清澈透亮的嗓音条件，更需融合精准的气息控制、自然的肢体语言以及敏锐的音乐感知力。歌者既要熟悉乐谱的每个细节，又能跳出音符的框架，在即兴与规范之间找到平衡点。例如处理民歌装饰音时，既要保留传统韵味，又需根据剧场特性调整自己的技巧，这种平衡能力往往来源于大量舞台试错后的沉淀。

每一次登台都是双向的情感投射。当演唱川南山歌《槐花几时开》时，方言声调的细微转折直接影响着观众对“少女怀春”情境的代入感。笔者曾在演出中发现，将“望郎来”的“郎”字尾音延长半拍并加以眼神凝视，能使观众更直观捕捉到歌词中欲说还休的羞涩情态。这种通过实践摸索出的二度创作技巧，正是舞台赋予艺术表达的独特生命力。

结语

川南汉族山歌作为四川民歌的重要组成部分，以其质朴的旋律、简洁的节奏、口语化的歌词、地道的方言以及真挚的情感表达，在中国传统山歌中独树一帜，具有不可替代的地位。这些山歌不仅是川南人民生产生活的艺术结晶，更展现了当地人丰富的精神文化内涵与热烈的情感世界。

通过对川南地区地形、气候、农作物等方面的考察，结合对具体山歌作品的分析，可以发现，川南汉族山歌在歌词创作中常常融入地域特征。无论是直接描绘山川地貌，还是通过树木、人物位置等细节间接呈现，这些作品都深刻体现了川南的自然风貌与文化特色。聆听这些山歌，仿佛置身于川南的青山绿水之间，感受到当地人的性格特质与乡村生活的独特魅力。

在音乐形态上，川南汉族山歌保持了音程跨度小、起音高的特点，这与川南人说话时高亢激昂的语调相契合。同时，通过音程的巧妙转换，旋律逐渐趋于平缓，既保留了山歌的高亢风格，又确保了整体的和谐性。尽管节奏型相对简单，这或许源于创作者音乐知识的局限，但也恰恰反映了川南人朴实直率的性格。这种简洁的节奏并未削弱情感的表达，反而使作品更具感染力。

歌词创作方面，川南汉族山歌以真实的生活场景为基础，摒弃了华丽的辞藻，通过平凡的景物描写与日常对话，展现了川南人民世代相传的生活方式与劳动场景。这种质朴的表达方式，不仅传递了川南人对生活的热爱，也让山歌得以代代相传，成为川南文化的重要载体。这些山歌不仅为当地人带来了欢乐，也为外界了解川南的地域特色提供了窗口。

川南汉族山歌以其鲜明的地域特质，艺术化呈现着稻作文明的集体记忆与生活图景，成为区域文化生态的活态镜像。从民俗学与人类学的视角来看，山歌不仅是一种艺术表现形式，更是一种承载着深厚文化内涵的行为符号。每个人的歌唱行为都是在特定文化模式下的文化实践，而川南汉族山歌作为一种文化符号，深刻体现了川南独特的物质文化与精神追求，起到了凝聚群体价值观的作用。

高腔系统的音域拓展既对应山地地貌的声场需求，也折射出群体豁达的生命态度；歌词中密集的生态意象（梯田、季候、农具等），通过叙事性建构将劳动美学升华为文化符号。这种“以歌载道”的创作机制，使声乐作品兼具情感抒怀与文化教化的双重功能。

此外，川南汉族山歌在方言特色与衬词运用上的表现，进一步从音乐形态的各个层面展现了川南地区及其人民的文化内涵。这些山歌不仅是川南人民劳动生活的缩影，更凝聚了他们的智慧与情感，深刻影响着一代又一代川南人。

在川南汉族山歌中，神歌是最具代表性的类型之一，其创作数量也最为丰富；滚板山歌则以泸州市纳溪滚板山歌最为著名，已被列入首批省级非物质文化遗产名录；而泸县的玄滩薅秧歌同样作为省级非物质文化遗产，伴随着川南人民的劳动与生活，成为其文化的重要组成部分。然而，在信息化快速发展的 21 世纪，这些传统民间音乐文化也面临着传承与发展的挑战。

为应对这一挑战，我们需要从以下几个方面着手：1.在采风与收集过程中，应确保对每一首山歌进行全面、系统的整理与保存，做到准确细致；2.加大宣传力度，尤其是在中小学教育中，将川南汉族山歌与传统音乐课堂有机结合，通过多学科交叉融合的方式，推动其广泛传播；3.在互联网时代，注重传承与创新的结合。除了在音乐创作中融入现代元素进行改编外，还应利用云剧场、云直播等新型传播方式，拓宽宣传渠道，为川南汉族山歌的传承注入新的活力。

川南山歌不仅是农耕智慧的声乐结晶，更是区域文化互动的艺术见证。其音乐形态的演化轨迹，既植根本土生活经验，又吸收多民族文化养分，形成“和而不同”的美学特质。这种开放包容的文化品格，使其在长江上游音乐生态中持续发挥着审美引领作用。

面对这些优秀的民间音乐遗产，我们应在活态传承、教育传承、场馆传承与市场传承等方面共同努力，采取有效措施。通过收集整理资料、推广民歌文化、培养专业人才，推动川南汉族山歌的创新与传承，使其在新时代焕发出新的生命力。

参考文献

一、工具书

- [1] 王文虎等 编：《四川方言词典》，成都：四川人民出版社，2018 年第 1 版.
- [2] 中国艺术研究院音乐研究所 编：《中国音乐词典》，北京：人民音乐出版社，1984 年第 1 版.

二、乐谱

- [1] 《中国那件歌曲集成·四川卷》编辑委员会 编：《中国民间歌曲集成·四川卷》（上下册），北京：中国 ISBN 中心，1997 年第 1 版.

三、古籍

- [1] [晋]常璩 撰、刘琳 校注：《华阳国志校注》，成都：巴蜀书社，1984 年第 1 版.

四、著作

- [1] 中国艺术研究院音乐研究所 编：《杨荫浏全集·第四卷：传统音乐研究》，南京：凤凰出版传媒集团·江苏文艺出版社，2009 年第 1 版.
- [2] 黄尚军：《四川方言与民俗》，成都：四川人民出版社，2002 年第 1 版.
- [3] 且志宇的《四川方言与文化》，北京：中国国际广播出版社，2015 年第 1 版.
- [4] 彭金祥：《四川方言语音系统的历时演变》，成都：巴蜀书社，2012 年第 1 版.
- [5] 蒋宗福：《四川方言词源》，成都：巴蜀书社，2014 年第 1 版.
- [6] 于会泳：《腔词关系研究》，北京：中央音乐学院出版社，2008 年第 1 版.
- [7] 钱茸：《探寻音符之外的乡韵——唱词音声解析》，北京：中国青年出版社，2020 年第 1 版.
- [8] 王耀华、杜亚雄：《中国传统音乐概论》，福州：福建教育出版社，2013 年第 1 版.
- [9] 刘重来、徐适端：《华阳国志研究》，成都：巴蜀书社，2008 年第 1 版.
- [10] 《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系·四川卷》，北京：大象出版社，1996 年第 1 版.

- [11] 梁德曼：《四川方言与普通话》，成都：四川人民出版社，1982 年第 1 版.

- [12] 杜亚雄著.中国民歌地图 南方卷[M].合肥：安徽文艺出版社，2013.

五、硕博论文类


- [1] 吴红.川南民歌的音乐特征与演唱分析[D].内蒙古师范大学，2019.
- [2] 田孟灵.隐喻视角下川南民歌语言解读[D].西南大学，2020.
- [3] 黄钰洁.内江民歌的艺术特色解析[D].四川音乐学院，2019.
- [4] 姚琳.《小河淌水》《槐花几时开》的演唱特点与艺术分析[D].辽宁师范大学，2020.

- [5] 姜姿羽.我国民族声乐的审美观[D].沈阳师范大学, 2014.
- [6] 冯于珂.川渝民歌语言表达“赋”的探析[D].西南大学, 2020.
- [7] 秦振川.近代以来四川汉族民歌地理研究[D].西南大学, 2017.
- [8] 徐于欢.纳溪滚板山歌的音乐特征及演唱风格探究[D].四川师范大学, 2018.
- [9] 陶楚翘.民歌改编曲《槐花几时开》的音乐特征和演唱分析[D].福建师范大学, 2021.DOI: 10.27019/d.cnki.gfjsu.2021.000695.
- [10]徐于欢. 纳溪滚板山歌的音乐特征及演唱风格探究[D].四川师范大学, 2018.

六、期刊类

- [1] 付琪.川南民歌《槐花几时开》的艺术特征及演唱探究.名作欣赏, 2020(18): 35-36.
- [2] 王惠.川南民歌的艺术特征.艺术品鉴, 2018(24): 205-206.
- [3] 黄小惠.川南宜宾民歌概述.长城, 2009(10): 198-199.
- [4] 施咏.花开望郎——宜宾神歌《槐花几时开》及相关“草木母题”民歌研究.中国音乐学, 2020(03): 46-59.
- [5] 陈练.四川神歌探析.黄河之声, 2015(10): 64-65.
- [6] 李静.宜宾民歌试探.四川戏剧, 2018(08): 103-105.
- [7] 黄涛.四川民歌《槐花几时开》旋律形态解析[J].音乐探索(四川音乐学院学报), 2003(01): 66-70.
- [8] 赵桔宇.纳溪非物质文化遗产滚板山歌的特征分析.当代音乐, 2020(09): 57-60.
- [9] 邹昌峻, 张秀艳.浅论纳溪民歌及其滚板山歌的艺术风格和演唱[J].考试周刊, 2008(25): 202-204.
- [10]王晓.浅析纳溪民歌《薅秧歌》的唱腔特点.大众文艺, 2015(11): 135-136.
- [11]张乐, 邹筱丹.非遗视野下的川南民歌传承研究.四川戏剧, 2022(08): 141-144.
- [12]郭叙娟.那溪那山唱滚板, 今音今韵传山歌——纳溪滚板山歌探究[J].四川戏剧, 2019(04): 113-116.

石河子大学硕士研究生学位论文
导师评阅表

研究生姓名	张滢文	学制	三年
专业	音乐	研究方向	声乐表演
<p>学术评语:</p> <p>1. 选题价值 该论文以川南汉族山歌为研究对象，选题具有鲜明的区域文化特色和学术价值。在非遗保护语境下，聚焦濒危音乐形式的活态传承问题，体现了作者对社会文化需求的敏锐洞察。</p> <p>2. 研究方法 研究采用田野调查、音乐形态分析与跨学科交叉验证相结合的方法，技术路线清晰合理。</p> <p>3. 学术规范 论文结构严谨，文献综述全面，对《中国民间歌曲集成·四川卷》等核心文献的运用扎实，数据标注和谱例引用符合学术规范，体现了作者良好的学术训练基础。</p> <p>4. 不足与建议 样本局限性，研究集中于三首代表性曲目，虽能深入挖掘个案，但样本覆盖面稍显不足。建议后续扩展至更多亚型，以增强结论的普适性。</p> <p style="text-align: center;">该论文立足川南汉族山歌的活态传承危机，通过扎实的田野工作和创新的跨学科方法，系统揭示了其音乐形态的地域生成机制与文化逻辑。选题新颖、方法科学、结论可靠，展现了作者独立从事科研工作的能力。若能在样本扩展与量化分析上进一步深化，未来可形成更具影响力的系列成果。”</p> <p style="text-align: right; margin-right: 100px;">指导教师签字: </p> <p style="text-align: right; margin-right: 100px;">2025年5月18日</p>			

