

妙语连珠奇韵传神的合浦廉州山歌

■ 余居贤

合浦是陆岸环抱，江流汇注入海的地方，濒临北部湾，依傍十万山，为“还珠”传说的发生地，举世闻名的“南珠”之乡。早在西汉时期，合浦就是海上丝绸之路始发港，随着海上丝绸之路的形成和发展，大量中原地区的劳动人民迁徙而至，使合浦不仅成为一个商贸繁荣、经济发达的港口，也成了一个多元文化融汇的县郡，在这样的地理环境和人文环境中诞生的民歌，本身就是海洋文化和陆地文化相互渗透交融的产物，没有必要对其做严格意义的山海之分，又因其用廉州话演唱，遵循歌场的习惯，约定俗成统称为廉州山歌。

在漫长的衍化过程中，廉州山歌不断演绎积累，持续发展，形成了绚丽的风采，纯朴的性格，以其生动的语言，鲜明的艺术特点，广泛而深刻地反映着社会生活，深受珠乡百姓喜爱，世代传唱至今，是北海民歌中历史最悠久，流传范围最广和演唱者数量最多的一个歌种。

一、廉州山歌的起源、分布及演变

廉州山歌起源于何时，没有确凿的年代考证。然而从它的载体——合浦沿海从事水上作业的渔民、渔民和以农业为主，兼有渔猎的农民以及城镇居民来考究，起码在秦汉后就开始以口头传唱的形式流行于这个群体。而以具有文字记载的史料为佐证来推断，例如清朝李调元编写的民间歌谣集《粤风》中辑录的明代《姐妹相思》歌：“妹相思，妹有真心哥都知，蜘蛛牵网三江口，水推不断是真丝。”与后来廉州山歌中的《妹千金男女歌》如出一辙：“蜘蛛牵网半边丝，无挂墙根无挂篱，挂篱挂壁有人见，挂在哥心无人知。”此外，《粤风》中辑录的明代民歌《照梳头》《梁山伯》等，也在廉州山歌里找到相同的内容和相似的句式。由此可见，早在明代，廉州山歌就已经风行合浦郡全境，距今有七百多年。

任何一首优秀的民歌，都凝结着无数群众的心血、智慧和艺术才能，而且它的创作总是和演唱紧密结合的。廉州山歌在广泛传唱的同时，经历着一个被选择、加工的复杂过程，歌者往往根据新的内容要求，在原有曲调的基础上进行加工、发展和再创造，由于大量歌词都是即兴创作、随口而出，演唱者又必须沿用方言歌问字要音的法则，自然而然就给曲调做了不同的变化处理，进而发展成为新的曲调。廉州山歌中的杰出代表——“西海歌”，就经历了由初始简陋的调子到“大堂歌”再到其自身这样的演变过程。

二、构成廉州山歌主体的是各具特色的“西海歌”与“哭歌”

虽然廉州山歌的流传时间长、范围宽，歌词内容相当广泛，但格律形式和曲调种类都较为单一，常常同曲异词，一曲多唱、多用，在社会功能方面体现出较强的综合性。如填入不同歌词的“哭歌”调，既可在婚礼中也可在丧礼中演唱。

廉州山歌以“西海歌”为代表。“西海歌”常在人们婚娶、新居、寿辰、庙诞、聚会等喜庆日子里演唱，唱歌的场合、时间灵活机动，唱歌的地点称为“歌场”，常设在室外的空地、人群密集的广场、公园等。从音乐情绪来看，“西海歌”属于“欢歌”类歌曲，曲调固定，依声填词，歌词形式以“七绝体”为主，内容多样，涉及叙事、娱乐、生产、劳动、情爱等各个层面。歌唱形式

有独唱、对唱和三人联唱（如男、女、媒人）等，按歌词内容分，有催请歌、盘问歌、辩驳歌、庆贺歌、苦情歌、交情歌等，曲调均同。

“哭歌”是专门在婚嫁、丧葬的习俗仪式中演唱的一个歌种，歌唱情绪悲凉凄苦，属于“苦歌”类歌曲。该歌种有特定的演唱场合、地点和时间，“哭嫁”时，演唱地点定于新娘家中，出嫁前几夜，先是新娘与伴嫁女相互对“哭”，称“哭朝”，届时，新娘的母亲、婶婶和其他女性亲人长辈会通过“哭”的形式，用歌声教导新娘今后为人处世的道理；出嫁时，新娘边参拜祖宗、亲人，边哭“十辞祖宗六亲”，向亲人辞行。而“哭丧歌”主要在“入殓”至“出殡”之间这段时间内演唱，昼夜不限，随到随唱，演唱者以女性居多，每逢“七眼”更要唱个通宵达旦。“哭歌”在嫁、丧仪式中的曲调均同，以歌代言，依声填词，歌词多为“七绝间自由体”形式，大多押韵但不绝对，歌唱形式以独唱为主，偶有对唱、多人联唱等形式。

三、廉州山歌的词格形式、声腔韵辙以及表现手法、编排艺术

廉州山歌的歌词主要有“七绝体”“杂言体”“七绝间自由体”等格律形式，其中，以“七绝体”最为常见。如“西海歌”：“古井里头栽竹根，竹根几深情几深，有义交哥要到尾，无爆横枝影别人。”又如“东海歌”：“正想共妹讲句话，剪刀较硬口难开，新打锁头未配匙，无知何日成双对。”其次是杂言体，相对七绝体为数较少。如“西江月调”：“上岭头，下岭尾，我望见娘村在那里，娘村有条根竹子，我正三二月看牛时，小弟斩条回家里，做得六笛子，我吹呀，滴滴打，打滴滴。上岭头，下岭中，我望见东海入双龙，龙运水，水运龙，双龙运水上天中。”七绝间自由体的唱词是在七言四句的基础上，掺杂穿插个别其他句式的句子而成，如：“沙石河边有只船，船头船尾尽金鸡，拱威金鸡无吃米，拱大男仔无娶妻，三棍头锣把你送归西。”这种形式的唱词在“哭歌”中较多出现。

在声腔韵辙方面，廉州山歌的歌词普遍讲究押韵。“西海歌”尤其注意遵循“一、三句不论，二、四句分明”的原则，首句是否入韵不拘，但二、四句末字一定要押韵，平、仄声均可。相对而言，落于平声字的歌尾悠扬委婉；落于仄声字的歌尾顿挫短促。歌唱时一韵到底，尤其是场上的对唱，第一首歌往往有着定韵脚的作用，接唱的歌手无论多少都要依照这个韵辙轮换传接下去，中间就算换韵，也要用歌来起头变换，一般都是唱够相当长的时间才重新起头换韵，因为只会唱“散头韵”的歌手是不受群众欢迎的，这个不成文的歌场规则，其实就是群众考量歌手本领的一个极其有效的方式。所以，许多民间歌手为了提高技艺，便于记忆和传承，将相同韵脚的歌抄录成册，这也是大量存世的手抄歌本以韵辙冠名的缘由。例如《圈联男女歌》《姑苏硬逼韵》等。廉州山歌的韵脚共有二十二个，分别是“人心”“关拦”“圈联”“秋流”“边连”“支离”“衰来”“西犁”“松容”“蕉辽”“区苏”“屈息”“撇屑”“晒带”“多唆”“花纱”“缺雪”“勒仄”“曲宿”“锭靛”“爹些”“稍劳”。“哭歌”虽也押韵，但无韵、换韵、通韵、借韵的情况相对较多。

在歌词的即兴编排方面，廉州山歌非常善于运用起兴、双关、谐音、比拟、拆字、叠字、歇后语、顶真格等的表现手法，对歌词编排的艺术性极其讲究。“西海歌”甚至要求最少每两个乐句（通常为四句歌词）就要运用一次，称为一个“山头”，一个乐句（两句歌词）一个“山头”的称“单支头”歌，一个乐句两个“山头”，即每句歌词一个“山头”的，称“双支头”歌，这是目前该歌种采用的主要歌词形式，这种歌词往往前四个字是“山头”，其余是歌词的本意和衬词，最标

准的是采用“上四下三”的格式。这些手法在结构严谨工整、强调山头韵尾的“西海歌”中生动运用，更能体现出珠乡人特殊的歌唱思维方式，廉州山歌也由此形成了寓意深刻、妙趣横生、耐人寻味的独特风格。

谐音辞格在廉州山歌中的运用非常普遍，使用率高到几乎随便哪首“西海歌”里都可找到一二。有的歌手对这种手法运用娴熟，简直随口道来皆可谐之，出彩处常常教人忍俊不禁。如：“象棋走子见姑行动”中的“姑”即谐音廉州方言的“车”；“挖井水浊逃落黄泉”中的“逃”是廉州方言“掏”的谐音。通常是一个句子中仅有一个字谐音，而一句中两三个字谐音的也有偶见，如“外沙抛船无使讲”中的“使讲”即谐音“驶港”二字，“杀猪洗脏在体育场”中的“体育场”即谐音“睇肉肠”。谐音手法在廉州山歌中的运用如此广泛，与廉州话的语调和廉州人的风趣幽默、委婉含蓄等潜在因素不无关系。

起兴是廉州山歌中常见的表现手法之一，顾名思义，起兴都是在歌的首句使用，句式字数多少不拘，其中七言句出现最多，三、六言次之，八言较少见。起兴句虽然不一定涉及歌的整体内容，但有定韵脚的作用，还可营造气氛，引起注意，进而调动听众的情绪。如“妹亚姨，手提竹篮去哪里”中的“妹亚姨”是起兴句，定了“衣”韵。又如：“妹娇容，（起兴句）海滩耙螺挖沙虫。看见妹你好伶俐，蚝壳割脚无知痛。”“西江月，一渐低，（起兴句）望见单眼仔娶妻。”“西江月，一渐开，（起兴句）照见超德来卖水。”“新起竹楼无用砖，（起兴句）阿哥同妹白龙村。同村无比同竹楼，朝朝洗面众木盆。”如此等等，不胜枚举。

衬词的运用是廉州山歌一种表达手段，相对而言，结构短小的单音节衬字和双音节的衬词运用比较多，而多音节的衬词和结构长大的衬句则较少出现。主要有以下三种类型：1. 语气衬词，如“呀、啊、哎、哪、哟、咯、嘟、吱”等，均是廉州方言中的语气词，这类衬词极其普遍，几乎每首歌中都可可见到。2. 称谓衬词。编入歌中的人称代词，字面上尽管有明确的概念，但不是真正意义上的称呼指代，而且常与歌词内容没有必然的联系，仅仅是歌手一些口头表达的习惯所致。西江月《林超德卖水》中出现五次第一人称“我”，竟然有三次是属于这种衬词，可见其在歌中所占的比率之高。不过，它毕竟是歌手口头习惯的体现，终究还是要因人而异。有时为了自我表达或相互对答、呼应的需要，通常在歌中插入这类衬词。3. 惯用衬词。通常是一个在传承演变中失去了自身原有意义的词汇，它所处的结构部位大体相同，歌唱时旋律也相对固定，相当于此类歌曲的一个鲜明的标志。如《棹船调》中的“情恩呢，呢哎呀，呢哎呀”，就是一个典型的例子。

四、廉州山歌属于“变唱曲”，词曲结合均采用“吻合型”方式

“西海歌”属于“乐段变唱”结构，变唱段落与母体段落形成“分节变唱”的关系，上下句末落音与母体段落保持一致。而且，前两句和后两句所选用的变唱手法不同：前两句歌词的变唱段落属于“普通型”分节变唱，变唱段落的规模一般与母体段落相同，曲调在基本保持不变的基础上，因依字行腔，个别小范围的旋律和节奏有所改变；而后两句歌词的变唱段落属于“扩展型”分节变唱，变唱段落的规模与母体段落相比有所扩大，于乐句中部和末尾把节奏放慢拉宽，加以旋律音进行填充，增强了段落的结束感。“哭歌”属于“乐句变唱”结构，变唱乐句的数量随歌词多寡而定，篇幅长短灵活，词穷曲终每句均沿用母体乐句的结尾乐汇收束，构成了该歌种的特征音调，“变体”与“母体”由此形成“变头、合尾”的变化关系。

廉州山歌的歌词和旋律句读一致，常常在一个乐句中完整演唱一句歌词，基本上没有出现词曲错位结合的情况。廉州山歌的调式主要有“五声调式”和“五音音阶”两种。歌曲音域在一个六度之内，调高的活动范围一般在一个八度以内，在人声音域的中、低音区用真嗓演唱。旋法是以级进进行的同度、大二度、小三度为主，其中“大二度”尤其使用广泛。跳进的形式只有纯四度和纯五度进行。惯用“滑音”“倚音”“波音”来修饰旋律，装饰音的使用极其频繁。以无功能性节拍的散拍子和初具规整化的节拍为主，唱速常在每分钟78拍左右。

五、廉州山歌应在加强保护的同时加快发展，关注传承的同时注重创新

廉州山歌的传承，一是靠歌手世代口头相传，因其通常在家庭、宗族内部进行，必然受到亲缘关系的制约，习歌者为数极少，甚至是一对一单独传授，而且言传身教的往往都是年事已高的长辈，他们的存活以及思想意识、技艺水平、传授方法都直接关系到廉州山歌的继承与发展。尽管大量民间手抄歌本的问世可以作为补充教材，然而多以方言俚语抄写记录，对一般人来说读通歌本词句尚且困难，弄懂会唱就更不容易了！况且手抄本里的歌绝大多数只有歌词没有曲谱，一小部分词曲并录的歌本，也因为个别歌师使用自己的标识、符号记录保存，一般不做外传，所以极难见到。加上抄录者审美的差异，选择取舍各不相同，致使这些山歌良莠不齐、珠目混杂，因而严重妨碍了它的交流传承，当然也一定程度上削弱了它的吸引力和生命力。二是从小受到多元文化熏陶的珠乡百姓，歌唱心理积极主动、大胆开放。他们善于自我表现，歌唱时往往当仁不让，主动请缨，歌场常设在人员密集的公开场所、每每在歌场开唱之际，无论青、老年男女歌手都争先一展歌喉，聚集的群众有时多达成千上万，场面相当热闹、活跃。由此说歌场就是一个高手新秀辈出的大课堂并不夸张，但是它毕竟是一种极其自由、松散的间接传授形式，并未形成专门的传承场合和明确的师承关系，绝大多数都是抱着欣赏的目的而来，充其量只能是喜欢听不会唱的山歌爱好者而已。真正前来偷师学艺的有心人虽然都受益匪浅，但传承的收效却微乎其微。如今，即使是偏僻乡村的大多数老人，对山歌也只能支离破碎地唱唱罢了，而年轻一代的审美价值取向已经转变，欣赏传统歌谣的热情正在消失；由于自然规律的不可抗拒，谙熟山歌的老艺人相继去世，剩下的那些歌技参差不齐的歌手也屈指可数、寥寥无几。在新的社会风尚和娱乐手段冲击下，廉州山歌已不再风行，在物质生活和文化生活日益丰富的珠乡已日渐式微了。

廉州山歌是珠乡人民在社会实践中，经过长期而广泛的口头传唱所形成和发展起来的集体创作，是珠乡人民表达自己的思想、感情、意志和愿望的一种民间艺术形式。它既是广大群众的心声，也是不可缺少的精神食粮。人们在生产劳动中唱起山歌振奋精神，大大激发了劳动热情；有时触景生情，便即兴抒怀，歌中或说今道古，或逗趣取乐，以此来调剂情绪，消除疲劳。廉州山歌的内容十分丰富，饱含着珠乡人祖祖辈辈积累到的许多生活百科知识和伦理道德规范，它们因被不断传唱而得以代代相传，生动体现了山歌寓教于乐的教化功能。人的一生要经历许许多多意义、形式、场合都迥然不同的礼仪，廉州山歌在不同的礼仪中扮演着不同的角色并大显身手（如婚礼唱“西海歌”、丧礼唱“哭歌”），显示了廉州民俗风情的特色。爱情是民歌永恒的主题，它在廉州山歌中的反映真可谓是异彩纷呈，千姿百态。一首首优美动听的情歌，唱出了珠乡人真挚、纯朴的情怀，对爱情的热切呼唤和执着追求，以及对甜蜜爱情、幸福生活的由衷赞美。

（作者系合浦县文化馆副馆长，北海中华文化促进会会员）