

引文格式: 王琳. 江苏抗战民歌探析 [J]. 常州大学学报(社会科学版), 2021, 22 (5): 107-116.

# 江苏抗战民歌探析

王琳

**摘要:** 江苏抗战民歌是江苏地区流传的以传统民歌曲调填入抗战唱词的民歌。在填词过程中, 既有原样保持民歌曲调的抗战民歌, 亦有对原民歌曲调进行变化的抗战民歌。其题材与体裁众多, 在多种题材中反映抗战生活的多个侧面, 在丰富的体裁中展现抗战音乐的不同形态。江苏抗战民歌在民众熟悉的曲调中融入抗战文化, 实现了特殊历史条件下传统民歌的重塑; 同时, 将抗战的政治符号嵌入民歌, 通过民歌的传唱来重构民众的政治文化, 增强民众的革命认同感。

**关键词:** 江苏; 抗战民歌; 填词; 曲调; 音乐形态

**作者简介:** 王琳, 艺术学博士, 常州大学音乐与影视学院讲师。

**基金项目:** 江苏高校哲学社会科学研究一般项目“江浙民歌的结构与旋律特征研究”(2018SJA1769)。

**中图分类号:** J642.22; J607 **文献标志码:** A **Doi:** 10.3969/j.issn.2095-042X.2021.05.012

七七事变后, 江苏掀起抗日救国高潮, 文艺宣传在抗斗争中应运而生。此时成立的苏北文化协会、苏南文化协会以及众多其他文艺组织, 开展了抗战文化的宣传与动员工作。刘少奇在苏北文化协会成立时指出: “文化运动是整个抗日民主运动的一部分”, “目前在苏北所要开展的文化运动, 应该是一个新文化运动, 应该是一个普遍的深入的新的启蒙运动。……今天我们就不仅要在知识分子中进行启蒙运动, 而且主要的是要在一般的人民中, 特别是劳动人民中, 农夫农妇中, 进行启蒙运动, 应该吸收一切的人民, 连农村中的老太婆、厨娘及小孩子等等, 均参加到这个新文化运动中来!”<sup>[1]</sup>同时, 刘少奇指出, 可以自由地采用各种方式普遍深入地开展苏北的新文化运动, 歌咏即是其中之一。毛泽东也曾指明: “如此伟大的民族革命战争, 没有普遍和深入的政治动员, 是不能胜利的。”<sup>[2]</sup>可见, 普通民众是抗战文化宣传的主要对象之一。民歌因旋律易学易唱、唱词通俗易懂而成为传统社会最受民众喜爱、传唱度最高的音乐类型之一。因此, 民歌成为开展抗战文化宣传的重要方式, 在传统民歌曲调基础上填入抗战唱词的江苏抗战民歌即由此生成并传唱开来。

## 一、江苏抗战民歌的填词方式

江苏抗战民歌题材众多, 涵盖了民众抗战的方方面面, 包括: 描述战争过程的民歌, 如《夜袭》《打响水口》《游击队打得好》等; 痛骂投敌汉奸与瓦解伪军的民歌, 如《打杨村》《天上有个扫帚星》等; 控诉侵略者狼子野心与无耻行径, 号召抵抗经济侵略的民歌, 如《抵制英日货》

等;支援抗战的民歌,如《粮草送把哪一个》等;憎恨侵略者的民歌,如《武装保家乡》《月儿渐渐高》(如皋、宿迁)等;送郎参军、劝郎参军的民歌,如《送郎》《郎到前线放宽心》《十劝郎》《一心参加八路军》等;歌颂共产党与义勇军的民歌,如《全靠新四军》《青天好比新四军》等。

江苏抗战民歌将原本展现传统社会风貌的民歌通过填词的方式转变为抗战民歌,将革命话语嵌入地方民歌,为社会文化观念的变迁提供助力。在利用既有曲调填词的过程中,原民歌曲调会对新填入的唱词有所制约;同时,新唱词也会受原民歌唱词的句式与结构的影响。江苏部分抗战民歌在填入新词时会保持原民歌的部分唱词,且多出现在描景的第一句,如以“五更体”民歌填词的《夜袭》即是以描述五更月色变化的“一更里月正明”为首句唱词。在运用原民歌唱词程度不一的情形下,江苏抗战民歌的唱词呈现出下述三个特征。

#### (一) 在遵循原唱词的基础上填入新词

在遵循原唱词的基础上填入新词指新填入的唱词在字数、唱词关系、词曲排列上与原唱词完全一致,只是词意不同。如《民兵英雄龚友三》是在高邮地区“拉犁号子”的基础上填词的,其曲调与《耕种忙》<sup>[3]313-314</sup>完全一致。《耕种忙》的唱词为“清早上(拉儿来),早起来(拉犁拉),田里去(拉儿来),耕种忙(拉犁豪哉)”<sup>[3]313-314</sup>。《民兵英雄龚友三》有多段唱词,其中第一段为“龚家镇(呀啦来)靠海边(呀啦来啦),几百年(呀啦来)好地方(呀啦来好哉)”<sup>[3]314</sup>。通过比较可知,两首民歌的实词字数相同,且都是在三字实词后插入衬词。虽然《民兵英雄龚友三》的后五段唱词多是七字句,为“4+3”的结构,但仍未打破其唱词安排,只是将原本唱衬词的地方改为第四个实词而已,如“鬼子来了(啦来)要清乡(呀啦来啦),杀人放火(啦来)搞‘三光’(呀啦来好哉)”<sup>[3]314</sup>。

#### (二) 在改变句式的基础上填入新词

在改变句式的基础上填入新词是指新填入的唱词改变了原唱词的句内字数与顿逗节奏组织<sup>①</sup>,但未改变句间结构。如流传在丰县的《夜袭》与《一更月儿照屋山》<sup>[3]970-971,974-975</sup>是采用相同曲调填词的抗战民歌,二者皆由四句唱词构成,且第三句与第四句实词后都有两小节的衬词。但是《夜袭》的第二句实词为七字句“我们袭击敌兵营”,属于二、二、三型顿逗节奏组织;而《一更月儿照屋山》为十字句“妇女们受痛苦实在可怜”,属于三、三、二、二型顿逗节奏组织。

“孟姜女调”是流行最为广泛的小调之一,因而,成为抗战民歌的曲调选择。《改组统帅部》<sup>[4]184-185</sup>即运用“孟姜女调”填入痛诉国民党不良行径的唱词,第一段唱词为“国民党的老爷们真是恶魔王,秦始皇专制本领没他强,抗战民主不准讲,特务横行像豺狼”<sup>[4]184-185</sup>。典型“孟姜女调”的唱词特征为每段四句唱词,每句七字为主(极少数第三句为八字句,少数第四句为八字句),每句词逗为二、二、三或者三、二、三。流传于淮安、盐城、苏州等地的《孟姜女》唱词基本都为“正月里来是新春,家家户户点红灯,别人家丈夫团圆聚,孟姜女丈夫造长城”<sup>[3]695-700</sup>。通过二者对比可以看出,《改组统帅部》扩充了前两句唱词,分别将七字句改为十二字句、十字句,不仅改变了句内字数,也改变了词逗数。

<sup>①</sup>于会泳指出:“唱词句式是多种多样的,它们的差别,是基于词逗的数目、各逗的字数和排列次序等的不同。换言之,基于顿逗节奏组织的不同,所以,一定规格的唱词句式,有着规定的顿逗节奏组织形态。”参见于会泳:《腔词关系研究》,中央音乐学院出版社,2008年,第148页。

### （三）在改变段式结构的基础上填入新词

在改变段式结构的基础上填入新词是指新填入的唱词在原唱词基础上增加或减少句数，使得乐段得以扩充或减缩。在江苏地区，虽然存在此种类型的抗战民歌，但整体而言段式结构变化并不明显，《月儿渐渐高》可做例证。

流传于上海的《月儿渐渐高》有四句唱词，分别是“月儿渐渐高，照到杨柳梢，月光中小情人，又说又有笑”<sup>[5]</sup>。通过比较，可以发现流传于江苏如皋地区的《月儿渐渐高》与上海的《月儿渐渐高》曲调高度一致，只是唱词变为“月儿渐渐高，挂上柳树梢，我的郎上前线，抗日把家保”<sup>[3]963</sup>。从二者的唱词与曲调关系可做如下推测：上海的《月儿渐渐高》极有可能是江苏如皋地区抗战民歌《月儿渐渐高》填词之前的样态。值得一提的是，流传在宿迁的同名抗战民歌与如皋的《月儿渐渐高》唱词完全相同，词曲关系亦完全相同，但曲调迥异，很可能是如皋与宿迁二者之间在流传时选择了不同的曲调。

新沂与兴化地区也有《月儿渐渐高》的流传。兴化的《月儿渐渐高》由五句唱词构成：“月儿渐渐高，挂在杨柳梢，小佳人坐绣房，我心中好不苦恼。王大嫂，你苦恼的什么事呀？”<sup>[3]694</sup>与前几首相比，这首《月儿渐渐高》在唱词结构上有所扩展，但曲调呈紧缩之态。如皋与宿迁的《月儿渐渐高》中的四句唱词构成两个乐句，第二乐句重复一次，形成一上二下式变化单对应结构。兴化的同名民歌未重复最后一个乐句，且第五句唱词为念白，因此音乐结构仍是上下单对应乐段。新沂地区的《月儿渐渐高》唱词为“月儿渐渐高，风吹（个）杨柳梢，小佳人（那么）在房中，一阵好苦恼。思想我的郎，死的（个）真冤枉，日本鬼撂炸弹，炸在（个）郎身上”<sup>[3]693-694</sup>。前四句唱词与兴化的《月儿渐渐高》基本相同，但后四句唱词在兴化的同名民歌中并不存在，极有可能是在其基础上扩充而来。虽然新沂地区的《月儿渐渐高》扩充了唱词，但音乐上并无明显差别，因其前四句唱词由两个乐句构成，扩充部分只是重复前两句旋律。

除了扩充形式外，江苏抗战民歌的唱词结构极可能存在减缩形式。《抗战谣》采用《四季相思》的曲调填词，将《抗战谣》与常州的《四季相思》进行比较，发现二者曲调相似，且唱词关系十分密切。

#### 《四季相思》<sup>①</sup>：

春季里相思艳阳天，百草回芽遍地鲜，柳如烟，我郎一出去常常在外边。梳妆懒打扮，菱花镜无缘，可怜奴打扮娇容无郎来见。莫不是你在外边另有了女天仙，忘情无义就是你小郎才，奴呀奴的天，你是一个没良心的人，怎肯就把良心变。<sup>[3]801-802</sup>

#### 《抗战谣》：

春季里抗战艳阳天，百草排芽遍地鲜，柳如烟，匹夫有责，救国意志坚。游击战争得持久，共产党的纪律严，战！战！战！同仇敌忾，大好河山得保全。<sup>[4]183</sup>

常州《四季相思》与《抗战谣》的前几句唱词基本相同，但是《抗战谣》在后半段将原为爱情内容的唱词改为抗战内容，且部分唱句（尤其是最后一句）的字数有所增加。不仅如此，与常州《四季相思》相比，新填入的唱词存在较大篇幅的减少，与之对应的旋律亦呈减缩之态。值得注意的是，苏州地区同样流传着《四季相思》，并且与常州《四季相思》的唱词基本一致，旋律具有明显的同宗关系。由此可见，《四季相思》的唱词结构是以相对固定的形式流传开来的。为

①苏州流传的《四季相思》唱词结构与常州《四季相思》相同，曲调亦近似。

了探究《抗战谣》的旋律与唱词减缩的原因,分别对《四季相思》与《抗战谣》的音乐结构进行分析,发现《四季相思》由两个乐段构成,而《抗战谣》结束之处恰为《四季相思》第一乐段结束之处。因此,《抗战谣》极有可能是在填入新词时只运用了第一乐段的旋律。

江苏抗战民歌大多以基本保持传统民歌的结构与排列为模式,依曲填词时遵循原有的词曲关系或者对其稍加变化。前者仅需将原民歌唱词换成新词,后者常在一字两音或多音的位置直接填入增添的唱词即可。即使变更唱词结构,江苏抗战民歌大多选择不改变音乐结构或在原曲调的基础上稍做删减或扩充,删减时也会考虑民歌结构的完整性与稳定性,而扩充则直接运用重复的方式。

## 二、江苏抗战民歌的选择与变化

### (一) 江苏抗战民歌的类型选择

江苏抗战民歌包括山歌、小调、舞歌、吟唱调等多种民歌类型。其中,小调最为常见,舞歌与山歌其次,其他类型则较为少见。江苏抗战民歌选择小调是基于其流传面广、易于传唱的特性。虽然江苏抗战民歌存在不同的类型,但在音乐的选择上却有相似之处,即以利于凸显唱词的音乐为主,如山歌中的谣唱型、小调与舞歌中的叙事型。

#### 1. 谣唱型山歌

根据抒发感情的手法和旋法表现形态的差异,山歌的曲调可分为抒唱、谣唱、急唱三种基本类型<sup>[6]</sup>。就目前所见的江苏抗战山歌而言,以谣唱型更具代表性,如流传于溧水的《溧水边区山歌》<sup>[3]608</sup>。

《溧水边区山歌》(见谱例1)由三个乐句构成,其结构为二上一下式变化单对应乐段。三个乐句的唱词均以实词居于前,衬词居于后,且篇幅大致相当。节奏较为丰富,每小节的起始处皆采用长短型节奏推动旋律向前进行,具有动力感,让人感受到苏皖边区自卫军抗日救国的热情。全曲的音域达十度,但旋律主要集中在徵音与角音的六度范围内。一字一音或两音的词曲关系、平均排列的唱词、级进为主的旋律以及偶有出现的四度或五度进行,使得整首民歌光明、质朴。

谱例 1

中速稍快

苏 皖 边 区 自 卫 军, (来 嗨 嗨 嗨 嗨, 嗨 啦 来),  
嗨 啦 来), 抗 日 救 国 不 后 人 (呀, 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨),  
同 胞 们 哪, 要 杀 鬼 子, (嗨 嗨 嗨 嗨 嗨)。

#### 2. 叙事为主的小调

江苏抗战小调是抗战民歌最集中的类型,采用多种曲调填词,如“梳妆台调”“五更调”“二十四枝花”“三十六码头”“相思调”“红绣鞋”“点磨台”“关东调”等。其中,诸多抗战小调的旋律来自同宗民歌,如运用“孟姜女调”的《改组统帅部》、运用“银钮丝调”的《抗战谣》、运用“五更调”的《一心参加八路军》等。江苏抗战小调大多为叙事型小调,抒情型小调虽有,但远少于叙事型小调。



《武装保家乡》<sup>[3]973</sup>（见谱例2）是流传于兴化地区的叙事型小调。这首民歌由三个乐句组成，各句等长，为二上一下式变化单对应结构。节拍规整、节奏简单，以均分型八分音符为主；旋律以级进为主，材料多重复；词曲关系为一字一音，只有在句逗处才出现一字数音的情况。这些特点使得整首歌曲在单纯、朴实的旋律中表现歌词的内容，强调音乐的叙事性。

谱例2

**中速稍快**

二恨反动派(啊)，实在不应该，为啥欺压老百姓，你  
二恨鬼子兵(啊)，实在是野狼心，你有你的国和家，  
不分(啊)皂和白？(啊)这日子如何挨！(啊)这日子如何挨。  
各走(啊)各的门，你为啥来欺人？你为啥来欺人。

江苏地区亦存在抒情型抗战小调，根据“梳妆台调”填词的《送郎》<sup>[3]779</sup>即是其中之一。“梳妆台调”，又称“春调”，是一首流行久远的古代民间俗曲，现在全国各地均有流传，在江浙一带尤为普遍，其变体甚多<sup>[7]</sup>。

这首《送郎》（见谱例3）共十七小节，由四个乐句构成，前三句为每句四小节，最后一句五小节。节奏较为丰富，除了第二小节与每句结束的小节、第五小节与第十三小节、第九小节与十四小节重复外，其他小节都有细微变化，推动音乐向前进行。整首歌曲以环绕型的曲折进行为主，在不断起伏的旋律线条与疏密相间的节奏中营造出对情郎的深情。

谱例3

**中速**

送(呀)才郎送到城门口，抬头看  
就看见一队抗日军，见他们样子(么)  
多威风，上战场打胜仗，打退(那)鬼子兵(一呀呀得儿喂)。

### 3. 热烈活泼的舞歌

舞歌常在节日中配合着舞蹈动作而唱，以歌唱与舞蹈动作建构节日，扩大节日的社会意义。江苏抗战舞歌的种类有花鼓、连厢、高跷子等。配合着舞蹈而唱的抗战舞歌节拍规整，以长短型的动力型节奏较为常见，以此营造出热烈的节日氛围，如如东连厢《粮草送把哪一个》<sup>[3]1052</sup>。连厢是用一根长约100厘米的竹棍，两端各挖四至五个透空的洞，分别嵌入小铜钱；一人或数人执之舞蹈，以棍碰肩、背、腿等部，震动铜钱有节奏地作响，边舞边唱<sup>[3]1051</sup>。可见，连厢中不仅有人声，还有铜钱响声与之相和。

《粮草送把哪一个》（见谱例4）共十二小节，采用中速稍快的速度演唱。它由四个乐句构成，各句不等长，中间两句较短。四个乐句各具特色：第一乐句的前四小节采用不同的长短型节奏，实词与衬词交替出现；第二乐句以规整的均分型节奏为主，由宫、商、角三个音构成；第三乐句是没有旋律的念白，以称谓性衬词与问句的形式组合；第四乐句以附点节奏开始，中间运用半拍

休止与四度跳进。四个乐句采用不同的旋律处理方式,塑造出舞歌活泼的音乐性格。

#### 谱例 4



江苏抗战民歌在多种类型中呈现出丰富的音乐形态,折射出抗战生活的多个侧面。江苏抗战民歌以流传面最为广泛的小调为主,山歌、舞歌、吟唱调等与小调相互配合,它们在多样的表现手法中宣传抗战,达到抗战观念大众化的目的。

#### (二) 填词带来的民歌曲调变化

伴随着抗战新词的填入,江苏民歌的曲调也发生了程度不一的变化。具体而言,包括保留原曲与发生变化两种类型:前者指曲调基本一致,但宫音音高、演唱形式等可能有所不同;后者指音高、节奏等方面发生改变。

##### 1. 保留原曲

保留原曲指传统民歌配以抗战唱词时,曲调基本保持一致。例如《民兵英雄龚友三》与《耕种忙》旋律基本一致;只是在记谱时,前者以D为宫音,后者以F为宫音(见谱例5)。

#### 谱例 5



##### 2. 发生变化

发生变化指传统民歌在填入抗战新词时,对音乐加以变化。整体而言,音乐变化不大,表现在结构与骨干音保持不变等方面,参考两首流传于盐城的抗战民歌《十劝郎》<sup>[3]967-969</sup>。

通过谱例6可以看出,两首《十劝郎》的每个乐句及句逗的落音皆相同,分别为徵、商、徵、宫、商、宫。在第一乐句中,两首《十劝郎》的第一小节为模进关系,后三小节为变化重复关系。第二乐句的前半句与第一乐句相同。在第二乐句的后半句中,第一首《十劝郎》围绕宫、商、角三音进行,中间出现的小六度下行跳进营造出无奈之感;第二首《十劝郎》先出现羽音到宫音的大跳进行,后平稳上下行,给人以稳定感。第三乐句为第二乐句的变化重复。可以看出,第一首《十劝郎》在音乐中表现出妹对情哥的深切感情;第二首《十劝郎》则通过音高变化、音

乐色彩的变化等方式传达出妹对哥的情意，同时又表现出坚定之意。音乐的变化与唱词有关，前一首以劝郎勿思妹为主题，后一首以劝郎参军、上阵杀敌为内容。

#### 谱例 6

《十劝郎》(一)  
一劝我郎要小心，莫把干妹挂在心，  
《十劝郎》(二)  
一劝我郎去参军（呀），参军本是为人民（呀），  
《十劝郎》(一)  
心中莫把干妹想，想出了毛病无药医  
《十劝郎》(二)  
前方杀敌打日本（呀），后方百姓才安  
《十劝郎》(一)  
（哟，哎）我郎 哎！肚中饥饿没得人知。  
《十劝郎》(二)  
宁（哎），我的郎哥哥！杀敌立功真光荣。

与《十劝郎》的方式不同，《改组统帅部》主要通过节奏变化，尤其是附点音符的运用增强音乐的动力性。通过《孟姜女》与《改组统帅部》的对比（见谱例 7）可以看出，二者的区别主要在节奏与重音的运用上：传统民歌《孟姜女》以均分型节奏为主，未有明显的力度变化；《改组统帅部》在其基础之上五次运用一拍附点，每小节第一拍都采用重音，以此强调愤恨的情绪。

#### 谱例 7

《孟姜女》  
正月里来是新春，家家户户点红灯。  
《改组统帅部》  
国民党的老爷们真是恶魔王，秦始皇专制本领没他强，  
《孟姜女》  
人家丈夫团圆聚，孟姜女的丈夫造长城。  
《改组统帅部》  
抗战民主不准讲，特务啊横行象豺狼。

### 三、江苏抗战民歌生成的影响因素

#### （一）民间传统与当时提倡

在既有曲调基础上填入新词是中国民歌的重要发展方式。汪毓和指出：“民间歌曲的发展，过去一向主要依靠人民群众随着社会生活的变化，将自己对一些生活的感受，通过对传统曲调填

上新词逐步衍变而成的。”<sup>[8]</sup>南北各地存在诸多同宗民歌及同一地区有着同曲异词民歌即是证明。近现代以来,社会发生巨大变化,出现了不少反映当时社会生活的新民歌,太平天国运动、辛亥革命、工人生活等皆为民歌的表现内容。如江苏地区的《援助我工人》号召工人要齐心,《十怨》道出工厂女工的苦楚。随着民族危机的加深,民众的生活被战争笼罩,填入抗战内容的唱词在某种程度上延续了民歌表现人民生活的传统与依曲填词的发展方式。

文艺大众化在抗战时期得到普遍认可,民间艺术形式受到文艺界关注,鼓词、弹词等通俗文艺形式被广泛运用。对于民歌,当时虽有质疑之声,但也得到诸多文艺工作者的认可。他们从大众化的角度发声,提倡民歌填词,并对民歌填入新词后可能存在的词曲不匹配问题提出相应建议。吕骥认为,国防音乐要有极其广阔的、可以覆盖各个人群的辐射面,因此将填入抗战唱词的民歌纳入“国防音乐”的范畴。他提出:“无疑地,国防音乐要广播到每个农村和每个城市中去。不论是老、少、男、女,不论是文盲,或是识字的,都要在国防音乐的影响之下,只有通过音乐把全国人民组织起来,成为一条阵线,才能保证抗敌的胜利和民众的独立和解放”,“必要的时候,也可以根据流行在他们日常生活中的歌曲,对于歌词加以改编,或者模仿他们口头的歌曲创制新的歌曲”<sup>[9]5-6</sup>。他还提出:“乐曲要尽可能地民歌化”,认为“流行在他们日常生活中的歌曲”与“口头的歌曲”中有相当大部分为民歌,赞成对民歌的“歌词加以改编”<sup>[9]6</sup>。

不仅音乐界提倡民歌填词,文学界亦有不少人士对之持赞成意见。1938年,茅盾在汉口量才图书馆讲演时指出,小调是可以利用的艺术形式,“用各地的方言以及民间的艺术形式来写作,也是文艺工作者目前的课题。所谓民间艺术形式,如大鼓词,楚剧,湘戏,说书,弹词,各种小调等都是”<sup>[10]383</sup>。对于小调,当时部分人认为其“曲调哀怨”,诸多人将之归入靡靡之音,不适合填入抗战唱词。面对这种现象,茅盾指明:“又如《孟姜女寻夫》,是带有全国性的民歌,无论东西南北人人都知道有这民歌,到处有这民歌的声音,这旧形式是极应当利用它的……我以为任何旧形式都可以利用的,只看我们怎样用。”<sup>[10]384-385</sup>他认为并非所有的抗战音乐都要慷慨激昂,并以流传面极其广泛的《孟姜女寻夫》与《四季相思》为例进行说明。无独有偶,江苏地区确实有以《四季相思》和《孟姜女》<sup>①</sup>曲调填词的抗战民歌。

主张运用民歌曲调进行填词的部分原因可以在薛良与孙慎的论述中窥见。薛良在《新音乐》发表的《民间歌谣的讨论》中指出:“为了要使音乐运动切实深入到广大的民间,在乐曲创作活动还不能充分发挥它的力量时;还不能达到民众底需要时。于是,民歌在这里,是必然地被借重了。这即是说,民歌原有极普遍和不朽底价值存在于民间,民众在听觉习惯上,已经对它深具了密切关系,所以,我们正可以应用民歌底格调,填以新词,这对于目前新歌曲供给的困难上,可能有很大的帮助,且能直接尽到对民众教育和宣传底任务。”<sup>[11]</sup>文中道出民众的听觉习惯、新歌供给的困难以及音乐创作发挥力量的不充分等原因,使得民歌填词成为对民众进行教育和宣传的方式。孙慎指出:“当‘洋化’不为人亲近,民歌来不及创作,而正需要恰当地反映这一事件的歌曲时,民歌配词是曾经发挥过他的效能的……那时候救亡音乐的工作者们,大都更深入地在做群众工作,要产生一个新歌是很困难的,所以民歌配词便一时风起云涌,产生得很多。”<sup>[12]</sup>这表明以原有曲调为基础填入新的唱词是一件十分普遍的事情,其目的在于“深入地做群众工作”,

①《孟姜女寻夫》与《孟姜女》为同宗民歌,现今学术界将这些在唱词和音乐形态上有着共同特征的民歌归入同宗民歌中的“孟姜女调”。



满足歌咏活动的需要，补充创作歌曲的缺乏。

## （二）文艺工作者与普通民众的参与

如果说当时诸多文艺工作者所持的赞成意见促使江苏抗战民歌的社会文化语境得以生成，那么普通民众与文艺工作者的参与则直接促成了江苏抗战民歌的产生。民歌创作的集体性特征与许多普通民众未能留名于历史，使得如今部分抗战民歌的溯源十分困难，但是普通民众的重要贡献不可忽略。江苏抗战民歌的生成亦得益于文艺工作者的参与。当时，贺绿汀、任光、何士德、章枚、孟波等一批文艺界人士来到江苏，从事抗战文艺的创作与演出工作。他们成立了苏北文化协会、鲁迅艺术学院华中分院、苏北文化村、湖海文艺社等文艺工作组织，推动了江苏抗战文艺的发展。《江苏抗日战争史》有载：“在中共和抗日民主政府领导下，大批文艺工作者深入民间，虚心向民间艺人学习，把民间流传的花鼓、莲湘<sup>①</sup>、湖船、小放牛、大补缸、扬州小开口等艺术形式和民歌民谣挖掘出来，经过加工，换上抗日内容，到群众中教唱，‘旧瓶装新酒’，收到很好的效果。”<sup>[13]</sup>

现今记载的江苏抗战民歌确有不少由文艺工作者填词。如：章枚根据盐城“踏车号子”记谱填词的《换工号子》唱出换工生产打击日本侵略者的干劲；黄苇填词的《回头打东洋》用于对伪军开展政治攻势；许进成、王家庆根据“补大缸”填词的《联合起来打东洋》以问答的形式道出日军的侵略行径，号召联合抗日。此外，还有王星候根据“四季相思调”填词教唱的《抗战谣》，建阳文工团团长吕冈之运用“孟姜女调”填词的《改组统帅部》。

文艺工作者的参与使得抗战民歌的唱词中有着诸多书面化的表述，也促使抗战民歌与创作歌曲互相借鉴。以“战战战”为例，《抗战谣》的最后一句唱词为“战！战！战！同仇敌忾，大好河山得保全”<sup>[4]184</sup>。它采用“战”的三次重复，加上颇具气势的唱词，构成了完整的词意表达。这种形式在当时创作的多首歌曲中存在，如吕骥作曲、任白戈作词的《战战战》首句唱词为“战战战！坚决的抗战！”<sup>[14]</sup>；陆华柏作曲、莫宝铿作词的《战歌》唱出“战战战，我们昂首入战场”<sup>[15]243</sup>；刘雪庵作曲、王绍清作词的《战歌》（二声部合唱）开始唱词为“战战战！一齐上前线，战战战！一齐上前线”<sup>[15]242-243</sup>；马可的《老百姓战歌》中有“战战战，我们都是穷光蛋。战战战，我们没钱去逃难”<sup>[16]</sup>；在刘雪庵作词作曲的《出征别母》中，“战”的重复次数更多，为“战，战，战，战，战，战，战，战！救亡图存，纵死沙场上我心愿”<sup>[17]</sup>。

## 四、结语

抗战民歌是抗战文化的重要组成部分，与文学、美术、戏剧等共同推动着抗战文化的建设与传播。以声音为载体的抗战民歌，因贴近民众、接受程度高而被运用，成为文艺通俗化、大众化的重要举措。江苏抗战民歌是抗战音乐文化的区域代表之一，其在部分或完全改变原词的基础上填入抗战唱词，以原样保留或稍加变化的方式运用民歌曲调，旨在以民众熟悉与容易接受的曲调进行抗战宣传与教育。在中国传统的乡土社会，农民的世界观与价值观的建构主要是由传统戏剧、民间歌谣等民间叙事完成的<sup>[18]</sup>。在民歌中嵌入抗战文化，建构民众的抗战文化认同，也是中国共产党认知、熟悉传统民歌，并根据自身的政治需要设计、重塑民歌的过程<sup>[18]</sup>。江苏抗战民歌实现了特殊历史条件下传统民歌的重塑，将抗战的政治符号嵌入民歌之中，通过传唱传递到

<sup>①</sup>“莲湘”又称“连厢”。

普通民众的心中,实现革命文化的合理化与大众化,增强民众的革命认同感。

#### 参考文献:

- [1] 中共盐城市委史工作办公室,盐城市新四军和华中抗日根据地研究会.刘少奇在盐城[M].北京:军事科学出版社,2009:105-106.
- [2] 毛泽东.毛泽东选集[M].沈阳:东北书店,1948:713.
- [3] 《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会,《中国民间歌曲集成·江苏卷》编辑委员会.中国民间歌曲集成:江苏卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1998.
- [4] 盐城新四军军部原址纪念馆筹备处.盐阜区新四军抗战歌曲选[M].盐城:盐城新四军军部原址纪念馆筹备处,1981.
- [5] 《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会,《中国民间歌曲集成·上海卷》编辑委员会.中国民间歌曲集成:上海卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1998:555.
- [6] 黄允箴,王璨,郭树芸.中国传统音乐导学[M].上海:上海音乐学院出版社,2006:33-34.
- [7] 冯光钰.中国同宗民歌[M].北京:中国文联出版社,1998:61.
- [8] 汪毓和.中国近现代音乐史(1840~2000)[M].上海:上海音乐学院出版社,2012:9.
- [9] 吕骥.吕骥文选:上集[M].北京:人民音乐出版社,1988.
- [10] 文振庭.文艺大众化问题讨论资料[M].上海:上海文艺出版社,1987.
- [11] 薛良.民间歌谣的讨论[J].新音乐,1941(3):137-138.
- [12] 孙慎.战地新歌[M].桂林:南方出版社,1940:15.
- [13] 江苏省中共党史学会.江苏抗日战争史[M].北京:中共党史出版社,2007:386.
- [14] 王瑞璞.抗日战争歌曲集成:东北卷[M].石家庄:花山文艺出版社,2003:385-386.
- [15] 阚培桐.民族之魂:中国抗日战争歌曲精选[M].北京:中国青年出版社,2005.
- [16] 李西安.马可选集:三[M].北京:人民音乐出版社,2017:21.
- [17] 《抗战歌选:1931—1945》编写组.抗战歌选 1931—1945[M].北京:人民音乐出版社,2015:35.
- [18] 张屹,李群山.歌声中的革命:中国共产党对传统民歌的改造(1931~1945)[J].党史研究与教学,2018(2):25-32.

## On the Anti-Japanese War Folk Songs in Jiangsu Province

Wang Lin

**Abstract:** The Anti-Japanese War folk songs in Jiangsu are based on the melody of traditional folk songs filled with Anti-Japanese War lyrics. In this process, there are Anti-Japanese War folk songs which maintain the original melody and also songs with changed melody. They are rich in various themes and genres, with a variety of themes reflecting multiple aspects of Anti-Japanese War life and abundant genres showing different patterns of Anti-Japanese War music. The Anti-Japanese War folk songs in Jiangsu add the Anti-Japanese War culture into tunes familiar to the people, realizing the reshaping of traditional folk songs under special historical conditions; meanwhile, the political symbols of the Anti-Japanese War are embedded into the folk songs. Through folk song performance, political culture is reconstructed among the people and people's sense of revolutionary identity is strengthened.

**Keywords:** Jiangsu Province; Anti-Japanese War folk songs; writing lyrics; melody; musical form

(收稿日期:2020-08-25;责任编辑:陈鸿)