

京韵大鼓《风雨归舟》腔词结构分析

夏琳

(晋中学院音乐学院,山西晋中030600)

【摘要】京韵大鼓是我国北方具有代表性的说唱艺术品种,众代表流派风格各异,本文选取“骆派”代表作之一《风雨归舟》最为研究对象,重点对其唱词、唱腔结构,演唱特点等方面进行分析。

【关键词】京韵大鼓;骆玉笙;《风雨归舟》;唱词;唱腔;演唱特色

引言

京韵大鼓是北方鼓书类代表性曲种之一,又叫“京音大鼓”,它是从流行在河北沧县、保定一代的木板大鼓发展而来。经胡十(胡金堂)、宋五(宋玉昆)、霍明亮、刘宝全、白云鹏、张筱轩等人的革新发展,最终形成了京韵大鼓今天的基本表演形式与艺术风格。京韵大鼓以其生动的语言,丰富的唱腔,灵活的表演与优美的音乐曲调,成为曲艺音乐的“常青树”。

当代鼓词艺术大师骆玉笙(1914—2002)在七十余年的曲坛生涯中,研习继承前辈的艺术成就,博采众长,广泛地吸收京剧、昆曲、评剧等戏曲及歌曲的音调,融会贯通,不断探索,形成了风格迥异的以骆派京韵大鼓。由她表演的《丑末寅初》、《七星灯》、《重整河山待后生》、《风雨归舟》等经典唱段深受人们的喜爱,其中《风雨归舟》是一首篇幅短小的唱段,唱段突破京韵大鼓以叙事为主的框架,不以一个情节、一个中心人物、一个时间的叙述来展开,而是描写了在大雨来临之前,渔翁、牧童、山林景物的情境。《风雨归舟》唱段短小精炼,朗朗上口,多年来传唱不衰。

一、唱词分析

《风雨归舟》的唱词为短篇(俗称“小段”),整个唱段由五对上下句构成。唱词以七字句和十字句为主,同时也有变化句式,在七字句基本句式的基础上,运用衬字、嵌字和嵌句,有时也加入垛句,使唱词结构富于变化,丰富唱腔。在《风雨归舟》中,主要运用了衬字和嵌字等变化手法。请看唱词:

第一对,上句:过山林狂风如吼冷飕飕,(10字)

下句:顷刻的大雨淋了头。(8字)

第二对,上句:望江天电掣雷鸣一阵阵风雨聚,(13字)

下句:获金鳞渔翁摆桨荡归舟。(10字)

第三对,上句:刷拉拉风电山川摇草木,(10字)

下句:辨不出来镇店与林丘。(9字)

第四对,上句:我也顾不得绿柳村头得鱼换酒,(13字)

下句:遥望见那一只小舟儿悠悠荡荡悠悠悠悠荡荡悠悠恰好似那一叶儿飘飘就在水面浮。(37字)

第五对,上句:我才好不容易呀获鱼曳缆他是猛然登了岸,(17字)

下句:哎我猛回头,见一个贪午睡的小牧童儿他在那雨地里啼哭哇他是光景去找牛。(32字)

整段唱词的上下句大都由七字句式为基础,第一个上句(“巧十字”三四三)、第三个下句(三二二)除外,句式基本为“二二三”三个词逗。全段压由求韵,除第一对上句平声起韵外,其余一律

遵循上仄下平的规律。从五对上下句唱词可以看出,《风雨归舟》唱段使用了大量的衬字和嵌字,使唱词扩展到八字句、九字句、十字句、十三字句、三十二字句和三十七字句等。这些字数不等的句子,在语言上构成抑扬顿挫,使唱词富有诗意而且具有口语化的特点。

使用衬字的句子有:第一对下句“的”;第三对下句“来、与”;第四对上句“得”、下句“那一只、恰好似那、飘飘就在”;第五对上句“他是猛然”、下句“个贪午睡的小、他是光景”。

使用嵌三字头的句子是:第二对上下句;第三对上句;第四对下句。

使用嵌四字头的句子是:第四对上句;第五对下句。

其中,第五对上句句式较为特殊,唱词中“我才好容易”是一种口语语气,表示我好不容易,是嵌三字头的一种变化形式,称为“五字头”。

在句中加入三字嵌、四字嵌也是常用的变化句式的一种形式。例如:第二对上句电掣雷鸣一阵阵风雨聚,句中的“一阵阵”是三字嵌。又如:第五对下句,其中“他在那、雨地里、啼哭哇”是三组三字嵌。此外,第四对下句是不规则的嵌句字组,“悠悠荡荡”“悠悠悠悠”“悠悠荡荡”“悠悠悠悠”是顶真格的三字嵌与四字嵌,句尾字“浮”(fou)押由求辙。

总体上看,《风雨归舟》的唱词基本上每句字数不等,变化丰富。前三句上句长,下句短,与京韵大鼓上短下长的一般句式形式有所不同,后两对上下句又遵循了上简下繁的原则。

二、唱腔分析

京韵大鼓的唱腔属于板腔体结构形式,唱腔具有板式变化。板式种类基本上有慢板和紧板两种。而慢板是京韵大鼓中最主要、占篇幅最多的板式。

(一)平腔

是京韵大鼓唱腔的基础,属于念诵性唱腔。结构比较自由,接近口语。平腔上下句都可以运用,上句落音不太固定,下句落音较稳定,一般“do”。《风雨归舟》中的平腔主要体现在第二对、第三对、第四对三组上下句中。

谱例一:第二对上下句

从第二对上下句可看出,上句落音“do”上,是随着唱词尾字“聚”(zhou)的字调而变化,下句从唱词表面上是落音“sol”上,但实际上,从旋律后奏中可以看出具有宫调色彩,所以下句落音为“do”。

第四对上下句较为特殊,从唱词上看,上下句落音均在“la”上,但在行腔上有所变化。

谱例二:第四对上下句

林 正, 我也顾 不得
绿柳 村头 得鱼 换 酒,
遥望 见 那 一 只 小 舟 儿 悠 荡 荡 荡 悠
悠 悠 悠 荡 荡 荡 荡 悠 悠 恰 好 似 那
一 叶 儿 漂 漂 就 在 水
面 浮, 我才好 容

谱例中,上句落音在“la”上,但从后奏来看,其落音在“sol”上,因为上句唱词尾字是上声。一般来讲,京韵大鼓平腔上句尾字去声落音“mi”,尾字上声落音“sol”。下句亦是如此,谱面上落音在“la”上,其真正落音在“do”上。

(二)挑腔

是一个上句腔,常用在唱段的开头,是在平腔的基础上发展来的。挑腔音域较宽,音区较高,旋律起伏较大,唱词句尾一般是平声,落音“do”。《风雨归舟》有一处运用了挑腔,即在唱段的开头,给人一种先声夺人的感觉。

谱例三:

过 山
林 狂 风 如 吼 冷 颼 颼 颼

(三)落腔

也是在平腔的基础上发展的,是一个下句唱腔,常用在唱段开头的第二句,即在挑腔之后。挑腔旋律上行,落腔旋律下行,一高一低彼此呼应,共同构成唱腔的起部。落腔落音一般是低音“sol”。

谱例四:

顷 刻 的 大 雨 临 了

(四)长腔

又叫“大腔”,因为它的腔拖得长。常用在上句的最后一个字上,音域较低,曲调委婉,歌唱性较强。《风雨归舟》使用了一次长腔,用在唱段结束时的甩腔前,使整个唱段的抒情性在此得到了充分的展现,表现了主人公在大雨来临之际,好不容易登上了岸,松了口气的神态。这个长腔从低音“re”到中音“sol”十一度音域共用了12小节来表现人物内心的感受。

谱例五:

面 浮, 我才好 容 易 呀
获 鱼 曳 纜 他 是 猛 然 登 了 岸,

(五)甩腔

常用于结束一个段落或全唱段的下句唱腔。音乐较宽,一般为低音“do”到高音“sol”。甩腔的旋律基本上为下行,音程跳动较大,曲调变化丰富。《风雨归舟》在唱段的最后下句运用了一个甩腔,在不同的音域重复主音“do”,并且结束在调式主音“do”上,具有稳定的收束功能。

谱例六:

哎 我 猛 回 头 见 一 个 贪 午 睡 的
小 牧 童 儿 他 在 那 雨 地 里 啼
哭 哇 他 是 光 景 去 找 牛,

京韵大鼓的唱腔是板式体结构,慢板为“一板三眼”,唱腔特点一般是“眼起板落”,有时起于头眼,有时起于中眼或未眼,最后一字常落于板。在《风雨归舟》唱段中,唱腔起于头眼的是:第一上句,第二对上下句,第三下句,第四上句,第五上句等。起于中眼的是:第一上句,第三上句,第四下句,第五下句等。上下句起唱的变化十分丰富,也很巧妙,使整段鼓词富有生机活力。

《风雨归舟》的五对上下句的落音都在“板”上,在调式上是民族七声宫调式。第一、二对上下句落音是“宫”“徵”交替,第三对上下句均落于“徵”,第四对上下句落音均是先落“羽”后分别落“徵”和“宫”,第五对上句落于“商”下句落于“宫”。

《风雨归舟》唱词与唱腔是在规范中加以对比变化,叙事生动活泼,抒情细腻隽永,曲调连绵起伏,悠扬婉转。

三、演唱特色

骆派是京韵大鼓流派中女声代表性流派,骆玉笙结合自身条件,博采众长,融会贯通,创造性地丰富了京韵大鼓的声腔音乐,发挥出了女性声腔抒情见长的演唱优势。

(一)语言字正腔圆

(下转第72页)

汉河派,以武汉为中心,流行于天门、沔阳、潜江、黄冈、黄安、罗田、通山、通城、崇阳、咸宁以及长江下游安徽、江西、浙江等地,为今日汉剧的主流。

明末清初,汉口发展为九省通衢的商业大镇。清中叶,汉口商贾云集,他们修建大量会馆、庙宇,并建戏楼供演出酬神还愿戏。除了汉口,汉河派在其他地方的发展也较兴盛。如咸宁,民间建有不少戏台。在崇阳,“二黄丝竹近世盛行城中,城隍庙奏曲娱神,每岁靡费不费。乡村时复效之。秋冬至春月,沿户迎雩,夜灯演剧者亦如堵墙。”在通城城关,建国前有十八座庙宇和三十一家祠堂,其中绝大部分有戏台。

乾嘉时期,通城已有汉剧班社。在当地影响较大的为胡家班,是由胡氏左港志洞公房头族人创办的汉剧戏班。胡姓是通城四大姓氏之一,胡氏祠堂修建于明朝,一进三重,前有戏台。直到建国前,志洞公房头下四个小房头每年都要给始祖各唱四本戏,以作纪念,而且只要汉剧,不要花鼓。胡家班艺人胡赞盛在通城享有盛名,当地有“前有胡赞盛,后有梅兰芳”、“没狗肉不上席,没得胡赞盛不开台”之说。当地人能以能接到胡家班演戏为荣。

(上接第39页)

说唱艺术是语言的艺术,一张口就要让观众把字听明白,吸引观众。吐字真,腔调美,即我们常说的字正腔圆。从小学艺的骆玉笙经几十年如一日的磨练,使她的咬字发声技巧达到炉火纯青的地步,字字掷地有声,轻重分明,收放自如,顿挫得当。如第四对下句,骆玉笙将顶真格两个三字嵌与两个四字嵌以第三人称的角度,道出了小舟在风雨交加的江面漂浮的姿态,好似一幅清幽淡远的中国水墨,给人一种不急不躁的感觉,透出的是一种出世之“惬意”。

(二) 表演声情并茂

《风雨归舟》是个写景叙事的抒情小段,通篇采用叙事形式,把暴风雨来临之前的树林、江面小舟、渔翁、牧童等不同事物的状态用细致生动的声音变化刻意的描绘出来,使听众产生共鸣,如身临其境。如对山川草木的描绘:

谱例七:



骆玉笙在“辨”字上用加重音的附点节奏,给人一种大雨来临前狂风电闪雷鸣的紧张气氛,紧接着在音区虽高的“镇店”处,声音却轻下来,在力度上形成强弱对比。之后,用非常镇定的音调将音域直落至低音“mi”,描述出一幅动静结合的画面。

(三) 唱腔韵味醇厚

京韵大鼓的唱腔音区一般为两个八度以上,骆玉笙的唱腔吸收了刘派的高亢挺拔,白派的低回俏丽,少白派的悲壮苍凉,结合自己的音色特点,在高音区和中低音区的演唱行腔委婉,游刃

相传在乾嘉时期,“通城南港胡姓有一门头在潜江开木作坊,因受当地人欺侮,便将胡家班请去唱戏,事后便再也没有人来欺侮胡家作坊了。”

民初,全省政治经济文化中心集中于武汉,汉口商业化剧场也相继问世。由于战乱,其他河派相继衰落,此时汉剧各河派的中心也开始向汉口转移。其他三大河派艺人,离开乡镇来到汉口,有的搭班演戏,有的到科班从事教学。至抗战前后,其他三大河派艺人基本都离开了原来的活动区域,相继到汉口与汉河派合流,形成了汉剧艺术的主流。

参考文献

- [1] 刘广禄.沙市“四大名班”拾零[J].戏剧研究资料,1986(15):124.
- [2] 刘小中,郭贤栋.湖北汉剧历史考察文集·荆河派[J].(内部刊印)1986:2.
- [3] 钟清明.咸宁地区戏曲史料调查报告[J].戏剧研究资料,1986(15):30.

有余。如谱例五的“长腔”,她运用浓郁女中音音色,将整句唱腔演唱得婉转动听,耐人寻味。

四、结语

骆玉笙是京韵大鼓艺术的代表性艺术家,她四岁学唱京剧,十七岁改唱京韵大鼓,在戏曲的功底之上,兼容并蓄,逐渐形成了华丽委婉、优美含蓄、韵味浓厚的骆派风格,在不同时期,创作并演唱了许多独具风格的代表作品。《风雨归舟》虽然篇幅短小,但也是词、曲、声高度融合的经典唱段,其艺术表现独具特色,不容忽视。

注释

- ①袁静芳主编《中国传统音乐概论》,上海音乐出版社,2000年10月第1版,第172页。
- ②周青青著《中国民间音乐概论》,人民音乐出版社,2003年8月第1版,第94页。
- ③袁静芳主编《中国传统音乐概论》,上海音乐出版社,2000年10月第1版,第172页。

参考文献

- [1] 袁静芳.中国传统音乐概论[M].上海:上海音乐出版社,2000.
- [2] 周青青.中国民族民间音乐概论[M].北京:人民音乐出版社,2003.
- [3] 中央音乐学院中国传统音乐理论教研室.中国传统音乐概论课程谱例集(第一册)[M].北京:中央音乐学院出版社,2007.
- [4] 张英华.骆玉笙对京韵大鼓的艺术贡献——写在骆玉笙诞辰95周年之际[J].中国音乐,2009,(5):69-73.
- [5] 冯志莲.丑末寅初腔词解析[J].中国音乐,2002,(1):72-75.

作者简介:夏琳(1976—),女,文学硕士,晋中学院音乐学院讲师,主要从事中国传统音乐理论与教学研究。