

地方小戏在发展中如何避免 曲牌体板腔化和小剧种大剧化

——以湖南花鼓戏“木马腔”与“打锣腔”为例

■ 王思思

摘要：地方小戏在不断发展过程中，在板腔体大剧种的渗透以及在七十年代改编移植革命京剧的浪潮影响下，出现了明显的曲牌体板腔化、小剧种大剧化的过程。下面就以花鼓戏正调系统中的“木马腔”与“打锣腔”的名称、内容的更迭，来探讨花鼓戏在地方戏曲音乐工作者和老艺人的共同努力下，如何避免和纠正曲牌体板腔化和小剧种大剧化的问题。

关键词：湖南花鼓戏；母体；木马腔；打锣腔

花鼓戏是湖南的地方小戏，流行于全省各地，深受广大湖湘人民的喜爱。由于地方语言的特点和其他艺术形式的影响，花鼓戏在全省各地形成了不同的类别和流派。湖南花鼓戏流行地区的劳动号子、山歌、风俗歌曲是其唱腔的渊源，它们经由锣鼓、唢呐伴奏的一唱众合阶段后，形成了今天用丝竹乐伴奏的各种风格的花鼓戏曲调。各地的民歌由于语言的关系，形成了各种地方特点，同一地方的劳动者，由于劳动生活的内容、方式、对象不同，伴随劳动所产生的劳动号子和山歌、其他艺术风格也就不同，各有自己的调式特点和润腔旋法。这些民歌向地花鼓（花鼓戏的雏形阶段）以及今天花鼓戏演变过程中，始终不失自己的调式特点和旋法逻辑，使现在的湖南花鼓戏各流派个性突出，自成一格，构

成了现今花鼓戏几类艺术风格不同的声腔。换言之，花鼓戏音乐唱腔的分类是被这些曲调的素材来源——山歌、民歌及某一母体奠定的。

木马腔，是湖南花鼓戏一类重要的曲调，来源于洞庭湖区的“哼歌子”，后发展成一派独具一格的声腔体系。音乐炙热喧腾，乡土气息浓厚。艺术风格则具体体现在：结构上的对称性、羽商调式的渗透性、小装饰的一致性和伴奏上的共同性。建国初期受湘剧高腔的影响，开始采用打锣腔形式演唱，曲调调式和润腔旋法都越来越趋近于湘剧高腔，且具有“一唱众合”的打锣腔特色。老艺人们为了区别这类锣腔，将其称为“木马锣腔”，由人声帮唱改为唢呐帮腔，然后又向弦子化发展，产生了“木马调”这类弦子腔。这是

热情奔放，用于交通信号，则意味着危险，在西方，据说耶稣的血是红葡萄酒色的，所以红色又象征祭典；而深红色则意味着暴虐或嫉妒，粉红色象征着健康等等。当我们将这些信息与色彩创作联系时，自然就开拓了学生的创作思路，这样学生对色彩就有了更深层次的理解。

在中学的一些课程中，设置了主题创作的作业。在这类有着强烈主观色彩的创作练习中，我会注重发掘学生内心对主题的感受，从而让他们描绘主观的色彩感觉。我会让学生尝试纯粹用色彩来表达不同的情绪，味觉等等。例如喜、怒、哀、乐；酸、甜、苦、辣；等等，尽可能地让学生用色彩表达出多样，复杂的心理感受。也可以让学生尝试用色彩表达出，例如对春、夏、秋、冬的感受，例如尝试描述童年的、青春的色彩等等，这些生活感受接近他们的生活体验，倾向性也比较明确，能够增强学生运用色彩于绘画创作的把握。

在艺术创作中，媒介材料本身具有个性鲜明的肌理色彩。比如金属的光泽，木头的纹理，石头粗糙的带颗粒的灰

色调，瓦楞纸的粗条纹的土黄色等等。这些材质因其各自独特的肌理与本身具有的色泽使得学生对艺术创作或手工制作课的兴趣盎然。比如在上八年级下册的装饰画这课时，我在这节课上就强调让学生从材料本身的肌理与色彩出发，思考创作的主题，让学生创作出的作品散发出材料的美感。在中学美术课程中，还有例如礼品包装、纸雕塑、面具做作、请柬设计、舞台设计等等的课程都可以深通这方面的教学内容，从而丰富学生的创作素材，提高对美术课的学习积极性。

总结以上对于色彩的认识，其实艺术始终是来源于生活，人类所进行的艺术创作就是自己生活的一面镜子，人们在不同的艺术作品中寻找自我的共鸣。从我们的孩提时代一路成长的过程中，色彩始终伴随着我们左右，充满着各种色彩的世界丰富了人类的生活，也给予了我们想象的翅膀，帮助我们创造着美丽新世界。■

（福州延安中学）



主要是由于花鼓戏最早在民间被称为“躲躲乐活”，在旧中国长期受到统治阶级的歧视和压迫，使其难登大雅，艺人们也只能偷着唱，而人声和唢呐声音太大。而在后来的发展中由于花鼓戏的内容日趋丰富，单纯锣鼓、唢呐的伴奏形式已不能适应的原故。似这样，“木马高腔”也和“地花鼓锣腔”一样走上了打锣腔弦子化的道路。至今打锣腔形式仅见于“四六调”和“八同牌子”，而“八同牌子”一般演员竟根本不能开口。于是一些学者和艺人开始将“木马高腔”定名为“打锣腔”，将此作为花鼓戏正调系统中两大声腔之一。

所以，在某种意义上来说，“打锣腔”和“木马腔”是同一类型曲调不同时期的提法，但它们的更替，又反映了特殊时期演唱者的侧重和戏曲发展中的不同剧种之间相互选择吸收。它们的共同发展趋势是锣腔弦子化，弦子腔板腔化。这也是地方戏曲形式、内容日趋丰富，戏剧化的程度大大加深的必然结果。

但又是基于怎样的现状和原因，让我们今天决定把“打锣腔”这个使用多年的分类名词更改回来，以下我们再来分析解释一下：

一、花鼓戏许多曲调都经历了从锣腔到弦子腔的演变过程，如湘潭花鼓戏曲调“大送郎”原来也叫“打锣腔”，长沙花鼓戏曲调“杂货调”也叫“打锣腔”，打锣腔泛指一种伴奏和演唱形式，只是具体到各地概念稍有

不同。我们在一批艺人中，点唱我们需要的“打锣腔”类的调子，他们则大都唱“小花鼓”，必要说明是“木马调”的“打锣腔”后，他们才会唱“四平调”之类的锣腔。此外，如“洞腔”也属“打锣腔”，现在仍可见唢呐帮腔形式，所以从广义的角度和形式来看，原来许多专用曲调和民歌小调均可属“打锣腔”，而“木马腔”又仅仅只是“打锣腔”多样形式的一种。所以，以“打锣腔”来专指“木马腔”在实践中带来了诸多麻烦。

二、现在湖南的专业音乐工作者或乐手们，在谈论曲调属性时，习惯的说“西湖手”、“木马类子”等等，很少以“打锣腔”和“弦子腔”来交流音乐问题，习惯于概念明确的触及曲调风格之本质，而“打锣腔”和“弦子腔”比比皆是，并不知指的是哪一种，不便予谈论。

三、精湛的老艺人，甚至称“木马调”这个系统为“木马高腔”，更科学的区别了湘剧高腔与花鼓戏其他锣腔的区别：“木马”点明了具体的调子，给人明示了调式旋法和风格概念；“高腔”则表示了一唱众合的演唱形式。这就很好的点明了这一声腔的实质，其科学性是用“打锣腔”名词所代替不了的。

根据以上几个原因，同时从老艺人的归类中得到启示，从“木马高腔”这一概念中取了“木马”二字，

划了“木马腔”类。正如本文开头所述，花鼓戏曲调的分类是由形成这些曲调的基本素材所决定的，浑然不同的调式旋法所构成的曲调风格才是音乐分类的主要因素。至于，伴奏的形式和演唱的方式——独唱、一唱众合、重唱，以及今天我们看到的许多花鼓戏的多声部作品，我们认为那只是艺术表现形式，各种风格的曲调均可以运用。如果我们一味追求工整化、规范化、大剧化的分类，一则会在花鼓戏的表演实践和理论研究中造成不清晰不明确的误区；甚至，会使花鼓戏这种具有广泛群众基础的地方剧种，失去其最为重要和依赖的亲切感和草根性。

我国的地方小戏大都与湖南花鼓戏相似，属于曲牌联缀体的小剧种，曲调种类丰富，唱腔灵活多变，所以其分类自然也不能象板腔体剧种那么简单。采取调式、旋法、风格相结合的分类法，不拘泥于伴奏形式和表演方式，更符合小剧种的特点，有利于避免曲牌体板腔化和小剧种大剧化的问题。地方小戏在不断汲取其他大剧种精华的同时，如何保留自我独特的风格，坚持独具一派的声腔体系，即在于此，正如文章开头所述：戏曲音乐唱腔的类别和旋法是由这些曲调的素材来源——山歌、民歌以及某一母体奠定的。■

(上海大学艺术中心讲师)

