

□谢德裕

# 黄梅大鼓初探

2001年12月由文化部主办的第十一届群星奖曲艺类大赛决赛在广州举行。由安庆市郊区文体局选送的黄梅大鼓《梦圆金堤》首次与京韵大鼓、梅花大鼓、京东大鼓等北方曲种同台决赛,荣获铜奖。2002年8月,由中国曲艺家协会主办的第四届中国曲艺节在北京举行,黄梅大鼓《梦圆金堤》又被组委会确定为代表安徽省参加此届曲艺盛会的惟一曲种赴京展演。在不到一年的时间里,黄梅大鼓先后两次参加全国性重大艺术比赛和展演活动,这确实是一件令人鼓舞的事情。由此发端,黄梅大鼓的演出活动日益增多,有关黄梅大鼓的一些理论问题也不时有人提起,这对促进黄梅大鼓的健康发展无疑是十分必要的。本文将对黄梅大鼓的缘起、定位以及未来的发展进行探讨和研究,以飨关心黄梅大鼓的各位朋友们。

## 黄梅大鼓的缘起

安庆地处长江中游,介于吴楚之间,吴楚文化在此交融汇合,积淀了丰厚的文化底蕴。“清代中叶以来,道情、鼓书、莲花落、胡琴书、评书、相声等各种形式的曲艺相继传入。而最流行的是鼓书和胡琴书。……鼓书有‘望江大鼓’、‘怀宁大鼓’、‘宿松大鼓’、‘太湖大鼓’、‘安庆大鼓’等,叫法不同,曲调和道具则大同小异……以时说时唱的形式讲述《封神榜》、《西游记》、《岳飞传》、《杨家将》、《水浒》、《三国演义》、《包公案》、《施公案》、《瓦岗寨》等古典小说中富有传奇色彩的故事<sup>①</sup>。”在安庆地区流行的还有黄梅戏。黄梅戏是由湖北黄梅县灾民在辗转逃荒中带入安庆地区的“黄梅采茶调”与安庆流行的说唱艺术融合后形成的地方剧种。黄梅戏从民间的说唱表演到小戏、本戏,经历了从清代乾隆末期到辛亥革命时的一百来年。王兆乾先生在《黄梅戏音乐》一书中提到:“黄梅戏正本对戏中[平词]、[二行]、[三行]、[八板]、[火工]、[对板]等唱腔占着主要地位,它的来源,目前尚无可靠的根据,但就其唱词、唱腔的特点来看,是来自民间的说唱音乐。”“黄梅戏的主要唱腔[平词],过去就是农村中说唱的曲调,至今还可以在农村中看到一些半职业的艺人,手执小锣或小鼓和一片铙钹,到处演唱,所唱的曲调就是[平词]。”同书中王兆乾先

生还提到:“在湖北黄梅以及安徽宿松、望江一带,至今还有一种民间说唱,称为‘罗汉桩’,所演唱的名目……其中有许多与黄梅戏三十六本正本戏相同的<sup>②</sup>。”陆洪非、时白林先生在《江淮戏曲谱》黄梅戏篇中也提到:“‘罗汉桩’的唱腔也影响到黄梅戏[平词]类的曲调<sup>③</sup>。”我国戏曲剧种在形成过程中一直得到曲艺的孕育和滋养,无论是已知最早的戏曲形式,如宋元时期的南戏和金元时期的北杂剧,还是20世纪以来相继形成的许多地方戏曲,如河北的评剧,山东的吕剧,北京的曲剧,湖南的丝弦戏等等,绝大部分的戏曲剧种在形成过程中,由演出脚本到音乐、唱腔均脱胎于曲艺的“说唱”表演。而值得注意的是,这些剧种的形成,并非以替代或牺牲原有的曲艺曲种为代价。曲艺曲种在孕育催生戏曲剧种的同时,自身依然循着固有的轨道存在并发展。如山东琴书孕育出吕剧,北京单弦孕育出曲剧,山东琴书和北京单弦仍然健康地发展着,并没有因为新剧种的形成而消失。我省的黄梅戏形成剧种后迅速发展起来,解放后更是受到党和政府的重视和关怀,从一个地方小戏发展成一个享誉海内外的大剧种。令人遗憾的是孕育并滋养着黄梅戏的安庆民间说唱艺术并没有与之同步发展,始终没有形成一支健全的艺术队伍。然而安庆的民间说唱艺术并没有因此消亡,一些有志于此种艺术的朋友们仍在为安庆说唱艺术的传承发展辛勤耕耘,积极探索着。如1958年安庆鼓书艺人何秀卿在安徽省第一届文艺汇演时表演的“安庆大鼓”《程老头不要补助金》荣获演出奖;1970年前后宿松县文化局殷光林创作的“宿松大鼓”《一根银针一把草》多次参加地区和省会演,均获好评;1972年太湖县文化馆创作的“太湖大鼓”《农机嫂》,以安徽省代表队名义参加全国文艺调演;1982年安庆市群艺馆采用黄梅戏音乐素材创作的大鼓表演唱《服务员之歌》在全省城市业余文艺调演中获优秀演出奖和创作奖;1989年安庆市群艺馆创作的黄梅戏大鼓《主人公精神天长地久》获全国“纺织工人力量”文艺调演最佳节目奖;2001年和2002年首次以“黄梅大鼓”命名的《梦圆金堤》又先后两次参加全国性

大赛和展演,黄梅大鼓开始得到重视。特别是在第三届黄梅戏艺术节上,“黄梅大鼓”作为节目串词以主持人身份亮相以后,各种赞誉接踵而来,黄梅大鼓的社会影响迅速扩大,如今在安庆舞台和电视传媒中不时见到黄梅大鼓的身影,黄梅大鼓已成为各类文艺晚会中一个重要的节目类型。毋庸置疑,黄梅大鼓今天取得的成绩是几代民间文艺工作者共同努力的结果,新时期应运而生的黄梅大鼓是安庆民间说唱这棵艺术长青树在新的历史条件下绽发的一枝新芽,是散发着黄梅幽香的一朵曲苑奇葩。

### 黄梅大鼓的定位

黄梅大鼓的定位涉及到的第一个问题是“黄梅大鼓”的名称。如果望文生义仅从字面上理解的话可能产生两种解释:一种是“黄梅大鼓”是以黄梅戏音乐为素材创作的一种演唱形式;另一种是“黄梅大鼓”是黄梅戏流行区域的一个曲艺品种。这两种解释都不正确。黄梅大鼓的主要唱腔是[平词],黄梅戏的主要唱腔也是[平词],但黄梅戏的[平词]起源于说唱音乐,安庆民间说唱艺术应该是黄梅戏的先祖。那么黄梅大鼓是不是黄梅戏流行区域的一个曲艺品种呢?也不是,民间没有“黄梅大鼓”这一称谓,即使唱[平词],老百姓一般只称“说书的”、“唱大鼓的”。从1996年开始安庆市郊区文体局组织力量对安庆民间说唱艺术进行调研,2001年6月,在调研的基础上推出两部以[平词]为主调的曲艺新作《桂兰嫂算帐》与《梦圆金堤》,并首次将这两部作品称作“黄梅大鼓”。2002年8月安庆市郊区文体局在上报安徽省曲艺家协会《关于黄梅大鼓》的材料中说:“……从安庆说唱与黄梅戏音乐的渊源关系及其原始音乐流行区域的情况出发,又考虑到黄梅戏已发展成具有较大影响的地方戏,为有利于这一民间曲艺的发展……称为黄梅大鼓。”可见黄梅大鼓既非“以黄梅戏音乐为素材创作的一种演唱形式”,也不完全是“黄梅戏流行区域的一个曲艺品种”,它与黄梅戏的关系不是母子而是姐妹,只不过姐姐黄梅戏已经长大成人,出落成一个绝色佳丽,而妹妹“黄梅大鼓”还是梅青杏小,尚未发育成熟而已。

搞清了黄梅大鼓与黄梅戏和民间说唱音乐的关系,肯定了民间说唱艺术是黄梅大鼓的先祖,那么从民间演唱的传承到黄梅大鼓的崛起,在长期的演化流变过程中,在表演形式上、功能特点上又发生了哪些变异呢?这种变异是否存在某种“质”的变化呢?这就涉及到黄梅大鼓定位的第二个问题——黄梅大鼓的审美特征。形成于清代并主要流行于北方乡村的“大鼓书”是以“又说又唱”的“说唱”形式,表演长篇故事的“鼓书”型“说书”艺术。清末以后,大鼓书开始进入城市,在城市文化的影响下,为适应市民阶层的欣赏趣味,鼓书艺术开始出现分化,一部分人特别是女艺人,弃说专唱,弃演长篇大书而专唱小段,分化发展而成以抒情为主要审美趋向的“唱曲”;而另一类进入城市的艺术,特别是男艺人,则弃唱专说,向徒口讲话表演的方面发展,成为专讲长篇故事的“说书”。这种演变以刘宝全等人在20世纪初期对河北农村流入

京津地区的乡村鼓书“木板大鼓”的革新创造、创立“鼓曲”型城市大鼓即“京韵大鼓”最为典型。“京韵大鼓”和“木板大鼓”虽然有着渊源关系,且都以“大鼓”名之,实则上已属于两种不同的曲艺类别,前者主要是属于歌唱和抒情为特征的“唱曲”类曲艺之中的“鼓曲”,而后者则为“说书”类曲种,以说唱相同的方式叙述故事的“鼓书”。显然“鼓曲”、“鼓书”两者的审美特征是有着质的区别的。其实由乡村“鼓书”向城市“鼓曲”的艺术转化,在艺术形态特征和功能特点上的变化是十分鲜明的,这种变化主要在两个方面:一是由原来的“说唱”长篇故事转向了专门演唱短篇书目,并且创作了一批新的短篇唱词。二是加强了音乐性,吸收了其他的音乐素材作为自身的唱曲曲调,音乐唱腔变得丰富而且华丽起来,虽然在有些曲目的演唱中偶尔也会插入一些说白,但与原本“鼓书”表演的以说为主相比,确实大异其趣。黄梅大鼓的发展演变与京韵大鼓基本类似。安庆的民间说唱都属“打鼓说书”的鼓书形式,用“又说又唱”即说唱相间的方式说故事,所唱曲目都为长篇大书。黄梅大鼓则是民间说唱艺术进入城市后的产物,特别是在进入新时期后更是得到了迅速发展。黄梅大鼓不说长篇大书,演唱的曲目都为新创作的短篇唱词,表演形式以唱为主,唱腔音乐也不单是[平词],而是吸收了更多的黄梅戏音乐调式来丰富自己,语言则为具有浓郁地方特色的安庆方言,这些新特点说明黄梅大鼓不是民间说唱艺术的简单重复,而传统民间说唱有了质的区别,它的定位应该为:黄梅大鼓是安庆民间说唱艺术通过不断地发展演化在新的历史条件下嬗变而成的一个鼓曲新品种。

### 黄梅大鼓的发展

在廓清厘定了黄梅大鼓是安庆民间说唱在新的历史条件下发展演化而成的一个“鼓曲”新品种这一概念以后,黄梅大鼓的发展趋势就显得清晰起来,那就是它的未来发展必须符合“鼓曲”艺术的审美特征。鼓曲的审美特征包括三个不可或缺的基本要素,那就是“板腔演唱”、“有鼓板件”和“主要通过唱来抒情”。

说唱相间的“鼓书”类曲种,叙述性为其主要功能,这些曲种中的板腔体说唱音乐实际上是属于语言性较强的“吟唱”,一般都是单曲体的音乐结构。而以演唱为主的“鼓曲”类曲种,这类曲种中的板腔体演唱音乐,则更强调其音乐性,而在事实上是属于比较注重旋律的“歌唱”,其曲体都为板腔变化式的结构。比如京韵大鼓的音乐,之所以有着丰富多彩的唱腔及板式,就是在原来木板大鼓吟诵演唱的单曲体式唱腔的基础上,通过吸收民间曲调和京剧演唱发声吐字的方法,经过几代人的努力,在长期的艺术实践中,不断丰富腔调,变化板眼及其节奏速度才逐渐形成的。2001年安庆市郊区文体局首次标以“黄梅大鼓”的两个作品其主调都为板腔变化体的[平词],这与安庆民间原生态说唱的单曲体音乐结构相比,是一个明显地进步。板腔体式的曲唱音乐都有一个基本腔调,以此基调而作不同的变化运用来进行演唱。如“梅

花大鼓”的基本唱调为“梅花调”，板式有慢板、快板、二六板与二四板、散板等。通常每种板式的唱腔曲调均由所谓的起腔、平腔、落腔，以及“花腔”包括高腔、甩腔、长腔、悲腔等等变化多样的腔调和腔句组成。黄梅大鼓的主调应该是[平词]，但黄梅大鼓完全可以吸收更多的黄梅戏音乐素材和其它曲调来丰富自己。骆玉笙在她的回忆录中说：“不论吸收什么、借鉴什么，都不能生搬硬套和哗众取宠，而是要融化。在我演唱的京韵大鼓里有二黄、昆曲、评弹、歌曲、梅花调、马头调、单弦等等，但让人听了还是京韵大鼓而不是别的<sup>④</sup>。”在不断地艺术实践中，形成自己独特的有着鲜明个性特征的鼓曲主体音乐，这不仅是摆在黄梅大鼓音乐人面前的重要课题，更是关系到黄梅大鼓这个鼓曲新品种能否健康发展的大问题。

传统鼓书一般都以锣鼓击节说唱，也有的配以简单的弦律伴奏，乡村鼓书进入城市演变成“鼓曲”后，音乐性得到了加强，锣鼓和器乐伴奏都发生了很大的变化，如京韵大鼓以前的鼓是放在桌上的圆鼓，自刘宝全开始才将圆鼓改放在高架上的扁鼓，梅兰芳先生在他的遗作《谈鼓王刘宝全的艺术创造》一文中是这样评价刘宝全的：“大鼓书的鼓套子，以前受程式的局限，变化是不大的，刘先生打破了这种局限，创造了许多新套子。”“他的打鼓技术重在运腕灵活，所以‘掬点’多。‘掬点’就是‘闪板’、‘消眼’的错综花点，与弦子的弹拨声交叉配合，成为美妙动听的节奏<sup>⑤</sup>。”“鼓”与“板”作为鼓曲的主要伴奏乐器，往往是曲种代表性的标志。黄梅大鼓的鼓与京韵大鼓的鼓几乎没有什么区别，拍板或为檀板或为竹板，也与京韵大鼓类似，因而缺少自己的曲种特色。安庆传统民间说唱都以锣鼓伴奏。“罗汉桩”是在鼓架上竖置一面铜锣，有如罗汉挺一大肚。一人演唱，唱者左手打板，右手执一弯曲的棍棒，敲锣击鼓。“小鼓书”伴奏乐器有小鼓（常用大毛竹根部一节做成）、小云锣、牙板、醒木。演唱者左手大拇指挑锣，食指和中指之间夹棒，敲击时与右手鼓点配合，节奏翻花，运用得得心应手。安庆民间说唱既然是黄梅大鼓的母体，那么祖辈传下来的遗产，还是以不丢弃为好。刘宝全对京韵大鼓的乐队伴奏也进行了大胆创新，除保留三弦外，增添了琵琶和四胡，使乐队伴奏的表现力更为丰富。黄梅大鼓的乐队伴奏可参照黄梅戏乐队，以高胡、二胡、琵琶三大件为主要伴奏乐器，再配上扬琴、竹笛、大提琴即可。曲艺以口头语言进行“说唱”表演的艺术特质，决定了曲唱音乐的器乐伴奏，是为口头语言

“说唱”叙述的特殊表达方式服务的，因此，“音乐的节奏不能破坏语言的节奏”、“旋律的完整不能破坏语言的完整”，从这个意义上说，简单、协调、够用是曲唱音乐器乐伴奏必须坚持的艺术规则，贪大求多的做法和喧宾夺主的演奏，对于曲唱音乐的伴奏来说，均是极不适宜的。

由说唱长篇“蔓子活儿”的“鼓书”，到说唱“段子活儿”的“鼓曲”，其审美功能的变化，在“鼓曲”唱本的创作中表现得尤为明显。长篇鼓书注重讲理，因此能较为客观地从容叙事，在创作题材的选取和内容的构思上，以情节性内容的曲折跌宕表现的重点；短篇鼓曲则注重抒情，唱本的创作则以情感性内容的曲折跌宕作为表现的重点。鼓曲通过唱叙来抒情的特点，使鼓曲唱本对故事的“唱叙”实际上是重在“唱叙故事中所蕴含的感情”，因此，唱本的叙事和写人，包括绘景和状物必须要选取有情可抒的题材，抓住能够打动人的情节，营造足以动人心旌的情境，才能成功地完成自己的审美创造。如果将鼓曲唱本的创作简单地理解为“唱故事”，那么写出来的唱本必然故事繁琐而形象干瘪，情感匮乏而语言拖沓，用了很大的口气，却收不到应有的效果。京韵大鼓《和氏璧》是骆玉笙的代表作之一，全篇只有80余句唱词，作品叙述卞和为寻找玉璞昼夜采掘的情景只用了很简练的四句唱词，而表现卞和二次献玉，双腿被截，身遭不白之冤时则着意铺陈，浓墨重彩地写了“四哭”：“哭一阵山上青竹变黄叶，哭二阵百鸟入巢不作声，哭三阵黑云滚滚天地暗，哭四阵河水滔滔卷狂风。”据古书记载，卞和双足被截后连哭三天三夜，直哭得天昏地暗，鬼神皆惊。《和氏璧》这感动地的四哭，加上骆玉笙令人荡气回肠的演唱，收到了极具震撼力的艺术效果。安庆近年来创作的黄梅大鼓如《梦圆金堤》、《法警方明海的故事》、《绿色校园》、《小小道德评议台》也都较好地处理了唱本创作叙事与抒情的关系，因情而取事，借事以抒情，将叙述与描写、抒情与议论熔为一炉，因此受到观众的欢迎。

黄梅大鼓既古老又年轻。历史悠远的民间说唱艺术有许多值得深入研究之处，而传统文化在新时期的价值再发现，则为我们提供了更为广阔的学术空间。本文对于黄梅大鼓的一些探索只是个人的管窥之见，相信今后会有更多的同志参与到黄梅大鼓的理论建设中来，黄梅大鼓这朵老树新蕾，在众多热心人的呵护照料下，一定会越开越艳丽。

注释：

- ①参见《安庆市文化志》第348页。
- ②王兆乾《黄梅戏音乐》第33页-34页，安徽文艺出版社1957年版。
- ③参见《江淮戏曲谱》第39页。
- ④《檀板弦歌七十秋——骆玉笙回忆录》见《曲艺》杂志2001年11期第32页。
- ⑤梅兰芳遗作《谈鼓王刘宝全的艺术创造》见《曲艺艺术论坛》1982年第二期第122页。