

广西文场唱腔曲牌音乐研究

■卢 笛(广西师范大学音乐学院)

提起“文场”一词,很多人会想到京剧中的文场。但本文所论“文场”则是另一种地方性曲艺和戏曲形式——广西文场。2008年6月,广西文场被列入第二批国家级非物质文化遗产名录。有明确史料记载的广西文场出现于清中叶乾隆道光年间,但据现今有学者考证,可能在更早的明代嘉靖年间,以靖江王府为中心的广西桂林城内已有从事类似于文场表演的艺人群体,这样一来,广西文场的历史就不只是200余年,而是400余年。更准确的广西文场产生时间还有待进一步考证。早期的广西文场表演是以盲艺人清唱为主的“坐唱”和“立唱”,随着文场的不断发展,参与者日益增多,表演形式也日益丰富,又出现了唱腔和简单动作表演相结合兼小乐队伴奏的“走唱”,以及穿戏服化妆表演的“文场戏”或称“文场挂衣”。20世纪

初至30年代是文场的鼎盛时期,以桂林、柳州为中心,辐射到桂北、桂中几十余个县市。广西文场最初有“小曲”、“杂调”、“扬琴小调”、“莺歌小调”多种别称,因同时期流行的桂剧称“武场”,文场与其相较显得文雅娴静,由此即称为“文场”或“文唱”。

广西文场最大的特色在于唱腔音乐,其风格清丽典雅、优美细腻,既长于抒情又优于叙事,且具有浓郁的桂北地方特色。传统的广西文场属于牌子曲类的艺术形式,因此,曲牌音乐尤其是唱腔曲牌音乐是广西文场的灵魂,流传至今的近百首唱腔曲牌是广西文场最具艺术价值的部分,也是中国音乐史和中国传统音乐中的宝贵财富。这些唱腔曲牌年代久远,很多在明清时期甚至宋元时期都已流行和传唱,风格上颇有元明散曲遗风,据此广西文场也被一些业内学者

视为研究中国近古曲词的一种活化石。

■广西文场唱腔曲牌类型及来源

广西文场唱腔曲牌分为“大调”和“小调”两类,这里的“大调”和“小调”并非欧洲大小调式的含义,“大调”是指基本曲牌和基本曲调之意,文场最重要的“大调”曲牌有四:“越调”、“南词”、“丝弦”、“滩簧”,号称文场“四大调”,主要用来演唱有故事情节、有人物、有唱有白、韵散结合的成套唱本和单出唱本,成套唱本如《琵琶记》、《西厢记》、《玉簪记》、《红楼梦》等,剧本多从昆曲移植改编而来,单折唱本如《双下山》、《王婆骂街》、《花子过关》、《打花鼓》等。“小调”是指较为

产保护和新的文化建设结合起来,着眼点不同,两者之间会有矛盾,但互相补充会使这一事业更健康地发展。国家对非物质文化遗产的重视促进了戏曲艺术的保护和发展。在云南省新剧目展演中看到,一些多年失传的剧目又被挖掘了出来,以及新编创作的剧目。这是一个令人高兴的现象,剧作家为表现新的生活内容去寻找一个古老的甚至是濒危的剧目做为载体,观众则一边欣赏戏剧内容,一边品味传统的剧目的文化意韵。这正是对文化遗产保护中的合理的有利的状态。

日前滇剧的传统状况,应该是保护专业院团和培养人队伍,培养年青的观众,加强剧目、表演、唱腔、传播方式等的变革,使非物质文化遗产能够在新的时代得到进一步发展,产生新的存在形态,才使其得到比较全面的保护和发

展。是使滇剧获得强盛生命力的必由之路,才是滇剧传承、发展的根本。

戏曲是个开放的体系,必须坚持真实性和整体性保护,在各种宣传展示场所,向群众展示戏滇剧艺术独特的魅力,把滇剧艺术融入当地群众的日常生活。滇剧的发展变化有其自身的艺术规律,对滇剧艺术的保护要遵循其自身规律,必须在强调滇剧文化价值的同时,不断改进,推陈出新。戏剧类非物质文化遗产的保护就是要在经济文化一体化的现代社会,为即将在人们的生活视野中消失的文化形式提供生存空间,使人们能够有机会领略中华传统戏曲艺术的真正精神。在新的历史条件下,云南滇剧必须发挥其滇剧艺术的凝聚力功能,必须站得更高看得更远才能使其重放异彩。■

参考文献:

- 1.中国戏曲志编辑委员会、中国戏曲志云南卷编辑委员会.中国戏曲志·云南卷.北京:人民卫生出版社,1994
- 2.豆稚五.滇剧兴衰.云南日报,2012
- 3.张在云.漫谈一些地方戏的发展与滇剧的比较.民族艺术研究,2008(5)
- 4.刘佳云.云南花灯、滇剧的发展与保护研究.民族艺术研究,2011(2)
- 5.邹红梅.关于传统戏曲发展现状与改革的思考.青年文学家,2010(20)
- 6.安葵.非物质文化遗产之戏曲艺术的保护与传承.当代戏剧,2006(5)

短小的曲牌，像“马头调”、“寄生草”、“剪剪花”等，小调数量较之大调更为丰富，多用于演唱一事一物、一情一景的小段子，如《骂玉郎》、《梧桐叶落》、《水上琵琶》、《闺怨》等。

从起源上来看，广西文场的唱腔曲牌与明清时期的时调俗曲，尤其是江南一带的时调、小曲、俗曲是一脉相承的关系。据杨荫浏《中国古代音乐史稿》和徐元勇《明清俗曲作品名称小考》中整理记录的200余首明清俗曲曲牌来看，其中与广西文场唱腔曲牌基本一致的可觅到40余首，如“越调”、“南词”、“丝弦”、“滩簧调”、“马头调”、“寄生草”、“浙江满江红”、“扬州满江红”、“银纽丝”、“剪剪花”、“叠断桥”、“叠落金钱”、“倒扳桨”、“九连环”、“哭五更”、“到春来”等等。这里所列曲牌，前4个即为文场“四大调”，余者则为“小调”曲牌。除却这些与明清俗曲基本一致的曲牌，文场中还有不少虽然称谓有异，但据考证很有可能是由明清俗曲演化而来的曲牌。至于何以说这些曲牌主要来自江南地区，也有相关证据，先拿“四大调”来看：“越调”虽无明确文献记载出处，但后人大都认为该曲牌因来自江浙地区的古越国而得名；“滩簧”和“南词”据傅惜华《曲艺论丛》一书记载，“弹黄调”即“滩簧”，为江浙地方流行之一种俗曲，实由昆曲衍变而来，产生于清代雍正乾隆间，又云，“南词”亦系江南俗曲之一种，盖亦“滩簧”之别支也。由此可见，文场大调曲牌中四之有三即来自江南一带。至于那些本身就江浙、扬州命名的小调曲牌，就更能说明文场与江浙小曲的关系了。因此可以说，广西文场唱腔音乐的前身是源自明清江南小曲，由此一脉发展而来。此外，在剧目、唱词、风格、表演、器乐等其他方面，也能体现出广西文场与明清江浙小曲的诸多渊源，这些因与本文的直接联系不大，就不再一一赘述。

明清时调俗曲传入广西后，在此基础上，经过专业文场艺人和文场“耍家”（业余爱好者）的不断打磨、改造、创

新，结合桂北地区的方言音韵，融入当地壮剧、彩调、山歌等戏曲、民歌元素，最终脱胎换骨，演变成为唱腔独特、韵味十足的广西本土艺术形式。

■广西文场唱腔曲牌的音乐表现特征

经过数百年的发展，广西文场唱腔曲牌在音乐表现要素上形成自身的规律和特性，造就了广西文场独特的风格和魅力。对此，本文试图从以下几方面做以简要分析：

1. 调式旋法

广西文场唱腔曲牌的曲调采用我国传统音乐的五声音阶，调式上宫、商、角、徵、羽都用，从文场“四大调”来看，“四大调”之间的调式对比是比较鲜明的：“越调”文场基调，又称“正调”，地位超群，它是羽调式；“丝弦”是“越调”的上五度调，角调式；“滩簧”和“南词”“越调”的上四度调，商调式。现在，为了简便起见，“越调”常定为羽调或徵调，“丝弦”、“滩簧”、“南词”则共同定为“越调”的上四度调，即商调或宫调。“越调”作为“正调”，它可与大部分同宫系统的小调曲牌连缀和转换使用，而其他3个大调则称为“反调”，只能在相互之间或与个别的同宫系统的小调曲牌连缀和转换使用。

文场唱腔的曲调旋律在整体上具有委婉、曲折、细腻、字少腔繁、行腔婉转、润腔丰富、抒情性强的特点，音乐风格文雅娟秀，与“文场”之“文”字非常契合。这种风格具体到旋律的发展手法上，表现为既有不少级进和小三度音程，也常用四、五度跳进音程，甚至八度以上的大跳音程也屡见不鲜，因而文场的一些唱腔曲调给人一种既委婉细腻又曲折跌宕的音乐感受，如“骂玉郎”、“四大景”、“浙江满江红”、“扬州满江红”等曲牌均属此类。另外，文场也有一些平稳质朴、叙述性强的曲调，如“越调垛字”、“艄子课”、“数菩萨”等。腔词结合方面，体现文场字少腔繁、抒情性强特点的曲牌比比皆是，像“滩

簧”、“南词”、“丝弦”、“马头调”、“打扫街”等。

2. 节拍板眼

中国传统音乐的板眼，相当于西方音乐的节拍，同时又包含了节奏、速度、情感等因素在内。广西文场唱腔音乐中，不论大调曲牌还是小调曲牌，大量运用的是一板三眼的板式，类似于西洋音乐的4/4拍，这种板式的唱腔曲调速度较为缓慢，字少腔繁，旋律婉转华丽，细腻抒情。例如，用大调曲牌“越调”来演唱的文场代表曲目《双下山》，讲述被迫出家的小和尚和小尼姑，为追求自由生活和美好爱情，冲破佛门戒律最终结为连理的故事，该曲目用慢三眼的板式和速度来演唱，很好的抒发了主人公的思念、感叹、忧郁、向往之情。此外，一板一眼（2/4拍）的板式在文场唱腔音乐中也较常见，通常为中庸速度，旋律稍简，相对于一板三眼的抒情性特点，一板一眼更适合叙事，风格更为活泼，例如，大调曲牌“越调”的派生曲牌“越调垛字”，常被用来演唱著名的文场戏《王婆骂鸡》，刻画一位因丢了鸡而沿街乱骂的刁钻蛮横的王婆形象，采用一板一眼的板式来演唱，音乐节奏紧凑，曲调简洁明朗，风格诙谐而有生活气息，很合适该曲的表现内容。除了一板三眼和一板一眼这两种常用板式，文场也用有板无眼和无板无眼的板式，但较为少见。

3. 曲体结构

早期的广西文场在曲体结构上是曲牌连缀的联曲体形式，联曲的方式多样：有大调曲牌连大调曲牌的，如文场传统剧目《宝玉哭灵》，连接使用了“南词”、“丝弦”、“滩簧”和“丝弦垛字”；也有以一个大调曲牌为主穿插各种不同小调曲牌的，如《双下山》以大调“越调”为主，连缀了“倒扳桨”、“戈板”等十余支小调；在一些单折剧或抒情小段中，也有全部用小调曲牌连接的，如《武二探兄》的头尾用“扬州满江红”，中间插用了“叠落金钱”、“叠断桥”等小调。至于用多少个曲牌，则视曲目内容长短而定。从20世纪50年代开始，文场产生

了许多具有时代特征的新曲目,为了适应一些戏剧性较强和有深刻主题的新剧目,桂林著名盲艺人王仁和借鉴当地姊妹剧种——桂剧的板腔体结构,对文场的曲体结构进行改革,创造了以[南词诉板]为代表的一系列板式变化体的新曲调,为文场唱腔注入了新的音乐元素,增强了文场的戏剧性和艺术表现力,也促使广西文场由联曲体过渡为联曲和板式变化相结合的“综合曲体”的结构。

4.唱腔语言

广西文场的唱腔曲调与唱词、语言的关系极为密切,唱腔既要遵循唱词的句法结构,又要符合桂北方言的发音特点。首先,从唱词来看,文场唱词有严格的格式要求,大调唱词以七言和十言为主,句式上要求必须有三个音节(三、三、四或二、二、三),双句为一段,上下句对应,上句落音为仄声,下句落音为平声,下句押韵,一韵到底;小调唱词多为长短句,不同小调唱词在句数、句式、字数、韵脚上都有固定程式。其次,文场唱腔语言采用流行于桂北地区的桂林官话,用桂林官话演唱是广西文场有别于我国其他曲艺和戏曲音乐的一个重要标志。桂林官话是桂北一带的中心语言,属汉语官话语系,演唱时四声高低非常明显,音调比较平和,在发音上无尖团音和字尾舌尖舌根鼻音的区别,发音比较规范。文场演唱一定要按照桂林官话的四声平仄来合辙押韵、咬字行腔,否则就失文场韵味。在文场早期的演唱中,还保留有较为纯朴明快的南方民歌风格,但结合桂北方言后,按照桂林官话的语音语调、节奏韵律、轻重快慢、抑扬顿挫来演唱,依此来行腔、润腔和创腔,长此以往,逐渐形成了独具特色的文场唱腔方式,并且和语言的密切结合,也使广西文场早期的民歌色彩逐渐减弱,说唱性和戏曲性特点日益增强。

5.其他音乐特征

除了上述几方面特征,广西文场唱腔音乐还有其他一些较鲜明的特点值得关注。首先是“垛字”的运用,如“越调垛字”、“滩簧垛字”、“丝弦垛字”等。由名称即可看出,“垛字”是由大



调曲牌派生而来的曲调,应用时可以穿插在原曲调中间,亦可单独使用。“垛字”的唱腔音乐一般来说旋律性不强,但灵活性大,节奏明朗,都是2/4拍子,速度也稍快,适宜表现一些唱词较多、偏叙述性和口语化、风格较活泼的唱段,与抒情性的原调形成对比。

另外,文场唱腔音乐中的“引子”、“过门”和“尾子”也很有特色。“引子”和“过门”由器乐演奏(扬琴为主,兼用琵琶、胡琴、三弦和笛子),不属于唱腔曲调的本体部分,但却是唱腔不可或缺的组成部分,对唱腔起到很好的“伴”与“托”的作用。“引子”即演唱之前的前奏,俗称“过板头”。文场“四大调”各有各的、约定俗成的引子,互不乱用,但“越调”的引子常被一些小调曲牌拿来用作自己的引子。“过门”即间奏,又称“过板”。有“大过板”和“小过板”之分。前者多在曲牌的转换和连接时演奏,一般较长。后者多在腔节或上下乐句间演奏,一般较短。那种特别短小的约在一小节之内的“小过板”,又称“小裹头”。文场中常用的唱腔曲牌各有专用的、固定的过门,不得乱用,一般规律是过门前的唱腔尾音落在什么音上就奏什么音的过门,如落在“1”上就奏该曲牌“1”类音的过门,落在“5”上就奏该曲牌“5”类音的过门。“尾子”俗称“煞腔”,是唱腔结束时的收腔,实际上是唱段末句末字尾音的延长

变化的旋律,给人以华彩多变,余音未了之感。四大调各有各的尾子,小调尾子按照宫调式曲调(末字收腔落“1”音)、商调式曲调(末字收腔落“2”音)、徵调式曲调(末字收腔落“5”音)、羽调式曲调(末字收腔落“6”音)几类,各使用不同的尾子。

■ 结 语

综上所述,广西文场唱腔曲牌音乐继承明清以降的民间时调小曲,融合桂北方言音韵和本土音乐,经过长期的发展演变,逐渐形成了一系列典型性音乐特征,成就了广西文场的独特魅力。上述简要概括了文场唱腔曲牌音乐的一般规律和特征,但是,由于广西文场历史悠久、曲牌丰富、体系完善、发展成熟,因此,其唱腔音乐特征远非这几点所能囊括。实际上,在文场唱腔内部诸曲牌之间、原生曲牌与变体曲牌之间、传统曲牌与新创曲牌之间还存在许多差异和特性,需要更深入细致的鉴别、分析和研究。■

基金项目:教育部人文社会科学研究青年基金项目《广西文场艺术研究》(项目编号:12YJC760054),广西人文社会发展研究中心一般项目《广西文场音乐唱腔曲牌研究》(项目编号:YB2011027)

参考文献:

- 1.何红玉,苏兆斌,张梅.音韵—广西文场音乐集成[M].北京:中国文联出版社,2003
- 2.张悦.广西文场音乐[M].武汉:中南人民文学艺术出版社,1954
- 3.中国大百科全书.戏曲曲艺[M].北京:中国大百科全书出版社,1983
- 4.傅惜华著.曲艺论丛[M].上海:上海文艺联合出版社,1953
- 5.徐元勇.明清俗曲作品名称小考[J].交响—西安音乐学院学报,2001(4)
- 6.杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京:人民音乐出版社,1981