

河东道情的当代文化内涵

| 文 > 卫 凌

河东道情是山西省西南部的民间说唱品种,在当地(本文指运城市下属县级市永济市)一直受到民众的喜爱和重视,尤其在农村更为兴盛。在农村的红白喜事、小孩满月、立碑、庙会等民俗事象中都有道情演出活动,用以祈求家庭平安、家门吉庆,感谢神灵保佑、五谷丰登、生意兴隆等。这些民俗事象在当地农村经常重复出现得到乡民的认可、接受,成为乡民不可或缺的文化财富,为中国传统音乐与乡村民俗相互融合依附共生创造了条件,也成为世代沿袭的惯例。正是有了这些传统民俗事象活动的需求,河东道情在当地成为特殊的文化载体。

一、从业人员的身份寻访

身份是一种文化认同的表现,一个人的社会文化建构是其社会化的过程,同时也体现着社会文化发展演进的过程。^①作为人类文化艺术活动之一的音乐活动,从奴隶社会开始,从事职业音乐活动的人员作为音乐职业的载体开始发挥性能,为历代音乐活动的发展起到了重要作用。音乐从业人员的社会行为质量又与他们所处的社会经济地位和自身的艺术积累、社会责任感等方面紧密相关。^②

道情艺人虽然是半职业艺人(指农忙时务农,农闲时从艺,并有一些经济收入),但他们的工作仍然是以独立的精神生产劳动

的种属为存在,也需要按照职业艺人的标准来要求自己,同属于音乐从业职人员。下面笔者将通过对道情艺人的实地调查,从社会的视角对其进行分析和研究。

案例一:

调查时间:2007年8月23—24日

地点:永济市韩阳镇张文华道情班主张文华家中

活动:为参加农历七月二十一(9月2日)的蒲州铁炉村庙会而进行的排练

材料来源:与道情班艺人的访谈录

张文华道情班现状:在永济市众多的道情班社中,张文华道情班影响较大,活动范围广,已扩大到周边县市。

1. 班主与艺人

班主张文华,77岁,韩阳镇双店村人。他具有多重身份:既是班主、经纪人,又兼任演员和编导。张从小受家庭影响(其祖父曾在道情班里演奏四胡),道情技艺基础较好。60岁之前在永济国税局工作,退休后曾和其师傅在同一个班社演出,后因其他原因自己组班。由于基础好、见识广、脑子灵活,道情班

^① 臧艺兵《民间歌手研究的口述史模式——理论视角与方法》,《音乐研究》2005年第4期。

^② 曾遂今《音乐社会学概论》,上海音乐出版社2002年版,第321页。

成员都很尊重他,听从他的安排。

肖正荣:男,70岁,永济郭里人,经常参加道情班,退休前任永济文化馆馆长。

尚发本:男,75岁,韩阳辛店人,道情老艺人尚占云的儿子,退休后参加道情班。

尚成家:男,70岁,韩阳辛店人,农民。

尚宗贤:男,74岁,韩阳辛店人,退休后参加道情班。

在这个道情班里,年龄最大的是张文华,演员基本是韩阳镇辛店、双店村人,平时没有演出时就在家中做些简单农活,有演出时班主负责召集。道情班与演员没有书面合同,全部都是口头约定。

班主说:“班社成员中有四人属于国家工作人员,退休后国家发给退休金,晚年生活有保证。在家里没有什么事情就参加了道情班。我们这四个人,说唱道情的目的主要是为了自娱自乐,但也带经营性质。没有演出的时候,大家经常会聚在一起,排练道情剧目。有演出时,如果邀主不要求演出人数,我、尚发本、尚成家、尚宗贤四人就完全可以承担演出任务。”

河东道情演唱的内容主要是道教中“八仙”的故事。演出中为了能够把剧中八位神仙区分得更加清楚,就要用不同的乐器来体现:

- 一洞神仙汉钟离——四弦(肖正荣)
- 二洞神仙吕洞宾——二胡(尚成家)
- 三洞神仙张果老——渔鼓、简板(尚发本)
- 四洞神仙曹国舅——笛子(尚宗贤)
- 五洞神仙蓝采和——三才板(尚发本)
- 六洞神仙铁拐李——木鱼(尚发本兼)
- 七洞神仙何仙姑——分子(碰铃,尚发本兼)
- 八洞神仙韩湘子——三弦(尚成家兼)

肖正荣说:“邀主如果讲究排场,要求八位神仙(八件乐器代表)都要到场,演员就必须固定,角色提前分配好。演出中渔鼓、简板、四弦、笛子是不能少的。现在,由于多方面原因,一个演员要同时使用几种乐器,扮演多个

角色,也就把木鱼、碰铃、梆子经过改造固定到一个架子上,一个人就可以操作。另外,八仙中有一位女神仙——何仙姑,需要女性扮演,以前班子里有女演员,现在没有了。原因是女艺人外出演出时,住宿不好安排;以及受到传统观念的影响,女性演员也就退出道情演出的舞台。如韩阳镇李家巷的女道情艺人李蔓蔓(62岁),刚开始组班时,有演出就参加,后来就以各种理由推辞掉,班组就改用男演员顶唱何仙姑的角色了。”

2. 艺人行规

在民俗养成和习俗化的过程中,始终活跃着许许多多承载民俗的人。^③以民俗作为职业的人,是民俗活动中不可忽视的群体。道情艺人世代传承和发展着民俗和道情,逐渐成为一个行业,并且有了自己的行规:河东道情班在当地被称为“八仙班”,艺人在民间的地位较高,被尊称为“先生”。演出前,凡是请班子演唱的邀主,先要向道情班主下“十全大红帖”一副。班主接了帖子就表示答应演出。演员必须身着长袍、头戴礼帽、带上乐器到达演出地点,艺人见面后非常客气,作揖问好后才开始寒暄。演出时,手执渔鼓、简板的先出场,其次是三才板、竹笛、四弦、木鱼、三弦、碰铃、梆子的演员出场,不能随意打破规矩。演员入座后,坐姿要端正,不能驼背躬腰、嬉笑言谈,表示对“八仙”、邀主、观众的尊敬。演出结束后,邀主家准备素席、茶水,还备有茶盘或干果盘,里面放有麻糖、糕点、瓜果一类的吃食,邀主将茶盘或干果盘恭恭敬敬地用双手托住送给“先生”。艺人从来不讲身价,由邀主随心酬谢。^④由于老一代的道情艺

^③ 乌丙安《民俗学原理》,辽宁教育出版社2001年版。

^④ 张继任、杜朝、肖正荣《永济道情资料收集整理领导小组》,永济市文化馆内部资料,1997年手写本;永济资料编纂领导小组等《中国曲艺志·山西卷·运城地区卷》,永济市文化馆内部资料,1999年手写本。

人已经作古,现在的艺人也就简化了这些行规程序,笔者只能从当年参与道情整理工作,现在仍参加道情演出的肖正荣等人那里得知一些艺人行规的基本情况。

肖正荣馆长说:“最早在上世纪80年代,地区(运城文化局)要做一个民间音乐品种普查,我当时在永济文化馆任职,出于工作需要,开始关注道情艺人的情况。由于自己平时也喜欢吹拉弹唱,就参与到道情的表演活动中,在道情班组中演奏四胡。在演出过程中,要收集整理一些资料,有关行规的情况,曾问过道情老艺人张子仪。他(张子仪)说,他领班的时候完全执行这个行规,没有一丝变化。他当时还提到,曾家营的李汉班、辛店的尚占云班也按照这个行规来行事。”尚发本也说:“小时候,我父亲在辛店组班时,也按照行规行事。我也跟着父亲演出过几次,班社成员都穿长袍、戴礼帽,见面后互相作揖,演出时大家都坐得非常端正。”

现在通讯比较发达,邀请道情班演出就改为电话联系。一般情况下,要提前三五天预约。双方谈妥后,班主开始召集演员,带上乐器赶往演唱地点。如果路途不远,艺人就骑自行车或摩托车去,条件好的邀主会车接车送。张文华说:“由于没有懂行的人欣赏和要求,现在一些传统师承的内容不再被重视,就把行规免了。行规里规定只能吃素食,但邀主家里过事(方言,指红白喜事、孩子满月等)食人很多,邀主不单独给我们准备饭菜,就和大家吃的一样,有素菜也有荤菜。我们现在出去演唱只要穿戴干净整齐就行。艺人不讲身价,由邀主随心酬谢,这个行规一直执行到现在。”

二、人际交往场域

空间是艺术活动的条件之一,也是人类创造文化的必要手段。没有空间,任何艺术活动都是不可能;然而“条件”又是如何转化

为“手段”呢?这里所谓的“手段”,是指文化创造的“设计”。如,堂会是一文化空间,其间发生的文化活动与家主的经济权力有关;民间活动的表演场所也是空间,其间发生的民间文化活动则更多地与文化权力有关。所以说,艺人的表演空间问题实质是“什么人有权在什么地方做什么事”的根本问题。

道情艺人与音乐社会活动有关的空间表现为“场合空间”(民间婚丧嫁娶等民俗活动)和“固定空间”(庭院、庙会、聚集地)。特定的生活内容常常与特定的生活空间相联系,特定性质的表演只能在特定的空间展开。说唱道情通过在现实生活的不同场合发挥着它的文化功能,体现着它的文化价值。

1. 场合空间

红事、白事、老人过寿、老人去世后过三周年(十周年)、小孩满月、立碑等民俗事项都要邀请道情班社来助兴,这已成为当地民俗活动中重要的一项内容。

案例二:

时间:2007年10月15日至16日中午

地点:临猗县牛杜镇牛杜村李有福家中

活动:李有福父亲去世三周年祭奠活动

表演团体、演出品种、演出具体位置:临猗县眉户剧团,牛杜村大队舞台;临猗县流行音乐歌手、流行歌曲,李有福家巷口;永济张文华道情班,李有福家院内,与正房正对。

观众:二十人左右。老年人居多,也有少数年轻人。

材料来源:与邀主、围观群众访谈

演出状况:道情艺人每人手持一样乐器从左至右依次而坐,渔鼓、筒板坐在首位,三才板、竹笛、四弦、木鱼、三弦、碰铃、梆子按顺序坐下来。乐器合奏开场音乐,尚发本右臂抱渔鼓斜在胸前,右手拿筒板,左手拍击渔鼓筒面,随着节奏发出“砰砰”声;张文华演唱《大堂上寿》、《八洞神仙》等表示吉祥祝

福内容的书目；全体伴奏人员在每句的结尾齐声高唱。

需要说明的是，这种场合的说唱是传统的中长篇书目，一天说三场，上午九点至十一点，下午三点至五点，晚上八点至十点结束。道情艺人根据事情的原由选择合适的书目。李有福父亲三周年祭奠从15日上午开始，演出过程中除了邀主家人在正房上香外，还有人在房外燃放鞭炮。笔者现场采访了李有福本人和几名围观群众。

问：为什么要请永济道情班？

李有福：道情大家听着新鲜，费用便宜，有祈求神灵保佑、全家安宁的内容，也图个吉利吧。

问：是否喜欢观看道情？

李有福：挺新鲜的，旋律也好听，唱的也好，和说书一样。

听众（60岁左右老太）：没事听听也行。

问：道情和流行歌曲哪个更吸引人？

听众（70岁左右老汉）：没听过道情，今天一听还挺吸引人。

听众（20岁左右小伙）：不如流行歌，听不懂唱的内容，不喜欢，太土气了。

听众（高中三年级女生）：道情没意思，流行歌好听。

问：家里过事（如过寿、嫁娶）您会选择说唱道情、眉户、流行歌中的哪一种？

听众（50岁左右妇女）：没想过，大家请什么我就跟着请什么，今天这家请了道情班子，以后大家都会请吧。

2. 固定空间

农村举行庙会，不仅是公众举办活动聚会的时间，也是一个比较重要的演出时间。一般来说，庙会开几天，道情就要唱几天。道情艺人的表演场所在庙会上有规矩限制：不能在土地庙搭台，所搭台子须正对庙内正殿。艺人扮演八仙的角色，要头顶着天、脚踩着

地，讲究天、地、人合一。

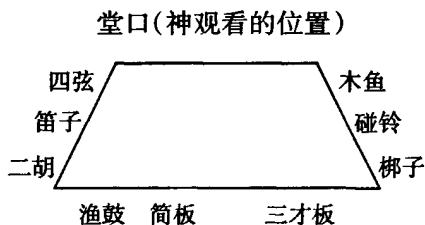
案例三：

演出时间：2007年9月2—4日

演出地点：永济市蒲州铁炉村庙

演出事由：庙会

演出具体位置：正对庙内正殿。



观众：五十人左右。中老年居多，占三分之二；也有少数年轻人和儿童。

演出过程：班组成员坐好后，张文华坐在中间桌子旁，手拿用红布包了三层的《杨氏宝卷》唱本，大声朗读四句开卷诗后开始演奏乐器。演唱内容是神戏，也叫还愿戏，演唱这类书目的是先把神请出来安顿好。连续唱三出这样的戏，到午饭前才能结束。也就是说，午饭前的书目内容只能是神戏，而且还要用情演唱不能分心。打三才板艺人这时候也必须坐在座位上（只能坐座位的三分之一），和其他演员一样，面部表情凝重严肃。所有人都要表现出对神灵的敬畏。午饭后开始唱一些笑话戏。打三才板的尚发本为了烘托气氛、渲染场景，他离开座位附加了一些肢体动作，并展现出了高难度的打击技巧，观众发出阵阵叫好声。演出过程中，很多村民在大殿烧香拜佛，祈求神灵的保佑。也有些村民在商品交易时进行着讨价还价。

观众状态：观众是本村或外村来赶庙会的人。本村老年人自带座椅观看，外村人骑在自行车或摩托车上观看，儿童蹲在离演员最近的地方。在道情演唱过程中，围观的群众来去自由不受限制，艺人也不因观众数量变化而结束演唱。艺人唱到高潮处，观众的

情绪也会随之发生变化。周作人先生说过,没有一个唱戏是不拜神的,^⑤道理就在于民间唱戏每次都是现场唱、现场拜,具有现场的文化意义,而它的祭拜行为价值,又能保持住它在现实社会中的一席之地。

在所有的宗教或巫术性的活动中,都需要一个神圣空间或将其场合神圣化以区别日常生活,阻断正常思维。^⑥道情的表演场地也具备这种性质。从班子坐的位置来看,演员按照梯形状安排座次,其主要乐器的渔鼓、筒板和三才板与堂口正对,这符合中国传统习俗“先娱神后娱人”的观念。从人类学立场看来,神圣与危险只有一纸之隔。所谓以各种手段造成的一个特殊空间,以区别日常生活、阻断正常思维,其意义既有造成神圣性的一面,也有保护性的一面,使其他无关者不受到伤害。在这里,通常的空间被凝固在特殊的时间之中,这种神圣时间停顿为一种“活力悬置”的边缘状态。在这里,道情演出成为社会结构的象征,参与某种仪式就是认同某种社会规范。所以,这种仪式的神圣必须通过空间与时间的特殊性质表现出来,道情因此是具有双重意义的:既联系神灵又联系民众,既关乎幸福也带来灾难,既有正面价值又有负面价值。^⑦

从上述案例可以看出,当说唱道情与民俗事项融合在一起时,就成为约定俗成的一种“习惯”。“作为习俗的‘携带者’在任意所在的环境中无意识地传播着民俗事项,即使在现代化生活环境中也不例外。”^⑧所以,只要民俗事项存在,道情就有生存的时空。

对于道情艺术家的研究,仅关注艺术家的身份、演出场合这两个方面是不全面的,还不能在一定程度上完全揭示他们的社会属性和社会价值。艺术家说唱道情的行为表现出了人和社会的多重关系,包括经济关系、艺术价值、道德文化价值认同等方面;从另一个角度来

说,它不仅丰富了艺人和当地农村的文化生活,也提高了村民的道德素养,帮助人们建立良好的人际关系。说唱道情习惯的养成影响着当地乡土文化风俗,因此说唱道情也与社会政治、经济、文化紧密相连,具有一定的社会功能。

在音乐社会学中,无论是造诣深厚的音乐专家,还是民间土生土长的从艺者,他们的音乐活动过程便是其发挥社会功能的过程。也就是说,正是有了这样一个群体,造就了音乐艺术社会功能的发挥。道情艺术家的文化价值主要表现在以下几个方面。

1. 音乐从业人员的音乐生产,除了满足社会民间娱乐的基本需求外,其本质是为满足社会的政治与非政治的需要。^⑨道情艺术家是音乐创造活动的主体,他们所从事的音乐活动,从最根本上满足了村民的需要:除了满足村民的心理需求外,也满足了社会民间娱乐需求。这里的需要不仅包括抒发对神灵的深厚情感(这个抒发是依靠道情的音乐来完成的),还包括对家族情感的维系,对生存、生活存在的美好愿望,以听讲道情的方式完成对情感的宣泄。“文革”期间,道情艺术家充分表现出作为政治工具的作用;“文革”结束后,道情又回归到它正常的轨道上,回归到孕育它、滋养它的民间礼俗活动中,成为独立的音乐艺术表现形式。

2. 从业者在从事音乐生产的同时,也创造生产出音乐听众。^⑩马克思曾指出:“艺术

^⑤ 周作人《中国戏曲的第三条道路》,《东方杂志》1918年21卷1号。

^⑥ 罗艺峰、钟瑜《音乐人类学的大视野》,上海音乐出版社2002年版,第17页。

^⑦ 同注⑥,第18页。

^⑧ 同注③,第128页。

^⑨ 同注②,第368页。

^⑩ 同注⑨。

对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众——任何其他产品也都是这样。因此,生产不仅为主体生产对象,而且也为对象生产主体。”^⑩ 马克思的这段话,带给我们这样一个启示——我们既要关注生产与音乐的关系,还要关注音乐生产与社会听众的关系。音乐从业者不仅生产出作品这样的客体,也为道情这样的客体培养了能够欣赏它的社会听众。这一规律,也是音乐从业者的社会功能之一。道情也不例外,从其开始出现时,在艺人的辛勤培育下,使得它在民间传播的同时,也培养和熏陶了当地广大的道情听众,道情艺人音乐生产与社会听众消费的关系在这里表现得非常明显。

3. 音乐从业人员在从事音乐生产的同时,也在生产音乐的时代尺度、时代标准。音乐从业人员的音乐生产实践生产出不同时代、不同时期的音乐听众,是因为他们的音乐作品满足了这些听众的各种精神渴求。^⑪ 道情传统书目的内容题材广泛,有很多来源于道教故事和历史故事,有反映男女爱情,还有部分内容取自民间二十四孝,有关家庭生活和民间笑话的书目也不少。随着时代的变迁,道情书目也在艺人的传承、创新中得到发展。如,1937年抗战爆发后,韩阳张子仪道情班新编了《打东洋》、《团结救亡》等书目,宣传抗日以激发群众斗志;解放后,又创作了《上民校》、《勤俭节约幸福长》等书目。改革开放后,随着社会的发展,为了符合当今社会的精神风尚,道情艺人又陆续创作出一批具有教育意义的新书目,如提倡农村计划生育的《计划生育好》、《生男生女都一样》,反对赌博恶习的《摸牌》,教育子女孝敬老人的《报母经》,根据“八荣八耻”编写的《知荣明辱谱新篇》、《公民道德歌》等,为新农村文化建设做出了积极的贡献。

由上可见,音乐的大多数价值和意义(或

曰功能)均存在于音乐事项的“本体”之外;或者更准确地说,是存在于音乐自身与其生存环境(其中最重要的是文化环境)之间的多种交互作用的关系之中。音乐与其环境的交互关系越密切,交互影响的途径越多、范围越广和程度越高,则音乐的文化功能越强,音乐在一个文化体系中的价值和意义也因此而越大。^⑫ 河东道情虽是民间说唱,但它的表演场合却是和当地的民俗文化融合在一起的,二者存在着密切的交互作用,这个作用包括道情演唱内容中反映出来的知识与伦理传承、人际关系的调节,以及婚丧嫁娶、宗教礼仪、人生礼仪等。并且,河东道情始终与民众的生产生活息息相关,辅助着当地民俗文化体系的发展传承。在这个依存关系中,体现出它独特、厚重的文化价值。在艺人身上也反映出道情的文化价值,如永济韩家庄展贞祥老艺人,已经85岁高龄,每天在家用毛笔帮助道情班社抄写卷本,还自己动手制作乐器并免费教本村的孩子学唱道情。笔者采访他时他说:“道情一定要在我手里传下去,道情反映了我们当地淳朴的民风民俗。虽然我年纪大了,不能参加演出,但我可以教唱,让道情在孩子中间普及。”

在永济会演唱道情的人很多,大约有七十到八十人左右,能参加演出的艺人约有三十余人,组成的班社也不少。班社与班社之间无形中就存在着竞争,水平高的班社报酬自然就多一些。另外,班主的社交能力也很重要,班主任能力强、技艺高超,经常能联系到演出,成员收入就多。张文华道情班在当地影响很大,每年演出大约二十场左右,班主

⑩ 同注②,第369页。

⑪ 同注①。

⑫ 何晓兵《从中心到相对——电视音乐传播价值论》,中国传媒大学出版社2007年版,第171页。

本人能够扶助、理解成员,成员也非常愿意听从他的安排。在张文华班社里,打三才板的艺人是三才板高手尚占云的儿子尚发本,他从十岁跟随父亲学习三才板的演奏技巧,在当地非常有名气,这也为张文华班社增色很多。

案例四:

时间:2007年10月16日

地点:李有福家

采访内容:道情班社开支费用情况

问:请道情班社演出,共需花费多少?

李有福:总得来说还是挺便宜的。现金是请前谈好的五百元;又给了艺人八盒烟,一盒10元,共80元;来去车接车送,油费大概是150元。艺人也挺实在,大概是觉得还给烟了吧,又退给我100元。请临猗眉户团,演员还不是台柱子,一晚上要1500元,还不算其他的花销。流行歌手也很贵,歌手唱一支歌是80元,一共来了四位歌手,唱了八首歌,还有乐队,一场下来花费也得千八百的。还是请道情班社划算。

案例五:

时间:2007年9月6日上午

地点:永济韩阳镇张文华班主家

采访内容:道情班社的收支费用调查

问:在临猗牛杜村的道情演出收入怎样?如何分配?

班主:请我们去表演的那家条件挺好,来去都是车接车送,唱完后一共给了500元,还送给我们每人一盒烟。我们商量后觉得给得多了,又退了100元,平均每人分50元。每次演出所得收入不管多少,大家都平均分配。

问:道情在庙会演出的收入如何?

尚发本:前几天请我们去铁炉村庙会演出的举办方比较富裕,每人每天15元,在庙会上可以点唱道情,也可以点唱蒲剧、眉户等,点一折约花费2元至10元不等,点得多就挣得多。为了满足举办方在庙会上演唱要

热闹、吸引人的要求,晚上(10点以后)还可以唱荤段子,庙会演出三天每个人基本能挣到百元。庙会举办方每人每天给10元的情况比较常见。

问:艺人除了演出所得收入外,还有其他经济来源吗?

尚宗贤:我、班主、尚发本三个人以前属于国家工作人员,现在退休了,国家发给养老金,生活有保障。说唱道情也是为了丰富充实精神生活,每次演出所得报酬多少都无所谓。但尚成家家庭就困难,没有其他经济来源,年龄又大,干不动农活,每年庄稼的收成仅够解决温饱问题,说唱道情收入虽然不多,但可以减轻生活负担,补贴家庭开销。每次演出他都会参加,收入多少不等,累计下来也有一些。

尚发本:以前班子里还有个艺人叫张两省(男,62岁,韩阳双店人),唱得非常好,一开始家里条件不好,就参加道情班演出,挣得收入填补家庭花销。可是后来又觉得唱道情挣钱少,就不唱道情了,和他儿子除了在村里包了40亩地外,还从事棉花生意,经济变得很宽裕,每年收入都有数万元。

问:碰到条件不好的邀主,费用出得非常低,也会答应邀请吗?

班主:经常会碰到条件不好的邀主请我们演出。邀主为了节省开支,就会提前和我们商量。在这种情况下,我们参加演出的人员就要减少,但要保证演出一次最少也得平均每人10元钱。

从案例四、五来看,艺人演出收入的高低与邀主的经济条件有很大关系,改善家庭经济状况成为某些道情艺人参加班社的最初条件。永济市的道情班社约有十个(永济市文化馆馆藏资料,2006年统计),只有张文华道情班较为特殊,其余道情班艺人的家庭状况都不好,每次演出所得收入使他们感到

很满足、很踏实,觉得比做农活挣钱更轻松、更直接,大多数艺人都非常认真地对待和守护这份工作。但也有些艺人如果找到更合适的经济来源时,就会放弃道情演唱,虽然这只是少数现象,但也说明乡间经济生活状况与艺人之间的关系是不能被忽视的。

三、技艺传承

任何优秀的民间艺术都有其特定的传承方式,道情也不例外。它以口传心授为主的传承方式,延续和传播了道情艺术。艺人们在此基础上又加入新的因素,将它发展创新。

(一) 道情传承方式

1. 家庭传承:在道情艺人中,有一些是受家庭影响。由于父亲是道情艺人,其子女长时间的耳濡目染,学会演唱道情。如尚发本的父亲尚占云就是道情老艺人,从艺40年,曾进京表演,受到周恩来总理的接见。尚发本从十岁开始跟随父亲学唱道情,同时也观看父亲表演。他所用的乐器,如三才板也是其父遗留的。尚发本的儿子尚俊明,现50岁,也受家庭影响,唱得非常好,但他从不参加演出,一心种地。尚家从尚占云到尚发本再到尚俊明,道情艺术共传承了三代,尚俊明的儿子不学习演唱道情,传承中止。

2. 师徒传承:在一般情况下,民间表演艺术在长期传承中会形成一套严格的拜师仪式和规矩。但道情的传承却不然,在道情的师徒间不组织拜师仪式,也没有任何讲究,更谈不到书面契约了。师傅和徒弟之间存在着一种无形的默契:师傅通过观察徒弟的人品、对道情的喜爱程度、悟性等多方面因素,决定收与不收。笔者采访了几位道情艺人,他们在拜师时都没有交纳学费,也没有给师傅送礼物。所拜的师傅认为他们人正派、悟性好,主动教授他们演唱道情。班主张文华说,由于自己受家庭影响,基础比较好,60岁退休后他的邻居

张建珍老艺人(已故)为了把道情艺术传下去,就主动教授他演唱道情,经常带他演出,他就拜张建珍为师。拜师过程非常简单,没有仪式和规矩。尚成家的师傅叫尚文正(已故),专门教他拉四弦,拜师仪式也很简单。师徒之间的关系可以视为父母与子女的关系,他们之间包含有另外一种人际关系,这种人际关系是不能用经济、利益来衡量的。

3. 自学:除了以上的两种传承方式外,有些道情艺人不从师学艺,由于自己喜欢听、唱,哪里有演出就去哪里看,这些人的自身条件非常好,学得也快。如女艺人李蔓蔓,她喜欢唱道情,但没有拜过师,全凭看道情表演学会了唱道情,并曾参加过道情班的演出。另外,道情班在长期的外出演出中,也经常会发现难得的人才,就动员其参加到道情班子里,借此提高班子的声誉。这些人才也以自学为主,技能非常高超。

(二) 道情传承项目

河东道情的传授方法主要以口传心授为主。“所谓‘口传心授’,揭示了信息传递中具体的人际交流,这一交流不仅是信息中某一个层面形态的传达,还包含了人际间行为、观念、情感、心理等方面的濡染与薰习。”^⑩从笔者采访的艺人经历来看,虽然各人拜师不同,但这些传授方法却有着它们的共同点。

1. 乐器传承:一般情况下,孩子到十二三岁时就可以学唱道情了,在学艺期间不能唱主调,只能打家伙(乐器),两三年才可以出师。尚发本回忆说,父亲教他打三才板时,告诉他先要熟记要领:“上打下勾双一连,滴窝快慢随时变。左挥右指低或高,渔鼓笛铃要协调。”他先看父亲示范,记到脑子里,每天都练习,熟能生巧。在练的过程中,他的父亲还要

^⑩ 萧梅《田野萍踪》,上海音乐学院出版社2004年版,第271页。

指点纠正。最基本的打法熟练后,就可以加入许多复杂技巧,称为“加花”。“加花”的复杂程度,标志着艺人掌握三才板技巧的娴熟程度。

2. 曲调传承:师傅的演唱在徒弟心中最具权威性,师傅教唱徒弟的版本也有固定模式。学习时,徒弟先以听为主,然后师傅怎样唱徒弟就怎样唱,没有丝毫不同。学习的环境和时间不受限制,徒弟可以在和师傅交谈、聊天中揣摩体会或在观看师傅表演中模仿,逐渐承袭师傅的演唱风格和特点。

3. 唱词传承:在学习曲调的过程中,师傅演唱的唱词也是被徒弟模仿的对象。他们首先要先念熟唱词,对于唱词的格律、节奏特点等在心里存有一个基本模式,再开始模仿;师傅会给徒弟讲授剧目内容,因为道情注重于“情”,演唱时需要全身心投入,用情来表现所要表现的内容。在跟班演出时,师傅会给徒弟讲授剧目内容,徒弟通过观察师傅的表演能学会并掌握大量的传统书目。

4. “带徒”传承:此种传承方式中师傅不专门教唱,徒弟通过耳濡目染来学习。徒弟跟着师傅奔走行艺,边看边学、边学边演,在实践中学习,以获得演出经验。这种学艺的方式不能把教学和演出分隔,此不是纯教学的过程。徒弟在“跟班”过程中,首先要学会观众喜欢听唱的内容,继而才是其他方面的内容。

上述可知:民间的学艺方式从表面看没有规矩和要求,但是它也有自己的制度。这

种制度存活在民间艺人的长期实践中,以理解和掌握民间的审美习惯、审美趣味作为艺术观、经验和知识的世代承袭。

结 语

在民族音乐学的观念里,音乐是文化中的音乐,音乐是文化中的一员。任何一种音乐都与文化整体紧密结合在一起,都涵盖有音乐文化的物质层面、制度层面以及精神文化层面,甚或还包括有宗教的超越意识。于此,道情作为音乐品种之一,也应该列在文化之中。具有音乐文化属性的道情艺术,它的物质层面表现在乐器演奏、乐谱记录、音律的关系、技艺的传承等;制度层面包括有政治经济背景、音乐制度等;精神层面如审美态度、历史意义等;更因为道情的演唱内容也包含部分的宗教思想,因而也具有了某种超越的意识。从这个角度来说,对于河东道情的研究,应该本着美国民族音乐学家梅里亚姆一再强调的民族音乐学是对“文化中的音乐”的研究或对“音乐中的文化”的研究思想,运用民族音乐学的研究方法,阐明河东道情的文化意义和文化价值。

作者附言:本课题得到山西省教育厅人文社科项目(20053244)和运城学院项目(2005101)资助。

作者单位:运城学院音乐系

(上接第80页)全是由天赋和独特的发音器官所决定的,实际上后天的科学训练才是成就一个伟大歌手的根本。

因此,关注美声、民族及戏曲等不同唱法歌唱演员的嗓音声谱特性,让其对自身喉腔机理变化有一个科学的了解和认识,是造就歌唱演员优美音质的重要途径之一。

作者附言:本文为文化部国家青年基金课题(05CD076)的结题论文。本课题声谱采集实验及螺旋CT测定不同类型唱法歌手的喉腔X摄影实验,分别得到浙江大学物理分析测试中心池万刚教授及浙江省中医院丁国苗、程志刚医师的大力协助,特此致谢!

作者单位:浙江艺术职业学院