

沧州木板大鼓的昨日与今朝

杨浩黎

傅薪颖

(北京交通大学海滨学院

061000)

摘要: 沧州木板大鼓作为北方鼓曲类民间音乐的母根,孕育了京韵大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、梅花大鼓等诸多曲种,对北方鼓曲类音乐的形成与传播产生过积极的影响。然而在对京韵大鼓、西河大鼓等其他鼓曲曲种音乐理论研究颇有成果的当下,对沧州木板大鼓的学术研究却鲜见论著。鉴于这种学术现状,笔者查阅了大量的资料,尝试性对沧州木板大鼓的起源发展、音乐特点、门派分支以及传承现状进行简明阐述,抛砖引玉,希望能够引起学界对这一传统曲艺的学术重视。

关键词: 沧州;木板大鼓;音乐特点;发展传承

河北东临渤海、内环京津,西为太行、北为燕山,自古以来就是文化繁荣之地。在河北省的东南部,有一个滨海小城,名为沧州。在这片古老的土地上,孕育了很多具有文化历史价值而又富有当地特色的地方音乐,木板大鼓¹就是其中之一。

一、木板大鼓的形成

沧州木板大鼓属于鼓曲类音乐,是流传于沧州沧县地区的一种独特的民间曲艺形式。据记载:“沧县木板大鼓发源于沧县,起始于明朝中末期,清初在冀中一带广为流传”²。明清时期,沧州地区经常会遭受洪涝和战乱的危害,民不聊生,百姓生活困苦不堪。此时便在民间流传起了一种“声调顿挫淋漓,足表演照感慨悲歌之声”³的说唱艺术——木板大鼓。清朝中叶木板大鼓进入了兴盛时期,深受百姓喜爱。相传乾隆时期沧州木板大鼓艺人李朝臣曾被召入宫,说唱了一段《西厢记》,颇受赞赏,至此木板大鼓便更加兴盛起来。木板大鼓曾有“悲口”“怯大鼓”“弦子鼓”“憋死牛”之称,直到解放后才因其演唱方式是由演唱者边唱边击鼓、板伴奏而最终定名为沧州木板大鼓⁴。

木板大鼓形式简单、淳朴,但就是这样一种表演形式孕育了北方曲坛上诸多知名曲种。在过去漫长的岁月中,木板大鼓艺人为了生计常常各地奔波演出,极大影响了京津冀鲁豫地区的说唱艺术,很多鼓曲曲种吸收借鉴了木板大鼓的唱腔以及表演形式,还有些曲种从木板大鼓身上吸取养料孕育而生。如有京韵大鼓“鼓王”之称的刘宝全⁵,在木板大鼓的基础上创编新腔,发展形成了轰动京城的京韵大鼓。再如西河大鼓的创始人马瑞河⁶,将木板大鼓中的木板改为铁犁铧片,首创用大三弦伴奏,并将原本的单一板式改为多种板式,由此奠定了西河大鼓的雏形。

二、木板大鼓的音乐特点

“燕赵慷慨多悲歌,鼓曲斑驳谱暮颜,诸般沧桑诉难尽,陌上古音道百年。”⁷在明清时期,沧州地区经常遭受自然灾害与战争的威胁,人们生活异常悲苦。木板大鼓为了对现实生活进行真实写照,经常以哭腔悲调为主,沧桑悲凉。其中最特色唱腔为“背宫腔”。当演员为了表达极度悲伤的情绪时,常常用口腔闷住声音,用喉部与鼻腔发声,类似哭诉,这种唱法就叫做“背宫腔”,又叫做哭腔,常出现在句尾。“背宫腔”在沧州木板大鼓的演唱中运用最多,也最能代表其特点。⁸

木板大鼓是一门说唱艺术,表演小段曲目时以唱为主,表演长篇书目时则说唱结合。表演形式最初为单人以板鼓击节的徒歌形式。后来为了丰富声音效果和表现力,改单人演唱为双人表演,一人说唱,一人用三弦伴奏,并成为沧州木板大鼓的固定表演形式。

沧州木板大鼓的唱腔结构为典型的板腔体结构,板式分为头

板、二板和三板。头板为慢板,是木板大鼓的主要板式,因其节奏缓慢便于行腔常用于开头部分。头板过后是二板和三板,伴奏速度逐渐加快,演唱的唱词也逐渐由一字多句过渡为一字一句,最后在一片热烈的气氛中将音乐推向高潮。

木板大鼓题材广泛,既有讲述历史史实的书目,如《左传春秋》;又有具有教化作用的《劝人方》;既有明辨忠奸的公案书如《刘公案》;还有描绘古典爱情故事的书目,如《贾宝玉夜探潇湘馆》;此外还有讲述英雄人物故事的《武松传》等。所表演的传统书目以短篇和中篇为主,也有像《回龙传》这样的长篇巨目。

沧州木板大鼓的音调大都来自农村,如庙会上各式各样的叫卖调,或是把乡间的劝善调子发展成悲调。这些曲调与沧州方言紧密结合,节奏紧凑,具有浓郁的地方特色,为当地百姓喜爱。⁹

沧州木板大鼓以沧县运东的方言为基调,要想学到精髓首先要学会说沧州话。大鼓鼓词的创作对韵辙的处理最常见的就是押韵。唱词结构主要是以七字句为主。但若只用七字句结构来演唱,又会给人以呆板、单调的感觉,因此就在七字句基础上添加嵌字、衬字形成八字句、九字句、十字句等句式结构,以此来丰富句式结构。

三、木板大鼓的发展与传承

据木板大鼓折子¹⁰上记载,北方的说唱曾分有清、梅、胡、赵四个门派,沧州木板大鼓便属于清派。在漫长的历史长河中,清派内曾有一个支派最为重要,即以庞凤城为代表的支派。庞凤城敏而好学,潜心钻研各种唱腔,在原有唱腔的基础上博采众长,加入了花腔、拉腔、拖腔等腔调。¹¹目前我国木板大鼓界的主要传承人大都是这一支派的徒子徒孙。

“木板大鼓艺人按凤、金、宝、贵、银、寿、发、传、世、昌十宗排辈。”¹²上世纪四五十年代,是贵字辈艺人活跃的时期,同时也是沧州木板大鼓最鼎盛的时期。1950年沧县成立了曲艺队,木板大鼓艺术得以空前繁荣,演出活动遍布沧县各村,甚至远扬至京津地区以及东北、山东各省。

上世纪50年代末,银字辈艺人登上历史舞台,以刘银在、刘银鸣、刘银河、王银杰等为代表。其中最具有影响力的是刘银在(原名刘凤喜)。他在演唱上吸收了其他鼓曲、戏曲的韵味,把原本沉重的“背宫腔”的“憋音”改为向上的挑音,使木板大鼓的唱腔变得轻快优美。¹³同时他也是第一个把沧州木板大鼓作为艺术搬上舞台的艺人。1974年他演唱的木板大鼓小段参加了全国的曲艺汇演,并多次在中央人民广播电台和省台播放;演唱的新书目先后在市、省获奖;多次前赴中央电视台录制节目,并录制演唱磁带。沧州木板大鼓经刘银在等人的发展与改革后,引起了党和政府以及曲艺界的重视,受到更多群众的喜爱。¹⁴

20世纪80年代后,木板大鼓日渐衰退。仍在从事木板大鼓演出事业的传承人平均年龄均已六七十岁,年轻的寿字辈传承人则大多改了行。口传心授的教学方式,外加没有文字资料的记载,使沧州木板大鼓面临失传的境地。90年代,沧县文化馆开始着手抢救。2004年与2006年,沧州木板大鼓成功申请加入了河北省以及国家的非遗保护名录,成为我国非物质文化遗产。

经过了国家以及沧县文化馆近十几年的努力,沧州木板大鼓看似走上了繁荣的复兴之路,然而它的未来之路却仍然堪忧。如何持续性的发展木板大鼓,如何更好地传承这门古老的说唱艺

广西壮、瑶、侗、苗的民歌声腔艺术

吴巧 (广西民族大学艺术学院 530006)

摘要: 广西的壮族、瑶族、侗族、苗族是广西人口较多的四个少数民族,民歌演绎的声腔艺术很有特色,其音声色彩独具艺术魅力。这几个民族在广西这方水土共同生活,他们的歌唱的声音腔调因语言的差异性而独具个性和风格。对这四个民族的声腔艺术特色进行分析研究,从而领略和感受民族区域文化丰富的民歌音声色彩、多元的音乐风格、民族审美心理与审美趣味。

关键词: 壮族民歌;瑶族民歌;侗族民歌;苗族民歌;声腔艺术

广西位于华南地区的西部,区内世居有十二个民族,如壮、汉、瑶、苗、侗、京、回等民族,主要语言有壮语、粤语、西南官话(桂柳话)、客家语、平话、湘语、闽语六种汉语方言;其他少数民族语言有瑶语、侗语、苗语等。由于多民族在此繁衍生活,使得这里的文化呈多元化,语言的多样性使本土民歌的音乐形式与风格多姿多彩,有独特性。在这多民族居住地区,因流淌着丰富的音声色彩而号称“歌海”。

声腔是戏曲中的一个专用名词,是区分汉族戏曲艺术中不同品种的称谓。民歌的声腔艺术是指在民歌传唱过程中由于语言、音乐以及各民族在长期的歌唱艺术实践中所形成的较为稳定的审美心理品质和审美习惯。

歌声是由人身腔体协同共鸣振动而产生。民歌最初是依字行腔的典型代表,腔的形成与说话的语调有密切的关系,语言是歌唱构成的基础和前提之一,歌唱风格取决于语言的风格,方言语音是直接关系地方民歌音调走向的重要元素。它是歌唱风格形成的基础。在歌海里各民族语言丰富,不同民族语言的字调与分韵系统不完全一致,形成了不同的字声关系的处理手法和规律。各族歌手在演绎民歌过程中所塑造的声腔具有自己独特的艺术特征。

一、壮族民歌的声腔艺术特色

壮族人口数量居多,位列全国第二位,主要聚居在广西,壮

族属汉藏语系壮侗语族傣语支,有南、北两大方言。“壮语主要源于古越语,在长期的多边杂处中吸收了许多外力因素,逐渐形成两大方言和13种土语。各地方言土语差异主要表现在语音和词汇上,其语法结构基本一致。每个音节都由声母、韵母和声调组成,声调是表现音节高低、升降和长短的超音段音位。有区别词义的作用。”

壮族民歌按体裁划分主要有山歌、小调、多声部民歌和风俗性歌曲等。山歌在壮族民间音乐中有着重要的地位,这与广西山多林密的地理位置有关。山歌的旋律特点是曲调委婉、气息悠长。不同的地区对壮族山歌的称谓不同:“欢”是流行于西北部红水河一带及南部少数地区。“西”为广西南部壮族方言区广泛流行的一种歌体。“加”有唱加、诗加、加姿等称谓,流行于壮族和汉族杂居的崇左、邕宁、扶绥一带。“比”是广西北部方言的称谓。“论”是桂西南方言对山歌的称谓。从壮族山歌不同称谓可以感受到他们在音乐文化上保持了共性,又有许多个性,他们因南北两大方言的差异和地理环境、生态环境不同,形成各自不同的特点和风格。

1. 南部方言民歌:“诗”或“加”是南部方言壮族民歌的两大主体类称。在南部方言区的每个乡镇都有自己的传统基本调,如:崇左以duo rui mi123为宫主音的“江州调”,扶绥有商主音的“柳桥调”,龙州有长音调 and 短音调等。这里的山歌高亢嘹亮,如“坛洛高腔”“那龙高腔”;靖西的“诗秧”山歌旋律悠扬亮丽,节奏从容舒展。有的刚健浑厚,如德保北路二声部山歌《喜相逢》;有的爽朗明快,如宁明板栏调《黄豆芝麻样样栽》;有的缠绵婉转,如:凭祥夏石山歌《交情歌》:情义妹妹与哥交情真,丝线长长织彩锦,情如山伯祝英台,胜过高山与水深。哥你时时想,像山伯与英台,为情太深懒做工,游手好闲地变荒。三六九日去赶圩,我俩慢慢诉衷肠。

这首男女对唱的民歌声腔非常有特色,听他们演唱使人感觉

术,成为了我们亟待解决的一个课题。各级相关部门只有积极协同合作,秉承《河北省文化遗产保护条例》中的各项原则,为沧州木板大鼓提供必要的传承场所、经费资助;为其参与社会公益活动创造条件;加强对传承人的培养,以此来支持其传承、传播活动,才能共同把这古老而具有沧州地方特色的传统曲艺传承下去。

注释:

- 1.在河北省和山东省多个地市都流传有木板大鼓,本文着重研究的是流传于沧州沧县的木板大鼓,后面有些省略为“木板大鼓”。
- 2.沧县文教局文化志编辑部.沧县文化志[M].沧县文教局出版,1989:86-87.
- 3.《沧县民国志》记载,转引自刘金芳.“沧州木板”大鼓[N].中国文化报,2004/10/14.
- 4.参见闫娜.沧州木板大鼓研究[D].河北大学,2015:10.
- 5.刘宝全(1869-1942),原本学习木板大鼓。1900年到北京后为了迎合京城百姓的口味,对木板大鼓进行了一系列改革,发展形成了京韵大鼓。
- 6.马瑞河另一说为马三峰(原名马大河),绰号马三疯子,河北高阳县人。主要艺术活动年代约在1840-1880年之间。

- 7.引自闫娜.沧州木板大鼓研究[D].河北大学,2015:51.
- 8.参见闫娜.沧州木板大鼓研究[D].河北大学,2015:25-32.
- 9.张鸿懿.木板大鼓[J].中国音乐,1986,01:52.
- 10.共有两个,现存于沧州文化馆资料室。分别记载了曲艺说唱的渊源、木板大鼓的分类、不同伴奏乐器的功用以及该行当拜师学艺的规矩、不同门派之间交流的专业用语等。参见闫娜.沧州木板大鼓研究[D].河北大学,2015:25.

- 11.参见闫娜.沧州木板大鼓研究[D].河北大学,2015:7.
- 12.引自刘金芳.“沧州木板”大鼓[N].中国文化报,2004/10/14.
- 13.参见张鸿懿.木板大鼓[J].中国音乐,1986,01:52-53.
- 14.参见刘金芳.“沧州木板”大鼓[N].中国文化报,2004/10/14.

参考文献:

- [1]沧县文教局文化志编辑部.沧县文化志[M].沧县文教局出版,1989:86-87.
- [2]闫娜.沧州木板大鼓研究[D].河北大学,2015.
- [3]张鸿懿.木板大鼓[J].中国音乐,1986,01:52-53.
- [4]成萌.木板大鼓[J].曲艺,2012,03:47.
- [5]刘金芳.“沧州木板”大鼓[N].中国文化报,2004/10/14.