

沅湘傩歌的音乐特征分析*

莫祥章,王蓉芳

(吉首大学音乐舞蹈学院,湖南 吉首 416000)

摘要:沅湘地区傩歌根植于沅湘大地,附着于傩堂法事及傩堂戏(剧)的各个环节,其音乐调式的多样性、旋律发展的朴实性、音乐结构的简单性、音乐取材的地方性、衬词滑音的方言性、音乐节奏的自由性和简洁性等风格特征与沅湘地区独特的生境文化、民俗风情关联紧密,彰显出鲜明的沅湘地方音乐的风格特征。

关键词:沅湘傩歌;音乐风格;特征分析

中图分类号:J605

文献标识码: A

文章编号: 1007-4074(2011)04-0074-04

基金项目:湖南省教育厅重点课题(09A074)

作者简介:莫祥章(1965-),男,湖南吉首人,吉首大学音乐舞蹈学院副教授。

王蓉芳(1964-),女,湖南吉首人,吉首大学音乐舞蹈学院副教授。

自古以来,沅湘地区(今湘西自治州、怀化等大湘西地区)山高路远、沟谷纵横、孤陋闭塞,民为“蛮夷”,与各个历史时期的先进文化交流甚少。“由于偏离了中原文化主体,没有受到更多的理性干扰,地理环境的天然闭塞和政治统治的相对稳定,造就了其文化的特性保留现象。”^[1]这种文化现象的特殊保留体现在沅湘大地诸如傩堂戏、毛古斯等多种“化石性”生存的文化事象上。这种由于地域的封闭而导致的文化落后严重束缚了人们的思想和行为,导致了其文化形象的个性化、古朴化、单纯化、偏拙化,彰显出其典型的地域民族特性。依附于傩堂戏、傩堂法事中的傩歌音乐便是这种文化事象个性特征的忠实体现。

一、沅湘傩歌的表演形式

傩歌是在傩堂法事或傩堂戏中演唱的一种歌曲,由傩坛法师或傩堂戏的演员(也可以是群众)演唱。其演唱形式有:独唱、齐唱、领唱、伴唱、合唱等,多以男声为主,也时有女声演唱(傩戏中常有)。傩堂法事中以领唱和伴唱较为常见,领唱唱了第一句后,伴唱在第二句最后两、三个字进入,即:伴唱在主唱腔曲尾进入高潮时进入,这就不仅使唱腔增加厚度和气氛,形成高潮,还使唱腔从高潮又回到低潮,造成力度上的对比变化,使演唱不断向前推进。这种帮

腔可以是傩法师也可以是群众。这样一来,不仅增强了群众的参与意识,也渲染了法事气氛。不仅如此,在傩歌的表演过程中,还使用了锣鼓等打击乐以及牛角号、唢呐等吹奏乐器。锣鼓、唢呐作为间奏、过门以及帮腔,时常贯穿在傩歌演唱中的乐句前后,使整个傩歌的演唱气氛更加热烈并富有色彩变化,对傩堂法事的效果渲染起到了很好的推动作用。同时,傩歌演唱中傩师手舞铜铃、司刀、柳巾,身着傩袍、傩冠、傩面具,合着简单的傩舞步伐,使整个傩堂法事过程合并成了一个集吹、打、念、唱、舞、演为一体的综合表演形式。笔者在沅陵七甲坪、筲箕湾以及凤凰腊尔山等地亲历了这种傩歌表演现场,气氛热烈、场面感人,娱神娱人的功能表现得酣畅淋漓。

二、傩歌的演唱内容

沅湘傩歌的内容非常广泛,几乎涵盖人们生活的各个层面:从精神追求到生产劳动、从婚姻家庭到衣食住行,凡是老百姓心里想的、行为做的都会体现在傩歌演唱的内容中。傩师们通过傩事过程中的傩歌演唱以求得实现娱人娱神的目的,更重要的是通过其歌词内容的阐述,实现其教育的社会功能与价值。傩歌的不同内容体现在不同的演唱场合,在傩堂法事中演唱的内容多与神灵有关,主要体现出

* 收稿日期:2011-03-26

神、人相通等内容,如:《天仙送子》、《白旗·先锋》、《搬开山》、《龙王女》等,在傩堂戏中演唱的内容则多与人们的日常生活关联,主要是体现生产劳动和教育等内容,如:《三宝舞龙》、《池塘会》、《金桥会》等。一套完整的傩堂法事演唱的内容很多,演唱时间可达三天三夜,甚至更长。“请师”——“申发”——“朝文”——“立寨”——“观五乐”——“接驾歌”——“安位”——“呈牲”——“上熟”——“和会”……,内容丰富多彩、包罗万象。从《辰州傩歌》^[2]对沅陵傩歌内容记录来看,沅湘傩歌的内容是空前繁杂的(沅陵七甲坪的上岗教傩歌共25场次,河边教共20场次之多),某种意义上讲,傩歌几乎就是傩文化的载体和传播的喉舌。

三、沅湘傩歌音乐的风格特征

沅湘大地汉、苗、土、侗等多民族混杂而居,中原汉傩的传入与当地巫神文化交融后衍生的湘沅傩自然与沅湘大地的生态文化结下深厚的渊源并打上湘西生态文化的烙印。依附于傩文化的傩歌同样吸取了沅湘大地音乐文化的营养而显现出湘西独有的风格特征。

(一) 傩歌调式的多样性和调式功能的自然性

沅湘傩歌地域广泛,由此而产生和汲取本地民族音乐的材料并促使傩歌调式的多样性是自然而然的。一般情况下,沅陵一带傩歌是徵、羽调式为主,如:《判官勾愿》、《送

神》、《交标》、《接驾》、《传茶渡酒》等都是徵调式,而《立寨》、《申发》等则为羽调式。而湘西自治州(凤凰、花垣、古丈、永顺等地)傩歌则以宫、徵、羽三调较为常见。如凤凰腊尔山、永顺等地的《呈牲》(例1)、《安猖》、《小生调》等。商、角调式则几乎没有,这是因为傩歌是基于地区民歌、小调调式为源头(湘西地区的民歌、小调中商、角调式很少)而形成的。同时也是由民间音乐的民众艺术审美的自然取向所决定的。傩歌的调式音阶以四声、五声为主,三、六、七声不多,音阶中偏音、滑音的多少一是取决于演唱的程式(若有唢呐等固定音高的乐器伴奏,则偏音、滑音较少,否则较多),二是取决于傩歌艺人的艺术修养(乐感较强,腔调稳定,字正腔圆,反之则腔调随意,偏滑音较多)。

沅湘傩歌的调式功能进行常见为三种进行。一种是主音强调、桩式环绕、平铺直抒、功能感不强,单一枯燥。如:土家族傩腔《小生调》中的四句尾音都是主音“6”,单一直接,毫无起承转合之功能进行特征;二是功能进行特征似有似无,特征不明显,显示出一定的自由性,如:土家傩戏《白旗·之一》中的第一句中的商与羽音之间似有羽调式的主、属功能进行之感,但到第二句却意外地使主音落在徵音上,造成徵调式结束的新奇意外之感;三是功能进行明显完整、主属支撑、起承转合方正规范,这类傩歌较为普遍,显示出整个沅湘地区傩歌的普遍特征。如沅陵七甲坪傩歌《二郎回坛》(例2),就是这类傩歌的典型代表。

(例1)

呈 牲

(腊尔山傩歌)

莫祥章 记谱

1=F 中速

(5 3 5 5 | 5 3 2 | 1 6 1 | 5 3 5 5 | 5 3 2 | 1 6 1) | 3 1 3 3 | 2 3 2 1 | 3 1 3 3 | 2 3 2 1 |

左边 停住 金 小 锣, 右边 停住 银 大 鼓,

3 1 3 3 | 3 3 2 1 | 3 1 3 3 | 2 1 3 | 3 3 2 1 | 3 1 5 5 | 3 5 5 3 | 3 2 1 6 | 6 1 2 3 |

黑黑 炉中 香烟 起 纷纷 化作 雪花 飞, 雪花 飞, 一纸 化作 千万 财哎 火化 钱财 似云

3 2 1 | ……

开。

(例2)

二郎回坛

(七甲坪傩歌)

张大旺 唱
金承乾 记谱

1=F $\frac{2}{4}$

1 1 · | 5 5 · | 6 5 3 | 2 1 2 | 1 3 2 | 1 1 · | 2 1 6 | 5 — | 2 2 · | 5 5 · | 6 5 3 |

锣一 锤来 鼓一 响, 恭贺哟 东君 好兴 旺, 头顶 符法 脚 哩哎

2 1 2 | 2 3 | 2 1 · | 1 6 | 2 1 6 | 5 — |

罡哩哎 两脚 坛门 走哇 十 喃 方。

(例3) 请神 (苗族侗歌)

石昌秀 唱
花老虎 记谱

1=C 2/4 森严悲壮、自由、稍慢

$\overset{\frown}{1\ 1} | 1\ 1 | 1\ 1\ 1\ 1 | 1\ 1\ 1\ 1 | 2\ 2\ 1\ 1 | 1\ 1\ 1\ 1 | 1\ 1\ 1\ 1 | \dots$

神 侗 哈

(例4) 想妹想到心里痛 (腊尔山山歌)

石汉忠 唱
莫祥章 记谱

1=D 散板 中速 自由

$\overset{\frown}{2} - \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \cdot \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{1} \cdot 2 \vdots 3\ 3 \cdot 2\ 3 \cdot 2 \overset{\frown}{1} \cdot \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{3} \vdots 1 \cdot 2\ 3\ 3 \cdot 2\ 1\ 2\ 3 \cdot 1\ 2\ 3 \overset{\frown}{2} 1 \vdots$

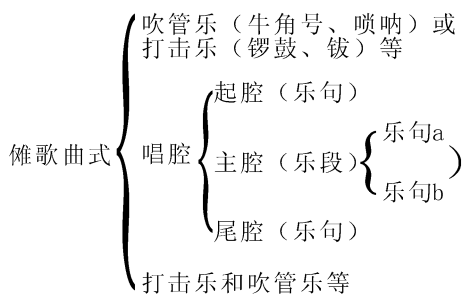
哎 那个 对面 哎 山上 一颗 那个 松 噢, 那个 树里 长 满 那个 毛毛 虫,

$1 \cdot 2\ 1\ 3\ 3 \cdot 2\ 3\ 2\ 1 \cdot 2\ 3\ 3 \cdot \overset{3532}{\overset{\frown}{1}} \overset{\frown}{2} \vdots 1\ 1\ 2\ 3\ 3\ 2\ 3 \overset{3532}{\overset{\frown}{1}} \cdot 2\ 3 \overset{53}{\overset{\frown}{2}} \overset{\frown}{1} \vdots \dots$

哎 那个 郎心 如 树 那个 虫子 咬 呀 想 那个 妹妹 那个 想得 心 里 痛。

(二) 曲式结构的古朴、单一性

沅湘侗歌的曲式结构比较单一古朴,程式较为简单,一般由吹管乐(唢呐、牛角号)或打击乐、唱腔、打击乐(吹管乐)三部分组成,具有典型的民族特性,与湘西地区大部分仪式歌曲特征基本一致。唱腔的双句体和多句体是曲式的核心,一般分为起腔、主腔和尾腔三部分,各腔乐句多寡不一,起腔、尾腔较为单一,以乐句为主,主腔则以乐段形式展开,简述侗歌内容,其形式结构为:



从以上曲式结构看,沅湘侗歌的曲式结构特征带有浓厚模式特征,显示其古朴和单一性。

(三) 沅湘侗歌旋律发展手法的朴实性

沅湘地区侗歌旋律的发展手法主要依赖于“重复”。从唱腔的扩大引申到色彩的装饰和变化,再到节奏的进行与控制,几乎都离不开“重复”这一简单、纯朴的手段。主要体现在以下三个方面:一是同音重复,促使旋律发展。手法为:将旋律中的调式音阶中的各个音反复同位重复,以实现旋律静态的势能叠加,促使旋律向前发展,当前音的重复转为后音的重复时,旋律便自然向前发展,它是“动”与“静”的辩证结合,如土侗《打路引子》就是在宫、商、角、羽四音之间不断重复而推动唱腔发展的。而苗侗《请神》(例3)则更是彰显了同音重复的推动力量;二是唱腔主体动机固定重复,推动旋律的色彩变化。手法为:使用唱腔起始时的主体(旋律与节奏)为动机,并将这一动机贯串全曲,一方面可求得

唱腔的色彩统一,另一方面,在固定动机前提下后面旋律的些许变化发展又造成一种新的色彩变化。如桑植侗歌《晒衣调》中主体动机羽、宫、商三音的结合与八十六、四十六节奏的固定变化,使整个唱腔显得回味无穷;三是旋律的变化重复促进声腔的扩充。其手段主要为两种:一是乐句的变化重复,即上下句腔头基本一致,落音稍有变化,可在节奏也可在旋律上进行些许对比,使唱腔得以扩充;二是乐段重复变化,这也是沅湘侗歌声腔扩充的主要手段,其在第一乐段的“音乐形象基本腔”上利用“包腔”、“清唱”等手段使唱腔既变化发展又和协统一。

(四) 音乐取材的地方性

沅湘侗歌唱腔素材与其生境的地方音乐密切相联。一般来说,沅湘各地侗歌腔调主要来自于当地民歌、花灯、阳戏、高腔等(也有汉侗流入时的某些印记)。只有这样,才符合侗文化传播生境中的文化认同。例如,沅陵七甲坪侗歌中锣鼓板式与风格就跟土家族的打溜子几乎如出一辙。而凤凰腊尔山的侗歌《呈牲》(例1)与当地山歌《想妹想到心里痛》(例4)的关联就更加密切。前者不论是调式、音阶还是旋律的起伏,几乎都与后者一致。稍显不同的是,前者在节奏上更加紧凑,不像山歌那样自由而已。而这,也是因为侗歌唱词是现成的、朗诵式的,不像山歌那样的即兴性而导致节奏的自由。这种侗歌唱腔取材于当地原生性音乐素材而彰显出其地方特征是自然的,也是使侗歌传承、认同所必须的。

(五) 沅湘侗歌板式、节奏的自由、简洁性

沅湘侗歌的板式与节奏因其与地方音乐(山歌、小调、戏曲)的深厚渊源而显示出其自由、简洁和多样性。散板是侗歌节奏的主要形式,以常言的“紧打慢唱”(即唱腔以自由的节奏进行,而伴奏锣鼓则以流水板式的规律节奏、节拍有序进行)和以“纯粹散板”(即从唱腔到伴奏都以自由发挥为主)的形式出现。这种板式节奏、主要来自于民间山歌的演唱形式。如凤凰山歌《想妹想到心里痛》(例4),纯粹就是自

由发挥,想到哪唱到哪,无拘无束。另外,傩歌也承袭了汉傩及其他一些节奏较为规范的戏剧(如辰河高腔)等的较为固定的节奏模式,并以诵读型节奏展示在傩歌中。后附点、大切分、小切分、二八、八十六、大附点等节奏型是傩歌的主要节奏型。沅陵七甲坪的多数傩歌几乎都是这几种节奏组合而成。再如腊尔山傩歌《呈牲》(例1)中的节奏:XX XX|XXX X|XX XX|XXX X|……,规范统一,完全的七言诵读节奏,朗朗上口。这种节奏一方面是易于诵唱,一方面是语言特征所致。湘西苗傩歌唱腔中的短长型节奏就是和苗族的语言习惯相关联的。湘西苗族在讲苗语时,为了充分表达某些意思,在语言上一般要强调和加强后面的音,因而,前一个音的时值较短,后一个音的时值较长,这样就形成了切分形式的短长型节奏。

(六)沅湘傩歌衬词、滑音和倚音的地方语言性

沅湘傩歌的地域特征使其唱腔中的衬词、滑音和倚音等装饰性音乐材料凸现出生地的语言习惯是自然而然的。

滑音是大湘西地区典型的语言特征也是山歌的典型旋律特征。主要为上滑、下滑与勾滑(先下后上)。上滑一般在句首起腔时,下滑一般在句末长音收腔时,而勾滑是在强调某些起腔时出现,音头重并迅速下滑后立即反弹回来。此滑音笔者在沅陵筲箕湾调查时就亲身感受过(而在凤凰腊尔山雅西也曾听到过)。这几种滑音的广泛使用使傩歌极大地体现了当地民歌的风格和语言特征。这种演唱一方面可使受众认可、接受,另一方面也体现了湘西民众的乐观和幽默性格。

衬词作为湘西傩歌的另一典型特征更加生动地体现了当地的地方语音特色。“啊、哈、哎、哪、呵、呀……”(这些衬词都是当地语言的常用词)等衬词在唱腔的首、尾、句中广泛穿插使用,不仅使乐句得到过渡和平衡,又能起到引发、衬托、押韵等协调声腔的作用。

倚音作为沅湘傩歌的又一特征,主要体现在唱腔的骨

干音前后,以单倚、双倚居多(也有三、四倚的,不多)。其中又以前倚居多,后倚较少。倚音可以是主音上方的二度、三度也可是同度,有时甚至是四度五度(主要看歌唱者的情绪和音乐修为,有一定的随意性)。有时甚至是半音式的“键缝音”。如腊尔山山歌《想妹想到心里痛》(例4)中的“3”音音高就在“3”与降“3”之间,表现出奇特的唱腔效果和地域特征。

四、结语

总之,傩歌作为沅湘大地的巫傩艺术形态的音乐事象,深深根植于巫傩的文化血脉,并与沅湘大地土居原生的音乐形态紧密相联,吸取了生地音乐艺术的基本营养,以较为原始、生态、通俗的形态展现在湘西大地上。它的“化石性”、民族性、地域性、纯朴性、艺术性充分展示了湘西大地民族音乐艺术的本真状态。不刻意、不做作,简单明了、朴实简略地反映了湘西民众朴素的音乐审美观。正是这种朴素和纯洁自然使得巫傩这一“化石”的文化现象得以保存和延续。

参考文献:

- [1] 廖奔. 中国戏曲史[M]. 上海:上海人民出版社,2004
- [2] 刘冰清,王文明,金承乾. 辰州傩歌[M]. 北京:中国文史出版社,2006.
- [3] 林河. 中国巫傩史[M]. 广州:花城出版社,2001.
- [4] 张子伟. 中国傩[M]. 长沙:湖南师范大学出版社,1994.
- [5] 顾朴光. 傩戏论文选[M]. 贵州:贵州民族出版社,1987.
- [6] 刘廷新. 湘西傩堂戏的传承和社会属性[J]. 中南民族大学学报:人文社会科学版,2006.

(责任编辑:粟世来)

On the Music Characteristics of “Nuo Song” in the Great Xiangxi Sphere

MO Xiang-zhang, WANG Rong-fang

(College of Music and Dance, Jishou University, Jishou, Hunan 416000, China)

Abstract: “Nuo Song”, a kind of folk song showing mysterious religious worship and multiple folk-custom, is rich in the great Xiangxi sphere. It has diverse modes, plain melody, simple structure. Closely connected with the unique regional environment and folk custom, it is characterized by local, dialectical, free features and simple music style,

Key words: “Nuo Song” in the great Xiangxi sphere; music style; characteristic analysis