

结合奠定了相应的功能性基础。锣鼓伴奏的从属地位是不能改变的。为实现曲调与伴奏之间的这种主从关系,紫阳锣鼓歌中有以下手法:强弱处理法和乐器组合法。

强弱处理法是用某种乐器强奏或特色乐鼓(如钩锣或大钹)对歌唱曲调重要因素的模仿来强化曲调的核心地位,其他乐器进行弱奏为歌唱曲调进行伴奏。

乐器组合法是通过乐器的特殊搭配使某个音自然地在整个“和音”群中凸显,如民间锣鼓谱中的“匡”表示大锣独奏或是大锣、小锣和小钹等齐奏,大锣独奏,其突出的个性特征自不待言,而齐奏会因乐器有各自不同音区归属而使齐奏部分显得更加突出,实现伴奏与曲调的主辅组合。由此我们可以发现,紫阳锣鼓歌中具有相当明确的主调性音乐特征。

第四,音乐整体的对位性特征。通过前面的分析,紫阳锣鼓歌的曲调与锣鼓之间存在着鲜明的节奏关系,如其中包括伴奏对曲调分先后的严格或变化的模仿、伴奏对曲调扩大和缩小以及锣鼓对曲调中核心节奏的重复和变奏等。

“锣鼓不出乡,各有各的腔”,足见锣鼓歌的地域性差异,这种差异或多或少地表现在语言习惯、风俗习惯、演唱方法、伴奏乐器的组合、伴奏手法及其模式

等诸多方面。最终有一点是肯定的,即歌唱曲调为主、锣鼓为辅的音乐形式,是紫阳锣鼓歌的主体,其他技术手法的使用都是为该音乐形式增添色彩的。

## 结 语

紫阳锣鼓歌中使用的锣鼓乐器的大小和形制在长期的实践中形成了它的组合模式和伴奏模式,这种模式大都源于其实际应用过程中积累下来的精华。形成这些模式必然经历最初的简单组合,再加上对音色、音高以及和谐度等方面所进行的尝试、磨合,并最终确立的过程。这些模式还会因历史、文化和当地民众审美需求等方面的变化而不断完善,故这些模式必然带有一定的时间性特征,时间性特征必将意味着这些模式成为历史和过去。目前在紫阳地区,人们已经不满足于传统的简单的几件锣鼓的伴奏,开始尝试给传统的“锣鼓歌”形式加入一些新的因素,而正是这些因素的不断加入,会使古老传统的紫阳锣鼓歌的音乐艺术形式获得新的生命力。

(作者单位 陕西师范大学音乐学院)

## 二人台美学特征初探

李红梅

关于二人台的美学特征,长期以来众说纷纭。它是表现艺术还是再现艺术?研究者的看法大相径庭。虽然研究者都看到了二人台美学特征的两个不同方面,但却忽略了二人台多种体裁的存在,忽略了二人台不同体裁的艺术方法、主导原则。因此,对于二人台体裁特征的把握,成为探究其多样化美学特征之关键。

二人台存在着“二人台歌曲”、“二人台牌子曲”、“二人台歌舞表演”、“二人台地方小戏”等多种体裁并存的现象。对二人台体裁特征的把握,只有将二人台置于我国民族、民间音乐的广阔视野中去考察、研究,才能从本质上进一步阐释。

“二人台歌曲”、“二人台牌子曲”,是以音乐创造形象为主导原则。许多二人台歌曲的音乐性远远超过文学性,其优美动人的旋律赢得了广大听众。如二人台《海莲花》、《五哥放羊》等,是从晋、陕、蒙、冀

等地区的民歌发展而来。这些二人台歌曲之所以能长期流行于这些地区,久唱不衰,与其音乐形象所具有的魅力密不可分。“二人台歌曲”实际上就是当地的地方小调,由于二人台是在它的曲调基础上发展而来的,故当地人也就把当地的地方小调称为二人台。此外,在“二人台牌子曲”中,来源于不同地域民歌的二人台牌子曲,其原有的歌词内容已不再重要。丰富的音乐性使二人台牌子曲独具魅力,更加突出地体现了音乐创造形象的主导原则。

“二人台歌舞表演”以舞蹈创造形象为主导原则。大多数二人台长期停留在歌舞表演阶段,如《打金钱》、《挂红灯》等,人称之为“火爆曲子”带鞭戏,其主要表现形式是舞蹈表演后唱一段“码头调”,舞蹈吸收了“社火”中“跑圈子秧歌”的形式,根据剧情设定人数多少,舞蹈的表演形式也吸收了“社火”中

“大踢四门”、“扑花灯”等动作。“二人台歌舞表演”中的音乐,旋律跳跃性小、节奏规整、朴实粗犷,在歌唱中以大量的衬词、虚字为其舞蹈表演提供了充分发挥的余地,适合于齐唱,用锣鼓伴奏。这说明“二人台歌舞表演”在诗歌、音乐、舞蹈的综合艺术形态中,是以舞蹈创造形象的原则作为全局的主导原则的。

“二人台叙事性乐歌”和“二人台说唱”是以叙事诗创造形象为主导原则。如早期《水刮西包头》、《种洋烟》等,属于“二人台叙事性乐歌”,从唱词中可窥其叙事性。例如《水刮西包头》:“光绪三十年整/哎咳哎咳吆/出了事一宗/水刮了西包镇/谁也不知情/众明公请坐下/我给你们表分明/哎咳哎咳吆。”“二人台说唱”有“只说不唱”和“说唱相间”两种形式。一类称之为“呱嘴”,类似小快板,是一种独立存在的艺术形式,与剧目无直接关系。如二人台《王婆骂鸡》属于“二人台说唱”中“只说不唱”的形式。另一类称“韵白”穿插于剧目中,属于“二人台说唱”中“说唱相间”的形式,多以民间谚语、歇后语,构成极具地方特色的“韵白”,人们也称为“串话”。二人台“硬码戏”中“韵白”多,“带鞭戏”中“韵白”少,具有滑稽、幽默、风趣的艺术特点。

从我国汉代歌舞百戏始,各种艺术的手段、方法、套路相互融合发展,二人台也不例外,在其发展过程中,多种体裁之间相互影响、融合,使其完成了由二人台叙事诗向二人台戏剧体诗的过渡。戏剧体诗创造形象的原则一旦形成,不仅意味着二人台戏曲雏形的诞生,而且也成为其统领全局的主导原则,其结果就是由“唱”、“念”、“做”、“打”等多种艺术手段促进了“二人台地方小戏”体裁的迅速形成。

“二人台地方小戏”则是以戏剧体诗创造形象为主导原则。如《走西口》等,其内容具有一定程度的叙事性,情节具有戏剧性,随着内容、情绪不断发展,音乐在其板式、调式、调性、节奏方面也不断变化,表演手段以其“唱”、“念”、“做”、“打”等多种艺术手段相互促进发展,并以其戏曲程式化的形态表现其戏剧化了的叙事文学体裁。“二人台地方小戏”吸收了以二人台戏曲文学创造形象的原则统领全局的经验,叙事诗创造形象的原则才转换为戏剧体诗创造形象的原则,这个结合和转换是在二人台生成、发展过程中逐步完成的。转换的关键在于“二人台地方小戏”是以真实人物的“歌”、“舞”、“念”、“做”在观众面前表演故事,在形成完整故事情节的同时也出现了“质”的变化,即过去时态与现在时态的转变,演员也由第三人称的“叙”转变为第一人称的“演”,表

演时也有“韵白”与唱词散韵的结合。

二人台是表现艺术还是再现艺术?许多研究者看法不同。一则认为二人台有着深厚的现实主义传统和现实主义的审美特征,二人台的创作与真实生活、典型环境、典型人物有着密切的关系,认为二人台是再现艺术;另一则认为二人台具有表现艺术的许多优势,是表现艺术。这两种看法差距很大,又都看到了美学的两个不同的方面,但却忽略了二人台多种体裁的存在,忽略了二人台不同体裁的艺术方法、主导原则的不同。因此,二人台多种体裁并存也就成了二人台多元美学特征的关键所在。

“立象尽意”和“观物取象”的美学思想是中国古代文献《周易·系辞传》中所提出的。它在中国漫长的历史沿革中,深刻影响着中国美学思想的形成与美学体系的建立,从而形成了美学的两个不同源头,其艺术方法也迥然不同。“立象尽意”要求艺术创作把客体物象与主体情志融为一体,形成独特的艺术现象。因此,艺术意象不以对客观事物的传真为满足,还须融入创作者的主体情志。它以诗歌、音乐、舞蹈为代表,在中国有久远的传统。特定的意找到特定的象才能充分表现。因此,当它呈现于“二人台歌曲”、“二人台歌舞体裁”时,它的美学特征是表现艺术。“观物取象”要求艺术创作再现客观物象的形和神,要求艺术家尽量隐蔽自己的主体情志,只能在客观描写中让主体情志自然流露出来。当它呈现于“二人台说唱体裁”时,它的美学特征是再现艺术。

以“二人台地方小戏”为例。从“二人台地方小戏”生成始,它便深深地扎根于民族、民间生活的土壤,并以自己的戏剧行动——戏剧情节艺术地再现生活,是一种再现艺术。当它以特有的语言动作和形体动作——“唱”、“白”、“科”等体现它的戏剧行动、戏剧情节时,把说唱艺术叙述和描写的再现性反映方式,演化为剧中人物的自我介绍、自我描述,以及剧中人物对在特定环境中产生的种种心理活动进行自我剖析,就渗入了表演者的主体情志,所以又是表现性艺术。应该强调的是:表现性的舞台动作始终与再现性的戏剧情节密切联系。因此,“二人台地方小戏”的艺术方法既不同于表现性的方法,也不同于再现性的方法,是“再现基础上的表现性艺术”。如果说它是表现艺术,它的表现是建立在再现基础上的;如果说它是再现艺术,它对生活真实的反映最终是通过表现来实现的。从“二人台地方小戏”的情节、人物活动来讲,它讲究戏情戏理,要求戏曲情节和人物活动符合生活逻辑和性格逻辑,塑造了无数舞台典型形象。从

表现手段——艺术形态来看,那些符合生活逻辑、性格逻辑的情节和人物,是通过诗歌化、音乐化的“唱”、“念”,舞蹈化的“做”、“打”,在虚拟和程式的意象世界里获得对生活的自由而完美的表现。所以,“二人台地方小戏”的美学特征既非纯表现的艺术,也非纯再现的艺术,而是具有再现基础的表现性艺术。当它呈现于“二人台地方小戏”体裁时,它的美学特征既不局限于表现艺术,也不局限于再现艺术,而是再现艺术基础上的表现艺术。

综上所述,二人台的多元化美学特征与其多种体裁并存的特征有着密切的关联;其多种体裁并存的艺术现象,是在二人台传承中自然形成的一种特有的艺术

现象,是由表演与广大欣赏层面的双向审美选择所形成的。通过对二人台体裁特征的梳理和把握,可以认识到二人台美学特征之关键在于其多种的体裁特征,当二人台呈现为“二人台歌曲”、“二人台歌舞体裁”时,它的美学特征主要为表现艺术;当二人台呈现为“二人台说唱体裁”时,它的美学特征主要为再现艺术;而当它呈现为“二人台地方小戏体裁”时,它的美学特征既非纯表现的艺术,也非纯再现的艺术,而是具有再现基础上的表现性艺术。因此,二人台艺术具有多元化的美学特征。

(作者单位 包头师范学院音乐学院)

## 元明清山西戏台空间分布

柴国珍 孙文学

元明清七百多年间,是山西戏台得以成熟、发展与繁盛的时期,也奠定了山西成为中国戏曲文化遗产最为丰富的省份之一。山西戏台由于年代久远、历经风雨和战乱所造成的损毁,戏台数量难以精确统计,但从现有的山西地方志文献、戏曲史料和戏曲文物考古发现来看,基本上可以恢复元明清山西戏台空间分布的原貌。

元明清三个时期,山西戏台的空间分布特点如下:

第一、分布面广。山西现有107个市县,其中97个市县在清代有戏台记载,占全省市县的91%,没有戏台修建记载的仅10个县,占全省市县的9%。从晋南到晋北、从东部的太行山区到西部的吕梁山区,戏台覆盖全省大多数地区。

第二、分布不均衡。元代山西戏台主要繁盛于平阳(今临汾)、太原、大同及周边城镇,成点状分布。明代山西戏台修建扩大,各区都有戏台,但分布不均匀,主要集中于汾河流域、桑干河流域、漳河流域、沁水流域,山区戏台较少。其分布特点:大同盆地、晋城盆地、汾河下游,以临汾、运城盆地一线为带状分布。这一地区戏台占全省戏台总数的85.2%;其他地区为点状分布,占全省戏台总数的14.8%。清代山西戏台修建达到鼎盛,戏台数量分布也不均衡,有些偏远县乡只有1、2座戏台,而交通便利、经济发达的县

乡,戏台数量达十几座乃至数十座。总的看来,元明清时期山西戏台的分布经历了由点状分布(元代)到片状分布(明代)再到带状分布(清代)的过程。

第三、“人字型”分布格局。自古汾河流域就是山西神庙戏台选址修建的地方。元代山西戏台的分布主要集中在汾河、沁河流域,明代山西戏台的修建扩大到漳河、桑干河、滹沱河等流域及部分山区。清代山西戏台的分布基本定型,主要分布于大同、忻州、太原、晋中、晋城、长治、临汾、运城、阳泉等中心城市,即戏台分布于各河流域,戏台数量多,分布密度大。吕梁山区、晋西北山区和太行山区戏台零星分布。其中“人字型”左半部,即东北—西南走向的分布带是清代山西戏台集中的地带,它由桑干河、滹沱河、汾河流域里的大同市—忻州市—太原市—临汾市—运城市连接而成,集中了817座戏台,占全省戏台总数的近44%;“人字型”右半部,即西北—东南走向的分布带,戏台分布于漳河、沁河流域,昔阳—沁县—长治市—晋城市组成连线,有戏台820座,占全省戏台总数的44%多。“人字型”分布带上的戏台相加起来约占全省戏台总数的90%。由“人字型”分布带向外扩散,211座戏台零星分布于“人字型”带周边区域,占全省戏台总数的11%左右。

元明清时期,山西戏台的空间分布格局是与山西自然地理环境与人文环境分不开的。山西地处黄土高