

花儿文学性与音乐性的关系研究

周 亮

(兰州大学艺术学院 兰州大学西北少数民族研究中心 甘肃 兰州 730000)

【内容摘要】花儿是文学与音乐两种不同艺术形式的统一体,花儿的情感主线构成了文学歌词与音乐旋律的内在联系。歌词与曲令沿着这条主线在互为补充完善的过程中,情感表达随之获得拓展和延伸,产生出超越文学或音乐本身的艺术表现力。

【关键词】花儿 歌词 曲令 互补

中图分类号 J642.2

文献标识码 A

文章编号 1007-9106(2012)04-0094-03

文学与音乐是共生同源的艺术文化,又是两种不同类型的艺术形式。音乐属于有声的艺术形式,人们多以听觉来感知它,而文学则是用文字作为最基本的表现形式,人们以视觉来感知它。但它们在表达人的情感、传递情感方面是相同的。人们在表达自己情感的初始,或许往往只是以文学(文字或口头)的形式出现,当文学形式不足以表达内心感受时,便会由此升华到一个更高级的阶段,即常说的“言之不足,故歌咏之”。词曲联袂亦为歌,歌将音乐和文学紧密地结合在一起,带动文学主题情感的发展,达到一种词曲共鸣的艺术升华,进而加深了情感表现意境。

一、歌词与音乐互为依存

花儿是由歌词与曲令结合而成的民歌艺术,花儿歌词是生活情感的诗话,是一种来自心底的漫吟,其内容隐含着人性本真对音乐基调的呼喊,规定并推动着音乐基调的走向。音乐基调唯有沿着歌词的情感主线发展,才能产生打动人的艺术效果。如果曲词在情感基调上不统一,即使演唱技巧再高,也难以引起人们的心理共鸣。每一曲撼人心魄的曲调,都来自于音乐对歌词情感再现的升华,用“字是骨架,声是肉”来比喻二者的关系非常恰当。

歌词的情感内容决定了歌曲的音乐基调——轻松或是压抑、欢喜或是悲苦、赞美或是讽刺、热

爱或是仇恨,从而给音乐基调赋予了文学内容。早期,花儿发源地河湟地区自然条件恶劣,人们生活艰难困苦,创作出来的花儿带着“苦音”,很多花儿歌词描述着苦,漫唱的曲调听着苦,歌者心中的凄苦和悲愤,化作花儿的一声声悲嚎,音乐基调与歌词情感色彩表达一致。花儿从曲首的“哎……”到曲尾的下滑叹息一直伴着哭声,声音中有着真真切切哭透了的感觉。歌唱艺术的最高境界是歌者心灵的呈现,歌曲创作只有达到感动歌者自己,才能生出打动听者的歌声。花儿之所以传唱至今,最大的原因就在于它真实感人,正如马峰明所说:“花儿,在瘠薄的黄土地上缘起的动因以及传承流变的痛苦历程,本身就是一个悲剧。加之花儿中爱情的悲剧性主题和音乐旋律,使花儿整体的基调渗透着撕心裂肺的痛苦和摄人心魄的悲怆韵味。”^[1]

花儿中表现内容最多的是情歌,男女内心情感的种种细微变化,用不同的音乐基调表现出来,或喜或忧或悲愤欲绝……是内心世界的写真。在早期旧式的中国农村,广大农民身受物质与精神的双重压迫,他们无法像文人墨客那样挥毫咏叹,也无法像绿林好汉那样快意江湖,只有借助于花儿的“悲嚎”来发泄心中的悲愤。这种强烈真挚的情感表达是歌词与音乐相互推动的结果。如卡西尔说:“伟大的抒情诗人都具有最深厚的感情,而且一个不具有强烈感情的艺术家除了浅薄和轻浮

* 本文为教育部人文社会科学青年基金项目(09XJC760002)、兰州大学教学研究项目(项目编码 201109)、兰州大学交叉学科青年创新研究基金项目(LZUJC200933)、2012年兰州大学艺术学院“青年教师科研能力提升专项资金”项目。

* 作者简介:周亮(1979—),女,兰州大学艺术学院讲师,兰州大学西北少数民族研究中心博士后,研究方向为民族音乐学、西北民族民间音乐研究、声乐学、文艺人类学等。

的艺术以外就不可能创造出什么东西来”^[2]。

花儿的旋律无论是高亢激越还是委婉低吟,那沉于丹田的悲苦情都被表现得活生生,即使在花儿会赛歌场上,部分歌词内容与曲令的即兴创作依然具有悲情基调。西北人称花儿为“苦心曲”,是“苦心”的歌词内涵与悲苦的音乐旋律的统一,使穷苦人的内心情感得以最大程度的宣泄。花儿既是人性内涵的艺术化,又是艺术化的人性表现。

二、音乐对歌词情感的扩张再现

花儿音乐与歌词相比较更具表现力,旋律从人的心里流淌,总会留下一道印迹。将花儿的歌词漫成音乐旋律,用音心相映的表达抒发情感,在绵延苍凉的歌声中呻吟,换气处的抽泣、颤音、滑音、抖音的频繁运用将歌者的情感世界展现得淋漓尽致,使文字难以表达的情感得到揭示和升华,塑造出生动而有个性的音乐形象,很容易把人带入歌词的意境中。

花儿是苦难生活的生动诉说,撕心裂肺的歌唱状态构筑的大起大落声音线条与苍瘠的西北黄土地遥相呼应,呈现出动人心魄的悲剧色彩,即便九个民族的艺术文化风格在歌词方言和音型表达上存在差别,但跌宕起伏的旋律让各族人民从中产生情感的共鸣。悲苦是花儿主要的情感表现基调之一,所有的痛苦和压抑在那一声声哭诉吟唱中喷泻出来。声乐艺术的绝妙之处在于使人瞬间掀起情感的波澜,旋律与歌词一起再现出一幅幅生动的生活画面。

花儿歌词的情感内容通过音乐表现出来,那种裹着哀怨的歌声似乎已沁入心肺,无法不让人为之动容,无法不让人心为之颤抖。大起大落的苦音、散而连贯的节奏,是那打断了骨头连着筋的情;一波未平、一波又起的旋律线,是那生活中一座座爬不完的山疙瘩,叹息的下滑音是下四川的脚夫哥因路途的艰险对能否回到家中的担忧;密集的音型是春种秋收的庄稼汉永远不停的脚步。激荡的旋律使听者进入到花儿词曲的艺术表达场域中,真切感受到生命情感的跳跃。乐音为语言插上了飞翔的翅膀,冲破原有的局限而获得更大的艺术表现空间,歌词的情感内容涵化于乐音的起伏之中,从音符和节奏中涌出鲜活的艺术形象,产生出超越歌词本身的表现力和震撼力。如武文教授所论“有些花儿就歌词本身而言意境并不十分突出,但一经歌手有情有色的演唱,则酣畅淋漓地抒发出来。音乐作为客观事物所激发的情感产物,它

必然以声状物抒情,花儿的音乐意境较之歌词尤显深邃”^[3]。

三、衬词对曲式结构的完善

作为花儿歌词组成部分的衬词,对完善音乐结构有着特殊的作用,因此“常有无花不有衬,无衬不成花的提法”。在不改变基本曲调结构的情况下,添加合适的衬词,可以补足音节,使旋律情感表达更流畅完整,即兴的歌词更容易与曲令达到一致。由于衬词衬腔有较大的随意性和可塑性,随着原始曲令和演唱者的方言表达习惯即兴发挥,作为语气词灵活添加,既保持了原曲调结构的方整和对称,又使花儿的情感表达得到了更大的自由和延伸。如著名的《上去个高山望平川》(河州大令一):“上去个高山者(哟呀)望(哎嗨)平(了)川(呀)(哎哟)望平(了)川(呀),平川里(哎)有一朵(子)牡丹(呀)丹……。”^{[4]P31)}同样的词因不同演唱者的演绎又产生了新的变化,如《上去个高山望平川》(河州大令二):“(哎…)(我)上(啊)去了高山者(哈哟噢呀)望(耶哎嗨)平(呀)川(呀)(哎哟)望平(啊呀)川(呀),平(啊)川里(哎嗨)有(呀)一朵(呀)牡丹(啊呀)丹(耶)……(阿哥的些憨哟肉肉),(我就)摘不到(呀)手里(啊)是(就)枉(呀)然(哎)。”^{[4]P32)}这两首曲令调和歌词的主题是一样的,但由于第二首比第一首更多地加入了衬词衬句,补充了音乐旋律结构,乐句之间的过渡自然流畅,情感表达细腻完整。衬词对曲式结构具有扩充作用,根据演唱的需要,运用衬词衬句加长乐句,达到增强音乐表现力的目的。

花儿主体的曲令结构和歌词单一,在漫唱中加进了衬词衬句,使原本两句式结构的花儿有了变化重复,全曲的歌唱性和表现力都得到了提升,花儿的情感表现变得丰富多彩。如《小阿哥令(搓着面手送哥哥)》:“白沿的大锅(哟)烙馍(呀)馍(呀)(小阿哥呀)蓝烟吧庄子哈罩了(妹妹我们家儿里走呀想者);搓着个面手(哟)送哥(呀)哥(呀)(小阿哥呀)眼泪把腔子哈泡了(妹妹我们家儿里走呀想者)。”这首曲令的衬字、衬词、衬句与音乐紧密相连,曲调连贯。按照一般歌词形式的标准,上例括弧中的衬词衬句从文本词式来看,显得有些随意杂乱,但是加入音乐后将其放声漫唱出来,就会感到朗朗上口、和仄押韵,语音的音乐旋律和山野风格顿时体现出来。如果去掉这些衬词衬句,主词表达内容虽不受影响,但音乐曲式结构将变得零落松散、失去歌唱的连贯性和表现力。

衬词衬句还突出了“令”的音乐个性。花儿是九个民族共同传唱的民歌,因文化的差异形成各自的表现风格和音乐个性,其中方言是产生这种差异的重要因素。衬词作为语气词具有鲜明的地域特征和民族语言特色,是生活中的习惯用语,有时从衬词的使用特点上即可确定某首花儿的民族属性。如有以民族的族名命名的曲令,如土族令、撒拉令、回族令、保安令等。花儿曲令中有很多是衬名令,每一种“令”都有其民族特色及方言习惯,如:尕阿姐令、白牡丹令、六六三令、三啦啦令、咿呀咿令、水红花令、阿哥的肉身令。

每个衬词衬句都有音乐旋律的动机,它们是音乐发展和塑造音乐形象的重要元素,衬词连接着上下乐句的情感表达,加深人物印象,造成迂迴、深切,一唱三叹的感觉^[5],使情感表现更为完美,花儿变得更加鲜活。

四、衬腔对音乐色彩的强化

花儿歌词中除了直接表现主题内容的正词外,常插入一些没有明确词义的衬词,与衬词相对应的曲调称为衬腔。衬词和衬腔具有增强情感表现的作用,一些正词难以表述的感情往往通过衬词和衬腔来完成。

衬词衬句虽是语言的外形但又飞扬着乐音的神韵,有些衬词衬句甚至成为音乐的点睛之处,处于曲首、乐句后、华彩高潮部分。衬词衬句大多是长吁短叹的语气词句,这些语气词具有强烈的歌唱性,如《仓啷啷令》中的“噢噜噜噜、咻啦啦啦、噌楞楞楞、仓啷啷啷……”;《绕三绕令》中的“三呀儿绕…绕三哟绕来嘛…”等等。这些衬词衬腔的加入,将主词平叙的语气和音调连接成起伏变化的旋律线,使曲令情感色彩表现得更为强烈,赋予演唱内容以生动的形象。

衬腔作为曲首引子具有先声夺人的效果,决定主题的情感基调和曲令的调性。花儿音乐总是从“哎”、“哎哟”、“哎嗨哟”、“哎唏”等呼唤性衬腔开始,以这种情感鲜明的语气词引导主题出现。“哎”一般由无限延长的“商音”或“徵音”二度、三度快速进行到花儿的特性四度音程,渐强的音量和情绪烘托出主词音调,将音乐歌词高亢辽阔的叙事深情脱口而出。“哎哟”、“哎嗨哟”、“哎唏”等二字或三字衬词由“哎”长音起腔后,一字多音密

集地围绕起音过渡到下一个衬字,上下滑音甩腔进入主词音调,如《河州三令》加入的变异音型衬腔引子比主题音调更能抒发情感。引子乐句为主题进入作了铺垫,使主题乐段的音乐情绪延伸扩展。如果缺少了引子乐句,音乐的主题表达和情感表现就会减弱。

衬腔在音乐旋律中回旋出现,形成主词主调与衬词衬腔的交替连接,也使得曲令和歌词起伏连贯、自然过渡到音乐高潮,推动和丰富了曲令旋律的发展。如果将所有的衬词衬腔去掉,歌词的生动性将大为减弱,旋律的句式将被破坏,从而失去曲调的意蕴美感。

衬腔加入曲尾增强了整体曲词的结束感,主题意境表达得很完整,曲式结构更加相对平衡。结尾处一般重复曲中的衬腔,词不变曲变,一个乐句或半个乐句变化重复着曲令衬腔的音型,强化着下滑音哭诉风格、整体音乐深刻地表达了情感主题。衬腔变化重复出现时,下半乐句采用非稳定的结构,不稳定音级和节奏处于发展进行中,急于倾向结束,衬腔完美地解决了不稳定音型的归属,使整体音乐从引子到结束前后呼应。

花儿文学性与音乐性的关系研究是对西北人民生活情境的解读,花儿的歌词与曲令之间沿着情感主线,在艺术形式的互补完善和情感共同发掘过程中,使其欲表达的形象和观点鲜明生动,艺术效果和情感氛围得到增强,达到“歌以言情”的精神意境和歌唱目的。

注释:

原曲令名为“阿哥的肉身”。

参考文献:

- [1]马峰明.忧郁的民族悲怆的花儿——试论东乡族花儿的美学特征[J].西北民族学院学报,1992(4).
- [2][德]恩斯特·卡西尔.甘阳译.人论[M].上海:上海译文出版社,1985:181.转引自张君仁.花儿王朱仲禄——对一个民间歌手的音乐人类学实验研究[D].福建师范大学博士学位论文,2002:41.
- [3]武文.论回族花儿的意境和传神[J].中央民族学院报,1991(3).
- [4]王沛主编.中国花儿曲令全集[M].兰州:甘肃人民出版社,2007:31.
- [5]宣立华.“花儿”的民俗文化解读[J].音乐创作,2007(5).