

八角鼓族系音乐中满族音乐的探讨

于秀慧

聊城大学东昌学院

[摘要]以八角鼓为母系，以女真民族打击乐器八角鼓为母系。从中可以看出，尽管其各种音乐与汉族音乐在不同的历史阶段都有明显的满族特色

[关键词]八角鼓；八角鼓族谱；满族音乐

[DOI] 10.12252/j.issn.2096-6288.2021.11.341

引言

“满族打击乐器八角鼓因造型优美、称谓生动、充满了满族文化的韵味而被广泛地应用于中国北方的说唱乐及满族戏剧中”^[1]。在满族和汉族音乐的大融合中，历史上有八角鼓伴奏的八角鼓族音乐，也就是女真族民歌、满族民歌、单曲曲岔曲、八旗子弟书、单弦牌子曲、鼓曲、连珠快书、山东八角鼓、八角鼓等。这些曾经在北方颇具影响力的说唱乐、戏曲，由于均以八角鼓为伴奏，并经过多次的融合与发展，因此有人将其统称为“八角鼓”，使其源流、族属特征难以辨认。本文试就八角鼓族系中满族音乐作一粗浅的探讨

1. “岔曲”的民歌与独奏

音乐史显示，中国北部数十种说唱乐中，起源于汉文化区域的说唱乐多以八角鼓为伴奏，而与满族相关的说唱乐则多以八角鼓为伴奏，汉族音乐则极少使用维吾尔族的手鼓。由此可以看出，八角鼓族音乐是由满族或满族音乐文化构成的。八角鼓在满族人的骑射生涯中有两大功能，一是余暇时作为伴奏，二是传说中系在马尾上的“哗哗”作响，使人感到孤独。满族民间普遍使用的一种民间乐器，以八角大鼓为伴奏，是早期民间流行的“八角大鼓”。从明朝万历年间（1573—1620）开始，可以推断八角鼓乐器早在明朝以前的女真族就已广泛使用并逐渐得以发展，其习俗又延续到皇太极改“女真族”为“满族”。明沈榜《都城八绝》有云：“刘雄八角鼓，刘善敲鼓之时，有节奏，有节奏，有节奏，有节奏。或以琴瑟、琴声、琴声、琴声，使之更响。”八角鼓的表演生动而又赞不绝口，鼓手刘雄的精彩表演更是让人难以忘怀，由此可以看出，明代八角鼓已经从乡村传到了城市，深受百姓喜爱，在民间广为流传。它不仅仅是一种合奏乐器，而是一种成熟的独奏乐器，其表现形式的丰富程度已达很高的水准，为今后多种音乐的伴奏提供了依据。

清人关以后，八角鼓作为统治者的特有乐器，在其原本相对稳定的地位上，得到了很好的发展环境，于是“岔曲”就出现了。清代康熙（1696~1706）所著《百戏竹枝词》中，有一篇记述八角鼓：“其鼓足鼓制不一，此鼓如何八角鼓？听人说‘曾八面’，‘天神’能不能再到南边

去？’这是所有的宗门。”《百戏竹枝词》还收录了百余种“昆腔”、“弋阳腔”、“秦腔”，“月琴曲”，“四平腔”，“花档儿”，“鼓儿词”，“弹词”，“评话”等多种戏曲、曲艺，但没有八角鼓伴奏。由此可见，八角鼓在清朝康熙时期依然广为流传，它的“节歌”音乐应该是一种带有满族特色的独立演唱“岔曲”。“岔曲”是用“高音的清白”的形式写成的，“据说，它在北京只流行一支曲子，但由于一支曲子太少，很难吸引人，就加了许多不同的曲子。”“还有一些人凑在一起，叫群曲，都是分曲。”从这一点就可以看出，“岔曲”是一种高腔清亮的独奏。“高腔”是“弋阳腔”的统称，一唱众和，仅以打击乐器为伴奏，声调高亢似朗诵，也有“滚调”，与“脆白”类似。

“弋阳腔”是一种起源于元代，盛于明代，盛于清代，其声腔与地方方言、民乐相融合，形成了多种风格的独立声腔体系。康熙时期，北京的茶馆特别流行“高腔”。从历史的角度来看，“岔曲”与前文所说的“高腔”的特征基本一致。《霓裳续谱》在清乾隆六十年（1795年）出版（王廷昭编辑）中辑了一首“岔曲”和许多“牌子曲”联体的“岔曲”歌曲名称，其中单节“岔曲”不但单独使用，而且还产生了“起字岔”，“坎字岔”，“平岔”，“数岔”，“慢岔”，“半岔”，“西岔”，“垛字单岔”，“垛字单岔”，“起字平岔”，“平岔马头调”，“平岔带戏”等多种功能齐全的曲体，都是单独使用的，这样的组合，不是一朝一夕就能完成的。根据《霓裳续谱》的序言，七旬曲家颜自德自幼耳濡目染，创作于1745年到1795年之间，从最初的雏形到成熟，至少要追溯到几十年前。由此可以推断，清代康熙时期流行的“八角鼓”是一首“岔曲”的起源，这里也许还没有命名为“岔曲”，也有可能叫“八角鼓”或者“俗曲”，但后来得到了发展，并在京津一带流传开来。这种由八角鼓伴奏的独奏曲，不但在满族中广为流传，而且还在阿桂将军率领的八旗大军中，在四川、金川、藏族一带都是如此。根据中国古代非文人的音乐创作规律，八旗兵宝小搓的“脆唱”，是他心中积聚的民间俗曲，而八旗人用八角鼓伴奏的俗曲，对他的影响应该最大。他的歌声抚慰了广大将士

的思乡之心，必将扬名立万。后来凯旋回朝，写了一首比一首好的歌曲，赢得了乾隆皇帝的好感，乾隆皇帝写了《大有年》，《万民乐》，《龙马吟》，《飞黄词》。后来，宫中还做了许多类似的曲子，让太监们演唱，使得“岔曲”的内容变得成熟、定型，变得僵硬。“岔曲”的命名，从“岔”字的“转弯处”和“支岔”来看，似乎有一种从“高腔”中分离出来的曲子，或者类似于曲牌组合的时候，在曲牌之间出现了新的曲子。它的唱曲形式、功能早已存在，还没有命名，恰巧乾隆皇帝对它的重视，加上宝小搓的“搓”字恰好与它的“搓”字相配，所以它才会认可“岔曲”这个名字。“岔曲”一开始可能有许多曲子，后来经过长时间的练习，形成了一种“岔曲”。从“岔曲”的曲风中，可以看出，满族音乐的特点是：宫调式、多尔米三音列的主音、简约、质朴、棱角分明的风格。总之，“岔曲”是由满族民间八角鼓伴奏而成的一种演唱形式，经历了从萌芽到成熟期，以浓厚的满族音乐风格保留至今，并在以后的八角鼓族音乐中起到重要作用。

2. “岔曲”-八角鼓，“牌子曲”

从《霓裳续谱》来看，曲牌联体说唱乐是由八角鼓伴奏的“岔曲”，约在清朝乾隆时期开始。曲牌是以曲牌和曲牌的不同形式和明清两代的通俗小曲所构成，共计102个曲牌。曲牌中的岔曲和各种不同的曲调可以被看作是满族的音乐；明清歌谣中，除了“寄生草”，“红粉莲”，“打枣杆”，“银纽丝”，“罗江怨”，“山坡羊”，“驻云飞”，“劈破玉”，这些只见于明朝文献的小曲，不能确定它们的家族，其他的清朝小曲，都是从其他地方流传到北京的。进入“岔曲”时，多少带有满族音乐的特征，因此，“岔曲”的说唱乐与八角鼓伴奏，是满族音乐的主要形式。由“岔曲”改为“八角鼓”的联曲体，最早可追溯到清嘉庆九年（1804年）由华广生编辑的《白雪遗音》。这一易名的缘由大概在1776年（阿桂平定了大小金川，回朝），清、乾隆皇帝喝了酒，把八角鼓的卖相美化后，角鼓的价值也随之水涨船高，以八角鼓为主要乐器“岔曲”，改成了“八角鼓”。此时的唱法有“坐唱”（群唱），多人弹三弦，八角大鼓，“拆唱”，有人物装扮或不化妆。自此，“岔曲”的“岔曲”在吉林省的扶余县与呼和浩特市形成了“八角鼓戏”（新城戏）。“八角鼓”在改名以后，由民间流传到八旗子弟中，变成了一门贵族的休闲艺术。1950年前后，“北京曲剧”以“太平年”，“云苏调”，“怯快书”，“四板腔”，“罗江怨”等曲牌为主。“牌子曲”是八旗人根据满族人的审美心理，在“八旗子弟书”中“西城调”、“南城调”、“太

平鼓”“太平年”等满族其他艺术形式的音乐。并吸收了“北京介，”这首歌。“牌子曲”是满族音乐的一种融合了满族与汉族音乐的融合。

3. 鼓子曲，连珠快书，山东八角鼓

“鼓子曲”是河南地区流行的一种说唱形式。其发端于明代后期，至清代初期，清乾隆、嘉庆年间，由于与北京“八角鼓”的曲牌相似，故亦称为“八角鼓”，清代亦有“鼓调”，“曲子”，“鼓子曲”等。清朝以后，洛阳地区流行的“鼓子曲”乐曲，后来又又被其他民间音乐所吸收，形成了“小调曲子”。其以坐唱为主，兼有独唱、对口两种形式，以三弦、琵琶、二胡、四胡等丝弦乐器及八角鼓、月鼓等打击乐器；“鼓子曲”在南方地区有了新的发展，因此被称为“大调曲子”。“大调曲子”在继承了明清两代优秀曲牌的基础上，还采用了“岔曲”这一曲牌，并以“八角鼓，”（牌子曲）中的经典曲目“，以“乾鼓子”为曲牌。因此，“鼓子曲”仍保留着满族音乐的大量痕迹。“连珠快书”是清道光咸丰时期流行的北京流行的一种说唱乐；“山东八角鼓是从清朝中期开始，由北京地区的“八角大鼓”，由河南传入山东，由山东口音演唱”^[2]。“连珠快书”的主体部分还采用了“岔曲”，晚清时以“连珠调”为主要曲牌，并被“单弦牌曲”所吸纳；山东八角鼓也采用了与“单弦牌曲”相似的曲式，先以“鼓子头”为主，再以“鼓子尾”结尾。

4. 结论

从这一点可以看出，山东八角鼓与“连珠快书”均具有满族音乐的文字特色。本文通过对八角鼓族音乐中各种音乐的考证与研究，发现满族打击乐器八角鼓为母系，虽然在各个历史阶段都与汉族音乐相融合，但其满族音乐的特点也有很大的差异。因此，“我们今天对满族音乐的了解与发掘，不仅要有确切的历史资料作为佐证，还要从审美、心理、风俗等文化内涵、音乐发展规律等方面进行反向研究，作为对满族音乐历史上、唯物上的肯定”^[3]。

参考文献

- [1]陈海玲.聊城八角鼓的传承与保护[J].黄河之声,2020(14):6-8.
- [2]赵洲.满族新城戏音乐研究[D].吉林艺术学院,2021.
- [3]阎丽杰.满族和八角鼓[J].东北之窗,2019(13):51.

作者简介:

于秀慧,女,汉族,山东聊城,1982年10月,硕士,副教授,民族音乐学方向。