

论江苏方山大鼓的数列结构

杨莉莉 肖 杰 陈小雪

(南京航空航天大学 艺术学院, 江苏 南京 211100)

摘 要 :方山大鼓是至今仍活跃于江苏民间的经典乐舞,目前已被列为江苏省非物质文化遗产。本文旨在方山大鼓资料搜集、记录、整理的基础上,对方山大鼓的数列结构进行分析,总结归纳其节奏构成的艺术规律与特征,并通过与十番锣鼓的节奏比对,揭示方山大鼓与十番锣鼓的亲缘关系。

关键词 :方山大鼓 ;数列结构 ;节奏 ;十番锣鼓

作者简介 :杨莉莉(1963—),女,上海人,南京航空航天大学艺术学院副院长,硕士生导师,主要从事舞蹈学研究;肖杰(1987—),男,湖北武汉人,南京航空航天大学艺术学院实习研究员,主要从事舞蹈学研究;陈小雪(1989—),女,山东新泰人,南京航空航天大学艺术学院研究生,主要从事音乐学研究。

中图分类号 :J632.52 **文献标识码** :A **文章编号** :1001-4403(2014)01-0163-08 **收稿日期** :2013-12-01

一、引论

方山大鼓流传在南京江宁方山乡一带,是一种边击鼓边舞蹈的综合性艺术。据当地老人们回忆,其称呼众多,如“麻雀蹦”“十番”“喜庆鼓”“迎宾鼓”“夺胜鼓”等。目前被当地尤其是政府文化部门、媒介广泛称为方山大鼓,自2008年被确立为省级非物质文化遗产之后,更受到当地政府的高度重视与支持,并正在做申报国家级非物质文化遗产的准备。

如今的方山大鼓经常参加各类场合各种形式的演出,根据演出场所与演出性质,有时会将队形、人数、时长等因素加以变化,但方山大鼓代表性传承人、陶家庄方山大鼓表演队的领队兼教师陶义海强调:“方山大鼓不管怎么变化,整体套路不变。”这句话道出作为传承人对于传统大鼓艺术的深厚情谊,以及民间艺术传承仍然具有相对的“稳态性”特征。

根据文献资料与民间老艺人口述资料描述,方山大鼓系河南农民将他们当地的鼓乐传至方山

陶家庄。今日再将方山大鼓置于江苏音乐语境来考察,却发现方山大鼓已经融入了大量江南十番锣鼓的艺术元素,与十番锣鼓有着十分密切的亲缘关系,所以本文旨在方山大鼓资料搜集、记录、整理的基础上,对方山大鼓的数列结构进行分析,总结归纳其节奏构成的艺术规律与特征,并通过与十番锣鼓的节奏比对,揭示方山大鼓与十番锣鼓的亲缘关系。

二、方山大鼓艺术形式构成

方山大鼓主要包括鼓曲、舞蹈两个部分。

鼓曲共有十二曲,由大鼓与大锣两个乐器声部组成,上方声部为刚强有力的大鼓,下方声部为音区较低的大锣,两者围绕锣鼓经做不同的声部处理。锣鼓节奏与舞蹈动作配合自然,不谋而合。锣鼓曲主体部分,也是舞蹈主体部分,变化颇丰,其击奏法主要包括敲击鼓心、鼓面、鼓帮,还有重击,轻击,闷击等;舞蹈部分主要是模仿麻雀赶稻场的动作。现根据民间艺人(陶义宏等)口述资料,将方山大鼓整体结构整理如表1:

表1 方山大鼓整体结构

曲目	锣鼓节奏	鼓乐击奏方式	舞蹈动作	鼓舞形象描述
曲一	散拍	击鼓帮, 锣击中心, 鼓与锣同时击奏	双腿半蹲, 双膝弯曲, 蹲扎在鼓的两侧, 就像骑兵骑在马上。正所谓艺人口中“束马势”	雀仔聚在一起赶稻场, 艺人击鼓帮的声音喻为“麻雀啄食”
曲二	四二拍, 三小节, 鼓空拍, 锣每小节击奏两拍	鼓的节拍全部为空拍, 锣按正常速度领奏	击鼓人双手均持鼓棒, 从鼓前端向鼓两边八字分开动作	麻雀起窝前的准备动作, 也是整个鼓舞的准备动作, 喻指农民们齐心协力共创丰收。
曲三	四二拍, 两小节一个乐句, 此曲为一个乐句的三次重复	每一乐句的第一拍, 双槌击右鼓面, 剩下三拍鼓为空拍, 锣仍按正常速度领鼓进行, 重复三次	每一乐句中, 艺人在击奏第一拍之后, 后三拍双手持鼓槌, 双臂架起带鼓槌从右往左平移, 重复三次	艺人称“双推磨”, 笔者以为农民丰收后打场地晒粮食, 为麻雀的出场作好铺垫
曲四	四二拍, 由每三个乐句重复三遍构成	陶义海称“锣领鼓, 鼓带锣”, 锣鼓齐鸣, 艺人在鼓舞的动作中击奏。左右鼓槌按照“三五七”的节奏单位循环反复	双手横抓鼓棒, 双臂架起, 姿势呈束马势, 身体稍后仰, 右手带动鼓槌由上往下推至鼓中心, 击鼓后顺势推出上扬至约齐眉处, 左手带动左槌紧随其后, 左右鼓槌循环反复时所留空槌, 被锣补上。第一乐句的三次重复中鼓空槌, 舞蹈动作顺势而出。锣在击奏第三拍之后, 右手掩锣中心, 使其成闷音不动。第三个乐句的三次重复中鼓留有拍空槌, 这两拍空槌动作同曲二, 锣依然领鼓“前进”	庆丰收进入主题, 随着“三五七”典型节奏型的变化, 农民的情绪也被推向高潮
曲五	四二拍, 共两小节	鼓一击一空, 重复两遍, 锣始终同步击奏	第一小节向左跳跃同时双棒击鼓后, 双臂张开立即上扬; 第二小节动作与之相反	“小亮翅”
曲六	四二拍, 节奏单一	鼓击奏一次, 空三拍, 空槌地方锣补上	双击鼓后, 空槌时手持鼓棒, 身体呈抱鼓姿势, 棒头朝身体, 从鼓前端向身体内侧收起	“麻雀抱窝”
曲七	变换拍子, 由两小节四二拍和一小节四三拍构成	锣鼓齐鸣	双槌同时从右向左, 从左向右, 此动作重复三次, 最后一拍, 鼓槌随身体的动律前推冲出	麻雀进巢之后开始抱窝晃蛋, 晃蛋结束, 麻雀出窝觅食
曲八	四二拍, 每两小节一个乐句, 本曲为一个乐句的三次重复	鼓击奏两拍, 空两拍, 锣正常齐奏, 重复三遍, 被锣补上的空拍, 其敲击力度也尤为突出	右槌与左槌轮流击奏之后, 右脚向鼓右侧蹦一小步, 同时鼓棒自下往上抄起, 此动作重复三遍	麻雀“单展翅”, 右左右右的方向
曲九	四二拍, 三个乐句	第一乐句右槌与左槌依次击鼓, 重复三遍	第一乐句, 鼓每敲奏两次, 挪动一次步伐位置, 先右后左。第二乐句, 双脚先蹦跳至鼓右侧, 与曲五位置相反, 后蹦跳至左侧, 第三乐句鼓舞同曲六	让观看者联想到麻雀仔欲初试本领, 在窝旁“小亮翅”, 麻雀母亲认为雀仔本领还不够, 将其重新抱回在窝中享受母亲给予的温暖
曲十	四二拍, 每两小节作为一个乐句, 此一乐句的第三拍出现节奏变化。本曲为一个乐句的三次重复	锣的击奏始终如一, 第一乐句第二小节, 鼓槌敲击右鼓帮, 此乐句第二次重复中第二小节鼓槌击奏方向则相反, 第三次重复中第二小节鼓槌击奏方向同第一乐句	在每一乐句中, 鼓槌击奏前两拍时, 双脚在鼓中心位置, 身体前倾, 后两拍, 击鼓帮时, 步伐根据鼓帮的位置单腿迈至大鼓下方	艺人将敲鼓帮的声音比作麻雀“哆哆哆”啄食声, 观其形态可联想到麻雀边啄食边舞蹈的场景

曲目	锣鼓节奏	鼓乐击奏方式	舞蹈动作	鼓舞形象描述
曲十一	四二拍，每三小节为一个乐句，每一乐句的第三拍与第五拍出现节奏变化，本曲为一个乐句的三次重复	第三小节重复第二小节的击鼓方式	在每一乐句中，鼓槌击奏前两拍时，动作同曲十，后两小节有相同的击奏方式，同样也表现有相同的舞蹈动作	艺人们演奏动作幅度加大，气氛越来越高涨。比喻农民打的粮食越来越多，一群麻雀来啄食，之后又一群麻雀来啄食，用两次“哆哆哆”表现麻雀的数量增多，象征农民丰衣足食
曲十二	四二拍，本曲分三个乐句，一、每两小节一个乐句，二、每三小节一个乐句，三、每四小节一个乐句，此曲为三个乐句的三次重复	此曲在第一个乐句的三次重复中有明显的锣鼓静止。锣出现了整首乐曲中唯一不同的空拍	鼓舞同曲四，锣鼓声音静止时，鼓舞的动作不变同曲四	“大展翅”。如果说曲四给人留下的是一种动地翻天的印象，那么在最后的曲十二中，可以感受到的是整个场面沉浸在鼎沸的状态，农民的情绪推向最高，好一派丰衣足食、欢呼雀跃的景象

三、方山大鼓谱例记录与解释

方山大鼓仍延续口头传承的教授方式。通过观察、记录艺人的授课、排练,尤其参照方山大鼓传承人陶义海的口传心授内容,现将方山大鼓锣鼓经整理如下:

方山大鼓铎鼓经谱例

哆||

曲一

匡匡|匡匡|匡匡||

曲二

冬匡|匡匡|冬匡|匡匡|冬匡|匡匡||

曲三

冬冬|冬匡|冬冬|冬匡|冬冬|冬匡|

冬冬|冬冬|冬匡|冬冬|冬冬|冬匡|冬冬|冬冬|

冬匡|

冬冬|冬冬|冬冬|匡匡|冬冬|冬冬|冬冬|匡匡|

冬冬|冬冬|冬冬|匡匡||

曲四

冬匡|冬匡||

曲五

冬匡|匡匡||

曲六

冬匡|匡匡||

曲七

冬冬 | 冬冬 | 冬冬冬 ||

曲八

冬冬 | 匡匡 | 冬冬 | 匡匡 | 冬冬 | 匡匡 ||

曲九

冬冬 | 冬冬 | 冬冬 | 冬匡 | 冬匡 | 冬匡 | 匡匡 ||

曲十

冬冬 | 哆哆哆 | 冬冬 | 哆哆哆 | 冬冬 | 哆哆哆 ||

曲十一

冬冬 | 哆哆哆 | 哆哆哆 | 冬冬 | 哆哆哆 | 哆哆哆 | 冬冬
哆哆 | 哆哆哆 ||

曲十二

冬冬 | 冬 | 冬冬 | 冬 | 冬冬 | 冬 |
冬冬 | 冬冬 | 冬匡 | 冬冬 | 冬冬 | 冬匡 | 冬冬 | 冬冬 |
|
冬冬 | 冬冬 | 冬冬 | 匡匡 | 冬冬 | 冬冬 | 冬冬 | 匡匡 |
| 冬冬 | 冬冬 | 匡匡 ||

结尾

冬冬 | 冬 ||

为了更便于理解和研究,依据民间艺人的锣鼓经,参考《南京民间舞蹈集成》中方山大鼓曲谱,并借鉴李民雄书籍《民族打击乐演奏教程》(技巧与练习)中锣鼓合奏乐谱编写方式,将方山大鼓锣鼓经用专用制谱软件编制如下:

方山大鼓软件编制谱

传授 :陶家庄民间艺人

记谱 :陈小雪

曲一

大鼓 $\text{J}=144$
 $\text{X} - \parallel$

大锣 $\text{X} - \parallel$

曲二

大鼓 $0 \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid 0 \quad 0 \parallel$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \parallel$

曲三

大鼓 $X \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid X \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid X \quad 0 \mid$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大鼓 $0 \quad 0 \parallel$

大锣 $X \quad X \parallel$

曲四

大鼓 $X \quad X \mid X \quad 0 \mid X \quad X \mid X \quad 0 \mid X \quad X \mid$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大鼓 $X \quad 0 \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad 0 \mid X \quad X \mid$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大鼓 $X \quad X \mid X \quad 0 \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad 0 \mid$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大鼓 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid 0 \quad 0 \mid X \quad X \mid$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大鼓 $X \quad X \mid X \quad X \mid 0 \quad 0 \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大鼓 $X \quad X \mid 0 \quad 0 \parallel$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \parallel$

曲五

大鼓 $X \quad 0 \mid X \quad 0 \parallel$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \parallel$

曲六

大鼓 $X \quad 0 \mid 0 \quad 0 \parallel$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \parallel$

曲七

大鼓 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \quad X \parallel$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \quad X \parallel$

曲八

大鼓 $X \quad X \mid 0 \quad 0 \mid X \quad X \mid 0 \quad 0 \mid X \quad X \mid$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大鼓 $0 \quad 0 \parallel$

大锣 $X \quad X \parallel$

曲九

大鼓 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad 0 \mid X \quad 0 \mid$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大鼓 $X \quad 0 \mid 0 \quad 0 \parallel$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \parallel$

重复曲七

曲十

大鼓 $X \quad X \mid \underline{XX} \quad X \mid X \quad X \mid \underline{XX} \quad X \mid X \quad X \mid$

大锣 $X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid X \quad X \mid$

大鼓 $\left| \begin{array}{c} \underline{XX} X \parallel \\ X X \parallel \end{array} \right|$

大锣 $\left| \begin{array}{c} X X \parallel \\ X X \parallel \end{array} \right|$

重复曲九、曲七、曲八、曲九、曲七

曲十一

大鼓 $\left| \begin{array}{c} X X | \underline{XX} X | \underline{XX} X | X X | \underline{XX} X | \\ X X | X X | X X | X X | X X | \end{array} \right|$

大锣 $\left| \begin{array}{c} \underline{XX} X | X X | \underline{XX} X | \underline{XX} X \parallel \\ X X | X X | X X | X X \parallel \end{array} \right|$

大鼓 $\left| \begin{array}{c} X X | \\ X X | \end{array} \right|$

大锣 $\left| \begin{array}{c} X X | \\ X X | \end{array} \right|$

重复曲九、曲七、曲八、曲九、曲七

曲十二

大鼓 $\left| \begin{array}{c} X X | X 0 | X X | X 0 | X X | \\ X X | X 0 | X X | X 0 | X X | \\ X 0 | X X | X X | X 0 | X X | \\ X 0 | X X | X X | X X | X X | \\ X X | X 0 | X X | X X | X 0 | \\ X X | X X | X X | X X | X X | \\ X X | X X | X X | 0 0 | X X | \\ X X | X X | X X | X X | X X | \\ X X | 0 0 \parallel \\ X X | X X \parallel \\ X X | X 0 \parallel \\ X X | X 0 \parallel \end{array} \right|$

大锣 $\left| \begin{array}{c} X X | X X | \\ X X | X 0 \parallel \\ X X | X 0 \parallel \end{array} \right|$

结尾

方山大鼓锣鼓乐结构并不复杂,但结构构成却包括了“帽头—主体—收头”三部分。从乐曲整体布局来看,方山大鼓曲一、曲二、曲三是一个乐章的开篇,鼓舞结合,起铺垫作用,为“帽头”;曲四到曲十二为主体部分;最后以本首锣鼓曲中具有数列型代表的 $3 \times \times | \times$ “收头”做结尾。

演奏行进有一定程序规定性,前九曲平稳进行,第九曲结束之后开始重复曲七,进入曲十,之后重复曲九、曲七、曲八,又曲九、曲七,进入曲十一,再次重复曲九、曲七、曲八,又曲九、曲七,之后增加如下起连接作用的一小节,

大鼓 $\left| \begin{array}{c} X X | \\ X X | \end{array} \right|$

为曲十二鼓舞中“大展翅”做准备,大锣 $\left| \begin{array}{c} X X | \\ X X | \end{array} \right|$

曲十二结束后接结尾。

整个乐曲中,曲四与曲十二存在极大的相似性,从舞蹈角度观察,曲十二的再现巩固了曲四作为主体部分的核心性,也起到连贯完整整曲作用,并将乐曲情绪气氛自然有效地推至高潮。

从方山大鼓的音色布局上来看,主要是锣与鼓交替进行,也就是局内人口中常说的“锣领鼓,鼓带锣”,乐曲的节奏则在鼓与锣的相互组合排列中得到对比和发展。

四、方山大鼓数列结构类型与数列分析

李民雄《民族打击乐演奏教程(技巧与练习)》中提到:“锣鼓经是打击乐合奏的简易总谱,艺人们演奏时在锣鼓经的制约下即兴发挥灵活处理,构成一个各个声部既各具特性,又有机结合的整体,由于锣鼓经具有简易总谱的功用,易读易记易打,所以常在打击乐合奏中仍附上一行锣鼓经。”^[1]^[133]王福银、王冰在他们的《状声字谱研究》中也谈到:“状声字谱,又叫锣鼓经。它是我国民族锣鼓乐的一种传统记谱法,在民族戏曲、器乐合奏和民间鼓乐演奏中得以广泛应用。”^[2]那么演奏方山大鼓所用的乐器,是民间常见的大鼓与大锣,苏南民间也经常用状声字记写锣鼓音谱,方山大鼓锣鼓经中,主要运用“冬、哆、匡”等状声字谱,其实际意义解析如表2:

表2 方山大鼓锣鼓经状声字谱意义解析

序号	原谱声字	演奏法	乐器
1	冬	击鼓中心	大鼓
	哆	击鼓边	
2	匡	击锣中心	大锣

另外,术语“煞锣”是艺人们演奏大锣时所用技巧的表述,民间艺人解释说:“敲奏大锣之后用手掩住锣面使其收音。”曲十中还会运用状声字“哆”,被局内人赋予了特殊的含义,即为麻雀啄食,是起飞之前的小插曲。

褚历在《十番锣鼓的数列结构》中提到:“音乐中的数列结构是指主要以数列性发展手法或结构原则构成的结构形式。这是一种较为狭义的界定,它强调数列思维在结构中发挥的主要作用和由此给结构带来的艺术特色。”^[3]总结方山大鼓曲谱发现,大约出现了四种节奏型,如下:

$$\begin{array}{l} 1 \times \\ 3 \times \times | \times \\ 5 \times \times | \times \times | \times \\ 7 \times \times | \times \times | \times \times | \times \end{array}$$

单增《数列与数学归纳法》认为:“如果一个数列从第二项起,每一项减去它前一项,所得的差都相等,这个数列就成为等差数列或算数数列,简记为A.P.,这个相等的差称为公差,常用d表示。”^{[4]18}

以此类推,我们将曲四中“[1 I 2 I 3 I 4 I 5].....”看作小节数,三五七为节奏型的话,就会发现其中的规律:[1 I 2],[3 I 4],[5 I 6],是三重(重复三遍);[7 I 8 I 9],[10 I 11 I 12],[13 I 14 I 15],是五重(重复三遍);[16 I 17 I 18 I 19],[20 I 21 I 22 I 23],[24 I 25 I 26 I 27]是七重(重复三遍)。方山大鼓曲四运用到了四种节奏型中的后三种。

$$\begin{array}{l} 3 \times \times | \times \\ 5 \times \times | \times \times | \times \quad \uparrow 2 \\ 7 \times \times | \times \times | \times \times | \times \quad \uparrow 2 \end{array}$$

这个数列是“3,5,7”,每相邻两数之间的差

均为“2”。可见方山大鼓的数列结构属于等差数列,结构模式为“递增式”^[5],其递增形式为3,5,7,公差以乐句为单位,公差为2。

袁静芳《民间锣鼓乐结构探微——对十番锣鼓中锣鼓乐的分析研究》一文中,将锣鼓经总结为“八种基本句式(顺列句、逆列句、倒列句、平列句、跳列句(如复列句、亏列句、游列句))”^[6]那么以此分析曲四,以“三五七”分别代替“ $\times \times | \times \times \times | \times \times | \times \times \times | \times \times | \times \times | \times \times | \times$ ”三个节奏型,本曲节奏型可概括为“三、三、三;五、五、五;七、七、七”,将重复部分抽除,就形成“三、五、七”序列,成为典型“357”亏列句。由此可见,方山大鼓多属于等差结构,其结构模式同时具有递增式、平列句、亏列句等数列结构要素。

五、方山大鼓与十番锣鼓数列结构的比较分析

在中国民族音乐中,数列结构使用最丰富的要数苏南的十番锣鼓,前人已对其做过了很多细致的分析。褚历在他的《十番锣鼓的数列结构》中说:“十番锣鼓是以锣鼓乐为基础,随着年代的久远一直不断会有变化,发展出丝竹乐和带唱词的形式,三种形式的使用数量依次递减,仍以锣鼓乐为主体。”^[3]杨荫浏也对十番锣鼓乐曲进行了较为完整细致的记谱、说明与分析,列举了各种锣鼓段不同的特点,对其术语作了详细的解释,指出十番锣鼓在节奏特点方面,不仅有“稳定的单一节奏”,而且还有“多节奏”的形式,并以十番锣鼓《十八六四二》中“鱼合八”引号片段为例,说明“一、三、五、七”是节奏单位及其在十番锣鼓乐中得到广泛应用,如下所示。^{[7]43}

十番锣鼓《十八六四二》片段

(一变)	七七	一七	一七	七	扎	匀各	匀	丈	丈
	内内	一内	内	扎扎	扎	匀各	匀	丈	丈
	同同	同	扎扎	一扎	扎	匀各	匀	丈	丈
		王	扎扎	一扎	一扎	扎	匀各	匀	丈 丈 丈 扎 扎 丈

方山大鼓亦以锣鼓乐为基础,其最具代表性的段落(曲四)的数列形态可归纳如下:

$$\begin{array}{l} 冬冬 | 冬 | \\ 冬冬 | 冬冬 | 冬 | \\ 冬冬 | 冬冬 | 冬冬 | 匡匡 | \end{array}$$

很明显,该段由三个数列构成,音色为“冬”“匡”,这种数列结构特征其实也是十番锣鼓中经常使用的。如下例苏南吹打十番锣鼓《下西风》的大四段,音色为“七内同王”,结构特点是“一段反复变奏”,吹管的旋律层次为“七、五、三、一”,

锣鼓的伴奏层次为“一、三、五、七”，两个层次构成的立体化合八体（ $1+7=8$ ， $3+5=8$ ）。其节奏主要构成数列是“1, 3, 5, 7”^[6]，这与方山大鼓“3, 5, 7”鼓点结构呈现出明显的家族类似感，它们之间

必然存在一定的亲缘关系。但十番锣鼓的鼓点结构比方山大鼓更为复杂与多变，方山大鼓采用的鼓点，很可能是民间更早的带有数列结构的锣鼓经形式。

十番锣鼓《下西风》大四段

（一段）

			七			扎	正丈	丈				丈	
内内	一内	一内	内	扎扎	一扎	一扎	扎	正丈	丈	丈丈	一正	一净	丈
		同同	同			扎扎	扎	正丈	丈正			一净	丈
	王王	一王	王		扎扎	一扎	扎	正丈	丈扎	丈正	一净	丈	

（尾） 匀各 匀正 一净 丈正 丈 一丈 匀 ||

（合头）同前。

（二段）

	内内	内		扎扎	扎	正丈	丈正		一净	丈				
同同	一内	同		扎扎	一扎	扎	正丈	丈扎	丈正	一净	丈			
		王			扎	正丈	丈			丈				
七七	一七	一七	七	扎扎	一扎	一扎	扎	正丈	丈	丈丈	一正	一净	丈	

（尾）同前。

（合头）同前，低吹——低八度。

（三段）

	同同	一内	同		扎扎	一扎	扎	正丈	丈扎	丈正	一净	丈	
	王王	王			扎扎	扎	正丈	丈正		一净	丈		
七七	一七	一七	七	扎扎	一扎	一扎	扎	正丈	丈	丈丈	一正	一净	丈
		内				扎	正丈	丈				丈	

（尾）同前。

（合头）高吹——同一段前合头。

（四段）

王王	一王	一王	王	扎扎	一扎	一扎	扎	正丈	丈	丈丈	一正	一净	丈
			七				扎	正丈	丈				丈
	内内	一内	内		扎扎	一扎	扎	正丈	丈扎	丈正	一净	丈	
	同同	同			扎扎	扎	正丈	丈正			一净	丈	

（尾）同前，但未音仅占半拍，以便紧紧接下曲。

六、结语

研究中，笔者随机选取多名陶家庄村民进行采访，根据近50人次的口述资料，基本确定陶家庄以及发源于陶家庄的“方山大鼓”，是从河南迁移而来的。本研究主要考察的是方山大鼓对于南方鼓风格的运用，通过调查与分析研究，发现方山大鼓已逐步将南方“七五三”的打法吸收为自己的基本鼓点，在数列特征和音乐主次安排上，

表现出与江南十番锣鼓十分密切的亲缘关系。另一方面，十番锣鼓的结构构成又远比方山大鼓来得复杂，方山大鼓所运用的鼓点很有可能是早于十番锣鼓的民间锣鼓数列结构形式。20世纪60年代，美国学者格伯纳提出了“涵化”一词来帮助研究“教养理论”，主要关注电视对观众产生长期的潜移默化的效果。对于音乐文化，如果生存语境发生改变，经过长时间的异域文化浸透，自然会逐渐出现类似的涵化现象，比如薛艺兵在《中国

传统音乐文化的处境》一文中,讨论了我国音乐文化涵化的形式^[8],马韵斐在论文《江苏兴化六书之厘定》中,也提到“随着时代的变迁,其生态环境已经发生了巨大的变化,六书艺术形式与内容也出现了明显的文化‘涵化’现象”^[9]。方山大鼓,从明末传播至方山近四百年间,每天受到当地文化的滋养与影响,产生“涵化”现象是在所难

免的。但方山大鼓的改变程度是显著的。当今,类似“十番锣鼓”“七五三”的南方特色鼓点,已演变为方山大鼓主要的艺术特征。通过这个音乐涵化现象既可以解读到方山大鼓与江南音乐、“十番锣鼓”的同宗亲缘要素,也可以发现,一个音乐文化现象涵化的程度,与它所生存的生态环境的变异程度以及所关联的时间维度,都是紧密相联的。

参考文献

- [1]李民雄.民族打击乐演奏教程(技巧与练习)[M].北京:人民音乐出版社,2006.
- [2]王福银,王冰.状声字谱研究[J].艺术·文化,2011,(2).
- [3]褚历.十番锣鼓的数列结构[J].中央音乐学院学报,2011,(4).
- [4]单墀.数列与数学归纳法[M].上海:上海科技教育出版社,2009.
- [5]童忠良.我国民族音乐的数列结构下[J].中央音乐学院学报,1987,(1).
- [6]袁静芳.民间锣鼓乐结构探微——对十番锣鼓中锣鼓乐的分析研究[J].中央音乐学院学报,1983,(2).
- [7]杨荫浏.十番锣鼓[M].北京:人民音乐出版社,1980.
- [8]薛艺兵.音乐表象的背后[M].北京:人民音乐出版社,2003.
- [9]马韵斐.江苏兴化六书之厘定[J].文艺争鸣,2011,(4).

[责任编辑:雨夕]