

客家山歌的传承方式

——以梅州市与兴国县为对象

刘晓春

内容提要:以梅州市、兴国县的客家山歌为对象,考察了客家山歌的传承方式,客家山歌的传承方式主要有广大乡民在山间田野的即兴演唱、民间艺人和宗教人士在特定场景下的传承。在当代,客家山歌的传承方式多样化,随着杰出传承人的逝去,传统客家山歌处于濒危状态。

关键词:客家山歌 传承方式

作者单位:中山大学中国非物质文化遗产研究中心

在传统时期,客家山歌的传承方式是口耳相传,即兴歌咏,民间说唱艺人也以山歌的曲调进行说唱,并且能够演唱大量的传统山歌。表面看来,山歌似乎是脱口而出,即兴演唱,其实这只是山歌演唱的理想形态。客家山歌的传承有三种方式,一是山间田野的即兴唱和,二是民间艺人的山歌传承,三是民间宗教人士的山歌传承。

山间田野的即兴唱和

山间田野的即兴演唱与客家人的劳动生活、个人情感的宣泄、男女恋爱以及相思离别等等密切相关,客家人在这些场景中都有可能触景生情,或引吭高歌,或浅斟低吟,或痛心疾首……山歌伴随着人们日常生活的许多方面。以兴国山歌为例,在传统时期,“赣农皆山农也。力作倍于平原,虽隙地无旷。其以茶梓为业者,则有铲岭、摘子诸工,劳苦尤甚。朝夕裹腹多包粟薯芋,或终岁不米炊,习以为常。”人们在劳作期间,或者劳作之余,在层峦叠嶂之间,吼一声粗犷、高亢、底气十足的“哎呀叻”,便可穿越群山,产生山鸣谷应之气势,也可抒发内心积郁的种种感慨,或感叹生活之艰辛,或苦中作乐,

或表达男女相悦之情,或痛恨贫富不均。

正如山歌所唱,“唱歌唔论好歌喉,条条唱出解忧愁,一日三餐歌送饭,夜夜睡目歌贴头。”然而,在传统时期,在村落家庭的公共生活空间中,大庭广众之下演唱山歌被人们视为大逆不道,山歌不得登大雅之堂。唱山歌在梅州地区被人们称为唱“郎搭妹妹搭郎”,还有大量的“半荤斋”色情山歌,兴国山歌则有大量的“郎连姐姐连郎”,在传统时期的士大夫看来,山歌多男女对唱,多打情骂俏、相互挑逗吸引的歌曲,有诲淫诲盗之嫌,有伤风化。“这村里的人,人人都多多少少会唱点山歌。只是,山歌是要在上山割烧、入坑种田的时候才唱的,平时在家里就没有人唱,也没有人敢唱。因为,山歌被认为是不正经的歌,甚至是伤风败俗的下流歌,在家里唱就会遭别人白眼相看,甚至当面训斥。”在梅州杜里镇的田野访谈中,徐霄鹰的田野调查为我们提供了第一手的访谈资料,歌手们说:“旧社会唱山歌的人是会被骂的,大郎舅官家里人,在街上(唱)的话,会骂的,山歌是在山上唱的。(街上唱)就话姣话贱的,话姣嬷精。”多少妇人都会唱,上山倒樵割草累了,坐下来,歇息的时候就这样唱……在山岗上女子

一样唱,只是不能在大庭广众之下唱,在公园里没有女的唱……旧社会女的在野外没有人的地方唱。女的挑东西,路上很远就唱,家庭妇女绝对没有走到大庭广众唱。”

虽然强宗大族甚至官府禁止山歌,平头百姓总是反抗,因为山歌与他们的感情紧密相连,是他们表达感情的方式,这在山歌中多有反映。兴国山歌更多的表现歌手与家庭宗族的对抗;在梅州客家山歌中,除了反抗家庭宗族的压制之外,也表现歌手与官府的对抗;在梅州地区,由于官府和宗族家庭长老禁止青年男女唱山歌,还广泛流传着青年男女用山歌智斗宗族长老和官员的故事,《糊涂知县禁山歌》、《“山歌仙子”张六满》以及《闹公堂》就是其中的代表作。

在村落家庭的生活空间中禁止唱山歌,山歌的传承便是在山间田野的广阔天地,客家山歌回荡在客家地区的山山水水。大自然是客家人的天然歌台,“打鱼唱歌歌满河,掌牛唱歌歌满坡,砍柴阿哥满山走,满山满岌都是歌。”大自然更是客家人倾诉情感的对象,他们的喜怒哀乐寄情于山水之间,“山歌紧唱心紧开,井水紧打紧有来,唱到青山团团转,唱到莲花朵朵开。”唱山歌并不是一件光彩的事情,在传统时期,除了以演唱为职业的民间说唱艺人之外,山歌的传承基本上找不到直接的师承关系,更多的是山歌手在相互交流对歌过程中切磋技艺,同时也取决于山歌手个人的兴趣与天赋。因此,在山间田野的山歌演唱,其传承方式更多的是口耳相传、自然传承,客家山歌由大量无师自通、隐姓埋名、被繁盛的山歌演唱气氛潜移默化的山歌手传承,才形成客家山歌繁花似锦的灿烂。

梅县的松口镇是梅县的大镇,传统时期是粤东地区重要的水运码头,历来有“松口大过镇”的说法,这里的客家山歌传承经历了从山冈到墟镇的发展过程。“松口山歌起初是劳动人民隔山隔河对唱的。男女农民在山中田野劳动,在溪河两岸耕作,每当劳动间歇时,便随兴而唱,隔河隔岭相唱和,兴往情来,充满乡土气息。悠扬动态的山歌在溪河两岸,在山峦起伏

间,在田野里回荡,山鸣谷应,余音袅袅,令人劳累顿消,干劲倍增,真是妙不可言。随着集市和墟镇的建立,山区的人们逐渐向墟镇迁居,山歌也随之来到墟镇。很久以来,松口山歌就名扬中外,民国时期已录制了不少山歌唱片。20世纪30年代,松口中山公园建成后,每当月白风清的夏秋夜晚,歌手云集,许多男女兴致勃勃地对唱山歌,听者甚众,好不热闹。”徐霄鹰在杜里镇的田野调查发现,老百姓将“山冈上唱的歌”看作“正式的山歌”,而现代社会发展到城镇演唱的山歌是“专门去唱”的山歌。“山冈上唱的歌”是自然状态下的对歌,完全是私人性质的,或解乏,或娱乐,或交友,或宣泄,歌者倾吐的总是自己内心的情绪、状态和欲望,山上的歌者有男有女,可能以女性为多,从儿童到老人都有,山上的歌者多隐姓埋名,歌者之间容易因为唱歌而发生暧昧的事情,唱歌多以单条山歌为主,而墟镇上的歌者多为男性,演唱是多讲究韵脚,以尾驳尾为主。

民间艺人的山歌传承

在客家山歌的传承中,民间艺人、宗教人士的山歌传承具有非常重要的地位和作用。如果说山间田野的演唱汇成无数的涓涓细流,那么,民间艺人、宗教人士的山歌传承则是汇聚无数涓涓细流的大海。由于职业的要求,出于生存的需要,这些民间艺人、宗教人士学习、掌握了大量的客家山歌,或作为谋生的技艺,或招徕顾客,或在仪式过程中娱乐观众。总之,在他们身上,集中了客家山歌的主要精华,他们是客家山歌的主要传承人。

旧时唱竹板歌的主要有三种人。第一种是乞丐,他们沿门乞讨,或在街边、路边向行人乞讨,他们唱的竹板歌都是三两句,内容是求人行善积德,或恭祝生意兴隆、添财添丁、增添福寿之类,也有诉说自己悲惨命运的。第二种是江湖说唱艺人,他们大多是残疾人,包括年轻漂亮的“盲妹子”,以说唱竹板歌为业,受人雇请,上门说唱,遇有红好事的时候,他们也会主动去放挂鞭炮,唱歌,等着坐桌打赏。主要唱宣扬为人

处世、伦理道德、劝人弃恶向善的“劝世文”和说唱有故事的长篇传本,在说唱的过程中,也会唱打情打景的山歌。第三种是走江湖卖药的人,他们唱竹板歌宣传他们的丸药膏散的功效,他们也会唱一些劝世文和竹板歌,以招徕顾客。

在传统时期,客家地区有专门从事“五句板”说唱的民间艺人。民间传说,某朝由于战乱而改朝换代,前朝的文武官员各自逃命。其中一伙八人同路,他们按年龄排列,分作经、皮、抓、盏、风、火、徐、[]八大相家,各自以其所长,沿途谋生。最大的经相,算命卜卦;二弟皮相,行医卖药;三弟抓相,卖弄武艺;四弟盏相,看相摸骨;五弟风相,撑船运输;六弟火相,劫富济贫;七弟徐相,抬棺扛轿;八弟[]相,说书卖唱。由于说书卖唱的最小,此后所有说书卖唱的师傅均不称“师”,而称为“满”。所谓“满”,原意是指八人中他最小,如客家人称最小的儿子为“满子”一样。后来则多指“满师”之意,凡“满”字辈都是经过严格训练,被公认为合格的民间说唱师傅。他们既是江湖八大相之一,讲的也是江湖义气。“满”依附地方势力,设馆收徒,有固定招牌“忠义堂”,而且有十分苛刻的堂训、堂规。堂训是一幅对联:“满堂翠和光,兄友弟慕,须念文身世德;一室敦雄睦,父慈子孝,毋忘忠义家风。”堂规是:不得轻师卖相,不得奸淫义嫂,不得臬兄陷弟,不得串青吃红,不得点相过水(出卖),不得洗嘴卖乖,不得伤身暗害,不得偷锅洗不(偷窃)。学徒拜师,先交学费,在学三年,师傅有绝对的权威。学徒触犯堂训、堂规,轻则打骂,重则抽六筋,即割耳朵或挖眼珠、砍断脚筋等。三年后能否出师称“满”,有严格规定:一要背熟24个以上长篇叙事唱本,二要能在师伯叔、师兄弟中说唱,对答如流。出师称“满”,谢师赎帖后,还要订约言明:“日后如有其他枝节或江湖兄弟刁难,由师发引。”

据余耀南介绍,解放前大埔县的说唱艺人出师后封“元叔”,可带两个贴身徒弟。“元叔”的上一级是“满”,人称“满叔”,“满”未必会唱歌,但必须有一定本事、威望,所带徒弟不限,他们的活动能力都比较强。“满”字辈的上一级是

“大伯”,人称“大伯公”或“大伯头”,每县一人。大埔的“大伯头”陈大伯住在茶阳西湖凉茶亭,不再卖艺行乞,每日钓鱼,掌管东西两行。东行是武行,主要是走江湖、耍把戏、牵公猪、剃头、打草鞋、扛棺材、挖地穴;西行是文行,唱歌、做戏和小偷小摸。凡是外来的东西两行人进入大埔,都得先拜会陈大伯,汇报目的、活动地点、逗留时间,否则没有立足之地。每年农历的八月十三日,全县东西两行集中在茶阳关帝庙,进行评“功”、表“模”、封“满”。行规极为严格,行凶打人、奸淫同行要斩脚筋,出卖同行、偷鸡摸狗要挖眼睛,唱竹板歌的“乞食客”虽穷,但有志气,不偷不抢。如果有乞丐被人无缘无故打死,全县的乞丐就集中起来包围那户人家的房子,坐在门口夜以继日地唱歌,直到凶手为叫花子披麻戴孝送葬方止。^⑪

尽管民间有很多传说,但梅州、闽西部分地区的竹板歌,据民间老艺人的回忆,却是随着客家人的迁徙,逐渐从赣南流入梅州和闽西。梅州诗人黄遵宪在《山歌》中有这样一段记载:“又有乞儿歌,沿门拍板,为兴宁人所独擅场。仆记一歌曰:‘一天只有十二时,一时只走两三间,一间只讨一文钱,苍天苍天真可怜!悲壮苍凉,仆破费青蚨百文,并软慰之,故能记之!’^⑫黄遵宪所说的乞儿歌就是竹板歌。根据胡希张的研究,梅州地区的竹板歌是200多年前开始从赣南传入的。^⑬在赣南地区,现在没有关于五句板山歌的记载,但在赣南地区北部则有宁都道情、于都古文。于都古文相传清道光年间盛行于江西于都县,多改编古戏文为题材,演唱者多为盲艺人,演唱时说唱结合,以唱为主,唱词基本为七字句,也夹杂有九字句、十字句等不同句式,常用的伴奏乐器有木梆、渔鼓和小鼓,唱腔转换灵活自由,后来又出现了一种形似二胡的勾筒为伴奏的,唱腔吸收了赣南民歌,并采用曲牌。^⑭现存竹板歌的演唱方式与于都古文基本相似。传统竹板歌主要有《高文举》、《梁四珍》、《张四姐》、《林昭德卖水》、《孟姜女万里寻夫》、《刘玄德过江招亲》、《梁四珍与赵玉麟》、《八朵莲花》、《王娇鸾百年长恨》、《梁山伯与祝英台》

等 50 个唱本。民间说唱艺人还有进行山歌演唱训练的 15 个平声音韵韵书。^⑮

民间宗教人士的山歌传承

兴国山歌的传承与客家地区普遍流行的“跳覘”(当地俗称 tiao sang) 习俗密切相关,是客家山歌中比较特殊的传承方式。跳覘是客家人用于祈福禳灾、降妖驱魔的活动。覘公传承了大量的兴国山歌。覘公传承山歌,非常典型地代表了客家山歌传承的特殊性。客家山歌的演唱除了需要个人的天才、捷才、人生阅历,还需要有山歌知识传统本身的积累,山歌知识传统的积累,必须“学习”。梅州地区的民间说唱艺人有进行山歌演唱训练的 15 个平声音韵韵书,山歌演唱时句句押韵、句句落板并不是一件容易的事情,必须通过学习才能掌握。“满”师的严格考试,便是考察说唱艺人是否掌握山歌和说唱的基本技巧。兴国山歌的传承虽然形式不同,但本质上与梅州客家山歌的传承没有差异,除了田间山野的自然传承之外,还有一种重要的形式与跳覘习俗紧密相关。笔者在 2005 年 12 月 6 - 7 日,曾在兴国县兴莲乡的牧田村进行田野调查,对兴国山歌与跳覘仪式的关系有了深入的了解。

郭德京(1956 年生)与张继贵(1962 年生)是两位山歌手,他们实际上是兴国乡间普遍存在的“跳覘(音 sang)”习俗的“覘公”,人称“覘公师傅”。他们称,他们的山歌是“学”来的。1976 年,县文化局在全县招收 30 名山歌演唱后备人才,组建山歌演唱队,每人每月发给工资 33 元。经过考试筛选,高中毕业的郭德京顺利入围,自此开始了山歌演唱生涯,由六名山歌师(余忠禄、曾宪芳、刘承达、谢文林、邱隆春、夏功埔)进行系统的培训,据郭德京介绍,这六名山歌师都是“覘公师傅”,都已去世。改革开放后,山歌演唱队解散,队员或中途退出,或改做他行,只有郭德京一人依然在唱山歌。此后,郭德京经常被“覘公”邀请参与“跳覘”活动,在仪式过程中演唱山歌,慢慢地成了一个没有入教派的“覘公”,现在主要与张继贵长期搭档,从事“跳覘”

活动。2005 年秋,县文化局组织的宣传队中,只有郭德京一人经过县文化局的系统培训,也只有他才真正敢于打山歌擂台,郭德京是硕果仅存的经过系统培训的山歌师。

张继贵之所以能唱山歌,与他的“覘公”身份有密切关系,这似乎更契合目前兴国山歌的演唱生态。郭德京的六位老师都是“覘公师傅”,是兴国山歌的主要传承人,在他们身上几乎集中了兴国山歌的精华,覘公其实是半职业的山歌手。“覘公”属于道教的闾山教派,又分“夫人教派”和“老君教派”,兴国的闾山教属于“夫人教派”,崇奉三奶夫人(据传说是福建古田临水宫的陈四姐、鹤鹤楼的林九娘以及泉州江海口的李三娘)。跳覘习俗非常古老,兴国山歌云:“唐时起,宋时兴,唐宋跳覘到如今。”闽粤赣地区的地方志也有大量关于跳覘习俗的记载,清黄钊《石窟一征》卷三有载:“有覘公者,人有病以年命八字问之。亦破一鸡卵,视其中黄白若何以知其病之轻重。轻则以酒馔禳之,重则至病人家中挂神像于堂,悬以竹竿,以病人常衣之服裹束如人,挂于竹竿之梢。覘公有徒貌姣好如女子,装为覘婆,裙髻翩翩,击钲吹螺,踏歌而舞。其歌,赎魂之歌也;舞,赎魂之舞也。招魂、赎魂,皆向竹竿招引,无他幻术,但杀鬼送鬼而已,而不知适足以召鬼也,覘公其显然者也。”清李调元的《南越笔记》卷一记载了类似的覘公跳覘仪式过程:“永安俗信尚巫,人有病以八字问巫……巫作姣好女子吹牛角,鸣锣而舞,以花竿荷一鸡而歌。其舞者曰赎魂,曰破胎;歌曰鸡歌,曰暖花。暖花者,凡男婴有病,巫则以五采团结群花,环之,使亲串各指一花以祝,祝已而歌,是曰暖花。巫自割其臂血,以涂符曰显阳。七夕,则童子过关。十四日,则迎先祖。男子结坛度水,受白牒黄诰,妇人请仙姐施钗钿。”

相传兴国的闾山教是清朝康熙年间由福建长汀一赖姓(显道)覘师迁至莲塘村福源竹篙岭,在此开基设坛。张继贵是入室弟子,法号鼎法,兴国莲塘乡人氏,初中文化,18 岁入门学习跳覘。闾山教有师派传承,“道法演金科,通汉鼎波萝”是其师派,张继贵是兴国覘公的第八代

传人。张继贵本人坦然承认,他的山歌演唱水平不如郭德京,他主要演唱一些程式套路相对固定的山歌,如《十绣褙褙》、《郎连姐》、《姐连郎》、《十月怀胎歌》、《戒赌歌》、《戒嫖歌》、《十二月长工歌》以及跳覘活动中的系列《祝赞》等,这些山歌都可以通过学习而获得,不需要即兴发挥,对歌手的个人演唱才华要求不高,只是在跳覘仪式过程中,根据不同的仪式场景穿插演唱相应的山歌。跳覘仪式几乎通宵达旦,多在秋季农闲季节之后举行,为了使跳覘仪式热闹,能够吸引众多的村民围观,除了在请神、请师等严肃的仪式之外,覘公师傅多穿插演唱山歌和表演一些调情挑逗的节目以逗乐观众。

跳覘一般只有一个晚上,但是跳覘前后却是一个非常时期。之前要请覘公根据花童的生辰八字择定黄道吉日,东道主须彻底洒扫庭除,准备好宴饮的台凳桌椅和餐具,洗刷干净,而且斋戒三日。跳覘期间,东道主需要宴饮宾客三顿,第一天中午和第二天早上属于正餐,届时东道主的家庭、亲戚以及朋友都前来祝福道贺,很多人都等着晚上观看跳覘。

晚餐过后,张继贵、郭德京便开始装坛,在厅堂的神位悬挂三条幅彩色画像,主要是陈氏夫人、林氏夫人和李氏夫人,神像的下方有一师桌,放置太上老君神牌以及米斗、雷印、令尺、神鞭、画角(号角,间山教的法器,由号嘴、号管和喇叭组成,喇叭弯曲似水牛角)、小锣、竹板等。装坛之后请神,请来各路神仙和间山教派一脉传承的师傅,覘公口中念念有词,且不时地击打小锣,发出刺耳的声音,或吹起音色低沉的画角,外人一般很难听清他们请来的是哪路神仙。接着开坛,迎请师傅,行罡。郭德京头裹红巾,女扮男妆,手拿小锣,过门时根据演唱的内容敲击出不同的节奏和音色,行王母绣花罡,唱起了传统兴国山歌《妹连郎 绣褙褙》。

枯燥的跳覘法事,以及覘公并不富有激情的表演,要吸引围观的观众,在娱乐方式相对单调的传统社会,必须有让观众感到刺激和兴奋的表演。山歌,稍带色情成分的山歌便是跳覘仪式中娱乐活跃气氛的最好媒介。小锣,作为

宗教仪式的法器跨越了严肃的宗教场合,自然而然地进入到具有调情、挑逗成分的山歌演唱之中,宗教仪式的法器摇身一变,成为山歌演唱的伴奏乐器,并使之富有一定的表演性。跨越神圣与狂欢氛围的小锣,暗示了兴国山歌与宗教仪式相伴生的特殊形态。可以这样说,宗教场合下的山歌表演,小锣伴奏的表演性兴国山歌演唱形态,并不是兴国山歌的原初形态,只不过是兴国山歌演唱方式之一种,从另外一个侧面反映了兴国山歌具有广泛的文化生态。虽然自然而然、随兴发挥的原生态山歌的逐渐消失,跳覘仪式却保留了大量的传统兴国山歌,覘公师傅汇聚了大量传统的兴国山歌,逐渐成为兴国山歌的代言人,使山歌的表演在今天的兴国乡村社会依然具有相当的群众基础。

客家山歌的当代传承

1949年以后,客家山歌的传承进入了一个新的发展阶段,客家山歌的传承呈现出新的特点。从山间田野的演唱进入到大庭广众的娱乐休闲;从主要表现“郎搭妹妹搭郎”的男女爱情生活到与民族-国家的现代化运动相结合;从传统的即兴演唱、传本记忆发展到专业、半专业的山歌手创作;从口耳相传到借助现代多媒体技术的广泛传播;从个人的自我娱乐到民间各种山歌群体的有组织表演。可以这样说,传统山间田野的客家山歌演唱越来越少,传承大量山歌的杰出歌手也越来越少,但是,客家山歌的表现形式越来越丰富多样,融入到各种形式的文艺创作甚至民俗旅游之中。

客家山歌从山间田野的演唱到大庭广众的娱乐休闲,这是1949年以后客家山歌传承的根本性变化,对客家山歌的传承、保护和发扬都起了非常重要的作用。随着生产方式的变化,特别是改革开放以后,农村大量人口涌入城市,农村的青壮年男女基本上长年累月在异地的城市工作,留守在农村的都是些上了年纪的老人。在老人们的内心世界里,客家山歌依然是他们的美好记忆。1949年以后,人们开始敢于在大庭广众之下明目张胆地演唱着客家山歌。徐雷

鹰的田野调查发现,虽然“解放并没有带来传统山歌的黄金时代,50年代后期,许多传统情歌被当成‘黄色下流’的糟粕而被禁止演唱……但对很多妇女而言,那也的确是一个解放的年代,盘菊就坚持自己是解放后才唱山歌的。”盘菊说“解放后都敢唱了,大家都敢唱了。”^⑩但也并非所有的妇女都敢于突破自身的限制,在大庭广众之下明目张胆地演唱山歌,“大部分听众对山歌都有着强烈的爱好,而且肚子里多少都有山歌,但她们就是开不了嘴。她们羞涩地说自己没文化,不会唱,声音很‘恶’。这些都不过是她们的借口,真正的原因是她们观念里的自身限制。”^⑪

1949年以后,在梅州地区,人们不仅可以公开地唱山歌,而且各地还成立了文化馆,开展对山歌的搜集、整理、普及的工作,在历次的政治运动中,山歌更多的是作为宣传鼓动工作的工具。这是客家山歌的第一个“黄金期”。1953年-1960年间,梅州市山歌大师陈贤英依旧唱着自己爱唱的山歌,但这一时期的山歌演唱“从自己要唱变为别人要自己唱,从自己唱来玩变为唱给别人玩,从自己随便唱变为经常有人指指点点。”这段时期里唱的山歌,大都是唱政治、唱中心,从农村土地改革、城市民主改革到城乡“三大改造”、公社化、大跃进,通通都唱过。^⑫1976年拨乱反正之后,客家山歌迎来了第二个“黄金期”。人们对于客家山歌的喜爱几乎达到了狂热的程度,一场山歌擂台赛,观众少则数千人,多则数万人;各种山歌曲艺晚会,场场爆棚;说唱艺人上请下迎,请一个有名的艺人,往往要等几天,甚至个把月才能轮到;一些歌迷每天晚上自发聚集在一处(如梅城文化公园、松口中山公园、兴宁大坝里等地)对山歌,围观者数十人甚至上百人。建国以来规模最大、规格最高的山歌赛事是1990年10月1-3日举办的“梅州’90山歌节”,共有76名歌手参赛,各路选手经过激烈的竞争,产生了周天和、余耀南、陈贤英、汤明哲等四位“梅州市山歌大师”,并且授予陈丙华等20人为“梅州市山歌师”等称号。^⑬进入新世纪后,客家山歌成为宣

传梅州“世界客都”形象,吸引外商投资,促进梅州地方旅游的重要文化资源。

改革开放以来,群众自发的山歌传承有了新的变化。客家山歌从乡间野外的传统艺术形式,走入城市,成为城市市民休闲的一种方式。据调查,大约在1989年前后,梅州市剑英大桥桥头、文化公园以及沿江大道两旁的小区广场,陆陆续续地自发形成了一些客家男女对唱山歌的娱乐休闲方式,到2002年春季,已有7处山歌演唱的场所,围观的人群多达四五百人,参加山歌演唱的主要是离退休干部、工人、原山歌剧团演员。演唱形式也由即兴对唱,发展到有小型乐队伴奏的经典山歌演唱,梅州城内的山歌对唱不同于一般的山歌对唱,更多的时候,对唱双方并不形成直接的问答,对唱双方的关系只是承接的关系。

客家山歌在当代社会的传承虽然表现出新的特点,并没有彻底消失。但不容乐观的是,传统客家山歌处于濒危状态。在梅州地区,正如梅州市山歌大师汤明哲所说,客家山歌“确实是‘濒危’,但所幸尚未‘断层’。老一辈的歌手越来越少了,像梅县的饶金星、梁带英,兴宁的陈贤英、巫敬谦,蕉岭的张一鸣、何城寿,大埔的张照英,五华的温松满等等都已经去世。另一位山歌大师余耀南认为客家山歌有‘三化’,即老化、专业化、未群众化。山歌大师周天和则感慨,“我在径心农村,周围没有歌友,还得隔三岔五进城解解‘山歌馋’。兴宁明珠广场每天下午三四点就有人唱山歌,但90%以上的是60岁以上的老人,年轻人有几个,路过的,听几句就走了。梅城、广州等地的情况也差不多。现在的年轻人听不懂‘阿妈话’,对比喻、双关、歇后语是满头雾水,又说山歌听起来像‘哭丧’,不喜欢。兴宁文化部门要办山歌培训班,搞了几次,都办不起来,年轻人想学的太少了,学得像样的简直没有。”梅州著名的地方文化专家黄火兴更忧虑客家山歌的创作研究队伍,“其实,不单歌手、歌迷老化,作者、研究者也都老化了。解放初期和我们一起写山歌的,多数已去世了,剩下的也因年岁已高极少动笔。”在梅州地区,全市

50岁以下出色的山歌手有梅江区的陈昭典、曾小芬,梅县的张献云、曾丽珠,市山歌剧团的杨苑玲、古琼、马燕华,兴宁的钟柳红、李超泉、刁焕东、廖利芳,大埔的黄庆清、饶建玲、苏冬茂,五华的彭强、张惠红,蕉岭的陈小惠、汤宏、汤丽芬……其中陈昭典、曾小芬、张献云、曾丽珠、钟柳红、李超泉、刁焕东等还是民间歌手。这些山歌手与周天和等老一辈山歌大师们相比,整体上各自呈现出不同的特点,唱腔上老一辈歌手不如新一辈歌手,在即兴山歌方面,新一辈不如老一辈。老一辈的山歌大师都是多面手。

20世纪以来,兴国山歌的传承又是一种什么样的状态呢?兴国山歌在苏区时期兴国创建“扩红模范县”的运动中发挥了积极的鼓动作用,甚至有“一首山歌三个师”的说法,山歌以饱满的革命热情鼓动了无数的兴国青年参加红军,妻送郎,父送子,保卫苏维埃,走上革命的道路。一种地方性的传统艺术形式,随着革命的成功而广为人知,被誉为“红色经典”。在后来的岁月中,结合时代的政治任务,兴国山歌被赋予了不同的意义,乃至在计划生育的政策宣传以及当下建设和谐社会的政治背景下,都可以看到兴国山歌的影子,传统乡土社会的艺术形式依然发挥着独特的政治宣传功能。从2005年秋季开始,兴国县文化局在全县范围内征集兴国山歌的演唱能手,组建四人两组的新农村和谐社会建设宣传队,给予固定的工资报酬,每人每月大约1300元人民币,以山歌的方式一年四季不间断地在每个行政村巡回演唱。在频繁的政治运动中,兴国山歌的演唱内容不断更新,以致人们基本上忘记了兴国山歌的本来面目。在今天的兴国县,真正能够即兴发挥、即景生情、敢于登台打擂的山歌手少之又少,由于缺乏杰出的传承人,兴国山歌处于濒危状态。表面

看来,在经常性的政治任务宣传中,都可以将兴国山歌重新发明出来,赋予新的意义,但都是由政府文化部门的专业创作人员创作演唱内容,山歌手只是照本宣科,出于迸发的激情即兴演唱的山歌几乎绝迹。

本论文是2005年广东省普通高校重点研究基地重大项目“客家山歌的历史与现状”(项目编号06JDXM750003)的阶段性成果。

注释:

① 《赣州府志》(同治)卷20。

② 梅县地区民间文艺研究会、梅县地区群众艺术馆:《粤东客家山歌》,第19页,1981年5月内部资料版。

③ 胡希张:《山歌大师陈贤英传》,第14页,中国文联出版社2004年版。

④ 徐霄鹰:《歌唱与敬神:村镇视野中的客家妇女生活》,第68-69页,广西师范大学出版社2006年版。

⑤ 同,第20页。

⑥ 黄钰钊主编《松口古镇风情》,第55页,广东梅州市地方志学会2001年9月版。

⑦ 同,第229-234页。

⑧ 胡希张:《浅谈竹板歌的传统、传承和发展》,载《客家研究辑刊》2006年第1期。

⑨ 参见《梅州客家风俗》,第27-28页,以及胡希张《浅谈竹板歌的传统、传承和发展》。

⑩⑪ 胡希张:《山歌大师余耀南传》,第86页,中国文联出版社2004年版。

⑫ [清]黄遵宪:《人境庐诗草笺注》(上),钱仲联笺注,第55页,上海古籍出版社1981年版。

⑬ 姜彬主编《中国民间文学大辞典》,第111页,上海文艺出版社1992年版。

⑭ 胡希张:《山歌大师陈贤英传》,第100页,中国文联出版社2004年版。

⑮ 同,第73-74页。

⑯ 同,第95-96页。

⑰ 同,第84页。

⑱ 参见《山歌大师陈贤英传》“前言”,第6-13页。

【责任编辑:高荷红】