



中华艺术论丛

第14辑

(戏曲音乐改革研究专辑)

朱恒夫 聂圣哲 主编



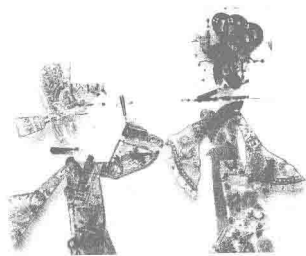
復旦大學出版社

中华艺术论丛

第14辑

(戏曲音乐改革研究专辑)

朱恒夫 聂圣哲 主编



图书在版编目(CIP)数据

中华艺术论丛. 第14辑/朱恒夫, 聂圣哲主编. —上海: 复旦大学出版社, 2015. 10
ISBN 978-7-309-11716-5

I. 中… II. ①朱…②聂… III. 艺术-中国-文集 IV. J12-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第197210号

中华艺术论丛. 第14辑
朱恒夫 聂圣哲 主编
责任编辑/胡春丽

复旦大学出版社有限公司出版发行
上海市国权路579号 邮编: 200433
网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>
门市零售: 86-21-65642857 团体订购: 86-21-65118853
外埠邮购: 86-21-65109143
江苏凤凰数码印务有限公司

开本 890 × 1240 1/32 印张 12.25 字数 346 千
2015年10月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-11716-5/J · 277
定价: 42.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。
版权所有 侵权必究

《中华艺术论丛》编辑委员会

主 任 聂圣哲

委 员 (按姓氏笔画为序)

方锡球 叶长海 [日] 田仲一成 [韩] 田耕旭

冯健民 曲六乙 朱俊才 朱恒夫 华 玮

刘 禛 刘蕴漪 吴新雷 陆 军 陈犀禾

周 星 周华斌 郑 涵 郑传寅 赵山林

赵炳翔 俞为民 聂圣哲 黄宗贤 曾永义

廖 奔 [美] Stephen H. West(奚如谷)

主 编 朱恒夫 聂圣哲

主 编 导 语

朱恒夫 聂圣哲

自 20 世纪 80 年代初,戏曲发生了危机,直至今天,三十多年过去了,不但没有出现转圜的迹象,反而日益加深。于是,许多人甚至大多数人对戏曲的振兴渐渐失去了信心,认为戏曲已经不适应了文化转型后的新时代,注定要死亡了,再怎么努力,也无法让它起死回生。其实,这种忧虑是对戏曲的发展规律不甚了解而产生的。纵观近千年的戏曲发展史,它前进的道路并不是我们想象的那样笔直平坦,而是曲折坎坷、布满荆棘。且不说那些小的危机,就大的而言,戏曲史上就出现过五六次:宋杂剧入金之后的衰微与南渡温州、临安等地之后的消亡,金院本在元代入主中原之后的基本匿迹,北杂剧在元中叶之后不再雄踞剧坛,南戏在明代之后逐渐被它的裔氏剧种所取代,昆曲在风行天下二百多年后不敌花部而败下阵来,这些不都是危机吗?因此,从戏曲发展史的视角来看,有危机是正常的,并不可怕,危机更不是戏曲死亡的预兆,从某种角度上说,危机倒是戏曲新的生命降生的前奏。

那么,历史上那么多的戏曲危机是怎么化解的呢?方法无他,唯有一个,即变革戏曲音乐。一种戏曲形式之所以不为人们喜爱,其原因固然有多种,但主要的还是因为唱腔陈旧,人们不喜闻乐唱了。北杂剧为何兴盛?主要不是因为它有一本四折的谨严结构和分工明确的众多行当,也主要不是因为有了关汉卿的揭露社会黑暗、歌颂人民反抗斗争的系列剧作与王实甫、郑光祖等人爱情婚姻剧,而主要是人们喜爱上了出自辽、金北鄙的壮伟狠戾的“杀伐之音”,“听北曲使人神气鹰扬,毛发洒淅,足以作人勇往之志”(徐渭《南词叙录》),于是,戏曲的艺人就用北曲做了戏曲的音乐。昆山腔经魏良辅改造成“水磨调”之后,衣冠士女,下迨鄙屋,莫不试读结束: 需要全本请在线购买: www.ertongbook.com

学唱,以致本是地方上的声腔逾州越县,成了全国大部分地方的流行歌曲。在这样风靡的情况下,用昆曲演唱的传奇戏能不传播四方?到了清代中叶,流行了二百多年的昆曲让人们听腻了,再也生不出多少美感来了,这时,“其音慷慨,血气为之动荡”的地方戏乘机而起,将昆剧从剧坛霸主的地位上赶了下来。道光之后,京剧何以能够成为“国剧”?是京剧的文学剧本吸引人?还是艺人的四功五法有超越昆剧或其他剧种之处?应该说,皆不是,而是其夺人心魄的唱腔使之然也。若不是新老三杰那高亢激越、悲壮苍凉的声音吻合了那一时代的审美需求,若不是“四大名旦”、麒麟童、言菊朋、马连良等艺人糅合了彼时最美的乐素,使得他们的歌唱直透人的心灵,让人生出莫大的快感,京剧怎能蔓延南北,让人们那样的迷醉?

现在我们所面临的戏曲危机应该怎么处理呢?毫无疑问,也须因袭着传统的也是唯一正确的办法,即进行音乐改革。其实,这不是什么新的发现,而是当代戏曲界的共识。新中国成立之后,有一些地方戏如黄梅戏、越剧、豫剧、评剧等之所以能发展成为全国性的剧种,除了剧目的内容之外,主要原因还是其唱腔让大江南北的人都喜欢。尽管“京剧样板戏”烙上了那一时代的政治印迹——阶级斗争的主旨、人性的革命化表现、情节上的失实——遭到人们严厉的批评,但是,它们还是流传了下来,五六十岁以上的人要唱戏曲,张口所唱的还是样板戏的唱段,何以故?音乐美好动人也。

正是因为认识到声腔音乐对于戏曲振兴的决定性的意义,上海师范大学谢晋影视学院、安徽韩再芬黄梅艺术基金会、《中华艺术论丛》编辑部在2014年10月10日举办了“戏曲音乐改革高峰论坛”,邀请了时白林、朱绍玉、汪人元、路应昆、张刚等一批著名的戏曲作曲家和理论家们来深入研讨,探索戏曲音乐改革的有效途径,总结其经验与教训。本专辑所刊载的论文主要就是与会作曲家们的音乐创作心得与理论家们的研究成果。为了让本专辑发挥更大的作用,我们还编刊了在戏曲音乐理论领域耕耘了数十年的汪人元和路应昆两位先生的主要论文,也请张燕丽女士将六十年中戏曲音乐改革的主要论文的目录汇编出来。

但愿我们的努力能够化成推进戏曲振兴的一点力量!

目 录

主编导语 朱恒夫 聂圣哲 / 1

理论前沿

简论中国戏曲音乐的特征 赵炳翔 / 3

昆曲的宫调与套式 周 秦 / 6

昆曲“依字行腔”疑议 周 丹 / 19

戏曲音乐“改革”在路上

——昆曲、京剧音乐改革历史掠影及现代启示 张 刚 / 32

是男女合演还是男女混演?

——新版越剧《九斤姑娘》观后 周来达 / 51

黄梅戏音乐发展历程辨析 时白林 / 71

对当代戏曲音乐论述中三个非音乐关键词的反思 海 震 / 77

“样板戏”的音乐变革及其舞剧化倾向 王绍军 / 88

地方戏名、实之疑

——兼论当前戏曲音乐发展困局的成因 朱飞跃 / 105

关于戏曲音乐人才问题的报告 金国贤 / 115

打造新的声腔音乐,是戏曲能否振兴的关键 朱恒夫 / 120

曲家经验

谈京剧的唱腔创作 刘吉典 / 135

探索戏曲音乐改革的新途径

- 浅谈“一曲贯穿全剧”的创作手法 朱绍玉 / 144
- 我在戏曲音乐创作中的思考与做法 王文训 / 152
- 浅谈戏曲音乐的传承关系
- 记秦腔《锁麟囊》音乐创作中的体会 吴复兴 / 170
- 彰显剧种声腔的艺术个性
- 兼谈淮剧《祥林嫂》核心唱段的创作 赵震方 / 175
- 当代戏曲音乐创作点滴思考 汪人元 / 180
- 我的淮剧音乐创作之路
- 兼谈《金龙与蜈蚣》的音乐创作 程少樑 / 187
- 拓宽黄梅戏音乐表现力 徐代泉 / 191
- 戏曲音乐创作模式探索 李道国 / 209
- 戏曲音乐的“传统”如何继承 陈儒夫 / 215

汪人元专栏

- 当前戏曲传承、发展中的唱腔音乐问题 汪人元 / 225
- 京剧润腔研究 汪人元 / 242
- 论戏曲音乐的特殊逻辑——程式性 汪人元 / 269
- 戏曲音乐形式研究 汪人元 / 282
- 戏曲音乐发展中的民族性与现代性问题
- 从“双重乐感”谈起 汪人元 / 303
- 戏曲音乐创作谈要
- 优秀戏曲唱腔的五个标准 汪人元 / 315

路应昆专栏

- 重新思考戏曲音乐的程式 路应昆 / 331

- 时代、传统与戏曲音乐 路应昆 / 343
- 从单曲独用到多牌联用
- 牌调音乐研究札记之一 路应昆 / 351
- 小曲、曲牌辨异
- 牌调音乐研究札记之二 路应昆 / 359

最新动态

- 振兴戏曲的关键在于让戏曲音乐美听
- “戏曲音乐改革高峰论坛”评述 董妍均 / 375

理论前沿

简论中国戏曲音乐的特征

赵炳翔*

中国戏曲音乐源远流长,表现了中华民族的气质、性格与审美趣味。它是一个既有个性又有共性,既单调又丰富,既稳定又变化的音乐体系。归纳起来,它有四大特征。

一是历时性。戏曲音乐融汇了中华民族在各个时期所创作的优美曲调,这在“百戏之师”的昆曲中表现得最为明显。昆曲的北曲与南曲保存着唐宋大曲、词调、民歌以及元明清的音乐曲调。【八声甘州】、【醉扶归】、【皂罗袍】、【沉醉东风】、【傍妆台】、【永团圆】、【江儿水】、【鲍老催】、【望吾乡】、【黄莺儿】等数以百计的曲调都是长时间跨朝越代积累而成,而不是在某一个时期产生的。因为历时,所以能够留存下来的曲调都是承受住了时间的考验,经过了整个民族或某一个地区的人们按照他们审美趣味的淘洗选择。为什么戏曲中一些古老的曲调至今仍然能够得到人们的欣赏,就是因为在这些曲调中蕴含着整个民族或者某个地区的人们特有而稳定的美学追求。

二是民族性和地方性。戏曲的二三百个剧种各有各的声腔,本民族的人一闻即知,判然有别。而对于外国人来说,众多剧种的声腔音乐,其韵味风格却较为接近,听起来似乎一样。之所以有这样的感觉,是因为它们都是在中华民族的文化土壤中生长起来的音乐之花。都表现出中国人的性格、中国人的世界观、人生观、价值观和中国人的生活状态。如悲苦的曲调或欢乐的曲调,虽然抒发了痛苦或高兴的情感,然而都是有所节制

* 赵炳翔,上海师范大学谢晋影视学院副教授,从事戏曲音乐、电影、广播等专业的教学与研究工作。

的,符合哀而不伤,乐而不淫的“中和”之美的民族美学原则。而不是像世界上许多民族那样,其曲调悲苦得撕心裂肺,高兴得则忘乎所以。

民族性是将戏曲音乐当作一个整体来说的,就每一个剧种的音乐来讲,它们则有地方性的特色。因为每一个剧种都是区域文化的结晶,川剧表现的是巴山蜀水的文化,越剧凝聚着以浙东为中心的地方文化,淮剧反映的是江淮的地域文化,黄梅戏则呈现出以安徽、湖北毗邻地区的文化。近一百多年来,由于交通日趋发达,剧种之间的交流日益频繁,剧种的趋同性愈来愈明显,搬演的剧目相同,表演的程式相似,舞美的手法也几乎一样,可是,剧种中有一样成分是不能消磨其个性的,这就是声腔音乐。倘若声腔音乐的地方性色彩被淡化或被抹杀,剧种也就岌岌可危了。不但它的观众不承认,剧种业界的人也不会做“自取灭亡”的事情。即使做,也是用潜移默化的方式,让剧种的音乐在不知不觉中发生变化。

由于每个区域的经济方式、地理环境、宗教信仰、教育水平、交通状况、家族结构、行政组织差异很大,所以,文化的状貌也就有了显著的区别,而这种不同的文化最能体现在民歌俚曲的曲调之中。通过这些曲调,我们能了解到这个区域的经济状况和人的精神状态,如果经济是丰饶富裕的,人生活得幸福惬意,其曲调一定是快乐的多于悲苦的,节奏明快的多于低沉的;我们也能了解到该区域人的性格与气质,如果是直爽和胸襟宽阔的,其曲调一定是高亢宏大多于低沉柔和的。而每一个地方的戏曲音乐的基础就是民歌俗曲,后者决定了前者的风格色彩。

三是运动性。戏曲从诞生时起,它的音乐就呈现出开放性姿态,不断地吸取能增强剧种的艺术表现力、增浓声腔音乐风格色彩的外来音乐成分,然而,经过了一定的量的积累之后,就发生了质变,剧种嬗变成另一种戏曲形式。宋杂剧、金院本变成北杂剧,是因为吸收了较多的北方马上杀伐之音的结果;宋杂剧迁播到永嘉,吸收了大量的当地的音乐曲调,于是,就变成了南戏;南戏流传到海盐、余姚、昆山、弋阳等地,吸收了这些地方的音乐,又变成了海盐腔、余姚腔、昆山腔、弋阳腔;魏良辅用南北音乐中最美听的曲调和乐素,对昆山腔加以改造,便有了昆曲的“水磨调”;徽调和汉剧的音乐汇合,孕育出了以西皮、二黄为基调的京剧。凡此种种,说明了这样的戏曲规律:戏曲的生命力在于它与与时俱进、随地而变,而这种

变化主要是音乐的变化。

四是程式性。每一个剧种的数代甚至数十代的艺人在其演出实践中创建了一套音乐体系,从声腔曲调、歌唱技法到敲锣击鼓,都有相对稳定的程式。一部戏,什么角色、什么地方该用什么曲调,用了什么曲调才会有最强的艺术表现力,艺人都积累了经验。因此,曲调是相对稳定的,可以套用在许多戏中。这种做法,以今天的眼光来看,会造成千人一腔的雷同之感,但如果将戏曲看作是草根艺术,就会发现这种程式性音乐非常适合戏曲这种艺术形式,是它使得许多农民、工匠、商贩等底层社会的人成了会唱戏的艺人,也是它使得大多数是文盲的观众能在看过戏之后很快掌握其唱段并能口耳相传开来。

一个剧种是大剧种还是小剧种,主要决定于它的音乐能否传播至源发地之外的区域,为其他地方的人所接受。被接受的区域越广,观众越多,其剧种就越“大”。反之,只能是偏处于一隅的“小”剧种。有的剧种历史很长,像梨园戏,有800多年的历史;有的剧种的剧目也很好,像莆仙戏有《团圆之后》等经典性剧目,可就是走不出闽南。之所以会这样,乃是因为音乐不为其他地区的人所接受。相反,历史不长、剧目也不很丰富的越剧、黄梅戏却能够成为大剧种,就是因为它们的音乐为人们喜闻乐唱。“天上掉下个林妹妹”、“树上的鸟儿成双对”等不仅风行一时,而且代代相传。

今日尽管戏曲处于低谷,但是戏曲音乐仍然有着厚实的群众基础。广大的农民和普通的市民,他们喜欢唱的和会唱的歌,至少有一半是戏曲的,只是多半是“老戏”的唱段而已。我很同意朱恒夫教授的观点:“戏曲要振兴,关键在于音乐。如果戏曲音乐能够像今日之流行歌曲一样的动人,何愁观众不进入戏曲的剧场。”

要振兴戏曲,主要还是要靠戏曲音乐家的努力。如果今天有人能像明代的魏良辅那样,潜心研究各种音乐,以一个或几个剧种音乐为基础,在保持音乐民族性的前提下,用古今中外的美听的乐素对之进行改造、融和、创编,打造出具有时代精神并为不同地区、不同年龄、不同文化层次的人们所接受的新的戏曲音乐,那么,戏曲的又一个春天离我们还会远吗?

昆曲的宫调与套式

周 秦*

宫调是曲牌联套体戏曲的基本特征,素称传统音乐中至为复杂的问题。近代著名曲学家王季烈认为:

曲之宫调,不详其所始。盖本之于词。宋张玉田所著《词源》载有七宫十二调之目,曰黄钟宫,曰仙吕宫,曰正宫,曰高宫,曰南吕宫,曰中吕宫,曰道宫,曰大石调,曰小石调,曰般涉调,曰歇指调,曰越调,曰仙吕调,曰中吕调,曰正平调,曰高平调,曰双调,曰黄钟羽调,曰商调。与今日南北曲之宫调名称相差无几。则谓曲之宫调胥本于词之宫调,无不可也。(《螭庐曲谈》卷二《论作曲》第二章《论宫调及曲牌》)

吴瞿安则谓:

宫调之理,词家往往仅守旧谱中分类之体,固未尝不是。但宫调究竟是何物件,举世且莫名其妙,岂非一绝大难解之事?余以一言定之曰:宫调者,所以限定乐器管色之高低也。……今曲中所言宫调,即限定某曲当用某管色,凡为一曲,必属于某宫或某调。每一套中,又必须同是一宫或一调。若一套中前后曲不是同宫,即谓出宫,亦谓犯调,曲律所不许也。(《顾曲麈谈》第一章《原曲》第一节《论宫调》)

前者先说“不详其所始”,然后模糊地推诿为“本于词之宫调”;后者先说“举世且莫名其妙”,继而简单地等同于“乐器管色之高低”,显然都未得

* 周秦,苏州大学教授,从事昆曲音乐与古代文学的教学研究工作。

要领。

对此颇有研究的明人王骥德云：“宫调之说，盖微眇矣。周德清习矣而不察，词隐语焉而不详。或问曲何以谓宫调？何以有宫又复有调？何以宫之为六、调之为十一？既总之有十七宫调矣，何以今之用者，北仅十三，南仅十一？又何以别有十三调之名也？”（《曲律》卷二《论宫调第四》）可见元明时人对此已经不甚了了。

王骥德接着解释说：“律之自黄钟以下，凡十二也；声之自宫、商、角、徵、羽而外，有变宫、变徵凡七也。古有旋相为宫之法，以律为经，复以声为纬，乘之每律得十二调，合十二律得八十四调。”（《曲律》卷二《论宫调第四》）

根据十二律“旋相为宫”的理论，十二律与七声依次组合，一律七均，理论上可以推演出八十四种不同的宫调。其中以宫为主音者称“宫”，以商、角、徵、羽和变宫、变徵为主音者称“调”，计有十二宫、七十二调，统称“八十四调”。如果从七声中缺省变宫、变徵，只用五声，那么一律五均，理论上可以推演出十二宫、四十八调，统称“六十调”。如果从五声中再缺省徵声，一律四均，理论上可以推演出十二宫、三十六调，统称“四十八调”。宫调不仅规定了均的音高，而且确立了均的调式，成为乐曲的音乐规范与音乐特征。

但是无论“八十四调”、“六十调”或是“四十八调”，其中都有部分重叠或不常用的，名目虽存，而事实上已被淘汰出局。隋唐燕乐以四弦琵琶定律，每弦七调，推演出七宫、二十一调，世称“燕乐二十八调”。按《新唐书·礼乐志十二》：

凡所谓俗乐者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫，越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商，大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角为七角，中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调为七羽。

唐人段安节《乐府杂录》将二十八调分派四声，分别为平声羽七调、上声角七调、去声宫七调、入声商七调。宋人沈括则进一步指出了各宫调固定的

音高和音域:

今燕乐二十八调,用声各别。正宫、大石调、般涉调皆用九声:高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、勾、合,大石角同此,加下五,共十声;中吕宫、双调、中吕调皆用九声:紧五、下凡、工、尺、上、下一、下四、六、合,双角同此,加高一,共十声;高宫、高大石调、高般涉皆用九声:下五、下凡、工、尺、上、下一、下四、六、合,高大石角同此,加高四,共十声;道调宫、小石调、正平调皆用九声:高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合,小石角加勾字,共十声;南吕宫、歇指调、南吕调皆用七声:下五、高凡、高工、尺、高一、高四、勾,歇指角加下工,共八声;仙吕宫、林钟商、仙吕调皆用九声:紧五、下凡、工、尺、上、下一、高四、六、合,林钟角加高工,共十声;黄钟宫、越调、黄钟羽皆用九声:高五、下凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合,越角加高凡,共十声。外则为犯。《《梦溪笔谈·补笔谈》》

到宋元之际,词家张炎说:“今雅俗只行七宫十二调,而角不预焉。”(《词源·十二律吕》)并列具体名目如下:

七宫:黄钟宫下凡 仙吕宫下工 正宫六 高宫五 南吕宫尺
中吕宫一 道宫上

十二调:大石调四 小石调尺 般涉调工 歇指调勾 越调六
仙吕调上 中吕调合 正平调四 高平调一 双调上 黄钟羽尺
商调凡(《词源·宫调应指谱》)

细绎之,所称“七宫十二调”,实际上是七宫、六商、六羽,不仅“角不预焉”,商、羽也各缺省一调。值得注意的是,兹前各种律制,宫调从七声至五声至四声,一概减声不减律,律总是十二。词乐不一样,不仅继续将声减省为三,同时将律也减省至七或六,实用的目的愈发彰显。与此相关,对于十九宫调,一律标明“结声”,厘定调式,以避免相近宫调之间可能的“走腔”犯调:

商调是凡字结声,用折而下。若声直而高,不折或成六字,即犯越调。