



腔词关系研究

于会泳 著

中央音乐学院出版社

腔词关系研究

于会泳 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

腔词关系研究 / 于会泳著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2008. 3

ISBN 978 - 7 - 81096 - 247 - 6

I. 腔... II. 于... III. 民族音乐—唱腔—关系—唱词—研究—中国 IV. J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 191433 号

腔词关系研究

于会泳 著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 8.75

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2008 年 5 月第 1 版 2008 年 5 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 247 - 6

定 价: 22.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

前言

《腔词关系研究》本是我院民族音乐理论系和作曲一系、二系的“民族民间音乐综合研究”课内的专题之一。但是这本材料却并非该课讲义，又非该课的课堂讲稿，而是作为一篇探讨性质的论文，供作该课学生课外参考。该专题的讲义和讲稿是另行编写的，它们之间在体例上、用材上都各不相同，唯在基本观点和原则上，却是一致的。

本文的内容是关于我国民族民间音乐传统声乐创作中唱腔与唱词结合关系的研究。笔者的意图是：在总结有关方面正、反面经验的基础上，概括出我国传统的民族民间音乐创作（着重民间音乐创作）中腔词结合关系上的基本规律和方法。目的是古为今用，即：

（1）帮助今天在民族民间声乐体裁创作方面的创腔者（包括艺人和专业作曲者）自觉地掌握这些传统的规律，从而在此基础上加以发展；

（2）有利于一般的声乐体裁创作方面向民族传统的借鉴，从而或多或少地有利于这一方面的民族化、群众化；

（3）为音乐艺术院校作曲教学中新的技术理论体系的建立提供帮助。

但是，上述只是个人的主观愿望，至于事实上能否兑现那是另一回事，因为：一则限于个人能力和个人见解的狭小，可能没有准确或很准确地概括对象的实际，反映对象的真正规律；二则即使抓准了对象的规律，但在今天能否行之有效，尚待新的音乐

实践的检验。

有着悠久历史的我国民族民间音乐，在腔词关系方面提供了非常丰富的实践经验，体现着具有民族特性、特征的规律，这一切，有待我们用马列主义观点去加以总结和研究，以利于今天的音乐创作实践。但这一工作绝不是一两个人所能做到的事，而极需群策群力。所以，笔者在党的抚育下，对于这个专题，虽然也搞了好长时期的研究，但是限于自己的思想水平和学识能力，故所获甚浅，而在仅有的研究成果中，错误和缺点也必然不少。因此，诚望各方面（特别是音乐界和语音学界）的同志们热心地指正，大力地帮助，以便使这项研究逐渐充实和比较完善起来。

毛主席在《改造我们的学习》一文中教导我们必须“研究历史”，又必须“研究现状”。因此，本文所完成的只是笔者所拟订的全部腔词关系研究这一课题计划中的一部分，或者说是第一步（即：总结研究有关方面的历史经验）；它的下一部分是总结和研究有关方面的现状经验，即：总结和研究建国以来，反映民主主义革命和社会主义革命新内容的民族民间音乐创作在腔词关系方面的经验，研究它们如何继承传统的规律和方法，又如何发展了这些规律和方法，以及在新的实践经验上又反映了哪些新的规律和方法，等等。

1963年12月于上海音乐学院完成初稿

目 录

前 言	(1)
第一章 绪 论	(1)
一、关于“腔词关系”这个概念	(1)
二、腔词的“自行规律”	(2)
三、“相顺”和“相背”	(6)
四、关于“腔从于词”	(10)
五、给唱腔以较大的活动自由	(12)
六、“换腔就词”和“换词就腔”	(13)
七、“腔词相顺结合原则”的总结	(14)
第二章 腔词音调关系 (I) ——唱腔与字调的关系	(15)
一、关于“字调”	(15)
二、关于“腔格”	(18)
三、腔格与字调的关系	(19)
四、关于“变调”及其对唱腔的影响	(40)
五、在“腔从于词”上的几种辅助方法	(49)
(一) 运用“润腔”手段辅助“字正”	(49)
(二) 间或用中性腔格辅助“字正”	(54)
(三) 有保证条件的局部破格	(57)
六、“字正、腔圆、情通、理顺”的统一	(63)
(一) “字正”与“腔圆”	(63)

(二) “情通”与“理顺”	(69)
(三) “字正腔圆”与“情通理顺”	(70)
七、如何解决相背现象	(71)
(一) “换腔就字”	(72)
(二) “换字就腔”	(77)
 第三章 腔词音调关系(Ⅱ)——唱腔与语调的关系	(81)
一、关于“语调”	(81)
二、关于“腔句旋法”	(84)
三、“句型”与“调型”的结合关系	(86)
四、如何解决相背现象	(91)
 第四章 腔词节奏关系(Ⅰ)——腔词节奏轻重关系	(96)
一、引言	(96)
二、唱腔节奏的强弱位置	(97)
三、唱词轻重音的种类	(99)
四、习惯轻重音及其与唱腔节奏的关系	(101)
五、特意轻重音及其与唱腔节奏的关系	(120)
(一) 逻辑重音与唱腔节奏的关系	(120)
(二) 感情重音与唱腔节奏的关系	(132)
六、节拍重音与唱腔节奏的关系	(136)
 第五章 腔词节奏关系(Ⅱ)——腔词节奏段落关系	(146)
一、引言	(146)
二、句式	(146)
三、词逗	(147)
四、乐逗和乐型	(150)
五、腔词节奏段落关系的具体处理原则	(153)

六、促成相顺关系的“全跨”	(154)
七、形成“破句”毛病的“拆跨”和“拆散”	(155)
八、具有特殊功用的“无词乐汇”	(172)
第六章 腔词结构关系之一——腔词句式结构关系	(179)
一、引 言	(179)
二、腔词的基本句式	(180)
三、腔词的变化句式	(187)
四、唱词的两类句式对唱腔的两类句式的 制约关系	(195)
附：唱腔句式的变化手法	(199)
(一) “加帽”	(201)
(二) “插腰”	(209)
(三) “加垛”	(213)
(四) “搭尾”	(227)
(五) “加腔”	(236)
(六) “伸腔”	(248)
(七) “缩腔”	(251)
(八) “减腔”	(256)
(九) 变化手法的综合运用	(259)

“唱腔与词”的论争(二)

第一章 绪 论

一、关于“腔词关系”这个概念

本书的“腔词关系”这一课题,是专就我国传统民族民间音乐的创腔实践方面所提出的,而不是从演唱实践角度提出的。^①但是,由于在我国民族民间音乐中,创腔实践与演唱实践在腔词关系上有着非常密切的联系(大多数的艺人既是演唱者同时又是创腔者),所以,在这里所讨论的问题中,有很多是与演唱实践方面具有共同性的。

这里所谓的“腔词关系”,“腔”是指唱腔曲调,“词”是唱词的简称,“腔词关系”就是指在同一乐曲中唱腔与唱词的关系。详言之:在统一内容范围内,唱腔自行规律与唱词自行规律的结合关系。

这种结合关系具体反映在音调、节奏、结构等方面,因而又分为“腔词音调关系”(包括唱腔与字调和唱腔与语调的关系)、“腔词节奏关系”和“腔词结构关系”三方面。这三者,我们暂称为“三大腔词关系”。

^① 本文研究的对象是我国传统民族民间音乐,重点在戏曲、曲艺音乐方面,但所述规律与民歌是相通的。

二、腔词的“自行规律”

所谓“自行规律”，是指唱腔或唱词自身独立运动的逻辑规律，也就是唱腔或唱词自身在适应共同内容的要求下，按一定美学法则，在音调、节奏、结构等方面合理组织和安排的逻辑规律。在良好的结合关系中，腔词双方的自行规律，相互区别又相互适应地结合在一起，构成整体的统一运动规律。故从某种意义上说，“自行规律”是相对上述“统一运动规律”而言的。

唱腔或唱词保持其自行规律的完美非常重要，因为只有保持了自行规律，才能：

第一，保持各自在形式因素上与传统的直接联系；

第二，保持各自相对独立的美感作用，从而给人以美的感受，并加强作品的艺术感染力（这一点在唱腔方面的作用更为直接而明显）；

第三（也是最重要的），通过上述两点对于统一内容发挥相对独立的表达功用。唱词的独立功用是以表义为主，并在此基础上揭示思想感情、人物性格等。唱腔的独立功用是以直接表情为主，它侧重表现内容的感情、情绪，以及与此有关的人物性格、环境气氛等等。

从下述现象可以看出唱腔独立表情功用的威力，即：唱腔所表达的感情、情绪能够比唱词字面上所提示的程度更强、内容更多、性质更复杂。例如：豫剧著名演员常香玉所唱《拷红》中“在绣楼我奉了小姐言命，到书院去看那先生的病情”的两句（见〔谱例1〕），唱词只说明了剧中人去干了什么事，并没有明显的感情提示。但是唱腔则通过它起伏有致的旋律、宛转的拖腔、活跃的节奏等因素，生动地表现了剧中人兴奋爽快的心情

和活泼、灵俏带有调皮的性格，同时通过唱腔和伴奏曲调还立刻造成了一种活跃的氛围。即使我们不看舞台，仅闭目而听，也能很清楚地感到这个栩栩如生的人物形象，甚至还能联想到她的动作形态呢！

[谱例 1] 豫剧《拷红》[流水板]

快速 常香玉唱

在 绣 楼 我 奉 了

(哪 哈呀 哈 嗯 啊 嗨)

我 那 小 姐 言 命

(哪 嗨 呀)



(摘自《常香玉唱腔集》第一集)

又如：京剧《捉放曹》中曹操杀了吕氏全家以后，与陈宫仓皇逃走，半途恰遇吕伯奢，当时曹操支吾而去。留在后面的陈宫，与吕伯奢告别时的心情非常复杂：有怜悯，又有愤恨；有疾痛，又有悔伤；要表示自己的态度，又不敢直接明言。单纯从那五句唱词的字面上看，远远没有深刻地表达出如此复杂而激烈的心情。但是由于配上了唱腔，上述要求就可以说是完全达到了。

唱腔表情功用的独立性质及其复杂的特点，还体现在下述现象上，即：在唱段的中间，有时可以局部出现与唱词字面所提示的感情内容不一致甚至相反的现象。例如：京剧《空城计》诸葛亮在城门口安定军心时所唱的那段西皮摇板。唱词是“……西城地原本是咽喉路径，我城内早埋伏有十万神兵，叫老军扫街道把宽心放稳”。这段话既然是安定军心的内容，所以其字面上所提示的自然泰然、安详的情绪。唱腔前几句所表现的情绪，与唱词所提示的基本一致，只是它循着这个路子又加强了表情程度（即：感情强于词面所提示的）。但是在“叫老军扫街道把宽心放稳”一句上却转为低沉而带忧郁的情绪，采用了与前一场中诸葛亮发愁时所唱的“无奈何定空城计我的心神不定”一句相同性质的唱腔（比较〔谱例2〕之a和b）。请看，唱词上叫人家“把宽心放稳”，而唱腔上却流露着心神不定的忧虑情绪。这岂不是两

相冲突？然而这种冲突却是完全合理的，因为这正是诸葛亮此刻矛盾心情的反映——他想用假话安定人家的心，可是自己也不安心，这就难免在话中透露出自己心神不定的忧虑情绪。因此，整个这段唱腔的表情效果，就比单纯唱词字面上所提示的，丰富而复杂得多了。没有经验的创腔者（由于没有掌握腔词关系的规律），遇到这类场合，往往机械地按照唱词字面“直打直”地配腔。如此，虽然尚不算有失戏理，但在艺术效果上则大为逊色。

[谱例2] 京剧《空城计》[西皮摇板]

a.

叫老军扫街

道

把宽心放稳

b. 无奈何定空城计

我的心(呐)



(摘自上海文化出版社京剧曲谱《空城计》)

以上举例大体说明了唱腔保持其自行规律完美的重要意义，至于唱词自行规律的重要性，因为很容易理解，所以就不必举例了。

综括上述：腔词真正的自行规律建立，是以有关传统程式材料为变化依据，以服从统一内容要求为前提的。因此，腔词之所以要保持自行规律之完美，除了是为了保持与传统的联系以外，还主要是为了完成统一内容所给予的表现任务。脱离内容、脱离传统而建立自行规律的观点是错误的。这种“自行规律”的结果也必然是苍白无力、矫揉造作的，是既无表现功用也无美感作用的，因而不属于我们这里所说的真正的自行规律。

“腔词关系”，这个课题的中心任务就是：研究腔词双方自行规律的相顺和相背规律，以及如何促成相顺关系和解决相背关系的方法。目的是：使现在广大的创腔者（包括艺人和专业作曲者）能够自觉地掌握传统规律，并加以发展，而运用于今天社会主义音乐创作实践。

三、“相顺”和“相背”

什么叫作“相顺”？

“相顺”是指在统一的内容范围内，腔词双方的自行规律协调相处，从而有机地构成上述“统一运动规律”的局面。也就

是，在同一曲子中，双方均保持其自行规律的完美，而又相互适应，从而步调一致地共同完成对于统一艺术内容的表现任务。

“相顺”是腔词结合的良好关系，也是正常的关系。在这种关系中，由于腔词都保持了自行规律的完美，所以它们的表义、表情功用和美感作用都得到了保证，因而便能收到下述完美的效果，即：为广大劳动人民群众所好懂、好听、受到感动，并进而受到教育。为述说方便起见，我们不妨把腔词相顺关系的效果，简单地归纳为：“好懂、好听、动心、化人”（“化人”一词是借用于荀子的《乐论》。荀子曰：“夫声乐之入人也深，化人也速。”我以为，这“入人”就是指感动人心；这“化人”就是指使听者受到潜移默化的教育）。只就这四点来说，“好懂、好听”是手段，其中以“好懂”为最低要求，“动心、化人”是目的，其中以“化人”为最终目的。^①

在腔词相顺关系中，不但腔不害词、词不害腔，并且进而腔助于词、词助于腔。所谓腔助于词，是指唱腔的升降、曲直、轻重、长短等运动状态，主动地与唱词的字调、语调、轻重、顿逗等因素的步调相适应（当然这种适应只能是音乐化的吻合，而不是也不应该是机械的摹仿），因此使唱词容易被听懂，从而实现其应有的表现功用，所谓词助于腔，是指唱词的字调、语调、轻

① “好懂、好听、动心、化人”有不同阶级内容。民族民间音乐作品中大部分都是劳动人民群众（或以劳动人民群众为主）的集体创作，有少部分则是文人创作或加工改编的。两者都可以达到“好懂、好听、动心、化人”的效果，但是两者性质不同。就前一类作品来说，它所达到的“好懂、好听”效果，是指为劳动人民群众所容易理解和喜闻乐听的效果；而“动心”是指感动广大劳动群众的心；“化人”是指人民群众的自我教育。在文人创作和改编的作品中，有一部分基本符合广大劳动群众要求，但还有一部分则是完全出于作者本阶级的思想感情和美学趣味的东西。因此，它们的“好懂、好听、动心、化人”的效果，乃是指为作者自己圈子里的人所理解，所欣赏，所受到感动和感化的效果，而与广大劳动人民群众的要求格格不入。在今天人民当家作主的社会主义时代里，无论是劳动人民自己或专业音乐工作者所创作的作品，都应该继承上述之前一方面，而以使劳动群众“好懂、好听、动心、化人”为标准。

重、顿逗等因素的复杂变化性，能够促使唱腔的旋律、节奏、结构等方面多样变化；并且还能推动唱腔的程式规格，向多样丰富的局面发展。关于这一点，程砚秋先生说得好：“由于字音的变化，腔就跟随着做必要的、适当的改变，因而根据不同的词句、不同的感情，在原来腔板的基础上，也就产生多种多样的腔调，使各种腔板都丰富、复杂起来。”（《程砚秋文集》125页）

什么叫作“相背”？

“相背”是指在统一内容范围内，腔词双方自行规律相互妨害的局面。在这种局面中，必有一方的自行规律由于受另一方影响而不完美，因而可能造成腔害于词或词害于腔，对统一内容不利的结果。它基本上表现为以下三种情况：

第一种情况是：唱词的自行规律被唱腔所破坏。若把两者分开来看，双方自行规律都未被破坏，但合起来听则腔害于词。也就是：唱词由于行腔的妨害，产生了“倒字”或“轻重颠倒”或“破句”等毛病。因此在实际的听觉效果中，唱词的自行规律被唱腔所破坏。

第二种情况是：唱词牺牲自行规律的完美去死从唱腔。这种情况，表面看来双方互相协调，实际上唱词中却发生了文理不通或词句不顺等不良现象。这种现象也是唱词自行规律被破坏的表现，所以也是一种“腔害于词”的结果。^①

第三种情况与二种情况相反，即：唱腔牺牲自行规律的完美去死从唱词。表面看来双方相互协调，实际上唱腔的自行规律被破坏了。这是一种“词害于腔”的不良现象。^②

上述三种“相背”情况的共同点是：

① 此处仅指唱词为适从唱腔而牺牲自行规律完美的现象而言。至于那种出于作词上的疏忽或拙劣而形成的文理不通，或词句上的疏忽或拙劣而形成的文理不通、词句不顺等现象，当不属此范围。

② 意思与①相同，只是在这里就唱腔而言。

(1) 在实际的听觉效果中，总有一方的自行规律被另一方所破坏（不是腔害于词，就是词害于腔），因此，也就相应地削弱了其对于统一内容所应有的表现功用和美感作用。

(2) 其结果是：使人对于唱词，或者听错，或者听不懂，或者即使听懂了但是感到不好听。这三种效果都是不良的。由于这种不良的效果，自然也就减弱了“动心”、“化人”的作用。

我国明代的戏曲界曾发生过沈璟和汤显祖之争。沈璟主张剧词应“宁协律而不工，读之不成句，而讴之则始协，是为中之之巧。”汤显祖反对沈氏之主张，而说：“余意所至，不妨拗折天下人嗓子”（以上引文均见《中国古典戏曲论著集成》卷四王骥德《曲律》165页）。这一争论，虽然是从戏曲文学创作所引起的，但是从中也反映了他们在对待腔词关系问题上的片面观点——沈氏只重视唱腔自行规律之完美，而轻视唱词自行规律之完美，为了前者之完美，可以牺牲后者之完美；汤氏只重视唱词自行规律的完美，而轻视唱腔自行规律之完美，为了前者之完美，可以牺牲后者之完美。可见这两种主张虽然相反，但均属于上述“相背”之范围，即：沈氏之主张属于上述相背的第二种情况；而汤氏之主张则属于上述第三种情况。所以这两种主张，虽然都有合理的成分在内，但均未摆脱片面之弊。

我以为，梅兰芳先生在这个问题上的观点和作法很可贵。如：他主张“唱腔不给字音捆死，字音也不为唱腔所破坏”^①；因此又认为创腔者“不仅要通晓四声法度，还须懂工尺（音乐）规律。”^②这种主张正是我国戏曲、曲艺传统上的“字正腔圆”理论的具体化。“字正腔圆”是兼括创腔实践和演唱实践在处理腔词音调关系方面的一种理论（关于“字正腔圆”，详见第二章）。

① 见《徐兰沅操琴生活》40页。

② 见徐兰沅《谈梅兰芳的创腔》（《人民音乐》1962年4月号）。