

福建艺术丛书第四辑

'11 福建艺术研究论集

王评章 杨榕主编

中国文联出版社

福建艺术丛书第四辑

'11 福建艺术研究论集

王评章 杨榕主编



中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

福建艺术研究论集. 2011年 / 王评章, 杨榕主编. -- 北京: 中国戏剧出版社, 2013.7

(福建艺术丛书. 第4辑)

ISBN 978-7-104-04041-5

I. ①福… II. ①王… ②杨… III. ①地方戏—福建省—文集 IV. ①J825.57-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第169554号

福建艺术研究论集. 2011年

策 划: 王评章

责任编辑: 黄艳华

责任印制: 樊国宾

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

邮政编码: 100097

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 福州凯达印务有限公司

开 本: 880mm × 1230mm 1/32

印 张: 110

字 数: 3600千

版 次: 2013年7月 北京第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04041-5

定 价: 396.00元 (全11册)

版权所有 违者必究

Contents 目 录

南音，我音乐创作的母语

——音乐创作漫谈····· 吴少雄 1

音乐史体例与地方音乐史的思考····· 孙星群 23

武王《武》乐结构与周代礼制····· 孙星群 32

论南音“谱”的曲调发展手法及传统集曲方式

——以“四大名谱”的曲调发展手法及十三套传统“谱”的

集曲方式为例····· 曾宪林 47

福建莆田枕头琴音乐调查与研究····· 陈敏玲 65

首届中国歌剧节观后漫谈····· 张建国 80

传递传统与现代的融合 共话创作与教育的发展

——记2011年“金桥·海峡两岸民间艺术节”舞蹈交流与展演

····· 翁郑琦 87

品《我在舞中飞》

——福建省歌舞剧院歌舞团舞蹈精品晚会····· 朱艾葳 93

戏曲的“科诨思维”与“时空思维”

——戏曲思维问题再议····· 周 明 97

试论中国戏曲中的“叙述者”（一）····· 方李珍 111

感受歌剧····· 王保亮 123

当代泉台两地木偶情缘述略·····	邱剑颖 135
让幻境撕裂人性,走向真实	
——论郑怀兴《荷塘梦》、《神马赋》、《青藤狂士》···	蔡福军 156
南戏与俗文学·····	叶明生 166
论闽剧儒林戏及其文人戏曲特征·····	王晓珊 175
莆仙戏民营剧团剧目生产调查与研究·····	张帆 187
大腔戏的宗族传承危机与保护对策·····	罗金满 204
戏曲舞美革新不可忽视戏曲本体特征·····	刘闽生 218
关于“戏剧思维”的思维·····	魏明 236
福建地方戏曲的“民间”崛起·····	白勇华 243
福建方志中知见戏曲史料探述·····	杨榕 249
五帝的“正统性”与角色转换	
——以五帝剧本为分析素材·····	潘文芳 276
福州、南平地区猎神信仰探讨·····	刘向东 304
试论陈靖姑信仰形象的历史建构·····	付华顺 314
文化产业发展状况调查	
——以福建文化产业为例·····	傅翔 347
戏曲音像与舞台演出、民营演出团体之关系初探·····	王小梅 379
从“文化产业的精神产品”到“精神经济的精神产品”	
——再论李向民精神经济学研究之精神产品·····	陈燕 390
论“印象大红袍”的体验经济本质及相关反思	
——基于实地调研与多视角观察·····	吴思富 406

南音，我音乐创作的母语

——音乐创作漫谈

吴少雄

我生长在闽南泉州，在祖母教我讲闽南话的哑哑学语孩提时代，缭绕在街头巷尾的南音就走进了我记忆的始端。在我童年的记忆中，视觉的记忆是石板路、红砖瓦房、龙眼树和古水井；而听觉的记忆就是南音。南音是我音乐的母语。

也许是母语对一个人思维方式的影响，也许是偏好和情结，也许是我的音乐创作涉及大量的闽南题材，在我的大量音乐创作中总是离不开南音。是音乐母语南音滋养着我，支撑着我，让我在音乐创作的道路上一步步向前迈进。

众所周知，艺术总是离不开薪传与发展。因为有了薪传艺术才能保持它独有的魅力而代代延续；因为有了发展艺术才能在日新月异的岁月迁移中不断发光。固守传统是薪传而不是创作，脱离传统的创作则是断线的风筝随风缥缈而无根无基。艺术史上大量成功的艺术作品总是在薪传和发展这两只翅膀的支撑下飞翔，音乐作品也是如此。

我从小就喜欢音乐，和我的许多同龄乐友一样从吹笛子、拉小提琴开始一步步走进音乐的殿堂。初中时期我开始自学作曲，大学毕业后我分配到福建省歌舞剧院从事职业作曲工作。在30年的作曲工作中，我的音乐创作涉及歌剧、舞剧、交响乐、室内乐、民族器乐、影视音乐及各种类型的声乐作品。随着音乐创作步步深入，面对着各种不同题材、体裁，美学取向以及各种创作实践的具体难题，在如何取用南音素材、消化吸收南音为我所用等等

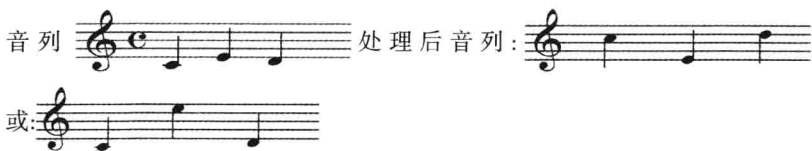
创作思考中我做了许多探索和实践。以下我想用30年来的部分创作实例谈谈作为母语的南音对我音乐创作的影响。

一、中国乐器三重奏《乡月三阙》例8' 42

1986年吴少雄为改革箫、古筝和扬琴而作的民乐三重奏《乡月三阙》获首届《中国唱片奖》，并入选1988香港国际现代音乐节。这是一首改革洞箫、古筝、扬琴三重奏作品，作品以意象主义的审美追求，表现了作者对新月、满月、残月三种不同月象的感受。

民族音乐语言应具有民族精神、民族气质、民族审美习惯和民族的思维逻辑。在创作中它可以是直接吸收原始的民族音乐材料、亦可以是间接借鉴。这种借鉴可体现在吸收原始素材的同时，进行弃伪存真、弃粗取精、在构成音乐的诸参数即：旋法、调式、和声、节奏、复调、曲调等中进行提炼、以求得音乐语言的出新。下面谈谈《乡月三阙》在这各方面的尝试。

（一）旋法：《乡月三阙》写的是闽南的乡月，南音是这地区最富有代表性的民间音乐。我提炼了由宫、角、商环绕构成的三音列。为了获得一种优雅、恬静的意境，我吸取了传统古琴中连续超八度上、下行大跳的点描特点，把这三音列作跨八度的进行处理。如：原



（二）调式：为了追求一种月色溶溶的朦胧感，并使这种朦胧感染上闽南乡音的色彩，我在南音多重宫角并置的基础上提炼出全音阶调式。

全音阶 I



由a、b、c、d多重宫角并置构成的旋律全音阶Ⅰ。把上列旋律向上四度移位：

全音阶Ⅱ



由e、f、g、h多重宫角并置构成的旋律属全音阶Ⅱ。

由此可见，多重宫角的旋法中隐伏着全音阶调式的可能性。而这种旋法又使全音阶获得了不同于“德彪西”风格的另一种风格——南音风格。

（三）和声：全音阶由于音程之间缺少倾向性，其色彩是较为单调的。为了丰富和声语言，使乐曲的三个乐段之间和声获得对比，中段“满月”、尾段“残月”采用了上述Ⅰ、Ⅱ两个全音阶的横向对置与纵向的并置，使音乐获得小二度、小三度、纯四度、大六度、大七度等全音阶所没有的各种音程，丰富了表现力。

0 1 2 3 4 5 6

0—1——小二度 全C #C #D E F G B

0—2——小三度 音D #D F G A B #C

0—3——纯四度 阶E F G A B #C #D

0—4——纯五度 I #F G A B #C #D F

0—5——大六度#G A B #C #D F G

0—6——大七度#A B #C #D F G A

全音阶Ⅱ

注：以上由0向下竖列为全音阶Ⅰ，由1向右横列为全音阶Ⅱ。

（四）节奏：改变节拍重音及连续的切分节奏进行又是南音的一个特点。如：



由此派生出



或:



等节奏与节拍重音相交错的织体,以求达到流动感、全方位感。

五、复调:乐曲吸取民族音乐呼应式中“模仿复调”手法,力求填补和声色彩不足的全音阶调式和声,造成多调性效果。例:



吸取民族音乐中紧拉慢唱式“对比复调”。例:



以求得在没有和声功能张力支撑下的另一种支撑力——“复调张力”。

上海音乐学院原院长杨立青教授评论《乡月三阙》中说:在音乐语言的创新与作曲技法的运用上,《乡月三阙》的作者进行了多方面的探索。如引子中,古筝的四音动机及其变形在三个段落中的贯穿发展,不同复调手法的运用等等,也都显示出作者具有较好的技术素养及结构感。然而,最值得称

道的，或许是作者在民族风格与地方色彩的追求上所作的有益探索了。《乡月三阕》中，虽然并没有引用任何福建民间音乐的现成素材。作者却从南音的典型音调中提炼出一个各音之间均按大二度排列的三音音列，作为全曲的核心细胞（谱例一），



从中衍生出延绵悠长的主题旋律，而使这一主题带有浓郁的闽南“乡音”。这个三音动机，在旋律的衍伸中，常常用十分自由的旋律转调手法。或以商为角转入低一个大二度的三音音列，或以商为宫转入高一个大二度的三音音列，从而使整首乐曲的调式结构呈现出全音阶的特点[谱例二]，



这种由若干个三音音列的自由转换、游离，扩展而形成的全音阶的旋法，与我们熟悉的印象派的全音阶处理手法迥然不同，而具有独特的个性。全曲的和声，也是建立在全音阶之上的。虽然，全音阶的和声由于缺乏音程之间的倾向性与和声色彩的变化，而较单一，并具有静止的特性，但在这里，用于描绘静谧、清幽的夜色，却是适得其所。为了获取不同段落间一定

程度的对比，作者在《满月》一段中，将两个不同的全音阶音列作纵向的叠置，并常在不同层次中强调不同的调中心，形成多调性的结合，其音响也是颇富趣味的，显示了作者在音响色彩方面的想象力。

二、交响随想诗《刺桐城》例20'

1991年，吴少雄创作的交响随想诗《刺桐城》，经国家文化部选拔代表中国参加由联合国教科文组织委托日本主办的，有三十几个国家和地区的近三百部作品参赛的“丝绸之路”交响乐国际作曲比赛并获第三名。

《刺桐城》以古代商埠泉州港为题材，以意象主义的美学追求，选取了与当地一天中的四个时辰——清晨、午日、黄昏和夜晚，这四个相对应的情景为意象。在乐思的展开中注入个体的情感志趣和哲学意识。在作曲思维上，以富有强烈地方特色的民间音乐“南音”为主要素材，并兼取部分波斯音乐音调，采用主导主题贯串的手法和十二音序列技术，以中国的方式实现具体组合，作者称此为“欧洲浪漫主义音乐、表现主义音乐和中国传统音乐的融合”。而如何把古今、中外不同时空的东西融合在一起，把不同风格、不同基质的东西有机地结合成统一的生命体，这确实是当代作曲家的一大难题。

乐曲共有四段，分别采用慢板、快板、慢板和终曲的形式。在写作上，主要使用十二音技法 and 核心动机贯穿的手法，并吸收了具有民族特色的音乐——福建南音和波斯音乐中的某些音调，将现代技法与古老的特色音调有机地融于一体，从而创造出一种中西文化结合、古韵新声兼备的奇妙音乐。

第一曲可分成两个部分。第一部分从一个12音的主题开始，由大提琴、低音提琴和大管担任，音区低起，节奏散入，伴以木管和竖琴的12音和声，在庄严、低沉、平和的气氛中营造了具有史诗性的乐境。

例1



这个综合了“南音”音调的12音主题，可视为两个相距三全音的五声性6音或7音集合：

例2



该主题及其某些截断也是整个作品的主要贯穿主题，在全曲发展中做各种变形，如移位、倒影、逆行、截断的动机式贯穿发展和插入新音成“转音列”等。由于以上这种音关系的结构特点，使乐曲在呈现出较为“现代”的音响的同时，也不失浓郁的民族风格；在保持高度统一之中，又求得一定的变化。

主题初次陈述之后，通过4度关系移位和倒影的处理，加以引伸发展。接着，突然在乐队全奏的 ff 力度上，由小提琴、中提琴用双8度再次奏出这个主题，其宽广的节奏、丰满的音区、厚实并富于流动的织体，都无不透出一股热烈、奔放的情绪，似旭日喷薄而出，霞光映红了美丽、富饶的古城。

经过一个由逆行材料写成的带有密接和应的连接句，乐曲进入第二部分。第二部分以音列倒影形式的一个截断为骨干，并插入一些“润腔”的音，形成新的主题：



主题经这么一处理，加上节奏、织体和配器的变化，便表现出某种异国情调，象远处飘来了外国的船队，传诵着一曲曲富于传奇色彩的颂歌。新主题相当优美、抒情，与第一部分的音乐形成一定的对比，但由于主题材料的同源、和声内容的相似以及连接段的作用，使前后两个部分保持了连贯、统一的发展关系。

第二曲是快板，其主题材料的结构方式独具匠心：将12音音列中的一个五声性7音列作为主题，而用另一个5音列构成快速琶音音型及衬垫音。

例4



这样，两个相距三全音的五声性音列的音乐形态各不相同：一个是主题，具有舞蹈性格；另一个为短促的琶音，类似于将各次出现的主题分割开、穿插于其间的“标点式”音型。两个形态的功能各不相同，它们结合起来，构成了第二乐章的主要发展方式。

第二曲采用了三部性结构，再现都是缩减再现与尾声写法结合起来的动力性再现。有趣的是，中部仍使用了与两端部分相同的材料，且把两个主要

因素作换位式的处理：原来的舞蹈性主题变成伴奏音型；而“标点式”的音型则于中音声部成为气息稍长的中部主题：

例5：



这一曲中，主题材料始终保持统一，但主题作了各种变形。随着节奏的变化、配器的频繁更换、特殊音色的处理、甚至连速度也有所变换，使这首带舞蹈性格的乐曲的音乐丰富、情绪诙谐、轻松愉快。生气盎然。它所描绘的是一幅民俗风情的画卷，里面有欢乐的歌声、喜悦的舞蹈、诙谐的表演、雀跃的人群……，整个与第一曲的深沉、平和、宽广、幽雅形成了鲜明的对比。

第三曲的结构仍然十分简炼。开始，由大提琴、低音提琴在低声区奏出浓密的持续和弦，显得厚实、沉稳，而小提琴、竖琴在低音区飘出各种泛音，透着空旷、虚静，大管仍吹奏那个贯穿的主要材料，但此时则作为引子的功能，烘托出一种神秘、深透和虚无飘渺的气氛。随之，引出该曲的主题：

例6



乐曲进入第二部分之后，还是以这个主题为基础，作各种复调式的展开发展。第三部分回到主调音乐风格，并加强力度，用全奏力度再现主题。

该曲的引子、尾声和各部分之间的间奏使用相同的材料，即贯穿全曲的主题，时而呈原型、时而变倒影，目的是用统一的音的材料形成结构力，

将各部分组合起来。整个第三曲速度缓慢，有些特殊的配器手法具有很强的艺术表现力：如弦乐与竖琴的泛音和弦、特殊刮奏；弦乐和圆号的非常规颤音；长笛的泛音以及木鱼、大锣、碰铃的运用等，都体现出作曲家对某种意境的追求，似乎与表现宗教题材的内容有关。

第四曲也由三个部分组成。第一部分是一种综合性的写法，在贯穿的主题间断出现的同时，弦乐、铜管、打击乐形成的“海浪波涛”、木管的“呐喊喧嚣”、铜管的“长鸣警号”等都交织在一起，古代海上的战争场面跃然而出，激烈的气氛渲染殆尽。

第二部分是一个赋格段，出现新的主题：

例7



在弦乐鼓点式的固定音型伴奏下，主题以卡农手法加以发展：节奏逐步紧缩、声部不断增多、织体交厚，最后走向全曲的最高潮，并直接进入再现部。再现部既是该曲的总结，又是整部作品的回顾，我们听得到带“南音”特点的贯穿主题的再次重现，也看到具有“波斯”音调特点的“外国船队”主题的回归。并不断模进、分裂，使全曲的高潮逐渐平息，美丽的“刺桐城”就在这东、西音乐文化的水乳交融中得以复苏，昔日古埠，而今又重获新生。在最后的尾声中，乐曲放宽节奏、拉长气息、减弱音量，在竖琴的不断流动中，逐渐走向结束。

《人民音乐》1993年第1期（高为杰、陈丹布撰文）评价：《刺桐城》借助于标题性的构思来表现具有乐外意义的内容。若将其四段音乐作一番富有文学意味的概括，则可视第一曲为“城边临海朝景”的描写，第二曲为“城内民俗风情”的再现，第三曲为“某种宗教仪式”的刻画，第四曲为“域外历史战争场面”的追述。对于这样一个具有历史意义的音乐题材，

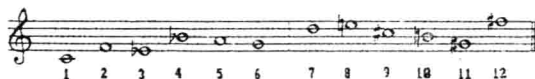
作曲家成功地运用了简炼和有效的手法，比如把现代十二音技法与民族特色音调及传统节奏、织体和形态结合起来；运用主题材料的一元化结构方式；大胆追求特殊音响和非常规音色，并使配器厚薄相间、错落有致、浓淡相宜，形象、生动、贴切地表现内容，从而创造了一种个性突出、富有特色和完整统一的音乐。

三、大型舞剧《丝海箫音》例10' 40

大型民族舞剧《丝海箫音》（下简称《丝》剧）在1992年文化部主办的首届全国舞剧观摩演出中获作曲头奖，又在第三届“文华奖”中获文华作曲奖。《丝海箫音》所揭示的主题思想，描述我们祖先在开辟海上丝路由此促进对外经济、文化的交往和商贸、科技的繁荣历史所体现的勇气和进取，具有着深层的现实意义。

舞剧用一户三口人的命运体现了这一主题，塑造了阿海，小海父子两代人和维系两代人桐花（阿海妻）的崇高形象。全剧始终突出他们为开拓海路、不畏艰险的坚毅精神，把波斯商人哈马迪十七年两次来朝的友谊贯穿其中，成为一部抒发内心感情很强烈的戏剧，又是一幅深厚情谊的抒情诗篇。舞剧起伏、跌宕，栩栩如生、扣人心弦，是民族舞蹈语汇的升华和创造，舞剧的形式感完整并富于历史的想象力。

这部戏的音乐有着明确的刻意追求，作曲家把闽南南音、戏曲音乐置于十二音列之中，组成两组六音音列，前六音列成为全剧的主导主题，并由它再派生出男主人公阿海和官员的主题，后六音列为女主人公桐花的主题，主题素材洗炼又集中，六音列体现了浓厚鲜明的闽南南音、戏曲风格和地域特点，基本音列如下：



作曲家把六音列作引申构成一段委婉深情又略带忧怨的慢板贯穿在全剧之中。用固定音色——闽南洞箫来担任。这是一段完整的乐思，接近古典舞曲风格，它标志着一种特殊的民族气质，如同金锁链接着整个戏剧情节，如下例：主导主题：

《第一场结尾》



保持序进的

慢板的音列只在曲首原型，作曲家没有按序列法来发展，而是把音列同南曲的旋法结合起来进行自由写作，六音列的主导性在剧中始终是一个整体段落，始终是一首歌唱性非常浓厚的乐段。

主导主题都在舞剧最动人的部分和戏剧的焦点上出现，它时而以高音洞箫，时而以低音洞箫来抒发着阿海与桐花新婚的殷殷之情。它缠绕着别离的依依之情，它牵动着思念的苦苦之情，它送走了一代人内心深处的创伤与磨难，迎来了新一代人所向往的万帆齐发的壮观奇景。这个主题给观众在听觉上以无限的冥想和回味。

作曲家又运用主导主题开始的四五度上跳的音程关系，写成了阿海的主题，阿海的主题形象有两个侧面，一个是代表群体的螺号声，它庄重威严，如下：



另一个则显示出刚毅、不屈具有拼搏精神的形象，如下：

