



“十二五”国家重点图书出版规划项目

国家出版基金项目

陕西省重大文化精品项目

总主编：王巨才

延安戏剧主编：陈彦 甄亮



【第三册】

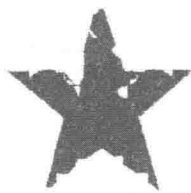
延安文艺档案·延安戏剧

延安戏剧家（三）

维社扬 甄亮 / 编著



陕西出版传媒集团 太白文艺出版社



【第三册】

总主编 王巨才

延安戏剧主编 陈彦 甄亮

延安文艺档案·延安戏剧

延安戏剧家（三）

维社扬 甄亮 / 编著

王依群



传略

王依群(1922—1995),陕西渭南官底镇人。作曲家、戏曲理论家。

王依群原名王克贤,1939年加入中国共产党,1941年参加革命工作。历任关中八一剧团副指导员、副团长,陕西省文工团副团长,陕西省秦腔实验剧团副团长,中国音乐家协会西安分会副主席,陕西省戏曲研究院艺术委员会副主任、副院长等职。

王依群同志从小酷爱戏曲音乐,参加关中八一剧团工作后,更是矢志不渝,掌握并熟悉了板胡、唢呐等乐器的演奏技巧,并先后为《血泪仇》《逼上梁山》《打虎计》《屈原》《白毛女》《闯王遗恨》等戏配曲,深得广大群众的喜爱。他设计的《血泪仇》《屈原》等戏的唱腔,在群众中广为传唱。新中国成立后,他积极地在天津音乐学院和西北艺术专科学校学习深造。之后,致力于戏曲音乐改革,为秦腔历史剧、传统戏《烈火扬州》《赵氏孤儿》、现代戏《刘巧儿》等设计音乐,具有强烈的时代精神,优美动听,脍炙人口,为秦腔音乐改革做出了积极的贡献。同时,为了丰富秦腔的伴奏效果,他大胆地把小提琴、大提琴、扬琴、海笛等多种乐器融入秦腔乐队,增强了音乐的表现力,促进了秦腔音乐的发展与提高。

他还致力于戏曲音乐理论研究工作,主编了《中国戏曲音乐集成·陕西卷》,并先后撰写发表了《秦腔板眼研究》《秦腔声腔的渊源及板腔体音乐的形成》《试谈联体板腔体的形成》《谈戏曲音乐的风格》《陕西地方戏曲音乐工作的成就和经验》等大量音乐论文,并编写和参加编写出版了《眉户曲集》《碗碗腔音乐》《秦腔音乐》《秦腔曲谱》《秦腔音乐讲座》《秦腔音乐论文集》等专著,具有较大的影响,为秦腔音乐改革与发展做出了突出的贡献。



王依群



代表作品

《逼上梁山》和《屈原》

1945年1月,剧团排演《逼上梁山》,王依群为戏配曲。

之后,王依群为秦腔戏配曲、编曲的共有九部,即:《逼上梁山》《三打祝家庄》《大明府》《儿皇帝》《空城计》《打虎计》《屈原》《白毛女》《闯王遗恨》。为小歌剧作曲的有三个,即《军民一家》《宿营》《儿子》。其中,在场景烘托方面,《屈原》的橘园不同于《民族魂》中的花园,王依群以器乐曲映衬出橘园清悠、雅静的境界。《闯王遗恨》里的庆会不同于一般的宴会场面,这是闯王胜利后举行的庆会。参宴者闯王、李岩、宋献策、牛金星、刘宗敏各怀私心,使宴会在庆功的欢乐中蕴含了昏聩、腐败的因素,王依群在唱腔与音乐处理上加进了低沉、浑浊的曲调,为剧情的发展埋下了伏笔。

在为舞蹈配音上务求贴切、和谐,传神传韵。如《屈原》中《陷害》一场的乐舞,《闯王遗恨》中练操都是专舞专曲,按舞配曲,使舞和曲紧密结合,达到完美的境界。对移植的剧本一般按秦腔的风格配曲配音,如《白毛女》后面的合唱就是重新创作。对一些破格唱词用秦腔原有板式很难演唱,按规范词格将唱词改成秦腔板式又平淡无味,于是就按破格唱词编曲。

王依群先后完成的戏曲音乐集子有《秦腔过门集》《秦腔唱腔选》(1946)、《秦腔音乐》(1950)、《碗碗腔音乐》(1952)、《眉户音乐曲集》(1952)、《民间礼俗音乐》(1987)、《西调马头琴》(1990)和《关于“西调”的评论》(1990)等。



相关典章

我在关中八一剧团学戏曲音乐^①

王依群

1941年11月地下党交通员权秉华带我进入陕甘宁边区,到达陕西省委驻地照金,又随机关人员一同搬进马栏。几天后组织科胡大明把我叫到赵伯平的窑洞里。赵伯平对我说:“听说你会拉胡琴,咱们这儿有个剧团,组织上想把你分配到剧团去工作,你看怎

^①咸阳市政协文史资料委员会:《烽火文艺劲旅:陕甘宁边区关中八一剧团回忆纪实》,西安:陕西人民出版社,2001年版,第238—250页。

么样？”对此我毫无心理准备，心想我进边区的目的之一是想进早已闻名的延安鲁艺学习音乐，就向赵伯平提出：“请组织上安排我去鲁艺学习。”赵伯平说：“先工作一个时期，去鲁艺学习的事以后再说。你回去想一下，今天定不下来，下次咱们再谈。”就这样，第一次谈话结束，我回到了招待所。

组织为何分配我去剧团呢？原来我在家乡上高小、初中时爱好音乐，经人指点学会了吹笛、吹箫、吹口琴、拉胡琴和秦腔板胡，在音乐知识方面可以读简谱，还能够听音写谱，当然，这只是一些很基础的乐理知识和最基本的乐器演奏技能。我想在音乐方面有所发展，就萌生了进鲁艺学音乐的念头。这些情况权秉华都知道，他大概向组织上反映了，所以让我去剧团工作。

隔了三四天赵伯平又把我叫去，问：“你考虑得怎么样？”我回答说：“去剧团可以，我还是想学习一个时期再去。”赵伯平很痛快地回答说：“你先在剧团工作，三个月以后我保送你去鲁艺。”第二天，剧团指导员王维之从招待所把我接到了剧团住处，当众宣布我担任音乐教员。三个月很快就过去了，由于革命形势的发展，我没有再提去鲁艺学习的要求，安下心在剧团一边工作，一边学习，在实践中提高自己。

我初到剧团学秦腔，团领导让我熟悉情况，看到剧团演《海军舞》《叮铃舞》和秦腔现代戏《抓壮丁》《特种学校》和《新考试》，这些节目自己首次接触，感到非常新颖、有趣，在宣传效果上是外边的戏班远远赶不上的。心想自己进剧团的路子是走对了，以后也逐渐爱上了剧团工作。

不久，我参加了排练剧目，为文场演奏员。当时剧团乐队文场人员比较齐全，拉胡琴的有赵际、肖林，拉京胡（代替二股弦）的有巩清云，吹笛子的有剧团秘书卫新，辅助板胡还有岳秉善。论音乐知识，赵际、肖林都识谱，也能记谱，并不比我的水平低。只是大家认为我拉胡琴手法好一些，就让我做了文场的“头把弦”。那时我也不知高低，对秦腔是个“半迷儿”，虽然会唱、能拉，但对板眼规律、起板锣鼓点和多种变化唱法一知半解。“无知胆子大”，乐队的领头和音乐教员我都一一承接了。

剧团宣传演出活动主要是秦腔，可是在秦腔方面教练、演员、文武场面没有一个真正内行。1942年年初，西北剧团与关警剧团合并，改名为八一剧团，搞秦腔的内行还是没有。不久通过瑶曲镇自乐班二何介绍，从国统区（当时称友区）请来了一个打板的范氏，剧团如获至宝。范氏为人和蔼可亲，教学也很耐心。在很短的时间内我就把范氏所教的各类鼓点都记写下来。至此，我才初步懂得各类板式起板的锣鼓点及其不同情况下的不同用法。

秦腔的变化唱法非常多，范氏也知之有限。从哪里学呢？当时剧团有个手摇留声机（那时叫洋戏匣子），也有不少秦腔唱片。我就放唱片记谱，记自己不会或不太会的，记人家演唱、演奏的别致之处。这样很快学会了不少新东西，如秦腔大腔“苦中乐”“软三滴水”就是从李正敏所唱《重台》、王月华所唱《烛影斧声》中学到的。我热蒸现卖，把自己学到的加以整理，再教给乐队和演员。以后还陆续从地委电台那里借来很多广东乐曲

和流行器乐曲唱片,也学到了不少东西,大大丰富了我们乐队的创作和伴奏内容。

1943年一二月间,八一剧团由延安演出归来,剧团新添了赵德蒲和周玉民两位教练。他俩是国统区剧社的大把式,既会演戏,又当过教练(练功、排戏)。周玉民还是有名气的鼓师,他的鼓点都很时新。我跟着他们学会了许多新腔调、新鼓点,如后来剧团演出的《卧薪尝胆》中的西施浣纱、姑苏台等折子戏。原由西安三意社创造的新腔,就是周玉民教的。赵德蒲还教给了我一段《墩台挡将》中康茂才所唱特殊带板唱腔,唱词是:“耳听得战鼓一不得儿来呆衣咚打,空中的号令不住得儿啷当衣呆吹。一眼观见残兵队,残兵队来了几千骑。一天旗,二地旗,三龙四凤五红六绿七星八卦九面,星官一十一杆日月龙凤皂鹞旗。白龙马驮的陈友亮,个个面上带土色,台下来的儿是谁,报上名来免吃亏,康老爷认儿不得。”有一位唱皮影戏的师傅来剧团联系工作,我与他在交谈中学会了一段词格节奏不同的秦腔慢板,唱词是:“娘为儿,头上无有,帕儿苦,娘为儿,身上无有,好衣穿。”按唱词节奏演唱,句中腔调和过门都被改换了。这些新腔对传统基本唱腔在词格、曲调方面均有所突破,我感到非常新奇,就运用到创作中。

1943年春,八一剧团又与关中剧团合并改名关中八一剧团。这时西北局为充实延安民众剧团的业务力量,通过地下党从外边调进来一个完整的剧社,改名叫裕民剧团,全团人员正在马栏休整。领导上组织我们剧团演员对演员、乐队对乐队抢时间向裕民剧团学习。我主要跟头把琴师李玉群学曲牌,不长时间学会了二十多首弦乐和唢呐曲牌。1944年春夏之交,原裕民剧团教练杨安民因家庭困难由延安回长安家中,途经马栏被我们团挽留工作了近一年时间。杨安民是当时关中有名的教练,文化程度高,业务水平高,人品也好。在工作中我向他学会了由三意社李逸僧先生创造的一般人认为很难唱的《娄昭君》唱段,还学会了《玉堂春》里边一些新腔,包括“店主人,他不肯容留,实无方”这样破词格、破板眼规律的唱句。我很重视这种破格的东西,它是我以后敢于创腔的依据,也为我后来发展秦腔唱腔打下了坚实的基础。

眉户又称陕西曲子,是深受关中人民喜爱的地方戏剧之一。1942年冬热情的二何先后从富平给我们介绍了几个唱眉户的艺人,有弹三弦的明道理、拉胡琴的佛生华、摇四页瓦的刘师、演老旦的张师。他们都能唱,又各兼一种乐器,很有特色。这些艺人在我们剧团住了一个多月,演出的节目有《古城会兄》《秦琼观阵》《刺目劝学》《女寡妇验田》《刘三报菜》《打脏婆娘》等。另外还请来一位由富平迁居马栏东川的眉户艺人春虹,五六个人在马栏大礼堂演出眉户专场《打脏婆娘》《太君辞朝》等。

我跟他们学会了四十多个曲词,学会弹三弦,能背唱《古城会兄》等三四个折戏。后期我已能担任眉户演唱的伴奏(拉胡琴)。我是关中人,在家乡常听“念曲子”,学会的四十多个曲调不仅会唱,而且对唱词能做到字正腔圆,对曲调能酌情处理,因此对眉户的一般曲调能够做到自如运用了。

学眉户对剧团宣传来说,多了一个剧种,多了一种宣传形式。剧团新排演的眉户戏《大家喜欢》和《劳军》深受广大观众的喜爱与欢迎。张宁、尚振魁、谭增成和我组成了眉

户坐唱小组,演唱《古城会兄》《刘三报菜》《偷南瓜》(改造二流子)、《十里原》(揭露胡匪残暴罪行)等戏,在农村、庙会摆地摊子演唱,取得了很好的宣传效果。

学眉户推动了剧团的创作。如《刘三报菜》《女寡妇验田》《打脏婆娘》那种通俗明快、生动优美、夸张传神的民间语言,对剧团的剧本创作产生了直接的影响。屈映民写的《劳军》、周军和屈映民合写的《打虎计》都是受其影响与启示创作出来的,同时我们以眉户曲牌配词伴奏演奏更显活泼洒脱、清新自然,产生了很好的舞台效果。

1942年,毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后,边区音乐界普遍重视学习民间音乐,由鲁艺音乐系派出大量人员下乡收集民歌。1944年夏,关中地委宣传部为当年冬召开的边区文教会做准备,让剧团派人下乡收集民歌,团领导把任务交给我来完成。我先后在淳耀县的庙湾、柳林和二区六乡田家湾、瑶曲,新宁县的盘克、南仓、孟家坳、戴家庄、湘乐等地采访收集。采访的对象主要是农村文艺活跃分子、爱唱民歌的普通百姓、当地小学教师、乡区干部。在两个县十四个点三十二人中共收集民歌一百二十多首。这一百二十多首民歌有不少思想内容和腔调都很完美的艺术精品。如次年春节剧团闹秧歌时唱的《哥哥参军么当唧唧唧哟》《劳军歌》《十杯酒》等民歌,就是我在新宁、淳耀两县记的谱、配的新词。

收集民歌时,我与群众一边揣摩一边演唱,有说不尽的乐趣。有一天在淳耀县田家湾吃完晚饭,我和几个农民歌手在场院歇息,五六个小学生跑过来合唱《九九图》,那时明月当空,蓝天洗目,凉气爽人,孩子们那甜稚的童音传达着明快的曲词使我一下子陶醉了。在那宁静的山村我第一次感受到了我国民间艺术优美朴素的神韵。新宁县孟家坳民间歌手刘志仁一个人就让我记录了三十多首民歌。他歌路宽、嗓音好,首首民歌唱得都很有感情、很有个性,听歌记谱时我不由得随着他的歌声或悲或乐。后来刘志仁被选为文教模范,出席了边区文教会,在会上他演唱的《荷花灯》(曲调是“杨燕梦”)获得特等奖。新中国成立后刘炽将《荷花灯》改编成《荷花舞》,成了誉满世界的名作。

收集回来的民歌我精心整理成册,由我团出席边区文教会的代表卫新同志带到延安,作为大会的展览资料(1953年出版的《陕甘宁老根据地民歌选》收入四十九首)。这次收集民歌活动是我第一次向人民群众学习,向民间艺术学习,它给了我很大的启迪与教育,极大地丰富了我的音乐创作。

1945年四五月间,边区文协秘书长张寒晖由延安来关中分区调查研究剧团工作,与我和刘采石在剧团同住一孔窑洞。他是著名歌曲《松花江上》的作者,早已是文化界大名人了,但他没有一点架子,说话时常引得大家开怀大笑。讲表演课时那生动的语言、鲜明的表演,总能让人在欢快的气氛中学到知识,受到教益。他生活简朴,团领导对他的生活上多次提出照顾,都被他一一谢绝了。他和大家一样吃大灶,一样睡大炕,一样行军。特别是他来时只带了一床被子,睡觉时铺一半盖一半,大家要给他加条被子,也让他回绝了。行军时全团数他年岁大,领导要让他骑团部的牲口,他不骑,只把行李让牲口驮着,自己和大家说说笑笑一块儿走。



那时我已整理出《秦腔过门集》和《秦腔唱腔选》两个小册子(已各抄一册寄给鲁艺民间研究会),张寒晖看到后问起我秦腔的板眼规律问题,我按当时自己所知道回答说:“二六板,眼起板落;慢板,中眼起板落;上句下句都一样。”他说:“这是笼统规律,有没有再细密一点的规律?”我说:“没有。”他说:“昆曲、评剧(京戏)都有较细密的板眼规律,你仔细研究看会不会有新发现?”他这么一讲,我一方面有些茫然,一方面又产生了分析、研究的欲望。此后,我经常反复拍唱秦腔慢板,从唱句字数、唱腔段落、过门间隔等方面仔细揣摩,反复研究,但仍没有找到细密的板眼规律。后来张寒晖就与我一起分析、研究。到了晚上我举秦腔的唱例,他举昆曲、评剧的唱例,切磋琢磨,一干就是多半夜,这样苦干了五六个长夜,找到了秦腔慢板的规律:上句分为四腔,各腔起落,板眼有定;下句也分为四腔,各腔起落,板眼有定,但与上句规律有相同与不同的两种。

经张寒晖的指导与帮助,自己经过一番努力写出了《秦腔板眼研究》的论文,新中国成立后在1950年9月的《秦腔音乐》中刊载。

一次我和张寒晖谈起音乐创作,我说:“1942年我曾写过一首歌曲,内容是为一个殇了儿子的老人而痛惜。我拿着习作向一位同志请教,这位同志严厉地批评我说:‘群众火热的生活你不写,却要痛惜一个殇了儿子的老人,这不就是抒发小资产阶级个人情感么?’此后我认识到了写曲子首先要有正确的立场。但是自己没学过作曲法,不太敢写,担心写不好别人耻笑。”张寒晖告诉我:“我是学戏剧的,没有系统学过音乐,论记谱我还没你记得快,以前写歌曲也是怕人家内行笑话。1938年在西安遇到冼星海,说起自己没学过作曲理论,写东西总怕人笑话。星海说,那些音乐理论要学,但必须把它作为你的奴隶,不要当成金科玉律,写歌曲还是怎样得劲就怎样来!这番话给我壮了胆。回想我写《松花江上》‘那爹娘啊!爹娘啊!’就是妇女哭坟的音调,用在这里得劲,我就用了。再如我写《送别》(送地下同志进边区)前划节拍总以4/4划,而写《送别》时,前面按4/4划,划着划着觉得不顺当了,于是就按3/4划,节拍前后不一致。《松花江上》唱出后,不少人写文章发议论,认为这首歌有真情实感,说作者一定是东北人。其实我是河北定县人。1936年东北军正‘剿共’,我是共产党员,想瓦解东北军‘剿共’的意志,激励他们去抗日,这就是写《松花江上》的目的。你以后习作曲也应该这样。作曲法有条件就学,一时学不到就按冼星海说的怎样得劲就怎样来吧。”

谈到如何对待传统音乐遗产时张寒晖说:“对传统音乐遗产要钻进去又要顶出来。钻进去就是要弄得懂,达到通晓的程度。顶出来就是不受旧框框的束缚,能够批判地看待遗产,继承好的东西,摒弃不好的东西。最重要的是总结发展规律,让它在新情况下继续发展。不少同志钻进去容易,就是顶不出来。”张寒晖的这番谈论我一直牢牢记着,成为自己学习研究传统音乐遗产的指导思想。

1945年1月,剧团排演《逼上梁山》,是我第一次为戏配曲。这次是情况所迫,只得一边学一边干。该剧“盟誓”一场中有几段唱词长短句式变化较大,怎么唱才能表现人物的感情我把握不准,就给延安评剧院写了一封信,请求他们把评剧《逼上梁山》中“盟

誓”一场的唱谱抄一份寄来,结果未见回信。由于演出在即,我只好硬着头皮配,最后把眉户《古城会兄》中的“金钱”调稍加调整配上去,结果效果出人意料的好。这样我一步一步,一点一滴地干了起来。从这时起,我为秦腔戏配曲、编曲的共有九部,即:《逼上梁山》《三打祝家庄》《大明府》《儿皇帝》《空城计》《打虎计》《屈原》《白毛女》《闯王遗恨》。为小歌剧作曲的有三个,即《军民一家》《宿营》《儿子》。

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》大家反复学习过,感到格外亲切。毛主席对我们戏剧这一行很熟悉,有针对性地指出:“对于过去时代的文艺形式,我们并不拒绝利用,但这些旧形式,到了我们手里给予改造,加进了新内容,也就变成革命的为人民服务的東西了。”在谈到文艺批评的标准时,毛主席指出:“我们要求的是政治内容和艺术的统一,内容和形式的统一,革命的内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”这些教导是剧团工作的指导方针。为了更好地贯彻这一精神,从剧团领导到演职人员都在对艺术革新,探索艺术新路。如袁光等在表演方面的探索,周军等人在舞台布景方面的改进都有很大进展。在戏曲音乐的改革方面,我试图从人物造型、场景配置、舞美设计、气氛渲染、剧情发展与音乐的和谐一致上进行探索,使音乐设计、唱腔配置尽可能地为塑造人物形象、刻画人物性格、推进剧情服务。在刻画人物性格方面,《儿皇帝》中刘豫的唱段、《大名府》中贾氏的唱段配音,用自嘲的手法表现反面人物怯懦软弱、偏狭固执的个性特点。《打虎计》中解珍深山长叹的唱段在设计上刻意表现解珍凄楚悲愤的情感。《屈原》里屈原唱腔的配音上着力反衬屈原热爱祖国、忧国忧民的思想抱负。《闯王遗恨》中闯王的配音突出表现闯王兵败势去之后悔恨交加的失落心境。在场景烘托方面,《屈原》的橘园不同于《民族魂》中的花园,我就以器乐曲映衬出橘园清悠、雅静的境界。《闯王遗恨》里的庆会不同于一般的宴会场面,这是闯王胜利后举行的庆会。参宴者闯王、李岩、宋献策、牛金星、刘宗敏各怀私心,使宴会在庆功的欢乐中蕴含了昏聩、腐败的因素,我在唱腔与音乐处理上加进了低沉、浑浊的曲调,为剧情的发展埋下了伏笔。在为舞蹈配音上务求贴切、和谐、传神传韵。如《屈原》中《陷害》一场的乐舞,《闯王遗恨》中练操都是专舞专曲,按舞配曲,使舞和曲紧密结合,达到完美的境界。对移植的剧本一般按秦腔的风格配曲配音,如《白毛女》后面的合唱就是重新创作。对一些破格唱词用秦腔原有板式很难演唱,按规范词格将唱词改成秦腔板式又平淡无味,于是就按破格唱词编曲。如《空城计》中诸葛亮所唱“一来是,马谡无谋,少才能”(慢板,几个“三四三”式,上下句)等,按原慢板无法唱。我就尝试以皮影艺人教的“娘为儿,头上无有,帕儿苦……”那种唱板为基础,重编唱腔,倒也处理得体。

当时的配曲、编曲服务于演出的需要,在很大程度上是当作政治任务去完成的,这种机制是促使我在干中学、学中干,圆满完成了组织分配的各种节目的音乐设计,保证了当时新剧的及时排演。同时也使自己得到了较大的锻炼与提高,为以后的戏曲音乐改革打下了坚实的基础。

开展歌咏活动也是剧团宣传工作的任务之一,经常要派人给连队战士、学校学生教

歌。所教的歌有革命歌曲,也有本团人员创作的歌曲。全国胜利前夕,为适应革命形势的需要,剧团编印了《解放歌声》五期和《年关秧歌》集子,刊载本团人员创作的歌曲十八首,民歌填词六首。词作者有周军、王群定、张宁、程世川、胡振西、王小民、袁光、姜炳泰、关一杰、任新胜、张志光和我。曲作者有张志光、程世川、谭增成、张宁、梁彦消、王小民、张长保、王明富和我。团里的业务骨干几乎都参与了群众歌曲的创作。胡振西作词、张志光作曲的《开展大进攻》在部队中颇为流行。周军作词、我作曲的《受难的人民要翻身》被登在1949年10月出版的《群众音乐》创刊号上。

1949年4月下旬,组织上让我去延安随边区文协组成的文艺代表团去北干参加第一届全国文代会。会议期间参观了工厂、名胜,看了戏曲、歌舞剧、话剧、舞蹈、音乐会、电影等演出,认识了文化名人,交了一些朋友。在与同行交谈中,我深感人家的文化程度、业务水平都比我高。9月回到三原(剧团已改为三原分区文工团)继续工作的同时,我日夜思虑:解放了,要进大城市工作了,剧团在大城市演出,观众的要求会越来越高,自己必须不断提高才不会成为时代的落伍者。

1950年5月,剧团改称陕西省文工团,适逢中央音乐学院举办音乐干部进修班,我向组织要求报考学习,组织上批准了我的请求。学习了一年半后我回到团里,业务水平有了很大提高。1953年我设计的《刘巧儿》音乐很受观众的喜爱。

关中八一剧团是我革命生涯的开始,也是我音乐事业的起步,是我生命和感情中最可珍贵的部分。

戏曲音乐研究领域里王依群的理论成就^①

焦文彬

20世纪初,国学大师王国维开中国近代戏曲理论研究之先河,戏曲理论界遂一改传统的那种比较单一的戏曲文学品赏,逐步发展到对戏曲诸多艺术门类的深入探讨与理论研究。中国戏曲音乐,尤其是板式变换体戏曲音乐的理论研究,也随之进入到一个新的阶段。从声腔入手进行剧种特征研究,也为人们普遍重视,而且有了长足的、突破性的进展,从而解决了一些长期萦绕人们的关键性问题。王依群关于板腔体戏曲音乐曲式结构与秦腔音乐的研究,可以说就是这方面的代表。几十年来,他在中华民族乐苑中,既当学生,又当先生,耕耘不息,钻研不已,取得了令世人惊叹的光辉业绩。

王依群在中国戏曲音乐方面的贡献是多方面的,也是十分显著的。作为一个中国戏曲音乐方面的专家、学者,他既是一个善于向传统学习、热衷于从艺术实践中努力探索艺术规律的探索者,又是一个敢于在实践上创新,勇于把理论付诸实践的戏曲改革家,也是一个能够自觉地把二者结合起来的戏曲音乐理论家。这样,传统学习、艺术实践、启蒙教

^①原载于《当代戏剧》,1998年第6期。

育、理论探索,就成了他一生躬行的理论研究的准则和途径。为了学习传统,搜集整理第一手资料,王依群像蜜蜂采蜜那样勤奋,遍采西北黄土高原上的树花草卉,范围涉及这里的旷野牧歌、山村小调、西调琴曲、礼俗民歌、道释讲唱、神凡偈赞、婚丧龟兹、秦腔板路、戏曲过门、锣鼓点子、只曲散套、板腔联曲。先后完成的戏曲音乐集子有《秦腔过门集》《秦腔唱腔选》(1946年)、《秦腔音乐》(1950年)、《碗碗腔音乐》(1952年)、《眉户音乐曲集》(1952年)、《民间礼俗音乐》(1987年)、《西调马头琴》(1990年)和《关于“西调”的评论》(1990年)等。这些极为珍贵的资料搜集和汇编,浸透着他几十年间向群众学习、向传统学习、向民间艺术学习的心血,表现出他的艺术研究始终植根于人民大众这块肥沃的土壤之中。学习借鉴是为了创新,在上述基础上,他从1943年起,先后给十三个大中小型新剧目配曲、编曲和作曲。这些剧目是:秦腔《逼上梁山》《三打祝家庄》《大名府》《儿皇帝》《空城计》《打虎计》《屈原》《白毛女》《闯王遗恨》《刘巧儿》,歌剧《军民一家》《宿营》《儿子》,从音乐上实现了“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”,使他所在的关中八一剧团被群众誉为陕甘宁边区秦腔正宗。这些戏,把剧情、气势、音乐情绪和人物性格有机地结合在一起,表现出作为高度综合艺术的戏曲的整体造型美,实现了时间艺术同空间艺术的完满结合。正是凭借着黄土地这一根基,王依群建造起自己戏曲音乐的理论大厦。

王依群的戏曲音乐理论著作,有《秦腔板眼研究》(1950年)、《陕西地方戏曲音乐工作的成就和经验》(1962年)、《秦腔声腔渊源及板腔化过程》(1982年)、《剧种特色的形成与发展》(1957年)、《梆子声腔音乐表现力的局限性》(1985年)、《戏曲音乐联曲体、板腔体各自怎样形成》(1983年)、《民间小戏搬上大舞台及其音乐问题》(1961年)、《秦腔〈刘巧儿〉音乐改革说明》(1954年)、《重视戏曲音乐干部的培训与提高》(1980年)、《〈搬场拐妻〉中的〔西奉腔〕考》(1992年)、《关中民间礼俗音乐研究》(1987年)等和《秦腔语言讲座》(1980—1993)、《秦腔音乐论文选》(以上两书均由陕西摄影出版社1994年出版)。从这些目录,可以清楚地看出,王依群是十分重视对中国戏曲音乐,尤其是秦腔音乐内在规律的穷究深探的,从而也使他的理论研究上升到一个历史哲学的高度。

王依群中国戏曲音乐理论研究,有不少创造性的成果。诸如:他较早地注重了必须从声腔入手,打开中国戏曲博大精深的大门;并进而指出:剧种间的差异和特色,主要表现在戏曲音乐方面;理出了中国戏曲剧种在音乐曲式结构上两大体系,阐明了它们的发展历史与衍变历程;探寻出中国戏曲音乐中板腔体的渊源与艺术特色和内部的“细密的规律”;肯定了秦腔在板腔体曲式结构上的客观规律及对梆子声腔剧种音乐的深远影响;提供了人们用传统戏曲表现现代生活的丰富经验;探讨了中国戏曲音乐与民间礼俗音乐的关系与内在规律;规范了秦腔的文学语言,等等。王依群毕生的殚精竭虑,使他的理论研究表现出客观把握与微观剖析的高度统一。他的理论研究和论著,正像他的为人那样朴实无华,探微抉识,扎实深厚,言简意赅,诚恳平和。

下面仅就几个方面,对王依群的理论贡献做以归纳:

一、提出了中国戏曲音乐曲式结构的两种类型的见解。

王依群把中国戏曲音乐的曲式结构归结为两大类型:联曲体和板腔体。这样,既抓住了中国戏曲音乐曲式结构的民族特性,也总结了它们的规律。他早在 60 年代初期的论文中就明确指出:

我国戏曲音乐,经过历代人民群众和专业艺人的不断创造,在音乐方面,形成了板眼变化和曲牌联套两大类型。两大类型内,任何剧种,音乐与剧本的关系都是相同的,即:它不像西洋歌剧那样——一个戏一套音乐,而是以基本曲调为基础,运用灵活多变的方式,来表现多种多样的剧目。当一个剧种的基本形态(基调和独特风格),伴随着一定的剧目出现后,它的寿命并不由此而告终,人们又会运用这种形式来表现新的内容(《戏曲音乐发展的客观规律》,《陕西日报》1962 年 5 月 22 日)。

1981 年至 1982 年在为陕西省文化厅举办的秦腔作曲干部学习班所编的教材《秦腔音乐创作方法探讨》中,他进一步做了阐释:我国戏曲剧种,据统计有三百一十七个。其声腔,有的形成较早,有的形成较迟。各类声腔和不同类型的剧种,按其音乐结构,大可分为两类:

一是联曲体,即全部唱腔由若干不同的曲牌(曲调)联结而成,音乐主要按“叠原则”(组曲形式)发展。其曲调有成套的,也有零散的。成套的一般多有引子和尾声(或然尾),典型的剧种有昆曲、高腔、眉户等。

一是板腔体,即全部唱腔以一个基本曲调(基调)为基础,在旋律、节奏等方面发展变化,形成“一个基调,多种板式”,故称板腔体。其音乐主要按“变奏原则”发展。典型的剧种有秦腔、京剧(皮黄)、碗碗腔等。

1983 年他为《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》撰写的《梆子腔系》中,对板腔体曲式结构又做了论述。《戏曲音乐联曲体、板腔体各自怎样形成》(后改名《试谈联曲体、板腔体的形成》),又对二者的形成基础与形成过程做了清晰的勾勒,论证了它们与唐宋大曲的渊源关系,从而廓清了中国戏曲音乐繁杂驳乱的体系推测与论说,也成为中国戏曲音乐曲式结构的经典性的结论。

二、提出了戏曲剧种的区分关键在音乐声腔的观点。

在《剧种特色的形成与发展——兼谈如何区分剧种》(1957 年)一文中,他说:“戏曲艺术虽在剧本、表演等方面各有一定的特色,但特色最主要的还是表现在戏曲音乐方面。戏曲音乐是构成剧种和特色(或独特风格)的主要因素。”(《秦腔音乐论文集》第 56 页)

他认为戏曲剧种的特色,是“基于地方语言”“基于传统的民间音乐”,并从这“两个基于”出发,又进一步从秦腔和其他一些剧种的历史与现实素材中,探寻出它们发展的规律,这就是“(一)运用内部因素变化发展”,“(二)向外部吸收,使之逐渐融化于自身因素之中”,并明确指出:“吸收、发展过程,重要的是融化,融化就是发展”(《秦腔音乐论文集》第 62 页),并具体地归纳出秦腔唱腔的两个素材和四种音乐开展手法:

两个素材是:(一)一个徵调式的上、下句基调(即类似关中“劝善调”那样的唱调), (二)一个宫调式的器乐曲曲调,即“三环”(并即二六板、慢板等的前奏过门)。四大音乐开展手法是:(一)变奏手法;(二)重复、变化重复手法;(三)引申手法;(四)移接与括段手法(《秦腔音乐论文集》第23页)。

三、解开了秦腔声腔及板腔化过程之谜。

板腔体音乐曲式结构,是秦腔艺术家和秦地人民群众的一种伟大创造。早在18世纪的乾隆年间,做过侍读,并在陕西做巡抚书记的严长明,最早发现了这一创造的无比威力和科学价值。他在秦腔专著《秦云擷英小谱》中,曾专门通过秦腔与昆曲的对比研究,做过精辟的论述。他说:“秦腔自唐宋元明以来,音皆如此,后复间以弦索。至于燕京及齐、晋、中州,音虽递改,不过即本土所近者少变之……至秦中,则人人卜出口,皆音中黄钟,调入正宫。而所谓正宫者,又非大声疾呼、满堂满室之谓也。其搜场在直起直落,又复婉转关生,犯入别调,仍蹈宫音。乐经旋相为宫之义。非此,不足以发明之。所以然者,孩索胜笙苗,兼用四合,变宫、变徵皆具。以故,叩律传声,上如杭,下如坠,曲知折,止如槁木,倨中矩,勾中钩,双双乎端若贯珠,斯到秦声之所有而昆曲之所无义。”(《小惠》)

清人谢章铤称严长明的这一发现“精确”,分析之独到与缜密,都具有创造性,并在他的词论专著《赌棋山庄词话》列专题详论(详见词话的第九卷,《词话丛编》第3437—3439页)。可惜,后世没有接理者,更不见这方面的深入探讨和解读,以致板腔体这种曲式结构成为戏曲音乐界难解之谜。

王依群从声腔研究入手,以秦腔为对象,精心、细致地对这一问题进行了艰苦卓绝的探讨与研究,写出了《秦腔声腔渊流及板腔化过程》一文,开门见山地指出:“长期以来,我总觉得我们戏曲界对戏曲史的研究(包括秦腔史研究),从音乐方面,就是说从戏曲声腔方面谈论的太少,由于离开了具体的戏曲声腔,因而与之有关的不少问题谈不清楚。”文章接着从秦腔的基调和七言、十言上下句格局上(这是王依群1958年在《秦腔音乐杂谈》中最先提到的),通过大量的音乐素材,逐字逐句逐乐段地考证、研核,论证了秦腔板腔体音乐的渊源及其形成过程。文章说:一个剧种,总有它借以发展的基本曲调(基调),秦腔开初的基调……我以为可能是唐宋时期的变文吸收了唐宋大曲音乐艺术的技巧,逐步发展而成。

他进一步指出:秦腔的基础“承袭与发展关系是:变文——劝善调——(秦腔的基调)二六板”。循此途径,他在论文中肯定地说,秦腔“基调变奏”的“发展的顺序和艺术方法,大致是”:

- (1)核心唱调(基调)是二六板,为一眼一板。现代记为2/4拍。
- (2)将二六板放慢(拉长)一倍,就成为慢板,为三眼一板。现代记为4/4拍。
- (3)将二六板加快(紧缩)一倍,就成为带板,为板板板板。现代记为1/4拍。
- (4)将二六板正规节奏去掉,节奏自由,就成为垫板,无板无眼。现代称为散节奏。
- (5)节奏正常,唱腔自由,成为“紧打慢唱”。为有节奏而不遵守节奏。

这样,一个基调,就逐渐发展为五种节奏形式的唱调。另外,对基调二六板在节奏上再加以变通……就成为我们通常称谓的:二六板、慢板(包括紧打慢唱的带板)、二倒板、垫板、滚板(包括滚白)六大板式了。(以上引文均见《秦腔音乐论文集》中的《秦腔声腔渊源及板腔化过程》)

关于秦腔声腔在这一“基调变奏”规律中,又如何逐步扩展自己的表现能力,适应戏剧内容与时代,王依群把它归纳为“七适应”。这就是:(1)音乐与剧目格调的相适应;(2)与各种不同情感、不同规格(多是破格)唱词的相适应;(3)同不同人物性格的相适应;(4)与不同场景情调、气氛的相适应;(5)与不断发展的舞蹈动作的相适应;(6)与具体演唱者(演员)嗓音条件的相适应;(7)与不断发展的时代相适应(《秦腔音乐论文集》第48—49页)。这样,理论的指导作用也得到体验。

这种溯源后的顺流而下,一泻千里,为人解谜,也可谓之经典。

四、规范了秦腔语音。

这点,可以从他的专著《秦腔语音讲座》中得到明确的验证,得到明晰的了解。这里就不再赘述了。

五、探索了戏曲音乐与民间礼俗音乐的关系。

从方法论上讲,王依群的中国戏曲音乐理论研究,融合了许多科学研究方法。诸如历史社会分析法、心理解剖分析法、归纳法、演绎法、对比法和史学、文学、艺术学与民俗学等学科的独特方法等。《关中民间礼俗音乐》(1987年)一书就是结合民俗、民间礼仪来探讨戏曲音乐根由的。他这样说:“我总觉得:我们民间音乐工作者,在对民间音乐的整理、介绍、研究方面,有两大缺陷:一是结合语音不够。而音乐旋律总是随地方语音,特别是四声关系的不同而变化的。一个歌曲或曲种、剧种,易地而歌,随方音而变,这又是旧时音乐旋律、风格一变再变的重大规律;二是我们对民间音乐的介绍、研究……结合民俗、民间礼仪都很不够,而民情、民俗、民间诸多礼仪,往往又是很多民间乐歌、器乐曲产生、发展的根由。”(《关中民间礼俗音乐研究》)

在这本书中,王依群汇集大量的中国民间礼俗乐曲和有关文献记载,并实地考察了关中地区一些地县的情况,归类加以审视研究,指出它们的“乐意、用场、渊源及发展情况”。如果说,这本《关中民间礼俗音乐研究》是克服前文所说的第二个缺陷,解决民间礼俗音乐与戏曲音乐的关系的,那么前述《秦腔语音讲座》就责无旁贷地解决了戏曲音乐旋律、风格一变再变的规律问题,克服了第一个缺陷。

总之,王依群的中国戏曲音乐理论研究涉及面广,挖掘深入,有开拓精神。晚年,他主持参加中国十大文艺集成、志书的编纂工作,表现出他研究的“集大成”特点。

王依群在中国戏曲音乐,尤其是秦腔音乐理论研究上,能够取得上述巨大的成就,成为“有突出贡献”的学者、音乐家,究其原因,除了虚心、勤奋,敢于攻关外,我认为还有一点,这就是:王依群始终把自己的学术研究,植根于中国传统文化博大精深的土壤之中,植根于广大人民群众与民间艺人之中,植根于群众喜闻乐见的且有中国作风与中国气派

的民间艺术这块肥沃的泥土之中。这样,三者既成为他理论研究的出发点,又成为他能取得丰硕成果的三块基石。他犹如希腊神话中的英雄安泰那样,永远没有离开自己的大地母亲,从而使他成为中国戏曲音乐理论研究中的拓荒者。



忆述评论

不待扬鞭自奋蹄^①

——记戏曲音乐家王依群

王群定

中国戏曲沃野千里,许多有志之士,呕心沥血辛勤垦拓于这块土地上。王依群同志从介入之日起,已有四十五个春秋了。起初他做剧团音乐教员、乐队演奏员,拉板胡、吹唢呐、弹三弦。后来又对秦腔、眉户、碗碗腔等陕西流行剧种的板式和曲调,进行了大量的整理和研究,还撰写了很多有关戏曲音乐专题论文,为我省戏曲音乐改革做出了突出贡献。

热爱戏曲 酷爱事业

王依群 1922 年 5 月出生于陕西省渭南縣下邽鎮,1939 年 12 月上高小时,经老师李政祥介绍加入中国共产党。1940 年 2 月起在渭南固市中学上学,1941 年 11 月进入陕甘宁边区。

他从小爱戏,每逢镇上唱戏,他必去观赏,即使戏在十里八里之外,也从不放过,爱戏成癖,真是个小戏迷。看戏时他最爱听音乐,前台看得不过瘾,还要跑到戏台侧,撕开芦苇窥看台上人怎么拉、怎么敲。偶尔碰上里面演员向外泼污水,也难免溅他一身,嘴巴一撇抖去脏水,又站到另一处去看。后来他索性买了把胡琴,放学回来独自摸索,谁要开口唱他就予以伴奏,虽然不懂板眼,手上功夫还算不错,肚子里还装了不少的老戏词,高兴了也与别人搭伙唱一折。

进边区后,组织决定他去西北剧团(关中八一剧团前身),剧团整天和戏曲打交道,和自己在家里玩胡琴完全是两码事,耳濡目染,渐渐对剧团、对戏曲产生了兴趣。这样他发现秦腔眉户有很深的学问,只有过去幼稚的爱好心理,是远远不能适应的。他看见别人为排戏、演出而忙碌,自己也坐不住了,有一次他自告奋勇,粉墨登场,唱了一折独角戏——《诸葛亮撑船》(回荆州本戏中的一折),博得观众拍手喝彩。

秦腔乐队伴奏,拉板胡的必须兼吹唢呐,他不会吹,就起早贪黑地练,很快学会了。1942 年冬,剧团来了两位眉户艺人,白天晚上在窑洞火盆边,清唱眉户,一折接一折,大

^①原载于《当代戏剧》,1989 年第 1 期。

家听得入了神,依群更是着了迷,跟上师傅学唱,又学三弦,还把眉户所有曲例用简谱记录下来。由于他掌握了秦腔的板式和眉户套曲等曲调以及演奏技巧,“热蒸现卖”,又教给演员和乐队同志,这样八一剧团演员全是关中道人,唱起来字正腔圆,成了边区干部战士和人民群众非常喜爱的戏剧团体。剧团在为延安高干会演出的时候,很多人说,真正的秦腔来了。

1943年,组织提倡收集整理学习民间音乐,王依群毅然响应,他身背背包翻山越岭,到淳耀县、新正县、宁县(均属当时边区的新建县)部分村镇,走村串户,寻访民歌和自乐班能手,进行调查研究。他用了将近半年时间,和群众同住一个土炕,拉起板胡唱自乐班,并收集了二百多首民歌。这次调查使他增加了对秦腔眉户的深厚感情,增添了民间音乐知识,开阔了视野。

工作不断深入,他越发感到戏曲音乐天宽地阔,是等待垦拓的腴沃肥野,自己仅有的一点点音乐知识,远远不能适应浩繁的戏曲研究和改革工作。正在徘徊彷徨之际,边区文协秘书长、《松花江上》作者、著名音乐家张寒晖来团蹲点,依群如久旱逢甘露,一头扑到老师面前。当时他正在整理从农村收集来的民歌,又计划编辑《秦腔过门集》。张寒晖与他同住一孔窑洞,细细翻看了用马莲纸抄写的一大堆资料。寒晖很惊讶,在深山野沟里,竟有这么一位致力于戏曲音乐的年轻同志。依群向老师倾吐了自己的苦衷,说他从来没学过作曲,工作中困难很多,创作时顾虑重重……老师很理解他,并以自己亲身经历消除依群的顾虑。两个人更深夜半,面对面蹲在桌旁,寒气逼人,就拉过棉被盖在膝头聊以遮寒,寒晖手在木板支的“桌”上拍打着,把京剧、昆曲的板眼念给他,和依群一块研讨秦腔的板眼规律,鼓励依群深入研究,大胆探索。寒晖还把我国著名音乐家冼星海对自己的谆谆教诲讲给依群听,依群受到很大启示。真是专家一席话,胜读十年书。星海鼓励寒晖,寒晖又鼓励依群,从此,他搞戏曲的兴趣更浓,创作的胆子大起来了。要说后来依群搞戏曲能够取得显著成绩,都是和音乐家张寒晖的帮助分不开的。梁茂春著的《张寒晖传》,第五十九节“帮助青年音乐工作者”中,就这样写道:“在张寒晖的热情帮助和具体启发下,二十三岁的王依群开始写了一篇戏曲论文:《秦腔板眼研究》。这篇论文后来发表在《秦腔音乐》一书中,成为一篇早期研究秦腔音乐的很有分量的论文。王依群还在秦腔音乐的改革方面做了很多工作,如他们剧团曾将新歌剧《白毛女》改编为秦腔,王依群为秦腔《白毛女》设计了一些新的唱腔。关中八一剧团的秦腔《白毛女》演出之后,取得了非常好的宣传效果。1945年王依群在为新秦腔戏《出路》设计唱腔时,还写了秦腔风格的合唱曲,为秦腔音乐的改革做了大胆的尝试。这些,都是与张寒晖的启发教导分不开的。”

王依群向专家学习,到生活中去,向群众学习,主动提高音乐基础知识,扩大知识范围,增强工作能力。一个人,爱上了一种事业,废寝忘食,达到了酷爱的程度,那实是出成果的时日,依群的行动证实了这个普遍道理。那时他才二十三岁啊!确是难能可贵卓尔不群。

新中国成立后,他不失时机地去天津中央音乐学院深造,这还不满足,1954年,又如饥似渴地住进西北艺专音乐系,专攻理论与作曲。他住学不是涂金,不是为了了一张毕业证书,他是为了充实自己,为了更好地工作。由于他积累了十分丰富的实践经验,又有扎实的理论基础,对戏曲改革做出了优异成绩,成为我国戏曲战线早期从事戏曲音乐改革的专家之一。

勤于实践 勇于改革

40年代在边区的时候,剧团除过为干部战士演出,还经常下乡赶集、赶庙会。大戏演出前,部分演员和乐队人员,分成若干小组,到群众稠密的地方,进行小型宣传活动。宣传打日本救中国,宣传劳动生产讲卫生,反对国民党反动派破坏抗战的行径。依群在眉户组,这是最红火、最受群众欢迎的一种宣传形式,摊子一摆开,男女老少熙熙攘攘蜂拥而来,他怀抱三弦,和另外几位同志坐在令人窒息的旱烟和臭汗味中间,汗流满面清唱眉户戏,《张连卖布》《古城会》《脏婆娘》《偷南瓜》,还有他自编自唱的《十里塬》,等等。有时正唱得热闹的时候,戏台下边观众坐满了,又催他上台开大戏,紧张得连口水也顾不上喝,拿起板胡又为大戏伴奏。剧团在农村演出中,他常常就这样默默地工作着。

他掌握了弦乐,又研究打击乐。打击乐的锣鼓、板头和曲牌,都是戏曲音乐不可分割的组成部分,研究戏曲音乐也要熟悉打击乐。他不但能念出锣鼓点,手也能敲出来,有时开戏前敲“开场”,他也领上击乐组,紧锣密鼓地敲打一阵子。“开场”包罗了打击乐程式的多种锣鼓经,他通晓戏曲文武两场。

他初到剧团时,演员和演奏员,就连他自己在内,都是“半瓶醋”,什么“板”什么“眼”的全然不懂。他把艺人嘴里念的工尺谱,或“朗哥朗”“啥加啥”(艺人口授唱腔和过门的代用词)加以规范,按板式理成各种不同节拍的曲谱。在学习前辈记谱成绩和有关论著的基础上,把打击乐用各种不同符号固定下来,以便本团演员和乐队人员学习和使用。1946年3月,在他亲自主持下,油印了自己编写的《秦腔过门集》。

他在这个集子《写在前面》里这样写道:“这个小册子,只是些过门部分,唱的部分只附带了几段……所以只把一些过门编印出来,使大家练习(唱的部分可跟唱腔儿去摸),我们希望能有一些会拉胡琴的同志出来,以活跃我们机关部队及学校的生活,并能够唱一唱新戏,在农村中宣传。”

油印的集子,是从实际工作中整理出来的,因此,依群用新的记谱和新的打击乐符号开始时,不应是集子封面注明的“1946年”,而是在这以前,1943年或1944年。

频繁的舞台演出和地摊子宣传活动,他整整干了八年之久,从而获得了对陕西戏曲音乐的发言权。就在那个时候,他思忖着,秦腔唱腔音乐在表现古代人物和现实生活方面,都有它的不满之处,从而,改革尝试萌芽于心头。关中八一剧团演出的《血泪仇》《逼上梁山》《打虎计》《屈原》《白毛女》《出路》《闯王遗恨》(其中《白毛女》还是他从歌剧移植过来的,《闯王遗恨》是他从京剧移植过来的)等,无一不有他改革尝试的足迹。有些唱段还长时间在群众中流传着,像《屈原》中婵娟的唱段“星儿呀!月儿呀!……”当时