

《试论川剧高腔曲牌〈端正好〉

〈一枝花〉的共性与个性》

(川剧高腔音乐研究之四)

曾 晓 鸣

中国音乐学院参加 1984 年民族音乐学年会论文

试论川剧高腔曲牌

《端正好》《一枝花》的共性与个性

曾 晓 鸣

〔按：随着时代的发展，川剧音乐如何从概述性介绍和资料汇集的研究状态中解脱出来，上升为一门科学性、系统性较强的学科，是川剧音乐发展的重要环节；同时也是音乐工作者（特别是川剧音乐工作者）所面临的一个艰巨的历史任务。它涉及到历史、民俗、美学、语言、旋律、逻辑、心理等学科，需仁人志士共同努力，切磋琢磨。但迄今为止，川剧音乐研究中的这种动向还处于“存而不论”的状态。笔者根据自己的学习心得，以管见，从旋律学的角度草拟了《川剧高腔“红衲袄”浅析》、《试论“新水令”及同类曲牌的旋律与结构》、《梭梭岗旋律发展初探》等有关论文。但由于复印条件有限，不能将其全部提出就教于诸位专家，甚感遗憾。现将复印出的原文提供与会专家，并希望得到专家的批评指正。〕

赐教处：北京 前海西于 中国音乐学院

民族音乐理论进修班。

四川 成都 华兴正于 成都市川剧院
三团。

川剧高腔曲牌中，《端正好》《一枝花》的名称是有三重含意：一，是一支曲牌“约定俗成”的名称。二，各统帅着与自身曲牌旋律特征，调式属性一致性，供联缀使用选择的十多支曲牌（即以“同堂”称谓的一堂曲牌。）三，泛指同一调式属性、旋法特征，但能独立使用的一类曲牌，（通常称谓的《端正好》类，《一枝花》类。）的较广泛范围。

《端正好》《一枝花》之间，由於其内载、外型、结构、旋法的极大共性联系，故人们把它们称为相近、相似、或同类。张德成先生在他著述的《川剧高腔乐府》中说：“单从曲调的声腔来看，它《一枝花》与《端正好》确有不少相似之处，它们的关系的确可以说是肩并肩或背靠背的关系”。彭文元先生在他口述的《川剧高腔曲牌》一书中说：“本堂（《端正好》）曲牌很相近。”并在词格结构方面作了一般的说明。四川省川剧研究所和四川音乐学院合编的《川剧高腔曲牌选》中，将二者统归为《一枝花》类。这些现象说明，它们之间所表现出的一般共性是不容置疑的事实。但在传统的川剧高腔戏中，两种曲牌的具体运用及表情功能却迥然不同。《端正好》更多的，给人印象最深而又恰如其分地用於冤屈难伸，喷发出呼吁和控诉的场合，（如《焚香记·阳告》中焦桂英的唱腔）。《一枝花》则显得温和；在表达深切的含怨，有苦难述，恨悔之意的心里诉说时，显示出它的独到之处。（如《柳荫记·访友》中梁山伯与祝英台的对唱。）它们所具备的某些特质是：迄今为止，川剧高腔中所使用的，一般分类法和一般词格组合的概念所不能囊括的。因为：一个旋律与另一个旋律的共性与个性的区别是属于音乐逻辑关系范围，属于音乐和逻辑划分的范围。故用旋律学中调式旋法逻辑观念试析，以说明其旋律方面的共性与个性。

《端正好》《一枝花》的共性

广义地讲，不同民族的音乐之民族特性在最大程度上同调式特征和调式思维的特质密切地联系着，所以，作为音乐逻辑的基础的调式

方面，自然地比旋律线具有更基础的意义，因为旋律的高潮与分句的分解性仅仅依赖于此。《端正好》《一枝花》风格的形成也是受到这一客观规律制约的，不过它更具地区的狭隘性而已。因此，论及二者的共性时，我们也首先着眼于调式的轮廓和一般的调式思维逻辑。在论述方法上所需说明的是：由于两曲牌都具有同堂联缀使用的特点，它们用不同的曲牌来标明不同词格、板式及联缀中各部份。其实质是，同一基本旋律、基本板式，由于安排的位置不同，或者字词的增减，便标上各种不同的名称。

由于我们的论述企图重点说明“一堂”曲牌整体结构中旋律现象及其关系，故论述时，不再罗列这些与旋律实质无直接关联，同曲异名的繁杂现象，是同一旋律的“一字”唱腔，不论过去艺人用过什么名称，这里都不引用而只用“一字”标出。“二流”及其它部份同理。

《端正好》《一枝花》共性条件主要表现在以下四个方面：

一、“一字”帮腔的共性特征。

《端正好》《一枝花》的“一字”同由“帽子”、“陈述性乐段”，“唱腔乐段”、“终结乐段”四个部分组成，是一个加“引子”的三段联缀曲式。其中具有“引子”意义的“帽子”，是调式属性的显示，如：

〔例一〕 二者“帽子”旋律比较

放“帽子”：

《八义图》
赵晋唱
《端正好》

“辅三朝承命” (壮次丑) (呃 啊)

(帮)：承八命(呃呃)

放“帽子”：

《白鹦鹉》
潘莺唱
《一枝花》

“叶许黄整朝衣” (壮次丑) (呃 啊)

(帮)：朝衣(呃 啊)

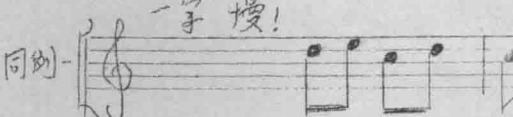
两曲牌“帽子”基本一致，它们共同具有

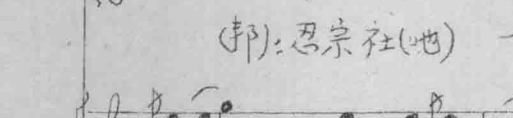


呈述性一字乐段承袭着“帽子”的调式骨骼，使旋律在统一的调式逻辑上平稳进行。

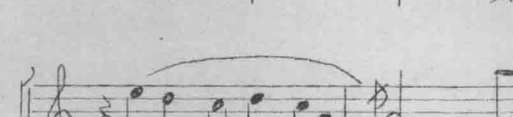
{例}= 二者“一字”帮腔乐段比较：

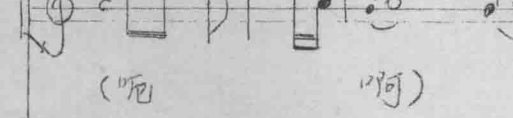
“一半”慢！

同例-  一字慢!

同例-  （邦）：忍宗社（地） 一（地） 旦 （呢）衰 零（勒）（呢）

同例-  待相爷 一本一去 奏（啊） 研（啊） 撵

 （呢） 啊）

 （艾） 哎 （啊）

例中看到：“一字”呈述乐段的旋律色彩虽然有一定的差异（这一美在谈及个性时详述），但原则上共同保持着“帽子”的基本旋律逻辑，羽调式骨架（羽、角、商）支撑着旋律的运行。以骨干音分别驾驭着所有的乐运行顿，属音半终止的延伸意向引入唱腔乐段，（唱腔乐段见后，此暂略）。经唱腔乐段转入梆腔的终结乐段。

终结乐段有完全调式终止和延留性终止两种。

[例三]

完全调式终止

《阳告》
焦桂英唱
《端正好》

海神 庙 里(诶) (诶)

《红梅阁》
袁慧娘唱
《一枝花》

逞威风(诶) 滥施 刑 法(诶) (诶)

诶 庙 里(也诶)

(诶) (诶) (啊)

[例四]

延宕性终止 (A)

《阳告》
焦桂英唱
《端正好》

孤(诶) 鸿 (诶) 无 踪(也)(诶)

《访友》
梁山伯唱
《一枝花》

变为了 朱(诶) 愿(啊)(诶) (诶) 缘 鬓(啊)(诶)

(诶) (啊) (啊)

(诶) (啊) (啊)

[例五] 延曲性终止 (B)

《挑袍》
关公唱
《端正好》

实、不愿(勒啊) 行(勒呃啊) 等勒 啊

《文公范羽》
唱
《一枝花》

(啊) 兰关受苦有 谁(呀呵) (呃) 怜哪

候(啊)

愈(哪啊)

一般地讲,完全调式终止用於“一字”型唱腔独立使用时,具有收拢性、静止性。延曲性终止则用於与“二流”乐段联缀使用中,具有开放性、延伸性。如[例四、例五]所示,它分为A、B两种终止态A——属音终止;B——下属音终止。但无论采用其中任一方式,旋律的调式属性并未受到损害,它总是遵循着“帽子”指示出的羽调式骨架的骨骼运行和色彩音辅助进行的反则,无论是呈述乐段或终止乐段,羽调式骨架进行表象为:



色彩插入的装饰性润色进行表象为:



通过分解看到，两曲牌旋律的基本骨骼、结构、调式属性、乐句、乐逗进行和终止方式基本一致，这构成它们共性的基本条件。由于两种曲牌一般都以联缀结构为主要运用方式，“一字”型乐段并不是完全的乐思终结；所以，更多的，或主要的“一字”终结现象表现为“延宕性终止”的两种方式。孤立地看，往往造成它调式属性的错觉。通过同“二流”的联缀运用，可以看到它所具备的确实调式含义。

二. “二流”帮腔的共性因素

《端正好》、《一枝花》二流一样，同属三段联缀结构，由呈示乐段，（帮）唱腔乐段（唱），终止乐段（帮）组成。其结构形式如下：

〔例六〕 两曲牌“二流”帮腔旋律结构比较

《八叉圈》
赵雷唱
《端正好》

元的不厄) 坏朝纲 伤啊 (哟咏) 命, 和牌眼 锣鼓

《柳荫记》
梁山伯唱
《一枝花》

晴空 霹雳响啊 (呃咏) 声,

不知是哪一个浪荡公 卿(哟 呃 啊)

冷水 浇头(啊) 怀抱 冰(呀 呃 啊)

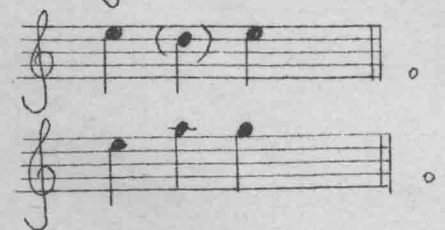
(接唱腔乐段, 此处暂略)

〔例七〕 “二流”终止型旋律结构比较



在“二流”帮腔旋律结构比较中看到，《端正好》《一枝花》并不仅是相似、相近的关系，而是同一旋律；两曲牌在各自联套使用中，不谋而合，落脚在同一旋律因素中。在“一字”帮腔中，我们看到的是调式特征一致，但色彩属性不同的组合，而这里，调式旋法却更加鲜明地表露出主音在旋律中的主宰关系。

“二流”呈述乐段是一个由十一小节组成的乐段，第一乐句是色彩性延留终止，第二乐句是主音终止。旋律中，主音驾驭着骨架进行，如：



属音，下属音组成辅助进行。如：



骨干音和色彩音组合成色彩性延留。如：

终止乐段是一个短小的六小节乐段，第一乐句（两小节）在节奏压缩、延伸中组成一个对比单元；色彩、骨干音相间进行，造成完全终止前的动力运动。缓冲乐逗（3—4小节），为终止到来作好调式和节奏的准备，在逐渐舒缓的节奏中结束乐思呈述。

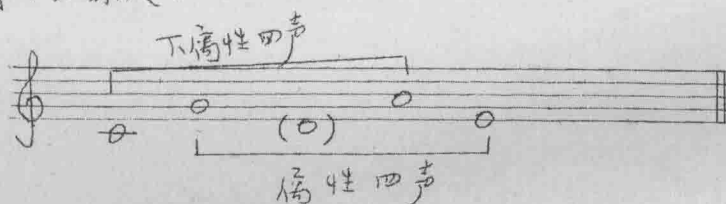
“二流”终止中，《一枝花》在传统的使用中，可以采用意外进行，造成延留性终止。

〔例八〕 《全三节·烧经》

（张杰唱）



但是，这种意外终是联接性乐段。它与终结乐段的区别在于调式骨干音的倾倒进行。乐段前五小节由下属骨干音，这色彩音同主音配合，组合成下偏色彩性较强的四声运动，使旋律具有下属性倾倒的特征。后三小节是属音，主音和色彩音的组合，这种组合是有属性倾倒特征。它们的关像是：



当这种具有向某一方向倾倒的进行没有得到相应的调式平衡手段调整以前，不具备调式旋法的终止特征，有继续运行的意向。

通过以上比较，可以说明，《端正好》、《一枝花》卸腔部分是建在同一调式属性、调式旋法、曲式结构上的。尽管在不同的剧目中，由于人物的差别，句词的差异，平台结构、节奏的变化，可能导致旋律外型的局部改变，但这种改变仅仅是基本形态的局部增减。如：二流终止可能构成：

伸展式：（锣鼓插入将结构扩展）。

〔例九〕 《八义图·啼朝》 （赵首唱）





(啊)

〔例十〕 紧缩式：（省略锣鼓部分使旋律节奏压缩而一气呵成。）



怎不解 就里 情 词(呢) (啊)

（《焚香记·阳告》
连桂英唱）

〔例十一〕 放散式：（用“散板”节奏终止。）



要与(呢)谢氏 把

（《全三节·烧经》
张杰唱）

“一字”帮腔外型的变化形态是：《一枝花》通常不放“帽子”。
（习惯称谓叫“平起”。） 如：

〔例十二〕 《柳荫记·访友》 （梁山伯唱）



尼山改布(啊) 有(啊) 三(哪) 春(哪)

《端正好》的“帽子”由“崑头子”代替。

〔例十三〕 《焚香记·阳告》 （连桂英唱）



恨 漫 漫 苍天 无 际

（略）

除此之外，延宕式终止在整体结构中作为段落的插入，甚至用延宕式终止代替完全终止的意外进行（偶尔使用）等，都是由剧情，卡吕结构，唱词的改变带来的必然结构异动，它基本上不触动调式旋律结构的基本逻辑。因此，二者间的局部差异仅仅是外形的。正如川剧高腔曲牌中很少有一支曲牌在不同戏里运用完全一絲不动的情况一样。所以可以说，《端正好》、《一枝花》帮腔旋律与结构关系中共性是主要的、本质的。

三、“一字”唱腔的共性因素

川剧高腔音乐中的旋律特征主要由帮腔和唱腔两个部分来体现，因此，企图说明它们的关系也不能忽视唱腔中的调式逻辑。

《端正好》、《一枝花》唱腔总的分为“一字”（包括“扳板”），“流”两类，如前所述，“一字”唱腔在整体结构中处于帮腔的呈述乐段和终结乐段之间，具有“展开中段”的意义。其旋律现象是：

〔例十四〕

《端正好》“一字”唱腔（《阳告》焦桂英唱）

（前接帮腔呈述乐段）

当初送你

南坡地海誓山盟永不（啊）离

春窗独占挂荷衣，贱不贱呀停妻再娶

内得奴进退无内待向前，（接帮腔终结乐段）

[例十五] 《一枝花》“一字”唱腔 (《访友》祝英台唱)

(前接梆腔呈示乐段)

非 是 弟 不 吐 半
句 活 真 情 既 恐 怕
耽 误 工 的 读 书 上 进 又 恐 怕
玷 污 弟 的 清 白 (呀 啊) 名 (哪) 声

(接梆腔延留终止乐段)

实 不 能 (哪 啊)

在“一字”唱腔两例中可以明显地看到，它们的旋律都是由三个特征乐汇支撑着，a. 骨架支撑的主音乐逗

aI, 加变宫的主音乐逗 b. 下倚骨干音(商)

支持的乐逗 。在总共十小节的《端正好》唱腔

中，a的形式五小节，b的形式三小节，其余二小节。总共十一小节的《一枝花》唱腔中，a的形式六小节，b的形式三小节，其余一小节。a的形式还未计算一、二、五小节中短小的乐逗形式，一目了然，这是它们共性显露的基本条件。

四, "二流"唱腔的共性因素

"二流"唱腔旋律比较。

[例十六] 《端正好》"二流"唱腔 (《阳告》桂英唱)

贼好比西河守狠心吴越, 贪荣贵忍杀妻
百里奚, 忘痰, 痰, 不堪秋胡, 系因戏胡蝶梦里两分
飞, 他好比茎得鱼, 明犯着再娶, 停妻。那日在大王
前言犹在耳, 却怎生

(接邦腔终止乐句)

[例十七] 《一枝花》 (《访友》祝英台唱)

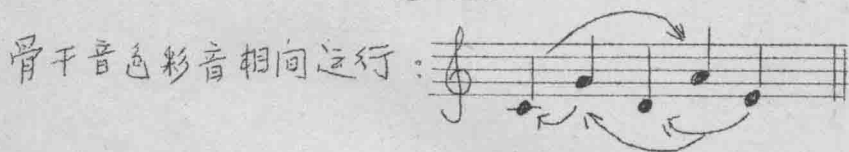
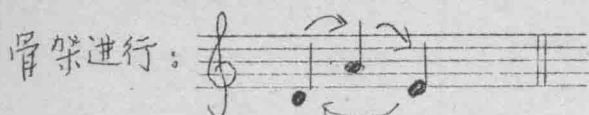
自从小弟回家庭, 时时刻刻思
念君。朝哩望, 啊, 望不
见青鸾, 凌仪, 暮日里听(啊) (啊) 听不



见 黄犬 之声。弟 也 曾 鹄 桥 高架 银河 候 等 哪儿 你 呀

(接帮腔终止乐段)

在“二流”唱腔比较中同样看到，二者的旋律毫无例外地建立在羽调式骨架（羽、角、商）乐逗组合中。旋律的稳定性决定於调式骨架的支撑；旋律的动力、色彩决定於色彩型音级，（徵、宫）的运动趋势。它们在旋法中的共同组合方式是：



在以上比较中清晰地看到，《端正好》、《一枝花》共性产生的基本条件音乐的调式思维逻辑的一致性和乐汇组合的共同性所导致。但是，对旋律的认识仅此并不是全面的；在分析旋律的调式时，应特别注意调式的独特音调，这类音调常与调式中最不稳定的，倾向性强烈的音反少见的，具有特殊表现力的音程相联系；它是我们认识具体的，个别的旋律向个性的重要观察方面。我们对《端正好》《一枝花》个性的认识也是从这一基点出发。

《端正好》《一枝花》的个性

总的讲，《端正好》、《一枝花》的个性区别包括着锣鼓运用的浓淡烘托；“大打”、“小打”的音色、音量对比；唱腔、帮腔中速度、力度的差异等方面，但较为突出的还是表现在若干旋法细节的改变。其它各种因素是建立在以相宜的旋律内涵为基础，与音关系组合中内

载力度密切相关着的。因此，我们的论述仍然首先建立在旋法上。（有关旋法以外的因素将通过其它的方式另作讨论。）

熟悉川剧高腔的人们不会忘记《焚香记·打神》中，焦桂英被忘恩负义的王魁遗弃，冤折难伸，去到当年与王魁誓别的海神庙中，面对海神像，喷发出内心痛苦，呼吁，和对负心郎王魁的控诉，谴责时所唱的《端正好》（一叠）唱腔；它与焦桂英彼时彼地的情境配合是多么贴切，扣人心弦，催人泪下。也不会忘记《柳荫记·访友》中，梁山伯因运米失期，深々地，符合着深情与怨悔之意的心境和祝英台因父命难抗，有苦难诉，抑止着内心悲苦的诉说时所唱的《一枝花》唱腔，是那样的深邃、含蓄。在同一基本结构、调式、旋法反理制约下的曲牌所产生的多功能大幅度的情感表达差异是怎样产生的？

就民族民间音乐中的一般调式旋法逻辑观念讲，羽调式旋律由调式骨干音及色彩音、这色彩音在旋律进行中的相互运动关系确立的。旋法中，远色彩音（宫）作为旋律进行中主要的动力因素，其解决倾向具有明确的调式指示作用，其次是色彩音（徵）。由于色彩音在旋律运动中的作用不同而使调式运动形式改变，这种改变具有使曲调性格侧面改变的直接作用。羽调式旋法中，远色彩音（宫）总是以各种不同的方式倾向于羽音的解决。其次是下属音（商）再则属音（角）。色彩音（徵）在旋法中的主要解决倾向是主音（羽），其次是属音（角）再则是下属音（商）。通过对《端正好》《一枝花》唱腔旋律现象的观察可以确认，〔例十四、十五〕的“一字”唱腔中，a是远色彩音向主音的解决方式。b是色彩音向主音的解决方式。c是远色彩音向下属音的解决方式。这三个特征运行方式不但在《端正好》《一枝花》之间是一致的，它们同民族民间音乐中很多羽调式旋律运行逻辑都是一致的。进而证明，它们的个性侧面并不是由一般的调式终止逻辑指示出来的，而是相反，旋律个性产生于引导型乐逗运行中。

五度相生调式体系中，相生关系越远的音级跳进组合越具冲击力。当相生关系（距离）加上音高上的变化（移位）后，更具倾向性的趋

势，产生出相当强烈的力度而具有愤懑的内载涵量；这是《打神》中焦桂英情感抒发中基本的，必不可少的情感表达条件。於是，她所唱的《端正好》采用了远色彩音和属音的远距离非过度性的跳进组合；即宫→角的倾侧性组合为乐句、乐逗的引导乐思。让宫、角、徵、商、羽这种引导型乐思的运用在《端正好》“一字”唱腔中占据重要的、突出的位置。引导型乐思的组合方式是：

倒置组合： 产生出喷发性的特质。

角→宫跳进组合： 具有垂心力倾侧趋势和愤懑的内涵量。

宫→角组合： 这距离上升性组合与

移位后的变宫相结合显示出一种迟钝爬行感，具有无可奈何的情感素质。

例十六、十七二流唱腔亦然，仅仅是由於节奏律动太强，不采用喷发性的倒置组合，由宫→角、角→宫形式频繁交替造成不可抑止的律动趋势和充实的力度。如：

