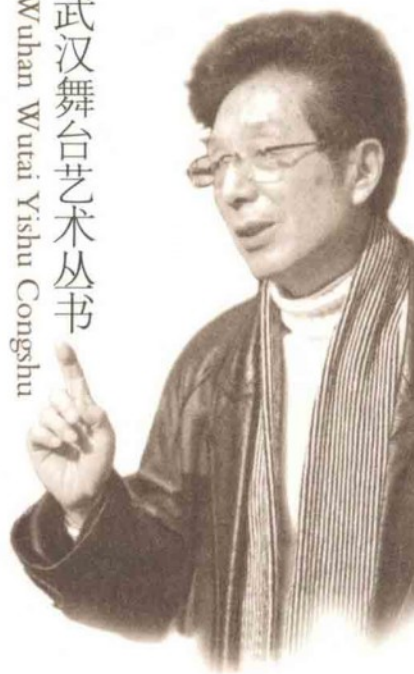


武汉舞台艺术丛书
Wuhan Wutai Yishu Congshu



漢劇音樂研究

● 李金钊 / 著

武汉出版社



WUHAN
PUBLISHING
HOUSE





武汉舞台艺术丛书

Wuhan Wutai Yishu Congshu

漢劇音樂研究

● 李金釗 / 著

武汉出版社
WUHAN PUBLISHING HOUSE



(鄂)新登字 08 号

图书在版编目(CIP)数据

汉剧音乐研究/李金钊著.

—武汉:武汉出版社,2011.1

ISBN 978-7-5430-5642-1

I. ①李… II. ①李… III. ①汉剧—戏曲音乐—研究 IV. ①J617.564

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 247491 号

著 者:李金钊

封面题字:何祚欢

责任编辑:廖国放、江 东

封面设计:刘福珊

曲谱照排:朱剑葛

出 版:武汉出版社

社 址:武汉市江汉区新华下路 103 号 邮 编:430015

电 话:(027)85606403 85600625

<http://www.whcbs.com> E-mail:zbs@whcbs.com

印 刷:武汉市至和彩印包装广告有限公司 经 销:新华书店

开 本:720mm×1000mm 1/16

印 张:29.5 字 数:510 千字 插 页:2

版 次:2011 年 1 月第 1 版 2011 年 1 月第 1 次印刷

定 价:68.00 元

版权所有·翻印必究

如有质量问题,由承印厂负责调换。

武汉舞台艺术丛书
Wuhan Wutai Yishu Congshu

编委会

主 编

郭辉辉 和晓曦

副主编

肖肇中

编 委

秦力军 安荣青 刘 薇

刘智勇 宋 涛 王海涛

刘 复 梅月洲 周克思

陆 鸣 江 东





李金钊

(2010年)

序/李金钊的理论建构及价值初探

陈龄彬

没有理论指导的实践,是盲目的实践。汉剧当今面临的尴尬处境,固然有许多主观、客观因素,但汉剧理论建设的严重滞后,恐怕不能不说是其中带根本性的原因之一。

李金钊是一个强有力的突破。他的理论建构,从音乐切入,扩展到汉剧改革振兴的方方面面,形成一个具有全方位性的汉剧革新理论体系。其中有许多发人之未发、别具慧眼的灼见。

李金钊的论著数十万字,内容丰富。本文仅就其一一,略陈一孔之见。

一 革新情结

著名的英国历史学家汤恩比指出:文明是针对环境(包括自然环境和人文环境)的“挑战”而进行的“应战”;能够对环境以各种困难为表现的“挑战”进行成功的“应战”,文明就会产生、发展;“应战”敌不过“挑战”,文明就会衰落乃至灭亡。我想,作为艺术文化形态的戏曲,大概也不例外。

李金钊是较早感受到汉剧所面临的环境“挑战”迫力严重的一位。至少,从六十年代起,他即以进击的姿态,投身于两条战线的“应战”。

一方面,他通过反复的深入调查,从观众的反馈中,不断发展、体察汉剧不适应环境“挑战”的弱势、劣势,乃至有如“临近病入膏肓边缘”般的危势,有针对性地致力于汉剧音乐革新的探索实践。逐步形成了他“不保守,敢改革……音乐语言丰富,曲调通俗动听,清新明快,易学易唱,能适应时代的要求和大多数听众的爱好”的“独特的音乐个性”(陈伯华《汉剧音乐漫谈·序》),为推进汉剧音乐革新树起了一面旗帜。

更难能可贵的是,他在致力于艺术革新实践的同时,发奋学文化,潜心攻理论,孜孜以求,锲而不舍,如“苦行僧”般,殚精竭力地在理论探索的苦旅上,艰难跋涉,奋力攀升,而终获“正果”,建立起一个属于他自己的理论建构。为汉剧对环境的“挑战”进行较为有效的“应战”,在理论上开辟了一条道路。

反过来,他又运用所获得的理论思维,更自觉地指导汉剧音乐革新实践,使这条艺术革新之路越走越坚实,从而构成一个理论探索与革新实践,互为生发、相得益彰的良性循环系统。

全面审视李金钊的理论建构,可以看到,它是一个多层面的有机体系。

李金钊自少年从艺起,就是个追求执著的“有心人”。从五十年代开始,他就对汉剧各行当的腔调、板式及其结构规律,做了细致分析、全面探究、系统归纳,并行诸文字。这一方面使他相当透彻地摸清了传统汉剧音乐的“家底”,为他从事音乐创作、进行革新探索,打下了厚实的根基;同时又亲历了从事基础研究的实践。锻炼,增强了他的理论研究基本功,积累了理论研究的起始“资源”。

如果说,这项工作是他理论建构的“奠基工程”的话;那么,自六十年代以来,他对汉剧名家声腔艺术的研究,便是他理论建构的“灵魂工程”;高扬起汉剧声腔革新的理论旗帜。

在笔者接触到的李金钊著述中,最早见诸报刊的,是1962年初发表的《初谈陈伯华的唱腔改革精神》一文。至少从那时起,他就通过高度赞扬陈伯华大师的“唱腔改革精神”、评价陈伯华的唱腔改革“不仅突破了旧有形式,使旦脚行的唱工焕然一新,并给汉剧唱腔改革找到了门路。”明标出他对汉剧声腔改革的渴望与追求。

或许因长期为陈伯华操琴,受陈伯华艺术革新精神的熏陶、创新思路的启迪;或者说,是从陈伯华身上“发现”的这种革新精神、创新思路,使李金钊不仅在自己的音乐创作中更执著地追求变革创新,而且确立了他在理论研究的道路上,大力倡导汉剧声腔革新前进方向与价值取向坐标。

此后,他在陈伯华唱腔艺术研究的一系列著述中,无不以“革新”为标尺,审视、张扬陈伯华在“汉剧旦行的声腔艺术改革上的卓越贡献”,热忱称颂陈伯华“勇于创新、善于创新”,“是不拘旧格的革新家”。并细致入微地探讨了陈伯华适应“唱腔的改革”,所作的唱法“更新”。并论定:正是陈伯华“对汉剧

四旦行当的唱腔和唱法进行了卓有成效的改革和创造”，不仅使她的唱腔艺术更熠熠生辉，倍增华彩；而且“丰富了汉剧腔调，美化了声腔旋律”，“把汉剧旦角唱腔艺术提高到了一个新水平”，“对丰富和发展汉剧声腔艺术作出了卓越贡献。”

在李金钊的汉剧名家唱腔艺术研究著述中，艺术大师陈伯华的名字，始终和“改革”、“创新”、“革新家”紧紧连在一起。李金钊通过对陈伯华唱腔研究，大力倡导、推进汉剧腔调革新的价值取向十分鲜明。

如果说，李金钊对陈伯华唱腔革新所做的研究，有其职分上的因缘，是他高扬革新理论旗帜、建构他理论“灵魂工程”的发轫；那么，他对汉剧“三生怪杰”王叫天唱腔艺术的研究，则不仅拓宽了研究对象，更标志着他的理论探索，进入了一个新的境地。

据笔者所知，王叫天老先生因种种原因，久已息艺舞台。1963年，湖北省戏剧工作室举办汉剧音乐进修班，特聘王老先生任教时，他已沉痾缠身，显得非常体虚衰迈。其示范演唱，自不可与他处于艺术峰颠状态时的演唱同日而语。可是当时年仅二十多岁的李金钊，却“惊叹”于这位前辈“怪杰”的非凡独创精神，对他的唱腔艺术情有独钟，潜心研究。从其“怪”中，发掘出“新”精髓。

在1982年发表的《浅谈王叫天的唱腔艺术》一文中，李金钊对王叫天的一系列“独特探索”及其成就，不仅评价之高前所罕见，而且欣赏称颂之情充溢字里行间。通过对王叫天一系列别出心裁的唱腔旋律，与汉剧传统唱腔一般的旋律、声韵、板眼结构，一字一腔一板一眼的对比分析，李金钊推许这位前辈“怪杰”，“是难得的一位不拘泥汉剧四声的革新家”。盛赞其唱腔：“板眼结构、字的摆法、旋律的进行、四声的运用，都与众不同，显示出崭新的面貌，又具有浓郁的汉剧特色”；达到了“四声优美、旋律别致、结构巧妙、摆字新奇”的境界，具有“神奇般的艺术魅力”。高度评价并倡言：“王叫天的唱腔艺术不仅在三生行里闯出了新路，同时为推动整个声腔艺术的改革提供了典范。深入地研究和推广王叫天的唱腔艺术，将会给汉剧事业的发展带来深远影响。”不难见出，李金钊对王叫天的格外推崇，旨在通过宣扬这位“改革典范”所走的“新路”，大力促进汉剧声腔革新、推动汉剧事业发展的意向，更为强烈。

这是李金钊“革新情结”的一个集中袒露，亦无异于李金钊倡导全面革新

汉剧声腔的一篇“宣言”。

中国戏曲各个剧种的个性特色、风格差异,固然体现在剧目、“形体语言(做、打)”系统,乃至包括文武场在内的舞台艺术的各个方面,但最集中地却是体现在剧种的“有声语言(唱、念)”系统上。同一剧种内,各名家、流派的特色及差异,也同样主要体现在唱、念艺术的个性上。从这一意义上讲,声腔特点不仅是某个剧种“种姓”的标徽,而且是该剧种艺术个性、美学风貌、文化品位的一个体现。同时,它也是维系一个剧种与广大戏迷、一方观众关系的关键性纽带。因而,李金钊的汉剧革新追求,以声腔革新为切入点突破,确实是抓住了汉剧兴衰存亡的一大关节。

二 独创工程

执著的革新追求,促使李金钊的理论探索,不断拓展、深化,终于建构起另一项富有创造性的“独创工程”——方言声调与汉剧声腔的系统交叉研究。

这一交叉研究,是传统的戏曲音韵研究的新拓展,对戏曲音乐研究来说则具有开创性的价值。

戏曲的声腔与方言音韵,尤其是方言声调关系至为密切。中国三百多个戏曲剧种,除京剧之外,其他任何一个地方剧种,不论它们以哪一种模式生成,都有一个共同点:生成于某一地方文化土壤,以某一方言为音韵基础,形成其独具地方特色的“有声语言(唱、念)”系统,构成其鲜明的剧种个性标志。因而历来有“依字行腔”——按方音字读演化成剧种腔调旋律之说。

然而,专作戏曲音韵的研究者并不多见。且自元代周德清编著北曲韵书《中原音韵》以后,直到本世纪三十年代,与戏曲相关的韵书,不论南曲、北曲,几乎全都未脱《中原音韵》的基本轨范:主要是为戏曲文辞押韵,作字韵分类。如元代卓从之的《中州音韵》、元代朱权的《琼林雅韵》、陈铎的《词林要韵》、沈乘麋的《韵学骊珠》(又名《曲韵探丽》)、清代王鹗的《音韵辑要》,直至“十三辙”等等,一概如此:都主要是在韵母分类上做文章。虽然其中有的也包含声调、声母分类及个别关于声调、声母运用的举例解说,但它们的着眼点均在探究“韵”的分类与“字”的韵类归属上。

现代以来,京剧音韵研究逐步打破以“韵”为中心的模式。一些有影响的京剧研究著述,如罗常培的《京剧中的几个音韵问题》,徐慕云、黄家衡合著

的《京剧音韵》、苏雪安的《京剧音韵》等,已将研究内容扩大到京剧音韵的声母、韵母、声调以及“上口字”、“尖团字”等相当广泛的方面。然而,也仍然是单一的从“字”读本身的音韵为研究对象,尚未对音韵与音乐作系统的交叉研究。或者说,还没有运用“字”读的音韵特点、规律,去系统地探索音韵与戏曲声腔的相互关系、深层联系,以及运用它们去探讨戏曲音乐的创作、革新问题。如果说有一点的话,也主要是论及行腔时的字头、字腹、字尾的发音准确定位,避免在行腔中改变音位,唱“别”了音,使人误解语义。也就是通常所说的“正字腔圆”之“字正”。再就是在戏曲界颇为流行,却又让人难以适从的所谓“倒字”说等。

京剧名家中,陈彦衡对讲究音律的谭鑫培唱腔艺术深有研究,有一些涉及音韵与唱腔关系的论述。但散金碎玉,多属举例解说性质,尚未见到他对音韵与音乐作系统交叉研究的专著问世。言菊朋精于音律,善将字读声调的高低抑扬变化用于创腔、演唱,自成一派,独具风韵。但惜乎亦未见他有音韵、音乐交叉研究的专门著述。

李金钊的汉剧音韵与音乐交叉研究,算得上是一个大的突破。至少,在迄今可见的公开出版物中,像他那样,运用音韵——主要是声调特点,对剧种腔调旋律进行全面、细致探讨,并做出系统撰述者,尚属首见。从这层意义上讲,李金钊的汉剧音韵与音乐交叉研究,不论对戏曲音韵研究,还是对戏曲声腔研究,都是具有理论创新价值的贡献。

李金钊进行音韵、音乐交叉研究,与他对汉剧所面临的环境“挑战”态势极其严峻抱有清醒认识,密不可分,起初,他为农村观众“听不懂”汉剧的“唱”,思考如何改进句式结构、革新腔调板式。七八十年代以来,他更为“河南人会哼豫剧,上海人会哼越剧,安徽人会哼黄梅戏”;而汉剧呢,“不要说湖北,就是武汉市会哼两句的人也实为鲜见”,痛感汉剧“已临近病人膏肓的边缘”,而忧虑深深。正是为了不让汉剧“走向灭亡的道路”,他一面痛切疾呼:汉剧“到了要动大手术的时候了!”以期唤起同行、同仁以及有关各方,共同努力,来改变汉剧“生命危机”的境况。同时,他即从汉剧“有声语言”系统的根基——方言音韵上,开始了他的“大手术”行动——从武汉语音与汉剧声腔的关系上,探究汉剧腔调欠缺的“疾根病源”,以求抓住“症结”,“辩证旋治”。

传统汉剧腔调的致命缺欠在哪里?

首先,是它“先天不足”。李金钊通过对武汉方音的分析,发现:武汉人

“平时说话不上调显得平淡，构不成流畅的旋律”，“不那么好听”。

这切合实际的诊断。所谓“说话不上调显得平淡”，即武汉话的声调、高低抑扬起伏变化的幅度较小，平时说话的乐感不强，故而“不那么好听”。它是区分不同方言的主要标志。一种方言与另一种方言的差异，固然会体现在字读的声母、韵母、词语，乃至语法各个方面。但最集中、突出的是声调的差异上。例如：“武汉话”三个字，武汉人与黄陂人说出来，在声母、韵母上，没有差别，用汉语拼音字母标写，都是：“Wuhanhua”。一出声调，黄陂口音说“武汉话”，在武汉人听来，就是“武酣花”了。长沙人说，武汉人听，就是“武酣华”；武汉人听河南人说这三个字，则是武汉音的“乌汗华”；差异全在声调的不同上。正是这种声调高低抑扬起伏的变化，又显示出一种方言口语的特有神韵、意味和乐感。

因此，不妨说，声调是形成一种方言特色的主要“基因”。而方言声调状态正是建构地方戏曲声腔系统个性特色的“基质”。因而，武汉话声调本身乐感的不足，不能不对以其为基础而形成的汉剧声腔产生一定的制约。

为了进一步说明问题，下面，我们拿与武汉话四声有极规整错位对应关系的北京话，和武汉话的四声调值作一个比较（按语音学常规使用的五度标音标写调值）：

调值 四声	北京话 调值	调值对应关系	武 汉 话 调 值
阴平	55		55（实际语音略低于北京话）
阳平	35		213（实际语音介于 41 与 212 之间）
上声	214		41（实际语音介于 41 与 42 之间）
去声	51		35

由上表不难见出：武汉话除去声(35)与北京话阳平(35)调值一致外；其它三个声调的调值，都比相对应的北京话调值要“短一块”：即声调高低抑扬起伏变化的幅度，武汉话要小于北京话。这就是为什么武汉人“平时说话不上调显得平淡”，缺乏乐感，“不那么好听”；而北京话听来要“悦耳动听”一些，更多一些感情色彩，也更富有乐感美的原因所在。这也是为什么京剧在

取用武汉话的声调调类、又取用北京话的声调调值,形成以京汉融合音(即所谓“湖广音”)为音韵基础,而建构起来的声腔旋律,在抑扬起伏的变化幅度上,与汉剧腔调旋律有着明显差异的原因所在。

然而,造成汉剧腔调缺欠的关键,还不在于“先天不足”,而在“后天失调”上。

李金钊在其撰著的《汉剧音乐漫谈》(上海音乐出版社出版)、《陈伯华唱腔浅析》(载上海文艺出版社出版的《陈伯华唱腔选》)等专著、文章中,曾一再指出:汉剧“平时的演唱,一般都拘泥于四声的原型”,许多老腔的旋律“大都是原音型的再现”,因而,“只哼曲子,就会感到很不顺畅”、“不优美,甚至难听”,而且“这种例子在腔中屡见不鲜”。这是对造成传统汉剧老腔艺术美感不足之“症结”所在,极中肯的揭示与概括。诚为切中要害的破的之论。

这就是说,传统汉剧的一些老腔,在形成、传承过程中,进入了一个音乐误区:武汉话本身已“显得平淡”、“不那么好听”;而传统汉剧在安腔、演唱时,又过分粘着于武汉话的四声声调的原型音,把唱腔旋律的处理,死死“捆绑”在“依字行腔”上,从而导致缺少应有的音乐创造。

李金钊的武汉音韵与汉剧老腔的交叉研究,更有价值的是,他没有仅仅停留在“定性”分析上,而是对汉剧传统唱腔存在的问题,做了细致的“量化”分析。通过对大量老腔唱段、乐句的具体分析,他测定了汉剧以本嗓为主唱腔“基本音型”和以边假嗓为主的三小及净、杂唱腔旋律“变化音型”。(见下表)

四声 \ 调值	阴平	阳平	上声	去声
基本音型	5 ⁹	6 ¹	1 ⁷	1 ⁶ ⁵
变化音型	i	35①	5	3 ¹

从上表可以看出,“变化音型”只不过是因边假嗓唱法发声关系,在“基本音型”上向上“移位”四度的音。

这一“量化”分析,不仅使我们能更具体地看到:汉剧老腔的“音型”,只是平时口语四声声调略有一点修饰的歌唱化,单调、板滞;也为打破过分粘着于“依字行腔”的老腔模式,有针对性地进行汉剧唱腔改革、创新,提供了充

分依据。

李金钊的撰述中,多次举出汉剧老腔中的一段让人听了“感到不优美,甚至难听”的唱段:《演火棍》中,“八贴”的四句唱,按李金钊的记谱,这段定弦为“63”的〔西皮一字板〕,谱为(词、谱之间的武汉话四声符号分别是:阴一,阳/,上√,去\):

..... | 3 1 | 3 1 | 3 | 0 1 | 1 1 | 6 5 | 3 5 | 3 | 0 1 | 3 1 5 | 1 3 |
 故 意 儿 将 他 来 激 发。 非 是 我 冲 撞
0 3 1 | 3 5 | 5 6 | 0 3 | 3 5 | 3 1 | 5 1 | 6 5 | 3 5 | 3 | 0 3 1 | 1 1 |
 二 爷 驾, 只 为 上 阵 把 敌 杀, 太 君
3 1 | 5 | 3 2 | 3 5 | 5 6 |
 到 此 若 责 骂,

这是汉剧中很合乎“正宗唱法”的一段老腔。同时,它也是“拘泥于四声原型”的唱腔的极典型例证。李金钊在记谱中特意标出唱词各字的武汉话四声符号,意在揭示汉剧老腔过分“拘泥于四声原型”的特点。诚然,具有曲牌音乐传统、以一定的方言声调为基础并受程式性制约的戏曲声腔,有一些相对稳定的基本音型、类型化乐句和主旋律大致相近的腔式,是较普遍的现象。然而,过于粘着于“依字行腔”,一味讲求“原音型再现”,则不符合戏曲声腔的审美创造要求。

这里,我们不妨作一个对照。京剧《女起解》“苏三离了洪洞县”一段唱,为〔西皮流水〕,调式、板式与汉剧《演火棍》上述一段〔西皮一字板〕相类。其前四句,恰好也是30个字。它的字读声调与唱腔旋律是什么状况呢?这四句唱的腔谱大致如下(说明:因流派差异,各家唱法,在旋律处理上不尽相同。这里按通常唱法的旋律记谱):

3 2 | 1 | 0 1 | 6 5 | 3 3 | 3 5 | 6 5 | 3 5 | 6 3 | 0 1 | 5 6 | 5 | 6 |
 苏 三 离 了 洪 洞 县, 将 身 来 在 大 街 前。 哪
2 3 2 | 1 | 0 1 | 6 5 | 3 1 | 3 5 | 6 5 | 3 5 3 5 | 6 6 3 | 0 1 | 5 6 | 5 |
 一 位 去 把 南 京 转, 与 我 那 三 郎 把 信 传,

下面,仍按字读声调分类,看看它与汉剧老腔的差异(调类后括号中的数码,前为北京话调值,后为武汉话调值):

阴平(5 5:武汉话调值略低一点,7个)

$\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$; $\overset{\cdot}{1}$; $\overset{\cdot}{3}$; $\overset{\cdot}{5}$; $\overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$ (有的唱为 $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$); $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$; $\overset{\cdot}{6}$ 。
苏 三 将 身 京 街 三

阳平(35:214)字,9个: $\overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{6}$; $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \mid \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$; $\overset{\cdot}{6}$; $\overset{\cdot}{5}$; $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$; $\overset{\cdot}{3}$; $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3}$; $\overset{\cdot}{5}$ 。
离 洪 洞 来 前 一 南 郎 传

上声(214),6个: $\overset{\cdot}{5}$; $\overset{\cdot}{6}$; $\overset{\cdot}{5}$; $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3}$; $\overset{\cdot}{1}$ 。
了 哪 把 与 我 把

去声(51:35),8个: $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$; $\overset{\cdot}{3}$ (有的唱为 $\overset{\cdot}{5}$); $\overset{\cdot}{1}$; $\overset{\cdot}{1}$; $\overset{\cdot}{1}$; $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$; $\overset{\cdot}{5}$; $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$ 。
县 在 大 位 去 转 犹 犹

从京剧的这四句唱,我们可以看到:①同一声调的字,在唱腔中,不论是单音,还是几个音阶组合的旋律,完全相同的很少。②同一个字,在唱腔中可以有明显差异。如两个阴平声“三”字,一为“ $\overset{\cdot}{1}$ ”,一为“ $\overset{\cdot}{6}$ ”。两个上声“把”字,一个为“ $\overset{\cdot}{5}$ ”,一个为“ $\overset{\cdot}{1}$ ”。③不同声调的字,可以放在同一音阶上唱。如分属阴、阳、上、去四个声调的“身、前、把、那”,唱腔音阶都是“ $\overset{\cdot}{5}$ ”;而“三、洪、把、去”,则音阶为“ $\overset{\cdot}{1}$ ”。与汉剧老腔过分粘着于“依字特腔”,一味讲求“原音型再现”,截然不同。

“苏三离了洪洞县”几句唱,在京剧并不算特别精彩的唱腔,但却流唱极广,不知有多少男女老少会哼唱。之所以如此“脍炙人口”,就在于它旋律流畅,如行云流水:乐句多姿,优美动听,又易于上口,百哼不厌。这正是李金钊所追求的,经过对汉剧老腔的“扬弃(既扬又弃)”、“解构重构”,以及另创新腔式的“大手术”,最终要实现的汉剧声腔革新应达到的境界。这一点,只要读一读他对陈伯华唱腔革新高度评价的文字;特别是看一看他对王叫天唱

腔“独特创造”的竭诚推崇的分析,就一目了然了。

要对汉剧老腔系统施行“大手术”,打破一味讲求武汉话声调的“原音型再现”的传统安腔定势,不可避免地要碰到所谓“倒字”的问题。如何正确认识、恰当地处理“倒字”,是李金钊的音韵、音乐交叉研究的重要命题之一。在陈伯华、王叫天的唱腔研究及《汉剧音乐漫谈》等一系列著述中,他都屡屡论及。

所谓“倒字”,按《中国戏曲曲艺词典》(上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编,上海辞书出版社1981年版)的界定,就是演唱时“误读字的声调”、“混淆四声调值”。

声调为汉语所特有,具有区分词类、确定词义的功能。如“ma”,按北京话押上声读出,分别为“妈、麻、马、骂”四个字,前三个是名词,“骂”为动词。用北京话说“钉钉子”一语,前一个“钉”字为去声(dìng),是动词;第二个“钉”字为阴平(dīng),是名词。如果将第二个“钉”字念成上声(dǐng),让人听来就成了“钉顶子”;成第四声(dìng),就成了“钉锭子”。因此,在日常语言交际中,念错声调、调值,就会造成词义误差,产生交流障碍。在多方言并存的汉语中,这种现象是一种普遍存在。因方言声调调值的差异,你说的是这句话,操另一种方言的人很可能听成是另外一个意思。如前文举出的,黄陂人和长沙人说“武汉话”三个字,武汉人听起来就是“武酣花”、“武酣华”,其中酣、花、华三个字,用武汉话声调差别,就“倒”了。正因为如此,为消除社会语言交际的障碍,就必须大力推广作为民族共同语的“普通话”。

然而,作为属于歌唱艺术的戏曲唱腔,情况就复杂多了。它无法像推广普通话那样,限定所有地方戏曲剧种的声调,都以“普通话”为音韵基础。因此,一方面,戏曲唱腔的创制与演唱,不能不顾及观众是否能否听懂唱词词义,力求避免“倒字”,以免观众因“倒字”而无法理解唱词的意思。然而,如果完全为了“字正”,怕“倒字”,而使唱腔整个儿地成为方言的“原音型再现”,则难免弄得唱腔“不优美、甚至难听”,失去应有的音乐审美品位。这里有一个主次问题。

现代歌曲的谱曲,很少受“依字行腔”、“原音型再现”这一套的制约。歌曲中的“倒字”现象非常普遍。京剧即是较典型的例证。如上述的“苏三离了洪洞县”的唱腔中,声调调值不同的四个字,旋律音阶用一音,用调值衡量,其

中至少有三个字必“倒”无疑。同一个字,唱腔旋律有的上行、有的下行,其中也必有一种是“倒字”。

值得一提的是:近二三十年来,京剧不仅现代戏、新编历史剧的唱腔设计打破了传统的以“湖广音”(取武汉话调类、北京话调值为基础形成的复合音韵)为音韵基础创作、演唱的格局,每每以现代北京音声调安排旋律。形成“湖广音”、北京音交杂使用为创腔的音韵基础的状况。就是演传统戏唱段,也有不少演员在演唱时,交杂使用“湖广音”、北京音调重新处理某些唱腔旋律的情况。那么,其中哪种字读音算“倒字”了呢?

同时,任何一种地方戏曲,安腔、演唱,本地人听来再“正”的字,一到别种地方方言区去演唱,操别种方言的人听来,就觉得“倒”了。

因此,把“倒字”机械、片面地视为禁律、禁区,把“倒字”弄成自我捆绑手脚的桎梏,势必窒息唱腔审美创造的活力。

李金钊对“倒字”现象探讨,坚持了艺术辩证法原则。在陈伯华、王叫天等名家唱腔艺术研究中,举出了大量例证,称赞他们在唱腔改革、创新中的“合理倒字”,即:“倒字”既不妨碍词意的表达,又丰富、美化了唱腔。他的“合理倒字”说,实际上是对视“倒字”为“不可越雷池半步”的禁律观念的一种否定。体现了艺术辩证法精神。

综上所述,李金钊的音韵、音乐交叉研究,确实揭示了汉剧老腔系统的一些“致命伤”;并结合陈伯华、王叫天等名家在唱腔上的改革、创新经验、实例,开出了一剂剂“疗伤处方”。这是李金钊的一大建树。他的理论探讨所获,已不同程度地体现在他的音乐创作中。这些研究成果和他的音乐革新实践,对汉剧音乐创作走一条新路,已经发挥了示范作用,今后还将产生深远影响。

三 基本思路

为了能成功地应对环境的严峻“挑战”,李金钊不仅仅把眼光投射到汉剧音乐的理论探讨上,同时还以全方位的视野,观照到了汉剧改革、振兴的方方面面,从而建构起他理论体系的“综合治理工程”。其基本思路,集中体现在他1984年、1985年先后发表的《汉剧声腔改革展望》、《“时代节律”和汉剧艺术

的综合治理》、《戏曲的现状和振兴汉剧的设想》以及《振兴汉剧的几点设想》诸文中。

事业的兴旺发达,关键在人才,尤其是拔尖的精英。汉剧的振兴,需要涌现大批的优秀编、导、演、舞美、音乐以及管理、经纪人才。而在当前,李金钊这样的成长于艺术实践的理论研究者,尤其值得格外重视。

最后,以拙篇七绝三首祝贺金钊公《汉剧音乐研究》的出版:

一

溢彩流金三百年,皮黄合奏著先鞭。
汉宫曾秀牡丹色,何得春芳添丽妍?

二

艺海探骊奉宝殷,新翻楚调振金声。
汉腔韵学一枝秀,沥血雕龙耀玉瑛。

三

翻音鉴韵并精赅,菊部时今罕此才。
汉调探幽辟新境,仰公金弩破坚来。