

京剧曲牌音乐中的非规则游戏

■文/孙焕英

京剧是我们的国粹。京剧艺术博大精深。这些,是毋庸置疑的。但是,并不能因此就说京剧艺术是完美无缺的,不能说京剧文学字字珠玑,京剧音乐曲曲典范。事实上,在京剧艺术中,无论是文学方面,还是音乐方面,都有不少的非规则游戏。对此,我们也毋庸讳言。京剧艺术的价值毋庸置疑,京剧艺术的问题毋庸讳言,这才是实事求是的态度,因而也才是科学的态度。那种认为京剧艺术的成品不能改动和不必改动的观点,是不足取的。

本文暂不涉及其它方面的问题,只就京剧曲牌音乐中的非规则游戏,提出一些个人的见解。

京剧曲牌音乐中不规则游戏的现实存在

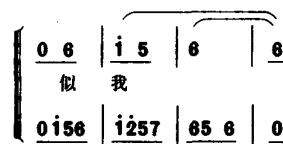
京剧曲牌音乐中的不规则游戏,最明显最突出的,是调式混乱、调性无序。京剧曲牌音乐用的不是十二音序列,也不遵从“不再现”原则。但是,在实践上,京剧曲牌中有很大比例的曲目却是无调式调性倾向,根据音乐规则来分析判别,结论只能是混乱无序。

为了说明问题,我们占点篇幅,举些谱例。

一、《夜深沉》

《夜深沉》已经被一些人奉为民族音乐的“经典”。经过几代人的发挥,它现在已经成了一首民族乐队的“保留曲目”。但就这样一个曲牌,却很难经得住规则的检验。

《夜深沉》曲牌是由昆曲《思凡》里的“风吹荷叶煞”的一部分发展而来。这一部分,原始状态是这样的:



很明显,这部分乐曲,是羽(6)调式。音阶的骨干音主音(6)和属音(3)在乐曲当中都很突出。而且,在主音(6)前面,也多为在羽调式音阶当中具有导音性质的徵(5)音。这是非常典型的旋法。

但是,到了京剧曲牌《夜深沉》里,整个曲牌的调式,却出现了混乱。

夜 深 沉

(6 3弦)

<u>0</u>	<u>5</u>	<u>i</u>	<u>65</u>	<u>6765</u>	<u>3235</u>	<u>6156</u>	<u>1765</u>	<u>3.</u>	<u>6</u>
<u>3635</u>	<u>6156</u>	<u>i</u>	<u>11</u>	<u>3.</u>	<u>3635</u>	<u>65</u>	<u>6</u>	<u>0156</u>	
<u>1257</u>	<u>65</u>	<u>6</u>	<u>0</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3256</u>	<u>3213</u>	<u>2.</u>
<u>5653</u>	<u>2321</u>	<u>6561</u>		<u>2.</u>	<u>3</u>	<u>5616535</u>		<u>2321</u>	
<u>6561</u>	<u>21</u>	<u>2</u>	<u>2</u>	<u>61</u>	<u>21</u>	<u>2</u>	<u>61</u>	<u>2</u>	<u>35</u>
<u>2</u>	<u>35</u>	<u>2</u>	<u>61</u>	<u>2321</u>	<u>2321</u>	<u>2321</u>	<u>2</u>	<u>35</u>	<u>2161</u>
<u>2</u>	<u>02</u>	<u>7</u>	<u>7</u>	<u>7</u>	<u>7</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	<u>6</u>	
<u>6</u>		<u>6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5556</u>	<u>5185</u>	
<u>3561</u>	<u>53</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>i</u>	<u>i</u>	<u>3</u>	<u>56</u>	<u>5</u>	<u>12</u>
<u>56</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>56</u>	<u>6</u>	<u>3</u>	<u>56</u>	<u>5</u>	<u>12</u>	<u>2</u>
<u>3</u>	<u>656</u>	<u>365</u>	<u>i</u>	<u>65</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>65</u>	<u>3</u>	<u>3</u>
<u>565</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>323</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>2</u>
<u>6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>32</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>12</u>
<u>6213</u>	<u>21</u>	<u>6</u>	<u>1</u>	<u>23</u>	<u>6123</u>	<u>6123</u>	<u>21</u>	<u>6</u>	<u>1</u>
<u>1</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>6</u>	<u>2</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	<u>5361</u>	<u>5361</u>
<u>5</u>	<u>6</u>	<u>5165</u>	<u>3561</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>7</u>	<u>7</u>	<u>7</u>	<u>7</u>
<u>7</u>		<u>6</u>	<u>6</u>	<u>6</u>	<u>6</u>	<u>6</u>		<u>5</u>	<u>5</u>
<u>5</u>	<u>5.165</u>	<u>3561</u>	<u>5</u>						

这首曲牌明白地显示，开始部分，是原曲《夜深沉》，羽调式(6为主音)，而后来，却成了徵调式(5为主音)。

对此，或许有人说，这是“转调”，前为基本调性，后为从属调性。就算是“转调”，那么，这种“转调”也是任意转调即无规则转调：一，在音程关系中，6、5为二度音程。在转调关系圈当中，二度是直径的两端，升降号相差最多。二度转调的属性，是极度紧张、不安。而在《霸王别姬》中，虞姬用《夜深沉》曲牌来伴剑舞，目的则是使霸王轻松愉快、安神定心。因此，《夜深沉》当中如果需要转调，也应该是近关系转调如五度的属调性之类，绝对不应该、不允许出现二度转调。出现了二度转调，就是南辕北辙、违反规则了。二，在羽(6)调式当中，无论是五声音阶还是七声音阶，徵(5)都是导音性质的一个音，即向主音羽(6)引导的一个音。就算是远关系转调，也不应当出现主音向导音的转调来作结束；三，昆曲《夜深沉》原所唱曲牌为五声音阶(6、1、2、3、5)。(在伴奏当中出现了“7”音，应该视为加花伴奏，不能视为新的音阶。)但到了京剧曲牌《夜深沉》中，前一部分为羽(6)调式五声音阶(6、1、2、3、5)，后一部分却成了徵(5)调式的二变七声新音阶(5、6、7、1、2、3、4)，即五声音阶加清角(4)和变宫(7)。而且，其中的两个变音清角(4)和变宫(7)，在乐曲中的地位相当突出。“转调”，也不是转音阶呀！四，就算是“转调”由基本调性派出了从属调性，那么，在《夜深沉》这样大的曲子中，从属调性也应该转回到基本调性上结束。

京剧曲牌《夜深沉》的音乐，是明显的不规则的音乐游戏。

二、《八板》

《八板》的原曲为：

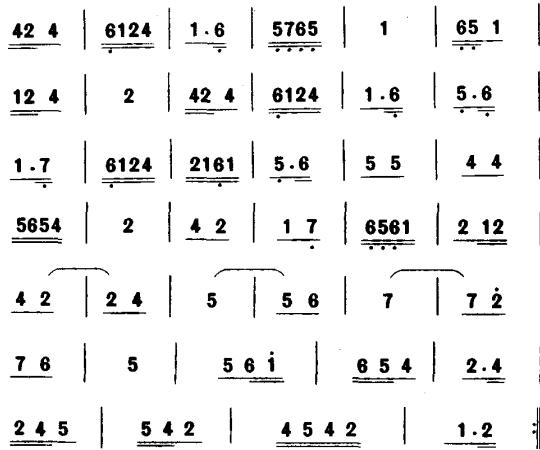
“八板”的原曲是：

<u>32</u>	<u>3</u>	<u>6123</u>	<u>1.6</u>	<u>5.6</u>	1	<u>65</u>	<u>1</u>	<u>12</u>	<u>3</u>
2	<u>32</u>	<u>3</u>	<u>6123</u>	<u>1.6</u>	<u>5.6</u>	<u>1.7</u>	<u>6123</u>		
<u>21</u>	<u>6</u>	<u>5.6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>3</u>	<u>5653</u>	2	<u>3</u>
<u>1</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>12</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>2</u>	<u>3</u>
7	<u>7</u>	<u>2</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>61</u>	<u>65</u>	<u>3</u>
<u>2.3</u>		<u>23</u>	<u>5</u>	<u>53</u>	<u>2</u>	<u>3532</u>		<u>1.2</u>	

这首曲子，为五声音阶加一变的宫调式六声音阶。

此曲牌经过“去工添凡”(工、凡都是工尺谱音阶中的名称,相当于简谱的3、4。所谓“去工添凡”,就是将整个乐曲当中的所有工都换成凡)以后,成了这样的新《八板》:

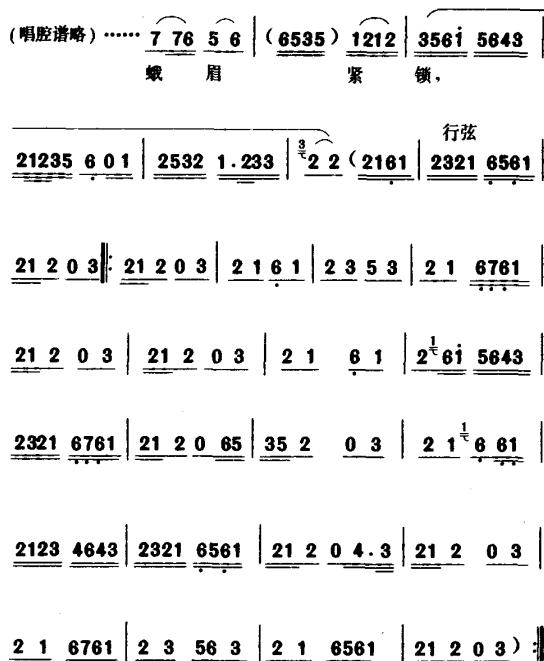
八 板(去工添凡)



请看：这个“去工添凡”的所谓《八板》和原来的《八板》相比较，有半数左右的小节改变了音程关系。这样的改动，虽然也是八板（板眼之板），但旋律线已经是风马牛不相及、成了两个乐曲了。而且，“去工添凡”以后的《八板》的音阶，成了二变六声音阶即1、2、4、5、6、7。这样的音阶，至少在中国是子虚乌有的。没有了音阶，也就没有了调式调性可谈。

三、“行弦”。

下面是在《南梆子》当中的一段“行弦”：



《南梆子》唱腔，是连接西皮的一种腔调。《南梆子》是徵(5)调式。而夹杂在其中的上举“行弦”，已经成了一个完整的段落，是商(2)调式。本来，“行弦”是《南梆子》当中的一种间奏性质的音乐。前后都是一个调式而夹在当中的间奏却更换了另外的调式，这又是一种调式混乱的表现。

这种类似的情况还有不少。下面所举，省去谱例，只作简单的要害说明：

四、《点绛唇》

《点绛唇》这一大字曲牌，明显的是徵(5)调式。但是，在《群英会》中周瑜所唱《点绛唇》，一开头便把“4”（清角，为徵调式音阶中导音性质的音级）放在了强拍的强音位置，并且加以延长。在经过一个过渡音“6”之后，紧接着就是主音“5”（徵），使乐曲一开头却成了一种曲终感的稳定结束。

五、《泣颜回》

《泣颜回》本来是宫(1)调式，主音“1”在乐曲当中的主持地位很明显。但在结尾部分，突然以强烈的徵(5)调式结束。有人认为类似的这种突然的暂时的“转调”情况为“暂转调”。如果按照“暂转调”理论来解释，那么，它在“暂转”之后还应该“再转”回到基本调性结束。这种突然地不作发展地异调结束，显然，用“暂转调”是解释不通的。

六、《园林好》

《园林好》的前面似乎是在徵(5)调式上进行，但到了结尾，却落在了无限延长的“2”（商）音上。如果是“转调”，那么，它就应该在新的从属调性中有所发展。这种曲牌，也使人如入五里雾中。

七、《一江风》

这个曲牌，前面是作羽(6)调式发展的。曲中主(6)、属(3)音作为骨干音。但在最后，却是由导(1)入主(2)的典型商调式结尾。如果作为“转调”来看待，也是在新转入的从属调性中未作任何发展便立即结束的无规则游戏。

八、《五马江儿水》

这个曲牌，和上述《一江风》的情况基本一样。它本来是羽(6)调式发展。结尾部分出现了导音性质的徵(5)，本来，准备导向主音羽(6)而结束。但是，又突然出现了转向，在“5”之后并未出现“6”来结束，却出现了1、2，成了商调式的由导音性质的“1”向主音“2”结束而不作任何发展，成了转调不像转调、原调不像原调。

九、《风入松》

这首曲牌最为奇特。用已有的音乐理论，简直无法解释——它居然有三种结束方式：宫(1)、商(2)、徵(5)！它到底是什么调性？

十、《哭批》

《哭批》只有上下两句。上句是典型的商(2)调式，而到了下句，却又成了明显的宫(1)调式。如果说它是“转调”，那

么,前者为基本调性,后者为从属调性,又是主音向导音性质音级的“转调”来结束而成了极不稳定的终止。

这些例证说明:在京剧曲牌音乐中,非规则游戏并不是罕见的个别的。

京剧曲牌音乐中非规则游戏的缘由猜想

对于京剧曲牌音乐中所出现的非规则游戏,由于过去人们并未经意,因此也并未系统地审视它们。由于没有系统地审视它们,因此也就未能探究其出现的缘由。京剧曲牌音乐中非规则游戏的缘由,尚处于朦胧状态。在此,笔者也只能对京剧曲牌音乐中非规则游戏的缘由提出一些猜想。

我猜想,京剧曲牌音乐中非规则游戏的缘由,至少有以下几点:

一,历史上,京剧从业人员的文化素质参差不齐。一些京剧艺人缺乏必要的音乐创作知识,但它们又必须进行音乐创作。这样一来,一些非规则的京剧曲牌音乐出现,就是必然的了。从必要,到必须,到必然,这是因果,这是规律。

证实这个猜想,那就需要进行大量的工作,弄清楚每个非规则曲牌的来龙去脉,甚至需要弄清楚它们是谁人所为。京剧曲牌虽然都是无名氏作品,但它们不可能是民间集体创作。中国的民间音乐,无论是大是小,都是讲究调式调性的,调式调性都非常明显。那种调式混乱、调性无序的非规则作品虽然也有,但极个别。中华民族,没有无调性音乐的传统。当今存在于京剧当中的那些调式混乱、调性无序的曲牌音乐,应当是一些人的个人所为。

二,曲牌过渡论。就是那些制造非规则曲牌音乐的作者们不把曲牌作为一个完整的乐曲,而是把曲牌作为一个过渡,作为和前后的唱腔、锣鼓相连接的一个过渡部分。由这样的理论作为创作实践的指导,他们认为曲牌就可以不作调式终止,结尾就可以不作稳定处理。

三,效果音乐论。就是那些制作非规则曲牌音乐的作者们不把曲牌作为一个完整的乐曲,而仅仅使曲牌制造一种效果,如浓重气氛、壮大声势、渲染情绪等等。在这种指导思想之下,他们认为调式调性也就无所谓了。

四,炫技效应。在京剧界,乐队人员为了出彩钓号而改变乐曲来炫耀技术,是常见的事情。据文献显示,在梅兰芳的《贵妃醉酒》中,琴师徐兰沅曾经将曲牌《柳摇金》作过五次移调(改变定弦)演奏。但是,一旦这种炫技超越了章法,成了运动(炫技)就是一切、目的(任务)是没有的,那么,这种炫技,也就成了无规则游戏了。

因炫技而造成的曲牌异化导致调式混乱调性无序现象,常见的有:

1,“去工添凡”。

前面我们已经例举了《八板》这一“去工添凡”的典型。“去工添凡”,就是将“清角”(4)取代“角”(3)。“清角”和“角”,是半音关系。半音关系,是最不稳定、极不协和的音程。本来,在乐曲当中,工(3)和其前后的音构成的旋律线,有流畅、自然的属性。而这种流畅自然的属性,则是由其音程关系所决定的。在“去工添凡”之后,由于改变了原来的音程关系,自然也就改变了旋律线的流畅、自然属性。“去工添凡”之后的曲牌,除了和原来的曲牌节奏相同之外,已经没有了近亲关系。而且,这样一来,音阶也必然发生改变。假设本来是1、2、3、5、6的五声音阶,“去工添凡”就变成了1、2、4、5、6的五声音阶。请问:谁知道这样“去工添凡”后的1、2、4、5、6的五声“音阶”,是哪一个国家的、哪一个民族的“音阶”?没有了音阶,还谈什么调式、调性?皮之不存,毛能附焉?

2,“行弦”。

“行弦”亦称“小拉子”“浪丝弦”等。这些名称都很形象,说明它们是根据旋律进行当中的某一个音或者某几个音发展成为一段完整的乐曲。因为它不是根据整个唱段的音阶、调式、调性发展的,而是断章取义,因此,“行弦”就会成了另类调性,从而导致整个乐曲的调性无序。上举《南梆子》当中的行弦,便是一例。前面我们已经具体地分析过了,不再重复。

五,即兴任意论。即兴,是作曲和表演一体并同时进行的音乐行为。虽然称为“即兴”,但创演者首先在其意识当中有一个调性概念并来遵循,或者是在已有的乐曲调性中来加以发挥。也就是说,即兴是有章法可循的。但是,一旦即兴成了任意,抛弃了规则,那么,即兴出来的乐曲,就会成为混乱无序状态。如京剧吹奏曲牌《尾声》,它本来是一首完整的乐曲,为羽(6)调式。

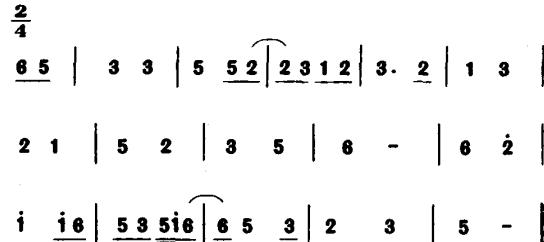
尾 声

凡字词 4

6 5	3 3	5 5 2	2 3 1 2
(大台	仓 七 都	仓 大 0	仓 七 仓 另台 七 台 乙 台
3. 2	1 3	2 1	5 2 3 2 1 0 2
仓 大 0	仓 七	仓 七	仓 另台 七 台 乙 台 仓 大 0
<合头>			
1 3	2 1	6 5 6	1 3 2 1 6 5 1 6
仓 七	仓 仓	七 另 大	仓 而 另 七 乙 台 仓)

但到了《大尾声》中,这首乐曲的脑袋和躯干都是原来的羽(6)调式和旋律,而到了脚跟,却突然变成了徵(5)。

大尾声



我们知道,在羽(6)调式音阶当中,徵(5)音级所起的是导音的作用。一首乐曲用导音性质的音级作结尾,显然是一种即兴任意行为,属于非规则游戏。或许有人又会说,这是“暂转调”。且不说向导音性质的音级“暂转”之后,怎么没有了仍回原调性?

六,任意转调论。任意转调,就是可以在任何地方转为任何调性。看来,京剧曲牌音乐当中的不少问题,是由任意转调而产生的。任意转调,就是无规则转调。辩证法认为:一旦转调没有了规则,也就没有了转调本身。在当今,有的关于转调的理论,理来论去,结果还是绕进了任意转调理论的怪圈。任意转调论即无规则转调论,也必然导致调式混乱、调性无序。

京剧曲牌音乐中非规则游戏的对策刍议

京剧曲牌音乐中的非规则游戏,从所举例子来看,是客观存在的。采取不承认主义,无济于事。正确的态度,应该是面对现实,采取对策。

采取对策,首先要认识到采取对策的必要性。人有生老病死,艺有生发兴衰,这是规律。永世繁荣的艺术,是不存在的。汉赋、唐诗、宋词、元曲、明八股,莫不如此。我们对于优秀文化的责任,就是尽量使它流传久远,并且能够香火不断,按照毛泽东的矛盾学说,就是老子转化为儿子、子子孙孙。为此,艺术就必须与时俱进、发展创造。以音乐为例,人类最初的“杭育杭育”,既无音阶可谈,更无调式可讲。后来,出现了三声音阶,这有出土文物为证。当今,人类的音乐艺术,已经发展到了调式、调性、音阶为普遍游戏规则的时代。如果再搞那些调式混乱、调性无序那一套,就是文化蒙昧了。因此,对京剧曲牌音乐中的非规则游戏采取对策,使之规范化,那就是很必要的了。我曾想:京剧艺术要走向世界,外国人要是将上举之类

京剧曲牌当作了音乐教程,那我们的国粹将会处于一种什么样的尴尬境地?

采取对策,还需要有挑战习惯的勇气,甚至要忍受刮骨疗毒的阵痛。那些非规则游戏的京剧曲牌音乐,尽管是经不住技术分析的,甚至人们在听了它们之后,也朦胧地感性地意识到它们有无序之嫌,觉得别扭,但人们还是在一遍一遍地听下去,这就是习惯势力,这就是因循守旧的传统。对非规则游戏的京剧曲牌音乐采取对策,必然招致习惯势力的抵制。大家可以想象:像《夜深沉》这样的已经被视为“经典”和“保留曲目”的东西,是能够轻易动手术的么?但这不要紧,是暂时现象。随着全民族素质的提高,人们终究会对那些非规则游戏的京剧曲牌音乐说“不”。

采取对策,必须讲科学,不要搞玄学。当前,对待民族文化,有一种玄学倾向。对于民族文化中那些不科学、非规则的现象,不是去正视它们并采取对策,而是以神秘化来为其打圆场、作诡辩。玄学不是科学,它是一种迷信,是拜物教行为,是有害的东西。玄学虽然一时能够自圆其说,但不是科学之论,更经不起历史的实践的检验。要使京剧曲牌音乐规则游戏,就必须抛弃玄学,崇尚科学。

采取对策,又需要有专业作曲家的介入。前面我们已经提到,京剧曲牌音乐中之所以出现非规则游戏现象,一个重要的原因,就是当年一些艺人戏匠的音乐素质存在问题,缺少必要的有关知识。近半个世纪以来,虽然有不少专业作曲家介入京剧音乐创作,但他们只是在唱腔设计、新增音乐以及和声配器方面下功夫,对于原有的京剧曲牌音乐,大都未予重视,采取不予理睬、听之任之、由其生灭的态度。对京剧曲牌音乐中非规则游戏采取对策,就应当改变这种状态,让专业作曲家按照旋律学、曲式学的规则要求,对那些无序状态的京剧曲牌音乐加以整理、改造、提高、规范,使之出现一个飞跃。京剧艺术要想与时俱进、走向世界,有没有专业作曲家的介入,是个关键。

采取对策,一定要有紧迫感。一种艺术形式如果不能够同步与时俱进,那就会落伍。落伍,就会被时代抛弃。一旦到了这种地步再讲复兴,那就难了。

京剧音乐中的曲牌包括大字曲牌,从传统的到当代新添加的(如现代戏中的某些革命歌曲音调),总共不下百首。这支庞大的队伍,是京剧音乐中的一支生力军。曲牌不是可有可无的,其游戏也不是可规则可不规则的。只有将曲牌音乐的游戏规则化,它们才有可能完成其自身的使命。需要清楚:非规则游戏,就是无目的游戏,无使命游戏。

责任编辑/曹 吴