

试论曲牌体之剧种不易产生流派的因素

On Unfavorable Factors to Form a School in Types of Opera with Fixed Tunes 撰文/施德玉

对于戏曲流派的研究,一直是学界关注的重要论题之一,有许多论著研究各流派的艺术特色、各流派的创始者之背景,以及其艺术修为等。从目前已产生的戏曲流派观之,大多是以板腔体为音乐基础的剧种,如京剧就有梅派、尚派、张派、荀派等;而少见以曲牌体为音乐基础的剧种产生流派,如昆剧就不见流派产生,究竟是何原因造成此种现象?此论题值得深入探究。因此也必然得从“曲牌体”与“板腔体”的体制内涵着手,才能抽丝剥茧分析其原因。

一、曲牌体之名义与体制

一个曲牌原是一首有唱词的音乐,唱词以长短句为主,音乐旋律、节奏与唱词平仄声调互相配合,音乐性格之声情与词情溶合相得益彰,因此曲牌名称与内容相符,是“选词配乐”的阶段。曲牌在发展中形成另一种创作,采取保留音乐而“依声填词”,是使用原牌名、原音乐,重新创作不同的唱词内容。由于原音乐的基本乐句、旋律、节奏都予以保留,因此新创作的唱词必须遵循原唱词的格律,才能与原音乐紧密配合,形成另一首同名曲牌,这就关系着原词的句数、字数、句长、韵长、音节、叶韵、声调平仄、对偶等因素。在音乐方面,初期“选词配乐”的阶段,因为唱词的词情而谱以同性格之曲调,因此在调高、调式,以及音形、节奏的运用上都符合原唱词的情感,并赋予与内容相吻合之曲牌名称。而曲牌进行唱词再创作时,也就是“依声填词”的阶段,基本上仍因循原曲牌唱词之风格填词,但是由于唱词与原曲不同,为配合新词的语调,因此在乐句中一些装饰音、过渡音等有了些许变化,使得新旧二曲骨干音乐相同,但是音乐曲调又不完全相同,这也是曲牌音乐的特色之一。而伴奏者的繁简加花搭配,更增添了曲牌音乐变异上的丰富性。

曲牌的体制内容,一为曲牌的文字格律;另一为曲牌的音乐形式。由于各曲牌可以填入不同的唱词内容,因此同名曲牌也都有许多变体。曲牌词的格律包含句数、字数、句长、韵长、音节形式、叶韵律、平仄声调律、对偶律等因素,有时为使词情生动、优美、易懂,而突破本格使用衬字、增字或增句。每一支曲牌在词格上都有其固定的“本格”,但是在长期发展演变过程之中,应词情或声情之需求,有时会突破本格,增加字数形成增字或衬字;增加句数形成增句;减少字数形成减字;减少句数形成减句等情形。这也影响曲牌体词格上和音乐上的变化。每一支曲牌为构成乐曲的基本单位,而一支曲牌由若干乐句结合而成。乐句的多寡,基本上视唱词的句数多寡而定,但是乐句的长短,除了依据句数中字数的多寡之外,词情内容与音乐性格的影响较大。属于缠绵、柔美的内容通常采一字多音、节奏缓慢的

音形,使得乐句冗长;叙述性或欢快的内容,一般多用一字一音、节奏轻快的音形,乐句便显得短小。总之,一支曲牌音乐的长短、大小并不是最重要的,其音乐性格特色才是特点。

如何呈现出一支曲牌音乐的性格特色,取决于音乐的调式、节奏、旋律、速度和力度的安排。商调式宜于表现伤悲、哀伤之情,如【小桃红】、【集贤宾】;羽调式宜于表现柔美、缠绵之情,如【皂罗袍】、【绕池游】等。一般来说,节奏跳跃、旋律起伏大、大小跳音程多、速度与力度轻快,则宜于表现快乐、活泼的风格,如【锦堂月】、【醉公子】;反之,节奏平稳、旋律起伏小,多采级进音程、速度、力度轻柔缓慢,则宜于表现柔美、哀伤的风格,如【山坡羊】、【小桃红】。还有一种特殊的音形,虽用大跳音程、快速节奏,由于张力不同,仍能表现极度欢乐或极度悲伤的情境,如【思凡】中的【哭皇天】、《断桥》中的【金络索】、《哭像》中的【脱布衫】等。

一个曲牌有唱词的词格和音乐调式、调高、调性、旋律、节奏、速度、力度的规范,显得严谨而缜密,演唱者必须遵循其内容法则,呈现出曲牌的原貌,因此一般而言,演员可以依个人艺术修为,予以腾挪改变的空间有限,而很难从曲牌音乐中再创造出许多的流派。

从词格的规范,加以音乐的限制,其约制越多,使得曲牌拥有固定性格越稳定,因此许多如【千秋岁】等,都是欢乐的曲牌;【小桃红】、【下山虎】、【五韵美】、【忆多娇】等都是悲哀的曲牌。另外还有属于游览类的曲牌,如【甘州歌】、【古轮台】;属于行动类的曲牌,如【朝元歌】、【二犯江儿水】等;属于诉情类的曲牌,如【二郎神】、【集贤宾】(许之衡撰述,吴梅、瞿安覆订《曲律易知》)等。

虽然同名曲牌运用得过多,重新填词的人音乐与文学素养良莠不齐,又使用的场合不断改变,加以流播地区广大、时间流传久远,有些曲牌已逐渐失去原性格,甚至趋于相反的情绪个性,如【贺新郎】原为欢乐的曲牌,现也用于悼亡时演奏。

总之,一个曲牌在长期发展中,不论唱词经过多少次的再创作,其名称与内容性格的相同程度为何,它的词格与音乐的骨干主体是不会随意改变的。这也增加了曲牌体本身的严谨度与规范性。

曲牌长期的发展,成为文人与音乐家共同创作的艺术,使得曲牌音乐有很好的发展,并大量运用于戏曲和曲艺中,形成某些戏曲剧种音乐和曲艺音乐的组成单位,如昆剧就是以曲牌为基本单位组成的戏曲剧种;曲艺中的唱赚、诸宫调等也是曲牌体的形式。

作者简介:施德玉,台湾中国文化大学中国音乐学系教授。

由于曲牌依附于戏曲与曲艺中,得以快速的发展,产生各种曲式的变化。笔者曾于拙著《中国地方小戏音乐之探讨》中,详细论述戏曲音乐由简单至复杂的曲体,关于曲牌的部分,择其大要略述如下:

其一,单曲体发展形成“重头”或“重头变奏”,即反复或变化反复(A+A+A或A+A1+A2+A3)。如【句句双】、【四季相思】、【五更调】、【九连环】、【十样锦】、【十二月调】等,此曲体运用在北曲称“么篇”;南曲称“前腔”。

其二,二曲连用发展形成“子母调”或“带过曲”,分别为二曲循环交替曲体(ABAB)。如【滚绣球】、【倘秀才】;和同属性之二曲连用形成一较长之曲体(A+B)。如【雁儿落带得胜令】、【十二月过尧民歌】等。

其三,多曲连用发展形成“杂缀”和“套曲”两种曲体。“杂缀”是依剧情须要,任意将多首不同宫调曲牌衔接之曲体(ABCDE)。如《长生殿》第十五出“进果”用正宫过曲【柳穿鱼】接双调过曲【忆动山】接正宫过曲【十棒鼓】接双调过曲【蛾儿】接黄钟过曲【小引】接羽调过曲【急急令】接南吕过曲【恁麻郎】等;套曲是以同宫调的曲牌,依引子、过曲、尾声有系统之组合而成的曲体。

套曲体式依曲牌性质之不同,又包含南曲套数、北曲套数、南北合腔、南北合套、带犯调^①集曲^②之北套和带犯调集曲之南套等形式。总之,曲牌经过长时间的发展,不论文学或音乐方面,都不断的发展,形成更多样、更精致,也更具艺术性之曲牌体式。

值得一提的是,既然每支曲牌都从属一定的宫调,也就是每支曲牌都有调高、调式与音乐性格的规范,而一个套曲基本上是同一个宫调,当一出戏以一个套曲呈现一个排场,那么组成此套曲的多首同宫调曲牌,就必须有相同的调高、音乐调式相同,和曲牌性格相同的规范。尤其在调高的部分,当整套曲要以同一调高演唱,那么不论何角色演唱,都不能更换调高,如果此出戏是生和旦角对唱的戏,他们也必须男女同调,而不能依演员之性别或行当角色之不同,而任意转调演唱。

由于曲牌体本身就具有严谨的规范性,而曲牌在运用上又有不同的组合,这些曲牌组合之体式,更是经过历代音乐家与文学家的精心设计,其结构缜密,性格明确。因此演员在以曲牌为体制的戏曲剧种唱腔中,必须依循曲牌的内涵特色,进行具体的呈现,是很难跳脱唱词与音乐格律的限制,而有更多个人特色的发展空间。所以曲牌体的戏曲剧种,是不容易产生流派的。既然如此,又何以板腔体的戏曲剧种,是比较容易产生流派呢?笔者认为也必须从板腔体之体制论起。

二、板腔体之名义与体制

“板腔体”的唱词是整齐的七字或十字句之“诗赞系”,其音乐是以上下对句为基本单位。一般运用中速的上下两句乐句

(原板)为基准,进行各种不同音高、旋律、节奏、速度、力度的变奏。“板腔体”音乐虽有调高、调式、乐句、旋律、板眼(节奏)、速度、力度的因素,但是各种板式的音乐本身并无“曲调性格”的规范,而是以同动机,不同板式的变奏曲,配合说唱情境、戏曲剧情内容,借由演员运用其各人艺术修为的唱腔特色,加上音乐本身旋律、节奏特点和速度、力度产生的效果,搭配唱词的词情依字行腔,所呈现出各种不同的情感与音乐曲调。因此演唱者的行腔运转艺术,重要的影响所演唱之音乐性格。使得板腔体的“板式”和“行腔”,成为音乐与戏曲剧情内容紧密结合的关键因素,所以此种曲体称为板腔体。

板腔体音乐中,因不同的剧种,而有不同的板式名称,并分别运用各种不同的变奏手法,呈现出不同特色的音乐,与唱词内容配合。属于板腔体音乐的剧种,在一出戏的剧本完成之后,配腔者往往因故事情节之情感张力,在唱段上赋予适合的“板式”音乐,借由演员的“唱腔”技巧和情感的表现,来诠释故事内容。因此每一种板式的音乐也就逐渐被归纳出其比较适合“性格”。当然有好些板式,因使用于不同角色,可以表达多种不同层次的性格。以京剧的〔二黄原板〕为例,老生唱《文昭关》〔二黄原板〕表达伍员在逃的途中,一面忧虑现实的处境;一面急于借兵复仇,情感上表达激烈、焦急、复杂的性格。而旦角唱《元宵谜》也是〔二黄原板〕,是叙述吕昭华的痛苦遭遇,曲调则显得哀伤、委婉、缠绵。可见同为〔二黄原板〕,可以有不同层面的忧伤表现,又因旦角比老生行腔方面柔和、委婉,再加以演员本身的行腔特质,还可以有不同深度的诠释,但是〔二黄原板〕本身不论激烈或缠绵,用于属于悲伤的情境却是相同的。

即使是同一出戏,相同唱词、相同骨干音乐,因其句法上约制并不多,于是不同演员演唱,音乐本身也会有许多行腔上的变体,虽不至于不同性格,但是会产生曲调的变化,再加以每个演员特有的音质、行腔方法,于是就有不同演员唱出不同风格的情形,艺术性强烈又特殊的唱法,更会形成流派。

尽管板腔体之唱词、音乐格律上没有很多严格的制约,而演唱上又有极大的发挥空间,但是在音乐的节奏、拍数、旋律、速度和力度的规模中,仍然可以概略的将一些板式的特征,归属某些类型的性格,以及宜于表现的性格等。本文以秦腔为例,其中特别要说明的是,秦腔是属于中国西北方的音乐,其音阶形式有两种类型,分别为“苦音音阶”与“欢音音阶”,即使是相同板式,音阶形式不同,也会有悲伤与欢乐等不同的情绪。^③以下将秦腔的常用板式举例如下:

A〔慢板〕属于抒情的性格,旋律优美动人、节奏平稳、词少腔长、委婉细腻,宜于表现叙事、倾诉等情景。

B〔二六板〕由于是秦腔的母体板式,因此性格上不明显,也就是说可以运用于多种情感的表现。其旋律流畅、节奏平稳,属

^①“犯调”有三种意义,其一为转调;其二为南曲之集曲与北曲之借宫;其三为一曲保留首尾,中间插入其它同宫调之曲牌,结合而成为一只新的曲子。

^②“集曲”即采用若干之曲牌,各摘取其中的若干乐句,重新组成一支新的曲牌。

^③本文以下所举例秦腔板式,都有“苦音”与“欢音”之别,此不赘言。

于词多腔少又不激昂的特色,宜于传达平静、缓和的情景。

C[双锤带板]是带有朗诵性的激烈板式,节奏跌宕,词多腔少,配合唱词声调的旋律线起伏大,是剧中用于冲突、激动、高涨的板式。

D[导板]不是独立的板式,本身不具备特殊的性格。因用于两个板式中的过度,因此视前、后板式的情绪,而赋予转接强化情绪的功能,依行腔速度、力度之不同,可以拥有多重性格。

E[尖板]因音乐的紧、慢、欢、苦而有不同的性格。如[紧尖板]旋律朗诵性强、节奏紧凑,可表现紧张急迫的情绪;[慢尖板]有冗长拖腔,行腔有灵活自由的空间,宜于表现激烈豪放的情节;欢音[尖板]宜于表现欢乐愉快的气氛;苦音[尖板]宜于哀痛悲伤的剧情。

F[滚板]行腔上语言朗诵性很浓,旋律性很淡,音乐的歌唱性很少,又多即兴,适于演员情感的发挥,多用于悲凉的哭诉,或悲泣的高潮。

可以这么说,每一种板式并没有特定的性格,又以一板式可以表达多种性格为多。可是每一种板式,都有其适合的表现力,只要与词情搭配得恰当,便可以明显呈现剧中情节、深刻表达剧中情感,使戏曲更具张力和艺术性。同一乐种或同一腔调剧中,每一种板式的音乐都有同一动机的属性,并依其音乐结构特点与张力的特色,分布运用于戏曲中,以表达不同的剧情内容,因此板腔体音乐,不仅约制少、难度低,又有浓郁强化情节的功能。这与曲牌体每一曲有一种性格的内涵是完全不同的。也因为如此,近年来许多戏曲音乐多采用板腔体曲式。

板腔体的音乐形式,是很早以前流传于民间的“变奏”曲体,此变奏曲体有很长的发展时期,不断运用于各个乐种之中。明清以后我国各地戏曲应运而生,并在清以后,获得很好的发展,有许多剧种也以板腔体的“诗赞系”唱词,配合板腔体的“板式变化”音乐进行表演。

由于板腔体的音乐在不同板式时,可以有很大张力的变化,适合各种情绪的表达,又演唱者可以大幅度的自我发挥,加强情节的渲染力,使得板腔体曲体,快速而大量的运用于各地方的剧种中。并随着各地语言、音乐风格的差异,得到多元化的变化发展,在各剧种分别创发了属于各自特色的板式,如湖北省的文曲戏的[文词腔],板式变化有[正文词](2/4拍,腔少字多,宜于叙事)、[慢文词](4/4拍,腔多字少,擅长抒情)、[连文词](2/4拍)、[快文词](1/4拍)、[急文词](1/4拍)、[垛文词](1/4和2/4拍)、[数文词](2/4拍)等。贵州省的黔剧唱腔上有[二板]、[扬调]、[苦寨]、[二黄]等,并且各有其板式变化。可见板腔体的音乐曲体在各地地方戏曲中拥有极大的运用和很好的发展。

由于板腔体的各种板式是以变奏的音乐呈现,每曲没有固定的音乐曲调,也就是说同样的板式,在不同的戏曲剧目中,因为唱词不同,为了依字行腔的表现,可以产生不同的音乐曲调。有时为了配合戏曲情节,制造高潮和特殊效果,音乐节奏与曲调高低也可以有特殊的设计,而与其它同板式的音乐不同,所

以板腔体的音乐具有极强的可变性。

戏曲演员在具有可变性的音乐架构体制内,可以依自己的声音特色,选择适合自己的调门,选择依字行腔的各种特殊表现手法,呈现自己的优势,以博取观众喝彩,并展现自己特有的特色。尤其不同行当的演员,可以依自己的声音特质,展现自己角色行当的身分,选择演唱板式的调高,这也是为何板腔体戏曲剧种的唱腔可以男女不同调,而使角色行当之声情特色更为明确之原因。所以板腔体的戏曲剧种,在唱腔方面,演员可以发挥的空间很大,所谓“流派”也由此产生。

曲牌体与板腔体的音乐类型是两种不同的曲体,前者为约制严格的唱词,与音乐紧密结合,并以一首乐曲为单位的音乐;后者为以一上下句为单位的曲调,进行变奏,产生不同板式的音乐。

曲牌体由于有唱词格律的约制,加以宫调的规范,虽然同名曲牌在音乐方面,因唱词方言和声调的不同而有变体,但是骨干音是不变的,具有稳定性的特色。每一曲牌都有其性格,而曲牌数量如此之多,编曲腔者可选择适合之曲牌,运用于戏曲的不同剧情中。又可将同宫调、同性格之曲牌连用,以表达一个完整的情节,当然曲牌组合运用的方法又创造出许多曲体,有丰富音乐曲式、增强艺术性的特色。但是由于曲牌体有许多严格的规范与限制,演员在唱腔上很难有再发挥的空间,因此很难形成流派。

板腔体运用音乐不同节奏、速度与力度的特色,来表现戏曲中的各种情节,经常使用的板式,不外乎以下几种类型,其一,节奏自由具有强烈表现力的板式,如“紧打慢唱”的带板、“散打慢唱”的尖板、“慢打慢唱”的散板等;其二,节奏缓慢张力极强的板式,如慢板、摇板;其三,节奏缓慢音乐舒徐的板式,如慢板;其四,节奏平稳叙事性强的板式,如原板;其五,唱腔节奏缓慢,伴奏快速又张力极强的板式,如摇板;其六,节奏平稳、速度稍快的板式,如快板、流水板;其七,节奏平稳、速度非常快的板式,如急板。以上七种不同音形的曲调交替运用,增强了戏曲音乐变化多端的戏剧性,更对戏曲艺术提供了强化和渲染的特色。尤其演员可依其声音特质,选择适合之音区,表现其行腔运转之特殊美学诠释,获得观众之肯定,累积创造流派因素,而终于达到流派之形成。

曲牌体和板腔体是完全不同的体式,二者唱词结构、音乐形式、表现特色之功能各异,又各有特色、各有所长,甚至日前有些腔调剧种,采用曲牌体和板腔体并用的情形。就板腔体而言,其音乐与唱词的约制比较少,尤其音乐方面,主题动机只是一个核心,可以从其出发,加以扩充与变化,变化越多,变化越大,越有特色,其效果越好,因之演员容易创发特色而产生流派;而曲牌体,是以一曲为单位,词曲方面的约制很多,演员规范在一定的范围之内,很难发挥出不同的风格特色,因此以曲牌体为主之戏曲剧种不容易产生流派。■

责任编辑/白勇华