

纵横捭阖 独出机杼

——评王震亚《京剧〈玉堂春〉音乐分析》

● 王梦熠

[摘要]依照王震亚在戏曲音乐理论方面的研究成果、写作思路以及音乐本体分析的研究方法等三个方面,对其所写《京剧〈玉堂春〉音乐分析》一文进行了简要评述。王震亚之文将故事梗概、音乐分析、剧情发展三者融于一体,此举对了解和研究中国戏曲音乐有着重要的价值和意义。

[关键词]《京剧〈玉堂春〉音乐分析》;音乐本体;戏曲音乐

一、引语

自 1952 年始,王震亚先生在北京的中国戏曲研究院研修京剧音乐近两年时间,因此他本人在传统音乐中的研究成果主要集中于京剧方面。在《京剧〈玉堂春〉音乐分析》^①这篇文章发表之前,王先生曾撰写过《京剧〈贵妃醉酒〉音乐分析》^②一文。那是我国学界研究京剧音乐的发轫之作,在学术研究领域具有开拓之功。我国戏曲音乐研究的序幕也由此徐徐开启。随后,王震亚先生相继指导过几位学生,分析了《玉堂春》、《二进宫》、《贵妃醉酒》等传统剧目,并将研究成果以论著形式发表。笔者反复研读《京剧〈玉堂春〉音乐分析》一文之后,拟对该文进行简要评述,同时,对文章之未能尽善处,略陈管见,且藉此求教于方家。

二、评析

(一)唱腔特点

《京剧〈玉堂春〉音乐分析》一文,是王震亚先生从音乐本体的角度出发,对戏曲唱腔所进行的分析研究,其研究特点如下。

首先,作者在文章一开始便交代了所分析的唱段来源,即 20 世纪 50 年代梅葆玖先生所唱《玉堂春》中《三堂会审》一折的录音。

全文共分为三个部分,一为《三堂会审》音乐本体分析。在此部分中,作者将《三堂会审》分为

衙内、升堂、审讯、结尾四个部分,并结合剧情从唱腔、板式、句式等方面分析了此折的音乐。二是《三堂会审》音乐中值得注意的几方面特点:1.唱腔与说白。“《三堂会审》一折属于以唱为主,兼用说白的一种表现类型。此种类型长于抒情叙事,有很丰富的表现力。运用唱、白的原则大致是以唱抒情,以说叙事。”2.板式。“在板腔体戏曲唱腔中,《会审》一折属于发展最完备水平最高的代表剧目之一,在京剧旦腔戏中,像这样 80 句唱腔的唱段,又有念白相间,结合成一个整体的庞大结构,可以算是绝无仅有的。其运用板腔的经验很丰富。”3.上下句。“上下句这种看似简单的方法,把苏三这个有复杂性格的情感丰富的人物刻画得如此生动,她由恐惧到内心的宽慰,转变得这样自然,说明京剧的上下句唱腔有很丰富的表现力。”4.京胡与锣鼓。“唱腔的京胡起唱过门,在调性、速度、节奏、力度、表情等各个方面为唱腔做准备,使唱腔出现于正该出现的地方。”第三部分则是对文章的总结。

《京剧〈玉堂春〉音乐分析》发表于《中央音乐学院学报》1984 年第 1 期,它是目前知网能检索到的最早从音乐本体的角度研究京剧《玉堂春》的文献。该文无疑为学界后辈研究戏曲音乐提供了参照模式。因此,该文在学术研究领域的开拓性意义是不言而喻的。笔者曾以“京剧《玉堂春》”为“题名、关键词及全文”,在中国知网检索 2014 年之前的文献,希望藉此了解该主题研

作者简介:王梦熠,女,汉口学院音乐学院助教。

①王震亚:《京剧〈玉堂春〉音乐分析》,载《中央音乐学院学报》,1984 年第 1 期,第 3-16 页。

②王震亚:《京剧〈贵妃醉酒〉音乐分析》,载《民族音乐研究论文集》第一集,北京:中央音乐学院民族音乐研究所,1956 年版。



究的新动态,并将新的研究成果与王震亚先生之文进行比较考察:同样是对《玉堂春》的音乐本体进行分析,不同学者的研究思路和角度有何不同呢?

笔者之考察结果如下:孙凡对京剧《三堂会审》的材料运用、音乐发展手法以及结构上的逻辑关系进行了分析,从而揭示板式变化体音乐从微观的核心音调到宏观的整个唱腔的规律,其文新见迭出、颇有见地;^①陈静仅从句式、唱腔两方面对《玉堂春》中〈三堂会审〉一折做了简单分析,其分析虽略显单薄,但亦可圈可点;^②王志毅则主要从“板式运用”来分析研究《三堂会审》一折,颇能自圆其说;^③李楠从唱腔、表演两方面简单介绍了荀慧生版的《三堂会审》,其赏析中正平和、波澜不惊;^④刘正维则从旋律、板式、结构三方面对《玉堂春·三堂会审》的音乐进行细致分析,可谓功力不凡、允称卓见。^⑤

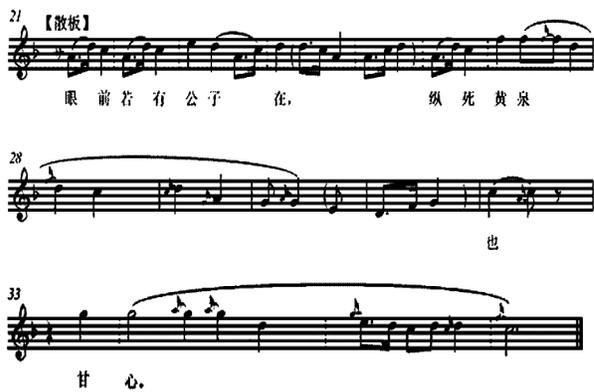
与以上五篇文献相比较,王震亚先生可谓独具只眼、别开生面。《京剧〈玉堂春〉音乐分析》侧重于分析音乐是如何配合剧情发展的,将音乐本体分析与剧情描述进行了巧妙的衔接。例如,在文中第一部分“升堂”环节中,苏三所唱的六句西皮散板,作者描述到:“这六句唱的高亢悲痛,为了表现苏三在生死攸关的时刻那种波澜起伏的心情。”那么,苏三当时的这种心情是如何通过音乐表现出来的呢?作者对其音乐进行了分析,即“唱词的句法是由较少用的五字句转向七字句,句中加了一些衬字,使句法很不规整,摇曳的节奏,漫长的拖腔,音域的起伏跳跃,句末的大锣重重一击共同交织出苏三不稳定的情绪”。再如,“审讯——西皮原板”中“唱到王金龙流落长街乞讨时,是深情的”。作者分析,“京剧唱腔用七声音阶,但仍以五声音阶为骨架。音列的第七音出现时总有尖锐的动力感,第四音出现时,常有暗淡的感觉。下例同时运用了这两个音,有转向下属调的感觉”。可见,苏三的“深情”正是通过下面这段唱腔恰当地表现出来的。

谱例 1:



在“审讯——散板”一节中,又讲到:“苏三唱‘眼前若有王公子在,纵死黄泉也甘心’,这时全部案情已审讯清楚,需要有个结束。”此处音乐的戏剧性冲突十分明显的表现出来,将苏三的激情难抑推向定点。

谱例 2:



“苏三用‘大人哪’三字叫起大锣‘凤点头’,把节奏打散,引出胡琴西皮散板过门,苏三唱了两句曲调丰富节奏摇曳不定的西皮散板,还用了大锣‘住头’,作为审讯一段的结束。”“这里的散板和审讯一场开始节奏摇曳不定的激情的导板相呼应,形成散起散结,中间由慢向快发展的结构。”由此可见,作者认为在审讯的结尾处使用的散板正合乎此时的剧情发展。

《京剧〈玉堂春〉音乐分析》发表于 20 世纪 80 年代,在当时,甚至迄今,我国学界对传统音乐的本体分析尚未形成一个完整的体系。因此,王震亚先生能够从该剧的唱腔、说白、板式、句式、伴奏等方面,对戏曲音乐进行分析,此非博学卓识者莫能为也。其文具有里程碑式的意义,也为后来的研究者指明了一条可行之道。

(二)几点启示

通过对该文的研读,笔者从中悟出了几点启示。

①孙凡:《论京剧〈三堂会审〉唱腔的核心音调及整体结构》,载《黄钟》1992年第3期,第76-79页。

②陈静:《京剧〈玉堂春〉经典唱段赏析》,载《艺术教育》2003年第5期,第62-63页。

③王志毅:《论“板式”是传统京剧艺术的灵魂——以京剧〈玉堂春〉(“三堂会审”)为例》,载《艺术探索》2006年第2期,第14-16页。

④李楠:《妙看“满堂红”巧审“玉堂春”——京剧〈三堂会审〉赏析》,载《戏曲艺术》2009年第3期,第118-121页。

⑤刘正维:《京剧〈玉堂春·三堂会审〉音乐分析》,载刘正维编《民族音乐形态学讲义》,武汉音乐学院,第26页。

首先,文章清晰的写作思路值得借鉴。作者先交代故事内容、介绍该戏剧的由来,紧接着按照故事的发展顺序分析唱腔板式及其伴奏,随后从唱腔的分析出发,总结出此唱段的几个要点,并在文章最后进行总结。这种先纵向再横向的研究思路,使读者对《三堂会审》的音乐构成了了然于胸。京剧《玉堂春·三堂会审》一折是全剧的重点。如何交代剧情?按照什么顺序分析剧中的音乐?此折音乐的突出特点是什么?这种循序渐进的思路值得笔者学习和借鉴。

其次,在音乐分析中恰当地运用谱例是必不可缺的。对于一个场景的刻画,音乐的作用非常重要。在“升堂”一部分中,“第五、六句‘苏三此去好有一比,鱼儿落网有去无还’之后,原有‘苏三进了都察院好似进了鬼门关’两句唱腔,嫌累赘,用锣鼓‘扫头’扫去,又嫌结束得过于匆忙,因而加了一个‘哭头’,结束这一段唱腔”。“哭头”是什么?旋律是怎样的?伴奏又如何?作者没有多费笔墨,仅一个谱例便将“哭头”清晰地呈现在读者面前,让人一目了然。

再者,学习积累本体研究中一些具体分析方法。迄今,我国学界未能总结出一套完整的民族音乐分析方法,因此如何分析戏曲音乐、民歌乃至器乐就成了研究者必须思考和亟待解决的问题。王先生的音乐分析侧重研究了:每个乐句为何这样行腔?如此设计会产生什么效果?可以表达什么情绪?并且,作者在形态的分析中也始终没有脱离剧情。这就启发了笔者在做形态分析时,不能只从谱例到谱例,须注重其整体性。在“升堂”这一节,主审官王金龙看到往日的情人苏三,由于内心激动而昏迷,于是有了“请医”。“请医用的胡琴曲牌《反柳青娘》是陪衬性质的音乐,王金龙只有《南梆子》这一小段上板的唱腔,有的演出省去请医一场。就削弱了对王金龙的刻画。”为什么“请医”一段不可省?为什么用曲牌《反柳青娘》作为背景音乐?音乐如此布局有怎样的好处?仅仅是一个陪衬音乐,王震亚先生都论证得有理有据、滴水不漏。

(三)未尽善之处

依笔者浅见,王先生文中也有着某些未能尽善之处。

第一,该文在唱腔分析上,对旋律本身还缺乏更深入的剖析。例如,在“审讯——西皮原板”

中苏三唱到“‘数九寒天她将公子就赶出了院门’时,为表现气愤而高唱”,那么,究竟怎样为“高唱”呢?

谱例 3:



此外还有,“被卖入妓院后暗无天日的岁月,她黯然神伤,使用了低回拖长的唱腔”。

谱例 4:



什么样的旋律是低回的?低到什么程度能表现苏三悲惨的往事?什么节奏和节拍是拖长的?这些作者描写的较为模糊。针对上述谱例 3 和谱例 4 的音区、音域、旋法等要素,似乎可做更加细致的形态分析。

第二,作者在分析“升堂”这部分内容时,描述王金龙堂上昏迷前唱的是西皮散板,是为了表现他见到苏三时按捺不住自己内心激动的心情,醒来后唱了一段新唱腔《南梆子》。新唱腔与前面匆忙煞住的西皮散板迥然不同。《南梆子》的“迥然不同”,体现了王金龙一种怎样的情感呢?作者未交代。

第三,作者对故事情节的描述非常详细,对剧中人物的一个动作,一个眼神的描述细致入微、妙到巅毫。这种客观、严谨的态度值得笔者学习。但同时行文中却出现大量属于作者个人感性体验的文字。例如,对“审讯——西皮慢板”的五个乐句的分析中体现得较为明显。“苏三叙述到自己七岁就被卖入妓院的悲惨身世,用高昂的唱腔表现内心激愤”、“唱到被卖入妓院后那些漫长的、暗无天日的岁月,她黯然神伤,使用了低回拖长的唱腔”、“唱到和王金龙初次相遇的情节,她羞涩难言,几次欲言又止,唱腔中有停止重复的音型”。

第四,作者在全文第二部分,论述《三堂会审》的唱腔与说白时,谈到“《三堂会审》中只使用‘韵白’,且节奏较有规律,一般比生活中的语音



语调起伏大一些”、“节奏拖长,语调起伏大,饱含激情”。节奏是表示时值的长短,语调是表示音调的高低,如何解释它们之间的正比关系呢?这些都是值得笔者去继续探讨和研究的问题。

笔者不才,以上一孔之见,愿以此与诸位学界同仁商榷,并就教于王老。

三、结语

总之,笔者认为王震亚先生此文可谓:纵横捭阖、独出机杼。论文结构清晰,逻辑严密。作者首先介绍《玉堂春》的故事梗概,并界定文章所要研究的对象,然后转入对梅葆玖先生演唱的《三堂会审》一折的录音进行分析。他将《三堂会审》分为衙内、升堂、审讯、结尾四个部分,并依次进行本体分析;接着作者又点明此折音乐中值得注意的四方面问题:1.唱腔与说白;2.板式;3.上下句;4.京胡与锣鼓。另外,值得一提的是,王老行文活泼欢快,议论生风。笔下存君子之风,而无说教之态。这也让笔者为之折服。

综上所述,该文将故事梗概、音乐分析、剧情发展融于一体,使读者无论是参看乐谱,还是观

看视频,聆听音响,都很直观明了。它确是一篇值得细细品读和收藏的珍贵文献!

参考文献:

- [1] 王震亚.京剧《玉堂春》音乐分析[J].中央音乐学院学报,1984,(1).
- [2] 民族音乐研究论文集[C].北京:中央音乐学院民族音乐研究所,1956,(8).
- [3] 孙凡.论京剧《三堂会审》唱腔的核心音调及整体结构[J].黄钟,1992,(3).
- [4] 陈静.京剧《玉堂春》经典唱段赏析[J].艺术教育,2003,(5).
- [5] 李楠.妙看“满堂红”巧审“玉堂春”——京剧《三堂会审》赏析[J].戏曲艺术,2009,(3).
- [6] 王志毅.论“板式”是传统京剧艺术的灵魂——以京剧《玉堂春》(“三堂会审”)为例[J].艺术探索,2006,(2).
- [7] 刘正维.京剧《玉堂春·三堂会审》音乐分析[G].民族音乐形态学讲义,武汉:武汉音乐学院刊印,2011.
- [8] 曹艺凡.砥柱中流——王震亚的音乐世界[D].北京:中国艺术研究院,2010.

责任编辑 韦苏娜

(上接第64页)实践的成功范例。倪洪进运用西方作曲技法与传统五声调式相结合、西方曲式结构与民族传统文化相结合、西方和声思维与传统线性旋律相结合,使音乐中西文化互相渗透、紧密融合,对我国钢琴音乐发展具有举足轻重的意义。

参考文献:

- [1] 周荫昌.倪洪进钢琴作品序[J].钢琴艺术,2004,(12).

- [2] 陈刚.倪洪进钢琴作品《壮乡组曲》研究[D].华中师范大学,2012.
- [3] 蔡韧.键盘上的壮乡音画——倪洪进《壮乡组曲》的创作与演奏[J].云南艺术学院学报,2010,(3).
- [4] 杨凌云.壮乡组曲的创作特点简析[J].艺术探索,2000,(1).

责任编辑 韦苏娜