

满族民间音乐与京剧音乐交融

张一凡¹ 张爽²

(1. 哈尔滨工业大学艺术教育中心 黑龙江 哈尔滨 150001 2. 哈尔滨工业大学(威海)艺术教研室 黑龙江 哈尔滨 150001)

[摘要]中国京剧唱腔音乐从孕育到形成时,具有多种因素。从满、汉民族文化交融这一历史文化背景下去审视京剧的形成,可发现京剧唱腔中融入的满族民间音乐音调色彩。

[关键词]音乐形态 音乐 文学 京剧

[中图分类号]C950 [文献标识码]A [文章编号]1004-4922(2007)01-0158-04

色增光”中的“从此后三分鼎宏图展望”之“展望”二字等等,其唱腔曲调,均运用先现音。

而在一些唱腔旋律中,由于叠用先现音,或作各种变化(散唱,改变唱字节奏位置),故听之颇感新鲜,同时,又强化了其所具有的满族民间音乐的音调色彩。如杨宝森在《武家坡》一剧中演唱的[西皮原板]“薛平贵好一似孤雁归来”之“孤雁归来”(改变唱字节奏位置)和姜妙香在《巡营》一剧中演唱的[西皮摇板]“帐中领了父帅令”之“帐中领了”(散唱)四字的唱腔曲调,均重复运用先现音音调。

2. 四度框架上方音同音进行构成的三音列。此种音调是满族原生音乐中较为古老的旋律形态。在满族各种体裁的民歌中,以萨满歌曲为多。如《跳喜神》、《背灯》、《请神调》、《请星辰》等。部分小调也存在此种音调。如《拉空齐》、《巴图鲁歌》等。在京剧唱腔(以旦、小生行唱腔为主)中,此种音调表现为以下三种类型:

(1) “5高音11”。以5为基音。其旋律进行,大致遵循满族民间音乐旋律发展的基本规律,即四度框架上方音同音进行,随之向上大二度(或向下小三度)发展的环绕式旋律进行。如程砚秋在《荒山泪》一剧中演唱的[西皮摇板]“谯楼上二更鼓声声送听”中的最后一句“你爹爹到如今未转家门”之“你爹爹”唱腔曲调,和尚小云在《双阳公

当我们细细地品位京剧唱腔曲调那独特的风格韵味,以及透过其唱腔旋律的形态特征,进而分析唱腔音乐风格形成与发展的脉络时,我们会发现,在京剧唱腔的曲调中,隐隐显现出独具满族民间音乐特色的音调。这些音调,主要表现在音乐形态和与之相关的音乐文学两个方面。

(一) 音乐形态

音乐形态包含两种类型:

1. 先现音。先现音是满族原生音乐中最富特色的一种音调类型,广泛存在于满族各个不同体裁的民歌中。如号子中的《拉网调》、《打水号子》;小调中的《拉空齐》、《喜歌》、《哭丧调》,以及儿歌中的《压板歌》、《悠摇车》和萨满歌曲中的《祭祀调》、《请神调》、《请陪客神》、《舞刀》等等。此种音调在京剧唱腔中的表现,可以说是丰富多彩、形态各异的,但一般多存在于老生行唱腔的旋律中,如余叔岩在《珠帘寨》一剧中演唱的[西皮原板]“昔日有个大三贤”中的首句“刘关张结义在桃园”之“桃园”二字,和谭富英在《失街亭》一剧中演唱的[西皮原板]“两国交锋龙虎斗”中的第二句“各为其主统貔貅”之“统”字,以及由马连良在《赤壁之战》一剧中演唱的[二簧原板]“赤壁火为江水生

[收稿日期]2006-11-29

[作者简介]张一凡,女,哈尔滨工业大学艺术教育中心副教授;张爽,女,哈尔滨工业大学(威海)艺术教研室教师,主要从事艺术研究。

主》一剧中演唱的[西皮导板] 抖丝缰催动了桃花战马 ”之“ 抖丝缰 ”唱腔曲调等 , 均运用了此种音调。

除唱腔外 , 在一些西皮唱腔的过门旋律中 , 此音调也多有表现。

(2) 2 5 5 ”。以 2 为基音。该音调中旦行唱腔中 , 不及 “ 5 1 1 ”为多 , 但仍存在于一部分唱腔旋律中 , 特别在 “ 尚派 ” 唱腔中。如尚小云在《盗令》一剧中演唱的[西皮慢板] 我主公金沙滩早把命丧 ” 中的 “ 文和武辅哀家执掌军防 ” 之 “ 执掌 ” 二字的唱腔曲调 和在《双阳公主》一剧中演唱的[西皮慢板] 为驸马冒风霜奔走天涯 ” 之 “ 奔走 ” 二字的曲调 , 均运用了此种音调 或该种音调的变体。

但在有的唱腔乐句中 , “ 2 5 5 ”往往又与 “ 5 1 1 ”音调相互组合 , 从而更显露出满族民间音乐的风格意味。如尚小云在《盗令》一剧中演唱的 [西皮慢板] 我主公金沙滩早把命丧 ” 中的 “ 一心要夺取宋人江山 ” 之 “ 宋人 ” 二字的拖腔曲调。

(3) 3 6 6 ”。以 3 为基音。在京剧唱腔旋律中 , 此种音调一般不以正格面目出现。实际演唱中 , 有以下两种表现 :

一是变格进行。即形成反向进行的 “ 6 3 3 ” 音调。在西皮和南梆子唱腔中较多见。如梅兰芳在《霸王别姬》一剧中演唱的 [南梆子] 猛抬头见碧落月色清明 ” 之 “ 落 ” 字曲调 , 和新艳秋在《朱痕记》一剧中演唱的 [西皮慢板] 我的父赵都堂官高爵显 ” 之 “ 爵 ” 字的尾部小拖腔曲调 , 均运用了此种音调。

二是常与高音 2 相配 形成双四度框架旋法。如京剧早期著名旦行演员陈德霖在《落花园》一剧中演唱的 [西皮慢板] 老夫人贤小姐细问一遍 ” 之 “ 细问 ” 二字的曲调 , 和梅兰芳在《凤还巢》一剧中演唱的 [西皮原板] 本应当随母亲镐京避难 ” 之 “ 镐京 ” 的唱腔曲调 , 并以 “ 高音 2 6 6 3 ” 双四度框架旋法作为唱腔的旋律骨架。由于此种旋法在唱腔的一个乐句(多为上句第三腔节) 中重复出现 , 故成为 [西皮原板] 唱腔的特征乐汇和满族民间音乐的音调色彩显现 , 则是不言而喻的。此外 双四度框架旋法所具有的 “ 挺拔、高扬、跌宕 ” 的表现特质 , 正是体现了西皮声腔 “ 潇洒、激越 ” 的音乐风格。

(二) 音乐文学

音乐文学亦指京剧唱词 , 即正词以外的语言
万方数据

因素。表现为两种类型 :

1.“ 儿化 ” 音。在京剧念白中 , 京白是最接近北京日常的生活语言。这其中 “ 儿化 ” 音 (词) 的运用是不胜枚举的。而且这种 “ 儿化 ” 词不只在一个剧目的念白与唱腔中出现。

据研究满语及满汉语言互融历史的专家称 : “ 儿化 ” 音本身是一种满语现象。换言之 , 在现今北京方言中 “ 儿化 ” 音是满汉两民族语言相互吸收、融合 最后形成 “ 京腔儿 ” (北京地方语言) 过程中 , 而在其肌体中存留的一种满语外部形态。

“ 儿化 ” 音融入京剧唱腔 , 以及在某些唱腔段落的位置 和由此引起唱腔曲调的衍变 , 其自身折射出来的满族民间音乐音调色彩是不言自明的。如梅兰芳在《宇宙锋》一剧中演唱的 [反二簧慢板] “ 我这里假意儿懒睁杏眼 ” 中的 “ 假意儿 ” 之 “ 儿 ” 字 , 其拖腔达 6 拍半。从语言的技术层面 渲染和强化了 “ 儿化 ” 词 “ 意 ” 的 “ 儿化 ” 艺术效果 , 同时 , 也是 “ 儿化 ” 词的音乐化。其拖腔中出现的以 la 为基音的四度框架上方音同音进行的音调 , 显露出与满族民间音乐文化的血缘联系。

“ 儿化 ” 音在京剧唱腔中的频繁运用 , 以刘长瑜在《卖水》一剧中演唱的 [南梆子紧板] 行行走行 (后半部) 唱段最富特色。

这是一个剧中人梅英且唱且数 (板) , 乐队奏唱腔旋律的唱腔片断。曲调活泼、明快、俏丽 , 唱词中的 “ 菱花儿 ”、“ 桃花儿 ”、“ 杏花儿 ”, 即这三个 “ 花 ” 字 “ 儿化 ” 音的多次运用 , 更显得 “ 京腔儿 ” 韵味十足 生活气息浓烈。

2.“ 轻 ” 音。按照满族语言发音特点 , 凡双音节 如 “ 折磨 ”、“ 主意 ”、“ 热闹 ” 等等 , 其第二音节 (“ 磨 ”、“ 意 ”、“ 闹 ”) , 均读轻音 (反之 , 第一音节读重音) 。研究表明 “ 轻 ” 音读法 , 是北京方言中存留的又一满语现象。此种读法 , 在北方汉语中 其特点相当突出 , 非北京的汉族人是会很敏感地听出来的。

京剧唱腔中 “ 轻 ” 音现象对唱腔音乐风格的影响 , 主要表现在那些突出语言特性 速度中庸或稍快的叙事性唱腔。如《卖水》一剧中 “ 行行走走行行 ” 这段唱腔的后半部 , 即剧中人唱的 [流水板] [数板] 中的 “ 起来 ”、“ 裤子 ”、“ 鸳鸯 ” 等双音节词 , 其第二音节在唱念时 , 均作 “ 轻 ” 音处理。

诚然 , “ 轻 ” 音在京剧演唱中的表情意义 , 充其量只是体现字 (乐) 音的强弱力度 (无音高) 关系 ,

其音响的感觉也是细微的(主要是其隐伏性特征所致),一般观众是不易觉察到的。但强弱力度作为一种音乐的表情要素,一旦与音高、节奏及语言结合,则体现着一个民族音乐文化的特征。

二

众所周知,京剧是形成于北京的汉族戏曲剧种。那么,在其唱腔曲调中,缘何融入了满族民间音乐音调?

京剧的形成,一般认为,其发端于清乾隆五十五年(1790)的四大徽班进京,形成于道光二十二年(1840)左右。其间历经半个世纪之久。如从民族文化交流史的角度审视,此一时期,京畿地区正值满汉两民族文化互融的中后期。表现在语言上,则是旗人逐渐舍弃满语而改说满式汉语(满汉合璧)。随着旗人“国语骑射”的废弛,开始了北京内城以满式汉语为主的满语与外城以明代官话为主的汉语频繁接触与融合的进程,从而逐步完成了经过“京腔儿”(含满语词汇)直到现代北京方言的全部演变过程。而在民间音乐方面,满族民间音乐则大量吸收和融合了汉族民间曲调。而汉族民间音乐(以曲艺、戏曲音乐为主),则融合了为数不少满族民间音乐音调,形成了“你中有我,我中有你”的局面。京剧艺术从孕育到形成,就是在这样一个大的、满汉民族文化相互吸收和融合的历史文化背景下进行的。为此,作为京剧艺术重要组成部分的京剧音乐(唱腔),在形成的全过程中,直接或间接受到满族音乐文化潜移默化的渗透与影响,则是必然的。

那么,这些满族民间音乐音调,是怎样进入京剧唱腔的?深究起来,这确是一个复杂而又长期的融变过程。但其中有一事实是可以肯定的,是通过对与满族民间音乐有着密切血缘联系的汉族曲种京韵大鼓(还应包括单弦)的音乐进行吸收、融合来完成的。

京剧唱腔,特别是生行唱腔对京韵大鼓唱腔音调的吸收,要首推老生“后三杰”之首谭鑫培(1847—1917)。一些史料,对此均有所述。如张肖伦在其所编《谭鑫培舞台艺术浅谈》一文中说:“凌霄汉阁主谓:‘谭调与大鼓确似有神会之处,如《定军山》之‘四通鼓’;以整练胜,与《珠帘寨》之‘三通鼓’,递高加紧,可谓无施不当,即云采自‘鼓腔’,而神化如此,亦复何病。’此外,宋学琦文《谭

鑫培的艺术生平》和谭元寿口述、刘连群整理的《谭派艺术溯源》两文,其中对“谭腔”吸收京韵大鼓调,也有述之。

关于汉族曲种京韵大鼓,在其唱腔曲调中融合满族民间音乐音调这一史实,需特别提到京韵大鼓“刘派”创始人刘宝全(1869—1942)。

刘宝全年青时曾师从木板大鼓艺人胡十、霍明亮。1900年到北京献艺,结识了谭鑫培、孙菊仙等京剧名伶,并在艺术上得到了他们的指教。在演唱上,他吸收了梆子腔、石韵书、马头调等戏曲、曲艺形式的音调、声韵和唱法,吐字发音则依照北京的语音声调,从而形成了京韵大鼓的主要派别“刘派”。

“石韵书”又称“石韵”,是满族曲种子弟书旗籍艺人石玉昆(生卒年不详,活动于清道光、咸丰年间)在子弟书曲调[西城调]基础上,根据自己的嗓音条件而创作的一种速度中庸、旋律流利动听、曲折徐缓的唱腔曲调,故称[石韵]。一般认为,现今单弦牌子曲中的[西城调]即是[石韵]。

从对现存的一些[石韵]曲谱资料的旋律形态特征进行初步分析与研究后,我们可以认定,[石韵]尽管在曲调上已融合了汉族的民间音乐因素,但它仍散发出较浓郁的满族民间音乐音调特色。

此外,对“石韵书”我们还可以作引申一步理解。

在刘宝全演唱的众多曲目中,有相当一部分是根据子弟书作品整理改编的。如《长坂坡》、《白帝城》、《探晴雯》、《樊金定骂城》等数十段。这些曲目的唱词,原来无疑是运用了子弟书的唱腔曲调来演唱的。如[东城调][西城调][南城调][北城调]等。刘宝全在整理改编这些子弟书曲目进行演唱时,其在唱法上,随之会吸收、借鉴这些曲调的。在我们对刘演唱的《长坂坡》、《白帝城》、《战长沙》等曲目的唱腔曲调进行分析时,其满族民间音乐音调依稀可见便是例证。为此,“谭腔”在吸收京韵大鼓的唱腔曲调时,也就顺理成章地将满族民间音乐音调融合到京剧唱腔的旋律中。

三

如果说,满族民间音乐对京剧唱腔音乐的影响与渗透,是通过一个中介的汉族曲艺形式(当然还有其它渠道),并以演员作为载体来实现和完成的,那么,这种影响是具体的,故它是一种浅

层的、有形的影响。而京剧表演艺术家,由于本民族传统文化的陶冶,从而形成独特的心理素质和审美取向,并由此制约着唱腔音乐风格的形成,那么,这种影响,则是更为抽象和不具体的,故它是一种深层的、无形的影响。而这种影响,往往又为我们所忽略。

在京剧艺术形成、发展,以至繁荣的近200年中,有一种现象颇值得深思。即在涌现出众多艺术上有很深造诣的表演艺术家中,有为数不少的旗籍演员。如生行中的汪笑侬、德珺如、唐韵笙、奚啸伯、金仲仁、李万春;旦行中的陈德霖、程砚秋、尚小云、金素琴;净行中的金秀山、金少山、黄润甫、穆凤山;丑行中的黄三雄(蒙古旗籍)、傅小山等。这些演员,一方面自幼入科班学戏,接受的是汉民族传统文化(实为满汉融合型文化)的熏陶与教育。另一方面,也是不能否认的,他们也程度不同地受到本民族,即满族传统文化(包括音乐文化)的影响。特别是有的演员出身于名门望族,其所受影响更深。如京剧早期著名小生演员德珺如(1852—1925),就出身于满族贵族,其父曾任侍郎。又如建国初期被伶界尊为“京剧九老”之一的小生演员金仲仁,本名爱新觉罗·春元,清皇族,世袭奉恩将军。自幼进入贵胄法政学堂,学习满汉文学、皇族礼法、军事法政等。可以说是一位受满族传统文化影响较深的演员。由于这些演员在入科班前所受到的满族传统文化的洗礼,故在民族性格、审美心理、欣赏习惯诸方面,都程度不同地打上了本民族传统文化的印记。我们在对旗籍演员程砚秋和尚小云的唱腔曲调进行分析后,发现这样一种现象,这两位演员在演唱西皮“散板”(散

板、摇板)腔时,一般起唱(或上句,或下句)时,大多在唱腔音调的形态上,选用曲调上扬、具有感情抒发直畅性表情特质的以sol为基音的四度框架上方音同音进行这一音调。而处在同一情感、同一腔调板式情况下,非旗籍演员一般不采用此种唱法。这里,固然有表达剧中人特定环境下内心思想情绪的需要,而更为深层的,则是演唱主体本民族的传统文化所铸就的独特的审美心理、欣赏习惯在不知不觉地起作用。这是一个不可否认的事实。

以往,在探讨京剧唱腔音乐从孕育到形成的各种因素时,我们比较习惯于将思维圈定在汉文化这一单一型文化环境去思考其曲调的来源,而一般较少去从满汉两民族文化交融这一京剧形成的特定历史文化背景下去审视。京剧唱腔中融入满族民间音乐音调这一事实说明,任何一个地处多民族地区戏曲剧种唱腔音乐的形成,尽管有其各种各样、极其复杂的背景,但首先它是特定的、民族传统文化的产物,故在其肌体上,无不留下各民族音乐文化互相交流的痕迹。

[参考文献]

- [1]中国民间歌曲集成·黑龙江卷(上下册)[M].北京:中国ISBN中心出版,1997(1).
- [2]戴淑娟,金沛霖,刘小峰,桂莹编,江流订.谭鑫培艺术评论集[C].北京:中国戏剧出版社出版,1990.
- [3]李心,武彬,金祜编.京剧名唱118[M].北京:人民音乐出版社出版,1997.
- [4]陈富年.京剧名家的演唱艺术[M].成都:四川人民出版社,1984.

[责任编辑 龙 岩]

The mixture of the Manchus' Folk Music and Peking Opera

Zhang Yifan Zhang Shuang

(1. Art Education Centre of Harbin Institute of Technology Harbin Heilongjiang Province;
2. Art Teaching office (Weihai city) of Harbin Institute of
Technology Harbin Heilongjiang Province 150001)

[Abstract] The vocal music of Chinese Peking Opera has many factors from pregnant to taking shape. This article sees Peking Opera's formation under the Manchus and the Hans mixture background. It shows Peking Opera mixing the Manchus' folk music.

[Key Words] Music form; Music; Literature; Peking Opera

万方数据