



●黄 虎

环县道情皮影戏《刘全进瓜》表演分析

(复旦大学, 上海, 200433)

摘 要 《刘全进瓜》是环县道情皮影戏的经典剧目之一, 剧情由“刘全进瓜”与“罗通扫北”两个故事交织而成。在宏观层面, 该剧剧本故事的“三部结构”与庙会表演的“二部结构”组成错位、扭织结构; 在中观层面, 唱腔段落与故事段落形成“切分式”段落布局; 在微观层面, 唱词的非对称结构与乐句之间连环套式的完全对称结构形成的错位、扭织结构。这三个层面整体呈现出奇数与偶数、对称与不对称、2与3的数理逻辑美感。此外, 该剧以苦音调为主、上行大跳与曲折级进的缓慢下行相结合的旋律进行, 不仅让我们看到了陇右地区、西秦之地的历史遗绪, 而且感受到了虽然灾异频繁但不断奋进的环县百姓的特殊审美偏好。

关键词 环县道情皮影戏; 刘全进瓜; 表演分析

《刘全进瓜》是甘肃省环县道情皮影戏的经典传统剧目, 全剧由“刘全进瓜”与“罗通扫北”两个故事交织而成^①。该剧不仅以全本的形式被各个戏班在庙会中经常搬演, 而且该剧中的“游地狱”选段也是当地妇孺皆知的名折。同时, 该剧也是所有“前台”(演唱兼表演影人者)艺人的必备“吃本戏”(能熟练背诵的剧目)。此外, 自新中国建立初整理、研究环县道情皮影戏至今, 在《陇东道情》(1953)、《陇东道情音乐》(1979)、《陇东道情传统剧目1—10》(1979)、《环县道情皮影志》(2006)四本/套代表性成果集中, 《刘全进瓜》都是入选剧目。笔者五个多月的田野考察中, 多次现场观看不同戏班的《刘全进瓜》全本与“游地狱”选段, 初听即感觉个别唱段好听, 以后逐渐发现无论是表演, 还是音乐、故事, 都是环县道情皮影中极具典型性、代表性的剧目, 深入理解这一出特殊的经典剧目, 将是窥探环县道情皮影戏艺术奥妙的最佳入口。因

此, 本文将以一次现场表演^②为主要依据, 连类参观不同文本, 从宏观、中宏、微观三个层面, 表演与剧本结构、唱腔道白布局、板路形态特征三个方面, 分析形态特征, 揭示布局内涵, 彰明结构奥妙, 从而一窥这种流传于黄土高原腹地小戏的地方特色与艺术魅力。

一、宏观结构: 剧本与表演

作为一部时长超过三小时的庞大戏曲, 要想深入理解并分析, 首先需要做到宏观整体把握, 然后才有可能抓住最有特征的部分, 进而层层“剥笋”, 以窥堂奥。通过对不同表演文本的比较, 结合艺人分“场”^③的标准, 《刘全进瓜》全剧的整体结构(见表1):

(一) 剧本结构——起平落

作者简介: 黄 虎(1972~), 男, 文学博士, 上海复旦大学历史学博士后流动站博士后, 杭州师范大学音乐学院讲师。

收稿日期: 2013-03-14

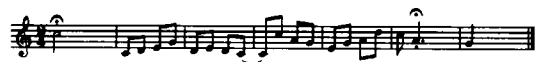
表1

序号	一级结构	二级结构		时长	表演特点	唱腔
		罗通扫北内容	刘全进瓜内容			
1	朝廷议事(起)	踩场		8' 5"	文	①
2		排朝		17' 36"	文	②
3	扫北与献瓜(平)	发兵		13' 46"	武	×
4		交把子		13' 29"	武	③
5			刘全出场	13' 42"	文	③④
6		李四通与张把根		11' 55"	丑	④⑤
7			托付儿女	18' 21"	文	⑤⑥⑦
8		菩萨出场		10' 59"	文	⑧
9			在班房	10' 59"	丑	×
10			吊死鬼与地方鬼	11' 19"	丑	×
11			游地狱	35' 23"	文	⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮
12	收降与还阳(落)	收降		5' 54"	武	×
13			还阳	23' 41"	文	⑯
14		罗通交旨		44"	文	×

注: 1、2、3……是依据故事情节所做的段落划分。①②③……是唱腔段落序号, 专指连续演唱、没有中断的一个唱腔段落。“×”表示这一段中没有唱腔, 全为念白。这些标注、序号在后文中始终沿用, 不再加注释。为了计算准确和标准统一, 时长均精确到秒。文(戏)、武(戏)、丑(戏)的表演特点划分, 是基于环县当地老百姓的分类观念并结合一般戏曲文戏、武戏与丑戏的区别, 以某段的主要特点为据所作的分类。

在听觉判断的基础之上, 辅之以唢呐曲牌[半尾声](见谱例1)与[全尾声](见谱例2)的技术判断, 全剧可分为三部分。

谱例1: [半尾声]



谱例2: [全尾声]



[半尾声]与[全尾声]从其名称就可得知, 前者“有半终止之意”, 后者“用于全场演出结束”。^{[1] (P146)}《刘全进瓜》中[半尾声]使用两次, 剧终使用一次[全尾声]。第一次[半尾声]出现在第2段“排朝”结束处, 第二次[半尾声]出现在第11段“游地狱”结束处。如此以来, 两个[半尾声]正好将全剧分为三部分: 第一部分“朝廷议事”(1、2共两段), 第二部分“托子进瓜”(3、4、5、6、7、8、9、10、11共九段), 第三部分“收降还阳”(12、13、14共三段)。

第一部分主要在以朝廷议事的方式讨论北国造反、派罗成挂帅以及唐王“昨夜偶做一梦, 梦见阎王差来二童

子, 讨要仙瓜”之事, 时长25' 41", 约占全剧的13%。第1段几乎是所有环县道情皮影戏本戏的固定开场——“踩场”, 无所谓什么故事。第2段“排朝”同样是紧接“踩场”之后的固定内容, 虽然有“罗通扫北→刘全进瓜→罗通扫北”的内容转换, 但与该剧故事密切相关的内容较少, 更多是可以通用于各剧中的内容, 故划分结构时并没有将此段分列入“刘全进瓜”还是“罗通扫北”的故事。就剧本特点看, 这一部分没有丑角戏, 仅有一个大开板与花音慢板唱腔, 念白也是规范的对子、诗以及一般性对话。虽然有故事的来回转换, 但故事的意味不强, 表演程式化程度很高, 唱词、唱腔大多是通用性的。如此看, 这一段应是典型的呈示型段落, 如一出“正剧”。

第二部分主要叙述罗通出兵, 杀场战败, 刘全揭榜, 托子给妹妹, 下地狱献瓜, 与妻见面, 其间还插有三段丑角戏, 时长139' 53", 约占全剧的72%。这一部分结构复杂, 内容跌宕起伏, 武打表演与唱腔抒情并举, 全剧的三段丑戏、最为悲情的唱腔和故事矛盾冲突的高潮(第三11段)全在此部分, 悲喜交织, 两个故事交替发展, 似如一部长大的“悲喜剧”。

第三部分主要叙述菩萨梦中赠神剑, 罗通得剑收降孙世英, 唐王玉妹后花园命尽, 翠莲借玉妹还阳, 刘全献瓜受封, 唐皇许配玉妹给刘全, 罗通得胜交旨, 群臣共享太平之乐, 时长30' 19", 约占全剧的15%。这一部分没有丑戏、



唱腔数量也少,主要以念白为主,内容转换频繁,叙事节奏较快,篇幅短小,以喜剧结尾,似如一出“轻喜剧”。

元代杂剧家、散曲作家乔吉曾言作乐府法须:“作乐府亦有法,曰凤头猪肚豹尾六字是也。大概起要美丽,中要浩荡,结要响亮。”^{[2] (P102)}其实这也成为中国传统作剧、作文的基本准则,也被部分学者总结为起、平、落,《刘全进瓜》三部分的结构完全符合这种宏观布局和陈述逻辑。第一部分“起”,缓慢叙事,平稳抒情,开启两条故事线索,设置两个悬念。第二部分“平”,内容繁复,结构庞杂,文、武、丑对比鲜明。第三部分“落”,叙事节奏明快,篇幅短小,喜剧收场。《刘全进瓜》的这种结构,让我们似乎感受到了宋元杂剧三段结构中“艳段,表演寻常生活中大家熟悉的事情;正杂剧,大概是表演比较复杂的情节;散段,也叫‘杂扮’,是一种滑稽戏。”^{[3] (P347)}的影子。

(二) 表演结构——折腰

传统的草根戏曲表演,一部两三小时的大本戏皆是连续演唱,没有如音乐厅音乐会的中场休息,而环县道情皮影戏本戏的表演却有非常明确的一次“中场休息”——折腰,但此折腰又并非如音乐会那样的中场休息,而有其特殊的位置、特征、手法与意义。而且庙会中神戏、《过关》戏等都不使用“折腰”的办法表演,唯有本戏使用这一特殊的表演机制。

所谓“折腰”,就是艺人临时中止表演几分钟,形成一个数分钟的全场休止,前台喝口水稍事休息,三吹以笛呐替换笛子,四弦、二胡定弦升高(一般都是由C调升为D调),观众则在“扯磨”(闲聊)中期待后半场开始。再次起唱时,调高升高,整体速度加快,形成一个持续约一小时左右的高潮部,并在这种高涨的气氛中结束全剧。

敬登琨表演《刘全进瓜》折腰前后音乐特征对比(见表2):

表2

	折腰前	折腰后
折腰点比例	75/25	
时 长	147' 47"	48' 06"
调 高	C调	D调
乐 器	笛子	笛呐
叙事节奏	舒缓	紧密

从“折腰点”的位置看,其位于四分之三位置的时间之准确,让人惊叹!甚至怀疑笔者是否有计算失误,但事实告诉笔者,完全如此:总时长(195' 53")×正等于“折腰”后表演时长——48' 06"。“就最常见的

情形而言,总高潮往往是在全剧的后半部出现。例如一部四幕歌剧,总高潮往往被安排在第三幕或第四幕前半部”,^{[4] (P128)}“高潮(或乐曲的总高潮)经常出现在乐曲的后部(或后三分之一)”。^{[5] (P162)}《刘全进瓜》的这种布局,完全符合一般戏剧或音乐作品的高潮布局规律。笔者将其它几部现场录制的表演,按“折腰”时间点计算后,数值虽然没有如此精准,但完全符合此规律。

从调高变化看,是一个向上的二度移调。如果用西方音乐理论视之,这种调关系的变化,是如此突兀和缺乏“章法”。然而,环县道情皮影是一人主唱,没有如一般戏曲中鲜明的角色或男女唱腔的音色对比,也没有如京剧正调与反调的五度关系对比,使用这种最方便操作的升高二度的办法,不仅是最切实际的选择,而且以最简单的办法获得了音乐发展的强劲动力和色彩对比。这种强劲动力与色彩对比不仅有音响学的原因,更与艺人常说“折过腰才使劲唱哩”的态度与体能的实际付出有关。另外,当晚“折腰”后再次起唱时间是23:57分,强健、酣畅的皮影吼声在深夜的黄土高原上获得了最大的情绪爆发空间。

从乐器替换看,是管类乐器替换竹类乐器。环县道情皮影戏中“使用的笛子全为竹笛,且粗而长,类似于江南曲笛。”笛的特点是柔和、圆润。笛呐近似于一般民族乐队中的小唢呐,《环县道情皮影志》称“体积比民族管弦乐队中的小唢呐还小”,^{[1] (P166)}它的音色尖锐、嘹亮,具有极强的穿透力。环县道情皮影戏中的笛子为C调笛,笛呐为D调。所以,由笛子换为笛呐,所形成的听觉感受,是升调与音色的双重转换。笛呐超强的穿透力,嘹亮的音色,在高亢中撒向田野,让常年在黄土地上辛勤耕作的人们得到一丝滋润,获得一刻激情中的放松。

从叙事节奏看,“折腰”后明显更加紧凑、密集。“折腰”之前,每一个相对完整的叙事单元,或者从艺人们所说的“换一亮子算一场”的“场”来看,每单元或一场都在十余分钟或几十分钟不等,比如“出兵扫北与托子进瓜”中菩萨上场、胡伦在班房、香月儿丑戏连续三段时长分别为10' 59"、12' 59"、11' 19"。“折腰”之后,自“托子进瓜”中全剧最长的一次唱腔(详见后文“一条腿”分析)之后,场次转换渐密,叙事单位都缩短至不足十分钟的小段落,表演节奏明显加快。比如“收降与还阳”部分自皇姑出场之后,表演场景从后宫、后花园、班房、皇宫、后宫、皇宫殿转换六次,时长分别为2' 16"、2' 48"、1' 09"、2' 38"、6' 56"、4' 13",非常细碎。此外,环县道情皮影戏表演中,不同的

场景是以特色性的道具来体现的,比如“实景”后宫、绣座以体现后宫,龙座以体现皇宫,各类花草以体现花园,花瓶则可以出现在后宫、花园等等。这一段表演,笔者在现场观看时,“亮子”上频繁的道具转换,使人目不暇接,呼吸紧张。如此,观众在听觉与视觉的双重密集转换中,获得长时间持续性高潮享受。

“折腰”之妙,不仅在此,还需与剧本结构相结合来观察。

《刘全进瓜》中的“折腰”之处,正位于刘全与李翠莲各自得到了小鬼许可以“夫妻相见”但未见之前。这真是一个绝妙的位置!在故事最需要连续进行的地方戛然而止,人为切断故事,而在故事应当分段的稍后位置,表演却在连续进行。断以连为背景,连以断为动力。剧本顿逗处,表演在继续,表演休止处,故事在连贯。因为表演的继续,使顿逗的剧本更加完整、使本是两个故事的“拼接”更具一体性;因为故事的继续,使表演的休止具有更强的期待感、使折腰后高潮段落呼之欲出。《刘全进瓜》表演中前后两个半场的“二部结构”与前文所述剧本的起平落的“三部结构”之间,形成一种错位、扭织结构,这种错位、扭织正是“刘全进瓜”与“罗通扫北”两个本无干系的故事结成一部经典《刘全进瓜》的内部“结构力”(见图1):

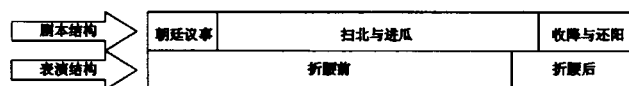


图1

二、中观布局：道白与唱腔

《刘全进瓜》全剧中有大量道白与16段唱腔。除一般戏曲中常见的上场对子、定场诗、一般念白之外,最有特色的道白都在丑戏段落之中,这类道白约占全部道白的三分之一强,剖析这些丑戏中的不同道白类型与功能,是了解本剧道白的独特意义的基础。16段唱腔以独特的布局,在中观层面与宏观结构相呼应,并奠定了微观层面的表现特点。

(一) 道白分类与功能

艺人对丑戏中的念白有“盯洋干”“丢凉腔”“说干话”“来回话”与“干赞”等多种说法,以“可说可不说”的程度与道白方式为据,可以将艺人们所说丑戏中经常使用的这些道白分为自由式道白、框架式道白、固定道白和混合式道白,它们在语言风格、形态特征与应用环

境、功能等方面各有特点。

1、自由式道白

自由式道白是指普遍使用生活化语言,语调、语气、节奏没有特殊要求,不押韵,基本没有伴奏,既可以是与剧目主题相关的内容,也可以没有任何关系,而是一些包括骂人话、粗俗话、现实生活中的真实事例等俗言俗事,正所谓“科诨之妙,在于近俗”。^{[6] (P397)}这类道白的时长伸缩变化很大,如遇两人配合较好,则可如艺人们所谓“想说多长就说多长”,如遇两人配合不好,则草草收场。在表演中可以游离于戏剧本身故事之外很远,也可以随时回来。这类道白在手抄戏本中一般不写,如《刘全进瓜》中李四通与张把根一段就属于这类道白,在敬登琨抄本中,只写一句“李四通、张把根”,而没有具体内容。在敬登琨与陶建文的实际表演中,有十余分钟时间,两人频繁取笑、逗骂,当地贬义俗语“崽娃子”不断出现,“唐王挂出皇榜”“北京开奥运会着哩”“刮大黄风的那一年”“天旱了三四年”“回销粮、救济款”“给二表嫂顶门”等等,完全没有逻辑关系的内容随意拼接,现场截取,即兴整合,让人恍惚中似乎在观赏一部后现代拼贴戏剧。因此,自由式道白段落的丑戏,往往形成一个独立于全剧之外的单独段落,以灵活的时长,最贴近于当地百姓生活的语言,集中逗笑观众。这类道白与王骥德《曲律》中所指“古戏科诨,皆优人穿插,传授为之,本子上无甚佳者。”^{[7] (P141)}应有一定关联。李四通一段,大部分内容远离全剧故事内容的事实,可知此类道白主要功能在于“大略曲冷不闹场处,得净、丑间插一科,可博人哄堂”。^{[7] (P141)}

2、框架式道白

框架式道白是指在基本一致的叙事框架范围内作相对自由的发挥,生活化语言较少,语调、语气、节奏没有特殊要求,不押韵,一般情况下,内容与剧情有较直接的联系。如上述“在班房”一段,其内容紧扣刘全揭榜之事,其“丑”来自看榜官胡伦对刘全自报姓名的误听和衙役夸张式表演。在敬登琨戏班的表演中,对“有人扯榜”“名叫刘全”两句反复形成语言错位:

胡白:我且问你名字叫什么?

刘白:名叫刘全呀。

胡:哦,长棒!赶紧往远里掂,咋么从老爷堂上掂上来了,小心把我老爷的心窝子墩一下了。

刘:名叫刘全呀。

胡:切镰。

刘:名叫刘全呀。



胡：片川。

……

这种道白是不能如自由式道白那样适用于各个剧目，而是专用于某一剧目，其内容书写在手抄本上，但表演中可能更多，而不会与剧本完全一样。因此，不同的艺人表演时只是记忆多少造成的不同，而不是思路、框架不同造成的不同。这类道白在固定剧目的固定段落中，通过幽默的语言与夸张的表演两种方式，给观众带来有限度的“哄堂”。

3、固定道白

固定道白特指艺人所说的“干赞”，就是有较为明显的押韵、节奏统一，由板鼓或梆子伴奏、内容较为固定，类似于快板。常见板鼓札子为：打打打 尺打打打，梆子札子为：打 打。比如《刘全进瓜》中看榜官胡伦出场的一段，就是用“干赞”：

可笑可笑真可笑，拾得银钱买纱帽。

乘得马儿坐得轿，拉得板子唱得调。

三月清明上坟去，咕咚咕咚三声炮。

把我先人吓一跳，先人问我什么官。

糊哩糊涂不知道，糊哩糊涂不知道，不知道哎！

敬登琨的表演中，前八句是以每分钟118拍的固定速度，在板鼓与梆子的固定伴奏下以“可笑 可笑 | 真可笑 |”的节奏模式进行道白，从第九句开始，伴奏与道白同时渐快，至第二个“不知道”到达最快，突慢，

“不知道哎”打散结束。胡伦本是个丑角，使用这种特殊的、固定的、近似快板似的道白，主要是与其它道白取得强烈对比，在对比中获得喜剧效果。

4、混合式道白

混合式道白是指既有框架式内容，甚至有的地方是固定片断，但也有部分自由发挥的内容，这三部分内容混合使用。如香月儿一段，首先是吊死鬼与地方鬼各自表身份与去向，这是一种框架式道白。相遇后相互嘲弄，调笑逗趣，则是一段自由式道白，生活化语言增多。到最后遇到一坟墓时，念经超祷，并以固音调道白“要去呢，要去呢”，则是固定道白（见谱例3）：

谱例3：

才才 匡 | 才才 匡 | 匡才 匡才 | 匡才 匡才 |
要去 呢 要去 呢 哦……………

(二) 唱腔布局

环县道情皮影唱腔分板腔体与曲牌体两大类，《环县道情皮影志》中共列有33种不同种类的唱腔，其中板腔体唱腔21种，曲牌类唱腔12种。作为板腔体唱腔最基本的“原板”类唱腔主要有花音慢板、花音飞板、伤音慢板、伤音飞板四种，在此基础上有花音代板、花音慢板、塌板等变体。作为曲牌类唱腔，最常见的有一条腿、九连环和菩萨祭子等。《刘全进瓜》全剧共16段（指连续的唱段）唱腔，具体布局（见表3）：

表3

唱腔序号	板路类型	时长	演唱者	位置
①	大开板	5' 43"	魏 征	1
②	花音慢板	3' 50"	唐 王	2
③	花音飞板；大哭板。	6' 13"	孙世英；刘全	4、5
④	伤音慢板；花音慢板	7' 41"	金童爱姐；李四通。	5、6
⑤	叫板，切板；伤音飞板；伤音慢板；切板-伤音九连环；花音九连环。	9' 4"	李四通；刘全；刘全；姐弟；姑姑；	6、7
⑥	伤音九连环；伤音九连环。	2' 46"	金童爱姐；刘全妹。	7
⑦	伤音慢板	5' 9"	刘全妹	7
⑧	菩萨祭子	4' 30"	菩 萨	8
⑨	伤音飞板	1' 14"	刘 全	11
⑩	伤音飞板	1' 2"	刘 全	11
⑪	伤音飞板	1' 7"	刘 全	11
⑫	伤音飞板；花音飞板，伤音飞板	2' 12"	刘全；鬼士与刘全	11
⑬	伤音飞板	1' 9"	刘 全	11
⑭	伤音飞板	46"	刘 全	11
⑮	伤音一条腿	6' 29"	李翠莲	11
⑯	还阳板；伤音飞板；花音飞板。	6' 44"	皇姑；皇姑（李翠莲）；唐王。	13

据表3可知,唱段与内容分段之间既有同步关系,也有错位关系,而这种同步与错位关系使唱段在抒情之外有了特殊的意义。我们先图示这种关系,然后进行分析(“×”表示一个连续的唱腔段落,“○”表示没有唱腔,见图2):

剧本段落	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
唱腔段落	①	②	×	③	④	⑤	⑥	⑦	×	×	⑧	⑨	⑩	×
表演特征	文	文	武	武	文	丑	文	文	丑	丑	文	武	文	文

图2

据图2可知:

第一,剧本第4、5、6段“刘全进瓜”与“罗通扫北”故事内容对比鲜明、段逗明确,但所处这几段中的唱腔(③④⑤段)却跨剧本段落相连,犹如切分节奏,使唱腔段落与剧本段落形成错位、扭织结构。《刘全进瓜》的“双线结构”,容易出现段落间缺乏发展的动力与硬性拼接的突兀感,而此切分节奏式的错位、扭织布局,正好将对比强烈的故事段落连成了一个有机整体,一定程度上避免了“双线结构”两张皮的弊端。

第二,唱腔在各段落中的分布明显不均衡,这样的分布使全剧的重点更加鲜明、突出。全剧唱段最集中的地方出现在第7与第11段,前者包括两段唱腔,后者包括七段唱腔,而在3、9、10、12、14段则没有唱腔(见图3,横坐标表示故事段落,纵坐标表示唱腔段落数量,0表示没唱腔,是道白):

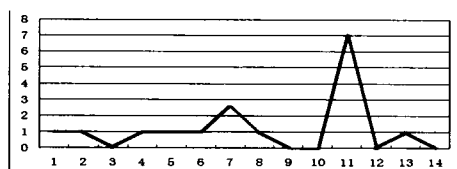


图3

如果我们将自道白到唱腔增多,看成是一个抒情渐强、叙事渐弱的过程,那么第7、11段显然重抒情轻叙事。通过前文分析已知第11段是全剧的故事高潮所在,至此又知这里也是全剧情绪抒发最为澎湃、激越之处。

第7段中的唱腔包括刘全演唱伤音飞板与伤音慢板各一段,儿女演唱伤音九连环两段,刘全妹妹演唱花音九连环、伤音九连环和伤音慢板各一段。对于刘全而言,这是父子、兄妹阴阳两分、生死离别之情,同时含有深深的自责;对于一双儿女而言,不仅有“我娘死故了,家已被火燃”的可怜表白,同时也有父子离别之痛的哭诉;对于妹妹而言,既有“一双冤家实可怜,叫人好心酸”的悲怜,也有“假如我嫂嫂她在这,你父子焉能如此寒”的责难。

第11段中的唱腔包括刘全演唱的七段伤音飞板(内含

刘全与鬼士合唱的一段)和李翠莲演唱的一段“伤音一条腿”。从剧本内容看,第11段正是全剧最长(约35分钟)的“戏芯子”《游地狱》,十八层地狱中上刀山、下油锅、进石磨、拉刀锯等彩色、动态的皮影刑具对“阳世三间不学好”的形形色色的“坏人”严正施刑时,其实在反复表达“阳世三间不学好,阴曹府里一狱间”的简单道理,刘全共演唱伤音飞板七次,其悔恨之情急切,教育之意明显。如果是仅仅如笔者现在这样诉诸笔端之文字,此情、情景当大打折扣,深刻的道理也成为苍白的唠叨。在刘全反复七次的悔恨与悲痛铺垫之后,出现全剧的核心唱腔——李翠莲演唱的“伤音一条腿”,就十分必然与自然。这是一段全剧中最长也是全剧中唯一一处六分钟以上的单一类型唱腔,这一段唱腔需要我们用心谛听、寂然凝虑,从技术特征到文化内涵作全面的详尽解读,而后才有可能深入理解《刘全进瓜》的独特魅力并从而感悟环县道情皮影戏特殊的艺术与文化价值。

三、微观分析:“伤音一条腿”

从表演结构看,伤音一条腿(第⑩段)处于“折腰”之后,是刘全与其妻在鬼门关前死而复见时的唱腔,但在“折腰”之后刘全夫妻相见时,演唱“伤音一条腿”之前还有两段(⑬⑭)刘全的伤音飞板,这样的唱腔安排,其实更加合理。

第⑬(见谱例4^④)段伤音飞板抒发刘全初见李氏之情,按常理这里似乎应当是一个感情的高潮,应当是一个大段唱腔,但这一段只有两对上下句,时长1'9",速度每分钟130拍。从份量看,难以成为有三小时之长的全剧的核心唱腔。其实从内容看,是“只你一命丧黄泉,把一份家业被火燃”的小家庭感情抒发,适合使用短小唱腔。

谱例4:

金才金才才

抬头

用日暮

我妻半草席

这是我的真实

真实

真实

真实

第⑩段是其妻首先问及一双儿女情况时刘全的回答,时长46",时长更短,音调完全一样,唱词只有一对上下句,基于与第⑨段同样的原因,这也不是全剧的核心唱腔。但对于表演结构而言,刚经历“折腰”的休息,无论是剧中角色,还是剧外艺人与观众,都需要一个适应过程,第⑨⑩两段尤如拉开长篇演讲之前的清清嗓、静静神,然后冲向真正的峰顶。对于音乐自身逻辑而言,采用欲扬先抑之法,经过两小段快板段落的“小试牛刀”,积聚的能量必会在其后六分多钟的慢板速度的第⑩段唱腔中尽情释放。

“伤音一条腿”共八句,整个唱腔以苦音调为基础,围绕主音5展开,以4/4拍为主,基本速度保持在每分钟67拍左右。由叫板、过门、唱腔、间奏几个部分构成。顺着音乐进行,首先来看“伤音一条腿”叫板(见谱例5):

谱例5:



注:谱例中的“黄”均指嘛簧。

叫板节奏自由,分三个乐节,一、三节为演唱,第二乐节为间奏。第一乐节开门见山,首先以一字虚词“哎”在低音区主音(Sol)上徐徐拖出一个自由长音,然后不经任何过渡,直接向上七度大跳(矩形框标记的两音,后文均以此法标记大跳)至苦音调特性音——微升fa,然后使用所有嘛簧中最常见的下降式旋律的自由节拍间奏,回落至主音,引出高八度位置实词唱腔——“刘郎哎,夫哎!”——第三乐节,并从“夫哎”开始上板。在上板之后的头板位置,旋律在属音位置再次以上行七度大跳,自Re不经任何过渡直冲向高音Do,切分节奏则使高音Do的份量格外突出,未了附之以上滑音甩腔。随即,众艺人以齐唱嘛簧在低五度的中音区主音Sol上接过落下的甩腔,曲折下行,回落至低音区的主音Sol,嘛簧结束,伴奏顺势奏出过门,叫板完成。从三个乐节的时长、情绪、力度、最高音等要素看,三个乐节形成短、中长、长;弱、中强、强;低、中、高的逐级上升、扩展式音乐布局,而每一乐节的落音又全部回到低音区主音Sol,形成每个乐节开始的一次大跳。

[清]徐大椿在《乐府传声》中指出:“唱法之最紧要不可忽者,在于起调之一字。通首之调,皆此字领之;通首之势,皆此字蓄之;通首之神,皆此字贯之;通首之

喉,皆此字开之。……此字一梗,则全曲皆梗;此字一和,则全曲自和。故此一字者,造端在此,关键在此。其详审安顿之法,不可不十分加意也。”^{[8] (P174)}此言甚真,伤音一条腿“起调之一字”甚妙!而且扩大来看,由三个乐节构成的整个叫板甚妙!低音区缓缓而出的起调“哎”字,不仅在唱腔一开始就准确传达出悲情的基本情绪特征,同时以一个没有变化的长音,似乎在暗示这是可“传万代”的亘古之理,而非家庭主妇的怨夫私言。另一方面,这一开门见山的中心音,也暗示了这种情绪的主导意味。在“哎”字标示出调式与情绪特征之后,经过一句与其后嘛簧旋律走向相同的小间奏的蓄势,将生死之别所凝结的所有感情化约为一句“刘郎夫”,冲天而上,似李翠莲把埋于心底的怨气抛向上天又似指向刘全,也似一个没有对象的“天问”。然而,这个“天问”是没有答案的,只能在生活中慢慢趋于平静,众人以集体嘛簧曲折而下并回落主音,正是这种趋势的声音象征。

当然,这样的叫板,并非一条腿所独有,在环县道情皮影戏各类唱腔中,伤音慢板也是这样的叫板,《环县道情皮影志》中解释为:“由类似于呻吟的虚词哼起,并转入由高到低、荡气回肠的唱句(嘛簧)。”^{[1] (P70)}看来,这一情感表达模式,不是专用而是通用类型。“伤音一条腿”唱腔在各个剧目中使用并不多,但伤音慢板在环县道情皮影中非常普遍,《仁义匾》中宋百良之妻;《吴汉杀妻》中吴汉之母;《刘全进瓜》中儿女、刘全之妹都有伤音慢板。甘肃陇东环县之地是属于靠天吃饭的黄土高原腹地,灾异频繁,悲情色彩就是生活的常态,李翠莲为金簪而起的家庭“天问”,与当地百姓虽然勤劳耕作但无力解决的自然灾害而起的“天问”在情绪特征上有共通之处,即同样无法自己掌握命运。刘全舍身献瓜为李翠莲架设了一条解决“天问”的通途,而“心慌了牛窑里一喊”的皮影戏则是当地百姓解决“天问”的“天梯”。所以,当地民众“没有伤音就不好”的审美倾向,是基于生活的经验判断。对伤音的需要,就是当地百姓无力解决自然灾害的悲情渲泄。表面看,李翠莲抒发的是个人感情,实质表达的是当地百姓的普世感情。所以,笔者每次看戏时,都发现现场的观众每遇长大的伤音类唱腔时,都口唇嚅动,专注,默言!

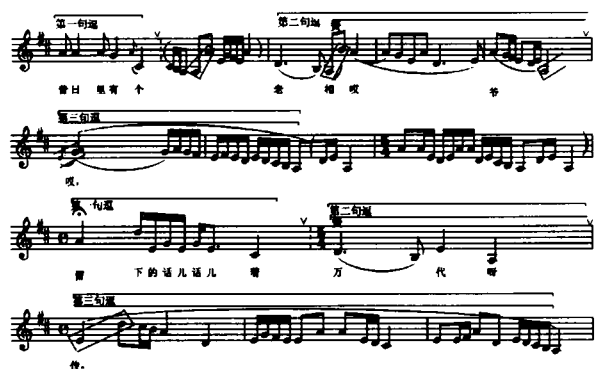
紧随叫板之后,是八小节过门(见谱例6),4/4拍,结构方整,典型的苦音调旋律,这同时也是伤音慢板的过门与唱腔中两对上下句之间的间奏。此过门没有什么特别之处,其作用在导入唱腔。

谱例6:



过门之后即是“伤音一条腿”的4对上下句8句唱腔，这8句唱腔无论是唱句内部结构、音调，还是外部结构、关系，都具有鲜明特色。首先以第一对上下句（见谱例7）来看唱句的内部特征，这些特征主要表现在结构、旋律进行与句幅等方面。

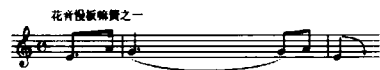
谱例7:



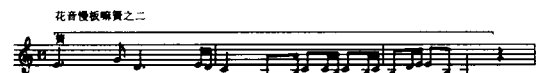
1、从唱句内部结构看，上句被一个小间奏切分为四三式唱词格式，分三个句逗（如谱面所示）。第一句逗是清唱主腔，节奏自由^⑥。第二句逗为清唱主腔与嘛簧组合而成。第三句逗全部为嘛簧。下句也是四三的唱词格式，也分三个句逗，但没有小间奏，连贯演唱，除第一句逗为自由的清唱主腔外，第二、三句逗均为嘛簧。上下句第一句逗与第二、三句逗形成自由节拍与规整节拍的对比。

2、从唱腔旋律进行看，大跳与曲折级进下行的组合，是8句中非常鲜明的旋法特征。如谱例7的九度、七度、七度三组上行大跳，其后全部是或疏或密的曲折式下行，并且最终落于调式主音。从其大跳音程所处位置看，都在主腔接嘛簧或嘛簧中（伴奏中的八度大跳因存在乐器分声部的问题，并未计算在内）。主腔重在叙事（看歌词安排即知）嘛簧重在抒情，此抒情特点即以上行大跳接曲折下行旋律线为音乐主要特征。查阅环县道情皮影戏其它三十余种板腔与曲牌，发现这种主腔接嘛簧与嘛簧的旋律进行，大量存在于各种板路与曲牌中。如果说苦音调本身的悲情特性，使之天然地具有一种下降式旋律进行，那么花音调的情绪表现则似乎应当多一些上扬式旋律进行。然而，即使是花音诸板路与曲牌唱腔的嘛簧，也是曲折下行旋律进行为主，这从《环县道情皮影志》所记乐谱^⑧中略选几例即可证明（见谱例8、9、10、11、12）：

谱例8:



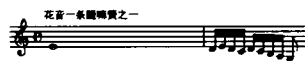
谱例9:



谱例10:



谱例11:



谱例12:



如此可见，以下降式悲情色彩为主的情绪是环县道情皮影戏的基本情绪。一次次的高扬式大跳，正如一一次的拼搏、抗争、希冀，然而，“天地不仁，以万物为刍狗”（《道德经》），灾异仍然频繁，水土流失仍然日益严重，人畜饮水难题还在继续，抗争与希望被一点点吞没、消融，就如曲折式下降的旋律线一样，暴虐的灾异几乎经常让当地百姓回到生活的基点^⑨（低音区主音），然后再来一次拼搏、抗争、希冀。我们在这里看到了西西弗斯似的执着，更从皮影戏中看到了他们的创造力与乐观的拼搏、抗争。如果查阅历史，曾为北地、北幽、秦地之属的环县，《诗经》中“内容多凄苦忧伤”的“秦风”“豳风”之遗风，^{[9] (P55)}已经化约成今日环县道情皮影戏中偏于悲情色彩、曲折式下行的花音（欢音）与苦音唱腔。

3、再来看看“伤音一条腿”中的句幅，既然嘛簧重在抒情，如果其句幅扩张，其抒情的成份必然加重。《刘全进瓜》16段唱腔中，超过五分钟以上的长大单一类型唱腔是大开板、伤音慢板与伤音一条腿。大开板与伤音慢板的各种嘛簧都只有一个乐句，一至三小节不等，而伤音一条腿中上句与下句的两处嘛簧均为两个乐句，四小节左右的句幅。笔者每次在那黄土高原的某个乡村庙会上，听着四五位西北男性农民在戏台上以齐唱方式演唱这样一泻千里、长大抒情的嘛簧句时，这种上行大跳的力量涌动和对无奈环境的一次次释放都让笔者感动不已。

然后再看唱句之间的外部特征。8句唱腔的外部特征，不仅体现在上下句之间，而且体现在四“环”^⑩之间。

上下句之间，主要在骨干音与唱词布局等方面表现出一种对比与统一关系（参见谱例7）：上句嘛簧出现两次大跳，一次上行九度，一次上行七度，并且在后一个大跳

时以苦音调的特性音(微升fa)延长三拍多的方式强调其调式色彩与不稳定感,下句嘛簧只出现了一次上行七度大跳。所以,上句更显动荡、澎湃;下句相对平稳,收束感更强(见谱例13):

谱例13:



四“环”之间,第一、三“环”(参见谱例7)的唱词,上句与下句都是四三分割而成两个腔节,上下句格式相同;第二、四“环”(参见谱例13)上句与一、三“环”相同,也是四三划分为两个腔节,但下句有区别。下句唱词完整重复一次,没有小过门插入,唱腔旋律也随之有了变化。

8句唱腔实际形成了多层次的上下句关系(见图4):

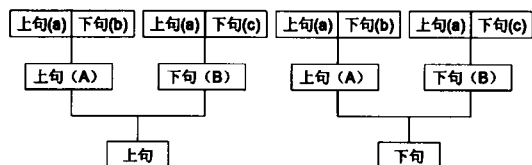


图4

这种多层次的上下句关系,隐含的基本比例关系是一种2:2的关系。然而,四对上下句的唱词结构,并非如此。第一对上下句“昔日有个老相爷,他留下话儿万代传”是起句,之后三对上下句是:

有只螳螂去扑蝉,谁料想黄鹰在后边。
黄鹰被人打一弹,打弹人儿被虎呀餐。
猛虎得食归山洞,那料想草里有虎旋。

后三对上下句与第一对上下句形成起始句与“正文”的关系,所以唱词应当是1:3的关系。这里又一次出陆空现前文在几个层次字面上提到的错位、扭结结构。从唱腔音乐看,是非常对称的偶数比例关系,从唱词看,是不对称的奇数比例关系,即音乐与唱词——形式与内容之间又一次形成了偶数与奇数、对称与不对称的扭结、错位结构。这样的关系,同样对《刘全进瓜》的双线式叙事结构在微观层面起着整合作用。

至此,对作为全剧高潮唱腔的“伤音一条腿”的特征

及其实现方式可总结为:

第一,从自身可能性看,六分钟的全剧第一时长,为内容的抒发提供了实现高潮的最大空间。而且,经过此前刘全与其妻见面后两段(⑬⑭)和见面前四段(⑨⑩⑪⑫)一分钟左右的短小唱腔在速度、时长、情感与情节方面的铺垫,给伤音一条腿到达全剧的顶峰积蓄了足够的动力。

第二,从实现方式看,这是“折腰”之后的第三段唱腔,“折腰”一方面使艺人经休息获得了足够的体力来搬演这一段长大唱腔;一方面因切断故事,以欲扬先抑之法在观众与艺人心理积聚了冲向高潮的内在动力。第⑬、⑭两段就如生死离别之后的夫妻相见时,欲言又止的小试牛刀,然后全部感情凝聚于长大的第⑮段唱腔,一吐为快。长大的嘛簧、特色性的旋律进行、错位扭结结构等手段,则成为高潮的具体支撑手段。

第三,从艺人表演心理看,一方面,对于拥有环县最优秀四弦艺人敬登岐的敬家班,自然不会放弃一个展现乐器的最佳段落;另一方面,对于所有艺人,都有唱词“写得确实好,……还舍不得,就说是能腰都不想腰”(敬登发)的心理。这样的心理,则是这一段能在每次演唱时,都成为高潮段落的人力条件。

结 语

第一,从表面看,本戏的表演最为随意和自由,但经过前文分析发现,这种表面的随意与自由之中,包含着精巧的结构与几百年来潜移默化形成的近似严密的设计。这种精巧与严密,正如阿诺德·豪泽尔所言:“民间的艺术创作不是完全质朴、完全直感的,它也有自己的指导原则和批判眼光。哪里有人意愿和表现这种意愿的方式和技巧,那里才有可能出现艺术。没有目的乱涂是不成其为艺术的。世界上已经不存在卢梭理想中的那种有着健康本能和纯洁趣味的、质朴的自然人。”^{[10] (P212)}

第二,全剧收降判乱、刘全还阳、“君臣吃一个太平之乐”(全剧的结束句)的正喜剧式结尾,几乎是全部本戏的通用“终止式”,即《环县道情皮影志》中所言“戏的终场,都有一个使人感到圆满痛快的结局”。这种结局的实现主要有两种方式:一是是非澄清善恶必报,奸恶之徒得到惩处,杀的杀,贬的贬,不留悬念,让人痛快;受委屈之人苦尽甘来,使人满意。二是封官晋级,申张正义、精忠报国的大臣和有功人员都得到封赏,有些戏皇帝没出场,却以“传旨”形式履行。^{[11] (P31)}

这样的正喜剧收尾，正是环县道情皮影本戏强调善恶必报、正气必扬为主旨的典型体现。当然，这并非环县道情皮影的独有表现，而是中国传统戏剧的基本特征之一——“团圆”，有关于此，洛地先生在专著《说破·虚假·团圆——中国民族戏剧艺术表演》中指出“团圆”是：“我国戏剧对你观众，一切都有完满的交代”、“凡在戏中出现的人和事，都须‘来有根据，去有着落’”。^[11] (P11、170)

第三，如果对本戏的功能用一句话来总结，即为“高台教化”。在环县广为流传的、收录于环县道情皮影戏各种著述中关于“解长春收敬乃良为徒”时的一段故事中，敬乃良家父阻止儿子学戏的理由是这一行道是下九流，而解长春力争的中心理由就是这一行道是“隔纸卖文，是高台教化”。^[11] (P290) 就是和艺人的交谈中，“高台教化”也是所有艺人的高频词汇，《刘全进瓜》的高潮唱腔“伤音一条腿”的内容则是对此最好的注解。李翠莲的这一唱段，是借小我之真情的翅膀搭载大我之亘古常理，在个人情感奔涌中传递普世人生之理，“虽是一场假托之言”、“实万世纲常名教之理”。^[12]

(P283) 也正因为于此，使这一剧目超越了刘全与李翠莲的个体层面，超越了环县道情皮影戏局内人范围，而使之对无论是局内人还是局外人、无论是剧中人还是剧外人，都有了启发与价值。此正如焦循在《花部农谭》序中对花部的特点概括：

“其事忠孝节义，足以动人；其词直质，虽妇孺也能解；其音慷慨，血气为之动荡。”^[13] (P225)

第四，环县道情皮影本戏上承“教化”与“言情”这两个“中国古代文艺思想的固有命题”之文脉，^[14] (P298) 在这传统文化变易较慢的边远地区的草根艺术中，体现为悲情色调、“高台教化”的鲜明特征，承载当地民众的生命诉求，也表现普世人生的大我关怀。

注：本文由笔者博士学位论文《悲情嘹亮，灯影人生：以敬家班为个案的环县道情皮影戏研究》第五章第二节部分内容修订、整理而成。在此特别感谢我的导师乔建中教授对本文写作的指导。

注 释：

①为避免表述的混乱，以“罗通扫北”指称罗通扫北的故事，以“刘全故事”指称刘全进瓜的故事，以“《刘全进瓜》”指称本文所分析的环县道情皮影戏《刘全进瓜》。

②2008年8月22日（农历七月二十二）环县道情皮影戏敬家班在甘肃省环县合道乡路坪村庙会日的表演，是次表演净时长195'53"。戏班艺人包括：敬登琨（箱主兼前台，前者拥有戏箱所有权

并负责戏班全面管理，后者负责演唱与影人表演，即挑杆），敬登岐（司鼓、四弦），黄志良（“二手”，即负责锣、钹、碰铃、木鱼等乐器的艺人），陶建文（“三吹”，即负责笛子、唢呐、笛呐等乐器的艺人）。

③笔者采访艺人敬登琨时，他告诉我划分场次的办法是：“这是按亮子算着哩，主要是看下一场上啥人人家，是这样算场着哩，……一亮子算一个场。”

④全文所有谱例中的7与4都是花、苦音中经常记为！7和！4的微降、微升，为使谱面简洁，所有谱例中均不再标记。

⑤环县道情皮影演唱习惯是主腔无伴奏，较自由，间奏、嘛簧时有伴奏，相对规整。笔者这里所记仅为敬登琨这一次表演中的演唱，而且谱面所记也很难反应出演唱的所有细微变化，故以虚线标记小节，以示其自由性质。

⑥这里选取的谱例均为环县皮影保护中心副主任张玉卿记谱（原谱为简谱），花音慢板为赵兴坤戏班演唱，花音飞板与花音一条腿为敬廷孝戏班演唱。

⑦2008年夏季，笔者去调查时，政府虽然掏巨资给各家各户新打了水泥封底的水窖，但因天旱过久，没有雨水能入窖，所以敬家庄百姓需从半山腰下到七里山路的山脚下，往家里驮、人背难以维持大家共同使用的半枯河水来饮用，据他们说，这种情况，在祖上还很少出现过。

⑧“环”在地方术语，指一对上下句，以此标准看，这里的“伤音一条腿”有四环子。

参考文献：

- [1]环县道情皮影志编纂委员会.环县道情皮影志[Z].兰州：甘肃文化出版社，2006.
- [2][元]陶宗仪.辍耕录（卷八）[M].沈阳：辽宁教育出版社，1998.
- [3]杨荫浏.中国古代音乐史稿（下）[M].北京：人民音乐出版社，1981.
- [4]居其宏.歌剧美学论纲[M].合肥：安徽文艺出版社，2003.
- [5]杨儒怀.音乐的分析与创作（上）[M].北京：人民音乐出版社，2003.
- [6][清]李渔.闲情偶寄·词曲部[M].北京：中国社会科学出版社，2005.
- [7][明]王骥德.曲律·插科[A].中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成（四）[Z].北京：中国戏曲出版社，1959.
- [8][清]徐大椿.乐府传声[A].中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成（七）[Z].北京：中国戏曲出版社，1959.
- [9]张君仁.“秦声”初探[J].音乐研究，2001（4）.
- [10][匈]阿诺德·豪泽尔著；居延安译编.艺术社会学[M].上海：学林出版社，1987.
- [11]洛地.说破·虚假·团圆——中国民族戏剧艺术表演[M].长春：吉林美术出版社，1999.
- [12][明]丘 濬.五伦全备记[A].转引自谭帆，陆 炜.中国古典戏剧理论史[M].上海：华东师范大学出版社，2005.
- [13][清]焦 循.花部农谭[A].中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成（八）[Z].北京：中国戏曲出版社，1959.
- [14]谭 帆，陆 炜.中国古典戏剧理论史[M].上海：华东师范大学出版社，2005.

责任编辑 李宝杰