

聊斋俚曲的体系形成初探 ——兼谈【耍孩儿】的音乐艺术特色

崔俊涛¹ 郝晓虹²

(1.淄博师专 艺术系,山东 淄博 255100;
2.济宁学院 音乐系,山东 济宁 273155)

摘要:聊斋俚曲曲牌音乐除保持自我独特的艺术特色外,还大量撷取淄博当地民歌及各地区的某些很有表现力的民间音调而融汇其中。从具有说唱风格的【耍孩儿】看到,它既不是南北曲、京剧伴奏和最早起源于山西怀仁、应县一带的戏曲剧种曲牌【耍孩儿】的变种,也绝不是与相邻的地方五音戏、山东梆子戏【耍孩儿】的加花,但它与人民口头创作的时调、民歌具有千丝万缕的血肉联系。

关键词:聊斋俚曲;体系;耍孩儿;艺术特色

中图分类号:I207.37 **文献标识码:**A

艺术创作的成功与博扬,无不打上前人以及创作主体孜孜以求的某种印记,也无不透露着吸收各种流派和艺术特色的某些借鉴。聊斋俚曲曲牌音乐,当然也不会超出其外。从具有说唱风格的【耍孩儿】看到,它既不是南北曲、京剧伴奏和最早起源于山西怀仁、应县一带的戏曲剧种曲牌【耍孩儿】的变种,也绝不是与相

收稿日期:2007-06-11

作者简介:崔俊涛(1968-),男,山东淄博人,淄博师专艺术系讲师;郝晓虹(1969-),女,山东济宁人,济宁学院音乐系讲师。

邻的地方五音戏、山东梆子戏【要孩儿】的加花，但它与人民口头创作的时调、民歌具有千丝万缕的联系。

一、吸取与融汇的曲词新体系

聊斋俚曲曲牌音乐除保持自我形成的独特艺术特色外，还大量撷取淄博当地民歌及各地区的某些很有表现力的民间音调而融汇其中，与人民口头创作的时调、民歌具有千丝万缕的血肉联系。为了清晰验证其内在的必然联系，以下摘录聊斋俚曲曲牌和与之有关的民歌以试比较。

例一：【呀呀油】（《磨难曲》第十九回“再会重逃”）与淄博民歌《粉红帘子调》片段的对应比较。

3 5 2 3 5 | 5 6 1 3 | 2 3 7 6 1 3 | 6 1 6 5 3
家乡哎 越发 在 眼 前，
5 3 2 3 5 . 6 | 1 6 1 6 1 | 2 7 6 5 | 6 1 6 5 3
江 州 府 里 龙 门 县
5 - 6 1 3 7 6 5 | 1 6 1 2 6 5 5 2 | 5 2 3 2 1 |
程 程 走 的 呀 走 的 慢。
5 - 6 1 3 | 2 3 7 6 5 | 1 1 2 6 5 5 2 | 5 - 6 5 3 3 2 | 1 - |
仁 须 这 村 里 薜 扎 投 军，

例二：【憨头郎】（《磨难曲》第二十二回“凶信讹传”）与淄博民歌《对口花鼓》对照比较。

3 5 3 2 | 3 2 1 6 | 1 3 2 1 | 1 4 5 | 5 5 9 | 1 0 | 3 2 1 |
正月 里 过 年 时 亡
5 5 9 | 1 1 | 1 1 | 3. 2 1 | 2 1 | 5 0 | 2 3 2 1 |
什么 有 头 无 有 眼 什么 有 眼

例二：《对口花鼓》曲调（上句）
 未可知人家都把那元宵
 无头什么有她在家中
 过呀俺家苦愁别离。
 坐呀咬什么这无眼串九州呀

例三：【耍孩儿】（《磨难曲》第一回“百姓逃难”与山东新泰民歌《泰山景》（边关调）的片段对比。

例三：【耍孩儿】（《磨难曲》第一回“百姓逃难”与山东新泰民歌《泰山景》（边关调）的片段对比。
 一粒麦子何曾见
 一座那个牌坊吆嘴就在眼前
 由以上三例可以清楚地看出：例一的上下两组曲调，除个别音符有所调整和《粉红帘子调》尾声延长了一节外，其他如旋律走向、音程跳进、节拍与速度几乎没有什么异同；例二《对口花鼓》虽根据歌词的需要，中间有所扩展和个别音的变动，但总的结构、两者旋律进行也没有什么变化；例三，尽管变化较大，在【耍孩儿】这段曲调中间增加了一个相同类型的(b)级进下行乐节，可两者均以弹性跳起而顺级下行的规律设计和近乎完全相同的旋律，都路出一辙、曲属同祖。另外还有大量调式相同、风格一致，甚至不作

详细比较都不好辨析彼此的,像俚曲中的【呀呀油】与江苏民歌《无锡景》和《姑苏风光》、【房四娘】(《磨难曲》第十二回“闻唱思家”)与淄博民歌《磁村花鼓调》等;以及非常雷同的像【黄莺儿】(《磨难曲》第十七回“钝刀斩倭”)与山东郯城民歌《五只小船》、《憨头郎》与山东临清民歌《农村小唱》等,无不貌似形同地令人难以区分。

以上简释都足以说明,聊斋俚曲不仅走过了与淄博民歌曾有过的大融汇时期,同时也借鉴了山东以及素有曲调委婉而著称的江苏等地区的民间歌曲音调充实自身。对于这个“大融汇”和“充实自身”的奠基人蒲松龄,是否可作这样两种猜想:一是蒲松龄为了将聊斋故事变为“写鬼写妖高人一等,刺贪刺虐入骨三分”的深入宣传而达到唤醒民众之期盼,首先以他熟悉的淄博民歌为基础,再汇入其听到的各地富有特色的民间小唱,从而编写成为一个独立体系的聊斋俚曲。二是他采用的【耍孩儿】、【叠断桥】、【哭皇天】、【黄莺儿】等五十多个曲牌名目,是他根据南北曲和戏曲及明清以来广为使用、百姓熟悉的曲牌而冠之于聊斋故事之上的曲词曲牌,所以一些成为聊斋俚曲曲牌的名目和明清以至现今的戏曲、曲艺、民间歌曲的名目相同。这些名目相同的曲牌可能为同一曲调,也可能不是同一曲调,从而形成了聊斋俚曲曲牌音乐的新局面。

蒲松龄在根据编写的曲词故事选择与之相适应的曲牌或原民歌的情绪、格律时必然要力求靠拢或相近吻合,绝不会随心所欲乱来一气。说得直白一些即是:旧曲牌上加了新内容(音乐),旧民歌贴上了新标签。这正像斯大林所说:“自然界的任何一种现象,如果被孤立地同周围现象没有联系地拿来看,那就会无法理解,因为自然界的任何领域中的任何现象,如果把它看作是同周围条件没有联系、与我们隔离的现象,那就会成为毫无意义的东西;反之,任何一种现象如果把它看作是同周围条件有着不可分割的联系,是受周围现象所制约的现象,那就可以理解,可以论证

了”。对聊斋俚曲的诸多新曲牌的探索也是如此，如果把它孤立起来，割断它与其他民歌的有机联系，特别是曲调非常相同的民歌与俚曲中的某些曲牌，那将成为“无法理解”的产品。故而说，聊斋俚曲的曲词是蒲松龄吸收了淄博民歌的精华，融汇各地区与之相适应的以及有特色的民间音乐演化、发展而来，创造出的一个独特的说唱品种。如果再从蒲松龄建构起来的新曲牌中，任意抽出【房四娘】与【憨头郎】以试比较，更不难发现，两者是根据曲词情绪的要求，采取了“合头换尾”的灵活变应。也所以说，聊斋俚曲不仅是蒲松龄编创的一个独立体系，而且其中 50 多个曲牌，倘若认真加以研究，其自身的演化、发展、形成，也当不难理解。

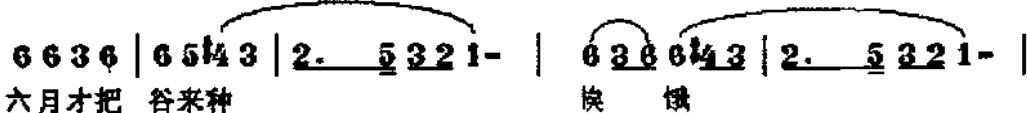
二、【要孩儿】的艺术特色

为使【要孩儿】自身的音乐艺术特色更为鲜明入目，我们想首先应该是在结构、曲式、调性等分析研究的前提下，相应地再去认识和探讨它的艺术特色和价值，或许比单纯去领略其音乐艺术来得更为有利和实在些。在这种思想指导下，作如下一些粗浅分析以鉴之：

【要孩儿】是呈较为简单的 A1 A A2 三段的曲式结构。A 段很显然是在严格对应的两个上下句中间，加上一个楔子——半句，即形成了民歌曲式不多见的式样。这一乐段不仅是全曲的主要乐段，而且还是在 B 宫调式非常稳定的基础上，进行了宫羽调式的交替。A1 段是采用抢句子的手法，起句首先运用变化重复技巧再现了 A 段的楔子（半句）而加深了羽调功能印象，尔后将 A 段的上句前四乐节和下句的后四乐节合为 A1 段的下句（头尾合一式）。此段设计可谓巧妙独到，令人折服。它既巩固了以 B 宫为主的调式色彩，又展露出宫羽调式的交替变化。A2 段不但是变化呼应性地再现了两句半式的 A 段，同时，也在灵活概括了主题乐段的基础上，复用了 A1 段那头尾合一的下句作收，从而使【要孩儿】的旋律在曲式变化上求得了统一，在调式交替的变应上求得了绝对的稳定。这在当时那种历史条件下，音乐素养还欠科学、丰盈之

时,当属难能可贵了。就是用当今的视角、先进的曲式结构来研究它,倘能在短短的42个乐节中,既能十分准确地把握其内容、歌词情绪之需要,又能在万变不离其宗的曲调建构上,组织成为呈示、展开、复现这么好的三部曲式,恐怕也不是现在人人所能企及的。

在五声调式基础上建立起来的这首七声音阶的【要孩儿】在充分运用T(宫1,羽6)、D(宫5羽3)功能音作为支柱而支撑全曲的同时,又在弹性突跳继而顺级下行的模进规律中,自然而贴切地使用偏音“7”,如统一运用到底而出现五次的 $\dot{3} \dot{2} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5}$ 和三次使用的前倚音 $\sharp 7$ 四度大跳,以及使用相当精彩的变化音 $\#4$ 和两次强弱关系稍变之笔,如:



绝不是偶而为之,恰恰是为了内容和歌词感情的需要,特别突出“种”和“饿”这两个带悲凉色调的重头字词而透出的技巧和匠心;“7”和“#4”在曲调中起着不可低估的烘托作用,从而使整个曲调显得丰满、生动,更增添了悲苦的音乐意境,达到了讽刺和揭露贪官污吏不顾人民死活的目的。

移位的手法在【要孩儿】中,体现得也十分鲜明和独到,尤其变化移位:

$\dot{3} \dot{2} 7 6 5$
 $\dot{1} 6 5 3 2$
 $5 2 3 2 1$

在一个乐句中竟连续使用三次,堪称一绝!在浩如烟海的众多民歌和当今创作歌曲中,也是颇为罕见的。由于运用了这一新颖而创新的手法,不但使连续下行旋律造成一种绵绵不断的凄惨情景,也能令旋律可任意性地终结而恰到好处地衔接某一乐节。如

$\dot{3} \dot{2} 7 6 5 6 | 5--- | 6 3 6 6 |$ 与 $\dot{3} \dot{2} 7 6 5 6 | 5--- |$ 这就为在旋律的统一中求得丰富的变化奠定了基础。当然这种连续使用的移位,是在弹性跳起再下行的前提下得以进行与体现的,由此又带出另一个不可忽视的特点——音程大变。“3 3”、“3 2”的八度和七度大跳,是表现山东民歌特色的有机组成部分,而“2 1”七度大跳,则是融汇了莱芜讴(莱芜梆子)旦角唱腔尾声翻高时的甩腔,这就使其旋律在级进为主的规范中,产生了棱角,增添了艺术效果。

特别值得学习和研究的一点是,在仅仅以八个(包括半句)乐句组成的【要孩儿】，除两个乐句未落入属功能音上,其他六个句尾均归收于主功能的1上,无论是演唱亦或是洗耳静听之,不仅没有絮烦的印象,反而有种娓娓道来、百听不厌的感觉。仅就笔者所知而言,还从没见过如此结构和组织旋律织体的。可见,聊斋俚曲曲牌音乐【要孩儿】达到了“曲尽其善,妙不可言”的最高艺术境界。

由以上对【要孩儿】的粗浅分析可知,无论是织体、结构、曲式、调式调性,还是展示出的种种旋法技巧,其都是值得学习和借鉴的可贵范例。同时我们也认识到,这种三段式和几种旋法不是学自西方舶来品,而是我们的先人自己的艺术创造,并且运用得炉火纯青、无可挑剔。这不但说明了它的艺术特色和存在价值,而且对明清时期乃至更远的音乐历史的研究,也提供了不可多得的原始音乐材料。

(责任编辑 李汉举)