



戏曲的唱与唱词写作^{*}

王长安

(安徽省文学艺术界联合会,安徽 合肥 230001)

摘 要:戏曲之“曲”可作三重解读,一是“曲折”,针对剧情而言;二是“曲律”,针对音声而言;三是“曲酷”,针对欣赏而言。这些,均与它的演唱本质分不开。戏曲唱词的形式类型有:曲牌(联套)体,常见的杂剧、传奇等古代戏剧都是“曲牌联套体”;板腔(自由)体,以京剧为代表的近代地方戏基本都属“板腔自由体”;山歌(混合)体,主要是指某些歌舞类戏剧的唱词样式,其风格活泼,民间歌唱色彩浓郁;继承创造体,它追随时尚,用语新潮,自由活泼,有新诗意味;淡化板式,突出唱词的歌唱性,似有流行化倾向。戏曲唱词的写作要注意用韵、样式、修辞和炼句。让我们共同为开创中国戏曲文学的新时代,打造更多的好剧本、好唱词、好词句而努力。

关键词:戏曲艺术;曲;艺术创作;演唱;唱词;韵;结构;修辞

中图分类号:J80

文献标识码:A

一说戏曲与话剧的区别就想到“唱”。唱戏唱戏,唱居戏首;戏曲戏曲,曲为戏根。加强对戏曲演唱地位的认识,提升戏曲唱词的写作水准,实乃戏曲艺术自我提升的重要一环。

一、戏曲表演的唱述本质

在我看来,戏曲之“曲”可作三重解读。一是“曲折”,针对剧情而言。所谓“人贵直,戏贵曲”。二是“曲律”,针对音声而言。所谓“取来歌里唱,胜向笛中吹”(燕南芝庵语)。三是“曲酷”,针对欣赏而言。所谓“越俗,越雅;越淡薄,越滋味;越不扭捏动人,越自动人”(徐渭语)。这些,均与它的演唱本质分不开。

上古先民“击石拊石”,“百兽率舞”,“操牛尾歌八阙”,就是在音乐的伴奏下有歌有舞有道具的装扮表演。演唱成为其主要特征。

先秦的“优孟衣冠”被认为是戏曲演员的早期背影,除了“俳优”主要从事笑谑表演之外,“倡优”“伶

优”等“优”的主要职能是歌唱、舞蹈和司乐。可见戏曲与歌唱和音乐的关系之密切。《国语·晋语》中曾说过这样一件事:献公的夫人骊姬要杀掉太子申生,立自己的儿子奚齐为太子,又怕威望过人的大臣里克反对。她就向优施求助。优施满口答应,并要她杀羊置酒,由他来向里克“做工作”。席间,优施借酒舞唱:“暇豫之吾吾,不如鸟乌。人皆集于苑,己独集于枯。”里克问“什么是苑,什么是枯”?优施乘机进言:“母亲做了夫人,儿子做了国君就是苑。母亲死了,儿子又遭毁谤,就是枯了。”里克由此感悟,帮助骊姬实现了愿望。这里的优施已经开始用“唱词”表述思想了。

张衡《西京赋》记述的汉代“总会仙倡”,其实就是一场集歌唱、装扮表演、器乐演奏于一体的大型综艺演出:

白虎鼓瑟;苍龙吹篴;女娥坐而长歌,声清畅而委蛇;洪厓立而指麾,被毛羽而纤丽。

^{*} 作者简介:王长安(1956—),男,汉,安徽宿州人,1986年毕业于上海戏剧学院戏剧文学系,研究员,国家一级编剧,先后任安徽省艺术研究院院长,安徽省剧目工作室主任,《安徽新戏》编辑部主编,安徽省文联组联处处长,安徽省戏剧家协会副主席,安徽省文艺评论家协会副主席,安徽省非物质文化遗产保护工作专家委员会委员,安徽省人民政府“有突出贡献的中青年专家”,安徽省“六个一批”拔尖人才,国务院政府特殊津贴专家。研究方向:戏剧创作,艺术理论研究。



度曲未终,云起雪飞……

演唱在这里承担着重要的表演任务。

到了唐代,“踏摇娘”用演唱哀诉身世和遭遇,其已十分接近成熟形态的戏曲演出。据崔令钦《教坊记》描述:丈夫著妇人衣,徐步入场,行歌。每一叠,旁人齐声和之云:“踏摇,和来!踏摇娘苦,和来!”以其且步且歌,故谓之“踏摇”;以其称冤,故言“苦”。及其夫至,则作殴斗之状,以为笑乐。能博得“旁人”言“苦”,“齐声”“和来”,可见表演者演唱表达之真切,所唱言词之精准。曲词演唱的感染力由此可见一斑。演唱在戏曲形成过程中渐次上升为表演主体。

元曲的主流是“剧曲”,即杂剧。古人把中国戏剧称作“曲”,成为中国古代文艺理论研究的主要对象。如果说西方的文艺理论是“剧论”传统的话,那么,中国的文艺理论或可说是曲论(唱论)传统。20世纪50年代末出版的《中国古典戏曲论著集成》共收著作48部,分为10本。仅从名称看,论曲、论唱的就有一半之多。如燕南芝庵《唱论》,周德清《中原音韵》,朱权《太和正音谱》,徐渭《南词叙录》,王骥德《曲律》,吕天成《曲品》,梁廷桢《曲话》等,涵盖了元明清三代主要的戏剧理论成果。由此可见“曲”、“唱”在中国古代戏剧中的价值与地位。可以这么说,就总体而言,没有演唱就没有中国戏曲。

程长庚开创的京剧尽管丰富了演员的身段造型表演,但唱功仍然是第一位的。所谓“唱念做打翻”,“唱”做排头。“坐唱老生”“铜锤花脸”“大青衣”等均均以唱功为主。也正因此,旧时把“演”戏称作“唱”戏;把“看”戏叫作“听”戏。“唱”几乎成了戏曲的全部。今天的戏曲虽然已有改观,耳目并用、观听咸宜,但“唱”依然是主要表达手段和美感来源,吸附着观众较大比例的审美注意。

二、戏曲唱词的形式类型

1. 曲牌(联套)体

常见的杂剧、传奇等古代戏剧都是“曲牌联套体”,一般没有专门的作曲。它方便演唱,使按曲牌写作的唱词随口可歌。

元杂剧是音乐结构,其中的“折”就是出于对音乐单元划分的考虑。每一折其实就是一个音乐单元,只能唱一个宫调里的曲牌。每折一套,四折共四套曲子,叫“曲牌联套”。在一套曲子中,也只能唱一个韵脚。元杂剧所用的宫调大体为17个,按照燕南芝庵在《唱论》里的论述,它们可以分别表现不同的情感与风格:

仙吕宫唱,清新绵邈。
南吕宫唱,感叹伤悲。
中吕宫唱,高下闪赚。

黄钟宫唱,富贵缠绵。

正宫唱,惆怅雄壮。

道宫唱,飘逸清幽。

大石唱,风流蕴藉。

小石唱,旖旎妩媚。

高平唱,条物澁漾。

般涉唱,拾掇坑塹。

歇指唱,急併虚歇。

商角唱,悲伤宛转。

双调唱,健捷激袅。

商调唱,凄怆怨慕。

角调唱,呜咽悠扬。

宫调唱,典雅沉重。

越调唱,陶写冷笑。

这里已经显露了某些程式化的端倪。旧时伶人多已事先掌握各种曲牌的旋律和唱法,一看曲牌名称便知如何演唱。也正是因为这种演唱的通用性、统一性和标准性需要,唱词写作被严格要求“依律填词”,“循声用字”。就实际效果看,这看似限制作家创造的“桎梏”,反倒刺激了作家的创造欲,激发了他们面对制约的突破努力和创造活力,“逼”出了好文学。关、马、郑、白的曲词及汤显祖、孔尚任的戏文即便单纯从文学角度看也是绝妙的好文章。曹雪芹在《红楼梦》中就借人物之口对此激赏有加:

宝玉道:“……真是好文章!你要看了,连饭也不想吃呢!”一面说,一面递过去。黛玉把花具放下,接书来瞧,从头看去,越看越爱,不顿饭时,已看了好几出了。但觉词句警人,余香满口。一面看了,只管出神,心内还默默记诵。宝玉笑道:“妹妹,你说好不好?”黛玉笑着点头儿。

所以我们不要一味地排斥格律、诅咒规则,规则是限制,也是激发。中国戏曲讲究的就是“有规则的自由动作”(斯坦尼斯拉夫斯基)。

2. 板腔(自由)体

以京剧为代表的近代地方戏基本都属“板腔自由体”,少数剧中留有曲牌体形式,但大多数剧种虽然有曲牌之说,但已不是原来意义上的“曲牌联套体”。板腔自由体的特点就是形式相对自由,作者不必完全依律填词。句数、字数都可酌情变化。格式一般为上下句,以“五字句”“七字句”“十字句”居多。如:

小女本姓陶,天天打猪草。
昨天去晚了,今天要赶早。

——黄梅戏《打猪草》

提篮小卖拾煤渣,担水劈柴也靠她。
里里外外一把手,穷人的孩子早当家。
——京剧《红灯记》

眼看着三千六百颗玉珠滚满地,
方信是十年花谢在秋池。
都只道入深宫光耀无比,
谁知晓仙乡内也有悲笛。
……

——黄梅戏《汉宫秋》

通常,音乐工作者依本剧种主要既定声腔旋律,按唱词的词性、词格、词义谱曲。演员也大都掌握一定的本剧种声腔资源,即使不识谱,稍加辅导、揣摩,即可演唱。好的音乐工作者,每每可以在“旧材料”上实现“新综合”(朱光潜语),翻出新彩。板腔自由体,把声腔写作和演唱提高到一个新阶段。

3. 山歌(混合)体

这是我给出的分类名称。主要是指某些歌舞类戏剧的唱词样式。其风格活泼,民间歌唱色彩浓郁。基本以抒情为主。句式、韵脚、平仄比较自由。丰富了对唱、帮唱和齐唱,也使戏曲的载歌载舞功能得到增强。如《刘三姐》《醉打山门》《打猪草》《补缸》《刘海砍樵》等剧。黄梅戏《风雨丽人行》的主题歌词就属此类:

风来了,雨来了,
姐姐想起你来了;
猫来了,狗来了,
姐姐向你走来了。
妹莫惊,妹莫怕,
姐姐就在你屋檐下,
月亮就要出来了。

此曲化用了江淮童谣,用韵和句式绵邈自由。最后一句“月亮就要出来了”就是民歌五句式结构的延展手法,以“奇数句”结束。突破了惯常的一上一下对偶句式结构。民歌特点鲜明,极具歌谣感。

4. 继承创造体

这也是我对某些既尊重传统的唱词写作规则,又不拘一格创新变化的戏曲唱词的定义。它追随时尚,用语新潮,自由活泼,有新诗意味。淡化板式,突出唱词的歌唱性,似有流行化倾向。黄梅戏《秋千架》《长恨歌》《娃娃过河》等剧的唱词可归于此类。请看都市黄梅戏《青铜之恋》卢青青的这两段唱词:

一
我从矿山走,又向矿山来,
这里的风——清,
这里的月——白。

这里的男人——帅,
这里的女孩——乖。
这里有色彩,
这里有素材。
在这里我激情澎湃,
走万里我依然要回来!

二

熟悉的路熟悉的房,
熟悉的夜雾熟悉的灯光。
不知是否有旧情遗落在小路上,
不知是否有希望搁浅在溪水旁。
这双腿忒倔强,
硬把我带进往事的苍茫。
分不清是事业的召唤还是旧情难忘,
回故乡我竟然热情满腔。
别说莽撞,
记住一个人就记住了一个地方。

这里,戏曲唱词原有的规整被突破,不再是常见的“五、七、十”字句。长短交错,以诗的“意群”搭建音乐节奏,用现代词汇拼接戏剧涵泳,如“帅男”“乖女”“色彩”“素材”“遗落”“搁浅”等。甚至把“风清”“月白”拆开来用,不仅更加口语化而且很富诗词感,也很好地显示了人物性格。“记住一个人就记住了一个地方”这类词句,是新诗常用的“随机入哲”手法,信手拈来,升华出哲理内涵。体现了戏曲唱词的一种新面貌。

三、戏曲唱词的功能

1. 叙事功能

戏曲唱词需要参与叙事,很多不便直接表演出来的场面、情节、事件及人物前史、内心活动等,都可仰唱词来完成。从而起到拓展舞台时空,增强戏曲表现力和剧本的承载力的作用。如黄梅戏传统剧目《渔网会母》——

左牵男,右牵女,
金元儿,金莲女,
一双双,一对对,
双双对对儿和女两下立站——
细听你苦命的娘表叙儿的家门。
表儿家你住在陕西省永州城石安县胡家庄村。

儿的祖父胡文进官高一品,
所生下儿的爹爹弟兄有二人。
儿叔父在云南做过了府正,
开恩就是儿的爹尊。
儿的爹爹坐长沙九年整,
辞官不做告老回程。

那官船行至在洞庭湖口，
 儿啊，洞庭湖口偶遇到强人。
 遇到强贼一十九个，
 杀上官船他不留情。
 先杀保镖人有八个，
 后杀水手有好几名。
 丫鬟侍女俱已杀尽，
 杀得鸡犬都不留情。
 前舱杀到中舱止，
 中舱搜出来儿的爹尊。
 可叹儿的爹爹死得苦喂，
 胡老爹呀——乱刀斩得碎纷纷。
 强贼此时又搜舱，
 后舱搜出母子三人。
 强贼此时将娘问，
 他问怀中抱何人？
 那时为娘错出唇，
 我说胡家后代根。
 强贼此时又说道，
 他说斩草要除根。
 人不除根总有祸，
 草不除根又逢春。
 那时为娘生计巧，
 跪在船头讲人情。
 人都说红毡不过水，
 娘把红毡裹儿身。
 金杯牙筷避水路，
 犀牛角儿压儿心。
 左膀为娘咬一口，
 压上内面毛三根。
 那时为娘心肠狠，
 将儿抛在江中心。
 多蒙刘老来搭救，
 多蒙刘老养育恩。
 ……

把母子相认时的复杂心情和当年分离时的家庭悲剧以及人物身世清楚明白地再现出来。从而避免了这些前史，尤其是“湖上遇盗”“满门遭杀”“母子离散”的复杂且血腥场面的正面表现。剧情亦由此得到连接和推进。

2. 抒情功能

戏曲唱词还可以帮助人物抒发情感，使人物此时此刻的情感状态得以被观众识别和欣赏，为下一个行动提供情感依据，并且提升舞台的诗意美。如现代京剧《海港》方海珍唱的“细读了全会的公报激情无限”；《沙家浜》郭建光唱的“朝霞映在阳澄湖上”；黄梅戏《牛郎织女》织女唱的“架上累累悬瓜果”；《女驸马》冯素珍唱的“手提羊毫喜洋洋”等都是抒情功能

突出的唱词，在剧中担负确定人物心境，并顺利延展出下一个动作的情绪确认和行为准备功能。方海珍唱完了这段唱词，意识到要把国际主义责任担在肩头，决定深夜翻舱；郭建光由这段唱词引出“祖国的好山河寸土不让”，渴望“奋臂挥刀斩豺狼”的战斗决心；织女通过这段唱词，更深刻地感受到“到底人间欢乐多”，从而进一步坚定了追求凡间世俗生活的决心和信心；冯素珍则通过这段唱词勾勒了将要夫妻团圆的美景，再次显现了她天真笃情的性格特征，为后面圣旨赐婚的尴尬做出准备。所以，抒情性唱词一般都位于全剧的关键或转折部位。并且，由于其抒情性特质，这类唱词也大都成了所在剧目传唱较广的唱段。最典型的的就是黄梅戏《天仙配》的那段“树上的鸟儿成双对”了。它的情感与观众共享，因此，唱遍了大江南北、长城内外。

3. 解说功能

除了叙事、抒情功能外，戏曲唱词还有一种解说功能，有点类似第三者对人物行为及环境的解说介绍，抑或是把某种知识介绍给观众。帮助观众把握剧情，了解表演，掌握环境。

对人物行为的介绍、解说，我们通常把它说成是“唱动作”，即演员做什么，唱词就唱什么。如“迈开大步往前走”“飘飘荡荡下凡来”“顺手摘下花一朵，我与娘子戴发间”（《天仙配》）；“篮子拿手中”“用目来看”（《打猪草》）；“顺手带上两扇门”“急忙走，急忙行，不觉来到汴梁城。夫妻二人城门进，抬起头来看花灯”（《夫妻观灯》）等。通过对行为的描述，帮助观众把握剧情，理解表演，解读动作，实现对表演的解说。

由于戏曲舞台的局限，很多场景无法直观呈现，《秋江》其实没有江，《观灯》原来也没有灯，除了有些可以通过演员表演来虚拟之外，如《贵妃醉酒》的“闻花”“咬花”等，多数就要通过唱词来交代和介绍。如黄梅戏《蓝桥会》对蓝桥及其环境的介绍：“这蓝桥造得有七孔，三孔流水四孔干。玉石狮子在桥头站，乌木栏杆镶两边。也有大船上湖广，也有小船下苏杭。见几个老渔翁手持钓竿，见几个大姐们在漂洗襟衫。”再如《夫妻观灯》对所“观”场面、各班灯彩的描述：“东也是灯，西也是灯，南也灯来北也灯，四面八方闹哄哄。长子来看灯，挤着头一伸；矮子来看灯，挤着人网里蹲；胖子来看灯，挤着汗淋淋；瘦子来看灯，挤成一把筋；小孩子来看灯，站也站不稳；老头子来看灯，走不动路来戳拐棍哪！”等，就都传达了角色的“到场感”，使观众通过他们的转述感知“现场”。

演出中，许多需要传播的知识和见解也可以借唱词来运载，对某种理念进行解说。其上韵、上口，好说（唱）、好懂、易学、易记，甚至超出剧情需要，成为一种“蒙学教材”。黄梅戏传统剧目《何氏劝姑》就是借何氏之口，通过唱词把旧时女人的“妇道”和盘托出：

一劝姑在娘家孝顺父母，
二劝姑到叶家敬重公婆。
三劝姑待丈夫雨水要救火，
四劝姑左邻右舍莫把嘴多。
五劝姑妯娌们莫要分着你我，
六劝姑堂前来了客莫把眼酸。
七劝姑打扫地等客来坐，
八劝姑莫要学那懒婆娘趔里趔趄。
九劝姑好家财一生要掌过，
十劝姑或起麻或做你的鞋脚。
正二三月莫出门生活要学做，
四五六月收小暑多种些瓜禾。
七八九月拾棉花带扯些豆角，
十一腊月勤纺纱有衣服穿着。
……

据说当年一位被下放农村的黄梅戏老艺人，就用这段唱词对乡里媳妇作劝导，化解了许多家庭矛盾。

四、戏曲唱词的写作

1. 用韵

写唱词要押韵，这是为了满足演唱的和谐性需求。元人周德清有感于某些歌唱性作品的韵脚和声调不谐，以至“拗而不能歌”。有的用字一经歌唱，便会产生歧义，“歌其字音，非其字者”等等问题，特地写下了一部“正语之本，变雅之端”，着眼于唱词用韵的著作《中原音韵》。这是一部试图让“书面之词”升华为“歌唱之词”的专门性著作。一经问世，便产生了广泛影响，使人们理性地注意到“唱词”的特殊性。

该书以中州语系为标准，对北曲的写作和演唱予以规范。把音韵归纳为19个部类，它们是：“东钟”“江阳”“支思”“齐微”“鱼模”“皆来”“真文”“寒山”“桓欢”“先天”“萧豪”“歌戈”“家麻”“车遮”“庚青”“尤侯”“侵寻”“监咸”“廉纤”。并且在每一韵中又把字音分为“阴平”“阳平”“上声”“去声”四种声调。这里没有“入声”，只把入声字分别归入“平”“上”“去”三声，即所谓“平分阴阳，入派三声”。这是对以往音韵分类的重大改革，从而规范了北曲的制作与演唱。该书所提出的“作词十法”，即“知韵”“造语”“用事”“用字”“入作平声”“阴阳”“务头”“对偶”“末句”“定格”等等，有着较高的实践价值，很合于初学者把握基本的写作规范。该书所主张的“未造其语，先立其意”；曲词写作要创作“俊语”以及文、质并美，语、义俱高；“文而不文、俗而不俗”等观点，深谙作词三昧，开启了明后期曲论家“本色说”的先河。

我们今天所使用的韵脚，一般只有13个，叫作“十三道辙”。分别为“花”“歌”“些”“姑”“衣”“开”

“飞”“高”“收”“山”“根”“方”“东”。因剧种不同而略有差异。规则大体是“一三五不问，二四六分明”，“上仄下平，一韵到底”。但允许有例外，不因韵而害意。起首一句，通常允许破例使用平声字。如《红灯记》李玉和唱的“狱警传似狼嚎我迈步出监”的“监”；《天仙配》中众仙女唱的“飘飘荡荡天河来”的“来”等都是如此。下句虽然不允许押仄声，但在不得已的情况下，也可以偶尔为之。如《天仙配》中七仙女唱的“钟声催得众姐姐回宫转，七女我无心回宫院”的“院”；《红灯记》中李铁梅唱的“祖祖孙孙打下去，打不尽豺狼决不下战场”的“场”等。但这类情况一定要适度，不能太多。借用对曲牌填词用衬字的规定“衬不过三”，这种突破平仄规范的“偶为”在一出戏中也最好不要“过三”。要勇于挑战自己，逼自己把遣词造句、挖韵炼字的功夫做到极致。有道是“窄韵出好词”。关汉卿的《单刀会》写关云长驾船渡江，苍凉悲壮，用的就是很窄的“乜斜韵”，结果“逼”出了“破曹的檣橹一时绝，鏖兵的江水由然热，好教我情惨切！（白：这也不是江水）二十年流不尽的英雄血！”这样的名篇。最后一句就是周德清所说的“俊语”。

2. 样式

这里包含几个方面：

一是结构。即句式结构、板式结构和内容结构。当今戏曲剧本唱词句式结构通常是四句或四句的倍数，一般不少于四句，不多于四十句。大多是“五、七、十”字句。除了成套唱腔外，一般单独唱段板式变化较少。成套唱段，就需要有板式结构。如“导板”“回龙”为开头，“慢板”“快板”“原板”为展开，“垛板”为结尾。唱词就须按照这个结构去铺排，使之与音乐情绪相一致，功能相契合。内容结构实质上就是文学结构，一段唱词中所要讲述的内容、表达的意思要有一个秩序安排，这就是内容结构。受诗歌影响，通常都从写景入手，如“乱云飞”（京剧《杜鹃山》）、“朔风吹”（《智取威虎山》）、“春风送暖”（黄梅戏《女驸马》）等。开头之后，再说实体部分，当然，“一切景语皆情语”（王国维语），写景与内容并非毫无关联，而是借景喻情。最后事情表述完结，作一个决断，指向下一个动作。当然，也有直接从事件起笔或开门见山的，这需要根据剧情和人物境遇灵活掌握。

二是唱法。一出大戏并非只有“独唱”一种形式，从作词角度说，独唱、对唱、重唱、轮唱、齐唱、一唱众和等都需要有所安排。这一方面是表达的需要，另一方面也是“好看”的需要。黄梅戏《风尘女画家》的对唱“海滩别”，京剧《沙家浜》的轮唱“智斗”等都为全剧增色提神，使演出因此而更加好看。

顺便说一句，现在的唱词字幕机虽然使用起来很便捷，但通常都是单行竖排，两或三人的重唱，不同的

词便无法同时打出。跟不上演唱需要,有点害事。

三是类型。这里主要有“心语”“口语”和“他语”三种。“心语”实际上是人物的内心活动,唱给观众听的,如“她那里用眼来看我”(黄梅戏《天仙配》)、“我正在城楼观山景”(京剧《空城计》)等。“口语”是由口中说出,“说”给舞台上其他角色听的。如“你为何耽误我穷人的工夫”(黄梅戏《天仙配》)、“你二人改装划船到对岸”(京剧《沙家浜》)等。“他语”既不一定是内心活动,也不一定是口中说出,疑似没有具体的语说对象,只是客观地面对某些情景,有“白描”意味。如“树上的鸟儿成双对,绿水青山带笑颜”(黄梅戏《天仙配》)、“春风送暖到襄阳”,“他那里紧锁双眉心不定,她那里一心一意做新人”(黄梅戏《女驸马》)等。

3. 修辞

戏曲唱词的修辞手法有很多种,也因人而异。归纳起来也不外乎技术性修辞和风格性修辞两种。

技术性修辞,指的是通过一定的技术处理,使唱词更符合演唱和文学要求。在写作过程中,我们常常会发现有些字词合乎语法但却不便演唱,会产生歧义;有些字词不会产生歧义,但又不合语法或文采不足。这就需要通过一定的修辞技术来化解。例如我曾经创作的一首歌词《江南江北我的家》(盘龙作曲,雷佳演唱),开头两句“都说江南是幅画,都说江北是朵花”。起初用的是六字句,即“都说江南是画,都说江北是花”,但一上口吟唱,就感觉“江南”“江北”都是“花”。“画”和“花”无法清晰地被听觉把握,而该韵中又无其他合适的字词可以替代。于是,通过反复掂量,就在“画”和“花”字前面分别加上一个量词“幅”和“朵”,变成“是幅画”“是朵花”,利用人们习惯的语言模式作导引,使得该词尽管尾音区别不大,但由于“幅”和“朵”专门指引,也就豁然清晰起来,避免了听觉歧义的产生。

再如,黄梅戏《寂寞汉卿》第七场朱簾秀探望坐牢的关汉卿以敬慕的心情唱道:“来来来,坐好,坐好,让我再看看你——不屈的眉射电的眼挺拔的腰!”在“姚条”韵中,能被眼“看”的人体部位、部件只有“腰”、“毛”二字是平声。“毛”肯定不能用,唱“看看毛”不仅让人不知所云,而且会滑天下之大稽。“腰”虽然勉强可用,但没来由“看看腰”也是匪夷所思的。于是,便设计了两个短语“不屈的眉”“射电的眼”作铺垫、堆叠,从而把“腰”由具体生理部位引伸到精神层面,表现出对人物气格的景仰。如此,韵脚也就自然妥贴了。

风格性修辞,指的是为某一段唱词寻找一种特别的押韵和表达方法。朱权在《太和正音谱》中分出了十五种“乐府体式”,实际上就是对唱词风格性修辞的一种厘定。如“江东体:端谨严密”,“西江体:文采焕然,风流儒雅”等,都是鲜明的词作风格类型。此

外,他还列举了若干种“对式”,通过各具特色的“对式”方法,显示修辞风格。在当今戏曲唱词写作中,最常见的莫过于为了突出某种印象,强化某种符号,特意于一段唱词中通篇只用一个字重复到底,如京剧《徐九经升官记》中的“官字歌”,黄梅戏《风雨丽人行》中的“手字歌”等。还有的则利用数字,从一唱到十,或从十唱到一,使唱词的风格得到突出。这在朱权看来当属“嘲讥戏谑”的“骚人体”和“诡喻嫖虐”的“俳优体”。也有故意追求某种修辞特色的,运用叠句或叠字,以深化唱词的个性。如黄梅戏《贵妃恩怨》中梅妃奉召密赴幽约时所唱的这段词:

原以为雨过云闲花残月残,
又谁知东风忽来莺欢燕欢。
守长门凤枕凄凉长叹短叹,
罢妆奁泪眼红烛夜寒心寒。
一声宣召风散雨散,
穿回廊一步步情牵意牵。
怕人见素罗纱遮颜遮面,
避声响缓举步摘珮摘环。
万岁呀,梅妃也是皇亲皇眷,
怎不能长厮守月圆人圆!

这里,作者有意采用偏正修辞,句尾四字皆为“ABCB”结构,突出人物心理的惊喜、矛盾和卑弱情态。这使全篇具有了一种个性风格,产生了较好的文学意境。朱权把这也列为一种“对式”(修辞)风格。

4. 炼句

好的戏曲唱词在满足了各种技术性要求之后,还会在练句上狠下功夫,锤炼出“俊语”,升华出新的境界。如京剧《红灯记》的“穷人的孩子早当家”、“天下事难不倒共产党员”,《沙家浜》的“人一走茶就凉”,黄梅戏《牛郎织女》的“花正红时寒风起”,《罗帕记》的“爱也深来恨也深”,《无事生非》的“芝麻越打越出油”,《桃花扇》的“做人难,难做人,最难做好人”,《安徽好人》的“千金难买好邻家”,《寂寞汉卿》的“芙蓉面伴着英雄胆”等,都是独立于剧目甚至整段唱词之外不胫而走的精彩语句,出没在人们的唇齿之间,萦绕在耳廓之际。

十多年前,我曾经写过一篇短文,叫《记取京剧的教训》。指出中国京剧虽然表演艺术登峰造极,美学体系十分完备,但由于其未能在戏剧文学上有与之相匹配的作为,文学的弱化、矮化、短腿,限制了它的艺术生命。其唱词粗糙甚至文理不通常常遭人诟病。诸如“双手带过马能行”“双腿跪倒地尘埃”“被人知道了不成”等。朱权说:“有文章者谓之‘乐府’,如无文饰者谓之‘俚歌’,不可与乐府共论也。”我们今天当然没有理由藐视“俚歌”,但戏曲唱词既然是“词”就应当“足称其名”。孔子亦说,“言而无文,行之不

远”。如今的我们若要谋求所在剧种的繁荣发展,争取剧种生命的长度、高度和宽度,我们就不能无视戏曲文学的根本地位,不能不从写好每一段唱词做起。不要害怕限制,限制往往是辉煌的助推器。有限制就有门槛,有门槛就有高度,有高度才有翱翔的空间。元杂剧对戏剧文学的种种“限制”,不是为我们迎来了一个辉煌的戏剧文学(剧作家)时代吗?同样,京剧对演员表演有很多规则“限制”,如“四功五法”、“一化三性”、“行当流派”等,独独对戏剧文学没有什

么特别“限制”,结果,它收获的是一个表演(演员)时代。“新、老三鼎甲”,“四大名旦”等,人才辈出。独独戏剧文学乏善可陈。

让我们共同为开创中国戏曲文学的新时代,打造更多的好剧本、好唱词、好词句而努力!

(注:此文系根据国家艺术基金2015年度艺术人才培养资助项目“黄梅戏作曲人才培养”授课提纲整理而成,故黄梅戏例举偏多。)(责任编辑:陈娟娟)

Singing in Traditional Opera and Quci Creation

WANG Chang - an

(Anhui Provincial Association of Literature and Arts Circle, Hefei, Anhui 230001)

Abstract: In my opinion, Qu in traditional opera has implied meaning from perspectives of plotting, voice, and appreciation. And all these could not be separated from singing. Quci of traditional opera could be categorized to be Qupai, Banqiang, and mountain song, and reformed type. When we write Quci, we should pay much attention to its rhythm, semiotics, content, rhetoric, and wording. Let us try best to create more nice scripts, quci, and wording so as to open up a new era of Chinese opera literature.

Key Words: Traditional Chinese Opera; Qu; Singing; Words of a Ballad; Rhythm; Structure; Rhetoric

(上接第172页)

① 此处谓“史立模,字季弘”,未详何据。清·冯桂芬《(同治)苏州府志》卷七〇谓:“史立模,字季宏,余姚人。”

参考文献:

- [1] 谢伯阳编. 全明散曲(第二册)[C]. 济南:齐鲁书社,1994.
- [2] 单锦珩总主编. 浙江古今人物大辞典(上册)[Z]. 南昌:江西人民出版社,1998.
- [3] 潘荣胜主编. 明清进士录[C]. 北京:中华书局,2006.
- [4] 齐森华等主编. 中国曲学大辞典[Z]. 杭州:浙江教育出版社,1997.
- [5] 王世贞. 弇州山人四部续稿(卷一五四“文部”)[M]. 清文渊阁四库全书本.
- [6] 孙继皋. 宗伯集(卷九)[C]. 清文渊阁四库全书本.
- [7] 沈德符. 万历野获编(中册)[C]. 北京:中华书局,1959.

- [8] 焦竑. 国朝献征录(卷七二)[M]. 明万历四十四年徐象榘曼山馆刻本.
- [9] 张元忬. (万历)绍兴府志(卷四七)[M]. “人物志十三”,明万历刻本.
- [10] 杨宗甫. (嘉靖)惠州府志[M]. 明嘉靖刻本.
- [11] 广东省地方志办公室辑. 广东历代方志集成·惠州府部(三)[M]. 广州:岭南美术出版社,2009.
- [12] 冯桂芬. (同治)苏州府志(卷七〇)[M]. 清光绪九年刊本.
- [13] 谈迁. 国榘(卷五四)[M]. 清钞本.
- [14] 张凤翼. 处实堂集(后集卷六)[M]. 明万历刻本.
- [15] 严怡. 严石溪诗稿(卷一)[M]. 明万历五年刘效祖刻本.
- [16] 过庭训. 本朝分省人物考(卷五一)[M]. 明天启刻本.
- [17] 倪宗正. 倪小野先生全集(卷三)[M]. 清康熙四十九年倪继宗清晖楼刻本.

Ming Theatre Master Shi Limo's Death Year and Family Standing

ZHAO Xing - qin, ZHAO Wei

(School of Liberal Arts, Jiangsu Normal University, Xuzhou, Jiangsu 221116)

Abstract: Up to now, few scholars discuss Ming theatre master's death year and family standing. Through reading a great mount of data, I cleared up that he is not the person who once was Shaoqing in Taipusi. Integrated with the facts narrated in local chronicles, I tell that Shi Limo died in the 17th year in Jiajing period (1538). As regards to family standing, Shi Limo is the descendant of Liyang Hou in Han dynasty.

Key Words: Theatre Master; Shi Limo; Death Year; Family Standing