

重新评价京剧声腔、旋律结构与语言声调的关系

[英] JONATHAN P. J. STOCK (施祥生)

周倩而译

[内容提要] 许多学术研究直指, 中国传统戏曲的音乐结构与语言声调的关系具彼此呼应的一致性, 曲调结构的研究通常被解释为一套由上下对句所构成的组合, 忽略了声腔表演中衍生出的其它多元复杂的构成要素。就算这些多元要素被察觉, 学者通常是持着比较的观点, 而非重新检视音乐与语言的理论。在这篇文章中我所提出的看法是: 中国戏曲中的音乐不是附属于语言之下的, 其两者的关系既不是建构在一个自动的响应体系中, 也不是上下句词曲结构的单纯反射。就算我们研究一个乐种, 其语言地位无庸置疑地扮演着十分重要的角色, 但其音乐声音的组构思考有时会挑战一首平仄押韵完美的曲词; 而表演者个人的风格有时也会僭越咬字发音的规则, 并且可能发展成其个人的惯性音乐演唱风格, 超越了曲词创作中的平仄及对句理论。

我以京剧演员周信芳(1895-1975)和其同侪的录音资料及相关的译谱出版品, 作为分析研究的基本资料。在此研究中我们可以检视早期京剧表演者的“实践意识”, 并以此对比于学术界的“理论意识”, 探讨两者间未曾被讨论过的面向, 民族音乐学者或许可以透过该比较来重省音乐实践与音乐价值, 进而对传统中国戏曲的改变过程获得更深一层的认识。

综观地方方言普遍地使用于各种中国戏曲表演中, 而每一剧种具有的强烈地方风格, 乃出于其所使用方言的特定声调、韵律及重音, 地方音乐的旋律性也因此被强调是反应自该方言语言特质。本篇文章并不是要反驳这样的普遍性理论, 而是要厘清语言与音乐的关系是彼此借用、适应, 或是单向的反射产物。

就我个人所了解, 大多数的中国戏曲研究学者认为, 音乐结构与语音声调是相符一致的, 且音乐结构的形成是根植于上下对句的押韵理论。事实上, 唱词是由多组的上下句所组合而成的, 但学者通常以分解的手法来比较一对对句子与音乐结构的关系, 而不是从整首曲子的角度来分析这些对句。旋律性的变化通常被拿来与对句中的平仄声调做比对, 若有违反平仄现象的旋律出现, 便以“例外情况”或“为凸显戏剧张力”来解释。

在本文中, 我将发展的论点是: 中国戏曲中的音乐不是附属于语言之下的, 其两者的关系既不是建构在一个自动的响应体系中, 也不是上下对句词曲构成的单纯反射。就算

我们研究一个乐种, 其语言地位无庸置疑地扮演着十分重要的角色, 但其音乐声音的组构思考也可能会挑战一首平仄押韵完美的词曲; 而表演者个人的风格有时也会僭越咬字发音的规则, 并且可能规则性地运用在其个人的表演风格中, 不受上下对句结构理论的约束。这类不符合语言规则的演唱, 或许不被本土戏曲学者重视, 却是传统戏曲表演者不断呈现的一个常数。^①

旋律结构元素与语言元素断裂的可能性, 在西方歌剧学者眼中并非陌生的, 他们在多年前便以暧昧(ambiguity)和多元意义(multivalency)等语来通称此类情况。^②可惜民族音乐学者还未能赶早将这些理论应用在他们自己的研究中。我在其它文章中曾解释, 民族音乐学较少触及声音本身结构的研究可能与其强烈追求社会性、文化性分析的学术价值有关。^③简言来说, 当代的民族音乐学最本质的关怀, 是着眼于音乐声音与文化脉络关系的研究, 所谓的民间价值观(folk evaluation)一直是学者发展学术分析的最重要根据, 但从音乐学发展出来的音乐分析理论却很难与民间价值观交织一起, 以支撑起音乐与文化脉络研究的分析。我以为, 局外人观点的分析并不是完全不适用的, 因为不管当地的音乐人是否在乎谈论某些音乐现象, 很多音乐过程是可以直接从观察中发现其声音和运行的模式; 况且民族音乐学不仅要检视人们怎么解释他们自己的音乐, 也得观察他们的实际行为如何。理论上, 音乐分析专家的想法和技巧, 是可以被谨慎地应用在非欧洲音乐中的; 如同人类学专家以广博的理论知识, 去解析一个特定的社会情况——其分析理念和比较所运用的资料, 并非来自被研究者自我的解释和认知。^④采用外来的理论和技巧可提供学术读者群一个参考架构, 从例子中思考广泛性的人类意义。学者有义务做进一步的分析和诠释, 不能仅以报告资料来呈现圈内人的想法; 更重要的是, 不管是人类学者或音乐分析者, 都有必要让读者清楚地知道, 哪里是文化圈内人观点的终止点, 哪里是局外者分析观点的起始。

因不可能再与周信芳(1895-1975)面对面讨论, 或邀其共同参与此分析过程; 也因为现今的京剧演员的唱作训练已有很大的改变, 我不能直接以现今的情况套用在周信芳时期的表演训练,^⑤所以本文以分析他和其同侪的演出录音及译谱为主要研究途径。^⑥虽然如此, 透过大量的译谱分析, 我相信这对研究周信芳的实际表演, 是有一定程度上的



可信度。关于民间价值(folk evaluation)和脉络的诠释部分,可以从现代中国戏曲学术圈和表演圈的讨论,以及中英文相关的出版论述中萃取出。^⑦但我必须指出,现今中国戏剧音乐家及学者,他们的创作或研究与周信芳那一代的职业演员所处的社会状况是非常不同的;以现今价值观去面对周信芳的音乐结构,可能并不符合过去周信芳实际的音乐表演。所以本文的目的是:藉由比较周的音乐和现代专家的观点,厘清现代人以何种认知面对中国戏曲,而非仅研究周信芳的音乐而已。当然,为了能更了解上一代的京剧,我们必须先了解现代价值观下的传统音乐分析状况。

虽然我的研究重点不是以民间价值检视老录音资料,却是重省下一代中国戏曲学者在分析上一代音乐演奏的学术意识。所以,我将不以声调角度决定旋律结构的观点来分析;反之,我将记录实际旋律的进行,以便开展我对现有文献及学术论述的存疑。^⑧

在这领域中的一篇关键文章是由 Rulan Chao Pian(赵如兰)撰写的,^⑨她对声调之于旋律的影响性做了下列的结论:有两种声调系统对京剧的曲词填写起着关键影响力,一为传统的平仄声调分类,二为现今中文使用的四声系统;旋律的戏剧性起伏即是模仿声调及音韵的结果。^⑩赵如兰采用的研究方法——也是中国传统诗词创作的基本理论——将每一段词曲中的个别字词清楚地标示其平仄,并从该段始于平或仄来论证旋律从高音(平)或低音(仄)开始的动机。赵除了验证此两类典型的旋律动机外,并未特别指出旋律起伏与其它平仄轮廓的相符性,但她还指出某些例子的旋律结尾是符合普通话的发声原则。^⑪虽然赵也提醒:在多组对句中,某些旋律动机会倾向出现在特定的地方,^⑫但在她的文章中并未进一步提供相关资料,因为她认为:“我的假设是,文本部门(textual division)是音乐部门发展的基础”。^⑬

赵如兰在第二篇文章中表示,对句通常是由两个不同人分唱的,并且有时每一行的唱词会使用不同的音乐旋律。^⑭赵也讨论到情节发展与唱腔段落的延展、一首不断循环的小曲与口白的交织运用、以及由不同唱腔风格组合型塑由慢渐快的段落。^⑮虽然如此,赵如兰的观点依然反复了先前文章的论述,她仍以对句结构作为分析唱腔结构的主要机制,视每一对句为音乐结构的基本单位,多次反复的使用是反映在剧情需要,所以较长的唱段是由许多反复的简单对句所组成的。^⑯

有许多学者追从赵如兰的分析方法与论点,其中令人注目的有 Bell Yung(荣鸿曾),他将此论点应用在广东粤剧的声调分析上。当赵立论京剧的音乐作曲者,是在众多传统旋律中选择片段以符合唱词的需求;Yung 则强调音乐是创自表演者自己,且是在短时间内被演员创造出的。纵然乐谱是很少被使用在粤剧中,排练的时间也是少之又少,但粤语中的九个声调却给演员很大的助力。Yung 指出,旋律与声调经常是精确地彼此符合的,而音程进行模式也经常规律地与声调元素相符合。事实上,音乐性的思考会在几个方面对演唱产生影响,例如,当好几个连续的唱词刚好都在同一个声调,演唱者会避免使用贫乏无味的旋律线;为了强调声调的归属,有时装饰性滑音(不停在正音上)会因此扮演着重要的角色,而几个时值短

促的唱词可能被当做小过门,稍纵即逝。同样的,对句的结束规则(下行终止)是可以超越声调与音符必需相符的规定。^⑰

第三个从声调观点着眼的研究例子是 Elizabeth Wichmann 的京剧专著。Wichmann 指出,京剧最基本的旋律材料是由四个与声调符合的音程级进组合成的。她也提到,一字多音的旋律线只有头几个音符需要仿真唱词的平仄声调,当然剧情的张力和角色类型等因素也会影响音符的高低进行。^⑱Wichmann 还以图表来介绍京剧作者采用的典型声调分配概念。但她所采用的不是现代普通话的四声系统,而是传统的二声调分类,即赵如兰所提到的平仄声(见表1)。此二声调的分类有两种组合型态被使用于诗词创作中,所以在演员的实际口语演唱与作诗者采用的声调分类之间并没有抵触。

模式 1

模式 2

-	-			-	-		-	-	-		
		-	-			-	-	-			-
		-	-	-			-	-			-
-	-			-	-			-	-		-

- 平
| 仄

(表1 Elizabeth Wichmann 提出的典型七字句平仄模式结构组合)

表1中的两个四行诗模式是非常相似的,模式2其实就是模式1中两个对句顺序转逆后的结果。若我们认同:对句是戏曲旋律结构的基本元素的论述时,同时也暗示着一般习惯性的组合是循环的四句式结构,而不是二句式。根据 Wichmann 的表,此类长度的唱腔,其对句中的唱词,通常不是简单地反复同一声调模式。Wichmann 并没有在她的书中追究此阶段的音乐性与戏词思付的关系,但她提到的另一个观点,对声调、旋律间的互动关系是有密切直接的连系的:每一行中的第一、三、五字其平仄通常是可改变的,声调在这些落点的强调性相对地不太重要。^⑲很清楚地,曲词虽然建立在诗词理论的基础上,但并未单纯地反应每一个声调的组合要求。换句话说,唱腔是声调结构,诗词结构和旋律结构等三个面相交杂着其它可能性的创作品,如同我在文章一开始就揭示的,语言和音乐的研究,须要更细致地厘清其它暧昧但真实存在的他项。

介绍了声调和中国戏曲研究的相关文献后,以下我将从我选用的资料和分析法,来讨论音乐与语言的关系。当我第一次到中国进行研究时,在音乐书店中找到许多以简谱记录传统戏曲唱腔的译谱,其中大部分是我居住的城市——上海地区的戏曲音乐,但也有一些著名京剧演员及剧目的译谱,包括梅兰芳、程砚秋、马连良和周信芳等。虽然其它非主要角色的唱腔也包括在译谱内,但拿来作为本文的分析资料并不是不恰当的,因为许多时候这些角色的唱腔是主要角色所决定的。这些书并不是太贵且很精美,所以我买了许多。有时候我可以买到正是译谱者所根据的录音带资料,可以让我一边听实际的唱腔并对照译谱,进一步了解译谱者经常省略不记的音是那一类型。

我是从聆听大量梅兰芳及程砚秋等唱腔的录音资料开始的,我的注意力是放在:比较这两个反串女性角色在二簧的慢板唱腔中的演唱;接着则是听男性角色在西皮的快板唱腔上的表现。由此,我才把焦点放在周信芳的唱腔上,并参考译谱资料,包括其它角色与周信芳等要角的对唱。同时,我也阅读

了一些京剧教科书及在此方面的相关研究, 希望发现西皮唱腔模式与饶富变形的二簧唱腔的不同, 并对照表演者在这些普同的板腔体中的多元化个人诠释与风格为何。我曾这么想过, 是不是将西皮二簧当做调式(modes)比当做旋律(tunes)要适合些, 因为调式在跨文化的音调阶级共鸣系统中, 指的是旋律的模式(melodic patterns), 且有其特质性的装饰方法。

这篇文章离我想达到的目标还有一段距离, 但根据我对周信芳在男性角色之于西皮快板唱腔的模式研究中, 我发现周和其它次要男性角色, 经常无法符合教科书中所说的对句模式规律, 且在很多例子中发现, 这些例外其实是演员自己的规律模式。^④至于我最先开始着手的旦角二簧唱腔, 由于当初我倾向将这些不符合标准模式的情况视为, 因剧情需要所做的强调和变化, 所以没注意到这些经常出现的“特例”可能是某种模式化。我很遗憾当时的忽略, 否则在这篇文章中, 我可提供更扎实的结构性思考来解释“例外”的二簧唱腔, 以跳脱曲词声调或剧情变化等学术论点。

当我第三次到中国做田野调查时, 已经能将我的观察放在演员和学者两方面上, 所以我的研究策略是, 从我早先期望对唱腔结构做一概论性探讨的企图, 转换另一种不同的验证方式, 特别将注意力放在周信芳的几个谱例研究中。以前我总是设计一些开放性的问题, 得到的回答也经常是相关于概论性的或理想状况的论点。现在, 我选择以特定的例子来反刍普同的概论, 或许可以学到更多关于“特例”如何被演员和作曲者创造出来, 以及学者是如何评估这些“特例”。当我概论化地向戏曲学者提出我的疑问时, 他们对于这些经常出现的特例有不同的回答。例如, 刘国杰认为这些特例正是周信芳的唱腔特色; 但刘的同事连波却认为这是偶然的巧合(稍后我会再返回这个论点)。

我的焦点是放在男性角色使用的西皮摇板的唱腔上, 如前面已提到过的, 京剧中的两个主要旋律风格是二簧和西皮, 其在演唱者和作曲者的琢磨中, 衍生出多采多姿的变化性。在不同角色及不同速度的需求下, 慢速度的唱腔倾向使用延长板腔和装饰繁复的旋律线。摇板, 是西皮中一个快速度的板腔, 由一串连续以 1/4 强拍节奏奏出的器乐旋律线, 复合着自由节奏的声乐旋律线所组成的(有时候演唱者所持的节奏是延续自器乐部分)。同其它男性角色的西皮唱腔一样, 它的预期终止音是 re(对句中的第一行)和 do(第二行)。谱例 1 是周信芳录音资料中, 一段西皮摇板唱腔的译谱。^⑤

谱例 1



这是一段四行唱词的唱腔, 在第一行中, 一个强而鲜明的终止音 *mi* (G#) 取代了 *re* (F#)。根据现有的理论, 此情况可能有下列几种解释。第一, 这可能是一个单纯的错误(可能是演唱者或译谱者的错误), 不然就是一个特例。但当我们仔细对照全本译谱或录音资料, 可以发现其存在不是偶发的, 却是经常出现在四行式的西皮摇板唱腔中。^⑥第二种可能的解释是, 情节发展的需求, 促使此类的终止音模式皆提高了一音。如果这种说法对于摇板的解读是适当的,^⑦那是不是说, 摇板通常倾向于使用在情节紧张的时候, 且以第一个终止音升高一音的方式来型塑其特色。事实上, 从第一行的唱词中, 并看不出任何剧情升高的蛛丝马迹, 而在这些唱段中, 该行音域并不特别高亢。在谱例 1 中, 似乎看不出将第一行终止音唱低一音, 以符合教科书中所述技巧性难度。事实上, 就算这行终止音符合了理论模式, 还是无法解释周信芳其它唱腔例子所呈现的情况: 即第一行经常与第三行有不同的处理方式。所以情节发展说的说服力是不足的。

第三种可能性则是根据现有的理论, 即第一句的旋律进行设计, 是根据唱词中声调高低来决定的。一个可能是, 第一行的最后一个唱词, 属于现代普通话四声声调中的较高音, 第二个可能则是, 对句中平仄组合出现了不寻常的变化, 促使终止音需上升一音。为了验证该理论中的第一种可能性, 表 2 列出了该段唱词与普通话四声声调之间的关系。

／－∨∨－－∨
黄金百两书一束,

∨∨－－－\－
见了恩兄多问安,

／－\(-)／\ \\
梁山弟兄齐盼望,

∨－∨\ \ /－
问他可愿上梁山?

() 表示轻声音调

(表 2 唱词和普通话的发音声调)

比较声调与旋律进行, 可发现有时候两者是相符的(例如第三行的第六个字), 但有时却是矛盾的(如第一行第一和第二个字)。与第一行的终止音 G# 配合的是一个上声的唱词, 按理论来说它需对应着一个相对低音的音符才对, 不应是记谱中一个反而相对高音的音符。第二种可能性是, 这段唱词中的平仄组合, 是一个违反诗词创作理论的特殊状况, 所以造成第一行终止音的上扬。表 3 陈列了该段唱词相对应的平仄顺序, 我们可据此检视此理论的适用性。

－	－			－	－			－	－		
		－	－		－	－		－	－		－
－	－		－	－	－		－	－	－		－
	－				－	－		－	－		－

(表 3 以平仄音来表的唱词)

比较表 3 和表 1, 不难看出表 3 中第一行的平仄是非常正规的, 而且照赵如兰的论点, 仄声应该对应着一个较低的音符。若此, 第一行的终止音, 应该是落在较低音上的, 而不是高音 G#。明显地, 四声调或平仄调的理论也无法解释, 周信芳唱腔中第一行终止音的上扬音符。

第四种可能的解释是来自 Wichmann 的论点, 即某些唱词是不太重要的, 其声调不一定必需与旋律起伏相符。若此, 是否每一行的最后一字是相对不重要的, 所以能较自由地创作旋律。但是根据黄钧的说法, 每一行的最后一个字通常是最具规则性的,^⑩且荣鸿曾在其粤剧音乐研究中也下了此结论。而刘国杰教授则十分坚持他的观点: 第一、三和五字可以有稍微的自由度, 但第七字的重要性是甚过第二、四、或六等字的。^⑪对照前面我们曾提到的, 刘国杰认为类似的特殊结构是周信芳个人的唱腔特色, 所以刘的意思是, 因为最后一个字是重要的, 所以周信芳必定是刻意模型这种特别的唱腔(但刘并不是说, 这在理论探究上是值得更进一步玩味的, 请看下述)。

如果对句是结构唱腔的基础, 音乐的特殊性是听命于唱词与情绪, 那么不管是从特殊情节发展需要、唱词声调、诗词平仄的特殊自由发挥情况, 一定可以对无主导性地位的音乐终止式找出合理的解释才对。我试用各种可能的理论来解释这不寻常的现象, 反倒累积了不少疑惑: 这终止式并未符合特殊剧情的需求; 而来自语言、诗词平仄的理论都显示了解释上的无力; 且根据几个专家的论点, 最后一字应该更是被小心处理才是。明显地, 周信芳的实际唱腔, 引发了上下对句理论与音乐顺从声调理论的盲点。所以我们现在应该把视为理所当然的语言与音乐的理论先放一旁, 且把唱腔视为一完整的音乐结构来分析之。采此另类角度反而不难解释周的摇板唱腔(见谱例 2)。

谱例 2

器乐开始的过门确立了特定的节奏、板式, 让演唱者来接续: 一段以属音 B 为主的反复旋律, 典型地以升高一音的 C#来引导, 虽然其中也有几个重要的插入句是 G#—F#—E。^⑫第一行唱腔的开始是 B, 以顺利接续器乐伴奏乐段, 但

很快地转移到 G#, 而且落在重要的唱词上。接下来的间奏是始于 G#, 往下至 E, 但后又回到 B。第二行唱腔则以低音开始, 在第四字词时, 上行至主音的相邻音 F#, 接连一串下行的装饰音回到主音 E。另一段稍短的间奏此时加进, 再一次的 G#—F#—E 音串进行且回到主音 B。第三行的前半段与第二行是相似的, 在第四个字词上, 唱者则攀升了一音到 G#, 虽然下半段他继续保持在 G#, 在最后一字上却往下落到 F#。接下来的间奏是颇值得玩味的, 与前面的模式不一样, 以 F#做为中心音, 在 E 和 C#之间下行上行地游走且最后回到 F#。第四行唱腔开始于以 F#为中心的反复旋律活动(第二和四字), 接着一段间奏围绕着 F#—C#的轴线进行, 结束在主音 E 上。谱例 3 是谱例 2 旋律行进的简化结构模式。谱例 3

该结论显示每一行第四和第七字及过门的最后一音

有几个证据可以显示, 这段唱腔应该视四行为一完整的音乐结构, 而不是一对上下句的随意接连组合。第一, 明显地, 这四行的唱段表演中, 并没有清楚的分段点可资划定唱腔的始末点。第三行开始前的乐器间奏, 比引领第一行的前奏要短得许多, 听起来像是往下连接某段乐句, 而非另起新段。第二, 这段唱腔有强烈的一贯性, 第二和第三行起始部分的旋律, 几乎是同一模式, 而且第四个唱词都是使用“兄”这个字。(注意, 此两行开始的唱词是以不同的声调来进行的。)第三, 第三和第四行中间的乐器间奏, 是不同于第一和第二行的过门。稍前的这个过门最后转回到两个重复的属音, 正如同引子的结尾模式; 稍后的这个过门则环绕着主音的次级音及其属音打转。第四, 第四行的处理方式与第二行是非常不同的, 不仅是中间有一段间奏的插入, 使主音的次级音被拖长了, 且最后终止式的时值处理也是相当长的。当然最后一行的节奏延缓, 意味着唱腔的终止, 但是严格的说来, 也唯有将四行句唱腔看成一完整的组合结构, 才能容许最后一行做如此的处理。可惜例如上述所讨论过的专家们, 并不愿正视或更进一步探讨这问题。

例如刘国杰, 他并不愿意将周信芳的个人特殊唱腔往前推究, 刘认为, 研究必须是专注在最典型的例子上(所以他或许愿意将心力放在原板的研究上, 而非摇板; 或许研究其它人的唱腔, 但非周信芳的), 研究的目标, 是为了帮助我们了解京剧的基本风格。只有厘清了基本原则, 才有放眼于其它例子的需求。他并且相信, 届时像周信芳的西皮摇板唱腔结构的变化, 从曲词和戏剧情节的结构原理中, 必能发现合理的解释。另一个戏曲学者连波, 他所持的论点是, 上下句结构的唱腔是不重要的, 因为唱段组合是随着戏剧的情节来发展, 谈论四行式唱词组合的原则是无意义的, 如果真有四行结构出现, 那也是音乐变化过程中的偶然性巧合。^⑬值得提醒的一点是, 刘和连皆受聘于教育系统部门, 比较强调应用性理论的研究, 他们的研究工作目的不是分析早期演员的表演, 而是发展统合性的指导方针, 提供给学院作为

训练新生代戏曲作家的蓝图。惯性地以对句结构来思考戏曲音乐创作的概念,对于此类接受了音乐性创作训练的现代作曲家来说,四句或多句的的创作观念,或许早被视为落伍的技法了。

回到我先前对周信芳唱腔及几个观点的探讨,把此段唱腔看待为四句式结构,诚然是极具音乐性逻辑的。在上句中,属音的强调交替地出现在终止式 G# 和 E 的音符上,一段未被预料到的终止模式和短促结尾,出现在第二行唱词中,意味着一个未解决的情绪。在下句中则由属音引领出现,结束于 F#, 解决了第一行唱词中未被落实的标准西皮唱腔终止音,接着的器乐过门则滑下并徘徊于此音,以便衔接渐慢拖杳的唱腔结尾。上下对句组合理论及其它相关依据,无法解释这端正简单的音乐结构,也无法解释为何周信芳及其团员经常使用相似的音乐设计,却可在四句式的音乐分析中找出解释。

事实上,周信芳此类的唱腔并不是就此终止于四句式结构,例如稍后在同一出剧目中,周信芳自己唱了一段六句式的唱腔,其终止式为 G#—E, F#—G#(低八度音)和 F#—E。^⑨紧接着,由另一个角色响应了一段也是六句式的唱腔,其终止式是 G#—E, G#—E 和 F#—E。^⑩在每一个 F#—E 的对句中,都是以拖长延缓直到唱腔结尾,作为处理模式。根据录音资料显示,周信芳在另一出剧目中使用十三行的唱腔,同样的,他开始于 G#—E,最后结束于 F#—E。^⑪

在周信芳西皮摇板唱腔分析的总结中,我们可以这么说,秉赋创造力的戏曲演员,不仅能够关照唱词声调与旋律进行,并能设计及实践音乐结构。音乐设计出现在多对句结构的唱腔中,并不是简单地以一个对句为单位,将其循环反复地运用在其它对句中。我的音乐分析主要是检视唱腔中的终止式,但对应本文中提及的:赵如兰对于旋律动机及扩展的论点,我们亦反省到,除了周信芳的唱腔外,其它京剧唱腔的音乐结构,或许也深受旋律材料的影响,而不是单纯地反映自曲词的声调系统。

为什么现代中国学者对于上述提到的唱腔结构分析,减少超越对句以外的论述?第一,诚如许多学者已观察到的,文化局内人或许太习以为常地看待他们自己的音乐演奏,所以没有发展出论述清晰的理论;或许他们坚持着某些想法,但此相信可能,甚至经常,难以实践在实际表演中的。^⑫在这个研究例子中,因为理论分析与音乐实践发展自不同的资源,可能使得两者的差异更加悬殊。虽然早期京剧演员存留在录音及演唱译谱中的表演实践,足资证明他们在音乐思考上下的苦心,却因为没有受过理论训练,从没想过要将其想法理论化。相反地,诗人及戏曲剧本作者,便早就准备以理论来支持其创作。虽然现代的音乐学者,有时会承认资深老演员扮演着类似作曲家的角色(但传统演员没有使用记谱做为辅助,是其与现代作曲家最不同的地方),但当他们分析此类作曲角色时,却是根据诗人及剧作家谈论的理论来分析。

采取诗词曲文创作理论,作为音乐分析的理论架构,不仅出现在戏曲研究理论中,也可在传统音乐研究中发现端

倪。例如,除了对句模式,音乐学者另一个惯常采用的理论是修辞学模式中的“起承转合”。^⑬这样的研究传统,很少把曲词创作理论暂摆一旁,正视戏曲唱腔初始型塑自音乐声音。我们很钦佩中国学者这种统一一致的研究观,这也许可为西方歌唱音乐研究,探照出新的观点与方向。但平心来说,这类的研究理论通常倾向将音乐性的特色推向一旁,而非把音乐与曲词拿来进行平行的检视。

第二,诚如之前已讨论过的,中国学者工作环境中所强调的应用性研究,已有数十载的发展历史。换句话说,在还没有理论性探索的戏曲领域中,学者对于帮助现代创作者从事新闻新剧的创造活动的企图心,是远远超过对于历史的创作实践过程的关切。这也是为什么,学者发展出类似对句理论的小范畴结构的研究,而非分析大范畴的音乐旋律结构分析。从此来看,学者对于小范畴音乐结构的强调,可能会导致现代或未来的京剧音乐创作逐渐走向音乐结构的单一化或贫瘠化。可以争论的是,或许使用记谱作为剧目的脚本,可以让演员避免困难的创作行为——不需再在舞台表演上为如何组织传统旋律、唱词而挣扎。

总结而论,从音乐逻辑角度来思考中国戏曲传统,有时候是有用的。我的看法是,从旧有的录音资料中,我们能够分析一些以前未被重视的,关于上一代京剧演员既存的实践意识(practical consciousnesses)。通过多样宽阔的观点来批评和比较音乐价值和实践意识两者间的关系,可能可以让民族音乐学者对中国戏曲的音乐美学、处理程序、音乐成品等面向的型塑与改变,能有较深入、多层面的认识。

注 释

①相应的论述在非洲音乐的研究可参见 Kofi Agawu “Tone and Tune: The Evidence for Northern Ewe Music,” *Africa* 58 (1988): 127-46.

②例如,James Webster, “The Analysis of Mozart’s Arias,” *Mozart Studies*, ed. Cliff Eissen (Oxford: Clarendon Press, 1991), 101-99; Allan W. Atlas, “Multivalence, Ambiguity and Non-Ambiguity: Puccini and the Polemicists,” *Journal of the Royal Musical Association* 118 (1993): 73-93.

③见 Jonathan P. J. Stock, “The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities,” *Music Analysis* 12 (1993): 215-40, 特别是 217-25 页。亦见 Jonathan P. J. Stock, *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1996), 10-13.

④当然这两者是不同的:在音乐研究中,学者的思考,似乎多半是从研究一个特定的音乐传统所领略出来的,但人类学思考则着眼于较广的人类社会现象。我若把西方音乐当做一个单独的音乐传统,我们没有理由不能将此音乐传统的研究理论加进民族音乐学理论中运用;况且研究的技巧是需要积累、测试和磨合的,运用西方音乐已累积出的经验应该是合理的。

⑤我在其它撰述中曾探讨过去七十年间,中国的音乐学院体系面对传统器乐的态度上有何种变化。Stock, *Musical Creativity*, 6, 142-67.

⑥见 Richard Widdess, “Involving the Performers in Transcription

and Analysis: A Collaborative Approach to Dhrupad," *Ethnomusicology* 38 (1994): 59-79.

⑦我把这两者的讨论当做民间价值的范畴,是衍生自 John Blacking 的论述:我认为持特殊术语来解释音乐的社群与没有使用术语的社群不是不同的,他们的不同只是语言使用方式有所不同 *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1995), 230.

⑧在欧洲部分选择的文献包括, Colin P. Mackerras, *The Rise of the Peking Opera 1770-1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China* (Oxford: Clarendon Press, 1972); Mackerras, *the Chinese Theatre in Modern Times: From 1840 to the Present Day* (London: Thames and Hudson, 1975); Gerd Schönfelder, *Die Musik der Peking-Oper* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972); Wilt Idema and Stephen H. West, *Chinese Theater 1100-1400: A Source Book* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1982); Bell Yung, *Cantonese Opera: Performance as Creative Process* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989); Elizabeth Wichmann, *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1991). See also Francesca Rebellon-Sborgi, "The Musicality of Oral Performance: The Case of *Tianjin Shidiao* and the Musical Expression of Urban Identity," *Asian Music* 26, no. 1 (1994/1995): 9-51.

⑨ Rulan Chao Pian, "Text Setting with the Shipi Animated Arias," in *Words and Music: The Scholar's View: A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tilmann Merritt by Sundry Hands*, ed. Laurence Berman (Cambridge, Mass.: Harvard University, Department of Music, 1972), 230-70.

⑩ Pian, "Text Setting," 257. "[t]wo systems of tones are in force in setting words to music: the traditional Even and Oblique Tone classification and the four tones of modern spoken Mandarin. Dramatic effect is achieved mainly through conspicuous imitation of word tone and word rhythms."

⑪ Pian, "Text Setting," 247. "My assumption is that the textual division serves as the basis for the musical divisions."

⑫ Pian, "Text Setting," 246.

⑬ Pian, "Text Setting," 241.

⑭ Rulan Chao Pian, "Aria Structural Patterns in the Peking Opera," in *Chinese and Japanese Music Dramas*, ed. J. I. Crump and William Malm (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1975), 65-89, especially 66-67. 荣鸿曾提醒我, 反对句 (anti-couplet) 结构常以一个演员唱上下对句中的下句及下一对句中的上句, 这类情况或许比一般教科书强调的 AB 结构还要普

遍。

⑮ Pian, "Aria Structural Patterns," 70-72.

⑯ Pian, "Aria Structural Patterns," 66.

⑰ Yung, *Cantonese Opera*, 83-88.

⑱ Wichmann, *Listening to Theatre*, 55-57.

⑲ Wichmann, *Listening to Theatre*, 44-45.

⑳ 周信芳译谱, 见许锦文编 周信芳演出剧本唱腔集 (上海: 上海文艺出版社 1982)

㉑ 许锦文编 周信芳, 210-11. 采自乌龙院一剧, 花脸晃盖的唱段, 由汪志奎饰。在本唱腔集中, 其它由周信芳本人饰演的唱段与此例是非常相似的。

㉒ 此类终止音模式 (mi-do-re-do) 也出现在散板、导板和一些快板中。

㉓ Pian, "Text Setting," 241.

㉔ 个人访谈, 1993. 6. 21.

㉕ 个人访谈, 1993. 5. 18.

㉖ 中国传统音乐理论中对于音阶的分类也有类似主音、属音等专有名称, 虽然我在此借用英语中相对的专有名词, 但并未暗示其有任何和声功能。

㉗ 刘国杰, 个人访谈, 1993. 5. 18; 连波, 个人访谈, 1993. 6. 7.

㉘ 许锦文编, 周信芳, 245-46.

㉙ 许锦文编, 周信芳, 246. 最后一行的唱腔是散板。

㉚ 周信芳唱腔选 (北京: 天津银河) 8071 BY076. 此唱腔的结束是不太一样的, 最后的两句终止是从低音 sol 到 do. 虽然这和本文中讨论的周信芳模式不太一样, 但这同样也是违反了公认的西皮唱腔原则, 即从头到尾都是以 re 到 do 做为终止式, 且特意以不同音为始段、中段及尾段做结束。关于四句式唱腔, 我亦在另一篇文章中以越剧为分析范例, 见 Stock, "Schenkerian Analysis," 228-32.

㉛ 见 John E. Kaemmer, *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music* (Austin and London: University of Texas Press, 1993). 在本书中作者给了一个有用的分析范畴——实用意识 (practical consciousness) 和论述意识 (discursive consciousness) (p. 14). 采用此分类, 我们或许察觉到, 周信芳的表演提供了演员们存有的实用意识的证据, 但并没有论述意识的发展; 现代的理论家则有论述意识, 但却未将论述意识连系到, 例如, 像周信芳等演员的创造性表演行为。

㉜ 相关研究亦见 Stock, *Musical Creativity*, 158, 166 n. 61; Antoinette Schimmelpenninck, *Chinese Folk Songs and Folk Singers: Shan'ge Traditions in Southern Jiangsu* (Leiden: Chime Foundation, 1997), 15.