

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2020.06.020

南曲在“依字行腔”改革后的 旋律异变规律

刘芳

(南京师范大学 国际文化教育学院,江苏 南京 201197)

摘要:南曲原本采用“定腔传辞”的演唱方式,在使用“依字行腔”唱法后,南曲的定腔旋律发生了很大的改变。只是,“依字行腔”的唱法并不是完全脱离南曲旧有固定旋律另起炉灶,而是在原本的调高、调式、主音、结音和旋律片段基础上,根据字声的变化进行了相应的改造。一方面,改变后的腔格要符合“依字行腔”唱法所规定的字声与腔格的配合规律;另一方面,曲家对旋律改造的过程也必须以原有旋律为依据,同时符合音乐本身的规则。

关键词:南曲;依字行腔;定腔传辞

中图分类号:J820.9 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-7835(2020)06-0156-07

我们常说的“南曲”,也就是南戏、传奇创作所用的、流行于南方的曲调,最初都是拥有固定旋律的,其旋律来自宋词、大曲、唱赚、诸宫调等各种音乐文学艺术。这些来源广泛的曲调,无论是出自上层文人之手,还是由民间乐工伶人创作,都曾被广泛传唱。故而南戏曲调和大多数民间曲调一样,采用“依腔传辞”的方式传播。也就是说,同一支曲牌的旋律是基本固定的。因此,民间文人在创作南戏曲调时,对于其字句格(规定的句数、字数范式)一般比较注意。

例如,南戏中的常用曲调【五供养】,在早期的南戏中经常被使用,其字句格是大体一致的。如:

《荆钗记》二十六出《投江》【五供养】:

餐风宿水,海舟中、多少忧危。终宵魂梦里,似神迷。披衣强起,玉宇清高如洗。江风紧,海潮回,侧听邻岸晓鸡啼。

《白兔记》二十一出《送子》【五供养】:

十中缺九,喜姑姑、产下穷刘。儿夫曾嘱付。怎干休。把花言觅诱,倘说得

儿入手,管交一命丧清流。

《拜月亭》第二十五出《抱恙离鸾》【五供养】:

别来久矣,自离朝、尊体无恙。骨肉重再睹,喜非常。屈指数月,折倒尽昔日模样。思故里、念家乡,多少鬓边霜。^①

除了《白兔记》中的【五供养】减少一句外,其余曲调的句数、句内字格近乎完全相同。如第二句的七字句均作“三四”结构,倒数第二句均作“三三结构”。在早期南戏流行的阶段,并没有公认的、固定的曲调文字格律谱可供参考,因此,下层文人在创作曲调时,只能依据其乐句的长短和结构来确定字句格——只有有固定的旋律,才会使不同的作家在创作不同剧目时在一支曲调中始终沿用相同的字句格。一些曲家的记载也说明了这一点。如明沈宠绥《度曲须知·弦索题评》一节云:“今之弦索,非古弦索也。古人弹格,有一定成谱,今仄指法游移,而鲜可捉摸。”^②他更在《度曲须知·弦律存亡》一节明确说到,最初曲牌

收稿日期:2020-01-20

基金项目:江苏省社会科学基金项目(14YSC001)

作者简介:刘芳(1986—),女,江苏泰州人,博士,讲师,主要从事古代戏曲研究。

①俞为民:《宋元四大戏文读本》,江苏古籍出版社1987年版,第110、236、346页。

②中国戏曲研究院辑校:《中国古典戏剧论著集成(第五集)》,中国戏剧出版社1989年版,第203页。

的音乐旋律都是固定的:

若乃古之弦索,则但以曲配弦,绝不以弦和曲。凡种种牌名,皆从未有曲文之先,预定工尺之谱。夫其以工尺谱词曲,即如琴之以钩剔度诗歌。又如唱家箫谱,所为《浪淘沙》《沽美酒》之类,则皆有音无文,立为谱式者也……指下弹头既定,然后文人按式填词,歌者准徽度曲,口中声响,必仿弦上弹音。每一牌名,制曲不知凡几,而曲文虽有不一,手中弹法,自来无两。^①

这种按照旋律填入文字的曲调创作方法,在民间传唱的南北曲中都是一样的。尤其是南戏所用南曲,最初都是流行于民间的曲调,如徐谓云:“‘永嘉杂剧’兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫商,亦罕节奏。徒取其畸农市女顺口可歌而已。谚所谓随心令者,即其技与?”^②显然,这些“顺口可歌”的民间曲调并不是以文字为载体传播的,而是以音乐旋律为载体传播,因此固定的音乐旋律是某一支曲调存在的根本。

用固定的旋律创作曲文,对于书会文人来说没有太大的限制,因为他们对文字和旋律起伏之间的和谐关系并不在意,同样的旋律,唱“平平仄仄”或者“仄仄平平”都可以。但对于追求更高艺术性的曲家和传奇作家来说,文字和旋律必须是配合的,如果字声用得不恰当,就会使得曲词“拗折嗓子”^③。因此,以音乐旋律限定文字的创作方式会给剧作家带来束缚。所以,虽然沈璟等曲家根据当时流传的固定旋律制定出了曲牌的字句格和声韵律,形成曲牌文字谱,但是这种严格按谱填词的创作方式,并未得到传奇作家广泛认可。曲家如魏良辅,作家如汤显祖等,都倡导用“依字行腔”的方式演唱南曲。

魏良辅《曲律》云:“丝竹管弦,与人声本自谐合,故其音律自有正调,箫管以尺工俚词曲,犹琴之勾剔以度诗歌也。今人不知探讨其中义理,强相应和,以音之高而凑曲之高,以音之低而凑曲之

低,反足混淆正声,殊为聒耳。”^④可见魏良辅十分反对用字声来俯就固定旋律,而是提倡用字声决定音乐的高低。此后,“依字行腔”唱法逐渐成为南曲主流。直至今日,昆曲仍然采用了“字声决定旋律”的水磨腔唱法,如叶长海言:“昆山腔重在‘转喉’,把字音和音乐旋律的结合固定化了,平上去入四声各分清浊,一共八个字调。每个字调与旋律有相应的结合。”^⑤“依字行腔”唱法的流行,也带来了曲体格律的多样化,即同一支曲牌的不同曲调,其字声与旋律是存在差异的。不过,所谓的“依字行腔”,并不是全无旋律依据,仅根据字声的高下起伏来重新谱曲。在根据字声重新定腔时,每一个字的腔格改变仍需依据原有旋律线,并且需要遵循一些变化的规律。

一 始终存在的原始定腔

“依字行腔”唱法赋予作家创作时极大的自由度。大部分作家在实际创作中遵循的“曲律”,并不是曲家在曲谱中规定好的“何处用平、何处用去”这样的固定格律,而是采用传统诗文律的“音节平仄相生”法则安排字声,这造成了同一支曲调字声的千变万化,为了配合这种格律的异化,音乐旋律就要发生变化。于是,原本在南戏中固定的曲调旋律也就发生了变动。为分析旋律变动的规律和方式,这里先举南曲中广为流行、今天舞台上仍然演唱不衰的【皂罗袍】为例。

【皂罗袍】在早期南戏中也多有使用,如:

《白兔记》第二出《访友》【皂罗袍】:

自恨一身无奈。论奔波劳役,受尽迢灾。通文会武两尴尬,目今怎得将来买。朝无依倚,怎生布摆。夜无衾盖。怎生摆划。日长夜永愁无奈。

《拜月亭》第四十出《洛珠双合》【皂罗袍】:

向日鏊舆迁汴。正土崩瓦解,士庶纷然。人于颠沛节难全。坚金百炼终无变。娘儿兄妹,流离播迁。断而还续,破而复圆。义夫节妇人间鲜。^⑥

①中国戏曲研究院辑校:《中国古典戏剧论著集成(第五集)》,中国戏剧出版社1989年版,第239—240页。

②李复波,熊澄宇:《南词叙录注释》,中国戏剧出版社1989年版,第15页。

③中国戏曲研究院辑校:《中国古典戏剧论著集成(第一集)》,中国戏剧出版社1989年版,第175页。

④中国戏曲研究院辑校:《中国古典戏剧论著集成(第五集)》,中国戏剧出版社1989年版,第5页。

⑤叶长海:《曲学与戏剧学》,学林出版社1999年版,第63页。

⑥俞为民:《宋元四大戏文读本》,江苏古籍出版社1987年版,第182、386页。

两调字句格完全一致,可知【皂罗袍】最初也是有固定旋律的。其曲调的文字正格当如陈大声散套:

翠被今宵寒重,听萧萧落叶,乱走帘
 栊。堆枕香云任蓬松,不知溜却金钗凤。
 恼人阶下,凄凄候虫,惊心楼上,当
 当晓钟。无端画角声三弄。^①

本调格律基本符合近体诗“平仄交替相生”的规则,但有几处拗句和对字声有特别要求之处尤需注意。其一,“堆枕香云任蓬松”一句,用“平上平平仄平平”,不是律句。其二,“凄凄候虫”“当当晓钟”两句用“平平仄平”。其三,本调需注意第三句“乱走”用“去上”,第四句第二字“枕”用上声,第六句第一字“恼”用上声,七句三字“候”用去声,九句三字“晓”用上声。在王季烈、刘富梁所编《集成曲谱》中,【皂罗袍】共见于6出戏,用10支曲调,这10支曲调分别出现在:《一捧雪·豪宴》《牡丹亭·游园》《西厢记·寄柬》《红楼梦·扇笑》(4首)、《占花魁·卖油》《义侠记·挑帘》《燕子笺·拾笺》中。

这10支【皂罗袍】曲调字格、句格大致相近,但是格律字声细微处有很多差异。如第三句前两字,用“去上”最佳,《游园》“断井颓垣”的“断井”二字,《扇笑》“定有差排”“问可应该”都是恰当的,但是其余七曲都没有用“去上”。“去上”的旋律是先揭起高唱,再下抑,其后上扬。看此三例腔格正是如此。

《游园》“断井”:六仕五六·上尺工;《扇笑》“定有”:六仕五六·上尺工六;《扇笑》“问可”:六仕五六·上尺工六^②。

而其余曲调第三句在此处不用“去上”,其腔格旋律如下:

《豪宴》“翡翠(上去)”:仕·五六工;《寄柬》“在心(去平)”:五·六;《扇笑》“秋水(平上)”:六五六·上尺工尺;《扇笑》“笑逐(去入)”:五六工·尺工;《卖油》“庭户(平去)”:工六·五六工六;《挑帘》“六出(入入)”:工·六;《拾笺》“翠苻(去去)”:仕五·六五六工。

可以看出,随着字声的变化,同一支【皂罗袍】第三句旋律各不同,但调高和结音基本是一

致的,“五六”的旋律片段几乎在每一支曲子中都有体现,“工”作为结音也基本一致,可见它们是由同一段旋律衍变而来的。

再如南仙吕入双调【六么令】。《集成曲谱》中10首【六么令】末句文字及腔格如下:

《琵琶记·旌奖》“料天也会相怜悯”:尺·上·四·上·四上·合工·;《金雀记·庵会》“行来幸有禅林到”:四·四·尺·上·工四·合四·上;《一捧雪·露杯》“特来报喜多喧闹”:四·四·上·工合·四上·合四·上;《一捧雪·杯圆》“九京冥契吹声沸”:四·上·四·上·四上·合四·上;《风筝误·诧美》“铁鞋踏破寻佳偶”:上·四·四·上·工四·合·工;《邯郸记·功白》“万年枝上葫芦缠”:上·四·上·上·工四·合·合上;《宵光剑·扫殿》“愿奴得睹天颜面”上·四·上·合·四上·合四·上;《永团圆·击鼓》“庭堪罗雀凭谁告”:四·上·四·上·工四·合四·上;《艳云亭·痴诉》“口儿打诨将人骗”:上·四·四·上·四上·合四·上;《满床笏·跪门》“旌旄闪烁如飞电”:上·四·上四·上·工四·合四·上。

从这10支【六么令】来看,其末句腔格也都是从最初的一旋律变化而来的。首先,该句所有的工尺都在“工、合、四、上”四个音之间变化,前半句可能是“上四四上”先降后升旋律,或者是如“四四上工”这样的上升旋律,亦或是“四上四上”这样的起伏旋律。后半句旋律只有两种,“四上·合四·上”或者“工四·合四·上”,而这两种旋律末三音完全相同,起伏走势也十分相似。由此可知,“依字行腔”的旋律制定,并非凭空创造,而是根据曲调原始定腔进行的。

除【皂罗袍】【六么令】外,其他曲调在各家工尺谱中也都存在这样一种普遍现象:同一支曲调虽然千变万化,但总有其依据的旋律基础。因此,在“依字行腔”的唱法中,虽然旋律会根据字声的不同发生各种改变,但是大部分曲调的旋律异变都是在原本的定腔旋律基础上进行的。并且,旋律的调高、调式、主音是基本被保留下来的。例如各种剧本中的【皂罗袍】,基本上都使用小工调。第三句起音一般用“六”,第一字在“六仕五六”旋律基础上变化,第二字在“上尺工”的旋律基础上

①沈自晋:《南词新谱》,王秋桂主编《善本戏曲丛刊》,台湾学生书局1986年版,143页。

②本文所用曲文工尺,参见王季烈、刘富梁:《集成曲谱》,商务印书馆1925年版。

变化。【皂罗袍】第五句,即《牡丹亭·游园》中“朝飞暮卷”一句,大部分曲例首字起音为“合”,多数情况下四个字旋律分别在“合”“合四”“合”“合上四”的旋律基础上变化。可以看出,这一句的旋律以“合”为主音,所有曲例都在原始的旋律基础上进行改变,没有完全脱离旧有定腔的旋律线。

因此,“依字行腔”方式对南曲曲调的旋律拟定,并不是完全根据字声的阴阳上去来重新谱曲,大部分曲调在改变后仍保留了其旧有旋律。而这种相对固定的旧有旋律正源于该曲调在南戏中“定腔传辞”演唱的定腔旋律。

二 锚定旧腔的依字行腔

在早期南曲中,曲牌音乐的主体旋律是固定的,每一个牌名可以套唱很多首歌曲,但是这些歌曲的区别几乎仅限于文辞的不同,即沈宠绥所云:“手中弹法,自来无两”“曲文虽伙,而曲音无几,曲文虽改,而曲音不变。”民间性的南曲并不太讲求字声和旋律起伏的和谐,因此南戏中一部分曲调,其曲文字声是无定则的。但是在中国传统雅音乐文学中,字声与旋律相匹配也是重要的歌曲美感来源之一。如沈宠绥所言,魏良辅改革昆腔之前,旋律固定而文字改变,作者必须以字声阴阳高下,去配合旋律的上扬下抑,如果字声用错了,但是演唱者还按照原来的旋律演唱,那么阴声字就会唱作阳声字,上声字就会唱作去声字。所以曲家在论述格律时,往往斤斤计较于字声。

但是大部分传奇作家在实际创作中,并没有严格按照曲家制定的曲谱。事实上,如果我们对同一支曲牌在各个传奇作品中的曲调进行格律分析,就会发现大部分不同传奇作品中的南曲格律都是不同的,且很少有作家在字声上能做到严格遵守曲谱。例如【玉抱肚】二、三、四句,在《紫钗记》中格律为“去平平、平平去去,去平平、平上平去,去平平、上去平平”,在《牡丹亭》中却为“上入平、平平去平,上平平、去去去平,上入入、上平平去”。汤显祖以外,明清传奇作家曲文不合格律的情况随处可见。虽然同一支曲调在各家《曲谱》中都规定了“正体”以及“正体”所体现出的句

格、字格、字声、叶韵等规范,但在实际创作中,很少有剧作家认真遵守曲谱,而是习惯于遵循近体诗、骈文格律规则。一是传统诗文律只要求平仄,不细分阴阳上去,二是同样字数的句子,按照传统诗文律有好几种不同的正确写法,所以近体诗格律在曲词创作中的使用造成同一支曲调在不同作品中格律的差异化。

“依字行腔”唱法,旋律以曲文的字声为归依,所以在此唱法中,旋律和文字格律是联动的,一旦文字格律稍有变化,如阴平变阳平、上声变去声,那么曲调的旋律就会随之变化。例如,南曲的【六么令】,其末句的腔格原始旋律是固定的,因此无论怎样变化,各种传奇剧本中【六么令】末句所有的工尺都在“合、四、上、工”四个音之间,我们可以通过比较、归纳,推测这一句的基础旋律应当为“上四四上工四合四上”。但是,根据字声的不同,旋律有各种起伏间差别。如首二字,大部分【六么令】唱为“上四”。“上四”的旋律下降,此处而后一字或者后两字会回到“上”音,形成先下降再上升的趋势,所以第一字最好用去声或者上声,第二字用阳平,能够配合“上四上”的旋律。而《一捧雪·杯圆》【六么令】首二字用“上平”、《永团圆·击鼓》用“阳平阴平”,字声呈现上升的态势,所以旋律必须把“上四”改为“四上”。再如结尾处,大部分【六么令】结尾都用“合四上”三个音,因为它们末二字为“平去”,古代南方语音中,去声起音较高,有“揭起”之势。王骥德《曲律》云:“词隐谓,遇去声当高唱,遇上声当低唱。”^①因此,如果用单音演唱去声字,那么这个单音应当在高位,所以【六么令】结尾大多唱作“合四·上”,旋律由低至高。而《琵琶记·旌奖》【六么令】末二字用“怜悯”,《风筝误·谗美》此处用“佳偶”,为平声加上声。在“依字行腔”唱法中,上声如果用单音唱,其音一般较低,如王骥德《曲律·论阴阳》云:“《琵琶记》【尾犯序】首调末‘公婆没主一旦冷清清’句,‘冷’字是掣板,唱须抑下,宜上声,‘清’字须揭起,宜用阴字声。”^②所以【六么令】末句结尾本当用去声,配合此处高乐音“上”,而若改作“怜悯”“佳偶”这样的平上,旋律

^①中国戏曲研究院辑校:《中国古典戏剧论著集成(第四集)》,中国戏剧出版社1989年版,第107页。

^②中国戏曲研究院辑校:《中国古典戏剧论著集成(第四集)》,中国戏剧出版社1989年版,第108页。

就需要相应改换成“合·工”这样的下抑形式。而《邯郸记·功白》在【六么令】末句用两个阳平声,为了突出末字阳平声的上声走势,旋律由“合四·上”改为“合·合上”。

再以清代叶堂《纳书楹曲谱》所录汤显祖作南仙吕入双调【步步娇】为例,【步步娇】首句不同的工尺旋律如下:

(1)《牡丹亭·惊梦》“袅晴丝吹来闲庭院”:六工·工·五·五·六五六工尺·上尺工尺上·四上尺上四·四尺上四;(2)《牡丹亭·旅寄》“俺是个卧雪先生没烦恼”:四·上·尺·上·尺·尺上四·四尺上·四上四·合四;(3)《牡丹亭·旁疑》“女冠儿生来出家相”:六工·六·工·五·六五六工·尺工上·上尺上四·工尺上四;“俺女冠儿俏的仙真样”:工·六工·六·工·仕·六六工·尺工尺·上·尺上四;(4)《牡丹亭·硬拷》“有女无郎早把他青年送”:工·六工·工·工五六工·四·四上·尺工尺上·四上尺工·工尺上四;(5)《紫钗记·絮别》“彩云欲散秦箫彻”:六·工·工六·仕五六工尺·上尺工尺·上尺工·四;(6)《紫钗记·遇侠》“提起可怜人是霍家子”:工·工·六·工·工五六工·工六·尺工尺·工尺上四·合工合四;(7)《南柯记·情尽》“受不尽百千段东君气”:五·六·五·六·六·五六工·尺工尺·上尺上四·工尺上四。

根据上列曲例分析,【步步娇】首句末字应当用去声字,腔格为“尺上四”或者“工尺上四”,此类完全下降的旋律符合演唱去声字的需要,但是有的作品这里用上声,如《紫钗记·遇侠》“提起可怜人是霍家子”一句,末尾一字腔格从“工尺上四”改为“合工合四”,为先下降后上升的旋律,符合上声字的演唱需求,并保留“四”字作为结音。

由此可知,南曲旋律的异变规律是:在原有的旋律线上,根据字声增加或者改变起伏。“依字行腔”最根本的要求就是根据字声安排腔格,因此对应不同的字声,就需要有相应的腔格来搭配。俞为民在《中国古代曲体文学格律研究》中对阴平、阳平、上声、去声、入声字的腔格都进行了详尽的分析,指出平声字的腔格在总体上呈现出“平稳悠长、起伏不大的特征”,而上声字呈现“腔格

较长,多起伏变化……先下降后上升的进行形式”^①。书中总结的各字声腔格特征如下:

(1)阴平声字:板促腔短处配以单音;板缓腔长处,使用叠腔(将同一个音反复唱);首音后下降,但首音较长;先低后高,但首音较长;首音后升或者降一到两个音,然后回到首音,首音较长。

(2)阳平声字:板促腔短处配以单音;板缓腔长处,使用前低后高的上升音,首音较短;首音后升或者降一到两个音,然后回到首音,首音较短;北曲先高后低。

(3)上声字:腔格按照高-低-高排列;不完全上声字腔格,只唱下降部分,上扬的效果由下一个字的高起首音造成;用嚙腔或者抖腔将单音唱出上声效果。

(4)去声字:首音低起,上扬一到两个音,然后下降;如果用不完全去声字腔格,只唱首音及微上扬部分,下降的效果由下一个字的低起首音造成;或只唱高音及下降部分,前面的上升部分由上一个字字尾的上升音构成;用嚙腔唱单音揭起,下降部分由下一个字的低首音完成。

对照前举【皂罗袍】【步步娇】【六么令】之例,会发现字声改变带来的旋律异变是基本符合这些规律的。阳平声字改用阴平声字,则上扬腔格改用平稳腔格。去声字改上声字,则揭起下抑的腔格就变成了先下后上的腔格。

三 旧腔片段的保留方式

据前文所述,“依字行腔”所带来的曲调旋律异变,是发生在旧有的南戏曲调定腔基础上的。那么南曲原有的旋律还是能够部分地保留在新的旋律中。这种旋律保留也有几种不同的形式。

其一,如果每个字的腔格很短,是单音或者双音,那么改变字声的那个单音会发生变化,前后字声不变则腔格不变,改变后的单音遵循“去声高唱,上声低唱”的原则。此外,阴平声较去声字略低,较上声字较高;阳平声字较后一字腔格略低。

以南仙吕入双调过曲【普贤歌】为例,【普贤歌】在不同传奇作品中的前两句腔格如下:

(1)《琵琶记·关粮》“身充里正是难当,集派差徭日夜忙”:上·上·四·上·四·合四·上,四·尺·上·四·四·尺上·四上;(2)《风筝

^①俞为民:《中国古代曲体文学格律研究》,中华书局2012年版,第83、91页。

误·导淫》“新婚弄出丑名声,悔煞当初没正经”:上·上·尺·上·上四·四·上,四·上·上·上·四·尺·上;(3)《荆钗记·别任》“先蒙除授任饶阳,检判十朋也姓王”:工·尺工·四·上·尺上·合·四,上·尺上·合·四·四上·尺上四·合四;(4)《牡丹亭·游园》“一生花里小随衙,偷去街头学卖花”:工·工尺·上·四·上四·合·四,上·尺·上·四·四上·尺·上。

可以看出四首曲子有两种旋律,其中《琵琶记·关粮》《风筝误·导淫》两首【普贤歌】腔格接近,而《荆钗记·别任》《牡丹亭·游园》两首【普贤歌】腔格接近。虽然各首旋律都不一致,但是这些异变的旋律调高相同,所用的乐音也基本上在“合四上尺工”之间变化,某些旋律片段相同,仍然能够判断出它们源于同样的南戏定腔。其中《琵琶记·关粮》《风筝误·导淫》中此调腔格较为简洁,应当比较接近原腔。可以看出,在腔格较短的情况下,单字腔格的改变需要依据前后字的腔格和该字本身的字音,使用原来定腔旋律的几个乐音进行旋律改造,目的是确保几个字连唱的时候字声能够和旋律基本配合,并且,字音不变化的时候腔格主音也基本保持不变化。例如《琵琶记·关粮》“身充”二字和《风筝误·导淫》“新婚”二字都是阴平声,都唱作“上·上”,而其后的“里正”为上去,“弄出”为“去·阴平”,根据“上声低唱,去声高唱”的原则,一个唱作“四上”,一个唱作“尺上”,主音“上”不变。再如“先蒙除授”和“一生花里”四字,起调都用“工”,后面的旋律都用“工尺上四”四个音,却根据字声发生了变化,“蒙”字阳平,用“尺工”,“生”字阴平,用“工尺”;“除授”两字“阳平·去”用“四上”上扬旋律,“花里”两字“阴平·上”用“上四”下抑旋律。

可以看出,在单音为主的曲调旋律中,如果字声的起伏大致不变,那么每个字声腔格原始旋律的单音,就会作为这个字声腔格的主音保留下来。为了旋律的优美,也许会在这个主音的前后增加上行或者下滑的音来装饰,但原腔格单音作为主音是应当被保留下来的。如果字声发生了变化,那么腔格单音就会根据前后字声的关系,在原曲调旋律中选择合适的音来对旧有腔格单音进行改动,但是这个改动的幅度也在旧有旋律范围内。如“上四”改为“四上”之类。

其二,如果旧有旋律单字腔格原本就比较长,

那么原旋律的腔格片段或者原旋律腔格的尾音会保留下来。

例如前举【皂罗袍】例,《牡丹亭·游园》“断井”之“断”去声,腔格用“六仕五六”,改为阴平声则会用“六五六”(如《红楼梦·扇笑》【皂罗袍】“秋水”之“秋”字)。同样是这个“断”字,如果改为阳平声字,就唱作“工六”(如《占花魁·卖油》【皂罗袍】“庭户”之“庭”)。其中乐音“六”是作为腔格尾音保留下来的,无论旋律是上行或是下抑,“六”音都是【皂罗袍】第三句第一字的尾音。

再如“断井”之“井”字上声,唱作“上尺工”,而如改作去声,则唱为“五六工”或者“六五六工”(如《占花魁·卖油》【皂罗袍】“庭户”之“户”、《燕子笺·拾笺》【皂罗袍】“翠荇”之“荇”)。其中乐音“工”是作为腔格尾音保留下来的,无论旋律是上行或是下抑,“工”音都是【皂罗袍】第三句第二字的尾音。

有时候并不仅仅是腔格尾音在新的旋律中保留下来,在旧有定腔中,某字声的一个旋律片段也会作为字头或者字尾的腔格保留下来。如【步步娇】《牡丹亭·惊梦》“摇漾春如线”一句末用“工六尺上四”作为腔格,这里原本的腔格应该就是《牡丹亭·旅寄》【步步娇】此处的“尺上四”三个音,这里根据字声不同有“工六尺上四”“尺上四”“合四工尺上四”三种变化,其中“尺上四”旋律片段作为末字的字尾是保留下来的。

综合以上曲例可知,南曲在改革为“依字行腔”唱法、改变了曲调固有旋律之后,原始的旋律在新旋律中的保留有几种情况:在单字腔格较短时,字声不变,则搭配的乐音单音不变,或者在原有单音基础上略增加一音装饰;字声改变时,要考虑前后字声的搭配规则,选择旧有旋律的乐音进行相同调高、相同调式的改造。因此,改造后的旋律虽发生了改变,但不改变原有的调高、调式和主音。如果字声腔格较长,那么原有的腔格中重要的旋律片段、主要乐音会被保留下来,新的腔格在原有旋律片段的前后增加乐音。另外,一句之末的结音通常是稳定的,如果字声改变,只能对结音之前的几个乐音进行改写。

结语

在文人“依字行腔”唱法取代了民间“定腔传

辞”唱法后,南曲曲调的固有旋律发生了很大的变化。但是,将文人传奇搬上舞台的“依字行腔”唱法,并不是完全脱离曲调旧有音乐旋律的依据凭空根据字声的起伏创造出新的旋律,而是以曲调最初“定腔传辞”之“定腔”为基础,在这个固定旋律之上依据字声的变化作出种种改变,并且这种改变也遵循着音乐与文学的艺术规律。

首先,一支曲调的调高、调式、主音、结音基本上是不变的,也就是说,曲调在音乐层面的本质特征是不变的。拟定工尺者不能因为文字格律的改变就另起炉灶重新起调谱曲。其次,根据字声的变化改变旋律,要在旧有的旋律基础上进行,例如原来的旋律是阳平声字唱“上尺工”,如果改成去声字,则保持结音“工”不变,唱“五六工”,却不能随意改成“五仕六”这样的腔格,因为“五仕六”虽然也是去声字腔格,却改变了本调的主音调式,故“依字行腔”其实并不是完全“依字”,而是“依字声、依原腔”进行“改腔”。改腔之后的旋律走向也必须遵循字声腔格的搭配规律,和变化后的字声起伏相搭配。再次,南曲最初的定腔,在“依字

行腔”后并不是完全分解消失的。在一字一音的旋律中,字声不发生改变,则旋律也不发生大的改变,至多在每个字单音的基础上增加一个装饰音。即便是字声改变,也只能在原来的旋律线上替换一个字的单音。在一字腔格较长的时候,句中字的旋律片段会被保留下来,在此旋律片段的头尾增加乐音来配合字声,句末字则会保留尾音或末尾旋律片段,更改字头的乐音来配合字声。

当然,在大量的曲调旋律异变中,也有极少数不符合上述规律的曲调作品。个别曲家为了追求更高的艺术性,甚至会完全抛弃旧有腔格,重新谱曲,创作出名为某支曲调、实际旋律却完全不同的新曲调。但是,若我们将现存各家工尺谱中的同名曲调进行对照分析就会发现,绝大部分曲调的“依字行腔”是有所本的,是在保留原始旋律调高、调式、主音、特定旋律片段的基础上,根据字声进行的旋律改造。也就是说,如果我们能够将同一曲牌的所有曲调类比罗列,可以还原、提炼出比较接近南曲最初定腔的主要旋律形态,发现每支曲牌独有的旋律特征。

On Nanqu's Melody Variation Law After the Reform of Singing According to the Tones of Chinese Characters

LIU Fang

(International College for Chinese studies, Nanjing Normal University, Nanjing 201197, China)

Abstract: Nanqu originally used the singing form of fixed melody. After using the method of singing according to the tones of Chinese characters, the melody of Nanqu has changed a lot. However, the new singing method did not completely abandon the old fixed melody of Nanqu, but it is based on the original pitch, mode, tonic, ending and melody fragments, and transformed according to the changes in the character tones. On the one hand, the changed tune must conform to the matching rules of the character tone and the new method. On the other hand, the new melody must meet some rules of the music itself.

Key words: Nanqu; anchor the tones of Chinese characters; fixed melody

(责任校对 龙四清)