

文章编号:1005—0523(2007)03—0115—04

试论汤翁晚期剧作的曲调性格

章军华¹,张朝霞²

(1. 东华理工大学 中文系,江西 抚州 344000;2. 南昌工程学院 人文社科系,江西 南昌 330099)

摘要:汤翁晚期剧作《南柯记》和《邯郸记》的曲牌唱腔设计中,多借用北曲铿锵之音为主腔,表达出愤慨的音乐主题意义,特别是在开篇的唱腔设计上表现出一种固定的主腔模式,即以宋词豪放派常用的词牌作为自报家门,再以南正宫引子与仙吕入双调的套数结构为序曲,继而过曲插入北曲唱腔以形成铿锵震荡的音乐效果,从而表现出音乐情绪的激宕变化。

关键词:汤显祖《南柯记》《邯郸记》主腔 曲调性格

中图分类号:Z207.37 **文献标识码:**A

曲重情,调重格,一出戏曲便有一出戏的情调。这种情调每每设计在开篇的唱腔主旋律中,即主腔中。所谓主腔,就是一个曲牌里的几个具有特殊旋律的腔。主腔在曲子里不断再现,或在套数中起领引作用,便使整本戏曲具有曲调的系统性和完整性,也便形成了曲调性格。王守泰先生说:“体现曲牌情感的所谓‘曲调性格’也是靠主腔旋律的迂回或者直接,节奏的拖宕或者迅捷,音值的沉郁或者高亢这些特点表现出来的”^[1]

汤显祖晚期创作的《南柯记》和《邯郸记》,文字内容貌消极与沉寂,而主腔曲调却多借北曲铿锵之音的穿插造成曲牌音乐主题的动荡,从而表现出音乐情绪的激宕难平的独特效果。本文即论汤翁晚期创作的《南柯记》和《邯郸记》在开篇中的主腔设计,以及所形成的汤翁晚年曲调性格问题。不当之处,请方家批评指正。

1 汤翁晚期剧作《南柯记》和《邯郸记》的开篇唱腔设计模式

比照汤翁晚期剧作《南柯记》和《邯郸记》的开篇唱腔设计,就能发现两者遵循着一种固定的主腔模

式:首先是以豪放词作家门,给全剧唱腔定下豪迈慷慨的声色基调;继而序曲均以南正宫引子加仙吕入双调套曲的固定格式,在铿锵雄健的引子曲之后转入清新绵邈的音情状态;再是过曲以北正宫在仙吕入双调之后突兀而起,以惆怅而雄壮的音色似呐喊、似愤慨地激宕不平;然后进入正曲唱腔的体局静好情境。这种音乐情绪比较激宕变化的乐理模式,构成汤翁晚年剧作唱腔的主腔特色,并在戏曲开篇就形成固定模式,故而有较为深层的音乐主题意义,其深层的音乐主题意义就在于表现了汤翁晚年遭罢官之后内心的激愤思想。先说报家门部分:

借诗词作戏剧报家门是宋元以来说唱文艺的特色,南戏沿袭了这一传统,且毋庸置疑。卢前说“正生出场前,有副末开场,述全书大意,谓之家门;可作第一出,亦可不入各出内。所填者词,非必南曲。常例二首,词毕,以四语总括之,谓之题目正名,叶韵。或于词后,接之以白,场上问而场内答,不外笼括全部之言。”^[2]然而,借用什么样的词曲自报家门,却能说明作者的审美心理与情趣所在,在一定程度上展示了作者胸襟与情怀。

在《南柯记》中,第一出末上,唱双调《南歌子》,原属唐教坊曲的仙吕宫,又名《南柯子》、《凤蝶令》。

在《邯郸记》中,第一出末上,唱南中吕《渔家傲》,这原本是北宋流行歌曲,入般涉调。一般以为这两支词牌曲多为豪放词风格常用,按元人《唱论》的说法,[中吕宫]高下闪赚,[仙吕]清新绵远,[双调]健捷激袅,[般涉调]拾掇坑堑。如此,则《南歌子》与《渔家傲》作为词牌入曲用作报家门,在音乐声情上表现出两种风格,前者在清新绵远中有健捷激袅之音,宛若清风吹过远方时有惊雷掠耳;后者在高下闪赚中拾掇坑堑,有如坠入云巅中遇激流振荡不已。以这种音乐基调开篇,其意义在于,以先声夺人之气势展示襟怀壮阔的审美心理,而其隐藏在内心深处的惊悸或愤激情绪展现某种人生的创伤。

再说序曲部分:

先是用南曲引子作“登场首曲”。从联套体音乐形式上看,引子属于每出戏的序曲。在曲辞结构上,引子所填又是整个段落情节的开端。

《南柯记》的第二出以正生登场,歌南正宫引子[破齐阵],后接[捣练子]¹支、[玉交枝]²支、[急板念]²支及[尾声]共6支仙吕入双调曲子。而《邯郸记》的第二出也以正生登场,共首曲为南正宫引子[破阵子],尔后较简单,仅接[柳摇金]¹支仙吕入双调曲子。

从音乐角度上来说,登场首曲往往是整部音乐结构主旋律所在,这是整部音乐的主腔基调。在汤翁的晚期剧作中习惯于用南正宫引子作为“登场首曲”,后接仙吕入双调的模式,便给全剧声调奠定了正宫惆怅雄壮、仙吕清新绵邈的音乐主腔特色。如果说每一个曲谱制作者在进入编纂之前,他首先要做的就是确定该谱所用的南曲或北曲的宫调系统,那么汤翁晚期剧作中所定的宫调系统即是南曲正宫与仙吕入双调的曲牌唱腔体系了。通常地说,北杂剧第一折惯用仙吕,第二折惯用南吕、正宫或中吕,第三折惯用中吕、正宫或越调,第四折大抵用双调。显然,汤翁晚期剧作在南曲正宫引子后,仍习惯于北曲的创作格调。王季烈《虫寅庐曲谈·论作曲》谓:“元人填北词,殆无不守其规律,悲剧则用南吕商调,喜剧则用黄钟仙吕,英雄豪杰则歌正宫,滑稽嘲笑则歌越调。”^[3]有关南曲宫调声情的总结,明清曲家还有一些不乏精当的见解。比如王骥德《曲律·论剧戏》云:“又用宫调,须称事之悲欢乐。如游赏则用仙吕、双调之类;哀怨则用商调、越调之类。以调合情,容易感动得人。”^[4]如此,则总结汤翁的这种南曲正宫引子与仙吕入双调的曲牌唱腔格局,可知其音乐的基调为正宫所蕴含的英雄豪杰之气概,且仙吕入双调借

游赏起着调合声情作用,以达到感人效果,这便是汤翁晚期剧作的主腔所构成的“曲调性格”。近代南曲宫调声研究学者许之衡在《曲律易知》中说:“仙吕、南吕、仙吕入双调,慢曲较多,宜于男女言情之作,所谓清新绵邈,宛转悠扬,均兼而有之。正宫、黄钟、大石,近于典雅端重,间寓雄壮。”^[5]因此,有理由认为,汤翁晚期剧作的“曲调性格”是在雄壮的基调上呈现清新绵邈的特色。

再看正曲开始部分:

《南柯记》第三出的曲牌唱腔为:南曲双调引子2支、仙吕入双调过曲6支和尾声;第四出为:北正宫端正好套曲含4支。《邯郸记》第三出的曲牌唱腔为:北曲仙吕宫2支、北曲中吕宫8支、北曲正宫2支、仙吕入双调3支、北曲般涉调1支。第四出为:南曲双调5支、南吕12支和尾声。

2 汤翁《牡丹亭》与晚期创作的《南》《邯》的主腔设计差异

由上列举可知,汤翁晚期剧作在正曲开始部分多采用南北曲互动的形态,或南曲在先北曲在后,或反其意而用之,无论何种形态,他对南曲双调、仙吕入双调以及北曲正宫的情有独衷,特别是对北曲正宫的倾情,值得引人深思。周维培先生以为:在音乐旋律上,北曲套数首先出现的是节奏缓舒的慢曲,然后再是节奏激越的急曲,最后结以节奏不均匀的慢曲。^[6]这种音乐旋律特色在《邯郸记》第三出中最能体现,也说明汤翁“曲调性格”的传统音乐思想,即以宫为君的礼乐思想。

汤翁晚期剧作中喜好南曲双调、仙吕入双调以及穿插北曲正宫套数等组合而成的主腔特色,即他的晚年剧作曲调性格,与他前期剧作《牡丹亭》是完全不同的。

《牡丹亭》的曲调主腔设计如下:

第一出自报家门以词牌[蝶恋花]加科白[汉宫春]格式,[蝶恋花]原为唐教坊曲,或入小石调,或入商调,或入双调,本名[鹊踏枝],宋晏殊改为[蝶恋花]。一般认为这是婉约派词风格的精典词牌曲。

序曲部分:第二出正生出场的“登场首曲”唱南双调[真珠帘],加科白[鹧鸪天],再唱南吕[九回肠]、[解三酲]、[三学士]、[急三枪]。这种唱腔曲牌设计,以双调为基调,再以南吕为主旋律而形成的主腔特色,按音乐声情解释,双调唱健捷激袅,南吕宫唱感叹伤悲,则《牡丹亭》的主腔特色为健捷激袅基

调上的感叹伤悲。

正曲开始部分:

《牡丹亭》第三出曲牌唱腔,先是外唱南中吕宫[满庭芳]¹支,然后是老旦唱南商调[绕池游]¹支,接着是外与旦等互唱南商调[绕池游]⁵支,并以尾声结束。第四出中,末唱南仙吕入双调[双劝酒]¹支、南正宫过曲[洞仙歌]¹支,再丑唱南正宫过曲[洞仙歌]¹支。

可以看出,在汤翁中前期的剧作中,南商调运用最多,其次是南正宫过曲,与他晚期剧作正曲开始部分重仙吕入双调、北正宫的“曲调性格”反差较明显。商调唱凄怆怨慕、正宫唱惆怅雄壮,而南北曲正宫声情也有较大的差别,王骥德《曲律》云:“南北二调,天若限之。北之沉雄,南之柔婉,可画也而知也。”可见,如此风格迥异的南北曲,其宫调是不可能表现出同一声情的。^[7]则可知,汤翁中前期剧作的曲牌主腔比晚期多了柔婉而少些沉雄,更主要的中前期比晚期主腔音乐缺少南北曲互动性的激昂性特色。

小结以上三点,得知汤翁中前期创作的《牡丹亭》与晚期创作的《南》《邯》剧在主腔特色上的差异性表现在如下三方面:一自报家门由婉约改为豪放;序曲由健捷激袅基调上的感叹伤悲转变为雄壮基调上的清新绵邈;正曲由柔婉的凄怆怨慕转变为激昂的清新绵邈。当然,这其中的差异性有剧作文本内容因素,但更多的则是作者人生变故之后的音乐审美思想因素,即作者“曲调性格”所发现的根本性变化。

3 汤翁晚期剧作的曲调性格形式与特色

比较前期的创作,汤翁晚期剧作曲牌主腔设计充满了个性化的音乐独创性,借以倾泄人生的愤慨。应该看到的是,即便是晚期的充满主观感情色彩的曲调性格,在《南柯记》与《邯鄲记》中也表现出较为明显差异性。

《南柯记》创作于汤翁辞官归隐的第二年,而《邯鄲记》则创作于他归隐的第三年,正是这一年汤翁被吏部以“浮躁”为由罢免了职务,虽然这样的结果在汤翁早有预料,但对汤翁仍造成较大的伤痕,这种伤痕便直接表现有《南柯记》与《邯鄲记》剧的开篇音乐唱腔设计特点上。

如前文所析,《南柯记》与《邯鄲记》的开篇唱腔设计上,虽然总体上其音乐主题意义趋于一致,但在具体音乐结构方面仍有较细微的差别。如《南柯记》的开篇唱腔设计上,第二出的正生出场在南正宫引

子之后,接着唱6支仙吕入双调,并外加尾声,这是南曲音乐的一个完整的套数结构,继而在第三出中仍唱了6支仙吕入双调,外加尾声。两出中接连就有仙吕入双调曲子唱12支,按演出场面所需时间与观众欣赏过程来看,至少需要10分钟以上,因而很容易给观众造成整部戏曲唱腔清新绵邈的音情效果,以及剧作家追求仙道音乐的情趣,显然这是汤翁在创作中人为夸大了曲调性格中清远飘渺的一面,说明汤翁辞官归隐后怡然自得的平和心理状态。而在《邯鄲记》中的第二出,则由正生出场在唱南正宫引子后,仅接着唱1支仙吕入双调就急躁地结束,继而在第三出中就插入了11支北曲唱腔,在第四出中接12支南吕,北曲的铿锵与南吕的感叹伤悲声色特点,显然与《南柯记》中的第二出至第四出的仙吕入双调的音情有明显的差异,其最大的差异就在于《邯鄲记》的开篇唱腔中着重强调了音节的激昂性和音情的感伤性,此时的汤翁已不再是怡然自得的心理了,更多则是内心的激昂难平与悲愤,说明汤翁遭受到的打击已触及心灵,不能不说与这一年吏部的罢免不无关系。虽然如此,两部戏曲的开篇唱腔设计仍有一个最大的共性,就是正生出场的“登场首曲”仍以南正宫引子为主旋律,说明汤翁礼乐思想的规范性。

汤翁晚期剧作的曲调性格的形成,与明中后期的音乐环境与文人共有的音乐情调特色是分不开的。例如:

以末为报家门,这是明传奇的习惯,其唱词牌,沿用民间勾栏说唱艺术[上场诗]或简介剧情习惯或北杂剧末的传统风格。唱词以豪放派为主,表明他晚年虽遭受各种打击却仍保持着开阔的心胸和豪迈的情怀,在音乐审美情感方面继承了早期积极与浪漫的人生特点,且寄寓着一定程度的壮志难酬思想。

以破阵子曲为序曲开篇,其南正宫引子,即以宫为正统的礼乐思想构成主旋律,这是传统的礼乐思想,说明汤翁音乐思想的正统性;而以仙吕入双调作为基本旋律,其音乐意义主要为表现仙道飘渺的情感特色,说明他的情趣追求与归隐的恬静。北曲的运用,在《邯鄲记》中北曲过早介入,且一下子用11支北曲,虽仍用北曲正宫和仙吕入双调的组合形式,但又用北曲般涉调、北中吕宫(比较尖锐激越的曲调)等,说明其音乐主题的变异为高亢激越,南曲与北曲的互唱,此为汤翁心绪激昂难平的最典型标识。徐渭《南词叙录》云:“听北曲使人神气鹰扬,毛发洒淅,足以作人勇往之志,信胡人之善于鼓怒也。……南曲则

纤徐绵渺(渺),流丽宛转,使人飘飘然丧其所守而不自觉,信南方之柔媚也。”^[8]可知南曲与北曲的开篇唱腔设计中的互相对照,原本便有怨怒与抒情相融合的音乐混合效果,这当视为汤翁晚期剧作的曲调性格形成的音乐环境与历史共性。

有学者以为北曲的唱腔音乐大约在明代中叶以后总体上已基本失传,明人沈宠绥在其主要分析论述北曲及南曲唱法的《度曲须知》中就有类似说法,他说:流行于明代的北曲,与元代盛行的北曲已有很大的不同,即所谓“今之北曲,非古北曲也。古曲声情,雄劲悲激,今则尽是靡靡之响。”如此,汤翁晚期剧作中开篇的唱腔设计中,大量的北曲唱腔是否尽

是靡靡之响呢?或者保持着古曲声情雄劲悲激的特色呢?窃以为后者更符合本文的论证结论,这已超越了本文的范畴,且待另文详尽论述。

参考文献:

[1] 周维培.曲谱研究[M].南京:江苏古籍出版社,1999.
[2] 卢前.卢前曲学四种[M].北京:中华书局,2006.
[3—4] 周维培.曲谱研究[M].南京:江苏古籍出版社,1999.
[5] 周维培.曲谱研究[M].南京:江苏古籍出版社,1999.
[6] 周维培.曲谱研究[M].南京:江苏古籍出版社,1999.
[7] 周维培.曲谱研究[M].南京:江苏古籍出版社,1999.
[8] 周维培.曲谱研究[M].南京:江苏古籍出版社,1999.

By Tang Xianzu Old Age Dramatic Work Music Disposition

ZHANG Jun-hua¹,ZHANG Zhao-xia²

(1·East China Technology University,Fuzhou 344000;2·Nanchang Institute of Technology,Nanchang 330099,China)

Abstract:The Tang Xianzu later period dramatic work “Nanke Dream” and “Handan Dream” in music design, borrows the northern melodies sonorous sound is the main cavity, expresses the indignation music subject significance, Specially displays one kind of fixed main cavity pattern in the introduction melody of an aria design, Namely identifies one’s role when first coming on stage by the Song jambic verse bold faction commonly used names of the tunes of cipoetry achievement. Again south of the empress’ palace actor’s opening words and immortal Lu Rushuang moves the cycle of songs structure is an overture, subsequently crosses the tune insertion northern melodies melody of an aria to form the sonorous shake music effect, Thus displays music mood the violent dawdle change.

Key words:TANG Xian-zu “Nanke Dream” “Handan Dream” main cavity music disposition