

“扬州唱论”研究的当代意义¹

张美林

(扬州大学 音乐学院, 江苏 扬州 225009)

【摘要】：“扬州唱论”源自元代的燕南芝庵《唱论》，就其内容而言，它以元代所建立的理论体系为研究依据，围绕音乐审美、方法与技巧、演唱分类、舞台呈现等要素，是对扬州传统戏剧、曲艺、民间歌舞、民间文学、宗教、民俗等进行全面系统的探究。深入研究“扬州唱论”不仅具有非遗保护的现实价值，也有学术研究的理论价值。

【关键词】：“扬州唱论”；《唱论》；地方音乐艺术；非遗保护

【中图分类号】：J609 **【文献标识码】**：A **【文章编号】**：1007-7030 (2017) 06-0110-06

燕南芝庵的《唱论》自问世以来，700 余年间，一向被文化艺术界视为中国戏曲声乐理论的开山之作而备受推崇。《唱论》旨在总结宋元声乐表演艺术成就，并进行理论性概括提升，论述内容涉及演唱格调、节奏、声节、声韵、声气，以及声乐美学、宫调等，还对唱腔技巧、音色与风格等进行探讨，以此建立起戏曲声乐表演史上全新的理论体系。开启了中国声乐理论体系的先河，对后世舞台艺术研究影响巨大。扬州作为中国传统文化艺术中心之一，传承和发展《唱论》思想精髓，总结并形成具有本土艺术特色的表演理论，是声乐工作的历史担当。“扬州唱论”的研究，旨在追溯文化传承关系，确立例分析依据，全面梳理剧种遗存，构架新型研究平台，为中国传统音乐理论再添新页。

扬州有着 2500 年的历史文化积淀，特别是经历古代三次经济发展浪潮的洗礼，其绽放的艺术百花艳丽多姿，精彩纷呈。审视艺术的过去，是为了更好地传承和发展。就艺术表演而言，扬州以曲艺、戏剧成就最高，享誉海内外。汉代，扬州即有百戏和说唱演出。唐宋时期，扬州逐步成为全国文化艺术的发达地区，不仅歌舞、参军戏盛行，而且“说唱音乐”渐次风靡。元代，扬州是杂剧南移的重要中转地，创作、演出呈现两旺景象。清乾隆时代扬州艺术空前繁荣，戏剧达于鼎盛，与北京并列为全国两大戏剧活动中心。其时，扬州清曲、弦词、小曲、道情、鼓书等亦空前活跃。民国至新中国，扬州的文化艺术开现代风气之先河。香火戏、花鼓戏分别发展为维扬文戏和维扬大班，继而合流形成维扬戏，又称扬州戏、扬剧。这是扬州戏剧发展具有革命性的成果。总之，千百年来，扬州艺术不断为社会进步与发展注入活力。

作为对本土艺术表演的理论总结，扬州在唱论系统研究方面相对滞后。至今为止，关于“扬州唱论”的专题研究及文本，在整个扬州音乐历史文献里未曾出现过。即使对扬州清曲表演的理论梳理也是只言片语，寥寥无几。因此，开展“扬州唱论”研究，乃重中之重。笔者认为，对“扬州唱论”研究的当代意义体现在其历史研究价值、音乐艺术价值、“非遗”保护的 Need 和学科建设的需要等方面。

一、历史研究价值

“扬州唱论”中的各板块，不论是戏剧、歌舞，还是清曲、弹词，无不具有强烈的时代性和体裁的独特性，从一个侧面反

¹【收稿日期】：2017-02-12

【作者简介】：张美林，扬州大学音乐学院教授，硕士生导师，主要从事声乐艺术与教育研究。

映了扬州历史演变，深深打上了时代的烙印。

首先，如表现重大历史题材的。扬剧《史可法》、歌剧《运之河》和黄滕《跑马阵》便是很好的例子。扬剧《史可法》依据可考史料，以虚实相结合的艺术手法，写出其“自荐督师”、“调停四镇”、“复书多铎”、“矾头别母”、“城头拒降”、“英勇守城”、“狱中就义”等重大事件，表现史可法在民族危亡关头的凛然正气，一个鲜活的民族英雄令人折服地在舞台上树立起来。^[1]歌剧《运之河》形象阐述了大运河不但是一条贯通南北的“运输之河”，还是一条承载家国荣辱兴衰的“命运之河”。该剧再现大运河的开掘历史，以及隋唐政权更迭，是现今中国原创歌剧作品中能够给人们带来内在思考和感官享受的“双重性”作品。宝应黄滕《跑马阵》起源于西汉，是从西汉武帝时期江都王刘建之女刘细君远嫁乌孙国演变而来的一种大型广场舞蹈。据传，在江都王送亲队伍中，有一黄滕籍官员，告老还乡后，将自己的亲身经历，送亲迎亲的过程和场面作了较完整的记载，并作广泛传述。后人为了纪念刘细君，经常于主要节日在广场集会，以竹当马，以柳枝作鞭，组成阵图，边舞边唱，缅怀这位民族英雄的伟大壮举。如果从汉代的百戏算起，扬州有戏的历史大约不止2000年。此后唐代的参军戏、元代的杂剧也极负盛名。然这一切又好像是为流传今日的扬州“四戏”即花鼓戏、香火戏、维扬戏和木偶戏所作的积淀。“四戏”定格为公认的扬州固有，因为它们至今仍存活于扬州人民的文化生活之中。花鼓戏和香火戏犹如两股支流汇入维扬戏，而维扬戏就是当今扬剧的精灵。它的底蕴之雄厚由此可见一斑。而扬州木偶戏有如人工开挖的大运河自成体系，一脉流传。从周代的傀儡木俑创意开始，直如黄河天上之水，奔腾不息，也是这一剧种的独特奥秘所在。

其次，如反映不同时代百姓生活的。这在清曲和弹词中俯拾即是。清曲是一种民间艺术，通过对扬州清曲的音乐和曲词及其内在意义的研究，可以打开一扇通向历史的窗户，窥见明清城市市民的内心世界、思想倾向和审美旨趣。要想了解扬州人的“群体思维”，可以从扬州清曲中找到答案。因为这种民间古典曲艺最能表现扬州人民大众最基本的生活情绪、生活方式和道德观念。这些表述既有文字的描绘，同时也涵盖着人生喜怒哀乐的音乐元素，加上艺术家的质朴表达和艺术传情，我们便能从中发现不同时期的扬州人的种种世相、表达着扬州人自己的爱憎，乃至对不同事物、不同人生的扬抑与褒贬。同时，扬州清曲作为一种乡土曲艺，无论在城市还是农村，由于它的曲词之通俗，唱风之纯朴，深深打动着群众之心扉。再从美学观点看，扬州清曲的许多曲目，力透着扬州地方民众共有的审美情趣，从中可以辨析出生活中的美和丑，品析出对生活的真知灼见。在清曲描写的“英雄”中大半是女性，如大智大勇击退金兵的梁红玉，战法海、追求人间幸福的白娘娘和小青，自我牺牲、除董卓的貂蝉等。弹词作为一种传统文艺样式，反映着丰富的社会生活。与其他文艺样式相比，有其独特的视角，可以挖掘出扬州社会生活史的大量资料。并且，扬州弹词特殊的生成与发展历程为历史文化形态的认知和研究提供了丰富的资料。世界上大抵有三种生活方式：第一种生活方式是科学化的、理性的、节奏的、计划的，这种生活方式的代表是英国伦敦。第二种生活方式是为了信仰而存在，这种生活方式的代表是印度新德里。第三种生活方式是关注生活本身，这种生活方式的代表是中国扬州。扬州弹词向外界展示扬州文化极具个性的一面，创造了一种和谐的、快乐的、斯文的、艺术的、人性化的文化艺术氛围，提升了人们的生活质量，使人性化的情愫得到充分的展示。今天人们依然可通过这种艺术形式了解感知扬州的历史、文化，以及风土人情。

二、音乐艺术价值

“扬州唱论”中各个音乐领域的音乐艺术价值，是本论文的论述重点。下面以国家级“非遗”的扬州清曲、十番鼓、扬剧和民歌为例，进行阐述。

第一，扬州清曲的价值概括起来有四点：一是，曲牌的丰富个性和联套组合的技巧。扬州清曲属曲牌体坐唱曲艺，140多种曲牌中最具代表性的曲牌“五大宫曲”（南调、鹧调、软平、波扬、劈破玉），曲牌结构完整，组合巧妙有机，是我国唱曲类曲艺之典范。扬州清曲在艺术处理上达到这样高峰，并非一朝一夕之功，而是历代清曲名家不断创造锤炼的结果，在“论气”、“论板”、“论声”、“论字韵”、“论唱法”等方面都显现出独到的见解。像名曲牌【黄莺儿】《风花雪月》、【南调】《青荷叶上》《望江楼》，【鹧调】《三月三》等，从明初唱到今天，仍保持鲜活的艺术魅力。二是，曲牌连接天衣无缝。无论是单人演唱的“单片子”，还是大、小“套曲”，或是多人演唱的“对曲”，都是在演唱开始时，由乐队演奏第一支曲牌的前奏，

起一个过门的目的，是给演唱者一个曲调高雅的音起始，以便演唱者入情起腔，乐队只是“跟腔托唱”。如“窄口”（即旦角）演唱的《九腔十八调》，共有曲词 39 句，却用了 18 支曲牌，在扬州清曲曲目中是绝无仅有的。三是，“手口”相应的高超技艺。扬州清曲以丝弦乐伴奏为主体，为四胡、二胡、琵琶、三弦、扬琴等，又以檀板、瓷盘（瓦碟）、酒杯为敲击乐，除檀板外，后二种为特色乐器，起于清康、乾年间。在当时全国曲艺曲种中，甚为罕见。传统的扬州清曲，凡演唱者，不论人数多寡，必须每人操一种乐器，这种“手口相应”的表现技巧，体现了扬州清曲这一古典曲艺的传统美学特征，也体现了中国曲艺独有的外部艺术特征。四是，对全国各地曲种的广泛影响。据《中国戏曲曲艺词典》所载，辽宁“昆高笛曲”、湖北“恩施扬琴”、广东“广东南音”、江苏“徐州琴书”、四川“四川清音”、云南昆明“云南扬琴”，江西南康“赣南北北词”、湖南“常德丝弦”、河南“大调曲子”、江西“九江清音”、贵州“贵州文琴”、湖北“襄阳小曲”等等，都曾经受到过扬州清曲的影响。受到扬州清曲影响的曲种、剧种、大约有 30-40 种，当今已传遍海内外的《好一朵茉莉花》，其音乐源头即是扬州清曲中的一个著名曲牌【鲜花调】。^[2]

第二，十番鼓的价值主要体现在：一是，七声音阶和五声音阶并用。七声音阶属十二等程律，可以转调，它就是明朱载堉于 1584 年创造的“新法密率”。现存扬州道教音乐的律制，以明朱载堉用等比数列作为平均律的计算原理，而确立的一种律制，即十二平均律。七声音阶是扬州道教音乐常用系列音阶，三级音与四级音，七级音与八级音之间是半音音程，以 do 调式为基础，像《风摆荷叶》《贺圣朝》《青天歌》《柳青娘》《万年欢》等。五声音阶是自然音列（即辅助音列），称谓“全音五声音阶”所产生的无半音音程的音列，如《玉芙蓉》等。二是，独特的曲式与结构。扬州道教音乐的曲式，主要有一段体、多段体、变奏体、循环体、联曲体、综合体、集曲、连环曲体等。结构上共有十三种，是为：呼应、正反合、起承转合、四句头、变奏、循环、更新（对比）、加花变奏、反复分裂法、旋律对答法、垛句法、引伸法、折头。曲式与结构的组合上又分散曲和剧曲两种形式。像流行较广的有《晚朝道情》《到春来》《紫花儿》《哪吒令》《小开门》《柳腰景》《朝天子》《醉仙喜》《快活仙》《番鼓套》《满州偷诗》《朝天子》《清江引》《贺圣朝》等。三是，转调的运用。扬州道教音乐的转调，主要采用自然转调法和四级音升半音法两种手法。在自然转调法中，前调的“四级音”（下属音）等于后调的一级音（主音），唱名不变，调性已转入下属调，如《锦上花》；前调的“属音”等于后调的“主音”唱名不变，调性已转入属调。在四级音升半音法中，原调的四级音升高半音，可视为新调的七级音（导音），唱名不变，而调性已转入新调，上属调，如《柳青娘》。

第三，扬剧的价值主要有五点：一是，音乐结构为曲牌联套体。唱腔由扬州清曲、花鼓戏、香火戏三部分组成。所用曲牌加上一部分当地小调计有 100 余种，常用曲调有 50 余种。其中又以【梳妆台】【剪剪花】【补缸】最为常用。像西皮梳妆台，除高秀英、华素琴、房竹君派风格各异的【梳妆台】外，另有金运贵腔平、多字而节奏奇巧、观众称之为“金腔”的【梳妆台】。二是，淮安清曲的引用。扬剧唱腔引用淮安清曲最多是【高腔十字梳妆台】【数板】【快板】（又名【滚板】）、【散板】【侉侉调】【鲜花】【哭小郎】【芦江怨】【汉调】【跌断桥】（又名【穿心调】或【川心调】）等曲牌，在一些剧目的特定场合中也经常用到。华素琴在《断桥》和《恩仇记》中曾摘段运用过【软平】和【南调】，筱荣贵在《孟丽君》中，任桂香在《陈英卖水》中、苏春芳在《香罗带》中，都曾部分用过五大宫曲。三是，花鼓调。“打对子”时期的唱腔和花鼓小戏专剧专用腔，在扬剧中曾用过 10 余种，其中如【磨豆腐】【相思调】【青阳扇】【青纱扇】，以及以舞蹈身段动作命名的诸如【撞肩】【跌杯】【跨马】【磨盘】等曲，如《王瞎子算命》中的【算命调】即是。“打对子”时期的老艺人叶兰芬，临终前留下四套以身段命名的曲调，称为【磨盘调】。【探亲调】原是花鼓戏《探亲相骂》中的专用曲，牌名【银纽丝】，已衍变为两种曲调和风格完全不同的曲牌，并用于扬剧中。四是，香火调。在维扬文戏（“小开口”）和维扬大班（“大开口”）合并后，原香火戏艺人都先后改唱“小开口”，因而“大开口”曲调中，除【联弹调】经过发展衍变后能与“小开口”融为一体，而成为扬剧舞台上的常用曲调外，其它曲调已很少使用，除少数农村地区外，“大开口”曲调几乎绝迹。五是，新曲调。在扬剧的发展过程中，艺人们又发展和创造了一些新曲牌和新板式，主要有【大陆板】【堆字大陆板】和【导板】【回龙】等。【堆字大陆板】就是在四句【大陆板】之后转为“堆字”，最后仍用【大陆板】的下句结束全曲。该曲是在前辈艺人创造的基础上，最后由扬剧著名演员高秀英完成，并成为高派唱腔中最具有代表性的唱腔。扬剧《史可法》音乐创新方面，作曲家们也进行了有益的探索与尝试。以“大开口”为主要曲牌创作全剧，克服了传统扬剧表现帝王将相戏的不足，也为史诗般的壮丽画面，找到了合理的主旋律，使观众耳目一新。^[3]

第四，扬州民歌的价值。其一是特色鲜明的旋律。扬州话是很有特色的一种方言，在江淮方言区中最有代表性。它恬美爽朗，五声鲜明，行腔别致，铿锵委婉，刚柔相济。正是这种独特的语言形态为造就优美流畅的扬州民歌打下坚实的音调基础。它主要表现在：一是三度上行的起句。扬州民歌的起句，与北方民歌常常用四、五度大跳起句不同，也同吴语区的级进进行有别，而是常常用三度小跳开头，此乃方言使然。如《拔根芦柴花》的首句“叫（呀）我（这么）来（呀）……”，“叫呀”就是大三度起句，而这两个字在扬州话里一为去声，一为阴平，扬州话的去声音调低于阴平，所以大三度上行的旋律很符合扬州话四声调值的规律。二是“上”声下行的独特影响。我们知道普通话中“上”声的音调是拐弯的，所以表示上声的记号为“V”，而扬州话的上声音调呈下行形态，因而它就造就了与众不同的旋律形态。譬如《茉莉花》开头的“好”字，如采用北方方言的四声调值，其旋律形态就可能为 535 或者 2312 等，而现在《茉莉花》开头“好”字的旋律的“32”，恰恰是扬州话上声下行造成的。此\$，该曲中“满园花开”的“满”、“我有心”的“我”等上声字，即造成了音调下行的旋律形态。三是“合音字”造就了个性鲜明的装饰音。所谓“合音字”，乃是由两个字组合一个字音，扬州话中就有许多合音字，如“马上”合音读如“忙”，“告送（诉）”合音读如“共”，“哥哥哎”的“哥哎”读如“该”，“姐姐啊”的“姐啊”读如“嫁”等等，这些合音字进入民歌中常常会形成个性鲜明的装饰音。如《撒趟子撩在外》中“一见脸儿红，哥哥哎”（哥该）的“该”字中的小装饰音，就是合音字的语言音调所致。四是虚词、衬句对民歌旋律的影响。虚词、衬句不仅在民歌唱词中有调整、连接情绪的作用，在曲调上也有调节旋律、渲染气氛、抒发感情的诸多作用。如“杨柳叶子青儿口虐，得儿崩儿口虐，得儿松儿口虐”这一“衬句”就是对《杨柳青》活泼、轻盈的旋律个性的极好张扬。

其二是丰富多彩的调式调性。扬州民歌的调式，宫、商、角、徵、羽，五调俱全。当然，五声中仍以宫徵二调为主。宫调式的代表作有《拔根芦柴花》《杨柳青》《八段景》《阿里隔墙栽》《下盘棋》《到春来》《黄黄子》等；徵调式的代表作则有《茉莉花》《鲜花调》《撒趟子撩在外》《孟姜女》《梳妆台》《虞美人》等。宫徵二调在扬州民歌中所占比例亦大体相仿。余下的以运用多少为序则为羽、商、角。羽调的如《远望梨山青又青》《十绣古人》（三十六码头）、《幸福秧》等；商调的如《夜夜想姐五更天》《我跟姐姐东西庄》等；角调式比较鲜见，代表作有《跨金索》与《泗州调》等。虽然扬州民歌大多调式鲜明，旋律进行中不作调性转换，但亦有相当数量的民歌在曲调展衍的过程中作调式调性的变化，而且转换自然，不着痕迹。这种调式、调性的转换有同宫转调、异宫转调、同主音转调，以及清角为宫与变宫为角。此外还有一个值得重视的现象是“黄金分割”。无论号子，还是小调，许多扬州民歌的旋律长度，符合或接近“黄金分割律”，这种“清水出芙蓉，天然去雕饰”的玲珑结构，令人赞叹。如《十绣古人》（三十六码头），全曲旋律全长 26 拍，其黄金分割点在（ $26 \times 0.618 = 16.068$ ）第 16 拍处，而这里恰恰就是“哟嚯哟哎、哟嚯子哎”的转折处。类似这样的例子很多，如《拔根芦柴花》《泗州调》《上河调》等，其曲调的转折点都正好是全曲长度的黄金分割点，这些民歌大都小巧玲珑，简洁易学，加上结构方面有旋律长度的黄金分割，故而能受到人们的普遍喜爱。^[4]

三、“非遗”保护的需要

扬州从 2004 年开始，按照联合国教科文组织颁布的《保护非物质文化遗产公约》要求，“非遗”保护工作成绩斐然。目前，已拥有 3 项世界级“非遗”、19 项国家级“非遗”、46 项省级“非遗”、162 项市级“非遗”，并建成了拥有 2222 个项目的“非遗”库。从世界级到国家级，从省级到市级，再到县区级，扬州十年建成的“非遗”库，洋洋大观。如此系统细致地梳理文化，如此磅礴地归拢着社会万象，彰显出扬州作为文化大市的实力和风采。

值得一提的是，扬州“非遗”的 19 项国家级项目中，音乐文化专题超过 1/3，占了 7 项，是为古琴、扬剧、清曲、弹词、高邮民歌、邵伯锣鼓小牌子、木偶戏。而在“非遗”库的 17 大类中，包含音乐文化内容的就有“民间文学”“传统音乐”“传统舞蹈”“传统戏剧”“曲艺”“传统杂技”“传统技艺”“生产商贸习俗”“消费习俗”“人生礼俗”“岁时节令”“民间信仰”“游艺、传统体育与杂技”等，占据半壁江山。

但“非遗”保护利用仍有大量艰难的工作要做。比如“活态”传承，既然讲“活态”，其保护工作就离不开社会生产，离不开对传承主体的选择和传承机制的建设。由于很多“非遗”项目处于濒临灭绝的境地，对其进行保护的难度也比较大。“扬

州唱论”是对扬州音乐型态以及舞台演唱等进行宏观的系统的研究为认识自身历史过程中所体现出来的独特价值，以及所创造出的各种生产、生活方式和精神信仰，形成具有地域特征的音乐审美和价值取向的最终目标。

四、学科建设的需要

朝着“规范化、专业化、科学化”的方向发展，是高校面临的新任务。除了承担教学与科研双重任务，融入地方文化板块，挖掘地方文化资源，吸取地方文化营养，推进地方文化建设，也是音乐学科生存与发展的立足点与研究的增长点。

作为高校研究的职能之一，紧密地将学科建设与地方文化结合起来，“扬州唱论”的价值与亮点显而易见。

一是具有地方特点。像古琴、扬剧、清曲、弹词等具有鲜明而独特的地方色彩，高校需站在学术高度引领并服务地方文化的发展，才能使地方文化特点得到充分彰显，达至“人无我有，人有我先”。高校音乐教学与地方融合，模糊了所谓“学院派”与大众文化审美的界限，开创了课堂教学真正走向社会舞台；教与学延伸与转变的新模式，使音乐艺术贴近大众、贴近生活，更具普及意义。在遵循音乐表演规律的前提下，具有实现课堂实践并向社会舞台转变的双重价值。

二是培植增长点。高校音乐实践课须向社会延伸，让学生们以主体的新面貌、新观念来进行艺术实践，更重要的是使学生在艺术实践中不断锤炼专业素质、拓宽艺术视野，建立正确的文艺惠民的主流价值观。再者，与地方著名曲艺研究机构、演出剧院共建教学与研究的工作站不失为有效途径。通过共建不仅使教学和科研领域实现拓宽，而且为学生实习、就业创造有利条件。

三是推进研究系统化。地方文化常常为所在高校提供不竭的艺术源泉。高校应利用自己的专业优势，进行充分挖掘，开展音像、口述史，以及地方文献等方面的搜集整理，形成理论专著，从而为地方文化提供新成果，作出新贡献，也才能保持音乐之树常青不衰。

总之，这些机制的建立，进一步保证了地方音乐表演形式，将有序地按照自身艺术发展的规律，以鲜活的个性反映时代，反映生活；赋予这些活态的民间音乐形式旺盛的生命活力，呈现其独特艺术魅力的身姿！

综上所述，以“扬州唱论”研究为切入点，进而对扬州传统戏剧、曲艺、舞蹈、音乐、民歌、民间文学、宗教、民俗等进行全面系统地探究，以传承创新、赋予时代特色为旨归。同时，以此为起点，开拓立足扬州地方文化艺术研究的新视野。再者，“扬州唱论”研究还可以帮助相关研究者追溯其文化与历史，探究其声乐演唱的传承性、时代性、审美性和艺术性；以及从唱论的历史观及艺术论的角度，揭示其本体的价值，包括艺术程式化、唱法独特性、艺术表现力、唱法共融性等唱论特点。并从艺术形式的唱法中，梳理出风格、语言、音乐表现等核心唱论要素，为“扬州唱论”的进一步深入研究，提供可资参考的依据。

[参考文献]:

[1] 韦人. 维扬一枝花: 扬州扬剧艺术[M]. 扬州: 广陵书社, 2009: 64.

[2] 韦人. 扬州清曲[M]. 扬州: 广陵书社, 2006: 1679-1681.

[3] 陆苏华. 扬州首批非物质文化遗产概览[M]. 扬州: 广陵书社, 2008: 1-3.

[4] 戈弘. 拔根芦柴花: 扬州民歌艺术[M]. 扬州: 广陵书社, 2009: 18-19.