

收稿日期:2021-05-20

## 论早期淮剧音乐传播过程中的文化语境 ——以东路[淮调]为例

李 曦

(盐城师范学院 音乐学院,江苏 盐城 224007)

**摘要:**东路[淮调]是[淮调]传播过程中的一个变化阶段。早期[淮调]表演中的即兴演唱与表演场地的频繁流动,推动了东路[淮调]的发展。观众欣赏习惯中的同根性与差异性,促进了东西路[淮调]的融合。东路[淮调]的出现源于淮安和盐城两地之间频繁的音乐交流,它的传播则是基于两地观众在音乐结构上的共性审美习惯。淮剧音乐的创新离不开传播与流变,不同的地域音乐文化、艺术风格产生碰撞与融合,从而使原曲调获得新的发展。

**关键词:**淮剧;东路[淮调];音乐传播;调性特征;曲体结构;流变

**中图分类号:**J617.5

**文献标识码:**A

**文章编号:**1003-6873(2021)04-0102-09

**基金项目:**江苏省社会科学基金项目“盐阜地区地方民歌的保护与发展研究”(18YSB014)。

**作者简介:**李曦(1982—),女,江苏东台人,盐城师范学院音乐学院讲师,主要从事中国戏曲史研究。

**DOI:**10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2021.04.057

音乐在传播过程中发生变化是常见的现象,这种变化主要体现在音乐的结构、旋律、节奏等方面。当然音乐的变化,离不开当时所处的文化语境。中国戏曲文化由来已久,周贻白提出,戏曲的最早记载为《宋史·乐志》中的“真宗不喜郑声,而或为杂剧词,未尝宣布于外”<sup>[1]</sup>。由此可判断,在宋元时期我国就已经出现了戏曲的萌芽形态——杂剧。明朝时期,杂剧发展出了以音乐风格为主要区别的四大声腔。清朝时期,戏曲的声腔部分进一步发展,衍生出风格迥异的地方戏曲。目前,全国仍流传着多种地方戏曲,淮剧便是其中之一。

淮剧是发源于江苏省北部地区的一个地方剧种。19世纪末,淮剧在苏北的清江(现淮安市清江浦区)、淮安(现淮安市淮安区)、宝应(现扬州市宝应县)、阜宁(现盐城市阜宁县)、盐城(现盐城市区)等地开始流传。在淮剧的早期发展阶段,清江、淮安、宝应一带多演唱曲调[淮调],后被称为“西路淮剧”。而盐城、阜宁一带多演唱曲调[南昌调][骂灯调],被称为“东路淮剧”。

随着淮剧艺术逐渐成熟,各淮剧社班在不同地域之间开始频繁流动演出,流动演出带来了各表演团体之间临时组合的“搭班”现象,这种临时搭班给艺人们的交流提供了机会,为彼此间艺术风格的相互吸收和借鉴奠定了基础。不同艺术风格之间的交流给该剧种的音乐与表演注入了源动力。这期间,东路艺人杨金花学唱西路[淮调]后,结合自身所唱东路曲调的音乐风格,创造出

一种新的曲调风格——东路[淮调]。东路[淮调]是[淮调]音乐传播过程中出现的第一次流变。通过研究东路[淮调]产生时的表演方式、班社生存模式以及文化生态,可以帮助我们挖掘早期淮剧音乐发展中个性迥异的艺术风格,以及其创新的根本动力究竟在哪里。因此,在音乐本体分析方面,将以西路[淮调]、东路[南昌调]、东路[淮调]的早期曲谱为素材,通过对表演模式、音乐特征的分析 and 对比,探讨这一音乐风格得以产生与传播的深层次归因;在理论方面,则以民族音乐学中“文化本位”为出发点,通过观察戏曲音乐在传播与流变中发生的现象,探究传统戏曲的发展过程以及变化特征。

## 一、传统表演方式在淮剧音乐传播中的推动作用

### (一)早期[淮调]表演中的即兴演唱

早期[淮调]在演唱时并没有固定的旋律和唱词,也没有固定剧本,在这种被称之为“幕表戏”的表演模式中,演员根据固有的表演程式和故事大纲,在实际表演中根据自身技艺进行个性化的临场发挥。掌握剧情概要并根据概要进行舞台即兴创作是演员们最为常见的基本技能。这种表演方式依靠的是艺人们之间频繁交流而积累的心照不宣的“表演程式”。

由于唱词本身的不固定,早期淮剧艺人演唱曲调的具体旋律,由演员即兴创作而产生。表演时艺人根据剧情的需要选择不同情绪风格的曲调旋律,运用他们所熟悉的“程式化”的曲体结构与旋律发展手法,同时融入个性化的润腔饰腔的演唱技巧,从而形成舞台上的即兴创作演唱。即兴演唱为演员主动性音乐创造提供了实践的平台。演员在舞台上的唱腔、唱词都要靠自己的即兴发挥,这些对演员自身技艺也是一种挑战。这种根据“程式化”的曲调与结构进行的“即兴演唱”,是早期淮剧音乐创新的主要来源。即兴演唱靠的是演员自身的艺术底蕴,既需要熟悉一定的曲式结构,又能及时对自己所唱的旋律进行润腔的处理。在这一过程中,演员们可以根据自身的条件扬长避短,对剧本、唱词进行临场改动,他们多会使用自己所擅长的演唱技巧,而不会去生搬硬套一些不适合自己的演唱方式,在这种固定程式与即兴变化相结合的表演方式中,演员们不断追求自身技艺的创新与突破,演员个性化的音乐风格因此逐渐生成。

### (二)表演场地的频繁流动

建国前戏曲表演多以班社为单位辗转于不同的城镇,在表演前临时组成新班进行演出是十分常见的现象。这种演出场地与演员组合的流动性为戏曲的发展带来活力,在频繁的演出中,有些曲目被保留下来,有些则被淘汰,戏曲发展的生命力便孕育在其中。淮剧发展初期,[淮调]仅在清淮一带传唱,也是这一带的主要声腔,而盐阜一带则是以演唱[南昌调]为主。后随着淮剧表演模式的日渐成熟,戏曲中“演出场地与演员的流动性”的特征逐渐在淮剧的发展中显现出来。

早期淮剧的流动性表演有两个方向:(1)在里河、下河的平原地带(现淮安、扬州、盐城等地区)进行流动演出。下河(盐阜地带)以杨金花、栾玉华、朱长胜等人为代表,上河(清淮地带)以周茂贵、刘玉琴等人为代表。(2)艺人向南方经济发达的城市移动。上河的孙玉波、石景琪,下河的韩太和、彭友庆等艺人抵达上海;上河的杨子良、沈月红等艺人到达南京、苏州等地;下河出生于淮剧世家的吕本祝等则前往杭州、嘉庆一带。在这两个移动方向中,南迁者人数明显较多。

20世纪初中国社会动荡不安,苏北地区多发生水患,洪灾及其所引发的次生灾情使得当地百姓陆续地背井离乡迁往南方经济较发达的地区,这其中又以迁至上海者居多。“刚解放统计人口时,苏北人约占上海总人口的45%,还不包括悄悄改掉籍贯的苏北人”<sup>[2]</sup>。苏北移民是当时上海的一大移民群体,南迁民众中有农民、手工业者,也包含了淮剧表演艺人。

流动的戏曲传播方式与苏北人口南迁潮的双重推动下,原本传唱于苏北地区的[南昌调][骂灯调]等,在进入上海后,受到海派戏曲文化的影响,开辟了使用弦乐器为淮剧唱腔伴奏的新局面,继而创造了[拉调][自由调]。而原本传唱于清淮地区的[淮调]在里下河地区艺人们流动的搭班演出中发展出一种新的[淮调]风格,即东路[淮调]。

东路[淮调]的产生并不是淮剧音乐发展中的特殊现象。在杨金花前后,两地艺人在音乐上、唱腔上的相互借鉴一直都是常态。例如,盐城上冈淮剧艺人梁广友的代表作《骂灯记》,同样也是淮安艺人孙玉波、刘玉琴的拿手戏。而盐城滨海的艺人栾玉华也跟随淮安女艺人刘玉琴学唱淮剧。这一时期的淮剧音乐在程式化的音乐结构与框架旋律下,演员们各自对唱腔作个性化阐释,这种个性化体现在音域、音色、节奏、装饰性旋律等的方面。同一出戏,不同的演员演绎出不同的音乐风格和润腔细节,这正是观众们所津津乐道的。

## 二、听觉习惯在淮剧音乐传播中的铺垫作用

东路[淮调]的产生源于淮剧女艺人杨金花演唱中的个性化发展,“民国二十四年(1935年),……盐阜地区江淮戏艺人杨金花,在淮安城内东岳庙台演出,遭冷遇。她便拜淮口马某为师,学唱老[淮调],并赋予[下河](指盐阜地区的曲调)柔和、抒情之韵味,始创[软淮蹦]”<sup>[3]</sup>。杨金花为阜宁草堰人,自幼学习淮剧,主工旦行。1940年后,常在里运河沿线一带与周茂贵、吴寿琴、栾玉华、朱长胜等淮剧艺人搭班表演淮剧。其擅长的[淮调]因融入了盐阜地区的唱腔风格而别具一格。她的代表性唱段有《亮月子弯弯照九州》(《双槐树》选段)、《手扳扣子往里套》(《打经堂》选段)等。

现存早期[淮调]曲谱多是寥寥几行,因为初期淮剧表演普遍采用即兴表演模式,现存曲谱只是记录了音乐的大致轮廓,并不是实际唱段。因此,追寻演出中原谱的意义并不大。就演员自身而言,他的每次演唱都有可能是不同的。在频繁的演出与宽松自由到略显嘈杂的观演互动中,那些被观众所喜爱的音乐形式和内容才会被保留了下来。所以这种保留下来的寥寥几行的曲谱完全可以帮助我们了解早期西路淮剧中旋律、节奏、锣鼓等一些基本的音乐特点。

### (一)两地观众欣赏习惯中的同根性

为使音乐的比较分析更具客观性,所以本文将主要对杨金花演艺生涯中具有代表性的东路[淮调]唱段《双槐树——亮月子弯弯照九州》的音调进行分析。与之对比的曲调有西路[淮调]片段:艺人周茂贵的代表性唱段《秦香莲——皇纱宫怒恼一品相》《双上朝——后堂之上换衣裳》,以及东路淮剧艺人倪少朋用[南昌调]演唱的《秦香莲——皇纱宫怒恼一品相》。[南昌调]是东路淮剧中最早演唱的曲调之一,选用这一曲调主要是便于我们观察早期东路曲调的一些音乐特点,从而更清楚地分辨东路[淮调]在东西两路音乐风格之间作出的融合与借鉴,认识[淮调]在传播过程中的早期变化方式。本文将结合具体的谱例说明西路[淮调]的主要结构形态及其具体音乐特征,并在与《亮月子》唱段的对比中说明两者在结构上的同源现象。

1. [淮调]的第一部分“起板”,从旋律上来看是三个半句,其中前两个半句是用锣鼓衬腔的方式将一句完整的唱词分隔开,所以从唱词角度看也可以算是“一句半”,起唱前和三个半句旋律之间均有锣鼓进行衬腔,是曲体的附加部分,这也是[淮调]结构的个性化特征之一。

这种唱句结构与锣鼓衬腔式的起唱方式,在东路[淮调]和[南昌调]中也有类似的运用,其相似处在于:唱句结构上,三者起板唱句均为一句半,第一个唱句分头尾,做不连贯的处理。后半句从弱位置起唱,以锣鼓衬腔的方式连接一句与半句;词与腔的配合上,三者唱句节奏都较松散,唱句中多含有衬词,并以衬词拖长腔调,以达到修饰旋律的效果。有所不同的是,[南昌调]衬腔锣

鼓的节奏与[淮调]有所区别,其节奏与流行于盐阜一带的民间锣鼓“清江谱”相接近。而东路[淮调]的锣鼓的节奏,是引入了西路[淮调]的节奏用法。

昌 昌 代 昌 代 昌 一 令 昌 令 昌 昌 代 昌 代 昌 一 令 昌 代 代

谱例 1 盐淮民间清江锣鼓谱<sup>[6]</sup>

的 的 谷 的 谷 仓 令 仓 令 仓 令 仓 令 仓 一 令 仓 个 令 令

仓 台 台 亮 月 子 弯 (哪) 台 台 台 弯 (哪) 仓 台 台

台 台 台 照 九 州 (啊) 仓 令 仓 令 仓 一 令 仓 台 台

台 台 婆 媳 们 流 落 仓 台 仓 台 仓 仓 令 仓

令 仓 一 令 轻 仓 一 打 一 来 仓 令 仓 令 仓 令 仓 令 仓 一 令 仓 台 台

谱例 2 早期东路[淮调]唱段起板部分<sup>[4]</sup>

谱例 3 早期西路[淮调]唱段起板部分<sup>[4]328</sup>

2. 中间的行腔部分以叙事风格的上下对句为主,在这一部分,演员可以根据演出的需要、唱词的需要,观众的情绪、自身的演唱风格等对曲调进行反复、句式变化或是旋律发展,可长可短,这是曲调的主体部分。

三首唱段中的行腔部分,均是以重复起板部分的唱词作为唱段结构上的衔接,所重复的唱句中在这里不再加入锣鼓衬腔,且节奏较起板时稍紧凑些,但旋律依然舒展。音乐随后转入叙事风格,表现为字多腔少的规整对句,抒情功能有所减弱。有所不同的是,唱段《亮月子》中,行腔部分采用的是10字句,而两个唱段《秦》中,都采用的是7字句。唱句字数的多少,一定程度上影响着该曲调旋律的线性感。同等速度下,字数多的唱句旋律线条绵长,听起来更柔和一些。从乐谱中我们可以感受到东路[淮调]对音乐本身旋律功能的重视,这种变化可能是源于杨金花的女性审美角度,这种加长的旋律线条给[淮调]带来了明显的咏唱性。

谱例 4 早期西路[淮调]唱段中重复起板部分<sup>[7]</sup>



皇 纱 宫 怒 恼 一 品 (哪)  
相, 骂 声 世 美 小 儿 郎

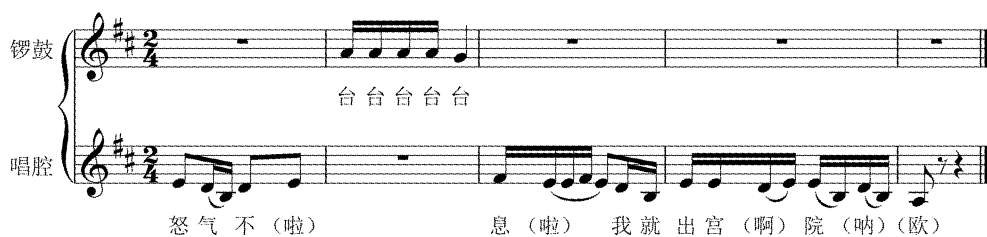
谱例 5 早期东路[南昌调]中重复起板部分<sup>[5]</sup>



亮 月 子 弯 弯 照 九 (啊) 洲 (啊)  
婆 媳 们 流 落 在 外 (啊) 头

谱例 6 早期东路[淮调]中重复起板部分<sup>[4]</sup>

3. 收腔可以看成是曲调的结尾,三个唱段都是以渐慢及分尾(唱词尾部的字逐渐时值拉长,节奏渐缓)的形式出现。



锣鼓  
唱腔  
台 台 台 台 台  
怒 气 不 (啦) 息 (啦) 我 就 出 宫 (啊) 院 (呐) (欧)

谱例 7 早期西路[淮调]中收腔<sup>[4]</sup>



锣鼓  
唱腔  
怒 冲 冲 出 呢 昌 代  
了 (噢) 皇 宫 墙 昌 才 昌

谱例 8 早期东路[南昌调]中收腔<sup>[5]</sup>

谱例9 早期东路[淮调]中收腔<sup>[4]</sup>

通过上面结构部分的谱例对比,我们可以发现,东路[南昌调]与西路[淮调]在起板、行腔、收腔的音乐结构方面有着一致的理念:在起板部分以锣鼓穿插于唱腔中,为唱腔增加表现力;在起板略显自由的节奏中,以尾字拖腔的方式为唱腔增加旋律的线条感,以表达剧中的人物情绪;以承上启下的重复句作为过渡,发展至唱段的主体叙事部分;唱腔在行腔部分可以根据唱词和人物情绪的变化,以变奏式旋律发展的手法,做句式的拉宽和紧缩的处理;收腔部分的锣鼓衬腔以及渐散处理,与开头的起板恰好形成一个完整的首尾呼应。东路淮剧与西路淮剧对音乐结构的共性认识,为东路[淮调]的出现以及两地音乐的融合与交流提供了基础。这种一致的结构理念也很自然地传承到东路[淮调]的行腔结构中,并为日后淮剧音乐发展演变出更多的句式变化与板式变化提供了可能。

## (二) 两地观众欣赏习惯中的差异性

东西两路淮剧在音调上有着不同的喜好和欣赏习惯,这一点我们通过观察[南昌调]和西路[淮调]的旋律进行方式便可以发现。在《南昌调》中的28句唱腔中,有24句的落音在羽音上,有4句的落音在商音上。曲调中起板的两句唱腔均落在商音,在行腔的前两个对句中,上句落于商音,下句则落于羽音,之后的行腔部分和收腔部分都非常稳定地落于羽音上(可参考谱例2、8)。如此稳定且大量出现的羽音,说明东路地区的观众以及艺人对羽调式的偏爱,旋律中反复使用的re、do、la的四度三音列,将宫羽两音之间小三度的柔和感充分地展现出来。

在西路[淮调]的唱腔中,音乐始终是围绕着徵音而展开的,旋律中频繁出现的特征性音级“变徵—徵—宫”“商—变徵—徵”是西路[淮调]旋律中最为个性的存在(可参考谱例3、4、7)。旋律中变徵进行到徵所带来的强烈主音倾向性,徵进行到宫的下行纯五度,变徵进行到商的下行大三度,这些都给曲调增加了稳定及明亮的调性色彩。唱句中反复落音于徵(有时候落音于变徵,其实是强化了徵音的导向性),说明西路地区所流行的是徵调式的旋律音调。由于调式中多以纯五度和大三度等大跨度音程发展旋律,再加上演唱中艺人大都使用重音起唱、顿挫行腔、短促收腔的唱法,这使得西路地区的唱腔听上去稳定而有力。

徵和羽两种不同的调式风格及其旋律风格在东路[淮调]中发生了融合现象:(1)在起板部分的唱句中,西路[淮调]惯用的落音在徵,而《亮月子》起板中两句的落音却是羽音和角音,东路[淮调]通过旋律中宫—羽,徵—角音程的反复使用,巧妙地将东路音调中惯用的小三度所带来的柔和感融入西路[淮调]的起板唱句中,并与硬朗的锣鼓衬腔形成新的起板风格(可参考谱2、6、9)。(2)在行腔部分与收腔部分的旋律中,东路[淮调]在唱句落音上强化了西路[淮调]的徵音归属

感,但是在旋律进行中却是多使用角—徵、宫—羽的小三度音程进行,而不是按照西路[淮调]中“变徵—徵—宫”“商—变徵—徵”音程进行。将变徵进行到主音的强烈倾向性转化为小三度的柔和音程,是东路[淮调]在音调上的个性化表现,也是东西两路在音乐风格上的一种融合。

### 三、淮剧音乐在传统文化语境下的衍生发展

淮剧音乐由主要曲调、基本曲调、民间小调三个部分组成,其中主要曲调是该剧种的核心声腔,它们在音乐的节奏、旋律、结构上都具有鲜明的地域性特征,这种个性化的地域特征又在主要曲调之一的[淮调]中表现得更为突出。[淮调]在淮剧发展初期便传唱于里下河地区的清江、淮安、宝应、阜宁、盐城一带,也是主要曲调中唯一一个产生于剧种起源地的曲调,往往在剧中结尾处的核心唱段中采用。无论是淮剧的产生之初,或者是淮剧发展的当下,无论是南派淮剧,亦或是北派淮剧,[淮调]一直是淮剧音乐的核心。

关于[淮调]的起源,淮剧理论家张铨的《论淮剧[淮调]的发展嬗变》<sup>[7]</sup>一文有详细的论述,文中明确地指出,[淮调]作为淮剧的主流声腔,其最初始于清淮(今淮安市清江浦区、淮阴区)一带,源于当地香火戏中所演唱的[童子调]。该论文还从音调、唱词、旋律线框架、演唱方式、唱腔结构类别等角度,将童子调和早期[淮调]进行比较,证明[淮调]与清淮一带香火戏中所使用的[童子调]两者之间的传承关系。

作为一个地方剧种的核心曲调,其发展过程往往不会仅限于其发源地,它会伴随地域文化的迁移扩散而传至另一不同的地理区域,并在新的区域与当地音乐文化相碰撞和融合,从而给源区域的音乐曲调带来新的发展。音乐传播的横向空间的面积值与纵向维度的时间值与地域化的音乐元素拥有量成正比,传播中横向与纵向数值越大,其音乐本体中就会体现出更多不同的地域文化元素,排他性就越小,而受众面则越广。音乐文化的迁移和传播是文化发展过程中的常见现象,是人类音乐文化发展中的重要环节,它带有明显的空间性与时间性,是时空变化下的产物。

在音乐的传播和嬗变过程中,我们不应该忽略的是这种音乐在异地流传下来的原因。淮剧在江苏的沭阳、盱眙、宜兴、南京、苏州、昆山、如皋、常熟等诸多城市都有过长期或短期的表演,然而,音乐却没有能够在当地流传下来或是变化出新的风格。[淮调]在迁移传播过程中能够不断融合进新的音乐风格以及旋律元素,其自身的包容性也是一个重要的因素。除了源曲调(即最初的曲调)自身的音乐魅力之外,在曲调的横向与纵向传播过程中,新的风格不被排斥,能够与源曲调共存,又或者说曲调融合了新元素之后,还能够符合多地区观众的欣赏习惯,这一曲调便是具有包容性的。而这种包容性则是以不同地域的观众对音乐共同的欣赏习惯为基础。

东路[淮调]的出现得益于两个地域之间的戏曲交流活动,两地观众需要新鲜的听觉体验。而东路[淮调]得以传播并传承,却是源于淮安和盐城两地在音乐结构上的共性认识,或者说是音乐文化上的同根性。这种音乐结构上的共性和音调上的个性,共同促成了曲调的传播和创新。本文所探讨的东路[淮调]是[淮调]早期传播过程中发生转变的一个现象,从这个现象中可以分析出[淮调]音乐发生流变的条件,以及戏曲音乐创新过程中必须要考虑的客观存在的因素——不同地域观众音乐审美习惯上的差异与共性,共性为创新提供融合的可能,差异为创新提供新的风格。将西路[淮调]中间的部分旋律加以变化,融合东路[南昌调]羽调式色彩的乐句后产生的东路[淮调],兼具了徵调式的明亮稳定与羽调式的柔美,新的曲调较之西路[淮调]更柔和,较之[南昌调]更明朗稳定。而两者能够融合的基础,则是建立在双方在曲体结构上的共性认识上。

东路[淮调]是不同的音乐审美观念下[淮调]的一种新发展。随着[淮调]的东进与南下,新地域的音乐文化让[淮调]衍生出了多种不同的艺术风格。淮剧音乐的创新离不开传播与流变,在流变中,不同地域音乐文化、艺术风格产生碰撞与融合,从而使原曲调获得新的发展,这也是戏



曲音乐创新所需要的客观条件。

#### 四、结语

历来中国戏曲的理论研究主要集中在京剧、梆子等主流声腔,而对地方小戏有所忽略,这无形中使得我国戏曲理论体系的构建有所缺失。如今,全面而系统地构建我国戏曲理论已成为当代戏曲理论研究者的共同认识。因此,加强对地方小戏的关注和研究,可以为我国完整戏曲理论体系的建立作出有益的探索。

#### 参考文献

- [1] 周贻白. 中国戏剧史讲座[M]. 北京:北京出版社, 2016:49.
- [2] 何金海. “苏北人”:上海地方文化的一个问题[J]. 上海市建设职工大学学报, 1999(1):38-39.
- [3] 江苏戏曲志编辑委员会. 江苏戏曲志·淮剧志[M]. 南京:江苏文艺出版社, 1996:28.
- [4] 陆连仑. 淮剧名家及唱腔赏析[M]. 北京:中国戏剧出版社, 2018.
- [5] 张铨,戴玉升. 淮剧曲调介绍(续集)[M]. 南京:江苏文艺出版社, 1957:12.
- [6] 张铨. 淮剧锣鼓研究[M]. 南京:江苏人民出版社, 1962:20.
- [7] 张铨. 论淮剧[淮调]的发展嬗变[J]. 盐城师范学院学报(人文社会科学版), 2008(4):117-121.

## On the Early Development of Huai Opera

LI Xi

(School of Music, Yancheng Teachers University, Yancheng, Jiangsu, 224007, China)

**Abstract:** The Eastern Style Huai tune is a transient stage in the process of Huai tune transmission. The Eastern Style Huai tune developed on the basis of improvisation and road show in the early period. The similarity and difference of the aesthetic habits of the audience promoted the integration of Eastern and Western Style Huai tunes. Its appearance stemmed from the frequent music exchanges between Huai'an and Yancheng. Its transmission was based on the common aesthetic habits of the audience of the two cities. Its innovation is the result of communication and development. Different regional music cultures and artistic styles mix and integrate, so as to make the tune continue to develop.

**Key words:** Huai Opera; the Eastern Style Huai tune; music transmission; tune features; music structure; development

〔责任编辑:王建霞〕