程式借用与润腔活态的解读
——四首筝曲中戏曲音乐元素的运作方式

● 赵文怡

[摘　要]在20世纪50年代至70年代，中国器乐独奏曲创作的起步阶段，出现了一批运用中国传统戏曲元素进行创作的古筝独奏曲。从该类筝乐作品中选出四首具有明显地域风格、流派特征并活跃于舞台的作品进行具体分析，并通过将古筝曲中戏曲元素存在方式的划分归类以及运作方式的梳理，来寻找戏曲音乐与古筝音乐共同的活态特性。

[关键词]古筝；戏曲；程式性；活态

一、选题目的以及相关背景

20世纪50年代，可以说是中国民族音乐创作自1949年新中国成立以来开启的第一个新的创作里程。这一时期的中国音乐创作中，一方面受到西方音乐文化的冲击和影响，创作了一批民族歌剧、舞剧，以及吸收西方体裁、素材创作的音乐作品；另一方面，随着整个时代的民族意识得到觉醒，带有民族自豪感的传统创作手法得到进一步的运用，民间的器乐音乐、民歌、戏曲、曲艺的演绎、创编手法，民族化旋律音调和具有时代精神的中国民族音乐的声音也得到了一定的放大。民族器乐作品创作领域中也是如此。一方面受到西方音乐文化的冲击和影响，一方面又积极运用传统音乐元素进行创作。

需要注意的是，这一时期的中国音乐创作，尚处于专业创作的起步阶段，尤其是对于民族器乐音乐的创作来看，大部分参与的创作者本身面临着一个身份的转换与重新定义的问题，创作者身份具有多重定义，常常集演奏者、改编者、创作者与传承者的身份于一身，故而这一时代的许多民族器乐作品都借鉴了相当部分的传统因素，如在旋律上取材于地方民间曲调、民间戏曲，传统地方乐种曲体结构的沿用和开拓等。在这样的创作背景的影响下，戏曲音乐的发展，除了纵向的继承，还有一定横向的发展——即是说，不仅在剧种的传承，或剧种间的相互影响中，戏曲的生命力也开始蔓延到传统民族器乐创作中，中国传统民族器乐创作领域中也出现了一部分运用传统戏曲因素创作的传统器乐独奏作品。

在整理过程中笔者发现，其中运用戏曲因素进行创作的民族器乐独奏作品中，在古筝音乐的独奏曲创作中这一现象尤为明显，较之其他民族乐器种类，古筝独奏作品在此类作品中占了绝大的比例。笔者就这一现象，通过在当代古筝曲中传统戏曲元素的存在方式以及传统戏曲元素为何在古筝音乐上可以得到诠释与拓展的问题进行探索，并通过这些过程的探索找出戏曲音乐与古筝音乐的共性特征，也即戏曲音乐器乐化的最根本特质。

二、对四首筝曲的具体分析

在对20世纪50年代至70年代间创作的筝曲进行梳理后，笔者选取了这一时间段中，曲作者明确表示运用了戏曲元素的四首古筝独奏作品，分别是：

曲名	年代	作者	运用的剧种	所属筝派
《闹元宵》	1956年	曹东扶	河南豫剧、曲剧、越调	河南筝
《林冲夜奔》	1956年	陆修堂	昆曲《宝剑记·夜奔》	
《汉江韵》	1962年	乔文金	河南曲剧“汉江”“书韵”曲牌	河南筝
《秦桑曲》	60年代末	周延甲	陕西碗碗腔	秦筝

需要说明的是，在这一时间段中，虽也有其他戏曲音乐器乐化后的古筝曲，但比较这四首，其余的筝曲中“创”的成分相对较少，多是直接套用所选用剧种的旋律，而并非是经过逻辑、设计的对戏曲元素的选择与运用，故而不在笔者论述范围内。

这四首作品从听觉体验来讲，均可以直观地感受到戏曲对其创作或者说编创的直接且显著的影响。笔者在对这四首作品的旋律、旋法以及结构等方面进行分析后，找到了戏曲元素在这四首筝曲中的种种存在痕迹，并将这四首作品中对戏曲元素的存在方式划分成两大类，即：戏曲元素在筝曲中程式性的存在和戏曲元素在筝曲中活态的存在。

© 1994-2012 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

第一类“程式性”的存在方式中，包含了在戏曲元素古筝化的创作中对传统戏曲的旋律、板式、结构、节拍、节奏等元素的模拟与运用。这些因素在原本各自的戏曲种类中便属于相对固定的程式性内容，可以有相对固定的模式与参照进行直接运用与模拟。

第二类“活态的”存在方式中，主要指的是在戏曲元素古筝化的创作中对运用的某一剧种中独特的润腔的运用，以及特性音调的模拟等。较之前的第一类存在方式而言，以这一种方式存在于这四首古筝作品中的戏曲元素无论是在各自剧种的戏曲音乐中还是经历了器乐化之后，其运用都有着相当大的自由性与个性，可以说是一种因剧而异、因腔而异，甚至具有一定演奏时候的即兴发挥的“活态”存在。

以上两类用一个简单的表格来标明其各自包含的戏曲元素，即如下：

戏曲元素在筝曲中的存在方式	具体体现
程式性的存在	旋律、板式、结构、节拍、节奏等
活态的存在	润腔、特性音调等

在对这四首古筝曲中存在的戏曲元素的存在方式进行分类整理后，笔者尝试通过以这两类不同方式存在的戏曲元素在古筝曲中如何器乐化、对戏曲音乐与古筝音乐的共性特征进行一定的分析，从而对戏曲音乐器乐化的可行性与为何古筝可行的原因进行探索。

（一）戏曲元素在筝曲中程式性的存在

戏曲元素在这四首当代古筝曲中的“程式性”的存在，可以体现在对戏曲音乐乃至戏曲程式性内容的运用与延伸，具体落实在筝曲对戏曲音乐旋律构架、板式、结构、节奏等元素的运用。

1. 戏曲旋律音调的程式性存在

对戏曲元素最直观的运用莫过于将戏曲音乐中原有的旋律作为器乐曲的创作素材进行直接的运用或通过一定的变奏进行二度创作。这在古筝独奏曲《林冲夜奔》中体现得尤为明显。

《林冲夜奔》的旋律素材来源于昆曲《宝剑记·夜奔》中的[新水令]曲牌，属于南北曲牌，一般在北曲中运用的较多，通常用作双调套曲的第一曲。在乐曲的一开始的引子部分，便直接运用了[新水令]的旋律。

谱例 1[新水令]：

谱例 2《林冲夜奔》：

除了旋律的直接运用，筝曲《林冲夜奔》中还提取了[新水令]的旋律片断或旋律主干音作为创作的旋律动机。

另外，除了在旋律上的运用，对于昆曲伴唱中锣鼓的节奏也进行了模拟，具体体现在左手双音的节奏模拟上。

2.音阶调式与特性音的程式性存在

因不同地域性差异，南北戏曲在各自唱腔、音乐体系的发展形成中，有着各自历史、地域性的音阶选择影响。而在戏曲音乐古筝化的过程中，这些特性在笔者选曲的四首筝曲中同样也有着显著的体现。

(1) 北曲音调与《林冲夜奔》

在昆曲音乐中，汇集了大量的南北曲，曲牌来源各别，雅俗兼收。大致可以将曲牌划分为两大类，分别南曲和北曲。“各种曲牌按音律、风格等归入不同的宫调，同一宫调的曲牌，其调高和调式结构基本相同。调高可以影响曲的情绪，调式则可以影响曲的旋律，确立基本的音乐风格。”①对于不同曲牌的运用，会对戏曲音乐的音阶调式产生直接的影响，而这种影响在古筝化的过程中也得到延续。

昆曲《宝剑记·夜奔》中的曲牌[新水令]属于昆曲曲牌中的北曲，这一折中用到的曲牌连缀分别是[点绛唇]、[新水令]、[驻马听]、[折桂令]、[雁儿落]、[得胜令]、[沽美酒]、[煞尾]等曲牌构成，皆属于北曲常用曲牌，故而《夜奔》在音阶上运用的是清乐音阶，其中“清角”音与“变宫”音在其唱腔旋律中有着重要的风格性标识作用，譬如在《夜奔》一折开头的第一句便是以“清角”起音，并在第三乐节出现“变宫”音，具有强烈的北曲风格标识性，且由于是散板，与上板的北曲唱腔“字多腔少”不同，行腔较长，在“清角”、“变宫”不稳定音级上的拖腔烘托了戏曲情节的紧张跌宕。

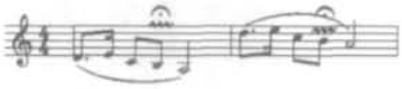
筝曲《林冲夜奔》运用的也是清乐音阶，戏曲音

①郑雷：《昆曲》，杭州：浙江人民出版社，2005年版。

© 1994-2012 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

乐中清乐音阶的运用以及对音阶中色彩音级的运用在器乐化的过程中，对筝曲《林冲夜奔》的旋律创作有着显著的影响。

谱例 3 对"变宫"的运用：



并且，在《夜奔》的[新水令]曲牌中，多次出现由"宫、商、变宫"三个音构与"徵、羽、青角"构成的唱词尾腔。这种带有北曲明显风格特征的特性音调在筝曲《林冲夜奔》的旋律中也多次出现。

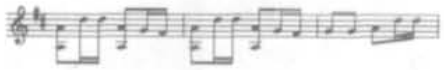
（2）豫东调豫西调与《闹元宵》

河南豫剧属于梆子声腔系统，属于板腔体式，在其形成过程中，由于受到河南各地区语音和民间音乐等因素的影响，在音乐上形成了带有地域性风格的不同流派，现今影响最广的为以商丘为中心的"豫东调"（现今包括祥府调、沙河调）和以洛阳为中心的"豫西调"两大流派，两者在风格上有着较大的差异。

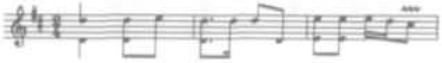
其中豫东调的行腔多用二本嗓，声音高细花腔较多，故而其唱腔的主音为徵，俗称"上五音"；而豫西调的行腔多用大本嗓，声大腔圆，故而唱腔主因为宫，俗称"下五音"。

在筝曲《闹元宵》中，同时运用了豫东豫西两个流派的音调，即运用了以徵音为主音的豫东调，又运用了以宫音为主音的豫西调。

谱例 4 豫东调主音的运用：



谱例 5 豫西调主音的运用：



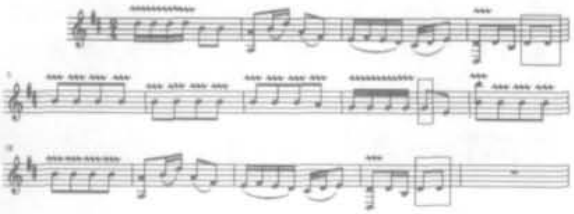
又在《闹元宵》中，还运用到了河南南阳的大调曲子中"鼓子头"的元素。大调曲子的主体调式为宫调式和徵调式，这种调式关系又形成了曲牌之间的联套的调式基础，筝曲《闹元宵》的旋律中也隐约可见这种调式连缀的痕迹。

（3）曲剧与《汉江韵》

在筝曲《汉江韵》中运用了同属于河南戏曲种类的曲剧中的[汉江]、[书韵]曲牌的元素以及在开演河南曲剧前会演奏的板头曲的旋律。

河南曲剧的调高通常采用 1=C 或是 1=#C，常用调式有宫调式、徵调式与商调式。河南大调板头曲为宫调式曲牌，由八句旋律构成，每两句一个单元，构成"起承转合"的句式关系，落音规律大致为 C 宫系统的"商、徵、商、徵"。这一特性在《汉江韵》中也有所体现。

谱例 6：



另外，古筝曲《汉江韵》的调高为 1=D，乐曲开头对河南大调板头曲的运用中，对句尾的落音也遵循了"商"、"徵"的落音规律。

（4）欢音苦音与《秦桑曲》

在西北及陕西省关中地区的戏曲音乐和民间音乐中，存在着"欢音"、"苦音"两种不同的具有强烈地域性色彩的音阶调式的存在，以用来在不同的戏剧场景下表达不同的情感、情节。在碗碗腔中，将"欢音"称之为"花音子"，曲调为徵调式，调式音阶通常为"徵、羽、宫、商、角"五音，用来表现欢快的情绪；苦音在碗碗腔中又称"苦音子"，同样也是徵调式，调式音阶通常为"徵、变宫、宫、商、青角"五音，有哀怨悲愤之感。

古筝曲《秦桑曲》的调式上便明显地显现了碗碗腔音乐中的这两种调式的交替运用。乐曲一开头的引子以碗碗腔中的苏板为原型，采用了"欢音"调式。

谱例 7：

随后马上采用了"苦音"调式，用以表达愁苦的情绪。

谱例 8：

而最后的尾声，为了强调结构上的首尾呼应并烘托出充满期冀的情绪，再一次运用"欢音"调式。

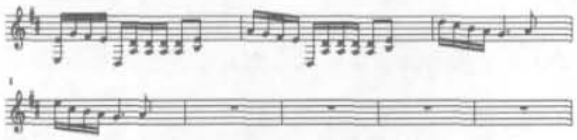
随着近年来学界对陕西戏曲音乐、民间音乐的进一步研究，在对陕西地区地域性音阶进行概括中又提出了"中立音阶"的概念："中立音，是清乐音阶、雅乐音阶、燕乐音阶中没有的音级，但它却有广泛的社会基础和实践意义……其音律高于清角而低于变徵者可称为'中立清角'记作'↑清角'（↑4），高于闰而低于变宫者可称为'中立变宫'记作

© 1994-2012 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

'↓变宫'('↓7'),二者统称为'中立音',有中立音组的音阶可称为'中立音阶'。"①

在碗碗腔中,由慢板—快板的过渡运用"欢音音阶"——"中立音阶"——"苦音音阶"的模式已是非常常见,在筝曲《秦桑曲》中,由苏板-慢板-快板的乐曲发展过程中,其运用的调式结构也正是如此。

谱例9 慢板运用中立音:

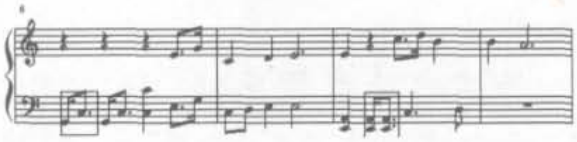


3. 部分锣鼓经节奏的程式性运用

戏曲的伴奏乐队又称"场面",分为文场和武场,经历了长期与舞台、演员、剧情的磨合后,武场音乐形成了一套体系性的,具有强烈程式性的锣鼓经,通过不同的组合方式烘托不同的剧情展开。在戏曲音乐器乐化的过程中,对于戏曲艺术特有的程式性的节奏也在器乐化的过程中有一定的显现。具体说来,就是对戏曲伴奏中的一些锣鼓点节奏进行描摹、夸张、放大。

譬如在以昆曲《宝剑记·夜奔》中[新水令]曲牌为创作素材的筝曲《林冲夜奔》中,多次运用了锣鼓经[一锣]中"多罗"以及散垫锣鼓点"扒拉"的节奏型,将其用在左手声部,既起到了类似戏曲鼓板的作用,又增加了音乐的戏剧性紧张感。

谱例10:

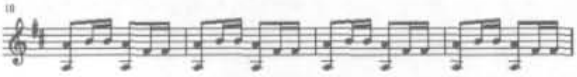


而在[新水令]原本的行腔过程中,鼓板为了配合演员的身段、唱腔的气口,在旋律进行中原本便存在着这些散垫锣鼓。

又如,在运用了河南曲剧元素创作的《汉江韵》与运用了同为河南剧种豫剧、越调元素创作的《闹元宵》中,都多处出现了一个后十六的节奏型。

如在《汉江韵》中也有同样的节奏型出现。

谱例11:



这与后十六的节奏型实则是异曲同工。而这一节奏型以及其两种变体,都是来源于戏曲舞台上演员走圆场时的节奏程式。

笔者以上所进行分析的,皆是戏曲元素在器乐化过程中,在筝曲中程式性的存在。无论是旋律、板式、节奏、结构,这些因素都带有强烈的,所选用剧种的程式性特征,从某种程度上来说,这些因素是可以独立于古筝音乐而存在于古筝曲中的戏曲因素。因为笔者认为,这些创作手法虽然说是构成戏曲音乐器乐化的重要运用,但这些并非是只能用古筝的语言来叙述的特征,它们可以从古筝音乐中单独剥离出来,其存在并非是在古筝音乐的语境下活态的存在,并非是古筝音乐与戏曲音乐共同的生命特征。

在笔者看来,所谓戏曲元素在古筝音乐中的活态的存在,应当是戏曲音乐与古筝音乐之间,有着共性特征、与彼此相同又与其他器乐种类不同的因素存在。这也是决定了戏曲音乐器乐化过程中对古筝这一乐器选择的原因所在重要共性因素,同时又是筝曲能够直观地给人带来风格流派、地域特征的具有标示性的在古筝音乐自身微观视角的个性因素,这些因素并非是通过谱面分析便可以得出的,而是沉淀于音乐本身中。

笔者认为,戏曲音乐在古筝音乐中的活态存在,在于润腔。

三、戏曲润腔在古筝音乐中的活态存在

"润腔"一词如今已用的非常普遍,最早是在1961年,于会泳在上海音乐学院任教时,为其学生讲课时提出的概念。②明代律学家王骥德在其《曲律》一书的"论润腔"一节中提出:"乐之筐格在曲,而色泽在唱。"这即是说,所谓的"润腔"即是对基本音乐旋律进行润色的各种方法,故而,润腔应当是相对于整个"音乐"范畴而言,甚至可以说,不仅仅存在于只囊括中国民间声乐音乐,对中国器乐音乐、非中国音乐的范畴也存在这样的运用。在对文献进行整理后,笔者认为,董维松《论润腔》一文中,对润腔的定义与分析是目前学界中相对全面与客观的。

董维松的《论润腔》一文中,对"润腔"有这样的定义:"润腔,是民族音乐(包括传统音乐)表演艺术家们,在他们演唱或演奏具有中国民族风格和特色的乐曲(唱腔)时,对它进行各种可能的润色和装饰,

①李世斌:《中立调式猜想》,陕西省民族音乐交流会学术论文(陕西省艺术研究所音乐研究室编印)。
②董维松:《论润腔》,载《中国音乐》,2004年第4期。

© 1994-2012 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

使之成为具有立体感强、色彩丰满、风格独特、韵味浓郁的完美的艺术作品。”并且在于会泳对润腔的论述基础上，将润腔划分为四类，分别是音高式润腔、阻音式润腔、节奏性润腔以及力度性润腔。

笔者在借鉴这种分类准则后，尝试将戏曲音乐的“润腔”置于器乐化语境的存在方式来看，从不同类型润腔的运用对戏曲器乐化后的旋律风格、音乐结构、调式调性、地域性特性音调、板式特征等方面的影响，来窥视戏曲因素在筝曲中的活态存在，并尝试探索戏曲润腔在古筝器乐上如何显现、如何与古筝的润腔分离与融合。

对存在于古筝音乐中的，可以直观标示古筝器乐与戏曲音乐具有相互间共性又不同于其他剧种/器乐种类/古筝流派的同源润腔笔者作了分类整理：

润腔类型	形式	戏曲中的功能	古筝音乐的活态标识
音高式润腔	在旋律单音的前后活乐音进行过程中，对之镶嵌许多不同音高的音	正字/表达情感/表现风格/显示流派	旋律、风格、结构
节奏性润腔	包括了速度与节奏在内的音乐变化	表达情感/结构提示/转板	板式、结构
色彩性润腔	包含地域性的特性音、特性音调	表达情感	风格标示、表达情感
滑音润腔	运用特殊发生技巧/演奏技巧对旋律主干音的线行修饰	丰富旋律/显示流派	模拟地方方言的语态

（一）润腔在流派风格中的活态存在

古筝在历经历史的传承与发展过程中，逐渐因不同的地域的地理、人文环境，形成了不同的古筝流派，并有着各自独特的演奏技巧、音韵特色、地方色彩以及流派各自的代表曲目，古筝的流派与流派之间，有着强烈的个性差异。在笔者看来，或许这种流派间的差异与各地域声调各异的语音与古筝是一个以作韵，即润腔见长的乐器有关。在四首筝曲中，可以明显地发现润腔对风格流派的直接标志性影响。

1. 音高性润腔对流派风格的影响

“河南古筝流派的形成，虽可以追溯到本世纪初，但它所依附的乐种形式——河南大调曲子（又称鼓子曲）及后来的河南曲剧有着密切的关系。”[①]故而，河南筝曲的创作中，很大程度上会掺揉有河南地方戏曲中的些许特性音调、音高组织等。譬如在运用了河南豫剧创作的《闹元宵》中多次出现了在河南戏曲中常能听到的一个小二度进行的润腔。

谱例 12：

而在同样运用了河南戏曲曲剧创作的《汉江韵》中，也可以看到类似的小二度进行的润腔装饰。而这种小二度的音腔移动，又与河南方言的语调有着听觉经验上的类似。

类似的情形，在借鉴陕西碗碗腔音乐创作的《秦桑曲》中也有一定的体现。在筝曲《秦桑曲》中多次出现了一种由下行音阶构成的润腔。

谱例 13：

这种润腔听来类似陕西地方戏曲中唱词尾腔的拖音，使得《秦桑曲》从旋律的听觉感性体验上具有陕西戏曲的鲜明特征。

2. 色彩性润腔对流派风格的影响

“地域色彩”已经是一个被广泛运用的概念，而最能直观反映出音乐中的“地域色彩”莫过于地域性独特的色彩性润腔，即地域性的特殊调式音的运用。

陕西地方音乐中，无论是民间戏曲还是民歌或其他地方乐种中，在调式运用上有着其独特的音阶调式，在聆听过程中直接让人得以辨识的“秦”音乐语汇。这种色彩性润腔的运用在器乐化的过程中，也植根在了以秦地戏曲为创作元素的筝曲中，成为一种流派的象征。

在秦地音乐语境中，存在着“欢音”和“苦音”两种不同的具有强烈地域性色彩的音阶调式的存在，以用来在不同的戏剧场景下表达不同的情感、情节。除了“欢音”和“苦音”调式中基本稳定音级的运用，还大量运用了在上文中所提及的“中立音”，即在实际演奏/唱中经常出现介于“清角”与“变徵”、介于“润”与“变宫”之间的“中立音”，在谱面上通常并没有精确的标识出微分音的精确动势，但借由戏曲的声腔以及古筝左手揉弦的手法却可以很好地显现。在《秦桑曲》中便多次出现。

谱例 14：

①曹月：《古筝的主要流派与风格特征》，载东南大学学报，2002 年第 4 期。

© 1994-2012 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

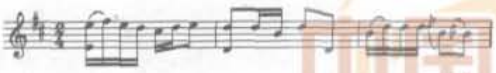
3. 滑音型润腔对流派风格的影响

滑音在器乐音乐中，除了为了表达情感、丰满旋律之外，很大程度上是对语言行腔的一种模拟，故而在不同的语言环境下产生的不同的乐种中，滑音的风格有着极大的个性差异。这与上文所提及的“音高型润腔”一样，也是直接受到方言调值的影响。

徐大椿的《乐府新声》中曾提出“腔随字转，字领腔行，依字行腔，循声达意，行腔转折随字韵，腔尽字韵更分明”①的理论，且根据杨荫浏“语言字调的高低升降影响着音乐旋律的高低升降……语言的风格影响着音乐的风格”②的论述，对于直接描摹地方方言的滑音润腔而言，不同的滑音、不同的滑音技法，也往往成为辨别地域性风格的重要方式。

在河南戏曲中，由于河南方言行腔起伏大、四声调值差异大等特色，河南戏曲中运用到了许多旋律音级大跳的滑音润腔。这一特点在器乐化的过程中，也通过古筝的作韵技法得到体现，譬如运用了河南曲剧音乐元素创作的筝曲《汉江韵》中多次出现小三度向上的滑音。

谱例 15：



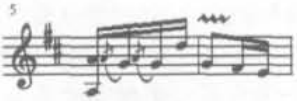
这在同属河南筝曲的《闹元宵》中也有所体现。

谱例 16：

某种程度来看，这种三度进行的大滑音已然成为河南筝曲的一种特性润腔，标志着流派的鲜明语调风格。

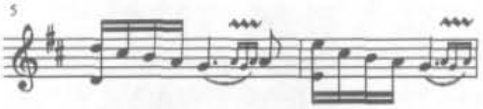
同样，在陕西民间戏曲、民间器乐曲中也存在这样的现象。陕西地方方言与普通话比起来，其四声的调值差显得幅度较为平稳。受这种语言环境的影响，体现在运用了陕西《碗碗腔》的筝曲《秦桑曲》中，便可从其运用的二度滑音中看出。

谱例 17：



且较之河南筝曲中的音程大跳的滑音，秦筝曲中的滑音显得幅度较小，通常都会经由“中立音”达到另一稳定音级，且持续吟猱时间较长，行腔婉转，具有强烈的秦地戏曲的韵味。

谱例 18：



南方与北方方言有着鲜明的地域性差异，南方方言在四声的处理上，并没有北方方言的大起伏与大幅度，故而，在运用昆曲曲牌音乐因素创作的筝曲《林冲夜奔》中很少看见大幅的滑音润腔。

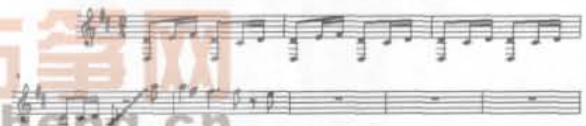
（二）润腔在筝曲板式结构上的活态存在

1. 音高型润腔对板式结构的影响

音高型润腔除了在对风格界定上会起到一定的作用之外，在对乐曲节奏的构架上也有一定的作用，具体在转换板式、乐段衔接等处起到作用。

就板式转换而言，如在筝曲《闹元宵》的尾声处，在连续的乐节重复后，使用了一个划奏的音高型润腔于其中，使得板式自然地从 2/4 拍的二八板转换成了散板。

谱例 19：



2. 节奏型润腔对板式结构的影响

节奏性润腔，是指通过节拍节奏变化，使得音乐吻合情节情绪的转变，可以起到转板等节拍结构上的作用。在传统戏曲音乐与民族器乐曲中，都常常运用到这一润腔方式来进行板式结构的变化，发展旋律，展开剧情。其中，在器乐曲中运用的最为常见的是“撤”与“催”；“迟出”与“晚收”。

“撤”与“催”，通常是成对出现，即是指在唱腔旋律进行中，在一个腔句的腔尾处逐渐慢下来，但等到最后一个音出来后又突然回到原速。在《闹元宵》中，便出现了“撤”与“催”的手法来达到乐段间的转换。

谱例 20：

①转引自孙怡：《河南胡琴曲的润腔艺术》。

②杨荫浏：《音乐语言学讲稿》，转引自周青青：《河南方言对河南筝曲风格的影响》。

© 1994-2012 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

"迟出"与"晚收"也是经常成对出现的节奏型润腔手法，"迟出"即是在一个唱句或一个乐句的开始出，比正常正拍稍晚一点奏出，而"晚收"相应的就是在一个唱句或一个乐句的结尾处，比正常乐句结束要稍晚。在筝曲《林冲夜奔》中，便多次出现了"迟出"与"晚收"的手法，并有大量运用连续的"迟出"，形成旋律上的紧张感的音乐性处理。

谱例 21：

并且在步入尾声段时，通过"迟出"的润腔手法，达到板式转换的作用，并构成段落连接。

（三）润腔在筝曲调式调性中活性存在

1. 音高型润腔对调式调性的影响

音高型润腔对调式调性的作用，在笔者选取的四首筝曲中并不多见，较为明显的例子如在《闹元宵》开头，一系列连续的刮奏明确地显示出徵调式的特性。

谱例 22：

2. 色彩性润腔对调式调性的影响

色彩性润腔，就上文提及的，对音乐的风格特性与流派界定有着明显的标识作用，宏观角度上讲，色彩性润腔的"地域色彩"，正是源自其地域性的特性调式。而特性调式的确立，又是基于更小单位的色彩性润腔——调式特性音。

譬如秦地筝曲《秦桑曲》中，"欢音"调式与"苦音"调式的运用，而使得这种调式确立的，却是基于通过古筝左手按弦作韵技法得出的更小的色彩性润腔单位——介于"清角"与"变徵"、介于"润"与"变宫"，之间的"中立音"。又如在运用昆曲北曲曲牌[新水令]音乐元素创作的筝曲《林冲夜奔》中，多次运用到了[变宫]音，作为旋律主因出现，并且在[变宫]音级的基础上，构成了以此为基础的动机，贯穿全曲。

谱例 23：

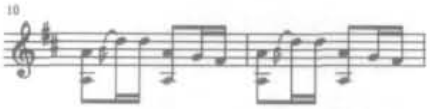
通过这种色彩性的润腔，使得乐曲的调式得到明确的确立，鲜明地标示了昆曲北曲常用的清乐音阶。

又如，在运用了河南豫剧音乐元素的《闹元宵》中，其旋律元素可以分成两个部分。一是，运用了大量宫音为色彩性润腔的旋律。

谱例 24：

以及运用了大量徵音为色彩性润腔的旋律。

谱例 25：



通过两种不同的润饰，体现了以宫音为主音的豫西调式和以徵音为主音的豫东调式两种不同的调式特性。

经由以上的梳理和分析，笔者发现，这种种的润腔，在古筝音乐的方方面面都扎根得根深蒂固。可以说，上文中提及的戏曲元素程式性的存在是基于戏曲为基础的，这些元素都是戏曲本身的元素，可以与古筝音乐在一定程度上剥离出来，譬如板式运用等等，并非是古筝音乐自有的话语，虽然存在，但非完全的存活。

而润腔这一古筝音乐中戏曲元素的活态的存在，却是已然成为古筝音乐语境中不可或缺的一部分，是古筝音乐中脱离戏曲也依然存在的重要内容，基于戏曲元素程式性的存在与活态的存在这两种存在方式的比较下不难发现，活态的存在在一定程度上对程式性的戏曲元素存在起到了决定作用。经过戏曲因素器乐化的过程后，相当一部分的润腔手法已经作为古筝音乐特有的演绎手法，成为古筝地方风格、流派特征的个性标识，活态存在与古筝音乐中。

四、结语

笔者所选取的四首筝曲，只是所有运用戏曲音乐元素创作的筝曲中的一小部分。但处于一个民族器乐独奏曲创作刚刚起步的年代，古筝创作对于戏曲音乐因素的选择以及戏曲因素对于古筝器乐活态生存环境的选择，已经足以反映出戏曲与古筝音乐之间所具有的共性特征。

需要说明的是，所谓的"程式性存在"和"活态的存在"都并非绝对，许多活态的因素在经历了不断被选择、被运用与实际演奏的长期沉淀后，又会转而成为新的"程式性因素"，而在不同时代的不同创作中，又会有新的"活态因素"注入其中。这种非稳态的活态存在，既是中国音乐中的稳态存在——已然成为

© 1994-2012 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

中国音乐审美旨归的象征，又是中国音乐中的非稳态存在　　乐种与乐种之间，这种活态因素存在的姿态可谓纷呈，甚至在同一乐种中，同样的润腔语汇都有不同的表情方式与达意效果；不同的时间段，活态因素自身又会有着一定的嬗变与更新。而这种存在，或许正是戏曲与古筝共有的特性存在。

对于古筝音乐而言，笔者认为，戏曲元素与古筝乐器之间存在着被选择与运用的循环关系。戏曲元素有着一个“筝曲创作选择戏曲元素进行创作　　戏曲元素融入到古筝语境中去　　成为古筝的独特语汇，活态地存活与古筝音乐中”的这样一个由分离到融合，又从依附到剥离的过程。而这种如今已经完全成为古筝语汇中一部分的戏曲元素，持续地影响着古筝音乐的创作　　作为古筝又一种特有的语汇被自由运用；影响着古筝音乐的流派传承　　地域性的戏曲润腔等活态因素逐渐成为古筝地域流派划分的标志；影响着古筝音乐的技法创新　　描摹戏曲声腔、旋律创作出的新的左右手技法等多方面的影响。而与此同时，对戏曲音乐自身的传承而言，这是除了戏曲艺术纵向传承之外的横向的生命存在与另一种继承方式。通过这些被器乐化了的零星戏曲元素，我们在感性的聆听经验中得以联想到与此相关联的戏曲语汇，然后走出纯戏曲与纯古筝的语境，在两者的共性与个性、选择与被选择、稳态与非稳态的两极之间，看到戏曲与器乐间的默契存在。

参考文献：
[1] 阎爱华.〈汉江韵〉与豫派筝演奏特征[J].黄钟，2004 年增刊.
[2] 阎爱华.当代古筝艺术发展之轨迹[J].艺术百家，2002，(2).
[3] 乔枝.改革开放 30 年中国当代筝曲创作技法的发展与变迁[J].艺术百家，2009 年，(6).
[4] 鹿丹.筝乐之韵与戏曲之腔的关系[J].民族音乐，2008，(6).
[5] 李利飒.试析古筝曲〈戏韵〉的创作特点[J].大众文艺，2008，(3).
[6] 阎爱华.在回归传统的基础上创造现代美——筝曲〈汉江韵〉分析[J].中国音乐学，2004，(4).
[7] 赵星. 筝乐演奏的灵魂之美——论古筝左手做韵技法之一“颤音”[J].大众文艺，2010，(5)
[8] 张平. 豫剧演唱中的吐字与润腔 [J]. 韶关学院学报，2003，(10).
[9] 刘燕.豫筝派源流与风格[J].苏州教育学院学报，2003，(9).
[10] 焦金海.筝乐苦音研究[J].音乐研究，1998.(2).
[11] 曹月.古筝主要的流派与风格特征[J].东南大学学报，2002 年，(7).
[12] 兰晓薇.1984 年—2005 年民族音乐中的润腔研究[J].重庆科技学院学报，2008，(6).
[13] 施咏，刘绵绵.中国民间音乐旋法规律的文化发生初探[J].福建师范大学学报，2006，(1).
[14] 赵星.从以韵补声到以音表现——浅谈筝演奏中左手技法的变化以及由此引发的思考[J].黄河之声，2009，(19).
[15] 高百坚.以韵补声刍议[J].中国音乐，2002，(2).
[16] 戴铮.古筝“以韵补声”[J].器乐研究，2009，(10).
[17] 李宜铭.承“歌呼呜呜”，兴陕西筝派——周延甲“声腔化”筝乐的追求及启示[J].乐府新声，2009，(4).
[18] 张文英.曲外加腔话“润腔”[J].剧作家，2005，(4).
[19] 席强.民族曲调中的“润腔”结构[J].中国音乐，1992，(1).
[20] 周青青.河南方言对河南筝曲风格的影响[J].中央音乐学院学报，1983，(4).
[21] 马奇.河南曲剧演唱技巧探微[J].中国音乐，2005，(1).
[22] 刘艺.浅析豫鲁陕三个传统筝派音乐风格异同的成因[J].文教资料，2009，(10).
[23] 刘艺.浅析豫鲁陕三个传统筝派与当地民间音乐的关系[J].黄河之声，2009，(12).
[24] 邱玥.秦筝与陕西地方戏[J].音乐天地，2005，(8).
[25] 钱茸.论中国传统文化的积淀：戏曲音乐的程式化[J].中央音乐学院学报，1991，(1).
[26] 董维松.论润腔[J].中国音乐，2004，(4).
[27] 郝军.试论中国古筝流派[J].福州大学学报，2006，(3).
[28] 赵毅.试论古筝以韵补声之动态变化[J].黄钟，1992，(4).
[29] 席强.调式与润腔[J].中国音乐，1992，(4).
[30] 丁爱华.谈民族声乐中润腔[J].乐府新声，2009，(4).
[31] 曲云.陕西筝曲及其调式音阶[J].交响，1996，(4).
[32] 杨凡.当代古筝演奏技法的传承与发展[J].福建师范大学，2007 年硕士学位论文.
[33] 程璐璐.当代古筝的创新意识及其表现手法[J].南京艺术学院，2004 年硕士学位论文.
[34] 魏玮.古筝演奏作韵技法的传统表现与当代运用[J].南京艺术学院，2009 年硕士学位论文.
[35] 高翔.区域民俗戏曲音乐研究——“豫东调”源流及其唱腔音乐解析[J].中央民族大学，2004 年硕士学位论文。
[36] 张泽伦.中国戏曲音乐概论[M].郑州：河南人民出版社，1993.
[37] 洛地.词乐曲唱[M].北京：人民音乐出版社，2001.
[38] 于会泳.腔词关系研究[M].北京：中央音乐学院出版社，2008.

（赵文怡，女，上海音乐学院 2011 级硕士研究生）

责任编辑　韦苏娜

© 1994-2012 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net