

□张 强

四川扬琴“五方传统”述论

摘 要：四川扬琴，作为巴蜀地区代表性曲种，在近 300 年的历史进程中，经过数代艺人在不同历史背景下对不同乐器和表演形式的不断改良而最终形成了“五方传统”，其既是四川曲艺说唱艺术表演形式的重要话语，也是四川扬琴“坐地传情，以声塑形”这一核心特征及地方音乐风韵的重要依据。然而，随着时代发展，四川扬琴辨识度开始“模糊”。在此背景下，本文通过对历史文献的爬梳整理及田野调研，总结归纳四川扬琴自康熙年间以来，随着伴奏乐器的变化而历经的“扬琴荡子”“荷叶扬琴”“渔鼓扬琴”“清唱扬琴”“五方坐唱”五个发展阶段，以及各时期的艺术形态特征。在此基础上，从五方伴奏乐器出发，探讨以川琴为“骨架”、鼓板为“皮眼”、小胡琴为“筋”、二胡为“肉”、小三弦为“胆”的音乐伴奏形态构架，提出五方乐器在音乐进行中的“架”“裹”“框”“串”“填”“融”功能，并得出以川琴为引领的五方乐器与唱腔间的“衣”与“架”的关系。最终，文章从五方核心乐器——川琴入手，给出呈现四川扬琴清商音阶及恢复传统琴竹的设想和建议。

关键词：四川扬琴；五方传统；唱腔与伴奏；川琴；传统扬琴演奏流派；地方曲种特色

DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2023.01.006

四川扬琴作为巴蜀地区代表性曲种，是以扬琴（川琴）^①为主要伴奏乐器，通过演员自唱自奏，将叙事、抒情与戏剧融为一体，有层次地表现故事情节的一种汉族传统曲艺说唱艺术形式，主要演绎三国故事和当地民间故事等。其表演形式和艺术风格独具一格，享有不化妆的东方“清唱剧”美誉，在表演和实践上有着很高的艺术成就。四川扬琴音乐唱腔可分为两大类：大调唱腔为板式结构，具有较强的叙事性；月调唱腔为曲牌体结构，抒情居多。此外，四川扬琴中的器乐曲牌以其独特的演奏技法和音乐风格形成了中国传统扬琴演奏四大流派之一的四川扬琴流派。

四川扬琴始于清康熙年间（1662—1722），在随后的近 300 年历史进程中，经过数代艺人在不同历史背景下对不同乐器和表演形式不断改进，最终形成了以川琴、鼓板、小胡琴、小三弦、碗碗琴为伴奏乐器来演绎生、旦、净、末、丑的五人坐唱表演形态及其局内文化，从而发展出了具有中国传统

民族音乐特色音响观的一门以听觉艺术为主的艺术形式，本文将其称为“五方传统”。它是四川曲艺说唱艺术表演形式的重要话语，是对巴蜀地区民间曲唱音乐创作与表演中“唱与奏”实践的创造性总结，是四川扬琴形成“坐地传情，以声塑形”为核心特征及地方音乐风韵的重要依据。“五方传统”折射出巴蜀艺人的智慧善巧，积淀了丰富的文化内涵，是构建地域文化认同的重要力量。

自 1959 年肖前林将《四川扬琴音乐》^②带入学界视野并强调其“坐地传情”的艺术风格后，国内

作者简介：张强（1985~ ），女，成都大学中国东盟艺术学院音乐与舞蹈学院副教授、硕士研究生导师。

① 川琴等地方扬琴历经“乐改”统一后的现代十二平均律扬琴。本文第二部分对川琴将进行详细阐述。

② 肖前林：《四川扬琴音乐》，四川人民出版社，1959 年。

学者从20世纪80年代开始陆续对四川扬琴的唱腔特色、风格流派、调式特征、作品内涵等进行研究与解读。如冯光钰从谱腔的角度介绍了四川扬琴唱腔设计和曲牌运用的相关知识,并提到四川扬琴五方乐器中川琴与其他乐器为“骨”与“血肉”的关系^①;刘时燕对四川扬琴“德派”唱腔的音阶结构和润腔手法进行了总结,并指出伴奏乐器对于唱腔的重要性^②;潘广德、傅兵等从传统曲目、器乐曲牌、演奏风格等方面介绍了传统艺术中的四川扬琴,并提及四川扬琴的五方伴奏乐器^③;黄翔鹏考证了曾侯乙编钟的律制与先秦钟律间的关系^④;李成渝在此基础上论证了五方乐器中川琴的调弦顺序与钟律生律法相似,强调川琴钟律调弦法和四川扬琴的清商音阶乃四川扬琴之根本^⑤。上述前辈的研究阐述了四川扬琴基本的唱腔、表演形态及其艺术本质,并强调了传统表演形态对于这门艺术的重要性。

然而伴随时代的飞速发展,大型曲艺音乐剧盛行,曲艺过度“舞美”化、戏剧化等现象的出现,四川扬琴的伴奏形式和演出模式也在发生变化,主要伴奏乐器川琴逐渐被现代扬琴及电声伴奏音乐所取代,从而其音乐律制和艺术形态也悄然改变。随着四川扬琴逐渐偏离传统,其辨识度开始模糊,原有的地方特色与韵味也逐渐丧失。与其他珍贵艺术门类一样,随着传统根基的流失,他们所蕴含的艺术性和文化精神也必然随之消亡,这对于当今中华民族精神文明的延续与发展无疑是巨大的损失。尽管目前在少数年轻一代学者的研究中也关注到了四川扬琴的传统表演形式^⑥,并由李伟等90后发起了“五方人”公众号,定期发布四川扬琴的名家介绍,展示传统唱本、音频等,但学界对于四川扬琴“五方传统”的关注度依旧不高,其学术价值尚未得到充分挖掘。

在这样的时代背景下,对于国家级曲艺类非遗曲种的四川扬琴来说,追溯其“五方传统”、阐释其蕴含的文化内涵,具有重要意义。本文首先通过历史文献的爬梳整理和田野调研,对“五方传统”表演形态进行了历史溯源,总结其自康熙年间以来,随着伴奏乐器的变化而历经的“扬琴荡子”“荷叶扬琴”“渔鼓扬琴”“清唱扬琴”“五方坐唱”五个发展阶段,以及各阶段艺术形态的特征变化及演变规律。在此基础上,从五方伴奏乐器出发,总结出每方乐器,即以川琴作为“骨架”、鼓板作为“皮眼”、

小胡琴作为“筋”、二胡作为“肉”,小三弦作为“胆”,以及各自在音乐中的“架”“裹”“框”“串”“填”“融”功能,并得出以川琴引领整个五方乐器与唱腔的“衣”与“架”关系。最终,文章从五方核心乐器——川琴入手,给出呈现四川扬琴清商音阶及恢复传统琴竹的设想和建议,以期复原四川扬琴原本面貌。

一、“五方传统”表演形态的历史溯源与四川扬琴风格的构建

扬琴最早于明代传入我国广东一带。清康熙四年(1665),两湖、两粤、闽、黔等邻省百姓奉旨入川垦荒,开始了长达百余年的“湖广填四川”大规模移民活动。扬琴遂在这一时期被带入四川,并逐渐形成了四川扬琴的雏形。解读四川扬琴的艺术形态,必然触及及其文化背景和潜藏于社会变迁中艺术形式的变化。而四川扬琴从最初的一人多角发展到最后的五方坐唱,经历了五个阶段。^⑦

(一) 初始萌芽——自弹自唱的洋琴荡子

据艺人口述及20世纪50年代“曲改会”上李德才、赵有太等扬琴大师的发言可确定,四川扬琴这一艺术形式最早可追溯至康熙末年。同时,据史料记载,早在康熙末年四川地区就有以说唱扬琴为生的艺人,其演出形式为自弹自唱,即一人站唱表演,左手持板打节奏,右手敲击简单的扬琴旋律伴奏,必要时表演者还可放下琴竹,以拍击醒木来配合说书。这个时期的四川扬琴以说为主、唱为辅,

① 冯光钰:《怎样谱写四川扬琴》,四川人民出版社,1980年,第126页。

② 刘时燕:《四川扬琴“德派”唱腔润腔手法》,《音乐探索》1988年第2期。

③ 潘广德:《四川扬琴器乐曲牌》,《中国音乐》1986年第2期;傅兵:《四川扬琴》,四川人民出版社,2017年,第37—71页。

④ 黄翔鹏:《均钟考——曾侯乙墓五弦器研究》(上)(下),《黄钟》1989年第1、2期。

⑤ 李成渝:《四川扬琴宫调研究》,《中国音乐学》1992年第1期。

⑥ 杨佳:《扬琴中国化研究》,博士学位论文,中国音乐学院,2016年;彭勇:《四川扬琴当代传承传播多维视角研究》,《音乐探索》2021年第4期。

⑦ 傅兵:《四川扬琴》,四川人民出版社,2017年,第10页。

扬琴的演奏手法较为简单。《成都通览》中将这一时期的四川扬琴称为“洋琴荡子”。作为四川扬琴自身发展的第一阶段,该名称映射出技术单调、不能入流的街头艺术形式。

(二) 首次合作——分角对唱的荷叶扬琴

在清乾隆早期,出现了邀约左手持板和苏钗、右手持小棒的荷叶艺人一同演出的表演形式。这使得扬琴艺人左手得到解放,能够通过双手演奏扬琴来增加音乐的感染力。与此同时,荷叶艺人的加入,可以增加说唱的人物角色和演唱声部,使得整个艺术形式更加丰富,具备了一定的板式结构。这种两人分角或对唱的演出形式被称为“荷叶扬琴”。在当时经济和社会背景下,市民阶层在社会发展中扮演着极为重要的角色,市井文化空前发展,人们的欣赏趣味由武侠神道转向了对帝王将相以及周边人情世态的关注。四川扬琴大调的叙事性和小调的抒情性即在这一时期萌芽。

(三) 体裁音乐化——说唱一体且音色柔和的渔鼓扬琴

随着四川曲艺的整体发展与相互借鉴渗透,四川扬琴在发展过程中融入了四川清音曲牌【哭五更】的音乐元素,使其旋律性和音乐性进一步加强。但艺人随即发现,荷叶尖锐的音色在旋律进行中与整体音乐很难融合。因此,在清嘉庆年间(1796—1820),“渔鼓”替代了“荷叶”,被称为“渔鼓扬琴”。渔鼓在唐宋时就通过道教传入四川地区,有着更久远的历史传承和丰富的说唱体裁内容,更重要的是渔鼓声音柔和、节奏丰富,在演奏时具有集鼓、板、铃为一体的说唱音响效果,无形之中加强了四川扬琴体裁的音乐化。

(四) 大胆尝试,逐渐成熟——文学性与艺术性并存的清唱扬琴

在清嘉庆至咸丰年间(1796—1861),艺人将之前短篇的小令短曲进行改良,并增加其篇幅成为较长篇的故事,其情节与音乐也由简至繁、从易到难。四川扬琴艺人的技艺不仅得到了提高,生活也得到了更多保障,进而吸引了其他乐器和艺人的加入。其中,碗碗琴和三弦的参与使得四川扬琴角色和表现内容得到了进一步提高,并形成了四川扬琴伴奏乐队的雏形。在清嘉庆甲子年(1804)刊行的《锦城竹枝词》中将这一时期的四川扬琴记载为“清唱扬琴”:“清唱洋琴赛出名,新年杂耍遍蓉城。”

据众多资料及现存的脚本实物——光绪二十四年(1898)刊印的《徐庶存葛》判断,这个时期的“清唱扬琴”主要是以三国故事为主要内容的完整剧目,且曲本可长可短,既可独立成章,又可以将其串联成篇,从而可灵活控制时间,以应对各种演出需要,大本戏即由此而来。同时,这一时期也是四川扬琴大调发展的成熟期。这种“清唱扬琴”的艺术形式吸引了当时的书院书生、商贾及文人的加入,也迎合了当时士大夫的喜好。他们参与了剧本曲牌的创作及唱词唱腔的润饰,使“清唱扬琴”的文学性与艺术性得到了质的提升。

(五) 历经实践,五方定型——自弹自唱,坐地传情,以声塑形的“五方传统”扬琴

至清道光年间(1821—1850),四川扬琴队伍不断扩大。艺人为了赢得更多的听众,在曲目内容、演出形式及表演风格上不断地改革创新,并用箫、笛、磬、木鱼、京胡、三弦、碰铃等不同伴奏乐器进行尝试,同台演出人数最多时达到十余人。此时为了避免业内不必要的矛盾,以促进扬琴的良性发展,由扬琴行会组织的“三皇会”设立了若干会规并定期举行拜会仪式,敬奉“百寿图”^①,纪念已故的扬琴艺人,并在每年正月初一至正月十五在茶馆摆馆坐唱,相互切磋技艺。据清宣统元年(1909)刊本《成都通览》记载,当地百姓凡逢年过节、婚丧嫁娶、生日庆典、乔迁之喜都会请艺人前往表演,“出堂会”由此而来。艺人会根据主家的具体情况对演员人数和曲目形式进行调整,以祝贺、赞颂、安抚。而这种摆馆、出堂会唱扬琴的风俗,带有明显的商业演出色彩,无形中促使了四川扬琴的规范发展以及艺人间的良性竞争。经过艺人的长期艺术实践、改良与取舍,四川扬琴最终定型为由演员各操扬琴、鼓板、三弦、胡琴、碗碗琴的“五方坐唱”演出形式^②,并开始组建自己的团队来接受各种邀请并定期坐馆演出。这一时期的四川扬琴对周围社会环境有着敏锐的洞察力,音乐曲折婉转、幽默细

① 据1950年曲改会记录,百寿图是两张长六尺宽三尺、以横排五位的方式记录已故艺人的生辰及姓名的图表。

② 五人各操乐器面对观众而坐,扬琴居中,三弦居左前,鼓板(包括檀板、木鱼)居右前,碗碗琴居左后,小胡琴居右后,艺人将这固定的五方称为“前三后二”。

腻、生动流畅、表现力很强,有着成熟的语言运用技巧和组织词句辙韵的即兴能力,每个五方团队有着各自鲜明的艺术风格。四川扬琴艺术由此得到了空前的发展。

四川扬琴从一人自弹自唱的扬琴荡子,历经荷叶扬琴、渔鼓扬琴、清唱扬琴,直到“五方传统”的最终确定与承袭,是巴蜀艺人在伴奏乐器上不断尝试揣摩、研究调整,在唱腔的曲调、发音吐字、润腔上不断创造和改进的结果。而最终形成的和谐动听、辨识度高的“五方坐唱”传统表演形式,也将这门艺术推向了巅峰。而且值得一提的是,在四川曲艺中,多数曲种是从川剧中汲取营养发展而成的,但唯独四川扬琴反为川剧艺人所钦慕。许多川剧名角都曾向扬琴艺术家学习过行腔吐字,有的还操弄过四川扬琴的五方乐器,与扬琴艺人同台演唱^①,如著名川剧艺术家周继培^②也能将四川扬琴演绎得淋漓尽致。四川籍导演谢洪在欣赏完四川扬琴《秋江》后说道:“秋江河上一只舟,我耳朵里灌满了滔滔江水声。而欣赏完川剧的《秋江》,滔滔江水都流进了我眼里。”实因四川扬琴的“五方传统”是以声腔塑造人物、刻画性格,用音乐描述场景、渲染情节,声情并茂地讲述故事,传达情感地艺术形式,有别于川剧通过服饰与妆容进行的表演走唱。虽表演为四川扬琴所短,但声腔传情的独到之处,使得四川扬琴成为四川曲坛音乐性最强的曲种之一。

此外,由“五方传统”的演变过程中可以看出,伴奏乐器对于四川扬琴表演形式及艺术风格的重要性。因此,研究“五方传统”必然绕不开对五方伴奏乐器的乐器形态、表演行为及演出模式的研究。

二、“五方”乐器形态及局内文化表述

四川扬琴“五方”中的每一方角色均是集唱与奏于一身。好的伴奏能为声腔拖腔保调、烘云托月,同时能够深化情感、渲染意境,发挥出独特的功能。基于口述和音频资料的田野调研分析和现存五方乐器的测量数据,对五方乐器形态及局内文化表述做如下总结:

(一)川琴(扬琴)作为“骨架”在五方中的核心表演行为

过去老艺人用的扬琴叫川琴,呈梯形,型制为纵向两排码,横向七组弦,以横向纯五度、纵向大二度的七声音阶排列,共十四个音位,称为“双七

桥扬琴”。同时,“横五纵二”的排列方式,也显示了川琴以五声调式为主的中国民间音乐特性。其规格为上宽体长58cm,下宽体长87cm,两侧斜边长33cm,厚度12cm^③。川琴的定弦不像现代扬琴能通过滚珠的安放调节整体的上下音高,据林德川回忆^④当时仅能够调单根弦,偶尔师父会用调音器底部对其右部的琴钉进行敲击以达到音高的调适。如今川琴和传统琴竹被十二平均律扬琴和现代琴竹替代。

傅兵回忆道,川琴被称为“亮子”。当时的琴弦是用不同型号的铜丝绷制而成,铜丝越细,声音就越高,音色会更明亮,就像一盏明灯引领整个乐队。川琴作为主心骨承担着整个音乐的核心旋律,在服务于唱腔方面起到拖腔保调的支控与指挥作用,因此老艺人把川琴比喻成人体的骨架。首先承担扬琴伴奏的演员必然熟悉唱腔,原则上要在唱词上给音,称为“跟”;其次,在每句唱词的最后一个字上,川琴通常要提前给音,称为“垫”;再次,唱腔在演唱尾音或甩腔中,川琴会在必要时通过“咕噜音”或浪竹等川琴演奏技法给音,称为“托”。这种以川琴引领的“跟”“垫”“托”等核心伴奏手法贯穿于整个唱腔音乐当中,但具体形式则是根据不同演员的习惯而定。从谱例《五娘剪发》(图1)

① 扬琴“嚶友票社”,由成都“三庆社”艺人组成。康子林曾是扬琴名家李莲生的忠实听众。

② 周继培(1928~),川剧国家级代表性传承人,四川扬琴艺术家。本名周华德,川剧老生行泰斗贾培入室弟子,赐名周继培。曾向李德才学习过川琴和四川扬琴唱腔,并搭档“五方”。20世纪五六十年代,成渝两地四川扬琴盛行,大部分川剧名演员都会唱四川扬琴,因四川扬琴以声音见长,在很大程度上丰富了川剧内容。周继培的贡献在于将四川扬琴唱腔糅合于川剧胡琴唱法之中,丰富了二黄的唱腔;同时,将川剧在神韵和音色等对人物角色塑造方面的优势融入四川扬琴中,增添了四川扬琴刻画剧中人物的手段。

③ 作者于2018年11月根据傅兵先生所藏川琴实测。傅兵(1947~),男,四川扬琴省级传承人,师承雷子云,擅长扬琴、四川扬琴伴奏及作品创作。

④ 作者于2019年10月在林德川先生家中访谈调研。林德川(1943~),男,师承李德才,系大弟子,攻生,擅长扬琴、小胡琴。

第一句“为子何须去远游”的旋律中可见，扬琴在这句仅七字的唱词中对“为”“何须”“去”“游”这五个字进行低八度或同音唱腔旋律的“跟”腔。更值得注意的是，除扬琴“跟”腔以外，其他乐器声部都呈休止状态。同时，唱腔七字句最后的“游”字在即将开唱前，扬琴提前一拍用低八度开头的十六分音符为唱者“垫”腔，并在“游”字上用“咕噜音”将唱者“托”起。由此不难看出川琴在五方乐器的中的核心位置。

（二）鼓板等打击乐作为“皮和眼”框裹着整个音乐的行进

鼓板，是鼓和檀板组合的传统名称，老先生将鼓称为“皮”，不仅是因为鼓在乐器制作用料上是由两面羊皮或牛皮绷制而成，更是因为鼓敲击的节奏像“皮”一样包裹着整个乐队音乐的进行。从鼓的敲击位置来分，可分为中鼓、次中鼓、边鼓。从中鼓的音色来看又可分为点（轻）、击（重）、浪、弹击和杵击五种。原先艺人在即将演出时会调侃其中演员说：带“皮”和“桥子”没得。这里的桥子指的是板，因打板时中间横起像是河，故形象地将上面的板称为“桥”。在演出结束时，如果承担鼓板演奏的演员没有奏准板眼，其他演员或下面资深的票友会调侃道：“你的板打到腰杆上看不清喽。”^①因为在老艺人看来，板必须是方方正正绝对不能错的，他就像乐队的眼睛，指引整个团队在清晰正确的音乐框架中行进。另外，在传统月调中，会在特定的曲目中搭配小梆子、怀鼓或小竹鼓。谱例《五娘剪发》（例1）中可以清晰看到板作为眼睛存在于每一小节的强拍中，而鼓的节奏形态如皮肤包裹着其他乐器稳而不乱地进行。因此，鼓板起着控制节奏速度和板式变化的作用，把握着整个四川扬琴音乐行进的速度变化与律动。

（三）小胡琴（京胡）作为“筋”串联整个音乐

小胡琴形制与京胡相仿，全长60cm，琴筒竹制，筒长12cm，筒前口为桐木面板，面径9.5cm。琴杆为红木制圆形柱状体。琴弓用直杆细竹系以马尾而成，弓长76cm。大调的定弦为“上”（C）、“六”（G）；月调定弦为“合”（低G）、“尺”（D），老艺人称“尺合弦”^②。小胡琴是四川扬琴伴奏的重要辅助乐器，地位仅次于川琴。由于演奏不换把，它的低音声部都翻高八度，通常与其他乐器构成和谐的八度或是

五度，常辅助川琴进行“托”腔。通过谱例《五娘剪发》（例1）可以看到小胡琴节奏音型比扬琴简化，所承担的主旋律相对较少，但作为围绕唱腔主旋律进行穿插点缀的高音声部和线性嘹亮的清澈音色串联着整个唱腔音乐和过门音乐，却是必不可少的。因此老艺人也形象地称小胡琴为“筋”。目前，小胡琴已被京胡所替代，二者定弦一致。

（四）碗碗琴（二胡）作为“肉”填充整个音乐

碗碗琴相对于小胡琴而言，音色更柔润、贴近人声。该琴类似板胡，不同之处是其琴腔由木质或椰壳、葫芦等材质做成，黏合材料从四川所产的一种植物中提取。碗碗琴的琴筒为碗状，最大直径11cm，背部为立体的铜钱状、用泡桐木板蒙制。贯穿琴筒的琴杆长68cm，两个调码长15cm、间隔6cm，弓杆长70cm。其大调定弦为“上”（C）、“六”（G），月调定弦与小胡琴一样为“合”（低G）、“尺”（D）^③。1949年后由于制作手艺失传等因素，碗碗琴被二胡所替代，定弦相同。通过谱例《五娘剪发》（例1）可以看到二胡温婉的音色和持续不断的线状发音，在辅助川琴托腔时，让原本比较单薄的音响得到补充和润饰，它作为主要伴奏的弓弦乐器和小胡琴一起，跟川琴交织在一起，产生支声复调的作用。

（五）小三弦作为“胆”促使五方音色更好地融合

小三弦琴体音箱由刺通木制，用蛇皮蒙制而成，呈扁圆形，直径约19cm，宽16cm，厚约7cm。杆呈四方形，装弦轴三个、无品，全长约89cm。琴马约2.5cm^④。演奏时左手的食指、中指、无名指

① 作者于2019年6月在傅兵先生家中访谈调研所得。

② 作者于2019年5月依据康先洪先生所藏小胡琴实测并调研访谈所得。康先洪（1947~），男，四川扬琴省级传承人，师承张大章，攻大面，老生，擅长小胡琴。

③ 作者于2020年7月依据傅兵先生所藏陈免琴所使用过的碗碗琴实测并调研访谈所得。

④ 作者于2019年4月依据李卷怡女士所藏洪凤慈使用过的三弦实测。李卷怡（1947~），女，攻旦，擅长三弦，鼓板，师承刘松柏、张大章。

例1 《五娘剪发》片段

李德才、陈仲枢、黄如初等演唱、伴奏
傅兵、张强记谱
赵丹琦打谱
钱祚元制图

The musical score is written in staff notation with lyrics in Chinese. The instruments listed on the left are: 唱腔 (Song), 架 (Jia), 川琴 (骨) (Chuanqin), 小胡琴 (筋) (Xiaohuqin), 二胡 (肉) (Erhu), 小三弦 (胆) (Xiao sanxian), 板 (眼) (Ban), and 鼓 (皮) (Gu). The lyrics are: 为子何须去远游, (啊) (啊). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like '架', '串', '填', '融', '框', and '裹'.

按弦。右手拇指和食指则持牛角片进行弹拨。它的传统定弦由内至外为:大调“合”(低G)、“四”(低A)、“工”(E),月调为“尺”(D)、“工”(E)、“乙”(B),弦式可以为“上一合一上”“合一四一工”“工一合一上”,音色结实动感,明朗且浑厚,有一定的穿透力。通过谱例《五娘剪发》(例1),我们可以看到小三弦往往穿梭于唱腔之中,主要是从弹拨类乐器的点状性来弥补扬琴的单薄,并与其他线性乐器一起烘托唱腔,以获得音色上的对比,或是加花于旋律的穿插间隙处,通过高低音的旋律线条和变化的节奏形态让整个音乐更加丰富细腻。因此,将三弦比喻为“胆”是比较贴合的,其伴奏特征能够形象地诠释“融化实物”、辅助穿插、连接黏合其他声部的作用,促使五方音色更好地融合。

(六) 川琴引领五方乐器与唱腔构建的“衣”与“架”关系

通过以上论述,结合谱例中的伴奏形态和音响观可进一步论证文章第一部分以川琴为中心位置“前三后二”的器乐布局结构。同时可看到川琴为“骨架”、鼓板为“皮和眼”、小胡琴(京胡)为“筋”、碗碗琴(二胡)为“肉”,小三弦为

“胆”在四川扬琴的唱腔音乐和过门音乐中是如何进行“架”“裹”“框”“串”“填”“融”的。川琴以“跟”“垫”“托”等核心表演行为跟随唱腔,其他乐器紧跟其后,小胡琴(京胡)与碗碗琴(二胡)丰富和饱满旋律,三弦穿插其中起粘合作用,以弥补川琴在托腔、垫腔时的单薄音响。在表演过程中,五方乐器通常会围绕核心音“合”“尺”“工”“尺”对唱腔进行伴奏,并根据唱者当即的声音状态进行调整,二者就好像“衣”与“架”的托衬关系。

综上所述,四川扬琴每方乐器有其各自的音乐特征和作用,五方乐种相辅相成、缺一不可,通过对唱腔的帮衬与配合,将四川扬琴曲目情境中的风雨雷电、和风细雨,人物的喜怒哀乐、一颦一笑,从观众耳朵中形象生动地展现出来。同时,五方乐器和五方演员之间的关系所体现的“取长补短”“互相成就”等观念也是“五方传统”局内文化的展现。

三、四川扬琴“五方传统”的人文内涵与当代启示

中国曲协原副主席李德才曾说:“四川扬琴是为定人、定情、定景、定物而发声的一门艺术。”

唱腔和伴奏都会从人物的性格、身份、境遇以及特定场景、情境出发,运用唱腔不同的发声部位、共鸣腔体、润腔手法、音色变化和川琴特殊的演奏技法去一一展现,以达到曲目所需渲染的艺术环境氛围。这不仅体现了四川扬琴唱与奏两者合作的重要性,还反映出不同角色的默契配合以及五方整体的团结协作,才能相辅相成地促成四川扬琴这门艺术的全面发展,并成就四川扬琴“五方传统”的艺术高度。

(一) 四川扬琴唱、奏与人物角色间互相成就

四川扬琴五方乐器是“五方传统”的表达载体。同时,操持乐器自弹自唱的五位演员,会根据每部戏不同故事情节的需求,来确定生、旦、净、末、丑五个行当的不同人物角色。在人物多的戏中,还存在一人多角的情况,这经常出现在四川扬琴的大调中。大调的演绎时间通常较长,人物关系和故事情节丰富,凸显了四川扬琴强烈的叙事性。而四川扬琴月调篇幅较短,角色关系相对简单,多为抒情性题材。在调研过程中,老先生都提到在传统的演出中,川琴和鼓板一般承担生和旦这两个主角;小胡琴、三弦通常承担生、净、末或杂角,无特殊情况下一般是不唱旦角的;而碗碗琴则经常承担净、末、丑或杂角。例如国家级传承人刘时燕通过其精湛的鼓板带动整个音乐的节奏框架将自身擅长的旦角演绎得惟妙惟肖。主攻生角的国家级传承人徐述,也操得一首好川琴。

(二) 五方角色的缺一不可与五方精神

1986年,成都锦江区曲艺团第一次代表亚洲国家受邀参加法国巴黎秋季艺术节并表演四川扬琴,受到了国外观众的认可,也被当地报道为真正的艺术。康先洪说起当时的演出异常激动:“当时如果不是因为五位演员的团结,对邀请方在演员人数问题上进行了坚持,一人不落地以完整四川扬琴‘五方传统’的艺术形式呈现给国外观众,国外媒体就不能够全面了解到我们的传统文化并感受四川扬琴的魅力。”

四川扬琴历经数代发展所形成的不仅是“五方传统”这种艺术形式,更是一种时代承袭下来的传统文化核心精神。这种奏与唱的互帮互助,一领众合的团结精神是在口传心授,言传身教的历史继承中形成的。这种历史继承既包括对中国传统音乐文化的继承,也包括对中国优秀传统文化的传承。

(三) 四川扬琴“五方传统”的当代启示

随着新媒体的迅速发展,四川扬琴传统文化赖以生存的传播手段受到冲击。在当下大型创作的各类曲艺剧及现代音乐的充斥与“创新”下,其“五方传统”及人文内涵正不可避免地卷入“遗产化”的命运。而在探讨“五方传统”的当代变迁时,以其中的核心乐器——川琴为切入点,更易于找出问题的关键。

伴随20世纪国家现代化进程与西方音乐的参照,一种脱胎于传统存在方式的“国乐”,以民族器乐表演专业进入了学院建制,也自然成为顺应这一流脉而产生的“民族管弦乐队”的常规乐器。而存在于文人音乐、宫廷音乐以及地方性乐种、戏曲、曲艺中的中国传统民族器乐尽管蕴含着令专业学子惊叹的文化内涵和艺术修养,却面临尴尬的局面^①,川琴亦是如此。最早用于曲艺音乐伴奏的川琴在历经乐器改革后,先是于20世纪80年代由传统的两排码改为三排码“转调”变音扬琴,后又陆续发展至401等型号扬琴。目前新型402扬琴凭借着更宽的音域、更大的琴体和音响以及能够完成自由转调的优势,已完全取代了传统的川琴,在全国各地方流派音乐和专业院校、乐团中被广泛应用。据近几年调研,目前已知的仅康先洪、傅兵、刘时燕、林同清、成都市曲艺团及少数玩友还藏有川琴,且仅在成都大慈寺四川扬琴传承基地的演出中能够依稀看到川琴的身影,感受四川扬琴“五方传统”的魅力。

川琴作为“五方”核心,体现着四川扬琴的特殊韵味和伴奏技法,其存在与运用使得四川扬琴的称谓名副其实。而随着标准化、统一化的402十二平均律扬琴的普及,以及通用的现代琴竹的广泛使用,各地方扬琴演奏特色减弱。四川扬琴艺术风格亦发生改变,并逐渐与国内其他传统扬琴流派或曲种趋于同质化,其传统韵味和地方特色逐渐消亡,加速了其与巴蜀本土文化的偏离。因此,针对当下四川扬琴所面临的挑战,建议可以进行以下尝试:

基于402扬琴现有的音乐律制和音位排列,在同音异位的音区,调为四川扬琴原有的清商音阶。已有的研究表明,十二平均律与四川扬琴的传统律制有着本质的区别,无法完全呈现四川扬琴的音乐

^① 萧梅:《民族器乐的传统与当代演绎》,《中国音乐学》2020年第2期。

特色。黄翔鹏先生发现,在1978年出土的湖北随县曾侯乙编钟上的铭文与先秦乐律学有关,并考证了曾侯乙编钟的律制为先秦失传的钟律。而后,李成渝先生发表的《四川扬琴宫调》(1992)、《钟律与纯律》(1995)中,从测音数据及历史文献中多方位论证了清商音阶及钟律调弦法是四川扬琴这门艺术的核心音乐特征。川琴作为四川扬琴主要伴奏乐器,其音位、音高直接反映着四川扬琴艺人的律学、乐学追求。根据周继培、伍明实等老先生^①介绍,早期四川扬琴音乐很有“味儿”,传统川琴调弦方法也很特殊,李德才先生及其同辈艺人调出来的音高在工(E)、乙(B)、大凡(升F)上是偏低的,在下乙(降B)、凡(F)上是偏高的,而由此形成了两个狭窄的五度。这反映出川琴的律制不是五度相生律,也不是平均律^②。这也就是李克贵^③、林德川在采访中提到目前《将军令》器乐曲牌及四川扬琴传统演唱曲目“没味儿”的一方面原因。传统四川扬琴中川琴所应用的钟律调弦法是我国先秦钟律仍存在于世的难得实证。同时,民间艺人们“以耳齐其声”的民族音高感形成于千百年的音乐实践,清商音阶是时代承袭下来的民族性审美心理使然,这不是十二平均律能完全呈现的。

在此基础上,将目前全国统一的现代琴竹改为传统的川琴琴竹,以恢复四川扬琴的敲击音色以及特殊演奏技法。根据史料记载及现存老艺人的口述,传统川琴的琴竹较现代琴竹而言要短而硬,总长度仅为28cm,从琴竹尾至琴竹头由宽至窄的变化不大,截止到琴竹头底端的宽度为0.7cm,顶端的宽度为0.4cm,琴竹头长为2.6cm。^④同时,琴竹头击弦面更宽且不加皮套。相对于现代琴竹包裹皮套的敲击音响,川琴琴竹的发声更为高亢明亮。同时,短而硬的琴竹能更加突出川琴演奏中所特有的浪竹、咕噜音和蒙垛子等特殊演奏技法的音色,为四川扬琴音乐增添辨识度。

上述建议一方面便于继续沿用目前的402扬琴,另一方面又可重现传统川琴的演奏技法和流派特征。对于国内面临此同一挑战的其他扬琴流派和曲种,也不失为一种有意义的尝试和借鉴。

结语

四川扬琴“五方传统”不仅是一种艺术表演形态,也反映着特有的文化现象,是地方语言、文化民俗、文化交往习惯影响下的特殊表达方式和巴蜀音乐文化的具体表现,它的形成和存在必定有其文化层面的深层缘由。我们只有探寻到这一点,才能对其艺术本身做出令人信服的解答。此外,从民族音乐学的角度来看,四川扬琴曾经的繁盛也证实了它不是一个游离于社会发展之外的纯粹艺术品种,而是通过音乐艺术形式反映社会的一面镜子。在全球化进程加剧和文化快速变迁的今天,四川扬琴“五方传统”,尤其是四川扬琴原本的清商音阶和川琴的钟律调弦法需要得到更多学者的关注和研究。

附言:本文系2020年国家留学基金委西部地区人才培养访问学者项目(UCLA留金项202028号)、2022年四川省教育厅高校人文社会科学重点研究基地四川基层公共文化服务研究中心重点项目(JY2022A02)“改革开放四十年来国家级非遗四川曲艺的传承与保护研究”、成都大学2021—2023年研究生人才培养质量和教学改革一般项目(CDJJGY2022012)“四川优秀传统文化音乐文化融入课堂教育教学的研究与实践”阶段性成果。

① 笔者于2021年3月—2022年8月在成渝地区走访张尚元、唐密、刘明耻、叶吉淑、陈再碧、杨大为、谭柏树、张绍鹏、徐孝蓉、杨慧、杨奎本等十余位扬琴艺术家。

② 伍明实、陈咏韵:《四川扬琴艺术家李德才》,四川美术出版社,2008年,第27—32页。

③ 笔者于2019年12月在李克贵先生家采访调研。李克贵(1942~),男,四川扬琴演奏名宿。

④ 笔者于2020年7月依据傅兵先生所藏传统琴竹实测并调研访谈所得。