

高腔系《通用腔》研究

蒲亨建

西南師範大學音樂系

一九八八·四·廿九

高腔系“通用腔”研究

引 言

高腔系统；是明代弋阳腔流变形成的各地剧种声腔的总称。既称“腔系”，那么此系统各高腔在声腔形态上理当有共性因子维系，以显示其间的亲缘嗣衍关系。这一观念，是本文研究的基本指导思想。

由于高腔系声腔共性因素这一研究环节的薄弱，使得诸多研究课题，诸如高腔系声腔统一风格、声腔历史流变、声腔流变规律等，在方法论上始终停留在史料考证诠释、口碑传说引述或抽象模糊的形态描绘上，实证性研究较少，所得结论也常带有主观推测性。

不妨先略约回顾一下有关研究现状。迄今凡涉及高腔剧种共性特征的论著，大都是引用文献记载的那几点：“其调喧、其节以鼓”；“不托管弦、一唱众和”等，还未脱离文献考证之窠臼。上述几点固属高腔的共性特征，但毕竟还局限于其外在演出形式的描绘，没有触及其实腔形态本身的特征，难免粗疏空泛之弊。

一个腔系或剧种内部的统一性，及其与其他腔系、剧种的区别性，关键在于其实腔形态上的特征。因此，仅依

文献记载来判定高腔系的共性特征，还不能把握对象的实质所在，也就难以拓宽、推进有关课题研究的广度与深度。

上述研究状况，是有其历史原因的。对于弋阳腔，前人总结其有善于“改调歌之”、“随心入腔”的流变特点，在此观念之影响下，学术界多注目于诸高腔的地方化特征，于是认为各地高腔“形式相同、腔调各异”。这种看法诚有其合理性，但也有其片面性，它忽略了高腔系中存在着统一音调这一重要现象，并相应导致在诸高腔派流问题上各执一端、众说纷纭，令人莫衷一是的局面。

诚然，由弋阳腔流变形成的各地高腔，为适应各地的审美习惯，确实对原始弋阳腔作了较大的改造，放弃了一些原有音调，吸收了若干新的音乐语言。由于弋阳腔本身的灵活性与通俗性较强，其声腔的地方化就较容易，变化幅度也较大。

但从另一方面推敲，任何事物总是在既对立又统一的矛盾运动中发展，像弋阳腔这样一个影响深远、富于生命力的声腔，难道在流传中会那么轻而易举地完全放弃了其原有音调，而让各地方音调入而改之、取而代之吗？这在理论上难以令人置信，事实上也并非如此。

事实上，弋阳腔在各地的流变过程中，并没有完全放弃原有音调，而是极强地保留了一种最有特色的腔型，它维系着诸高腔在腔系上的认同性和亲缘性，从而使各地高腔形成了一个既丰富多彩又协调统一的有机整体。

通过对现存若干省区高腔的比较分析，我们发现在历史材料记载与弋阳腔有渊源关系的诸高腔曲牌中，有规律地通用着一种双大二度音程、结音为商的腔型。它既是高腔系声腔统一风格的重要标志之一，也是弋阳腔在各地流变过程中保留下来的典型腔；其与民间音乐的对应关系及其在高腔系中的分布势态，还生动地展示出各地高腔的流变关系。

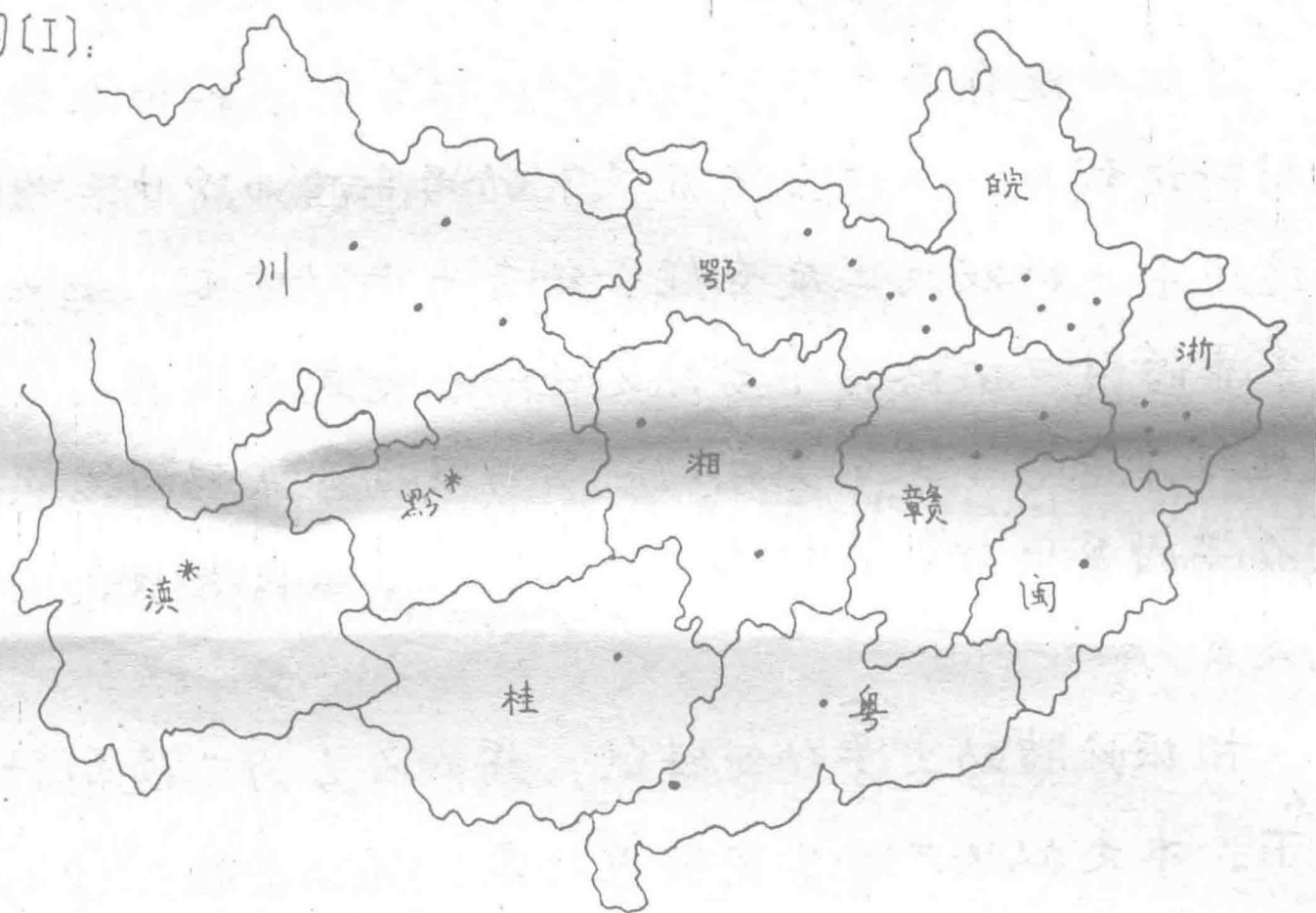
根据此腔的主要功能特征，我们称之为“通用腔”，代号T。本文拟以T为主要研究对象，揭示其在高腔系中的客观存在与功能地位，并通过对T流变的进一步探索，为高腔系诸高腔流变关系的研究提供实证性依据。

上 篇

高腔系T的客观存在

高腔系各剧种，主要分布在我国南方的江西、安徽、湖北、湖南、浙江、四川、福建、广西、广东等地域相连的省区。各地高腔的大致地理分布状况如下图所示：

图(I)：



根据笔者掌握的资料分析，赣、皖、鄂、湘、浙、川、闽、桂八个省区高腔中均存在T。

T的定义可简略表述为：“高腔系曲牌音乐中，以双大二度音程、结音商为基本形态特征（Do Mi Re与Mi Do Re），具通用性的三音腔。”

T的通用性包括两方面含义：

**：云南、贵州亦有高腔。

1. 腔型的通用性：T以其统一的腔型通用于高腔系诸高腔及其不同类别曲牌中，区别于各高腔及各类别曲牌特性音调的局部性运用特征。

2. 结构位置的通用性：T在高腔系诸高腔及其不同类别曲牌中的结构位置基本一致：处于引腔尾部与正体句尾，对应关系密切。

T通用性的上述两方面要素相辅相成，不可或缺，构成了其自成一体的体系化运用特征。

由于T是本文提出的新的概念，这里有必要将揭示其客观存在的基本方法先作一简要说明：我们主要从质与量两方面证明T的客观存在。所谓质，是指T在高腔系中的通用性质。各地高腔曲牌虽然名目繁多，但根据腔调的类型化特征，可以归纳为若干类别（笔者据以分析的材料，有些已由当地研究人员整理分类），我们首先在曲牌分类的基础上进行诸类曲牌间的比较分析，逐一论证T在各高腔中的客观存在；继而将各高腔之T进行比较，确认其间的亲缘关系。此方法能够使T特征在与各类曲牌、各高腔局部性运用音调的比较中明确地显示出来。所谓量，是指T在各高腔中的比重：为说明诸高腔T的对应关系并非个别、偶然的巧合现象，我们对诸高腔T的比重也作了统计。

限于篇幅，本文不可能将所有含丁曲牌一一列出，而采用各类曲牌取一例比较分析的方式，资料来源注明出处以备查考（为便于直观比较，曲例均用C调号）。

下面就本篇命题进行论证。

一、赣剧弋阳腔

赣剧弋阳腔，是明代弋阳腔在江西本地流传的嫡派，也是现存可考的弋阳腔重要资料来源。据原弋阳县弋阳腔剧团艺人吕美东（现为弋阳师范学校音乐科离休教师）介绍，解放初期，省赣剧团曾几度到弋阳腔剧团采录曲谱音响资料，现赣剧弋阳腔，均本于原弋阳腔剧团所唱的腔调。

按腔句的类型化特征，赣弋曲牌可归为四大类别^①，兹分析其中丁的运用情况。

1. 引腔中之丁：

例(1) (念) 痛哭嚎啕！ 嚎 勾！ <驻云飞>类

(2) 昏 昏 去 七 魄 飞， <汉腔>类

(3) 小 尼 姑 飞， <新水令>类

(4) (略……) 举目云 山 飘 (略……) 渺， <江儿水>类

*: ○为帮腔开口处，v为收口处，框内为丁。下同。

2. 正体句尾之 T:

Three musical staves are shown, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are numbered (5), (6), and (7) on the left. Each staff contains a melodic line with lyrics written below it. A rectangular box labeled 'T' is drawn around a specific section of the melody on each staff. To the right of the box, there are labels for each staff: (5) is labeled '<驻云飞>类', (6) is labeled '<汉腔>类', and (7) is labeled '<江儿水>类'.

(5) 也可报父 (d) 高, <驻云飞>类

(6) 天空飞跃 从吾性, <汉腔>类

(7) 儿在家中思念爹娘 二老。 <江儿水>类

T 仅在 <新水令> 类正体句尾中不明显。

从上面的比较分析中可以看出，T 是各类曲牌通用的腔型。特别是在各类曲牌引腔中，T 还具有更为密切的细部对应关系：通常表现为 Do Mi Re 的音序，节奏型亦相类似；T 的出现，还往往放宽节奏，在商音上自由延伸，与其前面相对急促的旋律节奏形成对比，显得高亢舒展、突出鲜明。这种情形在后述诸高腔 T 中都有类似的表现。

四类曲牌除 T 外，其他音调则具有不同程度的形态个性特征。仅以各类曲牌的类别腔^{*}（以 L 表示）作比较，便可一目了然：

Four musical staves are shown, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are numbered (8), (9), (10), and (11) on the left. Each staff contains a melodic line with lyrics written below it. Above each staff, there is a label L1, L2, L3, and L4 respectively, indicating a specific melodic pattern. To the right of each staff, there are labels for each staff: (8) is labeled '<驻云飞>类', (9) is labeled '<汉腔>类', (10) is labeled '<江儿水>类', and (11) is labeled '<新水令>类'.

(8) <驻云飞>类

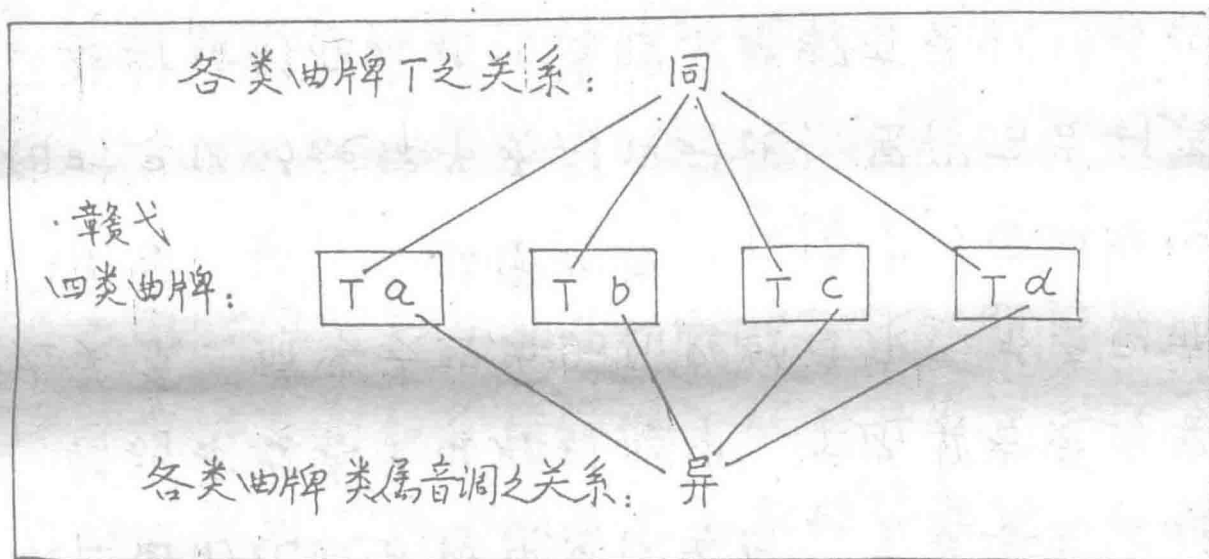
(9) <汉腔>类

(10) <江儿水>类

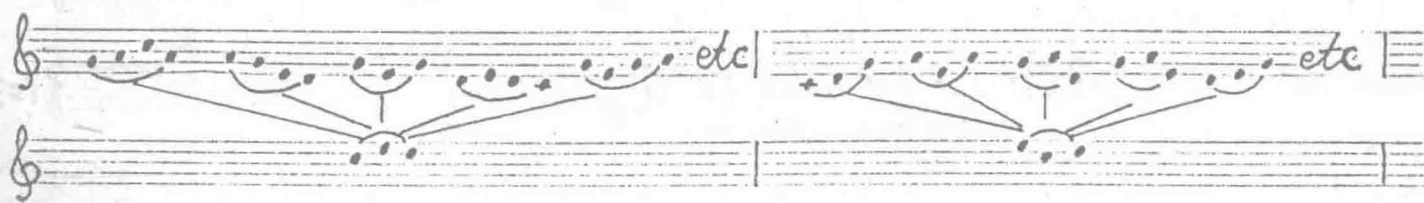
(11) <新水令>类

由例亦可见，四类曲牌之音调特征各呈异彩、互不相同（〈江儿水〉类中，T兼具L功能，从L角度审视，仍与其他类别曲牌相异），而T则不受类别的局限，一致地贯穿于各类曲牌之中，与囿于一隅的各类曲牌特性音调的运用特点形成鲜明对照，体现出其特出的通用性。请参见图

〔II〕：



此外，T在与其前后音调的组合关系上也有以不变应多变的独立、稳定性质。兹将T在章弋阳腔中与不同音调的一般组合情形简示如下：



上述组合情形使人自然联想到我国语言构词法中根词

* 类别腔，各类曲牌独具的代表性腔句，通常稳定地呈现于曲牌下句尾部与段尾，具调式收束功能，一般作为曲牌分类的重要依据。为叙述方便，本文称之为类别腔。凡后诸高腔各类别腔句特征不再一一说明。

与附加词的派生合成关系。丁这种类似根词的稳定性，还暗示出其久远的历时性特征。

赣弋中含丁曲牌的数量也有很大比重。据手头材料统计^②，有近70%的曲牌含丁，丁在曲牌中出现的频率也较高，形成较固定的反复，丁较多地出现在帮腔中，且辅以韵锣，予以着重强调，给人以深刻的印象。

二、安徽高腔

安徽高腔主要分布于皖南，与江西弋阳腔所在的赣东北毗邻。其中影响较大的青阳腔在有关史料中被称为弋阳腔的支流。黄澍、严济棠《徽班和徽调的流流》亦云：“在徽调未创以前，安徽的池（州府）太（平府）多演余姚腔，以后青阳、徽州取弋阳腔加以变化，便成为徽调的初型”^③。据上海音院滕永然同志采访，岳西老艺人言当地有六个高腔大戏是明末清初由江西移民带来的，已传二十五代人。老艺人刘升平的家谱^亦记载其祖辈乃从江西过来，其曾祖父在清代时家传唱高腔。

从笔者掌握资料考察，青阳腔、岳西高腔中存在丁。^④兹以皖南目连戏所用青阳腔为例分析。

我们将青阳腔曲牌按腔句特征归为五类，其中通用腔的表现特征如下：

1. 引腔中之丁：

(12) (略...) 妙法 玄, 精, <半天飞>类

(13) (略...) 有生有死 明如 镜, <山花子>类

(14) (略...) 春日晓, <谒金门>类

(15) 捧金 碑 屠苏 满 斟, <皂角儿>类

(16) (略...) 丹崖云欽 冰轮 止, <征胡兵>类

2. 正体句尾之丁

(17) 南 无 阿 弥 陀 佛, <半天飞>类

(18) 如 逢 好 喜 徒, <山花子>类

(19) (略...) 风光好 过 山 凹, <谒金门>类

(20) 今 送 金 银 求 忏 悔, <皂角儿>类

丁仅在<征胡兵>类正体句尾中不明显。

从五类曲牌的比较看，丁亦为通用腔型，其表现特征与赣弋之丁一脉相通。略为不同的是，青阳腔之丁常缀以短小的不稳定下降音型，呈现出一些地方化表现特征；但与气息宽广、结音舒展的丁相较，这些下降音型带有明显的附加补缀性质，丁的呈现仍较一致，很少受其牵制左右，于此可见丁独立、稳定性之一斑。

三、湖北高腔

湖北高腔主要分布于鄂东南至鄂北的狭长地带，其东南部与赣北相邻。据手头材料分析，其中影响较大的钟祥、麻城高腔中存在 $\underline{\text{丁}}$ 。兹以钟祥高腔为例。^⑤

根据钟祥高腔曲牌腔句的类型化特征，可分为〈红柳枝〉、〈江头金桂〉、〈驻云飞〉、〈锁南枝〉、〈北调〉五类。^⑥

1. 引腔中之 $\underline{\text{丁}}$ ：

[21]	♩ 廿 (略) 敢 忘 了 乌 乌	情	〈红柳枝〉类
[22]	♩ 廿 (略) 樵 哥 听 我	言	〈江头金桂〉类
[23]	♩ 廿 光 阴 如	流	〈驻云飞〉类
[24]	♩ 廿 (04板) 担 愁 担 怀 鬼	胎, Ty_1^*	〈锁南枝〉类
[25]	♩ 廿 凉 时 节 秋 风 八	月	〈北调〉类

2. 正体句尾之 $\underline{\text{丁}}$ ：

[26]	♩ 廿 (略) 跨 凤 乘	鸾	〈江头金桂〉类
[27]	♩ 廿 (略) 嫁 孙 囊 苦 难 熬		〈驻云飞〉类
[28]	♩ 廿 犹 如 鸿	雁	〈锁南枝〉类
[29]	♩ 廿 幸 逢 君 子	好 合 关 雎	〈北调〉类

* Ty_1 为 $\underline{\text{丁}}$ 的上五度转调；另有 $\underline{\text{丁}}$ 的上四度转调，记作 Ty_2 表示。

丁仅在〈红衲袄〉类正体句尾中不明显。

由以上分析可见，钟祥高腔中亦存在丁，其形态与运用特征与赣弋之丁十分类似；丁的出现，还常伴以明显的音区变化，得以鲜明凸现。

四、湖南高腔

湖南共有湘剧高腔、辰河高腔、祁剧高腔、常德高腔这四大高腔，主要分布于湘东、湘西、湘中南、湘北。江西流沙同志认为：早在弋阳腔诞生之前，明初弋阳县之高腔目连班，就随着移民把高腔带到湖南^⑦。实际上他也力主弋阳腔传入说，因为弋阳腔与弋阳县之高腔实质无别，弋阳腔名称的见载，应该是在其已流传在外，声誉斐然时的情形，而其实际之形成当更早，这是毋庸置疑的。

兹就笔者掌握的前三种高腔资料进行分析。

（一）湘剧高腔

湘剧高腔主要流行于湘南、湘中一带，地理位置上较其他三种高腔更接近江西，影响也最大。

黎建明同志将湘剧高腔二百余支曲牌按腔句特征归为四类^⑧。据分析，这四类曲牌均含丁^⑨。兹例释如下：

1、引腔中之丁：

(30) 咬破指 尖, <黄莺儿>类

(31) (略) 金炉内焚宝 香, <四朝元>类

(32) (略) 又只见茅庵在眼前 (击来) <山坡羊>类

(33) 才离了渭水秦川 <汉腔>类

2. 正体句尾之 T:

以黎文归纳的各类曲牌基本腔句为据, 各举一例示之:

(34) 哎纷纷 <黄莺儿>类

(35) 主把妖狐捉信。 <四朝元>类

(36) 二不要枯木 堂, <汉腔>类

T 仅在 <山坡羊> 类正体句尾中不明显。

在湘高中, T_{Y1} 、 T_{Y2} 的局部移调形式呈现于句尾较为多见, 通常表现为下面两种模式:

变宫为角 (T_{Y1})

清角为宫 (T_{Y2})

由于移调只发生在 T 部分 (即在此时出现变宫或清角音), 比较短小, 故一般仍按原调记谱。移调的发生, 主要突出了 T 的腔型特征, 别具一种新鲜独特的趣味。既显示出

丁的重要地位，又与凡调高旋律自然协调，可谓平中见奇，堪称民间艺人对丁的创造性运用。

(二) 辰河高腔

辰河高腔流行于湘西。关于其渊流，向有弋阳腔、青阳腔两说。鉴于弋阳腔与青阳腔的血缘关系，故以上两说并无实质差异。另“据辰河戏艺人杨金翠、杨世济等说，在明代永乐年间，辰河戏有过全盛时期。他们所祀祖师的牌位就写明“江西回阳山”字样，可证辰河高腔由江西传去。”^⑩考辰河高腔丁的运用情况，又与青阳腔丁有某些相似之处，因此将辰河高腔之渊流理解为流于弋阳腔并受青阳腔影响较为自然。

辰河高腔在发展过程中逐渐用喷呐代替了人声帮腔。其主要的六类曲牌均含丁^{*}，兹以各类的“母调曲牌”^⑪（即代表性曲牌）为例分析丁的运用情况。

1. 引腔中之丁：

*：另外的〈新水令〉、〈汉入松〉两类曲牌，因曲牌数量极少（仅几支），不赘列。（参见《湖南高腔研究文选》P19 湖南省戏曲研究所编。）

Handwritten musical notation on six staves, numbered [37] to [42]. A vertical box highlights the 'T' mark in each example. The styles are labeled on the right:

- [37] <双月空>类母调曲牌
- [38] <锦堂月>类母调曲牌
- [39] <红袖秋>类母调曲牌
- [40] <驻云飞>类母调曲牌
- [41] <风入松>类母调曲牌
- [42] <锁南枝>类母调曲牌

2. 正体句尾之 T:

以吴宗泽、易扬同志归纳的以上六类曲牌的基本腔句为例:

Handwritten musical notation on six staves, numbered [43] to [47]. A vertical box highlights the 'T' mark in each example. The styles are labeled on the right:

- [43] <驻云飞>类
- [44] <风入松>类
- [45] <锁南枝>类
- [46] <锦堂月>类
- [47] <汉腔>类

T 仅在 <红袖秋> 类正体句尾不明显。

从以上分析可知，辰河高腔中亦存在 T，其引腔之 T 常缀以下降音型，可见出与青阳腔 T 的一些相似之处；另

外，较之湘剧高腔，辰河高腔 T_1 明显减少， T 的比重略低于湘高，呈现出 T 弱化的趋势。

(三) 祁剧高腔

祁剧高腔流行于湘南邵阳地区。谭柳生同志按腔句类型化特点将祁高曲牌归为六类，但其中〈回边静〉类与〈驻云飞〉类的差别仅在于后者多一句犯腔，两类曲牌的基本上下句大致相同^⑫，故可统归为〈驻云飞〉类，这样实际上只有五类曲牌。

据分析，除〈驻云飞〉类外，其他四类曲牌中均含 T ^⑬，兹例释如下。

1. 引腔中之 T ：

Examples of the T note in the introductory phrase for four Qijuan high腔 categories:

- (48) 志 内 焦, (白) 〈孝顺歌〉类
- (49) 月色 将 沉, (击乐) 〈汉月空〉类
- (50) 拜 新 月 (白) 〈山坡羊〉类
- (51) 为尼 披剃, (击乐) 〈四朝元〉类

The T note is indicated by a box around the notes for '焦,' and '沉,' in the examples.

2. 正体句尾之 T ：

Examples of the T note at the end of the main phrase for three Qijuan high腔 categories:

- (52) 世 隆 是 我 果 哥 哥, 〈四朝元〉类
- (53) 尉 前, 〈孝顺歌〉类
- (54) 波 涛, 〈汉月空〉类

The T note is indicated by a box around the notes for '果 哥 哥,' and '涛,' in the examples.