



## 当代戏曲音乐研究

概括这部分论文的主要内容有对当代戏曲和戏曲音乐来龙去脉及其性质特征的分析判断和如何抢救、保护、传承、发展（下简称“救保传”）戏曲两方面。

主要学术观点有：传统戏曲与歌剧化戏曲是两种不同体制、机制、不同功能、不同发展方向的戏曲，两者的根本区别在于戏班的艺术体制和创作表演机制之不同。

我国以演员为主的表演体系，在当代已经转型为以演员为“木偶”“奴隶”的歌剧化戏曲。

当代国办戏曲音乐的创作机制是“作曲（家）包揽制”，戏曲演员的创腔能力已全线崩溃，流派不再。

戏曲的“救保传”对象应该是“文革”前的传统戏曲。

最简捷、最有效、最经济的“救保传”方法是一揽子将民间戏班打造成“救保传”传统戏曲的根据地 and 可持续传承传统戏曲的主力军。

我无意或褒、或贬中国戏曲和戏曲音乐的歌剧化。以感性而论，我喜欢看的是以国办戏曲院团上演为主的歌剧化戏曲。但从“救保传”文化遗产理性的角度出发，我主张要优先“救保传”以民间戏曲班社为主上演的、以演员为主的传统戏曲。目的是想把历史上的传统戏曲及其音乐以活态的形式，永久活跃在的当代和未来社会。

戏曲之根在民间，民间戏班为主的民间戏曲是戏曲命脉之所在；国办戏曲院团为主演出的歌剧化戏曲，也是中国戏曲的一朵花。民间戏班为主的民间戏曲是戏曲的根，国办为主的戏曲院团为主演出的歌剧化戏曲，也是中国戏曲的一朵，但那是有色有味没有生命的塑料花，是没有根基的浮萍。

我国戏曲的发展，要坚持民间戏班、民间的传统戏曲，与国办为主的戏曲院团歌剧化戏曲“两条腿”走路的方针。历史经验证明：唯有两者相依相生，不偏不倚共谋发展，才是中国戏曲发展的正确选择。

建议各地国办地方戏剧种要准确定位，即使是歌剧化戏曲，多数剧种也应向地方化方向发展为宜。唯有如此，中国戏曲或有再次出现百花齐放景象之可能。



## 传统戏曲音乐的当代嬗变 和歌剧化戏曲音乐的形成及特征

进入新时期后，我国戏曲的总体布局结构，戏曲音乐的创作思想、创作机制、创作技法和唱调结构、传播方式、音乐样式等也随之变发生了全面而深刻的变化。而在诸多的变异中，笔者以为最大的变异，莫过于传统戏曲音乐（下称“传音乐”）嬗变为歌剧化戏曲音乐（下称“歌音乐”）。

歌音乐是一种新的戏曲音乐样式，它与传音乐同属同源不同流，貌似质异的中国戏曲音乐。它在当代的形成和盛行标志着我国传统戏曲和戏曲音乐一统天下的局面已被打破，从此，戏曲和戏曲音乐进入了一个新时代。<sup>①</sup>

歌音乐与传音乐有着不同的本质特征，对此的探讨自然也就不能与往日同语而论。然而，由于我们对戏曲音乐在新时期所发生的这种实质性的变化不甚了了，因此，对于这种新样式戏曲音乐的本质特征，也就很难有所认识。正因为如此，我们的认识也大多还停留在传音乐的圈子之中，无不将歌音乐与传音乐混为一谈，由此导致概念混淆，研究问题文不对题。如果我们对戏曲音乐的本质特征都不了解，却还要大谈如何保护，乃至如何繁荣发展戏曲和戏曲音乐，那无异于痴人说梦。显然，认识和认清我国戏曲音乐的这种变异，以及这种变异之性质特征，应该成为当务之急。为此，笔者试就新时期以来传音乐的嬗变和歌音乐的形成及特征等问题，作如下粗浅的探讨，祈请读者批评指正。

---

<sup>①</sup> 详见周来达《新时期城市化进程中的戏曲音乐研究》，《中华艺术论丛》10辑，同济大学出版社2011年3月。

## 一、传音乐的当代嬗变

本文所谓的当代，与新时期同义，泛指改革开放以来的30多年。

何谓戏曲？当代的解释多以王国维先生的“以歌舞演故事”为准则，但本文的概念，却与之略有差异。以笔者之陋见，中国戏曲是以演员为主的表演体系、是以一定程式的音乐、歌、舞演故事的民间艺术形式。其中，“以演员为主的表演体系”“虚拟性”“程式性”“民间性”等特性，不仅是我国戏曲最主要的特性，而且也是与歌剧、话剧、歌舞剧、音乐剧等的根本区别，这就是本文的戏曲之基本概念。

传音乐的嬗变和歌音乐的形成，是新时期以来戏曲音乐在客观环境条件下，戏曲音乐本体种种变异的结果，是一个问题的两个方面。传音乐嬗变的原因，固然繁复杂陈，其所涉及的范围也相当广泛，但概而言之却取决于客观环境和传音乐本体两大方面的变异。

### 1. 传统戏曲音乐客观环境的变异

这种变异突出体现在道德法规标准、国家的文化政策、“官办”戏曲院团和民间戏曲班社的戏曲总体布局结构、戏曲院团经济体制、戏曲的艺术体制、戏曲和艺人的生存方式、戏曲主体、观众的欣赏习惯和水平、演戏看戏的环境、看戏方式、售票方式乃至乐器制作、作曲家修养、戏曲音乐教育、戏曲音乐创作理念和理论研究等方面。囿于篇幅，仅以其中的法规标准、戏曲总体布局结构、戏曲艺术体制、戏曲唱调结构的变异为例，从中或可窥知这些变异对于传音乐嬗变的影响。

#### (1) 法规标准的变异

法规标准的变异是当代戏曲和戏曲音乐客观环境变异中重大事件，也是戏曲和戏曲音乐在当代谋求生存发展所必须遵循的基本准则。

例如，一个戏曲音乐作品是否允许任何人作任意的修改？对此，过去和现在有不同的答案。以前，社会制度是允许，合法的，光荣的，戏曲音乐资源是共享的，戏曲音乐作品是社会公器，创作具有群众性，基本无经济利益可谈，其道德标准是以将别人的东西拿来稍作改变为荣。现在则有“知识产权保护法”，认为剽窃他人作品是不合法、可耻的。作品具有个人专利性，有利可图等。

如，王实甫的《西厢记》与金《董解元西厢记》如出一辙，甚至连文字都十分相似。《王西厢》（第四本第四折《庆宣和》）：“是人呵急忙快分说，是鬼呵速灭。……却原来是姐姐，姐姐。”就是《董西厢》（卷六《庆宣和》）的原文。“晓来谁染霜林醉？总是离人泪。”即《董西厢》“君不见满川红叶，尽是离人眼中血！”。然而，以前认为这种做法不仅是正常的，而且还是发展中国戏曲的一种好途径。

此种法规一出，如今的演员也就无权可以更改作曲家创作的曲调，这就注定千百年来形成的、与以演员为主的表演体系相适应的、发展我国戏曲音乐一系列的法式就要被一笔勾销。

## （2）戏曲总体布局结构的变异

从某种高度看，戏曲和戏曲音乐的总体布局结构是否合理是考察我们对于戏曲和戏曲音乐认知水平和管理能力的问题，是关系到戏曲和戏曲音乐能否健康持久发展的大事。

新中国成立后，在走集体化道路的背景下，从20世纪50年代中期始，所有的戏曲社团全部国有化、集体化，经营性的民间戏曲社团不复存在。从戏曲和戏曲音乐的总体布局结构角度看，这无疑是一种缺憾。

民间戏曲和戏曲音乐是我国传统戏曲和戏曲音乐的一个主要组成部分，进入新时期后，民间戏曲社团重新崛起，民间戏曲和戏曲音乐因而得以复兴，这应该视为是我国戏曲发展史中的一件大事。以越剧为例，仅嵊州一地，据2006年统计，民间职业越剧团就达100余家，从业人员数万。进入21世纪后，其风起云涌之发展势头尤为看好。据2010年6月24日中央电视台晚间新闻联播报道，全国民营职业院团已经超过6800家（含杂技团等），由此带动民间戏曲和戏曲音乐复兴的情势不容低估。

民间戏曲社团秉承了小心谨慎，一步一观望传统，拿出了唱路头戏的看家本领，将一本本几乎已经濒于消亡的大量传统剧目悄悄地呈现在观众面前。如杭州黄龙越剧团、浙江象山雨辰越剧团等许多剧团的戏单上，都有200多个剧目。他们口中唱着传音乐，肩上扛着传承浩瀚的传统戏曲文化的职责，为观众送去了欢乐和笑声，大有返璞归真的味道，由此引起了观众的另一种兴趣。他们正以一种前所未有的新的创造，为我们描绘出了自20世纪50年代中期以来从未有过的欣欣向荣景象，谱写着传统戏曲和戏曲音乐在新时代的新篇章。纵然民间戏曲社团的发展在全国各地并不平衡，但民间戏曲社团带动民间戏曲和戏曲音乐的蓬勃发展却是事实。

2010年7月11日“首届全国民营艺术院团优秀剧目展演”在北京的成功举行，标志着政府对于民营艺术院团的重视。尽管许多问题还有待时日才能看清，但其中有一点应该成为共识。那就是，这是一片曾经被填埋的、而从当代开始恢复和正在恢复的

戏曲和戏曲音乐的原生态沼泽地，我们应予畜养和保护。

民间戏曲和戏曲音乐在当代的复兴和发展自有它的理由。一方面显示了它“野火烧不尽、春风吹又生”生命力之顽强，同时亦显示了它乃中国戏曲和戏曲音乐不可或缺的、理所当然的主角。一支甚至可以与“官办”戏曲和歌剧化戏曲音乐平起平坐，平分市场“蛋糕”的民间戏曲和戏曲音乐的队伍已经形成，并继续以其强大的生命力，顽强地向前推进和发展着。如果将新中国成立以来唯一发展“官办”戏曲和戏曲音乐的做法比喻为“独脚跳”的话，那么民间戏曲和戏曲音乐的这种复兴，则标志着如今的戏曲和戏曲音乐开始已经用两条腿走路了，它表明当局对于如何发展戏曲和戏曲音乐的认识和理念已经日趋健全。

另一方面，随着经济体制改革深入，2011年至，绝大多数“官办”戏曲院团已经转制，我国戏曲和戏曲音乐的布局结构因此而又一次发生了重大的实质性变化，从而弥补了近半个世纪以来的一直存在的戏曲布局和发展“独脚跳”的不合理之缺憾，意义非同寻常。

## 2. 传统戏曲音乐的本体变异

这是导致当代戏曲音乐质变的根本内因，这种变异，包括戏曲艺术体制和戏曲音乐的程式性、民间性、唱调结构、创作机制、创作思想、创作技法、传播方式、配器、音乐语言、音乐材料来源、伴奏方式和伴奏的样式、音乐功能、表演方式、演员、乐队和乐器等方面的变异。

囿于篇幅，下面仅以其中戏曲艺术体制和戏曲唱调结构的变异为例。

### (1) 戏曲艺术体制的变异

我国戏曲的艺术体制以前很明确：戏曲是个以演员为主的表演体系。实行的是演员负责制。如梅兰芳先生有人称为“梅老板”，意思是梅先生不仅是演员，而且它还要负责整个班子的经济收支，经营运作以及剧本、导演、道具、服装、化妆、唱腔设计、乐队和乐器编配等等，其对演员要求之高，是现在难于想象的。现在的戏曲体制，有说是“导演中心制”，有说是“编剧中心制”，也有说是编、导、音、美等“分工合作制”，有说是“多中心制”“一长制”等等，莫衷一是，但总的看，戏曲中的编、导、音、美等，专业个性日益张扬，权力相对分散，“以演员为主的表演体系”已经不复存在。

现在艺术体制之下的演员，实际上已经沦为“奴隶”和“木偶”。演员的大脑由编剧控制，动作由导演决定，嘴巴由作曲管辖，脸部表情的有灯光操控，舞台上活动的

范围和行动的方向路线由舞美规定，舞台的空灵性和景物（包括表演）的虚拟性几乎丧失殆尽，留给演员就只有用爹娘给的身材和嗓子上台为编、导、音、美以及领导等服务一下罢了。它意味着我国的戏曲在进入新时期的“官办”戏曲中，“戏曲是个以演员为主的表演体系”的说法已经不符实际。

## （2）戏曲唱调结构的变异

戏曲唱调结构的变异，突出体现在唱调结构的歌曲化。

唱调结构歌曲化的现象，在曲牌体剧种中表现得尤为突出。坦率地说，我国除了像昆曲那样少数几个曲牌体剧种外，多数曲牌体剧种的唱调早在20世纪50年代就已经开始蜕变为歌曲型了。进入新时期以后，曲牌唱调的歌曲化更为彻底。

曲牌体剧种唱调以曲牌为主，其唱词应该严守曲牌格律定则，但许多曲牌体剧种的唱词没有遵守和无法遵守这个定则，从而使得这种唱调在文辞格律上就已经丧失了成为曲牌的资格。如川剧的《激浪丹心·战滩·红日东升照山野》<sup>①</sup>、湘剧《园丁之歌·一轮红日心头升》<sup>②</sup>、浙江调腔的《杜鹃山·乱云飞》<sup>③</sup>等唱调，就是较早的曲牌唱调歌曲化的作品。

曲牌体剧种没有曲牌和曲牌音乐，说严重了，它意味着曲牌体声腔的丧失和剧种的自我毁灭。这种现象当然不仅止于曲牌体剧种音乐，传统歌曲联缀体、板腔体音乐中同样存在。

如浙江的新版越剧《九斤姑娘》的唱调，则是拈取越剧早期原本就是歌曲体“吟哦调”等唱调的某些“元素”，而后运用西方作曲手段，使之进一步歌曲化、歌剧化的唱调。许多观众看了演出后感到很奇怪：怎么？这部戏从头到尾不像是在唱戏，而是在唱歌嘛？为什么会这样？因为，它本身就不属于板腔体的越剧女腔。当时的老百姓称之为“小歌班”是很道理的。其中的一个“歌”字，就道尽了“歌曲”与“戏曲”的区别。

就板腔体戏曲唱调看，诸如“京歌”那样的“戏歌”，现在几乎没有人将它视为“外人”了，其与板腔体戏曲唱调的区别越来越被人忽视。如《洪荒大裂变》那样京歌似的唱腔写作方式，使得这类歌曲型的唱调在更接近时代和更有出新味道的同时，也“显露了它对传统的疏离和反叛”（尹晓东语）。而《辛弃疾》则把京剧和

① 谱例见《中国戏曲音乐集成·四川卷》（上），中国 ISBN 中 1997 年 12 月，第 101 页。

② 谱例见张九、石生潮《湘剧高腔音乐研究》，人民音乐出版社 1981 年 12 月，第 346 页。

③ 谱例见《中国戏曲音乐集成·浙江卷》（上），中国 ISBN 中心 2001 年 8 月，第 142 页。

“京歌”结合起来，突出了诗词吟诵的气质。在这种特定的环境中，使用歌曲型唱调，就好比是电影的插曲，当然很有必要，也很有意思，但终究只能作为该剧目的“插曲”。

应该说，从戏曲音乐内部的结构着手对传音乐加以改造，那才是真正的实质性的创新改造，其创新的力度和质量远非寻常可比。歌曲型唱调（包括戏歌），当然是一种很好的戏曲音乐样式，然而，作为一种理论思考，我们还应该看到这些似是而非的歌曲型戏曲唱调充斥于戏曲声腔中，使传统的以剧种基本调、类型性的行当唱腔以及调式、板式基本调或曲牌套式所构成的，并以此作为发展和构建剧目唱调的戏曲音乐基本原则遭到了质疑和冷落。我们对于其中的性质异同应该清楚、利害得失应该明白，拿捏分寸应该准确，发展前程应该明确。歌曲型戏曲唱调在戏曲剧目中，应该扮演什么样的角色？是否可以成为戏曲音乐刻画人物形象的主要手段和形式，乃至成为今后戏曲音乐发展的一种方向？等问题还有待探讨。

总之，进入新时期后，传音乐的生存环境和音乐本体都发生了深刻、全面而巨大的变化。有鉴于这种变化后的戏曲音乐，其组织发展剧种音乐的基本理念、创作思想、创作技巧，甚至唱调基本形态等与西方歌剧音乐如出一辙，其主要特征是歌剧化，但归根结底它还是中国戏曲音乐，为此，本文姑且将这种戏曲音乐，称之为歌音乐。<sup>①</sup> 歌音乐的出现，是我国传音乐嬗变的结果。

## 二、歌剧化戏曲音乐的形成

传音乐的嬗变和歌音乐的形成，是一个问题的两个方面。歌音乐是传音乐当代嬗变的结果，戏曲音乐的这个变异，堪为是戏曲和戏曲音乐本体有史以来最大的、最根本的变化之一。

总体看，我国的戏曲音乐虽然只有歌音乐和传音乐两种，但由于创作传播方式的不同，细分起来，传音乐中又有不同性质形态的两种音乐。其一是20世纪40年代中期以前的、由“演员负责制”生产的自然传播形态的传音乐；其二是20世纪40年代中期到改革开放前，由“三结合”制生产的雅自然传播形态的传音乐。于当代形成的由

---

<sup>①</sup> 详见周末达《新时期城市化进程中的戏曲音乐研究》，《中华艺术论丛》第10辑，同济大学出版社2011年3月。



作曲家为主创作的技术传播形态的歌音乐，那应该算是第三种戏曲音乐。<sup>①</sup>

本文探讨的重点，就是其中的第三种，即所谓的歌音乐。回顾这类戏曲音乐的形成有个过程，大体可以认为是经过了以下三个阶段：

第一阶段：20世纪40年代中期——“文革”前，这是歌音乐形成的组建阶段。本文的这个起始年代，是以刘如曾先生（1918—1999）和沙梅先生（1909— ）先后于1945、1946年投身戏曲音乐创作的年份作为标志性的年代。刘、沙两位是我国接受西方作曲技术专业训练者中，最早投身于戏曲音乐创作的，由此开启了专业作曲家参与戏曲音乐创作的序幕。此后，从20世纪50年代中期始，许多从戏校毕业、实质上是接受了西方音乐教育和作曲技术训练的新音乐工作者又先后参与了戏曲音乐创作，这批新音乐工作者就是我国第一代戏曲音乐作曲家。由于这时期的戏曲音乐是以演员为主的“三结合制”所生产，因此，歌音乐形成的条件还不成熟。

第二个阶段：“文革”期间，这是以“样板戏”为标志的传音乐向歌音乐的过渡期。尤其是在“样板戏”中后期出现的如《海港》《杜鹃山》等音乐，无论是创作主体、创作思想、创作方法或作曲技巧和音乐风格等与传音乐已相去甚远。由此开始，我国戏曲音乐的创作主体、理念和手法等发生改变，却是不争的事实。

第三个阶段：新时期以来，这是歌音乐的形成和盛行阶段。这类戏曲音乐大多由我国第二代戏曲作曲家所创。所谓“第二代”多指“文革”结束，恢复高考后进入音乐学院接受专业作曲技术训练的学生，如今，他们已经是我国戏曲音乐创作的中坚。这类有着明显的歌剧化特征的戏曲音乐在当代的形成和盛行，标志着我国歌音乐的形式改造，以及从传音乐嬗变为歌音乐的过程已经完成，一个有着独立风格的歌音乐已经形成。

当然，第二代戏曲作曲家能在这时期叱咤于整个戏曲音乐空间，自由地以西方的音乐思想和西方作曲技术进行戏曲音乐的创作和实验，首先得益于改革开放后的经济社会环境，其次是对西方的音乐思想以及作曲技术在戏曲中的运用，前人已经积累了相当的经验，有了基础，尤其是所谓的“样板戏”音乐的创作经验，无疑已经成为一种经典。即使这样，放在第二代戏曲作曲家们面前的依然不是一条坦途，他们同样经历了许多困惑。

20世纪80年代初，各地戏曲院团逐渐恢复组建。人们在渡过了10年“文革”极

---

<sup>①</sup> 有关自然传播、雅自然传播、技术传播等，详见周来达《作曲“包揽制”、非繁衍性传播与中国戏曲声腔的“太监化”》，《音乐与表演》2008年3期。

度枯燥单调的文化生活后，对传统戏曲及其音乐表现出了空前的热情和钟爱，出现万人空巷争相观看戏曲和传唱“天上掉下个林妹妹”等戏曲唱段的情景。然而，好景不长，戏曲“箱底”还没翻完，迅即又被莫名其妙地遭到了冷落，戏曲危机随之而来。戏曲作曲家们为此感到迷茫不解，而踌躇不前。

经过了一段时间的彷徨和徘徊，至20世纪90年代中期，戏曲危机愈演愈烈，省级以下的“官办”戏曲院团纷纷解体。为了自身的生存也想出了很多“自救”的办法。经过一段时间的实践，发觉“自救”的关键在于创作，而按当代人的观念，音乐创作这个责任应该由作曲家来承担。于是，几乎所有的音乐创作都以责任制的形式落实到了作曲家身上。从此，所有生、旦、净、末、丑等的唱腔均由作曲家一个人先写好，然后由演员用嗓子把作曲家的风格一一体现出来。至此，“所有的传音乐顷刻间就被沦为作曲家案头上没有生命的创作素材，中国传音乐因此而失去了活在口头上的鲜活和灵性。”<sup>①</sup>

那么，作曲家又如何创作呢？放在他们面前只有两种办法，一是全部沿袭传统，二是沿用“样板戏”的音乐创作模式。由于种种原因，这两条都不为当代音乐家们所特别中意。于是，另辟蹊径：试图通过借鉴“样板戏”音乐创作经验，直接运用西方的音乐理念和作曲技术，仿效西方歌剧的创作方式，对传音乐进行革新改造，以此契合观众既新鲜又熟悉、似曾相识的新的审美期待。

体现在新创剧目中的音乐创作手法和伴奏形式越来越多样化。原本是西方歌剧音乐创作中常用的作曲手段，如主题贯穿、多调性、转调、移位、重复、摸进、和声、对位、复调、多声部等作曲技术，在我国戏曲音乐中已经习以为常；音乐形式上的“戏歌”以及合唱、重唱等演唱形式，亦屡见不鲜；电子琴、铜管乐、小提琴等西洋乐器大量涌入戏曲乐队；乐队中除了有民族乐队、电声乐队，中西（乐器）混合乐队等多种组合编配形式外，还有交响乐等；乐队正式编员尽可能精简，用录音带替代乐队伴奏风靡一时；剧目中以作曲家新创的描写音乐替代传统锣鼓、曲牌和传统音乐过门等，已成时尚；原本根据基本调的倚乐填词等的传统戏曲音乐的创作方法，几乎没有一个作曲家还在继续使用。如此等等不一而足。

戏曲音乐的上述变化，对于准确刻画人物形象，美化戏曲音乐等都起到了很大作用。早在1977年，新编京剧历史剧《红灯照》和京剧现代戏《蝶恋花》等，就是音乐家们运用西方作曲技法对传统京剧音乐进行革新的代表作。而1991年的京剧《武则天

---

<sup>①</sup> 周来达《对当代戏曲音乐创作机制若干问题的思考》，《音乐研究》2010年1期。

轶事》、1993年的越剧《陆游与唐婉》、1994年的淮剧《金龙与蜉蝣》、1995年的豫剧《红果红了》和京剧《夏王悲歌》、1997年的川剧《死水微澜》等音乐亦无不如此。由此，无人不认为这是中西结合发展中国戏曲音乐的最佳方向，而被“官办”戏曲院团广泛采用，至今不衰。

进入21世纪后，在“非遗”运动等的推动下，保护传统戏曲和戏曲音乐的环境有了一定改善。政府对于“官办”戏曲院团在谨慎推行经济体制改革的同时，对戏曲创作的奖掖力度也在逐渐加大，各种戏曲大奖赛、艺术节纷至沓来。较早的就有于1991年开始设立的文华奖。此后，中国艺术节奖、中国戏剧节奖、中国戏曲学会奖、国家舞台艺术精品工程奖、五个一工程奖、曹禺戏剧奖、中国戏曲现代戏突出成就奖、梅花奖、山花奖、群星奖等等，还有各地方戏曲如越剧、黄梅戏、评剧、川剧等都有不同的奖项，这些奖项的设置对于推动歌剧化戏曲音乐创作发展的作用不言而喻。

仅以文化部率先推出的文华奖为例。该奖至今已经举办13届，由此催生了一大批优秀戏曲音乐作曲家、表演艺术家和优秀的戏曲音乐作品，功不可没。据笔者初步统计，13届共有73部作品、147位（次）作者获奖。这些作品从不同角度对本剧种音乐的创新发展作了不同程度的探索，并取得了令人振奋的成功。可以说，凡参加13届文华奖中的所有剧目之音乐，其创新的程度或效果纵有不同，但却都反映和代表了当代我国戏曲音乐创作的艰辛探索、发展方向、最新成果和创新程度。

然而，当我们冷静回顾这些音乐作品时，却发现这些剧目音乐无一不是出自作曲家之手，而唯独没有由演员为主进行创作的。这类戏曲音乐在当代的出现和盛行，意味着一个从创作源头上与传音乐分道扬镳的歌音乐已经形成。从这一点上说，我们面临的新时期，实际上就是一个戏曲音乐转型的时代。

### 三、歌剧化戏曲音乐的本质特征

歌音乐经过了半个多世纪的孕育，特别是经过新时期以来30多年的发展，不仅已经形成，并且已经成为当代戏曲和戏曲音乐的主流而盛行，而且业已形成它自己固有的特色。

歌音乐的本质特征有共同性和不同音乐体制下的本质特征之分。分述如下：

## 1. 歌剧化戏曲音乐的共有特征

歌音乐主要是在新时期以来“官办”戏曲院团中“作曲包揽制”的产品。从现实看，这类戏曲音乐的主要特征有由专职作曲家创作，由“官办”戏曲院团首演、创作理念、创作思维和作曲技巧的西方化、音乐创作的个体性，作品的专利性、唱调结构的歌曲化、功能突出娱乐性、传播的复制性和非繁衍性、剧种音乐语言和音乐程式的模糊性、大乐队、讲究和声、织体、立体化等。其基本音乐思想、表演方式、创作方式、作曲技巧、音乐语言、音乐性质、唱调结构形态、传播方式，音乐文化渊源和发展方向等与歌剧如出一辙，而与传音乐日益相殊等等。

歌音乐按其生产者分，因作曲家的修养、作曲技巧水平及其对传统戏曲和戏曲音乐的经历、体验、感悟、理解和情感等有所不同，由此创作出来的歌剧化程度也不尽相同，因此也可分为两小类：第一小类音乐是由比较尊重传统、尊重演员和琴师，懂得本剧种音乐和具有相当作曲专业水平者创作的、与传统戏曲比较接近的歌音乐；第二小类是与前者相比，差距较大的，甚至相反的、传音乐特征几乎丧失殆尽的歌音乐。按音乐体制分，则又可分为歌剧化曲牌体剧种音乐、歌剧化板腔体剧种音乐和歌剧化歌曲联缀体剧种音乐三大类。

下面仅以音乐创作理念、创作思维和作曲技巧的西方化，音乐作品的专利性，功能突出娱乐性，传播的复制性和非繁衍性四项特征为例，对歌音乐的共有特征作些探讨。

### (1) 音乐创作理念、创作思维和作曲技巧的西方化

例如，戏曲中的重唱、轮唱、合唱、男女声混声合唱、幕前合唱、幕后伴唱、幕间曲等演唱（奏）形式的运用；音乐创作上采用了一定的西洋音乐作曲技法，如和声、复调、对位、配器、织体及主题音乐贯穿等技法和多层次的复音表现；音调上吸收了民歌、革命歌曲、外国歌曲以及某些器乐曲等作为新材料，并运用西方作曲思想和技术手段将其融入戏曲音乐之中；乐队采用中西混合编制，伴奏发挥了音乐的主体功能，摆脱了仅仅“伴”的旧习，同时不同程度地改变了剧种器乐原本所独有的音色；唱法上吸收了西方的美声发声方法等等现象在戏曲音乐中的大量出现，意味着我国戏曲音乐的理念、音乐思维和创作技法都已经基本西方化。

### (2) 戏曲音乐作品的专利性

传统的戏曲音乐作品是社会的公器，人人可以创作，人人都没有所有权，现在的戏曲音乐作品所有权属于作曲家。我国的社会经济正处在各方面都在转型的阶段，将

“社会公器”转化为“个人专利”，由此导致纷争不息，诉讼不断，当然在所难免。

如为了越剧唱段《惜别离》的音乐作品著作权，浙江越剧作曲家顾达昌先生与资深越剧作曲家卢炳镕先生就为此对簿公堂。上海为了《梁祝》作曲的所有权，也曾有微词。其他地方类似的事件也时有耳闻，就在种种纷扰之中，我们的知识产权保护意识逐步得到提高，作曲家的劳动及其成果得到肯定，戏曲音乐作品的专利，当然应予保障。

然而，我国戏曲音乐的形成和发展的最初动机，恐怕不是赚钱而是娱乐和育人，它所关注和直接联系的是整个社会。因此，中国戏曲音乐缺乏专利性，成为一种人人可以共享的社会文化资源，<sup>①</sup>这就决定了集体性、群众性的创作就是它的天性。由此反观如今的“以专业作曲个体的创造，替代大众的艺术创作，这不是简单的量变，而是一个重大制度性的质变，是对其赖以生存的土壤的铲除”<sup>②</sup>。

### (3) 功能突出娱乐性

被称之为“第一次触电”的越剧《第一次亲密接触》音乐，比较突出的是越剧音乐的娱乐功能。但从演出效果看，这种娱乐效果，也只是一时的轰动而已，进而追问这种轰动中究竟有几分是艺术本体之使然？那就值得商榷了。该剧运用电声乐器创制电声音乐的原意，恐怕主要是以此契合，乃至迎合某些观众对于电子乐队所产生新音色的好奇，从整体看只是一种尝试。

娱乐性是戏曲和戏曲音乐本身的基本功能之一，但过分的强调和刻意地突出渲染戏曲和戏曲音乐的娱乐性将有祸及自身的可能。因为，戏曲和戏曲音乐的功能不仅仅是娱乐。仅限于娱乐，无异于作茧自缚。

### (4) 传播的复制性和非繁衍性

所谓戏曲音乐传播的复制性和非繁衍性，主要是指戏曲音乐在被某传播形态传播的过程中，是否具有繁衍性。能滋生出“变体”或“又一体”等唱调的传播，就是繁衍性传播，否则就是非繁衍性传播。

我国戏曲音乐的传播形态，经过了自然传播、亚自然传播和技术传播三种变化，其中的“技术传播”即为非繁衍性的传播。新时期以来，“技术传播”已经占据了主导地位。尽管这时期戏曲音乐传播的范围有了无以形容的扩大，但从戏曲音乐自身繁衍的能力看，不但没有得到任何的增强，戏曲及其音乐反而正在急剧地萎缩。当代复制

<sup>①</sup> 冯光钰《双年文录》“音乐传播与资源共享”，大众文艺出版社2005年7月。

<sup>②</sup> 周末达《百年越剧音乐新论》“越剧声腔的太监化”，中国文联出版社2006年份11月，第230页。

式技术传播的非繁衍性传播，对原本已经“太监化”的戏曲声腔带来了雪上加霜的影响就是一例。

戏曲音乐的繁衍性传播，不仅是其生存发展的主要形式，是戏曲音乐活力之所在，生命之所在，而且也是形成戏曲剧种音乐的特有方式。

传统京剧以自然传播为主的方式，对本剧种基本调不断“变奏”，不仅繁衍出了西皮流水、西皮导板和二黄慢板等大量的板式唱腔，而且还以此繁衍出了反二黄，反西皮等调式基本调及大量的唱腔，由此完善和丰富了皮、黄两大腔系。传统越剧以自然传播为主的方式对女腔基本调不断“变奏”，则繁衍出了四工调（腔）、尺调（腔）及其反调弦下调（腔）等等。在此基础上，两大剧种的流派唱腔先后蜂拥衍生，标志着两大声腔的繁荣和鼎盛。京剧、越剧两大剧种声腔凭借着自然传播，亚自然传播的繁衍性而形成发展的事实，<sup>①</sup> 让我们清晰地看到，我国剧种音乐的，并非仅仅是作曲技术所能造就，而是十月怀胎，一朝分娩，是在音乐体制的框架下，长期繁衍和积累的成果。这是一种极其恢宏深邃的、以繁衍为主要手段的大音乐思想与包括可以十分具体而细腻地发展唱腔的大技巧相结合的产物，由此形成的是一个个剧种的声腔，是人人可以掌握的公器，而不仅仅是一个孤独的唱段旋律。传音乐所蕴含的这些根本理念、音乐思维方式、音乐创作机制、独特的创作技巧、传播的繁衍性等，随着戏曲音乐的繁衍性传播被复制式非繁衍性传播全面替代后，亦被全部废弃和消失，戏曲音乐亦因此失去了活力和灵性。例如，当下许多剧团为了减少支出，演出用录音来替代乐队伴奏，演员在这种音带的节制下，按“步”就“板”，将整个演出变成了一场场机械的复制，大倒观众胃口，舞台演出因此而失去了最宝贵的二度创作中的临场激情发挥，而被演绎为一部机器和工厂化生产的僵化物具，哪能产生新的“变体”呢？如果把这些“僵化物具”进而认为是“高水准”“高科技”“高效率”等等而大力推崇之，那简直是悲哀了。这些支撑传音乐的骨架之坍塌，血脉之干涸，也就是导致戏曲音乐繁衍能力日趋萎缩的根本原因。由此可见，先进的传播工具并不表示一定能够促进戏曲音乐繁衍能力的提高和发展。如果真正要繁衍发展戏曲音乐，那么，同时采用自然传播，亚自然传播当然也是必不可少的。

---

<sup>①</sup> 传统京剧以自然传播为主的方式，繁衍出了西皮、二黄、反二黄、反西皮等调式基本调及大量的唱腔，完善和丰富了皮、黄两大腔系。传统越剧以自然传播为主的方式，繁衍出了四工调（腔）、尺调（腔）及其反调弦下调（腔）等等。在此基础上，两大剧种的流派唱腔蜂拥衍生。详见周来达《作曲“包揽制”、非繁衍性传播与中国戏曲声腔的“太监化”》，《音乐与表演》2008年3期。

## 2. 不同音乐体制的歌剧化戏曲音乐的本质特征

歌音乐按音乐体制分，又可把它分为歌剧化曲牌联缀体音乐、歌剧化传统歌曲联缀体音乐和歌剧化板腔体音乐三大类。下面分别就这三类歌音乐的本质特征作些探讨：

### (1) 歌剧化曲牌联缀体剧种音乐的本质特征

歌剧化曲牌联缀体剧种音乐的基本特征主要有：名义上是曲牌体剧种，但实际上在新编的剧目中没有一支曲牌，也没有一首曲牌唱调。许多曲牌的定则，在长期的流变过程中发生了变异，出现了有“则”不“定”性，曲牌套式的“有套无式”性。唱调结构与歌曲类似，呈歌曲型，全剧的音乐结构和音乐风格与歌剧相似。曲牌体剧种固有的帮唱形式除原有的形式外，还有合唱、重唱、轮唱等西方歌剧常用的演唱形式。其组织发展唱调的基本方法是运用现代作曲技法对剧种主调进行变奏。由此产生的唱调具有一定的板腔性质，<sup>①</sup>但它又不是真正意义上的板腔音乐。为便于阐述，笔者姑且将这类戏曲音乐称之为歌剧化的雅板腔体曲牌联缀音乐，而将这种剧种的音乐制式，称之为歌剧化雅板腔曲牌联缀体。

进入新时期后，曲牌体音乐嬗变为歌剧化雅板腔曲牌联缀戏曲音乐的现象更加普遍。以荣获文华大奖的川剧《金子》为例。川剧是个曲牌联缀体为主的剧种，但在《金子》的唱调中，几乎没有一首是真正的曲牌唱调，整个唱腔完全是以川剧音乐为素材，运用作曲技术进行创作的一部比较感人的“咏叹调”。尽管《金子》的音乐取得了很大的成功，但以此对照传统的川剧，那么，这个事实的本身就说明：传统曲牌体的川剧，在不知不觉中已经离我们远去，呈现在我们眼前的却并非是原有观念中的曲牌体川剧，而是一个歌剧化的川剧，剧种音乐体制已经发生变化。

类似川剧这样的所谓曲牌音乐及其音乐体制的消亡，当然不是个别的现象。可以说除了昆曲外，其余的曲牌体剧种（特别是在现代剧中的）唱调几乎全部不是曲牌音乐。

曲牌体剧种抛却了曲牌和曲牌音乐，却运用西方作曲技法创作出了另一类唱调音乐的做法，一方面可以认为是一种创造，但另一方面却意味着传统曲牌联缀体声腔及

---

<sup>①</sup> 所谓剧种主调，可以是本剧种的基本唱调，亦可以是该剧种唱调的一个乐段或乐句、乐节乃至乐汇。由于变奏主调的创作原理，不仅与歌剧主题贯穿创作法有着异曲同工之妙，而且与我国的板腔体类组织发展唱调的基本原理类似，因此，由此产生的唱调具有一定的板腔性质。



其曲牌体剧种的丧失和自我毁灭。能否固守其固有的音乐体制，是曲牌联缀体剧种能否名副其实地存活下去的根本。

## (2) 歌剧化传统歌曲联缀体剧种音乐的本质特征

进入新时期后，在新创剧目的带动下，传统歌曲联缀体剧种中的歌曲结构形式、伴奏样式等有了很大的变化。向歌剧化方向发展的步伐日益加大，但罕见有向程式性板腔化方向发展的动向和迹象，如甬剧《典妻》、沪剧《明月照母心》等音乐无不如此。这种发展趋势，预示着歌曲体戏曲音乐继续向歌剧化方向发展或已定局。

以荣获文华奖等大奖的甬剧《典妻》为例。

甬剧《典妻》，可以说就是一部典型的歌剧化的甬剧，或者说是甬剧化的歌剧。

甬剧音乐源起于田头山歌和民间舞蹈《跑马灯》音乐，如今的唱调由基本调、四明南词、乱弹类、小调、它种剧种唱调和曲牌锣鼓6大类构成。艺术家们根据剧情和刻画人物性格的需要，在这6大类中选择合适的曲调进行倚乐填词，从倚字行腔的原则出发，进行各种创腔，并将由此创作出来的各种唱调有机地连接起来，这就是甬剧组织发展唱调和音乐的基本方式。这种组织发展唱调和音乐的基本方式，也就是我们平常所说的剧种音乐体制。鉴于这些曲调大多不是板腔化的唱调，其形态接近于歌曲，但又不同于曲牌体中的曲牌，为便于阐述，本文姑且将甬剧的这种音乐体制，称之为传统歌曲联缀体。传统甬剧就是依靠这种音乐体制来组织、发展唱调及其音乐的。

反观甬剧《典妻》，它又是靠什么来组织、发展唱调及其音乐的？一言蔽之：主要用的是主题贯穿法。所谓主题贯穿法是作曲家根据自己对于剧情的了解和认识，首先为整个剧目设置一个音乐主题。然后，作曲家运用作曲技法，对它进行变奏，使之贯穿于整个全剧。这个主题音乐材料的来源，可以是本剧种的音调，也可以是一个完全与本剧种音乐毫无关联的音调。《典妻》的音乐主题是  $\underline{6} \ 2 \ \underline{12} \ 6 \ - \ | \ \underline{6} \ 2 \ \underline{12} \ 4 \ | \ \underline{3} \ 6 \ \underline{56} \ 2 \ 3 \ | \ 6 \ - \ - \ |$ 。显然这是一个与甬剧音乐没有血缘的、由作曲家凭着他对《典妻》剧情的了解和认识新创作的一个音调。根据需要，主题音调可以用在该剧目中的任一地方，可以作为场景音乐，也可以作为唱调主题。由此与传统甬剧六大类基本调为主发展的音乐，形成了“两张皮”。由于所用的音乐材料不同、创作方法不同，由此创作产生的唱调音乐，其风格当然也不同。此外，《典妻》的伴奏交响化、音乐讲究和声织体、多声部、立体化，甬剧唱腔+交响的表演形式；独唱、对唱、重唱、合唱、伴唱和幕前曲、插曲等演唱形式；技法的西方化，全部采用西方作曲技术中的重复、模进、转调、移位、和声、复调、对位等技法和音乐思维来



发展音乐；其音乐思想、作曲技法等均渊源于西方音乐和歌剧等等，无一不可作为《典妻》音乐歌剧化的例证。<sup>①</sup>

### 3. 歌剧化板腔体剧种音乐的本质特征

与传音乐特性相比较，歌剧化板腔体戏曲音乐的本质特征则更加明显。其特征除了由专职作曲家创作，由“官办”戏曲院团首演等共性外，具体说来还有：描写音乐使用的广泛性，原始板腔性程式化音乐使用的短小性、罕见性，剧种声腔的趋同性，流派唱腔的模仿性和过门音乐的模式性等等。下面仅以音乐程式的模糊性、流派唱腔的模仿性和过门音乐的模式性为例：

#### (1) 音乐程式的模糊性

所谓音乐程式的模糊性，主要是指戏曲音乐程式被淡化后，程式的界限被模糊了。

根据现代的审美需要，戏曲音乐上的这种不同，突出地反映在运用强调西方作曲的技术对传音乐程式和传统戏曲程式性音乐的选择、改造和利用上。而这种选择、改造有两个方向：一是从传统程式性音乐自身出发，例如通过对唱腔基本调派生、成套唱腔设计，创腔手法，板腔变化等手段，有选择地对自身的程式和程式性音乐加以改造和利用；二是有选择地将外来音乐，例如音乐形式、曲式结构、音调、节奏、节拍、手法、技法、演唱法、演奏法乃至乐器等作为材料，对传统程式或传统程式性音乐加以改造和利用。经过来自这两个方向改造而设计编创出来的音乐，某些程式性特征被不同程度地淡化，甚至消失了。某些原本没有程式性特征的则被披上了程式色彩或仍然没有程式性特征，结果就产生了下列两种形式的音乐：

一是与传统程式性质或传统音乐有着某些相似或相联系的音乐（或形式）。

例如，《智取威虎山》杨子荣唱的“胸有朝阳”中的新“二黄二六”；《红灯记》李玉和的“雄心壮志冲云天”、《沙家浜》郭建光的“坚持在芦荡”所采用的二黄成套板式；阿庆嫂、刁德一和胡传奎三人对唱用反西皮摇板、西皮流水与西皮摇板的板式交替等等，所有这些新的板式设计、新的节拍形式、新的节奏处理、新唱腔、新音乐等，无一不是对原来的传统程式格局的突破。但无可否认的是这些音乐与原来的传统程式或传统程式音乐，还是有着密不可分的内在联系。只不过它们在保持程式化特征方面，有的浓烈些，有的淡薄些罢了。这些程式化特征“浓烈些”或“淡薄些”的音乐，就是本文所说的“似”程式性音乐。

<sup>①</sup> 详见周来达《冷眼反顾甬剧〈典妻〉》，《戏曲研究》文化艺术出版社2012年4月。