

常靜之著

中國歌曲及其音樂

5600.31

資料

145973



本館新刊 中國通史

中國通史
第一卷
上古至秦

中國通史
第二卷
漢至隋



常靜之 著

資料

中國戲曲及其音樂

黃河文艺出版社

中国戏曲及其音乐

常 静 之 著

责任编辑 王咏声

黄河文艺出版社出版

(郑州市西里路94号)

河南省新乡市印刷厂印刷 河南省新华书店发行

787×1092毫米 32开本12.625印张 252千字

1986年12月第1版 1986年12月第1次印刷

印数: 1—3,100册

统一书号: 8385·15 定价2.25元

序

对于戏曲我是愿意钻研的，对音乐也很爱，很想多懂一点戏曲音乐的理论，可是因为对于音乐的基本功不行，很难理解其中精微奥妙的地方。这次读了静之同志的《中国戏曲及其音乐》，感觉这是一本好书。对于我们这些从事戏曲工作而音乐知识又不够丰富的人来说，似乎也正缺少这么一本书，而今天它却应运而生了。

这本书的好处在于通俗易懂，又讲得却很全面，不要小看了这个特点。常常有同志很想学习一些戏曲及其音乐的知识，往往找一本书来读，终于因为不容易啃通，只好作罢。静之同志这本书就没有这个问题，拿起来一读就读下去了，从中就能得到我们想得到的一些知识。

戏曲中过去没有导演这一行，因此缺少有经验的导演人材，为了提高，只好从话剧这个邻居求援，请他们的导演来帮忙排戏，或者吸收话剧学院导演系毕业的学生来改行从事戏曲导演。这种做法的确解救了戏曲提高的燃眉之急，但这究竟不是长远之策，因为话剧导演对于戏曲的特点还是掌握得不全面，特别是缺少足够的音乐知识，因此不免在排戏过程中顾及不到音乐这一个组成部分，多半将这方面的全部责任都交给创腔的同志和乐队的同志；对于唱腔的运用提不出多

DXS2 16

少积极的具有创造性的意见，有极少数的导演碰到有唱的地方就发怵，或者希望尽量减少唱，似乎感到唱是妨碍或者中断戏剧动作的拦路虎一类的东西。在这样的情况下，自然无法充分发挥音乐特别是唱腔在整出戏中的作用，而这种作用，有时在一个戏中却会成为最令人难忘、最动情、因此也是最精采的部分。随便举几个例，川剧《四姑娘》的“三叩门”一场、评剧《高山下的花环》的“哭坟”一场等，都是近几年来新产生的剧目，这些剧目中的那些唱段，也象在我们传统的古老剧目中的一样，成了催人泪下的场面，有的成了观众人人口头传唱的段子。从这样的事例来看，音乐、特别是唱腔在一个戏中间的作用，岂能是漫不经心地加以忽略得的吗？所以我深深感到一位戏曲导演决不可不学习一些音乐知识，因为在他的导演工作中，他有运用音乐手段进行艺术创作的责任，说清楚了，就是他有积极推动与他共同创作的音乐工作者完成戏中音乐创作的责任，如果他对音乐工作者提不出要求，又不能评价他们在戏中的音乐创作成果，作出恰当的建议，那么这位导演就还不能成为一个称职的导演。这个道理对于编剧等其他戏曲工作者也是重要的。

话说远了，现在再归到正题。常静之同志这本书很是便于初学，也便于爱好者的学习，但她却不是仅仅说一些人云亦云的泛泛之论，她说的^说问题虽是戏曲的基本知识，但都是经过她自己咀嚼体会出来的，因此讲得比较深刻而又真切，是可靠的知识。书中所选的曲例也是有代表性的，值得把它们唱熟的。如果有心学习的人认真地读了这本书，那从这里

出发去深钻就有了门径了。黄河文艺出版社在当前能出版这样一本戏曲方面的专著是很有意义的。

是为序。

張庚

一九八六年二月于北京

目 录

序.....	张 庚
一、戏曲艺术概述.....	(1)
戏曲艺术的特点.....	(1)
戏曲艺术的起源与形成.....	(3)
戏曲艺术的发展.....	(10)
二、戏曲音乐.....	(27)
戏曲音乐的作用.....	(27)
唱腔与伴奏.....	(30)
戏曲音乐的特点.....	(45)
三、剧种选介 (附唱腔曲谱)	(49)
昆曲.....	(49)
川剧、湘剧、赣剧.....	(70)
梨园戏.....	(92)
秦腔.....	(102)
晋剧.....	(124)
河北梆子.....	(140)
豫剧.....	(153)

京剧、徽剧、汉剧·····	(187)
粤剧·····	(232)
滇剧·····	(238)
黄梅戏·····	(250)
越剧·····	(260)
沪剧·····	(279)
锡剧·····	(287)
评剧·····	(295)
吕剧·····	(303)
吉剧·····	(312)
眉户·····	(328)
碗碗腔·····	(335)
二人台·····	(340)
湖南花鼓戏·····	(347)
芑剧·····	(355)
江西采茶戏·····	(363)
云、贵花灯剧·····	(367)
广西彩调·····	(375)
秧歌戏·····	(380)
道情戏·····	(385)
少数民族戏曲剧种·····	(393)
后记·····	(396)

一、戏曲艺术概述

戏曲艺术，作为我国戏剧艺术的一种形式，本身又由于语言、语音及流行地域的不同而形成三百多种不同的地方戏曲。这些剧种之间，虽然在剧目、表演、化妆等方面，都存在着某些差异，但区别各个剧种的主要标志却在于音乐。戏曲音乐的变革，改变着戏曲艺术的面貌；而戏曲艺术的发展，又促进了戏曲音乐的革新。本书将主要介绍中国戏曲艺术的音乐特色，然而在谈戏曲音乐之前，有必要先将中国戏曲艺术的特点，以及它的起源形成和发展加以介绍。

戏曲艺术的特点

戏曲不同于话剧、歌剧、舞剧、哑剧等戏剧形式，但却包括有话剧、歌剧、舞剧、哑剧的艺术成分。它们之间彼此有相同之处，却又不能互相代替。这是因为它们一方面具有共同性，即各自都是综合各种文学、艺术因素的一种由演员扮角色

表演故事的舞台艺术，但是另一方面戏曲又有它自身的特点。那么，什么是戏曲艺术的特点呢？我以为在近代历史条件下形成的京剧就体现得甚为明显。这里，不妨借用戏曲表演艺术家、京剧旦行演员梅兰芳在一九五八年介绍京剧艺术时所说的一段话。他说：“它不仅是一般地综合了音乐、舞蹈、美术、文学等因素的戏剧形式，而且是把歌唱、舞蹈、诗文、念白、武打、音乐伴奏以及人物造型（如扮相、穿着）、砌末道具等紧密地、巧妙地综合在一起的特殊的戏剧形式。”梅兰芳在力求让大家理解到戏曲所综合的艺术因素是多种多样、十分丰富的同时，为了使大家理解到戏曲综合艺术因素的特殊之处，又特别指出“这种综合性的特点主要是通过演员体现出来的。”这里，“通过演员体现”几个字很值得注意，它能启发我们对戏曲艺术综合性的特点理解和把握得更切实、更具体。

可以这样说：戏曲艺术，是演员在舞台上综合运用唱、念、做、打等艺术手段，装扮角色（剧中人物）表演故事，以情、理、艺动人、教人、娱人的戏剧艺术。这就是戏曲艺术的特征。这里应该指出的是戏曲演员的表演艺术，已经受到节奏的规范，具有了程式性和虚拟性。而且由于演员表现戏剧人物的需要，依据性别、年龄、社会身分、性格等种种不同的情况，发展成表现不同人物类型的“行当”，对表演技艺进行了规范。此外，戏曲演员在舞台上所表现的故事（剧本所提供的）主要出自民间说唱艺术和小说，有的由作家撰写，而大多数是艺人在演出实践中创作、改编的。这也是戏

曲艺术的特点。

以上所谈是就传统戏而言，至于戏曲艺术进入近、现代历史时期以后，已随着时代和人民群众的要求在不断改革发展，内容丰富了，题材扩大了，艺术形式也发生了新的变化。

戏曲艺术的起源与形成

戏曲的起源可以上溯到古代歌舞。古代歌舞的产生，出自原始社会氏族的劳动生活，也和他们的酬神、祀祖等原始宗教活动的需要联系在一起。这些歌舞常常反映狩猎和农耕劳动生活，表达男女的爱悦之情，寄托人们的生活愿望，既具有为狩猎、战争、劳作而锻炼氏族成员的实用意义，又逐渐脱颖而出，提炼为歌舞，久而久之，使艺术发展了，表演因素增强了，美的观念也产生了，并且在人群中出了一些擅长歌舞的舞人。如《吕氏春秋·古乐》所说：“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足而歌八阕。”就是说的三个手执牛尾的舞人，一边歌唱，一边跳舞，反复唱了八遍曲子的情形。随着阶级的产生和阶级社会的出现，以及统治者的需要，舞人也分化为“巫”和“优”。巫，主持祭祀、酬神的仪式和歌舞，可以传达神的意志，并娱神，起着制服臣民维护统治的作用，有特殊的社会地位。优，是指长于歌唱、舞蹈、滑稽谑笑、角抵、奏乐、杂技等各种伎艺的艺人，他们大多来自民间，服侍于帝王、贵族们的左右，或在宴会上表演，或集演于广场，用以娱人，处

于家奴的地位。他们虽然社会地位低下，但却是真正掌握技艺并从事创作、表演的人，应该说是最早的演员（或艺人）。正是他们，在社会发展的不同历史条件下，把各种技艺发展了，并且使各种艺术因素综合、衍变，最终孕育产生了我国民族的戏剧艺术。

戏曲的形成，经历了相当漫长的历史过程。那么，戏曲在什么时期形成，又是在什么基础上形成的呢？至今尚有不同的看法和争论。但一般认为，戏曲形成于公元十二世纪末期的宋、金时期，而比较完整和成熟的戏曲形式则是我国南方的戏文及稍后于它的北方的杂剧，即南戏（宋、元南戏）和北杂剧（元杂剧）。至于戏曲形成的基础，虽然有出自傀儡戏和受印度梵剧影响等说法，但是均缺乏依据，无法令人信服。一般认为，戏曲是在歌舞戏、说唱艺术、滑稽戏的基础上，吸收其它艺术因素，综合衍变而成的。

歌舞戏，是由民歌、舞蹈、角抵等适应人们表现故事的需要，逐渐综合衍变而成的戏剧表演形式。秦汉时期，出现了大规模集演各种伎艺的活动，由官方主持，供帝王观赏，称“百戏”或“散乐”。我们从大量出土的汉代百戏俑和画像砖就可以看到许多栩栩如生的竞技形象。值得我们注意的是此时出现了由角抵发展而成的角抵戏。角抵，是两人角力、摔跤的竞技，所谓两两相扑以力取胜，原本是出自原始社会狩猎、战争生活的需要，后又发展为一种竞技表演。然而，角抵本身蕴藏着一种用动作来表现生活矛盾的因素。最早人们用击铎伴奏，两人头戴双角，彼此较力，象征黄帝与蚩

尤在涿鹿大战的《蚩尤戏》，就透露出采用这一因素表现故事的信息。而汉代由民间产生的《东海黄公》，则已经是用动作表现冲突的故事表演了，当时称为角抵戏。这个戏的故事是：黄公，精通法术，能制服虎，但因年老力衰，饮酒过度，这次执刀前往东海降伏白虎，法术不灵，与虎相斗，被虎所伤。戏中的黄公和白虎均由演员扮演，情节是寻虎——相斗——被伤。黄公被白虎所伤害，是预先规定好的冲突和结局。可见角抵已从竞技表演发展成有人物、情节，有冲突、结局的戏剧，即表现故事的角抵戏了。

隋唐时期，出现了我国封建社会中期经济、文化繁荣的局面，许多民族、民间以及外国的歌舞、百戏集演于东都和长安，其间来自民间的歌舞戏，成为教坊鼓架部经常演出的节目，有《拨头》、《大面》（也称《代面》）、《踏谣娘》等。

《拨头》也叫《钵头》，传自西域：有一位胡人其父被虎所伤，就去山中寻找父尸，遇虎相斗，杀死猛虎，为父报了仇。这个戏的情节也是与虎相斗，与《东海黄公》的路子是相似的，所不同的是歌舞成分更浓了，无疑是歌舞与角抵相结合表演故事的歌舞戏。

《大面》表现北齐兰陵王长恭，因面目清秀似妇人，恐上阵不足以畏敌，故每入阵杀敌，就戴一面具，使敌人生畏而获胜的故事，名为《兰陵王入阵曲》。

《踏谣娘》，又名《苏中郎》，内容是：有一苏葩，貌丑，好饮酒，每吃醉回家就无缘无故地打老婆。妻子无奈，只好向乡邻诉苦。从记载的搬演情况看，是在广场演出，表演区

称“歌场”，四周有观众围看。一场是他吃醉酒之后的独舞，猜想是在回家的路上吧！一场是苏妻（由男演员“着妇人衣”扮演）缓步入歌场，边走边唱，诉说不幸的遭遇和自己的冤苦。旁边的人齐声帮腔，唱道：“踏谣和来，踏谣娘苦和来！”不一会儿，苏葩回来了，见她在诉苦，就冲上去殴打她，赶出歌场，戏就结束了。因为她且步且歌，故称“踏谣娘”。《踏谣娘》的演出，有唱、有和（帮腔）、有做、有白、有服装扮相、有乐器伴奏。当时虽未记有脚色名称，但苏似副净或丑，苏妻显然是“装旦”脚色了。这一切，都说明《踏谣娘》是民间艺人采用歌舞表现故事而向戏剧化的飞跃，它的结尾还可以看出是吸收了角抵戏表演的因素，不是消极的继承，而是推陈出新。欧阳予倩说过：“如果追溯中国戏曲的原始形式，我们不能不想到《踏谣娘》。它是用一个简单的腔调表现一个简单的故事。”确实是这样，在戏曲形成的过程中，人们都把《踏谣娘》这样的歌舞戏，视为戏曲的雏形，说它酷似一曲一戏的丑、旦“对子戏”是不为过分的。当然，距离比较完整和成熟的戏文和杂剧，尚有很长的一段距离。

唐代，宫廷中的“大曲”歌舞也很发达，乐曲是散——慢——快——散的完整结构，表演的歌舞是抒情歌舞或情绪歌舞，如《霓裳羽衣舞》、《剑器舞》、《柘枝舞》等。发展到宋代大曲，就根据需要摘取乐曲的部分段落使用，如《水调歌头》、《剑器曲破》就是摘取该曲歌头、曲破部分运用于歌唱或舞蹈伴奏的。这种使用的作法，被称为“摘遍”，比起采用整套大曲的“全遍”要灵活、自由、实用得多。宋代大

曲被用来表现故事，使宫廷歌舞也向戏剧化迈进了一步。南宋《武林旧事》里记载宋官本杂剧段数，即宋杂剧剧目，有《莺莺六么》，《崔护六么》、《郑生遇龙女薄媚》等名目，很可能就是用大曲“摘遍”表现故事的节目，它们属宋杂剧演出的一部分。

说唱艺术与戏曲形成关系密切。说唱，是一种采用说白与歌唱相间，边说边唱，连缀成篇，敷演故事，刻画人物的演唱艺术，为第三人称。它与说话（如讲史、小说）均属曲艺范畴的民间艺术，可以溯源到民歌和叙事诗。一般认为，说唱和说话都形成于唐代。盛唐时期，寺庙活动中出现了僧人“俗讲”，它是由僧人宣讲经文、募化布施的“唱经”、“转经”形式衍化而来的，散文与韵文相间，韵文为整齐句格的“诗赞体”。最初讲唱宗教故事，如《目连变文》，后来为适应世俗听众的欣赏趣味，就采撷民间传说、历史故事讲唱，如《伍子胥变文》，唱调也吸收自民间。晚唐，逐渐被民间艺人学唱，由寺庙脱颖而出，变成一种民间说唱艺术了。曾有僧人文淑，讲唱俱佳，一时轰动长安，他的唱调也成为一首专曲〔文淑子〕，被人学唱，流传开去。到了宋代，都市繁荣，说唱品种增多，城乡都有流传，如张五牛的“唱赚”，孔三传的“诸宫调”，兴起于北宋汴京（今开封），后来宋、金对峙，它们在南方和北方都很盛行。唱赚、诸宫调都是取词调、民间歌曲、唐宋大曲等组成“套曲”演唱，其中诸宫调又把不同宫调的“套曲”连接起来，敷演长篇故事，如董解元《西厢记诸宫调》、《刘知远诸宫调》。它的名

称，正是因为这种音乐结构的体制而得的。诸宫调这样的说唱艺术，可以说：1.擅长于组织情节、结构，演唱长篇故事；2.积累了演唱技艺；3.形成了与敷演长篇故事相适应的曲牌联套，和“套曲”联缀的结构体制；4.艺人在说唱中不仅叙事和描绘人物与情景，而且要模仿人物的声口、姿态。这四方面，都为衍变成戏曲做了准备，特别是第四点为从第三人称的说唱转化为第一人称的戏剧表演创造了条件。在宋、金时期，它具有了与宋杂剧（或金院本）、民间歌舞相结合衍变为戏曲艺术的可能性。事实也是这样，元杂剧直接继承了诸宫调的成就，南戏也接受过诸宫调的影响。我们把董解元的《西厢》与王实甫《西厢记》杂剧做些比较研究，把南戏《张协状元》用《张协状元诸宫调》说唱引入由演员扮演张协的戏文做戏剧表演的情况分析一下，就会领略其间的奥妙。

综合形成戏曲的又一个重要艺术成分是滑稽戏。滑稽戏是戏曲史家们的一种叫法，因为它是一种以滑稽调笑为特点的表演艺术的缘故。从历史上看，最早出自古代的优，优在帝王面前有讽谏和讽刺的职能，处于家奴地位，所以说错了话也可以不治罪。楚国的优孟，在庄王面前装扮成已故的宰相孙叔敖，为他敬酒，使庄王也大吃一惊，并借机进行讽谏，把孙叔敖故后他妻子的贫困讲出来，为孙叔敖的儿子争得了封地。这种扮成人物的言谈举止，就是戏剧表演的萌芽。后来，优的表演发展成优戏，他们往往借题设事，讽刺臣下。如蜀国刘备让优人扮成许慈、胡潜，表演他们争吵殴斗之状，讽刺他们不能团结共事，以教育群臣；又如后赵石勒，