



戏曲音乐研究丛书

湘剧高腔音乐研究

张九石生潮合著

人民音乐出版社

戏曲音乐研究丛书

湘剧高腔音乐研究

张石生 九潮 合著

人民音乐出版社

一九八一年·北京

戏曲音乐研究丛书

湘剧高腔音乐研究

张九合著
石生潮

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号院)

新华书店北京发行所发行

北京印刷三厂印刷

880×1168毫米 32开本 270面乐谱及90千文字 12.5印张

1981年12月北京第1版 1981年12月北京第1次印刷

印数：1—1,200册

书号：8026·3759 定价：2.80元

目 录

第一章 湘剧高腔历史演变的探讨	(1)
第一节 对有关史料的认识	(2)
第二节 湘剧高腔与弋阳腔的关系	(7)
第三节 湘剧高腔与元代北曲	(12)
第四节 湘剧高腔与民间锣鼓	(21)
第二章 传统湘剧高腔音乐的基本表现形式	(24)
第一节 高腔曲牌的唱词	(24)
第二节 弋阳腔滚唱与湘剧放流	(26)
第三节 腔流结合的高腔曲牌	(33)
第四节 几种基本板式	(80)
第五节 起腔与收腔	(103)
第六节 帮腔与伴奏	(124)
第三章 湘剧高腔与民间音乐、方言的关系及曲牌分类	(141)
第一节 湘剧高腔与民间音乐	(141)
第二节 湘剧高腔中的“中州韵”与湘中方言	(167)
第三节 曲牌分类	(176)
第四节 各类曲牌的调式、旋法特征	(190)
第四章 湘剧高腔音乐的结构	(203)
第一节 高腔曲牌的基本结构	(203)

第二节 高腔曲牌的结构原则	(214)
第三节 高腔曲牌的运用	(240)
第五章 湘剧高腔音乐常用的旋律发展手法	(287)
第一节 重复	(287)
第二节 扩腔与缩腔	(298)
第三节 对比	(301)
第四节 转调	(307)
第五节 调式交替	(320)
第六节 曲牌变异	(324)
第六章 湘剧高腔音乐的推陈出新	(345)
〔附〕 记谱符号说明	(390)

第一章

湘剧高腔历史演变的探讨

湘剧(或湘戏)这个名称的出现大约在本世纪之初。一九二〇年,赵少和、胡绳荪等人在长沙印行的《湖南戏考》第一集西兴散人序云:“闻之顾曲家,湘剧全盛于清同光间。”《赵少和小传》云:“树改良湘剧界之先声”,以及诸如《湘戏名称考》、《论湘班之九老图》等等。可见湘剧名称的使用,在当时已经是很普遍而习惯的了。《湖南戏考》中《论大戏小戏之区别》一文称:“戏文一道,妇孺咸知,有京调、汉调、川调、越调、安庆调、四平调、余姚腔、海盐腔、弋阳腔、梆子腔、滇戏、湘戏……名目复杂。”这里列举的一批名目,实际上都是指地方戏。因而也可以看出,大量地方剧种名称的出现,也都是在这段时期中。但是,各剧种本身的形成发展,却经历了更为久远的岁月。湘剧当然也不能例外。

对于“湘剧”的含义,有一种说法是把凡属湖南的地方大戏剧种如祁剧、常德戏、辰河戏、巴陵戏等,统称为湘剧^①,这似乎欠妥。因为尽管它们之间有某些渊源连带关系,但这些剧种不但流行区域不同,而且舞台语音、艺术风格都有明显区别。我们认为,湘剧应当是指流行于旧长沙十二属^②的一个剧种。湘剧还有另一支派,

① 见周贻白《辛亥革命前后地方戏曲发展概况》(吉林哲学研究所《社会科学战线》1978年创刊号第260页)

② 长沙十二属,指旧日长沙府所辖长沙、善化、湘潭、醴陵、浏阳、湘乡、茶陵、攸县、益阳、安化、宁乡、湘阴等县。现今已在这些县间增划出不少县,并分隶于长沙、湘潭、株洲、益阳、涟源、岳阳诸地(市)区。

即衡阳湘剧。往年长沙湘剧和衡阳湘剧，原是能够同台演出的，后来衡阳一支的舞台语音逐渐习用衡阳官话。演出剧目互有消长，唱腔各呈变异。尽管近期还有少数长沙方面的艺人留在那边，而衡阳湘剧这个支派已具有特色而分区流播了。因而到现在，人们已习惯地把衡阳方面的一支别称为衡阳湘剧，而称长沙方面的一支为“湘剧”。

湘剧的声腔，旧有高、低、昆、乱之说。即高腔、低牌子^①、昆曲、乱弹（南北路——即西皮、二黄，及其它小调）等。本书所要研究的，只是湘剧诸种声腔中的高腔。

第一节 对有关史料的认识

（一）清代的情况

自清末光绪（1875—1908）至解放前半多个世纪，有关湘剧的情况，老一辈湘剧艺人记忆犹新，周贻白、黄芝冈等前辈的有关著述，也载之颇详，这里就不再赘及了。

上溯到同治年代，我们认为，杨恩寿的《坦园日记》^②是真实地反映了这一时期湘剧舞台实况的。杨氏的手稿，记载了他在同治初年（1862—1863）先后于长沙、湘潭、衡阳、郴州所看的近二百出戏。其中除郴州所看百余出较难区分剧种以外，其它三地五十出，绝大部分是在长沙看的（衡阳只数出），无疑的是为湘剧。这五十多出戏，当然不是同治时湘剧舞台上演的全部剧目。但从中可以看出：（1）列举的剧目是湘剧直到解放前夕乃至本世纪六十年

① 低牌子，名称由来已久，音乐与昆曲近似，但较粗犷明快。湘剧艺人们把它与昆曲是区别对待的，认为比昆腔早有。

② 1963年湖南省湘昆剧团抄录了杨氏后人所藏坦园手稿《坦园日记》中的“旅郴日记”，1975年笔者复抄了这个材料。在此一并向杨瑾璋先生和提供抄本的李沥青、李楚池同志致谢。

代初仍然常演的剧目。这说明近一百年间,湘剧舞台面貌的变化并不很大。(2)列举的剧目中除《赵宏观榜》、《沙桥饯别》、《访白袍》三个高腔戏,《刺梁》一个昆腔戏外,占百分之九十的是弹腔(皮黄)戏。杨氏对于不同声腔与不同地域的戏,在欣赏上是较少偏见的,“戏不拘昆乱”,他都观赏。但他记述的《沙桥饯别》、《赵宏观榜》的演出情形是“殊冷落也”,《刺梁》也更无好的反映。因此不难看出,同治初年湘剧舞台上剧目主流已经是弹腔戏了。清代乾隆之际(1736—1795)兴起的皮黄腔,这时已在湘剧舞台造成盛势,而这种盛势是不可能在短期内形成的。至少,在比同治更早的道光、咸丰间(1821—1861),弹腔的优势便已树立^①。据老艺人传说,湘剧四种声腔中,以高、低二种为最老。因此,如果说在道、咸年间弹腔优势即已树立的话,则在此之前,湘剧必还有更早的渊源。所以,有人说直到咸丰时,江西吉安高腔传湖南,湘戏才开始发脉^②,显然不足为据。

值得注意的是《坦园日记》中有“忆自十余年来,颇有戏癖”之语。杨恩寿这段自述是同治元年(1862)所记,整个咸丰时代恰恰就在他所说的十余年里面。正是在这个时刻,发生了太平天国运动。湖南成为反复争夺的战场。这个记载正说明,即使在咸丰时的战争烽火中,湘剧还是颇为兴盛的。

下面再引述几条有关史料,以探索更早一些时候湘剧的情况。

一八〇九年,湘潭曾发生过本地商邦与江西商邦的械斗事件,导火线是湘潭本地人看不惯江西班子的戏,在台下起哄所致^③。祸因实质,则是两地商邦为争夺市场而加以利用的。但是,作为导

① 据道光《衡山县志》:“新年民间无事,五六人扮为采茶,一唱一酬,以长笛倚之,以胡琴、月琴应之,觉悠扬动听,不厌其聒耳。”以上所采用的是弹腔乐器,当与弹腔戏的流行有关。

② 参见黄芝冈《论长沙湘戏的流变》(《中国戏曲研究资料初辑》第55页)。

③ 见《中国戏曲研究资料初辑》第50页。

火线的“本地人看不惯外来戏”，倒是很能说明这时的湘剧与赣剧，在艺术风格上已经有明显的区别。本来，湘剧的腔调与江西的腔调，在关系上原是颇为密切的。而此时，湘剧腔调已具有为本地人所深爱的地方特色。这是颇能间接地说明湘剧在嘉庆(1796—1820)间的一个重要情况。

更早，杨懋建《梦华琐簿》中叙述了他在道光十八年(1838)与“长沙普庆部佳伶”曾漪兰交往的事。说他“学南北曲最多，长沙诸郎中殆无其耦”。一鳞半爪地反映了道光年代(1821—1850)湘剧的情况。这个普庆班，是湘剧中长期存在的一个老班社。它的名称，除见载于《湖南戏考》与同治时杨恩寿的《坦园日记》外；更早则在乾隆时(1791)由湖南入广州的十多个班社中，也有普庆班。

又据嘉庆《湘潭县志》所载，乾隆四十八年(1783)，湘潭的后湖烟柳堤已经建立了老郎庙^①。据长沙老郎庙老文件，长沙三王庙(今三王街)老郎庙原称黎园公所，成立于乾隆十六年(1751)六月初九日。当时艺人有陶相言、熊伯先、许若圣、张国相、卢文虞、高仁池、斐册朝、张弘仁、周玉成、魏之虎、黄正宗等^②。按，乾隆年代(1736—1795)，仅长沙、湘潭两地见诸记载的老郎庙(或称梨园公所)就有多所。所谓老郎庙，昔为奉祀戏剧祖师之所，也是各个戏班入会和议事的地方。一所老郎庙，实际上就管辖着一批戏班，少则数个，多则数十个。另，据欧阳予倩先生《试谈粤剧》一文，乾隆四十五年(1780)，广州所立《外江梨园会馆碑记》，刊载外省进入广州的有两个湖南戏班。十年之间，即乾隆五十六年(1791)，广州所立《梨园会馆上会碑记》，刊刻的四十二个戏班中，明载湖南入广州的

① 清嘉庆《湘潭县志》卷十九祠庙：“老郎庙，在后湖烟柳堤，乾隆四十八年建”。

② 见《中国戏曲研究资料初辑》第49页。黄文称“三王庙、老郎庙原称黎园公所”，标点有误。实际是老郎庙在三王庙街的三王巷内，并非三王庙也称梨园公所。

戏班竟多达十七个^①。这些,足以反映乾隆时代湖南戏曲的兴盛。

欧阳先生曾提到“潮州班以唱弋腔为主,现在的潮州戏还是用几十个小孩帮腔,此外也有唱梆黄的,至今唱腔还很象湘戏^②”。欧阳先生所说的湘戏对广东戏曲有所影响,当与乾隆时大量湖南戏班入广有关。有人认为乾隆时入广的湖南班子都是祁阳戏,我以为未必尽然。郴州历为广东进入中原的陆路要冲,这一带虽是祁剧的地盘;但也是湘昆、衡阳湘剧的流行地,他们过去也常入粤北演戏。因此,经郴州入广的湖南戏班当也有湘剧。

据湘剧老艺人说:“长沙在清康熙三年(1664)即已有福秀班,这戏班的招牌在民国二十四年(1935)前还一直保存在长沙老郎庙里。”又说“清康熙六年(1667)老仁和班已在长沙成立,班里小生喜保演《赶斋》、《浞粥》,杜三演《打猎》、《回书》,在当时都很有名”^③。按,这里所举康熙时所演的几出戏,直到晚近还是湘剧小生行很有代表性的高腔剧目,被视为传统湘剧小生演艺的典范。老艺人的传说,可以康熙间人刘献廷(1648—1695)《广阳杂记》来印证,该书记载:“亦舟以优觴款予,演《玉连环》,楚人强作吴歃,丑拙至不可忍。如唱红为横、公为庚、东为登、通为疼之类;又皆作北音收入开口鼻音中。使非余久滞衡阳,几乎不辨一字。”所谓“楚人强作吴歃”,是说湖南艺人唱昆曲唱得不象,这恰好是说明湘剧已具有浓厚的地方特色的一个明证。有人说刘献廷在衡阳所看的《玉连环》是祁阳戏,我们未敢苟同。祁剧当然也唱昆腔,但据祁剧老艺人谈,往年祁剧是不进衡阳的。可见,当年刘献廷所看实属湘剧无疑。

综上所述,可以说,自清代初年以來,三百多年間,湘劇舞台一

① 见《中国戏曲研究资料初辑》第111、112页。前者为湖南祥泰班、集秀班;后者为湖南悦普班、天庆班、集秀班、万胜班、双福班、阳泰班、凝福班、连隆班、大观班、福寿班、瑞华班、普庆班、庆芳班、彩云班、景台班、丽华班、文华班等。

② 同上第114页。

③ 见《中国戏曲研究资料初辑》第49页。

直未曾中断。在乾隆时期,有一个颇为繁盛的局面。清代前期,湘剧兼行高、低、昆三腔。乾隆时期,新声腔——皮黄腔兴起,因而湘剧弹腔(皮黄腔)也相继唱开,以至咸丰、同治间竟占主流之势。但高、低二腔却仍能保持其余势,尤其是高腔,在湘剧中却一直拥有不容忽视的地位,保存了大量高腔传统剧目,直到全国解放。

(二) 明代的情况

明代及其以前有关湖南戏曲的记载,我们知道的很少。明末,衡阳王夫之著有《龙舟会》一剧,据《墨香剧话》^①记载,此剧“川人曾翻为土剧;潘镜芙为尚小云重修者,即据为蓝本”。那么,湖南本地的土剧——湘剧也演它,是很可能的。据崇祯《长沙府志》,某些节日有“设醮禳灾,至晚合醮尽欢,或演戏为乐”的习惯。

明代嘉靖、万历年(1522—1620),有关湖南戏曲的记载,要算较多。徐渭(1521—1593)《南词叙录》(1559)云:“今唱家称弋阳腔,则出于江西,两京、湖南、闽、广用之”。具体讲到湖南戏曲舞台用弋阳腔,最迟在嘉靖时候。傅芸子氏所著《东京观书记》^②一文,介绍了他在日本所见我国明代戏曲集子多种。其中《鼎刻时兴滚调歌令玉谷新簧》四卷(以下简称“玉本”),载有《琵琶记》、《三国志》、《金印记》、《金貂记》、《升天记》、《玉簪记》等剧本,大多是民间实际演唱本子,是弋阳腔系统的常用剧目。这些剧目,晚近湘剧高腔还都能演出。湘剧高腔《琵琶记》等剧,与“玉本”所载,在内容和形式上均有密切联系(详本书第二章)。所谓“弋阳腔”,在民间本来就叫做高腔。湘、赣两省的戏曲,交流原十分密切,象“玉本”这样的戏曲集子,便很有可能同时也是万历年间流播于湖南舞台的演唱本子。而湘剧高腔最迟便发扬于这个嘉靖、万历时代。

^① 见《剧学月刊》第一卷第十一期(1932年11月)。

^② 见傅芸子著《白川集》第85页。

《东京观书记》还举了《新刻点板乐府南音》(以下简称“乐府南音”)一书,内题“洞庭肖士选辑、湖南主人校点,很可能便是万历年间在湖南刊行的。书中收录的剧本,没有万历以后的作品。所收记:《玉簪记》、《三国志》、《宝剑记》、《灌园记》、《红拂记》、《拜月亭》、《窃符记》、《红梨记》、《绣襦记》等传奇。这些剧目,有不少晚近湘剧还在演出,在当时很可能就是舞台上比较流行的。此书还选有元杂剧《单刀赴会》。关于《单刀会》,湖南还留传着这样一段趣事:乾隆重修《衡州府志》^①云:“(耒阳)县治西边,有关夫子祠。嘉靖丙辰(1556年),里人谭仁夜宿其中,醉后唱‘大江东……’呼周仓拿刀来。”这条记载,描绘了醉汉演唱关汉卿的杂剧《单刀会》,连唱带做,显然是摹拟着专业演出的身口动作的。《单刀会》晚近是湘剧、祁剧、辰河戏、常德戏等湖南诸种高腔戏中常演的剧目,而且是湘剧老生行头靠的重点戏之一。有趣的是,距今四百多年前耒阳人业余哼唱的,就是这个《单刀会》的第一支【新水令】“大江东,巨浪千重迭……”。如此,足可见《单刀会》一剧,在湖南是长时期脍炙人口的。从已知材料看,它几乎从元代起,始终就是湖南舞台的一个保留节目,很值得重视。

第二节 湘剧高腔与弋阳腔的关系

一般都说湘剧高腔起源于弋阳腔。前引徐渭所述,至迟在嘉靖时(1522—1566),弋阳腔已用于两京、湖南、闽、广。那么,湘高是近期由赣弋演化的呢?还是从明代就开始演化了呢?遗憾的是,有关弋阳腔的谱子,可说一行也未曾留下。清康熙时,朝廷曾令王正祥等人汇编了一大部《新定十二律京腔谱》。所谓“京腔”,就是北京的高腔。乾隆时李调元说:“弋腔始弋阳,即今高腔,……京谓京腔”。又,康熙时刘廷玑《在园杂志》云:“近今且变弋阳腔为四平

^① 见乾隆《衡州府志》卷七古迹耒阳县部分。

腔、京腔、卫腔。”但这个京腔谱，不过是在唱词之旁标有几个“𪛗”、“3”之类符号而已。晚近的湘剧和祁剧老艺人中，还一直保留着使用这种符号的习惯，与京腔谱如出一辙。湘剧艺人把这叫做“圈腔”。在许多旧抄高腔戏本子里面，这种符号也是司空见惯的。这种符号创于何时，难以断定，但它至少已经采用三百年了。

高腔是采用“腔”与“滚”相结合的方式以构造曲牌的（详见本书第二章）。一支曲牌中的某些词句，安上一个拖腔，用多人帮唱，这就叫“腔”。某些词句只由剧中人干唱，“字多腔少”，唱流水板，便叫做“滚”（昆腔根本没有这种区分）。于是，在“腔”的那一句的末一字旁（或字下），标上前面所讲的“𪛗”、“3”这样的符号，至于具体唱什么腔调，却是另靠口传心授。这就是所谓《新定十二律京腔谱》，也就是“高腔谱”，实际是既无腔也非谱。因此，我们今天探寻高腔的历史渊源，究其流变，要用音乐本身来说明问题，只有从现存的一些音乐材料来作些对比研究，探讨其中的线索。

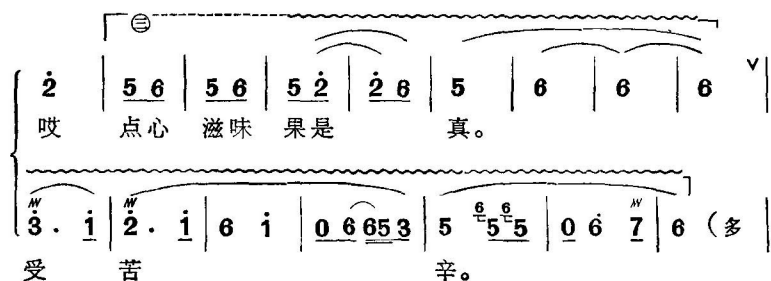
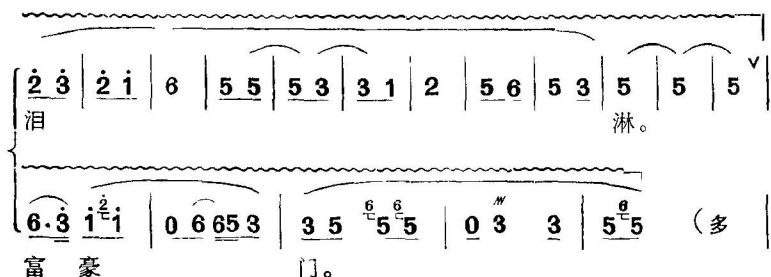
下面举出现存赣剧弋阳腔与湘剧高腔的同名曲牌【驻云飞】加以对照：

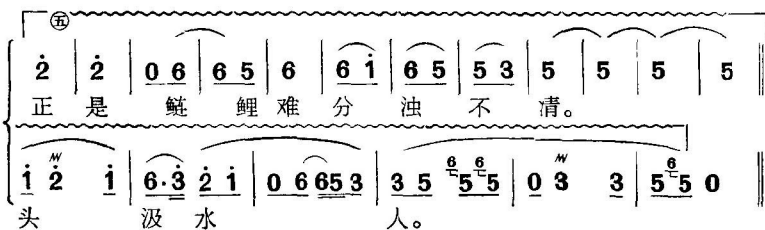
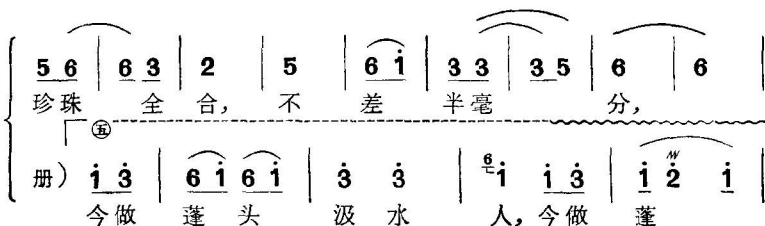
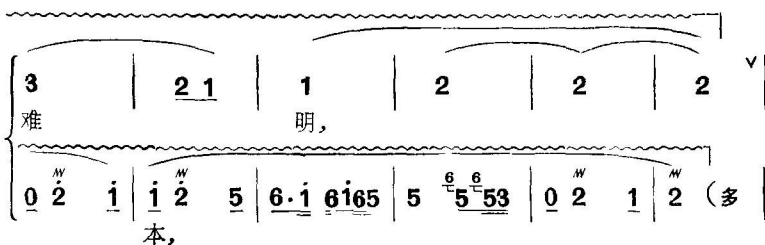
例 1.

湘、赣驻云飞^①比较

(赣)	$\frac{1}{4}$	6 1	5	1 6	1	2	2	2	v		
		见物	伤		情，						
(湘)	$\frac{2}{4}$	5 3	5 3	5 5	0 1	6	1. 2	2 2	0 1	1	2 (多
		哎	哥	嫂	狠	心，					

① 谱中（一）为赣弋《珍珠记》中高文举所唱，选自江西《弋阳腔资料汇编》第一辑。（二）为湘高《打猎回书》中李三娘所唱，选自《长沙湘剧高腔曲牌》（以下简称“曲牌”）第84页。





注: 谱例上方的①②③④⑤等数字, 表示曲牌的腔句数目与在曲牌中的位置。

「」号内为一个腔句, 其中~~~~线部分为帮腔, ……部分为演员独唱, 但仍在“腔”内。其它则属“滚唱”部分了。

我们认为,两种声腔之间的共同性,是判断它的渊源关系的一个关键。共同性大,说明渊源关系近而密;共同性小,说明渊源关系浅而远。而两种声腔间的相异性,则是判断同一声腔系统内支派流变问题的一个关键。声腔间的相异性与地方特色是互为表里的。相异性大,说明分离发展的年代久;相异性小,说明分离不长。

从例1.对比可以看出,湘高与赣弋在演唱方式上是相同的,都用一唱众和与锣鼓随腔(帮腔时加进打击乐,例中锣鼓谱略)。除此之外,主要的还在于曲牌结构(唱词体式、腔句设置)和基本音调(腔句尾部的旋律倾向与落音)的相同。二者在设置腔句的部位是相同的,都是五个腔句,各个腔句的落音也相同。腔尾部分,旋律向落音的进行,如 $\dot{1} \rightarrow \dot{2}$ 、 $5 \rightarrow 3 \rightarrow 5$ 等也相同。以上这些,都是基本结构、基本音调方面的相同,不可能是偶然的巧合。这就反映出它们之间有较为密切的关系。前人所说弋阳腔“湖南用之”这类话,就比较好理解了。

另一方面,我们还要从湘高与赣弋的相异性方面,进一步认识它们之间的关系。我们认为,湘高与赣弋在相异性方面是更为突出的。有一批曲牌,互相之间就很难看出有多少内在联系。再就是象上面这个有很多共同点的例子,它们的相异性也是很大的。例如在腔句句幅方面,赣弋第二腔特为舒展,尾腔只用“单梢”(不用重句);湘高则第四腔较为舒展,尾句用“重梢”(重词重腔)。节奏特征方面,湘高中切分音使用的多而突出;赣弋中的切分音则较少而不显目。音调处理方面,两个【驻云飞】的第三腔虽然都是落在羽音上,都能使调式产生变化。但湘高这一腔特地用进了7音,使得这一腔在色彩上给人感觉一新。另外,在实际演唱中,由于地方语音的影响,特有的装饰音、气震音的出现等等,使人乍听起来,甚至觉得是互不相涉的两回事。这种鲜明的相异性,对于我们判断湘剧高腔产生的历史,颇为有用。

试对照另一种情况：各种皮黄腔（包括京剧皮黄、湘剧弹腔等），它们之间在曲调结构、音乐材料、演唱方式上，也是基本相同的。这和前举湘高与赣弋一样，是属相同性方面。但是，从另一角度看，往往感到诸种皮黄腔听起来味道差不多。不如弋阳腔系统的各种高腔，各有自己的特色。这里的基本的原因就在于：弋阳腔系统的湘高与赣弋，尽管有着共同性的东西，但相异性的成分却更为突出，以致在实际演唱中使人觉察不出它们之间有共同性，即共同性已被相异性所掩盖了。而皮黄腔系统，就以湘剧弹腔与京剧皮黄来说吧，仔细听去，尽管在味道上多少也有点不同，但并不显著，也就是说，它们之间的相异性却仍被共同性掩盖着，所以给人以大同小异的印象。

我们认为，声腔独特色彩的形成与声腔间相异性程度，是能反映出声腔产生年代的远近来的。皮黄腔产生以后，经过长达两个世纪的流播演变，各种皮黄腔的独特色彩，尚且仍然未能充分显现出来，它们之间的相异性程度仍然不大。由此可见，各种高腔间的独特色彩、相异性已能够达到今天这样泾渭分明的地步，显然就不是一个两百年所能办到的了。如果说至迟在明嘉靖时由于弋阳腔的影响，各地高腔便已滋生，经过四五百年演变，才构成各种高腔间今日鲜明的相异性。那末，湘剧高腔的产生，也当在这个时候。不可能是晚近受赣剧的影响才登上湖南舞台的。

第三节 湘剧高腔与元代北曲

前面谈到了湘剧高腔至迟在距今四、五百年前即已由弋阳腔演化而产生。进一步，湘剧高腔与元代北曲的关系如何（也就是弋阳腔与元代北曲的关系如何），对这个问题加以探讨，也是有必要的。但由于本书篇幅关系，这里就不对有关史料记载作理论上的