

音乐自学丛书·音乐学卷

中国戏曲音乐

蒋 菁 著

人民音乐出版社

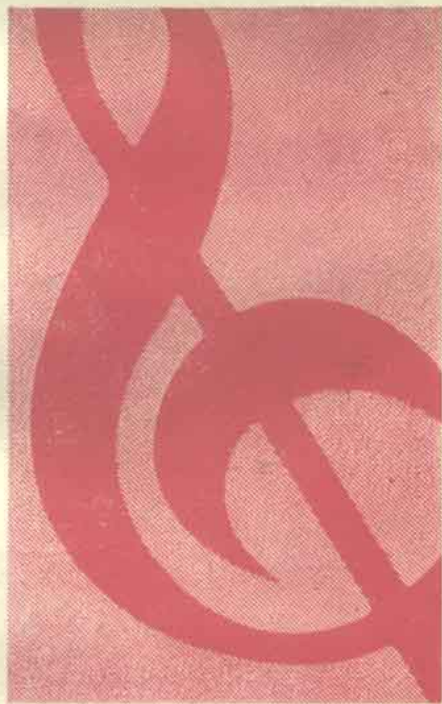




音乐自学丛书·音乐学卷

中国戏曲音乐

蒋 菁 著



人民音乐出版社

责任编辑：吴 朋

责任校对：颜小平

音乐自学丛书·音乐学卷

中国戏曲音乐

蒋 菁著

*

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 338千字及乐谱：6插页 15.5印张

1995年5月北京第1版 1995年5月北京第1次印刷

印数：1—3,650册

ISBN 7-103-01256-3/J·1257 定价：23.00元

出版说明

为了满足没有机会和条件就读音乐学院，但又有意学习有关音乐基础知识的读者的要求，我社编辑出版了《音乐自学丛书》(包括《作曲卷》和《音乐学卷》两个分卷)。这套丛书的作者，均系在音乐学院任教多年并且有着丰富的课堂教学经验的教授、讲师及有关专家。

《音乐自学丛书·音乐学卷》共12册。内容包括中外音乐史、音乐美学基础、民族音乐理论等音乐学院开设的主要理论课程，既有一定的理论深度，又通俗易懂。除作为自修教材，亦可作为音乐院校及音乐师范院校师生的辅导教材和必备参考书。

前 言

我从60年代初开始在中央音乐学院担任戏曲音乐的教学工作。这门课程前前后后讲了20多年,范围涉及汉族的昆、高、梆、皮黄等主要声腔的若干大剧种;近代崛起的地方性剧种;少数民族的若干剧种等等。通过长期的教学实践,深知戏曲艺术是集中国传统艺术之大成的综合艺术形式,其历史长、成就高、流传广、品种多,至今仍有极强的生命力。戏曲音乐是戏曲艺术中的重要组成部分,要在教学大纲所规定的学时范围,使学习者对种类繁多,色彩斑斓,精品累累的戏曲音乐从感性到理性具有一定的认识,进而对其中最具有代表性的声腔、剧种音乐具有一定鉴赏能力,并能掌握其艺术风格特征,是一个十分艰巨的任务。要完成此任务,编写一本简明扼要的《中国戏曲音乐》实属当务之急。

此书是在本人历年撰写的若干种戏曲音乐教材的基础上,抽出若干章节重新改写而成的。格式上力求按照教科书的体例,内容上对浩如烟海的戏曲音乐尽可能予以轮廓性描述。同时,由于考虑到一般读者对戏曲音乐的基本知识了解较少,故在作若干理论性阐述时,也较多地作了些知识性的介绍。对于近年来在本学科范围内的科研新成果,凡言之有据的,均尽量予以介绍。对有些一时尚难轻下断言的问题,则尽可能地将各家的不同意见分别列出,留待今后做进一步的专题研讨。

作者

1990.8.27 北京

目 录

前 言

第一章 戏曲艺术的界说	(1)
第一节 什么是戏曲艺术	(1)
第二节 戏曲艺术的起源和形成	(2)
一、元代说	(3)
二、宋代说	(3)
三、唐代说	(4)
四、汉代说	(5)
五、先秦说	(5)
第三节 戏曲艺术的特征	(10)
一、构成因素的高度综合性	(10)
二、舞台时空的高度灵活性	(12)
三、艺术手段的广泛程式性	(13)
第四节 戏曲艺术的现状	(14)
一、夕阳西下论	(14)
二、戏曲消亡论	(15)
三、总体危机论	(15)
四、转移发展论	(15)

五、高潮浪谷论	(16)
六、改革振兴论	(16)
第二章 戏曲音乐综述	(18)
第一节 戏曲音乐的构成	(18)
一、唱腔	(18)
二、器乐	(19)
第二节 戏曲音乐的作用	(20)
一、抒情作用	(20)
二、叙事作用	(21)
三、戏剧作用	(21)
四、烘托舞台情绪制造特殊气氛	(26)
五、统一和调控舞台节奏	(26)
第三节 戏曲音乐的特性	(28)
一、戏曲音乐的双重属性——民间性与专业性	(28)
二、戏曲音乐的程式性	(34)
第四节 唱腔音乐的分类	(33)
一、剧种 声腔 剧种音乐 声腔系统	(33)
二、分类方法	(36)
第三章 曲牌体戏曲音乐——昆腔腔系	
及其代表性剧种昆剧	(42)
第一节 昆腔腔系及与之有关的几个概念	(42)
第二节 昆剧	(48)
一、昆剧艺术简介	(48)
二、昆剧音乐	(50)
三、唱腔曲牌的音乐结构	(69)

四、昆腔的“套曲”	(80)
五、昆腔音乐构成的基本规律	(109)
第四章 曲牌体戏曲音乐——高腔腔系	
及其代表性剧种川剧	(114)
第一节 高腔腔系	(114)
一、高腔音乐发展简况	(114)
二、高腔音乐的一般特点	(116)
第二节 川剧	(124)
一、川剧艺术简述	(124)
二、川剧音乐	(125)
三、川剧高腔的源流	(126)
四、川剧高腔曲牌的板式	(127)
五、川剧高腔曲牌的结构	(129)
六、川剧高腔曲牌的类别及运用	(140)
第五章 板腔体戏曲音乐——梆子腔系	
及其代表性剧种秦腔	(171)
第一节 梆子腔系	(171)
一、梆子腔的源流及发展简况	(171)
二、梆子腔的一般特点	(173)
第二节 秦腔	(184)
一、秦腔艺术简况	(184)
二、秦腔音乐	(185)
三、花音与苦音	(186)
四、[二六板]及其他板式	(196)
五、彩腔的运用	(203)

第六章 板腔体戏曲音乐——皮黄腔系

及其代表性剧种京剧(205)

第一节 皮黄腔系(205)

一、皮黄腔的源流及发展简况(205)

二、皮黄腔的使用(206)

第二节 京剧(212)

一、京剧艺术简述(212)

二、京剧音乐(215)

三、二黄声腔(217)

四、反二黄声腔(237)

五、西皮与反西皮声腔(241)

六、其他声腔(260)

七、京剧音乐的曲牌伴奏(282)

八、京剧的打击乐(283)

第七章 近代地方剧种选介(285)

第一节 南方主要剧种——越剧(285)

一、越剧艺术简述(285)

二、越剧的主要声腔(288)

三、越剧唱腔的主要板式(299)

第二节 北方主要剧种——评剧(309)

一、评剧艺术简述(309)

二、评剧的主要声腔(311)

三、评剧唱腔的主要板式(320)

四、评剧唱腔的特殊板名(321)

第八章 少数民族戏曲剧种选介	(333)
第一节 少数民族戏曲发展简况	(333)
第二节 藏戏	(335)
一、藏戏艺术简述	(335)
二、卫藏藏戏的音乐	(341)
第三节 白剧	(350)
一、白剧艺术简述	(350)
二、白剧音乐	(351)
三、白剧《望夫云》的音乐分析	(373)
附录：优秀唱段选	(390)
南曲一套	(390)
北曲一套	(397)
绵搭絮	(404)
四十年血和泪哪里吐冤	(410)
李艳妃坐宫院自思自想	(420)
叹杨家秉忠心大宋扶保	(434)
我必须察颜观色把他防	(450)
杜鹃山举义旗三起三落	(458)
我今独抱琵琶望	(467)
这几日老爹爹疾病好转	(473)
倒叫我木兰女一阵叹息	(475)
花木兰羞答答施礼拜上	(478)
后 记	(482)

第一章 戏曲艺术的界说

第一节 什么是戏曲艺术

戏曲，是中国传统的戏剧样式。它与古希腊的悲喜剧、印度的梵剧并列，被合称为世界三大古老的戏剧文化。

按世界通行的理解，戏剧是由演员扮演角色，在舞台上当众表演故事情节的一种综合艺术。故事，属于内容；表演，属于形式。从综合因素的差异看，戏剧大体上可分为两种类型。一类是与音乐相结合的，如歌剧、舞剧、清唱剧等。这些品种一旦取消了音乐，他的艺术形式就不复存在，因此可称为音乐的戏剧。另一类是不与音乐相结合的戏剧，可以话剧为代表，它虽不排除用增添插曲或加用音乐等手法来烘托气氛，但取消了音乐并不影响话剧的基本特征，因此可称为非音乐的戏剧。中国的戏曲有个特定的含义，就是在搬演故事的过程中，凡第一人称的表述大都采用韵文体的“曲”（曲子）这种形式为唱词，所以“戏曲”称谓的本身，就体现了音乐在其中不可或缺的作用。因此，戏曲应属于音乐戏剧类型。它既然属于音乐戏剧类型，就不能概括非音乐的戏剧，就不能概括我国历史上的一切戏剧样式。譬如，“一个角色”表演的“优戏”，^①也许可称为独角戏；两至三个角色扮演，以念白及插科打诨为主的一部分“参军戏”，^②也许可称为古典话剧，但它们不是

戏曲。傀儡戏、皮影戏也不是戏曲。戏曲又不能简单地套用西方音乐戏剧类别中的称谓概念(如正歌剧、轻歌剧、舞剧等),如将京剧译成 Peking Opera;将地方戏译成 Chinese Provincial Opera,或将戏曲称之为“中国传统歌剧”等等,笔者以为均不妥当。

那么,中国的戏曲是什么呢?

从中国戏剧文化历史发展的纵线来看,戏剧是大范围,戏曲是小范围。从世界舞台的横面来看,戏曲就是“xì qǔ”,它在世界剧坛上独树一帜。概括地说:戏曲是产生在中国特定时期、扎根于特定民族土壤、具有特定概念的音乐戏剧样式。以上三个“特定”,大体可将戏剧与戏曲,戏曲与其他音乐戏剧做出概念上的区分,这样不仅便于对戏曲的起源、形成、发展、特征等诸问题做进一步的研讨,也有利于对戏曲与其他音乐戏剧的共性和个性做出更为恰当的认识和理解。

第二节 戏曲艺术的起源和形成

“戏曲”一词,按《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》的说法,它首见于元末文学家陶宗仪的《南村辍耕录·院本名目》。其实在《辍耕录》之前约60年,已有宋末、元初的刘埙(1240——1319年)在其著作《水云村稿·词人吴用章传》一书中提出“戏曲”的称谓了。在明代戏曲的黄金时代(1616年),又有周之标的《吴歙萃雅》及《珊瑚集》刊刻出版,其中对“戏曲”的特性着重进行了论述,对戏曲理论的研究“取得了创造性的突破”。^③但在清代以后的一长段时间里,对“戏曲”一词反倒少见归纳创新之论述了。直到近代戏曲理论家王国维撰写出版《宋元戏曲史》(1912年)以后,“戏曲”这一术语才

又广泛沿用起来。《宋元戏曲史》探求了中国戏曲艺术的起源与形成,是中国第一部戏曲发展史,它为开辟戏曲研究这一门新的学科做出了不可磨灭的贡献。但书中未提及前人在“戏曲论”方面的建树,且对“戏剧”与“戏曲”两个概念缺乏应有的规定性,有时“戏剧”被认为是“戏曲”的初级阶段(《宋元戏曲史》第1页标题,称五代之前为“戏剧”;第84页,称宋金之前为“古剧”;第180页,称元杂剧“始为纯粹戏曲”),有时说“真戏剧必与‘戏曲’相表里”(《宋元戏曲史》第45页),有时又将两个概念混而为一等等。故而有人说,王国维既是本学科的开山祖,又是混淆“戏剧”与“戏曲”的“始作俑者”。《宋元戏曲史》问世以来已80余年,但此问题至今仍无定见。因此,对于戏曲的起源和形成等问题,见解各不相同也就不足为怪了。关于戏曲的起源,有原始歌舞、古代巫觋、楚国优孟、宫廷乐舞、西域传来、模仿傀儡(周贻白《中国戏曲发展史纲要》第1至第6页)等种种不同看法。在戏曲的形成问题上则主要有以下几种看法。

一、元代说

王国维曾推测过宋代是戏曲的形成期,但因资料所限,最终下断于元,明确提出“论真正之戏曲,不能不从元杂剧始也”(《宋元戏曲史》第89页)。

二、宋代说

1. 南宋说

一些学者根据近代发现的《永乐大典》中的三种戏文及其他史

料推断，认为中国戏曲形式的确立，应在12世纪，即南宋时期的南戏(永嘉杂剧)，这是以剧本的有无作为戏曲形成确立依据的一种意见。

2. 北宋说

中国古代音乐史学家杨荫浏反对以剧本之有无作为确立戏曲产生的标志，他指出：“近代的学者们，渐渐有根据剧本之有无，断定戏剧之有无的偏向。……但能不能因此就说，宋代“杂剧”还不是真正的戏曲了呢？我看，还不能(《中国古代音乐史稿》第351页至第352页)。”

杨荫浏根据其他资料推断，认为北宋杂剧已经发展到在各种音乐艺术中占有首要地位的阶段，“它已超过了隋唐曾占首要地位的歌舞，而成为高于歌舞的一种新兴艺术形式(《中国古代音乐史稿》第346页)。”

三、唐代说

研究唐代文化的专家任半塘先生不同意王国维以来一直以元代作为戏曲体制确定时期的结论。他在1958年出版的《唐戏弄》一书中，以丰富的资料及科学的研究方法(“文化人类学”的研究方法)，提出不同意见，指出唐代的戏剧已有兼含音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种艺术形式的戏剧，也有只含五种艺术中某几种形式的戏剧(《唐戏弄》第183页)。

戴不凡在任说的基础上更明确提出：“歌、舞、剧三位一体的戏曲，至迟在唐代就已正式出现了(《文学遗产》1980年2期《戏剧二题》)。”

四、汉代说

戏曲史专家周贻白先生认为,西汉的角抵戏“《东海黄公》是中国戏剧形成一项独立艺术的开端”(《中国戏曲发展史纲要》第12页)。

五、先秦说

1. 学者陈多、谢明提出,若以“载歌载舞、扮演人物、敷演故事”为戏曲的特征,则在西周时已有“角抵戏”,当时产生戏曲的一切艺术手段都已具备,因而陈、谢把戏曲形成的时间定在春秋(见《先秦古剧考》,载《戏剧艺术》1978年第2期)。

2. 学者芦水石提出公元前6世纪的《优孟衣冠》已具构成戏剧之八大艺术因素,可称“完备戏剧”,它不仅早于印度梵剧,也早于古希腊悲喜剧等等(见《世界上最早的戏剧——优孟衣冠》,载《吉林师院学报》1984年第3期)。

产生以上分歧的原因至少有三。其一,在于对“戏曲”与“戏剧”概念的混淆。其二,在于对戏曲形态的认识和标准不尽相同。其三,在于对“戏曲”的孕育期、形成期、成熟期未加阶段上的区分,或区分的标准不尽相同。笔者以为,就“戏曲”这一特定概念的戏剧形式而言,据现在资料推测,它的形成,上限不会早于“曲子”这种韵文体唱词艺术形式成熟之前的中唐,下限不会迟至“杂剧”出现的北宋。换言之,中唐至北宋,应是戏曲这种高度综合艺术的逐步形成阶段。在此之前应是它漫长的孕育期,在此之后则

是它的逐渐成熟期。

“杂剧”的名称早在唐、五代时就有，但起初只是与汉“百戏”、唐“散曲”的同实异名之词，后来有了唐杂剧的名称，应当已初步从“散曲”中分离出来。到了北宋，“杂剧”有了较严格的范围，说明它在与“百戏”与“散曲”的不断分离中，逐渐形成了一种独立的艺术形式，其主要标志有如下诸方面。

1. 演出程序有了相对的程式安排

在演出之前或之后，凡用乐器演奏前奏曲或尾曲者统称“曲破”。前奏曲后，是包含两个或三个性质不同的戏剧部分依次联接进行。

(1) 艳段，又名“爨”。南宋耐得翁《都城记事》中记载宋杂剧上演时“先作寻常熟事一段，名曰艳段”。即在正戏开始前，先由“戏头”、“引戏”、“副净”、“副末”、“装孤”等五个角色同时上场演出在生活中大家都熟悉的一段小歌舞，故又名“五花爨弄”。

(2) 正杂剧，与艳段相比，是演出的主要部分。它的剧本体制较完整，故事情节较复杂，演出的时间也比较长。

(3) 散段，也叫“杂扮”，是一种打闹嬉笑或夸张、滑稽性的段落。(吴自牧《梦粱录》卷二十：“先做寻常熟事一段，名曰艳段，次做正杂剧，……又有“杂扮”，即杂剧之后段也。”)

2. 角色扮演

宋时的“杂剧”既已形成了包含三段不同性质的结构程式，扮演的人物也随之而多样化。已有末泥、引戏、副净、副末、装孤、装旦(《宋元戏曲考》第85—86页)等名称。其中副净是经常装聋作哑，做滑稽表演的角色；副末是抓住副净的缺点，对他开玩笑的角色；装孤扮做官的；装旦扮演女性。对于引戏，有人认为即末

泥,有人认为是**在艳段中专司某种职务者,与末泥无关**。对末泥的解释又多有不同,一说“**末泥为长**”(《宋元戏曲考》第85至第86页);一说末泥犹如古舞中之舞头,故即戏头;一说犹如古舞中之舞末,“**故末之名当出于此**”(《宋元戏曲考》第85至第86页)等等。以上记叙说明,当时的杂剧,其基本行当程式亦已相当稳定、齐全了。

3. 音乐

北宋杂剧之本现今虽无一保留,但据《武林旧事》卷十中题为《官本杂剧段数》的剧目表来看,此表共记载了官本剧目计二百八十个,其中用“大曲”、“法曲”、“诸宫调”、“词调”演唱的故事共有一百五十本,超过全目的半数。又据王国维分析,“此项官本杂剧,虽著录于宋末,然其中实有北宋之戏曲,不可不知也。”又说:“……此二百八十本,与其视为南宋之作,不若视为两宋之作为妥也”(《宋元戏曲考》第75页)。”可见北宋时期的杂剧在吸收“大曲”等姐妹艺术用以叙事表演已十分明显。说明当时的大曲,与隋唐的歌舞大曲已有了很大的不同。因为隋唐歌舞大曲并不分别角色,而北宋杂剧则“**唱念应对通遍**”(吴自牧《梦粱录》卷二十),即从头到尾采用一问一答进行歌唱和说白。这种唱白相间的特色使之成为一种戏剧性的音乐结构,即采用代言体来进行角色扮演和说白歌唱,而与隋唐歌舞大曲只用叙事体演唱有了明显的不同。

北宋杂剧在艺术形式及内容上,比起它所继承的“角抵戏”、“参军戏”、唐代“歌舞戏”、隋唐歌舞大曲、唐杂剧等,均有了很大的发展。人们观念中的“杂剧”已经不是指“百戏”,而是指一种以讽刺打诨、滑稽调笑来表现故事情节为主要特色的独立艺术形式了。当时的宋杂剧从宫廷到民间都得到了普遍的发展,在社会上产