



国家视频公开课配套教材
iCourse·教材

戏曲音乐入门

主编 路应昆

非外借

高等教育出版社



iCourse · 教材

国家视频公开课配套教材

戏曲音乐入门

XIQU YINYUE RUMEN

主编 路应昆

高等教育出版社·北京

内容提要

本书是一部整体讲授戏曲音乐的教材,书中介绍了小戏音乐、南北曲、昆腔、梆子腔、皮黄腔、20 世纪前期新兴剧种音乐等主要戏曲音乐种类,对它们的基本形态作了具体解析,对一系列经典唱段的音乐处理手法和艺术表现特征作了重点分析。这些戏曲音乐的种类按照历史顺序编排,由此也呈现了戏曲音乐逾千年发展演化的主要脉络。全书内容精练、切实,讲解深入浅出,很适合作为艺术类院校的戏曲音乐课程教材,也适合作为普通高校开设的戏曲欣赏类课程的教材或教学参考书。对于广大的戏曲爱好者、学习者,这也是一部很实用的入门书。

图书在版编目(CIP)数据

戏曲音乐入门 / 路应昆主编. — 北京: 高等教育出版社, 2018.9

iCourse · 教材

ISBN 978-7-04-048778-7

I. ①戏… II. ①路… III. ①戏曲音乐 - 中国 - 高等学校 - 教材 IV. ①J617

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 261884 号

策划编辑 潘亚文
责任校对 窦丽娜

责任编辑 潘亚文
责任印制 陈伟光

封面设计 王 鹏

版式设计 于 婕

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100120
印 刷 北京新华印刷有限公司
开 本 787mm × 1092mm 1/16
印 张 13.5
字 数 320 千字
购书热线 010-58581118
咨询电话 400-810-0598

网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.hepmall.com.cn>
<http://www.hepmall.com>
<http://www.hepmall.cn>

版 次 2018 年 9 月第 1 版
印 次 2018 年 9 月第 1 次印刷
定 价 35.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换
版权所有 侵权必究
物 料 号 48778-00

目 录

第一章 戏曲音乐概说	(1)
第一节 戏与曲的结合	(1)
一、音乐在戏里的功用	(1)
二、音乐与其他艺术手段的配合	(4)
三、“综合”之美	(7)
第二节 戏曲音乐的创作方式和种类划分	(8)
一、以程式为基础的创作方式	(8)
二、曲腔种类的划分	(10)
三、曲腔种类与“剧种”	(12)
第三节 戏曲音乐的历史分期与本书的内容安排	(14)
第二章 小戏音乐	(17)
第一节 小戏音乐的来历	(17)
第二节 小曲	(21)
第三节 上下句	(24)
第三章 南北曲和昆腔	(30)
第一节 南北曲的形成和发展演变	(30)
一、南北曲的形成	(30)
二、南北曲用作戏中之曲	(35)
第二节 宋元戏文中的南曲	(37)
第三节 元杂剧中的北曲	(40)
第四节 明清传奇中的南北曲	(44)
一、曲牌的使用	(45)
二、曲牌格律及相关规范	(47)
第五节 水磨昆腔	(53)
一、水磨腔的创制和流行	(53)
二、水磨腔的音乐特征	(55)
三、昆腔的演变	(63)

第四章 南北曲俗唱	(67)
第一节 南北曲的“自由化”和种类分衍	(67)
一、曲腔自由	(67)
二、清代以来俗唱种类的流变	(70)
第二节 高腔	(73)
一、湖南高腔	(73)
二、四川高腔	(78)
第三节 南北曲的其他变异形式	(84)
一、东南地区的兴化腔、泉腔、潮腔	(85)
二、弦索曲	(88)
第五章 梆子腔	(94)
第一节 梆子腔的兴起和发展	(94)
一、梆子腔的兴起	(94)
二、清中叶后梆子腔的流布发展	(97)
第二节 秦晋地区的梆子	(102)
一、秦腔	(102)
二、蒲州梆子(蒲剧)	(108)
三、中路梆子(晋剧)	(110)
四、上党梆子	(112)
第三节 冀豫鲁地区的梆子	(114)
一、河北梆子	(114)
二、河南梆子(豫剧)	(117)
三、太平调	(119)
四、山东梆子	(121)
第四节 南方的梆子腔及相关之腔	(122)
一、川剧、滇剧的梆子	(123)
二、吹腔和拨子	(126)
第六章 皮黄腔	(131)
第一节 皮黄腔的来历和发展	(131)
一、西皮、二黄的来历	(131)
二、徽调、汉调与京剧的形成	(133)
三、近代以来皮黄的流布发展	(135)
第二节 南方的皮黄	(138)
一、徽戏皮黄	(138)
二、汉剧皮黄	(143)

第三节 京剧皮黄	(151)
一、二黄	(151)
二、西皮	(159)
第七章 20 世纪前期新兴剧种的音乐	(166)
第一节 20 世纪前期各地新兴剧种音乐的发展	(166)
第二节 北方新兴剧种的音乐	(171)
一、评剧音乐	(171)
二、河南曲剧音乐	(173)
第三节 南方新兴剧种的音乐	(176)
一、越剧音乐	(177)
二、黄梅戏音乐	(179)
第八章 20 世纪 50—70 年代戏曲音乐的创新	(182)
第一节 新时代环境中的戏曲音乐	(182)
第二节 地方剧种的音乐创新	(184)
一、传统戏的音乐加工和新编古代戏的音乐创作	(184)
二、现代戏的音乐创作	(191)
第三节 京剧现代戏的音乐创新	(194)
附录 全书谱例目录	(202)
参考书目	(205)
后 记	(207)

第一章 戏曲音乐概说

戏曲是中国传统表演艺术中的重要门类，历史悠久，种类繁多，题材领域广泛，作品数量巨大，艺术内涵可谓“博大精深”，在过去时代观众曾遍布各个阶层。

戏曲即是“戏+曲”：“戏”即戏剧，指场上的故事扮演；“曲”即曲腔，指出现在戏里的音乐^①。从戏曲这个名称也可以看出，音乐是戏曲的半壁江山，地位十分重要。

戏曲音乐也是中国传统音乐中分量最大、内涵最丰厚的类型，曲腔种类众多，在戏里的使用形式千变万化，其复杂程度远远超过民歌、说唱等音乐类型，并代表着元、明、清时期中国音乐的最高水准。也正因为此，戏曲音乐这座大花园不仅万紫千红，而且常常“曲径通幽”，游览者只有知晓“门道”才能充分领略园中的美丽景致。本书便是为愿意进入这座大花园的学习者提供的一个“指南”，主要任务是勾勒戏曲音乐发展演化的基本脉络，说明其主要种类的形态特征和在戏里使用的基本方式，这些当然是戏曲音乐的学习者很需要具备的基础性知识。

本章简要介绍戏曲音乐的总体情况和一些基本问题，并对全书的内容安排做一个简单说明。

第一节 戏与曲的结合

戏曲的艺术路数与话剧很不一样。话剧主要是以“写实”方式表现生活对象，剧中人只说话、不唱曲，舞台形象尽量贴近生活原貌。戏曲则是“以歌舞演故事”^②——剧中人口中的言语常要变成“歌”，身体的动作常要变成“舞”。将歌舞融入戏剧的主要目的有二：一是“外化”人物内心，即不仅再现人物的言行举止，还要将人物的内心情感形之于外，使之成为可听可视的鲜明形象；二是“美化”舞台形象，让观众在观览剧情的同时，也能获得声色俱佳的美感体验。探讨曲与戏的结合，便是要考察音乐在戏里担负着什么样的功能以及如何使用，并了解音乐与综合艺术中的其他手段怎样配合。

一、音乐在戏里的功用

戏曲音乐包含歌唱和器乐两个部分，其中歌唱是主体，先看歌唱在戏里的使用。

戏曲对歌唱的使用可以与欧洲古典歌剧作一些比较。歌剧一般是从头到尾不用说白，全用唱，只是唱段分为“咏叹调”和“宣叙调”。咏叹调注重音乐发挥，感情丰沛，用于重点抒情之时；宣叙调突出语言表述，对音乐只作简单处理，用于一般的“叙述”。戏曲的做法则是有时唱，有时不唱，即唱只在部分情况下出现，其余部分是念白和动作表演。因此戏曲之唱

^① 戏、曲合为一个词后，戏里的音乐便要称为“戏曲音乐”了。

^② 参见王国维《戏曲考原》：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第163页。

首先有一个何时唱、何时不唱的问题。一般来讲，歌唱与念白相较，总是显得色彩更浓、情味更重，故歌唱在戏里的首要功能是抒发情感，唱段也常常是出现在人物有动于衷、不吐不快的关头。

以越剧《红楼梦》中的几个唱段为例。

林黛玉初入贾府，见到贾母后两人同时落泪，贾母唱道：“可怜你年幼失亲娘，孤苦伶仃实堪伤。又无兄弟共姐妹，似一枝寒梅独自放。今日里接来娇花倚松栽，从今后在白头外婆怀里藏。”随后黛玉见过王夫人，黛玉的问候和王夫人的寒暄都用念白。紧接着王熙凤来到，有说有笑，念白中也夹杂着唱：“昨日楼头喜鹊噪，今朝庭前贵客到。……哪像个老祖宗膝前的外孙女，分明是玉天仙离了蓬莱岛。”到了贾宝玉现身，与黛玉一打照面，两人又递次而唱：

宝：天上掉下个林妹妹，似一朵轻云刚出岫。

黛：只道他腹内草莽人轻浮，却原来骨格清奇非俗流。

宝：娴静犹似花照水，行动好比风拂柳。

黛：眉梢眼角藏秀气，声音笑貌露温柔。

宝：眼前分明外来客，心底却似旧时友。

唱罢两人才开始搭话（对白）。在上述这一段戏里，唱腔是以小段形式灵活穿插，与念白的分工很明确：一般性言语问答用念白；需要揭示内心活动或渲染感情色彩时用唱。贾母的唱，是诉说心中的痛惜和对外孙女的宽慰，感情沉重；王熙凤的唱，是表示对林黛玉的欢迎和关照，显得十分热情；最后宝玉、黛玉的唱，是分别道出对方在自己眼里的“第一印象”，也表现在两人心底泛起的涟漪。

其后在宝、黛二人每一次情感碰撞的关头，唱都会成为他们倾吐真情的重要方式。当一对恋人最后走到生离死别关头时，唱更是不可或缺了。病榻上的黛玉得知宝玉正与他人举行婚礼，万念俱灰，她将一页页诗稿投入火炉，同时唱出了最后的断肠之思：

我一生与诗书做了闺中伴，与笔墨结成骨肉亲。

曾记得菊花赋诗夺魁首，海棠起社斗清新。……

这诗稿不想玉堂金马登高第，只望它高山流水遇知音。

如今是知音已绝，诗稿怎存？把断肠文章付火焚！……

黛玉泪尽歌尽而逝，赶到灵堂来为她送行的宝玉又是泪下如雨，歌如倾江倒海：

金玉良缘将我骗，害妹妹魂归离恨天！

到如今人面不知何处去，空留下素烛白帏伴灵前。

林妹妹呀林妹妹，如今是千呼万唤唤不归。

可叹我生不能临别话几句，死不能扶一扶七尺棺！……^①

不难想象：如果上述剧情中人物只说不唱，这部戏的情感浓度会一下子降低多少！总之“歌为心声”是戏曲之唱的基本原则，唱段出现在人物心中波澜起伏的关头，其艺术感染力也才能充分显现。

^① 据越剧电影《红楼梦》，上海海燕电影制片厂1962年摄制，徐进编剧，上海越剧院演出。

唱段的结构也有种种变化，在戏里的使用方式灵活多样。例如唱段可大可小，在使用上，有时可以让剧情“暂停”而安排一个数十句乃至上百句的大唱段，有时又是在剧情的自然推进中零星穿插寥寥数句的小唱段。一般而言，在人物内心情感激荡、需要集中抒发的关头，唱腔常常大段挥洒、一泻千里；在剧情推进明快、不重点渲染情感之时，唱腔又常为小段插用，招之即来、挥之即去。上举《红楼梦》的唱段使用便很典型：黛玉初入贾府那段戏里的几个唱段都很短，在流水般推进的剧情中只是略作点染；后面黛玉焚诗和宝玉哭灵时的两个唱段却篇幅很长，音乐上大做文章，浓墨重彩，刻画很深。

戏曲的折子戏^①还有唱功戏、做功戏、武打戏等区分：唱功戏以唱为主，注重演唱技艺发挥，有时一折戏从头到尾几乎全在唱；做功戏和武打戏则注重情节表演或武技展示，这两类戏中唱又用得很少，只是在某些需要特别渲染的关头出现。举一个唱功戏的例子——全本戏《玉堂春》的《三堂会审》一折：苏三自幼被卖入妓院，后来遇上多情公子王金龙，却被迫分手，苏三还蒙冤入狱，该折戏的情节是苏三在公堂上受审，陈诉自己的遭遇，陈诉几乎全是用唱。有人统计京剧的这折唱功戏长约70分钟，其中苏三一人所唱就要占去50分钟。

歌唱的表现力很强，喜怒哀怨无所不可，但常常是在人物愁怨、悲哀等情境中大唱特唱。举例说：

人物陈说悲苦之事之时，常有长篇之唱。如前举《红楼梦》中宝玉“哭灵”的大段唱，《三堂会审》中苏三陈说冤情的大段唱等。

人物怅闷愁烦、自思自叹时，常有长篇之唱。如《文昭关》中，伍子胥全家被昏君奸臣杀害，自己也被四处通缉，眼前若逃不出昭关，如何完成报仇大业？唱段从“一轮明月照窗前，愁人心中似箭穿”开始，一直唱到次日天明，人物彻夜不寐时心中的焦虑被渲染得淋漓尽致。

人物临终思叹之时，也常有大段歌唱。前举《红楼梦》中黛玉“焚稿”一段便属此类。又如《李陵碑》中，遭敌围困、矢尽粮绝又望救兵不至的杨老令公，回顾杨家将忠勇为国，却一再遭奸臣陷害的经过，悲从中来，“叹杨家秉忠心大宋扶保，到如今只落得兵败荒郊……”的大唱段，唱来极悲凉惨淡。

歌唱也可以在比较平和的剧情中出现，即不是用以宣泄激烈情绪，但此类情形中的唱也会体现出浓厚的情感意味。例如《梁山伯与祝英台》中的《十八相送》一折，情节是祝英台欲返家，梁山伯一直把祝英台送到十八里外长亭，两人边走边谈——戏里便是边走边唱：女扮男装的祝英台一心自许终身，又不便直言，一再借物喻人；梁山伯却始终懵然不觉，屡屡责怪“贤弟”错打比方。从唱词看似都是“叙事”，如“弟兄双双进庙堂，金童玉女列两旁……”“兄送贤弟到溪旁，独木桥儿窄又长……”，等等，但唱腔中也包含着浓浓的情感。除了“弟兄”分手时的依依不舍，两人的心态也形成很有趣的对照：英台千方百计地表露心迹，山伯却始终不能领会“贤弟”的话外之音，英台又急又无奈……唱显然也大大为这样的戏剧情境增添了情感色彩。试想如果在这一过程中两个人都只说不唱，这出《十八相送》的“戏味”和“情味”将会打多大的折扣！

^① 折子戏是指从整本戏（亦称全本戏、大本戏）中摘出来独立演出的折子（略近于今天讲的选场），前后情节不完整，但“唱念做打”有集中、精彩的展示。

还有一些从说唱演变来的小戏(单出戏),因为作为其前身的说唱作品是从头唱到尾,因此,这类小戏也常常全用唱,可以不用念白,或念白很少。以前身是滩簧说唱的沪剧小戏《卖红菱》为例:范凤英、薛金春原为恋人,凤英父母故后,其叔诬告金春,致金春入狱,凤英被嫁入大户张家;金春出狱后,扮作卖红菱的小贩来寻凤英……戏里范、薛二人的自思自想和对话全用唱来表现。这种一出戏用唱“铺满”的处理,就像一幅涂满色彩、没有“留白”的画,不仅情感色彩很浓,也体现为一种独特的风格。

歌唱之外,器乐也是戏曲音乐的重要组成部分。过去时代演戏,器乐演奏人员坐在场上演员表演区的后面,观众始终看得见,^①故器乐也被称为“场面”。一般包含管弦和锣鼓(打击乐)两部分,管弦俗称“文场”,锣鼓俗称“武场”。不同的剧种或戏班所用乐器常有差异。如京剧的文场乐器有京胡、京二胡、月琴、小三弦、笛子、唢呐等(旧时较少,后渐增多),其中京胡为主奏乐器;武场乐器有单皮鼓、拍板、小锣、大锣、齐钹、铙钹、堂鼓等,以鼓板(单皮鼓、拍板的合称)为指挥。唢呐常与锣鼓一道“大吹大擂”,故也常被归入武场。器乐的任务一方面是为歌唱作伴奏,包括奏起唱过门、句间过门和在唱中“托腔”,此项任务主要由文场担任,但也离不开武场,尤其鼓板需要为唱腔击节,即掌控节奏,地位十分重要。伴奏与歌唱的关系如同绿叶衬托红花,常能为唱大大增色。

锣鼓在戏里使用极多,其重要性不亚于管弦。锣鼓也用来伴奏唱腔,但更多情况下锣鼓是同时为“唱念做打”^②等诸多舞台手段提供全面配合,故其使用情形下面再说。

二、音乐与其他艺术手段的配合

戏曲音乐置身于“综合艺术”的环境,音乐的表情达意也需要与其他艺术手段紧密配合。

戏曲之唱包含音乐和文词(亦即文学)两种成分,二者关系的处理对歌唱的整体表达效果有很大影响。大致讲,文词长于事况陈述,音乐长于情感渲染,二者正好互补长短。戏曲所唱文词多为“叙事”,音乐必定重在“抒情”,故文词和音乐由此形成“事”“情”兼到的整体表现,二者的“对映”也常常很有意味。例如前面举到的《三堂会审》:苏三唱段的第一句词是“玉堂春跪至在都察院”,这是讲述她此时所处的环境和自身行为,接下来则主要是对问案官员陈述自己的经历:“大人哪!玉堂春本是公子他取的名。鴛儿买奴七岁整,在院中住了九秋春。十六岁开怀是那王公子,他本是吏部堂上的三舍人。……”但在文词陈述往事的同时,所唱之腔(用的是慢板)却婉转跌宕、千回百折,倾吐出人物内心无尽的哀痛。此时苏三心中的痛苦不可能对堂上官员讲述,却一定要通过音乐传达到每一位观众的心里。

当然文词与音乐的具体配合方式可以有很多变化。例如有“字多腔少”和“字少腔多”两种做法:前者又称“字繁腔简”,指字安排得很紧凑,行腔则相应简略;后者又称“字简腔繁”,指字安排得很宽疏,腔的处理却很繁密。后一种做法重在音乐对情感的渲染,最适于出现在人物内心情感充盈激荡却又“言之不足”的关头;前一种做法则语意陈述更突出,故在

① 旧式戏台多为“伸出”式,三面都有观众,乐队人员又少,故不像今天的乐队是摆在幕侧或乐池。

② “唱念做打”是对场上表演的概称,原指演员的“四功”,即四项主要技艺:“唱”为歌唱,“念”即念白,“做”指形体动作和面部表情,“打”指武技。

娓娓述说或激动倾诉等场合常常使用。例如上面举到的《三堂会审》：苏三那个唱段的开头几句便是“字少腔多”（“玉堂春跪至在都察院”为导板，其后为慢板），行腔纤曲绵长、回环不尽，以表达深藏在人物心底的无尽悲怨。该唱段的后面部分是苏三陈述她被拐卖和遭人陷害的经过，唱腔的表现重点已不是苏三内心最深处的悲哀，而是她对自己蒙冤事实的激动诉说，因此唱腔又转为“字多腔少”的流水板，节奏很紧促：“那一日梳妆来照镜，在楼下来了沈雁林。他在楼下夸豪富，胜比公子强十分。奴在北楼高声骂，只骂得雁林脸含嗔。羞愧难当回店去，主仆二人又把巧计生。……”当然“字多腔少”之唱尽管语意陈述（叙事）很突出，却不等于不表达情感，此时的音乐不像“字少腔多”的处理那样每一句都有细致入微的刻画，但唱腔的急促推进也具有很强的感情宣泄力量。

唱、念、做、打四者中，唱与其他三者的分工协作也很重要。

唱、念相较，念接近生活中的说话，显得明快素净，唱则是一种与生活形态有相当距离的“艺术语言”，而且色彩更浓、情味更重。因此唱、念的分工，通常是在强调情感抒发时用唱，一般性陈述时用念，前面举到的《红楼梦》中的唱段使用便可说明这一点。不过在某些特殊关头也可以突出使用念白，以表现人物内心感情的变化，并与唱腔的使用形成对比。以《人面桃花》的一个片段为例，博陵书生崔护长安赴试未第，某日闲步至城郊杜曲村，与少女杜宜春相识，两人依依惜别。次年崔护再访杜家，适逢宜春随父外出，崔护便在门上题诗一首：“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面不知何处去，桃花依旧笑春风。”落款“博陵崔护”，然后离去。宜春随父返家，见到题诗先念了一遍，念到落款时感情突变，随即加重语气将诗再念一遍，念到后来已带哭腔，念毕即昏倒。被父亲唤醒后，宜春再缓缓开唱：“见题诗不由人肝肠断，看起来两下里一样缠绵。……”这段戏里人物是以念白凸显内心的变化，念白与其前后的唱腔也形成独特的反衬，表情效果十分突出。

做和打笼统地说便是表演（包括动作、表情等），表演与唱分别诉诸视觉、听觉，它们可以同时进行的，即唱的同时也有突出的表演（所谓“唱、做并重”，甚至连唱带打），也可以交替进行的，即表演时不唱，唱时也无突出的表演。表演又大致有舞蹈化和生活化两种（后者也可说是话剧式表演），两种做法与唱结合，又形成两种综合形式：唱与舞蹈化表演结合形成“载歌载舞”的形式，唱与生活化表演结合形成“有歌无舞（包括少舞）”的形式，这两种做法的作品在舞台风貌上差异很大。例如前面举到的从说唱演变而来的小戏《卖红菱》，属于以唱为主导，表演又不远离生活形态的做法（这种做法也被称为“话剧加唱”）。传演甚广的《夜奔》《思凡》两出独脚戏（都是单折），则都是“载歌载舞”的典型。戏曲界有“男怕《夜奔》，女怕《思凡》”的说法，意思是这两出戏都是一人从头演到尾，而且由于连唱带做、歌舞并重（动作高度舞化），对演员功夫的要求很高。《夜奔》的剧情是林冲受奸臣迫害，走投无路，只得连夜奔往梁山“落草”，戏里要唱一个完整的〔新水令〕套曲，同时有大量激烈的舞蹈身段，既表现人物在山间的急急奔走，也“外化”落魄英雄内心的激愤和痛苦。《思凡》的剧情是小尼姑色空不甘禅门寂寞，向往世俗婚姻生活，思前想后，最后决定逃下山去。戏里也有一系列唱段，同时身段繁多，以表现复杂的心理活动和情态变化。

唱、念、做、打诸手段的配合不一定都体现在一个人物身上，而常常是在不同人物（演员）之间形成分工。例如《昭君出塞》一剧历来有“唱死昭君，做死王龙，翻死马童”之说，意思是该剧中王昭君唱腔极多，陪同昭君的使臣王龙则身段表演很繁重，昭君的马童又要翻很

多高难度的筋斗。又如戏曲的脚色^①常有重唱、重做、重打等分工，即有些脚色注重唱，有些脚色注重做（包括念），还有些脚色注重打，在不同的戏里，它们之间也形成分工和配合。例如京剧中的青衣和花旦均扮演女性人物，但青衣重唱，花旦重念、做，彼此的界限很清楚。

再看器乐与唱、念、做、打的配合。器乐中的管弦除了伴奏唱腔，也常用作场景配乐，以渲染舞台气氛和衬托人物情态。戏里诸如洒扫、梳妆、更衣、摆宴、迎送宾客、行路、祭奠、参拜、升殿、升帐、发兵等场合，一般都要用管弦烘托，气氛热烈或声势雄壮时还要加锣鼓。一些特殊剧情中的表演也需要以管弦乐为音乐背景。例如折子戏《拾玉镯》中，少女孙玉姣有一段无唱无念、只用管弦衬托的表演：孙先在门前独坐穿针引线刺绣，然后起身给一群鸡喂食，发现鸡少了一只又四处寻找，在屋里找到那只小鸡后又轻轻地把小鸡捧起，放出门外……这是一段“虚拟”表演，演员手中并无针线，场上也没有真的鸡，演员是用模拟生活动作（并已舞蹈化）的方式表现剧情，而在表演中一直有管弦烘托。时而悠扬、时而欢快的乐声配合着演员的生动表演，使这一段戏既富有生活气息，又高度“艺术化”，极有情趣。

器乐中的锣鼓（打击乐），用途比管弦更广。戏曲界向来有“半台锣鼓半台戏”之说，表明锣鼓在戏里使用很多，地位十分重要。锣鼓是“噪声”，不能演奏旋律，可说是“音乐性”不强。但锣鼓也有突出优势，首先是声势大，节奏性强，而且音响富于对比，因此极善于渲染气氛和转换情绪；其次是出入方便，“招之即来，挥之即去”，有时“零敲碎打”，作局部点染，有时又大片纵横，渲染一段戏的整体气氛，效果都很突出。锣鼓还有一种特殊功效，是像纽带一样在唱、念、做、打等不同手段中“一以贯之”，将诸多形式纽结成一个整体，并由此掌控舞台的总体节奏，这种经纬全局的功能更是其他任何手段都无法代替的。指挥锣鼓的司鼓（也称鼓师，俗称“打鼓佬”，他手里的鼓板是整个锣鼓的领奏），实际上也是全场戏的总指挥。

锣鼓在使用上大致有唱腔锣鼓、念白锣鼓、表演锣鼓等形式。唱腔锣鼓和念白锣鼓分别配合唱、念，其作用包括为唱段作起讫，在唱段中作转接，为念白“点句读”并加强语气表达等。表演锣鼓使用范围最广，戏曲的表演常有舞蹈性强、节奏鲜明和形神兼备的特点，因而锣鼓对表演的配合不可或缺，在人物的动作和表情需要强调节奏和渲染气氛时，总要倚重锣鼓的帮衬和支持。锣鼓对表演的配合可以将“听觉形象”与“视觉形象”统一起来，并能“外化”人物的内心活动，其作用很突出。即便在人物外部动作少、情感较内敛时，也常常要用锣鼓来展现人物内心。例如越剧《红楼梦》中宝玉、黛玉初次见面的情景：贾母命宝玉与黛玉相见，宝玉走到黛玉近前，两人互相注视，此时板鼓轻奏“打打打……”再接一记小锣“台”，随后宝玉再开唱“天上掉下个林妹妹”（唱段前已举到）。两人四目相视时并无大的动作，板鼓和小锣在这一“间隙”中也只是略略衬垫，但却打出了人物的“心有所动”，笔法简练而又传神。锣鼓自身形式并不复杂，只要使用恰到好处，就可以获得很好的表达效果。从锣鼓的实际使用看，唱腔锣鼓、念白锣鼓、表演锣鼓等区分也并非绝对，同一个锣鼓点常常是既配合了唱或念，也配合了表演动作，这也是前面说到的在唱、念、做、打之间的“一以贯之”。

^① 脚色也称行当，指演员分行，即在扮演人物和相应技艺使用上的类型分工，基本类型有生、旦、净、末、丑等。注意脚（jiǎo）色与现在一般所说的“角（jué）色”含义不同：角色指所扮演的人物，重点在被扮演者；脚色指演员的分工，重点在扮演者。梨园界将著名艺人称为“名角儿”或“角儿”，与脚色也不应混同。

再看一个以锣鼓和吹打配合人物出场之例——京剧《穆柯寨》，山大王穆桂英正率领众喽啰巡山打猎，此时女英雄的出场是用锣鼓、唢呐的大吹大擂来烘托的：“舞台上金鼓齐鸣，唢呐高唱，人物还没有出场，就先制造了一种热烈昂扬的气氛。紧接着穆桂英出场检点队列，这时，锣鼓打出了〔四击头〕〔一捶锣〕〔撕边一锣〕〔带锣〕等种种点子，轮番变换，强烈而富于变化的节奏紧紧地跟随着穆桂英的一顾一盼，一行一止，那明亮的眼神，飞舞的翎子，矫健的圆场，英武的亮相，一一被音乐节奏所强调，浓墨重彩地描绘出一个英姿飒爽、神采飞扬的山野少女形象。”^①有人说“戏曲离开锣鼓就不能成立”，这话一点不夸张。就从上举这个片段看，如果去掉了吹打，这位英雄少女的出场岂不是太冷清？

各地戏曲剧种所用锣鼓原有较大差异（如在清代），但20世纪中不少剧种的锣鼓都在不同程度上向京剧锣鼓靠拢，只有为数不多的剧种（如川剧、潮剧、晋剧等）仍然保留了自己的传统锣鼓，它们的锣鼓后来也成为自己的独特剧种风格的重要组成部分。本书主要讨论作为戏曲音乐主体的唱腔，对锣鼓的情况不作专门介绍，但锣鼓在戏曲中的重要地位不应该被忽视。

三、“综合”之美

总体上看，音乐与戏剧的结合并不是两种东西的简单相加，“综合艺术”的环境给戏曲音乐带来一系列不同于其他音乐种类的重要特点，音乐的加盟也赋予戏曲整体以独特的风貌和色彩。

“纯音乐”（完全没有文字或视觉手段辅助配合的音乐）的内容本来就显得“抽象”，因为乐音的进行并不是对客观事物或生活情境的“再现”。音乐擅长抒情，但在没有音乐以外的手段配合的情况下，音乐的情感内涵总显得“笼统”，只是一些比较宽泛的“情绪类型”。因此在听“纯音乐”时，我们常常说不出音乐表达的具体内容是什么。但一旦音乐进入戏剧，与具体的人物和情境相结合，其“笔触”便已完全“落实”在具体的戏剧情节和人物心态上。尤其出自剧中人之口、与唱词紧密配合的唱腔，每一个音符都如同人物内心活动的“外化”。例如前举越剧《红楼梦》中的唱段，显然都是对林黛玉、贾宝玉在特定剧情中的具体情态的细致刻画，其内涵一点也不“抽象”或“笼统”。而且唱腔的演唱也总是尽可能贴近唱词的内容，细致入微地体现人物在特定情境中的语气和情态，其音乐表现常常可说是绘声绘色。总之音乐的内涵在戏曲中已高度“具体”，这是戏曲音乐不同于“纯音乐”的一个很突出的特点。

再者，戏中人物千人千面，剧情更是千变万化，不少戏里还会有激烈的冲突，而各色人等在各种情境中的心态变化都需要音乐来揭示，因此戏曲音乐的手段必须尽可能丰富，处理方式必须尽可能灵活多样，表达效果也必须尽可能鲜明。在这种特定需求推动之下，与歌曲、说唱等其他音乐品种相较，戏曲音乐的节奏有更突出的宽紧疾徐变化，腔调有更跌宕起伏的起伏，色彩有更强烈的明暗对比，结构格局有更错综复杂的开阖，情绪有更大幅度的波折逆转。例如十分激烈的情感爆发或至哀至痛一类情感的表达，在一般歌曲和其他音乐种类中都很少出现，而在戏曲中却常有浓墨重彩的渲染。锣鼓的大量使用也是戏曲音乐的一道特有的

^① 张庚、郭汉城：《中国戏曲通论》，上海文艺出版社1989年版，第400页。〔四击头〕等是一些锣鼓点。

风景,强烈的音响和鲜明的节奏在烘托舞台气氛、“外化”人物心态方面发挥着无可替代的巨大作用,与唱腔和器乐也形成独特的配合。将戏曲音乐的这些特点概括起来说便是“戏剧性”很强,这也是戏曲音乐与其他类型的音乐的明显相异之处。

戏曲将语言升华为歌唱,将动作升华为舞蹈,这使得戏曲的舞台形象与实际的生活对象在“外观”上有明显的距离。这种既不是用“写实”办法把生活对象原样搬上舞台,也不是用“抽象”做法完全脱离生活对象的艺术表现方法,便是所谓“写意”。因而歌舞手段的施展和舞台与生活对象“似而不似”的关系,使戏曲体现出独特的“写意之美”。戏曲艺术家阿甲在总结戏曲的艺术特征时曾有一个很好的比喻:“话剧就好比米做饭,戏曲就好比米酿酒。”^①而歌舞与戏的结合正是把米酿成酒的最重要的催化剂。克莱夫·贝尔在《艺术》中把艺术作品普遍具有的特质概括为“有意味的形式”,^②这个说法用来概括戏曲的艺术特点也十分恰切。话剧走的是贴近生活原型的“写实”路线,叙事直截、明白,作品更具理性力量;戏曲则着力于与生活对象“离形得似”的“写意”,更注重作品的声色之美,因而在作品的形式中更多体现出醇厚隽永的“意味”。戏曲的知音们常常用一个“品”字形容欣赏戏曲的独特境界,好的作品也确实是像美酒一样“耐品”。就音乐而言,美妙动听的歌腔有着极易“感知”又难以言传的特殊魅力,不仅可以成为抒发人物感情、营造舞台氛围的有力手段,而且韵致悠扬,沁人心脾,常具有绕梁三日的魅力,因此对戏曲的“品”也常常是以戏中之曲作为第一对象。

从传播角度看,戏曲有一个特点是“戏以曲传”——凡属流传广远的戏,其中一定会有美妙动听的曲。古语云:“言而无文,行之不远。”戏无佳曲,同样也行之不远。

第二节 戏曲音乐的创作方式和种类划分

在长期的历史发展中,戏曲音乐曾经有过无数的种类,而且戏曲音乐的种类有其特定的性质和风貌,这又与戏曲音乐的传统创作方式有很直接的关系。下面先分析戏曲音乐的传统创作方式对戏曲音乐的种类的影响,再介绍戏曲音乐种类的一些基本情况,最后说明戏曲音乐的种类与整体而言的戏曲种类的关系。

一、以程式为基础的创作方式

大量使用“程式”是戏曲音乐传统创作方式的重要特点。戏曲中,可以通用于众多不同作品(即表现不同内容)的材料和处理形式一般称为程式。程式常常是从旧有作品中抽取出来的,但已成为一种“公共资源”;用于不同作品时又常有变化,即加入新的成分,因此又可以逐步丰富、更新。程式可以无所不包,在作品中也几乎无处不在。在音乐方面,腔调、板式、吹打牌子、锣鼓点等以及它们在戏里的使用方式,大体都属于程式,只有那些由某一部戏新创,而还未被其他作品“搬用”的形式处理,才不在程式范畴内。例如“二黄原板”的唱腔可以用在很多戏里,只要情境相似(情绪内容大体一致)便可搬用,因而属于程式。反之,如果

① 阿甲:《谈谈京戏艺术的基本特点及其相互关系》,《文艺研究》1981年第6期,第28页。

② 参见〔英〕克莱夫·贝尔:《艺术》,周金环、马钟元译,中国文联出版公司1984年版,第4页。

一种唱腔完全是“专戏专用”，即只用于某一特定作品，而不在其他戏里使用，它才不属于程式。音乐之外，戏曲中诸如脚色行当、服饰装扮、表演动作、剧作样式、唱念文词、舞台布置等，几乎所有方面的很多形式材料也都具有程式的性质，即可以在众多不同的戏里通用。一部新戏在编创时总要大量搬用现成的程式，当然也需要有创新，但创新通常都离不开程式的基础，可以说离开了程式，新戏创作就如同无米之炊，创作者很难下手。

新戏创作大量利用程式，首先与戏曲创作的繁难程度有关。作为“综合艺术”的戏曲集众多形式成分于一身，不同成分的配合关系也相当复杂，一出新戏如果一腔一调、一招一式都完全新创，整个创作工程将相当浩繁。因此从旧作品中大量搬用现成的材料和处理方式自然是一种方便法门，可以省去很多创作中的繁难。程式就像一系列预制构件，诸多不同构件的组合也早有现成套路，编创新作品的最初工序便是选出合用的程式，然后按照套路把它们“组装”起来，这种不需要从零开始的创作自然十分方便。过去时代戏曲的主要创作者是艺人，他们从事演唱和创作主要是为了卖艺谋生，他们的作品必须在市场上赢得尽可能多的观众。但艺人的文化水平和创作力量有限，尤其剧本编写和音乐创作是他们的“短板”（戏班并无专职编剧人员和创腔人员），市场又需要快速、大量地推出新戏，因此艺人常常需要采用“短平快”的方式来创作，于是大量使用程式便成为一种很普遍的做法，其性质属于民间音乐资源的“共享”。由此而言，艺人编演新戏时大量搬用前人的成果，很大程度上是出于不得已。沿用程式意味着创作不是从零开始，也可以保证新作品的水准不至于太低，对于新作品的质量来说是一种基本保障，这也是艺人的创作离不开程式的重要原因。

程式通常只是“基本形式”（如同坯子），具有简化、概括的特点，使用中又一再重复，因此易于学习，便于掌握。程式在使用中可以千变万化，但万变不离其宗——程式本身便是“宗”，掌握这样的“宗”也是学习戏曲音乐的方便法门。过去时代戏曲唱腔在观众中传唱度极高，与程式的大量重复和易于学习也很有关系。听者耳熟能详，甚至张口能唱，还能拉近作品与听者的距离，增加音乐的亲和力。

当然使用程式便意味着重复，而重复是与艺术忌因袭、重独创的原则相抵牾的，因为重复总伴随着新鲜感的递减和审美疲劳的递增。为了避免重复过多而产生的弊端，艺人在沿用程式时总要设法有所变化，即根据作品的具体需要而对程式进行细致加工，有时甚至是大幅度的改造，以尽量贴近新作品中的人物性格，并且体现出新鲜感和艺术个性，因此艺人也有“一套程式，万千性格”之类说法。程式毕竟只是“基本形式”，在新作品创作中沿用程式仅仅是第一步，创作成功的关键并不在于是否沿用程式，而是在于能否对既有程式进行创造性的再加工。而一种程式每被新作品使用一次，便等于得到了一次锤炼和丰富提高的机会。一种唱腔形式在最初产生时不一定水平很高，但作为程式被反复使用的过程，就是不断接受加工和由此得到提高的过程。研究者将这样的过程称为“积累性创造”，这也就是俗话所说的“众人拾柴火焰高”，没有这样持续不断的“积累”，戏曲音乐不可能从最初的简单、原始形式发展到后来的“博大精深”。

但沿用程式并不等于永远使用同一套程式，程式自身也会有新陈代谢。娱乐市场总是有不断求新求异的趋向，在这种需求的强大推动下，只要条件具备，艺人也会尽力在既有程式之外另辟蹊径，创造新的唱腔和表现形式。总体看从宋代至20世纪前半叶，戏曲音乐一方面会在沿用程式时逐步出新，从而形成“渐进”式的积累发展，另一方面也会在某些关头因出

现程式之外的新腔而发生显著变革,从而形成“突变”式的跨越。因此完整地讲,戏曲音乐的历史既是沿用程式的历史,也是时时在程式之外打造新腔异调的历史。当然程式之外的新腔也常会被后来的作品搬用,从而又转化为新的程式,但这也意味着程式被注入了新的血液,因而也是戏曲音乐发展的一种重要方式。总体上看,戏曲音乐在宋代以后数百年来的发展不能说是一直突飞猛进,但也总是能一次次在山重水复中迎来柳暗花明。也可以说戏曲音乐就像一条蜿蜒万里的长河,来自上游的水始终会被尽量涵容,前行途中又不时会有活水注入,因此它的河面越来越宽,河道越来越深。

以上说明的是戏曲音乐的传统创作方式,即20世纪50年代以前的创作方式。从20世纪50年代开始戏曲音乐的创作方式出现重大变化,具体情形第八章再作详细说明。

二、曲腔种类的划分

学习戏曲音乐自然需要从了解其种类划分入手,这是“大头绪”“大眉目”所在。戏曲音乐的种类情况颇为复杂,首先需要说明“曲”“腔”两个概念。

“曲”主要指剧中人口中所唱,其中既包含音乐,也包含所唱文词(曲文)。当然“曲”也可以指戏里的整个音乐,即也包含器乐。

“曲”中包含“腔”(可合称“曲腔”),但“腔”也常常独立使用。“腔”是会意字,原指身体中“空”的部分,如口腔、鼻腔、胸腔等;引申指出口之音,即口中所唱音调。腔在句段层面(或更大一些的层面)形成的“调子”便是“腔调”,大体相当于今天讲的旋律、曲调^①。腔调还可以形成更大的格局,例如可以将多种腔调汇聚成一个“组群”,或者将一种腔调生发繁衍为一个“族系”,这样的腔调形式现在一般称为“声腔”。一种声腔在不同地区流布时,还可以分化出一系列不同的支派,从而形成一个大型族群,这又是所谓的“声腔系统”(也简称“腔系”)。可知“腔”的格局有大、小之分:可以是片段的旋律,也可以是成规模的声腔,还可以是包含众多地域分支的声腔系统。当然腔调、声腔和声腔系统都可以简称为“腔”。

曲腔中又包含多种成分,如音乐方面的体式(结构)、腔调、板式、唱法、伴奏等,以及文词方面的结构样式和语音等。曲腔的不同种类是由曲腔中的一些重要成分的不同处理而形成的,曲腔种类的划分自然也要从这些重要成分的异同关系着眼。最常见的一种划分是从腔调、声腔的角度着眼,可称为“腔”的划分。此外还有一种划分是从曲腔的体式(结构)的角度着眼,可称为“体”的划分。下面分别对这两种方式的划分作一些说明。

“腔”的划分可以在腔调、声腔等不同层面着手,从而区分出不同层级的种类。腔调层面的划分比较具体,例如一支小曲或一对上下句的腔调都可以自成“一种”;声腔层面的划分则更“宏观”,例如京剧的西皮和二黄便是两种声腔,它们实际上是两个腔调“族系”,各自内部都包含着丰富的腔调变化。又如人们常说的“四大声腔”——昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔,更是四个大的声腔系统,它们都分别在各地拥有一系列不同的声腔分支。通常在比较宏观的层面讨论曲腔种类时,主要讲的是声腔的种类。一部戏曲音乐的历史,简单讲便是众多大小曲腔种类先后兴起、发展、演变以及“此起彼伏”的历史,其中声腔层面先后有过很多种类,

^① 现今一般讲的“曲调”与腔调的意思大体相同,但在元明清时代“曲调”一般是指曲牌(曲牌详见第三章),从20世纪前期开始“曲调”才普遍用来指腔调。为避免“曲调”的两种含义互相干扰,本书不把腔调称为曲调。

腔调层面先后有过的种类更是不可计数。本书第三章至第六章的内容，便主要是按照戏曲之“腔”的大类来安排的。

“体”的划分比较抽象，但“体”犹如曲腔的骨骼，与腔调的组织方式也紧密相关，因此也是把握曲腔种类的一个重要方面。最基本的曲腔之“体”主要有小曲体、上下句体、曲牌体、板腔体四种：小曲体的主要特点是一种小曲（一般为短小的独立歌调）在一个戏剧单元（如一个剧情段落或一出短小之戏）中反复使用，在不同的戏剧单元常常使用不同的小曲；上下句体一般是由一对上下句腔的多次反复构成唱段，其间常有快慢变化，但基本没有板式变化，一般是在一个戏剧单元中用作长篇叙唱；曲牌体的主要特点是众多（南北曲）曲牌以多种方式组联，形成音乐色彩的种种变化，由此形成大型音乐结构；板腔体也以上下句腔作为结构单元，但强调以板式变化推动音乐展开，也能形成大型音乐结构。后两种“体”结构复杂，音乐有大幅度变化，能满足大型之戏的演唱需求，因而是戏曲音乐的主要体制；前两种“体”则格局小，音乐显得简单，主要用于小戏和大戏中的某些段落，但它们是戏曲音乐最“原始”的“体”：小曲体可说是曲牌体的“前身”，上下句体可说是板腔体的“前身”。图 1-1 是对四种“体”的大致关系的简单图示。

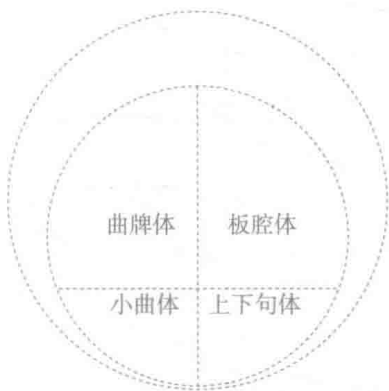


图 1-1 戏曲音乐四种“体”的图示

图 1-1 中，大圈代表戏曲音乐的整体，小圈是四种“体”的范围，大、小圈之间是不属于四种“体”的其他结构形式（它们一般属于四种“体”的发展变化）。图中的线条都是虚线，这意味着不论在四种“体”之间还是在它们与其他结构形式之间，都可以存在交混和“过渡”的形态。本书第二章即讨论分别属于小曲体和上下句体的曲腔种类，第三章至第七章则讨论分别属于曲牌体、板腔体以及其他结构形式的曲腔种类。

曲腔种类的形成和发展演变也与大量使用程式的创作方式有直接关联。如一种腔调作为程式被反复沿用于不同作品，即意味着该种腔调的自身形式已获得独立（不再依附于原先的作品内容），这样它便成为一个特定的腔调品种。而且在不同作品中被反复沿用，意味着这一腔调品种以独立形式持续存在（这种存在也不依附于具体作品）。反之，如果某一腔调只是一次性地使用于某一部作品，而不作为程式使用于其他作品，便不能说它是一个可以独立存在的腔调品种，它的存亡也直接取决于那一部作品的存亡。

更重要的是，作为程式的腔调品种在被反复使用的过程中常有相当幅度的可变性（也就是上面说到的在使用程式过程中的不断再加工和“积累性创造”），因此“一腔多用”的结果