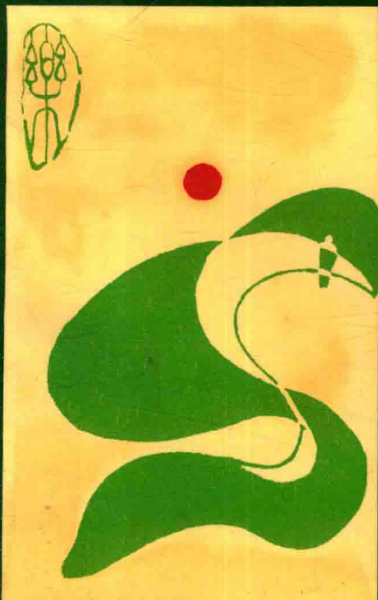


戏曲音乐 论探

● 汪人元著



中国戏剧出版社

戏曲音乐论探

● 汪人元 著

中国戏剧出版社

责任编辑：李海泉

戏曲音乐论探 汪人元 著

中国戏剧出版社出版

北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

83470部队印刷厂 印刷

787×1092毫米 1/32开本

142千字 6.38印张

1992年12月第1版 1992年12月第1次印刷

印数:1—1500册

ISBN 7—104—00505—6/J·250

出版社登记证:新登(京)字第150号

定价:3.50元

目 录

戏曲音乐概说	[1]
戏曲音乐的表现方式	[25]
论戏曲音乐的特殊逻辑——程式性	[46]
论戏曲音乐的重字传统	[62]
关于戏曲风格化的思考	[81]
风格·形式美·表现力 ——地方戏音乐发展漫议	[85]
现代戏曲音乐的走向	[92]
当代戏曲音乐创作的时代感 ——从黄梅戏《红楼梦》的成功说起	[106]

论谭鑫培唱腔艺术

〔 116 〕

京剧兴盛的历史经验

〔 171 〕

新兴剧种发展思考

〔 186 〕

后记

〔 199 〕

戏曲音乐概说

戏曲是我国传统的歌、舞、剧三者有机结合的舞台艺术，戏曲音乐则是这一艺术形式中极其重要的部分，也即指“歌”的那个因素。戏曲音乐不仅是戏曲中赖以表达思想、情感、展开情节的主要手段，而且它也是区别剧种、形成不同风格的最重要因素，整个戏曲发展的历史首先也是一部戏曲声腔演变史。尤为重要的是，音乐非属局部、零散、插曲式的伴随因素，而是系统地组织、浸润于整个戏曲艺术之中。戏曲的舞台艺术语言充分音乐化，对戏曲摆脱再现模拟之拘囿、以超然态度着力追求情感表现的合理与真实，对长期发展中逐渐形成的高度技术性、形式感、格律化、虚拟夸张，乃至对整个戏曲美学独特体系的形成，都产生了不可忽视的影响。

戏曲音乐作为我国民族音乐五大类（民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐）之一，它以自己丰富的形态，广泛的吸收力，高度的技术性、程式性的积累以及一定程度的艺术专业化，而较集中地体现了民族音乐的优秀传统。它较充分地反映了我国民族的心理素质、文化传统和审美观念，它是我国一种重要的、具有悠久历史传统、深厚群众基础和独特民族风格的音乐文化。长期以来，它作为重要的审美对象丰富了人民的文化生活，并为民族音乐的发展积累了丰厚的财富。

一 戏曲音乐的源流、形态及其构成

戏曲音乐的来源首先是民歌。民歌也是一切音乐形式总的源头和基础，戏曲初期阶段（如南戏）就采用民歌曲调演唱，而今天我们也仍可从一些地方小戏，如江苏的淮剧、扬剧，湖南的花鼓戏等，看到它们的音乐与本地民歌曲调的直接关系。

戏曲音乐也继承了说唱音乐。后者是基于民歌而发展起来的较为成熟、戏剧性较强的音乐形式。音乐与戏剧的有机结合导致了戏曲的诞生，故在其形成发展中，对具有相当强烈的戏剧性的说唱音乐的继承吸收是极为自然的。（这实际是一个由唱故事演化为演故事，叙事体变化为代言体的过程。）北杂剧音乐就从当时的说唱音乐诸宫调等吸收了丰富的养料，而近现代戏曲如吕剧音乐则直接从山东琴书发展而来，江浙的各种滩簧又发展成为锡剧、苏剧、沪剧、杭剧、甬剧等。

在戏曲的发展中，各剧种音乐之间也经常相互吸收交流。川剧是个明显的例子：川剧由昆、高、胡、弹、灯多种声腔组成，其中除了灯戏是流行于四川本地的民间歌舞小戏外，“昆”是从苏昆而来变为川昆，“高”是从源出江西的弋阳腔演变而来，“弹”属梆子系统，从陕西同州传来，“胡”则是吸收汉徽两剧种音乐而成为四川皮黄。至于京剧音乐，也是大量吸收了非皮黄系统的昆曲、吹腔、梆子、南锣、高拨子等。当然，戏曲不仅是在戏剧化，而且是在诸民间艺术因素综合化的过程中形成的，因此，戏曲音乐也自然还受到了民间歌舞、器乐、包括宗教音乐等方面的滋养。

以上说的是戏曲音乐的“源”。而在长期发展中，戏曲

音乐还形成了自己“流”的主干——昆、高、梆、黄四大声腔系统。我国众多的剧种音乐，特别是一些历史较久、发展较成熟的剧种音乐大多从这个主流中衍生、发展而来，吸收着它的养料。这形成了戏曲音乐独特的系统划分。作为戏剧音乐之一种，与欧洲歌剧音乐基本源起意大利不同，戏曲音乐因它的民间性及其与地方语言、地方音乐的密切结合而形成众多的声腔系统与剧种音乐，从而表现了多样性的特点。

声腔系统，是根据戏曲唱腔在音乐源流、曲调、演唱方式等方面具有的共性而对戏曲唱腔所作的分类性归纳。某一系统基本上是由某腔调在某地流行繁衍的结果。

剧种音乐，是指根据音乐曲调、所用语言、发源地、流行区域而划分的某种类戏曲所使用的音乐。

同种声腔可被不同剧种使用（如昆腔被昆剧、京剧、川剧、湘剧使用），一个剧种中又可使用不同的声腔（如京剧中兼用西皮、二黄、高拨子、吹腔等）。

下面简要介绍一下四大声腔系统。

（一）昆 曲

因源出江苏昆山而得名，形成于明代。最初也与当时盛行的海盐、余姚等腔一样，大多以本地民间音乐为基础，以后综合了南曲、北曲及其他时调等，创造出新曲、集曲，由明中叶著名歌唱家、作曲家魏良辅等人多年研革创新而成，称为“水磨调”（意为经细致磨炼而成）。昆曲是集当时南北曲之大成而发展起来的声腔，故兼备五声音阶和七声音阶的不同调式之清柔婉丽和遒劲豪放的不同风格，它是宋元以后音乐发展史（也是整个戏曲艺术发展史）上的一个高峰。其旋律优美，曲调丰富，常用曲牌就数以百计，各有不同情趣和风格，并有由此改编而成的集曲形式。它十分讲究音韵，

语言与音乐的结合，无论从谱曲还是演唱上都有独特的较高的成就。伴奏亦较丰富，主要用笛子，配以琵琶、三弦、笙等，有些曲牌还用唢呐。昆曲音乐与表演配合极紧，表演舞蹈性强、细腻典雅。其优秀剧目有《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》、《思凡》等，至今仍流行在舞台上。尽管它后来因一味追求形式典丽而脱离群众逐渐衰落，但其各方面的巨大成就直接、间接地影响了后世各剧种的发展。它的优秀剧目被保留在许多剧种中，音乐成套地被各剧种采用，有的被化入自己剧种唱腔，有的被用为插曲，有的甚至全按昆剧原来剧目搬过来演出，音乐上直至表演都无大的改变。昆曲腔系主要包括南昆、北昆、川昆、湘昆等。

（二）高腔

亦即弋阳腔。源出江西，比昆曲流行更早，且昆曲的兴盛亦未把高腔挤垮，它仍旧长期流行于两湖闽广、苏浙皖等地。它对后世各剧种影响也很大，有些剧种如川剧、湘剧、赣剧还以高腔为主体。高腔也唱曲牌，和昆曲一样，有散曲、套曲和集曲。但它基本上以无管弦伴奏的徒歌形式演唱为重要特色，只用锣鼓击节，故行腔十分自由灵活。此外，唱腔还有一个独特的艺术形式——帮腔。帮腔即后台演员幕后帮唱，有独唱，也有齐唱，它对刻画人物、表现剧情起极大作用。比如通过帮腔可以描写环境，增强剧中意境、气氛，还可以细致地刻画人物内心的情感思想。剧中人在或有难言之隐，或说也枉然，或哀伤哽咽、羞涩娇嗔、欲言又止时，往往只唱半句，以下代之以长叹，或哭或白。帮腔在这里就补述其想说而未说出的话，成为一种不损害角色行为逻辑而又直接刻画角色心理的内心剖白。这种别致的形式往往造成很精彩的戏剧效果。此外，还有以第三者身份发表评论的处

理方法。帮腔是戏曲音乐中很有特色的重要样式，它对塑造戏曲音乐形象和丰富戏曲音乐的表现力作出了很大贡献。

（三）梆子腔

产生和盛行于山西、陕西一带，因以木梆子击节而得名。梆子腔在各地的流传过程中，不断受到各地语言、民间音乐的影响而形成各种不同的梆子腔。如在四川便为川梆子（川剧弹戏），在山西则为山西梆子（晋剧），传于河南则为河南梆子（豫剧），在河北则叫河北梆子……从而构成了梆子腔系。它们均用板胡伴奏，音调上亦有一些共性。清代乾隆年间，四川著名旦角演员魏长生把梆子腔带入北京，曾红极一时，梆子腔影响为之大大扩展，成为清代重要戏曲声腔之一。

梆子腔是最先确立板式变化体结构的戏曲声腔，对我国戏曲音乐的发展具有极其重要的意义。后世各种板式变化体戏曲声腔无不从它那里受到影响、启示，获得养料。梆子腔在节拍上有从慢到快一系列不同的板式，在曲调上则分欢音、苦音（也叫花音、哭音）两种不同色彩的旋律，可以用来表现不同感情。梆子腔中锣鼓打法亦很丰富，对后来的京剧锣鼓影响很大。

（四）皮黄腔

因西皮和二黄并存于同一剧种而统称皮黄。关于其源流说法不一，一般认为西皮脱胎于梆子腔，如皮黄腔在广东亦被称为梆黄；二黄则被认为是安徽、湖北一带产物。皮黄腔在湖北有汉剧，在安徽有徽剧，入京之后又形成京剧。另如湘剧、桂剧、川剧中的胡琴戏也都属于这一腔系。

皮黄腔的发展、提高对京剧的成长有很大影响。最初是乾隆年间四大徽班把皮黄腔带入北京，以后又有湖北汉剧艺

人王洪贵于道光年间率班入京供奉。京剧正是这样以徽、汉两剧的皮黄腔为基础，兼收昆、梆等优秀传统而成长起来的。艺人们广泛吸收，大胆创新，在声腔、剧目、表演、行当、语音等方面都有了极大提高。此后，更因涌现了从程长庚、余三胜、张二奎到谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、王瑶卿、余叔岩、梅兰芳、程砚秋、言菊朋、马连良、周信芳、金少山等一大批著名演员，通过近百年的发展创造，从而使京剧达到十分成熟的境地。京剧在音乐发展上完成了板式变化体音乐结构，并以自己丰富多采的功能手段走到了皮黄腔乃至整个板式变化体音乐的前列。它与梆子的单一声腔构成不同，而以西皮、二黄（包括其反调）两种以上声腔组成，这两种声腔分别以不同的调性特征、旋律进行、节奏格式而表现了迥异的风格色彩。它的板式丰富，变化灵活，在与语言及情感的结合上尤为自由而紧密，行当唱腔多彩多样，锣鼓运用达到很高成就，男女分腔而同调解决得较好。它在我国戏曲音乐史中占据极为重要的地位。

以上是为主干。其他还有很多小的声腔系统，如道情腔、滩簧腔、拉魂腔、花鼓、采茶、花灯、秧歌等等。

戏曲音乐因结构方式的不同，基本分为曲牌联套体和板式变化体这两种唱腔体制，表现出很独特的音乐形态。

曲牌联套体是以众多各具独立意义的曲牌按一定格局组合而成的戏曲音乐体制，其结构方式基本属于组曲的原则。宋、元、明、清以来的戏曲，如南戏、北杂剧、昆剧、高腔都长期采用这种体制；近现代一些地方小戏，往往也用一些由民歌小曲发展而来的曲牌联缀演唱。曲牌联套体就是通过极为丰富的曲牌进行选择、对比、组合，用来担负戏剧表现的功能。

板式变化体是以一种曲调声腔为基础，经过节拍、节奏、旋律、速度的各种变化而产生出各种不同板式声腔的戏曲音乐体制。作为继曲牌联套体之后新兴的一种唱腔体制，它主要是充分发挥了节奏变化的功能，并以此推动旋律的发展，形成与表现各种不同内容、情绪、气氛、节奏相适应的众多板式唱腔，以它们的对比、连接来表现不同的戏剧情绪。

它的曲体结构是以上、下句为基本单位连接反复，每句划出句逗，在句逗、句尾处插以大小不等的过门。上句唱词末字多用仄声，旋律落音变化大且不稳定；下句唱词押韵，用平声，旋律落音严格，常是该声腔的调式主音，实际起着稳定和组织旋律的作用。

板式变化体中仅有用单一声腔演唱的，如梆子腔；也有用多种声腔演唱的，如皮黄腔就合用了西皮和二黄。这些不同声腔的不同风格色彩之对比使用，往往也成为戏剧表现的重要手段。当然，板式变化体就其曲调种类来说，毕竟不如曲牌联套体音乐丰富，但作为音乐戏剧化的另一种方式，它突出运用了节奏的变化来表现情感。其结构灵活，在音乐与语言紧密而生动的结合上显得更为自由。唱腔旋律、节奏可变性强，在表现人物情感的生动性上有一定的优越性，而且它较大的可变性也为近代戏曲流派唱腔的出现提供了一定的客观条件。此外，其音乐的单主题变奏原则也使得它格外的通俗，易于为观众理解。

戏曲音乐唱词结构大体也可相应分为两种，一种是以七字句、十字句或其他整齐句式的上、下句对偶形式，如皮黄、梆子。其形式源头可上溯到唐代变文。说唱音乐如弹词、大鼓也属这一源流。

另一种是以长短句结构为主的形态，如高腔、昆腔，起

源于宋元词曲。唱词必须根据词牌的固定格律，填入新字，配置平仄并押韵脚。

戏曲音乐由声乐与器乐两部分构成，而以声乐为其主体。这不仅因为对于器乐说，人声在表达情感上有更为直接、生动的长处，同时也因为戏曲唱腔结合唱词往往也是表现戏曲主题、情节、思想、情感的主要手段。

戏曲声乐虽具一般声乐的共性，但更有着自己独特的个性特征和丰厚的艺术积累。

戏曲声乐不像西洋歌剧那样以男、女声的高、中、低音以及花腔、抒情或是戏剧等类型进行分类，而是以行当（如老生、小生、花脸、青衣、老旦等）进行分类。这是适应戏曲音乐性格化表现的需要而形成的独特方式。行当作为艺术的分工，是中国戏曲特有的，是据年龄、性别、身份、性格对角色类别所作的高度概括。为了表现不同类型性格的人物，不同的行当不仅在唱腔上常常选用不同的曲牌、板式唱腔，而且在演唱的发声、音区、唱法等方面也有很大差别。即使是相同的声腔板式，它们在不同的行当中也都以旋律进行和节奏、落音等差异而具有不同的风格色彩。甚至为有利于不同行当的发音，在唱词韵辙的选用上也形成了相应的习惯与原则。

流派，它也是进一步性格化的表现。它是艺术家扬长避短，发挥艺术独创的产物，皆以鲜明的艺术个性为特征。丰富多采的唱腔流派，往往都在行当的基础上，对不同风格的剧目和人物性格的表现有所擅长而后形成。如京剧旦行中梅派以端庄大方、雍容华贵为风格，程派则多以表现深沉含蓄、委婉曲折见长。流派的形成，表现了戏曲声乐艺术在人物个性刻画方面的深入与发展。

戏曲声乐的字、腔关系及其形态也有着自己特殊的个性及悠久的历史传统，这突出表现为对字的重视。这与中国汉语语音特点及民族的传统、审美趣味分不开。汉语语音的声、韵、调以及单音节的结构体系，以及由变读、文读、白读、方言等造成的种种变异都构成了中国汉语在语音上丰富独特个性。出于对此的认识，戏曲声乐历来很重视字的要求。这首先表现在戏曲唱腔中，语言的声调、语势、节奏等对旋律的发展进行产生重要影响。“以字行腔”使主要基于语音四声调值的先后排列所构成的音高走向对音调的进行有着自然的要求。其次在演唱中，不仅为了字音表达得准确、清晰而十分重视四声阴阳，出字、归韵、收声等一套唱字的口法，而且还注重表现中国语言的形式美并强调字音种种表现技巧的表情功能，重字的传统对戏曲声乐的风格、形态产生了重要影响。当然，重字并不等于对音乐的偏废。“字正腔圆”，把字和腔同时提出并分别加以要求，力求避免因字害腔和因字废腔，反映了人们历来对戏曲唱腔某种理想境界的追求。优秀的戏曲唱腔也都总是表现出对字、腔、情感表达这三方面统一完整的兼顾。

戏曲演唱艺术较为集中地继承、体现了我国民族声乐的优秀传统，并具有独特的艺术风格和较高的专业技巧。戏曲演唱在唱字、唱声、唱情各方面都有严格要求和丰富积累，而其个性也决非仅表现于特殊的发声、共鸣位置、气息运用等技巧，它所包含的内容是非常丰富的。如对字的演唱处理，既有大量细致的技术用以表现语言形式美及传达丰富的感情，同时为了字调的准确而作种种细致的行腔处理，从而极大地影响着旋律运动的形态；又如在戏曲润腔中还饱含大量的为曲谱所难以包容的艺术形式因素，在长期积累中，它

形成了戏曲演唱中一套独特的程式性表现方法；此外，通过戏曲演唱还表现了戏曲音乐特殊的韵味和剧种风格等。可以看到，戏曲演唱对曲谱表现的增色、减色作用极大，明显超过一般音乐表演艺术对一度创作的影响。

这里再说一下戏曲器乐。

戏曲器乐包括文场（管弦乐）、武场（打击乐）及其演奏形式和乐曲。它们与戏曲声乐共同担负着表现戏剧的任务，并构成戏曲音乐的鲜明风格。

戏曲器乐的功能主要是伴奏唱腔、配合表演、渲染环境气氛、控制舞台节奏等几个方面。在唱腔的伴奏中，往往通过运用跟腔、加花、衬垫、托送等手法，把唱腔的结构表现得更完整，层次更鲜明，力度、节奏的对比更强烈，内在的情感表达得更充分。其伴奏形式大体有管乐为主（如昆剧）、弦乐为主（如皮黄、梆子）、不用管弦而以打击乐配合（如高腔）这三种类型。随着现代戏曲乐队的不断丰富发展，形式也逐渐复杂多样起来。

各剧种文场中伴奏唱腔的主要乐器称主奏乐器，如昆剧的笛子，皮黄戏的京胡，梆子戏的板胡，越剧的二胡等。它们以各自不同的音色和演奏形式、技法，在很大程度上与唱腔一道构成剧种音乐的风格色彩。担任主奏乐器演奏的乐师不仅在整個文场演奏中处于中心地位，发挥着演奏艺术中的领带作用，而且往往还对演员的唱腔艺术创造表现出重要的配合作用。

打击乐在戏曲中的运用所达到的高度成就是十分值得重视的。戏曲锣鼓虽然仅有节奏、音色的对比而无旋律上的变化，但它自身的性能发挥得很充分，音响、节奏变化极为丰富，且有一套完整严密的组合方式，艺术表现力很强，在表

现戏剧情绪、配合动作、加强气氛效果、引接过门与唱腔上都起着十分重要的作用，尤其是它在全剧中起着统一把握舞台节奏的特殊功能。在戏曲剧场中，打击乐一方面与演员的舞台艺术创造形成血肉联系，使唱、念、做、打有力度、速度、节奏上的依靠，并赋予特殊的风格、神韵；另一方面，它还具有对观众产生强烈的情绪感染和对观众注意力积极引导的作用。

二 戏曲音乐的性质与功能

戏曲音乐作为一种戏剧音乐，它属于一种用以表现戏剧情节、冲突和刻画人物性格、情感的音乐种类、体裁。这正是戏剧音乐的本质规定。这一本质是由戏剧的再现性质决定的。我们知道，戏剧的总特征在于再现生活，尤其是再现生活中的矛盾冲突。在中国，音乐与戏剧的有机结合导致了戏曲的诞生，因此作为表现艺术的音乐在戏曲中便被赋予了再现的要求和性质。这种再现的性质决定了戏剧音乐主要表现剧中人的情感，即戏剧规定情境中此时、此地、此人的情感，而非一般性、非性格化的情感。演唱者和创作者的情感应渗透到剧中人物身上，并借助剧中人物表现出来。因此戏曲音乐从创作到表演都强调从剧中人物出发，讲究为其“立心”、“立言”（李渔语），“设身处地，模仿其人之性情气象，宛若其人之自述其语，然后形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲者。”（徐大椿语）这就与曲艺音乐那种主要是第三人称的“说书性质”区别开来，更与非性格化、非情节化的一般音乐体裁区别了开来。从这里也可以看出，作为综合艺术的戏曲，是始终把再现性与表现性紧密结合起来的，相对于话剧，它呈现出强烈的表现特色，而相对

于舞剧音乐来说，它具有明显的再现性。

但是，戏曲音乐是作为表现戏剧内容的艺术手段而存在的，它一方面不能凌驾于戏剧之上，而单独显示自己；另一方面也不能无视这一手段的作用。因此在声乐中不仅要重视声乐的训练，尤要注重感情的表达，讲究“声茂”与“情茂”的并举，所以“唱曲宜有曲情，……无情之曲，……虽腔板极正，喉舌齿牙极清，终是第二第三等词曲。”（李渔语）认识戏曲音乐这样的本质及其传统，正是我们对戏曲音乐功能问题理解的出发点。

戏曲音乐的表现功能集中在以下三个方面。

（一）刻画人物形象

戏曲音乐的本质，规定了它必须把刻画人物形象作为它的首要任务。某种角度说，表现戏剧冲突的结构也是为了揭示人物的思想、性格和情感。而这一切，必须通过戏剧行动得以实现。所以霍罗多夫在《戏剧的特性和戏剧结构的特性》中说：“如果冲突被看做是各种性格的对抗，那末，结构便是在戏剧动作中实现冲突。”^①西方把扮演角色的演员叫做“actor”，意为“做动作的人”。这正是说明戏剧是通过演员再现人的行动来反映生活的，当然这个行动包括语言与动作两个方面。因此，舞台上的戏剧人物的全部生活无不转化为语言与动作这两个方面展现在观众面前，成为戏剧表演的两个基本范畴。戏曲音乐对戏剧的表现，正是首先在这两方面发挥巨大作用，而成为重要手段。

戏曲表演中的语言，与话剧里的对话、独白或歌剧中的咏叹调、宣叙调不同，它分为唱腔、念白两个部分，它们属于戏曲音乐的声乐部分，往往成为戏曲中表达思想、交代情

^①见顾仲彝：《编剧理论与技巧》，第145页。