

戏曲音乐研究丛书

越

剧

音乐
概论

周大风 著

人民音乐出版社

周大风著

越剧音乐概论

戏曲音乐研究丛书

人民音乐出版社



责任编辑：常静之

戏曲音乐研究丛书

越剧音乐概论

周大风著

*

人民音乐出版社出版

(北京市翠微路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 285千字 2插页 12.75印张

1995年1月北京第1版 1995年1月北京第1次印刷

印数：0,001—2,050册

ISBN 7-103-01227-X/J·1228 定价：23.50元

自序

一个时代有一个时代艺术上的时尚，它与广大群众的审美情趣是紧紧相联的。从戏曲讲，宋元有南戏，明代有海盐、余姚、弋阳、昆山、义乌、四平等等声腔，清代又有梆子、皮簧、梆子、乱弹等等。近百年左右的各地花灯、花鼓、采茶、秧歌、道情、滩簧等等，又如雨后春笋，相继而出。纵的看，一代接一代接踵而至；有的则又“功成而退”，难得有几个剧种，能延留至今，但亦是几经变更，并非当初庐山真面目了。因为“因时而变，因地而迁，因人而异，因情而异”以及新陈代谢，本是艺术发展的规律。

有幸者，越剧这一个本世纪初才崭露头角的新兴地方剧种，只经历短短几十年时间，却一跃成为本世纪五十年代前后中国剧坛上之佼佼者，实使人感到惊奇。（1952年调查，仅浙江省就有近万个业余越剧团；1961年调查，全国除西藏、云南、内蒙、黑龙江外，几乎各省均有数字不等的专业越剧团，总数共283个，仅次于京剧。）

既是当代的“时尚之戏”，其中也必定有它一定的艺术上特色，才能博得广大群众的赞赏。固然，纯女性扮演可以招徕不少观众是原因之一，但在艺术上的某些独到之处，即与其他同时期

存在的全国 378 左右剧种有所不同之处，这是应该从比较之中，来看越剧的特色的。因为艺术是要讲究个性，缺乏个性的艺术，难以使人前来问津，故本书为研究越剧特色占用了相当篇幅，予以介绍。因为本世纪四十年代起中国戏曲诸剧种中，越剧首先打破了传统的编剧方法使能在特定的时间、地点、环境中来展开戏剧矛盾和情节；如越剧从四十年代后期起，首先大量地采用立体化的舞台布景，使环境感更强烈；如采用轻盈的江南丝竹风格的小型管弦乐队与传统的锣鼓相结合；如用特定的多声部配乐来烘托人物的思想感情，使感受力增强，也是开中国传统戏曲多声部的先河；如用细腻的接近现实的表演方法与传统的形体动作相结合，使人物更其生动；如运用简而似繁的优美又抒情的带有江南明清俗曲风味的唱腔，来抒发人物感情及渲染气氛，使人动听又动情；如有这么多的独树一帜的“流派唱腔”为群众所迷恋……。因此，在音乐上、表演上、编导上、舞台美术上，越剧的确有它的特色存在，才能经历几十年之久，尚能脍炙人口。

笔者是研究民族民间音乐的专业理论工作者，为了想探索越剧音乐的一些规律，也曾于五十年代初起，从事越剧音乐工作近二十年。想从一二个剧种突破，这对进一步研究戏曲音乐、曲艺音乐、古代音乐、民间器乐曲、民间歌曲及舞曲、宗教音乐等等是有点面结合作用的。因以一二个剧种作基础，然后进行横向比较是一种工作方法，另外，不入虎穴，焉得虎子，有了切身体验，便能更具体地体会，这对摸索戏曲音乐的规律更具有积极的意义。

本书就作为笔者一种工作、实验、学习心得体会介绍给越剧爱好者，同时，也给有关研究工作者作些参考之用。至于本书的

史料及论点，是否已达到相当水平，那绝对不敢妄论，而要由广大读者去评议了。

今日整个中国戏曲正处于比较艰难时期，因为十年动乱，人民审美情趣及对民族艺术的感情上，已被割断了历史。戏曲往何处去？越剧又往何处去？听凭它随时代潮流而淹没乎？那怎能上对得起列祖列宗，下对得起众子众孙？故重新温习历史经验，探索改革新方案，用坚毅的精神进行再创造，来争取年青几代人的热爱自己民族的艺术，似是当务之急。故本书又特别强调演员个人特色的建立、新板式的试作、男女声基本曲调的建立诸章，以对改革者提供一些线索，里面有经验也有教训。

保卫戏曲艺术！改革戏曲艺术！发展戏曲艺术！振兴戏曲艺术！此其时矣！

1991年于杭州

目 录

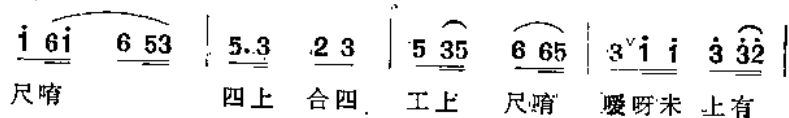
自序.....	(II)
一、越剧音乐的发展简史.....	(1)
二、越剧的词格及语音规律.....	(28)
三、越剧唱腔的板式结构.....	(55)
四、越剧唱腔的旋法.....	(80)
五、越剧曲调的调性表情.....	(135)
六、越剧的过门、伴奏及配乐.....	(162)
七、发展新板式的一些尝试.....	(208)
八、男女唱腔的安排.....	(234)
九、吸收和融化.....	(261)
十、越剧的唱法.....	(285)
十一、越剧的唱腔“流派”.....	(324)

一、越剧音乐的发展简史

1. 太平天国前后，嵊县农村也和全国各地一样，流行着许多当地的民歌、明清俗曲、古老戏曲、曲艺、民间器乐、民间舞蹈等。人民在生产之余，借以娱乐，来丰富精神生活，得到美的享受。当时嵊县民间，就有〔辕门〕、〔都花〕、〔绣球〕、〔十番〕等吹打乐，明代流传下来的“调腔班”（高腔的一种），清代中叶初兴的绍兴“乱弹班”、东阳“高腔班”及“滩簧班”、“目连戏”、“孟姜戏”、“鹦歌班”等等，民间曲艺“宣卷”、“宝书”、“武书”、“朋朋吹道情”、“乐师班”、“什样头”等等。看当时嵊县流行着民谚：“东乡目连西乡表”（表即孟姜女戏）“绍兴堕贫唱高调”（高调指调腔及绍兴大班，是乱弹的一个品种；堕贫即堕民，当时绍兴大班演职员多系堕民），这是越剧孕育前的民间艺术的土壤，与后来越剧的孕育、萌芽、成长都有一定的影响和联系。

约是1940年之后不久，因浙东沿海常遭帝国主义侵略，从舟山群岛桃花岛、六横岛一带，以及镇海一带，有逃避战乱到嵊县来的民间说唱艺人，沿门鬻唱，唱着一种叫“瀚洲走书”的曲调，句尾均有“四合合四工上尺哨嘤”的帮腔（在镇海称“蛟川走书”或“四工合”），又由于“外来和尚好念经”，嵊县原来

有唱着“嗲嗲唷”衬词的〔点红调〕的曲艺艺人为学时髦，也改唱〔四工合〕了。数月后就靡及嵊县，其中以马塘农民金其炳最著名，在他传播教唱下，农民能唱者越来越多。业余性的曲艺活动也蓬勃开展。他们以故事生动、即编即唱、语汇丰富、通俗易懂、方言俚语等来博取当地农民及手工业者的喜爱。并于农闲季节二三人为一组，分赴邻近东阳、义乌、桐庐、富阳、浦江、严洲等县农村鬻唱，（有的远至浙北于潜、孝丰等地）以补农业收入的不足。当时艺人有谚云：“农忙三季，不如出外一季”，并有“新登是米，浦江铜钲，严州是面，兰谿麻糍、东阳年糕加铜钱”，来描写各地鬻唱后的报酬。这些多反映了业余性演唱的盛况，外地群众称之为“嵊书”。但逾淮之桔，必定要受当地水土的影响，它不可能是原封不动的外地音调，而必与当地民间音乐有所联系，因地而变，因时而迁，熟而生巧，理所当然，这样四工合就赋有嵊县的泥土味了。又为了不与沿海四工合混淆，因而建国之后，越剧研究者就把这种嵊县的四工合，暂名为〔四工唱书调〕，下例是由1877年生的当时说唱艺人王金海唱的“高厅赋子”：



1̣ 2̣ | 1̣6̣5̣6̣ | 3̣ 5̣ | 3̣ 0̣ | 1̣ 1̣6̣ | 2̣ 1̣6̣ | 3̣ 6̣1̣ | 1̣ 1̣6̣ | 5̣ 0̣ |

雕 栋 画 梁 揩 光 漆， 下 有 四 方 磨 砖 紧 平 缝，

5̣. 1̣ | 5̣ 6̣1̣ | 5̣ 5̣1̣ | 6̣ 0̣ | 1̣ 1̣ 1̣ | 5̣ 1̣ | 1̣ | 2̣1̣ 6̣ |

五 色 栏 杆 嵌 宝 石， 雕 刻 着 四 厢 玉 玲

5̣ | 5̣ 3̣2̣ | 1̣. 2̣ | 3̣ 3̣5̣ | 6̣ | 6̣ 5̣3̣ | 5̣ 3̣ | 6̣1̣6̣5̣ | 3̣ - (下略)

珑 四 工 合 四 上 工 尺 工 尺 工 尺 上 合 噯

(注：↓帮腔加入，√帮腔止)

2. 约1869年左右，唱滩书艺人，每年灯节前后在钱塘江两岸城乡活动，常与湖州唱〔三跳〕的说唱艺人相遇，互相争夺地盘，也互相进行艺术上交流。后因为唱〔四工合〕曲调的滩书艺人，听到〔三跳〕的曲调，板简、速度缓慢、字位疏、拖调长、帮腔多、曲调也很流畅自由，可多可少，可长可短，特别是帮腔“令哦、啊令哦”在演唱时，主唱者也可不唱，便有即兴编唱词的思索和缓冲余地。于是，开始只几个人学唱“三跳”，后来因越来越感到原来的唱〔四工合〕调快、板紧，字密，拖调短，于是，学习改唱〔三跳〕的人越来越多。回到嵊县家乡，又因曲调新鲜，听者也有回味思索余地，颇受嵊县人的欢迎。群众称之为〔湖调〕。

原来的〔三跳〕帮腔，是“昂！哩云呀，哩呀么云呵。唧唧里”是湖州丝绸机房工人自娱娱人的民间歌谣发展的曲艺，经广泛的流传讹成“啊！令哦令令哦，依呀拉呀噯，噯呀！”（根据刘甦同志调查考证）很有“一唱三叹”之妙，（主唱者为唱，帮

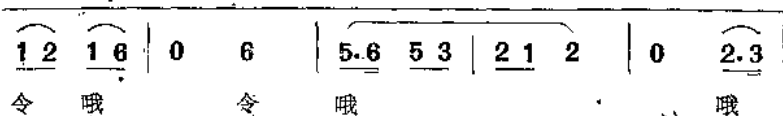
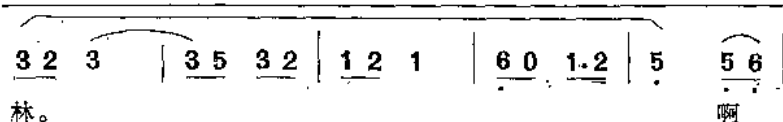
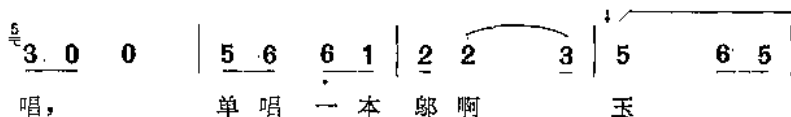
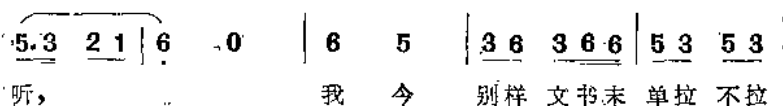
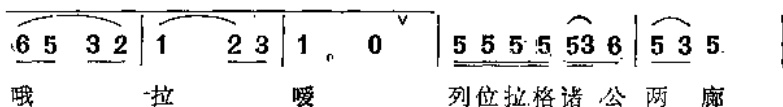
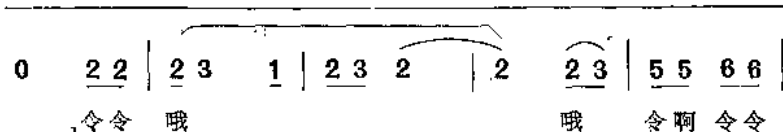
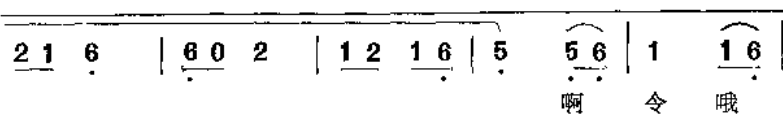
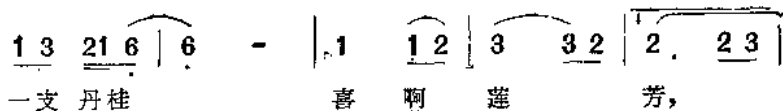
者为和，中间叙述联络为叹）嵊县说唱艺人当时反映说：“过去是三本文书一夜完，如今是一本文书三日唱”。说出了改唱“三跳”的优越性，因为囿于旧时代农民业余艺人文化水平低，要临时编唱词，颇为不易。如当时艺人有反映自己流动说唱生活的顺口溜说：“一头铺盖二头货（衣物、食品），三块竹板四方走（即三跳金钱板），五鱼六肉都无份，七拚八凑咒舌头，十足造话硬献丑，真要有状元肚才鹦哥口”（咒是嵊县土话，快速念咒的意思，造话即假话。鹦哥即鹦鹉，也形容当地从余姚传来的鹦歌班，有滩簧的前期曲调因素）。

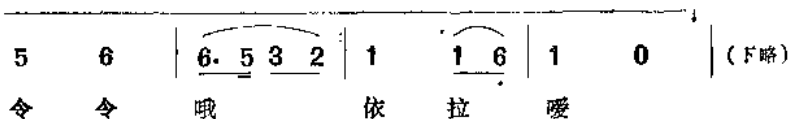
对艺术形式的变换和群众对艺术形式的欣赏习惯，不可能一刀切。因此，同时并唱“四工合”的与“湖调”的，为数颇多，但杭嘉湖一带群众为区别原来的“三跳”，称嵊县艺人为“落地调”。为的是他继承了“桃花走书”（或六横走书，蛟川走书），的能够在说唱之中，夹杂一些表演因素，（如上楼、抬轿、赶路、摇船等等动作）这就是后来把它称作“落地唱书调”的渊源。更从中孕育着后来蜕变为戏曲形式的表演因素。

“三跳”在渗透嵊县方言，又以嵊县人的风俗习惯，生活方式来描述之后，就颇有新的特色；更加上即兴编演，又随时渗入一些乡音土调，与原来的三跳是有些不同了，即把外来的曲调又赋有嵊县当地的特色；且有慢调、快调、哭调之分。当时以金芝堂、相金堂、相顺昌等最为出名。

这是越剧孕育时期，在音乐上的第二次大的变换，相距第一次变换，不过一、二十年的时间。

下面是“落地唱书调”的谱例，由刘金招（1879年生）唱，





3. 约在清光绪年间，唱“湖调”的业余说唱艺人，因当时农村经济萧条，光靠农业生产不足维持生活，有的就转入半职业性的说唱艺人了，这就迫使他们更多地去编唱新的曲目，并在唱调方面进行钻研，使艺术上有所提高。另一方面，因旧时代地域之分，嵊县说唱艺人基本分有南、北两派，大致上以剡溪为界。两派之间因活动范围不同，艺术上也逐渐形成不同风格。但有时也进行合作，互相之间又有交流。于是，在唱调上就分成“北调”及“南调”两大支脉。大家都以“令哦”帮唱，剧目相同，表现形式也相同，所有不同者，只曲调上有所差异。

北调基本沿用“三跳”曲调，加以地方化，帮腔上则增多了一些新的曲调品种，在旋律上以五声音阶级进为主，故比较平稳、抒情；在表现感情上、气质上也比较稳健、朴实。因为他们大多在平原区及半山区活动、地理及生产环境直接影响了音乐风格。

南调虽也沿用“三跳”曲调，但因受当地民间音乐及地理、生产环境影响，在感情气质上多是以粗犷、泼辣、豪爽、高亢为主。这是因为南乡处于半山区及山区，民性比较顽强。它反映在曲调上，则是用音较高，旋律上常用跳进，帮腔较短，字位较紧，句逗之间断音较多。因此，当地群众称为“喊风调”，且有〔喊风高调〕、〔喊风平调〕及〔哭调〕之分。另一方面，它较多的保留原来“点红调”“四工合”音调的因素，气质上更其粗

犷泼辣。这种因地而变，因情而异的变化，正是民间音乐衍变派生的基本规律。

同一个“湖调”派生为南北，使风格上，品种上均有所丰富，这是嵊县艺人长期实践及创作积累下的结果。从而受到广大群众的欢迎，并有选择的余地。当时有人形容南北曲调说：“北边文书公子小姐，南边高调绿林好汉。”但也有人用贬词来轻视南调的，如“长乐强盗唱文书，一句屎来一句屎”，可见要求改革创新，也自来就会有人嘲讽、蔑视，甚至谩骂。当然这里还包含着地域观念的原因。（长乐是嵊县南乡山镇）

南调的产生，其影响一直延续到后来几十年，使登上舞台之后，一直有南北调之分，并且为四十年代创作出“弦下调”提供了素材和方法，还为建国之后，在实验越剧男女合演唱腔中，提供了大量健康、质朴、高亢的音调。因此说，这是越剧孕育时期重大的演变派生的曲调品种，距上次以“四工合”到“湖调”的转换时，不过十年左右时期。

试看“喊风高调”的曲例之一“春景赋子”是描写那春日街头时见闻。所称“赋子”，艺人又名“套头”，即一种类型化的内容，在说唱时因描写环境需要，到处可用，不限于某本书目。如“高厅赋子”、“街坊赋子”、“戏名赋子”、“花园赋子”、“公堂赋子”、“露台赋子”、“茶坊赋子”、“考场赋子”、“夜景赋子”、“念佛赋子”、“穷生赋子”、“花名赋子”、“绣房赋子”……。后来在初登上舞台时，也有所用，直至逐步摆脱说唱，向戏曲发展时，因演员深入角色，具体感情体会较深的时候，才逐步减少。下例由刘金招唱的“春景赋子”：

1̇ 1̇ 6 1̇ | 1̇ 1̇ 5 | 6 1̇ 6 1̇ | 6 6 5 6 5 2 | 2 2 3 |

走到街坊去游呀啊春啊。

6 1̇ 1̇ 3 | 2 3 2 1̇ 1̇ | 0 1̇ | 1̇ 1̇ 1̇ 6 | 5. 6 5 |

啊 令哦 令令 哦

2. 1̇ 6 | 1̇ 0 2̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ | 6 1̇ 5 6 | 5 - |

依拉 暖 这 春一 春二 春水 啊格 头，

5 3 | 1̇ 1̇ 1̇ 2̇ | 6 6 5 2 | 1̇ 1̇ 6 1̇ | 1̇ 1̇ 1̇ 5 |

春啊 天啊 春啊 草啊 放啊 放春

6 - | 6 6 5 6 5 3 | 2 3 2 1̇ | 6 6 1̇ 2̇ | 1̇ 6 |

啊 牛啊。

0 3̇ 2̇ | 1̇ 6 6 6 | 6. 5 6 | 2̇ 3̇ 2̇ 6 | 1̇ 1̇ |

啊 令哦 令令 哦 依拉 暖

4. 约1909年春节后，（一说1906年）唱“落地调”的嵊县艺人，习惯地外出至钱塘江两岸一带活动，因群众对说唱有些不足，在众人的怂恿下，借来一些庙宇里菩萨的服饰，要求以戏剧形式演出，于是在富阳的一个山岙中登台试演《赖婚记》，这是以五个说唱艺人凭着自己在过去看到过戏曲演出的印象，互相商议下，稍作排练后就登台了，地点在大户人家的厅堂里，五个艺

人互相帮腔、轮流扮演角色，有说有唱，虽大多未脱说唱时的痕迹，但确是一次大胆尝试，博得了观众的欢迎。于是很快地就在嵯县农村，也纷纷流行着这种萌芽状态的戏曲，群众称之为“小歌班”，又因以说唱时期扁鼓为节、发出“的笃”之声，故又称“的笃班”。不过它全是由男性扮演的，开始的时候也没有表演上的身段及各种招式，仅是现实生活的再现或说唱时期的某些表现的“套式”。

不久，因戏剧情节、人物性格、具体感情、戏剧气氛等等的约束和促进，原来的说唱时期的曲调，艺人们感到并不能完全适应戏剧舞台的需要了，这就在艺人的自发下随时给予改变，以适应第一人称的自我感。又因为当时演出内容多是农村现实生活小戏，如《卖婆记》《童养媳回娘家》《箍桶记》《相骂本》《朱老七搽茶叶》……，在曲调上更应有朴素健康、泼辣、高亢、豪放等等气质特点。它比之说唱时期还要接近生活。虽然，有时还有说唱时的“表白”“评论”和第三人称的唱词痕迹，但逐步地在减少。只有人声帮腔的音乐形式却长期地被保留着，这也是受着当地“调腔”戏的有帮腔的影响。正如老艺人所云：“调腔接腔两字音，小歌班里一串令”（令即“令令哦”）“高调帮腔有后场（即锣鼓及乐队帮唱），阿拉白唱白敲自接腔。（指的是演员又兼帮腔、击节）”。

当时，在说唱时期的南调及北调的基础上，曲调分两个方面进行衍变，一是在速度及板式方面稍加发展；二是从性格，类型方面作些丰富，在板式方面分成〔慢板〕、〔中板〕、〔快板〕、〔哭板〕等几种，并有南北之分，除快板属流水板性质外，慢板及中板实际上只是速度上的差别，在性格类型方面，因演员初分行

当，“熟而生巧，巧而成格”，渐渐地大致分有老生、小生、花旦、悲旦、丑角等等在唱调上的行当因素（只能说是因素），大多反映在曲调的句幅长短、用音多寡、帮腔旋律、唱法语气之中，如丑角唱腔中就出现了〔断工调〕，是受当地“鹦歌班”快调整句的影响。由此也可看到当地民间音乐对于戏曲音乐是有影响的（包括调控的帮腔）；另如快板，它并不是中板的加速，而是采用 $\frac{1}{8}$ 快速流水板及紧缩旋律而成，使适合剧情，同时又是原则上继承〔湖调〕快板的节奏而成。这就说明民间音乐是在继承基础上不断更新的。再如南调的哭调，它加入了引句，又延伸了句幅，且还以移宫的方式作一曲之中调性上有所丰富，为后世发展大量移宫创造了可贵的经验。帮腔也不是形式的一套，而根据感情，有所演变。这一点均请参见笔者收集整理记谱的《越剧前期老调》或1953年出版的《越剧曲调介绍》（浙江人民出版社）。

总之，自说唱而一跃登上舞台，是越剧发展历史中的一个极其重要的转折点。在音乐上，也出现了较丰富多彩的局面，包括孕育时期在内，是音乐上起关键性的重大的变革。离上次变革也不过一、二十年时间。

这一时期的曲调相当丰富，仅举最常用的基本曲调一、二为例，以窥全貌。解放后，我们定名为“令哦调”并分成南北两大类型。下例是《卖婆记》中一段，北调中板，系笔者1947年在嵊县收集，唱者裘姓（佚名），当时他年已七十余，演小丑。

<u>1</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>5</u>		<u>1</u> <u>12</u> <u>3</u> <u>23</u>		² <u>6</u> 0		<u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>1</u>		<u>5.3</u> <u>2326</u>
日出东方		红拉		火拉		火，		篱旁走出我 李拉阿