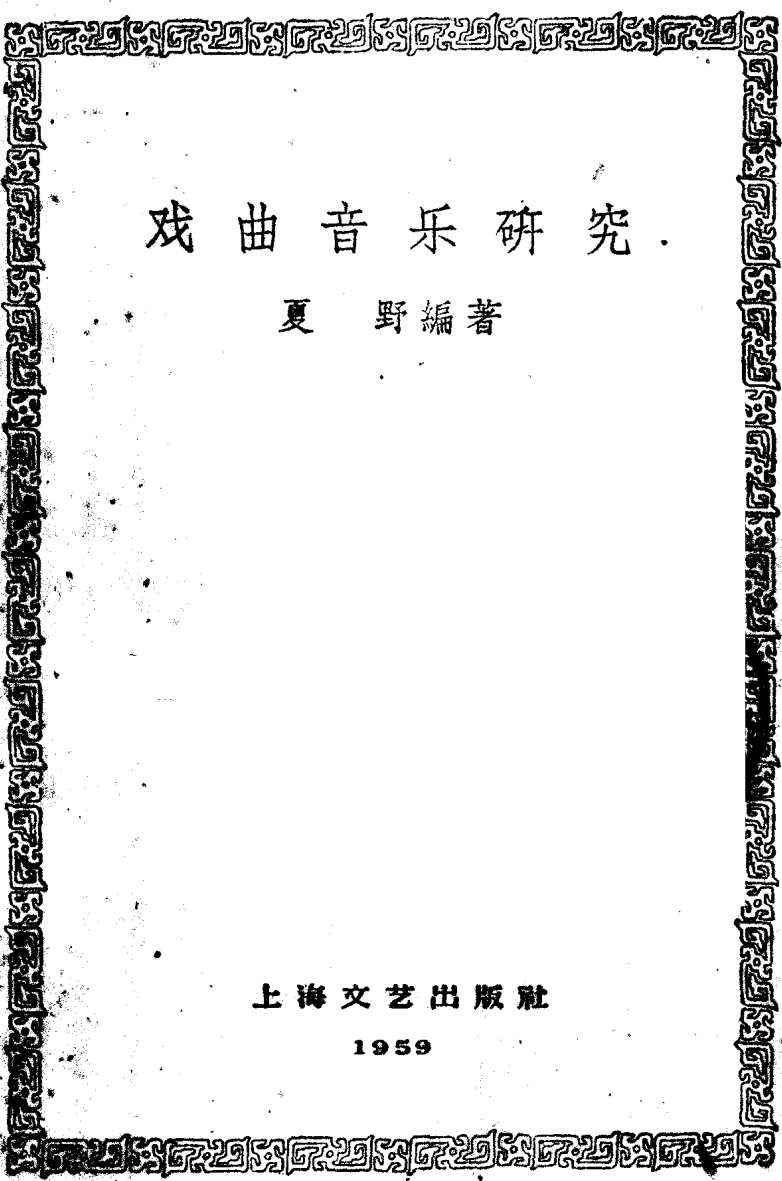


戏曲音乐研究

夏 野 編 著

上海文艺出版社



戏曲音乐研究

夏 野 編 著

上海文艺出版社

1959

戏曲音乐研究

編著者 夏 野

*

上海文艺出版社

上海康平路155号

上海市书刊出版业营业许可证出094号

华文印刷厂印刷 新华书店上海发行所总经售

*

开本：850×1156 1/32 印张：5 字数：28,000 乐谱：112 页

1959年10月第1版

1959年10月第1次印刷 印数：1—6,000 册

统一书号：8078·1073

定价：(十四) 0.63元

內 容 提 要

本书比較系統而扼要地介紹了我国戏曲音乐的发展演变过程，以及各重要唱腔的基本构造和特点。在論述中，著者結合曲調实例对某些唱腔的艺术特点及表現力作了较为詳細的分析。书中各章附有从不同剧种中所选出的属于同一类型唱腔的曲例，以便讀者比較研究。

前 言

本稿原是我在1954年至1956年間为上海音乐学院“戏曲音乐”一課所編的讲义。当时我院对这門功課的要求，主要是通过欣賞及简单的分析讲解，使同学们能够从感性及理性两方面获得一些有关戏曲音乐的初步知識；能够对我国戏曲音乐的发展演变过程，各主要唱腔的基本結構，以及它們在进入不同剧种之后所起的变化等有一个简单的概念。著者就是根据这个原則略加整理补充而編写的，并改名《戏曲音乐研究》出版，以供大家参考。

在授課时，我們主要通过唱片和录音来进行欣賞，因此本书的譜例也大都根据一些唱片記錄下来的。由于篇幅所限，已作多次减削。但为了力求使讀者能够了解到一种唱腔在几个剧种中的不同表现，所以每章之后都选了两个剧种以上的譜例。

要将我国如此丰富多彩的戏曲音乐作一概括的、綜合性的叙述，是件十分困难的事情。著者限于水平，加以資料不足和缺乏实地調查研究的机会，所以无论在引用史料、認識史料方面、对戏曲音乐的分析評價方面，都一定存在着不少缺点或錯誤，希望讀者多多指正。

本书在編写过程中，曾得到吳梦非、胡靖舫、韓洪夫諸先生的督促和幫助，吳先生并在百忙中为本书初稿詳加校閱，胡靖舫、韓洪夫两先生提供了他們所記錄的部分曲譜，特此一併致謝。

夏 野，1957年5月15日于上海音乐学院

目 次

前言	III
第一章 概說	1
我国戏曲发展的簡况	1
戏曲和戏曲音乐	3
腔調系統分类	4
一、唱詞体系	4
二、唱腔体制	4
第二章 昆腔	6
昆腔的产生及演进	6
昆腔的結構	9
昆腔的記譜法	14
选曲	17
一、游园(选自昆剧《牡丹亭》)	17
二、定情(选自昆剧《长生殿》)	19
三、醉打山門(选自川剧)	21
四、安天会(选自昆弋剧)	23
第三章 高腔	27
高腔的源流及特点	27
特出的表現手法——帮腔	29

选曲	87
一、赠簪(选自川剧《玉簪记》)	87
二、槐荫树(选自婺剧)	41
三、古城会(选自湘剧)	46
四、思凡(选自湘剧)	50
第四章 梆子腔	52
梆子腔的产生及演变	52
梆子腔的结构——板腔体的确立	54
选曲	65
一、游龟山(选自秦腔)	65
二、打堂(选自山西梆子《割美案》)	68
三、拷红(选自川剧)	70
四、见皇姑(选自河北梆子《秦香莲》)	73
五、藏舟(选自河南梆子)	75
第五章 吹腔	77
吹腔的梗概	77
选曲	78
一、送行(选自川剧《柳荫记》)	78
二、古城会训弟(选自京剧)	80
三、白蛇传(选自吕戏)	82
第六章 二黄和西皮	83
源流	83
唱腔结构	85
选曲	92
一、二进宫(选自京剧)	92

二、百花亭(选自汉剧)	98
三、搶傘(选自桂剧)	100
四、五台会兄(选自川剧)	102
五、武家坡(选自京剧)	107
六、拾玉鐲(选自桂剧)	109
第七章 其他腔調	112
近代新起剧种及唱腔的梗概	112
吕戏的产生及演进	114
选曲	121
一、十八相送(选自錫剧)	121
二、哭灵(选自越剧)	129
三、小姑賢(选自吕戏)	130
四、綉荷包(选自評剧《小女婿》)	132
五、柳樹井(选自黄梅戏)	135
六、刘海砍樵(选自湖南花鼓戏)	139
第八章 結論	146

第一章 概 說

我国戏曲发展的簡况

我們祖国的文化已經有几千年的历史，它在世界文化的領域里，曾不断地放射出絢烂的光彩。比起其他文化艺术來說，戏曲在我国虽是一朵开得較晚的鮮花，但也早在宋代就已正式形成。

远在隋唐时代(589—960)，和曲艺音乐的祖先“变文”产生的同时，我国民間就已經出現了許多帶故事性的歌舞表演；其中見于記載的有代面、撥头、踏搖娘、参军戏等。

到了十二世紀南宋初年，浙江温州地方出現了一种相当定型的歌舞剧，叫做“永嘉杂剧”或簡称“戏文”，它被認為是我国戏曲正式形成的标志。同时在我国北方，也有“宋杂剧”和“金院本”的出現。

十三世紀宋末元初，从曲艺音乐“諸宮調”的基础上发展而成的“元杂剧”(元曲)在北方大大地盛行起来，出現了我国历史上第一个戏曲高潮。当时著名的作家有关汉卿、王实甫、馬致远、白朴、郑光祖等，他們所写的《西廂記》、《拜月亭》、《汉宮秋》……等都是聞名中外的不朽傑作。

到十四世紀中叶元代末年，元曲逐渐僵化而远离了人民，于是承襲“永嘉杂剧”一直在民間流行的“南戏”得到了飞快的发展，并逐渐形成了后来所謂“傳奇”的体制。十四世紀元末明初之际，高明写出了有名

的《琵琶記》，將傳奇向前大大地推進了一步；此後荆（《荆釵記》）、刘（《白兔記》）、拜（《拜月亭》）、杀（《杀狗記》）等名劇不斷產生，“傳奇”便完全代“北雜劇”而稱雄于藝壇了。

“傳奇”的音樂非常多樣複雜。據古書記載，當時流行的唱腔就有海鹽、弋陽、余姚、昆山等許多種類。最初以海鹽、弋陽兩腔的勢力最大，到十六世紀初年（明代嘉、隆年間），昆山腔經歌唱家兼作曲家魏良輔等人改進而成昆曲，逐漸取得了優越地位。在以後的許多年代里，除了弋陽腔還不時地起來和它爭勝而外，其他唱腔都漸次沉默下去。直到清代中葉，梆子、二黃、西皮等腔興起之後，昆曲又逐漸衰落，終年由“皮黃”代替了它的地位。

昆曲的產生，為我國音樂史及戲曲史增加了極其光輝的一頁，它無論在音樂、舞蹈、表演以及其他許多方面都達到了極高度的藝術成就，對於我國現代各戲曲劇種的影響是異常廣泛而深刻的。

弋陽腔（即高腔）也是極有貢獻的唱腔，尤其是它所創用的“幫腔”形式，對於豐富戲曲音樂表現手法方面，有十分重大的意義。梆子、皮黃則成功地創造和發展了板腔結構的音樂體裁，為我們戲曲音樂开辟了又一條廣闊的道路。

我們祖國的戲曲不但具有悠久的歷史傳統，而且有着廣泛而深厚的群眾基礎。八百多年來，它是那麼真實而藝術地反映了各時代人民的生活、歷史，反映了人民為爭取自由幸福，爭取社會進步的鬥爭意志；它是人民最珍貴的精神食糧，人民永遠愛它。

但另一方面我們也必須指出：由於我國戲曲長期處於封建社會之中，受封建統治者所影響支配，因此其中必然存在不少封建統治階級的腐朽的東西。對此我們必須很好地加以識別和批判。

我國戲曲種類複雜多樣，單就華東五省一市來說，據1954年初步

統計就有七十多个剧种；估計全国各地总在两三百种以上。这些剧种都各自具有其独特的风格，尤其是音乐方面表现得更加突出。

我們以祖国有这么些丰富多采的戏曲遗产而引为骄傲，但同时也不能忘記摆在我們面前的重大任务——如何繼承这些財富并把它发揚光大，如何才不辜負祖国和人民对我們的殷切期望！

戏曲和戏曲音乐

“戏曲”是我国傳統的，由歌、舞、剧三者有机地溶合一体，而以剧为其主要脉絡的一种独立的民間舞台艺术形式。

本来戏曲一詞所包含的意义是极其广泛的；它不仅指上述舞台艺术形式，通常也指宋元以来的詞曲音乐以及其他民間曲艺，乃至一切可以歌唱的民間乐曲都属于它的范围。这里所說的戏曲，則是狭义地单指舞台艺术形式而言的。

“戏曲音乐”就是构成上述艺术形式中主要因素之一的音乐部分，其中包括唱腔和伴奏两方面。

我国戏曲音乐的主要来源大約有下列几个方面：

一、民歌——它是一切音乐形式总的源泉，戏曲音乐自然也不例外。我国初期的戏曲“永嘉杂剧”就是直接采用民歌曲調来演唱的，近代新起的許多民間小戏音乐，也常由民歌曲調直接构成。那些历史悠久的戏曲唱腔，由于表現上的需要，虽已逐漸使原有民歌戏剧化，并进而形成一套相当完整和特具风格的戏曲音乐，但也仍然要繼續吸取新的民歌曲調作为养料，以便不断地改进和丰富其內容。

二、曲艺音乐——它虽然也根植于民歌基础之上，但因其本身表現形式的需要，却把民歌加以发展和改变。成熟的曲艺音乐具有相当强烈的戏剧性，也是戏曲音乐的重要来源之一。元代“北杂剧”的音乐，

主要就是采用古代曲艺諸宮調的音乐而构成。近代戏曲中如吕戏、河南曲子剧等也都是直接运用山东琴书、河南曲子来演唱的。古老的剧种也在不断地吸取曲艺音乐来丰富自己：如河南梆子就經常吸取曲子和坠子的音乐。

三、各剧种之間也經常进行交流，例如評剧的音乐就含有大量的梆子腔成分，高腔中也常有吹腔等插入。至于伴奏方面則多从民間器乐曲(包括鑼鼓牌子)和民間歌舞音乐中吸取。

民歌、曲艺音乐和戏曲音乐三者也是互为影响的。民歌是戏曲和曲艺音乐的源泉，但当民歌在戏曲和曲艺中得到加工发展之后，反过来又影响着民歌本身的发展。戏曲和曲艺音乐之間的关系也是这样。

腔詞系統分類

一、唱詞體系

一、源于宋元詞曲，以长短句結構为主的，如昆腔、高腔等。

二、源于唐代变文，以七字句、十字句或其他整齐句式为主的，如梆子腔、二黄腔等。

二、唱腔體制

一、联曲体——全剧由多个具有独立性的曲牌并列組合而成（其中各个曲牌可以单独反复）。我国早期戏曲“永嘉杂剧”以及后来的“元杂剧”，明清的昆曲和高腔等都属于这种体制。近代許多新起的民間小戏也常系采用几支民歌連接起来演唱的。

也有全剧只用一个曲牌反复演唱的，例如古典戏曲中的《貨郎儿》一剧就是用的“貨郎儿”这个曲牌来反复演唱的。現代民間小戏中也能

找出这样的例子,如《大补缸》等。

二、板腔体——以某一曲調为基础,通过速度、节奏、旋律的扩充或减縮等的变化,可以演化成一系列不同的板別,总称为板腔;由板腔构成的曲体叫做板腔体。

板腔体又可分为:

1. 单系統板腔体——全剧由同一个曲調系統的各板腔組成。如二黄腔、梆子腔等是。
2. 多系統板腔体——全剧由几种不同曲調系統的板腔所組成。例如二黄戏中夹用梆子腔或西皮腔等即是。

三、綜合体——兼采併用上述各种曲体的因素而构成的体制。这种体制既兼有联曲体和板腔体的优点,又可避免它們在单独运用时的一些缺点,因而近代戏曲中采用此制的日漸繁多。

現存戏曲腔調分类表

类 別	代表性剧种及存在的主要剧种	基本体制
昆 腔	昆剧、川剧、湘剧、京剧等。	联 曲 体
高 腔	川剧、湘剧、婺剧、赣剧、桂剧、汉剧、粤剧等。	联 曲 体
梆 子 腔	陕西梆子、河北梆子、晋剧、豫剧、川剧、滇剧等。	板 腔 体
吹 腔	京剧、川剧、湘剧、桂剧、粤剧等。	联 曲 体
二 黄 腔	汉剧、京剧、桂剧、川剧、湘剧、滇剧、粤剧等。	板 腔 体
西 皮 腔	京剧、桂剧、滇剧、汉剧、川剧、湘剧等。	板 腔 体
滩 黄 调	锡剧、沪剧、甬剧、苏剧等。	綜 合 体
其他腔調及民間俗曲	吕戏、評剧、鄞鄞戏、黄梅戏、泗州戏、柳琴戏、杭剧、淮剧、越剧、楚剧、倒七戏、五音戏、各种花鼓戏、采茶戏、花灯戏以及梨园戏等其他剧种。	联曲体及綜合体

第二章 昆 腔

昆腔的产生及演进

“昆腔”是“昆山腔”的简称，因发源于江苏昆山地方而得名，后来又叫“昆曲”，是我国许多戏曲剧种中现在还经常演唱的、历史最悠久的古典戏曲唱腔之一。

“昆腔”究竟是在什么时候产生的？目前已很难考查。从历史文献上看，最早提到“昆山腔”这个名称的，是徐文长的《南词叙录》（书成于明嘉靖三十八年）。在此以前，陆容（约生于明成化、弘治年间）曾写过一本《菽园杂记》，其中提到“嘉兴之海盐、绍兴之余姚、宁波之慈谿、台州之黄岩、温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰戏文子弟”，这里没有提及昆山腔；因此一般都认为“昆腔”至少是在弘治以后才有的。我们可以这样设想：在“永嘉杂剧”产生后已经三百多年的成化、弘治年间，南传奇已经逐渐兴盛起来（昆山腔所用剧本属于“传奇”体制），而江南各地又都普遍有戏曲演唱的情况下，特别是这些戏大都是以本地的民间音乐为基础的，那末昆山一带想必也不会例外。不过那时的“昆山腔”可能只是比较杂乱地搬用一些民间小曲，尚未形成自己的体系，其影响范围也不能与海盐、余姚等腔相比，所以没有引起陆容等人的注意了。

根据《南词叙录》的记载，可以看出在嘉靖以前，当海盐、弋阳、余姚

諸腔都已广泛流行于各地之际，昆山腔还“止行于吳中”，其影响范围是非常狭小的。到嘉靖、隆庆年間，江西的歌唱家兼作曲家魏良輔来到了昆山，他发现昆山腔很有特点，便下决心予以改革；曾勤奋地学习研究了十年之久。由于他过去是研习北曲的，对海盐、弋阳等腔也曾下过功夫，因此他在創革过程中，充分地吸取了北曲及弋阳等腔的优点，把昆山腔大大地丰富起来了。經他改編过的唱腔当时被称为“水磨調”，意思就是說这些曲子是經過細致的磨練才完成的。和他一起进行研究改革的有梁伯龙、張小泉、周梦山、蔣荆南以及乐器演奏家張梅谷、謝林泉、陈梦萱、顧渭濱、呂起渭等許多人（詳見余怀寄《暢園聞歌記》及胡应林《少室山房笔丛》）。其中梁伯龙还是个編剧家，他在配合唱腔改革的同时，曾为昆腔編了不少剧本。自此以后，昆腔便逐渐兴盛起来，竟至压倒了海盐、余姚等腔，成为当时戏曲音乐中最受欢迎的一种唱腔。

魏良輔等人在改編唱腔时是根据剧本配曲的，是灵活运用。但是后来的情形就不同了，許多剧曲家尤其是属于士大夫階級的文人編剧家，他們在音乐上缺乏素养，往往把这些唱腔看成死的东西加以硬套；墨守着編写唱詞的“严紧格律”，甚至不顾内容而一味作詞藻上的堆砌，这就使得昆腔所代表的这一剧种，逐渐走上了远离群众的道路。

到了十六世紀后期明万历年間，形势愈发展愈坏；著名的編剧家湯显祖意識到如果不摆脱这种枷鎖，便无法使昆剧重新获得生命，他大胆地突破了那些森严的格律，創作了有名的《牡丹亭》等剧本。可是当时許多頑固保守的人，却很不满意他的作法，攻击他、謾笑他不懂音律，說他的唱詞会“拗折天下人的嗓子”。其实湯氏在編写剧本时，对于音乐的安排是下过很大功夫的。只是他的唱詞无法按成規完全套用旧曲而已。当时有些人經常根据自己的偏見篡改他的剧本，他很不满意，并竭力加以駁斥。有一次，呂玉繩把他的《牡丹亭》改了准备演出，他写信

給艺人罗章二說：“章二等安否，近來生理如何？牡丹亭要依我原本，其呂家改的，切不可從。雖是增減一二字以便俗唱，却与原作的意趣大不同了。往人家搬演俱宜守分，莫因人家愛我的戲便過求他的酒食錢物，而今世事總難認真，而況戲乎。”（詳見趙景琛著《湯顯祖及其牡丹亭》）。

湯顯祖的這一革新，對於那些只知死板地套用舊曲的人說來，的確在演出上是有困難的。但從上述的事實中也顯然可以看出藝人們是完全能夠根據他的新詞配以適合的曲調來演唱的。也正因为他在唱詞上所作的這一革新，推動了作曲家和歌唱家們在音樂方面去作進一步創造性的嘗試，使昆腔有可能跟着時代前進。這從後來許多為湯顯祖的劇本配曲的人所採取的辦法即可說明。例如清代作曲家葉堂在為湯顯祖的《玉茗堂四夢》譜曲時，就曾經自創新曲、採用時曲和自由地採用集曲法。他在《玉茗堂四夢凡例》中說道：“南曲有犯調，其異同得失，最難剖析，而臨川四夢為尤甚。譜中遇犯調諸曲雖已細注某曲某句，然如雙梧桐、斗五更、三節、鮑老等名，余所創始，未免穿鑿。弟欲求合臨川之曲、不能謹守宮譜集曲之舊名，識者諒之。”

雖然湯顯祖以及後來追隨他路線的一些人，曾經對昆劇起了一定的推動作用，但由於反動勢力根深蒂固，他們本身又為階級和時代所限制，只能做到局部的改良而不可能做到徹底的創造性的革新；其作用只可說是在某種程度上延長了昆劇的壽命。因而到了清朝以後，仍舊免不了因脫離群眾而走向衰落的道路；到了十九世紀後期，終於被新興的梆子、二黃等腔取代了它的地位。

昆劇雖然衰落了，但四百多年來，它在各方面所取得的巨大成就卻一直成為各劇種學習的榜樣，直接或間接地影響着成百戲曲劇種的發展。它的舞蹈被溶化在許多劇種之中，它的音樂成套的被各劇種所採用。不少優秀的昆腔劇目則被分散地保留在各種地方戲曲里，直到今

天还在繼續搬演。根据現有資料，采用昆腔較多的劇种大約有川劇、京劇、湘劇、粵劇、桂劇、漢劇、婺劇等。它們有的是已經把昆腔融化在自己的唱腔中，有的是部分地采用作為插曲，有的却完全照昆腔原來的劇目演出。例如《醉打山門》一劇，無論是川劇、漢劇或者粵劇的演出，除了各自運用地方語言之外，在音樂上幾乎沒有多大改變；這種情況，是其他戲曲唱腔所少有的，例如“弋陽腔”在進入各劇种之後就起了非常顯著的變化，有的甚至於達到不能辨認的程度。這是由於昆腔較早就留下了寫定的曲譜。它所獨具的這個優越條件，給予了研究古典戲曲音樂者莫大的幫助，使我們至今還能看到兩三百年以前比較真實的戲曲音樂。

解放以後，在黨和政府的大力扶持下，昆腔又逐漸活躍起來。近年來杭州的“蘇昆劇團”已經得到了發展；他們最近所整理的《十五貫》在上海、北京等地演出後，引起了人們極大的興趣和關注。其他具有條件的劇种，也在努力發掘整理這方面的材料；上海市戲曲學校辦有昆曲班正在培養着青年演唱人才。毫無疑問，祖國為我們留下的這一優秀的戲曲遺產，不僅要得到保留和繼承，而且也必然要使它發揚光大。

昆腔的結構

“二黃”及“梆子腔”以前的戲曲音樂，大都承襲“永嘉雜劇”和“元雜劇”的體例而採用“聯曲”形式，全劇音樂由許多具有獨立性的歌曲聯合而成（參看第一章）。這些歌曲是經過長期的實際運用而被“約定”下來的，音樂家及戲曲家通常把它們稱做“曲牌”。昆腔常用曲牌有好几百個，編劇家及演唱家可以根據需要自由選用。當唱詞與原曲調略有不合時，也可將曲牌略加改動；但改動是有限度的，必須注意以不損害原曲的情趣和原有的統一性為原則。各曲牌本身所具有的那種不同情趣