

戏曲声腔传播

冯光钰 著

中华音乐家书系

華齡

冯光钰 著

戏曲声腔传播



图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲声腔传播 / 冯光钰著. -北京: 华龄出版社,
2000.8

(中华音乐家书系:12 / 冯光钰主编)

ISBN 7-80082-886-7

I. 戏… II. 冯… III. 戏曲-声腔-研究
IV. J617.12

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 32490 号

(京)新登字 068 号

戏曲声腔传播

冯光钰著

出版发行:华龄出版社

(北京西城区大红罗厂街乙 3 号)

邮编:100034

经 销:全国新华书店

印 刷:北京隆昌印刷厂

850×1168 毫米 32 开 11.5 印张 360 千字

2000 年 8 月北京第 1 版 2000 年 8 月第 1 次印刷

印数:530

ISBN 7-80082-886-7/J·41

定价:16 元

前 记

呈现在读者面前的《中华音乐家书系》中的每部著作，都展现了各位作者的不同学术风采，各具特色和个性。但有一点却是共同的：他们既是一些满腹经纶，富有才华的音乐家；又都遇到了不熟悉图书市场的难题。这种学术著作出版难的窘境得到了华龄出版社的理解与支持，于是大家便走到《中华音乐家书系》中来，使自己的劳动成果得以付梓。

本书系主要包括两个方面的内容，一为歌曲创作，二为音乐评论和学术研究。

歌曲创作在 20 世纪以来的我国音乐创作中占有很大比重。不同社会职业里都有许多的音乐爱好者，他们都喜爱唱歌听曲。不论是音乐舞台、文化娱乐场所，还是工矿、农村、部队、校园，群众音乐生活的方方面面都离不开歌声。为了满足大家唱歌听曲的需求，于是涌现了许多词曲作家。本书系中的歌曲创作集，便展现了这些歌曲创作中的部分收获。

作为反映一定时代社会生活的产物的歌曲作品，从各个角

度表现了我们时代生活的各个侧面，具有一定的时代性、民族性特点，是民族文化、民族精神的体现。

歌曲和其它文艺创作一样，生活多么广阔，题材就多么广阔。作者总是从生活的海洋中，撷取自己最熟悉、最理解、有社会意义的素材进行艺术的提炼和加工。这就不能没有想象、虚构和创造。作品总应包含一些高出于现实的东西，诚如德国哲学家黑格尔所说“诗所特有的因素是创造的形象”（《美学》第1卷第110页），歌曲创作也需要想象。如果词曲作家所写的一切，都引不起读者对生活体验的联想，“想象”的翅膀就无法飞翔。

一首成功的创作歌曲，还在于对时代精神的准确把握。时代精神，指的是我们社会主义社会的良知、时代的真理和积极进取的追求。可以说，选入本书系的歌曲作品，在立意、主题及倾向性方面，都力求贴近生活，较好地反映时代前进的步伐，抒发广大人民群众的思想感情。

音乐评论、学术研究，是这套书系中的音乐理论著述。它与音乐创作是一对孪生姊妹，共同肩负着繁荣音乐艺术的重任。音乐评论、学术研究与音乐创作是一种互补的关系。前者是为了促进音乐创作的繁荣，音乐创作的繁荣又反过来为音乐评论、学术研究提供了无数可资研究、评论的对象。

当然，“评论”、“研究”也应当包含批评。但批评也是为了繁荣创作。如何从音乐评论的功能性角度把握好评论的尺度，既是一个理论问题，又是一个实践问题。在这套书系里，音乐评论、学术研究家们都力求用公正、客观、求实的论述，促使音乐事业的健康发展。

这套书系在世纪之交问世，为建设我国社会主义音乐事业大厦添点砖加点瓦，我想，这也是作者诸君的共同心愿吧！

冯光钰

于千禧龙年

目 录

前 记	(1)
我的民族音乐学研究 (代序)	(1)
引 论	(1)
第一章 昆腔的传播	(27)
一、概述	(27)
二、南昆音乐	(33)
三、北昆音乐	(56)
四、湘昆及衡阳湘剧、祁剧、辰河戏、武陵戏等 的昆腔音乐	(75)
五、川剧昆腔音乐	(110)
六、结 语	(122)
第二章 高腔的传播	(125)
一、概述	(125)
二、赣剧弋阳腔及九江青阳腔音乐	(129)
三、松阳高腔及婺剧高腔音乐	(146)

四、湖北高腔(清戏)音乐·····	(153)
五、湘剧、祁剧、辰河戏中的高腔音乐·····	(159)
六、川剧高腔音乐·····	(175)
七、结 语·····	(193)
第三章 梆子腔的传播 ·····	(196)
一、概述·····	(196)
二、秦腔(中路、东路、南路)音乐·····	(202)
三、山西(蒲州、中路、北路、上党)梆子音乐 ·····	(213)
四、豫剧音乐·····	(229)
五、河北梆子音乐·····	(239)
六、山东、莱芜、东路梆子及枣梆音乐·····	(245)
七、川剧弹戏音乐·····	(264)
八、滇剧丝弦腔音乐·····	(271)
九、结 语·····	(276)
第四章 皮黄腔的传播 ·····	(279)
一、概述·····	(279)
二、徽剧音乐·····	(285)
三、汉剧音乐·····	(292)
四、京剧音乐·····	(298)
五、赣剧乱弹腔及宜黄戏音乐·····	(309)
六、婺剧徽戏音乐·····	(318)
七、湘剧弹腔及祁剧弹腔音乐·····	(323)
八、桂剧、邕剧、丝弦戏音乐·····	(333)
九、粤剧梆簧及广东汉剧音乐·····	(339)
十、汉调二黄音乐·····	(348)

十一、上党皮黄音乐·····	(353)
十二、川剧胡琴戏音乐·····	(358)
十三、滇剧襄阳腔及胡琴腔音乐·····	(364)
十四、结 语·····	(371)
第五章 本土腔的传播 ·····	(374)
一、概述·····	(374)
二、在本土民歌基础上形成的剧种·····	(378)
1. 黄梅戏音乐 ·····	(378)
2. 眉户戏音乐 ·····	(391)
3. 凤台小戏音乐 ·····	(395)
4. 梅县山歌戏音乐 ·····	(398)
5. 侗戏音乐 ·····	(401)
三、在本土民间歌舞基础上形成的剧种·····	(408)
1. 评剧音乐 ·····	(408)
2. 长沙花鼓戏音乐 ·····	(422)
3. 云南花灯戏音乐 ·····	(426)
4. 定县秧歌戏音乐 ·····	(433)
5. 龙江剧音乐 ·····	(436)
四、在本土说唱基础上形成的剧种·····	(440)
1. 越剧音乐 ·····	(440)
2. 吕剧音乐 ·····	(451)
3. 河南曲剧音乐 ·····	(456)
五、结 语·····	(462)
余 论 ·····	(465)
参考书目 ·····	(475)
后 记 ·····	(477)

引 论

自南宋以来，中国戏曲艺术在 800 多年的发展历史中，逐渐趋于成熟并走向繁荣。特别是明清之际，各种戏曲声腔如雨后春笋般萌生传播，把中国戏曲艺术推向了一个空前发展的阶段。迄今我国各地区、各民族的 400 多个剧种，都与明清时期发展起来的各种戏曲声腔有着直接或间接的渊源关系。

声腔，是指戏曲的腔调及演唱特点。元代至清中叶，各种地方戏曲大都以“腔”、“调”来命称，剧种名称与声腔名称是互相通用的。后来，由于声腔的广泛传播和繁衍，对各地剧种的形成产生了深远的影响，使这些剧种在腔调和演唱特点上具有共同或相似之处，体现出彼此间共同的血缘关系。这就是人们通常所说的“声腔系统”（亦即戏曲的音乐系统）。

声腔与剧种是彼此交叉的关系。有的剧种，谓之单声腔剧种，即一个剧种只有一个声腔；有的剧种因包括多种声腔，谓之多声腔剧种，即一个剧种有多种声腔。凡属单声腔的剧种，一般以声腔之名作为剧种的称谓；而几种声腔组成的剧种，则

以“戏”或“剧”相称。



不论是单声腔还是多声腔剧种，就其腔调和演唱方式的特点而论，现存的声腔系统一般可归并为五种。

①昆腔系统

各地的昆腔剧种系由明代的昆山腔演变派生而成。昆山腔则是宋元南戏流经昆山一带时与当地语言和民间音乐相结合，并吸收海盐、余姚、弋阳等腔的长处发展起来的。属于单一昆腔声腔的剧种有南昆、北昆、湖南的湘昆、温州的永嘉昆、金华的草昆；融入多声腔剧种中成为一个声腔的，有京剧的昆曲、川剧的昆腔、湘剧的昆曲、祁剧的昆腔、山西四大梆子（中路梆子、蒲州梆子、北路梆子、上党梆子）的晋昆、赣剧的昆腔、桂剧的昆腔、粤剧的昆山腔、婺剧的昆曲、广东正字戏的昆腔，等等。

②高腔系统

各地的高腔系由明代的弋阳腔与青阳腔演变派生而成。现存的高腔都融入了多声腔的剧种之中，有赣剧的高腔、川剧的高腔、婺剧的高腔、湘剧的高腔、祁剧的高腔、辰河戏的高腔、桂剧的高腔、粤剧的弋阳腔、清戏（湖北高腔），等等。

③梆子腔系统

各地梆子腔系由清代的西秦腔演变派生而成。属于单一梆子声腔的剧种，有秦腔、同州梆子、汉调桡桡、晋剧、蒲剧、豫剧、河北梆子、山东梆子、老调梆子、淮北梆剧等；融入多

声腔剧种中成为一个声腔的，有川剧的弹戏、滇剧的丝弦腔、绍剧的乱弹、上党梆子等。

前述昆腔，高腔的音乐结构都是采取曲牌体联缀方式。随着梆子腔的兴起，这种以板式变化为音乐体制的出现，标志着我国戏曲艺术跨入了一个新的历史时期。梆子腔的板式变化一反曲牌体联缀的传统，以上下两个乐句为基本音乐单位，用同一简练曲调（亦可称为音乐主题）在不同的节拍上进行反复变奏，形成一种新的音乐结构形式。经过梆子腔、皮黄腔诸多剧种的艺术实践，证明这种戏剧化的音乐，更适合表现戏剧情节和塑造人物音乐形象，很快就取代了昆腔主导戏曲舞台的地位，而成为剧坛的盟主。板式变化的音乐体制，对后来兴起的许多本土腔剧种产生了很大的影响。

④皮黄腔系统

主要包括西皮腔及二黄腔。各地的皮黄腔系由清代的徽调、汉调以及西皮调演变派生而成。现存的皮黄腔都溶入了多声腔的剧种之中，有京剧的西皮和二黄、徽剧的西皮和二黄、汉剧的西皮和二黄、川剧的胡琴戏、粤剧的梆子（西皮）和二王（二黄）、桂剧的北路和南路、赣剧的西皮和二黄、滇剧的襄阳腔和胡琴腔，等等。

⑤本土腔系统

我国戏曲剧种除了分属昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔四大声腔外，还有许多剧种在形成过程中虽然或多或少受到这四大声腔的影响，但与之并无血缘的派生关系。如何识别和确定清代及近现代产生的许多新兴剧种的声腔，便是一个十分现实的问题。

声腔是戏曲剧种属性的一种客观存在，任何剧种都有声腔的属性，只是那些历史较悠久的剧种有传统的声腔名称，而一些历史较短的剧种则暂时尚无声腔的称谓。如果说，前述四大声腔的剧种，是这些声腔在传播过程中，与各地方言及民间音乐结合而形成的“地方化”新剧种的话；那么，清代和近现代出现的许多剧种则是直接在本地民间音乐基础上产生的，其传播面比较窄，主要是在本土范围内流行，因此，我们可以把这些剧种称为“本土腔”。

“本土腔”这一称谓并非民间所固有，是笔者通过调查研究归纳出来的一个具有普遍性和概括性的名称。本土腔剧种初期一般都被视为“民间小戏”，但在长期的流传过程中，这些“小戏”也会产生量变和质变。像越剧、评剧、黄梅戏等产生于本土的剧种，虽然历史比较短，但它们的传播面早已越出了本土的狭窄范围，具有“大戏”的规模，甚至超过了四大声腔的某些剧种，已在宽阔的地域广为流传。

本土腔是各类声腔中最为复杂的一种。它与前述属于传统四大声腔系统的剧种的不同之处，在于这些剧种多是在本地流行，很难在其他地方扎根而派生出与之具有血缘关系的地方化剧种。当然，也有一些剧种，如越剧、评剧、黄梅戏等本土腔在较宽的地域范围演出流传，成为具有全国影响的“大戏”，受到各地观众的喜爱。但它们与由四大声腔演变产生的地方化剧种有本质的不同：它们并未与流传地的方言和民间音乐结合而产生质变，演变出另外的地方剧种，而是以其原来剧种的面貌在各地演出传播。因此，不可能把在北京演出的越剧称之为“北京越剧”，把在辽宁演出的评剧叫做“辽宁评剧”，也不能

把流传到台湾的黄梅戏称为“台湾黄梅戏”，等等。

本土腔剧种有一个共同点：绝大多数都是直接在本地民间音乐基础上产生的。从与本土民间音乐的关系来看，可以分为三种类型：

一是民歌类型的本土腔剧种，如越剧、黄梅戏、客家山歌剧等，都是近代在当地民歌基础上形成的剧种。

二是民间歌舞型的本土腔剧种，如云南各路花灯戏、贵州各路花灯戏、湖北花鼓戏、湖南花鼓戏、江西各路采茶戏、北方各地的秧歌戏、梁山调、吉剧、龙江剧等，都是清代和近代在当地民间歌舞音乐基础上形成的剧种。这些剧种与民歌的关系都很密切，因为许多民间歌舞音乐都保持着民歌的式样。如在二人转基础上脱胎形成的吉剧、龙江剧，因二人转本身就是“一树多枝”的艺术，既有民歌形态的单出头，又有说唱形态的双出头，还有拉场戏的戏曲形态，并且都是载歌载舞的性质。所以在二人转基础上形成的剧种，实际上包容了民间音乐的各种形态，是一种高度综合性质的戏曲艺术形式。

三是民间说唱类型的本土腔剧种，如评剧、吕剧、黔剧、扬剧、陇剧、平弦剧、二人台剧、各地的道情戏、陕西眉户戏、河南曲剧、北京曲剧、四川曲剧、广西调子戏、各地的滩簧戏等，都是在当地民间说唱音乐基础上形成的剧种。

由此可见，本土腔是一个庞大的腔系或戏曲音乐系统。实际上，昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔以外的所有剧种，都可归并在本土腔中。不仅汉族的剧种如此，各少数民族的剧种究其渊源来说，也都是在各民族本土的民歌、歌舞、说唱音乐基础上发展起来的戏曲形态。

近代学者王国维(1877~1927)在其《戏曲考源》中曾指出戏曲的特点:“戏曲者,以歌舞演故事也”。无论是传统深厚的四大声腔剧种,还是历史较短的本土腔剧种,都是一种特殊的歌舞剧,其文学剧本、音乐唱腔、舞蹈开打等等均应遵循戏剧的规律。要将这些因素融化在演员的唱、念、做、打之中。特别是音乐唱腔,更加强调戏剧性。

与抒情和叙事性的民歌、歌舞、说唱音乐比较起来,本土腔剧种的最大特点是加强了音乐的戏剧性。虽然本土腔剧种音乐也具有抒情和叙事性功能,但作为戏剧音乐,显然旋律、节奏及速度的变化都与戏剧人物性格的塑造和烘托剧情紧密结合起来,音乐的戏剧性便凸现出来,以适应“以歌舞演故事”的要求。

二

为什么众多的戏曲剧种能逐渐形成声腔系统?一种声腔基本调从发祥地向外辐射到各地后,是怎样演变派生出各种不同的“地方化”剧种的?前述不胫而走形成的剧种又是采取什么方式传播的?长期以来,人们一直在探寻其中的奥秘。

在过去,戏曲声腔传播的渠道很多,路数很复杂。艺人、商贾、宦宦、移民、军人等对声腔的传播都起过很大的作用。归纳起来,大致有以下几方面。

①戏曲艺人巡回演出行艺与声腔传播

在长期的封建社会中,戏曲艺人常常结伴到各地巡回演出。他们中大多数人的主观愿望当然是出于谋求生计的需要,但客观上却起着交流文化和传播声腔的作用。这方面的情况虽

缺乏丰富的史料记载，然而从各种声腔的流播及许多地方剧种的形成过程来看，正是民间江湖戏班的巡回行艺活动，促进了声腔“母体”的传播及“子体”剧种的产生。

如昆山腔原仅“止行于吴中”，但经魏良辅等音乐家的改革形成新声，特别是自明嘉靖、隆庆（1522～1572）年间崛起后，经近百年的发展，艺术日渐成熟，很快从以苏州为中心的“吴中”流传到江苏全省各地，后又迅速向外省蔓延，南至浙江一带，北往北京、河北诸地，西向湖南、四川等地传播，至崇祯末（1628 年左右），在广大范围已形成“四方歌者皆吴门”的局面，逐渐在许多地方扎下根来，产生了一些“地方化”的昆曲剧种。这与吴地昆曲戏班到处演出行艺是分不开的。据记载，四川川剧中的昆腔，便是由康熙年间江苏昆腔艺人到川行艺，被川剧所吸收，逐渐形成“川昆”的。

胡诤在《蜀伶杂志》中有一段关于江苏昆腔在四川流行情况的记述：

“康熙二年，江苏善昆曲八人来蜀，俱与宦幕寓成都江南馆舍和殿内。时总督某亦苏人。因命凡宦蜀得缺者，旣予捐貲，提倡昆曲，以为流寓生计。蜀有昆曲自此始。然仅此邦宦幕坐唱而已，继则知音见招见多，学者略有其人。雍正间，署名曰‘来云班’，亦未登台。及乾隆初，苏之商于蜀者，返苏为之制戏箱，唤苏伶数人来蜀，始登场演戏，正其名曰‘舒颐班’。颇极一时之盛，学者亦多”（引自邓运佳《中国川剧通史》，四川大学出版社 1993 年第一版）。

这段记叙说明，康熙二年（1663）在成都的堂会上即有从江苏来的昆曲艺人演唱。他们是为谋生计而来。当时任四川总督吴棠是江苏籍人，因此昆曲备受重视。后来又得在川经商的苏商支持，帮助制作戏箱服装。一时知音甚多，而且还有人学唱。文中所云乾隆年间昆曲“舒颐班”的演出情况，笔者在20世纪60年代初在四川采访川剧艺人时，也常从他们的口碑中得到证实。据名老艺人张德成（生）、阳友鹤（旦）、周企何（丑）等回忆，在他们学艺时的师承关系中，曾听其师祖一辈讲，“舒颐班”在当时很有影响，直接导致了川昆的形成。开始“舒颐班”还用苏州方言演出，后来为适应四川的观众，加之又有四川艺人加盟进去，遂改用四川话，但腔调还是沿用的传统昆腔。由于采用四川方言，唱腔也随之产生了一些变异，“川味”逐渐浓厚起来，最后从江苏昆腔中脱胎而演变成川剧的一个声腔，即“川昆”。近现代在川剧舞台上演出的川昆剧目《议剑》、《苏秦封相》、《卸甲封王》、《东窗修本》、《醉打山门》、《和尚下山》、《春香闹学》等，在剧情、唱词、曲牌名、词格及曲调诸方面，都与江苏的昆腔有许多相同之处。至今尚有一些剧目中某些人物还沿用“苏白”（即用传统昆腔的吴语道白），文武场伴奏中也采用苏锣，苏笛等乐器。但从总体来说，昆腔已地方化为另外一个新的剧种声腔——“川昆”。昆腔对川剧的影响，还表现在丰富了川剧高腔唱腔的表现力，许多高腔曲牌常在第一句唱昆头子，再接帮唱。昆头子就是唱的完整的昆腔，这已成了高腔音乐结构的一种程式。

清乾隆时期四大徽班及其他剧种进京，也是戏曲艺人演出