

黑龙江省艺术史志集成

资料汇编

尹鼎
王
显山丘



黑龙江省艺术研究所编

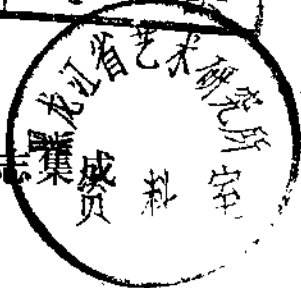


9

14961



黑龙江省艺术史志



《资料汇编》（第九期）

民族音乐专辑之三



中国民族音乐集成黑龙江卷编辑办公室

一九八六年十二月

目 录

编者前言.....	(1)
论戏曲声腔兴衰的历史经验.....	冯光钰 (2)
京剧反二黄唱腔板式结构浅析.....	傅彦滨 (20)
京剧器乐曲牌的表现范围及表现手法	马玉玺 (78)
评剧传统剧目选.....	(129)
《马寡妇开店》 倪俊生 口述 靳 蕾 记录	
《王定保借当》 张凤楼 邓跃文 口述 刘 莹 记录	
《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》编辑部工作情况 ——《中国戏曲音乐集成》第二次全国编辑工作 会议汇报材料	(225)
一种源远流长的民族曲式结构.....	李来璋 (240)
——从汉吹的曲式结构谈起	

唢呐吹奏技巧拾零 (组稿) 胡慧声 (261)

唢呐的吹奏姿势、持法和指法技巧

唢呐气功技巧

唢呐气息的运用

舌, 在唢呐吹奏技巧中的作用

鼓吹乐常识二则 胡慧声 (277)

吹鼓乐中的“江湖道”

“靠凡”与“压乙”

笙腹颤音技巧之探索 王秉义 (282)

《中国民族民间器乐曲集成》中的一簇鲜花

——有感于“天津民间音乐盛会”

..... 张晓凡 (292)

黑龙江省柯尔克孜族民歌简介

..... 李需民 马文心 (297)

鄂伦春族民歌特点的分析 刘礼恒 (313)

关于《中国民间歌曲集成·黑龙江卷》

分类方案的建议 杨士清 (333)

编后语 (343)

编者前言

我省《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》，各地市资料卷的审稿工作已基本完成。从近半年来的地市戏曲音乐编辑部送审的稿件来看，各地市资料卷的编选工作还是取得了可喜成绩的，为省卷的编纂工作打下了良好的基础。《中国民族民间器乐曲集成·黑龙江卷》，这一年来，各地市正在陆续投入普查和录音工作，有的地市已发现一些艺人祖传的手抄谱和乐器。《中国民间歌曲集成·黑龙江卷》，初选工作已基本告一段落，目前正在进行校对和抄写，并准备投入分类编目工作。《中国曲艺音乐集成·黑龙江卷》已在今年签订《议定书》，目前正在准备在全省开展普查工作。虽然四部集成工作的进展情况不同，取得的成果不一，但都在按着各自的进度和质量要求积极地进行着工作。应该清醒地看到，四部集成为达到预期的目的，仍是“任重而道远”，还有很多细致而艰难的工作要做。我们的《资料汇编》（民族音乐专辑）不仅得到领导上的支持和关怀，而且也在不断的得到北京和省内外专家和同行同志们的支持和关心，这是我们办好《资料汇编》（民族音乐专辑）工作的极其有力的保证。因此，我们《中国民族音乐集成黑龙江卷编辑办公室》向他们表示由衷地感谢！为了推动民族音乐集成工作的深入开展，我们的《资料汇编》（民族音乐专辑）紧密结合实际，将进一步办好，以指导工作。为此，我们仍希望专家、学者和关心民族音乐集成工作的同志们对我们的编辑工作提出批评和建议，并希望继续给我们投稿。

论戏曲声腔兴衰的历史经验

冯 光 钰

引 言

多年以来，我常常在想，一部戏曲发展史，既是戏曲文学发展史，也是戏曲声腔音乐演变和发展的历史。就戏曲艺术而言，它是一个有机的综合性整体，其构成要素是多种多样的，要研究戏曲艺术的规律，就必须对戏曲艺术多种多样的构成要素，进行充分的、全面的考察。

纵观我国戏曲剧种近千年的演化、嬗变、蝉蜕、更新，可以明显地看到，在各剧种相互消长的过程中，虽然声腔对各种戏曲的发展作用各异，但戏曲艺术的特征却大都寓于剧种的声腔之中。在社会主义新时期，对戏曲声腔的兴起、鼎盛、抑或中落、泯灭的过程进行研究，总结它兴衰的历史经验，无疑会促进戏曲音乐的进一步发展。

由于错综复杂的原因，我们的戏曲史著作在论述戏曲艺术的特点时，大多着重于叙述各个历史时期的戏曲作家及其代表作，声腔音乐常常被忽略了。即使有所提及，由于缺乏声腔音乐的例证，也往往是从剧本文学角度加以介绍，或勾稽戏曲史料，对某些曲牌的沿革作单纯性的资料考索。如果我们能对戏曲声腔的演化脉络进行深入的研究，就可以了解，在戏曲艺术发展过程中，声腔音乐究竟占有什么样的地位？在戏曲艺术的未来发展中，声腔音乐应起什么作用？从而更加深入地探讨戏曲史上一些根本规律性的问题。

声腔音乐是剧种之“根”

当然，作为戏曲母胎的戏曲文学创作，在整个戏曲艺术中具有先导的作用。元代的关汉卿、王实甫、马志远，明代的汤显祖、梁辰鱼，清代的洪升、孔尚任，近人田汉、成兆才、黄吉安等，都以其杰作给戏曲事业带来过繁荣。但戏曲作为一种特殊的综合性艺术，从它诞生之日起，就与声腔结下了不解之缘。

什么是声腔？历来说法甚多。近几年来出版的几部辞书中比较有代表性的观点有三种。一种看法认为，它是“区分中国戏曲艺术中不同品种的称谓。……从戏曲形式之始，就有民族戏曲和地方戏曲之分。其中以演唱的腔调加以分，称‘腔’或‘调’的，如弋阳腔、梆子腔、徽调、拉魂腔等，谓之‘戏曲声腔’。”^①另一种看法认为，声腔“通常指有渊源关系的某些剧种所具有的共同音乐特征的腔调而言，包括与腔调密切相关的唱法、演唱形式、使用的乐器和伴奏手法等因素在内。”^②还有一种看法认为“每种腔调都包括许多曲调，如西皮中的慢板、原板、快板等板腔，昆曲中的〔点绛唇〕、〔新水令〕、〔醉花阴〕等曲牌。许多剧种所共有的、出于一源的腔调，如高腔、梆子腔等，则总称为‘声腔’”^③把戏曲剧种的腔调作为区分剧种风格的重要因素，是上述几种论点的共同之处。的确，我国三百多个剧种在表演上、服装上、脸谱上都可以互相溶化使用，文学剧本也能通用或互相移植，唯各剧种的声腔音乐风格鲜明，互不混淆。不可否认，有的声腔音乐也存在相互吸收运用的情况，那也必定是在这个声腔传入某地经过“地方化”，与当地方言及民间音乐融合之后从而派生为同一声腔系统的地方剧种，或许另外形成新的地方剧种。

实际上，从声腔在戏曲艺术中的地位来看，它虽是区别各剧种特色的一个标志，但又不仅于此，其含义还要深广。在将近一千年的演化嬗变过程中，戏曲声腔经过长期孕育酝酿，充分显示

出它具有的轴心作用。作为戏曲的音乐系统，声腔占着生命线的关键位置。它已成为检验一个剧种成熟程度的一把标尺。可以说，戏曲剧种从萌芽到形成，从茁壮成长到日趋成熟，都是以声腔为主体的综合。

近代著名戏曲史家王国维在谈到戏曲特点时指出：“戏曲者，以歌舞演故事也。”^④用今天的话来说，歌、舞、故事的综合，就体现在音乐、表演、戏剧等的有机结合上。将听觉艺术的音乐（唱、念）与视觉艺术的表演（做、打）融为一艺，使之既在时间中伸延，又在空间中显现。戏曲艺术的这种美学特征，充分表现在戏与曲的密切关系上，人们要求有“戏”可看，有“曲”可听，使视觉与听觉形象获得和谐的统一。

历史可以作证。为什么元杂剧（又称元曲）在艺术史上能与唐诗宋词居于并驾齐驱的地位？“曲”在以唱曲为主的元杂剧中起了重要作用。此后，戏曲声腔在各地繁衍，也得益于音乐手法的充实提高。昆山腔在元末明初时，开始只是在地方民间小调基础上融合宋代诸宫调、唱赚的某些因素，基本上不用伴奏，流传面较窄，仅“止行于吴中”。^⑤但到了嘉靖、隆庆年间（1522—1572年），昆腔却风靡各地，其影响大大超过了当时颇有势力的海盐、余姚、弋阳三腔。究其原因，那是以魏良辅为首的一批音乐家对昆腔音乐进行了大胆革新，创造出别开生面的水磨腔的结果。据说，此时的昆腔“尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捩冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀；功深铢两，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。”^⑥同时，魏良辅等人还在昆腔的节奏、旋律、套曲、集曲、犯调以及伴奏方面有许多创新发展，赢得了广大听众的欢迎。

明代中叶开始形成的板式变化音乐体制，给戏曲艺术带来了勃勃生机，使被称为“花部”的梆子、皮黄诸剧种，获得了迅速的发展。弋阳腔在清代能得到进一步兴盛，也是与丰富的帮腔唱

法和加入滚唱等多样音乐表现手段分不开的。刘廷玑（1662年—1722年）对此有一段生动的记叙：“旧弋阳腔乃一人自行歌唱，原不用众人帮和，但较之昆曲则多带白，作曲以口滚唱为佳，而每段尾声，仍自收结，不似今之后台，众和作哟哟罗罗之声也。”^①近现代一些拥有众多观众的戏曲剧种，如豫剧、评剧、越剧、黄梅戏、吉剧以及各地的花鼓戏、花灯戏、采茶戏，也都是由于动听的声腔音乐和独有的艺术特点，而得到广泛流传。

即使在今天戏曲普遍处于不够景气的情况下，各个剧种的声腔依然在发展。在观众中，特别是在青年观众中仍有影响。由此看来，“无曲不成戏”的说法是很有道理的。剧本如果没有与声腔音乐相结合，可能只是一个半成品，还不是完整的戏曲艺术。从戏曲文学与声腔音乐在戏曲综合性艺术中的地位和作用来看，我认为，如果称“剧本是一剧之‘本’”，那么，可以说“声腔音乐是剧种之‘根’”。

声腔兴衰的正负反馈

研究声腔兴衰正反两个方面的历史经验，是为了在戏曲声腔发展的历史长河中探求今日的发展道路，预测未来。正如司马光在《资治通鉴》一书中所说：“鉴前世之兴衰，考当今之得失。”特别是当前戏曲舞台上出现的困境更催促我们反思历史，研究戏曲声腔音乐兴衰的正负反馈——由戏曲现状去思索产生这些现状的经验和教训。把声腔的兴衰史作为一面历史的折光镜，从兴盛的“正反馈”中，获得发展戏曲艺术的经验；从衰微的“负反馈”中，吸取有益的教训。同时，这对制定发展戏曲艺术的长期政策，也有着特殊意义。

事实证明，每个声腔都有过流布繁衍、兴衰更替的经历。而事实亦证明，戏曲声腔发展与否，与整个戏曲艺术的成败生命攸关。以往我们比较侧重于声腔的构成，唱腔的创作，戏曲音乐家

的成就等方面的研究，这无疑是有必要的，但这只是戏曲声腔研究的起点。戏曲声腔研究应从它自产生、发展、兴盛至衰微的过程中总结出它的客观发展规律。列宁说：“规律就是关系……本质的关系或是本质之间的关系。”^⑥戏曲声腔发展史上有过多次振兴，也出现过多次危机。戏曲声腔兴衰的这些规律，也就是戏曲艺术与各时代社会生活之间的内在联系。要认识戏曲声腔由初级形态到高级形态的发展过程中这种内在的关系，就必须对戏曲声腔的消长沉浮进行全面的宏观考察。

出于对民族文化的反思，努力将某一个剧种声腔还原到一种与生俱来的状态，恢复其古朴浑沌的风格，这也是必要的，它是保存戏曲声腔的一种措施。近年来，我国政府文化部门对昆曲、梨园戏这样的古老剧种采取保护政策，颁发了关于保护和振兴昆剧的指示，成立“振兴昆剧指导委员会”及“中国昆剧研究会”就是一例。这种对昆剧声腔的特殊保护是一种积极的办法，它不仅仅是满足于“博物馆”式的收藏贮存展出，而是让昆剧这一古老的声腔能继续流传下去，既满足今天年岁较长的观众的欣赏需要，又能为年青人所喜爱。

这种特殊的保护措施，并不影响我们对声腔音乐的正负反馈进行深沉的思考。

戏曲声腔的兴衰，一般说来，自然是不以人的意志为转移的。然而，目前有些报刊的文章把戏曲艺术的前景看得过于暗淡，似乎戏曲已病入膏肓，到了无可救药的地步。这种态度虽不够积极却也不无现实依据。冷静思索起来，戏曲确实面临着存亡的问题。其实，世界上任何事物有兴即有衰，有新生就有消亡，这是一个相对的永恒。目前有的剧种出现了兴衰更替的趋向，此乃戏曲艺术的客观发展规律使然。

回顾我国戏曲声腔的演变发展过程，可以明显地看到，它一直处于自调自组的平衡状态。在自然界，生态平衡是一种常见的

情况，这与戏曲声腔的变化状况颇有些类似之处。在一个时期之所以出现生存危机，从戏曲艺术发展规律来看，其原因是十分复杂的，但在克服危机之后，往往就可达到新的“生态平衡”，出现振兴。北宋宣和到南宋光宗年间（1119—1194年），诞生了我国第一个戏曲形式——南戏（又称永嘉杂剧）。不久，由南戏、杂剧发展到传奇。其后，出现了南北曲争妍斗盛，“明代四大声腔”——海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔的分庭抗礼，清代“花部”的异军突起和“雅部”的日渐衰弱，徽汉合流形成京剧，京剧博采众长而成为一统中国剧坛的盟主，各地方小戏蓬勃兴起……。戏曲声腔在历经几百年沧桑变化，有的剧种获得持续发展，有的几起几落，有的则被扬弃或逐渐消失；有的声腔音乐兴旺起来，有的衰微下去。在多声腔剧种内部，也难免会出现某个声腔有所发展，另一个声腔有所退化乃至枯萎消亡的现象。它与浩瀚的银河星际一样，在自己的历史进程中，不可避免地总有些星星要暗淡失色，甚至要陨落泯灭。我们大可不必耽忧。戏曲艺术的星空仍会有无数星星闪烁晶莹的光彩，还会升起几颗明亮的新“星”。

这些正负反馈的事实难道还不足以说明，任何声腔都不会是一个恒定不变的常数，也不是一种单纯的积累，而总是随着历史的发展变化而发展变化着。

纵向继承与横向借鉴

戏曲声腔的兴衰史告诉我们，声腔音乐的发展，离不开纵向继承和横向借鉴。作为社会意识形态的任何艺术形式，都是时代和社会的产物，戏曲也不例外。因此，要对戏曲声腔的兴衰进行全面地分析，需要冲破声腔自身的封闭状态，进行开放性的考察。除了研究当时社会生活的矛盾，从政治和经济中寻找原因外，还应将戏曲艺术放到它赖以延伸的历史文化背景中，追踪其

由幼稚到成熟，由“蝉蜕”到飞跃的流程；在剧种所处时代的社会条件和生活土壤中了解声腔兴盛或衰落的参照系。离开了这纵横的关系，我们就很难准确地把握戏曲声腔的规律。

所谓纵向继承，即是把戏曲声腔音乐的优秀传统发扬光大。在戏曲形成初期的南戏和北杂剧，就是纵向继承我国民族艺术，诸如唐、宋大曲，诸宫调、唱赚、杂技，民间舞蹈等形式的优秀传统发展形成的。各剧种离开了对自身艺术传统的纵向继承，剧种声腔的独特艺术个性、表现手法的特色便很难承袭和延续下来。所谓横向借鉴，是指广泛吸收其他剧种声腔及姊妹艺术的营养为己所用，甚至包括外来艺术给予的启示，在不断寻觅和开发中，把艺术发展道路拓展得更为宽阔，从而丰富和完善本剧种的声腔艺术。

在声腔发展的过程中，究竟是纵向继承的作用大，还是横向借鉴重要，只能进行具体分析，不能一概而论。从我国戏曲发展趋势来看，在剧种声腔呈比较稳定的发展状态时，纵向继承具有一定的推动作用，但这种纵向继承不可能是垂直式的传承关系，必然同时也与兄弟艺术发生交流。在剧种声腔处于萌动阶段和发展到一个大变革时期，横向借鉴则具有特殊的意义。从我国现有剧种的音乐源流关系来看，各种声腔几乎都是在互相联系、互相吸收、互相交融中形成的。因此，各种声腔的纵向继承中实际上亦包含着横向借鉴，横向借鉴也离不开纵向继承。声腔的形成和发展正是在纵向意义上的历史性继承，横向意义上的共时性融合的座标交接点上，呈示其生命力的。

还有一个值得注意的现象是，地方剧种声腔纯粹在本地民间音乐土壤上生长的为数不多。即是有些土生土长的剧种声腔，也不完全是在与世隔绝的状态下发展起来的。尤其是在今天，要使戏曲剧种不断获得发展，仅仅限于纵向继承老传统已经很难适应。戏曲声腔的演变，象生物的直系遗传和近亲联姻会使物种退

化一样，要使剧种声腔向多方面拓进，声腔之“根”就需要广阔伸展其生命体。

在某些声腔尚处于萌生时期，或在发展过程中出现不景气状况时，横向借鉴往往可以起到催生剂的功能和起死回生的作用。京剧就是一个突出的例子。清道光年间（1833年左右）京剧还处于孕育时期，它一方面继承发扬了明代以来广泛流传于民间的弋阳腔的传统，另一方面，也是更为重要之点，是积极吸收兄弟声腔音乐营养为己所用。如果不是来自安徽的徽调与湖北的汉调在北京汇合，同时又横向广征博采梆子、秦腔、昆曲、吹腔、罗罗腔以及各种民间小调，集民间音乐之大成，并加以革新发展，那末，京剧这个最有代表性的剧种是很难面世的。流布于各地的多声腔剧种，如湘剧、祁剧、粤剧、正字戏、广东汉剧、闽剧、赣剧、徽剧、婺剧、辰河戏、川剧、滇剧等，也都体现了各种声腔互相交流和渗透的发展趋势。它们有如海绵吸水一样，善于将从外地引进的声腔，甚至是音乐风格相异很大的声腔融入自己的体系，使之成为本剧种的有机组成部分。这种多声腔剧种就是在时而合，时而分，你中有我，我中又有他的辩证运动中崛起和发展的。这类混血型的声腔音乐系统，充分展示了几百年来戏曲声腔开放性的横向借鉴的优良传统。近几十年发展起来的评剧、越剧、黄梅戏、河南曲剧，建国后诞生的吉剧、龙江剧、北京曲剧等，之所以具有旺盛的艺术生命力，一个重要原因，是这些剧种的声腔音乐勇于向纵横方向开掘。它们一面吸取古代声腔的传统经验，一面从各个时代流行的新兴艺术形式中吮吸养料，既结远亲，又联近邻，把借鉴的触角伸向各种领域。

反面的例证也不难找到。由于不愿意或忽视横向借鉴被时代淘汰或已近失传的剧种，据我们所知，至少有安徽目连戏，江西吉安戏、抚河戏、傩戏，福建打城戏，浙江永康醒感戏、瑞安高腔，广东排楼戏、贵儿戏，湖北越调，贵州梆子等等。这些剧种

的声腔，因缺乏充分的史料和曲谱，已很难探究其衰的过程了。但今天仍活着的昆曲，却可为我们提供剧种声腔因拒绝横向借鉴，由盛而衰或衰而不亡的经验教训。

昆曲在六百多年的发展历史中，有过兴盛的黄金时代，但大多数日子是在濒于衰败中度过的。它自明末清初就开始走下坡路，到清代中叶徽调、汉调、京腔、秦腔等被称为“花部”的诸多剧种崛起，由官方钦定奉为“雅部”的昆曲，仍一蹶不振，难以维持领袖剧坛的地位，即使在清廷于乾隆五十年（1785）发出“罢黜百戏，独尊昆弋”的禁令，昆曲还是抵挡不住秦腔等地方剧种的势力。此后昆曲经常处于奄奄一息的困境。建国后，在政府的重点扶持下，《十五贯》曾轰动一时，带来一阵欣欣向荣的景象。然而好景不长，不久又面临上座率锐减的局面。现在政府采取保护措施，使现存仅有的五个专业昆剧团得以保存下来。可是人们不禁要问，声腔的生命力靠保护来维系是长久之计么？

为什么昆曲这个有着深厚艺术传统和雄厚实力的声腔会每况愈下呢？其因众多，但主要有两方面：

一是社会的外部原因。我们知道，任何一个剧种声腔的演变、发展，与时代的变迁都有紧密的关系。如果能适应某个社会和时代的需求，就能繁荣昌盛，否则，便会导致衰亡。从农村民间发展起来的昆曲，本来充满了生气勃勃的朝气，后被封建统治阶级掌握、垄断及宫廷化，自命高雅。它在剧目中宣扬名教，不能及时反映现实生活，脱离了人民艺术的丰壤沃土，便逐渐脱离群众。丧失了观众，它本身也就丧失了赖以生存的基础。

二是声腔艺术的内部原因。昆曲的格律、程式自始就比较凝固僵化，后来发展到一成不变，作茧自缚。在音乐风格上，过份讲究深奥典雅，唱起来一字三叹，偏面地强调单字的“以字度腔”，把精力都花在反复推敲平仄四声上。昆曲声腔艺术也习惯于内向封闭。它滋补了其他戏曲，自己却从来不大胆吸收其他剧

种的养料，唯我独尊，非我莫属，成了剧坛的井底之蛙。

导致昆曲衰落的外部 and 内部原因常常交叉、纠结在一起，但从中不难看出其弊端。它几百年来蔑视横向移植的重要性，从而造成了声腔发展过程的大面积断裂。认识吸取昆曲的教训，必然有利于改变声腔单向发展的陈旧观点和积习。

纵向的数典忘祖和横向的封闭关门，都是有碍于声腔音乐发展的，我们应当记取这一历史经验。

声腔的“同化力”和“地方化”

戏曲声腔的兴衰错综交织，复杂多变。要总结声腔发展过程中的得失确非易事。第一，我们缺乏足够的剧种声腔音乐资料。过去，音乐的储存受到历史条件的限制，许多声腔音乐没有曲谱留下，谁也不知道是怎么唱的。我们能找到的戏曲音响，最早的也是本世纪初（确切时间待考）百代公司灌制的几张唱片，为京剧泰斗谭鑫培（1847年—1917年）的唱段录音。历史上留下的传统戏曲宫谱（多为工尺谱）也不多，最早的曲谱只见于清代所存的《九宫大成南北词宫谱》（1746年成书）、《吟香堂曲谱》（昆曲谱，1789年）、《纳书楹曲谱》（1792年）、《遏云阁曲谱》（1870）等少数几种中。也就是说十二世纪初至十八世纪中叶的六百多年间，戏曲的曲谱是一个大大的空白，既缺“声”，又少“谱”。这给我们追寻声腔的轨迹带来颇多不便。第二、由于过去对声腔流变情况缺乏记载，使我们不易把握声腔的发展阶段性；对其盛衰过程一般只能依据不多的文字材料作出大致的估量。这些不利的因素，自然给今天的研究造成一定的困难，但是，我们从有限的历史存见资料，特别是从现存的大量剧种声腔状况中，仍可探寻出声腔兴衰的一些必然的规律。

在声腔的发展过程中，“同化力”和“地方化”对促成声腔的繁荣昌盛具有重要的作用。

戏曲声腔在横向渗透中有着很强的“同化力”。这种“同化力”，表现在从主体声腔的基地向外发展的过程中，戏曲声腔的遗传基因一方面有广泛的适应性，可以四处生根发芽，另一方面，它又善于在与外地民间音乐的开放交流中进行变革融合。这是使戏曲声腔在几百年间能延续下来，并有着相当稳定性的一个主要原因。有的声腔在各地落地生根，不断派生出新的地方剧种；有的则自成体系，形成了主体声腔中不同剧种多元化的趋向。昆腔系统、高腔系统、梆子腔系统、皮黄腔系统都呈现出遍地开花之势，在各地又蜕变出不同的剧种。各种声腔作为一个系统，在各历史时期的不同发展阶段既有相对恒稳的同质，也在变化中不断注入新的异质。

在戏曲史上，内容具有突变性，声腔音乐的变革却需漫长的过程。明代学者王骥德（？—约1623年）说：“世之腔调，每三十年一变，由元迄今不知几经变更矣！”^⑥这里所说“每三十年一变”只是就他之前戏曲音乐发展阶段性的一般规律而言。实际上，戏曲声腔要发生异质的变化，其同化的过程，因不同剧种的具体情况，虽有时间长短的区别，但三十年却是难以完成腔调的递进更新的。一个剧种的声腔音乐的形成和完善，都是长期艺术实践积淀的结果。

我国各种地方剧种的产生，是多种社会因素促成的。城镇经济的繁荣促使了人们对戏剧文化生活的需求；戏曲班社的自由流动演出带来了艺术交流；政府官方的提倡和扶持；随着各时代大规模移民的迁徙造成剧种声腔的传播等等，都是影响声腔发展的客观条件。但是，直接导致剧种声腔的产生，声腔的同化力起着特殊的作用，这在一些根基较深的古老声腔表现得尤为显著。昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔对许多地方剧种的形成，都起过“乳母”的作用。昆曲自元代后期，经昆山音乐家顾坚的改进，特别是魏良辅等人的创造性发展，昆腔迅速从吴中向四处扩散，传至

江浙一带，之后于万历四十年（1620年）进入湖南、北京等地，到明末清初（1644年左右）又流传到广东、四川、贵阳、河北诸省，很快与当地语言相融合，逐渐形成了各地方的昆曲剧种，从而构成了一个昆腔系统。今天现存的浙江昆剧团、上海昆剧院、江苏昆剧院、北方昆曲剧院及湖南昆剧团等专业剧团，仍可看出它的系统脉络。昆腔对各地剧种的“同化”作用，还体现在对诸多剧种音乐的渗透上，如上川剧、京剧、婺剧、祁剧、桂剧、柳子戏、正字戏、上党梆子等剧种中，今天仍广泛采用昆腔音乐的表现手法（如昆头子等），并有单独的昆曲剧曲。纵观昆腔六百多年的历史，虽几起几落，几濒衰亡，但由于它有着较强的同化力，却对其他剧种音乐的发展作出了有益的贡献。值得注意的是，昆腔的乳汁哺育着许多剧种的成长，声腔音乐的精华被其他兄弟剧种吸收融化，而它本身除明中叶至清初有大约二百年的繁荣昌盛时期外，大部份时间都处于停滞状态，呈衰微之势。究其原因，这可能是昆腔满足于“同化”别的剧种，而自身却以老大自居，不吸取新鲜血液所致。

促使声腔发展的另一个重要因素是“地方化”，它与“同化力”是相辅相成的。一个剧种的生命活力，最突出地体现具有强烈而浓厚的地方特色、个性化的声腔音乐中。许多地方剧种一经追源溯本，便可发现，它们大都是从外地引进的声腔。这些声腔受到本土民间音乐——民歌、曲艺、歌舞音乐的熏陶，与方言语调结合、交融，便逐渐被吸收融变，派生出一个新的剧种。一个声腔由引进、融合到形成，不可避免地要经历一番从量变到质变的地方化过程。而地方化的程度愈高，愈能强化剧种的声腔音乐风格，剧种于是得到成熟和发展。前面谈到的昆曲，它兴盛时期的经验就在于，一方面它将其他剧种的声腔溶入自己的声腔系统之中，另一方面由于它的“同化力”又形成了一些“地方化”的昆剧。梆子腔和皮黄腔的剧种，家族兴旺发达，子孙遍及各地，先