

論川劇高腔音樂

沙梅著

上海音樂出版社

1958

蘇州府志

卷之四

地理志

一、疆域

二、沿革

三、山川

四、城郭

五、鄉里

六、交通

七、物產

內 容 提 要

高腔是川劇中最突出的一種音樂。作者根據它的體系基礎、來源、各種特點、曲體、轉調、音階與打擊樂的關係等作了細致的科學分析。目前，川劇已引起文藝界很大的注意，但它的高腔音樂對許多觀眾仍然陌生，因此，這本著作對認識川劇高腔音樂是有幫助的，因為，作者的分析基本上概括了它的體系面貌。

川劇，現在已引起全國文藝界非常的重視，惜乎只限于劇本與表演方面，但是它的音樂尤其是高腔音樂對四川以外的一般觀眾來說仍然是陌生的。同時，它又不象昆曲有曲譜的記載，僅相傳於藝人的口中，流行地區也限于西南一帶，解放後才由於各種戲曲的交流漸為人注意，而注意又停留在好奇的觀感上，因此，從事這方面研究的人就很少了。但是，高腔音樂確是一種非常優秀的戲劇性的音樂，它的舞台藝術價值並不遜於西洋歌劇，某些部分雖有不及，但某些部分甚至又超過了西洋歌劇（如歌唱旋律與韻白、朗誦、快板的結合上等等。這些問題在本書中不談，將來另作專論）。因此，對它研究是刻不容緩的。現在就我所知的先寫出來以供參考，但這不過是拋磚引玉，希望音樂理論家對它更深一步的研究與分析。

這本小冊子不是作高腔的曲譜介紹，而是概括地作學朮分析。因此，書中所引的例子不多，以能說明問題為原則。至於其中加進了一些京劇音樂的例子，那是為了比較研究以便對高腔更易理解。為了學朮，採取這種研究方法我認為是無損的。

其他，如例中的高腔曲牌都定了調并畫了節拍與小節。這是為了明確易解之故，其實，不按如此高度而定調與如此畫小節也可以，不過，原來的曲調終歸有一定的高度定調與大概的分節。而且與我所定的調

差太遠，節拍的長短也懸殊不大，何況在鑼鼓所套的幫腔

与鑼鼓的本身，其板眼則非常嚴格而清楚，因此，我用这样的高度定調与画節拍，不應該成为問題，因为，我們現在急欲要知道的是它的旋律与如何理解这些旋律。

至于例中有的用五綫譜有的則用簡譜也是有它必要的。如例中提到音域則用五綫譜便于看出高低的距离，否則，便用簡譜。

目次

第一章	从原則上來看高腔音乐	1
第二章	川剧各种音乐的統一基礎	3
	1. 川剧音乐不是原始民歌 2. 川剧音乐不僅高腔一种 3. 川剧几种音乐的統一基礎 4. 最突出的是高腔	
第三章	高腔音乐的体系基礎	6
	1. 從古典现实主义出發 2. 有詩体、散文詩体、散文体，因此便于再提高 3. 在音乐上具备了可作伴奏的基礎	
第四章	四川高腔由來的推測	13
第五章	高腔音乐的特点	16
	1. 前言 2. 听得懂 3. 旋律的宣叙性 4. 咏嘆調的采用 5. 旋律的連貫性 6. 歌詞的長短自由句 7. 独唱与合唱的采用 8. 散文式的渾性 9. 与說唱音乐的区别	
第六章	高腔音乐的曲体	114
第七章	高腔音乐的轉調	123
	1. 一連五次轉調 2. 同宮轉調	
第八章	高腔音乐的小音階	137
第九章	音域与音程跳進	144

第十章 高腔旋律与打击乐	152
第十一章 存在的問題	154
1. 伴奏問題 2. 曲牌的增加問題 3. 高腔的歌唱藝術	
后記	156

第一章 从原則上來看高腔音乐

1952 年全國戲曲會演中，川劇也參加了表演，在揭發川劇的問題上，大家都一致地說川劇的中心問題是音樂問題，特別是幫腔問題。因為幫腔引起了觀眾的厭惡；尤其音樂工作者有的說川劇高腔太原始，旋律性不強，甚至有一次蘇聯作曲家查哈諾夫問什麼叫高腔？居然有人回答高腔是種最原始最低級的音乐，另一些人則說高腔不能與川劇劇本及表演成正比例，只是打擊樂則非常卓越。

如果說，川劇演員的音樂表演未能與戲的表演成正比例那是事實，但說川劇音樂的本身遠遠落后於劇本及表演，這未免冤枉了它，而且也不合乎辯證邏輯的，因為都是一個體系的各部分，這部分不平衡，那部分便不可能孤立的優秀，即是能孤立的優秀，除非另成體系。如果在某種音樂上而形成的表演（包括一切程式在內），遠遠的超過於它的重要基礎之一的音樂，可以說是不可可能的。因為有此才發生彼，有彼也必然出乎此，相互作用而且離不開的，比如川劇的高腔戲的表演，如果沒有高腔，那些適合於它表演的豐富的曲牌及鑼鼓，那它的表演將如何動人？將如何生根？又比如京劇的表演有人說其程式很機械，那也是原因的，因為京戲的音樂（包括曲調的形式、性格、面貌節奏、過門及鑼鼓的節奏等）在規格與節奏上就非常機械式的程式化，結果在緊松快慢上受了限制，因此，才產生了表演上的機械程式。

話雖這樣說，但川劇目前的表演的確比較音樂能吸引人，事實是如

此，甚至我对川剧音乐无论在演員的歌唱上或帮腔上都感到不满意，不过如單就歌唱的藝術而言則远不如京剧，其原因是川剧藝人同志对高腔的歌唱沒有發揮高腔应有的面目，反之，糟蹋了高腔，可是高腔本身并非如所觀感的而且与川剧表演同样值得研究的。換句話說，川剧在唱法上是落后的，但并不等于說川剧音乐本身如人們所想象的那樣所謂原始，何况这成問題的唱法是演員的自我修养問題。反之，京剧演員的歌唱在發音上有修养，并不等于說京剧的旋律是丰富的与富于戲劇性的。

可是，观众对川剧的有乐器伴奏的，即川剧皮簧与梆子或灯戲，还是接受的，反感的只是对高腔演員的發音。但我們如能冷靜地去研究一下，就感到現在最惹人反感的高腔在川剧各种音乐中是最出色也最能表現劇情的一种音乐。

第二章 川剧各种音乐的統一基礎

一 川剧音乐不是原始民歌

1952年全國戲曲會演后，我接觸了一些音樂工作者，他們不但說川劇音樂原始，而且形式邏輯地聯想到川劇音樂也是四川的土著民歌，正如黃梅戲或其他地方小戲的音樂一樣。自然，川劇音樂的原始祖宗應皆是從民歌來的。但實際上它早已脫胎換骨，經過發展而成為舞台的戲劇音樂了。這種發展不是空間的轉移，即是說把民歌由台下搬到台上，而是它的本身已起本質與組織的變化成為複雜的戲曲音樂；更不是川劇名義上叫地方戲，於是其音樂也應該是四川的土著民歌，要經過研究分析后才下結論。至於川劇音樂在唱法的風格上有着濃厚的地方性那是必然的，但不等於它唱的東西是民歌，不過，有些地方戲的音樂現在的確仍是民歌，那是另一問題。

二 川剧音乐不僅高腔一種

川劇音樂範圍之大與樣式之多超過中國任何劇種。比如昆曲只用昆腔一種音樂，京戲與漢劇只用西皮二簧，偶然演些昆曲戲，梆子只用梆子調。可是川劇除高腔外這三種音樂都採用而且為它所產生的戲目也不少，尤其還加上一種花燈戲，俗話所謂“昆高胡彈燈”，即昆曲、高腔、胡琴戲（俗呼絲弦，即皮簧）、彈戲（即梆子戲）、燈戲（即花燈小調

戲)是也。

川劇這幾種音樂都不是出於本省而全是從省外傳進去的。即前面說的系隨着各大單獨的劇種而來的。不過，經過川劇的再創造成為川劇的特色音樂。並且川劇的發展歷史較晚得多。因為高腔昆曲皮簧在清代最盛的時候，川劇正在萌芽狀態同時也正吸收這些東西，只是梆子吸收得較早，當時魏長生以梆子出演於北京便是證明。後來川劇閉門在四川發展，不被戲曲史家知道，否則，今天的許多戲曲史所下的結論，作者會另外寫過的。

三 川劇幾種音樂的統一基礎

川劇既然接受了這幾種不同形式不同體系的音樂，將如何統一呢？同時在發展的过程中是否把這幾種音樂溶化一爐而另外創出一種音樂叫川劇音樂，或者就只用這一種音樂？不，川劇仍然讓它們個別獨立於川劇中，比如皮簧音樂則仍用胡琴拉而唱皮簧調，梆子用大板胡唱梆子調，昆曲用笛子吹唱昆腔，高腔由一唱眾和不用樂器而只伴以鑼鼓，燈戲唱小曲，總之，彼此各不相混。

不相混做到了，但如何統一呢？否則，演員演皮簧戲唱皮簧調時便來一套皮簧的鑼鼓與身段，演高腔戲又另外來一套高腔的鑼鼓與身段。那末對整個川劇來說不是要出現幾種風格嗎？不，川劇經過發展用鑼鼓與動作及表演的連貫把它們統一起來了，消滅了各個體系的矛盾，雖然唱腔各自還保存着獨立的風格，但動作規律，身段的姿態，鑼鼓的應用則統一在一個體系的程式上，非常調和。

這個統一基礎是從高腔音樂規律與藝人創作來的，然則，是什麼基礎？即現實主義的創作方法，也就是在劇本的創作上，演員表演上都是從人物性格出發的，因此，川劇的梆子、皮簧、昆曲由於川劇體系故已非

原來的面貌而變成活的东西了，高腔自然更活。

四 最突出的是高腔

在川劇里的幾種音樂所起的作用不可能完全相等，一定會產生比較，其中以高腔為最突出。先不從理論上找原故，從一些平凡的具体現象中也可推想得到。先從人民的喜愛來說，高腔戲在四川最受觀眾歡迎。甚至川劇演員與鼓師也比較熱愛高腔，而且衡量鼓師是否有才能都是以他能否打得好高腔戲為準則，打皮簧戲不在話內。而鼓師呢，自己也認為打高腔戲最使他入迷，因此，高腔戲雖然最難學，然而他也最願意學。否則，不夠資格作鼓師。

再說，高腔不只是川劇才有，湖南戲、高陽戲、婺劇、紹興大班、廣東潮州戲、贛劇都有高腔戲。川劇高腔近六十年來雖然失傳了不少的东西，但川劇與湘劇比較別處的高腔也許保存得多一點，其原因除四川與湖南觀眾由於熱愛支持外，大概演員鼓師也舍不得丟棄。尤其，北京上海的文藝界中常聽到這樣一句話：“看了川劇，很過癮”，所謂這些最過癮的戲，以高腔戲為數較多，但是為什麼會使人過癮？我以為是川劇體系的優越性所決定的，因此，高腔音樂自然也同時起着決定作用，那末起決定作用的因素又是什麼？是高腔音樂的體系基礎。

第三章 高腔音乐的体系基礎

一 从古典现实主义出發

川剧的剧本創作方法与表演都是从生活、人物、性格出發，这是合乎古典现实主义的精神的。关于这問題，瞿白音同志在1954年3月14日《文匯报》上有文章論及，我以后也將另寫專論，因此，这里不談。

單独的剧本創作方法与表演不能構成古典现实主义的整个川剧体系，必須有相互因果的古典现实主义的音樂才能使它成形。否則，表演上的动作程式將失去现实主义的依据，如果，真这样，即不可能达到剧本的要求。但是表演上的許多表演語言是剧本上看不出來的，正因为如此，更需要音樂來帮助，尤其象川剧古典现实主义的表演，如果它的音樂不相应它而相反地拉它后腿，那它古典现实主义的表現便不能成立。

从川剧的皮簧与梆子音乐中某些乐句应用与不通过小过板的一句唱一句說的唱法，再加上鑼鼓的灵活性的插奏，已經有相当的现实主义的气息。不过，这只是从京戲皮簧比較而言，比如，川剧皮簧戲《長生殿，七夕》一折中有这几句乐句(俗称“么板”)：

$$1=C \text{ (假設的)} \frac{5}{4}$$

么板

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

朕和你， 原本是， 鸳鸯 並---蒂，--

3̣2̣3̣ 0̣3̣2̣3̣ 5̣1̣5̣ 0̣3̣3̣5̣ 2̣1̣ |
 占尽了， 人間的， 風流 - - 第 - - - 一 - - -

5̣1̣1̣ 0̣1̣5̣5̣ 1̣1̣ 0̣1̣1̣2̣ 3̣2̣1̣ |
 二双親， 未必然， 似朕 和 - - - 你 - - -

散板

3̣2̣3̣ 5̣6̣4̣3̣ 2̣ - 2̣1̣1̣ - 2̣1̣2̣5̣
 楊玉环， - - - - - 又何必， 过于 - 悲

3̣ 2̣ 7̣ 2̣. 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ - ||
 - - - - - 啼 - - - - -

首先从拍子來說这是五分之四，不但在中國少見，在外國也不常用，至于京戲里根本就无这种拍子，單从純音乐观点看，可說是發展了皮簧，因此，么板这名詞不見于京戲而見于川劇是有理由的。么板为一板四眼，換言之，一板三眼加么指一眼之謂也。

从表現的情緒上說，这曲調也適合剧中人唐明皇这时的感情（一种閑散，親密相劝的气度，曲調的品格也適合剧中人風流皇帝的身分）。在京戲中則难找出适当的曲調來表現，用四平調或吹腔都不宜，三眼原板更不对，只有用象《捉放曹》中的“多蒙老丈美言講，釋放忠良理应当，七品縣官成何样，同奔願为漢家邦”那样的快板比較好些，但比川劇的么板則气氛上就有程度上的区别，而且閑散瀟洒的气質不易使人感觉到。如果，勉强用这样的曲調，就違反了现实主义的精神而走入形式主义，因为用內容去填不適合于它的形式。又如川劇《江油关》“边防日报杞人憂，愁去愁來不受愁，得飲酒时且飲酒，夫人，得風流时且風流”若用京戲西皮二流也难表現（譜例略）。

不过，川劇皮簧梆子的慢板三眼与京戲皮簧同样的也用大过門，常使剧中人的感情不連貫而走入形式主义。但这样情况多用于个人場面

的咏嘆調上，如几个人物在一起时，就不常用这样的板唱，除非描寫几个人慢行場面，在描寫矛盾时，就不用这样板了，如京戲《捉放曹》中的“听他言……”一段唱三眼板帶大过門，川劇則唱二流。京戲《空城計》“我本是……”一段唱慢三眼，川劇則唱慢二流。并且川劇的鑼鼓与动作的灵活性对它起了些补拙作用，同时对川劇整体來說不妨碍，何况还有为数較多的高腔戲。

川劇高腔較之川劇皮簧对人物性格感情的表現就深入多了。好象是量人裁衣似的适应着人物的感情。不但川劇高腔如是，即湘劇高腔也是这样。

首先它的曲調避免了过板。有人說帮腔即系过板，这是未經研究而出于主观想象說的，因为帮腔不是填充白，它分担演員所要唱的一部分，也就是独唱与合唱的連結运用（这里所謂合唱系中國式的說法，不是几个声部合唱的意思），系整体的东西，更具体的說，就是劇本的唱詞一部分由演員唱出（即独唱），一部分則由合唱唱出（即帮腔），并不只是把演員最后一句或一字重唱一遍。因此，这就正如現代的合唱曲里有几句是独唱的，另几句是合唱的一样。例如象下面一段劇詞《琵琶記，辞朝》中，独唱的只担任四句，合唱的也担任了四句。

合唱：（《点絳脣》曲牌）：夜色將闌，

独唱：晨光欲散把珠簾卷，

合唱：移步丹墀，擺列着金龍案。

独唱：朝臣待漏五更寒，鉄甲將軍夜渡关，日高三丈僧未起，

合唱：算來名利莫如閑。

看上例，能說帮腔是过板嗎？

既然高腔无过板，因此演員的表演上不致把感情中断。同时，独唱連合唱在形式上就顯得丰富而且有变化些，給演員更富于想象的加强

表演，而且表演得更方便，尤其音乐的色彩也多样了。同时，在一段劇詞里，哪几句用独唱比合唱效果好，反之，哪几句合唱比独唱更动人，这要按戲的需要來运用，总之，比一直独唱到底進了一步。

昆曲也无过板，比皮簧進了一步。

其次，川剧高腔曲牌多，相仿的不少，但完全不同的也頗多，由于它每个曲牌的節拍型各具式样，甚至各小節之間，其節拍型都不相同（不象京剧皮簧節拍型都大致相同而又整齐一律），因此，它便不拘束而能發揮自由性，于是長短的詞句不論有韻无韻，甚至生活的語言，它的曲調都能把它唱得出來，并能起好效果。北京演出譯文的《茶花女》，有些生活言語唱出來时，观众哄然大笑，可是高腔也同样唱生活語言，就不致使观众感到不習慣。

有人說川剧高腔的曲調性不强，这未免太不接触高腔了，川剧高腔不但曲調性强，而且曲調性还多样化，比如它不但有丰富的咏嘆調（如《懶画眉》、《二郎神》、《六犯宮詞》、《点絳唇》、《孝順歌》、《耍孩儿》等，而且凡是任何曲牌的帮腔部分都是咏嘆調占多数），还有丰富的富于客观性的及戲劇性的宣叙調，宣叙調是歌剧中不可缺的部分，外國歌剧里已經如是，川剧高腔也是这样，可是京戲昆曲就非常缺乏宣叙調，因此，友人陈西禾同志說昆曲音乐是室内乐（chamber music），我說京戲曲調則是八股音乐。川剧高腔不但有咏嘆調及宣叙調，而且还有多样化的純朗誦的和音乐襯托性的快板。如《四边靜》、《占占子》、《飛椰子》、《倒課子》、《婁婁金》、《字字双》、《折折錦》、《天台罗漢》、《报子令》、《梨花儿》、《金蟾歌》、《杂板令》、《大扑灯蛾》、《小扑灯蛾》等十余种，这只就我所知的如是，也許还有。就这十几种，都各不相同，只《金蟾歌》用《小扑灯蛾》的鑼鼓。可是，京戲里的快板現在常听的不过二三种，它的節奏很整齐平均，顯得板，无变化，鑼鼓也簡單。

無論川劇與湘劇高腔的旋律都能突出語言的節奏規律與強弱規律，尤其能表達人物的語勢口氣，因此，容易聽懂。但又不同於說唱音樂，因為高腔是客觀地表現着劇中的人物。既然聽得懂，戲與觀眾就縮短距離了，而且容易把觀眾引入戲里去。

至於說川劇的高腔曲牌也有它的固定程式，但它的程式多，又能拆散或合用，這個不相宜，使用那一個，一般都比較夠用，只是表現氣魄雄厚或狂熱情緒的曲牌太少。不過它本身的音樂組織應為我們注意，因為在曲體上除一段體外，還有二段體、三段體、混合三段體（皮簧便無這種曲式）；其次，它還有大二度、下五度、同宮的各種轉調（皮簧根本就無轉調），音階除大音階外，兼有純粹的小音階（這也為皮簧所無，它只有二簧調式與西皮調式）。從音程的跳進看，川劇高腔跳九度、十一度是常有的事（皮簧就沒有這種跳進）。

上述的這些特點對戲來說，足有相當夠的能力適應戲的要求，換言之，川劇高腔音樂有辦法來服從戲劇語言的召喚，也可說它的規律能相應於戲劇規律，不致拖後腿。

同時，這些特點是構成川劇古典現實主義的手段最重要的因素。如果不通過它便無法使表演達到生活化與人物刻畫。

二 有詩體、散文詩體、散文体，因此便於再提高

川劇高腔音樂的基本體裁有：

- 一、詩形式的體裁（如咏嘆調）
- 二、散文詩式體裁（如宣叙調）
- 三、散文式的體裁（如生活語言的唱腔），見下例：

我叫了一聲千歲，