

中國戲曲及其音樂

常靜之著

汪中題



中國戲曲論著叢刊

曾永義教授主編

中國戲曲及其音樂

汪中題  
常靜之著

中國戲曲及其音樂

著者：常靜之

出版者：學海出版社

登記證字號：行政院新聞局版壹業字第一〇〇二號

發行人：李善馨

發行所：學海出版社

臺北市金山南路二段十二號五樓

電話：三九一—七六七五

傳真：三九四—〇六一三

臺北市郵政信箱〇七·三二七號

郵政劃撥儲金帳戶〇〇—一四三五四—一

定價：新臺幣 元

中華民國八十四年六月初版

ISBN 957-614-059-5

## 序

對於戲曲我是願意鑽研的，對音樂也很愛，很想多懂一點戲曲音樂的理論，可是因為對於音樂的基本功不行，很難理解其中精微奧妙的地方。這次讀了靜之女士的《中國戲曲及其音樂》，感覺這是一本好書。對於我們這些從事戲曲工作而音樂知識又不夠豐富的人來說，似乎也正缺少這麼一本書，而今天它卻應運而生了。

這本書的好處在於通俗易懂，卻又講得很全面，不要小看了這個特點。常常有些人很想學習一些戲曲及其音樂的知識，往往找一本書來讀，終於因為不容易啃通，只好作罷。靜之女士這本書就沒有這個問題，拿起來一讀就讀下去了，從中就能得到我們想得到的一些知識。

戲曲中過去沒有導演這一行，因此缺少有經驗的導演人才，為了提高，只好從話劇這個鄰居求援，請他們的導演來幫忙排戲，或者吸收話劇學院導演系畢業的學生來改行從事戲曲導演。這種做法的確解救了戲曲提高的燃眉之急，但這究竟不是長遠之策，因為話劇導演對於戲曲的特點還是掌握得不全面，特別是缺少足夠的音樂知識，因此不免在排戲過程中顧及不到音樂這一個組成部分，多半將

## II 中國戲曲及其音樂

這方面的全部責任都交給創腔的人和樂隊，對於唱腔的運用提不出多少積極的具有創造性的意見，有極少數的導演碰到有唱的地方就發怵，或者希望盡量減少唱，似乎感到唱是妨礙或者中斷戲劇動作的攔路虎一類的東西。在這樣的情況下，自然無法充分發揮音樂特別的唱腔在整齣戲中的作用，而這種作用，有時在一個戲中卻會成為最令人難忘、最動情、因此也是最精采的部分。隨便舉幾個例，川劇《四姑娘》的“三叩門”一場、評劇《高山下的花環》的“哭墓”一場等，都是近幾年來新產生的劇目，這些劇目中的那些唱段，也像在我們傳統的古老劇目中的一樣，成了催人淚下的場面，有的成了觀眾人人口頭傳唱的段子。從這樣的事例來看，音樂、特別是唱腔在一個戲中間的作用，豈能是漫不經心地加以忽略得的嗎？所以我深深感到一位戲曲導演決不可不學習一些音樂知識，因為在他的導演工作中，他有運用音樂手段進行藝術創作的責任，說清楚了，就是他有積極推動與他共同創作的音樂工作者完成戲中音樂創作的責任，如果他對音樂工作者提不出要求，又不能評價他們在戲中的音樂創作成果，作出恰當的建議，那麼這位導演就還不能成為一個稱職的導演。這個道理對於編劇等其他戲曲工作者也是重要的。

話說遠了，現在再歸到正題。常靜之女士這本書很是便於初學，也便於愛好者的學習，但她卻不是僅僅說一些人云亦云的泛泛之論；她說的問題雖是戲曲的基本知識，

但都是經過她自己咀嚼體會出來的，因此講得比較深刻而又真切，是可靠的知識。書中所選的曲例也是有代表性的，值得把它們唱熟的。如果有心學習的人認真地讀了這本書，那從這裡出發去深鑽就有了門徑了。

張庚

一九八六年二月於北京

## 目 錄

序.....	1
一、戲曲藝術概述.....	3
戲曲藝術的特點.....	3
戲曲藝術的起源與形成.....	5
戲曲藝術的發展.....	12
二、戲曲音樂.....	27
戲曲音樂的作用.....	27
唱腔與伴奏.....	30
戲曲音樂的特點.....	45
三、劇種選介（附唱腔曲譜）.....	49
崑曲.....	49
川劇、湘劇、贛劇.....	70
梨園戲.....	92
秦腔.....	102
晉劇.....	124
河北梆子.....	140

## 2 中國戲曲及其音樂

豫劇.....	153
京劇、徽劇、漢劇.....	187
粵劇.....	232
滇劇.....	237
黃梅戲.....	250
越劇.....	260
滬劇.....	279
錫劇.....	287
評劇.....	295
呂劇.....	303
吉劇.....	312
眉戶劇.....	328
碗碗腔.....	335
二人台.....	340
湖南花鼓戲.....	347
薊劇.....	355
江西採茶戲.....	363
雲、貴花燈劇.....	367
廣西彩調.....	375
秧歌戲.....	380
道情戲.....	385
少數民族戲曲劇種.....	393
後記.....	396



## 一、戲曲藝術概述

戲曲藝術，作為我國戲劇藝術的一種形式，本身又由於語言、語音及流行地域的不同而形成三百多種不同的地方戲曲。這些劇種之間，雖然在劇目、表演、化妝等方面，都存在著某些差異，但區別各個劇種的主要標誌卻在於音樂。戲曲音樂的變革，改變著戲曲藝術的面貌；而戲曲藝術的發展，又促進了戲曲音樂的革新。本書將主要介紹中國戲曲藝術的音樂特色，然而在談戲曲音樂之前，有必要先將中國戲曲藝術的特點，以及它的起源形成和發展加以介紹。

### 戲曲藝術的特點

戲曲不同於話劇、歌劇、舞劇、啞劇等戲劇形成，但卻包括有話劇、歌劇、舞劇、啞劇的藝術成分。它們之間彼此有相同之處，卻又不能互相代替。這是因為它們一方面具有共同性，即各自都是綜合各種文學、藝術因素的一種由演員

#### 4 中國戲曲及其音樂

扮角色表演故事的舞台藝術，但是另一方面戲曲又有它自身的特點。那麼，什麼是戲曲藝術的特點呢？我以為在近代歷史條件下形成的京劇就體現得甚為明顯。這裡，不妨借用戲曲表演藝術家、京劇旦行演員梅蘭芳在一九五八年介紹京劇藝術時所說的一段話。他說：“它不僅是一般地綜合了音樂、舞蹈、美術、文學等因素的戲劇形式，而且是把歌唱、舞蹈、詩文、唸白、武打、音樂伴奏以及人物造型（如扮相、穿著）、砌末道具等緊密地、巧妙地綜合在一起的特殊的戲劇形式。”梅蘭芳在力求讓大家理解到戲曲所綜合的藝術因素的特殊之處，又特別指出“通過演員體現”幾個字很值得注意，它能啓發我們對戲曲藝術綜合性的特點理解和把握得更切實、更具體。

可以這樣說：戲曲藝術，是演員在舞台上綜合運用唱、唸、做、打等藝術手段，裝扮角色（劇中人物）表演故事，以情、理、藝，動人、教人、娛人的戲劇藝術。這就是戲曲藝術的特徵。這裡應該指出的是戲曲演員的表演藝術，已經受到節奏的規範，具有了程式性和虛擬性。而且由於演員表現戲劇人物的需要，依據性別、年齡、社會身分、性格等種種不同的情況，發展成表現不同人物類型的“行當”，對表演技藝進行了規範。此外，戲曲演員在舞台上所表現的故事（劇本所提供的）主要出自民間說唱藝術和小說，有的由作家撰寫，而大多數是藝人在演出實踐中創作、改編的。這也是戲曲藝術的特點。

以上所談是就傳統戲而言，至於戲曲藝術進入近、現代

歷史時期以後，已隨著時代和人民群眾的要求在不斷改革發展，內容豐富了，題材擴大了，藝術形式也發生了新的變化。

## 戲曲藝術的起源與形成

戲曲的起源可以上溯到古代歌舞。古代歌舞的產生，出自原始社會氏族的勞動生活，也和他們的酬神、祀祖等原始宗教活動的需要聯繫在一起。這些歌舞常常反映狩獵和農耕勞動生活，表達男女的愛悅之情，寄託人們的生活願望，既具有為狩獵、戰爭、勞作而鍛煉氏族成員的實用意義，又逐漸脫穎而出，提煉為歌舞，久而久之，使藝術發展了，表演因素增強了，美的觀念也產生了，並且在人群中出了一些擅長歌舞的舞人。如《呂氏春秋·古書》所說：“葛天氏之樂，三人操牛尾，投足而歌八闋。”就是說的三個手執牛尾的舞人，一邊歌唱，一邊跳舞，反復唱了八遍曲子的情形。隨著政治與社會的需要，舞人也分化為“巫”和“優”。巫，主持祭祀、酬神的儀式和歌舞，可以傳達神的意志，並娛神，起著制服臣民維護統治的作用，有特殊的社會地位。優，是指長於歌唱、舞蹈、滑稽調笑、角觝、奏樂、雜技等各種伎藝的藝人，他們大多來自民間，服侍於帝王、貴族們的左右，或在宴會上表演，或集演於廣場，用以娛人，處於家奴的地位。他們雖然社會地位低下，但卻是真正掌握技藝並從事創

作、表演的人，應該說是最早的演員（或藝人）。正是他們，在社會發展的不同歷史條件下，把各種技藝發展了，並且使各種藝術因素綜合、衍變，最終孕育產生了我國民族的戲劇藝術。

戲曲的形成，經歷了相當慢長的歷史過程。那麼，戲曲在什麼時期形成，又是在什麼基礎上形成的呢？至今尚有不同的看法和爭論。但一般認為，戲曲形成於公元十二世紀末期的宋、金時期，而比較完整和成熟的戲曲形式則是我國南方的戲文及稍後於它的北方的雜劇，即南戲（宋、元南戲）和北雜劇（元雜劇）。至於戲曲形成的基礎，雖然有出自傀儡戲和受印度梵劇影響等說法，但是均缺乏依據，無法令人信服。一般認為，戲曲是在歌舞戲、說唱藝術、滑稽戲的基礎上，吸收其它藝術因素，綜合衍變而成的。

歌舞戲，是由民歌、舞蹈、角觥等適應人們表現故事的需要，逐漸綜合衍變而成的戲劇表演形式。秦漢時期，出現了大規模集演各種伎藝的活動，由官方主持，供帝王觀賞，稱“百戲”或“散樂”。我們從大量出土的漢代百戲俑和畫像磚就可以看到許多栩栩如生的競技形象。值得我們注意的是此時出現了由角觥發展而成的角觥戲。角觥，是兩人角力、摔跤的競技，所謂兩兩相撲以力取勝，原本是出自原始社會狩獵、戰爭生活的需要，後又發展為一種競技表演。然而，角觥本身蘊藏著一種用動作來表現生活矛盾的因素。最早人們用擊鑼伴奏，兩人頭戴雙角，彼此較力，象徵黃帝與蚩尤在涿鹿大戰的《蚩尤戰》，就透露出採用這一因素表現故事

的信息。而漢代由民間產生的《東海黃公》，則已經是用動作表現衝突的故事表演了，當時稱為角觥戲。這個戲的故事是：黃公，精通法術，能制服虎，但因年老力衰，飲酒過度，這次執刀前往東海降伏白虎，法術不靈，與虎相鬥，被虎所傷。戲中的黃公和白虎均由演員所扮，情節是尋虎——相鬥——被傷。黃公被白虎所傷害，是預先規定好的衝突和結局。可見角觥已從競技表演發展成有人物、情節、有衝突、結局的戲劇，即表現故事的角觥戲了。

隋唐時期，出現了我國封建社會中期經濟、文化繁榮的局面，許多民族、民間以及外國的歌舞、百戲集演於東都和長安，其間來自民間的歌舞戲，成為教坊鼓架部經常演出的節目，有《拔頭》、《大面》（也稱《代面》）、《踏謠娘》等。

《拔頭》也叫《鉢頭》，傳自西域：有一位胡人其父被虎所傷，就去山中尋找父屍，遇虎相鬥，殺死猛虎，為父報了仇。這個戲的情節也是與虎相鬥，與《東海黃公》的路子是相似的，所不同的是歌舞成分更濃了，無疑是歌舞與角觥相結合表演故事的歌舞戲。

《大面》表現北齊蘭陵王長恭，因面目清秀似婦人，恐上陣不足以畏敵，故每入陣殺敵，就戴一面具，使敵人生畏而獲勝的故事，名為《蘭陵王入陣曲》。

《踏謠娘》，又名《蘇中郎》，內容是：有一蘇葩，貌醜，好飲酒，每吃醉回家就無緣無故地打老婆。妻子無奈，只好向鄉鄰訴苦。從記載的搬演情況看，是在廣場演出，表

演區稱“歌場”，四周有觀眾圍看。一場是他吃醉酒之後的獨舞，猜想是在回家的路上吧！一場是蘇妻（由男演員“著婦人衣”扮演）緩步入歌場，邊走邊唱，訴說不幸的遭遇和自己的冤苦。旁邊的人齊聲幫腔，唱道：“踏謠和來，踏謠娘苦和來！”不一會兒，蘇葩回來了，見她在訴苦，就衝上去毆打她，趕出歌場，戲就結束了。因為她且步且歌，故稱“踏謠娘”。《踏謠娘》的演出，有唱、有和（幫腔）、有做、有白、有服裝扮相、有樂器伴奏。當時雖未記有腳色名稱，但蘇似副淨或丑，蘇妻顯然是“裝旦”腳色了。這一切，都說明《踏謠娘》是民間藝人採用歌舞表現故事而向戲劇化的飛躍，它的結尾還可以看出是吸收了角抵戲表演的因素，不是消極的繼承，而是推陳出新。歐陽予倩說過：“如果追溯中國戲曲的原始形式，我們不能不想到《踏謠娘》。它是用一個簡單的腔調表現一個簡單的故事。”確實是這樣，在戲曲形成的過程中，人們都把《踏謠娘》這樣的歌舞戲，視為戲曲的雛形，說它酷似一曲一戲的丑、旦“對子戲”是不為過分的。當然，距離比較完整和成熟的戲文和雜劇，尚有很長的一段距離。

唐代，宮廷中的“大曲”歌舞也很發達，樂曲是散——慢——快——散的完整結構，表演的歌舞是抒情歌舞或情緒歌舞，如《霓裳羽衣舞》、《劍器舞》、《柘枝舞》等。發展到宋代大曲，就根據需要摘取樂曲的部分段落使用，如《水調歌頭》、《劍器曲破》就是摘取該曲歌頭、曲破部分運用於歌唱或舞蹈伴奏的。這種使用的作法，被稱為“摘遍”，

比起採用整套大曲的“全遍”要靈活、自由、實用得多。宋代大曲被用來表現故事，使宮廷歌舞也向戲劇化邁進了一步。南宋《武林舊事》裡記載宋宮本雜劇段數，即宋雜劇劇目，有《鶯鶯六么》，《崔杼六么》、《鄭生遇龍女薄媚》等名目，很可能就是用大曲“摘遍”表現故事的節目，它們屬宋雜劇演出的一部分。

說唱藝術與戲曲形成關係密切。說唱，是一種採用說白與歌唱相間，邊說邊唱，連綴成篇，敷演故事，刻畫人物的演唱藝人，為第三人稱。它與說話（如講史、小說）均屬曲藝範疇的民間藝術，可以溯源到民間和敘事詩。一般認為，說唱和說話都形成於唐代。盛唐時期，寺廟活動中出現了僧人“俗講”，它是由僧人宣講經文、募化布施的“唱經”、“轉變”形式衍化而來的，散文與韻文相同，韻文為整齊句格的“詩讚體”。最初講唱宗教故事，如《目連變文》，後來為適應世俗聽眾的欣賞趣味，就採擷民間傳說、歷史故事講唱，如《伍子胥變文》，唱調也吸收自民間。晚唐，逐漸被民間藝人學唱，由寺廟脫穎而出，變成一種民間說唱藝術了。曾有僧人文澈，講唱俱佳，一時轟動長安，他的唱調也成為一首專曲〔文澈子〕，被人學唱，流傳開去。到了宋代，都市繁榮，說唱品種增多，城鄉都有流傳，如張五牛的“唱賺”，孔三傳的“諸宮調”，興起於北宋汴京（今開封），後來宋、金對峙，它們在南方和北方都很盛行。唱賺、諸宮調都是取詞調、民間歌曲、唐宋大曲等組成“套曲”演唱，其中諸宮調又把不同宮調的“套曲”連接起來，敷演長篇故

事，如董解元《西廂記諸宮調》、《劉知遠諸宮調》。它的名稱，正是因為這種音樂結構的體制而得的。諸宮調這樣的說唱藝術，可以說：1. 擅長於組織情節、結構，演唱長篇故事；2. 積累了演唱技術；3. 形成了與敷演長篇故事相適應的曲牌聯套，和“套曲”聯綴的結構體制；4. 藝人在說唱中不僅敘事和描繪人物與情景，而且要模仿人物的聲口、姿態。這四方面，都為衍變成戲曲做了準備，特別是第四點為從第三人稱的說唱轉化為第一人稱的戲劇表演創造了條件。在宋、金時期，它具有了與宋雜劇（或金院本）、民間歌舞相結合衍變為戲曲藝術的可能性。事實也是這樣，元雜劇直接繼承了諸宮調的成就，南戲也接受過諸宮調的影響。我們把董解元的《西廂》與王實甫《西廂記》雜劇做些比較研究，把南戲《張協狀元》用《張協狀元諸宮調》說唱引入由演員扮演張協的戲文做戲劇表演的情況分析一下，就會領略其間的奧妙。

綜合形成戲曲的又一個重要藝術成分是滑稽戲。滑稽戲是戲曲史家們的一種叫法，因為它是一種以滑稽調笑為特點的表演藝術的緣故。從歷史上看，最早出自古代的優，優在帝王面前有諷諫和諷刺的職能，處於家奴地位，所以說錯了話也可以不治罪。楚國的優孟，在莊王面前妝扮成已故的宰相孫叔敖，為他敬酒，使莊王也大吃一驚，並借機進行諷諫，把孫叔敖故後他妻子的貧困講出來，為孫叔敖的兒子爭得了封地。這種扮成人物的言談舉止，就是戲劇表演的萌芽。後來，優的表演發展成優戲，他們往往借題設事，諷刺臣下。



如蜀國劉備讓優人扮成許慈、胡潛，表演他們爭吵毆鬥之狀，諷刺他們不能團結共事，以教育群臣；又如後趙石勒，讓優人扮作犯貪污罪行的周延參軍，讓另一些優人加以戲弄、嘲諷。到唐代，這種優戲取名為“參軍戲”，並產生了固定的腳色參軍和蒼鶻。參軍是被戲弄的對象，蒼鶻扮嘲諷別人的人。唐末始改稱“雜劇”。到宋代，發展成有五個腳色的戲劇表演形式，有末泥，引戲兼裝旦，副淨，副末，裝孤。副淨是原來的參軍，副末是原來的蒼鶻，裝旦是裝扮女子，裝孤是裝扮官員，所演節目仍多以副淨、副末為主，以滑稽調笑見長。宋、金分治以後，流傳在北方的改稱“院本”，南方的仍稱“雜劇”，逐漸從各種伎藝的集演中突出來，居於“散樂”的首位。據《夢梁錄》記載，這時已是“唱、念應對通遍”的戲劇表演了，它吸收了大曲歌舞與諸宮調。後期的宋雜劇、金院本，實際上有兩類節目，一類仍為因題設事，以滑稽調笑為主的滑稽戲，如《眼藥酸》；一類已是唱、唸、做結合的故事表演了。所以，宋雜劇、金院本被人視為最初的戲曲形式。

綜上所述，可以看出戲曲藝術是在歌舞、說唱、滑稽戲的基礎上，又吸收其它藝術因素，綜合衍變而成的。那麼，促使它們綜合形成戲曲的客觀條件是什麼呢？這就是在長期的封建社會歷史背景下，晚唐以前主要是大規模的百戲集演活動。其中，有宮廷主持的，有寺廟舉辦的，也有民間組織的。民間是產生藝人和伎藝的基地，宮廷和寺廟有優裕的物質條件，宮廷與民間的伎藝交流，促進了各種伎藝的提高、