

中国近代戏曲音乐研究

常静之 著

📖 大象出版社



中国近代戏曲音乐研究

常静之 著

 大象出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近代戏曲音乐研究/常静之著. —郑州:大象出版社, 2006. 1

ISBN 7 - 5347 - 4046 - 0

I. 中... II. 常... III. 戏曲音乐 - 研究 - 中国 - 近代 IV. J617

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 144532 号

责任编辑 周育德(特约) 焦 采

封面设计 大 张

出版发行 大象出版社 (郑州市经七路 25 号 邮政编码 450002)

网 址 www.daxiang.cn

印 刷 河南第一新华印刷厂

版 次 2006 年 1 月第 1 版 2006 年 1 月第 1 次印刷

开 本 850 × 1168 1/32

印 张 14

字 数 309 千字

定 价 28.00 元

若发现印、装质量问题,影响阅读,请与承印厂联系调换。

印 厂 地址 郑州市经五路 12 号

邮政编码 450002 电话 (0371) 65957860 - 351

序

近代戏曲史除京剧外，至今尚没有一部完整的书。不是不想写，而是这方面的研究工作尚未达到写史程度。

过去这方面研究的人不多，近来渐渐多起来了，也出了书，但毕竟因为该研究的范围很广，有的题目还是空白点，近代史的轮廓还看不十分清楚，尤其在音乐方面如此。

常静之同志是一位戏曲音乐研究家，曾经写过梆子腔的专著，并已出版，受到读者的注意和好评。这回，中国艺术研究院戏曲研究所提出研究近代戏曲史的课题，请她来从事有关音乐方面的研究，她答应了，并且积极地写出了初稿。

我看了她的稿子很高兴。在近代戏曲史的研究方面，她为这部书安下了第一块基石。虽然近代史的大厦要建成还得做许多的努力，但安下第一块基石总算在这方面前进了一步，也可以说，开创了一个新局面。这件事催促着这一课题的共同研究者，希望他们努力赶上来，因

为只有各方面的研究都达到一个共同的水平，才能看清楚近代戏曲史的轮廓，才能使研究继续前进。

常静之同志这部稿子打算单独出版，我很同意，发表出来让大家来评价，同时还可以启发别人的思考，对于这方面的研究总是一个推进。

张 庚

1997年北京

目 录

序	张 庚
引 言	(1)
南北曲腔	(8)
昆 腔	(8)
高 腔	(24)
乱弹诸腔	(57)
柳 子	(57)
梆子腔	(83)
皮黄腔与京剧	(151)
新兴戏曲声腔与剧种音乐	(276)
打锣腔与楚剧	(295)
落子腔与评剧	(317)
越 剧	(357)
结 语	(386)
附 录:回顾与展望	
——兼论戏曲音乐改革	常静之(393)
跋:一部实事求是的音乐论著	
——读常静之《中国近代戏曲音乐研究》	周育德(437)
后 记	(440)

引 言

中国戏曲，作为一种综合性艺术，从它在宋代形成的初期，就和音乐密切联系在一起。历代我国民族的歌舞音乐、词曲音乐与说唱音乐都和戏曲音乐的形成有着继承、衍变、发展的渊源关系。而且就各时期出现的不同品种的戏曲艺术来说，又各有其音乐构成的特点与彼此吸收、融合的情形。怎样认识、梳理、阐述种类如此繁多的戏曲音乐，是一个相当复杂而烦难的问题。

近代戏曲，品种尤多，其音乐状况更为复杂。除历史久远的演唱南北曲的昆腔与高腔之外，花部诸腔的勃兴与民间小戏的崛起，使戏曲品种及其音乐呈现出百花竞放、绚丽多彩的局面。虽说如此庞杂，但就其腔调来看，戏曲则有不同的声腔，并以声腔特点的异同，构成各种声腔系统或者称之为声腔类型。从戏曲音乐的角度看，声腔是其主体，因此戏曲音乐史实际上主要就是声腔发展的历史。从这一认识出发，要阐述近代戏曲音乐，就要弄清声腔的形成发展。而要把声腔梳理清楚，就必须界定声腔这个概念的内涵。这里，不妨从诸家之说说起。

《中国戏曲曲艺词典》认为：“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’。”这是从各剧种共有的腔调的渊源关系上来认定声腔的看法。举例来说，陕、甘、晋、豫、鲁、冀、京、津所唱之梆子腔剧种，就其渊源则均与山陕梆子腔戏的流布有关，故“梆子腔”则系一种戏曲声腔。

在《中国音乐词典》中则认为：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。”这里，除指出腔调的渊源关系之外，还说到它们所具有的共同音乐特征。若再以梆子腔诸剧种为例，则可以说它们通常的唱法多以真声报字假声拖腔，真假嗓结合为主；其演唱形式，则按行当扮角色，可独唱亦有对唱，所唱均为板式不同的板腔；其随腔伴奏之主要乐器，早期为二弦，后改用板胡，以梆击节并使用鼓板、锣鼓等击乐。这些共同的音乐特征，在不同梆子腔剧种中会有所变化、发展，但仍不失其共性特征。

在《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷中，认为戏曲声腔是“区分中国戏曲艺术中不同品种的称谓。”“戏曲不同品种之间的差别，体现在文学形式和舞台艺术的各个方面，但主要表现为演唱腔调的不同。”该书还说：“元代至清初，各种地方戏曲大都以‘腔’、‘调’命名，剧种名称与声腔名称相互通用，尚未形成各自独立的概念。所以，戏曲声腔既指演唱的腔调及其特点，又代表戏曲剧种。”这种状况，从历史上昆腔亦指昆腔戏，高腔亦指高腔戏，梆子腔亦指梆子戏，二黄腔亦指二黄戏的实际情况中是看得清楚的。后来，到剧种的概念确立之后，“‘戏曲声腔’也成为从腔调和演唱特点区别戏曲类型的一种概念，并以此划分各种不同的戏曲声腔系统。”这是从戏曲音乐角度对声腔和声腔系统（简称腔系）的

一种认定。

以上这些是近年出版的几种辞书中比较有代表性和权威性的看法，当然都是有道理的、对的。但如果能把几种看法结合在一起去认识声腔作为戏曲音乐的一种概念，理解它的内涵，恐怕就会更加全面、更加深刻。当然，如果可以补充的话，其一是需要充分认识声腔在整个戏曲音乐中的主体作用；其二是声腔和它的特征也是在不断发展变化，这样就可以有一个发展的观念，深入理解声腔的衍变、兴衰，必然影响戏曲艺术总体的衍变、兴衰。

另外，当剧种的概念出现，并以地域名称来命名的剧种名称普遍使用之后，因为各种声腔之间的交流、融合，各地剧种的声腔组合情况也变得多样化了。例如有的剧种是单一声腔的，像秦腔、豫剧、蒲剧等都是演唱梆子腔的剧种；有的剧种以一种声腔为主而又兼及其他，像京剧就是以皮黄腔为主，又兼有昆曲、南梆子、吹腔、拨子等的剧种；有的剧种则又以多种声腔组合在一起为一个剧种，像川剧有高腔、昆曲、胡琴（皮黄）、弹戏（梆子）、灯戏五种声腔。面对这种实际存在的情况，就有必要在界定了声腔概念内涵的情况下，不同的声腔可以称之为“腔种”，用以区分戏曲音乐中不同的声腔或腔调。譬如，高腔、昆腔、梆子腔、乱弹腔、皮黄腔、落子腔、拉魂腔……都属不同的腔种。这样，可以避免声腔概念、名称与剧种概念、名称彼此混淆不清的问题。腔种就是声腔的品种。剧种就是戏曲的品种。声腔可以组成剧种。剧种也可以隶属几种声腔。剧种真正成为区分戏曲品种的概念，而腔种也真正成为区分戏曲音乐中声腔品种的概念。这样，是否更妥贴些呢？我认为应该是这样。

一般认为中国近代社会是指清道光二十年（公元1840年）“鸦

片战争”帝国主义的大炮轰开了中华封建帝国封闭的大门到中华人民共和国成立,大致一百余年的这一段历史时期。社会的急骤变化,也使戏曲发生了很大变化。但戏曲的变化既有其经济、政治、文化发展的不平衡性所造成的不平衡状况,又有其戏曲艺术形态继承与发展规律本身所造成的承传状况,所以论述近代戏曲就不能机械地以时限划分,需要关照到它的延续性,方可理清来龙去脉,说明近代戏曲变迁的特点。

应当说明的一点是历史学界对“近代”的时间界定并不一致。有的史学著作将中国近代史从鸦片战争写到“五四”运动,或认为到中国共产党的成立为止。其后便是中国“现代史”的论说范围。中华人民共和国成立被定为中国“当代”史的开端。但是,戏曲音乐是典型的民间音乐品种之一,民间音乐的特质决定了戏曲音乐“承前启后”的传承性的显著特色。某种戏曲声腔的产生往往有其漫长的孕育过程,它的生命又会延续很久,它的历史分期很难以近代或现代截然划定。新中国成立确实标志着中国戏曲音乐发展的阶段特征。诸如民间剧团的就地登记,“剧种”一词的逐渐通用,“作曲”成为许多剧团的专职,作曲音乐地位的提升,乐队结构的重大改革等等,确实标志着戏曲音乐的发展进入了一个新的历史阶段。因此把近代戏曲音乐的研究范围确定为从鸦片战争时期到中华人民共和国的成立。

从戏曲音乐来说,这个时期的大致情况是:

(一)明清传奇的音乐主体——主要是唱“南北曲”的昆腔、高腔由盛而衰。

昆腔、高腔,渊源甚久,成熟于明代,直至清康熙年间,犹一统剧坛,并出过许多堪称世界名著的剧作。在乾隆年间,清廷

曾以“昆”、“弋”，“演仙佛、麟凤、太平击壤之剧，谓之大戏”

（清·李斗《扬州画舫录》）作为迎驾、庆寿等庆典的戏曲演出。高腔在京师也曾以“京腔”而名扬天下。但在事实上，自从魏长生以秦腔轰动京师，昆弋两腔在北京已备受冷落。继而扬州设“花部”，以“花部”所率诸杂戏“奉圣”，尤其是在“徽班进京”以后，“昆”、“弋”就急剧趋于衰落。“正昆”只在极少数大城市中，以“折子戏”方式演出。到20世纪40年代末，即中华人民共和国成立之前，正昆及专演正昆的班社在全国已绝。“草昆”和“高腔”亦迅速趋衰，多与“乱弹”戏班合班出演。

正昆的衰微，反映了“以文化乐”的中断，也就是按南北曲之长短句文体文辞“依字声行腔”作定腔定谱的这一类戏曲音乐的发展之中断。

各路“高腔”则似乎基本上仍然处在明代“一唱众接、不托管弦、锣鼓助节”的状态。

（二）清中叶以降，花部戏曲的“乱弹诸调（或乱弹诸腔）”——从吹腔、梆子、二黄、西皮等至京剧的形成，几至席卷全国，出现全面兴盛的形势。

“乱弹诸调”，是一些各有其“基本定腔”的唱调，又各以不同速度和节奏形式的“板式”唱腔，并可以不同板式组合成“套”，演唱“七字句”、“十字句”齐言唱词的一类“以乐传辞”的戏曲音乐。这一大类戏曲及戏曲音乐的全面兴盛，反映了戏曲音乐进入了“以音乐为主的时代”。“以乐传辞”的唱，有别于“以文化乐”的唱。由于唱上的“以乐传辞”，从而使演员有可能因唱得好而成为“名角”。甚至可以这样说，“乱弹诸调”这一大类戏曲，就是因其唱，尤其是出现一批唱得好的“名角”而兴起，并显示出

戏曲音乐以音乐为主的一代特色。如京剧的形成和兴旺，在一定程度上说，程长庚、余三胜、张二奎、谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬，及后来的“四大须生”、“四大名旦”起了相当大的作用；而他们之所以成为“名角”，主要就在其唱。

由于“名角柱台”，这一类戏曲音乐得到了进一步的发展，产生“男、女工”唱腔，产生了各色行当各具不同特点的唱腔，以至出现以演员个人演唱特色命名的“演员流派唱腔”。

(三) 清末民初，以蹦蹦、落子、道情、眉户(迷糊)、秧歌、二人台、摊簧、黄梅、采茶、花鼓、花灯等名目出现的新兴民间戏曲，脱颖而出。

在其初起阶段，往往是以“民歌小调”专戏专辞专腔演唱歌舞性的“戏弄段子”(或被称做“一曲一戏”的歌舞小戏)。另有用当地民间说唱的“唱调”(或称本腔，或称主腔、正调之类)演唱小戏，两者兼具同行。当发展到演出整本大戏(或称“大同场”、“本戏”)的阶段，则概以此“唱调”作为其戏曲音乐表现手段。所以，从戏剧角度说，这类戏曲音乐是从说唱艺术的唱调发展起来的。若以评剧、越剧、沪剧等来看，则均如此。

这些新兴民间戏曲，成长或成熟于近代，亦是一大类。这类戏曲的音乐结构特征是：起→平→落。唱段开始以一较舒展的定腔为“起句”，随后连接速度较快、句数无定、极其口语化或旋律简单反复的唱腔为“平”，结尾又是较舒展的定腔为“落句”。其间，有一些在发展过程中，有向“唱调”板式变化靠拢的倾向，或者谓之板腔化的趋向。

以上三类，大体概括了近代戏曲音乐的基本状况。然而在近代社会条件下，由于20世纪初以来“西方音乐”的传入，在乐制、

乐律、乐器、乐谱及音乐思想等方面也开始渗入戏曲音乐，戏曲中开始出现采用“西方音乐手法”的尝试。尤其是地处沿海大城市的戏曲剧种，其受影响的情况就更为明显。

本书，即按上述三类戏曲，各择其主要“腔种”和“剧种”，分节述说。

南北曲腔

昆腔

昆腔与高腔均是兴盛于明清传留至今的最古老的戏曲声腔，所唱皆“南北曲”。

南北曲，包括南曲和北曲。南曲、北曲均有散曲、剧曲之分。散曲是不在戏剧之中的曲，有小令、有套数，多用以写景、抒怀、叙事。剧曲，是在戏剧之中的曲，写戏文、演故事，即真正意义上的“戏曲”。戏剧中之南北曲，笼统地说，南曲产生于南宋之杂剧和戏文，北曲产生于金元之院本和杂剧，到明代，戏剧进入“传奇”时期，兼用“南北曲”。

“曲”的概念，原应包括“文”和“乐”两个方面，然而在古代往往主要指的是“文”，即文体和文辞，且又往往主要指它的文体。南北曲的文体有自己的特征：一是长短句；二是以若干句长短句构成的“曲牌”，“曲牌”是“曲”的文体的个体单位；三是不同的曲牌文体在原则上各有自己的定格，也就是说每一个曲牌有一定的句数和句式。如北曲中的〔折桂令〕，和南曲中的〔懒画眉〕基本格式是绝不相同的。传奇作家作剧谱曲须按基本格式，演唱曲牌也须按基本格式。

至于南北曲的“乐”，也即其唱，在各腔种、剧种却是有所不同。这里，首先最大的差异就是昆、高二腔。譬如，〔折桂令〕、〔懒画眉〕或任何一个什么曲牌，用昆腔唱和用高腔唱，唱腔是完全不同的。也正是因为它们的唱腔不同，所以才有昆、高之别。这种“文”同而“乐”不同的事实，就清楚地表明昆、高虽同用南北曲，同为唱南北曲的声腔，却是不同的腔种，各有特征。

昆腔，是唱南北曲的腔种中具有代表性的品种，也是我国戏曲音乐中具有代表性的品种，虽说入清以后，尤其是到晚清和民国近代时期日趋衰微，但毕竟有它辉煌的历史与成就。所以，我说昆腔，也不得不从历史说起，作一简略而必须的交代。

一、昆腔的由来

昆腔，原名昆山腔，起自昆山而兴于苏州。关于它的起源，现今也有一些不同的说法。据现存的资料看，最早记载“昆山腔”这个腔种名称的是明代祝允明(1460~1526)的《猥谈》。其中写道：

自国初以来，公私尚用优伶供奉。数十年来，所谓“南戏”盛行，更为无端，于是声音大乱……盖已略无音律、腔调，愚人蠢工，恣意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类——变易喉舌，趋逐抑扬，杜撰百端——真胡说也；若被之管弦，必至失笑。

由此记述中可以知道昆山腔是演出“南戏”的一种戏腔，在其初即明中叶以前，原和当时的其他一些腔，如余姚腔、弋阳腔、海盐腔等一样，是没有管弦乐器伴奏的，“若被之管弦，必至失笑”。后

来，它首先使用了“笛、管、笙、琵琶，按节而唱”，在有嘉靖己未（1559）小序的《南词叙录》里有此说。在当时及一个相当长的时期内，我国传奇的唱大约只有昆山腔才用管弦乐器伴奏。

很显然，祝允明所记的昆山腔是一支南戏声腔，是用于“剧唱”的一种戏曲腔种。

值得注意的另一条材料，是出自嘉靖、隆庆间，被后世推为昆山腔革新者的魏良辅在《南词引正》中的记述。他写道：

元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南词，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友，自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷，《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称。

由这段记载可以看出，魏良辅说的昆山腔不是用于“剧唱”的南戏腔，而是“精于南词，善作古赋”又“善发南曲之奥”的顾坚等用于散曲的“清曲唱”。这是文人“曲唱”，有着文人相传的词曲唱法承传关系。或许正由于此，作为“清曲唱家”的魏良辅，在书中列举昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳诸腔时，特别写明“唯昆山为正声”，以示其传统之深厚。

从祝允明和魏良辅各自记述昆山腔的材料看，我推想在明初期，昆山腔唱南曲，似应有优伶的“剧唱”与文人的“曲唱”，它们并行于世，有所不同。因此也不必得出昆山腔只能有一种“唱”的结论。

大约16世纪末叶，魏良辅将“依字声行腔”的“曲唱”昆山腔加以革新，成为“新声”；同时又有一位梁伯龙将这种“新声”

引进了剧唱，搬演传奇。昆山腔经过这样的“改造”，在明代诸腔中脱颖而出。经过这种改造的剧唱，一般不再称“昆山腔”而称“昆腔”。后世又有与清曲唱混称为“昆曲”的，也又有把舞台搬演称为“昆剧”的。既有腔种名称，又有曲种、剧种名称，人们加以区别使用，各自称谓的内涵有所不同也就比较清楚了。

经魏良辅、梁伯龙革新后的剧唱昆腔，在唱上已变得十分考究。其唱念，是当时有所规范的字读语音；其唱腔，是有所规范的“依字声行腔”；其唱词文体是有所定则的南北曲曲牌；具体每一段唱词，是文人写作的定本剧作的曲文，概括上述四者，也就是昆腔的唱，是定音、定腔、定辞、定谱的。

新的昆腔“调用水磨”、“功深熔琢”，尤其舒缓的赠板更能体现其“一唱三叹”之特色。宫调及集曲、套曲的选择运用更加丰富了曲牌音乐的表现力。另外，增加了管弦乐器随腔伴奏，以笛为主，笛随腔走，腔起笛起，腔落笛落（没有过门）。演唱技巧也大大提高，吐字、发声、转收、归韵，气息控制非常讲究。总之，在表现剧情、刻画人物方面较前更为精细了。

这样，文人“传奇”因有“昆腔”的演唱，昆班的演出，一跃而成为我国古典戏剧的集大成者。昆腔也成为我国戏曲音乐“南北曲”时期的代表品种，执剧坛之牛耳，被称为“正声”。

被称为“正声”的昆腔一出现，就大为风行，一时出现“四方歌者皆宗吴门”之势，许多原先不唱昆腔的班社和演员都纷纷学唱昆腔。然而，事实上并不是所有“宗吴门”学昆腔的都能掌握规范的字读语音，都能依字声行腔，那些用各地自己的语音学唱昆腔的一些旋律，由于地域语音的局限或自己不能掌握规范要求，或不能作依字声行腔的，就会偏离“正声”昆腔，有所变化，世