

电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

舞台上的“生活” 戏曲、戏剧舞蹈音乐的故事

戏曲与音乐

什么是戏曲音乐？这个问题很难用几句话说得清楚。顾名思义，戏曲音乐是指戏曲里的歌唱与伴奏。但这并不能作为我们对这个问题的答案，因为这除了说出一个人所共知的现象外，并不能使我们得到什么新的东西。戏曲为什么要有音乐，为什么没有音乐就不成其为戏曲？戏曲音乐又是怎样的一种音乐，它与其它种类的音乐形式又有什么不同？对诸如此类的问题，一个简单的答案是无法回答的，而这恰恰又是我们为探讨戏曲音乐的特性所必须了解的。

为了把这些问题说清楚。我们还是先从戏曲艺术的特点、戏曲与音乐的关系谈起。

戏曲是一种戏剧，从艺术分类上说，它属于戏剧的范畴。但话剧、哑剧、歌剧、舞剧等也都是戏剧。它们之间又有什么区别呢？我们知道，以上各种形式的戏剧，大体上又可分为两种类型：一种是与音乐相结合的，如歌剧、舞剧皆是，可称为音乐的戏剧；一种是并不与音乐相结合，这以话剧最为典型，可称为非音乐的戏剧。虽然，近代的话剧也常利用音乐来加强气氛的渲染，但这除了可以丰富话剧的表现力之外，对话剧艺术的基本特性并不发生任何改变。因为无论有无这种音乐，话剧都仍然是话剧。但对音乐戏剧来说，情况便不同了，无论是歌剧或舞剧，一旦没有了音乐，它们也就失去了存在的意义。戏曲，也属于这种音乐戏剧的类型，不过却是一种中国式的、具有民族特点的音乐戏剧。它同样不能没有音乐，虽然它在表现形式与艺术风格上同歌剧、舞剧的区别十分明显。

中国戏曲这一特定的艺术形式是怎样形成的？是基于戏剧与音乐的结合。任何一种艺术形式的产生，都不是凭空而降的，它总有一定历史的、传统的渊源。中国戏曲的来源，是三种不同的艺术形式的综合，即古代的歌舞、说唱与滑稽戏。这本来是各自独立的艺术形式，各有自己的表演节目。但随着历史的发展，这三种艺术形式逐渐汇合到一起了，从而形成戏曲。歌舞本来并不表演故事，后来却逐渐加进了故事情节；说唱本来只是以第三者的身分叙述故事，后来却搬上舞台以剧中人的身分表演故事；滑稽戏本来是以说白和动作进行表演，后来也逐渐加进了歌舞的成分。这样汇合的结果，就形成了一种把歌唱、舞蹈、念白、戏剧表演融为一体的艺术形式，这就是我们现在所说的戏曲。这个汇合过程，是歌舞、说唱的表演逐渐戏剧化，而戏剧表演又逐渐歌舞化的过程。由此可见，中国戏曲在形成之初，戏剧与音乐就不可分地结合在一起了。

中国戏曲发展至今已有 800 多年的历史。一部中国戏曲史，也是一部戏曲声腔演变史。所谓声腔，是指为戏曲所采用的、以某个地区的民间歌曲为基础构成的、具有浓郁的地方性色彩的曲调群，或称曲调系统。中国最古老的两种戏曲，宋代的南戏与元代的杂剧，都是用歌曲演唱的，但由于它们兴起的地区不同，南方与北方的歌曲在风格上有明显的差异，这就形成两支不同的戏曲声腔，即南曲与北曲。南北曲的进一步演变，便是明代南曲四大声腔的出现，即海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔。它们各具不同的风格，是南曲流传地区扩大以后，与各地民间音乐相结合的产物。四大声腔的互相竞争与消化，促进了明清两代戏曲的繁荣。在这以后出现的梆子与皮黄，又是作为两支新的戏曲声腔兴起的。这种新声腔是民间音乐的发展成果，它们

又陆续繁衍出许多新的剧种，为中国戏曲的发展开创了新的局面，影响和推动着近代许多地方戏曲剧种的产生。这个历史说明，戏曲发展的每一进程，都与戏曲音乐的发展直接相关联；历史上每一剧种的形成，又总以某一声腔的兴起、变迁为标志。

中国戏曲的剧种众多，现在有三百多个剧种。由于各地方言不一，各个剧种又有不同的艺术风格。无论是典雅如幽兰的昆曲，还是被誉为南国红豆的粤剧，以及田园牧歌式的花鼓戏，高亢激越的梆子，低回委婉的越剧，在风格上均各不相同，绰约多姿。这风格色彩上的差异在哪里？首先在于音乐。

人们常说中国戏曲是一种综合艺术。因为它包含有文学、音乐、表演、美术等各种成分。这每一种成分都有各自的艺术特性，但当它们进入戏曲以后，就又都或直接或间接地与音乐发生了关系。

就以戏曲的文学而论，它的艺术结构方法不同于话剧，就因为它是与戏曲音乐的结构相联系、相适应的。戏曲的文学需要有唱词，而唱词就是一种与音乐相联系的文学形式。即使是戏曲的念白，也不同于话剧的台词，因为戏曲念白除需具备性格化、动作性等条件外，也还要求它具有音乐性，读起来好听，并且能与音乐相配合。

戏曲剧本的结构形式在历史上曾经历过一番演变。无论是元代的杂剧或明代的传奇，剧本的结构形式都是以长短句的曲牌为基础构成的分折（或分出）形式。从南北曲开始到现今的昆曲、高腔，都采用这种结构形式，但到了清代，自从梆子、皮黄出现以后，剧本的结构形式却变为以七言或十言的上下句为基础构成的分场形式了。何以会有这种变化呢？这也是与戏曲音乐的发展相适应的，因为戏曲音乐的结构形式也发生了一个重大变化，由早先的“曲牌联套”体演变为“板式变化”体了。前者是以一支支完整的曲牌作为音乐结构的基础，一折戏必须由若干支曲牌组成一套曲子；而后者的结构基础则是一对互相对称的上下乐句，一段唱腔则是这一对上下乐句多次的变化重复。一场戏的唱腔，可以有数十对或更多的上下乐句，也可以仅有一两对上下乐句，甚至完全没有唱而全由念白构成。由此可见，戏曲文学形式的变迁，与戏曲音乐有多么密切的联系。

我们再看戏曲的表演艺术。戏曲表演要运用唱、念、做、打诸种艺术手段，这每一种手段都与音乐有不可分离的关系。唱，本来就是一种音乐的表演手段，这自不待说。念白虽不是歌唱，却要有音乐性，要求它在声调上、节奏上有抑扬、有顿挫，能与歌唱相协调。至于做功、武打，这都属于形体动作，但戏曲舞台上的形体动作又不是生活动作的直接模仿，而是具有舞蹈性的表演，它是强烈的、夸张的、富于节奏感的。因此这种形体动作与音乐紧密地结合在一起，融化于音乐的节奏之中。传统戏曲表演要求演员熟悉锣鼓经，亦即各种锣鼓点子的组合形式，身段动作要与锣鼓经合拍；熟练的演员离开锣鼓的配合就觉得无法动作，情绪无从发挥，也就是这个道理。

唱、念、做、打这四种手段各有不同的特性。但它们又是如何综合在一起，融合成为一个整体的？在这些手段之间，音乐是一个联系的纽带，通过音乐的节奏，起着统一与协调的作用。同时，戏剧的进行要讲舞台节奏，戏剧的情节、情绪的各种变化发展，戏剧矛盾的起伏跌宕，需要通过或强或弱、或张或弛的舞台节奏来体现。不仅一出戏中场与场之间要有这种变化，即使某一段表演或某一段唱腔之中，在节奏、速度上也需有种种不同的变化。这一切又是通过音乐来体现、来调节的，音乐把全剧的节奏统一贯串起来。

我们正是从这个意义上，说戏曲是一种音乐的戏剧。因为戏曲音乐是整个戏曲艺术不可缺少的构成要素，它渗透于、贯串于戏曲艺术的各个方面。

戏曲音乐的特征

但是我们还要从另一个角度上说明戏剧音乐的特殊性。因为音乐艺术也有多种形式：有声乐（独唱、重唱、合唱），器乐（独奏、重奏、管弦乐）；还有舞蹈音乐、说唱音乐、电影音乐等等。那么，戏曲音乐与上述这些音乐形式的区别何在呢？区别在于它和戏剧的结合。这种结合，使得戏曲音乐必须体现着、适应着戏剧的要求，否则它就不成其为戏曲音乐，没有存在的意义了。这种结合也使戏曲音乐形成了它特有的结构形式、表现方法与艺术技巧，并且和戏曲艺术的各种表现手段都发生了密切的关系。从这个意义上说，戏曲音乐也是一种戏剧性的音乐。

因此，戏曲音乐，无论是它的声乐或器乐，都是作为戏剧性的表现手段而出现的。戏曲舞台上的独唱与音乐会的独唱有什么不同？后者是以独唱演员的身分与观众见面的，而前者则必须以剧中人的身分进行表演。因此，戏曲舞台上的演唱能不能达到感人的程度，作为剧中人的独唱能不能使观众信服，除了感情饱满与技巧纯熟这样的要求外，更重要的还在于这种唱腔能否体现剧中人物的感情特征、性格特征。对独唱歌曲，室内乐或交响乐的创作或表演，人们不会提出这种要求，因为它们所担负的不是这样一种创造任务。但对戏剧性的音乐来说，这一点要求却很严格。因为这正是它所要完成的创造任务，不如此它便不成其为戏剧音乐了。传统戏曲有很多脍炙人口的唱腔，这些唱腔往往具有深刻感人的力量，使听众为之振奋，为之泪下，因而能久唱不衰。其成功的原因何在？除了因其旋律的优美动听外，还在于它通过动人的旋律表达了深切的感情，而这种感情又是从剧中人内心抒发出来的，因而也是富有性格特征的。这就告诉我们：戏曲音乐有这样一种特性：它是要创造人物形象的，因而也必须是性格化的。也就是说，戏曲音乐从创作（这种创作，传统称为谱曲，俗称创腔）到演唱，必须达到性格化的要求。

戏剧必须有情节，而情节又是由各种各样的矛盾构成的，人物性格必须在情节、矛盾的发展之中体现。因此，戏曲音乐又不能孤立地凭借某一段唱腔来揭示人物性格，也不能以多首抒情歌曲的组合为满足。它又有另一特性：必须表现戏剧情节、戏剧矛盾的起伏与发展，表现各种人物之间的性格冲突。如果戏曲音乐不能紧紧围绕戏剧的情节而展开，就会失去它作为戏剧性音乐的特质，再美好的音乐在戏剧中也就变得毫无意义，不能引人入胜。当然，要求戏曲音乐用音符去描写事物的外部形状或叙述事件过程，那是荒谬的，是不可能办到的。但是，音乐的特长却在于它富有情绪感染力，而且，由于音乐所具有的运动特性，它可以通过速度的快慢、节奏的缓急、旋律的起伏、力度的强弱、音色的对比、调式与调性色彩的变异等等变化，来造成不同的感情气氛，从而显示戏剧情节的发展起伏和对比。这就是说，戏曲音乐可以表现戏剧的情节与矛盾的变化发展，不过却是通过音乐所特有的方式与手段。

为此，戏曲音乐就形成了它特有的一套戏剧化的结构形式与表现方法。例如，我们在戏曲音乐中常见的板式变化（如：慢板、原板、快板等诸种板式的转换），曲牌变化（各种曲牌互相联结成套），声腔变化（如：西皮转

为二黄，北曲转为南曲），调式调性的变化（如：正调转为反调，欢音变为苦音），以及音色的变化（各种行当的不同唱法，各种乐器的配置与组合）等等方法，便都是为了上述戏剧性的要求而运用的。

戏曲音乐还有一种特性，就是与戏剧表演直接相结合。虽然，用音乐来配合舞台表演的并不只限于戏曲、话剧，乃至杂技表演也往往配以音乐。但它们仍然不同于戏曲音乐，因为它们并不直接与表演动作相结合。话剧的音乐只是作为一种渲染气氛的辅助手段而用，杂技表演的音乐则只是作为一种衬托出现，它们的表演动作与音乐之间并无必然的联系。但是，由于戏曲表演的特殊形式，使它成为一种音乐化了的戏剧表演，无论是念白、动作，都需要有一定的节奏感或韵律美。比如念白，戏曲的念白无论是韵白或方言土白，除讲究音调的抑扬与节奏的铿锵外，语气、速度，也都很注意音乐性。表演的身段、台步，又十分注重形体的美。在运动时它是一系列优美的舞姿的组合，静止时则具有雕塑式的造型美。这种特点，对音乐与表演两者都提出了要求，要它们直接结合，融为一体。表演动作必须融化在音乐的节奏与气氛之中，而音乐则必须适应表演动作的要求，为之提供这样的条件，足以使表演动作能藉此得到充分的发挥。

此外，我们在戏曲的舞台处理上还看到这样的特点：虚与实的结合、时间与空间的变化，是十分灵活自由的。四个“龙套”出场，就可以代表千军万马，演员在舞台上跑一个“圆场”，可以表示长途跋涉。这种特点，使得戏曲舞台上很少用实物布景，即令在某种特定情景下非用实物不可，也往往只作一种点缀性的或象征性的表示。那么，戏曲舞台上如何表现环境的真实，使空旷的舞台具有环境的真实感呢？这就又对音乐提出了要求，要它担负起描写环境、渲染气氛的任务。用音乐来造成一定的气氛，配合演员的表演动作，去感染观众，激发观众的想象力，使观众在想象中树立起环境的真实感。空空的舞台没有水，也没有船，但是从音乐所造成的气氛和演员的表演动作中，观众却可以感受到这是一叶小舟在波涛汹涌的江上疾驶；舞台上只有简陋的桌椅陈设，但是通过音乐的渲染与衙役们的吆喝，却令人感到公堂的森严气氛；同一个舞台画面，环境并没有变化，但通过音乐的暗示，人们却可以明显地感觉到时间已由三更半夜转为五鼓黎明……。这一切时间空间的变化，都有赖于音乐的表现，而演员的表演，就在音乐所造成的环境气氛中进行。

从戏曲音乐的这些特性看来，人们也许会产生这样的印象：较之其它许多非戏剧性音乐来，戏剧音乐似乎不很自由，它要受戏剧的许多制约。是的，情况正是这样。不过，戏剧音乐的特长，它独特的表现力，却也正在这里。

戏曲怎样组合声乐和器乐

戏曲音乐是汇集了民族和民间的声乐、器乐的优秀成果发展起来的。其中声乐占有主要地位，器乐则是辅助性的。其所以如此，也是由戏曲音乐的特性决定的，因为戏曲既是一种歌唱的戏剧，它要刻画人物形象，就不能不以声乐为主要手段。虽然声乐与器乐都长于传达感情，但在中国传统音乐美学思想中，却认为声乐优于器乐，所谓“取来歌里唱，胜向笛中吹”，便反映了这种观念。姑无论其是否偏颇，但其中却也有合理的方面。因为乐器演奏虽然也能传情，但它毕竟只能奏出抽象的乐音；而人声歌唱不但能唱出旋

律，还能唱出语言。就是说，歌唱可以藉唱词的帮助，把乐曲中所包含的思想表达得更为明确具体。剧中人在感叹，但他感叹的是什么，他为什么而感叹，有了唱词的帮助，听众就可以获得明确的了解。从这一点上说，器乐不具备这种长处。声乐艺术的这一特长，决定了它在戏曲中的位置。因此，戏曲音乐刻画人物形象，主要的部分便由声乐承担了。而这声乐部分，又包括唱腔与演唱两个方面。在一出戏的音乐结构之中，唱腔部分是它的主体；而唱腔则要通过演唱予以体现。戏曲演员要锻炼唱、念、做、打四种基本功，而在四功之中，唱功居于首位，可见歌唱在戏曲中的重要性。

戏曲中的唱腔，大体上可以分为如下三种类型：第一类为抒情性的唱腔。这类唱腔多为四拍子、或八拍子、或慢二拍子的曲调，其特点为速度缓慢、旋律婉转曲折，字少腔多，抒情性强。传统有所谓“词情少而声情多”的说法，就是这一类长于抒发内在感情的曲调。许多剧种的慢板、大慢板、原板、中板都属于这一类。第二类为叙事性唱腔。这类唱腔多为快二拍子或一拍子的曲调，其特点为速度略快、旋律较平直简朴，字多腔少，朗诵性强。传统有所谓“词情多而声情少”者，就属于这一类曲调，适用于叙述，对答的场合。许多剧种的二六、流水等都是。第三类为戏剧性唱腔。这类唱腔多为节拍自由的散板节奏，速度的伸缩有极大的灵活性，唱词的安排可疏可密，长于表现强烈激昂的情绪，具有节拍的曲调所不能达到的艺术效果。各剧种的散板、摇板等板式曲调，均属于这一类。

这三类具有不同性能的曲调交替运用，就构成了戏曲音乐丰富多采的戏剧性。虽然，戏曲音乐在结构形式上存在着“曲牌联套”与“板式变化”两大体系，各种曲牌及板式的种类繁多，名称各异，但基本上都不出这三种类型。在不同的戏剧场合，这三类曲调各自发挥不同的作用。

戏曲的演唱艺术，在整个戏曲演出中占有重要地位。明代音乐理论家王骥德说：“乐之筐格在曲，而色泽在唱”。演唱不仅体现唱腔的创作意图，而且给唱腔以丰富和润色。中国戏曲的演唱在长期发展中形成了自己的独特风格与专业技巧。由于中国戏曲的剧种众多，各剧种的演唱无论在咬字、行腔、润饰等方面都具有各自的特色，但又都具有共同的民族特点。

戏曲演唱讲究气、声、字、情，及其相互间的关系。传统演唱把气息的运用与控制作为发声与歌唱的基础，要求声音发自丹田，并有各种各样的呼吸方法，即所谓偷气、取气、换气、歇气、就气，这些方法统称为气口。气口的正确运用，不但可以保证声音圆润，唱腔彻满，而且也是演唱中一种表情达意的手段，常因气口的运用恰当而使感情饱满，演唱生辉。对声音的要求则是响润耐久，而忌尖粗沉郁。因为圆润自然的发声，才能给人以美感，而面上涨红、喉间筋露，所发出的则是非艺术的声音，自然是不足取的。戏曲演唱又讲究“字正腔圆”，十分注意声与字的关系。因为从发声进入演唱后，清晰准确地表达字音与词义，使观众能听清所唱为何意，就成了唱功的第一位要求。戏曲演唱把“字正”的要求提到很重要的高度，由此形成了一系列方法与技巧。为了出字准确，就要求演唱者能分清每一字的音韵、四声、尖团，掌握每个字的发音部位与发音口形，以及如何出字、归韵、收声等技巧。对“倒字”、“飘音”则认为是演唱中的弊病。由于声与字的这种关系，便又形成了戏曲发声特有的共鸣方法，演唱中特殊的润腔方法与装饰唱法。但这一切毕竟也还只是歌唱艺术的表现手段，而最终目的还是在于表达感情，表现人物。如果不能作到这一点，那么，正如明代歌唱家魏良辅所说，

“虽具绕梁，终不足取”，或者如清代歌唱家徐大椿所说，“虽极工，亦不过乐工之末技”。可见，以声传情，以情动人，乃是戏曲演唱的最高审美标准。

器乐在整个戏曲音乐中虽处于辅助地位，却是不可缺少的环节，并且具有声乐所不能达到的长处。器乐是由三个部分组成的，即管乐器、弦乐器、打击乐器。每一组都包含若干不同的乐器，每一种乐器又都有其不同的性能与色彩。当它们组合在一起时，便有音域宽广、音色丰富、节奏鲜明等等特点。各种乐器以不同的形式组合，在组合中突出某种乐器的独特作用，便会有不同的色调与层次，可以适应不同的戏剧场面的要求，表现不同的情调、气氛。每个剧种都有其不同的音乐风格，而主奏乐器以及乐器组合形式的差异，又往往是形成各剧种独特风格的重要因素。器乐中的打击乐器，音响强烈，节奏鲜明，戏曲以打击乐的广泛运用，并与表演动作直接配合为特点。剧中人物的每一动作，无论是哭、笑、思索、对话，以至激烈的开打，威武的亮相，往往因打击乐的烘托而突出了节奏感，也突出了它的情绪、气氛，从而获得独到的艺术效果。

器乐的首要任务是为演唱伴奏。戏曲演唱是不能缺少器乐伴奏的衬托的，人们常常用红花绿叶比喻两者的关系，因为动人的歌唱往往藉精彩的伴奏而益显其美。虽然，在中国戏曲中也有一部分剧种是以无伴奏的徒歌为特点的，如我们所见到的高腔等剧种便是这样。但这在中国戏曲中却是一种特殊的演唱形式与表现手法，它也并不否定器乐伴奏对戏曲演唱的重要性。严格说来，这类剧种也并非完全不用器乐伴奏。它在演唱中尽可以不用管弦乐衬托，却不能没有打击乐，打击乐不也是一种器乐伴奏么？对器乐伴奏的作用，传统用如下的简炼语言予以概括：“托腔保调”。托与保，这里包含两重意思，一是指伴奏是为辅助、衬托演唱而存在的，是为丰富唱腔色泽与华彩；一是指伴奏又要对演唱起扶保、领带的作用，要在调高、音准、节奏等方面对演唱加以规范。同时又在速度的变化上加以控制和引导，使演唱者有所凭藉和依靠，而不致荒腔、走调或脱板，从而达到板清、腔正的要求。

器乐也有描写性的特长。自然，这只是一种特殊的描写，它是以音响的手段来组成各种音乐的画面。因此，器乐在戏曲中又有烘托表演、描写环境、渲染气氛等作用。戏曲音乐中有各种各样的器乐曲牌，打击乐也有各种各样的锣鼓点，它们是组成戏曲中的场景音乐的手段。传统戏曲对这类场景音乐的运用，以力求简炼为特点，通常为单声部进行，并只在必要时使用，而并不求其布满全剧，这很近似中国绘画的风格，求其意到。画面上不必有水，但鱼虾的生趣盎然的形态，却可以使人感觉到水的存在。在需要大事渲染的时候，不惜浓墨重彩，充分运用器乐的各种手段，予以尽情发挥；而在与此相反的场所，则轻描淡写，点到为止，十分简洁。这种表现方法，固然与戏曲发展历史上一定的物质与技术条件的限制有关，但也与我们民族传统的审美观念有一定联系。正是由于这种审美观念的影响，形成戏曲器乐的独特风格。

戏曲乐队的传统特点是少而精。无论是文场(管弦乐)或武场(打击乐)，都以乐器数量不多，但却能充分发挥每件乐器的性能，因而能取得最大的艺术效果为特长。器乐伴奏，除能充分显示卓越的演奏技艺外，还以与演唱及表演动作的配合严紧著称，这种配合，往往能达到水乳交融的境界。在长期的艺术实践中，戏曲器乐形成了它一整套表现方法与艺术技巧，其中包含不

少具有民族特点的作曲技法、配器手法，以及民间朴素的复调因素。

浅谈戏曲音乐的特性

戏曲音乐在本质上属于民间音乐的范畴。这种属性，使它与歌剧、交响乐等等专业音乐有明显的区别。虽然，作为一种戏剧性的音乐来说，戏曲音乐已拥有相当高度的专业技巧了，这些技巧不经过长期的专业训练是难于掌握的，但它仍然是民间音乐。因为它仍然带有民间音乐的若干特征。

第一是它的群众性。戏曲音乐植根于民间，有深厚的群众基础。它的音调，它的表现形式与表现方法，人民群众是感到熟悉、亲切的，通俗而又易解。它与各地的方言语音、与各地的民间音乐都有着极为密切的联系。它在长期发展过程中，又不断从各种形式的民间音乐中吸取新的养分，充实自己的生命，因而又带有浓厚的乡土气息。这是它能为群众感到亲切易解的重要条件。

第二是它创作的集体性。某一个剧种的音乐，不是由某一作曲家创作出来的，而是民间音乐长期发展的产物，是世代代人民群众的集体创造。它在从这一地至那一地、从上一代到下一代的流传过程中，曾有无数的无名作曲家参与创作、加工、润色，因而能随时代的变迁而不断发展丰富。流传至今的戏曲音乐，乃是经过无数人加工创作的成果，它凝聚了世代人民群众集体的创造智慧。

第三是它的可变性。历史上的戏曲音乐是通过口头传唱而流传下来，又通过口头传唱而不断衍变。口头流传的音乐是不固定的，当某一首曲调由这一人传至那一人，由这一地传至另一地时，由于各人的条件（嗓音、生活经历、艺术个性等等）不同，方言语音不同，总是会发生若干变异。这种可变性，使得不同的地区会产生风格不同的声腔，同一支声腔可以演变为不同风格的剧种，同一剧种的唱腔又可以形成为不同风格的艺术流派。传统的戏曲音乐，便是按照民间音乐的这种演变方式，不断发展变化的。

第四是一度创作与二度创作的一体性。音乐艺术从创作到表演，需要经历两个创造过程，即作曲的过程（一度创作）与演唱（或演奏）的过程（二度创作）。但在历史上，戏曲音乐的这两重创作过程是合而为一的。因为在民间的音乐活动中，演唱家同时也是作曲家。演唱家按传统曲调进行演唱时，总要对传统曲调进行加工处理，这种加工即使是即兴的，却往往也包含着作曲的成分。因此，戏曲的演唱者同时也肩负着作曲的任务，演唱中处理唱腔的方法与技巧，往往包含有朴素的作曲法在内。

由于这种民间性的特点，也就决定了戏曲音乐的另一特征，即它的程式性。

什么是程式？我们可以给它下这样的定义：程式是一种形式上和技术上的规范，也是前人进行艺术创造时所积累的成果，又是后人进行新的艺术创造时所赖以继承运用的手段。戏曲音乐的程式又包括那些内容？凡属传统的唱腔、曲牌、锣鼓点，以及它们的表现形式与组合方法，均可视为程式。

那么，戏曲音乐为什么必须把这些传统的表现形式作为程式加以运用呢？这是由于如下原因：第一，这些传统的唱腔、曲牌、锣鼓点等表现形式，在长期的发展中已经形成成为某一声腔、某一剧种的基本艺术表现手段。每个声腔、剧种都有其独特的风格，上述这些表现形式，对这种独特的风格的形

成起着重要作用。第二，这些表现形式的组合方法和运用方法，积累了前人丰富的艺术经验与艺术技巧。戏曲音乐的创作，是不能离开这些经验技巧的。由于这种种原因，作为民间艺术的戏曲音乐，它的创作方式不是抛开传统另创新的主题，而是在传统唱腔及其表现形式的基础上不断创新。而且，这些程式在长期的艺术实践中，不断丰富完善，经受了时间的考验，证明它们是具有一定的表现功能的。

程式的运用，有一定的法则，这是基于逻辑性的要求。不同的声腔、不同的剧种，往往有各不相同的程式。就以乐句的结构形式来说，京剧中二黄的乐句结构规律为“板起板落”，在西皮则为“眼起板落”。这种差别，是区别二黄与西皮两种声腔的标志之一。但不论“板起”或“眼起”，同样必须“板落”，即每句唱词的末一字必须出现在强拍位置。这种规律，又是由语言的节奏规律决定的。上下句也是一种程式。上下两句必须有严格的区分，需要以各不相同的结束音来表示。上句的结束音常用非调式主音，而下句的结束音必用调式主音。这是为了明确调式关系，以结束音的稳定与不稳定，来构成乐段的终止与半终止，从而显示上下句的对比关系。锣鼓的运用也有一套程式。〔导板〕的开唱锣鼓必用〔导板头〕而不能用其它，〔慢板〕的开唱锣鼓必用〔夺头〕而不能用〔急急风〕，〔快板〕可以用〔紧锤〕或〔闪锤〕或〔凤点头〕开唱，却不能用〔慢长锤〕。为什么必须如此？这是为了求得节奏上的协调，否则势必会造成节奏混乱。程式的这种严格性，乃是基于音乐逻辑性要求。

程式是进行形象创造的手段，程式本身却不等于艺术形象。因此，程式在具体运用时，由于形象创造的需要，并在不违反音乐逻辑的前提下，程式又有其灵活性与可变性。曲牌，这是一种程式。但同一支曲牌，用于不同的戏，表现不同的人物，咏唱不同的唱词时，唱腔上可以作完全不同的处理。因此，同一支曲牌可以演变为多首不同的曲调。板式也是一种程式。但同一板式用于不同的场面，也可以有完全不同的创造。同为慢板，唱腔却往往各不相同，色彩殊异。在上下句的程式中，上句结束音的可变性较大，可以用调式主音以外的任何一音；下句结束音的可变性较小，通常只限于调式主音。但在特殊情况下，出于情感表现、形象刻画的需要，下句结束音亦可变化，不过这种变化往往意味着调式或调的转移，从而丰富了音乐的色彩变化。由此可见，戏曲音乐的程式不是凝固不变的，只要掌握其内在规律，严格的程式又可以运用得很灵活。

民间性与程式性，是戏曲音乐的基本特征。但戏曲音乐并不因此而降低了它的专业水平与美学意义。相反，这种音乐的审美价值就在于：它创造了一种运用传统程式刻划艺术形象的方法与技巧。

从民间和历史中走来的戏曲音乐

戏曲音乐是由民间音乐发展起来的。它的来源有二：一是民间歌舞，一是说唱音乐。当这两种民间音乐发展到一定的阶段，具备一定的条件时，就会演变为戏曲音乐。这是它的基本发展规律。

中国最早的两支戏曲声腔，是宋、元、明三代的南曲与北曲。北曲是元代杂剧所用的音乐，它的直接来源是诸宫调，这是流行于宋、金两代的说唱音乐。南曲是南宋时开始出现的南戏所用的音乐，它来源于民歌，最初是南

宋时期东南沿海一带的民间歌舞。由民歌或说唱到戏曲，这样一个演变过程，从历史上延续到现在。近代、现代出现的许多戏曲剧种，也仍然是按这两条途径发展而来。例如河南的曲子变为曲剧，山东的坐唱扬琴变为吕剧，江南各地的滩簧分别形成沪剧、锡剧、苏剧、甬剧等剧种，便都是说唱音乐转化为戏曲的例证。湖南花鼓戏、安徽黄梅戏、江西采茶戏，以及北方各省的秧歌戏，则又是从民间歌舞基础上演变为戏曲的剧种。几乎所有剧种的形成，都经历了这样的演变过程。

由民间歌舞或说唱音乐演变为戏曲音乐，这是民间音乐逐步戏剧化的结果。因为戏剧性的音乐必须兼有两种功能：既要有抒情性，又要有叙事性。抒情性是用以表现人物的内心感情、刻画人物形象所必需的手段；叙事性则用以表现语言、美化语言，是交代情节、表现戏剧矛盾所不可少的。戏剧性的音乐，倘不善于叙事，全篇只是单一的抒情曲调的组合，在情绪上就会缺少变化起伏，难以表现复杂的戏剧场面；但反过来说，倘不善于抒情，全剧只是多首叙事性曲调的铺陈，则又会陷于单调乏味，缺少感人的情感力量。所以对戏剧性音乐来说，抒情性与叙事性两种功能必须兼有，二者缺一不可。所谓音乐的戏剧性，就是基于抒情性与叙事性的结合。戏曲音乐不同于单纯的抒情歌曲或叙事歌曲，其区别也正在这里。

民间歌舞的基础是民歌。民歌的特点往往是形式短小，情感真挚，以淳朴的抒情性见长。当民间歌舞小戏以一曲重复或多曲组合的形式来反映民间生活题材时，它是亲切动人的，有浓厚的乡土气息。当我们看到黄梅戏《夫妻观灯》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》、江西采茶戏《补皮鞋》、内蒙二人台《走西口》这类民间小戏时，会为它们那浓郁的生活气息所深深感染，仿佛看到一幅幅描绘乡土民情的风俗画。但是当这类民歌要用来表现人物众多，情节复杂、矛盾尖锐的大型戏剧故事时，却又不免使我们感到单调，感到力不胜任了。这究竟是什么原因为呢？因为形式短小、旋律单纯的民歌，毕竟难以达到性格化的高度，也难以表现复杂的戏剧矛盾。因此，仅靠民歌组合，还不能构成音乐的戏剧性。当民歌向戏曲音乐演变时，它必须经历一番戏剧化的加工提高过程。

说唱音乐是在民歌基础上提高了的艺术。它的特点是长于叙事，善于运用音乐的手段来表现语言、咏叙长篇故事。当说唱音乐运用朗诵性的曲调来咏唱巨大的场景、众多的人物和复杂的情节时，它是绘声绘色的，有很强的表现力。在语言的音乐性或音乐的叙事性上，说唱音乐积累了丰富的经验。可以说，戏曲唱腔叙事性曲调运用得如此成熟，在旋律与语言的关系上处理得如此巧妙，是得力于说唱音乐的成就的。但说唱音乐也有它的局限。当以说唱音乐来敷演戏剧故事时，它的叙事部分绰有余力，而抒情的部分就感到不足了。不能完全适应戏剧性的要求。因此，单纯的说唱音乐也还不能成其为戏剧音乐，它还需要有戏剧化的加工丰富过程。

由民间音乐向戏曲音乐演变，就是这样不断加工提高的过程。即使是已经形成戏曲剧种以后，这个加工过程也还在继续。若是从整体上说，戏曲音乐是一种兼有抒情与叙事两种功能的戏剧性音乐。但就个别剧种而言，并非所有剧种在戏剧化上都达到了同样的高度。这就是为什么有些剧种在艺术上较为成熟，有些剧种在艺术上还比较幼稚尚待发展提高的原因。

戏曲音乐在发展中为提高自己的戏剧化水平，曾采用过两种方法。一种方法是大量增加曲调，从各个方面吸收新的曲调，以丰富自己的表现力。这

种方法从南北曲就开始采用了，在戏曲形成后的几百年里它曾是唯一的方法。北曲所用的曲调有三百多首，南曲所用的曲调有五百多首。以后发展到昆曲时代，它把南北曲汇合在一起，并又增加了许多曲调，总数竟达 2000 多首。这里既有字少声多、旋律性强的抒情曲调，也有字多声少、朗诵性强的叙事曲调，两种性能兼有。在音乐风格上，既有高亢遒劲的北曲，又有婉丽妩媚的南曲；在曲调情趣上，既有典雅端庄的传统歌曲，又有诙谐轻松的民歌小调，表现范围异常宽广。但由于曲调的众多，如何统一连贯的问题也就接踵而来。这就需要有较为严格，然而也较为复杂的技术规范。于是产生了如宫调、套数等等的章法，并由此发展成为戏曲音乐中“曲牌联套”的结构方法。

另一种方法则相反，不是大量增加，而是逐步减少曲调的数量。有的剧种在最初形成时，虽曾拥有一定数量的民歌小曲，后来却大部分淘汰不用，仅保留其中表现力强的，旋律发展的可能性大的个别曲调。以这一曲调为基础，通过板式的变化，亦既节拍和节奏变化的方法，衍变、派生出一系列不同形式的曲调。字少声多的抒情性曲调，系从基本曲调基础上作节奏上、旋律上的延伸扩展；字多声少的叙事性曲调，则系将基本曲调作节奏上、旋律上的紧缩简化。这是近 300 年来出现的又一种音乐戏剧化的方法，梆子、皮黄等剧种都是采用了这种方法。它们虽然各拥有名目繁多的板式，但又都是从一种基本曲调衍变出来的，因而又很自然地解决了音乐结构的统一连贯问题，无须再有如宫调、套数等等繁难的技术规范。由于这种方法简便易行，为后来许多新兴的剧种普遍采用。戏曲音乐中“板式变化”的结构方法，便系由此发展起来。

到现在为止，中国戏曲已经有三百多个剧种。这些剧种分布在全国各地。由于它们与各地的语言、风俗，以及民间音乐都有密切的关系，在艺术风格上很不相同，各呈异彩。但另一方面，在中国戏曲的声腔与剧种之间，又存在着复杂的情况，有的声腔分布在若干个剧种里，有的剧种则又包含着多种声腔，而这种复杂的情况，又可以使我们在某些风格各异的剧种之间，看到它们的渊源关系或血缘关系。因此，戏曲剧种的名称、数量虽然繁多，但我们却可以据此对它们从音乐上进行分类。这众多的戏曲剧种，大体上可以划分为四大声腔系统与两大声腔类型。

四大声腔系统是：昆腔系统、高腔系统、梆子系统、皮黄系统。

昆腔系统是明代昆山腔历史发展的产物。昆山腔在全国各地流传，使它成了许多地方性的分支。除了流行在江苏、浙江、上海的苏昆（或称南昆）是它的直系外，湖南的湘昆、四川的川昆、河北的北昆，以及浙江温州的永昆等等，均是昆腔地方化的结果。这些地方化了的昆腔剧种，由于语言变异，在风格上已各不相同。但由于昆腔的演唱历来有定谱的传统，这些昆腔剧种在音乐上是“声各小异，腔调略同”。

高腔系统是明代弋阳腔在各地的流变。现在的川剧高腔、湘剧高腔、赣剧高腔、婺剧高腔、桂剧高腔，以及河北的高阳高腔，湖北、山西等省的清戏，都属于这个系统。由于各地语言音调的差异，以及受各地民间音乐的影响，这些高腔剧种在风格上差异甚大。一支同名曲牌，各地高腔在旋律上几乎很难看出有什么共同点。但是，古弋阳腔在艺术形式上的传统特征，如徒歌、锣鼓击节、人声帮腔，却是各高腔剧种的共同特点。虽然有个别高腔剧种在历史发展过程中也加入了管弦乐器伴奏，但仍然保留着人声帮腔的基本

特征。

梆子系统包括北方诸省的各种梆子剧种，如陕西的秦腔与同州梆子，山西的蒲州梆子、中路梆子、北路梆子，以及河北梆子、河南梆子、山东梆子等剧种。梆子是兴起于明末清初的一支声腔，流传于北方各省，当这种声腔在各地生根以后，由于语言音调的变迁，以及当地民间音乐的影响，就形成各地的梆子剧种，在风格上各有自己的特色。但尽管如此，这些剧种又都共同保持着梆子这一声腔的基本特征，如以枣木梆子作为击节乐器，以板胡作为主要伴奏乐器。此外，在旋律、调式等方面，它们也还有若干共同特征。

皮黄系统是分布于南方各省的一支声腔。它本身是由两支声腔汇合而成，即西皮与二黄。西皮源于北方的梆子，二黄则是兴起于长江中游的皖、鄂一带。属于皮黄系统或包含有皮黄声腔的剧种，有徽剧、汉剧、赣剧、湘剧、祁剧、桂剧、粤剧、滇剧、川剧等。京剧是皮黄系统的后起者，但在艺术上却成就最高，可以作为皮黄系统的代表。各地的皮黄剧种在风格上虽也有明显的差异，但它们的共同点却在于：都以西皮、二黄作为主要声腔，都以胡琴作为主要伴奏乐器，并且都采用共同的定弦法。

这四大声腔系统的各剧种，都是历史悠久的古老剧种。它们在艺术上较为成熟，对中国戏曲的发展有过深刻的影响。

两大声腔类型是：民间歌舞类型与民间说唱类型。

属于民间歌舞类型的剧种为数甚多，都是近百年来新兴的剧种，在音乐上还保留着民间歌舞的若干特征。这些年青的剧种，在声腔上其实也形成了若干个系统，例如湖南的各种花鼓戏，江西的各种采花戏，云南、贵州的各种花灯，四川的灯戏，以及北方各省的秧歌等等，也都各有自己的声腔系统。不过这些腔系的规模较小，不能与四大声腔相提并论，所以把它们合并为一种声腔类型。

民间说唱类型也是这样。这一类型所属的许多由说唱发展而来的新兴剧种，其实也包含着几个不同的腔系。例如江、浙一带的苏剧、沪剧、锡剧、甬剧、姚剧等等由滩簧演变而来的剧种，便形成了滩簧腔系；皖北、苏北、鲁南一带的泗州戏、柳琴戏、淮海戏等剧种，构成了拉魂腔系；道情分布在全国各地，但北方诸省的道情已逐渐由说唱转化为戏曲，由此又构成了道情腔系等等。这些腔系，也因其规模较小而共称一种声腔类型。

从戏曲音乐的结构形式谈起

戏曲音乐有自己独特的结构形式。在长期的历史发展中，它逐渐形成了两种不同的体系，即曲牌联套体与板式变化体。

曲牌联套体是昆腔系统与高腔系统诸剧种所共同采用的结构形式。它的结构基础，在于长短句的曲牌。曲牌一词的由来，是因为中国古代的和民间的音乐活动中，通行以旧曲填写新词，并据新词改变旧曲的方式进行创作，那些经过筛选流传下来，并常被后人用以填写新词的曲调，便被称为曲牌。所谓曲牌联套，系将若干支不同的曲牌按一定章法相联成套，使之成为一组完整的套曲。一套曲子构成一折（出）戏的音乐。一本戏有若干折（出），即由若干组套曲构成。这种结构方法，便称为曲牌联套。

这种曲牌联套的结构方法，乃是基于音乐创作中的组曲原则。它在民族音乐中有久远的发展历史，曾经历了由简单到复杂的过程。从起初单一曲调

的多次重复（变化重复），到两首曲调的循环交替，以至多首曲调的组合，均是民族音乐采用过的大型乐曲的结构方法。至今我们在昆腔或高腔的音乐结构中，仍能看到有三种不同的套曲体式，即单曲重复体、循环曲体、多曲体。

套曲在形式上又有长套与短套之分。长套所用的曲牌可以多达二十余支（传统也有称为乐章或章的），短套也可以仅由三个乐章构成。但无论长套短套，其组合方法必须前有引子，后有尾声，中间缀以若干支曲牌。这中间部分称为过曲。套式的长短主要在于过曲数量的多寡。

套曲的构成要素，首先在于宫调的选择运用，组成套曲的各个乐章，必须是宫调相同，或虽不同但可以相通的曲调。因此，在一套之中，通常只限用同一宫调的曲牌，或音虽不限于同一个宫调，有时可以用上二至三个，但也总是近关系调。宫调的运用之所以如此严格，是为了求得一套之中各个曲调的统一协调，但是在曲牌联套体的音乐中，宫调又不仅起统一的作用，它还是一种戏剧性的艺术表现手段。因为各宫各调均有不同的调性色彩。而戏剧的情节则有悲有喜，它需要通过音乐来体现不同的情感色调。闺怨、离情、雄壮、缠绵、悼亡等等场面，均须选用不同宫调的套曲。宫调对一折（出）戏的情感表现起着奠定基调的作用。而就全剧范围来说，各种宫调的变化对置，体现着情调色彩的变化对比。

构成套曲的另一要素，在于一套之中的板式变化。引子与尾声通常为散板，说明套曲在节奏上以散板起，以散板终。过曲的部分，因为包含的曲牌较多，这些曲牌孰先孰后，按怎样的次序排列，亦有一定章法。基本原则是慢曲在前，中曲次之，急曲在后。即八拍子（在这昆曲中称为赠板）、四拍子的曲调在前，二拍子的曲调居中，一拍子的曲调居后，形成散、慢、中、快、散的节奏变化顺序。慢曲多用以抒情，急曲多用以表现较强的戏剧矛盾。这种散起散收、由慢渐快的变化，既体现着音乐情绪的发展，也是与戏剧的情节、矛盾的变化起伏过程相适应的。

套曲又可以依据曲调风格的差异，分为南套、北套、南北合套等形式。南套是全由南曲组成的套曲，北套则纯用北曲，南北合套则是由南曲与北曲交替运用组成的。南、北曲的区别，在音阶、旋法、节奏等各方面均不相同，由此形成彼此间风格色彩的差异。总的说来，北曲高亢雄壮，南曲婉丽妩媚。这就为套曲在艺术处理上提供了一种可能，运用南北曲的风格对比来表明戏剧矛盾的发展变化。缠绵悱恻的场面可用南套，而威武雄壮的场面则可用北套。专用北套的剧目一般不用南套，而以南套为主的剧目中倘间用北套时，则往往意味着剧情的重大转折，戏剧矛盾的跌宕起伏。南北合套则具有另一种艺术表现功能，这种一支南曲与一支北曲交替出现的套曲，多用于两个（或两类）人物对唱的场所，一方专唱南曲，而另一方专唱北曲。利用曲调风格的变化，来显示双方的性格对比，表现戏剧性的矛盾冲突。

曲牌联套的结构形式在中国戏曲形成之时就已出现。在漫长的历史发展中，它曾积累了丰富的艺术技巧，对戏曲音乐的发展有深刻影响。

板式变化体是戏曲音乐的另一种结构形式。它是近三个世纪来，自梆子、皮黄兴起后发展起来的。板式变化体的结构基础是一对相对称的上、下乐句。这一对上下乐句可以用多次变化重复的方式构成大小不一的唱段，而这些唱段又可以用各种不同的板式（如三眼板、一眼板、流水板、散板等）出现。通过这些板式的变化，表现不同的戏剧情绪，以构成一出戏或一场戏的音乐。

板式变化的结构方法，是基于音乐创作中的变奏原则。不过这种变奏方式具有中国的民族特点，它在民间音乐中有着广泛的运用，是民间音乐创作中曲调发展的重要方法。在戏曲音乐中，它更进一步发展成戏剧性的表现方法，即利用各种不同的板式，表现各种不同的情感或情绪。

梆子系统与皮黄系统各剧种所用的板式，其名目虽然繁多，旋律变化也很复杂，但却是在一对上下乐句的基础上变化发展而来。一对上下乐句是最基本的旋律素材。倘以此为基础，通过扩板加花的手法予以变奏，并在速度上亦相应地减慢，节拍予以展宽，则一眼板的曲调可以演变为三眼板。如在此基础上采取抽眼减音的手法处理，使其速度加快，句幅缩短，旋律简化，节奏紧促，则又可以演变为有板无眼的流水板。如再采取将固定节奏打散的方法，使其在速度快慢、节奏缓急，句幅长短、旋律繁简等方面均可自由地发挥，则又可以演变为节拍自由的散板。以上四种板式，是板式的四种基本类型，无论各剧种的板式名目如何繁多，均不外这四种类型。在这些类型之中，也还可作更细致的分类。以京剧论，同为三眼板，又可依其速度快慢而分为慢三眼与快三眼；同为一眼板，又可依其旋律繁简再分为原板与二六板；有板无眼的板式，又可依其速度快慢而分为流水板与快板；散板类又可依其伴奏形式的不同，而再分为紧打慢唱的摇板与慢拉慢唱的散板两种。上述这种种板式，都是在上下乐句的基础上，以同一旋律素材运用各种变奏手法衍变派生出来的。

各种板式，以其节拍形式与节奏形态的不同，而具有不同的表现性能。大体说来，三眼板以速度缓慢、旋律华彩而具有抒情性的特长；一眼板速度中庸，旋律略简而兼用于抒情与叙事之间；流水板节奏急促，字多腔少，长于叙事而又善于表现紧张的语气；散板则因不受固定节拍的限制，而长于表现强烈激昂的情绪。各种板式的选择及板式变化的运用，即以此为依据。在戏剧中，板式变化的运用原则通常是由慢及快。一般由导板（散板的一种）起唱，转入慢板、原板、二六、流水，最后以散板结束，仍然体现着散、慢、中、快、散的节奏变化程序。

在板式变化体的音乐里，民间变奏方法还有着更为广泛的运用，从而派生出多样的艺术表现方法。例如各种行当唱腔的形成，也是在此基础上衍变的。行当唱腔的发展基础在生、旦两行角色的分腔。如以旦腔的旋律作素材，以五度自由移位的形式再现，便形成生腔。其他各行角色，如小生、老旦、净、丑等行当的唱腔，则又是以生、旦两种唱腔为基础分别发展起来的。各种行当唱腔的出现，不仅丰富了旋律的多样变化，也有了音色上的对比。

转调的运用是民间变奏方法的进一步发展。这种转调，是通过两种途径实现的。一种是改变乐器的定弦法，使原有的上下乐句在五度关系调上变化再现。如皮黄系统中的二黄变为反二黄，就是采取此种方法。另一种方法是并不改变乐器定弦，却突出音阶中两个偏音的作用，以改变调式结构。梆子系统的秦腔，同州梆子、蒲州梆子等剧种的欢音、哭音，均系采用此法形成。将旋律中 mi、la 两个正音易以 fa、si 两个偏音，调式结构发生变化，遂由欢音变为哭音。无论正调与反调，欢音与哭音，均具有不同的调性色彩。它们之间的互相变异，都意味着戏剧情绪、气氛的重大转折变化。

在板式变化体剧种中，凡属梆子系统的都是单一声腔的剧种，而皮黄系统的则为多声腔的剧种。对多声腔剧种来说，声腔的变化也是一种戏剧性表现手法，例如西皮与二黄两种声腔的互相转换。每种声腔均具有不同的风格

色彩，西皮高亢、潇洒，二黄委婉、低回，无论在乐器定弦、曲调风格、旋律特征等方面，都有明显区别。这在音乐上就有可能利用这种差异，来造成不同的情调，以表现不同的戏剧气氛。有的剧目全用二黄，有的全用西皮，有的则皮黄兼用。倘一出戏兼用两种以上的声腔，则声腔的变换亦意味着戏剧的情调、气氛的改变。

板式变化的结构方法，以其旋律素材的简练与发展手法的单纯，易于掌握，通俗易解为特点。近几个世纪来，采用板式变化结构形式的剧种甚多，特别是近代许多新兴的剧种，在由民间歌舞或民间说唱阶段向大型戏曲转化时，多向板式变化的形式演变。

此外，尚有少量剧种是曲牌联套与板式变化的两种形式并用的。可不可以认为，这是第三种体系的结构形式，即曲牌联套与板式变化两者综合的体系呢？因为这些剧种尚处在发展之中，数量也较少，将来是否有可能形成一个成熟完整的体系，目前还不能作出结论。

挡不住的诱惑

戏曲音乐虽然在本质上属于民间艺术，却具有相当高的专业水平，因此，它所需要掌握的专业技巧，也就成为理论研究的对象。前人在这方面作过不少工作，在演唱法与作曲法这两个方面为我们留下了为数不多，却很珍贵的理论遗产。

最早的一部戏曲音乐论著，当推元·燕南芝庵《唱论》。篇幅不长，却涉及戏曲演唱的一些基本问题。它提出唱功的四点基本要求即：字真、句笃、依腔、贴调。把字真列为第一，说明戏曲演唱首重咬字，是历来就有的传统。其次，戏曲演唱有它一些特殊唱法，如原叠垛换，萦纤牵结，敦拖呜咽，慢簪撇落之类，它们或系节奏处理，或系装饰唱法。戏曲演唱独特风格的形成，与这些特殊唱法有很大关系，再次，是戏曲演唱的表情处理。各种曲调具有不同的表情，但任何表情却要恰到好处，不能过分。《唱论》指出：“有唱得雄壮的，失之村沙；唱得蕴拭的，失之乜斜；唱得轻巧的，失之闲贱；唱得本分的，失之老实；唱得用意的，失之穿凿”这种评语，乃是要求演唱家所必须掌握的分寸感。

继《唱论》之后，则有明·魏良辅的《曲律》。魏良辅是杰出的歌唱家，这本著作是他对歌唱艺术的经验总结，他提出了学习演唱的三个步骤：“初学，先从引发其声响，次辨别其字面，又次理正其腔调。”唱曲又要作到“三绝”，即：“字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝。”演唱当然要求其嗓音圆润，但鉴别演唱的优劣却不能单以嗓音为标准，而要“听其吐字、板眼、过腔得宜，方可辨其工拙，不可以喉音清亮，便为击节称赏。”但这也还只是技术标准，更高的标准却在于传达曲情“须要唱出各样曲名理趣”。能把每一首曲调的情趣、特色唱出来，这才是更上一乘的功夫。

由于字音的掌握在戏曲演唱中占有特别重要的地位，如何才能把字音唱好，就成为歌唱家们努力研究的一门学问。明代歌唱家沈宠绥，为此写过两本著作：《弦索辨讹》与《度曲须知》，专门研究演唱中的字音问题。他把汉字发音分为开口、闭口、撮口、穿牙缩舌、鼻音等数种，作为掌握准确吐字的要领，因为各种韵辙的字，发音时均有不同的口形与方法，例如江阳辙为口开张，鱼模辙为撮口呼，家麻辙为启口张牙，庚青辙为鼻里出声，等等。

其次是掌握汉字的四声。因四声不同，行腔方法亦各异。如阴平字必须直唱，阳平字由低转高，上声字宜低出，或高转低唱，去声字转腔高揭，入声字则出口即断，这是按四声进行演唱的基本要领。但这些方法也还只能管得上半字面，再进一步，还要按汉语拼音原理，把字音分为头、腹、尾三部分，字头为出字，字腹为归韵，字尾为收音，这三部分连贯起来，拼合成一个完整的字音。作者以浩繁的篇幅论述这些唱字的技术，最后却归结为前人说过的一句话：“一声唱到融神处，毛骨萧然六月寒。”这是演唱所要达到的目的，唱字的技术则是达到这一目的的方法。

清代歌唱家徐大椿的《乐府传声》，继承了魏良辅、深宠绥等人的理论，但有了更为系统的发挥。徐大椿在理论上的特点，是把演唱的技术方法提到美学思想的高度来加以阐述。例如讲到演唱中声与字的关系，他认为声音可以传情，但人声之可贵，在于能唱出字面，这是人声高于乐器之处。禽兽也能悲鸣喜舞，却不像人类能表达语言，因此与人类也不能亲切相感。演唱的要义在字真、义切。如何才能达到字真呢？这就要掌握一系列唱字的方法。要会审五音，正四呼，即分清喉、舌、齿、牙、唇五个发音部位，了解开、齐、撮、合四种发音口形。五音四呼再结合字音的四声阴阳，就可以达到出字清楚的要求。但四声四呼只限于出声之时分别字头，出声之后，过腔、转腔，旋律往往曲折多变。为使口形、字音不变，又须掌握归韵、收音之法。整个曲调的演唱，又必须字字清楚，因而在字与字的衔接上，在前后两个字音之间，又须有明确的“交代”，这又有一套技法。这种对唱字方法的论述，较前人更有条理，也更具体了。

但演唱艺术除了唱字的要求外，也还要有声音的运用与控制、节奏与速度的掌握等等技巧。这就有出音必纯、句韵必清等等要求，也有高腔轻过，低腔重煞、断腔、顿挫、徐疾、轻重等等变化。但演唱的最高审美要求还在于唱出曲情，“不但声之宜讲，而得曲之情为尤重。”最好的演唱应该是“必一唱而形神毕出”，这样的演唱“方是曲之尽境”。这就要求演唱者必先“设身处地”，而后才可能“形容逼真”，使听众深为感动，而忘其为歌唱。而要达到这一点，又有赖于各种演唱技巧的运用发挥。比如顿挫就是很重要的技巧，要想达到“形神毕出”的境界，“此其诀全在顿挫”。这些理论，是对这以前的戏曲演唱艺术较为系统的总结。

在作曲理论上的代表性著作，首推明·王骥德《曲律》一书。古人的所谓作曲理论，实际是戏曲的文学与音乐交叉的学科。王骥德的《曲律》，既是一本较为系统的剧作法，其中也包括了音乐理论。在这之后出现的作曲理论，如近人王季烈《螭庐曲谈》，吴梅《顾曲麈谈》也都是这样，不过在后人的理论中，音乐逐渐占有更大的比重，例如《螭庐曲谈》，全书四卷就分别是论述度曲、作曲、谱曲、余论四个方面。

这些作曲理论所论述的，主要是曲牌联套体的作曲方法。因为曲牌联套这种结构形式比较复杂，技术要求也较为严格，其中包含有颇为繁难的作曲技巧，例如，关于宫调，问题就是套曲结构首先要考虑的。什么是宫调？用今天的音乐术语解释，就是调与调式。若干支不同的曲牌相联成套，必须有统一的调高，这就是宫调的基本作用。但各种不同的宫调，又具有不同的调性色彩、情趣、格调，因此又要根据不同的剧情，而选用不同的宫调，一本戏，由众多的套曲组成，也就需要有多种色彩不同宫调配置，这就需要有整体的布局。王骥德说：“须各宫各调，自相为次”，而不能信手乱用。王骥