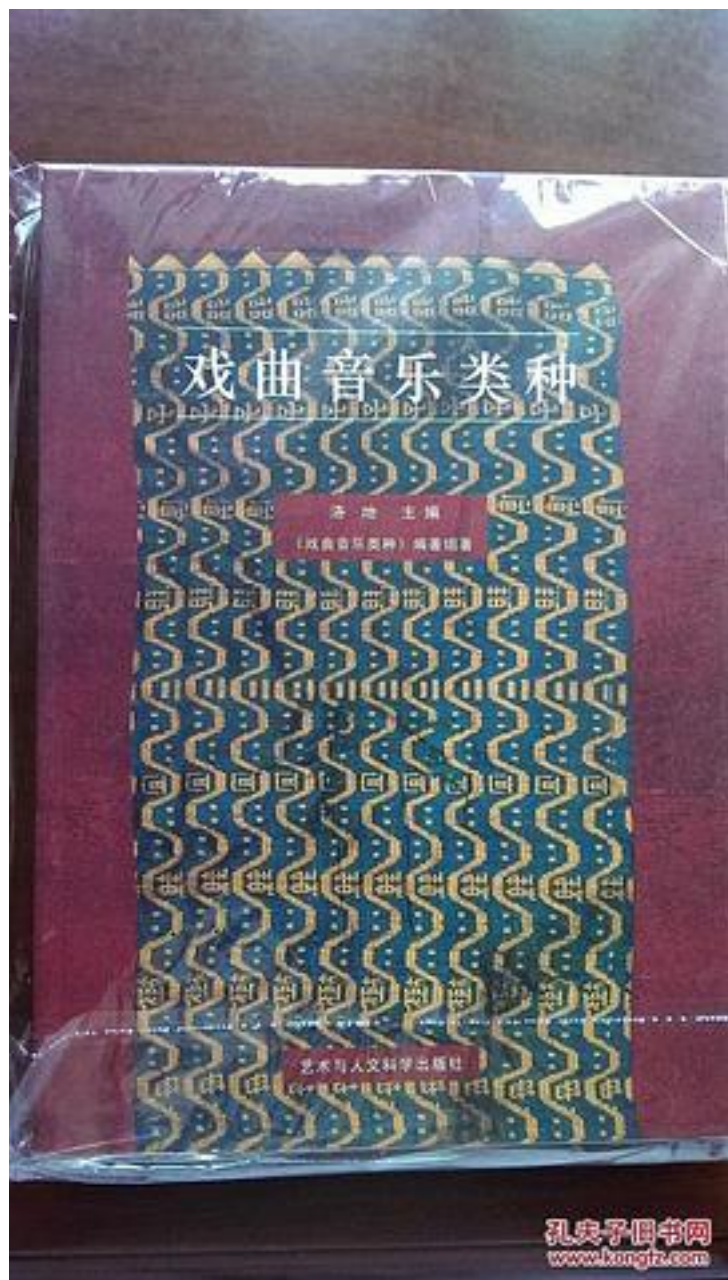


戏曲音乐类种



[戏曲音乐类种_下载链接1](#)

著者:洛地 主编

出版者:艺术与人文科学出版社

出版时间:2002-12

装帧:平装

中国戏曲音乐的研究，从严格意义上说，始自20世纪的50年代，已故上海音乐学院教授夏野先生可谓最早的拓荒者之一。夏野先生在其所著《戏曲音乐研究》（上海文艺出版社，1959）最早提出将中国戏曲音乐分为“曲牌体”和“板腔体”两大类。从现象的层面看，中国戏曲音乐极其繁杂纷乱，如果说对事物进行分类是科学研究的开始，夏野先生提出的“曲牌体”和“板腔体”的划分在当时无疑有十分重要的意义，也无怪乎其对后来的戏曲音乐研究产生深远影响。

当音乐界人士提出“曲牌体”、“板腔体”的理论区分时，“剧种”论在戏曲界也成为支配性的理论思想。按照“剧种”论，中国各地的地方戏因“各地方的语言、音乐和风俗”各不相同，故可划分为不同的“剧种”。在50年代初，全国各地划分出来的大小剧种有百种左右，到80年代初《中国大百科全书》“戏曲曲艺卷”编成时，全国各地的“剧种”已达三百多个。

我们可以说，建国以来有关中国戏曲音乐的研究，基本上是在“剧种”论以及“曲牌体”、“板腔体”的思维框架下展开的。如

80年代，由人民音乐出版社陆续推出的“戏曲音乐研究丛书”，其中包括王基笑《豫剧唱腔音乐概论》（1980）、刘吉典《京剧音乐概论》（1981）、张九、石生潮

《湘剧高腔音乐研究》（1981）、广东省戏剧研究室编《粤剧唱腔音乐概论》（1984）、武俊达《昆曲唱腔研究》（1987）、时白林《黄梅戏音乐概论》（1989）等。人民音乐出版社推出的这套丛书，既可以说是

80年代戏曲音乐研究水准的一种集中反映，也可以说是当时戏曲音乐研究思路的一种集中反映：即以戏曲“剧种”为理论前提，在“曲牌体”、“板腔体”的思维框架之下，尝试对民族戏曲音乐做出科学的梳理和论证。当时的人们也许没有认真追问：从戏曲“剧种”

的角度研究民族戏曲音乐，作为理论前提是否会有问题？“曲牌体”、“板腔体”的划分是否是切实可行？

1986年初，浙江省文化系统的部分研究人员根据《中国戏曲音乐集成》总编辑部的要求，开始

《中国戏曲音乐集成·浙江卷》的编写。但编辑工作一开始，编写人员就发现：按照《集成》总编辑部下达的编写体例——按“剧种”分卷编写——进行编写，是有很大的问题的。解放后开始流行的戏曲“剧种”，大多是根据剧团所在地命名的，或者说是一种行政地域的划分，大“剧种”如川剧、湘剧、豫剧，小“剧种”如浙江金华的婺剧、江苏丹阳的丹剧、河北唐山的唐剧等等。按照这样的划分方法，全中国可以“发现”成千上万的“剧种”（全国有两千多个县，县之下又有更小的乡、村两级行政单位，一乡一村只要有戏班，照理便可产生自己的“剧种”）。全中国的剧种又何止是三百个？从“剧种”的角度看，有些“剧种”是一腔一调，有些“剧种”则混合使用着不同种类的腔调，还有许多腔调同时为不同的“剧种”所共同使用着。比如“昆腔”，既是一个“剧种”昆剧的别名；同时，这个“剧种”中又包括许多“剧种”，曰：“苏昆”、“北昆”、“浙昆”、“金昆”、“甬昆”、“永昆”、“武昆”等等；同时，它又是“婺剧”、“瓯剧”、“台州乱弹”、“平调”等不同“剧种”所共用的一种“声腔”。由“剧种”而引起的混乱，在全国是如此，在浙江亦如此。所以按照“剧种”编辑

《集成》，势必出现内容的交叉重叠和篇幅的无限增加，“更重要的是使戏曲音乐的脉络不易理清，各类各种戏曲音乐的面目混杂。”（陈西斌《戏曲音乐类种·序》）

针对编辑过程中遇到的这一“实际”情况，《集成》“浙江卷”编辑部经过反复研究、讨论，到1989年初，他们终于做出这样的一种决定：即一方面继续按照

《集成》总编辑部的要求和部署，按“剧种”编写一部《中国戏曲音乐集成·浙江卷》（此书已于2001年由ISBN中心出版）；同时，在主编洛地先生的倡议下，从戏曲音乐的实际出发，按戏曲音乐“腔调系统”编写一部《浙江戏曲音乐》（这即是今日出版的这本《戏曲音乐类种》，下简称《类种》）。

不是从“剧种”出发，而是从“腔调系统”出发，把我国的戏曲音乐归为三类、九种（套），从而完整、系统地对民族戏曲音乐加以阐述，这可以说是《类种》最具独创性的学术贡献。在《类种

》的编写人员看来，总体上，中国戏曲音乐可分为“南北曲腔”、“乱弹诸调”、“摊簧”这三大类别，其下再分各支、各路。事物的“结构”是决定事物本质的最根本性的东西，也是对事物进行分类的最合理的依据。《类种》将中国戏曲音乐分为“南北曲腔”、“乱弹诸调”、“摊簧”这三大类，乃是严格地按其音乐结构的不同而进行划分的。如“南北曲腔”，其基本的音乐结构单位为“腔句”，不论是“昆腔”，还是各路的“高腔”，都是由一句句的“腔句”

演唱一首、各首以至全部曲牌的文辞。“南北曲腔”虽都以其文句为句断。以腔唱句：有以简单的或近似口语的旋律

“滚唱”与用群唱形式的句尾“定腔乐汇”组成腔句——是为“高腔”，有以“依字声行腔”的“字腔”与“字腔”间的“过腔”组成腔句——是为“昆腔”。前者以各地各自的乡语及地方民间音调为唱，随心行腔，自成腔调，在音乐形态上便各自具有不同的特点和风格，乃为各“路”高腔；后者按是否具有严格的“依字声行腔”行腔规范而分为“正宗昆腔”（即今被联合国教科文组织认定为人类文化遗产的“昆曲”）和“草昆”两支，“草昆”又因地域特征而分为数“路”。

“乱弹诸调”，其基本的音乐结构单位为唱调，所有唱调都以“头、腹、尾”结构为乐式，“头可换”、“腹连绵”、“尾有定”。乱弹诸调的基本特征是以同“调”的、互补的两（三）支唱调率众多辅助唱调和腔句连成“套”，故乱弹诸调可称“双唱调板套体”。乱弹诸调因其所用主干唱调及其套，而分为结构大同、各自完整的四套。

一是特称的“乱弹”套，由[三五七]、[二凡]为主干唱调组套；与之相应的称“正乱弹”套，由[正（乱弹）原板]、[二汉]为主干唱调组套。

二是“芦拔”套或“吹拔”套，以[芦花调]（又称[吹腔]）、[拨子]为主干唱调组套；与之相应的称“反乱弹”套，以[反（乱弹）原板]、[洛梆子]为主干唱调组套。三是“二簧”套，[小二簧]、[老二簧]、[二簧]为主干唱调组套。四是“西皮”套，以[西皮]、[都]为主干唱调组套。四套之下又下分各“路”。

“摊簧”为“南词摊簧”、“唱说摊簧”、“越剧”唱调的通称，三者音乐构成上皆以弓弦乐中二胡托唱、行歌吟诵性的单唱调为主体，在具体音乐结构上有明显差异。“南词摊簧”结构略近乱弹，皆由一主干唱调（[平板]）和辅助唱调（[紧板]）及辅助腔句组合连接成套，故可称“单唱调板套体”，主干唱调都以“头、腹、尾”结构为乐式。“南词摊簧”因其地域特征而形成各“路”。“唱说摊簧”，都以一通用唱调作为“基本调”统领全局，以辅助唱调作补充。“唱说摊簧”的“基本调”及辅助唱调皆以“起→平→落”为其基本结构。“唱说摊簧”又因各地所用“基本调”不同而下分各“路”。“越剧”唱调以[尺调]为基本唱调，以双乐句为段，两乐段成“调”的“二段（四句式）”结构。[尺调]又因诸“板”而形成[尺调]系列。

这样，《类种》以音乐结构为最根本的分类依据，通过层层类分，建立了由三大类、九种（套）及其下的众多支、路共同构成的、可以反映中国戏曲音乐历史嬗递、层次等级的“腔调系统”，即：

宋元至清初的“南北曲腔”，其下为“高腔”、“昆腔”；下为各支、各路。

清中叶勃兴的“乱弹诸调”，内含“三五七——二凡”、“芦花——拨子”、“二簧”、“西皮”四套；下有各路。

清末民初后流行的“摊簧”，有“南词摊簧”、“唱说摊簧”，其中又歧发出“越剧（唱调）”；亦有支和路。

《类种》的学术价值不但体现在其整体性的“腔调系统”的建立，也表现在对许多具体问题的认识。如我国的民族戏剧在很长的时间内一直使用的“南北曲”，对这一类音乐应当如何认识？每支南北曲“曲牌”是否都有属于它自己的曲式、调式和调性以及该曲的情趣（《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“曲牌”条）？《类种》的编辑人员通过对浙江“高腔”、“昆腔”的实际调查发现：在“高腔”中，同牌名的曲牌，在各路高腔中，其唱腔各不相同；即使在同一路高腔中，同名曲牌之唱腔亦各有异。同一路高腔中，不同曲牌可以是相同的腔句顺序组合。在“昆腔”中，相同的腔句可以唱不同曲牌中的文句；不同的腔句可以唱相同的曲牌中的文句。不论是“昆腔”，还是各路的“高腔”，任何一支曲牌的音乐唱腔都可因为科、介的打断而分成若干段落。所有这些现象都说明——“高腔”、“昆腔”的曲唱，都是以腔句为其基本结构单位，由一句句的“腔句”演唱一首、各首以至全部曲牌的文辞。所以南北曲的“曲牌”只是一个文体意义上的“结构单位”，作为独立的音乐结构单位的“曲牌”是不存在的！这样的结论可谓石破天惊，然而却是不容忽略的事实！

又如乱弹音乐。过去在学术界流行的说法是“板式变化体”（《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》第11页条目）。“板式变化体”这一概念主要强调是节拍、节奏的变化在不同的“板式”（如三眼板、一眼板、流水板、散板）中的作用，如慢板宜于抒情，流水板及快板宜表现激烈的情绪等等。但仅从节拍、节奏（转快或转慢）着眼，则无法解释在三眼板、一眼板、流水板、散板等四种板式之外，乱弹音乐为何还有繁多纷杂、以至令人眼花缭乱的上百种“板式”（至少在理论上是不需要的）？“板式变化体”理论也无法解释为何同样的一个“板式”，其头、腹、尾竟然也有“板式变化”？更无法解释：这些各不相同的“板式”是因为何种原则被组织使用在一种剧唱中的？在摆脱了“板式变化体”的思维束缚后，《类种》一书的主编洛地先生提出了“双唱调板套体”。“双唱调板套体”的命名自然还有待于学术界的更进一步的商讨和回应，但“双唱调板套体”至少在理论上理顺了乱弹音乐构成的系统性和整体性，而不是用过于“形而下”的种种“板式”的使人如坐云端、如坠雾里。

临了，笔者愿就本书的书题附言几句。此书是《中国戏曲音乐集成·浙江卷》的编者们在对浙江一地的戏曲音乐做过详尽的调查研究之后，归纳、整理而成的，其书原名为“浙江戏曲音乐”，今改题为“戏曲音乐类种”，是否名不符实呢？参加《集成》编写的浙江四十多位戏曲音乐工作者花了四年多的时间，做了许多原始资料的调查、分析工作，集印了2000万字篇幅的浙江各市、地戏曲音乐资料本60卷。从现象的层面看，他们的资料搜集工作当然还不能称全备，浙江一地的戏曲音乐现象也不能替代全国其他各地的情况。但理论研究的最终目的是通过逻辑思维，对个别现象、具体事实加以整理和归纳，上升到带有规律性、本质性的认识，所以“现象”的多寡并不是问题的关键，关键的是由“现象”归结出的“本质”。从戏曲音乐的角度看，浙江一地的音乐“现象”所反映的戏曲音乐的“本质”是否也同时普遍适用于全国？回答是肯定的。浙江（包括江苏、北京、上海、湖南等许多省、市）的戏曲及戏曲音乐，可以在总体上反映出中国戏曲史的全过程及戏曲音乐的整体面貌。不论是西北的梆子，还是东北的二人转，或是西南的花鼓戏，都可以在这具有整体性和系统性的“腔调系统”中找到自己相应的位置。所以假如该书不是以“戏曲音乐类种”为题，而是以“浙江戏曲音乐”为题，那恰好是又回到了“剧种”的旧路，也减灭了其整体性和系统性的理论价值。

《戏曲音乐类种》的出版倏忽已近两载。近两年来，笔者未能见到任何有关此书的评价

性的文字，褒扬的或者驳斥的。是因为它不值得人们对它稍加留意，还是因为人们就根本没有“看懂”它？令人百思不得其解。笔者诚然以为，这是我们民族戏曲音乐研究方面极其重要的一部理论著作，在后来的学术史上必将日益显示其里程碑的意义，故不辞浅陋，写下以上的文字。知音君子其许之乎？

《中国音乐学院学报》2005年第3期“书评”，作者解玉峰

作者介绍:

目录:

[戏曲音乐类种_下载链接1](#)

标签

戏曲史

戏曲

评论

[戏曲音乐类种_下载链接1](#)

书评

[戏曲音乐类种_下载链接1](#)