

中国戏曲音乐发展概述

——近代民间小戏的繁盛

刘云燕 王芳^[1]

[内 容 提 要] 集中华民族传统文化之大成的中国戏曲,是中国传统音乐文化的一朵奇葩,也是世界文化的瑰宝。尤其是清代以来,我国戏曲艺术的发展更是成就斐然。“花部”中的吹腔、梆子、皮黄腔迅速崛起,“雅部”的昆腔、高腔由盛而衰。这不仅使京剧艺术形成并几至席卷全国,也使明代后出现的各地方小戏在此时获以快速发展。道情、秧歌、滩簧、采茶、花鼓等新兴民间戏曲也脱颖而出。

[关 键 词] 曲牌体/板腔体/“花部”/“雅部”/民间小戏

中图分类号:J614.93 文献标识码:A 文章编号:1001-5736(2011)01-0116-7

宋代政治稳定、经济繁荣、文化繁盛的程度前所未有的。“重文轻武”的施政方针,使中国文学从“雅”开始向“俗”转变,中国音乐形态也在此时期开始转型,即由原来的宫廷歌舞转化为戏曲的确立。此后,中国戏曲以其惊人的发展速度占据了中国传统音乐文化的主导地位。

1840年“鸦片战争以后”,中国由封建社会向半封建半殖民地社会转化,中国历史从此也进入到了近代时期。反帝反封建,求得民族独立和人民解放成为主要的社会性质。在这种社会环境下和土壤下,中国戏曲艺术紧跟时代的脚步迅速发展。“花雅”之争,不仅促使京剧艺术形成,同时也带来了各地民间小戏的兴起和繁荣。

首先,地方小戏大都擅长表演流传于民间的传说故事,或与人们现实生活紧密相连的事件。简单的故事情节不仅易与人们产生共鸣,而且带来它表演形式上的灵活多变。地方小戏规模较小,一般只需要两、三个角色,它不受场地等任何条件的限制随即可以演出;在演唱、表演、器乐伴奏等方面,地方小戏基本保持着观众所熟悉的民间歌舞和说唱形式,因此,它的根始终深深地扎在民间肥沃的土壤之中并流传迅速。尽管与“花部”其他艺术形式一样,地方小戏也遭到封建统治阶级的排斥与禁锢,然而,自身固有的顽强的生命力非但没有使它消亡,相反更加活跃繁荣。

另外,宋代以后,中国的工商业在城市发展迅猛,这使大量的农民涌入城市,民间小戏艺人也很快被吸引到城市来谋生。为了求得生存,艺人们通过扩大剧目题材,改进表演方式,艺术上不断求新;尤其在唱腔音乐上,通过大量吸收昆腔、高腔、皮黄腔等剧种的营养,来不断完善和壮大自己以适应城市观众群体的审美需求。因此,民间小戏的兴起,反映了当时中国社会的政治、经济、文化等现状,顺应了时代的变化及人民群众的精神需要。

从艺术形式上看,民间小戏是在民间歌舞及民间说唱等基础上发展起来的。它可分为“歌舞类型”小戏和“说唱类型”小戏两种形式。从声腔上分类,歌舞小戏又可分为秧歌戏腔系、花鼓戏腔系、采茶戏腔系、花灯戏腔系等类型;说唱

小戏则可分为滩簧戏腔系、拉魂戏腔系、道情戏腔系等类型。

二

(一)歌舞类型小戏

1.秧歌戏腔系

[1] 作者简介:刘云燕(1959~)女,沈阳音乐学院音乐学系教授。

王芳(1981~)女,2007级沈阳音乐学院音乐学硕士。

秧歌戏起源于农民插秧劳动时所唱的民歌,后来每逢春节前后,各地都出现了“闹秧歌”的热闹场景,遂逐渐形成了后来的秧歌戏。

秧歌戏主要分布在山西、河北等地。如山西的祁太秧歌、繁峙秧歌、朔县秧歌;河北的襄武秧歌、定县秧歌等等。这些秧歌在长期的衍变和发展中,都以自己独特的艺术魅力成为各地方的秧歌戏。

从唱腔结构上划分,秧歌戏大概分为三类:

(1) 联缀套曲式秧歌戏

联缀套曲式的秧歌戏,是将若干首民歌联缀在一起组成唱腔。山西的祁太秧歌即属这种形式。

祁太秧歌因形成于山西祁县、太谷一带而得名,起源可追溯到明代。最初,晋中地区民间艺人传唱当地流行的小曲,内容大多反应民间故事。当人们踩着高跷划着旱船庆祝佳节时,边表演边唱这些用联缀形式穿插起来的套曲式的民歌小曲。后经过不断演变形成了“过街秧歌”,也称“地秧歌”,这即是祁太秧歌的最初形态。

到了清嘉庆、道光年间,祁县、太谷等地商业兴起,引来外地商人通商,他们同时也带来了自己本地的民歌,这些民歌又与当地民间小调相融合,逐渐发展成为歌、舞、言综合形式并带有戏曲特性的地方剧种。

祁太秧歌使用二句至六句体的民歌组合形式。一个剧目通常以一首民歌曲调为基础进行变化演唱,还将带有“垛句”的小调穿插在两句体的民歌之间,来表现不同人物的性格特征及思想情感。

例 1.《算帐》^[1]



(2) 板腔套曲式秧歌戏

板腔套曲式的秧歌戏,是采用各种不同板式将田歌、小曲组合成套曲,来演唱带有一些故事情节的秧歌戏。由于它只采用锣鼓伴奏,又称“干板秧歌”。如襄武秧歌和定县秧歌。

襄武秧歌源于当地的“西火秧歌”,又称“干板秧歌”。清末流传到襄垣、武乡县一带,逐渐形成了板腔体结构的襄垣秧歌。

首先,只有锣鼓伴奏的“干板秧歌”被演变成带有规律性节奏的【二性板】:

例 2.《藏舟》^[2]



而后,【二性】又作为基本板式进行变化,如将其速度放慢、伸展,旋律加花便形成了【慢板】:

例 3.《断桥》^[3]



[1]摘自《山西地方戏曲汇编》,山西省文化局戏剧工作研究室编,山西人民出版社出版。

[2]自襄武秧歌《藏舟》。

[3]选自襄武秧歌《断桥》。

将其速度加快,旋律减缩就形成了【紧板】(或称【快板】),还可生成【数板】、【哭板】等不同板式。

(3)曲牌、板腔兼备式秧歌戏

曲牌、板腔兼备式的秧歌戏,大多是以民歌小曲作为曲牌基础,再进行板腔化处理形成的秧歌戏。常采用【头性】、【二性】、【三性】等板式。如山西的繁峙秧歌、朔县秧歌等。

繁峙秧歌,起源于明万历年间,形成于道光、咸丰年间,是繁峙秧歌与其他剧种唱腔相融合的一种秧歌。其唱腔采用民歌与板腔结合的形式,有“地方小调”、“大调”、“训调”三种类型。

地方小调,为曲牌体唱腔结构,大多来自民歌或小调。这些风格各异的民歌小调灵活自如地穿插、连接在秧歌戏的唱腔之中。

大调,以板腔体的形式成为繁峙秧歌的基本唱腔。它有【流水】、【二性】、【三性】、【介板】、【导板】、【滚白】等六种基本板式。

例4.《九件衣 坐楼》^[1]



训调,是由曲牌体向板腔体转化的唱腔曲调,包括【大伏板】、【苦训】等十六种曲调。这些曲调可作为单独演唱,也可以组成叫板、大亮调、起板、上句、下句等板腔套式来进行演唱。

2.花鼓戏腔系

花鼓戏,是在民间舞蹈花鼓基础上发展起来的地方小戏。它形成于长江流域的湖北、湖南、江西、浙江、安徽、四川、贵州等省份。在众多花鼓戏中,最突出的是湖南、湖北花鼓戏。

(1)湖南花鼓戏

长沙花鼓戏,是湖南花鼓戏中流传最广、影响最大的代表性剧种。它是在劳动山歌、民间小调和地方花鼓基础上形成的。其发展经历了“两小戏”、“三小戏”及“多行当本戏”三个阶段。以“川调”、“锣腔”、“小调”为主要声腔,结构为曲牌联缀辅以板式变化。

川调,又称“正宫调”或“弦子调”,是长沙花鼓戏的主要声腔被大部分剧目所采用。川调的唱腔结构最初为曲牌体,受汉调皮黄腔的影响,部分曲调已形成了【一流】、【二流】、【三流】、【导板】等板式。

打锣腔,又称“锣腔”,它虽主要为曲牌联缀体结构,但由于戏剧性的需要也逐渐向板腔方向转化,由此产生的【导板】、【三流】、【急板】、【暴句】等,与头腔、二腔、三腔、尾腔四个基本唱腔相连接形成打锣腔的板式系统。

例5.^[2]



小调,为长沙花鼓的又一主要声腔,它包括民歌小调和丝弦小调。如【采茶调】、【望郎调】等常作为长沙花鼓中的插曲,也可以作为独立声腔使用。

(2)湖北花鼓戏

湖北花鼓戏包括湖北各地的花鼓戏、采茶戏、灯戏、杨花柳等剧种。其中东路花鼓特征较为突出。

东路花鼓早期被称为“逐戏”,起源于鄂东地区的民歌小调。鄂东毗邻于河南、安徽、湖北,这些地区也是土产山货经营的集散地。人们在劳动之余,以“一唱一和”的“逐戏”形式,自娱自乐地即兴演唱曲调高亢委婉的民歌来消解疲劳。嘉庆末年形成东路花鼓后流行于鄂、豫、皖等地。

东路花鼓的声腔,是在鄂东民歌小调演变的“哦呵腔”,即“打锣腔”基础上形成的,主要为正腔、小调等。

[1]摘自《中国戏曲音乐集成·山西卷》,中国戏剧出版社1958年出版。

[2]选自《长沙花鼓戏音乐》,中国戏剧出版社1958年出版,第101页。

小调,主要是从民歌中吸收衍变而来的,分上下句、四句、单句等结构,演唱时常采用分节歌的形式并加有衬词。如【小雀调】、【蛤蟆调】、【采花调】等。

明清俗曲,是从明清流传下来的各类民间曲调。如昆明、呈贡的【闹五更】、【倒板浆】、【金纽丝】;元谋的【挂枝儿】、【打枣竿】;弥渡的【琵琶玉】、【劈破玉】等等。这类曲调多为长短句的二段和多段体结构。由于专业人士的加工整理,使曲调风格更为细腻、优雅。

(二)说唱类型小戏

1.滩簧戏腔系

滩簧戏,是江南明清俗曲“滩簧”基础上发展而成的说唱音乐,与当地民间音乐结合后演变成滩簧诸剧种。

滩簧戏各剧种的唱腔结构相类似,基本腔调都具有板腔化的特点。主要以锡剧、甬剧、姚剧等最为突出。

锡剧,源于民间的说唱。天平天国前后,无锡滩簧与常州滩簧合并发展为锡剧。由于它发源于无锡东北的乡下,又称“无锡东乡调”或“东乡小曲”。

东乡调原为农民劳动之余随口唱的山歌,经过独唱到对口唱演化成了“滩簧”,并作为锡剧形成的基础。

锡剧的发展经过了“对子戏”和“同场戏”两个时期。

早期锡剧的表演多为两个角色的对唱,即当时备受群众喜欢的锡剧雏形——“对子戏”阶段。时值清末,由于对子戏情节过于简单,角色单一而不能满足各阶层人士的审美需求,于是一些文化之人便参与到其中进行创作,从内容到形式的丰富,使“对子戏”有了“锡剧”的真正含义,同时也将锡剧推进到“同场戏”时期。

锡剧的唱腔采用板腔及曲牌联缀的综合结构。它从最初包括【老二簧调】、【开篇】、【长三调】、【反弓老调】、【荠荠花调】的【簧调】;到后来吸取杭州的【大陆板】、其他剧种的【迷魂调】、【南方调】,以及民间小调的【九连环】、【绣荷包】等,使锡剧唱腔极为丰富。其中板腔体的【簧调】和【大陆板】为锡剧的主要腔调,其他曲牌体的山歌小调穿插其中。

例 10.^[1]



2.拉魂腔腔系

拉魂腔系是由明清俗曲发展而来的,流传到鲁南、苏北、皖北等地形成了不同的剧种。这些剧种不仅唱腔婉转动听,而且也常在拖腔尾部用假声向上做七度或八度大跳,“拉魂腔”也由此得名。由拉魂腔形成的剧种主要有柳琴戏、泗州戏、五音戏、茂腔、淮海戏等。

柳琴戏,是在鲁南民间小调“肘鼓子”基础上,吸收柳子戏、梆子戏等逐渐形成的。

早期的说唱艺人们走乡串户“唱门子”来乞讨。为了使腔调更为动听,他们将改造的柳叶琴为自己伴奏,这也是柳琴戏以说唱形式为主的雏形阶段。清咸丰年间,艺人们为了使表演更具效果,开始以“二小戏”、“三小戏”的形式演唱带有故事情节的“篇子”。经过不断创新和改造,在唱腔的句尾加入了缠绵委婉的拉腔,即被人们称之为“拉魂腔”的腔调。这意味着拉魂腔从说唱形式开始向戏曲化方向转化和发展。到了清末民初,随着职业戏班的形成,也将柳琴戏的发展推进到了繁盛的时期。

柳琴戏虽为板腔体结构,但它却与其他板腔体戏曲不同。它只有快与慢的变化,即在抒情时将速度放慢,激动时将节奏加快。

例 11.^[2]



柳琴戏的唱腔主要采用“基本腔”、“专用曲调”、“民歌小调”等。

基本腔,是柳琴戏的主要唱腔。它以一个上下句结构为基础,采用不同速度进行演唱。

专用曲调,又称色彩腔。主要以拉腔、含腔、平腔、立腔、叶里藏花等最为常用。它们虽旋律丰富、音乐宽广、节奏变化较

[1]选自《中国戏曲剧种大辞典》,上海辞书出版社1995年出版,第342页。

[2]同上409页。

大,但不作为独立声腔使用,而是经常被穿插在基本腔之间,以弥补其板式单一色彩平淡等不足。

民歌小调,是柳琴戏所用的本地或外来的民间小调,这些小调经过当地语音、语言的同化,与柳琴戏的风格渐渐相近而被融入其中,强化了柳琴戏唱腔音乐的感染力。如【打枣调】、【补缸调】、【叠断桥】等。

3.道情戏腔系

道情戏是由各地说唱演变的戏曲剧种。唱腔以词曲及民歌为主,结构虽为曲牌体,但受梆子腔影响,不少曲牌已呈现板腔化特点。近代形成的道情戏主要有山西的晋北道情、洪洞道情、甘肃的陇东道情等等。

晋北道情,开始起源于唐代道观经韵,后来发展成演唱道教故事或道教题材为主要内容的道歌。经过晚唐及五代,道观经韵的演唱方式逐渐转变并在艺术上得到新的发展。至北宋,随着说唱艺术的兴起,道歌走向社会在民间群众中兴起,“道歌”遂称为“道情”。后流传于南方的为“诗赞体”说唱道情,流传于北方的演变为曲牌体戏曲道情。

由道歌演变为道情,是道情发展历程上的一次重要转折。唱腔结构上,由原来的简单形式发展成由同宫或不同宫的诸个“只曲”联缀的“套曲”演唱。如传统剧目《经堂会》即采用了三个宫调的二十多个曲牌,使唱腔容量加大,旋律丰富多变,层次分明开阔。

晋北道情主要为曲牌联缀体,在不断发展中逐渐形成了简单的板式。唱腔也从最初短句的古词唱词,发展到了对称、整齐,并采用摘段、换头、扩尾等手法进行发展的【七字调】和【十字调】。如《耍孩儿》、《浪淘沙》、《劈破玉》等。曲牌联缀、板式变化及民歌的相互渗透融合,使晋北道情向着更广阔的方向发展。

例 12.^[1]

带尾字十字



结 语

中国各地民间小戏的唱腔音乐的发展过程,基本是同出一则。几乎每一个地区、每一个地方小戏剧种,都是从最初简单的民歌开始,发展到使用同一曲调的单牌子反复演唱来表演小故事的;随着故事情节的复杂化程度和矛盾冲突的升级,逐渐发展了多个民歌小调连续演唱的复牌子的联缀形式;当这种联缀再一次受到束缚时,它又借鉴板腔体结构的戏曲唱腔优势,通过单牌子的板式变化来发展自己的唱腔音乐。由此看出,地方小戏为了生存,在发展过程中始终没有停止过变革的脚步。借鉴、融合、改造、创新,是它千百年来繁荣不衰的根本原因所在。也是中国戏曲艺术发展过程中出现的“花雅之争”后不到二百年间,产生了近三百个地方小戏剧种的辉煌成就的根本原因所在。

戏曲是中国传统音乐中的重要组成部分,民间小戏在其中占有重要地位。在地大物博、人口众多、文化深厚的中国,人们的精神生活需求丰富多样。面对不同地域、不同文化、不同生活、不同层次的各个层面,那些“乡音土语”,泼辣亲切,地域特征鲜明的地方小戏,真实深刻地反映了社会现实生活,模拟并宣泄了人民的喜怒哀乐,承载并积淀着中华民族的尊严及心理。它以简洁、明快、灵活、质朴的艺术特征,畅游在浩瀚无际的中国传统音乐文化之中,深受广大人民群众欢迎和爱戴。人民大众才是地方小戏的真正创造者,也是地方小戏存活的丰厚土壤。也正因为如此,才能使地方小戏以顽强的生命力与中国其他大的剧种竞技、并存!

今天或将来,中国地方小戏是否仍然兴旺繁荣,在于它能否像昨天那样以“小戏不小”的精神,尊重社会的历史现状,遵循戏曲发展的自身规律,尊重人民的选择,顺应时代的要求;在于社会的关注,党和人民的支持。相信,在越来越发展越为迅速的今天,中国地方小戏这一秀丽多姿的戏曲珍宝更加绚烂夺目。

参考文献:

- [1]张庚、郭汉城.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社,1980
- [2]海震.戏曲音乐史[M].北京:文化艺术出版社,2003
- [3]周妙中.清代戏曲史[M].北京:中国古籍出版,1987
- [4]马少波等.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1990
- [5]中国大百科全书·戏曲卷[M].中国大百科全书总编辑委员会,1983
- [6]刘吉典.京剧音乐概论[M].北京:人民音乐出版社,1993年出版
- [7]周贻白.中国戏曲发展史纲[M].上海:上海古籍出版社,1979年出版
- [8]中国戏曲志编辑委员会.中国戏曲志·辽宁卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1994
- [9]中国戏曲志编辑委员会.中国戏曲志·江苏卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1994
- [10]中国戏曲志编辑委员会.中国戏曲志·山西卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1994
- [11]中国戏剧家协会编.中国地方戏曲集成·湖北省卷[M].北京:中国戏剧出版社,1958
- [12]中国戏剧家协会编.中国地方戏曲集成·浙江省卷[M].北京:中国戏剧出版社,1958

[1]选自武兆鹏《晋北道情音乐研究》,人民音乐出版社1961年出版,第251页。

- [13]中国戏剧家协会编.中国地方戏曲集成·山西省卷[M].北京:中国戏剧出版社,1958
- [14]中国戏剧家协会编.中国地方戏曲集成·江西省卷[M].北京:中国戏剧出版社,1962
- [15]中国戏剧家协会编.中国戏曲音乐集成·山东省卷[M].北京:中国戏剧出版社,1962
- [16]江西省采茶剧团编.南昌采茶戏新腔选集[M].江西:江西人民出版社,1961
- [17]湖南省文化局戏曲工作室.湖南地方戏曲音乐[M].湖南湖南人民出版社,1958
- [18]王群.云南花灯音乐研究[M].北京:人民音乐出版社,2003
- [19]武兆鹏.晋北道情音乐研究[M].北京:人民音乐出版社,1961
- [20]赵山林.中国近代戏曲编年1840—1919[M].华东师范大学出版社,2008
- [21]余从.戏曲声腔剧种研究[M].北京:人民音乐出版社,1990
- [22]中国艺术研究院戏曲研究所资料室编.中国戏曲研究书目提要[M].北京:中国戏剧出版社,1992
- [23]常静之.中国近代戏曲音乐研究[M].北京:人民音乐出版社,2000
- [24]中华文化通志编委会编.中华文化通志戏曲志[M].上海:上海人民出版社,1998
- [25]罗映辉.梆子腔唱腔结构研究[M].北京:人民音乐出版社,1994
- [26]余从.中国戏曲史略[M].北京:人民音乐出版社,1993
- [27]海震.戏曲音乐史[M].北京:文化艺术出版社,2003
- [28]刘文峰.百年梨园春秋[M].北京:中国经济出版社,2000
- [29]幺书仪.晚清戏曲的变革[M].北京:人民文学出版社,2006
- [30]编辑委员会.万叶编著.国戏曲剧种大辞典[M].上海:上海辞书出版社,1995
- [31]徐烨.论皮黄腔在戏曲声腔发展史中的贡献[J].黄钟(武汉音乐学院学报),2003
- [32]朱恒夫.民间小戏产生的途径与形态特征[J].文艺研究,1991
- [33]刘正维.论戏曲音乐发展的五个时期[J].黄钟(武汉音乐学院学报),2003
- [34]蔡际洲.皮黄腔的流布与影响[J].民族音乐研究,2000
- [35]李连生.戏曲音乐与声腔的形成[J].戏剧,2007
- [36]路应昆.戏曲音乐若干基本概念界说[J].东南大学学报,2004
- [37]马华祥.弋阳腔源流考[J].上海戏剧学院学报,2006
- [38]刘国杰.论高腔音乐[J].音乐研究,1995
- [39]徐烨.论梆子腔的划时代贡献[J].交响—西安音乐学院学报,2002
- [40]骆兵.关于弋阳腔的历史传播与当代发展的思考[J].全国中文核心期刊艺术百家,2005
- [41]金登.花部—中国近代戏曲的开端[J].上海戏剧学院学报,2006
- [42]李连生.弋阳腔与板腔体戏曲的形成[J].河北大学学报,2003年
- [43]张伟.宋元戏曲音乐与明清戏曲音乐之发展[J].平原大学学报,2002
- [44]单振岳.戏曲音乐声腔演变探究[J].中国戏曲学院学报,2008
- [45]解玉峰.论“花部”之勃兴[J].音乐研究,1996
- [46]韩丽霞.中国近代戏曲的叙述方式[J].河南教育学院学报,2001
- [47]邓翔云.形式衍变是中国戏曲发展的普遍规律[J].艺术百家,1998
- [48]杜鹏.试论京剧声腔和音乐的发展[J].中国戏曲学院学报,2008
- [49]王蕴明.中国地方戏曲的历史生态环境[J].剧艺文论,2008
- [50]蓝凡.秧歌、花鼓、采茶与滩簧考辨[J].艺术百家,2005

(责任编辑 朱默涵)

The Outline of the Music Development of Traditional Chinese Operas (I)

-The Prosperity of Folk Small-Scaled Comprehensive Art in Modern Times

Liu Yunyan Wangfang

[summary] The traditional Chinese opera, having absorbed all the essence of traditional Chinese culture, is a wonderful artistic form of traditional Chinese musical culture and the world culture treasure as well. Especially since the Qing Dynasty, the traditional Chinese operas have made great artistic achievements. Chui-qiang, bang-zi and pi-huang-qiang of “hua-bu” developed rapidly, whereas kun-qiang and gao-qiang of “ya-bu” experienced from prosperity to decline. This not only made the Peking Opera come into being and nearly spread throughout the country, but also promoted the fast development of local small-scaled comprehensive art which appeared after the Ming Dynasty. Such newly produced folk operas as dao-qing, yang-ge, tan-hu-ang, cai-cha, hua-gu, prospered swiftly.

[key words] qu-pai ti (labeled pieces form used in traditional Chinese operas) / ban-qiang ti (a type of melodic form of traditional Chinese operas) / hua-bu (popular, miscellaneous dramas) / ya-bu (elegant, decent dramas) / folk small-scaled comprehensive art