

南京艺术学院

博士学位论文

音乐在戏曲继替变革中的作用

姓名：韩启超

申请学位级别：博士

专业：音乐学

指导教师：秦序

20080420

中文摘要

纵观中国戏曲形成、发展的整个轨迹，有两个突出问题非常值得关注。一是中国戏曲尽管早在上古时期已见萌芽，为何仍需经历千百年之久的孕育、成长，直到宋元时始有“成熟的戏曲”登台？二是“成熟戏曲”产生后，却又经历一系列不同寻常的阶段性的嬗变，其行程如九曲黄河般曲折，有时甚至如凤凰涅槃般艰辛，但始终波澜壮阔，日趋辉煌。其原因何在？

本论文参照史学、哲学的相关理论成果，通过多角度、多层面和多重证据相结合的方法，宏观、微观交织，以探索揭示戏曲发展史中的上述奥秘。我们欣喜地发现：音乐不仅是中国戏曲最重要的组成部分，还是孕育、催生、哺育戏曲成长的巨大推力，可以说，戏曲是在远古以来中华乐舞温暖的子宫里安然孕育和逐渐成形的，即便宋元“成熟戏曲”呱呱坠地之时，透过大量“官本杂剧段数”，仍不难发现戏曲的脐带，还紧紧连接在音乐歌舞的母体上。

我们还惊喜地看到，音乐也是引导戏曲战胜千难万险，“直挂云帆赴沧海”的希望女神。成熟的戏曲，依然面临无数“挑战一应战”的考验，音乐体制的巨大创新能力，时时显现。例如，南、北曲的产生，促成了南戏、元杂剧的形成与兴盛；当元杂剧面临衰落时，是南北合套的音乐体制挺身而出，既延缓了元杂剧的颓势，又促进新声传奇勃然生发；入明后，南曲在音乐方面的“改调歌之”，衍生了昆山、弋阳、海盐、余姚等众多地域声腔，而魏良辅等人的昆山腔音乐改革，更宣告昆曲艺术取代元杂剧地位，揭开了数百年昆曲辉煌的帷幕。

清代中叶，板式变化体戏曲音乐经过长期萌发，促使梆子、皮黄等新声腔崛起，与传统雅部昆曲及弋阳腔诸戏争锋，一举占据剧坛主位；清晚期至民国时期，京剧艺术流派纷呈，成就辉煌，成为继昆曲之后又一大剧种，显示传统戏曲已臻完美之颠。然而，转瞬之间，戏曲又面临新的严峻挑战，连京剧也日趋衰落，以至社会上连连发出振兴的呼吁。新中国建立后人力推进戏改，十年动乱期间，京剧样板戏犹如昙花一现于文化沙漠，传统戏曲深受摧毁。但样板戏曲在音乐体制上的某些改革创新，至今仍受到一定欢迎，却多少兆示着这是未来戏曲音乐体制的可能发展方向之一，甚至有可能成为戏曲继续前进的一个重要突破口。

综上，无数的挑战与应战，构建了戏曲代代继替前进的洪流，使得戏曲发展有如人类社会代代相承。音乐是引领戏曲走出一个个险滩、不断迈向“柳暗花明又一村”的重要力量。

剧种的产生、形成、兴盛，有赖于相关戏曲音乐体制的发展和完善；而剧种所以衰落受窘，戏曲音乐体制的陈旧和停滞不前也难辞其咎。因此，音乐体制的变革、发展，是戏曲继替过程中对各种挑战所作出的有力应战，是推进戏曲实现代继发展的重要保证。正是音乐体制的变革，引领着戏曲前进，形成了中国戏曲史“一代有一代之戏曲”的继替演进现象。

戏曲音乐体制的变革为何发生？如何发生？除求新求变的自身内因驱动外，也有各地各族音乐文化交流、融合的影响。

当前，在百年中国新音乐变革发展影响下的戏曲音乐，进入了新的总结、探索时期。我们深信，倘若寻求未来戏曲发展的突破点，则戏曲音乐体制的变革与突破，仍将提供重要启示和积极的引领作用。

关键词：戏曲 音乐变革 阶段性 继替 引领 一代有一代之戏曲

Abstract

Throughout the whole orbit that the Chinese traditional opera form, the development, there are two outstanding problems merit attention very much. First, Chinese traditional opera as early as in ancient times despite already sprouting, the need for thousands of years-long experience of breeding, growing, until the Song and Yuan Dynasties only when "mature opera" to come into being. Second, "Mature opera" produced, but through a series of unusual short-term evolution, whose travel if as nine bend Huanghe River circuitous, sometimes as hard as Phoenix Nirvana, but always torrential magnificent and day by day splendid. What is the reason for it ?

This paper reference to history and philosophy related to the theoretical results, through a multi-angle, multi-level and multi-the method of combining evidence, the macro-and micro-cutting, to explore the history of traditional opera revealed in the mystery.

We happily discovered: music is not only the most important component of Chinese traditional opera, or breeding, birth, nurturing the growth of traditional opera great thrust, It can be said that since the traditional opera is the ancient Chinese music and dance in the warm womb of enronly breeding and gradually forming, Even the Song and Yuan Dynasties "mature opera" was born when. Through the large number of " the official zaju repertoire," traditional opera is still easily find the umbilical cord, but also closely connected to the mother on the dance music.

We are also surprised to see that: music is also the hope that the Goddess guiding the traditional opera To overcome difficulties. Mature opera, still faces numerous challenges - the fight tests, music system tremendous ability to innovate, from time to time show. For example,

The southern melodies and the northern melodies production promoted the southern opera, the Yuan zaju formation and prosperous; When Yuan zaju faced with decline, appeared the north and south to gather the set of music system, Both delayed the Yuan zaju declining destiny, and promoted new sound legend thriving; Since has entered the Ming Dynasty, The southern melodies through change tune and language in music sing, to produce have propagated region opera and so on Kunshan, Yiyang, Haiyan, Yuyao, Wei Liangfu et al. the drama music reforms urges the Kunqu opera art to move towards magnificently, And has substituted for the Yuan zaju status, Kunqu opera has opened several hundred years of brilliantly curtain.

The middle of the Qing Dynasty, The board style change body drama music germination promotion the bang zi- the xipi and so on the new tune rises, Fight with the traditional elegant Kunqu opera and the Yi yang opera, and occupies the dramatic world main body status; The end of the Qing Dynasty till the Republican period, Peking Opera art school numerous, magnificent achievement, Since has become continues the Kunqu opera a big kind of drama, As if symbolized the traditional drama has already achieved the perfect boundary. But soon ,traditional opera is confronted with new grave challenge, even Peking Opera has amazed even the increasingly fading,

Down to social running fire put up appealing for developing vigorously. After the founding of New China vigorously promote the reform of traditional opera,during a decade of turmoil, The Peking opera model play flash appears just as tanhua in the cultural desert, The traditional opera depth is destroyed. But Peking opera model play in music system's certain reform innovation, Until now still received certain welcome,actually how many indicates that this will be one of future opera music system's possible development directions,Even has the possibility to become an important breach which the traditional opera continues to go forward.

Synthesized above said, The innumerable challenges with accepted a challenge, have constructed the traditional opera generation of following for the advance mighty current, Causes the traditional opera to develop like the human society to inherit from generation to generation.. Music is to guide traditional opera to step off every dangerous shoal , marches toward the bright important strength unceasingly.

The kind of traditional opera production, forms, prosperously, depends on the related drama music system's development and the consummation; But kind of the traditional opera, therefore the decline is embarrassed, the drama music system obsolete also accountability. Therefore, music system's transformation, the development, are the traditional opera following for the process in powerful accepting a challenge which makes to each kind of challenge, are advances the traditional opera to realize the generation following the development important guarantee. Be exactly music system transforming , be guiding traditional opera to go ahead, Formed the Chinese drama history “a generation had a generation of the traditional opera” has inherited the replace evolution phenomenon.

Why does the drama music system's transformation occur? How to occur? Besides strives for own internal cause actuation which strives for changes newly, Also has the regional various races music cultural exchange, the fusion influence.

Currently, under hundred year Chinese new music transformation development influence's drama music, entered the new summary, the exploration period . We are convinced that: if exploring the breakthrough point that future traditional opera develops , traditional opera music system's transform and break , will still provide the important enlightenment and a positive lead role.

Key words: the Chinese traditional opera Music transformation Gradualness Inheritance and replace Direction leadership A generation has a generation of the traditional opera

南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

签字日期：2008年4月20日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院可以将学位论文的全部或部分内内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：

导师签名：



签字日期：2008年4月20日

签字日期2008年4月20日

前 言

中国戏曲是一种“特殊”的戏剧，所谓“特殊”，是因为它在本质上是一种歌舞剧，是一种经由中国传统文化精神与中国人审美心理相互作用而形成的、强调韵味的歌舞剧艺术。尽管戏曲种类繁多，有京剧这样全国性的大剧种，也有带着强烈地方色彩大量地方剧种，和带有鲜明民族特色的少数民族戏曲剧种，无论它们之间风格、特色差别有多大，音乐（歌唱及其伴奏）毫无疑问都是戏曲的灵魂。

无论何种戏曲的音乐，都是建立在民间喜闻乐闻的传统音乐因素基础上又不断变化衍生的，这是戏曲音乐最重要的本质特点。这一本质特点造就了它独特的艺术魅力，培育了专属于它的巨人观赏者群体，决定了它不同于西方戏剧和歌剧的创作、表演理念，也决定了它与西方戏剧迥异的发展道路。

尽管中国的戏剧艺术，与世界各民族的戏剧一样，有着非常悠久的历史，其滥觞甚至可以追溯到遥远的原始时代，中国艺术史上也留下了先秦以来大量戏剧发展的鲜明足迹，但“戏曲”一名却是很晚才出现。而且戏曲一名的很晚出现，也正好体现和反映它所指代的独特戏剧艺术形式，其成熟也大体上就在同一时段。

那么，到底什么是“戏曲”？

国学大师王国维先生给出的定义最为人们熟知，他明确指出：

戏曲者，谓以歌舞演故事也。

必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全。^①

王氏对戏曲概念的界定提到“歌”、“舞”、“演”、“故事”，既包括歌舞、戏剧等表演艺术成分，也有语言文学成分，它们既是“戏曲”构成的基本因素，又是决定“戏曲”能否成立的根本性条件，缺一不可。

王国维先生的戏曲、戏剧概念引起了后世学者的争议，任半塘先生甚至认为《宋元戏曲史》中“戏曲”、“戏剧”概念混乱，其“过大于功”。^②此争论一直持续到当代，并衍生出有关戏曲概念的许多不同界定方法。

《中国大百科全书·戏剧卷》“戏剧”条说：

在现代中国，“戏剧”一词有两种涵义：狭义专指以古希腊悲剧和喜剧为开端，在欧洲各国发展起来继而在世界广泛流行的舞台演出形式，英文为 drama，中国又称之为“话剧”；广义还包括东方一些国家、民族的传统舞台演出形式，诸如中国的戏曲、日

① 王国维. 宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:132, 33.

② 任中敏.对王国维戏曲理论的简评[J].扬州师院学报,1983(1)

本的歌舞伎、印度的古典戏剧、朝鲜的唱剧等等。^①

《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》认为“戏曲”是中国传统戏剧的一个独特称谓，从近代王国维先生开始，才把“戏曲”用来作为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇，以至近世京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的统称。^②

由此可见，“戏剧”在国人的学术范围内，是一个大的概念，并将“戏曲”涵盖其中，而“戏曲”作为一个子概念，则专指中国传统戏剧，如南戏、元杂剧、传奇、京剧和地方戏。^③

任半塘先生也指出：“戏剧是大概念，戏曲是小概念，大可包小，小不可包大”。^④因此，杨世祥《中国戏曲简史》云：

戏曲的涵义，除了具备戏剧基本特征之外，还在于它是演员综合歌唱、动作、念白、舞蹈等各种艺术手段以扮演人物和故事的一种歌舞剧，新型的戏剧艺术。^⑤

显然，中国戏曲是一种“独特”的戏剧，强调的是歌舞本质。如台湾学者曾永义称：

中国“戏曲”事实上指的就是歌舞剧，因其艺术层次的高低和故事情节的繁简则可分为小戏和大戏两大类。^⑥

《中国曲学大辞典》“戏曲”条也说：

戏曲是一种包含文学、音乐、舞蹈、美术、杂技等各种因素而以歌舞为主要表现手段的总体性演出艺术。^⑦

路应昆甚至将戏曲的构成元素概括成“戏”+“曲”，这里的“曲”是包含文辞的声腔，由此，路应昆提出：戏曲=戏+（南、北）曲；戏曲=戏+（任何）曲。^⑧

后世学者对戏曲概念的界定并不能出王国维左右，其根本原因在于静安先生的戏曲概念较好体现了中国戏曲艺术的歌舞本质。

其实，明人早已指出戏曲的歌舞本质。明·程羽文说：

① 中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书[Z].戏剧卷“戏曲”条.北京:中国大百科全书出版社,1983.
② 中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书·戏曲、曲艺卷“戏曲”条[Z].北京:中国大百科全书出版社,1983.
③ 中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书·戏曲、曲艺卷“戏曲”条[Z].北京:中国大百科全书出版社,1983.
④ 任中敏.对王国维戏曲理论的简评[J].扬州师院学报,1983(1)
⑤ 杨世祥.中国戏曲简史[M].北京:文化艺术出版社 1989.
⑥ 曾永义.戏曲源流新论[M].北京:文化艺术出版社 2001:16.
⑦ 齐森华,陈多,叶长海主编.中国曲学大辞典[M].杭州:浙江教育出版社,1997:3.
⑧ 路应昆.中国剧史上的曲腔演进[J].文艺研究,2003(1)

曲者歌之变，乐声也；戏者舞之变，乐容也。皆乐也。^①

有了明确的戏曲定义才能涉及到戏曲的发生发展、兴盛衰落。汤因比在《历史研究》中将人类文明看成一个生命体，有自己的兴衰轨迹。作为人类思想文化的衍生物，文学、音乐的发展也体现出代有所继现象，戏曲艺术的发生、发展是否也如此？

随着人类学研究方法在戏曲研究中的运用，学者往往将视线投向远古时期。中国戏曲和西方戏剧一样，远古时期已经存在萌芽，并与古代歌舞祭祀活动休戚相关，但西方没有形成真正的戏曲，中国则形成特殊的戏剧形式，这种同源而异流的独特现象是中外音乐文化的巨大差异所决定的。传统文化的内在本质决定中国戏曲从萌芽开始，沿着歌舞而非演剧的独特道路向前发展，最终形成具有中国文化特质的、有意味的艺术形式。

王国维先生力主戏曲成熟、定型于元杂剧（即“元代说”），由于文献的进一步发现，学科研究的日益深入，近世学者在质疑“元代说”的基础上，对戏曲的形成加以补充。任半塘《唐戏弄》力主“唐代说”，强调戏曲的成型期是唐代而非宋元，也有部分学者主张“先秦说”或“西汉说”^②。当然，现今一般认为真正成熟的戏曲形式是南戏和元杂剧，即宋元是中国戏曲的定型期。

由此，在宋元之前，戏曲的萌生与形成经历了一个漫长的史前期。

先秦歌舞中的戏曲因素到汉魏六朝已形成诸如《东海黄公》一类歌舞小戏和角抵戏；隋唐时期戏曲萌芽渐趋成长，并在各种歌舞百戏艺术的滋养下分成两种风格迥异的艺术形式向前发展：一方面沿着戏谑说笑风格发展成参军戏；一方面则继续沿着汉魏歌舞小戏的形式日渐壮大，并形成《大面》、《钵头》、《踏谣娘》等一批代表作品。

正因为有了漫长的前期积淀，在宋代经济、文化的合力之下，宋杂剧已形成相对完备的表演体制，盛行于宫廷、民间。两宋之际，被誉为后世成熟戏曲形态之一的南戏在东南沿海地区悄然兴起。其在发展过程中不断汲取词调、人曲、诸宫调、民歌等各种艺术养分，能够熟练运用诗、歌、舞的综合舞台形式来表现完整故事情节和比较复杂的场景，并形成生、旦、净、末、丑、外、贴七种角色行当。当然，南宋时期，南戏依然局限在南方地域流传，并未在北方盛行。政权交替促使新的艺术形式产生，元杂剧在吸收、继承宋金杂剧及其他说唱、歌舞艺术形式的基础上成为当时主流的戏曲艺术，在大批文人的参与下，以众多经典剧目为旗帜（如《窦娥冤》、《西厢记》等），迅速风靡全国，成为一代之所胜。

艺术犹如生命体，有着自己的生命归宿。元代盛行一时的戏曲形式——北曲杂剧，在时空的长河中走到生命终点。元末明初，元杂剧失去了自己在民众娱乐中的主体地位，迅速衰亡，至明清虽有杂剧作品不断涌现，但很少上演，多成文人的案头之作。代之而起的是继承宋元南戏血统的传奇，《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》等作品的产生是南戏崛起的先声，高明《琵琶记》的传演标志着南戏的兴盛及元杂剧的衰落。同时，“不关风化体，纵好也

① 明·程羽文《盛明杂剧·序》//明·沈泰辑《盛明杂剧》[Z].北京：中国戏剧出版社，1958.

② 如陈多、谢明二位主张戏曲形成于先秦，强调《诗经》中记录的剧作是春秋时北方剧制的代表，《楚辞》中保留的剧作是战国时楚地的体制。“西汉说”如周贻白，主要依据是《东海黄公》。

徒然”^①成为后世传奇创作的金科玉律。明太祖朱元璋甚至提出“五经、四书，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍海错，贵富家不可无”。^②

传奇在明代持续演变，不断与流行地域的方言俗语结合，显示出旺盛的生机。先是海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔应运而生^③，继之，杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔、石台腔等繁衍发展。

魏良辅等人通过戏曲改革，融南、北声腔艺术，创立“水磨腔”，使昆山腔从众多地域声腔中脱颖而出。梁辰鱼《浣纱记》的创作不仅推动了昆山腔剧场实践的发展，也预示着传奇创作高潮的到来。明代中后期，汤显祖创作的《牡丹亭》，标志着传奇发展达到顶峰。当然，取代元杂剧地位的昆曲并非一骑绝尘，在昆曲盛行大江南、北的同时，弋阳腔也四处生根发芽，与昆曲一度形成昆、弋争胜的局面。

中国古代哲学用“阴”、“阳”来表示万事万物的发展，二者相互转化，此消彼长即万物恒定不变的发展规律，这同样体现在戏曲发展上。清代剧坛纷繁复杂，在初期逐渐形成影响较大南方腔系——高腔、昆腔，和北方腔系——弦索腔、梆子腔。同时，地方歌舞小戏也日渐兴起。当然，满清统治者通过各种手段扶植雅部昆腔，以巩固昆腔在戏曲领域中的统治地位。然而，代表着大众审美需求的新生戏曲艺术——弦索腔充满着旺盛的生命力，日渐挑战着昆腔的主体地位。终于，在清代乾隆、嘉庆时期（1736—1820年）发生了中国戏曲史上的一件大事，即以北方弦索腔系统为代表的“花部”诸声腔与“雅部”昆曲争胜。花雅之争的最终结果是“花部”声腔渐成剧坛主体，而雅部昆曲则日渐萎缩。

从创作上来说，清代孔尚任的《桃花扇》和洪升的《长生殿》共同形成清代戏曲视野中的双峰并峙，从而结束了文人创作戏曲的时代。^④同时，北方弦索声腔的产生也标志着中国戏曲实现了由曲牌体向板腔体的转变。随后，在西皮、二黄基础上形成的京剧则一统天下，占据近世戏曲的舞台，成为戏曲发展过程中的一代之胜景。

近世以来西方工业革命、文化思潮的影响及中国社会政治形态的巨大变革导致了文化领域内的深层变革。从学堂乐歌以来西方音乐的直接冲击，到五四运动戏曲改革、改良、保守等思想的相互交锋，西方歌剧、舞剧、话剧等新艺术形式的涌入，一系列外在的突变导致戏曲的生存和发展受到前所未有的挑战，“戏曲危机论”的呼声随之而来。坚持全盘否定者主张由话剧来取代戏曲，让“旧剧”“寿终正寝”，如胡适、傅斯年等人称戏曲为“遗形物”、“过渡戏”、主张“渐渐废去”，钱玄同甚至提出誓将其“全数扫除，尽情推翻”。^⑤

面对此种情况，戏曲界积极应对，开始致力于戏曲本体的革新和转换，梅兰芳积极投入京剧改良活动，不仅创造了雍容华贵的新腔和融青衣、旦角为一身的“花衫”新行当，而且首创“时装戏”，引起轰动。周信芳创海派京剧，编演《文素臣》运用了立体机关布景，借鉴话剧、

① 《琵琶记》第一出开场词，清陆貽典抄本《元本蔡伯喈琵琶记》，元·高明著。

② 陈多、叶长海.中国历代剧论选注[M].长沙：湖南文艺出版社,1987:116.

③ 学界一般认为海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔是在明成化、正德年间形成，杭州腔、乐平腔、徽州强、青阳腔等多形成于嘉靖、隆庆年间，参见：廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史[M].太原：山西教育出版社,2000.：43—82.

④ 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(三)[M].太原：山西教育出版社,2000:324.

⑤ 钱玄同.随感录[J]之十八，新青年5卷4号,1918(10)

电影的诸多手法。

经过不断的革新与调整，四大名旦、四小名旦、四大须生接连涌出，流派纷呈的京剧艺术不仅没有在这次危机论中衰落，反而快速达到了其发展的巅峰，将戏曲演剧艺术形式推至美仑美奂的境地。^①

建国之后，地方剧种曾一度如雨后春笋般涌现，京剧在戏曲剧种大家园中无论是艺术水平还是流布范围、影响力，都是国内第一大剧种，被称之为“国粹”或“国剧”。

政治的变革往往也决定着戏曲艺术的发展，通过改戏、改人、改制的“三改”措施，戏曲艺术在1952年以第一次全国戏曲会演为标志，出现繁荣局面。十年文化大革命时期，传统戏曲一律禁演，革命样板戏成为绝对主体，并出现八亿人民八台戏的畸形发展现象。

80年代以来，由于社会环境、受众群体审美观念、当代各种传媒的爆发等等一系列的巨大变化，传统的戏曲艺术已严重与社会脱节，“戏曲危机论”再次到来。一度被打上严重政治烙印的京剧样板戏成了“经典”的戏曲艺术。当我们去探索未来戏曲发展道路时，不得不承认，京剧样板戏实际上是传统戏曲在当代的一种革新实践，样板戏在音乐上的革新与突破，对当前戏曲的进一步发展具有一定启示意义。

南宋诗人杨万里曾有《桂源铺》一诗，曰：

万山不许一溪奔，
拦得溪声日夜喧。
到得前头山脚尽，
堂堂溪水出前村。

纵观戏曲艺术的演进，也不正如村前溪水一样，回环往复么？

奔腾向前的戏曲艺术具有明显的阶段性，作为戏曲核心要素，戏曲音乐的发展更是如此。当代学者早已对戏曲音乐的阶段性发展给予详细论证和总结，影响较大的是何为先生提出戏曲音乐发展五大时期。^②戏曲音乐发展的历程也证明了这一现象，如南、北曲之后是昆、弋争胜，随之，梆子、皮黄又取而代之。种种戏曲音乐形态既像大河奔涌般潮起潮落，又像人类社会般生生不息，子子孙孙继替向前。

显然，戏曲艺术的发展是诸多声腔剧种不断继承、替换的过程，前代戏曲艺术成为新生剧种的养料，新的戏曲艺术继承了前代的优秀成果，又自觉的进行革新、替换。无论是综合戏曲艺术还是戏曲音乐的继替发展，都如九曲回肠的黄河一样，虽曲折反复，却始终向前奔流，最终汇入传统戏曲文化遗产的汪洋大海。

① 张朝霞.论“戏曲危机”与民族传统演剧艺术的产业化[J].辽宁教育学院学报,2001(1).

② 对戏曲音乐发展阶段性进行研究，代表性的是何为在《论戏曲音乐的历史分期》一文提出戏曲音乐的发展可以分为五个时期：第一个时期是南、北曲形成的时期（南、北曲时期）；第二个时期是昆山腔、弋阳腔争胜的时期（昆山腔、弋阳腔时期）；第三个时期是梆子、皮黄兴起的时期（梆子、皮黄时期）；第四个时期是各种地方小戏普遍兴起蓬勃发展的时期（地方戏普遍兴起时期）；第五个时期是“百花齐放，推陈出新”的时期（百花齐放，推陈出新时期）。参见：何为.论戏曲音乐的历史分期[C]//戏曲音乐研究[M].北京：中国戏剧出版社,1985:487.

造成戏曲继替发展屡屡出现“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”的原因是什么？

近千年的戏曲发展历史已经作出回答，生机蕴藏在危机之中，某些衰落的戏曲剧种也许正孕育着异己的胚胎，每一剧种都是在纵向继承与横向借鉴中走向辉煌。

南、北曲的产生促进了南戏、元杂剧的形成和兴盛，当元杂剧面临衰落时，出现了南北合套音乐体制，既延缓了元杂剧衰亡命运，又促进了新声传奇的勃发；入明南曲在音乐上的“改调歌之”，衍生了昆山、弋阳、海盐、余姚等地域声腔；魏良辅等人的戏曲音乐改革和《牡丹亭》、《桃花扇》等作品的出现使昆曲艺术达到鼎盛，并取代了元杂剧的地位；板式变化体的萌发导致传统戏曲的演进道路发生重大转折，新的声腔崛起，与传统雅部昆曲及弋阳腔诸戏争锋，大有取代前代戏曲之势；19世纪以来，流派纷呈的京剧艺术取得辉煌成就，成为继昆曲以来又一大剧种，似乎标志着传统戏曲已达到完美之境。可转瞬间，又不得不面对日趋衰落的现实。建国以来犹如昙花一现般京剧样板戏在音乐上的改革成功，似乎又预示着未来戏曲发展的方向。

可见，戏曲音乐的变革在戏曲演进中起着决定作用。

欧洲学者指出“一切历史都是当代史”，^①我国学者费孝通也说过：从“今天”是可以推测“昨天”的，因为历史并没有“走”，它还包含在“现在”里。^②对中国传统戏曲继替现象的研究是为了进一步探讨当代戏曲的发展趋势，而对当前遗留传统戏曲活态音响的研究则更能清晰印证历史的发展轨迹。

因此，本文从宏观上梳理中国戏曲发展历程，将纵向继承与横向发展综合起来去考察戏曲在发展过程中呈现的代继发展现象，深入探讨音乐变革在戏曲阶段性发展中的意义，以及戏曲代继发展转折中所遭遇的每一次挑战及作出的应战，分析代表性剧种的兴衰原因，总结戏曲发展演进的规律、戏曲代继发展与音乐变革之关系，从而指明未来戏曲的可能发展方向。

简而言之，本文着重研究四个问题：

第一，梳理戏曲音乐在戏曲每个发展阶段中的演变及其重大变革；

第二，分析每个戏曲发展阶段音乐变革对代表性剧种兴盛、衰落的作用；

第三，探讨戏曲音乐的阶段性发展现象与戏曲艺术的继替规律；

第四，归纳戏曲音乐变革与戏曲代继发展之间的关系，探讨音乐变革的深层原因及未来戏曲的突破口。

当然，要研究戏曲的继替发展规律，需要以宏大的视野将中国戏曲的整个发展历程作为研究对象，这涉及到戏曲的分期问题。由于本文主要论述音乐变革在戏曲代继发展中的作用，因此，为叙述便利，采用了戏曲音乐的分期理论。戏曲音乐是戏曲的灵魂、核心，戏曲音乐的阶段发展实际上与戏曲艺术代继发展相辅相成，具有一致性。因此，采用戏曲音乐分期不仅符合本论题，而且相对准确。

戏曲音乐的分期是对戏曲音乐发展阶段性的理论总结，对此问题，学界已有论述，如何为

^① 意大利学术大师贝内德托·克罗齐（1866-1952年）1917年在《历史学的理论和实际》中提出“一切历史都是当代史”的学术命题。

^② 费孝通。应该多读点历史//费孝通九十新语[M].重庆：重庆出版社,2005:312.

先生提出中国戏曲音乐可以划分为五个时期：南、北曲时期；昆山腔、弋阳腔时期；梆子、皮黄时期；地方戏普遍兴起时期；百花齐放，推陈出新时期。^①笔者在总结前人论述的基础上，提出中国戏曲音乐的发展自“成熟”戏曲产生以来，实际上可以分为四个时期，即南、北曲时期；昆山、弋阳时期；梆子、皮黄时期；新音乐影响下的探索期^②。

虽然任半塘先生力主以《踏谣娘》为首的唐戏是“全能剧”，真正之戏剧，但从戏曲音乐的角度来说，南、北曲是在宋元时期形成，并产生了“成熟”的戏曲形式——南戏和元杂剧。因此，我们可以确知“成熟”戏曲产生的时间上限，但对于戏曲成熟形式产生之前的萌生历程却无法用精确的时间数字加以框定。正如张庚所说：

中国戏曲的起源是很早的，在原始时代的歌舞中已经萌芽了，但它发育成长的过程却很长，是经过汉唐直到金即12世纪的末期才完全形成。^③

因此，为便于学术研究，本文将戏曲成熟形式——南戏、元杂剧产生之前，也即南、北曲形成之前的历史长河称之为“戏曲形成前期”，其时间大致包括远古至隋唐五代。本文的论述也基于以上的分期进行展开。

戏曲是中国传统音乐艺术的典型代表，是中国乃至世界宝贵的非物质文化遗产，我们提倡保护、振兴，但，具体如何保护、继承、发展这一历经千年的优秀遗产？有没有必要再费巨大的人力、物力将其发扬光大？如何发扬？站在社会代继、文化发展的高度，探索传统戏曲的“接替”属性，论证戏曲的阶段性发展现象，并深层阐释出其兴衰变革的关键因素。在此基础上总结经验教训，揭示内在规律，认清当前戏曲发展阶段，指出音乐体制的突破是引领戏曲发展的突破口。这种研究不仅具有理论上的学术价值，有助于戏曲发展演进规律的研究走向深入；而且对传统戏曲在当代的继承、振兴，也有现实的指导作用。

① 何为.论戏曲音乐的历史分期[C]//戏曲音乐研究[M].北京：中国戏剧出版社,1985:487.

② 详细论述参见正文第五章。

③ 中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书·戏曲、曲艺卷“戏曲”条[Z].北京：中国大百科全书出版社,1983.

关于本文所运用的几个基本概念

1、“继替”概念

费孝通先生《生育制度》一书论及人口生育问题时，提出“社会继替”这一重要学术概念，用以概括人类社会成员的新陈代谢过程。费先生认为人类社会的发展，实际上是一代一代不断维持、不断传承，既有继承又相互替代的过程，因而称之为“继替”。随后，他运用这一概念来探讨和总结中国文化的发展规律，指出：文化发展也必然有着继承与替换，前有古人，后有来者，文化才能积蓄起来，传下去；新文化不能凭空产生，它只能在传统的基础上发展。

本论题借用并发展这一概念，以概括戏曲艺术的发展演进规律。戏曲艺术的发展是一个不断进行着继承与替换的新陈代谢过程，是一代接一代积淀、发展、创新的结果。

戏曲继替的具体内涵包括：

(1) 戏曲艺术的演进是戏曲各因素不断继承与替换的过程。表现在剧种上是旧的代表性戏曲样式、体裁或风行体制的衰亡，新的戏曲样式、体裁或风行体制的替代形成，是新、旧相互更叠替换的过程。

(2) 戏曲的继替发展具有明显的阶段性，并形成“一代有一代之戏曲”的现象。一般所说“传承”，似乎不足以体现这种前后替代的明显差别。戏曲的这种代继演进，颇像人类社会一样，是一代一代传承并向前推进的。

(3) 戏曲的“代”与“代”之间的更替与朝代更替并不一致，并且“代”与“代”之间有着密切的联系，你中有我，我中有你。戏曲宏观发展中的一个代际差异的重要标志，实际上是戏曲音乐体制的重大变化。

(4) 戏曲的继承与替换有着密切联系。“一代之戏曲”的形成实际上是戏曲发展中的阶段性特征，继承着前代的优秀部分，又注入、替换着新的时代因素，也就是在稳定中有发展，在继承中有革新。无论戏曲艺术如何替换，都改变不了戏曲“以歌舞演故事”的总体特质，这是戏曲艺术发展的根本属性，基本的遗传因子。然而，代代有遗传因子相承，有明显的遗传信息可考，又代代形成自己独特的面貌，父子各不重复。

2、“代继”

继而替代的“继替”过程，必然形成不同之“代”，即阶段性的主体。“代继”即代有所继的简称，指戏曲一代一代继承、发展的现象，与“继替”内涵大体相同，在强调戏曲前代与后代之间（代际）继承的同时，更多的强调发展、变化甚至取代关系。

3、“一代有一代之戏曲”

文学史研究中提出“一代有一代之文学”的发展规律，指文学在历史变革发展中，会产生类似生物体在代代传衍过程中所涌现的不同体貌，即新的体裁、形式。如楚之骚、汉之赋、六朝之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲、明清小说。这些新的体裁、形式，随时代发展而产生不同与往的新面貌、同时又与原有体裁形式存在密切的内在联系，这种新的体裁、形式不断成长，甚至取代原有体裁形式的地位，成为新一代的主流样式或代表性体裁。

戏曲这一艺术形式尽管成熟相对较晚，但所谓成熟戏曲形成之后的发展历程，却不断变革、

不断改进,明显呈现出阶段性特征和前后代继替的现象,借用“一代有一代之文学”现成概念,可以更好认识戏曲也同样存在“一代一代”的阶段发展,认识其中同样存在代际间的“继替”、“取代”现象。

故本文不取通常所说的“继承”、“传承”,而采用“一代有一代之戏曲”、“继替”等新概念,以概括戏曲艺术在其发展、继替过程中的若干突出的阶段性特征。借以明确指代戏曲发展过程中,某一特定阶段影响和盛行于广泛地区并取得主导地位、具有突出特点和成就而又发展相对完善的戏曲形式。“一代之戏曲”的“代”虽有历史时段含义,但因戏曲艺术有自身的发展轨迹,与政权交替所形成的朝代、时代(如明朝、明代)并不完全一致,也不相始相终。

应该指出,“一代有一代之戏曲”并不意味着这一阶段只有这一种戏曲,它只是同时存在的诸多戏曲体裁形式中有代表性并占据主导地位者,正如文学上的唐诗、宋词,虽各为一代之文学形式的代表,但并不意味唐代无词宋代无诗。其实,从隋朝开始早已出现杂言曲辞(即长短句词的前身),而宋人也不是只写词而不作诗,宋诗不仅很有特点,其文学成就在文学史上也有很高评价。

4、音乐戏剧性

戏剧性是戏剧艺术独有的本性,中国戏曲是一种戏剧,这决定了戏剧性也是它的基本属性。何谓戏剧性?当前学界没有形成统一的概念,居其宏先生《歌剧美学论纲》从另外一个层面阐释了歌剧的戏剧性,他说:

衡量一个作品是否具有戏剧性有两个标准:一是引人入胜,二是扣人心弦。戏剧演出中凡是既引人入胜又扣人心弦的东西,它就具备了戏剧性。……冲突是戏剧性的源泉,没有冲突便没有戏剧性。但某些抒情性段落也是情节推进和矛盾展开的有机一环。戏剧行程永远是一种张驰有序的辩证运动,戏剧性是包容了这个辩证行程的各个阶段和各个环节。^①

居先生对于歌剧戏剧性的阐释同样适用于戏曲。戏曲脱胎于歌舞而又不同于一般歌舞,就在于它侧重于叙事性,具有强烈的戏剧性,强调对人物的塑造和表现矛盾冲突。因此,在这个意义上说,戏剧性是戏曲异于叙事歌舞的根本因素。

戏剧矛盾、戏剧冲突是一切戏剧艺术的生命核能和美感源泉之一,没有冲突便没有戏剧。戏曲艺术也不例外,但音乐尤其是纯音乐,就其本性而言是拙于叙事的,因为它的音响结构及其运动形式并不具有叙事所必备的语义功能。只有当音乐同某种语义性载体(例如歌词)结合起来,共同完成某个创作使命时,它才具有较为明确的叙事的功能。^②

戏曲的戏剧性主要通过音乐、演员舞台扮演和文学剧本来体现。戏曲音乐是戏曲的核心,包含唱腔和伴奏。唱腔则是一种包含文辞的人声歌唱部分,它实现了音乐与语义性载体的结合,而伴奏不仅是唱腔音乐的伴奏,还促使唱腔、道白、扮演、舞蹈等因素整合一体。这就决定了

① 居其宏.歌剧美学论纲[M].合肥:安徽文艺出版社,2003:156-157.

② 居其宏.歌剧美学论纲[M].合肥:安徽文艺出版社,2003:159.

在戏曲中，戏曲音乐是表现戏剧矛盾、戏剧冲突的最为重要的手段。剧作家、曲师和演员是借助各种音乐要素（包括唱腔和伴奏）来刻画人物性格，推动情节发展，表现戏剧冲突，进而完成音乐在戏曲中所担负的表现戏剧性的使命。

前文已说，中国戏曲是一种“特殊”的戏剧，这种特殊性在于它是以歌舞为核心，强调韵味艺术形式。歌舞长于抒情，涩于叙事。因此，中国戏曲自诞生以来都带有歌舞母体的基本特征——以抒情为本。这种抒情本质决定了在戏曲音乐中，与其说是在戏剧性中包容着抒情性，不如说是在抒情性的展开中揭示着戏剧性。从这个角度上来说，实现“引人入胜”、“扣人心弦”是戏曲音乐抒情性和戏剧性相互作用的结果。

因此，本文运用“音乐戏剧性”的概念，是指包含唱腔和伴奏的戏曲音乐进行叙事表现和揭示作品矛盾冲突、情绪对比的能力，是戏曲实现“渐近人情”，甚至更“快人情”^①的主要手段。

① 明·王骥德.曲律[M]//中国古典戏剧论著集成(四) 北京：中国戏剧出版社,1959:160.

第一章 戏曲形成前期音乐要素的嬗变及影响

第一节 先秦乐舞中的戏曲萌芽

一、先秦戏曲萌芽的乐舞本质

中国戏曲起源久远,但所谓“成熟戏曲”或“真正戏曲”出现较晚。戏曲研究学者们普遍认为:先秦以来的歌舞艺术,是戏曲形成的一个重要来源,寻求戏曲的萌芽,可以在先秦歌舞艺术中发现踪迹。

例如,《中国人百科全书·戏曲、曲艺卷》是这样论及戏曲起源的:“中国戏曲的起源很早,在上古原始社会的歌舞中已经萌芽了”。^①其他相关戏曲史的文章、论著也多称中国戏曲的萌芽在先秦歌舞中已经产生,并由此形成“戏曲起源于歌舞说”;有关戏曲起源的其他观点,诸如“宗教祭祀说”、“优孟说(俳优说)”、“巫覡说”等等,实际上也与歌舞有着非常密切的联系。

《淮南子·本经训》云:

凡人之性,心和欲得则乐,乐斯动,动斯蹈,蹈斯荡,荡斯歌,歌斯舞。^②

乐舞是人情感的外化,正如《乐记》所说:

诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也。三者本于心。^③

《诗·大序》曰:

诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗,情动于中而形于言。言之不足,故嗟叹之。嗟叹之不足,故咏歌之。咏歌之不足,故不知手之舞之足之蹈之也。^④

先秦乐舞是诗、歌、舞三位一体,以言志、表情为核心,如《吕氏春秋·古乐》载:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙”。戏曲的基本因素也是诗、歌、舞的组合,当然,这里的诗是故事化的诗,是以诗化语言为载体的文学剧本。张庚先生就曾提出著名的“剧诗”说,认为中国戏曲是一种诗化的语言。

戏曲源于歌舞,因此,先秦诗、乐、舞三位一体的艺术属性依然在传统戏曲中得到继承和延续。以学者们所倡导的融一两种元素即为“小戏”的概念来说^⑤,先秦诗、乐、舞一体的艺术形态显然比较接近或已经成为“小戏”。从三位一体的组合来看,后世戏曲既然承袭了先秦

① 中国大百科全书总编辑委员会.中国人百科全书·戏曲、曲艺卷[Z].“戏曲的起源与形成”,北京:中国大百科全书出版社,1983.

② 汉·刘安.本经训//徐匡一译注.淮南子全译[M].贵州:贵州人民出版社,1990:440.

③ 汉·刘向编.乐记[Z].“乐象篇”,吉联抗译注.北京:音乐出版社,1958:29.

④ 汉·毛亨.毛诗·大序//清·阮元主持校刻.十三经注疏[M].北京:中华书局,1980.

⑤ 台湾学者曾永义提出中国戏曲分“小戏”和“大戏”两个形态,所谓“小戏”是由一、两个戏曲因素构成的。参见:曾永义.戏曲源流新论[M].文化艺术出版社.2001:21.

乐舞的基本形态和元素，因而，也就自然地延续乐舞“皆本于心”的言志、表情审美本质。

因此，中国戏曲不同于一般西方戏剧的根本原因之一，就在于它的本质是以歌舞为核心要素搬演故事，所以，戏曲也是一种歌舞剧形式。戏曲的这一歌舞本质，在它孕育于先秦歌舞母体的初始阶段就已形成。

先秦乐舞除诗、歌、舞三位一体外，与其他许多民族早期歌舞艺术一样，还同时具有装扮人、物形象的戏剧表演成分。《尚书·尧典》云：“予击石拊石，百兽率舞”。《礼记·明堂位》载：“皮弁素积，裼而舞《大夏》”。从中可以看出，远古时期，人们披着各种毛皮，装扮成百兽，载歌载舞。昭示禹丰功伟绩的乐舞《大夏》演出时，舞者头戴皮帽，身穿白裙，赤裸上身。显然，这种装扮成百兽或其他人物形象进行歌舞乐表演的行为，除衣着上有变化外，其脸面等身体各部位也应有所装饰。

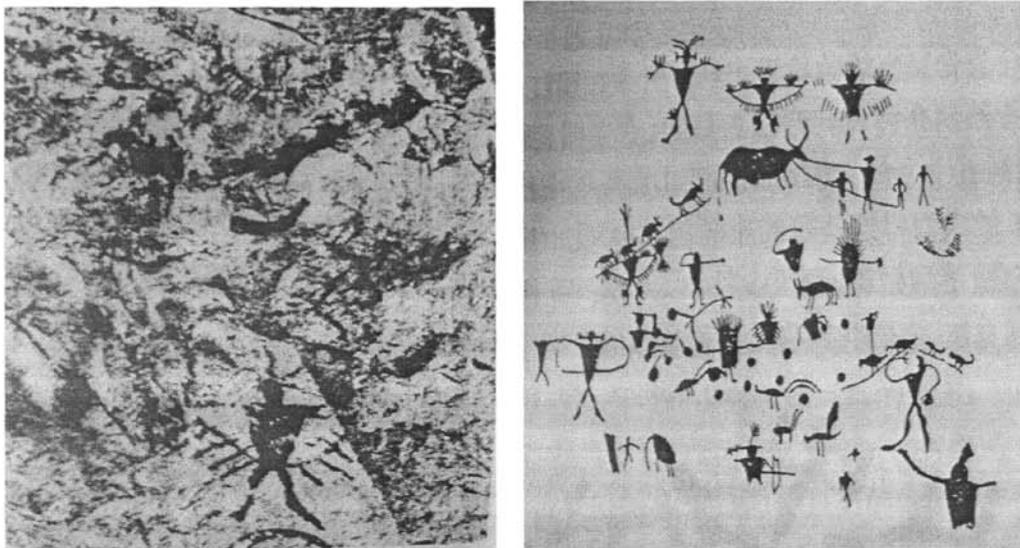


图 1-1：云南沧源岩画原始乐舞极其摹本

诗、歌、舞三位一体的先秦乐舞形态较为简单，《吕氏春秋·季夏纪·音初篇》记载传说中的《候人歌》，歌词仅有“候人兮猗”四个字，显然，在音乐产生之初，其音乐形态结构极为简单。相传黄帝时的《弹歌》也是如此，其歌词为：

断竹，续竹，飞土 逐害。^①

这种简单曲体并非是先秦乐舞的全部，这一时期已经产生许多结构庞大，类似后世单曲反复或不同乐曲联缀结构形式的乐舞。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》载：

^① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》及孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》均写成“飞土，逐肉”，据查证，应为“飞土，逐害”。参见后汉·赵晔《吴越春秋·勾践阴谋外传第九//文渊阁四库全书(电子版)。

葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰《载民》、二曰《玄鸟》、三曰《遂草木》、四曰《奋五谷》、五曰《敬天常》、六曰《达帝功》、七曰《依地德》、八曰《总禽兽之极》。^①

这八首歌曲相互联系，应该是边舞边歌，连续表演，依次演完，如果将“葛天氏之乐”看成一个整体的话，显然在音乐体制上已经突破单曲形式。

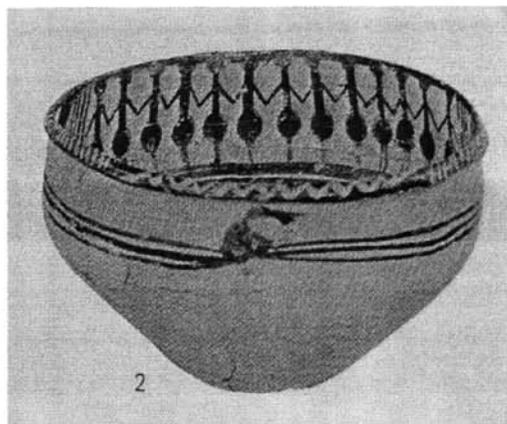
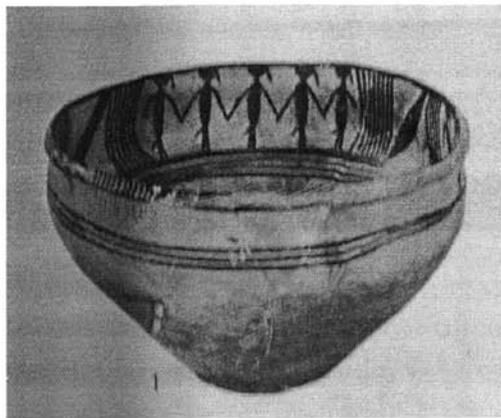


图 1-2：青海大通县出土的新石器时代彩陶盆乐舞

图 1-3：青海宗里出土的新石器时代彩陶盆乐舞

另外，《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》载禹治水成功，令皋陶作《夏籥》九成，以昭其功；舜时乐舞《韶》被称为《九辩》或《九歌》，这是因为它的舞蹈部分包含有九次变化，它的歌唱部分包含九段。^②《韶》乐不仅结构庞大，艺术水平也极为精美，以至在公元前 544 年，季札于鲁国看到这个乐舞演出时，给予极高评价：

德至矣哉，大矣！如天之无不帙也！如地之无不载也！^③

《论语·述而》载孔子在齐国听到《韶》乐时，三月不知肉味，并长叹曰：“不图为乐之至于斯也”。在《论语·八佾》中，孔子对《韶》的评价是：“《韶》，尽美矣，又尽善也”。正如杨荫浏先生所说，作为原始氏族公社时代宗教乐舞的《韶》，它所包含的内容可能是相当广泛而且含有积极的意义，在艺术形式上，可能已有相当的规模。^④

再现周初武王伐纣军事行动的《大武》，是宫廷制作的一部大型乐舞作品，同前代乐舞作品类似，也有彰显王者功成作乐的性质。杨荫浏先生根据《乐记》记载推知，全曲共分为六成

① 战国·吕不韦. 吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇//吉联抗译注. 吕氏春秋中的音乐史料[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1963: 18.

② 杨荫浏. 中国古代音乐史稿(上)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1981: 8.

③ 春秋·左丘明撰, 晋·杜预注, 唐·孔颖达疏. 左传·襄公二十九年//文渊阁四库全书(电子版) ..

④ 杨荫浏. 中国古代音乐史稿(上)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1981: 9.

(六段),第一成分七部分,先有一段击鼓的乐器演奏,随后舞队出来开始舞蹈,舞者手执盾牌立在中间,接着有一段缓慢、连绵、抒情的歌唱;第二成用舞蹈描写战事,舞蹈中一人饰王,一人饰大将,两人手里都摇着铎,舞队在中间表演着各种战斗动作。随后是一场热烈地舞蹈,用“乱”的手法,第一次突出高潮,作小小的结束;第三成描写向南方进兵,袭击淮夷;第四成表示南方的疆域已经巩固;第五成分成两个舞队,表示周公、召公共同主政,在音乐上第二次运用“乱”的手法再度突出高潮;第六成尾声,舞队合拢表示对王的尊崇。^①

对于“乱”在《大武》中的运用,《乐记》云:

五成而分,周公左、召公右,……复“乱”以飭归。……《武》,“乱”皆坐,周召之治也。

这说明“乱”可能是《大武》音乐的一个固定组成部分,或一种固定的曲式结构。

可见,《大武》不仅结构庞大、内容丰富,而且已经具备歌唱、舞蹈、装扮、故事诸因素,是一部典型的“以歌舞演故事”作品。当然,由于文献记载简略,我们还无法更多了解这些因素的具体结合状况和实际表演形式。

我们虽然无法确知远古至先秦诸多大型乐舞的详细音乐体制及戏剧表演情形,但这种包含多段舞蹈、多段歌唱,具有刻画人物、表演一定故事情节的乐舞作品,不仅为屈原参与改编创作《九歌》这样宏大的多段“歌舞剧”(闻一多语)提供音乐体制范例,也为汉魏以单曲反复唱演的歌舞小戏提供了音乐、歌舞、戏剧的因素及音乐曲体结构的连接经验,为进一步形成以歌舞演故事的成熟戏曲形态奠定基础。

《管子·轻重十三》“轻重甲”云:

昔者桀之时,女乐三万人,晨噪于端门,乐闻于三衢。^②

可见夏桀时从乐者之多,规模之盛大。《尚书·伊训》说“恒舞于宫、酣歌于室,”^③也反映了商周时期乐舞活动的频繁状况。西周乐舞制度极为严格,《周礼·春官·大司乐》载:“正乐县(悬)之位:王宫县,诸侯轩县,卿大夫判县,士特县”。周朝的音乐机构归“大司乐”掌管,乐舞人员包含乐师在内有明确定额的为1463人,而且“旄人”所属的乐舞表演者无定数,无法计算在内。这些乐舞机构包含音乐行政、音乐教育、和音乐表演三方面,很多人也指出,西周音乐教育可以说是世界上最早的音乐学校。^④这种专业的乐舞训练虽然主要为周王室及贵族子弟培养礼乐修养,但有力推进了社会音乐艺术的繁荣发展。

先秦庞大的乐舞者群体、频繁的乐舞活动和相对完善的乐舞教育,无疑给当时乐舞艺术的繁荣打下坚实基础。也为后世戏曲萌芽的产生和成长起到一定的催化作用。

① 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上)[M].北京:人民音乐出版社,1981:31-32.

② 春秋·管仲.管子[M].“轻重十三”.文渊阁四库全书本(电子版).

③ 尚书[M]卷第八,尚书·伊训//清·阮元主持校刻.十三经注疏[M].北京:中华书局,1980:162.

④ 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上)[M].北京:人民音乐出版社,1981:34.

先秦时期出现了由优伶扮演人物、有简单故事情节的戏剧，如著名的“优孟衣冠”。这些优人活跃于宫廷与民间，他们的表演或纯为哑剧，或兼有道白，或结合歌唱、舞蹈来表演。这些早期戏剧行为为戏曲萌芽的形成发展，提供了另外的源头活水。

值得注意的是先秦时期还出现了被后世誉为说唱艺术鼻祖的曲艺形式，这就是荀子的《成相篇》。其内容延续了优孟衣冠的讽谏风格，揭露统治者的愚蠢，在形式上是一种押韵的说唱词。由此，学术界一直存在有关戏曲起源的“说唱说”（“曲艺说”）。人们判断这种曲艺表演形式运用一种叫“相”的竹制乐器，用以击打节拍，为说唱伴奏，开创后世曲艺以节奏乐器或旋律乐器伴唱的先例。也许，后世梆子腔戏曲中运用梆子作为击节乐器，与此有一定的渊源关系。现今已无法获知其确切的音乐形式，但从《成相篇》语言结构看，它包含同一节奏形式的重复多达五六十次，这种反复运用同一简单曲体的方式，无疑形成了后世戏曲、说唱中单曲反复、韵体道白的重要基因。

也有学者认为先秦时期除了产生构成戏曲的某些基本因素外，还形成了影响戏曲孕育萌发，促使戏曲诸因素发展的外部条件、文化空间，如宗教祭祀、百戏等活动及场所。^①由此，也产生了戏曲起源诸说中的巫觋说、宗教祭祀说、俳优说、百戏说等。

王国维先生认为戏曲起源于巫觋。“巫”，《说文》解释为：“女能事无形，以舞降神者也，象人两袖舞形”。“巫”又通“舞”，可见巫术活动，虽然营造了戏曲萌发所需要的气氛浓郁的文化空间，但究其实质，更重要的还是巫觋带有角色装扮及代言性质的乐舞行为，为激发戏曲的萌生提供了点睛之效。宗教祭祀也是如此。

俳优、百戏则属于另一种风格，它们在另外的文化空间里，通过语言、歌唱或身体动作产生滑稽调谑、扮演、代言的戏曲因子。因此，宋·洪迈《夷坚志》支志乙卷四“优伶箴戏”条云：

俳优侏儒，固伎之最下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古瞽诵工谏之义，世目为杂剧者是已。^②

二、从乐舞到戏曲的初级形态——《诗经》

《诗经》载有公元前六世纪以前五百多年间产生的诗歌三百零五篇，是我国第一部诗歌总集，代表着中国文学的光辉源头。

据说《诗经》是孔子编纂、修订的，有学者认为，它是孔子根据周朝政府搜集的三千多首诗歌，自己又在旅行中亲自进行现场采访和核对，在公元前484年编撰而成。^③

《史记·孔子世家第十七》云：

古者诗三千余篇，及至孔子，去其重，取可施於礼仪，……。三百五篇，孔子

① 曾永义.戏曲源流新论[M].北京:文化艺术出版社,2001:33.

② 宋·洪迈.夷坚志[M].支志乙卷四“优伶箴戏”条.文渊阁四库全书本(电子版)

③ 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上)[M].北京:人民音乐出版社,1981:48.

皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音。^①

《论语·子罕》载：

子曰：吾自卫返鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。^②

但据学者研究，整理出《诗》三百篇的，其实是公元前六世纪时的西周宫廷乐师。孔子之前，已经流行经过整理的《诗》三百篇。但孔子确实对当时已经发生词、曲关系错乱的诗三百篇，进行“正乐”整理，从而能带领学生把三百篇“皆弦歌之”。

《诗经》中的歌曲共分为《风》、《雅》、《颂》三类，《风》包括十五国的民歌，《雅》则是贵族文人抒发感情之作，《颂》是王在祭祀祖先时所用的乐歌。孔子的“正乐”，使雅归雅，颂归颂，“《雅》、《颂》各得其所”。

《诗经》的原生样态是什么？《墨子·公孟篇》批评儒家之徒：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”，^③明确反映《诗》三百篇本是可“诵”、可“弦”、可“歌”、可“舞”的音乐文学作品。虽然学术界对此说有不同理解，但结合《春秋左传》等文献中有关当时各国宫廷“赋诗”、唱诗活动的大量记载，结合先秦时期音乐具有诗、乐、舞三位一体的特征来看，《公孟篇》揭示《诗经》大部分作品具有诗、乐、舞综合的性质是可以肯定的。例如《诗·郑风·子衿》，《毛传》云：“古者教以诗乐，诵之，歌之，弦之，舞之”。^④

“雅”、“颂”部分篇章更是如此，清代学者阮元考证云：

颂之训美盛德者，余义也。颂之训为形容者，本义也。且颂字即容字也。容、养、漾一声之转，……所谓《商颂》、《周颂》、《鲁颂》者，若曰商之样子，周之样子，鲁之样子而已。何以三颂有样而风雅无样也？风雅但弦歌笙间，宾主及歌者皆不必因此而为舞容；惟三颂各章皆是舞容，故称为颂，若元以后戏曲，歌者舞者与乐器全动作也。^⑤

今人陈多、谢明《先秦古剧考略》甚至认为《诗经》是一部剧本集，有一部分是歌舞表演的唱词，是“场上制作”，检阅其三百零五篇，其中至少有二十多个歌舞剧目。如《诗·召南·野有死麋》可能是蜡祭节目经过文人整理加工后的演出本，是一个表现爱情故事歌舞剧目；《诗·周南·关雎》不仅是一部抒情歌曲，还是一部喜剧；另外，还有《诗·邶风·击鼓》、《诗·邶风·静女》、《诗·邶风·谷风》等等。

在陈多、谢明看来，春秋时期，由于奴隶制的日趋没落、崩溃，奴隶们的艺术创造力得到解放，在祭祀歌舞中，崭新、相对独立的，以载歌载舞、扮演人物、敷演故事为特征的幼年时

① 汉·司马迁.史记[M].卷四十七·孔子世家第十七.北京：中华书局,1959:1936.

② 论语 [M] 卷第九·子罕第九// 清·阮元主持校刻.十三经注疏[M].北京：中华书局，1980:2489.

③ 春秋·墨翟.墨子[M].卷十二，公孟第四十八.文渊阁四库全书本（电子版）

④ 汉·毛亨.毛诗正义[M].卷第四之四.//十三经注疏.清·阮元主持校刻.北京：中华书局，1980:345.

⑤ 清·阮元.研经室一集[M].卷一，《四部丛刊》本.

期的戏曲艺术，经过一些由奴隶主阶级中分化出来的中、下层知识分子的收集、加工、改编，记录下来一些歌舞戏剧本，其中某些被孔丘编辑在《诗经》中。因此，其结论是“《诗经》中记录的剧作是春秋时北方剧种的代表”。^①

陈、谢二位用演绎推理和设想的语言认定《诗经》是北方剧种的代表，是先秦戏曲艺术产生的有力证据。其论断一经发表，理论界一片哗然，支持者少，批驳者多。正如陈多在《〈先秦乐舞戏剧大事年表〉序》中所说，其实论证《诗经》、《楚辞》、《乐府诗集》中存留有剧本的论文并不少，但可惜的是孔子、王逸、郭茂倩等人没有一个用现代语言表明那就是“剧本”，所以仍然不能被承认是“证据”。^②

既然没有可靠的文献作为证据，不足以证明《诗经》是一部戏曲艺术，今人的批驳也由此而生。

乌丙安先生认为，《诗经》中的民歌，从《左传》里记载吴季札观乐及其评论可以得到印证，绝大部分是流传在北方十五个地区的口头表演唱词，是在民间蓬勃发展的歌舞表演活动中采集整理的。这时歌舞尽管有更多的表演成分，但也绝不象《考略》作者所论断的那样，说“发展成为崭新的、独立的戏剧艺术，”有了“最早一批戏剧演出”。从唱词的分析中还找不到角色的分工，找不到哪怕是单纯些的戏剧情节，有的只是描景抒情，或简单的叙述。可见，那时的民间歌舞表演，还没有发展成为象传统民间小戏的雏形那样至少有两个角色的分工，有了表演故事的简单情节。最多也只是象后世“社火”中的小车、竹马、花鼓、旱船、花灯，采茶等歌舞表演。它们有一些戏剧性的胚芽，但仍未脱出歌舞表演的大框。它们正是从乐舞过渡到戏曲的中间形态，这正是戏曲的孕育过程。^③

廖奔认为陈、谢二位将《诗经》、《大武》等先秦作品视为古剧是没有根据的^④；蒋星煜在主张戏曲形成于唐代的基础上，驳斥了陈多、谢明戏曲形成于先秦的论断；^⑤吕晓平说陈多、谢明两位同志认为《诗经》、《楚辞》中某些诗篇实际上是春秋战国时期北方和南方两大流派的戏曲，则是降低了戏曲艺术的基本要求，将具有戏曲因素和成分的诗作看成为剧作。^⑥等等。

我国戏曲成熟形式产生于宋元时期的观点，已被学界普遍认可。《诗经》在戏曲发展中具有什么作用？它所代表的艺术形式处于戏曲发展的何种阶段？笔者认为，《诗经》虽具有戏曲的某些因素，或可视为戏曲早期萌芽形式，但还不能以它们来标志戏曲的形成。将《诗经》看成是春秋时期北方戏曲剧种的代表，证据并不充分，但也不能否定《诗经》中部分作品能够通过歌舞来表演非常简单的故事，已经具有小戏形态。

首先，从形式上来说，《诗经》仅存文本形态，但作为一部诗歌总集，其原始形态应该是诗、歌、舞三位一体综合艺术形式。《墨子·公孟篇》云：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”也证明了这一点。

其次从音乐结构方面来说，《诗经》部分作品已经具备演绎诸如后世《踏谣娘》一类歌舞

① 陈多、谢明.先秦古剧考略——宋元以前戏曲新探之一[J].戏剧艺术,1978(2).

② 陈多.〈先秦乐舞戏剧大事年表〉序[J].云南艺术学院学报,2001(3).

③ 乌丙安.戏曲古源辨——对《先秦古剧考略》一文的意见[J].戏剧艺术,1978(4).

④ 廖奔.关于中国戏曲的起源与形成[J].河北学刊,1991(1).

⑤ 蒋星煜.《唐人勾栏图》在戏剧发展史上的意义——兼谈陈多、谢明《先秦古剧考略》[J].戏剧艺术,1978(3).

⑥ 吕晓平.关于中国戏剧形成问题及其争论[J].戏剧艺术,1986(3).

戏的音乐雏形。由于很多《诗经》歌曲来源于民歌，从仅存《诗经》文本的诗文结构很容易看出民歌曲调重复、变化的种种情形。“正歌+乱”的两部结构是诗经中的典型曲式，据统计，《诗经》有近五成的歌曲在结尾带有“乱”。^①如《诗经·关雎》是一首描绘男女恋爱的情歌，短短五句具有复杂多变的情绪，歌词如下：

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。
参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。
求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉。辗转反侧。
参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。
参差荇菜，左右芼之。窈窕淑女。钟鼓乐之。

《论语·泰伯第八》云：“子曰：师挚之始，关雎之乱，洋洋乎盈耳哉！”今人推测，“乱”可能是指《关雎》第四、五段。笔者认为，“乱”也可能是指歌词之外带有较大随意性、口语化的部分，因为后人在对《诗经》改编过程中，必然将民歌中丰富的伴腔、缀词等难以用语言规范的部分删去，从而使保留下来的歌词与实际演唱不相符合。如东汉郑玄曾说：

师挚，太师之名；周道衰微，郑卫之音作，正乐废而失节。鲁大师挚识《关雎》之声，首理其乱也。^②

音乐史学家杨荫浏先生通过歌词形式分析，认为《诗经》中所包含的不同曲式可达到十种，具体有：1、一个曲调的重复；2、一个曲调后面用副歌；3、一个曲调前面用副歌；4、在一个曲调的重复中间运用了后世的“换头”形式；5、在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子；6、在一个曲调的几次重复之后，用一个总的尾声；7、两个曲调各自重复，联接起来构成一个歌曲；8、两个曲调有规则地交互轮流，联成一个歌曲；9、两个曲调不规则的交互轮流，联成一个歌曲；10、在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子，在其后又用一个总的尾声。^③由于今存的《诗经》歌词记写时必然有调整删节，与原唱词有一定出入，据此推测曲式会有一定误差。此外，还可能存在一些更复杂的曲式，如今人学者认为诗经在实际表演中已经形成了由三首歌曲连唱的组曲形式等。^④

显然，类似《踏谣娘》这类歌舞戏的音乐中，用同一曲调多次重复以演绎故事的体制，在《诗经》歌曲中已经产生。甚至成熟戏曲阶段——南、北曲中广泛运用的曲牌联接方式，诸如前有引子后有尾声、或引子后两腔互迎的曲体结构，以及换头等曲体结构，在《诗经》歌曲中也初露端倪。

明·王骥德《曲律》云：

① 王誉声,试谈唐宋“大曲”的源流[J],交响,1984(3).

② 汉·司马迁.史记[M].卷十四,十二诸侯年表第二,北京:中华书局,1959:510.

③ 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上)[M].北京:人民音乐出版社,1981:57.

④ 参阅李希凡主编《中华艺术通史》之《夏商周卷》第二章:《夏商周时期歌曲与歌唱艺术》(秦序撰稿),第97页。北京师范大学出版社2006年6月版。

曲，乐之支也。自《康衢》、《击壤》、《黄泽》、《白云》以降，于是《越人》、《易水》、《大风》、《瓠子》之歌继作，声渐靡矣。乐府之名，昉于西汉。其属有《鼓吹》、《横吹》、《相和》、《清商》、《杂调》诸曲，六代延其声调，稍加藻艳，于今曲略近。入唐而以绝句为曲，如《清平》、《郁轮》、《梁州》、《水调》之类。然不尽其变，而于是始创为《忆秦娥》、《菩萨蛮》等曲，盖太白、飞卿辈，实其作俑。入宋而词始大振，署曰“诗余”，于今曲益近，周待制、柳屯田其最也。然单词只韵，歌止一阙，又不尽其变。而金章宋时，渐更为北词，如世所传董解元《西厢记》者，其声尤未纯也，入元，而益漫衍其制，带调比声，北曲遂擅胜一代。……迨季世入我明，又变而为南曲……^①

王骥德对南、北曲追本溯源，也敏锐地捕捉到《诗经》在音乐体制方面对后世戏曲的深远影响与作用。

从表现内容看，《诗经》中部分作品能较完整地表达简单故事，具有简单的戏剧性矛盾冲突。如《诗经·邶风·击鼓》，便描绘了奴隶战争的残酷及夫妻间的生死离别^②；《关雎》则表现了一对青年的恋爱故事。

《诗经·国风·魏风·陟岵》则运用戏剧化手法，通过时空交错和诸多人物的对白，展现了离别场景：

陟彼岵兮，瞻望父兮。父曰：“嗟！予子行役，夙夜无已。上慎旃哉！犹来无止”。

陟彼岵兮，瞻望母兮。母曰：“嗟！予季行役，夙夜无寐。上慎旃哉！犹来无弃”。

陟彼冈兮，瞻望兄兮。兄曰：“嗟！予弟行役，夙夜必偕。上慎旃哉！犹来无死”。

综上，《诗经》作为一种诗、乐、舞综合的艺术形式，虽没有明确形成比较完整、综合的戏曲体裁，但其在表演形式、音乐体制、文本内容上，已经能够贡献出产生戏曲所需的诸多因素，部分戏剧性强的作品已初具集一、二因素为一体的歌舞小戏雏形。

三、“歌舞演故事”的宏丽呈现——楚辞中的《九歌》

《九歌》是楚国大诗人屈原，根据南方民间祭祀乐舞加工整理而成的一套乐词。先秦时期南方信神尚巫，楚地尤甚。汉·王逸《楚辞章句·九歌序》云：

《九歌》者，屈原之所作也。昔楚南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁；出见俗人祭祀

① 明·王骥德.曲律[M].卷第一,论曲源第一.//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:55.

② 《诗经·邶风·击鼓》歌词：“击鼓其镗，踊跃用兵，土国城漕，我独南行。从孙子仲，平陈与宋，不我以归，忧心有忡。爰居爰处，爰丧其马，于以求之，于林之下。死生契阔，与子成说，执子之手，与子偕老。于嗟阔兮，不我活兮，于嗟洵兮，不我信兮”。本章所有选用诗经部分章节均参见：王秀梅译.诗经[M].北京：中华书局,2007.

之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。^①

不仅民间尚巫，帝王也是如此，桓谭《新论》亦云楚灵王“简贤务鬼，信巫祝之道。斋戒沐鲜以事上帝，礼群神，射执羽佻起舞坛前”。可见巫覡的乐舞活动自下而上普遍风行，这种“隆祭祀，事鬼神”的宗教活动是以氛围浓烈的巫术歌舞形式来体现。缘此，以巫覡的乐舞表演作为中介的祭祀活动不仅是楚国民间最具表演性质的群体活动，也是一种举国体制的宗教仪式活动。

明代作家杨慎在论及女乐、歌舞戏曲渊源时说：

女乐之兴，本由巫覡。……观《楚辞·九歌》所言巫以歌舞悦神，其衣被情态，与今倡优何异。^②

这是当前所见较早将《九歌》与戏曲连系起来的文献。闻一多先生在《〈九歌〉古歌舞剧悬解》一文中明确提出屈原《九歌》实际上是一部大型歌舞剧，并在《什么是九歌》中说：

严格的讲，二千年前《楚辞》时代的人们对《九歌》的态度，和我们今天的态度并没有什么差别。同是欣赏艺术，所差的是，他们是在祭坛前观剧——一种雏形的歌舞剧，我们则只能从纸上欣赏剧中的歌辞罢了。^③

于是，闻一多先生将《九歌》“悬解”为一部包括“序幕”《迎神曲》（东皇太一）、“尾声”《送神》（礼魂）在内的十场大型歌舞剧，其间各位神灵围绕着效欢东皇太一，以“巫覡”作为替身，按照各自身分，分班表演着不同的故事。这些故事或大或小，或哀艳、或悲壮，或缠绵，或凄绝，情形颇与后世神庙演戏类似。不同的只是在当时，戏是由小神们做给人神瞧的，而参加祭礼的人们则是沾了大神的光而得到看热闹的机会。^④

同一时期，郭沫若先生也承认，其中的《湘君》、《湘夫人》是“戏剧式的写法”。^⑤

闻一多先生还在《人民的诗人——屈原》一文中，指出《离骚》也是古歌舞剧：

我每逢读到这篇奇文（《离骚》），总仿佛看见一个粉墨登场的神采奕奕、潇洒出尘的美男子，扮演着一个什么名正则，字灵均的“神仙中人”说话（勿宁是唱歌）。但说着说着，优伶丢掉了他剧中人的身份……，这时大概他自己也不知道是在演戏。^⑥

之后，刘大杰《中国文学发展史》一书将《九歌》与戏曲连系起来，对《九歌》表述了与

① 汉·王逸.楚辞章句·九歌序[M].文渊阁四库全书本（电子版）

② 明·杨慎.升庵全集[M]卷四十四“女乐本于巫覡”.上海：商务印书馆,1935.

③ 闻一多.什么是九歌//闻一多全集[C]第一册，甲集：神话与诗.北京：三联书店,1982:277..

④ 闻一多.什么是九歌//闻一多全集[C]第一册，甲集：神话与诗.北京：三联书店,1982:268.

⑤ 郭沫若.屈原赋今译[M].《九歌》解题.北京：人民文学出版社,1953：38.

⑥ 闻一多.屈原问题//闻一多全集[C]第一册，甲集：神话与诗.北京：三联书店,1982:256..

闻先生相似的看法^①。楚辞学者姜亮夫《屈原赋校注》亦坚持《九歌》乃歌舞剧的说法，认为其在中国戏剧史上的历史功绩，在于完成了歌舞表演艺术与文学语言艺术综合嬗变过程，构筑了足可称之为戏剧艺术的语言艺术因素，奠定了古代戏剧的雏型。^②王国维先生《宋元戏曲考》的表述比较含蓄，他认为《九歌》是“后世戏剧之萌芽”。戏曲学者曲六乙根据王国维先生“以歌舞演故事”的戏曲界定，认为《九歌》除了具有完整故事情节外，更为重要的是乐舞中的扮演人物——巫覡的表演，无论是独唱、对唱还是合唱已经是代言体形式，在表演方法上已掌握了综合艺术的功能。由此，曲先生得出结论：

我认为《九歌》，不论是整篇表演还是演出个别篇章，都已粗具歌舞剧雏形……，是从雩祭（雩歌、雩舞）向雩戏初步过渡的原始低级戏剧形态。^③

陈多、谢明的论文《先秦古剧考略——宋元以前戏曲新探之一》，高举“中国戏曲是直接由上古歌舞发展而来”的观点，在学术界引起较大轰动。通过考证，他们认为：

《诗经》中记录的剧作是春秋时北方剧种的代表，《楚辞》中保留的剧作是战国时楚地的伟制。这两大流派的戏曲，在当时列国分争的局面下，虽则互相也有一些影响，但这影响究竟还是非常微小的，因而它们各自以自己独特的风格发展着。直到汉代，才形成了两大流派的融合，把我国戏曲艺术推向更高的阶段。^④

不少当代学者并不完全赞同陈、谢的观点，但都肯定了《九歌》在中国戏曲发展史上的地位，认为充满祭祀乐舞的《九歌》，已经具备戏曲的基本形态。如于质彬说屈原“改定于沅湘之间的巫雩歌舞《九歌》，则是中国戏曲形态之初步形成的标志”；^⑤温斌认为从《九歌》中可以窥见当时巫舞的表演，已经具备一定叙事性情节的成分，具有后世戏曲“代言体”的特征，初步接近后世歌舞性“神剧”的表演艺术；^⑥乌丙安认为《九歌》已成为民间的大型歌舞表演，其特点已由“表演唱”过渡到“扮演唱”，在这里才真正孕育产生了我国最初的、萌芽状态的戏曲表演艺术，可以称作戏曲雏形。^⑦

显然，从上述专家们的论述中，可以得出一个明确结论：以屈原《九歌》为代表的《楚辞》，与戏曲艺术的形成密切相关，它所代表的综合歌、乐、舞于一体的艺术表演形式，符合王国维先生“以歌舞演故事”的本质界定，在戏曲发展史中具有重要地位。这可以从以下几个方面来分析：

其一，从音乐结构来看，《九歌》、《离骚》、《招魂》曲式庞大，风格各异。据杨荫浏先生

① 刘大杰.中国文学发展史[M].上海：古典文学出版社,1957:96.

② 姜亮夫.屈原赋校注[M].北京：人民文学出版社，1958.

③ 曲六乙.雩戏·少姜民族戏剧及其它[M].北京：中国戏剧出版社,1990:35-36.

④ 陈多、谢明.先秦古剧考略——宋元以前戏曲新探之一[J].戏剧艺术,1978(2).

⑤ 于质彬.中国戏曲发生于巫雩歌舞考——兼论《九歌》所具戏曲形态学之价值[J].艺术百家,1999(2).

⑥ 温斌.试论中国古代戏剧的起源[J].阴山学刊,2002(1)

⑦ 乌丙安.戏曲古源辨——对《先秦古剧考略》一文的意见[J].戏剧艺术,1978(4).

考证,这些作品的基本曲式是一个曲调多次重复,其重复次数远超《诗经》歌曲,达到数十次。如《招魂》全曲结构是在一个曲调重复十次之后,用一个“少歌”作为小结,之后用“倡”引起后面的曲调(该曲调有的与前相同,有的不同),在这个曲调重复五次之后,在末尾用“乱”作总结。《抽思》一篇集“少歌”、“倡”、“乱”三种形式于一体,共分五部分,结构庞大:第一段十二句,七言和六言句式;第二段二十八句,也是七言和六言句式;第三段“少歌”四句,七言和六言句式;第四段“倡”,二十二句,杂言体;第五段“乱”,二十句,多为四言,偶有五言句式杂于其间。包含序曲、尾声在内十个章节的《九歌》曲式更为庞大,整体上已经具有在同一台演出中将不同风格、内容却整体统一的情节连贯一起的能力。在具体章节中其曲式已呈现 A+B+C+D 的结构模式,这显然是曲牌联缀的先现。^①

更为重要的是,在这些大型乐舞作品中,已经频繁出现了“乱”、“倡”、“少歌”这些打破曲式常规结构和音乐节奏的固定段落,产生不同风格以表达不同的情绪,展示乐舞高潮。汉魏相和歌及隋唐歌舞大曲,显然继承楚辞以来“乱”的结构。这些新型的乐曲结构形式,导致歌舞音乐进一步向具有戏剧张力的戏曲音乐的过渡。

另外,楚地音乐发达,宫调理论先进,具有产生大型歌舞音乐的必然性。《战国楚竹书》的发现,使我们对先秦楚地音乐文化有了文献上的认识。据《战国楚竹书》中《释文考释·采风曲目》的记载可知,调概念古已有之,楚简明确将“宫调”记于每首曲日前的事实说明宫调理论在音乐实践中的普遍运用。^②1978年,在湖北随县曾侯乙墓出土了包括整套编钟、编磬在内的众多乐器,震惊世界!由64枚钟(甬钟和钮钟)组成的整套编钟,音域跨5个八度又一个大2度,中心部位十二律俱全,不仅能旋宫转调,演出复杂乐曲,还以明确无误的标音铭文证明学者们此前刚刚提出的先秦“一钟双音”的论断。编钟采用复合律制,铭文记载了当时各国的乐律理论,非常复杂,反映当时高度发展的乐律学水平。而这宏大的编钟及其他多种乐器,不过是战国初依附于楚的小国之君的随葬物!据此,可以推想当时楚国音乐的发达与辉煌。因此,在当时辉煌的乐律理论和高度发展的艺术实践支持下,诸如《九歌》这样具有戏剧性、综合性的大型歌舞音乐作品的出现,是完全可能的。

其二,从表演形式来看,《九歌》属于诗、乐、舞综合的歌舞艺术。巫覡们以神的扮相,以人的情爱来奉娱神灵,其表演过程,已初步具备搬演故事、代人说唱的“代言体”戏曲艺术形式。《九歌》中的“宾主彼我之辞”,如余、吾、君、女(汝)、佳人、公子等,都是歌舞剧唱词中的称谓。其中主唱身份有三种:一是扮神的巫覡,男巫扮阳神,女巫扮阴神;二是接神的巫覡,男巫迎阴神,女巫迎阳神;三是助祭的巫覡。“他们在宗教仪式、人神关系的纱幕下,表演着人间男女恋爱的活剧”。^③剧中角色有:天神(东皇太一)、云中君(云神)、大司命(主寿命的神)、少司命(主子嗣的神)、东君(太阳神)、地祇——湘君、湘夫人(湘水之神)、河伯(河神)、山鬼(山神)、人鬼(阵亡将士之魂),运用代言体的形式进行表演,在具体演出时有独唱、齐唱、合唱。

清·陈本礼就曾指出:

① 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上)[M].北京:人民音乐出版社,1981:70-72.

② 陈文革.解读战国楚简《采风曲目》[J].星海音乐学院学报,2006(4)

③ 中国大百科全书总编辑委员会编.中国大百科全书·中国文学卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1986:342.

《九歌》之乐，有男巫歌者，有女巫歌者，有巫现并舞而歌者，有一巫倡而众巫和者。^①

仅从歌词描写看，演出该乐舞时运用了鼓、瑟、竽、箫、钟等伴奏乐器；场上人物众多，巫现们穿着艳丽的服装，手拿香花瑶草，精心妆扮。

总之，以《九歌》为代表的楚辞，综合歌、乐、舞及扮演等众多艺术因素为一体，具有浓郁的戏剧特征。

其三，从结构内容来看，《九歌》描写一个相对完整的、展示人神之爱的动人故事和众神降临的活动场景。整个祭祀乐舞结构庞大，由《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》共十一篇歌词组合为一个大型的表演节日。

《东皇太一》是音乐歌舞奉献的主要对象，是掌管天下事务的受祭主神。明人汪瑗《楚辞集解》云：“东皇太一者，天之尊神也”。^②由此，整个章节是描绘主持迎神仪式的女巫通过激情的歌舞来迎请东皇太一的热烈场面。

《云中君》是《九歌》祭祀所迎请的第二位神灵——云神，歌词表现的是女巫希望云中君降临附体。在请云中君的过程中，通过情人间的思念形式希望云中君尽快莅临：“思夫君兮太息，极劳心兮忡忡”，表达了对云中君的思念之情。

《湘君》、《湘夫人》是湘水之神，二人似乎是大妻关系，深沉相爱、彼此眷恋，却未能相逢，无限的思念和哀愁交织在一起产生了丰富、生动的故事情节。

《大司命》则表现一个追寻美好爱情，并为之刻骨铭心、痛断肝肠，留下片片忧伤的主掌寿命的神灵——大司命。在迎请大司命的过程中，女巫为人们向大司命祈求寿福。其中有大司命与女巫的对话，“广开兮天门，纷吾乘兮玄云”等语言是男巫扮演大司命出场的道白，类似后世戏剧出场的“上场诗”。

《少司命》是主宰子嗣的神灵，风流潇洒，深受众女喜悦，却又心志独一，另有所属，并悄然独去。《东君》是女巫对太阳神的迎请之辞，其中有男巫扮演太阳神与请神的女巫之间的对歌，及众巫载歌载舞迎神的情景。《河伯》描写一个水神在矢志追求自己心中的多情恋人，为愉悦对方，他口吐情词，辞章灿烂。

《山鬼》是一首悲凉恋歌，通过男巫扮演山鬼迎请山神（女性）的歌辞，描绘了充满思念，却又被情人抛弃，撕裂心肺的山鬼形象。《国殇》则通常被解释成追悼为国阵亡将士的挽辞。

《礼魂》属整个《九歌》祭祀的终曲，人们歌舞欢庆，向神灵们表达祈福愿望。

根据闻一多先生的“悬解”，《九歌》具体演出场面和过程是：《东皇太一》是降神的序幕，是迎神的开始。展开故事的时间是“吉日兮良辰”，迎神的目的是“穆将愉兮上皇”。代表东皇太一的灵保，庄严而玄默地坐在广三十步，高三十丈，有文章彩缕黼黻之饰的八觚形的祭坛上。

① 陈本礼笺注.屈辞精义//瓢室四种[M].清康熙刻本.

② 明·汪瑗.楚辞集解[M].董洪利点校,北京:北京古籍出版社,1944:109.

在五音繁会之中，享用着蕙肴兰藉，桂酒椒浆的盛饌，坛下簇拥着扮演种种神灵及其从属的童男童女，多则三百人，少则七十人，分为九班。众神上场表演是故事的过程，他们依次走到坛前，或在各自被指定班位上，舞着唱着，表演着种种程度不同的哀情以及小故事。众神使用的有长剑玉珥、琳琅美玉。他们享用着珍馐美酒，把玩着珍奇物品。他们翩翩起舞，纵情歌唱。伴奏的乐器有木包鼓、竽瑟。众神表演的整个场面陈设豪华而庄重，服饰鲜艳而精美，气氛热烈而富于变化。众神以独白或对白的方式陈述悲欢离合故事，表现人世间缠绵深挚的情爱过程，情绪炽烈火热，情调欢乐轻快。虽然有求之不遇的怅惘，但神已具有人的情感，领略了人生的情爱历程。故事的结尾是在悠扬的送神曲《礼魂》中，带着满足的愉悦，飞升而去。^①

综上，《九歌》虽然是一部大型的祭祀乐舞歌辞，但其实际表演过程，显然已具备代言体的表演形式，因而在中国戏曲形成、发展中具有重要地位。闻一多先生称之为“歌舞戏”并非虚言，它呈现了集歌舞、故事、代言、装扮等诸多因素为一体的戏曲艺术初级形态，是进一步发展的小戏形式，它在先秦时期戏曲萌生和成长的历程中，生动体现了“以歌舞演故事”的乐舞新模式。

第二节 戏曲基因的嬗变走向——音乐体制的不断突破

一、歌舞继替发展的轨迹之一：歌舞——大曲

春秋战国时期的歌舞音乐，已发展出南、北两派包含诸多戏曲因素的音乐形态，《楚辞》与《诗经》分别是两派的代表。如前文论述，以屈原《九歌》为代表的南方乐舞作品的产生，标志着戏曲初期萌芽正在形成，而《诗经》中所包含的诸多曲式结构，则为后世歌舞向戏曲的嬗变及戏曲音乐的产生奠定了基础。然而，音乐艺术的发展并非总是单线直道，而是万花筒般变幻无穷，曲折前进，呈现出多源多流的发展趋向。

总结这一历史阶段内音乐艺术的发展，呈现出双层轨迹，轨迹之一是“歌舞——大曲”的发展路径，从先秦歌舞音乐到唐宋大曲的发展实际上经历了一个“综合——分化——再综合”的过程。轨迹之二是“歌舞——歌舞戏”的发展路径。

任何事物都由低级向高级不断进化发展，远古时期诗、乐、舞三位一体的音乐形态，逐渐向更高级形态发展，这就必然出现了诗、乐、舞的分化和相对独立。它们各自朝着更为专业、更为成熟的方向发展，彼此之间有合也有分，既可合作，也可以单独发展，成为新的文艺形式。

先秦乐舞艺术，按其活动范围来说，早在奴隶社会已经呈现出祭祀、宫廷、民间三个代表性方向。随着社会的发展，以“金石乐悬”为代表宫廷贵族乐舞在春秋战国之际达到极盛之后，便迅速衰退，而民间音乐则日趋活跃，各地音乐艺术相互交融，不断产生新的音乐形态。汉代的相和歌，便是在先秦民间乐舞基础上孕育出来的新歌舞形式。

梁·沈约《晋书·乐志》载：

^① 对《九歌》结构内容的解释参照：闻一多.《九歌》古歌舞剧悬解[M] 闻一多全集 [C]第一册，甲集：神话与诗.北京：三联书店,1982:305—334.;王廷信.《九歌》中的戏剧扮演[J].文艺研究,2002(6); 温斌.试论中国古代戏剧的起源[J].阴山学刊,2002(1)

《相和》，汉旧歌也，丝竹更相和，执节者歌。

又曰：

“凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属”。其后渐被於弦管，即相和诸曲是也。^①

《中国大百科全书·音乐、舞蹈》卷“相和歌”条定义为：

中国汉代在“街陌谣讴”基础上继承先秦楚声等传统而形成的一种音乐。主要在官宦巨贾宴饮、娱乐等场合演奏，也用于宫廷的元旦朝会与宴饮、祀神乃至民间风俗活动等场合。……其特点是歌者自击节鼓与伴奏的管弦乐器相应和，并由此而得名。^②

可见，相和歌因其演奏形式具有“相和”之特性而得名，按“相和”这种歌唱表演形式，春秋时已见诸记载，《论语》也记载有孔子与别人相和而歌的事例。至于楚郢都人众“属而相和”《下里》、《巴人》及《阳阿》、《薤露》等歌曲的故事，更是妇孺皆知。至汉以后相和越发流行，诸如：

初高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作《风起》之诗，……至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。^③

（广川王）后与昭信等饮，诸姬皆侍，去为望卿作歌曰：“背尊章，嫫以忽，谋屈奇，起自绝。行周流，自生患，谅非望，今谁怨！”使美人相和歌之。^④

当代许多学术著作，如杨荫浏《中国古代音乐史稿》、杨生枝《乐府诗史》等，大都认为“相和歌”其始是“徒歌”；进而是清唱加帮腔的“但歌”；再进一步，加入乐器伴奏，才成为“丝竹更相和，执节者歌”的“相和歌”。这种有关“相和歌”演进过程的想法，从演奏方式来说，也许是合理的，但作为一个乐种的形成、发展，就值得商榷。按《尔雅》云：徒歌谓之谣。^⑤显然，“徒歌”作为一种清唱形式，在远古时期就已存在。“但歌”，《晋书·乐志》云：《但歌》四曲，自汉世无弦节，作伎最先倡；一人唱，三人和”。^⑥显然，直到相和歌行将衰落的魏晋时期，仍存在着“但歌”，而且尤受魏武帝喜爱，史称有“宋容华者，清彻好声，善唱

① 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷二十六,相和歌辞一.北京:中华书局,1979:376.

② 中国大百科全书总编辑委员会主编.中国大百科全书[Z].音乐、舞蹈卷:“相和歌”条.中国大百科全书出版社,1983.

③ 东汉·班固撰,唐·颜师古注.汉书[M].卷二十三,礼乐志第三.北京:中华书局,1962:1045.

④ 东汉·班固.汉书·广川惠王越传[M].卷五十三,景十三王传第二十三.北京:中华书局,1962:2429.

⑤ 尔雅·卷第五,释乐第七[M]//十三经注疏.清·阮元主持校刻.北京:中华书局,1980:2601.

⑥ 唐·房玄龄.晋书[M].乐志·卷二三.北京:中华书局,1974:716.

此曲，当时之特妙”。^①这显然并不符合上述有关相和歌发展模式的判断。

王昆吾先生认为相和歌发端于楚地而流行于中原地区，音乐学家吴钊在《中国大百科全书·音乐、舞蹈卷》中也表达了同样观点。前文已述，先秦时期楚地乐舞兴盛，乐律理论发达，并产生了象《九歌》、《离骚》、《招魂》这样大型的祭祀乐舞作品，及曾候乙墓金石之乐这样的大型乐队，因此在音乐实践中出现“相和”（包括人声相和及丝竹相和）的表演形式应该是很可能的。

再者，从现存很少的资料来看，汉代相和歌的部分曲目，可能来自战国时期的楚声旧曲，如《流楚窈窕》（又名《激楚》）、《今有人》（《九歌·山鬼》）。^②从其音乐结构来看，这些相和歌与《诗经》、《楚辞》音乐也有着密切关系。

另外，《乐府古题要解》云：“以上乐府《相和歌》，案相和而歌，并汉世街陌讴谣之词”。^③《晋书·乐志》亦云：“《相和》，汉旧歌也”。^④这说明相和歌源于汉旧歌，而《乐府诗集》引《唐书·乐志》曰：

平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生於楚调，与前三调总谓之相和调。^⑤

如果说相和五调皆来自于周、汉房中乐，而周、汉房中曲又源自于地方性民间音乐，而在相和歌无确凿来源的情况下，综合上述所说可推测，相和歌渊源极早，最初为各地民间以歌唱为主的音乐，即所谓“徒歌”。在先秦乐舞，尤其是以《九歌》为代表的南方楚声的孕育下，经乐府改编加工使一部分相和歌成为房中之乐，或者受周、汉房中乐的影响而逐渐发展成丝竹相和、执节者歌的成熟模式。这种成熟形式的出现，显然已脱离民间而成为贵族或文人娱乐的主要对象。

北宋郭茂倩的《乐府诗集》将相和歌分为十类：相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、侧调曲、大曲。杨生枝认为这十类乐曲在演唱时，可能是套曲组歌，从音乐发展的实际来看，诸相和曲有联缀表演的可能，但从文献上并未发现形成所谓“套曲”结构。因此，相和歌的这种大型乐曲组合能力，尚待于音乐的继替发展。即便如此，应该承认汉魏相和歌的发展已相对完善，并形成了大型音乐结构、多变音乐风格和丰富复杂的伴奏体系。

丝竹相和，执节者歌，是相和歌的主要特征，丝竹是相和歌的主要伴奏乐器，据《乐府诗集》载其主要伴奏乐器有笙、笛、节、琴、瑟、箏、琵琶七种，加上执节而歌的乐人，相和歌在汉魏至南朝的表演规模若要齐全的话，至少需要八个人。显然，这是一个规模不小的演出团

① 唐·房玄龄.晋书[M].乐志·卷二三.北京：中华书局,1974：716.

② 中国大百科全书总编辑委员会主编.中国大百科全书[M].音乐、舞蹈卷，吴钊所撰“相和歌”条.北京：中国大百科全书出版社,1983.

③ 唐·吴兢.乐府古题要解[M].卷上.北京：中华书局,1991.

④ 唐·房玄龄.晋书[M].乐志·卷二三.北京：中华书局,1974：716.

⑤ 宋·郭茂倩.乐府诗集[M].卷二十六，相和歌辞一.北京：中华书局,1979:376

体，也可推知它是一种成熟的艺术歌曲形式。

《晋书》卷二三，志第十三载：

案魏晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节唱和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝索善弹琴，朱生善琵琶，尤发新声。故傅玄著书曰：人若钦所闻而忽所见，不亦惑乎？设此六人生于上世，越今古而无偏，何但夔牙同契哉！^①

傅玄的感慨一方面说明六朝艺人技艺水平之高超，另一方面也印证了魏晋世相和歌艺术的成熟与完善。

《乐府诗集》云：

其后晋荀勖又采旧辞施用於世，谓之清商三调歌诗，即沈约所谓“因弦管金石造歌以被之者”也。^②

这说明相和歌在魏晋之世得到进一步发展，引入宫廷音乐中的相和歌，在丝竹伴奏的基础上，又添加了历代宫廷礼制中被认为是正声象征的钟磬乐器。在歌辞上也改变了以往民间歌谣的俗词俚曲，换成文人学士们精心创作的乐府歌诗词。这种变化无疑提高了相和歌的艺术性，也使音乐更为丰富，并在风格与形式上趋同于魏晋盛行的清商三调歌诗。

成熟的相和歌不仅结构庞大，还歌舞兼有，伴奏乐器随乐曲风格各异。“四弦曲”在演出方式上，是在已歌（相和歌）之后，三调之前演奏。如《古今乐录》云：“居相和之末，三调之首”。^③杨生枝先生认为属于四部弦乐器合奏，但从《古今乐录》云：“节家旧有六解，宋歌有五解”，以及梁·简文帝所撰《四弦》辞有“停弦时系爪，息吹治唇朱。脱衫瀚锦浪，回扇避阳乌。闻君握节返，贱妾下城隅”^④之句来看，应属于歌舞兼有，偏重丝竹的乐曲。

平调曲演奏更为复杂，据《乐府诗集》载：

张永《录》曰：未歌之前，有八部弦、四器，俱作在高下游弄之后。凡三调，歌弦一部，竟辄作送，歌弦今用器。又有《大歌弦》一曲，歌“大妇织绮罗”，不在歌数，唯平调有之，即清调“相逢狭路间，道隘不容车”篇。后章有“大妇织绮罗，中妇织流黄”是也。张《录》云：“非管弦音声所寄，似是命笛理弦之余”。^⑤

可推知表演时，应先由伴奏乐器及歌弦演奏一番，然后再歌唱三调之曲，最后再像西曲之“送声”一样，演奏以歌弦为主的乐曲诸如《大弦歌》之类作为曲终的“送声”。

“清调曲”和“瑟调曲”在演奏上与此相仿。如“清调曲”据《技录》云：“未歌之前，

① 唐·房玄龄.晋书[M].乐志·卷二三，志第十三.北京：中华书局，1974：716.

② 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷二十六，相和歌辞一.北京：中华书局，1979:376.

③ 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷三十，相和歌辞五.北京：中华书局，1979:440.

④ 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷三十，相和歌辞五.北京：中华书局，1979:440.

⑤ 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷三十，相和歌辞五.北京：中华书局，1979:441-442.

有五部弦，又在弄后，晋、宋、齐，止四器也”。^①“瑟调曲”据《技录》云：“未歌之前有七部弦，又在弄后，晋、宋、齐止四器也”。^②

今人将清商三调的演奏次序总结为三段：^③

第一段：笛乐演奏——“弄”；

第二段：琴、瑟、箏、琵琶等分别奏乐曲五至八遍；

第三段：四种弦乐器伴奏歌唱四至六遍，每遍歌毕，以弦乐器奏送声曲。

但这种次序划分显然将三调看成器乐曲，忽视了三调以歌为主的特点。

清调曲的伴奏乐器据《乐府诗集》载有笙、笛、（下声弄、高弄、游弄）篪、节、琴、瑟、箏、琵琶八种，比平调曲多篪、节，而少了筑，篪与笛相仿属管乐，而筑虽与节不同但都为击节乐器。可见，清调曲在风格上更趋委婉。张永《技录》云：“未歌之前，有五部弦，又在弄后。晋、宋、齐，止四器也”。显然是在演唱之前有笛、篪演奏类似当今“华彩”的部分。

据《古今乐录》引王僧虔《技录》云：

《短歌行》“仰瞻”一曲，魏氏遗令，使节朔奏乐，魏文制此辞，自抚箏和歌。歌者云“贵官弹箏”，贵官即魏文也。此曲声制最美，辞不可入宴乐。^④

说明在唱相和歌时，也不一定全部用七种乐器伴奏，歌唱者也并非如沈约所说“执节者歌”，魏文帝制《短歌行》，“自抚箏和歌”也是一种形式。

另外，《乐府诗集》载“相和六引”还具有后世“引子”或“序曲”的功能。马融《长笛赋》曾云：“故聆曲引者，观法于节奏”；《宋书·乐志》也说：“杂引相和诸曲”。王运熙先生据张衡《西京赋》“发引和，校鸣笛”之句而认为“引和即是相和歌”，歌唱时应“先唱引，后唱和”^⑤。

更为重要的是相和歌已经形成音乐叙事能力，部分乐曲通过一唱三叹的旋律，表达不同的情绪和故事，音乐渐具戏剧性。

戏剧性是戏剧艺术独有的本性。衡量一个作品是否具有戏剧性有两个标准：一是引人入胜，二是扣人心弦。^⑥相和歌在从歌舞向戏曲演进的过程中，首先发展了音乐的抒情性。当然，音乐尤其是纯音乐，就其本性而言是拙于叙事的，因为它的音响结构及其运动形式并不具有叙事所必需的语义功能。只有当音乐同某种语义性载体（例如歌词）结合起来，共同完成某个创作使命时，它才具有叙事功能。从这一点来说，相和歌在发展音乐抒情性的同时也增强了音乐的叙事性。

相和歌的音乐特点，在唐代谣歌和琴歌中均有充分保留。唐代琴歌是“一弹一唱再三叹”，这说明相和歌旋律具有哀婉之情，叹吟之调。郭茂倩沿承《古今乐录》、《元嘉技录》相关记载，

① 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷三十三,相和歌辞八.北京:中华书局,1979:495.

② 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷三十六,相和歌辞十一.北京:中华书局,1979:535.

③ 王昆吾.隋唐五代燕乐杂言歌辞研究[M].北京:中华书局,1996.

④ 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷三十,相和歌辞五.北京:中华书局,1979:446-447.

⑤ 王运熙.乐府诗论[M].“清乐考略”,上海:古典文学出版社,1958.

⑥ 居其宏.歌剧美学论纲[M].合肥:安徽文艺出版社,2003:157.

将相和歌中具有哀婉、吟叹之风的乐曲归纳起来称为“吟叹曲”

《古今乐录》据张永《元嘉技录》载，“吟叹曲”古有八曲，其中《小雅吟》、《蜀琴头》、《楚王吟》、《东武吟》四曲阙。魏晋有四曲：《大雅吟》、《王明君》、《楚妃叹》、《王子乔》。《大雅吟》、《楚妃叹》为晋石崇撰辞，至南朝张永撰《永嘉技录》时已“无能歌者”。可见其乐曲难度之高超，具体音乐早已不可寻，谢希逸《琴论》中曾说《楚妃叹》七拍，这或许已经是同名琴曲的结构。

《王明君》又称《王昭君》，《唐书·乐志》说《明君》是汉曲，叙述元帝时，王嫱之事，汉人怜其远嫁，为作此歌。晋·石崇撰辞，因其妓绿珠善舞，以此曲教之，而自制新歌。《古今乐录》亦云：

《明君》歌舞者，晋太康中季伦所作也。……其造新之曲，多哀怨之声。晋、宋以来，《明君》止以弦隶少许为上舞而已。梁天监中，斯宣达为乐府令，与诸乐工以清商两相閒弦为《明君》上舞，传之至今。^①

这说明相和歌《王昭君》是用载歌载舞的形式来表现故事，极具感染力，听之音乐“引人入胜”，观之舞蹈、闻之剧情“扣人心弦”：

我本汉家子，将适单于庭。辞诀未及终，前驱已抗旌。仆御涕流离，辕马悲且鸣。哀郁伤五内，泣泪沾朱缨。行行日已远，遂造匈奴城。延我於穹庐，加我阏氏名。殊类非所安，虽贵非所荣。父子见陵辱，对之惭且惊。杀身良不易，默默以苟生。苟生亦何聊，积思常愤盈。愿假飞鸿翼，乘之以遐征。飞鸿不我顾，伫立以屏营。昔为匣中玉，今为粪上英。朝华不足嘉，甘与秋草并。传语后世人，远嫁难为情。^②

即便从歌词内容本身来看，音乐也已经具有强烈的叙事能力。

相和曲《艳歌罗敷行》也是一篇叙事歌舞曲，结构更为庞大，歌词达五十句之多。故事情节曲折，人物形象具体，叙事集中简练，通过具有讽刺喜剧性的矛盾冲突表现了一位美丽的采桑女子如何藐视、拒绝一位企图调戏她的贵官，并通过夸耀自己丈夫的策略，从而摆脱贵官的胁迫。

诸如此类的乐曲还有很多，这标志着相和歌音乐的叙事能力已经得到进一步发展，脱离了《九歌》带有庄严祭祀性质的乐舞形态，朝着更为集中、更为世俗化、戏剧化方向发展，其音乐上的复杂性也非《诗经》、《九歌》可比。因此，如果说先秦祭祀乐舞（如《九歌》、《招魂》、《离骚》）主要是通过妆扮来展示戏剧因素，具有小戏形态的话，汉魏相和歌则发展了音乐的戏剧性。

当然，音乐的戏剧性既包含叙事性因素也包含抒情性因素。相和歌在发展其叙事性音乐能

① 宋·郭茂倩.乐府诗集[M] 卷二十九,相和歌辞四.北京:中华书局,1979:425.

② 宋·郭茂倩.乐府诗集[M] 卷二十九,相和歌辞四.北京:中华书局,1979:426.

力的同时，先秦乐舞的抒情性特征也进一步得到强化。《王昭君》乐曲风格如泣如诉，哀婉动人，从歌辞看也极符合“哀怨之声”。此曲被郭茂倩列为“一唱三叹”的“吟叹曲”中，本身就说明了它强烈的抒情性。

从《乐府诗集》所录歌辞来看，瑟调曲多凄凉哀怨，如《公无渡河》短短四句就充分表达了妻子对亡者无尽的哀歌：

公无渡河，公竟渡河。堕河而死，将耐公何！^①

相和歌楚调曲也多是哀婉抒情之曲，从《梁甫吟》可见一斑，《古今乐录》载：

《琴操》曰：曾子耕泰山之下，天雨雪冻，旬月不得归，思其父母，作《梁山歌》。蔡邕《琴颂》曰：“梁甫悲吟，周公越裳”。按梁甫，山名，在泰山下。《梁甫吟》，盖言人死葬此山，亦葬歌也。^②

《白头吟行》，《西京杂记》曰：“司马相如将聘茂陵人女为妾，卓文君作《白头吟》以白绝，相如乃止”。《泰山吟行》，《乐府解题》曰：“《泰山吟》，言人死精魄归於泰山，亦《薤露》《蒿里》之类也”。《怨诗行》序亦云：“汉成帝班婕妤失宠，求供养太后於长信宫，乃作怨诗以自伤”。^③等等，这些相和歌作品，都属于“引人入胜”、“哀婉凄绝”的抒情歌舞曲。

相和歌音乐表现力的增强还表现在其相对完善和固定化的宫调以及纷繁复杂的内容上。

一般认为相和歌主要有五个调，即平调、清调、瑟调、楚调、侧调。《唐书·乐志》曰：

平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生於楚调，与前三调总谓之相和调。^④

北魏陈仲儒在与孝明帝的奏议中对相和三调进行了解释。但由于版本的错讹，后世对相和三调的理解略有所不同。在实际的音乐实践中，相和歌作为一种汉世就发展成熟的艺术形式，所用宫调显然不会仅限于所谓的“相和三调”、“相和五调”。如果说平、清、瑟三调还可以从乐律的角度来解释的话，那么楚调和侧调显然不是乐律的范畴，而是以地理风格作为音乐分类的标志。

因此，从《乐府诗集》对相和歌的分类来看，平、清、瑟、楚、侧五调已脱离了单纯的乐律概念，成为一种音乐风格的标志，实际的律调实践应该是另有所指。正如郭茂倩所云，诸调曲皆有辞、有声，声者若羊吾夷伊那何之类也，可惜由于传承原因现已无从可循，也就无法推

① 宋·郭茂倩.乐府诗集[M] 卷二十六，相和歌辞一.北京：中华书局,1979:377.

② 宋·郭茂倩.乐府诗集[M] 卷四十一，相和歌辞十六.北京：中华书局,1979:650.

③ 宋·郭茂倩.乐府诗集[M] 卷四十一，相和歌辞十六.北京：中华书局,1979:599-610.

④ 宋·郭茂倩.乐府诗集[M] 卷二十六，相和歌辞一.北京：中华书局,1979:376.

知其具体乐律音调。但，不可否认，相和歌从具体的乐律宫调发展到形成标志性的音乐风格，这本身就说明了相和歌宫调体系的完备和固定化。

相和歌庞杂的歌辞内容发展了复杂多变的音乐，这仅从《乐府诗集》所载十五首相和曲便可窥知。从歌辞来看，《气出唱》多言神仙之事；《精列》、《薤露》、《蒿里》则感慨时间如白马过隙，人生短促：崔豹《古今注》认为《薤露》、《蒿里》是泣丧之歌，《薤露》为王公贵族出殡时所用丧歌，《蒿里》为士大夫、庶人出殡所用；《度关山》正如《乐府解题》所说：“言人君当自勤苦，省方黜陟，省刑薄赋也。若梁戴颙云‘昔听陇头吟，平居已流涕’，但叙征人行役之思焉”；《东光》具有写实风格，描写人民在战争中所受的痛苦及人们的不满情绪，张永《元嘉技录》云：“东光旧但有弦无音，宋识造其声歌”；《十五》即《十五从军征》，梁鼓角横吹曲又称《紫骝马》，也是反映社会动荡、民不聊生的苦难；《平陵东》、《乌生》则哭诉了官吏对良民的压榨；唯有《江南》则活泼、亲切，具有南方民歌特色。^①显然，相和歌音乐风格各异，乐曲情绪既有悲愤、激昂的抒发，也有压抑、沉重的铺陈，更有活泼、恬美的江南民风。

正如何为先生所说，戏曲音乐的本质特性是戏剧性。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。^②

综观上述，相和歌不仅在曲式上有新的发展，而且在器乐伴奏形式上也有极大提高，更为重要的是，在继承先秦乐舞歌唱传统基础上进一步发展了音乐的抒情性与叙事性，出现诸多集抒情与叙事为一体的戏剧性乐曲，在歌舞向戏曲转化的继替历程中迈出了坚实的一步。

音乐艺术的继替和人类社会的发展有着惊人类似，极盛一时的相和歌在魏晋时渐趋萎缩。《晋书·乐志》载，相和歌虽在魏晋之世，相承用之。但“本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，殊生、宋识、列和等复合之为十三曲。”^③

相和歌在魏晋的渐趋衰落也意味着新的音乐形式继代产生。魏晋时期另一种歌舞艺术——清商乐（包括清商大曲）由于魏世三祖的提倡，蓬勃兴起，取代了相和歌的地位。^④需要指出的是中国音乐的发展往往是存在着高级与低级音乐形态并存的现象，相和歌在魏晋世并非完全转变成清商乐，二者并行发展，直至北魏时始将南朝音乐，诸如汉魏以来传入南方的相和歌、清商乐及吴歌、西曲、杂舞等统称清商乐。^⑤

① 宋·郭茂倩.乐府诗集[M] 卷二十六,相和歌辞一.北京:中华书局,1979:382-391.

② 何为.戏曲音乐散论[M].北京:人民音乐出版社,1986:17.

③ 唐·房玄龄.晋书[M].乐志·卷二二.北京:中华书局,1974:716.

④ 今人学者多认为清商乐与相和歌是同一事物的两个不同称谓,清商乐是在相和歌的基础上产生,是相和歌的进一步发展。此说值得肯定,但时,清商乐萌发、兴盛的同时,相和歌自身也在延续发展。两晋之际在北方盛行的相和歌、清商乐由于战争及政权中心的变迁,逐渐南传,影响了南方的吴歌、西曲,四者相互融合发展,在相和歌衰落的同时,吴歌、西曲则日渐在东晋、南朝兴盛发达。

⑤ 《魏书·乐志》说:“初高祖(孝文帝)讨淮汉,世宗(宣武帝)定寿春,始收其所传中原旧曲《明君》、《圣主》、《鼙舞曲》、《公莫》、《巾舞曲》、《白鸠》、《拂舞曲》之属及江南吴歌、荆楚西声,总谓之清商”。魏孝文帝讨淮汉与宣武帝定寿春大致时间在公元471年——公元515年,相当于南朝齐、梁间。也即从这时候起,相和歌、清商乐与南方歌舞统属为一个称谓“清商乐”。关于相和歌与清商乐的详细论证参见笔者撰写的《六朝音乐文化研究》(文化艺术出版社)第四章“清商乐舞”。



图 1-4: 河南邓县出土的南、北朝时期乐舞画像砖

魏晋南北朝歌舞大曲是在清商乐（包括相和歌）基础上产生的，是对汉魏相和歌和清商乐的发展，又称“相和大曲”或“清商三调大曲”。王小盾先生也认为魏晋大曲产生的历史条件是曹魏清商署的设立和相和歌同清商乐的合流。^①

《乐府诗集》载：

《古今乐录》曰：“凡诸大曲竟，黄老弹独出舞，无辞”。按王僧虔《技录》：《濯歌行》在瑟调，《白头吟》在楚调”。^②

这说明相和大曲在音乐形式上与以歌唱为主的相和五调有着密切关系，是一种诗、歌、舞三位一体的大型多段体乐曲，也是相和歌发展的最高形式。王小盾先生认为其渊源于楚声，是在曲辞与器乐完全配合的基础上，从艳、曲、趋、乱多样性统一中才产生的。^③此说虽有待考证，但诗、乐、舞三位一体则是大曲的基本特征，也为后世所公认。至此，中国传统乐舞的发展似乎又完成了一次轮回，重新回到诗、乐、舞三位一体的形态，但这种“再综合”已经与先秦乐舞有着极大不同，在乐舞向戏曲的演进中又前进一步，并为戏曲音乐的成熟提供了重要的基因。

后世对相和大曲研究极多，认为其结构主要包括“艳”、“曲”、“趋”、“乱”四部分。即《乐府诗集》卷二十六云：

又诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若

① 王小盾. 唐大曲及其基本结构类型[J]. 中国音乐学, 1988(2).

② 宋·郭茂倩. 乐府诗集[M]卷四十三, 相和歌辞十八, “大曲十五曲”. 北京: 中华书局, 1998: 635.

③ 王昆吾. 隋唐五代燕乐杂言歌辞研究[M]. 中华书局, 1996.

羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。^①

《乐府诗集》据《宋书·乐志》载魏晋盛行的大曲有十五首：

一曰《东门》，二曰《西山》，三曰《罗敷》，四曰《西门》，五曰《默默》，六曰《园桃》，七曰《白鹤》，八曰《碣石》，九曰《何尝》，十曰《置酒》，十一曰《为乐》，十二曰《夏门》，十三曰《王者布大化》，十四曰《洛阳令》，十五曰《白头吟》。^②

完备的大曲曲式由三部分组成：前段为“艳”；中段为主体，包括多节歌曲，每节歌曲后加“解”；末段是“趋”。从《乐府诗集》记载来看，大曲结构更为庞大，主要结构和演奏基本次序为：

“艳”，一般认为来自楚歌，是一种华丽、美艳、舒缓的抒情段落；

“曲”，大曲的主要歌唱部分，歌辞解数依曲辞解数而定；

“趋”，来自吴歌，节奏加快，动感加强，类似后世所谓的“行板”，是全曲靠后面的段落；

“乱”则是一种春秋战国已有的、在“诗经”、“楚辞”中广泛存在的曲体结构，音乐强烈纷杂，节奏也紧张欢快。“乱”的音乐结构历经几百年被相和大曲继承，说明了中国传统音乐的遗传因素具有稳定继承性。

“艳”、“趋”、“乱”三部分未必有辞，但也可以唱辞，具体演奏（唱）中，这四部分并不一定全部运用，在“曲”之后的“乱”和“趋”一般只用一个。《宋书·乐志》所载十五大曲，仅《罗敷》、《何尝》、《夏门》三曲前有“艳”后有“趋”，很多作品只是具有其中的一两部分。可见，“艳——曲——趋——乱”并不是大曲的固定结构，在实践中往往有着复杂的变化。王忠阁曾说，相和歌中的这种“艳”、“趋”、“乱”和后世戏曲的“引子”、“尾声”已相差无几，其结构俨然一种歌舞剧。^③

杨荫浏先生认为“解”也是汉代《大曲》的音乐结构之一，“解”是不唱的，用在每次歌唱之后，是“不须歌唱而只须用器乐演奏或用器乐伴奏进行跳舞的部分”，“‘一解’是第一次奏乐或跳舞，‘二解’是第二次奏乐或跳舞，余类推。所谓‘一解’、‘二解’等等，都是一种省写的术语，他们都代表着一定的音乐内容”。^④后世学者也多认为“解”是歌唱后的一段纯器乐伴奏的舞蹈。“解”的音乐特点一般概括为速度较快，气氛热烈而奔放；常用在乐曲末尾，是一个附加上的部分。

笔者认为魏晋大曲中“解”还有另一层理解，即作为一种专业术语指代乐曲或歌词的段落，类似今天的“乐段”。《乐府诗集》云：

① 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷二十六,相和歌辞一.北京:中华书局,1979:376.

② 宋·郭茂倩.乐府诗集[M]卷四十三,相和歌辞十八,“大曲十五曲”.北京:中华书局,1979:635.

③ 王忠阁.中国古代戏剧理论产生于汉代考[J].南阳师范学院学报,2005(7).

④ 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上)[M].北京:人民音乐出版社,1981:116.

凡诸调歌词，并以一章为一解。《古今乐录》曰：“佺歌以一句为一解，中国以一章为一解”。王僧虔启云：“古曰章，今曰解，解有多少。当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽於诗，音尽於曲。是以作诗有丰约，制解有多少，犹诗《君子阳阳》两解，《南山有台》五解之类也”。^①

从歌辞结构来看，十五大曲中的“解”，明显是一种段落标志，更为重要的是《乐府诗集》并没有出现任何有关“解”是一种器乐演奏或伴奏的记载。而且“解”的多少并没有限制，也可以用同一曲调反复咏唱。如十五大曲中最短的是《艳歌罗敷行》（又称《罗敷》）三解，最长的是《雁门太守行》（又称《洛阳令》）八解。

修海林在肯定“解”具有音乐上独立意义基础上，进一步认为“解”不只有“段”、“章”的含义，还有“连接”、“转换”的“间奏”与“对比”功能。^②如果是这样，则相和大曲中“解”的出现，无疑大大加强了其音乐的戏剧性表达。

魏晋大曲的各个部分来源不同，“曲”是主体部分，也是产生最早的部分，因歌词中多描绘北方景物，被认为是源自中原：“艳”来自楚歌，《吴都赋》李善注：“艳，楚歌也”；“趋”为吴地曲名；“乱”原是楚辞“卒章之节”。这说明魏晋大曲是在先秦乐舞的基础上综合继替发展而成，是相和歌“歌弦”化，及相和、清商乐融合化的结果，它保留了脱胎于相和形式的某些特点，最初以“弄”（笛乐）+“七部弦”（琴、瑟、箏、琵琶合奏）+“歌弦”（伴奏歌曲）+“送歌弦”（器乐过渡曲或结束曲）的形式代替了起调和声+正歌+伴唱和声或相和送声的形式，到大曲中，又进一步用“艳+曲+趋或乱”的形式代替前者。^③

总之，魏晋大曲是一种乐舞性很强的艺术形式，继承了汉魏相和歌和清商乐的抒情、叙事因素。抒情为其擅长，这从抒情类作品数量过半可以证明。同时，大曲的叙事能力亦有所加强，《罗敷》故事曲折，《洛阳令》八解层次分明，至少从曲词上看是如此。吴敢就曾指出，汉魏大曲孕育着后来戏剧的雏形。如果说抒情类大曲是歌舞剧的前身，则叙事类大曲便是戏曲的滥觞。更大胆一点说，将汉魏大曲看作汉魏戏剧，也未尝不可。^④

二、歌舞大曲对戏曲音乐体制的构建

从音乐发展史的角度来说，汉魏至隋唐是以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段，汉魏是歌舞大曲的发展阶段，隋唐则是鼎盛、成熟期。隋唐大曲是一种含有多段的大型歌舞曲，它是在前代音乐艺术，诸如相和歌、清商乐、相和大曲继替发展的基础上，汲取外族和外来音乐形式而成熟起来，诗、乐、舞综合一体的艺术。也有学者将其定义为“产生在隋唐五代，由节奏不同的多支小曲顺序编组，并以舞曲为主要部分的音乐作品”。^⑤

作为前代艺术继替发展的结果，隋唐歌舞大曲在由歌舞转向戏曲的历程中具有重要地位。这是因为中国传统歌舞艺术在吸收异域乐舞的基础上经过数代发展，至隋唐已经为后世成熟戏

① 宋·郭茂倩.乐府诗集[M].卷二十六,相和歌辞一,北京:中华书局,1979:376.

② 董灵.解“解”[J].中国音乐,1996(3).

③ 王小盾.唐大曲及其基本结构类型[J].中国音乐学,1988(2).

④ 吴敢.汉魏大曲叙考[J].徐州工程学院学报,2007(3).

⑤ 王小盾.唐大曲及其基本结构类型[J].中国音乐学,1988(2)

曲形式的诞生做了充分的铺垫。具体表现在以下几个方面：

其一，乐曲的曲式结构得到进一步发展，形成相对固定、庞大的结构，具有表现大型戏剧性乐舞的能力。

根据文献记载及当代学者考证，隋唐歌舞大曲依然保持着汉魏大曲的三段结构，但更为细化和庞杂，每一部分中间又包含若干个乐段，出现了众多新的音乐结构形式。

宋·王灼曰：

凡大曲、有散序、鞞、排遍、擷、正擷、入破、虚催、实催、袞遍、歇拍、杀袞、始成一曲，此谓大遍。^①

白居易《霓裳羽衣歌》记载了唐代盛行的歌舞大曲《霓裳羽衣曲》的结构，包括散序六段、中序十八段、破十二段，全曲共计三十六段。另外，《破阵乐》大曲，有五十二遍之多；《上元乐》也有二十九遍；传入日本的大曲《苏合香》结构有“序”五遍、“破”三遍、“急”三遍，全曲总长达二百多拍。

归纳起来，隋唐大曲的结构大致如下：

（一）散序——节奏自由，器乐独奏、轮奏或合奏：

散板的散序若干遍，每遍是一个曲调；

鞞——过渡到慢板的阶段。

（二）中序、拍序或歌头——节奏固定，慢板；歌唱为主，器乐伴奏；舞或不舞不一定；排遍若干遍，慢板：

擷；

正擷；

（三）破或舞遍——节奏几次改变，由散板入节奏，逐渐加快，以至极快；舞蹈为主；器乐伴奏，歌或不歌不一定：

入破——散板；

虚催——由散板入节奏，亦称“破第二”；

袞遍——较快的乐段；

实催、催拍、促拍或簇拍——节奏过渡到更快；

袞遍——极快的乐段；

歇拍——节奏慢下来；

煞袞——结束。^②

如此看来，隋唐歌舞大曲是由多种曲段有机结合的整体，具有明显的顺序性。大的框架是从“散序”到“中序”再到“破”，具体到每一部分如“破”又是按照从“入破”到“虚催”、“实催”以至“煞煞”结束，其乐曲节奏大体按由慢到快的顺序排列。并且，从大曲段落中常

① 宋·王灼.碧鸡漫志·卷三[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:131.

② 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上)[M].北京:人民音乐出版社,1981:221.

标有“第一”、“第二”等序数词来看，也说明了乐曲排列组合或演奏时的顺序性、不可逆性。王小盾先生曾指出，结构的复杂性、有序性、多样性是唐代大曲的主要特征。^①因此，隋唐歌舞大曲将诸多不同风格、不同节奏的乐段组合一起来表现一个明确内容，显示了其在音乐曲式结构上的成熟及对不同风格音乐的驾驭能力。

其二，提供了曲牌联套的音乐模式。

寒声提出戏曲的曲牌体渊源于隋唐大曲，^②这显然有一定道理。吕洪静就认为大曲是“普通联章”曲体，法曲则是程式性很强的“定格联套”曲体。^③如前所述，唐代大曲在组合诸多乐曲时并非杂乱无章，而是有着严格的顺序，所组合的乐曲非单一曲体重复，而是不同风格、节奏、旋律乐曲的连接。这种按固定顺序连接不同乐曲的形式不仅从大曲的三部结构中体现出来，而且在大曲“破”（或称“入破”）部分体现的更为充分。今人学者多认为“破”是一个约由五首至七首舞曲组合而成的、有再现的曲段。吕洪静认为大曲“入破”部分是把一首乐曲从中破为首、尾两半，中间填充各种乐段，用在这个曲段第一遍的，自然是“入破第一”，用在最后一遍的乐曲即“出破”，只是唐、宋史料中多用“彻”或“煞”作为尾声。^④虽然，大曲的音乐现已不复存在，但从上文所列大曲的结构来看，吕先生的说法有一定道理。据此，则唐人曲这种联曲形式类似戏曲音乐中的曲牌联套和“集曲”。

因此，隋唐歌舞大曲已经具备了将不同风格乐曲组合在一起的能力，虽然各个不同乐段并没有完全形成独立的曲牌或乐曲，但整个大曲已经形成大型套曲体制，接近戏曲曲牌联套形式。这也是隋唐大曲在魏晋大曲、胡乐大曲基础上发展的结果。项阳、张欢也指出，唐代歌、舞、乐三位一体，以序、破、急等结构合成的大曲形式，在宋代向套曲或称联曲体演化，并形成了套曲式大曲的式样。^⑤

其三，体现了变奏的音乐技法。

节奏变化是大曲的显著特点，从上文所列大曲结构可知，全套大曲人都是在同一曲调基础上，运用节拍、节奏变化而形成的一种大型歌、舞、乐交替演出形式，音乐上极富变化，时而轻歌曼舞，时而管弦急繁。这种节奏、旋律快慢的频繁变化，实际上已经形成了变奏音乐技法。王小盾先生总结唐代大曲的基本特征时说：“一支大曲的多种曲段，常通过一支主要旋律的不同变奏实现，故多种摘段曲仍有统一的曲名。大曲的曲段结合，亦用‘解曲’、‘犯声’等法，但在这些结合中，总是有主体曲调，故日本资料中有‘本曲’、‘当曲’之说”。^⑥

叶栋在研究唐传日本四首大曲的基础上指出，四首大曲皆属变奏体，全曲的变奏关系是一种“逆行变奏”（“变奏与主题”关系是先子曲后母曲）。由此，得出唐代歌舞大曲的结构规律和特点是多段（多遍）的变奏体形式。唐大曲三个部分，从散序、散板、慢速到中序、入拍、中速再到入破、快速，从结构形式的松到紧、长到短，从段式、乐句或板式的多到少、繁到简，从音乐主题的混浊到清晰、复杂到单一，这种层层加紧、缩短、减少、变简、澄清、成单的过

① 王小盾. 唐大曲及其基本结构类型[J]. 中国音乐学, 1988(2)

② 寒声. 大曲与宋元杂剧的音乐[J]. 黄河之声, 1997(4).

③ 吕洪静. 唐时大曲、法曲两分明[J]. 天津音乐学院学报, 2000(4).

④ 吕洪静. 唐大曲的“入破”与西安鼓吹乐中“赚”的比较[J]. 音乐艺术, 1994(4).

⑤ 项阳、张欢. 大曲的原生态遗存论纲[J]. 黄钟, 2002(2).

⑥ 王小盾. 唐大曲及其基本结构类型[J]. 中国音乐学, 1988(2)

程,这种富有动力的发展、富有规律的创作手法,可以说,处处皆遵循了一种可称为“蛇脱壳”型的变奏原则,颇有特点。^①

据此,可以说基于民间音乐变奏手法而形成的戏曲板腔体音乐结构的主要源头应是歌舞大曲。《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》“板式变化体”条阐明了这种观点,其在“板式变化体的历史渊源”中说:

板式变化体结构形式的形成,乃是基于民间音乐的变奏方法,它具有中国的民族特点,……在民间器乐曲中,为使乐思得到尽情发挥,常采用扩板加花、抽眼浓缩、加头扩尾、放慢加快、翻高翻低、移宫犯调等手法,可以用一个片断、一个乐句或一支曲牌为基础来发展曲调。……这种变奏方式,在历史上可上溯至唐宋大曲。……它为后世运用变奏原则组成大型乐曲提供了可贵的经验。这种变奏方法影响了后世戏曲的板式变化体结构形式的形成。^②

项阳、张欢《大曲的原生态遗存论纲》也提出后世戏曲板式变化体源于大曲的观点:^③孙星群则明确指出“唐《大曲》属于单曲板式变化体”。^④

其四,伴奏体制更为完备,在丝竹乐器为主的基础上吸收了外来乐器,强化了击节乐器。

王昆吾先生认为唐代教坊大曲可以按其音乐来源,分为清乐大曲、西域大曲、边地大曲、新俗乐大曲四项^⑤,当然,“道调法曲”也属于唐人曲的一个重要类别。清乐大曲所用伴奏乐器主要有编钟、编磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种乐器。《宋史·乐志》载教坊大曲“乐用琵琶、箜篌、五弦琴、箏、笙、篳篥、方响、羯鼓、杖鼓、拍板”。^⑥法曲据《新唐书·礼乐志》载,其“器有饶、钹、钟、磬、箫、琵琶”,“其声金石丝竹以次作”。^⑦《宋史·乐志》载法曲部“乐用琵琶、箜篌、五弦、箏、笙、篳篥、方响、拍板”。^⑧这些乐器既有丝竹乐器也有金石之乐,既有旋律乐器又有打击乐器,既有传统乐器也有外来乐器。无论是在乐队规模或乐器种类上都比汉代大曲庞大和复杂。

节奏变化是隋唐歌舞大曲的一个主要特点,这种音乐风格的形成无疑强化了击节乐器的地位。如唐之节鼓,宋之方响、拍板。拍板是宋代音乐中极为重要的击节乐器,宋唱赚、诸宫调、词调音乐中都有,并形成鼓、笛、板的固定编制,元杂剧也继承了这一伴奏体制。张红梅曾指出拍板在唐大曲中也具有很重要的意义。拍板作为一种律动乐器,其生发(入拍)与消失(歇拍)的过程显然标志着运动的转折变化。大曲的摘遍、大遍、小遍,都是通过拍板的一个完整曲线型轨迹(入拍一歇拍,即静一一动一静的过程)来表现阴阳一体的运动规律。^⑨唐代大曲

① 叶栋.唐大曲曲式结构[J].中国音乐学,1989(8).

② 中国大百科全书总编辑委员会主编.中国大百科全书·戏曲、曲艺卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1983.

③ 项阳、张欢.大曲的原生态遗存论纲[J].黄钟,2002(2).

④ 孙星群.福建南音与唐代大曲[J].交响,1989(1).

⑤ 王昆吾.隋唐五代燕乐杂言歌辞研究[M].北京:中华书局,1996:141.

⑥ 元·脱脱.宋史·乐志[M].卷一百四十二,志第九十五,乐十七.北京:中华书局,1977:3349.

⑦ 宋·欧阳修.宋史·乐志[M].卷二十二,志第十二.北京:中华书局,1975.

⑧ 元·脱脱.宋史·乐志[M].卷一百四十二,志第九十五,乐十七.北京:中华书局,1977:3349.

⑨ 张红梅.唐大曲结构的美学特征[J].齐鲁艺苑,1995(4).

有无拍板缺乏必要证据,但联系唐、宋歌舞大曲的节奏变化特征,尤其是曲破的强烈节奏变换,及诸多大曲的舞蹈性质,击节乐曲受到重视是必然的,这奠定了后世戏曲强调击节乐器的基础。

其五、表现内容抒情与叙事共存。

现存唐大曲曲辞很少,从《乐府诗集》“近代曲辞”所录商调曲《水调》、《伊州》、《石州》,宫调曲《凉州》,羽调曲《大和》,以及敦煌曲内所见大曲《苏幕遮》、《斗百草》、《阿婆婆》、《剑器舞》、《何满子》等来看,曲辞无论是齐言还是杂言,内容多以抒情为主。

就曲名看,唐人曲也进一步发展了汉魏相和大曲的叙事性。如《吕太后》、《一斗盐》、《羊头神》、《火姊》、《急月记》等,其为遗憾的是,诸曲辞都不传。

当然,唐代著名的《秦王破阵乐》歌舞大曲通过歌舞的形式叙述了唐王李世民统一中国,以武功定天下的故事,具有大型叙事歌舞的性质,也常被后人认为是歌舞戏。根据其表演“凡为三变,每变为四阵,有来往疾徐击刺之象……”来看,延续了六代乐舞的仪式性。

另外,隋唐歌舞大曲在表演上虽为诗、乐、舞综合,实以歌舞为主,并形成了单纯的器乐曲。王国维先生就指出唐人曲这一特点,说:“以声与舞为主,而不以词为主,故多有声无词者”。^①

综上所述,隋唐歌舞大曲曲式庞大、节奏复杂,拥有丰富的结构功能,灵活的乐、歌、舞结合方式。其乐律、美学、技法的成熟,尤其是在音乐上体现出来的联曲体结构和变奏技法,对宋杂剧和后世戏曲音乐两种体制的形成,产生了重要影响。而从宋元杂剧、南戏中运用诸多歌舞大曲音乐来看,隋唐歌舞大曲音乐已经构建了宋元戏曲音乐的基本形态。

三、歌舞继替发展的轨迹之二:歌舞——歌舞戏

歌舞戏是集一、二因素而成的小戏形态,虽不能代表成熟的戏曲,但已经具备了戏曲必要的基本元素。明清以来的戏曲演进,尤其是近百年来由地方歌舞或说唱演进到歌舞小戏,再进一步成为大戏的继替发展历程,说明由单一的艺术形态是不可能发展成为综合的戏曲艺术。正如先秦乐舞延续歌舞道路发展,至唐代形成相对成熟的歌舞大曲,依然不能演变成戏曲一样,歌舞并不能直接发展成为歌舞戏。歌舞艺术必须在继承自身歌舞遗传基因基础上不断吸收其他艺术的新鲜血液,反复替换陈旧元素,才能形成歌舞戏。从历史发展来看,角抵和优戏则是歌舞向歌舞戏发展的重要因素。当然,也可以说歌舞戏是歌舞、角抵、优戏三者相互综合继替的结晶。

《东海黄公》被认为是产生较早的歌舞戏,晋·葛洪《西京杂记》记述了其故事内容:

有东海人黄公,少时为术,能制蛇御虎。佩赤金刀,以绛缯束发,立兴云雾,坐成山河。及衰老,气力羸惫,饮酒过度,不能复行其术。秦末,有白虎见于东海,黄公乃以赤刀往厌之。术既不行,遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏,汉帝亦取以为角抵之戏焉。^②

① 王国维.宋元戏曲史[M]“宋之乐曲”.天津:百花文艺出版社,2002:38.

② 晋·葛洪撰,周天游校.西京杂记[M].卷三“黄公幻术”.西安:三秦出版社,2006:120.

东汉张衡《西京赋》描写它演出情况是：

东海黄公，赤刀粤祝，冀灰白虎，卒不能救，挟邪作蛊，于是不售。^①

这个剧目演绎了一出简单的民间故事，角色为黄公和老虎，内容是表现二者的搏斗。但它已经和先秦角抵之戏单纯的一决胜负之搏斗不同，而是根据特定的人物故事，演绎出一段具有舞蹈化的情节。人物造型、情节冲突、胜负结局都具有预设性，更为重要的是在继承角抵戏二人相博的基础上，吸收歌舞因素，继替发展了举刀祝祷的念白和人虎相搏的舞蹈化动作。正如《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》“东海黄公”条所评价的一样，“它（《东海黄公》）第一个突破古代倡优即兴随意的逗乐与讽刺，把戏曲表演的几种因素初步融合起来，为戏曲的形成奠定了初步基础”。^②

《东海黄公》体现了角抵戏与歌舞艺术融合的初级形态，突出了“戏”的因素，这是音乐艺术继替发展的结果。虽然文献没有记载《东海黄公》的音乐情况，但可以推测其在音乐上还是比较原始，尽管是用歌舞演绎故事，实际上更突出的是人虎相搏的舞蹈化戏剧，歌唱并没有向后世戏曲那样直接参与故事的戏剧表达。

实际上在汉代角抵百戏中存在着更为歌舞化的小戏形态，虽然缺乏文献记载，但从出土文物中依然能辨析其踪迹。如河南省荥阳县河王水库东汉墓出土两座陶楼上的彩画，其中一副画的是一位赤裸上身的男优正在追逐戏弄一位女优，男优呈后彻步舞蹈状，女优则迅疾逃避、踏盘腾跃、长袖翻飞；另一副图则是两个人的位置颠倒过来，女优状似呼天抢地、飞身相扑、长袖飞舞，男优则仓惶回顾、踉跄奔逃（图 1-5）。画面虽然是静止的刻画整个艺术活动的—一个时间切面，但从这幅画中已经能看到两个演员在用舞蹈动作表现固定的故事情节，具有与《东海黄公》类似的表演形态。男演员赤裸上身表演在当时是比较常见的，魏齐王时优人郭怀、袁信和云午就曾经在“芙蓉殿前，裸袒游戏”。^③另外，河南南阳汉代百戏画像石，以及内蒙古和林格尔汉墓百戏壁画都有舞女男优演绎故事的图象（图 1-6）。

四川省彭县出土的汉代画像砖《优戏图》，描绘的是三位优人集体演出，每人手中各执道具，以歌舞的形式展开剧情，中间一舞者身穿水袖长袍，似装扮一名官员；左边舞者是一名穿紧身服饰的细腰女子，右边舞者是一名穿短衣长裤的男子，二人似乎正向中间舞者诉说什么（图 1-7）。山东省诸城出土的汉代画像石《优戏图》，表演者增加到五人，而且还有四人为其奏乐伴奏，优人跳跃飞舞、姿态各异，剧情似乎更为复杂（图 1-8）。

① 东汉·张衡.西京赋[C]//费振刚,胡双宝,宗明华 辑校.全汉赋[M].北京:北京大学出版社,1993:419.

② 中国大百科全书总编辑委员会主编.中国大百科全书·戏曲、曲艺卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1983.

③ 晋·陈寿.三国志(简体字本)[M].卷四魏书四,三少帝纪第四,裴松之注引《魏略》.北京:中华书局,1999:98.



图 1-5: 河南省荥阳县河王水库东汉墓乐舞图(局部)及其摹本



图 1-6: 内蒙古和林格尔汉墓百戏壁画



图 1-7: 四川彭县出土的汉代画像砖《优戏图》

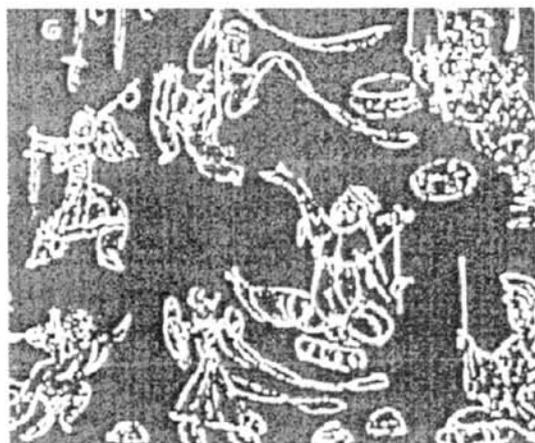


图 1-8: 山东诸城出土的汉画像石《优戏图》



图 1-9: 日本《兰陵王》舞图

正如廖奔、刘彦君所说, 这些表演虽明显带有角抵戏的痕迹, 却体现了歌舞与角抵、优戏

的结合，开唐代《踏谣娘》一类歌舞小戏的滥觞。^①这也说明在汉代歌舞戏诞生之初，存在着由角抵吸收歌舞因素转化，和以歌舞为主吸收角抵因素转化的两条途径，二者异途同归，最终合流而成为歌舞戏。

魏晋南、北朝是歌舞戏兴起的重要阶段，这一时期产生了一批歌舞戏剧目，如曹魏时的《辽东妖妇》、刘蜀的《许胡克伐》，南朝梁的《老胡文康》等，尤其是北齐的《大面》、《拔头》、《踏谣娘》等剧目的出现，标志着歌舞戏正式形成。王国维先生亦说：

古之俳優，但以歌舞及戏谑为事。自汉以后，则间演故事；而合歌舞以演一事者，实始于北齐。顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。然后世戏剧之源，实自此始。^②

至唐代，歌舞戏在吸收其他艺术的同时得到进一步发展完善，形成大盛局面。

《大面》又作《代面》或《兰陵王》。唐代杜佑《通典》卷一四六载：

代面出于北齐。兰陵王长恭才武而面美，常著假面以对敌。尝击周师于金墉城下，勇冠三军。齐人壮之，为此舞，以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。^③

《旧唐书·音乐志》和唐·刘餗《隋唐嘉话》（卷下）记载与《通典》基本相似。^④

《北齐书·兰陵武王孝瓘传》详细记载了兰陵王的故事，并云：

武士共歌谣之，为《兰陵王入阵曲》是也。^⑤

唐代崔令钦《教坊记》也有类似的记载：

大面出北齐。兰陵王长恭，性胆勇而貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之。因为此戏，亦入歌曲。^⑥

显然，从上面的记载可知，歌舞戏《大面》产生于北齐，初为《兰陵王入阵曲》，是用歌谣与舞蹈叙述兰陵王英勇善战之事，具有汉角抵戏的遗迹，但在音乐上获得发展，形成众人齐歌的《兰陵王入阵曲》。至唐进一步发展，称为《大面》，表演则如唐·段安节《乐府杂录》所说：

① 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(一).太原:山西教育出版社,2000:62.

② 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:187.

③ 唐·杜佑.通典[M].中华书局影印商务印书馆《万有文库十通》本,1984:764.

④ 《隋唐嘉话》云：“高齐兰陵王长恭，白类美妇人，乃著假面以对敌，与周师战于金墉下，勇冠三军。齐人壮之，乃为舞，以效其指麾击刺之容，今《大面》是”。参见：唐·刘餗.隋唐嘉话[M].卷下,唐宋史料笔记丛刊,与《朝野僉载》合刊.程毅中点校,北京:中华书局,1979.

⑤ 唐·李百药.北齐书·兰陵武王孝瓘传[M].卷十一,列传第三.北京:中华书局,1972.

⑥ 唐·崔令钦.教坊记[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:17.

“戏者衣紫，腰金，执鞭也，”^①进一步突出了“戏”的成分。（参见图 1-9）宋代依然保留其乐曲，并发展成三遍的音乐结构，宋·王灼《碧鸡漫志》卷第四云：

兰陵王——《北齐史》及《隋唐嘉话》称……曰兰陵王入阵曲。今越调兰陵王，凡三段二十四拍，或曰遗声也。^②

《拨头》亦称《钵头》，杜佑《通典》卷一四六载：

《钵头》出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之。^③

王国维先生认为此戏出于拔豆国，或由龟兹等国而入中国，其时白不应在隋唐以后，或北齐时已有此戏。^④此说虽有推测之意，但《钵头》在唐代盛行是不争的事实。唐元和年间（806—820年），诗人张祜《容儿钵头》诗：

争走金车叱鞞牛，笑声唯是说千秋。
两边角子羊门里，犹学容儿弄钵头。^⑤

描写了当时乐人仿效容儿表演的情况，可见此剧目在唐代的影响。

根据唐段安节《乐府杂录》所载，说明至少在唐代，《钵头》已经运用歌舞来演绎故事，剧情是讲述儿子听说父亲为老虎所伤，遂上山寻其父尸，寻兽、杀兽一系列情节。内容并不复杂，但乐曲结构已经很长，“山有八折，故曲八叠”。这意味着演员在模拟上山时，走一段唱一叠，用歌声来叙事；表演上已经有意识的进行化妆扮演，“戏者被发素衣，面作啼，盖遭丧之状也”。^⑥从整体来看，是以歌唱为主，同时具有悲啼愤怒之表情，登山格斗之舞蹈，是完全意义上的歌舞小戏。

《踏摇娘》，又称《踏谣娘》、《谈容娘》、《苏中郎》。《旧唐书·音乐志》、《通典》、《太平御览》、《文献通考》均有记载，可见影响之大。其起源众说不一，《教坊记》说源于北齐，《乐府杂录》称源于后周，《旧唐书·音乐志》载《踏谣娘》为隋末河内事。王国维《宋元戏曲史》以为“齐周隋相距，历年无儿，而《教坊记》所记独详，以为齐人，当为不谬”。^⑦由于《踏谣娘》在唐代得到进一步发展，当代学者常将其誉为唐代歌舞戏完善形式的代表。任二北先生更是将其推崇为唐代之“全能剧”：是以歌舞为主，而兼有音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种技艺，自由发展，共同演出一故事的“真正戏剧”；是中国戏剧之已经具体而时代又最早者。^⑧

① 唐·段安节.乐府杂录[M].鼓架部//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:44.

② 宋·王灼.碧鸡漫志[M]卷第四//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:134.

③ 唐·杜佑.通典[M].卷一四六,中华书局影印商务印书馆《万有文库十通》本,1984:765.

④ 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:7.

⑤ 唐·张祜.容儿钵头[C]//中华书局编辑部典校.全唐诗[G]卷511—138.北京:中华书局,1999.

⑥ 唐·段安节.乐府杂录//中国古典戏曲论著集成(一)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:45.

⑦ 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:7.

⑧ 任二北.唐戏弄[M].上海:上海古籍出版社,1984 修订本

并由此得出结论，中国戏曲形成于唐代。

崔令钦《教坊记》所载最详：

《踏谣娘》：北齐有人姓苏，鼻包鼻，实不仕，而自号为郎中。嗜饮，酗酒，每醉，辄殴其妻。妻衔悲诉于邻里。时人弄之：丈夫着妇人衣，徐步入场行歌，每一叠，旁人齐声和之云：“踏谣和来，踏谣娘苦和来。”以其且步且歌，故谓之踏谣；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。^①

《旧唐书·音乐志》记载与此类似：

踏谣娘生于隋末。隋末河内有人貌恶而嗜酒，尝自号郎中，醉归必殴其妻。妻美色善歌，为怨苦之辞，河朔演其曲而被之管弦，因写其夫妻之容。妻悲诉，每摇顿其身，故号《踏谣娘》。^②

段安节《乐府杂录》记载稍有出入：

苏中郎：后周士人苏葩，嗜酒落魄，自号中郎，每有歌场，辄入独舞。今为戏者，著绯戴帽，面正赤，盖状其醉也。即有《踏谣娘》^③。

从上述记载可以看出《踏谣娘》的演进轨迹，其表演最初可能是由一个演员穿着红色的衣服，戴着帽子，面部涂红，装扮一个醉汉形象，载歌载舞演其醉状；进而添加一演员，形成两人角斗之状，二人踏歌而舞，边舞边唱以演故事。踏谣娘角色由男演员装扮，表演时穿妇人衣，徐步行歌，以诉其苦。歌唱时有人声伴奏，即旁人齐声和之云：“踏谣和来，踏谣娘苦和来”。相比《拔头》有所发展，多了“帮腔”。至隋末逐渐产生了管弦伴奏，增加了歌舞戏的表现力和艺术性。

《踏谣娘》在唐代得到进一步发展，常在宫廷和官宦家宴上演出，成为宫廷主要歌舞剧目之一。教坊中有“苏五奴妻张少娘善歌舞，亦姿色，能弄《踏谣娘》”。^④民间演出更是热闹非凡，唐·常非月《咏谈容娘》诗则描绘了此种盛况和演出情景：

举手整花钿，翻身舞锦筵。
马围行处匝，人簇看场圆。
歌要齐声和，情教细语传。

① 唐·崔令钦《教坊记》//中国古典戏曲论著集成(一)[M].北京：中国戏剧出版社,1959:18.

② 后晋·刘昫等撰《旧唐书·音乐志》[M].卷三三，志第九，音乐二.北京：中华书局，（标点本）1975.

③ 唐·段安节《乐府杂录》//中国古典戏曲论著集成(一)[M].北京：中国戏剧出版社,1959:45-62.

④ 宋·曾慥《类说》[M].文学古籍刊印社影印本，卷七引《教坊记》.

不知心大小，容得许多怜。^①

唐代盛行的歌舞戏《踏谣娘》在演出过程中又得到进一步发展，崔令钦《教坊记》云：

今则妇人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子。调弄又加典库，全失旧旨。^②

《旧唐书·音乐志》也称：

近代优人颇改其制，殊非旧旨也。^③

可见在唐代，《踏谣娘》已经发生了重要变化。

首先，在演员体制上，突破角抵戏的两人建制，演变成三人，女角色由女性演员装扮，另外加入一个“典库”，丰富了表演体制。

其次，在音乐上形成三个角色的唱段，并用“和声”和管弦伴奏增强了音乐的戏剧性和感染力。虽然现今史料无法证明《踏谣娘》在表演上是否实现了各角色的分腔演唱，但踏谣娘扮演者由男性演员向女性角色的转变以及添加擅长调弄的典库角色，这一重大变化必然在音乐上体现出来，而且三个角色的音乐歌唱与帮腔必然不同，这不仅突破了前代歌舞小戏的音乐结构，而且进一步接近了宋元戏曲音乐体制。

再者，在表演形式上吸收了优戏谐谑因素，发展成为“调弄又加典库”的形式。所谓“调弄”，即调谐或戏弄，这是对参军戏说白、戏谐成分吸收。

这样，《踏谣娘》形成了一个典型的有故事情节，有舞蹈和歌唱，有打斗调弄，表情、化妆、动作、脚色、场面诸戏曲因素，呈现出以歌舞演故事的歌舞戏形态，距真正成熟戏曲已近。近代学者也多认为它在戏曲发展演进中的重要地位，如周贻白说“《踏谣娘》因已具备中国戏剧表演形式上应当具备的几个基本条件，则其表演形式实已接近于今之所谓戏剧”。^④董每戡《说剧·说踏谣娘谈容娘》在列举此剧有的人物、故事、歌唱、道白、舞蹈、化装、服装后，说：

仅凭这七项，能不能说它已经具备了戏剧的各种要素？我看谁也不能有意贬低它之为戏剧艺术的价值罢！^⑤

显然，从《踏谣娘》的演变发展，可以清楚地看到，歌舞戏发展演进的途径之一是经由歌舞融合角抵之戏，形成歌舞戏，并逐渐吸收优戏（参军戏）戏谐说白因素以至完善。当然，从历史发展来看，歌舞戏始终是一种小戏形态，它必须吸收歌舞大曲艺术和叙事文学因素，进行新的继替发展，才能成为大型成熟的戏曲艺术。

① 唐·常非月. 咏谈容娘[C]//中华书局编辑部. 全唐诗[G]卷 203. 北京: 中华书局, 1999.

② 唐·崔令钦. 教坊记//中国古典戏曲论著集成(一)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959: 18.

③ 后晋·刘昫等撰. 旧唐书·音乐志[M]. 卷三三, 志第九, 音乐二. 北京: 中华书局, (标点本) 1975.

④ 周贻白. 中国戏曲发展史纲要[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979: 43.

⑤ 董每戡. 说剧[M]. 北京: 人民文学出版社, 1983: 127.

四、优戏到陆参军的发展嬗变

优戏渊源颇早，从文献上可追溯到夏朝，汉代刘向《烈女传·孽嬖传·夏桀末喜》载：

桀既弃礼仪，淫于妇人，求美女积之于后宫，收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐。^①

春秋战国时期优戏盛行，比较代表性的是《优孟衣冠》。从文献来看，它只是一个关于优人通过装扮表演进行讽谏的事例，并非是一部具有预先假定性“粉墨登场”的戏剧。但从《优孟衣冠》中优孟模仿孙叔敖表演时的说白及所唱的一支歌曲来看，证明了先秦倡优表演中兼有歌舞，即先秦优戏不仅是以装扮、说白、调笑、讽谏为主，还要借助歌舞手段进行表演。

汉代优戏主要延续滑稽戏谑之风格，倡优表演常通过诙谐机敏的言语措辞制造笑料，以博观众欢心，如《汉书·枚乘传》云：

诙笑类俳倡，为赋颂，好纆戏。^②

魏晋六朝是优戏的发展时期，《文心雕龙·谐隐篇》云：“魏晋滑稽，盛相驱扇”，^③描绘了当时观众喜爱优戏的盛况。当然，这与汉末、魏初的社会变革，礼乐崩弛，以及由此应运而生的具有魏晋风度的文艺新潮，有着密切关系。

这一时期比较有代表性的优戏是《许慈胡潜》、《参军周延》、《弄郭秃》以及石动桶的滑稽表演等。《许慈胡潜》载于《三国志·许慈传》，讲刘备的两个博士官许慈和胡潜不和，常相互争执，甚至打斗，刘备就令优人演以为戏。《参军周延》最初是后赵石勒的一个参军周延因贪污一事，被罚在宴会中当作优人戏弄对象，后逐渐演绎成优戏的新种类——参军戏。

《弄郭秃》是一种以滑稽调笑为主的傀儡戏，根据北齐颜之推《颜氏家训·书证》记载，“当是前代人有姓郭而病秃者，滑稽调戏，故后人为其像，呼为郭秃，犹文康像庚亮耳”^④。唐·段安节《乐府杂录》亦云：“其引歌舞有郭郎者，发正秃，善优笑，闾里呼为郭秃，凡戏场必在俳儿之首”。^⑤可见《弄郭秃》这类傀儡戏至唐代已经综合歌舞与调笑为一体。董每戡《说剧·说郭郎为俳儿之首》就宣称“从戏剧角度看，它已是真正的戏剧，所以傀儡戏成为后世一切戏剧之祖”^⑥。此说虽有夸大之嫌，却也说明了傀儡戏对后世成熟戏曲的作用。

石动桶是北齐著名的宫廷优伶，因极善诙谐滑稽表演，深受高祖高欢宠。唐代侯白《启颜录》载有他多种滑稽戏，如《是煎饼》、《佛骑牛》、《孔子弟子》等，都是运用机智幽默的语言进行滑稽表演。石动桶富有戏曲艺术因素的表演深受后人追捧，唐代优人李可及就曾模仿他表

① 汉·刘向.烈女传[M].卷之七,孽嬖传·夏桀末喜.南京:江苏古籍出版社,2003.

② 东汉·班固.汉书[M].卷五十一,枚乘传.北京:中华书局,1962:2366.

③ 梁·刘勰.文心雕龙[M].卷十五,谐隐第十五.文渊阁四库全书本(电子版).

④ 北齐·颜之推.颜氏家训[M].贵州:贵州人民出版社,1993:305.

⑤ 唐·段安节.乐府杂录/中国古典戏曲论著集成(一)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:62.

⑥ 董每戡.说剧[M].北京:人民文学出版社,1983:56、61、127.

演参军戏《三教论衡》。^①

唐代是优戏发展的繁荣阶段，出现了众多的优戏种类，据廖奔、刘彦君统计，主要有弄参军、弄假官、弄孔子、弄假妇人、弄婆罗门、弄神鬼、弄三教、弄痴人八类。^②参军戏是弄参军中最具代表性的一种，也是唐代最为盛行的一个艺术形态。唐·段安节《乐府杂录》曾考证参军戏的源头，说当时有人认为参军戏源于东汉，缘由是东汉有个馆陶令石耽，犯有贪污之罪，汉和帝因怜惜他的才华，没有治罪与他，只是作一番羞辱，每每宴乐时，令他穿白夹衫，让优伶戏弄羞辱，作为宴乐节目之一，这样一直持续好几年。但由于石耽的官职是县令而非参军，段安节得出结论是“后为参军，误也”。^③现今学界一般认为石耽优戏之类应是参军戏的源头，后赵时期的《参军周延》是参军戏形成的标志。

唐代参军戏极为盛行，唐·赵璘《因话录》记载参军戏在宫廷演出的盛况，以至公主也不顾身份争相观看。李商隐《娇儿诗》“忽复学参军，按声唤苍鹅”^④之句形象说明了参军戏在民间的盛行，连小儿也竞相模仿。其为奇怪的是，日前所见唐代史料并没有明确记载参军戏的具体表演情况。据今人推测，参军戏的表演主要有两个角色：参军和苍鹅，扮演参军者官员装扮，常“绿衣秉筒”，或“荷衣木筒”；苍鹅则是“总角蔽衣”，头戴幞头。表演时主要通过一问一答式的滑稽调笑，同时附带夸张的戏剧动作，以科白的形式逗人娱乐。

由于唐代歌舞音乐与擅长科白滑稽的参军戏同时盛行，二者的交融，产生了新的艺术形式——陆参军。廖奔、刘彦君称其属参军戏的一种类型，^⑤但笔者认为这种集歌舞与滑稽说笑为一体的“陆参军”，实际上是歌舞艺术发展演变的结果，是在歌舞的基础上吸收参军戏的因素继替发展而成。原因有二：

第一，陆参军是以女乐、歌舞演出为主，尤其强调歌唱艺术。唐·范摅《云溪友议》载：

有俳優周季南、李崇及妻刘采春，自淮甸而来，善弄“陆参军”，歌声彻云。……赠采春诗曰：“新妆巧样画双蛾，慢裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏跛文靴。言词雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人断肠处，选词能唱望夫歌。”“望夫歌”者，即“罗颢之曲也。采春所唱一百二十首，皆当代才子所作。……采春一唱是曲，闺妇行人莫不涟泣”。^⑥

参军本来是受羞辱调笑的角色，参军戏也是以滑稽为主，但从上条文献的记载来看，陆参军中的主角“参军”已经由女优扮演。更为本质上的变化是陆参军以歌唱为主，因此，才会有刘采春“歌声彻云”，“更有恼人断肠处，选词能唱望夫歌”的描写。而且即使是科白也演化成了“缓行轻踏”的舞蹈和“雅措风流”的语言。由此可见“陆参军”的歌舞本质。

其实，陆参军的歌舞本质有着悠长的渊源，先秦“优孟衣冠”就是一种基于歌唱的优谏演

① 田同旭.论北齐对古代戏曲形成的艺术贡献[J].民族文学研究,2002(4).

② 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(一)[M].太原:山西教育出版社,2000:79-88.

③ 唐·段安节.乐府杂录·俳優//中国古典戏曲论著集成(一)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:49.

④ 唐·李商隐.娇儿诗[C]//中华书局编辑部.全唐诗[G]卷541.北京:中华书局,1999.

⑤ 参见廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》第一册第103页,为叙述便利,本文沿用“陆参军”的概念。

⑥ 唐·范摅.云溪友议[M].上海古典文学出版社据《四部丛刊》排印本,1957.

出。

第二，“陆参军”有管弦伴奏。唐·薛能《吴姬》诗云：

楼台重叠满天云，殷殷鸣鼙世上闻。
此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。^①

这首诗说明了两点，一是女优演出参军，二是陆参军演出有管弦伴奏。如果单纯以滑稽调笑、机智答辩为主的参军戏，加上管弦伴奏并不合适，既然是有管弦，必然以伴奏歌唱或舞蹈最为擅长。

综上，陆参军是一种集歌舞、管弦伴奏及说白的综合艺术，与参军戏有着本质不同，其形成是歌舞艺术与参军戏相互吸收、综合继替发展的结晶。

以上从三个方面论述了戏曲形成前期音乐要素的嬗变发展轨迹，先秦发展起来的优戏、角抵之戏，以及隋唐以来盛行的歌舞戏、参军戏、傀儡戏等为戏曲艺术的形成奠定了基础，他们各自的发展为戏曲艺术的演进提供可资吸收融汇的继承因素。但是，作为我国以歌、舞为主要特色的戏曲，从其演变轨迹来看，由原始时期的歌舞发展成歌舞戏，在音乐上突破了原有的旋律、节奏、结构，才使音乐有表现戏剧、叙述故事的可能；陆参军的出现标志着常规的连贯音乐体制被打破，歌舞戏则进一步突破前代歌舞的单曲体制和抒情因素，侧重于戏剧冲突的表现，发展了音乐的戏剧性；唐代歌舞大曲极大扩张了音乐的表现内容，出现了舞曲、器乐曲、歌曲综合一体的形式，为后世戏曲的形成奠定了基础。

因此，我们可以说春秋、战国以至隋唐时代的优人说唱表演只是一条涓涓细流，而远古歌舞继替发展以至隋唐的大型歌舞艺术却象长江大河一样向前奔流，在不断接受其他艺术因子刺激的基础上，经历一系列的继承、替换、发展，最终为宋元成熟戏曲的诞生准备了充足的条件。

第三节 戏曲形成前期的特征

中国戏曲发展若从源头算起，可追溯到远古乐舞、巫覡活动，可谓渊源极早。但相比古希腊戏剧艺术的“早熟”发展，中国戏曲却属于“晚熟”，至宋元才形成后世所谓“成熟”戏曲形态。而从远古至唐、五代漫长的历史时空，虽产生了诸多学界所说的“小戏”形态，却始终没有形成“成熟”的戏曲艺术。即便如此，这一漫长的时期依然是戏曲发展重要的、不可或缺的一环，它的发展演变决定了中国戏曲的本质特征和“成熟”形态的特质，也可以说是戏曲形成前期中国音乐艺术的歌舞本质决定了戏曲也呈现出以歌舞为核心的趋势，这也是戏曲形成前期的总体特征。因此，总括这一时代戏曲音乐发展的特征，呈现在三个方面：

① 唐·薛能《吴姬》/全唐诗(下册)[C].上海：上海古籍出版社,1986:1438.

一、多元萌生，交融发展。

中国传统戏曲是一种综合音乐、歌唱、舞蹈、文学、美术等诸多艺术而成的，集大成式的艺术种类。这种综合性必然决定戏曲形成呈现出多元萌生的现象。

多元萌生主要指诸多构成戏曲组成部分——次一级戏曲艺术因子，呈现出多元独立向前发展的现象，集中体现在歌舞、优戏、说唱、角抵、百戏等几个方面。

中国传统戏曲属于中国音乐艺术的一个分支，是传统音乐发展衍变的结果，历来音乐史学著述都将戏曲艺术归结为宋元以来中国传统音乐发展的主流，是对戏曲的本质定性。既然中国传统音乐是戏曲艺术的母体，显然，作为传统音乐艺术与其他艺术的结晶也必然体现出母体的基本特征，即歌舞本质。王国维先生虽从提高元曲文学地位的角度将戏曲界定为“以歌舞演故事”，却肯定了戏曲的歌舞本质。这也是近代学人虽然对王国维先生戏曲界定有所质疑，但依然无法加以全盘否定或超越的根本原因。因此，原始乐舞是戏曲产生最为重要的一元。

虽然原始乐舞内容较为简单，曲式短小，表情单一，但诗、乐、舞综合一体是原始乐舞的本质特征，这一特征一直贯穿始终，虽经分化但至隋唐则再次综合，成为更为庞大的诗、乐、舞一体的大曲形式。我们无法否认成熟的戏曲音乐艺术是一种大曲，是一种诗、乐、舞高度综合的艺术。从原始乐舞以至魏晋大曲、隋唐歌舞大曲，几千年的发展已经为戏曲艺术提供了丰富的、综合运用多种艺术手段去表达戏剧化效果的能力，这实际上是戏曲对传统音乐继替的必然结果。

优戏是戏曲产生的重要源头之一，倡优与优戏发展密不可分，在奴隶社会，为了满足奴隶主娱乐生活的需要，逐渐形成歌舞奴隶和优戏奴隶专门职业化的分工。歌舞奴隶侧重歌唱、舞蹈，优人则是由侏儒发展而来，专供人调笑戏弄。先秦对艺人有不同称谓，诸如倡、俳、伶、侏儒、弄人等。许慎《说文解字》释“优”曰：“倡也”；释“倡”曰：“乐也”；释“俳”曰：“戏也”；释“伶”曰：“弄也”；释“弄”曰：“玩也”。清·段玉裁《说文》则综合说：“以戏言之，谓之俳；以其音乐言之，谓之倡，亦谓之优。其实一物也”。^①如此看来，倡、优并没有明显区别，正如《史记·滑稽列传》所说：“优孟，故楚之乐人也”。^②可见歌舞也是倡优表演的基础。至于俳、伶、侏儒、弄人，根据上面的解释应该是侧重于“戏”，正如真正的侏儒一样，常受世人戏弄、调笑，因此，他们具有语言、肢体上的技能，以调笑滑稽为表演基础。

当然，文献记载是模糊的，《史记·滑稽列传》同时说：“优旃者，秦倡优侏儒也”。^③《管子·小匡》亦说：“倡优侏儒在前”。^④可见，古人也没有极力区别各种艺人称谓。既然古人常将诸种称谓混为一体，可以得出这样的结论，优戏原本就是一种综合的艺术，既指代倡优歌舞，又指代俳优侏儒之滑稽调笑表演。《优孟衣冠》的事例就说明了这样一个事实，春秋时的优人——孟是以模仿、讽谏、调笑表演为主，但歌舞也是其基本的表演手段，优孟扮演孙叔敖劝解楚庄王善待旧臣遗孤时，除了进行语言、肢体模拟表演外，还通过大段的歌唱表演来达到讽谏目的。因此可以说，倡优是通过表演来娱乐别人，表演内容以歌舞和戏弄调笑为主，其过程中

① 汉·许慎.说文解字[M].清·段玉裁注,汲古阁刻本.上海:上海古籍出版社,1981.

② 汉·司马迁.史记[M].卷一百二十六,滑稽列传第六十六.中华书局,1959:3201.

③ 汉·司马迁.史记[M].卷一百二十六,滑稽列传第六十六.中华书局,1959:3202.

④ 春秋·管子.管子[M].匡君·小匡第二十.文渊阁四库全书本(电子版).

加以乐器伴奏。^①

先秦优戏综合歌舞、调笑一体的特征在随后继替发展中呈现出分化趋势，继承滑稽调笑的优戏一枝独秀，独立发展，演变成参军戏、傀儡戏等艺术形式，在隋唐乃至宋元以降呈多点开花局面，深受群众欢迎。然而，艺术发展似乎有着惊人的相似性，先秦优戏的综合特征虽经历汉魏隋唐的分化发展，却在不知不觉中呈现出再次综合的趋势。虽然现有史料无法准确判断是优戏的歌舞本质及综合性决定了这一发展趋势，还是隋唐歌舞大曲的盛行刺激了以滑稽调笑为主的参军戏对歌舞艺术的再次吸收，或者是歌舞艺术对参军戏的主动汲取。但，在唐代形成综合歌舞、戏谑滑稽、科白为一体的陆参军和“调弄又加典库”的《踏谣娘》歌舞戏，以无可驳斥的形象说明了优戏再度与乐舞综合的事实，并形成完整的小戏形态。

说唱与角抵也是戏曲形成的源头之一，春秋战国时期荀子的《成相篇》以及《优孟衣冠》的人段说白加唱词证明说唱艺术的源头已经形成。隋唐变文为后世大型说唱艺术提供了散文与韵文体交替出现的形式、丰富的故事以及组合运用民间曲调的能力。后世诸如诸宫调、唱赚等大型说唱艺术在继承前代的基础上，为戏曲成熟形式的产生提供了丰富的养料。

角抵之戏渊源于格斗竞技，带有军事性质，因具有戏剧冲突因素遂成为一种娱乐节日，《史记·李斯列传》载：“是时（秦）二世在甘泉，方作角抵俳优之观”。^②这是目前所见有关角抵的较早记载，它说明最迟在秦时已经形成了角抵之戏。东汉应劭《汉书集解音义》曰：“战国之时，稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸示，而秦更名曰角抵。角者，角材也；抵者，相抵触也”。东汉文颖也表达了此种说法：“案：秦名此乐为角抵，两两相当角力，角技艺射御，故曰角抵也”。受歌舞艺术影响，汉代《东海黄公》延续了角抵“两两相当角力”以为戏乐的基因，但已不是纯粹的格斗竞技，而是带有简单的故事情节。北齐产生的《大面》、《钵头》虽延续角抵戏的因素，但已经较大改变，不仅有故事情节，还有化妆、歌唱、舞蹈。至隋唐《踏谣娘》已经完全嬗变成以歌舞演故事的完善小戏模式，具备了歌舞、管弦、故事、表演等戏剧元素。

综上，在戏曲形成前期，构成戏曲的基本因素虽呈现出多元萌生的现象，但在随后的发展中，说唱、角抵、优戏等均无一例外逐渐主动或被动的与歌舞融合，呈相互交融发展趋势，最终产生小戏形态，为宋元成熟戏曲奠定基础。

二、歌舞抒情为主，叙事为辅。

歌舞音乐是中国音乐发展的主体，也是戏曲音乐基因的母体，音乐艺术发展呈现歌舞抒情为主，叙事为辅的特征，决定了中国戏曲的歌舞剧本质。

歌舞是原始音乐活动的主体，是人们情感抒发的主要手段。六代乐舞大都是诗、乐、舞一体的大型音乐，具有初步的叙事性质，通过歌舞来叙述统治者的丰功伟绩，从而达到天人相通的祭祀本质。先秦最具代表性的音乐是《诗经》与《楚辞》，“歌诗三百，弦诗三百，诵诗三百”突出了《诗经》歌的主体特征。以歌抒情、以歌叙事的特征影响了汉魏相和歌、清商乐的发展。《楚辞》中《九歌》、《离骚》、《招魂》等大型乐舞作品，尤其是《九歌》延续了先秦六代乐舞

① 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(一)[M]太原:山西教育出版社,2000:43.

② 汉·司马迁.史记[M].卷八十七,李斯列传第二十七.北京:中华书局,1959:2559.

的诗、乐、舞综合本质，采用代言体的形式，塑造了不同的戏剧性角色，通过独唱、合唱、舞蹈、独白等各种手段来叙述人物内心情感，从整体上表现人神共欢的大型祭祀活动过程。当然，这种祭祀为主的全民狂欢乐舞节目，突出的是祭祀功能和歌舞娱人、娱神的本质，并未强化故事内容的曲折表达。

汉魏六朝相和歌、清商乐成为歌舞艺术的主流，“丝竹相和，执节者歌”与“发清商之歌”以及“江南音，一唱值千金”的南方吴歌、西曲繁盛现象，都说明了歌唱依然是汉魏六朝音乐娱乐的主体。相和大曲的形成则标志着诗、歌、舞三位一体大型音乐的重新综合。虽然，魏晋大曲极大发展了歌舞的叙事能力，并出现了结构较长的乐舞《艳歌罗敷行》、《王昭君》等作品，在内容上也更为曲折、丰富，并具有明显的矛盾冲突，但从《乐府诗集》记载来看，歌舞抒情依然是魏晋大曲的主体部分。至更为庞大的隋唐歌舞大曲阶段，歌、舞、乐综合一体的艺术形态达到其发展的顶峰，但就日前的文献来看，其叙事功能依然没能突破魏晋大曲的体系。与此不同的是在汉代民间已经出现了长篇叙事歌《焦仲卿妻》，北朝时期，北方已经出现了大型、具有说唱性质的《木兰辞》，唐代的变文已经形成了散文与韵文交错、以叙事为主的说唱艺术。因此，戏曲形成前期歌舞艺术虽然在戏曲形成道路中占据主导地位，并为戏曲大型音乐体制提供了基石，但歌舞抒情为主，叙事为辅的特点决定了歌舞艺术并不能直接继替出戏曲艺术，这就需要叙事文学体系的成熟。

三、音乐体制继替发展，不断突破。

台湾学者曾永义认为小戏是大戏的源头，在《中国地方戏曲形成与发展的途径》一文中曾先生说：

小戏经由歌舞、小型曲艺、杂技、宗教仪式等四条路径形成以后，有的再继续发展，终于脱胎换骨而蜕变为大戏。考其所以蜕变而为大戏的路径，则大抵为：吸收其他小戏或说唱和大戏。有的只吸收其他小戏，有的只注入说唱的故事和音乐，有的只引进大戏的剧目或舞台艺术，有的则小戏、说唱、大戏逐渐兼容并蓄。^①

曾氏之说对于论述地方戏曲的形成规律有一定道理，但正如台湾学者施德玉所指出的，小戏吸收小戏还是小戏，不足以成为大戏。况且在宋元以前并未有大戏形态，也未发展成熟的说唱艺术。^②因此，说小戏是大戏的初级形态是准确的，但小戏未必就能发展成大戏，因为从戏曲发展的历史来看，小戏向大戏的转换并非量的积累，而是质的飞跃，导致质的飞跃的根本原因是音乐体制的构建成熟。

戏曲形成前期歌舞艺术的发展已经形成了相对完善的音乐体制，为戏曲音乐体制构建了基础。这种音乐体制的成熟构建是歌舞艺术在各种挑战的基础上作出种种应战的结果，是音乐体制自身继替发展、不断突破母体遗传的结晶。

① 曾永义.戏曲源流新论[M].北京:文化艺术出版社,2001:48.

② 施德玉.中国地方小戏之研究[M].台北:学海出版社,1999.

原始乐舞虽然是诗、乐、舞一体，但从音乐体制上来说，极为短小，诸如“前呼‘邪许’，后亦应之”的举重动力之歌；^①“断竹，续竹，飞土，逐害”的《弹歌》^②。通过简单的乐曲旋律表达相对简单的情感内容。《诗经》已经形成了包容十五国风，贵族文人抒发情感、反映现实、同情人民、结露社会矛盾的复杂内容及具有仪式性、宗教性的祭祀乐歌。复杂的社会内容、情感内容对于音乐的表现能力提出了挑战，促使《诗经》音乐突破单曲体乐曲的局限，形成从简单到复杂，多重音乐结构并存的现象。由此，一个曲调的重复、一个曲调前或后用副歌、引子后一个曲调的多次重复、一个曲调重复多次加尾声，甚至两个曲调各自重复、有规则或无规则的交互连接，前有引子后有尾声，中间又有若干乐曲重复的大型音乐结构应运而生，以适应表达新乐曲内容、情绪的需要。甚至，为了表演上的需要而常常将三首乐曲连接起来歌唱，或形成“正歌+乱”的两部结构形式。《九歌》则在形成大型曲体的基础上又出现了将诸多元素如独唱、合唱、舞蹈综合运用的表演形式。

相和歌继承了先秦乐舞传统，加强了“丝竹相和”的歌乐组合，不论是人声“相和”还是丝竹“相和”，都是对单旋律曲体的突破，增强了艺术表现力，这也是人们娱乐审美变化的结果。魏晋风流，贪享女乐成为六朝风尚。脱胎于相和歌的清商乐舞在魏氏三祖的提倡下，加以金石之声，又分平、清、瑟、侧、楚五调。吴歌在“徒歌伴以管弦”的基础上产生了“送声”、变奏、联缀演奏多个乐曲的结构。西曲形成了前有“送声”，后有“和声”的体制，因适应时代变化，符合六朝娱乐风尚，才会有“江南音，一唱值千金”^③的说法。

魏晋大曲是对相和歌、清商乐音乐体制的再次突破，实现了诗、乐、舞的高度综合。当然，这种大型乐曲体制的出现也是为了解决前代乐舞艺术不能表现复杂故事性、深刻抒情性的必然结果，并在体制结构上形成了艳、曲、乱（趋）的三段结构。随后继替产生的隋唐歌舞大曲则沿着三段体式进一步发展，出现了由散序、中序、破（或舞遍）的一级曲体以及鞞、擷、正擷、入破、虚催、袞遍、实催、袞遍、歇拍、煞袞等二级曲体，共同组成庞大音乐体制，形成了对魏晋大曲体制的再次突破。这种继替结果实现了从歌舞大曲向宋元杂剧大曲、诸宫调曲体以及戏曲音乐体制转换媒介的形成。

因此，音乐体制继替发展，不断突破是戏曲形成前期戏曲音乐因素嬗变发展的显著特征。

小结：

戏曲起源众说纷纭，有“歌舞说”、“巫覡说”、“说唱说”、“傀儡戏说”、“外来说”、“综合说”等，深究起来，这些源头和歌舞有着密切关系。结合中国戏曲的歌舞本质，笔者强调戏曲起源于歌舞。

先秦乐舞孕育了后世戏曲的诸多萌芽，从其发展演进来看也明显呈现出“歌舞——大曲”、“歌舞——歌舞戏”以及从优戏、角抵、参军戏综合吸收歌舞因素发展而成“陆参军”的不同嬗变轨迹。先秦诗、歌、舞三位一体的音乐艺术在发展过程中，面对时代、社会变迁所带来的

① 汉·刘安·道应//徐匡一译注，淮南子全译[M]，贵州：贵州人民出版社，1990。

② 后汉·赵晔·吴越春秋[M]勾践阴谋外传第九，文渊阁四库全书(电子版)。

③ 宋·郭茂倩·乐府诗集[M]，卷五十，清商曲辞七“龙笛曲”，北京：中华书局，1979:726。

挑战，通过自身的分化、组合，在不同时期产生了不同的歌舞艺术形态。音乐体制上的不断继替发展，突破变革，成为歌舞向戏曲演进的主要推动力。这种音乐体制上的不断变革突破，实现了歌舞与说唱、优戏、角抵、傀儡戏等多种艺术的综合继替，所产生的阶段性成果，如歌舞大曲、歌舞小戏（《踏谣娘》）、陆参军等，为宋元戏曲的形成，戏曲音乐体制的构建，创造了充足的条件。

从原始乐舞或祭祀、巫覡活动中的戏曲萌芽到宋元戏曲“成熟”形式的诞生，至少经历了三千年的时间（从商代算起），可见其孕育期之长。这种漫长的孕育期造成了中国戏曲的“晚熟”。为什么？细分析之，中国戏曲之所以“晚熟”是由于戏曲的歌舞本质决定的。

从本章的分析发现，戏曲是经常在音乐舞蹈的母体里面成长，歌舞是它的本质属性。音乐歌舞长于抒情，劣于叙事，更谈不上具有戏剧性。而要从以抒情为主的歌舞中衍生出具有戏剧性的戏剧艺术，需要内因与外因的相互作用，量变与质变的反复更替。于是，它一方面在沿着歌舞的道路，在各种挑战与应战的过程中，通过音乐体制的突破发展，在不同的时期，衍生出不同的歌舞艺术，经历反复的继替演进，来发展其音乐曲调体制和歌、舞兼用的戏剧性表达手段以及代言技能。这决定了即便成熟戏曲诞生后，也依然保持着歌舞母体的特性。另一方面，在等待着说唱艺术和叙事文学的演进发展，以至成熟。

作为综合的戏曲艺术，只有各种构成因素发展成熟之后，即到了天时、地利、人和的时候才能诞生。

第二章 南、北曲时期戏曲音乐要素的多元汇集与定型

第一节 音乐要素的多元汇集

一、时代的新需要与旧音乐艺术的局限

公元十世纪初，后周大将赵匡胤发动“陈桥兵变”，收复南平、南汉、后蜀、吴越、北汉等割据政权，于公元960年建立了统一的北宋王朝，结束了自唐末以来长期混战、分裂割据的局面。

两宋时期政治相对稳定，生产力得到恢复，经济有很大发展，工商业也出现空前繁荣局面。随着隋唐城市苛严的管理格局和夜禁制度的消失，以及宋代坊市界限的突破和街巷新制的形成，市民经济逐渐成为社会发展主流。

大型城市的出现和市民阶层的壮大，决定了社会娱乐的总体发展趋势，促进歌舞艺术逐渐具有更鲜明的商品化特征。为适应新的市民阶层需要，音乐表演艺术的形式和内容发生了巨大的调整 and 变化。

隋唐时期属于宫廷的歌舞大曲，艺术精美、结构庞大，学习、排练以至演出，需要大量的乐舞人员、时间、金钱，并要求有宽阔的表演场所。《唐六典》卷一四“协律郎”条曾说，大乐署掌教雅乐大曲需三十天方成，清乐大曲则更需时间，竟多达六十天方成。^①宋元小商品经济文化及市民的娱乐审美，当然不可能以这样的方式来提供产品以满足需求。宋代都市中市民阶层及大量休假军士，终日“烂赏迭游，莫知厌足”，^②日趋繁华的勾栏瓦肆，游人如织，乐人纷纷献艺，出现了“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”的新型艺术消费方式^③。纷繁的娱乐消费，不断刺激与市民本身文化审美属性相适应的民间乐舞艺术的萌发勃兴，由商品经济的快速发展，则赋予音乐艺术更多的商品属性。于是，追求乐舞艺术的叙事性、戏剧性、新奇性，成为满足市民阶层猎奇、享乐主体。隋唐繁荣一时的歌舞大曲，因过于强调抒情，表演难免单调、冗长，与市民阶层的娱乐审美需求背道而驰，除在宫廷还有机会整体上演外，更多则以“摘遍”方式应对不同场合需要，有如后世戏曲“折子戏”的上演形式。

从宫廷音乐表演体制来看，隋唐形成了以地域划分的九、十部伎乐和以演奏形式化分的坐、立二部伎。在演出体制上是列九、十部伎于庭，采用以乐部逐次演奏为特征的“分部奏曲”制度。日本学者岸边成雄先生在《唐代音乐史的研究》中指出：“九部伎上演时，其最后所奏之礼仪性乐曲称为《礼毕》，……在一定程序下，从第一部伎出演至第九部伎者”。^④隋代宴飨中九部伎的演出顺序是：《国伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《康国伎》、《疏勒伎》、《文康伎》。唐承隋制，在宴飨中设九、十部伎于庭，原则上也必须是

① “协律郎”条云：“大乐署掌教——雅乐：大曲三十日成，小曲二十日。清乐：大曲六十日，大文曲三十日，小曲十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌：大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日”。参见：唐·李林甫《唐六典》[M]，卷一四，陈仲夫典校。北京：中华书局，1992。

② 宋·孟元老《东京梦华录·序》[M]//《东京梦华录（外四种）》，上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印，1956。

③ 宋·孟元老《东京梦华录》[M]卷五“京瓦伎艺”条//《东京梦华录（外四种）》，上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印，1956。

④ 日·岸边成雄《唐代音乐史的研究》[M]，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局，1973。

一部伎至第十部伎全部演出。这些部伎的表演，大都规模庞大，乐曲风格气势雄浑，风格多样。两宋文弱，不可能再现大唐盛象。北宋王朝 160 多年的统治，辽、金的骚扰、侵袭，边境战事不息，政府不堪负重，捉襟见肘。“靖康之难”北宋覆亡，直接导致了南宋政权偏安一隅局面的形成，朝廷经济、政治窘况加剧。两宋政治经济的衰弱，影响制约中央政权的文化举措，从北宋政府开国之初承隋唐之制设立教坊四部，并鼓吹臣僚多置“歌儿舞女以终天年”的豪气到“靖康之难”北宋宫廷乐舞机构破损殆尽，乐人伶工十之不存其一，再到南宋政权对教坊的时立时废，最终形成“和雇”的宫廷演出制度，这种种重大变化，说明了两宋政权由于内外因素，已经无力在宫廷实行唐代庞大的梨园、教坊制度，蓄养大批乐人。更为重要的是，宋代由于音乐文化的转型，受市民乐舞艺术的冲击，宫廷演出制度发生了重要转变，形成以饮酒行盏为时间单元的“分盏奉乐”演出体制。^①正如陈旸《乐书》“教坊”条所云：

圣朝循用唐制，分教坊为四部……自合四部以为一，故乐工不能遍习，第以大曲四十为限，以应奉游幸二燕，非如唐分部奏曲也。^②

这种以饮酒行盏为时间单元的演出体制决定了在行盏空隙演出宴乐节目必须具有“乐以佐食”的娱乐目的，而非隋唐列九、十部伎于庭，展示国之威仪的政治目的。而且，由于整个宴会和饮酒仪式紧密结合，这就要求所演出的燕乐节目相对较短小。因此，隋唐大曲、法曲、龟兹、鼓笛之曲尽量裁减，留其精华部分而演，诸如大曲常用“摘遍”，而不用演其全部。唯一特殊的是宋代队舞延续了隋唐歌舞大曲的奢华，载歌载舞的庞大规模在北宋宫廷宴飨常常上演，但到南宋已经不用。代之而起的是戏剧性更强、滑稽调笑突出，而又能分段演出，融合整个宴飨仪式，并能串联其他歌舞艺术的杂剧，以及结构短小，艺术精良的进弹子、圣花、杂手艺、撮弄、弄傀儡、鼓板、唱赚、小唱、曲子等需要人数较少而又更受欢迎的民间艺术形式。

综上，宋代社会从宫廷到民间的演出体制、欣赏主体的审美需求等，诸多变化对延续下来的隋唐音乐艺术提出了新的挑战，旧有的艺术形式已经不能适应新的时代需求。为适应市民阶层文化生活、审美娱乐的需求，新的音乐艺术形态应运而生，促使中国音乐从隋唐以歌舞大曲为主的宫廷音乐转向以戏曲为主的市民音乐。因此，从音乐文化发展史的角度来说，宋元是中国音乐文化的转型期。这种转型从性质上来说是中国音乐主流从宫廷转向民间，由贵族化转向平民化；就音乐形式而言是我国最具代表性的歌舞音乐转向戏曲。

二、从歌舞大曲到杂剧的转换

歌舞大曲是隋唐宫廷音乐表演的主体，是歌舞伎乐文化发展到顶峰的典型代表。两宋市民音乐成为音乐文化的主流，杂剧取代歌舞大曲成为社会娱乐欣赏的主体。虽然有不少学者认为唐宋之间文化发展出现了重大断层现象，但艺术的传承有自己独特的规律，前代发展至鼎盛的歌舞大曲依然在沿承发展，并没有因时代变迁而骤然消亡，只不过退居艺术洪流的次要位置。

^① 韩启超.宋代宫廷燕乐盏制探微[J].交响, 2007(1).

^② 宋·陈旸.乐书[M].文渊阁四库全书本(电子版).

以杂剧为代表的新艺术形式崛起，并非无源之水，无本之木，前代歌舞大曲和新生杂剧艺术之间必然有着密切的继替关系。

事实上，歌舞伎乐时代向戏曲时代的转换，不是突变，也不是断层，而是一个渐变的，既有继承、吸收和融合，又有所创新的转型过程。前文已述，隋唐歌舞大曲以及歌舞戏为宋元戏曲的形成提供了充分的养料，并对宋元戏曲起到了音乐上的构建作用。在唐歌舞大曲达到辉煌又悄然衰落之际，继代而生的宋杂剧不可能完全摒弃以隋唐歌舞大曲为主体的诸多艺术因素而单独发展。二者内在的密切联系，在现存许多记载大曲或杂剧的史料中时隐时现。如南宋史浩《鄮峰真隐漫录》中记录的大曲，已经具有明显的杂剧表演因素；周密《武林旧事》记载280本“官本”杂剧段数，有将近一半的剧目缀以大曲、法曲名目。

另外，从“杂剧”一词的源起来看，也与前代艺术有着密切的关系。王国维先生由于受史料限制，虽提出“杂剧之名，起始于宋”。^①却又云：“宋之滑稽戏，大略与唐滑稽戏同，当时亦谓之杂剧”。^②

当代学者则普遍认为“杂剧”出现于中唐或晚唐，甚至更早，所依据的史料主要有四：

其一、初唐高僧道宣（596—667年）《量处轻重仪本》卷一载：

杂剧戏剧：为蒲博、棋弈、投壶、牵道、六甲行成。并所须鹤、马局之属。^③

其二、唐·李德裕《李文饶文集》卷十二载：

蛮退后，京城传说，驱掠五万余人，音乐伎巧，无不荡尽。……蛮共掠九千人，成都郭下，成都华阳两县，只有八十人。其中一人是子女锦锦，杂剧丈夫二人，医眼大秦僧一人。余并是寻常百姓，并非工巧。^④

其三、抄写于唐玄宗开元年间的敦煌遗书S.X.02822《蒙学字书》（现藏于俄国）载：

1. 音乐部第九

2. 龙笛 风管 (秦) 箏 琵琶 弦管
3. 声律 双韵 嵇琴 箏策 云箫
4. 筮篥 七星 影戏 杂剧 傀儡
5. 舞筵 拓枝 宫商 丈 水盏
6. 相扑 曲破 把色 笙簧 散唱
7. 遏云 合格 角徵 欣悦 和众
8. 雅奏 八佾 拍板 三弦 六弦

① 王国维. 戏曲考原//宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:133.

② 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:14.

③ 转引自:刘晓明、屠应超.论唐代杂剧的形态[J].广州大学学报(社会科学版),2004:第三卷.

④ 唐·李德裕.宣令更商量奏来者//李文饶文集[M].四部丛刊本,卷一二.

9. 勒波 笛子 [4] ①

其四、《古今图书集成》本《教坊记》书名后列有一小标题：“杂剧”。②

综上文獻，“杂剧”之名并非宋代独有，唐代已出现，似乎与百戏杂技密切相关。明人胡应麟则强调了它与唐代歌舞戏、参军戏的密切联系，云：

《教坊记》云踏谣娘者……观此，唐世所谓优伶杂剧、妆服节套大略可见。……杂剧自唐、宋、金、元迄明皆有之。③

今人学者刘晓明、屠应超更进一步论证了唐代杂剧的四种基本形态：歌舞戏、杂伎、博戏、谐戏，指出广义的宋杂剧直承唐代杂剧的传统，包括歌舞戏与杂伎在内。④

虽然宋杂剧与前代“杂剧”有着本质不同，但一种新的文艺形式产生是一个渐变过程，必定会受到当时盛行的旧文艺形式的影响和滋养。旧的艺术形式在面对新时代赋予的挑战时也必然会作出各种调整与变革。隋唐歌舞大曲在宋代作出应战的表现，是其演进呈现出两个明显的趋势：

其一，隋唐歌舞大曲以“摘遍”形式延续，并成为南、北曲的具体曲牌。

宋·陈旸《乐书》云：

圣朝循用唐制分教坊为四部，……自合四部以为一，故乐工不能遍习，第以大曲四十为限，以应游幸二燕，非如唐分部奉曲也⑤

元·燕南芝庵《唱论》亦云：

词山曲海，千生万熟。三千小令，四十大曲⑥。

这说明隋唐歌舞大曲至宋代依然延续。有关宋代四十大曲，《宋史·乐志》记载尤详：

所奏凡十八调、四十大曲：一曰正宫其曲三，曰《梁州》、《瀛府》、《齐天乐》；二曰中吕宫，其曲二，曰《万年欢》、《剑器》；三曰道调宫，其曲三，曰《梁州》、《薄媚》、《大圣乐》；四曰南吕宫，其曲二，曰《瀛府》、《薄媚》；五曰仙吕宫，其曲三，曰《梁

① 李小荣通过考证，推论出该写卷最早抄出的时间应在唐玄宗开元之际，说明唐五代敦煌地区不但有“杂剧”之名，更有“杂剧”之实(剧本)。但此结论有待进一步印证。参见：李小荣.敦煌杂剧小考[J].社会科学研究,2001(3).

② 此文献是戏曲学者刘晓明首次发现，但《古今图书集成》本《教坊记》常不为治学者倚重。参见：刘晓明.杂剧起源新论[J].中国社会科学,2000,(3):147.

③ 明·胡应麟.少室山房笔丛(卷二五)[M].文渊阁四库全书本。参见：康保城.踏谣娘考源[J].国学研究,2002(10):426-427.

④ 刘晓明、屠应超.论唐代杂剧的形态[J].广州大学学报(社会科学版),2004:第3卷.

⑤ 宋·陈旸.乐书[M].卷一八八,教坊乐.文渊阁四库全书本(电子版).

⑥ 元·燕南芝庵.唱论[M]/中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:162.

州》、《保金枝》、《延寿乐》；六曰黄钟宫，其曲三，曰《梁州》、《中和乐》、《剑器》；七曰越调，其曲二，曰《伊州》、《石州》；八曰大石调，其曲二，曰《清平乐》、《大明乐》；九曰双调，其曲三，曰《降圣乐》、《新水调》、《采莲》；十曰小石调，其曲二，曰《胡渭州》、《嘉庆乐》；十一曰歇指调，其曲三，曰《伊州》、《群臣相遇乐》、《庆云乐》；十二曰林钟商，其曲三，曰《贺皇恩》、《泛清波》、《胡渭州》；十三曰中吕调，其曲二，曰《绿腰》、《道人欢》；十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》、《罢金钗》；十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》、《彩云归》；十六曰黄钟羽，其曲一，曰《千春乐》；十七曰般涉调，其曲二，曰《长寿仙》、《满宫春》；十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。^①

现有史料无法证明隋唐歌舞大曲的部分乐曲在宋代是否曾严格或完整被保留或演出，现今所能看到的宋大曲史料，包括《宋史·乐志》记载的四十大曲，也多出自宋人删节改编而成。正如宋人沈括《梦溪笔谈》云：

所谓“大遍”者，有序、引、歌、翕、口、催、哨、催、擷、袞、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，则谓之“摘遍”。今人大曲，皆是裁用，悉非“大遍”也。^②

近人王国维先生也认为：

故大曲遍数，往往至于数十，唯宋人多裁截用之。即其所用者，亦以声与舞为主，而不以词为主，故多有声而无词者。自北宋时，葛守诚撰四十大曲，而教坊大曲，始全有词。然南宋修内司所编《乐府混成集》，大曲一项，凡数百解，有谱无词者居半，则又不以词重。其擷、破、催、袞，以舞之节名之。^③

显然，宋代没有延续唐代大曲的庞大结构，而是根据观众的审美需求对歌舞大曲进行裁减，以“摘遍”的形式，择其庞大结构中的部分精彩内容进行演出。如宋·周密《武林旧事》卷七载：

教坊大使中正德进新制《万岁兴龙》曲破，对舞。小刘婉容进自制《十色菊千秋岁》曲破，内人琼琼、柔柔对舞。教坊都管王喜等进新制《会庆万年薄媚》曲破，对舞。^④

① 元·脱脱.宋史·乐志[M].北京:中华书局,1985:3347-3349.

② 宋·沈括.梦溪笔谈[M].卷五,乐律条.文渊阁四库全书本(电子版).

③ 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:37.

④ 宋·周密.武林旧事[M]/东京梦华录(外四种),上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印,1956.

可见宫廷演出歌舞大曲，以精彩热烈的“曲破”为主。在具体演出中，甚至对“曲破”部分作进一步“摘遍”，只演出“曲破擷前一遍”。如孟元老《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条描述歌舞大曲在宫廷宴飨上的演出情景：

舞旋多是雷中庆……舞曲破擷前一遍，舞者入场。至歇拍，续一人入场。对舞数拍，前舞者退，独后舞者终其曲，谓之“舞末”。^①

由此，《梦粱录》所谓“葛守诚撰四十大曲”，^②显然不是撰全新大曲，而是将宋初裁截过的、失之曲词者补上词——演唱的段落，使之成为宋代教坊中的规范版本。^③而这一过程本身也说明了宋人对隋唐大曲及宋大曲的不断改编、修订。

隋唐大曲在宋代以“摘遍”形式出现，说明了庞大、冗长的大曲已经不能适应需要，大曲渐趋向短小结构发展。究其原因除了与宋人的审美变化、演出条件密切相关，还与宋代词乐的繁盛有关。“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数”。^④市井坊间“凡有井水处，皆能歌柳词”。曲子、词调音乐的盛行也影响歌舞大曲的发展趋势。宋词成为一代之胜，曲牌也成为宋代重要的乐曲形式，并从“专曲专用”演化为“一曲多用”。宋人在对歌舞大曲进行“摘遍”的过程中，自觉或不自觉的将众多熟知的固定曲牌运用于大曲之中，替代大曲的部分结构。长短句形式的曲牌用于大曲，使宋大曲在力图继承唐大曲组曲结构的同时产生变化，隋唐时期并不独立的大曲内部结构组成，如袞、实催等，渐趋独立成为固定的乐曲曲牌，从而使整个大曲形成以曲牌联缀为主的套曲体或联曲体。在曲牌为主导的情况下，强化了不同曲牌自身演奏速度的差异，不同宫调、风格的变化，歌乐有所侧重，这从宋大曲的实际演出中也能得以印证。因此，从音乐体制上来说，宋代大曲在继承隋唐歌舞大曲基本结构形式的基础上，渐趋演变成以词调作为基本元素填充的曲牌联缀体制。

当然，在隋唐歌舞大曲向宋代大曲演进以及宋代大曲自身演进过程中，一部分歌舞大曲音乐形成类似词调音乐的固定形式，逐渐被宋元南戏与元曲吸收，成为戏曲中的曲牌或曲牌组合。如宋代杂剧多用诗、乐、舞综合的“曲破”表演；南戏《张协状元》第十六出运用了【菊花新】曲破的摘遍形式，由【菊花新】——【后袞】——【歇拍】——【终袞】组成；《琵琶记》第十五出保存了一个完整的“入破”曲段，由【入破第一】——【破第二】——【袞第三】——【歇拍】——【中袞第四】——【煞尾】——【出破】构成，整个唱段由生一人独唱，除黄门的两句道白外，几乎是一个很有层次的连续唱段。王国维先生在《宋元戏曲考》云：“七曲相连，实大曲之七遍，而亡其调名者也；”^⑤元曲中的【小梁州】、【六么遍】、【降黄龙袞】、【催拍子】、【八声甘州】、【普天乐】、【梁州第七】、【齐天乐】、【伊州遍】、【六么序】等曲牌亦来自大曲。

① 宋·孟元老.东京梦华录[M]//东京梦华录(外四种),上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印,1956.

② 宋·吴自牧.梦粱录[M]//东京梦华录(外四种),上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印,1956.

③ 项阳、张欢.大曲的原生态遗存论纲[J] 黄钟,2002(2)

④ 宋·王灼.碧鸡漫志[M]卷一//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:106.

⑤ 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:115.

另外,从唐宋歌舞大曲的伴奏乐器及其组合也能看出二者的继替关系。唐代大曲的伴奏乐队形式多样,清乐乐队所用乐器主要有编钟、编磬、琴、瑟、击琴、琵琶(阮)、箜篌、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种乐器。西凉乐队所用乐器有编钟、编磬、弹箏、搯箏、卧箜篌、竖箜篌、琵琶(曲项)、五弦琵琶、笙、箫(排箫)、大筚篥、长笛(箫)、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓、铜拔、贝等十九种乐器。龟兹乐队所用乐器有竖箜篌、琵琶(曲项)、五弦琵琶、笙、横笛、箫(排箫)、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种乐器。宋代宫廷大曲所用乐器,据元·马端临《文献通考》载,有琵琶、箜篌、五弦、笙、箏、筚篥、笛、方响、羯鼓、杖鼓、大鼓、拍板十二种,^①相比前代不仅在乐器组合上发生了巨大变化,而且乐器数目也相对减少。即便如此,宋代歌舞大曲在其自身演化中亦不断变化。对宋、辽、金大曲文物中所用乐器进行比对,可以看到这样一个趋势,丝弦乐器进一步减少,击节乐器得到强化。例如河南禹县白沙一号北宋墓大曲舞壁画,画中除一舞者外,其余十人都在奏乐,所用乐器属于丝弦的有两个,分别是琵琶和箜篌,其余的是大鼓、杖鼓、筚篥、笙、笛、拍板(图2-1);张家口一号辽墓大曲舞壁画十一人的伴奏乐队,只有一个丝弦乐器——琵琶(图2-2);张家口六号辽墓大曲舞壁画六人乐队中也只有一个琵琶(图2-3);河南修武大曲石刻九、十人的伴奏乐队已经没有一件丝弦乐器,全部由管乐器和鼓、板组成(图2-4);其他如襄汾、高平出土大曲石刻亦如此(图2-5)。丝弦乐器的进一步减少,拍板乐器的继起及鼓、笛、板伴奏乐器组合趋于定型化,说明大曲伴奏乐器及乐队组合也在逐渐向宋元戏曲伴奏乐队嬗变。



图2-1: 禹县白沙一号北宋墓大曲舞壁画



图2-2: 张家口一号辽墓大曲舞壁画

① 元·马端临,《文献通考》[M]卷一四六,“乐考”一九.文渊阁四库全书本(电子版)。



图 2-3: 张家口六号辽墓大曲舞壁画

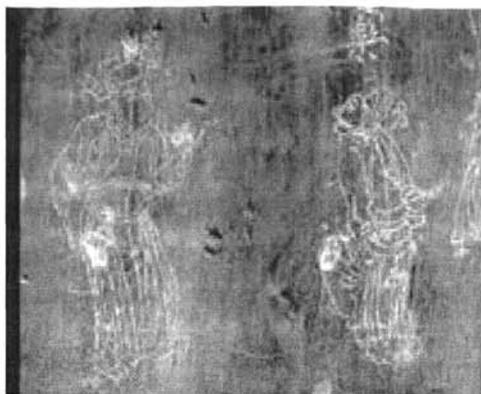


图 2-4: 河南修武大曲石刻(局部图)



图 2-5: 高平金代大曲石刻

其二，向杂剧演进，形成“杂剧大曲”^①和宋、金杂剧。

隋唐之际，歌舞大曲已经出现和参军戏融合的趋势（陆参军）。宋代音乐文化的转型更进一步促进了歌舞大曲的变革，隋唐歌舞大曲在宋代变革的重要体现之一就是上文所述以“摘遍”形式演出，另一个重要体现是沿着叙事性方向发展，加强歌舞的戏剧性因素，形成杂剧大曲，最终发展成宋元杂剧。

宋代大曲向杂剧的嬗变从以下几个方面得以印证：

第一，部分宋代大曲已经体现出了以歌舞演故事的杂剧演出体制和曲牌联缀的音乐体制。北宋叙事性歌舞大曲史料相对少见，以曾布（1036—1107年）《水调歌头大曲》^②较为详细，其内容是：

排遍第一

魏豪有冯燕，年少客幽并。击毬斗鸡为戏，游侠久知名。因避仇，来东郡，元戎逼属中军。直气凌貔虎，须臾叱咤，风云凛凛座中生。偶乘佳兴，轻裘锦带，东风跃

^① 付洁硕士论文《从歌舞大曲到“杂剧大曲”——唐宋文化转型中的音乐案例分析》提出“杂剧大曲”的新概念。认为，以《鄮峰真隐大曲》和宋“官本杂剧段数”中含有大曲名的杂剧为代表的这一类艺术样式，与其分别称为大曲或杂剧，不若共同称为“杂剧大曲”更为合适。笔者赞同此种说法，故本文沿用此概念。

^② 宋·曾布·水调歌头大曲//宋·王明清·玉照新志[M]. 新森·朱菊如 校点.上海古籍出版社,1991.

马，往来寻访幽胜，游冶出东城。堤上莺花眼乱，香车宝马纵横。草软平沙稳，高楼两岸，春风笑语隔帘声。

排遍第二

袖笼鞭敲镫，无语独闲行。绿杨下，人初静，烟淡夕阳明。窈窕佳人，独立瑶阶，掷果潘郎，瞥见红颜横波盼，不胜娇软倚云屏。曳红裳，频推朱户；半开还掩，似欲倚啞声里，细诉深情。因遣林间青鸟，为言彼此心期，的的深相许，窃香解珮，绸缪相顾不胜情。

排遍第三

说良人滑将张婴。从来嗜酒，回家镇长酩酊长醒。屋上鸣鸠空斗，梁间客燕相惊。谁与花为主？兰房从此，朝云夕雨两牵萦。似游丝狂荡，随风无定，奈何岁华荏苒，欢计苦难凭！惟见新恩缱绻，连枝并翼，香闺日日为郎，谁知松萝托蔓，一比一毫轻。

排遍第四

一夕还家醉，开户起相迎。为郎引裙相庇，低首略潜形。情深无隐，欲郎乘间起佳兵。授青萍，茫然抚弄，不忍欺心。尔能负心于彼，于我必无情。熟视花钿不足，刚肠终不能平。假手迎天意，一挥双刃，窗间粉颈断瑶琼。

排遍第五

凤皇钗，碧玉凋零。惨然怅，娇魂怨，饮泣吞声。还被凌波唤起，相将金谷同游，想见逢迎处，揶揄羞面，妆脸泪盈盈。醉眠人醒来晨起，血凝螭首，但惊喧，白邻里，骇我卒难明。至幽囚推究，覆盆无计哀鸣。丹笔终诬服，圜门驱拥，衔冤垂首欲临刑。

排遍第六带花遍

向红尘里，有喧呼攘臂，转声避众，莫遣人冤滥，杀张室，忍偷生。僚吏惊呼呵叱，狂辞不变如初，投身属吏，慷慨吐丹诚。仿佛縲绁，自疑梦中，闻者皆惊叹，为不平。割爱无心，泣对虞姬，手戮倾城宠，翻然起死，不教仇怨负冤声。

排遍第七攤花十八

义城元靖贤相国，嘉慕英雄士，锡金缿。闻此事，频太息，封章归印，请赎冯燕罪。日边紫泥封诏，闾境赦深刑。万古三河风义在，青简上，众知名。河东注，任流水滔滔，水酒名难泯。至今乐府歌咏，流入管弦声。

此首大曲由七部分组成，整个曲辞内容主要叙冯燕一事，歌颂豪侠之士知过能改的品性。故事源出于唐·沈亚之传奇《冯燕传》及司空图《冯燕歌》，后世笔记小说多有记述。相比唐大曲以抒情为主的歌舞表演而言，此大曲已经具有了某种明确的叙事成分，处于一种变抒情为叙事，或寓抒情于叙事之中，又能以歌舞敷衍故事的过程之中。这是北宋大曲不同于唐大曲的重要特征之一。

虽然史料无法提供直接音乐资料，但从其歌词内容亦可以窥知一二。《水调歌头大曲》从名称上来说是以《水调歌头》词牌名缀以“大曲”，显然是受词调音乐影响的结果，其音乐风格、曲调组合有三种可能：以词调音乐为主；以大曲音乐为主；或是二者有机融合。从其仍属

于大曲名目，并且运用大曲结构来看，应属于大曲为主兼收词调的音乐形式。但无论属于何种情况，此时大曲吸收词调音乐而发生改变是可以肯定的。

整首大曲由【排遍第一】、【排遍第二】、【排遍第三】、【排遍第四】、【排遍第五】、【排遍第六带花遍】、【排遍第七擷花十八】七首乐曲构成。宋·王灼云：

凡大曲有散序、鞞、排遍、擷、正擷、入破、虚催、实催、袞遍、歇指、煞袞（一本实催下云：滚、拍遍、歇、杀袞）始成一曲，此谓大遍。……后世就大曲制词者，类从简省，而管弦家又不肯从首至尾吹弹，甚者学不能尽。^①

由此，可以说明《水调歌头大曲》所保留的歌词和音乐部分应该是宋人对大曲进行“摘遍”裁减后保留的“排遍”、“擷”等极少部分，而非如唐代完整的大曲结构。

《碧鸡漫志》卷三又云：

宣和初，普府首山东人王平，辞学华赡，自言得夷则商霓裳羽衣谱，取陈鸿、白乐天长恨歌、传，并乐天寄元微之霓裳羽衣曲歌，又杂取唐人小诗、长句，及明皇、太真事，终以微之连昌宫词，补缀成曲，刻板流传。曲十一段，起第四遍、第五遍、第六遍、正擷、入破、虚催、袞、实催、袞、歇拍、煞袞，音律节奏，与白氏歌注大异，则知唐曲今世决不复见，亦可恨也。^②

显然，北宋“补缀成曲，刻板流传”的现象已经极为普遍，同时也说明宋代歌舞大曲在进行“补缀”、“摘遍”重组的过程中，汲取了大量曲子、词调、说唱音乐，侧重于乐曲的叙事性。

南宋史浩（1106—1194年）《鄮峰真隐漫录》卷四十六之“大曲”名目下，记录了他创作的部分大曲歌辞，^③以及当时大曲演出概况，对研究南宋大曲的结构、表演状况、性质等，具有一定价值。

《鄮峰真隐大曲》共计七套，从歌辞内容看，《采莲》（寿乡词）、《采莲舞》、《太清舞》、《柘枝舞》四首大曲以歌舞表演为主，有一定的叙事成分，但不以追求故事发展为主，与唐大曲的风格类似，属于抒情性大曲；《渔父舞》、《花舞》、《剑舞》则具有明显的叙事性，是以叙事为主的歌舞大曲。这种叙事性大曲集中反映了宋代歌舞大曲在南宋的变革，体现了歌舞大曲新的发展趋势和特点。其中，以《剑舞》最为典型。

结合宋代宫廷演出史料及教坊乐语结构来看，《剑舞》主要由六部分组成：

第一部分属“教坊致语”。

二舞者对厅立茵上。竹竿子勾，念：

① 宋·王灼.碧鸡漫志·卷三[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:129.

② 宋·王灼.碧鸡漫志·卷三[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:131.

③ 后人常将史浩所创作的七首大曲统称为《鄮峰真隐大曲》

伏以玳席欢浓，金尊兴逸。听歌声之融曳，思舞态之飘颻。爰有仙童，能开宝匣。佩干将莫邪之利器；擅龙泉秋水之嘉名。鼓三尺之荧荧，云间闪电；横七星之凛凛，掌上生风。宜到芳宴，同翻雅戏。

第二部分属“口号”。

二舞者自念：

伏以五行擢秀，百炼呈功。炭炽红炉，光喷星日；刃新雪刃，气贯长虹。斗牛问紫雾浮游，波涛裹苍龙缔合。久因佩服，粗习回翔。兹闻阆苑之群仙，来会瑶池之重客。辄持薄技，上侑清欢。未敢自专，伏候处分。

第三部分属“勾合曲”。

竹竿子问：

既有清歌妙舞，何不献呈？

二舞者答：

旧乐何在？

竹竿子再问：

一部俨然。

二舞者答：

再韵前来。

乐部唱剑器曲破，作舞一段了，二舞者同唱【霜天晓角】：

荧荧巨阙，左右凝霜雪。且向玉阶掀舞，终当有，用时节。唱彻，人尽说。宝此制无折。内使奸雄落胆，外须遣，豺狼灭。

以上三部分对应宫廷宴乐表演第四盏“参军色执竹竿拂子，念致语、口号。诸杂剧色打诨，再作语，勾合大曲舞”。^①

第五部分属“教坊合曲”。

乐部唱曲子，作舞剑器曲破一段。舞罢，二人分立两边。别两人汉装者出，对坐，桌上设酒果。竹竿子念：

伏以断蛇大泽，逐鹿中原。佩赤帝之真符，接苍姬之正统。皇威既振，天命有归。势虽盛于重瞳，德难胜于隆准。鸿门设宴，亚父输谋。徒矜起舞之雄姿，厥有解纷之壮士。想当时之买勇，激烈飞扬；宜后世之效颦，回旋婉转。双鸾奏技，四坐腾欢。

^① 宋·孟元老东京梦华录[M]卷九，“天宁节”条//东京梦华录（外四种），上海：上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印，1956。

乐部唱曲子，舞剑器曲破一段。（一人左立者上茵舞，有欲刺右汉装者之势。又一人舞进前翼蔽之。舞罢，两舞者并退，汉装者亦退。复有两人唐装出，对坐。桌上设笔砚纸，舞者一人换妇人装立茵上。）竹竿子勾，念：

伏以云鬟耸苍壁，雾縠罩香肌。袖翻紫电以连轩，手握青蛇而的皪。花影下、游龙自跃；锦茵上、踰凤来仪。扶态横生，瑰姿谲起。倾此入神之技，诚为骇目之观。巴女心惊，燕姬色沮。岂唯张长史草书大进，抑亦杜工部丽句新成。称妙一时，流芳万古。宜呈雅态，以洽浓欢。

乐部唱曲子，舞剑器曲破一段，（作龙蛇蜿蜒曼舞之势。两人唐装者起。二舞者、一男一女对舞，结剑器曲破彻。）

第六部分属“放队”，为整个演出的结尾部分，通过“竹竿子”的放队词结束全舞。

竹竿子念：

项伯有功扶帝业，大娘驰誉满文场。合兹二妙甚奇特，堪使佳宾酬一觞。霍如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。歌舞既终，相将好去。

念了，二舞者出队。

从以上记载来看，史浩《剑舞》具有三个显著特征：其一是具有明显的叙事性，全曲通过歌舞、念白形式，在竹竿子的参与下，以演绎汉代“鸿门宴”和唐代“张旭、杜甫观看公孙大娘舞剑器”之事为主；其二，吸收了北宋形成的宫廷演出体制和教坊乐语的固定结构程式，使歌舞大曲的演出具有一定的程式性，基本与教坊乐语“致语”、“口号”、“勾合曲”、“放队”等一致；其三，整首大曲所用音乐为《剑器》曲破，表演上有歌唱、舞蹈、对白、装扮。

尤其值得重视的是《剑舞》中第五部分前后两段的形式演绎两场不同的故事，实际上已经与《东京梦华录》所载北宋崇宁（1102—1106年）以后天宁节宴第五盏，“参军色作语，问小儿班首近前，进口号，杂剧人皆打和毕，乐作，群舞合唱，且舞且唱，又唱破子毕，小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段”^①记载相同。前段通过“竹竿子”所念“鸿门设宴，亚父输谋”，演绎汉代“鸿门宴”之事。后段则叙述唐代“张旭、杜甫观看公孙大娘舞剑器”之事。前后两个故事以“剑舞”为核心，以《剑器》曲破音乐为纽带。情节的转换及两舞者角色身份转换，仅通过“竹竿子”的一句话“岂唯张长史草书大进，抑亦杜工部丽句新成”，即宣告完成。整个演出虽然以舞蹈为主，但强调的是以歌舞敷演故事，前后两段剧情、舞者扮演之人物的大幅转变，突出了其具有“杂”的性质。

当然，北宋大曲敷演故事还属于叙述体，而非代言体。其以歌舞演述故事，或是将大曲歌舞作为故事动作表演的背景，或是以第三者歌唱方式叙述一个完整故事，或是配合音乐舞蹈，

① 宋·孟元老东京梦华录[M]卷九，“天宁节”条//东京梦华录（外四种），上海：上海古典文学出版社，1957。

在歌唱和勾遣队词中叙述故事轮廓。歌舞大曲的动作、装扮皆有定制，未必与所演人物、所要之动作完全相适合。这和以套曲为中心，歌舞并举的北杂剧演故事还有一定区别。但从史浩所撰歌舞大曲来看，南宋大曲已经基本确立了以歌舞演述故事的体例，具有一定的程式性，接近杂剧演出的一场两段形式。

因此，史浩的《剑舞》证明了至少在这一时期，歌舞大曲已经突破唐、宋大曲的体制，形成了类似杂剧一场两段形式的歌舞剧形式。正如胡忌先生所说：

二个故事的演出形象已全同戏剧，所欠者惟演者不全司唱和不加宾白而已。^①

同样，南宋·洪适（1117—1184年）所撰《勾南宫薄媚舞》和《勾降黄龙舞》所用大曲分别是《南宫薄媚》和《降黄龙》。前者叙述郑六遇妖狐故事，后者叙述歌舞伎柘枝与裴质的恋爱故事。从勾词中“奏女妖之妍唱”、“愿吐妍辞”、“歌舞既阑”、“歌罢舞停”等语言，可见二者为歌舞并起的演出形式，而由勾队词中“本事愿闻”、“岂无本事”之语，答词和遣队词对故事轮廓及人物情感的描写，推想歌舞表演中，应当有故事的演绎。^②

另外，从史浩所撰抒情大曲来看，也已经具有教坊乐语及宫廷“队舞”^③演出的程式性，并在音乐上突破了曲破的限制，形成了曲牌联缀体（详见下文论述）。如《采莲舞》大曲，表演时由五位身份各异的仙女翩翩起舞，“五人舞，到入破，先两人舞出，舞到上住，当立处讫。又二人舞。又住，当立处。然后花心舞彻”。演出过程中，有伴奏、齐唱、对话，有“竹竿子”勾、遣队的“入破”曲段。很明显，这是运用队舞形式进行的歌舞表演，体现了宋代歌舞大曲与北宋宫廷盛行的大型艺术形式“队舞”相结合的特征。开创了宋大曲音乐的另一种发展趋向，即以词调音乐为基础，吸收教坊乐语和宫廷宴乐表演的固定程式，逐渐向“队舞”或“队戏”甚至“舞剧”方面嬗变。史浩所撰大曲《太清舞》、《花舞》、《渔父舞》、《剑舞》等从表演形式来看均具有此特征。

宋·王灼《碧鸡漫志》卷三载：

霓裳羽衣曲……近夔帅曾端伯增损其辞为勾遣队口号，亦云“开、宝遗音”。^④

进一步印证了宋代歌舞大曲体制已经发生了重大改变，广泛采用教坊乐语体制，形成以参军色（竹竿子）和舞者两类角色为主的固定表演程式。

宋歌舞大曲的另一个重要转变是以宋代词调音乐和已经形成固定曲牌的大曲为基础，形成了联曲体模式。如史浩《采莲舞》，从“入破第一”开始的双人舞，到扮花心的仙女舞最后“彻”

① 胡忌.宋金杂剧考[M].北京:古典文学出版社,1957.

② 参见宋·洪适.盘洲文集[M].文渊阁四库全书(电子版).

③ 宋代“队舞”是一种规模庞大的载歌载舞形式，有着固定的表演程式，演出时所需人数众多，有几十人到几百人不等。以“参军色”（又称“竹竿子”）扮演歌舞领队，用勾队、放队词指挥队舞演员上下场演出，并参与队舞表演。一般是由五位舞者在中间，名曰五花。最中间一位领舞者称“花心”，（儿童队舞称“舞头”）。宋代队舞很多，有小儿队和女童队，如《柘枝队》、《婆罗门队》、《醉胡腾队》等等，后来又与宋杂剧结合，形成“队戏”。

④ 宋·王灼.碧鸡漫志：卷三[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:129.

遍的一个完整的“入破”曲段中，所用乐曲及连接顺序是：【双头莲令】——【采莲令】——【采莲曲破】——【渔家傲】——【画堂春】——【河传】——【双头莲令】。并且，歌舞演出时多有反复，如【渔家傲】一曲就反复十次之多，类似词调音乐或南、北曲中的“又一体”，其中【双头莲令】和【采莲曲破】已成为无词的器乐曲形式。

宋大曲的由繁趋简以及叙事歌舞的产生、表演方式的转变必然对前代歌舞大曲音乐形式产生质的突破，大量曲牌的运用也增强了宫调使用的灵活性。现虽无法知晓史浩所撰诸多歌舞大曲否是运用了多个宫调，但一人主唱，多次同曲异词的重复，并穿插歌舞的形式，显然比单纯叙事演唱的诸宫调在表演形式上更为复杂。

《采莲舞》中除【采莲曲破】外，还运用了【双头莲令】、【采莲令】、【渔家傲】、【画堂春】、【河传】等曲，虽无法判断是单一宫调还是多宫调，但在一首大曲之内将诸多风格各异的曲牌连接起来，本身就说明了此时歌舞大曲音乐戏剧性表现力的增强，为宋代兴起的说唱艺术诸宫调、鼓子词和戏曲音乐的进一步发展提供了经验。

因此，宋代大曲已经形成了曲牌联缀体，隋唐的破、擷等结构在宋代演化成各个独立曲牌。正如吕洪静所指出的，宋大曲对以曲为本位的北杂剧的形成中，给予的影响，主要不在其演述故事，而在其以成套的曲子配合歌舞表现故事的艺术形式。^①

同样，形成类似曲牌体的歌舞大曲音乐也成为南曲音乐的主要构成。如早期南戏《张协状元》中，【普天乐】、【大圣乐】、【薄媚】、【迎仙客】、【千秋岁】、【乌夜啼】、【红绣鞋】、【菊花新】、【三台令】、【五更转】十首乐曲，据考证来自于唐宋歌舞大曲；《张协状元》第16出运用的联套音乐显然是大曲结构的遗存：

中吕宫【剔银灯】——【大影戏】——【缕缕金】——【思园春】——【菊花新】
——【后袞】——【歇拍】——【终袞】

代言是区分杂剧与大曲的基本界限，史浩《太清舞》中“花心”一人重复主唱【太清歌】五遍，中间穿插舞蹈、合唱、致语等，从花心主唱其中一段歌辞来看，已经具有代言体歌唱的形式。如花心在连续演唱，叙述渔人迷路、误入桃花源、受到款待，感受到桃花源人情纯朴，风景如画，似天上仙境后，在后行吹【太清歌】，群舞之后，花心再次出场用第一人称演唱：

我今来访烟霞侣。沸华堂箫鼓。疑是奏均天，宴瑶池金母。欲将桃种散阶除，俾
华宝、须看三度。方记古人言，信有缘相遇。^②

史浩的另一部大曲《渔父舞》叙事成份不如《剑舞》浓重，却也有代言的因素。此舞中的八阙【渔家傲】都是齐唱，通过歌舞来模仿渔父的生活。值得注意的是，渔父似乎已经形成了固定角色，取代了竹竿子在演出中的位，勾队词和遣队词，都是渔父自念。虽然史浩在曲辞中

① 吕洪静.唐、宋大曲的“入破”曲段在戏曲中的应用[J].交响.1990(2).

② 宋·史浩.耶峰真隐大曲[M].文渊阁四库全书本（电子版）卷二：2254.

没有明确记载其中的唱词是由渔父来唱，但从剧中角色渔父自念勾队、放队，以及舞台提示“戴笠子”、“披蓑衣”、“取楫鼓动”、“钓鱼”等属于渔夫的固定动作来看，渔父除了具有竹竿子的主持功能外，还应该参与表演和歌唱。如是这样，代言体因素已经存在，很类似元杂剧中抒情性较强的折子。

比《渔父舞》更具代言体特征的是杨万里（1127—1206年）《归去来兮引》大曲。全部十二支曲，基本是隐括陶渊明《归去来兮辞》的内容。从歌词来看，通篇都是运用第一人称，如第一支曲辞：

归去来兮引

侬家贫甚诉长饥，幼稚满庭闹。正坐瓶无储粟，漫求为吏东西。

偶然彭泽近邻圻，公秫滑流匙。葛巾劝我求为酒，黄菊怨、冷落东篱。

五斗折腰，谁能许事，归去来兮。^①

王国维先生云：

此曲不著何宫调，前后凡四调，每调三叠，而十二叠通用一韵，其体于大曲为近。虽前此如东坡【哨遍】隐括《归去来辞》者，亦用代言体，然以数曲代一人之言，实自此始。要之，曾、董大曲开董解元之先，此曲则为元人套数杂剧之祖。故戏曲之不在于金元，而于有宋一代中变化者，则余所能信也。^②

因此，杨荫浏先生总结说：

我国的歌舞剧，在宋代已经形成独立的体系，也并非过言。^③

第二，宋歌舞大曲与杂剧高度融合，宋、金杂剧本身包含了大量的唐宋大曲。

宋·周密《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”载有二百八十本杂剧名目，据王国维先生精密考之，“其用大曲者一百有三，用法曲者四”。^④这些大曲曲辞已佚，但就其中有些名目看，明显是叙事的。如《六么》（绿腰）二十本中的《王子高六么》、《崔护六么》、《莺莺六么》、《女生外向六么》、《驴精六么》、《孤夺口六么》；《瀛府》六本中的《索拜瀛府》、《赌钱望瀛府》、《醉院君瀛府》；《梁州》七本中的《四僧梁州》、《食店梁州》、《法事馒头梁州》；伊州五本中的《裴少俊伊州》；《薄媚》九本中的《错取薄媚》、《郑生遇龙女薄媚》；《降黄龙》五本中的《列女降黄龙》、《偷标降黄龙》；《胡渭州》四本中的《单番将胡渭州》；《大圣乐》三本中的《柳毅大圣乐》；《道人欢》四本中的《越娘道人欢》；《剑器》二本中的《病老爷剑器》、《霸王剑器》；

① 宋·杨万里. 归去来兮引//诚斋乐府[M].文渊阁四库全书本（电子版）.

② 王国维.戏曲考原//宋元戏曲史[M].天津：百花文艺出版社,2002:156.

③ 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上册)[M].北京:人民音乐出版社,1981:342.

④ 王国维.宋元戏曲史[M]“宋官本杂剧段数”.天津：百花文艺出版社,2002:47.

《君臣相遇乐》一本的《裴航相遇乐》；《罢金钗》一本的《牛五郎罢金钗》；等等。

这些官本杂剧段数，就名日的形式看，是采用后缀大曲名称的体例。有以人名冠在大曲名前，如《崔护六么》、《莺莺六么》、《裴少俊伊州》、《柳毅大圣乐》、《牛五郎罢金钗》等；有以人物身份冠在大曲名前，如《和尚那石州》、《病老爷剑器》、《霸王剑器》；有以戏剧角色名称冠以大曲前，如《老孤嘉庆乐》、《双旦降黄龙》、《孤夺只六么》等；还有的可能是将故事主题冠于大曲名前，如《郑生遇龙女薄媚》、《梦巫山彩云归》、《赌钱望瀛洲》、《看灯胡渭州》等。虽然不见文献记载官本杂剧的具体内容，但从剧目中可以考见的情节来看，叙事内容已经涉及到历史人物、传说、神话和志怪故事、文人仕女的爱情传奇以及世俗故事等。^①

虽然，我们无法了解这些带有大曲名日的官本杂剧具体演出形式，但几乎占宋杂剧段数一半的用人曲名日者，无疑有力的说明了歌舞大曲与杂剧的密切血缘关系——二者已高度融合，很难分清彼此。也可以说，带有人曲名日的官本杂剧，实际上是隋唐歌舞大曲直接孕育而生，在它呱呱落地之时，还带有母体歌舞大曲的脐血。

《武林旧事》载“官本杂剧段数”中有四段没有具体曲名，只缀以“法曲”，如《棋盘法曲》、《孤和法曲》、《藏瓶法曲》、《车儿法曲》，不知具体是以叙事为主还是抒情性歌舞，根据王国维先生的说法，音乐上运用法曲是可以肯定的。

另外，官本杂剧段数中还有一种带“爨”字的杂剧四十三段，如《新水爨》、《喜朝天爨》、《醉花阴爨》、《三十拍爨》、《三十六拍爨》、《半夜月爨》、《金莲子爨》、《说月爨》、《黄河赋爨》、《钟馗爨》、《木兰花爨》、《扑蝴蝶爨》等。《新水爨》来源于唐大曲《新水令》，《三十拍爨》据王国维先生考证，实用《三台》曲，《三十六拍爨》亦与此相仿。

根据今人寒声考证，这些带“爨”字的杂剧段数，实为川滇“踏爨”、“踏歌”一类歌舞形式，其乐曲可以是大曲“摘遍”，也可以是民间曲调。这也是宋末元初《武林旧事·官本杂剧》段数中反映大曲向戏剧音乐衍变的可靠依据。^②

纵观当时音乐文化发展情况，结合前文所述，宋宣和初（1119）年，山东人王平“杂取陈鸿、白乐天长恨歌、传，并乐天寄元徽之霓裳羽衣曲歌，又杂取唐人小诗、长句”以“补缀成曲”的形式，创作从第四遍开始，到“杀衮”结束的十一段大曲，铺叙明皇、太真之事来看，^③只有大曲的音乐结构最有能力表现这些复杂的故事情节。

《中国戏曲发展史》亦说：

大曲的音乐体制具备特殊的结构张力，它有自己的节奏规律，表演中必须遵从这些规律，否则就会导致旋律的破坏。因此，杂剧在把它纳入自己的表演体制中来时，也必须照顾到其原来的结构，尊重其节奏。这样，杂剧结构就与其音乐结构密不可分。^④

① 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(一).太原:山西教育出版社,2000:248.

② 寒声.大曲与宋元杂剧音乐[J].黄河之声,1997(4).

③ 宋·王灼.碧鸡漫志卷三[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:129.

④ 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(一).太原:山西教育出版社,2000:262.

由此,这些运用大曲的杂剧名目,很可能是运用了大曲的音乐体制,歌舞相结合的表演形式来演绎人们熟知的故事。金·董解元在《西厢记》诸宫调开篇【太平赚】中写道:

……比前贤乐府不中听,在诸宫调里却着数,一个个旖旎风流济楚不比其他。^①

其后【柘枝令】唱道:

也不是崔韬逢雌虎,也不是郑子遇妖狐,也不是井底引银瓶,也不是双女夺夫,也不是离魂倩女,也不是竭浆崔护,也不是双渐豫章城,也不是柳毅传书。^②

学者吕洪静指出这八个故事都不是用诸宫调形式说唱的,而是用大曲形式演唱。^③

关汉卿《钱大尹智宠谢天香》杂剧《楔子》中有:“郑六遇妖狐、崔韬逢雌虎,那大曲内尽是寒儒”之句,^④所唱的两个剧目与董解元所说的两个剧目相同,印证了这种说法。

从北宋宫廷杂剧演出情况来看,杂剧与歌舞大曲也有着密切关系,《东京梦华录》载北宋崇宁以后“天宁节”宴第五盏云:

乐部举乐,小儿舞步进前,直叩殿陛。参军色作语,问小儿班首近前,进口号,杂剧人皆打和毕,乐作,群舞合唱,且舞且唱,又唱破子毕,小儿班首入进致语,勾杂剧入场,一场两段。是时教坊杂剧色整彭刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜而下,皆使副也。内殿杂戏,为有使人预宴,不敢深作谐谑,惟用群队装其似项,市语谓之“拽串”。杂戏毕,参军色作语,放小儿队。又群舞[应天长]曲子出场。^⑤

宫廷演出时,杂剧夹杂在大曲、队舞之间,先由参军色(竹竿子)勾队,引导队舞演员出场。“不敢深作谐谑,惟用群队装其似项”之句,说明竹竿子和队舞参与杂剧演出,实际上形成了一种载歌载舞的形式。

另外,杂剧在民间、官宦府邸的演出形式,也与宫廷演出一样,是“歌舞间以杂剧”。如南宋初年朱弁记载:

宋子京修唐书,尝一日逢大雪,……其间一人来自宗子家,子京曰:“汝太尉遇此天气,亦复何如?”对曰:“只是拥炉,命歌舞,间以杂剧,引满大醉而已!如何比得内翰”。^⑥

① 金·董解元.古本董解元西厢记[M].上海:上海古籍出版社,1984:卷一.

② 金·董解元.古本董解元西厢记[M].上海:上海古籍出版社,1984:卷一.

③ 钟涛.宋大曲以歌舞演故事探略[J].青海师范大学学报(哲学社会科学版),2004(4).

④ 王国维.宋元戏曲史[M].“宋官本杂剧段数”,天津:百花文艺出版社,2002:53.

⑤ 宋·孟元老.东京梦华录[M]卷九,“天宁节”条//东京梦华录(外四种),上海:上海古典文学出版社《知不足斋丛书》本标点排印,1956.

⑥ 宋·朱弁.曲洧旧闻·卷六[M]//宋元笔记小说大观(三).上海:上海古籍出版社,2001:2999.

因此，从宋代教坊乐语、宫廷实际演出情况和朱弁《曲洧旧闻》记载的宋祁家伎话语来看，当时杂剧演出情况是“歌舞间以杂剧”。

杂剧是新兴艺术，也是宋代最受观众喜爱的节目之一。无论是宫廷大型演出还是官宦府邸的小型娱乐活动，“歌舞间以杂剧”的演出方式说明有两种可能：其一，歌舞大曲已经不受欢迎，如魏文侯听古乐一样，使人昏昏欲睡，需用杂剧来调剂氛围，从而达到娱乐效果。但实际上歌舞大曲作为隋唐高度发达的艺术，诗、乐、舞的高度综合，至宋代又以“摘遍”形式演出，使人望而生厌的可能性很小；其二，宋歌舞大曲与杂剧有着相似之处，正因为二者在表演或者在音乐上局部的共性，导致宋人常将二者结合演出。结合上文论述，笔者认为，宋代之所以出现“歌舞间以杂剧”的形式，主要是因为深受歌舞大曲影响的杂剧艺术在的演出体制上依然保留着歌舞大曲的某些遗制。

综上所述，一种新的文艺形式，必定会受到当时盛行的旧文艺形式的影响和滋养。大曲作为宫廷教坊乐，自然影响力极大，而且经唐宋两代的沿袭发展，已相当成熟。杂剧借用它的音乐结构，不但适于新艺术形式的传播，而且也符合观众旧有的欣赏习惯。正因为杂剧与大曲在宋代出现惊人的相似性，并且现今留存的史料似乎无法明确辨别二者的具体区别，却总能找出二者的密切血缘关系。从《鄮峰真隐大曲》具有一场两段的叙事性演出体例，到在“官本杂剧段数”中，敷衍不同故事内容的杂剧，多有共同使用同一种大曲的现象，不仅仅说明大曲与杂剧的密切关系，甚至可以认为，宋代的杂剧，就是在大曲的不断“孕育”和“催生”下逐渐成熟的。从某种意义上来说，大曲就是诸多宋杂剧剧日的“母体”。

刘永济先生说：

盖宋代剧曲既承唐代大曲之后，又下开金、元杂剧之先，实古今戏剧发展的枢纽。^①

虽强调杂剧之作用，实际上也承认了大曲对宋杂剧的母体作用。

歌舞大曲在宋代作出的变革是以“摘遍”的形式适应宋代演出的实际需要，而这种由繁趋简的“摘遍”形式更易于融入杂剧之中，或向杂剧转换。同一大曲名却出现了不同的杂剧段数的原因是这些杂剧段数源出于同一大曲，音乐上选用同一大曲的不同“摘遍”（结构），便形成了不同的杂剧名称。付洁将以《鄮峰真隐大曲》为代表的叙事性歌舞大曲和以宋“官本杂剧段数”中含有大曲名的杂剧为代表的这两类艺术样式统称为“杂剧大曲”的提法，虽于史无据，却说明了杂剧与大曲的血缘关系，值得肯定。从官本杂剧段数及史浩《鄮峰真隐大曲》来看，歌舞大曲向杂剧演进的过程中，杂剧大曲应该是部分杂剧脱胎于大曲的中间形态，是唐宋歌舞大曲向杂剧演进的阶段性产物。它表明杂剧继承、发展了大曲的音乐，同时还吸收了诸宫调、词调的音乐。至此，歌舞大曲在宋代已经形成了“以歌舞演故事”的表演体制和曲牌联缀的套曲结构，固定的戏曲乐队伴奏组合，从而完成了向杂剧转化的使命。金院本（杂剧）则沿着宋

^① 刘永济辑.宋代歌舞剧曲录要[M].北京：中华书局，2007.

杂剧的体制向前发展，在吸收宋元其他音乐艺术的基础上，嬗变为以歌舞为主的元杂剧。

当然，除了歌舞大曲对宋杂剧产生重要影响外，前代参军戏也对宋杂剧的形成产生了重大影响，宋杂剧中以插科打诨、说白为主的杂剧段数显然主要源自于隋唐参军戏。这种说白为主的杂剧与从歌舞大曲母体中诞生的以歌舞叙事为主的杂剧共同构成了宋杂剧的主体。如部分宋代杂剧绢画就形象的刻画了这两类杂剧的具体演出形式。（图2-6被当今学者称为《眼药酸》，是以科白、滑稽调笑为主的杂剧段数；图2-7是由两个女子装扮成付净、付末，并有乐器伴奏，属于以歌舞为主的杂剧段数。）

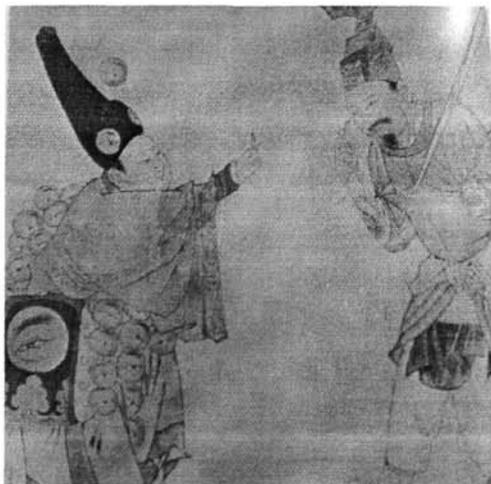


图 2-6 宋代杂剧绢画《眼药酸》



图 2-7 宋代杂剧绢画

三、说唱音乐的曲调体制对南、北曲的影响

明人胡应麟《庄岳委谈》说元人杂剧“又金人词说之变也”。这说明宋、金形成的诸多说唱艺术形式对元杂剧的形成有着密切关系。从音乐体制来说，对南、北曲形成影响深远的说唱艺术首推诸宫调。

诸宫调是宋、金、元时期盛行的一种大型说唱形式，产生于北宋神宗熙丰、元祐年间(1068—1085年)，孔三传首创。据《碧鸡漫志》载：

熙、丰、元祐间，襄州张山人以诙谐独步京师，时出一两解。泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。^①

从整体来看，元杂剧“一人主唱”，剧本分“旦本”、“末本”，以几个宫调的若干套曲来叙述故事，都体现出与诸宫调类似的特征。因此，无论是从音乐结构还是表演体系来说，元杂剧

① 宋·王灼.碧鸡漫志·卷二[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:115.

都与诸宫调有着密切关系。近人吴梅先生甚至说,“元曲的远祖是大曲,近祖是诸宫调”。^①

从现存的剧本史料来看,孔三传创作的诸宫调早已佚失不存。北宋亡国(1126年)后,流传北方的一支诸宫调虽在平阳一代大盛,也仅见《刘知远诸宫调》残曲七十六套和《董西厢》全本。元·胡祇通七绝《诸宫调》二首中有“留着才情风调曲,缓歌中统至元年”和“唱到至元供奉曲,篆烟风细霭春和”之句,^②说明元中统、至元年间(1260—1294年)诸宫调曾在宫廷演出。

从音乐发展传承的纵向关系来看,歌舞大曲是元杂剧的远祖,同样是宋杂剧的母体。金杂剧、院本脱胎于宋杂剧,而元杂剧又是在金院本基础上发展而成,因此,歌舞大曲——宋、金杂剧——院本——元杂剧具有直接的传承关系,说唱诸宫调的盛行及音乐体制上的成熟发展为元杂剧的一本四折音乐体制提供了进一步完善定型的可能。因此,说元杂剧的近祖是诸宫调显然还有很多问题不能解决。

如,诸宫调的宫调转换过于频繁。现今产生年代最早的《刘智远诸宫调》(残本),据统计一共运用了14个宫调,分别是商调、正宫、仙吕宫、南吕宫、般涉调、歇指调、商角、黄钟宫、中吕调、道宫、高平调、双调、大石调、越调。^③金·董解元《西厢记诸宫调》据郑振铎先生研究认为,所用宫调共有十四种,即正宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、越调、大石调、双调、小石调、般涉调、商调、高平调、羽调。^④《中国古代音乐史稿》(杨荫浏著)及《中国音乐词典》也认为《西厢记诸宫调》共运用了十四个宫调。^⑤现存的两部诸宫调作品都运用了十四个宫调,相互之间虽略有不同,但说明了宋、金之际盛行的诸宫调作品,在一部之中运用十四个宫调是一种常见现象。由于诸宫调是说、唱相间的表演体制,在具体宫调的运用上,郑振铎先生《宋、金元诸宫调考》曾说是取若干套不同宫调的套数,连续起来歌咏一件故事。^⑥但从史料来看,《刘智远诸宫调》每个“唱”段的曲牌只限一个宫调,更为重要的是,每个唱段之间总有一个“说”的段落。《西厢记诸宫调》除了在每套曲牌数量上有所变化外,基本保持了《刘智远诸宫调》的体制。^⑦这就是说所谓“诸宫调”并不是诸多宫调直接相连,由一人主唱的长唱段,而是在诸多宫调相连的同时,中间用“说”将其隔开,从而在音乐上使每个唱段的宫调相对独立。尽管如此,一部诸宫调作品可以在音乐上频繁转换十四个宫调,在文辞上频繁换韵的能力并没有被元杂剧继承,相反元杂剧却形成一折一个宫调,一韵到底,一般是四折,四个宫调,用四种韵脚的固定体制。

在具体曲牌运用上,诸宫调与元杂剧有着本质的不同,诸宫调用的曲子,常为全阙,并且大都有后叠,甚至一曲包含着三叠、四叠,这说明诸宫调的音乐组合基本单位——“曲牌”是由上下两段的音乐结构形态构成。而元杂剧用的曲子,相当于词的半阙,如要续用,就采用“么

① 吴梅.中国戏曲概论[M].长沙:岳麓书社,1998.

② 胡祇通.紫山大全集[M]卷七.文渊阁四库全书本(电子版).

③ 凌景埏、谢伯阳校注.诸宫调两种[M].济南:齐鲁书社,1988.

④ 郑振铎.宋金元诸宫调考[G]//中国文学研究.上海:上海书店,1981.

⑤ 所说与郑振铎有所不同,郑振铎认为有仙吕宫,杨荫浏等认为无仙吕宫有仙吕调。

⑥ 郑振铎.宋金元诸宫调考[G]//中国文学研究.上海:上海书店,1981:57.

⑦ 参见郑祖襄.两部金代诸宫调作品的宫调分析——兼述与元杂剧宫调相关的问题[J]南京艺术学院学报(音乐与表演),2007(4).

篇”的格式。由此，诸宫调和元杂剧虽然都是以曲牌连接的形态组成庞大叙事音乐结构，但二者音乐曲体的基本构成却发生了质的变化。而且，现今遗留的剧本史料也没有体现出二者继替传承的中间形态。

诸宫调在宫调运用上要比元杂剧更为丰富，音乐艺术具有独特的发展规律，我们无法说后来的音乐相比前代音乐是“先进”还是“落后”，也不能用“先进”与“落后”来衡量音乐艺术，但既然是元曲的“近祖”，或者元曲的“母体”——诸宫调有着如此丰富的宫调和乐曲组合，继承诸宫调音乐体制的元杂剧却远没有达到诸宫调的宫调自由、灵活，联套长短不一的体制，反而形成固定甚至僵化的四折一本形式，这是一个令人深思的问题。因此，从音乐结构来说，二者并非是一种纵向的直接继承关系，而应是一种横向的借鉴、吸收关系。北曲（元杂剧）的形成是在继承歌舞大曲和金代北方地区民间流行的俗谣俚曲基础上，吸收了诸宫调和唱赚两种联套的优点，创造出自己独特的联套形式。

相反，现有的史料却证明了南戏与诸宫调的密切血缘关系。具体表现有以下几个方面：

首先，南戏和诸宫调在宫调运用上极为相似。徐渭在《南词叙录》中一再指出：南戏始于宋光宗朝，其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不协宫调，故士大夫罕有留意者。但南戏“不协宫调”并非是不用宫调，徐渭是指南戏用宫调混乱，不严谨的现象。而这种“不协宫调”实际上说明了南戏所用宫调之多、所用宫调之自由，不局限于一两个宫调或一两种联套模式。这种将诸多宫调连接一起，以短套为主，异宫之间穿插大量科诨的宫调、曲牌组合形式与诸宫调有着一定的相似性。也就是说，南戏的宫调运用、曲牌组合，采取了诸宫调的形式，而北杂剧的宫调运用、曲牌联缀，却是一宫到底。

其次，南戏与诸宫调在曲牌联套上有着密切的继承关系。

被证明产生于南宋末年，属于南戏的初级形态的产物，是研究南戏第一手资料的永乐大典戏文三种之一《张协状元》，在第一出副末白报家门时便运用了诸宫调的艺术形式：

生上（白）【水调歌头】——（再白）中吕引【满庭芳】——（末唱）仙吕引【凤时春】——（白）——（唱）双调引【小重山】——白——（唱）羽调【浪淘沙】——白——（唱）仙吕引【犯思园】——白——（唱）商调引【绕池游】——白——（唱）南吕引【望江南】——白——（唱）大石调引【烛影摇红】。^①

其中“副末开场”说“诸宫调唱出来因”，原因是有人“前回曾演”《状元张叶传》（诸宫调）。杨荫浏先生认为它“可能是宋代的《诸宫调》保存在元代戏曲里的一个片段，……可以视为《诸宫调》中最为原始的形式”。^②学界也因此说南戏《张协状元》是在诸宫调《状元张叶传》的基础上改编而成。笔者认为从戏曲发展的角度来说，此应为诸宫调发展成熟之后在戏曲中的成功运用，而不是诸宫调的原始形式在南戏《张协状元》中的遗留。

其证一，通过上例，结合全本剧情及付末开场所说：“诸宫调唱出来因”之语，可以看出，

① 参见：钱南扬《永乐大典戏文三种校注》[M].北京：中华书局，1979.

② 杨荫浏《中国古代音乐史稿（上册）》[M].北京：人民音乐出版社，1981：316.

剧作者有意在一出之内运用了一个极为短小的诸宫调来叙述全剧的剧情；但它仅用了九个曲牌，并没有叙述完整，到精彩之处便停了，这是为了造成悬念吸引听众。

其证二，《董解元西厢记》（简称《董西厢》）中，带【赚】的独特联套没有被北杂剧继承，却被初期南戏如《张协状元》、《小孙屠》以及《琵琶记》、《荆钗记》、《刘知远》、《拜月亭》、《杀狗记》等宋元南戏脚本所采用，明清传奇运用的也很广泛。杨荫浏先生也说：“【赚】后来在南方的戏曲音乐中运用的比较广泛，北方音乐中的【赚】，可以说是绝无仅有。”^①据笔者统计，《张协状元》与《董西厢》相比，所用曲牌名称相同者达二十六个，其中【赚】的运用形式完全一致。

《张协状元》中有两次运用了【赚】这一曲牌，并且都是作为过曲形式和其他曲牌联用成套，如：

第 14 出：南吕宫【薄媚令】—【红衫儿】—【赚】—【金莲子】—【醉太平】—【尾声】。

第 20 出：仙吕宫【醉落魄】—【四换头】—【赚】—中吕过【绛罗裙】—中吕过【呼唤子】—【尾声】。

在南曲中，【薄媚令】、【醉落魄】常作为引子运用，这两套带【赚】的联套实际上是运用了前有引子，后有尾声，并且带【赚】的“缠令体”。

《张协状元》第 35 出，也采用了“缠达”形式：

越调【赵皮鞋】—正宫【喜迁莺】—越调【赵皮鞋】—南吕宫【五更转】—越调【赵皮鞋】—南吕宫【五更转】

郑西村也指出《董西厢》、《刘知远》运用的曲牌体式，多与南戏中曲牌相同，如《琵琶记·辞朝》和《裴度还带》中的【点绛唇】，其词谱体式与《董西厢》完全相同，仍即苏东坡、周邦彦、姜夔等所填的词体，而北杂剧的【北点绛唇】其句型却已经有所改动了。^②这也证明了以《张协状元》为首的早期南戏是吸收了诸宫调这一艺术形式而逐渐完善的。

其证三，从时间的角度来说，《张协状元》是戏文初期的作品，但此时，诸宫调在南方活动频繁，盛行于南宋都城临安（今杭州）。绍兴年间著名艺人张五牛创作有《双浙苏卿诸宫调》，时间略与《刘知远诸宫调》同时，而赵真真、杨玉娥则以演唱商正叔《双浙苏卿》改编本而声名大振。《太平乐府》卷七收录有杨立斋的《鹧鸪天》、《哨遍》、《耍孩儿》套曲咏其事，说“张五牛创制似选石中玉，商正叔重编如添锦上花”，“赵真真先占了头名榜，杨玉娥权充第二个家”等^③，只是此本诸宫调已佚。

① 杨荫浏.中国古代音乐史稿（上册）[M].北京：人民音乐出版社,1981：322.

② 郑西村.南宋“温州杂剧”产生问题的商榷[J].戏剧艺术,1984(2)

③ 元·杨朝英辑.朝野新声太平乐府[M].卷七，民国十二年(1923)武进陶氏影元刊本.

关于诸宫调在南宋演唱情况，除上举赵真真、杨玉娥外，见于《青楼集》和《武林旧事》的还有秦玉莲、秦小莲、高郎妇、黄淑脚、王双莲、秦本道等人，而《梦梁录》亦说“熊保保及后辈女童，皆能唱诸宫调”，^①可谓盛极一时。另外，《武林旧事》所载“官本杂剧段数”中还有《诸宫调霸王》、《诸宫调卦册儿》，元·石君宝旅居南方时也创作有《诸宫调风月紫云亭》。这说明在《张协状元》产生之际，诸宫调已作为一种成熟的说唱艺术流行于各个阶层，有着深厚的群众基础。因此，剧作者为了迎合广大观众，以群众喜闻乐见的诸宫调形式来开场，是对诸宫调这一艺术形式的继承，是一种成熟的运用。

综上，在南、北曲的发展中，与其说诸宫调对元杂剧产生了深远的影响，倒不如说与南戏有着更为密切的血缘关系。

除了诸宫调对南、北曲及其代表性剧种形成产生较大影响外，宋、金之际盛行的其他说唱艺术的曲调体制也为南、北曲的进一步发展完善，尤其是为元杂剧成为“一代之所盛”提供了充分养料。

唱赚被认为是宋代艺术歌曲的最高形式，所用音乐丰富，表演难度很大，《都城纪胜》云：

凡唱赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。^②

可见在南宋时期唱赚已经具有高度的综合能力，歌舞大曲、时令艺术、词调及番曲都被吸收融合。这种高度的综合能力显然已突破歌舞大曲、曲破的乐曲体制，更能充分的展开叙事。

唱赚的曲体结构在北宋已经确立，主要有缠令和缠达。前有引子、中间有若干曲牌联缀，后有尾声者为缠令，引子后两腔互迎者为缠达。无论是元曲还是南戏，都广泛运用“引子+正曲+尾声”的缠令套曲组合形式。南宋绍兴年间（1131—1162年），艺人张五牛根据民间歌唱艺术“鼓板”中具有四片结构的《太平令》音乐，创造了一个具有散板与定板两种节奏形式的曲牌“赚”，并运用于缠令套曲中。南宋陈元靓《事林广记》记载有两套带《赚》的缠令，一套是中吕宫《圆里圆》，曲牌联套结构为：

【紫苏丸】——【缕缕金】——【好孩儿】——【大夫娘】——【好孩儿】——
【赚】——【越恁好】——【鹤打兔】——【尾声】。

另一套黄钟宫《愿成双》缠令为俗字谱，其结构为：

【愿成双令】（引子）——【愿成双慢】——【狮子序】——【本宫破子】——【赚】
——【双胜子急】——【三句儿】（尾声）。^③

① 宋·吴自牧《梦梁录》[M]卷二十，“伎乐条”//《东京梦华录（外四种）》，上海：上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印，1956。

② 宋·耐得翁《都城纪胜》[M]“瓦舍众伎”条//《东京梦华录（外四种）》，上海：上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印，1956。

③ 宋·陈元靓《事林广记》[M]北京：中华书局，1963。

上文已述，这种带【赚】曲牌的独特运用形式，被南曲普遍运用。

从传承关系来看，唱赚的两种曲牌联套体制“缠令”与“缠达”，普遍运用于元曲中，元杂剧一折用同一宫调的曲子，组成一个套曲，一韵到底，与唱赚相同。如《风云会》杂剧第三折正宫套中把【滚绣球】和【倘秀才】连续替换，循环歌唱，仙吕套中【后庭花】、【醉中天】、【金盏儿】三调回还互迎，都显然是唱赚联套体制的遗存。

今人多认为元杂剧的联套体制源于诸宫调的一个重要原因，是诸宫调运用了诸多不同宫调的套曲，而歌舞大曲和唱赚人都是运用同一宫调的套曲形式。事实并非完全如此，据南宋·吴自牧《梦粱录》“伎乐”条载，在唱赚的基础上又形成了“覆赚”，可以表现花前月下及铁骑之类复杂的长篇故事。从字面理解，“覆”同“复”，具有重复之意。单一的套曲是无法满足长篇故事的需要，能表现大型不同风格故事的“覆赚”显然可能产生了运用多套唱赚连接表现故事的音乐体制。既然运用多套唱赚，必然突破单一宫调联套体制限制，形成不同宫调的套曲连用形式。此说虽缺乏直接证据，但也为元杂剧音乐体制的形成提供了一种可能。

当然，元杂剧在成长过程中，曾多方面吸收养料，如宋代流传下来的叫卖调、涯词、陶真、鼓子词、货郎儿等等。《元曲选》中杂剧《百花亭》第一折的【叫卖】、《货郎担》第四折的【转调货郎儿】等大量元曲剧本的遗存说明了这一现象。

四、词调音乐与民歌对南、北曲在音乐上的丰富

在明、清部分文人的观念中，戏曲是由诗、词演变而来的，明人王世贞在《曲藻·序》中作了如此表述：

曲者，词之变。自金元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。而诸君如贯酸斋、马东篱、王实甫、关汉卿、张可久、乔梦符、郑德辉、宫大用、白仁甫辈，咸富有才性，兼喜声律，以故遂擅一代之长。^①

明人何良俊也表达了类似的看法：

诗变而为词，词变而为歌曲，则歌曲乃诗之流别。^②

臧晋叔云：

诗变而词，词变而曲，其源本出于一。^③

① 明·王世贞·曲藻·序[M]//中国古典戏曲论著集成(四)，北京：中国戏剧出版社，1959:25.

② 明·何良俊·四友斋丛说[M]，北京：中华书局，1959:337.

③ 明·臧晋叔·元曲选·序二[C]，北京：中华书局，1979.

李渔也宣称戏曲文辞创作“莫过填词一种”^①。等等，诸说表明了词与南、北曲的密切关系，解释了元曲产生是词乐为了适应时代需要的结果，即元曲的产生是乐舞艺术对时代变化所构成的挑战作出的有力应战，在这应战的过程中，前代音乐——歌舞大曲与词调是作出变革的基础。今人何为先生也认为从词的按谱填词到曲的依词谱曲，在音乐上是一个重大变革。这一变革，使得曲牌音乐能摆脱它固有形式的限制，可以作出多样的丰富变化，从而具有更大的适应力与表现力。因此，当中国古代的音乐由诗、词发展到曲的阶段，就有可能朝着戏剧音乐的方向演变了。^②

从南、北曲的音乐来看，隋唐以来大量的词调音乐和当时盛行的俚歌俗曲成为南、北曲音乐的基础，这也印证了“诗变而词，词变而曲”的说法。

据统计，周密《武林旧事》所载宋官本杂剧段数，其音乐用普通词调者有35个。当然，这仅限于《武林旧事》所记官本杂剧名目，有宋一代的杂剧不可胜数，所用词调显然无法全部统计。金院本名目据陶九成《辍耕录》所著曲名考之，所用词调曲者有37个。根据周德清《中原音韵》和陶九成《辍耕录》记载元杂剧使用的335个曲调来看，用唐宋词调者有74个。^③这说明词调音乐是宋、金、元杂剧音乐的主要元素。

同样，词调音乐也是南戏音乐的主要来源。

徐渭《南词叙录》云：

永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已，谚所谓随心令者。

又说：

其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。^④

可见，宋人词调和村坊小曲是南戏音乐的主要构成。据王国维《宋元戏曲考》统计：沈璟《南九宫谱》所收曲谱共543章，其中出于唐宋词者190章，约占全数三分之一强。曲调与词调同名者有75调，约占现存全部曲调的四分之一，其中有的字句平仄同，有的虽字句平仄不甚相同，但系由同名词调演变而来。^⑤

对现存宋代南戏《张协状元》所用曲牌的统计也印证了徐渭的说法。《永乐大典》戏文三种之一《张协状元》所用曲牌，除【尾声】、【后袞】、【歇拍】、【终袞】外，共运用159个不同曲牌。^⑥据民国时期《全唐词选》（编者不详）及今人唐圭璋编《全宋词》，《张协状元》所用曲

① 清·李渔. 闲情偶寄[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2000:63.

② 何为. 从唐诗宋词到元曲的演变[J]. 中国音乐, 1981(3).

③ 根据王国维《宋元戏曲史》第六章“金院本名目”和第八章“元杂剧之渊源”所作统计.

④ 明·徐渭. 南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成(三). 北京: 中国戏剧出版社, 1959:240.

⑤ 王国维. 宋元戏曲史[M]“南戏之渊源及时代”. 天津: 百花文艺出版社, 2002:110..

⑥ 张协状元[G]//钱南扬. 永乐大典戏文三种校注. 北京: 中华书局, 1979.

牌来源于唐宋词调的共有 70 个，近乎占全部曲牌的一半。散见于《宦门子弟错立身》、《小孙屠》以及其他南戏中的词调音乐亦不在少数。

另外，从对词调体式的运用上，也可看出宋词调音乐对南戏音乐的核心构建作用。

两宋时期词调音乐非常发达，词乐入曲的现象尤为普遍。《张协状元》是戏文初期的作品，在词调音乐进入南戏的过程中，其曲牌体式、句式、格律方面保持着较大的稳定性。如《张协状元》第一场中的首曲【水调歌头】就与“词”全合，丝毫没有在入曲的过程中脱离词调发生变化：

张元千词
《张协状元》

飘渺九仙阁，壮观在人间。凉飙乍起四围
韶华催白友，光景改朱容。人生浮世浑如

晴黛入阑干。已过中秋时候，便是菊花重九，
浮梗各西东。陌上争红斗紫，窗外莺啼燕语，

为寿一尊欢。今古登高意，玉帐正清闲。/
花落满庭空。世态只如此，何用苦匆匆。/

引三巴，达五岭，控百蛮。元戎小队旧游曾记并龙山
但咱门，虽宦裔，总皆通。弹丝品竹那堪咏月与嘲风。

闽峤更宽南顾，闻道天边雨露，持橐诏新颁。
君会插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中。

且拥笙歌醉，廊庙更徐还。
一似长江千尺浪，别有一家风。^①

更为重要的是，以《张协状元》为代表的早期南戏作品在词牌的运用上，基本沿用宋词的上、下篇格式，分上、下两阙。相比而言，元杂剧在词调音乐的运用上则发生了很大变化，仅用词的上阙或下阙。这说明南戏在渊源上更近与宋词调音乐，换言之，宋代词乐是构成南戏音乐的主要部分之一。

如果说歌舞大曲和词调音乐构成了南、北曲音乐的基本元素，流行的时令番曲、俚歌俗谣也被南、北曲大量吸收，为其增添了时代特征和生活气息，丰富了戏曲音乐的表现能力。

南戏不协宫调、畸农市女随心可歌的乡野风格决定了它的音乐构成除宋词调音乐之外，还存在另一个重要的组成部分，即徐渭所说“里巷歌谣”。

① 洛地.词乐曲唱[M].北京：人民音乐出版社，2001.

南戏最初源于民间歌舞，里巷歌谣在南戏形成发展过程中起着重要作用。南戏《张协状元》中有 70 个没有出处的曲牌，文献很少记载，仅在《九宫正始》、《九宫大成南北词宫谱》见其踪迹。从曲牌名称来看大部分是流行于乡村街市的里巷歌谣，村农市女随心而唱的民歌小曲，如【刮鼓令】、【门黑麻】、【斗双鸡】、【排歌】等；有些是以地名作为曲牌名的，应是流行于当地的民歌，如【福清歌】、【复襄阳】、【福州歌】、【台州歌】等；也有一些佛曲和法曲，如【上堂水陆】、【和佛儿】等与民歌类似，广为流传。这些风趣活泼，反映各方风土人情及各种情趣的曲调，显然属于徐渭所说的“里巷歌谣”。

宋、金之际，随着社会的变化，北方音乐传到中原，深受人们喜爱。南宋曾敏行《独醒杂志》卷五曰：

先君尝言，宣和间客京师，街巷鄙人多歌蕃曲，名曰[异国朝]、[四国朝]、[六国朝]、[蛮牌序]、[蓬蓬花]等，其言至俚，一时士大夫亦皆歌之。^①

江万里《宣政杂录》云：

宣和初收复燕山以归朝，金民来居京师，其俗有臻蓬蓬歌，每扣鼓和臻蓬蓬之音为节而舞，人无不喜闻其声而效之者。^②

徐渭《南词叙录》也说：

今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟很戾。武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。听此曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也，所谓“其声噍杀以立怒”是已。^③

正由于番曲大量涌入中原，盛行大江南、北，对南、北曲影响至深，才出现“（北曲）未免滞于弦索，且多染胡语，其声近噍以杂，南人不习也”^④的状况。明·张琦《衡曲麈谭》也指出北曲多用番曲胡语的情况：

自金、元入中国，所用胡乐，嘈杂缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之……昔称“宋词”、“元曲”非虚语也，大江以北，渐染胡语。^⑤

① 南宋·曾敏行·独醒杂志：[M]卷五：“宣和间京师人多歌蕃曲”//宋元笔记小说大观（三）.上海：上海古籍出版社，2001:3246.

② 宋·江万里·宣政杂录//元·陶宗儀 辑·说郭[M]，上海商务印书馆涵芬楼据明抄本排印，1927.

③ 明·徐渭·南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成（三）.北京：中国戏剧出版社，1959:240.

④ 明·王骥德·曲律[M]//中国古典戏曲论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社，1959:55.

⑤ 明·张琦·衡曲麈谭·填词训[M]//中国古典戏曲论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社，1959:268.

从元杂剧所使用的曲调来看,元·周德清《中原音韵》共列335个。王国维《宋元戏曲考》认为除出于大曲、唐宋词、诸宫调共114个外,剩下的近三分之二的曲调,来自民间俚曲,也包含有较多的北方少数民族歌曲在内。

《中原音韵·正语作词起例》说:

且如女真[风流体]等乐章,皆以女真人音声歌之。虽字有舛讹,不伤于音律者,不为害也。^①

番曲虽异与中原词调,但并不影响使用,且极受人喜欢,北曲中运用者随处可见。何良俊《曲论》:

李直夫《虎头牌》杂剧十七换头,关汉卿散套二十换头,王实甫《歌舞丽春堂》十二换头,在双调中别是一调。排名如【阿那忽】、【相公爱】、【也不罗】、【醉也摩挲】、【忽都白】、【唐兀歹】之类,皆是胡语,此其证也。^②

王国维《宋元戏曲考·余论》中亦说:

北曲黄钟宫之【者刺古】,双调之【阿纳忽】、【古都白】、【唐兀歹】、【阿忽令】,越调之【拙鲁速】,商调之【浪来里】,皆非中原之语,亦当为女真或蒙古之曲也。^③

显然,番曲【六国朝】、女真曲【风流体】、【阿那忽】、【也不罗】、【倘兀歹】、【忽都白】以及【黑漆弩】、【穆护沙】、【木兰花】、【阿忽令】、【者刺古】等等,曲牌名目繁多,极大丰富、充实了北曲的音乐成分。

同样,北方番曲音乐也对南方戏曲产生影响,周密《癸辛杂识》中说:“今回回皆以中原为家,江南尤多,宜乎不复回首故国也”。^④郑所南《心史·大义略叙》说蒙古人视“江南如在天上,宜乎谋居江南之人,贸贸然来”。这两条文献虽未提及音乐,但北方少数民族大量在南方定居导致番曲影响南方音乐,融入南戏是必然的,据考证,早期南戏《张协状元》中的【紫苏丸】、【越恁好】、【蛮牌令】等曲牌就是来自于时令番曲。

第二节 音乐体制的定型与“一代之绝艺”的形成

一、宋、金杂剧至元曲的嬗变

《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”条指出了戏曲发展的脉络,云:

① 元·周德清.中原音韵·正语作词起例[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:231.

② 明·何良俊.曲论[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:9.

③ 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002.

④ 宋·周密.癸辛杂识[M]续集上:“回回沙碛”//宋元笔记小说大观(六)上海:上海古籍出版社,2001:5785.

唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧其实一也，国朝院本、杂剧始厘而二之。^①

夏庭芝在《青楼集·志》中说得更详细：

宋之戏文，乃有唱念，有诨。金则院本、杂剧合而为一。至我朝乃分院本、杂剧而为二。院本始作，凡五人：一曰副净，古谓参军；一曰副末，古谓之苍鹘，以末可扑净，如鹘能击禽鸟也；一曰引戏；一曰末泥；一曰孤。又谓之“五花爨弄”。……杂剧则有旦、末。旦本女人为之，名妆旦色；末本男子为之，名末泥。^②

从现存官本杂剧段数来看，继承隋唐歌舞大曲、歌舞戏、参军戏因素发展而成的宋杂剧呈现两种形态，以歌舞为主和以科白调笑为主。北宋政权灭亡之后，杂剧分成两路传播，一路流传到南方，成为南宋杂剧，一路流传金朝，发展成院本。比较南宋周密《武林旧事》中的“官本杂剧段数”和《南村辍耕录》所列的金“院本名目”，可见歌舞类杂剧和语言动作类的滑稽短剧依然是杂剧的两种主要表现形式。但“宋官本杂剧段数”中有一半以上为大曲歌舞类节日，而金代“院本名目”中的歌舞大曲却不足总数的十分之一，但歌舞类杂剧则进一步发展，能表现更为广泛复杂的情节、内容，可见大曲在金代已大量地被“戏曲”化了。从今天所能见到的歌舞大曲文物看，大部分属于宋、辽时期，金代已明显递减，而元代更十分罕见，临近衰亡。这正好反映出完整戏曲形态演进的脉络。

宋杂剧在金代被称为“院本”，王国维先生认为：

而院本之名，金元皆有之，故但就其名颇难区别。以余考之，其为金人所作，殆无可疑也。^③

《南村辍耕录》和《青楼集》已说得很清楚，院本杂剧“其实一也”。艺术的继替总是你中有我，我中有你，很难泾渭分明，“院本名目”实际上包含了宋、金、元三代的作品，且大部分为金代作品恐怕是无疑的。^④

当然，在金代得到进一步发展的院本要比南宋杂剧更复杂。不但数量多，而且内容丰富，分类细密。《辍耕录》所载院本名目分为“和曲院本”、“上皇院本”、“题目院本”、“霸王院本”、“诸杂大小院本”、“院么”、“诸杂院爨”、“冲撞引首”、“拴搐艳段”、“打略拴搐”、“诸杂砌”十类，每类下又有子目。从陶宗仪的分类及每一目录下的院本名目来看，分类标准并不统一，

① 元·陶宗仪.南村辍耕录.卷二十五[M].北京:中华书局,1959:306.

② 元·夏庭芝.青楼集·志[M]//中国古典戏曲论著集成(二).北京:中国戏剧出版社,1959:7.

③ 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:57.

④ 廖奔、刘彦君也认为院本实际上包含了宋、金、元时期的作品。参见廖奔,刘彦君.中国戏曲发展史(二)[M].太原:山西教育出版社,2000:76-77.

有的侧重内容，如上皇院本、题目院本、霸王院本等，这些叙事作品已具有专题作品的性质。有些侧重形式，如和曲院本、院么等，内容极为庞杂，可见金院本相比宋杂剧来说，无论是表现形式还是表现内容都大大扩充了。

从上皇院本和霸王院本两类作品的子目来看，虽还不是连台本戏，却已经将宋徽宗与楚霸王两人的主要经历，以及普通百姓关注的人物、感兴趣的事情，都演绎成戏。因所演是一个主要人物的戏，必然会在这个人物塑造上下工夫。从戏曲文学角度来看，是注重了故事情节的连贯性与曲折性；从戏曲表演角度来看，突破类型化的表演形态而注重特定人物的个性特征。因此，专题剧目的增多反映了戏曲艺术得到进一步发展。

《青楼集》云：

院本大率不过谑浪调笑，杂剧则不然，君臣如：伊尹扶汤、比干剖腹；母子如：伯瑜泣杖、剪发侍宾；夫妇如：杀狗劝妇、磨刀谏妇；兄弟如：田真泣树、赵礼让肥；朋友如：管鲍分金、范张鸡黍。皆可以厚人伦，美风化。又非唐之“传奇”，宋之“戏文”，金之“院本”，所可同日语矣。^①

由此，可以看到《青楼集·志》、《辍耕录》所说“金则‘院本’、‘杂剧’合而为一，至我朝乃分‘院本’、‘杂剧’而为二”是说在金代“杂剧”即“院本”、“院本”即“杂剧”，二者实指一物。至元代，随着院本自身的进一步发展变化，金院本中某一部分发展成杂剧（元杂剧），另一部分仍然以“院本”称之。二者的戏剧功能已经不同，院本侧重于“谑浪调笑”，杂剧则侧重于叙事歌舞，强调“厚人伦，美风化”之作用，并渐渐演化为一种集唱、念、做、打为一体的新戏剧形式，其表现内容已大大超出唐之传奇、宋之戏文。

二、元杂剧音乐体制的定型

元人胡祇通（1227—1293年）云：

乐音与政通，而伎剧亦随时尚而变。近代教坊院本之外，再变而为杂剧。既谓之杂，上则朝廷君臣、政治之得失，下则闾里市井父子、兄弟、夫妇、朋友之厚薄，以至医药、卜筮、释道、商贾之人情物理，殊方异域风俗、语言之不同，无一物不得其情，不穷其态。^②

胡祇通是元代早期著名曲学家，《录鬼簿》称之为“有乐章传于世”的“前辈名公才人”，其对杂剧概念的理解应具有一定代表性。可见元人理解杂剧之“杂”经历宋、金的发展后，已非宋杂剧之集合多种技艺或表演形式为一体的“杂”，这也说明在宋、金杂剧向元杂剧的演变过程中，综和多种艺术形式为一体的杂剧（院本）已成为共识，在此基础上元人对杂剧的理解

① 元·夏庭芝·青楼集·志[M]//中国古典戏曲论著集成（二）北京：中国戏剧出版社，1959：9.

② 元·胡祇通·紫山大全集[M] 卷八，文渊阁四库全书本（电子版）.

更强调了其歌舞叙事特征,强调杂剧歌舞叙事的表现内容,即元人理解元杂剧之“杂”是指其表现内容,而非运用的艺术形式。从侧重于多种艺术形式的杂糅到侧重于表现内容,这其中的转变体现了一个重要因素,即从宋、金杂剧到元曲的发展嬗变过程,实现了各种艺术的高度综合与定型,而各种艺术形式综合一体的一个主要表现就是元杂剧音乐体制的定型化。正因为有了音乐体制的固定化,才促使元杂剧有能力去表现广阔的社会现实,延展它的表现内容。

王世贞《曲藻·序》云:

曲者,词之变。自金元入主中国,所用胡乐嘈杂凄紧,缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之。而诸君如贯酸斋、马东篱、王实甫、关汉卿、张可久、乔梦符、郑德辉、宫大用、白仁甫辈,咸富有才性,兼喜声律,以故遂擅一代之长。^①

解释了元曲产生是适应时代需要的结果,即元曲是对时代变化所构成的挑战——胡乐无论是在节奏、风格、旋律等等方面与词乐相殊的情况,作出的有力应战——以新声媚之。王骥德与此观点相同,进一步强调了音乐在元曲形成中的关键作用,在《曲律》中称《西厢记诸宫调》“声犹未纯”,而元曲音声“入元而益漫衍其制,栴调比声,北曲遂擅盛一代”。^②

前文已述,宋、金之际已经产生了多种歌唱艺术形式和说唱技艺,隋唐歌舞大曲至宋代发生了重要转变,常以“摘遍”的形式运用于各种演出场合。众多杂剧大曲的出现标志着歌舞大曲进一步向宋杂剧演进,并成为宋杂剧的主要音乐来源。北宋时期产生的唱赚艺术至南宋已经形成了包含“缠令”和“缠达”两种曲体形式的大型音乐结构,这种由同一宫调若干曲牌组成的乐曲结构,突破了单曲重复的限制和诸宫调短套的局限。唱赚被用于说唱、歌舞和戏曲,是一种常见现象。王灼《碧鸡漫志》卷三说,石曼卿曾根据民间流传的“般涉调《拂霓裳》”曲写成“传踏”,叙述唐开元、天宝时的故事,后人修改他的歌词,加上了“勾队”、“遣队”词,形成队舞的形式。^③南宋后期产生的覆赚,标志着多套唱赚连接运用,在音乐结构上与诸宫调相似,但以长套为主。

北宋产生的说唱艺术鼓子词是一种散文与韵文相间的艺术形式,善于表现长篇故事。从北宋赵德麟所作《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》可知,在音乐结构上只用属于一个宫调的曲调反复歌唱。而宋、金之际产生的诸宫调,突破了单一宫调的限制,形成运用不同宫调套曲连接来展开叙事的新音乐形式。根据现今遗留的诸宫调作品来看,主要曲体结构有三种:

(甲)组织两个同样的只曲以成者;

(乙)组织两个或两个以上同样的只曲,并附以尾声而成者;

(丙)组织数个不同的只曲并附以尾声者。^④

对于诸宫调音乐的演进,郑振铎先生认为:

① 明·王世贞.曲藻·序[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:25.

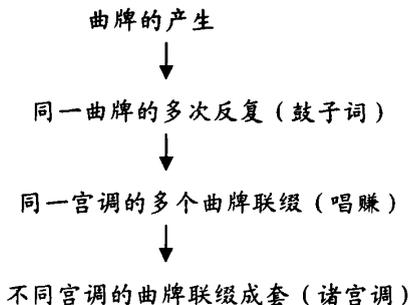
② 明·王骥德.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:55.

③ 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上册)[M].北京:人民音乐出版社,1981:339.

④ 郑振铎.宋金元诸宫调考[M]//中国文学研究.上海:上海书店,1981:871.

由词的小令到词的慢近，由词的慢近，到联合同调歌曲若干支以歌咏一事的大曲，由大曲到联合同宫调的若干支异曲以歌咏一事的唱赚，由唱赚到联合若干套不同宫调的套数以歌咏一事的诸宫调，这是一条直线的进步！^①

张国强在此基础上总结了曲牌联缀成套的发展脉络：^②



当然，张国强忽视了歌舞大曲在曲牌联套形成中的作用，过于强调民间说唱艺术的纵向联系。由于唱赚与诸宫调发展上的并行关系，郑振铎先生在说过上面这番话后，也补充认为诸宫调大型联套音乐体制的产生并非完全是在唱赚基础上产生，而是可能直接由歌舞大曲发展而来，其发展线索是：

小令 → 慢词 → 大曲 → 初期的诸宫调 → 后期的诸宫调^③

这显然肯定了大曲在大型诸宫调曲体形成中的重要作用。

不论唱赚、诸宫调的音乐体制如何形成，在宋、金之际产生的诸多歌舞、说唱艺术形式，已经客观上形成了归属同一宫调或不同宫调、长短不一的联套体制，无论是在曲体组合还是在音乐素材上，都为元曲固定体制的形成奠定了基础。虽然歌舞大曲、杂剧大曲、唱赚、诸宫调与元曲属于不同的表演形式，有着本质的区别，但从音乐结构体制、音乐曲体的叙事性来说，音乐领域内歌舞大曲向宋、金杂剧、说唱艺术的变革先于戏曲成熟形式元曲，并为元曲发展成一代之绝艺奠定了基础。

因而，吴梅先生在《元剧略说》中说：

原来这曲子（元曲）的起源，并不是凭空出来的。是从宋朝的大曲变出来的。何以见得呢？这种大曲，虽是全用词牌凑拢来的，但是却有许多名目，……元剧里面每句曲子一之有八九变，多的也许有七八首，唱起来先慢后快，还有锣鼓，按定拍子，

① 郑振铎.宋金元诸宫调考[M]//中国文学研究.上海:上海书店,1981:892.

② 张国强.西厢记诸宫调初探[J]中国音乐学,2002(2)

③ 郑振铎.宋金元诸宫调考[G]//中国文学研究.上海:上海书店,1981:892

意是同大曲一鼻孔出气的。我就决定，元剧是宋大曲变成的。^①

当然，这种演变并非直线式的，吴梅先生同时也强调“元曲的远祖是大曲，近祖是诸宫调”。笔者上文也曾说过元杂剧在表演体制上是直接继承宋、金杂剧发展而来，其实，元曲音乐上也是继承了宋、金杂剧业已形成的叙事性或歌舞抒情性音乐体制，同时横向吸收了诸宫调、唱赚音乐。

理由一，宋杂剧深受歌舞大曲影响，大量运用了大曲音乐的官本杂剧段数就足以说明这一问题，而且两宋诸多大曲作品也反映了歌舞大曲向杂剧转换的中间形态——杂剧大曲的产生。因此，可以肯定以歌舞为主的宋杂剧母体就是歌舞大曲。至金院本，虽然从《辍耕录》所载院本名目中看到大曲对院本的影响进一步减少，但由宋杂剧发展而来的杂剧音乐的戏剧性，却进一步加强。歌舞类杂剧得到进一步发展，表现内容更为广泛，开始注重人物刻画、剧情戏剧性发展和矛盾冲突，等。元杂剧则是在金院本歌舞类杂剧基础上发展起来的。

理由二，宋杂剧在北宋初期就已进入宫廷，成为宴乐表演的重要节日之一，其地位在教坊十三部中与舞旋色并列，被认为是“散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色”。如此高的地位，有魅力的演出艺术，显然并非单一的滑稽戏可以达到。从其结构分为艳段、正杂剧、杂扮，及官本杂剧段数可以看到，有大量的歌舞叙事性内容。而要表现复杂的情节、不同的人物类型和地域风情，以抒情为主的歌舞大曲音乐和词调音乐是不够的。宋、金之际诞生的人型说唱音乐诸宫调和唱赚，运用了大量的曲牌并积累了丰富的宫调联套实践经验，不仅影响北方，也在南方盛行。既然能影响到南戏，也必然会影响到当时备受宫廷和民间重视、喜爱的杂剧艺术。

正如杨荫浏先生所推测，元杂剧的音乐基础，此时已经奠定，只有待于元杂剧作家们出来加以更广泛地运用而已，他们将并没有更多的创造。^②

总之，南、北曲的出现是前代以歌舞大曲为主的音乐艺术在新时代变革的结晶，是传统音乐多元汇集与定型的最终结果，在元曲之前已经产生的诸多在音乐、内容表现上与其相近的艺术形式便是证明。著名的戏曲理论家何为先生曾说：

如果从音乐性上加以衡量，不妨这样认为，词的出现对诗来说是一种发展与丰富，是对诗的一种突破与变革。^③

同样，元曲连套体制、表演形式的出现是对传统音乐艺术突破与变革。这种变革与突破的结晶是元曲在继承宋、金杂剧基础上，集合歌舞大曲、词调、唱赚、诸宫调、鼓子词等艺术形式，形成了固定的音乐体制和表演体制，更适于表现纷繁复杂的社会现象、人情事理，展开戏剧性矛盾冲突。

元杂剧是由大曲和其他说唱艺术演进而来，前文已述。问题是元杂剧已经是成熟的戏曲形

① 吴梅.元剧略说//吴梅戏曲论文集[C].北京:中国戏剧出版社,1983:500.

② 杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京:人民音乐出版社,1981:457.

③ 何为.戏曲音乐散论[M].人民音乐出版社,1986:41.

式，宋、金杂剧如何完成向戏曲剧种质的飞跃？宋、金杂剧不能称之为戏曲，因为宋、金杂剧还包含有大量的参军戏形态，没有完全实现与歌舞的融合。元杂剧则强调了歌舞在叙事过程中的作用，将文辞与歌唱结合起来，实现了音乐的戏剧性表达。因此，元杂剧曲牌联缀音乐体制的形成、联套结构、宫调使用、一人主唱、伴奏体系等音乐方面的定型是杂剧演变成戏曲声腔的关键因素。

元杂剧音乐体制的定型体现在以下几个方面：

第一，在曲牌联缀基础上的联套结构。元·燕南芝庵云：“成文章曰乐府，有尾声名套数，时行小令唤叶儿”。^①所谓“套数”是指若干单体乐曲依一定的逻辑关系连接起来，前有引子，后有尾声的一整套乐曲。所谓乐府则是指由若干套数合成的，有头有尾，描写一个完整故事的杂剧。可见套数是元杂剧的基本元素，是其音乐的主要构成，展开叙事的主要凭借。

根据现今遗留的元杂剧作品分析，元杂剧的基本结构是一本四折，有时为了剧情需要可能增加一个“楔子”。在音乐上，每折只能用同一宫调的若干曲牌组成，称为一个“套数”。一本四折的固定结构也标志着元杂剧的基本音乐体制是由四个分属不同宫调的套曲组成。四个套数连接一体成为一个完整唱本，显然暗合了传统音乐起、承、转、合的内在模式，突破了唱赚的单一宫调限制，发展了诸宫调短套结构。

每个套数的构成也体现了在传统基础上的发展，不同单曲联缀是构成一个套数的常用形式。如吴昌龄《唐三藏西天取经》杂剧中《钱送郊关开觉路》一折是由六个单曲联接而成：

（仙吕）【点绛唇】——【混江龙】——【油葫芦】——【天下乐】——【后庭花】——【青哥儿】——【煞尾】。^②

此折首支曲子【点绛唇】虽不是引子，却常常散板歌唱，具有引子的作用，【煞尾】是北曲的尾声曲牌。因此，不同单曲联缀成套，虽没有标明运用引子和尾声，却内在遵循了缠令曲体联套模式。

唱赚中的缠达曲体也是元杂剧的惯用体制，如罗贯中《风云会》第三折，【滚绣球】和【倘秀才】两支曲牌循环相间使用：

（正宫）【端正好】——【滚绣球】——【倘秀才】——【采骨朵】——【倘秀才】——【滚绣球】——【倘秀才】——【滚绣球】——【倘秀才】——【滚绣球】——【倘秀才】——【滚绣球】——【脱布衫】——【醉太平】——【二煞】——【收尾】。^③

当然，与缠达“引子后两腔互迎”相比，元杂剧有了新的变化，在保持缠达基本体制的同

① 元·燕南芝庵.唱论[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:160.

② 清·叶堂.纳书楹曲谱:正集卷二[M].清乾隆五十七年至五十九年(1792-1794)叶氏纳书楹刊本.

③ 清·叶堂.纳书楹曲谱:正集卷二[M].清乾隆五十七年至五十九年(1792-1794)叶氏纳书楹刊本.

时，间以它曲，从而使乐曲更加丰富。

元杂剧联曲体制比较突出的是运用【么篇】和【煞】，元曲中常将二者以同曲变体的形式联套运用，所不同的是前者一般运用于套曲中间，后者用于结尾。“么”方言指排行最小的意思，元杂剧中某曲牌重复连用两次以上时，从第二曲称为【么篇】，类似词调的“又一体”或南戏中的“前腔”。如马致远《黄粱梦杂剧》第二折，连续运用了九个【醋葫芦】的【么篇】组成联套。次序如下：

（商调）【集贤宾】——【逍遥乐】——【金菊香】——【醋葫芦】——【么篇】
——【么篇】——【么篇】——【么篇】——【么篇】——【么篇】——【么篇】——
——【么篇】——【么篇】——【后庭花】——【双雁儿】——【高过浪里来】——【随
调煞】。^①

“煞”本身指结尾、收束之意，元杂剧中【煞】作为套曲结尾极为普遍，上例中的【随调煞】就属于此种情况。从元杂剧所用曲牌来看，用作【煞】或引入【煞尾】的乐曲不在少数，如南吕宫的【牧羊关】、【乌夜啼】、【采茶歌】，中吕宫的【耍孩儿】、【醉太平】，双调的【太平令】、【太清歌】等。白仁甫《御沟红叶》就运用了由【耍孩儿】入煞的连套形式，具体联套是：

（正宫）【端正好】——【滚绣球】——【倘秀才】——【叨叨令】——【白鹤子】
——【么篇】——【红绣鞋】——【快活三】——【鲍老儿】——【古鲍老】——【柳
青娘】——【道和】——【耍孩儿】——【三煞】——【二煞】——【一煞】——【煞
尾】。^②

从《九宫大成南北词宫谱》所载此曲曲谱来看，【耍孩儿】、【三煞】、【二煞】、【一煞】、【煞尾】在旋律上有着一定的联系，具有同曲变体的性质。当今学者也指出“一煞”、“二煞”、“三煞”及“么篇”等带有数字排列性质的曲牌联套运用，实际上源自大曲结构中的排遍第一、第二等。

另外，元杂剧中也运用了“转调货郎儿”的联套体式，其典型形式是将【货郎儿】曲牌的乐句分成前后两个部分，中间穿插多个其他曲牌，形成一种特殊的音乐结构。如元人杂剧《风雨像生货郎旦》^③第四折即采用了《九转货郎儿》的形式：

开始：【货郎儿】本调
二转：【货郎儿】起——（中央）【卖花声】—————【货郎儿】尾
三转：【货郎儿】起——（中央）【斗鹤鹑】—————【货郎儿】尾

① 明·臧晋叔.元曲选[M].北京:中华书局,1979.

② 清·允禄等编纂.九宫大成南、北词宫谱[M]卷三四,清乾隆十一年(1746年)殿刊朱墨套印本.

③ 明·臧晋叔.元曲选[M].北京:中华书局,1979.

四转:【货郎儿】起——(中夹)【山坡羊】—————【货郎儿】尾
 五转:【货郎儿】起——(中夹)【迎仙客】、【红绣鞋】—————【货郎儿】尾
 六转:【货郎儿】起——(中夹)【四边静】、【普天乐】—————【货郎儿】尾
 七转:【货郎儿】起——(中夹)【小梁州】—————【货郎儿】尾
 八转:【货郎儿】起——(中夹)【尧民歌】、【叨叨令】、【倘秀才】——【货郎儿】尾
 九转:【货郎儿】起——(中夹)【脱布衫】、【醉太平】—————【货郎儿】尾

“转调货郎儿”之“转调”在宋代并非真正意义上的宫调转换,实际是指转换曲牌。因此,“转调”在此是指从【货郎儿】本曲转到其他曲牌,具有音乐风格转换之意。但《九宫大成南北宫词谱》所记“转调货郎儿”却含有转换宫调之意,不知为何?也许是“转调货郎儿”进入元曲后,在实际运用中具有了转调的性质。“转调货郎儿”将一曲分成两段,中间穿插其他乐曲的特殊形式,改变了乐曲的节奏、旋律,增强了音乐发展的动力,体现了戏曲音乐继续发展的可能,明清崛起的板腔体似乎与此有着千丝万缕的联系。

元杂剧的联套体制并非局限于一本四折的四套体制,根据剧情表达的需要会有所变化。如《赵氏孤儿》、《五侯宴》、《东墙记》、《降桑椹》等都由五折组成;张时起《赛花月秋千记》有六折;关汉卿《破窑记》、《浇花旦》各有两本;王实甫《西厢记》有五本,达二十折之多。由此可见,元杂剧在音乐上也不完全局限于一本四套,乐曲联套也存在五套、六套甚至十几套的现象。

第二,宫调使用。隋唐燕乐二十八调宫调体系延续到宋、金时期,渐趋在实践中缩减并在理论上产生混乱,至元代许多宫调已弃之不用。元·燕南芝庵认为当时还有十七宫调,其在《唱论》中云:

大凡声音,各应于律吕,分于六宫十一调,共十七宫调:

仙吕宫唱清新绵邈,南吕宫唱感叹伤悲,
 中吕宫唱高下闪赚,黄钟宫唱富贵缠绵,
 正宫唱惆怅雄壮,道宫唱飘逸清幽,
 大石唱风流酝藉,小石唱旖旎妩媚,
 高平唱条畅浥漾,般涉唱拾掇坑塹,
 歇指唱急并虚歇,商角唱悲伤婉转,
 双调唱健捷激袅,商调唱凄怆怨慕,
 角调唱呜咽悠扬,宫调唱典雅沉重,越调唱陶写冷笑。^①

对于燕南芝庵十七宫调的分类及注解的依据,是遵循调性色彩还是根据文辞曲牌风格?抑或是感情内容、艺术风格、表达形式?等等。历代学者众说纷纭,无法窥其真相。从实际情况

① 元·燕南芝庵.唱论[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:161.元·周德清《中元音韵》、陶宗仪《辍耕录》、明·朱权《太和正音谱》、臧晋叔《元曲选》均有转载。

来看,元人并没有全部运用十七宫调。周德清在《中原音韵》“乐府共三百三十五章”中只列了黄钟、正宫、大石调、小石调、仙吕、中吕、南吕、双调、越调、商调、商角调和般涉调,共十二个宫调名称,并且周德清在注中强调:“自轩辕制律一十七宫调,今之所传者一十有二”。此说虽有牵强附会之嫌,但反映了元代宫调运用缩减的现象。陶宗仪《辍耕录》仅记载了北曲八个宫调二百三十个曲牌,臧晋叔《元曲选》补充说“天台陶九成论曲”记载的北曲有九个宫调,即黄钟宫、正宫、仙吕宫、中吕宫、南吕宫、双调、商调、越调、大石调。今人在结合元杂剧史料的基础上,认为九宫是元杂剧实际运用的宫调,又称“北九宫”。

虽然在实践上是九宫,但燕南芝庵提出十七宫的注解,对后世曲家产生了重要影响。这实际是为宫调的使用确立了准绳,更有利于元杂剧的创作与普及。

在长篇联套体制下,元杂剧形成固定的宫调连接模式,进一步消减了诸宫调宫调转换频繁的弊端。廖奔、刘彦君根据《元刊杂剧三十种》、《元曲选》、《元曲选续编》中一本四折杂剧的宫调组合情况进行统计,发现共有十一种宫调组合模式。其中使用频率最高的宫调组合范式有四种,即:

- (1) 仙吕——正宫——中吕——双调
- (2) 仙吕——南吕——正宫——双调
- (3) 仙吕——南吕——中吕——双调
- (4) 仙吕——中吕——越调——双调(仙吕即仙吕调,中吕即中吕调)^①

从廖奔、刘彦君统计的一百二十六本杂剧宫调组合结果来看,还有两个现象值得注意,其一,所有一百二十六本杂剧第一折,无一例外都是用仙吕调,这显然成为元杂剧固定的作曲范例。其二,有九十八本运用了“仙吕——双调”的模式,即第一折用仙吕调,最后一折用双调。检阅《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》的宫调联套可以发现,“仙吕——双调”的连接模式是最常用的套数。由此说明,元杂剧在音乐上吸收了诸宫调的宫调、联套经验。金代诸宫调中的“仙吕——双调”连接在元杂剧音乐中成为一个主要的调性调式框架。这种固定的曲牌联套和宫调转换促进了“专曲专用”和“一曲多用”形式的普及,以及音乐旋律的程式化、定型化、规范化。

当然,元杂剧宫调的组合方式是多样的,作曲家往往会根据自己的需要、爱好进行随意的取舍,因此表现在作品上也常常会有新的变化,从而使元杂剧的音乐更加丰富、灵活。但无论如何变化,必需遵循基本的宫调联套原则是以仙吕宫开始,以双调结束。郑祖襄也指出:“元杂剧音乐一本四折的宫调关系总体上是“仙吕调——双调”,在这个框架内再作进一步的、细致的调变化。”^②

第三,演唱方式。元杂剧在表演形式上是由曲、宾白、科三部分组成,在沿承宋、金杂剧的基础上形成了固定的角色体制,元剧中提到的角色很多,有正末、副末、二末、外末、小末;

① 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史(二)》[M],太原:山西教育出版社,2000:52.

② 郑祖襄《两部金代诸宫调作品的宫调分析——兼述与元杂剧宫调相关的问题》[J]《音乐与表演》,2007(4)

正旦、贴旦、外旦、老旦、大旦、小旦、色旦、搽旦；净、副净、二净、丑；孤、细酸、伴哥、禾旦、曳刺、李老、卜儿、傣儿等。^①虽然角色众多，在歌唱占主体地位的前提下，元杂剧形成了以正旦和正末为主唱的歌唱体制。即元杂剧虽有不同角色，其演唱的通例是由正旦或正末一个角色担任全剧的歌唱部分，从头至尾连唱四折，这就形成了“一人主唱”的表演模式。也说明了前代艺术唱赚、诸宫调对元杂剧的影响之深。

清人毛奇龄在《毛西河论定西厢记》的评注中云：“北曲每折必一人唱，则每本末折参唱数曲，此定例也”。因此，元杂剧常分为旦本和末本，旦本里末一般不唱，末本里旦一般也不唱。这也说明元杂剧“一人主唱”体制的严格性。《太和正音谱》载杨显之《酷寒亭杂剧》下注有“旦末二本”，明初朱有燬杂剧《香囊怨》第一折曲词中有“做一个日本儿进西施的越范蠡”之句，可见明人亦有旦本、末本之分。

“一人主唱”的表演体制说明元杂剧侧重于以“歌”来叙事，“演”则处于次要地位。这一特征决定了元杂剧“唱”的主体地位，也决定了“曲”的主体地位。“曲辞”成为剧作家抒情达意的根本凭借，“唱曲”成为沟通观众与演员、观众与剧情的主要媒介。

当然，“一人主唱”意味着长时间内观众必然会产生单调之感，而元杂剧的盛行说明“一人主唱”并不意味着整本剧目是由一人连续唱完，而是在一人主唱的前提下，各个角色均可以登场，穿插在每折之间，通过表演滑稽科白、舞蹈及各种杂耍技艺等短小节目，以调节气氛。

明人臧晋叔在改订《玉茗堂四种传奇》之《还魂记》第二十五折的“眉批”中说：

临川此折在急难后，盖见北剧四折止旦末共唱，故于生旦等皆接踵登场。不知北剧每折间以鬻弄、队舞、吹打，故旦末常有余力；若以概施南曲，将无唐文皇追宋、金刚，不至死不止乎？^②

郑骞根据臧说指出：

四折一人独唱，有时还要改扮不同人物，怎么忙得过来？固然两折之间可以穿插旁人的戏，但有时主角的戏是衔接的，又当如何？原来元剧四折并不是一气演完，折与折之间还夹演旁的杂耍，主角就有休息和改扮的时间。^③

黄天骥更进一步指出，《孤本元明杂剧》中《单刀会》第二折在正末司马徽唱完下场后，有道童和鲁肃的一段唱、白诨闹，是一段具有过场性质的“杂扮”，《元曲选》本《汉宫秋》在第二、三两折之间插入“番使拥旦上奏胡乐科”的舞台指示，“就是臧晋叔所说的间以队舞、吹打之类的伎艺”。^④

因此，元杂剧“一人主唱”并非是连续歌唱，而是“一人主唱并间以它艺”的表演体制，

① 杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京:人民音乐出版社,1981:549.

② 明·臧晋叔.元曲选[M].北京:中华书局,1979.

③ 郑骞.元杂剧的结构[A].//景午从编.上编.台北:中华书局,1950:195.

④ 黄天骥.元剧的“杂”及其审美特征[J].文学遗产,1998(3).

它体现了元杂剧在表演上的灵活性。

第四，伴奏体制。

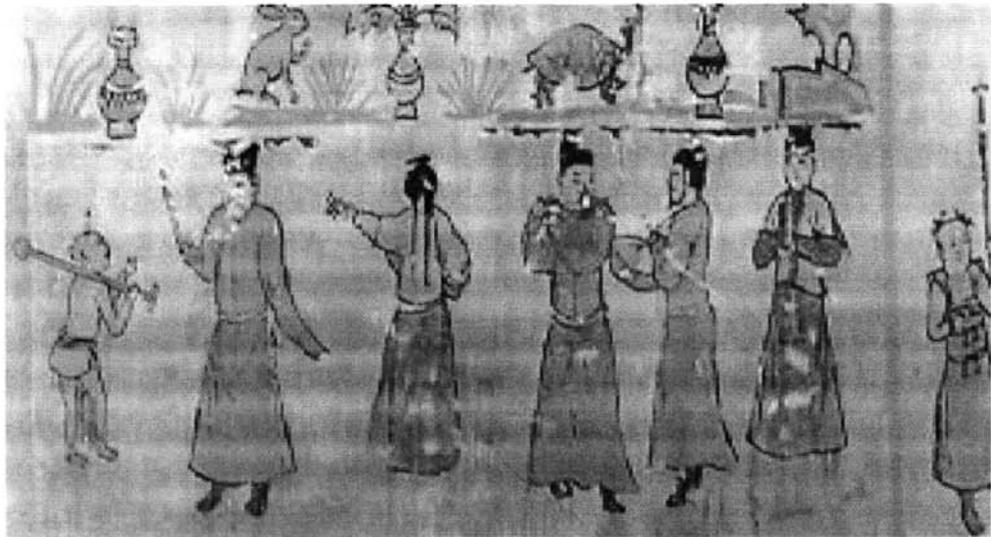
对于元杂剧的具体伴奏乐器，元无名氏杂剧《蓝采和》第四折中描写勾栏里杂剧戏班的生活，说：

持着些枪、刀、剑、戟、锣、板和鼓、笛。

你待着我做杂剧，扮兴亡，贪是非；待着我擂鼓，吹笛，打拍收拾。^①

从这里可以看到元杂剧运用了锣、板、鼓、笛四种伴奏乐器。现今遗留的宋元戏曲文物也清晰的记载了元杂剧的伴奏情况。如山西洪洞县明应王庙元代壁画《演戏图》中，刻画了元代杂剧的演出情况，图上写有“大行散乐忠都秀在此作场”的横幅，后排伴奏演员所用乐器有鼓、笛、板三种（图 2-8）；山西运城西里庄元墓杂剧壁画中的伴奏乐器是鼓、笛、板和琵琶，其中有一女子横抱琵琶引人注目（图 2-9）；山西永乐宫元代壁画中的杂剧伴奏乐队使用的乐器除鼓、笛、板外，又添加了笙和竽（图 2-10）。这说明鼓、笛、板是元杂剧基本的伴奏乐器和固定的乐器组合，笛是旋律乐器，鼓和板则属于打击乐器。明人沈德符《顾曲杂言》说：“箫管可入北词”，^②可能强调的就是笛在元杂剧的中运用。

实际上，这种乐器组合早在金杂剧和宋代说唱诸宫调中已经出现。如山西稷山马村 1 号和 4 号金墓杂剧雕砖中伴奏乐队所用乐器都是鼓、笛、板和竽（图 2-11；图 2-12）。这说明元杂剧在乐队伴奏上继承了宋、金杂剧和诸宫调的基本体制，又有所变化。



2-10：山西永乐宫元代壁画中的乐队

① 元·无名氏杂剧《蓝采和》//明·臧懋循编《元曲选》[M].北京：中华书局,1979.

② 明·沈德符《顾曲杂言》[M].//中国古典戏曲论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社,1959:205.



图 2-8：山西洪洞县明应王庙元代壁画《演戏图》



图 2-9：山西运城西里庄元墓杂剧壁画图

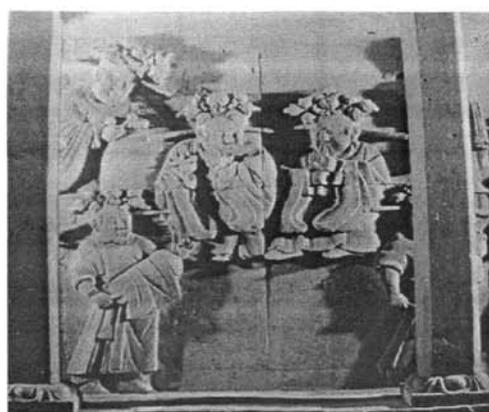


图 2-11：山西稷山马村 1 号金墓杂剧雕砖伴奏乐队

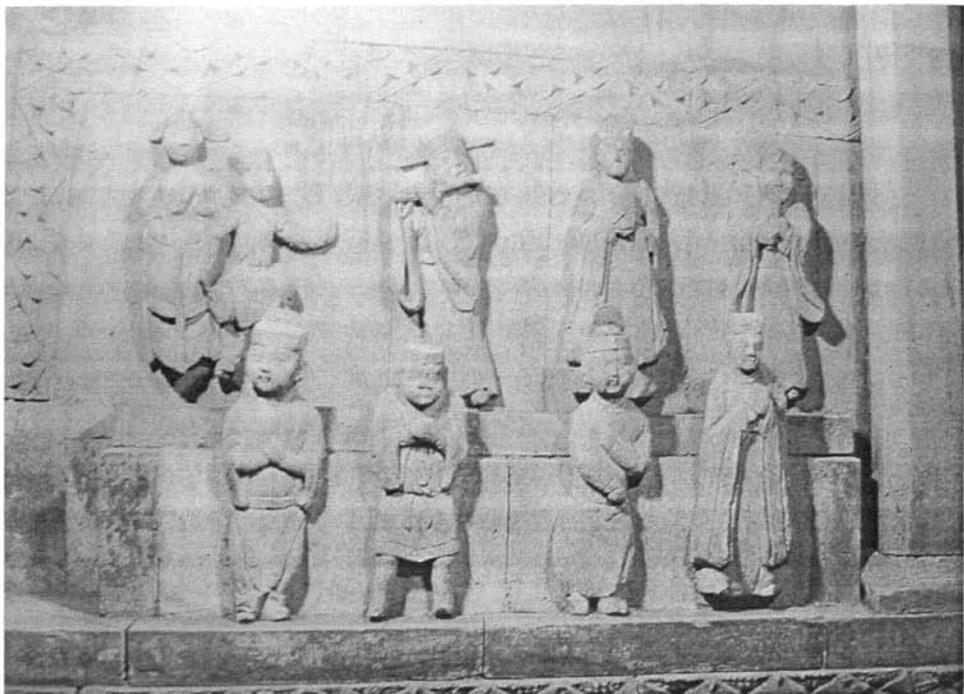


图 2-12: 山西稷山马村 4 号金墓杂剧雕砖伴奏乐队

明人对北曲的伴奏乐器也多有记载,如魏良辅《曲律》云:

北之弦索,南曲之鼓板,犹方圆必资于规矩,其归重一也。^①

王世贞《曲藻》云:

北力在弦,南力在板。^②

王骥德云:

入元……,北曲遂擅盛一代。顾未免滞于弦索。北之歌也,必和以弦索,曲不入律,则与弦索相戾。^③

明代北曲曲师顿仁更是强调北曲所用弦索之严格,说:

弦索九宫之曲,或用滚弦、花和、大和、钿弦,皆有定则,……笛管稍长短其声,

① 明·魏良辅.曲律[M].//中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1959:6.

② 明·王世贞.曲藻[M].//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:27.

③ 明·王骥德.曲律[M].卷第一,论曲源第一//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:55.

便可就板，弦索若多一弹或少一弹则板矣，岂可率意为之哉！^①

明人强调北曲用弦索乐器，结合山西运城西里庄元墓杂剧壁画中用琵琶伴奏元杂剧的情况来看，弦索乐器琵琶在元杂剧中应占据一定地位。丝弦乐器在北曲中的出现及重视，到被认为是北曲伴奏的标志性乐器这一转变过程，体现了北曲音乐伴奏体制的变革，而从强调击节乐器到侧重丝弦的转变实际上也必然促使北曲音乐风格的转变。

当然，明人过于强调“北力在弦”，与现今史料所载元杂剧鼓、笛、板、琵琶的基本伴奏乐器组合并不一致，这可能是元杂剧经过改革后或元散曲的乐队伴奏情况。

综上，固定的音乐体制导致元杂剧音乐高度的程式化。从元杂剧音乐组成的基本单元来说，它是曲牌联缀体，曲牌是其音乐构成的基本要素。虽然曲牌在实际的使用和流传中不断变化，但对于元杂剧的创作来说，“依曲填词”所形成的相对固定的乐曲旋律、风格、填词格律无疑为创作者、表演者提供了极大的便利。大多艺术形式在其发展初期并非是全新的，必然有着大众所熟知的因素，才有流行的可能。因此，对于创作者来说，他所运用的基本素材、音乐旋律不需要具体的个体详细创作，人都采用前代或当代流行的既定曲牌，每个曲牌都有着相对固定的旋律、宫调，并且这些曲牌也常常为作者、演员、观众所熟悉。同时，这种创作模式的普遍运用必然进一步加强元杂剧音乐的程式性。

元杂剧音乐体制的定型发展了戏曲音乐的戏剧性，使元杂剧在当时成为一个相对成熟的戏曲剧种。从联套结构来看，固定的宫调连接、四套一本的模式为元杂剧提供了一种范式，使其具有规范的实践性和可操作性。作家在进行创作时，不必过于局限旋律与唱词的结合问题，可以套用固定的联套模式，并根据剧情的实际需要、个人的好恶等对曲牌的连接顺序、其他曲牌的插入等作出适当调整，在既定主旋律的基础上根据人物、剧情的需要稍作变化，就可以达到目的。曲师与演员为了应付商业演出，需要熟记大量的剧日，有了音乐上的程式性，其掌握众多剧日，进行丰富的创腔实践才会有可能。否则会大大增加演员演出的难度，也不利于元杂剧的流布与发展。

三、“一代之绝艺”

宋代是中国音乐文化的转型期，杂剧的盛行标志着我国音乐发展从歌舞大曲为主转向戏曲说唱为主。两宋、金、元时期是我国戏曲成熟形态发展的第一阶段，是戏曲音乐发展的南、北曲时期，形成两大声腔：南戏与元杂剧，并以后者盛行全国为标志。

南戏虽被称为是中国戏曲最早的成熟形态之一，但从形成之日起，一直到南宋中期才冲破浙江永嘉这一东南沿海狭隘地域限制，辗转流布到以杭州为中心的地域。如元·刘一清《钱塘遗事》卷六“戏文海淫”条云：

湖山歌舞、沉酣百年。贾似道少时，佻达尤甚。自入相后，犹微服间行或饮于伎

^① 明·沈德符·顾曲杂言[M].//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:204-205.

家。至戊辰（1268年）、乙巳（1269年）间，《王焕戏文》盛行于都下，始自太学有黄可道者为之。

随后南戏又继续发展，南下传入闽南，西进传入江西，影响渐趋扩大，足迹遍布浙江、福建、江西。但，一直到元代中期，南戏仅作为地域性戏曲声腔，局限于偏安一隅的南方，广袤的北方鲜见其踪迹。

在宋、金杂剧基础上产生的元杂剧，由于音乐体制上率先完成了程式化、定型化的发展，不仅实现了杂剧向戏曲的嬗变，完善了元杂剧的表演体制；而且程式化的音乐极大的方便了剧作家的创作、演员的表演。于是，元杂剧在元代初期迅速崛起，随着元代政治的统一，南下杭州，并在著名作家和作家群体以及大量经典作品的推动下，一统天下，成就剧坛霸主地位。而南戏则在与元杂剧的初次交锋中，退落下来。

徐渭《南词叙录》云：

元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然风向，宋词遂绝，而南戏亦衰。^①

从隋唐歌舞大曲到宋代杂剧大曲、词调音乐、说唱艺术的音乐变革产生了南、北曲音乐和代表性的声腔南戏，北剧（元杂剧）。元杂剧在音乐上的完善发展、体制定型适应了新的艺术形式普及的需求以及时代发展和群众审美的需求，取得了辉煌的成就。具体来说，主要表现在三个方面：

其一、流布全国，占据剧坛主体地位。

元杂剧的源起可以追溯到宋、金杂剧，金章宗至金末的四十年（1190—1234年）应该是元杂剧的形成期，文人介入创作大约在金元之际或稍早一点。^②作为一种独立艺术形式出现可能是在金末到元初，其间经历了从不完备到完备的发展阶段。体制完备、成熟并迅速崛起是在蒙古王朝称帝以后。

北方四大杂剧活动中心：平阳、真定、东平、大都的形成，是元初杂剧兴盛发达的重要标志。这从元人钟嗣成《录鬼簿》卷上所记“蒙古时期”^③五十七位杂剧作家的分布即可看出杂剧在这四大中心活动的盛况：

元初五十七位杂剧作家，里居大都者，有：关汉卿、庾吉甫、马致远、王实甫、李仲文、杨显之、纪君祥、费唐臣、费君祥、张国宾、李宽甫、李时中、梁进之、孙仲章、赵明道、李子中、石子章等，共十八人。

里居平阳者，有：石君宝、于伯渊、狄厚君、孔文卿、赵公辅等，共六人。

里居真定者，有：白朴、李文蔚、尚仲贤、戴善甫、江泽民、侯正卿、史九散人等，共九

① 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:239.

② 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(二)[M].太原:山西教育出版社,2000:32.

③ 王国维将元杂剧的发展分成三个时期，第一时期：蒙古时期；第二时期：一统时代；第三时期：至正时代。钟嗣成《录鬼簿》卷上所录元杂剧作者五十七人被划为第一时期。参见：王国维.宋元戏曲史[M].第九章“元剧之时地”，天津：百花文艺出版社,2002:76-77.

人。

里居东平者，有：高文秀、张时起、张寿卿、顾仲清等，共六人。^①

据徐渭《南词叙录》记载，蒙元一统天下之后，杂剧开始向南方伸展，以其严谨的结构、丰富的曲牌、庞杂的内容、简洁的表演体系征服了南方观众，抢占了南戏市场。从而由原来活跃于北方，并在北方占有绝对地位的地域性戏曲样式，发展成为通行南、北的全国性剧种，出现了“一时靡然向风”的极盛局面。

元杂剧一统天下，牢牢占据南、北方剧坛的局面一直持续到元代中后期。元代中期，南方著名曲学家周德清在论及编撰北曲韵书《中原音韵》的原因时，就自豪的说：

惟我圣朝兴自北方，五十余年，言语之间，必以中原之音为正。

混一日久，四海同音。上自缙绅讲论治道，及国语翻译，国学教授，言语，下至讼庭理民，莫非中原之音。^②

实际上，自元代一统天下之后，北方人大量南迁，周密《癸辛杂识》中说：“今回回皆以中原为家，江南尤多”。^③郑所南《心史·大义略叙》亦说：蒙古人视“江南如在天上，宜乎谋居江南之人，贸贸然来”。元人陈旅《送扬州张教授还汴梁》诗：“花边细马踏轻尘，柳外移舟水满津。莫向春风动归兴，杭城半是汴京人”。更是形象反映了杭州北人之多。北人南迁必然影响到文化的传播与交流，也形成了元杂剧流布南方的基础。《录鬼簿》卷上所载五十七位北方杂剧作家中，在元朝统一后南下者至少有十余位。《录鬼簿》所谓“已亡名公才人，与余相知或不相知者”多为南方人或北人侨寓南方者。除了大量杂剧作家汇集以杭州为中心的南方，大批的杂剧艺人也流布南方，促进了元杂剧在南方的传播、盛行。由此，“内而京师，外而郡邑，皆有所谓勾栏者，辟优萃而隶乐，观者挥金与之”^④的描述，形象的说明了元杂剧成为一代之胜的境况。

其二、形成代表性剧作家与剧作家群

元杂剧的兴盛与剧作家密不可分，有元一代，正因为有了一批批文人墨客的介入，潜心其间进行创作，才会涌现一批批剧作家，才会有辉煌灿烂元代杂剧艺术。

作家群的涌现是元杂剧鼎盛发展的基石，也是元杂剧辉煌的标志之一。从时间上来划分，作家群的涌现集中在三个阶段，即钟嗣成《录鬼簿》所说“前辈已死名公才人”、“方今已亡名公才人，与余相知或不相知者”和“方今才人”，他们是元杂剧发展过程中先后诞生的三批作家群。结合王国维先生对于元杂剧发展的分期来看，第一批作家群主要活动在金末至元世祖至元一统之初（1220—1283年），主要有关汉卿、庾吉甫、马致远、王实甫、李仲文、杨显之、纪君祥、费唐臣、费君祥、张国宾、李宽甫、李时中、梁进之、孙仲章、赵明道、李子中、石

① 元·钟嗣成.录鬼簿[M]//卷上,中国古典戏曲论著集成(二),北京:中国戏剧出版社,1959.

② 元·周德清.中原音韵·正语“作词起例”[M]//中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959:219、213.

③ 宋·周密.癸辛杂识[M]续集上:“回回沙碛”//宋元笔记小说大观(六)上海:上海古籍出版社,2001:5785.

④ 元·夏庭芝.青楼集·志[M]//中国古典戏曲论著集成(二).北京:中国戏剧出版社,1959:7.

子章、石君宝、于伯渊、狄厚君、孔文卿、赵公辅、白朴、李文蔚、尚仲贤、戴善甫、江泽民、侯正卿、史九散人、高文秀、张时起、张寿卿、顾仲清等；第二批作家群集中在元世祖至元后到顺帝至元间（1284—1340年），主要有杨梓、宫天挺、郑光祖、范康、金仁杰、曾瑞、乔吉等；第三批集中在至正年间（1341—1368年），主要有秦简夫、萧德祥、朱凯、王晔等。^①

从地域来看，作家群的诞生在北方主要集中在以大都为中心的元杂剧四大活动区域：大都、平阳、真定、东平，如籍贯为大都的有：关汉卿、王实甫、马致远、张国宝、石子章、王仲文、纪君祥、杨显之、孙仲章等。南方以杭州为中心，包括南方籍作家和从北方迁居到南方、主要活动和创作在南方的作家。如元武宗到文宗时期（1308—1328年）崛起的南方籍剧作家金仁杰、杨梓、朱凯、沈和、范康、王晔、屈子敬、鲍天佑等，成为剧坛生力军。^②

作家群的涌现是元杂剧蓬勃发展的重要推动力，而集大成式的代表剧作家的产生，则进一步把元杂剧推向了发展的巅峰。我们所能熟知的，在元杂剧发展史上能够彪炳史册，对元杂剧发展作出重要贡献的剧作家很多，代表性的有关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑光祖。关汉卿是元杂剧的奠基人，正如《中国戏曲发展史》所说：

如果元杂剧奏响的是时代的黄钟大吕，那么关汉卿就是这历史和声深处最为沉重浑厚的旋律。在元代众多的杂剧作家队伍中，关汉卿昂首阔步地行进在最前列，……把杂剧创作这一代文学艺术实践，引向它辉煌的历史顶点。^③

王实甫以一部辉映千古的作品《西厢记》成就了他在戏曲史上的地位，“愿普天下有情的都成了眷属”的情感抒发，引领了元杂剧表现浪漫与温情的旗帜。

其三、剧本数量繁多，内容与时代同步，出现了集大成式的代表作品。

元代涌起的作家群和代表性作家创作了大量的作品，元人钟嗣成《录鬼簿》记载了四百五十二种剧目名称^④，明初朱权《太和正音谱》辑录了五百三十种元杂剧，今人庄一拂《古典戏曲存目汇考》收录了作者姓名可考的元人杂剧作品五百三十六种，又附元、明无名氏作品四百一十九种。然而，这些统计远远未能反映元杂剧创作的实际情况，明代曲家李开先就宣称保存有一千多本元杂剧剧本，^⑤沈德符也说当时教坊有杂剧千本。^⑥

硕果累累的元杂剧现今遗留有近百本，不能不说是历史的遗憾，但仅从现存的部分杂剧来看，内容纷繁驳杂，其主题大都是时代的呼声，作家观众的呐喊。元人对公序良俗的渴望，对故国乔木的缅怀，对士人梦想的悲叹以及对美好情感的追求，等等，有机融合在作品中。关汉卿的《窦娥冤》借窦娥之口发出了“天地也只合把清浊分辨，可怎生错看了盗跖颜渊？为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延，天地也做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，

① 元·钟嗣成《录鬼簿》[M]。//中国古典戏曲论著集成（二）。北京：中国戏剧出版社，1959。

② 袁行霈主编《中国文学史》[M]。北京：高等教育出版社，2002：第六编“元代文学”，“第六章”

③ 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史（二）》[M]。太原：山西教育出版社，2000：203。

④ 这一统计以清·曹寅校辑《楝亭藏书十二种》本为准。

⑤ 明·李开先《闲居集·改订元贤传奇序》//李开先全集[M]。北京：文化艺术出版社，2004。

⑥ 明·沈德符《顾曲杂言·杂剧院本》[M]//中国古典戏曲论著集成（四）。北京：中国戏剧出版社，1959：214。

你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！”^①的血泪控诉。荡气回肠，惊天动地，直指封建社会的丑恶风气。这种曲折的人物命运，激愤直白的语言、典型的人物刻画，造就了《窦娥冤》在舞台演出的不朽地位。王实甫《西厢记》则高举情感旗帜，一句“愿普天下有情的都成了眷属”的檄文，对冲破封建礼教藩篱的爱情力量进行了由衷的讴歌，牵动了数百年来观众的心灵。辉映千古的《西厢记》成就了王实甫在戏曲史上的显赫地位，而元杂剧因为有了《西厢记》才能够成为称雄一代的文体。^②马致远的《汉宫秋》借描绘帝王的国难情仇，直面政治苦难的现实，发出了民族危亡的悲歌，寄托了作者深广的忧思，暗喻了他对现实的愤懑和感叹。

综上，纵观宋元戏曲发展阶段，南、北声腔相互交锋，北曲凭借固定的体制、严谨的结构、丰富的表现内容，占据主体地位。具有开拓性的作家和作家群体的诞生，数量繁多而又影响深远的剧目，推动了元杂剧的发展，并达到巅峰。从文学角度来看，其成就开创了可与唐诗、宋词比肩的新一代之文学。而从戏曲继替发展来看，元杂剧的兴盛也标志着戏曲艺术的第一次高峰在南、北曲时期产生。因此，元人虞集评价说：

一代之兴，必有一代之绝艺足称于后世者。汉之文章，唐之律诗，宋之道学，国朝之今乐府，亦开于气数音律之盛。^③

四、南戏音乐戏剧性的发展

南戏^④是宋元时期流行我国南方的一种戏曲，最初是在浙江温州一带民间歌舞小戏的基础上综合唐宋大曲、宋杂剧、唱赚、词调等艺术发展而来的，与魏晋南朝和隋唐时期的歌舞小戏有着密切关系。《中国戏曲、曲艺词典》“南戏”条释为“宋元时用南曲演唱的戏曲形式”，是中国戏曲最早的成熟形式。

关于南戏的产生年代，一般有两种说法，其一，“宣和之后，南渡之际”（1119—1127年），始见于明·祝允明《猥谈》，其云：

南戏出于宣和之后南渡之际，谓之温州杂剧。余见旧珠，其时有赵闲夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。^⑤

其二，宋光宗朝（1190—1194年），始见于明·徐渭《南词叙录》记载：

① 元·关汉卿. 窦娥冤[C]//明·臧晋叔. 元曲选. 北京：中华书局，1979.

② 廖奔, 刘彦君. 中国戏曲发展史(二)[M]. 太原：山西教育出版社, 2000: 238.

③ 元·孔齐. 至正直记[M]卷三“虞邵庵论”，//宋元笔记小说大观（六），上海：上海古籍出版社, 2001: 6627.

④ 南戏又称戏文、南戏文、南曲戏文、温州杂剧、永嘉杂剧、鹧伶声嗽、传奇等，见于《南词叙录》、《猥谈》、《草木子》、《青楼集》、《录鬼簿》、《钱塘遗事》等文献。钱南扬先生认为：“南戏文、南曲戏文、南戏这三个名称，虽繁简不同，而涵义是一样的都是为了要别于北杂剧而言的……。温州杂剧、永嘉杂剧是以地名来称呼南戏的，其含义是相同的，至于‘鹧伶声嗽’，是‘宋、金市语’，‘传奇’则是元明后人对宋南戏的别称”。参见：钱南扬. 戏文概论[M]. 上海：上海古籍出版社, 1981.

⑤ 明·祝允明. 猥谈[M]// 吴晟撰. 明人笔记中的戏曲史料, 江西：江西人民出版社, 2007.

南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之，故刘后村有“死后是非谁管得，满村听唱《蔡中郎》”之句。或云宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号为“永嘉杂剧”。^①

今人也多沿着这两个时间段进行考证。钱南扬先生在撰写《中国大百科全书·戏曲卷》“宋元南戏”条说：“两说相去 70 余年，正是南戏由原始状态的村坊小戏逐渐成长演变为完整的戏剧形式的过程”。

宋杂剧、金院本属于戏曲形成、体制定型的初级形态，不能称之为“真正之戏曲”。南戏作为一种成熟的戏曲形式，若从产生于北宋末年算起，比元杂剧形成要早近百年。这种具有乡野风格的歌舞戏曲作为一种最早的成熟戏曲形式诞生于南方，与南方的音乐文化、歌舞传统密切相关。

早期南戏音乐结构相对自由，没有形成北曲那样固定的曲牌联套体制和宫调连接。最常运用的是单曲重复联缀方式（单曲体），和“引子+过曲”（双曲体）的连接。如《张协状元》中有 27 处运用了单曲重复的联缀方式，29 处运用了“引子+过曲”的连接方式。当然，由于南戏具有一种极强的包容性，广泛吸收了歌舞大曲、唱赚、诸宫调等大型联套音乐形式，为南戏音乐的进一步发展及对北曲的吸收创造了条件。

南戏在宫调和节奏运用上相对自由，徐渭《南词叙录》也多次说南戏“本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已，谚所谓随心令者”。“其曲……不叶宫调，故十大夫罕有留意者”。^②虽然南戏继承了民间歌舞音乐宽松的宫调和自由的节奏基因，但吸收大量词调音乐和其他歌舞艺术的南戏并非是杂乱无章地将各种曲调拼凑一起。“不协宫调”并不意味着没有宫调，不注重节奏，只是在具体实践中因集合多种不同风格的音乐进行戏剧性叙事的时候，相对自由、宽松。

南曲宫调连接有着一定要求，如明人徐渭在《南词叙录》中所云：

南曲固无宫调，然曲之次第，须用声相邻以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也。^③

明代曲家魏良辅说：

曲须要唱出各种曲名理趣，宋元人自有体式。^④

可见南曲的曲牌运用也遵循着固定的连接模式，通过对早期南戏《张协状元》、《小孙屠》、《宦门子弟错立身》所用曲牌联套的统计，发现“引子+过曲（有时有尾声）”的联套模式最为常见。如《张协状元》中，除单曲体外，基本上是“引子+过曲”的联套结构，共有 29 套。

① 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:239.

② 明·徐渭.南词叙录[M]//论著集成.(三)北京:中国戏剧出版社,1959:239.

③ 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成.(三)北京:中国戏剧出版社,1959:241.

④ 明·魏良辅.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成.(四)北京:中国戏剧出版社,1959:6.

对于早期南戏的伴奏问题，叶德均先生认为是“不被之管弦”的干唱，以为只有这样才能“顺口可歌”。^①周贻白先生也认为“只用打击乐器按节拍，没有丝竹乐器的随腔伴奏”。^②从现存的早期南戏剧本来看，早期南戏不仅有乐器伴奏，而且还相当丰富。如《张协状元》第一出【水调歌头】：

弹丝品竹，那堪咏月与嘲讽。

【满庭芳】：

厮罗响，贤门雅静。……后行脚色，力齐鼓儿。

第二出：

（生）后行子弟、饶个【烛影摇红】断送。众动乐器。

（生白）【望江南】……筑球打弹缓徒劳，没意品笙箫……教看众乐陶陶。

第五十三出：

（末）正是打鼓弄琵琶，合着两会家。

（净执灯笼乐器上）……一派笙箫嘹亮处，神仙误入小蓬莱。

（生巾裹出唱）……只听得丝竹管弦声，料今宵得遂鸳鸯愿。^③

同样，在稍晚的《宦门子弟错立身》唱词中也有类似的表述，如该剧第五出：

【六么序】……管甚么抹土搽灰、折莫擂鼓吹笛，点掬（拍）收拾”。

第十二出：

（末白）我要招个擂鼓吹笛的。（生唱）【么篇】我舞得，弹得唱得，折莫大擂鼓吹笛。（生唱）……背杖鼓有何羞？提行头怕甚的！

从这些剧本中的唱词来看，早期南戏的伴奏应该有笛、鼓、杖鼓、拍板、锣、笙、箫、琵琶等，由此，钱南扬说：

① 叶德均.戏曲小说从考（上册）[M].北京：中华书局,1999:13—15.

② 周贻白.中国戏曲发展史纲要[M].上海：上海古籍出版社,1979:262.

③ 张协状元[G]//钱南扬.永乐大典戏文三种校注.北京：中华书局,1979.

在明朝人的记载中，往往以为北曲用弦索，南曲用箫管，实在是梦话。弦索调起于明朝，仅清唱用之。^①

可见，早期南戏在艺术实践中已经丝竹并用，兼有拍板、鼓、锣等击节乐器，相比元杂剧以鼓、拍板、锣、笛、琵琶的固定乐器伴奏组合，南戏显得更为丰富。值得注意的是，南戏在实践中运用了鼓、杖鼓、拍板、锣四种打击乐器，虽然这四种乐器不大可能同时使用，但也说明了南戏音乐比较注重节奏，并非是顺口歌唱的随心令。

脱胎于民间歌舞和宋杂剧而来的南戏吸收了众多的词调音乐，在音乐上与元杂剧一样，属于曲牌联缀体。当然，如前所述，南戏产生要比元杂剧稍早，因此早期南戏的联套体制并不健全，但有一点可以肯定，正因为南戏不协宫调、顺口可歌，词调音乐间以里巷歌谣等特征，没有元杂剧严谨的一本四折体制的限制，音乐的戏剧性才得以发展，为其今后进一步完善，取代元杂剧地位，并在明代衍生出诸多南曲声腔奠定了基础。

南戏富于戏剧性与南曲音乐的组成材料及其曲式结构之间存在着一定的对应关系，正如当今学者通常把戏剧性理解为冲突或某种突发性情绪变化与对比，并将这一切通过一系列音响材料与手段的特殊处理体现出来一样。南戏从民间歌舞小戏和大曲、词调、说唱音乐基础上发展了戏剧性，除了指剧本文学所表现的某一特定人物事件、情节以及由此而形成的戏剧冲突外，更多的是强调南曲家通过对音乐材料进行重新的组合、联接，对角色唱腔、乐队伴奏的特殊处理，造成了故事及剧中人物情绪的转换、变化和强烈的对比，从而在听众的心灵中唤起某种具有戏剧性意味的情感体验，并由此达到在抒情性审美基础上“引人入胜”、“扣人心弦”的叙事性效果。

南戏的音乐戏剧性发展体现在以下几个方面：

其一，“犯调”与“集曲”的运用。

“犯调”与“集曲”是早期南曲声腔一项富于创造性的音乐技法，它对戏曲音乐在更大范围、更深层面上表现人物性格、反映生活，起到了丰富和深化的作用，并对后来的戏曲音乐产生了较大的影响。

“犯调”是兼指移宫与转调（调式的变换）而言，在唐宋大曲中已相当流行，诗人元稹有“犯羽含商移调态，留情度意抛管弦”^②之句，生动描写了歌者表达“犯调”乐曲的情态。宋词家为了增加词调的变化，继承了“犯调”的表现手法，而这又被南戏进一步继承。

“犯调”在南曲声腔中是以一个曲调或多个曲调为主，既可同宫调相犯，也可不同宫调相犯。如《张协状元》第五出【犯樱桃花】；《小孙屠》第十二出的【四犯腊梅花】；《王魁负桂英》（残曲）的【二犯狮子序】；《王祥卧冰》（残曲）的【风入松犯】、【犯一枝花】、【犯皂罗袍】；《琵琶记》第二十三出【二犯渔家傲】等。这些“犯调”不受单一宫调的限制，把别的宫调曲子借到这个宫调里来使用，通过增加曲调的变化，加强音乐的戏剧性。

① 钱南扬.戏文概论[M].上海：上海古籍出版社,1981:254

② 唐·元稹.何满子歌[G]//清·彭定求等编.全唐诗（增订本）卷421，中华书局,1999.

“集曲”是把几支笛色相通的不同曲牌，各摘其中一句或数句，重新组成一支新的曲牌。如《张协状元》第九出【胡捣练】一曲，原作引子，这里连用三支作过曲，而三支的句格又各不相同，可说是一种变体的集曲。第二十出【四换头】，曲谱无此曲，《宫调汇录》有【三换头】，按《南词定律》（卷八）【三换头】（下）注云：“此曲，冯谱以首句至五句为【双劝酒】，六句、七句为【掉角儿序】、八句至末为【梧叶儿】”。由此可见，【四换头】为四支集曲的总名。《九宫正始》（册四）引《王焕》【渔灯花】即是【渔家傲】、【别银灯】、【石榴花】三曲各取若干句组成，由王焕、鸩母、劝者三人轮唱。《董秀英花月东墙记》（残曲）【花犯扑灯蛾】由【扑灯蛾】与【花犯】二曲组成。《白兔记》第十六出的【驻马摘金桃】是由【驻马厅】、【金蕉叶】、【小桃红】三曲组合而成。这种重新组成的曲牌，必须照顾到音调的协调，而且有着一定的技术要求，并非任何曲牌都可随意加以集合。南戏集曲发展到昆山腔时已得到了广泛使用，有了进一步发展，如洪升的《长生殿》，整出戏全由集曲组成或大部分用集曲组成，就有九出。

“犯调”与“集曲”有其一致的方面，即都是将原属不同曲牌而管色相同的曲调结合起来，所以王国维先生在《宋元戏曲考》中把“犯调”认为“即集曲”。但北曲没有“集曲”，只有“借宫”。“集曲”则是早期南戏戏曲音乐一种新的创制，侧重于把分属不同宫调曲牌的若干片断重新组合、集合而成为一支全新曲牌。“犯调”则侧重于把别的宫调的曲子借到这个宫调中来使用，即相同于北曲的“借宫”。二者作为一种戏曲音乐手法，在早期南戏中的运用，使音乐戏剧化的程度不断提高，从而使曲调更符合剧情表达和矛盾冲突展开的需要。

其二，众多角色随口可歌，帮合唱频繁运用。

北曲整折由一人独唱，南戏根据场上情况，众角色均可歌唱，打破了北曲长套的限制，以只曲重复或“引子+正曲”的灵活模式演唱，而且演唱方式多种多样，独唱、对唱、接唱、合唱、帮唱、唱白相间、双出唱、三人递唱尾句等等，极为灵活。

《张协状元》共一百七十多支曲子，生独唱仅二十二支，只独唱也只有二十七支，大多为合唱，达一百二十多支。在演唱形式上，更多的应用了具有独白、旁白意味的唱。如该剧第二出：

（生唱）【千秋岁】论诗书，缓视微吟处，真个得趣。（外）黄榜将传，欲待我儿荣耀门闾。（生）儿特启：今欲去，未得取，爹慈旨。（合）愿得身康健，待明年那时，喝道状元归。^①

这里是二人递唱一曲，且合唱尾句。“合”是生、外的合唱，加重了对考取功名的共同愿望。

第五出：

（生上唱）【武陵春】独立西川无伴侣，一路想凄惶。（净接）今日孩儿乍离娘。（外合）一心在我儿行。

① 张协状元[G]//钱南扬.永乐大典戏文三种校注.北京：中华书局,1979.

“外合”是指外、净合唱，表达了父母对张协的担忧。又如第十一出的末、净合唱，第十二出旦、末合唱，第二十出生、旦合唱，第二十四出末、丑双出唱，第四十一出末、净合唱等，都注明为同场二人的合唱。第十六出【刮鼓令】连用四种形式的合唱：首先是生、旦的二人合唱，其次净、旦、末的次序接唱，随后又是生、旦的合唱，最后是生、旦、净、丑、末等在场角色的同台合唱。

另外，《张协状元》中未加注明的“合”或“合唱”大多属于幕后帮唱性质。如二十二出：

（后唱）【雁过沙】那一日过丝鞭，道十分好姻缘。前庭后拥一少年，绿袍掩映桃花脸，把奴家只苦成抛闪。（后低声）被人笑嫁不得一状元。（合）被人笑嫁不得一状元。

这段唱词是宰相小姐胜花被张协拒婚后，抒发了羞惭的心理状态，后堂帮腔唱“被人笑嫁不得一状元”，前后重复四次，加深了人物内心的苦楚，增强了音乐的表情性、戏剧性。当然，早在南、北朝时期，南方吴歌、西曲中已经普遍运用了这种帮腔——“一唱众和”形式。产生于北齐，盛于隋唐的歌舞戏《踏谣娘》也运用了这种形式，通过“旁人齐声和之云：‘踏谣和来，踏谣娘苦和米’”。^①来完成戏剧表演。这既说明南戏音乐的渊源颇早，与南、北朝时期的清商乐有着一定关系，也说明了南戏继替了隋唐歌舞小戏的遗传基因。后来的戈阳腔也继承了这种帮腔形式，并加以发展。

总之，早期南戏对独唱、合唱、后台帮唱等等各种演唱形式的穿插变化运用，不仅突出了音乐唱腔的戏剧性效果、增强了舞台演出气氛，而且由于不同情趣曲调的交替运用，对人物性格、心理的刻画也起了很好的衬托和补充的作用。从而加深了感情的抒发，丰富了唱腔和音乐的叙事性。因此，王国维先生在《宋元戏曲史》中指出：

此则南戏之一大进步，而不得不大书特书以表之者也。^②

其三，“前腔换头”与“杂白混唱”。

早期南戏《王魁》、《张协状元》中已大量出现【前腔换头】或【同前换头】的形式。所谓“换头”是一曲在重复唱或重复运用时，更换或改动曲首部分词句的形式。同一曲牌稍作变化后，可连续选用一次、二次或三次，所以又称【前腔第二换头】或【前腔第三换头】（有时也写成“前腔换头第二”）。这种“换头”的曲牌虽名称相同，但具体乐调和板式却不尽一样，节奏、句式长短往往有所变化。同时，一般凡有【换头】或【前腔换头】的地方往往都有“合”、“合前”的合唱或对唱。说明早期南戏在音乐声腔方面已进行了许多新的尝试与创造。

在《张协状元》曲牌唱腔中间，往往夹杂一些念白，除一个角色的边唱边白外，由于戏剧性的需要，较多的是其他角色夹杂其间的对白，这种方式进一步增强了音乐的戏剧性。如该剧

① 唐·崔令钦.教坊记//中国古典戏曲论著集成(一)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:18.

② 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:109.

第十出：

(旦唱)【江儿水】(丑白)……(末白)……(旦连唱)……。

第十六出：

(末出唱)【大影戏】(净白)……(末唱)……(净笑指末白)……(唱)……
(末唱)……(净唱)……。 (内容略)

这种“杂白混唱”的形式保持着我国戏曲曲白相生的传统特色，而且使之成为一种戏剧性的音乐结构。向前追溯，显然符合宋杂剧“唱念应对通遍”^①的表演特征，二者应该有着承袭关系，在明代余姚腔中发展为独具一格的“似曲代言”形式。《想当然》传奇卷首附有《成书杂记》说：

俚词肤曲，因场上杂白混唱，犹谓似曲代言。^②

弋阳腔又将这种“杂白”与五、七言诗句结合起来，形成“滚调”形式。

综上，具有浓郁地域风格的南戏在肥沃的民间歌舞小戏基础上萌发，充分吸收了词调、歌舞大曲、唱赚、诸宫调等各种艺术因素茁壮成长。相对于元杂剧来说，南戏自由灵活，富于乡土气息，音乐多元融汇，风格各异，乐曲组合自由，不拘于宫调限制，具有较强的戏剧性张力和旺盛的生命力。

第三节 音乐变革与南戏、元杂剧的继替发展

一、元曲主体地位下音乐体制的变革——南北合套音乐体制的意义

南、北地域、风土人情、语言的不同造就了南、北音乐风格的差异，两宋、金、元南北政权的分裂格局客观上促进了南、北两大声腔系统的形成，南戏与北剧（元杂剧）成为宋元南、北曲时期的主要声腔。

南宋与金政权上的南、北对峙导致了南、北声腔的各自发展，元代政权的统一，打破了这种平衡，北曲随着北人南下，与南戏产生交锋，并迅速打败南戏，占据声腔的主流地位而一统天下。

徐渭《南词叙录》云：

元初北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰。顺帝朝，忽又

① 宋·吴自牧·梦粱录//东京梦华录（外四种），上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印，1956。

② 明末王光鲁所作《想当然》传奇卷首所附《成书杂记》参见：清·周亮工·书影（明清笔记丛书）[M]卷一，上海：上海古籍出版社，1981。

亲南而疏北，作者崛起。^①

南、北戏曲声腔的交锋也带来了相互的交流与融合。在内容上，南戏普遍采用北剧故事情节，进行重新加工，在表演形式、角色、音乐上，南戏的自由灵活与北剧的严禁固定体制截然不同，二者相互吸收，有进一步融合的趋势。南北合套的出现是音乐领域内变革的标志，它在更深层次上影响、甚至决定了南戏、北剧的发展。

南北合套是南戏与元杂剧在相互交锋中各自突破自身音乐体制的限制，相互吸收而形成的一种新的联套结构形式。具体来说是将南曲和北曲的曲牌按照一定的顺序融合于同一套数之中，从而形成一种兼具南、北风格的套曲。明代魏良辅《曲律》云：“北曲以遒劲为主，南曲以婉转为主。”徐渭《南词叙录》也说：“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅”，“南曲则纤徐绵渺，流丽婉转。”可见南、北声腔风格迥异，将二者融合一体，就大大开拓了南、北曲各自的表现力，适应了在南、北戏曲交锋的过程中，南戏北上，北剧南上的需要。

南曲与北剧在同一地域的流行与交锋是南北合套产生的基本原因。元代中期北方大量剧作家南下，迁居杭州一带，北方乐人也频繁活动于江苏、浙江一带。据季国平查证，《录鬼簿》卷上的五十六位北方杂剧作家中，确知在元朝统一后南下者至少有十余位，如关汉卿、白朴、李文蔚、马致远、尚仲贤、戴善甫、姚守中、赵天锡、侯正卿、史九散人、张寿卿等。^②燕南芝庵《唱论》曾说“凡歌者之所忌”，其中一项是：“南人不曲，北人不歌”。但在元剧南下统一南方，“一时靡然风向”的情况下，南、北艺人汇集南方江浙地带，在实际的演出中，往往以兼具南、北技艺为时尚。

其实，早在元初时南方艺人已经开始学习北曲，元人仇远《竹素山房小饮》诗云：“吴下老伶燕中回，能以北腔歌落梅”。^③《青楼集》记载浙江艺人芙蓉秀不仅以唱南曲为专业，而且擅北曲，并达到炉火纯青的地步。艺人的这种风尚也影响了一些剧作家及其观众，甚至一些家僮也以擅南、北曲为能事。如元人姚桐寿《乐郊私语·杨氏乐府》载：

州（海盐）少年多善歌乐府，其传皆出于澈川杨氏。……以故杨氏家僮千指，无不善南北歌调者，由是州人往往得其家法，以能歌名于浙右云。^④

因此，北剧作家关注南戏，参与南戏创作，乐人以兼擅南曲和北曲为能事，等等，进一步促进了南北合套音乐的形成。

从目前史料来看，最早采用南北合套的是南戏，这可能与它“不叶宫调，亦无节奏，”是“畸农市女”的“随心令”，顺口可歌的灵活特性，广泛吸收其他姊妹艺术的开放性有关。早期南戏以《永乐大典戏文三种》为代表，其中《张协状元》是南宋作品，其时南、北政权对立，并未有发生南、北戏曲声腔的直接交流。因此，作品中也没有出现南北合套现象。《宦门子弟

① 明·徐渭《南词叙录》[M]//中国古典戏曲论著集成（三）.北京：中国戏剧出版社,1959:239.

② 季国平《元杂剧南流史初探》[J].河北学刊,1988（3）

③ 元·仇远《金渊集》卷二[M].文渊阁四库全书本（电子版）.

④ 元·姚桐寿《乐郊私语》[M]//宋元笔记小说大观（六）上海：上海古籍出版社,2001:6109—6110.

错立身》和《小孙屠》是元初作品，都运用了南北合套的形式。如《宦门子弟错立身》第十二出，共运用了十五支曲牌，其中除了【四国朝】和【驻云飞】是南曲，其余十支都是北曲，组成了一个南、北曲合套的形式：

【越调·斗鹤鹑】——【紫花儿序】——【四国朝】——【驻云飞】——【同前】——【同前】——【同前】——【金焦叶】——【鬼三台】——【调笑令】——【圣药王】——【麻郎儿】——【么篇】——【天净沙】——【尾声】。^①

由于《宦门子弟错立身》是从北杂剧作家李直夫（一说赵文殷）的同名剧作改编而来，这一合套形式显然应该与改编有着密切关系。可能在改编过程中存在着南、北语言与音乐的矛盾关系不好解决，也可能是改编过于粗糙，使得在改编过程中直接将北曲曲牌、联套，甚至文辞一并搬进了南戏中。廖奔、刘彦君也指出《宦门子弟错立身》里吸收北曲曲牌完全是出于一种偶然的原因，或者说是完全不自觉的行为。^②如【越调·斗鹤鹑】这套曲牌没有明确标明南曲或北曲，就说明了早期南戏对北曲的吸收还处于一种初期阶段。

如果说上面所举《宦》剧第十二出曲牌组合运用是对北曲机械的吸收，并没有达到高度融合的话，该剧第五出的一套乐曲则有着明显的固定编排，形成了一北一南的曲牌组合，具有典型的南北合套结构形式。如下例：

（北）【赏花时】——（南）【排歌】——（北）【哪吒令】——（南）【排歌】——（北）【鹊踏枝】——（南）【乐安神】——（北）【六么令】——（南）【尾声】。

《小孙屠》产生时间较《宦门子弟错立身》稍晚，剧中运用了两套南北合套形式，并明确标明使用曲牌的来源。如第十九出一套曲牌的组合形式为：

【北新水令】——【南风入松】——【北折桂令】——【南风入松】——【北水仙子】——【南风入松】——【北雁儿落】——【南风入松】——【北得胜令】——【南风入松】。

第十四出：

【北曲端正好】——【南曲缠锦道】——【北曲脱布衫】——【南曲刷子序】——【锁南枝】——【同前换头】。

^① 参见：钱南扬校注. 永乐大典戏文三种[M]. 不北京：中华书局, 1979. 本章有关《张协状元》、《小孙屠》、《宦门子弟错立身》剧本唱词和曲牌均引用此书，不再另注。

^② 廖奔、刘彦君. 中国戏曲发展史(二)[M]. 太原：山西教育出版社, 2000：91.

北曲最早的南北合套已无从可考，据钟嗣成《录鬼簿》载：

以南、北调合腔自和甫始，如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲，极为工巧。^①

沈和甫杭州人，主要活动于元代中期，以杂剧和散曲创作盛名于世，钟嗣成吊词称“占风流独我师”，并云：“江西称为蛮子关汉卿者是也”。^②杂剧作品《欢喜冤家》未见流传，《潇湘八景》则以散曲的形式保留在《词林摘艳》中，剧中所运用的南北和套是从北曲曲牌开始，遵循一北一南的顺序，交替联缀成套，具体连接是：

北【赏花时】——南【排歌】——北【哪吒令】——南【排歌】——北【鹤踏枝】
——南【桂枝香】——北【寄生草】——南【乐安神】——北【六么序】——南【尾声】。

钟嗣成是著名曲家，与同时代的诸多曲家来往甚密，又与沈和甫相识。因此，《录鬼簿》所下断语：南北合套自沈和甫始，应该具有一定的准确性。当然，也不能否定，在沈和甫之前北曲作家已经开始采用南曲曲牌进行创作，可能名气没有沈和甫大，没有引起重视。

将沈和甫的这一套曲牌与上文所列南戏《宦门子弟错立身》第五出运用的一套南北合套进行比较，可以发现，二者在具体曲牌及组合方面基本相同，《潇湘八景》仅比《宦门子弟错立身》多了两个曲牌【南桂枝香】和【北寄生草】。《宦》剧是元代的作品，钟嗣成将沈和甫列为“方今已亡名公才人”，并云其“近年方卒”，结合《录鬼簿》是钟嗣成与元顺帝时所撰的事实来看，沈和甫主要活动在元代中期，其创作《潇湘八景》也应在元代中期。我们只能说明，南戏《宦门子弟错立身》和沈和甫创作《潇湘八景》的时候已经形成了南北合套的固定模式，并通行于南、北戏曲的创作中，具有典范的模式作用。钟嗣成在《录鬼簿》中说沈和甫是“占风流独我师”及“蛮子关汉卿”，可见他精通南、北曲，具有高超的创作水平。因此，将二者融为一体进行有目的创作是可能的。同时，这种南北合套固定形式在南戏和北曲中的出现也说明将南曲和北曲音乐结合起来进行创作，确立南北合套的形式，已经成为曲作家一种自觉寻求突破，追求新形式、新效果的行为。

因此，南北合套音乐体制的出现及在北曲中的运用，标志着北曲套数森严的格律规范、程式化的音乐体制、宫调组合在元代中后期被打破，大量的北曲杂剧也受到影响，剧作家在作品中有意识的吸收南曲音乐，运用已经确立模式化的南北合套音乐形式，使北曲音乐得到进一步发展。这种对固定体制的突破与变革不仅与剧作家的个人水平有关，更与当时南戏初盛导致元杂剧面临的困境有关，即在徐渭所云：“顺帝朝，忽又亲南而疏北，作者蛸兴”^③的情况下，元杂剧面对自身衰落所作出的变革。而这种改变也恰好满足了南戏自身进一步发展完善的需要。

① 元·钟嗣成《录鬼簿》[M]//中国古典戏曲论著集成（二），北京：中国戏剧出版社，1959:121.

② 元·钟嗣成《录鬼簿》[M]//卷下，中国古典戏曲论著集成（二），北京：中国戏剧出版社，1959:121.

③ 明·徐渭《南词叙录》[M]//中国古典戏曲论著集成（三），北京：中国戏剧出版社，1959:239.

随着时间的发展,这种音乐上的变革愈演愈烈,剧作者为适应观众需要,甚至整本都运用南北合套,如元明之际,贾仲明的杂剧《吕洞宾桃柳升仙梦》全剧四折都是运用南北合套的音乐写成。以第一折为例:

北仙吕【点绛唇】——北【混江龙】——南【东瓯令】——北【哪吒令】——南【桂枝香】——北【鹤踏枝】——南【玉包肚】——北【寄生草】——南【乐安神】——北【赚煞】。^①

伴随着南北合套音乐体制在南、北曲中的运用,南戏渐趋崛起,元杂剧在其冲击下迅速衰落。贾仲明杂剧四折全部用南北合套的形式,反映了剧作家希冀运用音乐上的变革来实现元剧的复兴,以挽救元杂剧衰败的颓势。虽然元杂剧衰亡命运不可逆转,但这种全曲均用南北合套的音乐形式,进一步导致了入明后杂剧日趋南曲化,甚至出现全部用南曲来创作的“南杂剧”情况出现。

入明以来,北曲杂剧仅作为应制的装饰,点缀性的保存在宫廷、贵族等上层社会生活中,民间基本绝迹。至万历年间(1573—1620年),终于无可挽回地退出历史舞台。从表面来看,元杂剧的生命轨迹说明了其在明代中期成为绝响,但这并不意味着元杂剧成了戏曲史上唯一不传承的剧种^②。南杂剧的出现,标志着元杂剧并非不传承,而是沿着南北合套音乐改革的道路,进行了涅槃性的嬗变,以另一种形式延续其生命。

明人对元杂剧延续性的改革体现在两个方面:一方面以朱有燬杂剧为代表,在表演形式上,载歌载舞,追求热闹、华丽的场面,将大量队舞编排进杂剧,增强舞台效果;在表演内容上偏重杂剧的非情节性,强调乐舞的综合性、歌唱性、抒情性。如《河笥神灵芝庆寿》第一折有八仙队子,第二折有东华队子,第四折有南极寿星队子;《东华仙三度十长生》开场有十长生队子,第二折有瑶池金母队子、南极寿星队子,第四折有福祿寿队子;《文殊菩萨降狮子》第三折有“扮文殊菩萨队子”;《李妙清花里悟真如》第三、第四折之间有“扮十六罗汉队子”;《惠禅师三度小桃红》一开场,是“辟支佛队子队舞”。尤其是《文殊菩萨降狮子》队舞规模庞大,第二折黄钟套【出队子】用七支曲演唱,降狮子的队伍分东、西、南、北、东南、西南、中路七路,每路各四人排列,分别上场,表演一段“菩萨降狮”队舞,上场人数多达五十人,场面热闹、壮观。

在《四时花月赛娇容》一本四折杂剧中,没有故事情节,仅以十二旦扮十二花仙上场表演,以数段歌章夹杂种种歌舞、弹唱、小唱、院本、队子等敷演四季宴饮盛事,摹写宾客四季赏花,席间众女乐歌舞弹唱、往来行酒的情景:

第一折,春日行酒,松竹行令,各花仙唱一个清江引带过曲,曲中舞躯老儿(所唱

^① 隋树森.元曲选外编[M].北京:中华书局,1980:695-706.

^② 邓琪,邓翔云在《从元杂剧的不传,反思演员的创造力》(发表于《艺术百家》2002年第4期)一文中提出元杂剧是戏曲史上唯一不传承的剧种。

十二支曲俱描写平时宴乐情景)。

第二折,夏日玩景,松竹请奏,“唤梅将琵琶、箏、琴、笛上,各占吹弹一折了”。莲旦分唱箏、琴、琵琶、笛、拍板的由来。

第三折,秋日众梅香打诨,各自叙述主人的娇态。“众唱带舞”耍笑一个采茶歌——十二月赏花歌;众花仙打扮了“歌舞十七换头一折了”。

第四折,冬日行宴,待王母队子上后,“七位花仙上唱天魔队曲一折了”。王母赐芳名福寿。又穿插诸梅香打诨、西王母宴饮。每以司花女按唱、开场。

《得骏虞》一剧,剧情也极为简单,即发现骏虞,捕获骏虞、设宴庆祝。最后宴庆一折,更直接以典乐官(正末扮细酸)出场,从致词到主唱,引出各色队子,载歌载舞,欢庆太平,完全是殿廷宴乐的规范。^①

明初杂剧剧目的非情节化、歌舞的多样化、场面的华丽化显然与元杂剧戏剧性表达相距甚远,尤其是纯粹庆赏燕乐的杂剧,诸多队舞、杂耍的应用,场面的奢华是元杂剧望尘莫及的。这也说明以朱有燾为代表的杂剧创作实际上是朝着舞台场面的奢华方向发展,但这种注重形式的杂剧实际上是一种类似史浩《采莲舞》大曲,包含了杂剧在宋代宫廷与乐语、队舞相结合的演出形式。因此,从这方面来说,朱有燾的杂剧创作与其说是一种对前代杂剧的突破,不如说是艺术创作上的一种回归——对宋代杂剧初级综合形态的回归。朱有燾创作了大量的杂剧,但仅能成为宫廷演出的应景装饰,并没有在民间流行。因此,这种创作上的复古没有挽救元杂剧的命运。

明人杂剧改革的另一条道路是沿着音乐体制的革新进行发展,元代南北合套音乐体制的产生,及在元杂剧中普遍运用,开始标志着元杂剧音乐风格的转变。元明之际,贾仲明的杂剧《吕洞宾桃柳升仙梦》全剧四折都是运用南北合套的音乐写成,就说明了当时曲家已普遍采用南北合套的音乐来编写杂剧。南北合套是对北曲严格音乐体制的创新与突破,改变了一本杂剧中全用北曲的现象,使得“北力在弦,南力在板”,“北主慷慨,其变也为朴实。南主激越,其变也流丽”的现象得以综合,一定程度上弥补了“北曲不协南耳”的局限。沿此道路发展,在明代传奇大盛的影响下,进一步吸收昆山腔新声,使杂剧在音乐上完全南曲化,从而在明代嘉靖时期(1522—1566年)形成了南杂剧,经万历(1573—1620年)而盛极一时,诸多剧目日常在舞台上演出。明·潘之恒《鸾啸小品》卷二云:

余初游吴,在己卯、壬午间,即与张伯起、王百谷善。其时《大雅堂》、《红拂》、《窃符》、《虎符》、《祝发》四部甚传。^②

音乐上的突破导致南杂剧结构形式的突破,元人杂剧多为四折,明杂剧则突破四折的局限,不拘折数。如徐渭《四声猿》、沈自晋《秋风三叠》,每种一折;王衡《郁轮袍》七折;孟称舜

① 本节对朱有燾杂剧的介绍及引用,参见明·沈泰编《盛明杂剧》[Z].北京:中国戏剧出版社,1958.

② 明·潘之恒《鸾啸小品》(卷二)/汪效倚《潘之恒曲话》[Z].北京:中国戏剧出版社,1988.

《桃花人面》五折。正如吴梅先生所说，明杂剧折数不定，并且在演唱上，元剧多一人独唱，明则不守此例。^①

明代中期南杂剧取得了较高成就，何良俊《曲论》称“汉陂（王九思）《杜甫游春》杂剧，虽金元人犹当北面”。^②王世贞《曲藻》认为“评者以敬夫（九思）声价不在关汉卿、马东篱下”。^③吕天成《曲品》更在总体上给予较高评价，将“南剧”（即文人剧之主体南杂剧）作为当时剧坛上唯一能和传奇分庭抗礼的戏曲形式^④。此后胡文焕编《群音类选》，将“南之杂剧”单独开列、入选^⑤，祁彪佳编《远山堂剧品》把明杂剧集中加以分类、品评，和专论传奇之《远山堂曲品》同样规格，显示了当时曲坛杂剧、传奇并重的倾向。沈泰更先后编成《盛明杂剧》初、二集，声言：“非快事韵事、奇绝趣绝者不载”。^⑥并序云：

今所谓北者，皆牢骚肮脏不得于时者之所为之。文长之“晓峡猿声”，既不佞之“夕阳影语”，此何等心事，宁可谩付李龟年、谢阿蛮辈草草演习供绮宴酒阑所愁跳？他若康对山、汪南溟、梁伯龙、王辰玉诸君子，胸中各有磊磊者，故借长啸以发舒其不平，应自不可磨灭。^⑦

今人吴梅先生也认为：

徐文长《四声猿》中《女状元》剧，独以南词作剧，破杂剧之定格，自是以后南剧孳乳矣。……今读之，犹自光芒万丈，顾与临川（汤显祖）之妍丽工巧不同，宜其并擅千古也。^⑧

王永健也指出，南杂剧乃是北曲杂剧南曲化（更精确地说是昆曲化）和传奇化的艺术结晶。其创作一直延续到清初，案头化的倾向尚不突出，名家名作皆便于当场，且与传奇一样盛演于各地的舞台，且深受各阶层观众的喜爱。^⑨

综上，固定的结构、“一人主唱”的表演体制在元杂剧发展的初期，产生了积极的作用。剧本结构和音乐体制的定型化减少了创作难度，推动了作家群体的诞生。同时，音乐的程式化和“一人主唱”简单表演体制也给演员表演带来了莫大的便利，演员在竞争的商业演出中能够节约成本，以最快的速度通过模式化的戏剧音乐，掌握大量的剧本唱腔。但当元杂剧的发展达到顶峰后，其表演形式与音乐体制已经不能适应文学发展的需求，面对纷繁的社会现状，新的审美需求，原有的音乐体制、表演形式就显得相对滞后。简单的表演体制，僵化的一本四折

① 吴梅.中国戏曲概论:卷中“明人杂剧”[M].长沙:岳麓书社,1998:159.

② 明·何良俊.曲论[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:10.

③ 明·王世贞.曲藻[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:35.

④ 明·吕天成.曲品:卷上“不作传奇而作南剧者”[M]//中国古典戏曲论著集成(六).北京:中国戏剧出版社,1959:220.

⑤ 明·胡文焕.群音类选:卷二十六“南之杂剧”[Z].北京:中华书局,1980.

⑥ 明·沈泰.盛明杂剧·凡例[Z].北京:中国戏剧出版社,1958.

⑦ 明·沈泰.盛明杂剧·序[Z].北京:中国戏剧出版社,1958.

⑧ 吴梅.中国戏曲概论:卷中“明人杂剧”[M].长沙:岳麓书社,1998:162.

⑨ 王永健.关于南杂剧的几个问题[J].艺术百家,1997(2).

结构及音乐体制的定型化限制了元杂剧的进一步发展。要解决这一问题，音乐变革是一个重要的突破口。

南北合套音乐体制的形成，就是戏曲音乐变革的结果。对于北曲来说，突破了原有的音乐体制局限，扩充了音乐的表现力，给行将僵化的北曲以音乐上的动力，促进了北曲在元末面临危机的情况下得到缓解。音乐体制的变革虽没有挽救元杂剧的命运，但开拓了元杂剧新的发展方向。对于南戏来说，音乐变革为南戏带来了新的动力，引导南戏走出不注重宫调、节奏、联套模式的原始状态，进一步规范、扩充了南戏音乐体制，为南戏进一步发展，取代北曲成为一代之传奇提供了可能。

二、音乐体制的瓶颈——元杂剧突然衰落之分析

当南北合套所标志的元杂剧在音乐上变革的突破未能给其带来新的动力时，衰落的命运就不可避免。于是，在元代中后期，盛极一时的元杂剧开始衰落。

与此同时，长期被元杂剧成就与声誉遮盖的南戏，在与元杂剧交锋过程中，逐步吸收了民间音乐的养分和元杂剧音乐、表演体制及内容，在一批南戏作品的带动下，影响渐趋超过元杂剧。徐渭《南词叙录》云：“顺帝朝，忽又亲南而疏北，作者蛸兴”说明了元末南戏的崛起和元杂剧的衰落已是不争的事实。南北合套音乐体制的改革避免了杂剧与元代政权同步衰亡的命运，至明代中期，北曲杂剧才成为绝响。

今人学者按其衰落过程，分为三个阶段：元末是初衰阶段，明初是再衰阶段，明代中期是最后衰亡阶段。^①元末杂剧的衰落，从《录鬼簿》所记集中在顺帝朝（1333—1367年）的杂剧创作和作家相比前代在数量和质量上的锐减即可看出端倪。而元末南戏在《琵琶记》的带领下，进一步冲击了北曲的演出市场，至明代更由于统治者的提倡，南戏地位进一步得以确立，北曲杂剧则日渐衰微。到嘉靖年间（1522—1566年），何良俊家的北杂剧女班，成为绝响。马四娘的北杂剧女班，也是昙花一现。再到万历年间（1573—1620年），四大声腔之一昆山腔继承南戏衣钵，脱颖而出，北杂剧终于退出历史舞台，被昆曲所代替。沈德符描述这一时期的情况说：“自吴人重南曲，皆祖昆山魏良辅，而北词几废，今唯金陵尚存此调”。^②王骥德也指出：“迩年以来，燕赵之歌童舞女，咸弃其捍拨，尽效南声，而北词几废”。^③顾起元《客座赘语》，说得更清楚：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会，小集多用散乐，或三四人或多人唱大套北曲”；“若大席，则用教坊打院本，乃北曲四大套者”，“后乃变为南唱，……，大会则用南戏”；“至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣！”^④由此，可以说明，北曲杂剧的衰亡并不是突然中断，而是渐趋衰落。

北曲杂剧衰亡的原因众多，音乐体制上的僵化是最为直接的原因。任何一种艺术形式都必须与时代相适应，与所表现的内容相符合，才有生命力。时代的不断变革，必然引起生活内容的急剧变化，进而促使人们的文学观念、审美趣味、审美习惯的变化，最终导致艺术内容、艺

① 徐扶明.试论元杂剧的兴起和衰落[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),1980(2).

② 明·沈德符.顾曲杂言[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:212.

③ 明·王骥德.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:56.

④ 明·顾起元.客座赘语[M]//明清史料笔记丛刊.北京:中华书局,1987

术形式的不断演变。在杂剧诞生之初就形成的固定化、体制化的音乐结构、联套模式，经历近百年的发展，已经不能适应新时代人们审美心理的需求。正如邓琪、邓翔云所指出的，元杂剧的不传，不是文人疏于剧本创作，而是模式化的艺术形式束缚了艺人的创造力。失去创造力的艺人，演出僵化的文人剧作，只能被观众遗弃。^①因此，元杂剧一本四折的固定体制及一个角色主唱到底、其他角色只有说白的表演模式不利于人物形象的塑造和戏剧矛盾的展开，最终被音乐灵活、不限折数、诸多角色均能歌唱的南戏取代。

具体来看，元杂剧在末期表现出的僵化体现在四个方面：

第一、拘泥于四套体制。

元杂剧凭借成熟的联套音乐体制在一本四折结构中的合理运用，在金、元之际崛起。四个套数按照固定的宫调连接，形成整本音乐，有时为了剧情叙事表达的需要加一楔子，这种音乐体制成为杂剧作家的固定模式，有利于元杂剧的创作、传播。但是，当四套体制在杂剧的发展过程中一直僵化不变，就不能适应新的社会发展和人们审美需求。“变”是宇宙万物的恒定规律，不变，则阻碍事物发展。“世之腔调，每三十年一变”，元杂剧的四套音乐体制从金元之际一直到元末，并没有体现出太大变化。元代中后期形成的南北合套虽然说是音乐上的一种突破，但南北合套仅作为套数中的具体曲牌运用模式，整体的四套结构并没有发生变化。这极大限制了元杂剧的进一步发展和长篇叙事剧目的戏剧性表达。

第二、宫调严格、格律规整，对创作者要求过高。

元杂剧中的宫调使用、文辞格律极为严格，关中北曲家康海曾说：

南词主激越，其变也为流利。北词主慷慨，其变也为朴实。唯朴实故声有矩度而难借，唯流利故唱的婉转而易调。^②

这种“声有矩度而难借”，说明了元杂剧宫调使用上的严格性，极大的限制了作家的创作，一旦创作人才音乐水平下降，就很难创作好的作品，因此，衰落也不可避免。

“声有矩度”主要表现在宫调使用和连接上，元人在宫调使用范围、调性色彩上加以总结、规范，形成宫调与声情对应通例，如元人曲家燕南芝庵在《唱论》中所总结十七宫调声情：

仙吕宫唱清新绵邈，南吕宫唱感叹伤悲，……宫调唱典雅沉重，越调唱陶写冷笑。^③

从现今遗留的元杂剧作品对各宫调的运用实践，结合宫调的联套模式，宫调内的曲词内容等方面来看，无法全部将感情内容与宫调色彩进行对应联系，二者也不全存在直接的对应关系。并且从燕南芝庵自己的分类来看，也并不统一，如“高下闪赚”、“拾掇坑堑”、“急并虚歇”似指曲调的表达形式而言，“清新绵邈”、“条畅浥漾”似指曲调表现的艺术风格而言，“感叹伤悲”、

① 邓琪、邓翔云.从元杂剧的不传,反思演员的创造力[J].艺术百家,2002(4)

② 明·王骥德.曲律·总论南、北曲第二[M].//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:57.

③ 元·周德清《中元音韵》、陶宗仪《辍耕录》、明·朱权《太和正音谱》、臧晋叔《元曲选》均有转载。

“悲伤婉转”、“悽怆怨慕”似指曲调的感情内容而言。但是燕南芝庵在《唱论》中所阐述的宫调理论，被多数曲家反复转载，如同时代杨朝英所编《乐府新编阳春白雪》、陶宗仪所著《辍耕录》、明人朱权《太和正音谱·词林须知》、明臧懋循所编《元曲选》等书，均有收录或节录，这说明了燕南芝庵的宫调声情总结已经成为共识。《唱论》有元至正（1341—1368年）刻本，附刊于元人杨朝英所编《乐府新编阳春白雪》卷首，既然元至正时期已刊行，其成书至少在此之前。今人虽无法探寻燕南芝庵对十七宫调描述的具依据是什么，但这种总结反映了这一时期，至少在元杂剧创作者看来，宫调的表现形式与感情内容或剧情应有固定的联系，形成固定的对应范式，以至在写作中常被遵循。当然，我们也不能忽视音乐宫调在宋元之后陷入混乱，渐趋成为感情内容的标志，而非真正音乐意义上的调性作用。

元杂剧在宫调使用上不仅形成了固定宫调对应固定声情的规范，而且还形成固定的宫调连接模式，从早期的元杂剧作品一直到晚期的作品，大都沿用“仙吕”——“双调”的连接模式。固定的宫调对应固定的声情、文辞格律，这对于元代早期的优秀曲家来说，轻车熟路，但对于元代后期创作后继乏力，文辞功力不深、曲学不精者来说，显然不适于运用这种严格的宫调体制。因此，过于僵直的宫调使用成规不仅成了文人曲家创作的束缚，而且也无法表现活生生的现实世界。难怪徐渭在《南词叙录》中发出“南易制，罕妙曲。北难制，乃有佳者”的感叹。

第三、弦索伴奏困难。

元杂剧的伴奏乐器沿承了宋、金杂剧和诸宫调，以鼓、笛、板三种乐器为基础。当然，结合上文论述及现存史料来看，元杂剧的伴奏乐器还应有弦索^①和箫管。清人徐大椿《乐府传声·源流》说：

北曲如董之《西厢记》，仅可以入弦索，而不可以协箫管，其曲以顿挫节奏胜，词疾而板促。至王实甫之《西厢记》，及元人诸杂剧，方可协之箫管，近世之所宗者是也。^②

明人顾起元《客座赘语》云：

南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有燕会小集，多用散乐，或三四人，或多人唱大套北曲。乐器用箏、琵琶、三弦子、拍板。^③

这说明以鼓、笛、板为基础的元杂剧伴奏体系已经发生了变革，至少在明代万历时期（1573—1620年），演出北曲杂剧所用伴奏乐器除了琵琶外，还有三弦、箏等弦索乐器。

拥有弦索、箫管，强调“北力在弦”的元杂剧伴奏体系显然对宫调配合，节奏等有着严格的限制，增强了创作、演唱的难度。明人曲家王骥德指出：

① 今人往往认为是琵琶或三弦，但现有史料没有明确提出是何种弦索乐器。

② 清·徐大椿·乐府传声·源流[M]//中国古典戏曲论著集成（七）.北京：中国戏剧出版社，1959:157.

③ 明·顾起元·客座赘语·卷九“戏剧”条[M]//明清史料笔记丛刊.北京：中华书局，1987.

北之歌也，必和以弦索，曲不入律则与弦索相戾。故作北曲者，每凛凛遵其形范，至今不废。^①

显然，“曲不入律则与弦索相戾”指出了元杂剧创作、演出的难度较大，对艺人、作家的要求极高，曲家们不得不“凛凛遵其形范”。而且从演出实践上来说，不仅对歌唱者要求高，而且对于伴奏演员要求也高。明武宗时南教坊著名曲师顿仁在南、北曲比较中，精辟的指出：

弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钿弦，皆有定则，……若南九宫，无定则可依，且笛、管稍长短其声，便可就板。弦索若多一弹、少一弹。即板矣，岂可率意为之哉！^②

第四、旋律地域风格过强。

王世贞在《曲藻》中提出“北曲不谐南耳”说，并分析道：

凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。^③

元明以降的曲家在论述时也常常将元杂剧称为“北曲”，虽然是相对南曲而言，却明确指出了元杂剧虽一时成为统一全国之剧种，流传大江南北，依然具有极强的北方音乐风格，并不为南方人普遍接受。另外，北曲在流布过程中也曾形成具有地域性的分支声腔，元人燕南芝庵《唱论》就指出：“凡唱曲有地所”，意指各地都有本地风格的曲调。魏良辅也指出北曲形成了不同地域声腔：“五方言语不一，有中州调、冀州调”。^④沈德符更进一步说：“北派亦不同，有金陵，有汴梁，有云中”，又说“吴中以北曲擅场者，仅见张野塘一人，故寿州产也”。^⑤可见，北曲在流布过程中也曾经产生过小的地域声腔，但始终无法象南戏一样，衍生出诸多有影响的新声腔。这一方面说明杂剧的音乐限制过于严格，另一方面也说明元杂剧的北方音乐风格过强，抹杀了在流布过程中出现的新的地域性风格。因此，王世贞提出“北曲不协南耳”，说明了元杂剧的北方风格音乐限制了其发展，而元人退出政治舞台，政权中心在元明继替中南移则进一步加剧了元杂剧衰落的步伐。

总之，音乐上的僵化、地域风格的强势、宫调运用的艰难、伴奏体系的繁琐导致了元杂剧创作、演出、流传的困难，一旦作家、演员的素质有所降低，群众需要新鲜的、富有时代气息的艺术作品得不到体现，就不可能维继元初杂剧的辉煌，从而走上渐趋衰落的道路。

① 明·王骥德·曲律·论宫调第四[M].//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:104.

② 明·沈德符·顾曲杂言[M].//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:204-205.

③ 明·王世贞·曲藻:卷四[M].//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:27.

④ 明·魏良辅·南词引证(曲律)[M].//中国古典戏曲论著集成(五)北京:中国戏剧出版社,1959:7.

⑤ 明·沈德符·顾曲杂言:“北词传授”条[M].//中国古典戏曲论著集成(四)北京:中国戏剧出版社,1959:212.

音乐上的一成不变导致创作的停滞不前，千篇一律的音乐体制也必然导致观众审美的疲劳。政权的交替促进了新的时代审美心理形成。世之腔调，每三十年一变，不变就意味着被抛弃。即便是新兴的海盐等腔，刚流行不久，在顾起元听起来已经是“白日欲睡”，何况已经盛行百十余年的元杂剧呢？因此，顾氏更加感叹说：“至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣”。^①显然，相比灵活、丰富、多变的南戏声腔，音乐上僵化呆滞的元杂剧缺乏变化，听之使人昏昏欲睡是必然趋势。不适应时代发展必然被淘汰，何良俊《曲论》借教坊乐人之言道出了元杂剧在明代已成绝响的衰亡命运：

余家小鬟记五十余曲，而散套不过四五段，其余皆金、元人杂剧词也，南京教坊人所不能知。老顿言：“顿仁在正德爷爷时随驾至北京，在教坊学得，怀之五十年。供筵所唱，皆是时曲，此等辞并无人问及。不意垂死，遇一知音。”是虽曲艺，然可不谓之一遭遇哉。^②

当然，导致元杂剧衰落的原因是多方面的，统治者对戏曲的过分关注，对儒教伦理的重视，无疑强化了元杂剧文以载道、移风易俗的教化职能。因此，雅化剧、教化剧的出现，使元杂剧丧失了新鲜的活力。

杂剧的雅化虽然提升了杂剧的地位，丰沛了它的价值，为杂剧汇入中国文学主流起了决定性作用。但雅化也消解了杂剧艺术原初的美感和生动质朴的个性，最终使这种生成于民间艺术土壤上的花朵过早枯萎。^③

教化剧更是纯粹成为统治者愚民的工具，而丧失艺术的娱乐本质。如后期杂剧作家鲍天佑创作的《尸谏灵公》就是一部宣扬愚忠的作品。元朝统治者对其大加提倡和宣扬，号召全国各地演唱该戏，兰雪主人的《元宫词》就描绘了这一情况，辞云：“尸谏灵公演传奇，一朝传到九重知，奉宣赏与中书省，各路都教唱此词”。可见，元末杂剧的娱乐性、商品性的丧失，使观众不再成为杂剧艺术最后完成的能动主体，而成为被动的接受者。

马丁·艾思林说：

没有观众，就没有戏剧。^④

丹纳也曾说过：

艺术家不是孤立的人，我们隔了几世纪，只听到艺术家的声音，但在传到我们耳边来的响亮的声音之下，还能辨别出群众的复杂而无穷无尽的歌声，象一片低沉的嗡嗡声一样，在艺术家四周齐声合唱。只因为有了这一片和声，艺术家才成其为

① 明·顾起元·客座赘语·卷九“戏剧”条[M]//明清史料笔记丛刊·北京：中华书局，1987

② 明·何良俊·曲论[M]//中国古典戏曲论著集成（四）·北京：中国戏剧出版社，1959：9.

③ 周玲·元杂剧兴衰原因探论[J]·井冈山师范学院学报（哲学社会科学），2004（1）

④ 马丁·艾思林·戏剧剖析[M]·北京：中国戏剧出版社，1981：6.

伟大。^①

杂剧艺术的最终完成，必须经过“听”与“看”的接受创作。所以，观众的审美需求始终直接或间接地影响着戏曲的发展和兴衰。^②当作为商品的杂剧艺术失去了它视若生命的消费对象——观众时，被抛弃的命运就在所难免。于是，元杂剧走向衰亡，观众“忽又亲南而疏北”。当然，也有学者认为元代理学再由民间哲学变为官方哲学，构成了元代杂剧由盛而衰的思想根源。^③

从杂剧创作上来说，至顺帝朝（1333——1368年），仅有南方少数剧作家坚守阵地，而重新崛起的南戏创作却呈现出“作者蛸兴”的局面。元初优秀剧作家和经典作品层出不穷的局面早已成为往事，后期作家难以企及，杂剧难以为继，以至周德清在《中原音韵·自序》中发出“诸公已矣，后学莫及”的悲叹。^④文人与民间艺人的密切合作，是杂剧文学性和舞台性融洽汇合的中介。元杂剧后期文人的逐渐退出，不仅使元杂剧失去了深谙艺术三味的专业作家，而且也宣告了演员素质提升的无力。^⑤

小结：

两宋时期，社会的变迁及市民经济的繁荣，促进了城市文艺的发展，隋唐以宫廷歌舞大曲为代表的音乐艺术在宋代延续发展的过程中，受到了时代变迁及市民审美需求的挑战，旧有的艺术表演体制也限制了其进一步的发展。歌舞大曲以“摘遍”、侧重歌舞叙事等形式的变革作出了有力应战，以适应新时代审美需求。杂剧大曲的出现将前代歌舞大曲与宋杂剧联系起来，成为歌舞大曲向宋杂剧嬗变的标志。

歌舞大曲通过自身的应战在向宋杂剧嬗变的同时，也渐趋形成宋杂剧音乐的重要组成。与此同时，隋唐曲子、宋代词调、说唱艺术、民歌小曲等等与杂剧相互融合，通过多元汇集与变革，突破前代音乐体制，产生了南戏、元杂剧的音乐——南曲和北曲。

戏曲音乐体制的定型促进了元杂剧的繁盛，成为“一代之绝艺”。源生于民间的南戏则在音乐上依然保持自然、活泼的民间性和充满张力的戏剧性。

随着社会的发展，在南戏、北剧的交锋中，具有强烈北方音乐特色的元杂剧遇到了“不协南耳”的挑战，南北合套音乐体制改革是一种应战，虽一定程度上延缓了元杂剧的衰落命运，但面对元、明社会更替、音乐体制过于僵化、创作者的匮乏、观众“忽又亲南而疏北”的审美变迁以及南戏崛起的冲击等等新的挑战，这种应战力度显然不足。因此，衰亡命运不可避免。

南北合套音乐体制的变革对于“不协宫调”的南戏来说，是一次成功的应战，引领南戏走出偏安一隅的南方地域，在元代末年呈崛起之势，并出现了《琵琶记》这样集南、北声腔音乐之大成的优秀作品，为入明以来南曲的进一步演变发展，取代北曲创造了条件。

① 法·丹纳.艺术哲学[M].安徽:安徽文艺出版社,1998.45.

② 杜桂萍.元杂剧衰微探幽[J].文艺研究,1999(5).

③ 佟德真.理学流变与元杂剧兴衰[J].学术论坛,1995(4)

④ 周德清.中原音韵[M].中国古典戏剧论著集成.北京:中国戏剧出版社,1959: 175.

⑤ 杜桂萍.文学性与舞台性的失衡——元杂剧衰微论之二[J].求是学刊,1997(2)

第三章 昆、弋时期戏曲音乐要素的综合与突破

第一节 南戏向传奇的演进

一、南戏的崛起

宋元是中国戏曲的定型期，宋杂剧、歌舞大曲、词调音乐、说唱音乐的盛行，为南、北曲的产生奠定了基础，南、北曲的形成又产生了代表性的声腔：南戏和元杂剧。一方面我们强调宋杂剧——金院本——元杂剧的演进轨迹，另一方面我们也认为南戏是在宋杂剧的基础上发展起来的，是宋杂剧与叙事文学相结合的结果，甚至在渊源上，南戏与宋杂剧的血缘关系更为直接。^①因此，从演出体制、音乐体制上来说，我们可以把宋杂剧看成南、北戏曲声腔的主要源头之一。

南、北地域的不同政治、经济、文化和人们审美心理导致了戏曲声腔发展的迥异现象。南戏是“宋人词而益以里巷歌谣”，市民的“随心令”，虽比元杂剧产生早，但一直处于土生土长状态，很少有文人介入。元杂剧则一开始就有大量文人、曲家介入，众多代表作家的涌现和作家群体的诞生，逐步将元杂剧艺术推向高潮。因此，虽然南、北声腔的音乐基本体制相同——都属于曲牌联缀体，而且南戏音乐体制还远比北剧更为灵活，但有元一代（至少是在元代中前期），元杂剧所取得的辉煌成就，南戏望尘莫及。当然，不能说在元杂剧占据“一代之戏曲”主体地位下，南戏就衰落了，其实，它只是在沿着自己的方向发展。

大德四年到九年间（1300—1305年），著名词人张炎（1248—1320年）看到南戏演出，写《满江红》词赠吴中南戏艺人。词中描述了南戏的演出状况：

傅粉何郎，比玉树琼枝漫夸。看生子东涂西抹，笑语浮华。蝴蝶一声欢情事，似花还却似非花。最可人，娇艳正芳年，如破瓜。离别恨，生叹嗟；欢情事，起喧哗。听歌喉清润，片玉无暇。洗尽人间笙笛耳，赏音多向五侯家。如思量都在步莲中，裙翠遮。^②

通过张炎的描述，可见当时南戏演出情况：蒙元统一后不久，南方盛行演出南戏《辘玉传奇》，表演时吴中南伶乔扮女装，傅粉涂面，扮演人物活灵活现，以至张炎惊叹其“最可人，娇艳正芳年，如破瓜”。其演唱更是清润无暇，莺喉婉转。舞蹈步莲翩翩，表演故事引人入胜、扣人心弦，使观者嗟叹满腹，顿生离别之恨。

张炎还在题注中总结了南戏的表演特点：

《辘玉传奇》，推吴中子弟为第一流，所谓识拍、道字、正声、清韵，不狂，俱得之矣。^③

① 俞为民.南戏的产生及其市民性[J].戏剧艺术,2005(3).

② 宋·张炎.辘玉传奇[C]//唐圭璋.全宋词.北京:中华书局,1999.

③ 宋·张炎.辘玉传奇[C]//唐圭璋.全宋词.北京:中华书局,1999.

同样，周密《癸辛杂志别集》卷上载温州一带书会才人迅速将恶僧祖傑事件撰为戏文，以广其事，其结果是恶人得以惩治，“后众言难掩，遂毙之于狱”。此事极为轰动，以至由宋入元的刘垹在福建建阳也听说此事，并于《水云村稿》卷八《义犬传》中详细记载。可见此时南戏不仅经常演出，而且还具有极强的时效性，能迅速、及时地反映时代心声。

元杂剧的南传导致了南、北声腔的不断交锋，在元杂剧的主体地位下，南戏则以开放的姿态率先吸收元杂剧的诸多因素而快速成长。诸如对元杂剧在音乐体制、表演体制的吸收，在剧本文学方面的改编等等。这其中对南戏崛起起决定作用的无疑是音乐体制的变革，即南戏由村坊小曲、不协宫调、随口可歌的俚间俗曲状态，逐步受元杂剧严谨的宫调体制、套数运用及丰富的北方音乐风格曲牌的影响，渐趋提高、丰富和完善。初时可能是借鉴或吸收单个曲牌，后来为了解决改编北剧带来的文辞格律问题，或为了增强音乐风格的多样性、戏剧性，逐渐发展为对北曲整套吸收运用，剧作家在借鉴运用北曲的过程中，自觉将南、北风格音乐融合成套。由此，南北合套音乐形成，并被广泛运用于南戏中。

据元人钟嗣成《录鬼簿》记载，杭州人萧德祥“凡古文俱隐括为南曲，街市盛行，又有南曲戏文等”。并认为第一个运用了南北合腔手法的是杭州名士沈和甫。然而元代已有存本、改编白北曲杂剧、署名“古杭才人新编”的南戏《宦门子弟错立身》不仅直接吸收了北曲曲牌音乐，而且还在第五、第十出运用了南北合套的音乐形式，说明在沈和甫同时或稍早时期，南戏就存在了南、北合腔的情况。

比《宦门子弟错立身》稍晚的南戏《小孙屠》标明古杭书会编撰，并有“编撰出乐府新声”之语，明确炫耀该剧中运用了南北合套的音乐形式。如该剧中第九出用了【北新水令】——【南锁南枝】——【北甜水令】——【南香柳娘】的典型南北合套，和本来纯粹南曲一唱到底的风格、韵味自然大异，成为一种新声。所谓“编撰出乐府新声”这些具有广告色彩的商业性语言，实际上体现了南戏艺人把戏曲音乐的革新作为一种旗帜，来发展南戏艺术，并作为吸引观众、开拓演出市场的一种主要手段。

南北合套音乐形式在南、北戏曲声腔中的运用将南戏和北剧的关系密切联系起来。正如南戏专家孙崇涛先生所言，治戏曲史者习惯把南曲戏文和北曲杂剧分而研讨，这作为区分研究重点和阐说层次是必要的。但是如果只是看到两者的分野，而不见其间的连接，把南戏和北剧视同截然无关的两物，那就不符合中国戏曲发展历史的实际情形。事实上，中国戏曲形成、发展的全部过程，正是南、北音乐、伎艺不断交流、融合的过程，地方剧种的分支，只是戏曲局部个性特征的体现。宋金南、北戏剧，都各自渗透相同的艺术成分。如流行北方的金院本、主要流行南方的南戏和南、北并行过的宋杂剧，它们的音乐歌唱中，都包含相同的大曲、词调，诸宫调、番曲、民歌曲调成分，在表演上，都具有“务在滑稽唱念”的共同特色，而这一切又共同渊源自我国古老的歌舞和优戏传统。在元代，南戏与杂剧此消彼长、相互交流、吸收。^①

的确，南戏的发展及崛起与北曲杂剧有着密切关系。正因为南北合套音乐体制的运用开创

① 孙崇涛.中国南戏研究之检讨[J].戏剧艺术,1987(3).

了南、北曲相互融合、南戏大量吸收北剧各种因素的局面，才导致南戏受到北人接受，并传播到北方。清人张大甫《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》记载，元代末年，南戏的势力已经凭借京杭运河的便利条件延伸到元朝的都城，大都邓聚德和杂剧大家马致远都曾编撰有戏文，大都隆福寺还刊印了邓聚德所编戏文。许多杂剧与戏文在题材内容、艺术体制方面的互相移植、吸收，都足以说明元代南戏和杂剧的合流情况以及南戏在元杂剧基础上的崛起。

二、《琵琶记》对前代音乐的继替与传奇时代的到来

元代后期南戏逐渐在舞台上崭露头角，伴随而来的是南戏作品大量涌现。南戏剧本《宦门子弟错立身》中两支【排歌】唱词记载了当时的戏文名目有十八种；明·沈璟《南九宫词谱》卷四收录前人【书生负心】散套轶曲四支，记载了戏文名目二十二种；《永乐大典》卷三十七刊载了宋元戏文剧目三十三种；而明人徐渭在《南词叙录》“宋元旧篇”中著录的南戏剧目多达六十五种；等等。这些剧本虽有部分重复，却足见宋元南戏剧目不在少数。由于南戏的乡野风格，民间集体创作的特点，文人墨客很少记录，因此，剧本佚失在所难免。现今所能知道较有影响的元代南戏剧目，除前文所说《宦门子弟错立身》、《小孙屠》外，还有常被戏曲史研究者称道的，南戏步入兴盛期的一批作品，如《荆钗记》、《刘知远》（又称《刘知远白兔记》）、《拜月亭记》、《杀狗记》四大传奇和《破窑记》。^①

四大传奇的产生、传演吸引了南、北文人的目光，但纵观其作品依然属于民间集体创作的范畴，具有“事俚，词质”的特点，并常被斥为“鄙俚浅近”，难登大雅之堂的“村儒野老徒歌巷咏之作”。^②

元末高明《琵琶记》被认为是用“清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及也”^③的集大成式作品，将南戏的历史推进到了一个划时代的阶段，被认为是南戏崛起的重要标志。“不关风化体，纵好也徒然，”被誉为是奠定明清传奇“载道”的基石。更为重要的是，《琵琶记》所体现出的戏文声韵格律和规则方面更为整饬的运用成为后世传奇的法本。^④

鉴于《琵琶记》在戏曲发展史中的地位，引出了学术界探讨不止的一个问题，即南戏与传奇的分界。

如何界定南戏与传奇？学术界对此看法不一，主要有三个观点：

第一，以时间为界，以元、明政权的交替区分南戏与传奇，宋元划归南戏，明建国以来划

① 《荆钗记》、《刘知远》、《拜月亭记》、《杀狗记》简称“荆、刘、拜、杀”四大传奇。《荆钗记》据明·吕天成《曲品》，清·张人复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》记载，为吴门学究敬先书会才人柯丹丘所作。《刘知远白兔记》，作者不详，今人多根据明成化本《白兔记》“家门”云：“这本传奇亏了谁？亏了永嘉书会才人在灯窗之下，磨得浓墨，斩（蘸）得笔饱，编成此一本上等孝义故事”。而认为是永嘉书会才人集体创作，后又被元杂剧作家太原人刘唐卿改编加工。《拜月亭记》为吴门医隐施惠（字君美）作，部分内容和文词取材于关汉卿杂剧《闺怨佳人拜月亭》，是元杂剧的改编本，如明世德堂本《拜月亭记》尾声有“书府翻誉燕都旧本”之句。《杀狗记》由淳安人许【田姬（去掉女）】（字中由）作，可能是根据萧德祥杂剧《王嬭然断杀狗劝妇》改编。《破窑记》根据王实甫《吕蒙正风雪破窑记》改编，作者不详。

② 明·王骥德.曲律·杂论第三十九上[M]//中国古典戏曲论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社,1959:151.

③ 明·沈璟.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成（三）.北京：中国戏剧出版社,1959:239.

④ 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(二)[M].太原：山西教育出版社,2000:390.

归为传奇^①。

第二，以《琵琶记》为界，元末高明创作《琵琶记》之前的作品归于南戏，从《琵琶记》开始的作品，包括与《琵琶记》同一时期的荆、刘、拜、杀四大作品都归为传奇。^②

第三，以明嘉靖年间（1522—1566年）魏良辅的昆山腔改革和梁辰鱼为昆山新腔创作的首部作品《浣沙记》为界，将按照经魏良辅改革后的昆山腔音乐格律所创作的长篇剧本称作传奇，改革之前全都称为南戏。^③

当然，学术界还存在另外三种有影响观点，如徐朔方先生提出：“南戏或戏文，限于世代累积型的民间艺人集体创作，而以明清作家个人创作为传奇”。虽然承认以《琵琶记》为界，但更为强调的是以剧作家身份的转换来划分：南戏为民间艺人集体创作，传奇为文人学士所作。^④吴新雷先生提出“广义”与“狭义”概念，从广义上来说，南戏与传奇本为一物。“南戏是传奇的前身，传奇是南戏的延续，在宋元称为南戏，在明清称为传奇”。而“明清传奇的狭义概念是指从《浣沙记》开始的昆曲剧本，广义概念则指明代开国以后包括明清两代南曲系统各种声腔的长篇剧本（但不包括元末南戏）”。^⑤孙崇涛先生在肯定以魏良辅的昆山腔改革和梁辰鱼的《浣沙记》为南戏传奇分野标志的基础上，提出“演进期”之说，认为在南戏与传奇之间有一个“南戏（向传奇）的演进期”，这一时期是“从明初至嘉靖，即昆山腔搬上戏曲舞台之前”。孙先生把这时期的戏文作品，称之为“明人改本戏文”，这种“明人改本戏文”既不同于宋元南戏，又有异于后来的传奇。^⑥

俞为民先生曾提出，作为戏曲来说，决定其形式的本质特征有二：一是乐体特征，一是文体特征。从乐体与文体这两方面来考察，我国古典戏曲大致可以分为联曲体戏曲和板腔体戏曲两大类。联曲体戏曲的乐体采用曲牌组合的方式，即联合若干支具有不同旋律与节奏的曲牌，组合成一个套曲来演唱故事，其文体则为长短句式。板腔体戏曲的乐体采用板式变化结构，以一对上、下乐句为基础，变换其板式，形成不同的旋律，与不同的剧情相配合，而其文体则为七字或十字的上、下句对称体式。^⑦

将乐体特征和文体特征看成是决定戏曲形式的本质特征，可以说是高度抽象的结果，极为精当。问题是无论是从中国文学的发展史来说，还是从戏曲本身发展来说，我们都无法否定乐体变化对文体（俞先生所说的长短句式，或七字、十字的上下句对称体式）影响和决定作用。因此，与其说是乐体特征和文体特征共同决定了戏曲形式的本质，不如说主要是戏曲的

① 明人吕天成《曲品》卷上说：“金元创名杂剧，国初演作传奇”；傅惜华编著的《中国古典戏曲总录》中，据此分为《宋元戏文全目》、《明代传奇全目》、《清代传奇全目》三册，将南戏(戏文)与传奇分列；《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷也将南戏与传奇分列，设“宋元南戏”与“明清传奇”二目。

② 吕天成《曲品·旧传奇》以《琵琶记》为首；清代黄文暄《曲海总目》把《琵琶记》列为“明人传奇”第一部；吴梅《中国戏曲概论》、周贻白《中国戏剧史长编》和张敬《明清传奇导论》都持此观点；徐朔方在《梁辰鱼的生平和创作》一文中也主张《琵琶记》作为南戏、传奇的分界，但更强调文人创作和民间的分野。

③ 如钱南扬《戏文概论·源委第二》将昆山腔称为明清传奇，把梁辰鱼的《浣沙记》称作是“第一部真正的昆山腔传奇”；庄一拂在《古典戏曲存目汇考》中将明初的《五伦记》、《香囊记》、《连环记》、《宝剑记》等列为明初戏文，而将《浣沙记》列为明代传奇之首。

④ 徐朔方.南戏的艺术特征和它的流行地区//南戏论集[C].北京:中国戏剧出版社,1988:21.

⑤ 吴新雷.中国戏曲史论[M].南京:江苏教育出版社,1996.

⑥ 孙崇涛.关于南戏与传奇的界说[J].戏曲研究.(29).

⑦ 俞为民.南戏流变考述——兼谈南戏与传奇的界限[J].艺术百家,2002(1)

乐体特征决定了戏曲形式的本质特征。

据此，南戏与传奇本为同一事物在不同时期内的不同称谓，无论是从乐体特征还是从文体特征上来说，二者都没有本质区别。但笔者赞同以《琵琶记》作为南戏与传奇的分界，是因为南戏（传奇）在自身的发展历程中，显现出了乐体上的变化，《琵琶记》则集中反映了这种变化。

《琵琶记》在中国戏曲史上具有里程碑地位，尤其是南戏发展史上的承前启后作用，可以一言以蔽之：“元代戏曲之殿军，明代戏曲之先声”。^①

其一，引领了戏曲音乐的变革，成为音乐变革的集大成者。

《琵琶记》的音律问题，古今学者颇有争论。高则诚自言“也不寻宫数调”，臧晋叔认为高则诚“首为不寻宫数调之说，以掩覆其短”。^②吕天成《曲品》引沈璟之话云：

东嘉妙处，全在调中平、上、去声用得变化，唱来和协。至于调之不伦，韵之太杂，则彼已自言，不必寻数矣。^③

明·徐复祚《曲论》记载了徐氏本人与王世贞的争论：

王州（世贞）一代宗匠，文章之无定品者，经其品题，便可折衷，然於词曲不甚当行。其论《琵琶行》也，曰：“则诚所以冠绝诸册者，不惟琢句之工，使事之美而已。其体贴人情，委曲必尽；描写物态，仿佛如生；问答之际，了先捏造；所以佳耳。至于腔调微有未谐，譬如见钟、王迹、不得其合处，当精思以求谐，不当执末以议本也。”夫“作曲先要明腔，后要识谱，切记忌有伤于音律”。此丹丘先生之言也。腔调未谐，音律何在？若谓不当执末议本，则将抹杀谱板，全取词华而已乎？^④

由此可以看出，王世贞认为“腔调微有未谐”是白璧微瑕，无伤大体。而侧重音乐的徐复祚则认为《琵琶记》音律“不甚当行”。

沈璟也指责《琵琶记》的用韵，曾说：

《中州韵》，分类详，《正韵》也因他为草创。今不守《正韵》填词，又不遵中土宫商。制词不将《琵琶》仿，却驾言韵依东嘉样。这病膏肓，东嘉已误，安可袭为常？^⑤

明人对《琵琶记》音律的批评主要是没有弄清楚南曲的音乐来源和南曲的特征、用韵规范及与语言的关系，仅是依据《南九宫》、《中原音韵》的格律规范或“崇北抑南”的态度，来品

① 黄仕忠.琵琶记研究[M].广东:广东高等教育出版社,1996:272.

② 明·臧晋叔.元曲选序[C]//元曲选.北京:中华书局,1979.

③ 明·吕天成.曲品[M]//中国古典戏曲论著集成(六).北京:中国戏剧出版社,1959:225.

④ 明·徐复祚.曲论[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:235.

⑤ 明·沈璟著,徐朔方辑校.沈璟集[C].上海:上海古籍出版社,1991:849.

评《琵琶记》。徐渭早已说得清楚：

今南九宫不知出於何人，意亦国初教坊人所为，最为无稽可笑。^①

但这种误解也证明了《琵琶记》的巨大影响力和榜样作用。

徐渭《南词叙录》也记载了《琵琶记》的创作情况：

相传，则诚坐卧一小楼，三年而后成。其足按拍处，板皆为穿。尝夜坐自歌，二烛忽合而为一，交辉久之乃解。好事者以其妙感鬼神，为创瑞光楼旌之。^②

虽为传说，但反映了高则诚是精于音律的。明代曲家汤显祖在批评沈璟的话语中道出了高明“不寻宫数调”的原因：

寄吴中论曲，良是，唱曲当知，作曲不尽当知也。此语大可轩渠！凡文以意、趣、神、色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。^③

可见，在音韵上《琵琶记》自有独到之处，是根据演唱实际和吴地语音特点来采用音韵格律。李晓就曾指出《琵琶记》在音律上的考究是其成功的主要因素，且能打谱上口合四声阴阳之律，所以其曲在歌场流行既多且久。^④南戏研究者钱南扬先生也考证说，在《琵琶记》中，对于曲牌节奏的缓急、性质的粗细、声情的哀乐以及搭配方面的联套、专用和兼用、宜叠用和勿宜叠用等，都结合具体戏情，安排得十分妥贴。^⑤

因此，高则诚创作《琵琶记》并非不寻宫数调，而是集前代之大成，开创新的宫调体制和诸多规范。

于是，嘉靖《瑞安县志》云：

今所传《琵琶记》，关系风化，实为词曲之祖。^⑥

明代雪蓑渔者亦称：

《琵琶记》冠绝诸戏文，自胜国已遍传宇内矣。^⑦

^① 明·徐渭.南词叙录.[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:240.

^② 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:239-240

^③ 明·汤显祖.答吕姜山//汤显祖全集[M].北京:北京古籍出版社,2001.

^④ 李晓.关于高则诚《琵琶记》的评价问题[J].艺术百家,2002(2).

^⑤ 钱南扬.戏文概论[M].上海:上海古籍出版社,1981:151.

^⑥ 嘉靖《瑞安县志》卷八,清抄本孙诒让批本.

^⑦ 明·雪蓑渔者.宝剑记序[G]//侯百朋编.琵琶记资料汇编.北京:书目文献出版社,1998:100.

明人称《琵琶记》为“曲祖”、“南戏之祖”，更多地是从南曲乐体角度出发。对于元末南戏而言，其音乐戏剧性与文学性，以及作为戏剧演唱艺术的音律、排场，都达到了很高的层次。而《琵琶记》对明、清传奇的影响，也主要反映在音乐体制和格律的定型方面，被奉为明传奇创作的“范本”。

戏曲音乐家、昆山腔奠基人魏良辅在《南词引正》中说：

《琵琶记》乃高则诚所作，虽出于《拜月亭》之后，然自为曲祖，词意高古，音韵精绝，诸词之纲领，不宜取便苟且，须从头至尾，字字句句，须要透彻唱理，方为国工。^①

“词意高古”、“音韵精绝”，这就是精于戏曲音乐，并致力于戏曲改革的曲家魏良辅称《琵琶记》为“曲祖”所依据的标准。而且魏良辅在谈到演员要掌握昆腔演唱技艺时，唯一提到的曲目便是《琵琶记》，强调“须从头至尾，字字句句，须要透彻唱理，方为国工”。

由此可见，《琵琶记》在音乐体制、用韵格律方面已成“诸词之纲领”。

作为“曲祖”，首先《琵琶记》完成了从民间创作向文人创作的过渡。

《琵琶记》的创作使南戏音乐在沿着南北合套音乐变革的基础上，进一步脱离了民间的群众性集体创作的状态，形成了具有文人雅化特征的、富于个性的典型联套体制和被后世誉为模式的，在曲辞、音乐、剧情、人物等方面完美结合的经典套曲。明人徐渭说：

或言《琵琶记》高处，在《庆寿》、《成婚》、《弹琴》、《赏月》诸大套，此犹有规模可寻。惟《吃糠》、《尝药》、《筑坟》、《写真》诸作，从人心流出，严沧浪言，水中月，空中影，最不可到。如《十八答》句句是常言俗语，扭作曲子，点铁成金，信是妙手。^②

《吃糠》一出，无论音乐还是文辞都极为精彩。李卓吾评价该出说：

一字千哭，一字万哭，曲至此，又可与《西厢》、《拜月》兄弟矣。^③

有的套数直接被明传奇沿用。如第二出【双调·锦堂月】套、第二十七出【大石调·念奴娇序】转【中吕调·古轮台】套，都是后来传奇作品在表达愉悦、欢快情绪所常用的典型套数，后一套宫调转换已成固定格式，直到清代《长生殿》还沿用不变。第八出赵五娘唱【仙吕入双调·风云会四朝元】叠曲成套，表现了相思愁怀；第二十三出蔡伯喈唱【中吕宫·雁渔锦】套，

① 明·魏良辅.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1959:6.

② 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:243.

③ 明·李卓吾.宝剑记序[G]//侯百朋编.琵琶记资料汇编.北京:书目文献出版社,1998:167.

用集曲表达缠绵感情，也被后世沿用。又如第十五出中运用【越调·入破第一】的大曲套数，通过大曲入破的快速节奏，表现蔡伯喈辞官时的激动之情。

在《琵琶记》中，此类已成固定格式的套数很多，曲牌的节奏、粗细，声情的选择、搭配以及插用北曲、小曲等，都有很好的安排，常被明清曲家借用。因此，《琵琶记》常被艺人列于“江湖十八本”之首，为各种戏班的首选剧目。另外，《琵琶记》中曲牌的唱法也是演员演唱的一种标准，以至“也不寻宫数调”背景下的某些不甚合律之处，也被遵循不误。

因此，《琵琶记》的曲律，在沈璟曲谱问世之前，是明代传奇作家创作时用以参照的范本之一，即便是蒋孝、沈璟、钮少雅等人所编写的曲谱《九宫正始》、《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》、《缀白裘》、《集成曲谱》等，所收录的曲牌、联套范式也仍以《琵琶记》为多。

其二，开创了文人创作的先声。

《琵琶记》是元末文人高则诚所作，高则诚出生于书香门第，自幼饱学诗书，中年入仕，为官十余年，后潜心诗文，著有诗稿，《琵琶记》属于其晚年呕心沥血之作。南戏本属乡野艺术，即便引起轰动的四大传奇荆、刘、拜、杀，也多为民间集体创作，更不用说是文人亲自创作。《琵琶记》虽不能称得上是最早的文人创作，但却是文人参与南戏创作最为成功的作品。

明·祝允明《猥谈》曾提到，早在“宣和之后，南渡之际”的“温州杂剧”时期，已经有《赵贞女蔡二郎》戏文流传。^①可见，高则诚是根据民间流传的戏文改编而成，这说明文人已经深入南戏改编、创作之中，确立了文人与民间艺人的交流、融汇关系。高则诚及元代其他作家的参与，标志着部分南戏已走出民间自然的演出状态，开始得到社会正统势力某种程度的认可。

正是文人的参与提高了南戏的艺术水平，南戏不协宫调的音乐体系和俚俗之词得到进一步的提高和雅化。这从早期南戏《张协状元》、《小孙屠》与元代中后期四大传奇及《琵琶记》的相互比较中，即可看出。李卓吾就指出《琵琶记》“填词太富贵，不像穷秀才人家”。^②王骥德也说“皆过富贵，非赵所宜”^③。《琵琶记》是“一洗南戏作者之陋”，甚至在人物上场后的独白也体现出诗词骈俪之色过重。后来有些崇尚词采的传奇作家，多承袭并扩大了这种风格，故清人凌濛初、李调元等人认为正是高则诚开启了后世戏剧的“琢句修辞之端”。

从《赵贞女》到《琵琶记》，这是一个巨大的跃进。正如徐渭所说：

用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参^④。

明代另一位曲论家吕天成评价说：

① 明·祝允明《猥谈》说：“南戏出于宣和之后、南渡之际，谓之温州杂剧。余见旧碟，其时有赵阎夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多”。徐渭《南词叙录》也说：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之”。并注云：“即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，里俗妄作也，实为戏文之首”。

② 明·李卓吾《李卓吾批评琵琶记》候百册。《琵琶记》资料汇编[M]。北京：书目文献出版社，1989:222。

③ 明·王骥德《曲律·杂论第三十九上》[M]//中国古典戏曲论著集成（四）。北京：中国戏剧出版社，1959:150。

④ 明·徐渭《南词叙录》[M]//中国古典戏曲论著集成（四）。北京：中国戏剧出版社，1959：239。

永嘉高则诚，能作为圣，莫知乃神。特创调名，功同仓颉之造字；细编曲拍，才如后夔之典音。志在笔先，片言宛然代舌；情从境转，一段真堪断肠。化工之肖物无心，大冶之铸金有式。关风教特其粗耳，讽友人夫岂信然？勿亚於北剧之《西厢》，且压乎南声之《拜月》。^①

可见，《琵琶记》的创作引领着南戏乐体和文体的变革，成为南戏发展史上集大成式的作品，其地位堪与元杂剧《西厢记》相辉映。

其三，兼具南、北之胜。

《琵琶记》完成于至正十六年（1356年），南、北剧正处于此消彼长的交锋之中，二者频繁交流的局面使它吸收了杂剧和南戏其他剧目的优点，形成自己的剧曲风格。

王国维先生云：

元南戏之佳处，亦一言以蔽之，曰自然而已矣。申言之，则亦不过一言，曰有意境而已矣。故元代南、北二戏，佳处略同；唯北剧悲壮沉雄，南戏轻柔曲折，此外殆无区别。此由地方之风气，及曲之体制使然。^②

出生于书香世家的高明，不仅精通南曲音乐，而且对主要产生于文人之手、极盛一时的元杂剧也极为熟悉。《琵琶记》剧曲在南方音乐的基础上不同程度的采用了北曲曲牌甚至整个北曲套曲。事实上，没有元杂剧在音乐体制、叙事文学、语言格律、表演上的准备，没有元代中期以来南北合套的音乐变革，就没有《琵琶记》等南戏作品的成就，也就没有元末南戏的“中兴”。

《琵琶记》的剧曲，“其佳处殆兼南、北之胜”。^③《临妆感叹》、《糟糠白灰》、《宦邸忧思》、《祝发买葬》、《乞丐寻夫》等出都是非常成功的篇章，也是《琵琶记》中感人至深、屡演不衰的场面，这些篇章中往往采用旦、生以大段套曲“独唱”的方式，接近北杂剧正旦、正末的“一人主唱”。

如第二十一出《糟糠白灰》（《吃糠》），曲调婉转曲折，演唱起来酣畅淋漓，在塑造人物发展情节方面深受杂剧体制的影响：

（商调过曲）【山坡羊】（旦）乱荒荒不丰稔的年岁，远迢迢不会来的夫婿，急煎煎不耐烦的二亲，软怯怯不济事的孤身体。衣典尽寸丝不挂体，几番拼死了奴身已，争奈没主公婆叫谁看取。思之，虚飘飘命怎期，难捱，实丕丕灾共危。

【前腔】滴溜溜难穷尽的珠泪，乱纷纷难宽解的愁绪，骨崖崖难扶持的病身，战兢兢难捱过的时和岁。这糠，我待不吃你呵，叫奴怎忍饥？我待吃你呵，叫奴怎生

① 明·吕天成.曲品[M].//中国古典戏曲论著集成(六).北京:中国戏剧出版社,1959:210.

② 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:120

③ 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:124

吃? ……。

其四，在思想上开拓了明代传奇“关风化”和“动人”的先声。

高则诚提出“不关风化体，纵好也枉然”的创作思想，清人毛声山对此加以阐释，云：

吾于传奇取《琵琶》焉。凡臣之事君，子之事父母，妇之事舅姑，以至夫妇之相规，妻妾之相恤，莫不于斯编备之。^①

因此，今人黄仕忠说：

《琵琶记》表现的是与中国社会家庭婚姻相关的孝道伦常故事。它的与众不同处，即在于深深地楔入到以孝道为中心而推衍出来的传统文化之中。它触及了作为“社会组织规范”儒家的伦理纲常以及这种伦理纲常制约下的社会生活本身，展示了这一社会生活条件下人物的性格与命运。……从这个角度的切入，我们可以看到，《琵琶记》具有中国传统伦理社会“百科全书”的特征。^②

明人作品《五伦全备记》、《香囊记》等作品直接模仿《琵琶记》，发展了“关风化”思想。

在《琵琶记》开场中，高则诚曾特标：“论传奇，乐人易，动人难。知音君子，这般另作眼儿看。休论插科打诨，也不寻宫数调，只看子孝与妻贤”。前文已述，衡量一部作品是否具有戏剧性有两个标准：一是“引人入胜”，二是“扣人心弦”，《琵琶记》在舞台上的成功并非是通过讲述“子孝与妻贤”的剧本文辞或音韵格律，而是通过旋律、声腔、伴奏、表演来体现。因此，所谓“动人”实际上是通过与语言相结合的唱腔来刻画人物、展开冲突、演叙剧情，从而达到引人入胜、扣人心弦的“动人”效果。这说明《琵琶记》极大的发展了音乐的戏剧性，这种通过发展音乐戏剧性达到“动人”效果的作法，常常被后世作品继承。于是《浣纱记》、《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》等，则是其“动人”创作思想的延续和承袭。

其五，开创了明、清传奇创作的固定结构模式。

《琵琶记》之前的南戏结构主要是单线递进，也有双线发展，如《张协状元》和《宦门子弟错立身》等。《琵琶记》中生、旦两线，蔡家、牛府的双线结构，虽不能说是高则诚的首创，但这种结构方法在该剧中已达完美地步，不仅增强了戏曲的戏剧性、生动性，并为人物的塑造和主题的表达起到相当大的作用。如蔡伯喈进京赴试后，情节一分为二：蔡伯喈在京城，赵五娘留守陈留，两条线索交织进行，不仅是贫富悬殊的对比，更着力于人物思想性格的对照，推动戏剧冲突的深入发展。

《琵琶记》的布局 and 结构，经过作者的刻意经营，极富独创性，“在他以前的戏文布局和结构，在当时南戏的剧坛上，是独树一帜的。它的布局、结构方法，被后世的传奇作者视为圭

① 转引：刘延棠.论元杂剧《琵琶记》的忠孝观[J].中国青年政治学院学报,1996(3).

② 黄仕忠.琵琶记研究[M].广东:广东高等教育出版社,1996:80-93.

皋”。^①通过两种场面的对比以寓言外之意，更是明代传奇作家遵行不悖的范式。因此，《琵琶记》滋育、培养了一代又一代的戏曲作家。

其六，开创了文体语言的变革。

关于《琵琶记》的文学上的成就，明人王世贞有一个总的评价：

则诚所以冠绝诸剧者，不唯其琢句之工、使事之美而已，其体贴人情，委曲必尽；描写物态，仿佛如生，问答之际，了不见扭造，所以佳耳。^②

金圣叹称《西厢记》为“天地妙文”，“亦极人情之至矣”。^③王国维先生也特别赞美《琵琶记》的“文章”，称其“独铸伟词，其住处殆兼南、北之胜”，为“神来之笔”。^④

如第二十八出《中秋望月》中的【念奴娇】四曲，语言精雕细琢，无一字不妥贴，无一字不符合人物身份、性格、心理和环境：

【念奴娇序】（贴）长空万里，见婵娟可爱，全无一点纤凝。十二栏杆光满处，凉浸珠箔银屏。偏称，身在瑶台，笑斟玉罍，人生几见此佳景？（合）惟愿取，年年此夜，人月双清。

【前腔换头】（生）孤影，南枝乍冷，见乌鹊缥缈惊飞，栖止不定。万点苍山，何处是修竹吾庐三径？追省，丹桂曾攀，嫦娥相爱，故人千里谩同情。（合前）

【前腔换头】（贴）光莹，我欲吹断玉箫，乘鸾归去，不知风露冷瑶京？环珮湿，似月下归来飞琼。那更、香雾云鬟，清辉玉臂，广寒仙子也堪并。（合前）

【前腔换头】（生）愁听，吹笛关山，敲砧门巷，月中都是断肠声。人去远，几见明月亏盈。惟应、边塞征人，深闺思妇，怪他偏向别离明。

《琵琶记》以文人的笔触形成了新的语言风格，一洗南戏文辞之陋，确立了华丽典雅和本色并重的语言风格，并着力塑造与人物身份相符的语言，如牛府一线与蔡家一线分用雅丽和本色语言，赵五娘与牛小姐性格、身份、地位、修养不同，所用语言也不同，蔡伯喈与牛小姐也有不同，就是蔡公、蔡婆也不同，各各必肖其人，出神入化。不同风格语言的运用对后世传奇创作影响至深，文词派袭取其典雅的一面，本色论者专取其本色的一面，善思者综而用之，强调语言之要在于合乎人物性格。因此，《琵琶记》语言的运用，成为一座取用不尽的宝库。

因此，明·徐复祚云：

即今琵琶之传，岂传其事与人哉？传其词耳。……富艳则春花馥郁，目眩神惊；凄楚则啸月孤猿，肠摧肝裂；高华则太华峰头，晴霞结绮；变幻则蜃楼海市，顷刻万

① 张庚、郭汉城.中国戏曲通史(上)[M].北京:中国戏剧出版社,1980:301.

② 明·王世贞.曲藻.[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:33.

③ 清·金圣叹.第六才子书西厢记[G]//金圣叹全集(三).江苏:江苏古籍出版社,1985.

④ 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:124

态。……委婉笃至，信口说出，略无扭捏，文章至此，真如九天咳唾，非食烟火人所能办矣！^①

总之，《琵琶记》的产生，推动了传奇的崛起，对从南戏过渡到传奇在音乐体制、文学表现、格律进步、体例完备等方面提供了坚实的基础。

第二节 “改调歌之” ——传奇内部音乐体制的突破及对语言的适应性

一、南曲“改调歌之”与余姚、海盐、弋阳诸声腔的音乐变革

元末荆、刘、拜、杀四大传奇及《琵琶记》的产生，加速了文人对南戏创作的投入和参与，南戏音乐创作格律宫调渐严，一扫文辞音律之陋，成崛起之势。由此，南戏一方面沿着文人化道路向前发展，一方面继续沿着民间形态，活跃于乡村。入明，南戏并没有延续《琵琶记》所带来的兴盛局面进一步发展，而是进入一个相对平静的酝酿期，时间跨度长达百余年，今人孙崇涛先生将这一时期称为“明人改本戏文”时代。

民间南戏的传演则延续了南戏初期宫调自由、顺口可歌的“随心令”特色，只是由于文人士人不予重视、鲜有记载。明代成化、弘治年间（1465——1505年）散曲作家陈铎作有《嘲川戏》与《嘲南戏》两套散曲，鲜明体现了民间南戏鲜活的气息。如《嘲川戏》散套描写了一些民间艺人演出南戏“四散求食”的情况：

攘动了妆南戏，把张打油篇章记念，花桑树腔调攻习。（《八煞》）

黄昏头唱到明，早辰间叫到黑，穷言杂语诸般记，把那骨牌名尽数说一遍，生药名从头数一回，有会家又把花名对。称呼也称呼的改样，礼数也礼数的跷蹊。（《七煞》）

《刘文斌》改了头，《辛文秀》换了尾，《刘电光》搀和着《崔君瑞》。一声蛮了一声，一句高来一句低，异样的丧声气。妆生的道将身去长街上看黄宣张挂，妆旦的说手打着马房叫保子跟随。（《六煞》）

提起东忘了西，说着张谄到李，是个不南不北乔杂剧。一声唱聒的耳挣重敷演。一句话缠的头红不捅移，一会家夹着声施展喉咙细。草字儿念了又念，正关目提也休提。（《五煞》）

这样的演出

士大夫见了羞，村浊人看了喜。正是村里鼓儿村里擂。这等人专供市井歪衣饭，罕见官员大酒席。也弄的些歪乐器，箏儿乱弹乱研，笙笛儿胡捏胡吹。（《四煞》）

^① 明·徐复祚.曲律[M]/中国古典戏曲论著集成.(四)北京:中国戏剧出版社,1959:234.

以至陈铎嘲讽说：

不着家四散求食，生来一种骨头贱。
这等人何足计。胎胞儿轻贱，骨格儿低微。^①

正是这种不拘一格、散发着乡野气息，村浊人喜闻乐见的南戏显示出了蓬勃的生命力，艺人的四处传演为南曲地域声腔的生发创造了条件。

成化、正德（1465—1521年）年间，南戏声腔并起，率先形成余姚、海盐、弋阳、昆山“四大声腔”。明·祝允明在《猥谈》中批评了这一时期南戏发展混乱状况，虽然对南戏的态度有失偏颇，却反映了这一时期声腔发展的真实情况，其云：

数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是音声大乱，……今遍满四方，辗转改易，又不如旧，盖已略无音律、腔调。愚人蠢工，循意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。若以被之管弦，必至失笑。^②

随后，南戏入乡随俗，在各地“辗转改易”、“循意更变”、“变易喉舌”，在嘉靖、隆庆年间（1522—1572年）又形成了杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔（又称池州调）、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔等等。以至曲律家王骥德回首南戏声腔发展时惊叹曰：

夫南曲之始，不知作何腔调，沿至于今可三百年。世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣。^③

对于这一时期产生的诸多声腔，今人极力进行探源溯流，力求寻找其滥觞原因，尤以余姚、海盐、弋阳、昆山四大声腔的探讨最为显著和代表。

首次将余姚、海盐、弋阳、昆山四地盛行南戏以声腔称之者，见于明·祝允明《猥谈》，祝允明卒于嘉靖二十六年（1547年），说明这四种声腔的兴盛应该在弘治、正德年间（1488—1521年），而其产生年代应该更早。

余姚腔，不知产生于何时，据《天启慈溪县志》记载，宋元以来，浙江余姚一带，戏台繁多，歌鼓之声不断，可见余姚腔的形成有着渊源的历史，称之为“余姚腔”，已经是本地土腔传播到外地之后的事情。明·徐渭《南词叙录》中曾说：“称余姚腔者，出于会稽、常、润、池、太、杨、徐用之”。^④可见流传范围相当广泛。但余姚腔盛行时间很短，万历年间（1573—1620年），余姚腔已经很少见于记载，由于史料的缺憾，今人常称之为“迷失了”的余

① 谢伯阳.全明散曲（第一卷）[C].济南：齐鲁书社，1993：617—618.

② 明·祝允明.猥谈[M]//说郛三种[M].上海：上海古籍出版社，1988.

③ 明·王骥德.曲律·论腔调第十[M]//中国古典戏曲论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社，1959：117.

④ 明·徐渭.南词叙录.[M]//中国古典戏曲论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社，1959：242.

姚腔。作为南曲的变体声腔之一，余姚腔体现了对南曲的“改调歌之”。具体表现在四个方面：

第一，继承南戏音乐和俚俗本色，替换南曲语言，运用绍兴本地方言土语和民间音乐。明末祁彪佳的门人扬州王光鲁所作《想当然》传奇卷首附茧室主人《成书杂记》云：“俚词肤曲，因场上杂白混唱，尤谓以曲代言。老余姚虽有德色，不足齿也”。清人张牧《笠泽随笔》载：“万历以前，士大夫宴集，多用海盐戏文娱宾客。若用弋阳、余姚，则为不敬”。就说明了余姚腔的“俚俗”本色。称之为“余姚腔”说明已经和本地语言结合形成地域声腔。余姚腔运用了相当多的绍兴方言乡音，剧本所用大都是南戏曲牌，没有超越沈璟《南曲谱》的范围，其“集曲”与联套也与南戏格式相似。

第二，继承了南戏众角色皆可歌唱的单一声腔体制，发展、形成了简单的分腔。余姚腔运用了多角色灵活唱曲的形式，往往一支曲子由两三人分唱、接唱，如《蕉帕记·闹婚》中【会河阳】一支曲子即由“老”、“净”、“生”、“旦”四个角色分唱，与早期南戏《张协状元》极为相似，其分合唱形式更为频繁多样。

值得注意的是，余姚腔在“改调歌之”的过程中，为表达剧情的需要，针对不同的唱段出现了“低唱”和“高唱”的标注，如在《锦笺记》、《蕉帕记》中，有注明“低唱”、“高唱”的唱段。这种“低唱”、“高唱”标注的出现，是戏曲声腔发展的一大变革，它说明余姚腔已经发现了男女各种角色众口一腔的问题及男女角色音域的区别，并试图解决在不同人声与固定曲牌旋律之间的矛盾。“低唱”、“高唱”虽没有真正实现男女分腔和行当分腔，但在一定程度上说明了南戏变体对曲牌固定联套的依赖性进一步减弱，渐趋形成了以声情作为标注的类型化套曲，使剧中人物的情绪得到更好的表达，发展了戏曲音乐的戏剧性。

第三，余姚腔不仅继承了早期南戏的帮合唱，而且产生了“滚唱”（又称“煞滚”或“滚遍”）。茧室主人《成书杂记》所云：“俚词肤曲，因场上杂白混唱，尤谓以曲代言。老余姚虽有德色，不足齿也”。^①可证余姚腔中已经运用了“滚白”的形式。^②

海盐腔，海盐腔的产生，在明清文献及当代学者中主要有两种观点：一说海盐腔创自宋代张镒家歌儿^③；一说创自元代杨梓家歌童。^④有的戏曲史家将两种说法合二为一，认为海盐腔创自张镒家歌儿，到元代杨梓家歌童加以改进。但戏曲声腔的发展萌生并非个人行为，海盐腔与其他声腔一样，依然是南戏“辗转改易”传播到各地，经当地乐人长期“徇易变更”，“变易喉舌”演化的结果。如胡雪冈、徐顺平认为海盐腔是早期南戏温州腔的海盐化、典雅化的结果。^⑤明·陆容在《菽园杂记》中说：

① 明末祁彪佳的门人扬州王光鲁所作《想当然》传奇卷首所附《成书杂记》参见：清·周亮工·书影(明清笔记丛书)[M]卷一，上海：上海古籍出版社，1981。

② 以上论述参考：戴不凡·论“迷失了的”余姚腔[J]·戏曲研究，1980(1)。

③ 钱南扬《戏文概论》、周贻白《中国戏曲发展史纲要》引明·李日华《紫桃轩杂缀》卷三的说法：“张镒，字功甫，循王（张俊）之孙，奢侈而清尚，尝来吾郡海盐，作园亭白态，令歌儿衍曲，务为新声，所谓海盐腔也”。

④ 元·姚桐寿《乐郊私语》云：“州（海盐）少年多善歌乐府，其传皆出于澉川杨氏。当康惠公存时，节侠风流，善音律，与武林阿里海涯之子云石交善。云石翩翩公子，无论所制乐府、散套，骏逸为当行之冠。即歌声高引，可彻云汉。而康惠独得其传。今杂剧中有《豫让吞炭》、《崔光鬼谏》、《敬德不伏老》，皆康惠自制，以寓祖父之意，第去其著作姓名耳。其后长公国材，次公少中，复与鲜于去矜交好。去矜亦乐府擅场，以故杨氏家德干指，无有不善南北歌调者，由是州人往往得其家法，以能歌名于浙右云。”参见：元·姚桐寿·乐郊私语[M]//宋元笔记小说大观（六）上海：上海古籍出版社，2001:6109—6110。

⑤ 胡雪冈、徐顺平·早期南戏的“温州腔”及其与“四大声腔”的关系[J]·温州师范学院学报，1982(2)。

嘉兴之海盐，绍兴之余姚、宁波之慈溪，台州之黄岩、温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰戏文子弟，虽良家子不耻为之。^①

正是这些戏文弟子在到处搬演南曲戏文的过程中，为适应群众喜好，结合当地语言，进行改编上演，久而久之形成具有本地特色的戏曲声腔。到了明嘉靖（1522—1566年）时，海盐腔几乎传遍浙江全境。徐渭云：

称海盐腔者，嘉（嘉兴）、湖（吴兴）、温（温州）、台（台州）用之。^②

明·杨慎《丹铅总录》中亦云：

近日多尚海盐南曲，士大夫稟心房之精，从婉变之习者，风靡如一。甚者北士亦移而耽之，更数十（年）北曲亦失传矣。^③

此书有嘉靖三十三年（1554年）梁佐的序文，可证其时海盐腔业已流传到北方。

海盐腔之所以盛行，究其原因有以下几点：

1、沿承南曲婉转柔媚的音乐风格，旋律婉转凄美。

海盐腔讲究唱法，声情婉转凄切，一唱三叹，显然沿承了南曲文人化风格，并在形成的过程中进一步雅化，深受士大夫阶层欢迎。明人姚旅对海盐腔音乐有着精辟的总结：

歌永言。永言者，长言也，引其声使长也。所谓逸清响于浮云，游余音于中路也。故古歌也，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木。倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠。按今唯唱海盐腔者似之，音如细发，响彻云际，每度一字，几近一刻，不背于永言之义。^④

2、节奏缓慢，字少声多。

上文姚旅称赞海盐腔时，说其演唱“每度一字，几近一刻”，可见海盐腔节奏舒缓，极适于抒情。著名曲家汤显祖亦称海盐腔“体局静好，以拍为之节”。^⑤

3、地域语言、曲调渐趋雅化，多用官话。

作为南戏余脉海盐腔的产生，以地域命名，首先在于南曲音乐与地域语言声调的结合，即

① 明·陆容.菽园杂记[M]//元明史料笔记丛刊.北京：中华书局，1985：124

② 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社，1959:242.

③ 明·杨慎《丹铅总录》卷十四“北曲”条；又见杨氏《词品》卷一。何良俊曾予引录，参见：明·何良俊.曲论[M]//中国古典戏曲论著集成（四），北京：中国戏剧出版社，1958:6.

④ 明·姚旅.露书[M].卷八“风俗”，明天启刻本。

⑤ 明·汤显祖.宜黄县戏神清源祖师庙记//汤显祖全集[M].北京：北京古籍出版社，徐朔方校注，2001.

“改调歌之”。久而久之，会产生具有地域风格的音乐旋律，正如洛地所说，假定最初的“海盐腔”是指海盐戏子组班，用海盐话唱南戏，其最大的特点是海盐的方言语音，但数十年、上百年以后，在海盐方言语音的基础上会产生一定的音乐旋律，其旋律也会有一定的海盐特色和风格。^①当然，也有学者认为，海盐腔之所以在兴起时即具有“体局静好”的雅化特征，与文人血脉相通，应该与善作北曲的杨梓集团在这里琢磨音律、研究唱法所留下的影响有关。^②这实际上是说明海盐腔深受北曲影响。

曲调的雅化是海盐腔深受欢迎的主因，通过进一步的改调歌之，脱离地域语言，运用吴浙官语也是其主要特征。如《客座赘语》说：“海盐多官话，两京用之”。^③正因如此，清人张牧《笠泽随笔》云：“万历以前，士大夫宴集，多用海盐戏文娱宾客”。^④

弋阳腔，弋阳腔是大约在明初南曲声腔传播到江西地区，与江西的方言土调相结合，“错用乡语”而形成的一种地域声腔。据祝允明《猥谈》记载，弋阳腔可能兴盛于弘治、正德（1488—1521年）年间，但著名戏曲音乐家魏良辅《南词引证》在论述弋阳腔时却云：

自徽州、江西、福建俱作弋阳腔，永乐间，云、贵二省皆作之，会唱者颇入耳。^⑤

《南词引证》写于嘉靖二十六年（1547年）之前，按其说法，弋阳腔早在永乐年间就已经兴盛起来，传播至外地，据此，弋阳腔的兴起应早于此。也有学者指出其孕育期在南宋咸淳年间（1265—1274年），在元顺帝朝，包含有三种音乐成分——南戏、弋阳民歌、北曲的弋阳腔^⑥。由于史料有限，无法对诸说予以有力证实。但弋阳腔在弘治、正德（1488—1521年）以及万历年间（1573—1620年）盛行，是可以肯定的。沈德符《万历野获编》卷二十四“畿辅之京师名实相违”条载：

（京师）若套子宴会，但凭小唱，云请面即面，请酒即酒，请汤即汤。弋阳戏数折之后，各拱揖别去。^⑦

可见万历年间，弋阳戏班常在京师普通人家宴上演。明代的一些诗文也反映了弋阳腔盛行的状况：

时人作事巧非常，歌儿改调弋阳腔。唱来唱去十分好，唱得昏迷姐爱郎。好难当，怎能忘，勾引风情挂肚肠。^⑧

① 吴戈.海盐腔纵谈[J].戏剧艺术,2003(1).

② 廖奔,刘彦君.中国戏曲发展史(三)[M].太原:山西教育出版社,2000:47.

③ 明·顾起元.客座赘语[M].卷九“戏剧”条,//明清史料笔记丛刊.北京:中华书局,1987

④ 清·张牧.笠泽随笔.转引:廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(三)[M].太原:山西教育出版社,2000:50.

⑤ 明·魏良辅.南词引证[M].嘉靖二十六年(1547年)文征明手抄本.

⑥ 马华祥.弋阳腔源流考[J].戏剧艺术,2006(4).

⑦ 明·沈德符.万历野获编[M].北京:中华书局,2004.卷二十四“畿辅之京师名实相违”

⑧ 万历刊本“大明天下春”卷七“弋阳童声歌”首曲,又见于俄国学者李福清所编《海外孤本晚明戏剧选集三种》.

弋阳腔由于音乐上形成了对南曲体制的突破，传播极为广泛，一度以草根面貌和雅化昆腔形成“昆弋争胜”的局面，并在传播过程中对地方语言表现出了极强的适应性，通过“错用乡语”，衍生出不同的地域声腔，形成了弋阳腔系统（又称高腔系统），对后世戏曲产生了深远影响。

总结其特点，对前代戏曲的变革主要集中在对南曲曲牌联套体的突破：

首先，表现在引子、尾声和联套的特殊运用。

在弋阳腔中，引子往往没有牌名，如成化本《白兔记》中引子有十余支，大多数没有曲牌名目，有的只注明“引子”二字，没有固定的曲牌，演唱时便可自由发挥。《十义记》中许多干脆连“引子”二字也无，直接标“旦上唱”。这也许就是徐渭《南词叙录》所说：“凡曲引子，皆自有腔，今世失其传授，往往作一腔直唱”^①的情形吧。

当然，在“滚调”出现后，弋阳腔唱本常将一支滚调曲子作为引子使用，这些既非传统曲牌，又非民歌的乐曲，题名为【五言句】、【七言句】，与传统曲牌或并列、或联套运用。如《古城记》第十二出，张飞出场时的唱段：

【七言句】：三国纷纷似局棋，谁人不识汉张飞。其间只为些儿错，难免徐州一着输。^②

《古城记》中往往以【七言句】作为首曲，但不标示引子名，显然把【七言句】当作引子使用。在用法上通常是作为人物上场时的自报家门，具有滚白的性质，很像后来戏曲中的上场诗。但上场诗是念白，而【七言句】或【五言句】却是唱曲。

在尾声上，弋阳腔多采取在本宫调的尾声基础上外借一宫的尾声，二者相连组成【双煞】，是一种比较特殊的体式。正如凌濛初在《谭曲杂札》所指出的：

至尾必双收，则弋阳之旅，尤失正体也。虽谱中原有双煞一体，然岂宜频见？况煞句得两，必无余韵乎？^③

弋阳腔的套曲虽继承运用了早期南戏的联套模式，却较为随意和自由，具有很强的灵活性。只曲重复是其常用的格式，如《赤松子·游本》一出：

【出队子】——【前腔】——【前腔】——【前腔】——【前腔】——【前腔】^④。

其他诸如唱赚、大曲、南北合套以及单纯的北曲联套也频见于剧本中。

① 明·徐渭《南词叙录》[M]//中国古典戏曲论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社，1959:245.

② 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》[M].北京：中国戏剧出版社，1992：831.

③ 清·凌濛初《谭曲杂札》[M]//中国古典戏曲论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社，1959:260.

④ 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》[M].北京：中国戏剧出版社，1992：833.

值得注意的是，弋阳腔中运用的“滚调体”，是前代南曲所没有的。此种联套方式是整出均以“滚调”的曲子或类似“滚调”的山歌构成，具有极强的节奏变化和戏剧性。如《刘汉卿白蛇记》第七出，整出只有四支曲子，属“滚调体”的运用，全部是齐言体的【山歌】。又如《古城记·饯别》，整出连用五支“滚调”曲子与其他曲牌连接成套：

【贺新郎】——【天下乐】——【滚】——【前腔】——【滚】——【前腔】——【滚】——【尾】。

还有一种非整出都是滚调，但往往穿插了一支或数支滚调体曲牌，如《古城记·却印》一出，首为引子【五言律】，中间穿插【杏花天带过梨春调】五支。当然，这种方式在明代文人传奇中也偶尔使用。^①

其次，表现在对南、北曲曲牌的简化和“改调歌之”。

整体来看，弋阳腔整出使用的曲牌无论从数量上还是结构上都有简化趋向。弋阳腔艺人通过遗落、减省和改调等常用手法，使南曲单个曲牌及包括南北合套在内的多曲联套进行了简化和数量的逐步减少，同时增加了叠唱、滚调和单曲的使用，提高了类似犯调、集曲复杂的变化。

如《怡春锦·弋阳雅调数集》收录有《青冢记·出塞》一出，与原剧相比不仅添加【驻云飞】曲牌，还将【下山虎】、【蛮牌令】、【亭前柳】、【一盆花】、【浣溪沙】、【马鞍儿】、【胜葫芦】诸曲合并为【下山虎】、【前腔】二支曲中。这种曲牌的遗落和重新组合（犯调、集曲）显然与入明以来近百年的“明人改本时代”的发展有密切关系，也说明了弋阳腔的“向无曲谱，只沿土俗”^②的本色，在民间流传中的辗转改易特征。因此，通过“改调歌之”，一出戏在不同的地域会产生不同的版本。

曲牌的减省在某些剧本中体现的更为明显，《金花女》共十七出，但全曲除了引子和尾声外，只用了十个曲牌作为过曲。相比早期南戏《张协状元》多达一百七十多个曲牌，显然是有了巨大的缩减。杨慎《升庵诗话》卷九云：

南方歌词，不入管弦，亦无腔调，如今日弋阳腔也。^③

这也反映了弋阳腔对曲牌体制的依赖渐趋减少，新的戏剧性音乐发展手法正在酝酿之中。

明·祝允明《猥谈》云：

数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是音声大乱，……今遍满四方，辗转改易，又不如旧，盖已略无音律、腔调。愚人蠢工，循意更变，妄名余姚腔、海盐腔、

① 李连生.弋阳腔曲牌初探[J].中山大学学报(社会科学版),2004(4).

② 清·李调元.雨村剧话[M].//中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:46.

③ 明·杨慎.升庵诗话[M].文渊阁四库全书本(电子版),卷九.

弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。^①

这说明“改调歌之”是各声腔形成的基础，弋阳腔也不例外，清代朱彝尊《静志居诗话》卷十四“梁辰鱼”条也说明了这个现象：

传奇家曲别本，弋阳子弟，可以改调歌之，惟《浣纱》不能。^②

如富春堂本《和戎记》第二十九出衍生出昭君出塞故事，《缀白裘》六集卷二“梆子腔”（一作“昆弋腔”）《青家记》分为《送昭》、《出塞》二折。富本【点绛唇】曲中“汉岭云横”一段，《送昭》作【楚江吟换头】、【牧羊关】、【黑麻序】三支，文字稍有出入；“手挽着琵琶拨调”一大段乐曲，在《青家记》中却径直标为【弋阳调】，在《纳书楹曲谱补遗》（卷四）又称【山坡羊】。^③

弋阳腔“改调歌之”的音乐变革，也可以通过同一剧目的同一支曲牌在流传各地的变化中体现出来。《风月锦囊》收录的《尼姑下山》中一支【山坡羊】曲牌，曲文如下：

小尼姑年方十八，正青春被剃了我头发。每日间见几个子弟们来来往往，在佛面烧香递火。（白）他把眼儿瞧我，我把眼儿瞧他。不由人满身上芬（酥）麻。几时和他共枕同衾也，哎！悄悄说几句知情话。我就死在黄泉也，哎！骂名儿且由他，由他！我把念佛心悬梁上挂，由他，哎！火烧眉毛，且救眼下。^④

到《群音类选》的《小尼姑》，同样是这支【山坡羊】曲牌，经过改调歌之，成为另一番景象：

小尼姑年方二八，正青春又遭剃了头发。每日离在佛殿上烧香换水，见几个子弟们游戏在山门下。我把眼儿觑着他，他把眼儿瞧着咱。我与他，他与咱，两下里都牵墨。我见他手里拿着一把弹弓，将几个弹子儿，打的不远不近，不高不低，轻轻打在奴怀中下。初见时只道他年轻面软，谁知他是个爱风情，卖风情，小耍冤家。却被冤家，牵里杀咱。恨不得卖了圣象，拈碎云板，丢了木鱼，撇了袈裟，从今后把看经念佛心肠，都悬在高梁上挂。冤家若见冤家，一把扯住不放他。恨不的典了钟楼，卖了袈裟，沽几壶美酒，我与那哥哥在销金帐里，唧唧啾啾，说了几句知情的话。死在黄泉尽着他。那时节见了一殿秦广、二殿初（楚）江、三殿宋帝、四殿伍王（五官），五殿阎罗天子面前，他把我善恶簿查，把奴家押送在酆都，上了刀山，下了油锅，锯来（解），磨来挨，不怕真不怕。由他，只见活人受罪，那曾见死鬼带枷。由他，我也是火烧眉

① 明·祝允明·猥谈[M]//说郭三种[M].上海:上海古籍出版社,1988.

② 清·朱彝尊撰,黄君坦校.静志居诗话[M].北京:人民文学出版社,1990: 430.

③ 李连生.弋阳腔曲牌初探[J].中山大学学报(社会科学版),2004(4).

④ 孙崇涛.<风月锦囊>的价值——西班牙藏本<风月(全家)锦囊>考释之二[J].中华戏曲,1990 第九辑.

毛，且顾眼下。^①

与前者相比，此首曲子有了很大改动，小尼姑对佛门生活的厌恶，对世俗生活的向往，对真挚爱情的渴望，以及还俗享受真正情爱生活的决心，都通过“改调歌之”得到强烈的渲染。

当然，曲牌的简省、改调、必然引起曲词、句式的变化、删减或增添，并直接影响到音乐的旋律、腔调。

李渔在《闲情偶寄·音律第三》中说：

予生平最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之，但闻其搬演《西厢》，则乐观恐后。何也？以其腔调虽恶而曲文未改，仍是完全不破之《西厢》。^②

李渔一直持有贬斥弋阳腔声律的态度，但其记载弋阳腔搬演《西厢记》的情况，说明了两个事实，一是弋阳腔善改调歌之，而且这种改调歌之涉及到音律、文辞；二是弋阳腔的“改调歌之”更多的是强调声腔。

弋阳腔在对南、北曲曲牌的简化和改调的同时，错用乡语，加强了对民歌音调的大量吸收。其表现是常把民歌大量吸收进来，作为套曲的一个组成部分。

如明代郑国轩《白蛇记》第七出，共唱4支曲子，全是【山歌】：

（净扮农夫，丑扮樵夫）

净上，（唱）【山歌】：朝也忙来暮也忙，耽饥受饿吃风霜。日里耕田并锄地，夜里老婆打到天光。……

丑（唱）【山歌】：上山砍柴刀对刀，河里撑船篙对篙。田里插秧手对手，红罗帐里腰对腰。……

净（唱）【山歌】：村北村南哭啼啼，田儿无水怎扶犁。闲时观看洪山口，豆儿苗青麦又齐。……

丑（唱）【山歌】：九官恢恢日正长，锄田当午至流浆。田广阔时难栽种，那有功夫去乘凉。……^③

这种对民歌的吸收运用，增强了弋阳腔的地域特点，极富于生活气息。

再者，表现在滚调的运用和板式的变化。

弋阳腔音乐十分灵活，正如明人凌濛初《谭曲杂札》所言：

① 小尼姑//明·胡文焕编.群音类选[G]//王秋桂主编.善本戏曲丛刊(四),台湾:学生书局,1985:1573-1574.

② 清·李渔.闲情偶寄·音律第三[M]//中国古典戏曲论著集成(七).北京:中国戏剧出版社,1959:34.

③ 张庚,郭汉城.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社,1992:831.

弋阳江西土曲，句调长短，声音高下，可以随心入腔，故总不必合调。^①

汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》亦说：

江以西弋阳，其节以鼓，其调喧。^②

可见弋阳腔类似于早期南戏的“随心令”，近于民间小调，宫调格律不甚严格，以至李调元也说弋阳腔“向无曲谱，只沿土俗”。^③正因如此，文人曲家难以给其定谱。清人王正祥《新订十二律京腔谱》，自序云：

予今所定新谱，惟以曲腔之低昂扬抑而细为审度之分其门、别其类。^④

并据此总结十三种曲腔，以十三种曲牌为其代表。又有“通用调”，注云：

本调曲腔与前诸律俱不相似，是以另成一曲而可以通融取用。^⑤

如【红纳袄】、【青纳袄】、【清江引】、【入赚】、【不是路】、【鹧鸪天】等。这种“通用调”的出现实际上说明弋阳腔已经形成了“一曲多用”的通用曲牌，不仅增强了弋阳腔的旋律唱腔风格，而且对于弋阳腔在民间的普及起到重要作用。

曲牌联套体的最大优点是长于抒情，缺点是戏剧性不强，而“滚调”的出现弥补了这种不足。因为滚调唱法接近念诵，容易听清，也长于叙事，弥补了原有曲牌叙事性不强的弱点，为后来板腔体的产生奠定了基础。从音乐上来说，滚调句式的变化使曲牌唱腔、乐曲节奏发生重大变化。

实际上，在南曲戏文发展到明代声腔并出的阶段，部分曲家已经看到了曲牌本身的局限，并在实践中逐渐摆脱曲牌体固定声情的限制，强调板式的变化。如余姚腔“低唱”、“高唱”的标注。王骥德也意识到了曲牌不仅与传统的宫调声情和音韵字眼有关，更与板式变化有关。其在《曲律·杂论第三十九下》中已经提出“将各宫调曲，分细、中、紧三等，类置卷中，似更有次第”之说；李调元《剧话》卷上亦说：

弋腔始弋阳，即今高腔，所唱皆南曲又谓秧腔，秧即弋之转声。……向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之，亦有紧板、慢板。^⑥

① 明·凌濛初.谭曲杂札[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:254.

② 明·汤显祖.宜黄县戏神清源师庙记//徐朔方校注,汤显祖全集[M].北京:北京古籍出版社,2001.

③ 清·李调元.剧话[M]//中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:46.

④ 清·王正祥.新订十二律京腔谱[M]//王秋桂主编,善本戏曲丛刊(三),台湾:学生书局,1985:31

⑤ 清·王正祥.新订十二律京腔谱[M]//王秋桂主编,善本戏曲丛刊(三),台湾:学生书局,1985.

⑥ 清·李调元.剧话[M]//中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:46.

《新定十二律京腔谱》即于每日录曲牌下标明“另有紧板”，在正文中将同一支曲收录两种体式，其一标为“紧板”，另一体未标明者应为慢板，两曲曲词虽同，但板式却有变化。

相比海盐腔的柔和婉转，弋阳腔则继承了北曲字多音少，锣鼓喧闹的风格。汤显祖说：“江以西弋阳，其节以鼓，其调喧”。^①李渔《闲情偶寄》亦云：“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽，又有一人启口、数人接唱者，名为一人，实出众口”。张誉在《三遂平妖传·序》云：“弋阳劣戏，一味锣鼓了事”。虽有漫骂意味，却道出了弋阳腔的喧闹风格。明代曲论家王骥德《曲律》“论板眼第十一”说：“今至弋阳、太平之滚唱，而谓之‘流水板’，此又拍板之一大厄也”。^②

今人武俊达先生也说：

早期弋阳腔乐句在发展中，因受滚调的影响，其中一部分乐句也逐渐分化成具有朗诵性质的乐句——数腔。至于‘畅滚’则发展成独立性质的‘曲牌’，名称也有数种，如【诗求板】、【七言诗】、【滚绣球】（高淳高腔）；【急叠板】、【宽叠板】（闽剧）等等都是可以单用的“滚调”^③。

从现存文献看，弋阳腔滚唱基本作法是齐整的五、七言唱词，用近乎吟诵的流水板穿插在长短句的曲牌中。有时在曲牌中也插入一些念白，或三言、四言的唱词。显然，滚调的出现标志着南、北曲曲牌体声调格律的解放，成为清中叶以后地方戏板式结构体制的滥觞。

滚调的出现和运用，对弋阳诸腔音乐来说是一项重大的革新和发展，具有深远意义。首先，增强了声腔音乐的叙事性和戏剧性。其次，它丰富了弋阳诸腔音乐的节奏变化。滚调以它急速的节奏，与曲牌音乐原有较缓慢的三眼板、一眼板、散板等节奏形成对比，促使弋阳诸腔音乐表达情绪的手段更加丰富。它可以借快速的流水板节奏更畅达地表现激动、紧张、奔放的戏剧情绪，也可以借助一眼板、散板表达舒缓、深情的忧思。再者，它加强了弋阳诸腔音乐朗诵性的成分，使这种朗诵性与曲牌音乐原有的抒情性成分互相对比衬托，从而在音乐上增强了情感色彩的浓度，使抒情的部分更显得抒情，而朗诵的部分却能把戏剧情绪表现得更为激动。这些因素结合起来，就使得弋阳诸腔音乐的戏剧表现手段更为完备与丰富。^④

曲牌体音乐是依靠不同声情的曲牌组合来表现不同的戏剧情绪，板腔体音乐则是依靠节奏的变化来推动旋律的变化，以构成曲调的多样性，从而完成其不同戏剧情绪的表现。在弋阳腔那里，虽然板腔体的要素还不成熟，但其板式的节奏变化已经有了明显的体现。从重视曲牌宫调格律到强调曲牌的节奏变化，以及打破曲牌、节奏固有局限的“滚调”或“畅滚”、“滚白”的出现及运用，这一过程说明了曲牌体在戏曲声腔中的淡化。而结合地方语言“辗转改易”，形成地域声腔的过程加速了声腔对曲牌固定旋律依赖性的弱化，产生了由“腔名”来替代曲牌

① 张庚,郭汉城.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社,1992: 479.

② 明·王骥德.曲律 [M]//“论板眼第十一”中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:119.

③ 武俊达.戏曲音乐概论[M].北京:文化艺术出版社,1999: 256.

④ 张庚,郭汉城.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社,1992: 829.

的趋势。故，许多曲牌便被“曲牌类”中少数代表性的曲牌替代形成“通用调”。因此，具有固定名称的曲牌大量减少，而相应“曲牌类”的涵盖和包容量却增大。艺人演唱和创作的实践往往是以少数“定腔”去套用其它曲牌，这样的结果也使得“通用腔”的增多和曲牌的减少。原来的曲牌实质上已经解体，由曲牌体向板腔体的转变就不可避免。^①

曲牌的解体和板式变化的强化在弋阳腔及其他声腔中的产生，与宋元以来传统宫调的混乱相关，弋阳声腔在民间戏班的传承中，“错用乡语”，“只沿土俗，向无曲谱”^②也促进了曲牌的进一步解体。

以“曲牌类”和“通用腔”的划分来统辖的分类方式与板腔体结构形式在一个或几个基本腔的基础上，采用不同节奏的板式变化，通过重复、扩充、衍展、压缩、套式等结构原则，衍化出一系列不同板式，构成富于对比变化的唱段非常接近。

当然，弋阳腔的节奏变化还不能说是完善的，在受弋阳腔影响较大的梆子腔和皮黄腔等声腔剧种里，板式变化逐渐走向成熟，产生了板腔体的戏曲剧种，一直到京剧的形成，板式变化达到完美的顶峰，在这个过程中，弋阳腔无疑起到了至为关键的推动作用。^③

另外，弋阳腔曲牌的减少、弱化，以至解体，形成类型性曲牌声腔，滚调的频繁运用和板式的变化等等，其根本目的是为了增强音乐的戏剧性，从而丰富剧情、深化人物的戏剧表达。同时，演唱方式的多样化也增强了音乐的戏剧性。

乐体上的变化也导致文体的变化，在弋阳腔剧本中，已不再受按套分出的限制，而改用按照剧情变化安排场次的分场式体制，更适应实际的需要。

总之，弋阳腔曲牌的解体过程，实质上就是一曲一腔的曲牌到一腔多曲的通用腔的发展历程，在音乐结构上打破了南、北曲所形成的单一曲牌联套体一统局面，广泛运用“滚调”的形式，从而创造出一种用七字、十字上下句的整齐句式，打破长短句的固定限制，开创了戏曲音乐结构的新方式，为民间音乐转化为戏曲音乐开辟了广泛的途径，也为戏曲音乐的戏剧性发展提供了条件，孕育了同一曲调变奏为特征的板式变化体戏曲音乐。

二、“改调歌之”衍生地域声腔的原因——南曲对地域语言的适应性

继明成化、正德年间（1465—1521年）形成余姚、海盐、弋阳、昆山四大声腔之后，在嘉靖、隆庆年间（1522—1566年）又形成了一系列的地域声腔，^④如杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔（池州调）、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔，万历后，又产生了石台腔和调腔，等等，这些地域声腔都属于南曲声腔传播各地而形成的南戏变体。汤显祖在《宜黄县戏曲清源师庙记》说：

① 李连生.弋阳腔曲牌初探[J].中山大学学报(社会科学版),2004(4).

② 清·李调元.剧话[M].//中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:46.

③ 李连生.弋阳腔曲牌初探[J].中山大学学报(社会科学版),2004(4).

④ 本文关于明代“四大声腔”和其后其他声腔的形成年代的说法，主要依据廖奔、刘彦君所著《中国戏曲发展史》的观点。

江以西则为弋阳。至嘉靖而弋阳之调绝，变以乐平，为徽、青阳。^①

显然汤氏认为后起声腔如乐平腔、徽州腔、青阳腔与弋阳腔有着传承关系。此说虽受质疑，但由于后起声腔与弋阳腔在唱腔、伴奏、滚调、曲牌运用方面的相似性，今人学者也多认为明代南戏变体后起诸腔多与弋阳腔有着血缘关系，或称之为弋阳腔系统。

南戏地域声腔四起成为明代中叶剧坛的一道风景，余姚、海盐、弋阳、昆山四大声腔及其他诸腔兴盛流布，突破了传统南曲音乐体制的限制，孕育了新的戏曲音乐形式。深究诸声腔的形成，主要原因依然体现在南曲音乐特点和在“改调歌之”过程中对地域语言的适应性上。

在音乐上，南戏一直延续了“村坊小曲”、“里巷歌谣”的活泼状态，不注重宫调和格律，也不讲求长篇联套体制，虽然吸收北曲音乐，形成南北合套音乐形式，沿着文人雅化道路发展，并以《琵琶记》的产生为标志，形成了曲律、宫调上的范式，但相比元杂剧来说，依然没有形成严格的宫调格律系统，连高则诚自己也说是“不寻宫数调”。可见，即便是经历文人雅化的南戏依然在音乐形式上具有极大的可变性和包容性，更何况文人、士大夫不屑关注的民间南戏一直在延续发展，活跃于乡村里巷。因此，南戏音乐的民间性、可变性、包容性为南戏流传各地，快速吸收各地方言俗语、民歌小调提供了便利。

音乐上的灵活性导致了南戏对各地方言俗语的包容和快速吸收。地域特色的音乐旋律是从语音语调衍化而成的，而语音语调的“腔”付诸唱，久而久之，会产生一定的音乐旋律。因此，戏曲声腔是一种包含语音语调和音乐旋律的复合体。在南戏流传过程中，音乐旋律受唱辞句式平仄的制约，唱辞句式平仄又受方言语音的制约，不同的方言语音会产生不同的音乐旋律，从而形成不同的地域声腔。

但是，从明代产生的南戏声腔来看，并非南戏流传到各地一定会产生新的地域声腔，如早在元代末年，南戏曾流传到元代都城——大都，现今并未有史料说明北方地域产生南曲声腔。因此，南戏诸声腔的产生实际上体现了南曲音乐对于某一固定地域方言的适应性。

如前所述，明代中叶产生的南戏声腔见于史料记载的一共有十五种^②。除潮腔、泉腔出自闽南语系外，其他诸腔大体不出吴语方言的范围，或处于吴语和其他方言的过渡地带^③。如汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》说：

此道有南、北。南则昆山之次为海盐，吴浙音也。^④

明·沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》云：

北化为南，名人才子，踵《琵琶》、《拜月》之武，兢以传奇鸣；曲海词山，于今

① 明·汤显祖.宜黄县戏神清源师庙记//徐朔方校注.汤显祖全集[M].北京:北京古籍出版社, 2001.

② 即余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔、杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔(池州调)、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔、石台腔、调腔。

③ 廖奔,刘彦君.中国戏曲发展史(三)[M].太原:山西教育出版社,2000:38.

④ 明·汤显祖.宜黄县戏神清源师庙记//徐朔方校注.汤显祖全集[M].北京:北京古籍出版社, 2001.

为烈。而词既南，凡腔调与字面俱南，字则宗《洪武》而兼祖《中州》；腔则有“海盐”、“义乌”、“弋阳”、“青阳”、“四平”、“乐平”、“太平”之殊派。虽口法不等，而北气总已消亡矣。^①

从记载来看，沈宠绥强调了从南曲发展而来的明代诸声腔，其腔调和语言大都具有南方特征，文辞音韵也以《洪武正韵》为主而兼《中州》。《洪武正韵》是乐韶凤、宋濂等 11 人奉诏于明太祖洪武八年（1375 年）编成的一部官方韵书，共 16 卷。宋濂在序文中虽说《洪武正韵》“一以中原雅音为定”。但从编辑人员的籍贯来看，绝大多数是南方人氏。从内容来看也是以吴语为中心的南方韵书。因此，在明以后曲家中才会产生“北叶《中原》，南遵《洪武》”的定规。

南宋时期，吴语的分布地域大致包括今浙江省全部、上海市全部、苏南（除宁镇地区外）、苏北的通州和海门、江西的婺源、玉山、上饶、永丰、福建的浦城。另外，整个皖南地区方言是以古吴语为基础，闽南语也与吴语有着血缘相近的姻戚关系，今浙江与福建交界的庆元、泰顺和苍南南部的闽语是明代之后从福建输入的^②。

纵观上述诸多声腔的发源地，这足以说明，南曲产生变体声腔是有着一定条件要求，即它以相同或相近的方言区域为基础。在闽南方言区能够产生潮、泉二腔，也是因为其移民和语系与吴语区有着血缘关系。即便如此，也因为超越了吴浙语音的体系，而形成较晚。因此，南戏在经历所谓的“辗转改易”、“变易喉舌”、“趁逐抑扬”的过程后，形成诸多声腔，是有着语言上的严格要求，即南曲音乐对吴语方言的适应性较强。

第三节 魏良辅的音乐改革与一代昆曲的形成

一、昆山腔的兴起及面临的挑战

从现有史料来看，昆山腔形成于成化、正德年间（1465——1521 年）^③，其起源可能更早。魏良辅在《南词引证》中首提昆山腔源于元代顾坚之说，其云：

腔有数样，纷纭不类。各方风气所限，有：昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。自徽州、江西、福建俱作弋阳腔；永乐（1403——1424 年）间，云、贵二省皆作之；会唱者颇入耳。惟昆山为正声，乃唐玄宗时黄幡绰所传。元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾仲瑛、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

① 明·沈宠绥·度曲须知·曲运隆衰[M]//中国古典戏曲论著集成（五）。北京：中国戏剧出版社，1959:198.

② 游汝杰，周振鹤.方言与中国文化[M].上海：上海人民出版社，1986:第四章，第四节：“宋、金时代方言区划的拟测”.

③ 明人朱允明《猥谈》在成化、正德年间首提昆山腔，廖奔认为昆山腔形成于成化、正德年间，兴盛于弘治、正德年间（1488——1521 年）。参见：廖奔，刘彦君.中国戏曲发展史（三）[M].太原：山西教育出版社，2000:45-46.

行于世。善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称。^①

此说未见其他著述提及，据此段文献来看，魏氏认为昆山腔虽与海盐、余姚、杭州、弋阳等声腔一样，为南曲余脉，但昆山为正声，唐代黄幡绰所传，元代顾坚所创，至明初已有“昆山腔”之称。

今人学者多认为魏良辅是为了抬高昆山腔的地位有意为之，附会黄幡绰所传。但同时也认为，精通戏曲音乐、对昆山腔作出重大改革、被誉为昆山曲祖的魏良辅所说，昆山腔源自元代顾坚是可信的。

史料较少记载元人顾坚的情况，上文献中魏良辅提到与顾坚为友，常善发南曲之奥的文学家顾仲英，史料记载颇多。在顾仲瑛《张仲举待制以京口海上口号见寄，瑛以吴下时事答之》组诗中有一首云：

莫辨黄钟瓦釜声， 且携斗酒听春莺。
河西金盏翻新谱， 汉语夸音唱满城。^②

诗中顾仲瑛将由【河西】、【金盏】等北曲曲牌组成的北方戏曲音乐称为夸音，并对北曲的普遍流行表示了不满。而“春莺”则暗指顾仲瑛家中所蓄以唱南曲为主的天香秀、丁香秀、南枝秀等歌妓，整首诗流露出了诗人以南曲为高尚正统的“黄钟”、以北曲为粗鄙不堪一听的“瓦釜”情绪。因此，蒋星煜先生认为顾仲瑛是昆山人，其歌妓所唱的是一种带有浓厚昆山乡土色彩的声腔。^③此说虽有猜测成分，但反映了这样一个事实，顾坚与顾仲瑛、杨维贞等好友及其所蓄歌妓常常以演唱南曲为娱。这种“善发南曲之奥”，可能在歌唱上已经形成了一种流派，久而久之，形成具有地域色彩的南曲声腔也可能的。因此，魏良辅说“故国初有昆山腔之称”也符合事物发展规律。

明代周元《泾林续记》印证了魏良辅的说法，该书记载朱元璋定都南京后，曾经问周寿谊“闻昆山腔其佳，尔亦能讴否？”王世贞《列朝盛事》云：“高皇帝召耆老谒见，而昆山周寿谊居首，年一百十六岁”。史料记载朱元璋召见周寿谊的时间是在洪武六年（1373年）。据此推断，周寿谊生年应为南宋理宗宝祐六年（1258年），南宋亡时（1279年）为21岁，元亡时（1362年）为104岁。朱元璋问周寿谊能否歌昆山腔，从情理上推断，昆山腔的形成应在宋元时期^④。这恰好与魏良辅所说昆山腔源于元代顾坚，明初已有昆山腔之称相吻合。但不否认此条文献有后人杜撰的可能，缺乏旁证。

由于史料的局限，早期昆山腔的音乐、演唱情况已无从得知，仅属于一种“平直无意致”的“村坊小曲”。从其发展轨迹来看，渊源于元代，形成于明初，又被称为“正声”的昆山腔，一直到万历时期魏良辅昆腔改革之前，并没有在剧坛产生太大影响。即经历了从明初到正德一

① 明·魏良辅.南词引证[M].嘉靖二十六年（1547年）文征明手抄本..

② 《玉山瑛稿》（康熙刻顾嗣立《元诗选》辑本）

③ 蒋星煜.昆山腔发展史的再探索[J].上海戏剧,1962(12).

④ 张秀莲.昆曲发展简史[J].戏曲艺术,1979:创刊号.

百多年的发展，昆山腔依然是“止行于吴中”一隅。相反，同一时期的弋阳、余姚、海盐诸腔则成蓬勃发展之势。如弋阳腔“自徽州、江西、福建，俱作弋阳腔，永乐间，云、贵两省皆作之，会唱者颇入耳”。^①可见，北至京畿，南到闽广，西到云贵，东到苏浙，都遍布弋阳腔足迹。明中叶以后，其影响之大“几遍天下，苏州不能与之角什之二三”^②。

余姚腔虽局限于苏、浙、皖南一带，其“俚词肤曲，因场上杂白混唱，犹为以曲代言”^③，虽为士大夫所不齿，却深受民众欢迎。海盐腔婉转典雅，亦风靡一时，为文人、士大夫所喜爱，其足迹遍布苏州、松江、南京、北京等城市。以明代山东社会生活为背景的《金瓶梅词话》中多次描写海盐子弟在西门庆宴客时的演唱活动；汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》也提到“其乡子弟”经浙人传授，“能为海盐声”；杨慎也说“甚者北土亦移而耽之”。^④

因此，昆山腔是在众多声腔的包围中缓慢发展，其他声腔盛行，不仅从空间上限制了昆山腔的传播地域，而且也从观众层面上夺取了昆山腔的欣赏主体。如弋阳腔、余姚腔以其俚词肤曲，杂白混唱的自由形式和富于感染力的滚调吸引了大量的下层群众，而婉转典雅、一字多音、节奏缓慢抒情的海盐腔深受上层文人、士大夫的欢迎。因而，受制于自身特点而又面临着诸多其他地域声腔挑战的昆山腔，要突破“止行于吴中”一隅的局面，只能寄希望于改革。

二、戏曲音乐要素的综合与突破——魏良辅戏曲音乐改革

昆、弋时期能继南、北曲之后，而成为新一代戏曲音乐主流，主要原因是这一时期的代表声腔之一——昆山腔从明代中叶诸多地域声腔中脱颖而出，虽经历昆、弋争胜的鼎立局面，依然遍布全国，一直延续到清代中叶，成为一枝独秀的代表剧种。正如张庚、郭汉城所说：

昆山腔由于在唱腔上经过了相当高度的专业加工提炼，有一套完整的、成熟的曲谱流传下来，因而在全国范围内形成了一个统一的大剧种。^⑤

从“止行于吴中”一隅的狭小地域声腔到从众多声腔中脱颖而出，流布全国，这其中最为重要的因素是以魏良辅为首的诸多曲家对昆山腔音乐的改革。

魏良辅（生卒年不详）字尚泉，豫章（今江西南昌）人，流寓于江苏太仓，著有《南词引止》。早年“初习北曲，继于北人王友山。退而镂心南曲，足迹不下楼数十年”^⑥，终于琢磨出一套“尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捩冷板”^⑦的昆曲新声。魏良辅也因此成为昆曲改革的奠基人，被后世尊为“曲祖”。

对于魏良辅的昆腔改革，文献记载颇多：

① 明·魏良辅.南词引证[M].嘉靖二十六年（1547年）文征明手抄本..

② 明·王骥德.曲律//论腔调第十，中国古典戏曲论著集成（四）[M].北京：中国戏剧出版社，1959：117.

③ 明末王光鲁所作《想当然》传奇卷首所附《成书杂记》参见：清·周亮工.书影（明清笔记丛书）[M]卷一，上海：上海古籍出版社，1981.

④ 明·杨慎.丹铅总录.四库全书[M].上海：上海古籍出版社缩印本，1991

⑤ 张庚，郭汉城.中国戏曲通史[M].北京：中国戏剧出版社，1980.:

⑥ 清·余怀.寄畅园闻歌记//涨潮编.虞初新志[M].石家庄：河北人民出版社，1985

⑦ 明·沈宠绥.度曲须知.中国古典戏曲论著集成（五）[M].北京：中国戏剧出版社，1959：198.

明·沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》云：

嘉隆间有豫章魏良辅者，流寓娄东鹿城之间，生而审音，愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捱冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。……腔曰“昆腔”。^①

明代许宇在《词林逸响》序中说：

按元魏良辅，昆山州人，警而慧，以师旷自期。先为丝竹之音，巧绝一世，既则定曲腔点板，发古人未有之心思，海内宗之。度曲必称昆腔者，不忘其所自始也。相传有《曲律》，吴人咸诵习焉。如海盐、弋阳、四平，皆奴隶矣。^②

文坛巨匠钱谦益云：

时称昆山腔者，皆祖魏良辅。^③

清代朱彝尊在《静志居诗话》卷十四“梁辰鱼”条中曰：

时邑人魏良辅，能喉啭声音，始变弋阳、海盐故调为昆腔。^④

近人吴梅先生《中国戏曲概论·明总论》中说：

嘉隆间，太仓魏良辅、昆山梁辰鱼，以善讴名天下。良辅探讨声韵，坐卧一小楼者几二十年，考订《琵琶》板式，造水磨调。^⑤

从上面诸文献可知：第一、魏良辅本人精通音乐，擅丝竹，南、北音乐皆了然于胸；第二、魏良辅对昆山腔的改革是全方位的，从声律、唱腔到板式、音韵、伴奏、演唱技巧等等；第三、魏良辅的昆山腔改革以原有的昆山腔为基础，吸收了南北音乐因素、当时曲坛声腔精华和北曲杂剧在演唱艺术上的成就，发挥其流丽悠远的特质，“调用水磨、拍捱冷板”，创造出令人耳目一新的昆山新腔。

总结起来，以魏良辅为首的乐师对昆山腔的改革主要集中在四个方面：

第一、改革声腔语言音韵，以求“字正”。

① 明·沈宠绥.度曲须知·曲运隆衰.中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:198
② 明·许宇.词林逸响·昆腔原始[M]/王秋桂主编.善本戏曲丛刊(二)[G].台湾:台湾学生书局,1987:12
③ 明·钱谦益.似虞周翁八十序.牧斋初学集[M].上海:上海古籍出版社,1985
④ 清·朱彝尊撰,黄君坦校.静志居诗话[M].北京:人民文学出版社,1990:430.
⑤ 吴梅.中国戏曲概论·明总论[M].长沙:岳麓书社,1998:155.

戏曲声腔包括音乐和语言，二者相互结合形成不同的声腔。昆山腔是在地域语言的介入下形成，音乐高低、疾徐、轻重的走向必须大致符合语言所固有的四声行进规律，才能较好地传“情”言“志”。“止行于吴中”而不能在昆山以外的地域流传也是因为语言限制，因此，语言格律在昆山腔形成中具有重要地位。

汉语语音包含声、韵、调三个要素，其调值高低走向往往对旋律唱腔起着决定作用。而声腔的形成以及向外域传播所遇到的首要问题是南曲音乐与地域语言之间的矛盾。对此，魏良辅有着清晰的认识，他认为昆腔演员在演唱时应达到三条标准：“字清”、“腔纯”、“板正”，这实际上也是魏氏对昆山腔进行改革的主要内容和目标。在魏氏看来，“字清”列为“曲有三绝”之第一绝，占据首要地位。因此，声腔改革的首要任务无疑是理顺腔调和语音的关系，使之协调，达到“字清”的目的，并产生新的能被当地群众接受的新腔。

早期昆山腔属南曲变体，在音乐上继承了南曲戏文，具有顺口可歌的“随心令”特点，曲词“平直无意致”，再加上过多地域语言的俗辞俚曲，在“生而审音”，精通南曲又善北曲的魏良辅听来，简直不齿。因此，“愤南曲之讹陋”，“尽洗乖声，别开堂奥”，希望通过改革其音韵，从而达到“声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀”^①的效果。

昆山腔是在吴语方言区兴起的的地域声腔，吴语的主要特点是富有音乐性和表情性，俗称“吴侬软语”。吴语的音乐性物化为声母、韵母和声调，极其丰富。与北方方言不同，吴语保留着全浊声母和尖音，保留着许多单元音，尤其是在声调方面，不仅保留着全套入声字，而且平上去入各分阴阳，原则上具有八个调类。^②即便如此，整个吴语方言区域也存在着百里不同音的现象。地域狭小，方言种类繁多，同属南曲戏文却在明代中叶如雨后春笋般涌现的弋阳、余姚、海盐、杭州、石台等等声腔变体，证明了地域语言的影响力。

富于变化的吴语轻柔婉转，与南曲缠绵婉转的整体艺术风貌相适应。徐复祚“我吴音宜幼女清歌按拍，故南曲委婉清扬”^③之句，道出了吴语音韵与南曲音乐之间的关系。

吴语的传统中心是苏州，长期寓居苏州昆山的魏良辅对地域方言极为熟悉，再加上他“生而审音”^④，“能谐声律”^⑤，在音韵格律方面甚为精通。明·沈宠绥说魏氏“愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥”^⑥南曲之“讹陋”、“乖声”显然是指南曲声腔语言，往往违背格律和音乐走向。魏氏强调：“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣”。因此，“将平上去入，逐一考究，务得中正。如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取”，“其或上声扭做平声、去声混作入声，交付不明，皆做腔卖弄之故”，“终落野狐，不成果”。^⑦据此进行革新，在声腔与字调的关系上，精心研磨字句，参照北曲唱腔对语言格律的运用经验，借鉴了中州韵的语言格律、四声规则，并结合苏州方言。强调四声阴阳的格律与唱腔的协调，“转喉押调，度为

① 明·沈宠绥.度曲须知·曲运隆衰[M].中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:198

② 周秦.魏良辅与新声昆山腔[J].苏州大学学报(哲学社会科学版),2001(4).

③ 明·徐复祚.曲论.中国古典戏曲论著集成(四)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:246.

④ 明·沈宠绥.度曲须知[M].中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:198.

⑤ 清·张大复.梅花草堂笔谈[M].上海:上海古籍出版社,1986.

⑥ 明·沈宠绥.度曲须知[M].中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:198.

⑦ 明·魏良辅.曲律.中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:5.

新声，疾徐、高下、清浊之数一依本宫”^①，“声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀”^②。

当然，魏良辅语言音韵的改革与海盐腔对语言的运用经验有着密切关系，海盐与昆山、苏州同属于吴语核心区，其方言语音比较接近，而海盐腔长期改用“官话”唱念的经验，恰好为魏良辅对昆山腔语音规范化提供了很好的借鉴。甚至学界有“海盐腔是水磨昆山腔之生母”的说法^③，足见二者关系之密切。

总之，魏良辅在改革过程中定正了早期昆山腔语言格律讹陋，除去了乖声，使音乐合乎四声，从而推动昆山腔脱离俚俗乡音，突破吴中地域，走向雅化正声。

第二、改革唱腔，以求“腔纯”

“乐之筐格在曲，而色泽在唱”。戏曲音乐的动听与否是决定观众多寡的主要原因，也是歌咏言的主要体现。王骥德说诗变而为词，词变而为曲是由于渐近人情的原因。^④同样，元杂剧衰落，传奇继起，南、北曲嬗变为弋阳、昆山、海盐诸声腔，继而又有青阳、池州、石台等声腔后起，也是由于渐近人情的原故。声腔是表情的主要工具，是沟通观演双方，表达作家、剧本、人物思想情感的主要载体，也是观众感知美，接受教化的主要媒介。因此，昆腔改革从本质上说还是为了更好的表情，发展音乐的抒情性和戏剧性功能。

戏曲音乐的抒情、戏剧功能主要体现在节奏（板式）和旋律（腔调）两方面，魏良辅将“腔纯”列为“曲有三绝”之二，可见其重视程度。

南曲的音乐素材主要来源于“里巷歌谣”、“村坊小曲”。这虽标志着南曲的民间性，但也是南曲旧声的一大缺陷，更是时人认为南曲不能与北曲相提并论的重要理由。继承南曲遗传基因的早期昆山腔音乐性差强人意，平淡而缺乏变化。魏良辅在昆山腔的基础上，吸收了海盐腔、弋阳腔、余姚腔的长处，并融合北曲演唱艺术的成就创为新声。魏氏以协调曲词与声腔关系为切入点，以“腔与板两工”为标准，经过数年的研磨，形成了“转音若丝”、纤徐绵眇、细腻缠绵的艺术风格。演唱起来“取字唇齿间，跌换巧掇，恒以深邃助其凄唳”^⑤，“功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”。^⑥

这种经过加工和改革后的昆腔与早期昆山腔有很大区别。在曲调上从平直无意致变为清柔婉转、流丽悠远，变得“益为凄婉，听者殆欲堕泪”^⑦，“飞鸟为之徘徊，壮士闻之悲泣”^⑧。袁宏道到苏州虎丘观看演出时亦说：“一夫登场，四座屏息，音若细发，响彻天际，每度一字，几尽一刻，飞鸟为之徘徊，壮士听而下泪矣”。^⑨因而，后人评价经魏良辅精心研磨后的唱腔极为精致、细腻，简直到了“气无烟火，细如游丝”的地步，故称为“水磨腔”。

沈宠绥《度曲须知》就肯定了昆山声腔改革的成就，说：“布调收音既经创辟”，“南词音

① 清·余怀·寄畅园闻歌记//涨潮编·虞初新志[M].石家庄:河北人民出版社,1985

② 明·沈宠绥·度曲须知[M].中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:198.

③ 吴戈·海盐腔纵谈[J].戏剧艺术,2003(1).

④ 明·王骥德·曲律·论腔调第十//中国古典戏曲论著集成(四)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:114.

⑤ 清·余怀·寄畅园闻歌记//涨潮编·虞初新志[M].石家庄:河北人民出版社,1985

⑥ 明·沈宠绥·度曲须知[M].中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:198.

⑦ 明·顾自元·客座赘语.[M].北京:中华书局,1987..

⑧ 清·钮少雅·南九宫正始自序//中国古典戏曲序跋汇编[M].济南:齐鲁书社,1989

⑨ 明·袁宏道·虎丘记//袁中郎全集[M].时代图书出版公司,1934.

理已极抽秘逞妍”，“排腔配拍，榘字厘音，皆属上乘，即予编中诸作，亦无能跳出圈子”。^①正因在声腔改革上的成功，昆山腔才能在诸腔并起的剧烈竞争中，突破“止行于吴中”的局面，进而“出乎三腔之上”^②，“遐迹逊为独步”^③，成就一代传奇之胜。

第三、改革节奏，以求“板正”。

节奏是音乐的灵魂，魏良辅云：“拍乃曲之余，全在板眼分明”^④。北曲“死腔活板”，南曲“死板活腔”。魏良辅借鉴北曲演唱以弦索控制节奏的做法，强调鼓板在南曲演唱中的节制作用。他说：

北曲之弦索，南曲之鼓板，犹方圆之必资于规矩，其归重一也。^⑤

改革后的昆山腔，板眼格式非常严格，每个曲牌有几拍，每个唱字在什么位置，以及曲牌和曲牌如何衔接，都有一定的规范，这实际上是吸收了元曲“死腔活板”的形式。当然，魏良辅结合了南曲自身节奏特点进行了融合，在保持曲牌基本板式和主腔结构的前提下，采用总体上以曲就腔，具体处依据语言四声和曲情需要，以腔行字。在演唱实践中，常常视曲情需要，通过扩板或抽眼的方法大幅度地改变曲调的行进速度，从而使南曲曲牌具有了急速、中速和慢速的节奏变化。这种“徐疾之分”，“亦有一定之节”。徐大椿《乐府传声》概括为：

始唱少缓，后唱少促，此章法之徐疾也；闲事宜缓，急事宜促，此时势之徐疾也；摹情玩景宜缓，辨驳趋走宜促，此情理之徐疾也。^⑥

在唱腔板式与伴奏的结合中，魏良辅严格规范了各种板的下法：“如迎头板，随字而下；彻板，随腔而下；绝板，腔尽而下”；从而保证昆曲“板眼分明”^⑦。

这样寓规整于灵活变通之中，不仅松动了格律对于曲词的过严要求，有利于文学创作，而且使原本凝固的曲牌旋律得到了发展变化的必要空间，从而开拓、丰富了南曲声腔艺术的表现功能。^⑧

第四、改革伴奏。

学界有一种观点，认为明中叶以前，南曲演唱不用丝竹乐器伴奏，而是采用徒歌的形式。这显然是不符合实际。明代南曲诸多声腔都渊源自宋元南戏，宋元南戏本身是有伴奏的，徒歌仅是南曲声腔的一种演唱方式而已。前文曾阐释在宋元南戏《张协状元》中已经是丝竹并用，怎么会传到明代由于演变成地域声腔而丢失伴奏乐器呢？从现有史料来看，明代诸多声腔过于

① 明·沈宠绥.度曲须知[M].中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:198.

② 明·徐渭.南词叙录.中国古典戏曲论著集成(三)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:242.

③ 明·沈宠绥.度曲须知[M].中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:198.

④ 明·魏良辅.曲律.中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:5.

⑤ 明·魏良辅.曲律.中国古典戏曲论著集成(五)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:6.

⑥ 清·徐大椿.乐府传声·徐疾[M]//中国古典戏曲论著集成(七).北京:中国戏剧出版社,1959:177.

⑦ 明·魏良辅.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1959:5.

⑧ 周秦.魏良辅与新声昆山腔[J].苏州大学学报(哲学社会科学版),2001(4).

侧重节奏性乐器，如锣鼓、拍板等，正如冯梦龙所称弋阳腔“一味锣鼓了事”。但是对于海盐腔来说，其伴奏并不那么简单。海盐腔沿承南曲婉转柔媚的音乐风格，旋律婉转凄美。讲究唱法，一唱三叹，并有高唱、低唱之分，并且节奏缓慢，字少声多。姚旅称赞海盐腔时，说其演唱“每度一字，几近一刻”。著名曲家汤显祖亦称海盐腔“体局静好，以拍为之节”。以至明·杨慎《丹铅总录》说“近日多尚海盐南曲，士大夫禀心房之精，从婉变之习者，风靡如一。甚者北士亦移而耽之，更数十（年）北曲亦失传矣”。明人小说《金瓶梅词话》中有众多关于西门庆传请海盐子弟米家演唱的场景描写，多次提到戏曲搬演时，台下“打动鼓板”或“锣鼓响动”。如果说海盐弟子所唱为海盐腔的话，显然海盐腔的伴奏并非如弋阳腔只“一味锣鼓了事”。根据其音乐风格、演唱特点，日本学者青木正儿认为“尽用南唱”的海盐腔“除鼓板外，疑或用笛”^①；周贻白《中国戏曲史长编》在对《金瓶梅词话》进行考证的基础上，认为“（弋阳）只有节拍而无伴奏，（海盐）则兼有丝竹相和”；郑西村则通过对“动鼓板”的考察，进一步认为，海盐腔沿承了宋元唱赚、诸宫调和南戏的伴奏体制，有丝竹伴奏。此说值得肯定。

因此，魏良辅对昆山腔的伴奏改革，也并非是将所谓“徒歌”式的昆山腔加上南、北乐器。沈宠绥称魏良辅“乃渐改旧习，始备众乐器，而剧场大成，至今遵之”，实际上说明了魏氏是在昆山旧腔基础上吸收南、北戏曲声腔乐器伴奏的优点，并重新综合改制而成新的昆山腔伴奏体系。

魏良辅曾称赞北曲“力在弦索”，强调弦索对于戏曲声腔的重要性。但北曲的弦索对于婉转悠扬、节奏自由、字少音多的南曲并不适应。这种南、北音乐风格的差异及相互融合的矛盾在徐渭《南词叙录》中已有记载，明初有人将《琵琶记》传奇进呈明太祖，朱元璋非常喜欢，“由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉壶史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于箏琵琶被之。然终柔缓散戾，不若北（曲）之铿锵入耳也”。^②明初色长刘杲的改革没有达到预期效果，说明了南、北音乐风格的巨大差距，但这一事件也说明了将南、北音乐融为一体进行改革，自明初已经开始付诸实践。

明代著名曲师顿仁在同何良俊谈论弦索官腔《琵琶记》音乐处理方面的缺陷时，也曾指出：

弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和钹弦，皆有定则，故新曲要度入亦易。若南九宫原不入调，……弦索若多一弹或少一弹，则板矣。岂可率意为之哉？^③

显然，将北曲的伴奏乐器运用到南曲是有一定的困难的。

而解决这一问题，首先应提到来自北方的艺人张野塘。清人叶梦珠《阅世编》卷十“纪闻”载：

考弦索之入江南，由戍卒张野塘始。野塘河北人，以罪谪发苏州太仓卫。素工弦

① 日·青木正儿.中国近世戏曲史[M].王古鲁译.上海商务印书馆,1936.

② 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:240.

③ 明·何良俊.曲论[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:11.

索，既至吴，时为吴人歌北曲，众皆笑之。昆山魏良辅者，善南曲，为吴中国工。一日至太仓，闻野塘歌，心异之，留听三日夜。大称善，遂与野塘定交。时良辅五十余，有一女亦善歌，至是遂以妻野塘。吴中诸少年闻之，稍稍称弦索矣。野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音，使与南曲相近，并改三弦之式……名曰“弦子”。其后杨六者，创为新乐器，名“提琴”。提琴既出，而三弦之声益柔曼婉扬，为江东名乐矣。^①

从记载来看，正因为是精通北曲又曾习南曲的张野塘，改造了北曲乐器“三弦”，从而解决了北曲乐器不能用于南曲的问题。这种改制过的“弦子”，从形式、音色、演奏指法都与过去不同，成为昆曲的重要伴奏乐器，特别是在明清清唱昆曲的乐队伴奏中，它和主笛、点鼓（怀鼓）是二件必不可少的色彩乐器之一。

提琴也是昆曲伴奏乐器中的重要特色乐器之一，上文献已载，在张野塘之后，有个叫杨六的乐师创造了“提琴”，魏良辅极为喜欢。清人毛奇龄《西河诗话》载：“时昆山魏良辅善为新声，赏之甚，遂携之入洞庭，奏一月不辍，而提琴以传。”李渔在《闲情偶寄》中也说：“提琴较之弦索，形愈小而声愈清，度清曲者必不可少。”后世昆曲舞台上，凡是生旦细曲人多用此乐器。

魏良辅本人也曾向老曲家过云适请教过，又和善吹洞箫的张梅谷研究以箫从曲，和笛师谢林泉研究以管从曲，等等。因此，在北曲艺人张野塘的帮助下，魏良辅认识到用弦索伴奏南曲，“若多一弹或少一弹，则板矣”，难以贴切板眼。相反，主旋律乐器箫、笛，则“笛管稍长短，其声便可就板”^②的特点。于是，集南、北曲之长，把弦索、箫管和鼓板三类乐器结合在一起，又引进提琴，使伴奏乐器多样化。

总之，经过改革的昆曲伴奏乐队丰富，除鼓板、曲笛为骨干乐器之外，其主要成员还有弦乐器：琵琶、三弦、提琴，管乐器：笛、管、笙、洞箫、唢呐，以及打击乐器：小锣、大锣等。

当然，魏良辅等人的乐器改革并非一蹴而就，而是经历了一个漫长过程，甚至一直持续到隆庆年间（1567—1572年），正如吴江曲家沈宠绥所说：

嘉隆间，昆山魏良辅者乃渐改旧习，始备众乐器，而剧场大成，至今遵之。^③

第五、改革唱法。

昆曲演唱，十分注重字腔，认为字腔是昆曲旋律的根本。魏良辅十分重视对南曲演唱技法的改革，总结出唱曲三绝“字清、腔纯、板正”，这也成为后世歌唱者遵行不悖的艺术准则。

昆山腔的演唱是按照唱词的四声阴阳配制协调唱腔格律，制定腔格的主要语音依据是苏州官话。显然，语言四声是歌者首要重视的问题，沈宠绥曾将魏良辅以来的昆唱经验归纳成十六

① 清·叶梦珠.阅世编[M].卷十“纪闻”，北京：中华书局，2007.

② 明·何良俊.曲论[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京：中国戏剧出版社，1959:11.

③ 明·沈宠绥.弦索辨讹[M]//中国古典戏曲论著集成(五).北京：中国戏剧出版社，1959.

字的《四声宜忌总诀》，曰“阴去忌冒，阳平忌拿，上宜顿挫，入宜顿字”^①。如果注意这几点就可达到王骥德所说“声则平上去入之婉协”。另外，字的发音要讲究头、腹、尾，因而魏良辅强调唱曲要留意“出字难”，必须“由腹转尾，方有归束”，听曲则首先要“听其吐字”为“得宜”^②。

魏良辅认为：“惟腔与板两工者，乃为上乘”，“其有专于模拟腔调而不顾板眼，又有专主板眼而不审腔调，二者病则一般”^③，都未得曲唱要义。同时，魏氏还对演唱者提出“五不可”之说，即“不可高，不可低，不可重，不可轻，不可自做主张”。^④

经过对唱法的精心研磨，使其达到启口轻圆，收音纯细，转音若丝的境界。当时著名的老曲师袁髯、尤驼听到魏良辅的演唱，都白叹不如。余怀在《寄畅园闻歌记》评价说：

当时是，南曲率平直无意致。良辅转喉押调，度为新声。疾徐高下，清浊之数，一依本宫；取字唇齿间，跌换巧缀，恒以深逸助其凄啜。吴中老曲师如袁髯、尤驼者，皆瞠乎自以为不及也。^⑤

综上，经魏良辅改革后的昆山腔，一洗南曲之陋，成为“流丽悠远，出乎三腔（指余姚腔、海盐腔和弋阳腔）之上，听之最足荡人”。^⑥顾起元《客座赘语》亦说：

近又有昆山腔，较海盐更为清柔而婉折，一字之长，延至数息，士大夫熏心房之精，靡然从好。^⑦

清代徐大椿在《乐府传声·源流》中说：

至明之中叶，昆腔盛行，至今守之不失。^⑧

张牧《笠泽随笔》说：

今则昆山腔遍天下，海盐已无人过问矣。^⑨

吴梅《中国戏曲概论·明总论》中也总结说：

① 明·沈宠绥.度曲须知[M]//中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1959:198.

② 明·魏良辅.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1959:6.

③ 明·魏良辅.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1959:6.

④ 明·魏良辅.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1959:7.

⑤ 清·余怀.寄畅园闻歌记//涨潮编.虞初新志[M].石家庄:河北人民出版社,1985

⑥ 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:242.

⑦ 明·顾起元.客座赘语.[M].北京:中华书局,1987..

⑧ 清·徐大椿.乐府传声·源流[M]//中国古典戏曲论著集成(七).北京:中国戏剧出版社,1959:157.

⑨ 清·张牧.笠泽随笔.转引:廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(三)[M].太原:山西教育出版社,2000:50..

(昆曲)远出弋阳旧调之上,历世三百年,莫不頹首倾耳,奉为雅乐。^①

当然,如此辉煌的昆山腔改革成就并非全归因于魏良辅一人,北曲曲师张野塘和吴中大量曲师也作出了贡献。吴中曲师向来技艺精良,唐有黄幡绰,元有顾坚、铁笛杨维贞、古阮顾仲瑛等,在明代南曲声腔兴起时已闻名遐尔。《曲藻》曾记载某天,李开先问王世贞:我的《宝剑记》、《登坛记》传奇比《琵琶记》怎样?王回答说:“公辞之美,不必言。第令吴中教师十人唱过,随腔字改妥,乃可传耳”。^②可见,在王世贞看来,吴中曲师具有极高的造诣。潘耒《南北音论》明确指出:“律吕之道,仅存于度曲。今吴歆盛行天下,而为曲谱者皆吴人,吴人之审音固甚精也”。嘉靖(1522—1566年)前后,吴中曲师著名者甚多,如较魏良辅稍早的户侯过云石、袁髯、尤驼,与魏氏同时代的陶九官、周梦谷、滕全拙、朱南川、张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎、陆九畴、宋美、黄问琴、周梦山、潘荆南等等^③。当然,参与改革昆山腔者也包括作家、演员及昆曲爱好者,如梁辰鱼、张凤翼之辈。正是前辈的积淀,同辈的努力加上魏良辅的关键改革作用,共同推动了昆山腔走出吴中,以至完善,并达到艺术巅峰。

三、南、北音乐的高度融合与体制的定型

在戏曲发展史中,魏良辅的昆腔改革具有极大的偶然性,如果没有魏良辅早期学习北曲,比不上友人王友山,怎能会“退而镂心南曲,足迹不下楼十年”^④?正因为魏良辅精通北曲音乐,才会在关注南曲的同时感到南戏在演唱技巧上远不如北曲,因而“愤南曲之讹陋”,潜心进行改革,用北曲的技巧来改变南戏的唱法,研磨出气无烟火“水磨调”。如果没有北曲曲师张野塘偶然被发配到浙东一带,又偶然间被魏良辅发现,招之为婿,就不会有魏、张二人长期的研磨切磋。正因如此,昆山腔伴奏乐器和唱腔的改革才会得以顺利进行,才会产生“尽洗乖声,别开堂奥,调用水磨,拍捩冷板”^⑤的昆山新腔。因此,这诸多因素的偶然集合,成就了昆腔改革的“天赐良机”。戏曲艺术的变革也正因有了一个个的偶然,才推动其向前发展。

当然,任何事物都是由偶然和必然相互决定,看似偶然其中蕴含着必然。昆山腔的改革,即便在明代中叶没有魏良辅、张野塘之辈,也会由另外的某个人或某群人来完成戏曲改革,这是由戏曲内部发展的规律决定的,是由时代发展、大众审美变化导致的,是南、北音乐文化长期交流融合的必然结果。

魏良辅的昆腔改革是以早期昆山腔为基础,并且在魏良辅之前,昆山腔已经流传了百余年,虽“止行于吴中”,但其成就却可以和余姚、海盐、弋阳诸腔并提。如《猥谈》所载:

数十年来,所谓南戏盛行……今遍满四方,辗转改易……愚人蠢工,循意更变,

① 吴梅.中国戏曲概论·明总论[M].长沙:岳麓书社,1998:155

② 明·王世贞.曲藻[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:36.

③ 叶德均.明代南戏五大声腔及其支流[G]//戏曲小说丛考.北京:中华书局,1979.

④ 清·余怀.寄畅园闻歌记//涨潮编.虞初新志[M].石家庄:河北人民出版社,1985

⑤ 明·沈宠绥.度曲须知[M]//中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1959:198.

妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。^①

祝允明虽然贬斥了明代中叶南曲声腔大乱，形成地域声腔的状况，但却反映了昆山腔能与余姚腔、海盐腔、弋阳腔并列崛起，同时盛行，并获得所谓“愚人蠢工”及当地人群欢迎的史实，这实际上也等于承认了昆山腔取得的成就和地位。

因此，嘉靖（1522—1566年）后期魏良辅是在当地流传了百余年，并积累了一定经验的早期昆山腔基础上进行的改革。当然，精通南、北音乐的曲师魏良辅首先吸收总结了南曲及其衍生的各变体声腔的优长。

清代朱彝尊（1629—1709年）在《静志居诗话》中说：

时邑人魏良辅，能喉啭声音，始变弋阳、海盐故调为昆腔。^②

王季烈在《集成曲谱·自序》中说：

海盐、弋阳诸腔，实为水磨腔所自出。^③

弋阳腔虽被文人贬低并斥之为“一味锣鼓了事”的俚俗声腔，但其以明白如话的俚俗本色，自由活泼的音乐旋律，富于节奏变化、善于抒情的“滚调”运用，赢得了广大下层群众的欢迎，并在昆腔改革之前，成为诸多声腔中流传范围最广，最有影响，最受欢迎的声腔。并且每传播一地，便改调歌之，形成新的声腔。显然，弋阳腔在南曲与地域语言的关系上，在滚调运用上，在板式变化上，曲词、曲调改调歌之上等等，为昆山新声提供了丰富的实践经验。

海盐腔在风格上与昆山新声极为相似，节奏缓慢，字少音多，旋律婉转曲折，长期使用官话，注重演唱吐字发声，并且有丝竹伴奏。从这些层面上来说，昆山腔与海盐腔似乎有着近亲关系，更易被昆山腔吸收、融合。

正因为魏良辅在昆山腔改革过程中重视对南曲诸声腔的吸收，才会有“海盐、弋阳诸腔，实为水磨腔所自出”，“变弋阳、海盐故调为昆腔”的说法。

当然，魏良辅除了注重对南曲诸变体声腔的吸收，还循本溯源，强调对南曲正声、戏文典范作品板式、腔调的借鉴：

（魏）良辅探讨声韵，坐卧一小楼者十余年，考订《琵琶》板式，造水磨调。^④

《琵琶记》是南曲戏文发展历程中的一座丰碑，也是传奇继元杂剧而后崛起的先声。《琵琶记》的创作，虽被作者自谦为“也不寻宫数调”，但从后人的研究来看，实际上开创了诸多

① 明·祝允明·猿谈[M]//说郛三种.上海:上海古籍出版社,1988

② 清·朱彝尊撰,黄君坦校.静志居诗话[M].北京:人民文学出版社,1990: 430..

③ 王季烈.集成曲谱·自序[M].上海:商务印书馆,1925.

④ 吴梅.中国戏曲概论·明总论[M].长沙:岳麓书社,1998: 155.

方面的先例，在曲律、板式、唱腔、文辞、联套等方面成为明清传奇创作竞相模仿的范式。魏良辅独居陋室数十年，精心研究《琵琶记》，显然不局限于考订《琵琶记》的板式，实际上，像明开国以来的诸多传奇创作者一样，魏氏试图从集合南、北音乐之大成，创立优秀典范的《琵琶记》作品上寻找昆山腔改革的诸多可资吸取的因素。正因是对《琵琶记》的全面吸收，融会于昆腔新声中，才会有流丽稳协的昆山腔，“远出弋阳旧调之上，历世三百年，莫不颀首倾耳，奉为雅乐”。^①

南、北音乐文化差异极为明显，王世贞《艺苑卮言》云：“大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远”。北曲“辞情多而声情少”，南曲“辞情少而声情多”^②。昆山腔的改革，无论是从参与改革的人员组成还是从改革内容来看，都体现了这种南、北音乐文化的交融。

魏良辅早年曾学习北曲，与魏良辅一道研磨改革的张野塘是纯粹的北曲艺人，善弹弦索、唱北曲，后又学南曲。这种身兼南、北音乐的特殊修为无疑影响了昆山腔的改革方向。事实也正是如此，张野塘改进了北曲的弦索伴奏乐器“三弦”应用于昆曲，丰富了昆曲的伴奏。魏良辅更是在“北曲昆唱”的基础上推动并最终完成南、北声腔的融合。用当时已基本成形的昆山腔唱曲规范指导北曲演唱，同时保留北曲昆化前所具有的主要声腔特点，将其改造成昆山新声的有机组成部分。后来，魏良辅所制定的腔格、口法规范，在演唱南曲时固然必须恪守，而演唱北曲时同样也得到了贯彻。

更为重要的是，魏良辅将南、北声腔融为一体，借鉴了北曲的声韵格律和演唱，以及其“力在弦索”的板式变化和伴奏，在遵循吴语方言制定四声格律的同时，参照《中原音韵》，并成功构建出了南、北曲通用的曲律和唱曲规范。正如周秦所说，北曲的加盟，使新声昆山腔平添几分饱蘸英雄意气的阳刚之美，极大开拓了昆唱艺术的表现力和感染力，从而使之成为中国戏曲史上第一个真正意义上的全国性声腔种类。^③

显然，魏良辅的昆腔音乐改革延续了自元人沈和甫“以南、北词调合腔”的传统，这是南、北音乐相互作用的必然结果。前辈曲家南北合套的运用开创了南、北音乐交流融合的风向，但前辈的南北合腔是为了表现剧情的需要，魏良辅的南北合腔显然是为了创腔的需要。因此，从这个意义上来说，魏氏的昆腔改革真正实现了“以南、北词调合腔”，并融南、北音乐为一体，创立新的固定音乐体制的目的。

第四节 音乐戏剧性的停滞发展——昆曲萎缩不前的主因

魏良辅、张野塘等人的音乐革新实践使昆山腔的音乐得到提高和完善，为昆曲成为名副其实的舞台艺术奠定了基础。随后梁辰鱼的《浣沙记》将昆山腔的改革成果运用于舞台实践，昆山腔从此突破吴中，出于诸腔之上，并在明清剧坛上形成称雄局面。徐渭《南词叙录》称赞云：“流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人”。以至“吴阊白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词”^④；

① 吴梅.中国戏曲概论·明总论[M].长沙:岳麓书社,1998:155.

② 明·王世贞.曲藻[M].中国古典戏曲论著集成(四)北京:中国戏剧出版社,1959:27.

③ 周秦.魏良辅与新声昆山腔[J].苏州大学学报(哲学社会科学版),2001(4).

④ 清·朱彝尊撰,黄君坦校.静志居诗话[M].北京:人民文学出版社,1990:430.

“歌儿舞女不见伯龙，自以为不祥”^①。

学界一般认为自嘉靖魏良辅昆腔改革至万历初年（1522——1573年）是昆曲的勃兴期，是“止行于吴中”的阶段，如日·青木正儿《中国近世戏曲史》将这一时期称之为“尚未至称霸于曲界也”，张庚、郭汉城《中国戏曲通史》亦持相同看法，称：“到嘉、隆年间，昆山腔终于迎来了一次重大的变革”。从万历至康熙初年（1573——1662年）是昆曲独霸剧坛的极盛时期，青木正儿称“弋阳腔虽存，固非其敌手也”，“作家亦郁然而起，竟盛一时”^②；张庚、郭汉城称“从万历至清中叶，应该说是昆山腔剧种的黄金时代”。“这一时期，昆山腔在戏曲诸声腔的竞演中，逐步取得了为首的地位”。^③

正如胡忌、刘致中《昆剧发展史》所总结的，“昆剧的兴盛和它称霸剧坛的时间约长达二百三十年之久，即从明代隆庆、万历之交开始，到清代嘉庆初年（1570——1800年），那是昆剧艺术最有光辉和成就最为显著的阶段”。显然，魏良辅、梁辰鱼等人的昆腔改革直接促进了昆山腔的崛起和兴盛，形成了昆曲长达两百多年的剧坛统治地位，成就了一代之昆曲。

然而，事物的发展似乎有着自己必然的演进轨迹和宿命，正如明人陈第所云：

时有古今，地有南、北，字有变革，音有转移^④。

戏曲音乐的变革和转移，是时代发展的必然。清代著名戏剧家李渔亦说：

变则新，不变则腐。变则活，不变则板。^⑤

经历了黄金时期的昆曲在清代中叶开始由盛而衰。这从清人徐珂《清稗类钞》的记载即可看出端倪：

嘉、道之际，海内宴安。士绅讌会，非音不搏。而郡邑城乡，岁时祭赛，亦无不有剧。用日以多，故调日以下。伶人苟图射利，但求窃似，已足充场，故从无新声新曲出乎其间，《缀白裘》之集，犹乾隆时本也。

道光朝，京都剧场犹以昆剧、乱弹相互奏演，然唱昆曲时，观者辄出外小遗，故当时有以“车前子”讥昆剧者。^⑥

对于昆曲的衰落时间，学界也有着不同的看法，青木正儿《中国近世戏曲史》认为从康熙中叶到乾隆末叶（1692——1795年），是昆曲的余势期。说“就大势论之，不可不谓已趋下沉

① 清·焦循《剧说》卷二引徐又陵《蜗亭杂订》，中国古典戏曲论著集成（八）[M].北京：中国戏剧出版社，1959:117.

② 日·青木正儿.中国近世戏曲史[M].王古鲁译.上海商务印书馆,1936.

③ 张庚,郭汉城.中国戏曲通史(中)[M].北京:中国戏剧出版社,1980:20.

④ 明·陈第.毛诗古音考[M].北京:中华书局,1988.

⑤ 清·李渔.闲情偶记[M]卷四“演习部·变调第二”//中国古典戏曲论著集成(七).北京:中国戏剧出版社,1959:76.

⑥ 清·徐珂.清稗类钞[M].戏剧类·昆曲戏,北京:中华书局,1986:5014.

势也”，其后嘉庆、道光间（1796——1850年）还有可观之作，咸丰、光绪间（1851——1908年），“虽有二、三知名作家，究属未熄之余烬耳，大势已去矣”。张庚、郭汉城《中国戏曲通史》认为“到了乾隆年间（1736——1795年），昆山腔出现了衰落的趋势”。胡忌、刘致中说“昆剧的没落是在光绪年间（1875——1908年）”。

陆尊庭《昆剧演出史稿》则不同意上述说法，将白康熙末叶至乾嘉以来划为“近代昆剧”时期，认为这一时期是昆剧发展的转折点，其“具体标志就是折子戏以它的咄咄逼人的艺术锋芒，终于夺走了传统的全本戏演出方式的宝座。换言之，即至乾嘉之际，昆剧折子戏的演出代替了全本戏而形成风气，表演艺术出现了新的高峰”。此后近百年（从道光年间到民国初年），昆剧虽勉强支持，但已是残局景象。

学界对昆剧的衰败时间之所以众说纷纭，主要在于昆剧的衰败是一个渐趋过程，时间漫长，非一时一地所完成。因此，从戏曲发展的历程来看，昆剧是在花雅消长中显示其衰败迹象的，其由盛而衰的起点时间大致可以界定在清代乾嘉时期（1736——1820年）。

对于昆曲衰落的原因，学术界也形成了诸多观点，比较全面而系统的是藏卫东在《再论昆剧之衰及其原因》^①及《昆剧之衰原因补论》^②两文中所阐释的观点。藏文《再论昆剧之衰及其原因》从社会、经济、文学、音乐与演出等方面对昆剧衰落原因进行了探讨，归纳起来如下：

首先，戏剧消费主体构成的变化导致社会审美情趣的改变以及统治者文化上奉行的高压政策是导致昆剧衰败的重要社会原因。

统治阶级在文化上的高压政策，对昆剧产生了实质性的伤害。这与姚旭峰提出昆曲衰落是因为社会环境变化导致的剧本创作衰竭在本质上是一致的。^③因为，康熙间朝廷人兴文字狱，并在扬州“设局修改曲词”，对戏曲实行严格的审查，迫使文人创作远离现实。由于创作上走向末路，昆剧进入了“有曲无戏”甚至是“无戏无曲”^④的时代。

其次，过高的演出成本与较低的票房收入是昆剧衰败的经济原因。相反，由于昆剧折子戏的演出成本较低，因而与大戏相比，其生命力更强。

第三，昆剧曲词过雅及在创作上后继乏人、缺少新意，是昆剧衰败的文学原因。

第四，昆剧在音乐与表演上具有难学、难传的特点，在演出方面重文轻武，综合性不如后起的京剧，这些都是它最终被新兴的戏曲艺术形式取代的重要原因。

藏卫东又在《昆剧之衰原因补论》一文中提出昆剧创作队伍整体水平下降明显；观剧者审美情趣之低落；曲学衰微，昆剧创作缺少理论的支撑和指导；昆剧本身音律与文词矛盾突出等都是导致昆剧不断走向衰落的重要原因。

上面诸多观点表面看来似乎是造就了昆曲衰落的局面，细分析之，又有所不足。社会审美情趣的改变是导致昆剧衰败的社会原因，问题是为什么会产生审美情绪的变化？我们通常认为昆曲太雅，“曲高和寡”，士大夫气息太浓，严重脱离广大中下层普通观众，因而导致昆剧渐渐失去观众，走向衰败。如张庚、郭汉城称，后期昆山腔在内容上既不能反映时代精神，在艺术

① 藏卫东.再论昆剧之衰及其原因[J].常州工学院学报,2002(3).

② 藏卫东.昆剧之衰原因补论[J].艺术百家,2004(1).

③ 姚旭峰.二十世纪昆剧研究综述[J].戏剧艺术,2005(1).

④ 吴梅.中国戏曲概论[M].长沙:岳麓书社,1998.:207

形式上逐渐走向凝固，……日渐固步自封，愈来愈脱离了观众。^①因此，藏文认为市民审美情趣与士大夫、文人的审美情趣相比有不避俗、不媚雅、爱热闹、要求多样化等特点。昆剧在“花雅之争”中败下阵来，主要是市民审美情趣起了决定性的作用。陆萼庭也说，当“花部舞台呈现出丰富多彩、新鲜热闹、生动活泼的景象，古老的昆剧相形之下，显得保守陈旧”，昆剧“曲文过于典雅，排场过于冷静，与时代精神不相适应”。^②从这些论述中可以看出，审美情趣的变化是相对审美对象而言的，正是有了新事物的产生，及在新旧事物相互比较过程中，才导致观众主体审美情趣发生重要转变。

昆曲的“雅”是相对而言的，早期的昆山腔来自民间，即便是魏良辅改革了昆山腔，提高了昆曲的艺术性，但昆曲盛行全国，成为剧坛霸主，并不仅仅意味着它只在文人、士大夫群体中流行，而没有涉足广大的农村市场。梅村《琵琶行》云：

百余年来操南风，竹枝水调讴吴依。
里人度曲魏良辅，高士填词梁伯龙^③。

说明了昆曲的通俗性，龚自珍甚至指责“昆曲鄙俚极矣！”^④正因为昆曲具有一定的通俗性，京师才会有“家歌互唱寻常事，五岁孩子识戏文”，甚至“索得姑苏钱，便买姑苏女。多少北京人，乱学姑苏语”。^⑤以及“太行西北尽边声，亦有昆山乐部名。扮作吴儿歌水调，申衙白相不分明”^⑥等，从城市到民间所受到的欢迎盛况。因此，强调昆曲之“雅”是在于“曲文”，并不能在昆曲的传播过程中起决定作用。新生事物板腔体戏曲音乐的产生，以及二者形成的对比，才导致了观众审美情趣的变化。板腔体戏曲诞生之际很少进行新的剧本创作，人都是搬演昆曲的剧本，剧情内容大致相同，文辞也大部分保留其中，甚至通用。但板腔体戏曲却呈现出涌泉之势，被观众喜欢和接受，显然不在于文辞和剧情，唯一能区别二者的是音乐。即昆曲和新生艺术——板腔体戏曲相对而言，音乐上停滞不前，缺少戏剧性，这才是花雅之争，雅部不胜，昆曲衰落的真正原因。

另外，需要指出的是，明代也有文化上的高压政策，但并没有限制戏曲的兴盛，清代的文化政策虽有特殊原因，一定程度上限制了文人在创作中对现实矛盾的反映，但并没有完全堵死文人创作的道路，“设局修改曲词”主要目的是针对全国迅速崛起的花部声腔，及其所上演的有违清代统治者规定的内容，并非全部针对昆曲。清政府在各地设立删改戏曲局之后不久，又采取了进一步的硬性措施：下令禁止花部声腔的演出，扶植昆曲，就说明这一事实。

因此，笔者认为，音乐不仅是昆曲衰落的原因之一，而且是根本原因。这一点魏文已经提到了，可惜没有展开论述。笔者试论述之：

① 张庚、郭汉城.中国戏曲通史(中)[M].北京:中国戏剧出版社,1980:29.

② 陆萼庭.昆剧演出史稿[M].上海:上海文艺出版社,1980.

③ 董康《江东白苧·跋》[A]《梁辰鱼全集》[C]上海:上海古籍出版社,1998:606

④ 见《定庵文集补》己亥杂诗“梨园串本募谁修”一首自注。转引陆萼庭.昆剧演出史稿[M].上海:上海文艺出版社,1980:8.

⑤ 清·尤震.玉红草堂集·吴下口号//邓之诚.清诗纪事初编[M].上海:上海古籍出版社,1984.

⑥ 清·孔尚任.平阳竹枝词//孔尚任诗文集(第二册)[C].北京:中华书局,1962:401.

其一，音乐文场过多，注重抒情缺乏戏剧性

昆剧在演出方面具有重文轻武的传统，折子戏中虽有所改观，发展了净、丑等专场性演出，但整体来看，还是以注重表演的抒情唱腔为主体。再加上明、清以来昆曲演出主要场所之一——一堂会演出也常常以搬演文戏为主，所以昆班又常被称为“文班”。如清·梁章钜《浪迹续谈·文班武班》条云：

近人有文班、武班之目，文班指昆曲，武班指秦腔，则截然两途矣。^①

昆剧偏文，“词雅戏冷”，使它很难对喜爱热闹的普通观众，特别是青少年产生吸引力。鲁迅《社戏》中即有对小孩子不爱听文戏，爱看武戏的一段精彩心理描写^②。

普通观众、下层人群喜欢热闹，耐不住性子看婉转曲折、一唱三叹的文场演出，实际上是昆曲过于局限于抒情性表达，而忽视或停滞了音乐的戏剧性发展。锣鼓喧天的热闹场景、激烈而扣人心弦的武打、引人入胜的戏剧矛盾冲突等，实际上是戏曲戏剧性的突出表现。

戏剧性的停滞发展使昆曲音乐在表现强烈的戏剧矛盾和人物内心的激烈冲突时，往往力不从心。例如《鸣凤记》“斩杨”一折，杨继盛被奸臣陷害斩首后，其妻张氏见杨的遗物突然昏倒，当时情景极为紧张，观众也为之激动，剧中人张氏苏醒后当然更为急切愤慨，不胜悲痛，而一开唱【江儿水】曲牌，则使非常紧张的舞台气氛突然变的松弛无力，一唱三叹的婉转唱腔、缓慢的板式与戏剧节奏和人物心情相差甚远。昆曲音乐，由于严重存在这个缺陷，从而使戏剧的矛盾冲突无法展开。

当然，昆曲也通过采用集曲、犯调等手段来解决音乐戏剧化问题，来表现人物特定情绪和戏剧矛盾冲突。相对于宋元南戏和元杂剧，昆曲音乐的戏剧性得到进一步发展，但相比新生的板腔体戏曲，曲牌联缀体的昆曲无法相提并论。因此，戏剧性的不足是先天性的，这是由于曲牌体本身的性质决定的。昆曲曲牌大约有几千个，常用的也有五、六百个之多。虽然相互之间宫调、声情各异，但总体旋律上是统一有余而变化不足。即曲牌虽多，但在表现不同剧情和人物性格时，听起来总是感到相差无几，变化不大，甚至感到单调。^③早在明代弋阳腔中产生的滚调，已经在板式、音乐上突破了曲牌体的局限，但昆曲由于固守传统，一直保持自己高高在上的地位而拒绝吸收其他地域声腔因素，从而导致其音乐僵化，戏剧性发展缓慢。无法在时代转换，人们审美情趣变换的过程中达到更“快人情”的相应变化。

其二，注重唱腔，折子戏的主体地位决定了音乐叙事性的停滞发展。

昆曲注重唱腔，尤其是折子戏，本身是在整本戏的基础上删改而成，或取全本戏中的某折来演，其曲牌唱词改动不大，而念白、细节处理则多有增删。有时改变原曲情节和曲词，采用偷梁换柱、立意相反甚至仅据原剧中的一因素，重起炉灶，生发成一出戏；有时是通过删节剪裁，将原作中相关的戏合并成新的一折；等等。折子戏的演出在清代剧坛成为主体，虽然通

① 清·梁章钜.浪迹续谈·文班武班[M].北京:中华书局,2005.

② 臧卫东.再论昆剧之衰及其原因[J].常州工学院学报,2002(3).

③ 连波.对昆曲音乐改革的几点看法[J].南京艺术学院学报(音乐与表演版),1984(2).

过艺人的实践,提高了每折戏的艺术性,但淡化了整本戏所具有的情节完整性,单折无论如何具有矛盾冲突,也主要是集中在一个片段,以唱腔和表演为中心,不可能拥有大量偏于叙事的对白及曲词,无法达到整本戏的叙事效果。这就形成了强调生、旦等角色一人主唱的形式,注重唱腔的韵味和舞台表演的程式性,不去拓展在折子戏中的叙事表达,从而导致音乐叙事性的停滞发展。

其三,文辞典雅、格律过严,加上板式固定、一唱三叹的风格导致了“因雅致隔”^①的现象。

昆剧曲词之雅表现在讲究词藻、用典、对仗等方面,明人对此已有评论。如王骥德《曲律》云:“《浣纱》纯是四六,宁不厌人!”又云:“词藻工,句意妙,如不谐里耳,为案头之书,已落第二义”。^②

曹宗载《打虱琐谈》云:“昆山格律,最称坛场”^③《清稗类钞》中也有“昆曲规矩最严”“旧剧格律至严,昆曲尚矣”等记载。

过雅的曲文由于其辞藻华丽雕琢,用典过多、过僻,往往会以辞害意,不利于欣赏主体在短时间内理解剧情内容、人物心理变化,体会作者的思想感情。《品花宝鉴》第三回就描述了这种情景:

容官对那人道:“大老爷是不爱听昆腔的,爱听高腔杂耍儿。”那人道:“不是我不爱听,我实在听不懂,不晓得唱些什么。高腔倒有滋味儿,不然倒是椰子腔,还听得清楚。”^④

焦循在《花部农谭》中也说昆曲:

而听者使未睹本文,无不茫然,不知所谓。^⑤

由此可知,当一个戏曲声腔已经雅化成观众听不懂、看不懂、不爱听、不接受的地步,离衰落之境也就不远矣!

其四,曲牌过多,死板活腔,导致难学难记。

昆曲音乐是以曲牌联缀为主体而构成的,据《九宫大成南北词宫谱》记载,约有四千多个曲牌,诸多曲牌声腔虽存在曲牌类群现象,但各有相异之处,不如板腔体音乐有规律可循。而且,南曲一直延续“死板活腔”的定规,富于变化的声腔更增加了昆曲继承传播的难度。因此,很多老艺人常说昆剧是“难学易忘少人知”。

实际上,明人沈宠绥就已指出昆剧之难学、难以继承的现象:

① 王国维.人间词话[M].南京:江苏文艺出版社,2007.

② 明·王骥德.曲律·论宾白第三十四[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:141.

③ 清·曹宗载.打虱琐谈[A].元明清三代禁毁小说戏曲史料[C].上海:上海古籍出版社,1981:277.

④ 清·陈森撰,孔翔点校.品花宝鉴[M].北京:中华书局,2004:27.

⑤ 清·焦循.花部农谭[M]//中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:225.

吾吴魏良辅，审音而知清浊，引声而得阴阳，爰是引商刻羽，循变合节，判毫秒于翕张，别玄微于高下，海内翕然宗之。顾鸳鸯绣出，金针未度，学者见为然，不知所以然。习舌拟声，沿流忘初，或声乖于字，或调乖于义，刻意求工者，以过泥失真，师心作解者，以臆断遗理。^①

近人王季烈也说：

昆曲在今日，其优于他种歌曲者，一曰文字之典雅，二曰音调之纤徐，三曰字音之正确，四曰口诀之细密。顾此四端，一人之精力未必悉能精究，则不妨分途程功，长于文藻者任制曲之事，精于音律者任谱曲之事，耳聪口敏噪亮者任度曲之事。合此三种人才，精心研究，始尽昆曲之能事。^②

当然，这种难学、难记也与魏良辅对昆山腔唱法的改革有关，“喉”之音要达到“气无烟火”，“细如游丝”的地步，连魏良辅本人也需“坐卧一小楼，长达十余年”，何况普通演员大众。

总之，“变则新，不变则腐。变则活，不变则板。至于传奇一道，尤其是新人耳目之事，与玩花、赏月，同一致也”。^③发展至清代中叶的昆曲在音乐上失去了早期的广泛吸收、为我所用的包容性特征，走向保守、僵化，衰落也是在所难免。

小结

荆、刘、拜、杀（《荆钗记》、《刘知远》、《拜月亭记》、《杀狗记》）和《琵琶记》的产生，是南戏在吸收北曲音乐、表演、文学剧本等因素基础上的阶段性成果，是南北合套音乐体制变革的产物，标志着南戏在南、北声腔交锋中的崛起，也预示着传奇时代的到来。

值得注意的是，进入明代以来，南曲并未沿着《琵琶记》所标志的文人化音乐体制改革方向前进，而是进入了一个长达百余年的“明人改本时期”。与此同时，南曲在民间流布过程中面临着群众风俗、审美趣味和方言俗语等，因地域不同而迥异的挑战。艺人的创造力是无穷的，通过对地域语言的选择性适应，南曲音乐上进行了改革，“改调歌之”使南曲实现了对前代音乐体制的突破。于是，诸多南戏地域声腔并起。

“世之腔调，每三十年一变”。海盐腔、余姚腔在面对挑战无法作出有力应战而走向衰落之际，弋阳腔则继续沿着“改调歌之”的道路，辗转改易，衍生出不同的地域声腔，形成遍布全国的弋阳腔系。昆山腔由于音乐、语言的局限以及海盐、余姚、弋阳等腔的压制而长期“止

① 明·沈宠绥.度曲须知[M]//中国古典戏曲论著集成(五).北京:中国戏剧出版社,1959.

② 王季烈.螭庐曲谈[M].上海:上海商务印书馆,1927.

③ 清·李渔.闲情偶记[M]卷四,变调第二//中国古典戏曲论著集成(七).北京:中国戏剧出版社,1959:76.

行于吴中”。以魏良辅为首的南、北曲家对昆山旧腔在音乐体制（包括唱腔和伴奏）上的主动革新，将南、北声腔音乐综合一体，实现了对昆山腔的再度“改调歌之”，从而突破了南曲旧有音乐体制。这种成功应战导致昆山新声走出吴中，音乐出乎三腔之上，形成横跨明、清的一代之绝艺。

南、北音乐体制的高度融合、体制的定型与折子戏的高度程式化，使昆曲的发展达到顶峰。但清代以来产生的北方弦索声腔孕育了新的戏曲音乐体制，观众审美趣味开始倾向于更为活泼、戏剧性更强的板腔体戏曲剧种，而昆曲过于注重抒情唱腔和文雅之词，也限制了自身的发展。新的时代需要新的艺术形式，雅部昆曲已经不能适应新时代的需要，深究其原因，音乐戏剧性的停滞发展是它萎缩不前的主要原因。

第四章 梆子、皮黄时期戏曲音乐要素的深层变革与引领

第一节 音乐体制的重大变革与新的戏曲艺术形式产生

一、明清之际音乐领域的新变化

自宋元以来，戏曲艺术代表着音乐文化发展的主流，明、清音乐文化的发展呈现出以昆曲为代表的戏曲主体地位。当然，其他方面诸如民歌、器乐等等领域也存在着新的变化。

(1) 民歌的盛行

民歌的繁衍盛行是明、清音乐文化发展最为典型的现象，对此，沈德符在《万历野获编》中有比较详尽的记载：

元人小令，行于燕赵，后浸淫日甚。自宣（德）正（统）至成（化）弘（治）后，中原又行《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属。李崧峒先生初从庆阳徙居汴梁，闻之，以为可继《国风》之后。何大复继至，亦酷爱之。今所传《捏泥人》及《鞋打卦》、《熬鬓髻》三阙，为三牌名之冠，故不虚也。自兹以后，又有《耍孩儿》、《驻云飞》、《醉太平》诸曲，然不如三曲之盛。嘉（靖）隆（庆）间，乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银纽丝》之属。自两淮以至江南，渐与词曲相远，不过写淫情态，略具抑扬而已。比年以来，又有《打枣竿》、《挂枝儿》二曲，其腔调约略相似，则不问南、北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁入心腑，其谱不知从何而来，真可骇叹。^①

入明以来，民歌渐趋成为人们生活的一部分，大众的一个主要娱乐方式。其流行与盛行大有取代元人小令、戏曲的趋势。

本源于民间、盛于民间的民歌在明代不仅流布乡村街市，而且深受上层文人重视和喜爱，冯梦龙出版了民歌集《山歌》，延续《西厢记》的情感旗帜，强调“借男女之真情，发名教之伪约”的主张。更有文人、士大夫将其视为能与唐诗、宋词、元曲等同地位，明人卓人月就宣称明代民歌和唐诗、宋词、元曲一样，最能代表明朝诗歌的特点和成就，说：

我明诗让唐，词让宋，曲又让元。庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银绞丝》之类，为我明一绝。^②

“我明一绝”，说明了民歌在明代的普及程度和所取得的辉煌成就。

明代兴盛的民歌小曲至清代有增无减，清人刘廷玑在《在园杂志》中说：

① 明·沈德符.万历野获编[M]卷二十五,“时尚小令”条.北京:中华书局,1989.

② 明·陈宏绪.寒夜录:卷上[M]//袁行霈.中国文学史:第4卷.北京:高等教育出版社,1999:225.

小曲者，别于《昆》、《弋》大曲也。在南则始于《挂枝儿》。……一变为《劈破玉》，再变为《陈垂调》，再变为《黄鹂调》。始而字少句短，今则累数百字矣。在北则始于《边关调》，盖明时远戍西边之人所唱，其辞雄迈，其调悲壮，本《凉州》、《伊州》之意。……今则尽儿女之私，靡靡之音矣。再变为《呀呀优》。《呀呀优》者，《夜夜游》也，或亦声之余韵。《呀呀优》如《倒扳浆》、《旋花开》、《跌落金钱》，不一其类。又有《节节高》一种。……今则小童立大人肩上，唱各种小曲，做连像，所馭之人以下应上，当旋即旋，当转即转。^①

据杨荫浏先生统计，见于明、清笔记及刊行的民歌小曲集中记载的民歌有 219 首，^②当然，这个数据仅是明清泱泱民歌小曲海洋中的一勺而已，明、清两代实际流行，而未经著录的小曲更多。

明、清民歌小曲变化繁多，清人李斗在《扬州画舫录》中说：

小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有《银纽丝》、《倒扳浆》、《剪旋花》、《吉祥草》、《倒兰花》诸调，以《劈破玉》为最佳。……有黎殿臣者，善为新声，至今效之，谓之《黎调》，亦名《跌落金钱》。二十年前，尚哀泣之声，谓之《到春花》，又谓之《木兰花》。后以下河土腔唱《剪旋花》，谓之《网调》。近来群尚《满江红》、《湘江浪》，皆本调也。其《京舵子》、《起字调》、《马头调》、《南京调》之类，传自四方，间亦效之，而鲁斤、燕削，迁地不能为良矣。于小曲中加引子、尾声，如《王大娘》、《乡里亲家母》诸曲；又有以传奇中《牡丹亭》、《占花魁》之类谱为小曲者，皆土音之善者也。^③

可见，从曲调结构上来说，清代小曲已经不再是单纯的只曲形式，常常采用变体形式发展演变，甚至一曲多变，如在【寄生草】基础上演变出【北寄生草】、【南寄生草】、【怯音寄生草】、【便音寄生草】、【垛子寄生草】等。也有一曲前后分开运用、重叠运用，以至体制结构逐渐扩大，在实际的演唱中加入了引子、尾声，形成类似南、北曲曲牌联套形式，如【北寄生草】——【平岔】——【银纽丝】——【寄生草尾】，形成一个套曲体制。而经过组合的小曲如《王大娘》、《乡里亲家母》可以通过灵活的音乐表现简单的戏剧故事，具有了小戏的形态。后逐渐发展到借用昆弋等声腔音乐如《牡丹亭》、《占花魁》之类谱为小曲，乡土声腔渐趋形成。

在句式结构上，被“恶中闲少”“风而从之”的民歌，常以七字句为主。明·范濂《云间据目钞》“风俗”条云：

歌谣词曲，自古有之，惟吾松近年特甚。凡朋辈谐谑，及府县士夫举措，稍有乖张，

① 清·刘廷玑撰，张守谦点校。《园杂志》[M]。卷三“小曲”条，北京：中华书局，2005：94—95。

② 杨荫浏。《中国古代音乐史稿（下）》[M]。北京：人民音乐出版社，1981：760。

③ 清·李斗。《扬州画舫录》[M]。北京：中华书局，2001。

即缓成歌谣之类，传播入口。而七字句尤多，至欺诳人处，必曰风云。而里中恶少燕闲，必群唱银绞丝、打枣竿、打枣竿，竟不知此风从何而起也。^①

以七字句式为主的小曲在流变过程中常以单曲反复、变体的形式出现，衬字叠句的增加，虚声帮腔的运用渐趋演化成类似板式变化的音乐发展手法。同时，借鉴曲牌联套体式使一部分小曲联套出现角色分工，科白表演，渐趋叙事和塑造人物，呈现清唱小曲向说唱、戏曲过渡的倾向。

民歌小曲具有很强的地域性、民间性，无论东、西、南、北皆有各自的民歌，风格迥然不同。南人多为抒耕作和舟车劳顿之苦，北人则崇尚自然，叙生活情趣。

叶盛《水东日记》云：

吴人耕作或舟行之劳，多作讴歌以自遣，名唱山歌，中亦多可为警劝者。^②

王骥德《曲律》载：

北人尚余天巧，今所流传打枣竿诸小曲，有妙入神品者。南人苦学之，决不能入。盖北之打枣竿，与吴人之山歌，不必文士，皆北里之侠，或闺间之秀，以无意得之。犹诗中郑卫诸风，修大雅者反不能作也。^③

这种丰富多样的地域小曲及渐趋庞大复杂的小曲音乐体制在传播过程中逐渐演变，在新的地域形成新的风格。如扬州城里先流行【银钮丝】、【剪靛花】等小曲，又有人新创【跌落金钱】，后来扬州人忽“尚哀泣之声”，而【剪靛花】被人改用下河十腔歌唱，改名【西调】。没有改名的外地小曲【京舵子】、【起字调】、【马头调】、【南京调】，也进行了地方性改造，以适应扬州方言、音乐和扬州人的审美习惯。这样一来，小曲的地域色彩便十分鲜明。久而久之，形成了不同的地域色彩声腔，对明清乃至后世戏曲说唱艺术的发展提供了充分的养料。

蒲松龄曾经用山东淄川地区的俚曲写过剧本《墙头记》、《攘妒咒》、《磨难曲》，其中《墙头记》一直是五音戏、山东梆子等地方戏的保留剧目。又如，收于《缀白裘》的“梆子腔”《挡马》唱【批了】夹以小曲，《探亲·相骂》唱小曲【银绞丝】，《过关》唱小曲【四大景】与【西调】，《出塞》中也有【西调】之曲，《上街·连厢》唱【玉娥郎】与【字字双】，《别妻》唱【五更转】等。^④

如谱例 1：【玉娥郎】曲

① 明·范濂.云间据目钞：卷二“记风俗”[M.]李贤褚氏重刊本。

② 明·叶盛.水东日记[M]卷第五“山歌”，北京：中华书局，1980：59。

③ 明·王骥德.曲律[M]杂论第三十九上//中国古典戏剧论著集成（四）.北京：中国戏剧出版社，1959：149。

④ 翁敏华.论清代地方戏的崛起对中国戏曲的振兴作用[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版)，1996(3)。

玉娥郎

灌川潘家庄浦文琪唱
忍均、川昆记
曲院风荷译

1. 2,3,4.

(张鸿渐唱) 正 月 里

(白) 唛! 三春即尽, 夏又来到! (唱) 四 月 里

梅 花 娇, 春 雪 飘,
小 麦 黄, 稻 插 秧,

又 困 见 人 春 天

光 气 上 日 柳 初

条。
长。

民歌向曲艺、戏曲的演进途径是多样的,既可以直接通过音乐变奏、扩张曲牌形成小戏形态,再过渡到大戏,又可以先演变成曲艺,再由曲艺演变成戏曲的模式。这可以从近代以来诸多地方戏曲的形成轨迹得以证实。

《中国曲艺志·河南卷》载,“坠子”是“颖歌柳和道情相结合”的产物。“颖歌柳”实系河南一带具有小戏形态的民歌,是安徽凤阳歌的变体,坠子名篇《小黑驴》唱的就是凤阳歌。说唱艺术与戏曲密切相关,改变说唱类艺术的演出形式(用歌舞的形式,演出说唱类艺术的内容),便有可能形成戏曲。山东吕剧的前身是山东琴书(又称坐腔扬琴),约在1915年,广饶县演唱琴书的艺人时殿元、谭秉伦等,化装演出《王小赶脚》,引起轰动。由于吸取了民间跑驴的表演形式,被称为“驴戏”。此后各地艺人争相试演,流行地逐渐扩大,遂成为戏曲剧种之一,由于流布地域不同,名称也各不同。如济南称杨琴戏,鲁西南称上装扬琴,胶东称蹦蹦戏,济阳称迷戏,惠民地区的群众称捋戏,用文字书写定名为吕剧。^①

① 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐辞典》编辑部.中国音乐词典·吕剧[Z].北京:人民音乐出版社,1985:253.

(2) 变奏手法的普遍运用

变奏手法是我国传统音乐中的主要发展手法,即便是曲牌音乐在某种程度上也是以变奏为主要手法进行发展的。据记载,舜时期的乐舞《韶》(又称《九辩》或《九歌》)的舞蹈部分包含有九次变化,歌唱部分也包含九段变化,^①整个乐舞呈现出旋律上的多次重复变化。因此,常被称为后世变奏手法的滥觞。其后,收录在《诗经》中的民歌已经明确体现出变奏手法,如《国风·周南·桃夭》:

桃之夭夭,灼灼其华。之子于归,宜其室家。

桃之夭夭,有蕢其实。之子于归,宜其家室。

桃之夭夭,其叶蓁蓁。之子于归,宜其家人。

整个民歌语言句式相同,三句重复中个别词语有所变化,如果仅用一句旋律简单重复显然不能体现出每句中的部分词语变化,但在句式基本相同的情况下,也不可能存在三句旋律截然不同的现象。

变奏手法在汉魏清商乐中也得到运用,至隋唐歌舞大曲日趋成熟。宋元词调音乐和小曲盛行,词曲作者“减字”、“偷声”、“摊破”、“犯调”等音乐发展手法,是变奏手法的发展运用。杂剧、南戏中“又一体”、“前腔换头”等“同曲变体”的连用,也是与变奏相关的一种形式。

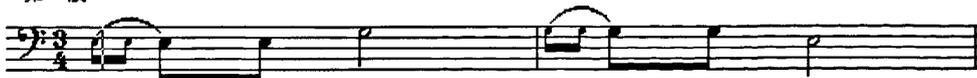
明、清民歌盛行,琵琶、古琴、箏等器乐获得进一步发展,器乐曲创作日趋繁盛,变奏手法成为这一时期最为普遍运用的音乐发展手法之一。^②

古琴曲运用变奏发展手法由来已久,《梅花三弄》源于东晋桓伊创作的笛曲,唐代颜师古将其改为同名琴曲,乐曲分为三大部分,即高声弄、低声弄、游弄,音乐主题在琴徽的上准(以第四、第五徽位为中心)、中准(以第七徽位为中心)、下准(以第九、第十徽位为中心)上重复三次,并以变奏的手法展开。

琴曲《广陵散》产生于魏晋时期,描写的是“聂政刺韩王”的故事,乐曲的发展动机是第一段的一个小乐汇:

谱例 2: 琴曲《广陵散》

第一段



该主题贯穿全曲,由于运用了多种变奏手法,形成不同的音响效果。如在第二、八、三十段:

谱例 3: 琴曲《广陵散》

① 《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》参见:杨荫浏.中国古代音乐史稿(上)[M].北京:人民音乐出版社,1981: 8.

② 变奏具体来说有不同的手法,李西安、军驰在《中国民族曲式》中,将变奏体分为加花变奏式、自由变奏式、倒装变奏式、叠奏式等四种类型。夏中汤在《曲式与作曲技法》中,将变奏体分为润饰变奏体、板饰综合变奏体、调性调式变奏体、衍生变奏体、合尾式自由变奏体、缠达式变奏体(双主题变奏体)等六种类型。



《平沙落雁》也广泛运用了变奏手法，主题在第二段得到完整的显示，接下来的第三、四、五、六、七段，都是对这一主题的变奏。

清初著名琴家庄臻凤的代表作《梧叶舞秋风》，流传其广，在现存清代琴谱中，几乎都可见到。它通过音乐描绘秋意萧索、梧叶飞舞的形象，抒发了作者内心深藏的感慨之情，艺术上是比较成功的。此曲的结构形式，与明清时期许多民间器乐曲一样，采用一个较长大的主题旋律，进行多次变奏。变奏手法，极为丰富。

琴歌也普遍运用了变奏手法，《胡笳十八拍》最早见于1425年刊行的《神奇秘谱》本，称“大、小胡笳”，都是无歌词的器乐曲。现存可唱的琴歌曲谱《胡笳十八拍》，初见于明万历三十九年（1611年）孙不显所刻的《琴适》中，来自同名古琴曲，歌词相传是汉末著名琴家蔡邕的女儿蔡文姬所作。琴歌《胡笳十八拍》大量运用了变奏的手法和其他发展手法相结合。全曲旋律是由三个基本乐汇发展而成，都集中在乐曲第一段中，如下例（分别标记a、b、c）：

谱例4：琴歌《胡笳十八拍》

a

我 生 之 初 尚 无 为，

b

民 卒 流 亡 今 共 哀 悲。

c

笳 一 会 今 琴 一 拍，

a段以上行旋律为主，调式感强烈，情绪激动昂扬；b段以下行旋律为主，情绪叹惋忧愁；c段强调同音反复，意味深长。

全曲以这三个乐汇为基础，通过换位、衍生、合尾的“旋律组合变奏”^①，形成了一唱三叹、委婉曲折、丰富深邃的艺术效果。

明、清琵琶独奏艺术得到蓬勃发展，《霸王卸甲》描写的是公元前202年楚汉战争，项羽在郗下战役中失败的事迹。全曲共有十六个段落，音乐上运用了变奏原则，将主题动机随着情节的发展而逐渐展开。尤其是从第二段“升帐”开始到第九段“郗下酣战”，将主题动机在节奏、速度、旋律、音高等方面进行变奏发展。

这一时期大型器乐合奏曲在创作上也体现出了变奏手法，“弦索十三套”是以弦索乐器为主进行演奏的十三首器乐合奏曲，其乐谱初见于清初满族文人明谊（荣斋）编辑的《弦索备考》（1814年抄本）中。^②据分析，这十三首器乐合奏曲，除《月儿高》和《琴音月儿高》属于曲牌联缀体，较少用变奏手法外，其余的十一首乐曲都不同程度地使用了变奏手法，有的甚至以变奏作为构建乐曲的主要发展手段，如《阳关三叠》、《松青夜游》、《舞名马》。《十六板》和《琴音板》完全是在主题旋律多重变奏的基础上构成。可见，变奏手法在“弦索十三套”中的广泛运用，它已成为组织乐曲，发展旋律的重要手法。^③

变奏也是民歌创作、改编的常用手法，明清民歌大盛，在创作改编过程中，曲作者（多为群众性的）常以一段或一句民歌作为主题，在保持主题旋律、调性风格的原则下，运用改变音高、节奏、速度、调式、旋律等诸多变奏手法，加以发展，从而形成一首完整的创作（改编）曲调。同一首民歌在流布过程中，又衍生出新的变体，这一过程中变奏起着重要作用。

总之，变奏作为中国传统音乐中的一个重要发展手法，经过一千多年的发展（从《诗经》开始），至明清已经成熟，广泛运用于音乐创作的各个领域，也为戏曲音乐的变奏手法运用，板式变化体戏曲音乐的产生奠定了基础，积累了经验。

二、新的戏曲代表样式产生

明清之交，地域声腔逐渐兴起，尤其是曾经滋养出一代之胜——元杂剧的中原地域产生了诸多声腔，影响深远，以至清初北京曾有“南昆”、“北弋”、“东柳”、“西梆”的说法。^④其中，“东柳”为弦索腔系统，西梆则为西秦腔发展而成的梆子腔。

弦索声腔是在明清中原各地俗曲小令基础上形成的地域声腔，主要包括有女儿腔、山东姑娘腔、梆子腔和罗罗腔，伴奏乐器主要有三弦、琵琶、筝、琴、浑不思等。清人李调元《剧话》卷上云：

① 曹光平.论琴歌《胡笳十八拍》的变奏手法[J].星海音乐学院学报,1992(4).

② 这十三首乐曲是：《十六板》、《琴音板》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《普庵咒》、《海青》、《松青夜游》、《平韵串》、《清音串》、《合欢令》、《将军令》、《阳关三叠》、《舞名马》。

③ 吴晓萍.“弦索十三套”曲式结构研究[J].中央音乐学院学报,1996(3).

④ 齐如山《京剧之变迁》书中引述清末民初老伶工胜云的自述。齐如山.京剧之变迁[C]//齐如山全集:第一卷.台北:台湾联经出版事业公司,1979.

女儿腔亦名弦索腔，俗名河南调。音似弋腔而尾声不用人和，以弦索和之，其声悠然以长。^①

从乾隆六十年（1795年）刊本《霓裳续谱》记载来看，女儿腔多为长短句形式，属于从曲牌体演变而来。^②同为弦索声腔的变体，山东姑娘腔其名始见于《钵中莲》传奇，从曲词上来看已经是上、下句结构的七字句形式，如《钵中莲》传奇里的【姑娘腔】：

【山东姑娘腔】

（副）谁家内外不分开，胆敢胡行闯进来？

（丑）有数春天不问路，任评出入理应该。

（副）借端调戏人家小，我也知伊怀鬼胎。

（丑）正直无私图买卖，不因进内便是呆。^③

七字句构成的上下句形式，简洁流畅、直抒胸臆。在民间流传的姑娘腔还形成了所谓的“浪腔”，虽与弋阳声腔的滚调不同，但从名称及内容来看，应属与变化音乐节奏，极具华彩和吸引力，并配合身段动作、夸张表情的唱段。如《缀白裘》第七集收有传奇《麒麟阁·反牢》中一段众囚徒和狱官唱的【姑娘腔】：

高高山上有一家，一家子生下姊妹三。

大姐叫了呀咱布，二姐叫了布咱呀。（浪腔介）

只有三姐没得叫，叫他田里去摘棉花。

放着棉花不肯摘，倒在田里去采甜瓜。（浪腔介）

大的采了无其数，小的采了八十三。（浪腔介）^④

其标明为【姑娘腔】，但从歌词内容来看，与民歌句式结构基本相同，可见这种声腔与民间音乐有着密切的血缘关系，处于地域歌舞小戏的初级阶段。另外，柳子腔和罗罗腔也都属于上、下句结构的七字句形式，属于北方板腔体戏曲的先声。因此，结合前文所述明、清民歌小曲的盛行情况来看，这些新的戏曲声腔显然是在民歌小曲的基础上产生的。

清人徐珂《清稗类钞》即云：

大抵今剧之兴，本由乡鄙，山歌樵唱，偶借事以传讴，妇解孺知，本无心於考古。^⑤

① 清·李调元.剧话:卷上[M]//中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:47.

② 乾隆六十年刊本《霓裳续谱》所载都是民间小曲时调,其中收有【河南调】曲词为长短句,属于小曲,可能是女儿腔的原始形态.

③ 玉霜簪藏明万历庚申(万历四十七年,1619)抄本

④ 清·玩花主人编选,钱德苍续选.缀白裘.[G]//王秋桂,辑.善本戏曲丛刊.台北:学生书局,1984:2887.

⑤ 清·徐珂.清稗类钞[M].戏剧类·今剧之始,北京:中华书局,1984.:5013

西秦调产生于秦陇一代，萌生年代甚至早于中原弦索声腔。明万历三十年（1602年）曾为潞州知府的刘天虞从岭南回山西原籍，绕道山西拜见汤显祖，汤显祖曾写诗相赠云：

秦中弟子最聪明，何用偏教陇上声？
半拍未成先断绝，可怜头白为多情。^①

清·孔尚任“平阳竹枝词五十首”之《西昆词》亦有“太行西北尽边声”^②之句，可见西北地域早已为西秦腔的产生形成了肥沃的土壤。有学者据此推测在刘天虞拜见汤显祖的时候，秦腔已经在东南诸省有所活动，在汤显祖赠刘天虞诗几十年后，创作于江西、浙江一代的传奇抄本《钵中莲》里引用了【西秦腔二犯】曲调，这为西秦腔在明代万历中、后期流传到南方的说法提供了证据。^③

清乾隆时期檀萃甚至将西秦腔的产生年代追溯到南曲变体兴盛之前，在《滇南集律诗·杂吟》中，檀萃自注云：

殆南曲大兴而西曲废，无学士润色其间，下里巴人，徒传其音而不能举其曲，杂以“吾伊吾”于其间，杂奏鄙谚，不堪入耳，故以乱弹呼之。^④

清人陆次云在《圆圆传》中云：

李自成入北京，召陈圆圆歌唱，自成不惯听吴歌，遂命群姬唱“西调”（指西秦腔），操阮箏、琥珀（月琴），自成拍掌和之，繁音激楚，热耳酸心……^⑤

说明到明代末年，秦腔已经形成。

清乾隆二十七年（1762年）广州魁巷梨园馆碑记中，就有关于昆、乱合班——“太和班”演唱秦腔的记载。秦腔既然在当时已立足广州，说明它很可能早已在由陕西通向广州的途经之地——湖北、湖南等进行过演出。

康熙年间（1662——1722年），文学家张潮在《尺牍偶存》卷十中收录有一封他答复陕西张鼎望的信函，其中谈到他对秦腔的看法。信中说：

禡暑中忽拜琅函，兼得大著《秦腔论》，快读一过，如置身鲁桥八景中，听抑扬抗坠之妙，不禁色飞眉舞也。愚尝谓凡事一有妙处，定能动人，原不妨自我作古。如词

① 明·汤显祖.寄刘天虞//徐朔方笺校.汤显祖全集[M].诗文卷18,北京:北京古籍出版社,1999:811.

② 清·孔尚任.孔尚任诗文集(第二册)[C].北京:中华书局,1962:401.

③ 廖奔,刘彦君.中国戏曲发展史(四)[M].太原:山西教育出版社,2000:19.

④ 清·檀萃.滇南集律诗·杂吟,文渊阁四库全书本(电子版).

⑤ 清·陆次云.圆圆传[C]/中国短篇小说集(第三集).上海:商务印书馆,1928.

曲有谱有律固佳，即无谱无律之腔，亦未尝不佳。宋之词、元之曲，已各成一世界，独明朝未闻别立体裁，唯《挂枝儿》、《打枣竿》这类，可云妙绝千古。我朝数十年中，变为《劈破玉》，犹有纪律可循。……不识贵地秦腔，在元曲宫调之内乎？抑另成一种文字乎？或金本故事乎？抑另出杂剧乎？一愚窃以为，有好腔无好词，则徒负此好腔；有好词无好腔，则又负此好词。夫造腔非我辈所能，若握管填词，原是我辈事。愚虽不知秦腔故事、词曲之可否，然以意度之，必经我辈文人为之定其故事之事非、词曲之优劣，庶几不负此妙腔耳。我谓滨先生以为何如？^①

这封信写于康熙四十四年（1705年），信中反映了张潮对“妙绝千古”的秦腔表现出迫切地向往，称之为“妙腔”。从文艺发展的角度将其与宋词、元曲相媲美，并对秦腔的发展趋势进行预测，认为秦腔发展成熟的原因，与文人学者的热情关注和努力分不开。这说明西秦腔虽源自土俗，但在清代以来深受文人学者关注，并传播到各地。

西秦腔形成了新的音乐形式——板腔体音乐。上文曾提到传奇抄本《钵中莲》中有【西秦腔二犯】，唱腔音调激昂，语言铿锵有力，直抒胸臆。从前后曲牌运用来看，其接在【诰谕腔】之后，当殷凤珠唱完调情曲，放走补缸匠后，忽然想起无颜见韩城于地下，顿时情绪转换，后悔莫及，接唱【西秦腔二犯】：

雪上加霜见一斑（斑），重圆碎镜料难难。

顺风追赶无耽搁，不斩楼兰誓不还。

这段唱腔一共唱了二十八句，如果没有旋律、节奏上的突破与变化，这种强烈的情绪、乐风转换是不可能实现的，上下句整齐的七言结构丰富了这段唱腔丰富的变化和发展动力，具备了后世板式变化体的规范。联系弦索调诸声腔的曲调也多为整齐的七言结构、上下句的形式，说明板腔体已经普遍衍生于诸多明清之际的北方地域声腔之中。

三、戏曲音乐体制的巨大变革

明末清初以来，源于北方的梆子腔和源于南方的皮黄腔的产生及其发展对整个中国戏曲艺术的发展产生了重要影响，这其中最为主要的是板式变化体音乐体制的出现，突破了自宋元以来而形成的单一曲牌联套戏曲音乐体制，完成了中国戏曲发展史上的一次重大变革，新的音乐体制的形成改变了戏曲的发展方向，并由此衍生出众多新的声腔，推动了清代地域声腔百花齐放盛况的到来。

板式变化体音乐体制是一种与曲牌联套截然不同的戏曲音乐体制，板腔体戏曲的产生相对于垄断剧坛几百年的曲牌体戏曲来说，是一个重大变革，也是一个巨大进步。这种音乐上的大变革是继承发展了传统音乐领域内的变奏发展手法，前代及当代戏曲声腔艺术的优长，同时，

^① 清·张潮.尺牍偶存:卷十,转引自:邓长风.明清戏曲家考略续编[M].上海:上海古籍出版社,1997:168.

弥补了前代戏曲艺术戏剧性的不足。具体来说，这次音乐变革主要体现在五个方面：

第一，创造了板式变化体音乐体制。

在早期西秦腔以及后来形成的梆子腔系统中，形成了一种与南、北曲曲牌联套迥异的音乐体制，即板式变化体。板式变化体结构源自传统音乐中的变奏手法，以一对上、下乐句为基础，在变奏中突出节拍、节奏变化的作用，以各种不同板式（如三眼板、一眼板、流水板、散板等）的联结和变化，作为构成整出戏或整场戏音乐陈述的基本手段，以表现各种不同的戏剧情绪。板腔体戏曲音乐也正是运用扩板加花、抽眼浓缩、加头扩尾、放慢加快、翻高翻低、移宫犯调等各种板式变化，用以刻画人物性格，烘托气氛，渲染环境。梆子腔属于单腔系统的板式变化体，变化较多，相对曲牌联缀体已经是一个巨大变革，但过于局限北方地域音乐风格，缺乏表现功能与表现色彩的多样性，音乐创作缺乏选择余地。源于南方的皮黄腔则弥补了梆子腔的不足，进一步丰富了板式变化，形成了多腔系统板式变化体。

从音乐组合上来说，曲牌联缀体戏曲音乐是以不同的曲牌遵循一定的宫调和组织原则连接成套，曲牌与曲牌之间以及套数之间的连接不仅有着音乐上的规定性，还有着文辞格律的要求。板式变化则是以一支曲牌或乐曲为主，运用变奏手法（即各种不同的板式变化交替）来组成一套套唱腔音乐。如常用的三眼板转一眼板，一眼板转流水板等等。换言之，曲牌体音乐是通过不同固定旋律的只曲连接来展开音乐，进行叙事，表达情感。在创作上是以人选调，以情选调，是对现有音乐的组合，创作的成分有限。板腔体音乐则是通过节奏（板式）的变化展开，从而完成音乐的戏剧性表达，形成了“依情变曲”和“依人变曲”的板式变化体制，更多体现了艺人的音乐创作。

从基本结构组成来说，曲牌联套的基本结构单位是一支支相对独立、声情旋律相对固定的曲牌，在文辞上表现为长短句形式，每个曲牌的句数也各不相同，并呈现出不同的牌名，如【菊花新】、【山坡羊】等。板式变化体的基本音乐结构单位为结构整齐、对称的上下句形式，在句法上多为七字句或十字句。乐句长短不一，长则几十句甚至上百句，短则仅有一对上、下句，也可自成段落，形式极为灵活。

从曲调性质来说，曲牌体更为复杂。曲牌来源多样，旋律、风格迥异，不同的旋律、声情及文辞格律组合一起必须遵循长期以来形成的联缀法则，诸如引子、过曲、尾声、宫调、声腔等等，实践上极为繁杂。全本少则几十个曲牌，多则几百个，不易创作、记忆和表演。相反，板式变化体则相对单纯、简洁和实用，因为各种不同板式的唱腔，其旋律尽可以千变万化，但构成这些旋律的素材，却同出一源。即它们的旋律是从一对基本的上、下乐句基础上反复演变、发展出来的，具有一定的稳定性。^①而不同的板式变化也同出一源，即一切板式变化均从原板中衍化派生。原板为中速、句幅中等、拖腔不多的一板一眼的板式，在此基础上将乐句的速度减慢，句幅扩充，增加旋律的华彩，并大幅度运用拖腔，就产生了一板三眼的慢板类板式。倘若速度加快，句幅缩短，节奏紧促，就形成了有板无眼的流水板或快板类板式。因此，在实践中好懂、好记、好创作，尤其适宜于文化层次低的广大民间艺人。

^① 何为.戏曲音乐研究[M].北京：中国戏剧出版社,1985:488.

第二，形成了“过门”。

“过门”属于戏曲音乐的专门俗语，主要指充当戏曲音乐唱腔中的引子或者间奏功能的短小乐段。虽然简单，但宋元以来曲牌体戏曲中从未出现过。清代以来板式变化体戏曲剧种产生了“过门”，从而实现了前代戏曲音乐体制的突破。

谱例 5：秦腔过门^①



“过门”一旦形成，就代表了唱腔风格的精髓，在演唱、说白、表演中起到重要作用，就成了某种声腔系统、某个剧种、某种板式的音乐主体，经反复演奏，深深扎根群众中间，成为耳熟能详的艺术形式。^②

梆子腔“过门”的形成使戏曲音乐更加完整、丰富，加强了戏曲音乐的戏剧性表达，丰富了演唱、唱腔和音乐伴奏，为戏曲艺术的进一步发展提供了原始的推动力。标志着戏曲音乐从此有了自由发展的主题，能够以片段的音乐明确告诉人们它所标志的内涵和要表演的对象是什么，这是一个了不起的发展。

第三，实现了男女分腔与行当分腔。

板式变化是板腔体戏曲基本的音乐体制，也是形成唱腔、表现音乐戏剧性的基本表现手段。音乐戏剧化是多方面的，要实现音乐戏剧化，尚须在板式变化的基础上，运用一系列其他手段来加以补充和丰富。这首先是各行当脚色唱腔的建立。把各种板式的唱腔再按各行脚色的特点加以衍变，使之具有各不相同的性格特征，这是戏曲音乐赖以刻画人物形象的重要手段。但曲牌体戏曲和早期梆子腔并没有实现男、女分腔和行当分腔，尤其是在之前的曲牌体戏曲剧种中，男女或各角色同唱一支曲调不仅违反了男、女自然音域差别的限制，而且也抹杀了不同角色的

^① 转引《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》一书中的谱例 15，参见：刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京：中央音乐学院出版社,2004:34-35.

^② 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京：中央音乐学院出版社,2004:34.

差异性,从而使音乐上缺乏性格对比,造成男女同腔,各行同调的平淡乏味现象,戏曲音乐也缺乏戏剧性。继起的皮黄腔则合理的解决了这一问题,提高和推动了戏曲音乐的性格化发展。

男女分腔,角色分腔,是一个剧种艺术上渐趋成熟的标志。因为分腔的形成不但要在音色上给以区分,而且由于男女声在演唱上适于发挥的音区不同,各行角色性格的不同,这就要求在旋律上能有不同的创造,分腔一经形成,便又成为各种行当唱腔衍变的基础。以京剧为例,净、丑、老旦、武生的唱腔系从生腔派生;文小生的唱腔则从旦腔派生。在旋律繁简、起伏幅度、特性音型、润腔方法等方面均各有特点。因而唱腔上的性格特色亦较为鲜明,老生苍劲,旦脚婉转,净脚豪放,丑脚诙谐,老旦温朴,文小生潇洒,武小生刚健。板式变化体的音乐,便是在这一基础上,通过唱腔的再处理而塑造人物形象。

各种行当唱腔除在音色上加以区别外,行腔方法亦各不相同。如汉剧《二度梅》女“西皮一字”将E调的徵调式女腔变宫为角,形成B调的宫调式新腔,再将此腔移回E调与女腔同宫,便形成男腔。^①

谱例 6: 汉剧《二度梅》女【西皮】一字

观 喜 童 不 像 侷
 (将女腔变宫为角转入B调)

观 喜 童 不 像 侷
 (将B调谱移到与女腔同宫的E调,则成男【西皮】一字)

人 样, 气 字
 (上句宫调式终止)

人 样, 气 字
 (上句角终止)

人 样, 气 字
 (将上句稳定为商终止)

轩 昂 貌 堂 堂。
 (下句E调的徵终止)

轩 昂 貌 堂 堂。
 (下句B调的宫终止)

轩 昂 貌 堂 堂。
 (下句E调的宫终止)

① 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2004:45-46.

京剧采用的是“同调异腔”的处理法，即在同一宫调的基础上，运用五度或四度的移位法，在另一音区形成新的旋律：

谱例 7：

生腔：

旦腔：

这就形成了同宫系统的两个不同调式。生腔为商调式，而旦腔则为徵调式。但在滩簧剧种中，却采用一种“异调异腔”的处理法，若女腔的旋律建立在 do 宫调式上，男腔则转 sol 宫或其他调式。

谱例 8：

(女) D 宫

(男) A 宫

总之，不同的皮黄腔剧种形成了不同的行腔方法，这是民间艺人集体智慧的结晶，其目的是为了更自然的实现男女分腔和角色行当分腔，便于伴奏、音乐声情、唱腔的转换，从而提高音乐的戏剧性。

第四，加强了与民间音乐的联系。

民间音乐歌舞是戏曲艺术发展的主要源头，早期的南、北曲无不体现着与民间音乐的密切血缘关系。板腔体戏曲的产生更是强化了与民间音乐的关系。前文已述，明清民歌小曲为板式变化体戏曲形成奠定了基础。明代民间小曲十分风行，曲调丰富多采，被明人卓人月称为“我明一绝”。清代小曲除继承明小曲传统之外，又自有特色。首先，某一曲调离开本土，进入他乡之后，为了取悦当地人之耳，多进行了地方性改造。久而久之，西北有【西调】、东南有【吴

歌】(山歌),京、津、山东地区有【马头调】,岭南、两广地区有【粤讴】等。在此基础上,新的戏曲声腔如雨后春笋般萌发。

早期的西秦腔产生在“西北尽边声”的陇西地带,被认为是直接来自于当地民歌和曲艺音乐。刘正维曾指出秦腔《玉堂春》中一个唱段与山西民歌《绣荷包》的曲式极为相似^①,可见二者在音乐上有着密切的血缘关系。

谱例: 9

山西民歌《绣荷包》

秦腔《玉堂春》[二六]

初 一 到 十 五,
自 那 日 梳 妆
十五的月儿高,
来 照 镜,
那 春 风 摆
在 楼 下 来 了
动 杨 啊 杨 柳 梢。
沈 大 人。

第五,腔调一改昆曲之雅,简洁朴实、通俗易懂。

蒋士铨写于乾隆十六年的杂剧《平瑞》(《西江祝遐》之一种)借剧中人之口对各种声腔作了评论:

^① 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2004:29.

昆腔唧唧啾啾，可厌。高腔又过于吵闹。就是梆子腔唱唱，倒也文雅明白。^①

《品花宝鉴》第三回“相公”蓉官与观众富三的一段对话也说明了梆子腔的通俗易懂：

蓉官又对他人道：“大老爷是不爱听昆腔的，爱听高腔杂耍儿。”那人道：“不是我不爱听，我实在不懂，不晓得唱些什么？高腔倒有滋味儿，不然倒是梆子腔，还听得清楚。”^②

同样，《品花宝鉴》中有多处描写不仅说明了乱弹的通俗易懂，而且也道出了其简单易学。如第三十二回，胡裁缝求昆旦苏惠芳收他的儿子做徒弟，胡夸赞他的儿子道：“他心也灵，针线学不会，戏倒学得会。如今听熟的乱弹，倒也会唱许多”。苏慧芳回答说：“你儿子要学戏，还是到那乱弹班子里好，学两个月就可出台。”^③

对梆子腔的这一特点，焦循《花部农谭》总结的更为清楚，花部“其词直质，虽如孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡”。^④如此通俗易懂，一经产生自然迅速流传、盛行。

第二节 花部乱弹的繁荣与音乐戏剧性的加强

清初弦索腔、西秦腔崛起，板式变化音乐体制为板腔体戏曲提供了强大的推动力。初期四大声腔之“东柳”，指产生于河南东部与山东一带的弦索腔，以及发展演变后的梆子戏系统。

“西梆”指梆子腔，产生于山陕交界地域，流行于黄河流域广大地区，几度发展、融合、分化后，形成秦腔、同州梆子、蒲州梆子、中路梆子、北路梆子、上党梆子、河北梆子、老调梆子、河南梆子、莱芜梆子、章邱梆子、曹州梆子等。继而，南、北复合腔种形成，梆子腔系统和皮黄腔系统声腔如雨后春笋般迅速产生，并四处传播，大有星火燎原之势与前代昆曲、弋阳声腔相互争夺观众群体和演出市场。

针对剧坛的这种情况，清人常以“花部”与“雅部”来指代前代昆曲和新兴地域声腔。“花部”指以梆子腔、皮黄腔、弦索腔为代表的众多地方戏，俗称“花部声腔”或“花部乱弹”；“雅部”则指昆曲。如乾隆乙卯年（1785年）成书的李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”云：

雅部即昆腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。^⑤

① 清·蒋士铨、平瑞//蒋士铨戏曲集[M].周妙中点校.上海:中华书局,1993.

② 清·陈森撰,孔翔点校.品花宝鉴[M].北京:中华书局,2004:37-38.

③ 清·陈森撰,孔翔点校.品花宝鉴[M].北京,中华书局,2004:317-318.

④ 清·焦循.花部农谭[M]//中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:225.

⑤ 清·李斗.扬州画舫录[M].上海:中华书局,2007:卷五“新城北录下”.

当然，这种区分实际上体现了文人、士大夫的传统等级观念，昆曲为阳春白雪。其他诸腔则为下里巴人。

花雅之争是中国戏曲发展史上的一件大事，发生在清代乾隆、嘉庆时期（1736—1820年）。在这一漫长时期内，花部声腔和雅部昆曲之间展开了激烈竞争。经过近百年的角逐，“花部”最终战胜“雅部”登上剧坛盟主地位，从而开创戏曲史上的一个新时代——乱弹诸腔时代。

康熙时人刘廷玑《在园杂志》说：

近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔，甚且等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、琐哪腔、罗罗腔矣。欲趋愈卑，新奇叠出。^①

可知当时已有许多民间地方剧种开始兴起。

到了乾隆年间，清人李斗在《扬州画舫录》里说：

两淮盐务例蓄花、雅两部，以备大战。^②

这说明花部已经取得和雅部昆腔相抗衡的地位，不仅民间已经充斥着不同的花部声腔，而且连为皇帝准备的节日都离不开花部声腔。花部以生动活泼的表演形式，通俗易懂的戏剧语言，生活气息浓郁的新鲜剧目，吸引了大批观众，以至于流行多年的昆曲在它们面前都黯然失色。

乾隆九年（1744年），徐孝常在为张漱石《梦中缘》传奇所作的“序”中描述了当时剧坛昆曲衰落，花部崛起的现状，云：

长安（按，指北京）梨园称盛，管弦相应，远近不绝。子弟装饰，备极靡丽。台榭辉煌，观者叠股倚肩，饮食若吸鲸填壑。而所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚。闻歌昆曲，辄哄然散去。^③

他所说的虽是北京一地的情况，但就全国范围来说，应该具有一定代表性。

乾隆四十九年（1784年），檀萃《律诗·杂咏》也说：

丝弦竟发杂敲梆，
西曲二黄纷乱咙。
酒馆旗亭都走遍，
更无人肯听昆腔。^④

① 清·刘廷玑著 张守谦点校，《在园杂志》[M]，卷三“弋阳腔”北京：中华书局，2005：89—90。

② 清·李斗，《扬州画舫录》[M]，北京：中华书局，2007。

③ 清乾隆间刻本《梦中缘》卷首。

④ 清·檀萃，《滇南集律诗·杂吟》，文渊阁四库全书本（电子版）。

可见，乾隆时期，以板式变化为主的板腔体地域声腔（又称花部乱弹）已经崛起，具有蓬勃发展的生命力，而雅部昆曲则渐被观众抛弃，呈现无人肯听的局面，衰落命运昭然，花雅之争的结果也不言自明。

当然，崛起的梆子腔和皮黄腔被称为花部，说明了其早现出多样性发展局面，不仅声腔种类繁多，而且在板腔体制的基础上呈现出鲜明的地域性，表现内容和表演形式等方面也早现出不同与传统昆、弋的新面貌。

焦循在《花部农谭》中指出了观众对于花雅二部的不同反映及其原因，其云：

盖吴音繁缛，其曲虽极协于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》十数本外，多男女猥亵，如《西楼》、《红梨》之类，殊无足观。花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟渔夫，聚以为欢，由来久矣。^①

可见，音乐慷慨动人，语言质朴通俗，内容紧关风化，成为花部兴盛的主要原因，以致郭外村落、农叟渔夫递相演唱。正如焦循所云：“天既炎暑，田事余闲，群坐柳荫豆棚之下，侈谈故事，多不出花部所演”。当然，花部并非农叟、渔夫欢娱的专利，连文人、士大夫焦循本人也承认：“梨园共尚吴音。‘花部’者，其曲文俚质，共称为‘乱弹’者也，乃余独好之”。^②

花部戏曲兴盛在于音乐的多样性发展，板式变化音乐的主体地位，确定了在七字句、十字句基础上，由上下句反复变奏的形式发展音乐，不必遵循联曲体固定、繁琐的套曲模式。各种表演手段的戏剧化，为地方戏提供了自由灵活的创作手段。梆子、乱弹等声腔创作者根据地域音乐、语言、剧情、角色发展需要和创作个性，任意确定唱段的长短。音乐创作上的灵活性、音乐风格的多样性促使创作者摆脱了昆曲文辞格律的局限，在撰写剧本时有更多机会考虑演出，可以根据演员特点、角色塑造的需要，观众的喜好等因素，扬长避短地创作剧本。避免了南、北戏曲长期存在的音乐戏剧性不足，无须受一套音乐、一折或一出的束缚，能够更加自由、灵活地安排剧情，发挥戏剧应有的表现力，为演员表演及舞台演出提供充分的发展空间。

梆子乱弹等音乐的多样化也促使地域声腔在运用唱腔塑造人物、展开剧情方面更为丰富。歌唱因不受曲牌规定的严格限制，唱词创作极为自由。由上下句反复变奏表现人物情感，既有强烈的抒情功能，又有优越的叙事功能，为花部声腔的戏剧化创造了有利条件。在杂剧和传奇中，由于歌唱比重大，在交代情节、展开戏剧冲突时往往要用念白来完成。如楚曲民间刊本《祭风台》的“挡曹”一场，曹操与关羽之间的矛盾冲突通过戏剧化、性格化的唱腔来展开，形象生动，灵活便利。但是同样是“挡曹”一出，传奇《草庐记》中却全用念白来表现。曲牌联套的音乐并不适于展开戏剧性的矛盾，只能通过冗长的念白来展开，这就使整出戏零散、单调，缺乏戏剧性效果。

① 清·焦循.花部农谭[M]//中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:225.

② 清·焦循.花部农谭[M]//中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:225.

梆子腔音乐的灵活性也使唱腔与念白在结合上呈现多样化。唱腔唱段随剧情而定，念白除了继续继承杂剧、传奇的诗化语言、句式并加以发展变化外，更多采用生动活泼的日常口语，从而加强了念白的戏剧化和语言的大众化。例如在梆子腔《买胭脂》中，王月英上场先用梆子腔唱一段引子，再念四句定场诗表达自己的特殊心情，然后用一段散白自报家门，说明对郭华的爱慕之情，表达想见郭华的愿望。既用念白直截了当地把人物引入戏剧情境，又生动地表现出王月英的性格特征。在这里，诗体念白仅用来作定场诗，大段口语化的散白把人物的生活经历、行为动机和心理状态表现得淋漓尽致。与唱腔相比，念白更富于动作性。《买胭脂》全剧只有六段唱段，每一段落都十分简练，其余全是念白。这就为演员边念边做留下了充分发挥的余地。如王月英和郭华正在店里借买胭脂谈情说爱，突然来了一位卖杂货的货郎。郭华藏在柜台下，货郎要王月英买他的杂货，王月英坚决不肯，后来货郎拿出一面镜子要王月英买。王月英、货郎和郭华之间在对白过程中，货郎的照镜子，郭华的起立，王月英生怕货郎看见郭华几次把他往外推走，货郎假装离开店门口，郭华乘机慌忙跳出柜台急匆匆撞见货郎、用三钱银子贿赂货郎，又趁货郎看银子的机会抢了货郎的汗巾。这一系列紧张而又生动有趣的舞台动作，都是在他们三人对白的过程中做出来的。

音乐的多样化导致脚色分工的细致化、科学化，使传统的脚色体制由按戏剧人物的年龄划分转向按照角色人物年龄、身份及性格特点划分，增强了板腔体戏曲对故事规模的扩大、题材和人物类型的逐步多样化方面的适应能力。

板腔体音乐发展的多样化为演员在舞台上的表演提供了充分发挥的余地。演员的动作情态成为戏剧化的语言，于是剧本的文学性不再成为观众注意的主要对象，以舞台综合表演为主的地地位得以提高，“演”成了观剧的中心，“演员中心制”也由此确立。《燕兰小谱》卷四“银龄官”条云：

……（银龄官）雅艳不浮，小身玉质，其技宜于苦戏。余谓长生昔事妖冶，衬以银儿（按，指陈银官）；今事真切，辅以银龄。银儿似春深芍药，银龄如秋晚芙蓉，可称二美。然豪客喜春华而不喜秋实，故银龄声誉无闻焉，为之兴叹！

同卷“小周四官”条云：

……年仅成童，伶俐活泼，无非天趣，惜面方不媚，豪客未之赏焉。是日演《拷红》，眼色传神，跃跃欲语，不独齿牙吐慧，称可意侍儿。^①

诸多记载说明了演员、表演已经成为观众赏剧的中心。

花部乱弹声腔的崛起与花部声腔多方吸收民间音乐、前代戏曲声腔的包容并蓄特点密切相关。板腔体戏曲对民间音乐的吸收前文已述，诸如梆子腔、乱弹等大都是在民间音乐的基础上

① 清·吴长元《燕兰小谱》卷四“银龄官”[M]//清代燕都梨园史料正续编.北京:中国戏剧出版社,1988:36-38

发展而成。花部善于兼收并蓄其他剧种，尤其是昆曲的艺术成分。花部刚刚进入城市时，虽有清新质朴的长处，但艺术上难免粗糙幼稚。由于这些长期在农村演出中锻炼出来的新剧种并未定型，艺术上呈开放状态，因此能广泛汲取其他剧种的艺术营养，迅速发展壮大。在表演上，花部声腔广泛汲取昆、弋的优长。花部演员兼学昆剧一般称之为“两头蛮”，被认为是最为普通和常见的现象。

当然，花雅之争中，统治者为了政治的需要，刻意扶持雅部声腔，打压花部诸腔。记刻在苏州老郎庙石碑之上的嘉庆三年（1798年）谕旨，明确说明了清廷统治者崇昆曲抑花部的态度和所实行的政策。其云：

乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，声音既属淫靡，其所扮演者，非狭邪嫖褻，即怪诞悖乱之事，于风俗人心殊有关系。……嗣后除昆弋两腔仍照旧准其演唱。此外，乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏概不准再行唱演。所有京城地方，着交和硕严查飭禁，并着传谕江苏安徽巡抚、苏州织造、两淮盐政，一体严行查禁。……嗣后民间演唱戏剧止许扮演昆弋两腔，其有演乱弹等戏者，定将演戏之家及在班人等均照违制律一体治罪，断不宽贷。

《大清高宗纯皇帝实录》卷一千一百十八记载：

乾隆四十五年十一月乙酉，上谕军机大臣等，前令各省将违碍字句书籍，实力查缴，解京销毁。现据各督抚等陆续解到者甚多。因思演戏曲本内，亦未必无违碍之处。如明季国初之事，有关本朝字句，自当一体飭查。至南宋与金朝关涉词曲，外间剧本往往有扮演过当，以至失实者。流传久远，无识之徒或至转以剧本为真，殊有关系，亦当一体飭查。此等剧本，大约聚于苏、扬等处，著传谕伊龄阿、全德留心查察，有应删改及抽彻者，务为斟酌妥办。并将查出原本暨删改抽彻之篇，一并粘签解京呈览。但须不动声色，不可稍涉张皇……^①

《办理四库全书档案》本乾隆“上谕”云：

再查昆腔之外，有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所盛行（伊龄阿覆奏）请敕各督抚查办等语，自应如此办理。著将伊龄阿原摺抄寄各督抚阅看，一体留心查察，但须不动声色，不可稍涉张皇。^②

乾隆四十五年（1780年），两淮巡盐御史伊龄阿奉旨在扬州设立“曲局”、主持“修曲”，参加者还有苏州织造全德（主管搜集江南一带曲本）、后任巡盐御史图明阿（主管修曲），受聘

^① 大清高宗纯皇帝实录：卷一千一百十八 [C].台北：台北华文书局股份有限公司出版，1969.

^② 王重民辑.办理四库全书档案[M].乾隆“上谕”，台湾：国立图书馆1934年排印本.

参与修曲的还有：总校黄文旸、李经，分校凌廷堪、程枚、陈冶、荆汝为等。扬州曲局审查曲本从乾隆四十五年（1780年）开始，乾隆四十七年（1782年）秋结束，时间大约一年半。

扬州官修戏曲的出发点，从政治上说，自然是为了防止“反清复明”的宣传，从文化发展上考虑，是为雅部昆曲的繁荣廓清道路。因为“扬州官修戏曲”标榜了这样一个准则：被“销毁”的戏曲将会受到禁演！被“删改抽彻”的戏曲内容不符合政府要求，而符合政府要求的则一律可以上演。

清代统治者的“禁戏”举措，实际上反映了乱弹、梆子、弦索、秦腔等纷繁的地域声腔在音乐、表演、内容等方面都呈现出新的面貌，深受观众喜爱，以至影响了统治者的文化政策和国家安全。禁令的出现虽一度导致民间艺人战战兢兢地传演乱弹、梆子等戏，惟恐被官府查拿惩治。但禁戏并不能阻挡花部声腔的繁衍，并不能阻挡观众的追捧与需求。昭槎在《啸亭杂录》卷八“秦腔”中说：

近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名，其词淫亵猥鄙，皆街谈巷议之语，易入市人之耳。又其音靡靡可听，有时可以节忧，故趋附日众。虽属经明旨禁止，而其调终不能止，亦一时习尚然也。^①

即便是宫廷，也在禁戏的同时上演着所禁之戏，皇帝不仅独享其乐，而且还要对演员演唱不合规范之处加以整伤。这虽有矛盾，却真实反映了花部声腔也深受宫廷统治者喜爱。

嘉庆三年（1798年）五月，长寿传旨：

内二学既是侷戏，那有帮腔的，往后要改。如若不改，将垮戏全不要。钦此钦遵。^②

可见，连统治者自己也不能抵挡花部的诱惑，因此，花雅之争必然是以花部声腔的胜利结束。无法生存的昆曲也不得不试图通过改变自己，向花部舞台靠拢。如增加武戏，兼演花部等，《燕兰小谱》卷四载雅部艺人，宜庆部的昆旦吴大宝“兼学乱弹”，保和部的昆旦四喜官“兼唱乱弹”，虽遭文人、士大夫所诟，但昆班中“两头蛮”的现象却越来越多。

总之，清代花雅之争进一步奠定了花部戏曲的地位，促进了花部戏曲百花齐放，直接导致了南、北音乐文化的合流——近代京剧的产生。京剧诞生后，几经周折，终于成长为中国的国剧而受到世界的瞩目。正如翁敏华所说：“这一点，我们要记首功于花部的戏坛”。^③

① 清·昭槎.啸亭杂录:卷八“秦腔”[M].北京:中华书局,1980.

② 侷戏(侷戏)是“泛指时剧、吹腔、梆子、西皮、二黄等,也就是乱弹的又一名称”。参见:北京市艺术研究所,上海艺术学研究所.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1999

③ 翁敏华.论清代地方戏的崛起对中国戏曲的振兴作用[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),1996(3).

第三节 南北声腔的交流融合与京剧的形成

一、皮黄腔——南、北戏曲音乐的交流融合

梆子腔孕育了戏曲音乐板式变化体结构形式，其音乐来源是北方山西、陕西一代的民歌，最初的声腔形态只不过是几首民歌小调，被称为“西调”或“西秦腔”，后来几经发展、融合、分化，结合各地语言，在唱腔、曲调上形成了不同的音乐风格，产生秦腔、同州梆子、蒲州梆子、中路梆子、北路梆子、上党梆子、河北梆子、老调梆子、河南梆子、莱芜梆子、章邱梆子、曹州梆子等，形成梆子腔系统。

板腔体音乐不仅具有鲜明的时代感，而且由一首乐曲经板式变化衍变发展的创作手法，简单、易学，具有普遍的群众性，这促进了梆子腔的迅速发展和流传，并形成纷繁的梆子声腔家族。诸多梆子腔同出一源，属于典型的北方音乐文化衍生物，具有相同的音乐特征：如，所有的梆子腔剧种都是用板胡伴奏，作为旋律乐器；用梆子（枣木制作的一种打击乐器）在演唱时击节伴奏，具有鲜明的节奏感。另外，梆子腔剧种在音调上具有共同的特性音，即以四度的上行或四度的下行来构成一个富有地域特征和声腔特征的音型。这种四度关系常由525、5i5、252等组成，极具稳定性。^①

晚于梆子腔而形成的皮黄腔实际上是由西皮、二黄两种声腔组成的复合声腔，广泛分布在湖北、湖南、安徽、江西、浙江、广东、四川、云南、广西等地，在演变过程中由于地域语言的不同而产生不同风格，形成了皮黄腔系统。从音乐本源来说，皮黄腔之西皮的来源是北方声腔梆子腔，即西秦腔。西皮的板式结构是从中眼起、落于板上，这同秦腔的结构是相同的。至于西秦腔是如何衍变成西皮，一说是西秦腔传到湖北以后，几经演变，成为现在的西皮；一说是西秦腔流传到湖北襄阳以后，先形成了襄阳调，再进一步衍化成西皮。^②两种说法实际上基于一个统一的认识，即西皮是秦腔流传到湖北的衍生物。对此，欧阳予倩解释说：“湖北叫唱是皮，一段唱叫一段皮。西皮或者是西秦的唱的意思”。^③

目前所能看到关于西皮腔的最早记载，仅见于道光八年（1828年）所刊张际亮《金台残泪记》，其云：

乱弹即弋阳腔，南方又谓“下江调”，谓甘肃腔曰“西皮调”。

又说：

此腔当时乾隆末，始蜀伶、后徽伶尽习之。^④

可见，所谓“西皮调”是南方人对西秦调（甘肃腔）的俗称，也就是北方声腔甘肃腔传播到南

① 何为.戏曲音乐研究[M].北京：中国戏剧出版社,1985:490

② 何为.戏曲音乐研究[M].北京：中国戏剧出版社,1985:492

③ 欧阳予倩.谈二黄戏[J].小说月报,1926:17卷号外.

④ 清·张际亮.金台残泪记[M]/张次溪编.清代燕都梨园史料正续编.北京：中国戏剧出版社,1988:274.

方的结果,说明至迟在道光年间(1821——1850年)西皮调已经产生。同治年间(1862——1874年)谢铤章在《赌棋山庄词话》卷九也有类似的记载:

甘肃腔即琴腔,又名西秦腔,胡琴为主,月琴为副,工尺咿唔如语。道光三年御史奏禁,今所谓西皮调也。又有句调,则山西腔也。^①

光绪初年(1875年)萝摩庵老人《怀芳记》也提到“西皮”:

……一变为西皮,秦声激越,哀怨盈耳。^②

西皮是由秦腔演变而来,必然在音乐上承袭秦腔的遗传基因,诸如西皮的胡琴定弦与秦腔相同,是1a—mi五度定弦;开口腔也多是高音商到高音徵,然后折回宫音到中音徵;多为宫音支持的徵调式;也是眼起分尾的两调式;一泻式板式变化体等^③。当然,不管秦腔传播到湖北是否经历襄阳腔再形成西皮,其在湖北演化成西皮是不可否认的。这种北方声腔流传到南方,并在南方地域衍生出新的声腔,必然深受地域音乐文化和语言的影响。西皮显然是在继承秦腔遗传基因的基础上经历了湖北民间音乐化的过程。正如刘正维所指出的,湖北是属于南方北沿的特征板块分布区,其民间音乐既不象南方那样以级进为主,也不象北方那样以跳进为主,而是二者的交融。因此,以四度跳进为主要特征的秦腔到湖北变成西皮后,形成了以四度跳进为特性音程,而以级进为多的跳进与级进并茂的旋律特色。^④形成后的西皮对梆子腔一泻式板式变化体进行了改进,发展了梆子腔的伴奏体系,改由蛇皮胡琴与鼓板伴奏。

因此,西皮腔集合了南、北音乐的因素,既保留了梆子腔的基本特征,又具有湖北民间地域音乐特性。

二黄,清人李调元《剧话》卷上载:

“胡琴腔”起于江右,今世盛传其音。专以“胡琴”为节奏,淫冶妖邪,如怨如诉,盖声之最淫者,又名“二簧腔”。^⑤

李调元《剧话》写于乾隆四十年(1775年),可见此时二黄腔不仅形成,而且已经盛行。关于二黄的起源,今人学者欧阳予倩的说法一直为学术界认同,欧阳予倩认为在二黄里先有四平调,然后才有二黄原板等这一类曲调,二黄腔是由枞阳腔里的吹腔和高拨子变化而来,吹腔里有平板二黄,吸收了高拨子的某些音乐成分,加进了胡琴伴奏,就变成了二黄。^⑥刘正维则

① 清·谢铤章.赌棋山庄词话[M]//.赌棋山庄稿本,扬州:广陵书社,2000.

② 清·萝摩庵老人.怀芳记[M]//张次溪编.清代燕都梨园史料正续编.北京:中国戏剧出版社,1988

③ 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2004:39-40

④ 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2004:40

⑤ 清·李调元.剧话:卷上[M].中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959:47.

⑥ 刘国杰.西皮二黄音乐概论[M].上海:上海音乐出版社,1989.

通过将二黄腔与鄂东北民间音乐在旋律线、音节调式、男女分腔、节奏腔式、基本结构等五个方面的比对分析,认为二黄腔与湖北东北部民间音乐之间有着广泛地共同遗传基因,并由此总结说二黄腔渗透了湖北民间音乐的基因。^①综合欧阳予倩和刘正维二位先生的说法,可以确定二黄腔是在南方声腔的基础上产生的,具有典型的南方音乐文化特征。

西皮、二黄的发展演变与湖北密切相关,同一地域相互交融的演出状况也给二者的合流带来了契机。西皮、二黄的合流并非始于徽班进京,而是肇始于襄阳腔的继承者楚调(汉调)中。史料记载,叶调元曾于嘉庆中、后期(1811——1820年)在楚地游玩长达九年,曾看到楚调的演出。至道光十九年(1839年)重游楚地时,写有《汉皋竹枝词》一卷,详细记载了融合西皮、二黄的楚调表演、声腔曲调特点,伴奏乐器和知名艺人的情况,诗云:

月琴弦子与胡琴,三样和成绝妙音。

啼笑巧随歌舞变,十分悲切十分淫。

(原注:唱时止鼓板及此三物,竹滥丝衰,巧与情会。)

曲中反调最凄凉,急是西皮慢二黄。

倒板提高平板下,音须圆亮气须长。

(原注:腔调不多,颇难出色,气长音亮,其庶几乎?)

小金当日姓名香,喉似笙箫舌似簧。

二十年来谁嗣响?风流不坠是胡郎。

(原注:德玉、福善俱胡姓。)

风前弱柳舞倩腰,婉转珠喉一串调。

情景逼真声泪并,祭江祭塔与探窑。

(原注:此闺旦之大戏也。二胡、张纯夫均臻其美。)

... ..

梨园子弟众交称,祥发联升与福兴。

比似三分吴蜀魏,一般臣子各般能。

(原注:汉口向有十余班,今止三部。其著名者,末如张长、詹志达、袁守太,净如卢敢生,生如范三元、李大逢。)

从叶调元对楚调的赞叹可以得知:

其一,楚调音乐变化极为丰富,富于戏剧性和感染力。如擅长描绘、抒发凄凉之情的反调;高亢爽朗的“快西皮”,具有一泻式板式变化,行腔迅速,适于表现人物内心紧张情绪和剧烈

① 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2004.

地矛盾冲突；二黄则缓慢抒情，旋律流畅婉转，具有南方音乐的妩媚之气，适于抒情性唱段。西皮、二黄的结合有着丰富的板式变化，如“急是西皮慢二黄”、“倒板提高平板下”，等。

其二，楚调已经具备完善的伴奏乐器，叶调元提到的有月琴、弦子和二胡，另外还有鼓板打击乐。诸多乐器结合起来形成绝妙之音，让人听来“十分悲切十分淫”，极具感染力。

叶调元也详细提到了当时的楚调名伶及其高超的演技，完善的声腔音乐和伴奏，再加上出色的艺人，楚调在嘉庆年间（1796—1820年）极度盛行是不争得事实，仅汉口一地就有十余个戏班，这也再次印证了皮黄的合流应早在嘉庆（1796—1820年）之前。当然，由于其他声腔的崛起，楚调到道光后期渐趋衰落，只剩下三个戏班，这也说明皮黄在楚调中合流后，作为一种新声事物并未给楚调的发展提供强大而无限的动力，二者在楚调中的初步合流有着自身的局限性，孕育着新生事物的楚调依然有着自己的兴衰命运，当然，这时的皮黄已经产生了新的艺术形态。

西皮、二黄产生之后，分别流布各地并衍生出新声腔。华连圃《戏曲丛谭》说：“二黄腔繁衍于襄阳、汉口者为汉调，流传于石门、桐城、休宁间者为徽调”。可见，二黄腔在发展过程中又衍生出徽调。同时，西皮也传入安徽，并在徽戏里与二黄合流。张际亮《金台残泪记》说：“西皮于乾隆末，由蜀伶传至徽伶”。西皮是否由蜀伶所传，缺乏足够的证据。然而中国艺术研究院戏曲研究所藏有道光十三年（1833年）杭州抄本徽戏《荐葛》和《戏凤》两种，属工尺谱标注。根据曲谱分析，《荐葛》前唱二黄后唱西皮；《戏凤》前唱四平调后唱西皮。皮、黄不仅在同一出戏里出现，而且和谐统一，结合的相当成熟与完善，与今天京剧相同剧目的曲调结构基本相同。^①这说明西皮二黄也在徽戏中合流，其时间应在道光（1821—1850年）之前。另外，记载道光（1821—1850年）年间事的清人小说《风月梦》第十六回写游扬州瘦西湖的场景，其中云：“后面舱里，那些朋友挤得汗流流的，黄腔走板唱着西皮、二黄”。我们虽无法确知此时伶人所唱为楚调还是徽戏，但也说明皮黄合流已成普遍趋势，并盛行各地。

在“徽汉合流”^②或徽班进京之前，拥有皮黄的楚调（汉调）已经流传到京城，并产生了不小的影响。早在乾隆时（1736—1795年）吴太初的《燕兰小谱》“咏四喜官”诗中就已有“本是梁溪队里人，爱歌楚调一番新，蛙声阁阁三弦急，流水桃花别有春”^③之句。乾隆四十年（1775年）湖北沔阳的楚调艺人王湘云（名桂官）早已在北京城唱楚调，演出《卖饽饽》等戏，堪与蜀伶魏长生（秦腔著名男旦演员）齐名，京城曾有“蜀伶浓艳楚伶娇”的评价。清代扬米人《都门竹枝词》云：

滚楼一出最多情，花鼓连相又打更，谁品燕兰成小谱？耻居王后魏长生。^④

① 潘仲甫.皮黄合流浅探[J].戏曲研究,1985:第16辑.

② 对于“徽汉合流”，学术界有着不同的解释，其一是徽班唱了汉调的西皮二黄，形成的“徽汉合流”；其二是徽班已经唱的二黄（或者说徽调）与湖北仅仅只指西皮的“汉调”同台形成“徽汉合流”。参见刘正维《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》第61页。笔者认为徽汉合流应是徽班不仅唱了汉调的西皮二黄，而且也唱了徽调的二黄及其他声腔，应侧重于汉调与徽调的融合。

③ 清·吴太初.燕兰小谱[M]//张次溪编.清代燕都梨园史料正续编.北京：中国戏剧出版社,1988

④ 清·扬米人.都门竹枝词//雷梦水,潘超,孙忠铨,钟山编.中华竹枝词[G].北京：北京古籍出版社,1997.

显然，扬米人认为善唱楚调的王湘云比秦腔演员魏长生更出名。说明此时楚调已经盛行于京城，深受听众的喜爱。乾隆四十九年（1784年）檀萃也记述了楚调在京城盛行的状况：

丝弦竞发杂敲梆，西曲二黄纷乱咙。酒馆旗亭都走遍，更无人肯听昆腔。^①

同时代的乐钧在《韩江擢歌》诗中也写道：

马锣喧击杂胡琴，楚调秦腔间土音。

栗海庵居士《燕台鸿爪录·三小史诗序》也说：

京师尚楚调，乐工中如玉洪贵、李六，以善为新声称于时。^②

《金台残汨记》中也有“当时蜀伶而外，秦、楚、滇、黔、晋、粤、燕、赵之色，本于京师”的记载。从上述记载来看，楚调在乾隆中后期已经传播到京城。而且在乾隆五十年（1785年）的时候，已经出现了翻新的楚调，艺人开始对楚调进行改革，并且到道光年间（1821—1850年）也依然盛行。^③总之，南方楚调的北上及在京城改革为“徽汉合流”奠定了基础。

“徽汉合流”或者说皮黄腔再次融合发展的重要契机应归因于徽班进京。乾隆时期（1736—1795年），皇帝的多次南巡和“万寿庆典”等重大社会活动，导致多方伶人及多种声腔常常接驾会演、进京会演、“对棚”竞技。诸多的戏曲活动促进了全国性的南腔、北调的交流，演员、创作者不仅开阔了眼界，提高了艺术水平，也直接推动了徽班进京的形成。

徽班在乾隆年间极为活跃，乾隆四十五年（1780年）广州所立外江梨园会馆碑记就记载了当时有徽班在此演出，并且多达九个，如文秀班、上升班、保和班、翠华班、集庆班、上明班、百福班、春台班、荣升班。此后也有徽班在云南、福建的演出记载，如乾隆五十七年（1792年）檀萃在昆明设堂会，召徽班阳春部演戏。

徽班进京肇始于乾隆五十五年（1790年），乾隆80岁寿辰。浙江盐务为了恭贺皇帝寿辰，特派遣当时扬州三庆班进京贺寿。史载：

至（乾隆）五十五年，举行万寿，浙江盐务承办皇会。先大人命带三庆班入京。

自此继来者，又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班。^④

三庆班首开进京先河，初入京必然带有鲜明地域风格，以至京城观众“时称三庆徽”。^⑤当

① 清·檀萃.滇南集律诗·杂吟,文渊阁四库全书本(电子版).

② 清·栗海庵居士.燕台鸿爪录·三小史诗序[M]//张次溪编.清代燕都梨园史料正续编.北京:中国戏剧出版社,1988

③ 栗海庵居士的《燕台鸿爪录·三小史诗序》是记写道光八年到道光十二年间京都之事。

④ 清·袁枚撰,王志英点校.随园诗话[M]“诗话补遗”卷三,第二条.南京:江苏古籍出版社,2000:642.

⑤ 清·杨懋建.梦华琐簿[M]//张次溪编.清代燕都梨园史料正续编.北京:中国戏剧出版社,1988

然，徽班并非专演徽戏，戏班仅是由徽商组建而成，演出则不一。早在扬州时，三庆班已经是一个杂演多种声腔的戏班，至京城后，更是如此。当时京师剧坛盛行秦腔、京腔、昆曲等，徽班进京也必然作出改变，李斗曾说：“高朗亭入京师，以安庆花部合京、秦两腔，名其班曰三庆”。^①可见所谓“三庆”具有融合多种声腔同台演出的性质，如《消寒新涌》曾咏叹了三庆班出名旦色艺人七个，所唱多为新腔二黄又杂演京腔、秦腔、昆腔、乱弹里的优秀剧目，能适应不同的观众层面，以至演戏时，“肩摩膝促，笑语沸腾，革鼓金铙，雷轰谷应”。石坪居士甚至赋诗曰：

何堪啾唔杂鸣榔，急拍繁弦又一腔。
 聒耳乍聆莺燕语，欢生始觉躁心降。
 檀板轻敲传秀韵，更饶丽质擅风流。
 当场会得霓裳意，未列仙班也不羞。^②

三庆班以其多声腔的汇集、庞大演出和出色演技征服了北京观众，受到普遍追捧，被时人追捧为“京都第一”。

由于三庆班在京演出的成功导致后继者络绎不绝，涌入北京，严重影响了北京的戏曲发展格局。杂糅各种声腔同台竞技成为这一时期戏班得主要发展趋势，除上述三庆班外，后继涌入的扬州集秀扬部也是如此。该戏班自乾隆五十八年（1793年）入京都，其本身就是为了迎接乾隆南巡而将各班优秀艺人集结而成的精华。因此，进京的集秀扬部集中了文、武，昆、乱不挡的花部艺人，所唱声腔也是各艺人的拿手本领，诸如昆曲、乱弹、二黄等。^③

因此，所谓“徽班”，其一，并非是以唱徽戏为主；其二，并非全是徽籍艺人，只是在嘉庆（1796—1820年）以后才出现“梨园子弟多皖人，吴儿渐少”的现象；^④其三，并非全部来自安徽，以唱二黄腔为主。其实，所谓“四大徽班”进京也并不准确，乾隆末年进京戏班很多，只能说四大徽班影响较大，较具代表性而已。^⑤

总之，徽班进京在戏曲史上是一个非常重要的事件，不仅导致了诸多声腔的相互交流融合，促进了皮黄腔的成熟发展，而且对于整个中国戏曲的发展也产生深远影响。应当说，徽班进京无论是在舞台艺术上，还是在商业运作上，都建立了新的格局；从戏曲史的角度来说，徽班进京使“花雅之争”有了定局，而且为京师带来了诸多新声，在此基础上，以皮黄声腔为底蕴的京剧形成，并由此引领中国剧坛近百年。

二、京剧对南、北音乐的扬弃

在板式变化的基本音乐体制下，南、北声腔的交流融合促进了梆子、皮黄声腔音乐体制的

① 清·李斗扬州画舫录·卷五[M].北京：中华书局,1997.

② 清·石坪居士.问津渔者[M].//张次溪编.清代燕都梨园史料正续编.北京：中国戏剧出版社,1988

③ 周育德.名噪都下德集秀扬部[J].戏剧学习,1982.

④ 清·杨懋建.长安看花记[M].//张次溪编.清代燕都梨园史料正续编.北京：中国戏剧出版社,1988

⑤ 张古愚.揭示清高宗御制京剧一重大秘密[J].戏曲艺术,1986(3).

变革与突破，其结果是产生了集大成的京剧艺术。因此，京剧是对南、北音乐扬弃的结果，这可以从京剧的形成过程、声腔结构、伴奏体制、音韵、艺人改革历程等，几个方面得到证实：

第一，京剧的形成过程是南、北声腔的“合流”过程。

徽班进京之前，京师梨园最盛行的是昆腔与京腔，昆腔自魏良辅昆腔改革后流布全国，明代万历（1573—1620年）之后传入北京，成为京师剧坛主要声腔。京腔是江西弋阳腔传入北京之后繁衍出来的一大支派，亦称弋阳腔、弋腔、高腔，由于是错用乡音的结果，在京剧产生之前，京腔是北京地区最有代表性的地方戏曲剧种。京腔之得名，至迟是在清初，杨静亭《都门杂咏》曾载：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔。”^①康熙二十三年（1684年）王正祥《京腔谱》云：（京腔）“盛行于都下”。当然，也有学者甚至认为京腔之得名可能在明万历后期^②，堪与昆剧同步。此说缺乏足够的证据。

到了乾隆年间这一局面开始发生变化，各种地方戏曲借着为乾隆及皇太后祝寿之名，纷纷进京献艺。一时京城“每数十步间一戏台，南腔北调，备四方之乐，偏童妙伎，歌扇舞衫，后部未歇，前部已迎，左顾方惊，右顾复眩”。^③

及至乾隆四十四年（1779年），秦腔演员魏长生自四川入京都，以《滚楼》一剧名动京师，竟“使京腔旧本置之高阁”。^④

李调元《雨村诗话》卷十载：

近日京师梨园以川旦为优，……而最著为金堂魏长生，其徒成都陈银官次之，几于名震京师。《燕兰小谱》云：“长生名宛卿，昔在双庆部，以《滚楼》一出奔走素儿，士大夫亦为心醉”。其它杂剧胄子，无非科浑诲淫，一时观者如堵。而京中王府、萃庆、大成、裕庆、余庆、保和六大部，几无人过问。真可为长太息者。^⑤

乾隆四十七年（1782年），清朝统治者以魏长生的表演有伤风化，一度禁其演出，魏长生不得不出走外域，秦腔大受压制。随着乾隆五十五年（1790年）扬州的三庆徽班进京，不久便吸收了京腔、秦腔，京师梨园大部分为徽班所掌控。三庆班在扬州时就以唱二簧调为主，兼唱昆腔、吹腔、四平调、拨子以及罗罗、梆子各种腔调，是个诸腔并奏的戏班。三庆班进京后，以其诸腔并奏和剧目内容多样化两大优势，很快压倒秦腔、京腔。秦腔中的有些演员不得不脱离秦腔班而投入新兴的徽班以谋生计，结果就形成徽、秦两腔合作的局面。与此同时抑或更早时期，楚调已经传播到京师。随后，四喜、春台、和春各班进京加速了诸种声腔同台演出，相互融合的现象。实际上，春台、和春、四喜、三和、金玉、永庆等班，也都是混合班子。

道光年间（1821—1850年），湖北演员王洪贵、李六、余三胜等人进京加速了楚调西皮、二黄与徽调二黄的第二次合流。在杨静亭的《都门杂咏》中，有这样一首：“时尚黄腔喊如雷，

① 清·杨静亭.都门杂咏//雷梦水,潘超,孙忠铨,钟山编.中华竹枝词[G].北京:北京古籍出版社,1997.

② 苏子裕.京腔六大班”再探[J].戏剧研究,1994(4).

③ 清·赵翼.檐曝杂记[M].中华书局,2005.(清代史料笔记丛刊)

④ 清·吴长元.燕兰小谱[M]//张次溪编.清代燕都梨园史料正续编.北京:中国戏剧出版社,1988.

⑤ 清·李调元撰,詹杭伦,沈时荣校正.雨村诗话[M].成都:巴蜀书社,2006:233.

当年昆弋话无媒，而今持重余三胜，少年争传张二奎”。可见当时二黄腔的兴盛。余三胜来自湖北，张二奎是北京人，并不善唱徽调。不同唱腔的艺人同台演出，加速了皮黄腔的完善发展。

以唱皮黄为主的徽班自从吸收了秦腔以后，除拥有原有的昆腔、吹腔、四平调、拨子等唱腔和剧目外，又新增添了秦腔的唱腔和剧目。

在皮黄戏演变为京剧的过程中，同治、光绪年间（1862—1908年）皮黄班中改笛子为胡琴，统一了伴奏乐器。这时期京城舞台上活跃着一批著名演员，他们善于汲取各地方戏的诸种优点，勇于在艺术形式方面进行革新尝试，形成了皮黄声腔舞台上争奇斗胜、百花齐放的局面，迅速促进了皮黄戏的发展，终于形成了一个崭新的剧种——京剧。^①

因此，京剧继承了皮黄戏的艺术成就及其丰富的剧目。不但有二簧、西皮、吹腔、四平调、拨子等属于皮黄系统的剧目，而且还有昆腔、高腔、秦腔、罗罗腔、柳枝腔、银纽丝调以及民间小调等声腔的剧目。楚调解决了西皮、二黄两人声腔音乐的合流，随即徽班进京促进了“徽汉合流”，而“徽汉合流”的实质是通过涌入京城的徽班与京城固有戏班所唱声腔诸如楚调、徽调、京腔、昆曲、弋阳等，相互影响融合。因此，所谓声腔合流并不仅指西皮、二黄的合流，也指皮黄与其它声腔的合流。除皮黄腔外，京剧中至今保留的声腔还有昆曲、吹腔、高拨子及南罗等杂腔小调。在一定意义上说，这些声腔也可称得上是与皮黄腔“合流”。^②

综观起来，京剧的演进路线大致可概括为：

西皮、二黄产生 ——> 皮黄合流（楚调、徽调） ——> 徽汉合流（徽班进京之后导致楚调、徽调中的西皮二黄与其他声腔融合） ——> 京剧。

因此，京剧是对南、北音乐扬弃的结果，是南、北音乐交流融合的结晶。

第二，京剧声腔音乐集南、北戏曲音乐之大成。

京剧的形成建立了以“皮黄”为主，兼擅昆腔以及吹腔、拨子、南锣等地方戏曲腔调的音乐体系和板式规范。音乐属板式变化体，以二黄、西皮为主要声腔。二黄旋律平稳，节奏舒缓，唱腔较为凝重、浑厚、稳健，适合于表现沉郁、肃穆、悲愤、激昂的情绪，西皮的旋律起伏变化较大，节奏紧凑，唱腔较为流畅、轻快、明朗、活泼，适合于表现欢快、坚毅、激愤的情绪；有胡琴伴奏的还有四平调、反四平调、汉调，都从属于二黄，南梆子、娃娃调从属于西皮；高拨子则按反二黄定弦。

京剧汲取了大量昆曲音乐，皮黄腔形成初期，曾大量地移植昆曲曲牌，乃至成折出搬用昆曲剧目。至今仍活跃在京剧舞台上的《游园惊梦》、《水斗》、《断桥》及武戏中的《夜奔》、《打虎》等折，在音乐上都原封不动地搬用昆曲，甚至京剧的吹打曲牌也大多来自昆曲。道光（1821—1850年）前后，昆、乱同台，要求乐师也象演员一样昆、乱不挡，于是京剧乐师就把绝大多数昆曲吹打曲牌沿用到京剧中去。如神乐曲牌【小开门】、喜乐曲牌【万年欢】、哀乐曲牌【哭皇天】、舞乐曲牌【老六板】以及各种不同场合用的宴乐曲牌【春日景和】、【川拨掉】、【哪吒令】、【柳摇金】、【傍妆台】等。不仅如此，京剧艺人还把昆曲中诸多唱腔曲牌借用过来，略

① 京剧这一称呼是建国后才定下来的，在此之前，它曾有过多种别称，如皮簧戏、京调、京班大戏、京戏、国剧、平剧等等。本文为叙述便利，一概称之为“京剧”。

② 丁汝芹也认为，除皮黄腔外，京剧中至今保留的声腔还有昆曲、吹腔、高拨子及南罗等杂腔小调。在一定意义上来说，这些声腔可称得上是与皮黄腔“合流”。参见：丁汝芹.关于“皮黄合流”一说的疑问种种[J].戏曲艺术,1993(2).

去唱词，稍加改动，用于京剧吹打中，京剧艺人称这些曲牌为“大字牌子”^①。如昆曲《何探》中的【点绛唇】，《扫秦》中的【出队子】，《埋玉》中的【哭相思】、《搜山》中的【风入松】，《起布》中的【泣颜回】，《召登》中的【一江风】，《拜将》中的【园林好】，《搜山》中的【江儿水】，《双骸》中的【清江引】等。

京剧还吸收了徽调、汉调音乐唱腔，徽调“高拨子”（又称“拨子”），据说是秦腔传至安徽桐城一带，和唢呐伴奏腔调结合，经当地艺人再度创造而成的地域腔调。在徽调中，高拨子多用小唢呐伴奏，在京剧中则多用大胡琴伴奏，音调高亢苍劲，悲戾激越，节奏有【导板】、【碰板回龙】、【原板】、【散板】、【摇板】，由著名红生演员三麻子（王鸿寿）带入京剧舞台，此后它不但丰富了京剧的唱腔，而且还成了南派京剧唱腔的一大特色。^②琴师徐兰沅曾记述了王麻子（王鸿寿）在京剧舞台上的一段唱腔【高拨子原板】，带有明显的徽调特色：^③

谱例 10:



汉调唱腔音乐优美、曲调丰富细腻，抑扬婉转，流畅动听。1830 年左右，自汉调演员进京后，汉调音乐渐趋融入京剧唱腔，如京剧中的二黄反调戏《李陵碑》、《牧羊卷》中的反二黄唱腔，即为余三胜在汉调基础上创制而成。^④

京剧是在北方地域兴盛的剧种，其唱腔音乐首先要符合北方人的审美趣味。这就要求京剧必须以北方音乐为基础。实际上，板式变化体音乐体制最早在北方萌发，京剧的西皮腔也是来源于西秦腔，并继承了北方弦索腔种的标志性主奏乐器板胡。在此基础上，京剧又吸收了秦腔、乱弹、梆子的音乐唱腔和剧目，以及早已北曲化的京腔音乐。因此，京剧是南方音乐北上的结果，集南北声腔之大成。

第三，京剧的伴奏融南、北音乐为一体。

京剧的形成促进了南、北名伶汇聚一台的现象，但南、北乐人伶工汇聚一台必然带来诸多问题，清人徐珂《清稗类钞》记其情况云：

自改舞台，悉驱后场于台侧厢楼之上。鼓员面台前，列而坐，目注演者，迎合其步武手口以为疾徐高下之节。……北伶南下，狃于故习，犹坐其自置场面於台口一隅，

① 大字牌子：京剧曲牌依其配器形式的不同，形成不同的类别，凡带有唱词，以群众齐唱形式出现，并有唢呐加锣鼓伴奏的曲牌，就称为大字牌子。所谓大字就是曲词，过去的工尺谱，是把曲词用大的字体写在中间，而曲谱是附在大字旁边的，故名。又称混牌子，混曲牌，锣鼓曲牌。

② 北京市艺术研究所、上海艺术学研究所.中国京剧史[M].北京：中国戏剧出版社 1999：172.

③ 徐兰沅.徐兰沅操琴生活（二）[M].北京：中国戏剧出版社,1963.

④ 北京市艺术研究所、上海艺术学研究所.中国京剧史[M].北京：中国戏剧出版社 1999：78.

然实不雅观，有时亦足妨碍一部分座客之视线，即其坐席，亦复凌杂无次矣。^①

这种情况导致伴奏乐队编制也发生了改变。

纵观起来，京剧的伴奏基本上是沿袭皮黄戏旧制逐渐丰富发展而成的。形成后的京剧伴奏体制按乐器的性能，一般分为“文场”和“武场”。文场中有弦乐器胡琴（亦称京胡）、京二胡；弹拨乐器月琴、南弦子（小三弦）；吹管乐器笛子、唢呐、海笛和笙。

在这三类乐器中，胡琴具有举足轻重的地位，但胡琴用于京剧并定型化有着复杂的过程。京剧大家齐如山曾叙述了这一过程：

唱皮黄用胡琴伴奏，几十年来是没有异议的了。可是在光绪年间，常听到戏界人员的争论，有的说是应该用胡琴的；有的说是应该用笛子的。我为这事情，也费了许多时候去考察它。结果才知道，最初是用胡琴，但中间却有几十年，是用笛子伴奏，名武生尚和玉，曾对我说过：尚在科班时，教师高老四云：曾听他哥哥高太和说，皮黄从前原是用胡琴，在嘉庆元二年间，皇帝以为腔调既名为“二簧”，与“二皇”音相同，彼时正有太上皇，戏中所用胡琴，又系两根弦，一名“老弦”，一名“子弦”，名字的声音，又与“老贤”、“子贤”相同，无论哪一根弦断，说来都不吉利，故特旨废去胡琴，改用笛子，大家不敢不遵，于是北平的戏班，都改用笛子了。一直到了同治元年，皇帝自己会唱，以为笛子不能发展腔调，又命改为胡琴，所以到现在，又用胡琴了。^②

徐慕云也提出在京剧形成之初，起始是用胡琴，后改用一段时间笛子，期间一度出现唱堂会时用胡琴，平常在班中演唱用笛子的折中现象。并且，胡琴经过一系列的改革，逐渐成为京剧的主要伴奏乐器。^③

胡琴用于京剧伴奏，给京剧带来了新的风格，使京剧既可以表现高亢嘹亮的情绪又可以表现明亮轻快的场景，也可以展现柔和低沉的旋律。因此，胡琴对于京剧演唱艺术的发展、起到了重要作用，甚至成为京剧剧种的标志性乐器。

皮黄戏武场以鼓板为主，小锣、大锣次之，合文场的胡琴、月琴、三弦，简称为“六场通透”。光绪年间（1875—1908年），京师盛行秦腔，在强调胡琴同时，伴奏侧重锣鼓，后为京班效法，设专人打饶拔。后来梅兰芳首创在文场增加二胡，现已成通例。

第四，京剧在声韵上集合了南、北音韵的特长。

徽、汉进京之初，歌者一般是采用本地方言，进京后，为适应京城观众欣赏需要，必然作出主动或被动的语言音调改革。当然，这是一个漫长的过程。如徽、汉进京后，出现了徽（程长庚）、汉（余三胜）、京（张二奎）三派并存的混杂状态。值得一提的是，早期京剧演员已经

① 清·徐珂.清稗类钞[M].戏剧类·后场,北京:中华书局,1984:5036.

② 齐如山.胡琴与笛子//齐如山全集[C].台北:台湾联经出版事业公司,1979:2479.

③ 徐慕云.中国戏剧史[M].上海古籍出版社,1999:213-214.

主动进行语言的革新，如余三胜将汉调的基本语音（即“湖广音”）与京、徽语音相结合，创造了兼具南、北音调，既能使京城观众听得懂，又富于音乐性的语言声调，为京剧的进一步发展奠定了基础。

至道、咸年间（1821—1861年），徽、汉演员在演唱、字音、声调上，除了极少剧目、个别演员保留原地域语言风格外，多数剧目的唱白语言与早期徽、汉二调相比，有了明显变化，北京语言的特点已经逐渐融于徽、汉二调之中。如“十三辙”、“四声”、“上口字”、“尖团字”等，此时已基本形成。^①这实际上体现了以徽、汉、昆为代表的戏曲语言音韵与京城语言的融合，是南方戏曲声腔在“改调歌之”的过程中体现在语言上“北京化”的变革结果。

随后，谭鑫培继承了余三胜的音韵改革成果，加以发扬光大。他尝试采用以“湖广音”（谭本人与余三胜一样都是湖北人）为基础读“中州韵”的方法，逐渐形成比较统一的京剧声韵。因此，后来的京剧音韵依然鲜明的体现出湖广音的特色，这也可以从京剧的韵白中得以证实，如《击鼓骂曹》中逯衡的一句念白：“口似悬河语似流，全凭舌尖运机谋；男儿若得擎天手，自然谈笑觅封侯”。将京剧舞台音调和湖北方言声调以及北京声韵比较起来，即可看出端倪。

图表一：^②

台 词	男	儿	若	得	擎	天	手	自	然	谈	笑	觅	封	侯
京剧舞台声调	\	\	√	\	—	—	/	√	\	/	\	√	—	\
湖北方言声调	\	\	√	\	—	—	\	√	\	\	√	√	—	\
北京方言声调	/	/	\	/	—	—	√	\	/	/	\	\	—	/

台 词	口	似	悬	河	语	似	流	全	凭	舌	尖	运	机	谋
京剧舞台声调	\	√	—	\	/	√	\	\	\	—	√	√	\	\
湖北方言声调	\	√	\	\	\	√	\	\	\	—	√	—	\	\
北京方言声调	√	\	/	/	√	\	/	/	/	—	\	—	/	/

1904年，京城喜连成科班成立，将谭鑫培“以湖广音为中州韵”的京剧声韵方法加以推

^① 北京市艺术研究所，上海艺术学研究所.中国京剧史[M].北京：中国戏剧出版社 1999：79.

^② 此图表引用了《中国京剧史》的现有成果，参见：北京市艺术研究所，上海艺术学研究所.中国京剧史[M].北京：中国戏剧出版社 1999：81-82.

广，班主叶春善订立了京剧唱念声韵的“最要十则”和“最忌四则”严格规范。“最要十则”中有“要分平上去入”、“要分五方元音”、“要分唇齿喉音”、“要分尖团讹外”、“要分曲词昆乱”、“要分徽湖两音”等，“最忌四则”是：“最忌倒音怯韵”、“最忌喷字不真”、“最忌荒腔晾调”、“最忌板眼欠劲”。喜连成科班创于1904年，停办于1948年，培育了喜、连、富、盛、世、元、韵七科学生，造就了大量优秀的演员，控制了京剧的整个舞台。通过许多演员的长期舞台演出和不懈努力，终于使京剧声腔在音韵上达到了统一的规范。^①

当然，京剧的声韵也受到了昆曲影响。清末民初，陈彦衡《旧剧丛谈》对昆曲与京剧的关系，作过分析：

今日之皮黄（按：指京剧）由昆曲变化之明证厥有数端，徽、汉两派唱白纯用方言乡语，北京之皮黄平仄阴阳。尖团清浊分别甚清，颇有昆曲家法，此其一证也。汉调净角用窄音假嗓，皮簧净角用阔口堂音，系本诸昆腔而迥非汉调，此其二证也。……徽班老伶无不擅昆曲，长庚、小湘无论矣，即谭鑫培、何桂山、王桂官、陈德霖亦无不能之。其举止气象皆雍容大雅，较诸徽、汉两派，判若天渊，此又由昆曲变化的确实证据。^②

可见，京剧的形成，同样是“四方歌者皆宗吴门”的体现。

第五，早期京剧艺人的改革历程体现了京剧对南、北音乐的扬弃。

程长庚（1811—1880年）初工皮黄老生，兼擅昆曲。道光后为三庆班首席老生，并掌管三庆班。乾隆、嘉庆以来，京师梨园重旦脚，程长庚苦心专研，融昆、弋于皮黄之中，形成独特旦脚唱腔，称雄一时，被认为是由皮黄声腔向京剧过渡的奠基人。

余三胜（1802—1866年）原为汉调演员，进京后搭徽班演老生，遂成为皮黄演员。他在演唱上，将汉调皮黄和徽调皮黄相融合，又吸收了昆曲、梆子的演唱特点，创造出一种抑扬婉转的皮黄唱腔，时人称之为“花腔”。在念白方面，余三胜将汉调的基本语音（即“湖广音”）与京、徽语音相结合，创造了兼具南、北音调，既能使京城观众听得懂，又富于音乐性的语言声调，为京剧的进一步发展奠定了基础。

谭鑫培（1847—1917年）的改革体现在他统一了当时舞台上所使用的字音。徽班最初是昆、弋合班演出，不免受昆曲的影响，杂有吴音。皮、黄合流后，又吸收了湖广音。所以在皮黄戏向京剧过渡时，既有吴音和京音，又有徽音和湖广音，字音庞杂混乱。皮黄戏初期的较有影响的戏曲流派徽（程）、汉（余）、京（张），主要就是以字音来区别的。光绪中叶，同为湖北人的谭鑫培继承余三胜的改革成果，采用以湖广音夹京音读中州韵的方法，形成一种新的音调念法，并发扬光大，开创了京剧的新局面。后来由一些科班，特别是喜连成科班，在向科生传艺时逐步予以规范化，成为京剧字音的标准。

综上，京剧的形成是对南、北声腔音乐的扬弃过程。

① 马彦祥，钮骠，苏移。“京剧”简论[J]。戏曲艺术，1984(1)。

② 陈彦衡。旧剧丛谈[M]//张次溪编。清代燕都梨园史料正续编。北京：中国戏剧出版社，1988。

第四节 戏曲音乐的再次变革

一、学堂乐歌以来传统音乐领域内的变化及其对戏曲的影响

19世纪以来,随着地方戏曲的勃兴,徽班进京,徽汉合流导致京剧形成,在经历了前三杰(程长庚、余三胜、张二奎)、后三杰(谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙)、四大须生^①、三大老生(南麒、北马、关东唐)^②、四大名旦(梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生)等诸多京剧名家的努力,京剧呈现出一枝独秀面貌,极盛一时,至20世纪前半叶流派纷呈,称霸剧坛,成为全国性的剧种,达到其发展的鼎盛时期。

在传统音乐持续发展的同时,西方音乐也渐趋传入中国,时间可追溯到明代。鸦片战争不仅加速了中国封建政权的衰落,也加剧了西方音乐文化的传入。西方的乐器、乐曲、音乐理论等传入中国,仿照西方音乐教育体制的中国近代学校音乐教育也开始建立。自此,中国的音乐发展产生了重大变革,传统音乐领域首当其冲深受影响,并渐趋衰落,“新音乐”也随即诞生。

近代“新音乐”文化的产生和社会政治有着密切关系。鸦片战争、甲午战争加速了西方列强对中国的蚕食,整个中国处于风雨飘摇、任人凌辱的状态,亡国之声不绝于耳。国家的危机促使了知识分子的觉醒,他们提出“抵御外侮”、“进行改革”、“救亡图存”、“力图自强”等口号。在接受了西方音乐的影响后,知识分子开始自觉用新音乐来实现救亡理想。“戊戌变法”失败后,以梁启超为代表的维新派文人极力鼓吹音乐对鼓舞士气以及进行启蒙教育的重大作用,并积极提倡设立唱歌课,发展学校音乐教育。当时,废除科举、兴办学校、学习西方科学文化已成为不可阻挡的社会潮流,全国各地建立了许多“新式学堂”。一部分留学生把日本以及欧洲、美国的流行歌曲曲调,填上新词,编成大批新歌在国内各“新式学堂”中教唱,这种形式被人们称之为“乐歌课”。西洋音乐的各种演唱形式,如“进行曲”、“少年儿童歌曲”、“舞蹈游戏歌曲”、“摇篮曲”等传入我国,独唱、重唱、齐唱和简单的合唱也为我国人民所熟悉和掌握。不仅如此,在国内及日本,唱歌书也陆续得到刊行。

“学堂乐歌”是中国近代音乐史上出现的新生事物,它的兴起对我国“新音乐”运动的兴起与发展具有十分重要意义。学堂乐歌的创作方式基本是“依歌填词”,曲调大部分来源于日本及欧美流行歌曲。学堂乐歌的出现,不仅绍了欧洲和日本的各种歌曲体裁,使许多新体裁、音调为我国人民所熟悉和接受,并逐渐成为我国近代音乐的构成因素,促进了西方音乐在中国的普及。通过“学堂乐歌”的传唱,群众歌咏方式成为中国人民音乐生活的重要组成部分。

经历了学堂乐歌的启蒙,西方音乐已经在中国音乐文化领域产生了全面的影响。在此基础上产生的“新音乐”与传统音乐有着明显的区别:在音乐创作上,形成了以西方音乐作曲理论为基础的专业音乐创作,产生了大量群众歌曲,独唱歌曲,合唱歌曲,电影、戏剧歌曲;在器乐领域,除了吸收传统音乐创作手法外,主要借鉴了西方的专业作曲技术理论,创作了大量的钢琴、管弦乐等大型作品,并且吸收了西方歌剧、舞剧的形式,进行了中国化的探索;在音乐

^① “四大须生”的说法前后有所变化。20世纪20年代,是指:余叔岩、马连良、言菊朋、高庆奎,简称为余、马、言、高。其后高庆奎因嗓败,退出舞台。谭富英崛起,“四大须生”又演变为:余、马、言、谭(富英)。至40与50年代之交,余叔岩、言菊朋先后去世,杨宝森、奚啸伯相继成名,“四大须生”即为马、谭、杨、奚。

^② 南方的周信芳,北方的马连良,东北三省的唐韵笙,都是以做工老生闻名全国的京剧演员。

教育领域,摆脱了中国几千年的师徒传承的单一模式,学习西方建立了现代意义的音乐教育制度,包括普通学校音乐教育、社会音乐教育、音乐师范教育和专业音乐教育等体系。更为重要的是,所建立起来的音乐教育是以西洋音乐理论和创作的传授为主。

自宋代以来,中国音乐主要是以本土繁衍、变异的方式在发展,清末以来西洋音乐的传入,学堂乐歌,新音乐的产生,专业音乐教育、创作的确立,导致传统音乐的地位日趋下降,并发生了重大变革。吸收新文化、新音乐的成分,对传统音乐形式、构成进行较多改进、创新,成为19世纪末至20世纪初的一种新趋势。表现最为明显的是器乐创作领域,代表性的是刘天华对传统器乐二胡、琵琶的改革。在创作上刘天华将继承传统技法和西洋作曲理论相结合,创作出了富有时代特征和创新精神的新作品;在演奏上不拘一格借鉴、吸收其他中西乐器的演奏技术,如古琴演奏的泛音、小提琴的某些弓法等;在乐曲组织结构与音乐发展方面,既采用了散板和带引子、尾声的自由多段体结构等中国传统器乐因素,又成功的吸收了西洋音乐常用的发展手法,如和弦琶音、近关系转调、变奏曲式的结构原则以及自然音和变化音的频繁运用等;另外,还用西洋音乐记谱法改进传统的工尺谱;等等。^①

戏曲是这一时期传统音乐中对社会艺术生活影响最大的部类,也是受到城市文化和市民意识影响最为突出的一类。西方音乐文化的传入,中国新音乐的形成不可避免的对传统戏曲产生巨大的冲击。“五四”前后,随着新文化运动的发展,文化界以《新青年》为主要阵地,发动了一场关于旧剧(传统戏曲,主要针对京剧)的讨论。并由此引发了戏曲界的革新运动。以梅兰芳、程砚秋、周信芳为首的戏曲艺术家身体力行,对旧戏做了许多革新,进一步扩大了京剧艺术的表现力。如梅兰芳提出了“移步不换形”的戏曲改革理论;改革了旦角音乐艺术,创造了融口角与青衣于一身的“花衫”新行当和雍容华贵的唱腔;同时,梅兰芳海编演了“时装戏”;改革了京剧伴奏音乐,在乐队中添加了二胡、月琴,并在新戏中采用了新的配器手法等。程砚秋早年曾经去德国考察,从德国戏剧的成功经验中学习很多有益的东西。程砚秋的京剧改革涉及到京剧“唱、念、做、打”和舞台设计、导演体制等方面。尤侧重于戏曲唱腔的改革,提出了“以腔就字”的创腔原则和“声、情、美、永”的演唱要求。打破了“帝王将相”、“才子佳人”戏的传统模式,开始以表现中、下层民众的生活为主。周信芳则适应时代要求,发扬“海派京剧”锐意改革的精神,创编、演出了大量时装戏,如《宋教仁》等。

总之,伴随着五四新文化运动以及新音乐的产生,戏曲界提出了改革传统旧剧的口号,这次主要针对京剧的改革运动,衍生出了“时装戏”的新形式,但京剧艺术的整体发展趋势没有改变。这次革新运动从本质上说是对于旧剧内容和表演形式的革新,是对京剧表现力的开拓,以适应新的时代发展和社会需求、观众的审美趣味,并没有涉及到戏曲音乐的根本变革,因此,也没有改变戏曲的发展方向。

但是,随着20世纪以来中国社会发生了诸多重大变革,作为上层建筑的艺术形式也必然发生变化。建国以来,传统戏曲以京剧音乐为代表,从表现现代生活和人物形象来说,存在着诸多的不足。首先,在唱腔上,虽然“一曲多用”是中国戏曲音乐在长期发展中形成的不同与

① 孙继南,周柱铨.中国音乐通史简编[M].山东:山东教育出版社,1993:332.

西方歌剧性音乐展开戏剧性的一种特殊方式,也是中国戏曲程式化美学在音乐表现体制上的独特体现。但唱腔本身仅具有性别及类型化的特征,缺乏独特的个性表现,无法深入细微的刻画人物内心情绪,满足当代社会纷繁复杂的生活情景。近百年来不少京剧表演大师根据自己擅演剧目中人物的思想性格,对传统唱腔的唱法作了发展,并形成了异彩纷呈的流派,但这些变化发展带有强烈的个人色彩,具有一定的随意性。传统戏曲在音乐创作、人物音乐形象的刻划上,依然在固守“一曲多用”的创作模式。其次,京剧唱腔的严谨结构布局、唱腔转接、板腔选择的标准和程式,作为一种既成的模式和规范,在很大程度上束缚了音乐的进一步发展。再者,传统京剧所形成的“文场”和“武场”伴奏体系,虽具有该剧种独特的风格特征。但过于强调对唱腔的引、承、托、帮的作用及戏剧场面的渲染烘托,存在着单调、尖噪的弱点,没有形成戏曲舞台的独立表现因素。除了为唱腔伴奏外,在剧中对舞台场景、气氛的铺垫、渲染、烘托,以及深化唱腔的意境和情感表现功能,相对于当代西方戏剧、歌剧音乐所体现的戏剧性来说,都还比较有限,无法独立、立体的塑造人物,描绘剧情和人物内心。

二、样板戏——京剧音乐体制的突破与创新

学堂乐歌以来新音乐的产生,现代专业音乐教育体制和专业音乐创作道路的形成是中国音乐在二十世纪发展的重大转折,并由此形成传统音乐和新音乐两大艺术形态。并且,传统音乐也在这次转折中深受西方专业音乐带来的影响,伴随着新音乐的产生而发生了全面的革新。作为宋元以来音乐发展的主体代表——戏曲首当其冲受到冲击。“五四”新文化运动也乘着新音乐的确立,从文化思想、内容上掀起了戏曲改革的思潮,这种旧剧革新运动一直延续至今,并随着传统戏曲日趋衰落而变得愈加强烈。

集南、北声腔之大成,形成于清道光年间的中国京剧艺术,在 100 多年的发展中,影响遍及全国,名家辈出,流派纷呈,剧目繁多,为我们留下了丰富的非物质文化遗产。如形成了生腔与旦腔同宫异调的两大旋律系统,不仅解决了生、旦同台音域、音区的矛盾,而且使唱腔性别化,阳刚、阴柔有别。生、旦、净、小生、老旦各自形成不同的唱法和演唱风格,具有一定的类别、年龄特征。形成了一整套严谨的唱腔布局、唱腔转接、板腔选择的标准和程式,等等。虽然近百年来流派纷呈,诸多京剧表演艺术家力图革新,根据自己擅演剧目中人物的思想性格,对传统唱腔的旋法唱法作了发展,留下了一大批优秀的、久传不衰的流派唱腔、剧目。但是由于 20 世纪以来中国社会政治、经济发生了巨大变革,传统的京剧音乐从表现现代生活和人物形象来说,存在着诸多局限,这主要表现在唱腔、人物音乐形象塑造、板式、伴奏上,仍然局限于程式化、类型化的旧传统,在很大程度上束缚了音乐的进一步发展。因此,优秀的戏曲遗产无法应对纷繁浩杂的当代社会生活,无法继续满足在现代娱乐传媒冲击下的大众审美需求。

因此,由于京剧音乐传统程式、风格与现代生活、时代精神、表现需要上的巨大差异,变革则是京剧适应社会、挽救衰落命运、获得生存发展的内在需求。而 19 世纪以来,中国音乐领域内的重大变化也必然会影响到戏曲领域,并导致戏曲音乐的变革,当外在推动力与京剧本身内在需求相重叠时,变革不可避免。

建国以来,传统戏曲艺术由于社会的转型和大众审美趣味的改变而日趋衰落,京剧艺术虽

成为国剧，却也面临着日薄西山的命运。旧的衰落必然伴随着新生事物的产生，与政治密切联系的京剧样板戏的产生，表面看来似乎是政治变革的结果，是作为一种政治文学思潮中的戏剧文学现象而出现，作为文革政治的一种特有象征物而存在，并取得其合法性、权威性的地位。^①实际上却是大众审美趣味的必然发展，是20世纪以来中国音乐领域内变革最终影响的必然产物。而建国以来全面普及的学校专业音乐教育和创作领域内的西方专业音乐创作加速了戏曲音乐领域内的变革，加速了京剧样板戏的形成。

受音乐领域变革的影响，对传统京剧进行现代化改革运动，肇始于20世纪初叶的曾志斋。为了使传统京剧艺术具备现代文化的因素，符合时代发展的需求，曾志斋在当时曾经大胆地对京剧的伴奏乐队进行“中西融合”的试验。

沿着前代积累的京剧音乐改革经验，建国以来京剧现代化运动进程中的“样板戏”，集中体现了当代音乐家和戏曲工作者对京剧革新的阶段性成果。整体来说，样板戏对京剧音乐体制的突破与创新集中体现在继承传统的基础上，借鉴运用西方专业作曲技术理论进行戏曲音乐创作。具体可以从以下几个方面加以分析：

1、摆脱传统京剧创作的单音旋律思维，借鉴运用现代和声理论进行创作，充分发挥和声的功能性与色彩性。

以京剧为代表的传统戏曲是以单音旋律思维为主的主调音乐创作模式。但没有现代“和声”的概念，更谈不上自己的和声体系。当然，在实际唱腔、伴奏上也体现出了复音化现象。“样板戏”的曲作者们为了扩大京剧音乐的表现力，增强音乐的戏剧性，准确塑造音乐形象、刻画人物、描写环境、渲染气氛，借鉴运用了西方多声思维和和声理论，注重功能和声与色彩和声的综合运用。在和声设计和布局上普遍采用色彩性和声与功能性和声相结合的手法，意在通过特色鲜明的京剧旋律，获得风格上和审美上的民族性与时代性。

如《红灯记》第八场李玉和的唱腔“雄心壮志冲云天”的主题音调采用了功能性和声，突出表现了李玉和大义凛然的正气和视死如归的精神。当奔腾、激越的快速音型进行到十七小节时，减七和弦的出现，顿使这段唱腔色彩发生急剧变化，预示了恐怖、险恶的环境，从而为李玉和的出场以及人物形象的塑造作了有力的烘托和铺垫。

2、借鉴运用复调作曲技术，增强音乐的立体感。

复调手法以主旋律和副旋律交叉、对比进行的方式，立体、多维地塑造人物形象，表现人物内在情感。样板戏音乐在整体上继承了传统戏曲的主调音乐创作手法，为了增强音乐的戏剧性表现，展开矛盾冲突，多层次地表现乐曲内容，曲作家有机的借鉴运用了复调技法。如《智取威虎山》第五场“打虎上山”的前奏，当急促快速的乐段过后，琵琶、排笙所使用的和弦作固定节奏音型处理，配置以中提琴和单簧管模拟马蹄声的分解和弦伴奏，导出了圆号吹奏的音乐主题，同时，小提琴用颤弓作三度和声式的音阶下行，与吊钹密切配合。这种复音音乐的运用，立体的构建了一幅风雪交加、扬鞭策马驰骋于茫茫林海的壮丽图画。

在具体的音乐实践中，和声和复调常常交织运用、有机结合。在强调功能性和声的同时，

① 惠雁冰.“样板戏”：高度隐喻的政治文化符号体系——以《沙家浜》为例[J].文艺理论与批评,2006(3)

不断插入色彩性和声，而且常常置于复调之中，使得色彩纵横交织、声音层次分明，从而使京剧音乐象油画一样富有立体感。因此，和声、复调等多声技法的运用被认为是开拓了京剧音乐复音化道路。^①

3、借鉴运用配器技术，突破传统京剧音乐色彩的单调局限。

配器法是近代作曲中的重要技法，样板戏音乐创作中的普遍运用，增强了京剧音乐的表现力和感染力，使音乐色彩性更为突出、力度变化更为细腻、背景描绘和矛盾冲突更加鲜明、作品的艺术内涵更为深邃。

配器手法的运用主要集中在前奏、序曲、幕间曲、伴奏等音乐段落中。如《海港》第四场“细读了全会公报”的前奏就是典型范例。

乐曲首先运用了小号、小提琴、长笛、琵琶、月琴等乐器奏出了快速、急促的音型，造成了紧张的气氛，加之吊钹、定音鼓的连续击打，生动、形象地表现了风雨交加、电闪雷鸣的效果。随即，一个强烈的长音使音乐速度减慢。接着，竖琴、单簧管、长笛三种色彩鲜明的乐器依次出现，营造了一个全新意境：雨过天晴、彩虹飞架蓝天、大地万物生机勃勃。特别是小提琴在不同的调式上奏出舒展、优美的主题，使人仿佛看到了勤劳的人民正沐浴着和煦的清风、呼吸着清新的空气，在湛蓝的天空下极目远眺、憧憬着美好的未来。尤其是优美、诗意的双簧管音乐，形象地表达了向往自由、幸福的人们沉浸在遐想之中的心情，加之圆号和排笙的依次模仿，使其意境更为深远。

类似这样丰满辉煌、变化细腻、手法独特、色彩新颖、意境深远、感人至深的配器效果，在其他样板戏作品中也多有体现。

4、突破传统戏曲集曲、犯调等宫调使用规范，借鉴运用西方调式理论，强调调式、调性的转换，以增强音乐戏剧性。

调性、调式的转换是为了丰富表现力、加强色彩对比和达到情绪转换而常用的一种作曲技法，也是西洋作曲技法中推进音乐发展、加强音乐戏剧性的一个重要手段。中国音乐早在曾侯乙编钟的铭文中就记载了转调，宋元音乐中也频繁出现旋宫转调、犯调、集曲的创作手法。京剧样板戏继承了传统音乐（包括唱腔和器乐曲牌）的宫调及其转换、连接手法，但严格意义上的调性、调式转换（包括民族调式与西洋调式，西方大小调的转换等）并不常见。于是，深受西方音乐影响的戏曲工作者在继承传统京剧音乐“出调”（下四度转调）、“扬调”（上四度转调）、以及只用于【西皮】、【二六】和【流水】板式的上方大二度暂时转调的宫调变化基础上，普遍运用各种转调技法，以满足京剧样板戏艺术上的需要，从而推动音乐发展，增强音乐的表现力。

样板戏音乐转调的运用多种多样，运用范围也极为广泛。既可以运用在前奏、间奏、幕间曲中，也频繁运用在唱腔中。如《海港》方海珍“细读了全会公报”唱段的前奏，调性经历了C宫——G宫——C宫——G宫的反复转换。

《红灯记》则根据行当、声腔的转换需要而进行转调。如“痛说革命家史”中李奶奶的二黄唱腔“血债要用血来还”之后，紧接着是李铁梅的二黄唱腔“打不尽豺狼决不下战场”，由

^① 张泽伦.京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐创作成就[J].人民音乐,1998(11).

谱例 12:



伴同方海珍精神抖擞亮相的，是这个人物主调节奏舒展宽阔、旋律相应增繁的变体。

谱例 13:



之后，在不同的剧情、不同的场合中，方海珍的人物主调以多种变体出现。如第四场唱腔《坚决彻底把仓翻》的前奏，为表达她带领群众翻仓的决心，这个主调作了压缩，只保留了几个骨干音，运用附点音符增强音乐的行进力度。（谱例 14）。

谱例 14:



而在唱段《细读了全会公报》的前奏中（谱例 15），主题音调伸展成为异常深情宽广的旋律，以展示方海珍开阔的革命胸怀：

谱例 15:



这个主调的变体在此唱段的每一个乐句后的过门中都穿插出现，并随着感情起伏和唱腔落音作了模进处理。在唱腔旋律作不同的变化发展时，用统一材料的过门加以贯穿，使整个唱段严谨统一，这是传统京剧音乐未曾有的。

方海珍的音乐主调及其变体不光出现在与她相关唱段的前奏、过门及结尾的器乐段落里，也不时水乳交融地渗透在她的唱腔中。如第一场她上场唱的《争分夺秒攻难关》中“长天”句的唱腔（谱例 16）就是以人物主调作扩腔处理的。

谱例 16:



《海港》和《龙江颂》人物主题的运用，并不仅仅限于剧种这两个最主要的人物。《海港》还为另一个人物高志扬及码头工人整体设计了音乐主题，并在全剧中贯穿运用。如《序曲》中，用《国际歌》的音调，作为肩负国际主义援外任务的码头工人群像主题，这一主题和表达码头工人热情积极、忘我工作的劳动主题在《序曲》中交织迭置出现，形成了一幅气势雄伟而又紧张热烈的场面，揭示了社会主义时代码头工人的精神面貌。

《龙江颂》也塑造了一个表现社员群像的音乐主题，以及阿坚伯、阿莲、盼水妈、李志田等有特色的音乐形象，伴同江水英人物主调在全剧中运用，从而使戏曲音乐富于表现力。

作曲家在借鉴运用西方歌剧、交响乐主题动机创作手法进行样板戏音乐改革的过程中，力图把中西不同的音乐理念融为一体，解决样板戏音乐既具有民族性又兼备时代感的问题。于是，样板戏的作曲家把中国传统京剧唱腔同富有时代特色的歌曲音乐旋律进行有机的“嫁接”，形成了既有浓郁京剧风格又有鲜明时代性和深刻社会内涵的经典作品。如《智取威虎山》，在杨子荣《胸有朝阳》唱段末句及尾奏中（谱例 17），将【二黄】唱腔与《东方红》音调旋律浑然天成的融为一体，有力的深化了主题。

谱例 17:

总之，人物音乐主题在京剧“样板戏”中的运用，使京剧在现代化进程中，摆脱了传统戏曲依靠固定曲牌和板式变化来塑造人物、展开矛盾冲突的单一模式。根据人物个性设计音乐，在音乐形象上赋予了某一角色的典型化特征，从而使它们各具鲜明的个性，互不混同，史无前例地克服了传统京剧人物唱腔仅有类型化特点而缺乏个性的弊端。其更重要的意义，还在于人物主调在全剧中的变化发展、贯穿运用，将本来具有相对独立表情意义的唱段和器乐段落，有机地串联一起，使全剧音乐变化多端，既有对比、又整体上统一，极大地提高了音乐戏剧性表现功能。因此，类似交响乐人物主题手法的运用，可以说是戏曲音乐继板腔体形成过门音乐以来的又一次重要变革。

当然，由于时代的局限性，京剧“样板戏”的主题音乐，存在着某些贴政治标签的公式化

倾向,在对戏中人物的塑造上多有雷同。但当时的音乐工作者和戏曲工作者在音乐创作中,基本还是从具体内容、人物出发,尽可能做到“三对头”(感情、性格和时代感对头),实现了“三打破”(打破传统京剧音乐流派、行当、旧格式),在借鉴西方歌剧音乐创作手法的过程中,成功地促进了京剧音乐发生巨大变革。^①

6、突破了传统戏曲音乐的“程式化”、“类型化”。

传统戏曲分曲牌体和板腔体两大类型,20世纪以来渐趋出现了二者融合的现象。音乐的程式化、类型化是其特有的标志,是戏曲特定的美学原则。但由于时代的变迁,观众审美情趣的变化,完整、严谨、自成为体系的戏曲程式呈现出了绝对化、公式化的趋势,从而限制了戏曲艺术的发展,成为“不合时宜”的艺术。

“样板戏”作曲家在继承传统,掌握戏曲程式发展运动规律基础上,提出“既有程式,又不至于程式”的观点,对传统京剧音乐进行历史性变革。不仅成功地使各类不同的声腔相互融合、交织在一起,而且还发展、创造出了很多新的唱腔、板式,突破了戏曲音乐的“程式化”、“类型化”和“一曲多用”的模式,形成了“专曲专用”、主题发展等音乐形式上的有益补充。

具体的做法是在遵守板腔规范的基础上,从塑造人物出发,打破角色行当的旧程式。根据作品的情节、人物性格、矛盾冲突、时代特征等因素,进行综合的发展变化,使戏曲音乐成为特定人物心理过程表现的有效手段。这在一定程度上摆脱了“一曲多用”类型化、程式化的弊端,使人物的塑造更加立体、丰富。通过“专曲专用”,为唱腔音乐的进一步发展打开了宽广的空间。

传统京剧唱腔的唱词多为文白夹杂的诗韵体,唱词大多为规整的七字句、十字句。京剧样板戏的唱词和道白句式不拘一格,既有七字句、十字句格式的,也有自由诗体的长短句。诸如柯湘自述其苦难身世的“风里来,雨里走,终年劳累何所有?只剩得,铁打的肩膀粗壮的手……”;杜妈妈的“青藤靠着山崖长,羊群走路看头羊”等等,语言自由,长短不一,琅琅上口,意韵内涵丰富。它与舞台动作表演协调配合,无形中增强了潜在的音乐表现力。

表现在唱腔音乐上,使构成唱腔的基本单位乐逗、乐句的旋法,扩腔与缩腔的句式变化手法运用极为频繁。在京剧“样板戏”的唱腔中,很多乐句都突破了传统京剧的固定程式。从句式结构上来看,不仅大量运用句前加帽、句中夹垛或插腰、句末搭尾等扩充句式,以及减少唱词或不减唱词等减缩句式等等传统的句式变化手法,而且在实际运用中,常常综合运用了具有一定独立表情意义,篇幅较大的前奏、间奏等器乐段落。这些从句逗、乐句到句式结构诸多变化手法灵活多样的运用,极大地提高了京剧声腔体系的戏剧性表情功能。^②

京剧“样板戏”唱腔对传统声腔体系的改革,还体现在联套体制上。打破了传统京剧二黄、西皮两大腔系不能在同一唱段中混用的禁忌,开始在同一唱段将二者混用构成套曲。如《智取威虎山》杨子荣“迎来春色换人间”的唱段中,运用了【二黄导板】—【回龙】—【原板】—【散板】—【西皮快板】的连接方法。

同时,样板戏的唱腔创作与时代旋律紧密联系,大都采用了流行歌曲和历史音乐。《红灯

① 戴嘉枋.论京剧“样板戏”的音乐改革(上)[J].黄钟,2002(3).

② 戴嘉枋.论京剧“样板戏”的音乐改革(上)[J].黄钟,2002(3).

记》运用了《大刀进行曲》和《国际歌》旋律，唱腔变得更具有歌唱性和鲜明的时代感，更贴近现代生活。

京剧“样板戏”唱腔板式的发展，还体现在跨越不同角色唱腔板式的融合。如将传统京剧小生唱腔【娃娃调】通过改造与发展，不拘一格地运用于一些本属旦角或老生行当的唱段中。使具有特殊旋法、风格刚健豪放的【娃娃调】给以阴柔见长的旦角唱腔和稳健见长的老生唱腔注入了明快、激越的新风格，给人物增强了飒爽英姿的性格形象。象《智取威虎山》常宝“只盼着深山出太阳”唱段用了【反二黄娃娃调】；“坚决要求上战场”唱段用【二黄娃娃调】；《红灯记》铁梅“仇恨入心要发芽”、《杜鹃山》柯湘的“无产者”等唱段中用的是【西皮娃娃调】。

当然，不能否认，即便京剧样板戏在音乐创作上作了较大幅度的改变，但在整体上还属于“一曲多用”的范畴。程式化、类型化依然是以京剧为代表的传统戏曲的基本特征，样板戏音乐变革的意义在于丰富发展了传统戏曲的创作模式。

7、创造了新的板式。

传统京剧唱腔，根据不同节拍、节奏、速度等格式，构成了一个较为完整的板式系统，在一百多年的历史发展中，构成板式体系的板式总共不到 20 种。“样板戏”为使京剧音乐的板式在节奏、节拍、速度上的表现层次更为丰富，扩大其张力，又在传统板式的基础上，创造出了很多新的板式。例如：

在“西皮”声腔方面改革、发展出了“西皮宽板”、“西皮排板”、“西皮吟板”、“西皮一板二眼”、“西皮回龙”、“紧拉慢唱西皮导板”、“西皮慢原板”、“西皮滚板”等板式。

如《海港》中方海珍“细读了全会公报”唱段，曲作者吸收了【摇板】节奏紧拉慢唱的特点，在一板一眼的节拍基础创造了宽广舒展的【西皮宽板】（谱例 18），体现了主人公在复杂的“阶级斗争”情况下，学习了全会公报后，心胸豁然开朗、充满激荡豪情。

谱例 18：

[西皮宽板]
深情地

细 读 了 全 会 的 公 报

激 情

无 限

同样，《海港》中方海珍“暴风雨更增添战斗豪情”用【西皮回龙】，马洪亮“大跃进把码头的面貌改”唱段用【西皮排板】；《奇袭白虎团》中严伟才“中朝友谊花朵是鲜血来浇灌”唱段用【西皮一板二眼】，“安平山上彩虹现”唱段吸收了朝鲜民族音乐的特点，并利用舞蹈型的

3/4 节拍，创造运用了【西皮一板二眼】（谱例 19），既体现了朝鲜民族能歌善舞特点，又确切地表现了中朝军民的深厚情谊和见面时热烈、感人场面。

谱例 19:

[西皮一板二眼]

另外，《平原作战》赵勇刚“披星戴月下太行”和《奇袭白虎团》严伟才“为人类求解放粉身碎骨也心甘”唱段中的【西皮回龙】，揉合了【西皮原板】的节奏和【二黄回龙】拖长腔的特点。《龙江颂》江水英“人换思想地换装”唱段中的【西皮回龙】，则是借鉴了【二黄回龙】由垛句转长腔的形式发展而成。

在“反西皮”声腔改革方面、发展出了“反西皮原板”、“反西皮流水板”、“反西皮快板”等板式。

在“二黄”声腔方面借鉴了原【西皮】腔系中的【二六】、【流水】、【快板】等板式，创造发展出了“二黄二六板”、“二黄流水板”、“二黄快板”、“紧拉慢唱二黄导板”、“二黄快原板”、“二黄慢原板”、“二黄垛板”等板式。如《智取威虎山》中杨子荣“胸有朝阳”唱段用【二黄二六板】、《海港》中高志扬“千难万险也难不倒共产党人”唱段用【二黄快板】等。

在“反二黄”声腔改革方面、发展出了“反二黄二六板”、“反二黄快板”、“反二黄吟板”、“反二黄快原板”和“反二黄中三眼”等板式。如《平原作战》赵勇刚“人民的安危冷暖时刻挂心上”唱段的【反二黄二六】、《杜鹃山》柯湘“家住安源”等唱段中的【反二黄中板】、《海港》、《杜鹃山》无伴奏散板清唱中的【反二黄吟板】等。^①

8、采用中西乐器相结合的方式，创立了新的乐队编制。

以京胡、京二胡、月琴“三大件”（加上小三弦，则为“四大件”）为主体的传统京剧文场乐队伴奏，是京剧剧种的特色之一，既可以表现高亢嘹亮之情，又可以抒发低柔暗哑之语，具有一定的表现力。但相比当代戏剧类音乐作品而言，传统戏曲伴奏乐器组合存在着单调、尖噪的弱点，无法更多的参与音乐的戏剧性表达，更无法反映波澜壮阔的现代斗争生活。而以板鼓、大锣、钹、小锣“四大件”打击乐组成的武场伴奏是中国戏曲相异于西方戏剧的重要因素之一，

^① 本节论述参考了戴嘉枋先生的论文《论京剧样板戏的音乐改革》（上、下）一文。参见：戴嘉枋.论京剧“样板戏”的音乐改革(上、下)[J].黄钟,2002(3、4).

虽符合戏曲审美原则和中国观众审美心理，但显得音量过大，在剧场中运用过于喧闹、嘈杂、刺耳。虽能对戏剧场景描绘、气氛渲染、情绪烘托等起到一定作用，但所起的作用比较有限，缺乏艺术表现力。

“样板戏”则大胆地吸收了西洋乐器，成功地创立了中西混合乐队编制。当然，戏曲音乐中引入西洋管弦乐队涉及到中西乐队编制、配器等诸多问题。怎样使它们相互协调，使乐队既有鲜明京剧艺术风格，又能有效地增强和扩大其表现力？曾志斋曾对京剧乐队编制进京革新，但并未成功。建国以来，首先是在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会上，山东京剧团的《奇袭白虎团》在乐队中尝试加入部分西洋铜管和木管乐器，取得一定效果。后经过京剧现代戏《红灯记》和《智取威虎山》的反复实践，样板戏成功解决了中西乐队混合编制的问题。^①

《智取威虎山》的乐队编制改革首先是保留了传统伴奏乐器“三大件”、“四大件”，并进行扩充，加入小堂锣、武锣、高中音大锣、大筛锣、哑钹、铙钹、大帽钹的整套打击乐，充分发挥它们的特点与功能。以此为前提，根据音区、音量的平衡要求，及该剧音乐特殊的表现需要，适当地增加了民族乐器：板胡、琵琶、键盘排笙、曲笛、海笛、唢呐、竹管和西洋管弦乐器：短笛、长笛（2支）、双簧管、单簧管、圆号（2支）、小号（2支）、长号、铝板钟琴、定音鼓（2架）、大钹、吊钹、第一小提琴（4把）、第二小提琴（3把）、中提琴（2把）、大提琴、低音提琴（各1把）。由此组成的中西混编乐队，一方面足以体现京剧独特的伴奏风格和浓郁的民族气息，另一方面乐队高、中、低声部乐器具备，中西乐器音量基本平衡，音色丰富，力度变化多样，具备了理想的中西混合乐队音乐表现的多种可能性。乐队编制的改革也导致了乐队的演出、演奏方式的改变，乐队的指挥替代了司鼓者主宰乐队的角色。

当然，中西混编乐队在具体实践上涉及到了如何利用西方作曲技法中和声、复调、配器手段合理配置各种乐器资源，使之适应、符合人物和剧情表现需要，多层次的表现戏剧内容等诸多问题。《智取威虎山》的中西混合乐队对京剧唱腔伴奏和配乐的成功运用，基本解决了上述问题，并为后来京剧中运用中西混合乐队如何较好地借鉴和声、复调等西洋作曲技法开创了一条颇具示范性的新路。因此，《智取威虎山》所形成的以西洋弦乐器编制“4、3、2、1、1”（即4把第一小提琴、3把第二小提琴、2把中提琴、大提琴和低音提琴各1把）为基本配置的中西混合乐队，普遍运用于各个京剧“样板戏”剧组。

一般来说，文场以三大件为基础，以键盘、排笙为中西乐器间的桥梁，配置板胡、二胡、高胡、竹笛、唢呐、双管、铝片琴等色彩性乐器；武场以京剧传统的锣鼓为主，吸收了定音鼓、三角铁、吊钹等乐器。当然，它们在之后的实际运用中，根据实际需要，对于乐队具体乐器种类、乐器件数会有所变化，部分乐器使用可根据剧情和风格加以选择。如《沙家浜》和《智取威虎山》；《红灯记》和《龙江颂》的乐队编制就不完全一样。《海港》和《龙江颂》选用了钢琴和竖琴，《红灯记》选用了大阮，《智取威虎山》选用了铝片琴等。但就其中西混合乐队的编制及其配器原则，均大致遵循了《智取威虎山》乐队伴奏模式。

^① 京剧中西混合乐队首次极为成功的运用是1969年9月基本定型的《智取威虎山》。当年国庆前夕，由中西混合乐队伴奏的杨子荣的《迎来春色换人间》、《胸有朝阳》，参谋长的《誓把反动派一扫光》等重要唱段，已在中央人民广播电台播放，1970年7月正式定稿，并投入公演。1971年8月由人民出版社公开出版了它的总谱。

随后,《海港》不仅继承了《智取威虎山》中西混编乐队的经验和乐队编制,还在于会泳的指导下又进一步解决了中西乐器融合问题和京剧音乐民族化问题,并对各声部的主次关系进行了编排:一是唱,二是“三大件”,三是西洋弦乐,四是木管,五是铜管,其中唱腔和三大件是体现京剧艺术风格的关键,要始终突出。同时,注意避免旋律音调上的“洋”,乐器编配上的“重”,和声上的“怪”,各个乐队声部进行上的“乱”。

经历《龙江颂》、《杜鹃山》等样板戏音乐实践,改革后的“样板戏”伴奏乐队获得了空前的发展,成为戏曲音乐戏剧表达的主要手段,一种相对独立的舞台因素。而由于西方管弦乐器的加入、中国民族乐器编制的扩充等,使“样板戏”作品的音乐性大大加强,传统京剧中的“声乐为主”、“伴奏为辅”的观念获得了根本改变。戏曲音乐具有了交响化、立体化的恢宏气势和丰富的表现力。

如在京剧《智取威虎山》中,杨子荣的主题音乐来自《中国人民解放军进行曲》,参谋长的主题音乐来自《三大纪律八项注意》,分别由管弦乐队与京剧的鼓板、钹、小锣、大锣(锣鼓四大件)配合在一起演奏,既突出人物威武雄壮的形象,又刻画了人物内在精神和全曲深远内蕴,极富表现力。第五场“打虎上山”,以急迫的板鼓与小提琴快速拨弦为先导,表现风雪交加环境下马蹄奔驰的紧张场面,再引入雄壮悠长的圆号,为下面响遏行云唱腔作了情景两方面的铺垫。这些都是传统京剧伴奏乐队难以表现的。

9、样板戏的创作实现了创作方式的转变,淡化了“演员中心制”。

传统戏曲音乐的创作是演员和曲师相互协作的结果,一部戏曲作品的声腔往往受制于演员的音域和习惯,显示出“集体性、口头性、变异性、传承性”的特点。京剧样板戏则突破了这种局限,受西方专业音乐教育影响的音乐家成为戏曲声腔创作的主体,体现了“个体性”与“专业性”的特点,形成了专业的创模式。

专业作曲家队伍的加入,引进了音乐创作方面的一系列艺术手法,较为充分地扩充了器乐艺术在戏剧中的表现能力。在唱腔音乐创作上主要表现在唱腔结构上的整体布局意识,人物唱腔安排强调整体逻辑性、条理性,在每一个具体唱腔里面都要求紧凑和完整,反复推敲、不断修改,在艺术上力求精益求精。^①

于是在突出集体性的同时,戏曲音乐具有了作曲家的个性,唱腔的流派消失,经典的唱段属于作曲家而不是演员,中西混合乐队在“样板戏”作品中担任了序幕、间奏曲、终曲,以及所有重要唱腔中的器乐伴奏任务。《杜鹃山》、《磐石湾》更广泛地动用音乐手段,形成了以音乐刻画人物为宗旨的总体设计思路。传统戏曲音乐原则是唱腔为主,伴奏为辅,伴奏仅起到“拖腔保调”的作用。而在《杜鹃山》中出现声乐由于乐曲结构的需要而转调的现象,甚至声乐和器乐的关系偶尔发生倒置。如“家住安源”一段,唱到“不灭豺狼誓不休”的拖腔,唱腔忽然下转,形成类似歌剧追求音乐层次变化的转调。为了增加音域变化而改变唱腔,可以说是典型的西洋歌剧式的音乐处理。在“血的教训”唱段,戏曲音色发生了变化,传统的拗、涩和局促曲折,代之以甜美、亮丽的歌唱性旋律。“涓涓细水入长江”一句,交响伴奏的插入和展开,

^① 刘云燕.现代京剧“样板戏”中角色唱腔的音乐创新[J].中央音乐学院学报,2006(2).

也显示出鲜明的歌剧化色彩……，这些都是作曲家个性创作的基础上形成的。^①

元明时期，戏剧文学相对成熟，大批的剧作家应运而生，形成了剧本的主体地位，演员成为戏剧文学的副体。清中叶以来，随着花部的勃兴、京剧的形成、地方声腔的崛起，剧作家和文学的地位下降，演员居于戏剧表演的主体，形成了主演制约剧本、主演左右音乐、主演统治舞台、主演决定一切的“演员中心制”。

新中国建立以后，在“改戏、改人、改制”戏曲改革方针的指导下，许多戏曲团体中充实了新音乐工作者，使原来的戏曲创作队伍结构获得了较大改变。以刘吉典、李慕良等为代表的戏曲音乐家为京剧现代戏的创作进行了大量的探索，许多新音乐工作者也参与了京剧现代戏的音乐创作，特别是于会泳在后期“样板戏”唱腔音乐创作方面作出的贡献。他把多年来对民间音乐的研究与理解，把在学院中所学到的西洋音乐知识及新的创作理念、技法及中国民间音乐创作手法都运用到“样板戏”的音乐创作当中。在一定程度上来说，以于会泳等人为代表的戏曲音乐工作者的创作实践代表了一个时期中国音乐尤其是京剧现代戏音乐的创作风格和创作道路。因此，“样板戏”的问世，提高了戏曲艺术的音乐水平，使专业的音乐工作者成为戏曲创作的主力，渐趋淡化了演员的中心地位。

10、样板戏总结了前代戏曲发展的经验，实现了语言的“官话”。

戏曲声腔包含语言，在戏曲声腔的发展中，语言起着重要的作用，历史经验证明，地域声腔一旦脱离地域界限，为更广泛的观众和地域接受，必然在语言上进行改变。诸如海盐腔运用“官话”；昆山腔通过魏良辅等人的改革，综合运用南、北音韵；早期京剧“以湖广音为中州韵”的改革；等等。

“样板戏”唱腔尤其注重语言的大众化、普通化。在继承了传统京剧语言音韵的基础上，（传统唱腔以中州韵为基础，接近普通话）在道白上也开始运用普通话。道白在戏剧中的重要地位仅次于唱腔，剧情的展开、矛盾的揭示、感情的抒发、内心的表达等，都是以“道白”的方式呈现给听众的。中国传统戏曲讲究“千斤话白四两唱”，所以“道白”是戏曲艺术中的核心要素之一。在“样板戏”中，无论题材表现的是上海建设、江南抗战还是东北解放，在“道白”方面全部统一采用标准的普通话，这使得“样板戏”获得了最大限度的可流通性。

11、样板戏的创作实现了从声腔谱到音乐总谱的转换。

“样板戏”音乐作品均在60、70年代以总谱的形式出版发行，这对中国京剧音乐专业化创作的进一步发展提供了重要的条件。

京剧音乐总谱是传统京剧现代化的结果，是京剧受西方音乐记谱法影响的结果。它精确、规范地记录了作曲家们的创作意图，使京剧音乐的发展走上了现代化的道路，为京剧音乐的普及打下了基础，使学习者、表演者、研究者有了可靠的资料。

总之，样板戏冲破了传统京剧音乐创作固步自封的保守观念，大胆引进现代作曲技术和西洋乐队编制，在京剧音乐中成功地发展、创造了具有戏曲特点和交响思维的音乐形式。借用了主题贯穿的作曲技法，使各种不同性格的戏剧人物摆脱了单一搬演的模式，在音乐塑造上有自

^① 杨健.第二批样板戏的产生及艺术成就[J].戏剧,2000(3).

己独特的音乐形象,并运用交响化的手段将这些色彩各异的音乐主题在情与戏冲突的各个环节上加以并置、对比、交织和展开。不仅增强了京剧音乐的戏剧性,而且也为京剧音乐开创了思想上和艺术上较统一、结构上较完整、审美上较现代的作品。

三、京剧样板戏音乐改革的意义

明言曾经指出:

“样板戏”是“五四新文化运动”以来从民族传统艺术本体出发,进行新音乐资源“扩张”的新音乐成就。这是自20世纪初叶以来中国新音乐家第二次从民族传统艺术本体出发,进行新音乐资源“扩张”的行为(第一次从民族传统艺术本体出发进行新音乐资源“扩张”工程的运动,就是战争时期发生在解放区的“新秧歌运动”及其成果“新歌剧”)。中国新音乐在经过这个“两级跳”以后,现代化能力获得了提升,民族化品质取得了进展,革命化属性加强了、群众化品质提高了。^①

从立足于本民族音乐文化的角度来说,五四以来的戏曲改良运动以及建国后“样板戏”的产生,都是民族传统艺术从本体出发对新音乐资源的“扩张”。当然,其扩张的基础——“新音乐”是在西方音乐理论基础之上形成的,是西方音乐传入后,导致中国音乐文化变革结果。这种“扩张”是主动和被动的交织,与政治背景下文人音乐家主动寻求救国救民的思想,寻求宣扬新民主主义革命,寻求反映时代呼声有关。

因此,样板戏的产生与其说是传统戏曲艺术主动与被动的“扩张”,倒不如说是对西方专业音乐创作的吸收或受新音乐影响而进行的变革,是戏曲艺术对西方音乐文化传入以及社会巨变所提出的挑战而作出的应战。也正如明言先生自己所说,京剧、芭蕾舞剧、清唱剧形式“样板戏”的文化基础有两个:一方面这些形式的“样板戏”对西方近现代音乐文化的优良传统作出了大胆的吸收,并迅速地把这些传统转化为中国新音乐的现实成果。另一方面这些形式的“样板戏”对中国传统京剧、中国新歌剧、中国新音乐的文化传统作出了全面的继承与吸收。^②

京剧样板戏属于京剧现代戏的范畴,在内容上以表现中国现代革命历史题材和人物为主。因此,为适应现代题材和人物表现的需要,在固有的传统京剧艺术表现形式,特别是程式化的音乐形式基础上,进行了极大的突破与创新,使之赋予了不同于传统京剧的“现代”色彩。因此,“样板戏”的产生对于传统京剧来说,是一个重大的突破和拓展,虽然现在还无法准确评价说它是对传统京剧的全面超越,但在音乐创作上则是近代戏曲发展中的一个划时代的创举,一次重大的体制变革。

样板戏的产生有着特殊的社会背景,有着强烈的政治标签,随着文革的结束,样板戏也曾经一度销声匿迹。八十年代以来,当样板戏再次飘荡在广播中,展现在舞台上的时候,人们依然能够强烈的感受到它的艺术魅力。即便是在21世纪的今天,当传统戏曲被认为是走向衰落

^① 明言.“样板戏”现象的历史评价[J].音乐研究,2006(1).

^② 明言.“样板戏”现象的历史评价[J].音乐研究,2006(1).

的时候,样板戏依然给人以美的视听享受。如果说新落成的国家大剧院首演曲目确定为样板戏是一种偶然,2008年国家教育部在提出并实行京剧进中、小学课堂的政策中,所选曲目以样板戏为主的事件则反映了这样一个事实:作为京剧现代化革新的初生儿,样板戏并没有随时代的远去而消失,它依然深受当代中国戏曲听众的喜爱。究其原因,样板戏代表着传统戏曲在当代的发展,是传统戏曲尤其是京剧艺术面对时代政治变革、复杂多变的现代社会生活、现代娱乐传媒高速发展以及人们审美趣味变化所产生的挑战而作出应战的初步结果。这种应战是建立在西方音乐文化的传入,新音乐文化产生的基础上,其直接体现是兼具中国传统音乐理论和西洋作曲技术理论的音乐家在继承传统的基础上,将中西音乐文化融为一体的戏曲现代戏革新运动,是五四新文化运动以来戏曲改良、革新运动的延续。

戏曲艺术的演进有着复杂而曲折的道路,样板戏从产生到现在虽有将近半个世纪的历史,由于各种复杂的原因,我们还不能完全、准确的对其给予全面、正确的评价。但至少 in 戏曲音乐领域可以肯定,京剧样板戏的革新是成功的。它标志着传统戏曲在当代困境下的改革尝试,开拓了戏曲继替发展的一种趋势——传统戏曲的现代化是戏曲演进发展的必由之路。当然,“样板戏”并非是戏曲音乐发展的唯一道路,但是它为传统戏曲的现代化运动、戏曲音乐的继代发展打开了思路,总结了经验,创造了范例。

小结:

明、清民歌的盛行和变奏手法在创作中的广泛运用,影响了戏曲音乐的发展,伴随着北方弦索声腔的兴起,板式变化体戏曲音乐诞生,适应了新戏曲艺术的发展需求,满足了市民阶层“更近人情”的审美渴望。这种由曲牌联缀体向板腔体的转变,改变了中国戏曲的发展方向,而曲牌体和板腔体也构成了中国戏曲的两大基本音乐体制。

新生的板腔体剧种在剧本和表演上与前代昆曲、弋阳腔诸戏差别不大,但在音乐上发生了重大变革,除了音乐的基本体制转变外,还产生了过门、实现了男女分腔和行当分腔,并且还形成了新的伴奏乐器组合和剧种标志性乐器。

板腔体音乐的产生是中国戏曲自宋元成型以来历经南戏、元杂剧、昆曲之后,面对社会变化,审美变迁所作出的有力应战,是曲牌联缀体戏曲发展的必然结果。进一步解决了以歌舞为本质的戏曲音乐戏剧性张力不足的局限,促进了梆子、皮黄和地方小戏蓬勃兴起时代的到来。

雅部昆曲在花部乱弹日趋繁盛的挑战下,渐趋丧失观众,为时代抛弃。但清代雅部昆曲也作出了应战,采取类似宋代歌舞大曲“摘遍”的形式,将“折子戏”推向极致,为文人士津津乐道。并且,昆曲还试图摆脱文雅高尚的束缚,积极吸收民间音乐和板腔体戏曲音乐、表演。但这种应战力度面对新生艺术花部乱弹及梆子、皮黄声腔所构成的挑战困境远远不够,于是,花雅之争以花部胜利而告终。

南、北声腔的交融、合流,在社会需要的促进下,形成了集大成的剧种——京剧。经过历代京剧艺人的努力,京剧艺术在20世纪上半叶达到了巅峰。清末以来的社会政治巨变、文化变革,西方戏剧、音乐的传入,新音乐的产生,受众群体的审美变化等等,一系列内外因素对传统戏曲的发展提出了强大的挑战,“戏曲危机论”的呼声不绝于耳。

建国以来，现代传媒风起云涌，歌舞、影视、网络占据了大众娱乐的主体地位，传统戏曲正在日趋衰落。面对优秀的戏曲非物质文化遗产，我们在思索，未来戏曲的发展出路在何方？

面对挑战，传统戏曲也作出了应战，京剧样板戏的音乐改革是传统戏曲应战的一种表现，以《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》等为代表的革命样板戏是这次应战的产物。在挑战与应战的过程中，西方音乐的传入、新音乐的产生促进了传统戏曲音乐创作的变革，而以样板戏为首的戏曲音乐变革则引领了戏曲的变革，从而导致传统戏曲的现代化实践。

第五章 综论：音乐变革在戏曲代继发展过程中的作用

第一节 戏曲继替发展的阶段性

一、戏曲音乐的阶段性发展

汤因比在《历史研究》中将人类文明看成一个生命体，有自己的兴衰轨迹。作为人类思想文化的衍生物，戏曲艺术的发生、发展是否也如此？从前面几章的论述来看，回答是肯定的。

音乐是戏曲的核心要素，在审视戏曲发展历程的时候，我们更为明确的发现中国戏曲音乐的发展历程具有明显的阶段性。

从戏曲成熟形式形成之前戏曲音乐的嬗变发展到南、北曲的形成，从继南、北曲的遗传基因崛起的昆山、弋阳声腔到梆子、皮黄声腔的繁盛，戏曲音乐的基本体制也完成了从曲牌体向板腔体的转换。可见，戏曲音乐总是随时代而变迁，不同的时期呈现出不同的面貌。对此，前代学者已有专文论述。

何为先生在《论戏曲音乐的历史分期》一文提出戏曲音乐的发展可以分为五个时期：第一个时期是南、北曲形成的时期（南、北曲时期）；第二个时期是昆山腔、弋阳腔争胜的时期（昆山腔、弋阳腔时期）；第三个时期是梆子、皮黄兴起的时期（梆子、皮黄时期）；第四个时期是各种地方小戏普遍兴起、蓬勃发展的时期（地方戏普遍兴起时期）；第五个时期是“百花齐放，推陈出新”的时期（百花齐放，推陈出新时期）。^①何氏关于戏曲音乐五个发展时期的划分理论一经提出，便受到学术界的重视，常常被后来学者引用。如刘正维在《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》^②一书中就沿用何氏的说法，加以阐述。何氏所提出的戏曲音乐历史分期相对清晰的总结了自“成熟”戏曲形成以来，戏曲音乐的阶段性发展特点。但，结合本文前面几章的论述来看，这一分期却有着一定的局限性。

首先，既然是历史分期，其基本依据是从中国戏曲音乐的纵向发展，作一阶段性划分，并总结概括出这一历史时间范围内，戏曲音乐发展的主要特征或总体特征。从这个角度来看，何氏所提出的第三时期和第四时期有着明显时间上的重叠。这从何为先生在文中的叙述可以看出：

昆山腔与弋阳腔盛行的时期是在明代中叶，这个时期一直延续到清代中叶。但在明末清初之后，又有两支新的戏曲声腔出现了，这就是起源于北方的梆子腔，和起源于南方的皮黄。到了清代中叶，梆子、皮黄这两支声腔获得了巨大的发展，在各地广为流传，对整个戏曲的发展产生了极大的影响。从此，中国戏曲进入了一个新的历史时期，即梆子与皮黄盛行的时期。^③

从这段论述中可以得出这样的结论：其一，昆山腔、弋阳腔时期是从明代中叶一直延续到

① 何为.论戏曲音乐的历史分期[C]//戏曲音乐研究.北京：中国戏剧出版社,1985:487.

② 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京：中央音乐学院出版社,2004:259.

③ 何为.论戏曲音乐的历史分期[C]//戏曲音乐研究.北京：中国戏剧出版社,1985:487.

清代中叶；其二，梆子、皮黄出现于明末清初，清代中叶获得巨大发展，从此进入梆子、皮黄盛行的时期。

在论述“地方戏曲普遍兴起时期”时，何为先生说：

自清代中叶以后，特别是十八世纪末至二十世纪上半叶这一二百年间，可以说是各种地方戏曲普遍开花的时期。^①

显然，地方戏曲普遍兴起的时期是自清代中叶以后，特别是十八世纪末至二十世纪上半叶这一二百年间。

将上述二者进行比对，其中在时间上的矛盾不言而喻。第三时期（梆子、皮黄时期）和第四时期（地方戏曲普遍兴起时期）在时间上是重叠的，即二者属于同一个发展阶段。从戏曲发展的历史事实来看，自清代中叶花雅之争以来，梆子、皮黄兴盛，集皮黄音乐之大成者——京剧在二十世纪上半叶流派纷呈，达到其发展的顶峰。因此，这一时段（清代中叶至二十世纪上半叶）可以看成是梆子、皮黄时期。同样，自清代中叶以来，地方戏曲普遍兴起，中国戏曲共有三百多个剧种，除少部分属于一些历史悠久的古老剧种外，绝大部分都是在这一时期形成和发展起来的，即便是成就较高、影响巨大的京剧也属于地方戏曲之一。因此，从这个角度上来说，这一时期也可称之为“地方戏曲普遍兴起时期”。这说明了戏曲音乐在这一阶段内发展的特殊性，将其明确分为两个不同的发展时期，显然是不妥的。因此，笔者认为，二者应合而为一，不妨称之为“以地方戏曲普遍兴起为表征的梆子、皮黄时期”。

用“百花齐放，推陈出新”作为一定时期内戏曲音乐发展特征的概括，虽然具有特定内涵，但并不准确。首先，“百花齐放，推陈出新”与“南北曲”、“昆弋”、“梆子皮黄”不是同一性质的概念，前者是一种文艺政策，可以用来指戏曲音乐发展的现象，但不能象后者一样，能够准确概括出这一时期戏曲音乐的基本属性。其次，从戏曲发展的时间来说，虽然传统戏曲遭遇困境，建国以来大量现代戏曲层出不穷，似乎形成与传统戏曲鼎立的局面，但相比南、北曲，梆子、皮黄声腔来说，新的代表性戏曲音乐形态并未形成。因此，在短期内也无法对当代戏曲音乐给予准确判断和总结。当然，正如笔者所论述的，音乐的变革总是在引领着戏曲的代继发展，样板戏的改革实践及所获得的成就证明了新音乐给传统戏曲带来了极为深重的影响，而且这种影响还将持续进行。据此，笔者认为，继梆子、皮黄及地方戏曲普遍兴起之后，当代及未来一段时期内的戏曲音乐必然是在新音乐深层影响下得以发展变革，并最终形成新的戏曲音乐形态。如果要将这一阶段划定为一个时期，不妨将建国以来戏曲音乐的发展暂称之为“新音乐影响下的戏曲音乐变革探索期”（简称新音乐影响下的探索期）。

由此，中国戏曲音乐的发展阶段可划分为四个时期：第一，南、北曲时期（宋、元）；第二，昆、弋时期（明至清中叶）；第三，梆子、皮黄时期（以地方戏曲普遍兴起为特征）（清中叶至建国）；第四，新音乐影响下的探索期（建国后）。本文前面几章的论述也是基于这一分期

^① 何为.论戏曲音乐的历史分期[C]//戏曲音乐研究.北京:中国戏剧出版社,1985:487.

进行展开。

从整体来看，戏曲音乐在发展历程中形成了诸多重大变革。第一次变革是将隋唐歌舞大曲、宋词调音乐、说唱音乐综合继替，演变成南、北曲，形成曲牌联缀的戏曲音乐体制，从而实现了从歌舞向戏曲的转变；第二次重大变革是明代以来南曲声腔的“改调歌之”与以魏良辅为首的诸多曲家的昆山腔改革，并由此形成剧坛上的昆、弋争胜局面；第三次变革是从曲牌联缀体戏曲音乐体制向板式变化体戏曲音乐体制的转变，这个重大转变是在梆子、皮黄声腔剧种的萌生过程中得以实现。随后，花部乱弹进一步加强了音乐的戏剧性。南、北声腔的多次合流可以看成是这一变革的延续；第四次大变革是自学堂乐歌以来，传统戏曲在西方音乐、新音乐的影响下，形成了传统戏曲音乐创作模式向现代戏曲、新音乐创作模式演进的变革。

在这四次变革中形成了两大戏曲音乐体制：曲牌联缀体和板式变化体。第一次变革形成了曲牌联缀戏曲音乐体制，并产生了南戏、元杂剧两个具有明显地域风格的戏曲代表剧种；第二次音乐变革进一步发展完善了曲牌联缀音乐体制，形成了南曲诸地域声腔、昆曲和弋阳腔系剧种，尤以昆曲为代表；第三次音乐变革形成了板式变化戏曲音乐体制，并且实现了曲牌体向板腔体的转换，这一重大变革是以梆子、皮黄声腔剧种、以及地方戏曲兴盛为标志，并最终形成流布全国、占据剧坛主体的京剧；第四次音乐变革由于其未来的发展方向并不明确，只能说是传统戏曲现代化进程中一次重大音乐变革的开端，它的阶段性成果是京剧样板戏。

综上，戏曲音乐的发展具有明显的阶段性，这种阶段性也决定了作为综合艺术的戏曲在继替发展过程中呈现出鲜明的演进规律：南、北曲时期形成了元杂剧和南戏，并且元杂剧以相对固定的音乐体制和作家群、优秀作品称极一时，成为一代之所胜；入明则元杂剧渐趋衰落，南戏则逐渐演化成诸多地域声腔，通过错用乡音，改调歌之而盛行各地。魏良辅的昆山腔改革，使昆曲继承了南、北曲的因素而快速发展，自明代中叶起雄霸剧坛，取代元杂剧的地位。与此同时，弋阳腔则四处繁衍，以星火燎原之势在城乡传播，形成庞大的弋阳腔系。明末清初梆子腔产生，接着皮黄腔形成，至乾隆时期，花部乱弹与雅部昆曲争胜，花部声腔的胜利确立了梆子、皮黄声腔在剧坛的主体地位。徽班进京，徽、汉合流促进了京剧的形成，经过诸多演员、曲家的不懈努力，京剧继承了梆子、皮黄以及昆曲、京腔等不同声腔的基因，融合创新，在19世纪至20世纪上半叶达到鼎盛。建国后，“百花齐放，推陈出新”的政策，并没有挽救传统戏曲的衰落命运，西方音乐的传入、新音乐的产生，加速了传统戏曲衰落的步伐，但生机蕴藏在危机之中，传统戏曲在新音乐的影响下，融会中西音乐因素进行了一系列的变革。京剧样板戏的产生虽属一时之现象，其音乐改革成就却可能预示着新的戏曲发展方向。

二、戏曲艺术的继替现象——“一代有一代之戏曲”

法国著名艺术史家丹纳，在《艺术哲学》中宣称：每一时代的艺术都具有与其它时代迥异的鲜明特征，因为每种艺术都与时代发展、宗教、社会密不可分。

英国著名历史哲学大师汤因比，则在《历史研究》中深入剖析世界26种代表性“文明”，明确指出每一种文化、每一种艺术，都如生命体一样，在应对种种挑战，作出应战的过程中，

存在着自身兴衰、甚至消亡的规律。

大量历史事实表明,戏曲在其内部,由于时代发展、历史变迁及人们审美方式的改变等诸多因素,其演进呈现出相对明显的阶段性。戏曲艺术自身在每个历史时期发展面貌各有不同,形成不同的代表性戏曲样式,诸如宋金杂剧、元杂剧、弋阳腔、昆腔以及京剧等等。这种明显的内部阶段性发展特点的存在,启示我们进一步思考戏曲历史进程中为什么会存在着兴衰继代的现象,戏曲艺术的阶段性演进与戏曲音乐的阶段性发展、与戏曲音乐的变革之间有着什么样的关系。

艺术的演进随时代而变化,舒曼曾说过“不同时代有不同的听觉,”车尔尼雪夫斯基亦说“一代人有一代人的美”。同样,中国很早就有学者指出戏曲的演进随时代而变化。明人王骥德说“世之腔调,每三十年一变,由元迄今不知几经变更矣!”。^①显然,从宋元戏曲的成熟至今已经历千年的历程,中间必然经历无数次大大小小的变革。

“变”是戏曲发展的必然,清代李渔就强调戏曲的发展实际上是“变古调为今调”,“变则新,不变则腐;变则活,不变则板”。^②因此,今人冯光钰总结说:“中国戏曲艺术从孕育到萌芽,从形成到发展,从成熟到繁荣,可以说一直是以求生存谋发展为轴心的不断由不适应到适应社会需求的革新史”。^③

中国戏曲艺术包括戏曲音乐所呈现出的阶段性演变,实际上是戏曲在不同的时间阶段内呈现出的不同面貌,形成不同的形态,犹如潮涨潮落一般,在历史长河中呈现出高峰与低谷。因此,可以将戏曲艺术的阶段性发展现象概括为“一个时代有一个时代的代表性戏曲样式”,即“一代有一代之戏曲”。

何谓“一代有一代之戏曲”?

文学史研究中提出“一代有一代之文学”的发展规律,指文学在历史的变革发展中,会产生类似生物体在代代传衍过程中所涌现的不同体貌,即新的体裁、形式。如楚之骚、汉之赋、六朝之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲、明清小说。这些新的体裁、形式,随时代发展而产生不同与往的新面貌、同时又与原有体裁形式存在密切的内在联系,这种新的体裁、形式不断成长,甚至取代原有体裁形式的地位,成为新一代的主流样式或代表性体裁。

戏曲这一艺术形式尽管成熟相对较晚,但所谓成熟戏曲形成之后的发展历程,却不断变革、不断改进,明显呈现出阶段性特征和前后代继替的现象,借用王国维“一代有一代之文学”的现成概念,可以更好认识戏曲也同样也存在“一代一代”的阶段发展,认识其中同样存在代际间的“继替”、“取代”现象。

故本文不取通常所说的“继承”而采用“继替”、“一代有一代之戏曲”新概念,以概括戏曲艺术在其发展、继替过程中所呈现出若干突出的阶段性特征。具体来说,“一代之戏曲”是指在戏曲发展中形成的,某一特定阶段影响和盛行于广泛地区并取得主导地位的、具有突出特点和成就而又发展相对完善的戏曲形式;是指这一时代具有代表性、典型性的戏曲种类;这些

① 明·王骥德.曲律.论腔调第十//中国古典戏曲论著集成(四)[M].北京:中国戏剧出版社,1959:117.

② 明·李渔.闲情偶寄[M].卷四“演习部·变调第二”//中国古典戏曲论著集成(七)北京:中国戏剧出版社,1959:76.

③ 冯光钰.继承·借鉴·革新·发展(上)——20世纪中国戏曲音乐回眸[J].戏曲艺术,1999(1)

代表性戏曲艺术具有横向的独尊与纵向的平等地位。

“一代有一代之戏曲”的形成前提和划分的根本依据是戏曲音乐的阶段性发展。音乐是戏曲的灵魂，是戏曲构成的基本元素之一，戏曲音乐的阶段性发展与戏曲代继发展相辅相成。宋元是南、北曲形成时期，在此基础上产生的代表性剧种是南戏、元杂剧，曲牌联缀体是这一时期戏曲音乐的根本体制。而元杂剧的盛行，首先在于以北曲为主音乐体制的定型。同样，在昆弋时期，四大声腔之昆山腔仅属于狭小地域范围内的南曲声腔，其影响远在其他声腔之下。魏良辅等人的音乐改革，使旧的昆山腔在南曲音乐的基础上融合北曲音乐，形成气无烟火之“水磨调”。以柔婉曲折的音乐唱腔为显著特征的昆曲曾一度与弋阳腔形成全国范围内的争胜局面。在文人学士的推崇下，昆曲凭借其婉转的声腔，华丽的音乐，几至完善的曲牌联缀体制，占据了剧坛的主体地位，横跨明、清两代。当然，随着时代的变迁，新兴板式变化体戏曲音乐形态，以梆子、皮黄声腔为标志，动摇了雅部昆曲的地位，形成花部极盛一时的局面。随之，集南、北声腔之大成，以西皮、二黄为基础形成的京剧，经过众多艺术家的丰富增彩，不仅取代了昆曲的地位，称雄于京城剧坛，而且也形成了全国性的大剧种。显然，这一代一代戏曲艺术的形成，与戏曲音乐的发展密不可分。

强调横向的独尊地位是指该剧种在同时代众多戏曲艺术种类中的主体地位、社会音乐娱乐生活中的主流地位。从戏曲发展历程来看，每一时代都会产生一个占据主体地位的艺术种类。从元代虞集一直到近人王国维先生，都将元杂剧视为“一代之绝艺”或“一代之文学”，这是从文学形式的演变而言，说明元杂剧在文学上所达到的高度。从戏曲艺术发展角度，元杂剧标志着戏曲艺术的成熟、体制的初步定型。但早在南宋时期，南方也出现了被誉为后世真正成熟戏曲的代表形式——南戏，当时称为“永嘉杂剧”。随着蒙元政权实力的增强，在灭南宋以前，元杂剧的盛行区域已遍布陕西、河北、山东、河南一带，而南曲戏文却依然流行于东南一隅。1279年后，元军南下统一全国，元杂剧也迅速推进到南方，遍及江、浙、湖广一带，至元贞、大德年间（1295——1307年），达到顶峰并在全国形成统治之势。明人贾仲明为《录鬼簿》所补吊词就反复歌咏了这个时期元杂剧的兴盛面貌，如说“一时人物出元贞”，“乐府词章性，传奇么末情，考兴在大德、元贞”，“元贞、大德秀华夷……养人才，编传奇，一时气候云集”等，不吝赞美之情。期间南方戏文虽有所发展，但并没有冲破元杂剧的藩篱。因此，在宋元时期，元杂剧在同类艺术中具有横向的独尊地位。

蒙元政权的衰落也预示着元杂剧正在走向衰亡，在宋元时期处于非主体地位的南戏至元末一度兴起，入明后悄然转化为诸多地域声腔，诸如海盐腔、弋阳腔、昆山腔、余姚腔，随后又在传播过程中结合当地方言土语，形成杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔、太平腔、义乌腔、潮腔、四平腔、石台腔、调腔等，以蓬勃发展的旺盛生命力，从东南一隅向全国传播。明太祖朱元璋提倡：“五经、四书，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍海错，贵富家不可无”。^①加速了传奇的发展。曾盛极一时的元杂剧则逐渐退守，陆续萎缩，终于在万历年间（1573——1620年）成为绝响。

① 陈多、叶长海：《中国历代剧论选注[M]》，长沙：湖南文艺出版社，1987.11.6.

经魏良辅等人改革的昆山腔从诸多地域声腔中脱颖而出，成为盛行全国的戏曲剧种时，传奇取代了元杂剧的地位，达到了它发展的黄金时代。在以昆腔为代表的传奇占据戏曲领域主体地位的同时，其他戏曲艺术种类也在持续发展，代表性的是弋阳腔，以其草根形态、蓬勃的生命力，随乡入俗，错用乡音，衍生出了诸多地域声腔，形成洋洋大观的弋阳腔系统，昆、弋争胜，一时蔚然。与此同时，南曲变体的其他声腔也在肆意蔓延。承继元杂剧余脉的明清杂剧继续成为文人创作的潮流，但已无力上演，多成为案头之作。同时或更早时期，北方也逐渐产生了弦索腔、西调等北方弦索腔种的萌芽。当然，这些在同一时间跨度内存在的众多腔种都无法与改革后的昆腔抗衡，无法撼动昆腔的主流地位。

昆腔在剧坛上的主体地位一直持续到清代乾隆时期，板腔体戏曲音乐体制的产生改变了这一现象。以梆子、乱弹为代表的花部声腔的崛起影响并动摇了雅部昆腔的地位，清代乾隆、嘉庆时期的花雅之争推翻了昆腔的独尊地位，花部声腔成为时代新宠，同时众多的地方声腔如雨后春笋，纷纷产生。至清朝末年，大约已有三百多个剧种分布在全国各地，标志着剧种发展在这一时期达到鼎盛。在纷乱的剧种声腔大发展时代，通过纵向继承和横向借鉴花部声腔、昆腔及各个地方剧种基础上产生的京剧以近乎完美的姿态逐渐占据剧坛的主流，20世纪初京剧流派纷呈，名角辈出，达到了其发展的顶峰。建国后，京剧被誉为国剧也标志着它依然在剧坛中占据主体地位。

据此，审视中国戏曲的发展，在南、北曲时期，以南戏、元杂剧为代表；在昆、弋时期，以昆曲为代表；在梆子、皮黄及地方小戏兴起时期，以京剧为代表；而新音乐影响下的探索时期，则以“样板戏”为代表。宋元戏曲代之前远古至隋唐的戏曲形成期，则延续学术界惯用的分期方法，归为戏曲形成前期。

当然，“一代之戏曲”的“代”虽有历史时段的意义，但因戏曲艺术有自身的发展轨迹，与政权交替所形成的朝代、时代（如明朝、明代）并不完全一致，也不相始相终。其时间的划分是在政权交替的历史时段基础上，根据戏曲艺术自身兴衰阶段进行划分，尤其以一代之戏曲的兴盛为标志。南、北曲时期，元杂剧属于一代之戏曲，其产生、兴盛与衰亡的历程大致与元代政权同步，可以根据政权交替来划分。随之而来的昆曲则几乎垄断了大约自明中叶到清中叶，横跨明清两个时代的戏曲领域，其盛衰与时代发展并不同步，代的划分也只能以昆曲自身的兴衰作为参照。在清代中后期花部声腔盛行基础上形成的京剧，至20世纪初期达到鼎盛，直到21世纪的今天也依然在戏曲领域占据主体地位，而且还在向前发展，时间宽度虽然仅有百年历史，却横跨不同的社会形态。

因此，“一代有一代之戏曲”的“代”虽指的是历史时段，但更强调的是戏曲自身发展的历史阶段而非朝代，侧重的是戏曲代与代之之间的联系与变革，一代之戏曲与同一阶段其他非主体戏曲形式的关系。从这一点来说，戏曲的“一代”与文学的“一代”有着明显的不同，文学有“一代之文学”的发展规律，指文学的体裁形式在历史中的变革发展，在不同的时代呈现出不同的，却有内在联系的代表形式。这个时代是与政权交替同步的时代，即不同的历史社会有不同的具有代表性的文学形式，如楚之骚、汉之赋、六代之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲。

戏曲一代一代的演进，犹如人类社会生生不息的发展，费孝通先生将人类社会代代更迭的

发展规律，归纳为“继替”，因此，借用“继替”概念是指戏曲的发展演进，每一代戏曲之间存在着继承与替换的现象。传统戏曲艺术是一代接一代积淀的结果，前有古人，后有来者，戏曲文化才能积蓄起来，形成代表性的艺术，并在新旧交替的变革中传承下去。新的戏曲艺术样式不能凭空产生，它只能在传统的基础上发展。元曲、明传奇、清代的花部与雅部、近世以来的京剧等相互传承发展的事实证明了戏曲的继替属性。

不言而喻，“一代有一代之戏曲”虽然强调的是每一代表性的戏曲具有横向的独尊地位与纵向的平等地位，但并不意味着这一阶段只有这一种戏曲，它只是同时存在的诸多戏曲体裁形式中有代表性并占据主导地位者，正如文学上的唐诗、宋词，虽各为一代之文学形式的代表，但并不意味着唐代无词宋代无诗。其实从隋开始早已出现杂言曲辞（即长短句词的前身），而宋人也不是只写词而不作诗，宋诗不仅很有特点，其文学成就在文学史上也有很高评价。提出“一代有一代之戏曲”，并没有割裂代与代之间的联系，没有割裂同代之间主体戏曲与非主体戏曲之间的联系。相反，这一概念的提出，不仅是阐释戏曲历程的“一代”之现象，而且更强调的是戏曲代与代之间的继承与替换关系，强调的是戏曲代的形成原因及一代戏曲与同类非主体戏曲艺术之间的互动关系。因此，强调、突出和推崇“一代之戏曲”，绝不是说同时期其他的戏曲剧种不足道，可以不屑一顾。

当然，提出戏曲发展演进具有“一代有一代之戏曲”的现象，还基于以下两点考虑：

其一，在每一个戏曲音乐阶段所形成的代表性剧种发展过程中都产生了大批经典的剧目。如元杂剧的兴盛是在《窦娥冤》、《单刀会》、《救风尘》、《望江亭》、《西厢记》、《汉宫秋》、《梧桐雨》、《墙头马上》、《倩女离魂》、《虎头牌》等一大批代表性剧目的基础上。明代昆曲的兴盛也是基于《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等等经典剧目的流传。因此，戏曲剧目的多寡，质量的高下是衡量戏曲发展成就的基本条件，而剧目的普及程度，传播幅度则更是决定着某种戏曲发展的关键因素之一。

其二、“一代之戏曲”的形成与一批批剧作家群或曲作家群的诞生有着密切地关系，并且每个戏曲发展阶段都产生了达到这一时代顶点的集大成式的作品、作家或演员。元代以北方大都为中心产生一批剧作家群，诸如关汉卿、马致远、白朴、郑光祖、康进之、秦简夫、杨梓、张国宾、李潜夫、郑廷玉、孔文卿、石君宝、杨显之、尚仲贤、纪君祥、李直夫等等^①。元代中后期，大批杂剧作家南迁，形成以杭州为中心的创作群，钟嗣成《录鬼簿》下卷所记杂剧作家大多出自南方便是例证。

传奇作家群则横跨明清，形成不同时期的群体，如嘉靖、隆庆时期（1522—1572年）的梁辰鱼、张凤翼、高濂、郑之珍等；万历时期（1573—1620年）的徐渭、沈璟、梅鼎祚、屠隆、周朝俊、叶宪祖、徐复祚、陈与郊、王衡、王玉峰、汪廷讷；明代晚期的吴炳、孟称舜、阮大铖等。^②

丹纳在《艺术哲学》中说过，“艺术家本身，连同他所产生的全部作品，也不是孤立的。有一个包括艺术家在内的总体，比艺术家更广大，就是他所隶属的同时同地的艺术宗派或艺术

^① 参见本文第二章第二节“一代之绝艺”。

^② 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(三)[M]太原:山西教育出版社,2000: 201-208.

家家族”。^①同理，在众多作家群中也必然会产生达到这一时代顶点的集大成式的作家、演员和作品。关汉卿，明·贾仲明增补《录鬼簿》时用“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”来评价，今人称其为元杂剧的奠基人。关汉卿的作品《窦娥冤》同王实甫的《西厢记》是元杂剧的巅峰之作，后人认为元杂剧有了《西厢记》才能够成为称雄一代的文体；同样，高明的《琵琶记》开创了南戏的新时代，“不关风化体，纵好也枉然”的观点成为后世戏曲创作的旗帜；魏良辅的音乐改革推动了昆曲传奇的完善发展以致大成；传奇巨擘汤显祖的《牡丹亭》不仅是人间绝唱，而且标志着传奇创作达到辉煌巅峰。

在以演员为中心的演剧时代，剧本退于次要地位，演员、唱腔成为戏曲繁盛与否的标志。20世纪初形成的京剧四大名旦：梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生均形成了各自的流派。另外，还有筱翠花（丁连泉）、徐碧云、朱琴心、黄桂秋等一批口角名家；生角除余叔岩、言菊朋、高庆奎外，还有南麒（周信芳）、北马（马连良）、关东唐（唐韵笙）；花脸则有金少山、郝寿臣、侯喜瑞等，诸多名家流派鼎足而立，异彩纷呈，促进京剧高潮的到来。

因此，将戏曲的发展总结为“一代有一代之戏曲”的现象，是根戏曲音乐的阶段性演进和戏曲继替发展的历史事实所作出的高度概括。当然，如下所述，现有的理论研究也证明了这一结论。

列宁说过“思想史就是更替史”，思想领域、艺术领域，更替、更新是必然的，戏曲领域尤为显著。宁宗一在《明代戏剧研究概述》一书的前言中就宣称“戏曲史就是更替史”，“一种戏剧形式达到高峰之后，常常会在自己内部孕育着异己的胚胎，导致发生逆向的转折”。^②这种犹如生命体般生生不息的演进，就构成了戏曲艺术的代继发展。

追溯起来，戏曲代继发展的理论应肇始于元人虞集。

虞集云：

一代之兴，必有一代之绝艺足称于后世者。汉之文章，唐之律诗，宋之道学，国朝之今乐府，亦开于气数音律之盛。^③

虞集虽然是从文体代嬗的角度去总结中国文学发展演变规律，但将“开于气数音律之盛”的“国朝乐府”（元杂剧）概括为“一代之绝艺称于后世者”的论断，成为后世总结戏曲阶段性发展理论的源头。

如果说元人虞集将元杂剧概括成“一代之绝艺”着眼于文体发展的纵向演进，明代曲律家魏良辅则从声腔演变上总结了戏曲发展规律：

世之腔调，每三十年一变，由元迄今不知几经变更矣！^④

① 法·丹纳·艺术哲学·傅雷译[M]·安徽：安徽文艺出版社，1998：44.

② 宁宗一·戏曲史就是更替史——〈明代戏剧研究概述〉前言[J]·戏曲艺术，1989(1)

③ 元·孔齐·至正直记[M]卷三“虞邵庵论”，//宋元笔记小说大观（六），上海：上海古籍出版社，2001：6627.

④ 明·魏良辅·曲律·论腔调第十//中国古典戏曲论著集成(四)[M]·北京：中国戏剧出版社，1959：117

精通音乐的魏良辅提出戏曲声腔演进每三十年一变，反映了戏曲代有所变的事实。当然，在戏曲演进过程中，“变”是永恒的，但，戏曲的“变”也有大小之分，从元杂剧的产生到南北合套的运用是一种变化，从元杂剧到明传奇也是一种变化，前者是在同一戏曲剧种内的变革，并没有改变元杂剧的属性，后者则实现了凤凰涅槃似的转变，前代艺术的衰亡衍生了新的戏曲艺术。

因此，古人所谓“文不百代，不可以知变”（皇甫湜），^①强调的就是一定的时间长度是洞悉文学发展规律的必要前提条件。同样，研究戏曲演进规律需有宏观的视野，中国戏曲千年的发展历程给当代学者提供了便利。

当代戏曲通史性著述一般以时间为序来系统梳理戏曲的发生、发展，剧种的兴衰历程，指出戏曲阶段性的宏观演进轨迹。如张庚、郭汉城《中国戏曲通史》将其归结为：戏曲的起源与形成——南戏/北杂剧——昆山腔与弋阳诸声腔戏——清代地方戏四大阶段。在戏曲音乐的阶段性发展研究上，代表性的论著是何为《戏曲音乐研究》，将传统戏曲音乐发展历程总结为五个历史时期：一、南、北曲的形成时期；二、昆山腔、弋阳腔争胜时期；三、梆子腔、皮黄腔兴起时期；四、各种地方小戏普遍兴起、蓬勃发展时期；五、“百花齐放，推陈出新”时期。^②

当代学者也纷纷撰文探讨这一演进规律。夏野先生从历史与当前诸多声腔音乐结构形式的分析中总结出中国戏曲音乐的演进历程：联曲体（南戏、元杂剧和传奇剧）——板腔体（乱弹剧）——综合体唱腔。^③

周企旭同样将戏曲发展历程归为五个时期，即戏曲的发展大致经历了雏形、成熟、南移、蜕变、复兴五个不同的历史阶段。雏形阶段指戏曲的形成期；成熟阶段指宋元杂剧；南移阶段指明中叶的传奇；蜕变阶段指明清传奇衰落，花部兴盛；复兴阶段指20世纪以来戏曲的发展。每个阶段的时代风貌、审美特征既有联系又有区别。^④陈崇仁则将戏曲演进轨迹上升到哲理的高度，并将这一轨迹抽象为：纵向集聚——横向生发——回环往复——联姻蜕变。^⑤

宁宗一研究了元曲到明传奇的更替，强调元曲与明传奇都是戏曲发展的高潮，由此总结出戏曲变革发展的规律。认为戏曲史就是更替史，一种戏剧形式达到高峰之后，常常会在自己内部孕育着异己的胚胎，导致发生逆向的转折。^⑥这说明宁宗一已从元曲到明传奇的更替中论证了一代之戏曲的现象，并探究了戏曲代与代之间继承与替换的复杂关系。

恒岳用“凤凰涅槃”来表述戏曲的每次更替现象，戏曲的每次新生都是凤凰涅槃，^⑦这种提法实际上道出了戏曲新生与旧世的联系，及戏曲继代嬗变的特性。

罗怀臻在论述戏曲改革时也形成了这样的观点：戏曲改革好比唐诗演化为宋词，杂剧演化为传奇，是一种发展和递进的关系。但是它们又标志着不同时期，有着各自不同的形貌和格局。彼此血脉相连，却又不可替代，都是附着在各自形成的历史阶段里，成为不同历史时期创新和

① 转引自陈军.“一代有一代之文学”观与戏曲身份认同[J].云南师范大学学报(哲学社会科学版),2005(6)

② 何为.戏曲音乐研究[M].北京:中国戏剧出版社,1985

③ 夏野.中国戏曲音乐的演进[J].音乐研究,1990(2)

④ 周企旭.戏曲五个发展阶段的不同特征[J].艺术百家,2002(3)

⑤ 陈崇仁.当知天道曲如弓——戏曲演变轨迹试探[J].戏文,1997(2)

⑥ 宁宗一.戏曲史就是更替史——(明代戏剧研究概述)前言[J].戏曲艺术,1989(1)

⑦ 恒岳.戏曲须早入“涅槃之境”[J].剧本,1985(10)

发展的标志。^①

何为先生在总结前人成果的基础上,^②提出戏曲发展演变的“代相更迭”现象,从哲学高度探讨戏曲演变规律,认为中国戏曲代相更迭的延续和发展,象生物学中的遗传基因一样,始终贯穿于戏曲艺术发展的整个历程。其所以如此,在于戏曲变革中的继承与革新关系,是按对立统一法则运动的。“代相更迭”与“一代有一代之戏曲”在本质上是—致的,而何为先生提出戏曲变革中的继承与革新关系,笔者将其概括为“继替”。

戏曲学者廖奔在总结戏曲“继代”现象的同时,运用这一发展规律指出了未来戏曲的发展趋势:新产生的戏曲形态,是中国戏曲文化“断裂”后的又一代戏曲,它在内在美学特质上是对于传统戏曲的继承和发展,而在舞台形式上则可以与传统戏曲判若两人,它是现代舞台经过新的戏曲化综合后的产物。从理论上讲,代表了中国戏曲发展方向的崭新戏曲形态,最有可能在一些产生于近代和现代的年幼剧种中形成,与生活行为较为接近的舞台表演方式和相对自由的音乐体制,为这种发展提供了便利。^③

张士魁虽没有提出“一代之戏曲”理论,却提出了戏曲声腔兴衰更替的周期性规律和高峰说。认为在中国戏曲八百年的历史进程中,既有高峰时期,也有低谷阶段;既有新的声腔兴起,又有旧声腔的衰亡。戏曲声腔的兴衰更替是随着社会的发展运转的,并呈现出其鲜明的周期性。戏曲的第一次高峰期是在13世纪中叶的金末元初,北曲杂剧和南戏的兴盛;第二次高峰期出现在明代的初期至中叶,即史学家们所概括的“四大声腔争胜”时期;第三次高峰期,出现在明末清初至乾隆年间,以梆子、乱弹和皮黄诸声腔的兴起为标志,即史学家所概括的“花部乱弹时期”,在音乐上出现了新的变化;第四次高峰期,出现在清末民初期间,梆子、皮黄和高腔系统的进一步发展与流布,推动了全国各地民间地方戏曲的兴起;第五次高峰期,出现在1949年中华人民共和国成立之后。这种高峰期的间隔被总结为“300年—200年—100年—60年的戏曲声腔衍变”,呈现出一定的周期性规律。^④显然,张士魁对戏曲高峰期的阐释及戏曲发展周期律的总结已经成为“一代有一代之戏曲”的主要理论支柱。

刘正维《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》一书沿用何为《戏曲音乐研究》对戏曲音乐发展五大时期的阶段划分,进一步阐释了戏曲五个时期递相发展的必然规律。刘正维在此基础上还总结出元曲、昆曲、京剧代表着戏曲发展历程中的三大黄金时代,戏曲音乐的三次大变革分别是梆子腔与皮黄腔盛行的第一次大变革时期;地方戏曲崛起的第二次大变革时期;建国后“百花齐放,推陈出新”空前发展的第三次大变革时期。^⑤显然,刘正维已经涉及到戏曲“代继”现象,并系统探究了其演进规律,只是没有提出“一代之戏曲”的观点。至此,“一代有一代之戏曲”的理论也基本形成。

戏曲艺术的发展为什么会呈现出“代有所盛”的现象?这是戏曲艺术自我发展的规律决定

① 罗怀臻.剧本[J].2003年3月号

② 何为.继承与革新的辩证法——戏曲演变规律探微(上、下)[J].戏曲艺术,1989(01/02)

③ 廖奔.蝉蜕的艰难——二十世纪中国戏曲蜕变历程的宏观描述[J].戏剧艺术,1986(2)

④ 张士魁.中国戏曲声腔兴衰更替的思辨[J].戏剧文学,2003(2).

⑤ 刘正维《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》另有专文《论戏曲音乐发展的五个时期》发表在《黄钟》2003年第2期

的，也是社会文化发展的必然结果。正如车尔尼雪夫斯基所说，每个时代常常以其强力的烛照来筛选和择定它所需要的审美方式与艺术样式，而“只有能够满足时代的迫切要求的文学倾向，才能得到灿烂的发展”^①。戏曲发展的历史证明，戏曲发展的阶段性较为明显，每一个大的历史时段就会有一个突出的戏曲样式，如宋元杂剧、明清昆曲以及近世京剧和地方戏。这些在某一时期内具有绝对主体和垄断地位的戏曲样式代表着戏曲在这一时期内的发展高峰，该剧种具有典型性、代表性。这些代表性的剧种都在时空中呈现出自己的兴衰轨迹，都有着在固定时间段内相对“完善”的体制，呈现出纵的高峰和横的主体地位。此起彼伏的戏曲代继发展现象，在潘新宁看来是“综合与分化日的系统制导下的择优途径”决定了它的演变规律。^②

王志超也试图在总结戏曲发展规律的同时作出回答。说，“一个时代出现一种戏曲样式，总是一种新的戏曲样式替代旧的戏曲样式”，“戏曲的走向是不以人的意志为转移，它将按戏曲的外部关系和内部关系所决定的方向向前发展，走向未来”。而决定戏曲走向的是三股力，即社会的制约、人的本体欲望和艺术发展规律。艺术的发展是不平衡的，每个历史阶段都有代表性的戏曲样式占据显著地位。譬如，汉代角抵百戏，唐代参军戏，宋元南戏、杂剧，明代传奇，清末的地方戏。由此，王志超得出结论：“一个时代一种艺术，一个时代一种戏曲，是绝对的，暂时平衡是相对的”。这种审美认识的相对性，美的形式的暂时性，体现在艺术发展的不平衡规律之中，体现在艺术样式的不断演变之中。就整个戏曲史来说，多少世纪以来，戏曲一直在发展、变革、渐趋完美。但从各个时期、各个历史阶段来看，总是一种戏曲样式替代另一种戏曲样式，一种戏曲样式被淘汰了，另一种戏曲样式兴起了。在这前后两种戏曲样式的交替过程中，艺术发展不平衡规律起了重要作用。譬如明代海盐、余姚等腔与昆山腔由于发展的不平衡，昆山腔逐渐取代了海盐腔和余姚腔，在戏曲声腔中独树一帜，且一面与弋阳腔继相角逐，一面占据当时剧坛中心。^③

综上，古今诸多学者在探讨戏曲宏观发展的时候，已从不同的角度提出了戏曲的发展演变规律，并总结出了戏曲发展的五大分期、五人阶段和戏曲发展高峰或黄金时期的理论，虽名称不同，但殊途同归，从不同角度承认了戏曲发展的阶段性特征及代有所擅的现象。同时，部分学者在阶段划分的基础上还总结出了戏曲发展的周期规律，甚至计算出了这种周期规律的发生时间，并对未来的戏曲发展做出预测。因此，前辈学人的理论研究成果已经证明了笔者对中国戏曲发展演进作出“一代有一代之戏曲”的总结。

三、阶段性发展是文化艺术的普遍现象

戏曲艺术的演进呈现出的阶段性发展并非是其独有的现象，环视其他文学艺术的发生发展，也同样具有阶段性现象。试分析如下：

① 车尔尼雪夫斯基语，转引自：廖奔·蝉蜕的艰难——二十世纪中国戏曲蜕变历程的宏观描述[J].戏剧艺术,1986(2)
② 潘新宁·综合与分化日的系统制导下的择优途径[J].艺术百家,1986(4)
③ 王志超·论决定戏曲走向的三股力——对新的戏曲样式的呼唤[J].艺术百家,1989(1)

1、“一代有一代之文学”演进规律。

文学艺术是时代的产物，每一时代的文学艺术发展都受到特定的天时、地利、人和等诸多因素的影响和制约。但文学艺术的发展又不仅仅受限于特定时代，它还受到传统传承、变异的影响，有自身传承变化的内在规律。对此，历代都有学者深入探讨其中深藏的疑秘，提出种种不同的假说或解释，希冀能够揭示其中兴衰演替的规律。

20世纪初，我国学者王国维先生，受西方学术影响，曾借鉴达尔文进化论的观点，精辟地提出“一代有一代之文学”的命题，用以总结中国文学发展规律，形成20世纪中国影响最深的一种文学发展史观。

其实，王国维先生还不是这一命题的最先提出者，他只是在对“文学”重新界定的基础上，赋予这一命题近代思想的内涵。首次明确意识到文体（文章体裁）与特定时代有关联，并把文体递嬗和时代变迁结合起来探讨文学发展规律的，应是元代的虞集。他提出：

一代之兴，必有一代之绝艺足称于后世者。^①

虞集所说“绝艺”虽不局限于文学艺术，但已初步提出了文体代嬗的思想，开创“一代有一代之文学”理论之先河。同一时期的罗宗信，在其所撰《中原音韵序》中也表达了同样的观点。

稍后，元末曲学者叶子奇也明确认为：

传世之盛，汉以文，晋以字，唐以诗，宋以理学，元之可传，独北乐府耳。^②

叶氏的观点与虞集一脉相承，他还将书法艺术总结为一代之胜。可见元人所提倡的“一代有一代之绝艺”，并不仅限于文学文体的继代，它既包含每一时代独具特色的文学艺术形式，也包含重要的文化思想。

明人继承和发展了元人“一代之兴必有一代之绝艺”的文学艺术代嬗发展观，将文体与时代更紧密地联系在一起，甚至认为文体的选择决定了作家的成就和地位。如胡应麟在《少室山房类稿·欧阳修论》中云：

自春秋以迄胜国，概一代而置之，无文弗可也。若夫汉之史，晋之书，唐之诗，宋之词，元之曲，则皆代专其至，运会所钟，无论后人踵作，不过绪余。^③

茅一相说：

^① 元·孔齐·至正直记[M]卷三“虞邵庵论”。//宋元笔记小说大观（六），上海：上海古籍出版社，2001:6627.

^② 明·叶子奇·草木子：卷四[M]。北京：中华书局，1997.

^③ 明·胡应麟·少室山房类稿·欧阳修论[M]。文渊阁四库全书本（电子版）（《少室山房类稿》既《少室山房集》）

夫一代之兴，后生妙才，一代之才，必有绝艺，春秋之辞令，战国之纵横，以至汉之文，晋之字，唐之诗，宋之词，元之曲，是皆独擅其美而不得相兼，垂之千古而不可泯灭者。^①

王思任在此基础上进一步阐释了一代之绝艺形成的原因，认为：

一代之言，皆一代之精神所出。其精神不专，则言不传。汉之策，晋之玄，唐之诗，宋之学，元之曲，明之小题，皆必传之言也。^②

并说：

汉之赋，唐之诗，宋元之词，明之小题，皆精思所独到者，必传之技也。^③

清人虽与明人学风迥异，但对于时代与文体关系的认识，承袭明人又有所发展。例如，顾炎武《日知录·诗体代降》指出：

《三百篇》之不能不降而楚辞，楚辞之不能不降而汉魏，汉魏之不能不降而六朝，六朝之不能不降而唐也，势也！用一代之体，则必似一代之文，而后为合格。^④

吴伟业说：

夫文者……有一代之兴，必有一代之文以为之重。^⑤

焦循则全面总结了元明以来文体代嬗的文学发展观，明确提出“一代有一代之所胜”的文体发展规律。对此，《易馥籥录》卷十五有较深入的阐述：

商之诗仅存颂……词之体尽于南宋，而金、元乃变为曲。关汉卿、乔梦符、马东篱、张小山等为一代钜手，乃谈者不取其曲，仍论其诗，失之矣。有明二百七十年，镂心刻骨于八股……洵可继楚骚、汉赋、唐诗、宋词、元曲，以立一门户……夫一代有一代之所胜，舍其所胜，以就其所不胜，皆寄人篱下者耳。^⑥

① 明·茅一相《题间评〈曲藻〉后》

② 明·王思任·王季重十种·唐诗纪事序[M]. 杭州:浙江古籍出版社,1987

③ 明·王思任·王季重十种·吴观察宦稿小序[M]. 杭州:浙江古籍出版社,1987

④ 清·顾炎武·日知录·诗体代降[M]文渊阁四库全书本(电子版)

⑤ 清·吴伟业撰,李学颖校·吴梅村全集[M].卷第二十七,文集五“陈百史文集序”.上海:上海古籍出版社,1990:655.

⑥ 王齐洲.“一代有一代之文学”文学史观的现代意义[J].文艺研究,2002(6)

有了前人对文学发展规律的探索，才会有王国维先生集大成的“一代之文学”的发展观。王国维先生早在《人间词话》（1908年初刊于《国粹学报》）中对中国文学发展进行总结，说：

四言蔽而有《楚辞》，《楚辞》蔽而有五言，五言蔽而有七言，七言蔽而有律绝，律绝蔽而有词。

同时也指出其原因：

盖文体通行既久，染指遂多，自成习套，豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。^①

在洞悉文学发展演变规律及其原因的基础上，1912年王国维《宋元戏曲考·自序》中明确提出“一代之文学”的学术命题：

凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。^②

明确地将文体变化与时代更替联系起来，探讨文学体裁发展演进的规律，提出文学发展有“一代”（“一代有一代之文学”简称）之现象。

随后，胡适则从文学进化的角度，进一步论述该命题，认为“一时代有一时代之文学”。强调“文学因时进化，不能自止”，“此非吾一人之私言，乃文明进化之公理也”。^③当然，在新文化运动高潮下，胡适强调文学有自身明确的继代发展规律，是为了给自己提倡的“文学革命”和“白话文学”廓清道路，提供有力的理论武器。

现当代文学界则全面接受了“一代”文学的发展观点，并以此为基础去认识历代文学，去更深入的探讨文学“代”与“代”之间的纵向比较与横向联系。因此，王国维先生提出的命题已成为评价各代文学成就、总结文学发展规律的定论。^④

综上，“一代有一代之文学”非王国维先生一人一时独创，而是由金、元、明、清及近代众多学者累积阐发形成的学术命题。“一代之兴必有一代之绝艺”、“一代有一代之所胜”、“一代有一代之文学”等文体继代发展观，都立足于文章体裁的转变，强调了时代与文体的密切联系，强调文学整体发展过程中的阶段性特征，力求在每一时代各取一体，以突出这一文体在相应时代的独尊地位。

“一代有一代之文学”，被认为是“发现了中国文学演化的规律，替中国文学史立一个革命的见地”的“惟一正确的中国文学史观”。就一代文学中最有特色、最有创新和最有成就的

① 王国维.人间词话:第五十四则[M].南京:江苏文艺出版社,2007.

② 王国维.宋元戏曲史·自序[M].天津:百花文艺出版社,2002.

③ 胡适.文学改良刍议[M]//胡适说文学变迁.上海:上海古籍出版社,1999:15-25

④ 沈金浩.“一代有一代之文学”辨析[J].苏州大学学报(哲学社会科学版),1988(4)

样式而言，所列举的文学样式是每个时代所有文学中形式和内容结合得较好的、较有代表性的部分，诸如把楚骚、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清小说和传奇，看作为“一代之所胜”，一代文学之代表，是言之成理，持之有故的。^①

显然，“一代有一代之文学”从整体上强调的是文学发展的代有所盛，代有所擅。而“一代之文学”实际上是指这一时代最有特色、最有创新，而艺术成就也最大的文学样式。同时各种文体之间的关系也不是蔽一个，立一个，它们之间往往并行不悖，相互促进提高。并非独善其美，莫能继焉。正如椿轩居士所说：“百代文章百样传，词坛布席岂容专？”（《凤凰琴》白题词）因此，从时间发展阶段来说，文学上的“一代”显然是指与王朝更替同步的历史时期。

2、音乐阶段性发展的理论体现——音乐史分期问题

戏曲是一种融文学、音乐、舞蹈等为一体的综合艺术，与文学、音乐有着天然的联系。宋元以来，戏曲代表着中国音乐文化发展的主流，文学演进具有继代现象，音乐文化的发展也同样呈现阶段性和延续性。对此，音乐史学家早有认识：

音乐文化同其他诸多人类文明现象一样，都是在最初的萌芽和产生以后，沿着继承、变化（变革）与发展的轨迹来进行的。在人类近万年的音乐文明历史中，每一次人性化（或人本化）、社会化的音乐变革，都具有打破传统的新意和创新。^②

刘再生亦说：“中国是一个历史悠久的文明古国，在几千年的音乐历史发展中音乐形态有着不断变异的特点”，并将这一演进归纳为：“千年一大变，百年一小变”。^③

显然，音乐文化同人类社会发展规律一样，具有明显的阶段性，“千年一大变，百年一小变”不仅是中国音乐文化发展变迁总体特征的真实写照，也是人类社会发展的普遍规律。

20世纪以来的音乐史学通史性专著虽然撰写体例不同，却都试图在历时与共时中展开对中国音乐发展阶段性的论证、描述，这集中体现在对音乐历史的分期问题上。王誉声说：

音乐发展的分期标准，是音乐表现形式的重大变革。重大变革，可分期；较小变革、可在一个期内分阶段。而变革不大，尽管历时多长，也不予分期。^④

因而，音乐史发展的诸种分期在本质上都是音乐文化阶段性发展的体现与证明。

时间是事物序列产生的立足点，也是事物发展的参照坐标，中国历代政权更替有着明确的纪元，而传统思维的惯性也影响着音乐史学的研究。因而，从叶伯和以来的音乐史著述对中国音乐历史的划分，多强调音乐发展的阶段性依附于朝代更替，甚至将音乐发展变迁与政权更替机械重合论述。当然，具体到每一部著述的历史分期略有差异，其分期标准也各不相同。归纳

① 王永健.评“一代有一代之文学”——中国文学史研究漫谈[J].江苏社会科学,1988(1)

② 张清华,肖桂彬.中国音乐史断代分期的统一性与可持续性[J].人民音乐,2006(11).

③ 刘再生.论中国音乐的历史形态[J].音乐研究,2000(2).

④ 王誉声.中国古代音乐史编写方法的思考[J].天津音乐学院学报,1991(2)

起来主要有以下几种:

第一、将音乐阶段性发展变迁与政权更迭融合一体,按朝代划分音乐发展阶段,并将政权更替与历史纪元结合,音乐从属于政治文化。如《中国古代音乐史稿》(杨荫浏著)全书将中国音乐发展的历程按朝代更替划分八个阶段:远古——夏商——西周、春秋、战国——秦汉、三国、两晋、南、北朝——隋、唐、五代——辽、宋、西夏、金——元——明、清、同时,在每个时期用确切纪元加以标注。突出纪元主体特征,用数的序列性和无限性,以百年纪元的方式来进行音乐史断代分期,强调了时间上的排序,减少了政权更替中音乐发展的模糊性,这和按历史朝代更替划分有着本质的区别,但《史稿》强调的是政权更替而非时间纪元。^①

这种按朝代划分音乐发展阶段,首先是肯定了中国音乐发展具有明确的规律,肯定了一代有一代的音乐,每朝每代的音乐发展各有特色。但实际上却是“乐从礼”思想的体现,将社会发展更替规律强加于音乐发展,模糊二者的界限,因此,音乐的继代现象并未真正体现。

第二、将音乐发展与社会性质联系起来,按照社会史或进化史划分。根据历史唯物主义的社会发展观,社会形态是按照原始社会、奴隶社会、封建社会等向前演进。廖辅叔《中国古代音乐简史》就依据这一体例撰写,将音乐发展按社会性质归结为三个阶段:原始社会的音乐、奴隶制社会的音乐、封建社会的音乐(前期、中期、后期)。受西方进化论思想影响,叶伯和《中国音乐史》上卷根据事物普遍发展观划分,将中国音乐史分为四个时代:传说中的黄帝时代以前的“发明时代”,从黄帝时代到周代的“进化时代”,从秦汉至唐代的“变迁时代”和从宋元至今的“融合时代”。

艺术虽属于意识形态的范畴,往往受制与社会性质与物质条件,但艺术有自身的独特性,并不能泛泛的打上意识形态或社会性质的标签。音乐作为一种特殊的艺术形式,演进和发展进程十分复杂,不能完全等同于一般事物的发展。^②这种贴标签似的划分虽然强调了音乐艺术发展在不同社会阶段的特点,但忽视了艺术自身的特殊性。

第三、根据音乐观划分。杨荫浏先生《中国音乐史纲》全书由“引言”、“历史的音乐观”、“上古期:远古至战国”、“中古期:秦代至唐末”、“近后期:五代至清末”、“结论”、“尾声”七个部分组成。虽是采用“编年体”,但“将历来对于这种音乐观反应的人概情形,作为区分中国音乐史时期的根据”^③。这种根据“历史对音乐观念的反应”作出的音乐阶段划分是从音乐与政治的互动关系中把握音乐发展规律,音乐观念的阶段性发展变化也导致了音乐欣赏、表演(音乐行为)、创作等实践领域的阶段性变化。

第四、根据音乐的形态特征划分。20世纪初,郑觐文开始尝试依据音乐形态发展特点化分音乐的阶段性。所著《中国音乐史》分为上古时期、雅乐时期、颂乐时期、清商时期、胡乐时期、燕乐时期、宫调时期和九宫时期八个部分。这一分期虽强调了艺术自身的发展规律,并指出了音乐的阶段性特点,然而由于时代的局限、音乐史学发展及材料的缺乏,这一分期因缺乏标准而有失科学性和统一性。但可贵的是,郑觐文的音乐阶段发展观点成为黄翔鹏先生古代

^① 与此类似的有《中国音乐史纲要》(沈知白)、《中国古代音乐史》(金文达)、《中国音乐史略》(吴钊、刘东升)、《中国古代音乐史简编》(夏野)、《中国音乐通史简编》(孙继南、周柱铨主编)等。

^② 杨永贤.中国古代音乐史分期概说[J].中国音乐学(季刊)2006(3)

^③ 杨荫浏.中国古代音乐史纲[M].上海:万叶书店,1955:23

音乐史分期观点的源头。

黄翔鹏先生认为历史分期方法“难以从中国音乐发展过程中的自身规律和音乐艺术本身的特点来看问题”。^①由此，对音乐史的发展提出了著名“三阶段说”，认为中国音乐发展具有阶段性规律，并据此将中国音乐历史划分为先秦、中古（汉唐）及近代（宋元至明清）三个阶段，即：以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段、以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段和以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段^②。

在《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》一文中，黄翔鹏先生又进一步系统明晰地提出，“根据经济、政治对音乐文化的影响，从音乐自身规律来看，即从音乐的传承关系到音乐形态学的分析出发，按音乐的形态内容来作音乐史的分期研究”。将古代音乐历史划分为五个时期：先秦乐舞时期——远古至三代（夏、商、周）；歌舞伎乐前期——秦、汉、魏、晋；歌舞伎乐后期——南、北朝、隋、唐；剧曲音乐前期——五代、宋元；剧曲音乐后期——明、清。认为在这五个时期内部，每种音乐的形成、发展与衰落，都与社会历史的发展紧密相联，当社会发生深刻的历史变革时，音乐大的形态受到破坏，音乐的历史也随之改变。^③

黄先生的音乐史分期主张，主要针对旧有按朝代分期的体系而提出。其前提是音乐艺术自身发展的阶段性变化，并不与每一个朝代的更替相始终，因而旧的朝代体系不能恰当地反映音乐艺术的演进。这一考量是符合音乐史实际的，因而得到广泛的重视。

对于音乐史的分期，当代学者也作出一些探讨。郑锦扬主张以音乐信息的主要载体为标志进行分期，并在《中国音乐史宏观研究的时空视野》一文中将中国音乐划分为史前时代（距今8000年以前）、乐器时代（距今约8000年或更早）、乐谱时代（距今约2100年或更早）、录音时代（距今约百年）四大发展阶段。^④王誉声在《中国古代音乐史编写方法的思考》一文中采用专题与断代相结合的方法，将中国古代音乐史分为三个时期：远古期（远古至西周初年），即乐舞期；中古期（西周中期至五代），即分纯发展期；近古期（宋至清），既综合又分纯发展期。^⑤

陇菲以“文化人类学性质之民族音乐学的理论思路”，以不同历史阶段中，音乐社会功能的不同性质和乐师社会身份的不同性质来进行历史分期。在《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中，陇菲着力构筑“有关中国音乐文明内涵的、新的历史分期框架”，^⑥将中国古乐分为四大时期：周秦之前的巫乐期；魏晋之前的礼乐期；唐宋之前的宴乐期；明清之前的俗乐期。陇菲强调，其所提出的分期依据，“并不是简单的时间绵延序列，也不是一般的社会形态变化，而是中国音乐文明内涵的实质发展”。^⑦

伍国栋先生在其专著《中国音乐》一书的“中国音乐简史”部分，没有循规蹈矩，沿用以朝代更替和体裁类型分期的惯用思路，而是以有利于读者从文化性质和文化类型上理解中国音

① 黄翔鹏.乐问[M].北京:中央音乐学院学报社,2000:145

② 黄翔鹏.传统是一条河流[M].北京:人民音乐出版社,1990:115

③ 黄翔鹏.中国古代音乐歌舞伎乐时期的有关新材料、新问题[J].文艺研究,1999(4)

④ 郑锦扬.中国音乐史宏观研究的时空视野[J].中国音乐,1990(1)

⑤ 王誉声.中国古代音乐史编写方法的思考[J].天津音乐学院学报,1991(2)

⑥ 陇菲.中国音乐文明史纲[J].音乐与表演,2002(4)

⑦ 陇菲.中国音乐文明史纲[J].音乐与表演,2002(4)

乐各历史阶段构成及其主流类型的文化特质为目的,将“音乐艺术是人类群体创造及操纵的文化形态”作为理论依据,将中国音乐的历史演进和衍变阶段划分为四个时期:“以氏族祭乐为中心的音乐时代”、“以贵族燕乐为中心的音乐时代”、“以社团剧曲为中心的音乐时代”、“以专业新乐为中心的音乐时代”。^①

音乐的分期说明了音乐发展的阶段性,分期的不同标准也带来了一个问题,即音乐的阶段发展与朝代更替是否一致?

朝代分期的方法将音乐艺术的发展统一于政权的更迭,其结果是肯定了音乐阶段性发展与政权更替的一致性。而根据音乐形态特征的分期则是看到了音乐艺术发展与朝代更替的不同步现象,强调音乐艺术自身独特的继替规律。

当代音乐学者对此问题有着客观的看法:

音乐的重大发展变化,与社会的经济、政治的变化,有时较合拍,有时不合拍。它进一步说明,音乐的重大发展变化,其主要依据不是社会的经济、政治的变化。这就是说,我们研究音乐的发展,不能主要着眼于社会条件,而应主要着眼于音乐本身。音乐不同于其他社会事物,它有它自己特有的本质和发展规律。不能把社会其他事物的发展规律、甚至于社会发展的规律,强加硬套在音乐发展上”。^②

音乐学的研究成果也涉及到了音乐阶段性发展的原因,刘再生将音乐阶段性的发展归因于:“历史上音乐形态的转型往往是因为政治经济发生深刻变化之后导致人们审美观念的变化而产生的必然结果”。并强调“社会制度的演变有两种情况或者说音乐的变革在两种情况下进行,其一、战争或社会大动荡,其二、平稳的社会过渡”。^③杨永贤也认为社会政治制度的变迁和社会经济的发展是音乐演进的重要外部因素之一,而音乐形态的变化是诸多音乐演进因素交织综合产生的结果。^④

综上,我国音乐史学领域内对音乐史研究的阶段成果——分期理论,无一例外说明了音乐艺术的发展呈现明显的阶段性特征,即音乐的发展总是在不同的时间段内呈现出不同的特征。否则,就没必要也没理由分期。不论从朝代更替、公元纪年的形式,还是遵循音乐艺术规律、依据音乐形态特征划分,都强调了音乐艺术发展的阶段性,每一历史阶段相对于其他阶段有着不同的特征。音乐艺术的发展虽没有像文学形式发展代有所擅,并明确形成类似“一代有一代之文学”的演变规律,但也有清晰的“继代”发展演变现象,而这种“继代”与朝代的更替并不同步。

当然,音乐的分期不是绝对的,对音乐分期中音乐发展的概括也是相对的,先秦以钟磬乐

① 伍国栋.中国音乐[M].上海:上海外语教育出版社,1999:393-394.

② 王誉声.中国古代音乐史编写方法的思考[J].天津音乐学院学报,1991(2)

③ 刘再生.论中国音乐的历史形态[J].音乐研究,2000(2).

④ 杨永贤.中国古代音乐史分期概说[J].中国音乐学,2006(3).

为代表并不意味着其他音乐形态的不存在，汉代相和歌的兴起也并不能说明钟磬乐的衰亡，1999年出土的洛庄汉墓编钟有力的证明了钟磬乐在西汉不仅没有衰落，反而达到了极其辉煌成就。同样，歌舞大曲也不仅仅在魏晋隋唐才有，宋、明宫廷依然演出着歌舞大曲。音乐艺术的发展不是断裂和取代，而是一种积淀、继替。

3、中国绘画的阶段性发展——“一代有一代的画风”

戏曲艺术将音乐、文学进行高度综合，同时也汲取美术因素，一出戏呈现给观众的就是一幅流动的画卷。抛开戏曲而从宏观角度上来看，戏曲与中国绘画艺术同源共生，无论是在内部精神还是外在显现都有着密切的联系。文学、音乐艺术的发展具有阶段性特征，纵观中国绘画艺术的发展，也惊人的表现出这一“阶段性”特征。

著名画家林风眠认为人类绘画有三个发展阶段：第一阶段是装饰化时期；第二阶段是表现体量真实时期；第三阶段是单纯化地表现时间变化中的诸种现象时期。^①梳理中国绘画的发展脉络，它显然是一个不断吸收新鲜血液、不断继承和创新的过程。唐画不同于宋画，宋元又不同于明、清，不仅人物的精神面貌，甚至从一些山水花卉作品中，也不难看出它们的区别。明朝张泰阶曾这样总结说：“唐人尚巧，宋人尚法，南宋尚体，元人尚意”^②。因此，江丰先生提出“一代有一代的画风”的论点，并指出这种不同时代画风的形成势必受到政治（主要指不同时代统治阶级的统治观念）、经济（主要指特定民族的生活境况）的制约。^③郑午昌在《中国画学全史》中也指出，“画为艺术之一科……然其演进也，往往随当时思想文艺政教及其他环境而异其方向，别其迟速，而此种环境，又随时代而变更”。^④

一代有一代之画风，唐以前的绘画以勾线填色为主而形成魏晋风度，至隋唐，线描作用日益加强，手法也丰富多彩，“吴带当风”正是这种画风的体现。两宋时期由于帝王的提倡与青睐，院体画在前期占据主流位置，随后由于文人群体的兴盛，文人画崛起，并逐渐与院体画平分秋色，至元代则完全被院体画取代。明清画坛，文人画依然是主流，但其画风则趋向于不求形似但求神似的大写意风格。

诸多美术史论文也常常指出在中国绘画发展历程中，中国人物画的发展巅峰在晋唐时期、中国山水画的发展巅峰在宋元时期、中国花鸟画的发展巅峰在明清时期。对此，舒士俊将中国画总的笔墨风格发展总结为三个时期，即工笔时期、小写意时期、大写意时期。“晋唐以人物为工，宋元以山水为佳，明清以花鸟为能”。^⑤孙征、杨君宇也将中国画的发展历史分为三个阶段，时间划分基本一致：唐朝前后，宋元时期，明清时期。^⑥

正因为绘画发展“一代有一代之画风”的现象，很多美术学者将其发展规律看成是周期性发展，如丁立镇说，连绵数千年的中国画、虽然发展缓慢，但是仍然经历了若干个周期变化。

① 席德进.林风眠的艺术[A].卢辅圣.融会中西的探索[C].上海:上海书画出版社,2000

② 周积寅.中国画论辑要[M].南京:江苏美术出版社 1993: 284

③ 江丰.关于中国画问题的一封信[J].1979年12月号

④ 郑午昌.中国画学全史[M].上海:中华书局,民国十八年(1929)版。

⑤ 舒士俊.由工笔到写意的写意化进程——试析中国画笔墨发展的分期及盛衰[J].美术研究,2000(3)

⑥ 孙征,杨君宇.华夏的文化传统与中国画[J].书画艺术,2003(1)

至于每一周期的时间历程，他指出：“一个‘小周期’也要几十年几百年，‘大周期’则两千多年”。^①

20世纪以来的大部分美术史著述采用了与音乐史相仿的分期方法，从不同的分期标准来阐释中国绘画发展的阶段性。如，秦仲文《中国绘画学史》采用进化论的方法，将上古至民国间的中国绘画发展过程分为萌芽时期、成立时期、发展时期、变化时期和衰微时期；滕固在《中国美术小史》中把自上古至清末的中国美术史分为生长时代、混交时代、昌盛时代和沉滞时代；阎丽川《中国美术史略》则运用马克思主义的社会史分期方法展开论述。^②

宏观事物的发展规律也同样在微观事物的发展中显现出来，作为发端于六朝，成熟于唐五代，后成为卷轴画大宗的中国山水画在千余年的发展过程中，“代有所变”是其典型的特征。明人王世贞就精辟的指出：“山水至大小李一变也，荆关董巨又一变也，李成范宽又一变也，李刘马夏又一变也，大痴黄鹤又一变也”。^③甚至有部分学者将山水画的发展变化等同于自然季节的循环规律，杨絮飞、李国新就把中国古代山水画的发展看作是富有生命的、动态的、阶段性的、周期完整的循环过程：春种时节——隋唐；夏耕之时——五代、两宋；收获之季——元、明；冬藏之日——明清。而现代中国山水画则是在古代山水画发展周期基础上的一个更新的发展周期——螺旋上升到一个更高阶段。^④

史新粉则将中国古代山水画的阶段性发展分成六个时期：装饰风格时期（始于魏晋，止于隋唐）；重笔墨时期（盛唐到晚唐）；求真期（五代两宋）；写实与尚意结合期（元代），摹古期（明清），人格化时期（清）。^⑤而薛永年更是将百年来的山水画阶段性发展总结为三次变革。^⑥

综上，“一代有一代之所胜”的阶段性发展规律是文学艺术的共同规律。艺术是人类精神活动与社会实践的综合产物，人类的发展是代代继替的结果，社会的更替也呈现出治乱交替的局面，伴随而来的文明也有着自己的生命演进轨迹。正因为人类社会、文明有着凸现的轨迹可循，我们才有了通过追述历史、俯瞰自然去认识人类自身的可能。《易经》通过“阴”、“阳”来概括宇宙万物的发生演变本质，阴阳交替转化，由“阴”到“阳”或者由“阳”到“阴”相互转化，每一次转换都是在前一轮转化基础上的提升，事物循环无穷螺旋上升，从而实现“代有所擅”的“继替”发展。因此，阶段性发展不仅是文学艺术的普遍规律也是人类社会的规律。如果先哲的智语是一种放之四海而皆准的话，那么无论是从宏观人类发展、文明演进规律来看，还是从微观姊妹艺术的共同演进特征来说，戏曲艺术均呈现出“一代有一代之戏曲”的发生、发展、成长规律。

① 丁立镇.中国画发展的周期论[J].美术,1986(6)

② 薛永年.美术史研究与中国画发展[J].新美术,1999(1)

③ 明·王世贞.艺苑卮言//俞剑华编《中国画论类编》(上),中国古典艺术出版社,1957

④ 杨絮飞,李国新.论中国古代山水画发展的阶段性及其特点[J].安阳师范学院学报,2005(6)

⑤ 史新粉.中国古代山水画的风格演变[J].衡水师专学报,2001(2)

⑥ 薛永年.百年山水画之变论纲[J].新美术,2006(4)

第二节 音乐变革与戏曲代继发展之关系

一、音乐是戏曲的核心

戏曲是一种综合性的艺术，音乐是其组成部分之一，相对于文学、美术、舞台、装扮等其他因素来说，音乐是构成戏曲最为重要的决定性因素之一，包含文词的唱腔（曲）甚至可以脱离表演、舞台等其他因素而单独存在，不失其戏曲的本质意义。在某种程度上来说，戏曲音乐左右着戏曲的产生、发展及一代一代戏曲的形成。因此，音乐是戏曲的核心要素。

首先，从戏曲的定义来看，音乐是戏曲构成的基本因素。戏曲概念的界定首师静安先生，“戏曲者，谓以歌舞演故事也”，^①在《宋元戏曲史》中王国维先生又称“必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全”。^②静安先生对戏曲概念的界定侧重的是文学因素（故事），但他牢牢抓住了戏曲的综合性特征，肯定了中国戏曲的歌舞本质和音乐（曲）在戏曲中的重要地位。

同样，一些具有代表性的权威辞典也肯定了唱或歌舞在戏曲本质方面的决定作用。《中国大百科全书·戏剧》“戏曲”条明确称：“中国特有的以唱为主并综合多种艺术因素的戏剧种类”。《中国曲学大辞典》认为戏曲的艺术概念是指“一种包含文学、音乐、舞蹈、美术、杂技等各种因素而以歌舞为主要表现手段的总体性演出艺术”。^③

台湾学者曾永义将戏曲定义补充为，举凡“演员合歌舞以代言演故事”皆是，并称戏曲有“小戏”和“大戏”之分，“小戏”是由多元构成的，音乐歌舞是其核心因素之一。作为戏曲艺术的完成形式——“大戏”由故事、诗歌、音乐、舞蹈、杂技、讲唱文学叙述方式、俳優装扮、代言体、狭隘剧场等九个因素构成，是“密切融合了音乐和舞蹈”。^④

路应昆甚至将戏曲抽象化为“戏+曲”，宋元成熟戏曲的概念是“戏+南、北曲=戏曲”，乱弹成为戏曲主流后，意味着戏曲之“曲”越出了南、北曲的范畴，“戏曲”概念由此得到很大拓展，即“戏+任何曲=戏曲”。^⑤针对戏与曲的关系，路先生认为北杂剧实际上是将戏剧结构建立在特定的套曲结构基础上，可谓“曲本位”而非“戏本位”，清代乱弹属“乐本位”性质。显然，在路氏看来花部乱弹之后的戏曲在文、乐二者的关系中，音乐已成为主导力量。^⑥

其实，何止花部乱弹之后，音乐才成为戏曲的主导力量，更早的南戏、北剧，昆山、弋阳诸声腔，均因音乐体制、风格的不同而得以区分，得以确立其在剧坛的地位。因此，从戏曲的发展历程及每个剧种的组成来看，音乐都是不可或缺的基本因素，几乎不存在缺少音乐歌舞的戏曲剧种，这是由中国戏曲的特殊本质所决定的。

其次，从戏曲的起源来看，音乐是戏曲形成的重要源头之一，甚至可以说戏曲正是在上古以来乐舞的强壮母体内孕育、成型的。中国戏曲源远流长，对于其起源，学术界众说纷纭，综观起来比较代表性的有五种：其一源于古代歌舞，其二源于古巫、古优，其三源于远古祭祀，

① 王国维. 戏曲考原//宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:132.

② 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:33.

③ 齐森华,陈多,叶长海主编.中国曲学大辞典[M].杭州:浙江教育出版社,1997:3.

④ 曾永义.戏曲源流新论[M].北京:文化艺术出版社,2001:21

⑤ 路应昆.中国剧史上的曲腔演进[J].文艺研究,2003(1)

⑥ 路应昆.中国剧史上的曲腔演进[J].文艺研究,2003(1)

其四源于说唱艺术，其五外来说。

如本文前面章节所论，我们认为中国古代歌舞是戏曲产生的直接源头。刘师培在《原戏》中说：“戏曲者，导源于古代乐舞者也”；麻国钧《中国戏剧的发生》将“歌舞说”细化为“宫廷乐舞说”和“上古歌舞说”；^①周育德《中国戏曲文化》在“源头编”第一章“先行者的发现”中认为汇成戏曲长河的源流首先是歌舞^②；王胜华《戏剧起源的新视点》^③提出“三个源头一条江”的看法，强调歌舞是三个源头之一；等等。^④

陈多、谢明《先秦古剧考略——宋元以前戏曲新探之一》说：

我们对中国戏曲发生、发展历程的大体看法是：中国戏曲是直接由上古歌舞发展而来，在春秋时期就诞生了古歌舞剧。此后就以它为基础，吸收优戏、说唱等多种表演艺术，历经战国、汉、唐的逐步发展，演变而成宋元、明、清时期的戏曲。^⑤

如果说戏曲的形成是诸多元素逐次结合的结果，首先则是歌、舞、诗的结合。《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》说：“中国戏曲的起源很早，在上古原始社会的歌舞中已经萌芽了”。《尚书·舜典》载：“予击石拊石，百兽率舞”。^⑥《吕氏春秋·仲夏纪第五·古乐》载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”。^⑦这些远古民间歌舞与史书所记载的六代乐舞《云门》、《大咸》、《韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》已经具有了戏曲的萌芽，即歌舞与装扮。

明·王守仁《传习录·下》就表达了这样的观点：

《韶》之九成，便是舜的一本戏子，《武》之九变，便是武王的一本戏子。^⑧

刘师培《原戏》称：

戏为小道，然发源甚古，遐稽史籍，歌舞并言，歌以传声，舞以象容，歌舞本于诗，故歌诗以节舞，以歌传声，以舞象容。^⑨

战国时屈原的《九歌》是楚地民间祭祀歌舞，闻一多先生曾将其“悬解”为一出大型歌舞

① 麻国钧.西域戏剧与戏剧的发生[M].新疆:新疆人民出版社,1991

② 周育德.中国戏曲文化[M].北京:友谊出版社,1995年12月第一版

③ 王胜华.戏剧起源的新视点[J].东方艺术,1994(2).

④ 坚持“歌舞说”(或“乐舞说”)者还有:刘师培《舞法起于祀神考》、王国维《宋元戏曲考》、许之衡《戏曲史》、吴梅《中国戏曲概论》、青木正儿《中国近世戏曲史》、卢前《中国戏曲概说》、徐慕云《中国戏曲史》、董每戡《中国戏剧简史》、周贻白《中国戏剧史》、张觅《中国戏曲晚成的原因及其歌舞化的历史规定》、张庚与郭汉城《中国戏曲通史》、郭涛与刘立文《中国古代戏剧文学史》、罗晓帆《中国戏曲演义》、吴新雷《中国戏曲史论》、陈多与谢明《先秦古剧考略》等。

⑤ 陈多,谢明.先秦古剧考略——宋元以前戏曲新探之一[J].戏剧艺术,1978(2)

⑥ 尚书·舜典//清·阮元主持校刻.十三经注疏[M].北京:中华书局,1980:125.

⑦ 秦·吕不韦编,张双棣,张万彬等译.吕氏春秋[M].北京:北京大学出版社,2000:135.

⑧ 明·王守仁.传习录·下[M].长沙:岳麓书社,2004.张怀承,译注.

⑨ 刘师培.原戏[J].国粹学报,1907(34)

剧。王廷信通过对《九歌》的深入研究认为，《九歌》之《湘君》、《湘夫人》、《少司命》三者所基于的祭祀行为因扮演行为表现明显，而体现出一定的戏剧特点，可以从中看到戏剧之萌芽。

①曾永义则断言：

如果以文献出现之早晚为论据，那么，《九歌》中《山鬼》应当是中国戏曲的第一个“雏型”，亦即中国戏曲以此为“源头”。②

孙叙长也表达了同样的观点，认为“九歌是我国戏剧史上仅存的一部最古老最完整的歌舞剧本”。③陈多、谢明则进一步把《诗经》中《关雎》、《野有死麋》，楚辞《九歌》和《招魂》等都看成是歌舞剧，从而提出中国戏曲在春秋战国时期已经形成的重要观点。④

另外，戏曲学者常常将承继古代歌舞艺术发展而成的汉魏隋唐歌舞戏《东海黄公》、《大面》、《拔头》、《踏谣娘》看作是戏曲形成发展的直接源头之一。任半塘就特别指出《踏谣娘》是唐代的真正之戏剧，是“全能剧”。任氏主张中国戏曲形成于唐代，正是因为“唐戏之不仅以歌舞为主，而兼有音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种技艺，自由发展，共同演出一故事，实为真正之戏剧也”。⑤

从人类学的角度，今人将戏曲源头追溯到远古时代的祭祀与巫觋活动，这实际上是说明戏曲的两个基本因素音乐与装扮萌生于此。巫觋以音乐活动为主导，通过音乐歌舞而起到沟通人神，天人感应的作用。远古祭祀并非纯粹的仪式，也多是通过音乐歌舞活动完成仪式，从而达到敬神娱人的目的。王国维先生在《宋元戏曲史》之“上古至五代之戏剧”章开篇就说：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？……是古之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也。……盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣”。⑥因此，说戏曲源于古代祭祀和巫觋，不如说主要是源于祭祀和巫觋中的戏剧性歌舞活动。先秦优人的表演也被认为是戏曲的源头之一，优虽侧重于装扮和语言调笑，却也将歌舞作为常用手段。如“优孟衣冠”当中的优人孟实际上主要是通过唱歌和模拟孙叔敖举止来进行表演的。

再者，从戏曲的“晚熟”来看，音乐是戏曲的核心要素。中国戏曲尽管早在上古时期就已见萌芽，并分别产生了歌舞、装扮、说白等戏剧因素，却经历几千年之久的孕育、成长，直到宋元时始有“成熟的戏曲”诞生。探索其原因发现，音乐不仅是中国戏曲最重要的组成部分，还是孕育、催生、哺育戏曲成长的巨大推力，可以说，戏曲是在远古以来中华乐舞温暖的子宫里安然孕育和逐渐成形的，即便宋元“成熟戏曲”呱呱坠地之时，透过大量“官本杂剧段数”，仍不难发现戏曲的脐带，还紧紧连接在音乐歌舞的母体上。正因为戏曲是在歌舞的母体中孕育成长，其诞生后依然保留歌舞音乐的基本功能——抒情性。

① 王廷信.《九歌》中的戏剧扮演[J].文艺研究,2002(6)

② 曾永义.戏曲源流新论[M].北京:文化艺术出版社,2001:12

③ 孙叙长.楚辞九歌十一章的整体关系[J].社会科学战线,1978(创刊号)

④ 陈多,谢明.先秦古剧考略[J].戏剧艺术,1978(2).

⑤ 任半塘.唐戏弄·辨体三[M].上海:上海古籍出版社,1984年修订本

⑥ 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002:1.

廖奔、刘彦君也说中国戏曲体制建立的首要条件是“曲”，其发展历史的阶段性呈现为大曲、鼓子词、小令、慢调、嘌唱、唱赚、复赚、诸宫调等词曲形式，而它的生长不仅依赖于一定发展程度的叙事文学，而且依赖于歌舞、说唱等艺术媒体的演进。^①

最后，从戏曲“成熟”之后的发展来看，音乐仍是其不可或缺的基本要素，音乐体制的变革发展是戏曲变革的主导因素，是戏曲继替变革过程中形成“一代有一代之戏曲”的决定因素。在某种情况下，戏曲之“曲”可以脱离“戏”而单独存在，并不失戏曲的意味。

古代歌舞艺术是戏曲产生的源头之一，汉魏时期的歌舞小戏是采用单曲反复的形式进行歌唱。宋元成熟戏曲元杂剧与南戏首先是在音乐上取得突破，吸收隋唐大曲、词调音乐、唱赚、诸宫调、民歌小曲等音乐艺术形式，在纵向继承与横向借鉴的基础上促成了音乐体制上的突破。魏良辅对昆山腔的改革也主要集中在戏曲音乐上，“水磨调”的产生导致了儿百年来一直处于偏安一隅的南曲在明代的崛起，昆腔也因音乐上的改革成功脱颖而出，引领戏曲风骚数百年。

同样，板腔体音乐的出现导致戏曲发展再次产生了重大变化，花部乱弹由此打败雅部昆曲的垄断地位。现代京剧样板戏成功的首要原因是戏曲音乐上的革新，而这种戏曲音乐革新又是白学堂乐歌以来西方音乐传入，新音乐产生，西方专业作曲技术理论对传统音乐影响的结果。

汪人元先生对戏曲音乐在戏曲中的作用作了精辟的总结，说：

“戏曲成败曲一半”，这话绝非夸大；既针对整个戏曲，也针对每个剧种、乃至一个剧目。因为对戏曲而言，由于戏曲是“以歌舞演故事”，它的唱腔音乐就成为戏曲最基本的表现手段，也成为吸引观众最重要的形式；对剧种而言，它又是决定和显示剧种个性与价值的关键，音乐如果少个性、不好听、无发展，剧种就会没生路；对一个创作剧目而言，张庚先生早说过：“唱腔不过关，戏就留不住”。此言确然。^②

的确，音乐在戏曲中占据核心地位。近世以来戏曲音乐磁带、唱片大量发行，受到受众群体的追捧，成为人们娱乐欣赏的重要手段和途径之一的事实，无疑说明了戏曲音乐（声腔）可以脱离舞台、文本而单独存在。因此，在这个意义上来说，戏曲音乐唱腔可以代表戏曲艺术本身。如京剧《苏三起解》常常作为京剧演出的经典曲目，故事差强人意，观众听一遍便了然于胸，但依然津津有味的听上百遍、千遍，这就说明音乐声腔的决定作用。受众群体意在欣赏声腔音乐而非剧情，重乐而非重戏。当然，这种情况的出现和中国传统文化注重韵味的精神本质以及受众群体的审美心理密切相关，但中国戏曲强调戏曲音乐歌舞的特殊性无疑在这一审美原则形成中起着重要作用。

二、音乐变革是戏曲面对挑战所作出的应战

中国戏曲的发展有如人类社会文明一样，始终面临着无数个挑战，社会政治、经济、文化变迁以及人们审美变化、艺术内在发展规律等等因素在不同的时期对戏曲艺术的前进发展产生

^① 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(一)[M].太原:山西教育出版社,2000:41

^② 汪人元.加强音乐建设要成为当前戏曲发展的重要战略[J].中国戏剧,2006(8)

了不同的挑战。宋元虽然产生了“成熟”的戏曲形式，却并没有标志着它已经达到完善，不需要发展，而是继续发展变革，在诸多挑战面前呈现出九死一生甚至凤凰涅槃般命运，如奔腾黄河虽一泻千里却九曲回环。

面对挑战，戏曲作出了一系列的应战，应战的主要表现是音乐体制的变革。

蒙元政权一统全国，元杂剧也随之流布大江南北，迅速达到其发展的颠峰。在北方由于音乐、语言上的便利，元杂剧有着深厚的欣赏者群体。但是，当元杂剧脱离地域局限传播到南方的时候，南北音乐风格、语言、欣赏习惯等迥然不同，北曲不协南耳，给元杂剧的进一步发展带来挑战，同时，南戏也在日渐冲击着元杂剧在南方的演出领地，与元杂剧争夺观众。面对挑战，元杂剧作出了应战，由于此时南戏在剧本文学上还属于民间形态，无法给成熟的元杂剧提供养分，而且南戏灵活的角色表演体制也没有体现在元杂剧随后的表演中，因此，这种应战不是对南戏剧本、表演体制的吸收，而是音乐体制上的变革——吸收南曲音乐，形成南北合套的形式，运用于杂剧中，试图解决“不协南耳”的问题。

与此同时，南戏也面临着冲破元杂剧的压制，日趋退缩的困境，作出了与元杂剧类似的应战。但是两者的结果不同，元杂剧的应战力度显然不足，无法解决“北曲不协南耳”和自我求新求变的需求，入明渐趋衰落，并沿着南北合套的方向发展转化成南杂剧。南戏则实现了成功应战，广泛吸收北杂剧的因素，发展壮大，呈崛起之势。

入明以来南曲也同样与前代艺术一样面临着因流布不同地域所带来的挑战——语言不通、欣赏趣味不同。南曲的应战是采用“改调歌之”，错用乡语，从而形成适合不同地域、不同层面人群的地域声腔。这显然是一种成功的应战，它不仅促进了南曲的进一步发展，而且还衍生出了众多的地域声腔，为明清昆、弋争胜奠定了基础。

魏良辅等人的昆腔改革，实际上也是一种应战，这是旧昆山腔在面临其他南曲变体声腔的“围剿”，陷于“止行于吴中”狭小地域的困境抉择，顺应了南北音乐文化交流、融合的发展趋势。

清代中叶以来，昆曲面临时代变迁，人们审美趣味求新、求变、求俗等因素的变化以及花部乱弹崛起所带来的诸种挑战，试图作出应战，诸如风行“折子戏”、吸收明清民间音乐以及梆子乱弹音乐、表演等，但，应战力度过于弱小，渐趋被花部压制，被时代抛弃，常被人讥笑为“车前子”。

板腔体戏曲的产生是中国戏曲音乐面对时代变迁导致人们审美心理变化，渴求戏曲音乐更具戏剧性，实现“更快人情”的目的所产生的重大挑战而作出的应战，经历宋、元、明、清的发展，曲牌体戏曲显然无法达到这一要求。戏曲艺术的整体应战改变了传统戏曲的发展方向，诞生了与曲牌体迥异的戏曲音乐体制，为京剧的产生和地方戏曲的普遍兴起提供了基本的动力。

近百年来，西方音乐、戏剧、影视的传入、新音乐的产生、社会制度的巨变、文化的断层、现代社会波澜壮阔的现实生活、高速发展甚至泛滥的现代传媒等等对传统戏曲的生存构成了严峻的挑战，传统戏曲开始作出一系列的应战，京剧样板戏是这一系列应战之一，其音乐上的改革是戏曲在现代化进程中的阶段性成果。

总之，音乐体制变革是戏曲面对一系列挑战所作出的应战，是戏曲变革的主要内容。当应战力度与挑战力度相符时，便是一种成功的应战，足以推动戏曲进一步发展甚至达到辉煌；应战不足，挑战过于强大，则戏曲必然衰落甚至消亡。不论如何，在无数“挑战—应战”的考验中，戏曲音乐体制的都彰显了巨大创新能力。无数个挑战与应战，构建了戏曲代代继替前进的洪流，使得戏曲发展有如人类社会代代相承、绵延不绝。

三、音乐变革引领戏曲变革

戏曲音乐的发展犹如文学发展一样，代有所擅，无论是从曲牌联缀体制向板式变化体制的转变，还是南、北曲——昆山腔、弋阳腔——梆子腔、皮黄腔——地方声腔的继替，都呈现出“一代有一代之戏曲音乐”的现象，与此相应也形成了“一代有一代之戏曲”的演进规律。

戏曲音乐发展历程中的几次重大变革对戏曲的代继发展至关重要，从本文前几章对戏曲发展的史实论述来看，可以得出这样一个结论：音乐变革引领了戏曲的变革，音乐变革是戏曲代继发展的直接原因。

王国维先生将元杂剧界定为成熟的戏曲形式，宋元时期南戏也同样被学术界认为是比元杂剧产生稍早的成熟戏曲形式。南戏和北剧的形成与前代歌舞艺术、优戏、参军戏有着密切的继承关系。从“戏曲者，以歌舞演故事也”的界定中，便可知道“曲”在戏曲中的重要地位。南戏、北剧（元杂剧）与南、北曲是相辅相成的，我们可以说南戏、北剧分别是在南、北曲基础上形成的，也可以说是南戏、北剧造就了南、北曲。但有一点是明确的，即仅有前代滑稽调笑和语言科白是不可能形成成熟的戏曲艺术，也不可能出现南戏、北剧，并成就一代元杂剧的辉煌地位。正因为有了宋元之际歌舞音乐的变革，隋唐歌舞大曲渐以“摘遍”的形式，通过类似史浩《鄮峰真隐大曲》一类的“杂剧大曲”形式，向戏曲转变。与此同时，大量的前代大曲和其“摘遍”形式，融入了戏曲艺术之中，与固定词牌音乐一道构成了南、北曲的基本音乐单元。而将诸多单个曲牌或大曲“摘遍”连接起来的联套音乐体制，已经部分地实现了从歌舞向戏曲音乐的过渡。

因此，两宋之际，歌舞音乐、词调音乐以只曲形式为主向曲牌联套体制的演变，实现了戏曲音乐的第一次重大变革，并由此产生了以曲牌联套为基础的南、北曲。正因为实现了戏曲音乐的变革，在南、北曲音乐基础上形成的南戏、元杂剧才得以发展完善。元杂剧以其固定的音乐体制，迅速为文人所掌握，从而奠定了以歌唱为主的杂剧艺术，并在优秀杂剧作品、大批杂剧作家的推动下，盛行于大江南、北，成就一代之戏曲。

事物的盛衰有着自己的规律，元杂剧虽一度辉煌，但随着时间的发展，其音乐体制也渐趋呈现僵化，以至徐渭《南词叙录》云：“顺帝朝，忽又亲南而疏北，作者蛸兴”。^①造成元杂剧创作上的凋零和元杂剧衰亡的原因是多方面的，学术界也作过较多研究。但其中元杂剧在音乐上拘泥于一本四套体制，严格烦难的宫调、格律，弦索伴奏的困难，旋律地域风格过强等因素是造成创作减少，不适应观众审美需求的主要原因。

① 明·徐渭《南词叙录》//中国古典戏曲论著集成(三)[M].北京：中国戏剧出版社,1959:239.

因此，元杂剧赖以发展的音乐体制至元代中后期，已经不适应时代和戏曲本身演进发展的需要，僵化的体制阻碍了其前进的道路。而要想进一步发展，文学因素已不能解决根本问题，应运而生的是音乐体制的再次变革。南北合套的产生不仅适应了元杂剧进一步发展的需要，解决南人不协北曲的弊端，同时也适应了南戏从草根走向文雅，从原始自由的乡野俚曲走向严谨宫调、曲牌联套发展的需要。南北合套的广泛运用，虽没有挽救元杂剧，却延缓了元杂剧衰落的命运，至明代中叶昆曲出现后，才渐成“绝响”。

艺术的演进有时是逆向曲折，回环往复，有时又相互转化。南北合套也导致了元杂剧的自我救赎，入明以来，渐趋演化成南杂剧，并成就了明、清杂剧创作、表演的辉煌。

当然，南北合套对于南戏的意义更为明显，使南戏摆脱了乡野俚俗的草根状态，渐趋文雅化和规范化，并为文人、士大夫接受、重视，四大南戏《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》和《琵琶记》的产生，标志着南戏的崛起。

入明以来，虽然统治者常云：“五书、四经，布帛菽粟也，家家皆有。高明《琵琶记》如山珍海错，富贵家不可无”，^①并加以提倡。但在元末崛起的南戏并没有延续前代的道路向前发展，而是经历了一个漫长的明人改本时代。^②新的戏曲声腔也在这一相对平静的时期酝酿萌发。

以昆山、弋阳、海盐、余姚四大声腔为首的诸多南戏声腔在这一时期衍生，开创了南戏借用乡音、改调歌之的发展趋势。南戏变体声腔的繁衍发展是明代前期戏曲发展的突出特点，但局限于地域声腔，无法形成如元杂剧一样的影响全国、成就辉煌的大剧种。以魏良辅为首的南、北曲家对昆山腔的革新是戏曲音乐的又一次变革，这次音乐变革，改革了昆山腔的唱法、音乐、伴奏，融合南、北曲音乐于一体，创造了“气无烟火”的“水磨调”和婉转曲折、一唱三叹的柔美旋律。当然，这次改革仍处于曲牌联缀音乐体制范畴之内。以魏良辅为首的唱曲家对昆山腔音乐的变革，实现了戏曲音乐要素的综合与突破，促使昆山腔以新的面貌走出了“止行于吴中”的地域局限，并在明嘉靖之后流布全国，形成影响全国的大剧种，在剧坛的盛况一直延续至清代中叶。

昆曲是南、北曲音乐文人化的结果，风格上的雅化虽成为其早期快速发展的主因，却也在后期限制了其发展。真所谓“成也萧何，败也萧何”！至清代中叶，由于音乐戏剧性的不足等原因，昆曲日渐萎缩，清代梆子、皮黄声腔的崛起加速了雅部昆曲的衰落。而梆子腔、皮黄腔等花部声腔的产生则预示着戏曲音乐的又一次重大变革的到来，这次音乐变革产生了迥异于传统曲牌联缀体制的新戏曲音乐体制——板腔体。

梆子腔、皮黄腔的产生标志着我国戏曲音乐两大体制之一——板式变化音乐体制的正式形成，也直接导致了花雅之争事件中花部的胜出，对于我国戏曲的发展具有深远的意义。正如刘正维所指出的，梆子腔以及随后皮黄腔的出现，划时代的解决了五大问题：音乐直接来自民间，建立了与普通群众的密切联系；创造了管弦过门，加强了器乐的表现力，有了戏曲音乐的主题贯穿；发展了板式变化体，增强了音乐的叙述性与戏剧性功能；发展了多腔系统板式变化体；

① 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:240.

② “明人改本时代”是当代戏曲学者孙崇涛先生提出的一个概念，孙氏认为从明朝开国以至昆曲的崛起这一近百年的历史时期，明传奇的发展主要是以改编为主，因此将这一时期定为“明人改本时代”。

进行了男女分腔与行当分腔，加强了唱腔的性格化创造。^①

板式变化体音乐体制的产生也实现了明清以剧本为中心的演出体制向以演员为中心的演出体制的转变，直接来源与民间音乐和创作上的便易性使得普通曲师、演员都可以参与创作，更为重要的是通过丰富的板式变化，大大发展了戏曲音乐的戏剧性表达。

在此基础上，地方戏曲蓬勃发展，以徽班进京为契机，徽汉合流，皮黄声腔的代表——京剧在西皮、二黄的基础上，汲取昆曲、京腔等前代南、北声腔的养分而形成。诸多京剧表演艺术家在经历了一系列的不懈改革后，京剧在 20 世纪初流派纷呈，四大须生、四人名旦应运而生，达到了其发展的鼎盛时期。

当然，学界也认为相对于梆子、皮黄以及后来的京剧，这些主流戏曲声腔来说，地方戏曲的蓬勃发展也是这一时期的一个突出现象，并形成了一次音乐大变革。其变革的意义是解决了自宋元以来曲牌体、板腔体戏曲都普遍存在的两大局限：一是舞台主人公基本上没有普通群众的地位，一般观众缺乏更深的亲切感与参与感；二是音乐的程式化，生活气息较弱，与普通群众喜爱和熟悉的音乐语言存在难于弥合的距离。^②显然，梆子腔、皮黄腔产生和地方戏曲的蓬勃发展是同一时期内发生的两种不同变革，前者确立了我国戏曲的两大音乐体制之一——板腔体的形成，并为其后的戏曲发展确立了主要的道路。后者变革是一种宏观的现象，以地方小戏的衍生为表征，解决了戏曲表达、塑造普通大众的问题，加强了戏曲音乐的生活气息。

19 世纪以来西方音乐的传入影响并改变了中国音乐的发展道路，形成了以西方专业音乐理论为基础的新音乐。音乐领域的重大变革也影响了戏曲，并导致了戏曲音乐的变革。建国以来，传统戏曲音乐长期以来的业余性创作、类型性袭用，劳动密集型与经验密集型的创作传统已经不适应在新音乐教育体制下戏曲创作的需要，传统戏曲“一曲多用”的模式也面临着表现火热纷繁的现代社会变迁的壮丽场景、复杂事件和多层次人物风貌的匮乏。由新音乐工作者作为主力进行创作的现代戏实现了戏曲音乐的又一次变革，京剧“样板戏”是其突出的代表。

京剧样板戏对传统戏曲音乐的改革实践产生了一批优秀的剧目，《智取威虎山》、《红灯记》、《海港》等至今依然深受大众欢迎。虽然样板戏在戏剧表达、内容和人物塑造上有着时代的烙印，具有一定的缺憾，但诸多作品历经几十年依然被视为经典的现象，无可厚非的证明了，至少在音乐上京剧“样板戏”的改革是成功的。京剧样板戏的改革虽然随着文革的结束嘎然而止，但其开拓的音乐改革道路却为遭遇当代困境、濒临衰落的传统戏曲的继替发展提供了可资借鉴，并行之有效的实践经验和发展方向。

综上，“一代有一代之戏曲”，宋元时期的音乐变革产生了南戏和元杂剧，二者在随后的发展中此消彼长，元杂剧以其完善、固定的音乐体制和优秀的剧目一度战胜了南戏，成为遍布大江南北的全国性声腔。属于畦农市女顺口可歌的“随心令”——南戏虽偏居东南一隅，却依然在元杂剧的主体地位下继续发展，并持续汲取元杂剧的营养。元代中后期，南戏崛起，而盛极一时的元杂剧则全面衰落。入明以来，步入昆戈争胜的传奇时代，昆曲取代元杂剧的地位，成为又一遍布南、北的全国性剧种，一直持续到清代中叶。花雅之争，雅部昆曲落败，预示着昆

① 刘正维.20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M]. 北京：中央音乐学院出版社,2004:260.

② 刘正维.20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京：中央音乐学院出版社,2004:260.

曲的剧坛主体地位让位于花部乱弹，以梆子腔、皮黄声腔为主的地域声腔四起，融梆子、皮黄之大成者京剧产生，随即在地方戏曲蓬勃发展的背景下成长为继昆曲之后的又一个流布全国，影响较大的全国性剧种。

声腔、剧种的产生、形成、兴盛，有赖于相关戏曲音乐体制的发展和完善；而剧种所以衰落受窘，戏曲音乐体制的陈旧和停滞不前也难辞其咎。可见，音乐体制的变革、发展，是戏曲继替过程中对各种挑战所作出的有力应战，是戏曲变革的主要内容，是推进戏曲实现代继发展的重要保证。也正是音乐体制的变革，引领着戏曲前进，形成了“一代有一代之戏曲”的继替演进现象。

因此，音乐是引领戏曲走出一个个险滩、不断迈向“柳暗花明又一村”的重要力量，是引导戏曲战胜千难万险，“直挂云帆赴沧海”的希望女神。

第三节、戏曲音乐变革的深层原因

明人王骥德说“世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知几变矣”。^①可见古人已经窥探出戏曲发展演进的现象。据笔者看来，由元迄今已经经历了四个人的历史时期：南、北曲时期；昆、弋时期；梆子、皮黄时期（以地方戏曲普遍兴起为特征）；新音乐影响下的戏曲音乐变革探索期。形成了明显的三个戏曲代：南、北曲时期以元杂剧为代表；昆山、弋阳时期以昆曲为代表；梆子、皮黄和地方戏曲兴起时期以京剧为代表。每个戏曲声腔都有着各自的兴衰轨迹，旧的戏曲艺术衰落必然会产生新的戏曲艺术形式替代，新的戏曲艺术则在发展中继承前代艺术，并进行新的开拓变革，成为可以比肩前代艺术甚至超越前代艺术的新形式。如此反复，螺旋发展，形成周期规律，推动戏曲艺术向前发展，完成继替变革。

前文已述，音乐变革在戏曲继代变革过程中起着重要作用，促使戏曲在发展历程中形成阶段性发展和此起彼伏的盛衰演进、新旧替代的周期现象。问题是为什么会产生戏曲音乐的变革？是什么原因推动了戏曲音乐的变革？为什么到了一定的时候它（戏曲音乐）就寻求一种新的变革？这个动力到底是那来的？当然，回答这些问题可以找出诸多社会更迭、经济发展、观众审美趣味改变等诸多原因。但笔者认为戏曲音乐求新求变的自身内因驱动和各地各族音乐文化交流、融合^②是戏曲音乐发生变革至关重要的内、外因素，是戏曲代继发展的深层原因。

一、戏曲自身求新求变的内在驱动

黄翔鹏先生在探究中国音乐阶段性发展的原因时，提出了三大断层理论。“在中国古代音乐的三大历史阶段之间，以及它们和现代音乐之间，至少发生过三次千年一现的、严重的断层现象。第一次是在战国后期至秦、汉之间的战乱之中（公元前3世纪）；第二次是在唐末至五代间（公元9世纪后半叶至10世纪上半叶）；第三次即迄今近百年间的变化（19世纪后半叶

① 明·王骥德·曲律·论腔调第十[M]/中国古典戏曲论著集成（三）.北京：中国戏剧出版社,1959:117.

② 本文所提出的音乐文化交流是一个广义上的概念，既包括历史上中国领域内的南、北音乐文化交流，也包括中外音乐文化的交流。

至今)”。

由此,黄先生认为音乐发展的每一次变革都与音乐文化的断层有着密切的因果关系:“在这历次断层中,都有社会生活的巨变,足以引起某种失去生活依据的音乐发生失传现象”。“从文化史的观点看来,这结果未必都是消极的,其中还有更多进步的和积极的成果”。“这其中包含着必然性,报道着历史的不可逆转。总体上看来,音乐艺术是从等级森严的禁锢中走出来,由狭小的天地逐步走向了更为广阔的天地……”“更为重要的是:在传统音乐的一脉相承之中,每当出现断层现象之时,却促成了新艺术的诞生”。“失传了的东西却以形态的改变重新获得新的生命,并且逐步把传统音乐推向更高级的发展阶段”。^①

音乐文化的断层与社会政治的巨大变迁有着密切关系,当然“断层”并非是“断裂”,它强调的是前后代音乐文化的巨大差异,这种差异除了与政治经济有关,也与音乐文化自身求新求变的内驱力有关,从根本上来说,是音乐艺术内在求新求变的基因决定了它在自我发展的道路上不断进行着“自我否定”。

从原始先民的简短歌乐到拥有庞大结构诗、乐、舞综合一体的六代乐舞;从北方民歌《诗经》、南方乐舞《楚辞》到汉魏清商乐舞,这种由简单到复杂的嬗变是歌舞音乐自身求变的必然结果。隋唐至宋元之间出现了音乐文化的断层,这种断层没有割裂前后代之间音乐的联系,宋元戏曲的母体就是隋唐歌舞大曲和参军戏、歌舞戏。宋元音乐文化的转型实现了歌舞向戏曲的过渡,新生音乐艺术——戏曲的诞生是孕育发展并达到极至的歌舞大曲渴求进一步发展完善而进行的自我否定,歌舞大曲通过求新求变以弥补自身音乐戏剧性不足是其向戏曲转化的内驱力,从大曲的本意来说,戏曲本身就是一种更为庞大的“大曲”。因此,我们可以看到戏曲艺术的产生是六朝私家部伎时代清商乐舞和汉魏隋唐宫廷歌舞艺术摆脱等级森严的禁锢,从狭小地域走向更为广阔空间的自我调整。

南、北曲的产生是南、北音乐文化在宋元时期的典型代表,当元杂剧和南戏发展到一定的程度,各自的地域局限、发展壮大需求以及人们自身欲望促使音乐风格迥异的南、北剧种产生了相互交融。入明以来南曲音乐为了适应不同流布地域语言、风俗、审美情趣,主动寻求变革,通过改调歌之衍生不同地域声腔以满足人们娱乐需求。魏良辅等人的昆山腔变革是一种偶然,但这其中蕴藏着必然,即昆山旧声为走出狭小地域而求新求变的内在发展动力。

近百年来中国政治经济发生剧烈变化,用黄翔鹏先生的话来说是出现了音乐文化发展史上的第三次断层。新的时代必然有与之相适应的新艺术形式,戏曲音乐也是如此,这是其自身发展的必然。当前,在百年中国新音乐变革发展影响下的戏曲音乐,进入了新的总结、探索时期。京剧样板戏的产生是传统戏曲在新时代的一种变革尝试,虽昙花一现,却彰显了戏曲追求出新、追求不断完善自我、丰富发展音乐戏剧性的自我驱动。

二. 各族各地音乐文化的交流、融合

除了戏曲音乐求新求变的内在驱动力外,各族各地音乐文化的交流更是适应了戏曲内在发

^① 黄翔鹏.论中国古代音乐的传承关系--音乐史论之一[A].传统是一条河流[C].北京:人民音乐出版社,1990.

展的需求，成为推动戏曲音乐发生变革，甚至形成到一定时期必然产生变革的外在动力。这其中中国南、北音乐文化的交流以及近百年来中、外音乐文化交流的作用尤其显著。

世界各民族的音乐历史，常常是通过交流而产生变化，以至飞跃发展，中国音乐文化的历史也是如此。交流可以促进沟通，从而推动发展，“鼎新革故”。如果拘泥于自我，没有文化交流，则音乐文化的发展可能会比较缓慢，甚至相对停滞。^①

中国音乐文化以地域为界极为明确，早在春秋战国时期，南方楚地信鬼尚祀，人善歌舞，产生了《九歌》、《天问》等以载歌载舞为主的《楚辞》，北方则形成了《诗经》。汉魏六朝，北方盛行相和歌，南方则是吴歌、西曲。总括起来，南方音乐以五声为主，旋律婉转曲折，柔媚动人，歌舞相间，善于抒情。北方音乐以七声为主，旋律多跳进，风格豪放激荡，长于叙事。作为中国音乐文化的主要传承者之一，戏曲艺术更是明显。曲分南、北，声腔各异。明人王骥德就总结说，南曲“主清峭柔远”、“其变也为流利”，并且，“南字少而调缓，缓处见眼”。北曲“主劲切雄丽”、“慷慨，其变也为朴实”，“北字多而调促，促处见筋”。^②可见，戏曲声腔音乐特征与中国音乐南、北分化是一样的，南曲以五声音阶为主，柔婉抒情，旋律多级进，字少腔多；北曲以七声音阶为主，旋律多跳进，慷慨雄劲，字多调促。南、北曲不同的音乐特征实际上是整个传统音乐南、北特征的浓缩，并始终影响和制约着传统音乐特征的形成和发展。^③

正如刘正维所指出的，千百年来的音乐文化发展事实证明了，南、北音乐文化具有“定”和“活”两种根本属性。所谓“定”，即千百年来，南、北方音乐的特征，具有很大的稳定性，不论是魏晋隋唐时期的第一次中外音乐文化交流高潮，还是清末民初学堂乐歌时期的第二次中外音乐文化交流高潮，包括魏晋南朝和宋元时期南、北音乐文化的大融合，都未曾从根本上改变或动摇南、北音乐的本质特征。所谓“活”是指这种南、北音乐文化的不断交流、融合、传播、渗透，使南、北音乐又处于不断的变异之中。^④

正因为中国南、北音乐文化的差异性，既“定”又“活”的特性，二者的相互交流，构成了戏曲音乐继替发展的深层动因。

理由有三：

第一，音乐变革的内容是南、北音乐因素的重新分化组合。

戏曲发展历程中的第一次重大音乐变革发生在两宋，前代歌舞、词调、民歌俗曲、说唱音乐分别形成南曲和北曲，南曲盛行于南方，以南方音乐为基础，宫调自由灵活，不受限制，旋律婉转曲折，风格细腻，一般采用五声音阶。并且继承了南方吴歌、西曲的对唱、轮唱、合唱等演唱形式，广泛吸取南方地域里巷歌谣。北曲则以中原音乐为主，旋律采用七声音阶，风格比较刚健豪放，宫调严谨，注重联套。同时，北曲也融合北方番曲，对此，历代学者皆有论述，明·徐渭《南词叙录》云：

今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟很戾。武夫马上之歌，流入中原，遂为民

① 冯文慈.中外音乐交流史[M].长沙：湖南教育出版社,1998:299.

② 明·王骥德.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京：中国戏剧出版社,1959:56-57.

③ 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京：中央音乐学院出版社,2004:263.

④ 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京：中央音乐学院出版社,2004:267

间之日用。^①

明·王骥德《曲律》亦云：

顾（北曲）未免滞于弦索，且多染胡语，其声近噍以杂，南人不习也。^②

明·张琦《衡曲塵谭》云：

自金、元入中国，所用胡乐，嘈杂缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之……昔称“宋词”、“元曲”非虚语也，大江以北，渐染胡语。^③

近人王国维《宋元戏曲考·余论》中亦说：

北曲黄钟宫之[者刺古]，双调之[阿纳忽]、[古都白]、[唐兀歹]、[阿忽令]、越调之[拙鲁速]，商调之[浪来里]，皆非中原之语，亦当为女真或蒙古之曲也。^④

显然，番曲【六国朝】、女真曲【风流体】、【阿那忽】、【也不罗】、【倘兀歹】、【忽都白】以及【黑漆弩】、【穆护沙】、【木兰花】、【阿忽令】、【者刺古】等等，丰富、充实了北曲的音乐成分。

随后，南北合套音乐变革的产生是南戏、北剧相互交锋的结果，也可以说是南、北曲的交流产生了南北合套音乐变革的形成。并由此导致元杂剧南曲化，南戏北曲化的发展。

第二次重大变革是以魏良辅为首的曲师对昆山腔进行的改革，在第二章已经详细论述，昆山腔的改革首先是南、北曲师共同推动实现的，如南方曲师魏良辅，北方曲师张野塘。魏、张二人都精通南、北声腔，魏良辅早年学习北曲，而张野塘遇到魏良辅后由精研南曲，二人是昆山腔革新的主力，这种集南、北声腔音乐于一体的能力必然对其昆腔改革方向起着决定作用。其次，史料已经明确记载，魏、张二人在继承南戏声腔音乐的基础上，借鉴了北曲的唱法、吸收了北曲的音乐（包括北曲曲牌、节奏、宫调、联套等等）、改造了北曲的伴奏乐器，并与南曲声腔伴奏融为一体，用于新的昆山腔。

第三次变革是梆子、皮黄声腔的产生，形成了板式变化戏曲音乐体制。梆子腔早期称为西秦腔，其音乐一般认为是来源于“真元之声”和西秦地域民歌。皮黄腔由西皮、二黄腔构成，西皮源自西秦腔，属于北方声腔，但作为一种声腔却在南方楚地形成，这显然是继承秦腔的遗传基因并予以湖北民间音乐化的结果^⑤。二黄腔来源不一，以安徽说、江西说和湖北说居多，

① 明·徐渭.南词叙录[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:240.

② 明·王骥德.曲律[M]//中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959:55.

③ 明·张琦.衡曲塵谭[M]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:268-269.

④ 王国维.宋元戏曲史·余论[M].天津:百花文艺出版社,2002:130.

⑤ 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2004:37.

如刘国杰主张二黄腔由江西宜黄腔演变而来，^①刘正维则坚持二黄腔源于湖北，渗透了鄂东北民间音乐的遗传基因。^②值得注意的是，这些说法有一个共同点，即二黄腔产生于长江中下游一带，属于典型的南方音乐文化。显然，皮、黄的合流形成皮黄腔也是南、北声腔音乐的合流。另外，集南、北声腔之大成的京剧更是南、北音乐文化融合的结果（前文已详细论证，不再赘述）。

第四次戏曲音乐变革是中外音乐文化交流的结果，变革的内容是在继承传统戏曲音乐遗产的基础上，借鉴运用了西方专业作曲技术理论进行戏曲音乐创作。如借鉴运用现代和声理论进行创作，充分发挥和声的功能性与色彩性；借鉴运用复调作曲技术，增强音乐的立体感；借鉴运用配器技术，突破传统京剧音乐色彩的单调局限，强调调式、调性的转换；借鉴运用西方歌剧、交响乐主题动机的创作手法；采用中西乐器相结合的方式，创立了现代化的乐队编制；等等。

因此，历次戏曲音乐变革的内容从根本上来说是南、北（中、外）音乐因素的重新分化和组合。

第二，“一代之戏曲”的音乐均是南、北音乐融合的产物。

宋元之际，南、北曲风格各异，元杂剧早期音乐由隋唐歌舞大曲、宋词调、诸宫调、唱赚以及辽金番曲构成。随后，南北合套产生，南北合套是南、北音乐交流的明显标志，至此，南、北声腔相互渗透，彼此交融。北剧通过南北合套的运用，吸收了南曲曲牌音乐，南戏则更是普遍采用北曲曲牌和联套、宫调体制。入明以来，诸多南戏声腔迭起，最终形成昆山腔、弋阳腔争胜的局面，取代了南、北曲。南曲被其余脉继承，以昆山、弋阳、海盐、余姚等地域声腔的形式出现，北曲则随着元杂剧在明代的衰亡几成绝响。昆曲吸收了南曲和北方弦索音乐、伴奏，演唱了大量的北曲曲牌，形成了极盛局面。虽然昆曲沿承南曲风格，婉转曲折，字少腔多，但不局限于五声，不仅有七声调式而且还运用了大量北曲的板式，因此，可以说昆曲是南曲和北曲综合化的结果。京剧在继承梆子腔、皮黄声腔音乐的基础上，又吸收了昆曲、京腔及其他地方戏曲的音乐、板式，属于南方音乐文化北上的结晶。

第三，音乐的变革与南、北（中、外）音乐文化的交流存在时间上的契合。

戏曲艺术的发生与中国南、北地域音乐的交流以及中外音乐交流有着密切地关系。正如戏曲研究者孙崇涛先生所说：

事实上，中国戏曲形成、发展的全部过程，正是南、北音乐、伎艺不断交流、融合的过程，地方剧种的分支，只是戏曲局部个性特征的体现。^③

当然，这种交流融合，最终影响戏曲，引起变革，形成一代之现象，并非是“立竿见影”，而是在相互吸收融合的基础上，有着类似牛羊“反刍”行为，需经过一定时间的消化，才能实

① 刘国杰.西皮二黄音乐概论[M].上海：上海音乐出版社,1989:16.

② 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京：中央音乐学院出版社,2004:47.

③ 孙崇涛.中国南戏研究之检讨[J].戏剧艺术,1987(3).

现戏曲音乐的变革。

冯文慈先生说：

中、外音乐交流高潮时期的外来影响具有全局性，它对于中国音乐发展的促进作用十分深远。不仅如此，音乐交流还在一定程度上促进社会的变革，这一点在近代看得尤其清楚。^①

虽然中、外音乐文化交流没有改变中国音乐南、北特性，但清末民初的中外音乐文化交流则影响了戏曲的发展，最终导致了戏曲音乐的变革和新戏曲样式的产生。当然，也必须看到，西方专业音乐的传入，新音乐的产生并促成中国音乐文化进一步继替发展，直到目前为止仅仅百余年，京剧“样板戏”的改革跟戏曲继代过程中诸多重大变革相比，并没有改变京剧的本质，没有产生一种相异于传统京剧的新声腔。因此，“风物长宜放眼量”，京剧“样板戏”的变革是戏曲艺术在当代社会变革的开始。

综上，南、北文化的交融是中华文化的基础，南、北音乐文化的交融是戏曲继替发展的基本动力，是音乐变革的深层原因。

当然，戏曲音乐的变革之所以产生是一系列内外因素交织而成，戏曲自身求新求变的内在驱动力和各族各地音乐文化的交流以及社会、经济等条件促使了戏曲音乐不断发生着“纵向集聚——横向生发——回环往复——联姻蜕变”^②的种种变革，导致“一个时代出现一种戏曲样式，总是一种新的戏曲样式替代旧的戏曲样式”^③的现象。

因此，戏曲音乐变革的走向是不以人的意志为转移，它将按戏曲音乐的外部关系和内部关系所决定的方向向前发展，走向未来。

第四节 音乐体制的突破——引领戏曲发展的突破口

传统戏曲面临危机已是不争的事实。从《全国戏曲剧种剧团现状调查》结果来看，当前戏曲领域的现状是：

国营剧团负担重，生存艰难；人才流失、断层现象严重；戏曲遗产有失传的危险；民间职业剧团过多和随意性的演出对国营剧团的演出市场造成了巨大的冲击，对传统艺术的保护和传承造成了伤害；戏曲创作与演出市场严重脱节，得奖剧目得不到普及推广；剧场、排练场等设施破旧，剧团的生存环境恶劣。^④

的确，改革开放带来了国内表演艺术领域出现多元化态势，娱乐传媒的高速发展给受众群

① 冯文慈.中外音乐交流史[M].长沙：湖南教育出版社,1998：299.

② 陈崇仁.当知天道曲如弓——戏曲演变轨迹试探[J].戏文,1997(2)

③ 王志超.论决定戏曲走向的三股力——对新的戏曲样式的呼唤[J].艺术百家,1989(1)

④ 《全国戏曲剧种剧团现状调查》是中国艺术研究院戏曲研究所承担的艺术学科国家重点科研项目，参见刘文峰.戏曲的生存“危机”和应对措施——全国戏曲剧种剧团现状调查综述[J].南阳师范学院学报(社会科学版),2004(4).

体提供了多种选择可能。以往戏曲统领城乡文化娱乐的盟主地位，已经不复存在。传统戏曲艺术不仅逐步退出城市舞台，在农村的演出市场也日益缩小，一些剧种已经消失或正在消失。中国传统戏曲文化在全球经济一体化过程中出现了前所未有的危机。

于是，大量传统剧目因得不到妥善保存，现已散佚或消失，一些剧种也已经消失或濒临灭绝。“老演老戏，老戏老演”成为当前戏曲领域的普遍现象。以山西的戏剧活动为例，据1983年编纂《中国戏曲志》时的调查，山西有49个戏曲剧种，20年后再次调查，存活在戏曲舞台上的剧种仅28个，有21个已经消亡，如渊源于宋、金的赛戏、队戏及形成于明清的罗戏、卷戏等。对京剧的形成产生过重要影响的陕西第二大剧种汉调二簧在20世纪60年代，专业剧团有二十多个，至1982年还有6个专业团，2002年仅剩下一个安康汉剧团还处于濒临解散的危机中。^①

从某一局部地区的戏曲演出情况也能看出戏曲衰落的事实。据上海市文化局演出处的统计：1984年上海市区的演出场次近8000场，而1988年仅4000多场，几乎降低一半。京剧1983年全市演出308场，1984年246场，1985年237场，1986年196场，1987年150场，1988年115场，演出场次逐年递减。又据上海艺术研究所调查的报告指出：“去年（1988年）而论，在市区600万人口中，全年戏曲观众还不足800万人次，每人平均年看戏不到一次，这跟建国初的50年代前期，市区戏曲观众每年达3000多万人次，年人均看戏8次相比，戏曲观众几乎锐减87.5%”。过去一出新戏出台，曾创造过连演20多个月、满座500场的记录，现在大抵只能“各领风骚三五天”。^②

曾经极盛一时的昆曲在以京剧为首的声腔剧种的冲击下，进一步萎缩，退守在狭隘的范围之内，甚至沦为曲友们雅集时的专有。建国后出现了一出戏救活一个剧种的怪现象，可谓行将濒临灭绝，到了靠国家巨额投资，个别昆曲大戏的上演来挽救其命运的地步。即便是“国粹”——京剧也是日薄西山。面对此种窘况，无外呼诸多学者将传统戏曲称之为“博物馆艺术”。

在无可驳斥的事实面前，学术界也有着诸多观点与争议。“古典戏曲作为一种现实的艺术品种而面临的衰退结局肯定是无可挽回的”。“但是，这不等于说它的衰退局面随之立刻到来；如果外部条件合适，从成熟期到衰退期之间仍然有着很强的时间弹性”。这种衰退结局是戏曲本身发展规律使然。我们对此只能“采取无为的态度”，“不以心损道，不以人助天”。^③

“夕阳论”者承认戏曲艺术的美学价值，但否认其时代再生能力；“消亡论”者认为戏曲是一种“博物馆艺术”；“归本论”者主张“回归”戏曲艺术的原始形态；“创新”或“振兴”论者强调只有创新才能使戏曲再次振兴，摆脱危机。^④虽然观点不同，但本质上却是戏曲危机意识的诸种表现而已。

戏曲衰落命运是否不可避免？未来戏曲的出路在何方？

① 刘文峰.戏曲的生存“危机”和应对措施——全国戏曲剧种剧团现状调查综述[J].南阳师范学院学报(社会科学版),2004(4).

② 唐全贤、李家骅.戏曲的危机与生机[J].上海戏剧,1990(6).

③ 李洁非.死与美——对古典戏曲命运的理性认识[J].上海戏剧,1993(1);李洁非.不以心损道，不以人助天——《死与美》续篇[J].上海戏剧,1993(3).

④ 张朝霞.论“戏曲危机”与民族传统演剧艺术的产业化[J].辽宁教育学院学报,2001第18卷第1期.

艺术有形文化无形，当代学者也试图找出传统戏曲的发展出路，如廖奔说，强大戏曲传统的惰性、戏曲蝉蜕突破的艰难性与世界戏剧对于中国戏曲的熔铸性，三者的合力，决定了本世纪以来中国戏曲的进程趋向。^①尚长荣认为左右着戏曲艺术兴衰存废的无形之手不仅在于戏曲自身的文化底蕴，更在于它赖以生存的文化土壤、文化空间即文化生态环境。戏曲是前辈艺术家创新的积累和结晶，不断创新是古典戏曲得以延续和发展的决定性因素^②。

历史证明：任何一种优秀的文化传统，只有随着时代的前进不断扬弃、改造和更新才能保持其旺盛的生命力，才能反映活生生的当代生活，并给现实生活以永不枯竭的推动力。因此，承认戏曲遇到了危机，并不意味着戏曲已到了日薄西山的局面，已成为博物馆的艺术，消亡命运不可避免。相反，早在20世纪初产生的危机思潮并没有导致戏曲的衰亡，反而促进了京剧艺术的繁荣。当前的危机思潮风起云涌，虽对整个戏曲领域产生了剧烈的震动，但其结果还未可知，况且，危机的出现也预示着生机的产生，危机与生机并存，在一定条件下可转化为生机。

的确，传统戏曲代继现象也决定了当代戏曲的发展，在衰落背景下同样存在着诸多生机。正如冯光钰所说，20世纪戏曲音乐发展的不平衡，表现在有的剧种逐渐脱离群众，观众越来越少；有的则呈上升之势，欣欣向荣，观众有增无减。^③20世纪以来形成的新兴剧种，如黄梅戏、越剧、吉剧、采茶戏、花鼓戏、花灯戏以及一些民间小戏，音乐保持了浓郁的生活气息，在发展的过程中逐渐摆脱“小戏”的面目，渐趋成为影响全国的大剧种，观众也越来越多，显然是一批处在兴盛时期的剧种。

更为重要的是，戏曲发展的历史事实已经昭示出了未来戏曲发展的道路。宋元之际，在传统歌舞艺术的突变与渐变的交互中形成了成熟戏曲形式——南戏、北剧，北曲奠定了元杂剧的辉煌，而南曲也为南戏的繁荣提供了基石。当南戏需要走出乡野俚俗，走向发展壮大时，当元杂剧远离元初的黄金盛世渐趋凋零时，是南北合套的音乐变革实现了南戏的转折，延缓了元杂剧的衰亡。同样，入明以来魏良辅的音乐改革实现了昆曲取代元杂剧的辉煌地位。

当曲牌体戏曲由于自身的戏剧性不足，并随着昆曲的雅化而渐趋失去观众，走向衰落的时候，新的戏曲音乐体制应运而生，板式变化体戏曲音乐体制加速了戏曲的代继发展，新的声腔层出不穷，地方戏曲如雨后春笋般涌现，并导致了花雅之争雅部昆曲落败局面。

正是由于在民间音乐的基础上衍生出了板式变化体音乐，才开创了戏曲新的发展道路，板腔体戏曲自此取代曲牌体戏曲，成为剧坛生力军。当然，随着时代的发展，曲牌体与板腔体已经出现了合流的现象，并产生了一大批新的兼具曲牌与板腔体制的新剧种。

可见，每每当传统戏曲代继发展出现巨大转折的紧要关头，旧的戏曲艺术濒临衰亡之际，正是戏曲音乐的变革，实现了新、旧戏曲的交替，实现了戏曲的代继发展。

建国以来戏曲改革的事实又一次证明了这个道理。虽然，以京剧为首的传统戏曲自学堂乐歌以来呈现出流派纷呈的鼎盛局面，但改革的呼声依然持续不断，并延续到当代。新中国成立之初，国家对戏曲界实施“改制、改人、改戏”的文艺政策，建立“编导制”等一系列制度，

① 廖奔. 蝉蜕的艰难——二十世纪中国戏曲蜕变历程的宏观描述[J]. 戏剧艺术, 1986(2)

② 尚长荣. 化解“戏曲危机”[J]. 瞭望, 2004(36).

③ 冯光钰. 继承·借鉴·革新·发展(上)——20世纪中国戏曲音乐回眸[J]. 戏曲艺术, 1998(4).

传统戏曲产生了重大变化，反映建国后火热生活的现代戏也如雨后春笋，纷纷涌现。但到目前为止，抛开政治因素，能被我们称之为经典的，最能反映新中国戏改成就的依然首推京剧“样板戏”。戏曲界、音乐界在反思“样板戏”经验与教训的过程中，无一列外的认识到，音乐上的改革成功是样板戏成功的首要因素。也即是说京剧“样板戏”的成功得益于样板戏的音乐改革。

因此，面对当前戏曲发展的困境，总结戏曲在千百年来继替发展的经验与教训，可以得出这样一个结论：未来戏曲发展的突破口依然在于戏曲音乐体制的改革与突破！

结 论

戏曲音乐的发展具有明显的阶段性，以宋元“成熟”戏曲产生为起点，可以将戏曲音乐的发展历程分为四个阶段：一、南、北曲时期；二、昆山、弋阳时期；三、梆子、皮黄和地方戏曲兴起时期；四、新音乐影响下的探索期。而在南、北曲形成之前，从远古到隋唐这一漫长历史阶段可概括为“戏曲形成前期”。

以此为经纬梳理中国戏曲艺术的发展历程，发现戏曲音乐的阶段性发展与戏曲的代继发展休戚相关。南、北曲时期产生的代表性剧种是南戏和元杂剧，二者在相互交融中向前发展，各自走向自己的归宿。在昆山、弋阳声腔时期形成了昆曲和弋阳腔诸剧种争胜的局面，昆曲以其优美的声腔，相对完善的表演体系、音乐体制取代了元杂剧的地位。从宋元戏曲产生至明清昆曲，曲牌联缀体是各戏曲声腔的基本音乐体制。清代以来，板式变化体戏曲音乐体制的产生推动了梆子、皮黄声腔和地方戏曲剧种的蓬勃发展，并由此改变了中国戏曲的演进方向。在皮黄声腔基础上产生的京剧，成了十九世纪以来影响较大、成就较高的戏曲剧种。

从宋元杂剧、南戏到昆曲，到花部乱弹，再到京剧，中国戏曲的发展呈现出“一代有一代之戏曲”的演进规律。戏曲的代继发展与戏曲音乐的阶段性发展是一致的，戏曲音乐的变革、发展造就了戏曲的代继现象。

中国戏曲为什么历经千年的孕育而“晚熟”？“成熟”的戏曲有何还要经历凤凰涅槃般的曲折发展并形成“一代有一代之戏曲”的现象？通过对中国戏曲发展历程的梳理，笔者得出如下结论：

其一，戏曲在歌舞母体内的长期孕育，决定了它的“晚熟”和歌舞本质。

其二，音乐是戏曲的核心要素，戏曲音乐体制决定了剧种的发展。具体来说，某一剧种的产生兴盛有赖于戏曲音乐体制的完善，而它的衰落主要原因之一也是戏曲音乐体制的桎梏。因此，在戏曲演进的过程中，碰到各种挑战，戏曲音乐体制总是在不断的突破和发展，以应对挑战，可以说是音乐在引领着戏曲走出一个个困境。

其三，戏曲音乐变革在戏曲阶段性发展中具有重要作用，它推动了戏曲的代继发展，形成了“一代有一代之戏曲”的演进现象。因此，戏曲音乐变革是戏曲代继发展的关键因素，音乐变革引领着戏曲变革；

其四，造成戏曲代代继替、戏曲音乐不断变革的深层原因是戏曲自身求新求变的内在驱动力和各族各地音乐文化交流、融合；

其五，当前戏曲发展仍处于新音乐影响下的探索期，未来戏曲发展的突破口在于音乐体制的变革与突破。

当然，笔者在文中将戏曲发展演进的阶段性特征概括为“一代有一代之戏曲”现象，并未对“一代有一代之戏曲”的理论体系进行深入探究，这涉及到“一代戏曲”的界定，戏曲代的评价标准、“一代之戏曲”形成的原因等诸多问题，因有专文撰述，故本文不再赘述，仅集中探讨戏曲音乐变革在戏曲阶段性发展中的作用。

即便如此，由于戏曲研究成果极为旁博繁杂，拘于时间限制，写作过于仓促，故本文对音乐变革在戏曲继替发展过程中的作用研究，尚缺乏部分戏曲音响和谱例的支撑，部分具体问题未能涉及，并且缺乏高度抽象、通览全局的哲思等，甚感遗憾，只能希冀在今后的学术生涯中奋力弥补！

参考文献

剧本:

- 《古本戏曲丛刊》编辑委员会.古本戏曲丛刊初集[G].上海:商务印书馆影印本,1954.
- 《古本戏曲丛刊》编辑委员会.古本戏曲丛刊二集[G].上海:商务印书馆影印本,1955.
- 《古本戏曲丛刊》编辑委员会.古本戏曲丛刊三集[G].上海:商务印书馆影印本,1957.
- 《古本戏曲丛刊》编辑委员会.古本戏曲丛刊四集[G].上海:商务印书馆影印本,1958.
- 《古本戏曲丛刊》编辑委员会.古本戏曲丛刊五集[G].上海:商务印书馆影印本,1986.
- 王秋桂.善本戏曲丛刊(第一至第六辑)[G].台北:学生书局,1984-1987.
- 明·臧懋循.元曲选[G].明万历年间吴兴臧氏刻本,上海:商务印书馆明博古堂本影印,1918;隋树森校本,北京:中华书局,1979.
- 隋树森.元曲选外编[G].北京:中华书局,1980.
- 王季思主编.全元戏曲[G].北京:人民文学出版社,1990/1999.
- 王季烈.孤本元明杂剧[G].长沙:商务印书馆,1941;北京:中国戏剧出版社,1957.
- 明·沈泰.盛明杂剧[G].(初集、二集)民国间董氏诵芬室重刻本;北京:中国戏剧出版社据董氏本影印,1958.
- 明·毛晋.六十种曲[G].明崇祯间虞山毛氏汲古阁刻本;北京:中华书局,1985.
- 刘世珩辑刻.暖红室汇刻传剧[G].贵池刘氏暖红室刻本,1919.
- 吴梅.奢摩他室曲丛[G].(初集、二集)上海:商务印书馆影印排印本,1928.
- 明·徐文昭.新刊耀目冠场擢奇风月锦囊正杂两科全集(《全家锦囊》)[G].明嘉靖三十二年(1553)书林詹氏进贤堂重刻本;孙崇涛、黄仕忠.风月锦囊笺校[M].北京:中华书局,2000.
- 明·黄文华.新刻京板青阳时调词林一枝[G].明万历新岁爱日堂蔡正和刻本.
- 明·胡文焕.新刻群音类选[G].明万历年刻本,北京:中华书局影印本,1980.
- 明·吉州景居士.鼎刻时兴滚调歌令玉谷新簧[G].明万历三十八年(1610)书林刘次泉刻本.
- 明·龚正我.新刊徽板合像滚调乐府官腔摘锦奇音[G].明万历三十九年(1611年)书林敦睦堂张三怀刻本.
- 明·程万里.鼎鍤徽池雅调南、北官腔乐府点板曲响大明春(《新调万曲长春》)[G].明万历年福建书林金魁刻本.
- 明·熊稔寰.新锲天下时尚南、北徽池雅调[G].明万历年福建书林燕石居主人刻本.
- 明·阮祥宇.梨园会选古今传奇滚调新词乐府万象新[G].明万历年书林刘龄甫刻本.
- 明·周之标.吴歙萃雅[G].明万历四十四年(1616年)序刻本
- 明·黄儒卿.新选南、北乐府时调青昆[G].明末书林四知馆刻本.
- 明·徐复祚.南、北词广韵选[G].清初抄本.
- 明·许宇.词林逸响[G].明天启三年(1623年)萃锦堂刻本.
- 明·凌濛初.南音三籁[G].清袁志学重定,清康熙间刻本.
- 清·江湖知音者.新刻精选南、北时尚昆弋雅调[G].清初书林广平堂刻本.

清·玩花主人编选,钱德苍续选.缀白裘全集(初集至十二集)[G].宝仁堂原刻初印本;汪协如校,北京:中华书局,1940.

谢伯阳.全明散曲:第一卷[C].济南:齐鲁书社,1993.

曲谱:

明·蒋孝.旧编南九宫谱[G].明嘉靖间刻本;明三径草堂刻本;《玄览堂丛书三集》本。

明·沈璟.增定南九宫十三调曲谱[G].明万历年间文治堂刻本。

明·沈璟编,[清]沈自晋重定.广辑词隐先生增定南九宫词谱(《南词新谱》)[G].清顺治十二年(1655年)沈氏不殊堂刻本;北京大学影印本。

清·徐于室辑,钮少雅订.汇纂元谱南曲九宫正始[G].清抄本,民国间戏曲文献流通会影印本。

清·张彝宣.寒山堂新订九宫十三摄南词新谱(《寒山堂曲谱》)[G].(残存卷一至卷五)中国艺术研究院戏曲研究所藏抄本。

清·吕士雄.新编南词定律[G].清康熙五十九年(1720年)刻朱墨本。

清·叶堂.纳书楹曲谱[G].纳书楹刻本,清道光间重刻本。

清·周祥钰等.新定九宫大成南、北宫词谱[G].清乾隆十一年(1746年)允禄刻朱墨套印本。

清·张怡庵.增辑六也曲谱[G].上海:朝记书庄,1922.

清·王锡纯辑,李秀云拍正.遏云阁曲谱[G].民国间著易堂书局石印本。

清·王正祥.新订十二律京腔谱[M].康熙二十三年停云室刊本。

.吴梅.南、北词简谱//吴梅全集,[M].石家庄:河北教育出版社,2002.

王季烈,刘富梁.集成曲谱[G].上海:商务印书馆,1925.

理论:

春秋·左丘明撰 晋·杜预注 唐·孔颖达疏.左传文渊阁四库全书(电子版) ..

春秋·管仲.管子[M].文渊阁四库全书本(电子版) .

春秋·墨翟.墨子[M].文渊阁四库全书本(电子版)

清·阮元主持校刻.十三经注疏[M].北京:中华书局,1980.

战国·吕不韦.吕氏春秋[Z].文渊阁四库全书本(电子版) .

汉·司马迁.史记[M].北京:中华书局,1959.

汉·刘安.淮南鸿烈[Z].文渊阁四库全书本(电子版)

汉·刘向编.乐记[Z].吉联抗译注.北京:音乐出版社,1958.

汉·王逸.楚辞章句 [M].文渊阁四库全书本(电子版)

汉·刘向.烈女传[M].江苏:江苏古籍出版社,2003.

汉·许慎.说文解字[M].清·段玉裁注,汲古阁刻本。

汉·刘安.淮南子[M].贵州:贵州人民出版社,1990.徐匡一译注。

东汉·班固.汉书[M].北京:中华书局,1962.

梁·刘勰.文心雕龙[M].文渊阁四库全书本(电子版) .

- 晋·葛洪.西京杂记[M]陕西:三秦出版社,2006.
- 北齐·魏收.魏书[M]北京:中华书局校点排印本,1974.
- 北齐·颜之推.颜氏家训[M].贵州:贵州人民出版社,1993.
- 晋·陈寿.三国志[M].北京:中华书局,1971.
- 唐·房玄龄.晋书[M].北京:中华书局,1974.
- 唐·杜佑.通典[M].中华书局影印商务印书馆《万有文库十通》本,1984.
- 唐·李百药.北齐书[M].北京:中华书局,1972.
- 唐·吴兢.乐府古题要解[M]北京:中华书局,1991.
- 唐·刘餗.隋唐嘉话[M]与《朝野僉载》合刊.程毅中点校,北京:中华书局,1979.
- 唐·范摅.云溪友议[M].上海:古典文学出版社据《四部丛刊》排印本,1957.
- 唐·李德裕.李文饶文集 [M].四部丛刊本.
- 后晋·刘昫等撰.旧唐书 [M]北京:中华书局,(标点本)1975.
- 后汉·赵晔.吴越春秋//文渊阁四库全书(电子版).
- 宋·欧阳修.宋祁.新唐书 [M].北京:中华书局,1975.
- 元·脱脱.宋史 [M].北京:中华书局,1977.
- 宋·曾慥.类说[M].北京:文学古籍刊印社影印本.1956.
- 宋·洪迈.夷坚志[M].文渊阁四库全书本(电子版)
- 宋·郭茂倩.乐府诗集 [M].北京:中华书局,1998.宋·陈旸.乐书[M].文渊阁四库全书本(电子版).
- 宋·沈括.梦溪笔谈[M].文渊阁四库全书本(电子版).
- 宋·洪适.盘洲文集[M].文渊阁四库全书本(电子版).
- 宋·江万里.宣政杂录//说郛[M]元·陶宗儀 辑,上海商务印书馆涵芬楼据明抄本排印,1927.
- 宋·史浩.鄞峰真隐人曲[M].文渊阁四库全书本(电子版)
- 宋·杨万里.诚斋乐府[M].文渊阁四库全书本(电子版).
- 宋·陈元靓.事林广记[M].北京:中华书局,1963.
- 南宋·朱弁.曲洧旧闻·卷六[M]//宋元笔记小说大观(三).上海:上海古籍出版社,2001:2999
- 南宋·曾敏行.独醒杂志:[M]//宋元笔记小说大观(三).上海:上海古籍出版社,2001:3246.
- 宋·孟元老.东京梦华录;周密.武林旧事;吴自牧.梦粱录;耐得翁.都城纪胜[M]//东京梦华录(外四种),上海:上海古典文学出版社据《知不足斋丛书》本标点排印,1956.
- 宋·王明清.玉照新志[M].新森.朱菊如 校点.上海:上海古籍出版社,1991.
- 元·陶宗仪.南村辍耕录[M],北京:中华书局,1959.
- 金·董解元.古本董解元西厢记[M].上海:上海古籍出版社,1984..
- 元·杨朝英辑.朝野新声太平乐府[M]民国十二年(1923年)武进陶氏影元刊本.
- 元·胡祇遹.紫山大全集[M]文渊阁四库全书本(电子版).
- 元·马端临.文献通考[M]文渊阁四库全书本(电子版)
- 元·孔齐.至正直记[M]//宋元笔记小说大观(六),上海:上海古籍出版社,2001.
- 元·仇远.金渊集[M].文渊阁四库全书本(电子版).
- 元·姚桐寿.乐郊私语[M]//宋元笔记小说大观(六)上海:上海古籍出版社,2001.
- 明·汪瑗.楚辞集解[M].文渊阁四库全书本(电子版).
- 明·杨慎.升庵全集 [M].上海:商务印书馆,1935.
- 明·沈德符.万历野获编 [M].北京:中华书局,2004.
- 明·李开先.闲居集//李开先全集[M].北京:文化艺术出版社,2004.

- 明·祝允明.猥谈[M]//明人笔记中的戏曲史料,吴晟撰.江西:江西人民出版社,2007.
- 明·顾起元.客座赘语[M]//明清史料笔记丛刊.北京:中华书局,1987
- 明·潘之恒.鸾啸小品//汪效倚.潘之恒曲话[Z].北京:中国戏剧出版社,1988.
- 明·胡文焕.群音类选[Z]中华书局,1980.
- 明·何良俊.四友斋丛说[M].北京:中华书局,1959.
- 明·陆容.菽园杂记[M].文渊阁四库全书本(电子版).
- 明·杨慎.丹铅总录[M]文渊阁四库全书本(电子版)
- 明·杨慎.升庵诗话[M].文渊阁四库全书本(电子版)
- 明·汤显祖.汤显祖全集[M].北京:北京古籍出版社,徐朔方校注,2001.
- 明·余怀.寄畅园闻歌记//涨潮编.虞初新志[M].石家庄:河北人民出版社,1985
- 明·钱谦益.牧斋初学集[M].上海:上海古籍出版社,1985
- 明·王世贞.艺苑卮言[M].北京:三联书店,1973.
- 明·王守仁.传习录[M].张怀承译注,湖南:岳麓书社,2004..
- 明·陈第.毛诗古音考[M].北京:中华书局,1988.
- 明·梁辰鱼.梁辰鱼全集[C]上海:上海古籍出版社,1998.
- 明·范濂.云间据日钞[M.]奉贤褚氏重刊本.
- 明·叶盛.水东日记.[M].北京:中华书局,1980.
- 明·叶子齐.草木子.卷四[M].北京:中华书局,1997.
- 明·胡应麟.少室山房类稿[M].文渊阁四库全书本(电子版)
- 明·王思任.王季重十种[M].杭州:浙江古籍出版社,1987
- 清·朱彝尊.静志居诗话[M].北京:人民文学出版社,1990.
- 清·吴伟业.梅村家藏稿·陈百史文集序[M].四部丛刊本.
- 清·顾炎武.日知录[M]文渊阁四库全书本(电子版)
- 清·刘廷玑.在园杂志[M].张守谦,点校.北京:中华书局,2005.
- 清·李斗.扬州画舫录[M].北京:中华书局,2001.
- 清·曹宗载.扞虱琐谈[A].元明清三代禁毁小说戏曲史料[C].上海:上海古籍出版社,1981.
- 清·昭槁.啸亭杂录[M].北京:中华书局,1980.
- 清·袁枚.批本随园诗话[M].北京:人民文学出版社,1960.
- 清·赵翼.檐曝杂记[M].北京:中华书局,2005.
- 清·孔尚任.孔尚任诗文集[C].北京:中华书局,1962.
- 清·梁章钜.浪迹续谈[M].北京:中华书局,2005.
- 清·李调元.雨村诗话[M].上海文瑞楼石印本,.
- 清·陈森.品花宝鉴[M].北京:人民文学出版社,1995.
- 清·叶梦珠.阅世编[M].北京:中华书局,2007
- 清·徐珂.清稗类钞[M].北京:中华书局,1984.
- 清·张大复.梅花草堂笔谈[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- 清·金圣叹.金圣叹全集(三).江苏:江苏古籍出版社,1985.
- 陈本礼笺注.屈辞精义//瓢室四种[M].清康熙刻本.
- 大清高宗纯皇帝实录[C].台北:台北华文书局股份有限公司出版,1969.
- 王秀梅译.诗经[M].北京:中华书局,2007.

中国戏曲研究院编.中国古典戏曲论著集成[G].北京:中国戏剧出版社,1959.

第一集

《教坊记》(唐·崔令钦)、《乐府杂录》(唐·段安节)、《碧鸡漫志》(宋·王灼)
《唱论》(元·燕南芝庵)、《中原音韵》(元·周德清)

第二集

《青楼集》(元·夏庭芝)、《录鬼簿》(元·钟嗣成)、《录鬼簿续编》(明·无名氏)

第三集

《太和正音谱》(明·朱权)、《南词叙录》(明·徐渭)、《词谑》(明·李开先)

第四集

《曲论》(明·何良俊)、《曲藻》(明·王世贞)、《曲律》(明·王骥德)、
《顾曲杂言》(明·沈德符)、《曲论》(明·徐复祚)、《谭曲杂割》(明·凌濛初)
《衡曲麈谭》(明·张琦)

第五集

《曲律》(《南词引正》)(明·魏良辅)、《弦索辨讹》、《度曲须知》(明·沈宠绥)

第六集

《远山堂曲品》(明·祁彪佳)、《远山堂剧品》(明·祁彪佳)、《曲品》(明·吕天成)
《新传奇品》(清·高奕) 附录:《古人传奇总目》(清·无名氏)

第七集

《闲情偶寄》(清·李渔)、《制曲枝语》(清·黄周星)、《南曲入声客问》(清·毛先舒)
《看山阁集闲笔》(清·黄图秘)、《乐府传声》(清·徐大椿)、
《传奇汇考标目》(清·无名氏)、《笠阁批评旧戏目》(清·笠阁渔翁)、
《重订曲海总目》(清·黄文旸)、《也是园藏书古今杂剧目录》(清·黄丕烈)

第八集

《雨村曲话》(清·李调元)、《剧话》(清·李调元)、《剧说》(清·焦循)
《花部农谭》(清·焦循)、《曲话》(《藤花亭曲话》)(清·梁廷柟)

第九集

《梨园原》(清·黄旂绰)、《顾误录》(清·王德晖,徐沅激)、
《艺概》(清·刘熙载)、《曲日新编》(清·支丰宜)、《小栖霞说稗》(清·平步青)
《词余丛话》(清·杨恩寿)、《续词余丛话》(清·杨恩寿)

第十集

《今乐考证》(清·姚燮)

张次溪编纂.清代燕都梨园史料(正续编)[G].北京:中国戏剧出版社,1988.

蔡毅编.中国古典戏曲序跋汇编(全四册)[G].山东:齐鲁书社,1989.

俞为民.历代曲话汇编-新编中国古典戏曲论著集成[G].安徽:黄山书社,2006.

秦学人,侯作卿.中国古典编剧理论资料辑[G].北京:中国戏剧出版社,1984.

董康.曲海总目提要[G].天津:天津古籍出版社,1992.

- 伯英.曲海总目提要拾遗[G].北京:中国戏曲音乐院研究所,1936.
- 孙楷第.戏曲小说书录解题[M].戴鸿森校次,北京:人民文学出版社,1990.
- 李修生.古本戏曲剧目提要主编[G].北京:文化艺术出版社,1997.
- 傅晓航,张秀莲.中国近代戏曲论著总目[G].北京:文化艺术出版社,1994.
- 庄一拂.古典戏曲存目汇考[M].上海:上海古籍出版社,1982.
- 傅惜华.明代杂剧全目著[M].北京:作家出版社,1958.
- 陈多、叶长海.中国历代剧论选注[M],湖南:湖南文艺出版社,1987.
- 侯傅惜华编.古典戏曲声乐论著丛编[G]北京:人民音乐出版社,1983.
- 百朋编.琵琶记资料汇编[G].北京:书目文献出版社,1998:.
- 钱南扬.永乐大典戏文三种校注[M].北京:中华书局,1979.
- 吴毓华编著.中国古代戏曲序跋集[G].北京:中国戏剧出版社,1990.
- 周贻白辑释.戏曲演唱论著辑释[M].北京:中国戏剧出版社,1962.
- 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上下)[M].北京:人民音乐出版社,1981.
- 孙继南,周柱铨.中国音乐通史简编[M].山东:山东教育出版社,1993.
- 杨荫浏.中国古代音乐史纲[M].上海:万叶书店,1955.
- 黄翔鹏.乐问[M].北京:中央音乐学院学报社,2000.
- 黄翔鹏.传统是一条河流[M].北京:人民音乐出版社,1990.
- 冯文慈.中外音乐交流史[M].湖南:湖南教育出版社,1998.
- 伍国栋.中国音乐[M].上海:上海外语教育出版社,1999.
- 刘正维.20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2004.
- 庄永平.戏曲音乐史概述[M].上海:上海音乐出版社,1990.
- 海震.戏曲音乐史[M].北京:文化艺术出版社,2003.
- 何为.戏曲音乐散论[M].北京:人民音乐出版社,1986.
- 何为.戏曲音乐研究[M].北京:中国戏剧出版社,1985.
- 中国戏曲研究院编.戏曲音乐工作讨论集[M].北京:音乐出版社,1959.
- 夏野.戏曲音乐研究[M].上海:上海文艺出版社,1959.
- 杨荫浏,孙丛音,武俊达.语言与音乐[M].北京:人民音乐出版社,1983.
- 冯光钰.戏曲声腔传播[M].北京:华龄出版社,2000.
- 孟繁树.中国板式变化体戏曲源流研究[M].北京:文化艺术出版社,
- 武俊达.戏曲音乐概论[M].北京:文化艺术出版社,1999:256.
- 洛地.词乐曲唱[M].北京:人民音乐出版社,2001.
- 曾永义.戏曲源流新论[M].北京:文化艺术出版社,2001.
- 刘国杰.西皮二黄音乐概论[M].上海:上海音乐出版社,1989.
- 王国维.宋元戏曲史[M].天津:百花文艺出版社,2002.
- 王国维.人间词话[M].江苏:江苏文艺出版社,2007.
- 杨世祥.中国戏曲简史[M].北京:文化艺术出版社,1989.
- 廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(全四册).山西:山西教育出版社,2000.
- 周贻白.中国戏曲发展史纲要[M].上海:上海古籍出版社,1979.
- 董每戡.说剧[M].北京:人民文学出版社,1983

- 施德玉.中国地方小戏之研究[M].台北:学海出版社,1999.
- 胡忌.宋、金杂剧考[M].上海:古典文学出版社,1957.
- 吴梅.中国戏曲概论[M].湖南:岳麓书社,1998
- 吴梅.吴梅戏曲论文集[C].北京:中国戏剧出版社,1983.
- 凌景埏、谢伯阳校注.诸宫调两种[M].山东:齐鲁书社,1988.
- 郑振铎.宋、金元诸宫调考[G]//郑振铎文集,第六卷.北京:人民文学出版社,1988
- 钱南扬.戏文概论[M].上海:上海古籍出版社,1981.
- 叶德钧.戏曲小说丛考[M].北京:中华书局,1979.
- 刘念兹.戏曲文物丛考[M].北京:中国戏剧出版社,1986.
- 徐朔方.戏曲杂记[M].上海:古典文学出版社,1956.
- 吴梅.中国戏曲概论[M].湖南:岳麓书社,1998.
- 吴新雷.中国戏曲史论[M].南京:江苏教育出版社,1996
- 黄仕忠.琵琶记研究[M].广东:广东高等教育出版社,1996.
- 张庚、郭汉城.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社,1980.
- 任二北.唐戏弄[M].上海:上海古籍出版社,1984.
- 曲六乙.雉戏·少娄民族戏剧及其它[M].北京:中国戏剧出版社,1990.
- 叶德均.戏曲小说丛考[M].北京:中华书局,1979.
- 陆萼庭.昆剧演出史稿[M].上海:上海文艺出版社,1980.
- 齐如山.齐如山全集:第一卷[C].台北:台湾联经出版事业公司,1979.
- 北京市艺术研究所,上海艺术学研究所.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1999.
- 徐兰沅.徐兰沅操琴生活(二)[M].北京:中国戏剧出版社,1963.
- 徐慕云.中国戏剧史[M].上海:上海古籍出版社,1999.
- 王季烈.螭庐曲谈[M].上海:上海商务印书馆,1927.
- 麻国钧.西域戏剧与戏剧的发生[M].新疆:新疆人民出版社,1991
- 周育德.中国戏曲文化[M].北京:北京友谊出版社,1995.
- 路应昆.戏曲艺术论[M].北京:北京广播学院出版社,2002.
- 吕效平.戏曲本质论[M].江苏:南京大学出版社,2003.
- 金登才.戏曲本质论[M].北京:中国戏剧出版社,1989
- 沈尧.戏曲与戏曲文学论稿[M].北京:中国戏剧出版社,1986.
- 朱文相.中国戏曲学概论[M].北京:文化艺术出版社,2004.
- 容世诚.戏曲人类学初探 仪式、剧场与社群[M].广西:广西师范大学出版社,2003.
- 马少波.戏曲艺术论集[M].北京:中国戏剧出版社,1982.
- 张庚.戏曲艺术论[M].北京:中国戏剧出版社,1980.
- 陈爱国.歌尽桃花扇底风——戏曲艺术的现代解读[M].黑龙江:黑龙江人民出版社,2002.
- 黄竹三.戏曲文物研究散论[M].北京:文化艺术出版社,1998.
- 游宗蓉.元杂剧排场研究[M].台湾:文史哲出版社,1998.
- 李惠绵.元明清戏曲搬演论研究——以曲牌体戏曲为范畴[M].台湾:文史哲出版社,1998.
- 蔡欣欣.杂技与戏曲发展之研究——从先秦角觝到元代杂剧[M].台湾:文史哲出版社,1998.
- 许子汉.元杂剧联套研究——以关目排场为论述基础[M].台湾:文史哲出版社,1998.

- 李修生,赵义山.中国分体文学史·戏曲卷[M].上海:上海古籍出版社,2001.
- 廖奔.戏曲志[M].上海:上海人民出版社,1998.
- 解玉峰.20世纪中国戏剧学史研究[M].北京:中华书局,2006.
- 叶长海.中国戏剧学史稿[M].上海:上海文艺出版社,1986.
- 周贻白.中国戏剧史长编[M].北京:人民文学出版社,1960.
- 卢前.明清戏曲史[M].上海:商务印书馆,1935.
- 戚世隽.明代杂剧研究[M].广东高等教育出版社,2001.
- 顾学颉.元明杂剧[M].上海:上海古籍出版社,1979.
- 冯俊杰.山西戏曲碑刻辑考[M].北京:中华书局,2002.
- 张发颖.中国国家乐戏班[M].北京:学苑出版社,2002.
- 胡忌、洛地.戏史辨(第二辑)[M].北京:中国戏剧出版社,2001.
- 陈益.寻梦六百年:昆曲盛衰史探幽[M].上海:上海辞书出版社,2004.
- 郭伟延.元杂剧的插科打诨艺术[M].北京:中国社会科学出版社,2002.
- 幺书仪.晚清戏曲的变革[M].北京:人民文学出版社,2006.
- 戴嘉枋.样板戏的风风雨雨[M].北京:知识出版社,1995.
- 中国戏剧出版社编辑.周信芳艺术评论集[M].北京:中国戏剧出版社,1982.
- 中国梅兰芳研究会,梅兰芳纪念馆编.梅兰芳艺术评论集[M].北京:中国戏剧出版社,1990.
- 戴淑娟等编.谭鑫培艺术评论集[M].北京:中国戏剧出版社,1990.
- 赵景深.戏曲笔谈[M].北京:中华书局,1962.
- 马少波.戏曲改革论集.上海:华东人民出版社,1952.
- 陈建森.戏曲与娱乐[M].上海:上海人民出版社,2003.
- 洛地.戏曲与浙江[M].浙江:浙江人民出版社,1991.
- 吴新雷,丁波.戏曲与道德传扬[M].江苏:江苏古籍出版社,2002.
- 张庚.戏曲美学论[M].上海:上海书画出版社,2004.
- 吴乾浩.戏曲美学特征的凝聚变幻[M].北京:中国戏剧出版社,1988.
- 陈多.戏曲美学[M].四川:四川人民出版社,2001.
- 屈江吟.戏曲美学散论[M].辽宁:辽宁教育出版社,1992.
- 沈达人.戏曲的美学品格著[M].北京:中国戏剧出版社,1996.
- 刘吉典.京剧音乐概论[M].北京:人民音乐出版社,1993.
- 张宇慈,吴春礼整理.京剧曲牌简编[M].北京:中国戏剧出版社,1960.
- 吴春礼等.京剧锣鼓[M].北京:中国戏剧出版社,1960.
- 吴小如.京剧老生流派综说[M].北京:中华书局,1986.
- 中国戏剧出版社编辑.京剧行当[M].北京:中国戏剧出版社,1960.
- 陶君起.京剧的角色分行及其艺术特点[M].北京:中国戏剧出版社,1959.
- 闻一多.闻一多全集 [C]第一册,甲集:神话与诗.北京:三联书店,1982.
- 郭沫若.屈原赋今译[M].北京:人民文学出版社,1953.

- 姜亮夫.屈原赋校注[M].北京:人民文学出版社,1958.
- 刘大杰.中国文学发展史[M].上海:古典文学出版社,1957.
- 王昆吾.隋唐五代燕乐杂言歌辞研究[M].北京:中华书局,1996.
- 王运熙.乐府诗论丛·清乐考略[M].上海:古典文学出版社,1958.
- 袁行霈主编.中国文学史[M].北京:高等教育出版社,2002.
- 游汝杰,周振鹤.方言与中国文化[M].上海:上海人民出版社,1986.
- 邓之诚.清诗纪事初编[M].上海:上海古籍出版社,1984.
- 胡适.胡适说文学变迁[M].上海:上海古籍出版社,1999.
- 费振刚,仇仲谦,刘南平.全汉赋校注[M].广东:广东教育出版社,2005.
- 杨惠玲.戏曲班社研究——明清家班[M].广东:厦门大学出版社,2006.
- 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编.京剧谈往录(全四册)[M].北京:北京出版社.1986.
- 《中国的昆曲艺术》编写组.中国的昆曲艺术[M].沈阳:春风文艺出版社,2007.
- 韩兆琦,李修生等.中国古代戏剧研究论辩[M].南昌:百花洲文艺出版社,2006.
- 居其宏.歌剧美学论纲[M].合肥:安徽文艺出版社,2003.
- 叶秀山.叶秀山文集(美学卷、哲学卷)[M].重庆:重庆出版社,2000.
- 卢辅圣.融会中西的探索[M].上海:上海书画出版社,2000
- 周积寅.中国画论辑要[M].南京:江苏美术出版社.1993:284
- 郑午昌.中国画学全史[M].上海:中华书局,民国十八年(1929)版.
- 俞剑华编.中国画论类编[M].北京:中国古典艺术出版社,1957.
- 日·岸边成雄.唐代音乐史的研究[M].梁在平、黄志炯译,台湾:中华书局,1973.
- 日·青木正儿.中国近世戏曲史[M].王古鲁译.上海:商务印书馆,1936.
- 日·田仲一成.中国戏剧史[M].北京:北京广播学院出版社,2002.
- 马丁·艾思林.戏剧剖析[M].北京:中国戏剧出版社,1981:6.
- 法·丹纳.艺术哲学[M].傅雷译,安徽:安徽文艺出版社,1998.
- 英·汤阴比.历史研究(上、中、下)[M].曹未风译,上海:上海人民出版社,1986.
- 齐森华,陈多,叶长海主编.中国曲学大辞典[Z].浙江:浙江教育出版社,1997.
- 中国人百科全书总编辑委员会主编.中国大百科全书[Z].北京:中国大百科全书出版社,1983.
- 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐辞典》编辑部.中国音乐词典[Z].北京:人民音乐出版社,1985.
- 徐迺翔主编.二十世纪中国文艺图文志[Z](戏曲卷).沈阳出版社,2002.
- 中华书局编辑部典校.全唐诗[C].北京:中华书局,1999.
- 唐圭璋.全宋词[C].北京:中华书局,1999.
- 论文:
- 廖奔.关于中国戏曲的起源与形成[J].河北学刊,1991(1).
- 吕晓平.关于中国戏剧形成问题及其争论[J].戏剧艺术,1986(3).

- 温斌.试论中国古代戏剧的起源[J].阴山学刊,2002(1)
- 陈多、谢明.先秦古剧考略——宋元以前戏曲新探之一[J].戏剧艺术,1978(2).
- 陈多.<先秦乐舞戏剧大事年表>序[J].云南艺术学院学报,2001(3).
- 乌丙安.戏曲古源辨——对《先秦古剧考略》一文意见[J].戏剧艺术,1978(4).
- 蒋星煜.《唐人勾栏图》在戏剧发展史上的意义——兼谈陈多、谢明《先秦古剧考略》[J].戏剧艺术,1978(3).
- 丁质彬.中国戏曲发生于巫雉歌舞考——兼论《九歌》所具戏曲形态学之价值[J].艺术百家,1999(2).
- 乌丙安.戏曲古源辨——对《先秦古剧考略》一文意见[J].戏剧艺术,1978(4).
- 王廷信.《九歌》中的戏剧扮演[J].文艺研究,2002(6);
- 陈文革.解读战国楚简《采风曲目》[J].星海音乐学院学报,2006(4)
- 王忠阁.中国古代戏剧理论产生于汉代考[J].2005(7).
- 田同旭.论北齐对古代戏曲形成的艺术贡献[J].民族文学研究,2002(4).
- 孙叙长.楚辞九歌十一章的整体关系[J].社会科学战线,1978(创刊号)
- 康保城.踏谣娘考源[J].国学研究,2002(10):426-427.
- 王小盾.唐大曲及其基本结构类型[J].中国音乐学,1988(2).
- 董灵.解“解”[J].中国音乐,1996(3).
- 吴敢.汉魏大曲叙考[J].徐州工程学院学报,2007(3).
- 寒声.大曲与宋元杂剧的音乐[J].黄河之声,1997(4).
- 吕洪静.唐时大曲、法曲两分明[J].天津音乐学院学报,2000(4).
- 吕洪静.唐大曲的“入破”与西安鼓吹乐中“赚”的比较[J].音乐艺术.1994(4).
- 洪静.唐、宋大曲的“入破”曲段在戏曲中的应用[J].交响.1990(2).
- 叶栋.唐大曲曲式结构[J].中国音乐学,1989(8).
- 孙星群.福建南音与唐代大曲[J].交响.1989(1).
- 张红梅.唐人曲结构的美学特征[J].齐鲁艺苑,1995(4).
- 项阳、张欢.大曲的原生态遗存论纲[J].黄钟,2002(2)
- 刘晓明.杂剧起源新论[J].中国社会科学,2000,(3):147.
- 李小荣.敦煌杂剧小考[J].社会科学研究,2001(3).
- 刘晓明、屠应超.论唐代杂剧的形态[J].广州大学学报(社会科学版),2004:第三卷.
- 俞为民.南戏的产生及其市民性[J].戏剧艺术,2005(3).
- 俞为民.南戏流变考述——兼谈南戏与传奇的界限[J].艺术百家,2002(1)
- 孙崇涛.中国南戏研究之检讨[J].戏剧艺术,1987(3).
- 孙崇涛.关于南戏与传奇的界说[J].戏曲研究.(29).
- 钟涛.宋大曲以歌舞演故事探略[J].青海师范大学学报(哲学社会科学版),2004(4).
- 郑祖襄.两部金代诸宫调作品的宫调分析——兼述与元杂剧宫调相关的问题[J].南京艺术学院学报(音乐与表演),2007(4)
- 郑西村.南宋“温州杂剧”产生问题的商榷[J].戏剧艺术,1984(2)
- 张国强.西厢记诸宫调初探[J].中国音乐学,2002(2)
- 黄天骥.元剧的“杂”及其审美特征[J].文学遗产,1998(3).

- 季国平.元杂剧南流史初探[J].河北学刊,1988(3)
- 邓琪,邓翔云.从元杂剧的不传,反思演员的创造力[J].艺术百家,2002(4)
- 王永健.关于南杂剧的几个问题[J].艺术百家,1997(2).
- 徐扶明.试论元杂剧的兴起和衰落[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),1980(2).
- 周玲.元杂剧兴衰原因探论[J].井冈山师范学院学报(哲学社会科学),2004(1)
- 杜桂萍.元杂剧衰微探幽[J].文艺研究,1999(5).
- 杜桂萍.文学性与舞台性的失衡——元杂剧衰微论之二[J].求是学刊,1997(2)
- 佟德真.理学流变与元杂剧兴衰[J].学术论坛,1995(4)
- 孙崇涛.<风月锦囊>的价值——西班牙藏本<风月(全家)锦囊>考释之二[J].中华戏曲,1990第九辑.
- 李晓.关于高则诚《琵琶记》的评价问题[J].艺术百家,2002(2).
- 刘延棠.论元杂剧《琵琶记》的忠孝观[J].中国青年政治学院学报,1996(3).
- 胡雪冈,徐顺平.早期南戏的“温州腔”及其与“四大声腔”的关系[J].温州师范学院学报,1982(2).
- 吴戈.海盐腔纵谈[J].戏剧艺术,2003(1).
- 戴不凡.论‘迷失了的’余姚腔[J].戏曲研究,1980(1).
- 马华祥.弋阳腔源流考[J].戏剧艺术,2006(4).
- 李连生.弋阳腔曲牌初探[J].中山大学学报(社会科学版),2004(4).
- 蒋星煜.昆山腔发展史的再探索[J].上海戏剧,1962(12).
- 张秀莲.昆曲发展简史[J].戏曲艺术,1979:创刊号.
- 吴戈.海盐腔纵谈[J].戏剧艺术,2003(1).
- 臧卫东.再论昆剧之衰及其原因[J].常州工学院学报,2002(3).
- 臧卫东.昆剧之衰原因补论[J].艺术百家,2004(1).
- 连波.对昆曲音乐改革的几点看法[J].南京艺术学院学报(音乐与表演版),1984(2).
- 周秦.魏良辅与新声昆山腔[J].苏州大学学报(哲学社会科学版),2001(4).
- 翁敏华.论清代地方戏的崛起对中国戏曲的振兴作用[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),1996(3).
- 周育德.名噪都下德集秀扬部[J].戏剧学习,1982.
- 张古愚.揭示清高宗御制京剧一重大秘密[J].戏曲艺术,1986(3).
- 丁汝芹.关于“皮黄合流”一说的疑间种种[J].戏曲艺术,1993(2).
- 潘仲甫.皮黄合流浅探[J].戏曲研究,1985:第16辑.
- 吴晓萍.“弦索十三套”曲式结构研究[J].中央音乐学院学报,1996(3).
- 马彦祥.钮驪,苏移.“京剧”简论[J].戏曲艺术,1984(1).
- 苏子裕.京腔六大班”再探[J].戏剧研究,1994(4).
- 曹光平.论琴歌《胡笳十八拍》的变奏手法[J].星海音乐学院学报,1992(4).
- 惠雁冰.“样板戏”:高度隐喻的政治文化符号体系——以《沙家浜》为例[J].文艺理论与批评,2006(3)
- 明言.“样板戏”现象的历史评价[J].音乐研究,2006(1).
- 张泽伦.京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐创作成就[J].人民音乐,1998(11).
- 陈汝陶.谈京剧“样板戏”的艺术经验与启示——侧重于音乐方面的探讨[J].文艺研究,1991(4).
- 刘云燕.现代京剧“样板戏”中旦角唱腔的音乐创新[J].中央音乐学院学报,2006(2).
- 杨健.第二批样板戏的产生及艺术成就[J].戏剧,2000(3).

- 戴嘉枋.论京剧“样板戏”的音乐改革(上)[J].黄钟,2002(3).
- 冯光钰.继承·借鉴·革新·发展(上)——20世纪中国戏曲音乐回眸[J].戏曲艺术,1999(1)
- 汪人元.加强音乐建设要成为当前戏曲发展的重要战略[J].中国戏剧,2006(8)
- 任中敏.对王国维戏曲理论的简评[J].扬州师院学报,1983(1)
- 钱久元.中国戏曲本体论质疑[J].艺术百家,1999(3)
- 路应昆.中国剧史上的曲腔演进[J].文艺研究,2003(1)
- 何为.从唐诗宋词到元曲的演变[J].中国音乐,1981(3).
- 宁宗一.戏曲史就是更替史——〈明代戏剧研究概述〉前言[J].戏曲艺术,1989(1)
- 陈军.“一代有一代之文学”观与戏曲身份认同[J].云南师范大学学报(哲学社会科学版),2005(6)
- 夏野.中国戏曲音乐的演进[J].音乐研究,1990(2)
- 周企旭.戏曲五个发展阶段的不同特征[J].艺术百家,2002(3)
- 陈崇仁.当知天道曲如弓——戏曲演变轨迹试探[J].戏文,1997(2)
- 恒岳.戏曲须早入“涅槃之境”[J].剧本,1985(10)
- 罗怀臻.剧本[J].2003年3月号
- 何为.继承与革新的辩证法——戏曲演变规律探微(上、下)[J].戏曲艺术,1989(01/02)
- :廖奔.蝉蜕的艰难——二十世纪中国戏曲蜕变历程的宏观描述[J].戏剧艺术,1986(2)
- 刘文峰.戏曲的生存“危机”和应对措施——全国戏曲剧种剧团现状调查综述[J].南阳师范学院学报(社会科学版),2004(4).
- 唐全贤、李家骅.戏曲的危机与生机[J].上海戏剧,1990(6).
- 李洁非.死与美——对古典戏曲命运的理性认识[J].上海戏剧,1993(1);
- 李洁非.不以心损道,不以人助天——《死与美》续篇[J].上海戏剧,1993(3).
- 张朝霞.论“戏曲危机”与民族传统演剧艺术的产业化[J].辽宁教育学院学报,2001(1).
- 尚长荣.化解“戏曲危机”[J].瞭望,2004(36).
- 冯光钰.继承·借鉴·革新·发展(上)——20世纪中国戏曲音乐回眸[J].戏曲艺术,1998(4).
- 张士魁.中国戏曲声腔兴衰更替的思辨[J].戏剧文学,2003(2).
- 刘正维.论戏曲音乐发展的五个时期[J].黄钟,2003(2)
- 潘新宇.综合与分化目的系统制导下的择优途径[J].艺术百家,1986(4)
- 王志超.论决定戏曲走向的三股力——对新的戏曲样式的呼唤[J].艺术百家,1989(1)
- 王齐洲.“一代有一代之文学”文学史观的现代意义[J].文艺研究,2002(6)
- 沈金浩.“一代有一代之文学”辨析[J].苏州大学学报(哲学社会科学版),1988(4)
- 王永健.评“一代有一代之文学”——中国文学史研究漫谈[J].江苏社会科学,1988(1)
- 张清华,肖桂彬.中国音乐史断代分期的统一性与可持续性[J].人民音乐,2006(11).
- 刘再生.论中国音乐的历史形态[J].音乐研究,2000(2).
- 王誉声.中国古代音乐史编写方法的思考[J].天津音乐学院学报,1991(2)
- 杨永贤.中国古代音乐史分期概说[J].中国音乐学(季刊)2006(3)
- 郑锦扬.中国音乐史宏观研究的时空视野[J].中国音乐,1990(1)
- 王誉声.中国古代音乐史编写方法的思考[J].天津音乐学院学报,1991(2)
- 陇菲.中国音乐文明史纲[J].音乐与表演,2002(4)
- 黄翔鹏.中国古代音乐歌舞伎乐时期的有关新材料、新问题[J].文艺研究,1999(4)
- 刘师培.原戏[J].国粹学报,1907(34)
- 钱玄同.随感录[J]之十八,新青年5卷4号,1918(10)

- 欧阳予倩.谈二黄戏[J].小说月报,1926:17卷号外.
- 徐朔方.南戏的艺术特征和它的流行地区[A].南戏论集[C].北京:中国戏剧出版社,1988.
- 舒士俊.由工笔到写意的写意化进程——试析中国画笔墨发展的分期及盛衰[J].美术研究,2000(3)
- 江丰.关于中国画问题的一封信[J].1979年12月号
- 孙征,杨君宇.华夏的文化传统与中国画[J].书画艺术,2003(1)
- 丁立镇.中国画发展的周期论[J].1986(6)
- 薛永年.美术史研究与中国画发展[J].新美术,1999(1)
- 薛永年.百年山水画之变论纲[J].新美术,2006(4)
- 杨絮飞,李国新.论中国古代山水画发展的阶段性及其特点[J].安阳师范学院学报,2005(6)
- 史新粉.中国古代山水画的风格演变[J].衡水师专学报,2001(2).

学位论文:

- 赵春宁.《西厢记》传播研究[D].华东师范大学,2001.
- 范丽敏.清代北京剧坛花雅之盛衰研究[D].首都师范大学,2002.
- 王建设.明刊闽南方言戏文中的语言研究[D].暨南大学,2002.
- 赵志安.传统京剧胡伴奏艺术研究[D].福建师范大学,2002.
- 黄季鸿.明清《西厢记》研究[D].东北师范大学:,2002.
- 卢寿荣.李渔戏曲小说研究[D].复口大学,2003.
- 杨艳琪.祁彪佳及其《远山堂曲品·剧品》研究[D].复旦大学,2003.
- 张春丽.元杂剧“悲剧说”辨析[D].苏州大学:,2003.
- 李连生.明代弋阳腔研究[D].河北大学,2003.
- 张守连.明成化刊本说唱词话研究[D].复口大学,2003.
- 朱崇志.中国古代戏曲选本研究[D].华东师范大学,2003.
- 谭坤.晚明越中曲家群体研究[D].华东师范大学,2003.
- 田根胜.近代戏剧的传承与开拓[D].华东师范大学,2003.
- 田美丽.中国现代戏剧原型阐释[D].华中师范大学,2003.
- 张刚.一曲多用——从现象到本质[D].中国艺术研究院,2003.
- 刘小梅.宋元剧诗的艺术成就及影响[D].中国艺术研究院,2003.
- 张静.元代文人与戏曲传播初探[D].中国艺术研究院,2003.
- 杨剑明.曲话文体考论[D].上海戏剧学院,2004.
- 钱久元.海派京剧初探[D].上海戏剧学院,2004.
- 周玉波.明代民歌研究[D].南京师范大学,2004.
- 高益荣.元杂剧的文化精神阐释[D].陕西师范大学,2004.
- 林帛.关汉卿新论[D].首都师范大学,2004.
- 吕文丽.诸宫调与中国戏曲形成[D].中国艺术研究院,2004.
- 白秀芹.迎神赛社与民间演剧[D].中国艺术研究院,2004.
- 崔彩红.元杂剧悲剧新探[D].武汉大学,2005.
- 沈敏.明代“神仙剧”研究[D].武汉大学,2005.
- 王燕飞.《牡丹亭》的传播研究[D].上海戏剧学院,2005.
- 颜全毅.清代京剧文学史[D].南京师范大学,2005.

- 胡庆龄.吴梅戏剧美学思想研究[D]. 山东大学,2005.
- 郭克俭.豫剧演唱艺术研究[D]. 中国艺术研究院,2005.
- 赫广霖.戏曲与儒学[D]. 山东大学,2005.
- 杨毅.宗教与戏剧的文化交融[D]. 福建师范大学,2005.
- 姚艺君.中国汉民族戏曲声腔类属研究[D]. 福建师范大学,2005.
- 郑菡.“李卓吾”小说、戏曲评点研究[D]. 复旦大学,2005.
- 凌郁之.走向世俗[D]. 复旦大学,2005.
- 郝青云.元杂剧曲文与其明传奇改写本的跨文化比较研究[D]. 中国社会科学院研究生院,2005.
- 刘竞.明中期戏曲研究[D]. 浙江大学,2006.
- 郑小雅.不惟近情动俗,还求融通兼美[D]. 福建师范大学,2006.
- 易勤华.戏曲诗性论[D]. 福建师范大学,2006.
- 田兴国.存在之思与传奇之思[D]. 福建师范大学,2006.
- 焦福民.后戏台时期戏曲传播研究[D]. 山东大学,2006.
- 管骅.昆剧舞台美术源流考[D]. 苏州大学,2006.
- 朱琳.昆曲与近世江南社会生活[D]. 苏州大学,2006.
- 杨再红.中国古典戏曲的悲剧性研究[D]. 华东师范大学,2006.
- 杨飞.乾嘉时期扬州剧坛研究[D]. 华东师范大学,2006.
- 刘召明.晚明苏州剧坛研究[D]. 华东师范大学,2006.
- 陈刚.素朴与华丽:元明清戏曲美学风格嬗变研究[D]. 陕西师范大学,2006.
- 陈国华.二十世纪豫剧艺术改革发展研究[D]. 上海戏剧学院,2006.
- 杨宝春.《琵琶记》的场上演变研究[D]. 上海戏剧学院,2006.
- 余勇.明清时期粤剧的起源、形成和发展[D]. 暨南大学,2006.
- 毛忠.明代弋阳诸腔与民间文化[D].中国艺术研究院,2007.
- 刘军华.明清女性作家戏曲创作研究[D]. 陕西师范大学,2007.
- 朱俊玲.昆曲在北方的流传与发展[D]. 中国艺术研究院,2007.
- 戴和冰.清代北京高腔考述[D]. 中国艺术研究院,2007.
- 孟凡玉.假面真情[D]. 中国艺术研究院,2007.
- 孔培培.从拉魂腔到柳琴戏[D]. 中国艺术研究院,2007.
- 罗斌.假面阴阳—安徽贵池傩舞的田野考察与研究[D]. 中国艺术研究院,2007.
- 邵宇彤.“样板戏”研究[D]. 东北师范大学,2007.
- 毛小曼.《琵琶记》戏剧范式研究[D]. 华东师范大学,2007.
- 夏太娣.晚明南京剧坛研究[D]. 华东师范大学,2007.
- 刘琳琳.宋代傀儡戏研究[D]. 首都师范大学,2007.
- 钟鸣.传统的发明[D]. 上海戏剧学院,2006.
- 姚旭峰.明清江南园林演剧研究[D]. 上海戏剧学院,2007.
- 朱锦华.《长生殿》演出史研究[D]. 上海戏剧学院,2007.
- 敬晓庆.明代戏曲理论批评论争研究[D]. 首都师范大学,2007.
- 付洁.从歌舞大曲到“杂剧大曲”——唐宋文化转型中的音乐案例分析[D].中国艺术研究院,2007.

作者简介

一、作者简介：

韩启超，男，1977年出生，河南人。研究方向：中国古代音乐史。

二、求学经历：

2001年9月——2004年7月在河南大学攻读音乐学硕士学位；

2005年9月至今在南京艺术学院攻读音乐学博士学位。

三、在校期间发表论文：

1、《六朝宫廷音乐活动类型考》（独立），发表在《艺术百家》（全国中文核心期刊）2006年第五期；

2、《两宋宫廷燕乐盏制类别、程式考》（独立），发表在《天籁》（天津音乐学院学报）2006年第四期；

3、《宋代乐语名实考辨》（独立），发表在《音乐与表演》（南京艺术学院学报）2006年第一期；

4、《难道真要“把自己娱乐死”——评网络“恶搞”音乐》（独立），发表在《音乐与表演》（南京艺术学院学报）2007年第一期；

5、《宋代宫廷燕乐盏制探微》（独立），发表在《交响》（西安音乐学院学报）2007年第一期；

四、课题成果：

1、2005年参加国家十·五艺术科学规划项目《六朝音乐文化述论稿》课题，担任第二责任人、撰稿者。（撰写第二、三、四章，10余万字，此书已由文化艺术出版社出版，2008年5月发行，书名为《六朝音乐文化研究》）；

2、2006年参加教育部人文社会科学重点研究基地重大项目《音乐类非物质文化遗产保护的理论与实践研究》（2006JDXM273）负责分课题“戏曲类音乐非物质文化遗产”的传承保护研究。该课题将于2009年结项；

3、2007年参加十一·五国家重大文化出版工程《中华大典》项目，承担《中华大典·音乐分典》“戏曲音乐”项目工作，2009年底结项；

4、2007年参加江苏省哲学社科一般项目《江苏沿运河流域音乐文化遗产调查研究》，本人为核心组成员之一，2010年结项。

后 记

人生总是有很多的巧合，在河南大学攻读硕士期间，偶然间产生了对南戏的兴趣，并在赵为民导师的指导下作了关于南戏音乐的相关研究，当然，这仅是作为业余爱好。2004年在京学习时偶然认识了中国艺术研究院的南戏研究家孙崇涛先生，并由此旁听孙先生的“戏曲文献学”课程，开始系统的接触戏曲。也许正是有了这一点点所谓的戏曲研究经历，在真正成为秦序先生的学生之后，根据导师的建议和指导，正式确定将“音乐在戏曲继替变革中的作用”作为我的博士论文。

由于学识尚浅，在面对这一时间跨度大，涉及面广的课题时，我如负千斤巨石，音乐、戏曲方面纷繁的文献、学术专著、论文以及音像资料，常让我有力不从心之感。而时间上的限制，更让我不敢有半刻喘息之暇。

有幸，在诸多老师的关心、指导下，论文终于如期写完。这一刻似乎卸下了心头的重担，但复杂心情才下眉头又上心头，它意味着我即将挥手作别三年求学生涯，踏上新的征途。回首，往事并不如烟，三年博士生涯深深烙在我的脑海，这是我人生历程的重要阶段。

感谢，也许最能代表我此时的心情！

感谢我的导师秦序先生，三年来给予我在学习、生活上无微不至的关怀，导师对学术、人生、生活的态度和理念深深影响了我，使我终身受益！

感谢南京艺术学院给我提供了一个发展的空间，多个国家级课题的参与使我的学术科研能力在实践中快速成长。

感谢南京艺术学院伍国栋、居其宏、刘承华、庄元四位导师和中国艺术研究院的孙崇涛先生，正是诸位前辈的悉心教导才有了我今天的成熟和学术上所取得的成就。也感谢师兄冯效刚、范晓峰博士和室友李小戈博士，三年来对我在学业、生活上的照顾。

感谢我的硕士生导师赵为民先生和师兄张国强博士，他们是我走向学术道路的引领者，是我坚持求学的支持者。

最后，要感谢我的家人，正是他们多年来默默无闻的付出和我坚定的支持，我才能在学术的道路上走到今天！

博士论文是我三年学术生涯的阶段总结，也是我未来学术道路的起点。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索！

韩启超

2008年4月22日