



川剧音乐的形态研究

民族音乐学 专业

研究生 贾春花

指导教师 李德隆

摘要: 川剧艺术于 2005 年 12 月 31 日被列入国家级非物质文化遗产保护目录,这一事件给川剧艺术带来机会,也带来了挑战。随着国家经济实力的不断增强,民族意识形态逐渐丰富,精神文化素养不断提高,眼见日趋衰落的民族音乐也搭上了这艘“顺风号”,现正健步迈向民族音乐的康庄大道。川剧艺术作为四川省最有影响力的地方戏曲剧种之一,要确保其繁荣发展,只有在百舸争流中奋力前进。

川剧是我国戏曲宝库的一颗璀璨明珠,诸多的原因导致了这颗明珠正在黯然地脱离人们的视野,为了避免它真正地沦为“遗产”,我们务必从其内涵、形态等各方面着手保护,以改变川剧这一民族文化将面临“老龄化、理论研究、政治需要”的尴尬境地。因此,川剧的传承与发展必将围绕这种尴尬的局面进行理论的、实践的、与时俱进的深入研究。各个击破,而全面认识川剧音乐的现状是审视其未来发展方向的必经之路。

认识川剧的艺术本质需从川剧音乐的形态入手,以马克思:“意识决定形态,形态对于意识有能动作用”观点为研究态度,通过对各时期的川剧音乐的形态研究,认识各个时期川剧艺术的本质,从而全面地认识、传承和发展川剧艺术。本文将分四章来论述川剧音乐的形态研究,第一章论述川剧的发展概要,并从川剧传承过程中的“五态”即地态、心态、史态、语态和乐态等五个方面入手广义地论述川剧音乐的形态,其中重点对川剧艺术的历史形态作出梳理,以明晰川剧艺术的发展脉络,溯源是为了更有利于传承;第二章从川剧艺术的声腔形态、音乐的曲式及其风格、角色行当、独特的表演形态以及川剧的伴奏

乐队形态等入手,狭义的论述川剧艺术的形态,其中川剧音乐的结构及其风格形态研究部分,采用了民族音乐的形态分析方法与西方音乐形态分析方法二者结合的分析方式去分析川剧这一梨园奇葩的音乐结构形态,以图、谱的方式更直观地将音乐形态规律呈现;第三章将其与京剧、豫剧姊妹艺术从音乐形态的角度去加以对比,从而得出川剧艺术形态独具一格之处,以便深入了解这一艺术的精髓;第四章论述川剧音乐的形态在其传承与发展过程中的诸事项,为川剧艺术的繁荣发展铺开一条可行大道。

由于中国民族音乐的形态学研究尚无定论,众说纷纭,法无定法,笔者从音乐形态学的角度去研究川剧这一极具民族特色的民族音乐,许多观点只能是浅尝辄止,以期得到专家的批评和指正。

关键词: 川剧 形态 音乐元素 传承与发展

Abstract

The event that Sichuan opera was included in the List of the Intangible Cultural Heritage Protection of the World in not only brought opportunity to Sichuan opera, but also brought challenge to it. Along with the state economy strength's unceasing enhancement, national ideology is becoming thriving and the cultural qualities of the spirit are improving. Also the declining folk music are growing to catch the ship of "No wind" to go to the folk music's broad road. Sichuan opera as one of the most influential local opera in Sichuan province, we must Struggle to move forward in the constant progress to ensure its prosperity and development.

Although the Sichuan opera is our country drama treasure house radiant pearl, the Pearl is becoming sadly out of people's vision because of many reasons. To avoid it truly become a "legacy ", we must from its content, form and other aspects to change the three non-state -- "no tradition, no place to pass on, can not pass (theory is not perfect), " which the Sichuan opera faces. The music scholars should be committed to this "three-no" study and focus on Sichuan Opera Inheritance and development issues surrounding the above "three-no" .we should study the issues one by one, but a comprehensive understanding of the status of Sichuan opera is the only way to examine its future direction.

Marx thought: Consciousness decides the form, and the form has a dynamic role on consciousness. Because understanding of the nature of Sichuan art demands starting to analyze the Sichuan opera form, Understanding of the nature of various periods' Sichuan Art from the study of various periods' Sichuan opera music form can help us fully understand, inherit and develop Sichuan art. The thesis is divided into four chapters to the discuss of the shape of Sichuan Opera Music, the first chapter discussing the development of Sichuan Opera and from the "five states" of Sichuan Opera in the transmission that is Geography state, mind state, history

state, language state and music to discussing aspects of Sichuan Opera music macro (generalized) form, which focuses on the history of Sichuan opera art form to sort out, to clear the development of Sichuan opera art context, traceability is more conducive to transmission. The second chapter vocal cavity from Sichuan opera art form, music form and style, the role of trade, unique performance form and the live band opera aspects that narrow form opera form of art paper, including Sichuan opera music form and style, the form of the national music part of western music morphological analysis method and combination of morphological analysis method to analyze Sichuan opera this way to analyze the operatic music form a spectacle, thus, the spectrum of form more intuitive way to present; The third chapter will contrast the form of Sichuan opera with the opera such as hangmen opera and Beijing opera has been innovating sister perspective, concluded that Sichuan opera art form unique place, so that understanding the essence of the art; The fourth chapter discusses music's form in the opera heritage and development process for all items, the prosperity and development of the opera art spread a feasible avenue.

Because of China's ethnic music morphology research uncertain, twittering, method, the wading method from music morphological perspective to study Sichuan opera this one extremely the national characteristics of national music, many views can be tasted, expecting to get the criticism and correct from Experts.

Keywords: Sichuan Opera form element of music Heritage and Development

目 录

前 言	1
一、 选题背景	1
二、 选题意义	3
三、 国、内外研究综述	4
第一章 川剧综述	7
第一节 川剧概要	7
第二节 川剧传承中的“五态”	8
一、 史态	8
二、 地态	14
三、 心态	15
四、 语态	16
五、 乐态	20
第二章 川剧音乐的形态	21
第一节 川剧的声腔形态	21
一、 高亢有“帮”的高腔	21
二、 婉转柔美的胡琴	25
三、 圆润细腻如“水磨”的昆腔	27
四、 苦甜相间的弹戏	28
五、 活泼风趣的灯戏	29
第二节 川剧音乐的结构及其风格	30
一、 曲牌联缀体	31
二、 板式变化体	39
第三节 川剧的行当	43
第四节 川剧的伴奏乐队	44
一、 各声腔主要伴奏乐器	45
二、 川戏锣鼓	48
三、 川剧打击乐的现状	50
第五节 川剧独特的表演形式	51
一、 川剧“特技”的定义	51
二、 川剧特技的种类	52

三、 特技审美	55
第三章 川剧音乐与其姊妹艺术的类比	56
第一节 川剧与京剧	56
一、 同源	56
二、 不同点	56
第二节 川剧与豫剧	58
一、 同源	58
二、 不同点	58
第四章 对川剧的一些拙见	59
第一节 川剧音乐现状	59
一、 史、志等研究仍停留在基础理论阶段, 且其理论匮乏	59
二、 人们的保护、传承意识不强	60
三、 缺乏商业化的引领	60
四、 缺乏科学的规划与管理	61
五、 后继无人的尴尬状况	61
第二节 川剧音乐传承中的几点思索	62
一、 应该多点理性, 少点感性	62
二、 多点实际行动, 少点空乏议论	63
三、 多点科学精神、少点神吹愚昧	63
四、 多点积极主动, 少点消极被动	64
第三节 川剧音乐的发展趋势	65
一、 川剧艺术高雅化	65
二、 川剧艺术应“异化”	65
三、 川剧艺术应大众化	66
四、 川剧艺术应商业化	66
五、 川剧艺术应国际化	67
结语	68
参考文献	70
致 谢	72
在校期间科研成果	73

前言

一、选题背景

中国的戏曲文化包罗万象、孕育万物、天宫雕琢、浑然天成，正所谓：生、旦、净、末、丑，文武相伴；扮君臣、扮父子、扮妯娌，演尽人间事；唱乱弹、唱二簧、唱花腔，唱尽天地情；穿蟒袍、戴纱帽、着底靴，表千秋事业；丝竹锣鼓，抑扬相依；白奸冷，黑勇猛、红忠义，诉悲欢离合。足见中国戏曲文化的文化内涵。

川剧，是中国戏曲文化中的一种，因此具备以上的戏曲艺术的共性；同时，也是四川省最具有影响力的地方戏曲剧种之一，因此它兼具独特的个性，个性与共性的结合使川剧艺术形态多样，内容丰富，历史源远流长。它在历史的长河中，摸索着前进，经历了“两起两落”，即汉晋的兴起，唐宋的繁荣，元代的衰落；明清的复兴与改制融合，文革的“浩劫”；文革后的“劫后余生”及改革开放后的商业时尚申遗等多元素的渗透。川剧艺术曾一度成为川人饭后甜点，人们的心灵食粮。可见川剧艺术的重要性。

欧洲音乐体系的建立与完整约距今 300 多年，曾形成了“欧洲音乐中心论”的一统局面，然而 300 年前的中国正值明末清初（17 世纪康熙二十四年），此时的欧洲音乐处在以巴赫、亨德尔为代表的巴洛克时期，形成了音乐形态学的基础理论——和声、复调、曲式、配器等理论“四大件”，打开了人们欣赏、认识、学习、解析音乐的大门，其重要性可见一斑。而我国的民族音乐发展历史悠久，仅从湖北随州出土的曾侯乙编钟算起，民族音乐可以溯源到 2400 年前，已经是 8 个“300”年了，中国的戏曲音乐已经孕育成熟，传播速度快、辐射面积之广是其他任何艺术均不能与之匹敌的，虽然其乐学、律学、和制作的成就卓越，音乐形态理论自先秦以来也有研究，但其完善的戏曲理论研究体系至今均没有建成，此乃中国艺术界的一大憾事。该体系尚不完善，仍在苦建中！

当人们学会了“洋为中用”的招式时，试图用西方的分析音乐的规律去分析所有的中国音乐，而我国音乐界有少数学者用这种体系去分析部分民族音乐也确实尝到了“甜头”。由于多方面因素，中国音乐与西方音乐存在非常大的差异，由此便造成了，那些流于西洋音乐规则之外的中国几千年来经典的音乐

在西方音乐体系的规则下便成为了“不伦不类”的音乐。中国因其地理、民族的复合型，故其音乐种类较多，且各具特色，而这些种类的音乐并不能用一般的音乐规律去解释所有的民族音乐。故这种法则并不是万能的，尤其是对于中国这个多民族聚居，其文化艺术多样的民族音乐来说，它有局限性。

川剧，是民族音乐戏曲中的一种大众喜闻乐见的四川剧种，作为四川文化、戏曲艺术的缩影，各个部分都被烙上了“巴蜀”文化的印记。2006年6月，川剧被列入世界非物质文化遗产保护目录，这一事件，对于川剧而言，既是喜也是悲。喜在于川剧这一艺术可以在政府的庇护下，民众的扶持下走上复兴之路；悲在于川剧这一优秀民族音乐艺术种类，在经济大浪的冲击下，在人们的审美观的不均衡发展的境况下，只能遭遇“遗产”的尴尬之地；乐在于川剧最终没有被人们完全遗忘，完全丢弃。虽然这一天来得比较晚，但最终还是来了。

作为昔日巴蜀艺术骨干的川剧在面临“怀才不遇”的境地时，难免会出现低迷期，它不知道自己的艺术本质将要何去何从，又或者要用什么样的音乐形态才能适应不断变化中的世界，所以川剧的沉沦有一定的因素。川剧重回大众舞台，重回人民心中，是需要时间去冷静思考的。它应该以“旧有的形态”还是以“新的形态”呈现，但这个新的形态的新与旧的权衡的问题，涉及到对川剧音乐的历史形态的把握，方能决定今天或者明天的川剧以一个什么样的“与时俱进”的音乐形态出现在世人眼中。川剧音乐的形态研究，是对川剧音乐本质把握的保障。马克思指出：意识决定形态，形态能动作用于意识，并反映意识。故川剧音乐的形态研究是决定川剧艺术重拾辉煌的必经之路，快捷之径。

“越是民族的，越是世界的”，中华上下五千年文化孕育了优秀的民族音乐文化，这些优秀的民族音乐只有被本民族即中国人自己先接受并将其弘扬，才会将其变成世界的。中国的民族音乐在很长一段历史的长河中，被世人所淡忘，终究世人醒悟，领悟到学习西洋文化的同时不应该丢掉自己本民族的优秀文化，否则这将是一场“文化的俘虏”，故而将其重拾回主流地位，是致力于音乐研究的专家、学者不可推辞的义务与责任。随着“九零”后的非主流意识的加剧，会导致文化发展的畸形，因此川剧音乐的复兴应势在必行。因此，本论的研究具有必要性和紧迫性。

二、选题意义

当人们意识到本民族的优秀文化理应受到重视,不能被全盘“西化”时,加之,学者们研究发现用纯西方的音乐理论体系来分析中国的民族音乐,可取的指数并不高,二者仅仅在音乐的各要素即音乐的自然属性(诸如音的高低、强弱、长短、升降、跳进与级进,大跳与小跳,和声与复调,协和与不协和,两句体与四句体,组曲与变奏等)方面存在一定的相交点,而在人文地理、审美等方面均不存在相交点,各执一词,鉴于上述情况,为了健全民族音乐发展体系,我们有义务、有责任、即时对西方的音乐体系分析中国民族音乐的理论研究体系提出质疑,并刻不容缓地致力于中国民族音乐的理论研究体系,以期早日形成一个科学的、囊括万象的中国民族音乐理论体系,以饕人类音乐盛宴。

以川剧这一独具中国民族特色的四川戏曲为原本进行该领域的理论研究,以方便将其研究理论推而广之,因为在这之前,川剧被“西化”的成分相对较少。中国的戏曲有236个剧种类,保存有近两千多的剧目,之所以选择川剧,原因有三:一是像京剧一样备受瞩目的剧种,在发展的过程中,已在逐步完善其理论研究,而川剧相对于京剧来说,不仅仅是受瞩目的程度不高,加之自身的发展受到的局限性较多,因此它有自己的特殊性;二是川剧也如京剧于2006年被列入了世界非物质文化遗产保护目录,按理应该像京剧一样进军国粹,传遍大街小巷,但川剧却只能成为巴蜀人家的“下午茶”,难道川剧不具备跨地域流传的属性?三是川剧本身的音乐形态研究方面比较薄弱,尽管被列入名录,却少有人问津,作为地方戏曲的代表,它不应该得到这样的“礼遇”。因此本论选择川剧的音乐进行形态是为了探索出民族音乐的特殊性。

川剧,从产生、发展至今,没有受到皇家级的“礼遇”并不代表川剧音乐的发展不够完善,而是在中国民族音乐的大背景下,川剧音乐研究体系不够完善,然,川剧音乐本身并不存在问题,仅在发展的过程中,需要与时俱进。要研究透彻川剧音乐的本质,我们仅能先从音乐的形态入手,意识决定形态,我们不能再与已逝的老祖宗直接对话,对于川剧音乐本质的初衷;形态能动反映意识,我们虽不能跨越丛冢,也不能穿越世俗,但我们可以理性分析,由目前存在的川剧音乐形态入手可以推理川剧音乐的意识本质,川剧的“魂”。

因此本课题的研究成果主要有三方面的现实意义：

1. 通过科学的研究，罗列川剧音乐的形态，并由形态找出川剧音乐的本质属性，为川剧艺术的发展铺开一条罗马大道；
2. 本课题的研究成果将对民族音乐理论研究起到添砖加瓦的作用；
3. 提醒世人，越是不健全的理论体系，越是需要大众观众，犹如一种弱势群体文化，越是弱势，越应该被关注，而不应该被忽略。杜绝学术的“跟风”、“随大流”。

三、国、内外研究综述

（一）形态一词的辨析

形态一词见于《辞源》中有三种含义：一是指形状姿态（静态），二是指事物在一定条件下的表现形式（动态），三是指事物的形状或者表现。在音乐中的形态一词有广义和狭义之分，广义是指音乐在发展与传承过程中，受至少五种形态制约，即史态、地态、心态、语态、乐态，（该说见于刘正雄《中国民族音乐形态学》）；而狭义的音乐形态，即指上述五态中的“乐态”，即传统音乐的结构，本论将从广义和狭义两方面去叙述川剧音乐的形态，历史的川剧音乐形态，现存的川剧音乐形态，以及现存的川剧音乐形态将以什么样的形态继续传承到明天等问题。

川剧音乐形态对川剧的唱腔、舞美、表演（唱、念、做、打、舞）等程式均产生一定的影响，最终形成颇具特色的川剧艺术。古往今来，不乏有学者研究川剧音乐的形态，但其研究结果并不完全尽人意，零零总总，现将国内、外关于川剧音乐的形态研究现状罗列如下：

（二）国内、外研究现状

1. 国内研究现状

据统计，四川省川剧研究院现存有 4000 多个川剧剧目（有文字依据的保存剧目有 1700 多个）的音响、音像以及部分乐谱。随着“人类口头非物质文化遗产”的重视，川剧亦被提上议程，但凡被标榜为“遗产”的事物，总会惹来业界的争议。时人对川剧的理论研究存在断层、遗漏甚至空缺现象，

且川剧共享资源极少,各书店屈指可数的川剧艺术书籍很少有人问津,而与之相对应的网络资源也为数不多,相关词条在百度、知网的出现频率和搜索率并不乐观。

经过国家有关部门组织专人对其进行抢救地研究后,川剧艺术研究的专家、学者亦开始重视其理论与运用的研究。但研究的切入点范围较窄,研究文献和专著仍有限,以下是通过中国知网检索出与本选题有关的文献资料,现将其总结如下:

1. 对川剧脸谱的历史渊源以及文学内涵为主要观点的论文有近 10 篇,主要有:

(1) 陈纪元. 脸谱的故事. 当代戏剧, 2002, (01)

(2) 宋琳. 中国脸谱艺术意蕴初探. 齐鲁艺苑, 1999, (01)

(3) 彭登怀. 我与川剧变脸. 四川戏剧. 2003, (02)

2. 论述川剧艺术表演团体及社会影响的论文有 20 篇, 主要有: 的研究从:

(1) 社会大环境下, 各种川剧艺术表演团体的运营状态、演出市场的需求

3. 分析与改革及其生存机制对川剧振兴的影响的论文有 15 篇, 主要有:

李远强. 现代川剧文化的生成与发展. 四川戏剧. 2000, (02)

(2) 论述川剧中声腔、巴蜀文化及其与道教文化融合等, 如:

陈国福. 川剧: 五种声腔昆为首. 戏曲研究. 2009, (02)

(3) 从史学的角度论述川剧艺术, 如:

周企旭. 川剧百年的形成与发展. 四川戏剧. 2001, (03)

周企旭. 川剧史研究应坚持解放思想 实事求是. 四川戏剧. 2006, (04)

4. 从审美意识角度、新时期川剧艺术的发展等方面论述川剧艺术。

以上数篇论文中仅有对川剧艺术表象的分析, 缺乏对音乐本体的分析, 且无从论及川剧音乐的形态问题, 更无学者将其与其他姊妹艺术对比研究, 并得出其与众不同之处。

仅有 1 篇与川剧相关的硕士论文: 吴彬. 背靠传统, 面向未来——魏明伦剧作的现代性. 华中科技大学硕士论文. 2008 年 02 月, 也仅仅从川剧艺术的某一代表人物的代表作品入手分析其作品的现代性, 未涉及与本选题有关的方面。

中国民族音乐形态学近几十年还处于起步阶段, 许多学者致力于中国音乐

的形态研究,但因中国民族音乐的复杂性,故研究工作举步维艰,研究状况不甚乐观,但学者依旧锲而不舍,为民族音乐的形态学研究添砖加瓦,贡献自己的一份力量。大部分研究者所涉猎的民族音乐的形态研究均未涉及到川剧艺术的音乐形态研究,均无人从形态学的角度去研究川剧音乐,以及川剧音乐的传承问题,更无人将其与其他姊妹艺术进行比较研究,“知其为之,而不为,是为懦夫也!”故本论有立论的必要性。

2. 国外研究现状

国外研究方面,尚未查到与“川剧音乐的形态研究”有关的文献资料。

川剧音乐形态的重要性,关乎于川剧艺术是否能健步向前的命运问题,所映射出来的川剧艺术精粹可以见诸于音乐本体、以及川剧艺术的传承中。故有立论的必要性。

四、创新与不足

本课题坚持理论与实践相结合的原则,从内容和形式两方面进行论述,创新点如下:

1. 从内容上来看,民族音乐的形态学本在不断完善中,尤其对于川剧音乐的形态研究至今仍处在起步阶段,故本论文的研究本身就是创新;

2. 从形式上来看,本论文将采用川剧的部分谱例来说明川剧音乐的形态问题,这对于川剧音乐的研究来说是填补空白的形式(对于川剧音乐的研究不少,但缺乏对谱例的说明);

3. 本论文从广义和狭义的川剧入手分析川剧艺术的各种要素的形态,而其他研究仅从其中一个要素进行论述,故此乃一创新点;

4. 关于川剧音乐的结构形态分析,是本论文的重点也是创新点,迄今为止,从未有学者对川剧音乐的结构进行理论分析;

5. 将川剧艺术与其他与之同源的姊妹艺术进行横向对比,探索其发展传承和演变过程中的变与不变,至今亦尚无人问津;

由于本人才疏学浅,故该论研究只能是冰山一隅,在接下来的学习和工作中,本人将致力于该论题的深入研究,以期为民族音乐的理论研究添砖加瓦。

第一章 川剧综述

第一节 川剧概要

川剧,产生于明朝孝宗弘治年代(1488年),当时称川戏,亦曰“川调”、“川杂剧”,可谓历史悠久。川剧有广义与狭义之分,广义的川剧可以包括四川地区自古至今的地方戏;狭义的川剧是指今天在四川各地演出的被称为川剧的最具鲜明地方特色的地方戏曲。

川剧,流传于四川东中部、云南、重庆等地,主要集中于四川、重庆孕育着巴蜀文化的地区。这一剧种,是在巴蜀土壤、气候中产生、发展起来的,具有浓郁的巴蜀人的语言特色和音乐风味,渗透着巴蜀人的个性,反映着巴蜀人的民情、风俗,是最适合巴蜀人的审美情趣和艺术欣赏习惯的戏曲剧种。

川剧有着高腔、昆腔、胡琴、弹腔、灯调五种声腔^①,就“一句五腔”这种形态居全国300余个戏曲剧种之首。尤以高腔最富特色。源于江西弋阳腔的高腔,属曲牌体。在保持“一唱众和,不托管弦”的“徒歌”形式的基础上,大量从本地汲取营养,有的剧目亦采取弦乐伴唱,丰富和发展了“帮、打、唱”紧密结合的特点,形成了川剧高腔的独有风格。据不完全统计,高腔戏占传统剧目的70%左右,川剧高腔曲牌有四十大曲,三百小令,保留了南北曲牌上千支,常见于传统剧目中的也有两百多支。传统剧目的“五袍”^②、“四柱”^③、“江湖十八本”^④以及“四大本”^⑤无一不是高腔。川剧大师张德成先生说:“要懂得川剧,必须先懂得高腔;要研究川剧,首先应研究高腔。”可见,高腔在五种声腔中的中重要地位。

“帮、打、唱”中的“帮”在高腔中体现地尤为突出。它有起腔定调、替角色代言、描绘环境、以第三者的身份评断剧中人物等功能。1953年重庆市创办了“川剧帮腔人员训练班”,结业后分至各剧团专职帮腔。平时演出以女声帮腔为主,根据剧情需要。采用男声、女声、男女声混合多种形式,帮腔功能得到了更好地发挥。

“帮、打、唱”中的“打”,即是打击乐——锣鼓。川剧锣鼓,颇谓绝矣!

^① 参见《中国音乐词典》p.53之“川剧”条目。

^② 五袍指:《青袍记》、《黄袍记》、《白袍记》、《红袍记》、《绿袍记》。

^③ 四柱指:《碰天柱》、《水晶柱》、《九龙柱》、《五行柱》。

^④ 《幽闺记》、《彩楼记》、《木荆钗》、《三孝记》、《汉贞烈》、《蓝关走雪》等称为“江湖十八本”。

^⑤ 四大本是指:《金印》、《琵琶》、《红梅》、《班超》。

川剧锣鼓经是所有戏曲剧种中最具特色的锣鼓经，且锣鼓经的“打”在川剧艺术中显得尤为重要，可以这样说：“无锣鼓，便无川剧”。

川剧传统的导演手法特色独具，表演技巧精湛优美。如以小丑饰演皇帝、应工程咬金、夏侯惇，别出一格的“文生丑”以及“谐剧”、“哑剧”、“代角”、“变脸”、“托举”、“粉火”、“椅子功”、“台口功”等等手法，特技不胜枚举。读者若能亲睹其戏或从若干的“戏例”文章中定能从中得到情技交融的高尚享受。

川剧的剧目数以千计，早有“唐三千，宋八百，演不完的三列国”的说法，以夸耀其剧目的数量和题材、风格、内容的丰富多彩，剧本文学雅俗共赏。历代杂剧、传奇和历史悠久的各声腔剧种的代表性剧目多为川剧移植，并不断加工整理，演出于川剧的舞台。除前面提到的高腔戏外，还有弹腔“四大本”^①以及可演四十八本的《目连传》，还有“聊斋戏”、“时装戏”等等。据不完全统计，至今仍有据可查的传统剧目近四千个，1998年的《川剧剧目辞典》共收川剧剧目词条近六千，是我国传统文化中的一笔珍贵的艺术财富。

第二节 川剧传承中的“五态”

音乐的最终形态受至少五方面客观条件的影响，我们称之为“五态”^②，即历史形态（受当时的政治、经济、社会、音乐大环境等）、地理形态、心理状态（即创作者、表演者、听众的心态）、语言形态、以及上述四种因素之和的音乐形态，以下简称为：史态、地态、心态、语态、乐态。

史态、地态、心态、语态决定了最终的乐态，乐态反映着上述四态，任何音乐均可以反映上述五态。

一、史态

不同的地态决定了人们不同的心态，不同的心态影响了人们创造不同的史态，“湘赣填湖广，湖广填四川”的移民文化导致了人们为了在新的环境中生活和生存，不断地与大自然做斗争，不断求索，不断发明创造。川剧艺术便是

^① 弹腔“四大本”即《春秋配》、《梅绛裘》、《花田错》、《苦节传》。

^② 该提法见于刘正雄.《中国民族音乐形态学》，西南师范大学出版社，2007年，第一版。

以四川的地态为依托,以湖广填四川的移民文化的心态造就了川剧艺术独有的历史形态即史态。

一提到川剧艺术的历史形态,不得不对川剧艺术进行溯源。

(一) 溯源

川剧的起源有几种:本土说认为,四川唐有杂剧、宋有“川杂剧”,而以高腔而论,“一唱众和的徒歌形式”早已有之,并非弋阳腔所致;明代说;清乾嘉年间说;雍乾年间说等。本论赞同本土说:

川剧艺术源于李冰《斗牛》^①的戏剧,据《水经注》卷三三引文:“秦昭王使李冰为蜀守,开成都两江,溉田万顷。江神岁取童女二人为妇。冰以其女与神为婚,径至神祠,劝神酒,酒杯恒淡淡。冰厉声以责之,因忽不见。良久,有两牛斗与江岸旁。有间,冰还,流汗,谓官属曰:“吾斗,大极,当相助也。南向腰中正白者,我绶也。”主簿刺杀背面者,江神遂死。蜀人慕其气决,凡壮健者,因名冰儿也。”

《太平广记》卷二九一《李冰》条引《成都记》说:“冰乃水黽蛟,已为牛形,江神……遂毙。从此蜀人不复为水所病。至今大浪冲涛,欲及公之祠,皆漂溺而去。故春冬设有《斗牛》之戏,未必不由此也。”这条材料也见于王圻《史汇编》与《三才图会》所引。《成都记》为唐人卢求所撰,早佚,所记当为前代之事,李冰《斗牛》之戏应是于汉晋时期见。这出戏以后在历代都有,李冰或演变为李冰之子李二郎,如唐代有《灌口神》,宋代官本杂剧有《二郎神变二郎神》,孤本元明杂剧中有《灌口二郎斩健蛟》,近代川剧有《拿孽龙》。

《成都记》中这一出有人物、有情节、有打斗表演的名叫《斗牛》的戏,则是我国已知的、据确切资料可查的最早一出有明确剧名的戏剧。王圻《三才图会·人事》卷一〇引《成都记》说:“蜀不复病水,由事有《斗牛》之戏,今世尚或有之,盖自秦世之始”。是否真是始于秦代,姑不置论,但很早,至晚也在汉晋,应是可信的。

^①这个传说是由《华阳国志·蜀志》的“或曰冰凿崖时,水神怒,冰乃操刀入水中与神斗”的传说发展而来,最早见于应劭的《风俗通义》,但今通行本失载,见于多种古籍所征引。

（二）历史形态

川剧艺术在产生与发展的过程中，在历史的长河中“摸爬滚打”地经历了如下几个阶段：

第一阶段：汉代的巴蜀戏剧，现在尚有部分史实可以考见。音乐考古学研究画像砖、画像石上极为丰富的“百戏”图案与牛郎织女、荆轲刺秦王等画面很可能与戏剧有关，但无法详考。颜师古在为《汉书·武帝纪》“作角抵戏”作注时所说的“巴渝戏”到底是杂技还是戏剧，目前也很难分清。但《三国志·蜀书·许慈传》的记载，却为我们留下了一出重要的戏剧：“慈、潜（按：指胡潜）并为学士，与孟光、来敏等典掌旧文。值庶事草创，动多疑议，慈、潜更相克伐，傍忿争，形于声色；书籍有无，不相通借，时寻楚挞，以相震。其矜已妒彼……”。该剧即由刘备策划、导演，有专业演员演出，有情节、有矛盾冲突、有人物造型、有音乐伴奏、有化妆服饰、有道白、有道具、有武打、有观众、有演出效果的完全意义上的戏剧，而且是讽刺喜剧，是表现现实生活的现代剧。这出戏在中国戏剧发展史上是第一出记载准确而程式完整的戏剧，在川剧史上更是一座里程碑，是川剧中最富有特色的讽刺喜剧的鼻祖^①。

第二阶段：唐宋时期的巴蜀戏剧，有了全面的发展，在王说《唐语林·政事门》的记载中，有成都艺人描写刘辟蓄财的“《刘辟责买》戏”由“俳優”上演；在《乐府杂录·俳優》的记载中，有由从成都隋唐僖宗入京演戏的著名男旦演员刘真演出的《弄假妇人》；在段成式的《阳杂俎》续集卷三的记载中，成都西市“有帖衙儿于满川、白迦、叶珪、张美、张翱等五人为火”的演戏的戏班（这也是目前所知的巴蜀戏剧史上最早的戏班）；在《旧五代史·毛璋传》记载中，“蜀主王衍颇有宫戏”；在张唐英《蜀机》的记载中，有写李冰治水的武戏《灌口神》，此外，还有十分活跃的木偶戏和猴戏，故而我国著名戏曲史专家任二北在《唐戏弄》一书中在分析唐代戏剧时有“蜀戏冠天下”之誉。

在此值得一提的是“杂剧”，“杂剧”这种表演形式内容丰富而历史悠久，“杂剧”这一名称第一次见诸成都文献。唐文宗太和三年（829年）南诏入侵成都，掳去近万人，其中就有“杂剧丈夫两人”，就是以表演杂剧为主的男优。

^① 王宁.《由变脸说起——川剧》.《音乐生活》: 2007年第2期.

巴蜀地区的唐杂剧到了宋代，就正式有了“川杂剧”^①之称。

第三阶段：在经过了元代的衰落之后，明代的戏剧在巴蜀大地逐渐恢复。宋代的“川杂剧”，已逐渐摆脱了中原杂剧的一般程式，以自己的地方特色为主，著名诗人王世贞在《艺苑卮言》中称之为“川调”，戏曲理论家王骥德在《曲律》中称之为“蜀言”。著名戏曲家、有“乐王”之称的陈铎有《朝天子·川戏》的小令^②，不仅将出川到江南演出的戏班直接以“川戏”相称，而且对这种同正宗的南戏与杂剧有很大差别的“不南不北乔杂剧”的川戏特点作了详细的记载，诸如：

“张打油篇章”的通俗、贴近生活，

“描眉补鬓”的浓妆，

“顽皮脸不羞”的以喜剧为主，

“黄昏头唱到明，早晨间唱以黑”的剧目丰富，

“一声蛮一声叻，一句高了一句低”的声腔特点，

有箏、笙、笛等“歪乐器”，

其演出效果是“士大夫见了羞，村浊人见了喜”。

从这些描述来看，近代川戏的某些特点如通俗、诙谐、声腔变化大等，在当时已具雏形。

第四阶段：明末清初，受“湖广填四川”大规模移民文化的影响，外省的一些戏剧人才也随之入川，为不同剧种的活动与发展提供了良好的环境。五种声腔随即流入四川境内，与四川本土原有的“川戏”相结合，就逐步形成了具有不同源流、不同演唱特点和伴奏乐器，但却又同用四川方言，同用一套打击乐器（锣鼓点，有小的差别），由同样一批演员演出的今天所见到的川剧，也即我们在前文所说的狭义的川剧，这在全国各地方剧种中是很有特点的，充分表现了巴蜀文化兼容并蓄、融汇发展的特点。据查，清代前朝和中期四川境内的各戏班是以各种声腔单独组班的。例如乾隆年间，著名文士李调元在家中组织了一个戏班，由苏州教师排演昆曲，是一个“先生实苏产，弟子尽川孩”^③的单一的昆曲班。这一史实一方面说明当时的戏班是以声腔为单位单独组班，

^① 宋代已将巴蜀地区简称为川。

^② 载《滑稽余韵》和《北耍孩儿·嘲川戏》的套曲（载《精订陈大声秋碧轩稿》。

^③ 见于李调元《戏作》。

另一方面说明清代的川剧与昆曲、秦腔等外来艺术的影响。康熙末年，绵竹知县陆箕永在《绵竹竹枝词》中说：“山村社戏赛神幢，铁钹檀槽柘作梆，一派秦声浑不断，有时低去说吹腔。”并有自注：“俗尚乱谈。”（见王培荀：《听雨楼随笔》卷一）“乱谈”即“乱弹”，也就是“秦声”，即秦腔、山西梆子。李调元《据说》卷上：“秦腔始于陕西，以梆为板，月琴应之，亦有紧慢，俗呼为梆子腔，蜀谓之乱弹。”乾隆年间，四川金堂人魏长生（1744-1802年）三度到北京演出，他演的也只是“乱弹”。因演技高超，“名动京城，观者日至千余，六大班（按：只当是京中的六大戏班）顿为减色”^①；“京师梨园以川旦为优人，几不知有姑苏矣”^②。魏长生所创造的旦角“踩跷”的演技和在后脑“梳水头”、面颊“贴片子”的化妆法，知道今天仍为京剧和不少剧种采用。这也是四川艺人在历史上第一次“名动京师”（昭：《啸亭杂录》卷八《魏长生》条）。日本著名戏剧史家青木正儿在《中国近世戏曲史》中称魏长生“为旦色界辟一新纪元之天才，得写实之妙者。”“……可谓伶中之英雄矣！”

清代末期，是川剧艺术发展最鼎盛的时期，一来川剧得到重生，二来川剧的传承者中人才辈出，将川剧艺术深入人心，成都的街头巷尾，你总能听到淳淳古曲之声，浓浓鼓风之韵，总能看到四川人民因听戏后的眉开颜笑。

第五阶段：民国初年，国家战事不断，四川依然是战事要地；社会上通货膨胀，民不聊生，不少艺人流落街头，人们无暇顾及艺术，尤其是像川剧这样一种舞台、演技等要求极高的艺术种类；加上殖民地、半殖民地文化的严重侵蚀，川剧舞台上充满色情、淫秽、荒诞、诡异的剧目；因为条件不允许，不能再常到戏棚一座一天的乐逸，多的是对国家社稷、人民安危的着想，故民国初年到四川解放之前，川剧艺术面临绝境。

四川解放后，人们开始意识到，自身文化的遗失是一件可悲的事；意识到敌人对我们进行文化的侵略是最可怕的，文化是除了国家经济实力、国防实力之外的最重要的坚实后盾，艺术应该为人民服务、为社会主义服务。为使川剧艺术适应新形势的需要，“改制”方面，政府派出干部，帮助艺人摒弃旧戏班的陋习，建立了民主管理制度和经济分配制度，协助各地班社，组建剧团，并为这添制

^① 吴太初：《燕兰小谱》卷五。

^② 李调元：《雨村诗话》卷一〇。

衣箱，修建剧场。大多数川剧团移植上演了《白毛女》、《刘胡兰》、《闯王遗恨》等老解放区传来的优秀剧目，并创作演出了《一贯害人道》、《枪毙恶霸连少华》等剧目，为人们的 worldview、价值观、人生观重建起到了领航的作用。

中国十年的“文革”浩劫，给经过改革复苏后正经历繁荣阶段的川剧艺术一个晴天霹雳，在此期间，一百多个川剧团横遭解体，一大批著名演员、导演、作家、艺术家被打成“牛鬼蛇神”，或扫地出门，或调到“土劳改队”去“劳改”，有的甚至迫害致死。这一历史时期是中国文化乃至经济的“阵痛”。

第六阶段：“文革”后，川剧很快得到复苏。恢复了四川省川剧学校，更名成立了四川省川剧艺术研究所，复建了四川省川剧院等单位。四川省文化局在宣布分批开放传统剧目的同时，举办文艺调演，促进了创作和演出。由峨嵋电影制片厂拍摄的集锦《川梅吐艳》，在全省及全国放映。1979年，国庆三十周年时节，川剧《卧虎令》、《修不修》等进京演出并获奖。1980年戏曲季刊《川剧艺术》问世。

随后的川剧艺术在巴蜀的摇篮中健康成长。尽管如此，川剧艺术仍然面临许多困境，2005年，国家正式将川剧艺术列入国家级人类非物质文化遗产保护名录，但这并不是川剧艺术的终点，而是川剧艺术的又一新的起点。

（三）川剧流派

中国传统音乐，许多都是依靠“口传心授”的模式传承下来的，川剧也不例外。由上述川剧的溯源和历史形态易知，川剧艺术的发展过程中，有各大声腔的融合，同时，也产生了各大声腔的艺人师承关系，因此，逐渐形成一些流派，这些“流派”的命名有以人名命名的，如旦行浣（花仙）派、丑行傅（三乾）派、曹（俊臣）派等；也有以流行地域板块命名的，如现存川剧派别有“川西派”、“资阳河派”、“川北派”、“川东派”等。

目前戏曲界主要采取按地区分派的方法：

其一，“川西派”即包括以成都为中心的温江各地区各县，该派音乐主要以胡琴为主，形成了独特的“贝调”；

其二，“资阳河派”，包括自贡及内江各区县，孕育了磨久龙、魏明伦等知名川剧艺术家，以高腔为主，其艺术风格最为严谨，其文化价值亦最高；

其三,“川北派”,包括南充、绵阳部分地区,以唱“弹戏”为主,受秦腔影响较多;

其四,“川东派”,包括以重庆为中心的川东一带,因重庆为四川的商业中心,故来此地的外来剧种较多,因此该派善于吸收,取长补短,并形成了戏路杂,声腔多样化的特点。

川剧流派的多样化,导致了川剧艺术的多元化,有利于川剧艺术的传承与发展。

二、地态

地态即自然地理和气候环境。不同的地理形态,制约着人们的生产和生活环境,它决定着人们的衣、食、住、行等一切方面,并影响着文化、艺术的发展,故要了解当地的民族民间音乐应首先了解当地的地理形态、民风民情方能发现人们的审美情趣,以及文化艺术发展的方向。由于高原、草原、平原、山地、丘陵等不同地理环境的影响,气候不一,水土不一,生产、生活方式不一,所孕育的音乐也不一。“一方水土养育一方人”的同时,也造就了“千姿百态的民族音乐”。这一“千姿百态”亦可以见诸于川剧艺术。

川剧流传于四川(成都、自贡、内江、宜宾、泸州、遂宁、广安、德阳、绵阳、南充、巴中、广元等地)、云南、贵州等地,该三省均有高原气候,四川虽然有成都平原,但西临青藏高原,山地、高原偏多,占总面积的78.82%,故川西高原的气候垂直分布明显,有“十里不同天”的特色,属于亚热带气候。四川虽没有鱼米之乡的冠名,却有“天府之国”赞誉。多山地、多高原的地理态势决定了川剧音乐不像江南艺术的委婉与细腻,不像东北二人转的泼辣和粗犷……。

川剧受元末明初、明末清初的“湖广填四川”^①的两次大规模的移民文化的影响,成就了川剧是五种声腔的混合,是“湖广填四川”的移民文化与四川本土的地理形态及其本土文化融合的典范,因此川剧艺术是一“有容乃大”^②的

^① 元末明初和明末清初,四川经过战乱,导致人口急剧减少。因此从中央到地方各级官府采取了一系列措施吸引外地移民,其中以湖广行省人口最多。以成都为例,清末《成都通览》曾记录“现今之成都人,原籍皆外省人”;其中,湖广占25%,河南、山东5%,陕西10%,云南、贵州15%,江西15%,安徽5%,江苏、浙江10%,广东、广西10%,福建、山西、甘肃5%。

^② 有容乃大,源自《尚书》。《尚书·君陈》:尔无忿疾于顽。无求备于一夫。必有忍,其乃有济。

戏曲艺术。由于川剧融合了湖南、湖北、江西、广西、福建等省的戏曲文化特色，故川剧依据独有的地理形态、人文形态、社会形态，形成了今天这样一种集高腔（江西）、弹戏（湖广）、胡琴（河南、山西）、昆腔（江苏）、灯调（四川、浙江）为一体的戏曲艺术。

四川的省会成都，早在唐朝时期就有“蜀戏冠天下”的说法，由此可见，成都是戏剧之乡。四川地大物博、人杰地灵，无论是四川盆地、还是成都平原，从地理形态上来看，都有一种能容纳万物的大气，具有中国哲学上的“中、庸、和”的象征，这一象征体现在各个方面，尤其是在川剧艺术方面，川剧艺术是清代乾隆时在本地车灯戏基础上，吸收融汇苏、赣、皖、鄂、陕、甘各地声腔，形成了今天的“川剧”。

三、心态

生态文化与行为的理论模式指出：“一定的生态环境导致一定的文化形态，而一定的生态和文化形态共同塑造于人，使其产生一定的行为方式，这种行为方式进而更好地适应那种生态和文化，甚至影响和改变它们”^①。因此，不同地域环境的人口在地理环境与文化因素的影响下，个体人格特征、认知风格和审美情趣是不同的，进而经由心态的指挥才创造出来的人类文化也有所不同，包括音乐文化。

川剧，生长于四川这一民族沃土之上，因此川剧艺术从各个方面反映了四川人民的生活及其审美。由四川的地理形态决定了四川人民的农耕、定居文化，勤劳不失质朴、热情不缺真诚、豪放中不失文静细腻、坚毅中不乏有民族的自信心是四川人的性格特征，因此该地的音乐也富含有这样的特征，川剧艺术便是高亢中犹见婉转、粗犷中略显文静、大俗中又见大雅、多元中也见独具匠心之处的富有丰富的巴蜀文化的四川地方戏曲剧种之一。

心态即心理状态，除具有上述特色外，人们的音乐审美情趣也可归类为心理状态，不同的认知导致不同的心理活动，不同的心理活动包含有不同的审美取向，而四川人的审美情趣便可以见诸于川剧艺术。随着城市的开放化，越来越

有容，德乃大。《论语·公冶长第五》：子曰：“吾未见刚者。”或对曰：“申枋。”子曰：“枋也欲，焉得刚？”此处用于形容川剧艺术包罗万象。

^①武雪婷.《不同地理环境与文化背景下的心理差异研究》.《中共宁波市委党校学报》2008年，第3期。

越多的外地人、外国人到四川旅游、工作、投资、定居等，但凡来人必应了解其四川文化，而了解四川文化，川剧、盖碗茶、地方特色小吃、熊猫基地等是人们的他们的首要攻破点，于是人们中流传着这样一句话道出了川剧之于四川文化重要性的原委，即“不喝盖碗茶、不观川剧，便枉来成都，更不识四川人”，由此说明了四川人与川剧的渊源。

四川人生活乐观，闲逸在于人们能从川剧艺术中领悟到人性的真、善、美，能够悟透人生的真谛，尤其是川剧中的丑角戏，它贴近人民生活，语言生动幽默，老少皆宜，雅俗共赏，丑角能让听众笑到哭。诙谐幽默的川剧丑角戏将四川人的心态诠释得完美无遗。四川文化是川剧艺术的温床，人们的心态及其审美意识对于川剧艺术的发展具有至关重要的作用。

四、语态

语言，是一定社会的产物，是社会特有的一种现象，社会以外无所谓语言，没有社会，也没有语言，语言的发展受社会的制约，它随着社会的产生而产生、发展而发展、消亡而消亡。语言是人类最普及、最直接的交流工具，也是语言音乐化的前提。语言首先要具备自身的特质方才能为音乐服务，因此，语言的自然节奏和语言一切的表现形式与方式，都直接影响到传统音乐形态的形成与发展。在移民文化大背景下，川剧是随着四川语言的定型而基本成型。它是四川语言的浓缩和放大，是四川人精神的艺术再现。

四川话，又称四川方言、巴蜀方言，是流行于中国四川省及重庆市境内的语言，属汉语西南官话，和湘语、客家话、粤语、赣语有不少相似之处（比如保留了大部分 ng 声母），是一种带有过渡性质的南方官话。大致包括西南官话成渝片（成渝话）及赤灌片（赤灌话）。据不完全统计，四川话目前约有 1 亿 2 千万的使用者，成都话是川剧和各类曲艺的标准音，但并不是四川省的标准方言。这是由于四川话本身就是由各地移民方言演变融合而成的。

四川话可分为七个片区（包含重庆），即：川中片（以南充为代表的广大川中、川北地区）、川东片（以重庆为代表的广大川东地区，儿化音更为丰富一些

）、川西入归阳平片（包括成都、德阳、绵阳，有丰富的鼻化元音。）、川西入

归阴平片（仅有雅安一市，语音特点：1. 入归阴平；2. 有丰富的鼻化元音。）、川西入声独立片（包括成都西郊、眉山、乐山等地，也可称为岷江片，语音特点主要有三：1. 入声独立；2. 有丰富的鼻化元音。）、川南入声独立片（包括宜宾、泸州、重庆江津，也可称为长江片）、川南入归去声片（包括内江、自贡两市，语音特点：1. 入归去声；2. 有舌尖后音（卷舌音）。）。

由于以上的四川语言的特色，川剧艺术中的语言受四川语言至少两个因素的影响：首先，具有不同声调的字词，不同的声调的汉字决定了作曲家在创作之初需遵循一定的声调与旋律结合的原则创作作品，故会孕育出与其他艺术独树一帜之处；其次，具有特定含义的语言，为川剧艺术增添了几分笑料，同时也让川剧艺术通俗易懂。

（一）具有不同声调的字词

同样的文字，如“英雄好汉”在不同的地区方言中的声调有所不同，见表①：

声调 调值	平 声		上 声		去 声		入 声		声 调 数
	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入	
	英	雄	好	(老)	汉	大	不	咄	
4	北京	55 □	35 □		214 □	51 □			
沈阳	33 □	35 □		213 □	41 □				4
济南	213 □	42 □	55 □			31 □			4
开封	24 □	41 □	55 □			31 □			4
西安	31 □	24 □	42 □		55 □				4
贵阳	55 □	31 □	42 □			13 □	4		
汉口	55 □	213 □	42 □		15 □				4
黄陂	23 □	212 □	42 □		42 □	44 □ 24 □	6		
成都	44 □	31 □	53 □			13 □			4
桂林	44 □	21 □	54 □			213 □			4
长沙	33 □	13 □	41 □		55 □	21 □		4 □	6
广州	55 □	21 □	35 □	13 □	35 □	22 □	33 □	2 □	8

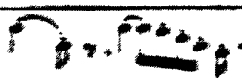
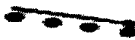
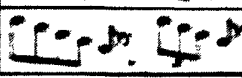
（说明：调值以数字标记。从低到高以五级计算，如普通话阴平为高平调—55；阳平为高升调—35；上声为降升调—214；去声为全降调—51，余类推。）

由于各地声调不同，所形成的旋律走向也是不同的，如河南的阳平字往往

① 本表摘自袁家骅《汉语方言概要》p.321，有所改动。

是以大跳下行，而下句终止往往是平声字，于是形成了黄河中下游从高音 do 到中音 mi re do，或者是中音 sol 到低音的 si la sol 的大跳下行终止普遍，这对于中国传统音乐来说，是一道独具特色的景屏，也是鉴别旋律所属地的标志性特征之一（上述仅指示一般规律，并不能以偏概全）。

川剧艺术家在创作川剧音乐的旋律时，会结合唱词的声调特色以创作出符合地方韵味的旋律。作曲家赵晓生教授在其《传统作曲技法》一书中，曾将词的声调与旋律的走向的微妙关系总结如下表二^①所示：

类	态	形	例	格
阴平类	水平持续			扬
	水平重复			扬扬扬
	水平长短			扬抑
	水平短长			抑扬
阴平类	先长后短，向上			扬抑
	先短后长，向上			抑扬
	各音持续向上			扬扬扬
	短音持续向上			抑抑抑
去声类	先长后短，向下			扬抑
	先短后长，向下			抑扬
	各音持续向下			扬扬扬
	短音持续向下			抑抑抑

由上表得出，不同的声调需结合不同的旋律形态方能表示特殊的音乐特色。

^① 此表格摘自赵晓生《传统作曲技法》p.11。

（二）具有特定含义的语言

不同语言片区的语言各具特色，其中有一些代表性的方言，川剧艺术家在创作之初会有意无意之间在唱腔或者道白中加入一些片区特有的方言语言以凸显其作品的“地方韵味”，如川剧中有如下的一些四川方言：

打牙祭：指吃肉、开荤，这一俗语与古时军旅文化有关。“牙祭”本是古时军营中的一种制度。在古代，将帅的营帐前，往往立有一根饰以象牙的大旗，叫做“牙旗”。每月初二、十六都要宰杀牲畜来祭牙旗，称为“牙祭”。而祭牙旗的牲畜肉（又称为牙祭肉），不可白白扔掉，往往是将士们分而食之，称为“吃牙祭肉”，因此后来四川人就俗称“吃肉”为“打牙祭”。

吹胡子瞪眼睛：川剧须生的一种表演程式，在生气，发怒时将胡子吹起来，表生气。

蛮格痞：川剧“做文章”中的人物，仆人，丑角。用以比喻仆人，卖苦力的人。

颤翎子：又叫 颤花。主要是指：爱表现自己，爱出风头的人。

么台：“么”在四川方言中有末的意思，所以么台即表示即将结束的意思。

么不倒台：不能结束，不能收场的意思，常用于比喻人们把事情做到了一种进退两难的境地。

春天不是读书天：用来取笑、或自嘲懒于读书学习的人。

“吃得香，睡得着，免得蚊子咬脑壳”^①等类似的口头禅也在川剧艺术中运用得出神入化，使川剧艺术“川味十足”。

语态，是影响音乐形态的重要因素，音乐脱离了语言，容易导致世界音乐趋同化，容易抹杀原本极具生命力的“原生态音乐”，在中国传统音乐中，原生态音乐一直以来便以有特色的旋律走向、风格迥异的表演方式以及富有特色的民族语言而傲立于音乐之巅。脱离语言的中国传统音乐会导音乐苍白无力的极端，所以语言与音乐的关系，犹如鱼儿与水的关系。因为语态从多角度地影响着音乐的形态，所以，研究中国传统音乐时，必将浓墨重彩的一笔便是其独具特色的语言形态研究。

^① 见于《乔老爷奇遇》蓝木斯所说。

五、乐态

乐态即音乐形态。音乐形态因受上述地态、心态、史态、语态四态的影响，形成了不同特征与不同功能的川剧音乐形态。

不同的地理形态，造就不同的个体和群体，不同的个体的不同心态衍生出了不同的史态，并结合不同的语态，最终孕育了不同的音乐形态。纵观川剧艺术历史得出：上河坝（广元、南充）把《禹门关》、《花田错》、《西厢记》、《画梅花》等弹戏剧目搞成精品，下河坝（成都）把《五台会兄》、《凤仪亭》、《空城计》、《隋朝乱》等胡琴戏搞成典范的时候，资阳河把高腔戏打造成了瑰宝。以至于清代文化名人赵熙专为资阳河写出了不朽的《情探》，令戏剧界至今奉为经典中的经典。

地态、心态、史态、语态的千差万别，形成了川剧艺术的万紫千红的状态。乐态分析是本文的重点在第二章进行详细论述，此处不赘述。

上述五态是川剧音乐传承过程的基本形态，因此，要全面了解川剧音乐的形态必须从上述五态入手，任何音乐的完整分析应至少包括上述五态。

第二章 川剧音乐的形态

第一节 川剧的声腔形态

声腔是戏曲音乐的魂，而川剧音乐的声腔由五大部分构成：高腔、胡琴、昆腔、弹戏、灯戏。五种声腔各具特色，共同作用造就了今天的川剧艺术。由本文的第一章的史态一节中易知，五种声腔在早期均是分班演出，直到辛亥革命（1911年）后，逐渐汇合在一起。如当时的三庆会即由演出不同声腔的班社组成。由于四川各地区语言的差别，唱腔因而形成了不同的“河道”，如资阳河（自贡、资阳、资中等），川北河（南充、遂宁等），泸州河（泸州、宜宾等），下川东（重庆、万县等）以及川西坝（成都及其附近）。各河道唱腔各具特色，由于按照河道分类法则来论述其唱腔特色，容易出现“你中有我，我中有你”的混沌状态，所以此处仍采用五大声腔的方式来论述。

一、高亢有“帮”的高腔

“高亢”即唱腔风格以高亢、亮丽的音色为主，其音区多为高音区，且所跨音域较宽；“帮”，即帮腔，指戏曲演出中，后台或场上的帮唱，用以衬托演员的唱腔，渲染舞台气氛，或叙述环境和剧中人的心情，使音乐极具复调性质。高亢的唱腔、具有复调性质的帮腔与川味十足的川戏锣鼓经的结合，形成了今天的川剧高腔戏。

高腔即明代江西的弋阳腔，弋阳腔以不用丝竹乐，仅用锣鼓铙钹等打击乐伴奏和运用人声帮腔而区别于其他的声腔。它行腔灵活自由、通俗、纯朴等特点使其在明末清初之后传播地域极广，传播后的弋阳腔与其他地区的语言和民间音乐、戏曲结合后，又形成了风格各异的各地“高腔”，因其音调高亢而统称为“高腔”。高腔由于其对人声音域的要求极高，故多流行于安徽、浙江、南京、湖南、湖北、四川、广东、福建等省。今多在川剧、湘剧、徽剧、赣剧等剧种中见到“高腔”这一声腔。

川剧高腔，历史悠久，明清之际，随各种渠道（移民、贸易、职业班社的流动……）进入四川后，用四川方言演唱，吸收四川民间音调，并与当时四川农村的“灯戏”结合，用川剧锣鼓伴奏，高腔被重重地烙上了“川化”的印记。

帮腔、锣鼓、唱腔三者的高度结合是川剧高腔音乐的特点，俗称帮、打、唱。

(一) 帮腔

1. 帮腔综述

源于民间歌曲中的“一领众和(hè)”，古代早已有之，与四川的劳动号子中的“一领众和”有共通之处。高腔帮腔的方法形式多样，可在独唱部分之前加入唱前帮、唱后帮，也可整段帮、前后句帮、重句帮等；可以第三者身份指责、批评、同情剧中人，如川剧高腔《柳荫记·送行》（见中国音乐词典 p. 18 谱例一）；也可当剧中人羞怯、悲伤、激动时，以第一人称的口吻代言，如川剧高腔戏名段《打神》^①（见附录谱例一）中的帮腔即为此类情况；有清帮、混帮、一唱众帮、虚字帮等。帮腔主要作用在于描写环境、渲染舞台气氛、揭示人物内心活动，使音乐富有更强烈的艺术感染力。

2. 帮腔的艺术审美

帮腔在川剧中的运用已经达到了出神入化之境，如在家喻户晓的故事“杜十娘怒沉百宝箱”的《十娘投江》一折里，导演运用了帮腔，突然插入帮“飞句”的特殊手法，可谓是“点睛”之笔。2500年前，古希腊人埃斯库罗斯写出了第一部悲剧。亚里士多德指出：“悲剧就是有一定长度的模仿。”古希腊悲剧所模仿的，是当时社会现实的理想投影。在《普罗米修斯》中，通过歌队诉诸普罗米修斯痛不欲生的内心世界。歌队有时是同情英雄的善良的象征，有时是英雄本人思想情绪的传播者，有时甚至还同英雄对话，充当哲学考官和道德良知法官。观众欣赏悲剧，即为英雄的业绩和命运所感动，又在局中人的表演和歌队的启发下受到思想道德教育。这是后来的斯坦尼斯拉夫斯基所珍视的体验—感染的审美方式，更是布莱希特可以追求的理性至上的“第三堵墙”的效果。

川剧高腔中幕后的帮腔与古希腊悲剧中的歌队，有异曲同工之妙。或抒情，或提问，或点明局中人的心理活动和微妙处境。帮腔有时是一女生领唱众女生或混声附和，有时是女生独唱。领腔务求嗓音清亮，感情充沛（改革后的川剧中对于帮腔演员的唱功要求极高，且大多为女生帮腔，并有经过专业训练的帮腔队伍）。悲怆时催人泪下；诙谐时令人捧腹。

中外闻名的资阳河的高腔戏《情探》因为帮腔的运用恰当这一神来之笔，

^① 川剧高腔中著名的唱功戏之一，该故事出自明代传奇《焚香记》。

而广受人们喜好。大幕拉开，王魁登场，唱“更栏尽，夜色哀，明月如水照楼台，漏出了一”帮腔借口唱道：“凄风一派”。把个负心汉的内心世界和处境刻画得淋漓尽致。

帮腔的运用，将川剧音乐植入一种“复调”因素，增强了其艺术表现力。川剧高腔中帮腔的运用，将帮腔艺术置入了一种“当局者迷，旁观者清”的境地，使观众有一种身临其境，“入戏”即一种类似于现代3D效果的联觉。

（二）锣鼓

川剧锣鼓是川剧高腔中最具有特色的表演形式，因高腔艺术本身不托丝弦，仅依靠打击乐和人声帮腔，但人声和乐器之声不能相互替代。在川剧打击乐中，打击乐器有近二十种，其中高腔中多强调用锣鼓铙钹等乐器：

“鼓师”：戏曲乐队指挥者。鼓师的任务，不仅指挥乐队演奏，对全剧的进行、掌握节奏、制造气氛、衬托演员的表演，都起着重要的作用。

“小鼓”：发音清脆高朗，是打击乐器中的指挥乐器，由鼓师掌握使用。

“提手”：由鼓师掌握，用来调整唱腔的节拍，与“小鼓”合称“鼓板”。整个川剧击乐分为文场、武场两大类。而“小鼓”是文场锣鼓有别于武场锣鼓的代表之一。

“大锣”：铜制，素有川剧锣鼓之胆的说法。表现力强，由于击法的不同，可根据剧情和表演打击“风、云、雷、雨”等特殊效果。

“大钹”：铜制，音色浑厚而凝重，表现力丰富，演奏难度高，能在高速中连续、准确地演奏后半拍。

“二鼓”：又称“堂鼓”。音色铿锵有力，在演奏中将“大锣”、“大钹”等有机地串连在一起，也可作更鼓、寺鼓等用。

“马锣”：特殊造型和它俏皮的音色，在锣鼓曲牌中起着先行功能和穿针引线的作用。

“铙子”：在文场锣鼓中具有不可替代的作用，还在一些锁呐曲牌中起着决定节奏的重要作用。

锣鼓铙钹的音色各有特色，因此，艺术家们会根据不同的剧情选择不同音色的乐器进行组合，以达到渲染舞台艺术氛围效果的最大化。同时，因为鼓在

整个川剧伴奏乐队中充当着指挥的作用，因此称之为“锣鼓经”。锣鼓经打击方法很讲究，其要领在于基本功掌握的牢靠与否，因此，大凡锣鼓经的传人中，英雄非少年，也正是因为这个原因，今天的川剧面临着老中青三代，青黄不接的断代状况，川剧的打击乐的传承遭遇了如上的尴尬，导致川剧经典因素渐见流失，《四大公堂》的录制及时地保存了即将濒危的川剧打击乐艺术。

在此值得一提的是，川剧音乐体制为曲牌体，每支曲牌采用不同的板式，不同的板式形成不同的程式，锣鼓经与板式密切相扣，以适应角色的情感变化，其基本板式有：

【一字】慢速，帮腔部分是一板三眼，唱腔部分较自由，不受四拍子的限制，按唱词的句逗来击板，多用于抒情。

【二流】中速，有【快二流】与【慢二流】之分，帮腔部分为一板一眼，唱腔部分节奏型多变，常为每拍击一板。多用于叙事，或表现激烈之情。

【走板】即散板，节奏自由、稍慢，多用于角色上、下场。

【摇板】节奏自由，速度快于【走板】。鼓师用鼓板快击予以烘托，常用表现极度悲伤，或富含有尖锐矛盾的剧情。

高腔中的打击乐伴奏是高腔艺术区别于其他声腔的最突出的特征。板式的变化，加之高腔伴奏乐器的特色，融合高亢、完美的唱腔孕育了人爱人唱的高腔艺术。

（三）唱腔

“帮、打、唱”中的“唱”即唱腔。川剧资阳河高腔是由帮腔人的人声定调，节奏明快而自由，旋律婉转而优美，声调高亢而悠扬。严循数百曲牌规格，行腔停腔落板，吐词字正腔圆，不随意添加助词。时而近乎诗词朗颂，时而劲歌高唱，时而婉转低吟，融讲唱为一体。高腔唱腔既有北曲的高亢激越也有南曲的婉转抒情，兼容并蓄。

每支川剧高腔曲牌均由帮腔、唱腔、锣鼓组成，结构上面包括了起腔、中间（帮、唱）、扫尾三部分。起腔的方式有如下的三种：

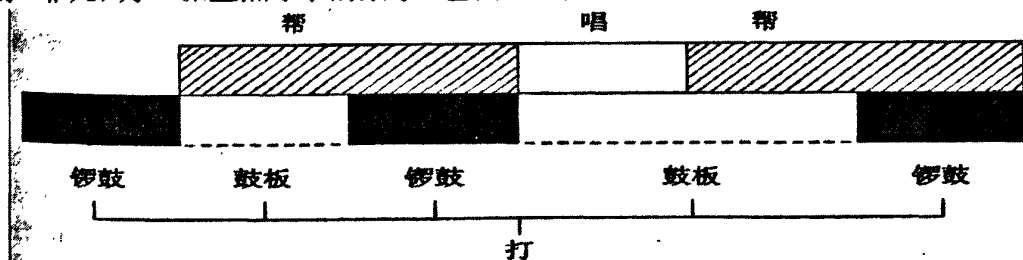
1. “放帽子”，演员先唱（或朗诵）第一句词，然后帮腔帮句末的、三个字。若演员唱前半句，帮腔帮后半句，则称之为“放头子”。

2. “平起”，帮腔先帮一、二句后，演员接唱。

3. “昆头子”起，即在高腔曲牌前面按需要加上昆腔作开端，锦上添花。

“滚唱”是高腔唱腔结构的一大特点，即在唱词之前加引叙，或唱词之后加以补明，使唱词通俗易懂。其形式及其在唱腔中的位置都比较自由，常常是对偶句的形式，也不乏长短句突破对曲牌词格的限制，增加戏剧性，增强了音乐表现力，同时对高腔的“自由化”也有着深远的影响。

“帮、打、唱”三者在川剧高腔艺术中的结合层次如下图^①所示：帮、打、唱三者时而你追我赶，时而齐头并进，形成了一种“复调”的音乐形象，其“热闹”非凡，好一派盎然乐乎的景象，也由此组成了川剧舞台艺术上的松弛有度。



二、婉转柔美的胡琴

(一) 综述

胡琴戏，即皮黄腔，来自汉调和徽调。约于清道光（公元1821-1850年）^②中叶传入，逐渐与四川地方方言及川剧锣鼓结合，形成具有四川地方色彩的唱腔和伴奏音乐。今天主要流传于川西坝成都及其周遭，其中温江区的胡琴戏保存相对较完善。

(二) 西皮与二黄的区别

胡琴唱腔主要由二黄和西皮两种腔调组成，前者来自清代的二黄腔，后者来自秦腔。二黄又分为正板二黄、老调二黄、平板二黄和反调二黄。西皮和二黄唱腔的区别方法在于，所用之乐器定弦不一样。二黄中除反调二黄采用小胡琴定弦为 do、sol，川二胡定弦为 fa、do 之外，其他二黄均采用小胡琴定弦为 sol、re，川二胡定弦为 do、sol 的定弦方式。而西皮

^① 路应昆.《川剧高腔的“帮打唱”》。

^② 《中国音乐词典》p.54 川剧条目之胡琴戏。

则采用小胡琴定弦为 la、mi，川二胡定弦为 do、sol 的定弦方式。

(三) 唱腔特点

正板二黄，表情范围较宽，其唱腔婉转；老调二黄唱腔高亢激越，生、净戏多用之；平板二黄长于抒情，婉转柔美；而反调二黄则是阴调，其强调低沉悲哀，而西皮则由于其音区偏高，因此唱腔色调明亮、华丽、尖锐，多表现明快、抒情的喜剧情节和愉悦的人物情绪。二黄与西皮的这种对比见下例《长生殿·乞丐》西皮导板（谱例一）和二黄导板（见谱例二）：

由以上谱例容易看出，二黄唱腔的音区多在中、低音区，所以要求要求唱着的中声区要有扎实的驾驭能力，音区不高适用于描述故事情节，和抒情，也适用于表哀调。二黄唱腔唱腔细腻，情感饱满，娓娓道出，给观众一种亲切、平易的基调。亲和的唱腔再佐以丝弦、锣鼓的伴奏，刚柔并济，足以表现出川剧音乐的特色。

谱例二：

秋(啊) 光灿(哪啊)

(过门略)

碧沉沉(哪啊 啊)

万籁声(哪啊 啊)

【二黄垛子】

静(哪啊)， 望(啊)银河

映(啊 啊)

北斗(啊) 点缀(呀 啊)

双(啊) 星(哪)，

(过门略)

由上例易知，西皮唱腔的音区为中、高音区，唱腔音色明亮、尖锐，类似于西方歌剧中的“咏叹调”，而二黄则为“宣叙调”。二黄与西皮的一低一高成就了川剧胡琴声腔的特点。

三、圆润细腻如“水磨”的昆腔

昆曲又名昆腔、川昆。元末明初产生于江苏省昆山一带，由南曲（宋元时南方戏曲、散曲所用曲调的统称）于明末清初之际传入四川，与当地民间音乐结合衍变而成“川昆”，其剧目、情节、曲牌、格律、唱词、腔调等，与南昆几乎全同，惟唱法极具四川地方色彩，道白基本改用川白，加入了許多四川的方言，以增强其语言和音乐的表现力。

因其源于南方的民间音乐，多采用五声音阶，旋律迂回曲折，多采用级进的旋律发展手法，节奏舒缓平稳，有特慢的加赠板（四八拍），字少腔多，声情多于辞情，宜表现感伤、凄婉、怀念等情，由“声情多于辞情”易知，昆腔强调唱腔的运用，唱腔结构亦属于曲牌体，每一套曲由若干支曲牌联缀而成。川昆尤其讲究吐字、过腔和收音，并附有大量的装饰音唱法（见谱例三），极大程度地发掘了川剧艺人的“自然颤音”和“人工颤音”。川昆，源于南昆曲调柔婉优美、表情细腻、人称“水磨腔”。

谱例三：

花，偷人，手，西，边的，彩云，低，我步，香阁，怎，把，全，身，晚？，你道，翠，生生，出，落，的，初，彩，几。

（节选自《牡丹亭》之《游园》，《牡》是明代汤显祖（1550-1616年）的代表作，全名《牡丹亭还魂记》。）

由以上谱例不难看出，川昆，音乐较平稳，但迂回曲折，且多用装饰音唱腔。昆腔是四大声腔中，最早记载的一种声腔，约有六百年的历史，其历史悠久，在戏曲界有“百戏之师”的赞誉。

四、苦甜相间的弹戏

弹戏，即四川梆子腔，又称“盖板子”^①，因以“盖板子”为主奏乐器而得名。弹戏，系秦腔传入四川后，与四川方言及地方的灯戏民间音乐结合而成的一种川剧声腔。

弹戏音乐高亢激越，活泼优美。有苦皮（苦平、苦品、苦腔）、甜皮（甜平、甜品、甜腔）两类腔调。甜皮腔开朗活泼，重 mi、la 二音（艺人称之为“避凡重工”）。上句苦皮腔则多悲痛激愤，重 fa、si 二音（艺人称之为“避工重凡”）。

即甜皮上句落于 mi、la、re、do，苦皮上句必落于 fa、si（do 较少）；甜皮的结束音、下句均落于 sol，苦皮可落于 do，但仍收于 sol。甜皮和苦皮均属于七声音阶的徵调式，仅强调的音不一样，甜皮强调角、羽两音，而苦皮则强调了清角和变宫二音，因清角和变宫二音的强调即为“半音”的强调，“半音”从音响色彩上来说，本给人一种小心翼翼，且趋悲、容易营造一种消极、阴森、恐怖的音乐气氛，又因弹戏盛行于四川的南充、绵阳等川北之地，又因其与陕西毗邻，因此受秦腔的影响较多，秦腔音乐中多描写凄苦悲凄的情景。故而与甜皮角、羽明亮、欢快的音乐联觉形成对比，甜皮宜喜，苦皮宜悲，从而形成了苦甜相间、悲喜交加的川剧弹戏。

川剧弹戏《拷红》^②即为典型的苦皮选段，详见谱例四：

^①拉弦乐器。川剧弹戏的伴奏乐器。木制琴杆。琴筒呈八角形，木制或竹制，蒙薄桐木板。两轴，内弦用牛筋，外弦用钢丝弦。弓用竹片张马尾制成。全长约 50 厘米。演奏时，左手指套铁指环按弦，音色尖细高亢。在川剧弹戏中定弦为 la、mi。

^②《拷红》出自《西厢记》。

谱例四：

[一字]

听 红 娘 哪 哈 啞 呀

哈 哪 哈 啞 呀 哈 哪 啞 呀 哪 啞

呀 啞 哪 哪 啊 啊

把 实

从上面的谱例容易看出，在该苦平选段中，D 宫调的清角和变宫两个音几乎在每一小节中可以见到，其清角音甚至出现在“板”（强拍）处，且在其唱腔中处于“拖腔”（长时间得一字多音）的位置，故能将听众带入一种悲悯的境界。弹戏也正是因为能悲揪人心，因而艺术家想要表现大悲的情绪时总会想到弹戏。

五、活泼风趣的灯戏

灯戏，川剧声腔中的一种，是五大声腔中唯一起源和发展于四川本土的声腔音乐。关于灯戏属于声腔还是剧种，抑或是声腔剧种的辨析见于百度“灯戏”词条。灯戏又称灯调、花灯。其曲调来源于川东北的民歌、小曲、说唱音乐以及外地的民歌、戏曲（如眉户）。唐宋时期便已存之，并经历了“有灯无戏”^①、

^① 见于《成都市志·川剧志》“概述”中，引用的唐代卢照邻《十五夜观灯》诗“锦里开芳宴，兰缸艳早年。缛彩遥分地，繁光远缀天。接汉疑星落，依楼似月悬。别有千金笑，来映九枝前”。

“有戏无灯”^①、“有灯有戏”^②的发展阶段，音乐形式短小、曲调活泼明朗，其中演唱小调、曲牌的称为“灯”，有故事情节表演的为“戏”。

灯戏演出以唱为主，很少大段说白。唱腔质朴明快，富有民歌特色。灯戏常用的强调为灯句子，系一对上下句，随人物、情节、感情和表演时候的身段变化而变化反复。此外，常有补缸调、梅花调、鲜花调等。其主奏乐器为大筒筒胡琴（琴杆粗短，琴筒较大，又称胖筒筒），此外尚有二胡、碗碗琴、唢呐、叭呐子等。打击乐器有盆鼓、小鼓、大锣、马锣、小锣、小钹、板、二星子等。

灯戏因其唱腔质朴、活泼明朗，且富有民歌特色，故极容易为人们接受，也易为其他声腔吸收，融合，从而形成了今天的灯戏，“川北的灯戏儿”几度濒危绝种，后因艺术家的鼎力拯救，以至于“川北灯戏儿”至今能活跃于大众的舞台之上。经典剧目有《请长年》、《五子告母》、《水淹南桥》等。

第二节 川剧音乐的结构及其风格

中国传统音乐的形态因受地态、心态、史态、语态、乐态等五个因素的相互作用而成，故中国传统音乐的结构分析至今尚无定论，学者们依然致力于在众多见解中寻求共鸣。而对于川剧音乐来说，除了受以上五个方面的影响，还受戏曲的程式化的影响，因此其结构更难定论，由于中国传统音乐注重音乐的写意性，不注重结构的规整性，本论借用尚学的浅薄的西方音乐分析方法与现有的民族音乐大家对中国音乐分析给出的分析提示和方法，在此班门弄斧、只是浅尝辄止。

结构是音乐的基础，必须借助于音乐结构完整地表达音乐形象。音乐的结构与其所表达的内容，必须符合具有不谋而合性。音乐的结构即艺术作品的形式，而此处的“形式”即由乐音—乐型—乐逗—腔节—段式—套式等按照一定的规律组合在一起，这种音乐组合的规律即为音乐的“结构”。不同的结构表

^① 《中国戏曲志·四川卷》引用的《洪雅县志》载：“元宵，张灯放花结彩棚，聚歌儿演戏剧”。

^② 《中国戏曲志·四川卷》和《成都市志·川剧志》都曾述及：在19世纪初，四川灯戏已不限于灯会、神会演出，而是更加广泛地走进了民间平时祈神、驱邪和田间院坝庆贺丰收的娱乐活动之中。

达若干不同艺术情感的艺术。规律是伴随事物的出现而同时出现的，任何事物都有自身发展的规律，川剧音乐也不例外。

李吉提先生在《中国音乐结构分析概论》中将中国传统音乐的主要结构分为单体结构、变体结构、对比联体结构、循环结构以及混合自由结构等类型。从曲式角度看，将其分为一部曲式、二部曲式、三部曲式，而超过三部的则称为多部曲式，主要是指联曲，集曲性套曲以及不同主题或曲牌交替为特征的循环曲式或者以单主题或曲牌为基础的变奏曲式以及混合曲式等。而川剧音乐中的曲牌音乐与李先生在其书中所提到的部分观点有不谋而合之处，即单个的曲牌音乐中不乏有符合一部曲式、二部、三部曲式的原则，而曲牌联缀体中也不乏有三部曲式、循环曲式、变奏曲式、或者是混合自由结构等。

川剧音乐中唯胡琴、弹戏为板腔体（即西方曲式学中的变奏曲式），其他音乐体制均为曲牌体，继承了元明以来南北曲的传统，现常见于传统剧目的曲牌三百余支，一般按曲牌的亲属关系归成数类（归类法不一）。《川剧音乐概述》（四川省川剧艺术研究所、四川省川剧学校合编，1987年版）分为十类：【新水令】、【端正好】、【香罗带】、【江头桂】、【孝南枝】、【菊花新】、【驻马听】、【红衲袄】、【梭梭岗】、【课课子】。上述同类曲牌中，既有共同腔，也有每支曲牌专有的腔；如无“专腔”，则在剧词格式上（字数、句数、重句、飞句、钻句等）有所区别。

一、曲牌联缀体

曲牌体的全称“曲牌联缀体”，“曲牌联套体”，“是音乐结构由一至多个具有特点的独立音乐曲牌按照循环往复、或由若干支曲牌组合成套来表现戏剧情节、塑造成人物的。^①”如【端正好】是由如下的曲牌构成：[端正好]、[滚绣球]、[叨叨令]、[脱布衫]、[小梁州]、[幺篇]、[满庭芳]、[上小楼]、[朝天子]。组成套曲的曲牌本身是可以孤立开来演奏的，但曲牌本身也是一种音乐结构，不局限于音乐调性、唱腔板式等，不同的曲牌用在不同的“套曲”和场合时，音乐风格可以不同。川剧的曲牌的来源是复杂的，大多源于唐宋大曲、宋元词曲、金元宫调，还有很大一部分起源于民间固定小调等。

^① 引自蒋菁著《中国戏曲音乐》，人民音乐出版社，第1版1995，38页。

曲牌，在川剧音乐中，由于音乐运用了一些动机组合成乐汇之类音调片断为基本材料，再根据具体“唱词”的字句格式把这些材料拼组起来——不同“乐汇”拼组成一个个腔句，韵文词体多为杂言即长短句，不同的腔句再拼组成一个个的曲段、曲牌。在历史的流变中，将能表现完整乐思的曲牌连在一起使用，便形成了曲牌体。因此先有曲牌，而后有曲牌体。其组合的结构如下三类：

单曲反复体 (引子) + || : 单曲: || + (尾声)

主曲循环体 (引子) + A + B + A + C + (尾声)

多曲联缀体 (引子) + A + B + C + D + (尾声)

这些小曲 A、B、C、D……就叫作曲牌，它们一般都有自己的名称，如《蝶恋花》、《山坡羊》、《天净沙》等。单支曲牌为表意的基本单位，而每首曲牌音乐都有自己的曲式、调式调性及本曲的基本情趣，如[朝元歌]为商调式，宜表现柔和缠绵之情愫，[小桃红]也为商调式，却宜于表现哀痛悲伤之情等。

以下为常见的曲牌音乐的结构：

(一) 一部曲式

由几个乐句构成的乐段，一个独立的有完整乐思的乐段可称为“一部曲式”。有“单句子”、“上下句”、“两句半”（两句内部加一补充）、“四句子”（四句）、“四句半”（实为四句，其第三句后有一扩充）、“赶五句”等各种结构的一部曲式。以上各术语在《中国音乐词典》及相关著作中均有如此称谓，大同小异。

作为中国传统音乐代表之一的川剧的调性布局与西方音乐不一样，一部曲式的作品会根据音乐的需要各句停留在需要其同宫系统各音上。

从音乐的材料及发展手法来看，川剧音乐中的一部曲式中分为呈示性、展开性、合尾式、加跺式^①、再现性一部曲式（在中国，再现性一部曲式屡见不鲜，可以表现为材料再现、调性再现等）等。

谱例五：《思凡》

^① “加跺”是指通过句法内局部乐思的重复性加工以实现句法结构扩充的技术手法。见川剧高腔选段《平地惊雷响一声》-《江姐》选段。

思 凡

[诵子]

昔 日 端 娥
貌 如 仙， 奔 广 寒 碧
海 青 天 应 悔 当 年 偷
灵 药， 落 得 独 自 一
人 受 孤 单。 南 无 佛
南 南 无 阿 阿 弥 陀 佛。

(见肖长维《中国民族音乐概述》书 p. 202)

《思凡》源出于《目莲救母劝善戏文》、清·张照的《劝善金科》等，《思凡》为其中的片段，后发展成为单出戏。描述小尼姑不甘佛门之清寂，思念世俗生活。

由谱例易知，该曲为羽调式，由五个乐句构成，每句结束于羽、商、羽、羽、羽音上，音乐婉转迂回，一、二句在低音区诉说小尼姑的少女遁佛门的经过；三、四渐转中音区，描述小尼姑的低落心情，悔其少年不更事，但晚矣；第五句以“喃喃自语”的形式，表述小尼姑无奈的心情。

《思凡》结构精巧，其唱腔为川剧的昆腔，由前所述易知，昆腔具有婉转柔美，圆润如“水磨”的特点，一方面小尼姑的内心挣扎的状态，另一方面又希望冲出这寂寞的牢笼。音乐、唱腔、故事情节（内容）、表演者的完美演绎，成就了《思凡》一剧至今常演不衰。

谱例六：

如果没有欲望

（川剧《欲海狂潮》唱段）

1=E $\frac{2}{4}$ 中速

刘 萍

陈智林 演唱

$\dot{1} - 7^{\sharp} \underline{07} \underline{67} \underline{45} \underline{76} 5 - 5 - | \underline{565} \underline{2543} | 2 \ 1 \cdot |$

（打打）壮 丑 丑 丑 壮 丑 壮（打0打打打）

$\underline{565} \underline{2543} | 5 \ 2 \cdot | \underline{565} \underline{2 \cdot 5} | \underline{2521} 7 | \underline{5 \cdot 6} \underline{17} | 6 - |$

$\underline{23} \underline{03} | \underline{632} \underline{7 \cdot 1} | \underline{23} (\underline{323}) | \underline{055} \underline{5 \cdot 3} | \underline{321} \underline{021} |$

（女）如果 没 有 欲 望， 你将 怎 样 生

（男）如果 没 有 欲 望， 你将 不 识 苦

（女）如果 你 获 得 很 多， 也许 已 将 自 己 失

$\underline{5} \underline{012} | \underline{\dot{1} \cdot 6} \underline{45} | \underline{021} \underline{65} | \underline{665} \underline{456} | \underline{5 \cdot 3} | \underline{2354} \underline{3432} |$

话。 如果 只 有 欲 望， 生 活 又 是 甚 么？ （啊）

乐。 如果 只 有 欲 望， 苦 乐 又 是 甚 么？ （啊）

落。 如果 失 去 自 己， 获 得 的 又 是 甚 么？ （啊）

$\underline{21} \underline{027} | \underline{6765} 5 | \underline{653} \underline{061} | 2 - : | \underline{212} 5 | \underline{432} 1 |$

又 是 甚 么， 又 是 甚 么？ （啊）

又 是 甚 么， 又 是 甚 么？

又 是 甚 么， 又 是 甚 么？

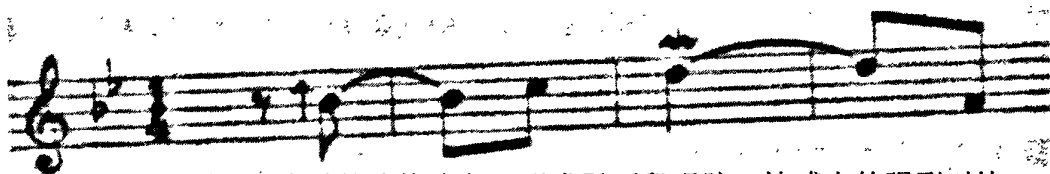
$\underline{262} \underline{1765} | 6 - | \underline{212} 5 | \underline{4321} | \underline{262} \underline{76} | \underline{5 \cdot 6} | \underline{2312} \underline{43} |$

$2 \underline{212} | 5 \underline{656} | 4 \cdot \underline{3} : | \underline{12} \underline{43} | 2 - : | 1 \ 2 | 4 \ 3 | 2 - |$

上例《如果没有欲望》为川剧《欲海狂澜》唱段，多段体的一部曲式结构，由上下两句构成。但重复的过程中，实现了声腔的对比。在实际表演中，还将在每段演唱过程中的伴奏乐方面做出一定的变化或对比。

（二）二部曲式

川剧中亦有二部曲式，即音乐分两个层次陈述或两个阶段表现，每个阶段的结构规模均相当于单一部曲式。在川剧音乐中，二部曲式可以有多种形式，一为，展开、贯穿性的二部曲式，这部分音乐多采用节奏板式上面的对比形成二部曲式的规模；二为，承递过阙或合尾（有再现的）的二部曲式，即A段与B段之间的界限模糊化，通过“渐变”的方式进入B段的写法；三为，对比性单二部曲式。川剧高腔《打神》之【叨叨令】即为二部曲式结构，该曲由A、B两个乐段构成，每个乐段分别称为一个单一部曲式，其中的单一部曲式为4句为一个乐段，结构比较规整仅第四句有扩充。系对比性二部曲式，两个乐段通过旋律走向，A段采用先级进的旋律走向，



而B段则采用了大跳的旋律线条，形成了两段唱腔、情感上的强烈对比。



从而使音乐得到发展。与此同时，两段在板式上亦有所变化，而此曲正采用了本为变奏板式的【二流】板式。

（三）三部曲式

川剧音乐亦有三部曲性，即音乐分三个阶段去陈述，而每个部分的结构相当于一部曲式，分为有再现和无再现三部曲式，即“ABA”“ABC”的结构，中国传统音乐中，大多采用“ABC”无再现的三部曲式结构，以增强音乐的流动性，再加上在川剧唱腔音乐中，属于声乐曲目的范畴，无论中西方的声乐曲中，均

极少采用有再现的三部曲式原则创作或者演绎音乐,有再现的原则更多的用于器乐曲牌中。

在西方音乐中的单三部曲式,大多需要调性回归统一,但在中国却不强调调性的统一,如川剧高腔【四朝元】曲牌,选自《玉簪记·赠簪》陈妙常唱段中的《夜阑人静》)

谱例七:

夜 阑 人 静

(选自《玉簪记·赠簪》陈妙常唱段)

1=G $\frac{2}{4}$

陈书舫演唱
孙从音记谱

高腔【四朝元】

(锣鼓) 0 6 5 | 3 2 3 5. 3 | 2 3 5. | 3 - | 2 3 | 2. 1 6 |
(帮腔)夜 阑 人 静(哪 啊

1. 2 3 3 | 3 5 2 3 | 1 1 | 1. 6 5 6 | 1 6 5 3 | 5. 0 |
中 中 中),

转1=F (前5=后6)

5 - | 3 - | 0 | 0 0 | 6 - | 5 2 | 1 - |
(旦白)清 郎!(帮腔)你 孤 灯

5. 4 5 6 | 5. 3 | 2. 1 1 3 | 2 - | 7. 6 5 6 | 7 - |
(呢

转1=B (前6=后3)

0 3 3 | 3 2 3 2 | 1 - | 3 3 2 2 | 2 3 5 | 2 3 6 |
呢 呢 呢呢), 清 郎 夫(哇)

5 - | (锣鼓) 2 3 2 | 1 2 1 6 1 | 2 - | 2. 1 6 5 | 6 - |
啊!

6 0 | ♯ 0 ²3 6 6 6 5 ²2 ²³3.212 3 5 3.2¹2.1 ⁸5660 0 ²2 6 1 2 2 1
(旦唱) 傍孤灯(哪) 暗 数 更(哪) 等, 傍(哪) 孤灯

0 3 1 6 5 3 5 6 1 6. 6 3 ²5 3 2 2 | ²4 0 6 6 | 3 2 1 2 2 | 1 2 1 6 1 2 |
暗 数 更等(哈哈 哈)! (帮腔)明月 空照 白

4 2. | 2 4 2 | 1 2 4 2 1 | 6 - | 2 4 4 2 | ¹2. 1 |
云(呢) 楼 (呢)。

6. 5 4 2 | 6 5 ⁴5 | 5 0 | ♯ ²5 6 5 3 5 | 0 1 6 ⁵³5 3. 2 1 ²3
(旦唱) 望潘 郎 啊,

²¹2. 1 6 5 6 6 (锣鼓) 0 6 3 2 1 3 | ²4 3 2 1 2 1 | 1 2 1 6 1 2 |
依 倚 栏 杆 (帮腔) 相 候 久

1 4 | 5 - | 4. 2 2 1 | 4 - | 4 2 1 | 1 - |
(呢)

2 4 4 2 | 1 2 2 1 | 1. 6 5 2 | 1 1 6 5 | 6 - | ♯ 0 1 2 3 2 1 |
(旦唱) 望 潘

¹5 6 0 6 6 3 2 1 | ¹5 6 3 2 1 2 3 6 3. 2 1 2 3 2 1 | ¹5 6 6 | 0 1 2 3 2 1 6 3 1 2 3 0 ¹2 |
郎 绕 宵 回 廊 反 复 游, 望潘 郎 已 过 子 时 候,

0 1 2 3 2 1 6 3 2 1 | ¹5 6 3 2 1 6 1 3 ²²¹2 3 | 0 ¹3 2 3 6 3 2 6 5 3 2 1 6. 3 2 |
望潘 郎 斗 转 银 河 冷 颼 颼, 听 履 声 恰 似 潘 郎 走(啊),

0 0 0 0 0 6 6 ¹2 3 2 3 2 0 1 2 3 2. 1 5 6 1 2 2. 3 2 0 0 0
(白)潘郎,我在这里啊!(唱)却原是 晚 风 动 帘 钩(白)莫不是忘却黄昏后?

0 0 6 6 ¹2 6 ²5 3 2 1 6 | 1. 2 3 5 2 1 2 3 2 1 | ¹5 6 6 0 | 0 6 6 ¹3
(唱)莫不是 煞 路 床 头? 莫不是

$\underline{6^2 1 6^2 3} \ 6 \ 3 \quad \underline{2 \ 6 5 6} \ \underline{1 \ 2 1} \quad | \ 0 \underline{3 \ 6 \ 3} \ \underline{6 \ 3 \ 6 \ 3} \ \underline{2 \ 0 \ 6} \ 5. \quad \underline{3 2}$
 嫌我容貌不佳 才不够? 未必我道姑不堪 君子

$\underline{1 2 3 2} \ \underline{2. \ 1} \ \underline{5^6 6} \ \underline{6 \ 0} \quad | \ 0 \quad 0 \quad | \ 0 \underline{2 \ 3 \ 6} \ \underline{6 3 2. 1} \ \underline{5^6 6} \ 3 \underline{6^3 6} \ 6. \quad \underline{3 5}$
 迷。(白)潘郎!(唱)那些儿见你 情意 厚?

$\underline{3. 2 1} \ \underline{6 5 6} \ \underline{6 \ 0} \quad | \ \underline{2} \ 3 \quad - \quad | \ \underline{5 2 3.} \quad | \ 3 \ 6 \quad | \ 5 \ 3 \quad | \ 5 \ 3 \quad |$
 (哇) (帮腔)唉 等得我 月移 花影

$\underline{2 \ 3} \ \underline{2} \quad | \ \underline{1 \ 2 1} \ \underline{6 \ 1} \quad | \ 2 \quad - \quad | \ 3 \ \underline{3 \ 3 2} \quad | \ \underline{1 2 3} \ \underline{2} \quad | \ \underline{0 \ 2 \ 1}$
 (呢)

$2 \quad \underline{1 6 5} \quad | \ \underline{6 \ 2} \ \underline{2 3 1 2} \quad | \ \underline{6 \ 6} \ \underline{6 6 6 6} \quad | \ \underline{3 5 6 5} \ \underline{2} \quad | \ \underline{3} \quad - \quad | \ \underline{5 \ 5} \ \underline{3 \ 6} \quad |$
 惹动人(哪)

$\underline{5 \ 5} \ \underline{3 6} \quad | \ \underline{0 \ 2} \ \underline{7} \quad | \ 6 \quad - \quad | \ \underline{2 \ 2} \ \underline{6 7 6 5} \quad | \ \underline{5 \ 7 \ 6} \quad | \ 5 \quad - \quad |$
 (啊) 愁 肠 千(哩)万 转。

$\underline{5. \ 3 \ 3} \quad | \ \underline{3 \ 3 \ 6} \ \underline{3 6} \quad | \ \underline{6 \ 5} \ \underline{3} \quad | \ 2 \quad - \quad | \ \underline{5 \ 2 \ 3 \ 2 5} \quad | \ 3 \quad \underline{5 \ 5} \quad |$
 (旦唱)惹得人 愁肠千万 转。(帮腔)思前想后 (哇) 泪

转1=C(前2=后1)

$\underline{3 \ 6 \ 5} \quad | \ \underline{3 \ 2} \ \underline{7} \quad | \ \underline{1 \ 5 \ 4 \ 5 1} \quad | \ 6 \quad \underline{6 \ 1} \quad | \ 5 \ \underline{3 \ 2} \quad | \ 3 \ 5 \ \underline{3} \quad |$
 晴 流, 思前想后 (啊) 泪 晴 流(哇),

$3 \quad - \quad | \ 3 \quad 3 \quad | \ \underline{3 \ 5} \ \underline{3} \quad | \ \underline{3 \ 3 \ 3 \ 5} \quad | \ \underline{5 \ 3 2} \ \underline{6} \quad | \ \underline{6 \ 5} \ \underline{3 2 3 5 3 2} \quad |$
 (生唱)急急行走, 急急行走 (中),

$1 \quad - \quad | \ \underline{2 \ 2} \ \underline{1 \ 5} \quad | \ \underline{4} \ \underline{4 \ 5} \quad | \ \underline{0 \ 1} \ \underline{6} \quad | \ 5 \quad - \quad | \ \underline{1 \ 1} \ \underline{6 \ 5} \quad |$
 恨 姑 母 强将人留。

$\underline{5 3 5 6} \ 5 \quad | \ 3 \quad - \quad | \ 0 \quad 0 \quad | \ 0 \quad 0 \quad | \ \underline{6 \ 1.} \ \underline{6 \ 1 5} \quad | \ 6 \ \underline{5. \ 3} \quad |$
 (白)愁玉人云房等候久,(帮腔)见那妙常(啊),

$\underline{2 3 5} \ 3 \quad | \ 3 \quad \underline{0 \ 5 5} \quad | \ \underline{5 \ 6} \quad | \ \underline{5 1} \quad | \ \underline{1 \ 5 3} \ \underline{2 \ 6} \quad | \ \underline{5} \ \underline{3 2 1 2} \quad | \ 3 \quad - \quad |$
 不由人(哪)把魂舍 着哇。

(选自《中国戏曲唱段赏析》p. 155)

由谱例中易知，这一【四朝元】曲牌，属于无再现的三部曲式，

A段前半部分为平稳音乐和悠长节奏表现旦角妙常望念潘郎的描述，后半部分描述旦角望郎心切的心理变化，从音乐到辞藻，音乐节奏变得密集且紧凑，言辞间充满了焦急，旦角举手投足间透出十二分的焦虑；

B段两用低音的1a设置的同头的排比句、疑问句形式，表达旦角因焦虑而胡思乱想，产生了猜度心理，似是在问，又似在自语，B段后半部分随着剧情的需要节奏再次拉长，略带几分伤感，以转调的方式进入C段的描述；

C段音乐一改旦角唱段的婉转柔美，生角夹以坚定的节奏和阳刚的声腔，最终以“柳暗花明又一村”的形式结束了该曲牌。

该曲为无再现的三部曲式，尤其无调性的再现，这与西方音乐中的三部曲式格格不入，中国音乐的分句、分段方式与西方音乐并不雷同，中国音乐将唱词、声腔也归类为划分音乐曲式结构的因素。

（四）混合曲式

在中国传统音乐中，三部以上的称之为多部曲式，其中不乏有循环曲式，变奏曲式，混合曲式，在川剧音乐中较少有循环曲式，更多的是多部曲式、变奏曲式、或者自由混合曲式。川剧音乐不拘泥于音乐的曲式结构，而是根据戏曲剧情的需要去展开音乐，所以音乐是为唱腔，为角色、为行当而服务的。

在川剧音乐的曲牌联缀体中，大多属于自由混合曲式，因为一部完整的川剧剧目，小则一个曲牌，大则几十个曲牌，因此，很难将其统一在一个框架里边，故其曲式结构相对比较自由，可能为多种结构的混合体。

二、板式变化体

板腔体全称“板腔变化体”，“板式变化体”，“是以一个曲调为基础，通过节拍节奏的整散，速度、力度的强弱快慢，音符字位的疏密繁简等变化，派生出来一系列不同板式的唱腔，如原板、慢板、散板等，并通过音区音域的不同运用，调式、结构及润腔和发声方法的变化等，又可以派生出反调及不同行当的不同腔调，用以上不同戏剧功能的板别及腔调来组成各种唱段，这种唱腔结构统称为板腔体。^①”即西方音乐中的“变奏曲式”。是指音乐结构上依

^① 引自蒋菁著《中国戏曲音乐》，人民音乐出版社，第1版1995，38页。

据板式的转换、行腔的快慢形成的一种在时间上对音乐没有限制的较为自由的结构,表现为上下句的完全对偶结构,通常是“七字句”对偶或“十字句”对偶。

川剧中的胡琴与弹戏其体制属于板腔体结构，板腔体大多由上、下两个乐句构成，故音乐显得比较单调、乏味，故通过板式（节奏）和唱腔的变化弥补其曲调单调的弱点，各种不同的板式衍生出丰富的音乐，来表现戏中各种情节变化和人物心情、性格的转变，如川剧使用的“胡琴腔”，虽然只有西皮和二黄两种共四句曲调，但是通过节拍的变化可以发展出很多板式。“原板”就是基本板式；将节奏放慢了就是“慢板”，加快紧缩了，就产生了“二六板”或“流水板”；将固定节奏改为自由节奏，就产生了“散板”等。即使同是一种板式，它的音乐也不完全相同，这主要靠唱腔的变化来体现。如川剧中同样是西皮，生腔和旦腔就有所不同；又如在弹戏中，往往在情绪欢快的时候着重使用“6”、“3”两个音，称为“欢音”，而在情绪悲苦的时候则几乎不用“欢音”，着重使用较低的“7”和较高的“4”，称为“苦音”。曲牌体和板腔体也有混合使用的情况，像川剧中，既有曲牌体的昆腔也有板腔体的胡琴腔、乱弹腔。

因弹戏源于秦腔,在板式变化方面与秦腔保留有许多相似之处,以下为秦腔的板式表^①:

藥腔板式一數表

板类	原板类	慢板类	快板类			散板类				其他		
板名	二六板	慢板，又名“因放眼”。	慢坡板 双拖带板	快燥板带 (代)板	快步(代板)	起板	尖板，又名“点板”，介板	滚板	滚白	二调板	留板，又歌名“顿板”、“顿板”。	截板，又名“截板”。
节拍节奏	一板一眼子记谱	一板三眼子记谱	一板一眼子记谱	有板无眼子记谱	十或廿记谱	自由速度记谱	同前	同前		前半句多拍半自拍。	后半句多拍半自拍。	
起句落音	多取起板。上式音主音。 且，落调任何音中，下句落音(徵)。	中眼起句。四句多分句，板上、中、下句多中、头、尾。二六板。	眼起板落	板后或板起，落子板。	板起，落于歌嘴。	散起散落		散唱，阔以有板无眼。		正板起首自由。		

^① 本表摘自袁静芳《中国传统音乐概论》p244-245。

上表续:

板类	原板类	慢板类	快板类			散板类			其他		
其他特征	1.因上、下句唱腔左右为基本结构而得名。 2.是其发展的依据。 3.应用非常广泛。 4.有慢二六之分,二者除速度不同外,前者句与句间有过门,后者无(或只有小垫头)。	1.因速度不快,与慢三眼之常速同,用八板以上,去后长过门,常用者“挂”“挂头”。 2.唱段起时使(打者)不用铜器(打者)不用铜器者称“安板”。	双槌带板,与慢板不同,是打鼓者执双槌击节。	此类板式在其他剧种中大都称“快流水”或“快水板”。	比带板更快(♩ = 200左右),有紧拉慢唱之分,剧盖黄后皮板。	用于起始处时,常激昂、慷慨,似皮黄的导板,一般尖板则表现范围宽阔。	可以独立成唱,另称“尖板”,又称“引板”,“大板”。	唱词上、整句合辙,下分句押韵,亦分明。	唱词不整齐,半说半唱,句数不定,分句不清。	是一个上句,占句首,作起用。为同转慢过。	不是一种板式,是在或中演给或角一时的在类广泛使用。
表情功能	长于叙事,慢二六长于叙事,亦长于抒情。	字少腔多,抒情为主。由二六板放大加花而来。	叙事性兼戏剧性。		戏剧性。			只用于悲伤哭泣之处。		抒情叙事性。	
附注:	① 豫板与豫白仅苦音用,其他板式欢、苦音均用。 ② 散板类的结束及上板类段尾的“叫散”均系自然结束,无其他特殊名称。 ③ 无论上板类还是散板类,其上、下句落音规律一般均用于二六板式。										

既为板式变化体,则各板式转换的方法各有不同,大致的转换方法有两类:

(1) 在前一板式的唱腔告一段落后,再转为后一板式; (2) 在一段唱腔的中途,直接由前一板式转入后一板式。后一种转换方式处理比较自由。

见川剧胡琴戏

谱例八:

三 么 板 ($\frac{2}{4}$)

其一 《下河东》(红生)

(2 5 3) | 3 2 5 | 0 3 1 2 | 1·2 5 | 0 5 3 1 | 2 3 |
 下 河 东 把 王 的 龙 心 焦 坏，
 5 6 3 3 | 0 5 1 5 | 1 1 2·1 6 5 — | 5 6 3 3 2 1 7 — |
 到 今 朝 才 把 王 愁 肠(啊) 解开(呀)，
 6·7 6 5 3 2 3 | 5 · (6 5 6 5 | 接《腰换一字头》)

上谱例中，其一是换一字头，即在前一板式的唱腔已经结束之后才接下一个板式，为第一种转换方法。

谱例九:

其二 《乞巧》(正生)

(状打) | 3 2 5 | 0 2 3 2 | 5 5 | 0 3 1 2 3 |
 朕 与 卿 原 本 是 鸳 鸯 并 蒂，
 5 2 3 | 0 2 3 2 | 5 1 | 0 2 3 5 | 1 2 | 2 3 7 1 |
 享 尽 了 人 间 的 风 流 锦 一， 未 必 然
 0 1 2 2 | 2 3 7 1 | 0 5 5 | 7 5 | 0 1 5 |
 二 双 星 是 说 和 你 实 样 重
 《一字》“齐腔” $\frac{4}{4}$
 3 5 2 (3 5 6 4 3) | 2 1 2 3 5 3 2 1 | 2 3 6 (5 6 7 2 6) |
 又(啊) (啊) 何 得
 2 · 3 1 2 3 | 0 2 6 1 | 7 1 2 3 7 6 7 |
 过 于 伤 悲(呀啊)。

上例是在曲中换一字“齐腔”，在一段唱腔的中途，直接由前一板式转入后一板式。即为上述第二种板式转换方法。在板式变化体中，除了借助

板式的变化之外，还可以借助调性、声腔进行转换，从而达到戏曲应有的艺术效果。

第三节 川剧的行当

目前出版的《辞海》、《辞源》中解释“角色”与“脚色”同义，口语中“角色行当”又称“脚色行当”^①。“角色”一词主要用于西方戏剧中，塑造不同的人物特色时，称之为角色，根据戏剧发展的需要每个角色有特定的年年龄、性别、身份、性格以及特定的剧情等。而“行当”则是中国戏曲中，演员扮演传统剧目中不同角色的分工类别称之为行当。分类依据为剧中人物的年龄、性别、身份、性格等划分，因此其脸谱、化妆、动作表演等均有不同的程式化，从而形成一种约定俗成，以方便听众更容易入戏。川剧行当分生、旦、净、末、丑五种基本类型，每种行当类型又有细的分类，如生又分正生、老生、红生、小生、武生、帕帕生等，其中小生又分为：文小生、武小生、大小生、二小生、三小生、扒扒生等；旦又分闺门旦，正旦、奴旦、刀马旦、鬼孤旦、摇旦等，其中小旦又分为：青衣旦、闺门旦、花旦、摇旦、武旦、老旦、仙狐旦等。其中，行当没有忠奸善恶的区别，如《金貂记》中的尉迟恭，《赵氏孤儿》中的屠岸贾，一忠一奸，均为袍带花脸应工；《十五贯》中的况钟，《铡美案》中的陈世美，一善一恶，均由须生扮演。同一戏中的同一角色，往往因内容和环境的改变，在不同的场次中也有所变化，如《青萍剑》中的百花公主，在《赠剑》中由花旦扮演，在《斩巴》中由武旦扮演。

生：所演人物多属中年男性，上起帝王将相，下至平民百姓，文武俱有。讲做派，重唱工，要求嗓音清亮，身材宜清瘦，高矮适中，举止潇洒大方。《醉写》中的李太白，《三击掌》中的王允等属正生。扮演帝王贵族的正生，如《长工段》中的唐明皇等，称“皇生”；正生中扎靠子扮武将者，须有功架和把子功，如《踏五营》中的杨艾等，称“靠甲生角”或“靠架生角”。

旦：主要扮演待字闺中的青春少女，主要有闺门旦。因人物生活环境的不同，分为大家闺秀和小家碧玉两大类。大家闺秀为官宦富豪人家小姐，行动拘谨，不苟言笑，具有“行不动裙、笑不露龈”的特点，一般穿褶子和裙子，捆

^① 该提法见于《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》、《川剧词典》等。

大头，用摺扇，如《西厢记》中的崔莺莺，《花田写扇》中的刘玉容等。小家碧玉出身于劳动人民家庭，爽朗活泼，一般穿色调鲜艳的褶子，下穿彩裤，不穿裙子，搨大头，梳偏转或扎毛辫，多用手巾，不用摺扇，如《双蝴蝶》中的柳碧英，《菱角配》中的菱角，《拾玉镯》中的孙玉姣等。

静：俗称“花脸”，有袍带花脸、靠架(甲)花脸、草鞋花脸、粉脸，猫儿花脸等。多扮演武将，扎靠子，穿龙箭，讲究架子功。

末：在川剧中一般是指正生的次要角色，其中又分为：“中末”戴黑满(或麻满)，扮中年人，如《春秋配》中的家院李义；“老末”戴白满，扮老年人，如《柴市节》中的老院哥等。

丑：俗称“小花脸”、“三花脸”。川剧丑行扮演的人物多种多样，上至帝王将相，下至市井平民，三教九流，医卜星相，男女老幼，以至神仙鬼怪，无所不有。有清正廉明，心地善良，语言幽默，行为滑稽的好人，也有奸诈刁恶，怪吝卑鄙，口蜜腹剑，人面兽心的恶徒。丑行之中又分为袍带丑、宫衣丑、龙箭丑、褶子丑、襟襟丑、烟子丑、武丑、老丑等。扮演女性人物的称丑旦、丑婆子。丑角，是川剧这一戏曲艺术中极具“川味”的载体，川剧因为丑角、丑行、丑戏而闻名中外，川剧的丑角，丑到让人啼笑皆非，笑到让人前仰后合，捂肚而去。川剧的丑角戏在于三种意图：一为外美内丑，二为外丑内美，三为内外均丑性^①，从上述三个层面运用丑角戏将戏曲的宗旨表现得淋漓尽致，且不失其雅。

川剧中的演员的舞台形象需要从三个方面去塑造，演员（第一自我）、行当（第二自我）、角色（第三自我）三位一体，不像西方话剧中只强调演员和角色合二为一的舞台形象。行当偏重于程式、规范，而角色侧重于人物的性格、情感等，川剧中的角色和行当的不同特点，是区别于其他戏剧舞台形象的重要特征。

第四节 川剧的伴奏乐队

无论是京剧的“唱、念、做、打”还是川剧中的在“帮、打、唱”中都体现着其中“打”的重要性。而川戏中流传的“三分唱、七分打”、“半台锣鼓

^①周企旭.《川剧丑角的主体精神》，《四川戏剧》，1999年06月。

半台戏”的说法，更是凸显了伴奏乐队的重要性。川剧是一门综合性极高的艺术，在舞台上更有别于“独唱”、“独奏”等艺术形象，更类似于中国式“交响乐”。

川剧中，伴奏乐队适时、适地、适景、适当地运用为川剧艺术平添感染力，是川剧传承中，最不易有“变动”的因素，既不像唱腔中，极难找到两个艺术家的嗓音、情感处理一模一样；也不像剧情随着不同的社会功用而增、删戏段。川剧的伴奏乐队，有固定的程式和套路，有固定的艺人群体，川剧的伴奏乐队的特色凸显了川剧艺术在传统音乐中独树一帜、独领风骚的艺术地位。

伴奏乐队主要发挥以下三个方面的作用：1. 引入-烘托气氛，2. 唱段中-衬托唱腔，3. 唱段间-与唱腔形成对比。

川剧是由“昆腔、高腔、弹戏、胡琴、灯戏”五种声腔组成，每种声腔各具特色，其伴奏乐队及其演奏风格均有所不同，以下按照声腔分述之。

一、各声腔主要伴奏乐器

（一）昆腔

伴奏乐器以笛为主，打击乐中必须加上苏锣、苏钹。昆曲多采用曲笛伴奏，因此有“曲笛”之名，曲笛的音色柔美、醇厚丰满，演奏时注重气息的控制变化和音色力度的变化，善于表现古朴、含蓄、柔润婉约的意境，在技巧的运用方面，多运用打音、迭音、增音、导音等南方笛子的演奏特点，笛膜贴得微松，使音清亮、幽雅圆润，富于“声乐化”的吟唱感觉，演奏中不用滑音、双吐、三吐音、更不见厉音、剁音、巴音、花舌等北方竹笛的演奏特点。

（二）高腔

高腔是川剧中最有特色、最有代表性的一种声腔形式，主要特点是：行腔自由，为徒歌式，不用伴奏，只用一副拍板和鼓点调剂节奏高腔的唱腔高昂响亮，婉转悠扬，铿锵有力，并有帮腔和之。打击乐采用大锣大鼓，贯穿于曲牌始终，使帮、打、唱三者紧密结合在一起。

高腔中“锣鼓经”是除唱腔、音乐之外的又一川剧特色。它富有“龙丑龙壮工壮工壮”，又有“才而来太次来太”的特色才能突显其“川姓”。见下面谱例十《川剧高腔【懒画眉】》，可见得帮段中锣鼓经并非从始到末，而是遵循了帮紧锣松、帮松锣紧得原则；而唱段中的锣鼓经则仅仅是“画龙点睛”的

神来之笔；而在唱腔高潮迭起的地方，用紧锣密鼓的方式将其艺术情感推向了高潮，起到了营势的作用。

谱例十：

川剧高腔曲牌〔懒画眉〕

歌 新 锦 绣 步 (啊) (啊)

锣鼓 克 克 才 尔 乃 合 次 乃 次 次 才 乃 乃 合 次 乃 次 乃

歌 出 哇 (啊) 兰 房 (啊) (啊)

锣鼓 壮 乃 乃 果 次 乃 壮 果 乃 壮 乃 果 次 乃 壮 乃 乃 合 次 果 次 乃 壮

歌 呢 侧 歪 滴 咂 潮 (啊) (啊)

锣鼓 克 克 乃 壮 乃 次 次 次 乃 次 次 果 乃 乃 合 次 乃 次 乃

歌 露 珠 (啊) 凉 (啊) (啊)

锣鼓 才 乃 乃 合 次 乃 才 次 合 台 次 乃 次 乃 才 克 管 克 克 乃

歌 风 吹 蔷薇 (呀) (啊) (啊) (啊)

锣鼓 壮 才 尔 乃 合 次 乃 次 次 才 乃 才 次 乃 次 乃

歌 清 (啊) 圆 香 (啊) (啊) (啊)

锣鼓 才 乃 乃 合 次 乃 才 次 乃 合 次 乃 次 乃 才 乃 乃 合 次 乃 次 乃 才 (半边月)

(啊)

克 答 克 克 乃 壮 乃 采 乃 乃 采 乃 次 采 乃 壮 答

(唱) 画 阁 幽 静(啊)(啊) 无(哇) 人 往 啊

克 克 克 乃 壮 克 答 答

(哎)(啊) (啊),

壮 采 壮 克 克 克 克 乃

一轮明月照(啊) 妙(啊) 窗(呢), 一轮

壮 壮 乃 次 次 呢 呢

明(呢), 月(呀) (啊) 照(哇)

次 乃 次 次 才 乃 才 乃 次 乃 次 乃 壮 乃 乃 采 次 乃 壮

妙 窗 (啊),

采 乃 壮 乃 采 次 乃 壮 答 答 答 克 答 答 答 克 克 乃 壮

（三）弹戏

它以盖板胡琴为主要伴奏乐器，用梆子敲击节奏。唱腔一般高亢激越或欢快抒情，其苦皮腔又长于表现悲愤、凄凉的感情。

（四）胡琴

胡琴腔分二黄和西皮两大类，伴奏乐器以胡琴（二黄）和川二胡（西皮）为主，并有唢呐和笛子的吹奏，适于表现各种情绪。

（五）灯戏

灯戏音乐称为“灯调”。伴奏乐器主要是“大筒筒胡琴”、笛子，这种胡琴的琴杆粗而短，琴筒较大，音略带“喻”音，也称“喻子”，现在的川剧中基本上见不到这种乐器了，建国以后，“喻子”被“川二胡”之类的弦乐器取而代之。因为灯戏是产生在乡土这一民族沃土之上的，且伴奏音乐简单朴实，故一度被“正宗川剧”排斥为“野生艺术队”。

二、川戏锣鼓

（一）概述

川戏锣鼓，是川剧音乐的重要组成部分。其使用乐器共有二十多种，常用的可简为小鼓、堂鼓、大锣、大钹、小锣（兼铙子），统称为“五方”，加上弦乐、唢呐为六方，由小鼓指挥（最简单的乐队配备）。演唱时，由于锣鼓贯穿其间，使唱、做、念、打几方面能有机地结合在一起，形成川剧艺术特有的风格。锣鼓曲牌有三百支左右。“装龙象龙，装虎象虎”，足见其锣鼓曲牌的重要性。

（二）常用锣鼓读谱法

锣鼓经^①，又称锣鼓点、锣经、锣鼓谱、鼓帮、鼓关等。是我国打击乐音响念法和读谱法的统称。川剧锣鼓经的状声字及奏法：

大八、不而（击小鼓）

课（击板）

^① 参见《中国音乐词典》p.250 锣鼓点词条。

次（击铙子）

冷（击马锣）

丑（击大钵）

当（击大锣）

冬、工（击大鼓）

才（合击小锣、铙子）

猜（合击小锣、大钵）

以（休止或延长）

【溜子】此谱为“小打”锣鼓谱，多用于人物轻快、急促的上、下场和过场。如《拷红》一剧中，红娘的上、下场均用了【溜子】演奏。由此可见，锣鼓曲牌是一曲多用。

总谱	原打课	才乃 乃乃	才乃乃 乃乃	才乃 乃乃	才乃 乃乃	才 —
板小鼓	课打课	可打 打打	可打打 打打	可打 打打	可打 课打	可 0
铙子		尺	尺	尺	尺 尺	尺 —
小锣		乃乃 乃乃	乃乃乃 乃乃	乃乃 乃乃	乃乃 0 乃	乃 —

谱例九：

山 伯 送 行

川剧《柳荫记》选段

1=B

（梁山伯，祝英台唱）

袁玉坤，陈书舫演唱

【曲牌：“江头柱”】稍自由

（上板，节奏稍正规）

（帮腔）

5̣2̣ 5̣·5̣7̣1̣ 2̣1̣7̣1̣2̣ 2̣ | 1̣ - 1̣·1̣ 1̣1̣ | 6̣ 1̣ 6̣ 5̣·3̣ 2̣ |

云山 叠叠（呀）（呢）

（呢）

（啊）

壮 大 才 尔 乃 次 太 次 次

5̣0̣ 1̣ 1̣2̣ 6̣1̣ | 6̣·1̣ 5̣·3̣ | 2̣·3̣ 5̣3̣ 2̣1̣ 7̣1̣ | 2̣ - - - |

（啊）

（衣）

（呢）

次 尔 乃 太 次 太 次 乃 壮 乃 丑 乃 次 乃 壮 丑 乃 壮 乃 丑 次 乃 壮 次 丑 0

2̣1̣ - - - | 0 0 0 0 |

壮 乃 乃 丑 当 丑 当 丑 乃 壮 乃 丑 乃 次 丑 次 丑 才 才 乃

（山伯唱） 一字板（稍自由）

0 0 0 0 | 0 5 2̣1̣ 1̣ 5̣6̣5̣ 5̣ 3̣ 2̣· |

云

山

叠（呀）

叠

壮 一 打

（三）作用

川戏锣鼓在川剧音乐中起着举足轻重的作用。

1. 除在戏中起伴奏作用外，还直接表现剧中人物的思想感情；

2. 川剧锣鼓在整个川剧舞台艺术中起着特殊重要的作用，流传下来的锣鼓曲牌三百余支，足见其重要性；

3. 川剧锣鼓还常用作为音响效果，真实生动地表现出行船时双桨划动的声音、潺潺的流水声、哗哗奔流的滩声、飒飒的风声和洒洒的雨声，以及搬动沉重物体的撞击声等。

三、川剧打击乐的现状

川剧打击乐分为资阳河、川北河等多种流派，而沙区川剧院的几位师兄弟在上世纪 50 年代得到过资阳河流派宗师李世仁、周芳华等名师真传，可谓嫡系正宗。至今他们演奏出来的乐曲还保留着正宗的资阳风格。经重庆川剧院及时录制下来的川剧打击乐《四大公堂》视频，随着知名老艺人李定江老先生（视频中的指挥或者司鼓）的逝世成为川剧打击乐界宝贵的遗产，视频中，能看到的七位老艺术家，是几千年流传下来的“七贤会”的传人，“七贤会”是川剧打击乐传统的基础乐队阵容：打击者 5 方，吹奏者两方。正中的 1 位打鼓，一挑、一收、一合、一翘，手上一个细微的动作变化立刻让其余 6 位心领神会，合奏出千变万化的曲牌来。它独特的艺术魅力在于它虽然只有唢呐、笛子、小鼓、提手、大鼓等 10 多种乐器组成，但能把剧中人物喜怒哀乐、悲欢离合都演奏得丝丝入扣、委婉流畅。最特别的是，它能将风、云、雷、雨、雪之景象用浪漫、抽象的音乐表现得淋漓尽致。尽管如此，川剧打击乐仍面临着一些传承中的“瓶颈”问题。

（一）现状一：后继无人

由于川剧打击乐均非常讲究基本功，但目前的年轻人没有几个能持之以恒的学习下去，都有一种“一步登天”的侥幸心理，这对于川剧打击乐这一技巧性极高的艺术来说，反而会适得其反；另一方面，年轻一代大多兴趣不在传统戏剧上，加之川剧打击乐“进门容易，出门难”的境况，所以许多年轻人都

驻足于门外；本来川剧人才青黄不接，加之老一辈人时间有限，川剧打击乐的传人岌岌可危。据调查发现，活跃于今天的舞台上的川剧演员的平均年龄都在56岁以上，这对于川剧界是一危险的信号。

（二）现状二：资金缺乏

人们的审美发生变化，戏曲缺乏市场，生态链被截断，资金自然会紧张，尽管国家政府现已竭力补助其财政，但毕竟“粥少僧多”，因此要解决川剧的资金问题，需要多渠道入手，提升川剧的商业代言形象，改革川剧的部分剧目，使其能适应现代商业运作的方式，但同时需要保留川剧本色，方能解决资金问题。

第五节 川剧独特的表演形式

川剧，作为中国传统戏曲剧种之一，它是集歌、舞、乐、技等为一体的综合性表演艺术。其中的“技”即为高超的表演艺术，表演形式独特，其独特之处在于它的表演形式中不仅仅包含有表演的基本功（唱、做、念、打、舞），更包含有许多高难度的“功夫”。人们常将这种高难度的“功夫”称之为川剧的“特技”。

一、川剧“特技”的定义

集魔术、杂技、传统表演程式于一体，或者需要专用的道具（如变脸、藏刀），或者需要特定的演出环境条件（如大刀走路、只能在没有铺设台毯的硬木板台子上才能表演成功），或者需要具备有特殊的高难功夫（如镖椅子、顶灯、打叉等）。如果我们把它的外延再扩大一点，此需要常进行刻苦训练才能掌握的、不同于一般表演技巧的，都可以称为特技。如“独翎直立”，这是在演员特别是武生演员的要翎子功基础上的提炼、提高。它既需要教软的“翎脚子”，更需要演员的颈部、耳根、牙根等劲道的协调配合。笔者以为，像“独翎直立”、“水发自挽”（《跪门吃草》中的需要运用头、劲、颈的劲道使水发挽于发髻上）之类的技巧表演，多属于特技大范围。

有人又把川剧的“特技”称为“绝技”，如果仅从精湛的、少有的这个意

义上讲,称绝技也无不可,但“绝技”二字容易使人产生极端的、唯一的、“只此一家、别无分店”的认识,有失偏颇,故,笔者认为称其为“特技”较好。

二、川剧特技的种类

郑运佳在《川剧艺术概论》中说:“川剧表演艺术中的特技包括变脸、踢慧眼、水袖功、绫子功、翎子功、胡子功、水发功、褶子功、耍官衣、扇子功、耍手巾、倒硬庄以及个别表演艺术家的‘绝招’、‘绝技’等等……”。川剧界有俗语:“无技不成艺”,由此便知,川剧的特技对于川剧艺术的形影不离、难以割舍的关系。现将现存多见的几种特技概述如下:

(一) 变脸

变脸,是一种应舞台多角色要求的特殊的表演技巧,是一种被局外人冠之以“神秘”的表演技巧。变脸固然神秘,但变脸的方法主要有四种类:“抹脸”、“吹脸”、“扯脸”。

1. 抹脸

抹脸,是演员将化妆油彩预先涂在脸的某一特定部位上,到时用手在脸上抹一抹,便可以使脸变成另一种颜色。

诸如《白蛇传》中的许仙、《东窗修本》中的秦桧、《放裴》中的裴禹、《飞云剑》中的陈仓老鬼、《闹齐廷》中的公子昭等人物的变脸便是用的此种方法。此种变脸方法,对于演员的化妆油彩涂抹的准、稳、快的熟练程度要求比较高,因其在运用时,一来要引起突然间的变化给观众所带来的新奇性、刺激度;二来要准确地通过某种特定的形象塑造特定的角色,因此在脸谱的准确性要求较高。

2. 吹脸

吹脸,是演员将粉末状的化妆品(如金粉、墨粉、银粉之类)放置在舞台特定位置上的容器内或人物所使用的酒杯之类器皿中,到时闭眼、闭气,用口一吹,便使脸变色。

诸如《活捉子都》中的子都、《活捉石怀玉》中的石怀玉、《治中山》中的乐羊子等人物的变脸便采用的此种方法。此种变脸的方式较之于“抹脸”方法

而言略易，且其妆容效果比较自然，通过“吹”的方式，其化妆品能够自然地铺陈在演员的固定位置，且简便快速，但对于演员“吹”的力量要求比较高，以免气力太大导致浓墨重彩，以至于其效果太夸张。

3. 扯脸

扯脸，是演员将画在绸子上的若干张脸谱叠在一起蒙在脸上，每一张脸谱有一根特定的丝线，并固定在特定位置上。随着表演的需要，在表演动作的掩护下，一张一张地的高速扯下来。此法贵在巧妙、干净、利落。诸如《白蛇传》中的紫金铤钵、《归正楼》中的贝戎、《望娘滩》中的聂龙等人物的变脸就采用的此种方法。扯脸，也称之为面具变脸。

4. “运气变脸”

川剧“变脸”的技艺成形于二十世纪，并渐渐成为川剧的一大特色。“变脸”分为“面具变脸”和“运气变脸”。“运气变脸”是演员运用气功的作用使剧中人物变脸。据说已故川剧名演员彭泗洪在扮演《空城计》中的诸葛亮时，他通过运气而使脸由红变白，再由白变红，借以表现诸葛亮如释重负后的后怕，表现其心有余悸。运用此法的还有《借赵云》、《杀狗》、《青梅赠钗》等剧目。但此法的局限性较大，且对于演员自身的气功运用能力要求极高，气功本是一门非常考究演员基本功以及特异功能的特技，不是任何演员通过苦练就可以“召之即来挥之即去”的一门特技，因此其对于演员本身具有局限性。

变脸，这一特技的运用，使传统的川剧舞台上多了喝彩，多了掌声。川剧的悲剧极有特色，喜剧独树一帜，凡是情感波折、内心激变之处，变脸皆有用武之地。它以其怪诞狰狞的面相变化表现出人物内心不可名状之律动，作为一种对人物内心非常独特的表现手法，大大增加了川剧本身的表现力，每及名角表演变脸，就常常酿成爆棚之患。怎一个“患”字了得，“患”字突出了变脸的普世哲学。尽管“变脸”是少数人才掌握到的川剧特技，但它的观众群、受众率统计数据缺比较可观。

川剧“变脸”已经走出国门，向国外友人、艺术家展示了这一传统文化特技的独特魅力。同时，有许多艺人向川剧“变脸”特技艺人讨教“变脸”绝活，刘德华学“变脸”、川剧大师彭登怀“私自授徒”等事件曾一度在社会各界引起了轩然大波。

（二）顶灯、顶碗

顶灯，也称滚灯，即演员头顶一盏或者数盏燃着的油灯，在高低板凳之间穿梭，并做出各种高难度的动作。滚灯要领：脖颈和前胸要有力量，这样才能保证头不会晃动。而下半身和肩部的柔韧性则要好，否则做不出高难度的动作。一般由丑角扮演，因其平衡性、准确性难以把握，演员的每一个动作都牵动着观众的心，每每演这出戏，无论男女老幼、无论演员观众、舞美工作人员，都是紧张的，观众为之拿捏一把汗，而演员更是步步为营，观众完全与演员同呼吸。由于其不可控的因素太多，所以特技演员在练习方面，更需要对舞台的各种情况以及舞台上自己的每个动作都会精心设计，成千上万个熄灯才能换来几次不熄灯。

顶碗，即演员头顶数十只碗，在舞台上做各种高难度的动作，要求演员的肢体柔软度极高，且平衡性要极强。“台下十年功，台上一分钟”，许多的不定因素决定了特技并不是每一次都能成功表演，特技演员大多是从少年时期开始训练，故自古英雄出少年。翻开人民教育出版社《小学语文》六年级下第一单元4，《顶碗少年》的课文跃然眼前，文中描述了顶碗少年一次在舞台上经历了两次失败后的成功，同时告诫青少年“失败乃成功之母”的信条。

（三）吐火

演员根据剧情的需要，在适当的时候，将嘴巴里边的煤油一次性碰到导火索上面，从而形成火柱，在“吐”的过程中，一定要气息充足，且火未熄灭之前，决不可以“吸气”，以免“引火焚身”，从而酿成悲剧。

（四）藏刀

由于剧情的需要，演员需要将手中的大刀以最快的速度藏匿，即为藏刀。川剧《金子》中，仇虎要杀焦大星报仇。金子一再劝仇虎宽恕焦大星，因为焦大星既是仇虎儿时的好兄弟、也是现在的好朋友，更没有直接、间接地参与迫害仇虎一家的罪行。仇虎在金子的反复规劝下，也对大星起不了杀心，但仇虎对焦大星的父亲焦阎王是永远不会宽恕的。《金子》中，导演让酒醉后的焦大星变了脸，从仇虎的目良里看来，焦大星已不是焦大星了，是直接迫害他一家的罪魁焦阎王，仇虎因而可以杀之以报仇了。

川剧“特技”多样，其中“变脸”一直为人们称道叫好，于川剧艺术而言，是一件幸事，但同时也折射出了人们畸形的人生观，世界观。真、善、美是我

们生活中不可或缺的，但无论艺术中还是生活中，人们都在极力地用面具来伪装、掩饰自己的真性情，长此以往，人们便远离了真、善、美。丑恶的嘴脸、行为、心态最终导致丑陋的世界。在此，我们在追捧川剧“变脸”特技时，应给予深度思考。

三、特技审美

观赏性

观众到剧场，目的在于娱乐。特技，能给观众产生感官上的刺激，使之产生审美的愉悦，也是吸引观众进入剧场的有力手段。

雕塑性

特技是为塑造舞台艺术形象服务的，万万不可因其能获得掌声，就不顾剧中人物和规定情景而滥用，而故易显“洋”，那就成了技巧的卖弄，这正是川剧表演中的大忌。所谓“做的法门，最忌滥施，做忌数见，叠见生厌”的艺诀，对特技的使用是很值得玩味和深思的。

川剧的表演特技还有很多，经常活跃于舞台的为以上几类，现存的许多特技得宜于艺术家们孜孜不倦的奉献。随着近几十年的发展，川剧的“特技”虽由于时代因素以及有些特技的危险性、雅俗性等因素而被迫在舞台上销声匿迹。近几十年以来，舞台上没有出现任何新的特技，在光、电、声学相对发达的今天，却没有孕育出“高科技”含量的“特技”，这是今天的人们值得思考的问题。

随着川剧变脸等绝活上升至国际二级机密的高度时，变脸同时也面临着传承难的问题，变脸成为国家机密的喜与悲同存，此处不作评论，任何艺术一旦在传承过程中发生变故，其艺术极易夭折，只要艺术一直能流传下去便是“好”。

第三章 川剧音乐与其姊妹艺术的类比

川剧、京剧、豫剧同属于中国传统戏曲音乐，且在其源头方面或多或少有相似性，仅在传承的过程中发生了质变。受本文第一章所讲述的影响遗传的四种因素“地态、心态、史态、语态”的影响，形成今天各剧种的乐态，因此，各剧种，各有千秋。

第一节 川剧与京剧

一、同源

京剧，又称“皮黄”，由“西皮”和“二黄”两种基本腔调组成它的音乐素材，也兼唱一些地方小曲调（如柳子腔、吹腔等）和昆曲曲牌。与川剧中的“胡琴腔”有同源性，均由徽、汉两剧合流而成，仅在不同的地区彰显着不同的民族艺术魅力。

二、不同点

（一）行当

京剧行当早期分为生、旦、净、末、丑、武行、流行（龙套）七行，后期归为生、旦、净、丑四大行，末被归类为生行；而川剧中多以“末”行，黄天骥先生亦曾指出：“在宋杂剧演出时，末要先出场‘提掇’，这大概等于‘主张’，并且要念白，打诨，最重要的是歌唱……唱是末所要谙熟的技艺。”由此可见，末的表演以唱或诵为主。

行当						
生（男性）	小生	老生	武生	娃娃生		
旦（女性）	正旦（青衣）	花旦	武旦	老旦	彩旦	闺门旦
净（男性花脸）	架子花脸	铜锤花脸	二花脸			
丑（丑角）	文丑	武丑	三花脸		彩旦	

（二）伴奏乐器

京剧伴奏乐器中的京胡、京二胡、月琴、三弦是川剧伴奏乐器中所没有的。

1. 月琴，通常是五度定弦，演奏时左手按弦，右手持拨子弹奏，与京胡、京二胡配合表演京剧的文场，是京剧乐队三大伴奏乐器之一，音域约两个八度，音量较小，音色清脆柔和，适合抒情性的说唱，可以烘托故事的气氛。而川剧中则以“胡琴”为主，月琴应之。

2. 京二胡与川二胡，京剧中的京二胡的音色圆润、浑厚，属于中音民族乐器，川剧中也常采用，但京剧中却不采用属于高音乐器的川二胡。

（三）声腔

京剧中主要以“皮黄”为主，间有四平调、南梆子、吹腔等唱腔；而川剧中则有胡琴（即皮黄）、昆腔、弹戏、灯戏、高腔五种唱腔。其艺术表现力有所增强。

（四）其他不同点

1. 地位：京剧作为国剧，在各个方面均超越了川剧艺术，唯其艺术高度不能比高低，尽管两者在配套设施，以及受关注程度上不能同日而语，但这并不能抹灭川剧艺术家们对川剧所作出的贡献和努力。

2. 地理位置：川剧艺术虽然不能拥有“首都”的待遇，却有“天府之都”的孕育，它虽然没有拥有像老北京一样的戏迷，但也不乏有许多票友，这些票友均热爱着川剧艺术，凡艺术家，总为倾慕它的人而折腰，无怨无悔。

3. 语言：川剧的方言赛过京韵，能给人一种耳目一新的感觉，作为川剧艺术的初衷就是娱人、娱己、育人，川剧在以上的每一个层次都做得够好。所以川剧艺术堪称四川一绝。

4. 表演艺术：川剧虽然不是国剧，但是省剧，它独特的表演艺术，如被列为国家二级机密的变脸艺术已经从一定意义上代表中国走出国门与世界交流，它跨越了国界、跨越了语言、民俗的障碍；川剧的唱腔堪称一绝，在祖祖辈辈的传承中，川剧艺术家的基本功过硬，其嗓音清亮，唱腔圆润，能驾驭特定的

唱腔、特定的行当、特定的角色，本身已经是川剧艺术家们独具一格之处；川剧的丑角戏，其幽默劲，让人笑到“哭”！是任何剧种的艺术都不能匹敌的，它大雅大俗，极具亲和力；川剧剧目的内容丰富、新颖，如现代高腔戏《金子》、《中国公主图兰朵》等剧目的成功是这一说法的有力佐证。

第二节 川剧与豫剧

一、同源

豫剧，是在河南梆子的基础上，不断进行继承、改革和创新发展起来的。与川剧中的高腔、弹戏（梆子腔）有同源性，二者均是唱腔高亢激越。

二、不同点

1. 语言：川剧，四川话，属于汉语北方方言西南官话的一个分支；豫剧，河南话为基调，流传于黄河、淮河流域。
2. 流传地域：川剧流传于四川、云南、贵州等地；豫剧流传于河南、河北、陕西、甘肃、新疆、台湾等十几个省，流传面积比川剧要宽、广。
3. 声腔：豫剧同川剧一样，音乐按照地区划分流派，川剧为四大流派，而豫剧则划分为五大流派。
4. 伴奏乐器：川剧以川二胡、锣鼓等为伴奏乐器；豫剧乐队的乐器为大弦、二弦、三弦、板胡、小提琴、板鼓、堂鼓、大锣、手镲、小锣和梆子等后引进了西洋乐器，组成了中西混合乐队。
5. 行当：豫剧分“生旦净丑”行，没有“末”行，而川剧有五行。
6. 唱腔：豫剧在传统演唱中多用假嗓（二本腔），声音高细，花腔较多，具有激昂、豪放、明朗、花俏的特点；川剧唱腔却善于“真假嗓”混用，且花腔较少，音乐雍容却不华丽，情感饱满且真实。

第四章 对川剧的一些拙见

第一节 川剧音乐现状

川剧，是四川省最有影响力、最具代表性的地方戏曲，是四川人民的“本土文化”、民族文化。川剧艺术从产生、发展至今，它经历了初创、融合、繁荣、衰落的整个事物发展必经的阶段和时期。按常理，它理应“否极泰来”，随着社会经济的繁荣，川剧艺术理应能辉煌如故，因为现在没有了以前经济的极为不景气、也没有了文革时期的政治、文化阻力，有的都是动力，那么，今天的川剧艺术到底是什么样的境遇呢？

放眼望去，今天的川剧市场一派“好不景气”，川剧艺术正像一个“弃儿”一样，慢慢地淡出人们的视线。昔日，老艺术家们创立之初的艰辛；今日，年轻一代对其的不屑。这种“不屑”是不尊重老一辈们的劳动果实、宝贵遗产，这种“不屑”，是对老一辈艺术家的大不敬。也正是因为这种“不屑”导致了今天的川剧艺术。

川剧艺术正在遭遇着传承中的“瓶颈”：

一、史、志等研究仍停留在基础理论阶段，且其理论匮乏

川剧艺术，因属于“口传心授”的师徒关系的传承模式，所以导致人们忽略了其理论工作的完善，包括其学科的建立，以及其艺术的短期、长期发展规划。1983年起，在国家艺术科研重点项目《中国戏曲志·四川卷》、《中国戏曲志·重庆卷》以及《四川省志》、《重庆市志》、《成都市志》等“官方修志”工作的组织和带动下，川剧基础研究才一改杂乱无章的旧貌，渐渐被纳入了趋于科学、趋于规范的轨道。

— 川剧史研究中许多真、假混杂的人和事（一为川剧的起源说；二为文革期间，对于艺术家的错乱史），集中经过“志”的逐一过滤而渐渐“水清石现”。这不仅对于修正过去杂乱无章的川剧史、论研究中的错误具有“拨乱反正”的意义，而且在认识川剧文、音、表、导、美艺术构成如何与创造主体内在审美意识有机联系等方面，有新的推动作用。

但对于川剧史或者志的研究仅仅是“高楼之基”，仍处于研究的初级阶段，甚至有待于完善阶段，更难谈其进一步科学的传承问题，因此，目前川剧研究

在总体上仍处于“公说公有理，婆说婆有理”而各执一端的“诸说并存”状况。更不能提将川剧研究的最新成果及时地转化为“第一生产力”，也没有发挥川剧研究对“振兴川剧”提供智力支撑和精神动力的积极作用。

二、人们的保护、传承意识不强

“事不关己，高高挂起”的心态，是现在81%的年轻人对于川剧艺术的传承问题的态度。从1983年至今的过程中，川剧艺术应该再次掀起川剧大浪，但事实是1983年至今的时期内，人们的努力一度成为池塘的“涟漪”。人们的宣传力度远远不够，且受关注度也不高，川剧淡出人们的视野便是理所当然的事情。

三、缺乏商业化的引领

在社会主义经济大浪的冲击下，任何不具有商业价值的事物都很难存在，除非有政治的高度庇护。而川剧艺术便是牺牲品之一，川剧艺术，在经历了新世纪的洗礼之后，理应辉煌发展，但事与愿违，其主要原因在于，川剧艺术并没有真正意义上地实现其商业价值，而是将其停留在许多年前的街头艺人的商业价值水准上面，加之，相对于人们对川剧艺术的审美要求而言，川剧艺术变化太慢。

川剧艺术缺乏商业化因素的支持，原因一，川剧艺术没有及时将其剧目以及舞台表演形式等更新，与时俱进；原因二，作为公共艺术事业的管理而言，我们有必要在其资金即将出现缺口之前或者大有盈余的情况下，筹集经费，以备进一步扩大其影响力、扩大市场所需。

川剧艺术的商业化主要表现如下：卖出去，即用必要的营销策略将川剧艺术推向社会，不能“坐井观天”；收回来，即将自己推销出去后，以商业汇演（即商业赞助）的形式，回收推销出去的成本，以及赚取将川剧艺术进一步发展的准备金。据调查，大部分川剧演出都属于国家资助性质，而国家是“粥少僧多”，因此并不能达到大家所期望的效果。在此借用一句话以抒我情：任何不以川剧艺术的发展为目的的演出都是白搭！

四、 缺乏科学的规划与管理

任何事物均应该有一个合理的规划方案,以及科学的管理方案,并不应“走到哪里黑,就在哪里歇”的局面,短、中、长期目标是保证川剧艺术如涓涓细流源远流长的基础和有力保障。川剧艺术也如此,作为公共艺术事业的管理而言,其规划与管理的科学性显得尤为重要。众所周知,大部分川剧艺术团体均是民营性质,因为缺乏纲领性文件的指导,因此在领导更新换届之后总有一定的风险,因为不是所有的接班人都能如愿以偿地将该团体发扬光大,遇到前进中的障碍时,能冷静思考,镇静以对,从而导致团队的管理逐渐趋于无秩序化。

目前,78%的民营剧团都处于亏损状态,入不敷出,有的仅靠财政扶持,并未自力更生,究其主要原因有二:一是,缺乏科学的团队管理;二是,经营者不善经营;导致自身的价值不断流失,其剧目不能与时俱进,让观众乏味,失去观众的艺术而以为艺术。

五、 后继无人的尴尬状况

任何缺乏主体的事物,都将衰落,川剧艺术亦如此。川剧艺术传承的特殊性导致了川剧艺术的尴尬境地:是否有人学,是否能学好两大问题。

是否有人学,即川剧传人的匮乏,这一因素由三个方面的决定,一为川剧艺术作为一门特殊的表演艺术,要求传承者综合素质较高,许多传人都缺乏恒心,往往半途而废,只学到了皮毛;二为,目前的年轻人的审美情趣发生转变,他们不再喜欢这种咿呀唯美的舞台艺术,而喜欢有感染力而能轻装上阵的流行音乐等,因此逐渐有人继承变成了人丁不旺;三为名师们,逐渐年老色衰,一方面不能将其终生所学流传下去,一方面却不能与岁月与疾病抗争等等诸多因素,导致今天的川剧艺术界青黄不接,且从业人员参差不齐。据统计,目前对川剧艺术热衷、感兴趣的85%为中、老年人,且经常活跃于大众舞台的艺术家们,定是半路出家,离退休人员,凭着他们对川剧艺术的一腔热情,在努力地“振臂高呼”。现在的年轻人在欣赏川剧艺术时,往往由声音便可以辨别演出人员已经大多年过半百,而经典唱腔、唱段却少有新人之声,大家在感叹的同时,应多有几分思考。

能否学好,是川剧艺术家毕生都在努力的课题。川剧是一门技术活,从唱

功到舞台表演，均要求演员基本功的提携，“师父领进门，修为在各人”说明了仅有名师的教导，没有自身的刻苦钻研就是竹篮打水。无论是川剧的唱腔、舞台表演还是川剧的伴奏乐队方面都是尤为重要的。川剧是一门综合性极高的艺术，它强调一种团队合作意识，而这种意识来源于演员之间的专业素养以及长时间培养起来的默契度，从而共同演绎其艺术精髓。

另外，对于传承者的自身素质要求比较苛刻，往往有许多名师为了出高徒，为了培养像自己一样优秀的或者比自己更为优秀的人才，他们不得不“鸡蛋里边挑骨头”，筛选条件越多，其选中者就越少，这也是无人继承的尴尬之一。

第二节 川剧音乐传承中的几点思索

“只有民族的才是世界的”，“弘扬民族文化”是民族艺术家、学者的一致口号，但空有口号是徒劳的。昔日，艺术家们用其毕生的精力保存下来的艺术，在我们这一代人中逐渐迷失，于老一辈，于年青一代都不愿意面对的事实。

任何事物都不是自发地发展起来的，而是需要借助主、客体的相互作用，才能发展起来。川剧艺术产生于几百年前，今天的川剧艺术却面临了“无人传承、无法传承、无处传承”的尴尬境地，难道川剧艺术真的已经走到“尽头”了吗？不，“终点是新的起点”的道理，人人皆知，而对于川剧艺术也是如此，今天的衰落不应该延续下去，而是应该将其作为新的“起点”，去实现新的“飞跃”。

在走到起点之前，我们应该作出如下几方面的准备和思考：

一、应该多点理性，少点感性

关于怎样保护、怎样弘扬的问题，应该有所对策，应该制定一个长远的可持续发展战略计划，而不是凭一时之“兴”“三天打鱼，两天晒网”，“此一时，彼一时”，应该有计划地将其一步步实现，愚公移山的方法虽然可笑，但毕竟我们要有愚公移山的精神，才能将其传承问题真正实现。

在传承的过程中，应该考虑其艺术的本质，多点理性思考，少一些感性，有的传承者只是继承了川剧其形，而对于其艺术本质却嗤之以鼻，以现代年轻

人爱慕“变脸”、吐火等特技，昔日，这些特技只是为了给川剧表演艺术锦上添花，今天的川剧舞台上，多有只为博得观众一时的掌声和唏嘘的特技表演，而缺乏了其艺术的本质。这种“空壳运动”如果不制止将继续延续下去，最终将导致川剧的传承只剩下躯壳，没有其实际艺术价值。

川剧艺术的研究中，我们也应该坚持科学发展观指导，运用先进的思想和方法，按“实事求是”、“详今略古”的原则，对其中仍然存在的虽可靠却不可信、虽明确而不准确的事实材料继续进行去伪存真、去粗取精的再清理。尤其需要以科学的求实精神和严谨的治学态度，坚决排除其中不属于川剧剧种的主观猜测和牵强附会。

二、多点实际行动，少点空乏议论

民族文化的保护问题，不能仅凭艺人墨客、进行“圆桌战役”，而是想尽一切办法呼吁一切有用的力量落实到实际行动。在“科教兴国”、“科教兴川”以及“全面贯彻落实科学发展观”和“建设西部文化强省”的新形势下，不少从事川剧管理、川剧教学、川剧科研及艺术实践的人，还只是热衷于把一些“口号”作为套语传来递去，却疏于在如何将“口号”转变为“现实”的问题上冷静思索和狠下功夫。至于川剧“基础研究”与“振兴川剧”的内在联系及其深远的战略性意义，一般都不大关心。

川剧志、史、论基础研究固然重要，但史论的研究并不是根本，而是为更好地发扬川剧艺术而作出的高屋建瓴的一步，那并不是最终的一步。然而许多人却将其视为揭示和把握“振兴川剧”的规律性、前瞻性、指导性的科学研究而没有提升到“治本”的高度上来认识。

川剧艺术的传承应该将其理论的研究转化为实际行动的高度，川剧艺术是一门外露的舞台综合艺术，而不应该将其“藏着、掖着”。多方面地积蓄力量，尽快、尽早将其推向人们的日常生活中去。

三、多点科学精神、少点神吹愚昧

川剧独特的舞台表演艺术，被称为川剧“一绝”，“一绝”仅仅是对其表演艺术的盛赞，而不是说其舞台表演艺术，是绝对化，或者仅此一人的意思。有

的艺术家，将其特技表演绝对化，以至于原本属于特技的，现在却变成了“绝技”。“绝技”，顾名思义，独一无二的技艺，因为有人已经学会了，所以不会再有人达到这样的高度。“特技”不能与“绝技”等同，川剧舞台表演艺术中，大多数都属于特技表演，而不属于绝技表演，堪称绝技，也应该是别人谦卑恭维的话语，而不应该自诩其为“绝技”，这从某种角度来说，是一种“井底之蛙”的悲哀，与川剧这一活体艺术被沦为遗产有相通之处。

川剧艺术传承中应该多点科学，少点愚昧。所谓特技即是特殊的表演，只有其中个别的艺术家能将其演绎到“绝技”的境界，所以不能满世界地说是“绝技”，川剧艺术的“特技”是可以练习、可以学会的、可以流传的，就像现在的“3D”技术一样。

四、多点积极主动，少点消极被动

川剧艺术在形成之初，这一艺术的产生是为艺术而服务的，至于，形成后，川剧艺术多成为一些老艺术家们谋生的手段，这也并不为过，艺术家也要生活，否则会像贝多芬、莫扎特一样英年早逝，且都是穷困、潦倒而逝，再者，任何艺术的价值一方面是靠观众的实际反映，而川剧艺术的经济价值却应该用“尺度”来衡量，而这个“尺度”可以是有形的金钱，也可以是无形的赞誉。而今天的年轻一代，不愁物质生活，精神生活对于他们来说也相当的丰富，所以没有了昔日艺术们的激情，也没有了昔日老艺术家们的主动。

我们应该以主人翁的态度的继承、发扬它，而不是以一种被动的、被迫的心理去接受它，只有从实质上了解川剧艺术的本质，从心底喜欢上川剧艺术的韵味，才能化被动为主动。

政府、川剧艺术团体以及一些川剧爱好者，应尽可能地宣传川剧艺术，增进人们对它的了解之后，再奢望他们更好地传承。与此同时，应该有所为，有所不为。为：有利于川剧传承的事情，不为：损毁川剧形象，不利于川剧传承的事情，如改革川剧表演艺术中的“吸鼻涕”，因为其邋遢的形象所以不应该夸大其形象，让人们以为它代表了所有的川剧，因此对川剧艺术存在或多或少的偏见。偏见是传承、发展的敌手。

作为新一代的年轻人，在接受西洋文化熏陶的同时，不应该忘记其民族魂、

民族根，川剧艺术作为民族文化，民族文化构成民族魂的一部分，民族艺术是理应掌握的民族魂的一部分。

第三节 川剧音乐的发展趋势

文化艺术是代表一个国家文化软实力的象征，所以川剧艺术是中国传统文化艺术的一部分，我们理应将其传承与发展。在经济全球化的大背景下，在党和政府的引导下，在科学发展观的指导下，今天的川剧艺术未来的发展方向应该围绕着以下“四个化”而努力。

一、川剧艺术高雅化

川剧艺术是四川独有的综合性舞台表演艺术，既然是艺术，即“艺术来源于生活，而高于生活”，所以将川剧隔离于人们的口头艺术是有必要的。在川剧艺术的传承中，需要将川剧艺术自身的发展定位提高，使其从内容和形式上相对有所提高，趋向于“高雅化”的发展，未来的川剧音乐才会一路走高。

在川剧的传承过程中，应该“去粗存精”地将川剧艺术高雅化，川剧在经历流变的过程中，有的时候为了适应某个时代的需要，也为了适应市场的需要，人们不断地出新招，出奇招，以留住观众。这个“新”与“奇”有时，“奇”得俗气，“奇”得齜齜。如川剧中的吐口水、吊鼻涕等，这些形象严重影响了观众的审美情趣，这种特技只能鼓噪一时，并不能重复性地利用，现代将这种艺术称之为“行为艺术”，而“行为艺术”不具备被模仿性、重复性，所以不适合用于多次表演。只有从其艺术本质中去提升川剧的形象，给其树立一个“品牌形象”即“高雅”的艺术想象，人们对它的可盼度才会更高，才更容易抓住观众的心，留住年轻演员的心。

川剧高腔《金子》高雅艺术进校园、进社区活动的开展，为川剧艺术高雅化做好了切实可行的一步。

二、川剧艺术应“异化”

当《说唱脸谱》、《前门情思大碗茶》、《北京 OPERA》的产生不是偶然时，川剧艺术应效仿国粹京剧将其他艺术“异化”，是指川剧艺术在发展的过程中，

在自身条件足够成熟的情况下,对于其他的艺术或者行业起到“异化”的作用,在建立完善的理论研究体系的同时,尽量辐射其它艺术,作为四川民族文化的代表剧种,川剧理应担当着承载地方文化的重任。川剧艺术不应该仅仅局限于川剧本身,还可以与其他艺术,如说唱艺术、民间歌曲、民间舞蹈、民间器乐等艺术门类起到异化的作用。

许多作曲家也正在发掘川剧艺术的这一潜力,将其作为四川民间歌曲的借鉴之才,如川剧中高低音区的自由变换、旋律的婉转、腔多词少、一字数音等特色均是现代作曲家借鉴之处。川剧艺术在“异化”的同时,也将自身深入人心。此乃川剧艺术或者民族民间音乐可喜可贺的一件幸事。

三、川剧艺术应大众化

川剧艺术不应该只是“阁楼艺术”,它应该面向大众,由于川剧艺术的宣传力度不够深入,故观众面不广,所以川剧艺术不应该只是剧院、部分古镇的茶楼里边才有的艺术,应该扩大听众层次的辐射面积,并降低听众审美层次之差,川剧艺术应该抓住观众的眼睛和心理,才能永远活跃于舞台之上,同时,艺术需要与观众之间产生共鸣,而有的观众仅仅是停留在形式层面上的审美,少有其人从川剧艺术内涵去欣赏这一艺术。

“走出去”,为川剧艺术发展中拉拢中坚力量。扩充川剧票友的数量,扩大其听众的辐射面积,兼顾老幼、文弱与少伶、农民、工人、学生、学者等各个阶层,从而平衡观众的年龄结构和审美结构。“川剧艺术进校园”、“川剧艺术进社区”、“川剧艺术进村落”等系列活动应该大力提倡,从而实现川剧艺术的大众化。

四、川剧艺术应商业化

川剧艺术要高雅化、要大众化,需要经济、艺术实力、不竭的接力者作为其坚强的后盾。川剧艺术要发展必须解决其财政问题,从业人员的薪酬以及所有的宣传、道具、化妆、舞台等成本均需要经济作为支撑,但这并不是仅凭政府财政拨款就能解决的问题。所以川剧艺术应适应商业化的要求,川剧艺术团体应该设立“外联部”,尽可能地说服一些商家,为实现其商家的品牌效应

的同时；又能解决演出经费的问题，是“一石二鸟”之计。

五、川剧艺术应国际化

川剧艺术走出国门，是势在必行，其中川剧“变脸”特技已经先于其川剧音乐走出国门，但可悲的是，它仅仅作为川剧舞台表演中的一个内容而单独地走出国门，它并没有与川剧艺术合为一体而走出国门，这无疑是将“变脸”艺术杂耍化，也是将川剧艺术漠视化的表现。关于川剧变脸特技走出国门，曾在国内外社会各界引起轩然大波，以至于川剧变脸被列为国家二级机密，以保护其独有的文化遗产。但事实上，这一举措治标不治本。

人们评论的并不是“变脸”不可以被非川剧艺术家，非中国公民学习的问题，人们气愤的是，川剧与变脸本应同时存在才称之为绝配，但人们偏偏将其单立出来，以至于忽视了川剧艺术本身的价值。如果人们在学变脸时，同时也学演川剧，相信其唇枪舌战不会如此激烈，也不会将变脸推入“国家二级机密”的至高之地，“高处不胜寒”。人们的担心是多余的，任何艺术都是有特定的“地态、心态、史态、语态和乐态”的，即便是川剧传到国外，国外的艺人也不能完全将其精髓取之，反而会感叹，川剧文化的博大精神，而川剧变脸被外国大效仿的侧面也说明了“变脸”是世界语言，因为它突破了国界、语言、人种、肤色的限制，在他们中引起了共鸣，这同时也说明了变脸艺术的成功之处。

当川剧“变脸”被束之高阁后，外国人对川剧艺术本身应该也有所戒备，毕竟“一朝被蛇咬，十年怕井绳”，外国人应该还会担心他们对川剧艺术的热衷是否会再挑起一场国际意义的“唇枪舌战”呢？

事物总是处于矛盾状态，人们在希望其艺术走出国门之际，又担心这一艺术被他人剽窃，但事实上这是一种对自我、自我艺术的不自信的表现，原作与剽窃之作，从许多方面都能分辨的，因此二者永远都不能同日而语。

然而推广新事物的最终目的，就是让世人皆知有川剧艺术的存在；而推行的最高境界，就是人人都会演川剧，如果这也算是剽窃，那么我们的文化将要遗失在本世纪或者下个世纪，下下一个世纪，中国的将再次回到“闭关自守”的时期。

川剧艺术要实现新的要求，就应该实现川剧艺术的国际化。

结语

有一种生活，需要庸者去尝试；

有一种形态，需要勤者去探究；

有一种艺术，需要我们去传承。

川剧艺术是四川省最有影响力的地方性戏曲，作为民族文化，无论是川剧艺术的形态还是川剧艺术的内容与实质，我们都应该去尝试、去探究、去传承。在尝试、探究、传承的过程中，我们应该从以下几点着手：

首先，明确传承与发展川剧艺术的重要性，并最大范围，最大程度地扩大传承范围、延伸传承意义的上、下延。川剧艺术作为四川省民族民间音乐中必不可少的一部分，在提倡“和谐社会”、以及“科学发展观”的指引下，人们应将这种艺术最大效应地推广开去。

其次，川剧艺术应该符合艺术的真、善、美。真，即艺术的真实性，指作品是否正确地反映了生活的本质，以及作者对所反映的生活有无正确的感受和认识；善，即艺术的倾向性，也就是作品所描绘的形象对于社会具有什么意义和影响。美，即艺术的完美性，指作品的形式与内容是否和谐统一，是否有艺术个性，是否有创新和发展。真、善、美的涵义并不是一成不变的，随着社会斗争和艺术实践的发展变化而发展变化的。任何事物均是通过其外在的形态展现其事物的真、善、美，川剧艺术也不例外，因此致力于川剧艺术的形态研究，无论是川剧音乐、还是川剧的舞台表演以及服装道具等均应有自身特定的形态，因此，明晰川剧艺术各音乐元素的形态是传承川剧艺术的固本之道。

川剧艺术因其独特的舞台表演艺术、各具韵味的声腔体系、形形色色的服装道具、演员至真至切的表演、音乐特定的曲式结构及其风格以及川剧艺术独具一格的审美特色造就了川剧艺术独立于四川地方戏曲之首，上述各方面均包含了四川特色，因此要了解四川的民俗文化，可以从认识川剧艺术开始。

再者，川剧艺术是区别于姊妹艺术的戏曲艺术，同样属于中国传统戏曲文化，川剧与京剧、豫剧、评剧、越剧、黄梅戏的不同之处，均体现在其生长的民族沃土、所承载的人文、所采取的音乐元素、音乐形态、所依附的不同表演

技巧、所采用的服装道具不同以及不同的艺术价值审美倾向等方面。

另外，在川剧传承与发展中，我们应该理性地看待川剧艺术的生存现状、存在问题及其发展趋势，以方便进一步传承与发展。既要看到川剧发展中的“瓶颈”问题，又要看到川剧艺术中对其他学科门类的“异化”情况；当川剧艺术经历了“两起两落”的繁荣与衰落再次回到复兴之路时，我们尤为应该关注的是，一为传承艺术本身的理论完善性，二是传承人所应该具备的理性思维，即多理性、少感性；多主动、少被动；多行动、少议论等；而在川剧艺术未来的发展趋势方面，应以川剧符合高雅化、大众化、商业化、国际化等五个“化”的方向为发展前提，以保障川剧艺术的复兴之路一如既往。

越是民族的越是世界的。虽然该提法的科学性有待考究，但其主观愿望是好的，即将民族文化艺术置于世界文化艺术之巅。川剧艺术正从迷失中，继往开来，艺术家、专家、学者们正在致力于川剧艺术的复兴，愿川剧艺术尽快迈入它的康庄大道。

当然，由于本人学识尚浅，研究时间有限，且篇幅所限，对整个川剧艺术的研究难免挂一漏万，文章尚有很多不足，还有待进一步研究。特别是对川剧经典曲目的音乐分析方面，需作发展性研究，也是笔者将在以后的学习工作中努力加以完善的课题。

参考文献

- [1]王次昭. 音乐美学. 北京: 高等教育出版社, 1994.
- [2]黑格尔. 美学(第一卷)[M]. 北京: 商务印书馆, 1979.
- [3]属启成. 作曲技法的演进. 北京: 人民音乐出版社, 1992.
- [4]江业国. 艺术作品的哲学解读[M]. 香港: 当代文艺出版社, 2004.
- [5]高为杰, 陈丹布. 曲式分析基础教程: 实用作曲理论基础. 高等教育出版社, 1991.
- [6]彭志敏. 新音乐作品分析教程. 下. 湖南文艺出版社, 2004.
- [7]李贞华. 音乐分析与创作导论. 百花文艺出版社, 2006.
- [8](俄)根纳季·齐平. 音乐活动心理学: 理论与实践. 中央音乐学院出版社, 2008.
- [9]路应昆著. 高腔与川剧音乐. 人民音乐出版社, 2001年7月第1版.
- [10]王嫣嫣等主编. 中国艺术百科全书. 川剧. 吉林文史出版社, 2005年3月第1版.
- [11]冯光钰. 中国曲牌考. 安徽文艺出版社, 2009年10月第1版.
- [12]陈友锋. 生命之约: 中国戏曲本体新论. 文化艺术出版社, 2008年5月第1版.
- [13]蔺海波. 90年代中国戏剧研究. 北京广播学院出版社, 2004年出版.
- [14]严福昌. 巴蜀古代乐舞戏曲图像. 西南师范大学出版社, 2000年3月第1版.
- [15]朱雄英. 戏曲作曲技法(上、下册). 人民音乐出版社, 2004年10月第1版.
- [16]缪天瑞. 中国音乐词典. 人民音乐出版社, 2003年1月第4版.
- [17]缪天瑞. 中国音乐词典续编. 人民音乐出版社, 2003年1月第4版.
- [18]赵晓生. 传统作曲技法. 上海: 上海教育出版社, 2003年7月版.
- [19]邓光华. 中国民族民间音乐. 高等教育出版社, 2006年7月.
- [20]肖常纬. 中国民族音乐概述. 西南师范大学出版社, 1999年7月第1版.
- [21]刘正雄. 中国民族音乐形态学. 西南师范大学出版社, 2007年8月第1版.
- [22]吴祖强. 曲式与作品分析. 人民音乐出版社, 2004年1月第2版.
- [23]李吉提. 中国音乐结构分析概论. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004年10月第1版.
- [24]吕效平. 戏曲本质论. 南京: 南京大学出版社, 2003年9月第1版.
- [25]路应昆. 高腔与川剧音乐. 北京: 人民音乐出版社, 2001年7月第1版.
- [26]田志平. 戏曲舞台形态. 北京: 文化艺术出版社, 2008年4月第1版.
- [27]袁静芳. 中国传统音乐概论. 上海: 上海音乐出版社, 2005年9月第1版.
- [28]连波. 中国戏曲唱段赏析. 上海: 上海教育出版社, 2010年8月第1版.

- [29]穆文义.京剧打击乐演奏教程.北京:人民音乐出版社,2008年4月第1版.
- [30]杨瑞庆.戏曲.曲艺唱腔设计.安徽文艺出版社,2005年5月第1版.
- [31]左俊臣.川剧司鼓.四川省川剧学校出版,1991年12月第1版.
- [32]吴春礼等著.京剧锣鼓.中国戏剧出版社,1990年12月第1版.
- [33]四川省川剧院研究室.黄一良整理.川剧锣鼓牌子.四川人民出版社,1989年第1版.
- [34]蒲亨建.探绩索隐:中国音乐形态学新论.巴蜀书社出版社,2009年12月第1版.
- [35]钱仁康 钱亦平.音乐作品分析教程.上海音乐出版社,2003年10月第1版.
- [36]张庚,郭汉城主编.中国戏曲通论.上海:上海文艺出版社,1989年9月第1版.
- [37]俞为民.中国戏曲艺术通论.南京大学出版社,2009年1月第1版.
- [38]邓运佳.川剧艺术概论.四川省社会科学院出版社,1988年第一版.
- [39]王耀华.中国民族音乐.上海音乐出版社,2008年8月第1版.
- [40]胡度 刘兴明等著.川剧词典.中国戏剧出版社,1987年第1版.
- [41]刘正维.民族音乐新论.中国文联出版社,1999年第1版.
- [42]东方音乐学会编.中国民族音乐大系(古代音乐卷).上海音乐出版社,1989年9月第1版.
- [43]伍国栋.中国音乐[M].上海:上海外语教育出版社,1999.
- [44]蒲亨强.中国音乐的新视野[M].南京:南京师范大学出版社,2002.
- [45]刘承华.中国音乐的神韵[M].福建:福建人民出版社,2004.
- [46]修海林、李吉提.中国音乐的历史与审美[M].北京:中国人民大学出版社,2003.
- [47]朱谦之.中国音乐文学史.上海:上海世纪出版社,2005.
- [48]杨儒怀.音乐的分析与创作.北京:人民音乐出版社,2003.
- [49]杨儒怀.音乐分析论文集.北京:中国文联出版社,2000.
- [50]四川戏剧编辑部.常用川剧锣鼓谱及演奏提示四.成都:四川戏剧编辑部,1993.
- [51]李虹.曲式与作品分析.重庆:西南师范大学出版社,2005年1月第1版.

致 谢

三年的研究生学习，转瞬即逝。三年以来，学生无处不感受着四川师范大学的校领导、院领导、老师、同学们对我的关注和支持。而今，即将踏上新的征程，一路走来，感慨良多。

论文从选题到定稿，中间反复修改达数十次，我的恩师李德隆教授，给予了细致的指导。他常常会因为我文中的一句话，或者一个词语，仔细推敲，直到满意为止。在平时的学习中，他总像父亲似的，一遍遍不厌其烦的督促大家看书，做读书笔记，还用自己的科研经费，为我们订阅了两年的《人民音乐》评论。在生活上，他常常以自己的经历，鼓励着我们。……先生积极乐观的人生态度、务实严谨的治学精神、平易近人的学者风范，都将是我永远学习的楷模！

在论文完成的过程中，韩万斋教授、黄金中教授、徐行效教授、张坚教授、侯宝平教授、陈启云教授、李虹教授、夏荣华教授、汪黎明副教授、毛娟副教授等老师，是你们的悉心指导使我的论文不断进步和提高。同时，感谢三年来，负责研究生工作的李晓蓓、李炯等几位老师、我的同学、朋友，对我学习和生活上的帮助。

感谢我的父亲、母亲、哥哥、嫂子、姐夫、姐姐，在学习上给予我的理解和支持，是你们支撑着我一直走到现在。特别感谢父亲、母亲对女儿的教诲和无私的爱，我将永远铭记于心！

最后，诚挚地向评审本论文的各位专家老师表示衷心的感谢，感谢你们在百忙之中审阅我的论文。

由于我的水平所限，本论文的很多问题未能更为详尽地展开和深入，还有待在今后的学习和工作中将其拓展和完善。文章不足之处，恳请各位专家、老师批评斧正。

在校期间科研成果

学术论文:

- 1、农村教育模式下音乐学科新课改的思索. 名校, 2011 (3)
- 2、红军长征过四川歌、剧研究——《盼红军》个案分析. 黄河之声, 2011 (1)

