厦门大学

硕士学位论文

徽剧艺术研究初探

姓名：王兵

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：周畅

20020101

内容提要

徽剧，是一个迄今已有三百多年历史的古老剧种。它曾经雄踞京师舞台长达半个多世纪，在中国戏曲发展史上起过承前启后、继往开来的重要作用。及至昆山腔开始衰微，“四大徽班”挥师北上京师，吸收了京腔、秦腔、昆曲、以及楚调、汉剧等剧种的声腔和剧目的表演特色而最终孕育了京剧。中国南北几十个地方剧种都与它有着密不可分的血缘关系，它的影响几乎遍及全国。

关于徽剧孕育形成，发展兴衰及至徽京嬗变的历史，历来是各抒己见，百家争鸣，各家各派见仁见智，莫衷一是。笔者深入调查，广泛收集资料，占有文献，集合众家之言，力图作一个系统地搜集、梳理，再加以重新整合，试图对徽剧的孕育形成及至发展衰落作出一个更为合理，更加科学的历史阐述。但由于能力、精力以及时间、篇幅等种种限制，本文只论述了徽剧形成发展的三个阶段以及每个阶段的几种声腔的音乐特点以及它们相互之间的传承关系。文章的最后谈及了徽班进京的经验启示以及对于徽剧现状、改革的几点思考 and 未来发展前景的展望。文章共分为五个部分：

第一部分为《序言》概述了徽剧在中国戏曲发展史上的重要影响及其历史定位；介绍了徽剧名称由来的历史沿革以及发展概貌。

第一章《徽池雅调阶段》一门艺术的孕育形成、发展成熟甚至衰落是与它所处的经济、政治、历史、地理等社会大环境的发展变化是紧密相连的。第一节论述了徽剧的前期形态——徽戏的孕育生成的四大历史前提条件，尤其对经济因素和徽剧剧种本身所具有的兼容并蓄的特点进行了较为细致的介绍；第二节讲述徽州腔、青阳腔形成的历史文化背景；徽青二腔吸收了余姚腔和弋阳腔的声腔以及民间文学的艺术营养成分而逐步发展形成了滚调，接着说明了滚调产生的时代背景，并且进而结合具体谱例分析了滚调之滚唱的音乐特色和滚白的语言结构特征。第三节首先解释了“徽池雅调”的历史由来及其兴盛的文献记载，接着说明了徽池雅调走向衰落的历史原因以及徽池雅调之名称为何没能能够继续存留于历史记载的几点缘由。

第二章《四平腔 昆弋腔阶段》第一节叙述了：徽池雅调在吸收了“流丽悠远，出乎三腔”之上的昆山腔之精华而逐步发展演变成四平腔；四平腔名称

的历史由来并结合谱例分析了四平腔的音乐特征以及它在音乐上与徽池雅调的承继关系。第二节介绍流行在徽州的四平腔后来进一步吸收融合昆曲曲调细腻华美，节奏舒缓，善于抒情写景等特点而发展演变成昆弋腔，并通过《贵妃醉酒》、《昭君出塞》等剧目的几条谱例，说明了它与四平腔、徽调的在继承与发展上的渊源关系。

第三章《拨子和吹腔二簧阶段》第一节详细阐述了梆子名称由来的历史源头；梆子产生发展的历史背景以及音乐上的特点；简述了何为“乱弹”并介绍了有关其名称的两种解释以及它与梆子的关系；最后讲述了拨子的来源并通过一些文献资料说明了梆子和拨子两者之间的相互关系；第二节陈述了吹腔、二簧的历史渊源与发展并通过《齐双会》、《乌龙院》、《百花赠剑》等具体谱例，介绍了吹腔与二簧的声腔特点以及它们两者和拨子之间的继承与发展的过渡关系。第三节介绍了有关二簧起源的几种观点，并从历史唯物主义的角度表明了自己的观点。

第四章《启示与思考》第一节介绍徽班进京的历史经验与启示，主要从经济、政治、徽剧本身的特点、剧目革新、领导制度、演员等几个方面加以概述总结。第二节讲述徽剧发展现状的一些问题以及革新的几点思考。

关键词：徽剧 徽池雅调 昆弋腔 拨子二簧 启示思考

序 言

——历史概貌

安徽为华东地区的一个内陆省。南部由我国的第一条大河长江横穿全境，八百里皖江截皖楚大地为皖南、皖北两大区划；北部由第五大河——淮河贯穿全境，九百里淮水把皖北分成淮南和淮北两大地区。华夏文明是以内陆江河文明为发祥源并形成了自己的主体特征。长江与淮河分别为我国吴楚文化和中原文化的发祥地。大江南北，淮河两岸，支流纵横交错，湖泊星罗棋布，舟楫便利，物产丰富，农业发达，为这里的文化发展创造了一个非常好的自然环境。在这片肥沃富饶的土地上绽放出了一朵朵美丽芬芳的艺术奇葩，徽剧就是其中瑰丽的一朵。

安徽是戏曲大省，戏曲之乡，曲种丰富多彩，全省流行的剧种就达三十多种。安徽的戏剧表演艺术有着悠久的历史传统。起源并形成于楚国都寿春（今安徽寿县）的优孟，是载入《史记》的第一代戏曲表演艺术家。被誉为“戏曲活化石”的傩戏早在《论语·乡党》里就有“乡人傩”的记载，“命有司大傩”则见于《吕氏春秋·季冬》的记载，可见其历史之悠久。目连戏则保留着自先秦傩巫至明清传奇的历史遗响与艺术基因。渊源于弋阳高腔的青阳腔曾传遍大江南北，长城内外，对中国戏曲的发展起到了不可磨灭的作用；而且徽戏、青阳腔的一些文学剧本还流传到海外，对它们的文学、戏剧也产生了一定的影响。而在灵秀壮美的皖山皖水中蕴育成形、发展成熟的徽剧，先后继承吸收了余姚腔、海盐腔（通过昆山腔间接吸收的）、弋阳腔、昆山腔和秦腔等声腔、剧目和表演艺术表现手法，融会糅合，兼合并蓄，形成了自己独特的艺术风格，不仅安徽省现在流行的诸如黄梅戏、目连戏、皖南花鼓戏、庐剧等大部分剧种的发展、衍变直接或间接地受到过徽戏的滋养和哺育，长期以来，它的影响几乎遍及全国。至昆山腔开始衰微，徽班进军京师，融合、吸收、兼并秦腔、京腔、昆山腔、楚调、汉剧等剧种而最终在徽戏的基础上形成京剧，更加广泛而深刻地影响了全国其它剧种。婺剧、湘剧、滇剧、闽剧、粤剧、桂剧、汉、楚剧等等，几乎全国所有剧种都在不同程度和范围上受到过徽戏的影响。

徽剧形成以前，昆山腔、弋阳腔都是用曲牌唱的，而现今的各地方戏绝大多数都用板腔体演唱。这种由曲牌体转变为板腔体的迹象，以徽戏最为明显，而最先歌唱用板腔体的也是徽戏，并且在板腔体戏词中首先使用了七字句和十字句；另一方面，徽戏又是首先在唱法中从以前的没有过门到有了过门。基于上述两点，我们可以说，在中国戏剧史上，徽剧起了承先启后、承上启下的重大作用。

提到徽剧，出现在人们头脑里的第一概念恐怕莫过于“四大徽班进京”，其次可能就是徽京嬗变、“大老板”程长庚等等。同时，也往往把徽剧同徽戏、徽调等同视之。其实，徽剧并不等同于徽戏（又叫老徽调）。徽剧乃建国后的定名，它包括青阳腔、徽戏、徽昆和花腔小调（民间小戏）四大部分，尤以徽戏和青阳腔为主。而徽戏本身又包括了四平腔、昆弋腔、拨子、梆子腔、乱弹、弦索、吹腔和二簧等声腔。老徽调（或徽戏）则大概是清乾隆（1733—1795年）以后出现的名称。以前有过“石牌腔”、“二簧调”等叫法。程演生的《皖优谱》载曰：“石牌腔或枞阳腔，自是徽调之本腔”。乾隆时为了实现有利于统治阶级的文化秩序，曾派官员审察民间戏曲。据乾隆四十五年伊龄阿复奏道：“派员缜密搜访，查明应删改者删改，应抽掣者抽掣，陆续粘签呈览。再查昆腔之外，尚有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江广闽浙四川、云贵等省，皆所盛行。”又清人李斗《扬州画舫录》载曰：“后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧来者，湖广有以啰啰腔来者，……而安庆色艺最优，盖于本地乱弹。”“石牌腔”、“二簧”是徽调的最初名，这种得名来自于其代表曲调。以后的二簧与西皮结合起来，也就有人称为皮簧戏。故石牌腔、二簧仅是徽调的前身，并非就是原来的石牌腔和二簧。因为后来徽调进一步发展变化了。

第一章 徽池雅调阶段

第一节 孕育时期

一门艺术的孕育形成、发展成熟抑或衰败是与它所处的经济、政治、历史、文化以及地理等社会大环境因素的发展变化是密不可分的。

徽剧的前期形态——徽戏（老徽调抑或安徽安庆等地称之为的“弹腔”）的发育生成是在这样特定的历史条件下进行的：1. 安庆、皖南的徽州、池州一带在明朝中后期为皖赣两省的经济文化中心，这对戏曲的孕育提供了必不可少的客观物质条件。明朝中叶以后，由于商业的发展，资本主义经济逐渐抬头，形成了都市的发展、商业的垄断。先期发展起来的都市便是皖南的徽州与池州。据吕振羽的《简明中国通史》载“到世宗时（公元一五二二年，嘉靖时期），便形成“余盐”“私茶”盛行的现象。其他绢帛、棉布也是一样，都步步摆开商业垄断资本和行东的控制，日益加多的径向业户订货，并径自和乡镇工业联系。由于这种订货办法的发展，到明末个别先进的自由商人，首先在纺织部门，便自备工具和原料，交各农家制成纺织成品，付给工资。这种原始形态的资本主义手工业工场，首先在皖南徽州出现。到明朝亡国前夜，池州、台州、九江、松江等地也出现了这种新形态的资本主义生产方式”。我们知道，徽州的工业产品是墨与茶叶，后者又是出口的大宗；再加上纺织工业的发展，当时徽州的繁盛就可以想见了。据徐渭《南词叙录》的记载，弋阳腔是比较早而又流行最广的，它既然流行到了两京、湖南、闽广等的，皖南徽州和弋阳相隔不远，而且交通方便、工业发达，因此，弋阳腔流入徽州、池州一带是很可能；2. 安庆、徽池、池州为吴楚大地，它的四邻都是戏曲较为发达的区域：南靠江西，为弋阳腔、乐平腔兴盛之地；东依苏浙，为余姚腔、海盐腔、昆山腔发祥之源；北近中原，为秦腔、梆子腔流行地域；西傍襄阳、武汉和三黄（黄冈、黄陂、黄梅），此处乃汉剧、楚剧成长之所在；3. 安庆、池州、徽州的余姚腔早有基础。昆曲在皖江大地也有雄厚的实力和坚实的人文、物质基础。明末时怀宁（安庆府第）人阮大铖家的昆班名甲天下，这对日后徽戏的孕育和兴盛起了极大的促进作用。除了徽剧，古老的傩戏，青阳腔乃至现在流行于全国的黄梅戏都是在这方灵山秀水中孕育生长，发展成熟的；4. 更为重要的是徽戏本身善于兼容并

蓄，容纳性强，吸收力大，吸收其它剧种可做到完全调和而不显露形迹，可谓“润物无声，化物有神”。声腔方面：其所唱二簧“以新声夺人，联络五方之音，合力致（《日下看花记》）”；剧目方面：题材广泛，形式多样；表演方面：淳朴真切，行当齐全，文武兼重，雅俗共赏；在演出安排上，四大徽班各擅胜场，名曰：“三庆的轴子（连日接演新戏）”、“四喜的曲子（专唱昆曲）”、“和春的把子（专演武戏）”、“春台的孩子（以童伶为号召）”。在艺术和经营上各有侧重点，能够发挥专长，取得较快进展。因此适合最大范围观（听）众的欣赏要求和审美情趣。池州青阳位于安庆、太平、宣州和徽州、池州之间，是商贾们“唱棹转毂”的一条通道。青阳境内有中国四大佛教名山之九华山，“香火之盛，甲于天下”。早在明代山上已有戏曲演唱。万历二十年（1592年）青阳县令蔡立身在《九华山供应议》载曰：“直隶池州府青阳县为冲途……（九华）山上以地藏王香火灵异得名，远近烧香者，牵连如蚁而上，每对不下数十人，无冬无春，肩摩不绝于途。至于八月初佛诞大会，其僧各携茶酒下山，中途要迎其舍，张筵唱戏以待，甚至有争主顾而相殴杀者。香客或南有浙江徽郡，北有山陕远来。其施舍动辄数十金，少不下二、三两……（《青阳县志》）”

及至康熙乾隆时代，扬州成为南方的戏曲文化中心，它与安庆的交通非常便利。这样，徽戏的成长、流行便不再限于安徽一省及其附近区域。其时扬州流行的各种戏曲也对徽戏的兴盛起了很大的扶植，培养和滋润作用。乾隆时的徽戏艺人高朗亭，陈金彩和郝天秀不仅名震维扬、苏杭，并到京都献艺，大获成功，使徽戏声誉与日俱增。后值乾隆80寿辰（1790年），高朗亭等人率徽戏班进京祝厘，使徽戏名噪天下，声震华宇。此后在后来被称之为“徽班领袖、京剧鼻祖”的程长庚及其后继者“老三杰”谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬等人的潜心经营管理、培植演绎下，历经风雨，饱经沧桑，使徽戏成为了全国性的大剧种，逐步完成徽京嬗变。“徽剧成长发展的过程，也就是它向京剧嬗变的过程”（《中国戏曲曲种大词典》）。

第二节 滚调的形成及其特点

“一个民族艺术的形成不可缺少文学上的准备”。安庆、徽州、池州自明嘉靖时代即成为皖赣的经济中心，也是安徽文风最盛行的地域之一。骚客辈出，墨人如织，人文荟萃。左光斗、戴名世、阮大铖，“桐城派”方苞、姚鼐、刘大

魁，有以弘仁、查士标为代表的“新安画派”，现代有陶行知、胡适、朱光潜、赵朴初、吴作人、张恨水以及音乐家朱践耳、吕其明和张曙，“新文化运动先驱”陈独秀，戏曲表演艺术家程长庚、严凤英直至后来的“两弹元勋”邓稼先等堪为代表。这里的戏曲发展较早。最早在此流行的是余姚腔。这种古老的剧种在嘉靖（1522—1566年）前便开始流行于此了。嘉靖后，江西的弋阳腔也流传到了此地。徐渭《南词叙录》载：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京，湖南，闽广用之。称余姚者出于会稽、常、润、池（今池州）、太（太平，今徽州、安庆地界）、扬、徐用之……惟昆山腔止行于吴中。”此书著于嘉靖三十八年（1599年），可见当时戏曲的流行情况。由于弋阳腔“不协管弦（无丝竹乐器伴奏）”和“不叶宫调（不受一定宫谱的限制）”的特点，因而便可以随时随地和其它声调相结合或交替合流，故艺人们便常常“错（杂）用乡语”和“改调歌之”，如此便使得弋阳腔传到徽州二州、安庆一带后很快便与当地的土音乡语相结合，形成了徽州腔；传到了青阳一带后，也很快地与当地已经流行的余姚腔及民间音调相结合，形成了青阳腔（亦称池州腔）。汤显祖在《宜黄县戏神清源祖师庙记》云：“自江以西为弋阳，其节以鼓，其调喧。至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳”。“数十年来，倡有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔出，今则石台（注：《中国戏曲史》上认为石台系石牌之误。石牌从徽剧兴起之后，才有“无石不成班”之称，从地理上把青阳，太平连起来看，实应为石隶之误。）太平梨园几遍天下”。这是王骥德《曲律》中的相关记述。又有沈宠绥《度曲须知》曰：“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”。由此可见，徽州腔、青阳腔两种声腔都形成于嘉靖末期，当时流布盛行情况可见一斑。

徽州和青阳两地毗邻，语言十分相近，生活，人文和风俗习惯也很相近，加上其间茶商、木客互相往来，四通八达的商路，为戏曲班社的活动提供了方便，因此其戏曲的交流十分频繁。因徽州、青阳两腔同出一源，非常相近，难分彼此，故实属一腔。在上海辞书出版社1995年出版的《中国戏曲剧种大词典》中有关两者的历史沿革，就有“青阳腔（包括徽州腔）的历史”记载的条目。

徽州两腔都继承了弋阳腔“一唱众和，其节以鼓，其调喧”的特点，并通过一代代艺人的创造性劳动大大地丰富发展了弋阳腔中“滚”的因素。从嘉靖末期，又经过乾隆、嘉庆六年，到了万历（1573—1620年）初期，形成了一种别开生面的“滚调”。滚调的出现是青阳腔形成的标志。

何谓“滚调”？

所谓“滚调”，就是在唱词和宾白中加进许多带解释性的通俗词句、成语和一些激情洋溢的可以顺口快念的句子，夹在其中“滚唱”，“滚白”（又称“唱滚”和“白滚”），使剧本更加通俗易懂，音乐节奏更加爽朗明快，感情更加真挚强烈，因而为广大人民群众百姓所喜闻乐见，津津乐道。这种“滚调”突破了曲牌体制的制约，它既擅长于作长段生动的叙述，更有利于演员充分表达其喜、怒、哀、乐之情，便于把剧中人物的感情推向高潮。如青阳腔《金丸记》“捧盒”一出中陈琳的一段滚唱：

$\overset{6}{3} | \overset{6}{3} \overset{6}{3} | \overset{6}{3} \overset{6}{3} | 1 | 1 | 2 | \overset{6}{3} \overset{6}{6} | \overset{6}{1} \overset{6}{1} | 2 | \overset{6}{3} | 1 | 2 | \overset{6}{3} | 1 | 2 | \overset{6}{2} | \overset{6}{1} \overset{6}{1} |$
 是谁行？站立金桥上，怀抱小儿郎，口儿内禁不住闲谈絮叨
 $1 | \overset{6}{5} \overset{6}{3} | \overset{6}{5} \overset{6}{3} | 0 \overset{6}{2} | \overset{6}{2} | 1 | \overset{6}{2} | 2 \dots \overset{6}{4} | 1 | 1 | \overset{6}{3} | 1 | 2 | \overset{6}{3} | \overset{6}{3} | \overset{6}{3} | 1 | 1 |$
 叨，愁烦愁烦在眉尖上。 盈盈两行泪，此事咱也知道。
 $\overset{6}{3} \overset{6}{3} | \overset{6}{3} | 1 | 2 | 1 | 1 | \overset{6}{1} \overset{6}{3} | \overset{6}{3} \overset{6}{3} | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | \overset{6}{2} | \overset{6}{3} \overset{6}{3} | \overset{6}{3} \overset{6}{3} | \overset{6}{3} | 2 | \overset{6}{1} \overset{6}{2} \dots \overset{6}{4} |$
 莫不，莫不是，宫中宫人干出巧勾当？宫中宫人干出巧勾当？

这种“滚调”形式，在后来的四平腔、昆弋腔、吹腔、二簧平、拨子、二簧等徽剧声腔中都留下了明显的痕迹，且对戏曲音乐从联曲体向板腔体过渡，产生了一定的影响。

“滚调”的形成，有其产生的特定的社会历史背景。明初的《大明律》卷二十六《刑律杂犯》中规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆粉历代帝王后妃，忠臣烈士，先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者同罪，其神仙道扮乃义夫节妇，孝子顺孙，劝人为善者，不在禁限”。这项禁令，在洪武及永乐年间都曾明令施行，它限制了许多剧目的演出。加上自明建立后，经过一段时期的革新改旧，经济恢复发展繁荣，政治上逐渐趋于稳定，人民生活日渐好转，并由于城市商业的发展，城市人口的增加和知识分子及市民阶层的爱好所向，以描写才子佳人悲欢离合等内容（“十部传奇九相思”）为主的传奇戏，如《琵琶记》、《玉簪记》、《幽阁记》、《白兔记》、《和戎记》等。后来，经魏良辅等人改革的“流丽悠远，细腻如水磨”的昆山腔便应运而生。徽州腔和青阳腔正好形成于传奇戏和昆山腔盛行的时期，而它们的主要演出对象，又始终是广

大农民、手工业者和市民群众。当艺人们演出文人创作的“传奇家曲”时，为了让观众听懂、爱看，“通俗易懂”便成为其审美对象的首要选择，故必须对其“改调歌之”。所谓“改调歌之”，就是首先用口语化、通俗化的唱、念对深奥晦涩、费解难懂的曲文进行解释；又从表演艺术的需要出发，对曲文加以引申、抒发和扩意。这样做的结果，便产生了“滚调”。滚调的出现不仅对传奇形式的文学体裁和曲牌联套的音乐结构加以发展，并又突破，而且对弋阳腔的戏曲文学和戏曲音乐也是一次很大程度上的革新；同时因为“滚调”大量运用，给舞台表演提供了更为充分发挥的余地，因而推动了弋阳诸腔表演艺术的发展。

以上我们已经谈及滚调中滚白的特点。下面我们来看看滚调中滚唱的音乐特色。1. 滚唱乐段的曲式结构为：滚唱的句数不限，句子比较短小，最后均以帮腔句作为结束，帮腔句常常带有拖腔；2. 滚唱句的落音，通常可分为三种类型：一是所有乐句常落在一个音上，属独句头滚唱，如谱例一，落音都是 2；另一种则常以上、下两个句子为一个单位反复滚唱，两句落音不同，两音常为主从关系，属对仗滚唱，如青阳腔《荆钗记》中“逼嫁”一出中钱玉莲的一段滚唱：

0 $\overline{1665}$ | 5 $\overline{616}$ | 5 $\overline{616}$ | $\overline{653}$ | $\overline{353}$ | 5 $\overline{1^{\flat}6}$ | 5 $\overline{653}$ | 3 $\overline{216}$ | 5 $\overline{6}$ | $\overline{216}$ | $\overline{665}$ | $\overline{353}$ |
 吉凶祸福从天降 续母顿起歹心肠 鹊噪祥为喜， 鸦鸣
 5 $\overline{653}$ | 3 $\overline{216}$ | 2 $\overline{56}$ | $\overline{653}$ | $\overline{653}$ | $\overline{6.5}$ | $\overline{35}$ | $\overline{5.3}$ | $\overline{212}$ | $\overline{35}$ | $\overline{1616}$ | $\overline{35}$ | $\overline{1635}$ |
 岂是凶？若问吉凶事， 尽在鸟言中， 鸟言中，此事我知道，
 $\overline{511}$ | $\overline{161}$ | $\overline{31}$ | $\overline{61}$ | $\overline{3.1}$ | $\overline{2}$ | $\overline{1}$ | $\overline{2}$ | $\overline{\dots}$ | $\overline{3}$ ||
 孙淑叔作奸读心毒。

还有一种较为自由的滚唱句，它往往将前两类滚唱句加以综合而用之；另外，在篇幅较长的 1/4 拍子滚唱乐段中，艺人们甚至演唱地更加自由，如《琵琶记·南山别》中张广才所唱的滚唱乐段，其滚唱句就分别落在“3、2、5、6”等音上。

$\frac{2}{4}$ 6 | 0⁵3 | 5 | 33 | 11 | 323 | 35 | 3 | 23 | 2 | 3 | 3 | 11 | 3235 |
 说 什 么 妻 妾 相 同 井, 这 几 年 温 饥 荒, 老 汉 相 看 你 不
 2 | 3 | 6 | 33 | 31 | 2 | 353 | 335 | 5 | 53 | 3 | 11 | 22 | 61 | 33 |
 周。你 看 目 睹 西 山 百 鸟 投 林, 你 还 拜 我 怎 的, 拜 我 何 来?
 33 | 5 | 6 | 2 | 2 | 2 | 335 | 33 | 31 | 2 | 33 | 33 | 3 | 2 | 2 | 2 |
 拜 我 何 来? 五 想 一 同 转 过 这 荒 丘, 一 同 转 过 这 荒 丘。
 2 | 1 | ||

3. 滚唱句的节拍形式分 1/4 和 2/4 两种, 1/4 拍子节奏较快, 多用四分音符和八分音符, 十六分音符则很少用。节奏型为: $\underline{XX} | \underline{XX} | X || \underline{XX} | X ||$
 $X | X | \underline{XX} | \underline{XX} | X || \underline{XX} | \underline{XX} ||$ 等。2/4 拍子滚唱句, 因其速度较慢, 可以对骨干音加以装饰。故十六分音符常被应用, 其节奏型为: $0 \underline{XXX} | \underline{XX} X |$
 $\underline{X} \underline{X} | \underline{XX} X | X \underline{XX} X | X \underline{X} | \underline{XX} X |$ 或 $0 \underline{XXX} | X \underline{X} | \underline{XX} X | X \underline{X} X | X \underline{X} | \underline{XX} X ||$
 等, 以切分音改变强弱节奏和从弱拍或闪板开口等, 都形成了 2/4 拍滚唱句节奏上的特点。4. 滚唱乐段的帮腔句和非滚唱乐段的帮腔句一样, 其落音都有下滑的趋势, 形成独特的艺术风格。

第三节 徽池雅调

滚调形成发展的同时, 为了适应新的演出内容的需要, 演唱风格和伴奏形式也都有了相应的发展和变化。在新出现的滚唱句中, 一般多分为两句以上的对偶性叙述句或一连串叠句, 多由演员一人清唱的流水板 (2/4)、叠板 (1/4)。这种一气呵成的演唱, 有时长达十句以上, 其间既无锣鼓伴奏, 又无人声帮腔。这样的板式结构和演唱就冲垮了原来严格联曲体形式, 孕育了板腔体的雏形, 并削弱了“一唱众和, 其节以鼓, 其调喧”的特点; 演员角色, 也由弋阳腔原来多以花脸、老生、青衣为主而变为以生、旦为主; 伴奏乐器则由原来的大锣大钹, 大鼓改为小锣, 小钹, 板鼓 (有时也仍用大鼓, 如用则改击鼓边)。因而, 无论是演出内容和形式, 对比原来的“一唱众和, 其节以鼓, 其调喧”的弋阳

腔，自然都“雅”得多了。这种由徽州腔和青阳腔发展演变而成的“滚调”，因它具有雅俗共赏的特点，不但仍然受到广大农民，手工业者和市民百姓阶层的欢迎，在文人和士大夫中也不乏观众，而且越来越受青睐。从万历（1573—1620）初年出的《新刻京板青阳时调词林一枝》（封面扉页有横排小字云：“海内时尚滚调刻本”，可证知“滚调”在当时已为“海内时尚”）。在这期间，它或以“青阳时调”为名刊出自己的曲本，或以“昆池新调”、“时调青昆”等为名，与盛行于其时其地的昆山腔合刊。据此，也足以证明当时它已和明代四大声腔的昆山腔并驾齐驱了。此后又经历了一个时期，到了万历三十八年前后，“滚调”得到了充分的发展，形成为“畅滚”。如付芸子在《释滚调》中所说：“如系闺怨离情，死节悼亡，一切悲哀之事，必须畅滚一、二段，则情文接洽，排场愈觉可观矣！”上述可谓部分道出了“畅滚”的作用。此时刊出的《新刻京板青阳时调词林一枝》四卷、《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调簧》六卷、《新刊徽板合象滚调乐府官腔摘锦奇名》六卷等书几乎都是冠以“时兴滚调”、“滚调乐府官腔”等。另外，明代还有《鼎鏤徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》（又称《徽池滚新的新调万曲长春》）六卷、《新鏤天下时尚南北新调尧天乐》二卷、《新选南北乐府时调青昆》……等大批徽州腔，青阳腔或它们与昆曲合刊的剧本。在这些出版物中，徽州腔合青阳腔被誉为“天下时尚徽池雅调”“时兴新调”而风靡大江南北。

何为“徽池雅调”呢？

所谓“徽池雅调”其实就是徽州腔和青阳腔这两种声腔的统称。徽池是指产生这种声腔的这种声腔的徽州和池州（青阳属池州）。雅调则是当时编书人给与这种声腔的一种美号、雅称。考“徽池雅调”之名，最初可能出于教坊掌权司官员程万里选编的《鼎鏤徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》一书，书的扉页还注有夹题小字：“徽池滚唱新白”。教坊掌权司是隶属礼部的专门管理宫廷音乐的官署，因此，其官员程万里才有权加赠如上一大串美衔，尤其象“南北官腔乐府”这类头衔，恐怕不是一般常人所能随意加赠的。象龚正我、张三怀等人，则只能步程万里的后尘，给自己编刻的《摘锦奇言》冠以“滚调乐府官腔”。《摘锦奇言》刊于万历三十九年，由此推知《万曲长春》刊印的时间当略早于万历三十九年，“徽池雅调”的名称最初也应出现于这个时期。下面是《桑园会·归家》中刘氏一段声腔，从中我们可看出徽池雅调的一些特点。

有关“徽池雅调”的盛行情况，刊出了明万历三十八年的王骥德的《曲律》

中有如下的记载：“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州，乐平诸腔出。今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与角什之二三。其声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼，又有错出其间流而为“两头蛮”者，皆郑声之最，而世争臆趋痂，好靡然和之，甘为大雅罪人，世道江河不知之所极矣。”

从王骥德的论述中，我们没有看到“徽池雅调”的字样，只有“声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼，又有错出其间流而为”的“两头蛮”。这“两头蛮”，按周贻白先生在《中国戏曲史长编》中的解释为：“‘两头蛮’者为两腔杂出之谓。则昆腔本身似已不纯，故王氏慨然以为郑声之最。”流沙先生在《浅谈徽池雅调》中说：“所谓的两头蛮，却是指高腔以外，还要兼唱其它的声腔而言的。”由此可见，这种既不是弋阳腔，也不是青阳腔的“两头蛮”就是万历年间石台、太平梨园所使用的唱腔，即徽池雅调。而这徽池雅调就是最初的徽戏（老徽调，弹腔）发展过程中的一种表现形态。

徽池雅调盛行不久，即因明末农民起义和清人入关等原因而告衰落。艺术源于生活，艺术要反映生活。动乱年代，战争岁月，如火如荼的斗争生活都需要有与之相适应的具有新内容、新形式的文学艺术作品。而节奏爽朗明快，音调高亢激越的梆子、乱弹和皮簧恰好反映出了这个时代的精神风貌，满足了人们的审美情趣和心里意向。如此，应运而生的梆子，乱弹和皮簧等戏曲便日渐代替了徽池雅调和昆曲在剧坛上地位。于是，徽池雅调便逐渐失去了广大群众的支持而走向衰落——衍变为其它剧种，或其有价值的成分被吸收进其它剧种。徽州腔（今歙县、休宁、婺源一带的徽池雅调）因受昆曲影响，渐次衍变为四平腔和昆弋腔，昆弋腔后来又受山陕梆子影响，衍变为吹腔、拨子和二簧等徽戏声腔（后有详述）；青阳腔（青阳池州一带的徽池雅调）流传到都昌、湖口和岳西等地，基本上保持了原来的面貌，今称都昌湖口高腔（又称为九江高腔或赣剧青阳腔）和岳西高腔（又称徽剧青阳腔）。此外，皖南及南陵、芜湖各地的目连戏大致上也保留了徽池雅调的某些声腔和曲牌特征。因目连戏的演出内容涉及封建迷信，宗教色彩很浓，艺人们多忌讳，常根据自己对剧情内容和作品风格而擅自更改其唱词，故整个一百五十出戏目中，滚唱，滚白之处甚少，唱腔也比较古老，较多地保留了原来弋阳腔甚或更古老久远的余姚腔的东西。但因流布地区不同，仍各自形成其地方特色。例如同一出戏中的同一曲牌“步步娇”，南陵、芜湖一带的目连戏唱腔（应为青阳腔）（见谱例），在伴奏上，仍保留了用大锣，大鼓，大钹，而徽州一带的目连戏唱腔（应为徽州腔）除已改用

小锣，板鼓（如用大鼓，则击鼓边），小钹伴奏，其唱腔为（见谱例）。在声腔历明显地融合吸收了许多昆曲的因素，在节拍及旋法上都与青阳腔有所区别。

目连戏（青阳腔）

野店鸡鸣天将晓
人就长安道。重露湿衣袍，
烟瘴全收火轮高照。

目连戏（徽州腔）

野店鸡鸣天将晓，
人就长安道。重
露湿衣袍。
烟瘴全收。

“徽池雅调”之名后来没能遗存下来，被人们所忽视，其主要原因当然是因其本身缺少了生命力而衰落，但在戏曲史研究领域里它之所以被遗弃，却另有原因。原因之一：作为“徽池雅调”的主要组成部分，徽州腔长期以来不为人们所注意，如前所述。由于徽州腔与青阳腔十分相近，难分彼此，因此被明

代程万里等编书刊出时合称为“徽池雅调”。其中徽州腔在万历中期受昆曲（当时已流入徽州）影响，去掉了人声帮腔，加进了笛子伴奏，并吸收了昆曲的一些音调，衍变为“四平腔”。当时“四平腔”的名称正式见于知名人士的论著（如沈宠绥《度曲须知》）之后，徽州腔的名字便因被四平腔所取代而不再见于记载。加上后来有几位颇有影响的戏曲史学者的论著，如周贻白先生的《中国戏曲史发展纲要》等书里，都把汤氏显祖所说的“至嘉靖而弋阳之调绝，变乃乐平，为徽，青阳。”这段话里的“为徽，青阳”解释为“（再变化为）安徽的青阳腔。”这里的“徽”指的是徽州腔，但却被误解为“安徽”，故而使得徽州腔被人们忽略了。在明代的地理区域划分上，现在安徽所属地均直辖于南京，清初顺治年间，则属于江南省，到了康熙六年（1667年）时才有了安徽省的建制，并以安庆，徽州二府的首字而得名。既然在明代尚无安徽其名，而明代的徽州府又与池州府（即青阳县）相邻，故这里的“徽”，显然系指“徽州”无疑，联系全文，“弋阳”、“乐平”、“青阳”既然都是指的“弋阳腔”、“乐平腔”、“青阳腔”，“徽州”当然也是指“徽州腔”无疑了。

“徽池雅调”几被遗忘的又一个原因则是迄今为止，尚无人对成书于万历三十八年前后王骥德《曲律》书中“数十年来，又有弋阳，义乌，青阳，徽州，乐平诸腔之出。今则石台，太平梨园几遍天下，苏州不能与角什之二三”一段话里的“石台，太平梨园”作出正确的解释。如付芸子在《释滚调》里说：“石台为何？今莫能悉。太平之名亦多，余意恐即安徽之太平府（包括今之当涂，繁昌，芜湖三个县）”王古鲁在《明代徽调戏曲散出辑佚》一书中，则于“石台”名下，以括号加注云：“疑石牌”（今怀宁县府所在地）之误。”另外一些人的有关论著则多避而不谈“石台，太平梨园”。由于人们对“石台，太平梨园”的概念不明确，因而忽略了“徽池雅调”与“石台太平梨园”之间的有机联系，以至对“徽池雅调”那种“几遍天下，苏州不能与角什之二三”的盛况视而不见。其实，石台和太平乃左右相邻的两个县，现均属黄山市。在明代，石台属池州府，太平则为宁国府西南端的一个县，它象一个楔子般楔入于徽州、池州之间。石台，太平左右相邻，其地理位置恰好在池州、青阳之南，祁门，黟县，歙县之北。所以当时“几遍天下”的“石台，太平梨园”实即这两个县演唱“徽池雅调”的戏班子。在明万历年间，这两个县以演戏为职业的人特别多，石台即池州，其梨园可称为池州梨园，而太平虽位于歙县，青阳之间，太平梨园所唱的又是徽池雅调，但它属于宁国府，不能称其为“徽州梨园”、“池州梨园”

或“徽池梨园”。因此，在外地观众的心里，乃有“石台，太平梨园”的称呼。后来的史料，如沈宠绥《度曲须知》“腔则有海盐、义乌、青阳、弋阳、四平、乐平、太平之殊派”，有太平腔（实即太平梨园所唱的徽池雅调）而无石台腔，便是这个缘故。

第二章 四平腔、昆弋腔阶段

第一节 四平腔及其声腔特点

大约在明万历十年（公元 1582）前后，被徐文长誉为“流丽悠远，出乎三腔（指海盐、余姚和弋阳腔）之上”的昆山腔流传到徽池、池州一带。徽州，池州，太平，安庆一带历来文风很盛，读书入仕、学文兴家成为一种风尚，潮流。昆曲是王宫贵族，文人士大夫的娱乐品，倍受墨客骚人的青睐。随着昆山腔在这一带势力的日渐壮大，这里的高官大贾，名士豪门家里都有了自已组织的昆班，影响了徽池雅调和民间戏曲。尤其是战乱或灾荒年代，豪富破产，艺人星散，他们为了糊口，不得已搭入民间班社。如此，昆山腔便在这里很快的生根，发芽，传布，和徽池雅调彼此借鉴，相互吸收，甚或合流。

徽池雅调受昆山腔的影响，首先是在唱腔的节奏和旋律上发生了变化。如谱例五中第一小节“天”字的曲调 $2-\overset{5}{3}\overset{5}{3}\overset{5}{3}2$ 就是在谱例四 $2\overset{5}{3}2$ 曲调的基础上作了一些装饰和扩展，使原来的 2/4 拍变成了 4/4 拍，产生了像昆曲那样“一波三折，抑扬顿挫”的演唱效果；在谱例五“湿衣袍”这三个字的唱腔中，也已经明显地揉进了昆曲的音调。“火轮高照”一句的拖腔，在谱例四是典型的青阳腔帮腔句的拖腔，而在谱例五里则已和昆曲的拖腔样式十分相近了。此后，徽池雅调又进一步学习昆山腔，改用笛子或唢呐伴奏，取消了靠腔锣鼓和人声帮腔，因而大大地削弱了“一唱众和，其节以鼓，其调喧”的弋阳（高）腔特点；更由于用笛或唢呐伴奏，有了一定的宫调约束，和原来的风格迥然相异。这种“其调少平”，比之原来高腔自别具一格的新腔，颇有“四平八稳”之感，或许“四平腔”名称即由此而来。

四平腔在顾起元的《客座赘语》中说它是由弋阳腔演变而来。文曰：“后（当指万历时）则又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者”。其实这弋阳实际就是弋阳的变体徽池雅调。四平腔的特点是婉转柔美，字少声多，曲美词丰。可能这种曲调比较简单，活泼，它流行的地区是很广的。皖、赣、浙、苏、鄂皆曾盛行。至今，这种古老的“四平腔”仍然能够找到。今浙东流行的“调腔”班中包括三种戏曲：昆曲、高腔和四平。这种四平腔比之高腔柔和，比昆曲简单，唱时用笛子，胡琴伴奏，句尾由简单的帮腔，速度较慢，确是“字少声多”。赣东流

行的高腔有四平和八平的分别，据说“八平”变化复杂，有两个帮腔（高八度和平帮），例如乐平高腔。四平，比较简单，只有一个帮腔，乐平，徽州一带流行的目连戏即属四平腔。四平是介乎高腔和昆曲之间的一种旋律样式，用笛子，胡琴伴奏，有简单的帮腔和很少的“小过门”，是吹腔的前源。“西安高腔”就唱“四平”，又称四平高腔。婺剧老艺人陈卸妹说：“八平高腔四平调”。由此我们可以看出，由弋阳腔的变体徽州雅调在吸收了昆曲的基础上而变成的四平腔，最初只是加了伴奏，唱腔方面变得自然活泼，继而加添小过门，取消帮腔。后来曲体逐渐向七字句，十字句。

四平腔的名称由来，最早见于明万历二十一年到二十四年（公元 1593—1596 年）间胡文焕所辑《群音类选》中的《类选·诸腔》卷，载曰：“如弋阳，青阳，太平，四平等腔是也”。在万历时的钞本《钵中莲》传奇中也出现过四平腔的名称。沈宠绥《度曲须知》（公元 1639 年初刻本）的记载：“腔则有海盐，义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派”。张元长的《梅花草堂曲谈》中载：“然五十年来，伯龙死（梁伯元死于公元 1594 年），沈白他徒，昆腔稍稍不振，乃有四平弋阳诸腔，先后擅场。从这些文献中我们可以大致确定四平腔形成的年代大约在明万历二十年（公元 1592 年）前后，即昆山腔在徽州一带已流传了约十年以后。另外，我们应注意到这么一些情况：王骥德《曲律》（此书于万历三十八年即公元 1610 年自序）载：“数十年来，又有弋阳，义乌，青阳，徽州，乐平诸腔之出。今则石台，太平梨园，几遍天下……”，其所列举的声腔里，有徽州腔，而无四平腔；而《群音类选》（公元 1593 至 1596 年）和《度曲须知》（公元 1639 年初刻本）所列的声腔里，却都有四平腔而无徽州腔。除此以外，三书所列其余诸腔的名称都基本相同。我们应该相信，胡文焕也好，王骥德也罢，抑或沈宠绥等人，在论述当时的戏曲声腔时，不致于忽略掉其中某一声腔。那么唯一可以解释的就是：如本文前面所述，四平腔即系受昆山腔影响而起了变化的徽州腔。这种声腔在万历二十年前后，已有人称之为“四平腔”了。但当时还未被世人所公认，因而王骥德在《曲律》中仍称之为徽州腔，于此前后刊出的它与青阳腔合刊的剧本，也均按原名称之为“徽州雅调”；但随着昆山腔对徽州腔的影响日益加深，到了万历三十八年之后，四平腔已形成其不同于徽州腔的另一种风格，于是“四平腔”的名字，便终于取代了徽州腔而在剧坛崭露头角，而徽州腔从此便不再见于记载。

现在保留在徽州一带徽班里，被艺人们称为“高腔”的《审乌盆》、《借靴》

等剧目，用徽州语言演唱，其唱腔不同于青阳腔，但曲调中除含有若干昆曲的因素外，其主体部分却又和青阳腔十分相近，滚调也很多，用笛或唢呐伴奏，没有人声帮腔，或有也只是简单的出现于句尾。这就是四平腔。下面的谱例六为四平腔《借靴》唱腔选段，谱例七为青阳腔：

借靴(四平腔)

05 | 51 | 2 | 05 | 51 | 2 | 61 | 6 | 61 | 61 | 23 | 2 | 05 | 51 |
 我的靴，我的靴，我为你，皮开肉绽血淋淋，我的
 2 | 05 | 51 | 2 | 61 | 6 | 16 | 61 | 23 | 2 | 35 | 35 | 65 | 35 |
 靴，我的靴，我的皮，铁儿也要磨穿底，铁儿也要磨穿底。
 61 | 61 ||

琵琶记(青阳腔)

325 | 321 | 2 | 333 | 321 | 2 | 03 | 331 | 2 | 22 | 116 | 1 | 31 |
 作舅也是你，作女也是你，你倒作长娥孟姜女，你的
 535 | 53 | 3 | 2 | 2 | 2.....
 名儿 万古提。

我们可以从中分析一下：《借靴》这一段唱腔，也是一个滚唱乐段，它既有青阳腔 1/4 拍子快滚唱乐段的特性节奏及独句头滚唱句的落音特点（落音为“2”），在曲调进行上也和谱例七很相似，如谱例六 5 | 51 | 2 与谱例七 321 | 2 以及两例中均有 16 | 1 | 这样的音程进行等。谱例六中最后一句，由于掺进了一些昆曲音调，又取消了青阳腔帮腔句落音下滑的特点，再加上不用帮腔，便带有了些昆曲味，其演唱效果和谱例七的青阳腔大相径庭，但无论从节奏型抑或旋法上都可以看出它确定是从青阳腔的“孪生兄弟”徽州腔发展衍变而来的四平腔

第二节 昆弋腔及其声腔特点

徽州一带的四平腔，后来进一步吸收昆曲的营养，在节奏和旋律里都更多地融进了昆曲的因素，曲调变得更为优美，更加细腻而华丽，具有由快到慢的

多种节拍形式，四拍子的节奏形式也更常用，擅长于表现载歌载舞的场面，也善于作长段的叙述。唱腔仍属联曲体，但已经变为不甚严格的曲牌联缀体。因此腔继承了弋阳声腔系统不甚讲究词牌格律的特点。更由于滚调更加充分的运用，使得曲牌体制变得十分灵活，往往在一出戏里插入一些与剧目相关曲调，例如佛曲，鞞曲，莲花落，时令小调，有时还采用整首民歌穿插在唱腔之中，使得结构形式变得更加自由活泼，丰富多彩。这种由弋阳腔的变体——四平腔和昆曲融合并蓄而成的戏曲声腔，即“昆弋腔”，徽州一带的艺人们又称之为“昆平调”，江西贵溪一带坐堂班艺人则称之为“四昆腔”，“昆平”，“四昆”等不同的名称。不管名称如何，都证明了昆弋腔确系由四平腔和昆曲两者融合而成。徽剧《昭君出塞》，《贵妃醉酒》，《打樱桃》，《浪子踢球》，《芦花絮》和《山伯访友》等都属于昆弋腔剧目。下面举一段《昭君出塞》的唱腔为例，我们可以对比一下谱例一、六、七的青阳腔和四平腔，从中便可看出它们之间的承继关系。

谱例八昆弋腔《昭君出塞·牧羊关》笛子（小工调）

昆弋腔“昭君出塞”

打打⁴3 5⁺6.....5⁺3 5⁺1 6⁺5⁺3.....3 2⁺2⁺2⁺2⁺.....3⁺.....⁴6⁺6⁺5⁺1⁺6⁺2⁺3⁺ |

王昭君 - 似海 枯 石 石

5⁺6⁺1⁺ 6⁺5⁺ 3 2⁺2⁺ | 1⁺ 5⁺ 3 2⁺1⁺ 6⁺ | 6⁺5⁺ 6⁺2⁺ 6⁺ - | 各⁺5⁺ 6⁺1⁺ 6⁺5⁺ | 5⁺2⁺ 5⁺2⁺ 0⁺ 5⁺ 2⁺ |

燃 手 挽 看 金 环

3⁺5⁺3⁺ 1⁺6⁺ 0⁺1⁺ 6⁺5⁺ | 5⁺2⁺ 2⁺2⁺ 0⁺1⁺ 5⁺6⁺ | 5⁺6⁺ 5⁺5⁺ 0⁺1⁺ 2⁺ | 3⁺5⁺ 3⁺ 1⁺ 2⁺2⁺6⁺ | 6⁺1⁺5⁺6⁺1⁺2⁺3⁺5⁺ |

止 最 花 色 儿 面

各⁺5⁺ 6⁺1⁺ 6⁺5⁺ | 5⁺2⁺ 1⁺2⁺ 1⁺2⁺ 6⁺1⁺ | 6⁺1⁺ 5⁺3⁺ 0⁺6⁺1⁺ | 2⁺ 1⁺2⁺ 1⁺2⁺6⁺ 5⁺6⁺ | 6⁺1⁺ 2⁺3⁺ 1⁺2⁺6⁺ |

奴 这 里 思 刘 想 汉 眼 睁 睁 盼

5⁺ 6⁺5⁺6⁺ 5⁺3⁺ 5⁺ | 5⁺6⁺5⁺ 2⁺3⁺ 0⁺5⁺ 6⁺ | 1⁺2⁺ 1⁺6⁺ | 1⁺2⁺ 2⁺1⁺6⁺ | 6⁺1⁺5⁺ 0⁺5⁺ 1⁺2⁺ 3⁺5⁺ | 6⁺5⁺ 6⁺.....

不 到 南¹³ 来 雁 南 来 雁

上例中除“思我的君来想我的主”。一句重复时的曲调明显的系来自昆曲外，其余部分，均主要来自青阳腔和四平的四平拍滚唱句。

必须加以说明的是：以上所举青阳腔，四平腔，昆弋腔的谱例，只是其中代表性较强的一类曲调，富于滚唱句落“2”音上的，1/4拍的独句头快滚唱乐段及其变体。还有一类较有代表性的曲调，其音调基本上与前一类相同，滚唱句也落在“2”音上，是2/4拍慢滚唱乐段及其变体。下面举青阳腔《贵妃醉酒》曲牌（蜜蜂洞），四平腔徽剧《牛头山》插曲，昆弋腔《昭君出塞》曲牌（山坡羊）等的片断唱腔为例，来说明它们之间的承继关系。

（谱例九）青阳腔《贵妃醉酒》之（蜜蜂洞）选段；（谱例十）四平腔徽剧《牛头山》插曲；（谱例十一）昆弋腔《昭君出塞》之（山坡羊）选段，笛子伴奏（六字调）

青 阳 腔 《 贵 妃 醉 酒 》

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

上 石 杯 咫尺 中 将 身 且 把 杆 杆 倚

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

试 看 鱼 戏 水 上 萍，却 原 来 金 丝 鲤 鱼 跃 入 在 浅 水

6̣ 1̣ 5̣ 6̣ | 0 1̣ 6̣ 5̣ | 5̣ - ||

中。

四 平 腔 徽 剧 《 牛 头 山 》

xxx x (得 得) xx xx | xx x 5̣ | 5̣ 3̣ 2̣ 5̣ | 0 5̣ 3̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ | 2̣ 3̣ 2̣ | 6̣ 5̣ |

咱 奉 汉 室 单 于 后 代 裔， 后 代 裔， 后 代 裔，

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

雄 征 北 番 立 帝 基 帝 基，

5̣ 5̣ 3̣ 3̣ | 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 5̣ ||

立 帝 基

《昭君出塞》(山坡羊)

6.1 | 6 | 6.1 | 2̇3̇ | 2 | 3̇2̇ | 3̇5̇ | 5̇1̇ | 2 | 6.1 | 6.1 | 2̇3̇ | 2 | 3̇2̇ | 3̇5̇ |
 怀抱琵琶别汉君，西风飒飒走胡尘，朝中甲士千万万，始信为劳
 3̇5̇ | 2 | 5̇5̇ | 5̇4̇ | 5̇5̇ | 2 | 5̇4̇ | 6 | 6.5̇ | 3̇5̇ | 2 | 3̇2̇ | 3̇5̇ | 3̇1̇ | 2 | 3̇5̇ | 3̇2̇ |
 在如人怨黯黯暮沉沉，咬牙切齿恨奸臣，今日别了刘王去若要相逢
 3̇5̇ | 3̇2̇3̇ | 045̇ | 3̇3̇2̇ | 12̇ | 05̇4̇ | 66 | 6.2̇3̇ | 15̇ | 6 | (得教过门略) | 12̇3̇ | 11̇ |
 若要相逢。 好一似海洋深。 思我君来
 02̇ | 12̇ | 6.5̇ | 5̇3̇ | 3̇5̇ | 6 | 12̇3̇4̇ | 5̇3̇ | 5̇ | 12̇ | 11̇ | 02̇ | 6.1̇ | 6.5̇ | 5̇3̇ |
 想我的主。 思我君来 想我的主。
 3̇5̇ | 6.1̇5̇ | 6 | 3̇5̇ | 3̇ | 3̇5̇ | 12̇ | 12̇ | 3̇5̇3̇ | 01̇4̇ | 3̇3̇ | 5̇5̇ | 5̇1̇ | 2 | 05̇ |
 实提望，凤枕在哀国叹会，又谁知凤只鸾孤，倒
 3̇5̇ | 6.1̇ | 5̇3̇ | 2 | 2 | 767 | 02̇ | 05̇ | 6 |
 做了一样的肝肠碎

让我们先来看一下谱例十和九曲调之间的关系：谱例十因系净角唱腔，在曲调上作了一些新的处理，但仍可看出，它是谱例九帮腔句，“金丝鲤鱼跳入浅水中”的曲调发展变化而成的。谱例十中“雄征北番”的唱腔 $1\ 0\ 1\ 2\ 3\ 5\ 3\ 4$ 和谱例九“鱼戏水上萍”句“鱼戏水”三个字的唱腔 $1\ 2\ 3\ 5\ 3\ 2$ 几乎完全一样（记谱上有高低八度之别），又谱例十最后面小节的 $2\ 3\ 2\ 1\ 6\ 2\ 1\ 6\ 5\ ||$ 于谱例九开始进入帮腔的 $2\ 1\ 6\ 1\ 1\ 6\ 1\ 5\ ||$ 也十分相似，此外，谱例十和谱例九 $6\ 3\ 5\ 5\ 6\ 2\ 1\ 6\ 1\ 1\ 6\ 1\ 5\ | 6\ 1\ 5\ 6\ | 0\ 1\ 6\ 5\ ||$ 两段曲调，其骨干音，活动音区，音的进行方向都基本一样。

谱例十一系旦角唱腔，我们拿它与谱例九的旦角唱腔作一比较。前者除揉进昆曲“山坡羊”的曲调外，其主体部分还是由谱例九、十这一类青阳腔、四平腔曲牌衍变而成。谱例十一中“手挽着金镶玉嵌琵琶儿一面”的曲调，是曲牌的主体乐段，“奴这里思刘想汉，眼睁睁不到南来雁”的曲调，则是前一乐段

例中“王昭君；似海枯石烂”及“喂呀！南来雁”的唱腔，几乎都原封不动地被昆弋腔所吸收。

昆弋腔和四平腔一样，虽然都已去掉人声帮腔，但常在一出戏安排一、两个由台演员齐唱的曲牌，或在一个曲牌中安排台上演员一唱众和，听起来还较强地类似帮腔的效果。此外，曲牌里还出现了许多用笛（或唢呐）吹奏的“小过门”，这是一种高腔和昆曲中所没有的新形式。昆弋腔因受昆曲的影响，有严格的工尺板眼，不能自由发挥，比较难学难唱，因而后来在浙江浦江一带的乱弹班里，称这类唱腔的剧目为“乱弹类”，意思是乱弹戏里难度最大的戏，认为学好了这几处戏，唱其它乱弹戏就不在话下了。徽班艺人则称之为“案本腔”，“拦路虎”。至于昆班称昆弋腔为“咙咚调”，可能是由于其过门常被哼唱为所致，浙江徽班称其为“龙宫”，则当是“咙咚”二字之音转了。

第三章 拨子吹腔二簧阶段

第一节 拨子的形成发展及其声腔特点

明末清初，西秦腔，即山西梆子的大量南来，对昆弋腔产生了巨大的影响，它们相互借鉴、吸收，彼此融合，便渐次产生了拨子、吹腔和二簧等声腔。

梆子，是我国戏曲声腔中的梆子声腔系统，本名“乱弹”，最早产生与山西、陕西两省交界的蒲州、同州一带，它有着悠久的历史。所谓的“秦腔”，古已有名，其声腔的主要来源自山西和陕西两省广阔地域里产生的民歌说唱以及牧歌。其音调高亢、激越，有莽莽苍苍的气概，曲调组织比较活泼自由，大都用七字句或十字句构成，适宜于表现慷慨激昂或凄凉悲切之情愫。颇为群众所喜爱。因梆子以枣木梆击节，俗称“乱弹桃桃”（桃桃为枣木梆叩击的声音），后来人们又称其为“梆子”。

隔黄河对峙的山西晋南地区和山西关中地区，明代以来，交通发达，经济繁荣，物产丰富。陕西的关中，号称“天府之国”，在明代即已成为国内交通中心；山西的蒲州、平阳二地，又是又是全国三十余处商贩与手工业者聚集地工商业城市；加上这里还曾是宋元时期诸宫调发源地和北杂剧地重要流行地区，有着深厚的民间艺术文化的沉淀和传统。这些都是山（西）陕（西）梆子赖以产生和发展的社会物质基础和艺术生存条件。明中叶以来，陕西、山西商人的经济活动既已相当频繁，山陕梆子顺着山陕商帮所开辟的商路向四外流传、散播。陕甘一带古为秦地，人们因而称这种戏曲声腔为“秦腔”；后来，后来又被人们冠以方位词“西”，而称之为“西秦腔”。最早关于西秦腔见诸记载地市明万历末年（1619年）刊本《钵中莲》中又“西秦腔二犯”，后来陆次云的《圆园传》中也有“自成命唱西调”的事情。

明末，中原一带爆发了一次大规模的农民起义，军事影响遍及今天山西、陕西、甘肃、河北、河南、山东、安徽、江苏、江西、湖北、湖南、四川等十余省的范围。值次农民革命运动风起云涌、如火如荼的时代，音调高亢激越、节奏爽朗明快、唱词通俗易懂的陕山梆子，颇能反映当时的社会风貌和人们的审美情趣，因而深受广大群众的欢迎。再加上起义军领袖李自成原是陕西米脂人，他“酷爱西调”，起义军又多西北人，因此，山陕梆子又随着转战南北的起

义军而流传至各地。

陕山梆子流传的过程中，结合各地方言，并吸收当地民间艺术的营养，演变成各具特色的梆子声腔系统的各个剧种，如：山西的蒲州梆子（南路）、中路梆子、北路梆子和上党梆子；陕西的同州梆子（东路秦腔）、中路、西路和南路秦腔；河南的豫东调、豫西调、南阳梆子；河北的直隶梆子、卫梆子、老梆子、蔚州梆子；山东的高调梆子、莱芜梆子；安徽的沙河调；淮北梆子；川北的盖板子（又称弹戏）等等。这些的剧种在长江以北的广大地区构成了很有势力、很有影响的声腔系统。山陕梆子的流布对我国各剧种也产生了深远的影响。王芷章先生把这些梆子声腔系统的各剧种大体分作两个系统：一类为秦腔、山西梆子和河北梆子；另一类则为河南梆子、山东梆子和淮北梆子。这两个体系都是从明代唱北杂剧及北曲清唱的弦索调中加以发展，又吸收了民间歌曲、说唱、鞞曲、佛曲而形成的一种新的唱腔。梆子的特点，见于前人记载的有：①清初陆次云在《圆圆传》中说：“李自成据宫掖…，即命群姬唱西调，操阮、箏、琥珀，已拍掌和之，繁音激楚，热耳酸心”。②康熙是刘献廷《广阳杂记》中载曰：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。”无论是“繁音激楚，热耳酸心”，或“其声散而哀”，都道出了陕山梆子所具有的高亢激越、悲壮凄凉、慷慨豪迈等音调的特点。尽管由于各地语言的不同而引起曲调的一些差异，流传各地的梆子剧种仍具有下列这些共同的特点：①音乐结构为板腔变化体（一种为长短句的曲牌体；一种为七言句的板腔体）；②均以板胡为主要演奏乐器并以枣木梆击节；③其唱词均为齐言对偶句；④齐唱腔的旋律均以四、五度的上行或下行为主；⑤唱腔具有高亢激越、声促音繁、慷慨昂扬之西北音调的风格。

由上述可知，梆子至少在名崇祯以前就产生了。而作为一种规范、完整的声腔体系被载入记录则要略迟些。沈宠绥《度曲须知》列举明末南戏唱腔为海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平到太平为止。而刘廷玑《在园杂志》是康熙中叶的作品。在讲述戏曲声腔方面，如此记述：“旧弋阳腔乃一人自行歌唱不用众人帮合。但较之昆腔，则多带的作曲，以口滚唱为佳，而然每段尾声仍自收结，不似今之众合，作哟哟啰啰之声也。江西弋阳腔、海盐浙腔，犹存古风，他处绝无矣。近今且变弋阳为四平腔、京腔、卫腔，甚且等而下之为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、喷呐腔、罗罗腔。愈趋愈悲，新奇叠出，终以昆腔为正音。”这里的所提出的许多声腔，除去四平腔为在明末即已出现而外，其他诸腔则皆属清初新出现的声腔，而梆子腔、乱弹腔则列举到这里边。可见梆子腔、乱弹

腔应为继四平腔之后而产生于清初顺治末年到康熙中叶以前的三、四十年间。又有“俗传钱氏（指钱沛思）《缀白裘》外集，有“秦腔”，始于陕西，以梆子为板，月琴应之，亦有紧、慢，俗称“梆子腔”，蜀谓之乱弹”。这是乾隆四十年（1775年）左右的李调元《剧话》里的记载。

在上述记述中还提到了“乱弹”，那何为“乱弹”呢？

“乱弹”一词，根据王芷章的观点，有两种解释：作通称用的和作专称用的。作为通称用的，如李斗《扬州画舫录》是把弋阳腔、秦腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调等所有花部诸声腔戏统统称作“乱弹”。如《花部农谭》载曰：“梨园共尚吴音，花部者其曲文俚质，共称为乱弹者也”。这里又给前者作了解释，即花部诸腔戏，因为曲文俚质，所以成为“乱弹”。作为专称用，又南北之不同，在北方则“乱弹”为秦腔的别称，川剧中的“乱弹”，即是秦腔，蒲州梆子也叫“乱弹”，同属于这一体系。在南方则为徽戏里的“乱弹”，过去是和梆子并称，如《在园杂志》、《乐府传声》、《缀白裘》全集，江西巡抚郝硕所上的奏疏，苏州老郎碑文所载皆是指南方徽戏的乱弹腔了。

关于乱弹名称的解释，王芷章认为：乱弹既是用丝弦伴奏，而丝弦以往多为弹奏乐器，在弹奏时，音乐稍繁乱，繁音促节，因此便可以称之为乱弹了。

至于乱弹的起源，根据文献资料、众家之言，我同意王芷章的观点：认为它和梆子腔同根，同源，同发展。在此，不再赘述。

当昆弋腔在明末传到桐城、枞阳、石牌和安庆一带的时候，恰好与大量南来的山陕梆子（即乱弹）相汇合，乱弹结合当地的土语乡音，并吸收昆弋腔中滚调的营养成分，产生了徽调的两大声腔主流：梆子腔和乱弹腔。严长明《秦云撷英小谱》云：“弦索（注：根据相关资料，应该就是指流行在南方的山陕梆子）流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔）；湖广人歌之为襄阳腔（指今之湖广腔）；陕西人歌之为秦腔。”可见这些腔调是受了乱弹的影响之后发展起来的，又《缀白裘》六集合刊本（乾隆三十四年）凡例上说：“梆子秧腔即昆弋腔，与梆子乱弹腔皆俗称为梆子腔。是篇中，凡梆子秧腔均简称梆子腔，梆子乱弹腔则简称乱弹，以防混淆。”所谓梆子腔者，属于狭义的，为梆子秧腔的简称；属于广义的，还包括梆子乱弹腔在内。狭义的梆子腔，它的本名为梆子秧腔，亦即昆弋腔。从上可知它是用弋腔为主，演变为“徽州”、“青阳”之后再加上昆腔的唱法而发展起来的，故名昆弋腔。但二者并提，分不出主次，必须先把梆子秧腔一名交代清楚。关于秧腔，在李调元的《雨村剧话》

里有这样的记载：“弋腔始于弋阳，即今之高腔，所唱皆南曲，又谓秧腔，秧即弋之转声。”所谓梆子秧腔，实即梆子弋腔。而梆子弋腔，也就是用弋腔唱法而不用锣鼓击节，而改用梆子击节，所以就叫作梆子腔了。

这种昆弋腔以后受到了北方山陕梆子（乱弹）的影响，使它更加发展壮大成为徽调中的“梆子腔”。它是南方系统的声腔。形式上仍保持着“曲体”的格律，虽然也有七字句、十字句，大都是后来的作品。但《缀白裘》中的梆子腔大都还是曲体的，它和乱弹的关系是密切的。由于在彼此长久在一起的结果，不仅常在一个剧中混用，甚至很难分开。在最初它的形式是混乱的。从《缀白裘》所集的许多梆子戏中可以看出，常在一个剧中，曲牌也有，吹腔也有，时调也有，乱弹腔、秦腔、西秦腔也都有。到后来才渐次演变成徽调的两大系统——拨子和吹腔。

拨子，徽戏的主要腔调，北方曲调味道很浓，它是由乱弹发展而成的。据说拨子初用火不似伴奏，后改用唢呐双簧。“火不似”就是陆次云《圆圆传》中所载唱西调时所用的“琥珀（注：绍剧中至今仍然用这种乐器，名曰“金刚腿”，是一种弹拨乐器），所以叫作“拨子”。拨子最初用弹吹乐器伴奏，后来进一步改革为拉，用海笛、胡琴伴奏，最后取消海笛，即成为今日的形式了。

拨子是徽剧各声腔中最早具有较完整板式结构的一种声腔，它在音调、节奏及以梆击板等方面都保留了梆子的一些特点。至今，徽剧“老拨子”。原板的唱腔和秦腔（陕西梆子）的花音原板，仍十分相近。（谱十三）秦腔《反徐州》中的花音原板；（谱十四）徽剧《凤娇投江》中的老拨子原板。主要伴奏乐器：小唢呐

上面两个谱例，其唱词都属于十字对偶句，唱腔根据唱“三三四”音节的特点，每句也各由三个小分句组成（老拨子下句的第一二分句常并为一个长句），小分句间常间以小过门，上下句间则均以大过门连接，曲式结构亦相同。两个谱例的曲调也十分相似，具体表现在：1，骨干音及音的进行方向基本上相同；2，上下句的落音都完全相同；秦腔花音原板上下句各分句的落音分别为：5，5，1；5，5，5；徽剧老拨子原板上下句的分句落音则为：1，5，1；5，5，除上句第一小句的落音不同外，其余分句的落音均相同。除上述外，秦腔花音原板和徽剧老拨子原板均唱正宫调（G调），音调上都具高亢激越的特点，演唱时均以梆击板。

关于拨子的来源有两种说法：一种说法认为拨子出于江苏高淳县，该县为

石臼湖和丹阳湖所围绕，湖中渔民多喜欢唱歌，撑船时随拨随唱，故名拨子。因出于高淳县，所以叫作高拨子。另一种说法是皖南的徽戏艺人说：“拨子就是梆子，因在他们的方言中是“梆”和“拨”同音的。有的艺人称拨子为“二梆子”或“二凡（当系西秦腔二犯的简写）”。在徽戏剧本的相同内容的不同版本里，有这样的情况：同样一段唱词，这本写的是“拨子”，那本却写的是“二凡”，还有的艺人手抄本里被写成“驳子”的，“驳”则可能是竹梆敲击发出的声音。例如徽剧《水淹七军》里，“才离了九重八宝连环帐”一段是唱拨子的，徽州艺人传下的手抄本在这段唱词前面却并排注上“驳子”“梆子”两种名称；在《珍珠烈火旗》，《斩经堂》，《秦香莲》等拨子剧目，在不同的手抄本上，同一出戏的同一段唱词却往往标有“二梆子”，“二拨子”，“二凡”，“拨子”，“驳子”等不同名称。可见“拨子”，“梆子”，“二凡”可能是一种曲调，更可能“拨子”或“梆子”是由“二凡”演变而成的。

秦腔“反梆州”

$\underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{2}} \underline{\underline{0}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} - |$ (过门略) $\underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{3}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} - |$ $\underline{\underline{4}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} |$
 自如 在南学曾把

$\underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} - |$ (过门略) $\underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{3}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} - |$ $\underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{0}} |$
 书念 先学文 后演武 文武

$\underline{\underline{0}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{5}} -$
 双全

徽剧“凤翔投江”

$\underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{2}} - - \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} | \underline{\underline{1}} -$ (过门略) $\underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} - - - | \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}}$
 奴好比 空中雁

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{5}} -$ (过门略) $\underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{4}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{2}} - - \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{2}} - - \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} | \underline{\underline{1}} -$ (过门略) $\underline{\underline{2}} \underline{\underline{5}}$
 独自 雁子

$\underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} | \underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{5}} -$ (过门略) $\underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} - | \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} -$
 到鸳鸯 好不孤凄

根据上面的材料,可知,拨子是北方的曲调,不论“拨子”,“梆子”或“二凡”都是秦腔系统的,“二凡”在绍兴乱弹中是主要曲调之一,梆子的味道很浓,用法和徽戏中的拨子相同,如《斩貂》的后部绍兴乱弹唱“二凡”,徽戏则唱拨子,二者的曲调很为相近。婺剧徽班中唱拨子时用海笛,板胡伴奏,梆子的味道也很重。但是它和吹腔有一定的关系,徽戏老艺人常说:“有梆(注:此梆乃指徽戏中的梆子腔,亦即吹腔,而不是北方的梆子)就有拨,吹腔也有“梆拨”的叫法。可见二者的关系是密切的。徽戏剧目之中的梆拨合目的剧本较多,《双狮图》中有一段拨子老路子就唱吹腔。可能 枞阳腔 石牌调 时期把这两种曲调都包括在内了,到后来才渐渐单独使用“拨子”“吹腔”两种唱法了。

第二节 吹腔二簧阶段

在此前后,昆弋腔在枞阳、石牌、桐城一带进一步和梆子、乱弹及拨子相互吸收融合,尤其是接受了梆子系统的剧目之后,因唱词结构的不同,要求在唱腔上也作相应的变化于发展以便彼此更为适应。滚唱句的不断发展,如 1/4 拍子和 2/4 拍子滚唱句的运用,是昆弋腔本身已经孕育着板腔体的因素,加上到了昆弋腔阶段,许多高腔曲牌已被淘汰,它所使用的曲牌在音调上都很接近,因而为了扩展其表现力,其本身也有向“节奏变化”去寻找出路的要求。于是,在这种情况下,接受了梆子的剧目,演唱七字句、十字句的对偶句,加上收到节奏鲜明的梆子音乐的影响,就加速了昆弋腔向板腔体的衍变。昆弋腔曲牌力一种常见的主体音调,因其适应性较强,即能演唱曲牌体的长短句,又能演唱七字句、十字句对偶句,故此这时候脱颖而出,形成一种新腔,仍用笛子或唢呐伴奏,后来被人们称为吹腔。吹腔力除仍保留一些昆弋曲牌名字外,其主体部分则逐渐形成了正板、顿角板、叠板、散板等简单的板式结构。因此可以说:吹腔是一种由联曲体结构向板腔体结构的过渡形式。

王芷章先生在论述吹腔起源的时候,他同意严长明《秦云擷英小谱》的说法,它是弦索流传在安徽一带变化出来的。严氏文曰:“弦索流于北部,安徽人歌之为枞阳腔(今名石牌调,俗名吹腔)。”弦索调也就是明代人所唱北曲时所用的唱法,用的曲牌多唱法曲,如把唱法简单一些,只用一般的,如“山坡羊”、“驻云飞”等曲牌,就成了吹调,完全不用曲牌,唱法更简化一些就成为吹腔了。弦索调一方面是出于北曲唱法,但也受了昆山腔的影响,另一方面受弋阳

腔的影响也很大。当弋阳腔传到枞阳石牌扎根后他不久，艺人们就把弋阳腔的清唱，改为笛子伴奏，这正是吸收了昆腔的部分，在歌奏上不完全承袭了北曲弦索调的一套唱法，并在曲牌中有了过门，大约有中间过门与引导进门两种。因此，虽然和昆曲同样是用笛子伴奏，用各种曲牌来唱，但唱法上已有了显著的不同。因为这种唱法主要是从弦索调变化而成，所以就仍然叫弦索调。但它和用琵琶、三弦等伴奏的北曲弦索已非一物，而弦索调得名的由来，在这里自然也得到解决了。

由上述已知，吹腔乃系从昆弋腔的主体音调中脱颖而出，并因用吹奏乐器一笛子或唢呐伴奏而得名。在其定名为吹腔之前，它曾和“拨子”等几种声腔一起被人们统称为“枞阳腔”、“石牌腔”及后来这两腔继续吸收梆子系统的营养，在安庆一带形成的“安庆梆子”。这种安庆梆子是在“吹（腔）拨（子）合目”（即在一个戏里同时采用吹腔、拨子两种声腔）的基础上发展形成的，这种安庆梆子后来主要盛行于太平、句容一带。

吹腔虽然是在枞阳腔（石牌调）和梆子腔的中体里脱颖而出的。但它们之间是不能等同视之的。吹腔是清初时枞阳、石牌一带戏班里所唱的多种腔调（合称为“枞阳腔”或“石牌调”）中的一种用吹奏乐器笛子或唢呐伴奏的戏曲声腔，吹腔为清初安庆、句容、扬州等地所用的曾被《缀白裘》统称为“梆子腔”的多种声腔里的一种属于南方音调的声腔，它既不等于“梆子腔”，更与西北乱弹系统的各种梆子迥然不同。这种吹腔是典型的南方音调，属于五声音阶，曲调优美秀丽、婉转柔和。加上它具有很强的适应性，既能演唱长短句的曲牌体唱词，又能演唱对偶齐句的板腔体唱词，因而它广为流传，为许多地方剧种所吸收、借鉴、采用。吹腔被各地方剧种采纳后，虽其名称各异，如湘剧称“安庆调”，婺剧称“芦花调”，闽、粤、汉剧称“安春调”，赣剧称“婺源调”，绍剧称“阳路”，闽剧称“滂水”、“滴水”，而莱芜梆子则称“乱弹”等等，并且在某些剧种中，其伴奏乐器也有了变化，但是在曲调及演唱风格等方面都基本上保留了其本来面目。

在吹腔的板式结构中，吹腔正板是其各种板式的基础。最初阶段，它有两种形式：一种是音域偏高的吹腔正板（以下简称吹腔），例如徽剧《奇双会》中的吹腔正板、笛子伴奏（正宫调）。

徽剧“奇双会”

各 535 | 56 | 6532 | 52 2 | 32 | 1.2 | 612 | 26 | 535 | 556 | 3235 | 2 | 56 | 3.235 |

棍 棒 上 鼓 打 三 更 耳 边 厢

2. 5 | 3.2 | 165 | 1.3 | 216 | 5.3 | 225 | 5.6 | 52 | 235 | 222 | 2 | 1 - ||

又 听 得 楚 切 之 声。

从例中可看出，它是从昆弋腔曲牌“山坡羊”（见谱例十一的主体部分——手挽着金镶玉嵌琵琶儿一面）的曲调变化出来的；另一种是音区偏低的吹腔正板，这种吹腔正板就是“二簧平”。如谱例徽剧《乌龙院》中的“二簧平”，主要伴奏乐器为徽胡（原先为笛子）。

徽剧“乌龙院”

1. 65 | 01 | 61 | 2. 5 | 32 | 156 | 2) 2 | 03 | 2 | 165 | 01 | 61 | 2 | 5 |

猛 然 睁 开 昏 花 眼 只

0 | 1 | 1 | 2 | 32 | 0 | 1 | 7 | 6 | 56 | 1 | 35 | 0 | 1 | 1 | 1 - ||

见 呢 强 盗 在 眼 前。

这段曲调是在昆弋腔曲牌主体部分发展演变而成的。旋律常从弱拍起唱和多用闪板。如谱例十六中“猛然睁开昏花眼”的曲调，首先保持了“牧羊关”唱腔。61 | 6 | 6 | 231 | 2 | 32 | 35 | 35 | 51 | 2 | 的曲调特征及活动音区（主要是6-5）较低，行腔较平（多用四分、八分音符）的特点，然后融合了谱例十五的节拍形式。

上述的吹腔和二簧平正板，在曲式结构、音调及节奏上都存在内在的联系，加上第一乐句的两个音节都落在“2”上，第二乐句的终止音符也完全相同，因此使得它们难以分清彼此。此外，吹腔叠板和二簧平叠板，除行腔时稍有高低之分外，其余也都几乎完全一样。如徽剧《百花赠剑》中的吹腔叠板，笛子伴奏。徽剧《兰关渡》的二簧平叠板，主要伴奏乐器：徽胡（早先为笛子）。

徽剧《百花赠剑》

$\underline{6.1} \underline{5^{\dot{3}}5} \underline{5^{\dot{5}}56} \underline{323} | \overset{f}{2} \overset{f}{2} | \underline{6.1} \underline{656} | \underline{6} \overset{f}{1} \overset{f}{3} | \overset{f}{2} - | \underline{3.5} \underline{615} \underline{5^{\dot{5}}56} \underline{323} |$
 姻缘 姐 缘， 事 非 偶 然。 谋 事 在
 $\overset{f}{2} \overset{f}{2} \underline{23} | \underline{6.1} \underline{656} | \underline{6} \overset{f}{1} \overset{f}{3} | \overset{f}{2} \overset{f}{2} | \underline{3.5} \underline{615} \underline{5^{\dot{5}}56} \underline{323} | \overset{f}{2} \overset{f}{5} \underline{6.1} \underline{656} |$
 人， 成 事 在 天。 只 要 你 我 情 愿， 何 须 心 急
 $\underline{6613} | \overset{f}{2} \dots$
 怎 的？

徽剧《兰关渡》

$\overset{v}{2} | \overset{v}{2} \overset{v}{3} \overset{v}{5} | \underline{1.2} \underline{615} \underline{3.61} \overset{f}{1} | \overset{f}{2} \overset{f}{2} | \overset{f}{2} \overset{f}{0} | \underline{113} \underline{556} | \underline{1.2} \underline{615} \underline{5^{\dot{5}}56} | \overset{f}{1} \overset{f}{1} | \overset{f}{2} \overset{f}{2} | \overset{f}{2} \overset{f}{0} |$
 有 一 个 绝 粮 孔 丙 子， 他 也 曾 把 麒 麟 来 呵 叹。
 $\underline{5.3} \underline{5.3} \underline{5^{\dot{5}}6} \underline{53} | \underline{31} \underline{6.3} | \overset{f}{2} - | \underline{3.55} \underline{56} | \underline{1.2} \underline{615} \underline{5^{\dot{5}}56} | \overset{f}{1} | \overset{f}{2} \overset{f}{2} - | \underline{3.2} \underline{51} |$
 圣 贤 尚 且 遭 磨 呵 难 性， 何 况 我 韩 愈 滴 贬 呵 官。 生 死
 $\underline{6.1} \overset{f}{6} |$
 由 命。

吹腔和二簧平的叠板都是在昆弋腔滚唱句的基础上发展形成的，昆弋腔“牧羊关”那种 1/4 拍子滚唱句（例八）还在二簧平中被保留了下来，如徽剧《兰关渡》中的二簧平叠板（主要伴奏乐器：徽胡，早先为笛子）。

徽剧《兰关渡》

$\underline{66161} | \overset{f}{2} | \underline{35} \underline{51} | \overset{f}{2} | \underline{66} \underline{63} | \overset{f}{2} | \underline{3.2} | \underline{5.6} | \underline{1.2} | \underline{123} | \overset{f}{2} | \underline{51} |$
 马 死 可 怜， 马 死 可 怜， 四 足 朝 天， 西 眼 睁 睁 无 光 彩， 长 安

6̣.1̣6̣.1̣|2̣5̣3̣0̣|0̣0̣2̣1̣|5̣3̣1̣3̣|2̣2̣6̣1̣|2̣2̣3̣2̣|0̣6̣7̣6̣|5̣0̣6̣6̣|5̣-3̣2̣|1̣---|则是在二簧平“桂枝调”“3̣2̣·1̣|3̣3̣2̣3̣|1̣2̣3̣5̣|2̣3̣2̣1̣|6̣1̣6̣3̣2̣|2̣3̣5̣|1̣2̣6̣1̣5̣|5̣3̣5̣|3̣2̣1̣6̣|3̣5̣1̣·|”这个曲调的基础上变化而来的。老二簧原板上向各小分句的音调也均来自二簧平，如第一分句5̣5̣3̣3̣|2̣—就来自6̣3̣2̣|1̣2̣·|；第二分句2̣5̣3̣-|2̣·5̣3̣2̣|1̣—来自2̣|2̣3̣5̣|1̣；第三分句|1̣1̣2̣2̣|3̣---|来自1̣·2̣|3̣-1̣；老二簧原板下句的音调|1̣3̣2̣3̣|1̣2̣1̣2̣|6̣1̣5̣—过门略|2̣-5̣3̣|0̣5̣5̣3̣|2̣---|则分别来自老拨子原板下句的第一、二句|2̣5̣3̣2̣|1̣3̣2̣|6̣1̣5̣—和拨子原板下句的第三分句|3̣3̣2̣1̣|6̣|0̣5̣3̣5̣|2̣—。

老二簧曲调高亢、平直，只宜用来刻划粗犷、豪迈的人物形象，难以用来作长段叙述，因而当人们又模仿二簧平中0̣2̣|0̣1̣7̣|6̣·5̣6̣|或|1̣3̣5̣|0̣1̣5̣6̣|1̣||这类曲调的行腔走句手法，并吸收其音调，创造了|1̣6̣1̣5̣|0̣1̣3̣5̣|5̣·6̣5̣6̣|1̣|0̣1̣5̣6̣|1̣—(7̣6̣5̣6̣|2̣5̣7̣6̣|0̣2̣3̣5̣|3̣5̣3̣5̣6̣|0̣7̣6̣3̣|5̣—(6̣5̣6̣1̣)||诸如此类的可以不断反复，善于长段叙述，长于抒情描景状物的类似对仗式滚唱句的旋律，形成了正二簧原板曲调的核心，如下例《贺后骂殿》中的正二簧原板，主要伴奏乐器为徽胡。

徽剧《贺后骂殿》

(打鼓) 5̣ 2̣3̣|1̣2̣ 3̣5̣ 2̣1̣ 6̣1̣||: 5̣ 5̣6̣ 1̣5̣ 6̣1̣|2̣ 2̣3̣ 2̣1̣ 6̣1̣|5̣ 3̣5̣ 2̣3̣ 5̣6̣|

1̣ 1̣3̣ 2̣1̣ 6̣1̣|| 2̣ 5̣ 3̣ 1̣|2̣—(3̣5̣)|2̣3̣ 2̣1̣ 6̣5̣ 6̣1̣|2̣ 5̣ 2̣5̣|3̣—5̣|

老皇嫂

在金殿

2̣3̣ 2̣1̣ 6̣1̣ 2̣3̣|1̣—(5̣6̣|1̣ 1̣3̣ 2̣1̣ 6̣1̣|5̣ 5̣6̣ 1̣5̣ 6̣1̣)|| 6̣ 5̣ 3̣—|0̣ 5̣ 3̣ 2̣|

怒气冲

1̣—(2̣6̣ 5̣6̣)|5̣ 2̣ 2̣7̣ 6̣|0̣ 5̣ 3̣ 5̣|7̣·6̣ 5̣7̣ 6̣|0̣ 2̣ 7̣2̣ 7̣6̣|5̣—(7̣6̣ 5̣6̣)|

冲。骂得为皇两口哑耳聩。

1̣ 6̣ 1̣ 5̣|0̣ 1̣ 6̣ 1̣|5̣·6̣ 5̣6̣|1̣ 0̣ 6̣ 3̣ 2̣|1̣—(7̣6̣ 5̣6̣)|2̣ 5̣ 7̣ 6̣|

众文武——个个朝拜仪重。老皇嫂

0̣ 6̣ 5̣ 3̣|2̣·1̣ 6̣1̣ 2̣|0̣ 2̣ 6̣2̣ 7̣6̣|5̣—(7̣6̣ 5̣6̣)|

骂孤王真理难容。

上例中的第一句，除在结尾处将老二簧的[1122]3--[变化并发展成[653-]0532]1-此外，其余各处均基本上保持老二簧上句的原貌。从第二句开始，就接上了上述的二簧原板的核心唱段。与此同时，其余板式的曲调也午得到了丰富、发展。从此，二簧平的音调在二簧中占了主要的地位，致使二簧声腔的风格完全不同于拨子。为了区别这两个不同阶段，艺人们将前一阶段称为“老二簧”，称后一阶段为“正二簧”。当正二簧后来改用板胡伴奏，去掉以梆击板而统称为二簧时，因老二簧仍用唢呐伴奏而称之为“唢呐二簧”。二簧平本是那种音区较低，腔调较平的吹腔，因和二簧关系密切，并常和二簧一起使用，当二簧形成之后，它便被称为“二簧平”（板），浙江徽班称“小二簧”，闽粤汉剧称“二簧大板”，而京剧里则称之为“四平调”，也有些剧种仍称之为“吹腔”。

第三节 二簧起源说

关于二簧（后被简写为“二簧”）的起源，史料记载有以下几种不同的说法：一是李调元《剧话》（刊于乾隆四十年左右）云：“胡琴腔起于江右，今世盛行其音，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”；二是李斗《扬州画舫录》（刊于乾隆六十年）说：“后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖北有以罗罗腔来者，……而安庆色艺最优，盖源于本地乱弹”；三是杨静亭《都门纪略》（刊于道光二十五年）谓：“近日又尚黄腔，黄腔始于湖北黄陂县，始于黄冈县，故曰二黄腔。”基于以上三说，近今的戏曲史学者们在谈到二黄声腔的起源时，各执一辞，各抒己见，见仁见智。有的说二黄产生于江西的宜黄，有的说二黄来自安徽的安庆，又有的说二黄源自湖北的黄陂、黄冈。关于二黄的形成过程，本文从声腔衍变的角度，结合史料记载，进行了一些探讨认为，二黄形成的地域，当在安庆一带，时间约在乾隆中叶以后。因为当清康熙年间（1667年）确立了安徽省的建制后，安庆即成为安徽的省会，成为本省的政治、文化中心。又因安庆地处长江中游，当清乾隆（公元1736-1796）年间弘历的六次南巡引来天下的戏曲集中扬州会演时，长江上游各省的戏曲去扬州都要途径安庆，当时的安庆“梆子”班又善于兼收并蓄，以壮大自己，故当句容、太平一带沿以“梆子腔”（即“安庆梆子”）著称时，而安庆本地的班子却已衍进为“色艺最优”的二簧调了。乾隆五十五年之后，继“二簧之耆宿”高朗亭率三大徽班进京，又有四喜、和春、春台等

班相继进京。更为重要的是：在“剧神”“伶圣”的程长庚及其“老三杰”谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬等人的不懈努力下，徽戏的影响才蒸蒸日上，如日中天，并最终完成了徽京嬗变。

徽剧声腔一方面渐次演变为另外新腔；另一方面却又在某些剧目中大致上保持着原来的形式而继续生存下来。这便使得青阳腔、四平腔、昆弋腔、拨子、吹腔、二簧平、唢呐二簧、二簧（黄）等徽剧声腔，既互相有着一脉相承的关系，而又同时并存于今天的舞台。此外，徽班在长期的发展过程中，先后搬演了昆剧、民歌小调和西皮，并使之“徽化”，形成了高于徽剧声腔系统的徽昆，徽剧的花腔小调和徽调西皮，使自己的剧目、声腔、表演艺术、程式都更加丰富完善起来。

第四章 徽班进京的经验启示以及思考

第一节 徽班进京的经验启示

二百年前，北京剧坛是京腔、秦腔、昆曲等多种声腔剧种争胜并荣的局面。徽戏的一个演出团体“三庆班”进京不久，很快便赢得了首都广大观众的喜爱，荣获“京都第一”的声誉，出现了徽调压倒昆腔、京腔、秦腔，各大戏院皆以徽班为主的新局面。又经过四五十年的孕育发展，竟诞生了一个中国戏曲娇子——京剧。从中我们可以得出以下的经验和启示：

第一，商品经济的发展，城市的发达繁荣，为京剧的诞生提供了应有的物质保证和广泛的观众群。清代的北京，是中国经济最发达的地区之一，拥有士、农、工、商等三教九流庞大的观众群体，为京剧的诞生和发展提供了较为充裕的物质基础和精神支持。

第二，北京是全国政治文化中心，文人荟萃之地，各剧种声腔争胜菊坛，为京剧的诞生创造了良好的文化生态环境。相对稳定的政治环境，尤其是当时清朝统治阶级（包括它的知识层）对京剧艺术的喜爱与支持。艺术创造，尤其是像京剧这样高度综合的舞台艺术，没有相对稳定的社会政治环境是难以整体繁荣的。当时的清代，尽管已由“康乾盛世”走向衰落，民族矛盾和阶级斗争日益激化，然而，北京地区却保持了相当时间的稳定与繁荣。而清代统治阶级的喜爱，更起到了直接的促进作用。或者说，京剧的诞生是中国文化艺术发展的历史趋势所使之然也。

第三，徽剧本来是一个土生土长的地方戏，最初的腔调，只有徽州腔、青阳腔等，后来又广泛吸收了弋阳腔、昆山腔、梆子等声腔，加以独创的兼蓄融合，从而形成了自己独特的艺术风格。这就是说，它从一开始就不保守，不僵化，而是善于吸收其他地方戏的声腔曲调的特长，以丰富和发展自己。特别是进京的徽班，不只拥有自己独具特色的声腔和表演艺术，而且还网罗了其他流行的声腔剧种。这就使它成为一个不同与其他单一声腔的综合性戏班，而能把各种声腔曲调汇聚在同一舞台上，既高亢激越，又浑厚深沉，演出丰富多彩，蔚然新声。如此，一下子就压倒了在京都流行已久的平直高亢的京腔和低沉沉闷的昆曲，较充分地显示了戏曲声腔曲调的表现力和声乐艺术的美感。所以在

它留京以后，很快就在民间演出中扎下根来，争得了有各种戏曲爱好的京都观众。

第四，徽剧剧目题材广泛，它来自民间，积累了大量的民间生活题材的小戏，思想清新，艺术上生动活泼，同时又拥有反映社会政治题材的正剧，剧目很丰富。据徽戏老艺人回忆，徽剧自己的传统剧目就有一千多种，而且它还把其它剧种的许多优秀剧目移植到徽剧，其中不少剧目一直保存到成熟后的京剧里。这较之与人民生活一直游离的昆剧就有了巨大的不同，表现了它独具特色的生活特色以及生活气息，而且语言也贴近人民，通俗易懂。因而，也比词义艰深晦涩的昆曲，更为京都广大观众所喜闻乐见，一新耳目。

第五，徽班的艺术家们，既具有精湛的技艺，又具有创造与开放的意识。当时进京的徽班，演员是经过严格精选的，他们各个身怀绝技，大多是尖子人才，而且行当一应俱全，表演与声乐艺术水平较高，有文有武，有唱有做，有长靠，有短打……尤其是侧重于做工细腻，讲究表情。他们绝不保守，更不忌贤妒能，而是广采博取，化他为我。这里有三个层次：一是在班社的组织结构上，广罗人才。凡是有才能的艺人来投，不论是昆腔、秦腔、汉调，都接纳，允许他们搭班，实际上是一种“文、武、昆、乱”的混合班，他们取长补短，相得益彰；二是在艺术创造，从声腔、念白到表演，都积极地向姐妹艺术借鉴、学习、吸收，形成了徽汉合流，最终形成了以皮黄为主体的多种声腔组合的音乐体系，并适应当地群众的审美需要，在念白上加以“京化”，从而诞生了一个新的艺术机体。三是它的这种广取博采，既来自民间，又有来自文人士大夫乃至宫廷的广泛吸收，即是说，它是由纵向的数千年传统文化与横行的现实生活这样广博的文化层面上汲取营养的。它虽是走向大城市，走向宫廷，走向雅化，又不脱离人民，仍保持民间艺术的朝气蓬勃与通俗易懂，真正能做到雅俗共赏。

第六，徽班之所以能在北京立住脚跟，还有一个原因，那就是它能适应北京的习俗而变革它的剧艺。徽班进京后，就以它的多剧种、多声腔的丰富多彩的同台演出而吸引观众，它立住脚跟后，也并不是故步自封。它一方面能广为接纳正在衰落的北京各剧种艺人投入徽班，以吸引各剧种的老观众；另一方面，仍继续从在京的各剧种声腔曲调中博采众长，广泛吸收艺术营养，以提高自己“京化”的水平，直到汉戏进京，仍然还有徽汉合流，又给徽班带来了许多新的变化，为皮黄声腔的逐步形成，逐步向京剧演化奠定了基础。

第二节 关于徽剧改革发展的几点思考

今天的社会是商品经济高度繁荣发达的社会。一切都走向了市场，走向商品化。戏曲艺术也不可避免的被推向市场，面临抉择、生存与发展。但戏曲艺术别无选择，只有面对现实——客观的、残酷的现实。必须面对挑战——巨大的挑战、严峻的挑战。为了戏曲艺术之花能够在今天、明天、后天乃至永远都一直绽开怒放，馨香宜人，所有热爱关心、爱护支持它的各方面仁人志士，都有责任有义务，尽一份心、出一份力，使它芬芳艳丽，娇美可人。

经济基础决定上层建筑，并通过它而决定了社会意识形态的性质。要使徽剧艺术长盛不衰，永保青春的活力，社会各方面必须给它提供赖以生存发展的肥沃的土地、滋润的土壤。

首先，得有经济上的投入和物质上的支持。要大力扶持，从中央到地方，从官方到民间从群体到个人，从创作到排练、演出、欣赏，社会各界，各个方面都要尽可能地给予帮助和扶持，给它提供一个良好的生存环境，发展空间。艺术工作者不是苦行僧，不是生活在真空中。他们需要生活，需要衣、食、住、行，需要丰富的物质生活，需要高尚激情的精神追求。只有心情舒畅才能激发他们的工作热情，激发他们的潜能，才能使工作效率倍增，才能生产出更多的潜在的效益。而且，对于某些特殊的、重要的剧种和一些卓有成效的艺术家要给予特殊的精神上的、物质上褒奖鼓励，关心扶持，这不但是必要的，可行的，而且是行之有效的，是为现实所证明的经验和方法。

其次，要有一个坚强有力，有凝聚力的，深谙领导艺术，众志成城的领导集体。大家心往一处想，劲往一处使，这样才能战无不胜，攻无不克。徽剧的成长经历，从高朗亭、郝天秀、陈金彩的“兴”到程长庚、卢胜奎的“盛”再到杨月楼的“衰”，这就是前车之鉴，我们不能忘记历史，应该从历史中吸取经验和教训。

再次，必须创作与时俱进的、代表先进文化发展方向的，反映时代风貌、反映人们精神需求和审美趣味的作品。艺术属于意识形态，应该服务于上层建筑。艺术应该为人民服务，应该为社会主义现代化建设服务，并且做到与时俱进。戏曲声腔是一种艺术形式，它始终是为剧目内容服务的。随着时代的变迁、发展，人民群众的感情需求、精神生活标准不断提高，剧目的内容也必然要随着发生变化，跟着时代发展的脉搏一起跳动。因此，如何更好地表现剧目内容，

是戏曲声腔进行革新的依据。例如，明代中叶，由于政治稳定，城市工商业的发展和城市人口的增加，徽剧的演出内容便由早期的《目连戏》、《封神榜》、《西游记》等弋阳腔剧目而转变为以《荆钗记》、《白兔记》、《拜月记》、《琵琶记》等传奇戏为主的徽池雅调阶段的剧目。它们反映了当时人们的审美情趣和标准。明末清初时又因爆发了大规模的农民起义而要求剧目适应当时的时代风貌和生活节奏。于是，《说擒庞德》、《罗成写书》、《龙虎斗》等内容简练，节奏明快，旋律高亢激越的吹腔、拨子、皮黄戏便应运而生了。由于内容的改变，便随之产生了与之相适应的艺术形式。例如：滚调的产生；音乐结构板式由联曲体向板腔体演变；打击乐器改大锣、大钹为小锣、小钹；帮腔形式也改变了许多；并且增加了管弦伴奏，改唢呐、笛子伴奏为胡琴伴奏等等。这新形式的产生发展过程，也就是徽剧声腔不断革新与发展的过程，它保证了徽剧的生存与发展，繁荣与兴盛，从而使它具有了顽强的生命力。

第四，戏曲声腔的形成与发展，离不开革新、创造。最早的徽剧声腔——徽州腔与青阳腔，便是由艺人们敢于“错（杂）用乡语”和“改调歌之”而产生的。艺人采用当地的语言来演唱弋阳腔，在演唱过程中，不断吸收当地民间音乐的营养成分来丰富发展原来的唱腔，这才使得原来的弋阳腔转变为徽州腔和青阳腔。接着又在徽州腔和青阳腔的基础上，吸收和融合了昆山腔的精髓，演变为四平腔和昆弋腔。再往后，又吸收了梆子的营养，演变出吹腔、唢呐二簧、拨子、二簧平和二簧等声腔。因为进行了种种革新，才使得徽剧受到了广大群众的喜爱并拥有了无比丰富的艺术遗产。

改革、创新要在精通传统的基础上进行。要发展传统必须先学习传统，研究传统，精通传统，抓住其精髓。所以说：徽剧声腔是在不断革新中形成并发展起来的。如果我们对传统一无所知或一知半解便迫不及待地，盲目地进行革新、发展，势必会造成一个剧种的支离破碎，面目全非，从而失去了它本来的特色。徽剧声腔及其表现形式的历次变革、创新都是由徽班艺人在艺术实践中逐步发展完善的。因为他们熟悉自己的传统，精通传统。徽剧诸声腔，从最早的徽池雅调到最晚的二簧，中间虽然经历了两百多年的时间和几个大的发展阶段，但它们之间的承继关系仍是非常清楚的。纵观徽剧声腔的每一个发展阶段，都既“像”其前阶段的声腔，又都出现了若干个新的因素又不是很“像”。这“像”就是继承，而“不像”就是在继承的基础上而发展变化了。这就是继承与发展的关系。我们要处理好两者的关系。只继承而不发展，是故步自封，久而久之，

将只能造成剧种的死亡；只发展而不继承，这种发展是不坚定的，不落实的。继承是为了更好的发扬遗产；发展是为了遗产能够长期得到继承。

徽剧在不断发展和丰富自己的同时又逐渐改变着自己，革新着自己，完善着自己。而所有的改变、革新抑或是完善，都是在自己原有的基础上进行的，都是在精通传统的基础上的继承与发展。

徽剧声腔的历次革都遵循着一条规律，即改革其不适应新内容的形式，也只发展其为表现新内容所必须的形式，而对一些能与相之适应的老形式，则仍予以保留。这就是继承中的“吸其精华，而弃其糟粕”的原则。例如，至今仍用四平腔来表现《借靴》、《审乌盆》等以小丑为主的剧目；用昆弋腔来表现《昭君出塞》、《贵妃醉酒》等载歌载舞的剧目；用唢呐二簧来表现《太师回朝》、《马武夺魁》等气氛热烈的以净角为主的剧目；用以笛伴奏的吹腔来表现《巧姻缘》、《漆匠嫁女》等生活情趣盎然的剧目；用拨子来表现《告御状》、《秦香莲》等悲壮激烈的内容剧目；用大锣，大鼓伴奏和人声帮腔来表现一些特定的剧目。所用这些“老的”、“旧的”，因内容和形式相互统一、协调，故能受到观（听）众的普遍欢迎，从而保持了青春活力。

第五，就徽剧而言，可以利用徽剧本身善于兼容并蓄，吸收融合的特点，借鉴嫁接其他表演艺术的程式、手法来丰富自己、发展自己、完善自己。徽剧历史上的形成、发展以及兴盛的过程足以作为前车之鉴。

单以音响而取胜的交响乐都能走进课堂，走进校园，一步步的走进社会，被越来越多的社会群体所接受、所欣赏，所喜爱，况乎徽剧，不但有自己音响——唱腔、念白上等听觉上的优势，而且还有视觉——做科、打混等这些动作上的竞争力。连古典式摔跤都有望会在改革创新后而走向奥林匹克的竞技场一显风采，况乎我们历史悠久，“文、武、昆、乱不挡，唱、念、做、打俱佳”的徽剧呢？“小家碧玉”的黄梅戏在改革后都能够被越来越多的人所接受，所称道，难道“大家闺秀”的徽剧在被更精、更好地革新后会没有市场？没有前景？“交响黄梅”能够异彩纷呈，酸心热耳，使人耳目一新，难道博大精深的“交响徽剧”不能老树新花，重焕青春的风采么？能，完全可能。因为徽剧具有丰厚的文化底蕴，厚实的历史积淀和无穷无尽的生命力。

第六，关于创作，我认为要处理好两个问题，即大众化和化大众。

大众化，就是要求剧作家业精于勤，精益求精，不断提高创作水准。这就要求他们爱岗敬业，热爱生活，不断地走进生活，深入生活，感受生活，提炼

生活，抒写生活。只有这样，才能写出真正的受人民喜爱欢迎的好作品，成为真正为人民服务的剧作家、文学家、艺术家。

如果有了真正的好作品，又有了好的排练和精彩的演出，再加上好的舆论宣传，我想，（感）化大众就是水到渠成的事了。

第七，一名优秀演员在创作、表演上的成就，是推动一个剧种前进、发展的重要动力之一。程长庚之于徽剧，梅兰芳之于京剧，新风霞之于评剧，严凤英之于黄梅戏。这是不言而喻的事。-但是，我们需要的不是一个优秀的演员，而是一批，一大批优秀的，杰出的表演艺术家。这是一项巨大的工程，我们必须为此而付出艰辛的劳动和不懈的努力。

目前，我们正处于社会主义初级阶段，我们赖以生存的社会物质财富还不够丰富，社会物质基础还比较薄弱。这是历史前进发展过程的必然过程。“饱暖思淫逸”。只有当我们的物质文化生活极大丰富了，教育高度发达了，我们整个国民的综合素质才能全面提高，我们的欣赏水平，审美情趣，艺术品味才能得到大幅度提高。如是，我们的徽剧，我们的戏曲，乃至我们整个民族的高雅艺术才不会曲高和寡，才不会让人感到不可接近，难以理解，从而使其束之高阁，深感高处不胜寒；如是，我们的徽剧才会有观众、有市场、有竞争、有发展。但我们不能静坐等待，有识之士应该从我做起、从现在做起，从点滴做起，为我们徽剧的明天辛勤工作，不懈努力。美国是一个多元文化复合的国度，爵士、摇滚等流行音乐风靡盛行，经久不衰，但这并不影响巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、斯特拉文斯基的音乐在美国的广泛流行和被普遍地接受。因此，我们有理由相信：徽剧的明天会更美好、更灿烂、更辉煌……

参考书目

1. 《徽剧资料汇编》，安徽省文学艺术研究所、安徽省徽剧团合编（内部资料）一九八三年八月编著。
2. 《论坛歌台唱剧种》[《程长庚研究文丛》之一]，中国戏剧出版社，一九九二年十月第一版
3. 《古今中外论长庚》[《程长庚研究文丛》之二]，金芝主编，一九九五年十月第一版。
4. 《长庚精神照后人》[《程长庚研究文丛》之三]，金芝主编，一九九八年一月第一版。
5. 《中国戏曲志·安徽卷》，《中国戏曲志》编辑委员会，一九九三年十一月第一版。
6. 《中国戏曲音乐集成·安徽卷》（上卷），《中国戏曲音乐集成》编辑委员会，《中国戏曲音乐集成·安徽卷》编辑委员会，中国 ISBN 中心。
7. 《中国戏曲剧种大词典》，上海辞书出版社出版，一九九五年四月第一版。
8. 《西皮二簧音乐概论》，刘国杰著，上海音乐出版社出版发行，一九八九年十一月第一版。
9. 《古腔新论》，“青阳腔学术研讨会论文集”，安徽省艺术研究所编，安徽文艺出版社，一九九四年六月第一版。
10. 《中国戏曲音乐集成·安徽卷》（文字部分）初审稿，一九九一年六月。
11. 《中国戏曲音乐集成·安徽卷·徽剧》（上册曲谱），谢林义编，一九九一年六月，合肥初稿。
12. 《中国戏曲音乐集成·安徽卷·潜山弹腔》（下册曲谱），韩华胜编，一九九一年六月，合肥初稿。
13. 《傩戏——中国戏曲之活化石》（全国首届傩戏研讨会论文集），黄山书社出版，一九九二年二月第一版。
14. 《京剧唱腔研究》，武俊达著，人民音乐出版社出版，一九九五年一月北京第一版。
15. 《中华戏曲》（第二十三辑），龚和德主编，文化艺术出版社出版，一九九九年三月北京第一版。
16. 《闽剧艺术初探》，林艳学位论文，二零零一年四月。

后 记

记得九八年参加研究生入学复试的时候，吴培文教授问了我这样一个问题：安徽音乐文化史上最出名的是什么？我给出的答案是“二黄”——黄山和黄梅戏。可能是由于当时过分紧张，脑海里居然没有闪现出一丝一毫有关“二簧”或“二黄”等与徽剧或徽班相关的信息抑或概念。

研究生阶段的第一节课，导师周畅教授就给我们来自全国不同省份的同学大体上确定了毕业论文写作的选题方向——发挥各自的地缘优势、人（亲）缘优势，研究本省或本地区的音乐文化。皖楚大地文士荟萃、人才辈出，音乐史上名家名作不可胜数，从管仲《管子·地圆篇》到嵇康《声无哀乐论》，再到张曙的抗敌战歌，还有践耳的管弦乐作品；有雩戏、青阳、黄梅戏等各种戏曲曲种；更有说唱杂剧等曲艺艺术；还有各个朝代的诗乐、词乐，种类丰富，不一而足。“多即是无”，我无法选择。于是，我把困惑告诉了导师，老师很肯定地为我作出了回答——徽剧研究。

有些事情也许就是如此巧合。想不到几年前复试时我没有回答出来的问题，在几年后竟然成了我毕业论文研究的内容。有了目标就有了前进的方向和动力，我开始了有关徽剧文献资料的搜集、整理、翻阅和考察。利用寒暑假和节假日回安徽的机会，我拜访了徽剧方面的专家学者，艺人演员以及研究团体和机构，做了大量的工作，付出了许多辛勤的劳动，获得了宝贵的信息，积累了丰富的资料，逐步加深了对徽剧的理解、认识和把握。研二下半学期，我着手开始了论文的写作。由于关于徽剧的孕育形成、发展嬗变的历史，历来百家争鸣，各家各说见仁见智，莫衷一是。有的观点甚或相互冲突、互相矛盾。这对我一个初涉此领域的“小学生”提出了一个巨大的挑战。写写停停，停停写写，付出了不少辛劳和努力。今天，我的毕业论文已经终于最后定稿。看着摆在面前的一本本大大小小的书籍和词典，翻看着、浏览着一页页勾来划去、修去改来的“五彩斑斓”的手稿和打印稿，我的心情无法平静：轻松？欣喜？兴奋？解脱？抑或兼夹几许淡淡的感伤和几丝莫名的怅惘和无奈。就要毕业了，这是一种复杂的心情。时间过的真快，几年前小音乐厅里复试的情景好像就在昨天，“三年学出五年的成绩”这句老师经常语重心长教导的话时时在耳边萦绕。人生能有多少个三年呢？人生能遇上几位德艺双馨的师长呢？一生还能拥有几许令人向

往的校园生活呢？

毕业论文的最后定稿，只是对徽剧研究开了一个头，只做了九牛一毛。对于博大精深、积淀厚实的徽文化来说，则更是沧海一粟。但我毕竟迈出了艰难的第一步。万事开头难，“好的开始是成功的一半”。这第一步是我研究徽剧的基点，研究徽文化的基点。老师常说：做学问要先从“点”开始，然后扩展到“线”，再到“面”，最后再到“体”。吾将以此圆点为学术原点，不断加大加深研究领域的广度和深度，时刻铭记老师的教导——一辈子学习，一辈子创造，一辈子奉献。

最后，谨将此圆点上的几许心得，一点收获——我的拙作，作为一份不成敬意的小礼物献给热爱、关心和支持徽剧事业的人们；献给所有关心和帮助过我的母校、师长、亲友和同学们。特别奉献给我敬爱的导师——周畅先生，感谢老师无私的谆谆教诲和悉心指导；感谢老师在传道、授业、解惑和忙碌的社会工作之中仍然时常关心、过问我的学习和生活；感谢您的言传身教，无论是您渊博的学识抑或您完美的人格。献给给予我巨大支持和无私帮助的安徽省徽剧团团长李龙斌先生；还要献给我的老师、学长和乡友周显宝老师；献给生育我、培养我的默默无闻、任劳任怨的父母；尤其要献给辛勤工作、勤俭持家、给予我巨大精神支持、无怨无悔的妻子以及我美丽可爱的宝贝女儿。

洋洋万言，不知所言。就让我在心里默默地祝福你们：工作顺利，学习进步，健康快乐幸福永远……

王 兵
音乐系九九研