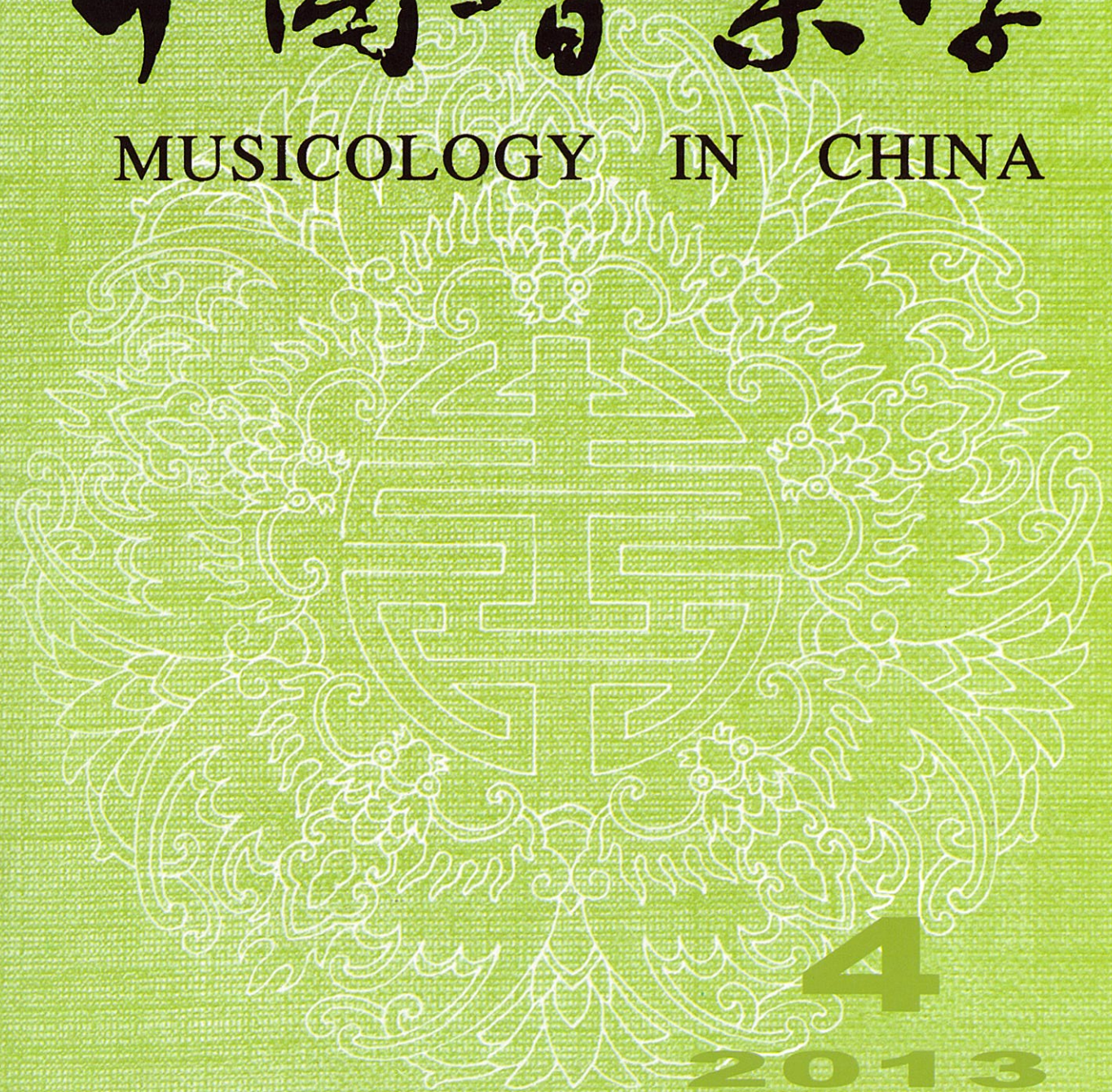


2013年第4期 (总第113期)

中國音樂學

MUSICOLOGY IN CHINA



4

2013

古代音乐史

- “新史学”与宋代音乐研究的倡导与实践·····洛 秦(5)
- 明代卫所镇营礼仪及用乐考·····任方冰(12)
- 论嵇康的“声无哀乐”·····田耀农(20)
- 唐代太常音声人赋役制度研究·····倪高峰(25)
- 范镇雅乐观研究·····杨成秀(32)
- 中声与钟声
- 北宋雅乐的中声音乐观与钟声实践·····徐 蕊(37)
- 中国音乐编年史的理论思考
- 北宋音乐编年史研究的个案·····黄艺鸥(41)

近现代音乐史

- “民族音乐”研究班与《民族音乐概论》·····孙幼兰(47)
- 高罗佩对古琴谱中“调意”、“指法手势图”与“减字谱”的研究
- 以《琴道》的论述为主·····李美燕(52)
- 中国近现代音乐史学科两部奠基之作编写历程回顾·····常江涛(59)

乐律学

- 工尺谱字原始·····张振涛(68)
- 浙江民间器乐曲中“鱼咬尾”与“连环扣”的音乐形态研究·····汪静渊(83)
- 端正学术心态 解悟“同均三宫”·····刘永福(92)

民族音乐学

- 歌仔戏《七字仔调》唱腔旋律音调特点及其考源·····王耀华(97)
- 湖南南岳“幸运香火法会”音乐考察 ·····代 宏(103)
- 和田维吾尔木卡姆及其形成探析 ·····巴吐尔·巴拉提(113)
- 二都戏的音乐形态及其演变·····田中娟(118)
- 从音乐传教到乐器制造
- 钢琴作为广州城市音乐新标识的文化解读·····金 辉(124)

外国音乐

- 社会学对于音乐史学的几个切入点
- 以18世纪维也纳音乐生活并莫扎特为例 ·····夏滢洲(128)
- “音乐厅博物馆”现象及相关理论述评·····班丽霞(137)

封二:音乐学家——洛秦

封三:沉痛悼念孟宪福先生

封底:本刊投稿邮箱变更说明;稿约

田中娟
TIAN Zhong-juan

二都戏的音乐形态及其演变

Music Forms of Erdu Traditional Opera and Its Evolution

摘 要 在二都戏的传承演变历程中,呈现了从曲牌体到板腔体的演进,其后发展成融高腔、昆腔、皮黄腔、滩簧、乱弹、明清俗曲等诸声腔共存的多声腔戏曲形式。由于菇民区香菇经济在“康乾盛世”时发展到鼎盛时期,又盛行佛道两教,于是在敬神娱神的过程中又将其与宗教仪式紧密相连,形成了具有显著地域性特征的地方剧种。本文将从二都戏的“乐声”音乐形态、“非乐声”音声形态进行分析,以及对二都戏音乐现象的演变过程进行探究,使这一独特的音乐形象得以显现。

关键词 二都戏 音乐形态 音声形态 演变分析

中图分类号 J607

文献标识码 A

文章编号 1003-0042(2013)04-0118-06

二都戏起源于浙西南菇民区,境内的庆元县左溪镇,是一个具有鲜明特色的地方剧种,由于庆元县合湖、荷地、左溪一带古称“二都”,故而得名。二都戏主要在浙西南龙泉、庆元、景宁三县的菇民区内流传扩布并传承发展,其表演者和欣赏者大多为菇民自身,而且它的演出习俗及其艺术特征与境内的菇神信仰有着极为密切的关系,故又被称为“菇民戏”。二都戏的产生年代从历史文献中已无法考据,在其漫长的传承衍变过程中,还派生出坐唱班、傀儡戏等灵活多变的表演形式。它既是菇民祭神娱神时的重要载体,又是菇民的精神寄托和主要娱乐形式,是中国香菇历史文化的突出代表,凝聚着中国香菇历史文化的深刻记忆和丰富内涵。

在民族音乐学领域和话语体系中,音乐形态的涵义已在明显地扩大,且日益被人们所接受和应用。“民族音乐学的音乐形态含量”既包括“乐声”性质的音乐形态,又包括“非乐声”性质的凡与人类文化活动相关的所有“音声”形态……它专指人类文化活动中具有

文化意蕴和文化符号特征的各种“非乐声”音响,如音乐文化活动或音乐仪式活动中作为特定程序和内容的吟诵、咒语、呼喊、喧嚣、器物(法器)碰击、自然音响选择等,即统归为“音声”^①。然而,在当下的戏曲音乐研究中,音乐形态的研究多关注声腔、板式、曲牌、

作者简介 田中娟(1972~),女,硕士,丽水学院副教授。(浙江 丽水 323000)

菇民区,即浙西南地区菇民居住和活动的区域。是指以砍花法栽培香菇这一技艺维系于一体的,在漫长的历史过程中形成的有共同语言、共同信奉、共同习俗、共同技艺、共同地域特征的群体活动区域。它属于自然经济区域,与行政区域的划分不同。在历史上约定俗成的菇民区域集中于浙西南庆元、龙泉、景宁三县。

田中娟:《二都戏的历史文化记忆》,《光明日报》2012年10月27日。

伍国栋:《音乐形态 音乐本体 音乐事象》,《中国音乐学》2010年第3期。

锣鼓、程式等“乐声”音乐形态,涉及“音声”范围的相对较少。本文所论及的二都戏是在菇民区内产生的一种娱人娱神的地方剧种,它的传承、交流和发展均与菇民的生活生产习俗有着极为密切的关系,由于菇民区香菇经济在“康乾盛世”时发展到鼎盛时又盛行佛道两教,二都戏敬神娱神的过程中与宗教仪式紧密相连,形成了具有显著地域性特征的地方剧种。本文所指的戏曲音乐形态既包括“乐声”性质的音乐形态,又包括“非乐声”性质的音乐形态。本文对二都戏音乐形态演变过程进行分析,以弥补以往对二都戏音乐研究的缺失,从而在更大的范围内寻求民间戏曲音乐的共性与个性特征。

一、二都戏的音乐形态特征

在二都戏音乐中,包含了两大体制的内容,一为曲牌连缀体,另一为板式变化体。在众多的剧目里,还吸收了民间歌曲、歌舞、曲艺等作为戏曲音乐的重要补充,用以表达丰富的思想感情和独特的戏曲场面。由于浙江菇民自元末明初开始就徒步到全国各地种植香菇,先在闽、赣等地,后至川、陕、云、贵、皖、鄂、湘、粤、桂,足迹遍布华夏大地,给二都戏的音乐带来了丰富的外部资源,使二都戏发展成既具曲牌体,又具板腔体的多声腔剧种。

(一) 曲牌体音乐——初级与高级形式共存 相机而用

在曲牌使用的发展过程中,经历了单牌子、杂牌子、多牌子的发展阶段。据笔者调查现留存的二都戏曲牌有一百余首,常用的有六十几首,分析其曲牌音乐特点可知,曲牌体音乐发展历程中的这三种形式在二都戏唱腔中都有遗存。这与菇民的生活、生产习俗密切相关,他们秋季外出种菇,春季回家务农,从各地带回的音乐品种往往因循守旧,很少改变。由于没有文人的参与和发展创新,菇民出于自娱自乐,对不同时代带回的唱腔音乐完整地保存。

1. 单牌子音乐。这是从民歌发展到戏曲音乐在初级阶段形成的产物。在二都戏的小戏中还可以找到这样的例子如《大补缸》用单牌子,《龙凤剑》的“回府传宣”一折用的全是〔红纳袄〕,这种单牌子小戏的特点在于朗朗上口,利于演员自由发挥,剧中情绪的喜笑怒骂,演唱的轻重缓急,可由演员任意发挥和创造。缺点在于音乐容量有限,显得单调,不利于戏剧性的发展变化。

2. 杂牌子音乐。为了适应剧情的需要,将许多不

同的曲牌进行串联,不同宫音的曲牌可以混用,自由组合,形成杂牌子音乐。如二都戏《珍珠记》中的“书馆相会”曲牌,将〔驻云飞〕、〔滴溜子〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕、〔江儿水〕等不同宫调相连为用。这种简单的连接带有明显的缺点,首先,有许多曲牌源于民歌,民歌中不适于戏文的衬句被带入戏曲,如常用的〔莲花落〕、〔太平年〕等曲牌无论在什么场合演唱,均将“太平年”、“一支落莲花”的衬词带入,直接影响剧情内容的表现。其次,调式不协调,由于不是同宫调,转调时出现明显的裂痕,致使声腔难以统一。

3. 多牌子音乐。多牌子音乐限制很严,每剧必四折,每折必同宫,如需不同宫调的连接,则每折一调。每套内曲与曲连接有一定的次序,是曲牌体音乐的高级产物。但是,二都戏的故乡由于离温州很近,受永嘉杂剧的影响,多牌子音乐的运用却不似元曲、昆曲那么严格。它打破每折一宫的规律,利用变换主奏乐器的方法,随心所欲地转换着宫调来变换使用曲子,但却坚持着徐渭在《南词叙录》中所说的“安于浅近”、“用声相邻”的观点和原则。

(二) 板腔体音乐——多种声腔同时共存 相机而用

浙江戏曲音乐的一大特点是一个剧种拥有多种声腔,数种声腔同台献艺是普遍存在的事实,在二都戏传承和发展的历程中出现了高腔、昆腔、皮黄腔、滩簧、乱弹、明清俗曲等声腔共存的状态,又由于菇民长期在江西、福建种植香菇,受江西宜黄戏、婺源徽戏的影响较大,同时,又与福建的大腔戏、北路戏有相似之处,如二都戏锣鼓经与大腔戏极其相似。在长期的发展和演变过程中,二都戏按照主奏乐器名称的不同将唱腔划分为三种类型:京胡戏、横箫戏、毛胡戏。

1. 京胡戏:是以京胡作为主要伴奏乐器的西皮、二黄、阴调戏。皮黄腔来自徽班,二都戏的皮黄可能与江西宜黄腔、婺源徽剧音乐有关,但其板式的名称和运用上又有区别。京胡戏的主要有《二度梅》、《九龙阁》、《昭君和番》、《三仙阁》等59个剧目。

西皮,是二都戏的主要唱腔,其基本句式为上下两句组成,结构为二、二、三的七字句或三、三、四的十字句组成,主要以商调式或角调式较为多见。“传统的板式有:原板、倒板、紧板、十八板、紧铎、慢铎、半正半反铎、流水。”各种板式都有男、女宫之分。〔倒板〕用

姚德安、胡培华:《二都戏》,香港:国际炎黄文化出版社,2005年,第19页。

同注。

于每段唱腔的起唱处,且用于人物出场之前的上句,不能独立成段。开唱前往往是演员在后台“叫头”,然后起倒板锣、起导板奏乐队过门,演员开唱。倒板的句子字数规格不定,不论男宫、女宫句末均落在 re 音上。倒板的下句将视剧情需要,转至原板、紧板、紧铎、慢铎,转板时各以不同的锣鼓点过渡。〔慢铎〕一板一眼,一般用于大段叙述或诉说性的剧唱,伴奏时去京胡,以二胡为主奏乐器,速度较原板缓慢,男、女宫上句分别落 re、do,下句落 do、sol,板起板落,整齐平稳,句间过门可长可短,以前句落腔作为强音,以便演员可以随时入板。〔紧铎〕一般用于怒骂、争辩场面,有板有眼,可反复配唱四句以上唱腔,演唱时多为一字一音。善于表现急促、激动场面,男、女宫上句分别落 re、la,下句落 do、sol,男女宫分别有不同的开唱锣鼓,男宫用堂鼓、大锣、铙钹的大敲,女宫用堂鼓、小锣、小钹的小敲。〔半正半反慢铎〕移宫犯调,是二都戏极具特色的板腔,常用于悲哀凄凉的抒情场面,旋律多花腔,跌宕起伏,节奏变化亦多,上句尾音落 la,下句尾音落 sol,能将各种忧伤难抑的情感发挥得淋漓尽致。

二黄,是二都戏的另一代表性唱腔,二黄腔调粗犷、苍劲,适合于表现凄凉沉郁情感。由小二黄、老二黄、二黄三部分组成,小二黄与乱弹中以〔三五七〕为代表的一类唱腔关系紧密,其唱腔的音乐结构既留有长短句的曲牌体音乐痕迹,又具有板式变化因素的体式。在浙江的各剧种中,这种唱腔除二都戏《渭水访贤》、《二度梅》、《双图贵》等曲目中有,其余均保留在婺剧的小二黄里。皮黄腔中的老二黄、二黄唱词句式与西皮唱腔的唱词句式基本一致,均为七字句或十字句的齐言上下句,基本句式加上衬字衬词或叠句的则为变化句式,唱腔音乐属于板式变化体。京胡以 sol—re 定弦,传统板式有原板、倒板、紧板、十八板、平板、流水等,可以互相连接,组合成套。

阴调,即反二黄,一板三眼,速度缓慢,曲调低沉,其行腔具有苍凉沉郁之感,往往用于病中呻吟或朦胧梦幻之中的叙述,或人物情绪失常时用。胡琴以 do—sol 定弦,上句尾音落 sol,下句尾音落 re。阴调板式有原板、慢板、倒板、紧板、流水等。阴调可单独演唱,这是与其他唱腔区别的重要特征,有时也可与二黄连接,但因二者不同调,故在衔接处需要一段长长的板介来使之自然过渡。二都戏中常利用“叫头”进行转调和转腔,这是艺人的一个创举。

2. 横箫戏:是指以唢呐或笛子为主奏乐器的乱弹,由于当地人将笛子称为“横箫”,故有其名。横箫戏在二都戏中占有重要位置,分为文宫和反宫两类。文宫以老二慢为主要板式,反宫以三夹子为主要板式。二都戏中横箫戏的主要有《判双丁》、《两重恩》、《鸳鸯带》等 31 个剧目。

文宫,用于叙事性的和抒情性的唱腔中,其基本句式为上、下板各两句的板腔结构,上句落音 do、mi,下句落音 re、la,基本板式有:老二慢、平板、倒板、流水、紧板。平板、老二慢为主干唱腔,其余为辅助唱腔。〔老二慢〕音调低沉,速度缓慢,较适合用在痛苦追忆或忧伤悲情的唱腔中。旋律以级进为主,运用拖腔和切分手法来推进唱腔的悲苦情绪,演唱时往往带哭腔,小跳后略显婉转以显示其性格特征,是二都戏中极具特色的声腔。前后连接有两种方式,叫头—老二慢,这种连接方式后接的老二慢比较平缓低沉;倒板—老二慢,这种连接方式出来的老二慢跌宕起伏。反宫,曲调高昂、激越,宜于叙述、评理、回忆等场面,男女宫无明显区别。其基本句式为上、下句的板腔结构,其基本组成板式为:三夹子、倒板、十八板、原板、流水、紧板、慢铎、平板等。三夹子、平板为主干唱腔,其余为辅助唱腔。〔三夹子〕近似拨子原板,是反宫的主要板式,可以单独唱也可与其他板式连接使用,而且有丰富的板式转换手法。男女同宫,曲调活泼明朗,灵活多变,过门可伸缩,只要入拍音和终止音符合板式要求,演员可根据角色唱腔要求在旋律上自由发挥。基本句式为上下句结构,上句落音 do、re、sol,下句落音 la、mi、do。

3. 毛胡戏:是指以二胡为主奏乐器,不用管笛的滩簧、北调、时调戏,当地人称二胡为“毛胡”,因此得名。滩簧戏有《貂蝉拜月》、《对课》、《僧尼会》等,时调戏有《走广东》、《浪子踢球》等,北调戏有《借衣劝友》、《王安送米》等十余个剧目。

滩簧,通常作“剧头”(折子戏)演出,其行腔曼长,曲调丰富,柔和优美,最擅长表现细腻的情感。滩簧腔系有引子、男女宫滩簧、滩簧叠、垛板、流水等组成。主奏二胡以 do—sol 定弦,一板一眼,文辞句式以七字齐言为正格,可配唱四句以上文辞。〔引子〕在滩簧中具有极其重要的作用,散拉散唱,一般用于叫头之后,正板之前。〔滩簧〕慢中板速度,曲调委婉缠绵,适用于大段的叙述场面,有男女宫之分,男宫高而刚,女宫低而柔,男宫上句落 sol,下句落 re,女宫上句落 do,下句落 la。

北调 源于滩簧中的唱腔 ,一板一眼 ,使用五声音阶 ,唱腔活泼轻快 ,易唱易记 ,非常适合民间艺人演唱 ,用尺字调 ,主奏乐器二胡以 re—la 定弦 ,其空弦散声效果很突出。北调唱腔在二都戏中坐唱班使用较多 ,在剧目演出中使用较少 ,现仅见于坐唱班中。

时调戏 时调戏并不是一类或一种戏曲声腔 ,而是各个时期流行小戏的统称。由于它主奏乐器为二胡 ,故把它归为毛胡戏之类。主要是以“二小戏、三小戏”为主的独立短剧 ,主要剧目有《走广东》、《浪子踢球》、《螃蟹歌》等。时调戏的突出特点是以表现“滑稽戏谑 ,耍弄调笑”使观众得到轻松愉快为目的 ,很少有说白 ,故事情节主要通过唱腔进行叙述 ,或间用“科子” ,即用一种句式字数无定的近似数板 ,又似说唱的方式来表达。另一特点是这些时调戏的唱腔大多专戏、专词、专调 ,即一个戏一种调 ,唱调往往以戏的名称来命名。大致可将其分为 :民歌小调类、补缸调类、什锦调类、湖广调类、骂鸡调类等。

二都戏的唱腔音乐将曲牌体、板腔体和民间歌曲等融为一体 ,但却杂而不乱。

它的唱腔音乐是按照主奏乐器的名称来分类的 ,这种划分方式带着明显的地域性特征。它的出现不是偶然 ,而是菇民智慧的象征 ,用三种不同的主奏

乐器来演奏有限的板式 ,即方便了转调 ,又使音响效果丰富 ,这是菇民民间艺人创造力的显现。二都戏音乐形态的另一特征还表现为在仪式进行中的程式性音声形态 ,显示出二都戏娱人娱神的功能性特征。

二、二都戏的音声形态特征

二都戏的演出顺序排列一般可分为 :开鼓闹台→叠三星→排八仙→三出头→正目戏→扫台仪式→吹打乐散场。从中可见 ,二都戏的演出顺序是按照一定的仪式程式进行的。特别是在“庙会戏”期间 ,戏班更是肩负祭神仪式的重要职责 ,按要求整装扮演“八仙”或“鬼神”于戏台两边等候 ,配合道士在仪式程序中做功德。在这种演出程式中神圣与世俗进行了有机的融合 ,演员显现出双重身份 ,他们既是演员同时又代表“神灵”。二都戏的这种音声形态 ,充分显现了它的地域性和民俗性特征。

(一)仪式中的音声

在菇民区内乡村演戏时 ,人们往往相信有锣鼓会引来鬼魂看戏的说法 ,故在演戏开始和结束时 ,有开台仪式和举行扫台仪式的规矩。从“音声”的宏观概念来看 ,二都戏演出时的开台、扫台 ,道士的吟诵、咒语、呼喊、法器碰击、锣鼓、鞭炮声等皆在范围之内。

| 名称 | 使用乐器 | 仪式内容 | 音乐、音声 | 作用 |
|-----|------------------------------|--|---------------------------------|----------------------------------|
| 开鼓 | 大锣、小锣、大鼓、唢呐 | 首先开锣 ,由慢到紧 ,其次开鼓 ,鼓声叠击三通 ,由慢到紧 ,第三 唢呐吹奏〔大开门〕 ,叫吹奏“三通头” 。紧接撞击过场锣花 ,唢呐转过场曲调 | 大开门、过场锣花、过场、鞭炮声 | 告知信号、营造庄严肃穆气氛、鞭炮助长热闹气氛 |
| 做小乐 | 横箫、毛胡、三弦、阮、堂鼓、洽板、钹、小锣、唢呐、悬钹、 | 首先由横箫定宫数叫做“调准” ,其他乐器依据横箫定调 ,然后由鼓堂敲叠音 ,点击悬钹领头 ,小鼓跟着起板 ,琴箫等乐器一同入曲 ,吹奏〔小开门〕 | 各种乐器调音声、〔小开门〕、〔真情曲〕、〔点绛〕〔太子游四门〕 | 使仪式场合进入一种乐声状态 ,吸引各路神灵下凡 ,吸引观众来看戏 |
| 闹台 | 大小锣、钹、鼓板、圆嗒、条嗒、大小鼓 | 敲打锣鼓经 ,把二都戏中各种“锣鼓介”进行有序组合 ,用一定的程序编排成“锣鼓诗” ,有序推进。闹台锣鼓分 :普通闹台、三退台、凤凰台(已遗失) | 开台锣鼓、锣鼓诗、各种“锣鼓介” | 烘托热闹场面 |
| 排八仙 | 大小锣、钹、鼓板、条嗒、大小鼓、唢呐 | 排八仙有两种 :1.三跳八仙。吕洞宾等八仙齐出亮相、读报符。表演 :《魁星点斗》、《加官晋爵》、《招财进宝》。2.蟠桃八仙。东方朔前往玉帝御花园偷蟠桃 ,二郎神奉命追桃。众仙赴瑶池为王母娘娘祝寿 ,王母摆酒款待 ,酒后众仙排“壽”字造型 | 八仙锣鼓、跳台锣鼓、满堂(上、尺、工)过场、演员吟诵 | 烘托仪式气氛、祈福求佑、消灾解痛 |

| | | | | |
|----------------|--------------------|---|------------------------------------|------------------------------------|
| 叠三星 | 大小锣、钹、鼓板、条嗒、大小鼓、唢呐 | 扮演福、禄、寿三星在“四不像”打击乐声中出场表演,先点绛、亮相,继而出现魁星、加官和蘑菇仙子,蘑菇仙子给众仙赐酒,众仙跪拜念报符 | 点绛、四不像锣鼓、演员诵唱 | 烘托仪式气氛、祈福求佑、保平安 |
| 封鼓 | 大小锣、钹、鼓板、唢呐、胡琴、横箫 | 锣鼓的敲击声与开鼓时相反,由快到慢,唢呐吹奏〔满堂红〕宣告圆满结束 | 满堂红、收场锣鼓 | 仪式结束、在乐声中送走神灵和客人 |
| 开台仪式 (新建戏台) | 大小锣、钹、鼓板、圆嗒、条嗒、大小鼓 | 由鲁班师傅上场手“捻诀”,用脚在台板上画一口“金井”,口念咒语。此时,鲁班口中念的是吟诵调,近乎口语,用本地“官话”吟唱。接着台下递上一只活公鸡,鲁班用口咬破鸡冠,将鸡血滴于台板和台柱上随即下场。乐队敲出“火烧山”锣鼓介,关公、周仓、关平在打击乐声中上场,关公命周仓将台下“五鬼”捉上来 | 开台锣鼓、咒语、吟唱、火烧山“锣鼓介”、打击乐声、演员念白、鬼魂叫声 | 捉鬼是为了防止鬼魂来扰乱神灵看戏,给群众和戏班演员带来不利 |
| 扫台仪式 | 大小锣、钹、鼓板、圆嗒、条嗒、大小鼓 | 包公带着张龙、赵虎随“火烧山锣鼓三介”上场,高举照妖镜驱逐鬼魂让他们回到扬州去。包公在扫台时唱词速度很快,是近似快板的吟诵调 | 火烧山“锣鼓介”、吟诵调、演员念白、鬼魂叫声 | 强行将孤魂野鬼、各路野神赶走,以求演戏后百姓平安,戏班平安,六畜无损 |

（二）仪式中的乐器和法器

由于菇民区盛行佛道两教，于是在敬神娱神的过程中又将其与宗教仪式紧密相连，在菇神庙会的仪式中道士唱的是道士腔，它源于道教经曲，主要以咏唱音乐为主，打击乐为辅，间或有小规模的舞蹈场面穿插，配合舞蹈有鼓、铙、钹以及吹管乐器的伴奏。笔者于2009年采集到的巫流道的仪式程序为：净堂—上堂—请圣—接圣—烧红词—送客饭—报符—送佛到佛堂。在整个演出过程中始终贯穿着宗教仪式和活动，在读“报符”环节，为社下弟子宣读“驱邪赐福”奏章后，演员和道士合唱着类似巫术咒语的祭歌，用以驱瘟捉鬼。这种道士腔，一唱众和，不协管弦。

1. 乐器。吹管乐器有 唢呐一对，笛子若干，拉弦弹拨乐器（除道士腔之外的伴奏中使用）京胡、毛胡、板胡、三弦、月琴，打击乐器：大锣、小锣、中锣、云锣、阴阳锣、铙钹、小钹、堂鼓、板鼓、条嗒、木鱼、洽板。

2. 法器。阴阳诰、朝笏、珥杯、铃钟、龙角、香灯、大钹、香炉、净水杯、响木、玉皇律令罡文、玉玺。

三、二都戏音乐形态演变

纵观二都戏音乐形态的历史演变过程，可以从戏曲发展的大环境和菇民区独特的文化现象两方面来进行分析。二都戏由南戏发端，至明代吸收昆腔、弋阳腔，至清代吸收乱弹、徽腔、滩簧，从而成为一个

具有地方特色的多声腔剧种。分析现存的唱腔音乐可知它处于高腔、昆腔、皮黄腔、滩簧、乱弹、明清俗曲等声腔共存的状态。

（一）南戏时期。在戏曲音乐的板块分布中，普遍认为，南方主要盛行曲牌体，北方主要盛行板腔体。二都戏发源地处浙江西南端，且与南戏的发源地永嘉毗邻，从演出习俗、角色行当、曲牌特征、伴奏乐器、供奉戏神等来看均与南戏有渊源。如演出前由副末出场介绍剧情，介绍的台词称为“定场诗”，又称“开场诗”，其作用是介绍演出剧目的主要故事情节和出场人物，并营造剧场气氛；从角色行当来看，初期角色分为：生、旦、净、末、丑、外、贴七个行当，后才增至九个，其中以生、旦、末为主要角色，其他均为配角；从伴奏乐器来看，初期均用锣鼓唢呐伴奏，不被管弦；从曲牌特征看，最初为里巷歌谣，先后经历了单牌子、杂牌子、多牌子阶段。这种情况的出现可理解为民间艺人因循守旧结果的外向显现，从不同阶段传入的曲牌在流传中进行稳定性传承的结果所致；从田野调查和遗存的资料可知，二都戏历来就供奉田公元帅为戏神，与南戏供奉田公元帅为戏神相一致。种种迹象表明，二都戏在形成初期受南戏的影响较大，可能是南戏流入浙西南的一个分支。

（二）高腔、昆腔时期。二都戏的高腔主要来自弋

阳腔。《庆元县志》载浙江菇民自元末明初就开始徒步到全国各地种植香菇。菇民在往返于各省途中,不断吸收各个剧种的声腔来完善当地的戏曲是具备外部条件的。由于明代弋阳属广兴府,与鄱阳的饶州府毗邻,这一带是通往浙、徽、闽的交通要道。饶、广两府曾属浙江省管辖。又据魏良辅《南词引正》载:“腔有数样,纷纭不类。各方风气所限,有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。自徽州、江西、福建具作弋阳腔,永乐间,云贵二者皆作之。”也可推断二都戏的弋阳腔直接从江西传入成为可能。弋阳腔亦为赣剧的主要声腔,同时也是赣剧最古老的声腔,长期以来这种弋阳腔是干唱和带有人声帮腔的形式,由于使用假嗓子翻高八度的帮腔,故称为“高腔”。从二都戏的音乐和演唱特点来看,其笛管托腔,小锣小鼓,形态安静,正属于这种高腔形式。又,明代弋阳腔时期演员九人,乐队五人,分正生、小生、老生、正旦、老旦、大花、二花、三花,称“九脚头”,二都戏中“九脚头”的名称一直沿用到现在,这就是二都戏与赣剧相似的原因。那么,二都戏中的昆腔到底是来自永嘉昆曲?还是通过迂回从江西宜黄腔而传入?尚待进一步的研究与梳理。现存曲牌有〔北煞〕、〔点绛唇〕、〔醉花荫〕、〔端正好〕等。现存的剧目不多,有《单刀会》、《水漫金山》、《鱼家乐》等,大多为折子戏,长本戏极少。如果单从行腔特点来看,“正昆行腔以‘依字声行腔’为其结构特征,以‘字腔’与‘过腔’构成腔句,因其‘字腔’和‘过腔’用规范的旋律进行而形成昆腔的风格特色。”二都戏的行腔不作“依字行腔”,其腔句无所谓“字腔”、“过腔”,其旋律进行无从规范,正昆的各种“细腔”及各种润腔唱法在二都戏的昆腔中多已消失,依此来推断,二都戏的昆腔很有可能来自江西宜黄腔。

(三) 乱弹、徽腔时期。二都戏主要的乱弹腔为西皮、二黄,与赣剧中乱弹腔的主要曲调唱二凡和西皮比较,这种乱弹腔的二凡,是由江西的宜黄腔传入的,名为“二凡”而不是“二黄”,其保留了宜黄腔的俗名。从二都戏的手抄本中发现,有很多二黄的曲调绝

大多数写作“二凡”,民间艺人也有称“二凡”,可见二都戏早期的二黄与宜黄腔二凡的曲调有渊源关系,可推断为来自江西的赣剧或者是由江西宜黄腔直接传入的。赣剧乱弹中的西皮,是在清道光年间从湖北汉调传入的,赣剧和二都戏中的西皮都是板上启弓,板上开口,板上落音,而湖北汉调则是眼上起弓,眼上开口,眼上落音,从《彩楼配》、《回龙阁》、《阴阳镜》、《万里侯》等两剧种相同的剧目中也可管窥一斑,所以二都戏的西皮很有可能来自赣剧。另外,二都戏中有一种唱腔,民间艺人叫徽调,源于安徽的招牌腔,保持了传入时的原貌,而赣剧中的“老拨子”也源于安徽的招牌腔,与吹腔混用,用小唢呐伴奏,早年用竹梆击板高亢激越,二都戏中也有“老拨子”与徽调混用,导致无法推断这种徽腔是来自赣剧还是直接传自徽班。

二都戏不是源于哪种声腔和搬于哪个剧种,而是南戏在南方盛行时,流入菇民区的一个分支;其后吸收高腔、昆腔的曲牌音乐,进入曲牌体时期,由于菇民外出到全国各地种植香菇,吸收了湖北的徽腔,江西的宜黄腔、婺源徽戏、赣剧中的皮黄腔等声腔而逐步发展起来,在敬神娱神的过程中逐步形成了具有显著地域性特征的地方剧种。

附言:本文为教育部人文社会科学研究项目“浙江菇民区音乐文化及其民俗特质研究”(编号11YJC760073)、浙江省高校访问学者教师专业发展项目“非遗保护视域中的二都戏研究”(编号FX2012061)研究成果。

(责任编辑 郭威)

《庆元县志》,清光绪三年本,庆元:庆元县文史资料研究委员会,1985年,第226页。

转引自《中国戏曲志·江西卷》,北京:中国ISBN中心,1998年,第12页。

《中国戏曲音乐集成·浙江卷》(上卷),北京:中国ISBN中心,2011年,第318页。

声 明

由于近期中国雅虎邮箱将停止服务,本刊投稿邮箱已变更为 musicology2003@126.com,请广大作者投稿时务必留意,以免耽误稿件的正常接收。

《中国音乐学》编辑部

2013年7月

稿 约

一、《中国音乐学》是由中华人民共和国文化部主管,中国艺术研究院主办,音乐研究所编辑出版的大型音乐学术理论季刊,是国内学术研究领域的核心刊物之一。本刊坚持实事求是的学风和百家争鸣的方针,发表中国音乐史、民族音乐学、音乐形态学、音乐美学、外国音乐、音乐评论、音乐科技等学科的研究成果,反映国内外最新学术动态,对重要学术问题进行讨论。本刊尤其欢迎对当前音乐生活中的紧迫问题,以及我国音乐学研究的历史与现状进行综合研究或讨论的文章。

二、来稿一般以不超过两万字为宜,内容充实的中、小型稿件将优先刊用。

三、来稿除正文外,请附200字左右的内容摘要和2~5个关键词。稿件请用A4纸打印清楚,参考文献务必校核无误并详细注明出处,注释体例详见本刊《〈中国音乐学〉注释格式调整说明》。谱例一律用五线谱。译稿请附原文,并附版权授权书。所附图片务必清晰,图片版权自行负责。欢迎作者提供文章标题、关键词和内容摘要的英文译稿。

四、本刊欢迎打印稿,并同时寄送电子文稿。打印稿请寄往本刊编辑部:北京市朝阳区惠新北里甲一号,《中国音乐学》编辑部,邮编100029。稿件勿寄私人,以免延误。请勿一稿两投。

E-mail: musicology2003@126.com

五、来稿请注明作者真实姓名(发表时笔名听便)、出生年月、性别、工作单位、职务职称、详细通讯地址和电话号码,以便联系。

六、因经费所限,未采用稿件,恕不退还,务请自留底稿。如六个月内未接到本刊通知,稿件即可自行处理。

七、本刊已入编《中国学术期刊(光盘版)》,并已入“中国期刊网”。

《中国音乐学》编辑部

ISSN 1003-0042



9 771003 004050

ISSN1003-0042
CN11-1316/J

邮发代号: 82-185 国内定价: 15.00元