

從開封論豫劇音樂的發展

施德玉

前言

開封是中華民族的主要發祥地之一，迄今已有 2700 多年的歷史。古代曾有七個朝代定都於此，是中國的六大古都之一，歷史上的開封有著「琪樹明霞五鳳樓，夷門自古帝王州」、「汴京富麗天下無」的美譽，特別是北宋時期，開封作為當時的首都，是歷史上最為輝煌及繁華的年代，經濟繁榮，富甲天下，人口過百萬，風景旖旎，城郭氣勢恢弘，不僅是全國政治、經濟、文化的中心，也是當時世界上最繁華的大都市之一。並且從 11 世紀到 12 世紀，開封一直是世界第一大城市。¹

開封作為宋朝國都長達 168 年，因此在眾多文化表現形式中，集中體現了宋文化特色。從宋朝勾欄瓦舍中傳承下來的各種民間藝術，對中原文化有著深厚的影響。在戲曲文化方面，開封有著濃厚的戲曲氛圍，開封是豫劇「祥符調」的發源地，著名豫劇表演藝術家陳素真、常香玉、司鳳英、馬金鳳等都是成名於開封後名揚全國的。

豫劇是「梆子聲腔」的一個支系，是以板腔為音樂主體形式的梆子戲，清朝乾隆、嘉慶年間，出現了中國戲曲史上有名的「花雅之爭」。崑曲作為戲壇霸主的「雅部」，逐漸讓位給產生於民間稱為「花部」的各地方戲劇種。豫劇正是在這一時期逐漸壯大起來的。清咸豐至光緒年間，豫西一帶有 18 位演員因其唱作俱佳，被譽觀眾為「十八家老國公」。清光緒十年（1884 年）創建於密縣的密縣八班是河南梆子科班，密縣八班在光緒三十年（1904 年）的時候聘請了豫西「十八家老國公」的部分藝人，此時新老結合，各有絕技，至民國初期名滿豫西各縣，人們稱之為「萬將無敵戲班」。

清末民初，河南梆子在開封的演出已趨於成熟，《重修明皇宮碑》中記載的

¹ 《維基百科》，網址：<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%BC%80%E5%B0%81%E5%B8%82>

上網時間：2011.10.1 上午 8：15。

大量演員、班社都是演唱河南梆子的，讓開封成為河南梆子孕育發展的重要場域。

一、豫劇背景與開封之關係

豫劇是河南省的大戲，是以梆子腔演出的戲曲劇種，此劇種在被定名為豫劇之前有許多名稱，如：河南梆子、高調、河南謳、靠山吼、本梆、土梆戲等。當豫劇在河南省廣為流行之後，也傳播到其他省分，如：山東、河北、安徽、江蘇、湖北、陝西、山西、甘肅、西藏、青海、新疆、四川、貴州、黑龍江、臺灣等，不僅受到傳播地民眾之歡迎，而在這些地方也都有豫劇的專業演出團體。

（一）豫劇之起源

河南的豫劇究竟發源於何時何地，戲曲研究者眾說紛紜，茲整理幾種說法列述如下：（一）豫劇是在河南民間演唱藝術的基礎上，吸收了弦索腔等戲曲藝術成果而形成的；²（二）豫劇是來自於山陝一代的東路秦腔，也就是同州梆子；³（三）豫劇是從弦索發展而來的。⁴以上三種說法都離不開弦索和梆子腔。我們知道梆子腔的伴奏樂器最早是鼓笛板，而後才發展成用弦索伴奏，現在梆子聲腔的戲曲劇種，如秦腔、河北梆子或是豫劇主奏樂器都是板胡，也就是使用弦索伴奏，可見豫劇是比較晚期，受到弦索音樂影響的梆子聲腔劇種。

在清嘉慶年間，張蠻子所演的《黃鶴樓》，已成為一個很有特色的劇碼。⁵民國 5 年（1916），朱仙鎮《重修明皇宮碑記》上，記載著清同治年間為重修「明皇宮」「捐納資財」的戲班 70 多個，而其中大部分是河南梆子班社，也就是現在的豫劇團。可見在清嘉慶以前，河南就已經有梆子戲演唱的活動，並且清代中後期，當時的梆子戲也就是現在的豫劇，已成為河南一個流行廣泛的大劇種。

² 鄭劍西〈從民間藝術說到河南戲劇〉，《戲劇旬刊》1936 年第 29、30、32—34 期；鄒少和《豫劇考略》1927 年；《戲曲藝術》，河南，1981 年第 3 期；周貽白《中國戲曲史發展綱要》，上海古籍出版社 1979 年 10 月第 1 版；于林青〈豫劇源流考略〉，《河南戲劇》1980 年第 2 期；韓德英〈豫劇探源〉，《梆子聲腔劇種學術討論會文集》1984 年 6 月第 1 版。

³ (清)嚴長明《秦雲擷英小譜》；王鎮南〈關於豫劇的源流和發展〉，《戲劇新報》1951 年 8 月第 16.18 日；馮紀漢《豫劇源流初探》，河南人民出版社 1979 年第 1 版。

⁴ 張鵬〈豫劇源流新探〉，《戲曲藝術》，河南，1981 年第 3.4 期。

⁵ 馮紀漢《豫劇源流初探》。

（二）豫劇在開封之發展背景

一般而言，藝術文化的發展，在經濟文化發達的大城市，由於受到高知識份子的關注，與政商的參與推動之後，就會快速的成長。基於以上觀點，豫劇的班社於辛亥革命（1911）後，進入城市演唱的情形日趨增多，因為受到民眾的喜愛，而有很好的發展。早期開封是河南省會⁶，是文人薈萃、經濟發達的城市，又為因應社會的需求，先後建立了許多茶社，開封較有名的茶社，如致祥茶社、普慶茶社、澄懷茶社、慶茶社、東火神廟茶社、同樂茶社等。這些茶社也就是「戲園」，為了生意上的營運，爭相邀請河南梆子戲班演唱，如義成班、天興班、公議班、公興班等。在不同戲園演出的演員，也有較勁的現象，彼此刺激進步，因為這樣的場合，這樣的機緣，培訓了一些優秀的梆子戲演員，因此有一批演員在開封成名。

鄒少和在《豫劇考略》中曾記載了清末民初的一些演員，在唱腔表演上各有特色。如「大淨簡客，嗓音洪亮，舉止大方」；「段才、顏平，蒼勁雄渾」；「紅淨張才，嗓音高亮」；「王海晏，蒼老渾厚，身段穩重」；「老生秦大成，唱念做打，均臻絕詣」；「正旦郎高，清圓委婉」；「小生張小春嗓音清脆，扮相文雅」；「三花面李德魁，口齒清利，滑稽善謔，無俚俗氣」。特別是小旦李劍雲「天賦佳喉，清脆圓潤，高下疾徐，婉轉曲折，如珠走盤，無不如意，又複善制新腔。自李氏出，劇風為之一變，他演出的代表劇目主要有《花園贈珠》、《玉虎墜》等」。⁷可見當時演員在唱腔方面，不僅有蒼勁雄渾、蒼老渾厚、嗓音清脆、清圓委婉的特色，而他們的表演藝術肯定是受到民眾的喜愛，才會被紀錄下來。並且演員的唱腔也能在原基礎之上，不斷創發新聲，使梆子聲腔在河南繼續產生歷時性的變體，而不斷的發展。

20 年代至 30 年代，先後有一些知識份子參加了豫劇創新的工作，使豫劇的發展進入一個新階段。在民國 16 年（1927），馮玉祥主政河南，由河南省教育廳在開封舉辦了「遊藝訓練班」，邀請王鎮南等人，對戲曲藝人進行短期訓練，使得當時許多梆子戲演員的唱腔、身段等表演藝術獲得提升，王鎮南稱「這個遊藝訓練班是河南梆劇改革的第一聲」。⁸又 20 年代末開封先後建立四個河南梆子

⁶ 1954 年以前河南省會是開封，現今河南省會是鄭州。

⁷ 李國經主編，《中國戲曲音樂集成·河南卷（上下）》，中國 ISBN 中心出版，1993 年。頁 61-62。

⁸ 王鎮南，〈關於豫劇的源流和發展〉，《戲劇新報》，1951 年 8 月第 16.18 日。

劇場，許多藝人雲集開封登台獻藝。

民國 24 年（1935）在開封除了義成班組成的永安舞台外，還有兩個重要的豫劇團體，「豫聲戲劇學社」和「中州戲曲研究社」。當時由河南省教育廳社會推廣部成立的「豫聲戲劇學社」，在樊粹庭倡導下，將開封相寺中的永樂舞臺改建為「豫聲劇院」，進行梆子戲的展演。當時這些豫劇團體也培育出許多優秀的演員，其中被記載最多的是陳素真，她先後主演了樊粹庭編寫的新劇目《凌雲志》、《滌恥血》、《天壤恨》、《女貞花》等。鄒少和在〈豫劇考略〉一文中論及陳素真的表演時，寫道：

「她對戲劇之科白、詞句、腔調、做工、化妝、行頭革除舊習，效法京劇，以為梆劇之模範」。又曰：「陳素真者為坤伶之翹楚，珠喉玉貌，舉止閒雅，能造新音，尤工表演，一時以梆劇中梅蘭芳視之」。⁹

可見陳素真當時是開封知名的梆子戲演員，她的專業能力受到民眾的喜愛，她借鑒京劇的表演藝術優點，轉化為梆子戲的表演，能創新梆劇的唱腔與演出形式，對於梆子戲的發展有許多的貢獻。

又如陳素真在開封演唱的《三上轎》，本是一個平舖直述不受觀眾喜愛的「送客戲」，而她根據人物的思想感情，將單調簡直的唱腔加以創新，使音樂委婉動聽，賦予此戲藝術的生命力，而變成了一個受觀眾歡迎的「留客戲」。所以當時開封的觀眾群，是相當喜愛欣賞藝術水準高，表現力強的梆子戲。

1930 年代，豫聲戲劇學社在豫聲劇院演出。這些記載都呈現豫劇在開封的演出情形，也讓大家明白開封的經濟文化發展對於豫劇的影響；相對的也能從開封的豫劇發展情形，了解其藝術文化現象。另外同時期，豫東商丘一帶的豫劇男旦桑殿傑，藝名「白菜心」，也對豫劇的唱腔有所革新，如 30 年代前後他在《白馬告狀》中，突破了原來〔二八板〕兩句一叫鑼的呆板格式，創造了一種〔二八連板〕的新唱法。而這種二八連板的唱法，相繼的傳入開封，被演員運用，強化了當時梆子戲的唱腔音樂，使開封的梆子腔戲有更豐富的唱腔表現力。

⁹ 鄒少和，〈豫劇考略〉1937 年，《戲曲藝術》（河南）1981 年第 3 期。

（三）開封「祥符調」對豫劇的影響

豫劇在長期發展過程中，由於所流布地域不同，在唱腔上逐漸形成了不同藝術特色，分別有四種不同的腔調：其一，以開封為中心的「祥符調」；其二，以商丘為中心的「豫東調」；其三，沙河流域以周口、漯河一帶為中心的「沙河調」；其四，以洛陽為中心的「豫西調」，又稱「西府調」。其中「沙河調」是開封的祥符調和南陽梆子相結合的產物，在祥符調還沒有流傳到豫南以前，豫南淮北一帶的沙河西岸，流行著南陽梆子，後來開封的祥符調在漯河、周口一帶流傳，又吸收了南陽梆子的精華後形成沙河調，可見沙河調也與開封的祥符調有密切的關係。另外，由於祥符調、豫東調、沙河調的共同特點是演唱以假嗓為主，音列為「上五音」：Sol La do re mi，唱腔的下句多落 Sol 音，故統稱為「豫東調」；而以洛陽為中心的「豫西調」則以真嗓為主，音列為「下五音」：Do Re Mi Sol La，唱腔的下句多落 Do 音。¹⁰這些唱腔雖然不同特色，但是都在開封有很好的表現力，在開封還曾經出現了「豫西調」與「豫東調」相互鬥豔爭勝的局面。

1956 年以後，河南省舉行了多次的戲曲匯演、調演，促進了藝術交流，使劇團與演員有了更多相互觀摩學習的機會。一些新的音樂工作者，也參加了豫劇音樂的繼承和創新工作，使豫劇音樂在傳統的基礎上得到了新的發展。不僅使豫東調、豫西調得到更加廣泛的交流和融合，同時在音樂上也不斷吸收其他劇種的音樂內涵，如京劇、河北梆子、曲劇、越調、二夾弦、河南墜子、大鼓書以及歌劇等，使豫劇音樂有了新的面貌。

1962 年，河南省文化局主持召開了豫劇名老藝人座談會，對豫劇各流派的藝術遺產進行了挖掘、整理，並舉行了觀摩演出，對於豫劇的研究和推廣有正面的意義。豫劇在長期的藝術實踐中，使不少演員在繼承豫東調、豫西調等唱腔藝術基礎上，經過不斷創新和發展，形成了以個人為代表的表演藝術流派，有常派（常香玉）、陳派（陳素真）、崔派（崔蘭田）、馬派（馬金鳳）、閻派（閻立品）、唐派（唐喜成）、牛派（牛得草）、桑派（桑振君）、臺灣梆子（張岫雲、王海玲）等。有些中青年演員在繼承流派的基礎上，唱腔藝術又有所創新，如王清芬演唱的「常派」劇碼《大祭椿》，張寶英演唱的「崔派」劇碼《秦香蓮》等。¹¹

¹⁰ 李國經主編，《中國戲曲音樂集成·河南卷（上下）》，中國 ISBN 中心出版，1993 年。頁 62。

¹¹ 同上註。頁 63-64。

豫劇在以戲曲形式表現現代生活方面，也有比較大的創新，並且成立了專演現代劇的河南省豫劇三團。該團在繼承豫劇傳統音樂的基礎上，在唱腔和伴奏方面，頗多創意，如《朝陽溝》的唱腔創作，不僅融合了豫東調、豫西調的演唱，還吸收了曲劇、道情等腔調。使之更好地反映現代生活與創新的人物思想感情。其他現代戲如《劉胡蘭》、《小二黑結婚》、《李雙雙》、《耕耘記》，以及許昌市豫劇團演唱的《人歡馬叫》、《倒楣大叔的婚事》等，也都在音樂表現現代生活方面有一定成就，而呈現梆子腔音樂新的特殊風格。

從以上論述，可以說源於開封的梆子腔「祥符調」，已是當代豫劇的表演當中的唱腔基礎，更是豫劇中的重要唱腔。並且豫劇的發展也因為開封民間和官方的關注，而逐漸向現代化發展。

二、豫劇的唱腔體式

豫劇的唱腔結構屬於板腔體，在板式上有：慢板、流水板、二八板和散板四個板類，豫劇的板式音樂與其他板腔體的戲曲劇種差異極大，茲以《中國戲曲音樂集成·河南卷》的資料，將這四大板類的音樂特色略述如下：

（一）慢板類

慢板類：包括〔慢板〕及其變體〔金鉤掛〕、〔反金鉤掛〕等板式，均為一板三眼，記譜為4/4，上、下句唱腔均起於中眼而落於板。上句落音較自由，下句落音豫東調為Sol，豫西調為Do或Sol。〔慢板〕的起板過門有多種。其中最常用的是「六梆」，旋律為6小節，和以「六梆」過門為基礎加以擴充或刪節而成的「一錘按」、「四梆」、「導四梆」、「迎風一梆」等幾種。

〔慢板〕唱腔基本上是由一對可以反復的上下句構成的，上句和下句均為「一句兩腔」，兩腔間插一小過門。每句唱腔之後，有一個八梆，即8小節的隨腔過門。〔慢板〕唱腔中還有不少變化腔句，多是以普通上、下句裡一句兩腔的形式改為一句三腔，並在第一腔後行腔。行腔既有較簡潔的短腔，亦有多種曲折、委婉而又較長的花腔。在上句裡常見的變化腔句有「頭句腔」與「三句腔」；在下句裡常見的變化腔句有「單過板」與「雙過板」。另外，還有一些不常用的變化腔句，如「五音」、「七折」等。

〔慢板〕可以從上句起腔也可以從下句起腔。上句起腔以「頭句腔」起唱；下句起腔時則先唱〔栽板〕或〔大起板〕，然後再接唱〔慢板〕的下句；〔慢板〕的收腔俗稱「鎖板」，基本結構與普通的下句相同，只是收腔時一般將速度放慢，並隨著唱腔的落音，有一個簡短的收腔過門。〔慢板〕可獨立構成唱段，亦可轉入其他板式。在傳統唱腔中，以轉入〔流水板〕者居多。〔慢板〕的速度伸縮性較大，慢速時旋律較繁複，使用花腔較多，長於抒情；快速時旋律較簡潔，一般不用花腔，長於敘事。在一般敘述中，還常常將每句唱腔之後八槓隨腔過門中的後四槓刪去。對於這種將唱腔句子之間扣得更緊的形式，有人稱之為〔連環扣〕。

慢板類中另外兩種變體板式：〔金鈎掛〕的唱腔基本結構與〔慢板〕相同，只是律有所簡化，句與句之間的過門全部刪除。〔反金鈎掛〕是在〔金鈎掛〕的基礎上，將句子中第一、二兩句詞節的唱腔旋律在節奏上加以壓縮變化而成。此外，慢板類唱腔中還有「導板頭」和〔哭劍〕。「導板頭」是由〔非板〕過渡到〔慢板〕並具有一板三眼的節拍和主要由「哎咳」之類的虛音襯字構成附加腔句，故有「虛字導板」之稱。〔哭劍〕原是傳統劇碼《頭冀州》中蘇姐已所唱的一個專用曲牌，旋律為一板三眼，沿用日久已成為常與〔慢板〕穿插交織在一起的頗具特色的一種曲調。

（二）流水板類

流水板類：包括〔流水板〕及變體板式〔流水連板〕、〔流水垛板〕及〔呱嗒嘴〕等。〔流水板〕是一板一眼，記譜為 2/4，或節拍緊縮一倍而記為 1/4。它的起板過門以一句七小節的旋律為基礎，此旋律可以多次反復，直至演員開唱；並常依速度快慢的不同，在其基本骨幹音不變的前提下予以簡化或加繁。〔流水板〕唱腔以跨小節的切分節奏為突出的結構特徵，上、下句的起落和旋律的起伏轉折多是在眼位上。上句落音較自由，下句則落 5 或 1 音，一般上、下句大都整合一氣呵成，詞節間無頓逗，並且每句之後均有一個隨腔過門。

〔流水板〕唱腔的句式靈活變化較多，常見的變化形式多是依唱詞中三個詞節的自然分逗，將一句唱腔分作兩個或三個分句，並多於其間插入短小而靈活的過門。〔流水板〕可由一個普通的上句直接起腔，另外還有多種不同的起腔形式，大都由普通的上句擴展而成。它的收腔則是由普通下句擴展而成，其中旦腔的起

腔與收腔中，還有一些帶襯詞的花腔。〔流水板〕可以獨立構成唱段，也可以與其它板式連接使用，傳統的成套唱腔中最常見的是由〔慢板〕，轉入〔流水〕再轉入〔二八板〕的形式。另外，它還可以通過「倒送板」收腔，就是在音樂正常進行中，突慢一倍並落於 Do 音，或通過無板無眼的〔栽板〕過渡，轉入〔慢板〕。

流水板類中另幾種板式均由〔流水板〕變化發展而成，板眼形式也為一板一眼，有〔流水連板〕、〔流水垛板〕、〔呱嗒嘴〕等，它們在結構上各有不同的變化。〔流水連板〕：句子無長拖腔，句尾的隨腔過門多被刪減；〔流水垛板〕：上、下句均眼起板落，字密腔簡，隨腔過門全被刪除；另有在〔流水垛板〕的上句與下句的句尾各加上擊樂〔兩鑼〕的，又習稱為〔兩鑼贊子〕；〔呱嗒嘴〕：唱詞為五字句，句幅也相應縮短，多數為眼起板落，句間無過門；亦有板起板落並於句尾加隨腔過門者，習稱〔頂板呱嗒嘴〕¹²。

（三）二八板類

二八板類：包括〔二八板〕、〔快二八板〕、〔緊二八板〕、以及它們的變體〔二八連板〕、〔二八亂彈〕、〔二八垛板〕、〔狗廝咬〕、〔踢腳靠〕、〔搬板凳〕等。

〔二八板〕是一板一眼，記譜為 2/4，它的起板過門與〔流水板〕的起板過門相同。〔二八板〕的上句與下句均有起於眼落於板和起於板落於板兩種形式。上句落音較自由，下句落 Sol 或 Do 音。傳統唱腔中，通常兩句甩腔一次，後接間插鑼鼓的過門。〔二八板〕中如上所述的兩句一甩腔，並接以較長過門，俗稱「兩句一墊」的形式，又稱「雙頭韻」，另外，還有一種「一句一墊」，即上、下句均甩腔，並都接有鑼鼓過門的形式，則習稱「單頭韻」，在傳統唱腔中，「雙頭韻」使用較多。

〔二八板〕還有一種「三起腔」的形式，是先將第一句唱詞悠長舒展的旋律多次唱出，多為一句三腔，中間穿插過門和〔兩鑼〕，再通過間插鑼鼓的長過門，多為〔長鑼〕轉〔五鑼〕或〔三鑼〕轉入「雙頭韻」。「三起腔」中所唱過的一句唱詞須再唱一次¹³。50 年代以前的傳統戲演出中，有的將〔三起腔〕唱兩遍：第一遍先在幕內唱(故又有「頂簾」或「起撩子」之稱)，接著上場再唱第二遍，之

¹² 在豫劇界，亦有將〔兩鑼贊子〕和〔呱嗒嘴〕歸入二八板類者。

¹³ 「三起腔」若轉入「單頭韻」，則直接唱其下句。

後才轉入〔二八板〕的「雙頭韻」。在旦角所唱的「三起腔」中，還有許多由「哪呀咳、伊呀咳」等襯詞構成的花腔。〔二八板〕的收腔形式也有多種，均是在普遍下句旋律結構的基礎上發展變化的基礎上發展變化的，其中既有較簡潔的收腔，也有如豫西調中那樣較長而委婉的收腔及如豫東調中那樣華麗的花腔收腔。這些資料也顯示豫劇梆子腔在歷時性和共時性上的自變體式。

〔快二八板〕和〔緊二八板〕是由中速的〔二八板〕逐步加快，唱腔旋律、過門，包括過門中的鑼鼓點，均逐步簡化，節拍亦逐步緊縮而成。〔快二八板〕為有板無眼，記譜為 1/4，過門和少部分唱腔旋律節拍有定，大部分唱腔常常在梆子每拍一擊的 1/4 拍伴奏中自由散唱，習稱「快打慢唱」。〔緊二八板〕中除鑼鼓點的節拍有定外，其唱腔及大部分過門均是在 1/8 拍伴奏中「緊打慢唱(奏)」，也就是梆子擊節比〔快二八板〕約快一倍。

二八板類另外還有幾個變體板式，有〔二八連板〕、〔二八亂彈〕、〔狗廝咬〕、〔踢腳靠〕和〔搬板凳〕等，都是唱腔音樂在連接上過門的不同應用，以及重音、力度的變化形式，一般都是為了配合演唱中的某些舞蹈身段，或是音樂氛圍而特別產生的音樂變化現象。另外，二八板類中還有「哭腔」、「叫板」兩種附加腔句。「哭腔」多穿插於〔快二八板〕或〔緊二八板〕唱腔中，其唱詞多是在上下句結構之外附加的帶有特定稱謂的喟嘆性的短句，如「哭了聲老爹爹，叫了聲老母親」等等。這裡的「叫板」是指那些在正式唱段之前「唱」出來的起導引作用的旋律片段。其唱詞通常為「哎、嘿」之類的嘆詞，或帶有特定稱謂及某種特定指向的短語，如「丫鬟，攬我來呀」、「奴才，聽了」等等。〔叫板〕可以分別導入〔二八板〕、〔快二八板〕、〔緊二八板〕等。

（四）散板類

散板類：主要有〔非板〕¹⁴、〔滾白〕兩種板式。另外，還有非獨立板式「裁板」和〔大起板〕等，均為無板無眼。〔非板〕的唱詞為上、下句結構。上句落音較自由。下句一般落 Sol 或 Do 音。它的起板過門比較簡潔。上句或下句之後，一般均接〔兩鑼〕，有時也僅奏簡短的散文過門。〔非板〕可以由普通上句直接起腔，也可將上句中最後一個詞節，以悠長的高音先行唱出，接下來再轉入普通的

¹⁴ 有的著作中也寫做「飛板」。

〔非板〕上、下句，這種起腔形式，稱做「圓簧」。另外〔非板〕唱腔中還有一種叫「二鈹」，是上句唱腔中一種變體形式，多在劇中人遇到震驚或重大刺激時所用。通常一句唱詞中的前幾個字，用近似呼喊的方式快速唱出，隨之緊擊兩鑼，後半句則放長腔，並且多轉入〔快二八板〕或〔緊二八板〕中的「哭腔」。這種板式能造成激烈或悲憤的效果。

〔滾白〕的唱詞近乎散文體，押韻亦不嚴格。唱腔中常有夾雜韻白。其唱腔再唱詞句式參差不齊的條件下，大致還可以顯示出上呼下應的特點，下句多落 Sol 音。〔滾白〕有特定鑼鼓點和過門，它們不僅用於開唱前的起板，而且還常在整個〔滾白〕唱段中多次出現。

以上四個板類的各主要板式中，在唱段裡需要加入話白或表演動作的時候，常在某個上句或下句唱腔後作暫時的收束，習稱為「壓板」。「壓板」時一般接奏以該句唱腔的尾音為旋律中心音，並可做無定次反覆的「行弦」音樂。話白或表演動作結束後，在通過特定的簧頭和過門，將唱腔接續下去。各種板式的行弦音樂，依所「壓」板式的不同，節拍型式也不同。其中「慢板」的行弦音樂為一板三眼；「流水板」與「二八板」的行弦音樂均為一板一眼，只是速度比唱腔慢一倍；「快二八板」的行弦音樂與唱腔的節拍、速度相同；「緊二八板」的行弦音樂特別急促。「非板」壓板時，根據需要可分別「借」用「流水板」、「快二八板」或「緊二八板」的行弦音樂。

豫劇傳統唱腔的調高，多以班社裡主要演員的嗓音高低來定，大抵從 $1=D$ 到 $1=^{\#}F$ 不等。20 世紀 50 年代以後，多數豫劇團體以固定為 $1=^bE$ ，豫東調與豫西調均在此同一的調域內。其中被稱為「上五音」的豫東調，唱腔下句多落 Sol 音，其調是音階中的「五正聲」為「Sol、La、do、re、mi」與「Sol、La、Si、re、mi」並存¹⁵，演唱多用假嗓；被稱為「下五音」的豫西調，唱腔下句多落 Do 音，其調是音階中的「五正聲」為「Do、Re、Mi、Sol、La」，少數為「Do、Re、Fa、Sol、La」¹⁶，演唱多用真嗓。在用嗓方面，除以上所述的真、假嗓以外，50 年代以後，由豫劇院三團帶頭進行的，以真聲為主並結合使用真假聲相結合的「夾本音」的男聲唱腔改革實驗，70 年代已得到普遍推廣。另外，在行當用腔方面，以淨腳的「炸音」唱法較為突出。再就是豫東調與豫西調中過去均

¹⁵ 「Sol、La、do、re、mi」為^bB徵調式，「Sol、La、Si、re、mi」為^bB宮調式，Sol音為宮。

¹⁶ 「Do、Re、Mi、Sol、La」為^bE宮調式，「Do、Re、Fa、Sol、La」為^bE徵調式，Fa音為宮。

有一種，翻高八度以假聲行腔的唱法，叫做「贗腔」或「謳」。20 世紀 40 年代以後，這種唱法逐漸減少而終告絕跡。

三、豫劇的文武場音樂

豫劇的樂隊由文場和武場兩部分組成，其文武場有特有的樂器伴奏，能凸顯豫劇音樂的特色，本文分別將豫劇文武場所使用的樂器分述如下。

（一）文場音樂

豫劇文場音樂原有三人所司的大弦，又稱「八角月琴」、二弦，又稱「硬弦」或「木筒小板胡」，和三弦，又稱「桐板高音三弦」，號稱「老三手」，通常他們還要兼吹嗩吶。20 世紀後，有不少班社加用「皮喙」，形制與京胡相同，多數用軟弓拉奏，有的還以皮喙取代了二弦。30 年代以後，主奏樂器又改用中音板胡，俗稱「飄兒」，而不使用八角月琴與皮喙均。50 年代以後，文場中又逐漸增添了二胡、竹笛、方笙、悶子，有的還增加了琵琶、墜胡、低胡等，後來也有的引進了西洋管弦樂器。

（二）武場音樂

武場有五人演奏鑼鼓樂，主要由鼓師一人司手板（拍板）與單皮鼓，另外還有大鑼、小鑼、手鑢和梆子，合稱「硬五手」。其他打擊樂器還有堂鼓、大鼓、吊鑢、風鑼、碰鈴、木魚等，亦統由此五人兼司。此外，早期豫劇的武場中還有一套「大銅器」，即大篩鑼和號稱「四大扇」的大鑢與大鑢，通常於打「開台」及演出中某些宏大的場面。在使用「大銅器」的同時，還要加入一種長管「尖子號」，通常由班社中箱管兼吹。20 世紀 30 年代以後，這些「大銅器」及「尖子號」也逐漸不使用了。

（三）伴奏手法

豫劇的樂隊，早期多以配合演員的唱腔憑經驗即興伴奏，伴奏手法有許多種，有隨腔齊奏、隨腔加花、只唱不奏、放腔、接奏跟腔過門、十字路口等齊等，分述如下：

隨腔齊奏或隨腔加花，如「慢板」、「二八板」的中、慢速抒情性唱段，就是以跟腔演奏的手法；還有一種只唱不奏，就是演員唱，樂隊停止，在豫劇中多為一般敘事性的唱句使用；還有以某種固定的節奏與唱腔相襯接奏跟腔過門。此外，一般的唱腔句子和需要「放腔」或其他需要強調的句子，乃至在一句中需要加重的字位元，如「垛板」，上、下句中兩個腔節的尾音，其力度處理均有明顯的差別。再加上速度方面的變化，使得整個唱腔輕重、抑揚、鬆緊、徐疾，對比鮮明生動，錯落有致。在伴腔時，各樂手根據自己所操樂器，在定弦與把位或筒音與指法等方面的不同，所奏的旋律，或高、或低、或加花、或平直，常常有所不同，但在句尾落音處均趨於一致，豫劇界稱這種伴奏手法為「十字路口等齊」。

豫劇在文場音樂中，也有樂器曲牌，按傳統習慣，依據主奏樂器的不同，分為「絲弦曲牌」，習稱「弦牌子」和「嗩吶曲牌」兩大部分。此外，少數豫劇班社的老藝人中，也還蒐集到一些用竹笛演奏的橫笛曲牌。豫劇的樂器曲牌主要來源於崑曲或其他較古老的劇種，以及民歌或民間器樂曲等。

四、豫劇音樂的創新特色

豫劇音樂經過許多藝師的傳承，並在河南不同地域的流播，加以不斷的創新和改變，不論其唱腔基本型態，還是表現手法，都產生了許多的變化。這些創新的特點分述如下：

（一）腔調的創新：有兩個創新的部分：其一是在豫東調、豫西調兩大流派的相互融合中，發展出以真嗓唱法為主的男聲唱腔；其二是在原有單一的 $1 = {}^bE$ 的基礎上，採用上方五度 bB 和向下方五度 bA 移宮，創作的各主要板式的反調唱腔，尤其是以 bB 為宮的反調〔慢板〕、〔二八板〕、〔流水板〕等已被普遍運用。

（二）創新演唱板式：較常見的有在〔二八板〕基礎上創編的〔二六板〕，和三板二眼的三拍子〔二八板〕等，還有在〔慢板〕的基礎上發展而成的〔慢三眼〕等不同節拍的板式。

（三）創新演唱形式：在原來僅有獨唱和對唱的基礎上，發展了齊唱、重唱、伴唱和合唱等形式。

（四）創新幕間及場景音樂：經過創作設計的幕間及場景音樂，改變了以往完全

套用傳統老曲牌的做法，採用配合情節的發展，進行新的音樂創作，可在情緒上有渲染情節的效果。

（五）增加配器：在樂隊的編制和配器上，尤其是在使用小型民樂隊和中西混合樂隊的配器方面，也有一些創新。

豫劇雖然也是使用梆子聲腔演唱，但是在河南不斷發展中，以河南的方言演唱梆子腔，其劇目性質、音樂內容、唱腔特色、板式運用、伴奏樂器、伴奏曲牌等，都與山陝梆子、河北梆子不同，形成了河南特有的戲曲劇種。

結論

開封在 1954 年以前是河南省會，是文人薈萃、經濟發達的城市，在清末民初開封有許多「茶社」，也就是「戲園」，經營者為了茶社生意上的營運，分別邀請河南梆子戲班演唱，在茶社演出。在不同茶社演出的演員，也有較勁的現象，彼此刺激進步，因此這樣的場合，培訓了許多優秀的梆子戲演員，因此有一批優秀演員在開封成名，而促成了豫劇的發展，讓開封成為豫劇傳承、推廣的重要孕育溫床，也可以說豫劇這個非常重要劇種的發展，與開封的社會現象有密切的關係。

就河南豫劇的發展而言，唱腔是重要的課題，從歷時性的觀點分析豫劇唱腔是方法之一，歷代在同一地區的豫劇，雖然在脈絡上是繼承傳統，並且一脈相承，但是各朝代因為生活環境之不同，民眾美學觀的轉變，就豫劇本身而言，都一定會有消長、會有轉變，因此研究豫劇腔調論題時，首重時間的基準；就共時性的方法觀之，即使同一時期，豫劇唱腔因為流播的關係，會產生許多的變體或綜合體，使豫劇中不同的腔調也會互相借鑒學習，讓單一腔調的劇種從「兩下鍋」的情形，變成多腔調劇種，尤其地域越大、腔調越多，演出劇團流動越大，那麼產生質變的情形就會更多，因此就更增加研究腔調音樂的困難度。而這些研究的發法都可以開封為中心進行分析與探究，進而對於豫劇的音樂特色有深度的理解。

我們知道戲曲劇種中，唱腔是最重要的因素之一。豫劇早期在開封有很好的發展，而其唱腔是融合以開封為中心的「祥符調」、以商丘為中心的「豫東調」、以沙河流域以周口、漯河一帶為中心的「沙河調」和以洛陽為中心的「豫西調」等，發展成為現今的豫劇，可見開封對於豫劇本質的影響非常重大。

椰子腔擁有悠久的歷史，豫劇是椰子聲腔的劇種，在豫劇的體製內又有許多不同的腔調，所以這一層一層的變體都非常複雜。因為我國地方戲曲聲腔是有機體，會隨時空的轉換而有多樣的變化，要論述戲曲的聲腔實非易事，但是基本上可以有系統地從歷時性與共時性的觀點論之，進行多層次的梳理，以理解戲曲聲腔系統的種種現象。筆者認為可以一地一劇種為核心，探究其歷代的變遷現象，以了解其根本面貌，繼而一層一層的從此劇種的周圍地域之劇種，排比其聲腔、唱腔、劇目與主奏樂器之異同，進而探究出彼此之脈絡關係與互相影響的層面。

豫劇是椰子腔之音樂屬於板腔體，擁有多種板式的變化，呈現音樂不同情感的表達，今整理其音樂特色試述如下：

其一，在演唱上具有剛毅、豪放、粗曠和行雲流暢的特質；其二，唱腔音樂有引子有過門，互相穿插配搭有變化；其三，在板式上有不同的板式變化，呈現不同力度的音樂效果；其四，在音樂的節奏上，以眼起板落的形式居多，形成重音結束的音形；其五，伴奏樂器以板胡演奏主旋律重線條，以椰子擊節重顆粒感，產生特殊的聲響效果；其六，主奏樂器的伴奏有隨腔演奏、隨腔加花、腔繁音簡和腔簡音繁等手法。

我國戲曲從小戲發展到大戲，體製上就有許多變化，而藝術性高的成熟大戲，唱腔音樂更是豐富。雖然各地方都有以當地語言為基礎形成的腔調，而這些腔調成熟之後，流播出去有的腔調因為無法適應他地的文化，而逐漸消失；另有一些腔調流播到他地，能快速地融入當地戲曲劇種之中，不僅能被當地戲曲劇種吸收，還強於當地的腔調，成為此劇種的主要腔調並加以傳承，那麼聲腔系統就產生了。所以我們可以這麼說，只有藝術性成熟，具有特殊風格的強勢腔調，才能形成聲腔系統。而我國的崑山腔系、皮黃腔系、高腔系和椰子腔系等四大聲腔就是這樣形成的。

從這些不同聲腔的戲曲劇種中，理出我國四大聲腔體系所發展的大戲音樂現況，發現目前的戲曲劇種，已經從早期以地方方言演唱，獨具地方特色的形式逐漸的轉型，不論是劇目的傳承，或演員腳色行當的模仿，或主奏樂器的影響，都讓同聲腔系統的戲曲劇種擁有相似的表演形式。然而細部觀之，又發現這些劇種的音樂，包含唱腔、曲調名稱、板式名稱或樂器等，雖然都有不同的命名，但是從音樂曲式、過門、唱腔旋律、節奏分析，基本上是同中有異而異中有同。

流播在各地方的豫劇，是以相同聲腔為主要唱腔的戲曲劇種，基本上像是源

自於同一個母體的兄弟姊妹，雖然血緣相同，但是各自是一個獨立的個體，加以成長的環境不同、時代背景的變遷，形成具有各自特色的獨立的戲曲劇種，也可以說豫劇在開封發展之後，流播到其他地區，而形成更多的流派，使河南梆子有更多元的發展。我們從本文中所論述豫劇在開封的展演現象，就能理解開封的經濟與文化藝術社會現象，對於豫劇的發展是有緊密的關係的。

參考資料（MLA 依出版時間先後順序排序）

(清)嚴長明等，《秦雲擷英小譜》，收錄於《叢書集成續編》第 257 冊 臺北：新文豐出版社 1919 年出版。

鄒少和，《豫劇考略》1927 年。

鄭劍西，〈從民間藝術說到河南戲劇〉，《戲劇旬刊》1936 年第 29—34 期。

王鎮南，〈關於豫劇的源流和發展〉，《戲劇新報》1951 年 8 月第 16.18 日

馮紀漢，《豫劇源流初探》，河南人民出版社 1979 年第 1 版。

周貽白，《中國戲曲史發展綱要》，上海古籍出版社 1979 年 10 月第 1 版。

于林青，〈豫劇源流考略〉，《河南戲劇》1980 年第 2 期。

張 鵬，〈豫劇源流新探〉，《戲曲藝術》，河南，1981 年第 3.4 期。

鄒少和，〈豫劇考略〉1937 年，《戲曲藝術》，河南 1981 年第 3 期。

韓德英，〈豫劇探源〉，《梆子聲腔劇種學術討論會文集》1984 年 6 月第 1 版。

上海音樂出版社編輯，《中國民族音樂大系·戲曲音樂卷》，上海：上海音樂出版社 1989 年。

李國經主編，《中國戲曲音樂集成·河南卷（上下）》，中國 ISBN 中心出版，1993 年。