

西皮腔之源质疑

阎定文

山西大学艺术系

一九八八年元月廿一日

西皮腔之源质疑

西皮腔已被公认为由梆子腔^①脱化而来。《中国音乐词典》所说：“西皮腔，一般认为源出于梆子腔。山、陕梆子流传至湖北襄阳一带，演变为襄阳调，后称湖广腔，又称西皮。”周贻白《中国戏曲发展史纲要》中指出：“京剧的西皮调，一般人皆知其源出秦腔（同州梆子），但不易说明其衍变过程，而云南戏则仍作襄阳调，其唱腔有秦腔味，而与西皮调实大同小异。据此，就可以使我们知道，京剧的西皮是来自湖北楚调（汉戏），楚调的西皮则系由襄阳调衍变而来，而襄阳调的娘家，就是秦腔（同州梆子）。”它指出西皮是由襄阳调衍变而来是正确的。但是对于它的源来说还有继续讨论的必要。正如张庚同志在《近代戏曲声腔研究管见》一文中所指出的：“还有一个问题，就是西皮是怎样从梆子衍变过来的？这个梆子变西皮的大前提目前还只属于一种猜想，还有待于我们作出科学的证实。”笔者认为西皮腔的源应该是和南吹腔相类似的西秦腔。

前面所指，西皮腔系由襄阳调衍变而来，那么襄阳调究竟是怎样的型态呢？

一、襄阳调的考辨

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》指出：“……襄阳调，用于《雷神洞》。湖北汉剧《雷神洞》是这样唱的：

例一、

雷神洞

(赵京娘唱)

朱丁已传腔

郭贤栋记谱

4/4

[一串铃]

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

5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 1̣ — . . —)

[襄阳调]

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

战 兢 兢 跌 跪 在

6̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 6̣ 1̣ | 2̣ . (3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ |

雷 神 洞，

2̣ 0) 2̣ — 3̣ 7̣ 6̣ | 2̣ — 7̣ 6̣ 2̣ | 2̣ 2̣ 7̣ 6̣ 2̣ 7̣ 6̣ |

灯 光 之 下 观 他 的 貌

6̣ 5̣ (6̣ 4̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 0) 3̣ — 6̣ 3̣ | 3̣ . 5̣ 2̣ 1̣ 6̣ — |

容。 丹 凤 眼 来

6̣ 1̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ . 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 2̣ 0 7̣ — 7̣ | 7̣ 6̣ 7̣ 2̣ — |

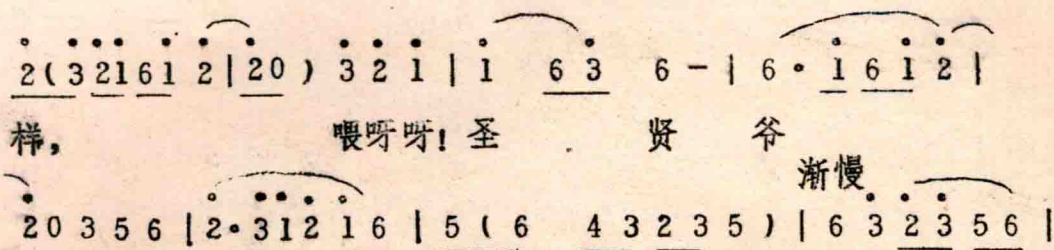
眉 卧 蚕， 五 绺 胡 须

7̣ 2̣ 6̣ 2̣ 7̣ 6̣ | 3̣ 5̣ (6̣ 4̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 0) 3̣ — 1̣ |

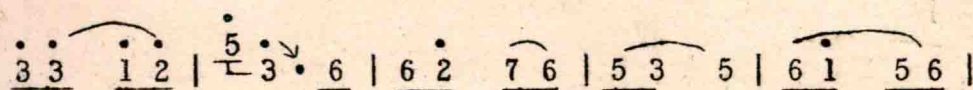
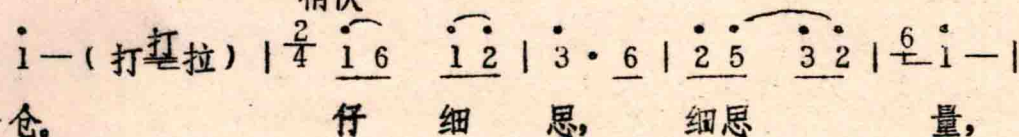
表 胸 膛。 他 打

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

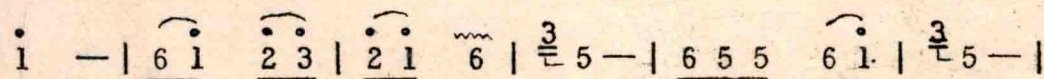
扮 好 一 似 关 爷



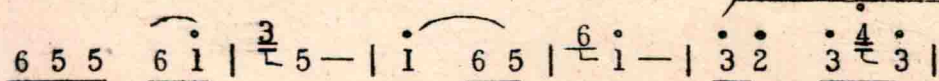
缺少个 关 稍快 平 和周



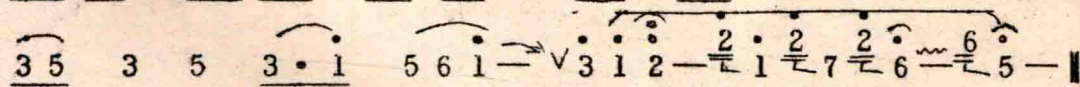
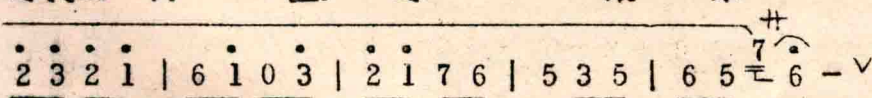
孤单 单, 好不 凄 凉, 两



眼 不 住 泪 汪 汪。 思我的 亲 娘,



想我的 高 堂, 想 娘 亲



不 由 人 痛 断 肝肠!

由此看来标明为“襄阳调”的唱腔和吹腔非常相似。请看徽剧《奇双会》中李桂枝唱的〔吹腔正板〕:

例二、

各 樵 楼 上，
 $\underline{5\ 3\ 5} \mid \underline{5\ 6\ 1} \quad \underline{6\ 5\ 3\ 2} \mid \underline{5\ 3} \quad 2 \quad (\underline{3\ 2} \mid \underline{1\cdot\ 2\ 6\ 1\ 2}) \mid$

鼓 打 三 更，耳 边 厢
 $\underline{3\cdot\ 6} \quad \underline{5\ 3\ 5} \mid \underline{5\ 5\ 6} \quad \underline{3\ 2\ 3\ 5} \mid 2 \quad \checkmark \underline{5\cdot\ 6} \mid \underline{3\cdot\ 2} \quad \underline{3\ 5} \mid$

又 听 得
 $2\cdot\ \underline{5} \mid \underline{3\cdot\ 2} \quad \underline{1\ 6\ 5} \mid \underline{1\cdot\ 3} \quad \underline{2\ 1\ 6\ 1} \mid \underline{5\cdot\ (3\ 2\ 3\ 5)} \mid$

悲 切 之 声。
 $\underline{5\cdot\ 6} \quad \underline{5\ 3} \mid \underline{2\ 3\ 5} \quad \underline{3\ 2\ 2} \mid \underline{2} \quad 1 - \parallel$

吹腔正板的特点为：上句两个腔节均落到商音“2”，下句第一腔节落徵音“5”，第二腔节落宫音“1”。其调式为五声商宫色彩性交替调式。

例一的上句和例二的上句落音是一样的，两个腔节均落到商音“2”；例一的下句落徵音“5”，和例二下句的第一腔节相仿。例一的第六句则和例二的下句一样，第一腔节落“5”，第二腔节落“1”，而且是在板式转换、体现调式之处。从中可看出“襄阳调”与“吹腔”之间的亲缘关系，还看出“襄阳调”已有三个板式出现。其它汉剧的《雷神洞》均与例一大同小异，而广东汉剧中的《打洞结拜》（和《雷神洞》是同剧异名）虽是女腔，但其落音与吹腔是一样的：上句落“2”，下句落“1”。如：

例三、

打洞结拜

(赵京娘唱)

根据广东汉剧院民初唱片

郭 贤 栋记谱

1 = G

$\dot{3}-\dot{5}-\dot{7}-\dot{6}-\dot{1}-\dot{3}-\dot{5}-4\ \dot{3}-\dot{2}-\dot{6}-\dot{1}-$

西皮花二六

$\dot{3}-\dot{6}\ \dot{6}\ \dot{1}-\dot{5}\ \dot{6}\cdot\dot{5}\ \dot{3}-\mid\frac{4}{4}\ 0\ 5\ 6\ 5\mid\frac{6}{4}\dot{1}\ \dot{6}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{6}\ \dot{1}}\mid$

战 兢 兢 跪至在 雷 神

$\dot{2}\cdot\underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ \dot{6}}\ \dot{1}\ \dot{2}\mid\dot{2}\ (\dot{5}\ \dot{5}\ \dot{1}\mid\underline{\dot{2}\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{1}}\ \dot{2}\mid\dot{2})\ \dot{2}-\dot{2}\mid$

洞 灯 光

$\dot{6}\cdot\underline{\dot{2}\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{6}}\mid\dot{5}\cdot\underline{\dot{6}\ \dot{5}\ \dot{6}\ \dot{5}}\mid\dot{5}\ 0\ \dot{6}\ \dot{1}\ \dot{5}\ \dot{6}\mid\dot{5}\ \underline{\dot{2}\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{5}}\mid$

之 下 观 貌

$\dot{6}\ \dot{1}-\ (\dot{6}\ \dot{1}\mid\dot{5}\cdot\underline{\dot{6}\ \dot{5}\ \dot{6}\ \dot{1}}\mid\dot{1})\ \dot{2}\ \underline{\dot{3}}\ \dot{2}\ \dot{5}\mid\underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ \dot{5}}-$

容。 丹 风 眼 来

$\dot{5}\ \underline{\dot{2}}\ \dot{3}\ \dot{6}\ \dot{1}\mid\dot{2}\cdot\underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ \dot{6}}\ \dot{1}\ \dot{2}\mid\dot{2}\ (\dot{5}\ \dot{5}\ \dot{1}\mid\underline{\dot{2}\cdot\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{1}\ \dot{2}}\mid$

卧 蚕 眉，

$\dot{2})\ \dot{2}-\dot{5}\mid\dot{6}\cdot\underline{\dot{2}\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{6}}\mid\dot{5}\cdot\underline{\dot{6}\ \dot{5}\ \dot{6}\ \dot{5}}\mid\dot{5}\ 0\ \dot{6}\ \dot{1}\ \dot{5}\ \dot{6}\mid$

五 绺 长 须 飘

$\dot{5}\ \underline{\dot{2}\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ \dot{6}\ \dot{5}}\mid\dot{6}\ \dot{1}-\ (\dot{6}\ \dot{1}\mid\dot{5}\cdot\underline{\dot{6}\ \dot{5}\ \dot{6}\ \dot{1}}\mid\dot{1})\ \dot{2}\ \underline{\dot{3}}\ \dot{2}\ \dot{5}\mid$

胸 膛。 他 打

$\dot{2} \cdot \dot{1} \dot{2} \dot{1} 5 - | \dot{2} \dot{2} \dot{3} 6 \dot{1} | \dot{2} \cdot \dot{3} \dot{2} \dot{1} 6 \dot{1} \dot{2} | \dot{2} (\dot{5} \dot{5} \dot{1} |$

扮 似 关 老 爷 样，

$\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} 6 \dot{1} \dot{2} | \dot{2}) 6 \dot{2} 6 | 6 \cdot \dot{2} \dot{1} \dot{2} 6 | 5 \cdot \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{5} |$

却 少 了 关 平

$5 0 \dot{6} \dot{1} 5 6 | 5 5 3 \overset{+}{\dot{3}} \dot{2} \overset{+}{\dot{3}} \dot{2} | 6 \dot{1} - ||$

和 那 周 仓。

我们再顺着周贻白先生的论述看看滇剧中的“襄阳调”又是怎样的型态：

例四、

$\frac{2}{4} 1 = \overset{D}{E}$

侧 美 案
(包拯唱)

戚少斌演唱
黄铁驰记谱

稍快(襄阳二流)

(啄头子) | 0 5 | 1 2 | 3 5 | $\underline{6} \underline{5}$ $\underline{3} \underline{2}$ | $1 \cdot \underline{6}$ |
 $\underline{5} \underline{6}$ $\underline{5} \underline{3}$ | $\underline{2} \underline{6}$ 1) | 3 5 | $\underline{1}$ $\underline{6} \cdot$ | 0 $\overset{1}{\underline{6}}$ $\overset{5}{\underline{6}}$ | $\overset{5}{\underline{3}}$ 0 |

秦 香 莲

莫 跪 且

0 $\underline{1} \underline{2}$ | 3 5 | $\overset{w}{\underline{2}}$ 1 | 2 - | 2 ($\underline{7} \underline{6}$ | 2 5 | 3 6 |

立 站(哪)啊)

5 1 | 2 $\underline{3} \underline{5}$ | $\underline{1} \underline{3}$ $\underline{2} \underline{7}$ | $\underline{6} \underline{1}$ 2 | 2) $\underline{1} \underline{1}$ | 1 $\overset{5}{\underline{3}}$ |
背(呃) 转

5 $\underline{1\ 6}$ | 6 — | 3 · $\underline{5\ 2\ 1}$ | 1 $\underline{7\ 6}$ | $\dot{1}$ ($\underline{7\ 6\ 2}$ | 1) $\underline{3\ 1}$ |

身 来 泪 不 干。 自

5 $\underline{\frac{5}{\cdot}\ 3}$ | $\underline{6\ 1}$ $\frac{1}{\cdot}$ 6 | 6 $\underline{6\ 1}$ | 1 5 | $\underline{3\ 5}$ $\underline{2\ (1\ 6\ 1)}$ |

从 得 接 下 你 这 桩 案，

2) $\underline{5\ 2}$ | 2 $\underline{7\ 6}$ | $\underline{7\ 6}$ 2 | 2 — | $\underline{7\ 6}$ 2 | 2 $\underline{7\ 6}$ |

倒 把 老 夫 作 了

$\underline{5\ 6}$ 1 | (下略)

难。

它的落腔规律和“吹腔”一样，上句落“2”，下句落“1”，从后两句看，上句五板，下句为六板，而且是眼起眼落的特点。

下面我们再看看襄阳调与同州梆子的关系，请看能保持清末艺术风格的同州梆子唱腔：

例五。

讨 荆 州

1 = G $\frac{4}{4}$ $\underline{1} = 7\ 4$ (周瑜唱)

赵东郎 唱

黄炳熟记谱

[欢音慢板] (一锤安) (大 $\frac{5}{\cdot}$ 3 $\underline{2\ 3}$ | 1 $\underline{6\ \dot{1}}$ $\underline{5\ 6}$ $\underline{3\ 2}$ |

$\underline{3\ 6}$ 1 $\underline{6\ 5}$ $\underline{3\ 6}$ | $\underline{5\ 6}$ $\underline{5\ 3}$ $\underline{6\ 5}$ $\underline{3}$ | $\underline{2\ 5}$ $\underline{3\ 5}$ 1 $\underline{3\ 6}$ 1 | $\underline{5\ 6}$ 1 $\underline{5\ 6}$ $\underline{3}$

3 6 1) 5 3 5 | 5 3 • 2 1 2 7 6 | 5 3 5 • (6 |

鲤 鱼 儿

1̇ 7 6 7 6 5 3 5 6 1̇ 5 6 5 3 | 2 • 3 5 1̇ 6 7 6 5 3 5 3 2 |

1 • 2 3 5 1 7 6 5 3 | 5 7 6 5) 5 5 3 | 3 2 6 • 1 5 — |

顺 水 行

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

难 躲 网 下,

2̇ 7 6 5 3 5 3 5 6 5 1̇ | 5 • 6 1̇ 6 5 6 1̇ 6 7 6 5 |

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

笼 中 鸟

5 — 1 7 6 5 | 3 6 1̇ (5 6 5) | 3 1̇ 3 3 5 2 | 2 6 1̇ 2 7 6 | 5 •

网 中 鱼 飞 走 不 开。(哎)

(下略)

这是一段典型的传统唱腔，其特点非常明显，上句落音“1”，下句落音“5”；而且很多腔节都是围绕着主音“5”进行的，这与襄阳调的特点是相差何等的远啊！

从以上对襄阳调的考辨来看，襄阳调是在吹腔或者类似吹腔的西

秦腔基础上加以变化发展的。

中国的戏曲声腔，曾经历了由联曲体向板腔体的衍变过程，在衍变中“吹腔”起了重要的承先启后作用。因为它机动灵活，变化多端；它既可以演唱整齐句（七字、十字）唱词；又可以演唱长短句唱词。请看例一襄阳调快板唱着这样的唱词：

“仔细想，
细思量
孤单单，
好不凄凉，
两眼不住泪汪汪。
思我的亲娘，
想我的高堂，
想娘亲不由人痛断肝肠！”

它虽已变为用“胡琴”、“月琴”伴奏的声腔，但还保留着“吹腔”的浓厚特点，同时还说明吹腔是由长短句向整齐句的过渡型态。

二、上党西皮的特征

上党西皮由于长期和上党梆子在一起演出，而属于“垫戏”的地位，加之交通不便等原因，使它一直保持了“吹腔”的许多特点。如：

例六、

1 = $\flat$ E

稍快

苦 肉 计
(西皮老板)

王东只饰诸葛亮
郭金顺饰鲁子敬
马天云 记 谱

(○的的 拉大大 | 5631 235 | 5[̇]1[̇]1[̇] 6[̇]165 | 3523 532 |

235 6[̇]132 | 1116 5631 | 2356 321 | 5565 3526 |

1) 1 3 | 3 3 2 6 | 3 3 2 3 2 1¹ 6 | (2 3 2 1 6 1 2) |

诸 葛 亮 出 大 帐

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

微 微 冷 笑，

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

我 笑 那

3 1 2 5 3 | ²³/₂ 2 • (1 6 1 2) | 1 • 2 3 2 3 |

小 周 郎

定 计

2 1 3 2 3 | 2 1 1 3 | 3 3 2 1 | 3 • 2 2 1 • | (2 2 1 6 1 2) |

不 高。定 下 了 斩 杀 略

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

瞒 我 不 小，

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

鲁 大 夫 他 到 来

1 • 2 3 2 3 | 2 1 5 • 6 | 1 • 6 1 | (2 3 2 1 6 1 2 3 | 1 2 1 2 3 |

细 说

分

晓。

• 1 0 •

5 · 5 6 1 3 2 | 1 5 6 3 1 | 2 3 5 3 2 1 | 5565 3526 | 1)

(下略)

这是一段比较典型的老生唱腔。无论是起板、过门，还是唱腔均保持了“吹腔”的浓厚特点。

1、其起板、过门虽用弦乐伴奏，但还保留着笛子吹奏的旋律音型。它和活泼跳荡的京剧西皮相比，它们的起板结构一样呈八板，说明京剧的原板起板^②是在吹腔基础上衍变的，也说明上党西皮还保留着由“吹腔”向西皮腔演变时期的型态。

2、其唱腔的上句由两个腔节组成，第二腔节落于“2”，第一腔节从过门中可以看出商音的特点，它和吹腔上句的落音是一致的。其下句也为两个腔节，第一腔重复上句第一腔节，第二腔节落于宫音“1”。也可看出“吹腔”的特点。

3、它的唱腔起落板规律为眼起眼落，起板、过门却为板起板落。

4、它的唱腔结构为上句五板，下句六板。和例四后两句的结构特点是一致的。

5、上党西皮的板式只有四种：有和“原板”近似的“老板”、有和“流水板”近似的“二板”、还有“散板”、“摇板”。特别是“老板”的“老”字，更能说明它的资格是老的。

6、上句落音更为灵活，除常用的商音“2”外，有时还落到角音“3”和羽音“6”上。

以上种种特点均说明上党西皮是保留了由“吹腔”向西皮腔衍变的早期型态。李近义在《谈谈上党二黄》一文中指出“皮黄传入上党

约在二百年之外，或更长一些，即在清康熙四十年代，……。”^③

三、历史文献的记载

清乾隆年间严长明在《秦云撷英小谱》“小惠”条说：“弦索流于北部，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（今谓湖广腔）；陕西人歌之为秦腔。……”注意这里指的秦腔是指秦吹腔，而不是指当今陕西易俗社的秦腔。^④清同、光年间手抄本《梅玉配》中的“秦腔”、“梆子”、“梆子腔”的唱腔译谱均属“吹腔”的秘奥也正在于此^⑤。严长明的记载指出了当时吹腔和襄阳调的关系，从前文对襄阳调的考辨也能印证出这一记载是真实的。又如清乾隆年间吴太初在《燕兰小谱》中指出：“友人言，蜀伶新出琴腔，即甘肃调，又名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之，工尺伊唔如话，……”指出了琴腔、甘肃调、西秦腔的关系，而清道光八年张亨甫的《金台残泪记》中指出：“甘肃调，即是“西皮腔。”这样看来“西秦腔”、“甘肃调”、“琴腔”、“襄阳腔”、“吹腔”、“西皮腔”是属于同一种或者互相有渊源关系的声腔。那么西皮腔的源应追到“西秦腔”，因为早在明代万历抄本《钵中莲》第十四出中已有“西秦腔”唱腔的运用^⑥。那么西秦腔究竟是一种什么型态的唱腔呢？因时间已久无法弄清当时的实际型态。流沙同志发现浙江绍兴乱弹中，有一种叫“清板三五七”的唱腔，又名“陇东调”^⑦，因它起源于甘肃陇山之东，而被叫作“陇东调”，它是通过“西秦腔”的流传被保留下来的。“陇东调”可能是“甘肃调”

或“西秦腔”的异名。它的唱腔是这样的：

例七、

2/4

陇东调(清板)

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

抬 头 只 见 青 山 顶，

0 3̣ 1̣ | 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ | 7̣ 6̣ | 5 | 0 6̣ | 5 6̣ | 1̣ 2̣ 3̣ | 1̣ (6̣ 1̣) :||

青 山 腰 里 缠 乌 云。

上句落音“2”，下句落音“1”，是和吹腔相类似的唱腔，或者说就是吹腔。其伴奏乐器用笛子，它的结构为上句五板，下句六板。这一点和例四、例六是一脉相承的。再者我们还可以通过广东的《西秦戏》加以印证。《西秦戏》旧名《西秦腔》^③说明它源于“西秦腔”。它的主腔〔正弦平板〕女腔仍然可以看出“西秦腔”的痕迹。如：

例八、

44

正 弦 平 板(女腔)

(乙大乙 5̣ | 2̣ 5̣ 2̣ $\frac{4}{\text{c}}$ 5̣ $\frac{4}{\text{c}}$ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ $\frac{6}{\text{c}}$ 1̣ 6̣ . 1̣ |

2̣ 5̣ 2̣) $\frac{6}{\text{c}}$ 1̣ . 6̣ | 3̣ 5̣ $\frac{3}{\text{c}}$ 5̣ 5̣ . 6̣ | 2̣ - - (5̣ | 6̣ . 5̣ 6̣ 5̣ $\frac{4}{\text{c}}$ 5̣ 3̣ |

古 道

2̣ -) 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 6̣ (6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ -) 3̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ $\frac{6}{\text{c}}$ 1̣ |

佳 期 精 神

$\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2} - (5 | \overset{\circ}{6} \cdot \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3} | 2 -) \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} |$

爽

高将军

$\overset{\circ}{2} \cdot \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3} - | \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{5} | \overset{\circ}{2} \cdot \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \cdot (\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5} |$

不

能

$\overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3} | 5 -) 5 \overset{\circ}{3} | 3 \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{2} | \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} - - - ||$

体贴

哀。

(广东省海丰县西秦戏剧团严木填提供) 同⑧

此曲虽然变化较大，但上句落“2”，下句落“1”的特点仍然保留着。如把上下句中的小过门去掉，仍能看出上句五板，下句六板的特点。由此可以说明“西秦腔”是和吹腔相类似的唱腔，或者说西秦腔里有和吹腔相类似的唱腔。那么“西秦腔”当为“吹腔”，“襄阳调”、“西皮腔”的渊源。

四、西皮腔的衍变

1、西皮腔的衍变大概是这样的：

“吹腔”经过较长时间的实践，已有不同速度、不同板式的运用，如散板、正板、批子，在这种情况下，通过变笛子为“胡琴为主，月琴付之”的伴奏形式，在当地民间音乐的哺育下而变为“襄阳调”，

这时的襄阳调带着浓厚的吹腔特点。再通过起板、过门的改变逐渐形成西皮腔原板。根据例三的类型推断，初期会有上句落“2”，下句落“1”的男女腔共用阶段。在原板的基础上通过抽眼减音的手法衍化出流水板。散板形式早在“吹腔”时就已存在，通过实践进而分化为散板和摇板，由引子散板变为导板。慢板是后来才出现的，是在原板充分发展的情况下才能衍化出来，这一点已被上党西皮证实。“二六”板也是后期在原板的基础上派生出来的。这样逐步完成了西皮腔的一系列板式。在各种板式的衍变中，山陕梆子给了很大的影响，这一点也是非常重要的。如上党西皮的导板叫做“大起板”就是从同州梆子里借来的；导板之后接其它板式的下句子，也是从山陕梆子里学来的等等。像“摇板”与山陕梆子的“垫板”（介板）、“散板”与山陕梆子的“流水板”均有着千丝万缕的联系。

2、西皮旦腔是怎样衍化出来的呢？

在生腔板式的基础上，通过演唱方法的改变，变大嗓为小嗓，由于性格化的要求，旋律要加花，音域要上移。在调性上，使宫音向四、五度转移，这样一来，上句落“2”，下句落“1”的生腔变为上句落“6”，下句落“5”的旦腔。旦腔的很多腔节都和生腔保持着密切的联系，如以京剧为例，上句句尾常常用“6 7 2̣ 2̣ 7 2̣ 5 | 6—”的音型，它虽然落到羽音“6”，但商调式的旋法特点仍然存在着。在旦腔中由于强调变宫“7”，所以其调式色彩常常变为：“羽商与徵宫色彩性综合交替”。在旦腔的发展过程中虽然受到山陕梆子的影响，有着某些徵调式因素；但它的旋律骨架、调式构思却仍和生腔一脉相承。所以人们分析西皮腔时往往从生腔入手的道理就在于此。

3. 起落板规律也在随着时间的推移变化着。开始可能并无定格,变为早期的汉剧西皮时它的规律为“眼起眼落”,这一点已由上党西皮证实。另外具有湖北汉调特点的著名京剧老生余叔岩在他的《失街亭》^⑨唱腔中也是这样的特点。后来受到山陕梆子的影响而变为“眼起板落”。

在结构方面,它一直处在变化之中,虽然如此,但通过分析比较仍能找到其基本结构型态,它的基本结构型态也在变化着。早期西皮为上句五板,下句六板的基本结构,后来也在山陕梆子的影响下,变为上、下句各为六板的等长换尾式结构型态。

4. 在伴奏方面也经历了逐渐变化的过程。乾隆年间是“胡琴为主,月琴付之”,而到道光年间便发展到“三大件”,宣称“月琴、弦子与胡琴,三件和成绝妙音”^⑩,后来在北京又增加了“京二胡”,形成了具有十一根弦的“四大件”。这些以及主奏乐器的定弦上均与同州梆子保持着很多共性。

再一方面,京剧西皮无论是上句,还是下句,其过门接唱处均用“6 1 2 5 3 6 1 2 | 1 6”的音型。这一特点也是从“同州梆子”中来的。同州梆子为“1 2 3 6 1”或“1 5 3 6 1”都是用主奏乐器“6 3”弦的空弦音托保官音的手法。另外山陕梆子的“老八板”过门也对西皮腔有很大的影响。“老八板”过门分为应句与转句两部分,前面是应句,唱腔落到什么音而应句必须围绕着落音补相应的旋律;后一部分为转句,采取固定音型的手法使旋律过渡到宫音“1”。这一点在同州梆子、蒲剧、豫剧、上党梆子均有运用。京剧西皮显然是从山陕梆子中吸收的。