



山西大学建校110周年学术文库

山西蒲州、中路梆子唱腔板式研究

SHANXI PUZHOU ZHONGLU BANGZI CHANGQIANG BANSHI YANJIU

芦柳源 著



1902 - 2012

中国社会科学出版社

山西蒲州、中路梆子唱腔板式研究

SHANXI PUZHOU ZHONGLU BANGZI CHANGQIANG BANSI YANJIU

芦柳源 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

山西蒲州、中路梆子唱腔板式研究 / 芦柳源著. —北京: 中国社会科学出版社, 2012. 5

ISBN 978 - 7 - 5161 - 0759 - 1

I. ①山… II. ①芦… III. ①蒲剧—唱腔—研究②晋剧—唱腔—研究 IV. ①J825. 25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 075315 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 骆 珊
责任校对 张玉霞
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名: 中国社科网 010 - 64070619
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 装 三河市君旺印装厂
版 次 2012 年 5 月第 1 版
印 次 2012 年 5 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 14. 5
插 页 2
字 数 230 千字
定 价 42. 00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社联系调换

电话: 010 - 64009791

版权所有 侵权必究

作者简介



芦柳源，女，山西太原人，1982年1月生，文学博士。2007年硕士毕业于山西大学音乐学院戏剧戏曲学专业，师从高兴教授；同年考入中国传媒大学影视艺术学院，师从中国著名音乐学家、戏曲学家路应昆教授攻读戏剧戏曲学博士，2010年获文学博士学位。现为山西大学音乐学院理论系讲师。主要从事中国传统文化影响下的戏曲形态学及戏曲音乐等方面的理论研究，并担任本院《音乐专题研究》、《戏剧戏曲学专题研究》、《戏曲音乐史》、《戏剧影视美学》等研究生课程的教学工作。

《山西大学建校 110 周年学术文库》

序 言

2012 年 5 月 8 日，山西大学将迎来 110 年校庆。为了隆重纪念母校 110 年华诞，系统展现近年来山西大学创造的优秀学术成果，我们决定出版这套《山西大学建校 110 周年学术文库》。

山西大学诞生于“三千年未有之变局”的晚清时代，在“西学东渐，革故鼎新”中应运而生，开创了近代山西乃至中国高等教育的先河。百年沧桑，历史巨变，山西大学始终与时代同呼吸，与祖国共命运，进行了可歌可泣的学术实践，创造了令人瞩目的办学业绩。百年校庆以来，学校顺应高等教育发展潮流，以科学的发展理念引领改革创新，实现了新的跨越和腾飞，逐步成长为一所学科门类齐全、科研实力雄厚的具有地方示范作用的研究型大学，谱写了兴学育人的崭新篇章，赢得社会各界的广泛赞誉。

大学因学术而兴，因文化而繁荣。山西大学素有“中西会通”的文化传统，始终流淌着“求真至善”的学术血脉。不论是草创之初的中西两斋，还是新时期的多学科并行交融，无不展现着山大人特有的文化风格和学术气派。今天，我们出版这套丛书，正是传承山大百年文脉，弘扬不朽学术精神的身体力行之举。

《山西大学建校 110 周年学术文库》的编撰由科技处、社科处组织，将我校近 10 年来的优秀科研成果辑以成书，予以出版。我们相信，

《山西大学建校 110 周年学术文库》对于继承与发扬山西大学学术精神，对于深化相关学科领域的研究，对于促进山西高校的学术繁荣，必将起到积极的推动作用。

谨以此丛书献给历经岁月沧桑，培育桃李芬芳的山大母校，祝愿母校在新的征程中继往开来，永续鸿猷。

A handwritten signature in black ink, reading '郭贵春' (Guo Guochun) from right to left. The characters are fluid and stylized.

二〇一一年十一月十日

责任编辑：骆 珊

封面设计：李恒东

封面制作： 大鹏设计
010-01574848

目 录

引言	(1)
第一章 蒲州、中路梆子唱腔板式源起、体系构建及 基本运用特点	(7)
第一节 蒲州梆子板式形态源流诸论辨析及早期体系构建	(7)
一 蒲州梆子艺术形态来源的史料记载及各家论断	(7)
二 蒲州梆子板式体系维形的建立及其影响下中路 梆子音乐体系的形成	(16)
第二节 两路梆子板式体系构建思维及对梆子戏 板式特性的呈示	(23)
一 板式类型判定的思路及综合性思考	(23)
二 两路梆子板、腔关系及各板式类型内板、腔的运用特点	(27)
三 两路梆子板式内部唱词字调与腔型间的相关性	(32)
四 板式体系内各板式间的功能差异	(43)
第三节 两路梆子板式体系构建及板式形态运用特点	(47)
一 两路梆子追求“多样化”与注重“体系化”的不同发展	(47)
二 两路梆子板式体系内不同板式类型间的同、异特征	(51)
第四节 两路梆子剧目板式运用中呈现出的不同思维	(68)
一 剧目板式运用中的两种发展思路	(68)
二 剧目核心唱段中相同戏剧表达对板式选择的两种倾向	(70)
三 剧目整体板式排布方式及运用手法差异	(73)

第二章 艺人主创时期两路梆子传统剧目的唱腔板式运用	(85)
第一节 两路梆子艺人 20 世纪 30—40 年代之前的板式运用特征	(86)
一 传统题材下艺人对“熟戏”技艺展示的追求	(86)
二 20 世纪 30—40 年代之前两路梆子板式体系发展概况	(89)
第二节 20 世纪 30—40 年代艺人主创时期板式运用特点及多样化表达	(91)
一 30—40 年代两路梆子的唱腔板式运用概况	(92)
二 30—40 年代两路梆子的板式运用特点	(99)
三 艺人在板式运用中戏剧表达的多样化发展	(104)
第三节 艺人创作后期板式体系的进一步完善及运用方式的发展	(108)
一 对板式性能的多样化需求及“拿来”借鉴	(108)
二 对板式运用的合理化调整	(109)
三 艺人“戏”化意识加强后板式运用在角色塑造中的发展	(110)
第三章 专职创作者参与下两路梆子唱腔板式运用的发展	(113)
第一节 剧目创作中“戏”化意识加强的理论基础及基本创作思路	(114)
一 两种创作主旨转换的背景	(114)
二 50—60 年代板式理论的系统化建立及板式形态的规范化调整	(115)
三 从剧目创作方式的变化来看板式运用思路的发展	(119)
第二节 现代戏创作中对传统板式运用的发展和创新	(121)
一 现代戏创作中板式体系的扩充及运用思维的拓展	(122)
二 到 20 世纪 70 年代末两路梆子现代戏创作中板式内部形态的整体发展	(125)
第三节 传统戏板式运用方式的发展	(136)
一 传统戏排演中板式运用的进一步发展和重构	(136)
二 新编历史剧中“传统”题材与“现代”板式排布	

手法的结合	(147)
第四节 “戏”化意识加强后传统剧目创作中板式	
布局的多样化发展	(156)
一 相同剧情创作中唱腔板式运用变化手法之一	
——板式局部微调	(156)
二 相同剧情创作中板式运用变化手法之二	
——板式排布结构的调整	(160)
三 相同剧目背景下剧情调整对原有板式布局的打破	(166)
第五节 不同艺术处理手法下传统剧目唱腔板式运用的	
多元呈现	(170)
一 戏化处理与观演关系变化带来的传统板式	
运用多样化表达	(171)
二 多重因素影响下传统唱段相同板式排布中的	
艺术处理多样化	(172)
三 多重因素影响下剧目整体唱腔设置的多样化	(192)
第六节 20 世纪 80—90 年代以来“戏本位”意识进一步加强	
后板式运用的发展方向	(196)
一 板式内部结构、转换方式的再发展	(196)
二 专职作曲者对板式特性的充分挖掘及规范化运用	(200)
三 与剧情发展对应的唱段板式组合扩大化和复杂化	(201)
四 戏剧化意识进一步加强后板式进行中的腔型发展	(202)
五 剧目板式布局思路的进一步“戏”化发展	(205)
结语	(212)
参考文献	(216)
后记	(222)

引 言

一 研究主体概貌及相关概念界定

山西是中国的戏曲大省，其剧种数量达五十多个，占全国的六分之一。山西戏曲中的“大戏”，是人称“山西四大梆子”的蒲州梆子（或简称蒲梆）、中路梆子、北路梆子和上党梆子。本书所述的“两路梆子”，即是指这四大代表性剧种中的蒲州梆子（今称蒲剧）和中路梆子（今称晋剧）两支。二者同根异枝，一脉相承，皆为梆子声腔的正宗。其中蒲州梆子由于在同类剧种中产生最早，成为中国板腔体剧种的一大创举。因兴于山西晋南古蒲州（今永济）一带而得名，是山西四大梆子中最古老的一支，约形成于明代嘉靖年间，主要流行于山西及陕西、河南、甘肃、青海、内蒙古、河北等省区的部分地区。蒲州梆子的传统剧目中，有据可查的有五百多出，其题材上至远古，下至明清，文武兼有，风格多样。在梆子戏的共性基础上，形成了自身的特色。在表演艺术方面，动作宽大有力，且惯用特技表现人物。其唱腔由于受当地人民生活习性和语言音调的影响，旋律跳跃幅度大，起调高，大小嗓兼用。腔高板急，起伏跌宕，长于抒发激越凄楚的情绪，故素以“慷慨激昂，粗犷豪放”著称。

清朝初期，蒲州一带商人的实力颇为强盛。从那时起，蒲州梆子就随着蒲商的活动，从它的发源地蒲州向全省范围扩张。到了清道光年间，晋中商人的势力逐渐强盛起来，此时，满载“晋南风味”的蒲州梆子在晋中地区已开始出现。虽然这种戏剧形态更为“高级”，

但其高亢的唱腔很难为晋中商人所接受。由于从小受本地文化的影响，他们对家乡委婉动听的民间秧歌小戏特别热衷，但却苦于其无法演出整本大戏的局限，使他们对一种既满载晋中特色，又不受小戏限制的新戏剧形式的需求日益强烈。恰逢此时，有一群在声音条件上不适合唱蒲州梆子高亢音调的艺人，正在与一些文人研制新腔，力求降调歌之。他们将原有的蒲州梆子唱腔融合到晋中秧歌中，并将为唱腔伴奏的乐器进行了大胆的改革，将原先使用的中音板胡（俗称胡呼、秦胡）改为次中音板胡（俗称梆子胡，这种板胡的音箱比中音板胡稍大，定弦比中音板胡低小三度或纯四度，音色浑厚，音量宏大，宜于演奏缓慢、低沉的曲调）。为唱腔伴奏的乐器经过改革后，正好与这些艺人唱腔的调值相吻合，满足了他们的要求。改革后的新腔与原先的唱腔相比，虽少了一些慷慨激昂的色彩，但由于加入了秧歌小戏中的民间化唱腔风格，显得柔婉、舒展了许多。这种唱腔最初没有形成成熟的固定模式，无法称作一个剧种。但由于符合了晋中商人的口味，一经演出，就立刻得到了晋中豪商大贾们的支持。他们常常邀这些艺人到家中演出，致使这种唱腔在晋中商人的大院中逐渐风靡开来。到了清朝同治年间，这一唱腔逐渐发展成熟，形成了中路梆子的前身。所以民间有“中路梆子是在晋中商人的大院里形成的”这样的说法。在刘文峰先生的专著《山陕商人与梆子戏》^①中，对以上的相关问题进行了全面详尽的考证。

在两剧种同属的板式变化体音乐体系中，板式形态及运用方式的差异，成为区分两者属性的重要因素。

“板”从属性上来看，只是一种器具。赋予其音乐意义的，是“拍板”参与音乐进行后所带来的艺术效果。中国音乐的节拍发展，经过了自然节拍、韵律性节拍和定量性节拍三个发展阶段。早期的自然节拍没有任何严格的规定和要求，每拍的长短由当时的情境所规定。唐、宋两代后，进入了韵律性节拍时期。唐代开始，用“板”节乐的音乐运行手法逐步盛行，在唐代杜佑的《通典》中，就有关于“拍板”的记载，当时是双手捧击六片的“捧板”。唐代设板的目

^① 刘文峰：《山陕商人与梆子戏》，文化艺术出版社1996年版，第202页。

的是“齐乐”，即每唱定一句击一板，表示一句结束，下句开始，这就是唐代的“句拍”。之所以称韵律性节拍，是因为“板”是随着诗词的句读而走的。宋代之后，“板”逐步有了规范节奏的定格趋向。发展到昆曲中，打“板”手法已完全成熟，“板式”的概念最初便来自于昆曲。到了板腔体剧种产生之后，由于“板式”运行在其音乐构成中的重要意义，构成上不再局限于一板三眼、一板一眼、有板无眼、散板四大类，随着戏剧表达的需求，体系得到了更为完整和成熟的发展。

对“板式”概念的解读，经历了一个逐步发展的过程。

“板式”^①一词在20世纪80年代出版的《中国大百科全书·戏曲·曲艺》卷中的定义为：

“板式”指中国戏曲音乐中的节拍和节奏形式。含义有两种：一是指板眼形式，即节拍形式。中国古代音乐及民间音乐通常以板、鼓击拍，强拍为板，弱拍为眼，合称板眼。一是指下板形式，即节奏形式。如唱腔中字随板出称迎头板，后半拍出字称腰板；散板曲调不点板眼，只在一句唱腔终了时下一板，称为截板或底板。

在板式变化体的剧种中，常以不同板式的曲调多样变化，作为构成大型戏剧性音乐的结构手段，所用板式大体有以下四种：三眼板类、一眼板类、有板无眼类、散板类。

书中对“板式”进行了两种定义：“板眼形式”及“下板形式”。前者，将“板式”完全作为一种音乐构架手段，即通过板、眼交替的节拍转换，来呈现音乐进行中的强弱、快慢变化。而后者，则特指戏曲音乐中具体的“打板”手法。这两种定义，是对“板式”最本义的单一技术运行层面的概念化诠释。此种定义，为诸多涉及“板式”概念的论著所沿用。如连波《戏曲作曲教程》中“所谓板式，

^① 中国大百科全书总编辑委员会：《中国大百科全书戏曲·戏曲·曲艺》卷，中国大百科全书出版社1983年版，第10页。

是指戏曲中‘板腔变化体’音乐根据节拍、节奏、速度等划分的唱腔格式”^①的定义方式，就属此类。

随着戏曲音乐研究的不断深入，一些戏曲音乐研究者基于各自的学术视野，不断对“板式”的概念进行合理化发展。如安禄兴在其《论皮黄腔、梆子腔的板式思维》^②一文中提到，“戏曲音乐的板式，仅从狭义的含义，应当包括节奏、节拍、速度及戏曲中常用的板、拍、节、板腔、板眼、板头……”这一“板式”概念的论述，在之前“节拍”单一化解读的基础上，有了较为综合性的认知。

而路应昆先生在其《戏曲音乐若干基本概念界说》^③一文中，对不同类型板式称谓内涵进行细化区分的同时，对“板式”概念有了更深入的阐释。如文中指出：“部分板式名称在使用中也出现相应分化。如一眼板、三眼板、无眼板等通常还是板眼形式之名，但‘慢板’、‘原板’、‘流水’、‘快板’等通常已是‘板腔’之名，它们指的是板、腔俱备的特定唱腔程式，而不是仅指‘抽象’的板拍形式。”并将“板式”进一步定义为：“狭义的板式仅指板眼形式，广义的板式兼指板腔。”这些论述均更切实的对“板式”概念有了新的认识和发展。

本书所言“板式”，依从于路应昆先生对此概念的阐释，并侧重于从音乐学的立体化角度，呈现一种活的艺术形态。书中对两路梆子唱腔板式的研究，基于艺人（演员）不同时期秉承的两种创作理念，深入探寻人物多样化表达需求下，唱腔设计中板式变化与文词表达、腔型呈现协调融合的综合运用方式。

二 研究意义

从戏剧戏曲学研究的着眼点来看，当前中国戏曲研究的路径大致

① 连波：《戏曲作曲教程》，上海音乐学院出版社2008年版，第42页。

② 安禄兴：《论皮黄腔、梆子腔的板式思维》，收录于2003年出版的《戏曲音乐新论》一书中理论研究部分，第6页。

③ 路应昆：《戏曲音乐若干基本概念界说》，《东南大学学报》（哲学社会科学版）2004年第6期，第101页。

分为戏曲史研究、戏曲文本研究、戏曲音乐研究、戏曲表演研究和戏曲民俗研究等，其中，戏曲音乐研究是重要的组成部分之一。首先，解读中国“戏曲”，呈现出的是“戏”与“曲”的双重内涵，二者糅合的艺术形态正是中国戏曲独特的艺术特征。而中国传统文化和音乐体系的积淀，造成了其自身的特性和含义。所以，在中国戏曲研究中，对于“曲”及其具体形态的探究具有重要意义。在这里，“曲”所代表的是集戏曲音乐的曲调、节奏等音乐要素为一体的综合概念，其中“节奏”的体现正是依托于旋律进行中“板式”内部板、眼交替产生的轻、重区别及速度变化。所以，针对“板式”这一“曲”中的基本要素进行研究，是戏曲音乐研究的基本环节。再从中国戏曲音乐体制的发展过程来看，从元杂剧到明清传奇，曲牌体音乐体制一以贯之。板腔体音乐体例的出现，是对之前单一音乐体制的重要补给。作为山西梆子剧种的两大分支——蒲州、中路两路梆子，是这种音乐体制下所产生的代表性剧种。蒲州梆子可视为其滥觞，而中路梆子在梆子剧种中也极具代表性。以二者唱腔中的骨架——“板式”作为研究对象，关注其形态特点、运用中的发展创新等方面，对其剧种研究本身具有重要意义。

从音乐学的角度看，戏曲音乐是中国民间音乐的集大成者。它在汲取了中国传统音乐精华为己所用的同时，又有了自身独特的发展和创造。中国戏曲中“曲”与“剧”的结合，使传统音乐在形制上突破了小歌小曲式的音乐体制。而以“剧”为依托的戏曲模式，使“曲”的变化更为丰富，丰润了中国传统音乐的内涵。其中，板腔体作为与曲牌体并列的音乐构成体式，是中国戏曲音乐发展中的重要组成。其独特的“板式”构成及运用方式，是凸显其音乐体制的核心元素。在对两路梆子剧种的板式研究中，唱腔板式运用是其主体构成。深入探讨两剧种唱腔板式的各种相关问题，从类别、形态、运用方式等类型属性上具象呈现梆子声腔板式特性的同时，能够直接把握两剧种音乐本体中的关键问题。此外，针对多元化的板式构成及组合方式的研究中，如何使“曲”能更为灵活、生动地诠释人物性格，更加充分地发挥和释放音乐表达中的戏剧成分，是中国戏曲音乐发展中“曲”、“戏”组合最优化的关键性问题。以上种种都使得本书的

研究具有重要意义。

从两路梆子的研究角度来看,众多学者的研究包括史料研究、表演艺术研究、音乐形态研究等方面。而音乐研究中,对唱腔板式涉及的诸多问题的探寻成为其最重要的组成。两剧种的板式体系构成、形态特点、剧目中实际运用的组合方式等,均是需要共同关注的问题。不同板式在运用中具有形态特征和戏剧功能,板式内部的变化及各板式之间的转换等,是两剧种戏剧构成的基础及基本手段。板式变化手段的丰富性、灵活性及其在塑造人物形象、突出人物性格、推动剧情发展时带来的艺术效果方面,成为两剧种在完成戏剧创造中自身优势的突出表现。与此同时,两路梆子虽基于同一音乐体制,却又有独立的发展路径,形成了各自特有的板式体系,实际运用中呈现出不同的特点。

自两路梆子留存有声资料至今的近80年间,随着创作主体及其理念的转变,两路梆子的板式运用手法得到了充分的发展和创新。通过对两剧种不同阶段的唱腔板式运用特点进行比较,可以对其板式发展的传承规律有更清晰的认识。以上各方面的深入探讨都是两路梆子研究中需要关注的。但在已有的研究中,对以上谈到的诸多方面都存在一定的探寻空间。目前已有的研究成果大多将视角锁定于两剧种板式体系内的音乐形态,如各板式类型内的板、眼组合特点,基本腔型运行规律等。涉及剧目创作中的具体运用手法及不同发展阶段呈现出的特点及纵向对比的论述零零散散,而以上两方面恰是“板式”核心问题研究的关键。基于此,本书在通过对比呈现出两路梆子基本板式形态特点的同时,重点对唱腔“板式”及其内涵(腔、唱词)设置如何在作品创作中通过不同手法来塑造人物、发展剧情进行探讨;对在不同时期、不同创作主体手中唱腔“板式”运用的发展及在此过程中的创新和突破等问题,进行全面梳理。力求在此过程中将以往对两路梆子唱腔“板式”的认识更加立体化、实用化、脉络化,将其真正的“活”现于戏曲音乐的研究中。此外,艺人创腔时期和专职作曲时期板式在剧目创作中的运用思路,特别是当前音乐创作者的布局思维,对梆子戏的音乐实践和发展具有切实的指导意义,以上各方面均是本书进行深入探究的内容。

第一章

蒲州、中路梆子唱腔板式源起、 体系构建及基本运用特点

第一节 蒲州梆子板式形态源流诸论 辨析及早期体系构建

一 蒲州梆子艺术形态来源的史料记载及各家论断

在蒲州梆子的起源问题上，诸多学者依据各种史料，从不同角度进行着推断。行乐贤、李恩泽合著的《蒲剧简史》，对各家论断进行了大致归类，将其艺术形态的来源大致归为元杂剧遗响、锣鼓杂戏后裔、孕育于清戏〔滚调〕、源于山陕地区的民歌和说唱、对昆曲进行学习借鉴五种。以上各种观点的持有者，在对蒲州梆子源流与各艺术本源间关系的追溯中，均提出了相关的依据。

（一）承元杂剧遗风

元杂剧在中国戏曲发展的历史进程上，具有重要的位置和影响。蒲州梆子的产生繁衍与其有着天然的地缘联系，使二者在艺术形态生成关系上，存有生发的可能。所以，在探寻蒲州梆子源流问题时，元杂剧遗响首先成为一些学者所持有的观点。在这一源流的说法中，各家借不同材料进行了论证。其中，出版于1984年的《梆子声