

中央音乐学院图书馆藏书

书号

F4/CCFC 59

总登记号

153321

常静之著

论梆子腔





论梆子腔

常 静 之 著

人 民 音 乐 出 版 社

责任编辑：鸣 迟(特约)

论梆子腔

常 静 之著

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 136千字 6.5印张

1991年5月北京第1版 1991年5月北京第1次印刷

印数：0,001—1,235册

ISBN 7-103-00688-1/J·689 定价：3.90元

序

常静之同志是我熟悉的一位中年戏曲音乐家。在十五年前，她是我在人民音乐出版社的同事，现在在编纂《中国戏曲音乐集成》的工作中又是一位同行。对于她勤奋的工作作风和严谨的治学态度我早有所知，久有所闻。

她在努力从事戏曲音乐编辑工作之余，于戏曲音乐研究方面多所建树，著有《中国戏曲及其音乐》、《常香玉唱腔选介》等专著及多篇文章，深入浅出，颇多见地。她与别人合编的《京剧著名唱腔选集》上、中、下三册和在广播电台撰稿主持的几十次地方戏曲节目都受到专业工作者、戏曲爱好者与广大读者、听众的欢迎。几年来她在参加《中国戏曲志》部分地方卷的审稿工作中，认真负责，受到各方赞扬。现在她又写成了《论梆子腔》一书。我深深感到她求索、钻研精神的可贵。

戏曲研究，尚待深入开掘的领域和认真探讨的难题不少。戏曲声腔剧种研究中之梆子腔及其剧种，就是其一。

梆子腔是在我国戏曲发展、衍化的长期过程中最有影响的主要声腔体系之一。它的音调既有慷慨高歌的特色，又有

0709/32
委婉低吟的韵味。它曲调流畅，与语言结合自然，善于抒发丰富的感情。因而它受到广大观众的喜爱。不仅在过去能发展成各具特色的二十多个地方戏曲剧种，而且在新中国成立后，经过革新创造更受欢迎。梆子腔体系的豫剧在全中国风行，更是有力的证明。因此更进一步的研究梆子声腔的大众化、地方化的鲜明特性，总结它的发展规律，就成为推进我国戏曲艺术更加繁荣兴旺的重要课题之一了。

常静之《论梆子腔》一书，从历史研究和比较研究两个方面进行了综合研究，集中了近年戏曲音乐专家的见解和新发现的史料，由近及远，既有纵向的梳理，得出对梆子腔渊源、流变的分析与认识，探讨了其中的规律；又有横向比较，得出梆子腔剧种之间的共性特征，和各自相异的个性特色。对梆子腔产生地域的考查、论述；对腔调来源的分析；对梆子腔板腔形成的轨迹；对梆子腔流传各地地方化而产生新剧种的规律，都在继承前人成就的基础上做了深入一步的探索，得出自己的论断。她的实事求是的治学态度和尊重他人研究成果的客观精神，使她无论在论点上，方法上都有新的进展。我想《论梆子腔》一书所取得的研究成果，不仅对梆子腔剧种研究的深化起到一定的积极作用，而且对其它戏曲声腔的研究，也都会有一定的参考价值。

静之同志早年毕业于音乐学院，多年来以研究梆子腔为己任，不仅钻研梆子腔的历史和特点，而且擅长多种地方语言，娴于演唱，更能知其奥妙。她在学期间，就曾赴陕西省戏曲研究院向著名的秦腔表演艺术家李正敏等学习，后又曾向著名的豫剧表演艺术家常香玉问艺，收获良多，成绩显

著。她并多年在音乐学院兼授戏曲音乐课，既教专业基础知识又教演唱，因此，她的研究工作是建立在理论与实践结合的基础上进行的。所写专著扎实适用，不尚空谈。既有学术价值，也具有应用价值。

戏曲是我国特有的戏剧体系，具有很高的艺术水平。为了弘扬中华民族的优秀文化，使中国的戏曲艺术能进一步百花齐放，不断发展提高，更好地为新时期的广大人民服务，为社会主义精神文明建设做出更大的贡献，希望在戏曲音乐研究方面，特别在阐述戏曲革新创造经验方面有更多的力作问世。

周巍峙

一九九〇年春于北京香山

3300.135

153321

中央音乐学院图书馆藏

F4/8 CFC59

153321

目

录

序 周巍峙

第一章 梆子腔及其剧种 (5)

第一节 梆子腔剧种 (5)

第二节 其它剧种中的梆子腔 (14)

第三节 梆子腔分布的地域 (18)

第四节 梆子腔的源流 (21)

第二章 梆子腔与吹腔关系的探索 (32)

第一节 吹腔及其现状 (34)

第二节 秦腔与吹腔 (41)

第三节 吹腔与乱弹腔 (49)

第三章 梆子腔的音乐结构形式 (53)

第一节 板式与曲牌音乐结构形式的比较 (54)

第二节 梆子腔板式音乐的形成 (66)

第四章 梆子腔流传、衍变的规律 (77)

第一节 梆子腔流传的条件 (78)

第二节 梆子腔的衍变与地方化 (86)

第五章 梆子腔剧种音乐之比较	(98)
第一节 梆子腔剧种音乐的共性特征.....	(98)
第二节 梆子腔剧种音乐的个性比较.....	(112)
余 韵	(192)
附：主要参考书目	(194)

您是不是喜爱梆子腔呢？说实在的，我对梆子腔有着一一种特殊的感情，喜好极了。但我并不觉得这是一种偏爱，因为梆子腔确实是一种沁人心腑的戏曲声腔。梆子声腔繁衍了许多剧种，或者被有的剧种所采用，尽管各有不同，却都具有相似的音乐色彩。这种共性怎么说呢？我想概括起来就是：抒情则淋漓酣畅，叙事则金玉铿锵；表达悲愤之情则热耳酸心，表达喜悦情绪则雀跃欢欣，把情真与乐美融化在一起，给人以思想上的启迪与艺术上的享受，真是美极了。

因为我爱梆子腔，心里才有按捺不住的探索其奥秘的冲动；然而科学研究却需要冷静的思考，我认为这两个方面是相辅相成的。没有激情就没法从事艺术创作，没有激情同样没法进行艺术研究。因为艺术理论，是从丰富、多样的艺术创作的形象里提炼出来的，只有情感交融才能领略艺术形象的内涵及创作艺术形象的真谛，从而进入系统的思考与理性的概括，找到个中的特点与规律而升华为理论。我就是本着感情冲动与理论思考、形象感受与理性分析相结合的精神状态，大胆地闯入这梆子腔研究的门檻的。进得门来，还有个寻路问津方可找到佳境美景的问题；所以我首先应该说我的研究必然要借重于前辈学者的成果，对其加以梳理，并且要借鉴、吸收，这里自然会有认识和观点上的异同，但不管意见怎样，我都对前辈表示感谢。因为，我认为任何学问

都是前辈积累与后辈探求的辩证发展。长期积淀的科学知识，从来不是凭空而来的独家所见；何况还有一个客观存在的实体，是大家共同的研究对象，谁也不能垄断。戏曲声腔中的梆子腔，就是一个客观存在的实体，而且是一个意识形态的实体，有它的历史和现状。从历史和现状的事实着眼，论述梆子腔的特点与规律，就成了我一心要干的事。由于某些资料的匮乏、自己学识的局限，当然十分困难，但我还是知难而进，愿为我喜爱的梆子腔作出奉献。

梆子腔在戏曲史上是一个重要的声腔，对戏曲形态的衍变，起过承前启后的历史作用。它和群众有着密切的精神联系，时至今日，那些属于梆子声腔系统的地方戏曲艺术，仍然随着时代和人民群众的需要不断地革新发展着，生命力仍然十分旺盛。我要探讨和研究梆子腔的特点和规律，并非仅在于为了说明它的过去，而是想把特点和规律尽可能地揭示出来，对当代戏曲，尤其是梆子声腔和剧种的创新起到有益的作用。立足于当代，为民族戏曲艺术在社会主义时期的新发展服务，这是我们这一代戏曲理论工作者的使命。我正是怀着这种使命感，才选择了这一难题——论梆子腔。

关于梆子腔需要研究、探讨的题目很多，在许多问题上都有各种不同的见解和说法。我曾有幸出席了两次全国性的梆子声腔剧种学术会议。在1982年于山西和1985年于陕西的两次讨论会上，许多专家各抒己见，把各自的研究成果公诸于世，推动了梆子声腔剧种历史和现状的研究工作。当然，在许多问题上仍存在着不同的见解和看法。原因是多方面的，其中有两点我认为尤其值得注意：一点是历史资料的匮乏，特别是梆子音乐资料上不可

能弥补的音响、曲谱资料的短缺。而现在已经掌握的史料又有文辞、名词上让我们费解的地方，考据、判断繁难，更无音乐资料印证。能够找寻到的工尺谱曲谱资料和山陕梆子唱片，也已是晚清的东西了。这可以说是客观上存在的原因，给论述梆子腔的起源、流变带来很大的困难。另一点，主观上存在的原因，是方法问题。在全国梆子声腔剧种学术讨论会上，戏剧家张庚有一个题为《近代戏曲声腔研究管见》的发言，就研究方法问题讲了一段对我很有启迪的话，他说：“我感觉到整个戏曲的研究，或者说整个中国文化的研究，除了应当追根溯源，搞清它的历史发展外，还应当运用比较研究的方法。这两种方法，一是历史的方法，一是比较的方法，双管齐下。一个是纵的方法，搞清它的来龙去脉，搞清它的变化发展；另一个是横的比较，研究它们之间的异同。两者并用，不但容易搞清楚它的究竟，而且能够知道它们为什么不同的原因。这两者不但不矛盾，而且是互相补充，相得益彰。”为了说明这个道理，张庚还讲述了恩格斯研究家族、私有制和国家起源的例子，阐明互作比较才能找到它们的共同规律和各自特点，把问题研究清楚。我论述梆子腔，就想本着这两种方法，双管齐下，对梆子腔的特点与规律得出自己的认识。学习研究方法，也还不能摆脱历史资料方面存在的困难，为此我在出席学术会议期间请教过张庚老师，我得到的启示是在指导思想上要实事求是，在方法上不妨由近及远，溯源而上，或许更易于梳理清楚。因此，要依照这种方法研究梆子声腔剧种，就必须对它的现状作深入调查。近十余年，我作了一定的努力，也是在编辑工作、学术会议、审稿活动的时机进行的。1982年在太原参加梆子声腔剧种学术会，山西省文化局组织赴临汾、运城地

区观摩蒲剧和考察宋金元戏曲文物。这使我对晋南的历史、地理、民俗、宗教等有所了解并有了直观感受，也使我在调查蒲剧等剧种历史后，对山陕梆子北向一线的流变有了进一步的理解。1985年，于西安出席振兴梆子的学术会后，在陕西省艺术研究所的热忱帮助下赴陕南考查汉调桄桄，访问了汉中、南郑、洋县的名老艺人与专家。这使我对汉调桄桄的腔调构成，以及在其与秦腔、川剧弹戏等所用语言音调不同而产生唱腔差异的比较研究方面，有了更具体的认识。1984年，在安徽绩溪召开的徽调、皮簧声腔剧种学术会期间，不仅对徽戏主要声腔的吹腔、拨子有了直接的视听感受，还看到了文献资料。同时就吹腔乐调与二簧、西皮、二凡、三五七等腔调的关系；吹腔乐调与梆子声腔的关系等，有机会向江西、浙江等地的专家们讨教，使我在对清代花部戏曲的总体认识上得益匪浅。此外，不论是赴陕西、青海、甘肃、新疆、四川、云南、西藏等祖国西北与西南各地，还是在南方的福建、江苏、广东等省，我在完成编辑、阅稿工作之际，都争取机会调查、了解梆子腔在当地存亡、流变状况，大体作到了心中有数。我自知做的还很不够，但却体会到实地调查研究的感性知识所得，往往能促进我深化理解文献和音响资料，鉴别分析前人的学术见解，进行综合研究，去尽心竭力完成自己非常感兴趣的这个课题。在此，我也衷心感谢帮助过我的师友们。我论梆子腔，就从当代的梆子腔及其剧种开始。

第一章 梆子腔及其剧种

当代的梆子腔及其剧种，是历史上梆子腔流变的结果，而这一结果又能帮助我们反视历史上的梆子腔。

新中国建立以后，各种地方戏都以剧种名称命名。在三百多种地方戏曲剧种中，有许多地方戏曲是演唱梆子腔为主的梆子戏剧种；也有一些剧种，虽不以演唱梆子腔为主，但也演唱一部分梆子腔的剧目，属于包含梆子腔的多声腔剧种，梆子腔只是这个剧种的一个组成部分。一批梆子戏剧种和多声腔剧种中的梆子腔，构成了梆子声腔系统，简称梆子腔系。

这就是新中国成立以来戏曲艺术中梆子腔及其剧种的实际情况。这个基本事实已经被戏曲专家们所公认了。虽然在某些具体名称的叫法上有差异，在某些具体腔调的认定上有分歧，但对这种实际状况却是谁也不否定的。

对这个基本事实，我想从两个方面加以阐明，第一方面是有哪些属于梆子腔的剧种，第二方面是哪些剧种也包涵有梆子腔。弄清这个基本事实，是论述梆子腔的前提条件。

第一节 梆子腔剧种

一、秦腔：流布于陕西省、甘肃省、宁夏回族自治区、青海省、新疆维吾尔自治区等西北五省、区。其具体流布情况、别名，分

述如下：

1. 陕西省的秦腔，分为中、东、西、南四路，这是以西安为中心，按地域方位来称呼的。有人认为是省内秦腔的四个地域流派；也有人认为它们各自都具有自身地域、语音、风格上的特色，而把它们分别看作是秦腔在陕西省内的不同剧种。

中路秦腔，以省会西安市为中心，又称西安乱弹、西安梆子。自辛亥革命以来，由于秦腔改良团体的出现，尤其是西安易俗社，培养了大批人材，创作了大批剧目，在舞台艺术方面也兼收优长加以革新，所以比较迅速地拓展了中路秦腔的影响和流布的地域。我们可以把它看作是新型的秦腔，对本省和西北地区的秦腔演出在剧目、音乐、表演、舞美诸方面也多有影响。相对来说，在当代人们的印象中，西安成为秦腔的大本营，有如辐射的中心，波及于各地。

东路秦腔，以大荔（同州）为中心，流行于郃阳、潼关、华阴、华县等地，又称东路戏、东府（同州府）秦腔、同州梆子。中华人民共和国成立前，同州梆子已经衰落，几近消亡。五十年代，经陕西省政府有关部门的抢救，聘请仅存的王谋儿等老艺人，培训出一批年轻演员。随后建团并到各地巡回演出，受到群众和专家的好评，才使今人能重睹同州梆子的风采。这也为研究梆子声腔剧种提供了珍贵的剧目、音响资料。可惜的是，这一演出团体又因种种困难而被撤销了。

西路秦腔，以凤翔为中心，流行于宝鸡、岐山、眉县、陇县一带。地处陕西中部的西端，与甘肃接壤。又称西路戏、西府（凤翔府）秦腔。陇县，旧称陇州，清代乾隆年间有所谓陇州腔，或许可能就是西路戏的别称。新中国成立以来，西路戏统称

秦腔，没有另外的剧种名称，一直处于秦腔之一派的地位，而且受西安乱弹的影响较多。

南路秦腔，流行于陕西省汉中、安康一带，亦即秦岭以南，巴山以北的汉中盆地。虽有南路秦腔之称，但实际上以独立的剧种名称“汉调桄桄”享名于世。桄桄，是梆子乐器相击而发出的声响，所以桄桄代表梆子的意思，汉调桄桄也就是汉调梆子的意思。汉调，指该剧种的语音，亦即唱、念、吐字归韵，均以汉水流域的语音为基础，与接壤的湖北、四川的语音相近。从剧种舞台语言的情况看，已经与以秦声为特点的中、西、东三路秦腔有了较大的差异，但所唱者仍为梆子腔。

陕西省的四路秦腔，在新中国成立以来实际上以三个剧种的名称出现，即秦腔，包括西安乱弹和西路戏；同州梆子；汉调桄桄。

2. 甘肃省的秦腔，流布也比较广泛，但主要地区除省会兰州一带外，集中于甘肃东部的平凉、天水、西峰、成县、定西等地区的城市与农村。这带地区与陕西西部、四川北部、宁夏南部接壤，彼此在戏曲文化上交流频繁。清代乾隆年间有叫“陇西梆子腔”的，很可能指的就是甘肃省东部地区的梆子戏。古时这里也为秦地。天水、平凉一带语音与关中语音相近，风俗习尚也多相通，群众至今认为秦腔是自己的家乡戏。所以应该认定秦腔为当地戏曲剧种，而不能视为外来剧种。

3. 宁夏回族自治区也是秦腔流行的地区。尤其是宁夏南端的固原地区与甘肃平凉地区接壤，与陕西陇县也相距不远。当地群众也认为秦腔是本地剧种，而且世代相传，自乐自娱，从不以外来剧种看待。其地习尚、语音也与平凉相近。所以秦腔也应为宁夏的剧种之一。

4. 青海省靠近甘肃省的东部农业区，是秦腔流传的主要地区，相传来自陕、甘。当地也有延师科戏、组班自娱的传统习尚，大约已有二百年光景。至今秦剧（当地称谓）仍为汉族观赏的主要剧种。

5. 新疆维吾尔自治区是一个多民族聚居的地区，秦腔流入新疆也多在汉族聚居的城市和乡间演出，剧团的演员也多来自陕西和甘肃。

从上述五省、区的秦腔流布状况看，可以说我国西北地区是梆子声腔剧种生存、发展的地带。以秦腔剧种名称为代表的梆子戏，覆盖了我国整个大西北。另外，在西藏也曾有过秦腔剧团。

二、蒲剧：兴起并流行于山西省南部的运城、临汾地区，和河南省西部的陕县、灵宝一带。山西人称南路戏、南路梆子或蒲州梆子；蒲剧艺人自称所唱梆子腔为乱弹。蒲剧名称是在二十世纪四十年代末期才确定下来的。一般认为它是山西省的一个梆子剧种，其实要准确地认定它，实在应该是一个跨山西、河南两地的梆子剧种，甚至可以与陕西省的东路梆子合视为一个地跨山、陕、豫三省的剧种。在五十年代的剧种资料里，河南一直称这个剧种为乱弹，而没有称之为蒲剧。在地理位置上蒲州、陕州与陕西省的同州居黄河南下折向东流的三角地带，其习尚、语音也很相近。蒲州梆子讲究唱、念的“蒲白”与陕西同州梆子所唱、念的“陕白”基本相同，两地可以相互延师授艺，同班演出，均有史料可证。如清代末叶，同、蒲两地艺人在北京同班献艺，戏班被称为“山陕班”，所唱声腔被叫作“山陕梆子”。可见，后来虽然山西称蒲州梆子，陕西称同州梆子，河南称乱弹，因地而异，但是其间的血缘关系却是不能轻易否定的。这个三角地带已

被戏曲研究者所关注，视为山陕梆子腔的策源地，其间有很多的道理，这里就不详说了。

三、晋剧：指山西省的中路梆子，又叫中路戏，外地人曾称山西梆子。中路梆子的发祥地在山西中部的汾阳、孝义、祁县、太谷、太原等地。在新中国建立前它的流传地域已相当广泛，包括内蒙古、晋西、晋北、陕北、张家口、北京、天津等地。新中国建立以后，除京、津外基本上保持了原来的格局，形成了几个重点流行地区，除山西省的中部、西部、北部外，有内蒙古的呼和浩特，河北的张家口、陕北的榆林等城市及周围地带，群众基础比较雄厚。中路梆子与山西的北路梆子血缘关系相当密切，它们都有延请蒲州或同州师傅传授技艺和以学“蒲白”吐字归韵为准的历史传统，所以多被人们看作是来源于山陕梆子。最初山陕梆子先后在晋北、晋中地区接受当地语音、民间音乐影响而相继衍化成两个派别，再进而由派别发展为两个梆子剧种。这些说法也有史料可证。

四、山西北路梆子：指山陕梆子在晋北衍化的一支。它流行于山西北部的忻州、大同两个地区所属各县，又称北路戏。在内蒙古、河北北部的张家口、蔚县等地也曾盛行。新中国建立以前，北路梆子已经衰落，在其流行地区的地位已被中路梆子取代，不仅已没有北路梆子戏班，艺人也多有改唱中路梆子谋生的。新中国成立后，人民政府抢救戏曲文化遗产，发掘并扶植北路梆子艺人重登舞台，相继在山西的忻州、大同和内蒙古恢复剧种，重建剧团，培育人材，革新发展，使之流传至今。

五、河北梆子：主要流布于河北省和北京、天津两市。河北梆子的名称是五十年代初才统一使用的。过去有京梆子、直隶梆