

秦腔音乐欣赏漫谈

戏曲音乐欣赏丛书

出版社

戏曲音乐欣赏丛书  
**秦腔音乐欣赏漫谈**

王 正 强 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

787×1092毫米 32开 280面文字及乐谱 8.75印张

1994年3月北京第1版 1994年3月北京第1次印刷

印数: 0,001—1,035 册

ISBN 7-103-01117-6/J·1118 定价: 5.70 元

## 前 言

这本小书，是在许多同志的热忱鼓励和帮助敦促下写成。目的不只为了通过对秦腔音乐传统程式的粗略分析与介绍，使热爱这一剧种的同志对它的唱腔、曲牌、打击乐、念白等方面的艺术特征，以及它们在戏中的具体运用有个大致的了解，更重要的还想借助这个机会，对这一古老而优秀的地方剧种以及众多艺术前辈在舞台上所取得的辉煌成就，向读者和观众作一点宣传，以期人们能够对这份宝贵的民族文化遗产，加深印象和认识。

众所周知，秦腔是我国较为古老的梆子腔剧种之一。在它漫长的历史发展进程中，经过数十代艺人的艰辛创造，使它不仅已经达到相当完整和成熟的境地，而且还孕育并促成众多梆子声腔剧种的问世，就是那二簧腔、弋阳腔，甚至包括昆山腔、梆子腔在内的南北地方剧种的成型，也曾程度不同地受到过它的某些影响。从这个意义上讲，秦腔对于我国戏曲艺术的繁荣与昌盛，真可谓立下了“汗马功劳”。

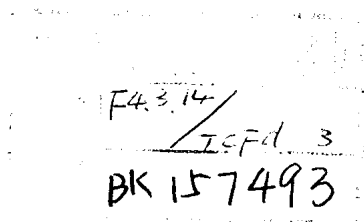
音乐是戏曲之魂，并且也是一个剧种赖以生存的生命支柱，我国三百多个地方剧种之所以能够争芳竞妍地长期“和平共处”，关键也正在于它们音乐上的差别。而标志着各个剧种艺术特质的风格与特色，更是首先从那不同行当艺术家的唱腔、念白乃至文武场面配置与伴奏，以及曲牌、打击乐的运用之中体现出来。因此，从了解和熟悉一个剧种的音乐程式入手，从研究和探索一个剧种音乐的发展历史入手，无疑将是认识这一剧种传统艺术经验和艺术体制的有效途径之一。

秦腔所走过的历史之路漫长而崎岖，它那以唱腔为主体的音乐程式又是那样的丰富而变化多姿。对于这样一个古老剧种的音乐表现体系，想仅仅通过这本小书理出它的演进脉络和变化规律，那只能是挂一漏万。当然，尽管它叙述得还很不系统，介绍得也很不完整，甚至其中还会有讹误之处，但作者依然希望它能够为读者在欣赏秦腔音乐时，多少起到一点参考的作用。

感谢范克峻等同志对本书给予的莫大帮助，他们的具体补正和热忱关怀，使作者受益匪浅。尤其人民音乐出版社领导和编辑同志在各方面给予的极大支持，更使作者难以忘怀，借此机会谨向他们表示真挚的谢意。

王正强

1990年于兰州



## 目 录

|                   |        |
|-------------------|--------|
| 前 言               | ( 1 )  |
| 概 述               | ( 1 )  |
| 一、秦腔历史探源综说        | ( 1 )  |
| 二、历代对于秦腔的称谓       | ( 5 )  |
| 三、秦腔剧目非常丰富        | ( 6 )  |
| 四、明清时期秦腔的主要班社和演员  | ( 9 )  |
| 唱腔音乐              | ( 11 ) |
| 一、秦腔唱腔的词格与韵辙      | ( 11 ) |
| 1. 词格             | ( 12 ) |
| 2. 韵辙             | ( 21 ) |
| 二、秦腔唱腔成套音乐程式的产生   | ( 25 ) |
| 1. 二六板——各类板式产生的基础 | ( 26 ) |
| 2. 慢板——二六板基础上的扩展  | ( 29 ) |
| 3. 双锤——二六板基础上的紧缩  | ( 32 ) |
| 4. 带板——双锤节奏的自由衍变  | ( 33 ) |

|                        |        |
|------------------------|--------|
| 5. 二导板——碰板二六的发展变化····· | ( 34 ) |
| 6. 尖板——带板基础上的发展变化····· | ( 35 ) |
| 7. 滚板——尖板节奏的发展变化·····  | ( 36 ) |
| 三、秦腔唱腔中的欢、苦音腔系·····    | ( 38 ) |
| 1. 欢音腔系·····           | ( 43 ) |
| 2. 苦音腔系·····           | ( 44 ) |
| 四、秦腔的行当唱腔与演唱特点·····    | ( 46 ) |
| 1. 行当唱腔·····           | ( 47 ) |
| 2. 演唱特点·····           | ( 57 ) |
| 五、秦腔唱腔的“字正”与“腔圆”·····  | ( 68 ) |
| 六、秦腔唱腔的文、武场面与伴奏·····   | ( 75 ) |
| 1. 乐队建制·····           | ( 76 ) |
| 2. 唱腔伴奏·····           | ( 80 ) |
| 七、秦腔唱派的艺术特点·····       | ( 87 ) |
| <b>曲牌音乐</b> ·····      | (137)  |
| 一、弦乐曲牌在戏中的运用·····      | (137)  |
| 1. 开场、打扫用的弦乐曲牌·····    | (138)  |
| 2. 思索、回忆用的弦乐曲牌·····    | (140)  |
| 3. 作活、梳妆用的弦乐曲牌·····    | (141)  |
| 4. 行走、挑担用的弦乐曲牌·····    | (143)  |
| 5. 庆贺、摆宴用的弦乐曲牌·····    | (147)  |
| 6. 亮相、相会用的弦乐曲牌·····    | (147)  |
| 7. 丑角出场用的弦乐曲牌·····     | (148)  |

|                      |       |
|----------------------|-------|
| 8. 灵堂、哭祭用的弦乐曲牌·····  | (148) |
| 二、唢呐曲牌在戏中的运用·····    | (152) |
| 1. 点将用的唢呐曲牌·····     | (152) |
| 2. 升帐用的唢呐曲牌·····     | (154) |
| 3. 起兵、布阵用的唢呐曲牌·····  | (157) |
| 4. 演兵、比武用的唢呐曲牌·····  | (159) |
| 5. 迎宾、饮宴用的唢呐曲牌·····  | (160) |
| 6. 灵堂、哭祭所用的唢呐曲牌····· | (162) |
| 7. 具有特别用场的唢呐曲牌·····  | (163) |
| <b>武场击乐</b> ·····    | (166) |
| 一、上场锣鼓的运用·····       | (166) |
| 二、下场锣鼓的运用·····       | (173) |
| 三、念白锣鼓的运用·····       | (174) |
| 四、表现各种感情时锣鼓的运用·····  | (178) |
| 五、表演动作中锣鼓的运用·····    | (181) |
| <b>念白艺术</b> ·····    | (183) |
| 一、诗 白·····           | (183) |
| 1. 上、下场引·····        | (184) |
| 2. 定场诗·····          | (189) |
| 3. 八句骈·····          | (189) |
| 二、韵 白·····           | (191) |
| 三、话 白·····           | (197) |
| 四、笑·····             | (200) |

|                                |       |
|--------------------------------|-------|
| <b>革新与发展</b> .....             | (205) |
| 一、继承传统, 标新立异.....              | (205) |
| 二、突破程式, 革新发展.....              | (213) |
| 三、横向借鉴, 大量吸收.....              | (218) |
| <b>唱段赏析</b> .....              | (225) |
| 见太娘 (《辕门斩子》杨延景[须生]唱腔) .....    | (225) |
| 老娘不必泪纷纷 (《探窑》王宝钏[青衣]唱腔) .....  | (238) |
| 等一等驸马回宫里 (《打金枝》公主[小旦]唱腔) ..... | (246) |
| 富贵莫忘糟糠妻 (《铡美案》包文正[净]唱腔) .....  | (258) |



# 概 述

## 一、秦腔历史探源综说

如果借人喻物，那么，流行在西北高原的秦腔剧种，真可称得上是一位子孙满堂的“古稀寿星”了。之所以这样来形容，当然除了它的历史源远流长而外，还在于秦腔作为我国梆子腔开山鼻祖，不仅孕育出众多的北方梆子声腔剧种，同时还对我国的二簧腔，弋阳腔，甚至包括昆山腔、梆子腔在内的多种戏曲声腔的形成，也曾给予重大影响。这就难怪有人曾激动地呼吁：“我国中各种戏剧的起发点，都来自于陕西”。“若想考究以前的法则，当然应该追根寻源，由西安秦腔入手，所以说：国人若想研究戏剧，非到西北去不可；世界人想研究中国戏剧，非到西北去不可”（《齐如山全集》台湾版）的慷慨感叹之词。

那么，秦腔的历史究竟能有多长呢？老实说，截止目前，这还是个众说纷纭、未成定论、尚待继续发掘探究的课题。但从古今学者对此持续了二百多年的争论情况看，大致不外乎以下这样五种说法：

一种说法认为，秦腔历史的源头应当追溯于先秦的“袞襦”。

因为，当时的秦地，就已出现数人代面、手执戈盾、身披熊皮、“傩傩”狂歌的神舞形式。尽管这种形式当时只是作为“驱鬼逐疫”的仪式而在民间流传，但是，“傩近于戏”。更何况到了秦二世胡亥时代，已经转化为既有歌词说教，又有音乐伴奏的民间歌舞形式了。因此，有人将其视作今日秦腔（即梆子腔）最早萌生的雏形。清嘉庆时人杨静亭《都门纪略》（1845年刊行）便是这一观点的积极倡导者。

第二种说法则认为秦腔肇始于秦汉时期的“燕赵悲歌”。所谓“燕赵悲歌”，实际上是指秦始皇宴前由赵女击鼓、燕人高渐离讴歌唱出的一种“悲壮之声”。高渐离本是燕国的贤人，他为报灭燕之仇，便藉歌唱来接近始皇，以便伺机刺秦王，结果反被嬴政所杀。渐离死后，秦人慕其为人，纷纷仿唱他的歌声，这歌声慢慢又由悲壮而变为激越，风格上颇与秦腔接近。因此，清末民初的穆辰公，以及稍后的徐慕云，便把它同后来的秦腔联系了起来，并分别在《伶史》与《中国戏剧史》中认定它正是今日秦腔的先声。

另外，到了秦汉百戏杂陈时期，我国最早的剧目——秦声角觥戏《东海黄公》，已在秦地诞生。该戏所演述的是人虎相斗的一个故事，而且集化妆、表演于一体，通过虚拟的动作来演绎剧本所描述故事情节，这当然意味着它将已接近于戏曲艺术的形态，何况它产生于秦地，必然使用的是秦地语言，歌唱则是秦声。所以，它自然标志着秦腔的形成。

第三种说法认为秦腔形成于唐代。这一观点最早见之于清乾

隆严长明《秦云擷英小谱》（1775—1778）。理由是唐代的演剧教坊与梨园子弟，大都集结于京畿长安，金元院本中一人坐唱，一人表演的形式，后来慢慢演变为“曼绰”（即高腔或京腔）和弦索。其中曼绰流于南方，变为弋阳腔、海盐腔、昆山腔，而弦索流于北方，则变为枞阳腔、襄阳腔和秦腔。这一观点，又被近人范紫东的《乐学通论》加以肯定和给予进一步的论证。同时他又把唐代乐人李龟年所创《秦王破阵曲》、《一戎大定曲》，不仅将它“慷慨激越”的音乐风格与秦腔联系了起来，同时还从其名称上加以证实。因为当时人们就把李龟年这种自成一派的腔调，统称为“秦王腔”，简称为“秦腔”。因此，他把唐代梨园称之为秦腔、二簧的策源之地，把开元、天宝视作秦腔、二簧的发祥之时（公元714—775）又把李龟年、李鹤年、黄幃绰、康昆仑等一代音乐风流倜傥称作秦腔、二簧的创始人，还把唐玄宗视为秦腔、二簧的开山始祖。

第四种说法认为秦腔形成于金元。如清乾隆五十年（1785）吴长元的《燕兰小谱》、清咸丰七年杨懋建的《长安看花记》等，均持这一说法。理由是当时的金元杂剧就已有南戏、北戏之分，其中南戏中有四平调，北戏中则有秦腔和高腔。这一观点又被解放前王芷章《腔调考源》更加明确地提了出来，即前面我们已经提到的金元院本失散以后，演变而为“弦索”的歌唱，流入陕西变之为秦腔之事。

第五种说法认为秦腔形成于明代。这一观点由清嘉庆八年（1803年）小铁笛道人的《日下看花记》首先提出，并得到周贻

白、陈登原、马少波、张庚等人的支持。他们异口同声地肯定秦腔在明代中叶或末年就已形成或萌芽。特别是明代万历年间(1573—1619)抄本《钵中莲》传奇，其中第十四出《补缸》中，出现“西秦腔二犯”之词，唱词全为整齐的七字、十字句。“西秦腔”即秦腔，“二犯”即“二转”，“转”也就是“转调”，似指秦腔中苦音与欢音两大不同调式而言。这一实物无疑对上述观点提供了佐证。再如周贻白也在《中国戏剧史发展纲要》中指出，“清代初年，从陕西来到北京的‘秦优新声’——乱弹，当系由明代弋阳腔流行到西北，与当地语音或其它唱调相结合而产生的一项声腔，其不同于弋阳腔的地方，也就是有了管弦乐的随腔伴调”。周贻白所说“从陕西来到北京的‘秦优新声’——乱弹”，实际指的就是清乾隆(1775)时期著名秦腔演员魏长生在京演出的秦腔。魏长生，字婉卿，排行老三，故又称他为“魏三儿”。1775年也即清乾隆四十年，他首次赴京献艺，结果遭到冷遇，1779年他再次进京，并参加双庆班演出，结果以《滚楼》一剧，名动京城，并使“六大班顿为减色”，也使京师舞台发生了很大的变化。此次魏长生在北京演出的成功，无疑标志着秦腔剧种的成熟与昌盛。

对于秦腔历史渊源的讨论，从清乾隆严长明《秦云撝英小谱》(1736年左右)发起直至今日，已整整持续了两个多世纪，却依然没有形成一个定论，这使我们从中看出，秦腔的确是个极为古老的地方剧种。那么，也许有人会问，秦腔为什么能够经历如此漫长的历史之路呢？这当然有其自身的原因。其中至为关键的，就是在它整个萌生、发展、形成的过程中，虽然也吸收和借鉴了其

他乐舞形式的某些因素，但就它本身表现形式产生，却不是建立在继承某一同类艺术形式的基础之上，就是说，它从形式到内容，都不是某一基本形态的变化形态，而是依赖于通过自身的探索，去创造自身的表现形式，并逐渐加以自我完善的。这当然在它的整个发展过程中，必然会承受更多举一反三的失败教训和折腾。自然比起那些后来均在现成形式与内容基础上顺利地裂变和演进而形成的剧种，成型得要慢。这似乎已成为一条规律。从我国众多戏曲剧种的发展史来看，大凡在某一成型剧种基础上发展起来的新兴剧种，较之于经历创格之路的古老剧种，其历史都不过长。比如说京剧，它是在徽、汉、昆、梆四大剧种声腔基础上的融合、衍变、发展而成，其历史不过二百余年；评剧则是在吸收京剧、河北梆子以及皮影和大鼓等音乐与表演形式的基础上而形成，所以，他的问世才是本世纪初期的事；而甘肃的陇剧，历史才仅仅三十余年，原因就在于它是在陇东道情皮影小戏和秦腔表现程式的基础上，顺利裂变产生的结果。相反，诸如昆腔、汉剧、秦腔这类古老剧种，差不多它们都是经历了艰难的创格之路而逐衍成为戏曲剧种的，所以，比起那些只是继承基础上发展起来的新兴剧种，自然成型和成熟得要慢。

## 二、历代对于秦腔的称谓

也许正是由于秦腔的历史过于源远流长，所以在历代许多文人的笔录中，自然对它也就有了多种不同的称谓，以致造成这一剧

种雅名、别名、俗名、正名陈杂的局面。比如明清时期，许多人并不把它直接称“秦腔”，而通常将其呼之为“秦声”或者“秦音”。像杨懋建在《辛壬癸甲录》中记述魏长生北京演出秦腔的盛况时，就是这样称呼的。有的则按产生和流行地域，又将它称之为“西音”、“西调”、“西曲”、“西腔”、甚至“西秦腔”、“陕西腔”、“甘肃腔”、“陇西腔”、“陇州调”等等，有的文人则以它伴奏、击节乐器命名，如“陇西梆子”、“山陕梆子”、“梆子腔”、“桃桃子”、“乱弹”、“琴腔”等等；甚至还有人按其班社把它称为“西班牙腔”的。秦腔的称谓虽杂，却大都总离不开它的属地“秦”字、方位“西”字、以及所属的声腔体制“梆”字，大概这也正是造成后人考证其渊源时，最感懵懂和概念上最易形成混乱的原因所在。

### 三、秦腔剧目非常丰富

无论任何一个剧种，都是通过演员的表演和演唱等艺术手段，来演绎某一具体事件，塑造某一人物形象，使之在形神兼备之中达到寓教于乐艺术目的的。而演员所表演的具体事件，则必须依赖于剧本的具体描述。因此，我们可以这样说，一个剧种的表演形式与唱腔音乐，直接决定着这一剧种的产生与结构体制，而它所拥有的剧本与剧目，则同样决定着这一剧种的成型和擅于表述的内容与体裁。那么，秦腔作为古老的地方剧种，它究竟拥有多少个剧目呢？根据六十年代初期的统计，秦腔共有剧目八千多个。

目前，仅就杨志烈等同志编撰的《秦腔剧目考》一书，就收编了一千六百多本。这些剧目，从描写的题材讲，以表现重大的历史事件、反映尖锐的政治斗争、描述两军的军事冲突等内容最为突出。其中如列国戏、三国戏、隋唐戏、杨家将戏、岳家戏、水滸戏等，所占比例极大。特别是杨家将戏，剧目最多，共八十五本。如《余塘关》、《状元媒》、《金沙滩》、《李陵碑》、《五台会兄》、《清官册》、《破洪州》、《审潘洪》、《四郎探母》、《昊天塔》、《杨排风》、《大破天门阵》、《辕门斩子》、《杨八姐盗刀》、《挡马》、《杨文广征西》、《斩杨猛》、《太君辞朝》等。这些剧目，不仅表现了杨家五代男女老少、主仆亲朋，为国尽忠和反抗异族侵略的爱国情操与斗争精神，而且还有着场面宏大、结构缜密、气势雄浑、人物形象鲜明的艺术特色，因此几百年来久演不衰。另外像《游西湖》、《铡国舅》、《淮军营》、《二进宫》等戏，都是表现忠臣翦除奸佞，正义战胜邪恶的主题，代表了人民群众强烈的政治愿望；《卖油郎》、《一枝梅》、《双蝴蝶》、《天仙配》等戏，则又表现了青年男女，冲破封建礼俗，追求婚姻自由的美好愿望。

再从表演形式上看，既有以唱为主的唱工戏，又有以战斗题材为主的武打戏，同时还有生、旦、净、丑行当齐全，唱、念、做、打综合表演的正剧、悲剧和喜剧、闹剧等。这些剧目，虽然大多出于无名氏之手，但在长期的演出实践中逐渐得以丰富和完善的，所以，不仅受到众多西北秦腔观众的喜爱，而且还被包括京剧在内的许多地方剧种移植演出，从而为繁荣我国的戏曲舞台发

挥了重要作用。

清初以来，又涌现出一批优秀的剧作家，如清初的李灌，中叶的李芳桂、王筠(女)、周元鼎、崔问余，晚清的张梓、张炯若等。其中以李芳桂创作的“八本二折”最享盛名。八本为《春秋配》、《白玉钗》、《香莲珮》、《紫霞宫》、《如意簪》、《玉燕钗》、《万福莲》、《火焰驹》，二折为《四岔捎书》和《玄玄锄谷》。关中民间并将其惯称为“李十三大本”。辛亥革命后，又有孙仁玉、李桐轩、范紫东、高培支、李约祉、封至模、薛寿山、吕南仲等人，他们创作出诸如《一字狱》、《孤儿记》、《三回头》、《柜中缘》、《将相和》、《三滴血》、《软玉屏》、《庚娘传》、《山河破碎》、《冰玉缘》、《双锦衣》等具有较高艺术感染力和爱国思想的优秀剧作。抗日战争爆发后，，陕甘宁边区又培养和锻炼出了诸如马健翎、黄俊耀、赵伯平、张剑颖、田益荣等一大批新型的革命秦腔剧作家，他们用秦腔这一古老的地方剧种，创作出数以百计的反映抗日战争、解放战争期间，人民革命斗争的新秦腔剧目。尤期是马健翎的《血泪仇》、《穷人恨》，不仅对边区军民的革命斗志起了很大的鼓舞作用，而且也使秦腔古调在反映现实生活方面开了先河。

当然，秦腔的传统剧目，大都经历了封建文人的纂编、民间艺人的增补，它既抨击了封建官吏的豪权要势，讴歌了被压迫人民的反抗精神，同时也流露出不少消极思想和封建意识，甚而还宣扬了封建节烈和低级趣味。尽管如此，只要我们能以历史唯物主义的观点，从它的全部剧目中淘沙拣金、去芜存菁，依然可以



找到不少具有人民性和历史价值的作品，并给人们以一定的思想启迪。

#### 四、明清时期秦腔的主要班社和演员

秦腔班社究竟起于何时，目前尚难断定。不过根据现已掌握的资料看，早在元末明初，陕西关中就已现出不少秦腔班社，只不过当时不叫班社，而叫乐户罢了。到了明代中叶，除了一些失意文人和隐退达官的家班而外，还出现了专业演出班社和临时演出班子，如明弘治（1488—1505）周至的“张家班”和明万历（1573—1619）陕南的“祁家班”，就已经在各自的领地内赶会唱戏。入清以后，仅西安的秦腔班社就达四十多个。其中最著名的有三十六个。这些班社，不仅在西安颇享盛名，而且还拥有一批艺技超群的演员。如清乾隆“保符班”的宋子文、“江东班”的樊小惠、姚琐儿、宝儿、善儿等，“双赛班”的申祥麟、以及三官寿、张银花、四两儿、豌豆花、金队子、色子等。尤其是樊小惠、姚琐儿、申祥麟，被人们誉之为“关中三绝”。对此，清乾隆徐晋亨曾在《秦云撷英小谱》的题词中，写下“西地梨园三十六，与郎细细辩秦声”的赞美诗句。到了晚清，秦腔班社更似雨后春笋，如北京就有比较著名的“瑞胜和”、“源顺和”、“庆顺和”、“义顺和”、“宝顺和”等；陕西西安则有“德盛班”、“金玉班”、“玉盛班”、“福盛班”、“魁盛班”、“新声班”、“鹿鸣班”等；甘肃兰州则有“福庆班”、“东盛班”、