

王正强 著

音乐
概论

乐
腔

人民音乐出版社

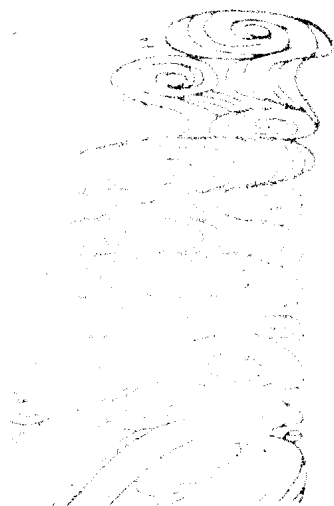
丛书

王正强著

秦腔音乐概论

戏曲音乐研究丛书

人民音乐出版社



责任编辑：常静之

戏曲音乐研究丛书

秦腔音乐概论

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

中国科学出版社印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 357千字及乐谱 1插页 16印张

1995年4月北京第1版 1995年4月北京第1次印刷

印数：1—2,035册

ISBN 7-103-01221-0/J·1222 定价：26.50元

目 录

开 篇	(1)
第一章 腔词关系	(7)
第一节 词格与腔格的关系	(8)
第二节 字正与腔圆的关系	(31)
第三节 词情与曲情的关系	(50)
第二章 板式解析	(61)
第一节 慢板类	(63)
第二节 二六板类	(113)
第三节 带板类	(137)
第四节 导板类	(155)
第五节 尖板类	(163)
第六节 滚板类	(179)
第三章 两大腔系	(187)
第一节 急弦促柱 变调改曲	(189)
第二节 两种音阶 两大腔系	(196)
第三节 调式交替 旋相为宫	(213)
第四章 腔调发展	(231)
第一节 声腔渊源与基本腔型	(232)

第二节	成套板式与行当唱腔	(236)
第三节	五路秦腔与统一融合	(249)
第四节	新的危机与新的改革	(306)
第五章	念白艺术	(320)
第一节	诗白	(320)
第二节	韵白	(332)
第三节	土白	(341)
第四节	笑	(343)
第六章	流派纷呈	(348)
第七章	文武场面	(391)
第一节	武场	(391)
第二节	文场	(437)
附:	唱段选析	(469)
余 韵		(491)

DX29 / 25

7-4 314
TCF d 4
BK157541

开 篇

音乐是戏曲的灵魂，秦腔剧种自不例外，因为，它的生成同样是以音乐为发端的。

也许有人对此持疑：既然如此说，那么音乐又是何年何月何日何时赋戏曲以灵魂、予秦腔以生命的呢？这话问得的确让人结舌，如同在问某人何年何月何日何时长大一样令人无法回答。不过，我可以作出这样一种解释：戏曲其所以谓之为“戏曲”者，乃是由“戏”与“曲”的结合所致，戏曲倘没有“曲”，就只能算是“戏”，也即调侃嬉谑的“游戏”，抑或言语假借的“百戏”而已。质言之，我国流传千年之久的“杂伎百戏”，之所以在宋唐以前漫长的历史流变中不能升华为“戏曲”，正是它同“曲”没有达到共识的结果；即至宗教伎乐、大曲、诸宫调等极盛的唐宋之后和金元之时，却能一跃成为曲文代言的“传奇杂剧”，也正是它在此时此刻，终于找到了适合于自己的载体——与“曲”（当然还有剧本、表演等）的结合以后，才渐次发展并完善成型的。这里所言“渐次发展完善成型”，是个极其漫长且又十分复杂的嬗变过程和酝酿过程。

秦腔剧种在历史发展的漫漫长河中，虽然“戏”与“曲”俱都客观存在，而且都在发挥着各自的社会功能及其价值，然而却是两个不同的自我。尤其在它们联姻之前的相当一个时期内，二者达

到共识的酝酿阶段过于漫长也过于持久,而今日之秦腔(当然还包括所有的戏曲剧种)本身且又明显承袭着它们的许多遗传基因,以致人们对秦腔剧种生成之发端,便从多种角度有了多样推论和由说。比如有人把它同原始宗教中的“雩歌祭仪”联系起来^①;有人则说秦汉《总会仙倡》、《东海黄公》角抵百戏才是“秦声”(秦腔之古称)之肇端^②;战国时期赵女与高渐离所唱“燕赵悲歌”^③,以及唐代乐工李龟年所奏《秦王破阵曲》也被视为秦腔之先声^④。此外还有大曲演变说、俗乐演变说、道歌演变说等等。这些纷纭学说,听其言无不各自成理,细一想却又缺乏如山铁证。就这样,热心的秦腔史学家们,前前后后考证了两个世纪,断断续续争论了二百多年,然而,对于秦腔剧种究竟形成于何时何代,至今仍未能道出令人折服的“子丑寅卯”来。

即至民国初始,当人们从它形成的下游沿着主干逆流而上,决意非要探出秦腔源头的来龙去脉不可时,却在中途发现了它的一些蛛丝蚂迹,那就是玉霜簪所收藏的明代万历年间传奇抄本《钵中莲》第十四出《补缸》,用有“西秦腔二犯”曲调;与清乾隆三十五年(1770)由玩花主人编辑、钱德苍所增辑的戏曲总集《缀白裘》第六集中,也刊有直接标名“西秦腔”作为演唱主要腔调的《搬场拐妻》剧目。在此之外,还有清代李绿园所撰《歧路灯》一书,也曾几次提到一种叫做“陇西梆子”的声腔,在山东、河南等地演出时衰败的情景。这些发现,都是白纸黑字,古装线本,似乎很能说

① 见清杨静亭《都门纪略·词场门序》。

② 见焦文彬主编《秦腔史稿》第二章第一节。

③ 见清末民初穆辰公《伶史》卷一《郭宝臣本纪第六》。

④ 见范紫东《乐学通论》。

明一些问题。然而古秦腔渊源之发端，迄今仍是一桩尚无确切定论的无头悬案。

依我看，《钵中莲》、《缀白裘》所标之“西秦腔”，《岐路灯》所言之“陇西梆子”，未必一定就是今日之秦腔，或许还是别的什么声腔。这不只从“西秦腔”所配七字句和长短句混杂兼用的词格体制上看得出来（尽管《补缸》用的是七字句式，但该词体并非秦腔所独有，故不足证），单从《搬场拐妻》“西秦腔”名下所附工尺谱来看，也与今日秦腔音乐之调式音阶和旋律骨架音毫无任何瓜葛，更何况“工尺咿唔如语”的“西秦腔”^①与“多为杀伐之声”的陕西秦腔^②，在总体艺术风格方面也是相去甚远。退一步讲，《钵中莲》诸剧所标之“西秦腔”，即便是今日秦腔之先声，那也只能说明它当时的存在，却不能认定就是它确切的生辰。道理很简单：一个处于哺乳期的婴儿，无论怎样，也无力驾轻就熟地驰骋于舞台空间去用“歌舞演故事”的。仅此一点，足证秦腔的源头将比此时要早，甚至还要更为远古。也许正是因为这个缘故，当人们站在它的峰巅，聆听着它那如同黄河咆哮般的古朴雄风，却又难以判明其声源究竟来自哪个方位时，无不为之发出长长嗟叹：秦腔，实在是太过于古老、太过于深奥莫测了！

这里，我之所以提及秦腔的历史，仅为说明一个问题：即二百多年来学者们在考证秦腔历史发展的整个过程中，哪一个不是首先着眼于音乐、哪一个不是把自己捏握的“探矿钻头”打进音乐深层去寻找“发现”的呢？仅此一点，就足以说明音乐对于秦腔艺术形式的形成具有何等重要的意义。

① 清吴长元《燕兰小谱》卷五。

② 清叶德辉《重刊‘秦云擷英小谱’序》。

说音乐对秦腔剧种的重要，绝非出于个人好恶，更非恭维溢美之词，而是真真切切的实情。君不信，请进剧场，看看秦腔演出的情景（或者别的什么剧种也行），戏未开场，音乐首先奏响，人物登台，也由音乐引出，无论表演念白，自也离不开音乐的辅衬。尤其那优美的唱腔，一经开口，观众顿感心醉神迷，过瘾尽兴。还有那故事情节的衍展，人物之间的冲突，戏剧高潮的迭起，更是音乐的表现作用发挥极致之所在。即令戏毕落幕，也要落在音乐声中，否则，看戏的人心里总觉得似乎还缺少了些什么……言而总之，戏中的一切，自始至终，无一不是随着音乐的流动而流动的。

当然，秦腔音乐不仅仅是指它的唱腔音乐，从它戏中表现的内涵来讲，还应该包括武场锣鼓、弦管曲牌、甚至还有念白。尤其武场锣鼓，有如人体的神经和血液，无不渗透在整个演出的每一个细胞之中。戏剧气氛要它来烘托渲染，武打表演要它来融汇贯通，舞台节奏要它调节统一，唱腔念白更离不开它的伴奏和衬托。就连演员作戏的一颦一目，投足抬手，全都在它控制与规定之中进行。倘没有以武场锣鼓的节奏音响带动和贯串全局，演出将无法进行，任何高超的表演，必将顿陷死寂；弦管曲牌则又发挥着自身旋律、调性、音色之所长，与炽烈的武场锣鼓节奏音响，形成“点”与“线”、“浓”与“淡”、“虚”与“实”等鲜明对比，并在渲染气氛、烘托感情方面，二者相辅相成，相得益彰；唱腔，应该说是秦腔音乐的主体，这不只因为秦腔音乐的风格与特色首先从唱腔中得到最完美、最充分、最集中的展现，而且还在于它在戏中具有举足轻重的作用与地位。人物形象要靠它来塑造，思想感情要靠它来抒发，甚至连那角色“只可意会、不可言传”的心

理境界，也在它节奏、旋律、轻重、徐疾以及声音造型的“特异功能”作用下，被揭示得相当明确而具体；念白虽属语言艺术范畴，却在抑扬顿挫之间，蕴涵着含义极丰的节奏美和音乐美。它作为曲调旋律的发展基础，更是秦腔音乐产生之先声。独特的陕西关中方音语调，不仅具有独特的音乐气韵，还给整个剧种染上一层极其浓郁的乡音色彩，并促成秦腔剧种独有的地方特色和艺术品格。尤其它的韵白和诗引，念来声调之朗朗，听来气韵之悠悠，其节奏性、韵律性、旋律性之强，几乎可以记出谱来。在剧中，它同唱腔浑然一体，融合统一，共同完成阐释戏剧主题思想、揭示戏剧冲突、促使戏剧情节发展和塑造人物形象的艺术使命。

以上四个部分，汇总构成秦腔剧种的音乐艺术，并在整个演出中结成不可分割的整体，你中有我，我中有你，有分有合，各尽其用。同时在唱工、白口、做工、武打等不同内容和风格的剧目要求下，使得各自表现功能的发挥与创造达到极致。

秦腔的音乐虽然在表现戏剧内容方面有着如此丰厚的内涵，但不能孤立地去用自己的独特方式创造形象，因为，它对整个秦腔艺术形式来说，充其量只是创造材料的“部件性的符号”^①而已。不妨将秦腔剧种比作一部庞大的艺术机器，那么，它所创造的一切艺术形象，不只是音乐一种“部件”充分发挥其作用的结果，而且还有包括其剧本文学、表演、舞台美术、舞台调度(导演)等在内的诸多“部件”谐调配合和全方位启动所共同创造的成果。任何一个孤立的“部件”，只能是一个抽象的“符号”，也就只能抽象地说明它所表现的某一生活形态，自然谈不上创造什么形象了。道理很简单，秦腔艺术本来就是综合性的艺术，任何形象的创造，

^① 余秋雨《艺术创造工程》275页。

自也只能从各个“部件”的综合运用中产生。因此，要使它的音乐真正成为秦腔舞台上表现各种感情的音乐，就必须和其他“部件”谐调地结合在一起，要结合首先就得创造出自己的程式，并且还必须同其他“部件”的程式共同组成一个完整的系统，也就是同本剧种的剧本文学程式(如结构、词格、分场、冲突等)、舞台表演程式(如台步、身段、手势、武打等)、舞台美术程式(如砌末、服饰、脸谱、扮相等)、舞台调度程式(如起坐、行走、设场、摆队)等裕如地相交相通、相融相合。这样，它才能被演员根据不同风格的剧目所选择，并有机组合、贯串、运用到具体人物和具体舞台行动的过程之中，音乐才能表现出具体的生活内容和具体人物的思想感情，同时，也在观众与演员之间、各“部件”创造者之间(剧作家、音乐家、舞美家、导演等)形成审美的默契。

当然，无论是音乐的程式还是其他“部件”的程式，都不应该是凝固的、静止的，而应该是流动的、发展的。就是说，各个程式都必须以不断充实和完善提高其自身的形式美为最高理想，而形式美并非以观剧者从中获得某种生活真实的心理感受为目的，更重要的则是变生活的真实为艺术的真实，要达到这一点，就需要组合和运用这些程式的演员通过自己高度的表演技术和演唱技术不断给程式以创新、以发展，同时对人物的心理状态不断以凝炼、以升华，使其程式不断步入诗的境界以提高其审美价值。这样，音乐同其他“部件”的程式才能真正成为秦腔艺术形式创造各种形象时最行之有效的表现手段，而各“部件”程式自身的独特艺术个性和社会功能，才能得到尽善尽美的发挥和展示。

第一章 腔词关系

戏曲音乐的主体是唱腔，唱腔的构成则是词和曲。词为语言艺术，它在剧本文学中，主要通过言语、词汇来直接抒写感情，曲为声音艺术，是戏曲剧种赖以节奏、乐汇构成旋律音响来渲染情性的。二者虽有其各自不同的审美判断和社会功能，却不能单独作用于戏剧，只有“合二而一”构成完美的艺术整体即唱腔以后，剧本唱词才能藉助于唱调音乐，增强其抒写感情和塑造形象的艺术表现力与感染力；同样，剧种唱调音乐则藉助于剧本唱词语言，才能使其旋律、节奏、乃至音响造型所要表达的情性与描述的对象，体现得更为明确而具体，并最终成为一个剧种抒发情怀、塑造形象、促使戏剧情节不断向前衍展的重要艺术手段。

任何剧种的唱腔，都有它特定的唱词格式和唱调程式，这不只决定着一个剧种的声腔体制与结构原则，同时也是促成这个剧种所独有的地方特色和艺术风格的重要前提。秦腔剧种之所以具有慷慨激昂和粗犷豪放的独特艺术个性之美，颇大程度上也是从它那唱词与唱调的有机结合中透发出来的。正因此，当我们研究和了解秦腔音乐在戏中如何运用、发展和变化各种程式以适应戏剧内容要求时，就不能不首先对它唱腔的腔词结构以及二者结合关系中出现的各种复杂现象——诸如词格与腔格的关系、字正与

腔圆的关系、词情与曲情的关系等方面对立与统一矛盾规律有所了解。

第一节 词格与腔格的关系

世界上的万事万物，都各有其规矩，否则就不能成“方圆”，秦腔音乐同样如此。单就唱腔而言，词有词格，腔有腔格，各有规矩，自成方圆。但是，由于前者专为“倚声”而存在，后者则为“填词”而设置，所以，二者规矩之中，必然还有某种内在联系，也即它们在结构程式、字调声韵、语言特色等诸多方面所共有的同一性、制约性和互补性。只要它们在这几个方面达到默契，才能在统一结合构成唱腔的同时，进而达到“声腔文字谐合，音响感情相应”的最佳艺术境界。

一、词格与腔格的互制和互补

从严格意义上讲，词与音乐在秦腔的唱腔里，本属同一事物的两个方面，这当然是它们同一性的体现。但从其个性角度看，还存在着相互制约的因素，与此同时，在二者结合关系中，经过共性调适，往往又给二者的个性以互促和互补，使之最终成为秦腔艺术形式中重要的表现手段，这一点，如果我们将其唱腔化解为腔句（含腔节）、腔段、唱段三个部分来谈，也许会看得更清楚。

1. 腔句

所谓“腔句”，就是词句与乐句结合而成的唱腔的句子，其中当然包括唱词的句子和所配唱调的句子了。从语法角度讲，每句

唱词，均由若干词组构成，一个词组便是一个音节。句子中音节安排的规律性愈强，唱词就愈能体现其音韵美和音乐性；再从乐理角度讲，一个乐句总是由一定数量的乐节(或者说乐汇)所构成，乐句中乐节的安排愈鲜明，音乐的语言特征就愈突出。而唱词音节和唱调乐节越统一，词与音乐的关系就越融合，唱腔表现戏剧内容的功能就会发挥得越充分、越尽致。

但是，秦腔的唱腔音乐作为板腔体的结构体制，必然对唱词句子的结构有严格制约，故在句式构成方面所包含的词组(音节)也是相对固定的，如果少于或多于所规定的字数或音节，便会出现要么很难安腔甚至无法演唱，要么促使唱调结构发生变化以适应唱词结构的变化。这便在词格与腔格的结合关系中，产生出正格句式和变格句式两种不同的腔句形体来。

①正格句式

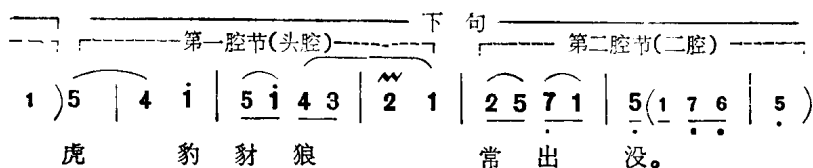
即是在一句不扩不简的唱调内所规定填入的必须含有一定数量音节的唱词最基本句式。正格句式的结构，无论唱词还是唱调，都应当是基本稳定的，而不是随意可动的，否则，都将成为变格句式。所以，正格句式既是本句唱腔词与音乐的结构原则，又是它们各种变格句式产生的基础。

秦腔唱腔的词式和板式虽然种类繁多，但是，却有它最基本的正格结构原则。例如：

选自《三滴血》贾连香唱腔

(全巧民演唱)

上 句									
第一腔节(简称头腔) 第二腔节(二腔)									
$\frac{2}{4}$	$\overset{2}{5}$	5	$\overset{4}{4}$	$\overset{2}{2}$	$\overset{1}{1}$	$\overset{2}{2}$	$\overset{5}{5}$	5	-
空			山		寂	静			
							少	入	过，

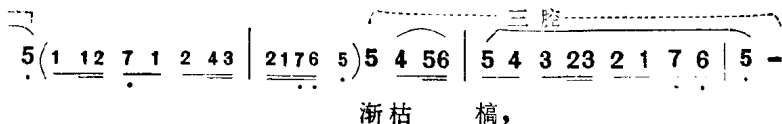
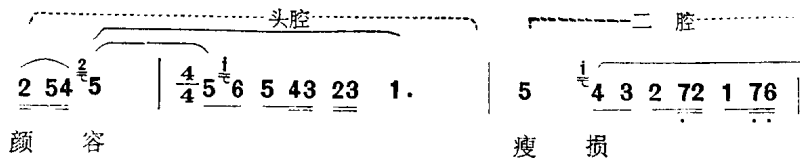


这是包含两个音节的七字句式，前一音节为四字，后一音节为三字，故称四三格七字句式；同样，它的唱调也含两个乐节（乐汇），前一乐节为三板（眼起眼落），后一乐节为三板（板起板落），二者相加为六板（眼起板落），上、下句相合，为两个六板，故称〔二六板〕；唱词音节和唱调乐节结合便构成唱腔的一个最小单位一腔节。在这里，词格与腔格的结合关系真可谓达到了极致。

但是词与音乐的结合，并不以结构吻合为满足，而是以准确表现戏剧内容和塑造人物形象为最高理想的。因此，在特定内容的要求下，音乐将会借助于自己特殊的方式来更深开掘唱词情性，往往在结构上作出多种多样的处理：

选自《扫窗会》王金贞唱腔

（肖若兰演唱）



虽然这同样是个七字句式，但唱调却对唱词中的每一个字不仅作出大量渲染和美化，还将其分作二二三字组的三个音节付诸

于三个腔节唱出，结果使唱腔生出极其强烈的抒情性来，从而细腻地表达了人物一腔的伤感之情。这种腔词结合关系，正是二者个性作用统一发挥和互促互补的结果。

如果戏剧要求它表现更为紧张或激动的感情冲突时，那么，七字句式原有的四三格或二二三格分节规律，往往便会被一种叫做“顶板”的板式完全湮没不彰了，如：

选自《辕门斩子》杨延景、赵德芳唱腔

(刘易平演唱)

$\frac{1}{4}$ 5 5 | $\overset{6}{5} \overset{6}{3}$ | 3 5 | $\overset{6}{3}$ | 3 5 | 3 5 | $\overset{6}{3} \overset{6}{5}$ 3 | $\overset{3}{5}$
 (杨)要斩 要斩 实要 斩,(赵)不能 不能 实 不 能。

尽管我们对上例的腔词结合关系无法分出腔节来，但它却准确而形象地表现出两个剧中人心理上、性格上的冲突。秦腔唱腔中的词格与腔格的关系，正是通过共性的统一和个性的互补，来准确地表现着戏剧内容和塑造着感情形象。而这一点，正是作为戏曲的音乐最能体现和发挥其戏剧性的关键所在。

除七字句式外，秦腔还有其他类型的正格句式，也由于字数和音节结构的不同，各自有其用途上的特点。如十字句式(三三四、三四三格)庄重肃雅，五字句式(二三格)新鲜活泼，散文句式(字数音节不定)自由灵活。其中散文句式最擅长于无以竭制的感情渲泄，故为〔滚板〕专用。这些不同的句式，在配合叙事、抒情、激情等戏剧感情的综合运用中，既加强着唱腔的结构和节奏变化，又推动着情节不断向前衍展的弹性，从而，起到了形式为内容服务的作用。

②变格句式

对任何腔句的唱词和唱调最基本格式的变化，都叫做变格句

式。其中对唱词来说即指规定字数和音节的增删，对唱调来说便是规定板眼和乐节的扩简。为了表现特定感情，在唱词字数和音节不变情况下的唱调发生的各种变化，我们将留待第二章“板式解析”腔体变化一节中再行详细分析介绍，这里仅将唱词变格句式生出唱调变格句式的几种类型加以说明。

在秦腔唱腔中，常见的唱词变格句式有衬词、四字剁、三字帽和三字尾四体。其中衬词在唱词创作之外，由演唱者随意添加的语助词或程式性衬句，如“啊、哈、噢、哎、哪哈衣呀哈”等等。或者为更充分地表现内容，剧作者在正格句式基础上额外添加的若干补充词：

将身儿打坐在连环宝帐，

等甘宁回来问其详。

表面看，这个词段的上句像是十字正格句式，下句为八字句式，但如果结合全段唱词的结构来分析，当知它们都是在正格七字句式基础上的加字变化句式了。因此，在腔词结合关系中，那些额外添加的字(参看下例中加□者)，既不占主要音位，也不导致腔节扩充，即便挤进来的每一个字都很重要，都不可略去，但明了的演唱者，自然知道这是正格七字句式里添加的补充词，他们依然会按照四三格(或二二三格)七字句式的腔词结合关系，分用两个或三个腔节唱出：

选自《黄鹤楼》周瑜唱腔
(沈和中演唱)

上 句 头腔 $\text{上} \quad \overset{2}{\text{上}} \quad 3 \quad 3 \quad 1 \quad 3 \quad \overset{1}{\text{上}} \quad \overset{5}{\text{上}} \quad \overset{6}{\text{上}} \quad \overset{5}{\text{上}}$ 将 身 [儿] 打 坐 [在]	二腔 $\overset{2}{\text{上}} \quad \overset{5}{\text{上}} \quad 2 \quad \overset{5}{\text{上}} \quad 3 \quad 21$ 连 环 [宝]
--	---