

陝西藝術叢書

藝術研究叢錄



前 言

为了建设高度的社会主义精神文明，大力加强我省地方艺术的研究工作，进一步繁荣和开创社会主义艺术事业的新局面，使之更加适应新的历史时期的需要，我们编印了陕西艺术丛书——《艺术研究荟录》。

本书为综合性的艺术理论读物，内容注重学术性，知识性和资料性。在党的“百花齐放、百家争鸣”的方针指引下，他将开辟各种艺术研究专栏，选刊我省地方艺术，特别是戏曲和音乐艺术的研究论著和专题研究资料，努力为广大艺术研究者提供工作方便。丛书刊用的稿件，除各种艺术的介绍性和资料性稿件外，理论性稿件，一般要求具有新的立论和见解。篇幅宜以三千字到一万五千字为限，最长不得超过两万字。对于少数尚有学术价值的长篇理论专著，也可酌情予以选录或连载。其中，对有创见性的研究成果，则优先选录。同时，在本着主要选用本省研究论文外，对外地研究我省有关艺术的理论稿件，亦同样予以重视刊用。

丛书第一集，为我省一九八二年召开的陕西地方剧种史学术讨论会论文专辑。除选录了秦腔、汉剧历史研究的论文外，还选录了有关唐代艺术研究成果，这些论文均有一定的学术价值，值得珍视。

鉴于我省目前有组织的艺术研究工作，还处于初始时期，有很多重要的艺术理论问题，特别是有关秦腔和汉剧的历史源流问题，形成的时代与源地问题，西秦腔与秦腔的历史关系问题，秦

腔板腔体音乐的形成问题，秦腔怎样演变为西皮问题等等，都有待于各方面的艺术研究力量，进行理论攻关。为此，本书将重点开展这方面的学术讨论，欢迎广大研究工作者踊跃参加争鸣，以期取得新的进展。

陕西艺术丛书——《艺术研究荟录》，为我省内部推荐交流研究成果的学术园地，希望各有关方面给以关怀和支持，并对我们编辑工作中的缺点和错误，多提批评与指正！

藝術研究叢錄

1982年第1輯

(总第一輯)

秦腔研究

- 秦腔声腔的渊源及板腔体音乐的形成……………王依群(1)
秦腔源流与发展……………田益荣(12)
秦声初探……………焦文彬(79)
关于秦腔的明代形成说……………杨志烈 杨忠(118)
试论秦腔的源流与形成……………苏育生(144)
秦腔起源于唐代……………韩邦利(158)
从唐宋剧场戏台看秦腔戏的形成……………张登第(179)

汉剧研究

- 陕西汉剧……………束文寿(186)
二黄初识……………黄笙文(219)

梨园研究

- 梨园考论……………李尤白(244)
附录 关于建立中国唐代梨园纪念馆的倡议书
……………**墨一萍** 李尤白(294)
唐代梨园是我国历史上第一所艺术学院……新华社专稿(300)
千年故事翻新篇……………新华社记者 卜昭文(301)

{ 学 术 动 态 }

我省秦腔史学又开新局面.....(304)

秦腔研究

秦腔声腔的渊源及板腔体 音乐的形成

王 依 群

粉碎“四人帮”之后，我省对秦腔史的研究，已活跃起来，这是非常好的。研究秦腔史，研究秦腔由初级形态到高级形态的发展过程，总结它的艺术规律，使我们在前人宝贵成果的基础上，进一步搞好戏曲革新工作，意义十分重大。

长期来，我总觉得我们戏曲界对戏曲史的研究（包括秦腔史研究），从音乐方面，就是说从戏曲声腔方面谈论的太少，由于离开了具体的戏曲声腔，因而与之有关的不少问题谈不清楚。现在，我试图从音乐方面，对秦腔声腔的历史渊源及形成的过程，谈谈自己的看法，不妥之处，请大家纠正。

大家知道，秦腔在音乐方面，共有三大部分，即：唱腔部分（有各种不同的板式），打击乐部分（有数百种，根据剧情配合舞蹈动作，接引唱板或曲牌的锣鼓谱及“开场”——各种锣鼓套曲），曲牌部分（有二百多个弦乐、笙管和唢呐曲牌）。唱腔部分是主要的，剧种的特征主要表现在唱腔方面。打击乐部分和曲牌部分居次要地位。这里只谈唱腔的渊源与发展，其他从略。

一个剧种，总有它藉以发展的基本曲调（基调），秦腔开初的基调是怎样的呢？我以为可能是唐宋时期的变文吸收了唐宋大

曲音乐艺术的技巧，逐渐发展而成。唐宋时期的变文，是说说唱唱，又说又唱，唱词基本是整齐的七字句。其基本唱调是怎样的呢？因宋代以前的曲谱极少留下来，现在已很难知道，但从现在仍然存在、并且流传下来的类似的说唱音乐，可以推断它发展的概况。

关中地区，很久以来就流行着道教“善人”讲经劝善的“劝善调”。这种“劝善调”，基本是七字句、十字句。七字句的基本唱法是：（曲谱中的“4、7”基本为“↑4、↓7”，这里提前说明，曲谱中不另标记）

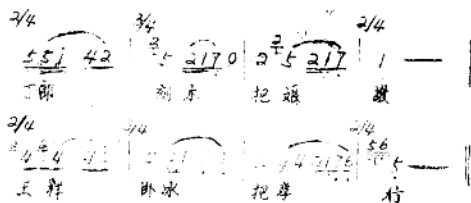
$C = 5 \quad \frac{3}{4}$ (按每拍相当于一板记谱)

$\underline{5 \ 5 \ 1} \quad \underline{4 \ 2}$	$\overset{2}{\underline{5 \ 2 \ 1}} \quad 7$	$\underline{2 \ 2 \ 5} \quad \underline{2 \ 1 \ 7}$	1 ————
丁郎	刻木	招娘	敬
$\overset{2}{4} \quad \overset{2}{4} \quad 2$	$\underline{5 \ 2 \ 1} \quad 7$	$\underline{2 \ 5} \quad \underline{2 \ 1 \ 7 \ 6}$	$\overset{5 \ 6}{\underline{5}} \text{ ————}$
王祥	卧冰	把孝	行

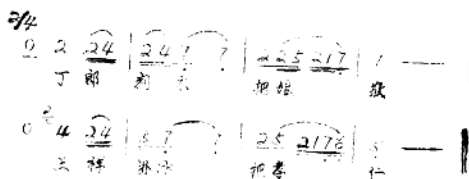
平声勾韵，基本唱法是：

$\underline{1 \ 1} \quad \underline{4 \ 2}$	$\overset{2}{\underline{5 \ 5}} \quad \underline{2 \ 1 \ 7}$	$\underline{2 \ 4 \ 2 \ 5} \quad \underline{5 \ 2 \ 7}$	1 ————
话看	别	安世上	驴骡战马
$\overset{2}{4} \quad 4 \quad 2$	$\underline{4 \ 2 \ 5} \quad \underline{5 \ 6 \ 5}$	$\underline{2 \ 4 \ 2} \quad \underline{2 \ 1 \ 7 \ 6}$	$\underline{5} \text{ ————}$
法一世	苦与罪	叫艳美	孔

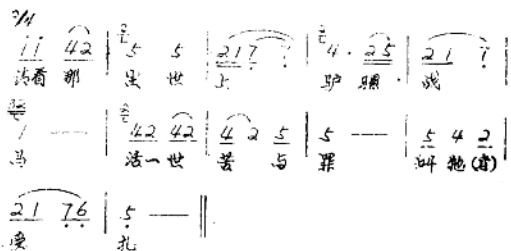
这样的曲调，由于只是一人演唱，又无乐器伴奏，加之，对语言又要“字正”，所有句子，唱起来都要“字正腔圆”。因之，在演唱中，特别在多段词的演唱中，为了避免单调，不论在节奏还是旋律方面，灵活性都相当大，处理也相当自由。如七字句，同样的词，也可这样唱：



看，这里每句多了两拍。也可这样唱：

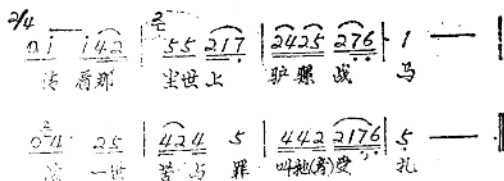


看，这里每句开头处是切分处理，亦即板腔体“二六板”“红板开口”的唱法。当然，唱法还可多端变化，这里只是说明，它可以“红板开口”。十字句，同样的唱词，唱法也变化多端。如：



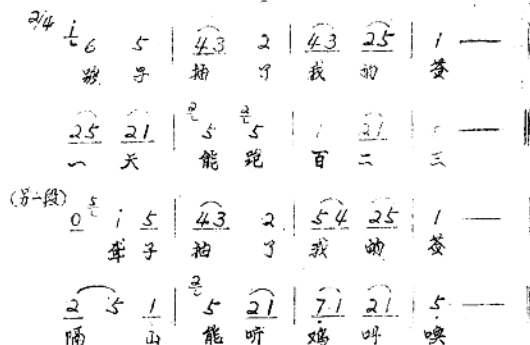
看，这里每句多加了四拍。有趣的是，连同七字句，加多节拍，多在每句的中间部分，而每句头一小节和末一小节，则基本不变，这样可以使曲调又变化又统一。十字句也可切分处理，亦

即可以“红板开口”。如：

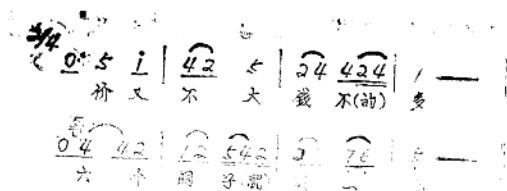


当然，“红板开口”，上句、下句，并不一定划一。上句“红板开口”，下句“黑板（碰板）开口”亦可。总之，实际演唱起来，因词而异，因人而异，灵活性是很大的。

这样的曲调，开初是为“劝善”谱的曲呢，还是“善人”们选用民间某个曲调，加进了劝善的内容？现在，一时也考究不清。不过，它普遍流行于“劝善”之外，也是事实。如民间庙会上“摇会”，也唱这样的调子：



民间庙会上卖篦梳的，也唱这样的调子，如：



抗日战争时期，一些学校和文艺宣传单位，也曾利用如上的曲调，填上新词，以宣传抗日。这说明，不管产生于民间，还是“道门”，它确实不为一家所用。同时，它为多家普遍运用，又说明它受到广大群众的欢迎。

更有趣的是，从它多种不同的唱法，可以归纳出与秦腔“二六板”接近的一些特点来，这就是：

一、它是一个七字或十字的上下句的乐段。

二、它的调式是征调式，音阶与秦腔苦音音阶也完全一样。

三、它已脱离了民歌的初级形态，演唱上已能“腔由字生，字正腔圆”了。

四、在节奏上，它的上句和下句，可以是六板（如“丁郎刻木……”第三种唱法，“请看那……”第三种唱法）。两个六板即“二六板”（板的计算：一般每句切分前的一拍不计，句末只算强拍上的结音，延长的一拍不计，故每句四小节八拍，计为六板）。

以上四点与秦腔“二六板”特质基本一样。不同之处是：

(1) 它的上句，不是开展性的乐句，不论怎样唱，上句结音必为“1(dou)”。它不象秦腔二六板的上句，结音可以是1、2、3、4、5、6、7等，情绪变化，十分复杂，乐意开展得更广阔。

(2) 它没有调性对比，不象秦腔二六板有欢音苦音之分。这正是它音乐还不戏剧化的特征之一。

(以下“×”为梆子,即板的符号)

	X	X	X	X	X	X (六板)
幼童调	0 2 24 247	245	217			/
	丁郎	刻木	把娘			敬
秦腔二六板	0 2 6 1 25 5 5	5	217			/
	儿伤	人命	未结			案
	X	X	X	X	X	X (六板)
幼童调	0 2 4 24 57	7	25	2176		5
	玉祥	卧冰	把孝			行
秦腔二六板	0 2 5 53 543	21	25	276		5 0
	吕女	哭戏	荣父			家

3/4

功 善 调

0.1 142 5.5 217 2545 276 1

诗 看 郎 出 世 上 护 罪 哉 马

乘 腹 二 族

0.24 242 5.2 5 225 2527 1

只 因 你 太 忠 厚 胸 怀 明 朗

	X	X	X	X	X	X (六弦)
劝善调	0 $\dot{2}$ 4	2 5	4 2 4	5	4 4 2	2 1 7 6
	活	一世	苦与	罪	叫施(省)	受
						扎
寿腰二六板	0 5	4 $\dot{2}$ 5	5 2 5	4 2 1	2 4	2 4 7 6
	独	奶尔那	贼	子	心契	不
						良《三塘》

通过“劝善调”与秦腔二六板的对照，可以看出，板的数目、甚至上下句的落音，都基本相同。当然，秦腔二六板唱起来，上下句的节奏、旋律（特别是上句放音），更为自由。这里所举最基本、最相近的例子，只是说明它们非常相似罢了。

这种“劝善调”，虽不能说一定就是秦腔二六板的胚胎，但连同所举“变文”的演唱情况，说明类似只有一个上下句的说唱音乐，在关中一带早就存在，应该是毫无疑问的了。同时也说明秦腔核心唱调，由类似“劝善调”之类的说唱音乐发展而来，也应该是完全可能的。

因为前面讲过，“劝善调”与一般民歌比较，它已摆脱了民歌的初级形态，即：（1）它已能“腔由字生、字正腔圆了”。（2）在节奏上有相当的灵活性。但唱调要向戏剧性方面发展，还缺少开展性乐句。如果进一步发展，它的上句，除落1音外，按情绪需要，还可落2、3、4、5、6、7等音，这样，可以说，它就成为地地道道的秦腔的基调“二六板”了。

现代的“劝善调”与唐宋时期的变文，从活动范围和演唱内容方面来看，变文活动在古代的寺院，主要是讲解经文及讲述佛经故事，主要节目如：《降魔变文》、《大目连变文》等（详见郑振铎著《中国俗文学史》第六章）；现代的“劝善调”，主要是道教的“居士”，佛教的“善人”们，用以“讲经”“劝善”，主要节目如：《孝经》、《慈生篇》等。从演唱方式来看，两者都是说说唱唱，唱句基本是七字句（劝善调亦有十字句的）。由此，我们说，现代的“劝善调”与唐宋时期的变文有一定的承袭关系，是有一定理由的（现代别的说唱音乐，很少象“劝善调”那样，主要是“居士”、“善人”们劝善。何况还有乐句、节奏、音阶、调式等特点）。如果以上的推断能成立的话，那么，其承袭与发展关系很可能是：

变文→劝善调→（秦腔的基调）二六板。

秦腔“二六板”这样的唱腔，成为戏曲之后，怎样发展成为以后的“六大板式”呢？

唐宋以来的大曲，早已具有了“基调变奏”的艺术方法，特别有了“散、慢、中、快、散”节奏变化的艺术技巧。一个简单的、小的东西（基本曲调），在节奏上、旋律上，进行种种变化、发展，从而可以发展成复杂的、大的东西。秦腔也是这样，它发展的顺序和艺术方法，大致是：

(1) 核心唱调（基调）是二六板，为一眼一板。现代记为2/4拍。

(2) 将二六板放慢（拉长）一倍，就成为慢板，为三眼一板，现代记为4/4拍。

(3) 将二六板加快（紧缩）一倍，就成为带板，为板板板板，现代记为1/4拍。

(4) 将二六板正规节奏去掉，节奏自由，就成为垫板，为无板无限，现代称为散节奏。

(5) 节奏正常，唱腔自由，成为“紧打慢唱”。为有节奏而不遵守节奏。

这样，一个基调，就逐渐发展成为五种节奏形式的唱调。另外，对基调二六板，在节奏上再加以变通，如：二六板正常规律为“红板开唱”，反其“红板开唱”为“黑板开唱”，就成为“二倒板”。再加上散节奏和非正规性唱词（五字句或散句）的吟诵性唱板——滚板，就成为我们通常称谓的：二六板、慢板、带板（包括紧打慢唱的带板）、二倒板、垫板、滚板（包括滚白）六大板式了。

六大板式，总的可归纳为三种节奏型：一为散节奏型，有垫板（一般为七、十字规整性唱句）、滚板（一般为五字或散句非规整性唱句）；二为规整性节奏型，有二六板、慢板、二倒板、规整性带板（包括叮板）；三为综合性节奏型，即节奏正常而唱

奏自由。也就是“紧打慢唱”。紧打慢唱不仅用于带板类，慢板、二六板在转板或转换情绪时，也常运用。“紧打慢唱”显然与规整性和散节奏的唱奏，形成鲜明的对比，这是音乐进一步戏剧化的标志之一。

六大板式形成后，它们又吸收、发展了一些新因素，如前、中、后过门等。各个板式都可单独运用。为了音乐进一步戏剧化，又运用了灵活多样的接转方法，唱腔可以成套。如：垫板（散节奏）→慢板（慢节奏，一般有引子或序奏，然后进入唱腔）→（一般经过突快进入）二六板（中速节奏到快节奏），

再 {
 ——→提板或簧板（结束）
 ——→紧打慢唱（打散）——→留板

有些长段唱词，慢板转入二六板后，（把节奏放慢）经过二倒板，再进入慢板，再进入二六板，有的还转入正拍带板，然后：一种是紧打慢唱（打散）到留板；另一种是提板或簧板（结束）。

一个简单的唱调，发展成如此灵活、复杂的音乐，其音乐的戏剧性就相当可观了。试想，如果没有唐宋大曲积累下来的“基调变奏”的艺术技巧，戏曲，特别是梆子腔的形成，将会迟缓多长的时间啊？。

秦腔的六大板式形成之后，随着音乐向戏剧化的进一步发展，又有了苦音、欢音调式的变化。苦音以5↓712↑4为骨干音，欢音以56123为骨干音。同样的唱板，在关键部位，↓7↑4的有无或是否为主，情绪显然不同。不论苦音、欢音，各自情绪的变化、发展，不是单一，而也是千变万化的。

这里还需说明，为什么说秦腔的核心基调是“二六板”，而不是慢板或其它板式呢？回答是：（1）二六板最初是七字句，七字句自唐至今一直盛行。如果说秦腔的基调与唐宋时期变文之类

的说唱音乐有关，而变文主要是七字句。(2) 慢板多是十字句，而十字句流行较迟（范紫东先生认为：“元以后才始有之也”——见范著《乐学通论》139页）。再说，慢板，一般讲，十字句的比七字句的好唱，前边是三个字的好唱，两个字的不好唱。如：

十字句 $\frac{4}{4}$

我 父 王 (打坐定, 长安城面)

七字句 $\frac{4}{4}$

白 发 () (年暮, 去程)

试唱，七字句的第三拍，总觉空得不舒适，它远不如十字句的第三拍来得完满。由此可见，慢板是由于有了十字句，才在七字句二六板基础上，扩展而成。(3) 从我国民歌的情况来看，七字句上、下句的民歌，绝大多数都是二拍子（前边如切分演唱，常是两个六板），极少有四拍子的。当然，当十字句与七字句并用后，七字句的唱腔，逐步也与十字句的唱词相适应（如十字句的二六板，有的可唱成八板，即“二八板”），这是唱腔艺术的发展。

以上谈的是秦腔声腔的渊源与各种板式的形成。关于秦腔声腔萌芽的时代，我也谈不准，不过，我以为，谈论戏曲声腔的渊源，以下三个基本情况是必须考虑的。这就是：

一、大家知道，我国戏曲音乐结构，大致分为两类：一为联曲体（如昆曲、眉户等剧种），它是以长短句的词为基础发展起来的（早期的词如李白的《秦楼月》。以后，岳飞的《满江红》等）；一为板腔体（如秦腔、碗碗腔等剧种），它是以七字、十字句的诗歌为基础发展起来的（代表性的如白居易的《长恨歌》、《琵琶行》等及唐宋时期的变文）。在戏曲发展的过程中，联曲

体与板腔体也有综合的情况，如联曲体也有七字、十字句的诗歌，板腔体在个别情况下，也用长短句的词牌，但从总的方面来看，特别是它们发展的早期，究竟还有个以词牌或以诗歌为主、为基础的问题。既如此，不是七言体为基础的腔调，就不可能是板腔体，也不可能是秦腔萌芽性的音调。有同志说：荆柯刺秦的《易水歌》，可能是秦腔声腔的萌芽。现在看，这不可能。《易水歌》的歌词是：“风萧萧兮，易水寒！壮士一去兮，不复还！……”它根本不是七言体唱词，所唱曲调，当然也不可能是秦腔声腔的萌芽。

二、学习我国文学史，七言体诗歌盛行于唐，特别是唐明皇以后。隋唐以前的诗歌主要为四言、五言体，而七言体是极少的。声腔离不开唱词，如无(或少有)七言体的唱词，其唱调当然是很难产生的。

三、秦腔音乐的音阶，一般被认为是燕乐音阶(其特点是“有 $\flat 7$ ”)；有的认为是“变体燕乐音阶”(特点是有 $\uparrow 4$ 、 $\downarrow 7$)。尽管目前对秦腔的音阶认识还不一致，但它的音乐属于“燕乐体系”，应该是无疑的。学习中国音乐史，就可知道，这种燕乐音阶，主要是南北朝、特别是隋唐时期，汉民族音乐与西域少数民族音乐(尤其是“龟兹国”音乐)，经过大交流、大融合而形成的。燕乐音阶，在隋唐以前，在关中、在中原，似还不存在。既如此，以燕乐音阶为基础的声腔，当然也很难产生。

基于如上的看法，归总来说，秦腔声腔的渊源，不可能在隋唐之前，理由已如上述。当然，从秦汉时期，甚至秦以前，研究剧本、表演等方面的渊源，还是可以的。这里只是说秦腔的声腔。

关于秦腔形成的时代，焦文彬同志所提：明万历年间，抄本《钵中莲》一剧有用“西秦腔二犯”的，由此说明，此时已有形成的“西秦腔”声腔，这是可靠的。“二犯”可以理解为转调式，似指秦腔苦音与欢音调式的不同。再从《缀白裘》戏曲选段

和《霓裳谱》小曲集及有关明、清民歌的论著等资料来看，有关秦腔声腔的曲调名，大致有三类：一是西调、秦音、秦声等，这些名称，看来包括的范围很广，并不专指秦腔。二是乱弹、梆子腔等，这些主要指梆子腔（乱弹亦指弋阳腔），也不专指秦腔。三是甘肃调、西秦腔、琴腔、秦腔等，基本上是专指（以后的）秦腔的声腔的。明代已有“西秦腔”曲调名，说明秦腔的主要声腔形成于明，应是无疑的。由此来说，秦腔渊源于唐（变文等），形成于明（《钵中莲》中的“西秦腔”），兴盛于清（魏长生进京前后）。这样，是比较符合实际的。

秦腔史探源

秦腔史试探删节

田 益 荣

目 录

引言.....	(12)
一、秦腔研究历程.....	(13)
二、秦腔名称释源.....	(18)
三、秦腔渊源传说.....	(20)
四、秦腔风格、声腔、形式.....	(30)
五、秦腔的地位、发展、分派.....	(59)
六、秦腔剧本唱词的特点、渊源.....	(69)

引 言

我国戏曲四大声腔之一西梆——秦腔的历史，在陕西很少有人研究。几个老前辈虽先后曾有著述，也因得不到应有的重视，