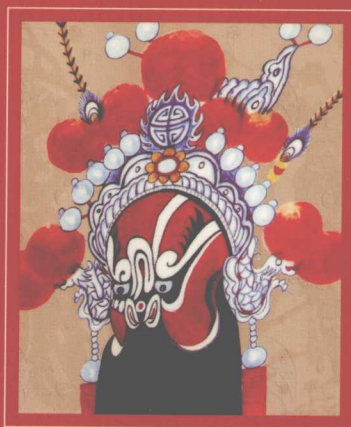


中华戏曲丛刊

中国秦腔

苏育生◎著



上海百家出版社
Shanghai Baijia Publishing House

本书由上海文化发展基金会图书出版专项基金资助出版

中华戏曲丛刊

苏育生◎著

钟的予赴



中国秦腔



上海百家出版社
Shanghai Baijia Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

中国秦腔 / 苏育生著. —上海: 百家出版社, 2009.3
(中华戏曲丛刊)

ISBN 978-7-80703-901-3

I. 中… II. 苏… III. 秦腔-研究 IV. J825.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 211782 号

丛 书 名 中华戏曲丛刊

书 名 中国秦腔

著 者 苏育生

责任编辑 刘小明

封面设计 梁业礼

出版发行 上海文艺出版(集团)有限公司 (www.shwenyi.com)

上海百家出版社 (www.bjph.net) (上海市瞿溪路 1365 弄 3 号 200032)

经 销 各地新华书店

照 排 南京展望文化发展有限公司

印 刷 上海市印刷七厂有限公司

开 本 700 × 1000 毫米 1/16

印 张 20

字 数 269 000

版 次 2009 年 3 月第 1 版 2009 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-80703-901-3/J·75

定 价 38.00 元

上海百家出版社常年法律顾问: 上海瑞富律师事务所

田原律师 (13501917060)

商瑜律师 (13501679328)



序

P R E F A C E

贾平凹

中国的戏曲种类很多,缘于地域的不同,风俗习惯的不同,人群的生存状况不同,而秦腔,激越高亢,慷慨苍凉,最是直接与陕西乃至整个西北地方的生命和灵魂关联。在中国戏曲史上,秦腔是最古老者之一,而随着社会的发展,至今秦腔的专业演出团体之众多,群众性娱乐活动之广泛,在国内也是罕见的。这个地方产生着秦腔,秦腔又滋润着这个地方。秦腔是大值得研究的一个课题。所以,从清代的《秦云撝英小谱》,到二十世纪四十年代的《秦腔记闻》,乃至后来的《关于秦腔源流的研究》、《秦腔声韵初探》、《秦腔音乐》、《秦腔史稿》、《中国秦腔史》、《秦腔剧目初考》、《秦腔音乐概论》、《秦腔音乐唱板浅释》等等,都为阐释秦腔,为秦腔的发展和建设做了重要的贡献。这一本《中国秦腔》,是这种研究的继续,虽不敢说它是集大成之作,但它论述的学术性,资料的丰富性,且结构的新颖和文采斐然,无疑是秦腔研究的重要收获。

苏育生是一个挚爱秦腔的人,虽然他并不在秦腔界。



长期担任行政领导工作,杂务缠身,却在工作之余,潜心作秦腔研究,这实在是难得。他的研究,并非有些人不是画家而抹几笔兰草而附庸风雅,他数年里跑采访,淘资料,每夜伏案,几易其稿。因对秦腔十分了解,又以其身份,眼界开阔,理论上和材料上占有优势,著作就无迂气又非纯欣赏,再加上曾有过的散文创作实践,文字鲜活,全书既有深度且又好读。

在《中国秦腔》出版之际,我有幸作为第一个读者,它使我有了一整天的阅读快感,自信这本书的价值。以简短的感想,谨向苏育生祝贺,向秦腔研究界祝贺。

2005.4.26

目 录

C O N T E N T S

序 贾平凹 / 001

一、秦腔概论 / 001

(一) 秦腔开创了我国戏曲音乐中板腔体的结构方法 / 003

1. 板腔体音乐结构原则 / 003

2. 板腔体音乐结构方法 / 005

3. 秦腔的板式及伴奏形式 / 008

(二) 秦腔开创了我国戏曲剧本分场结构的形式 / 014

1. 以一对上下句为基础,使秦腔剧本简约并具通俗性 / 016

2. 根据剧情需要,对有不同容量和作用的场子进行有机的组合 / 020

3. 秦腔分场结构形式丰富和提高了戏曲文学的表现力 / 022

(三) 秦腔促进了我国戏曲表演艺术进一步综合发展 / 025

1. 秦腔的演出形式更加自由灵活 / 025

2. 秦腔使表现手段的综合发展上了一个新台阶 / 027

3. 秦腔给各个行当的全面发展创造了有利条件 / 030

4. 秦腔的表演艺术风格 / 034

(四) 秦腔开创了梆子腔系统的先河 / 038

1. 以秦腔为代表的梆子腔的共性 / 038
2. 秦腔的流传及其途径 / 039

二、秦腔的孕育和形成时期(唐至明末) / 044

(一) 秦腔声腔溯源 / 044

1. 秦腔声腔源于唐代变文的诗赞体音乐 / 045
2. 西调丰富和发展了秦腔声腔音乐 / 050
3. 劝善调是秦腔基本曲调——“二六板”的胚胎 / 052

(二) 秦腔戏曲文学溯源 / 054

1. 秦腔戏曲文学源于唐代变文诗赞体韵文 / 054
2. 秦腔戏曲文学得益于民间说唱文学 / 056
3. 从《刺中山》看秦腔剧本与民间说唱文学的渊源关系 / 061

(三) 秦腔表演艺术溯源 / 063

1. 汉代百戏 / 063
2. 唐代梨园 / 065
3. 歌舞戏 / 065
4. 参军戏 / 067

(四) 秦腔的形成 / 069

1. 《钵中莲》中“西秦腔”表明秦腔最晚形成于明末 / 070
2. 秦腔当产生于同州、蒲州地区 / 073
3. 关于秦腔活动的记载 / 074

三、秦腔的发展时期(清初至乾隆年间) / 077

(一) 秦腔在陕西的发展 / 077

1. 乾隆年间陕西秦腔 / 077

2. 西安梨园会馆	/ 080
(二) “花雅之争”与秦腔誉满京师	/ 082
1. “花雅之争”	/ 082
2. 魏长生誉满京师	/ 083
3. 魏长生的表演艺术	/ 086
4. 魏长生的弟子们	/ 088
5. 秦腔禁而不止	/ 089
(三) 秦腔早期剧目	/ 092
1. 明末清初秦腔剧目片断	/ 092
2. 乾隆年间的秦腔剧目	/ 095
3. 嘉庆、道光年间的秦腔剧目	/ 100

四、秦腔的成熟时期(清嘉庆至清末) / 103

(一) 各具特色的秦腔流派	/ 103
1. 同州梆子	/ 104
2. 西府秦腔	/ 107
3. 汉调桄桄	/ 111
4. 西安乱弹	/ 114
(二) 丰富多彩的秦腔剧目	/ 119
1. 秦腔剧目的内容	/ 121
2. 江湖二十四大本	/ 127
(三) 流派纷呈的秦腔表演艺术	/ 131
1. 润润子	/ 131
2. 陈雨农	/ 134
3. 李云亭	/ 136
4. 党甘亭	/ 138
5. 刘立杰	/ 140

五、秦腔的改良时期(二十世纪初至四十年代末) / 144

(一) 新型的秦腔团体——陕西易俗社 / 144

1. 国内的戏曲改良运动 / 144

2. 易俗社的成立 / 147

3. 改良旧剧的指导思想——《甄别旧戏草》 / 151

4. 著名剧作家及其代表作 / 154

5. 著名演员及其表演艺术 / 168

6. 易俗社的影响 / 182

(二) 争奇斗艳的秦腔班社 / 193

1. 西安榛苓社 / 193

2. 西安三意社 / 195

3. 西安正俗社 / 200

4. 西安秦钟社 / 202

5. 西安尚友社 / 203

6. 兰州化俗社 / 205

7. 兰州新兴社 / 205

8. 陇东平乐社 / 206

9. 宁夏觉民社 / 207

10. 青海云雨社 / 207

(三) 陕甘宁边区的新秦腔 / 208

1. 民众剧团的成立 / 208

2. 马健翎及其代表作 / 212

3. 陕甘宁边区其他剧团 / 216

六、秦腔的繁荣与振兴时期(二十世纪五十年代至今) / 219

- (一) 秦腔的改革和发展 / 219
- (二) 参加全国第一届戏剧观摩演出 / 222
- (三) 陕西省第一届戏剧观摩演出大会 / 225
- (四) 整理改编优秀传统剧目 / 229
- (五) 以刘毓中、苏育民为旗帜的演出阵容 / 238
- (六) 三大秦班进北京、下江南 / 260
- (七) 最早的秦腔艺术片《火焰驹》、《三滴血》 / 270
- (八) 周总理唱秦腔 / 273
- (九) 在“振兴秦腔”中发展 / 276
- (十) 西北五市秦腔名家新秀交流演出 / 283
- (十一) “秦之声”——一道独特的风景线 / 286
- (十二) 秦腔艺术研究及其成果 / 291
- (十三) 秦腔走出国门 / 295
 - 1. 秦腔第一次到日本 / 295
 - 2. 《千古一帝》在日本 / 298
 - 3. 秦腔在欧洲 / 300
 - 4. 秦腔在韩国 / 302
 - 5. 日本学者的秦腔情缘 / 304

后记 / 305



一、秦腔概论

秦腔最早产生于陕西,后又广泛流播于甘肃、青海、宁夏、新疆等地,它是陕西乃至西北人民最喜爱的古老戏曲。三秦父老以至西北人民,不仅视秦腔为最基本的文化娱乐活动,而且也借以表达其喜怒哀乐,寄托其思想感情。因此,可以这样说,是陕西这片肥沃的大地哺育了秦腔的生命;而秦腔一旦形成之后,又成为三秦父老(包括西北人民)不可或缺的灵魂。

三秦父老欢天喜地看秦腔



人们之所以称它为“秦腔”，是因为在陕西这块土地上，原始社会存在过秦部落，春秋战国时有过秦国，后来秦始皇又在这里建立了我国第一个封建时代中央集权制的秦王朝。于是，后来人们习惯把陕西简称“秦”，把陕西人叫“秦人”，用陕西话说话唱歌叫“秦声”，自然就把在陕西土生土长的戏曲叫“秦腔”了。清代戏剧家李调元说过：秦腔“始于陕西，以梆为板，月琴应之，亦有紧慢，俗称梆子腔。”（《剧话》）从这里可以知道，秦腔是一种雅称；而梆子腔则是秦腔的俗称，因用梆子击节而得名。

和我国其他戏曲一样，秦腔也是在陕西民间音乐和说唱艺术的土壤中孕育、成长、发展起来的。陕西自古以来就具有悠久的文化历史传统，周、秦、汉、唐在这里创造了我国古代文明；特别是唐代的长安，更是荟萃了文学、音乐、舞蹈、美术等各种艺术领域的精华，在我国历史上闪耀着灿烂的光芒。这种光辉的文化历史传统，既给了民间音乐和说唱艺术发展以充分条件，同时也使秦腔从中吸收了丰富的营养，从而促进自身的发育和成长。

流行于我国北方的杂剧和南方的昆曲，标志着我国戏曲的形成和繁荣。特别是昆曲所创造的曲牌体的音乐结构形式，是我国古代戏曲艺术



唐乐舞群俑，陕西礼泉县唐代郑仁泰墓

家对戏曲声腔音乐的巨大贡献,也为昆曲在戏曲文学、表演艺术方面达到很高成就奠定了基础。然而曲牌体音乐结构这种形式,由于自身不可避免的局限性,反过来又影响了昆曲戏曲文学、表演艺术进一步的发展和提高。

以秦腔为代表的梆子戏,虽然出现于昆曲之后,但是它却有着极大的优势。一方面秦腔长期从民间音乐和说唱艺术吸取营养,活跃于人民群众之中,有广泛的群众基础;另一方面,秦腔又广泛吸收包括杂剧、昆曲等在内的古代戏曲的优点和长处,为我所用,不断丰富自己。特别是秦腔的艺人们在长期演出实践中,创造出与昆曲不同的一种板腔体音乐结构形式,使秦腔的戏曲文学和表演艺术得到了更大的便利和发挥,极容易在艺人们和群众中流传。因而这种以板腔体音乐结构形式为主要特点的梆子地方戏,由陕西而流布到各地,以至对全国的戏曲给予了很大的影响。

(一) 秦腔开创了我国戏曲音乐中板腔体的结构方法

在我国民族民间音乐中,其音乐结构主要有两种方法,一种是曲牌体连缀的结构方法,一种是板腔体变奏的结构方法。按时间来说,曲牌体结构方法在先,而板腔体结构方法在后。尽管这两种戏曲音乐在结构原则和方法上不同,但板腔体结构方法在其初创和发展过程中,无疑地也存在着与曲牌体音乐的承继和借鉴关系,受到曲牌体音乐的影响。然而,由于板腔体音乐直接来源于民间音乐和说唱文学,因此当板腔体音乐结构方法形成以至成熟之后,就克服并弥补了曲牌体音乐结构方法本身带来的不足和局限,从而使板腔体戏曲音乐得以自由和灵活的运用和发展,具有划时代的变革作用。

1. 板腔体音乐结构原则

秦腔出现以后,在艺术表现形式上,随之产生了一种新的音乐结构方法,这就是板腔体音乐结构方法。

在未说明板腔体音乐结构方法之前,先有必要弄清楚什么是曲牌体

音乐结构方法。所谓曲牌体音乐结构方法,是秦腔等梆子腔出现之前,北杂剧、南曲以及昆曲、弋阳腔等戏曲采用的一种音乐结构方法,尤以昆曲将这种曲牌联套的结构方法发展到极致,使之完整而严密。

关于曲牌一词的来源,古代通行以旧曲填写新词,那些经过筛选流行下来,可以被后人用以按谱填词的曲调,就被称为曲牌。曲牌本来是单支的,但可将若干单支曲牌按一定章法组合成套,成为一组结构严密,形式完整的套曲。昆曲的音乐结构,就是在多首曲调(即曲牌)组合的基础上,按照一定的宫调类别和排列顺序(即章法),将这些曲调连缀成一套一套的组曲。如《金锁记·法场》一出,它由下列曲调组成:

[引]——[端正好]——[滚绣球]——[叨叨令]——[脱布衫]——[小梁州]——[么篇]——[上小楼]——[四边静]——[煞尾]

一般说,曲牌体一套组曲,除去开头的[引子]和结尾的[煞尾]外,中间至少有八到十支曲牌,由这些不同曲调的变化,来推动戏剧情节和刻画人物。因此,这种曲牌体音乐属于多曲体结构。

秦腔的梆子腔音乐结构方法,与这种曲牌体联套的结构不同,它是以前不同板式的变化为特征的一种新的结构方法。那么,什么是“板式”呢?用现代音乐术语来说,板式就是一种节拍形式。而在古代,人们习惯将节拍称作“板”。如清代王德晖、徐沅澂在《顾误录》中说:“板即古之拍也……盖凡曲句有长短,字有多寡,调有紧慢,一视板以为节制,故谓之板眼。”如说一个小节,就称为“一板”,二拍子为“一眼板”,四拍子为“三眼板”等。这种称呼一直延续到现在。

所谓板腔体音乐结构,就是在字数整齐的上下句基础上,通过各种板式(即节拍形式)的变奏,形成节奏、节拍和旋律的变化,用以构成一段唱腔或一出戏。例如秦腔《辕门斩子》中杨延景“焦赞传孟良禀太娘来到”一段唱腔,就由如下板式组成:

杨延景:(唱)[二倒板]



《辕门斩子》剧照,刘茹慧饰杨延景,王玉琴饰余太君

[跳门坎曲牌]

(叫板)[大塌板]转[慢板]

余太君:
(对唱)[慢板]

杨延景:

杨延景:(唱)[慢板]——[二六板]——[散板]

上面所举杨延景的唱腔(包括与余太君对唱),共十八句,板式就变化了七次。但板式变化虽然频繁,却又都是同一曲调的变奏。因此,这种板腔体音乐属于单曲体结构。较之于曲牌体的多曲体结构,显示出十分单纯而灵活的特征。

2. 板腔体音乐结构方法

板腔体音乐与曲牌体音乐的不同,上面已从两者不同的音乐结构原

则上加以说明。就是说,曲牌体音乐结构,是将多种曲调连缀成为套曲,是一种多曲体的结构原则;而板腔体音乐结构则相反,是用一种曲调经过变奏,形成多种板式,是一种单曲体的结构原则。

其实,板腔体与曲牌体的区别,不仅在结构原则上不同,而且在某些具体的结构形式上也不一样,这主要表现在:

第一,在曲调的长短上板腔体音乐更具灵活性。

曲牌体音乐的基本结构单位,是一支支完整的曲牌。每一支曲牌虽然是由若干乐句组成的,但其中任何一个乐句或一个片断,都不能随意抽出来单独歌唱。如前面引用的《金锁记·法场》,窦娥的每一段歌唱,都是完整的一支曲牌,绝不可能将其中个别乐句单独抽出来歌唱。然而秦腔的板腔体音乐却有着较大的自由。它的基本结构单位是一个对称的上下句,这一对上下句就相当于一个乐段。在一段完整的唱腔中,通常是由几个以至十几个乐段构成的,如前面引用的《辕门斩子》中杨延景的一段唱腔,就有九对上下句,即九个乐段。但是,如果仅用一个乐段,即一对上下句,也可以构成一首完整的曲调。实际上,在秦腔唱段中,长的可以多达几十句、百十句,如《下河东》中赵匡胤唱的三十六句“王哭声……”;《斩李广》中李广唱的七十二句“再不能……”;而仅有四、六句的很多,即使唱两句的也不少见。因此,板腔体音乐中曲调的组成形式和运用方法具有较大的灵活性,唱段的长短有极大的自由伸缩的余地。它不像曲牌体音乐那样,在一折里不能突破套曲的限制,在一段歌唱内也不能突破每个曲牌的格式和句数的限制。

第二,在句法结构上板腔体更具通俗性。

曲牌体音乐的语言句式是长短句,它以长短句之间的自由格式为其特征。而板腔体音乐的语言句式是齐言句,它以上下对称七言或十言句为其基本格式。从我国诗歌的发展看,五、七言诗发展为长短句的词,应该说是诗体的解放,给诗作者的写作提供了一定自由的余地。但是,一旦词体凝结为固定的曲牌,不仅受字数、格式的限制,而且大多连词意也深奥难懂,离普通百姓越来越远了。这就是以多种曲牌连缀成为套曲的昆曲,不易为民间艺人所接受,不易在广大群众中传播的重要原因。

与此相反,板腔体音乐的七字句或十字句,则是直接来源于民歌、民谣和说唱艺术。七字句或十字句的组成,既整齐而又有规律,它由三个音节组成,表现为:“二、二、三”或“三、三、四”的形式。比如“呼喊——一声——绑帐外”(《斩单童》),“汉苏武——在北海——身体困坏”(《苏武牧羊》),不管是七字句或十字句,都可以明显地划分为三个音节。七字句本来就是民歌、民谣的基本格式,而十字句是在七字句基础上发展起来,后来成为说唱艺术的基本格式。它除去整齐而有规律外,节奏感特别强,朗朗上口,便于传播。当然,这也与它在语言的运用上通俗易懂,自然活泼分不开。显而易见,板腔体音乐将这种七言或十言体作为它的基本格式,更能充分发挥其整齐规律,通俗易懂的优势;而在七言或十言的基础上加上口语化的衬字,则更能使它在广大群众中流传。

第三,在器乐伴奏上板腔体音乐更能显示其善于传情。

戏曲音乐分为声乐和器乐,但以声乐,即演员歌唱为主,器乐起伴奏和渲染气氛的作用。曲牌体音乐,如昆曲,它的伴奏是与歌唱齐头并进的。就是说,歌唱开始即伴奏,歌唱结束即停止伴奏;歌唱没有间歇停顿,伴奏也没有“过门”这种表现形式。

板腔体音乐伴奏,较之昆曲却复杂得多了。它有与昆曲一样伴奏与歌唱齐头并进,陪伴演员完成“托腔”的职责;但更多地则是通过“过门”的伴奏,使演员的歌唱完整,音乐情绪连贯,更加悦耳动听。“过门”是板腔体音乐伴奏一大创造。它是在没有歌唱时的器乐伴奏,通常在一段歌唱前,先以伴奏作为先导;歌唱结束后,再以伴奏作为收尾;而在歌唱中间,或在句与句之间,或在一句的前后音节之间,当歌唱间歇停顿之际,也都有或长或短的伴奏予以补充。实际上,过门在器乐伴奏中不可缺少,它是板腔体音乐结构中的一个有机组成部分。因此,对板腔体音乐来说,器乐伴奏占有十分重要的地位,它既是一种过渡,对整个歌唱起着承前启后的衔接作用;又是一种陪衬,起着烘托气氛的渲染作用;还是一种补充,起着情绪一以贯之的连缀作用。清代杨静亭说:“至嘉庆年,盛尚秦腔,尽系桑间濮上之间。而随唱胡琴,善于传情,最足以动人倾听。”(《都门纪略》)正是指的以胡琴为主要伴奏乐器,在帮助歌唱“传情”上所起的