

【第三卷】

寒聲文集

晋剧声腔音乐史稿

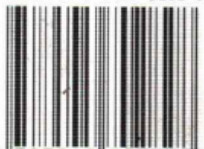


山西出版传媒集团 三晋出版社

晋剧声腔音乐史稿



ISBN 978-7-5457-0282-8



9 787545 702828 >

定价：800.00 元（全十卷）

寒聲文集

【第三卷】

寒 聲

山西出版传媒集团 三晋出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

寒声文集 / 寒声著. —太原: 三晋出版社, 2010. 9
ISBN 978 - 7 - 5457 - 0282 - 8

I. ①寒... II. ①寒... III. ①寒声 - 文集②戏剧 - 中国 - 文集 IV. ①J 82 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 171029 号

寒声文集 (全十卷)

著 者: 寒 声
责任编辑: 朱 屹

出 版 者: 山西出版传媒集团·三晋出版社 (原山西古籍出版社)
地 址: 太原市建设南路 21 号
邮 编: 030012
电 话: 0351 - 4922268 (发行中心)
0351 - 4956036 (综合办)
0351 - 4922203 (印制部)

E-mail: sj@sxpmg.com

网 址: <http://sjs.sxpmg.com>

经 销 者: 山西出版传媒集团·山西新华书店集团有限公司
承 印 者: 山西出版传媒集团·山西新华印业有限公司

开 本: 787mm × 960mm 1/16
总 印 张: 285
总 字 数: 4000 千字
版 次: 2012 年 4 月 第 1 版
印 次: 2012 年 9 月 第 1 次印刷
书 号: ISBN 978 - 7 - 5457 - 0282 - 8
总 定 价: 800.00 元 (全十卷)

版权所有 翻印必究

晋剧声腔音乐史稿

寒 声，原名李经宽，字众夫，1918年生，山西昔阳县人。戏剧家、戏曲音乐家、研究员、人民艺术家。1936年加入牺牲救国同盟会，1937年5月加入中国共产党。历任太行抗日根据地《胜利报》、《晋冀豫日报》艺术编辑。太行鲁艺分校结业后，历任太行职工总会《工人报》杂志主编，太行文联《文艺杂志》副主编，太行文工团团长等职。建国后，任山西省文工团团长，省文教厅文化处处长，省剧协主任兼太原市文联副主任，市第二届人大代表，省文化局副局长等职。寒声爱好广泛，由专业美术转向戏剧编导、戏曲音乐和戏剧史论研究。曾任中国《西厢记》研究会首届会长，中国戏曲音乐学会副会长。现为中国戏剧文学学会顾问，中华炎黄文化研究会顾问，《黄河文化论坛》主编。1992年5月，中共山西省委、山西省人民政府授予“人民艺术家”称号，同年10月1日，国务院授予特殊津贴待遇，并由英国剑桥大学传记中心收入《21世纪2000位学者传记》等书。





侯俊山
(十三旦)



郭宝臣(小元儿红)画像



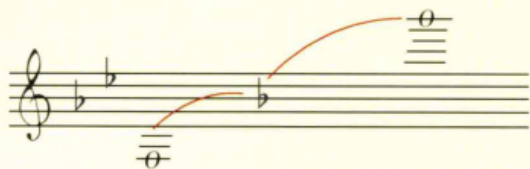
张世喜(老元儿红)画像

突破“遵蒲为尚”的
山陕梆子名演员

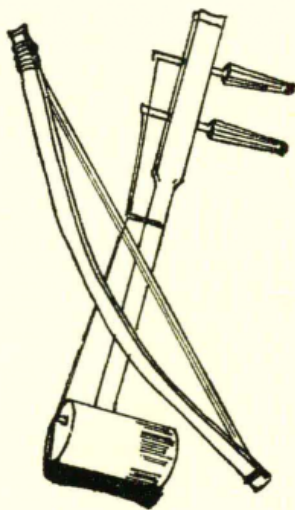


↓
二眼调

1 = $\flat$ B



山陕梆唱“二眼调”即梆笛下二孔为“工”音，相当于1 = $\flat$ B调。由于用调高，旋律跳动幅度大，在晋中，奚琴弦路短，又不易降调演唱的现状下，音随地改，故促成了全套乐器的改革创新。



同州梆子奚琴



晋 胡



二股弦



四股弦

中路梆子四大件

(十九世纪中叶后, 中路梆子乐器改革至今的变化特点)



三 弦



孟珍卿 (三儿生)



王春元 (天贵旦)

中路梆子的早期演员



晋剧《打金枝》剧照

(从左至右:冀萍饰升平公主,牛桂英饰沈后,丁果仙饰唐代宗,郭凤英饰郭暧)



晋剧《打金枝》电影记录片剧照

《打金枝》是晋剧代表性剧目,也是1952年第一届全国戏曲观摩演出大会获奖剧目。

序

刘厚生

寒声同志从 2004 年起编辑他的《寒声文集》。计划一共十卷，已经出版了第一卷《中世纪华夏戏剧新论》，第二卷《中国梆子声腔源流考论》，共约一百三十万言，现在奉献在读者面前的是第三卷《晋剧声腔音乐史稿》。既然论述的是山西晋剧声腔音乐史，那么外地的读者，除了少数理论家和戏曲音乐家外，可能较难引起更广泛的重视。但是我在这篇序文中，却愿向外地的戏曲工作者——特别是理论、音乐工作者和主创人员多说几句，着重做一介绍，原因是，文集的作者和他的这几卷书，给了我甚深的感动和惊喜，这本专谈晋剧声腔的书，其意义与价值决不仅仅限于晋剧和山西。

寒声同志是一位老革命、老文艺家，读者从书籍扉页的作者介绍中可以了解他的经历，不用重复。我这里只补充一点：他还是一位“老戏改”，其重点则是老戏曲音乐家。

老戏改现在已经为数不多，这是自然规律，不足为奇，寒声却以耄耋之年，实实在在地老当益壮，老有所为，远超常人。他年轻时就积累梆子腔资料，这也不足为奇，但开始写重要梆子戏论文时已经 60 岁出头，写《中国梆子声腔源流考论》和本书《晋剧声腔音乐史稿》两部大书，更都是 80 岁以后最近十年中的事。在此期间，他还于 1998 年（80 岁）发起并亲自主编大型学术丛刊《黄河文化论坛》，到现在已出了十六辑（四百万言）。要我说，这位老人其实不是伏枥的老骥，简直是一直奔驰在千里征途中的青年骁将。这种一个字一个字写出两百万字的气概，这种专注一个“梆子”题目一钻就是几十年的精神，这种对民族文化、乡土戏曲执著热爱的情感，怎能不令人深深敬佩。

寒声做学问的方法是科学的。这本《晋剧声腔音乐史稿》显然是前

面一部《中国梆子声腔源流考论》的延伸和深入。先有了对梆子声腔源流的整体把握，再进一步集中探讨其中最具有代表性的一个剧种，自然顺理成章，眉目清楚。我仅仅反复阅读了全书的章节目录，几个鲜明的特点就出现在我的脑际。第一是全面性，从晋剧声腔母体、流变讲到文武场面的个性改革；从平民音乐文化讲到晋剧与晋商的关系；从晋剧联系到梆子声腔诸多兄弟剧种……凡晋剧声腔的内外远近，上下左右，无所不包。第二是发展观点，晋剧本身是由山陕梆子、蒲州梆子发展而来的，梆子腔成为一个声腔系统，原就是一个漫长的发展过程，而晋剧则是这一过程中相当关键的一环。第三是重视社会作用，作者专门以第二章“晋商与晋剧声腔”一章的篇幅阐述两者的关系，也就是阐述社会外在环境不仅对文学，而且对声腔也具有深远影响。第四则是极其具体的专业音乐资料和由这些资料整理、归纳出的科学见解。全书不是晋剧史稿，而是声腔音乐史稿，中心当然是音乐，这样的论著，在全国各种地方戏史论中是极少见的。

我对晋剧声腔是百分之百的盲徒，上面所提四点，只是我肤浅的初步印象，不是对全书内容的分析评述。然而我相信，从这样的特点——当然决不仅是这四点，就可以掂量出全书的份量。我更相信，寒声前面两部大作，尤其是《中国梆子声腔源流考论》已达到的成就，完全可以保证本书的价值。

我有一种感觉，就是像寒声这样对梆子腔系和晋剧声腔研究的丰硕理论成果，在我国戏曲工作中有着特殊的意义。具体说，这是从建国初期的戏曲改革以来五六十年戏曲工作所必然会出现的重大硕果。不论半个多世纪以来我们的戏曲工作有多少失误，但其成就终是主流。主流的实践性到了一定阶段必然要求出现总结性的史论之花。而优秀的史论之花又反过来证实了并显示了过去戏曲工作的主流成就。寒声的煌煌大作正是由于有了山西的、山陕甘的、西北、华北的以至全国的戏曲工作实践作为基础，才能了解那么多多样的情况，掌握那么多丰富的材料，才能够引发出那么深入、细致而又具体的思索和见解。当前，戏曲整体正处于不平衡而又不景气状态，正需要有历史性的概括与反思，我相信寒声的心血劳作，必将对不止于晋剧的许多剧种产生深远的影响。

寒声是戏曲音乐的大学者，本书又是专谈晋剧声腔的，我对戏曲音乐无知，对于书中的具体内容，思想观点，提不出意见。但是我近年对

于地方戏的前途问题相当关注，梆子腔系各剧种包括晋剧都是地方戏，因此我想借此机会，说说我的一些想法，向寒声和其他专家学者求教——说求教不是谦词，我确实只能提出模糊的问题，也只能说说我模糊的胡思乱想。

中国戏曲地方戏大体上是在清代乾嘉时期逐渐繁荣起来的，到新中国建立初期统计，其地方剧种已有 360 个左右。在我看来，这么多剧种的形成大约有三种途径：一种是由一个原生剧种流转邻地，结合当地语言音乐，形成的新剧种，但仍属于单声腔系统。梆子腔系统许多剧种都是这样形成的。第二种是几个不同腔系剧种汇聚于一个较大地区，受当地语音和文化影响，融合成新的剧种，川剧、湘剧、赣剧、婺剧等都是这类多声腔剧种。第三种是近百年左右出现的大量民间小戏，如花灯戏，花鼓戏，采茶戏，滩黄戏等等。这类戏大都在民间曲艺、歌舞基础上仿学大戏而成。这类戏中不少剧种至今还在奔向成熟过程之中。我以为，六十多年来，戏曲艺术发展问题很多，当前最重大的问题一是文学，二是音乐。就音乐说，上述三类剧种问题并不一样，甚至各个剧种之间也不尽相同，但是，似乎也有一些可以联系起来探讨的问题，我这里想提一个单声腔剧种音乐的分合问题。

梆子腔系统由山陕梆子起始，经过大约二三百年时间，东传南传西传北传，传出多个大同小异（或者说根同枝异）的地方戏。这是因中国地域广大，方言繁多，而且交通不便而形成的。我曾觉得这颇类似植物的分蘖现象，是有益于事物发展的现象，是戏曲文化发展丰富提高的表现。现在的问题是，当年在那时的历史环境中一生二，二生三，三生多样，分化繁殖，在如今这大环境改变的新的时代情势下，可否再考虑考虑有没有由分而合的可能与必要？我大胆问一句：可否考虑，在一个历史时期（不是三五年七八年）内，经过多方实验，相互吸纳，把山西四大梆子逐渐合成一个大晋剧？不仅晋剧，我也曾提过，可否把江南滩黄腔系的沪剧、锡剧、苏剧、甬剧等合而为一个大的江南剧？

方言繁多，在方言基础上形成的地方戏繁多，同古代中国交通不便，各地经济发展程度不同，有极大关系。这种情况今天已跟过去大不相同，而且必将越来越不同，人际交往，剧团流转，剧种交流必将越来越方便、密切和必要。现在沿海城市如上海人讲话往往是说本地话夹进普通话，讲普通话带着本地话，上海话同宁波话、苏锡话等吴语小剧种

之间的串说互借互补更是繁多，现在越剧已吸收了不少同乡前辈绍剧腔调，沪剧常借用若干堂房兄弟锡剧旋律，我觉得都是有些先行实验的意味，这样发展下去，剧种交融，小地方戏逐渐成为大地方戏，促使剧种的艺术（主要是语言和音乐）表现力更丰富，市场领域更扩大，从艺人员更增加，竞争力更强大，对于克服日益严重的不景气状态，当是有好处的。当然，现在内陆地区同沿海发达地区还有相当距离，对方言方音的乡土文化感情将长久弥深，交通和文化交流还有待逐步建设，即使这种设想可以成立，也将经历几十年的过程，而且决不可能用行政命令方式施行。我只是想，可否有预见地做些点滴的实验以积累经验呢？可否先在思想观念上引起对地方戏前途发展的重视？可否在承认剧种特色的前提下打破一些剧种“姓氏”论？无论如何，打开大门，向外伸手，多方吸收新的养料，总不是无益之事。

我完全不知道我的这些想法跟寒声这本大作的内容有没有关系，只是由于他这部大作是谈地方戏，谈音乐，我好不容易抓住了这么一位戏曲音乐大家，当然不能放过，一定要真心诚意地请教，说到底，我就是感到当前戏曲发展中音乐（腔调以及乐队等等）因素已成为生死攸关的重大问题，剧作可以移植，导演可以兼顾，表演可以打磨，惟独音乐，最具剧种特色，最专业又最需要发展提高，却又趑趄不前，提高不快，令人心焦。我迫切希望，山西以及各地的音乐家、艺术主干以至行政领导。能够重视寒声这本书，重视戏曲音乐工作。

以此为序。

2011年4月

（刘厚生：中国戏剧家协会 顾问）

绪 论

本专著《晋剧声腔音乐史稿》，主要想从音乐文化角度探索山陕梆子如何在山西中部流变为晋剧的一个历史过程。而且力争使这一探索既符合梆子腔系形成的宏观视觉规律，又对各种史料（包括艺人回忆）进行审慎的微观科学辨识，使这一戏曲文化的历史性研究符合客观实际。

梆子腔向地方戏流变，是中国地域性乡土文化的觉醒，是山陕豫三角地带方言声调“调值”，向晋语区并州片方言声调“调值”审美转移所形成的地方戏“声腔”流变，是梆子腔艺人与乡土文化受众相互依存的创新过程，也是战胜正统文化排斥的一个奋争过程。从明正德九年（1514）雍山老人藏梆子戏画《回荆州》，明嘉靖（1522—1566）蒲州“义和班”在吉县龙王辿演出，明万历四十八年（1620）蒲地荣河县“新盛班”在河津县小亭村初建舞台的题壁，至少说明十六世纪至十七世纪初，梆子腔已突破了所谓“土戏不能敬神”的禁忌。进入清康熙四十六年（1707），孔尚任《平阳竹枝词》的两首《乱弹词》，说明晋南平民梆子腔已可与正统文化相媲美。生于康熙时的镶红旗人刘廷玑，在他的《在园杂志·葛庄诗抄》里的诗句“悲笳频咽并州腔”，如果无误，它显示了十八世纪晚期，梆子腔在山西中部，其“声腔”韵味已显变异。

清乾隆四十二年（1777），浙江人朱维鱼《河汾旅话》始有“山陕梆子”记载，也是十八世纪各地众所公认的梆子腔的正名。十九世纪是山陕梆子由最兴盛的高峰期转向普及分流的百年。在山西中部，也是中区乡土文化觉醒，打破“遵蒲为尚”，流变为“下路调”、“中路调”、“中路梆”，甚至号称“山西梆子”的变革百年。这百年来之不易。上承十八世纪末弘历作八十大寿，梆子腔晋京贺寿献戏和嘉庆十五年（1810）徽、西（即梆子腔）二部称雄京华，山陕梆子在巨商大贾的支持下，在民间得到了长足发展；也是开启区域乡土文化觉醒的重要诱因。尤其晋中这片山陕梆子晋京的必经之地，晋商云集。据史料记载，

道光年间（1821—1850）即有晋人承班演出。进入咸丰、同治年间（1851—1874），祁县巨商岳彩光的云生班挂出了“秦妙更晋”牌匾，祁县巨商渠苏兴破例招收晋中艺童学艺办起了三庆娃娃班的出科成才，张家口侯俊山入太原喜字班学艺成名，祁县巨贾渠元淦承起上、下聚梨园的“中路调”乐器改革，甚至十九世纪晚期至民国初的太谷县北洸村富商曹举人家三多堂的历年唱“会戏”，形成中路梆创新乱弹的连续竞争，都是平民戏剧山陕梆子腔向晋语区并州片变革的典型例证。

按照前述资料，原生梆子“奚琴腔”或“梆子腔”传到晋中，至少是十七世纪的事。浙江人朱维鱼《河汾旅话》有关“山陕梆子”的记载，是十八世纪中叶。说明至晚于清乾隆间，即十八世纪中叶，梆子腔已从山陕艺人相互搭班演出，正式习称“山陕梆子”了。也就是说，梆子腔从十七世纪至十九世纪初，近二百年间是蒲州与同州人合伙的专业。外地人习唱梆子腔，必以蒲州梆子为正宗，故曰“遵蒲为尚”。虽然道光年间已有晋中人承班，艺人仍全属蒲籍或陕西同州（今大荔）人。只有到了十九世纪中叶后的清咸丰、同治间（1851—1874），才真正突破了“遵蒲为尚”，在唱腔上向着“中路调”、“中路梆”急剧变革。也就是说，十九世纪后半叶的五十年，即清咸丰、同治、光绪间，是山陕梆子向山西“中路梆子”（或称“山西梆子”）的突变期。这是晋中无数梆子腔专业艺人和包括晋商在内的大批高质量票友们的创新历史功绩。而最遗憾的就是这一代早期改革家的光辉成就，无缘留下宝贵的音响资料。美国维克多唱片公司于光绪三十三年（1907）灌制的山陕梆子下限的唱片，已是二十世纪初叶的事了。

二十世纪前半叶的五十余年，是中路梆子向“晋剧”变革的成熟阶段。这一历史阶段的特点：一、自二三十年代后，蒲州梆子演员与中路梆子演员再无相互搭班演出的可能，唱腔中也已逐渐消除了蒲州梆子“腔高板急”的声调影响。二、二十世纪初适逢辛亥革命，提倡男女平权。女演员以“坤角”名义登上梆子腔舞台，男旦逐渐退出这一行业。三、女演员演出显示了歌唱艺术“男女同腔同调”的调门矛盾。四、梆子腔演员艺名制的逐渐弱化，个人流派的兴起，名角制的活跃。五、这一历史阶段的戏曲艺人，在不同环境经历了抗日战争、解放战争艰苦岁月的磨炼和新中国的建立，戏曲艺人在中国共产党的领导下得到了彻底解放，戏曲艺术得到国家空前重视。六、二十世纪二三十年代，中路梆

又称山西梆子，其唱腔也早已与北路梆分道扬镳，誉满晋中和张垣。1936年百代公司和1937年维克多（胜利）公司两次灌片，山西梆子演员（三儿生）孟珍卿、（毛毛旦）王云山、（盖天红）王步云、（筱桂桃）杨丹卿和丁果仙等人的唱片发行，使这些演员名声大震。尤其丁果仙，通过《空城记》、《花子拾金》等唱段的录制，号称山西梆子须生大王，誉满长城内外、大河上下。这是紧接山陕梆子转变为山西梆子后于二十世纪四十年代出现山西梆子改称“晋剧”的主要原因。刚进入新中国建国之初，这个称谓在山西戏曲界尚有争议，所以当我们筹办福建前线慰问团“演出团”时，还不得不将四大梆子前都冠以“晋剧”一词，如“晋剧中路梆”、“晋剧蒲州梆”等等。进入二十世纪六十年代后，中路梆子以“晋剧”为名就无争议了。它说明二十世纪中路梆子早已完成了并州晋语区声腔上的声调“调值”转移，即晋剧音乐独立“声腔”的确立。作为晋剧音乐，只是唱腔曲调创作的艺术升华范围的事情了。

从科学观分析，戏曲音乐创作实际包含了两个层面。首先是要求符合剧情和塑造戏剧人物唱腔“情”与“美”的深度表述，我们不妨把视野放宽一点看。《梁祝》小提琴协奏曲的问世，首先是越剧音乐表述《梁祝》这部爱情悲剧“动情”与曲调旋律优美的高度成就。但是，戏曲音乐的创造，还有另一个层面，那就是必须顾及剧种音乐的创新规律。袁雪芬1943年演出《香妃》时，为什么要和琴师周保才合作创造新[尺调]，结果竟被后来越剧演员广泛吸收，成为越剧音乐发展的财富。刘吉典在中国京剧院近半个世纪排演《三座山》、《白毛女》、《风雪配》、《打面缸》、《红灯记》等六十部作品编曲，为京剧增创了[反弦二黄快板]、[西皮四平调]、[梆拨调]、[吹黄反调]、[卫调反二黄]等多种新鲜板式，都是在京剧为适应戏剧文学创作矛盾需要中对京剧音乐的新发展。戏曲音乐创作如果没有这种剧种音乐宏观构想与实践创新，可能也要衰退的。从晋剧界来说，上述戏曲音乐这两个层面的协调创新，既需要有较高的音乐文化素养，又需要有清醒的平民审美共识。

本专著之所以命名为《晋剧声腔音乐史稿》，第一，说明写作方法史论兼备，以论证史；第二，从音乐文化入手，带动戏曲艺术的历史变革探索；第三，以艺人为本，因为剧种分流的历史变革，艺人为载体，