

【第二卷】上

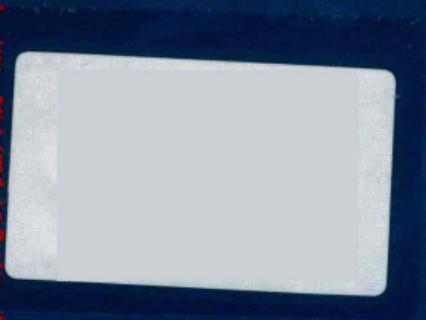
寒聲文集

中国梆子声腔源流考论



山西出版传媒集团 三晋出版社

中国梆子声腔源流考论



寒聲文集

【第二卷】上

寒 声

山西出版传媒集团 三晋出版社

中国梆子声腔源流考论

全国艺术科学『十五』规划课题(01DB62)

课题负责人：寒声
助理：寒鸿

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。

寒 声（八十七岁时摄影）

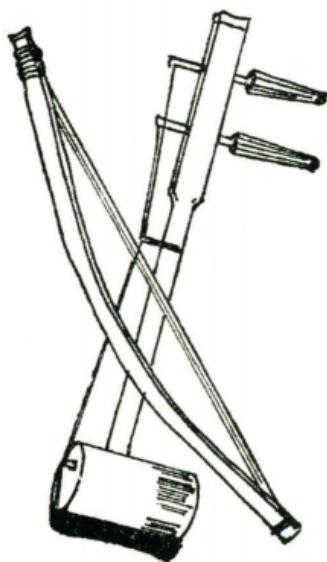


廖 彰



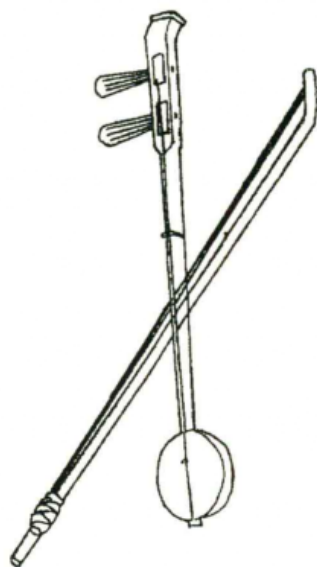
唐代奚琴

杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上)图。



同州梆子奚琴

《中国大百科全书》(戏曲·曲艺)卷395页,同州梆子条,“奚琴(二股弦)为主奏弦乐器”。



蒲州梆子胡胡

蒲州梆子原也是奚琴即二股弦主奏,退居为高音伴奏后,由小壳胡胡代替。

奚琴的流变



《回荆州》戏画

雍山老人藏戏画,明正德九年(1514)版,距明嘉靖年很近,可与山西吉县龙王辿记载相印证。

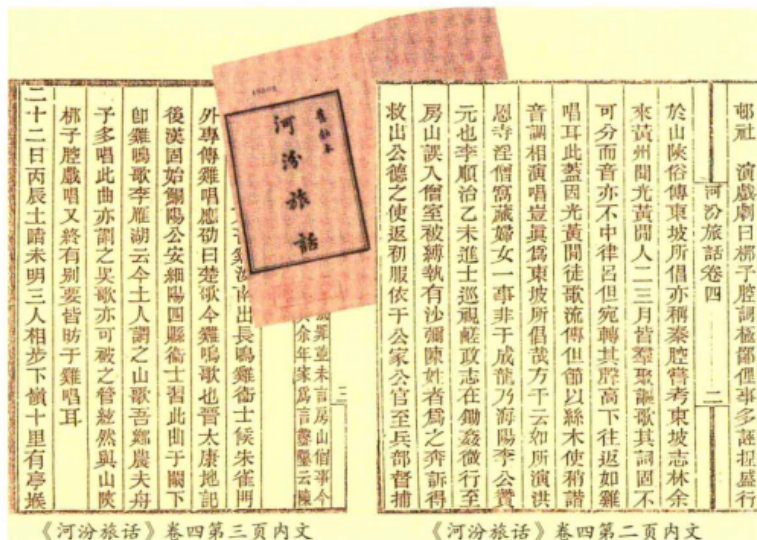


上党梆子锯琴

锯琴,奚琴(二股弦)的变体。



山、陕、豫三角地带示意图



《河汾旅话》书影

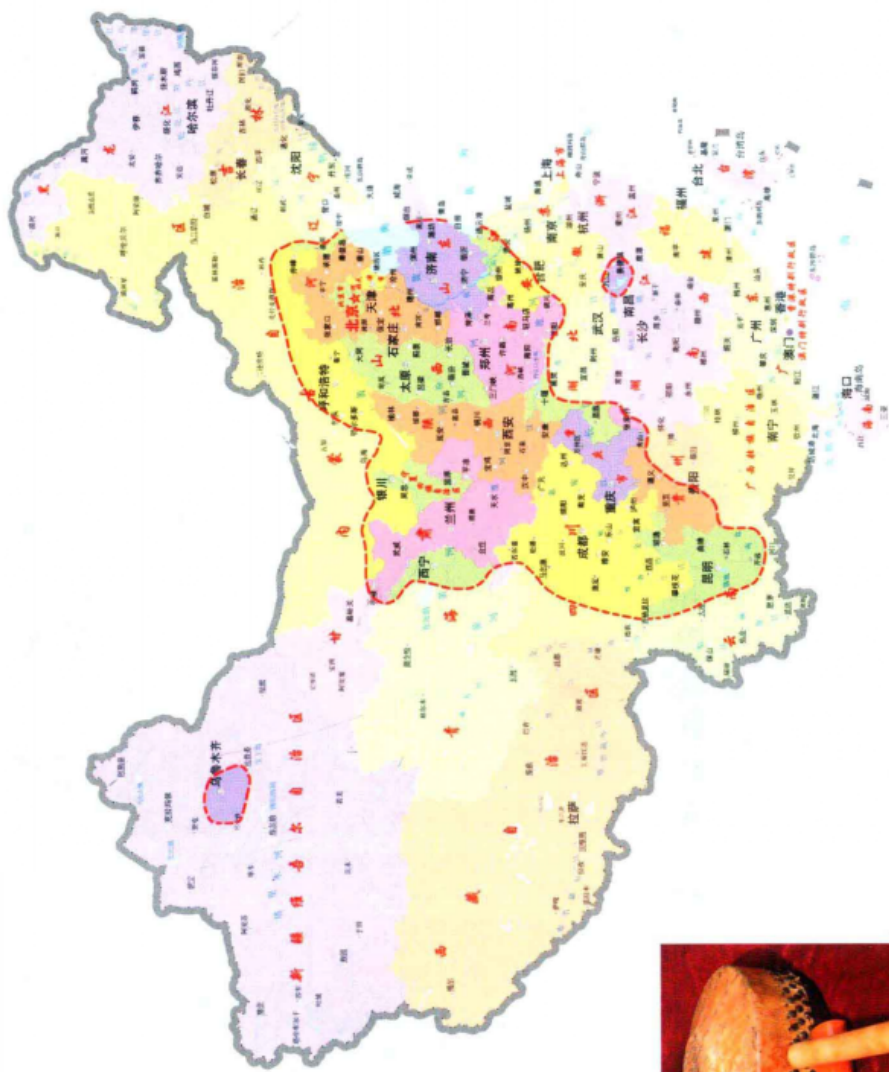
清乾隆四十二年（1777）
朱维鱼《河汾旅话》始
有“山陕梆子”记载。

《河汾旅话》卷四第三页内文

《河汾旅话》卷四第二页内文

椰子戏击节器： 鼓板和椰子

不同椰子腔击节的鼓板和椰子形状大同小异，但形制是相同的。



当代椰子声腔剧种分布地域示意图

独特的贡献 重大的收获

——《中国梆子声腔源流考论》序

曲润海

五十年代后期我上大学的时候，由于经常翻阅故乡的报刊，知道了山西戏剧界的几位演员之外的名人，如贾克、张万一、王易风、张焕、邓焰、寒声等。但哪一位也没有见过。毕业后回到山西工作，而且不久就沾上了文艺的边，渐渐地也就认识了；不过是我认得他们，他们并不认得我。再后来我到了山西省委宣传部文艺处，就都互相认识了。最后我到了山西省文化厅，就都熟悉了。但并不都了解，因为他们毕竟年龄比我长十大几岁到二十几岁。

寒声先生长我十八岁。我与他坐在一起讨论问题并不多，我主要是通过看他的书和文章，座谈会上听他发言，对他产生了深刻的印象，对他的成就是佩服的。

他不是一般概念的戏剧家，他是一位戏曲艺术学问家。戏曲的生存、兴盛、发展、繁荣，需要有学问和理论的总结、探讨、指拨、引导。山西称得起戏曲艺术学问家的并不多。老一辈的李健吾、王森然（他二人都在北京）、墨遗萍（他后来到了西安）、王易风已经作古，不太老的武承仁也已不在人世。可以说，寒声先生是山西为数不多的戏曲学问家当中的幸存者，因此格外显得宝贵。

说他宝贵，并不仅仅因为他年高，知道的东西多。更可贵的是，他“年既老而不衰”（屈原《楚辞》语），笔耕不辍，成果卓著。他是一位多面手，他的勤奋是惊人的。他涉猎社会生活广泛，读书面宽，老来还办一个学术刊物《黄河文化论坛》，因此他能触类旁通。他能编能

导，述而且作，因此积累丰厚。对戏曲音乐的研究，尤其是他的长项。他尤其是一位少有的板腔体戏曲音乐学者，他在这方面作出了独特的建树，是一位特殊贡献者。

他没有那种不可一世的权威派头，他也不是固执己见的人；他能够不断取人之长，修正和丰富自己。在《中国梆子声腔源流考论》绪言中，他坦言自己走过弯路，修正的办法是重新考察，追本溯源，同时尊重别人的真知灼见。他在书中征引了不少戏曲学术大家的观点和论据；并且食洋而化，借鉴测音仪器测定几个梆子戏的音阶调式，论证几个梆子戏的渊源与流变。但并不是人云亦云，而是印证自己，修正和探寻得在理，不误，从而形成了自己独特而坚实的见解。

他对板腔体梆子戏的起源与流变，都是从戏曲音乐入手进行研究的，抓住了戏曲的主要特点。因为“戏曲剧种的独立个性，固然原因很多，主要在于它的声腔不同。而声腔色彩形成的主要依据，即由于形成地方戏曲唱腔的当地方言声调与调值不同”。他的论述“取系统论，纵向探求其渊源，横向识别其流变”，揭开了如何从“原生”主流“衍生”出支流，在中国形成了一个庞大的，“和而不同”的梆子腔体系。他的观点是客观的，有理有据的，因而不一般化，是令人信服的。

探求板腔体梆子声腔渊源与识别其流变，他是从戏曲的平民艺术审美角度出发的。他排除了梆子腔戏曲与秦汉乐府、唐诗的附会，与敦煌“变文”却有一定的渊源关系。他说：

板腔体梆子腔音乐，也不同于中国古代宫调上层音乐。它纯属中国民间戏曲艺术的音乐创新。它是社会地位非常低下，文化程度也很低的戏曲琴师、鼓师和俗称“戏子”（演员）在历史长河中场上演出实践磨炼中的音乐丰富积累。

板腔体梆子腔音乐，是中国讲唱体音乐的民间独创，也属首创。

它的渊源，产生于公元四世纪末至五世纪的东晋、南北朝释家的讲唱经文，沿着唐代讲唱“变文”、宋代“宝卷”徒歌讲唱，一直延续下来的。梆子腔的发祥地在山西、陕西、河南交界的三角地带。

板腔体梆子腔为什么会在这个三角地带产生并发展呢？他说：

一般说，正统文化强势地域，对民间文化发展都是一种扼制因素。甚至民间戏剧初生期，由于它不登大雅之堂而禁令频传，已是不争的事实。所以板腔体梆子戏形成于山、陕、豫一片远离正统文化强势的三省边缘区，正是它生息繁衍的人文条件。其次，在漫长岁月，有声调不入曲〔转读〕歌唱“变文”、“宝卷”阶段，在歌唱音乐上并未形成“声腔”。任何一种戏曲声腔的形成，都必须有一个稳定的方言环境。山、陕、豫这片金三角地带，偏偏属于中原官话区的方言小片。这种“天籁”方音声调对梆子腔的形成是一种决定性的因素。再者，山、陕、豫这片金三角地带，正处于黄河拐弯处和汾水下游，远古以来就是多部族、多民族文化积聚地，习称华夏中心、中原门户。历史上不只百戏散乐繁华，也正是大曲“曲破”歌舞剧、北方吟诵体宋杂剧、五花爨弄金院本，以至北曲金、元杂剧，无一不是出自这一金三角地带；也无一不是出自倡优和民间书会才人手中。只有北曲元杂剧在金王朝形成后，进入元代，才由“文人圈”予以文学提升。板腔体梆子腔在这里形成，正是承继了这一民间文化创新传统。

随意性的讲唱徒歌，要发展成为在一定乐律和板式变幻范围内的戏剧歌唱行腔，使原来的“有声调不入曲”徒歌，纳入“有声调入乐歌唱”，成为板腔体梆子腔，需要一种能奏出美妙曲调旋律的乐器衬托伴奏。寒声先生根据多人的研究成果，结合他自己的考察，发现“奚琴（即胡琴）伴奏，起到了决定性作用”。

奚琴不是古代弹拨乐器的琴，也不是现在常见的属于拉弦乐器的琴，而是一种声调很高的板胡。为什么是这么一种声调很高的乐器？也是有地域风情特色的。他说：

梆子戏唱腔的调门、音阶、调式，是农业文明时代的民间审美意识和舞台实践相结合的产物。梆子腔的产生环境，主要在农村，而且是中原官话区山、陕、豫交界处的边缘乡土文化环境的首创。当它还处在以奚琴、月琴伴奏，小范围梆子说唱时期，调门高低还不十分重要。当它一旦形成原生梆子戏剧并

搬上庙会露天草台演唱之后,农村受众就要求演员演唱得亮堂一些,嗓门高一些。而且梆子戏剧目最初承接的“宝卷”劝善、因果报应戏剧与忠奸较量、朝代更替、金戈铁马的剧目较多,须生、花脸唱功戏发展较早,所以形成了崇尚调门高和“实大声宏”的唱风,甚至讲究本工真嗓、假嗓(背工音)并用。

这就是为什么板腔体梆子戏普遍有一件不同名称的板胡和一些板腔体梆子戏剧种在发展过程中,曾经自称“奚琴腔”、“琴腔”、“琴戏”的原因;这也是梆子戏为什么普遍高亢、激越、昂扬的原因。这也就把板腔体梆子戏家族毫不牵强地连在了一起。

然而,一个家族并非一个剧种,各个剧种都有自己的个性,这种个性的重要标志,也在音乐上。这种个性又是怎么形成的?山、陕、豫三角地带的梆子腔怎么流布到各地,流变为几十个剧种的?首先不是明、清政府推广的,明、清政府禁戏倒是经常的事。也不是如现在这样通过什么“节”、“会”进行交流的。主要是山陕商人为了自娱并且凝聚商帮而携带到各地的,同时也适应了戏曲艺术自身的生存竞争规律和下层人民文化生活的需要。我们只要看一下晋商所到之处都在会馆内盖戏台,就不难理解这个道理。寒声先生正是这样论述的:

梆子腔在原生期纯属民间戏曲,俗称“梆子”、“土戏”。土梆子不能敬神,颇受正统文化鄙视,只能在远离正统文化强势的山、陕、豫边鄙民间活动。又由于它大众化、通俗易懂,逐渐被农村广泛接受,在婚、丧、喜、寿民俗活动以至庙会中逐渐流行。进入十六世纪中叶,即明嘉、万年间(1522—1620),已开始向山、陕、豫金三角地区以外僻壤流布。至清中叶,已形成外延四大流向。可能东传至上党最早,清初山、陕大盐商联帮经上党、豫北向冀、鲁、豫南北大运河商埠码头集结,梆子腔随商路向豫北、冀南,直逼冀、鲁、豫及大运河边大码头发展;另一支由同州梆子南传,越过熊耳山首传豫西,向东南延伸,远至淮北、苏北、赣北;北路一支由蒲州梆子向山西中路、北路与河北、内蒙古发展;另一路向西传,则

由陕西同州梆子向关中、西府、陕南分流。北入甘、青、宁，南传川、云、贵。梆子腔在全国四大流域区向不同方言区流变，却在流传中已显示了“原生流传”与“衍生流传”之差异……各路流传中的流变，都在音乐上留下了它们本体的传承记忆。

寒声先生对梆子腔四个方向的流布与流变，分别以“东系”、“南脉”、“北延”、“西采”称呼，介绍了四十多个剧种的板腔体梆子腔，使我们领略到了它们的特异风采。

寒声先生在论述梆子戏流布和流变时提出了一个重要的依据，就是方言和地方戏的天然关系；而方言是“不受现代的行政区划制约，往往又是跨行政区划的。所以‘歌从于言’的民歌、曲艺和地方戏曲，也往往是随着方言区的延伸跨行政区划的”。这就解开了一些剧种为什么跨省区流传和发展之谜，领悟了秦腔称雄整个西北五省区，晋剧（中路梆子）流行于晋、冀、蒙、陕交界的大片地方，豫剧的流布地区更为广阔的道理。这个道理对我们当今各地如何对待跨省区的外来剧种以及京剧，是颇有启示作用的。

寒声先生的《中国梆子声腔源流考论》，对中国戏曲美学的研究，对二十世纪戏曲史的研究，特别有参考价值。

他在引证了焦菊隐、陈多的两段关于东西方戏剧美学的比较论述之后，毫不含糊地说：

……不要以为中国戏曲没有西方式的悲（喜）剧而心虚。要摆脱二十世纪形成的这种以西方戏剧理论标尺衡量和评价中国戏曲所形成的负面影响，深入戏曲美学天地，建树我们本土的戏曲理论与戏曲美学。

建立中国的戏曲理论与戏曲美学，是二十世纪后半叶卓有见地的戏剧学术大师们共同的呼声与追求。张庚先生的剧诗说、表现说、变形说等给建立戏曲表演体系打下了底子。张庚先生关于戏曲现代戏的文章中，很少讲反映，绝大多数讲的是表现，就是抓住了中国戏曲的特性立论的。现在我们又高兴地看到，寒声先生也提出：“戏曲体制是一种不

固执时间、地点整一律、虚实相生的转场戏结构。是诗、乐、舞合一的场上表演为主的艺术。”可谓心照不宣。从这个意义上说，《中国梆子声腔源流考论》一书之价值已经突破了课题本身，是一个独特的重大收获。

2006年4月3日晨

（曲润海：中国艺术研究院原常务副院长，研究员）

《中国梆子声腔源流考论》序

李金泉

寒声先生的《中国梆子声腔源流考论》，是第一部专门研究中国梆子声腔起源、流变的学术专著。涉猎之广、研究之深是空前的，从声腔起源到剧种形成的各个环节做了详细的考证，得出了较为公正客观的结论。该论工程之巨、程序之繁也是空前的，这样一个浩繁的工程，通常需要一个课题组共同完成，可是寒声先生仅凭一人之力，就完成了通常需要一个课题组所完成的工作量。尤其可贵的是：本考论是他在八十八岁耄耋之年完成的，这种对事业高度负责的敬业精神，实在令人感佩，可以说本论是寒声先生一生的艺术总结，它丰富了我国戏曲理论的宝库，建立了一个新的梆子声腔理论体系，填补了梆子声腔研究领域里的一项空白，为以后梆子声腔的发展一定能起到不可替代的资治作用。毫不汗颜地说寒声先生为梆子声腔的研究做出了巨大贡献。

寒声先生在梆子声腔的研究方面建树多多。我国的戏曲大多活跃在几省的交界处，如按行政区域划分很难说清，有人将这一现象称为“戏窝子”，如将此词当做理性认识，显然不符合科学道理。在1982年的第一届梆子声腔学术讨论会上，寒声先生提出了“音色片”的说法，复杂的艺术现象一下子变的清晰了起来，得到了与会者的一致赞同。上世纪七十年代以后我国的地方戏出现了不景气的现象，为探求发生这种现象的原因，为寻找梆子剧种的出路，寒声先生发起、经有关部门批准成立了“山西省戏曲音乐学会”，并亲任学会会长，深入梆子腔音乐内部找寻艺术上的原因，取得了一大批成果，寒声先生在这方面也做出了

贡献。

这次在本论中寒声先生又有新的建树，提出了新的观点与论述。如“原生梆子”、“衍生梆子”的说法就是一种新的提法，它是说梆子在发展过程中的两个不同阶段，为今后论述不同时期的梆子声腔提供了方便。为避免枯燥的说教，有的论述采用了活泼的语言，如在论述原生梆子声腔阶段的下限一节时，文字生动，运用了文学化的语言，将一双飞燕从衔泥筑窝，产卵孵化，到新燕南飞的过程比作梆子腔发展过程中的三个发展时期，比喻形象，这种写法使人眼前一亮，给人留下深刻印象。再如“附：研究魏三结论”一节写的就很好，比较接近历史的真实，比较客观，无主观臆断的猜测与推演。说明魏唱的不是“板腔体”梆子腔，而是昆高和吹腔杂调之类。再有就是关于“有声调不入曲〔转读〕”的论述，也是一个新的贡献。一般的戏曲史家在谈论戏曲的起源时，大都与佛教相联系，认为佛教中的梵呗与变文，尤其十字句式的结构形式与戏曲有着渊源关系，但有着怎样的关系？却语焉不详。寒声先生经过详尽的考证，找到了它们的联系，佛教中的〔转读〕与戏曲有关，他认为：“‘有声调不入曲’徒歌〔转读〕，是中国鼓词、弹词和板腔体梆子声腔之歌唱滥觞”。进而寒声先生又对与此有关的佛教“吟词”进行了考证，认为：“和韵与不叶韵‘吟词’是北方吟诵体杂剧之滥觞”。假如不信，那请你看看跨太行广袤的晋冀大地上至今仍然存在的锣鼓杂戏、队戏、赛戏，无一不是用这种吟诵的方法来演唱的。寒声先生的贡献在于他找到了佛教与戏曲的直接联系。

寒声先生的这部考论，绝不是为考论而考论，也不是为历史而历史，而是通过对历史的回顾与探讨，找出梆子声腔的艺术规律，以便使它按照自己的规律发展下去，简单地說就是：“总结过去的经验，以利今后的发展”，一句话“温故知新”。该论还对现在梆子声腔所处的低迷状态也做了分析，使该论增添了时代气息。比如“成荫篇”就具有很强的现实意义，为当代的戏剧创作提供了依据，这一篇是克服泛戏曲化的一剂良药，现在许多戏曲作品存在着“全国粮票”的现象，毫无地方特色，有的作品专为“得奖”而作，不管生命力如何，也不管人们喜欢与否，只要上级认可就不顾其它。更有甚者，几百万花出去了，只演三场就万事大吉，演出也无人看，给国家造成莫大的浪费。出现这种情况一方面与有关领导有责任，另一方面我们剧作家也有责任，有些