

晋北耍孩儿的曲式结构探析

| 文 > 王九筛 武兆鹏

纵览中国戏曲声腔演变史，如果我们把目光聚焦于三百多年前曲牌联缀体“一统天下”的主线上，即可发现自金代之后，在北曲、南曲及其后的明清传奇中，有一个重要的套曲曲牌——【耍孩儿】活跃于长江以北的众多民间戏曲剧种(乃至曲艺)中，呈现出多姿多彩的局面：作为一个剧种名称的，有晋北耍孩儿；作为一个剧种主腔曲牌的，有罗戏；作为剧种里几个主要腔调(或板类)之一的，有大弦戏、北调、二夹弦、四股弦、落腔、咳子戏等；作为一个独立曲牌(或腔调)在剧种中被保存下来的，有晋北道情、晋西道情(亦称临县道情)，【耍孩儿】在晋西道情中称为【终南调】、洪洞道情、越调、四平调、柳琴戏等；【耍孩儿】曲牌的部分结构特征在某些唱腔中被保留下来的，有河南曲剧、汉调二簧、宛梆、卷戏等；至于与这一曲牌有一定关联或仅仅作为伴奏曲牌(唢呐牌子)被保存下来的戏曲、曲艺就更多了，如秦腔、山西蒲剧、晋剧、雁剧(北路梆子)、晋北道情中之【耍娃子】(亦称【耍娃娃】、【娃子】)，京剧中之【南罗】、【柳枝腔】，湘剧中之【柳子腔】，滇剧、桂剧中之【七句半】，闽剧中之【打棍皮】，鲁中之单弦牌子戏，苏北之柳琴戏，以及豫剧、怀梆、怀调、大平调和越调等，除怀梆称【耍猴】(疑为【耍孩儿】之讹传)，其余各剧(曲)种中皆称【娃娃】，从而构

成了一个广袤而多彩的“耍孩儿文化带”，显示出独特的声腔特征。

对于这一音乐文化现象，既往学界多偏重于对其渊源流变以及文学词章、剧本内容之研究，且积累了较为详实的研究资料，重要的如任光伟先生的《耍孩儿纵横考——兼谈柳子腔的渊源与流变》、周斌先生的《戏曲声腔演变的一个活标本——介绍河南地方戏中的【耍孩儿】》^①、孔繁洲先生的《源远流长的古老剧种——“耍孩儿”索源》^②等。至于在辞书、志书或集成一类工具书中，则多流于概略性的简介。相对来说，对晋北耍孩儿剧种及其曲式结构一题，却鲜有论述。虽孔繁洲先生在其论文中提出过耍孩儿的“循环体结构”问题，也只是一笔带过，目前尚无专文专著对它进行过深入系统的研究。

2006年，晋北耍孩儿被列入首批国家级非物质文化遗产保护名录，从而引起学界乃至全社会的广泛关注，其保护工作也将面临一系列重大的理论与实践问题，亟须以战略性和前瞻性的视角，从剧种史之研究扩展、放大到音乐构成、艺术形态及其演唱特征的层

^① 参见《戏曲艺术》1989年第3期；《地方戏艺术》1992年第4期。

^② 《山西大学学报》(哲社版)1987年第4期。

面,曲式结构问题即为其中之一。

本文将立足于文献资料,从梳理曲牌【耍孩儿】的发展脉络切入,对晋北耍孩儿及其曲式结构进行初步剖析,以期获得对这一问题的基本认识,并权作引玉之砖,引起学者们的进一步关注。同时,本课题的研究也有助于在拓宽晋北耍孩儿音乐研究视界的同时,为拓展“耍孩儿文化带”乃至中国戏曲音乐研究的分支学科,提供一些有价值的参考。

已如前述,晋北耍孩儿是我国“耍孩儿文化带”中的一个分支,是以其同名曲牌【耍孩儿】而命名的山西地方戏曲剧种(剧种名即曲牌名),因唱腔中咳腔较多,故又称“咳咳腔”,^③主要流行于山西大同、怀仁、应县一带。其曲调优美动听,旋律跌宕回环,打击乐的使用尤具特色,是我国戏曲百花园中一枝历史悠久、独具特色的艺术奇葩,深受广大群众喜爱。

关于晋北耍孩儿戏的来源及形成,在民间有多种说法,但耍孩儿其名则原为梵语“摩喉罗”之汉语俗称,系由西域传来。明代洪武刊本《涵芬楼秘笈》第九集所载明代琴家、戏曲家朱权《太和正音谱》二卷二册“鲁褐夫散套”一节中,曾明确记有“耍孩儿即魔合罗”。^④“魔合罗”或曰“摩喉罗”(Mohurta),亦作“摩喉罗伽”(Mahoraga),“是乐神之类,或云大蟒神,为天龙八部之一,其形人身而蛇首也”(唐释慧琳《一切经音义》)。唐、宋时,此活动已成为我国宫廷乃至民间七夕乞巧、化生的习俗。届时,举行隆重的歌舞、说唱和戏弄表演。宋、金时散曲作家杜仁杰在《庄家不识勾栏》套曲中最早使用了七个不同句式的【耍孩儿】曲牌,而诸宫调作家董解元在其大型说唱《西厢记诸宫调》中,也多次使用了【耍孩儿】曲牌;金元南北曲、元杂剧、元散曲、明清俚曲,以及《九宫大成南北词宫谱》等有关文著、词谱中,亦随处可见得【耍孩儿】曲牌的词文和曲谱,在南曲属“中吕宫”、“般涉调”,北曲属“般涉

调”、“正宫”、“中吕”的套曲中亦常用之;明顾启元在《客座赘语》卷9“俚曲”条也载有“里弄重孺之所喜闻者,旧文著有【停妆台】、【驻云飞】、【耍孩儿】”。可见【耍孩儿】作为套曲曲牌,不仅在宋、金、元时早已有之,而且【耍孩儿】俚曲在明代之前即已家喻户晓。就现存资料所见,晋北耍孩儿其名称不仅与这一时期的词牌【耍孩儿】完全相同,而且词律、句格结构亦颇相近。如晋北耍孩儿传统剧目《三孝牌》中王婆所唱的一段【耍孩儿】:^⑤

有王婆,喜心怀,
刘宝儿,回转来,
你妻子与你得官回。
孝道的媳妇就数个你,
倒叫为娘笑脸开,
怎不叫为娘喜心怀!
幸喜得老天他有眼,
咱举家同有冠戴。

四七
转辙

又如耍孩儿传统剧目《狮子洞·扇坟》中猪八戒所唱的段落,^⑥包括元人王实甫编《西厢记》第二折中【耍孩儿】之“三煞”,^⑦关汉卿所编《玉镜台》第三折中【耍孩儿】之“三煞”等,^⑧均是以三段、八句、四七转辙为其特点。

无独有偶,上述所列的【耍孩儿】中的句格结构,竟与“同居一山”的兄弟剧种——晋北道情中的【耍孩儿】以及河北丝弦中的【耍孩儿】如出一炉。如晋北道情传统剧目《经堂

^③ 郭士星主编《中国戏曲音乐集成·山西卷》,中国 ISBN 中心 1997 年版,第 1849 页。

^④ 同注②。

^⑤ 同注③,第 1853 页。

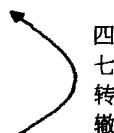
^⑥ 参见山西省文化局戏剧工作研究室编《山西剧种概说》,山西人民出版社 1984 年版,第 573 页。

^⑦ 王季思主编《中国十大古典喜剧集》,上海文艺出版社 1982 年版,第 147 页。

^⑧ 同注⑥。

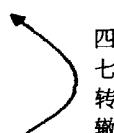
会》中韩湘子上场所唱的一段:^⑨

终南山，是吾家，
腊月天，开鲜花，
茅庵草舍无冬夏。
仙桃仙果满坡长，
洞门外有座葡萄架，
对对童儿捧仙茶。
擦道衣我出了洞门外，
驾祥云要把长安下。



而河北丝弦传统剧目《卖绒花》中蔡文英所唱的一段【要孩儿】则为:^⑩

蔡文英把头抬，
观只见卖花秀才，
手拿着绒花长街卖。
君子手拿花一朵，
从大街走过巷来，
但不知绒花卖不卖。
叫梅香下楼去问，
你问他是买还是卖。



可见，这两个同属“要孩儿文化带”中的“兄弟”剧种的【要孩儿】也都是以三段、八句、四七转辙为其特点的，且句读形式亦十分相近。

然而有趣的是，就现存资料(曲谱)分析，晋北道情与晋北要孩儿中的【要孩儿】却是“名符”而“其实不符”——二者的曲式结构竟大异其趣：晋北道情【要孩儿】属“变奏型多句曲式”，即由一个乐段做多次连续变奏反复构成；而晋北要孩儿中的【要孩儿】却属“回旋型多句曲式”(或曰“循环型多句曲式”)，即在其基本曲调【要孩儿】中，根据唱段的情绪变化，插入各种不同的曲调而构成。为了厘清这一问题，我们有必要首先对晋北要孩儿的唱腔状况做一简要概述。

晋北要孩儿的唱腔结构为曲牌联缀体，它是以著名曲牌【要孩儿】([平曲子])为基本曲调，另有一些插入性的“拨子”(亦作“卜

子”)和可插入独立使用的杂调，以及从晋北道情和梆子腔中吸收来的少量曲调与板式唱腔。“拨子”按其情绪和用法可分为【说拨子】、【垛拨子】、【苦拨子】、【喜拨子】、【梅花拨子】等，“拨子”必须与【平曲子】结合使用；杂调主要有【梅花调】、【圪皴子】、【平腔】、【新腔】、【南罗子】等，均为四句或四句以上的完整曲调，既可嵌入【平曲子】，也可单独使用；从晋北道情中吸收的曲调主要有【步步娇】；从梆子腔中吸收的板式主要有【流水】、【介板】、【滚白】、【赞儿】，这些曲调亦是结合在【平曲子】中使用的。

由此可见，【平曲子】是晋北要孩儿的主体唱腔，全部为三段、八句、四七转辙结构。唱段的情绪变化，是借助嵌入各种“拨子”的方法实现的。“拨子”仅是第四、七句的替换句，而唱完“拨子”，均须回到【平曲子】的第五、八句，否则不能终结。其唱腔结构如下图所示：

一段 { X X X , X X X ,
X X X , X X X ,
X X X X X X X X 。

二段 { X X X X X X X X X X , (嵌入相应“拨子”)
X X X X X X X X ,
X X X X X X X X 。

三段 { X X X X X X X X , (嵌入相应“拨子”)
X X X X X X X X 。

下面，我们即通过对晋北要孩儿和晋北道情两种【要孩儿】之曲式结构的比较性分析，以更好地认识要孩儿剧种的曲式结构。

^⑨ 《晋北道情音乐》，山西人民出版社 1962 年版，第 38 页。

^⑩ 同注⑨，第 572 页。

《正要孩儿》^⑩(选自晋北道情传统剧目《经堂会》，武艺民记谱)。由八句唱词组成，分为三段，曲调也明显地分为三个长大的结构段落。

第一段(唱词前三句，1—38小节)是全曲发展的基础，旋律围绕调式的属音商运动，形成鲜明的商调式色彩，从而构成了整个曲式的开放性结构段落，具有发展的可能性：

① 第一段

南(哎咳)华(哎)山(呀哎咳哈) (过门略)
苦修(号哎咳哈) 行(哈哎哈)
多(哎咳)几(哎咳)戴(呀哎咳哈)
功未(哎号哎)成(啊哈咳哎咳)
吃第三句前三个字——
哈, 师尊命
我(了着)下(呀号噢号哈号咳)山
林(哪号哈哎)。

从词曲结合上看，第二句“吃”第三句，即唱词的前三字“师尊命”，使本来规整的句读出现了前后句“勾连”的情形，并以小过门的引渡材料承接，而正调大过门作为段与段之间的引渡材料使两段的衔接十分自然。

第二段(唱词第4—6句，39—78小节)，

采用了“换头用尾”的手法，即换掉了第一段的“头”而用其“尾”部材料。现将其“头”、“尾”摘句，以兹比较：

第一段头
第二段头
第一段尾
第二段尾

可见，第二段“头”部(第4句)由于接触羽调式的因素，使曲调赋予了新的调式色彩而具对比性和展开性；接下去的第5句“吃”第6句的前二字“出窍”，仍保持了第一段“勾连句”的特征，并因用其共同的“尾”部材料赋予乐曲以统一性，而正调大过门作为引渡材料又与第三段得以顺利衔接。

第三段(唱词第7—8句，79—112小节)，对于第二段来说，则是采用了“用头换尾”的手法，换掉了第二段的“尾”而用其“头”部材料。请见摘句：

^⑩ 全谱请参见《晋北道情音乐》，第134—136页。

接下去的第7句又“吃”第8句的前三字“睁慧眼”，进一步保留了第一段中“勾连句”的特征，而最后一句（第8句）在综合吸收第一段和第二段音调的基础上，渐次托出主音徵，从而使得徵调式作为整个曲式的终止调式有着强烈的收拢性质。

可以看出，曲调在发展中多次增减材料，灵活多变、剪裁得当，曲调发展得既有层次感，又有统一性，体现了民间变奏手法的丰富表现力。此外，特性节奏（跨小节的切分节奏）与“勾连句”的贯穿运用以及收束调式（徵调式）终止式的布局等也都是极为恰当的。

那么，晋北要孩儿的典型性曲式结构可

见《我要你个小娘子》^②（《扇坟》猪八戒【花脸】、小娘子【小旦】唱，杨建春记谱）。

《扇坟》系晋北要孩儿传统剧目《狮子洞》之一折，情绪活跃、幽默风趣，乃晋北要孩儿的重要代表性唱段。例中全曲亦由八句唱词组成，分为三段，而曲调则以【平曲子】为基本曲调，并多次插入【梅花拨子】，从而构成多个长大的结构段落，呈现出鲜明的回旋特征：

第一段（唱词前三句，1—85小节），是【平曲子】之“一段”，构成一个非方整的结构段落，建立在**B**宫调上，具有主题初次陈述的性质。

第二段（唱词第4句，86—122小节第一拍），插入了情绪活跃的【梅花拨子】，调性经历了C商和**B**宫调的交替，使旋律进行赋予极大的展开性，与“一段”形成鲜明对比。

第三段（唱词第5句，122小节第二拍至207小节），回到【平曲子】之“二段”，且收在统一的调性**B**宫上。

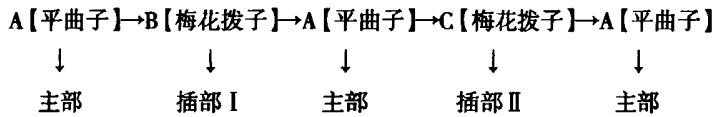
而接下来的第四段（唱词第7句，208—274小节第一拍），则又插入【梅花拨子】，并在曲调的长度上加以扩充，调性仍建立在C商→**B**宫调的交替上，使其具有鲜明的对比性与展开性，富有诙谐的诉说性。

第五段（唱词第8句，274第二拍—305小节），又回到基本曲调【平曲子】之“三段”，并以**B**宫调收束全曲，使整个曲式获得了首尾呼应的完满统一。

可以看出，唱段中【平曲子】先后重复出现三次，主题鲜明、结构清晰，具有典型的“主部”意义；而插入的【梅花拨子】则作为第4、7句的替换句，亦构成相对独立的完整段落，具有明显的“插部”意味。由此可得到下

^② 全谱请参见《中国戏曲音乐集成·山西卷》，第1858—1863页。

列图式：



这个图式对我们并不陌生。可以见得：具有首要意义的主题部分即“主部”重复出现三次，而交替其间的、以新的材料构成的“插部”则有两个，成为五个相对平衡、独立的结构段落而具五部性，符合回旋曲式结构的基本原则，因而我们可称其为“回旋型多句曲式”（亦可称为“循环型多句曲式”），从而成为晋北要孩儿最典型、最常见、最具代表性的结构形式。宋人耐得翁所撰《都城纪胜》中曾有“唱赚，在京师日，有缠令、缠达；有引子、尾声为‘缠令’；引子后只以两腔递且循环间用者，为‘缠达’”。^⑬由此可知，晋北要孩儿唱腔中的【平曲子】，仍保留着我国宋代唱赚中缠达“循环间用”的结构因素，足见晋北要孩儿戏的这种古老性特点。

综上所述，无论晋北道情中的【要孩儿】，还是晋北要孩儿中的【要孩儿】（【平曲子】），这种有对比、有统一、有离有合、相反相成的结构形式，“实质上是对立统一规律在戏曲艺术里的典型体现。艺人们朴素的美学原则、美学心理，不满足于单一的色调、音响、节奏以及情绪，它要求有对比变化，变化之余，还要求统一”。^⑭两种要孩儿中的这种“变奏型多句曲式”与“回旋型多句曲式”正是这种美学

原则、审美学心理的产物。有人认为我国戏曲音乐中的回旋曲式是引进外来的形式，或是套用国外的概念，这是不对的。诚如顾淡如先生所言：“对立统一规律是一个普遍的规律，它不受地域、民族的限制，因而不仅西方民族在艺术实践中能创造出反映这一规律的结构形式，东方民族也能创造出反映这一规律的形式。”^⑮

总之，分析、研究晋北要孩儿这种独特的结构形态，不只对于探寻该剧种内在的规律、特性，抑或有生命、有活力的节奏、情绪有着积极的意义，同时对于拓展“要孩儿文化带”，乃至中国戏曲音乐研究的分支学科或许也可提供一些有价值的参考。因而，在这个意义上，应该说“这也是‘弘扬中华文化，丰富世界音乐’的一个起码的、扎实的实践。”^⑯

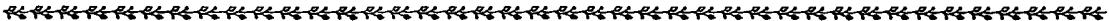
作者单位：山西忻州师范学院音乐系

^⑬ 俞为民、孙蓉蓉主编《历代曲话汇编——新编中国古典戏曲论著集成》，黄山书社 2008 年版，第 115 页。

^⑭ 顾淡如《宋词的结构》，《中国音乐》1982 年第 4 期。

^⑮ 同注^⑬。

^⑯ 武兆鹏《晋北道情音乐研究》“序”（李凌），人民音乐出版社 1996 年版。



《琴史初编》

许 健 编 著

编著者以朝代为序展现了我国琴史的嬗变轨迹，从历代琴曲、琴人、琴论等方面介绍古琴艺术的源流、琴家的生平和造诣、各种琴派的师承关系，以及主要琴曲的内容、创作背景和艺术风格。书中附有近代名家的照片和保存至今的古琴及其文献的图片，具有重要的学术价值和文献价值。

人民音乐出版社 2009 年 2 月重印 定价：17.00 元（平装）/31.00 元（精装）