

武汉音乐学院

---

硕士学位论文

---

汉剧京胡音乐研究

---

姓名：孙思

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：蔡际洲

---

20070523

# 学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文《汉剧京胡音乐研究》是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：孙思 日期：2007年5月23日

导师签名：蒋时洲 日期：2007年5月23日

# 学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

论文作者签名：孙思 日期：2007年5月23日

导师签名：蒋时洲 日期：2007年5月23日

## 中文摘要

在汉剧艺术中，京胡伴奏与唱腔是融为一体的，京胡伴奏音乐是唱腔音乐的重要组成部分。对京胡伴奏艺术进行全面的研究，不仅对京胡伴奏自身规律，而且对汉剧表演、演唱风格的认识都具有重要意义。

本文主要运用民族音乐学的研究方法，从汉剧京胡的音乐形态、演奏特色、演奏主体以及文化背景等多层次视角进行初步分析与研究。首先，结合音乐实例分析，阐释其音乐形态特点；分别对其过门音乐、托腔音乐以及曲牌音乐这三个方面进行分析，对音乐形态规律进行初步的概述和梳理。其次，在前人文献的基础上，总结概述汉剧京胡的演奏技法与演奏特色；运用与京剧京胡的相比较的方法进行分析；并对汉剧不同行当的京胡伴奏特点进行初步的探索研究，分析京胡伴奏特色与艺术表现的密切关系。第三，是关于汉剧京胡伴奏主体——琴师的研究。分别从其地位作用、技艺传承、简要概况几个方面，来揭示汉剧京胡伴奏艺术的另一方面。最后，从京胡音乐的文化生态出发，结合文化背景和社会经济背景对京胡产生的缘由进行论述。

**关键词：**汉剧；京胡；伴奏；曲牌；过门；琴师；民族音乐学；调查

## Abstract

In Han opera ,the accompaniment of Jinhu in with the aria,and it is an important part of music for voices.The entire study of the accompaniment of Jinhu is very significant not only the accompaniment rules but also the recognition and the style of performance on opera .

This thesis is Preliminary analysis on han opera music patterns, features and major subject of performance,and other various ways by research method of traditional musicology,

In the first place, elaborate the music pattern feature through the analysis of concrete example, analyze transiton music , accompanying music, Composition for instrument music individually , introduce the music pattern disciplinarian.

On the basis of documente for music, Summerize the Jinhu's performance skills and feature, and Comparize the differences between and Jinhu of Beijing opera , Pilot study on Jinhu accompany features of different roles in han opera ,and analyze the closing relationship between Jinhu accompany feature and art performance.

The thirdly, concentrate on the study of the major subject of the Jinhu ---study on master. All-sided analysis is on the status, skill passes ,and general situation of the master.To reveal the feature of Jinhu accompaniment from another direction.

Finally, Embarks from the jinghu music cultural ecology, the union cultural context and the socio-economic background carries on the elaboration to the jinghu.

**Key words:**Han opera; JinHu; accompaniment; tune name; prelude; music master; Ethnomusicology; survey.

## 绪 论

笔者把“汉剧京胡<sup>1</sup>音乐”作为本文的研究对象，主要运用民族音乐学的研究方法，从汉剧京胡的音乐形态、演奏主体、文化生态等多层次视角进行较为系统的研究。

### 一、选题的依据和意义

已有近 400 年历史的汉剧，不仅是我国最为古老的地方剧种之一，也是曾经影响较辉煌、流布较广、名演员较多、且为当地市民较为喜爱的一种舞台文艺形式。它蕴涵着汉水流域数百年来社会生活、文化背景、思维心理、道德规范和审美习俗，以及方言、服饰、武术、艺术等多种地域文化的精华、积累和积淀。尤其在今天，我国把保护多种形态的非物质文化遗产，作为民族文化发展的一项战略选择。今年汉剧被列入首批国家级非物质文化遗产之列，呼吁社会和各方面都要关心和支持汉剧事业，使汉剧在新的历史条件下繁荣和发展起来。

本文的选题动机之一，就是为了更好的弘扬传统的民族艺术文化，繁荣汉剧艺术这一目标，而尽自己的绵薄之力。本文试图从这京胡伴奏这一具体领域出发，来加深对汉剧的伴奏艺术乃至汉剧表演艺术规律的理论知识。

汉剧京胡作为汉剧伴奏乐队中的“主奏乐器”，一直发挥着不可缺少的重要作用。在汉剧艺术中，京胡伴奏与唱腔是融为一体的，京胡伴奏音乐是唱腔音乐的重要组成部分；京胡伴奏艺术的高低也是决定演员成败的关键因素。对京胡伴奏艺术进行全面的认识，不仅对京胡伴奏自身规律，而且对京剧表演、演唱风格的认识都具有重要意义。

长期以来，音乐学者在对民族器乐进行分类研究时，大多忽略了伴奏艺术这一领域。如现今已出版的各种《民族器乐概论》来看，对于民族器乐艺术的研究大多主要限于合奏乐种和独奏乐器的考察，而较少涉及民族器乐伴奏这一重要艺术形式。音乐学界与戏曲伴奏艺术研究的这种割裂，导致以往对京胡伴奏的戏曲

<sup>1</sup> 所谓京胡，一种拉弦乐器。俗称“胡琴”。清乾隆末年，随着皮黄腔的发展逐渐形成，是京剧、汉剧的主要伴奏乐器。现今在汉剧界，对京胡的叫法有称“京胡”，也有称“胡琴”的。为了书面表达的清楚准确，故笔者参照《中国音乐词典》上的注解而称其为汉剧“京胡”。

伴奏艺术的研究主体,大多为戏曲伴奏乐队中的乐手。他们基于伴奏的实践需要,主要着重大量谱例的总结和其各自的经验总结;又由于乐手们自身理论知识等各方面的局限性,使得包括京胡伴奏在内的传统戏曲伴奏艺术的研究,缺乏理论高度,成为传统音乐理论研究领域的薄弱环节。在这种背景下,笔者以汉剧艺术中的京胡伴奏为突破口,从民族音乐学这一新的研究视角切入进行研究,不仅有利于京胡伴奏艺术研究课题自身的深入,而且对于戏曲伴奏艺术领域研究的理论探索方面,也具有重要的开拓意义。笔者以为:本文的研究意义和价值,不仅在于对汉剧京胡伴奏艺术规律作一个较为系统的研究,而且对于汉剧表演艺术风格认识的深入都具有一定积极的意义。

## 二、已有成果之综述以及评价

据笔者目前调查及掌握的国内相关研究资料显示,有关汉剧音乐的研究成果可分为三个方面:第一,关于汉剧的音乐本体的研究,如:李金钊的《谈字与腔的关系》,发表在《黄钟》1992年第3期;董维松的《汉剧〈宇宙锋〉反二黄大过门的型态研究》,发表在《黄钟》1992年第3期。第二,关于汉剧的历史发展研究,如:束文寿的《汉调二黄的地域流派及其沿革》,发表在《当代戏剧》1983年第9期;王俊、方光诚所著的《汉剧西皮探源纪行》,中国戏剧出版社1996出版。第三,综合性的论述:其中包括对传统剧目及新编剧目的介绍;对汉剧的主要演员及其唱腔特色进行阐述;如何把握剧中角色的情绪等经验、描述观后感、舞台美术和演出机构的介绍以及对乐队改革的简要论述等。如:黄靖的《论陈伯华表演艺术流派的形成》发表于《戏剧艺术》1988年第3期;陈先祥的《马上琵琶又一曲——汉剧〈王昭君〉观后》发表在《中国戏剧》2000年第2期;汪瑶《20世纪90年代以来的汉剧音乐研究》发表在《音乐探索》2006年第2期。关于国外的研究现状,笔者查阅了《Ethno—musicology》、《Chinese Music》和《Asia Music》三种英文期刊,其中,《Ethnomusicology》从1977年—2003年27年共81期,《Chinese Music》共25期,《Asia Music》1985年—1988年、1990年、1991年、1993年1995年—2003年16年共48期,合计154期,均没有发现关于汉剧研究的论文。

笔者认为在前人的研究中尚存在以下几点不足及没有涉及的内容:

其一,立足于汉剧乐队中主奏乐器京胡这一课题的研究,甚少人对其有所研

究, 仅见汤冬泉所撰写的《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》这一本专著。此书对汉剧京胡的演奏方法作了初步探索, 这本专著分为两部分, 其中第一部分是对京胡操琴方法的介绍; 第二部分是对汉剧京胡伴奏中演奏方法的总体概括。其侧重点在于, 如何演奏汉剧京胡, 是以教材的写作方式进行简要的介绍, 因此该书的内容显得过于浅显, 其中有些方面未能涉及, 如: 托腔音乐与唱腔音乐之间的关系, 京胡托腔音乐具体是如何为唱腔进行伴奏的等一系列有关音乐形态方面的问题。

其二, 该书著于 1980 年; 因此对汉剧京胡演奏技法等方面的论述也是与其作者所处的时代相结合而形成的。随着时代的发展以及社会文化的影响, 在汉剧京胡演奏技法等问题上有所发展与变化, 故该书就略显得不够完善。

其三, 对汉剧京胡的主体——琴师的研究也未能涉及, 如: 汉剧京胡琴师的总体演奏风格以及演奏风格的变迁; 汉剧京胡琴师在文场中作为主奏乐器, 与其他文场乐师之间的关系以及与整个乐队之间的关系等; 琴师的传承方式等。

其四, 对汉剧京胡产生的文化、经济背景这一方面也未能进行清晰概括的分析。

以上对前人文献以及专著进行了粗略的梳理, 从上述情况可看出, 关于乐队伴奏的论述还可以零星见到, 可是对于汉剧京胡的总体研究却显得过于苍白, 鉴于这种情况, 就需要对汉剧音乐研究的视野要拓宽, 在研究的过程中, 必须引入新的视角与方法, 才能更为深入全面的了解汉剧音乐艺术。

### 三、本文的实地考察情况、研究方法以及材料来源

#### (一) 实地考察

本文主要运用民族音乐学的研究方法, 既立足音乐本体, 也注重音乐文化, 对汉剧京胡伴奏的音乐形态、物质形式、演奏主体等进行多层次、多视角的研究。民族音乐学研究方法的一个重要特征是重视“实地考察”, 即将民族学与音乐学相结合, 运用民族学的研究方法。通过“实地考察”, 会更有利于观察到京胡伴奏和演出环境上的特点、演出中演员和乐手以及乐手之间的沟通方式、京胡伴奏演出实践中程式性(传统规律和“法度”)和主奏性(“领、带”功能和即兴发挥)之间的种种关系等等。另外, 民族音乐学研究方法的另一个重要特征是强调作为

“局内人”的体验。因此，笔者先后在武汉市汉剧院、湖北省艺术研究所等地进行实地考察获得了第一手和以及第二手资料。

笔者实地考察情况如下：

2006年5月—8月在武汉市汉剧院进行实地调查，分别采访了王立新、王汉中等琴师和音乐工作者，并参观了乐队的排练工作，获得了大量感性认识，并获赠相关书籍以及音响资料。

同年7月在湖北省艺术研究所收集相关书籍材料，获赠《汉剧志》一书。

同年10—12月，笔者又相继到武汉市汉剧院，采访了琴师戚茂盛、郑芝欢等人，而且作为二胡演奏者的身份，参与了《王昭君》的排练与录音；2007年1月25日参加了《王昭君》在武汉剧院的演出。

2007年1月与身在深圳的李金钊进行了电话采访，又于3月进行了面对面的采访，获得大量的手稿乐谱以及音响资料，并随李金钊先生学习京胡的基本演奏方法。

笔者通过参与排练与演出，更加丰富了自身的感性体验，通过对不同人物的采访，使笔者更深层次的对其伴奏艺术的掌握。因此，笔者在一定程度上也初步具有汉剧音乐“局内人”的身份。本文所用资料的主要来源，是通过采访而收集整理到的，也有一部分是通过排练演出而获得的体会与认识。

## （二）研究方法

本文研究建立在案头工作和田野工作之上，主要运用的研究方法如下：

### 1. 田野工作法

（1）访谈法：笔者在收集本文第三章相关资料时，对汉剧京胡的琴师进行了有针对性的访谈，了解他们的音乐观念、行为等，获得了研究所需的第一手材料。

（2）观察法：笔者在收集本文相关资料时，通过观察演出排练中的琴师，了解他们的学习、排练以及演出的情况等，获得了研究所需的第一手材料。

### 2. 案头工作法

（1）定量分析法：本文第一章在研究汉剧京胡的音乐形态时，采取列举谱例与图表的方法，从多个角度进行量化分析。

（2）定性分析法：本文在定量分析的基础之上，对汉剧京胡的音乐形态、演奏风格、传承等均作了定性研究和阐述。

（3）音像资料分析法：本文在研究汉剧京胡伴奏音乐特征以及演奏风格时，结合文献资料，对收集到的相关音像资料进行了分析。

(4) 比较法: 本文通过对比法, 将汉剧京胡与京剧京胡进行比较研究; 并对琴师不同演奏风格进行比较分析, 较更为全面清晰的展现汉剧京胡以及演奏风格的个性特点。

### (三) 资料来源

在撰写本文前, 笔者先对汉剧京胡现存的相关资料进行了搜集和整理, 包括文字资料、音像资料和实地考察的艺人口述资料等。资料中一部分是前人的研究成果, 另一部分是笔者田野考察的调查记录和写实, 这些都是本文的研究基础。

#### (1) 文字、乐谱资料

《中国戏曲志·湖北卷》、《中国戏曲音乐曲集成·湖北卷》、《汉剧志》、《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》、《传统京剧京胡伴奏艺术研究》、《中国戏曲音乐曲集成·湖北卷》、《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》、《陈伯华唱腔选》以及取自李金钊手稿资料。

#### (3) 音响资料

《宇宙锋》陈伯华演唱、《二度梅》李青演唱、《断桥》吴绍敏演唱、《柜中缘》耿丽亚演唱、《雁荡山》余少群演唱等。

## 第一章 汉剧京胡的音乐形态及伴奏艺术

汉剧京胡伴奏音乐是在汉剧唱腔音乐的基础上所形成的。京胡伴奏可以激发演唱者的情绪，烘托舞台气氛，感染观众。汉剧京胡伴奏音乐极其丰富，笔者试从汉剧京胡常用的过门音乐、托腔音乐以及常用的曲牌这三方面进行探讨研究。

### 第一节 汉剧京胡伴奏的过门音乐

在汉剧声腔体系中，“过门”是配合唱腔抒发人物情感的一个重要组成部分，它与唱腔相辅相成，相互影响。汉剧京胡的过门包括[二黄]、[二流]、[反二黄]、[反二流]、[平板]与[西皮]等专用和通用的大、小过门共计 150 条。从其功能上来看，汤冬泉认为汉剧京胡过门音乐可以分为两种表现方式<sup>2</sup>：

其一是引导式：指唱腔开始前的过门和没分句间的大过门，起引导唱腔的作用。这种过门音乐的旋律，多是本段唱腔的基本音调。这是汉剧唱腔中的主要过门。

其二是呼应式：也称“学舌式”，出现在唱腔中的各种小过门，多是重复、模仿前面唱腔的曲调，与唱腔形成呼应效果。

笔者通过查阅相关资料和实地考察过程中发现，从乐队伴奏与唱腔的关系来看，汉剧京胡的过门音乐又可分为三种：起首过门、句间过门、结尾过门。为了更为清晰的表达，特结合各种过门音乐的谱例来进行简要分析。

#### 一、起首过门

起首过门也俗称“发头”或“梗子”，是在唱腔开始前拉奏的音乐。它也是其他各种落音过门的基础。一般旋律多来自本类唱腔的基本音调，其作用之一是给演员一个调高和板式的提示，使演员对唱腔音高有所掌握；其二是渲染该段唱腔的情绪等。各种腔调都有各自不同的起首过门，并且每种板式也有较为成熟的起首过门模式。现以汉剧二黄、西皮这两种腔调的起首过门为例，进行以下初步

<sup>2</sup>汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社 1981 年 4 月第 1 版，第 80 页。

的分析。

### （一）二黄的起首过门

二黄起首过门的主干音为 2 3 4 5 这几个音，过门旋律一般主要围绕这几个音来发展。二黄起首过门的“头子”<sup>3</sup>一般主要围绕 3 2 5 这几个音进行，主要是由  $\overset{2}{3}$  或者  $\overset{3}{2} 5$  这两种音型起始，如：在《杏元和番》中陈杏元所唱的“杏元女做车撵泪流满面”和《描容》中张广才所唱的“张广才坐草堂泪如雨点”这两段的起首过门就是如此表现。二黄不同的板式也有各自不同的情况，如：二黄慢三眼板的起首过门一般有两种，其一是由板鼓领奏的二黄捺眼<sup>4</sup>过门：首先由板鼓先奏出“打  $\overset{2}{3}$  那”这一发头，京胡再紧随其后演奏，参见以下谱例<sup>5</sup>：

#### 谱例 1-1

$$\overset{2}{\underset{3}{\text{打}}} 3 - \left| \overset{2}{\underset{3}{\text{打}}} 2 - \cdot \underline{25} \cdot \underline{4} \cdot \underline{3} \underline{2} \quad \underline{343} \cdot \underline{2344} \underline{3523} \right| \dots$$

$$\dots \underline{1 \cdot 2} \cdot \underline{3 \cdot 656} \underline{112} \underline{3643} \underline{23 \cdot 3} \cdot \underline{2321} \underline{7656} \underline{1235} \left| \dots \dots \dots \right.$$

$$\dots \underline{2176} \cdot \underline{5 \cdot 5} \underline{5617} \underline{66} \cdot \underline{1} \underline{7176} \underline{5356} \underline{112} \underline{3234} \left| \dots \dots \dots \right.$$

$$\underline{321} \cdot \underline{232} \underline{1612} \underline{3643} \underline{2543} \underline{2234346} \overset{2}{\underset{3}{\text{打}}} 3 \cdot \underline{323} \underline{1561} \left| \dots \right.$$

其二是二黄无捺眼过门；二黄慢三眼无捺眼过门是指无击乐起头，直接由演员叫皮<sup>6</sup>，然后乐队直接演奏。例如：《三娘教子》中王春娥叫板：“机房走走”，当“走”字落音后，京胡就开始演奏过门，其过门与上例大致相同。

### （二）西皮的起首过门

西皮中有西皮慢板、西皮快板、西皮垛子、西皮一字板、西皮摇板、西皮散板等板式，不同的板式都有各自相应的起首过门，在形态上形成了各自的个性特色，其起首过门的主干音为 3 4 5 6 这几个音，其头子一般多为  $\overset{6}{5} - \left| \underline{76} \quad 1 \right|$

<sup>3</sup> 头子：汉剧界的行话，即开头的意思。

<sup>4</sup> 捺眼：亦写为“拿眼”，是指鼓板的一种发头模式，其奏法为  $\underline{\text{打打}} \text{那}$ 。

<sup>5</sup> 此谱例为李金钊先生记谱。

<sup>6</sup> 叫皮：汉剧界的行话，即叫板的意思。是戏曲演唱术语，为演员接说白后即将开唱时所作的暗示，是过门前的一个交代。

或者  $|\overset{\cdot}{5} \quad 43|$  这两种形式。见下例：

### 谱例 1-2

①<sup>7</sup>

$\overset{\cdot}{5} - | \underline{\overset{\cdot}{7}} - \underline{\overset{\cdot}{6}} - | \overset{\cdot}{1} - \underline{\overset{\cdot}{4}} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{5} | \underline{\overset{\cdot}{2}} - \underline{\overset{\cdot}{3}} \quad \underline{\overset{\cdot}{5}} - \underline{\overset{\cdot}{4}} \quad \underline{\overset{\cdot}{3}} - \underline{\overset{\cdot}{5}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2}} - \underline{\overset{\cdot}{3}} | \overset{\cdot}{1} -$

②<sup>8</sup>

$\overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{5} \quad \underline{\overset{\cdot}{43}} \quad \underline{\overset{\cdot}{5643}} | \underline{\overset{\cdot}{231}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2357}} \quad \underline{\overset{\cdot}{6154}} \quad \underline{\overset{\cdot}{312}} | \underline{\overset{\cdot}{176}} \quad \underline{\overset{\cdot}{6561}} \quad \underline{\overset{\cdot}{5617}} \quad \underline{\overset{\cdot}{6154}} \cdot |$

③<sup>9</sup>

$\overset{\cdot}{5} - | \underline{\overset{\cdot}{76}} - | \underline{\overset{\cdot}{436}} \quad \underline{\overset{\cdot}{5643}} | \underline{\overset{\cdot}{231}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2357}} \quad \underline{\overset{\cdot}{6154}} \quad \underline{\overset{\cdot}{32}} | \underline{\overset{\cdot}{176}} \quad \underline{\overset{\cdot}{6561}} \cdot |$

上例①是《二度梅》中“骂相”的起首过门，唱腔板式为快西皮；例②是《二度梅》中陈杏元所唱的“祭梅”这一段旋律的起首过门，唱腔板式为慢西皮；例③是《兴汉图》中的一段慢西皮，是刘备在诸葛亮邀集群臣劝他登位称王时所唱旋律的起首过门。从以上谱例不难看出，例②与例③其旋律除了第1小节与第2小节开头几个音不同外，其他旋律基本相一致，例①的旋律与例③的旋律十分相似，例①与例③的曲调相比，略有简化一些，但重要的几个音仍有保持，这三个谱例旋律基本统一，都显示出西皮起首过门的一定模式。

以上的各种起首过门的特点，都与汉剧伴奏“有模式，无定谱”相符。京胡伴奏的曲调万变不离其宗，一方面能使听众十分清晰的了解唱腔的各种腔调与板式；另一方面，也能较为系统准确地提示所伴奏唱腔的风格特点。

## 二、句间过门

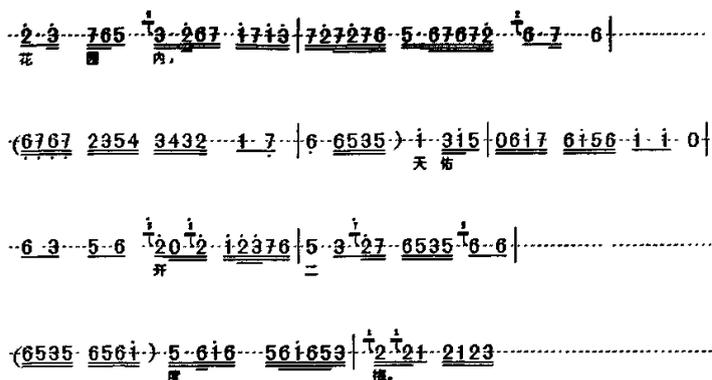
句间过门也称“还头”<sup>10</sup>，是出现在唱腔上下句之间的器乐演奏部分。从结构形态上来看，其过门结构一般比较短小，而且旋律都是围绕前一句唱腔的落尾音而进行的。句间过门又可分为两种：其一是落音过门，其唱腔句末落音与京胡拉奏的起音相同，唱腔落音在 do 上，京胡的起音亦为 do，称为“落 do 字过门”。唱腔落音在 sol 上、落在 re 上，就分别称为“落 sol 字过门”和“落 re 字过门”。可以说，不同的唱腔落音就有不同的京胡过门。现特举下例来说明：

<sup>7</sup> 此谱例取自《陈伯华唱腔选》，上海文艺出版社1982年12月第1版，第36页。

<sup>8</sup> 此谱例取自《陈伯华唱腔选》，上海文艺出版社1982年12月第1版，第32页。

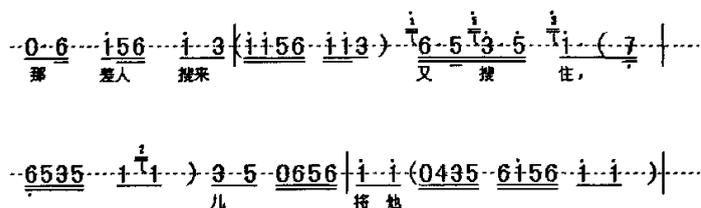
<sup>9</sup> 此谱例取自李金钊《汉剧音乐漫谈》，上海文艺出版社1987年8月第1版，第15页。

<sup>10</sup> 汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社1981年4月第1版，第174页。

谱例 1-3<sup>11</sup>

此谱例为《二度梅》中陈杏元所唱的“祭梅”的片段，此为落音过门。前一过门是围绕唱腔句尾“la”字而进行的（第一行谱最后一个音），可看出，过门音乐（第二行谱）出现的第一个音也是“la”，只是采用了低八度的方式进行加花发展唱腔旋律的最后落尾音。后一过门（第四行谱）开头第一个音也是与它前面唱腔句尾的“la”音相呼应，一般称其为“la”字过门。

其二是接腔过门，是指京胡拉奏的最后落音与唱腔句末落音相同，这一类过门主要是模仿唱腔的音调。详见下例：

谱例 1-4<sup>12</sup>

此谱例为《柜中缘》的片段音乐，此过门为接腔过门。过门的最后落音与唱腔落音“mi”相同，过门中第2小节中第一拍的十六分音符，是在唱腔“差人搜来”的旋律基础上，由前八后十六的节奏改变为十六分音符，加以变化重复，其过门落音与唱腔落音都落在“mi”这个音上；后一个过门的最后落音也同前面唱腔落音一样，都结束在“do”这个音上，并加花重复唱腔的旋律，如上述情况，一般称其为接腔过门。

句间过门旋律的共同特点是紧密围绕唱腔音调的句尾落音而进行的，对唱腔

<sup>11</sup> 此谱例取自《陈伯华唱腔选》，上海文艺出版社1982年12月第1版，第33页。

<sup>12</sup> 此谱例取自《陈伯华唱腔选》，上海文艺出版社1982年12月第1版，第29页。

音乐起到承上启下的作用。句间过门体现了戏曲音乐结构的严密性和高度的艺术性,既能烘托和补充唱腔所要表达的情绪,又能把唱腔与过门紧密结合起来,使音乐具有统一性和律动性。

### 三、结尾过门

结尾过门是指唱段结束处由京胡演奏(也包括其他乐器等)的音乐部分。从其功能上来看,这类过门起着收束补尾的作用,对唱腔音乐进行强调与补充,增强唱腔的结束感,使音乐具有完满性。从其结构上来看,一般结构较为短小,往往多为两小节。而且往往是重复唱腔最后一句的旋律。但在收束的板眼和落音上,京胡伴奏的收束过门也有较为严格的“法度”。如在西皮的收束过门中,一般是收在结束句唱腔的落音上,而且在板上;二黄是收在中眼上,而且不论末了一句唱词的落音是 re 或是 sol(这两个是二黄的常见落音),京胡伴奏都不收到唱腔落音上,而是落在 do 音上。

汉剧京胡过门音乐不仅能突出唱腔旋律、为唱段的风格和色彩服务,使观众加深对腔调的印象,同时还可以起到间歇演唱、调节演员的疲劳之功效。

## 第二节 汉剧京胡伴奏的托腔音乐

托腔音乐是指京胡伴奏音乐中与人声同时出现的音乐。如果说,过门音乐在伴奏中与人声呈非同步状的话,那么,托腔音乐则与人声部分呈同步状。伴奏唱腔是汉剧京胡的主要任务,京胡讲究“托”、在伴奏的过程中,形成了两句口诀:“轻胎重托随腔走,包音裹字情绪足。”<sup>13</sup>也就是要求京胡在汉剧伴奏中,处理轻、重、快、慢、抑、扬、顿、挫时要紧随唱腔;京胡在拉奏的过程中,在唱腔曲调的基础上,用加花或减字的方法,对唱腔进行托垫,使唱腔更加丰富;如果遇到演员用单音哼腔或演唱中稍加停顿的地方,京胡需要用几个音垫在间隙里,起连贯唱腔的作用。京胡伴奏的托腔音乐大致可分为以下几种类型:

### 一、与唱腔为“相同”关系

所谓相同关系,是指京胡伴奏旋律和唱腔基本一致。之所以用“基本”两字,

<sup>13</sup> 汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》,武汉:长江文艺出版社1981年4月第1版,第65页。

是指京胡伴奏旋律与唱腔部分大部分相同外,还存在一些细微的变化。如:京胡伴奏对唱腔旋律进行高八度或者低八度的处理以及在个别音上进行润色处理等;但其结构基本一致。参见谱例:

谱例 1-5<sup>14</sup>

谱例 1-5 展示了京胡伴奏与唱腔旋律的对比。上方为唱腔旋律，下方为京胡伴奏旋律。两者在音高和节奏上高度一致，体现了京胡托腔的特点。

此例中,京胡托腔部分除在个别音上进行了增减、高八度等变化外,与唱腔旋律基本保持一致。这种情况,在汉剧唱腔中经常出现,一般多用在不需要京胡过多的渲染唱腔情绪,为了集中烘托优美连贯的拖腔,京胡就采用与唱腔旋律相一致的方法来进行托腔伴奏。

另外与唱腔的“相同”关系,还有一种则是京胡伴奏的托腔音乐以该类唱腔音调为基本框架,在此基础上对节奏、曲调等进行变化而构成与唱腔音调之间“同中有异”的关系。

京胡伴奏除了应用低翻高,高翻低的托腔方法为之与唱腔形成八度的变化外,还经常运用加花变奏的手法来与唱腔形成对比的关系,一般常具有唱简伴繁的特点。加花变奏是我国民间常用的音乐发展手法之一,在汉剧京胡伴奏中,被称为“加花点”,一般是通过增添音符的方法来为唱腔伴奏的,以丰富唱腔旋律。参见下例:

谱例 1-6<sup>15</sup>:

谱例 1-6 展示了京胡伴奏中的“加花点”手法。上方为唱腔旋律，下方为京胡伴奏旋律。京胡伴奏在唱腔的基础上进行了大量的装饰和变奏，使得旋律更加丰富和复杂。

<sup>14</sup> 汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社 1981 年 4 月第 1 版，第 28 页。

<sup>15</sup> 汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社 1981 年 4 月第 1 版，第 31 页。

从谱例中不难看出,这段托腔音乐是在唱腔音符基础上进行了低八度以及加花等手法,在第一小节中,主要运用了低八度的音乐形态与唱腔旋律形成音响效果上的对比关系;第二小节在唱腔旋律第一个音上,运用了添字加花的手法进行填充,并且使旋律连贯;其后也基本采用了这类加花的手法,在第二小节第三和第四拍上,伴奏音乐用三十二分音符对唱腔音乐进行扩充,使演员的拖音显得更为华丽优美;第三行谱子的第一小节在唱腔音乐的休止符上,伴奏音乐用三十二分音符演奏,填补唱腔流空白,使音乐具有连贯流畅性。

从上述伴奏旋律与唱腔基本相同的关系来看,京胡“托腔”手法是其伴奏与唱腔在旋律、节奏,轻重和缓急等各方面尽可能保持一致。

但是,包括汉剧在内的皮黄、梆子等“板式变化体”戏曲“托腔”手法的重大突破在于:“板腔体”戏曲中胡琴“托腔”手法更多的表现出“同中求异”的特色。从而使伴奏获得更大的即兴能动发挥的空间。

## 二、与唱腔为“相异”关系

这里所谓的“相异”关系,是指京胡的托腔音乐与唱腔音调之间,形成一种具有对比特点的相异关系,见下例:

### 谱例 1-7

①<sup>16</sup>

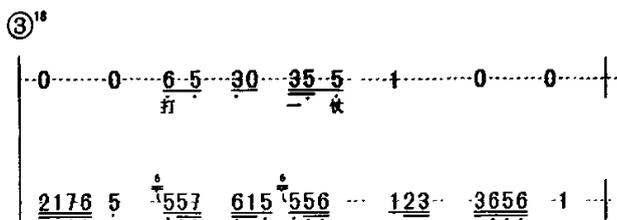
0	-----	0	-----	2	-----	0	-----	3 1 5
				她				要 我
6	·	7	5	6	-----	7	6	7
						5		
5	5	3	-----	2	5	7	-----	6
6	7	2	3					

②<sup>17</sup>

5	6	1		6	6	<sup>1</sup> 3		4	4		3	<sup>1</sup> 3		5	3		6	·	5	3		5	·	5						
孤魂				不	在	这		哀	哀		叫	哪		知	某		挂		印	到										
1	2	3	5		3	2	1	2		2	3	1	2		3	·	5	6		3	6		2	·	1		2	1	2	3

<sup>16</sup> 汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社1981年4月第1版，第52页。

<sup>17</sup> 汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社1981年4月第1版，第42页。



以上这三个谱例片段中，托腔音乐与唱腔音乐都形成了对比关系，从谱例中可看出，唱腔音乐与托腔音乐，多以纯四度、纯五度来形成对比，也有一些是采用大二、大三度来进行对比的。谱例①和谱例②的伴奏音乐是采自《碰碑》中杨继业所唱唱段的片段，其伴奏音乐是运用了京胡伴奏的常用“套子<sup>19</sup>”，由于“套子”旋律音型比较固定，所以与唱腔之间构成了“复调”对比的关系。谱例③是为了使唱腔旋律更为连贯流畅，为了衬托唱腔的需要，而与唱腔之间构成复调关系。

由此可见，京胡托腔音乐与唱腔音调之间的对比相异关系，其一是由于京胡“套子”的固定演奏音型节奏等，使之与唱腔旋律形成了对比相异关系；其二是衬托唱腔的需要而形成对比相异关系。总体来看，京胡托腔音乐是为了渲染、烘托和丰富唱腔的情绪需要，往往在节奏、音调上进行各种不同的变化，而且这种变化是十分普遍的。在唱腔速度慢，音符空少的时候，京胡托腔音乐的变化对比能使旋律连贯流畅，旋律生动优美；在唱腔音乐表现悲切激动的情绪的场合中，京胡托腔音乐在力度、速度、音符高低上进行各种变化对比，更能突出旋律所需的情绪，以配合演员的情感抒发。

### 第三节 不同行当的伴奏特点

汉剧分十大行，即一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂<sup>20</sup>。演员不同行当的唱腔各具有不同的个性特点，这就决定了京胡伴奏要根据不同行当的唱腔特点而在力度、音色等方面进行不同的处理。现结合不同

<sup>18</sup> 汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社1981年4月第1版，第53页。

<sup>19</sup> 套子是指即京胡采用比较固定的旋律去伴奏某些唱腔。

<sup>20</sup> 李金钊《汉剧音乐漫谈》，上海文艺出版社1987年8月第1版，第1页。

行当唱腔特点来进行简要的分析。

### (1) 一末的伴奏特点

汉剧的末角以老年为主，嗓音讲究苍劲醇厚，发声以本音为主，音区一般在 $3-\dot{3}$ 的八度中进行。虽然在高腔处也带边音（假音），但高而不尖。唱腔与三生行当相比较而言，较为简朴。因而京胡伴奏应该服从唱腔的需要，所以讲究音色的厚重、柔和，并且不能花哨。

### (2) 三生的伴奏特点

汉剧的三生以轻壮年为主，嗓音高亢激越、明亮。发声以本音为主，边本结合，音区多在 $5-\dot{5}$ 八度中进行，偶行背弓腔<sup>21</sup>音程可达高音“do”。京胡伴奏则以刚劲、活脱、亮丽为主要风格。但为三生行当伴奏时，也不是一成不变的，要根据演唱者的不同特点而进行伴奏，比如：三生行当中，有“吴派”和“尹派”之分，“吴派”（吴天保）为三生行当中的杰出代表，其艺术早在建国前就已经饮誉江城。1962年国家副主席董必武的题词中就有“尊重吴陈派，宏宣江汉声”的定论。吴天保在他毕生的梨园生涯中，给汉剧的声腔艺术留下了宝贵的遗产。他以高亢刚劲、豪放大气为其主要风格，他擅长于以敏锐的洞察力对一些唱腔进行度量、洗刷、精雕细琢并注入新的活力，加上吴派特有的吞吐适度、顿挫有致的唱工艺术，使一些传统唱腔的面貌焕然一新。在为其伴奏时，就需注意其演唱特点。“尹派”（尹春保），与“吴派”相比，其特点则是低回舒展、柔和花哨。尹春保原以高腔演唱，后因为倒嗓，而吸收借鉴了三生怪杰王叫天所创的低腔加以融合，并自成一派。这一低腔的运用，彻底的改变了汉剧三生以高腔为主要特点的习俗，更丰富了汉剧三生行当的唱腔色彩。根据尹派唱腔特点，京胡伴奏就要以柔和为主，柔中含刚。

### (3) 二净、十杂的伴奏特点

汉剧净、杂行当的声腔粗犷豪迈，别具一格，发声撕裂，以边音为主，其音区多在 $\dot{1}-\dot{1}$ 的八度中进行，比生行高出四度，旋律简练，加上常以四度和六度跳进，因而使曲调具有鲜明的个性。琴师在伴奏时，除以小臂带动手腕的方法以外，还应借助大臂的力量以增强马尾的张力，使音色更为洪亮。

### (4) 四旦行当的伴奏特点

汉剧的四旦以假嗓（边音）为主，音区多在 $3-\dot{3}$ 之间进行。其发声柔和清

<sup>21</sup> 背弓腔：是指以配合情绪的需要，把音调提高四度进行演唱。

秀，行腔绚丽蜿蜒。京胡伴奏则以轻柔秀丽为主，还要注意以下几点：

其一发力要适度，在为旦角伴奏时，要讲究柔和唯美。京胡的发音比较洪亮，在为其伴奏时，就应注意控制力度的均衡，而不能一味的追求音色的响亮，而忽略了演员唱腔特点。其二是出音要清晰，四旦行当的唱腔一般比较华丽，音群比较繁密，京胡在伴奏时，必须把每个音演奏的十分清晰，这就要求京胡演奏时，左右手的配合要相当的严密。其三是节奏要稳定，在四旦的二黄和反二黄唱腔中，板眼的间距比较宽，音符又比较密集，这就要保持伴奏的节奏的一致性。

#### (5) 五丑和六外行当的伴奏特点

五丑行当不是以唱为主，伴奏主要以中正平和为主。六外行当的音区与三生同步，唱腔朴实无华，它属唱做兼顾的行当。

#### (6) 七小、八贴、九夫的伴奏特点

七小行当以扮青年为主，发音以边音为主，音区与四旦相同，旋律则简练的多。发音宽亮醇厚，刚中有柔。伴奏与三生行当大致相同。八贴以做工为主，伴奏以轻快活脱为主。九夫专饰老年妇女，其发声苍凉悲切。传统九夫演唱时，都带有哭腔，音区与一末相同。唱腔以低回为主，为其伴奏时，要讲究音色的柔和和深沉。

汉剧的不同板式、不同行当都具有不同的特点，总体来看，西皮主要以刚劲有力为主，二黄主要以柔和委婉为主，反调主要以悲凉为主，平板主要以欢快为主。但也不能一概而论，有时也会因为不同剧目的实际情况而出现个别不同的处理方式。

### 第四节 汉剧京胡伴奏的曲牌音乐

曲牌或称牌子，汉剧曲牌大都来源于更古老的声腔，诸如昆曲、高腔，或民间小曲等。曲牌多用于汉剧的器乐曲演奏。此外，在戏曲中曲牌也是对器乐曲的一种俗称。对于汉剧曲牌而言，是指汉剧京胡和其它文场乐器为烘托舞台气氛和伴奏人物表演等而独立演奏的器乐曲。

在汉剧中，曲牌分为唱腔曲牌和器乐曲牌两种。器乐曲牌分唢呐曲牌、笛子曲牌、丝弦曲牌三类。若按表现功能来看，还可分为军乐、礼乐、宴乐、舞乐、

喜乐、哀乐、神乐七大类。每种曲牌中，又有数量不等、牌名不同的若干支具体曲牌。曲牌的运用，系根据不同剧目、不同内容、不同人物、不同情景气氛等来确定。由于京胡属于丝弦曲牌，所以在此，笔者重点介绍丝弦曲牌。丝弦曲牌，习称“浪丝弦”<sup>22</sup>，多用于剧中人吟诗作画、修书奏本、打扫厅堂等场面。曲牌音乐不仅运用灵活，能够一曲多用，而且起落自由，任意反复；在剧目中起前奏、间奏及尾声等作用。

汉剧京胡演奏的曲牌在应用场合和功能上，每个曲牌都有一定的常用场合，其演奏方法和用途也都具有一定的模式，笔者特将汉剧较为常用的曲牌，从其应用场合以及表现功能等方面来分析，为更为清楚的表达，详见表 1：

表 1 汉剧京胡常用曲牌及应用场合对照表

曲牌名称	表现功能	应用场合及京胡弦法
万年欢	多用表现剧中人与喜悦欢快的情绪	如在《贵妃醉酒》中，用于敬酒处；用 5—2 弦演奏；在《宇宙锋》中，王子进府时，用 6—3 弦演奏
小开门	多用与剧中的舞蹈的场面	如在《七星灯》中，姜维捧灯上场用 5—2 弦；在《斩李广》国太出场、国舅进宫用 6—3 弦演奏
八板头	多用在剧中为舞蹈伴奏时	如在《打花鼓》中，卖艺人夫妇晨起整衣、出门、登场起舞时所用；在《凤仪亭》中，歌伎们舞蹈时所用，都用 5—2 弦演奏
锦屏松	多用与剧中角色做动作时。常与百扇调连接起来合用，统称“百鸟出林”	如在《赶春桃》员外拾家法、《梅龙镇》凤姐摆酒时都用 5—2 弦演奏
百扇调	又称“靠山调”，多用于剧中角色做动作时。还常作为唱腔中间插入的表演伴奏曲，根据唱腔落音，可在本曲同音处接用	如在《挑帘裁衣》潘金莲裁衣，用 5—2 弦演奏
柳金娘	凡喜庆迎送及舞蹈动作均可用	如在《遗翠花》中相公与翠花做身法时，用 5—2 弦演奏
满堂红	多为剧中瑶旦做身段时用	如在《凤仪亭》中瑶旦梳妆做身法时，用 6—3 弦演奏
乱劈柴	又称[白果令]或[单鞋板]，多用于剧中角色传情示意	如在《烤火落店》中花旦向小生传情时，用 6—3 弦演奏
卷珠帘	多为剧中角色调情逗趣时用	如在《杀四门》中刘金定用口喂丈人高宗保时用 5—2 弦；《在搜狐斩狐》中狐迷醉蛟、《追翠花》中翠香与相公调情，均用 6—3 弦演奏

<sup>22</sup> 全国编辑委员会《中国戏曲音乐曲集成·湖北卷》，北京：中国 ISBN 中心 1998 年版，第 132 页。

节节高	多为剧中人心情急促或做动作时用	如在《龙凤配》丫鬓烛火烧了眉毛，《梅龙镇》中热酒壶烫伤了凤姐的手、《雷神洞》中赵匡胤弹烛花看京娘等时，均用 5—2 弦演奏
哭皇天	多用于悲哀、祭祀等情绪或场面	如在《扳琴》中俞伯牙祭坟、《祭长江》中孙夫人败祭礼时，均用 5—2 弦演奏
三句半	剧中角色思索、对白、舞蹈等情节，多用此曲伴奏	如在《玉堂春》会审玉堂春时的对白、《四郎探母》坐供一场杨四郎夫妻互猜心思时，均用 6—3 弦演奏

由上表我们可看出，每一曲牌都有一定的应用模式与表现功能以及相应的弦法。各曲牌分别应用于不同的剧目中。由于京胡曲牌是穿插于唱腔之间使用，其弦法就必须根据唱腔的腔调来进行应用，在弦法上与唱腔腔调相统一，有利于全剧音乐的连贯性。由上表可看出，有些曲牌均用二黄（5—2 弦）或均用西皮（6—3 弦），另外有些曲牌则根据不同的剧目而用二黄（5—2 弦）或者西皮（6—3 弦）。只用于二黄（5—2 弦）的曲牌有[锦屏松]、[百扇调]、[柳金娘]、[节节高]、[哭皇天]、[八板头]；用于西皮（6—3 弦）的曲牌有[满堂红]、[乱劈柴]、[三句半]；而[小开门]、[万年欢]、[节节高]这些曲牌在不同的剧目中则运用不同的弦法。京胡曲牌在其起头上，具有一定的规律性，起头模式大致可归纳为：上把（即二黄）类曲牌的起头必须从撩眼起，如：[锦屏松]；而下把（即西皮）类曲牌必须从亮板起，如：[满堂红]。

据笔者实地调查了解到，汉剧曲牌与京剧曲牌在实际运用上有所不同，京剧曲牌可根据剧情和演员的需要，通过改变调性、节拍、速度、加花减字等手法，进行一些必要的改动；而汉剧曲牌在不同剧目中的应用时，一般没有采用改变调性、节拍等手法对曲牌加以变化，其基本旋律是没有产生变化的。每一首曲牌音乐都具有程式性的表现功能和较为固定的结构旋律，因而也具有“一曲多用”的表现特点。

## 第二章 汉剧京胡的演奏特色

京胡作为汉剧中的主要拉弦乐器，与其他的拉弦乐器有一定的共性，同时也因其运用方式等其他因素的不同，而形成京胡自身独有的特点。本章首先拟从前人的文献基础上，对其基本技法进行输理以及补充；并且从汉剧京胡与京剧京胡的比较、汉剧京胡演奏风格的变迁以及不同行当的伴奏特点这几个方面进行分析论述。

### 第一节 汉剧京胡的基本技法

京胡在音色形制上形成了“清脆响亮、刚柔并济的风格特点，并在技法上形成了鲜明的个性。其技法可以分为演奏姿势、弓法、指法、右手技法以及音域把位这几个方面。本节主要参考汤冬泉的《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》一书中，对京胡基本技法的论述。笔者以此为基础，对京胡的基本技法进行一个总结输理，并对书中所未涉及的方面进行补充分析。

#### （一）演奏姿势

京胡琴体小，重量轻，为充分展示其音色的清脆明亮，所以在持琴方法上就要有所讲究。首先，琴筒必须要放置于左大腿中部靠前的位置，琴身左倾约 30 度，这样是为了使京胡的音色充分展现出来。左手的持琴有两种方法：其中之一是早期的汉剧京胡持琴方法；左手握住琴杆时，大拇指向上跷起，其他四指环抱琴杆，用指的第二关节按弦。另外还有一种是刘志雄先生的持琴方法：左手用食指与拇指的第一、二骨节正中处，夹在千斤的位置上；拇指指头向下弯曲，其他四指自然弯曲，用指尖按弦<sup>23</sup>。现今，在实际应用中，基本延用了刘志雄先生的持琴方法，这种持琴方法，能使手指更为灵活轻快、音色更为饱满。右手握弓的方法是以前大拇指与食指共同捏住琴弓，中指、无名指的第一关节紧贴马尾，小指随着中指、无名指自然弯曲。见下图：

<sup>23</sup> 汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社 1981 年 4 月第 1 版，第 5 页。



的方法，使京胡在演奏中，更显出一份娇柔之美。根据西皮、二黄的特点不同，京胡其弓法也相应的有所不同。如：西皮在弓法运用上，多停顿，而在二黄的运用中，弓法较为连贯流畅些。由于京胡在弓法上灵活多变的运用，既能奏出节奏鲜明、而又连绵不断的柔美旋律，对唱腔加以适中的衬托。

### （三）指法

汉剧京胡的定指方法是由汉剧的主要唱腔所决定的。汉剧的唱腔以西皮、二簧为主，汉剧京胡便是按照这两个唱腔所产生了2种指法：“二黄”被称为“上把”，其中包括正、反调，即京胡定弦为（5-2弦或1-5弦），这种指法是一指一音的定指法，即食指、中指、无名指、小指，在内外弦个按一音。“西皮”被称为“下把”，西皮传统的定指法是用一指多音的方法，即食指与无名指在内外弦中个按两个音，小指弃而不用，这种传统的定指法，在演奏上，有十分大的局限性，如果给快速的唱腔伴奏时，便无法表现出清晰干脆的音色，而且有时根本无法演奏。所以，刘志雄先生大胆的对这种指法进行改革，把西皮调一音多指的定指法，改为与二黄调一指一音的定指法，把小指充分利用起来，这一改革减少了手指的负担，使得演奏更为清晰，并且完全适应汉剧声腔发展的需要。

### （四）右手技法

笔者通过观察数位琴师的演奏，发现由于西皮二黄指法的不同运用，在其演奏技法上，对滑音和揉弦的处理上有着不同的特点。当然，笔者在此主要是针对京胡演奏其独立出现的过门音乐或者曲牌音乐而言的，而不是从托腔音乐这一部分得出的结论。其一是滑音，西皮多在外弦一指（即mi音）上进行大2度的滑音，而且一般是从re音滑到mi音上。而二黄则经常在外弦一、二指（即mi和fa音）上进行滑音，如：mi音由re音向下滑音，fa音有升fa向上滑音，形成其独特的韵味。其二是揉弦，西皮多用一指和三指采用压揉的方法；而二黄的压揉的频率要小于西皮的揉弦，在揉弦的力度和速度上也比与西皮要轻缓些，其揉弦一般多用一指。

### （五）把位及音域

汉剧京胡中，由于京胡把位单一和音域狭窄，所以在汉剧京胡演奏过门、唱腔时，音域是一般最高为“九度”到“十一度”，如：二黄腔中的音域多在g— $a^1$ 之间；而在西皮腔中的音域多在a— $c^1$ 之间进行。在伴奏的过程中，一般多采

用低翻高、高翻低的方式来演奏。汉剧京胡多用第一把位，对高音的处理经常使用四指下滑代替。演奏 5-2 弦或 1-5 弦时，多用二指滑把，这样使音乐更为华美，充分显示出汉剧唱腔的柔美之感。

综上所述，汉剧的京胡弓法、指法等各种演奏技巧都是从伴奏唱腔中产生和发展而来，京胡在汉剧伴奏实践中，逐渐形成了其独特的演奏方式，并形成了一个较为规范的系统。

## 第二节 汉剧京胡与京剧京胡的比较

为了更为清楚地了解汉剧京胡的演奏特点，这里特将汉剧京胡与京剧京胡作一简略的比较。汉剧京胡与京剧京胡的不同特点，具体来看可以分为以下几个方面：

### （一）指法运用的比较

汉剧京胡的定指方法是由汉剧的主要唱腔所决定的。汉剧的唱腔以西皮、二黄为主，汉剧京胡便是按照这两个唱腔所产生了 2 种指法：“二黄”被称为“上把”，其中包括正、反调，即京胡定弦为（5-2 弦或 1-5 弦），这种指法是一指一音的定指法，即食指、中指、无名指、小指，在内外弦中个按一音。“西皮”被称为“下把”，西皮传统的定指法是用一指多音的方法，即食指与无名指在内外弦中个按两个音，小指弃而不用，这种传统的定指法，在汉剧的西皮唱段中，由于 fa 和 xi 这两个音多为常用，在演奏上，有十分大的局限性，如果给快速的唱腔伴奏时，便无法表现出清晰干脆的音色，而且有时根本无法演奏。所以，刘志雄先生大胆的对这种指法进行改革，把西皮调一音多指的定指法，改为与二黄调一指一音的定指法，把小指充分利用起来，这一改革减少了手指的负担，使得演奏更为清晰，并且完全适应汉剧声腔发展的需要，这一指法仍保留至今。而京剧京胡在演奏西皮唱段时，是运用一音多指的定指法来演奏。

### （二）持弓方法与琴弓的比较

除上述所提到的指法区别以外，两者的持弓方法略有不同，汉剧是右手握弓，以大拇指与食指共同捏住琴弓，中指和无名指的第一关节紧贴马尾；而京剧京胡的持弓方法则是大拇指、食指与中指共同握弓，无名指的第一关节紧贴马尾。这

样的方法各有优劣，京剧京胡的持弓方法有利于掌握琴弓的稳定性；汉剧京胡的持弓方法则可加强马尾的张力。京剧京胡的弓毛主要是用黑色马尾（由于其特性较粗，偏刚），而汉剧弓毛则常用白色马尾（较细，偏柔）；汉剧京胡的弓毛与京剧京胡的弓毛，在持弓的松紧程度上，略有松些。这些不同的特点，是因为汉剧与京剧这两大戏曲的不同特点而随之产生的。汉剧唱腔偏柔美委婉些，而京剧唱腔则刚劲直白些。

### （三）弓法运用的比较

汉剧京胡与京剧京胡的另一区别是京剧京胡演奏绝大多数是一弓一音，而汉剧京胡的演奏则会出现一弓多音的现象。汉剧京胡的这种状况，是随着声腔发展的个性特点而形成的。汉剧声腔以华丽柔美为其特点，声腔表现为字少腔多。因此，京胡在弓法上的运用也随之产生了不同。如“唱腔旋律从节奏、音符等方面出现了繁复的加花变化，使唱段旋律变的华美流畅，京胡的弓法为配合其唱腔需要，也相应的产生出一弓多音的情况。

京剧京胡与汉剧京胡的不同特点，总的来看，是由于京剧与汉剧之间的不同特点而形成的。京胡作为唱腔的伴奏者，是为其唱段进行服务的，其表现手法必须要与戏曲的特点相符合。

## 第三节 汉剧京胡的演奏风格特点

前面对于京胡技法特征的研究，是针对京胡这个乐器而进行的分析研究，仅从乐器形制来看，只是研究的一个基础，一个出发点，还要更为深入的研究琴师不同的演奏风格。目前，对琴师演奏风格的研究是比较缺乏的一个研究课题，对琴师演奏风格的研究具有十分重要的现实意义。

艺术学上所讲的风格，是指艺术家在他的创作中所体现出来的独特的个性和方式，按照俄国文艺理论家别林斯基的说法，即是“在思想和形式密切融汇中按照自己的个性和精神独特性的印记<sup>25</sup>”。一切艺术作品都体现着一定的审美观，音乐也不例外，但音乐又有其特殊性，音乐语言的主要因素是音量、音色、拍子、节奏、和声、旋律等等，个人的演奏风格都必须通过音乐语言来表现。

<sup>25</sup> 赵志安《传统京剧京胡伴奏艺术研究》博士学位论文，<http://www.cnki.net/index.htm>，第91页。

琴师演奏风格的形成,必须具备鲜明的艺术个性、高超的演奏技巧、宏观的调控能力以及良好的合作意识。往往有名的琴师是伴随着戏曲演唱家而产生的,他们之间存在相互感染的关系,常给优秀的汉剧演员操琴,能使琴师的技艺随着演员的各种需要,而促使琴师技艺的提高。

直至现今,汉剧界涌现出许多著名的琴师,他们为汉剧艺术作出了杰出的贡献,也都各自形成了一定的演奏风格,特举三位著名的优秀琴师对他们的演奏风格进行详细的分析。

刘志雄在汉剧界中,常被人们称为“京胡圣手”,他为一大批演唱功力深厚的艺术家们伴奏,正因为有这一经历,为他的演奏风格奠定了一定的基础。后来又成为汉剧艺术大师陈伯华的专职琴师。其演奏风格以奔放、洪亮宽厚、音色纯净无杂音而且饱满见长。

在对其风格的研究中,必须结合陈伯华的唱腔而进行分析。“陈派”声腔艺术,不但受到国内大师级艺术家(如梅兰芳,周信芳等)的大力赞赏,在国际上,陈派声腔艺术也被称之为“一串闪闪发光的珍珠”和“中国古典花腔女高音”。现在,汉剧界已形成“无旦不学陈”的局面。“陈派”的代表作《宇宙锋》、《二度梅》、《状元媒》等流传至今。在陈伯华的艺术生涯中,本人认为最具代表性和成就最为显著的是她在建国之初时所演的《宇宙锋》一剧。该剧声腔艺术的形成,除她本人的艺术天赋来创造之外,更得益于汉剧著名琴师和作曲家刘志雄的鼎力合作,通过对该剧主要唱腔的分析,可以凸现“陈派”声腔的光彩,也可展示汉剧“京胡”(含乐队)在曲调,旋律,节奏以及在“托腔保调”(烘托唱腔的感情,弥补唱腔之不足),“加花衬垫”(在伴奏中加上一些曲调以外的装饰音、经过音及其他高低复奏的配合,有效地衬垫唱腔的空隙处)等伴奏技巧方面的种种长处。

李金钊先生指出:“陈伯华同志的艺术成就,突出地表现在她发展了汉剧的声腔艺术。她对四旦(即青衣)行当的唱腔,进行了一系列的改革,既保留了汉剧传统的特色,又能大胆创新。她根据戏剧中不同的人物形象性格设计出了许多脍炙人口的精彩唱段。《宇宙锋》中《装疯》一折中的“反二黄慢板”到“反二流”就是精彩唱段中最突出的代表作。

《宇宙锋》演的是秦朝宰相赵高欲将其女赵艳容,送进宫中与秦二世“陪王伴驾”。其女赵艳容矢志不从,不得不以“装疯”为抗争手段。而最终获得了胜

利的故事。所谓“装疯”，分作《相府装疯》与《全殿装疯》。“反二黄慢板”是《相府装疯》的主要唱段，这部分唱段的演唱和“京胡”（乐队）演奏特色主要表现在其突破了二黄原有的腔体，丰富和美化了声腔和伴奏旋律。

据李金钊先生概括的介绍，汉剧的（二黄）（包括反二黄），在发展中经历了“朴素，中和，繁华”三个阶段。朴素阶段——“字密腔稀”，唱词的字与字之间，紧密相靠，而且中间的旋律大多简略过渡，显得质朴无华；中和阶段——“字腔适中”，即在旋律上有所丰富，不论是唱腔还是胡琴过门都显得较为“花俏”；而以陈伯华的《宇宙锋》为代表的繁华阶段，所表现的突出特点是——“字稀腔密”。即唱词中的字与字之间拉长了距离，因此声腔与京胡过门都要在旋律上相应的予以丰富加强，做到细腻丰满。但是，必须保持原有唱腔的骨干音符，同时增添新的音符，予以扩充，使之形成一组一组密集的音群，在节奏上减慢了近一半的速度。这种突破，无疑是丰富了声腔与过门的表现力，扩展了汉剧原有的声腔与京胡过门音乐的特殊韵味，使汉剧的“老腔”出现了“新貌”。使人听起来既保持了汉剧的原有风貌，又有所创新。即梅兰芳先生在“戏改”中主张“移步不换形”的美学观念，在此得以具体化，而不是“非驴非马”的“四不象”更不是对传统声腔与过门全部“推倒重来”，使人不知所唱何曲何调。以上三个发展阶段是由简至繁，既有继承，又有发展同时还可以从中看到这种突破不仅贯穿了（二黄）类的各个腔体，其中还可渗透到（西皮）类的各个腔体。这是陈伯华艺术大师与刘志雄等乐师的共同创造，同时还凝聚着其他汉剧前辈如：柳顺娥，万仙霞等旦角名家的心血。使汉剧（二黄）腔在原有基础上出现了一个令人欣喜的飞跃。

为了使唱腔更为优美动听，委婉传神。表现“陈派”唱腔“华的细腻，园润婉转，声情并茂的艺术特色，发挥陈派掌声腔艺术“柔、媚、醇、亮”的艺术美感，陈伯华与琴师刘志雄相互切磋，巧妙运用汉剧的“四声”特点，对“唱腔中的大跳音程，用缩短音程、倒字、移位、增加过渡音”等艺术手段进行处理，大大丰富和美化了声腔及伴奏乐曲的旋律，提高了汉剧这一古老剧种的艺术品位，彰显了“陈派”唱腔和汉剧乐队密切配合的艺术风采。

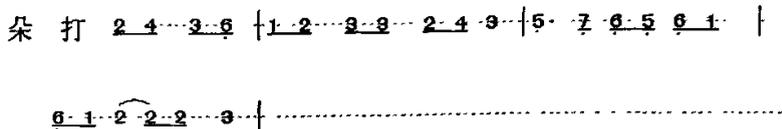
刘志雄其风格的演变是在陈伯华对唱腔“花腔”改革的影响之下，而遂形成了自己独有的风格特点。其旋律流畅、花俏并富有风趣性，特别是在过门音乐上，

与前人有很大的不同。他在原有过门音乐的基础上，在保持其骨干音的同时，改变节奏，增添音符以形成新的音群，使其焕然一新，显得优美且具活力。见下例

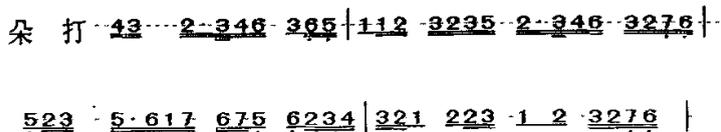
26:

### 谱例 2—3

#### ①原始二流过门:



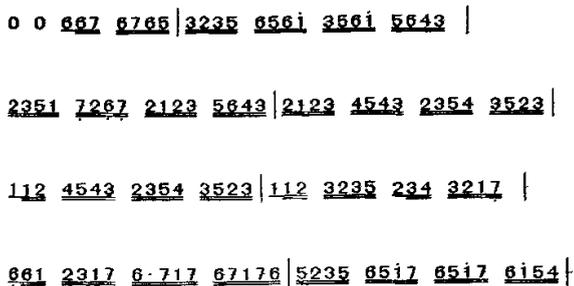
#### ②刘志雄所演奏的二流过门:



从其形态上来看，刘志雄在原始的二流过门的基础上，在保持骨干音的前提下，增添音符，对原来二流过门的以八分音符的节奏改其为十六分音符为主。原二流过门旋律简单并且平稳，对其加以改进，运用音头打音、中间旋律音程进行大跳，使其旋律流畅奔放。

著名琴师廖占魁，受其父亲廖玉庭（鼓师）的影响，传统知识较为丰富，是汉剧三生艺术家吴天保的专职琴师，吴天保吐字清晰、腔调清新、演唱高亢、刚劲、豪放。廖占魁长期为吴天保伴奏，受其影响，故风格与刘志雄相比较而言，更为刚劲峭拔，运弓迅速并且干脆有力；将吴天保唱腔旋律包裹的疏密有致。尤以演奏西皮见长。他改革的西皮三句半唱段中的浪丝弦<sup>27</sup>，颇具新意，见下例：

### 谱例 2—4



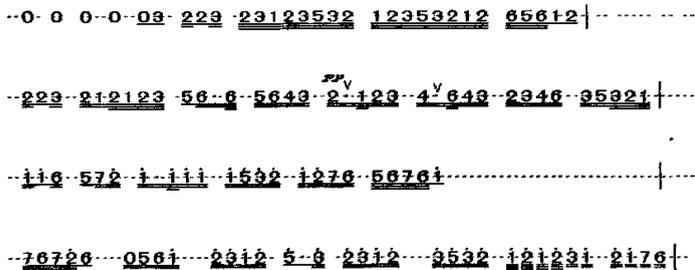
<sup>26</sup> 谱例均取自李金钊与2007年4月记谱。

<sup>27</sup> 浪丝弦，即戏曲音乐伴奏中常用的一种较为固定的曲调。为了配合演员的表演动作或念白，在唱段中或唱段前临时插入的一种间奏。

从谱例可看出，多以四度、五度音程进行跳进，特别是最后两小节中的七度音程的跳进，使音乐具有强烈的曲折性，而且显得激越高扬。

著名琴师李金钊，在继承其师刘志雄操琴技艺的同时，又吸取了陈文良柔和清秀的演奏特点，形成了柔美秀丽为主的演奏风格；同时也是由于汉剧唱腔发展的时代特点，使李金钊的演奏风格与前两位琴师的演奏风格相比较起来，更为细腻、柔和。笔者通过采集录音发现，在二黄过门的处理上，李金钊与刘志雄有所不同。他加强了力度的对比变化，并大胆的运用顿挫的方法，将音符顿开，使音乐更为清晰并赋有律动感。在二黄的过门音乐处理上，他还受到二胡演奏家黄海怀的影响，把二胡的跳把技巧运用于汉剧中。在《宇宙锋》的反二黄“re”字过门中，便运用了京胡跳把技术，见下例：

#### 谱例 2—5



通过对以上三种不同风格的京胡琴师的研究分析，可看出，他们的演奏风格是根据其所伴奏的艺术演唱家的风格而形成的，这主要是来自三个方面的影响：

其一是审美观念，首先琴师长时间的与所伴奏的汉剧演唱家的耳濡目染，其审美观念也随之有所形成。对唱腔风格的审美观念，进行整体的把握，是其演奏风格的基本出发点。

其二是伴奏音乐形态，不同的唱腔风格，使唱腔旋律具有不同的个性特点。与之相应的，京胡伴奏在力度、速度、过门音乐的安排、音区的应用等处理上，都构成与各唱腔特点相适应的演奏风格。

其三是演奏特色，琴师从京胡乐器的形制特点出发，根据唱腔的特点，来进行弓法、指法等演奏技巧，使伴奏琴声能够烘托和模仿唱腔上的演奏风格。

因此，京胡演奏风格具有一定的“依附性”，是以唱腔特点为基础和前提的，

其演奏风格是不能离开唱腔特点的。京胡伴奏音乐风格的产生，也就是琴师在演奏技法、伴奏音乐形态、艺术趣味上与其所伴奏的唱腔流派丝丝相扣的结果。

### 第三章 汉剧京胡的琴师

在戏曲研究领域,对琴师的研究一直是理论方面的一个薄弱环节,一般仅停留在对琴师的简单生平记载这一角度,而没有从琴师本身、结合实践活动等方面进行深入研究。作为对音乐主体——人这一领域的研究,是十分有必要的。

音乐学理论家郭乃安认为:“音乐,作为一种人为现象,创造它的是人,享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此,音乐的研究,总离不开人的因素。”<sup>28</sup>只有深入地触及音乐对象主体,才有可能揭示音乐事项的本质和规律。

由此,笔者认为对汉剧音乐的研究,同样是离不开汉剧京胡伴奏的主体——琴师的研究。对琴师的研究不仅是对琴师自身的认识,而且是汉剧京胡音乐研究的重要基础,甚至是对整个汉剧艺术研究的一个重要侧重点。本章主要从琴师的作用以及操琴艺术的传承特点等方面进行初步的研究。

#### 第一节 琴师的作用

汉剧乐队俗称场面,分文场和武场两大类。文场为管弦乐,其主奏乐器为胡琴,配以京二胡、月琴、三弦,形成文场“四大件”。武场为打击乐,其主奏乐器为板鼓,与大锣、小锣、铙钹形成武场“四大件”。作为文场的主奏乐器——京胡,在整个乐队中扮演着演奏者以及协调者等多重角色,同时也承担着个性鲜明而又相互衔接的重要作用。笔者认为:首先,作为演奏者来看,其担负着伴腔与领奏的作用;其次,作为协调者,便承担着与演员、与其他乐手紧密衔接的作用。并且,汉剧琴师还扮演着闯腔者的重要作用。本节试图结合汉剧音乐的实例,进行分析论述。本节的结构构思主要是参考赵志安的《传统京剧京胡伴奏艺术研究》一文中对京剧京胡的论述,笔者结合汉剧京胡的具体实际状况,对琴师进行分析研究。

<sup>28</sup> 郭乃安《音乐学,请把目光投向人》,中国音乐学1991年第2期,第16页。

## 一、演奏者

作为演奏者是汉剧京胡琴师在演出中所担任的重要角色之一。他的演奏贯穿于汉剧整台文场音乐之中（包括演员唱腔以及曲牌音乐等各个部分），主要担负着唱腔伴奏的重要作用；作为文场乐队中的一员，他要担负着文场合奏中的领奏作用，承担着引领其他文场合奏成员共同为演出服务，更好地来完成汉剧演出的伴奏任务。

### （一）伴腔的作用

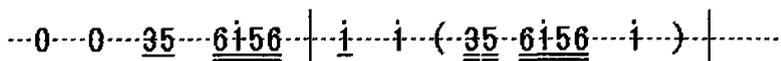
京胡伴奏对演员的演唱来说，是极其重要的，其主要作用是辅助、烘托、丰富唱腔以及弥补唱腔的不足。笔者在采访李金钊先生时，他曾说：“唱腔与伴奏是一种鱼和水的关系，两者不可分割。”这表明演员的演唱与京胡琴师的伴奏，是水乳相融，互不可分。

作为“伴腔者”，琴师的演奏包括开唱、行腔和收尾中的“过门”演奏以及对唱腔上下句的“托腔”、“垫补”伴奏两大部分<sup>29</sup>。过门作为伴唱的一部分，琴师可以较为自由的进行演奏，在唱的时候琴师就要以演员为前提，无论是旋律或速度，都要与唱紧密结合。总的来说，作为“伴腔者”，琴师的“伴”要以“唱”为主。由于乐器本身不属于独奏乐器，是与乐队一同为演唱做伴奏。因此，决定了琴师的伴奏与演员唱腔之间是一种主从关系。琴师的演奏要受演员以及剧情、人物、环境的制约，要为演员演唱及剧中人物服务。

另一方面，作为“伴腔者”，琴师的演奏以“唱”为中心，要以演员为伴奏主体；但并不意味着琴师永远都是处于被动的状态。也就是说琴师的伴奏不是一层不变的，而是要在紧密结合唱腔的各种需要之上，主动的发挥主观能动性。作为一名称职的琴师，首先要对汉剧的各种板式、曲牌、十大行的个类腔调以及每个行当里的唱腔特点要有深透的认识，并要熟悉每个行当里各个演员的演唱风格和习惯，这才是具备了合格琴师的基本条件。在传统的汉剧中，琴师的伴奏艺术水平亦有高低之分。一般的琴师能做到与唱腔基本结合，但缺乏主观性；而优秀的琴师不仅能与演员的演唱配合的“珠联璧合”，还能带动演员的情绪，使演员的演唱更为舒服。另外，优秀的琴师还要具备良好的应变能力，虽然戏曲的声腔都有一定的规范，但演员在不同的演出中，会出现不同的情况，如：在速度、力

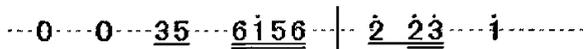
<sup>29</sup> 赵志安《传统京剧京胡伴奏艺术研究》，福建师范大学博士学位论文，<http://www.cnki.net/index.htm>，第103页。

度、尺寸（即节奏）和气口上会产生各种细微的变化。再由于演员对戏曲人物的体会不断深华，而产生即兴创作，这就对琴师来说，是一个重要的考验。笔者在采访李金钊先生时，他回忆到：“陈伯华大师是个极赋予创新性的汉剧大师，在演唱的过程中，不断创新，对唱腔的处理进行各种不同的演绎，所以在为其伴奏时，就一定要注意到这一点，如果继续墨守成规，不根据演员的实际特点来进行伴奏的话，那不但不会帮助演员，相反还会使演员感到不舒服。”在《柜中缘》中一段西皮垛子的唱腔里，其中有一句“儿将他藏在这柜箱”，原来的唱法为：



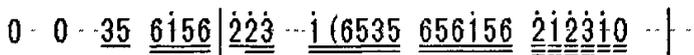
儿 将 他

后在一次演出中，陈大师即兴的把这句改唱为：



儿 将 他

演员陈伯华对唱词“将”字运用了一个前八后十六的音符，并提高了一个大二度来进行演唱，由于李金钊先生平时十分注意与演员的配合，时刻关注演员的动向，陈伯华大师对这句的即兴创作，也带动了李金钊先生的即兴发挥，随之把后面的过门改为：



儿 将他

由于琴师李金钊对演员的密切关注，不仅使唱腔与伴奏融合的恰到好处，还更增强了唱腔的律动感。

在为唱腔伴奏时，琴师必须做到“三到”，即眼到、耳到以及手到。耳到是指琴师要用耳朵去仔细听辨各个演员的唱腔；眼到是指琴师的眼睛要时刻观察演员的口型；手到是基于以上的要求，而进行准确的伴奏，眼到尤为重要，因为舞台的距离，演员声音的传播，会使琴师的听觉有细微的差别，这就要求琴师注意演员的口型，只有这样，琴师与演员的配合才能做到如影随形，丝丝入扣。

总之，要把唱腔和琴师的伴奏看做一个整体，琴师要熟悉各种唱腔，在托腔保调的基础上，灵活的结合不同的实际情况而进行伴奏。琴师的演奏能充分引起演唱者的思想情感，这才是京胡伴奏艺术至高境界。

## （二）领奏的作用

在汉剧文场乐队中，京胡发挥着领奏的重要作用，担负起控制伴奏音乐过门的长短、速度快慢以及“文场”伴奏的开始和结束等。因此，琴师在合奏中会给出一些“指示”，以告知其他“文场”乐手演奏什么以及如何去演奏等，这些“指示”使整个“文场”合奏中各乐手能协作成一体。汉剧的伴奏是一种“有模式，无定谱”的方式。在演出中，没有乐谱，只是依靠在台下各个乐手的配合程度。这样，琴师必须通过领奏的各种行为，用来提醒其他乐手演奏什么，如：何种声腔、板式等等，并指示其他乐手怎样去演奏，如：演奏的速度、节奏、曲调的变化等，在“无定谱”的变化中保持整个文场伴奏的整齐协调。在散板演唱以及演员做较大的即兴发挥时，琴师的领奏更不可少。例如：有时演员兴致所至，可能会在某处加入或删去“拖腔”。“拖腔”伴奏一般采用“琴随腔走，声与音同”的方法，要求伴奏在气口、节奏、强弱和速度上都要与演员的演唱基本保持一致。这就更要求其他文场乐手集中注意琴师的各种提示，使伴奏和演唱能融为一个整体。提到琴师的“提示”行为，一般是在排练的过程中，琴师与其他乐手达成一致，归纳来说，可以分为：身体行为暗示和特定音响指示两种。身体行为暗示是在演奏中，琴师的头部和肩部等身体躯干动作、运弓的特定动作等。这些动作都作为一种提示，指出唱腔的起落以及气口等处理。特定音响提示是指琴师在伴奏各种不同版式、速度、力度等等，用京胡的琴音提示其他乐手及时进入、共同协作开始伴奏。有时，琴师在唱段结束处会改变速度或演奏惯用音型，以提示其他乐手共同整齐的结束。

总之，在琴师所扮演的“演奏者”的角色中，他是作为乐队合奏中的一员来担任唱腔演唱的“伴腔”任务，而同时，他的“领奏”职能，意味着要比其他文场乐手承担更多的责任；也更要懂“戏”。当然，我们上述对琴师“演奏者”职能的探讨，还只是他在传统京剧中所扮演的复杂“角色”中的一部分而已。

## 二、协调者

在传统汉剧的舞台演出中，琴师除了上文所提到的作为伴奏唱腔、参与“场而”合奏的“演奏者”角色外，他扮演的另一种主要角色就是“协调者”。所谓“协调者”，是指琴师在传统京剧舞台表演机制中，成为传输、协调演员与鼓师、“文场”合奏等伴奏环节之间交流互动的重要枢纽之一。因此，琴师与鼓师、演员以及文场其他伴奏者之间形成了紧密的关系。具体来看，可以分为琴师与鼓师之间的协调、琴师与演员之间的协调、琴师与文场其他伴奏者之间的协调。

### （一）琴师与鼓师之间的协调关系

与民族管弦乐队的形制相比较而言，鼓师在乐队中起着指挥的作用，由他来控制整场演出的节奏、各阶段、环节之间的起承转合。每一唱段的起落，每一曲牌的应用，唱段与过门之间的速度、各种版式的转换，都由鼓师以锣鼓点来带动整个乐队的伴奏。作为琴师在乐队中，首先要服从鼓师的统一指挥，必须按照鼓所发出的尺寸来进行演奏，决不能随着个人的意愿而改变尺寸。琴师要熟悉鼓师的各种锣鼓点，还要懂得对鼓师开出的锣鼓点的速度、力度等方面的处理。在采访李金钊先生时，他提到：在历史上最为人津津乐道的是著名鼓师贺宜春和著名琴师刘志雄的合作演出。这两人的配合可称的上是珠联璧合、天衣无缝，把舞台气氛烘托的淋漓尽致。有时鼓师会因为各种因素，而把尺寸开的或快或慢，这时琴师就要控制住尺寸的正常进行。琴师要在服从鼓师的指挥下，还要密切注意与鼓师的配合与交流。在汉剧乐队演奏实践中，鼓师与琴师之间逐步形成了一套演奏起首的模式，有多种方式如下列谱例所示<sup>30</sup>：

①

打	𠄎那	0	0	
0	0	6	$\frac{6}{5}$	

<sup>30</sup>各谱例是李金钊先生口述，笔者于2007年3月记谱。

②

亮	点	0	0									
0	0	6	5		<u>2·3</u>	<u>5 1</u>	<u>6 5</u>	<u>3 2</u>		1	---	

③

亮	点	0	0								
0	<u>0 4 3</u>	<u>2 3 4 6</u>	<u>3 6 5</u>								

④

亮	点	打	0									
0	0	0	<u>3 2</u>		<u>3 4 3</u>	<u>2 3 4 6</u>	<u>3·2</u>	<u>3 6 5</u>		1	---	

⑤

<u>壳打</u>	<u>打打</u>	打	打									
0	0	0	0		3	<u>6 5</u>	4	3				

以上是汉剧剧目中5种常用的起首模式,也称“发头”模式。鼓师奏完各种锣鼓点后,京胡琴师便开始演奏,引领全乐队开始演奏。由此可见,琴师与鼓师之间是一种互相交流与配合的关系。

## (二) 琴师与演员之间的协调关系

首先我们要认识到:传统汉剧的演出是以演员为中心的。演员在舞台上,是绝对不能脱离音乐伴奏的。演员演唱艺术的成败,在很大程度上是取决于京胡伴

奏的配合。如果是一个在艺术上成熟的演员，他的演唱得到伴奏的巧妙配合，可以获得更完满的艺术效果。这对观众来说是一种极为愉悦的艺术享受。如果对于一个经验不多的演员来说，伴奏对他的演唱则往往起着扶保、领带的作用，并在速度以及力度等方面的处理加以引导和约束，以弥补其中的不足，从而增强其艺术效果。由此可见，舞台演出中，琴师和演员之间的协调、配合是至关重要的。

### （三） 琴师与文场其他伴奏者之间的协调关系

琴师除了兼顾演员和鼓师的配合外，还需注意与文场其他伴奏者之间，处理良好的配合关系。京胡作为文场的领奏乐器，必须带动整个文场乐队共同的配合，使整个文场乐队做到同起同收，形成其完整性。特别是京二胡这一伴奏乐器，其弓法要与京胡保持一致。京胡与京二胡之间要密切配合，除了这两样乐器的音色不同外，要让听众觉得如一人在演奏。琴师与文场四大件的配合，要兼顾各个乐器的特性，发挥其乐器特色，共同为演员的演唱起到烘托作用。作为京胡琴师就需要在平时多与文场伴奏者互相切磋商讨。

因此，琴师担负着多重协调作用，琴师与鼓师、演员以及文场其他乐手之间形成紧密的衔接关系。以演员为中心，在鼓师的指挥下，带领整个文场乐队的演奏。

## 三、创腔者

前面我们涉及到琴师作为演奏者所担任的各种职能，与之同时，我们不能忽视琴师扮演创腔者的重要角色。作为创腔者，其担负着创腔的重要作用。

创腔也被称为“唱腔设计”，是指创作编排新的唱腔旋律。在设计唱腔时，琴师必须根据剧本以及唱词的需要，而进行合理的编创。另外，在设计演员唱腔的同时，还需要考虑伴奏音乐的编排。最后，进行排练实践，而来发现唱腔音乐与伴奏音乐的合理性和可用性，并且进行调节后，确定音乐的设计与文场音乐的速度和力度的变化。

为什么琴师可以担负这一重要职能？作为一名优秀的琴师必须对传统唱腔有相当的熟悉和理解；对不同行当以及不同声腔要有一定的掌握，并且还要对各个演员的个性特点有一定的了解，琴师要具备宏观观察了解与唱腔相关联的一切事物的能力。也正因为这些要求以及长时间的实践与积累，使琴师能很自然的担

负起汉剧创腔的任务。我们可以看到现在的一批琴师中绝大部分都是各汉剧院、团音乐创作的主笔。比如：李金钊，国家一级作曲家，曾担任陈伯华的琴师，他谱写剧目 80 余出，代表作有《卓文君》、《闯王旗》、《骄杨》、《狐探》获湖北省创作剧目音乐奖；《曾根崎殉情》获武汉市国庆 40 周年舞台新作展演音乐设计奖；《玉娘判》获武汉市新作展演优秀唱腔设计奖，并赴日本展演。王汉中：1945 年生，湖北武汉人。二级作曲。1959 年 9 月进入武汉市戏曲学校汉剧科音乐班，学习京胡专业。1965 年到武汉汉剧院从事操琴工作。创作作品有《闯王旗》《红色娘子军》、《抓探》、《闯滩》等。当然，琴师的创腔也离不开演员以及其他乐队乐手，琴师要与他们集体协商切磋。

琴师在创腔时，必须要注重汉剧的特点要求，不能随意改变其唱腔的发展规律，必须遵循汉剧一定的规律和原则。这其中，就要遵循戏曲音乐一曲多变的原则。“一曲”指的是“规约性”，即指汉剧的音乐结构规律。传统京剧音乐中，各种声腔板式的基本结构形式，它们各自的调式、旋律进行方法及各种表现手法等。都有一定的“法则”。它们代表着汉剧的剧种音乐语言和乐汇，是形成京剧特定的音乐风格的重要因素之一，正如语言一样，它们具有长期的稳定性。例如，一段四旦二黄摇板，在落音、句幅、句式、旋律音列上有一定的稳定性和“规约性”，这些“规约性”就是琴师编制新腔时的依托。

另一方面，“多变”指的是琴师编制新腔时暂时脱离“法则”的“创造性”。即琴师在掌握京剧音乐的程式和规律的基础上，运用程式化的“旧曲”时，要从当时观众对京剧音乐的欣赏习惯和心理要求出发，根据戏剧和生活的需要去灵活运用，根据唱词、表现情感和演员个性特点，在行腔、曲调上有所变化，在旧曲基础上来创制“新腔”。

在变化的同时，不能忽略传统的程式性，既不能一成不变，也不能另起炉灶，杂乱无章。从大多数人们的审美心理角度来看，变的同时要符合观众对汉剧音乐的习惯听觉上的审美感，要保持汉剧的传统原貌，不能改头换面，使汉剧不再具备汉剧的个性特点。在创作过程中，要注重结构规范的稳定性和各声腔板式音乐的特性。在创作唱腔时，琴师必须注意三点：其一是注重唱腔的字正腔圆，这是琴师创腔的基础要求，这就要考虑汉剧四声运用特点以及汉剧板眼的运用规律。其二是注重旋律的优美与顺畅，汉剧唱腔旋律以柔美婉转而为主要特点，结合汉

剧这一大特点,尽可能使旋律柔和优美,更加深化人物情感的表达。其三是琴师注重各个演员的自身特点,各个演员都有自己独特的音色、音域以及不同的处理方法等,琴师就必须把这些因素考虑进去。

## 第二节 琴师技艺的传承

本节对京胡琴师的研究,主要是从其培养途径与培养过程这两方面来进行分析论述。汉剧京胡琴师的培养途径主要通过班社、专业学校以及“票房”等。在1949年以前,汉剧涌现出相当多的班社<sup>31</sup>(班社是旧时戏曲教育机构和组织),有明末清初创办的胡家科班、清嘉庆年间开办的康洪兴科班以及祥发、联升、福兴班等,在随后,也开办了大量的班社:得胜班、刘庆堂班、永胜班、双字科班、新化科班等。班社的出现,对于琴师的培养有十分重要的意义,因为在旧式科班的人才培养方案中,为了使每个学生都有出路,对学生因材施教。够条件的当演员,其余的改学“场面”或“梳头”、“管箱”之类。以“得胜班”为例:“每科学生期限规定七年,到了五年左右,就要由他们的成绩,来决定他们的前途了。看他实在不够演员条件,就叫他改学场面。学场面也不行,改学梳头、管箱等行。在这个时期,琴师一般家境比较穷困,为了生计,就随着班社学艺。班社办学的目是要使科班的学生,出科以后,大小都有一种成就,不致受失业的痛苦。班社与科班作为汉剧早期京胡琴师的培养主要途径,对于汉剧艺术的传承以及人才的发展具有重要的作用。

区别于“科班”的新型汉剧教学组织是现代戏曲专科学校。自1949年以后,在党和人民政府的领导支持下,前后成立6所以培养汉剧人才的专业学校。如:湖北省戏曲学校汉剧科、沙市戏曲学校汉剧科以及黄石市戏曲学校汉剧科等。不仅改变了一些陈旧落后的作法,而且引进了许多现代的办学方式,如:男女同校,开设多种文化课程,采用较开明的管理方法。专业学校更为全面的培养汉剧人才,注重文化以及技艺等各方面的全面教育。不仅在当时获得成功,培养了众多汉剧名家、名琴师,而且对京剧现代意义上人才的全面培养产生深远影响。

<sup>31</sup> 《中国音乐词典》人民音乐出版社,1984年10月版,第14页。

还有一种就是“票社”<sup>32</sup>（旧时指票友聚会练习的处所）。票社的兴起对汉剧艺术的普及以及发展起了重要推动作用，许多名师都是通过在票社中学习交流，提高自己的技艺，如：李金钊以票友身份师从董松山学习，并在“票社”和“茶馆”中操琴；还有徐永忠也是通过票社的学习锻炼，成为众所周知的著名琴师。

总的来看，汉剧京胡琴师的培养方式表现为多样性，以上几种方式为推动汉剧人才的培养起了决定性作用。

在京胡琴师早期的培养过程中，笔者通过采访调查发现，早期京胡琴师多为演员出身，由于各种原因，便转行为京胡琴师，如：汪根保，幼入“凤”字科班习三生，后因倒嗓改从唐三学琴；刘志雄，早年在汉剧老前辈著名老生刘炳南先生门下学习，因嗓子倒仓，改学操琴<sup>33</sup>；李金钊，十三岁随彭荣华唱汉剧，由于对汉剧音乐的热爱，随后便师从董松山学习，并在“票社”和“茶馆”中操琴，后又随刘志雄学习操琴，1957年为著名汉剧艺术家陈伯华的专职琴师。在早期的培养过程中，琴师要作为演员进行培养学习，要掌握唱念做打等各种表演技能，在经过五年的学习后，再才转入琴师正式的学习与演奏。京胡琴师在培养过程中，常用的是“口传心授”的方式，一般让学生熟背各种曲牌、各种声腔以及各种板式等，然后在此基础上，学生加以揣摩和灵活运用。在早期的培养中，并没有专职老师，直到1953年武汉市戏曲学校汉剧科成立，才有了专职老师。并且改变了招收学生的方式，划分更为细致，把学生分为表演者和演奏者两类进行招收，在最初几年里，学生要分别学习各类乐器，掌握各类乐器的性能与技巧的运用规律，然后再根据实际情况进行择优分行。这种教育方式，使学生全面掌握各种场面乐器，能够一专多能。在80年代初，琴师的学习过程由一个非系统的学习转变成系统的学习，一般学制定为5-6年时间。王汉中等老师编写了有针对性的汉剧京胡教材。在最初1到2年时间里，以《练习曲》、《辅助练习》、《唱腔标准练习》这三本教材为主要辅导教材，京胡学者必须熟练掌握这三本教材的技巧。在第3年中，一般以大量排练为主，主要是传统剧目的排练。其目的是为了巩固基本功以及了解熟悉汉剧各个传统剧目，深化对唱腔规律性的掌握程度。在第4年里，主要以学习唱腔写作为主。在掌握深化唱腔规律的同时，学习唱腔写作，为

<sup>32</sup> 《现代汉语词典》商务印书馆出版，1991年版，第875页。

<sup>33</sup> 汤冬泉：《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社1981年4月第1版，序。

了更好的提高学者对作品的理解能力和对作品的处理能力。在第5到6年时间里，充分进行实践的演练，大量的参与汉剧戏曲的排练，积累实际操作能力。这种较系统科学的培养过程，使汉剧京胡琴师能够具有较高的技能和音乐素质。

### 第三节 代表琴师简况

本节结合微观分析并且从整体的角度对琴师群体、阶层进行多维分析。通过琴师个案取样，对琴师的简况进行简要的分析。历代以来，汉剧产生了一大批京胡琴师，其中不乏优秀者。他们处在各个时代为推动汉剧事业作出了杰出的贡献。

老一辈的琴师有：孔兆、郑润、唐三、何金波、汪庚保、董松山、魏光富、祝玉成等。

以下的一批著名琴师也分布在全省各地：

武汉市汉剧院：陈文良、刘志雄、廖占魁、周光耀、蔡玉喜、李金钊、钱西河、郭贤栋、汪彩生、许正疆、陈志生、王汉中、吴铁生、戚茂盛、郑芝欢等。

湖北省汉剧院：熊留辉、黄耀银、涂前江、姚书良、汤冬泉、陆少林等。

汉川：王克成、陈少樵、陈昌年

黄石：郭康正

黄冈：陈扬思、周理

应城：王海舟

嘉鱼：陈传生、杨成忠

沔阳：夏新阶

沙市：沈金平

崇阳：万华山

宜昌：王德茂

由于篇幅的关系，就不一一详细论述，只对部分琴师进行简况分析。

郑润（1870—1941）幼时进戏班学习胡琴，师承不详。青年时到汉口隶福兴班，参拜汉剧场面四大台柱之一的琴师孔兆为徒，受其真传，技艺倍增。后与余洪元结为知音，并为其伴奏。被称为“汉剧泰斗”的余洪元，对郑润的技艺十分赞赏。经常与他研讨声腔，在汉剧赴京（1921年）、赴沪（1929年）的重大演

出活动中，郑润的伴奏配合默契，胎托贴切，丝丝入扣，为余增色不少。郑润操琴系采用汉剧传统法门，胡琴的琴筒较大，软弓条，用满把拉弓，全凭脉腕手指使劲。拉奏时大臂运弓象推磨，俗称推磨式弓法。其操琴音律谐和，圆润清醇，特色浓郁。他不仅是操琴能手，还善于吹奏笛子、唢呐，汉剧的吹打和丝弦曲牌均运用自如，按戏用曲，不轻不重。郑润在汉献艺数十年，上接孔兆衣钵，下传弟子甚多，对汉剧文场的发展，起到了承上启下的作用。<sup>34</sup>

汪庚保（1901—1941）琴师。湖北鄂城人。幼时入鄂城金牛镇“凤”字科习三生，嗓音高亢洪亮，学艺敏捷聪颖，勤学苦练。出科打炮戏有：《辕门斩子》、《四郎探母》、《伍申会》等，在鄂城、大冶、阳新等地演出颇受欢迎，称赞汪的音色圆润，善于唱工。不料近二十岁时倒嗓，改学场面，拜琴师唐三习胡琴。其天赋手指长且柔软，揉弦音色圆润，婉转动听。唐三去世后，汪庚保携手与鼓师田麻子合作，在田借鉴京剧伴奏创新之影响下，将汉剧的胡琴大筒子改为京剧小筒子，由软弓条改为较硬的弓条，并将琴杆缩短，弓条伸长，吸取京剧操琴之优点，溶于汉剧操琴技艺之内，以发挥汉剧操琴的特色。并且在场面和唱腔上做了些改革创新。其操琴擅长女行唱工戏，尤以唱腔难度较大的戏，更能显示他的特长。<sup>35</sup>

刘志雄 1923 年出生，汉剧著名京胡琴师。早在汉剧著名老生刘炳南先生的门下学艺，因嗓子的原因，而改学操琴。二十岁就曾为汉剧杰出表演艺术家李彩云、牡丹花、朱洪寿、吴天保、胡桂林、周天栋以及陈伯华等大师进行伴奏。由于其琴艺高超，曾多次获湖北省、武汉市戏曲演出中音乐一等奖，受到音乐专家的赞赏。他操琴音色宽厚饱满，弓法讲究规范，托腔奔放。他在音乐过门及伴奏的改革上具有划时代意义。传统的过门简朴单一，他将过门添枝加叶，使其呈现崭新的面貌。

李金钊，1936 年出生，笔名波涛、山夫，武汉黄陂人。国家一级作曲家，戏曲音乐家、戏曲理论家。在操琴艺术上继承了老师刘志雄的衣钵，其琴声清秀柔和，伴奏委婉细腻。他在操琴的实践基础上，从事大量的音乐创作工作。他设计的《闯王旗》、《红色娘子军》、《骄杨》、《花木兰》、《巫山神女》、《小刀会》等剧中的主要唱段深受欢迎并广为传唱。他敢于创新，善于创新，并在汉剧音乐理

<sup>34</sup> 《中国戏曲志·湖北卷》编辑委员会编：《汉剧志》，中国戏剧出版社 1993 年 11 月版，第 232 页。

<sup>35</sup> 《中国戏曲志·湖北卷》编辑委员会编：《汉剧志》，中国戏剧出版社 1993 年 11 月版，第 247 页。

论的总结研究方面作出了重大的贡献。尤其在汉剧“声韵”的研究领域中，总结出较为清晰全面的论述。其有关汉剧音乐研究的论文以及专著发表于各大音乐文艺刊物上。李金钊是集操琴、创作与理论研究于一身的音乐家，在戏曲界深受尊重。

戚茂盛，1960 年出生，国家一级演奏员，毕业于武汉市艺术学校。师从刘志雄、李金钊、黄耀银等老师学习京胡演奏。其演奏风格柔美秀丽，在滑音的处理上，显得更为圆润，主要唱腔设计剧目有《玉娘判》等。曾获舞台新作展“演奏员奖”，第二届中青年演奏员比赛“伴奏奖”等。

由于有了一批杰出的琴师，他们为汉剧舞台增添了光彩。他们在不同的时代，各具特色，为推动汉剧事业的发展作出了杰出的贡献。

## 第四章 汉剧京胡产生的文化生态

民族音乐学的研究，既倡导音乐本体的研究，也注重从音乐的文化环境这一角度来研究。即兼顾音乐本身和文化整体两方面。因此，要对戏曲音乐中的这种现象产生的缘由做出阐释，除了以上音乐形态，即对音乐本体进行研究外，还需要从音乐文化的角度进行研究。本章的文化生态研究，主要是指汉剧京胡产生的历史背景。通过对其历史背景的描述，来论证汉剧京胡的产生。

京胡，即胡琴这件乐器，是“物质文化的产物”。所谓“胡”，据《辞海·语词分册》中的注释之六曰：即中国对“古代北方和南方个民族的泛称，亦用以称来自这些民族的东西。如胡琴、胡桃、胡饼。”可见，“胡琴”并非我国中原地带产生的乐器，而是来自北方。又据刊行于清道光三十年（1850年）的叶调之《汉口竹枝词》（杂记212首）中所记曰：“月琴弦子与胡琴，三样合成绝妙音。啼笑巧随歌舞变，唱时止鼓板及此三物，竹滥丝哀，巧与情会。”<sup>36</sup>竹枝词中所提及的即：“胡琴”（京胡）、月琴、弦子（三弦）加之鼓板，乃为汉剧乐队的主要乐器。京剧也与汉剧一样，同样以此为“四大件”伴奏所有剧目。从叶调之的《汉口竹枝词》中所提到的“胡琴”，虽然从其表述的位置来看是位其第三，但这仅仅只是为了压韵而已，并不能认为月琴为其主奏乐器。汉剧乐队中主要为声腔进行“衬、托、包、垫”的主要乐器是“胡琴”。

京胡是汉剧的主要伴奏乐器，是依附于汉剧声腔而发展的，离开了汉剧，离开了汉剧声腔，那么作为汉剧主奏乐器的京胡便失去了其独特的魅力和作用。故若分析京胡的产生，不能只是从京胡自身出发，而是必须结合汉剧声腔——“皮黄”腔调的源流和形成进行综合分析论述。本章欲从汉剧以及其声腔发展的文化生态背景与社会背景这一视角来对京胡的产生作分析。

<sup>36</sup> 徐明庭、马昌松校注《汉口竹枝词校注本》，湖北人民出版社1985年第1版，第150页。

## 第一节 汉剧京胡产生的文化背景

叶调元的《汉口竹枝词》中所提到“曲中反调最凄凉，急是西皮缓是二黄，倒板高提平板下，音须圆亮气须长”<sup>37</sup>”。这里，叶调元已提及到汉剧的“西皮、二黄、平板、倒板、反调”等主要声腔版式和演唱技巧。为后人留下了十分宝贵和可信的历史史料。论及京胡在汉剧中主导地位的确立，必须引申到“皮黄形成”的文化生态背景及其在中国戏曲发展史中的特殊贡献。

丹纳在《英国文学史·序言》中道：“如果一部文学作品内容丰富，并且人们知道如何去解释它，那么我们在这作品中所找的，会是一种人的心理，时常也就是一个时代的心理，有时更是一种种族的心理。”<sup>38</sup>”戏剧发展的每一个重要时期，都可以寻找到时代和民族的这种“文化心理”。当明清文人传奇的黄金时代过去之后，在京城涌现出各种景观。据张坚《梦中缘》传奇序中记载：“长安之梨园，所好惟秦声、罗弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去。”<sup>39</sup>”这里所说的“秦”、“罗”等腔，即是当时的弋阳腔，是流行与民间极光的一种新生戏曲声腔。统称之为“花部”，“乱弹”。恰与昆腔的所谓“雅部”、“正音”相对峙，即为明清戏曲史上的“花雅之争”。而“花部”所包括的腔调即有“京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄腔”等等。统之为“乱弹”。按照戏剧史家较少争议的，而且基本达共识的观点来看，一般认为“西皮腔”由陕梆子流入湖北，在襄阳地区发展成为“襄阳调”，后发展成为西皮腔系。故云南滇剧今仍称西皮为“襄阳”，是不忘其根之意。而广东粤剧把西皮称为“梆子”，是不忘其源之故。二黄腔的源流，大致有三种：其一是源流于“黄冈、黄安”或“黄冈、黄陂”。其二是起于江右，江西宜黄之说。其三是由“吹腔”的“徽二黄”流变而成。所以，力主第三种起源的，把“徽二黄”中的“黄”字写作“簧”字，是以笛为伴奏的意思；而力主源于湖北的“二黄”的写法仍是“二黄”。这种十分有趣的文字现象，涉及到其主要伴奏乐器，在音乐研究上是具有十分重要的研究价值的。清乾隆年间，进士李调元在《雨村剧话》中专门谈到过“胡琴腔”，他这么写到：“胡琴起于江右，今世威传其音，专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖声

<sup>37</sup> 周贻百《中国戏剧史》，中华书局股份有限公司1953年出版，第664页。

<sup>38</sup> 转引自余秋雨《中国戏剧文化史述》，湖南人民出版社1985年出版，第1页。

<sup>39</sup> 转引自余秋雨《中国戏剧文化史述》，湖南人民出版社1985年出版，第441页。

之最淫者<sup>40</sup>。由此更可知，所谓“二黄”，不论是否是“二黄”还是“二簧”，皆是“专以胡琴为节奏”。也就是说“胡琴”作为拉弦乐器，早已经是“二黄”的主奏乐器了。不仅仅是二黄如此，西皮的主要伴奏乐器也是“胡琴”。皮黄班社离开了胡琴，就无法开锣唱戏。根据本人所查阅的资料显示，西皮的起源来自山陕梆子，经演变成为“襄阳调”而逐渐形成为完整的西皮腔系。二黄腔则出自湖北。刘正维教授认为音乐也是有遗传基因的，传统音乐尤其如此。既不能随意肯定或否定历史上的某些说法，也不能忽视，而且要相信音乐遗传基因判断事物的准确性。我国传统音乐中各类不同属性的遗传基因，既具有明确的传承性，同时还呈现为有序的板块分布状态。声腔之间有无亲缘关系，某种声腔与某一地方的民间音乐有无亲缘关系，从而证明是不是这一地区所产，关键就看他们之间有无共同或相近的遗传基因。有，就有亲缘关系，没有就不是直系亲属。<sup>41</sup>刘正维教授从传统戏曲音乐中寻找了“旋律线、音阶调式、腔式结构、伴奏、分腔”这六大“遗传基因”，有根据的论证了“西皮来自秦腔”，又精辟入里的论证了“二黄是湖北的土产，源于鄂东北一唱众和的秧田（薅草）歌（二黄腔的母体就是湖北的罗罗腔），与当地民间音乐息息相通，其产地正是南北音乐特色分界线的南端，不少音乐特征与北方彼此兼容，如果说西皮是一支以北方特色为主，并兼容南方（中部）风格的声腔，人称北路，那么二黄就是一支南方风格为主，兼容北方特色的声腔，故称南路。

“皮黄”在湖北地区的发展，从文化生态上来论述，本人认为这是历史的必然。余秋雨教授在《中国戏剧文化史述》专著中指出：“一切美好现象都不可能全然摆脱地域的限定性，特别是戏曲所依附的音乐，更是明显地渗透着特定地域的风土人情、社会格调。”<sup>42</sup>随着昆曲的逐渐衰落，一种新样式必然会替代旧样式。如果说昆曲雅部是封建社会文人雅士的精神寄托和审美取向的话，源于民间的“花部乱弹”，最初则是乡间、市井，乃至都市市民之所喜好。城市与乡村的演出剧目，更多的服从于地方性的审美传统和习惯。湖北的汉剧素有“四大流派”之说。其“襄河、荆河、府河、汉河”四大河流，几乎贯穿了整个湖北。“皮黄”以其“自由、随和”和“世俗”的表现形式占据辽阔的湖北大地。它所表演的各

<sup>40</sup> 《音乐学文集》，山东友谊出版社1994年出版，第1299页。

<sup>41</sup> 刘正维《从音乐的遗传基因为皮黄腔寻宗探源》，《音乐研究》2004年第2期，第44页。

<sup>42</sup> 余秋雨《中国戏剧文化史述》，湖南人民出版社1985年出版，第439页。

种人们和世俗民情，深深抓住了普通观众的视线。而京胡作为皮黄腔的主要伴奏乐器，由于其音色的个性特点，与皮黄的密切配合等方面的因素，使得京胡在湖北也随之得到发展起来。

汉剧京胡的产生与发展，如果按照清朝道光年间的《汉品竹枝词》一书中所记载的“月琴、弦子、胡琴”这一论述来推论，至少在康熙雍正年间（1662-1735），汉调戏班中的乐队编制和乐器配置就已基本形成。因为在乾隆年间，“四大徽班”进京之时，就有王湘云、朱应先、李凤林、余三胜、龙德云、童德善、王洪贵、李六、谭志道，吴鸿喜等一批又一批的汉调艺人进京唱楚调（汉调之旧称）。许多资料上说，当时京城“班是徽班，调是汉调”，那么可以推论的是“徽调”以“吹腔”为主，乃竹笛，吹呐当主要乐器伴奏；而“汉调”则必须以“胡琴”为主伴奏，才能演唱“皮黄”。先期进入京城搭班的汉调艺人中，不可能没有乐队人员，至少必须有鼓师和琴师，只是没有留下其名字和事迹罢了。按照米应先（米喜子），余三胜等老生演员所演唱的《挑袍》、《古城会》、《战长沙》等关公戏和《四郎探母》、《定军心》、《双尽忠》、《捉放曹》等老生戏来分析<sup>43</sup>。这类以“唱腔为重”的“唱功戏”，若没有汉剧京胡的烘托，对唱腔进行垫补托腔的话，那么汉剧这些演员以及剧目就不可能腾誉京城，赢得一时的盛况。而且，汉调的伴奏甚为复杂，不是短时期就能掌握的简单技艺，恐怕不是徽班原有的乐队就能直接伴奏汉调的，而是汉剧自身就拥有其伴奏乐队的。笔者认为，汉剧京胡应该是随着“汉剧西皮、二黄”的产生而发展的一种乐器。以竹笛，唢呐演唱长篇的汉剧唱腔，从乐器音响音色的特点来看，皮黄腔在汉剧的应用中，已经湖北化、南方化了，所以与其他的剧种进行比较，已经具有很明显的华丽、柔和与细腻的特点了。故其伴奏乐器从音色与音响的要求上来看，必须以唱腔为主，要配合唱腔的需要，不能喧宾夺主；这就要求伴奏乐器的音色要柔和细腻，音响不能大于演员的唱腔等。著名朴学大师焦循在《花部农谭》中称赞道：“花部者，其曲文俚质，共称为乱弹者也，乃余独好之。花部原本于元剧，其事多忠孝重义，足以动人；其词直质，岁妇孺亦能解，其音慷慨，血气为之动荡。”<sup>44</sup>根据上面所说，从音乐形态方面出发，笔者认为，为了达到“其音慷慨，血气为之动荡”的艺术

<sup>43</sup> 《中国戏曲志》编辑委员会编：《中国戏曲志·湖北卷》，北京：文化艺术出版社1993年出版，第227—234页。

<sup>44</sup> 《中国古典戏曲理论集成》第八章，中国戏剧出版社1980年出版，第221页。

效果，“皮黄”从昆曲和高腔中，由“萧、管、笙、笛、三弦、琵琶、月琴和鼓板”等乐器组合中，演变为其自身的文武场面（即是戏曲乐队）<sup>45</sup>。文场以胡琴、月琴、三弦为主要伴奏乐器，武场以鼓板、堂鼓、大锣、钹、小锣为主。“胡琴”与“鼓板”成为场面中最为重要的伴奏乐器。最初汉剧乐队人员十分精练，乐手多是一专多能，“如文场三人中，胡琴必须带吹唢呐、笛子，并带半边的钹；月琴并吹唢呐，笛子，并带大钹，贴补胡琴（如琴师没有参加，就由月琴的琴师替代，叫贴补胡琴）；三弦带笛子、唢呐；并带堂鼓等。传统的汉剧乐队，是位居舞台上的，京胡与鼓板的琴师是位居乐队前面，其他乐器稍偏后，鼓板在舞台的右边，京胡靠舞台的左边，而其他乐器则靠两侧。从乐队位置来看，琴师与鼓师与其他乐手相比较而言，其地位作用更为重要。

综上所述，汉剧是一门综合艺术，其唱腔、表演、伴奏、舞台之间的关系密切，它们之间相互影响，相互依存。任何事物都不可能孤立的存在和发展，汉剧京胡音乐的产生与发展，并不是一个孤立的现象，而是与湖北武汉特定的历史文化有着十分紧密的关系。

## 第二节 汉剧京胡产生的经济背景

“皮黄”声腔之所以能在湖北率先得以发展，主要是由于其地域与经济的发达。汉剧京胡操琴艺术的进化发展，是与汉剧皮黄唱腔发展的步调是相一致的。其汉剧京胡音乐及其伴奏艺术的产生与发展，不可不受湖北的地理优势和经济繁荣所影响。

湖北是楚文化之乡和三国文化之乡。楚文化源远流长，博大精深，是湖北特有的文化资源。东汉末年时，湖北是魏、蜀、吴三国必争之地。这也是汉剧中三国戏剧本较多的原因。湖北地处长江中游，浩浩长江横贯东西，直通南北。江汉平原，土地肥沃。全省各地，湖泊交错，素有“千湖之省”的美誉。汉剧流布之地，如“襄河派”的中心点襄阳上可同秦陇，下可达荆楚，是南北交通之要道，乃“水旱两便”的重要集镇。交通的便利自然会带来经济上更多的交流。从宋代开始，直到明清，一直是商业繁荣，戏曲活跃的地区。湖北不仅是交通便利、物

<sup>45</sup> 《中国音乐词典》人民音乐出版社，1984年10月版，第40页。

产丰富，而且还是九省通衢的商业地区。

明末清初，随着经济的繁荣发展，湖北地区的茶社戏楼与班社也随之迅速的兴起，班社遍及各地，神庙祠堂、茶楼皆为演剧之所。在此时，出现这样的景象：一末二净到九夫十杂，五霸七雄并两宋三唐，好戏连台，粉墨登场；演不尽千古英雄慷慨，唱不完一般儿女情长；善恶忠奸，启人心智；嬉笑怒骂，快人心肠，文武兼备，长袖霓裳；二黄低缓，西皮高亢；汉调锣鼓，喧腾铿锵，少长咸集，群贤共往；观者如潮，掌声似雷，名播全省，声传各方。

经济的发达，社会的稳定，加速了人们审美观的提高。在汉剧广为流传之时，人们对汉剧的欣赏要求也逐渐提高。汉剧的快速发展，为汉剧京胡的发展提供了有利的前提条件。由于音乐是各种音响进行统一与对比合理组合的艺术<sup>46</sup>。汉剧的伴奏乐器，与声腔紧密结合在一起，为其唱腔服务。汉剧京胡在唱腔的基础上进行各种方式的托腔伴奏，汉剧京胡是无法离开汉剧而生存发展的，这体现着高度统一的这一特点。因此与之相应的，也对汉剧演员以及伴奏琴师的技艺上，提出了更高的要求。比如：在传统汉剧演出中，琴师只准备一把京胡，根据声腔的各种需要，而采用移动千斤或者临时调动琴弦的办法，而改变京胡调性来为不同声腔伴奏；而后，由于社会经济的快速发展，人们对音乐的视听触觉变的更为敏锐，对汉剧乐队的音准以及音响效果提出了更高的要求，促使京胡根据西皮、二黄声腔的需要，而出现两把京胡交替使用，其作用之一是大大提高了京胡音准的问题；其作用之二是从京胡的形制本身来看，以往一把京胡，在很大程度上无法体现各种唱腔所要表达的情绪，而后来的京胡分为二黄京胡、西皮京胡两种。用于二黄的京胡比西皮所用的京胡琴杆略长些，其琴筒比西皮所用的京胡的稍小些，由于京胡的形制的不同，其音色也随之产生了不同特点，二黄所用的京胡其琴杆长，琴筒大的特点使音色更为低沉苍劲，而西皮所用的京胡则是具有高扬活泼的特点。京胡的不同特点也恰好的与其伴奏的声腔相符，这体现着艺术的高度融合。

由于在经济发展的背景条件下，汉剧以及汉剧所使用的伴奏乐器——京胡得到了全面迅速的发展。这一过程，体现了汉剧在历史发展过程中一个新的飞跃，一个新的转折点，即从粗糙的艺术形式，向着臻于完美的艺术境界发展的过程。

<sup>46</sup> 刘正维《汉调二题》，《艺坛》1997年第3、4合期，第36页。

## 结 论

通过以上各章的分析和研究,我们对汉剧京胡伴奏不同层面的艺术规律和特征,可以获得如下认识:

其一是在总结前人研究的基础上,对其演奏技法特点进行了分析,并将汉剧京胡与京剧京胡的演奏技法进行了比较研究,对汉剧京胡的演奏特点能够更为清晰的了解。例如,京胡左右手的技法特色,使京胡在伴奏唱腔上,能生动地体现出汉剧唱腔的演唱风格。

其二是在形态上,京胡伴奏音乐是在唱腔音乐基础上建立起来的音乐体系,伴奏音乐与唱腔音乐“合为一体”,二者之间上是一种高度统一的紧密关系。例如,京胡在托腔音乐中的灵活运用,一方面使京胡伴奏音乐与唱腔音乐形成了高度统一的关系,另外也在“统一中求变化”,使京胡伴奏音乐和唱腔构成“同中有异”的对比关系。而且,通过对京剧京胡与汉剧京胡之间的比较,使同为皮黄腔系统的主奏乐器,有了更为清晰的认识。

其三是京胡作为伴奏乐队中的主体,其扮演着多重身份,也担任着多种职能。通过对汉剧京胡琴师的作用、技艺的传承方式以及代表琴师的简况分析等方面的研究,不仅为汉剧京胡伴奏,也为整个汉剧乐队今后的发展都可以提供重要的参考依据。

其四是从汉剧京胡的文化生态以及社会经济背景的视觉出发,对汉剧京胡从另外一个角度来分析。这对全面的了解汉剧京胡具有十分重要的作用。

总而言之,传统京剧时期京胡伴奏通过长期的艺术实践,在京胡伴奏的物质形式、音乐形态、演奏主体等层面都形成了自己独特的艺术规律。本文对这种规律进行研究,是从微观的角度出发,并结合具体实践领域来认识和把握汉剧京胡伴奏艺术的本质。这对于汉剧伴奏艺术改革和发展,乃至在新的历史条件下繁荣和振兴汉剧事业,都具有积极的理论探索意义。

通过本文的初步研究,笔者发现在汉剧京胡伴奏音乐的研究中,还存在一些有待探索的地方,现特将其提出来供后续参考研究:

一、从汉剧京胡伴奏的现状来看，这是目前较少人有所涉及到的研究领域。还须结合当前的社会文化与经济背景，对现今汉剧京胡伴奏的有关状况进行分析研究。

二、就整个湖北省而言，对汉剧京胡伴奏的研究更是目前有待开辟的研究领域。不同地理环境的差异对汉剧京胡伴奏的不同风格、不同流派或具体形态特征必然有着多种影响。这方面的研究还有待展开、深入。

由于汉剧京胡采用的是口传心授的方式，另一方面也由于各级文化部门资料保存不善、对其重视不够、艺人年事过高或早已辞离人世等种种原因，故笔者在伴奏谱和音响资料上所收集的资料有限。另外，笔者对汉剧京胡伴奏艺术的研究是初次涉及，同时也因学识水平及时间关系等因素，本文还存有很多不够完善的地方，有待今后进一步继续研究。

## 参 考 文 献

### 一、专著部分

1. 汤冬泉《汉剧操琴艺术——介绍著名琴师刘志雄》，武汉：长江文艺出版社 1981 年 4 月第 1 版。
2. 《陈伯华唱腔选》，上海文艺出版社 1982 年 12 月第 1 版。
3. 李金钊《汉剧音乐漫谈》，上海文艺出版社 1987 年 8 月第 1 版。
4. 全国编辑委员会《中国戏曲音乐曲集成·湖北卷》，北京：中国 ISBN 中心 1998 年版。
5. 《中国戏曲志·湖北卷》编辑委员会编：《汉剧志》，北京：中国戏剧出版社 1993 年 11 月版。
6. 《中国音乐词典编辑部》编：《中国音乐词典》，北京：人民音乐出版社 1984 年 10 月版。
7. 徐明庭、马昌松校注《汉口竹枝词校注本》，湖北人民出版社 1985 年第 1 版。
8. 《中国戏剧史》，中华书局股份有限公司 1953 年出版。
9. 余秋雨《中国戏剧文化史述》，湖南人民出版社 1985 年出版
10. 《中国古典戏曲理论集成》，中国戏剧出版社 1980 年出版。
11. 《音乐学文集》，山东友谊出版社 1994 年出版。

### 二、论文部分

1. 赵志安：《传统京剧京胡伴奏艺术研究》，福建师范大学博士学位论文，  
<http://www.cnki.net/index.htm>。
2. 郭乃安《音乐学，请把目光投向人》，中国音乐学 1991 年第 2 期。
4. 刘正维《从音乐的遗传基因为皮黄腔寻宗探源》，《音乐研究》2004 年第 2 期。
5. 刘正维《汉调二题》，《艺坛》1997 年第 3、4 合期。

## 附录（图片）

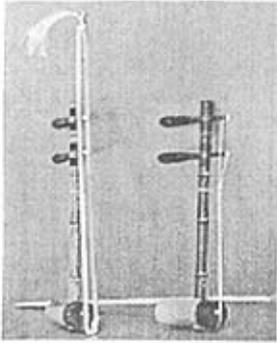


图 1：汉剧京胡外观图

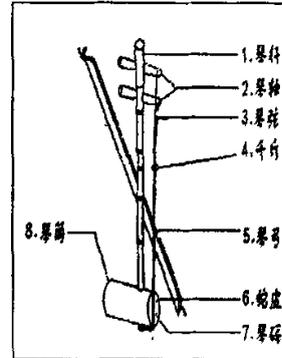


图 2：汉剧京胡构造图



图 3：汉剧京胡左手演奏姿势



图 4：汉剧京胡右手握弓姿势

## 后 记

本文写作的顺利完成，首先要感谢的是我的导师蔡际洲教授，感谢他在我三年的学生生涯中，不厌其烦的给予我专业以等多方面的教育与支持。从本文的选题到田野调查工作的具体实施、以及论文的行文和修改，都给我作出了细致的指导，给予了我很大的帮助和鼓励。

另外，在论文开题准备、资料收集和实地调查过程中，还得到了很多老师以及前辈的指点和无私的帮助。他们是：武汉市汉剧院原副团长王立新、武汉市汉剧院一级作曲家王汉中、国家一级作曲家李金钊、武汉汉剧艺术研究室主任、国家一级编剧方月仿、武汉市汉剧院青年团团长、一级演奏员戚茂盛以及其夫人李青（国家二级演员）、汉剧表演艺术家贾政南、国家二级演员乔莎、武汉音乐学院刘正维教授、武汉音乐学院孙晓辉副教授、湖北省艺术研究所所长胡应明、党委书记龚战等。感谢他们的支持和帮助！

在论文写作的过程中，我还要感谢我的父母，不仅给予我生活上的关怀和帮助，而且在精神上给了我无比大的支持。最后还要感谢武汉音乐学院研究生班的所有同学们，感谢他们三年来的支持个帮助！