

中国传统音乐学第五届年会学术论 文

山东曲种分类界定之我见

辛 力

山东艺术学院

一九八八年六月·济南

论文:

山东曲种分类概述和分类界定

山东地方曲种同山东地方戏曲、民歌一样，有其悠久的历史和其发展的得天独厚条件，在史学上统常谓之“东夷音乐文明”说法，即可证实。

“东夷音乐文明”虽属于原始音乐范畴，但它对后世的民族音乐（包括曲艺音乐）起到潜移默化的影响。齐鲁为邻，文化沟通甚便。早在先秦已有《辩乐论》记载说唱音乐之文“昔伏羲氏因时兴利，教民佃渔，天下归之，时则有网罟之歌”。

其渔歌或为渔号，亦是说唱音乐之先导。可见到了战国时期前，人民之乐思已萌芽发展了。那时的音乐，一般是即兴式的徒歌形式，类似今日的说唱音乐，故曲艺以民歌为源之说是理所当然。

山东地处黄河下游，运河中枢，农渔并茂；更三面环海，南北东西交通发达。于自古文化交流甚繁。像鲁西北流行发展的杂曲类曲种，如聊城八角鼓，临清时调，琴曲，架鼓，高唐四平调，阳谷的谷山调和民间歌舞鼓子秧歌（花鼓类）等，无不由于地理条件，文化交流的结果。鲁西渔米之乡的济宁地区，同样也流行着多样曲种，如，济宁渔鼓（包括鱼台、金乡渔鼓）、清音、花鼓丁香、渔鼓坠、快书、端鼓、小鼓、八角鼓无不是鲁南曲种之萃。在鲁中南也到处是曲种繁多，数不胜数，流传至今的仍有：洛子、三弦平调、弦子鼓、柳琴腔，及汶上渔鼓……等。

鲁东、胶东半岛上流行着脍炙人口的胶东大鼓（包括已失传的鼓词类曲种）、平度大鼓、诸城大鼓和变种杂曲类——胶州八角鼓、莱阳弹词等，在人民群众中有深远影响，鲁北是京津外围，地

处曲艺荟萃之地天津之南。是外省曲种流入必经之地。像西河大鼓、木板大鼓、单弦、京韵大鼓及板诵类之相声、快板书、莲花落等，已从上世纪末叶流入。特别是惠民曲艺节〈过去是一年一度〉各类曲艺，各路艺人，相互争鸣，盛况空前。

济南是省政治、经济、文化中心，曲种荟萃，艺人辈出：早在20年代，就有名伎震府，如：梨花大鼓著名艺人王小玉〈号白姑娘〉河南坠子名流乔清秀（1927年曾名震济南），擂琴大师王殿玉（1935年进德会游艺场）。

梨花大鼓是齐鲁鼓词之最，岂知梨花并非济南所长，而源于临清，在平一带，〈郝老凤是开创人〉而济南是其开花结果之地，如《琴鸣诗存初稿》和《老残游记》中，都有详细的记载。

山东曲艺之首为山东琴书，流行于全省各地，著名流派是南路刘老继（刘继荣），梁启祥，东路商秀岭，北路邓九如〈济南为中心〉。在省会流行的曲种除琴书、梨花、快书以外，外省曲种亦居地争鸣，如西河大鼓、八角鼓、河南坠子、快板、相声等，久立而不衰。

虽然说唱音乐渊源已久，推至秦汉，涉及唐代变文〈即俗讲〉，明代货郎儿，道情；但清代牌子曲、俗曲小令之兴起，给山东民间说唱增添了新篇章、新潮风。如清顺治（1645年）以后，利用弦索伴奏说书之风，日渐兴起，逐步废除“徒唱”形式。在书目上则以短篇“段儿书”代替了长篇大书，由听故事过渡到品赏唱段艺术的阶段。如：“鼓词中有一类小型以唱韵文为主的段儿书，是起源于明末的山东民间”。

（见《说唱音乐》第19页）

历史上说唱文学〈讲唱文学〉分类法，是按“乐曲系统”和“诗赞系统”进行分类的，它把俗曲、南北曲、诸宫调溶于乐曲系统，把涯词、弹词、〈包括南词、弦词、摸鱼歌、木鱼书〉、鼓词、道情书、快板书等归于诗赞系统；目的是有助于表现形式与内容的结合。宋元时期的曲种较少，北方以诸宫调为主，南方以陶真为主，而逐渐衍化为多曲类曲种，从表演形式上探索，二者皆为说唱型，唯有词话包括词说、文词说唱、打谈、门词、警词）以说话为主，而并非板诵类。而板诵类则在清代才出现（如竹板书、快书）因而清代后期才出现曲种分类的昌盛时期，即八类。

（如曲艺八类说，即鼓词类、弹词类、牌子曲类、杂曲类〈俗曲〉渔鼓类（道情）、琴书类、走唱类（包括花鼓）、板诵类）

从山东曲种纵向分类情况上看，与全国分类界定基本一致，不同的是，由于民俗、方言之差异，而在分类上小异于全国纵向分类。

分述如下：

鼓词类，（又叫鼓曲类）曲种历史较悠久，流行区域较广，有较深影响，曲阜人贾凫西是我省历史上较有名气的鼓词作家；著有《木皮散人鼓词》。还有归庄的《万古愁》鼓词，以及俗曲家蒲松龄的俚曲和《东郭外传》鼓词，皆在省内留有影响，无疑，他们是鼓词的创作者和传播者。

段儿书早在清初就流行于民间，鲁西北的“老牛大甩缰”调及源于河北流入山东的“大枪杆”调多成为山东鼓词曲种的前身式变种。现在山东鼓词曲种同北方其他曲种一样，（如，京韵、梅花、河间、西河、乐亭），同属板腔结构，皆运用派生法创造其他板式，以形成节奏对比，以表现内容的喜、怒、哀、乐不同情感。

山东鼓词曲种（如胶东、梨花、东路、平度、诸城等大鼓）在板式上都有慢板、中板、快板，但各曲种名称不一；如梨花大鼓慢板称“二行板”，东路大鼓称“大开板”，平度大鼓则称“四腔”，快板又叫紧板、快流水等。

山东鼓词曲种，各有其旋律风格，在发展过程中亦像北方其他鼓词曲种一样，不断吸收本地区戏曲、民歌或相近曲种之音调，不断地发展变化，其结构也遵循着由简至繁，由单一调式、板式向着复杂调式、板式的程序发展，即由主曲体重复或变化重复，经过板腔变化体到主插式板腔变化体结构发展，但是，也有些曲种不完全符合于这条衍化路线；如鲁南小鼓（邹县、滕县），由于其曲种处于南部湖泊地区（指微山湖周围），在衍化过程中，受渔鼓音乐的影响，虽属较简单的板式变化体，而在鼓点风格、唱腔韵味中渗透着渔鼓的演唱方法和风格特点；因而在严格分类上则遇到推敲之难。也有一些鲁南曲种如：弦子鼓、三弦平调等，在结构上具渔鼓、俗曲特征（单曲牌反复体），在伴奏风格上亦具渔鼓特点，故这类非板腔体曲种亦难于严格界定归属；是否应归鼓词类，笔者看法列后再述。胶东的平度大鼓虽属板腔体但在伴奏主弦乐器上，则废三弦代之以坠琴（弓弦乐器）故风格产生变异，这明显地在大鼓音乐上涂上了一层琴书音乐色彩，这更证明琴书板腔体和鼓词板腔体亦能溶为一体。

再之，道情渔鼓亦为山东主要曲种，在各地区均有它的影子。不过，不再以渔鼓面目出现，而代之以旁名别类而矣！

渔鼓在山东南部、东部、北部分布较广，明清以来，一直在我省沿湖、海、河流地带流传，如半岛东端的胶东渔鼓，半岛北端的

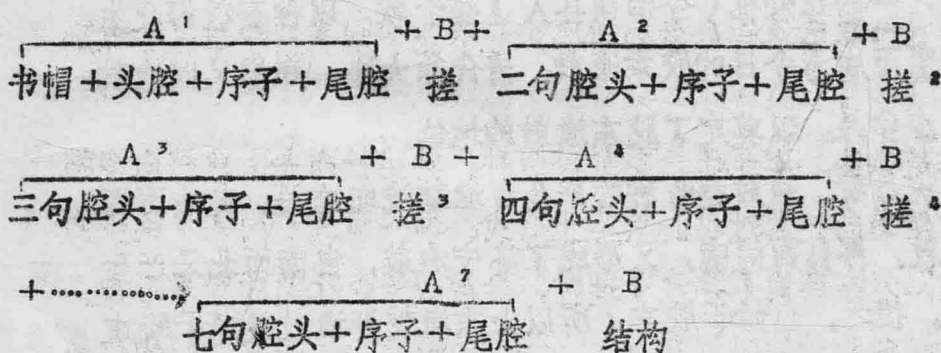
惠民渔鼓、鲁南的济宁渔鼓，以及沿大运河、黄河的济阳渔鼓……等。都在人民心目中占有重要位置和深受群众喜爱。例如，在济宁流传着这样谚语“渔鼓响，数汶上，济宁艺高传金乡，鱼台渔鼓最兴旺。赤吭之声传四方”。渔鼓一直沿用徒歌形式，仅用长筒渔鼓和筒板伴奏。不加任何乐器，叙事性特强，情节扣人心弦。虽单调而不倦，虽沙哑而不厌，可谓声腔之妙神矣！它虽源于道情而不颂神鬼，又不奏法曲以颂神威。然而听书者冬日立户外而忘寒，夏日处酷暑而不觉，其原因就在于有浓厚的乡土气息，生动的故事内容和精湛的唱书技艺。山东渔鼓经过了数个历史时代的考验后，而如今日渐枯萎，其原因是缺乏时代精神，不合青年一代口味，再之原始的演唱方法，缺乏现代艺术手段，故难以迈入新潮的旋流。而其衍化曲种——河南坠子反而后来者居上，声腔悠美，音乐华丽，无怪乎渔鼓逐渐逊色，坠子登台显露头角了。胶东渔鼓（又称玉鼓）祖师王重阳（元武宗 1148 年的道士）教其弟子以道情向群众道，七真人之一的丘处机（今栖霞县人）善于歌，以神事教诲众生，后加渔鼓伴唱而成为今日的胶东渔鼓。清代徐大椿、郑燮又以渔鼓形式写了不少作品，以奠定了胶东渔鼓的地位。

就分类观点看，渔鼓类曲种的产生与渔鼓流向有关，自东而西，形成惠民渔鼓。再自西而南，又形成了济宁渔鼓，自南而北又产生了济阳渔鼓。推之，应始于胶东；所以山东渔鼓与渔鼓类源于胶东文登、栖霞等县无疑。

鲁南的弦子鼓，三弦平调，音乐结构（包括调式）其本类同均属非板腔化的曲牌体。在声腔上虽不同渔鼓（多为征调式），而演唱方法，伴奏方法则类同渔鼓，可谓其变种；故划为渔鼓类较适宜。

牌子曲类原非山东曲种。如明代叙事莲花落。清代八角鼓等。牌子曲曲种之归类在于它的结构形态有一定程式而区别于杂曲。其流向甚广。北有单弦，南有四川清音。东有扬州清曲，西有青海赋子。中有河南大调子等主要曲种。

流传入山东境内的牌子曲类曲种有：鲁西北的聊城八角鼓。鲁东的胶州八角鼓。鲁南的济宁八角鼓。鲁中的济南八角鼓。四者结构相近。皆以曲头——杂曲牌——尾声（尾曲牌）组成，形成较典型的套曲原则。而名称则不同，再用曲牌亦各有侧重，如聊城八角鼓多用于当地民间小调，胶州八角鼓多同于北京单弦用曲牌。济宁八角鼓由于从河南省流入，受河南鼓子曲影响，除沿用杂曲牌为主体外（类同聊城、胶州），还独具风格的济宁三大调。即“越调”、“平调”、“岑调”。其中以“岑调”较特殊，用的是变化重复式的回旋风格。其结构为：正腔〈头。尾〉加序子加搓 变化重复式。



这种七句式反复变化结构是其独具的特殊性，即有反复和回旋的风格；其关键处就是加序和搓。

山东各地的牌子曲种中还有其变异曲种——即莱阳弹词。此曲种并非弹词类。而是以弹拨乐器伴奏的杂曲牌曲种，因处于胶州

之北，故受胶州八角鼓影响，在唱腔中用了不少。八角鼓曲牌用故笔者认为归入牌子曲类是正当界定方向。当然还有待商榷之处。总之，山东八角鼓音乐之源，其一：北方旗人曲种〈单弦〉，其二，河南鼓子曲，其三，杂曲类的变种。

自明清以来，时调小曲〈即杂曲或俗曲〉和花鼓类〈现为走唱类〉曲种，不断在民间扩展壮大。从鲁南到鲁北，广为流传，已形成一个流向网络图；特别是鲁南花鼓〈即花鼓丁香〉已成为山东许多剧种〈特别是肘鼓子系统〉的渊源。

鲁西北是俗曲之乡，除八角鼓曲种以外，还有临清时调，〈与天津时调结构相近〉，临清琴曲，临清架鼓〈打击乐〉，高唐四平调，阳谷谷山调等。它们皆为曲牌或曲牌联缀体，非板腔化，同宫系统的调式变换，具有单性对比感，因而归杂曲类无疑。有人把俚曲〈淄川地区〉亦归入杂曲曲种，言其叙述性特点，风格特点近于曲艺；然俚曲至今仍以单曲演唱或联曲演唱为其表现形式，没有像其他杂曲曲种具有各自的结构程序，还不能表现长篇叙事性作品的功能。

无论是杂曲、牌子曲、花鼓等曲种，其共性即是由单档向多档过渡，由坐唱向走唱过渡，从单一板式，单一调式（同宫）逐步向板式变化，复杂调式（异宫）过渡，最后成为立体美的音乐形象，就像现在许多曲种的唱腔复调化、伴奏的电声化、表演的时代化一样，终将出现新的曲种，再度开花结果。

山东落子曲种，在50年代，把它归入杂曲类，我认为不妥，因落子亦属渔鼓唱腔特点，仅调式不同，而又以钹（叮）筒板伴奏，故应列入渔鼓类。

板诵类曲种渊源最久，可追溯至唐代的“说话”、“变文”（俗讲），不过上板的曲种直到清代才出现。像竹板书、快书、数来宝、莲花落等（包括北京“子弟书”）突出表现韵与板的作用；这类板话较说话更富于艺术性。

山东板诵曲种除人所共知的相声（是否可再划出尚不能决定）外，有山东快书（济宁）、毛竹快书（惠民）、评词（单县、牟平等县）。讲故事虽不归入曲艺，实际上是不归类的曲艺。

此种曲种，虽无音乐，然其艺术性、群众性最强，功能性很大，在各地深有影响。曲艺家侯宝林同志曾将曲类归为四类——即相声、快板快书、鼓曲、评书。（见《参花》）实际上把曲艺归纳为说、唱、笑三类。这种以“说”为主的分类界定，仍可推敲。

对于山东琴书，似乎是无可争议，自然是琴书类，但从其结构形态上观察，不难看出其结构的双重性，即类于鼓词板腔结构，又类于杂曲联缀结构。近年来，始定为主插板腔体（亦可称主插式板腔体）。作者认为，琴书亦可归入鼓曲类。

本文另外一个主题内容是关于对分类界定的探索，这是一个众见粉云的未定论课题。

山东地方曲种，不足八类（按过去分类而言）。其中难以归类的曲种亦不少，如：类似八角鼓、杂曲体结构的弹词（莱阳县），唱书型的毛竹快书，渔鼓风格的小鼓（邹县），山东落子，道情式的端鼓（端供腔）、单鼓，民歌风式的俚曲、调式、板式、风格相同的弦子鼓（费县）、三弦平调（平邑）……等，都属于吟唱类型。

分述如下，其一，弹词始于明代，清代方兴，嘉庆26年

〈1547年〉方有印稿问世。（见《西湖游览志余》）此曲类由陶真而来，一直流行于江南，以苏州弹词、宁波文书、福州弹词、长沙弹词、绍兴平湖调为著。根本没有流入黄河流域的山东境内。实为牌子曲之变革曲种。因其曲牌结构类同八角鼓，而仅仅用月琴、琵琶等弹拨乐器伴奏，故而得名。

其二，关于滕、邹二县的“小鼓”。源于清代乾隆年间，曲种始于石元朗（号为石朗），邹县人。小鼓以民间小曲为基调（如“李翠莲调”）。击鼓徒唱，不加乐器伴奏，亦非板腔体（仅有散唱乐句）。有人认为它源于宋代“鼓子词”，属鼓词类。笔者认为不妥当。小鼓的伴奏鼓点繁多，如“五鼓二板”、“单尾翅”、“双展翅”、“浪里翻花”等套数。其形态近于渔鼓。调式、旋法亦类同于大关口渔鼓。故纳入渔鼓类是可行的（包括山东落子）当然这是一家三见。

其三，关于单鼓（胶东）端鼓（济宁地区）的旧属问题，笔者虽已在《山东地方曲艺音乐》一书中归入渔鼓类，但也实属不得已。二者之源仍为曲牌型结构衍化所致。例如单鼓（又称登州单鼓）是东北“走鼓”之变种，以东北民歌为基础，如：送神调，瞧情郎杂耍小唱等小调，在单鼓中也是主要曲牌；又吸收了当地民俗小曲而组成基本曲调。

端鼓（微山湖地区）又称打端鼓，专在湖中演出，与陆地隔绝，是渔民独有的演唱形式。其结构类似杂曲体曲种，是曲牌联缀与载歌载舞相结合的曲种，即可归道情渔鼓类又可归走唱类。常用曲牌如“七字韵”、“京调”、“念佛调”等，有说有唱。二者相同之处都是供人以祭神烧香还愿之用，并有一定演唱程序；特别是单鼓

更为突出。如图：

单鼓演唱程序：

开壇——接神——安神——封灯——打棚——唱故事——搬亡人——送神

二者所以称“鼓”，实因用鼓（扁形鼓）而得名，而并非鼓词。像其它似是而非的曲种（如毛竹快板等），虽为唱书型，并非杂曲类，而是带韵的板话，类似莲花落，故仍归于板诵类。

即明脉络，方可界它。

从中国曲艺史上看，曲种产生，繁衍过程也是进行分类的过程。隋唐以前虽有“说话”（见墨子《耕耘篇》，荀子《成相篇》，及《诗经》的《商颂》，《玄鸟》等），但没有传入民间成为通俗说书，故未形成定格的曲类曲种形式。

唐代变文（俗讲）是佛教使用较通俗的语言，宣讲佛经的一种特殊说唱形式；目的是利用法师劝诱子民信从佛祖，传讲佛教教义（见《敦煌变文集》）。

唐代还有一种通俗文学形式，名“转变”，这倒是流传于民间的一种通俗说唱形式，内容是讲民间故事并用图卷相配合的变文，如《五子胥变文》，《王陵变文》，《昭君变文》等，还有《降魔变文》，《维摩诘变文》，《目莲变文》等带有佛教色彩的唱段。因而隋唐的曲艺不可能分支太多，不能归类。

宋元时期，形势大观，如鼓子词（大鼓书前身），词话（评词前身），复赚（莲花落说唱型），涯词（傀儡戏前身），货郎儿（曲牌体曲种型），以及南北方之陶真（评词前身），诸宫调（俗曲类），可谓种类繁多，这个时期虽然没有更明确的分类，实已分

为说话、演唱、说唱三种形式了。

明清时期，已出现一树多枝和多树枝的格局，曲种多达200余种以上，数不胜数。比较著名的曲种有：陶真、诸宫调、弹词、词说、唱词、文词、说唱、打谈、门词（门事）、盲词（即瞽词）道情、南词、弦词、鼓词、段儿书、子弟书、竹板书、快书、牌子曲、莲花落、渔鼓……等几十种之多。直到清末民初，曲艺八类才逐渐成定局，即鼓词类、牌子曲类、杂曲（俗曲）类、琴书类、弹词类、渔鼓类、走唱类、板诵类八类。

笔者认为，这种分法币多利少，其一，就繁而论，仍不能包括所有曲种的归属；其二，偏重于唱书型，置板诵于次要地位（包括至今昌盛不衰的相声），其三，走唱类难与民间歌舞相区分，如花鼓曲种，某些杂曲带走唱形式的曲种，还有些“小唱”型曲种（如湖北小曲、榆林小曲、莺曲等）是歌还是曲艺，也难绝然分清。

山东曲种的界定，按原来分类（即八类法），只有七类。即一、鼓词类：梨花大鼓、东路大鼓、平度大鼓、胶东大鼓（包括福山、蓬莱、柘县、莱阳等县大鼓）、诸城大鼓、章丘大鼓、木板大鼓等。

二、牌子曲类：聊城八角鼓、济宁八角鼓、胶州八角鼓、济南八角鼓、莱阳弹词（应为八角鼓）。

三、渔鼓类：济宁渔鼓、胶东渔鼓、惠民渔鼓、渔鼓坠、山东落子、平调弦子鼓、三弦平调、单鼓、端鼓、秧歌溜等。

四、杂曲类：临清时调、临清琴曲、高唐四平调、山东清音、谷山调、柳琴调、俚曲等。（济南脚天调亦应归此类）

五、琴书类：南路山东琴书、东路山东琴书、北路山东琴书。

六. 走唱类, 花鼓丁香, 胶东花鼓, 鼓子秧歌(歌舞型)

七. 板诵类, 山东快书, 竹快书(唱书型), 单县评词, 阜平评词, 济南评词, 相声等。

对于曲艺将来分类, 笔者认为, 现代分类过于繁锁, 可把杂曲、走唱两类合并为俗曲类, 花鼓虽属走唱曲种, 但从结构上看, 与杂曲相似, 仅是表演方法不同, 又加半奏锣鼓, 应归杂曲; 牌子曲虽具有曲牌联缀固定程式, 但也是杂曲, 故将杂曲、牌子曲、走唱应合为一体, 叫俗曲类为宜。

鼓词类曲种较多, 但皆属板腔体, 不容置疑仍为鼓词类, 山东琴书即有板腔部分, 又有曲牌性质, 身兼两类特点, 故可归入鼓曲类。

渔鼓及渔鼓类曲种有同一的特点和独有渔鼓风格, 故不再另行归类, 仍叫渔鼓类。(即吟唱类)

板诵类亦可改名书板类, 即评书、相声、快板、快书总称。

这样界定已成, 即鼓曲类、俗曲类、渔鼓类、书板类四种类。不过此四类分法, 也不同于《全国优秀短篇曲艺获奖作品集》一书序言, (陶钝同志撰稿)中所分的四类八种, 即曲词唱词、快书板话、评书弹词鼓词、相声滑稽。

亦不同《民间文学概论》中所说的评书、鼓书、快板、相声四类分法, 实际上是说、唱、鼓、逗, 也偏重于说书、板话。

耿英同志在《曲艺五类说》一文中(见《曲艺艺术论丛》第七辑)。提出的曲艺五类说是有理论根据的, 他是在四类说基础上加上走唱类形成五类说的。

山东地方曲种在曲种比例上, 也以唱书型为主, 说书型为次,

虽然后者在群众中影响很深，但唱书型曲种应在理论上占有一定的地位。笔者之四类说，要点是：把山东琴书归于鼓曲类，把杂曲、牌子曲、走唱合为俗曲类，把介于杂曲、渔鼓、鼓词的部分曲种，归于渔鼓类（即吟唱类），板诵类不变，共四类。

分类的目的在于发展，改革曲种，使之相近的曲种，便于相互借鉴和渗透。取其长而补其短；更好地反映现实，服务于现实。这是长期以来曲艺为政治服务的一个标志，是有力的一棵革命机器的螺丝钉。并且在我国几个历史时期内作用突出，对人民解放事业做出不朽的贡献。

曲艺之花，其特点具有较强的叙事功能而优于歌舞。但亦有其币，即艺术性不如歌舞，因而与时代节奏逐渐脱节，问津人日益减少。近几年来，曲艺工作者和音乐工作者不懈地将曲艺音乐结合以电声乐队、管弦乐队，曾在群众中引起震动，特别是引起青年人的兴趣，无疑这是一次较成功的尝试。但需要进一步改革，使之在结构上产生一次较大的变异，向着复调化，多声部化，多调式化（指远关系调转调）、和声化前进；在演唱风格上亦要利用现代声乐方法（包括三种唱法）根据曲种不同，方言不同进行改革尝试，一定会带来曲艺音乐的新潮流。

1988年1月

