

K1 J617.1

长阳南曲唱腔研究

毛 侠



湖北省群众文化馆编印

一九七九年七月 武汉

7619

长阳南曲唱腔研究

毛 侠

湖北省群众文化馆编

一九七九年七月 武汉

7619



中央音乐学院图书馆藏书

总登记号: ZL7619

分类号: F5

作者: 毛侠

长阳南曲唱腔研究

湖北省群众文化馆编印
湖北省新华印刷厂印刷

1979年7月·武汉
收工本费1.50元

目 录

长阳南曲概况·····	(1)
曲目段子唱腔分析·····	(9)
混合联曲体结构·····	(9)
南曲联曲体结构·····	(35)
南曲基本曲牌联曲体·····	(35)
部分南曲曲牌联曲体·····	(49)
南曲小联曲体·····	(59)
北调〔寄生调〕单曲体结构·····	(65)
曲牌唱腔分析·····	(76)
曲牌唱腔总体概貌·····	(76)
核心曲牌唱腔·····	(77)
南曲头·····	(78)
南曲尾·····	(82)
垛 子·····	(85)
等 板·····	(90)
卫腔·数板·····	(93)
变体曲牌唱腔·····	(99)
月 调·····	(99)
浪 板·····	(102)
马蹄头·····	(105)
马蹄调·····	(108)

悲腔	(110)
湖腔	(112)
香炉尾	(114)
辅助曲牌	(116)
银纽丝	(116)
叠落金钱	(120)
满江红	(124)
叠断桥	(125)
清江引	(127)
四平	(130)
浪四平	(131)
凤阳调	(133)
西腔	(134)
南路	(136)
垂金扇	(138)
卖杂货调	(144)
点点花	(146)
雪花飘	(147)
丝弦曲牌	(148)
附录一 传统段子词曲选录	
打渔杀家	(157)
玉十朋祭江	(173)
秋江	(184)
附录二：传统曲目初辑	(221)
后记	(223)

长阳南曲概况

在鄂西南山区的长阳、五峰两县，流传一种湖北地方小曲：“长阳南曲”。以长阳为主，集中在长阳的资坛、桃源一带；五峰的蒿坪、柴埠溪也较为盛行；宜昌市过去也曾有过唱南曲者。

长阳南曲历史悠久，至今已有二百余年。唱词比较文雅，唱腔相当优美。

由于反动统治阶级的摧残，解放前多年来，南曲逐渐衰微。一九六三年进行南曲普查时，在宜昌市会唱南曲的艺人，已经只有郭次棚一个，而他也是“三十年未遇知音”了。就是在长阳境内，由于人无后学，曲无传本，很多人也只知有南曲之名，未闻南曲之音。

解放以后，山区生产逐步发展，群众对文化生活的要求也日益迫切。由于山区交通不便，居住分散，为适应这种特点的轻便灵活的南曲曲唱艺术，在党的文艺方针政策指导下，群众业余的南曲演唱活动，才又在民间艺人较为集中的长阳资坛等地，开始活跃起来。

为了批判地继承和发展民间艺术，使南曲更好地为社会主义革命和社会主义建设服务，在省、专、县各级党委的重视和领导下，一九六一年至一九六四年，由省、专、县文化主管部门先后组织了专门班子，多次深入山区挖掘有关南曲资料，普查了长阳、五峰两县和宜昌市还活着的共六十二个南曲民间艺人（其中

绝大部分是农民，还有乡村医生、教员、手工业者和小商贩等）。先后搜集采录了一百四十多个南曲传统曲目（不包括曲目相同而文词不同的曲目），二十八个传统唱腔曲牌，十个丝弦曲牌。据艺人谈，南曲传统曲目中所谓“戏段子”（即有一定故事情节的）原来就有一百多出。现在搜集到的不过三十六出，可见有许多曲目是已经失传了。就是现存的曲目中，有一些也只保存了文字，已经没有人会演唱了。在曲牌唱腔中，艺人知有其名但早已失传的，有〔水葫芦〕、〔油葫芦〕、〔肩背玉〕等几个。《昭君和番》这个段子里，就还有这几个曲牌的名字。

在挖掘民间艺术遗产的基础上，长阳县文工团，湖北省民间歌舞团、湖北艺术学院，都组织了青年演员和学员向老艺人学习弹唱，初步整理了一批南曲传统曲目，并创作了一些南曲现代节目，先后参加了一九六三年“湖北地方小曲观摩演出”和一九六四年“全省曲艺现代节目观摩演出”，受到广大观众的欢迎和文艺界的重视。长阳文工团还成立了南曲队，经常上山下乡演出。南曲这支花，又重新开放在社会主义的百花园里。

长阳南曲这支花，和祖国其他文艺花朵一样，也曾遭到万恶的林彪、“四人帮”的严重摧残。十多年的岁月，长阳南曲很少有人演唱。

一九七六年十月，粉碎了祸国殃民的“四人帮”，文艺重新得到解放。部分专业文艺团体和一些业余文艺宣传队陆续演唱南曲节目。为使南曲更好地为新时期的总任务服务，更好地为四个现代化建设服务，现将原先由于林彪、“四人帮”的干扰破坏而被迫停止印发的长阳南曲传统音乐资料编辑付印，并借此机会着重对于南曲的唱腔进行初步的分析研究，提供给专业和业余文艺工作的同志们参考，向同志们请教。

长阳南曲的遗产，内容相当丰富，唱词比较文雅。从现有的南曲传统曲目来看，在内容上，大致可以分为三类：

(1) 取材于小说、传奇和民间故事的段子。包括《三国》、《水浒》、《琵琶记》、《荆钗记》、《玉簪记》、《拜月记》、《西厢记》等等。这类段子，大都有一定的人物和故事情节。由第三人称的表唱开始，进入角色的叙唱或对唱，再以表唱结束。段子都是短篇，没有长篇大书（据艺人谈，过去也有将几个内容连贯的短段子接唱的。由于现在曲目不全，能够接唱的已经不多）。这类曲目中，除《仁贵征东》、《游龙戏凤》、《皮金顶灯》、《八仙庆寿》等节目，内容问题较多外，一般地说，有整理修改的基础。也有象《扫松》、《长坂救主》等比较优秀的传统曲目。在这类曲目里，除《西厢记》中的几段和《秋江》及《水浒》中的《杀惜》，在湖北的“汉滩小曲”中也有之外（表现方法不同），其他的曲目汉滩小曲中都没有。特别是表现古代英雄人物争战杀伐、金戈铁马的题材如《长坂救主》、《打渔杀家》之类，更为其他的湖北地方小曲所罕见。

(2) 咏物、怀人、写景、抒情的小品。这类曲目，一般没有什么故事情节，篇幅较短，最短的只有七句半唱词。有的来源于明清俗曲，如《四季相思》，就和清人所辑《时调小曲丛钞》中的《四季相思》曲词大同小异；有的摘取自其他文学作品，如《黄昏》的唱词，取自《聊斋志异》中的《凤阳仕人》篇；有的则是当时某些“读书人”的手笔，或自命风雅，无病呻吟，如《春》、《夏》、《秋》、《冬》之类；或歪曲现实、粉饰太平，如《渔樵耕读》等等。总的来说，这类曲目，除《问天》、《数灯》等少数节目可取之外，大都思想消极，情绪低沉，是不怎么健康的。

(3) 封建文人应酬、说教的陈词滥调。这类曲目，大都是宣扬反动封建道德，引经据典，咬文嚼字，满纸荒唐语，一付八股味。可以说是南曲中的主要糟粕。

应该批判地继承传统，取其精华，去其糟粕，推陈出新，使其“古为今用”。上述南曲第一类中的传统曲目里，象《三国》题材的段子，以及象反抗强暴的《打渔杀家》，象歌颂高贵情操，表现人民的正义与道德的《钱玉莲投水》、《王十朋祭江》、《扫松》，象歌颂美好的爱情，向封建礼教挑战的《西厢记》的几个曲段等等，都比较优秀。第二类中的传统段子《问天》、《数灯》等及咏物寄怀之类的曲目，有整理的价值。从总体看，南曲的文学部分是丰富的，词句比较文雅。其中一部分曲目可以整理，有的可作研究。

南曲文词的艺术处理手法比较多样，主要的是：其一、铺述人物故事。其二、咏物寄怀。这类小品虽无故事情节，但抒写景物较为细腻，如《风》这个曲段：

徐徐轻风，
无影无踪。
江湖常把扁舟送。
吹卷杨花西复东。
推动白云，
现出奇峰。
飘落黄叶，
飞颺半空。
敲动竹声摇金凤，
磨前铁马响叮咚。
渔翁说：
七里滩头波浪险，

芦花湾里系短蓬。

樵子说：

满山黄叶篱笆下，

老松摇首鱼化龙。

农夫说：

怕的是秋来落青烟（后三字可能有误），

喜的是麦浪起千重……

抓住一点而加以开掘，以细腻的笔调抒发了作者的感情。南曲在语言的处理上大致是两种不同的类型：一种是表现人民群众生活的；另一种则是表现士大夫的思想感情。前者生动活泼，通俗易懂；后者滥用典故，枯燥乏味。

第一种如怕老婆的皮金，在老婆睡熟后，他自己苦恼了一夜，用叹五更的手法，每一更安排一段与他的恶婆娘生活中的一段描写，如回忆他的新婚时的“三更后”的一段：

听樵楼咚咚咚鼓打三更，

埋怨媒人不该结下这门亲，

择定良辰下聘礼，

选取吉日去迎亲。

前打灯笼火把，

后吹喇叭喷呐，

离了我家，去到她家，

岳父岳母把话搭：

“我的女儿胆大，

自幼不怕爹妈，

娶到家去休要波喳喳”（波喳——长阳方言，不和之意）。

那时节，岳父岳母的话全然不听他。

求娶新人上了轿，

前打灯笼火把，后吹喇叭唢呐，
离了她家，来到我家，
拦下车马，拜过天地，再拜爹妈。
二人吃了交杯茶，
红罗帐里来坐下，
喜她，爱她，偷眼看她，
喀嚓两个咀巴啊……

通俗而易懂，生动而风趣，并具有长阳语言的特点。

总的说来，南曲遗产的文学部分是丰富的，语言文字，基本上能够雅俗共赏。

三

长阳南曲的唱腔，显著特点是悠婉细腻，优美抒情。唱腔曲牌比较丰富，而且具有一定程度的长阳、五峰山区的岩土气息。现存传统唱腔曲牌共二十八支，丝弦曲十首。总的来说，以优美抒情，婉转动听见长。曲牌唱腔主要来源于明清的俗曲。这和同它邻近的姊妹曲唱艺术“汉滩小曲”的来源大致相同。如南曲的核心曲牌唱腔“南曲”（包括“南曲头”、“垛子”、“等板”、“卫腔、数板”、“南曲尾”），与汉滩小曲的“南曲”、“南曲头”、“南曲尾”等唱腔旋律基本上相同，只是由于语音的差异因而演唱风格有所区别。再如长阳南曲中的辅助曲牌〔银纽丝〕、〔叠断桥〕、〔叠落金钱〕、〔凤阳调〕等等，在汉滩小曲里也有。这些明、清时期的俗曲流传到湖北地方之后，与湖北的地方语音结合，则具有浓厚的湖北地方风味。俗曲流入到长阳、五峰一带山区之后，与当地的语音相结合，也就具有比较浓厚的长阳、五峰山区风味。正因为如此，所以外地人学唱长阳南曲时，由于语音的关系，往往不及长阳当地人习唱长阳南曲那样易于掌握风格。

其次，长阳南曲的唱腔，与长阳、五峰一带的民歌及地方戏剧有着一定的血缘关系。如〔南路〕这支曲牌，乃是本地灯戏（皮影戏）中的曲牌之一。南曲中的丝弦曲〔一枝梅〕、〔观音扫店〕，也是从本地灯戏中吸取过来的。

南曲曲牌表现力较强，情趣多样。有优美、抒情的，有轻松、愉快的，有活泼、风趣的，也有比较激情、热烈的；有的曲牌甚至能够适应不同的内容及表现不同的思想情绪，即具备“一曲多能”的特点（这是曲唱音乐带普遍性的一个特点）。南曲缺少高亢、雄壮和气势磅礴的曲牌。从总体看，南曲的曲牌既能描绘景物，又能表现人物性格；既长于叙事，亦善于抒情，能悲能欢，养柔能刚，相对地说是刚少柔多。

南曲的唱腔分为“南曲”和“北调”两类。即艺人通常所说的“南腔北调”。现存的二十八支曲牌中的二十七支属于南曲系统。而北调这一腔系仅存〔寄生调〕一支曲牌。“南曲”系统的曲牌在乐器伴奏的弦式，统统是“正板”。即三弦是 $1\ 5\ 1$ 调弦，二胡是 $5\ 2$ 调弦。“北调”腔系在乐器伴奏的弦式为“反调”。即三弦是 $5\ 2\ 5$ 调弦，二胡是 $2\ 6$ 调弦。

南曲的板式只有两种：一种是“三眼板”（即四拍子），一种是“无眼板”（即一拍子、乙字板）。演唱长阳南曲“三眼板”的击板法特殊，不同于一般曲艺和戏曲的击板。唯有唱长阳南曲的“三眼板”是一板三响，别具一格。即板上响一重板，一眼停板，二眼、三眼各响一轻板。如 $\frac{4}{4} - 0\ 0\ \times\ \times \left| \overset{\times}{\times}\ 0\ \times\ \times \right| \overset{\times}{\times}\ 0\ \times\ \times \left| \overset{\times}{\times}\ 0\ \times\ \times \right| \overset{\times}{\times}\ 0\ \times\ \times \left| \overset{\times}{\times}\ \dots\dots \right|$ 。

长阳南曲过去没有妇女弹唱，也无专业艺人，而是挚友相教，历代口传。常在劳动余暇，新婚喜庆之时，能唱善弹者三五相聚，尔唱彼弹，亦有帮腔。有这般说法：“夜不静不弹，有风声不弹，

丧事不弹。”以自弹自唱为主，没有表演动作。广大群众善弹会唱的不是很多，但多十分喜听。现在有女演员，并辅以表演动作。有坐唱、站唱、表演唱多种演唱方式。以长阳、五峰一带的地方语音进行说白（包括散白和韵白）。

长阳南曲的伴奏乐器以三弦为主，合以二胡、四胡、扬琴等丝弦乐器。其云板却为演唱者决不可少的东西。

在南曲的旋律进行、乐曲结构，韵味加花等演唱风格上，长阳、五峰乃至宜昌市的南曲艺人都有共同的特点。但又各具一格。象长阳的《悲秋》重深沉；五峰的《悲秋》重委婉。长阳的〔南曲〕显得朴质；五峰的〔南曲〕显得活泼；宜昌市的〔南曲〕行腔报字则含有一些汉滩小曲色彩。这是由于随着具体的地方语音的差别，在报字行腔时的抑扬顿挫各具特色。纵然是长阳同一资丘地区的不同艺人，在运用曲牌上和所唱的同一支曲牌，也是大同小异。诚然，重要的是大同。不大同，则脱离了曲种总的风格特色。但可贵的又在小异。也就是由于小异，则形成同一艺术品种的不同流派。简言之，重在大同，贵在小异。大同是共性，一般性；小异是个性，特殊性，也是独创性的表现。本文主要就其共性，从总体的角度，对南曲的音乐唱腔进行初步分析研究。

曲目段子唱腔分析

已知的长阳南曲一百三十多个传统曲目，音乐唱腔大致是三类、五种结构形式。

第一类是以“南曲”曲牌作为整个段子的音乐唱腔骨架，适当地穿插一些其他单曲牌的“混合联曲体”结构形式。

第二类是由“南曲”中的几个小曲牌连接起来的“南曲联曲体”结构形式。在此类结构形式中，又有三种情况：一种是“南曲基本曲牌联曲体”；二种是“部分南曲曲牌联曲体”；三种是将〔南曲头〕同〔南曲尾〕连接起来的〔七勾半〕结构形式，即“南曲小联曲体”。

第三类是北调腔系的“寄生调单曲体”。

上述第一类曲目段子及其音乐唱腔结构“混合联曲体”，乃是长阳南曲这一曲唱艺术的主体，此类曲目段子多为有人物、故事情节的所谓“戏段子”。

现将上述三类分述如下：

一、混合联曲体结构

这种音乐唱腔结构比较庞大，但曲牌连接的规律却是很清楚、严谨、规范的。在此类“混合联曲体”中，关键在于选用哪些非“南曲”曲牌的其他单曲牌穿插其间，做到能够恰当地适应剧情和表现人物。艺人对于同一个曲目段子所选用的曲牌，基本上是一致的。这种“混合联曲体”的段子中，少则运用五、六支曲

牌，多则运用十来支曲牌，按一定的规则进行连接。有一条基本规律，就是以〔南曲〕的若干基本曲牌作为整个段子的音乐骨架，再适当地安插一支或几支“其他单曲牌”。正是由于在这一类音乐唱腔结构中是以“南曲”曲牌作为骨架，所以这个曲种的名称叫《南曲》。这类“混合联曲体”的曲牌连接顺序，大致是这样的：

〔南曲头〕→〔垛子〕

{ →〔等板〕→其他单曲牌→〔等板〕→ →其他单曲牌→〔等板〕→ →〔等板〕→其他单曲牌→〔卫腔、数板〕→〔等板〕→ }	〔南曲尾〕
---	-------

这类“混合联曲体”的段子中，各个曲牌的艺术功能作用大致是这样的：

（一）【**南曲头**】。起着演唱者表述段子的故事的开头，叙事性强，引导观众准备倾听剧情的启腔作用。因为它只起启腔作用，所以往往只唱一遍，或者只唱〔南曲头〕的头一句唱腔旋律，立即转入〔垛子〕。

（二）【**垛子**】。由〔南曲头〕启腔后，进入叙述故事的具体内容。它是展开矛盾冲突前和发展故事情节前的叙事部分。〔垛子〕起叙述故事和展开矛盾前的预示作用。此时对由前、后两个乐句组成的〔垛子〕一般只唱一遍或两遍后，进入〔等板〕或其他单曲牌。

（三）【**等板**】（又叫〔上、下句〕）。它是进入人物角色和进入故事情节及揭示矛盾冲突的起点，开始抒发角色的思想感情部分。〔等板〕抒情性强，这时，〔等板〕起着初揭矛盾、初露情思、初展情节的作用。〔等板〕可以连续反复唱数遍后，进入其他单曲牌（也有少数段子在〔垛子〕的后边就进入其他单曲牌）。

（四）**其他单曲牌**。这是进一步发展故事情节，进一步展开

矛盾冲突，并通过矛盾纠葛达到高潮以至矛盾解决的一大段中，视其剧情内容和人物性格的需要，选择运用多种多样的单曲牌的部分。这一大段是选用曲牌的关键所在。至于选用哪些具体曲牌，要从唱词提供的内容需要出发，选用能够适应剧情和能够恰当地表现人物思想感情的曲牌。亦可在其他单曲牌之间再现〔等板〕。或在其他单曲牌之后又运用〔等板〕，因为〔等板〕抒情性强，适应性比较“多能”。而且在其他单曲牌之间或之后安排〔等板〕，还能起到加强整个段子南曲风味的作用。选用其他单曲牌时，既顾及局部突出、鲜明的艺术对比，又顾及总体的协调、统一，对比和统一相结合，不使顾此失彼。总的说来，这一大段的音乐，步步紧，层层激，达到高潮后，进入〔南曲尾〕。

（五）【南曲尾】。它与段子开头起启腔作用的〔南曲头〕是首呼尾应的关系。〔南曲尾〕叙述性强。最后落在“1”音（宫音）上结束整个段子的全曲，起完满强烈的曲终煞腔作用。前面曲首的〔南曲头〕启腔不宜多唱，此处曲尾的〔南曲尾〕煞腔也不宜多唱，甚至只用〔南曲尾〕的一句尾腔，果断、干脆、利索地终止全曲。因为当音乐唱腔达到了高潮之后，如果将〔南曲尾〕再反复唱，就“冷”场了，会成“画蛇添足”。

下面列举几个这类“混合联曲体”的曲牌连接具体情况。

《关公放曹》：〔南曲头〕→〔垛子〕→〔银纽丝〕→〔叠断桥〕→〔等板〕→〔南路〕→〔四平调〕→〔等板〕→〔南曲尾〕

《仁贵醉酒》：〔南曲头〕→〔垛子〕→〔等板〕→〔数板〕→〔卫腔〕→〔叠断桥〕→〔等板〕→〔凤阳调〕→〔四平〕→〔数板〕→〔卫腔〕→〔南曲尾〕

《打渔杀家》：〔南曲头〕→〔垛子〕→〔等板〕→〔银纽丝〕→〔数板〕→〔卫腔〕→〔数板〕→〔卫腔〕→〔等板〕→〔南曲尾〕

《武松杀嫂》：〔南曲头〕→〔垛子〕→〔等板〕→〔叠断桥〕→〔银

银丝]→[等板]→[叠落金钱]→[等板]→[南曲尾]

《红娘递柬》：[南曲头]→[垛子]→[等板]→[四平]→[银丝]→[等板]→[南曲尾]

《秋江》：[南曲头]→[垛子]→[等板]→[数板]→[卫腔]→[叠落金钱]→[银丝]→[叠断桥]→[湖腔]→[等板]（[湖腔]接[等板]反复多次）→（说白）→[等板]→[湖腔]（[等板]接[湖腔]反复多次）→[浪四平]→[湖腔]→[四平]→[等板]→[西腔]→[南曲尾]

《王十朋祭江》：[南曲头]→[垛子]→[等板]→[悲腔]（[悲腔]接[等板]反复多次）→[南曲尾]→[悲腔]→[南曲尾]

下面，试以这种“混合联曲体”段子《扫松》为例，看看怎样具体运用各个曲牌进行连接？如何选用适应内容的曲牌？

《扫松》这个段子，题材内容比较健康、深刻。为表现具体的内容细节、人物的思想感情及刻画人物性格，选用了九支曲牌，有机地连接起来。

先用前奏音乐作为引子，再以唱书人的口气表白后，以叙事性见长的[南曲头]启腔，紧接着进入[垛子]，初步叙述人物角色的行动。

扫 松

1 = F 三弦（1 5 1弦）二胡（5 2弦）

中速 J = 84

♯ 5[♭] - 5 6 1 2 3 5 6 1̇ 5 - 0 1̇ 0 5 6 |

J = 96

$\frac{4}{4}$ 1̇. 6̇ 1 2 3. 2 3 4 | 3 4 3 2 1 7 6 1 2 - |