

论湖北曲艺音乐的分类

枫 波

一九八八年七月

论湖北曲艺音乐的分类

枫 波

湖北是楚人的故里，巴人的故乡，历史悠久，音乐文化及其歌唱习俗源远流长。“一把芝麻撒过河，屋前屋后都是歌”。巴歌、楚舞覆盖着湖北的山岭村寨，遍布荆楚大地的江河湖泊。歌唱已渗透到了人民生活的各个领域，成了人民生活中的一项重要活动内容。

随着人类社会的不断推进，伴随人类生活不同领域、不同习俗的歌唱，也逐渐地发展、延伸、变异，出现了许许多多的艺术形式，凝聚成了众多的民间艺术品种。以说唱故事为重要特征的曲艺，就是民间艺术大家族中的一个重要类别，一个与人民生活关系密切的艺术品种。

曲艺也和其它民间艺术一样，都是人类社会生活的产物，人民生活及其思想情感的反映。因此，它的音乐及其形成并非生来就是如此，它也随着人类社会经历了一个由简入繁、由微生巨、由萌生发展到逐渐成型的漫长过程。

由于人类生活的逐渐丰富、歌唱内容的不断更新，作为反映内容的曲艺音乐也随之而发展变革。不断地进行着推陈出新。随着商业的发展，特别是市民经济的兴起，不仅为曲艺的发展繁荣奠定了社会基础；而且也促进了曲艺音乐的竞争与交流。艺人为了自身的生存，适应新的环境和人们不断改变的审美情趣，他们在茶楼、酒肆以及辗转

行艺过程中，不断探索，改善唱腔，标新立异，于是，新的形式相继出现，或一种曲唱形势，因地、因人、因事的不同，不断地繁衍、分蘖，一种形式发展为带有“母体”色彩的多种形式，一个品种衍变成了同类中的若干独立品种。曲艺音乐的分类工作，就是要将名称繁杂、形态各异的诸多形式，纵横比较，找出其内在联系，做到“同类相求”“物归其类”，确定其种类属性。

（一）曲艺音乐分类的理论基础

“物以类聚，人以群分”。这一客观规律不仅存在于自然界和人类社会，而且也同样存在于反映人类生活及其思想情感的艺术领域，存在于曲艺音乐之中。

曲艺可以分类，这是众所周知的事情，而且曲艺的分类工作也并非始于今日。所需探讨的问题是，曲艺是一门融说、唱、表为一体的综合艺术，因此，它可依其文学题材样式，或依其表演形式，或依其体制结构、音乐形态、发展手法的异同进行划分，同样亦可从“集成学”的角度对不同种类属性的曲种音乐进行有机的编排划分。但无论从何种角度进行分类，都必须依其一定的理论作为指导分类的思想基础。笔者近年来主要从事曲艺音乐集成的编辑工作，因此，关于曲艺音乐的分类，也围绕著《集成》的分类方法进行探索。笔者认为《集成》的分类，应以“种”的概念作为认识曲种音乐的生成与发展的理论基础，以曲种传统音乐的体制结构、音乐形态、发展手法，并兼顺

其表演形式的异同作为分类的依据，较为容易把握与揭示曲种音乐由散到聚、由聚到变异的衍变轨迹。因为音乐是形成的内涵，它在一个曲种中犹如植物的胚芽，是最具活力的部分，从而也最能显示“种”的特征。

种的概念、种的胚芽不仅存在于音乐之中，而且也普遍地存在于其它学科，存在于整个科学领域。恩格斯在《自然辩证法》一书中说，科学的一切部门，如人体解剖学和比较解剖学、胚胎学、动物学、古生物学、植物学等等，都必须以种的概念作为基础，如果没有种的概念，科学部门的一切都不仅要发生问题，而且干脆被废弃了。今天人们对曲艺以种相称，说明种的概念早已被人们所认识，这无疑是种的概念在人们认识中的一种反映。

达尔文在其《物种起源》一书中说，一切生物都是群下分群，象一棵大树下有若干小树一样。“同一属的若干物种虽然散居世界各处，距离极远，但最初必发生于同一原产地，因为它们都是从共同祖先传下来的。”“原出于一个祖先的物种组成了属，由属组成亚科、科及目，都归入一个大的纲之下。”“一切生物都依照两大原则，即体型的一致律和生存条件律而形成……凡属于同纲的一切生物，无论生活习惯如何，它们的构造基本上也是相符的，体型一致律，是由于祖先系谱的一致。生存条件律是一个较高的法则，因为通过以前的变异和适应的遗传把体型一致也包括在内了。

曲艺音乐虽然属于意识形态，上层建筑的范畴，有其不同于生物

的自身规律，它的发展衍变更多地会受到人们的审美情趣，曲唱内容等因素的影响，但大千世界万物的生成与发展，无不受到自然规律的支配与制约。艺术和生物界之间在其发展、生成、衍变中也存在“惊人的类似”。曲艺也象一棵大树下生长着若干小树一样，曲种也群下分群，在一个大曲种之下，往往也存在着若干与大曲种有“谱系”维系的若干较小曲种，达尔文所揭示的规律，不仅仅存在于生物进化之中，同样也存在于曲艺音乐的发展过程之中，曲艺音乐也同样受“适者生存”和体型一致律的制约。

（二）曲种的名实及其变异

湖北境内的曲种，形式多样、名称繁杂，存在着同名异种、同种异名，名实不相一致的现象。因此，要对众多的曲种音乐分类，就必须对那些繁杂的称谓进行名实鉴别。

一种事物多种称谓，这只是民间艺术十分常见的现象。如：汉滩小曲它就有多种称谓，因其流传于长江流域的汉口滩一带，因此又叫“外江小曲”、“汉滩丝弦”，中华人民共和国成立之后，才有了“湖北小曲”的新名称。上述多种称谓实际上指的同一事物，同一曲种。又如：鄂西竹琴，它也有多种名称，因地而异。有的称之为“渔鼓”、“道情”；有的称之为“琴书”、“竹琴”；有的称之为“磁兵兵”。建国之后人们又往往在其称谓之前冠以地名。若仅从名称判断，不考察其实体，它们可能被视为若干个彼此独立或不同类型的品种，将“琴书”划入丝弦小曲类，而把其余的划入渔鼓道情类中。若

将其音乐进行纵横比较，就会发现，它的音乐虽然因人、因地有所不同和变异，但这种变异仍属同种变异，变异并未突破原种的界线，构成彼此独立的新曲种。

另一种情况，恰与上述相反。它们中的许多曲种虽有相同的称谓，它们都叫作渔鼓或道情，但在音乐上却属于同类中的独立品种。如：湖北渔鼓（即沔阳渔鼓）、长阳渔鼓、随州道情、阳新东路哦荷腔渔鼓、阳新西路哦荷腔渔鼓等等。它们虽然都具有相同或相似的传说及其共同的称谓，但若将它们的音乐加以比较，就不难发现，有些品种间仍保留着同宗的痕迹和相联接的纽带；有的音乐在辗转流传过程中逐代衍变已迥然有异，或者仅保留了体制及演唱形式上的一致；有的音乐根置的基础则全然不同。它们在长期的流传过程中，已构成了同一类别中的不同品种。因此，要对众多的曲艺形式进行分类，就必须求其实体，舍其虚名。

在曲艺音乐分类工作中，除了进行名实鉴别之外，还必须考察与掌握曲种音乐变异的“度”，因为变异是形成一个曲种不同风格、不同流派，乃至产生新曲种的一条重要途径。异，即是旧体中的新因素和新成分。是对旧体的发展与变革。变异大者，则可成为一个突破原种界线，脱离“母体”而独立的新品种。例如长阳渔鼓，据艺人讲，它的前身是沔阳渔鼓，但它在长阳土家族自治县的长期传唱过程中，由于语言及审美情趣等诸多因素，它已自觉不自觉地受到了当地艺人的改造与增删，其结果，二者之间仅保留了相同的演唱形式和相同的

音乐体制，而音乐的基础已发生了变化，脱离了“母体”形成了渔鼓道情类中的独立品种。这可以说是本地曲种，由于变异而成为另一个曲种的典型例子。

本地曲种如此，由外地传入湖北的曲种，大凡也都遵循着相似的发展变异轨迹。湖北大鼓即是一个具有说服力的例证。湖北大鼓又叫做打鼓说书、打鼓京腔。相传由北方的犁铧大鼓行变而来。最初由北方而入河南，尔后又由河南传入湖北。传入河南之后已在犁铧大鼓的基础上产生了某些变异，带有了若干中原音韵；入湖北之后，又吸收了许多鄂中南地区的方语俚语，已衍变成了洛南腔北调，南音北字为一体的另一种形式——钢鞭大鼓。尔后，在辗转流传中不断地分蘖，一部分艺人弃京腔而改用当地的方语俚语及〔四平调〕，由云板取代了原来的钢鞭和犁铧尖，从而形成了在湖北境内影响较大、地方特色浓郁的鼓书品种——湖北大鼓。

由于湖北历史上曾是“南蛮”诸民族的聚居地，语言复杂，风俗相异，于是在湖北大鼓的基础上又派生出了许多在音调上迥然有异的鼓书品种。曲艺音乐的变异和新种的形成显然和湖北的特定地理环境有关，正如《晏子春秋·内篇》、晏婴与楚王对话所云：“婴闻云，桔生淮南则为桔，生于淮北则为枳，叶徒相似，其实味不同。所以然者何？水土异也。”这虽是古代官场斗争中的一段轶闻趣事，晏婴以桔为喻先发制人，但晏婴在这段话中，却道出了一个普遍存在于生物界与民间艺术领域的一个共同规律，就是：必须“随乡入俗”，方能

“适者生存”。一个曲种由异地传入，若要在当地生根开花，就必需适应改变了的环境，自觉或不自觉地受到“改造”。这种经过改造而变异后的曲种，就由于“桔”与“枳”一样，“叶”相似而“味”不同。在曲艺音乐中这种“叶”相似者，我们视其为同类；而“味”不同者，则视其为同类中的不同品种。

（三）湖北曲艺音乐的分类

根据曲种音乐的“体”、“型”异同，内在联系，以及品种间的亲缘关系，湖北境内的曲种音乐，可分为：丝弦小曲、渔鼓道情、鼓书鼓词、踏歌耍唱四种类型。

属于丝弦小类的有：湖北小曲（即汉滩小曲）、长阳南曲、鄂西扬琴（即恩施扬琴）、郢阳曲子（即郢西三弦）、襄阳小曲、文曲、天河小曲、利川小曲、阳新小曲等九个曲种。它们的共同特征是，均采用曲牌联缀结构，个别曲种还有共同的声腔。如湖北小曲、长阳南曲中的〔南曲〕、鄂西扬琴中的〔越调〕它们之间实为同源关系。风格虽因曲种而异，但均保留着某些共有特征及其可辨性。没有共同声腔维系的曲种，在曲牌的联缀上多采用相似或相近的手法，将主要唱腔曲牌分解为〔曲头〕、〔~~果子~~〕、〔曲尾〕作曲目音乐的“支架”中间联缀其它曲牌或民间小调。〔曲头〕用作曲目的启腔，〔~~果子~~〕用以表述故事情节，〔曲尾〕用作曲目的结束。既保持了“头”“尾”呼应、音乐风格上的完整统一，同时又保持着丝弦小曲各曲种之间“体”“型”上的基本相同。

丝弦小曲之间另一条相维系的纽带，是相似的演唱形式，相近的演唱环境。演唱时均有丝弦伴奏托腔，多者可“八音”齐鸣，以打“围鼓”的形式，分角色递唱历史故事、民间传说；少者可一人操琴、一人击板（或击磬）。二人搭班，既是乐手、又是演员，或“打銜”卖唱，或于茶楼酒肆“坐馆”，或选择高山古庙月朗风清之期以琴会友，或参加大户人家喜庆宴席，助兴“打恭贺”。相似的演唱形式，相近的演唱环境，使它们形成了共有的婉转、细腻的演唱风格。

丝弦小曲诸曲种，除了曲体结构相同、演唱形式相似、演唱环境相近之外，它们还有一批共有曲目。“打銜”时，多演唱内容比较简单、一曲多词，类似民歌中“月歌子”的小曲目。如《十晏》、《十绣》、《十月欠郎》、《五更》等等。“坐馆”时，虽也演唱单曲体曲目，但主要演唱的是具有一定故事情节的“折子戏”或其它形式的长篇曲目。

属于渔鼓道情类的有：湖北渔鼓、湖北道情、鄂西竹琴、阳新东路哦哟腔渔鼓、阳新西路哦哟腔渔鼓，大冶哦哟腔渔鼓、宜城兰花筒、楠管、扇子戏、随州道情、歌腔、长阳渔鼓、公安道情、走马渔鼓、保康渔鼓、郢阳道情、谷城道情等十七个曲种。这些曲种的称谓虽然不同，但其音乐结构、表现形态、主腔音乐的发展手法及其演唱形式，却保持着基本上的一致。多数曲种音乐，特别是曲种的主要唱腔，多为上下句式，或“四句头”结构。除了演唱“书帽”时音乐上有较大的延伸发展之外，演唱长篇曲目，一般都沿用基本唱腔，即所

谓“一道腔”“一板腔”。个别比较大的曲种虽然也有不同的“板”、“腔”称谓，音调或缓或疾、或高或低，或将音调紧缩、或将音调拖长，但这些变化多属主腔的变体一类，并未构成严格意义上的“板”和“腔”，往往随着艺人临场情绪的变化而变化，有较大的可塑性和随意性。

由于渔鼓道情类曲种音乐结构的相似，于是便产生了曲种之间在音乐上相近的发展变化手法，即它们中的多数曲种，在音乐上主要求助于曲牌音乐内部的句式变换与调整，一般不过多使用，或根本不使用外部曲牌作为补充。除了音乐结构及其主要的发展手法相近似之外，渔鼓道情类曲种的伴奏乐器及演唱形式也基本相同。传统的渔鼓道情多为单档。艺人左手怀抱渔鼓兼执云板或竹筒，右手四指交替拍击鼓面而歌，虽也偶尔“坐馆”演唱，但多数艺人仍保持着身背“搭板”走乡串户，沿门乞唱的传统演唱形式。相同或相似的“体”、“型”及演唱形式，和相近的发展变化手法，故而把它们视为同类；但因其音乐根置的基础不同，或者在音乐上曾为同宗，在长期的衍变过程中已失却了同宗相联接的纽带及其共同特征，故而又将其列为同类中的独立品种。

属于鼓书鼓调类的有：湖北大鼓、铜铙大鼓、说鼓子、汉川善书、东山番柳鼓、阳新说书、漳河大鼓、襄阳鼓书、随州大鼓、随州益阳大鼓、宜都柳鼓等曲种。这类曲种的一个显著的特点是语言性强，音调多半根置于当地的民歌及方言语调的基础之上。

鼓书鼓词类曲种的唱腔、语调虽然复杂多变，但它们均保持着相同的演唱形式，相似的发展变换手法。艺人在说正书之前，均要打鼓静场，“够不够要打三百六十六”。并要加唱一段形式短小、内容风趣的“书帽”。书帽的内容或为一段吉词，或说一段笑话、或说一段趣闻，以吸引听众。近似宋元说话云“得胜头回”。演唱正书一般都要加唸（或唱）四言八句、介绍书纲的诗。尔后由一句韵味波荡而悠长的音调润腔上板。艺人称之为“头腔”、“起板”；起板之后便进入了较为口语化、似说似唱的“平腔”，铺展故事。鼓书鼓词的每个曲种都有其富有曲种特色的“头腔”、“甩腔”和“拖腔”。艺人每唱到一个段落处，便要甩一个长腔，并介以一段长短不等的鼓板牌子，或打“跳三点”、或打“水波浪”、或书鼓单打、或书鼓与云板合击，鼓书艺人可凭借两件简单的敲击乐器打出无穷的变化来。鼓书牌子一可以调整演唱者与听众之间的关系；二可以渲染气分；三可以使演唱者得到短暂的休息与思虑唱文。

鼓书鼓词类曲种的曲目，除“书帽”之外，一般多以说为主，以唱为辅，亦即“三分唱，七分说”。它的音乐特色主要是通过“头腔”、“甩腔”、“尾腔”得以体现的。“头腔”，长者可达二十余板，故听书人有“中不中，就听前三哼”之说。“尾腔”和“甩腔”，是体现曲种或艺人风格特色的一个重要标志，故艺人有“十人说书九不同”之说。此类曲种的音乐虽然比较复杂，但它们在唱腔的发展手法上，颇多相似之处。如普遍采用“换头合尾”或“留头换尾”等等，这说

明，它们有极大可能出于同源。

属于踏歌耍唱类的有：跳三鼓、旱龙船、三棒鼓、莲花落、打钹鼓、鼓盆歌、满堂音、高台锣鼓、玉连环、牌州说唱、灵乡走唱、鄖阳四六句、鄂西花鼓等十三个曲种。这是一个介乎于民间歌舞、山歌、戏曲、杂耍、皮影以及田间打唱等姊妹艺术之间，兼有多重色彩与属性的一种曲艺类别，是不同艺术种类衍变融合的结果。比如碟子小曲（即天沔小曲），它既是一个独立的曲种，同时又是湖北小曲的一个有机组成部分。当它与三棒鼓结伴为伍时，它又成了一人丢棒兼击鼓钹，一人击碟踏歌这一艺术形式中的不可分割的部分。因此，碟子小曲在民间又有了“三棒鼓小曲”之别称。当它作为一种独立的曲唱形式演唱时，其风格婉转秀丽，以演唱民歌中的一曲多词的“月歌子”，如：《十二月子飘》、《十月怀胎》、《九连环》等具有某些较简单的故事情节的短小曲目为其重要特征；与汉滩小曲合流之后的碟子曲，它的唱法乃至整个的风格色彩又成了汉滩小曲的一个组成部分；当它与三棒鼓结伴演唱时，因其受丢棒、击鼓节奏的制约，唱腔显得节奏鲜明，情调明快，又具有了民间歌舞的某些特点。处于两种类型之间的这类曲种音乐风格，“近朱者赤，近墨者黑”，具有适应性强等特点，有着较大的可塑性。

踏歌耍唱类曲种，除了在唱腔的风格上具有双重色彩之外，在其表演形式上，与姊妹艺术也存在某些复合与重叠现象。如莲花落，它既具备有曲艺的基本特点，又兼有民间歌舞的某些特征，同时它又被

戏曲所吸收，成了“荆州花鼓戏”中的表现手段。此外，还有与湖北小曲、荆州花鼓戏所共有的声腔——“西腔”。这正如黑格尔所说：科学是一种自身封闭的圆圈，这个圆圈的末端通过中介而同这个圆圈的开端，即简单的根据连接在一起；同时这个圆圈是圆圈的圆圈……这一链条的各个环节便是各门科学。”民间艺术不同的种类之间，也是如此，如是同一链条中的不同环节，圆圈的圆圈。

踏歌要唱类曲种，从其外形看，似乎给人一种相互独立、缺乏内在联系的印象，但若将它们相互加以比较，就不难发现它们之间均由各种各样的纽带相维系着。其一：它们中的唱腔多数有着共同的亲缘关系，均出自楚地的古老山歌。湖北的许多“秧田歌”一般多有按照一定的农作时序，演唱不同内容的习惯，“上午唱古人，下午唱花名，收工杂杂混”。所谓唱“古人”就是唱历史故事、民间传说。这类曲种的唱腔、曲目多由“秧田歌”及“跳丧”中的“唱古人”演变而来。由于演唱的环境地点的改变，演唱的形式及其风格也随之发生了变化，但它们之间仍保留着共同“宗族”、“谱系”的某些联系与特点。如随州“打锣鼓”，虽经历了野外讴歌、室内“堂鼓”及集市“打锣鼓”三个发展演变阶段，由田间进入市镇茶社已有近两百余年的历史，但至今它仍保留着“郢中田歌”中〔扬歌〕、〔双声子〕等古老牌名。并仍以田歌中的“歌头”〔扬歌〕作为“打锣鼓”的曲头，就是一个明显的例证。其二：它们中的大多数，如“三棒鼓”、“鄂西花鼓”“莲花落”等均伴有或简或繁的踏歌舞步，即使个别曲种，如“打锣

鼓”、“善歌锣鼓”，它们的踏歌的舞步随着环境的改变业已蜕化，但其远视曾是一种“男子转鼓踏歌行陇浍间，女妇从其后出曼声尾其词”。演唱〔黄花落叶调〕之类，欢歌鼓舞的艺术形式。“踏歌”部分虽已消失，但在其音乐上仍与“郢中田歌”保持着些亲缘关系。其三：“三棒鼓”、“鄂西花鼓”中所甩之“棒”、“刀”、“火把”，以及“碟子曲”中的“碟”、“莲花落”中的“莲湘”，即是该曲种中的击节乐器，同时又是进行“耍”唱的一种道具，带有相当成分的技艺性。其四：从艺者多为曲艺艺人，在旧社会同属不登大雅之堂的“下里巴人”，凡此种种，说明它们属于同类，均可列入同类曲种之中。

曲艺音乐丰富多样，异新纷呈；《集成》篇幅浩大，头绪繁多；如不依据曲种的本质的共同性和差别性予以“归类”，则势必显得内容庞杂，令人眼花缭乱。为了编辑上的条理分明，为了帮助读者明确概念，也为了提供研究工作之方便，笔者在编纂《集成》的过程中，根据自己的认识与体会，将湖北曲艺音乐按其“体”、“型”的异同，进行了如上的论述与分类。这大是个人的思考与看法，很不成熟，不妥之处，尚望专家学者给予指正。

12

