

说书调与唱书调

——论曲艺音乐的两种唱腔类型

栾桂娟

一、课题的由来

关于曲艺音乐的研究，如果从开始有人从事专门研究算起，约有四十多年的历史了（如，张长弓先生四十年代初即开始搜集整理曲艺音乐资料，並写过书）。这些年来，陆续地一直有人在研究这门艺术。但是，过去学术界由于种种原因使然，思想不够开放，沉闷的学术空气阻碍了学术研究的蓬勃开展。曲艺音乐研究存在着研究的领域比较窄小，研究方法比较单一的状况。近几年来，随着改革开放的大趋势，人们的思想空前活跃起来。关于方法论的大讨论冲击着整个学术界，使很多人的认识来了一次大的飞跃。在更新某些学术观念与调整研究方法的过程中，我感到研究方法的多样化和合理性，对于研究成果的获得，具有至关重要的意义。正由于方法上突破了一些过去用过的模式，产生了不同于昨天的新的认识，感到视野宽阔了，而焦点更清楚了，研究的课题也逐渐拓宽了。

如何认识和解释曲艺音乐的本质特征，这是笔者一直在探讨的一个学术课题。诚然，对曲艺音乐的基本形态，音乐界已有大体一致的看法，说它是“叙述体”的“说唱性”的音乐类别，恐已没有疑义。然而，在研究中逐渐发现在阐明概念即结论的同时，而对其内涵即所论证的内容，仍然缺乏一定的清晰度。在说唱性这样一个总的含义下，对其构成情况还需做出充分而深入的分析，否则，对曲艺音乐的本质属性——究竟什么是曲艺音乐的突出特征？很难得到令人信服的

说书调与唱书调

——论曲艺音乐的两种唱腔类型

栾桂娟

一、课题的由来

关于曲艺音乐的研究，如果从开始有人从事专门研究算起，约有四十多年的历史了（如，张长弓先生四十年代初即开始搜集整理曲艺音乐资料，並写过书）。这些年来，陆续地一直有人在研究这门艺术。但是，过去学术界由于种种原因使然，思想不够开放，沉闷的学术空气阻碍了学术研究的蓬勃开展。曲艺音乐研究存在着研究的领域比较窄小，研究方法比较单一的状况。近几年来，随着改革开放的大趋势，人们的思想空前活跃起来。关于方法论的大讨论冲击着整个学术界，使很多人的认识来了一次大的飞跃。在更新某些学术观念与调整研究方法的过程中，我感到研究方法的多样化和合理性，对于研究成果的获得，具有至关重要的意义。正由于方法上突破了一些过去用过的模式，产生了不同于昨天的新的认识，感到视野宽阔了，而焦点更清楚了，研究的课题也逐渐拓宽了。

如何认识和解释曲艺音乐的本质特征，这是笔者一直在探讨的一个学术课题。诚然，对曲艺音乐的基本形态，音乐界已有大体一致的看法，说它是“叙述体”的“说唱性”的音乐类别，恐已没有疑义。然而，在研究中逐渐发现在阐明概念即结论的同时，而对其内涵即所论证的内容，仍然缺乏一定的清晰度。在说唱性这样一个总的含义下，对其构成情况还需做出充分而深入的分析，否则，对曲艺音乐的本质属性——究竟什么是曲艺音乐的突出特征？很难得到令人信服的

答案。

从以往对曲艺音乐的分类情况看，以其形式特点为主要特征，分为八类：鼓词，弹词，渔鼓，牌子曲，琴书，走唱，杂曲，板诵（辑自《民族音乐概论》一书）。这种分类方法在音乐界沿用了近三十年，似有约成俗成的意义。1983年出版的大百科全书《戏曲曲艺》卷中，把所有带音乐的曲种归为鼓曲类，下设八个分类，与前面分类基本相似，其中不同之处在于设时调小曲为一分类，而将板诵类曲种单列一大类——快板类，与鼓曲类平行。关于唱腔音乐的结构原则，多年来基本沿袭了《民族音乐概论》中四种结构类型的说法。这些都体现了曲艺音乐研究的重要成果。但是，从回顾中也同时感到，对曲艺音乐形态特征的认识还远远没有结束，需要进一步向深度开掘，从其内在的构成及与外部条件的相互作用看其变化发展的规律，即由里及表地把它看透透了，才有可能深化研究的内容，开拓研究的领域。因此，我把这样一个看起来似乎容易的“基础工程”作为一项重点课题来研究。关于曲艺音乐的唱腔类型，即是其中的一个命题。

二、曲艺音乐的主要形态特征

对于说书调与唱书调的分析、理解，甚至课题命名，是基于对曲艺音乐基本形态的整体认识而得来的；又由于曲艺音乐是存在于一个综合性艺术状态之中，因此，它的形成及表现特点，又都与其它艺术手段密不可分。在分析音乐形态时，恰恰又要放在这个整体中去审视，这是观察曲艺音乐及其两种唱腔类型的一个重要立足点。所以，在进入主要内容的论述之前，要对曲艺音乐的主要形态特征进行必要的阐释。

简要地讲，主要有如下三点：

1. 从曲艺音乐与文学体裁的结合，看它的叙述性特点及其音乐结构的规范化。

曲艺的文学底本有几种体裁样式，这里不赘述。一般来说，带音乐的曲种（有人统称为鼓曲类）都属于“唱故事”（除去大段的散白）的一大类。所谓唱故事，有两层意思，一是叙述有情节人物的故事（故事亦有长有短）；二是配上唱腔，将故事唱给大家听。其唱的部分为可唱的韵文诗。故事的铺排常常是开头介绍人物、时间、事件的起因等；中间部分发展情节，展开矛盾；结尾通常是故事的高潮点，一篇故事在此终结。虽然不象戏曲那样，一招一式都在观众的视觉之内，却同样具有很强的戏剧性。不过这戏剧不是由角色化装上台表演，而是由“说书人”（表演者）一个人唱出来的。这样一种叙述性文学体裁及其表演方式，必然形成与之相依为体的音乐结构形式。

基于唱述故事的需要，曲艺音乐由板式、曲牌、节奏、速度等形式因素构成了一种大致相仿的音乐流动的模式，使音乐的发展过程呈现为“慢→中→快”或“慢→中→快→散”的格局。根据唱段的长短及情绪表现的需要，还可有“中→快”或“中→快→散”或“慢→快→慢”等样式。其变化的层次符合一般故事的发展逻辑，体现了鲜明的叙述性特点。比如，西河大鼓的板式结构：

头板（慢）→二板（中）→三板（快）或：二板（慢流水、快流水）→三板（有板有眼）→锁尾腔（散）。属于曲牌联缀的曲种的结构框架亦大致如此，举单弦牌子曲为例：开头用速度较为平缓的“曲头”；中间插用“数唱”、“太平年”、“南城调”、“罗江怨”等曲牌（依叙述内容而选择）；结尾多用顶板唱出、节奏紧促的“流水板”

或“却快书”接“曲尾”结束全段，或省去曲尾，直接用“流水板”或“却快书”收尾，也是一种叙述体的框架。其结构内部可有诸多变化，不能强求一律，但整体结构却保持着曲艺音乐特有的叙述方法。

2，从曲艺音乐与语言的结合，看它的独特的韵味及其丰富的润腔技巧。

有人说过，“曲艺是语言的艺术。”这句话是否适用于曲艺音乐，暂且不论。如果说曲艺音乐与语言结合最为密切，大概是没有人会反对的。由于音乐同语言的密切结合，曲艺唱腔具有唱似说的显著特征。语言（包括各地方言）自身所具备的抑、扬、顿、挫、刚、柔、高、低、轻、重、缓、急等多色彩的自然声调，随着悦耳的声腔，便被加工、提炼、装饰为更加动人的语言——音乐化的语言，进而形成了曲艺音乐特有的风格和韵味。这韵味源自语言本身的语调声韵，又出自演唱者独特的润腔技巧，由此而产生的别具特色的音韵美，是曲艺音乐的魅力之所在。它的依字行腔，字重腔轻的润腔方法，是保持曲艺音乐风格的主要手段。这部分内容在后面将有所涉及，由于篇幅所限，这里就不做具体分析了。

3，曲艺音乐整体的基本风格与局部变化的随意性。

各个曲种及不同艺术流派的音乐，都有自己的基本风格，一听就知道是哪一种曲种，或哪一个流派的唱腔。这里而除了曲艺音乐的共性特征，还明显地显示着各自的地方特色和他们的独创性，这是就大范围而言。但是，不管是哪一种曲种，都有着较为程式化的基本唱腔和表现形式。这样一些基本唱腔为何能使人百听不厌而流传至今呢？这是曲艺音乐形态中令人感兴趣的一个问题。有人称之为音乐的可塑性。如果稍加留意，会发现，一个曲种的诸多曲目，或一位演员（当

然是高水平的演员)所唱的不同唱段,其唱腔的安排都是不尽相同的。如京韵大鼓名家刘宝全的《大西厢》与他唱的三国段能给观众以不同的审美感受。从大致风格上可以听出是刘(宝全)派的,但是曲中情趣却是迥然有别。再如,著名西河大鼓演员马增芬演唱的《绣鞋帮》与《花唱绕口令》,几乎具有截然不同的艺术风格,虽然其唱腔的内在联系是显而易见的,可谓异曲而同工。其原因在于演员根据唱段内容设计了更适于表现此情、此景、此人、此物的带有性格化的唱腔,同时也说明了曲艺音乐形态的多样化和高超的创腔技巧。这就是总体一致,局部千变万化的创作原则,即变化规律。这个局部变化的手法很多,比如板眼的变化,可视需要,采用掏板、闪板、垛板、抢板及板眼的轻重倒置等,活跃唱腔的节奏;又可在局部唱腔的曲调上进行各种变化,等等。用多种技巧丰富唱腔的表现力,让唱腔内部产生许多小的变体,甚至从整体结构上进行新的设计,以多变化造成新鲜感和形象化,使唱腔常唱常新。这就是曲艺“一曲多用”的奥妙。

三、曲艺唱腔的两个基本类型 ^{自然} ^就

曲艺音乐作为以声乐艺术为主体的音乐体裁,其中唱的部分应成为音乐构成的主要部分。所以说,曲艺的唱腔理所当然地,最集中地体现了曲艺音乐的基本特征。现在,我们在把握了曲艺音乐的总体形态之后,深入一步探讨它的唱腔音乐的类型及特点,这是本文论述的中心内容。笔者以为,曲艺的唱腔主要由两类唱腔组成,即说书调与唱书调。这样分类,除了基于曲艺音乐的基本形态特征,还在于曲艺的唱腔在曲艺表演中的功能和作用。

无疑,任何舞台艺术(包括电影、电视艺术)都是演给人看的。

然而，又有各自不同的表现形式和传达方式。比如，与曲艺比较靠近的戏曲，同样以唱腔为主要艺术手段。但是，戏曲中的唱腔都是人物（扮成角色）的唱腔，感情交流的方式，主要是戏中人物之间的交流。而曲艺的唱腔是由演唱者即第三者来表演的，唱腔所表现的情感可以是人物的，也可以是叙述者的，不论第几人称，都出自一人之口；另外，曲艺是由演唱者面对观众，直接与观众交流，是一种近似于“对话”的传达方式。这样一种对话方式，使表演者处于面对面表演的境地。又因其内容大多是一个完整的小故事，或是一个故事的片断，表演者也被称作“说书人”。书即故事。这样，无论说与唱，都是在讲故事。在表演中所使用的唱腔是为特定的故事内容服务的。因此，无论说书调，还是唱书调，都离不开一个“书”字。指出这一点十分重要。因为它是书曲，因而才有别于戏曲、歌曲等音乐艺术。

究竟何谓说书调？何谓唱书调？下面分别加以阐述。

四、平中有变的说书调

说书调是曲艺中广泛使用的一种唱腔类型，可以说是最具曲艺音乐特征的一类唱腔。在唱故事中，它更多地用于叙述故事情节，交待人物及事件的因果关系，并擅于描绘轻松、活泼或激烈、兴奋的情绪和场景。说书调的唱腔与语言十分靠近，“说着唱”是它的基本特点。艺人所说的“因字设腔”“腔随字走”“以字行腔”等谚语，就是指的这一类唱腔，它形象地说明了说书调字、腔合一的说唱关系。

存 这类唱腔几乎在于任何一个曲种，以几种不同的说唱相结合的形式，灵活地穿插在曲艺音乐演唱之中。比较常见的有以下几种：

1. 速度稍慢，舒展、平缓的唱腔，多用于唱段的开头或中间。

请看谱例〔一〕

4/4 0² | 5² 1¹ 1¹ 0 | 0 2² 2² 5¹ 1¹ | 1¹ 0 0 2² 5¹ |

我 表 得 是 宋 江 在 乌 龙 院 杀 了

5¹ 5¹ 0 3 | 5¹ 1¹ 0 0 | 3 3 2 2 1¹ | 1¹ 0 3² 4¹ 4³ | 1¹ 6¹ | 5¹

同 氏 问 了 个 充 军 发 配 去 到 江 州 关

这是京韵大鼓《闹江州》的片断，是说书调中较为舒缓的一种唱腔。字音拉长，并用一些长音及滑音等进行装饰，句子中间用垫过门或小过门。曲调虽有些起伏，但是语言字调仍然比较接近。如，唱腔间的停顿非常接近口语；

我表得是 宋江在乌龙院 杀了阎氏
问了个 充军发配 去到江州关。

这种句、逗格局，形成唱词中十字句的三、四、三句式，且曲调与字音极为吻合，因而，唱腔听起来亲切自然，如唱似说，适于叙述。

2，速度可快可慢，转换灵活，流畅自由的唱腔，一般在唱段中间部分大量使用，也可以用于开头。

谱例〔二〕

2/4 2² 2² | 2² 7⁶ | 6² 2² | 6² 5¹ | 0¹ 3¹ | 2² 6⁵ | 6² 5³ | 3⁵ 2¹ |

张 大 妈 进 门 叫 燕 华， 快 把 花 生 往 外 拿，

0⁵ 5¹ | 6² 5³ | 5³ 5¹ | 6² 1¹ | 0² 3¹ | 3¹ 5¹ | 5⁵ 1¹ | 2² 5⁰ | 5¹ — |

高 级 奶 糖 你 抓 上 两 把 呀， 快 给 客 人 沏 壶 茶 呀 啊。

(四略)

上面是京东大鼓《报春花开》的唱腔，是比较典型的一个例子。

十分近似口语，字与腔几乎是同进同出，句子中间不用过门，句与句之间也较少用过门，而是几句唱过（相当于一个小段落）才加过门。在一个小的段落中或段落之间，可根据基本曲调随意变化唱腔的节奏与速度。这种平腔伸缩性很强，也最为难唱，关键在于从小处细节上变化唱腔，达到平中见奇，稳中有浪的效果。

3. 数板，垛唱，慢、中、快皆可，以快居多，常用于唱段中间或结束之前。

数板与垛唱同属此类，都是板起板落，顶板起唱。其区别是数板唱来较为从容，且句与句之间可带过门；而垛唱是一气呵成，唱腔更为紧凑急促，短小者称为垛句，长一些可称垛板，都是垛着唱。

数板即数着唱，也称数唱、数子，唱词以七字句或五字句最为常见。请看天津时调《军民鱼水情》：

谱例〔三〕

$\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{5-3}} \mid \underline{\underline{5 \overset{6}{\underset{5}{\mid}} 5 \overset{5}{\mid}}} \mid \underline{\underline{2 \cdot (1 \ 22)}} \mid \overset{3}{\underline{\underline{5 \overset{4}{\underset{2}{\mid}} 3 \overset{5}{\mid}}}} \mid \overset{3}{\underline{\underline{2 \cdot (1 \ 22)}}} \mid$
见 房东张大娘， 脸上笑吟吟。

$\underline{\underline{0 \times \times \times \times}} \mid \underline{\underline{\times \times \times}} \mid \underline{\underline{1 \overset{1}{\underset{3}{\mid}} \times \overset{5}{\underset{1}{\mid}} 3}} \mid \overset{3}{\underline{\underline{2 \cdot (1 \ 22)}}} \mid$ (略)
一双新鞋舒在手，说话特别的亲。

② 这段数板，在天津时调中称为数子，句中唱腔可以变化，每句都落“巳”（个别可例外）。此例中第三句用了带节奏的念白，活跃了唱腔。数板一般不独立演唱，而是插在大段唱腔之中。

垛唱的形式也很多，句子以七字、三字、五字、四字、三字、二字皆可，常常片断地出现在唱段中间。字越少，句子越短，速度越快。请看京韵大鼓《大西厢》中的垛板：

谱例〔四〕

〔垛板〕

$\frac{4}{4}$ 0 $\underline{23}$ $\underline{34}$ $\underline{3}$ | $\overset{2}{1}$ | 1 ($\underline{65}$ $\underline{32}$ | 1) $\underline{55}$ | $\underline{23}$ $\underline{43}$ | $\underline{4.3}$ $\underline{4.3}$ |

这位莺：说呀，

你要讲的什么“吃的喝的”

$\underline{44}$ $\underline{33}$ | $\underline{23}$ $\underline{23}$ | $\underline{25}$ $\overset{3}{33}$ | $\overset{3}{5.5}$ $\times \times$ | $\overset{3}{5.5}$ $\times \times$ | $\underline{55}$ $\underline{61}$ |

穿的、戴的、耍的、抹的、引的、逗的、照的、看的、玩的、乐的、姑娘我得心

$\overset{2}{5}$ $\underline{22}$ | $\overset{2}{2}$ 0 $\underline{5.6}$ $\underline{56}$ | $\underline{7.2}$ $\underline{6.4}$ | $\underline{3.2}$ 1 0 | (略)

全都不爱，我的这个傻瓜了头。

还有一种连数带垛一唱到底的，叫绕口令。如颇有影响的西河大鼓《玲珑塔》绕口令，上海袁一灵的《金陵塔》绕口令，几成南北二绕。这是趣味性唱段。

4. 唱中夹说，韵散相间，主要有如下几种结合形式：

①前说后唱，即半说（前半句）半唱（后半句）。

②带节奏的韵白，可以一个小段落或一句两句的形式夹在唱腔中间。

③带过门的过口白，过口白指在乐队演奏过门时插入短小的念白。

④加散白，散白亦称大白，在唱的中间停下来，说一段较长的白话，也可以用伴奏音乐来衬托。

说书调的形态千变万化，不止上面四种，但是，仅从这四种常见的内部结构形式，就可以看出说书调的主要特征及其丰富的表现力。

它们的共同特点主要有：

①似说似唱，吐字发音更接近于口语。

②擅用短腔，节奏较为紧凑，尾腔一般不拖长。

⑤主要运用声调的变化(语音、语调、语气的各种夸张了的动态和变型),节奏的舒、疾与声音力度的强、弱等手法,使唱腔在这些对比因素的相互调整中得到流动和发展。

五、别有韵味的唱书调

唱书调,是与说书调相对而言。这种唱腔带有较强的抒情性(但不仅用于抒情),腔多于字,曲调比较优美,是一种“唱着说”的唱腔类型。这类唱腔可在较长唱段中同说书调混用,也可单独用于短小的书帽、开篇或小曲(书帽、开篇也可用说书调)。

唱书调既然是比较优美抒情的唱腔,为何称之为“唱着说”和唱书调呢?主要根据有如下三点:

1, 唱书调存在于全篇故事的叙述之中,同说书调共同完成唱述故事的任务。

作为叙述体的音乐唱腔,这两种唱腔的混合使用,是最为常见的。犹如故事中的角色登台一样,随着情节的发展,角色时出时入,需要谁,谁就上场。

请看谱例〔五〕

4/4 2̣.2̣ | 5̣.6̣ 7̣.2̣ - | 0̣ 1̣.6̣ 1̣.6̣ 1̣ | 0̣ 5̣ 6̣ 2̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 1̣.6̣ 5̣ 1̣.6̣ |

朝 鲜 的 人 民 为 纪 念 这 位 国 际 主 义 的 好 战

1̣.3̣ 0̣ 5̣ 1̣ | 2̣.3̣ 2̣ 1̣ 5̣ 2̣.3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 2̣ 6̣.5̣ 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 1̣ - (3̣ 2̣ 3̣ 2̣ |

士, 写 出 来 歌 颂 啊

1̣ 1̣) 0̣ 2̣.3̣ | 5̣.6̣ 7̣ 2̣ 6̣.5̣ 4̣ | 5̣ 3̣ - - - | (略)

诗 篇

上面摘取了京韵大鼓《邱少云》中的两句唱腔，这两句前面是一长段说书调，延续到“朝鲜的人民为纪念这位国际主义的好战士”，这一句是“说着唱”出来的，更接近北京口语的音调，而下面一句“写出来歌颂（啊）诗一篇”，从文字看，虽然仍是叙述的语言，但由于情感发展的需要，此处用腔节奏舒展，曲调宛转，情绪激动而深沉，带有浓厚的抒情色彩，用的是唱书调。虽则是“咏之不足而歌之”，但是，从整体看，它是说书调的自然发展，而且借助于“说着唱”而升发为“唱着说”的，所以，两者虽有区别，却能存在于共同的音乐风格之中。

2. 唱书调既用于抒情（人物的自我咏叹），也用于叙事（有第三者的叙述，也有人物的述说）。

用于人物的抒情，往往出现在描绘人物的心理活动或冲动而外露的神情之处。

如，徐丽仙演唱的苏州弹词《情探》，是以第一人称——敫桂英的口吻唱述的。其中第一段的开头是这样唱的：

谱例〔六〕

$\frac{2}{4} \frac{3}{4}$ ♪ $\underline{2} \underline{0} \underline{3} \underline{5} - \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1} - \underline{10} \underline{0} \underline{3} \underline{5} \underline{2} | \underline{4} \underline{3} \underline{2} (5) | \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{1} (4) |$
李 花 落， 杏 花 开，

$\underline{3} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{5} | \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{5} \underline{4} | \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{5} | \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{2} \underline{3} | \underline{4} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{3} |$
排 花 谢 春 已 归

$\underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1} (5) | \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} | \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{5} | \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6} | \underline{5} \underline{1} \underline{7} \underline{6} | \underline{6} \underline{1} \underline{1} |$
花 谢 春 归 你 郎 不 归！

(略)

这是一段人物的抒怀，用优美哀怨的唱腔，抒发敖桂英对郎君久盼不归的苦恋之情。唱腔的感情格调是凄惻惆怅的，而行腔趋于平缓渐进，好似自言自语一般，内含述说的语气。

唱书调用来叙事也是常而有之。可以用说书人的口吻，也可用在人物的表白、对话等处。片断地出现这种唱书调，会给人以新鲜感，也符合叙述过程的轻重缓急及不同情绪的对比变化的需要。

在梅花大鼓《龙女听琴》中，张羽初次与龙女琼莲见面时，两个人的对话就是用的曲牌“下棋歌”和“山西歌”，仅举其中的下棋歌为例：

谱例〔七〕

4/4 0³2̣ 1̣2̣ 3̣5̣ 2̣1̣ | i (4̣3̣ 2̣3̣ 4̣3̣ 2̣5̣ 3̣2̣ | 1̣) 3̣2̣ 1̣2̣ 3̣5̣ 2̣1̣ |

向 3 声 姑 娘

1̣6̣ 5̣ 1̣ (2̣3̣ 5̣ 2̣3̣ 2̣ | 1̣) 3̣ 1̣ 2̣3̣ 5̣ | 3̣5̣ 2̣6̣ 1̣ 2̣1̣ | 0 1̣ 6̣5̣ 3̣6̣ 1̣ 6̣5̣ 3̣ |

啊 到 此 何 故，

5̣ (5̣3̣ 2̣1̣ 2̣1̣ 6̣5̣ | 5̣) 3̣5̣ 3̣2̣ 1̣2̣ 6̣1̣ | 0 4̣ 3̣2̣ 1̣ 6̣5̣ | 3̣2̣ 3̣5̣ 6̣2̣ 7̣6̣ |

一 定 是 知 情 的 姑 娘 你 来 访

5̣ 1̣ 6̣1̣ 5̣3̣ | 5̣2̣ 3̣ 5̣3̣ 5̣ | 0 1̣ 3̣5̣ 6̣1̣ | 1̣6̣ 5̣3̣ 2̣1̣ 3̣2̣ |

咱 来 来 来 快 请 到 屋 里 边。

1̣ (4̣3̣ 2̣3̣ 4̣5̣ 2̣5̣ 3̣2̣ | 1̣) 5̣ 2̣5̣ 2̣1̣ 2̣1̣ 6̣ | 6̣1̣ 5̣ (5̣3̣ 2̣3̣ 1̣ 6̣5̣ 6̣1̣) | 2̣5̣ 5̣3̣ 2̣1̣ 6̣1̣ |

拱 手 带 笑 颜， 请 坐 细 谈

6̣1̣ 5̣6̣ 4̣ 3̣ | 5̣6̣ 2̣ 3̣ 5̣3̣ 5̣ | 0 1̣ 3̣1̣ 1̣2̣ | 1̣6̣ 5̣3̣ 2̣1̣ 3̣2̣ |

谈， 他 是 急 忙 把 山 茶 献。

这段下棋歌，是白凤岩先生根据曲牌“小下棋”改编而成的。原来的唱腔是欢悦风趣的，改编后的下棋歌由原来的 $\frac{2}{4}$ 变为 $\frac{4}{4}$ （一板三眼）、速度放慢了，顶板唱改为闪板起唱，使得节奏平稳舒缓，近似“四平八稳”的述说，然而，曲调又是一腔三转，韵味悠长，既强调了对话的语气，又表现了才子佳人相遇时的幽雅情致。

上面南北两例，其语言风格及唱腔的内部结构是不一样的，然而，也有许多相同之处，如唱腔曲折秀丽，腔曼而字疏，具有浓郁的抒情性，这些都是唱书调所共有的特征。所谓抒情性，是指唱书调的带有功能性的音乐表现力。它不同于歌剧中的咏叹调或创作歌曲中的抒情歌曲。这种抒情常常寓于叙事之中，並含有说书人的情感与述说的语气；其次，唱书调有着经常使用的较为固定（不是一成不变）的曲牌或唱调，这些曲牌和唱调随时可以各种大同小异（或有较大变化）的变体，用在曲艺唱段之中的任何一部分，与说书调“相依为命”，浑然一体。这就构成了曲艺音乐特有的“唱着说”的唱腔类型，以及世传不衰的艺术魅力。

3. 唱书调具有独特的润腔方法，也可以说，这种特定的演唱方法使唱书调形成了独特的音乐形态。

我曾经这样设想过，如果用一句话概括不同声乐艺术间的差异，是否可以这样说：极而言之，是一个唱法问题。这是自己多年来琢磨出的一个道理。也是坚持唱书调为“唱着说”的一个理由。这里所谈唱法，主要是指表现手法（不单指发声方法），或称润腔方法。

如果说，说书调更偏重于依字行腔，唱书调还要加上依字变腔四个字。艺人讲，“腔准于情而生于字，字正而后腔圆”。（任聘《艺人谚语大观》）依字是其根本，变腔是发展唱腔的重要手法。当然，

情感表达的需要，是发展唱腔的内在依据。值得注意的是，这些变化了的唱腔，总是在字音的确立之中或确立之后进行的，因此，唱书调的“唱”，还是保留着“说”的痕迹。

谱例〔八〕

4/4 $\underline{\dot{5}\dot{3}\dot{2}} | \underline{\dot{6}} | \underline{\dot{3}\dot{5}\dot{3}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} | \underline{\dot{6}} | \underline{\dot{3}\dot{1}} | \underline{\dot{6}\dot{5}\dot{3}} | \underline{\dot{2}\dot{1}\dot{6}} | | \underline{\dot{5}\dot{5}} | \underline{\dot{5}\dot{3}\dot{2}} | \underline{\dot{1}\dot{3}\dot{2}} |$
 她的骨 格 儿 清
 $\underline{\dot{2}\dot{7}} | \underline{\dot{6}\dot{5}\dot{3}} | \underline{\dot{0}} | \underline{\dot{0}} | \underline{\dot{2}\dot{7}} | \underline{\dot{2}\dot{6}} | \underline{\dot{6}\dot{5}\dot{3}} | \underline{\dot{2}\dot{1}\dot{2}\dot{3}} | | \underline{\dot{0}} | \underline{\dot{6}\dot{4}} | \underline{\dot{6}\dot{2}} |$
 高 情 性 儿 最 冷
 $\underline{\dot{1}\dot{4}} - \underline{\dot{3}\dot{2}} \underline{\dot{3}\dot{2}\dot{3}} | \underline{\dot{2}} - - - |$ (略)

这段唱腔是梅花大鼓《大观园》的片断，是用地道的北京话演唱的。这里有两种唱腔形态可引以为例。

一种是“字在腔中成”，即字内走腔。请看“骨”字与“清”字的行腔，虽然从谱面上看，是腔长字短の様式，仔细品味，会感到声调拉长了，字音伸展了，曲调呈波浪形，使字调的音乐性加强了，而唱腔仍在字调之中环绕。这种环绕腔亦是变腔之一种。

另一种是“字正后走腔”，即字后变腔。请看“格”“儿”“高”“最”“冷”五个字的行腔，在画有虚线之前，已完成了字在腔中成，而虚线中所画，则是依字后的变腔。这种变腔有两大特点，一是有很大的随意性，即灵活性，可以使唱腔延续几小节，甚至数十小节，也可揉进新鲜的音调；二是在字音韵尾润腔（不是字腹），即在完成咬字到吐字的基本过程（先立住字）后，再延展唱腔。

变腔是曲艺唱腔出现花腔、拖腔、甩腔的主要手法。所谓抒情亦从这里升发出来。唱书调的这种润腔非常独特，它把汉族语言所具有

的音乐性和韵律感。准确而巧妙地升华为一种独立的音乐品格，并使之为曲艺音乐创作的一个法则。

以上几个方面的论述，说明了唱书调的本质特征。也可以看出，它与说书调同根相生，其特色却有别于说书调；它有着鲜明的抒情性，其音乐功能却有别于其它声乐艺术。它是曲艺音乐特有的一种唱腔类型，亦可称作别有韵味的抒情性唱腔。

从与说书调相对比的角度，可以把唱书调的个性特点总结如下：

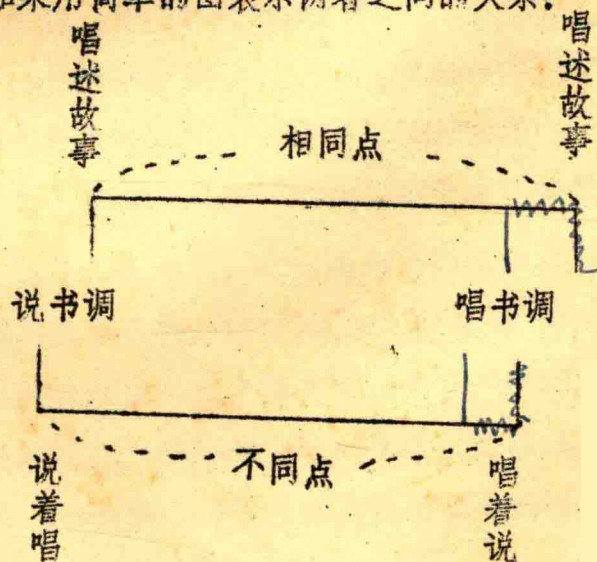
①以唱带说，韵味悠扬。

②字少腔多，擅用长腔。

③主要运用先立字后变腔的手法，扩展字音的幅度，创造优美的曲调。

六、说书调与唱书调的相互关系

为了廓清论述的条理和层次，前面对说书调与唱书调分别进行了阐述和分析。在实际运用中，两种唱腔并不互相排斥，而是有合有分，互相配合，如果用简单的图表示两者之间的关系：



说书调与唱书调的相互关系，具有说唱结合，变化微妙，我中有他，他中有我的特点。运用的是大而基本相似，小而变化无穷的发展手法。即总体上合，局部里分。

总体上合，是指音乐构成的总体结构有一个较为通用的样式，即大体的规范模式。如属板腔体结构的唱腔，主要以板式的变化（慢、中、快）区分唱腔的基本类型。其中慢板一类往往用唱书调，唱腔曲折而平缓，常用字少腔多的长腔。中板一类可分两种情况，一种为慢板的过渡，而多用环绕性唱腔，但过门缩短了；另一种速度明显快于慢板，基本用说书调，这部分最适于叙事，是曲艺中大量使用的唱腔，这两种情况在大鼓音乐中普遍存在，前面称慢流水，后面称快流水，唱腔很流畅。快板部分也称紧板、上板，一般用于结束前的高潮部分，是紧缩、加快了的说书调。再如曲牌联结体的唱腔，主要以各种曲牌不同的音乐功能及曲牌的各种变体来区分唱腔的类型。这里有适于用来开头的曲牌音乐，如“曲头”往往是一个曲种的代表性曲牌，一般属于唱书调一类。唱段中间，表现思念、悲哀、观景一类的内容时，多采用唱书调类型的曲牌；属于交待情节、叙述经过的内容，则一般选用说书调类型的曲牌。这是说两类唱腔大致的分工。当然，并不排除由于演员的独创性，而出现另外的结构形式的种种尝试。是

局部里分，是指唱腔内部的变化，其变化手法极其丰富的。简单地讲，主要有这样几种：

一种是板式，曲牌的灵活运用。比如靳文然的乐亭大鼓《双锁山》，不同于常见的发展到快板即结束全段的板式规律，而是慢板与快板多次轮番出现，忽快又忽慢，使唱书调与说书调达到强烈的对比，对于描写激烈的战争场面与人物细腻的心理活动，很有艺术效果。曲牌