

音乐自学丛书·音乐学卷

中国曲艺与曲艺音乐

栾桂娟 著

人民音乐出版社



中国曲艺与曲艺音乐

蔡桂娟 著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国曲艺与曲艺音乐 / 栾桂娟著. - 北京: 人民音乐出版社 1998.3.

ISBN 7-103-01530-9

I. 中… II. 栾… III. ①曲艺-研究-中国 ②说唱音乐-研究-中国 IV. J617.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 22302 号

责任编辑: 董 大

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路 2 号)

新华书店北京发行所经销

北京市兴顺印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 576 面文字及乐谱 18.25 印张

1998 年 3 月北京第 1 版 1998 年 3 月北京第 1 次印刷

印数: 1—1,830 册 定价: 25.30 元

目 录

序 言

第一章 曲艺概述	(1)
一、曲艺定名之由来	(1)
二、历史沿革	(3)
三、综合性分类	(14)
(一) 评书评话类	(16)
(二) 相声类	(17)
(三) 快板、快书类	(18)
(四) 鼓曲类	(18)
(五) 牌子曲类	(19)
(六) 弹词类	(19)
(七) 琴书类	(20)
(八) 渔鼓道情类	(20)
(九) 走唱类	(21)
(十) 时调小曲类	(21)
四、基本艺术特征	(22)
第二章 曲艺音乐	(27)
一、曲艺音乐的基本特征	(27)

二、唱腔类型	(34)
(一) 说书调	(35)
(二) 唱书调	(43)
(三) 说书调与唱书调的相互关系	(51)
(四) 常用的几种腔型	(57)
三、结构形式	(59)
(一) 单曲体	(59)
(二) 曲牌连接体	(63)
(三) 板腔体	(66)
(四) 混合体	(68)
四、伴奏音乐	(70)
(一) 伴奏形式	(70)
(二) 伴奏乐器	(71)
(三) 伴奏方法与伴奏特点	(72)
五、地方特色	(82)
(一) 鲜明的地方特色	(83)
(二) 地方特色与风格流派	(83)
第三章 曲 种	(86)
一、西河大鼓	(86)
(一) 沿革与定名	(87)
(二) 板式结构与唱腔	(88)
(三) 流派与名家	(131)
(四) 书目与曲目	(136)
二、京韵大鼓	(138)
(一) 发展概况	(139)

(二) 唱词格律·····	(141)
(三) 唱腔与伴奏音乐·····	(148)
(四) 流派特色·····	(174)
三、单弦·····	(193)
(一) 发展概况·····	(193)
(二) 结构特点·····	(199)
(三) 曲牌·····	(206)
四、四川清音·····	(238)
(一) 发展概况·····	(238)
(二) 唱腔与结构形式·····	(239)
(三) 风格特色·····	(273)
五、山东琴书·····	(275)
(一) 发展概况·····	(275)
(二) 结构形式·····	(277)
(三) 主要唱腔与曲牌·····	(279)
(四) 流派特点·····	(297)
六、苏州评弹·····	(307)
(一) 历史沿革·····	(308)
(二) 艺术特点·····	(310)
(三) 唱词格律·····	(312)
(四) 唱调流派·····	(314)
七、湖北小曲·····	(349)
(一) 发展概况·····	(349)
(二) 演出形式·····	(352)
(三) 唱腔及结构特点·····	(353)

八、天津时调	(373)
(一) 发展轨迹	(373)
(二) 唱腔与结构形式	(374)
(三) 风格特色	(390)
九、东北二人转	(392)
(一) 发展概况	(392)
(二) 艺术特色	(394)
(三) 唱腔及结构特点	(398)
十、少数民族曲艺曲种	(426)
(一) 概貌	(427)
(二) 大体分类	(428)
(三) 艺术特征	(430)
第四章 唱段评析	(436)
一、玲珑塔(西河大鼓)	(437)
二、子期听琴(京韵大鼓)	(461)
三、新木兰辞(苏州弹词)	(498)
四、梁祝下山(山东琴书)	(512)
五、哭黛玉(河南坠子)	(546)
附：主要参考书目	(567)
后 记	(568)

序 言

对于一个音乐工作者甚至是音乐爱好者来说，不了解本国的民族民间音乐，其音乐素养是不够全面的。打一个比方——好比一个偏食的儿童或营养不良的成年人，需要得到纠正和补充。

“传统是一条河”。中外历史上著名的作曲家、演奏家、歌唱家，无不从民族民间艺术及其音乐中汲取丰富的养料和智慧，创造了音乐艺术的经典和人民群众喜闻乐见的优秀作品。多少实例证明，这是一条成功之路，一条必由之路。

曲艺，是一门小型综合性艺术。一向被学问家们称作“杂学”。它与民俗、语言乃至一切艺术门类都有着直接或间接的千丝万缕的联系。

曲艺，是我国民族艺术中的瑰宝。它以其特有的艺术风姿独立于中国艺术之林。作为一门表演艺术，堪与戏剧、舞蹈、音乐等平分秋色。

曲艺音乐，是曲艺艺术的重要组成部分。它魅力独特，别具一格。与戏曲音乐、民族器乐、民歌、歌舞音乐等并存于民族音乐大系列。

因此，要全面地学习和掌握民族民间音乐，就必须懂得什么是曲艺与曲艺音乐。

些都是从文献及文人诗词、小传中偶而得之。而民间自然生成的那些艺术形式，一般是没有文人为其撰名或记载入册的。譬如盛行于清末民初的许多民间说唱，就像过去农民的孩子一样，大多没有学名，而是很随便地起个名字。今天普遍认同的琴书，过去就叫“唱小曲子”的；大鼓书，有的叫“鼓碰弦”，有的叫“弦子果”，有的就叫“说书的”，似乎人们并不在意它叫什么，只要演员说唱的功夫好就行。有些是在进入城市和电台后，为了写报子（海报）和舞台上演出报一个曲种名才有了一个叫法。如山东琴书、东北大鼓、广东南音、河南坠子等。三四十年代，在北方城市，也把说唱及杂技合称为“什样杂耍”，这一台节目既有相声、快书、大鼓、时调、牌子曲，也有变戏法、魔术、软硬气功、抖空竹、耍钢叉等。即所谓说、唱、变、练俱全，你方演罢我方上，各种形式同台献艺。也有以短段说唱组合，或某种杂技单独在庙会集市划地献艺的，这些演出形式非常简便，有台无台都能演。其中许多艺人身怀绝技，个人技巧很高，况且票价很低，因而颇受下层百姓厚爱。在40年代，电台、报章上也时有曲艺字样出现，但尚未成为通用的专有名称。

1949年10月1日中华人民共和国成立后，国营文艺团体纷纷建立，说唱艺术与杂技艺术逐渐分流，成立了专门的曲艺团、说唱团、杂技团，各自组台演出（也有在歌舞团内设曲艺队或曲艺杂技队的）。至1953年9月，中国文学艺术工作者第二次代表大会期间，正式成立中国曲艺研究会（中国曲艺工作者协会、中国曲艺家协会前身），标志说唱艺术与杂技艺术正式分立，曲艺，成为说唱艺术专有名称。

二、历史沿革

曲艺是我国土生土长的民间艺术。它像年轮蓄积的大树，虽历经磨难，却充满了生命力；它又像山野里应时而放的花朵，虽经风吹雨打，却在大自然的滋润下顽强地生长着。因为——它的根深深地扎在祖国民族文化的肥沃土壤之中。尽管没有人能准确地说出它究竟源于何时，可是，在中国古老而漫长的历史文化中，留有它深长而曲折的历史轨迹。

作为说唱的萌芽状态，同其它艺术一样，最初都是从宽泛的初级艺术氛围之中逐渐产生的。而作为艺术的分类，更有一个从模糊到清晰的演变过程。这个过程可能很漫长，也可能由一个偶然的机变而达到质的飞跃。因此，用今人的目光回过头来寻找历史的踪迹，总不是一件轻松的事情。因为历史不能重现。但是，历史又是一面镜子。是联系现在和将来的纽带。我们又必须努力去描述它，认识它，使它成为我们继续探索的基石和依据。

那么，简略地回顾一下说唱艺术发展的历史概况，就成为步入曲艺艺术园林的第一课。

我国的说唱艺术似一条长河，源远流长。千百年来，它经历了萌发→生成→发展→变化→再发展的曲折历程。如果以生成作为一个分界，可将隋唐以前视作萌发期，而将唐以后看作发展期。

曲艺的萌发期是一个极其缓慢的生成过程，是从模糊状态逐渐分离融合的复杂的孕育过程。我国早在距今两千多年的先秦时期，已经有了古代神话故事、寓言、笑话、叙事民间歌曲等。在

有史以来所记载的第一部诗歌总集《诗经》中，就收集有大量的古代民歌，这些民歌中，已具有描写情节和人物对话的叙述性特点。而古代神话和寓言中，更显示着古代先民的丰富的想象力，结构故事的本领，机敏风趣的审美意趣和深刻的思想哲理。当然，此时的古代艺术尚处在萌芽状态，还很难描画出一条清晰的发展线路。但是，可以说其中孕育着一定的说唱因素（即使是蒙眛的），或是萌动着初始的处于交织状态的艺术胚胎。据考证，在春秋时代，就有专门供君王们娱乐的倡优，他们以滑稽表演和说笑话取悦当权者。而另一种“瞽矇”（瞽为无目，矇为有目不明者）优人则以说唱的方式为国君献曲、献诗（如被称作盲臣的师旷），其中有散文故事，亦有韵文式对话。另外，在战国荀子的《成相篇》中反复出现的“请成相，世之殃，愚暗愚暗堕贤良。人主无贤，如瞽无相何依依！”（此为第一段）这种四句为一段，每段押韵，由字句整齐的长短句式组成的可诵可唱的韵文体，虽然还不能构成说唱形式，却与后来衍化的戏曲、说唱体唱词很相似。以这些文字记载为根据，似可将它们视作我国说唱艺术之滥觞。

秦汉至南北朝，经历八百余年，中国封建社会在暂时稳定与长期战争中，虽频繁更迭政权，其经济与文化还是得到了相当的发展。此阶段的说唱艺术虽处在幼年期，亦无更多史料记载，但是，从已经出土的少量实物及当时的大的文化背景中，仍能发现一些蛛丝马迹。

从实物看，1957年、1963年及1981年分别从四川省成都天回镇、郫县、忠县出土文物中发现了三个陶制“说唱俑”。前两个为东汉时期，只见表演者手击小鼓，口里似说似唱，面目表情生动；后一个为蜀汉时期（崖墓），表演者呈端坐姿态，手眼并用，

在讲述着什么。1979年在长江下游的扬州邗江又出土两件西汉时期“说书俑”，为坐式木质雕刻，其神态、手势颇为传神，似正在表演之中，面前坐着凝神注目的听众。“说唱俑”或“说书俑”虽为今人之辨识分析所得称谓，然而汉代确有“小说”、“杂说”之名称，并有男性俳优表演。虽未达到说唱的成熟阶段，却已具有了后日说书之雏形。再从文物出土的地理环境及时间分析，五件俑像出自四个古墓之中，这几个古墓恰分布在长江上、下游地区，形成东西呼应之势；时间顺序为西汉、东汉、蜀汉，其间相距四百年左右，而其形其状却十分接近。据此可以看出，长江流域流行着这种艺术的初级形式，且流传时间很长，流布地区广泛，以至被达官们作为随葬品埋于墓中。

从文化发展的脉络看，也有两条渠道可引为思考。一条是文学的（广义的），一条是宗教的。文学方面除了出现了如司马迁的长篇通史《史记》等，还兴起了志怪小说等文学样式。更具参考价值的是汉代乐府收集的大量的叙事性民歌（现只能见到词的部分）。与《诗经》相比，这些词更具故事性和戏剧性，且有了由第三者叙述故事的作品，如著名的《孔雀东南飞》及后来的北朝乐府民歌《木兰辞》，其唱词以五字句通贯，中间偶加七字、九字等句式，与现代唱词十分接近。

宗教方面，按当今大多数学者的观点，创立于印度的佛教，最迟在东汉已传入我国，这以前虽有西域僧人往来，但未形成大势。发展至东晋时期，佛教的讲经活动已处处可见。与此同时，从东汉流行至今的道教，传道诵经也十分活跃。这些僧道们绝没有想到，以布道为目的的讲经形式，会对中国的说唱艺术产生深远的影响。

文学、艺术、宗教等共存于一个大的文化环境之中，必然有其相通相融之处，民间艺术自会在这样的文化土壤中逐渐生成以至分流。

唐代文化具有承上启下的重要意义。由于唐王朝的政治、经济的强盛，奉行对外开放的政策，促进了文化的蓬勃发展。尤其在唐初贞观至中唐开元、天宝的一百多年间，相对稳定的社会环境，出现了文学艺术全面繁荣的景象。作为一种艺术形式——说唱艺术亦在这样的文化背景中进入了成熟期。

经过一千多年的积淀和流变，说唱艺术终于以其独特的艺术风貌进入唐代的艺术大舞台。其形成的主要标志，有以下两点：第一，说唱形式与结构的独立性。第二，表演者的职业化特征。

从已经发现的史料中，可以得知，由佛教以传教为目的的讲经活动——“俗讲”，自东晋流传至唐代，已形成完整的说唱形式和自身的结构特点。所谓“俗讲”是与“僧讲”相对而存在的讲经活动。僧讲，是专门为寺院僧人宣讲教义的讲经形式，并有一定的仪式和章法。俗讲，是在寺院内外，向俗人宣扬佛教思想的通俗性传经形式。为“悦俗邀布施”，俗讲由单纯讲解经文而逐渐扩大内容范围，在讲唱技艺上亦不断有所提高，形成说唱艺术的基本特征。具有代表性的说唱形式有“转变”、“说话”等。

转变，是有说有唱的说唱形式。此处“转”，意为噉、唱。它的说唱底本称为“变文”。光绪年间(1900)，在我国敦煌石窟中发现了数量可观的变文卷子，进一步证明了变文的年代、内容及具体结构样式。在内容上既有佛经故事，如《降魔变文》、《破魔变文》等，又有历史故事、民间故事，如《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《目连变文》等。它的突出特点是韵散相间，说唱结合。散文处

为说，韵文处为唱，韵文的基本句式为七字句，是典型的说唱体裁。在演唱变文时，多配以图画卷子——“变相”，使说、唱、画三者为一体。此种说唱形式在现代曲艺中仍留有余绪。

只说不唱为“说话”。“话”即故事，说一个“话”，就是讲一个故事。在唐代，“说话”已成为一门技艺和表演形式，且留下不少话本，如《庐山远公话本》、《韩擒虎话本》、《唐代宗入冥记》等。所含内容，既有宗教故事，亦有历史故事及民间故事。从话本所录可以看出，“说话”已具有鲜明的艺术特色，在叙事中，注意铺排故事情节，有起伏变化，并注意用生动的语言刻画人物，描绘意境。

在唐代还有一些以韵文体唱词为主体的只唱（或只诵）不说的小型说唱，如俗赋（韵诵）、词文（唱述）、曲子（类似小曲）等。

唐代的说唱艺术已具有职业化倾向。最初由寺内僧人演示的一些讲唱形式也已扩大到了民间，甚至出现了女艺人街头卖艺，露天表演的景象。与秦汉时代相比，有以下三个特点：第一，民间说唱已不是专供帝王将相的俳優表演，而是面对广大的市民百姓，且收取酬劳。第二，表演者具有一定的艺术训练和语言技巧，能吸引众多听者。第三，形成较为固定的说唱底本，如变文、话本等。因此，唐代说唱艺术已初步具备了职业化特征。

到了宋代，说唱艺术进入了第一个繁荣期。经过五代十国的分裂局面，由宋王朝又一次统一了全国。相对稳定的政治形势，激发了经济的复苏和商业的勃兴。在繁华的都市，更是各路商贾云集，手工业日益发达，由不同社会分工的人群组成了人口众多的市民阶层。在应运而生的市民文化中，说唱艺术扮演了一个重要角色，并得到了全面的发展和提高。如果说唐代使说唱成为一

个艺术门类（准确地说是—个轮廓），而宋代，则是将这一门类进一步充实完善，使其内部构成更加具体化，并增强了艺术色彩。好似—棵小树，随着年轮的增多，长成了—棵枝繁叶茂的大树。

宋代说唱艺术的繁荣局面，有以下三个突出特征：

第一个特征是品种繁多，题材广泛。据零散文献资料记载，宋代的说唱已有几十种，并具有明显的曲种特色。如用口语讲故事的说话；说唱相间的鼓子词、陶真；以唱为主的唱赚、诸宫调；只唱不说的令曲小词——小唱、嘌唱、唱京词、唱拨不断等；还有商谜、学像生、学乡谈等趣味性民间说唱。可谓形式多样，仪态万方，说、唱、逗、学，一应俱全。所反映的内容包括了历史遗闻、才子佳人、民间风情、宗教故事等，似无所不包。

第二个特征是演出场所到处可见。商品经济的发展，必然带来新的文化市场需求，安定的生活环境，使人们产生了欣赏艺术和娱乐的欲望。在北宋的汴梁（今开封）、南宋的临安（今杭州），有许多供游人娱乐的场所，通称“瓦舍”、“瓦肆”或“瓦子”。瓦舍内有各种行当，包括吃、穿、用、住、行及各种伎艺表演，集商业、艺术、娱乐为—体。其情景与旧时的北京天桥很相似，可见其渊源。在瓦舍里有许多勾栏、棚子，供民间艺人表演和游人欣赏。大的棚子能容纳上千人，此为较固定的演出场所。另有“路歧人”，不入勾栏，在露天空地表演，称为“打野呵”。这些演出场所使各种民间伎艺汇聚，客观上起到艺术交流和人材竞争的积极作用。

第三个特征是形成了相当规模的演员队伍。宋代说唱艺术的全面发展，有赖于—支相当活跃的演员群体。他们中有在城镇瓦舍长期卖艺者，也有长年流动在乡间的职业、半职业艺人。据史料记

录，一些曲种经不断地演练，日见完善，出现了许多技艺超群的说唱名家，并积累了一批优秀书目、曲目。如在宋代极为盛行的说话，就可分为四家：一是专门讲史的，如《五代史》、《孙庞斗智》等，还出现专门说《三国》的艺人，被称作“说三分”。二是侧重“小说”（也称“银字儿”）一类故事，其题材十分广泛，与社会生活更为切近，经常演出的书目有一百多种，其中取自唐代传奇的《莺莺传》、《姜女寻夫》等一直流传至今。三是专门说公案、铁骑儿一类故事。另外，还有演绎佛经故事的。

众多的曲种在演变过程中，逐渐形成不同的体裁样式和经常上演的作品。据《西湖老人繁盛录》所记：“唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人。”可知不同的曲种有不同的欣赏对象，或者说，不同说唱形式的艺人亦有不同的表演作品和艺术风格。

宋代诗人陆游有一首记述家乡经历的诗作：

斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场，

死后是非谁管得，满村听说蔡中郎。

这四句诗包含了身处环境，艺人作艺状态，听书人全神贯注之情态，所听故事之内容。诗句简明而生动地描绘了一幅农村民间说唱的真实情景。因史料匮乏，这首诗成了讲述宋代说唱的必引之佐证。

从曲种及书目、曲目之繁多，演出场所之普遍，演员阵容之庞大，可以看出，在宋代的三百多年间，说唱艺术已呈现出相当的水平 and 规模，形成了宝贵的艺术传统，是曲艺发展史上的第一个里程碑。

金、宋对峙一百余年后，由蒙古族忽必烈称帝建立了元王朝，统一了全国。金、元统治者对人民实行高压政策，使民族压迫

深重，阶级矛盾激化。不但经济遭到破坏，文化及文艺活动均受到各种限制。在元代初期，政府明令禁止“演唱词话，教习杂戏”（《刑法志》），“在都唱琵琶词、货郎儿等”（《元典章》），企图灭绝说唱艺术。但是，深深扎根于民间沃土的古代说唱，犹如野火烧不尽的劲草，只要有春风拂动，便会展露生机。

诸宫调在宋代兴起，并有名家孔三传留芳后世，惜未有作品传世。幸有金代《西厢记》（全本，亦称《董西厢》）和《刘知远诸宫调》（残本）及元代《天宝遗事诸宫调》（残本）得以留存。从全本《董西厢》可以看出，诸宫调始于宋代，成熟于金代。此作具有很高的艺术成就，是古代说唱中的精品。

金、元时代盛行的散曲主要分为套曲和小令。套曲中有叙述体散曲，以不同的曲调相连接。小令也称“叶儿”，是流行于民间的时调小曲，是独立的只曲，以抒情见长。到了后期，散曲趋于僵化，而其中的小令却在民间活跃着，与后世明清小曲一脉相承。

宋代的“说话”在元代受到禁约，然而在民间从未绝迹。为避开针砭现实之嫌，艺人多选择讲史一类故事，如《大宋宣和遗事》、《全相三国平话》等。所刊话本常标以“平话”一词，从有关文字记述中已见“说书”之称。

此外，还有说唱相间的词话，以唱为主的货郎儿等在民间流传。

到了明代，由于统治者实行了一些开明之举，如鼓励百姓垦荒，扩大耕地，可拥有私田；减轻赋税；恢复科举等。与元代相比，士农工商获得了较为宽松的生存环境。虽然明朝初期，统治者对民间文艺活动也进行限制，但是，经济的复苏必然带来文化生活的复兴，尤其在明中期以后，戏曲、说唱等民间艺术得到了