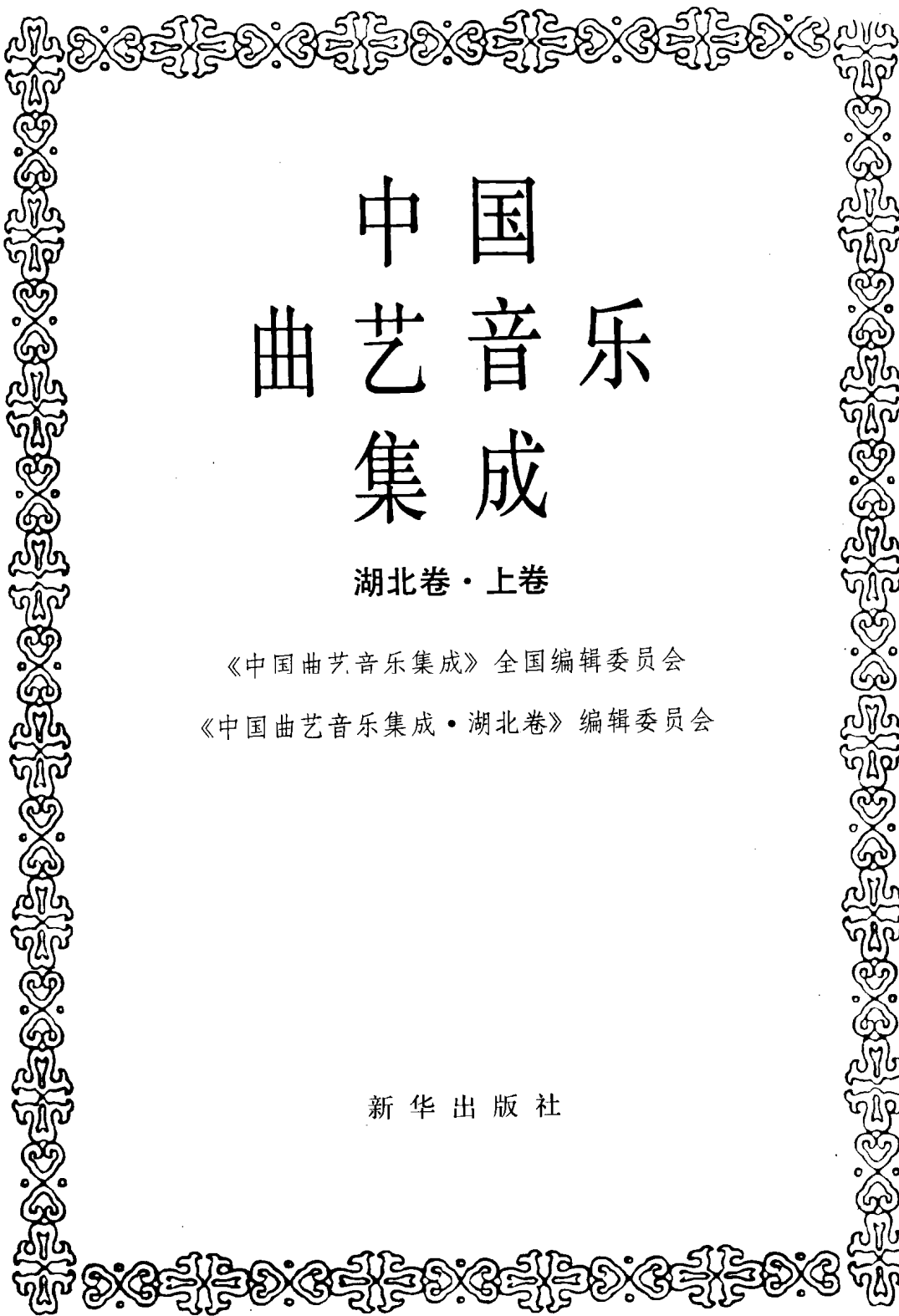


中国曲艺音乐集成



中国 曲艺音乐 集成

湖北卷·上卷

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会

《中国曲艺音乐集成·湖北卷》编辑委员会

新华出版社

湖北曲艺音乐综述

枫 波

湖北境内的曲艺音乐，品种繁多，题材广泛，各具特色，源远流长，是湖北民族民间音乐的一个重要组成部分。它的萌生、形成、发展、衍变，与湖北的山川地理、风土民情、疆域变迁、民族迁徙、社会经济、政治以及楚地的悠久文化传统等，均有着密切的联系。因此，它有着鲜明的地方色彩，散发着浓烈的楚地泥土芳香。

一

湖北省简称鄂，地处长江中游，洞庭湖之北。东邻安徽，西连四川，南靠湖南、江西，北界河南，西北一隅与陕西省的部分地区交错相接。全省地势西高东低，三面环山。

鄂西北由秦岭山脉的东延部分、大巴山东段、武当山脉、荆山山脉组成，山体高耸，巨木撑天，素有华中第一峰之称的神农顶，就位于其间。鄂西南有长江三峡谷地及巫山、武陵山的部分山脉，山峦秀美，风光瑰丽，景色宜人。鄂东北境内有大别山、桐柏山、大洪山。鄂东南境内有幕阜山，松竹苍翠，谷岭相间。鄂中南则为著名的江汉平原。湖北省的44个曲艺品种，就根植于这块沃土之上，散布于荆楚大地的崇山峻岭、江河湖畔、市镇里巷之间。

不同的地理条件、自然生态环境，如同社会的发展，历史的变迁一样，既会不同程度地对人的思想情感、生活习惯、审美意识、气质性格产生一定的影响，也会对曲艺音乐的形成、发展、衍变和艺人的行艺方式、演唱风格产生一定的制约。流传于高山区的曲艺音乐品种，较多地保留了巴楚故地的古老的音乐形态，其活动方式也多与历史上的巫文化有关；流传于平原、湖区、港汊、丘陵地区的曲艺音乐，气势豪放、音调悠长，较多地保留了山歌野唱的风格特色，而传唱于市镇茶楼、酒肆、里巷的曲艺音乐，则更多地带有里巷歌谣的特点。除了山川江河、自然生态环境对曲艺音乐的形成、发展会有影响之外，历史上的疆域变迁、流民迁徙，也对人们的信仰观念、歌唱习俗乃至曲艺音乐地方色彩的

形成产生一定的衍化作用。

湖北在历史上曾是一块疆域多变之地。在公元前22世纪末至公元前21世纪初，夏禹分天下为九州，湖北的大部分地区属荆州，北部属豫州，东西部分属扬州和梁州。周朝至春秋战国时期，湖北境内存在着的许多封国与部族，先后为楚国吞并，湖北遂成为楚国的主要辖地。秦统一中国后，湖北的大部分地区属南郡（治江陵）。汉水以北属南阳郡，湖北西北部郧县、房县以西属汉中郡，西南为“蛮地”，属黔中郡，东南部属九江郡。

西汉时，封国与郡并存，之后又在郡国之上分为十三州。除湖北的主要部分仍分属荆州外，北部为南阳郡，东部为江夏郡，西部为南郡，南部为长沙国。东晋、南北朝时，为安置从河南、安徽、山西以及从关陇等地南迁的流民，湖北还设立了侨郡、侨县。唐时设道，西部为山南道，东南部属江南西道，东部属淮南道，西部属黔中道。

宋时始设中书省及行省，湖北的东南部属湖广行省，北部属河南行省，西部施州等地属四川行省，西北部属陕西行省。明时湖北属湖广省。境内有襄阳府、德安府、荆州府、承天府、武昌府及施州卫，为流民设立了郧阳府。清时仍沿用行省制。康熙三年（1664年）分湖广省为左、右二布政使司。康熙六年（1667年）湖广左布政使司始改名为湖北省，分置武昌、汉阳、荆州、安陆、襄阳、黄州、宜昌、郧阳、施南等十府及荆门直隶州、鹤峰直隶厅和夏口厅。将一度划归四川夔州府的建始县改归湖北施南府。

民国二年（1912年）废除府、州建制，分设江汉、襄阳、荆南、施鹤四道，设行政督察区统辖各县。1932年，原属安徽省的英山县划归湖北省。

中华人民共和国成立之后，设立地区行署领导各县。随着形势的发展，经济建设的需要，省内区划曾作过多次调整。现在湖北省内有六个地区（黄冈、孝感、咸宁、荆州、宜昌、郧阳），一个民族自治州（鄂西土家族苗族自治州），七个省辖市（黄石、十堰、襄樊、沙市、宜昌、荆门、鄂州），一个计划单列市（武汉市）及一个林区（神农架林区）。共辖72个县（含县级市），省会驻武汉市。全省总面积为18万多平方公里，人口4600万。汉族占全省总人口的96.3%，土家、回、满、苗、蒙、侗等各民族占全省总人口的3.7%。

《中国曲艺音乐集成·湖北卷》是按照现行的行政区划立卷的。在悠悠的岁月变迁中，湖北省除了以江汉平原为中心的部分地区隶属较为稳定之外，与兄弟省区相接壤的部分地区，常随着朝代的兴废更迭而变动。时分时合，时离时归，因此，流传于湖北境内、收入本卷的曲种音乐，除了出自本地之外，无疑也溶入了某些异域他乡的音乐成分，包含了与兄弟省区共有的某些曲艺品种。

二

长江和黄河一样，同是中华民族的发祥地，孕育中华民族的摇篮，文化传统源远流长。

我国考古工作者在鄂西北郧县杜家沟发现了与“北京猿人”同时期的“郧西猿人”，在鄂西南长阳土家族自治县发现了尚处于古人阶段的“长阳人”。从鄂西北山区到峡江两岸，从江汉平原到鄂东低山丘陵，先后发现了400余处新石器时期遗址，并在长江中游找到了相当于黄河流域仰韶文化和龙山文化几个阶段的原始文化遗存。在黄河流域中原文化的同一发展时期，长江中下游及江汉平原的沮水、沮漳河流域，也出现了反映新石器时期当地居民经济生活、文化生活，并富有自身特点的大溪文化、屈家岭文化和石家河文化。

长江中游及汉水、沮水、沮漳河流域，曾是“南蛮”诸族的聚居地区。民族众多，封国林立。生活于这一区域的各民族，各有其文化传统和民族习俗。历史上五方杂处、习尚不一，无疑是影响和形成湖北民间音乐丰富多彩的一个重要因素，同时也是形成湖北曲艺音乐地方特色鲜明的一个重要的历史原因。

据文献记载，商代在湖北境内有楚蛮、卢戎、扬越、百濮及五姓蛮等“群蛮”。西周至战国时期，湖北境内的封国与部族，见之于文献记载者有楚、巴、夔、庸、鄂、绞、麇、邾、厉、罗等方国、部族及随、轸、郢等“汉阳诸姬”。战国时，居于荆山、控制着沮漳河一带的楚，逐渐地强盛起来，它削弱了西北的庸，控制了东边的鄂，先后征服了汉阳诸姬。楚武王时期又兴兵伐邓（襄樊西北）、鄢（汉水北）、郢（安陆、云梦一带）、绞（郧阳附近）、罗（宜城一带），大力向汉水流域扩张。楚文王时，往北扩展到了淮河上游地区，向西进入了三峡，灭掉了夔国（秭归、巴东一带）。战国后期又灭掉了越。极盛时期的区域包括了今湖北省全部及湖南、安徽、河南一部，陕西、四川、江苏、山东、浙江与广西的部分地区。楚国从熊绎受封丹阳到公元前223年灭亡，绵延八百余年。居于楚地的各族人民，在八百余年的经营治理中，创造了光辉灿烂的楚文化，孕育出无数能工巧匠、文人骚客。

1978年，随县擂鼓墩一号墓出土了战国初期的众多乐器，其中楚惠王熊章五十六年（公元前433年）为曾侯乙作“宗彝”的曾侯乙编钟，以其气势磅礴、铸造精美、音色悦耳而震惊世界。时隔一年之后，又在鄂东之大悟县雷家山出土了七件西周时期至春秋早期的编钟。这七件编钟皆短甬有鼻，全身布满了典雅古朴的图案。虽不及曾侯乙编钟规模之大，器数之众，但制作年代却早曾侯乙钟100余年，它在地下沉睡了2700余年，至

今，音色、音质及其功能仍然完好。它再次向人们展示了，楚地的音乐文化早在战国初期就已发展到相当的高度。就在这高度发达的楚音乐文化中，曲艺音乐的前身——民间歌唱，也就被孕育出来，并逐渐形成了湖北曲艺音乐众多品种的雏形。

楚人一向以能歌善舞著称，并为历代文人骚客所称道。“曲高和寡”的《阳春》、《白雪》、《阳阿》、《薤露》，一人唱千人和的《下里》、《巴人》，名垂史册的江陵乐、石城乐、莫愁乐、襄阳乐皆出于荆楚。相传，擅鼓瑶琴之俞伯牙，与渔父对歌的伍子胥也皆为郢人，擅唱“蛮歌”西曲的莫愁女，也出自“三面天造之墉基，正西绝壁，下临汉江，旧有白雪楼冠其上”之楚地石城。唐诗人胡曾诗云：“古郢云开白雪楼，汉水环绕石城流，何人知道寥天月，曾向朱门送莫愁。”石城即《宋玉对楚王问》之古郢中（今钟祥）。至今，郢中古镇莫愁湖仍有水千顷，莫愁古渡的遗址犹存。

曾名噪一时的歌者虽早已成为古人，但与人民生活密切相关的歌唱习俗与文化传统，并没有消亡，它不断地随着社会的发展而衍变，随着朝代的兴废更迭而翻新。楚地民间歌唱或仍保留着自身的艺术形式及其特点；或已从民间歌唱中分蘖出来衍变成后世的曲艺品种；或随其古老歌唱形式的解体与重新组合，成为曲艺音乐中的一个有机部分。

作为一种历史的文化现象与传统，必然有其延续性与稳定性的特点。居于楚地的某些民族，虽然在漫长的沧桑变迁过程中相互融合，但民间曲艺音乐作为一种民族文化现象及古老的随俗歌唱的传统，它们却只会相互融合、渗透、发展衍变，而不会随着民族的融合而泯灭。《隋书·地理志》云，南郡、襄阳郡有一种牵钩之戏，钩初发动，皆有鼓节，群造歌谣，震惊远外。这种皆有鼓节、群造歌谣的演唱形式及歌唱风格，显然和楚人、巴人的群造歌谣、一人唱众人附和的歌唱传统密切相关。这种古老的演唱形式，不仅存在于隋唐时期的南郡与襄阳郡，而今在其故地的江陵、荆州等地仍然炽盛。本卷所收的湖北渔鼓、歌腔、扇子戏、满堂音等曲种，它们不仅可以作为曲艺独立演唱，而且可为古老的“牵钩之戏”配腔，仍保留了一领众和“群造歌谣”的古老传统。因此，可以说，后世的歌唱必然与祖先的歌唱相联系，后人的演唱也必然包含有前人的演唱传统。湖北的曲艺艺人中，有不少人既是曲艺名家，又是喊山歌的能手，人们仍习惯尊称艺人为“歌师”。由此，我们亦可窥见其历代传承的轨迹。

湖北的曲艺音乐不仅与楚地历史上的歌唱习俗相联系，而且与楚人祭祀之遗风不可分。楚人信鬼尚巫，好祭祀，凡祭祀必伴有歌舞活动。他们认为人鬼之道只是异地而居、幽明之分，世上无处不有人，无处不有鬼神。人间享有之物，鬼神也必不可少，因此，歌舞为享鬼神所必备，歌舞成了祭祀鬼神时的一项重要内容。与楚国名曲《阳春》、《白雪》齐名的《薤露》歌，就是送亡人“上路”的丧歌。而这一古老的遗风，以及伴随这一民俗的歌唱，至今在湖北仍很盛行。楚人的人鬼之道、丧葬习俗及其《薤露》、《蒿里》之曲，不仅融入了后世的曲艺音乐，也影响到了湖北曲艺的演唱对象与演

唱内容。湖北的许多曲艺品种，既可娱悦生人，也可以安慰人们观念中的各种鬼神。如跳三(丧)鼓、鼓盆歌及一些鼓书音乐，也可说是楚人《薤露》、《蒿里》曲的衍变与延伸。时至今日，聚居于鄂西土家族苗族自治州及宜昌地区长阳、五峰土族自治县境内的土家族人仍然盛行“跳丧”之古老风尚。

跳丧，盛行于巴人发祥地的清江流域，传唱于湖北全境。相传，它是古代巴人为亡人“击鼓踏歌，叫啸以兴衰”的古老的丧葬仪式。老人故去，人们击鼓而歌，围棺而跳。葬先一日，开穴打井，临葬夜，众客群挤丧次，一人挝大鼓，更互相唱。有的叫“孝歌”、“坐夜”、“待尸”（或“待师”）；有的叫“跳丧”、“阴锣鼓”、“闹灵歌”；有的则呼之为“鼓盆歌”。它们的名称及曲调虽然因地而异，但丧鼓艺人世代的传说却是一致的，这就是昔日庄子为亡妻所唱的鼓盆歌。在楚故都江陵，人们至今仍呼之为鼓盆歌，对其所击之鼓也称之为脚盆鼓。清道光壬午年（1822年）编纂的《长阳县志》说，它是古代楚地《薤露》、《蒿里》的遗意及其发展。说它始于庄子为亡妻所唱，虽带有一定成分的附会，但艺人历代相传的这一说法，却足以说明这一形式之古老。

随着时代的发展，丧葬礼仪中的鼓盆歌有的仍在灵柩前击鼓而唱，围棺而跳，与民间歌曲、民间舞蹈为伍，有些说唱故事的部分则已从丧葬礼仪中分离了出来，离开了灵堂，进入了茶楼、酒肆、集市、宗祠，或为祭祀祖先，或为老人祝寿，或为儿童祝生而歌唱，或作营业性演出。它已衍变成了具有自身特点的曲艺品种，湖北曲艺音乐中的不少曲目就是由丧歌的“唱古人”演变而来的。

湖北的曲艺音乐在发展及形成过程中，还与楚地的山歌、田歌有一定的亲缘关系。如随州打锣鼓等曲种即由“郢中田歌”演变而来。它虽然已由田间进入庭院、集市、茶社，有数百年的历史，但它的唱腔中，至今仍保留着郢中田歌中古老的〔扬歌〕^①、〔双声子〕^②等板口和牌名。

在湖北，每逢春夏农忙之际，农民在田间边劳动边“喊歌”的热烈场面不时可见。这是一种遍及全省的歌唱习俗，有的叫“栽田鼓”、“禾歌”，有的称“叫歌锣鼓”、“阳锣鼓”、“扯草歌”、“秧田歌”。歌唱的内容广泛，唱腔板口众多，并有按不同的时序演唱不同内容的习惯，故歌师有上午唱“古人”（即历史故事、民间传说），下午唱“花名”（即盘歌）之说。插秧或薅草时，歌师身背鼓，手提锣，喷呐高奏，锣鼓喧天。清乾隆庚寅（1770年）举人、土家族诗人彭秋潭有一首竹枝词云：“携锄一队上山坡，冷饭凉浆树下多。开遍山花叫山鸟，鼓锣处处应山歌”，就是对这一习俗的生动写照。田间击鼓唱歌，既含有祭祀山川五谷之神的内容，又是激发生产热情，调节劳逸的自娱活动。湖北的这一歌唱习俗早在宋代就有了记述。苏轼（1037—1101）的《秧马歌》“引”云：“予昔游武昌（今鄂州市）见农夫皆骑秧马。以榆枣为腹欲其滑，以楸桐

为背欲其轻，腹如小舟，吊其首尾，背如覆瓦……田行千畦”。诗曰：“腰如篁篋首作鸡，筋烦骨殆声酸嘶。”农民在田间边劳动边喊歌的场景，历历在目。清道光壬午年修纂的《长阳县志》亦对此习俗作了详细的描述。志云：插禾先数日，人骑秧马入秧田，插秧时男女排成弯一字形，皆伛偻以退为进，另二人亦退而走，击鼓铎唱秧歌，鼓急插亦急，鼓缓插亦缓。这是一种各地唱各地的调、隔山唱隔山腔的随俗之歌，故民谚有“山歌不出乡，各有各的腔”、“花鼓不出乡，各有各的腔”之说。本卷所收之郧阳花鼓子、大冶高腔渔鼓、满堂音等曲种，就有来自昔日农夫田间击鼓唱歌的某些板式和唱腔。有的地方对曲艺艺人仍沿用了田间歌手“上手”（说书者）、“下手”（吹唢呐者）的称谓，有的地方仍称艺人的演唱为“打书”。这也说明曲艺音乐和昔日田间击鼓唱歌的亲缘关系。

山歌不仅是民间歌唱的始祖，也是楚地曲艺音乐的先声。从流传于鄂西长阳土家族自治县西部山区秀峰桥一带的早龙船中就可以看到这种“共生”现象：

1=D

选自《郎在高山唱山歌》

（黄厚财 演唱）

【数板】

$\frac{2}{4}$ 5 - | $\overset{5}{\underset{\text{c}}{\text{c}}}$ 6 $\overset{1}{\text{f}}$ | $\overset{5}{\text{c}}$ 3 5 | 6 5 | $\overset{5}{\text{c}}$ 3 5 | 6 5 | 3 2 3 |

（啊 哎） 郎 在 高 山 唱 山 歌（哟）， 姐 在

6 1 1 1 | 2 3 1 | $\overset{1}{\text{c}}$ 2 0 | 5 - | $\overset{5}{\text{c}}$ 6 $\overset{1}{\text{f}}$ | 6·6 3 5 | 3 5 6 5 |

屋 中（的）织（啊）绫 罗， （啊 哎） 哪里来的 这样飘流

渐快

$\overset{3}{\text{c}}$ 6 5 5 | $\overset{3}{\text{c}}$ 2·3 1 2 | X X X X | X X X X | X X X^v | X X X X | X X X X |

浪荡子（啊）， 唱出这样 奇奇巧巧、古古怪怪 这种歌， 把我欠得 脚瘫手软、

原速

X X X X | X X X X X | X X X X | $\frac{3}{4}$ X X X X 0 | $\frac{2}{4}$ 5·5 5 6 | 7 2 5 |

手 瘫 脚 软、攀 不 得 城 墙、踩 不 得 板、 丢 不 得 梭， 眼 泪 一 个 汪 汪

5 6 7 2 | 7 6 · | 5 5 7 | 7·6 5 6 | 5 5 · | 5 - |

（哟 衣 哟） 肚 里 （呀） 落（罗）。

（当· 当 | 当 当 | 当 当 当 | 当 - | 当当当 | 当 -） ||

旱龙船，盛行于鄂西，流传于湖北全境。唱腔因人、因地而异。长阳旱龙船的音乐属“戴帽”、“加尾”的“一板腔”结构。启腔具有长阳山歌的特点，而主要唱腔又具有曲艺音乐数唱的明显特征，尾部则脱胎于长阳古老的“对声子”山歌。湖北的曲艺音乐除了继承吸收楚地的随俗之乐的传统及某些唱腔外，在一些曲种中还保留着若干与明清俗曲同名的曲牌，这说明它也曾受到过明清俗曲的影响，或与之有一定的渊源关系。

三

湖北是巴人的故里，楚人的故乡，巴歌、楚舞浩如烟海。从民间歌唱中派生出来具有说唱故事特点的音乐，随着时代的发展，历史的积淀，逐渐凝聚创新，于是形成了品种繁多的曲艺音乐。湖北地处“九省通衢”之要津，上通巴蜀，下达吴越，汉水可达陕西，陆路可抵河南。这里既是商贾往来、货物集散之处，又是历代兵家必争之地。这样，伴随商品经济而来的文化交流和因战乱引起的流民迁徙，便导致本地音乐与异地音乐互相渗透、互相竞争，汰劣存优，从而给湖北的曲艺音乐以重大影响。

流传于湖北境内的曲艺音乐诸品种，有的是由外地的曲艺音乐衍变而成；有的则与邻省区的曲种同宗；有的是在当地民间歌唱的基础上衍化而成，属于楚地的“本乡歌”。这些曲种无论来自外地，抑或产自本乡，它们都随着环境的改变而不断地发展、变异、繁衍。

相传，湖北大鼓源于北方的“犁铧音”（犁铧大鼓）。它传入湖北之后，虽然也受到人们的欢迎，但终因是异地的音乐、语言，其击节技术也难以掌握，无法在当地传宗接代、生根开花，所以，在辗转流传的过程中，其音乐、语言就渐为当地的方言俚语及传唱于民间的“四平调”所取代。犁铧尖也改成了云阳板（筒板），演变为当地富有生命力的一个鼓书品种。由于湖北各地方言的限制，语言的差异，湖北大鼓必然受到“适者生存”规律的制约，因而它逐渐地产生变异，形成了不同的流派。随着流派及其变异的逐步扩大、延伸、凝聚，以湖北大鼓为基础、又独立于湖北大鼓之外的鼓书诸品种也就形成。

长阳渔鼓、扇子戏、楠管，相传皆发端于荆州的沔阳渔鼓（现名湖北渔鼓）。但在鄂西地区长期的流传过程中，由于语言及审美情趣等诸多原因，当地艺人自觉或不自觉地进行改造及增删，它们又逐渐形成了与沔阳渔鼓风格迥然不同的独立品种。这可说是由本地一个品种衍变为另一品种的重要例证。湖北曲艺音乐正是在传唱中不断繁衍、变异、孳生的，故而形成了曲种名称繁杂、同名异种、异名同种，名实不相一致的现象。如汉滩小曲，又称为外江小曲、汉滩丝弦，建国之后又更名为湖北小曲。又如鄂西竹琴，有的地方称之为渔鼓、道情；有的地方称之为竹琴、琴书；有的地方则称之为“磁兵兵”。

曲种如此，曲牌也多如此。

为使编辑、分类上的条理分明，也为了揭示各曲种之间存在着的某些内在联系及其客观发展规律，提供研究工作的方便，本卷根据湖北的实际情况，对所选编之曲种，依其音乐的体式、表现形态的异同，以及曲种间在音乐上有无纽带联系，分为丝弦小曲、渔鼓道情、鼓书鼓词、踏歌耍唱四种类型。

属于丝弦小曲类的曲种有：湖北小曲、碟子小曲、长阳南曲、恩施扬琴、郧阳曲子、文曲、襄阳小曲、利川小曲共八个曲种。它们的共同特征是，均采用曲牌联缀体结构，并佐以丝弦。此外，个别曲种还有相同的声腔。如湖北小曲、长阳南曲及恩施扬琴中的〔南曲〕与〔越调〕，其风格虽因曲种而异，但它们实为同出一源。曲头唱词均由三句构成，第一乐句中的共有特征仍清晰可辨。如湖北小曲中的〔南曲头〕：

1 = #F

选自《莺莺得病》唱段
(何忠华 演唱)

【南曲头】

(5235) (1265) (0 2 3253 2321 651)

$\frac{4}{4}$ 6532 1 2 $\overset{5}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 3. 35 | $\overset{5}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 6 5 1 2.5 3 2 | $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 - 0 0 | $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 153 5 1212 3253 |

桂 开 菊 放 九 月 重

$\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 2. 3 2 $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 21 6 5 | $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1. 2 3 2 7 6 7 2 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 7 | 6. 722 7276 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 5 - |

阳。

长阳南曲中的〔南曲头〕：

1 = F

选自《扫松》唱段
(谭宗兰 袁新秀 演唱)

【南曲头】

$\frac{4}{4}$ 5 - $\overset{\wedge}{6 \cdot 5}$ 4 | $\overset{\wedge}{3 \cdot 2}$ 3 (2.312 3 3) | $\overset{5}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 5 - 1 2 3 | 1.6 1 (6 1 5 6) |

饥 荒 三 载

$\overset{\wedge}{1 6}$ 1 $\overset{\wedge}{6 \cdot 1}$ 2 5 | $\overset{\wedge}{3 \cdot 1}$ 2 2 3 2 1 | $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 1 6 1 $\overset{\wedge}{3 \cdot 5}$ 3 2 | 2 6 0 2 7 6 5 |

苦 磨 难 挨。

恩施扬琴中的〔越调头〕：

1=G

【越调头】

(0 65 1 1 6165)

$\frac{4}{4}$ $\widehat{15}$ $\widehat{32}$ $\widehat{61}$ | $\widehat{12}$ | $\widehat{352}$ $\widehat{3\cdot(2523)}$) | $\widehat{5\cdot}$ $\widehat{32\cdot5}$ $\widehat{32}$ | 1 - 0 0 |

盛(嘞) 日(哎) 佳 宴(嘞)

$\widehat{56}$ $\widehat{16}$ $\widehat{3}$ - | $\widehat{31}$ $\widehat{2}$ $\widehat{2312}$ | $\widehat{5}$ $\widehat{232}$ $\widehat{76}$ $\widehat{23}$ | $\widehat{7276}$ $\widehat{5}$ 0 0 |

鼓 乐 声 (嘞) 喧(嘞)。

即使是没有共同声腔相维系的其它曲种,在曲牌的联缀手法上也存在着“惊人的类似”。多数曲种均采用主体曲牌分割使用的发展手法。即:将主要唱腔曲牌分割为〔曲头〕、〔垛子〕、〔曲尾〕,作为曲目音乐的“支架”,中间联缀其它曲牌或民间小调。〔曲头〕往往作为一个唱段的启腔,〔垛子〕多用以表达故事,〔曲尾〕作为唱段的结束。这样,既保持了“头”、“尾”呼应,音乐风格上的完整统一,同时又保持了“体”、“型”的基本相同。

在丝弦小曲类曲种之间,另一条相维系的纽带是,它们均有着相似的演唱形式,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(或击碟),二人搭班,既是乐手,又是演员。或“打街”沿门卖唱,或于茶楼酒肆坐馆。相似的演唱形式,相近的演唱环境,使它们形成了各曲种所共有的婉转、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,在曲目的体裁形式上也颇多近似之处。每个曲种一般都有若干单曲体与联曲体两种类型的曲目。“打街”卖散唱时,一般多演唱一曲多词,内容比较简单,类似民歌中“月歌子”的小曲目,如《十爱》、《十锈》、《十月欠郎》、《五更》。坐馆时,虽也演唱单曲体曲目,但主要曲目乃是演唱具有一定故事情节的“折子戏”或长篇曲目。

属于渔鼓道情类的曲种有:湖北渔鼓、歌腔、公安道情、哦嘴腔渔鼓、金海渔鼓、大冶高腔渔鼓、宜城兰花筒、随州道情、保康渔鼓、郧阳道情、鄂西竹琴、走马渔鼓、长阳渔鼓、楠管、湖北道情、龙港道情共十六个曲种。这些曲种的称谓虽然不同,但其音乐结构、表现形态、主要音乐的发展手法以及表演形式等都基本相同;特别是在音乐最具特征的“甩腔”或“拖腔”部分,它们均保留着某些共有特征及其同源的可辨性。如湖北渔鼓〔双鱼尾〕中的句尾腔,

1 = B

选自《开篇词》
(夏祖勤 演唱)

【双鱼尾】

$\frac{4}{4}$ 6̣ · 3̣ 3̣ 5̣ 6̣ ị | 5̣ 3̣ 5̣ 5̣ 6̣ 5̣ · $\frac{3}{4}$ 2̣ | $\frac{3}{4}$ 5̣ · $\frac{1}{4}$ 3̣ 2̣ · 1̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 2̣ | $\frac{12}{4}$ 1̣ · 6̣ 5̣ 5̣ - |

夏 景 荷 花 满 池 (啊) 中 (哎 哎 嗨 嗨 哎)。

保康渔鼓的句尾腔:

1 = \sharp C

选自《讨利市》
(尚发学 演唱)

【平腔】

$\frac{2}{4}$ 2̣ 2̣ 1̣ 1̣ | 2̣ 2̣ 2̣ 1̣ | $\frac{3}{4}$ 2̣ - 1̣ | $\frac{2}{4}$ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 5̣ - |

人 从 三 师 武 艺 (呀) 高 (啊)。

渔鼓道情类的曲种音乐之间,即使变异较大,或者彼此之间非出一源,但它们在音乐的结构上仍存在颇多相似之处。特别是曲种的主要唱腔,多为上下句式结构,或“四句头”结构。除了演唱书帽时音乐上有较大延伸发展之外,演唱长篇曲目,一般都沿用基本唱腔。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,但只是主腔的某些变体,并没有真正脱离母体而构成独立于主腔之外的“板”和“腔”。这些由主腔衍变出来的“板”和“腔”,往往随着曲目内容的变更而变更,随着艺人临场演唱情绪的变化而变化,有较大的灵活性和随意性。

渔鼓道情类曲种在音乐上也有着相近的发展手法,许多曲种在音乐上主要依赖于曲种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来曲牌作为补充。此外,渔鼓道情类曲种的伴奏乐器及演唱形式也基本相同。

传统的渔鼓道情演唱形式多为单档。行艺时,艺人左手怀抱渔鼓筒兼执云板或竹筒,右手四指交替拍击鼓面而歌,虽有艺人“坐馆”演唱,但多数艺人仍按传统形式身背搭裢,走乡串户,沿门乞唱。建国后,由于曲目内容的需要,行艺环境的改善,渔鼓道情才由单档变为双档、多档,始由徒歌加入丝竹伴奏,由走乡串户而登上舞台。

属于鼓书鼓词类曲种的有:湖北大鼓、钢鞭大鼓、说鼓子、汉川善书、东山番邦鼓、阳新说书、襄阳鼓书、随州大鼓、益阳大鼓共九个曲种。这类曲种的音调多半植根于当地的民歌及方言语调的基础之上。

鼓书鼓词曲种的唱腔、语调虽然复杂多变,但它们均保持着相同的演唱形式,相似的发展手法。艺人在正式说书之前,均要“打闹台”静场等候听众。艺人说,“够不够,要打三百六十六”。打闹台之后,一般都按其传统的程序演唱一段形式短小、内容风趣的书帽。或采用加官——纲鉴——铺堂——正本的顺序演唱,或将顺序略作调整。

所谓“加官”，就是以福、禄、寿三星来祝颂户主及听众；“纲鉴”则是说唱各朝之历史故事；“铺堂”是一种触景生情“见子打子”的即兴说唱，其内容或为一段吉词，或说一段笑话，或说一段趣闻，或说几句自谦之词以吸引听众。在演唱正式曲目时，一般都要加念（或唱）一段介绍书纲的诗白，诗白之后，由一句较为悠长的音调润腔上板（又称“头腔”、“起板”、“先腔”），然后进入较为口语化、似说似唱的“平腔”（又称“平板”、“平韵”）铺展故事。每个曲种的音乐中都有其富有曲种特色的拖腔和甩腔。艺人每唱到一个段落处，便要用一个长腔，并介以一段长短不等的鼓板牌子。鼓板牌子可以渲染气氛，可以调整演唱者与听众之间的情绪，可以使演唱者的嗓子得到短暂的休息，也可以乘隙思考唱文。

鼓书鼓词类曲种的曲目，除书帽以唱为主之外，一般正书多以说为主，以唱为辅。亦即“三分唱，七分说”。三七开，不仅指唱与说的比重，还有强调说的功夫之意。因为“说”的音乐性很强，论功力，当不亚于唱。至于唱，它在长书中占的比重虽然小，但它却是曲种互以区分的标志，起着突出曲种风格特色的重要作用。

鼓书鼓词类曲种的音乐特点主要体现于“书帽”及长篇曲目中的“头腔”、“尾腔”和“甩腔”。所谓头腔，是指进入正书前的润腔。这是一个韵味很浓，很有特色的哼腔，长者可达二十余板，故听书人有“中不中，要听头三哼”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有颇多相似之处。例如，它们都采用“换头合尾”或“留头换尾”等变化手法，都强调语言特性，行腔都注重语音的走向。

属于踏歌耍唱类的曲种有：跳三鼓、鼓盆歌、长阳旱龙船、三棒鼓、莲花落、打锣鼓、满堂音、当阳扇子戏、鄖阳花鼓子、鄂西花鼓、讲书锣鼓共十一个曲种。这是一种介乎于民间歌舞、山歌、戏曲、杂耍以及田间打唱等姊妹艺术之间，兼有多重色彩与属性的曲艺种类，是不同艺术种类衍变融合的结果。当阳扇子戏，叫戏而非戏。它一人多角，时进时出，显然更具有曲艺的属性。演唱时，一人手拍渔鼓筒，另一人以扇子遮住观众视线，巧妙地变换不同的画面，以辅助讲唱之不足，并借以吸引观众。在变换画面的同时，载歌载舞，又与某些民间舞蹈接近。这是目前发掘出来的罕见的类似唐代变文（变相）的曲种，但在表演上较之变文更为丰富、生动，其技巧性也远胜于变文。至于它与变文有无血缘关系，目前尚无史料佐证。再比如碟子小曲，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锣、一人击碟踏歌这一艺术形式中不可分割的整体，因此，碟子小曲在民间又有三棒鼓小曲之别称。当它作为一种独立的曲艺形式演唱时，其风格婉转秀丽，与民歌的江汉民歌风格十分相近，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》等和某些具有较简单故事情节的短小曲目为其重要特征。而当它与湖北小曲合流之后，它的演唱方法乃至整个的风格色彩又和汉滩小曲相

靠近；当它与三棒鼓结伴演唱时，因受其丢棒、击鼓节奏的制约，就变得节奏鲜明，情调明快，又具有民间歌舞的某些特征。处于两种类型之间的这类曲种，其音乐风格适应性较强，有着较大的可塑性。又比如莲花落，它既具有曲艺的基本特点，又兼有民间歌舞的某些基本特征，它还被戏曲所吸收，成了荆州花鼓戏的一个保留剧目。此外，它还有与湖北小曲、荆州花鼓戏所共有的声腔——“西腔”。

踏歌耍唱类的曲种，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维系着。其一，它们中的多数曲种唱腔均有共同的亲缘关系，均由楚地的古老山歌、秧田歌及丧事歌中的“唱古人”演变而来。由于演唱环境的改变，演唱对象的不同，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，就经历了野外讴歌（讴唱）、室内“堂鼓”及集市“打锣鼓”三个发展演变阶段。它由田间进入市镇、茶社虽有近两百余年的历史，但至今仍保留着“鄂中田歌”的以〔扬歌〕作为“打锣鼓”曲头的基本特征。其二，它们中的大多数，如三棒鼓、鄂西花鼓、跳三鼓、郧阳花鼓子、当阳扇子戏、莲花落等均伴有或简或繁的踏歌。即使个别曲种，如打锣鼓，其踏歌部分虽然随着环境的改变业已蜕变、消失，但其渊源却是一种“男子持鼓踏歌行陇浍间，女妇从后出曼声尾其词”^⑨，演唱〔黄花落叶〕调之类，欢歌鼓舞的艺术形式，在其音乐上仍与“鄂中田歌”保持着某些亲缘关系。其三，三棒鼓、鄂西花鼓中所甩之棒、刀、火把以及碟子曲中所用的碟，莲花落中的连厢，既是该曲种中的击节乐器，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，旧时同属不登大雅之堂的“下里巴人”。这些特征，都说明了它们属于同一类型的曲种。

四

湖北境内的曲艺音乐无论产自本地，抑或来自外乡，在音乐风格迥然相异的曲种中，却存在着某些相同或相似的发展手法。较常见的有以下几种：

（一）发展变化中保留特征腔句。这种发展变化手法，多见于丝弦小曲类中的歌谣体曲牌。它的发展变化特点是：在保留其文字、音乐框架结构的同时，保留其最富特征性的腔句。这种特征极为鲜明的腔句，或由衬词组成穿插于乐句中间，或由富有特征的音调组成置于句尾。如丝弦小曲中的〔叠断桥〕。

湖北小曲中的〔叠断桥〕：

1 = $\sharp F$

选自《武松惊嫂》唱段
(周双云 演唱)

【叠断桥】

(2 2³ 5⁵ 3² 2 5)

$\frac{4}{4}$ 5 1² 2³ 5 3 2¹ | 1 6¹ | $\frac{3}{4}$ 2 0 0 | $\frac{6}{4}$ 5 5 4 5 6 1 6 5 4 . 2 5 4 |

金莲 女子 把门 开, (哎 哟)

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

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

一阵 香风 透满 怀 哎 哎, 却原 是 我的

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

二叔 叔 站 在 大 门 外, (哎呀)我的 二叔

(4 2) (6 5) 渐慢

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

叔 为 嫂 开 门 请 (嘞) 进 来。

恩施扬琴中的〔叠断桥〕：

1 = G

选自《金莲调叔》唱段
(姚顺翠 演唱)

【叠断桥】

$\frac{4}{4}$ 2 2 3 2 1 6 | 2 2 3 2 3 1 2 | 5 . 5 6 5 4 2 5 | 2 2 5 2 . 1 6 5 |

金莲 把 门 开(呀), (安) 香风 透 满

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

怀(哎 哎), 却 原

5 6 5 4 2 5 | 2 2 5 2 . 1 6 5 | 6 1 1 6 . 5 6 1 | $\frac{2 3}{4}$ 2 . 0 4 . 5 4 5 4 5 |

二叔 站(嘞) 在 门 儿 外(耶), (喂呀 扬得儿) 二叔

1 . 2 4 2 . 4 2 1 | 6 . 2 1 6 | 5 - 6 5 6 1 2 | 6 - - - ||

叔, 快 快 请 进 来!

以上两首〔叠断桥〕的唱词，均由四句组成，每句中显有字数不等的嵌字，但它们的句式基本结构仍是清晰可辨的，即一、二两句分别为五字句，三、四两句是七字句和五字句的变体。

- 第一句：{金莲(女子)把门开，
金莲把门开，
- 第二句：{(一阵)香风透满怀，
香风透满怀，
- 第三句：{(却原是我的)二叔站在大门外，
{(却原)二叔站在门儿外，
- 第四句：{(我的二叔)为嫂把门开。
{(二叔)快快请进来。

唱词句式结构上的基本一致，是保持曲牌可辨性的一个不可缺少的方面，但除了唱词结构上的基本一致之外，更为重要的还必须有音乐结构框架上的一致，以及富有特征的腔句。从上述二例可以看出，它们都共同保留了音乐的框架结构及两个富有特征的腔句：

1、由衬句及其叠唱组成的特性腔句：

5 6 5 | 4 2 5 | 或加叠唱 6·i 6 5 | 4 2 5 |

2、由尾腔音组成的特性腔句：

1·2 4 | 2·4 2 1 | 6· 2 1 6 | 5 - 6 5 6 1 2 | 6 - |

上例两支曲牌出自不同曲种的同一曲目，唱词的内容基本相同，而音乐却作了不同的发展，恩施扬琴中的〔叠断桥〕较多地保留了这支曲牌的原型；湖北小曲中的〔叠断桥〕在唱腔音乐上则作了较大的发展，但这种发展是在保持其固有特征及其可辨性前提下的发展。在歌谣体曲牌中，〔叠断桥〕如此，其它的曲牌也多是如此。

(二)保留乐段中的句逗音。保留句逗音是一种以不变应万变的发展手法，其特点是每个句逗音不变。多见于丝弦小曲类板腔性曲牌中。如湖北小曲中的〔南曲头〕：

1 = $\sharp F$

选自《莺莺得病》唱段
(何忠华 演唱)

【南曲头】

(5235) (1265) (0 2 3253 2321 651)

$\frac{4}{4}$ 6532 | 1 2 3· | 35 | 6 5 1 | 2·5 3 2 | 1 - 0 0 | 153 5 | 1212 3253 |

桂 开 菊 放 九 月 重

(5.6 5356 | 7.6 7623 6276 5350 |

3 2· 3 2 1 2 1 6 5 | 1·2 3 2 7 6 7 2 7 | 6·7 22 7276 5 - | 0 0 0 0 |

阳，

1612 3253 2·321 7656 | 1·6 553 2·321 651 | 5 6 5·5 3·5 6 5 | 161 165 (3 24 3235) |

崔莺莺 得病

356 1 2 3·5 6 5 | 1·2 3 5 3 2 - | 1·2 6163 5 - | 6·5 1 0 0 |

在牙 床， 轻言 细语

621 6135 1 61 1·235 | 2· 32 1 21 6 5 | 1·2 3 5 3·532 1653 | 2321 615 6 - ||

叫了一声 小红 娘。

〔南曲头〕是南曲腔类曲目中的启腔音乐，由〔南曲正板〕唱腔衍变而成。它的第二句即取自〔南曲正板〕的下句。第一句与第二句是一个上下句式结构，第三句是第一句的变化重复。

〔南曲头〕的第一句唱词通常由二、二、三（或四）三个句逗组成。第二句由二（或三）、二（或三）、三（可嵌字）三个句逗组成；第三句由三、三（或二）、四（可嵌字）三个句逗组成。第一句每个句逗处有一个明显的停顿，而二、三句的第一个句逗没有明显的停顿，到第二个句逗处才显示出停顿。这样，二、三句在音乐上便由三个句逗变成了两个句逗。它的变化规律是，每个句逗音不变。为了使句逗音得到加强与稳定，在句逗间均介以一个简短过门。而每句后则伴有一个较长的过门。在不同的南曲曲目中，〔南曲头〕的句逗音绝少例外，但句逗音前后则可随词意、随字音进行变化。句逗音不变的这种发展变化规律在湖北小曲的南曲中如此，而在其它丝弦小曲中也屡见不鲜。

（三）变换曲牌尾句宫商。所谓变换宫商，也就是变换句尾音。这种发展变化手法，多见于曲艺音乐中的板腔体曲牌与主腔体曲牌，一般多用于叙事。它的基本特点，是在腔句的周而复始的转换中，不断地变换曲牌尾句音的高低，在统一中求变化。为了使这种转换稳定，常在变换音之后加上一个尾音过门。如恩施扬琴中的〔正宫〕、〔二六〕、〔四字〕等板腔体曲牌，就常使用此种变换手法。

恩施扬琴中的〔正宫〕，