

# 京韵大鼓唱腔旋律缘何融入满族音调

■ 邢 锐

京韵大鼓，又称京音大鼓。是广泛流行于北京、天津、河北及华北、东北等地的曲艺艺术。它是在河北沧州、河间一带民间流行的木板大鼓的基础上改革发展而来，形成于北京、天津，深受当地广大群众的喜爱。

当我们饶有兴趣地欣赏和品味京韵大鼓唱腔那浓郁的音乐风格时，会发现，在其起伏委婉的旋律进行中，隐隐显现出独具满族民间音乐特色的音调。（一）“sol（高音）dodo（5ii）”。此为满族民间音乐典型的原生态音调，大量存在于满族的萨满祭祀音乐中，如《跳喜神》、《请神调》、《念长趟》、《请星辰》等萨满歌曲。此种音调，在一些京韵大鼓的曲目，如《华容道》、《单刀会》、《刺汤》等的唱腔旋律中，均频繁出现。（二）“milala”（366）。以角为基音。此种音调，也是满族民间音乐的古老音调，多出现在劳动号子中，如《拉网调》及一些小调歌曲中。在京韵大鼓唱腔一些“挑腔”和“落腔”的旋律中，常出现此种音调。一些新段子，如《黄继光》、《向秀丽》、《罗盛教》等的唱腔曲调中，也时时显现此种音调。（三）“（低音）ladodo”（611）；（四）“（高音）dolaa”（i66）等不同的形态，多存在于满族萨满歌曲中。如《请随赫恩都里》、《祭祀调》、《请神调》、《舞刀》等。在京韵大鼓的一些曲目，如《刺汤》、《华容道》的唱腔，以及慢板中的各种腔调（如长腔、挑腔、高腔、快板腔）的旋律中，上述三种音调，也多有出现。

以上各种音调的出现，我们不禁要提出一个疑问，京韵大鼓作为一种汉族的说唱艺术，其唱腔旋律何以会融入满族音调？这里，我们首先从当时京津地区大的文化环境谈起。众所周知，清兵自1644年入主中原定都北京后，即进入满汉民族文化互为吸收、交融的新阶段。至同治、光绪年间，这种两民族文化的交融，已进入后期。其表现在语言上，则是旗人逐渐舍弃满语而改说满式汉语（满汉合璧）。随着旗人“国语骑射”的废弛，开始了北京内城以满式汉语为主的满语与外城的以明代官话为主的汉语的频繁接触与融合的进程。从而逐步完成了经过“京腔儿”（含满语词汇）直到现代北京方言的全部演变过程。而在民间音乐方面，满族民间音乐大量融合了汉族民间曲调；而汉族民间音乐（多为说唱音乐），则融合了满族民间音乐音调，形成了“你中有我，我中有你”的局面。京韵大鼓

艺术从形成到发展，就是在这样一个大的满汉民族文化相互吸收、融合的历史文化背景下进行的。为此，京韵大鼓艺术的形成与发展，必然会受到满族音乐文化潜移默化的影响与渗透。

此外，我们还要提到京韵大鼓“刘派”的创始人刘宝全（1869—1942），原名刘毅民，河北深县人。自幼从父亲学习弹奏三弦，唱木板大鼓。先后师从木板大鼓名艺人胡十、霍明为师，在唱奏上技艺大增。1900年到北京献艺，结识了京剧早期名伶谭鑫培、孙菊仙等人，并在艺术上得到了他们的指教。在演唱上，他吸收了梆子腔、石韵书、马头调等戏曲、曲艺形式的音调、声韵和唱法，吐字发音则依照北京的语言声调，从而形成了京韵大鼓的主要派别“刘派”。这里，需要特别指出的是〔石韵书〕这一曲调，又称〔石韵〕，其母曲为子弟书的〔西城调〕。〔西城调〕最初唱腔曲折缓慢，字少腔多，叙事性差。后子弟书艺人石玉昆（生卒年不详，活动于道光、咸丰年间）根据自己的嗓音条件，以原来〔西城调〕为基础，创作出一种速度中庸，曲调流丽动听，兼具抒情与叙事的一种曲调，当时同行叫〔石玉昆调〕或〔石韵书〕。现在单弦牌子曲中的〔曲城调〕，即是石所创的〔石韵〕。通过对现存的一些〔石韵书〕（〔西城调〕）的曲谱资料的旋律形态的比照、分析和研究，可以初步认定，〔石韵书〕是一种含有满族民间音乐音调色彩的唱腔曲调。故此，刘宝全将子弟书之〔石韵书〕吸收到京韵大鼓唱腔之中，其内含的满族民间音乐音调也随之吸收过来，则是顺理成章之事。

这里，我们不得不提到满族曲种子弟书对后世形成的我国北方说唱艺术的发展所做的贡献。子弟书形成于清乾隆年间，在历经200年的繁盛时期后，至光绪末年（1900）已呈衰歇，其大部分作品已被北方大鼓、牌子曲吸收，并作为脚本演唱。如现在的东北大鼓，就是清乾隆四十八年（1787）子弟书艺人黄辅臣由北京来到东北，把子弟书唱腔传入沈阳，后又结合东北当地流行的弦子书曲调和东北民歌而逐渐形成了奉天大鼓（东北大鼓前身）。当时演唱的多是子弟书词，其班社称“清音子弟班”。如现今东北大鼓的唱腔曲调〔慢西城〕，其母曲就是子弟书的〔西城调〕，虽经百余年满汉两族音乐文化的交融与磨合，其本色的音调仍依稀可见。

责任编辑 王庆斌