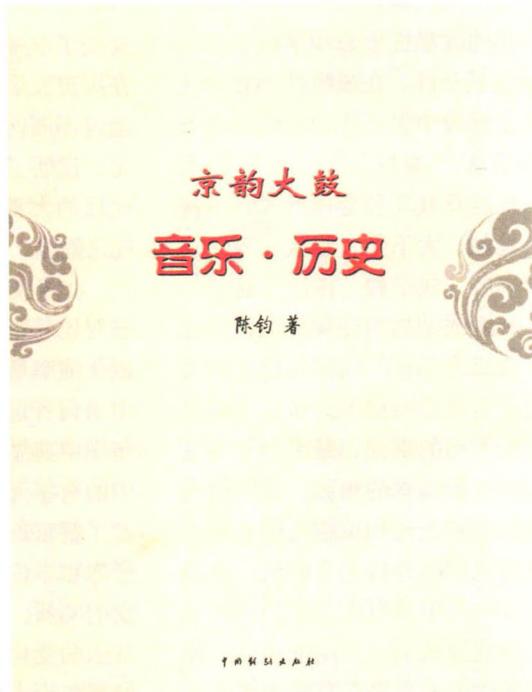


潜心研究辨析 修补京韵历史 ——读《京韵大鼓音乐·历史》

文 | 刘文瀛



说半唱的京韵大鼓是半说半唱的京韵大鼓是我国北方鼓曲中人们喜闻乐见的曲种，它是以木板大鼓为基础吸收子弟书形成的，至今已有百余年历史。半个多世纪以来，曲艺界对京韵大鼓音乐和历史研究似无明显争议。

2013年，一部关于京韵大鼓声腔音乐研究的新作《京韵大鼓音乐·历史》（中国戏剧出版社出版）问世了，该书以丰富翔实的资料和细致缜密的

分析，对以往京韵大鼓研究中诸多学术观点提出了质疑和挑战，成为当前曲艺音乐和历史研究中的一个亮点。该书旗帜鲜明地指出：半说半唱的演唱形式并非京韵大鼓原创的艺术形态；刘宝全并非京韵大鼓的创始人；“京腔京韵”也并非是对京韵大鼓韵味和风格的准确描述。这样的观点颠覆了以往京韵大鼓研究成论，应该引起曲艺界的关注。

不久前笔者见到了该书作

者陈钧先生，年逾古稀的陈先生是天津市艺术研究所一位专攻曲艺、戏曲音乐研究的研究员，他对曲种和剧种音乐形态及其历史研究有着浓厚的兴趣，成果颇丰。陈钧先生早年从事评剧音乐创作和研究，对评剧声腔音乐及其历史演变有着深入透彻的了解和认识，曾出版《评剧音乐史》和《莲花落音乐研究》两部专著。其中《莲花落音乐研究》不但对散落于民间的、年代悠久且变化多端的莲花落音乐形态及其变化进行了梳理、分类，而且对莲花落音乐与评剧、二人转音乐的关系作出分析和解释。《评剧音乐史》则从莲花落音乐开始，阐述了评剧声腔音乐发生、发展于不同历史阶段的形态变化，并分析说明了评剧音乐变化过程中与地方语音的关系。这两部专著在评剧界、曲艺界、和音乐界有较好的反响。

陈钧先生关注京韵大鼓音乐与评剧音乐史研究分不开。早期评剧女伶大都出自天津落子馆，这些女伶自幼学唱包括京韵大鼓在内的戏曲、鼓曲、和民间俗曲，当她们从艺评戏后下意识地将京韵大鼓唱腔的结构、旋律、乃至演唱方法运用于演唱中，由此使评

剧声腔音乐产生了变化和发展。在分析京韵大鼓音乐与评剧音乐关系时，他得到一些清末民初京韵大鼓唱片资料（含张小轩、刘宝全），这批唱片乍一听使人觉得生疏，仔细回味又觉得其中蕴含着京韵大鼓的味道，但与半说半唱的刘派京韵大鼓不太一样，总体上给人一种歌唱性的感觉。当他对这些音响资料进行缜密的考证和分析后，发现这一时期演唱的大鼓书从语音运用、板式、句型、腔型、字位乃至段落结构等方面，虽与现在的（刘派形式的）京韵大鼓在某些方面略有区别，但在形式上与今天的京韵大鼓音乐毫无二致。由此他确认这些音响是地道的京韵大鼓，是流失已久的京韵大鼓早期歌唱性的形态。从2000年开始，陈钧便由歌唱性形态入手研究京韵大鼓音乐和历史，历经12年完成此书，其中的艰辛、坎坷和磨难自不待言。

在《京韵大鼓音乐·历史》一书中，作者分析和论述的主要内容包括：对与京韵大鼓有着渊源关系的子弟书音乐的探索；对京韵音乐形态变化发展的分析和说明；对京韵大鼓与子弟书和皮黄等音乐关系的认识；京韵大鼓艺术流派分析；从演唱语音分析来认识京韵大鼓的韵味和风格；对京韵大鼓音乐和历史的重新认识。下面将该书主要内容和观点作扼要介绍：

一、卫子弟书音乐研究

清末，子弟书在北京逐渐衰歇，其音乐不得稽考。子弟书在天津演变而成的卫子弟书音乐由刘吉典先生传承至今，为我们了解子弟书音乐提供了唯一可利用的资料。书中作者对遗留在牌子曲中的子弟书硬书、石韵、南城调音乐及其相互联系进行了分析，特别对卫子弟

书音乐进行了细致的研究，确认了它的子弟书性质。据悉，最近作者又对现存清末子弟书工尺谱进行分析，发现卫子弟书中的“忙子”与子弟书音乐结构相同，从而进一步确认了卫子弟书的子弟书属性。

二、歌唱性形态和半说半唱形态

作者在《京韵大鼓音乐·历史》书中用大量篇幅对京韵大鼓声腔音乐的歌唱性形态和半说半唱形态进行了分析。在歌唱性形态中他分析了慢板中慢平腔的落低徵音下句（俗称“落腔”）、慢平腔上句、挑腔及其几种变体形式、预备腔、甩腔、大下句、起伏腔等形式和紧平腔、快平腔。指出了这些句型、腔型的结构和旋律特征，还分析了快板中几种不同的句型及其大下句。这里需要提出的是该书对落低徵音下句的重视，是因为它是京韵音乐中最基本的唱腔，在结构上它是慢平腔上句和挑腔句的基础。该书对挑腔的分析尤为细致，则因为挑腔句不但具有作为起腔段落上句和中间段落下句不同的功能，而且其变体形式后来在京韵大鼓半说半唱阶段亦形成具有与落低徵音下句几乎相同的功能。了解了这些才可能理解半说半唱阶段中（直到现在）京韵大鼓唱腔形式历史传承的来龙去脉。陈钧认为，在以往的京韵著述中由于作者对传统挑腔了解不够，因此在形式及其变化上缺少具体的描述，似乎挑腔的形式难以名状。其实，在歌唱性形态中挑腔是一种结构和旋律特征鲜明的形式，这种形式至今犹存。挑腔的旋律与西河大鼓最常用的落宫音甩腔基本相同，这亦标志着由同一种木板大鼓演变成的京韵与西河两种鼓曲在形成过程中的密切联系。

该书提出“紧平腔”的概念对

京韵大鼓音乐来说是个新的名词，但却并非新的形式。紧平腔句是慢平腔句型在结构上的紧缩，旋律上的简化和口语化造成的。作者认为这种句型以往在京韵大鼓音乐著述中被称为“慢平腔”是不合适的，因为这种形式与歌唱性形态中的慢平腔是不一样的，为此将这种句型改称为“紧平腔”。这样，在京韵大鼓声腔音乐形态发展过程中，不但句型结构变化合乎逻辑，同时也反映了歌唱性形态和半说半唱形态在历史发展中的真实关系。该书还通过不同时期唱段中句型运用的变化，说明了紧平腔在二十世纪20年代后的大量运用具有替代慢平腔上句之趋势。

在半说半唱形态的形成中，该书对比着歌唱性形态着重分析了口语化演唱所导致的歌唱性音乐形态中唱词各逗尾字音腔的缩短、早期句型中典型唱词音腔的简化、演唱中的有字无腔三种变化形式。使读者了解京韵大鼓声腔音乐中歌唱性形态和半说半唱形态的关系及其演变的实质。这样的音乐分析在声腔音乐的变化中体现着京韵曲种音乐发展的历史感，在以往的戏曲和曲艺音乐著述中所见不多，充分体现了作者对京韵大鼓音乐细致入微的了解、把握，和深厚的学术功力。

该书还分析了在京韵大鼓半说半唱阶段中各种句型的丰富和变化。

三、子弟书、弹词、皮黄音乐与京韵大鼓音乐的关系

作者还对子弟书、弹词、皮黄等音乐与京韵大鼓音乐的关系进行分析，发现了它们之间的联系。这对京韵大鼓音乐形态及其音乐史研究来说亦具有极其重要的价值。

我们知道在京韵大鼓曲目中传承了许多子弟书段子，由于文学结

构的原因，导致了京韵大鼓音乐在结构上亦传承了子弟书的形式。比如，京韵大鼓唱段开头不但保留着子弟书诗篇七言八句的起始段落，而且由起腔句和尾句（包括落低徵音下句、甩腔句、低变体挑腔下句）构成了如子弟书诗篇中“头行”上下句一样的起腔段落；京韵大鼓歌唱性形态唱段甩腔句尾字音腔中仍然保留着卫子弟书“忙子”尾句尾腔乐汇。

在早期京韵大鼓落低徵音下句尾腔中存在着弹词下句尾腔的痕迹。在京韵大鼓四种长腔中至今保留着皮黄乐汇。这些不但说明了在京韵大鼓发生、发展的过程中与子弟书的渊源关系，还说明京韵大鼓艺术的成长对弹词、皮黄等艺术的吸收。特别是京韵甩腔句尾字音腔保留着卫子弟书忙子尾句尾腔乐汇的现象，对京韵大鼓形成于天津的观点给予了有力的佐证。

四、流派艺术

对于戏曲、曲艺等音乐艺术流派的鉴赏和评论，向来以文学形式的语言描述为多见，从音乐分析出发对艺术流派作音乐学解释的方法应当提倡，如此才可能让我们从音乐分析中认知音乐艺术表现与具体方法和形式的关系。在流派艺术分析中作者首先指出张小轩的“张派”与刘宝全、白云鹏、白凤鸣、骆玉笙等流派并非京韵大鼓同一历史阶段的流派，他们代表了不同历史阶段中京韵大鼓不同的艺术形态和风格。这一点是历来京韵流派艺术评论所没有的，也是我们认

识京韵流派艺术的一个重要的前提。作者在对京韵艺术流派的分析中一般先指出流派的基本特点，然后从音乐的形式和方法上去解释这些特点是如何体现的。比如在谈刘派特点时，他先强调了刘宝全半说半唱口语化的风格，然后以高亢明亮、帅气响亮、刚劲雄健、激昂潇洒概括了刘宝全的演唱特色。随后以同一篇《丑末寅初》谱例对比分析了金桂宝的歌唱性形态和刘宝全的半说半唱形态唱腔在唱词音腔上面的变化，刘派口语化的演唱风格一目了然。作者指出刘宝全的演唱在前两逗唱词追求字音的纯正，削弱了唱词音腔的旋律性。第三逗唱词虽仍然以口语化方式演唱，但大多保持了早期唱腔的旋律骨架和样式，由此形成了半说半唱、旋律简洁、口语化的风格。然后作者又从紧平腔的运用、演唱定调、和对挑腔句和某些下句唱腔中高腔的运用等方面分析了刘派演唱高亢明亮、帅气响亮等特点在音乐上的表现。这样，刘派的艺术特点从音乐上就得到完满的解释。其他京韵流派艺术在该书中也同样有着到位的分析和解释，读者看后对京韵各种流派艺术会有着更为深入透彻的了解。

五、“京腔京韵”还是“京腔津韵”？

几十年来人们均认为京韵大鼓的韵味和风格是“京腔京韵”的。一些影视剧亦常常以京韵大鼓的演唱或曲调作为“京味儿”的音响标签。然而，该书作者认为京韵大鼓的

韵味并非“京腔京韵”，“京腔津韵”才是其真正的韵味和风格。《京韵大鼓音乐·历史》书中专辟章节来解释“京腔津韵”的道理。作者首先指出我国民间音乐的韵味与语言有着极为密切的关系，许多曲艺论者在谈及京韵大鼓时无不以刘宝全将北京音替代怯音创造了京韵大鼓的描述，既将刘宝全奉为京韵大鼓创始人，又给予了它京腔京韵的风格。然而这些都不真实。

该书在“京韵大鼓音乐的语音特征”一章中阐述了天津语音四声调值的特征，并从大量谱例中分析了天津语音及其变调现象的存在。同时还指出了京韵大鼓唱腔中存在着京津阴平字调转换的现象。即唱腔中某些阴平字音腔自较高音区起腔，然后下行落于较低音区的形式。北京话阴平字为高平调，天津话阴平字为低平调。这种阴平字音腔高起低落的形式，表现了京津阴平字调转换的现象。书中用大量谱例来论证了这种现象的存在。作者认为，从早期音响中我们发现京韵大鼓声腔音乐及其演唱中存在着大量浓重的天津语音。这些天津语音在京韵大鼓曲种声腔音乐形成和发展的过程中，起到了非常重要的作用，以至于当代京韵大鼓唱腔中不但存在着天津语音，而且仍然保存着天津语音味道极其明显的尾腔和甩腔。可以说，正是天津语音的存在才决定了京韵大鼓曲种的唱腔形式及其韵味。以往人们认为京韵大鼓是“京腔京韵”显然不准确，客观地讲，京韵大鼓从音韵上看应当是“京腔津韵”的，京韵大鼓



声腔音乐是在北京话和天津话的基础上形成的。也可以说从木板大鼓演变为京韵大鼓的过程中，京韵大鼓曲种音韵及其声腔音乐形式的形成是天津语音和北京语音在共同起作用的。这些不但可以从早期京韵大鼓唱片音响中得到证实，即使在半说半唱形式的京韵大鼓流行了80多年后的今天，我们仍然可以从唱腔和演唱中感觉到天津语音的存在。

六、对京韵大鼓音乐、历史的重新认识

在全书最后作者专辟章节对以往京韵大鼓研究观点加以评判，并对刘宝全改革京韵大鼓的时间、过程和实质加以说明，同时申明京韵大鼓是一种以男艺人为主导，以女艺人为主体的艺术。

作者认为，京韵大鼓的歌唱性形态早在1933年李家瑞先生就谈到过：京韵大鼓分为老古派、刘宝全派、和老倭瓜派三大派，^[1]老古派即早期歌唱性形态的演唱。只是这个老古派历来被曲艺理论界所忽略了。因对歌唱性形态的无知，曲艺理论界以为京韵大鼓是由怯大鼓直接变成为半说半唱的形态，从而导致了以刘宝全为京韵大鼓创始人的结论。这种观点均以1936年刘宝全和梅兰芳谈话内容作为依据，^[2]不时加入论者的想象和推论，缺少具体史料的印证，因此客观依据不足，没有说服力。可见，近60多年来京韵大鼓研究以刘宝全为曲种创始人，以半说半唱形态为京韵大鼓原创形态的论断是不真实的。

刘书方先生曾把白凤鸣演唱的歌唱性形态的《层层见喜》视为“具有怯大鼓遗风”也是错误的。^[3]因为她既未关注怯音是否存在，又把唱段曲谱的板眼记错了，从而未能从音乐上分析《层层见喜》的板式、

句型、腔型、字位、乃至段落结构的京韵大鼓特征。作者提出京韵大鼓完整的历史大致可分为：怯大鼓——歌唱性大鼓——半说半唱式大鼓三个阶段。

作者认为在民间性创作方式下，艺术创作一般是由口头、即兴的方式，在个体分散操作的集体体制下完成的。将怯大鼓的怯味去除、板式改变，改革为真正的京韵大鼓，不可能由刘宝全一人完成，这个艺术演变过程只能是由众多男女京韵大鼓艺人共同参与的。因此刘宝全不可能是京韵大鼓曲种唯一的创始人，他只是刘派京韵大鼓的创始人。他是在谭鑫培的启示下，在对所谓“唱书”形式的追求中，创造了半说半唱的口语化演唱形式。由于刘派京韵大鼓受到观众的欢迎，半说半唱的形式和风格逐渐被其他流派所接受，使京韵大鼓曲种音乐在整体形式和风格上产生了刘派化（口语化）的演变，由此造成了京韵大鼓曲种的进一步发展，至1920年代后期进入了半说半唱形式的历史阶段。

陈钧先生在京韵大鼓音乐和历史研究中的思维方式及诸多研究方法、诸多新的发现和新的结论值得曲艺理论界了解和重视。他对早期京韵大鼓歌唱性形态的破解和研究，颠覆了以往京韵大鼓曲种史研究中的某些成论。以歌唱性形态作为京韵大鼓早期形态的存在，弥补了京韵大鼓史研究的缺陷，填补了京韵曲种史中的历史分期，这样的成果在曲艺研究中具有极大的理论价值。因此我以为，重新审视京韵大鼓曲种发生、发展的历史过程，重新认识京韵大鼓声腔音乐形式。对半个多世纪以来京韵大鼓声腔音乐及其历史研究中的一些问题和观点进行清理，重写京韵大鼓史将是不可避免的。

总之，《京韵大鼓音乐·历史》这部专著虽非纯粹的京韵大鼓音乐史，但是它在论述京韵大鼓声腔音乐的过程中处处遵循着历史的脉络和音乐的逻辑。我想作者的意图在于把声腔音乐放到历史的框架中，更便于读者了解京韵大鼓曲种发生和发展的过程，更能够透彻地理解京韵大鼓声腔音乐形式的存在和变化不可能是论者主观意图的发挥，而是有着事物内在因果逻辑的。作者对沉寂了半个多世纪的京韵大鼓音响加以研究、剖析，是要读者通过对京韵早期歌唱性形态的了解，来认识流传至今的京韵大鼓半说半唱形态的生命过程，从而能够感受和理解传统鼓曲艺术发生、发展的逻辑规律。当我们理解了这样的艺术生命过程，就会认识到当前所谓“新翻杨柳”式的鼓曲创新是既缺少历史依托，又违背艺术规律的。传统艺术不可能在随心所欲的宰割中得到发展。

通读全书，作者对传统艺术的执著和热情跃然纸上。我感到在当今浮躁的社会中，陈钧先生严肃认真、孜孜以求的治学态度，质朴严谨、实事求是的学风给人留下了深刻的印象。《京韵大鼓音乐·历史》这样的好书值得推荐。

注释：

[1]见《北平俗曲略》第15页，中国曲艺出版社1988年出版。

[2]见《梅兰芳文集》第269页，中国戏剧出版社1962年出版。

[3]刘书方《苦心不懈 天道酬勤——谈鼓王刘宝全对京韵大鼓音乐的改革》，载《中国音乐学》1987年第1期。

（责任编辑/杜佳）