

# 《丑末寅初》腔词解析

冯志莲

京韵大鼓是中国北方土生土长的民间艺术，也叫京音大鼓。是十九世纪中叶由河北东南传入北京、天津等地的一个曲种，其前身是沧州木板大鼓，经晚清艺人胡十，宋五等人改革后逐渐成熟起来的。后又经刘宝全，白云鹏等人的进一步革新，并吸收了京剧的发音吐字方法与部分唱腔，最终形成了这一艺术风格新颖、独具特色的曲坛奇葩。京韵大鼓的表演形式简便，叙事内容丰富，加之语言生动，音乐优美，因而具有旺盛的生命力。当代鼓词艺术大师骆玉笙有六十余年曲坛生涯，她创造的“骆派京韵”独树一帜。由她表演的《丑末寅初》、《剑阁闻铃》、《子期听琴》、《击鼓骂曹》等唱段深受人们喜爱。《丑末寅初》是一首经过多年锤炼的经典唱段，也是“骆派京韵”的代表作之一。京韵大鼓一般的唱段是以叙事为主，象《剑阁闻铃》、《子期听琴》、《林冲发配》等都是以一个情节、一个中心人物、一个事件的叙述来展开的。而《丑末寅初》没有情节，也没有事件，它是选定了一个时间点——即天将亮未亮时来展开描述，概括各阶层的人的生活场景，它把开阔的场景浓缩在“丑末寅初”这个瞬间里，有意造成一种时空反差。这种高度的概括和精巧的构思具有很高的艺术价值。多年来，这首传统曲目一直盛演不衰。

近日，我通过对《丑末寅初》的学习和演唱，几经琢磨，想从以下三个方面作一简要分析。

## 一、唱词结构。

京韵大鼓的唱词大多是上下句式的结构框架，但由于叙述性、说唱性很强，因而它的词格变化也较为灵活。一般说来，七字句是京韵大鼓的基础句式，同时也有十字、五字、九字、八字句等。变化句式也是京韵大鼓常用的手法，它通过基本句式内部结构的某些节奏或内含幅度的改变，使语言表达具有多样、灵活的特性。一般变化句式是嵌字、嵌句、加垛。嵌字、嵌句是在基本句式内加入字和句，扩展句子的幅度，以加强叙述的语气和渲染气氛。加垛是京韵大鼓常用的句式，有三字、四字、五字垛等，尤其在下句加垛较多，也称做大下句。大下句有较大的容量，是一种可塑性较强的扩充句式。《丑末寅初》的唱词颇具特色，整篇鼓词由九个上下句组成，其中上句多为七言、十言两种句式，而下句多是加垛的大下句。请看它的唱词：

“丑末寅初，日转扶桑”。

我猛抬头，见天上星，星共斗，斗共辰，它是渺渺茫茫，恍恍惚惚，密密匝匝，直冲霄汉哪，减去了辉煌；(8+38)

一轮明月朝西坠。

我听也听不见，在那花鼓谯楼上啊，梆儿听不见那敲，钟儿听不儿那撞，锣儿听不见那筛呀，这个铃儿听不见的晃，那些值更的人儿，他沉睡如雷，梦入了黄粱；(7+62)

架上的金鸡不住地连声唱。

千门开，万户放啊，这才惊动了行路之人，急急忙忙打点着行囊，出离了店房，遂奔了前面那一座村庄。(11+40)

渔翁出舱解开缆。

我只见他撑起了篙，架起了小航，飘飘摇摇，晃里晃荡，惊动了那水中的鹭鸶，对对鸳鸯，它是扑楞楞两翅忙啊，这不飞过了那扬子江。(7+53)

打柴的樵夫就把这个高山上。

遥望见，山长着青云，云罩着青松，松藏古寺，寺里隐着山僧，僧在佛堂上把那木鱼敲得响乒乓，他是念佛烧香。(12+43)

农夫清晨早下地，

拉过牛，套上犁，上到南洼去耕地，耕得是春种秋收，冬藏闭户，奉上那一份钱粮。(7+32)

念书的学生走出了大门外。

我只见他头戴着方巾，身穿着襕衫，腰系丝绦，足下蹬着福履，怀里抱着书包，一步三摇，脚步儿仓皇，他是走进了这座书房。(11+48)

绣房的佳人儿要早起。

我只见她面对着菱花，云分两鬓，鬓上戴着鲜花，花枝招展哪，她是巧梳妆。(9+29)

牧牛童儿不住的连声唱。

我只见他头戴着斗笠，身穿着衣，下穿水裤，足下蹬着草鞋，腕挂藤鞭，倒骑牛背，口横短笛，吹得是自在逍遥，吹出来的这个山歌儿是野调无腔，这不越过了小溪旁。(10+65)

全曲通过九对上下句，用江阳韵，一韵到底，描述了丑末寅初时分渔、樵、耕、读、闺妇及牧童的生活概貌。它把晨光初现的黎明时的景象、人物描写得栩栩如生，历历在目。

在上句的七言句中，大都采用了“2、2、3”的句式。

“一轮明月朝西坠”，

“渔翁出舱解开缆”。

“农夫清晨早下地”，

“绣房佳人要早起”。

上句的十言句中基本用的是“5、5”的句式，并在有的句

中加了嵌字。(见括号)。

“打柴的樵夫就把(这个)高山上”，  
“念书的学生走出(了)大门外”。  
“架上的金鸡不住(地)连声唱”，  
“牧牛童儿不住地连声唱”。(4、3、3)

只有第一句的上句用了“4、4”的八言句式。

“丑未寅初日转扶桑”。

这种八言、七言、十言句式的灵活运用，在语言上构成顿挫，不仅富有诗意而且也有口语化的特点。

整篇鼓词的唱词最具特色并饶有情趣的便是大下句的使用。句中用规则与不规则的垛子句加以展开，最长的下句63言，最短也有29言。

第一个下句就用了五个4字垛和二个3字垛。

“渺渺茫茫、恍恍惚惚、密密匝匝，直冲霄汉，减去辉煌”。“星共斗，斗共辰”。

第二个下句用了4个排比的加垛句：

“梆儿听不见那敲，钟儿听不的撞，锣儿听不见的筛呀，铃儿听不见的晃”。

第三个下句是长短不一的，不规则的垛字句：

“千门开，万户放啊，这才惊动了行路之人急急忙忙，打点着行囊，出离了店房，遂奔了前面那一座村庄”。

第四个下句是由两个4字垛和不规则的垛子句构成：

“飘飘摇摇，晃里晃荡，惊动了那水中的鸳鸯、对对鸳鸯，它是扑楞楞两翅儿忙啊，这不飞过了扬子江”。

这里最后“飞过了扬子江”的夸张句的运用恰到好处，极富活力且浪漫，真可谓精采之笔。

第五个下句同第四个下句基本一样，是由规则与不规则的垛子句构成，只是用了5字的垛子句。

“山长着青云，云罩着青松，松藏古寺，寺里隐着山僧，僧在佛堂上把那木鱼敲得响乒乓，他是念佛烧香”。

这一句是描写樵夫上山打柴时所见到的情景。它与其它几句唱词的描述不同，一般的描述都很直接，象“渔翁打渔、农夫耕地、学生进书房、牧童放牧。而这一句是从另外一个角度来描写，层层深入，通过樵夫的眼睛，先见物后见人。由“云——松——古寺——山僧——木鱼——念佛烧香”。这里实际是贯穿了两个人的生活场景。短短的几句话描写了如此之大的场景，真是绝妙的好词。我想，即使把它放在第一流的文学作品中也无愧色。

第九句是整篇鼓词的最后一句，它似乎把前8句的描述作了一个总的概括。使人与景融为一体，表现了牧童骑在牛背上，口吹短笛放牧时的那种无忧无虑，潇潇洒洒的闲情意志宛如一幅古画。

总之，整篇鼓词是采用对比的手法，具体表现在以下几个方面：

1. 时空的对比，大千世界开阔的场景，空间与丑未寅初很短的一瞬间形成的对比。

2. 上、下句字数和句幅的对比。上句短，一般都是7、8、

10个字，最多个11个字，整个上句字数的总合是82个字；下句长，最长的下句是65个字，最短的下句也有25个字，整个下句字数的总和是408个字，是上句字数之和的5倍。同时，上、下句的句幅也形成了对比，一般上句多为一气呵成的7字句，象“一轮明月朝西坠”，“渔翁出舱解开缆”，“农夫清晨早下地”等，整个上句是十个句幅；而下句的分句很多，如第一、二句的下句就有9个分句；第三句的下句有6个分句；第四句的下句有8个分句……。整个下句共有68个分句。这种上句10个分句。下句68个分句，也是一个很大的数的对比。这种对比在文学上一方面造成一种起伏跌宕，另一方面也强化和突出了描写对象。

3. 内容上的对比。整篇唱词的前3句是对景物的描述。第4句开始写人，一会儿是渔翁，一会儿是樵夫，一会儿又是农夫……。这种景与人，人与人——即不同阶层的人与人的对比也比较明显。

以上三方面的对比，使得只有488个字的唱词丰富、灵活，可谓精品。我认为整篇唱词一方面是题材选得好，另一方面是在艺术上使用的手段是极高的，因此成为经典唱段，这也正是这篇鼓词区别于其它鼓词唱段的基本手法。

## 二、曲结构。

京韵大的唱腔属板腔体的曲体结构，通过板式的变化而形成唱腔节奏、布局的变化。它常用的唱腔类型主要有：

1. [平腔]，也叫平唱，平句子。它是贯穿全曲的基本唱腔。常用于叙述，它转换灵活，表现力丰富。《丑未寅初》的九句唱词中，有七个上句全是起于[平腔]。如“丑”的第二句：

第六句、七、九句的上句也是起于[平腔]。它曲调委婉，行腔平和，一般用在上句。

2. [挑腔]，也叫高腔，单花腔。它的音域一般较宽，“1—2”、“1—5”之间。常用在上句。《丑未寅初》有两处用了[挑腔]。

第一、八句的上句：



3. [落腔]，是一个下句腔，在句中起短暂的收束作用，一般用在一对上下句的尾部。有时[落腔]也在[挑腔]后使用，唱腔进行为下行，后接过门，唱腔尾部音落“5”，过门尾部音落“1”。《丑末寅初》的第一句的尾部：



第二句的尾部：



第五句的尾部：



第六句尾部：



4. [甩腔]，也叫落板，常用在一个段落或全曲的结尾处。它音域宽，一般为“1—5”，且根据唱词的需要变化灵活。[甩腔]之后有时也用[搭尾]，[搭尾]就是在结束处再搭上一句，来强调段落的稳定性。《丑末寅初》的第四句最后用了[甩腔]与[搭尾]，接着是一个很长的过门，从音乐上似乎把全曲分成两大段。



第九句的最后，也是曲终也用了[甩腔]与[搭尾]。



5. [长腔]顾名思义，是因为它的腔拖得长。这种[长腔]常用在上句的最后一个字上，音域低而宽，曲调委婉缠绵，情浓意切，颇具抒情色彩。一般大的唱段也就使用二次长大的拖腔，如《剑阁闻铃》。而《丑末寅初》只使用了一次[长腔]，虽然是一次，但它却使整个唱段的抒情性在此得到了充分的展现。最精采的是它抓住了一个关键词“逍遙”，正好是牧童无忧无虑，潇洒自得最典型的形态，此处运用了[长腔]来展现人物内心的感受。下面请看《丑》的[长腔]：



这个[长腔]从“3—6”十一度的音域共用了15小节。

6. [闪拍起]，即后半拍起唱在《丑末寅初》中用得也很多。如第一句的下句一开始就是闪拍起唱：



第二句的下句也起唱于后半拍：



第三句的上句中间用了后半拍：



第三句的下句中间也用了后半拍：



第四句在下句中用[闪拍起]：



第七句的下句起唱于后半拍：



第八句的下句,第九句的下句也都起唱于〔闪拍起〕:



京韵大鼓在板式上还有一个很大的特点,就是唱腔的上下句全起唱于“眼”,有时是起于“头眼”,有时起于“中眼”或“末眼”。《丑末寅初》的第一、二、七、八、九句唱腔的上句全部起唱于“末眼”,下句全部起唱于“头眼”的后半拍——即〔闪拍起〕(见前面6);第四、六句是上句起于“中眼”,下句也起唱于“中眼”;第五句是上句起唱于“末眼”,下句起唱于“中眼”。这种上下句起唱的变化处理十分巧妙。尤其是下句的〔闪拍起〕与上句形成对比,使整篇鼓词更富有活力。

《丑末寅初》每一句的落音都是在“板”上,这种“眼起板落”正是京韵大鼓区别于其它板腔体曲艺的一大特征。

另外,在调式上《丑末寅初》采用的是七声音阶的“宫调式”。落音基本是规律的“宫”、“徵”交替。第三、四、五、八、九句的上下句都落于“宫”;第一、六句是上句落“宫”,下句落“徵”;只有第七句上下句都落于“徵”。

《丑末寅初》的腔幅与唱词整体上是吻合的,即上句短,下句长。腔幅可分为小、中、大三种。小腔幅一般是4—6小节,上句使用;中腔幅是9—15小节,第一至第八句的下句使用;大腔幅只在第九句的下句用了一次,34小节。整个上句用了40小节,下句是132小节。可见唱腔大小,长短的对比与唱词基本一致。

总之,《丑末寅初》的唱词也好,唱腔也好,都是在规范中加以对比、变化,使人常听常新,百听不厌,从中也看出音乐驾驭唱词的能量及音乐与语言结合而产生出的艺术魅力。

### 三、骆派演唱特色。

骆玉笙是京韵大鼓的代表人物之一,又叫小彩舞。她1914年出生于上海,9岁开始学习京剧,14岁便登台演出,17岁开始学习京韵大鼓,她在刘宝全和白云鹏的基础上自成新声,完善了京韵大鼓的女声唱法,并使京韵大鼓迈向了一个新的阶段。

在《丑末寅初》的演唱上,骆玉笙以其精湛的演唱技艺使人感受到了人情世故的内在脉络,可谓“声情并茂,声词相依”。这个段子之所以久唱不衰,感人至深,一方面是词曲细致结合的感染力;另一方面则是骆玉笙对此曲艺术风格的巧妙处理。松弛的声音,口语化的行腔,咬字的清晰,大起大落,上下自如。她的高音响遏行云,低音深厚如钟,高低畅通,没有一点费力之感,给人以听之悦耳的完美感觉。

我现在听到的《丑末寅初》是1994年台湾发行录制的。那时,骆玉笙已八十高龄,怎么也想不到如此悦耳的声音出自于一位八十岁的老人之口。调子虽比以前低了一点,但是听不到一点苍老的声音,而且音乐韵味不减当年。骆玉笙一生与鼓词相伴,视艺术为生命,在她的歌声里,每一句唱腔细致的处理都不同凡响,我觉得这是她一辈子的功夫达到的艺术境界,可谓炉火纯青。

我学习了《丑末寅初》这个唱段后,真是受益匪浅。从中似乎悟出了一个道理:我认为无论唱歌也好,搞理论研究也罢,都应当学习骆玉笙的修养、技巧和她对艺术孜孜不倦地追求的精神。

总而言之,在《丑末寅初》中,词、曲、声三位一体,高度融合,其艺术表现独树一帜。

作者单位:沈阳音乐学院

## 书讯

### 《中国少数民族传统音乐》出版

由中央民族大学出版社出版的《中国少数民族传统音乐》一书,是国内外第一部对我国55个少数民族的传统音乐(包括民间音乐、宗教音乐、宫廷音乐三大类)进行全面介绍、分析、论述的大型专著。全书包括综述性的概论一章,以及分别论述55个少数民族传统音乐的文字55章。每个民族均有独立的一章,集中论述该民族的历史文化背景及其传统音乐的源流、分类、音乐形态特征、音乐与生活的关系诸方面丰富的内容。本书还附录了生活于我国边境地区,现尚未被确认为独立民族的夏尔巴人、克木人、僈人、芒人、控格人等5个族群的音乐。为阐明文字论述的内容,各章均含有此民族最有代表性的声乐、器乐谱例多首。全书共有谱例1000余首。全书总字数为160万字,分为上下册。

本书由中央音乐学院教授、博士生导师,民族音乐学家田联韬担任主编,副主编为关也维、马明振、杨民康、周青青教授。

为保证写作质量,编委会特邀全国有关专家学者共60人(其中不少是少数民族的音乐专家)参与本书写作。经过十余年辛勤劳动,反复修订,不断增补有关少数民族音乐的最新考察、研究成果,方完成此书。

本书的写作建立在深入的实地考察的基础之上,达到了较高的学术水平,填补了我国民族传统音乐研究领域的一项空白。本书的文字内容与音乐谱例翔实而丰富,是爱好中国少数民族音乐的读者和从事专业音乐工作的音乐家及教师们必备的工具书和参考书。

本书上下册售价共计人民币160元,挂号邮寄费32元。

邮购地址:100081 北京西郊魏公村中央民族大学出版社发行部

(宗明)