

摘要

子弟书是由清代八旗子弟所创的一种说唱形式，兴起于乾隆年间，衰亡于光绪末年。原流行于北京，嘉庆年间传入盛京（今沈阳），称为“清音子弟书”，光绪年间又传入天津，称为“天津卫子弟书”。清代子弟书音乐作为产生于清代八旗子弟之间的一种音乐形式，具有十分独特的艺术价值。

八旗子弟在清代，以及在中国历史上可算作一个“成分最集中”、“特点最鲜明”、“影响较强大”的特殊群体，他们凭借祖宗旗号，领朝廷“月钱”，不用为生计操劳；他们大部分自小接受清廷式教育，通晓诗书；他们好文字，办诗社，切磋技艺；他们好玩票、坐茶馆，安于享乐；他们是清政府的附属，随之产生，随其消亡。子弟书音乐便是其兴盛之时的文化产物，八旗子弟将自己的才力与精力投入到子弟书的写作与演唱之中，从而诞生了许多优秀的作品。但是，随着八旗制度的消亡，新兴曲种的出现，子弟书逐渐退出了历史舞台，留下的仅是曲本。对于它的曲调，除了几句简短的描述，再无根据可查。目前学术界关于子弟书的研究也主要集中在其文本、目录、作者等方面，而对其音乐上的研究可谓凤毛麟角，流传了近二百年的子弟书音乐似乎就这样消失了。值得庆幸的是，随着几份清抄本子弟书工尺谱的出现，为我们了解清代子弟书音乐提供了一份重要的依据与线索，它们可谓目前发现的唯一能够揭开清代子弟书音乐神秘面纱的历史实证。

研究清抄本子弟书工尺谱，对我们认识和了解子弟书音乐，具有理论价值和现实意义，它可为进一步了解清代子弟书音乐提供一份参考，同时也是对既有研究领域的一种填补。故本文以清抄本子弟书工

尺谱研究为题，全文共分为绪论、清代子弟书音乐的渊源与发展、清抄本子弟书工尺谱考释、清代子弟书对曲艺音乐的影响四部分。

绪论：主要陈述了选题缘起、选题意义，近、现代子弟书研究动态，详细列出了笔者查阅到的有关子弟书目录、曲文集、清代著作、当代著作、期刊论文、当代民间曲艺刊物等方面的资料，阐述了笔者在研究过程中所运用的研究方法。

第一章：“清代子弟书音乐的渊源与发展”，主要从子弟书音乐渊源和历史发展两个角度对子弟书音乐进行了阐述。

第二章：“清抄本子弟书工尺谱考释”，主要针对光绪间听秋馆抄本《藏舟》、清抄本《青楼遗恨》及光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》三份子弟书工尺谱，透过曲本考证、曲谱概况、音乐分析三方面进行考释、研究。最后针对这三份工尺谱的相关分析，得出现存子弟书工尺谱所具有的基本特征。

第三章：“清代子弟书对曲艺音乐的影响”，主要依据现存子弟书工尺谱，从曲调和曲词两方面对后世与子弟书相关联的曲种进行了考证研究。曲调方面的考证范围有：天津卫子弟书、石韵书、硬书、东城调、南城调、慢西城、双高调七种；曲词方面的考证范围为京韵大鼓和东北大鼓两种。

关键词 清代子弟书音乐，清抄本工尺谱，音乐价值

ABSTRACT



Zi Di Shu is one of musical forms, which was created by the Manchu Eight Banners during the Qing dynasty. It rose in the Qian Long period and declined in the late Guang Xu period. It was originally popular in Beijing, and spreaded to Shengjing (Now Shenyang) in the Jia Qing period, named as "Qing Yin Zi Di Shu". Again, It spreaded to Tianjin in the Guang Xu period. Zi Di Shu of the Qing Dynasty has unique artistic merit as one of musical forms, which was grew out of the Manchu Eight Banners during the Qing dynasty.

In the Qing dynasty and Chinese history, the Manchu Eight Banners can be considered as a special group with the most concentrated wealth, the most distinctive characteristics and the most powerful influence. By virtue of their ancestors, they gained "Yue Qian" from the imperial court. They did not have to toil for livelihood. Most of them accept Manchu type education since childhood. They were proficient in traditional literature. They were fond of script, poetry and learn from each other; They were fond of Beijing opera, drinking tea and alived with pleasure. They were the subsidiary of the Qing dynasty. Zi Di Shu was the cultural product during a period of great prosperity. The Manchu Eight Banners devoted themselves into writing and singing, so they created many excellent works. However, along with the demise of the Banner system

and the arising of new musical form, Zi Di Shu disappeared gradually in history and left musical book. To the music tune, only few brief description has left and no more documents can be checked. Nearly two hundred years of Zi Di Shu disappeared, but it brings hope to us because of the appearance of the hand-copied Gong Che notation of Zi Di Shu.

This text is consist of four chapters, including introduction, origin and development of Zi Di Shu, criticisms and explanations of the hand-copied of Gong Che notation of Zi Di Shu and the impacts of Zi Di Shu on folk music. Research on the hand-copied Gong Che notation of Zi Di Shu. It help us recognize and understand Zi Di Shu with theoretical and practical significance. It can be considered as a reference for Zi Di Shu of the Qing dynasty.

Introduction: it mainly state that the origin of topic selection, the significance of topic selection, Modern research on Zi Di Shu; details the related catalogue of Zi Di Shu, music collection, literature of Qing dynasty, modern literature, journal papers, Contemporary folk publications and so on; elaborates the method used in the research.

Chapter One: "origin and development of Zi Di Shu", it mainly elaborates on Zi Di Shu from two angles, origin and development.

Chapter Two: "criticisms and explanations of the hand-copied of Gong Che notation of Zi Di Shu", basing on three copies of Gong Che notation of Zi Di Shu, the hand-copied of Ting Qiu Guan 《Cang Zhou》

and《Que Qiao Mi Shi》in the Guang Xu period and the hand-copied《Qing Lou Yi Hen》 of the Qing dynasty. Explaining and analysing the works through textual research on musical book, textual criticisms on music score and analysis on music score. The analysis bases on the music lyric and music score in order to obtain the music feature of extant Zi Di Shu.

Chapter Three: " the impacts of Zi Di Shu on folk music", according to extant Zi Di Shu, from two aspects, music tune and music lyric, do the textual research on the related music. The impact of tune on the scope of the textual research of musical types includes Tian Jin Wei Zi Di Shu, Shi Yun Shu, Ying Shu, Dong Cheng Diao, Nan Cheng Diao, Man Xi Cheng, Shuang Gao Diao.

Key words Zi Di Shu of the Qing Dynasty, Hand-copied Gong Che notation of the Zi Di Shu Qing Dynasty, The influence of music

目 录

绪论.....	1
第一章 清代子弟书音乐的渊源与发展.....	13
第一节 子弟书音乐的渊源.....	13
一、 渊源陈述.....	13
二、 渊源探析.....	21
第二节 子弟书音乐的历史发展.....	26
一、 初创时期（乾隆年间）.....	28
二、 成熟—鼎盛时期（嘉、道—光緒年间）.....	29
三、 衰落时期（光绪末年后）.....	32
第二章 清抄本子弟书工尺谱考释.....	36
第一节 光绪间听秋馆抄本《藏舟》子弟书工尺谱.....	39
一、 曲本考证.....	39
二、 曲谱概况.....	47
三、 音乐分析.....	49
第二节 清抄本《青楼遗恨》子弟书工尺谱.....	58
一、 曲本考证.....	58
二、 曲谱概况.....	62
三、 音乐分析.....	68
第三节 光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》子弟书工尺谱.....	76
一、 曲本考证.....	77
二、 曲谱概况.....	82
三、 音乐分析.....	86
第四节 清抄本子弟书工尺谱音乐分析结论.....	107
一、“一字多音”.....	108
二、 曲调低沉，有吟唸之风.....	110
三、 旋律进行以大二度为主.....	112
四、 旋律进行以大、小三度、纯四度、纯五度及大六度为辅.....	113
五、 句尾尾字和每“落”结尾或出现相同的乐音组合.....	114
六、 曲谱中多次出现相同和相近的乐音组合.....	116
第三章 清代子弟书对曲艺音乐的影响.....	123
第一节 曲调的影响.....	124
一、 天津卫子弟书.....	124

二、 石韵书.....	131
三、 硬书.....	141
四、 东城调.....	147
五、 南城调.....	149
六、 慢西城 双高调.....	151
第二节 曲词的影响.....	155
一、 京韵大鼓中的子弟书词.....	155
二、 东北大鼓中的子弟书词.....	158
结 语.....	160
参考文献.....	162
附 录.....	167
一、 清抄本子弟书工尺谱书影.....	167
二、 谱例选.....	170
三、 访谈照片.....	179
四、 音响、视频光盘.....	183
攻读学位期间发表的学术论文目录.....	184
中央民族大学研究生学位论文作者声明.....	185

绪 论

一、选题缘起

子弟书，亦称“清音子弟书”、“子弟段”等，产生于清朝乾隆年间，是在以满族为主的八旗子弟之间始创的一种音乐形式。主要流传于北京，沈阳、天津三地。到清末时期，子弟书逐渐衰亡。直至今日，其音乐已是无人知晓。近百年来，对于子弟书的研究也主要集中在其唱词等方面，并称其为“说唱文学”。但是，作为一种说唱艺术，它的价值难道仅仅局限于文学方面吗？它存世近三百年，难道仅为后世留下数百篇的文学遗产，其音乐真的就无迹可寻了吗？

傅惜华先生曾多年致力于中国曲艺研究事业，著有《曲艺论丛》、《北京传统曲艺总录》等论著，他在其《子弟书总目》一书中提到：“最后，还是从家中所收藏的几百册‘子弟书’里面，发现了五种附有曲谱的抄本‘子弟书’。这对于‘子弟书’乐调的探讨真是极难得的宝贵的新资料。”^①这五种曲谱分别是：

- (1)《大瘦腰肢》，清抄本，四册；
- (2)《藏舟》，光绪间听秋馆抄本，残存一册；
- (3)《鹊桥密誓》，光绪间听秋馆抄本，残存二册；
- (4)《青楼遗恨》，清抄本，残存二册；
- (5)曲名待考，清抄本，残存二册；

如此以来，这“五本附有曲谱的抄本子弟书”便成为当今考据子弟书音乐形态的重要参考依据了。笔者有幸在中国艺术研究院研究员贾德臣等老师的支持与帮助下，在中国艺术研究院图书馆“傅惜华藏馆”找到了前四种曲谱。除去误收的《大瘦腰肢》不属于子弟书外，《藏舟》、《鹊桥密誓》、《青楼遗恨》三部可谓研究清代子弟书音乐极为珍贵的资料，此课题将以其为主要依据，通过对子弟书音乐的综合性研究，尽可能的探索清代子弟书的音乐形态。同时，这也是我以此为研究课题的原因与动力之一。

清代子弟书音乐是在特定历史时期的特定群体中产生并流传起来的一种音乐形式。创作初期，作为八旗子弟“以文会友”的娱乐方式，子弟书多流行于八

^① 傅惜华：《子弟书总目》，上海：古典文学出版社，1957年9月。p9.

旗文人之间。在发展中，子弟书音乐逐渐走向民间，甚至成为职业艺人或瞽目艺人赖以谋生的技艺。在此阶段，子弟书音乐经历了由“雅”到“俗”的发展历程，同时，这也为其衍生性音乐形式的诞生提供了发展空间。可以说，子弟书音乐并不是一成不变的，清代顾琳著《书词绪论》“辨古”篇记载：“书之派起自国朝，创始之人不可考。后自罗松窗出而谱之，书遂大盛。然仅有一音。嗣而厌常喜异之辈，又从而变之，遂有东西派之别。其西派未尝不善，惟嫌阴腔太多，近于昆曲，不若东派正大浑涵，有古歌遗响。近十余年来，无论搢绅先生，乐此不疲，即庸夫俗子，亦喜撮口而效，以讹传讹，虽好者日见其多，而本音则日失其正矣。”

①这段话告诉我们三个重要信息：

(1) 子弟书的大概产生时间；根据现存最早的子弟书刻本——罗松窗的《庄氏降香》推断出子弟书至迟产生于乾隆二十一年（1756年）之前；

(2) 子弟书音乐在发展中有了东西派别之分，并且西派近于昆曲，东派近于古歌；

(3) 子弟书音乐的传播范围日益扩大，在流传中也已经开始发生变异，甚或偏离原有腔调；

《书词绪论》写于嘉庆二年（1797年），按照上述子弟书产生年代算起，至此也不过四十余年的时间，然而子弟书的演唱、创作群体已经开始由“缙绅先生”扩大到“庸夫俗子”，以致“本音日失其正”。对于一种流行于民间的音乐形式而言，社会背景、演唱群体、创作群体、听众群体乃至政治、经济等各方面的因素都会成为影响其发生变化的某个因子。此外，在一些近、现代音乐类工具书、著作、资料、期刊中也不同程度上记载了在清代子弟书音乐影响下而产生的一些说唱曲种。如：

《中国曲艺志·北京卷》记：（子弟书）“其中一些曲本却被北方各种大鼓如京韵大鼓、梅花大鼓、东北大鼓等广为采用。部分音乐曲调亦被继承、借鉴、吸收，如【石韵】即作为一个曲牌保留在单弦唱腔之中，郭栋儿所创【南城调】同样通过单弦演唱得以流传下来，【西城调】后来仍在东北二人转中被使用，西河大鼓的【双高】也摘自‘西城调’，名曰【双高慢西城】。”^②

《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》记：“同治末光绪初，流传于盛京类似大鼓

①（清）顾琳：《书词绪论》，《子弟书丛钞》（下），上海：上海古籍出版社，1984年12月。p821.

②《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，中国 ISBN 中心，1999年9月。p61.

书的本土曲种，只有子弟书和弦子书两种。其它如双高调、慢西城、四平调等名目，并非曲种，而是这两个曲种所用的唱腔：双高调、慢西城都是子弟书的唱腔；四平调是弦子书的唱腔。子弟书当时已渐式微，但其中的唱词、曲目及个别唱腔如慢西城，后被乐亭大鼓、京韵大鼓、东北大鼓、二人转等很多曲种吸收。”^①

《中国曲艺音乐集成·天津卷》记：“天津卫子弟书简称卫子弟书，是天津的地方曲种，它从子弟书西城调（又称‘西韵’）衍变而来，多流传于文人、学界人士的‘诗社’（或称‘书社’）中间，很少有职业艺人。……卫子弟书的曲词，一般很文雅，唱腔也多是纤柔委婉，舒缓悠扬的。”^②

《满族音乐研究》记：“名艺人石玉昆根据自己声音特点创出唱腔生动流畅、速度适中，有别于‘西韵’的‘石韵’（又称‘石玉昆调’、‘西城赞’、‘西城调’）使‘子弟书’得以深入发展。后南城调艺人郭栋儿也效仿石玉昆自创‘南城调’，也极大丰富子弟书音乐。……‘西韵’曾作为牌子曲吸收到单弦牌子曲中，如谭凤元演唱的《葛巾》中就有‘西韵’。”^③其后，作者还附以《西韵》曲谱。

《北京地区曲艺资料汇编》第一辑记：“50年代由姜兰田录制的《古人名》、《连环计》等曲目，被称为‘东城调’，这也许就是‘子弟书’东城调的遗响。”^④

上述资料作为我们研究清代子弟书音乐发展的突破口，每一条信息都有待音乐学者们的进一步验证与推敲。这对于梳理清代子弟书音乐的历史流变及衍传发展具有重要的意义。通过在京、津两地对一些曲艺专家、艺人、演员的走访，笔者了解到一些有关子弟书音乐的信息。有幸于北京拜访到93岁高龄的刘吉典先生，得到其演唱的天津卫子弟书《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》的录音及工尺谱；于北京采集到80岁高龄的老艺人——李家康先生演唱的较传统的“石韵”、“硬书”等唱腔；在北方昆曲剧院演员、《八角鼓讯》创办人张卫东老师那里，得到了天津卫子弟书《长坂坡》工尺谱及姜兰田先生演唱的“东城调”《古人名》等录音资料；通过查阅资料，收集到“卫子弟书”、“石韵书”、“硬书”、“南城调”、“慢西城”、“双高调”等曲谱。试图在此基础上探寻清代子弟书音乐的“前世今

^① 《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·辽宁卷（下册）》，中国 ISBN 中心，2002年。p836-837.

^② 《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·天津卷》，中国 ISBN 中心，1993年3月。p757.

^③ 石光伟，刘桂腾，凌瑞兰：《满族音乐研究》，人民音乐出版社，2003年5月。p64-66.

^④ 卢肃（主编）：《北京地区曲艺资料汇编》第一辑，中国曲艺音乐集成·北京卷编辑部，1987年5月。P65.

生”。这是我研究此课题的原因与动力之二。

二、选题意义

子弟书作为清朝八旗文化的直接产物，它诞生于八旗子弟之间，而作为八旗文化的一个象征，它同样也是满汉文化相互融合的历史见证。此项选题的意义主要在于以下几个方面：

第一，从音乐学角度着手研究子弟书，是对既有研究领域的填补。我国自20世纪30年代开始子弟书文本的整理与研究以来，在其目录、文本、作者、语言、文学等研究领域取得了较大的成绩。相对而言，对子弟书音乐方面的研究，略显不足。正如《中国曲艺音乐集成·北京卷》所提到的：“通常一谈到子弟书人们往往仅从文学上评价，岂不知不论是七字句、十字句的鼓词，还是长短句的词曲，都是供说唱而作的^①”一样。子弟书作为一种音乐形式，需要音乐学者们的参与；子弟书作为满、汉文化交融下的结晶，也更加值得民族音乐学者们的关注与研究。

第二，以中国少数民族乐谱、文本为研究对象，是对该研究领域的一种探索。笔者在中国艺术研究院图书馆“傅惜华藏馆”找到的三份清抄本子弟书工尺谱可谓研究清代子弟书音乐的主要参考依据，同时也是本课题的主要研究对象，这对于进一步揭示清代子弟书音乐具有重要的研究价值。

第三，对近、现代有关子弟书的文献、著作、资料中音乐方面的相关言论进行考证分析，选题具有一定的现实意义。通过对三份清抄本子弟书工尺谱的分析、研究，以此为参照标准，考证近现代著作或言论中关于子弟书音乐影响的各种论述。

第四，从资料收集和田野调查角度审视，选题具有实践意义。要对子弟书音乐的发展流变进行全面的梳理，一定要获取与掌握广泛的资料，这一点主要通过资料收集与田野调查两方面进行。

三、研究动态

^① 《中国曲艺音乐集成·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·北京卷（上）》，中国 ISBN 中心，1996年12月。p15.

笔者通过查阅中国国家图书馆、首都图书馆、中央民族大学图书馆、中国艺术研究院图书馆、中央音乐学院图书馆等相关古籍、历史文献、相关著作，通过搜索“中国期刊全文数据库”等途径，获得了一些有关子弟书的资料。经过整理、分析，根据资料的形式与内容，可以将现有关于子弟书的资料及研究归纳为文本目录、曲文集、相关著作、期刊论文、民间曲艺刊物五个方面。其中，子弟书音乐方面的研究屈指可数，甚至有些信息不相一致，令人费解。以下分别阐述。

（一）子弟书目录

清朝乾隆末年-道光年间是子弟书发展的鼎盛时期，其中一个最主要的标志就是子弟书作为商品在民间的盛行。从清代中叶开始，在京城出现了一批以“乐善堂”、“百本堂”、“别墅堂”、“聚卷堂”、“亿卷堂”等为代表的民间书坊。可以说，现今许多子弟书等曲本大部分都因此而得以流传与保存。其中，子弟书目录类的书籍有道光年间的《乐善堂子弟书目录》抄本、同、光年间的《百本张子弟书目录》抄本、光绪年间的《别墅堂子弟书目录》抄本等。

民国二十一年（1932），国立中央研究院历史语言研究所出版了刘复、李家瑞合编的《中国俗曲总目稿》，全书分上、下两册，共著录俗曲 6000 余种，其中，所收子弟书约有 370 多种。《中国俗曲总目稿》所收录的全部内容皆按照曲名字数多少排列，每一曲本都注明曲种、版本、卷页、流行地区，并引用开首的几句唱词，对我们研究清代之后曲艺、曲本的流变，有着重要的参考价值。

1954 年 6 月，上海文艺联合出版社出版了傅惜华先生所编的《子弟书总目》，这本书是在 1946 年傅惜华根据自己所藏子弟书所编总目的基础上再编辑出版的，共收录子弟书 446 种。书中除编有子弟书总目外，还有作者所写的“子弟书总说”与“引用书解题”等内容，分别简述了子弟书的起源、流变、题材以及对《百本张子弟书目录》、《别墅堂子弟书目录》的简要概述等。为后世子弟书目录的整理、研究提供了重要的参考价值。

2010 年 9 月，三晋出版社出版了替红宇，张仲伟，李雪梅合编的《清代八旗子弟书总目提要》，共收录了 560 余篇子弟书曲目及其提要。本书收录曲目全部按照音序排列，每篇曲目均标有回数、目录著录情况、文本出版情况、文本内容提要等，是目前国内较为完整著录子弟书曲目和内容提要的工具书。

（二）子弟书曲文集

子弟书曲文集，即对子弟书文本的收录。我国子弟书文本的收录工作始于民国年间，现较为常见的子弟书曲文集主要有以下几部：

1. 1983年春风文艺出版社出版的胡文彬的《红楼梦子弟书》。此书是作者根据所得“红楼梦”子弟书进行编排后出版的，全书共收有子弟书28篇；

2. 1984年上海古籍出版社出版的关德栋、周中明的《子弟书丛钞》。全书分为上、下两册，共收有子弟书101篇。此书下册附录有清代顾琳所著的《书词绪论》，这为读者、研究者提供了阅读与研究上的方便；

3. 1994年国际文化出版公司出版，北京市民族古籍整理出版规划小组辑校的《清蒙古车王府藏子弟书》。全书分上、下两册，共收子弟书297篇；

4. 2000年民族出版社出版，张寿崇主编，北京市民族古籍整理出版规划小组辑校的《满族说唱文学——子弟书珍本百种》。共收子弟书100篇，编辑方式与《清蒙古车王府藏子弟书》格式相同；

5. 2001年海南出版社出版，故宫博物院编《岔曲、大鼓、莲花落、秧歌、快书、子弟书》。该书共三册，分别收有子弟书20篇、21篇、51篇，共计92篇；

6. 2004年台北新文艺出版社出版，中央研究院历史语言研究所俗文学丛刊编辑小组编《俗文学丛刊》第384-400册，共收有子弟书320篇；

以上著作都是针对子弟书演唱文本进行的收集与整理，这为子弟书曲本的保存与研究提供了重要的平台，同时，也为我们透视子弟书曲本的文化内涵以及对后世民间说唱音乐曲本的发展研究提供了重要的参考依据。

（三）子弟书相关著作

关于子弟书的相关论著，可以按照时间分为清代著作和当代著作两大类。

1. 清代著作

清代顾琳《书词绪论》，写于嘉庆二年（1797年），是目前发现的最早的也是唯一的一本写于清代的子弟书专著。全书共包括“辨古”、“立品”、“脱俗”、“传神”、“详义”、“还音”、“调丝”、“立社”八篇。这部著作是后世研究子弟书的重要参考书目。

此外，还有一些非专著类的清代书籍，如曼殊震钧的《天咫偶闻》，崇彝的《道咸以来朝野杂记》，得硕亭的《草珠一串》，蔡绳格的《金台杂俎》，缪润绂的《陪京杂述》等，都或多或少的记载有子弟书的相关信息。

2. 当代著作

1977年台湾政治大学的陈锦钊教授以《子弟书之题材来源及其综合研究》一书获取博士学位。内容涉及子弟书的取材研究、子弟书名称来由及其渊源考、子弟书的作家及其作品、子弟书之演变、子弟书之影响及其没落、论“满汉兼”及“集锦”两类子弟书、论近人所编子弟书目录等，是一部较全面的子弟书研究专著。遗憾的是此论文未曾刊行。

2005年，北京大学出版社出版了崔蕴华著《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》一书，全书共包括概述、子弟书文本研究、子弟书艺术活动研究、子弟书版本及流传等内容，其中，文本研究较为深刻，并分为两章进行了相关论述。2008年，北京燕山出版社出版了姚颖著《清代中晚期北京说唱文学与伎艺研究——以子弟书、岔曲为中心》一书，该书就清代中晚期北京说唱文学及其流传版本、文本、艺人、表演场所、对后世的影响几方面，以子弟书和岔曲为例进行了较为详细的论述。2009年5月，四川师范大学的硕士研究生潘霞以《清代子弟书研究》作为研究课题与毕业论文。研究分为子弟书概述、子弟书作品研究、子弟书语言艺术特色、子弟书作者和观众研究三部分内容。

除了上述当代子弟书专著之外，还有一些非专著类的当代著作，如郑振铎的《中国俗文学史》，杨荫深的《中国俗文学概论》，李家瑞的《北平俗曲略》，傅惜华的《曲艺论丛》，季永海与赵志忠合著的《满族民间文学概论》，王肯等人合著的《东北俗文化史》等。其中，《曲艺论丛》一书是1953年2月由上海出版社出版的，书中收录了作者1937-1951年间所写的11篇曲艺研究类文章。主要包括“明清两代北方之俗曲总集”、“子弟书考”、“辨番合钹鼓词非明人作”、“北京曲艺概说”等内容。子弟书部分包括“子弟书考”、“明代小说与子弟书”、“明代戏曲与子弟书”、“清代传奇与子弟书”、“聊斋志异与子弟书”五部分内容。对子弟书题材来源研究具有一定的参考价值。

此外，在国家级音乐类典籍如《中国曲艺志·北京卷》、《中国曲艺音乐集成·北京卷》、《中国曲艺志·天津卷》、《中国曲艺音乐集成·天津卷》、《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》、《中国大百科全书·戏曲 曲艺卷》等以及少数民族音乐类书籍如《中国少数民族音乐史》、《中国少数民族音乐概论》、《满族音乐研究》等著作中都有关于清代子弟书音乐的记载。

（四）期刊论文

笔者以中国知网(CNKI)作为子弟书当代期刊著作类的检索平台,以“子弟书”为检索词进行检索,得出期刊论文80余篇。下面主要通过渊源、曲本、作者、音乐影响几个方面进行简要表述。

1. 对子弟书渊源的探讨;

关于子弟书渊源的探讨,一直以来都是学术界争论的焦点。任光伟在其《子弟书的产生及其在东北的发展》一文中,提出子弟书音乐源于清初军乐;赵志辉的《〈八角鼓〉、〈子弟书〉考略》一文认为子弟书音乐源于满族八角鼓音乐;关德栋,周中明的《论子弟书》一文认为“子弟书的创兴,实受满洲祭祀的巫歌‘单鼓词’影响较大”^①;潘霞的《子弟书渊源辨》一文在总结前人的基础上,提出了子弟书音乐与戏曲的渊源关系。在笔者看来,关于子弟书渊源,应该从音乐与文学两方面进行探讨。子弟书是产生于八旗子弟之间的一种音乐与文学形式,从客观角度来审视其音乐与文学间的关系,结合当时社会文化背景去探究子弟书音乐与文本的渊源。

2. 关于子弟书曲本方面的研究;

关于子弟书曲本方面的研究,涉及内容较多,包括子弟书曲本目录、内容、语言、文学特点等若干方面。陈锦钊《论子弟书的整理与研究》一文分别从子弟书目录、曲文集、论著、有关文献检讨等几大方面对子弟书的现存状况与整理情况进行了总结,同时对在研究子弟书中的诸多问题,如曲科、作者、文集书名、曲文中之疏漏与讹误,给予了补正。这篇论文在子弟书的研究上具有一定的学术价值。赵志忠《清代满族曲艺子弟书的语言特点》一文分别对“满汉合璧”,“满汉兼”,“汉夹满”,“纯汉语”四种语言形式的子弟书一一进行了论述。我们从中可以看到子弟书满汉文化交融的痕迹与过程。崔蕴华《子弟书中的“八旗子弟”形象论》一文通过对若干子弟书文本内容的分析来透视“八旗子弟”的形象,作者最后提出“这些形象是兼具满汉两种民族特性的‘文化融合体’,呈现出三种性格维度:武艺卓萃,气概超凡;弦诵经文,翰墨飘香;繁华表象,虚无灵魂”^②。全弘哲的《子弟书的主题和艺术》一文提出子弟书的“主题思想以爱国主义、民族团结友爱、暴露封建统治阶级的罪恶、对宗教进行大胆揭露和反抗、关注女性人物题材和具有民主主义思想的作品为主。子弟书具有较高的说唱艺术价值,

^① 文见《文史哲》,1980年02期。

^② 文见《辽宁大学学报》,2002年9月。

在人物形象塑造艺术和运用神奇的景物描写艺术上，都具有独到之处”^①。

此外，关于子弟书文本方面的研究还有刘烈茂的《论车王府藏曲本子弟书的文学价值》，王晓宁的《红楼梦子弟书研究》，崔蕴华的《子弟书目录与版本综述》，张迪的《八旗子弟书的内容与成就》，姚颖的《论〈红楼梦〉子弟书对俗语的运用》，陈桂成的《子弟书中的艳书》，佟悦的《子弟书〈鸳鸯扣〉中的满族婚俗》等。因其数量较多，不再一一论述。

3. 关于子弟书作者的研究；

关于子弟书的作者，大多是根据现存子弟书文本中嵌入的作者的别号或姓名而得知的，其中，较为著名的有罗松窗，韩小窗，鹤侣氏等人。李芳《子弟书作者“洗俗斋”生平考略》一文提到“洗俗斋”乃生于道光十四年，蒙古族博尔济吉特氏的果勒敏。陈加《关于子弟书作家韩小窗——兼与张政烺先生商榷》一文中提出韩小窗至少是道光以前人，大约祖籍为沈阳，长期生活在北京。康保成《子弟书作者“鹤侣氏”生平、家世考》一文不仅提到了鹤侣氏创作的十八篇子弟书，并且通过研究提出鹤侣氏乃庄亲王嫡长子奕赉。此外，此文提到鹤侣氏约生于乾隆五十七年前后，但是，目前学界根据“爱新觉罗宗谱”已经将奕赉的生平证实，其生于嘉庆十四年（1809年），卒于道光二十八年（1849年）。

4. 关于子弟书音乐影响的研究；

多涛在其《论“子弟书”与“八角鼓”的演变》一文中提到子弟书的“演唱形式为一人操三弦，自弹自唱或持‘八角鼓’击节。也有由一人主唱，数人伴唱等表演形式”^②。此处关于“八角鼓击节”以及“数人伴唱”，有待进一步的研究。作者还提到：石玉昆从子弟书音乐中发展出“石韵”，因其居西城，故又成“西城调”，后传入天津形成卫子弟书，卫子弟书到清末逐渐衰落，其唱词多被东北大鼓采为脚本演唱，其曲调也保留了一定的影响。郭栋儿居南城，因其嗓音低哑，乃自创一种适合其嗓音的唱腔，后被称之为“南城调”。除此之外还有“北城调”、“东城调”等不同流派。“北城调”又称“靠山调”，后传到南方。“东城调”多唱些历史故事，如《北唐传》、《杨家将》、《包公案》、《大明兴隆传》等。此处，作者提到的“石韵”衍生的天津卫子弟书应该存疑，至少《中国曲艺音乐集成·天津卷》中不是这样记载的。“北城调”究竟是不是从子弟书音乐中衍生出的音乐

^① 文见《固原师专学报》，2002年1月。

^② 文见《辽宁师范大学学报》，1996年03期。

形式也应该存疑，待研究。其后，作者还提到“犁铧”大鼓最初起于山东的北部地区，是由当地农民所喜爱的一种民歌结合“子弟书”的韵曲发展而成。笔者认为这些都有待进一步的研究取证。

刘吉典先生于《天津卫子弟书的声腔介绍》一文中提到：“在我幸遇杨老（杨芝华）之后，还亲临过他自弹自唱卫子弟书的原韵。随后，我曾将工尺谱译成简谱，并与杨老核对，加注了三弦伴奏的指法和部分唱法。可以说，这批资料基本上已把清末以来‘已成绝响’的流传在天津的子弟书西韵声腔大体上记录下来。尽管这还不是‘京子弟书’或‘东北子弟书’的原韵，但作为一种形式的源流来讲，其间除某些地方字音对曲调的抑扬起伏有些影响外，而属于这类音乐的结构、形式、音调等，总还不致相差太远。^①”此文还附有《十八半诗篇》、《秋景黄花》、《八和诗篇》的曲谱，这对于子弟书同宗音乐的研究提供了较为宝贵的资料。

陈钧在其《子弟书音乐探索——〈京韵大鼓音乐新论〉（一）》一文中提出“卫子弟书是京子弟书东城调衍变和遗存的形式”。于盛庭在其《石玉昆的说唱艺术形式》一文中提到：“石玉昆生活在京津地区，最初学习的应是北方鼓词中的子弟书。……子弟书是属北方鼓词，但演出形式却与弹词非常接近。……石玉昆在艺术实践中，注意从子弟书弹唱形式比较接近的弹词中借取‘说’和‘赞’的表演手段，创造出崭新的曲艺种类，使篡弄并演唱《包公案》有了可能。……石玉昆借用弹词韵散结合、带说带唱的形式，恰可以满足广大听众的欣赏要求。但是到了他的门人弟子手中，唱篇已不多，剩下的只是说和‘赞’了，这和评话已无很大差别。从某种意义上说，改革也就是对自身的否定。子弟书和‘石派书’说唱艺术的绝迹正可以说明这一点”^②。作者在文中提出了石玉昆说唱艺术的形成过程，笔者在认可部分观点的同时也认为其中的若干观点也有待进一步的研究探讨，而“石派书”也并没有绝迹，至少笔者在北京发现有些老艺人和曲艺演员会演唱。

冯志莲的《东北大鼓备忘录——对一种传统说唱音乐的当代思考》一文在论述“东北大鼓生成的本体来源”时提到了“本土说”和“外来说”，其中，“外来说”“即东北大鼓源于‘子弟书’等更原始的说唱艺术形式。据东北大鼓艺人张洁璞（约1900—1971）撰文记载：清乾隆四十八年（1784年），北京弦子书艺人

^① 文见《曲艺艺术论丛·第三辑》，1982年。

^② 文见《徐州师范大学学报》，1988年03期。

黄辅臣等人将‘弦子书’带到沈阳，并与东北民歌等本土民间音乐相结合，经过长期的艺术实践而演化为后来的‘奉天大鼓’，并很快流传到东北城乡各地，逐渐形成了‘丰调’、‘西城调’、‘南城调’、‘东城调’、‘江北派’等五大流派”^①。

（五）当代民间曲艺刊物

提到民间刊物，我们不得不提到流传在京、津两地的《八角鼓讯》和《津门曲坛》。这两份民间刊物主要流行于曲艺票友、票房、艺人、曲艺爱好者之间，都为季刊，一年四期。这两份刊物的撰稿者既有普通票友，也有知名曲艺家，为我们研究北京与天津两地民间说唱艺术提供了重要的参考资料。

《八角鼓讯》的创刊人是北方昆曲剧院的老生演员张卫东先生，创刊于1997年10月，截止到今天已发行15年，共57期。《八角鼓讯》每期都按照【曲头】、【数唱】、【普天乐】、【倒推船】、【春将逝】、【硬书】、【曲尾】牌子曲曲牌联缀的音乐格式进行内容上的编排。其中，“【曲头】开篇以副末开场方式出现。【数唱】是专门记录平时过排的散记报道。【普天乐】是票友个人学习八角鼓的体会，业余曲艺界的动态和各票房活动的写真。【倒推船】是曲艺论文的专栏，也是本刊的重点。【春将逝】栏目专为去世的八角鼓仙们设立，希望更多的子弟票友曲艺家对敬爱的良师益友们写出回忆性的作品。【硬书】为一些有史料价值的精品文章。【曲尾】为攒底的话”^②。

《八角鼓讯》第二期刊登了张卫东先生的《“子弟书”中的昆曲传奇》一文，作者提到“当初子弟书中的很多作品根据昆曲传奇故事改编，其唱腔融合了昆曲、弋腔（又称‘京腔’‘高腔’）等戏曲的旋律，这是受当时所盛行昆弋戏的影响”^③。之后作者还列举了许多改编自昆曲传奇的子弟书作品。第十期刊登了刘吉典先生的《天津卫子弟书音乐简介》一文，作者从唱腔结构上对卫子弟书的音乐再次进行了较为详细的说明。第二十七期刊登了杨旭筹先生的《杨芝华与天津卫子弟书》一文，文中提到：“嘉庆年间，一些被疏散的旗人回东北，将子弟书东城调带到关外，与当地音乐结合，形成了东北子弟书。与此同时，一些来津定居的旗人，又将西城调带到天津，久而久之，与天津的语言相结合，成为具有天津特色的‘天津卫子弟书’。另有一种较为通俗的书段，是继承了西城调部分音域

^① 文见《中国音乐》，2008年02期。

^② 文见《八角鼓讯》第一期，1997年10月。

^③ 文见《八角鼓讯》第二期，1998年1月。

用部分天津语言演唱的曲种叫‘西城板’。^①”此外，还有第二十六期效平的《关于对子弟书评价的一次试验》，第二十八期的刘吉典先生的《我向杨爷学艺》，第三十一期李爱冬的《子弟书〈双玉听琴〉》等子弟书相关文章。

《津门曲坛》的创刊人是王小军先生，创刊于2004年，截止到今天已发行32期，该刊内容主要围绕曲艺、戏剧进行具体的专栏设置。其中，2005年10月第四期（总第7期）上刊登了刘吉典先生的《对卫子弟书、京子弟书声腔的初探》一文，在文中，刘吉典先生对现存光绪间听秋馆抄本子弟书《藏舟》曲谱进行了部分破译。这是目前为止唯一一份对现存清抄本子弟书曲谱进行探究的文章，这对笔者的研究起到了一定的推动作用。

综上所述，现有关于子弟书的研究，大多集中于文学领域，虽然笔者也搜集到一些关于子弟书音乐方面的相关论述，但非常遗憾的是，现存资料中对子弟书音乐进行系统探究的可谓凤毛麟角，除去刘吉典先生曾破译过现存《藏舟》子弟书工尺谱的前三句之外，再无任何关于现存三份清抄本子弟书工尺谱方面的分析、研究。由此可知，目前清代子弟书音乐的研究状况不容乐观，此课题亟待音乐学者们的参与及研究。

四、研究方法

本文以文献分析法、音乐形态分析法以及民族音乐学田野调查法为主要研究方法，在文献分析的基础上，探寻子弟书音乐的渊源及发展历史。在综合性音乐分析的基础上，探寻子弟书音乐的基本形态。在田野调查的基础上，探寻子弟书音乐的衍生形态。

^① 文见《八角鼓讯》第二十七期，2004年6月。

第一章 清代子弟书音乐的渊源与发展

子弟书又称“八旗子弟书”、“清音子弟书”、“子弟段”等，是我国清代北方的一种音乐形式，因最早由八旗子弟创作、演唱而得名，主要流行于北京、沈阳、天津等地。

第一节 子弟书音乐的渊源

一、渊源陈述

关于子弟书的起源，民间与学术界存有多种说法，至今没有形成一致，归纳起来主要有以下几种观点：（为了尊重与真实的反映原文，本文的引文部分皆按照原文摘录，简、繁体字、符号等均为引文原有形式，本文不作改动。）

（一）源于清初军乐

任光伟《子弟书的产生及其在东北之发展》一文中提到：

子弟书渊源于清初军中流行之民间俗曲。当时清廷频于边事，八旗子弟远戍边关，军中寂寞，常将悲怨形之于歌，逐渐形成了一些具有讲唱形式之俗曲，如“边关调”、“马头调”、“太平调”、“打草竿”一类，云南《续禄劝县志》载有：“大理俗好唱打草竿，一名打草竿，昔辽士戍滇，牧场打草有思归之心，因此歌，其音凄怨”。乾隆庆祝其“十全武功”胜利凯旋，曾命令其八旗军士载歌载舞进北京，据传说，阿桂将军部战士即用这种边关小调，配以八角鼓演唱了一些歌唱升平，炫耀武功之说唱，帝都为之轰动，把它称之为八旗子弟乐。不久北京的一些八旗子弟参照弹词开篇，用民间十三道大辙，创作出以七言为体的书段，佐以三弦再合之以八旗子弟乐之曲调，即成为最早之子弟书。因其最早演出于东城，后来人们管它叫东韵子弟书。^①

《中国大百科全书·戏曲 曲艺》“子弟书”条目提到：

^① 任光伟：《子弟书的产生及其在东北的发展》，《曲艺艺术论丛》第一辑，1981年。p103.

子弟书渊源于清代军中流行的巫歌、俗曲。清代初年，大批旗籍子弟远戍边关，常利用当时流行的俗曲和满族萨满教的巫歌“单鼓词”的曲调，配以八角鼓击节，编词演唱，借以抒发怀乡思归的心情或反映军中时事以为娱乐。这类演唱，通称为“八旗子弟乐”，后来传入北京。约在乾隆初年，北京的一些旗籍子弟以此种曲调为基础，参照民间鼓词的形式，创造出一种以七言为体、没有说白、以叙述故事为主的书段，演唱时仍以八角鼓击节，正式称为子弟书。^①

这两段关于子弟书渊源的陈述皆出自任光伟先生，在第一篇文章的论述中，作者主张子弟书是“八旗子弟参照弹词开篇，用民间十三道大辙，创作出以七言为体的书段，佐以三弦再合之以八旗子弟乐之曲调”形成的。现存罗松窗《庄氏降香》为乾隆二十一年刻本，而阿桂平定大、小金川回京在乾隆四十一年，史有明文，上文说八旗子弟创作子弟书“合之以八旗子弟乐之曲调”的观点显然是有误差的。在第二种论述中，作者又转而提出子弟书是由八旗子弟“参照民间鼓词的形式，”以“八旗子弟乐”为基础曲调创造而成的。可以看出，学者在研究过程中立意已然发生改变。在《中国曲艺志·北京卷》中对“子弟书”渊源的解释与上述观点基本相同，只是成了“参照民间大鼓、弹词等艺术形式^②”。这也说明在一定时期内，学者们对于子弟书渊源的理解尚处在不断的变化之中。

此外，说演唱子弟书时“以八角鼓击节”的说法是没有理论依据的，阅览现存清代唯一一部关于子弟书的专著《书词绪论》，以及其它提及子弟书的清代著作，如《天咫偶闻》、《道咸以来朝野杂记》、《京都竹枝词》、《陪京杂述》等，都没有关于子弟书使用八角鼓伴奏的陈述。从音乐角度出发，子弟书音乐缓慢的节奏似乎也并不适宜击节打奏。

持源于清初军乐观点的还有《中国少数民族传统音乐》、《中国少数民族音乐史》、《满族音乐研究》等著作，以音乐类著作为主。

（二） 源于八角鼓及岔曲音乐

赵志辉《〈八角鼓〉、〈子弟书〉考略》一文中提到：

^① 中国大百科全书总编辑委员会《戏曲 曲艺》编辑委员会·中国大百科全书出版社编辑部编：《中国大百科全书·戏曲 曲艺》，中国大百科全书出版社，1983年8月。p619.

^② 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，中国 ISBN 中心，1999年9月第1版。p60.

《八角鼓》的流传历史悠久，有自己的渊源，只不过在乾隆年间更加兴盛、发展而已。满族人入主中原（一六四四年）以后，满族人将他们喜闻乐见的一种《八角鼓》形式，带入中原，并对中原地区的民歌、民谣、民间小调有所学习与吸收，得到进一步的发展，成为一种满族文学的艺术形式。……考察单弦、八角鼓、牌子曲，它们与《八角鼓》的起源、流行地区、曲目、唱词等基本相同。历来凡一人演唱，或两人以上演唱而有三弦、八角鼓伴奏者，皆属于牌子曲类的“八角鼓”，后来又出现演员分别扮演角色的“拆唱八角鼓”。岔曲也是属于“八角鼓”的一种，其中又分平岔、单岔、数岔、起岔，从唱词长短可分为小岔、长岔两种，……嘉、道年间由岔曲发展为“八旗清音子弟书”，演唱者多是八旗子弟，采用坐唱形式。……八旗子弟熟悉《八角鼓》的艺术，在此基础上吸收了“鼓词”艺术的特点，揉合了诗歌与民间小调的长处，创造出一种新的文学形式。因为作者、唱者绝大多数是八旗子弟，所以称之《八旗子弟书》。

……《八角鼓》这一艺术是来自民间，播种于军队，传于艺人，并为八旗子弟所熟知，被满族一些下层文人所掌握，逐渐地趋于“高雅享乐”。“八角鼓”由于艺人凋零，因此被八旗子弟所取代，出现了子弟书和编唱子弟书的作者。^①

关于“八角鼓”，作者分别提到：（1）“八角鼓，是一种打击乐器，也是一种舞具”；（2）“十七世纪中叶，《八角鼓》也随着满洲八旗劲旅而被带入中原地区，进而吸取了汉族戏曲中的丰富营养，如吸收了诸宫调、散曲、民歌等表现手法等，使得《八角鼓》又有了进一步的发展，形成一种坐唱形式的‘牌子曲’”；（3）“岔曲也是属于‘八角鼓’的一种，……嘉、道年间由岔曲发展为“八旗清音子弟书”。对于前两种说法，我们基本上是认可的，但是对第三种说法中“由岔曲发展为八旗清音子弟书”的观点是不能够认可的。

八角鼓、岔曲、子弟书之间并不是“一生二，二生三”的关系，它们拥有各自产生的背景。随着说唱艺术的发展，八角鼓从一种打击乐器逐渐成为单弦牌子曲的象征，而又随着京城各种曲艺、杂记演出的兴盛，八角鼓逐渐成为包含各种曲艺、杂记、相声等演出的“全堂八角鼓”。（清）崇彝在其《道咸以来朝野杂记》中曾提到：“八角鼓之全堂，分鼓、溜、彩三種為完備。鼓，唱也；溜，相聲之類；彩，戲法。^②”当八角鼓发展成为全堂八角鼓时，已然成为包含岔曲、相声、戏法等艺术的演出体系，这一时期子弟书也被列入八角鼓体系之中，属于“子弟八角鼓”，以区别于以营利为目的的“全堂八角鼓”。

关于岔曲，《道咸以来朝野杂记》记载：

^① 赵志辉：《〈八角鼓〉、〈子弟书〉考略》，满族文学研究，1990年第1期。

^② （清）崇彝：《道咸以来朝野杂记》，北京古籍出版社，1982年1月。p.20.

文小槎者，外火器營人。曾從征西域及大、小兩金川，奏凱歸途，自製馬上曲，即今八角鼓中所唱之單弦雜排子及岔曲之祖也。其先本曰小槎曲，後訛為岔曲，又曰脆唱，皆相沿之訛也。此皆聞之老年票友所傳，當大致不差也。^①

从伴奏形式来看，岔曲的演唱需自持八角鼓；从词体和曲体来看，岔曲具有较为明确的定制；从内容和表现方法来看，岔曲内容大多为景物的描写，如《风》、《花》、《雪》、《月》、《春》、《夏》、《秋》、《冬》等，其次为抒情、人物等方面的描写，表现方法多使用“赋、比、兴”的手段；从基本格律来看，八句曲词的岔曲除第五、七句不落辙外，其余六句均落辙；以上特征可以清晰的表明岔曲音乐与子弟书音乐间的区别。

（三）源于鼓词

（清）曼殊震钧《天咫偶闻》中提到：

舊日鼓詞，有所謂子弟書者。始初於八旗子弟，其詞雅馴，其聲和緩，有東城調、西城調之分。^②

钱公来《辽海小记》中提到：

鼓而有詞謂之鼓詞，鼓而有書謂之鼓書……其餘章回體長編演義之大書，改良而為七言古歌之清音子弟書。^③

傅惜华《子弟书总目》“子弟書總說”中提到：

北京民間曲藝中的【子弟書】，它是北方【鼓詞】的一個支流，相傳創始於清代乾隆時；因為當時從事演唱的人與前期的作家，有大多數是非職業性的所謂【票友】者，所以這種曲藝原名叫做【清音子弟書】。……【子弟書】歌曲的形式，雖然以七字句為主要的格律，但是可以隨意增加若干的襯字，而是非常靈活自由並沒有任何嚴格的限制；它在形式上比較其它一般【鼓詞】的體製，倒是具有相當的進步性的一種曲藝。^④

^①（清）崇彝：《道咸以來朝野雜記》，北京古籍出版社，1982年1月。P105.

^②曼殊震鈞：《天咫偶聞》卷七“外城西”，北京古籍出版社，1982年9月。p175.

^③钱公来：《辽海小记》，长春市东北生产管理局长春分局印刷工厂，中华民国三十五年十二月三十日印刷。p69.

^④傅惜华：《子弟书总目》，上海古典文学出版社，1957年9月。p3-4.

郑振铎《中国俗文学史》提到：

零段的鼓词，今所传的并不十分多。最重要的是所谓“子弟书”。“子弟书”的组织，和鼓词很相同，虽然没有说白，但还可明白看出是从鼓词蜕变出来的。^①

关于“鼓词”与“子弟书”，杨荫浏《中国古代音乐史稿》中提到：

《鼓词》主要流行于北方，其特点是演员在演唱时自己击鼓，掌握节奏。除了鼓以外，所用伴奏乐器，有时还有三弦、琵琶、四胡等弦乐器和别的一些击乐器，因不同的曲种而有所不同。……但和其他民间艺术一样，因长期很少得到文人的注意，各种民间《鼓词》的早期发展情况，很少见于记载，它们早期的唱本也很少得到保存的机会。……《子弟书》过去曾一直流行在闲阶级之中。由于它们的作者演唱者和欣赏者在过去社会中曾有过特殊地位，它们比之民间《鼓词》，有着较多被著录的机会。但我们知道，它们都是从民间《鼓词》派生出来的。因此，从有关它们的著录，我们可以推知，作为它们模仿样本的民间《鼓词》，是在它们出现之前，久已流行。^②

持此观点的学者与著作较多，以文学类著作为主。笔者认为子弟书渊源于鼓词主要是源于鼓词的文学创作形式。子弟书在鼓词创作基础上进行了些许改进，逐渐衍化出子弟书文本创作模式。

（四） 源于大鼓

赵景深《曲艺丛谈》“子弟书和大鼓”条目提到：

我以为北方流行的大鼓是早有它们的远祖的。子弟书是从民间的大鼓中吸取而加以改造的另一类大鼓，当然在加以改造的过程中，八旗子弟的努力也是不能否认的事。这样，也等于说子弟书正象流行于山东的梨花大鼓，流行于河北乐亭附近的乐亭大鼓等等，它可以说是流行在八旗子弟中的“子弟大鼓”了！如果我们能了解大鼓的来源，那末子弟书的体裁和形式自然是不成问题的了。^③

清代的大鼓是“承明代词话在黄河流域及我国的北方流传，于清代形成了称

^① 郑振铎：《中国俗文学史》，中国文联出版社，2009年7月。p413-414.

^② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿·下册》，人民音乐出版社，1981年2月。p830-831.

^③ 赵景深：《曲艺丛谈》，中国曲艺出版社，1982年12月。p186.

作‘鼓词’类的各种大鼓形式。其特征为：短篇鼓词以韵文为主，长篇鼓词则为散韵相间文体，长短篇的韵文均以七言上下句为主，用各地方言演唱”^①。对于源于大鼓这种说法许多学者都曾进行过分析，一说是大鼓、鼓词概念的混淆；一说是子弟书与大鼓产生时间的混淆^②。

（五）源于戏曲

（清）顾琳《书词绪论》“辨古”篇提到：

（子弟书）遂有东西派之别，其西派未尝不善，惟嫌阴腔太多，近于昆曲，不若东派正大浑涵，有古歌遗响。^③

崔蕴华《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》^④中提到“在天津图书馆发现了《子弟图》抄本”，并摘录了部分内容。黄仕忠《“子弟书研究”结项报告》^⑤中也提到了《子弟图》，并且将全文录入在报告中。通过艰难的寻找，笔者最终在台湾政治大学陈锦钊教授的帮助下，拿到了《子弟图》手抄本，现摘录如下：

曾听说子弟二字因书起，创自名门与巨族。
显昔年凡吾们旗人多富贵，家庭内时时唱戏狠听俗/熟。
因评论昆戏南音推费解，弋腔北曲又嫌粗。
故作书词分段落，所为的是既能警雅又可通俗。
条子板谱入三弦与人同乐，又谁知聪明子弟暗习熟。
每遇着家庭宴会一凑趣，借此意听者称为子弟书。

皆羡慕别致新奇字真韵稳，悠扬顿挫气贯神足。
真令人耳目一新并且直捷痛快，强如听昆弋因腔混字多半的含糊。
因此上处处传说人人爱好，那时候虽是兵丁家丰与户足。
乐从听差务余暇挑书遣兴，那俏东风降香托梦传遍了京都。

（清）得硕亭《草珠一串》中也有：“西韵【悲秋】书可听”一句，作者在

^① 姜昆，倪锺之：《中国曲艺通史》，人民文学出版社，2005年11月。p420.

^② 崔蕴华：《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》，北京大学出版社，2005年8月。p14.

^③ （清）顾琳：《书词绪论》，关德栋，周中明（编）《子弟书丛钞》下册，上海古籍出版社，1984年12月。p821.

^④ 崔蕴华：《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》，北京大学出版社，2005年8月。“天津图书馆藏《子弟图》抄本，一回”；p8.

^⑤ 黄仕忠：《“子弟书研究”结项报告》，中山大学，2006年6月30日。第一编“子弟书研究”，p25-27.

此处注道：“子弟書有東西二韻，西韻若昆曲。【悲秋】，即【紅樓夢】中黛玉故事。”^①

傅惜华《曲艺论丛》“子弟書考”一节中提到：

蓋【東城調】，又曰【東韻】，音節如【高腔】；【西城調】，又名【西韻】，音節如【昆曲】。【東韻】之詞，沈雄闊大，慷慨激昂，如：白帝城托孤、甯武關、千鐘祿、貞娥刺虎、千金全德諸本，多衍歷史上所謂【忠臣孝子】、【義夫節婦】之故事。而【西韻】之詞，類為才子佳人，兒女私情，若：石頭記、百花亭、昭君出塞，藏舟，永福寺等，均饒柔靡之音也。^②

此外，在本书的“明代戏曲与子弟书”及“清代传奇与子弟书”两节中，傅惜华从子弟书曲本题材的角度，再次论述了子弟书曲词与明清戏曲间的联系。

张卫东《“子弟书”中的昆曲传奇》一文中提到：

根据昆曲传奇改成的子弟书曲目有：连环计、醉打山门（取材“虎囊弹”）、林冲夜奔（取材“宝剑记”）、五娘行路、五娘哭墓（取材“琵琶记”）、盗甲（取材“雁翎阁”）、翠屏山、张生游寺（又称“张生游殿”）、莺莺降香、红娘寄柬、拷红、长亭饯别、梦榜（取材“西厢记”）、离魂、还魂（取材“牡丹亭”）、阳告（取材“焚香记”）、雀缘（取材“金牛记”）、刺汤、祭姬（取材“一捧雪”）、盗令牌（取材“翡翠园”）、痴诉（取材“艳云亭”）、藏舟、刺梁（取材“渔家乐”）、酒楼、闹铃（取材“长生殿”）、宁武关、贞娥刺虎（取材“铁冠图”）等。

.....

当初子弟书中的很多作品根据昆曲传奇故事改编，其唱腔融合了昆曲、弋腔（又称“京腔”“高腔”）等戏曲的旋律，这是受当时所盛行昆弋戏的影响。^③

笔者认为，这一观点较为真实、可靠，除了有较多的理论依据以外，我们还可以把子弟书与其产生的时代背景相联，从宏观角度出发透视子弟书与戏曲音乐的渊源。具体内容我们在“渊源探讨”中展开。

（六）源于词文、词话、木皮鼓词和木鱼书

^①（清）得硕亭：《草珠一串》，《清代北京竹枝词（十三種）》，北京出版社，1962年8月。p50.

^②傅惜华：《曲艺论丛》，上海出版社，1953年2月。p96.

^③张卫东：《“子弟书”中的昆曲传奇》，《八角鼓讯》第二期，1998年1月。p18-20.

崔蕴华《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》记：

子弟书为纯唱诗赞体曲艺形式，这里包含了两个重要的艺术形成因素：纯唱与诗赞体。……

……

词文与词话基本奠定了子弟书纯唱体制。那么，子弟书的灵活句式又是从何处形成的呢？这就不得不提到它的近宗——鼓词。……著名的有清初山东人贾凫西的《木皮散人鼓词》。他的鼓词中韵散兼有，而且有的章节中说白还占据多半的篇幅，似与子弟书纯唱的形式有一定的距离。但是，与远祖词文等比较起来，其鼓词在两点上更接近子弟书：一是文人独立创作的曲艺形式，颇有文人气息，这与子弟书的文人倾向不谋而合；二是鼓词中每句的字数不再固定于七字七言，而是七字到十几字不等，句式更加灵活，这与子弟书的句式可谓更加接近。……

……

在词文、词话、鼓词的时代积累之下，子弟书的体制可谓最终成熟定型。然而这里似乎还缺少一些什么。句式、唱体已固定，而它的那种独特缠绵情思、温婉华美之境又是否另有源头呢？南方的弹词，尤其是木鱼书可为我们提供一些线索。……

……

从这些例子（薛汕校订：《花笺记》卷四片断）上看，子弟书与木鱼书可谓是“君心似我心”，极似出于一脉。有理由相信，南音木鱼书对子弟书的形成有着不可忽视的作用。许多学者在谈到木鱼书时，都提到后来子弟书文词对它的影响，但笔者却坚信，先是木鱼书语言文词影响了子弟书，而后在清中叶之后，子弟书的文词才影响了木鱼书。……

子弟书吸收了词文、词话中的纯唱体制，木皮鼓词的灵活句式，并夹裹着木鱼歌的雅驯情思，从而开创出新的说唱时代，酝酿出新的艺术之花。^①

木鱼书是木鱼歌的唱本，木鱼歌乃广东的一种曲艺，产生于明朝晚期，属于弹词系统，又称“摸鱼歌”、“沐浴歌”。木鱼歌使用粤语演唱，后成为粤剧、粤曲常用曲牌之一。关于“木鱼书”，《中国文学大辞典》记：

（木鱼歌）早期歌词随编随唱，不够稳定，后记录曲词，以抄本或刊本流传，既供演唱，又供阅读，遂有“木鱼书”之名。起初无说白，后受粤曲、南音等影响，才加入说白。全文分回目，开头称“冒头”，结尾称“尾声”，均用四句曲词。今存木鱼书约五百部，多取材于戏曲、小说及其他说唱文学。曾有十一部作品被列为“才子书”，内第八才子书《花笺记》、第九才子书《二荷花史》尤享盛名。^②

《花笺记》现存最早的刻本为清康熙五十二年（1713年）福文堂刊本，全名

^① 崔蕴华：《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》，北京大学出版社，2005年8月。p14-18.

^② 钱仲联，傅璇宗，王运熙等（总主编）：《中国文学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1997年7月。p1701.

《第八才子花笺》；《二荷花史》现存刻本为清光绪年间丹桂堂刊本，全名《新刻评点第九才子二荷花史》^①。现存子弟书最早的刻本《庄氏降香》刊刻于乾隆二十一年（1756年），早于这两部木鱼书作品。此外，《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》在论述子弟书渊源时曾提到过这样一句话：

上述一段话主要指出子弟书的两方面来源：其文本源于弹词，其曲调源于军乐。但这两者就这么简单结合在一起吗？南方的弹词与北国的军乐似乎有些南辕北辙。^②

如此，笔者试问：南方的木鱼书与北方的说唱艺术就这么“简单结合在一起吗”？没有“南辕北辙”吗？二者又是如何“贯通南北之情词文理，呈现博大的包容性”的呢？可惜的是，作者并未对此展开论述，仅凭一首《花笺记》似乎并不能作为子弟书受到木鱼书“语言文词影响”的有力论证。希望作者在今后的研究中能够取得新的突破。

二、渊源探析

关于子弟书的渊源，笔者认为需要从两个方面进行探讨，一方面是其文本的来源，另一方面是其曲调的来源。子弟书的文本，除了上文中提到的对鼓词韵文部分语言形式的吸收之外，还可以进一步追溯到中国俗文学的兴起。根据郑振铎先生的《中国俗文学史》一书，中国的俗文学主要可以分为以下几类：

（1）诗歌；包括民歌、民谣、词曲等，从《诗经》中的一部分民歌直到清代的《粤风》、《白雪遗音》等，还包括许多民间的叙事歌曲，如《孔雀东南飞》、《季布歌》、《母女斗口》等。

（2）小说；俗文学里的小说专指“话本”，即以白话写成的小说。分为短篇、中篇、长篇三类，短篇有《清平山堂话本》、《京本通俗小说》、《今古奇观》等；中篇有《玉娇梨》、《平山冷燕》、《平鬼传》、《吴江雪》、等；长篇有《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《西游记》、《儒林外史》、《红楼梦》、《醒世姻缘传》等。

（3）戏曲；可分为戏文、杂剧、地方戏三类。戏文如《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《劝善金科》等；杂剧如《琵琶记》、《西厢记》等；地方戏如绍兴戏、传奇、广东戏等。

（4）讲唱文学；分为“变文”、“诸宫调”、“宝卷”、“弹词”、“鼓词”五类。

^① 齐森华，陈多，叶长海（主编）：《中国曲学大辞典》，杭州：浙江教育出版社，1997年12月。p618-619.

^② 崔蕴华：《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》，北京大学出版社，2005年8月。p12.

(5) 游戏文章；俗文学的附属。《燕子赋》、《茶酒论》、清缪莲仙的《文章游戏》等。

上述五类俗文学对子弟书的文本都会产生不同程度的影响，正如《北京地区曲艺资料汇编》所提到的：

“子弟书”的词句，语言生动明快而又含蓄；它吸收了自《诗经》以来有关诗、词、歌、赋、散曲、戏曲等韵文体语言的精华，又吸收了市民语言中丰富的语汇，节奏鲜明、音韵铿锵，琅琅上口、悦耳动听，作为一种文学样式，在民间一直享有很高的声誉。^①

当然，这只是从整体和历史的角看待这一问题，而至于哪类文学品种对子弟书文本的影响最大，还有待于深入的分析研究。另一方面，我们还要看到子弟书是诗词曲的一种延续。启功先生曾说：“它是在古典诗歌四言、五言、七言、杂言等等路子几乎走穷时，创出来这种‘不以句害意’的诗体”^②。子弟书最初是写作介乎于诗词之间的文学，讲究平仄。在用韵上，陈祖荫先生告知笔者“早期的子弟书是使用诗韵（平水韵）的，其后才逐渐使用十三道辙为韵”。

傅惜华在《子弟书总目》一书中，将子弟书的内容题材归纳为四类，分别是：

(1) 明清两代的通俗小说；如罗贯中的《三国演义》、施耐庵的《水浒传》、吴承恩的《西游记》、兰陵笑笑生的《金瓶梅》、曹雪芹的《红楼梦》、抱瓮老人的《今古奇观》、蒲松龄的《聊斋志异》等。

(2) 元明清三代的杂剧与传奇；如王实甫的《西厢记》、高明的《琵琶记》、李渔的《风筝误》、李玉的《一捧雪》、洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》等。

(3) 当时北京剧场最流行的京剧题材；如《八郎探母》、《下河南》、《打面缸》、《背娃入府》、《渭水河》、《碰碑》等。

(4) 描写当时北京社会情况、风土人情等；如《阔大奶奶出善会》、《逛护国寺》、《拐棒楼》、《老侍卫叹》等。^③

以上是子弟书题材的来源。笔者认为，我们现在对于子弟书的研究，应该坚持并回归到它产生及发展的时代背景中去。如子弟书的文本，在今天，由我们看

^① 卢肃（主编）：《北京地区曲艺资料汇编》第一辑，中国曲艺音乐集成·北京卷编辑部，1987年5月。p65.

^② 启功：《创造性的新诗子弟书》，《启功丛稿·论文卷》，中华书局，1999年7月。p321.

^③ 傅惜华：《子弟书总目》，上海古典文学出版社，1957年9月。p4-5.

来大部分是较文雅的，不会将其纳入“俗文学”的行列。但是，在中国历史上，简单说来，文字是从文言→半文言→白话的一步的发展演化的。子弟书曲词对于我们现代人来说可能仍然属于半文言，但对于当时清代的人们来说近似于白话文，甚至连“宅门女眷”都较容易听懂。

朱谦之《中国音乐文学史》一书中曾有过这样的一段论述：

可见一个时代有一个时代的平民文学，即一个时代有一个时代的“音乐文学”，所以文学史和音乐史是同时合一并进的，如一个时代的音乐进化了，便文学也跟着进化，另发展一种新文学，而前代的旧文学就不能普遍，只好供古家所赏玩，便成为贵族文学了。所以四言诗自《诗经》时代是“平民文学”，是可以歌唱的，到了汉代不便歌唱，所以韦孟的《讽谏诗》，就成了“贵族文学”了。《楚辞》在屈原、宋玉时代都是可歌唱的“平民文学”，一变而为《上林》、《羽猎》、《二京》、《三都》的词赋，既以不便歌唱，只得叫他“贵族文学”了。

.....

因为每一时代的音乐文学，总是代表了一时代民间的活语言，所以汉魏的乐府唐不能歌而歌诗，唐的诗宋不能歌而歌词，宋的词元不能歌而歌曲，这种平民文学的进化，真是自然的趋势。

.....

总而言之，中国文学的进化，彻始彻终都是和音乐不相离的，所以有一种新音乐发生，即有一种新文学发生，这是明显确实的事实。^①

作者从“中国文学的进化观念”出发，探讨了音乐与文学间互生互存的关系，指出中国文学的进化是离不开音乐的，并且，新文学发生于新音乐之后。笔者认为，不仅“一个时代有一个时代的‘音乐文学’”，而且在同一时代的不同群体中也会诞生不同的“音乐文学”。由此，清代子弟书便是在清代社会的大背景下，在八旗子弟之间诞生出的一种“音乐文学”形式。

关于子弟书音乐的来源，笔者倾向于主要来自戏曲的观点。在“渊源陈述”部分，我们罗列的自清代以来的多部著作中都曾提到子弟书“其声和缓”；“东韵音节如高腔，西韵音节如昆曲”；“西韵若昆曲”；“西调尤缓而低，一韵萦纡良久”等诸如此类的说法。

《书词绪论》“辨古”篇记：

^① 朱谦之：《中国音乐文学史》，上海世纪出版集团，2006年8月。p49-54.

书者，先代歌词之流派也。古歌为类甚夥，不能枚举。其大义不出劝善惩恶之两途。书之派起自国朝，创始人不可考。后自罗松窗出而谱之，书遂大盛。然仅有一音。嗣而厌常喜异之辈，又从而变之，遂有东西派之别。其西派未尝不善，惟嫌阴腔太多，近于昆曲，不若东派正大浑涵，有古歌遗响。近十余年来，无论缙绅先生，乐此不疲，即庸夫俗子，亦喜撮口而效，以讹传讹，虽好者日见其多，而本音则日失其正矣。

……不然，新声日起，转相效尤，其愈失而愈远，虽名具而实亡，一经说来，使听者茫然，不知是书是戏，则不免博大方之呕哕耳。^①

在上述文字中，同样包含了一些重要信息，作者首先说明了子弟书曲本为“先代歌词之流派”，“先代”即清代之前，“先代歌词”可能是明代鼓词或弹词、也可能是宋代诸宫调、鼓子词、还可能是唐代变文等等。接下来，作者对“古歌”又进行了较为笼统的解释，说古歌的种类很多，不能一一举例，但其要旨主要是勉励为善、处罚为恶两类。接着作者开始介绍子弟书，提到其创始于“国朝”，起初“仅有一音”，“厌常喜异之辈从而变之”才有了“东西派之别”，“西派”腔调阴柔委婉，近似于昆曲，不如“东派”正大浑涵，“有古歌之遗响”。

这一段话虽不长，却让人产生好几个疑问。首先，“仅有一音”是什么意思？其次，先有西派还是先有东派？再次，“古歌遗响”怎么理解？经过分析、思考，笔者认为，“仅有一音”很可能是指子弟书产生之初只有一个腔调，即“东派”，有“古歌之遗响”。因此，“东派”先于“西派”。“古歌”在腔调上与昆曲的“阴柔委婉”相对立，在内容上主要是“劝善惩恶”的题材。

在其后，作者又提到：近年来，演唱子弟书的人越来越多，以至于“以讹传讹”、“本音日失其正”。虽然子弟书自产生至此仅约有四十余年的时间，然而在本文结束处，作者再次提到“新声日起”、“转相效尤”、“愈失而愈远”、“虽名具而实亡”、“听者茫然”、“不知是书是戏”，可见，此时的子弟书音乐已经发生了较大的变化。音乐上逐渐脱离原腔调，出现了新的腔调，以致于听者茫然，不知是书还是戏。

虽然在文中，我们可以明显感受的到作者对子弟书东西派音乐的态度，但是，作者也自始至终都是承认子弟书音乐“有东西派别之分”的事实。在东派子弟书音乐之后，西派子弟书音乐产生，西派与东派是相对而言的，相对于东派子弟书

^①（清）顾琳：《书词绪论》，关德栋，周中明（编）《子弟书丛钞》下册，上海古籍出版社，1984年12月。p821.

来说，西派的发展、流传必然会使“本音日失其正”，甚至使听者“不知是书是戏”。

《道咸以来朝野杂记》记：

西韵者，出於崑腔，多情致纏綿之曲，如玉簪記、會真妃諸折皆有之。尚有東韻書，出於高腔，多悲壯激越之音，如寧武關、蒙正趕齊、十粒金丹之類。^①

在以上文字中明确表示了，子弟书西韵出于昆腔，东韵出于高腔。高腔原被称为“弋阳腔”，与昆山腔同属明、清时期戏曲四大声腔。昆腔缠绵婉转、柔漫悠远。符合西韵子弟书“阴腔太多”、“近于昆曲”的描述；高腔高亢激越、跌宕豪爽。符合东韵子弟书的“正大浑涵”“、古歌之遗响”的描述。

《中国曲艺音乐集成·北京卷》记：

清朝前期在内城八旗子弟中流传的则是另一种鼓书，名叫弦子书。只用三弦伴奏，自弹自唱。弦子书是满族的传统说唱形式。初进北京以后，九门提督、巡城御史的城市禁甚严，旗人和官员是不许去外城的书场戏院看戏听唱的，外城的木板大鼓也不许进入内城演出，但是在内城穿着官服顶戴、却可以自弹自唱弦子书、八角鼓。清朝前期旗籍子弟曾自创自演一种词曲，通称子弟书。^②

在清代，旗人对戏曲有着普遍的爱好，他们不但乐于观戏，而且也热衷于“串戏”。乾、嘉两朝，宫内演戏更是鼎盛一时。按规定，八旗王公、官员、兵丁人等是不准到戏楼看戏的，更不准粉墨登场的参加演出。“从康熙朝开始，历经雍、乾、嘉、道、咸、同、光七朝，有关禁令连篇累牍。清廷担心八旗子弟沉溺于园馆戏曲，而荒疏于国语骑射，为汉俗‘污染’，影响八旗军队的战斗力，因此采取的一项措施便是禁止在内城开设戏馆”^③。《道咸以来朝野杂记》中记：“戲園，當年內城禁止，惟正陽門外最盛”^④。在清代，内城的人要到外城，只有通过崇文门和宣武门两个城门，经常会出现城门堵塞的现象，同时还要担着被治罪的风险。在这一背景下，作为八旗子弟们娱乐消遣的媒介，子弟书便应运而生。此外，

^①（清）崇彝：《道咸以来朝野杂记》，北京古籍出版社，1982年1月。p8-9.

^②《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·北京卷》上册，北京：中国ISBN中心，1996年12月。p13.

^③刘小萌：《清代北京旗人社会》，中国社会科学出版社，2008年8月。p698.

^④（清）崇彝：《道咸以来朝野杂记》，北京古籍出版社，1982年1月。p8.

与戏曲相比，子弟书演唱形式较为简单自由，演出场地也较为普遍。它不仅可以通过第三人称的方式讲述昆曲和弋阳腔传奇中的故事，而且有时也会进入故事，转变为第一或第二人称，或出或进，不受人物和场景的限制，极为灵活。

乾隆末年，戏曲被分为“雅部”和“花部”两类。由于昆曲长期为贵族士大夫所欣赏，文词典雅、曲调悠长，不易为一般群众听懂，被尊称为“雅部”。其它诸如“乱弹”、“弦索”、“梆子”、“皮黄”等地方小戏被称为“花部”，因为其词句通俗、腔调质朴，特别是梆、黄声腔不受曲牌联套的限制，形成了板腔体的新体制，易于吸收群众语言而地方化，很快便流传、发展起来，并且对昆曲、弋腔等古老声腔形成了“威胁”。花部最终取得了优势，日益扩大影响，进入贵族与宫廷之中。这是中国戏曲史上的“花雅之争”。而子弟书作为一种音乐形式，就是在这一背景下成长并发展起来的，花雅之争前，子弟书处于形成初期，崇尚“雅”。发展到后期，随着“花部”的兴起，子弟书也逐渐通俗化，出现了《打面缸》等类的作品。受众面随之增加，成为当时的“俗曲”风靡一时。

在昆、弋盛行的背景下，旗人结合自身特点，创制出子弟书这一新的艺术形式，可以说，清代子弟书音乐是在昆、弋戏曲基础上而形成的子弟书的音乐风格。

第二节 子弟书音乐的历史发展

根据现存子弟书刻本《庄氏降香》（刻于乾隆二十一年）以及天津卫子弟书的传承时间，可以推算出子弟书产生于清乾隆初年，消亡于民国初年，约有一百七十余年的发展历史。

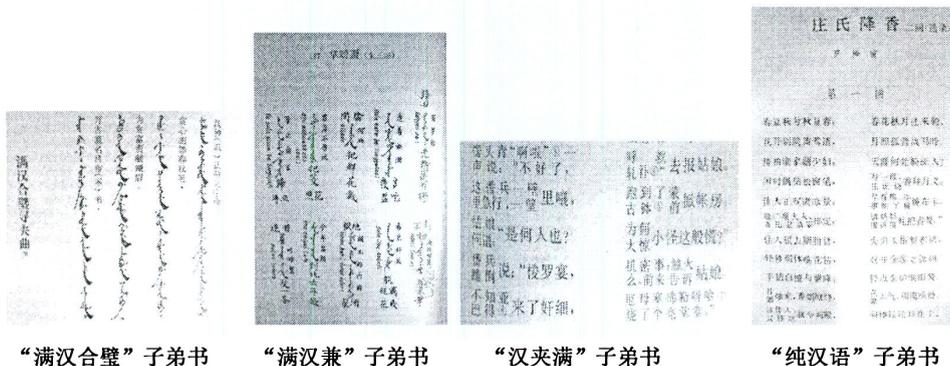
每一种文化都是在特定历史时期与特定背景下产生并发展起来的。子弟书作为一种音乐文化，自然有它产生的背景。首先，子弟书与八旗子弟及清朝的八旗制度是分不开的。清朝入关后，八旗制度作为清王朝的一个根本制度保留了下来。“清代八旗制度是军政合一、兵民一体的组织，是清王朝立国、维护国家政权之本。清代八旗包括满洲八旗、汉军八旗和蒙古八旗。在清代，凡是加入八旗之人，

不论是满洲人，还是蒙古人、汉族人，统称为‘旗人’”^①。八旗制度自始至终的贯彻着整个清朝，使得八旗子弟书成为一个特殊的群体。清代前期，国家战争频繁，旗人人口有限，因此，旗人男人需要刻苦练武，以建功立业。康熙后期，旗人人口数量渐渐超过朝廷、军队的需求，到雍正时期出现了大量的闲散无职人员，到乾隆时期，大部分八旗子弟更是过着悠闲自在的生活。在这一背景下，子弟书应运而生。

其次，子弟书与满、汉文化的交融相联系。这一点，从子弟书的语言形式上即有所反映。《清代北京旗人社会》中记：

清初满洲旗人多不通晓汉语、汉文，统治者为了提高其文化水准，培养从政能力，积极组织人力翻译汉文书籍。……清朝入关，设翻书房于太和殿西廊下，加快汲取传播汉文化的步伐。……随着满洲人多已习用汉语文，不再借助满文读本，大规模译书工作始告完竣。汉文书籍被源源不断地介绍到满人中来，对满人在政治、经济、军事、法律、文化等诸多领域的生活产生了深远影响。^②

从语言形式来看，现存子弟书曲本大体可以分为：“满汉合璧”、“满汉兼”、“汉夹满”、“纯汉语”四种形式^③。其中，“纯汉语”子弟书在整个子弟书作品中占绝大多数，反映了满语逐渐被汉语替换的事实。



再次，子弟书与清代诗社、书社、茶馆活动的兴盛相联系。八旗子弟间的聚会通常在诗社、书社、茶馆等场所进行。《书词绪论》“立社”一篇中记载：

社者，以文会友之意也。……择清净禅房，每月一社，或一岁八社。其社长

^① 赵志忠：《满族文化概论》，中央民族大学出版社，2008年4月。p163.

^② 刘小萌：《清代北京旗人社会》，中国社会科学出版社，2008年8月。p610-612.

^③ 赵志忠：《清代满族曲艺子弟书的语言特点》，《满语研究》，1990年第1期。

按人轮推，至期，同人各解杖头若干，凑交社长，以为壶酒盘蔬之费。喜说者说之，不喜说者听之。其说者工妙与否，不许讥评。^①

这段文字较详细的记载了八旗子弟立社的具体事项。子弟书在八旗制度的政策下，随着满、汉文化的融合以及明、清小说、戏曲的繁荣，立社、茶馆活动的兴盛，逐渐在八旗子弟书中间诞生。

这里将子弟书音乐的发展历史划分为三个阶段，分别为：初创时期，这一阶段标志是子弟书在创作上形成了早期的定制；成熟-鼎盛时期，这一阶段的标志有两个，一是子弟书音乐曲调的发展流传，二是坊间的子弟书作为商品在民间的盛行；最后是衰落时期。

一、初创时期（乾隆年间）

根据《子弟图》中的“乐从听差务余暇挑书遣兴，那俏东风降香托梦传遍了京都”一句，可知《俏东风》、《降香》、《托梦》都应是子弟书早期作品。这一时期的子弟书在创作上已经形成了早期的定制。每部头回开头都有一个诗篇，大多是由八个七言句组成，很像一篇七律，讲究平仄对仗。诗篇过后进入正文。在子弟书中，通常以“回”为单位进行内容章节上的编排。

上述三篇子弟书回数相对较多，其中，《俏东风》共十二回，这部子弟书的诗篇大多为六句，只有十二回为八句，曲本结构为：

头回（诗篇十正文）十二回（诗篇十正文）十三回（诗篇十正文）十四回十五回十六回十七回（诗篇十正文）十八回十九回十回（诗篇十正文）十一回（诗篇十正文）十二回（诗篇十正文）

《庄氏降香》（又名《降香》）共六回，曲本结构为：

头回（诗篇十正文）十二回十三回十四回十五回十六回

《罗成托梦》（又名《托梦》）共五回^②，曲本结构为：

^①（清）顾琳：《书词绪论》，关德栋，周中明（编）《子弟书丛钞》下册，上海古籍出版社，1984年12月。p829。

^②清百本张《子弟书目录》著录有八回，此处参考《清蒙古车王府藏子弟书》，《罗成托梦》（全五回）。

诗篇十头回十二回十三回十四回十五回

通过这三篇子弟书的曲本结构，可以发现子弟书在创作上基本按照“诗篇+正文”的格式进行，诗篇的插入方式较为自由，可以全篇共用一个诗篇，也可以每回一个诗篇，还可以头回使用诗篇等不同的组合形式。

初创时期，子弟书有一位重要的词曲作家——罗松窗。罗松窗，生平不详，但其作品多流行于乾隆年间。其作品以讲述才子佳人的爱情故事为主，是写作西韵子弟书的代表作家。据关德栋、陈锦钊等专家考证，罗松窗今存子弟书有《红拂女私奔》、《杜丽娘寻梦》、《离魂》、《庄氏降香》、《翠屏山》、《罗城（成）托梦》、《春香闹学》等7种。此外，传为罗氏的子弟书还有《长生殿》、《沉香亭》、《絮阁》、《醉酒》、《梅妃自叹》、《藏舟》、《出塞》等作品。

二、成熟-鼎盛时期（嘉、道-光緒年间）

（一）子弟书曲调的发展流传；

嘉庆年间（一说嘉庆三年，一说嘉庆十七年），子弟书传入盛京，称为“清音子弟书”。子弟书盛行之时，不仅京城有一批创作与演唱群体，而且在盛京（今沈阳）亦是如此，如缪东霖、喜晓峰等都是写作子弟书较著名的“关东”作家。他们组织创办了“芝兰诗社”和“荃兰诗社”。

《中国曲艺志·北京卷》记：

嘉庆三年(1798)，东韵子弟书随北京闲散清室人员遣送盛京(今沈阳)而传入东北，因无乐器伴奏，又仅为酒后茶余自娱消遣，遂被称为“东韵清音子弟书”。人们一般简称为“清音子弟书”。^①

清缪东霖《陪京杂述》中记：

^① 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，北京：中国ISBN中心，1999年9月。p61.

说书：人有四等，最上者为子弟书。^①

《东北俗文学史》记：

1979年春，辽宁省博物馆在清理旧藏拓片时，发现光绪四年（1879年）沈阳老君堂江湖行祖碑拓片两张。

……

经老艺人回忆，拓片中演唱过弦子书（子弟书）者，有赵壁、车德宝、王德生、蒋瑞，他们都是晚清时沈阳“清音子弟班”艺人。^②

同治、光绪年间，子弟书西城调在天津特别兴盛，经过和天津当地方言及民间曲调的结合，子弟书在天津发展成为“天津卫子弟书”，简称“卫子弟”。

《中国曲艺音乐集成·天津卷》记：

天津卫子弟书简称卫子弟书，是天津的地方曲种，它从北京的子弟书西城调（又称“西韵”）衍变而来，多流传于文人、学界人士的“诗社”（或称“书社”）中间，很少有职业艺人。^③

光绪年间，在京城，子弟书的演唱对象由八旗子弟逐渐扩大到盲艺人，此时子弟书的性质也发生了改变，由八旗子弟娱乐、休闲为目的的创作、演唱逐渐成为盲艺人赖以谋生的技艺。《天咫偶闻》中记：

此等艺，内城士大夫多擅场，而瞽人其次也。然瞽人擅此者，如王心远、赵德璧之属，声价极昂。^④

这一时期较为著名的子弟书作家当推韩小窗，关于韩小窗的生卒年代与籍贯，众说纷纭，约生于嘉、道年间。他是写作子弟书较为多产的作家，今存有《露泪缘》（十三回，取材于红楼梦）、《长坂坡》、《白帝城》、《一入荣国府》、《樊金定骂城》、《千金全德》、《焚宫》、《刺虎》等。观其作品，韩小窗不仅写作东韵子弟书，同时也擅长写作西韵子弟书。

^①（清）缪润绂（著），袁闾琨，吴学贤（校注）：《陪京杂述》，沈阳：沈阳出版社，2009年4月。p85.

^②王肯等著：《东北俗文化史》，春风文艺出版社，1992年7月。p168.

^③《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·天津卷》，北京：中国ISBN中心，1993年12月。p757.

^④（清）曼殊震钧：《天咫偶闻》卷七“外城西”，北京古籍出版社，1982年9月。p175.

（二）坊抄的子弟书作为商品在民间盛行；

从清代中叶开始，在京城出现了一批以“百本张”为代表的民间书坊，其中包括“百本堂”、“别墅堂”、“聚卷堂”、“亿卷堂”等。可以说，现今许多得以流传下来的民间说唱大部分都因其而得以保存的。

“百本堂”，亦称“百本张”，创于乾隆五十五年，即公元1790年，历时数代，至光绪年间生意仍很旺。百本堂专门从事各种曲本的抄录，其中，所抄子弟书有近300种，如现存《走岭》、《闻铃》、《意中缘》、《晴雯撕扇》、《盘丝洞》等均有其戳记。

《中国曲艺志·北京卷》“百本张书铺”条目记：

由于学唱的需要，便出现了一些专门售卖戏文、曲词抄写本的书铺，其中最有名的是百本堂，自称百本张。地址在北京西直门内高井胡同，主人叫张二，名号不详。它出版的唱本是用白棉纸抄写，红棉纸装订的。扉页上有长寸半、宽一寸的戳记，上写“世传百本张”字样，四周环绕松、竹、梅、菊花纹图案，中间夹有“童叟无欺，言无二价”两行小字。还有一种是中间有“百本张，别还价”的戳记，四周环以花纹图案，戳记旁另有两行红字，“往西直门大街高井胡同，张姓行二”，唱本主要是在北京隆福寺、护国寺等庙会上长期设摊售卖，书商将各种唱本摆在高梁杆儿编制的小帘子上任人挑选，有时还辅导教唱。百本张出版的唱片，最多时达到一千多种，除京、昆杂剧外，曲艺唱本就选有子弟书、单弦牌子曲、大鼓词、莲花落、马头调等曲种，版本多达几十种。百本张编有《百本张子弟书目录》，著录他售卖的子弟书共二百九十三种。北京图书馆藏书中，尚存有《钟馗嫁妹》、《得钞傲妻》、《千金全德》、《百花亭》、《逛护国寺》等。百本张书铺惨淡经营近百年，清末民初歇业。^①

除“百本张”外，“亿卷堂”出有《玉簪记》等子弟书；“别墅堂”出有《齐陈相骂》等子弟书；“聚卷堂”出有《巧姻缘》、《白帝城》、《百花亭》、《桃花岸》等子弟书；同治、光绪年间，子弟书在沈阳也产生了一些流传于民间的版本。如会文山坊出版子弟书《忆真妃》等；盛京文盛堂出版子弟书《露泪缘》、《糜氏托孤》、《蝴蝶梦》、《绝红柳》等。

^①中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，北京：中国ISBN中心，1999年9月。p506-507.

三、衰落时期(光绪末年后)

其实,当子弟书发展到鼎盛时期时,就已经预示着它作为一种说唱艺术的衰亡。

首先,坊间出现了大量的子弟书抄本。这是一个从实际演唱逐渐转向文学创作的过程。因为这些抄本全是以唱词为重,基本上都是唱词内容,并没有曲谱,这也就使的子弟书在今后的流传过程中,越发近似于一种案头文学。使其文学价值高出音乐价值。

其次,关于子弟书曲调的界定逐渐模糊。后期,子弟书的曲调、唱词,越来越趋向于通俗化。这使它的本性逐渐发生变化。子弟书首创于八旗子弟之间,在发展过程中,逐渐流向民间,使它先前创作、受众、演出等方面的局限性慢慢减弱。以至于在今后的创作及曲调的发展中,对子弟书的界定不再很明确。

光绪末年,一些新兴曲种在京、津等地相继出现,改变了听众的欣赏趣味,这给子弟书很大的打击。再加上子弟书曲调“纡徐婉转”,节奏缓慢,正如岔曲《书名》中所提的:“子弟书三眼一板实在难学”^①等特点,使其逐渐走向衰亡。此外,自道光二十年鸦片战争以来,清政府既要应对各地的起义,又要向西方赔款,财政越加困难。政府开始削减八旗子弟的俸禄,使得他们的生活逐渐困难起来。辛亥革命结束了清朝帝制,以共和制度取代八旗体制。旗人失去特权,甚至受到社会歧视,旗人中淡化和改换自身民族身份者日益增多。八旗子弟地位衰落与消亡的过程,也就是子弟书逐渐衰亡的过程。

值得庆幸的是,民国初年,子弟书在天津仍有传唱,并且有曲谱得以保存与传承。杨旭筹《杨芝华与天津卫子弟书》一文中提到:

六七十年前的文章中就说已经没有真正能唱子弟书的人了,实际上在天津还有一位老音乐家能唱子弟书,这就是我的爷爷杨芝华。

.....

杨芝华早在年轻时期,就对民间说唱音乐有着浓厚的兴趣。在青年时代就拜子弟书名家华学源为师,历经数年学习。平时他经常在家自弹自唱以自娱,弦子就放在他的炕沿儿上,几乎随时弹唱,直至晚年从未间断。

.....

20世纪40年代初,戏曲、曲艺音乐作家刘吉典曾通过我长兄杨大明的介绍,

^① 参见李家瑞:《北平俗曲略》,中国曲艺出版社,1988年9月。p18.

结识杨芝华。历经几年，他逢休息日，由北京专程来天津，向杨芝华学唱卫子弟书。当时，杨芝华拿出自己记录的华氏传谱，先后教授刘吉典学唱了卫子弟书《十八半》、《秋景黄花》、《八和》三首诗篇和正书《长坂坡》等。^①

刘吉典《我向杨爷学艺》一文中也提到：

我第二次、第三次拜见杨爷是在1943年，那是在天津度暑假的期间。这两次的课题主要是我向杨爷学习弹唱天津卫子弟书。

……

“卫子弟”从清代嘉庆、道光以至民国初年，在天津爱好诗文和弹唱的文人中间，曾盛传过很长时间。他们通过业余书会的活动来进行“卫子弟”的演唱。其演唱的曲目，除子弟书八句“诗篇”的一些传统曲目外，也唱子弟书的传统“正书”，如《忆真妃》、《锦水祠》、《长坂坡》、《露泪缘》等，另外，尚有不少是由天津本地的文人所编写的“诗篇”小段，大体来说文学性、艺术性都是相当强的。

……

至于卫子弟当初的名家都有谁呢？当时我还没想到向杨爷打听。后来我从杨爷传给我的卫子弟曲谱“后记”中，查到了几位前贤名家，如杨爷的老师华学源，此处尚有几位热爱卫子弟并能撰写曲词的名家，如林墨青和李寿先先生等。

……

经过杨爷记录和珍藏的卫子弟曲谱，计有《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》共三首，还有一套《长坂坡》正书。这一批古典说唱音乐资料是非常珍贵的。^②

刘吉典《天津卫子弟书的声腔介绍》一文中记：

据杨老讲，子弟书的演唱形式，主要由一人自弹（三弦）自唱，间或也有弹、唱由二人分担者，很像南方的弹词。在演唱中，除了情激之处面部、眼神有些表情外，没有身段表演，至多做些手势而已。

……

子弟书有两种体裁：“诗篇”与“正书”。诗篇类似弹词的“开篇”，是独立成章的诗赞体短篇，常在开正书前加唱，曲调丰富，节奏迂缓，曲情多姿，抒情性强，为三眼一板的板式。正书是正式的书段，有故事情节，分大小段落和章回。一般说来，正书开始时也常有象诗篇那样的概括或阐发正书主旨的一个段落，然后再引入具体的内容。正书中，特别是进入情节时，音乐的叙述性较强，板式虽仍为三眼一板，而节奏却要比诗篇紧凑得多。及至故事发展到紧要关头，还有一种名为“忙子”的板式，即由三眼板压紧而成一眼板（2/4），除此，子弟书就没有更紧凑得板式了。

……

子弟书之所以从清末以来逐渐衰亡，恐怕其主要原因之一也是在音乐方面。

^① 杨旭筹：《杨芝华与天津卫子弟书》，《八角鼓讯》第二十七期，2004年6月。

^② 刘吉典：《我向杨爷学艺》，《八角鼓讯》第二十八期，2004年9月。

音调低回，节奏缓慢，曲调程式趋于凝固，致使语言缺乏平滑感、生动感，而与近百年来时代的进展、社会的喜尚难以适应，可谓原因之一；音乐结构复杂，字少腔多，难学难唱不便流行，是其原因之二；活动范围狭窄，多局限于文人雅士之间，与广大群众的审美情趣有较大距离，致为原因之三。^①

上述三段文字对民国时期天津卫子弟书的传承情况进行了简要的说明。可以说，杨芝华先生传授给刘吉典先生的这几份曲谱基本上已把清末以来流传在天津的子弟书西城调声腔大体上记录下来，尽管这不是“京子弟书”的原韵，但它总归还是从子弟书发展衍变的，必然会有些共同之处。

笔者非常有幸于2011年6月拜访到93岁高龄的刘吉典先生，对子弟书在天津的发展流传以及围绕卫子弟书进行了细致的访问。刘先生不仅将当年在杨芝华先生处所记的“卫子弟曲谱（工尺谱）”拿于笔者观看，而且还给了笔者一些珍贵的音视频资料，其中包括刘吉典先生演唱卫子弟书《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》的音频资料。刘吉典先生提供的“卫子弟曲谱”（附录一）包括《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》三首。2010年5月，笔者拜访民间刊物《八角鼓讯》创办人、北方昆曲剧团的张卫东老师时，张老师给笔者提供了刘吉典先生“卫子弟书”《长坂坡》的工尺谱（附录一）。如此以来，笔者便收集齐了现存的四首天津卫子弟书工尺谱。

现存《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》、《长坂坡》工尺谱都为竖排版，线装，在每首曲谱后都附有一段文字说明，现一一呈示如下：

《十八半诗篇》曲谱后记：“右十八半诗篇天津卫子弟书为辛未年（一九三一年）仲夏津门华学源（字雨帆）传声，由国乐家杨学川（字芝华）记谱。癸未（一九四三年）初夏余又就学于芝华先生，并录谱加注释。津门刘吉典识”。

《秋景黄花诗篇》曲谱后记：“右秋景黄花子弟书诗篇阙为己巳（一九二九年）秋津门华雨帆传。癸未（一九四三年）初夏余又就学于芝华先生门下，并录谱加注释。据杨老讲此曲原词本有不近情理之处，辛未仲春曾经林墨青先生评细批评，因复将此曲照请李寿先生加以斧削改本”。之后，刘先生还附有一份《秋景黄花诗篇》的原词。

《八和诗篇》曲谱后记：“甲戌孟春上元前二日津门杨学川芝华甫识。甲申初夏一九四四年五月十八日。刘吉典祿谱”。

^① 刘吉典：《天津卫子弟书的声腔介绍》，《曲艺艺术论丛》第一辑，1981年。p28-34.

《长坂坡》曲谱后记：“庚午仲冬小寒後二日津门杨学川芝華甫錄”。在此之后，还有赠言，记：“吉典君天资聪颖，少年倜傥，虽习政经而擅长艺术，作画则惟妙惟肖，操弦则抑扬顿挫，年方弱冠即以声噪艺坛，其未来之成就皆不可限量，今逢毕业佳期，仅录《长坂坡》子弟书第一回以作留念。甲申仲春王君瑾敬题”。

关于这四份曲谱的具体分析，我们将在后面章节中展开。

第二章 清抄本子弟书工尺谱考释

子弟书音乐曾在八旗子弟之间盛极一时，留下了许多经典的音乐文学作品，今存五百余篇子弟书曲本便是最有力的证明。然而，子弟书音乐的存在永远无法与其曲本成正比，曾经风靡一时的子弟书音乐犹如昙花一现便消失在历史长河之中，以至于今天我们再也领略不到子弟书东西派别，“正大浑涵，有古歌遗响”以及“阴柔委婉，近于昆曲”式的音乐风格了。

傅惜华先生曾多年致力于子弟书以及北京传统曲艺的研究，他曾提到：

關於【子弟書】的歌曲樂調，到近四十年以來，幾乎是失傳了！從一九三八年時起，我爲了研究中國的曲藝，曾經進行調查過北京的各種曲藝，並且還訪問了許多位民間老藝人，如趙星垣，桂蘭友，訥鑑泉、阿鑑如，王貞祿，高玉峯，劉寶全，金萬昌，白雲鵬，恆潔遠，德峻峯，德潤田，以及瞽目藝人張松山，王憲臣等，很希望能夠從他們的口中或手裏搜集到一些【子弟書】歌曲樂調的研究資料，雖然經過了五六年的功夫，結果仍是毫無所獲。最後，還是從家中所收藏的幾百冊【子弟書】裏面，發現了五種附有曲譜的抄本【子弟書】，這對於【子弟書】樂調的探討真是極難得的寶貴的新資料。此五種曲譜是：（一）大瘦腰肢，清抄本，四冊；（二）藏舟，光緒間聽秋館抄本，殘存一冊；（三）鵲橋密誓，光緒間聽秋館抄本，殘存二冊；（四）青樓遺恨，清抄本，殘存二冊；（五）曲名待考，清抄本，殘存二冊。此五種【子弟書】曲譜，一律附注有音樂的工尺子譜，抄寫格式也都是【一炷香】式，但是各本並未標明樂曲的板眼，所以今天只能根據工尺字譜考見它的音聲，而無從得知它的節拍。^①

傅惜华先生的这段话让读者们在失望中看到了希望，在希望中又不免有些遗憾，笔者也正是带着这份复杂的心情四处寻找着这几份“极难得的宝贵的新资料”，终于，有幸在中国艺术研究院研究员贾德臣老师以及研究院图书馆史杰等诸位老师的帮助下找到了前四份曲谱，这对于笔者的研究工作起到了关键性的作用。

关于《大瘦腰肢》是否为子弟书，学术界存有异议。这要追溯到民国二十四年（1935年），郑振铎主编《世界文库》时，将《大瘦腰肢》、《鵲桥》、《昭君出塞》、《上任》、《藏舟》、《百花亭》收录在《世界文库》第五册《西调选》中；将《白帝城托孤》、《千钟禄》、《宁武关》、《周西坡》、《数罗汉》五篇子弟书收录在

^① 傅惜华：《子弟书总目》，上海古典文学出版社，1957年9月。p8-9.

了《世界文库》第四册《东调选》中。1954年，傅惜华先生将《大瘦腰肢》列入了其所著的《子弟书总目》一书中，但在正文目录中未著录此曲。2000年4月出版的《满族说唱文学——子弟书珍本百种》一书再次收录了《大瘦腰肢》及其工尺谱。

傅惜华先生文中所指的《大瘦腰肢》为听秋馆抄本，题为《大瘦腰肢诗篇》，分“元”、“亨”、“利”、“贞”四部分，从文本上来看，《大瘦腰肢诗篇》与子弟书文本格式存有差异，子弟书为七到十字的上、下句结构，每句都会归韵，而《大瘦腰肢诗篇》多为一到四句不等的句式结构，押韵相对来说也较为自由，文中较多使用“哎”、“冤家”、“天哪”等感叹词以及三字句。其曲词如下：

大瘦腰肢詩篇 元 聽秋館

瘦腰肢怕到深秋，奴本是女嬌娥，又不是男兒漢，為何衾枕孤單獨自臥，長夜淒淒難消磨。

起來時獨自坐，軟怯怯厭食懶寢，萬種淒涼萬種淒涼有誰人孤恹似我，怎當得枕冷衾薄。

大瘦腰肢詩篇 亨

穿窗月移花倒影，怕見花生寂寞增新恨，把舊愁來勾起。怎知俺感嘆還多，睡不寧占一課，為多才侍奴占一課，欲待要把金錢卜，怎奈參不破。惟有四野蛩聲絮叨叨，幾番催促的我好夢兒也難得。

大瘦腰肢詩篇 利 聽秋館

噯，冤家，也是我前生無曾作功德，到今生纔遇薄情客。噯，怨薄倖因何美景良宵貪歡樂。與人家夫妻們色樂，一隊隊着錦穿羅。噯呀，留下這相思害的我心熱如火，不由人錯把瑤琴當作枕。

繞回廊散悶則個，繞回廊散悶則個，無情趣愁聽靈禽語話兒多。他笑我把時光錯，光陰過。他在耳邊扇繞舌，他還在耳邊扇，叫的我連步兒也難挪。

大瘦腰肢詩篇 貞 聽秋館

手托香腮，聽一番天邊雁過唳長空。他瞅著我這老來時有甚麼結果，聲聲能曉意，故意把人麼。他憐我把良宵皆虛度。纔知美景良宵皆錯過，恨巫山，恨巫山遠隔陽台。苦了麼，念幾那謨佛多哩多薩白呵的般若噯波羅，念幾聲彌陀亦恨一聲媒婆，念幾聲阿彌陀佛，噯，淚珠兒染遍香羅，染遍香羅。噯，天哪，噯，叫叫一聲無奈何，叫我也無計奈何。

针对《大瘦腰肢诗篇》这份曲词，陈锦钊先生在其《论子弟书的整理与研究》一书中提到：“其实本曲虽然不是子弟书，但它确是‘西调’无疑，属杂曲类，曲词则出于昆曲《尼姑思凡》。《霓裳续谱》卷一，收有《瘦腰肢》一曲，与本曲

曲文大同小异，可资参考”^①。《霓裳续谱》是一部清乾隆时期的一部俗曲总集，该书共收有三十种曲调，六百余首曲词，没有工尺谱等其它曲谱记录，只是唱词记录。现将《霓裳续谱》中的《瘦腰肢》摘录如下：

瘦腰肢。難消遣深秋一刻。軟怯怯。怕黃昏。怎當得枕冷衾薄。穿窗月。惹恨偏多。粉褪香殘。衣寬帶緩。玉釵零落。睡不寧。四野秋聲。幾番催促的我好夢難得。怨薄倖。因何留下相思。害的我連步也難挪。雲鬢鬆。裙帶拖。可憐我把良宵虛度。淚珠兒染徧香羅。疊恨巫山遠隔。聽一番砌下蛩音。見一行天邊雁過。疊^②

从曲本上看，《大瘦腰肢诗篇》是在《瘦腰肢》的基础上进行的更加丰满的写作。那么，关于“西调”，是否又是指子弟书中的“西派”呢？赵景深在1959年为《霓裳续谱》所写“序”中提到：

《霓裳續譜》共八卷，前三卷都是【西調】，計共二百十四曲，可謂洋洋大觀。乾隆初年的精鈔本【西調百種】還只有一百曲，乾隆間的鈔本【西調黃鸝調集鈔】二卷也只採輯了西調一百三十四曲。現在在這部【霓裳續譜】裏的西調卻比前者多了一倍有餘，比後者也多了八十曲。其中自然絕大部分與前兩書是重複的，可見當時這西調的流行。從陸次雲的【圓圓傳】我們熟知李自成不愛聽吳歌，要羣姬唱西調。翟灝【通俗編】云：【今以山陝所唱小曲曰西曲，與古絕殊，然亦因其方俗言之。】這西調過於雅致。宋朝人寫詞是比較新鮮的，清乾隆間的西調，竟也寫得跟詞差不多，那就變成陳詞濫調，很少能感動人了。可能這些西調都是出於文人之手吧？……王廷紹自己可能是比較喜歡這些【名公鉅卿，逮至騷客】的著作的。他所說的【其足供諷咏者，僅十之二三，】可能也是指的這些西調。盛安的序中就明說：【以其情詞兼麗者列之於前。】^③

由此可见，“西调”是盛行于清代乾隆时期的一种民间俗曲形式，曲调主要以山陕小曲为基础，曲词则多出于文人之手。那么“西调”与子弟书中的“西韵”、“西派”、“西城调”是否互有关联呢？它们的名称为何如此接近呢？近年来，有学者专门针对“西调”进行了考证，提出：“常规意义上所说的‘西调’，是清代前期京畿地带广泛传唱的以反映市井生活为主的一种古代通俗歌曲，是在山陕民间小调的基础上，吸收、融会了文人们的创作精华，逐渐形成的一种带有乐器伴奏、主要由职业艺人表演的歌唱艺术形式。而广义的‘西调’，却是明清时期外

^① 陈锦钊：《论子弟书的整理与研究》，《满族研究》，2003年第4期。

^②（清）王廷绍（编）：《霓裳续谱》卷一，上海：中华书局，1959年。p4.

^③（清）王廷绍（编）：《霓裳续谱》卷一，上海：中华书局，1959年。“赵景深·序”

地人对山陕乐曲唱调的一种泛称。^①”这里强调了“山陕民间小调”、“山陕乐曲”，可见，它与子弟书中的“西韵”是有所不同，在今天看来，前者更加倾向于民歌、小调范畴，而后者则倾向于说唱、曲艺范畴。

从曲谱上来看，《大瘦腰肢诗篇》与其它三份曲谱也有所不同，最明显的差异就是每一个字所对应的音节相对少了很多，子弟书工尺谱可谓“一字多音”，而《大瘦腰肢诗篇》则不然。

综上，本文暂不将《大瘦腰肢诗篇》列入子弟书研究范围，仅对现存清抄本子弟书《藏舟》、《青楼遗恨》、《鹊桥密誓》三份工尺曲谱进行分析、研究，以求从整体上窥探清代子弟书音乐的遗韵。此外，在这些章节中还会涉及到一些互为相关的内容，便直接在需要时进行展开，不再另起章节。

第一节 光绪间听秋馆抄本《藏舟》子弟书工尺谱

现存光绪间听秋馆抄本《藏舟》子弟书曲谱是三部子弟书曲谱中曲词篇幅最短的一首，仅有一册，内容为一首八句诗篇。我们从《藏舟》开始，由浅入深，通过曲本考证，曲谱概况和音乐分析三方面展开研究。

一、曲本考证

《藏舟》子弟书，又名《太子藏舟》、《舱舟》等，作者无考，郑振铎先生在《世界文库·西调选》收录了该曲，并提到其作者为罗松窗，但这一说法因没有依据并未被学术界所认可。关于《藏舟》子弟书的著录情况，傅惜华先生在《子弟书总目》中提到：

藏舟三回

罗松窗作。此書未見著錄。西調選收錄此曲。

藏舟五回

^① 李雄飞：《“西调”考》，《艺术百家》，2008年第3期。

作者無考。百本張子弟書目錄著錄；注云：【五回。一吊八。】別楚堂子弟書目錄亦著錄。中國俗曲總目稿頁五一著錄。集錦書目第十一句曰：【舟子藏舟在梅花塢。】此書別題太子藏舟，已見上文。經義堂刻本，分六回，傅惜華藏。義生堂刻本，分六回；傅惜華藏。車王府鈔本，北大圖書館藏。百本張鈔本社穎陶藏。別楚堂鈔本，程硯秋藏。光緒間聽秋館鈔本，附曲譜，傅惜華藏。舊鈔本，馬彥祥藏。光緒二十七年（一九〇一）鈔本，分六回，傅惜華藏。舊鈔本，傅惜華藏。鈔本，前中央研究院藏，已毀。按此書有不分回（上文著錄之太子藏舟），五回，六回各本，內容文字無異，僅分回不同；然與上文所著錄之三回本藏舟，確是不同。^①

陈锦钊先生在《子弟书之题材来源及其综合研究》中也曾提到：

藏舟 五回 二十五頁

作者不詳。衍清河王劉蒜避難，隱身漁舟，漁女鄔飛霞以其父舊衣之，以避人耳目。后清河王返朝登基，遂立鄔女為后事。據朱佐朝【漁家樂】傳奇【端陽】及【藏舟】兩齣改編。百目注：【五回。一吊八。】樂目售價一吊。集十一句：【舟子藏舟梅花塢。】稿五一，總目一七一亦著錄。又稿四一三，總目三八作【太子藏舟】。

又此書另有 ①上海槐蔭山房石印小字本，不分回，共三頁，半頁十五行行五句。②寶文堂鉛印本，共六頁，頁十五行行三十二字。^②

上述文字中“百目”指《百本张子弟书目》，“乐目”指《乐善堂目录》，“稿”指刘复、李家瑞的《中国俗曲总目稿》，“总目”即傅惜华的《子弟书总目》。

李芳等编著的《子弟书总目汇编》“傅斯年图书馆藏子弟书目录”中收编了《藏舟》子弟书，将其归纳在汉代故事组，并分别从作者、版本、著录、别题、版本、用韵、行款、故事、附注几方面进行了介绍。《清代八旗子弟书总目提要》一书也分别从目录著录情况、文本出版情况、文本内容提要三部分，对《藏舟》子弟书进行了整体上的介绍。

光绪间听秋馆抄本《藏舟》（附录一）子弟书工尺谱是傅惜华先生的藏书，现收藏于中国艺术研究院/古籍善本/傅惜华藏书。现存《藏舟》子弟书曲本仅有一册，共十九页，每页四个字，下面对应着工尺字谱，曲本为竖排版，手抄本，线装，曲本大小约为A4纸纵向的1/2。《藏舟》子弟书曲本封面用红笔写着“子弟書藏舟譜”几个字，这几个字应该是后人为阅读与查找方便而加上去的。翻开首页才是曲本的原内容，右上角写“聽秋館”三字并附有印章，左边题为“藏舟

^①傅惜华：《子弟书总目》，上海古典文学出版社，1957年9月。p171-172。

^②陈锦钊：《子弟书之题材来源及其综合研究》，国立政治大学中国文学研究所博士论文，1977年1月。“上编”p79。

子弟書 二回第一落”。在子弟书文本结构中，“落”是一个小于“回”的单位，子弟书中的“落”一般有八到十几句不等，关于“落”，我们在本节文本概述之后进行详细说明。

《藏舟》子弟书主要讲述了汉代时期渔女邬飞霞与当朝太子刘蒜的故事。渔民之女邬飞霞自幼随老父以打渔为生，不料在重阳时节，其父亲无故被一乱箭所射杀。邬飞霞悲痛欲绝，无奈将老父埋葬于秋林下。一日上坟归来，邬飞霞见渔船上有一个年轻的书生，欲赶其下船。男子连忙道出自己的身世，竟是当朝太子刘蒜。奸臣梁冀篡位并派刺客追杀太子，乱箭无意中射中了一个渔翁。邬飞霞此时才得知了老父被杀的真相，将太子留在了船上。二人互生情愫。邬飞霞让太子穿上斗笠、蓑衣，扮成渔民，助太子脱难。二人在船上结拜为夫妻。关于《藏舟》子弟书的故事原型，陈锦钊先生曾在其著作中提到“据朱佐朝《渔家乐》传奇《端阳》及《藏舟》两齣改編。^①”

根据《清蒙古车王府藏子弟书》中收录的《舱（藏）舟》（全五回）全文，可知其文本结构为：

一回（诗篇+正文）+二回（诗篇+正文）+三回（诗篇+正文）+四回（正文）+五回（诗篇+正文）

每回的用韵为：一回“祭丘”，发花辙；二回“逃避”，由求辙；三回“诉请”，乜斜辙；四回“封宫”，一七辙；五回“毕姻”，言前辙。现存光绪间听秋馆抄本《藏舟》曲谱，为第二回第一落，即二回的诗篇部分，归由求辙，诗篇共有八句，前七句为整齐的七言，最后一句则为十七个字。曲本的最后一页，写着“光绪壬午 花朝日觀於韻花齊南窓 法晋道人”。“光绪壬午”即公元1882年，“花朝日”即百花盛开的时节，“觀於”即观看、阅览，“韻花齊南窓”则指的是阅览该子弟书时的地方，“法晋道人”应该是指观此曲谱的人。该曲谱曲词内容如下：

聽秋館
藏舟子弟書
二回第一落

^① 陈锦钊：《子弟书之题材来源及其综合》，国立政治大学中国文学研究所博士论文，1977年1月。“上编”p79.

孝女歸途滿目秋，儲君去國一天愁。
殘山剩水斜陽裡，斷梗飄蓬古道頭。
忽見長江攔去路，暗驚野渡少橫舟。
太子慌張連叫苦，見個繩頭兒從芦花中透露一支小舟兒浮。

光緒壬午 花朝日觀於韻花齊南窓
法晉道人

该诗篇两句一韵，最后一句的“浮”在此处读作“fou”，音调为阳平。该诗篇从整体上连接了一回与二回之间的故事情节。

下面着重来说一下子弟书中的“落”。我们在前面提到过子弟书通常以“回”为单位进行内容章节上的编排，而“落(lao)”则是一个小于“回”的单位。如果说“回”是指章节，那么“落”更侧重于指段落。金受申先生曾提到过“‘东韵子弟书’每篇八十句，十句一落共八落；‘西韵子弟书’每篇大半一百句，共分十落”^①。现在看来，这定制固然有着一定的道理，但并不适用于所有的子弟书，仅从“句”上来看，东西韵子弟书并非都是“八十句”和“一百句”，如《庄氏降香》二回 112 句、《樊金定骂城》三回 120 句、《黛玉悲秋》一回 216 句，可见，子弟书的写作是较为自由的，没有句数及落数上的限制。

关于“落”，崔蕴华在其《清代子弟书研究》中提到：

据笔者翻阅，很多抄本几乎都用朱笔“L”这一小的符号来划分落。它一般附在每落最后一字的左下角，从而使读者一眼可看出。这样不仅便于划分段落大意，弄清每回的结构，而且也便于演唱者清楚何处停顿，犹如现在歌曲的段的意义。至于是否子弟书的段落表明同一唱腔曲调的重复，因缺乏证据，未知确否，可备一说。

落并非子弟书所独有，在快书这种曲艺形式中，也常有落。不过，子弟书的落是隐性的，需由读者自己领悟或凭经验揣摩；而快书中的落已成为显性的符号，甚或成为曲调、节调、板数的名称。……以快书之落为佐证可间接推论出子弟书落数的真正含义。现存三十几种快书，几乎每种都明确写了板落名称，恰巧快书又是从子弟书中分化出来的，两者有着千丝万缕的联系。如去掉快书中的板落标记，则其文字很难与子弟书区别开，这对于考察子弟书有极好的帮助。

……落在快书那里是从子弟书继承过来而发展了的。子弟书的落，极有可能也是一种板数，一落一板或数落一板，不断重复，而后形成完整的篇章。落为板数无疑，只是具体的板名需进一步论证。^②

^① 金受申：《老北京的生活》，北京出版社，1989年2月。p303.

^② 崔蕴华：《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》，北京大学出版社，2005年8月。p21-22.

在上述这段话中，作者认为“以快书之落为佐证可间接推论出子弟书落数的真正含义”，并且认为子弟书中的“落为板数无疑”。关于快书与子弟书之间的渊源关系主要见于文本曲词，快书通常由“诗篇”、“书注头”、“春云板”、“流水板”、“诗白”、“话白”、“连珠调”组成。针对快书中的“落”，陈锦钊先生曾提道：“藉此標明之板名落數，後人對各種快書篇幅之長短等，本可一目瞭然，但歷來研究俗曲之學者專家，對此問題却極感困擾……快書之體製，通常是一板一落”^①。通过这段话可以看出，陈先生首先是认为快书中的“板名落数”是为了方便人们阅读、演唱而用的，而所谓“一板一落”的体制，则是指快书第一落春云板、第二落流水板、第三落连珠调这样的固定板式，在每板式下不再区分其它板式，一唱到底，由此，将每一板视为一落，一落之后过板，演唱者稍作停顿，过板之后进入下一落的演唱。

我们可以以卫子弟书《长坂坡·第一回》为例来透视这一问题，之所以选择《长坂坡》，首先是因为它是韩小窗的作品，即清代京子弟书作品，与《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》以及《八和诗篇》相比较，它更为传统，在最大程度上保留有京子弟书音乐的遗韵。卫子弟书《长坂坡·第一回》在文本结构上分为十落，八句一落，按照卫子弟书音乐结构又可分为七落和三个“忙子”，文本上同样是八句一落，只是音乐上有所不同。下面我们主要来看前七落，参照杨芝华先生的工尺赠谱，将其前七落文本呈示如下：

【第一落】（头行）

古道荒山苦相争，黎民涂炭血飞红。
灯照黄沙天地暗，尘迷星斗鬼哭声。
忠义名标千古重，壮哉身死一毛轻。
长坂坡前滴血汗，这不就使坏将军赵子龙。

【第二落】

刘玄德投奔江陵藏锋养锐，不提防在当阳路上遇追兵。
战重围刀枪林内君臣失散，踏荒郊在喊杀声里世子飘蓬。
糜氏夫人怀揣着阿斗，身随明月，泪洒秋风。
被箭伤从半夜昏厥在荒草地，只有呼气儿一丝儿未断到天明。

【第三落】

夫人死去重苏醒，孀娜的身躯冷似冰。

^① 陈锦钊：《快书研究》，台北：明文书局出版。“快书之板名落数” p78-79.

忽听得身边秋虫声语唤，又觉得腿上的箭伤阵阵疼。
慢睁凤眼见流萤乱舞，挺酥胸才知阿斗在怀中。
落叶儿堆满浑身冰凉的露水，渺茫茫见残星儿未散月影儿犹明。

【第四落】

软怯怯香躯无力扎挣着坐起，见寒烟满地衰草横空。
尘迷翠袖香裙冷，血染弓鞋透袜红。
这夫人伸手向怀中摸公子，见他纹丝儿不动，闭口无声。
糜夫人惊魂变色留神看，原来是小阿斗自己哭乏业已睡浓。

【第五落】

糜夫人面对娇儿说醒来吧，见公子小手儿轻舒眼慢睁。
向着人眉头儿一蹙小嘴儿一咧，小脸儿向怀中乱拱撞酥胸。
夫人叹道我心肝儿醒，莫非你要乳吃么？你那小肚儿空。
叹只叹苦命的冤家挨上了饿，亦不知你那甘氏亲娘在何处飘零。

【第六落】

夫人说到伤心处，见公子像呆儿一般总不哼。
这时节轻烟薄雾天将晓，树梢山顶日已红。
只见那血水沟边乌鸦叫，死尸堆里折弓。
破帐篷锣鼓锦旗抛满地，见几匹无鞍的战马乱跳嘶鸣。

【第七落】

糜夫人眼望沙场流痛泪，看光景难保皇叔死共生。
大略着甘氏夫人无了命，亦不见糜竺糜芳和简雍。
三弟张飞无音信，莫非是战死常山赵子龙。
他君臣倘或都丧曹贼手，我一妇人无立锥之地，要保孤儿只怕不能。

在这份工尺谱中，除“第一落”的标记是隐在注释中的，其余每落都在开始处标明。第一落结束时，作者注释道：“第一落完接弹起板，由起处接弹，固可由括弧下之工谱接弹亦可，缘两处均係中眼也，後均仿此。芝華註”。这是一个非常重要的信息，它告知我们在每一落结束处都要按照开始处有一个“起板过门”。我们可以理解为“落”在说唱表演中相当于“乐段”，每“乐段”结束后有一个过门，表演者稍作休息后再进入下一“乐段”的说唱。

关于上述引文中提到的“板数”，笔者此处理解为是以每一落头板开始到结束时的小节数，将分析结果通过下述表格进行说明：

表 1 卫子弟书《长坂坡》工尺谱前七落落音、句数、字数、板数

	第一落	第二落	第三落	第四落	第五落	第六落	第七落
落音	5̣	5̣	5̣	5̣	5̣	5̣	5̣ 1
句数	8 句	8 句	8 句	8 句	8 句	8 句	8 句
字数	59 字	87 字	81 字	81 字	94 字	73 字	84 字
“板数”	68 板	77 板	73 板	73 板	79 板	72 板	72 板

注：此处“板数”不包括“起板过门”。

通过上述表格可以得出，卫子弟书每落落音相同，“板数”不同，这很大程度上取决于每落文字的多少，第一落文字最少，仅有 68 板；三、四落文字相同，板数也相同（此处是否为巧合？分析《秋景黄花诗篇》和《八和诗篇》都为 56 字，“板数”也都为 74 板。）；第五落文字较多，“板数”也就相对较多；第七落文字比第六落多，两者都为 72 板，第七落结尾处直接接了“忙子”的起板。此外，值得注意的是，这七落结尾的旋律基本相同或相似。（谱例 1）

谱例 1 天津卫子弟书《长坂坡》前七落结尾

第一落结尾：



第二落结尾：



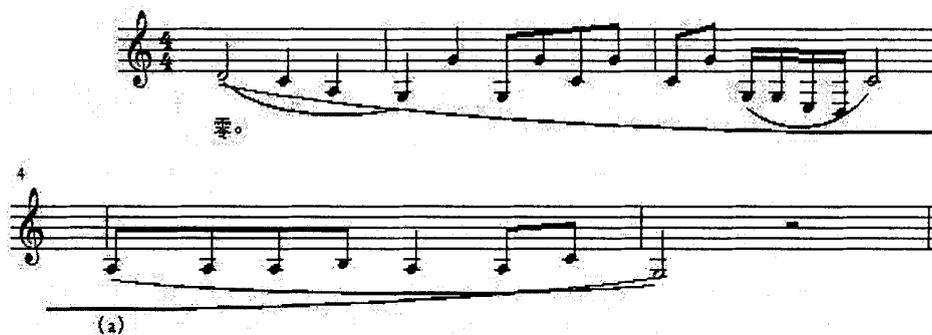
第三落结尾：



第四落结尾：



第五落结尾：



第六落结尾：



第七落结尾：



由此可见，子弟书中的“落”在文本与音乐结构中没有落数或板数的具体规定。通常意义上，“落”是一个大于“句”而小于“回”的单位名称，在文本上，起到转折、连接的作用，而在音乐上则起到停顿、休息的作用。由于全文在用韵落辙上的统一，因此，在每一落的结束处都会出现相同的落音甚至相似的结尾，

形成了固定的模式。

二、曲谱概况

现存光绪间听秋馆抄本《藏舟》子弟书曲谱（附录一）为工尺谱，抄写格式为“一炷香”式，竖排版，从右至左依次抄写，每页四个字，共六十六个字，算上原封面和落款共九十七个字。曲谱内容共十七页，曲谱只有工尺唱名，无板眼标记。如谱例2所示：

谱例2 光绪间听秋馆抄本《藏舟》子弟书工尺谱 诗篇前四句

愁	天	一	國	去	君	儲	秋	目	滿	途	歸	女	孝	
四	尺	工	合	工	合	四	工	上	合	尺	合	工	四	上
合	工	尺	四	尺	合	一	尺	工	上	工	尺	四	合	上
工	尺	上	合	工	合	四	工	四	四	尺	工	四	上	上
尺	工	四	尺	四	上	合	工	上	合	上	工	上	合	尺
上	尺	合	工		合	尺	尺	工	尺	工	四	工	上	工
一	合	尺	工			工	工	上	工	尺	尺	合	合	合
四	工	上	四			工	工			上	上	工		
合	尺	工	尺			工	四			上	上	尺		
一	工	尺	上			工	合			四	工	上		
四	合	上	四			工	四			合	尺	上		
合		四	尺			工	工			上	尺	上		
四		上	上			工	合			尺	上	尺		
上		工	工			工	四			上	尺	工		
合		尺	尺			工	工			上	工	上		
四		上	上			工	尺			上	工	尺		
上		工	上			工	上			尺	工	上		
四		尺	尺			工	上			上	工	尺		
合		上	上			工	尺			上	工	上		
四		工	上			工	上			上	工	上		
上		尺	上			工	上			上	工	上		
四		上	上			工	上			上	工	上		
合		尺	上			工	上			上	工	上		
四		上	上			工	上			上	工	上		
上		工	上			工	上			上	工	上		
四		尺	上			工	上			上	工	上		
合		上	上			工	上			上	工	上		
四		工	上			工	上			上	工	上		
上		尺	上			工	上			上	工	上		
四		上	上			工	上			上	工	上		
合		尺	上			工	上			上	工	上		
四		上	上			工	上			上	工	上		
上		工	上			工	上			上	工	上		
四		尺	上			工	上			上	工	上		
合		上	上			工	上			上	工	上		
四		工	上			工	上			上	工	上		
上		尺	上			工	上			上	工	上		

頭	道	古	蓬	飄	梗	斷	裡	陽	斜	水	剩	山	殘	
工尺上尺一四合一四合四上工尺上工	上工四上尺上工合	合上四合工合尺工	合四工上尺工合工尺上尺工	尺上尺工	四尺上一四合工合	合四工四合四工合	尺上工合尺工上工四上尺工上尺上四	工尺上合四尺上工	工尺上四合上四尺	合四一尺工尺上四腔行一四上合四合一四合四工合四一四點過上合四合四上合上四尺	尺工合尺工尺上尺工工四合四四合上工尺上尺工合尺工尺工尺一四	合四工合四上合四合四尺上工四上	四合四尺上工四上	工尺上四合四工合

以上是《藏舟》曲谱的前四句。在上述曲谱中出现了“行腔”和“过点”两个名词，前者倾向于唱腔，后者倾向于间奏、过门。《音乐百科词典》对“行腔”

一词的解释为：“中国戏曲、曲艺音乐用语。戏曲、曲艺的唱腔，在曲调处理上有出字和行腔两个部分。出字时乐音的进行，要求能准确表现字音，曲调的起伏要与字音的调值相一致。但出字以后，如何在唱腔中体现曲调美，如何通过曲调进行以表达深刻的感情，则全赖行腔。行腔既是对作曲（创腔）者，也是对演唱者的严峻考验，唱腔在‘字正’之后能否达到‘腔圆’，全在行腔^①”。简单来说，“行腔”即是指演唱者根据字的调值运用声腔。“过点”此处类似于“过门”，“过门”因所在位置不同，含义、名称也各不相同，用在唱腔前的过门即引子，具有“提示唱腔板式，规定调门、速度等作用”，通常称为“起板过门”或“起调过门”；用在唱腔后的过门即尾奏，具有“补足唱腔感情，表示唱腔收束的作用”，通常称为“收腔过门”或“曲尾过门”；而用在唱腔中间，包括乐句、分句之间的过门，常具有“分清句逗，烘托感情，渲染气氛，配合舞蹈身段等作用”，通常称为“句间过门”或“分句过门”^②。

在《藏舟》子弟书曲谱中共出现了两次“行腔”，三次“过点”，除前两句的一次“行腔”、两次“过点”外，在第三句“残山剩水斜阳裡”“水”字处有“行腔”和“过点”。仔细观察，两次行腔均出现在七句诗篇的第四个字上，“行腔”过后都伴随有“过点”，此外，在第二句结束处直接有一个“过点”，曲谱中出现的三处“过点”都不是很长，第一处六个音，第二处五个音，第三处十个音。结合清抄本《青楼遗恨》和光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》两部子弟书曲谱，基本上可以得出，“行腔”多出现在句中，句末较少出现。“过点”多出现在句中及句首，充当“过门”的作用。

在曲谱中“孝女归途”的“途”和“残山剩水”的“水”字由于所对应的字谱较长，又由于版面有限，故在该字曲谱最下面又粘贴了一长纸条来继续抄写曲谱，多出来的纸条是折起来的。

三、音乐分析

现存光绪间听秋馆抄本《藏舟》子弟书工尺谱中共使用了六个音，分别是“合、四、一、上、尺、工”，即“5、6、7、1、2、3”，用中国传统调式来分析，该曲

^① 缪天瑞（主编）：《音乐百科词典》，人民音乐出版社，1998年10月。p675.

^② 唐达成（主编）：《文艺赏析辞典》，四川人民出版社，1989年4月。p507-508.

谱属于加变宫的六声调式。其中，“7”是作为偏音出现的，它的出现增加了曲谱中的半音音程关系。这八句诗篇每句落音分别是“合、上、四、工、工、四、四、上”，即“5、1、6、3、3、6、6、1”，诗篇最后落在“上”音上。

将现存《藏舟》工尺谱译为简谱，并对其旋律进行音程关系上的分析，通过分析得出，在这首工尺谱中共出现了大、小二度，大、小三度，纯四、纯五度及大六度的旋律音程关系。如下所示：

谱例3 现存光绪间听秋馆抄本子弟书《藏舟》曲谱分析

藏舟子弟书 二回第一落

孝	1 6̣ 1 2 3 2 3 5
女	6̣ 5 6̣ 5 1 6̣ 5
歸	3 2 3 3 1 2 3 5 3 2 1 2 3
途	5 6̣ 3 2 1 3 6̣ 2 1 1 3 2 3 1 2 (行腔) 3 2 3 3 1 2 3 5 2 3 1 2 1 2 3 3 2 1 6̣ 5 1 6̣ 2 1 (過點) 1 3 2 1 2 3
滿	6̣ 6̣ 5 3 5 2 3
目	1 3 6̣ 1 2 3 1 2
秋	3 2 3 3 1 2 3 2 3 6̣ 5 6̣ 3 5
儲	6̣ 7 6̣ 5 3 5 2 3
君	5 5 6̣ 6̣ 5
去	3 2 3 6̣
國	5 6̣ 5 2 3 2 3 5 6̣ 3 2 1 2
一	3 2 1 6̣ 5 1 6̣ 2 1 3 2 6̣ 1 6̣ 2 1 3
天	2 3 2 3 2 3 5 2 3 2 3 5
愁	6̣ 5 3 2 1 2 1 7 6̣ 5 7 6̣ 5 6̣ 5 6̣ 1 (過點) 6̣ 5 1 6̣ 2
殘	3 2 1 6̣ 5 6̣ 3 5
山	6̣ 5 6̣ 2 1 3 6̣ 1
剩	5 6̣ 3 5 6̣ 5 6̣ 5 6̣ 2 1 3 6̣ 1
水	2 3 5 2 3 2 1 2 3 3 3 6̣ 5 6̣ 6̣ 6̣ 5 1 3 2 1 2 3 5 2 3 2 2 3 2 7 6̣ 5 6̣ 7 2 3 2 1 6̣ (行腔) 7 6̣ 5 6̣ 5 7

6 5 6 3 5 6 7 6 (過點) 1 5 6 5 6 1 5 1 6 2
 斜 3 2 1 6 5 1 6 2
 陽 3 2 1 5 6 2 1 3
 裡 2 1 3 5 2 3 1 3 6 1 2 3 1 2 1 6

斷 5 6 3 6 5 6 3 5
 梗 6 2 1 7 6 5 3 5
 飄 2 1 2 3
 蓬 5 6 3 1 2 3 5 3 2 1 2 3
 古 5 1 6 5 3 5 2 3
 道 1 3 6 1 2 1 3 5
 頭 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 3 2 1 3

忽 2 2 2 3 2 1
 見 6 5 6 1 2 1 2 3
 長 6 7 6 5 3 2 1 3
 江 2 1 2 3 5 1 6 7
 攔 2 3 2 7 6 7 6 5
 去 3 2 3 6 5 1 6 1
 路 6 5 1 3 2 1 2 3 5 3 6 5 3 5 2 3

暗 7 6 2 7 7 6 5 6 7
 驚 2 3 5 2 3 2 1 2
 野 3 6 5 6
 渡 1 3 6 1 2 3 5 2 3 6 5 1
 少 6 2 1 6 5 1 6 5
 橫 3 5 3 2 1 3 6 1
 舟 2 3 2 1 2 3 5 2 3 2 1 6

太 5 6 3 5 6 2 1 3
 子 2 3 1 2 3 2 2 2 2
 慌 1 6
 張 1 2 1 1 3 2 1 7
 連 6 7 6 5 3 5 2 3

叫 5 6 3 5 6 2 1 3
 苦 2 1 3 5 2 3 1 3 6 2 1 6

見 5 1
 個 6 7
 繩 2
 頭 2 2 3 6 2
 兒 3 2 1 6 5 1
 從 6 2
 芦 3 2 1 6 5 6 3 6
 花 5 5 5 1
 中 6 5
 透 3 6 5 6
 露 3 2 1 2 3 2 3 6
 一 5 1
 支 6 2
 小 1 3 2 1 6 7 6 5 3 6 5 1 6 5 3 5
 舟 2 3 2 3 2 3 5 2 3 2 3
 兒 5
 浮 6 5 3 2 1 2 1 7 6 5 7 6 5 6 7 5 6 1

注：“下划线”——二度进行旋律（三个及以上连续音符）；

“倾斜”——小三度；

“波浪线”——大三度；

“字符底纹”——纯四度；

“加粗”——纯五度；

“字符边框”——大六度；

虽然曲谱中出现了偏音“7”，但小二度式的旋律进行并不多见，整个诗篇仅出现了四次，并且都是以经过音的方式下行级进。（参照谱例4）

谱例 4

愁	6	5	3	2	1	2	1	7	6	5	7	6	5	6	1	5	6	1	
梗	6	2	1	7	6	5	3	5											
張	1	2	1	1	3	2	1	7											
浮	6	5	3	2	1	2	1	7	6	5	7	6	5	6	1	5	6	1	

因此,《藏舟》子弟书工尺谱的二度进行主要是以大二度进行为主。参照谱例 3,为了便于阅览与分析,我们将《藏舟》曲谱译为简谱,将曲谱中三个及三个以上二度进行方式的旋律用下划线进行了标记。需要说明的是,分析仅限于每个字中的音符所包含的二度或其它音程的旋律进行,并不包含字与字之间的旋律关系。(其后以及其它章节的旋律分析亦是如此,不再另作说明。)通过以上分析,可以看出全曲中大二度的进行旋律较为普遍,进行方式有上行、下行以及上下行交替进行等不同的组合。上行如“1 2 3”、“5 6 7”等,下行如“3 2 1”、“7 6 5”等,交叉进行如“1 2 3 2 3”、“5 6 7 6”、“3 2 1 2 3”、“7 6 5 6”等。曲谱中较多的二度进行使得整个旋律相对较平稳,每个字、每个音都像是斟酌、酝酿了许久才小心翼翼的唱出,给人一种极为细腻与反复回味的感觉,虽然表面是在说唱,实际是在在欣赏与把玩文字。

曲谱旋律在以大二度进行为主的基础上,结合使用了大、小三度、纯四度、纯五度及大六度的旋律音程关系。在谱例 3 中,我们对其进行了标注。为了形象的表述出各种旋律音程在每个字中的出现位置,我们将每个字中音符的出现分为“字首”、“字中”、“字尾”三种进行表述。

在该曲谱中,小三度的旋律关系主要有“6 1”和“7 2”两种音符组合形式,包括上、下行,通常贯穿在字首、字中和字尾,以字中最多,字尾其次,如“孝女归途满目秋”一句中的“孝”字开首便是小三度,“女”、“途”、“满”、“目”四个字字中都有小三度的旋律进行。又如“残山剩水斜阳裡”中“裡”字,“暗惊野渡少横舟”中的“舟”字,“太子慌忙连叫苦”中的“苦”字,以及最后一句“见个绳头儿从芦花中透露一支小舟而浮”中的“浮”字都是以小三度结尾。

大三度旋律关系主要有“1 3”和“5 7”两种音符组合形式。其中,“1 3”组合出现的较多,包括上、下行,主要在字首、字中、字尾出现,字首出现了四次,字尾出现了五次,其余都出现在字中。“5 7”组合仅出现了三次,只有上

行组合，并且都在句尾字的字中，如“储君去国一天愁”的“愁”字，“断梗飘蓬古道头”的“头”字，以及诗篇最后一句“见个绳头儿从芦花中透露一支小舟儿浮”的“浮”字等。而“5̣ 7̣”组合在曲中出现的较少，应该与“7̣”为偏音有关系。

纯四度旋律关系主要有“5̣ 1”和“6̣ 2”两种音符组合形式（无“7̣ 3”组合），包括上、下行，同样贯穿在字首、字中和字尾，以字中居多。

纯五度旋律关系主要有“5̣ 2”和“6̣ 3”两种音符组合形式，前者只有上行，都出现在字中；后者上、下行均有，主要出现在字中，较少出现在字尾，字首不曾出现。

大六度旋律关系在该曲谱中仅有“3 5”一种音符组合形式，包括上、下行，主要出现在字中和字尾，字首不曾出现。

关于现存《藏舟》曲谱，刘吉典先生曾进行过部分破译。破译曲谱刊登在《津门曲坛》上，刘先生提到：

大约是 1960 年左右，我的老战友傅雪漪同志，从中国艺术研究院的资料室给我寄来一份影印资料，是一份记录京子弟《藏舟》子弟书的工尺曲谱，本是著名学者傅惜华先生生前所藏清光绪年间的抄本，这份资料太珍贵了，虽然这份曲谱只是《藏舟》的一个小片断（是《藏舟》的第二回，第一个段落），只有“曲头”和“正书”共八句曲谱，也总算有了一点具体的依据，得以再往深处研究了，可是我再往细处一看，这份曲谱只有一行一行的工尺字记录在每个字词的下边，却没有调门，没有点板、点眼，也没有注明哪里是唱腔，哪里是过门、垫头等，这样一串串的工尺字，对今天的人们来说，是很难破译出什么能够视唱的曲谱来的，但它究竟还是我们唯一的资料了，我们如果能多下些功夫，从它工尺字的高低、走向和字音、句法的结合，再仔细地探索一下它的板式是怎样的，每个字在板式中，大体应该安放在什么位置上，按照唱腔旋律的高下疏密，以及节奏上的疾徐顿挫，唱腔与过门相互呼应的大体规律来规范一下，也许有可能译出个大体的样子来，何况我们尚有一些卫子弟书曲谱做参考呢？^①

刘先生在文中提到的“只有‘曲头’和‘正书’共八句曲谱”的《藏舟》，即光绪间听秋馆抄本《藏舟》二回第一落，也是本节所分析的对象。“调门”即调高；“板眼”是戏曲和曲艺音乐中对节拍的称谓，“板”指强拍，“眼”通指弱拍；“垫头”则是戏曲或曲艺音乐唱腔中分割唱句、词组或字的伴奏部分，等同

^① 刘吉典：《对卫子弟书、京子弟书声腔的初探》，《津门曲坛》，2005年10月第四期（总第七期）。P17.

于我们前面提到的“句间过门”与“分句过门”，“垫头”结构可长可短，但一般不会超过“起板过门”的长度。经过一番艰难的钻研，刘先生对该曲谱前三句进行了破译。（参照谱例 5）

谱例 5 刘吉典先生破译《藏舟》

《藏舟》子弟书 二回第一落

注解

傅惜华藏清代子弟书草谱抄本
刘吉典破译曲谱（片断）

3 途 行腔 ai

6 满 自

9 秋，

12 儲 君 去 國

15

18 天 愁。

21 殘 山 剩

25 水

28 ai

31 過 點 斜 陽

34 裡。

我们将刘先生破译曲谱与原清抄本《藏舟》曲谱进行对比，在节拍方面，破译曲谱标记为4/4拍，即一板三眼。在调号方面，没有进行标记。在音符方面，刘先生在原曲谱的基础上稍有变动，例如：

“孝”字

原谱为： 1 6̣ 1 2 3 2 3 5̣

破译曲谱为： 1 6̣ 1 2 3 5

“归”字

原谱为： 3 2 3 3 1 2 3 5̣ 3 2 1 2 3

破译曲谱为： 3 2 3 3 5 3 2 1 2 3

“满”字

原曲谱为： 5̣ 1 6̣ 5̣ 3 5̣ 2 3

破译曲谱为： 5̣ 1 3̣ 2̣

与原曲谱相比，破译曲谱音符稍简化了些，这一点，刘先生在破译后的部分曲谱中进行了标记。此外，在音符的高低音方面，刘先生对原曲谱进行了八度间的转换。按照工尺谱的音高标记来看，“上、尺、工、凡、六、五、乙”相当于简谱中的“Do、re、Mi、fa、Sol、La、Si”，在“上、尺、工、凡、六、五、乙”七个基本谱字的左边加偏旁“亻”表示高八度的谱字。在“上、尺、工、凡”四个谱字的末笔加撇，同时将“六、五、乙”三字改为“合、四、一”来表示低其一个八度。因此《藏舟》曲谱中的“合、四、一、上、尺、工”即“5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3”六个音，在刘先生破译的曲谱中，“合、四、尺、工”四个音出现了不同程度上的高低八度的转换，例如：

“途”字

原谱为： 5̣ 6̣ 3 2 1等音；

破译曲谱为： 5 6 3 2 1等音；

“国”字

原谱为： 5̣ 6̣ 5̣ 2 3 2 3 5̣ 6̣ 3 2 1 2

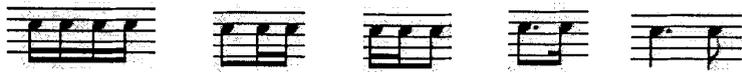
破译曲谱为： 5 6 5 2 3 2 3 5 6 3 2 1 2

“储”字

原谱为： 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3 5̣ 2 3

破译曲谱为： 6̣ 1 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣

在“垫头”方面，刘先生处理的较为微妙，特别是对原曲谱中含较多音符的“途”和“水”字的处理，将其所含大部分音符都作为“垫头”，之后接行腔。在节奏上，破译曲谱较多使用以下节奏型：



现存清抄本子弟书工尺谱《藏舟》、《鹊桥密誓》、《青楼遗恨》的记谱方式基本相同，都是只有音高，没有旋律，在没有文献与实证的前提下，对这三份曲谱进行破译，难度可想而知。刘吉典先生对《藏舟》片断进行破译，是出于对清代子弟书音乐的“情有独钟”，更是面对消亡曲种的一种“挽救”与“再现”。

第二节 清抄本《青楼遗恨》子弟书工尺谱

现存清抄本《青楼遗恨》子弟书曲谱共有两册，分别为“头回第四落”和“头回第十一落”，从文本上来看，这两部分都属于“正文”部分。如果说，分析现存《藏舟》曲谱可以帮助我们了解子弟书“诗篇”部分的音乐形态的话，那么，通过对现存《青楼遗恨》这份曲谱的分析、研究，则可以帮助我们了解子弟书“正文”部分的音乐形态。

一、曲本考证

《青楼遗恨》子弟书，又名《杜十娘》、《杜十娘怒沉百宝箱》，作者无考。在各种子弟书目录及文本中，目前所能找到的关于“杜十娘”的子弟书仅有《青楼遗恨》和《百宝箱》两篇。

关于这篇子弟书的著录情况，傅惜华先生在《子弟书总目》中提到：

青樓遺恨五回

作者無考。百本張子弟書目錄著錄；注云：【杜十娘。五回。一吊八。】中國俗曲總目稿頁五〇九著錄。車王府鈔本，北大圖書館藏。光緒十八年（一八九二）會文山房刻本，傅惜華藏。光緒間聽秋館鈔本，傅惜華藏。百本張鈔本，馬彥祥藏。鈔本，前中央研究院藏，已毀。

百寶箱三回

作者無考。百本張子弟書目錄著錄；注云：【接青樓遺恨。三回。一吊五。】中國俗曲總目稿頁一三四著錄。集錦書目第三十六句曰：【又有商賈雜陳百寶箱。】車王府鈔本，北大圖書館藏。清鈔本，分四回，傅惜華藏。鈔本，前中央研究院藏，已毀。^①

在《清蒙古車王府藏子弟書》一書中收錄了《青樓遺恨》與《百寶箱》兩篇子弟書，在內容上，《百寶箱》並不是《青樓遺恨》子弟書的續寫，《青樓遺恨》共五回，文本結構為：

頭回（詩篇十正文）十二回（詩篇十正文）十三回（詩篇十正文）十四回（詩篇十正文）十五回（詩篇十正文十詩篇）

《青樓遺恨》主要講述了青樓名妓杜十娘因與李生相愛，在柳生與姐妹的幫助下，贖身從良，跟隨李生回家，船行至瓜洲渡口，十娘月下彈唱，不料被臨船的鹽商孫富聽到，對十娘起了歹心。第二天，孫富邀李甲一同飲酒，使奸計欲拆散二人。李甲貪財忘義，要將十娘賣於孫富。十娘傷心欲絕，次日，人財交換之時，十娘打開了自己的百寶箱，怒斥李甲、孫富，投江自盡。十娘死後，李生遭人唾罵，孫富喪命。一日，柳生捕到一條鮐魚，口含錦囊盛夜明珠，當晚，得見十娘，聽其訴說了自己的冤情。

《百寶箱》子弟書共三回，文本結構為：

詩篇十頭回十二回十三回

《百寶箱》主要講述了李生偶然來到平康巷結識了十娘，二人相愛，十娘自贖自身跟隨李生欲從良。文章止於瓜洲渡口月下彈唱，十娘、李甲遇孫富。

^① 傅惜華：《子弟書總目》，上海古典文學出版社，1957年9月。p62. p52.

关于这两篇子弟书，陈锦钊先生在《子弟书之题材来源及其综合研究》中提到：

百宝箱 三回 二十頁半 均人臣轍

作者不詳。衍書生李甲與杜十娘相戀，杜女排除萬難，與李生結為夫婦。故事敘述至二人乘船返鄉，途中遇孫富而止。據警世通言三十三【杜十娘怒沉百寶箱】一文改編。百目注：【接青樓遺恨。三回。一吊五。】樂目售價九百。集三十六句：【又有商賈雜陳百寶箱。】稿一四三、總目五二亦著錄。

又此書喜用排句，一回敘述李甲遊妓院時，有六句【見幾個】，二回敘述李生與杜氏回鄉，眾妓為二人餞別，有十二句【一個說】，三回敘述杜十娘江中彈琴，浪子孫富聞琴音，猜疑良久，有八句【莫不是】。

青樓遺恨 五回 二十六頁半

各回韻目：一江陽 二言前 三由求 四言前 五 人臣轍

作者不詳。敘述李、杜二人在回鄉途中，李在船上被孫富所騙，將杜氏出賣，杜氏自感所嫁非人，乃怒沉百寶箱，然後投江自殺。作者因不齒李生之薄倖獸行，同情杜氏遭遇而作此書。詩篇：【千古傷心杜十娘，青樓回首恨茫茫；癡情錯認三生路，俠氣羞沉百寶箱。瓜步百年留賞月，李生何物不憐香？我今筆作龍泉劍，特斬人間薄倖郎。】百目注：【杜十娘。五回。一吊八。】樂目售價三吊。稿五〇九，總目六二亦著錄。

又此書另有石印本、鉛印本多種，或題【杜十娘】，或題【杜十娘怒沉百寶箱】。其中上海椿蔭書社石印本作【杜十娘怒沉百寶箱】，二頁，半頁二十四行，行六句。有回目：一娶妓 二躲風 三盤李 四露箱 五投江。^①

陈先生所提到的这两篇子弟书便是《清蒙古车王府藏子弟书》中录入的《百宝箱》与《青楼遗恨》，在落辙押韵方面，“车王府”收录《青楼遗恨》为：一、江阳辙；二、言前辙；三、由求辙；四、人辰辙；五、中东辙。《百宝箱》全文为人辰辙。

清抄本《青楼遗恨》（附录一）子弟书曲谱是傅惜华先生的藏书，现收藏于中国艺术研究院/古籍善本/傅惜华藏书。现存《青楼遗恨》子弟书曲本有二册，共计55页（含封面），每页四个字，每个字下面对应着工尺字谱，曲本为竖排版，手抄本，线装，曲本大小约为A4纸纵向的1/2。

该曲本虽题名为《青楼遗恨》，但内容却与《清蒙古车王府藏子弟书》中录入的《百宝箱》子弟书相同，通过上文的“著录情况”，我们可以断定《青楼遗

^① 陈锦钊：《子弟书之题材来源及其综合研究》，国立政治大学中国文学研究所博士论文，1977年1月。“上编”p28-29.

恨》和《百宝箱》为两篇不同的写作“杜十娘”题材的子弟书，之所以会出现名称上的混淆，应该是抄录或后来整理中造成的失误。从曲本内容及其编排来看，该曲谱是从半路开始的，且一落一册，一册仅包括八到十句，《百宝箱》子弟书共分三回，每回约一百句，如此一来，全文可达三十余落。即使是几落一册，也应有数册，这些曲谱在传抄与流传过程中或遗失或损坏，当面对无首无尾的中间部分时，人们只能根据它的文字内容进行判断，由此便会造成不同程度上的失误。本文为避免名称上的混淆，针对这份曲谱，继续使用《青楼遗恨》的称谓。

现存《青楼遗恨》子弟书曲本有两册，在内容上都属于“头回”的正文部分，落人辰辙。第一册封面题为“子弟書青樓遺恨譜 上”，共 32 页，翻开首页，左边写道“青楼遗恨子弟書 頭回第四落”，该“落”共十句，122 字。主要描述了李生欲见杜十娘，随鸨母行至十娘处所看到的场景。曲词内容如下：

青樓遺恨子弟書 頭回第四落

李生立起說我一定要會一會，那十娘的名望我耳內長聞。
隨鸨母轉過前廳往後走，見濃陰密密翠點朱門。
小院中花草芬芳香氣兒滿，見重檐下有對聯一付字兒真。
左邊是前身花柳縱有浪蝶狂蜂黃昏侶伴無非月，
右邊是落魄江湖豈喜遊人旅客當世知音總是琴。
李生看罢心驚訝，說觀此題聯我足見其人。

上文七、八两句使用了对仗的写作手法，“前身花柳”对“落魄江湖”，“纵有”（《清蒙古车王府藏子弟书》此处为“总有”）对“岂喜”（《清蒙古车王府藏子弟书》此处为“岂稀”），“浪蝶狂蜂”对“游人旅客”，“黄昏侣伴”对“当世知音”，“无非月”对“总是琴”。这两句可谓该落得点睛之笔。

第二册封面题为“子弟書青樓遺恨譜 下”，共 23 页，翻开首页，左边写道“青楼遗恨子弟書 頭回第拾壹落”，该“落”共八句，87 字。与第一册的“头回第四落”中间间隔了六落，约四十八句。该落前四句是以杜十娘第一人称的方式，对上句李生所言“蟾宫月殿的人”的回答，后四句转为第三人称叙述李生与十娘“归锦帐”。曲词内容如下：

青樓遺恨子弟書 頭回第十一落

我雖不比月之清幽今且權為侶伴，我雖不比琴之高雅偏要暫作知音。
我還欲學粉蝶兒偷沾薔薇露，黃鶯兒低探海棠魂。
杜十娘紅暈抵腮半晌方語，說被兒早已麝蘭熏。
這公子笑與十娘歸錦帳，他二人夢赴巫山會楚雲。

上文前四句依然使用了对仗的写作手法，“月之清幽”对“琴之高雅”，“今且”对“偏要”，“全为”对“暂作”，“侣伴”对“知音”，“粉蝶儿偷沾蔷薇露”对“黄莺儿低探海棠魂”。最后一句“梦赴巫山会楚云”，“巫山”一词出自典故《高唐赋序》“妾在巫山之阳，高丘之阻。旦为朝云，暮为行雨。朝朝暮暮，阳台之下”，比喻对爱情的忠诚。“楚云”一词则出自《晋书·天文志》“韩云如布，赵云如牛，楚云如日，宋云如车”一句。

二、曲谱概况

现存清抄本《青楼遗恨》子弟书曲谱（附录一）为工尺谱，曲谱抄写格式为“一炷香”式，竖排版，从右至左依次抄写，每页四个字。曲谱只有工尺唱名，无板眼标记。如谱例1所示：

門	朱	點	翠	密	密	陰	濃	見	走	後	往	廳	前	過	轉	母	鴉	隨
工	工	四	合	上	合	四	工	四	尺	合	一	尺	四	上	合	工	尺	合
尺	工	上	四	工	上	尺	尺	尺	上	四	四	上	一	工	上	四	工	四
上	工	合	工	四	四	上	上		工	工	合	尺	四	四	四	合	上	合
尺	尺	四	合	上	尺	四	四		合	合	四	工	合	上	工	尺	尺	工
一	上			尺		合	合		尺	四	一	合	工	尺	工	上		
四	尺			工		四	四		工	上	尺	上	尺	上	尺	尺		
合				合		工	工		上	上	一	四	上	尺	尺	工		
一				尺		四	合		工	工	四	合	工	工	工	工		
四				點過					四									
合				工					尺									
四				尺					上									
上				上					四									
點過				四					合									
尺									上									
工																		
上																		
尺																		

以上为《青楼遗恨》子弟书工尺谱“头回第四落”的前四句。在这册曲谱第七、八“左边是前身花柳纵有浪蝶狂蜂无非月，右边是落魄江湖岂喜遊人当世知音总是琴”两句的曲谱中出现了若干空心圆点“0”和实心圆点“.”的标记。这不得不使我们进一步思考，这些标记是抄写或阅读该曲谱人的抄写或阅读习惯还是工尺谱中的板眼标记？

在工尺谱中，“板”通常记作“×”或“、”；“眼”通常记作“0”或“.”。“板”和“眼”又分别包括“实板和虚板”、“实眼和虚眼”，其中“实眼”又可分为“中眼”、“正眼”、“小眼”等，其中，“中眼”、“正眼”，大约相当于现代乐理的四拍子节拍的第三拍，即次强拍，在工尺谱里的符号为空心小圆点“0”。“小眼”又有“头眼”和“末眼”之分。“头眼”大约相当于现代乐理四拍子节拍的第二拍；“末眼”大约相当于现代乐理的四拍子节奏的第四拍，二者通常都是弱拍。“小眼”在工尺谱里的符号为一实心小圆点“.”，或小点“、”。

如果此处按照工尺谱中的板眼标记来看，曲谱中的“0”和“.”代表着“中眼”和“小眼”，即现代乐理四拍子节拍的第三拍和第二或第四拍，那么，现存

《青楼遗恨》子弟书为一板三眼的板式已经确认无疑。在工尺谱中，“一板三眼”由“板、头眼、中眼、末眼”四拍组成，即现代乐理四拍子中的“强、弱、次强、弱”的关系。如此一来，通过曲谱中“中眼”和“小眼”的标记，我们即可大体上得知这两句曲谱的板眼关系。“头眼”之前即为“板”，只是笔者现在无从判断和区分“头眼”和“末眼”，下面只能参照曲谱上的标记，尽可能的对其进行推断性质的“还原性”陈述。（参照谱例2）

谱例2

左	头眼或末眼	6̣	7̣	5̣	6̣					
邊	头眼或末眼	7̣	2							
是		6̣	7̣							
前	中眼	2	3							
身		2	6̣							
花	头眼或末眼	7̣	3	2	7̣					
柳	头眼或末眼	6̣	2	1	6̣					
縱	头眼或末眼	5̣	1							
有		6̣	1							
浪	中眼	5̣	3							
蝶	头眼或末眼	5̣	6̣	7̣	2					
狂	头眼或末眼	3	2							
蜂	7̣	7̣	头眼或末眼	6̣	7̣	2				
黄	中眼	3	5̣	3	2					
昏	头眼或末眼	7̣	3	2	7̣					
侶	头眼或末眼	6̣	5̣							
伴	中眼	3	5̣	6̣	末眼	5̣	6̣	2		
無	中眼	3	2	1	6̣	5̣	头眼或末眼	6̣	3	5̣
非	头眼或末眼	6̣	1	7̣	6̣	头眼或末眼	5̣	3	5̣	
月	中眼	6̣	5̣	1	3	2	头眼或末眼	1	2	3
右	头眼或末眼	5̣	6̣	3	5̣					
邊	头眼或末眼	6̣	2							
是		1	6̣							
落	中眼	5̣	3							
魄		5̣	6̣							
江	头眼或末眼	7̣	6̣	7̣	3					

湖 头眼或末眼 2 3 2 6̣
 豈 头眼或末眼 7̣ 6̣
 喜 7̣ 3
 遊 中眼 2 3 7̣ 3
 人 头眼或末眼 2 3 2 7̣
 旅 头眼或末眼 6̣ 7̣ 6̣
 客 5 3 头眼或末眼 2 3 6̣
 當 中眼 5 6̣ 5 3
 世 头眼或末眼 2 1 2 3
 知 头眼或末眼 5
 音 头眼或末眼 5
 總 中眼 1 3 2 1 6̣ 头眼或末眼 1 5 6̣
 是 头眼或末眼 1 3 6̣ 1 2 头眼或末眼 1 3 5
 琴 中眼 3 2 1 2 7̣ 头眼或末眼 6̣ 5 7̣ 6̣ 头眼或末眼 5 6̣ 1 2 头眼或末眼 1 3 5

在这册曲谱第八句“喜”、“遊”、“旅客”、“音”几个字上出现了双曲谱（谱例3），此外，在“客”字的曲谱中出现了“老佗”二字，此处，“佗”通“弦”，子弟书的伴奏乐器为三弦，三弦的三根弦分别为老弦、二弦、子弦，“老佗”即三弦的低音弦，定弦为“1 5 1”。

谱例 3

音	知	世	当	客	旅	人	遊	喜	岂
合	合	尺	合	合	四	尺	尺	一	一
反		上	四	工	一	工	工	工	四
音		尺	合	尺	四	尺	一		
		工	工	工		一	工		
				四					
音				客	旅		遊	喜	
合	反			工老	四		合	合	
	音			尺佗	合		四	四	
合				工			合		
合				合			工		
合				四					
四				四					

通过谱例 3，我们还可以发现“音”字所含音符中出现了“反音”二字，“反音”一词乃“音韵学术语，指用以拼切出一个字音的两个字，也称“反语”、“切语”或“反切”。曹宝禄先生在其《单弦的演唱艺术》一文中曾提到过“反切”：

反切，用现在的话来解释，就是拼音。他（刘宝全）告送我说：“除了少数单韵母的字以外，多数字都是有声母、韵目（或复合韵目）拼出来的。可以把一个字分为字头、字腹两部分；有声母和复合韵母拼出来的字音，就要分为字头、字腹、字尾三个部分。要唱的好就必须懂得反切的道理”。他又说：“前面一个‘秋’字腔长，就要用反切的方法来唱才动听。把秋分解成‘七’、‘衣’、‘欧’三个音，这三个音按顺序来说，就是秋字的字头、字腹、字尾。（准确地用现在的汉语拼音字母来表示，应该是 q、i、ou 三个部分）唱的时候，字头和字腹的拼合要快些，字尾的音要长些。这样，既有韵味，又能让人听得清楚。字头、字腹、字尾的拼合，各自的长短尺寸，当然还要适合节拍的要求和旋律的起伏的要求才能合拍、动听”。^①

“音”字的读音是由声母和韵目组合而成的，如果按照字头、字腹来看，“音”字可以分解为“y”、“in”两部分。曲谱上方，“音”字处的音符只有一个“合”，在曲谱下方的另一曲谱中“音”字处，写作“合 合 合 合 四”，第一个“合”与后面的四个音有两个字的空隙，是否可以理解成“合”是“y”所对应的音符，“合、合、合、四”是“in”所对应的音符呢？

现存《青楼遗恨》子弟书曲谱第二册依然是正文部分，这一部分的曲谱只有文字内容和工尺字谱，谱面较上册没有其它文字或符号标记。除去开首第一个字“我”没有音符外，其它都是文字对应着音符。以下为《青楼遗恨》子弟书“头回第十一落”前两句工尺谱：

^① 曹宝禄：《单弦的演唱艺术》，《曹宝禄演唱集》，中国唱片深圳公司出版，2008年。“文选 曲词” p20.

谱例 4 光绪间听秋馆抄本《青楼遗恨》子弟书工尺谱 頭回第十一落前兩句

伴	侶	為	權	且	今	幽	清	之	月	比	不	雖	我
四	四	尺	尺	一	一	尺	尺	一	一	合	尺	尺	
合	合	工	工	工	四				工	上	工	尺	
上	一	尺	一						尺	四		尺	
工	尺	一	工						一	合		上	
尺	四								一	工			
上	合								四	合			
合	工								合	尺			
尺	合								四	工			
工									一				
尺													
工													
四													
合													
四													

音	知	作	暫	要	偏	雅	高	之	琴	比	不	雖	我
尺	尺	上	合	一	工	工	尺	四	工	合	四	四	一
工	工	工	合	四	尺	工	工	尺	尺	工	上	合	尺
尺	合	四	合			四	上	上	上	上		四	
上	尺	上	四			工	尺	四	四	一		尺	
尺	工					尺		合	合	四		上	
工	尺					工		四	四	合		工	
合	上					上		合	工	四			
工	工					尺		工	合	尺			
尺													
上													

三、音乐分析

现存清抄本《青楼遗恨》子弟书工尺谱共使用了八个音，分别是“合、四、一、上、尺、工、六、五”，即“5̣、6̣、7̣、1、2、3、5、6”，曲谱为加变宫的六声调式。与现存《藏舟》、《鹊桥密誓》子弟书相比，多了“六、五”，即“5 6”二音（参照谱例 1）。但这二音仅在“头回第四落”第一句“李生立起”的“起”

字上出现了一次，可见该曲谱对这二音的使用频率并不高。在曲谱落音方面，“头回第四落”和“头回第十一落”的落音都为“四”，即“6”。

将《青楼遗恨》工尺谱译为简谱，并对其旋律进行音程关系上的分析，通过分析得出，在这首工尺谱中出现了大、小二度，大、小三度，纯四、纯五度及大六度的旋律音程关系。如下所示：

谱例 5 现存清抄本子弟书《青楼遗恨》曲谱分析

青楼遗恨子弟书 头回第四落

過點 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 1

李 2 1 3 5 2 3 1 3

生 6̣ 5̣ 6̣ 2 1 3 6̣ 1

立 5̣ 6̣ 3 5 6̣ 1 5 6̣ 5 6̣ 2 1 3 6̣ 1

起 2 3 1 2 3 1 2 3 3 3 6 5 6 6 6 5 1 3 2 1 2 3 5 2
3 2 2 3 2 7 6 5 6 7 2 3 1 5 6

1 5 6 5 6 1 5 1

說 7

我 5 7

一 6 2 1 6

定 5 1 6

要 5

會 3 2 3 6 5 1

一 6 1

會 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 3 6 5 1

那 6 2

十 3 2 1 6 5 1 6 2

娘 3 2 1 6 5 6

的 3 6

名 5 1 6 2

望 1 3 6 1 2 3 5 3 2 3 1

我 2

耳 3

內 1 2 3 2

長 1 6 5 3 2 1 3 5

聞 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 2 1 2 3

隨 5 6 5 3

鴉 2 3 1 2

母 3 6 5 3 2 1 2 3

轉 5 7 6 5 3 5 2 3

過 1 3 6 1 2 1 2 3

前 6 7 6 5 3 2 1 3

廳 2 1 2 3 5 7 6 5

往 7 6 5 6 7 2 7 6

後 5 6 3 5 6 2 1 3

走 2 1 3 5 2 3 1 3 6 2 1 6 5 1

見 6 2

濃 3 2 1 6 5 6 3 5

陰 5 2 1 6 5 6 3 6

密 5 1 6 2

密 1 3 6 1 2 3 5 2 過點 3 2 1 6

翠 5 6 3 5

點 6 5 6

朱 3 3 3 2 1 2

門 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 過點 2 3 1 2

小 3 6 5 6

院 1 3 6 1

中 2 3 5 2 3 2 1 3

花 2 3 5 2 3 2 3 5

草 6 6 6 6 5 6 5 3

芬 2 3 5 2 3 2 1 3

芳 2 3 5 3 2 3 3 2 7

香 6 5 6 2 1 3 6 1

氣 5 6 3 6 5 7

兒 6 5

滿 7 6 7 3 2 3 2 7 6 2 7 6 5 1

見 6 7

重 2 3 7 3

檐 2 2 7̣ 6̣
 下 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 6̣ 2̣
 有 1̣ 6̣
 對 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 6̣ 2̣
 聯 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣
 一 2̣
 付 1̣ 6̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣
 字 1̣ 3̣ 6̣ 1̣ 2̣ 1̣ 3̣ 5̣
 兒 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 1̣ 2̣ 1̣ 3̣
 真 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 7̣

左 6̣ 7̣ 5̣ 6̣
 邊 7̣ 2̣
 是 6̣ 7̣
 前 2̣ 3̣
 身 2̣ 6̣
 花 7̣ 3̣ 2̣ 7̣
 柳 6̣ 2̣ 1̣ 6̣
 縱 5̣ 1̣
 有 6̣ 1̣
 浪 5̣ 3̣
 蝶 5̣ 6̣ 7̣ 2̣
 狂 3̣ 2̣
 蜂 7̣ 7̣ 6̣ 7̣ 2̣
 黃 3̣ 5̣ 3̣ 2̣
 昏 7̣ 3̣ 2̣ 7̣
 侶 6̣ 5̣
 伴 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 2̣
 無 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣
 非 6̣ 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣
 月 6̣ 5̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣

右 5̣ 6̣ 3̣ 5̣
 邊 6̣ 2̣
 是 1̣ 6̣
 落 5̣ 3̣
 魄 5̣ 6̣

江 7̣ 6̣ 7̣ 3̣
 湖 2 3 2 6̣
 豈 7̣ 6̣
 喜 7̣ 3̣ 喜 5̣ 6̣
 遊 2 3 7̣ 3̣ 遊 5̣ 6̣ 5̣ 3̣
 人 2 3 2 7̣
 旅 6̣ 7̣ 6̣ 旅 6̣ 5̣
 客 5̣ 3̣ 2 3 6̣ 客 3 2 3 5̣ 6̣ 6̣ 老弦
 當 5̣ 6̣ 5̣ 3̣
 世 2 1 2 3
 知 5̣
 音 5̣ 反音 音 5̣ 反音 5̣ 5̣ 5̣ 6̣
 總 1 3 2 1 6̣ 1 5̣ 6̣
 是 1 3 6̣ 1 2 1 3 5̣
 琴 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1 3 5̣

李 6̣ 1 7̣ 6̣ 5̣ 3 5̣
 生 2 3 5̣ 3 2 1 2 3
 看 5̣ 1 6̣ 2
 罢 1 3 6̣ 1 2 1 2 3 5̣ 6̣ 3 5̣
 心 6̣ 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 驚 6̣ 1 7̣ 6̣ 2 1 3
 訝 2 1 3 5̣ 2 3 1 3 6̣ 2 1 3 2 3

說 1 7̣
 觀 6̣ 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 此 5̣ 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2
 題 1 6̣ 3 5̣
 聯 6̣ 5̣ 1 2 3 2 3 6̣ 5̣ 1
 我 6̣ 7̣
 足 2 3 2 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3 5̣ 3 2
 見 1 2 3 6̣
 其 5̣ 1 6̣ 1 2 1 2 3 5̣ 2 3 5̣
 人 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣

我 2 2 2 1
 雖 2 3
 不 5 7 6 5 3 5 2 3
 比 7 3 2 7 7 6 5 6 7
 月 7
 之 2
 清 2
 幽 7 6
 今 7 3
 且 2 3 7 3
 權 2 3 2 7
 為 6 5 7 2 6 5 3 5
 侶 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 3 6 5 6
 伴

我 7 2
 雖 6 5 6 2 1 3
 不 6 1
 比 5 3 1 7 6 5 6 2
 琴 3 2 1 6 5 6 3 5
 之 6 2 1 6 5 6 5 3
 高 2 3 1 2
 雅 3 6 5 3 2 3 1 2
 偏 3 2
 要 1 6
 暫 5 5 5 6
 作 1 3 6 1
 知 2 3 5 2 3 2 1 3
 音 2 3 2 1 2 3 5 3 2 1

我 2 3
 還 5 6 3 2
 欲 1 2 3 2
 學 1 6 5 3 2 1 2 3
 粉 5 7 6 5 3 5 2 3
 蝶 1 6 3
 兒 2 2 2 2

偷 1 6
 沾 1 1 3 3 3
 蓄 5 6 5 3 2 1 2 3
 薇 6 7 6 5 3 5 2 3
 露 7 6 2 7 7 6 5 6 7 2 3 7 2 3 2 3 5

黄 6 7 6 5 3 2 1 3
 鶯 2 3 5 2 3 2
 兒 1 2
 低 3 3
 探 3 3 3 3 6 1 2 1 2 3 5 1 6 2
 海 1 3 2 1 6 5 6 2
 棠 1 6 5 3 2 1 3 5
 魂 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 2 1 3 2

杜 1 2 3 2
 十 1 6 3 5
 娘 6 5 1 3 2 1 2 3
 紅 6 7 6 5 3 5 2 3
 暈 1 3 2 1 6 1 2 1 2 3
 抵 5 3 6 2 1 3
 腮 2 3 5 2 3 2 7 6
 半 5 5 5 6
 响 6 2 2 7
 方 6 2 1 3 6 2 1 3
 語 2 1 3 5 2 3 1 3 6 1 2 3 1 2 1

說 6
 被 5 6 3 6 5 1 6 2
 兒 3 2 1 6 5 6 5 3
 早 2 3 1 2
 已 3 6 5 3 2 1 6 5 3 5 2 3
 麝 1 3 6 1
 蘭 6 7 6 5 3 2 1 3
 熏 2 3 2 1 2 3 5 2 3 2 7 6

這 5 6 3 5
 公 6 4 5 6

子 7 3 2 7 6 2 1 6
 笑 5 5 5 6 7 3 2 1
 與 3 6 5 3 2 1 3 6
 十 5 6 5 3
 娘 2 3 2 7 6 5 7 2 3 3 2 7 2
 歸 6 5 6 7 5 7 6 2
 錦 1 3 2 1 6 5 3 5
 帳 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 3 6 5 7 6 5

他 7 2 7 6
 二 5 6 7 3
 人 2 3 2 7 6 2 1 6
 梦 5 6 3 5 6 7 6 5
 赴 1 6 3 5 6 7 5 6
 巫 3 2 3
 山 3 3 2 1 6 5 3 3 2 1 2
 會 3 2 1 6 5 7 6 2 1 3 6 1 2 1 3 5
 楚 6 5 7 2 6 7 6 5 3 5 2 3 5 2 3 2 3 5 1
 雲 6 5 3 2 1 2 1 7 6 5 3 6

注：“下划线”——二度进行旋律（三个及以上连续音符）；

“倾斜”——小三度；

“波浪线”——大三度；

“字符底纹”——纯四度；

“加粗”——纯五度；

“字符边框”——大六度；

现存《青楼遗恨》子弟书曲谱旋律依然以大二度进行为主，有上行、下行以及上下交替进行等不同的组合方式，此处不再举例。偏音“7”的出现，增加了小二度的旋律关系，在这份曲谱中，小二度进行旋律共出现了8次，且都是以经过音的方式下行级进。（谱例6）

谱例 6

真 2 3 2 1 7
 非 6 1 7 6 5 3 5

李	6	<u>1 7 6 5</u>	3	5
驚	6	<u>1 7 6</u>	2	1 3
說	<u>1 7</u>			
人	6	5	<u>3 2 1 2 1 7 6 5</u>	7 6
比	5	3	<u>1 7 6 5 6</u>	2
雲	6	5	<u>3 2 1 2 1 7 6 5</u>	3 6

该曲谱的二度旋律主要还是以大二度进行为主，参照谱例 5，将曲谱中的三个及三个以上的二度旋律用下划线进行了标记。

在《青楼遗恨》曲谱中，除了二度以外的旋律关系，还有大、小三度、纯四、纯五度和大六度，其中，小三度旋律关系主要有“6̣ 1”和“7̣ 2”两种音符组合形式，包括上、下行，贯穿在字首、字中和字尾。

大三度旋律关系在该曲谱中主要有“1 3”和“5̣ 7̣”两种音符组合形式，以“1 3”居多，包括上、下行，贯穿在字首、字中、字尾。“5̣ 7̣”的音符组合形式相对出现的较少，在该曲谱中仅出现了 11 次，且多为上行，仅有一处下行，多出现在字中。

纯四度旋律关系因为“五”二音的出现，音符组合形式有“5̣ 1”、“6̣ 2”、“7̣ 3”、“3 6”四种（无“2 5”组合），但以前三者居多，包括上、下行，贯穿在字首、字中和字尾。“3 6”为上行，仅在“起”字中出现一次。

纯五度旋律关系由于“六”音的出现，音符组合形式有“5̣ 2”、“6̣ 3”、“1 5”三种，“5̣ 2”只有上行，且只出现在字中；“6̣ 3”上、下行组合都有，在字首、字中、字尾都曾出现，但以字中最多；“1 5”为“上行”，仅在“起”字中出现了一次。

大六度旋律关系在该曲谱中仅有“3 5”一种组合形式，包括上、下行，在字首、字中和字尾都有出现。

第三节 光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》子弟书工尺谱

现存光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》子弟书工尺谱是现存三份子弟书工尺

谱中篇幅最长的一首，内容上不仅包括诗篇，还包含有正文。通过对《鹊桥密誓》子弟书曲谱的研究，可以更加全面的认识与了解子弟书音乐。

一、 曲本考证

《鹊桥密誓》子弟书，又名《七夕密誓》、《长生殿》、《鹊桥》、《鹊桥盟誓》，作者无考。目前，我们在《清蒙古车王府藏子弟书》（上册）中可以看到《长生殿》（全一回）与《鹊桥盟誓》（全二回）子弟书全文，这两篇子弟书虽都是描写唐明皇与杨贵妃七夕于长生殿盟誓之事，但是文字内容上为两篇子弟书。我们将现存光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》子弟书曲谱与上述两篇子弟书进行对比，发现它的内容与《长生殿》（全一回）基本相一致。此外，在《满族说唱文学——子弟书珍本百种》一书中也收录有《鹊桥密誓》一文，未标明回数，但内容却与《长生殿》（全一回）完全相同，只是个别字眼略有不同，如《长生殿》诗篇中有一句“演一回七月七日长生殿”，在《鹊桥密誓》诗篇中则是“言一回七月七日长生殿”，《长生殿》正文中有一句“从此后承欢侍宴无闲暇”，在《鹊桥密誓》中成了“从今后承欢侍宴无闲暇”，想必这是在传抄过程中产生的误差。如此一来，现存《鹊桥密誓》子弟书曲谱与《长生殿》、《鹊桥密誓》子弟书都有了联系。

关于它们的著录情况，傅惜华先生在《子弟书总目》中提到：

長生殿一回

作者無考。百本張子弟書目錄著錄；注云：【一回，五佰。】中國俗曲總目稿頁一五八著錄。車王府鈔本，北大圖書館藏。百本張鈔本，傅惜華藏。鈔本，前中央研究院藏，已毀。

長生殿口回

作者無考。中國俗曲總目稿頁一五九著錄。此書與上文所著錄者文詞不同。實為別本。鈔本，前中央研究院藏，已毀。

鵲橋密誓二回

羅松窗作。此書別題七夕密誓，又題鵲橋密誓，簡稱鵲橋，並見上文；亦題鵲橋盟誓，見下文。光緒間聽秋館鈔本，附註曲譜；傅惜華藏。西調選收錄此曲，題曰鵲橋。

鵲橋盟誓二回

羅松窗作。此書即鵲橋密誓，詳見上文。車王府鈔本，北大圖書館藏。^①

陈锦钊先生在《子弟书之题材来源及其综合研究》中也曾提到：

長生殿 一回 七頁 一七轍

作者不詳。衍唐明皇與楊貴妃在華清宮溫泉共浴，又在七月七日，祭牛郎織女星，作生死不渝之密誓事。據【長生殿】傳奇二十二齣【密誓】改編。百目注：【一回。五佰。】樂目售價六佰。稿一五八、總目六三亦著錄。

雀橋密誓 二回 十頁 均一七轍

作者不詳。衍唐明皇與楊貴妃於七夕之夜在雀橋密誓事。亦據【長生殿】傳奇二十二齣【密誓】改編。詩篇：【鵲橋剛逢七月七，織女牛郎敘別離；天上星長情寞寞，人間天子語嘶嘶，多情自合檀心解，私誓寧容小婢知；最堪思此宵相會長生殿，千古風流第一痴。】曲詞多沿用傳奇文字。百目注：【二回。八佰。】總目一一四亦著錄。又稿三五、總目一一四作【雀橋】；總目二五又作【七夕密誓】、一七六作【鵲橋密誓】、【鵲橋盟誓】。

又此書稿一五九誤作【長生殿】，總目六三亦沿其誤。

又此書之作者，西調選題【羅松窗作】，總目一七六等同，不知何據？^②

以上两部论著分别总结了《长生殿》与《鹊桥密誓》子弟书的著录情况，虽然其间有些误作而导致的混乱，但是我们可以肯定的是现存《鹊桥密誓》子弟书曲本与二回的《鹊桥密誓》为两个版本，与一回的《长生殿》子弟书文本相符合。

光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》（附录一）子弟书曲谱是傅惜华先生的藏书，现收藏于中国艺术研究院/古籍善本/傅惜华藏书。现存《鹊桥密誓》子弟书曲本有二册，共计 163 页（含封面），每页四个字，曲本为竖排版，手抄本，线装，曲本大小约为 A4 纸纵向的 1/2。

《鹊桥密誓》子弟书故事取材于《长生殿》传奇。主要讲述了七夕佳节，杨贵妃在长生殿拈香尽礼，向织女星与牛郎星祝告，感谢上苍使其得受君王之宠。唐明皇与杨玉环并坐细看双星，互诉衷肠，二人在此焚香设誓，盟定百年之好。

下面说一下《鹊桥密誓》子弟书的作者问题。傅惜华先生在其《子弟书总目》中提到《长生殿》（一回）作者无考，但是在《满族说唱文学——子弟书珍本百种》一书中和其内容完全一样名为《鹊桥密誓》子弟书的作者标记为罗松窗，书

^① 傅惜华：《子弟书总目》，上海古典文学出版社，1957年9月。p63. p176.

^② 陈锦钊：《子弟书之题材来源及其综合研究》，国立政治大学中国文学研究所博士论文，1977年1月。“上编”p75-76.

中写道“故事见于洪昇传奇《长生殿》，作者罗松窗，傅惜华藏本^①”。关于子弟书作者问题，陈锦钊先生曾经提到过：

考订子弟书的作者，必须要有凭有据，绝不能凭空捏造，以免造成后人的困扰。但郑振铎所编《西调选》一书，分别收录有《大瘦腰肢》、《鹊桥》、《出塞》、《上任》、《藏舟》、《百花亭》等六种，均题罗松窗作。其实在此六种作品的曲文中，都未嵌入作者姓名或字号，亦未有任何其他资料，可以证明是罗氏所作。关德栋先生在《现存罗松窗、韩小窗子弟书目》一文中，也曾提出：“根据‘子弟书’作者们写作的习惯，作者可考知的常是把自知的名字嵌入曲中一点来看，这六种均是例外。因此，人们怀疑这些可能都不是罗松窗的作品”。^②

由于子弟书作者们很少直接署名，所以现今许多作品都无从考证作者，现存《鹊桥密誓》子弟书曲本的作者亦然，在没有十足的证据与把握之前，我们断不敢轻易“捏造”与确认。

现存《鹊桥密誓》子弟书曲谱共有两册，第一册封面题为“子弟書鵲橋密誓譜上”，翻开首页，左边写道“鵲橋密誓子弟書 詩篇”，之后是八句诗篇，诗篇过后进入正文，此处并没有“回”与“落”等文字的标记。八句正文过后，曲本另起一页，十六句正文过后再次另起一页，接下来又是四句正文，这四句正文并没有接连上面的内容，而是直接跳到了该子弟书的后半部分。紧接着又是四句正文内容，这四句与前文的格式不同，它们没有对应工尺字谱，四句内容仅用了一页纸。此处不得不使我们思考这四句的真正意义，它们的作用是什么？是用来说的还是用来看的，如若是用来看的，文字内容又包含了以杨贵妃为第一人称所说的话，但如若是用来“说”的，那么，历来关于子弟书“只唱不说”的观点即被推翻。

下面是《鹊桥密誓》子弟书曲谱第一册的曲词内容：

鵲橋密誓子弟書 詩篇

佳會年年不了期，人間天上總情痴。
碧空雲弄無窮巧，銀漢秋生別樣姿。
觸景感懷盟伉儷，焚香設誓為相思。
演回七月七日長生殿，夜半無人思語時。

^① 张寿崇（主编）：《满族说唱文学——子弟书珍本百种》，民族出版社，2000年4月。p150.

^② 陈锦钊：《论子弟书的整理与研究》，《满族研究》，2003年第4期。p62.

(正文)

温泉水滑洗凝脂，楊太貞始是欣承恩澤時。
後此後承歡侍宴無閑暇，和明皇似交頸鴛鴦比目魚。
行樂時真不負花朝月夕，後遊處更難離翠輦香車。
這一晚雨過梧桐涼生羅袂，猛想起今宵是七夕天上的佳期。

忙吩咐到長生殿去預備乞巧，不多時宮人跪稟說香案已齊。
永新念奴攬貴體，宮燈對對繞鳳沼龍池。
一行行槐影參差遮輦路，一叢叢花香濃淡惹宮衣。
冷淒淒新月如鉤垂碧落，望長河星光雲影兩迷離。

一路見眾星捧月來到長生殿，見巧筵已設在丹墀。
但見寶鼎濃烟金盤種豆，羅列着瓜果還供些膩粉香脂。
琥珀盃綠酒光凝金翡翠，水晶瓶解花招展碧琉璃。
燈照九華燒綠燭，針穿七孔繫紅線。

說明皇舉袖與太貞又拭淚，說妃子呀你且休得過慮。
兒胡將這樣的恩情焉能就更改，從今後燈前月下和你影兒似的不輕離。

(以下四句无曲谱)

說着泪洒羅衫袖，
躲香肩嬌痴萬種手捻龍衣。
說非是怕陛下情疎哇特恐奴的命薄，
倘若失了恩那愛長門空泣斷腹詞。

从全文角度来看，从“說明皇舉袖與太貞又拭淚”到“倘若失了恩那愛長門空泣斷腹詞”应该在全文的后半部分，并不是接连“針穿七孔繫紅線”的内容。此外，无论是《清蒙古车王府藏子弟书》中的《长生殿（全一回）》一文还是《子弟书珍本百种》中的《鹊桥密誓》一文，“說明皇舉袖與太貞又拭淚”四句都是在“說着泪洒羅衫袖”四句之后的。由于各种原因，我们无从判断这是当年抄书者的误抄还是后来装订者的误录或误装。

第二册封面题为“子弟书鹊桥密誓谱 下”，翻开首页，右上角写有“聽秋館”三个字，左边写着“橋鵲密誓子弟書 詩篇”，此处的八句诗篇在《清蒙古车王府藏子弟书》里的《长生殿（全一回）》一文，以及《满族说唱文学——子弟书珍本百种》里的《鹊桥密誓》一文中属于正文部分，并没有标记为“诗篇”，笔者认为从子弟书的写作习惯出发，结合《鹊桥密誓》全文以及这所谓的“诗篇”考虑，这八句“诗篇”应该属于正文内容，因为在此之前是一个八句诗篇加二十四

句正文内容，在二十四句之后又加入一首诗篇似乎有些为时过早，从内容上看，这八句内容较为详细与写实，不像诗篇有概括或连接全文之作用，用词也没用诗篇那么的规整与华丽。此处疑似抄写之人的误读或误抄，就像题目处将“鵲橋密誓”抄为“橋鵲密誓”一样属于误抄。此八句之后曲本另起一页，标记为“鵲橋密誓子弟書 第五落”，然后为八句正文内容，之后又另起一页，标记为“鵲橋密誓子弟書 第六落”，紧接着又是一个八句，曲本内容到此处结束。

下面是《鵲橋密誓》子弟书曲谱第二册的曲词内容：

聽秋館
橋鵲密誓子弟書 詩篇

這娘娘行至案前拈香進禮，那起拜間那恰似青風搖曳綠楊枝。
暗祝告弟子玉環虔志心香一縷，拜告天孫河鼓知。
既為天上長夫婦，當作人間風月司。
玉環自受君王寵，感殊恩水流不盡山重難移。

鵲橋密室子弟書 第五落

那定情時曾賜金釵與鈿盒，取意在釵不單分盒不雙離。
只因為裴家妹子在曲江侍宴，奴也非是妬哇皆因感君的恩重我太情痴。
一時間微露嬌嗔不料君王震怒，被譴責上林難借一枝栖。
出宮闈斷髮酬君蒙復召，這而今更加寵幸尤勝當時。

鵲橋密誓子弟書 第六落

奴只願釵盒情緣長久定，再休使秋風扇冷雨斷雲迷。
正祝告聽宮女兒們驚訝說萬歲爺到了，貴妃起忙轉嬌軀把禮施。
連呼萬歲，明皇揀起說，妃子呀在這花下張筵是甚麼禮儀。
貴妃說今乃是七夕向天孫乞巧，明皇笑說妃子巧奪天宮何必禱告神祈。

从整体来看，现存《鵲橋密誓》子弟书工尺谱的内容可以占到全文内容的一半，是现存子弟书工尺谱中最长的一首。从题材上来看，《鵲橋密誓》子弟书取材于清代传奇，讲述的是爱情体裁的历史故事。在文本写作上，《鵲橋密誓》子弟书用词、押韵、以及各种修辞、典故的运用也都极为到位，算得上清代子弟书作品中的代表之作。

二、曲谱概况

现存光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》子弟书曲谱（附录一）为工尺谱，抄写格式为“一炷香”式，竖排版，从右至左依次抄写，每页四个字，两册曲谱内容共一百五十八页，算上封面和没有曲谱的一页词共一百六十三页。两册曲谱共六百一十七个字，算上封面和没有曲谱的四句词共七百零三个字。曲谱只有工尺唱名，无板眼标记。如下所示：

谱例 1 光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》子弟书工尺谱 诗篇前四句

痴	情	總	上	天	間	人	期	了	不	年	年	會	佳
上	合	上	工	合	合	工	上	四	上	四	四	上	工
四	四	工	尺	合	合	尺	四	合	四	合	合	工	合
上	合	尺	上	合	合	上	合	四	上	工	上	四	工
尺	工	上	尺	四	四	四	工	尺	尺	尺	上	尺	尺
上	工	四	工		四	四	工	上	工	工	上	上	工
尺	尺	四	工			工	上	四	工	四	尺	尺	尺
工	上	上	四			四	尺	尺	合	尺	工	工	
尺	四	工	合				工			上	合	工	
上	上	尺	上				四			工	尺	上	
四	合	四	四				尺			尺	上	尺	
合	四	工	合				点过			工	上	工	
上	合	尺	工				合			尺	上	工	
四	尺	尺	合				上			尺	尺	工	
尺	上	尺	尺				四			腔行			
点过	尺	尺	工				尺			工			
尺	上												
上	工												
四	尺												
尺													

姿	樣	別	生	秋	漢	銀	巧	窮	無	弄	雲	合	空	碧
尺	尺	四	尺	尺	上	尺	尺	工	工	四	合	尺	四	合
工	工	一	工	工	四	工	上	尺	尺	合	尺	上	合	一
尺	尺	四	合	合	工	尺	工	上	上	四	工	尺	四	一
上	上	合	工	尺	合	一	合	四	四	工	尺	上	上	合
尺	四	工	尺	工	四	四	尺	尺	上	四	一	工	上	一
工	合	尺	上	上	上	一	上	上	四	一	合	尺	四	一
合	尺	工	工	工	工	合	工	工	尺	四	上	四	上	一
尺	上	工	工	工	工	一	四	尺	上	四	尺	上	上	一
点过	上						点过			上	工	点过	上	
工	工						合			合	行	上	工	
尺							上			四	四	工	尺	
一							四			一	一	一	上	
四							一			四	上	四	上	
										尺	合	一	尺	

以上为《鹊桥密誓》第一册曲谱诗篇的前四句，在“碧空”与“云弄”之间有一串工尺字谱，由于现存曲谱都是四个字一页，在清抄本曲谱中“情痴碧空”为一页，“云弄无穷”为一页，“空”与“云”中间的工尺字谱在“云弄无穷”一页。由于版面有限，这串字谱也是以附加纸条的方式粘贴在“云”字之上。那么，这串字谱该如何理解呢？说它是“云”字前的“过点”，但是在该串字谱后半部分才标明“过点”二字；说它是“空”字下面的字谱也并不准确，因为“空”字对应的字谱相对不是很长，并没有占满版面，这串字谱有余地写在其后。而“云”字对应的字谱相对较长，已经抄写到该页纸的最下面，因此，这串字谱极有可能是附在“云”字后面的。

我们在曲本概述部分曾提到《鹊桥密誓》子弟书曲谱是目前现存子弟书曲谱中唯一一份包含诗篇与正文的曲谱。虽然，这份曲谱内容并不完整，但也是目前现存子弟书曲谱中最长的一份曲谱了。与诗篇相比，正文部分的曲谱整体来看相对短一些，只是在个别字上依旧保留较长的字谱及其“行腔”和“过点”。现将现存《鹊桥密誓》子弟书第一册正文部分的前四句谱曲呈示如下：

谱例 2 光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》子弟书工尺谱 正文前四句

時	澤	恩	承	欣	是	始	貞	太	楊	脂	凝	洗	滑	水	泉	温	上
四	工	尺	合	工	上	上	四	合	尺	工	上	四	合	合	合	工	尺
合	尺	工	四	尺	四	工	合	四	尺	尺	四	合	工	上	四	合	工
工	上	尺	合	工	上	上	四	工	尺	工	上	四	尺	上	合	工	尺
尺	四	上	尺	四	上	上	上	合	一	上	尺	上	四	上	上	尺	上
上	合	尺	工	上	四	四	上	上	四	尺	上	四	四	四	尺	上	尺
尺	上	工	合	上	合	一	四	四	尺	工	上	尺	四	上	上	工	工
上	四	尺	四	上	四	合	尺	尺	上	尺	尺	上	四	四	工	尺	尺
一	尺	工	一	上	四	四	上	上	四	工	上	四	上	上	四	上	上
四	上	工	四	上	四	四	上	上	四	尺	上	四	上	上	工	尺	上
合	四	尺	一	上	四	四	上	上	四	合	上	上	上	工	尺	上	上
一	尺	上	四	上	四	四	上	上	四	上	上	上	上	工	尺	上	上
四	上	尺	合	上	四	四	上	上	四	一	上	上	上	工	尺	上	上
上	合	上	工	上	四	四	上	上	四	一	上	上	上	工	尺	上	上
合	四	尺	一	上	四	四	上	上	四	一	上	上	上	工	尺	上	上
四	上	尺	合	上	四	四	上	上	四	一	上	上	上	工	尺	上	上
上	合	上	工	上	四	四	上	上	四	一	上	上	上	工	尺	上	上
点	上	尺	合	上	四	四	上	上	四	一	上	上	上	工	尺	上	上
过	四	上	工	上	四	四	上	上	四	一	上	上	上	工	尺	上	上
上	合	上	工	上	四	四	上	上	四	一	上	上	上	工	尺	上	上
四	上	尺	合	上	四	四	上	上	四	一	上	上	上	工	尺	上	上

魚	目	比	鸯	鴛	颈	交	似	皇	明	和	暇	閑	無	四	宴	侍	歡	承	後	此	從
工	上	合	尺	尺	合	四	合	工	尺	合	上	工	工	上	合	合	四	工	合	四	尺
尺	工	上	工	工	四	尺	一	合	尺	四	四	尺	尺	上	合	四	合	工	合	四	尺
上	四	四	合	合	工	上		工	尺	一	合	上	上	上	合	工	四	工	工	一	尺
尺	上	合	工	尺	合	合		尺	一	工	工	四	四	四	四	尺	尺	合	四	一	尺
一	尺	工	尺	工	四	四		一	尺		尺	合	合	尺	工	四	上	一	四		
四	上	合	上	尺	上	一		四			工	上	上		合	四	工	四	合		
合	工	尺	尺	上	合	四					上	四	四		四	上	四	合	一		
一	合	工	工	工	工	合					尺	尺	尺		尺	四	上	一	尺		
四											工				一	合					
合											尺				四	四					
四											上				合	工					
上											工				四	四					
尺											点				工						
上											尺				合						
尺											工				四						
工											尺				腔						
											上				行						
											四				一						
											上				四						

在该曲谱的正文部分，“温泉水”和“无闲暇”之前的一串工尺字谱可视为句前和句中的简短过门，即“过点”。在该曲谱第六落，“妃子呀在这”几个字处出现了两份工尺字谱。（谱例3）

谱例 3

这 在 呀 子 妃

合 尺 四 尺 上
上 工 工 工 工
上

合 尺 四 尺 上
一 工 上 工 工
合 上 四
工 一 上

在曲谱中，这五个字和其它字一样都对应着各自的工尺字谱，但不同的是，在各自曲谱之后，间隔几行又出现了一份曲谱。按照其抄写的格式，我们可以判断出后面的曲谱并不是附在前曲谱之后的曲谱，应该是该文字的另一唱法。如“妃”字音为“1 3”，后面曲谱为“1 3 6̣ 1”；“子”字音为“2 3 1”，后面曲谱为“2 3 1 7̣”；“呀”字音为“6̣ 3”，后面曲谱为“6̣ 1 5̣ 3”；“在”字音没有变都是“2 3”；“这”字音位“5̣ 1”，后面曲谱为“5̣ 7̣”。参照曲谱我们可以发现，这两份曲谱之间的变化并不大，因此，我们在下节分析时使用该文字的第一种曲谱。

三、音乐分析

现存光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》子弟书曲谱中共使用了六个音，分别是“合、四、一、上、尺、工”，即“5̣、6̣、7̣、1、2、3”，曲谱为加变宫的六声调式。偏音“7̣”的出现，增加了曲谱中的半音音程关系。通过该曲谱，我们可以看到诗篇以及每落的落音情况，首先是第一册的诗篇部分，这八句诗篇分别落在“四、上、四、尺、合、上、上”，即“6̣、1、6̣、2、5̣、1、1”音上，诗篇部分最后落在宫音上。第一册正文的第一个八句结尾“猛想起今宵是七夕天上的佳期”中的“期”字，第二个八句结尾“望长河星光云影两迷离”中的“离”字，第三个八句结尾“针穿七孔系红丝”中的“丝”字以及第四个四句结尾“从今后灯前月下和你影儿似的不轻离”中的“离”字都落“上”音上。第二册诗篇结尾“感殊恩水流不尽山重难移”中的“移”字，第五落结尾“这而今更加宠幸尤胜当时”中的“时”字同样也都落“上”音。但第六落结尾“明皇笑说妃子巧夺天宫何必祷告神祈”中的“祈”字最终落“四”，即“羽”音，也就是说，如果我们将这两册曲谱分为八个部分，前七个部分结尾都落在了“上”音，即“1”上，只有最后一部分落“四”即“6̣”音上。但最后这一部分的内容与旋律并没有结束与终止，“1 5̣ 6̣”式的结尾并没有结束感，所以我们不能断定“6̣”为该曲谱的终止音。

将《青楼遗恨》工尺谱译为简谱，并对其旋律进行音程关系上的分析，通过分析得出，在这首工尺谱中出现了大、小二度，大、小三度，纯四、纯五度及大六度的旋律音程关系。如下所示：

谱例 4 现存光绪间听秋馆抄本子弟书《鹊桥密誓》曲谱分析

鹊桥密誓子弟书 诗篇

佳 3 5 3 2 1 3 2
 會 1 3 6 1 2 1 2 3
 年 6 5 1 2 3 1 2 3 5 3 2 1 2 3
 年 6 5 3 2 1 3 6 2 1 1 3 2 3 1 2 行腔 3
 不 1 6 1 2 3 2 3 5
 了 6 5 6 1 5 1 6 2
 期 1 6 5 3 2 3 1 2 3 2 3 6 过点 5 1 6 2

人 3 2 1 6 5 6 3 6
 間 5 5 5 6 3 6
 天 5 5 5 6
 上 3 2 1 2 3 2 3 6 5 1 6 2
 總 1 3 2 1 6 5 6 1 3 3 2 1 6 5 3 5 2 3
 情 5 6 5 3 2 3 2 1 6 1 5 6 3 5 2 2 2 2
 痴 1 6 1 2 1 1 2 3 2 1 6 5 1 6 2 1 过点 2 1 3 6 2

碧 5 7 6 5 3 6 5 7
 空 6 5 6 1 5 1 6 7
 雲 2 3 2 7 6 5 6 7 2 2 7 2 3 3 2 7 6 5 2 3 1 2 1 2
 3 3 2 1 6 5 1 6 2 1 过点 1 3 2 1 3 2
 弄 5 6 3 2 3 6 5 1 6 2 7 6 5 6 3 5 行腔 6 7 6 1 5 6
 5 7 6 5 6 3 5 6 7 6 1 5 6 5 6 1 过点 5 1 6 2
 無 3 2 1 6 5 1 6 2
 窮 3 2 1 5 6 2 1 3
 巧 2 1 3 5 2 3 1 3 6 2 1 6 过点 5 1 6 7

銀 2 3 2 7 6 7 6 5
 漢 1 6 3 5 6 1 5 3
 秋 2 3 5 2 3 2 1 3
 生 2 3 5 3 2 1 2 3
 別 6 7 6 5 3 5 2 3

樣 2 3 2 1 6 5 6 2 1 3
 姿 2 3 2 1 2 3 5 2 过点 3 2 7 6

觸 5 6 3 6 5 6 3 5
 景 6 2 1 6 5 1 6 5
 感 7 6 7 3
 懷 2 3 2 7 6 5 6 1 5 1 6 7
 盟 2 3 2 7 6 7 6 5
 伉 3 2 3 6 5 1 6 1
 儷 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 3 6 5 1 6 2

焚 3 2 1 6 5 6 3 5
 香 6 2 1 6 5 6 3 6
 設 5 5 1 6 2
 誓 1 3 6 1 2 3 6 5 3 5 2 3
 為 2 3 2 1 6 5 6 2 1 3
 相 2 3 5 2 3 2 1 3
 思 2 3 2 1 2 1 2 3 5 1 6 5

演 7 2 7 6
 7 5 1 6 2
 圓 3 2 1 6 5 1 6 5
 七 6 5 3
 月 2 1 2 3 5 1 6 5
 七 7 2
 日 7 6 5 6 3 5 6 2 1 6 5 1 6 2
 長 3 2 1 6 5 6 3 5
 生 6 2 1 7 6 5 3 5
 殿 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 1 3 2 1 6 1

夜 5 6 3 5 6 7 6 5
 半 1 6 3 6 5 1 6 2
 無 1 6 3 5
 人 6 5 1 2 3 2 3 5 6 7 6 5 3 5

思 2 3 2 1 2 3 5 2 3 2 3 5
 语 6 5 7 2 6 7 6 5 3 5 2 3 5 2 3 2 3 5 1
 時 6 5 3 2 1 2 1 7 6 5 7 6 5 6 1 5 6 1

1 3 2 3 1 2
 温 3 5 3 2 1 2 3
 泉 5 6 5 1 2 1 2 3
 水 5 1 6 5 3 1 2 3 6 5 3 2 1 3 6
 滑 5 3 2 1 6 6 6 5 6 1 1 3 2 3 1 2 过点 3
 洗 6 5 6 1 5 1 6 2
 凝 1 6 5 3 2 3 1 2
 脂 3 2 3 3 1 2 3 2 3 6 5 1 6 7

楊 2 2 2 7 6
 太 5 6 3 5
 貞 6 5 6 1 5 1 6 2
 始 1 3 2 1 6 7 6 5
 是 1 6 3 5 6 1 5 6
 欣 3 2 3 6
 承 5 6 5 2 3 2 3 5 6 7 6 5 3
 恩 2 3 2 1 2 3 5 2 3 3 2 1 2
 澤 3 2 1 6 5 1 6 2 1 3 6 1 2 1 3 5
 時 6 5 3 2 1 2 1 7 6 5 7 6 5 6 1 5 6 1 过点 1 6 5 1
 6

後 2 3 2 7
 此 6 2 7 6
 後 5 6 3 5 6 5 7 2
 承 3 5 3 2 7 6 5 7
 歡 6 5 6 2 1 3 6 1
 侍 5 6 3 5 6 6 1 6 5 6 3 6
 宴 5 5 5 6 3 5 6 2 7 6 5 6 3 5 6 行腔 7 6
 6 5 6 1 5 1 6 2
 無 3 2 1 6 5 1 6 2
 闲 3 2 1 6 5 1 6 2
 暇 1 6 5 3 2 3 1 2 3 2 1 3 过点 2 3 2 1 6 1

和 5 6 7 3
 明 2 2 2 7 2
 皇 3 5 3 2 7 6
 似 5 7
 交 6 2 1 5 6 7 6 5
 頸 5 6 3 5 6 1 5 3
 駕 2 3 5 2 3 2 1 3
 鸞 2 3 5 3 2 1 2 3
 比 5 6 5 3 5 2 3
 目 1 3 6 1 2 1 3 5
 魚 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 2 1 2 3

行 5 6 3 2
 樂 1 2 3 5
 時 6 7 6 5 3 2 1 2
 真 3 3 3 3 7 3
 不 2 3
 負 1 3 6 1 2 3 2 7
 花 6 2 1 7
 朝 6 7 6 5
 月 3 2 3 6 5 7 6 2
 夕 1 6 5 3 2 1 5 2 3 2 3 6 过点 5 1 6 7

從 2 7 3
 遊 2 2 2 7 6
 處 5 6 3 6 5 6 3 2
 更 1 2 3 2
 難 1 6 3 5
 離 6 5 1 3 2 1 3 2
 翠 1 2 3 5
 輦 6 1 6 5 3 5
 香 2 3 5 2 3 2 1 3
 車 2 3 2 1 2 3 5 2 过点 3 2 7 6

這 5 6 3 5
 一 6 7 5 6
 晚 7 3 2 7 6 5 6 7
 雨 2 1 3 2 7 2 7 6

過 5̣ 5̣ 5̣ 6̣ 7̣ 6̣ 7̣ 2̣
 梧 3̣ 6̣ 5̣ 3̣
 桐 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 1̣ 6̣ 7̣
 涼 2̣ 3̣ 2̣ 7̣
 生 6̣ 5̣ 6̣ 7̣
 羅 2̣ 2̣ 2̣ 7̣ 2̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣
 袄 6̣ 5̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣

猛 6̣ 1̣ 5̣
 想 6̣ 5̣ 1̣ 3̣
 起 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 2̣ 1̣ 6̣
 今 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣
 宵 5̣ 5̣ 5̣ 6̣
 是 3̣ 6̣
 七 5̣ 5̣ 5̣ 6̣
 夕 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣
 天 3̣ 2̣ 3̣ 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣
 上 6̣ 2̣ 7̣ 6̣
 的 7̣
 佳 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣
 期 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 1̣ 6̣ 7̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ 1̣

1 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 7̣
 忙 2̣ 3̣ 2̣ 7̣
 吩 6̣ 2̣ 1̣ 6̣
 咐 5̣ 6̣ 3̣ 6̣ 5̣ 1̣
 到 6̣ 2̣
 長 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣
 生 6̣ 5̣ 6̣ 2̣ 1̣ 3̣ 6̣ 1̣
 殿 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 6̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣
 去 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 行腔 6̣ 7̣ 6̣
 6̣ 5̣ 6̣ 2̣ 1̣ 3̣ 6̣ 1̣
 預 5̣ 6̣ 3̣ 6̣ 5̣ 1̣
 備 6̣ 2̣
 乞 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 2̣ 1̣ 3̣
 巧 2̣ 1̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 1̣ 3̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 7̣ 3̣ 2̣ 7̣

不 6
 多 1 6 5 7 6 2
 時 3 2 1 6 5 6 3 5
 宮 6 5 6 1 5 1 6 2
 人 3 2 1 6 5 6 5 3
 跪 2 3 1 2
 稟 3 6 5 3 2 3 5 3 2 3 1
 說 2
 香 3 5 3 2
 案 1 3 2 3
 已 5 7 6 5 3 2 3 5
 齊 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 过点 2 1 3 5

永 6 2 1 7 6 5 3 5
 新 2 3 5 3 2 1 3 2
 念 1 2 3 5
 奴 6 5 1 3 2 1 2 3 5 6 5 3
 攙 2 3 5 3 2 3 3 2 1
 貴 1 3 6 1 2 1 2 3
 體 5 1 6 5 6 1 5 6 1 2 1 6 5 6 5 3

宮 2 3 5 2 3 2 1 3
 燈 2 3 5 3 2 1 3 2
 對 5 1 6 2
 對 1 6 1 2
 繞 3 6 5 3 2 1 3 2
 鳳 1 3 6 2
 沼 1 2 3 2
 龍 1 6 5 3 2 1 3 5
 池 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 2 1 3 2

一 1 2 3 2
 行 1 6 3 5
 行 6 5 1 3 2 1 2 3
 槐 5 6 5 1 2 1 2 3
 影 6 2 1 7 6 5 3 5
 參 2 3 5 2 3 2 1 3
 差 2 3 5 3 2 3 3 2 7

遮 6 5 6 1 5 1 6 2
 輦 1 3 2 1 6 5 3 5
 路 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 1 3 2 3 2 1 6 1

一 5 6 7 3
 叢 2 2 2 7 2
 叢 3 5 3 2 7 3 2 7
 花 6 2 1 6 5 6 3 5
 香 6 2 1 6 5 6 3 6
 濃 5 1 6 2
 淡 1 3 6 1 2 3 5 2 3 2 3 5
 惹 6 6 6 6 5 6 5 3
 宮 2 3 5 2 3 2 1 3
 衣 2 3 2 1 2 1 2 3 5 1 6 5

冷 7 6 7 3 2 3 2
 淒 7
 淒 6 5 6 1 5 1 6 5
 新 7 3 7 2 7 6
 月 5 5 5 6 7 6 7 2
 如 3 5 3 2 7 6 5 6
 鈞 7 3 7 6 7 3
 垂 2 3 2 7 6 7 6 5
 碧 3 5 3 2 3 5 1 6 1
 落 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 1 3 2 3 2 1 6 1

望 5 1 6 2
 長 3 2 1 6
 河 3 2 1 6 5 6 3 6
 星 5 3 2 1 6 1
 光 5 5 5 1 6 2
 雲 1 3 6 1
 影 2 3 3 2 1 6 2 1 6 5 1 6 2
 兩 1 3 5 3 2 1 3 3 2 1 6 5 3 2 3 5
 迷 6 7 6 5 3 2 3 2 1 6 1 5 1 3 2 1 2 3 5 3 2 3 5 3
 離 6 5 3 2 1 2 1 7 6 5 7 6 5 6 1 5 6 1

过点 1 6 5 1 6 5

一 7 2 7 6
 路 5 6 7 3
 見 2 3 2 7 6 2 1 6
 眾 5 7 6 5 3 6 5 7
 星 6 5 6 1 5 7 6 5
 捧 7 6 7 2 7 2 6 5 6 7 2 2 2 7 2 6 7
 月 6 7 6 5 3 2 3 6 5 1 6 2 7 6 5 6 3 5 6 行腔 7 6 5
 來 6 5 7 6 5 6 3 5 6 7 6 过点 1 5 6 5 6 1
 到 5 1
 長 6 2
 生 3 2 1 6 5 6 3 5
 殿 6 2 1 7 6 5 3 5
 6 5 1 3 2 1 6 2 3 2 1 3 2 3 2 1

見 6 1
 巧 5 3 1 7 6 5 6 2
 筵 3 2 1 6 5 6 5 3
 已 2 1 3 2
 設 1 3 6 1 2 3 7 2 3 3 2 7 2 3
 在 2 2 2 2 1 3 2 2 2 2 1 2 2 2 2
 丹 3 2 1 2
 墀 3 2 1 2 7 6 5 7 6 2 1 6

但 5 1
 見 6 1
 賣 2 3 5 2 3 2 3 5
 鼎 6 2 1 6 5 1 6 5
 濃 3 5 3 2 1 6 5 3
 烟 2 3 5 2 3 2 2 7
 金 6 5 6 7
 盤 2 7 6 5
 種 3 2 3 6 5 1 6 1
 豆 6 5 1 3 2 1 6 2 3 2 3 6 5 1 6 7

羅 2 2 2 7 6
 列 5 1 6 2
 着 3 2 1 6 5 6 5 3
 瓜 2 3 1 2

菓 3 6 5 3 2 3
 还 5 3
 供 2 1
 些 2 3
 膩 1 2 3 5
 粉 6 1 6 5 3 5
 香 2 3 5 2 3 2 1 3
 脂 2 3 2 1 2 1 2 3 5 6 5

琥 7 2 7 6
 珀 5 6 3 5
 盃 6 5 6 2 1 3 6 1
 綠 5 5 5 6 7 6 7 2
 酒 3 6 5 6 3 2 7 2
 光 6 5 6 7
 凝 2 3 2 7 6 5 7 2 3 3 2 7 2
 金 6 5 6 7 5 1 6 2
 翡 1 3 2 1 6 5 3 5
 翠 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 3 6 5 1 6 1

水 2 3 3 2 1
 晶 6 5 6 2
 瓶 3 2 1 6 5 6 3 6
 解 5 1 3 2 1 6 1
 花 5 5 5 1 6 2
 招 1 6 5 6
 展 1 6 1 1 3 2 3 2 1 6 1 5 6
 碧 2 1 6 5 1 6 2
 琉 1 6 5 3 2 1 3 5
 璃 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 3 2 1 3

燈 2 3 5 3 2 3 3 2 1
 照 6 5 6 1 2 1 3 5
 九 6 2 1 7
 華 6 5 1 3 2 3 5 3 2 3 3 2 7
 燒 6 7 6 5
 綠 3 2 3 5 6 7 6 7 6 5 3 5
 燼 6 5 1 3 2 1 5 2 3 6 5 3 3 2 1 2 3

針 5̣ 1̣ 3 2 1̣ 6̣ 1̣
 穿 5̣ 5̣ 5̣ 6̣ 3 6̣
 七 5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣
 孔 1̣ 3 2 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 3 3 2 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 3 2 1 2
 繫 3 2 1̣ 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣ 1 3 6̣ 1̣ 3 2 1 2 3
 紅 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2 3 2 1̣ 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 2 2 2 2
 綠 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1 1 2 3 2 1̣ 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣ 1

說 6̣ 5̣
 明 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2 1 2 3
 皇 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2 3 1 2
 舉 3 6̣ 5̣ 6̣
 袖 1̣ 3̣ 6̣ 1̣ 2 3̣ 5̣ 2 3 1
 与 1̣ 6̣
 太 5̣ 6̣ 3̣ 5̣
 贞 6̣ 7̣ 6̣
 又 5̣
 拭 3̣ 2̣ 3 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 1̣
 泪 6̣ 5̣ 1̣ 3 2 1̣ 5̣ 2 3 2 3 6̣ 5̣ 1̣

说 6̣ 2̣
 妃 1̣ 3̣
 子 2 3 1
 呀 6̣ 5̣ 6̣ 7̣
 你 2 3
 且 2 7̣
 休 6̣ 2̣ 1 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣
 得 6̣ 2̣ 1 6̣ 5̣ 3̣ 6̣
 過 5̣ 1̣ 6̣ 2̣
 濾 1̣ 3̣ 6̣ 1 2 1 2 3̣ 5̣ 6̣ 2̣

兒 1 2 2 2 2 6̣ 2 2 2
 胡 1 6̣ 5̣ 3̣ 2 1 3̣ 5̣
 將 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1 2 3
 這 7̣ 2 6̣ 7̣ 2 2 2 7̣ 6̣
 樣 5̣ 5̣ 5̣ 6̣ 1 3

的 2 1
 恩 3 2 3 5
 情 6 5 1 3 2 3 2 7
 焉 6 5 6 2
 能 1 6
 就 3 5
 更 6 2 1 5 6 2 1 3
 改 2 1 3 5 2 3 1 3 6 2 1 6 5 1 6 7

從 2 3 2 7
 今 6 2 1 6
 後 5 7 6 5 3 6 5 7
 灯 6 5 6 1 5 1 6 2
 前 3 2 1 6 5 1 6 5
 月 3 6 5 6
 下 3 2 1 2 3 2 3 6
 和 5 1
 你 6 2
 影 1 3 2 1 6 5 2
 兒 3
 似 2
 的 3
 不 3 2 1 6 5 1 6 2 1 3 6 1 2
 輕 3
 離 6 5 3 2 1 2 1 7 6 5 7 6 5 6 1 5 6 1

說着泪洒羅衫袖

躲香肩嬌

 撿龍衣

痴萬種手

說非是怕陛下情

 薄

踈哇特恐奴的命

倘若失了恩那噯

長門空泣断腹詞

聽秋館

橋鶴密誓子弟書 詩篇

过点 2 1 3 6 1
 這 5̣ 6̣ 7̣ 3̣
 娘 2 3̣ 7̣ 3̣
 娘 2 3 2 7 6 5 7 2
 行 3̣ 5̣ 3̣ 2 7 2 7 6
 至 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 6̣ 2 1 6
 案 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 6̣ 1 6 5̣ 1 6 7
 前 2 1 2 1 1 6 5̣ 1 6 2 1 6 5 7 6 7 行腔
 过点 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 1 6 7
 拈 2 3 2 7
 香 6̣ 2 1 6
 進 5̣ 6̣ 3 6 5̣ 1 6 5
 禮 7 6 7 3 2 3 2 7 6 2 1 6 5 1

那 6̣ 5̣
 起 7 2 7 6
 拜 5̣ 6̣ 3̣ 5̣
 间 6̣
 那 5̣ 3̣
 恰 2
 似 5 7
 青 6̣ 2 1 6 5 6 3 5
 風 6̣ 2 1 6 5 6 3 6
 摇 5 7 6 2
 曳 1 1 1 3 2 3
 綠 2 3 6 1 2 1 3 5
 楊 6 7 6 5 3 2 1 3
 枝 2 3 2 1 2 3 5 3 2 1 3 2

暗 1 3 2 3
 祝 5 7 6 2
 告 1 3 6 1 2 1 3 2
 弟 1 3 6 1 2 1 3 5
 子 6 2 1 6 5 6 3 2
 玉 1 2 3 2
 環 1 6 5 3 2 1 2 3

虔 5 6
 志 3 5
 心 6 2 1 7
 香 6 2 1 6
 一 5 6 3 5 6 2 1 3
 縷 2 1 3 5 2 3 1 3 6 5 3 2 1 2 1 6

拜 5 6 3 5 6 7 6 5
 告 1 6 3 5 6 1 5 3
 天 2 3 5 2 3 2 1 3
 孫 2 1 2 3 5 1 6 7
 河 2 3
 鼓 6 5 6 1 2 3 2 2 2 2 1 6 5 6 3 5
 知 2 3 2 1 2 3 5 2 3 2 7 6

既 5 6 3 6 5 1 6 2
 為 3 2 1 6 5 1 6 5
 天 7 2
 上 7 6 5 6 3 5 6 2 1 6 5 1 6 2
 長 3 2 1 6 5 6 3 5
 夫 6 2 1 7
 婦 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 3 6 5 6 3 5

當 6 2 1 7 6 7 6 5
 作 1 6 3 5 6 1 5 6
 人 3 5 3 2 1 6 5 3
 間 2 3 5 2 3 2 1 3
 風 2 1 2 3
 月 5 5 6 2 1 3 6 1
 司 2 3 2 1 2 3 5 2 3 2 7 6

玉 5 6 3 6 5 1 6 2
 環 3 2 1 6 5 6 5 3
 自 2 1 2 3
 受 5 6 3 5 6 2 7 6 5 6 3 5
 君 6 5 6 1 5 1 6 2
 王 3 2 1 5 6 2 1 3
 寵 2 1 3 5 2 3 1 3 6 2 1 6 5 1 6 5

感 7 6 7 3
 殊 2 3 2 7
 恩 6 5 6 2 1 3 6 1
 水 5 3 1 7 6 5 6 2
 流 3 2 1 6 5 1 6 2
 不 1 6 5 3
 盡 2 3 1 2 3 2 3 5 6 6 6 5
 山 3 2 3 3 1 2 3 5 3 2
 重 1 2 3 6
 難 5 1 6 2 1 3 2 1 2 3 5 2 3 5
 移 6 5 3 2 1 2 1 7 6 5 7 6 5 6 1 5 6 1

鵲橋密室子弟書 第五落

2 1 3
 那 6 1
 定 5 6 7 3
 情 2 3 7 3
 時 2 3 2 7 6 5 7 2
 曾 3 5 3 2 7 2 7 6
 賜 5 7 6 5 3 6 5 7
 金 6 7 6 7 3 6 5 7 6 5 6 3 5 行腔 接釵
 釵 6 7 6 1 5 6 5 7 6 5 6 3 5 6 7 6 过点 1 5 6 5 6
 1 5 1 6 5
 與 7 6 5 6 7 2 7 6
 鈿 5 6 3 6 5 1 6 2
 盒 1 6 5 3 2 1 5 2 3 2 3 6 过点 5 1 6 5

 取 7 2 7 6
 意 5 1 6 1
 在 2 1 2 3 5 6 3 5
 釵 6 2 1 7 6 7 6 5
 不 1 6 3 5 6 1 5 3
 单 2 3 5 2 3 2 1 3
 分 2 3 5 3 2 1 2 3
 盒 5 6 5 3

不 2 2 2 2 1 3 2 2 2 2 3 2 1 2
 雙 3 2 1 2
 離 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 过点 2 1 3 5

只 6 1 6 5 3 5
 因 2 1 3 2
 為 1 3 6 1 2 1 3 5
 裴 6 7 6 5 3 2 1 3
 家 2 3 5 3 2 1 3 2
 妹 1 6 1 2
 子 3 6 5 3 2 1 2 3 5 6
 在 3 5
 曲 6 2 1 7
 江 6 7 6 5
 侍 3 2 3 6 5 1 6 1
 宴 6 5 1 3 2 1 5 2 3 2 3 6 5 1 6 7

奴 2 3 2
 也 6
 非 7 2 7
 是 6
 妬 5 6 3
 哇 5
 皆 6 5
 因 6 1
 感 2 1 3 2 1 3 2 1
 君 6 2 1 6 5 6
 的 5 3
 恩 2
 重 1 6 6 1 2 3 5 3 2 3

我 3 2
 太 1 3 6 1 2 1 2 3
 情 6 7 6 5 3 2 1 3
 痴 2 3 2 1 2 3 5 2 过点 3 2 7 6

一 5 6 7 3
 時 2 3 2 7

間 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣
 微 7̣ 3̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣
 露 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣
 嬌 7̣ 3̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣
 嗔 7̣ 6̣ 7̣ 2̣

不 7̣
 料 6̣ 5̣
 君 6̣ 5̣ 6̣ 7̣
 王 2̣ 7̣ 6̣ 5̣
 震 3̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 1̣
 怒 6̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 过点 2̣ 1̣ 6̣ 1̣
 被 5̣ 5̣ 5̣ 6̣
 譴 7̣ 6̣ 7̣ 3̣
 責 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 5̣ 2̣ 1̣ 6̣
 上 5̣ 6̣ 3̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 2̣
 林 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 2̣
 難 1̣ 7̣ 6̣ 5̣
 借 2̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 2̣ 6̣ 5̣
 一 2̣ 2̣ 1̣ 2̣ 2̣
 枝 5̣ 5̣ 5̣ 2̣ 1̣ 6̣
 栖 5̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣

出 2̣ 3̣
 宮 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣
 闌 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣
 断 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣
 髮 6̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣
 酬 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 6̣ 1̣
 君 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 7̣ 6̣ 7̣
 蒙 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣
 复 3̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 1̣
 召 6̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣

這 5̣ 6̣ 7̣ 3̣
 而 2̣ 3̣ 2̣ 7̣
 今 6̣ 3̣ 6̣ 6̣ 6̣ 5̣
 更 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣

加 5̣ 5̣ 5̣ 6̣ 3̣ 6̣
 寵 5̣ 1̣ 6̣ 1̣
 幸 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 7̣
 尤 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣
 勝 7̣ 2̣ 7̣ 6̣ 7̣
 當 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣
 時 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ 1̣

鵲橋密誓子弟書 第六落

1 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 7̣
 奴 2̣ 3̣ 2̣ 7̣
 只 6̣ 2̣ 7̣ 6̣
 愿 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣ 6̣ 5̣ 7̣
 釵 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣
 盒 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 7̣
 情 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ 2̣ 2̣ 2̣ 7̣ 6̣ 7̣
 緣 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 行腔 6̣ 7̣ 6̣ 1̣ 5̣
 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 6̣ 7̣ 6̣ 过点 1̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣
 長 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣
 久 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣
 定 6̣ 5̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 过点 2̣ 1̣ 6̣ 1̣

 再 5̣ 6̣ 3̣ 5̣
 休 6̣ 1̣ 5̣ 6̣
 使 7̣ 6̣ 7̣ 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 2̣
 秋 6̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣
 風 5̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣
 扇 2̣ 3̣ 1̣ 2̣
 冷 3̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 2̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣
 雨 3̣ 5̣ 3̣ 2̣
 断 1̣ 2̣ 3̣ 2̣
 雲 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 5̣
 迷 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 过点 2̣ 1̣ 3̣ 2̣

 正 1̣ 3̣ 2̣ 3̣
 祝 5̣ 1̣ 6̣ 2̣

告 1 3 2 1 6 2
 聽 1 3
 宮 2 3 5 2 3 2 3 5
 女 6 2 1 7
 兒 6 5
 們 3 5
 驚 2 3 5 2 3 2 1 3
 呀 2 3 2 1
 說 6
 萬 6 1
 歲 6 2
 爺 3 2 1 6
 到 5 6 3 5 6 2 1 3
 了 2 1 3 5 2 3 1 3 6 1 2 3 1 2 1 6

貴 5 6 3 5
 妃 6 7 5 6
 起 7 3 2 7 6 5 6 2
 忙 3 2 1 6 5 6 3 5
 轉 6 6 6 6 5 6 5 3
 嬌 2 3 5 2 3 2 1 3
 軀 2 1 2 3 5 7 6 7
 把 2 1
 禮 6 5 6 1 2 3 2 2 2 2 1 6 5 6 3 5
 施 2 3 2 1 2 3 5 3 过点 2 1 2 3

連 5 3 6 2 1 3
 呼 2 3 5 3 2 1 2 3
 萬 5 7 6 2
 歲 1 3 6 1 2 1 2 3 5 7 6 7

明 2 3 7 3
 皇 2 3 2 7
 換 6 2 1 3 6 2 1 3
 起 2 1 3 5 2 3 1 3 6 2 1 6 5 1
 說 6 5

妃 1 3

子 2 3 1
 呀 6 3
 在 2 3
 這 5 1
 花 6 5 6 2 1 3 6 1
 下 5 6 3 5 6 1 5 3
 張 2 3 5 3
 筵 2 3 2 7 6 5 6 1 2 1
 是 3 2
 甚 1 3 6 1 2 1
 麼 2 3
 禮 5 1 6 5 3 2 3 5
 儀 3 2 1 2 7 6 5 7 6 5 6 1 2 1 3 2

貴 1 3 6 1
 妃 2 3 1 3
 說 2 3 5 2 3 2 1 3
 今 2 3 5 2 3 2 3 5
 乃 6 2 1 7 6 5
 是 3 5
 七 2 1 2 3
 夕 5 6 3 1 2 3 5 2 3 2
 向 1 7
 天 6 2 1 7
 孫 6 2 1 6
 乞 5 3 1 7 6 2 1 3
 巧 2 1 3 5 2 3 1 3 6 2 1 6 5 1 6 7

明 2 3 7 3
 皇 2 2 2 7 6
 笑 5 6 3
 說 5
 妃 6 5
 子 6 2
 巧 1 3 2 1 6 7 6 5
 奪 1 6 3 5 6 1 5 6
 天 3 2 3
 宮 3 1 2 3 2 3 6

何	5 1
必	6 2
祷	1 3 2 1 6 7 6 <u>5 3 5 3</u> 2
告	1 2 3 6
神	5 1 6 2 1 3 2 1 2 <u>3 5</u> 2 <u>3 5</u>
祈	6 <u>5 3</u> 2 1 2 1 7 6 5 7 6 5 6 1 5 6

注：“下划线”——二度进行旋律（三个及以上连续音符）；

“倾斜”——小三度；

“波浪线”——大三度；

“字符底纹”——纯四度；

“加粗”——纯五度；

“字符边框”——大六度；

现存《鹊桥密誓》子弟书曲谱的旋律以大二度进行为主，组合方式有上行、下行及其交叉进行，上行组合方式有“1 2 3”、“5 6 7”等，下行组合方式有“3 2 1”、“2 1 7 6 5”等，上、下行交替组合方式有“3 2 1 2 3 2 3”、“3 2 1 2 1 7 6 5”、“2 3 2 1 2 3”等。在该曲谱中小二度旋律约出现 26 次，同样也都是以经过音的方式下行级进。（谱例 5）

谱例 5

生	6 2 1 7 6 5 3 5
時	6 5 3 2 1 2 1 7 6 5 7 6 5 6 1 5 6 1
花	6 2 1 7
永	6 2 1 7 6 5 3 5
影	6 2 1 7 6 5 3 5
生	6 2 1 7 6 5 3 5
巧	5 3 1 7 6 5 6 2

在上述谱例中，我们除了可以看到该曲谱中的小二度旋律的进行，还可以发现有四处完全相同的“乐音组合”，分别是“生、永、影、生”四字，此外，在该曲谱的其它几处小二度进行旋律中还多次出现“6 2 1 7”式的乐音组合，如“花”字等，这应该是该曲谱中较为固定的旋律组合模式。

该曲谱旋律在大二度进行的基础上，结合使用了大、小三度、纯四度、纯五度及大六度的旋律进行方式。在谱例4中，我们分别对其进行了标注。

在整个曲谱中，小三度旋律关系是继二度旋律音程关系之后出现频率最高的旋律关系，主要有“ $\dot{6} \ 1$ ”和“ $\dot{7} \ 2$ ”两种音符组合形式，包括上、下行，通常贯穿在字首、字中和字尾，以字中和字尾居多。其中，字尾的小三度关系在每一落结尾处出现的频率较高，如果将这份工尺谱划分为八落，其中六落的尾字都是以“ $\dot{6} \ 1$ ”结尾。

大三度是所有旋律关系中出现频率最少的一种，主要有“ $1 \ 3$ ”和“ $\dot{5} \ \dot{7}$ ”两种音符组合形式，以“ $1 \ 3$ ”居多，包括上、下行，贯穿在字首、字中、字尾。“ $\dot{5} \ \dot{7}$ ”的音符组合形式相对出现的较少，且多为上行，多出现在每句尾字的字中。

纯四度旋律关系在该曲谱中主要有“ $\dot{5} \ 1$ ”、“ $\dot{6} \ 2$ ”、“ $\dot{7} \ 3$ ”三种音符组合形式，以前两者居多，包括上、下行，贯穿在字首、字中和字尾。在《藏舟》曲谱中，没有出现“ $\dot{7} \ 3$ ”的组合形式，但在该曲谱以及《青楼遗恨》曲谱中都曾多次出现在字首、字中及字尾。

纯五度旋律关系在该曲谱中主要有“ $\dot{5} \ 2$ ”和“ $\dot{6} \ 3$ ”两种音符组合形式，前者只有上行，出现在字中和字尾；后者上、下行均有，主要出现在句中，较少出现在句尾和句首。

大六度旋律关系在该曲谱中仅有“ $3 \ 5$ ”一种组合形式，包括上、下行，在字首、字中和字尾都有出现。

第四节 清抄本子弟书工尺谱音乐分析结论

通过分析得出，现存光绪间听秋馆抄本《藏舟》、清抄本《青楼遗恨》、光绪间听秋馆抄本《鹊桥密誓》三份子弟书工尺谱在音乐中具有许多共同特征，出现这样的结果应该不单纯是简单的巧合，在以上章节中，我们曾提到子弟书音乐分东、西两派，《藏舟》与《鹊桥密誓》都曾被收录在《世界文库·西调选》中，此外，从内容上来看，现存《藏舟》、《青楼遗恨》、《鹊桥密誓》三份子弟书也应

该属于“西派”子弟书作品，因此，它们至少代表着同一时期“西韵”子弟书音乐的基本形态。通过提炼、归纳，这三份曲谱具有以下特点：

一、“一字多音”；

“一字多音”不仅这三份曲谱的特点，同时也是子弟书音乐最显著的特点之一。现存《藏舟》子弟书曲谱仅有 66 个字，却对应 630 个音（不包括“过点”），如其中一个“水”字，便对应着 55 个音（不包括“过点”，见谱例 1）。

谱例 1

水 2 3 5̣ 2 3 2 1 2 3 3 3 6̣ 5̣ 6̣ 6̣ 6̣ 5̣ 1 3 2 1 2 3 5̣
 2 3 2 2 3 2 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ 2 3 2 1 6̣ 行腔 7̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 5̣
 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣ 6̣ 7̣ 6̣

现存《青楼遗恨》子弟书曲谱两落共有 209 个字，共对应 1310 个音符，其中，“头回第四落”有十句，122 个字，共对应 737 个音符（不包括“过点”，例如“起”字对应了 39 个音符（谱例 2）；而“头回第十一落”有八句，87 个字，共对应 583 个音。

谱例 2

起 2 3 1 2 3 1 2 3 3 3 6 5 6 6 6 5 1 3 2 1 2 3 5̣
 2 3 2 2 3 2 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ 2 3 1 5̣ 6̣

现存《鹊桥密誓》子弟书曲谱共有 617 个字，这些字对应着 4736 个音（不包括“过点”），其中，第一册“诗篇”部分共 58 个字，对应着 618 个音，与现存《藏舟》子弟书曲谱的“诗篇”一样，每字相对应的音符都较多，如“弄”字对应 38 个音（不包括“过点”，见谱例 3）。除去该“诗篇”部分，《鹊桥密誓》两册正文部分共有 559 个字，对应 4114 个音。其实，音符应该不止这些，因为在这份曲谱中，许多“行腔”处过于简单，如“诗篇”中的“年”字“行腔”处仅标注了一个“工”音，抄本此处有附加纸条的痕迹，想必是传抄中遗失了。也

有的甚至标明了“行腔”，却没有音符，如“这娘娘行至案前”中的“前”字虽标明了“行腔”，其后却没有音符，可能是遗失了，也可能有此处由演唱者即兴发挥，自由行腔。

谱例 3

弄 5̣ 6̣ 3 2 3 6̣ 5̣ 1 6̣ 2 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣ 行腔 6̣ 7̣ 6̣ 1 5̣
6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣ 6̣ 7̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1

将《藏舟》、《鹊桥密誓》、《青楼遗恨》三份子弟书中的“字数”与“音符数”进行了统计，如表 1 所示：

表 1 现存《藏舟》、《鹊桥密誓》、《青楼遗恨》工尺谱“字数”及“音符数”

	《藏舟》	《鹊桥密誓》		《青楼遗恨》
	诗篇	诗篇	正文	正文
字数	66	58	559	209
音符数	630	618	4114	1310

将“诗篇”部分与“正文”部分的曲谱进行对比，可以得出，“诗篇”部分比“正文”部分对应的音符更多，子弟书中的“诗篇”在全文中所占文字较少，多用在全文的开篇之处，具有概括、连接全文的作用，在语言使用上也较显文采。从文学角度说，这一部分可谓全文的精华，为了更好的品文酌字，演唱者在说唱时必然要细细品酌、慢慢行腔。表现在音乐上，便出现了“一字多音”，“诗篇”多于“正文”的现象。在用词上，“正文”部分较“诗篇”更加通俗、简单，在篇幅上，也远远长于“诗篇”，所以“正文”部分的音符少于“诗篇”部分，从而使子弟书音乐富有律动感。

从另一个角度来看，“诗篇”与“正文”部分的说唱速度也应该是不同的。有学者曾经对子弟书音乐节奏进行过猜测，认为子弟书音乐的“诗篇”部分应该是三眼一板的慢节奏，速度舒缓；认为“正文”部分的故事情节一旦进入矛盾冲突，节奏与速度自然加快，当达到最高潮时节奏会转变为一板一眼，甚至有板无眼；认为故事到达“尾声”时，节奏与速度都会再降下来，回归至“诗篇”时的

舒缓节奏。当然，这只是一个大胆的猜测，这一猜测倒是与天津卫子弟书《长坂坡》有些许相似，现存天津卫子弟书《长坂坡》为第一回，共有十落，前七落三眼一板，速度适中，后三落为一眼一板，速度稍快，称其为“忙子”，但这只是卫子弟书《长坂坡》的基本情况。在我们没有曲谱或文献证明之时，我们无从确定京子弟书音乐的节奏与速度的变化。通过上述三首子弟书谱曲，我们可以得出“诗篇”部分的音符多于“正文”部分，而在说唱速度上，笔者个人认为“正文”部分要稍快于“诗篇”部分。

子弟书“一字多音”的特点增加了自身的演唱难度。傅惜华先生曾说：

【子弟書】曲藝的衰落，最主要的原因即是由于乐曲的字少腔多，纡徐曲折，唱起来是很相近于【崑曲】和【高腔】的歌法，因此艺人既是難于学习，而聽眾对于歌唱也是感觉不容易明了；音乐方面有此缺點，所以这种曲艺便趋向于所谓【曲高和寡】的途径，逐渐的脱离了人民大眾^①。

“一字多音”、“字少腔多”是子弟书音乐最为典型的特点，与同时代的民间音乐相比较，音符较多，拖腔较长，速度缓慢，无论是学起来还是听起来都是较为特别的一类。

笔者认为，子弟书音乐的这一特点并不是最终导致它衰亡的主要原因，在音乐方面，除却子弟书，昆曲、黄鹂调等音乐同样具有“字少腔多、纡徐曲折”的特点，它们之所以能够流传至今天，主要原因还在于演唱群体的存在及其传承，因此，导致子弟书音乐衰亡的原因应该是子弟书创作、演唱群体的衰亡与消失，同时这也关系到八旗制度及清朝社会的发展与衰亡。

二、曲调低沉，有吟唸之风；

因为三份曲谱中均未标明宫调，所以我们无法判断它们的调式。杨芝华先生传授给刘吉典先生的《长坂坡》、《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》同样未曾标明宫调，而刘吉典先生在将它们译为简谱后，1981 在《曲艺艺术论丛》发表《天津卫子弟书的声腔介绍》一文时未曾标明调号，但在 1993 年出版的《中国曲艺音乐集成·天津卷》中将《长坂坡》、《十八半诗篇》、《秋景黄花诗

^① 傅惜华：《子弟书总目》，上海文艺联合出版社，1954 年 6 月。p10-11.

篇》统一标记为D调，最低音为大字组的G，在D调中的实际音高为大字组的A，曾提到：

由于卫子弟是男性歌唱的声腔，要求唱来苍劲、古雅，故定调不宜太高，一般常用小工调（1=D、三弦定弦为 $\dot{1} \ \dot{5} \ \dot{1}$ ），唱腔的音域较宽，为两个八度（A→a¹亦即D调的 $\underline{\underline{5}} \rightarrow 5$ ）， $\dot{1} \rightarrow 5$ 为唱腔经常活动的音区，其旋律多为迂回的下行腔。^①

卫子弟书音域整体较低，最低音多出现在句末和结尾，此处可以参照本文第二章第一节谱例1《长坂坡》第一落至第七落的结尾。卫子弟书“旋律多为迂回的下行腔”，这一点在子弟书曲谱中也有所体现。（参照谱例4）

谱例4

秋	3	2	3	3	1	2	3	2	3	$\dot{6}$	$\dot{5}$	$\dot{6}$	3	$\dot{5}$
去	3	2	3	$\dot{6}$										
江	2	1	2	3	$\dot{5}$	1	$\dot{6}$	$\dot{7}$						
野	3	$\dot{6}$	$\dot{5}$	$\dot{6}$										
露	3	2	1	2	3	2	3	$\dot{6}$						

现存《藏舟》子弟书工尺谱的音域主要集中在“合-工”，即“ $\dot{5}$ -3”之间，属于一般歌曲演唱中的中低音区。若将“合、四、一”视为低音区，那么在这首曲谱中其低音约占全部音符（不包括过点）的40%。“上、尺、工”三音作为中音区占到全曲的60%，全曲并未出现高于“工”的音。

与《藏舟》子弟书曲谱相比，《青楼遗恨》曲谱中出现了“六、五”二音，但仅在“头回第四落”的“起”字中出现了一次，“五、六、五、五、五、六”。我们将这首曲谱的总体音域总结为“合一五”，从 $\dot{5}$ - $\dot{5}$ 一个八度的距离。其中，“合、四、一”三音约占全体音符的43%，并不少于前《藏舟》曲谱。除去“合、四、一”三音，余下的57%都是“上、尺、工”三音。因此，从音符上来看，《青楼遗恨》曲谱音调还是较为低沉的。从曲谱旋律来看，大量的迂回式的旋律进行使曲调极富吟唸风格。（谱例5）

^① 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·天津卷》，北京：中国ISBN中心，1993年12月。p758.

谱例 5

聞	3	2	1	2	7̣	6̣	5̣	7̣	6̣	5̣	6̣	1	2	1	2	3
往	7̣	6̣	5̣	6̣	7̣	2	7̣	6̣								
付	1	6̣	6̣	1	2	3	5̣	3	2	1	3	2				
人	6̣	5̣	3	2	1	2	1	7̣	6̣	5̣	7̣	6̣				
熏	2	3	2	1	2	3	5̣	2	3	2	7̣	6̣				

与《藏舟》子弟书曲谱一样，现存《鹊桥密誓》子弟书曲谱的音域同样只集中在“合一工”，即“5-3”之间，没有出现“六、五”二音。其中“合、四、一”（即 5̣ 6̣ 7̣）三音出现频率较高，约占到全曲的 40% 之多，“上、尺、工”占全曲的 60%。整体上看，现存《鹊桥密誓》曲谱旋律进行较为平稳，旋律以二度进行为主，整个旋律听起来有一种吟唸风格，特别是音符上、下行交叉进行或反复迂回的乐音组合（谱例 6），更像是在音高上唸诵。

谱例 6

雲	2	3	2	7̣	6̣	5̣	6̣	7̣	2	2	7̣	2	3	3	2	7̣	6̣
懷	2	3	2	7̣	6̣	5̣	6̣	1	5̣	1	6̣	7̣					
思	2	3	2	1	2	1	2	3	5̣	1	6̣	5̣					
生	6̣	2	1	7̣	6̣	5̣	3	5̣									
脂	3	2	3	3	1	2	3	2	3	6̣	5̣	1	6̣	7̣			
宴	5̣	5̣	5̣	6̣	3	5̣	6̣	2	7̣	6̣	5̣	6̣	3	5̣	6̣		

低沉的曲调，再加上二度级进的旋律，使这三份子弟书音乐具有一种吟唸风格。此外，还有一点不容忽视，即清代子弟书的创作与演唱群体都为男性。从男性主义角度出发，子弟书音乐低沉的曲调并不难理解。若从性别主义文化角度出发，子弟书及其音乐应具有独特的文化含义与研究意义。

三、旋律进行以大二度为主；

大二度的旋律进行可谓这三份子弟书工尺谱旋律中的重要特点，这一特点使

得旋律较为平稳、细腻。进行方式分上行、下行、交替进行等，这一点，我们在每份曲谱的“音乐分析”中都曾提到，此处不再复述。

四、旋律进行以大、小三度、纯四度、纯五度及大六度为辅；

现存三份子书工尺谱在大二度进行的基础上，结合使用了大、小三度、纯四、纯五度及大六度的旋律音程关系。

在《藏舟》曲谱中，小三度的旋律关系共出现了 48 次，大三度的旋律关系共出现 40 次，纯四度出现了 42 次，纯五度出现了 48 次，大六度出现了 48 次，它们之间的数量差距并不大，出现频率最高的是小三度、纯五度和大六度，出现频率最低的是大三度。这些旋律关系的出现，拉伸了子弟书音乐的空间性，尤其是大六度旋律音程的大量使用，使整个旋律有了跳动感。这些旋律关系的使用，使整个音乐显得更为生动、丰富。

在《青楼遗恨》曲谱中，除去大二度旋律关系外，其它旋律关系在曲谱中出现的频率由多至少依次为小三度、大六度、纯四度、纯五度、大三度。统计结果如表 2 所示：

表 2 现存《青楼遗恨》工尺谱大、小三度、纯四度、纯五度、大六度旋律音程的出现次数

	头回第四落	头回第十一落	合计
小三度 旋律音程	72	55	127
大三度 旋律音程	45	31	76
纯四度 旋律音程	60	42	102
纯五度 旋律音程	48	32	80
大六度 旋律音程	59	50	109

在《鹊桥密誓》曲谱中，除大二度旋律音程关系外，其它旋律关系在曲谱中出现的频率由多至少依次为小三度、纯四度、大六度、纯五度、大三度。统计结果如表 3 所示：

表3 现存《鹊桥密誓》工尺谱大、小三度、纯四度、纯五度、大六度旋律音程的出现次数

	“诗篇” (第一册)	“正文” 第一个八句	“正文” 第二个八句	“正文” 第三个八句	“正文” 四句	“诗篇” (第二册)	第五落	第六落	合计
小三度 旋律音程	69	65	70	87	30	65	70	59	515
大三度 旋律音程	27	37	28	31	20	31	25	46	245
纯四度 旋律音程	56	56	51	52	31	54	48	54	402
纯五度 旋律音程	45	38	28	31	16	39	31	38	266
大六度 旋律音程	47	51	64	40	14	44	43	54	357

按照大、小三度、纯四度、纯五度、大六度旋律音程在这三份曲谱中的出现次数对其进行排序，可以得出：

《藏舟》：小三度、纯五度、大六度、纯四度、大三度
 《青楼遗恨》：小三度、大六度、纯四度、纯五度、大三度
 《鹊桥密誓》：小三度、纯四度、大六度、纯五度、大三度

以上结果表明，在这三份曲谱中，都不同程度上的使用了大、小三度、纯四、纯五度及大六度旋律音程关系，每种音程关系在每首曲谱中的出现频率也不尽相同，但是三份曲谱在对大、小三度的使用频率上是一致的，除去二度旋律音程，在这三份曲谱中出现频率最高的都是小三度旋律音程，而出现频率最低的也都是大三度旋律音程。

五、句尾尾字和每“落”结尾或出现相同的乐音组合；

在音乐中，“旋律”亦称“曲调”，是调式、节奏、节拍、乐音共同组合而成的。现存子弟书曲谱仅有音高，没有调式和节奏，无法称其为旋律，为了严谨，此处我们称其为“乐音组合”。

在《藏舟》曲谱中，第二句“储君去国一天愁”中的“愁”字和最后一句“见个绳头儿从芦花中透露一支小舟儿浮”中的“浮”字结尾完全相同（谱例7）。

谱例 7

愁 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 1
 浮 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 1

现存《青楼遗恨》子弟书曲谱仅有两落，并且在内容上互不连接，但这两落尾字的乐音组合却极为相似。（谱例 8）

谱例 8

《青楼遗恨》：人 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣
 雲 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 3 6̣

将现存《青楼遗恨》与谱例 7 中《藏舟》子弟书曲谱尾字相比较，发现二者相似度极高。

在现存《鹊桥密誓》曲谱中，暂抛开其原曲谱中“诗篇”与“落”的标记，统一按照“落”的体制对现存曲谱重新进行划分的话（不含无曲谱部分），分别是第一册八句“诗篇”为“第一落”，第一册正文第一个八句为“第二落”，第一册正文第二个八句为“第三落”，依次类推，将该曲谱分为八落。将这八落的结尾进行比较，发现有六落的结尾都基本相同。（谱例 9）

谱例 9

《鹊桥密誓》：

“第一落”尾字：時 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 1
 “第三落”尾字：離 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 1
 “第五落”尾字：離 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 1
 “第六落”尾字：移 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 1
 “第七落”尾字：時 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 1
 “第八落”尾字：祈 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 6̣

《藏舟》：

浮 6̣ 5̣ 3 2 1 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 6̣ 1

《青楼遗恨》:

人	6̣	5̣	3	2	1	2	1	7̣	6̣	5̣	7̣	6̣
雲	6̣	5̣	3	2	1	2	1	7̣	6̣	5̣	3	6̣

将现存《青楼遗恨》、《藏舟》、《鹊桥密誓》子弟书曲谱的尾字相比较，可以发现三者相似度极高。这种现象并非巧合，这使我们想到天津卫子弟书《长坂坡》前七落相似的结尾，笔者忍不住将其与天津卫子弟书《十八半（诗篇）》、《秋景黄花（诗篇）》以及《八和（诗篇）》三首曲谱的结尾进行比较，竟然发现这些结尾与《长坂坡》前七落得结尾基本相同或相似。由此，笔者推断上述相同的结尾应该是子弟书音乐每落收尾时的一种固定的旋律模式。只不过，子弟书音乐并非是一成不变的，相信每一时期每一种题材的子弟书音乐也会有所区别，所以确切地说，该模式至少应该适用于同一时期的“西派”子弟书每落中的若干尾字。

六、曲谱中多次出现相同和相近的乐音组合：

除去句尾尾字和每“落”结尾会出现相同的乐音组合外，在这三份曲谱中也出现了若干相同或相近的乐音组合。（谱例 10）

谱例 10

《藏舟》子弟书曲谱：

第一组：

一	3	2	1	6̣	5̣	1	6̣	2	1	3	2	6̣	1	6̣	2	1	3
斜	3	2	1	6̣	5̣	1	6̣	2									
兒	3	2	1	6̣	5̣	1											
殘	3	2	1	6̣	5̣	6̣	3	5̣									
芦	3	2	1	6̣	5̣	6̣	3	6̣									

第二组：

天	2	3	2	3	2	3	5̣	2	3	2	3	5̣
---	---	---	---	---	---	---	----	---	---	---	---	----

舟 2 3 2 3 2 3 5̣ 2 3 2 3

第三组:

目 1 3 6̣ 1 2 3 1 2

道 1 3 6̣ 1 2 1 3 5̣

渡 1 3 6̣ 1 2 3 5̣ 2 3 6̣ 5̣ 1

第四组:

太 5̣ 6̣ 3 5̣ 6̣ 2 1 3

叫 5̣ 6̣ 3 5̣ 6̣ 2 1 3

《青楼遗恨》子弟书曲谱:

第一组:

十 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2

會 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2 1 3 6̣ 1 2 1 3 5̣

娘 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣

濃 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣

無 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣

琴 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣

兒 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3

第二组: (都是句尾尾字)

聞 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1 2 3

門 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1

琴 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1 3 5̣

魂 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1 3 2

第三组:

望 1 3 6̣ 1 2 3 5̣ 3 2 3 1

字 1 3 6̣ 1 2 1 3 5̣

是 1 3 6̣ 1 2 1 3 5̣

過 1 3 6̣ 1 2 1 2 3
 罢 1 3 6̣ 1 2 1 2 3 5̣ 6̣ 3 5̣
 作 1 3 6̣ 1
 麝 1 3 6̣ 1

第四组:

名 5̣ 1 6̣ 2
 密 5̣ 1 6̣ 2
 看 5̣ 1 6̣ 2

第五组:

轉 5̣ 1 6̣ 5̣ 3 5̣ 2 3
 比 5̣ 1 6̣ 5̣ 3 5̣ 2 3
 粉 5̣ 1 6̣ 5̣ 3 5̣ 2 3

《鹊桥密誓》子弟书曲谱:

第一组:

無 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2
 無 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2
 闲 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2
 流 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2
 林 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2
 長 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2
 焚 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 長 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 時 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 長 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 長 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 長 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 人 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3
 筵 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3

環 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3

回 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 5̣

前 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 5̣

為 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 5̣

澤 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2 1 3 6̣ 1 2 1 3 5̣

不 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2 1 3 6̣ 1 2

繫 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 2 1 3 6̣ 1 3 2 1 2 3

盒 3 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 7̣

人 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 6̣

河 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 6̣

長 3 2 1 6̣

第二组:

魚 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1 2 3

將 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1 2 3

池 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1 3 2

儀 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1 3 2

璃 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 3 2 1 3

齊 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1

離 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1

迷 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1

《藏舟》: 頭 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 3 2 1 3

第三组:

銀 2 3 2 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣

盟 2 3 2 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣

蒙 2 3 2 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣

尤 2 3 2 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3 5̣ 3 2

懷 2 3 2 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 1 6̣ 7̣

桐 2 3 2 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 5̣ 1 6̣ 7̣

筵 2 3 2 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 2 1

凝 2 3 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 2 3 3 2 7̣ 2
 時 2 3 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 2

見 2 3 2 7̣ 6̣ 2 1 6̣
 拈 2 3 2 7̣
 奴 2 3 2 7̣

第四组:

樣 2 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 2 1 3
 為 2 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 2 1 3

姿 2 3 2 1 2 3 5̣ 2
 車 2 3 2 1 2 3 5̣ 2
 思 2 3 2 1 2 3 5̣ 2 3 2 3 5̣
 佳 2 3 2 1 2 3 5̣ 2 3 2 3 5̣
 當 2 3 2 1 2 3 5̣ 2 3 2 3 5̣

恩 2 3 2 1 2 3 5̣ 2 3 3 2 1 2
 知 2 3 2 1 2 3 5̣ 2 3 2 7̣ 6̣

思 2 3 2 1 2 1 2 3 5̣ 1 6̣ 5̣
 衣 2 3 2 1 2 1 2 3 5̣ 1 6̣ 5̣
 脂 2 3 2 1 2 1 2 3 5̣ 1 6̣ 5̣

枝 2 3 2 1 2 3 5̣ 3 2 1 3 2
 施 2 3 2 1 2 3 5̣ 3

第五组:

生 6̣ 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 3 5̣
 永 6̣ 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 3 5̣
 影 6̣ 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 3 5̣
 生 6̣ 2 1 7̣ 6̣ 5̣ 3 5̣

當 6̣ 2 1 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣
 釵 6̣ 2 1 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣

乃 6̣ 2 1 7̣ 6̣ 5̣

花 6̣ 2 1 7̣
 九 6̣ 2 1 7̣
 心 6̣ 2 1 7̣
 夫 6̣ 2 1 7̣
 曲 6̣ 2 1 7̣
 女 6̣ 2 1 7̣
 天 6̣ 2 1 7̣

第六组:

景 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 5̣
 鼎 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 5̣

 香 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 6̣
 香 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 6̣
 風 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 6̣

 花 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 休 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 青 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 秋 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 5̣
 子 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 3 2
 風 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3
 君 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 6̣

 得 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 3 6̣
 髮 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 1 6̣ 5̣

 吩 6̣ 2 1 6̣
 今 6̣ 2 1 6̣
 香 6̣ 2 1 6̣
 香 6̣ 2 1 6̣
 孫 6̣ 2 1 6̣

将《藏舟》、《鹊桥密誓》、《青楼遗恨》三份曲谱中出现的相同的乐音组合进行对比，发现这三份曲谱中都包括以下乐音组合形式：

3 2 1 6̣ 5̣ 1
 3 2 1 6̣ 5̣ 6̣
 3 2 1 2 7̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1

关于子弟书曲谱，百本堂有《双韵子弟书工尺谱》抄本，同样是“一炷香”式的记谱，未记板眼，所谓“双韵”，即说唱的一种押韵形式。要求上句末尾两个字与下句末尾两个字声调相同、韵目相同、位置相同。如“使用”对“只用”，“双人”对“装神”等。《北平俗曲略》“弦子书”条目中收录有此谱。

双韵子弟书工尺谱

上工尺上尺。尺工上。工尺上四合合上。工尺合尺工尺上四合上。上工尺。工尺上四合上。(来回翻)。^①

这一段曲谱共包含 34 个音符，仅出现“合、四、上、尺、工”五个音，无偏音的出现。旋律依旧以二度进行为主，如“3 2 1 2”、“3 2 1”、“2 3 2 1”的进行等。其中，小三度、大三度、纯四度关系均出现 3 次，纯五度关系出现 2 次。在乐音组合方面，“双韵子弟书工尺谱”中也出现了“3 2 1 6̣ 5̣ 1”式的组合，与上述三份子弟书曲谱有相似之处。

^① 李家瑞：《北平俗曲略》，北京：中国曲艺出版社，1988 年 9 月。P20.

第三章 清代子弟书对曲艺音乐的影响

子弟书音乐存世一百七十余年，虽然现在其音乐已经不复存在，但是在流传过程中它曾对当时以及后世，特别是北京、沈阳、天津三地的说唱艺术产生过不同程度的影响，这一点，在许多著作中都有所提及。

《中国大百科全书·戏曲 曲艺》记：

子弟书至 1900 年左右已见衰竭。但是作品被北方的各种大鼓书、牌子曲采为脚本演唱。曲调也保留着一定的影响，如现在的东北大鼓，相传即是子弟书与东北流行的弦子书曲调结合形成的。在单弦中，吸收了西韵艺人石玉昆的部分唱腔，成为“石韵书”。另外，南城调、北城调也是单弦经常使用的曲牌。^①

《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》记：

同治末光绪初，流传于盛京类似大鼓书的本土曲种，只有子弟书和弦子书两种。其它如双高调、慢西城、四平调等名目，并非曲种，而是这两个曲种所用的唱腔：双高调、慢西城都是子弟书的唱腔；四平调是弦子书的唱腔。子弟书当时已渐式微，但其中的唱词、曲目及个别唱腔如慢西城，后被乐亭大鼓、京韵大鼓、东北大鼓二人转等很多曲种吸收。^②

《中国曲艺音乐集成·天津卷》记：

天津卫子弟书简称卫子弟书，是天津的地方曲种，它从子弟书西城调（又称‘西韵’）衍变而来，多流传于文人、学界人士的‘诗社’（或称‘书社’）中间，很少有职业艺人。……卫子弟书的曲词，一般很文雅，唱腔也多是纤柔委婉，舒缓悠扬的。^③

诸如此类的信息有许多，遗憾的是这些都只是提及，并未进行详细的说明与

^① 中国大百科全书总编辑委员会《戏曲 曲艺》编辑委员会·中国大百科全书出版社编辑部编：《中国大百科全书·戏曲 曲艺》，中国大百科全书出版社，1983年8月。P619.

^② 《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·辽宁卷（下册）》，中国 ISBN 中心，2002年。p836-837.

^③ 《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·天津卷》，中国 ISBN 中心，1993年3月。p757.

考证。因此，在这一章节中，我们重点来考证子弟书音乐对后世音乐的影响，考虑到子弟书曲调和唱词两方面的因素，所以主要通过子弟书“同宗音乐”（曲调）和子弟书“同宗音乐文化”（曲词）两方面进行考证。考证范围如表1所示：

表1 清代子弟书曲调与曲词影响的考证范围

子弟书“同宗音乐” (曲调的影响)	子弟书“同宗音乐文化” (曲词的影响)
天津卫子弟书	京韵大鼓
石韵书	东北大鼓
硬书	
东城调	
南城调	
慢西城 双高调	

第一节 曲调的影响

本节主要通过对文献等记载中与清代子弟书音乐相关联的几种说唱音乐，来考证子弟书音乐曲调方面的影响。

一、天津卫子弟书

天津卫子弟书，简称卫子弟书。《中国曲艺音乐集成·天津卷》记：

它从北京的子弟书西城调（又称“西韵”）衍变而来，多流传于文人、学界人士的“诗社”（或称“书社”）中间，很少有职业艺人。

……

卫子弟书的曲目，据说短篇的“诗篇”多为天津本地文人所作；大段的“正书”多为子弟书的传统曲目，如《长坂坡》、《露泪缘》、《全德报》等，均为清代子弟书曲词名作家罗松窗、韩小窗的作品。^①

^① 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·天津卷》，北京：中国 ISBN 中心，1993年12月。p757.

本文第一章中曾提到过卫子弟书现存有四份曲谱和两份录音，曲谱分别是：《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》、《长坂坡》，录音则是刘吉典先生自弹自唱的《十八半诗篇》和《秋景黄花诗篇》。近年来，有学者称卫子弟书“‘正书’已经绝响多年，如今传下来的仅是几段‘诗篇’”^①，这种说法显然是错误的。因为在这四份现存曲谱中，《长坂坡》即为“正书”，并且是清代子弟书曲词名作家韩小窗的作品。

从文本上来看，《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》三首应该“多为天津本地文人所作”，这三首曲词都不乏一些文学趣味，如《十八半诗篇》以相思为主题，透过十八个“半”字所描绘的景象，形象地表现了“佳人”的相思之苦。《秋景黄花诗篇》运用了“顶针”的修辞方式，再现了秋季的一番景象。

《八和诗篇》则是通过八种“和”来表现了天、地、人的“和谐”之情。现将这三份曲词呈示如下：

《十八半诗篇》

佳人半夜伴孤灯，半思半想半伤情。
半入罗帏半倚绣枕，半掩纱窗半卷帘。
半天星斗半明亮，半轮明月半云蒙。
半咬银牙半含泪眼，泪珠儿湿透了半新半旧半幅红绡。

《秋景黄花诗篇》

秋景黄花雨露寒，寒蛩窗外扰人眠。
眠听嘹唳孤飞雁，雁过南楼霜满天，
天寒喜放篱边菊，菊正黄时月又圆，
圆月当头杯在手，手擎美酒醉花前。

《秋景黄花诗篇》 原词

秋景黄花雨露寒，寒虫窗外起沉眠。
眠听唳唳孤飞雁，雁过南楼霜满天。
天香到处飘金桂，桂子中秋赏月圆。
圆月不离杯在手，手擎琼浆醉花前。

《八和诗篇》

天地相和百草生，君臣相和定太平。
父子相和鱼帮水，弟兄相和同受荣。
妯娌相和家不散，姑嫂相和永不争。
夫妻相和同到老，亲朋相和情感情。

^① 万晶晶：《京津票房中的“子弟书”音乐寻踪》，《天津音乐学院学报》，2011年第2期。p19.

《长坂坡》子弟书又名《长坂坡救主》、《靡氏托孤》，作者韩小窗，关于《长坂坡》子弟书的著录情况，傅惜华先生在《子弟书总目》中提到：

长坂坡二回

韩小窗作。百本張子弟書目錄著錄；注云：【救阿斗。苦。二回。八佰。】別墅堂子弟書目錄亦著錄，書價作【七佰二】。中國俗曲總目稿頁一六三著錄。集錦書目第三句曰：【轉過了長坂坡見前來至蜈蚣嶺。】此書別題靡氏托孤，見下文。清刻本，傅惜華藏。洗俗齋鈔本，不分回，馬彥祥藏。舊鈔本，程硯秋藏。清鈔本，李嘯倉藏。鈔本，北京圖書館藏。鈔本，前中央研究院藏，已毀。^①

现存卫子弟书《长坂坡》曲谱为第一回，主要描述了刘备在投奔江陵途中，遭遇了追兵，在战场上君臣失散，靡氏夫人被箭伤，怀揣着阿斗，昏厥在草地上。靡氏夫人苏醒后，看着小阿斗，想到甘氏夫人、刘皇叔君臣以及自己的处境，又忽见草地上有贼兵，便怀抱着阿斗挣扎着走到黄土墙边井台儿上，就在这千钧一发之际，忽听一声喊，赵子龙将出现。第一回一共九落，其中第一落为诗篇，前七落的文字内容，我们曾在第二章第一节中呈示过，可资参考。

对这四篇工尺谱进行音乐形态上的分析，分析结果如表 2 所示：

表 2 天津卫子弟书《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》、《长坂坡》工尺谱分析

	《十八半诗篇》	《秋景黄花诗篇》	《八和诗篇》	《长坂坡》
音域	G—g ¹	G—e ¹	G—g ¹	G—g ¹
落音	徵	徵	徵	宫
字数	66	56	56	814
音符数	273	220	254	2611
拍号	一板三眼	一板三眼	一板三眼	一板三眼+一板一眼
定弦	越调弦 (1̣ 5̣ 1̣)			
调式	G 徵清乐七声	G 徵清乐七声	G 徵清乐七声	C 宫清乐七声
调号	工尺谱无，简谱 D	工尺谱无，简谱 D	工尺谱无，简谱无	工尺谱无，简谱 D

注：分析仅限于演唱部分，不包含“过门”。

需要说明的是，上表“音域”一栏，是按照 C 调进行的标注，因为在这四份卫子弟书工尺谱中并没有调号标记，在刘吉典先生早期发表的卫子弟书“诗篇”简谱中也未标明调号，但其后出版的《中国曲艺音乐集成·天津卷》将这四份曲

^① 傅惜华：《子弟书总目》，上海文艺联合出版社，1954年6月。p63-64.

谱统一标记为D调。此外，卫子弟书四份工尺谱与简谱之间个别地方存有差异，在简谱中多了一些音符和倚音等装饰音，如《十八半诗篇》第一句中的“人”字，工尺谱为“上、上、合”，即“1 1 5̣”，但在简谱中却成了“1 2 5̣”，“半”、“孤”、“灯”等字在简谱中都增加了倚音，这与作者的演唱、记谱习惯以及方言都有所联系，为了更贴近原谱，我们的分析主要参照四份工尺谱进行。

通过表 2，可以得出这四份卫子弟书曲谱的音域基本上都在两个八度内，整体音域较低，除去《八和诗篇》，其它三份曲谱比《藏舟》、《鹊桥密誓》、《青楼遗恨》的最低音“g”还要低一个八度。在音符方面，三首“诗篇”比“正书”《长坂坡》对应音符要多。拍号方面，都为 4/4 拍，只是《长坂坡》前七落为 4/4，后三落为 2/4。调式方面，四首都是清乐七声调式，偏音“4”和偏音“7”的出现增加了旋律中半音关系和三整音关系的出现，在这四份曲谱中，偏音出现频率都较低，尤其是偏音“4”。落音方面，前三首都落“g”，《长坂坡》落“c”。在节奏型的使用方面上，四首曲谱相对较简单，没有出现特别复杂的节奏型。较常使用的节奏型有以下三种：



在旋律进行方面，主要是大二度、小三度、大三度、纯四度、纯五度、小六度几种进行方式。上文曾提到过：“卫子弟书是从北京的子弟书“西城调”衍变而来的”，如此，卫子弟书与京“西韵”子弟书存有一定的渊源关系。我们在前几个章节所分析的京子弟书曲谱都应该属于“西韵”子弟书的作品，将卫子弟书与京子弟书现存曲谱进行乐音组合上的比较，以考证它们间的渊源关系。因考虑到“诗篇”和“正文”两方面因素，所以下面我们以《十八半诗篇》和《长坂坡》第二落为例进行对比、分析。需要说明的是，为了便于与子弟书曲谱相比较，我们也按照分析京子弟书曲谱时的方法进行，将卫子弟书工尺谱译为简谱，只保留用于说唱的音符，不记“过门”和节奏。分析结果如下：

《十八半诗篇》卫子弟书曲谱共 66 个字，273 个音符。旋律进行以大二度进行为主，小三度、大三度、纯四度、纯五度、小六度进行为辅，无大六度旋律进行。

在曲谱中，除去二度旋律关系，小三度旋律关系出现频率最高，共出现 55

次，主要是“6̣ 1̣”、“3̣ 5̣”、“2̣ 4̣”三种形式，包括上、下行，其中，“2̣ 4̣”仅出现2次。小三度旋律关系多贯穿在曲谱字首、字中、字尾。

大三度旋律关系仅出现3次，且只有“3 1”一种组合方式，都出现在字中。

纯四度旋律关系共出现10次，主要有“1 5”、“2 6”两种组合方式，前者上、下行都有，后者只有下行。出现在字首、字中、字尾，以字中、字尾居多。

纯五度旋律关系仅出现了1次，仅有“6 3”一种组合方式，其对应的文字仅有这两个音符。

小六度旋律关系共出现5次，仅有“1 3”一种组合方式，都出现在字首。

此外，《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》三首曲谱结尾十分相似。（谱例1）

谱例 1

《十八半诗篇》结尾：



《秋景黄花诗篇》结尾：



《八和诗篇》结尾：



《长坂坡·第二落》卫子弟书曲谱属于文字中的“正文”部分，共有 87 个字，对应 263 个音符。旋律进行以大二度进行为主，小三度、大三度、纯四度、小六度、大六度为辅。无纯五度旋律进行。

在该曲谱中，小三度旋律关系依然是继大二度进行旋律之后出现频率最多的旋律进行关系，共出现 51 次，主要有“ $\dot{6} \ 1$ ”、“ $\dot{3} \ \dot{5}$ ”两种形式，包括上下行，贯穿在曲谱字首、字中、字尾。

大三度旋律关系仅出现 2 次，只有“ $\dot{5} \ \dot{7}$ ”一种组合方式，包含上、下行，出现在字中。

纯四度旋律关系共出现 12 次，主要有“ $1 \ \dot{5}$ ”、“ $2 \ \dot{6}$ ”、“ $2 \ 5$ ”、“ $\dot{6} \ \dot{3}$ ”四种形式，多出现在字首和字中。

小六度旋律关系共出现 9 次，仅有“ $1 \ \dot{3}$ ”一种组合方式，同样都出现在字首。

大六度旋律关系仅出现了 1 次，只有“ $\dot{5} \ 3$ ”一种组合方式，出现在字中。

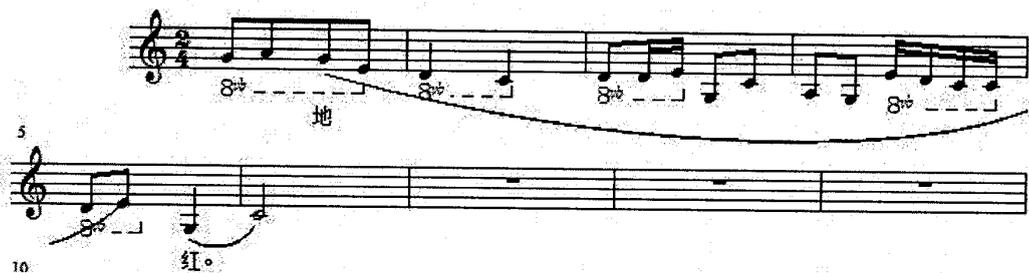
关于《长坂坡》卫子弟书每落的结尾，我们在第二章节中曾进行过对比，除了这七落结尾十分相似之外，与《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》的结尾也都互为相似。如此看来，这应该是卫子弟书音乐结尾时的一种固定模式。此外，《长坂坡》曲谱的后三落转为一板一眼的板式，这三落统一称为“忙子”，它们预示着故事情节即将进入高潮。在音乐上，它们也有相似之处。较多使用“ $5 \ 3 \ 2$ ”旋律组合，结尾也十分相似（谱例 2）。

谱例 2

第一“忙子”结尾：



第二“忙子”结尾：



第三“忙子”结尾：



关于卫子弟书《长坂坡》曲谱中一板一眼的“忙子”，因现存京子弟书曲谱中无板眼标记，所以我们无从判断它真正的来源。如今看来，这一音乐形式倒是与单弦牌子曲有些许相同，单弦牌子曲是由若干个曲牌子组合而成，每个牌子都有自己的特点与用途，不同的牌子适用于不同的音乐类型和表达方式，一般在故事情节进入高潮或结束时都会使用【流水板】，【流水板】原为“联珠快书”中的一个板式，通常为2/4拍，有将全曲推向高潮的作用。单弦牌子曲产生于光绪年间，联珠快书产生于道、咸年间，京子弟书产生于乾隆年间，天津卫子弟书产生于同、光年间，单弦牌子曲中的“流水板”来自于联珠快书，天津卫子弟书渊源于京子弟书，那么，在此之后四者之间是否又发生了某种变化？这些无法确定的因素，使得我们目前无法做出准确的判断。

通过以上分析，可以得出天津卫子弟书在音乐上与京“西韵”子弟书是有一定联系的，是在其曲调的基础上发展而成的。一字多腔的曲谱，二度式的旋律进行，小三度、纯四度、纯五度旋律关系的使用，低沉迂回的曲式风格，固定的结尾模式都继承于京子弟书音乐，而偏音“4”的出现，小六度式的进行旋律都是卫子弟书新的发展。同时，在卫子弟书中还伴随有天津方言的出现，其中最明显的是阴平字低唱，如《秋景黄花诗篇》中的“花”、“窗”、“听”、“飞”等字。（谱

例 3)

谱例 3

The image displays four staves of musical notation in a 2/4 time signature, each with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyric '花' (flower) under a note. The second staff has '窗' (window) under a note, with '8#' and a slur indicating an octave rise. The third staff has '听' (listen) under a note. The fourth staff has '飞' (fly) under a note.

可以说,《十八半诗篇》、《秋景黄花诗篇》、《八和诗篇》以及《长坂坡》四份曲谱基本上把清末以来流传在天津的子弟书“西韵”声腔大体上记录下来,尽管这不是京子弟书的原韵,但它总归还是从京子弟书发展演变而来的,两者之间存有一些共同之处。

二、石韵书

石韵书,又称石派书、石韵,创始人有道、光年间的说书艺人——石玉昆。他擅长演唱西韵子弟书,并从西韵子弟书中分化出一种“石派书”,以“巧腔”取胜。石玉昆不仅擅于弹唱,而且还编写了长篇评书《龙图公案》,并亲自进行说唱,深受市民欢迎。现单弦牌子曲中保存有“石韵”曲牌。

子弟书《评昆论》中记述了石玉昆演出时的盛况：

高抬声价本超群，压倒江湖无业民。
惊动公卿夸绝调，流传市井效眉颦。
编来宋代包公案，成就当时石玉昆。
是谁拜赠先生号？直比谈经绛帐人。

……

曾到过关闭多年杂耍馆，红牌斜挑破园门。
多人出入如蜂拥，我暗猜疑听书何故往来频。
进园门一望院中车卸满，到棚内遍观茶座过千人。

……

安场已毕先生才上，好些个阔家恭维如见大宾。
他不过流水腰一咧嘴，这光辉巴结不上是远层儿人。
恨不能进身承受先生宠，意欣欣替他得意自己也提神。
只见他款定三弦如施号令，满堂中万籁俱寂鸦雀无闻。
但显他指法玲珑嗓音嘹亮，形容潇洒字句清新。
令诸公一句一夸一字一赞，众心同悦众口同音。^①

通过子弟书《评昆论》可见当时人们对石玉昆先生的喜爱和追捧，他“惊动公卿”、“流传市井”，以至于“曾关闭多年的杂耍馆”“多人出入如蜂拥”、“茶座过千人”；他“款定三弦如施号令”便使得全场“万籁俱寂鸦雀无闻”；他“指法玲珑”、“嗓音嘹亮”、“形容潇洒”、“字句清新”，令诸公“一句一夸”、“一字一赞”、“众心同悦”、“众口同音”。

关于石玉昆，《道咸以来朝野杂记》中记：

道光朝有石玉崑者，說三俠五義最有名，此單弦之祖也。貴月山尚書慶嘗以柳敬亭比之。後來之隨緣樂，本名司瑞軒，非替者。名尤著，說唱諸書，借題諷世，笑話百出，每出演景泰、泰華諸園，能闐動九城。近年著名之德壽山，即其支流也。光緒十幾年，此人尚在。^②

在这段叙述中作者将石玉昆视为“单弦之祖”，但通过各种史料的记载可知单弦的创始之人并非石玉昆，而是随缘乐——司瑞轩，他在创造单弦牌子曲时，曾将石韵书作为一个曲牌收入其中，简称“石韵”。

《中国曲艺志·北京卷》记：

^① 北京市民族古籍整理出版规划小组辑校：《清蒙古王府藏子弟书》，国际文化出版公司，1994年8月。p49-50。

^② （清）崇彝：《道咸以来朝野杂记》，北京古籍出版社，1982年1月。p9。

石玉昆（约 1797-约 1871）子弟书艺人，说书艺人。字振之，又称文光楼主，天津人，满族。

……

石玉昆原来是唱子弟书的。道光末年之前子弟书在北京几乎已无人演唱。石玉昆用以演唱《包公案》的，不是原子弟书形式，所创新腔，人称“石派书”、“石韵”，或径称“石玉昆”。这种唱腔，以唱为主，间插说白，带说带唱，犹存宋元词话遗风。后来这种“石韵”并入单弦牌子曲，成为单弦的一个曲牌。据德寿山留下的口碑资料称，石韵是石玉昆根据“硬书”所创始的说唱形式，又称石韵硬书，为当时的士大夫所喜爱。到道光末，已无专业唱石韵者。清代单弦创始人随缘乐和清末民初京韵大鼓名家刘宝全都跟石玉昆的马姓门婿学过石韵。自随缘乐以下，数代单弦名家多会唱石韵这个曲牌。^①

这段叙述告诉我们，石玉昆原为说唱子弟书的艺人，后来创制了新腔——“石派书”，文中专门强调石韵书“不是原子弟书形式”。关于“硬书”，我们在下文进行说明。

在演唱方面，石韵书是“矮弦高唱”，弦子要比唱腔矮四或八度。另一方面，记载中的子弟书一直是“有唱无白”的说唱形式，而石韵书唱腔则“以唱为主”、“间插说白”、“带说带唱”，可见石韵书是有别于子弟书的一种说唱形式。从文本上来看，石韵书也不同于子弟书，它并没有沿习子弟书的创作体制或直接使用其作品进行说唱。石玉昆自编自唱“《龙图公案》，经人记录、整理，分别成为章回小说《龙图耳录》和《三侠五义》（原名《忠烈侠义传》，别名《七侠五义》），后者被誉为侠义公案小说中的压卷之作”^②。保存下来的石韵书曲词有《拷御》、《盘盒》、《救生》等 50 种，《青石山》、《风波亭》等数种。现存单弦牌子曲中的“石韵”大都是演唱赋赞类唱词的唱腔，在当时北京流行有一句这样的歇后语：“石玉昆的书——你净是赞儿啊”，形象地说明了石韵书中多赋赞的特点。石韵书每两句落辙押韵。此外，赋赞类的石韵书曲词大量连续使用的“三字句”。可见石韵书不论是从音乐还是文本上都有别于子弟书，但是，1956 年由中央音乐学院民族音乐研究所编的《单弦牌子曲资料集》一书中收录了一首《石韵》曲谱，并且标注道：

^① 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，北京：中国 ISBN 中心，1999 年 9 月。p654-655.

^② 马良春，李福田（总主编）：《中国文学大辞典》第三卷，天津：天津人民出版社，1991 年 10 月。p1393.

“石韻”原名“西韻”，出於北京之“子弟書”，“子弟書”原分“東城調”與“西城調”，“西韻”即出於“西城調”；又因石玉崑以唱“西韻”著稱，所以人們又改稱“西韻”為“石韻”。^①

这首曲谱选自“赵五娘”，由程树堂（1910-1951年）演唱，文彦记谱（见附录二）。“赵五娘”是元末南戏《琵琶记》中塑造的人物，现存子弟书中有关“赵五娘”的曲本有《赵五娘吃糠》、《五娘哭墓》、《廊会》、《五娘行路》等。这篇《石韵》主要描述了五娘思念丈夫蔡郎时的凄凉之情，与以上四篇子弟书的文本内容都不相同。在曲本的创作上，这篇《石韵》也十分不同于子弟书的创作体制，它使用了赋赞手法，文中出现了大量的“三字句”。每个句号处落辙押韵，落江阳辙。现将其曲词抄录于下，以供参考。

空惆悵，賢惠的五娘，淚流臉上。想蔡郎，我們兩月新婚，轉瞬天各一方。我二人，真是伉儷美滿，天配鶯鳳。實指望，比翼鳥，雙飛雙宿，地久天長。到如今，東西勞燕，怎不令人心傷？悲往事，更淒涼。夜深私語，在那紅羅帳；繡衾溫暖，若交頸鴛鴦。想蜜月，長嫌夜短；到今宵，竟恨更長。更那堪，是有懷不寐，徹夜思量？至使今鳳雙鴛孤，再與誰訴衷腸？果然是相思兩地，一樣的淒涼。信不來，魚沉雁杳；又不見他還鄉。叫你妻，時刻盼念，挂肚牽腸。

怎禁這，迢迢良夜，房兒內，觸目心傷。殘棚上，蜘蛛結網就在破壁上；因房漏，雨痕滿牆。午夜風，吹得枯竹，影兒搖搖，在那窗兒上晃。助淒涼，在梧桐缺處，閃出慘淡淡的月光，照滿奴家我的幽窗。竟怨那，畫眉人遠；空縈念，傅粉何郎。窗台上，灰塵滿；昏暗暗，鶯鏡無光。欲簪環，攏篋狼藉，在那鏡台上。鉛華厭抹，那還聞，脂粉之香？您猜想，想必是，久未臨鶯鏡，竟然懶去梳妝。寂寞空閨，燈兒半暗；西風入骨，似箭穿窗。淒涼人，當此淒涼景況；不斷腸，你想怎能不斷腸？

這佳人，銷魂不語心頹喪。可憐他，冷清清，孤單單，悶悠悠，惆悵悵，甚心傷；倦伏在榻上，夢赴黃梁。^②

程树堂自幼受家庭影响，酷爱曲艺，15岁便登台演出京韵大鼓、联珠快书。他专门研究曲词，创作作品有京韵大鼓《挑滑车》、单弦《赵五娘》、《过雪山》、《渡乌江》、《祥林嫂》、《女儿英雄王桂香》等。1950年5月，杨荫浏、曹安和、祖文彦开始对单弦曲艺名家如曹宝禄、荣剑尘、石慧儒、常澍田、程树堂、白凤岩等进行录音和采访。在这次录音和采访中，程树堂录制了时长23分钟的《霸王别姬》、7分30秒的《石韵》等曲目。1951年初，程树堂作为弦师与一批艺人

^① 中央音乐学院民族音乐研究所编：《单弦牌子曲资料集》，北京：音乐出版社，1956年3月。p89。

^② 中央音乐学院民族音乐研究所编：《单弦牌子曲资料集》，北京：音乐出版社，1956年3月。p89-93。

参加了第一届中国人民赴朝鲜慰问团，在一次演出中遭遇美机的轰炸，程树堂不幸牺牲，此前被记录下来的录音资料竟成了程树堂先生的绝响。

如果要证明石韵书与子弟书有无从属关系就必须要进行音乐形态上的分析，由于年代的关系，石玉昆先生本人演唱的石韵并未保留至今天，现在我们所听到的“石韵”基本上都是被收录在单弦牌子曲中的曲牌【石韵】，它经过历代说书艺人的传唱，到今天的也应该是几经变化了的【石韵】了。在上文中曾提到京韵大鼓名家刘宝全和单弦创始人司瑞轩都曾跟石玉昆的马姓门婿学过石韵。相关记载为：

鼓界大王刘宝全除了演唱京韵大鼓之外，还有被人们称之为“三绝”的技艺，即弹琵琶唱【石韵】和唱【马头调】。

……

刘宝全考虑到：一来，石韵的曲调非常丰富，可以吸收进大鼓中，增强大鼓的表现力；二来，石韵又称京子弟，吐字发音比较考究，是标准的京调，可以纠正自己语音不纯的毛病。于是，他以艺换艺，向石玉昆的门婿马氏学唱石韵，前后共学会了五段。

……

司瑞轩曾说过，他写曲词，不是曲词跟着牌子走，而是按故事的内容去选择牌子。昆高腔的曲调庄严典雅，不适合通俗的曲词，不能为了使用这种曲调，把曲词都写成像八股文章似的，只有那些老夫子爱听。他写的曲词要让贩夫走卒也能听得懂，高人雅士听着也有趣。因此，他吸收了【怯大鼓】、【怯快书】等粗野的曲调，同时又吸收了【石韵】、【硬书】、【四板腔】等细腻曲调，……司瑞轩曾向石玉昆的门婿马姓学过石韵，并把它化成单弦牌子曲的一个牌子。当时有人讥笑他的单弦牌子曲不如石韵高雅，他说，石先生由于曲高，所以才和寡；他正是由于曲不高，所以才和不寡。^①

白奉霖先生在《单弦音乐欣赏漫谈》中也曾提到：

昔日“京韵鼓王”刘宝全演唱的【石韵】颇得真传，有一绝之称。刘学【石韵】是以教石玉昆先生的外岁女弹琵琶为交换条件，向石的女婿学来的。后来“单弦大王”德寿山及常澍田等都向刘宝全请教过【石韵】的曲调和唱法。刘宝全的弟子谭凤元、韩德荣更受到亲传。

谭凤元演唱【石韵】有独到之处，但这曲调已是几经发展。韩德荣防唱石玉昆的小段《十二元辰》和《三侠五义》中的片段为刘宝全所授。从曲谱上可以看到曲调、过板和结尾，都和单弦中的【石韵】有所不同。^②

^① 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，北京：中国ISBN中心，1999年9月。P579-580。p659.

^② 白奉霖：《单弦音乐欣赏漫谈》，北京：人民音乐出版社，1999年3月。p415-416.

由此得知，石玉昆的马姓门婿以及刘宝全先生演唱的石韵应该是继石玉昆先生之后第二、三代的传声，可惜的是，这两位先生演唱的石韵也未曾留下任何音响资料。要想研究石韵声腔，就只能继续在刘宝全先生所传弟子中寻找，白奉霖先生提到了刘宝全的弟子谭凤元和韩德荣。在此需要说明的是，每一位自成一派的曲艺名家都不会固守前人的传统，他们在继承前人的同时逐渐加入一些个人的创作和演唱风格。

谭凤元是“谭”派单弦的创始人，他擅长演唱“石韵书”、“硬书”、“黄鹂调”等难度较高的曲调，今天保留下来的谭先生演唱的石韵书较有代表性的曲目是《打渔杀家》，《北京地区曲艺资料汇编》第一辑中提到：

当时邀请堂会的人多半是内行，有个听主名叫溥叔明，很欣赏谭凤元的演唱，并且为谭凤元写了《孔雀东南飞》、《打渔杀家》、《花木兰》等曲目，经谭凤元精心地创腔演唱，已成了谭凤元的代表曲目。^①

白奉霖先生《单弦音乐欣赏漫谈》一书中收录了谭凤元先生演唱的《石韵·打渔杀家》的曲谱。曲词如下：

当时下，恰正是，云淡风柔澄波激滟，父女们，收拾那渔具来至在江边。在那枯柳根解下了缆，点长篙离了岸。款乃声群毳惊散，刷拉拉在这芦苇的丛（啊）中荡出一只小小的渔船。萧老翁，他的精神饱满，白发髯，草帽圈，布短衣（呀），他那袖儿高挽。白足芒鞋在船头上站，一阵阵，江风儿吹动疏落落的白髯。

桂英女，秀丽天然，杨柳眉，芙蓉面，卸脂粉，摒钗环，用青绡帕乌云半掩，无意儿把那不知名的鲜花乱插在鬓边。体轻（啊）盈，态蹁跹，窈妃洛浦，游女汉川。木兰浆（啊），他把澄波泛，荡悠悠，轻摇那玉臂，斜靠着船舷。

正是那，秋气爽，好江天。白平舟，丹枫岸，斜阳里，绿水前，飘飘白发，婀娜红颜，真似一株那偃蹇的苍（啊）松，衬着一朵绽放的娇连。当此时，风光晚，晚霞红（啊）把那江波染，远近沙沙，落满了衡阳雁，望江村一抹寒烟。在斜阳落处，隐约约，蔚蓝的天际有无数青山。西武昌，城楼隐现，东夏口，点点归（呀）帆。那寒烟外，衰草间，古今来（呀），真是几经争战，只有那长江水是滚滚翻翻。淘尽了多少英雄，它依然是不舍昼夜（这不）流向（那）东南。他父女们自在逍遥，无拘无束，放荡行（啊）闲且乐安然。^②

韩德荣出生于曲艺世家，自幼拜刘宝全为师，得到了刘宝全的悉心传授，后

^① 卢肃（主编）：《北京地区曲艺资料汇编》第一辑，中国曲艺音乐集成·北京卷编辑部，1987年5月。p79.

^② 白奉霖：《单弦音乐欣赏漫谈》，北京：人民音乐出版社，1999年3月。p417-429.

为刘先生担任四胡伴奏，刘宝全称其为“小胡琴王”。后来，刘宝全与弦师王文川分手，韩德荣为刘先生担任三弦伴奏，直到刘宝全谢世。作为刘先生的弦师和弟子，韩德福在整日伴随在刘先生身边，长此以往，耳熏目染，必然会得到刘先生的亲传。韩德荣演唱的石韵《十二元辰》和《三侠五义》都出自石玉昆先生的作品。因此，韩德荣演唱的石韵应该更贴近“石韵”原有声腔。庆幸的是，白奉霖先生的著作中收录有韩德荣演唱的选自《三侠五义·拷打寇珠》的“石韵”片断（见附录二），这份曲谱虽然不长，但却为我们的分析、研究提供了宝贵的资料。《拷打寇珠》的故事情节出自《三侠五义·狸猫换太子》，这份曲词不长，落辙归韵也不明显，与赋赞类的石韵书曲词相比，这一段的文字描写更加直白。曲词如下：

陈伴伴，事出无奈，奉了刘娘娘的命，假意含嗔来质问。说寇官人，这里边若有我陈琳你只管言。寇承玉，吁吁喘，口中言，尊伴伴，你把手中的板尽力搨，只叫奴一死，公公啊大事全完。^①

对于“石韵书”声腔与“西韵”子弟书关系的研究，经过一番梳理，我们最终选择韩德荣先生演唱的《石韵》（选自《三侠五义·拷打寇珠》）、程树堂先生演唱的《石韵》（选自“赵五娘”）以及谭凤元先生演唱的《石韵》（选自《打渔杀家》）三首进行分析。虽然程树堂先生演唱的《石韵》很有可能出自于自己创作的单弦《赵五娘》，但是考虑到该曲谱下方的注释，故此将其作为音乐分析的对象之一，以待考证。而谭凤元先生所演唱的石韵虽是“几经发展”，仍将其列为分析对象，因为现在北京会演唱“石韵”的曲艺家或艺人很少，有些更是“几经发展的发展”，笔者在单弦老艺人——李家康先生处，曾听到先生演唱的《打渔杀家》，正是谭凤元先生的版本，据李家康老师所言，现在北京也就仅有几位老先生能唱这首“石韵”了。这使笔者感到些许的凄凉，也许，过不了几年，这首石韵也要无人问津了。

首先，对这三份曲谱进行整体上的音乐分析，结果如下：

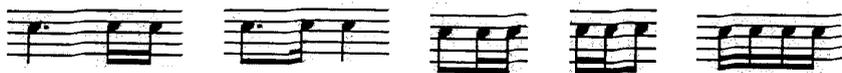
^① 白奉霖：《单弦音乐欣赏漫谈》，北京：人民音乐出版社，1999年3月。p429-432.

表3 石韵书曲谱分析

	程树堂：《石韵》 选自赵五娘	韩德荣：《石韵》 选自《三侠五义·拷打寇珠》	谭凤元：《石韵》 选自《打渔杀家》
音域	${}^{\sharp}f-e^2$	A-a ¹	A- ^b b ¹
落音	角	角	角
字数	379	70	373
音符数	556	168	864
拍号	一板一眼 (个别小节为一板二眼)	一板一眼	一板一眼
定弦	2 6 2	1 5 1	5 2 5
调式	B角清乐七声	E角六声加变宫	D角清乐七声
调号	G	无	^b B

注：分析仅限于演唱部分，不包含“过门”。

在下面的分析中，我们将上述三份曲谱依次简称为《赵五娘》、《拷打寇珠》和《打渔杀家》。音域方面，除《拷打寇珠》曲谱无调号标记，我们以C调进行标注外，其余两首都按照各自的调号进行实际音高的标记，这三首曲谱音域基本上都是两个八度，《赵五娘》的音域整体上高于其它两首，《拷打寇珠》与《打渔杀家》使用音域较相似；落音方面，三首都落在“角”音上；调式方面，《拷打寇珠》为六声调式加变宫，这一点与现存子弟书曲谱相同，其余两首“石韵”都为清乐七声调式。拍号方面，《赵五娘》曲谱以“一板一眼”为主，不时会夹杂有“一板二眼”的拍号，《拷打寇珠》和《打渔杀家》都为“一板一眼”；在节奏型的使用方面，三首曲谱各不相同，《赵五娘》曲谱主要使用以下节奏型：



《拷打寇珠》曲谱的节奏型较为简单，基本上是一字一音，主要有：



《打渔杀家》曲谱的节奏型也较为简单，主要有：



旋律方面，这三首曲谱都没有子弟书“一字多音”的特点；偏音使用方面，《赵五娘》和《打渔杀家》出现了“清角”和“变宫”，《拷打寇珠》出现了“变宫”，在使用上，三首曲谱似乎都没有特意减少或避免偏音的使用，尤其是《打渔杀家》曲谱中的“变宫”出现频率极高，并且经常会在“板”音上出现。此外，在《打渔杀家》曲谱中出现有一组相同的旋律。（谱例4）

谱例4

至 在 江

落 的 白

靠 着 船

数 的 青



在旋律进行方面，三首曲谱并没有以二度进行为主，而是较多使用小三和纯四的旋律进行，此外，在《拷打寇珠》和《打渔杀家》两份曲谱中还都出现了小七度的旋律进行；在《赵五娘》曲谱中出现了说的成份；在《打渔杀家》曲谱中出现了“啊”、“呀”、“那”等衬词。

通过分析、对比，不论是曲词还是曲谱，这三份石韵书都不同于“西韵”子弟书。笔者认为，人们之所以会将石韵书与子弟书相联系，原因主要有以下三点：

1. 石玉昆先生曾经是子弟书说唱艺人；
2. 两种曲艺称谓上的混淆；
3. 石韵书曲调的盛行，子弟书曲调的消失，流传中的以讹传讹；

上文文献中曾提到石玉昆先生原为子弟书艺人，因幼年在礼王府内书房当差，伺候礼亲王昭槿，受其影响积累下许多知识，后更新曲目、自编自演了《龙图公案》，虽然这已经“不是原子弟书形式”了，但由于他曾经作为子弟书艺人的身份，使得人们误解其是在子弟书基础上创造的石韵书。

子弟书分东、西二韵，而在民间，石韵书又有“西韵”或“西城调”之称，同样的称谓使二者有所混淆。单弦谭派创始人谭凤元先生曾提到过：

石韵书又叫西城调或西派，唱的时候，弦子比唱腔矮八度，说京剧术语，就是唱“调底儿”。如果作为杂牌子曲的一个牌子用，前后牌子，都是本调本腔，只有到了石韵书必须降弦才行。石韵书创始人是光绪年间的石玉昆，石玉昆是天津人，在北京做艺，久在礼王府供奉说书，家住西城，因此他创的腔调就叫了西城调或西派，人们为了纪念他，又把西派叫了石韵书。

.....

石韵也叫西派，前面已经说过，但西派不是“西韵”。乾隆年间，王廷绍搜集出版的《霓裳续谱》里，有西韵一种曲词，完全是抒情内容，这和石韵书以叙

事为主的内容是不相同的。^①

这段叙述中有一个小误区,《霓裳续谱》里仅有“西调”,并没有“西韵”,如我们之前提到的《瘦腰肢》便属于“西调”。那么,谭凤元先生此处所提的“西韵”到底是指“西韵”子弟书还是“西调”呢?“西派”、“西韵”、“西城调”三个称谓的出现属于历史遗留问题,因为仅在子弟书相关史料中就曾先后提到过“东、西两派(《书词绪论》、《金台杂俎》)”、“东、西二韵(《草珠一串》、《道咸以来朝野杂记》)”以及“东城调、西城调(《天咫偶闻》)”三种称谓。而在一些著作和老艺人的口述中也将“石韵书”称为“西城调”或“西派”,称谓上的混淆使人们对这二者形成了一定程度上的误解。

通过子弟书《评昆仑》,我们即可得知石韵书在当时的盛行,而子弟书曲调至光绪末年在北京几乎无人演唱,流传一百七十多年的子弟书逐渐退出历史舞台。面对子弟书遗失的曲调和日益流行的石韵书,人们误把其作为子弟书的支流,在流传中以讹传讹。

三、硬书

历代文献中,关于“硬书”的记载并不多,子弟书中有一部分作品被称为“硬书”,如《硬书郭子仪》、《硬书叹武侯》、《硬书观水》、《三战黄忠硬书》等。清朝黄辅臣父子擅长演唱硬书。《中国历代文化艺术名人大辞典》记:

黄辅臣(生卒年不详),清咸丰、同治年间艺人(一说为乾隆、嘉庆年间艺人)、双簧创始人。早年以说唱硬书著称。^②

关于“硬书”曲调的来源,主要有三种观点。第一种观点一是“硬书”即“琵琶调”;荣剑尘先生口述的《曲坛献艺六十年》中曾提到:

在单弦牌子曲里,除去一般常用曲牌之外,还有“硬书”和“西韵”这两个不常用的也是最难学的曲牌。“硬书”又名琵琶调,“西韵”又名石韵书。^③

^① 谭凤元(口述),金受申(记录整理):《单弦表演艺术》,收录于《单弦艺术经验谈》,中国曲艺出版社编辑部,北京:中国曲艺出版社,1982年12月。p42. p57.

^② 刘波(主编):《中国历代文化艺术名人大辞典》,北京:国际文化出版公司,1994年1月。p331.

^③ 荣剑尘(口述),王决(整理):《曲坛献艺六十年》,《单弦艺术经验谈》,中国曲艺出版社,1982年12

关于“琵琶调”，笔者没有检索和查阅到与“硬书”相关的信息。第二种观点是“硬书”源于“石韵书”；白奉霖《单弦音乐欣赏漫谈》提到：

【硬书】又名“石硬书”，传说是石玉昆所唱【石韵】的另一种曲调。……

【硬书】有东、西派之分，东城派以谭凤元先生为代表，西城派以阿鉴如、霍连仲等为正宗。……西派【硬书】曲谱即为霍、尹二位演唱的集成。东城派见枣核儿谭凤元唱《扫松下书》。^①

《中国曲艺志·北京卷》与上述观点恰恰相反，提出：

据德寿山留下的口碑资料称，石韵是石玉昆根据“硬书”所创始的说唱形式，又称石韵硬书，为当时的士大夫所喜爱。^②

第三种观点为日本学者波多野太郎认为“硬书”是“东韵”子弟书^③，认为“硬书”作品同“东韵”子弟书一样多“慷慨激昂”之作、“悲壮激越”之音。

“硬书”和“石韵书”一样，后都被作为曲牌收录在单弦牌子曲中。关于“硬书”的演唱曲目也极少，目前可知的，仅有《扫松下书》、《武判》、《伯牙摔琴》、《打皂分家》几首。现在北京很少能听到“硬书”的演唱了，包括80岁高龄的李家康老先生都是后来跟着录音机学唱的。《扫松下书》一曲分曲头、硬书、曲尾三部分，我们仅分析硬书部分。谭凤元在其口述的《单弦表演艺术》一书中附录有其演唱的《硬书·扫松下书》的曲谱（见附录二），同时，笔者在《中国曲艺志·北京卷》中也发现了《扫松下书》的曲谱，虽然这两首曲谱在记谱上有所不同，但还是较容易判断二者为同一首曲谱，此外，中央音乐学院民族音乐研究所编《单弦牌子曲资料集》也曾收录过《扫松下书》一曲，程树堂演唱，杨荫浏记谱，这份曲谱与谭凤元演唱版本曲调有些许不同。在白奉霖《单弦音乐欣赏漫谈》一书中收录有《硬书·打皂分家》一曲（见附录二），为“西派”硬书的代表作品，

下面主要选择谭凤元口述《单弦表演艺术》中的《扫松下书》和白奉霖《单

月。p8.

① 白奉霖：《单弦音乐欣赏漫谈》，北京：人民音乐出版社，1999年3月。p432.

② 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，北京：中国ISBN中心，1999年9月。p654-655.

③ 波多野太郎：《景印子弟书满汉兼蟹段儿——附解题识语校释》，横滨市立大学纪要（38），1967年。转引自郭晓婷：《清代子弟书界说》，《黑龙江民族丛刊》，2009年第4期。

弦音乐欣赏漫谈》中的《打皂分家》两首曲谱进行分析。这两首曲谱的曲词如下：

《扫松下书》“硬书”部分曲词：

俺老汉既为乡党，须当看又供米又供柴。不料那蔡家的哥嫂双辞世，赵五娘只身无依怎安排。欲葬双亲无钱钞，可怜她卖了头发买棺材，只落得一堆黄土在孤林外。你孩儿灭埋忘亲去不来，俺怎肯坐视孤坟绝祭祀，尽一尽故旧之交来扫荒苔。又则见淡淡的秋光飘飘败叶，好叫人泪洒长空怒满怀。^①

《扫松下书》讲述的是“赵五娘”中张广才的故事，在上文中我们曾提到子弟书中也有关于“赵五娘”的作品，但这首曲词并未出自子弟书。

《打皂分家》曲词：

自古道家有千口全凭一人主事，哪有你这乱语胡言你把礼仪忘。我三人同心合力把家园守份，娶你来家你就不良。终朝你吵来每日闹，一心要分这股子家当。从今后再要提分家的事，打你个落花流水满脸伤。说着恼来扬拳便打，大郎上前拉住二郎。哪有你这大伯儿就把小婶打，丑名儿传出天下扬。^②

从曲词来看，这两首“硬书”都较接近于子弟书曲词的创作体制，都是七到十几个字不等的上、下句结构，每两句落辙押韵，《扫松下书》为怀来辙，《打皂分家》为江阳辙。

音乐形态方面的分析，如表4所示：

表4 硬书《扫松下书》、《打皂分家》曲谱分析

	《扫松下书》	《打皂分家》
音域	g—g ²	a—g ²
落音	羽	徵
字数	118	119
音符数	443	347
拍号	一板一眼 (个别小节为一板二眼)	一板一眼
定弦	1 5 1	1 5 1
调式	A 羽清乐七声	G 徵清乐七声
调号	无	无

注：分析仅限于演唱部分，不包含“过门”。

^① 中国曲艺出版社编辑部：《单弦艺术经验谈》，北京：中国中国曲艺出版社，1982年12月。p102-105。

^② 白奉霖：《单弦音乐欣赏漫谈》，北京：人民音乐出版社，1999年3月。p433-436。

两首曲调都无调号标记，音域方面按照C调进行标记，这两首曲谱音域基本上都在两个八度以内；落音方面，《扫松下书》落在“羽”音上，《打皂分家》落“徵”音；调式方面，这两首曲谱都为清乐七声调式。拍号方面，两首曲谱都是“一板一眼”；在节奏型的使用方面，两首曲谱都较多使用以下两个节奏型：



此外，《扫松下书》还较常使用下述节奏型：



《打皂分家》较常使用下述节奏型：

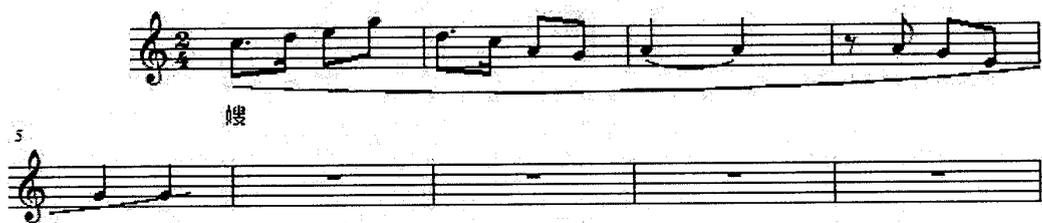


旋律方面，两首曲谱都不是二度进行为主，音域普遍高于现存子弟书工尺谱以及卫子弟书曲谱。在《扫松下书》曲谱中出现了两组相同的旋律组合（谱例5），这几处唱腔非常的高亢，也是全曲最高的旋律，听起来很有一种高腔的韵味，是硬书曲谱中较有代表性的唱腔。

谱例 5

第一组：





第二组:

须当看

5

又

双辞

5

世,

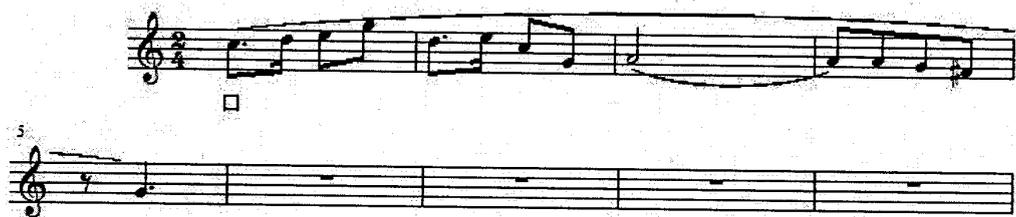
飘飘败

5

叶,

在《打皂分家》曲谱中有一句与《扫松下书》第一组旋律类似的唱腔。(参照谱例 6)

谱例 6



此外，在《打皂分家》曲谱中也有一组相同的旋律组合。（谱例 7）

谱例 7

全凭一人主

事,

把家园守

份,

扬拳便

打,

通过以上分析，我们至少可以得出《扫松下书》和《打皂分家》两首曲谱与“西韵”子弟书无关，无论是音域、拍号、调式还是旋律进行，两者联系不大。

不过，从曲谱分析中可以感受到《扫松下书》和《打皂分家》是两种不同类型的“硬书”。与石韵书相比，硬书的曲调更加高亢，在偏音的使用方面，硬书中的偏音出现极少，并且都是以经过音的形式出现，这一点也不同于石韵书。如今，只剩一种可能，即硬书与“东韵”子弟书有所关联。赵景深在《子弟书丛钞》序中曾提到：

乾嘉间百本张等书摊有抄本出售，售价低廉。情节悲壮的，还注明“苦”字；近于讽刺的，还注明“笑”字；英雄豪迈的，还注明“硬书”。听众大约先看了子弟书，再去听唱。^①

由此看来，硬书很有可能是东韵子弟书中的一种，只是现很难去证实，因为东韵子弟书曲调早已失传，也并且无曲谱资料，只凭一些文字概括，我们很难去下结论。

四、东城调

“东韵”子弟书在北京已经消失多年，《北京地区曲艺资料汇编》第一辑中曾记：

50年代由姜兰田录制的《古人名》、《连环计》等曲目，被称为‘东城调’，这也许就是‘子弟书’东城调的遗响。^②

关于姜兰田，《中国曲艺志·北京卷》写作“姜蓝田”，记：

姜蓝田（1893-1972）鼓曲演员，评书演员。北京人，满族，幼年患天花以致双目失明，其父在各王府、宅门当厨师，月入有余，为使他透名师学艺，不惜重金。……所擅长的曲艺形式有东城调、石韵书、京韵大鼓、北板大鼓、梅花大鼓、牌子曲、时调小曲等，弹唱俱佳。

……他曾在天津、东北的广播电台自弹自唱，用东城调形式播出《儿女英雄传》，用西城调形式播出《智化盗冠》。

……

姜蓝田所会曲种、曲目极多，尤其擅长东城调。中央人民广播电台存有他的《一至二十》、《连环计》等少数唱段录音。

^① 关德栋，周中明：《子弟书丛钞》上册，上海：上海古籍出版社，1984年12月。“《子弟书丛钞》序”p1.

^② 卢肃（主编）：《北京地区曲艺资料汇编》第一辑，中国曲艺音乐集成·北京卷编辑部，1987年5月。P65.

姜蓝田一生所收弟子有杨文泉、关文润、赵文波（赵俊良）等七人。^①

关于“东城调”，白奉霖老先生将其列为单弦牌子曲中“有名无曲谱的曲牌”，现在在北京早已无人能够演唱东城调，其唱腔已消失多年。关于东城调与东韵子弟书的关系，谭凤元先生曾提到过：

解放前，北京电台播送盲演员姜兰田唱的“东韵”，内容是蔓子活《儿女英雄传》，后来大家研究的结果，认为这也是“东派”，而不是东韵。^②

“蔓子活”是曲艺名词，北方许多曲艺曲种，如各种大鼓、评书等有许多专门说唱故事的长篇曲目，分为若干回目，而连续说唱长篇或中篇曲目就称为“蔓子活”。《儿女英雄传》是清代满族文学家文康的作品，是一部侠义言情小说，40回。

笔者在北京民间曲艺刊物《八角鼓讯》创刊人张卫东老师的帮助下，找到了姜兰田演唱东城调《罗成》（又名《一条大棒》）的录音，由于年代久远，录音不是很清晰，唱词尤其模糊，无法记录，笔者只能将其唱腔音调记录了下来（附录二）。这首东城调时长3分45秒，调式介于C调和 $\sharp C$ 调之间，我们将其记为C调，说唱部分的音域为 $c-c^2$ ，其中，高音do出现较少，落音为徵，调式为G徵清乐七声，旋律进行以二度、三度为主。该曲虽然不长，但说唱速度较快，唱腔也不同于石韵书和硬书。而关于姜兰田先生演唱的这首东城调是否是“东韵”子弟书，笔者持否定态度，因为根据姜兰田先生的生平，先生生于光绪末年，于宣统年间开始出入各王府和各宅门演出，而此时的子弟书已近衰亡，再加上一些新兴曲种在京、津两地盛行，如石韵书、京韵大鼓、单弦牌子曲、梅花大鼓等，子弟书逐渐退出历史舞台，姜兰田先生演唱的“东城调”应该就是和当时在民间流行的“西城调”、“南城调”、“北城调”相对应的另一种民间曲调。

^① 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，北京：中国ISBN中心，1999年9月。p690-691。

^② 谭凤元（口述），金受申（记录整理）：《单弦表演艺术》，收录于《单弦艺术经验谈》，中国曲艺出版社编辑部，北京：中国中国曲艺出版社，1982年12月。p57。

五、南城调

清同治年间，子弟书艺人郭栋效仿石玉昆自创“南城调”。于会泳《单弦牌子曲分析》记：

《南城调》也是北京四城调之一，属于《子弟书》范畴的俗曲，相传清代有一说唱《子弟书》的艺人郭栋，系北京南城人，别号醉郭。其嗓音低粗沙哑，因此便自创了一种适合其嗓音的唱腔，后即称为《南城调》，以区别于《东城》、《西城》两派。^①

在上述论述中，作者将“南城调”列入子弟书范畴，同时又提出郭栋为北京南城人，称其说唱唱腔为“南城调”，区别于东城调和西城调。在上文石韵书中提到石玉昆先生家住北京西城，故称石韵为西城调，如此，西城调和南城调都是以创腔者在北京城所住位置命名，那么，东城调是否也是如此而得名的呢？如果真是如此，这也将是区别于东、西韵子弟书的根据之一。

子弟书《郭栋儿》记：

生意应分雅与俗，雅俗同赏趣方足。
尖团清楚斯为正，韵调悠扬乃是书。
水浒里的歪枝儿旁岔儿生情趣，石玉昆的巧腔妙句儿有工夫。
近来有郭栋儿整本的毛包传，他算是顽笑中的另一途。
乐春芳是个说书的督会处，几年来或评或唱有多少江湖。

……

猛见了红笺报子写着个郭栋，这名号叫人辗转费踌躇。
赶着就花个茶资去听他一次，原来是车辙隔壁儿抹街的书。
双头人儿弦子弹的是南城调，羊叫唤拙气憋得脖子粗。
我从来见过说书的人不少，全不似这一个说书的过于脱俗。
上了场几句诗篇俗派的狠，粉红字不敢斟酌含里含糊。

……

又见他忽然说到唱篇儿上，冒猛的抬身把座位出。
揎拳将袖蹄儿瓜儿乱动，倒像是八根线儿提溜着他的手与足。
唱的是一蠢腔的流水板，随手是中把弦子手往下撙。
加带着一嘴的嘎什哈，说出来前言后语不相符。
而且是嘴脏惯把（娘）的儿带，书上的话关东字儿满嘟噜。

……

^① 于会泳：《单弦牌子曲分析》，上海音乐出版社，1958年7月。p396-397.

最可笑在座听书的多少位，静悄悄鸦雀无声咳嗽也无。
说书的见人爱听愈发得意，更把那丑态一托盘儿现出。
都夸是通情合理的真滋味，将古为今的好画图。
男妇老幼都能妆作，他比那相声儿更自有功夫。
冷不防说一句歇后语，招的那满座听书的笑个足。^①

这篇子弟书已然把郭栋当时说唱情形以及听众们的反映形象的描述了下来，在作者眼中生意场上的曲艺是有雅俗之分的，继“石玉崑的巧腔妙句”之后出现了擅长说唱《毛包传》的郭栋，“双头人儿弦子”，即一人伴奏一人说唱，上场先是诗篇“俗派的狠”，唱篇则又是唱的“一蠢腔的流水板”，“流水板”为连珠快书中的唱腔，在该文后部分作者说到郭栋的演唱“是矮调儿搭着连趟子嘴，又不似真讲力气高显臣的快书”。“嘎什哈”为满语，又称“嘎拉哈”，指猪、羊等动物后腿膝盖骨，此处应该是指郭栋的说唱夹杂有满语或满语音调。除此之外，郭栋在说唱中还有习惯加以较低俗的口头弹，曲词有较多的关东字。使作者“越听再也听不上，打心里一阵一阵的不舒服”，最使作者最不能理解的是满场听书的人是“鸦雀无声咳嗽也无”，郭栋见此“愈发得意”，劲头十足，男女老少都能扮演，比相声还有工夫，他时不时的说一句歇后语，便惹得听众们“笑个足”。作者对此评论说“虽则是随便消遣不干紧要，也必得沉重端方是江湖的正途”。“若叫我再费茶资又听一次，嘎呀呀阿弥陀佛我没这一段福”。在文章开始处，作者便指出这一演唱形式为南城调，并没有提及与子弟书的关系。而且从这一段段的评论中，可以看出作者对郭栋这一演唱形式的讥讽，同时我们也能感受到郭栋趋向于世俗化和通俗化的曲艺创作。

关于南城调与子弟书的关系，笔者认为二者是两种不同的曲艺，不论是腔调还是曲词既使在当时人们也将其视为一雅一俗。李家瑞《北平俗曲略》曾提到：

唱这子弟书最有名的是郭栋儿（即郭醉，陶然亭有墓），石玉崑（称石先生，以巧腔著），水浒王（善于带腔转调），王庆文（亦称王先生）等人，唱这种书的场所是拐棒楼、乐春芳等处。^②

如果真如李先生所言，以上几位说书艺人都曾是子弟书艺人的话，那么，他

^① 北京市民族古籍整理出版规划小组辑校：《清蒙古车王府藏子弟书》（上册），北京：国际文化出版公司出版，1994年8月。p45-46.

^② 李家瑞：《北平俗曲略》，北京：中国曲艺出版社，1988年9月。p18.

们在说唱子弟书后所创曲调被后人误以为是子弟书或其发展也是很有可能的。南城调现在作为曲牌被收录在单弦牌子曲中，被单弦吸收后的南城调唱腔有了很大的发展和变化，原南城调多演唱中短篇故事，现南城调多用以描述景物，唱腔也较简单。也正是由于南城调简单、通俗的曲调与唱词，使之于流传至今天。现在在北京一些票房活动中（西城区文化馆、北票联等），经常会听到票友们演唱南城调，代表性曲目有《水漫金山》、《庄子游春》、《杜十娘》、《沉香床》等。此处不再另附曲谱分析。

六、慢西城，双高调

“慢西城”与“双高调”被视为子弟书曲调在沈阳的称谓及其发展。光绪二十二年（1896年），盛京（今沈阳）文盛堂出版的子弟书《绝红柳》，记述了当时盛京鼓曲名票郭维屏说唱时的情况。

子弟书《绝红柳》记：

江湖遍地各逞能，州城府县到处行。
士农工商齐赞美，声价高抬尽扬名。
闻听都京多绝调，近来关东大时兴。
现如今有一位玩票的先生真和气，开谈未唱他就先带满面春风。
本地人现在沈阳东关住，儒生子弟生（姓）铁万字号字号维屏。
上场时准得伙计俩，一个唱手一个不扔。
大鼓的三弦不是快书更非双高调，野史小说七言的鼓词就叫慢西城。
也不说诗篇也不打段，那是无关紧要啰嗦太多就困明公。
按篇翻照本念无差无错，句头儿若不好也许更改。
口白字眼叫真叫实按洪武的正韵，嗓门子嘹亮恰似西洋带刻自鸣钟。
巧腔儿合弦绝妙的很，一字一板的卯是卯来丁是丁。
平上去入韵脚永不带重字，即便遇着随口更改也不叫雷同。^①

文中提到的“京多绝调”、“关东大时兴”及名票郭维屏所唱“慢西城”，指代的是何曲种？是否指子弟书？

《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》曾记：

^①北京市民族古籍整理出版规划小组辑校，张寿崇（主编）：《满族说唱文学——子弟书珍本百种》，北京：民族出版社，2000年4月。P476-477.

查史料所载：同治末光绪初，流传于盛京类似大鼓书的本土曲种，只有子弟书和弦子书两种。其它如双高调、慢西城、四平调等名目，并非曲种，而是这两个曲种所用的唱腔：双高调、慢西城都是子弟书的唱腔；四平调是弦子书的唱腔。子弟书当时已渐式微，但其中的唱词、曲目及个别唱腔如慢西城，后被乐亭大鼓、京韵大鼓、东北大鼓二人转等很多曲种吸收。^①

在这段话中有两处进行了标注，一是“查史料所载”处；主要对所用史料进行了标注。二是“双高调、慢西城都是子弟书的唱腔”处，标注为：“子弟书源于关东‘八旗子弟乐’，传入北京形成子弟书，先后出现东西城两派：东城派唱腔近于弋腔，气势高昂，声调高亢，故称双高调；西城派唱腔近于昆腔，声调萦回，缓慢低沉，故称慢西城，约从嘉庆年间开始又先后回流盛京”。如果真是如此，那么子弟书传入盛京的不仅仅是“东韵”声腔，而且包含“西韵”。而此处的“西韵”指代的是“西韵”子弟书还是石玉昆的“石韵书”呢？子弟书《绝红柳》中所提到的“巧腔儿合弦绝妙的很”，“巧腔”是否指“石韵书”中的“巧腔”呢？对于历史，在没有明确文字记载的情况下，所有可能的因素都必须考虑到。虽然如此便把研究推向了一个具有多种可能性的无明确结论的境地，但却也因此而避免了“一叶障目、两豆塞耳”的错误判断。因此，本研究一直本着实事求是的原则尽可能的还原历史，绝不能“再造”历史。

清缪润绂著《陪京杂述》中也曾提到：

说书人有四等，最上者为子弟书、次平词、次漫西成、又其次为大鼓、梅花调，文既荒唐，词句又多鄙俚。^②

在“漫西成”处，后人标注为：“漫西成 亦作漫西城，东北大鼓曲牌”。“漫西城”与“慢西城”有一字之差，两者指代的是是否为同一曲种？如果是，通过这段叙述，我们即可看出子弟书与漫西城都为说书曲种，两者是平行关系，而不是从属关系，但是在《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》中提到“慢西城”来源于子弟书“西城派”。在子弟书《绝红柳》中提到的“京多绝调”、“关东大时兴”，也使

^① 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》下册，北京：中国 ISBN 中心，p836-837.

^② （清）缪润绂（著），袁闾琨，吴学贤（校注）：《陪京杂述》，沈阳：沈阳出版社，2009年4月。P85.

我们联想到“绝调”即子弟书。如此，有一种可能，即子弟书“东西韵”声腔都曾传入盛京，“西韵”声腔在盛京也经历了艺人们的修改，如《绝红柳》中提到的“也不说诗篇也不打段”、“句头儿若不好也许改更”、“口白字眼”等，艺人们称改后的“西韵”子弟书为“慢西城”，后来逐渐成为东北大鼓中的一个曲牌。

《陪京杂述》刻印于光绪四年（1878年），子弟书《绝红柳》刊刻于光绪二十二年（1896年），《陪京杂述》早于《绝红柳》，由此可以推断出子弟书《绝红柳》中所提的“慢西城”并非子弟书原腔调，而是在子弟书基础上改编而成的东北大鼓曲牌。

此外，在子弟书《绝红柳》中提到“口白字眼叫真叫实按洪武的正韵”，“口白字眼”指人物内心独白或两者对话，无唱腔，接近日常语言，比口语夸张，不同于“念白”，无明显的节奏变化，字音也无“念白”时的拖长。而“洪武正韵”（《洪武正韵》）则是明代洪武年间编成的一部官韵韵书，因此用“洪武”命名，该书共16卷，由明乐韶凤、宋濂、王撰、李叔允等十一人奉敕编撰。此书的编撰原则与使用状况如下：

“壹以中原雅音为定”，编后怕拘于方言，又请人提意见，修改六次而定稿。此书沿习传统韵书体例，文字义训据毛晃父子《增修互注礼部韵略》，分韵七十六部，平上去各二十二部，入声十部；虽四声分立，但平上去三声——相承，可归并二十二韵，收字一万二千二百余。此书虽反映了北方读音系统，而杂有南方音，毛病很多。读书人用惯《礼部韵略》，而对此书“束之高阁，不复省视”。此书被视为曲韵南派的创始著作，有“北叶《中原》，南遵《洪武》”之说，然大多数传奇家仍以《中原音韵》检韵。《洪武正韵》先分声类，于声调之下再分韵部，作传奇检韵非常不便，因其为官韵书，“原不为填词度曲而设”（《度曲须知》）；又“壹以中原雅音为定”，音路近《中原音韵》，《中原》北音同南音者什九，作传奇者慎辨南音大可借《中原》检韵。因此，《洪武正韵》从未成为南曲专用书。^①

可见，《洪武正韵》在明代并未广泛的流行，但在郭维屏的说唱“口白”中却使用了“洪武的正韵”。笔者认为这是非常值得深入研究的一个问题，从“洪武正韵”出发，通过现存子弟书工尺谱去判断子弟书唱腔所用“音韵”，所得结论至少适用于与现存工尺谱同一时期同一性质的子弟书作品。因笔者能力有限，对“音韵学”的知识知之甚少，所以此处不再展开，免于误导，希望该问题在今

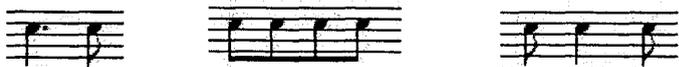
^① 齐森华，陈多，叶长海（主编）：《中国曲学大辞典》，杭州：浙江教育出版社，1997年12月。P716。

后可以得以破解。

笔者在《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》找到一份“慢西城”的曲谱（见附录二），共两页，选自《黛玉悲秋》，任占奎演唱，曲谱下方记：“据1963年沈阳市文学艺术界联合会，沈阳音乐学院组成的赴东北三省普查小组的录音记谱”，该曲谱曲词如下：

怎不叫日往月来人不老，又何妨风吹雨润草常青。
岂不是何思何虑极乐世，倒成个不凋不谢的广寒宫。
为什么潇洒西风如利剑，凭陵的霜气似雄兵。
势必要秋声一起群芳儿落，把些个万紫千红都一扫空。
紧接着雪花飘后坚冰儿冻，只弄得地老天荒闲塞不通。
怨只怨东君一去全不管，恨只恨青女飞霜主甚情。^①

这一段曲词选自韩小窗作《黛玉悲秋》子弟书。曲谱标记为D调，拍号为2/4拍，最后一个字“情”落音为“1 2 2 #1”，唱腔音域为“g—c²”，调式为六声加变宫。曲谱中多次出现“#1”音，常用节奏型有：



旋律进行以大、小二度、小三度为主，曲词123个字，对应214个音符，演唱速度标记为“J=100”。与现存子弟书曲谱相比较，这首曲谱的六声加变宫的调式以及二度进行旋律与其有相似之处，但“一板一眼”、变化音的出现、说唱速度以及曲词与对应音符的比例都不同于现存子弟书曲谱。

关于“双高调”，京东大鼓和西河大鼓中有此唱腔。《中国曲艺志·北京卷》记：

（子弟书）【西城调】后来仍在东北二人转中被使用，西河大鼓的【双高】也摘自“西城调”，名曰【双高慢西城】。^②

笔者在《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》中找到几首含有“双高调”的京东大

^① 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》下册，北京：中国 ISBN 中心，2002年7月。p895-896。

^② 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，北京：中国 ISBN 中心，1999年9月。p61。

鼓选段，如何冰演唱的《斩华雄》含有两处“双高调”，都只有两句唱腔。在《中国曲艺音乐集成·北京卷》中找到几首含有“双高调”的西河大鼓选段，如马增芬演唱的《游湖借伞》包括两处“双高调”，《绣鞋帮》包含一处“双高调”，孙雅君演唱的《闹天宫》有两处“双高调”，这几处“双高调”共同的特点是在强拍上使用偏音“变徵”（#4），甚至还出现了“#5”等变化音，在《闹天宫》中出现了大量说白，在其它曲谱中也伴随有说白，很难发现其中子弟书“西城调”的成份。

第二节 曲词的影响

子弟书自产生之初便以曲词著称，关于子弟书曲词的影响，在许多著作中也有提及。《中国曲艺音乐集成·北京卷》记：

不少曲种后来便吸收子弟书的佳作。胡十改革怯大鼓，要点就是他把子弟书的文本音乐语言引进了木板大鼓。^①

傅耕野《傅惜华对“子弟书”的收藏和研究》一文提到：

“子弟书”歌曲，虽已失传，但它的一部分曲本如《露泪缘》、《长坂坡》、《白帝城托孤》、《红梅阁》、《周西坡》、《千金全德》、《刺汤》、《草诏敲牙》、《金定骂城》等，却被其他曲艺，如“京韵大鼓”、“奉天大鼓”以及“坠子”所采用，翻换成各种新的曲调，成为听众所热爱的优秀曲目。^②

下面给主要通过京韵大鼓、东北大鼓两种北方鼓曲来透视子弟书曲词方面的影响。

一、京韵大鼓中的子弟书词

^① 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·北京卷》上册，北京：中国 ISBN 中心，1996年12月。P15。

^② 傅耕野：《傅惜华对“子弟书”的收藏和研究》，《满族研究》，1988年第1期。

京韵大鼓是清咸丰、同治年间，由河北省沧州、河间一带的木板大鼓发展而来的，主要流行于京、津两地，早期被称为怯大鼓，代表人物为胡十、宋五、霍明亮，光绪年间，经过刘宝全、白云鹏、张小轩等艺人的实践有了进一步的发展，一改往年演唱中的河北乡音，以京音为主，改称京韵大鼓。

京韵大鼓从怯大鼓时便开始吸取子弟书中的曲词，《中国曲艺志·北京卷》记：

同治、光绪年间（1862—1908）住在北京石头胡同的艺人胡金堂（胡十），为提高怯大鼓鼓词的质量，适应城市听众的需要，开始移植子弟书词《长坂坡》等入怯大鼓演唱。……与胡同时享名的还有擅唱《三国》短段故事的霍明亮，他原是做生意的，下海卖艺以后，也移植一些子弟书词如《单刀会》、《战长沙》等入怯大鼓演唱。^①

其后，在刘宝全、白云鹏等艺人的实践下，京韵大鼓积累了许多较经典的曲目，这其中含有大量根据子弟书曲词整理创编的经典名段。如《长坂坡》、《露泪缘》、《白帝城》、《探晴雯》、《剑阁闻铃》（选自《忆真妃》）、《黛玉焚稿》（选自《露泪缘》第四回“神伤”）、等。关于京韵大鼓中的子弟书词，《中国曲艺通史》记：

清末子弟书衰落，但是子弟书的优秀曲目则被许多北方鼓曲所吸收，一直在传唱。

……

京韵大鼓中演唱的子弟书段有：《徐母训子》、《长坂坡》、《白帝城》、《罗成叫关》（《周西坡》）、《樊金定骂城》、《千金全德》（原文四韵八回，改为《高怀德别女》、《窦公招婿》、《高怀德荣归》四回）《黛玉归天》、《宝玉哭黛玉》、《太虚幻境》（《露泪缘》选回）、《晴雯撕扇》、《遣晴雯》、《祭晴雯》、《红梅阁》、《西湖阴配》、《游武庙》（缩写本）、《建文帝》（即《焚宫发落》）、《方孝孺》（即《草诏敲牙》）、《战岱州》（《宁武关》选回）、《贞娥刺虎》等总计近30种，有的曲目对原文略有改动。^②

京韵大鼓中演唱的子弟书段，有的是整篇使用，如《长坂坡》、《贾宝玉探晴雯》、《红梅阁》等，有的仅使用诗篇部分，如《白帝城》；除个别字、句以及加入了衬词有所不同外，大部分都是原样使用，如下所示：

^①中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会：《中国曲艺志·北京卷》，北京：中国ISBN中心，1999年9月。p69.

^②姜昆，倪锺之：《中国曲艺通史》，北京：人民文学出版社，2005年11月。P437-438.

子弟书《白帝城》诗篇

壮怀无可与天争，
 泪洒重衾病枕红。
 江左仇深空切齿，
 桃园义重苦伤情。
 几根傲骨支床卧，
 一点雄心至死明。
 闲笔墨小窗哭吊刘先主，
 写临危霜冷秋高在白帝城。^①

京韵大鼓《白帝城》片断

壮怀不可与天争，
 泪洒重衾透枕红。
 江左仇深空切齿，
 桃园义重苦伤情。
 几根傲骨支床卧，
 一点雄心至死明。
 表的是兴兵伐吴的刘先主，
 临危时霜冷秋高托孤在白帝城(啊)，
 驾崩永安宫(嗯)。^②

此外，还有京韵大鼓《单刀会》(前几句)、《花木兰》(通篇)唱词也改编自子弟书，与子弟书《单刀会》、《花木兰》相比较，京韵大鼓版本更为通俗。因为子弟书多在八旗文人之间流行，故曲词文学性较强，而京韵大鼓流行于民间，如果曲词太过于雅驯便与市民百姓们的欣赏趣味相悖，为了不脱离群众，京韵大鼓也曾对子弟书曲词进行简单、通俗化处理。现将京韵《花木兰》与子弟书《花木兰》曲词呈示如下，以资对比：

子弟书《花木兰》头回片断

.....

这佳人待字闺中十六岁，
 生成的芙蓉为貌玉为颜。
 可喜他眉头儿不锁风流恨，
 眼角儿牢将春色关。
 才似班超(昭)堪续史，
 勇如荀灌可披坚。
 但见芳姿绰约如鲜花一朵，
 便是那铁石心肠见了也怜。
 何况他不画双蛾眉儿自绿，
 不点胭脂唇儿自红(丹)。
 对镜有时还自爱，
 潜形未许外人看。
 指儿上刺厌了鸳鸯绣，

京韵大鼓《花木兰》片断

.....

这姑娘待字深闺她才十九岁，
 生成的(是)芙蓉为貌(她)玉为颜。
 才似班昭堪续史，
 勇如荀灌可并肩。
 (但是她这)芳姿儿美貌如鲜花儿一朵，
 就是那铁石的心肠见了她也要爱怜。
 对镜有时还自爱，
 潜行不许外人看。
 指儿上思厌了(呢)鸳鸯绣，
 口儿内读熟烈女篇，
 闲了来她跟随老父学击剑，
 好似那(呢)公孙女妙舞天花(啊)，
 一阵阵地落至在了她得眼前。^③

^① 北京市民族古籍整理出版规划小组辑校：《清蒙古车王府藏子弟书》上册，北京：国际文化出版公司出版，1994年8月。p93。

^② 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·天津卷》，北京：中国 ISBN 中心，1993年12月。p140-141。

^③ 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·天津卷》，北京：中国 ISBN 中心，1993年12月。p153-154。

口儿内读熟了《烈女篇》。
闲了来跟随老父学击剑，
好似那公孙女妙舞天花落眼前。^①

二、东北大鼓中的子弟书词

东北大鼓，又名“奉天大鼓”、“奉派大鼓”、“辽宁大鼓”，主要流传于黑、吉、辽三省及京、津两地。演唱该鼓曲的代表人物有车德宝、梁福吉、陈仲山、杨春甫、刘问霞、霍树堂、朱玺珍、宋修仁、国桂荣等。我们在上文曾提到子弟书传入盛京后也涌现出一批优秀的词曲作家、它们创办诗社，写作与说唱子弟书，留下许多优秀的曲目，如《忆真妃》、《露泪缘》、《靡氏托孤》、《蝴蝶梦》、《绝红柳》等。光绪年间，随着子弟书的衰落以及东北大鼓的兴起，子弟书中的许多曲目被“移植”到东北大鼓中演唱。《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》记：

当时奉天大鼓的演唱曲目已积累得颇为丰富，不但有初期保留下来的所谓“草段”，如《小拜年》、《跑关东》、《打婆婆》、《河北寻亲》等，更多的曲目是来自1877年“荟兰诗社”作家韩小窗等人的子弟书作品，如《忆真妃》、《露泪缘》、《全德报》、《凤仪亭》等。这类曲目唱词富于文采，唱腔经过众多艺人在演唱中不断加工，成为曲艺之精品，音乐性很强，令人百听不厌，很受欢迎。^②

此外，东北大鼓曲目中选自子弟书曲词的还有《宝玉哭黛玉》、《黛玉悲秋》等，除加入了些衬词外，多是原词使用。如《黛玉悲秋》部分曲词如下：

子弟书《黛玉悲秋》片断

金陵春色美无穷，
黛玉的丰姿迥不同。
生成的，倾国倾城人难比，
只无奈，多病多愁体不宁。
更兼他秉性儿孤高，心性儿冷，
举止儿端庄，心地儿聪明，
……（跳过八句）

东北大鼓《黛玉悲秋》片断

金陵春色美无穷，（啊）
黛玉的丰姿迥（哎）不（哇 啊）同（啊）
生成的倾国倾城人难比（呀），
只无奈多病多愁体不宁。
更美她秉性儿孤高心性儿冷，
举止儿端庄心地儿聪明。
到秋来时光儿萧条柔肠儿断，

^① 北京市民族古籍整理出版规划小组辑校：《清蒙古车王府藏子弟书》下册，北京：国际文化出版公司出版，1994年8月。p987。

^② 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》下册，北京：中国 ISBN 中心，p841。

到秋来，时光儿萧条，柔肠儿断，
风月儿凄凉，愁绪儿萦。
渐渐的梦魂儿颠倒，精神儿减，
粉脸儿香消，衣带儿松。^①

风月儿凄凉愁绪儿增。
渐渐的梦魂儿颠倒精神儿减，
粉脸儿香消衣带儿松。
时光儿萧条柔肠儿断（呐），
风月儿凄凉愁绪儿增（哎）。^②

除了京韵大鼓、东北大鼓外，在梅花大鼓、乐亭大鼓等曲艺艺术中也有少量的子弟书曲目，《中国曲艺通史》记：

梅花大鼓、山东大鼓、河南坠子等曲种中也有《黛玉悲秋》等少数子弟书曲目。就连以俗见长的蹦蹦（二人转）中也有《忆真妃》《梦中梦》《单刀会》等子弟书段子。广东木鱼书《红楼梦》唱词中，也能看出受子弟书《露泪缘》影响的痕迹。由此可见子弟书对其他曲种的影响之广。^③

《中国曲艺志·河北卷》记：

自清光绪中叶至民国初年，通过温荣弟子陈际昌、齐禛为代表的一批有影响艺人的努力使乐亭大鼓艺术步入繁荣时期。陈际昌是秀才出身，他曾移植了几十个“子弟书”唱词到乐亭大鼓中来。并编创新曲词，使民间通俗的乐亭大鼓书目融入了文人创作的典雅成份。其中以《露泪缘》、《樊金定骂城》、《长坂坡》、《十问十答》、《宫娥刺虎》、《渔樵问答》、《悲秋》等曲段流传持久，常演不衰。^④

虽然清代子弟书音乐已经退出历史舞台，但是它的曲调及曲词在其它曲艺音乐中得到了很好的发展与流传。它在不同程度上影响了京、津、沈阳等地的曲艺音乐，而从另一个角度来看，这些曲艺音乐又为子弟书注入了新的血液，使其以一个全新的形式得以衍传。

^① 关德栋，周中明：《子弟书丛钞》上册，上海：上海古籍出版社，1984年12月。p98.

^② 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》编辑委员会：《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》下册，北京：中国 ISBN 中心，2002年7月。p919-921.

^③ 姜昆，倪锺之：《中国曲艺通史》，北京：人民文学出版社，2005年11月。p438.

^④ 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·河北卷》编辑委员会：《中国曲艺志·河北卷》，北京：中国 ISBN 中心，2000年5月。p56.

结 语

本文主要围绕现存三份“清抄本子弟书工尺谱”对子弟书音乐及影响展开了分析与考证，由于曲谱中板眼标记的缺失，为研究工作带来了一定的难度。但是，作为目前现存的唯一能够揭开清代子弟书音乐“面纱”的珍贵资料，我们不能因此而放弃对它的关注与研究。根据研究，可以得出现存“清抄本子弟书曲谱”的一些基本特征，大体上探索出清代子弟书的音乐形态。通过研究“清抄本子弟书工尺谱”，折视出与子弟书音乐相关联的说唱曲种的发展，这对于说唱音乐的研究具有重要的理论价值和历史意义。

现存子弟书曲谱主要具有“一字多音”；曲调低沉；旋律进行以大二度为主；以大、小三度、纯四度、纯五度、大六度为辅；每落结尾或出现相同的乐音组合；曲谱中出现相同的乐音组合等音乐特征。子弟书音乐虽未闻其音响，但其曲调和曲词的影响，滋润发展了不少曲艺曲种，尤其是天津卫子弟书、京韵大鼓及东北大鼓等。可以说：清代子弟书音乐并非没有曲调、也并非昙花一现，它有着自己独特的音调与唱腔，并在不同程度上滋润了后世曲艺音乐的产生与发展。

通过学习与实践研究，我深切体会到北京地区曲艺传承事业所面临的危机，有许多曲种都随着一批批老艺人们的离去而失传。现在北京东城调已经失传，能够演唱石韵书、硬书的艺人少之又少。随着时代的发展，青年人对曲艺艺术的关注度日益下降，曲艺队伍中老龄化的现象十分严重。要想赋予民间艺术以生命力，需有新生力的注入，这样才能艺有所传、后继有人。希望传统曲艺曲种在今后能成为各地区或国家的文化标识，随时代流传。

在此提及两份民间刊物，《八角鼓讯》和《津门曲坛》，它们来源于民间，在曲艺爱好者和曲艺专家之间免费赠阅，内容较为丰富，主要来自于曲艺表演名家、爱好者及研究者。它们是京、津两地曲艺事业的真实写照，是京、津两地曲艺爱好者的精神食粮，是京、津两地曲艺发展的支柱，为京、津两地的曲艺事业作出了功不可没的贡献。

本论文从选题开始，直至论文的完成，导师柯琳教授给予我耐心的指导与帮助，在此向柯琳老师致以诚挚的谢意！此外，还要向笔者提供宝贵资料的中国艺术研究院图书馆及中国艺术研究院曲艺研究员贾德臣老师、史杰老师，以及给予

笔者热心帮助和指导的刘吉典老师、陈锦钊老师（台湾）、张卫东老师、陈祖荫老师、李家康老师、吴春礼老师、邵其炳老师等表示衷心的感谢！

参考文献

一、古籍：共计 15 本

- [1] 光绪间听秋馆抄本《藏舟》子弟书工尺谱，1 册，傅惜华先生藏书，现收藏于中国艺术研究院/古籍善本/傅惜华藏书。
- [2] 光绪间听秋馆抄本《鹄桥密誓》子弟书工尺谱，2 册，傅惜华先生藏书，现收藏于中国艺术研究院/古籍善本/傅惜华藏书。
- [3] 清抄本《青楼遗恨》子弟书工尺谱，2 册，傅惜华先生藏书，现收藏于中国艺术研究院/古籍善本/傅惜华藏书。
- [4] 《大瘦腰肢》工尺谱，4 册，现收藏于中国艺术研究院/古籍善本/傅惜华藏书。
- [5] 《衞子弟書長阪坡》工尺谱，1 册，杨芝華先生贈譜，王君僅先生錄念，甲申歲末劉吉典藏譜。
- [6] 《衞子弟書》工尺谱，1 册，刘吉典藏谱。
- [7] (清) 闲园氏：《金台杂俎》，1911 年版。
- [8] (清) 王廷绍 (编)：《霓裳续谱》卷一，上海：中华书局，1959 年。
- [9] 杨米人等 (著)，路工 (编选)：《清代北京竹枝词 (十三種)》，北京：北京出版社，1962 年 8 月。
- [10] 崇彝：《道咸以来朝野杂记》，北京：北京古籍出版社，1982 年 1 月。
- [11] (清) 震钧：《天咫偶闻》，北京：北京古籍出版社，1982 年 9 月。
- [12] (清) 顾琳：《书词绪论》，写于嘉庆二年 (1797 年)，收录于《子弟书丛钞》(下)，上海：上海古籍出版社，1984 年 12 月。
- [13] 逆旅过客：《都市丛谈》，北京：北京古籍出版社，1995 年版。
- [14] 富察敦崇：《燕京岁时记》，北京：北京古籍出版社，2001 年版。
- [15] 沈阳历史文化典籍丛书第一辑 (清) 缪润绂 (著)，袁闾琨，吴学贤 (校注)：《陪京杂述》，沈阳：沈阳出版社，2009 年 4 月。

二、工具书：共计 13 本

- [1] 关德栋, 周中明:《子弟书丛钞》(全二册), 上海: 上海古籍出版社, 1984年12月。
- [2] 北京市民族古籍整理出版规划小组辑校:《清蒙古车王府藏子弟书》(全二册), 北京: 国际文化出版公司出版, 1994年8月。
- [3] 北京市民族古籍整理出版规划小组辑校, 张寿崇(主编):《满族说唱文学——子弟书珍本百种》, 北京: 民族出版社, 2000年4月。
- [4] 中国大百科全书总编辑委员会《戏曲 曲艺》编辑委员会·中国大百科全书出版社编辑部编:《中国大百科全书·戏曲 曲艺》, 北京: 中国大百科全书出版社, 1983年8月。
- [5] 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑委员会:《中国曲艺音乐集成·天津卷》, 北京: 中国 ISBN 中心, 1993年12月。
- [6] 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·北京卷》编辑委员会:《中国曲艺音乐集成·北京卷》上册, 北京: 中国 ISBN 中心, 1996年12月。
- [7] 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会:《中国曲艺志·北京卷》, 北京: 中国 ISBN 中心, 1999年9月。
- [8] 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·河北卷》编辑委员会:《中国曲艺志·河北卷》, 北京: 中国 ISBN 中心, 2000年5月。
- [9] 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·辽宁卷》编辑委员会:《中国曲艺志·辽宁卷》, 北京: 中国 ISBN 中心, 2000年9月。
- [10] 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会·《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》编辑委员会:《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》上、下册, 北京: 中国 ISBN 中心, 2002年7月。
- [11] 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·黑龙江卷》编辑委员会:《中国曲艺志·黑龙江卷》, 北京: 中国 ISBN 中心, 2004年12月。
- [12] 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·吉林卷》编辑委员会:《中国曲艺志·吉林卷》, 北京: 中国 ISBN 中心, 2005年5月。
- [13] 中国曲艺志全国编辑委员会·《中国曲艺志·天津卷》编辑委员会:《中国曲艺志·天津卷》, 北京: 中国 ISBN 中心, 2009年9月。

三、专著：共计 39 本

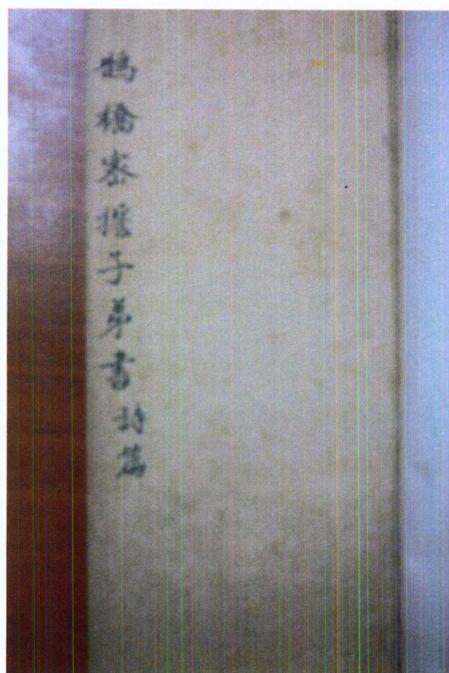
- [1] 刘复，李家瑞：《中国俗曲总目稿》，国立中央研究院历史语言研究所印行，中华民国二十一年五月。
- [2] 杨荫深：《中国俗文学概论》，世界书局印行，1935年2月。
- [3] 钱公来：《辽海小记》，长春市东北生产管理局长春分局印刷工厂，中华民国三十五年（1946年）十二月三十日印刷。
- [4] 李啸仓：《曲艺谈》，武汉：武汉通俗出版社，1951年9月。
- [5] 傅惜华：《曲艺论丛》，上海：上海出版社，1953年2月。
- [6] 傅惜华：《子弟书总目》，上海：上海文艺联合出版社，1954年6月。
- [7] 中央音乐学院民族音乐研究所编：《单弦牌子曲资料集》，北京：音乐出版社，1956年3月。
- [8] 辽宁人民出版社：《东北子弟书选》，沈阳：辽宁人民出版社，1957年7月。
- [9] 于会泳：《单弦牌子曲分析》，上海：上海音乐出版社，1958年7月。
- [10] 傅惜华：《北京传统曲艺总录》，北京：中华书局，1962年1月。
- [11] 陈锦钊：《子弟书之题材来源及其综合研究》，台湾政治大学中国文学研究所博士论文，1977年1月。
- [12] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上、下册），北京：人民音乐出版社，1981年2月。
- [13] 陈锦钊：《快书研究》，台北明文书局出版，1982年7月。
- [14] 赵景深：《曲艺丛谈》，北京：中国曲艺出版社，1982年12月。
- [15] 中国曲艺出版社编辑部：《单弦艺术经验谈》，北京：中国中国曲艺出版社，1982年12月。
- [16] 郑振铎：《中国俗文学史》（上、下），上海：上海书店出版，1984年6月。
- [17] 卢肃（主编）：《北京地区曲艺资料汇编》第一辑，中国曲艺音乐集成·北京卷编辑部，1987年5月。
- [18] 李家瑞：《北平俗曲略》，北京：中国曲艺出版社，1988年9月。
- [19] 季永海，赵志忠：《满族民间文学概论》，北京：中央民族学院出版社，1991年10月。
- [20] 段玉明：《中国市井文化与传统曲艺》，长春：吉林教育出版社，1992年6

月。

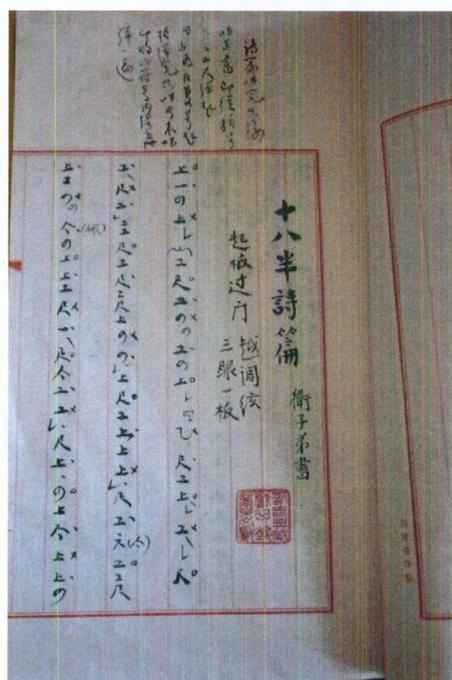
- [21] 王肯等：《东北俗文化史》，沈阳：春风文艺出版社，1992年7月。
- [22] 孙进己：《东北各民族文化交流史》，沈阳：春风文艺出版社，1992年8月。
- [23] 白奉霖：《单弦音乐欣赏漫谈》，北京：人民音乐出版社，1999年3月。
- [24] 田联韬：《中国少数民族传统音乐》，北京：中央民族大学出版社，2001年10月。
- [25] 吴文科：《中国曲艺艺术论》，太原：山西教育出版社，2003年1月。
- [26] 石光伟，刘桂腾，凌瑞兰：《满族音乐研究》，北京：人民音乐出版社，2003年5月。
- [27] 刘廷玑（撰），张守谦（点校）：《在园杂志》，北京：中华书局，2005年1月。
- [28] 崔蕴华：《书斋与书坊之间——清代子弟书研究》，北京：北京大学出版社，2005年8月。
- [29] 姜昆，倪锺之：《中国曲艺通史》，北京：人民文学出版社，2005年11月。
- [30] 姜昆，戴宏森：《中国曲艺概论》，北京：人民文学出版社，2005年11月。
- [31] 黄仕忠：《“子弟书研究”结项报告》，中山大学，2006年6月。
- [32] 冯光钰，袁炳昌：《中国少数民族音乐史》，北京：京华出版社，2007年9月。
- [33] 姚颖：《清代中晚期北京说唱文学与伎艺研究——以子弟书、岔曲为中心》，北京：北京燕山出版社，2008年5月。
- [34] 吴建雍：《北京城市发展史·清代卷》，北京：北京燕山出版社，2008年6月。
- [35] 刘小萌：《清代北京旗人社会》，北京：中国社会科学出版社，2008年8月。
- [36] 《满族简史》编写组：《满族简史》，北京：民族出版社，2009年2月。
- [37] 白庚胜，蒋惠明：《鼓曲与快书》，北京：中国文联出版社，2009年4月。
- [38] 《中国少数民族社会历史调查资料丛刊》修订编辑委员会：《满族社会历史调查》，北京：民族出版社，2009年5月。
- [39] 咎红宇，张仲伟，李雪梅：《清代八旗子弟书总目提要》，太原：三晋出版社，2010年9月。

四、论文：共计 16 篇

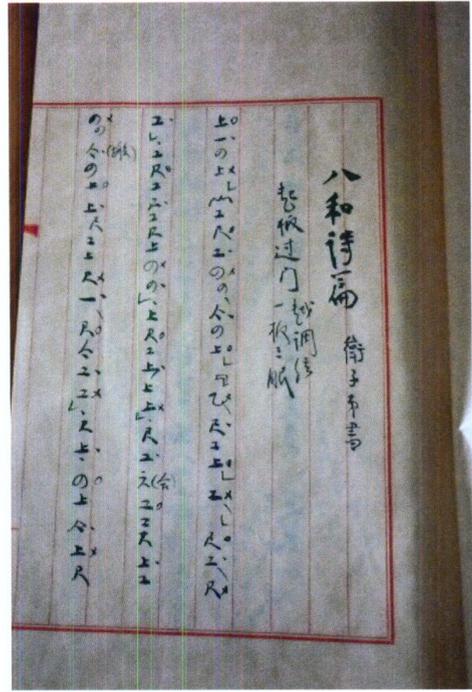
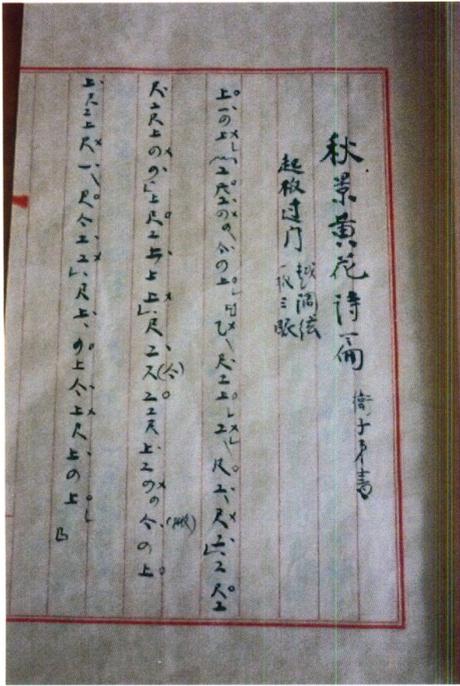
- [1] 任光伟：《子弟书的产生及其在东北之发展》，《满族文学研究》，1983 年 01 期。
- [2] 于盛庭：《石玉昆及其著述成书》，《明清小说研究》，1988 年 02 期。
- [3] 于盛庭：《石玉昆的说唱艺术形式》，《徐州师范学院学报》，1988 年 03 期。
- [4] 刘桂腾：《东北满族音乐志框架初拟》，《中国音乐》，1989 年第 01 期。
- [5] 赵志忠：《清代满族曲艺子弟书的语言特点》，《满语研究》，1990 年 01 期。
- [6] 赵志辉：《〈八角鼓〉、〈子弟书〉考略》，《社会科学辑刊》，1990 年 01 期。
- [7] 刘烈茂，郭精锐：《车王府曲本子子弟书述评》，《学术研究》，1992 年 04 期。
- [8] 多涛：《论“子弟书”与“八角鼓”的演变》，《辽宁师范大学学报》，1996 年 03 期。
- [9] 刘烈茂：《论车王府藏曲本子子弟书的文学价值》，《中山大学学报》，1998 年 06 期。
- [10] 刘吉典：《天津卫子弟书音乐简介》，《八角鼓讯》第十一期，2000 年 6 月。
- [11] 陈锦钊：《论子弟书的整理与研究》，《满族研究》，2003 年 04 期。
- [12] 杨旭筹：《杨芝华与天津卫子弟书》，《八角鼓讯》第二十七期，2004 年 6 月。
- [13] 崔蕴华：《子弟书目录与版本综述》，《河北大学学报》，2005 年 01 期。
- [14] 刘吉典：《对卫子弟书、京子弟书声腔的初探》，《津门曲坛》，2005 年 10 月第四期（总第七期）。
- [15] 戴霞，戴云：《傅惜华的俗文学研究及其他——写在傅惜华百年诞辰之际》，《文艺研究》，2008 年 07 期。
- [16] 崔蕴华，田耕：《明清时期三大流域间的文化互动——弹词、子弟书、木鱼书渊源与相互关系研究》，《苏州大学学报》，2009 年 05 期。



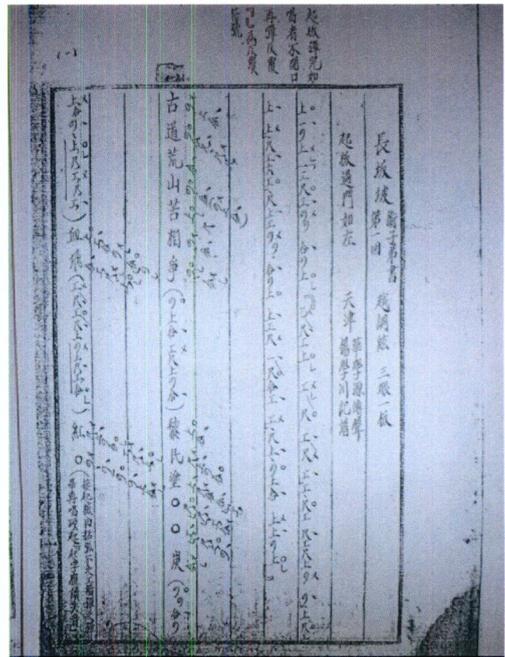
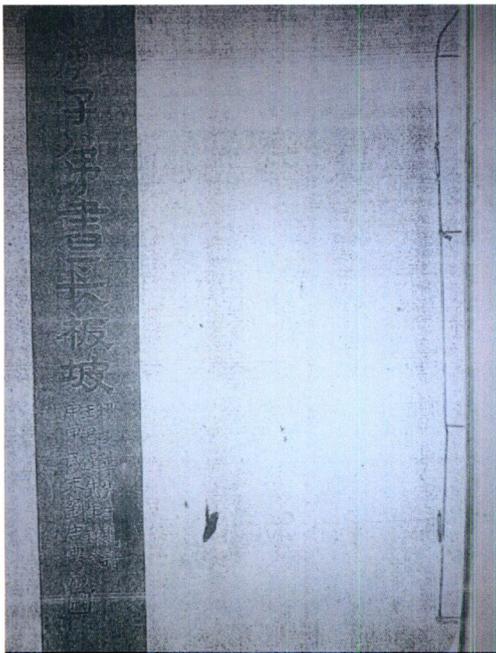
中国艺术研究院傅惜华藏馆藏光绪间听秋馆抄本《鹤桥密誓》子弟书工尺谱



刘吉典先生藏卫子弟书工尺谱



刘吉典先生藏卫子弟书工尺谱



张卫东老师藏卫子弟书工尺谱

二、谱例选

[1] 《石韵》选自赵五娘 程树堂演唱

石 韵

选段

选自赵五娘 程树堂唱

空 惆 悵。

賢 惠 的 五

娘 淚 流 臉 下。

想 祭 郎， 我 們 兩 月 新 婚 轉 瞬

天 各 我 二 人， 真 是

仇 催 美 滿， 天 配 為

魔

谱例来自中央音乐学院民族音乐研究所：《单弦牌子曲资料集》（1956:89-93）
（原谱为简谱）

[2] 《石韵》选自《三侠五义·拷打寇珠》 韩德荣演唱

石韵

选段

选自《三侠五义 拷打寇珠》韩德荣演唱

陈

5 伴 伴，

10

15 事 出 无 奈 奉 了 刘

20 娘 娘 的 命。

25 假 意 含 嗔

30 米 质 问。

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Shi Yun' (Stone Melody). It is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The score consists of seven lines of music, each starting with a measure number (5, 10, 15, 20, 25, 30). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: '陈', '伴 伴，', '事 出 无 奈 奉 了 刘', '娘 娘 的 命。', '假 意 含 嗔', '米 质 问。'. There are some musical markings such as '8va' above certain notes. The score ends with a double bar line.

谱例来自白奉霖：《单弦音乐欣赏漫谈》（1999:429-432）
（原谱为简谱）

[3] 《硬书·扫松下书》谭凤元演唱

硬书

选段

选自《扫松下书》谭凤元演唱

俺 老 汉 既 为 乡 党，
须 当 看 又 供 米 又 供 柴。

谱例来自中国曲艺出版社编辑部：《单弦艺术经验谈》（1982:102-105）
（原谱为简谱）

[4] 《硬书·打皂分家》

硬书

选段

选自西派《打皂分家》

自 古 道 家 有 千
口
全 凭 一 人
主 事。
哪 有 你 这 乱 语 胡 言
你 把 礼 仪
忘。

谱例来自白奉霖：《单弦音乐欣赏漫谈》（1999:433-436）
（原谱为简谱）

[5] 东城调《罗成》 姜兰田演唱

东城调 罗成

又名《一条大棒》

姜兰田 演唱
张晓阳 记谱

The musical score is written in a single system of ten staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 34, and 38 are indicated at the start of their respective staves. There are two instances of the '8va' marking, one at the end of the 25th measure and another at the end of the 38th measure, indicating an octave shift. The melody is characterized by smooth, flowing lines with frequent slurs and some grace notes.

42

46

50

54

58

62

66

70

74

78

This musical score consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation is in treble clef and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. Slurs are used to indicate phrasing across multiple notes. The music is presented as a single melodic line.

82

86

90

94

98

102

106

110

114

118

8^{va}

Detailed description: This image shows a single melodic line of music on ten staves, numbered 82 through 118. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. A dynamic marking of *8^{va}* (octave up) is present at measure 110. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 118.

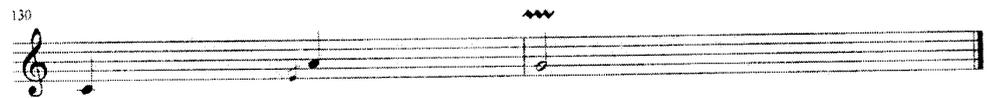
122



126



130



8^{va} ┘

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The first staff (measures 122-125) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The second staff (measures 126-129) continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff (measures 130-131) shows a melodic line that ends with a fermata. Above the final note of the third staff, there is a wavy line indicating a trill or tremolo. Below the first staff, the text '8^{va} ┘' is written, indicating an octave up marking.

[6]慢西城 选自《黛玉悲秋》 任占奎演唱

慢西城

选段

选自《黛玉悲秋》任占奎演唱

忽不叫日往

5 月来人不老。又何妨

10 风吹雨润草常青。岂

15 不是何思何虑极

20 世，倒成个不凋

25 不谢的寒宫。

谱例来自《中国曲艺音乐集成 辽宁卷》(2002:895-896)
(原谱为简谱)

三、访谈照片



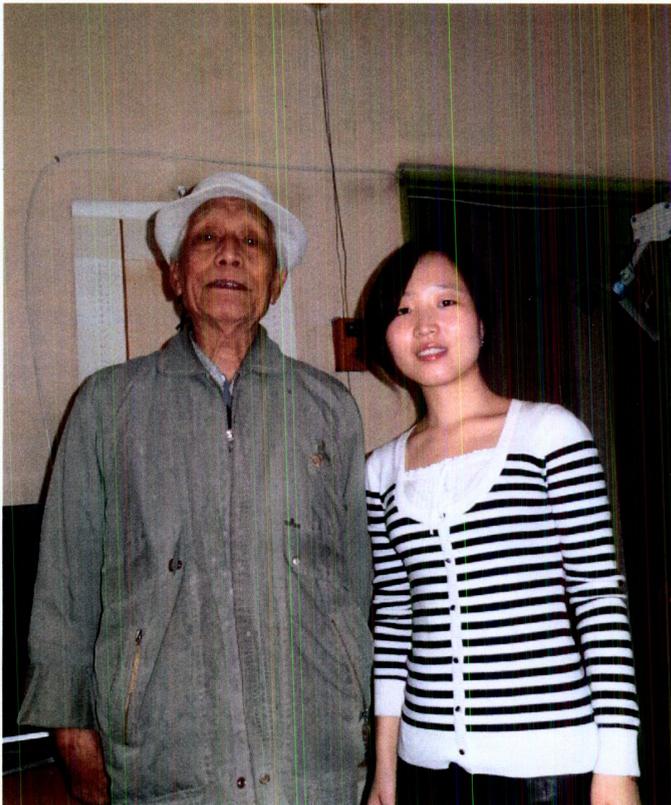
笔者拜访刘古典先生（2011年6月26日）



笔者拜访刘古典先生（2011年6月26日）



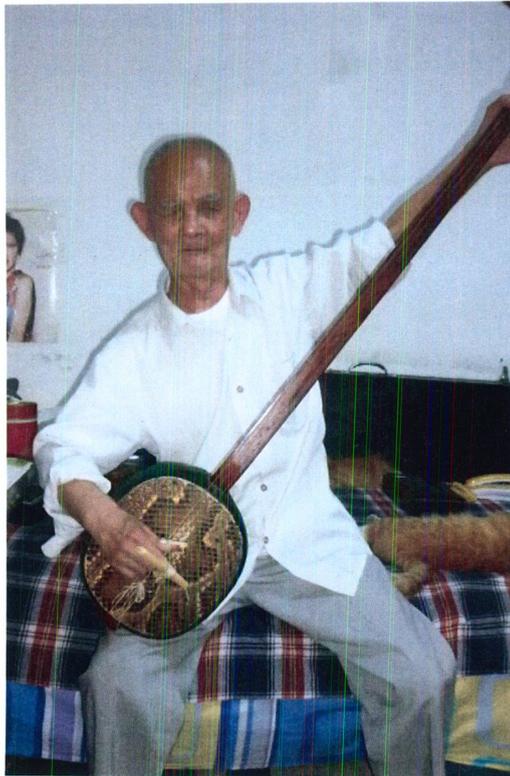
访中国艺术研究院曲艺研究员贾德臣老师（2011年11月9日）



访中国艺术研究院戏曲研究员吴春礼老师（2011年12月11日）



笔者拜访弦师李家康老师（2010年5月20日）



李家康老师自弹自唱“石韵书”、“硬书”（2010年8月12日）



访《八角鼓讯》创办人，北方昆曲剧院老生演员张卫东老师（2010年6月12日）

四、音响、视频光盘

天津卫子弟书：

- [1] 刘吉典：《十八半诗篇》（音频，刘吉典先生提供；）
- [2] 刘吉典：《秋景黄花诗篇》（音频，刘吉典先生提供；）

石韵书：

- [3] 李家康：《打渔杀家》（视频，张晓阳录；）

硬书：

- [4] 谭凤元：《扫松下书》（音频，李家康先生提供；）
- [5] 李家康：《扫松下书》（视频，张晓阳录；）

东城调：

- [6] 姜兰田：《罗成》（又名《一条大棒》）（音频，张卫东先生提供；）

京韵大鼓：

- [7] 李家康：《长坂坡》（视频，张晓阳录；）

攻读学位期间发表的学术论文目录

- [1] 张晓阳:《一个可资借鉴的模板——中央民族大学音乐学院少数民族音乐教育述评》,《民族教育研究》,总第99期,p87-91。
- [2] 张晓阳:《清代子弟书音乐发展的现代寻踪》,“亚太民族音乐学会第十五届国际学术研讨会”(乌鲁木齐),2010年9月。
- [3] 张晓阳:《高等院校少数民族音乐教育模式案例分析》,“中国少民学科发展论坛暨田联韬教授八十华诞”,2010年11月。
- [4] 张晓阳:《“新人音版九年义务教育音乐课程标准实验教科书”之初析》,“北京大学2011年亚太民族音乐学术研讨会”,2011年10月。
- [5] 张晓阳:《浅谈文化多元的四重含义——以中国少数民族民间歌曲为例》,《民族音乐续论》,光明日报出版社,2011年10月,p25-39。

中央民族大学研究生学位论文作者声明

本人声明：本人呈交的学位论文是本人在导师指导下取得的研究成果。对前人及其他人员对本文的启发和贡献已在论文中作出了明确的声明，并表示了谢意。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人和其它机构已经发表或者撰写过的研究成果。

本人同意学校根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等有关规定将本人学位论文向国家有关部门或资料库送交论文或电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权中央民族大学可以将本人学位论文的全部或者部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或者其它复印手段和汇编学位论文（保密论文在解密后遵守此规定）。

作者签名： 张晓阳 日期： 2012 年 6 月 8 日