

山西大学
2010 届硕士学位论文

东北大鼓形成原因考略

作者姓名	于 红
指导教师	李 豫 教授
学科专业	中国古典文献学
研究方向	古籍整理与研究
培养单位	文学院
学习年限	2007 年 9 月—2010 年 6 月

二〇一〇年六月

Thesis for Master's degree, Shanxi University, 2010

**Research on Causes of the
Northeast Drum**

Name	Yu Hong
Supervisor	Prof. Li Yu
Major	Chinese classical literature study
Field of Research	Ancient book reorganization and research
Department	Chinese literary department
Research Duration	September, 2007 – June, 2010

June, 2010

目 录



中 文 摘 要.....	I
ABSTRACT.....	III
引言 鼓词概述.....	1
第一章 东北大鼓产生的历史文化渊源.....	6
1.1 东北大鼓产生的历史文化渊源.....	6
1.2 地区原生文化对东北大鼓产生的影响.....	6
1.2.1 萨满教说唱形式对东北大鼓产生的影响.....	6
1.2.1.1 表演内容方面.....	8
1.2.1.2 表演道具方面.....	10
1.2.1.3 文化传承方面.....	12
1.3 明代说唱词话对东北大鼓形成的影响.....	13
1.3.1 《大唐秦王词话》的内容和形式.....	13
1.3.2 以《大唐秦王词话》为例分析明词话对东北大鼓形成的影响.....	13
第二章 东北大鼓产生的重要渊源——子弟书.....	17
2.1 子弟书.....	17
2.1.1 满清贵族文化——子弟书.....	17
2.1.2 子弟书的产生以及兴盛.....	18
2.1.3 子弟书随八旗子弟传向了东北地区.....	19
2.1.4 子弟书的衰落与东北大鼓的兴起.....	20
2.2 东北大鼓对子弟书的继承.....	21
2.2.1 曲调流派方面.....	21
2.2.2 内容及唱词方面.....	22
第三章 移民文化对东北大鼓的影响.....	29
3.1 关内移民文化.....	29
3.1.1 移民的时代背景.....	29
3.1.2 移民带来了文化的迁移与融合.....	30
3.1.3 各类曲艺艺人进入东北.....	30
3.2 移民背景下东北大鼓所受的影响与变化.....	32

3.2.1 曲目方面的变化.....	32
3.2.2 唱腔方面的变化.....	33
3.2.3 表演艺人的变化.....	34
第四章 新型传播手段下东北的大鼓.....	35
4.1 东北的大鼓传统传播手段.....	35
4.2 东北的大鼓新型传播手段.....	35
4.2.1 以《盛京时报》为例分析东北的大鼓新型传播方式—无线电广播.....	36
4.2.2 灌制唱片是东北的大鼓传播的另一种新型方式.....	37
4.2.3 新型传播方式对东北的大鼓之影响.....	38
第五章 东北大鼓的正式定名形成.....	40
5.1 东北大鼓定名的时代历史背景.....	40
5.2 东北大鼓定名时间考略.....	40
5.3 东北大鼓的形成及其文化内涵.....	42
5.3.1 东北大鼓的形成及定义.....	42
5.3.2 新时期东北大鼓文化内涵.....	42
5.3.3 东北大鼓形成原因小结.....	43
5.3.4 东北大鼓发展现状.....	43
结 语.....	44
参考文献.....	45
攻读硕士学位期间取得的研究成果.....	48
致 谢.....	49
个人简况及联系方式.....	50
承诺书.....	51
学位论文使用授权声明.....	54

CONTENTS

Chinese Abstract	I
English Abstract	II
Introduction—the Overview of Guci.....	1
The First Chapter — Historical and Cultural Origins of Northeast Drum Producing.....	6
1.1 Historical and Cultural Origins of Northeast Drum Producing	6
1.2 Areas of Native Culture on the Impact of the Northeast Drum.....	6
1.2.1 Rap Forms of Shamanism on the Impact of the Northeast Drum	6
1.2.1.1 Show Content.....	8
1.2.1.2 Aspects of Performance Props	10
1.2.1.3 Aspects of Cultural Heritage	12
1.3 Ming Shuochang Cihua on the Impact of the Northeast Drum.....	13
1.3.1 Content and Form of <i>Da Tang Qinwang Cihua</i>	13
1.3.2 To <i>Da Tang Qinwang Cihua</i> as an Example Analysis Ming Shuochang Cihua on the Impact of the Northeast Drum	13
The Second Chapter —Important Sources of the Northeast Drum Producing— Zidishu.....	17
2.1 Zidishu	17
2.1.1 The Man Nationality Noble Culture – Zidishu	17
2.1.2 The Generation and Prosperity of Zidishu	18
2.1.3 Zidishu Goes into Northeast along with Baqi Zidi	19
2.1.4 Zidishu's Fading and Northeast Drum's Emergence	20
2.2 Northeast Drum's Coherence and Development of Zidishu.....	21
2.2.1 Tune and Genre	21
2.2.2 Content and Lyrics	22
The Third Chapter —Immigration Culture on the Impact of the Northeast Drum .	29
3.1 Guannei's Immigration Culture.....	29
3.1.1 Immigrant Background	29
3.1.2 Immigrants Brought a Culture of Migration and Integration.....	30

3.1.3 Various Folk Artists to Enter the Northeast.....	30
3.2 The Impact on the Northeast Drums and Changes on Immigrant Background	32
3.2.1 Changes in Chapter	32
3.2.2 Changes in Singing	33
3.2.3 Changes in Performing Artists	34
The Forth Chapter —The Drums of the Northeast under the New Means of Communication	35
4.1 The Traditional Means of Communication of Drums in Northeast	35
4.2 The Drums of the Northeast under the New Means of Communication.....	35
4.2.1 To <i>Shengjing Times</i> as an Example Analysis of a New Mode of Transmission of the Northeast Drums – Radio	36
4.2.2 Another New Type of the Drums in Northeast Transmission Mode is Record	37
4.2.3 New Mode of Transmission on the Impact of the Drums in Northeast	38
The Fifth Chapter ——Formation of the Formal Naming of the Northeast Drum...	40
5.1 Historical Background of Naming the Era of the Northeast Drum.....	40
5.2 Naming Time for the Northeast Drum	40
5.3 Formation of the Northeast Drum and the Cultural Connotations.....	42
5.3.1 Formation and Definition of the Northeast Drum.....	42
5.3.2 Northeast Drum Cultural in the New Era.....	42
5.3.3 Summary of the Formation Reasons for the Northeast Drum.....	43
5.3.4 Development of the Northeast Drum	43
Conclusion.....	44
Reference.....	45
Contents of the Published Articles.....	48
Acknowledgments	49
Personal Profiles.....	50
Letter of Commitment	51
Authorization Statement.....	53

中文摘要

东北大鼓广泛流行于辽宁、吉林、黑龙江三省，是中国众多大鼓曲种和流派中重要的分支之一。它起源于沈阳，曾一度盛行于吉林、辽宁、黑龙江以及北京、天津、内蒙古、河南、河北等地区，最初有奉天大鼓、奉派大鼓、奉调大鼓、辽宁大鼓之称，后通称为东北大鼓。它有一套完整的唱腔，并陆续吸收京剧、京韵大鼓和东北民歌的声腔，在长期的传唱过程中，形成了独具特色的艺术流派，至今已有 300 年的历史。本文通过对大量文献基础资料的仔细研究和对东北学者、艺人的走访调查，第一次系统地分析了东北大鼓产生的文化内涵，对其正式定名之前所涉及的渊源关系及形成原因进行了考证论述，目的在于阐释清楚东北大鼓形成的真正原因之所在。本文分为五个部分：引言概述了中国鼓词以及东北大鼓大致的发展脉络；第一章介绍了东北大鼓产生的文化根源，分析地区原生文化以及明代说唱词话对东北大鼓产生的影响；第二章利用对比分析的方法详细阐释了子弟书文化对东北大鼓形成带来的重要影响；第三章分析了时代背景下移民文化带给东北大鼓的影响；第四章利用例证结合的方法分析了新型传播手段对东北大鼓走向成熟的重要影响；第五章主要分析考证东北大鼓的正式定名时间以及文化内涵之所在。文章旨在弄清东北大鼓形成的真正原因，以期对中国俗文学的重要分支“中国鼓词”提供众多的新史料和具有学术价值、历史意义的前期成果。对于今天作为非物质文化遗产之一的东北大鼓的文化遗产和进一步发展都具有重要的学术价值和实际借鉴意义。保护和守望这片过去的精神家园，不是为了留住历史，留住文化，更不是为了回到过去，而是为了明天文化的创新，文化的自觉，民族的振奋，这也是本论文撰写的另一个目的。

关键词：东北大鼓；文化根源；形成原因

ABSTRACT

The Northeast Drum widely popular in the Liaoning, Jilin and Heilongjiang provinces, as one of the most important branch of China's Guqu. It originated in Shenyang, once prevalent in Jilin, Liaoning, Heilongjiang and Beijing, Tianjin, Inner Mongolia, Henan, Hebei and other areas, initially named Mukden drum, Fengdiao drum , Liaoning drum, said after the known Northeast drum. It has a comprehensive style of singing, and they are being absorbed the tune of opera, Jingyundagu and Northeast folk ,in long-term process, formed a style of art and has been 300 years of history. In this paper, based on a large number of careful research and literature in the Northeast scholars, artists visited and investigated, the first systematic analysis of the Northeast produced drum culture, prior to its official naming sources involved in the formation of relations and the causes of the textual discussion The purpose is to explain clearly the real reason for the formation of the Northeast drum lies. This paper is divided into five sections: Introduction First, an overview of China Guci and Northeast drum and the development of them; first chapter describes the cultural roots of the Northeast Drum, have Analysis of Manchu shamanism, as well as the Cihua cultural of Ming impact on the Northeast Drums; in second chapter ,we use the comparative analysis method explained in detail the Zidishu culture brought about the formation of the Northeast Drum major impact; third chapter analyzes the context of immigrant cultures have brought impact on the Northeast Drum; fourth chapter use the examples and analysis tell the new means of communication impact on Northeast Drum ; fifth chapter primarily textual analysis of the formal naming of the Northeast Drum time and cultural connotation lies. Article aims to clarify the real cause of the formation of the Northeast Drum, with a view to an important branch of Chinese folk literature, "China's Guci" provides a large number of new historical data and have academic value, historic significance of the results of the previous. For today as one of the intangible cultural heritage, cultural heritage in Northeast Drum and further

development have important academic value and practical learn. To protect and watch this piece of the past, the spirit of the home, not to retain the history, retain the culture, not to return to the past, but for tomorrow's culture of innovation, culture, consciousness, inspiring the nation, which is also written in this paper a purpose.

Key words: Northeast Drum; Cultural roots; Formation

引言 鼓词概述

鼓词是主要流行在中国北方地区的民间讲唱文学曲种，它的前身是出现在北宋年间的“鼓子词”，“鼓子词”作为叙事性讲唱文学的一个曲种，散、韵相间，其最具代表性的作品是《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》^①。南宋诗人陆游的《小舟游近村》中“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得，满村听唱蔡中郎”小诗，则从另一个方面说明印证了在南宋时期中国南部的农村盲艺人说唱鼓书的现象已经出现了。

“鼓词”一词最早出现于明末清初文人贾凫西^②的《木皮散人鼓词》著作的题名中。《木皮散人鼓词》讲史的同时对历史进行批评，其文本内容形式是只唱不说，表演形式为“十字街头几下捶皮千古快”（即自击鼓板自行演唱），十分独特，和“负鼓盲翁正作场，满村听唱蔡中郎”的艺术表演形式正遥相呼应着，这两种前后相继的文本形式和表演形式正是清代大鼓文本和表演形式出现的先河^③。

“大鼓”一词及其表演形式，出现于清中期，随着城市化进度的加快，城市规模逐步扩大，城市需求增长，商业来往逐渐频繁，手工业和其他行业的发达，物品大量的集中等诸多原因导致了人口由农村向城市的流动，导致城市本身常住人口和流动人口的快速增长。由于自然灾害等生存原因，原本呆在农村的大批盲（或非盲）鼓书（或者说鼓词）艺人逐渐地从农村流向了城市，也将他们的技艺带到了城市。随后的表演让他们发现，原本在农村、城镇、山庄、窝铺所赖以生存演唱的长篇鼓书，耗时费力，城市的听众不像农村的闲散人口那样，能够坐在家中去津津有味地欣赏那些絮叨，他们听讲唱说书，只能是工作累了之后的一种额外消遣和排泄愁绪的方式。所以说，鼓书艺人长篇鼓词的讲说，已经不再适应城镇这种流动的、短暂的、文化传播加速的变化，为了适应这种新的生存状况，鼓词的文本和表演形式也逐渐发生了变化。但要说明的一点是，原先长篇鼓书的说唱，依然在广大农村继续进行着，从来没有间断过，它作为一种传统文化不断更新和延续着自己的血脉。而产生变化的仅仅指来到城市后的鼓词，来到城市的农村鼓书艺人本身生存观念的变化，带动了整个鼓词说唱文化在城市的快速发展，从而向更加广泛的区域和接受层

^①北宋年间赵令畤撰的《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》，是根据唐元稹《会真记》传奇加工改编而成，叙述莺莺与张生的恋爱故事。

^②贾凫西，明末鼓词作家，原名应宠，字思退，一字晋蕃，号凫西，又号浣圃，署名木皮散客，又作木皮散人、木皮子，山东曲阜人。

^③元明的诗话、词话，如元代的《唐僧取经诗话》，明代《成化此话》《大唐秦王词话》《乱柴沟》《大明英烈传》等也属于这个时期的鼓词，虽然没有“鼓词”的名字，其实际文本内容和表演形式都属于鼓词大鼓的前身，但这些鼓词属于鼓词中的大书系列，主要在农村和集镇进行长时间的延续表演，少者数天，多者竟达几个月，甚至一年，艺人也多为盲人。

面进行传播,也使得鼓词说唱文化得以顺利传递向更加久远的未来。这种变化主要表现在以下两个方面:文本内容篇幅形式创作的自由化、短篇化、只唱不说化;文本内容、文字书面语言形式传播的文人改编化、贴近生活化、书坊刻印化、抄本租赁化、案头袖珍化;表演形式地方俗语口语化、时间短暂化、摘唱小段化、引入戏曲动作化,乐器使用主要还是鼓板和书鼓,但鼓板的形状和书鼓的大小随着地域和所传出农村的不同也出现了差异和分化。以上这两个方面的变化,体现着原先大书讲唱形式进入城市后的一个生存适应性异变,也预示着鼓词发展到清代中后期和近现代时期产生的一个巨变,这是鼓词走向鼎盛阶段的标志。这种巨变不仅对传播久远的鼓词曲种给以质的飞跃,也对此后鼓词的生存和发展提供了更为实际的前提和借鉴,从另一个方面说来,也为以后中国农村和城市的娱乐文化生活带来了福音。

赵景深先生在其著作《大鼓研究》中曾介绍了这种清代中期以来出现的鼓词从长篇向短篇过度的情况:“大鼓是一种朴素而富有生命力的民间文学文艺,它是野生的艺术,按照其说唱的方式和体制,可分为“大书”和“小段”,“大书”有说有唱,习语称做“蔓子活”,唱长篇书,一般需要很长时间;“小段”只唱不说,形式相当活泼,所用时间短,内容自由度也大,没有结构必须相连的限制,更得到大众的喜爱。一般将小段称为“大鼓”,长篇叫“鼓词”,但也有将“小段”称为“鼓词”的情况^①。”

北方的大鼓因地区、方言、曲调和道具的不同而有不同的名称,以地名命名的有山东大鼓、东北大鼓、潞安大鼓、安徽大鼓、湖北大鼓等;按照道具命名的有铁片大鼓、木板大鼓、梨花大鼓等;按照声腔又有五音大鼓等。我们今天会听到许多大鼓的名称,如南方的湖北大鼓、安徽大鼓,北方的太原大鼓等,都是在解放后才出现的,是在继承原先古老大鼓的基础上产生的。

东北大鼓是中国众多大鼓曲种和流派中重要的曲种流派之一,它是随着中国鼓词城市化的进程而出现的一种大鼓形式,前身是起源于沈阳(奉天)的一种东北鼓书艺术,曾一度盛行于吉林、辽宁、黑龙江以及北京、天津、内蒙、河南、河北等地区,由于它发端于沈阳,并盛行于以沈阳为中心的部分地区,所以又有“奉调”、“奉调大鼓”、“奉天大鼓”、“奉派大鼓”等名称。“东北大鼓”一词,最早见于1945年抗战胜利后的普及阅读物上。现吉林大学图藏东北大鼓《找穷根》、《张玉顺探秘营》、《梁万金》和东北图书馆图藏《徐得玉弟兄参军》、《诉苦》、《穷人与富人》等鼓词书册,在图书封面上明确注明为“东北大鼓”,这是1945年东北解放后出现的群

^①赵景深《曲艺丛谈·大鼓研究》,中国曲艺出版社,1982年版,第127页。

众普及读物，所以“东北大鼓”的定名和形成应出现在此时。自1945年以后一直到共和国成立，“东北大鼓”一词就频繁地出现在图书书名、表演节目单上，并取代了之前在东北地区出现的“奉调”“奉调大鼓”“奉天大鼓”等各种大鼓佚名，之后，“东北大鼓”也作为东北地区大鼓的唯一流传形式一直延续到我们今天。

东北大鼓的形成和其定名应是同时间出现的，东北大鼓虽然以奉调大鼓为主，但其形成定名的过程中，却是吸收了许多流传在东北地区其他大鼓的表演艺术精华后凝结成的，这一点，是本文特别强调并且要刻意阐释清楚的一个概念。

宫钦科在《东北俗文化史》中对“东北大鼓”进行了阐释：东北大鼓是广泛流行于辽宁、吉林、黑龙江三省的主要曲种，是由乾隆年间传入的子弟书结合东北当地民歌形成的，最初有奉天大鼓、奉派大鼓、奉调大鼓、辽宁大鼓之称，后通称为东北大鼓。它有一套完整的唱腔，并陆续吸收京剧、京韵大鼓和东北民歌的声腔，在长期的传唱过程中，形成了风格不同的艺术流派^①。《中国曲艺志·黑龙江卷》解释：“东北大鼓初期称奉调、奉调大鼓、奉天大鼓，二十世纪五十年代定名为东北大鼓，表演形式为一人击鼓打板，弦师以三弦伴奏。有“奉派”或“南城派”、“东城派”、“西城派”和“北城派”之分^②。”《中国曲艺志·吉林卷》解释：“东北大鼓又名奉派大鼓、奉天大鼓，形成初期因受子弟书和弦子书影响，也叫子弟大鼓和弦子书，因遍及辽宁、吉林、黑龙江三省，二十世纪五十年代初始称东北大鼓^③。”《中国曲艺志·辽宁卷》解释：“东北大鼓，又名奉派大鼓、辽宁大鼓，因遍及辽宁、吉林、黑龙江三省而得名，也曾流到天津、北京^④。”《国家级非物质文化遗产大观》中解释为：“东北大鼓是曲艺曲种，也叫“辽宁大鼓”。又因沈阳旧名奉天，所以旧时称其为“奉天大鼓”、“奉派大鼓”、“奉调大鼓”。至清代嘉庆、道光年间，“奉天大鼓”称为“东北大鼓”，张学良“东北易帜”后，该曲种又称“辽宁大鼓”，流行于东北地区，至今已有300年的历史^⑤。”东北大鼓从萌芽、产生、发展到成熟（最后形成），经历了三百多年的历史，现已成为我国北方地区产生早、影响大、传播范围广的说唱曲种之一。它自成体系，对其它姊妹艺术的发展也产生过积极的影响，对于现代曲艺研究，具有重要的“原始史料”价值，从它的说唱书目、唱词、曲调等方面均

^①隋书今、宫钦科、耿瑛、王肯、王红箫、任光伟、宋德胤《东北俗文化史》，春风文艺出版社，1992年版，第148—149页。

^②中国曲艺志全国编纂委员会《中国曲艺志·黑龙江卷》，新华书店，2004年版，第83页。

^③中国曲艺志全国编纂委员会《中国曲艺志·吉林卷》，新华书店，2005年版，第64页。

^④中国曲艺志全国编纂委员会《中国曲艺志·辽宁卷》，新华书店，2000年版，第57页。

^⑤“国家级非物质文化遗产大观”编写组《国家级非物质文化遗产大观》，北京工业大学出版社，2006年版，第186页。

可寻觅到一些清代八旗“子弟书”说唱文学所遗留的痕迹。从它现存的曲词内容中,如果我们以社会学、文学、人类学、语言学、民俗学的角度去透视,去重新解读,将会发现许多新颖的素材和重要的启迪。

目前,对东北大鼓的保护与发展已经引起了广泛的关注,对其研究主要集中在三个方面:音乐、曲本、历史。沈阳音乐学院主要从音乐的角度出发,先后在学报上登出了《论东北大鼓音乐》、《试论东北大鼓的音乐改革》等文,积极呼吁对非物质文化遗产——东北大鼓的研究与保护,并于2006年4月24日-25日召开了东北大鼓演唱会。2008年《沈阳音乐学院学报》上先后刊发了该学院音乐学系教师冯志莲老师撰写的《东北大鼓生成新探》、《东北大鼓兴衰考略》、《东北大鼓保护之我见》等系列文章,从音乐艺术的角度分析了东北大鼓源流产生、发展以及现状等问题。黑龙江群众艺术馆编辑出版了《东北大鼓音乐初探》,该书分四部分,对东北大鼓的源流沿革、曲牌使用与发展变化、伴奏音乐等,都进行了系统的研究和探讨。在东北大鼓曲本和历史源流方面,东北曲艺评论家耿瑛先生颇有研究,他编著出版了《东北大鼓漫谈》系列丛书。该书从东北大鼓的派别、人物、曲目、音乐等方面分别作了搜集整理与研究,是目前国内研究东北大鼓比较权威的系列丛书。此外,1955至1957年,沈阳文联编印了《鼓词汇集》,共收入了系统鼓词三百九十篇,其中东北大鼓一百二十篇,为我们提供了研究东北大鼓源流的第一手资料。

像许多中国传统音乐文化一样,东北大鼓的现状堪忧,濒临失传。可喜的是,2006年6月,东北大鼓被列入中国文化部《第一批国家非物质文化遗产名录》^①,保护东北大鼓逐渐成为人们关注的焦点。研究东北大鼓的著作和文章虽很丰富,但是在东北大鼓的形成原因这个问题上的研究却是比较含糊或者是基本模糊不清的。在没有深入挖掘满族入主中原后东北地区的特殊政策、清朝移民政策的阶段性变化以及日本入侵后的统治等因素对东北地区民俗文化影响的前提下,分析东北大鼓形成发展源流是不准确的。同时,应该注意到东北大鼓形成的过程是一个不断吸收、借鉴其他曲种的优点,不断完善、成熟的一个过程。

鉴于以上未解决的问题,本论文在搜集大量相关资料和在东北地区进行初步田野考察、采访艺人及相关人员的基础上完成的。试图结合环境因素、社会因素、人口因素将东北大鼓形成过程中所涉及的一些原因通过逻辑性的考证推理论述来达到阐释的目的。本论文也是教育部社会科学青年基金项目《中国鼓词研究》中的一个

^① “国家级非物质文化遗产大观”编写组《国家级非物质文化遗产大观》,北京工业大学出版社,2006年版,第2页。

章节，本论文的成果，对于东北大鼓这项非物质文化遗产未来的保护和延续以及发展都将具有较为重要的学术研究和现实借鉴意义。

第一章 东北大鼓产生的历史文化渊源

1.1 东北大鼓产生的历史文化渊源

任何一种艺术的发生都有其重要原因，东北大鼓曲艺艺术也不例外。在其一度繁荣的外表之下，潜藏着促使其产生的深层次原因。从东北大鼓产生、流传的地区文化根源讲，东北作为满族聚居地，满族古老的民俗艺术传统，为东北大鼓的产生提供了原生文化环境，这种环境锻造了东北大鼓的特殊韵味，并使之最终成为中国北方大地上的一朵奇葩。从说唱文学的发展源流讲，鼓词广泛受到明说唱词话的影响，东北大鼓也不例外，从东北大鼓的内容到形式都渗透着明说唱词话的元素。

1.2 地区原生文化对东北大鼓产生的影响

东北大鼓产生于满族聚居的东北地区，东北大鼓的产生与满族文化有着不可忽视的必然联系。通过分析我们发现，东北大鼓的分布区域与满族的分布区域基本吻合，这就证明了二者的紧密联系。细细分析，东北大鼓的传承形式、表演方式、表演曲目、说唱腔调等，无不与满族传统文化有着千丝万缕的联系，可以说，它是在满族传统文化的根基之上发展起来的，并随着满族入关后的汉化而逐渐形成的一种满汉合璧的民族说唱艺术。

东北大鼓是在满族传统艺术的哺育之下成长起来的，雏形期的东天大鼓是土生土长的草根艺术，它在民间以古老的形式传唱，没有固定的格律和唱词，也没有专业化的表演艺人和专门的表演场所。在农闲的时候，民众们围在一起自娱自乐，这种娱乐成为东北大鼓的雏形。本文将此时期的东北大鼓定义为原生大鼓，因为它没有受到外来因素的影响，也没有官方文化的干预与控制，完全是自发性的民间表演艺术形式。影响它的，只有满族内部的文化，其中包含满族原始宗教信仰——萨满文化，也有其他形式的满族原生文化，如萨满文化派生的太平鼓、单鼓、八角鼓等艺术文化形式，他们对早期东北大鼓，都有着哺育性的深刻影响。

1.2.1 萨满教说唱形式对东北大鼓产生的影响

萨满教是在原始信仰基础上逐渐丰富与发展起来的一种民间信仰活动。它没有成文的教义经典，没有宗教组织和固定的庙堂，没有专门的神职人员，也没有统一的教规教义，靠萨满的口传身受世代嬗递。萨满，即跳神之人，成为萨满之神的代理人和化身。

萨满教作为一种以氏族为本体的原始自然宗教，它的祭祀活动与生产活动息息

相关。被视为萨满教经典的“萨满神祠”是典型的民间口头说唱文学作品，它既是原始神话、诗歌、传说等民间文学的重要源泉，也是记载其历史、地理的史志。鼓乐、歌舞是萨满祭祀时沟通人神的特殊语言和重要手段，许多原始音乐正是通过萨满的世代吟唱才得以传承至今。无疑，深入当地民族人心的萨满教，是研究北方远古社会的珍贵“活化石”。

满族是在萨满教核心区域内诞生与成长起来的一个民族，有着丰富而又典型的萨满教传统。满族是我国北方少数民族的一支，其祖先为肃慎，汉代称挹娄，南北朝时称勿吉，隋唐时称靺鞨，辽宋称为女真。十六世纪后期，建州女真首领努尔哈赤统一女真诸部，以女真人为主，加入了部分汉人、蒙古人和朝鲜人，于十七世纪中叶形成了一个崭新的民族共同体——满族^①。

在从肃慎到满族发展的漫长过程中，一直伴随着萨满教的传统。努尔哈赤成功地实现了女真的民族统一，在这个过程中，不可避免的是对各个部族单体的打压与征服，斗争中萨满教首当其冲成为了精神武器。只有将各个部落的精神信仰——萨满除掉，才能令其从精神上彻底臣服。于是，征服部落首先杀的就是萨满，古老的萨满教受到了严重的冲击。统治者的宗教政策最终让萨满教处于下风，隐归山林。但是在民间，萨满从来没有停止过对萨满文化的传播，他们作为萨满文化的保护者，通过多种渠道传播着萨满教原始文化的精华，那种激动人心的舞技、鼓技和史诗般的说唱、神话、传说，继续流传在了民间，成为了民间文学创作和曲艺借鉴的重要源泉。这是有资料可证明的：

在一份珍贵的“摩苏昆^②”调查报告中，采集者提到了这种说唱艺术与萨满教传承的密切关联：

“萨满的祭神和赛神活动是很隆重的，可见，猎民对萨满的笃信和崇拜是很深的，而萨满的神曲祭词与民间口头文学艺术的创作和传承有着非常密切的联系。这些宗教观念和信仰，往往反映在民间讲唱文学中，有许多讲唱文学的传播者又是充当神之使者的萨满。歌手莫玉生的母亲菊娥阿尔就是双重资格的人物，既是跳大神的萨满，又是说唱民间口头文学的能手。因此，对于萨满神曲祭词以及各种崇拜信仰活动的深入探究，应当与民间口头文学的研究结合起来，才能真正了解它的本质^③。”

^①《中国少数民族文学作品选》编辑委员会《中国少数民族文学作品选》第一分册，上海文艺出版社，1981年版，第211页。

^②“摩苏昆”是鄂伦春族中广泛流传的一种说唱体的口头艺术，与萨满艺术密切相关，以演唱长篇叙事诗为特点，演唱中插有不少祷祝词和原始宗教礼仪断片的祈神。

^③《黑龙江民间文学》第17辑，系黑龙江省民间文艺家协会编印的不定期刊物。

满汉杂处的民间社会直接受到了萨满教的影响，萨满教其舞、其神歌、其神器在一定程度上成为了后期曲艺曲种的先驱，在东北地区土生土长起来的东北大鼓就是深受其影响的一种。东北大鼓兴起于满清乾隆年间，是以叙事为主的说唱艺术，道具是扁圆的小鼓和夹板，有时伴有三弦。萨满教伴有神鼓的说唱与东北大鼓在很多特征上有明显的相似性。

1.2.1.1 表演内容方面

满族祖辈流传的萨满神词以表现神以及人神交流为主要内容，受时代与政治要素的影响，东北大鼓主要追求表现传统汉文化，以表现现实世界、人的活动为主要内容。但是，二者的传承方式、表现手法有着很大相似之处：都是叙事抒情相结合，以优美的语言，运用情景描写、对话、场景描述以及多种修辞方法将内容生动地表现出来，并且都是以口耳相传的古老方式传承着。

萨满教包含着众多的神话、传说、故事等，这些叙事性的内容也正是神词的主要说唱内容，其直接体现了东北各族人民生产和生活的实践经验。它们通过口耳相传的方式，世代地流传在民间。在祭祀仪式上萨满口诵的神词运用了古代民间韵文的形式，包括祝愿、祈祷、咒语以及祭祀焚香用的经文，还有对神灵的颂歌、神灵及英雄的传说以及对萨满显灵和去世萨满的颂歌。集叙事性、抒情性、语言的优美性于一体。如满族野祭^①中萨满在请蟒神时所吟唱的：

萨满在庄严的七星斗前。
跪请百虫之首——
英勇无比的九尺蟒神乌云德扎布占爷，
萨满向蟒神献上族人的虔诚，
以充分周到的准备，
以迫切的心情，
请九尺蟒神降临到七星斗前。

蟒神附在萨满身上之后，萨满口中自言蟒神降临的神言：

神蟒统辖着九层天中的三层天，
是百虫中最高的神主，
其中，金色的蟒神，
是身随众神偶来的，
银色的蟒神，

^①野祭：是从原始社会延续下来的以祭拜氏族世代相传的自然神祇为主，通过人神交会形式进行的祭神活动。

是带着众蛇神来的，
铁青色的蟒神，
是带领着师徒和众萨满神来的^①。

在神词中，常常述及各神的来历，其本身就是叙事性质的神话，带着对神的崇敬与畏惧。有的神祠运用了比喻、夸张、排比的手法，语言优美，气势磅礴，歌唱性强，曲调神秘优美而富于变幻，同时伴有神鼓、扎板、腰铃等配乐，更加激荡人心。

东北大鼓产生的源头之一便是东北农村，所以它又有“屯大鼓”之称，产生之初，东北大鼓的传播方式也是口耳相传，师傅把唱词和曲调一字一句教给徒弟，没有唱词和曲本，徒弟学得好坏完全靠其悟性和记忆力。这种传承方式与萨满教的传承方式是相同的。

一些八旗子弟利用当时流行的俗曲和萨满教的曲调相结合，配以八角鼓击节，编词演唱，形成了子弟书，子弟书一唱到底，中间没有说白，均以抒情、叙事为主，日本学者波多野太郎在《子弟书集》序言中说道：“辽宁新宾有满族歌曲，有跳单鼓，于此类似，子弟书应发源于东北。”可看出萨满“单鼓”与子弟书的关系，而子弟书与东北大鼓有着直接的“血缘”关系（见第二章《东北大鼓产生的重要渊源——子弟书》），所以，东北大鼓的血液中生来就带着萨满教的元素。

从东北大鼓词的叙事性、抒情性、语词的优美性等特征的结合可看出其与萨满神词的渊源。只是，东北大鼓也传承了子弟书唱词工整、文学性强的特点，其语词、唱腔比萨满神词故事情节曲折、语言更加圆润，且以人间英雄、爱情故事为主。如东北大鼓《忆真妃》中的唱词：

君王万种凄凉千般寂寞，
一心似醉两泪如倾。
愁漠漠残月晓星初领略，
路迢迢涉水登山哪惯经。
好容易盼到行宫歇歇倦休，
偏遇着冷雨凄风助惨情。
剑阁中有怀不寐唐天子，
听窗儿外不住的叮咚作响声。

从这段唱词可以看出，东北大鼓曲词叙事中的抒情更加强烈，表现出主人浓烈

^①富育光 孟慧英《满族萨满教研究》，北京大学出版社出版，1991年版，第92页。

的伤心和思念之情，它跟萨满神词比较，在叙事抒情中更加注重了人的思想感情，萨满神词是人神对话，而东北大鼓鼓词中则是人与人的对白以及内心情感的大胆表露。

此外，萨满神词与东北大鼓曲词还有一个共同的特点，那就是都具有多样性和机动灵活性。由于萨满教是多神的原始宗教，每请一个神，就要唱不同的歌，所以，萨满神歌的内容是丰富多彩的。从形式上看，萨满神歌长短不一，唱法不尽相同，有的神歌即兴编唱。因此，每一个萨满的神歌都有自己的特色。

东北大鼓表现内容的丰富性决定了其唱词的多样性，其也有长篇和短段之分，根据内容的不同有着不同的表演风格，有的激昂壮阔，有的委婉缠绵。其唱词也具有灵活性，表演者可即兴编唱。就算同一曲目，不同的表演者也有着不同的表演特色。

1.2.1.2 表演道具方面

(1) 萨满教的神鼓和扎板

神鼓和扎板是萨满在举行烧香仪式时最重要的手持神器，特别是神鼓，它的作用重大，是萨满教中最主要的响器之一。可以说，没有神鼓就没有萨满教，神鼓是萨满全部活动的根基，有了鼓才有跳神，神鼓是万能的超自然工具，圆圆的神鼓在萨满教中被看作是无限博大的宇宙，那里面有神灵和万物^①。

神鼓，满语为“依木亲”和“同恩”，即“抓鼓”和“抬鼓”，二者都是圆形，用兽皮制成。抓鼓又叫“单面鼓”，即“单鼓”，一般为40厘米左右，鼓框窄浅，约3至4厘米，框木多用落叶松、白桦等木或柳木板弯成。单面有兽皮，鼓的背面、内侧多用皮绳穿金属环连结成大三角或对三角形线，中心联结的金属环作为把手。旁边有把柄的抓鼓又叫“太平鼓”，在满族、蒙古族、达斡尔族中比较流行，太平鼓鼓面上常常绘有一些象征太平与吉祥的图案，鼓圈弯曲合拢伸直，就成了鼓把儿，长约12厘米。鼓把儿外边用布条或薄布革也或麻绳裹缠，为了增加音响效果，在太平鼓的把手下面还要加上一个鼓尾，鼓尾由不同的鼓环组合。太平鼓的鼓槌比较细，通常用木或竹子削制而成^②。

而“抬鼓”一般为80厘米左右，两面都有兽皮，形状比单鼓厚实。敲抬鼓时一般由萨满的助手与之相合作。这种鼓在满族宫廷祭祀和民间祭祀中均可以看到。早期的抬鼓十分原始，在地上插四根木桩，用猪皮或者牛皮包上并绷紧即成，然后用

^①乌丙安《神秘的萨满世界》，三联书店上海分店，1989年版，第231页。

^②吕萍 邱时遇《达斡尔族萨满文化传承——斯琴挂和她的弟子们》，辽宁民族出版社，2009年版，第59页。

木棍敲打^①。现代的抬鼓是一种木腔、蒙皮、双面的扁平鼓。演奏时，将鼓挂在神堂的门柱上或墙上，用两个鼓槌击打。在宫廷祭祀中，抬鼓是放在一个鼓架上的，由于抬鼓的体积比较大，又是双面鼓，敲起来声音洪亮，更容易衬托祭祀时的气氛^②。

在萨满举行的烧香仪式中，鼓声具有丰富的表现力和使用价值。萨满必须手持神鼓，边唱边舞边敲。没有鼓就请不来神，鼓声的轻重、缓急说明萨满的行为和精神状态，鼓点密集且声大时多是萨满请神之初，或者是萨满即将进入昏迷状态，也可能是萨满神灵与侍神人交流的昂扬之时等，当鼓声节奏清晰、轻重相间时，萨满多是伴随着在做仪式的基本表演，当鼓声微弱，时有时无甚至停止时，萨满一般是在做祈祷、倾诉或与侍神人对话。

除了鼓以外，扎板也是满族萨满教的重要响器，扎板，也叫拍板，满语称为“恰拉器”或“噤拉齐”，类似于汉族的竹板。扎板由两大、一小长方形木板(也有用铁片或者数量不等的长方形条板)组成，多在上端雕有石榴形、桃形、猴头形或其他形状的装饰，用细皮条或丝绳通过上端的板眼将其串连在一起，演奏时使之相互撞击发出清脆的声音。民间多用无头饰、用红绸串联在一起的扎板^③。恰拉器”代表神的步履，一般用在背灯祭中，恰拉器一响，神就下来了，声音由远及近，给人一种真实、肃穆之感^④。

(2) 东北大鼓的鼓和拍板

东北大鼓表演的主要道具是鼓、板，有的配以一至数人伴奏演唱。主要伴奏乐器为三弦，另有四胡、琵琶、扬琴等。演员自击的鼓，也称书鼓，形状为扁圆形，鼓帮为木质，两面蒙皮，直径盈尺（约 30 厘米），高约一寸左右（约 10 厘米），由三根支柱的鼓架支起，以竹制的鼓箭敲击。鼓架有高有低，高架置于地上，演员站在架前表演；低架置于桌上，演员站在桌前表演。板，称“节子板”，用其掌握拍节，有木质、铜质、铁质、钢制等。木质板多由三块长方板组成，由绸布穿过木板中央的孔结在一起，其中两块合并在一起，由另一块有板有眼地敲击。金属板一般为半月形，有两块，俗称“鸳鸯板”。

表演时演员不化妆，也不用灯光布景，身着便装或朴素演出服登场。演员左手打板，右手击鼓，一边打鼓一边演唱。鼓、板的旋律随着演唱故事情节的起伏而有不同，情节紧张时鼓、板声随之急促，情节和缓时鼓、板敲击节奏随之和缓。艺人

^①《中国各民族宗教与神话大词典》编委会《中国各民族宗教与神话大词典》，学苑出版社，1993 年版，第 60 页。

^②吕萍 邱时遇《达斡尔族萨满文化传承——斯琴挂和她的弟子们》，辽宁民族出版社，2009 年版，第 60 页。

^③李理《从满族乐器的形成看满族的兼容性》，满族研究，1990 年第 4 期。

^④孟慧英《中国北方民族萨满教》，社会科学文献出版社，2000 版，第 239 页。

技艺高不高，首先看鼓打得好不好，所以演员们刚开场时往往先不开口唱，而是先打一阵鼓，一来亮相，证明自己的技艺，同时也是为了招徕听众。有时，艺人开头的一段鼓声就能招来一片叫好声，可见鼓在大鼓表演中的重要作用，可以说，没有鼓就没有大鼓艺术。

而板在表演中也有着重要作用，它根据演唱节奏的不同而有不同的打击方式，有慢板、快板、二六板、散板等之分，让演员的演唱节奏更加鲜明和谐。

我们对比萨满教中的神鼓、轧板和东北大鼓中的鼓、板，可以得出以下共同点：

①鼓、板在二者的表演过程中都有着重要的、不可替代的作用。

②鼓技的高超是其技艺高超与否的重要标志。鼓技表演贯穿于整个表演过程当中，且鼓声随着情节的进程而有着不同的节奏韵律。

③鼓都为圆形，萨满鼓较大。都是兽皮蒙面，木质鼓帮，以鼓箭击之。

萨满轧板和东北大鼓的鼓板都由三块木质或金属的板组成，且木质板都为长方形，用皮条或丝绳通过板眼将其串连在一起，演奏时使之相互撞击发出清脆的声音，是表演过程中重要的伴奏响器。

④都是由表演者自己操控鼓、板，与说唱同时进行。

由此，我们可以看出，萨满教和东北大鼓在器具上有很大的相似性，并且贯穿着器具从繁到简的发展过程，纹饰少了，但是其实质功能依旧没有改变。

1.2.1.3 文化传承方面

在政治打压和宗教战争的冲击下，萨满教失去了以往遍布满族的优势地位，转而隐归山林，但是，民间的萨满崇拜却从来没有间断过。它以另一种方式在民间转而兴盛流传着。在几千年萨满教的影响下，鼓一直被用作祭祀的神器。在过去满族聚居地的广大农村，几乎家家都有鼓。在举行秋后庆丰收、祭祖、还愿、祈福等仪式时，都要用到单鼓，民间俗称其为“跳单鼓”或“答祖宗”。伴随着鼓声的说唱艺术一直在民间以口耳相传的方式继续流传着。

东北大鼓最初就是伴随着生产劳动出现在田间地头和冬闲炕头上，爱好者根据民间传说编成各种小段哼唱成调^①。同时，东北大鼓也没有固定的脚本，以口耳相传的方式传唱在民间。由此可见萨满教与东北大鼓有着共同的表演时间和民众群体，二者不可避免地有着密不可分的联系，作为草根艺术的奉天原生大鼓，它的产生和发展与萨满说唱艺术的滋养是分不开的。

所以，从流传方式、表演器具、内容表现方式、传承方式、唱词特色以及表演

^①金伊《东北大鼓艺术论辑》，春风文艺出版社，2008年版，第13—14页。

机动性等方面来分析,萨满教对东北大鼓的产生及其发展有着一种深层次的影响,这种影响既来自萨满的说唱歌词、说唱歌词内容,更来自萨满的说唱形式、说唱乐器和一种内在的说唱思想之精神。

1.3 明代说唱词话对东北大鼓形成的影响

词话是以七字唱句为主,说唱相间,也包含有“攒十字”的小段,属于“诗赞系”说唱文学的一种。其形成于唐宋,成熟于金元明,在清代达到了发展的高峰期。具有代表性的明词话作品主要有《明成化说唱词话》、《历代史略十段锦词话》、《金瓶梅词话》、《大唐秦王词话》等。纵观中国“诗赞系”说唱文学的发展历程,其各个说唱艺术之间存在着或多或少的联系。本文主要考证东北大鼓的源流,笔者将东北大鼓与多种曲艺形式进行了对比分析,发现东北大鼓与明词话有着密不可分的联系。纵观二者的内容和形式,故事情节、行文组织、语句结构等有明显相似的地方,这说明了北方词话是东北大鼓文本内容的重要来源,词话传唱活动对东北大鼓有着重要的影响。在此,笔者以明词话《大唐秦王词话》为例,通过将其与东北大鼓进行对比,分析其对东北大鼓形成的影响。

1.3.1 《大唐秦王词话》的内容和形式

《大唐秦王词话》是明代晚期出现的一部讲史类说唱文学作品,对后世鼓词、弹词等说唱文学有着巨大影响。《大唐秦王词话》分八卷,每卷八回,共六十四回。主要写了唐太宗李世民扫荡群雄、统一天下的故事。其所叙述的故事从李渊称帝到“玄武门之变”,时间跨度较大,所涉及的人物众多,塑造了秦王李世民这样一个睿智、英勇、宽厚、仁爱的君王形象,同时也塑造了尉迟敬德、程咬金、秦叔宝、罗通等一系列活生生且深入民心的英雄人物形象。其结构形式以七字唱句为主,说唱相间,夹以“攒十字”的小段,由骈文、诗、散文三者组成,散文所占比例最大,其次是诗,七字骈文最少。诗一般位于回目的开头和结尾处,骈文夹杂于散文中间。

1.3.2 以《大唐秦王词话》为例分析明词话对东北大鼓形成的影响

《大唐秦王词话》记载的故事时间跨度较大,故事情节复杂,人物众多。对于后期以中、短篇为主的东北大鼓来说,正是一个丰富的资料库,艺人们从中截取部分吸引听众的情节,加以润饰之后即成一篇精彩的鼓词段落。此外,东北大鼓继承了明词话以七字句为主,夹以“攒十字”的语句。下面,通过具体段落,从形式、内容等方面分析二者的联系。

(1) 形式承继

在《大唐秦王词话》每个卷目、回目的开头，都有一段诗或者词，其内容以写景、颂景或讲历史故事为主，内容大多与正文无关。这些词和诗语句优美，起着过渡、提醒读者的作用。而东北大鼓说唱艺术很好的继承了这一特点，在正式开场之前，艺人们往往先用二三十句唱词，集中唱一景一物，一人一事，或一个小片段，短小精悍，生动活泼。其内容也大多与正文无关，作用在于收拢众心，同时也作为艺人演艺水平的展示。

例如《大唐秦王词话》第十二回开头诗：

寒暑催人岁月流，莫将名利苦奔求。终须白骨埋青草，难把黄金买黑头。死后空余千古恨，生前谁肯一时休。圣贤总是凡夫做，何不依他样子修。且听警示语，再整建邦词。

同样，在东北大鼓《淤泥河》开头也有这样几句：

堪叹人生在天地中，费尽心机为利名。三寸气在千般用，争强斗勇火化冰。难免荒郊被土蒙，表的是贞观天子领人马，跨海征东去立功。

由此可见，二者在开头均用了性质相同的“话引”，这不失为东北大鼓对明词话继承的一个很好证明。

此外，《大唐秦王词话》由散文、骈文、诗组成，其骈文、诗以七字句为主，同时也兼有“攒十字”段、五字句段等。而东北大鼓的行文格式也以七字句为主，同时也兼有“攒十字”段。下面我们通过举例来分析：

	明大唐秦王词话	东北大鼓
七字句	加鞭打马擒唐主，耀武扬威赶世民。 好似开弓初放箭，宛如流水逐花行。 猎犬山前追狡兔，苍鹰云内扑飞禽。 望前赶勾多时节，看看赶近李储君 ^① 。	若问农夫怎打扮，明公不知听我呼。 头戴一顶破草帽，肩膀扛着弯钩锄。 身上穿着毛蓝布，未穿鞋袜光着足。 未曾行走他爱唱，少腔无调玩的熟。 ——东北大鼓《小送饭》 ^②

^①（明）诸圣邻著，杜维沫校点《大唐秦王词话》，中州古籍出版社，1986年版，第29页。

^②耿瑛 杨微《东北大鼓传统曲目大全》（下），春风文艺出版社，2007年版，第627页。

	明大唐秦王词话	东北大鼓
攢十字	才听得万民慌魏王造反，杀守官声息 紧特报夫人。言未尽吓夫人如雷震 耳，唐公主离凤辇怒气纷纷 ^① 。	叹英雄思量前程愁千缕，忆往事痛 彻心扉似火烧。又加上愁火屡加身 发冷，欲饮那水酒三杯把愁消。 —东北大鼓《风雪山神庙》 ^②
散文(东 北大鼓 中“白”)	秦王回头一瞧，这贼看看来得近了， 连忙取弓箭在手，一箭射去，正中咬 金左腿，头盔倒撞，两脚悬空，跌下 马来 ^③ 。	为何他娘舅公公欢喜呢，柳公子和 他娘舅同伴上京赶考，柳公子未回 来纪大公也未回来。淑贞一见娘舅 公公到，丈夫必有音信。 —东北大鼓《柳路景荣归》 ^④

由上表对比，我们可以清晰地看到，东北大鼓的语句格式很大程度上继承了明词话的体例。

(2) 内容继承

明词话包括历史演义故事、公案故事、市井故事等，体裁为中长篇，往往每篇中包括若干故事情节，如《大唐秦王词话》整本都在讲秦王李世民扫荡群雄的故事，其中穿插了大量的人物和事件，《明成化说唱词话》^⑤包括十三篇，有《花关索传》、《石郎驸马传》、《薛仁贵跨海征辽故事》、《包待制出身传》、《仁宗认母传》、《包待制断歪乌盆传》等，另外《金瓶梅词话》是以市井生活为主的词话代表。这些中长篇词话作品为后世鼓词提供了大量的资料素材，鼓词艺人们往往提取其中某个或某些故事情节或人物故事，将其改编成为观众喜闻乐见的鼓词小段，东北大鼓艺人们也如此。通过将东北大鼓曲目内容与《大唐秦王词话》内容相比较，发现《临潼山》、《打登州》、《罗成算卦》、《罗成叫关》、《罗成托梦》、《唐二主探病》、《访白袍》等东北大鼓篇目均选自《大唐秦王词话》，情节大致相同，只是语句表达略有变化。例如罗成故事情节的比较：

^①（明）诸圣邻著，杜维沫校点《大唐秦王词话》，中州古籍出版社，1986年版，第113页。

^②耿瑛 杨微《东北大鼓传统曲目大全》（下），春风文艺出版社，2007年版，第421页。

^③（明）诸圣邻著，杜维沫校点《大唐秦王词话》，中州古籍出版社，1986年版，第29页。

^④耿瑛 杨微《东北大鼓传统曲目大全》（下），春风文艺出版社，2007年版，第605页。

^⑤朱一玄校点《明成化说唱词话丛刊》，中州古籍出版社，1997年版，第1页。

情节比较	《大唐秦王词话》	东北大鼓《罗成叫关》、《罗成托梦》
前提	漳南郡刘黑闥造反	塞北反了刘黑闥
发展	英、齐二人预谋借机谋害罗通， 罗通与秦王对话，有预感。 途中英、齐二人借故杀害未果。	罗通心理活动，圣命难违，别妻上阵。 没有提英、齐二人的阴谋。
激战	选恶日，逼罗通出战，罗通被 陷周西坡战死。	罗通被命关外迎战，不许进关，且无补 给粮草。罗通叫关，不给开关，托子罗 春转书信之后，罗通重返战场战死。
托梦	罗通托梦给妻子、托梦给秦王， 秦王发兵接应。	罗成托梦给妻子

故事情节的对比，我们可以得出结论，东北大鼓《罗成叫关》、《罗成托梦》篇目内容出自《大唐秦王词话》，围绕主人公罗通，作者稍微做了点改动，将罗通受害的情节加以大胆想象阐释，重笔细描主人公悲壮、英勇的形象。

通过形式、内容的比较，可看出，东北大鼓承袭了明说唱词话的某些体制和内容，明词话无疑是东北大鼓产生发展的一个重要文化渊源。

第二章 东北大鼓产生的重要渊源——子弟书

清廷能够入主中原，骁勇善战的八旗子弟们发挥着中流砥柱的作用。满清政府在建都北京后，满清八旗子弟们拥有优越的贵族地位，但是世代从军的规定也限制了他们的生活，有固定俸禄，但是不许跨行，不许去外城，一批闲散子弟便产生了。当戍边的八旗子弟将所唱小曲带回京城之后，经文人填以词曲成为了子弟书。这种消遣小曲便在生活清闲、无所寄托的贵族子弟之间流行开来。子弟书用八角鼓伴奏，唱词文雅，并经常开堂会集体创作演唱，在京城贵族之间风靡一时。

文艺是无政治界限的，分隔内外城、旗人和汉人的政治政策没有阻挡住艺术的传播，民间开始效仿贵族们的娱乐方式，被禁止使用满族八角鼓就改用三弦等其他乐器伴奏，但是模仿仅仅意味着相似，受众与艺人的文化水平使“子弟书”走向了通俗化，“弦子书”和“单弦”等子弟书分枝也在北京城唱响了。

在清廷将部分满族八旗子弟、官员派往东北时，“子弟书”随之到了东北，并随着八旗子弟在东北的长居而开始流行起来，由此，作为满“贵族文化”之一的“子弟书说唱文化”也随之渗入了东北地区。

2.1 子弟书

2.1.1 满清贵族文化——子弟书

子弟书是清代北方说唱文学的一种，“子弟书”一词，较早的文献记载是在清代顾林所著的《书词绪论》^①中，其嘉庆二年李镛的序中有：“辛亥夏（乾隆五十六年，公元1791年），旋都门，得闻所谓子弟书者。”之所以称为“子弟书”，主要是因为其创始者、作者、演唱者等，多以八旗子弟^②为主。

子弟书兴起于戍边的八旗军队中，为了排遣心中寂寞以及思亲之情，大批旗籍子弟利用当时流行的民歌小调和萨满巫歌曲调，填以具有简单故事情节的歌词，配以八角鼓^③演唱，这类演唱，通称为八旗子弟乐，又因为它以满族传统的八角鼓为主奏乐器而称为“八角鼓”。后因为传说八旗子弟乐的创始人是京旗外火器营旗人宝小岔，而称八旗子弟乐为“岔曲”^④。随着驻防调换调整，这些将士将“八旗子弟乐”带回北京，八旗子弟中的文人摘取民间流行的大部鼓词精华段，用北方流行的“十

^①载于《子弟书从钞》上海古籍出版社，1984年版，第818页。

^②八旗子弟：清代满族社会组织形式是八旗制，凡满族入户皆入此编制。八旗是：正黄、正白、正红、正蓝、镶黄、镶白、镶红、镶蓝，共八旗。八旗子弟，即指旗中子弟。

^③八角鼓，鼓面蒙蟒皮，鼓壁为八面，系有铜擦、穗子，穗子颜色分红、黄、蓝、白，象征着满洲八旗，说唱者以手指弹鼓或摇动铜擦演奏，八角鼓说唱是满族的传统曲艺。

^④李浴、刘中澄、凌瑞兰、李震、可平、王乃功《东北文学史》，春风文艺出版社，1992年版，第384页。

三道大辙”，对其音乐、声腔加以提升改造，除用八角鼓伴奏之外，又多以三弦作为伴奏乐器，这样，子弟书说唱便产生了。

子弟书作品甚多，涉及题材广泛，一般取材于《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》等文学名著，也有描绘满族生活及市井社会的段子。在 1954 年傅惜华编著的《子弟书总目》中记载子弟书共计 446 种。子弟书唱词有时近于俚俗，妇幼皆晓，写情时沁人心脾，写景时则让人如在耳目，叙述事情时则如发生在眼前，真善美皆备。

2.1.2 子弟书的产生以及兴盛

子弟书的兴盛有其特定的社会背景，入主中原后，清廷在京城实行满、汉旗民分城区居住的制度。东城、西城两区只允许满洲八旗、蒙古八旗和汉军八旗及家眷居住，其他百姓，被迁至京师外城。

清朝给全体旗人发放俸禄，“七岁以上，即食全俸^①”给其分地，但是规定旗人不许买卖土地。严酷的八旗制度，禁止旗人从事其他职业，把他们世代圈定在当兵吃饷的人生轨道里。大量八旗子弟长期闲散，便开始追求文化情趣，“玩儿票”便是其主要娱乐方式之一。“玩儿票”是指当年八旗子弟聚会演出子弟书，曾得到皇帝的恩准，凭内务府颁发的“龙票”方可赴票房和堂会演出，于是将这种行为称之为“走票”，俗称“玩儿票”，这是一种自娱自乐的演出形式，不收取任何费用。至同治、光绪年间，票房林立，盛况空前。

随着人口的增长、社会风气的渐趋奢靡，分担到每个旗人名下的朝廷俸禄逐渐减少，同时八旗子弟长期脱离农业生产，不劳而食，妄图坐享厚利，这就促使八旗子弟们逐渐走向了贫困。《清代通史》分析其贫困的根本原因在于“不务本计，但知坐耗财米，罔知节俭，妄事奢靡，相习成冈^②。”康熙年间，旗人已负债累累，十二年（1672 年），玄烨曾谕八旗都统、六部尚书：“今见满洲贫而负债者甚多^③”。为生活所迫，颇有艺术修养的票友们纷纷改行成了职业艺人，出现了“清票”（不收费的票友）和“荤票”（暗中拿钱的票友）两种之分，到了民国年间，“清票”逐渐被“荤票”所取代。

子弟书表演群体的职业化和商业化，让子弟书艺术的受众群体迅速走向大众化和广泛化。艺人们为了在行当中立稳脚，不得不别出心裁，不断改造、提升自己的技艺，以博取更多的观众。观众也需要看到不同的、有新意的、表演形式更加活泼、唱腔更加悦耳、故事情节更加有趣的表演。在这种双向需求的刺激下，子弟书艺人

^①萧一山《清代通史》（一），商务印书馆，第 553 页。

^②萧一山《清代通史》（一），商务印书馆，第 553 页。

^③于浩《圣祖仁皇帝起居注》，《明清史料丛书八种》第二册，北京图书馆出版社，第 3 页上。

们“各显神通”，多元化的子弟书技艺走向了民间。

子弟书产生伊始，仅仅是八旗子弟专属的高雅兴趣爱好，作为“贵族子弟书”流行于北京内城，同时出现了专门填词的文人作家和出售子弟书本子的书坊。外城受其影响，虽被禁止使用八角鼓等满族乐器，类似于“贵族子弟书”但又在乐器上稍微有区别的“民间子弟书”在民间流行开来。在“贵族子弟书”随着贵族子弟流向东北地区的同时，“民间子弟书”也随着民间艺人在一次次的流民潮中进入了东北地区。随着满族贵族子弟生活的没落，“贵族子弟书”逐渐的商业化和世俗化，最终其与流传在民间的“民间子弟书”实现了合流，共同成为了东北大鼓的主干先驱。

2.1.3 子弟书随八旗子弟传向了东北地区

子弟书是属于旗人的娱乐形式，在旗人中间广为传播，颇受欢迎。那么，旗人的流动必然会影响子弟书的流动。八旗子弟跟随大清朝来到京城之后，分有土地，并享有俸禄，但是必须世代参军，不得改行。优越感与盛世的闲暇让他们其中的一部分人将精神寄托于艺术，也有一部分走向了腐化堕落。对屡教不改的八旗子弟，尤其是宗室爱新觉罗子弟，清朝的帝王除了频繁申谕、加强教育之外，还令其至东北地区观摩满洲旧俗或移居东北，重习满洲淳朴旧风。

到了嘉庆年间，满清政府在八旗子弟的问题上已经面临严重的危机：一是八旗人口繁多，物价昂贵，京师难容；二是国家经费有限，无力专供宗室享用。大臣们纷纷进谏，建议移宗室于盛京，即“莫若移居故土，习我旧俗，返朴还淳，去奢从俭，诚良法也”。统治者采纳了这些建议，也正好乘机将宗室中“没出息”而又“不安分”的人，撵出京师，减轻治安压力^①。而其中所谓的“不安分”者，即包含某些“玩票”的子弟们。

于是，大量八旗子弟们移居到盛京（沈阳），在沈阳东门外一里许马房村，建立了移驻宗室营。八旗子弟们的到来，带来了京中的子弟书。“上有好者，下必甚焉”，创作子弟书在以沈阳为中心的地区“蒸为时尚，演为风气，由城而乡，由军而民^②”。以沈阳为例，当时沈阳人才荟萃，艺术盛会逐渐活跃，出现了以创作子弟书为主的作家群体，例如沈阳名士缪公恩等组织的“芝兰诗社”、以韩小窗为首的“荟兰诗社”。据任光伟《子弟书的产生及其在东北之发展》^③中提到荟兰诗社时言：“该社每逢三、六、九日子，在会文山房以南，东华门外一家清茶馆的墙上，把他们新穿凿的子弟书、对联、灯虎、诗词等公布与众，征求往观者的意见。”

^①《清仁宗实录》卷277，华文书局股份有限公司，第4112页。

^②钱公来：《辽海小记》，民国三十五年版。

^③任光伟《艺野知见录》，春风文艺出版社，1989年版，第1—11页。

清光绪四年（1878年）缪东麟著《陪都杂述》^①刊行，书中提到：“说书，人有四等，最上者为子弟书，次平词，次漫西城，又次为大鼓梅花调……”这说明子弟书在说书行业中具有优越的地位，艺人地位也最高。

随着盛京地区八旗子弟数量的逐渐增多，子弟书说唱逐渐在东北繁荣起来。我们不能确定子弟书到底那一年进的东北，但是，可以推论，子弟书在京城八旗子弟间传播开来并受到欢迎的时候，也随着某些旗籍子弟来到了东北。直至嘉庆年间，大规模将宗室移置东北之时，子弟书才在盛京地区广泛传播开来。

清政府在东北的移民政策上左右摇摆，顺治元年（1644）到康熙六年（1667）实行招民开垦，康熙七年至咸丰九年封禁了东北，禁止汉民自由进入东北，咸丰十年（1860）至宣统三年（1911），东北地区开禁放垦^②。子弟书传入东北的时间，在乾隆至嘉庆年间，正是东北封禁的时间段。这为子弟书的繁荣兴盛提供了比较纯净的环境，子弟书受其他外来曲艺影响较小，原型得以比较完整地保存下来，也为在东北土生土长的东北大鼓艺术的产生和兴盛提供了充足的养料。

2.1.4 子弟书的衰落与东北大鼓的兴起

子弟书属文人创作，文字典雅绮丽，平仄严谨，对仗工整；内容唱词往往采撷一段故事情节精雕细琢。到清代末叶，子弟书终因唱腔徐缓呆板，难学难懂阻碍了进一步的传播和发展，不可避免地走向了衰落境地。清朝晚期，由于战争、自然灾害等原因，大量流民进入东北地区，同时也带去了各式新鲜活泼的民间曲艺，如京韵大鼓、西河大鼓、山东梨花大鼓以及评书、河南坠子等，这些曲艺给曲词高雅，难学难懂、唱腔徐缓呆板、脱离大众、曲高和寡的子弟书带来了很大的冲击。子弟书艺人们不得不吸收借鉴其他曲种的优点，改进自身的说唱风格，使表演进一步世俗化和趣味化。在这样的条件之下，融合了多家之长，既继承了东北传统的说唱技艺，又在曲目、唱腔方面吸收外来曲艺精华的东北大鼓走进了东北民众的眼帘，并受到热烈的欢迎。

东北大鼓艺人们从子弟书中摘取唱词，对其唱腔、曲调等进行了一系列的调整，并与东北当地民歌、俗曲以及其他曲种的精华相结合之后，子弟书以东北大鼓“子弟段”的全新面目重新赢得了属于自己的一席之地，但此时的子弟书已经不再是原先在八旗子弟中间传唱的自娱自乐的“玩儿票”了，而成为了唱腔多变、流派纷呈、表演风格多样、颇受欢迎且有一群专业艺人的曲艺的一种了。所以，可以这样说，

^①陪都，在此指盛京（今沈阳），1636年，皇太极在此改国号为“清”，建立清王朝。1644年，清军入关定都北京后，以盛京（今沈阳）为陪都。

^②范立君《近代关内移民与中国东北社会变迁（1860—1931）》，人民出版社，2007年版，第27页。

成型于清代中叶的东北大鼓，在满族传统说唱曲艺的基础上，广泛吸收借鉴了子弟书的唱腔、唱词、曲调等方面的特色，在东北本土逐渐蓬勃成长起来。子弟书为东北大鼓的流行奠定了丰厚的唱腔曲艺基础和群众审美基础，也为东北大鼓的进一步发展提供了经验和教训。

2.2 东北大鼓对子弟书的继承

2.2.1 曲调流派方面

光绪年间，曼殊震钧^①在《天咫偶闻》卷七“外城西”中说：“旧日鼓词，有所谓子弟书者。始创于八旗子弟，其词雅驯，其声和缓。有东城调、西城调之分。西调尤缓而低，一韵萦纡良久。此等艺，内城士夫多擅场，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，今已顿绝^②”。子弟书分为西城调和东城调两种，“西调”和缓，写“杨柳岸晓风残月”一类的事情，代表作家是罗松窗，常演曲目有《离魂》、《黛玉葬花》、《焚稿》、《莺莺听琴》、《百花亭》等，“东调”为“大江东去”慷慨激昂的歌声，代表作家是韩小窗，常演曲目有《托孤》、《长坂坡》、《宁武关》、《骂城》、《华容道》等。

东北大鼓也有流派之分，根据流传地区、艺人风格的特点，分为五个流派：奉派、东城派、西城派、南城派、北城派。其中奉派影响最大，传播最广。奉派大鼓音调继承了子弟书的西调风格，也以舒缓悠扬的抒情见长，委婉缠绵，曲式结构均有很大的伸缩性与宽容性，多演唱《忆真妃》、《黛玉悲秋》等爱情段。

发源于营口、辽阳的南城派则继承了子弟书东调的风格特色，曲调刚劲有力，唱腔结构均衡规整，高亢雄壮，善于演唱金戈铁马，慷慨激昂的鼓曲，曲目有《战长沙》、《单刀会》、《打登州》等；而相应以锦州为中心的西城调曲调起伏大，唱腔低沉悲壮，常演曲目有《孟姜女寻夫》、《樊金定骂城》、《罗成叫关》等段。

流传于吉林东丰、临江、通化、桦甸一带的东城派，唱腔古朴、单纯、自然；而流行于松花江一带的“北城派”也叫“江北派”，其乡土气息浓郁，多以演唱中长篇为主，兼长短段。

由二者的流派对比可以得出结论，东北大鼓奉派、南城派和西城派延续了子弟书的表演风格，是子弟书转型后的直接继承者，这可作为子弟书是东北大鼓主要来源之一的有力证据。东北大鼓江北派和东城派是起源于东北民间，其艺人们吸收借

^①曼殊，系满洲之同音异译；震钧，满族人，性瓜尔佳氏，字在廷（亭），自号涉江道人，汉姓名唐宴，生于清咸丰七年（1857年），卒于民国九年（1920年），年六十四岁。

^②曼殊震钧《天咫偶闻》，北京古籍出版社，1982年版，第175页。

鉴其他派别特色，并融合一些民歌小调形成的，具有着浓郁的乡土气息。可见东北大鼓本身是一个集合体，集子弟书与东北民间曲艺于一体，既饱含子弟书的文雅精炼的唱词曲调，也不乏东北民间乡土风味，这为东北大鼓的发展壮大创造了独特条件，也为其在东北地区的风靡奠定了丰厚的基础。

2.2.2 内容及唱词方面

今存的约五百种子弟书曲目，在东北大鼓中流传较广者有五十五段左右。多为清代沈阳、辽阳、海城等地子弟书作家的作品，且多为选自沈阳程记书房、会文山房的刻本。

东北大鼓有中长篇、中篇和短段之分，耿瑛先生将中长篇和中篇分为袍带书、短打书、神怪书、世情书四类，其内容大多来源于小说、戏曲、影卷、鼓词唱本、弹词等^①。短段以形式活泼、灵活自如的绝对优势占领了东北大鼓市场，而且随着光绪年间女大鼓艺人的出现（女大鼓艺人都以唱短段为主），更加促进了短段的风靡。

传统的曲目分法是按照曲目来源分为三类：子弟书段、三国段、草段。子弟段采用清代子弟书曲目及其唱词，也借鉴继承了其曲调特点，如《黛玉悲秋》、《露泪缘》、《蝴蝶梦》等；三国段以主要内容取自名著《三国演义》，演唱金戈铁马、战场杀敌、英雄谋略的故事，唱词较子弟段通俗；草段多为艺人自己编或从兄弟曲种移植过来的曲目，唱词通俗易懂，题材较为广泛。

我们认为，按照题材内容，可将东北大鼓分为：历史传奇、公案侠义、神怪语言、世情杂曲类四种，这与耿瑛先生的分法是一致的，这种分类法比较科学，其内容上比较清晰。因为传统分法中“子弟书段”、“三国段”、“草段”三类可能杂糅，“子弟书段”中也有三国的内容，而“三国段”也有部分来自于子弟书，各类内容中也有“子弟书段”。

子弟书在东北大鼓短段中占比例较大，《奉天大鼓传统短段曲目》^②中记录了共254条短段目录，其中有据可考证且曲目名称完全相同的子弟书段就有49段，分别为《吊绵山》、《漂母饭信》、《虎牢关》、《凤仪亭》、《长坂坡》、《借东风》、《华容道》、《甘露寺》、《单刀会》、《白帝城》、《打登州》、《罗成托梦》、《郭子仪上寿》、《杨八郎探母》、《调精忠》、《拷打寇承御》、《杨志卖刀》、《运神记》、《八仙上寿》、《湘子得道》、《全合钵》、《梦中梦》、《孟姜女寻夫》、《玉天仙痴梦》、《太子藏舟》、《望儿楼》、《樊金定骂城》、《忆真妃》、《锦水词》、《全德报》、《得钞傲妻》、《游旧院》、《青

^①耿瑛《东北大鼓漫谈》，春风文艺出版社，2008年版，第113页。

^②耿瑛《东北大鼓漫谈》，春风文艺出版社，2008年版，第116页。

楼遗恨》、《三难新郎》、《珍珠衫》、《蝴蝶梦》、《三笑姻缘》、《黛玉悲秋》、《露泪缘》、《双玉听琴》、《黛玉焚稿》、《鞭打芦花》、《别善恶》、《绝红柳》、《老汉叹》、《大烟叹》、《穷酸叹》、《教书叹》、《先生叹》等。此外，笔者参考《中国鼓词总目》中载录子弟书的篇目^①，在此基础又增加了《重耳走国》、《宁武关》、《刺虎》、《糜氏托孤》、《浪子叹》、《雪艳刺汤》5条。

老艺人鲍延口述的东北大鼓《送饭段》，生动反映出了子弟书对东北大鼓曲目的影响。唱词中嵌入了二十种子弟书书目，原词记载于《关东艺林》^②中，在此列举几句：

小奴我还会几个子弟段，串辙丢韵我会呼。

夜宿“剑阁”（《剑阁闻铃》）唐天子，想起了太真妃子滚泪珠。

白蛇借伞“雷峰塔”（《雷峰塔》），蓬莱盗丹闯陈图。

窦公行善“全德极”（《全德报》），燕山声名四海起。

“悲秋”单表林黛玉（《悲秋》），思想宝玉不住哭。

“刺虎”贵贞精忠女（《刺虎》），要替明主把害除。

.....

“露泪缘”贾宝玉（《露泪缘》），因想黛玉泪模糊。

.....

单说节烈“孟姜女”（《孟姜女寻夫》），千里送衣寻丈夫。

.....

“长坂坡”前一场戏（《长坂坡》），子龙救主又叫“糜氏托孤”。

“得钞做妻”常峙节（《得钞做妻》），改名又叫“贤人夸夫”。

庄周出家“蝴蝶梦”（《蝴蝶梦》），观音点化在路途。

贫生做梦“穷酸叹”（《穷酸叹》），听见耗子蹬“四书”。

.....

唱段中所提到的子弟书曲目，是东北大鼓艺人经常演唱的。东北大鼓将“子弟书”中的某些曲目借鉴过来，其中大部分不但题目没有改，甚至内容也基本一样，只是在字句、标题上有些微区别。笔者以1979年中国曲协辽宁分会编《子弟书选》中的子弟书曲目唱词和春风文艺出版社出版的《东北大鼓传统曲目大全》中东北大鼓的曲目和唱词做了比较，认为东北大鼓子弟段是以子弟书为蓝本并将其稍事修改

^①李豫、孙英芳、李雪梅《中国鼓词总目》，山西古籍出版社，2006年版。

^②张毓茂、耿瑛、王传章《关东艺林》，沈阳出版社，2008年版，第102页。

而成的。通过以下进行的分类举例和具体的比较，我们能够从中看到这种承继情况。通过比较相应的子弟书与东北大鼓篇目，可将其初步可以分为以下几类：

（1）题目、内容、情节相同，唱词也相同或者语句上稍微有些区别，如《望儿楼》和《樊金定骂城》等作品。属于世情杂曲类的《樊金定骂城》，主讲薛仁贵征西被困锁阳城，樊金定母子前来与其相认被拒绝，樊金定自尽身亡的故事。

子弟书《樊金定骂城》与东北大鼓《樊金定骂城》比较

《樊金定骂城》	子弟书	东北大鼓
题目	《樊金定骂城》	《樊金定骂城》
回数	三回	三回
选段唱词 比 较	贤人半晌一抬头，说薛平辽还不放箭是甚么情由？ 莫非知道心中愧， 敢是觉得脸上羞。 金定含冤原暴躁， 白袍对众怎干休？ 冷笑道这脸大的婆娘岂有此理？ <u>为做女人絮絮叨叨往死里求。</u> <u>烈贤人似剑刺了冰心刀伤了铁胆，</u> 也顾不得闺门的体态妇道的温柔， 悲切切的哭声眼瞧着薛礼， 战兢兢的玉体手指着城头。 <u>说好话好话白袍的好话，</u> 我哀求你在邦君要饭是怎样的哀求？ 若不是我樊氏家中生了芽子的米， <u>早就饿杀你这忘恩德鼠辈负义的贼囚。</u> <u>你这厮像求月儿的一般围着门子转，</u> 我那心软的<u>爹娘</u>才把你收留。	贤人半晌一抬头，说，薛平辽还不放箭，是甚么情由？ 莫非知道心中愧， 敢是觉得脸上羞。 金定含冤原暴躁， 白袍对众怎甘休。 冷笑道，这脸大的婆娘岂有此理， <u>烈贤人似剑刺了铁胆刀伤了心头。</u> <u>说，好话好话，白袍的好话，</u> 也顾不得闺门的体态妇道的温柔。 悲切切的哭声眼瞧着薛礼， 战兢兢的玉体手指着城头。 <u>说，认了罢，王爷认了罢，</u> 我哀求，你在邦君要饭是怎样的哀求。 <u>若不亏我樊家中生长芽的米，</u> <u>早就饿死这忘恩负义的鼠辈贼囚。</u> <u>你就像赶月的一般围着门儿转，</u> 我那心软的<u>爹爹</u>始把你收留。

通过以上两段唱词的比较，可以看出子弟书转为东北大鼓后曲词的某些变化情况。当然，这些字句的不同也掺杂着说唱艺人本身临时加減字句的某些因素在内。

（2）内容、情节都一样，标题不同，唱词语句略有不同。如子弟书《千金全德》在东北大鼓中被命名为《全德报》，而子弟书《糜氏托孤》在东北大鼓中名为《长坂坡》等。

子弟书《千金全德》与东北大鼓《全德报》比较

《千金全德》	子弟书	东北大鼓	段落中多出的句子
题目	千金全德	全德报	
回数	八回四韵	八回四韵	
第一回标题 、头句唱词以 及尾句唱词	观榜（80句） 首句：风尘奇迹叹飘蓬 尾句：像这痛胆摘心可怎 么样行	痛别（78句） 首句：风尘迹会若飘蓬 尾句：像这痛胆摘心可叫 我怎行	“说罢了么天我也说不得 了也疼不来了，高怀德顿 起功名念撇开这父女情。”
第二回标题 、头句唱词 以及尾句唱 词	别女（80句） 首句：听话佳人猛一惊 尾句：原来是窦府中差人 来要帐到了门庭	留契（78句） 首句：听话的佳人猛一惊 尾句：原来是窦府差人讨 账到门庭	“笔儿下字字皆从愁处 写， 纸儿上行行尽向叹时 成。”
第三回标题 、头句唱词 以及尾句唱 词	索债（80句） 首句：桂英婉转把管家烦 尾句：从此贤孝女花团锦 簇富贵安然。	入府（78句） 首句：桂英无奈把管家烦 尾句：高桂英从此花团锦 簇富贵安然。	“诰命说好么姑娘咱娘儿 们是初会，桂英说三生有 福得请金安。”
第四回标题 、头句唱词 以及尾句唱 词	入府（80句） 首句：几点残霞映远山 尾句：启朱唇欲诉一心的 苦处也顾不得满面的羞 惭。	赘婿（78句） 首句：几点残霞映远山 尾句：启朱唇尽情苦诉也 顾不得羞惭。	“这佳人舒心得把荣华 享， 就只是时时刻刻把父亲 连。”
第五回标题 、头句唱词 以及尾句唱 词	赘婿（80句） 首句：新郎俏语问多娇 尾句：这不偷走了风云龙 虎的小英豪。	洞房（78句） 首句：新郎俏语问多娇 尾句：这不偷走了云龙凤 虎的小英豪。	“点头眼望女娇娆， 说我今一闻心已碎。”
第六回标题 、头句唱词 以及尾句唱 词	骂女（80句） 首句：泪眼儿相送鲲鹏上 九霄 尾句：愿你小夫妻百年聚 首一品当朝。	训女（78句） 首句：高桂英密送鲲鹏上 九霄 尾句：你夫妻将来百年聚 首一品当朝。	“他此去是流水的归眷飞 花的下落， 恰便是风云荡荡霜叶飘 飘。”
第七回标题 、头句唱词 以及尾句唱	拷童（80句） 首句：虎略龙韬定帝帮 尾句：父子俩十分荣耀来	拷童（78句） 首句：龙韬虎略佐君王 尾句：父子俩十分荣耀来	“爹爹呀留这条小命儿 在父身旁， 这童儿哀怜一句哭一

词	探望姑娘。	探望姑娘。	句。”
第八回标题、 头句唱词以 及尾句唱词	荣归（80句） 首句：“窦公金德动上苍” 尾句：激起那千古的仁慈 杰烈肠。	荣归（78句） 首句：“窦公全德动上苍” 尾句：激起那千古的仁慈 侠烈肠。	“英雄落泪捧爱女， 窦公说骨肉团圆莫过 伤。”

（3）内容相同，题目和唱词完全不同，如子弟书《洲西坡》和东北大鼓《罗成叫关》，都是叙述唐初小将罗成跟随元帅元吉去征讨反叛苏定方，元吉为铲除二哥李世民的心腹罗成，命他出战，得胜归来，不开城门。罗成无奈，再赴疆场，马陷淤泥，被乱箭穿身而亡，年仅二十三岁。两个唱本的内容相同，但是唱词语言风格、表达方式完全不同。这里面也应该包含当时说唱艺人的心境、说唱时的内在思想感情以及编撰者当时的思想感情因素在内。

子弟书《洲（周）西坡》与东北大鼓《罗成叫关》比较

	子弟书	东北大鼓
题目	洲（周）西坡	罗成叫关
回目	三回	没有分回目
语言风格	以十字、十二字句为主，最短七字、最长十七字句，抒情为主，文辞高雅	通篇为七字句，注重叙事，语句通俗
罗成阵亡前战场片段描写比较	喊一声将军使劲平生力， 拼了命的英雄把战杆扔， 冷森森一道银霞飘雪练， 明晃晃直扑敌将似飞龙。 贼帅吃惊忙躲闪， 素纓枪打到河边贼数名。 罗士信马上点头说幸哉苏烈！ 这便是苍天不肯助英雄。	罗成一见红了眼， 照着苏列使枪穿。 老贼用刀忙招架， 二人战场各争先。 大杀回合三五趟， 苏列人马往上旋。 个个奋勇如狼虎， 围困豪杰在中间。 罗成分离向外闯， 使的力尽两膀酸。

（4）内容相同，标题相同，某些语句相差较大，且情节次序有些微改编，这一点，可以《红梅阁》为例，其故事缘于《红梅记》传奇，主要叙述了贾似道的小妾李慧娘游湖时对裴公子倾心，不由多看了一会，回去后被贾杀害。在贾欲杀害裴公

子时，慧娘芳魂将其搭救的故事。

子弟书《红梅阁》与东北大鼓《红梅阁》比较

《红梅阁》	子弟书	东北大鼓
标题	红梅阁	红梅阁
回目	四回	无回目之分
用词	文雅	口语化
韵脚	所用不多	使用频繁
诗篇	第一回开头有七句,其余每回开头有六句表达主人公心情的七言诗。	只有第一回开头的七句,其余诗句都没有再出现。
故事情节	游湖—偶遇—贾讥讽—回府—欲杀慧娘—慧娘诉情—杀慧娘—招重妾警告—设计请裴公子—裴公子遇慧娘芳魂及二人对话—芳魂救裴—芳魂自哀及救众姐妹	游湖—偶遇—贾讥讽—回府—招众侍妾—欲杀慧娘—慧娘诉情—杀慧娘——设计请裴公子——芳魂救裴
主题	重在抒情,表现慧娘的多情与善良,描写慧娘神态、言语以及内心活动的唱词较多,安排有慧娘与裴公子的深情对话、慧娘芳魂内心的孤寂以及芳魂勇敢斥责恶贼、救被冤众姐妹的英勇。	重在叙述故事情节,描写心理活动的话语较少。语言通俗、环环相扣。

(5) 题目相同，而内容相差很大。

子弟书《白帝城》与东北大鼓《白帝城》比较

《白帝城》	子弟书	东北大鼓
题 目	白帝城	白帝城
回 目	无回目之分	无回目之分
用 词	文雅	口语化
诗 篇	开篇有七字句六句	开篇有七字句四句
主题内容	刘皇叔临终托孤	刘皇叔临终思念二弟并托孤
情 节	病榻前于文武叙情托孤—训子—嘱托孔明—离世	思念两位兄弟，与他们梦中相见—托众臣—托孔明—托赵云—离世

嘱托孔明 片段比较	伸手来颤颤巍巍地拉住了卧龙， 说孤和你手足的情肠今日满， 我刘备德薄命短闪了先生。 叹寡人连军师的面目都瞧不真切， 为恁关张把血泪流干这二目都蒙。 附耳来朕当有句天良话，这小阿斗立业 倾家无定凭。 可以保是先生德行哎你操些心罢！ 如不可保紧记吾言往爽快里行， 废皇儿你就在川中登大宝。 方可以上合天意下顺民情。	孔明曰有何圣谕臣愿领教， 先主曰魏吴之才不及先生。 吾终后嗣子可辅君则辅， 如其不才，卿可自主都城。 孔明大惊曰何出此言也， 臣感三顾之恩敢不尽忠。
--------------	---	---

通过对比分析，可以看出，子弟书与东北大鼓有着直接的血缘关系，东北大鼓某些唱词就是从子弟书那里直接搬过来的，或者在子弟书唱词基础上略做了一些改动。作为东北大鼓的重要来源，子弟书的流行为东北大鼓的兴盛奠定了历史基础。同时，它的衰落又为东北大鼓的发展提供了可资借鉴的经验和教训。东北大鼓改编了子弟书过于缓慢的行腔、过于文雅化的唱词，为其注入新鲜活泼的元素，迎合了大众的审美取向，因此受到了东北广大民众的欢迎。在 2008 年夏天，笔者专程去东北对著名东北大鼓艺人霍树棠的女儿霍桂兰及其孙子霍大顺进行了采访，据他们回忆，“他们最初唱的就是子弟段，后因腔调太缓慢，观众渐渐减少，所以后来逐步改变了演唱风格。”由此可见，从子弟书到大鼓的子弟段经过了东北大鼓艺人们的一系列改革、与观众很长时间的磨合之后才最终成为独具特色的表演艺术。

第三章 移民文化对东北大鼓的影响

3.1 关内移民文化

东北大鼓产生于社会比较安定的乾隆年间,这个时期也是曲艺逐渐丰富、百家艺术开始争鸣的时代。东北大鼓在继承了本土艺术特色,也借鉴和吸收了关内移民带进来的曲艺的特色。这些外来曲种包括京剧、京韵大鼓、西河大鼓、弦子书等。流民带来的“汉族曲艺文化”既丰富了东北地区的曲艺市场和娱乐文化,也促进了多种曲艺曲种的杂糅、竞唱和融合。同时,多类曲艺艺人的杂居也促进了各曲艺之间互相学习和提高。有的艺人身兼数种曲艺技艺,也有的艺人在表演途中转行,艺人们这种打破门户、互相借鉴提高的行为,为东北大鼓由原生大鼓最终走向成熟奠定了重要基础。

3.1.1 移民的时代背景

东北作为清朝的“龙兴之地”,统治者在对其开发与封禁上始终存在着双重矛盾。他们想开发东北,又恐关内汉人破坏满人固有的风俗,影响旗人生计,故清廷在东北移民问题上,一直摇摆不定。在清初短短15年的开禁之后,康熙年间,清政府在山海关、古北口、喜峰口等处设关卡,在清初柳条边^①的基础上续修“新边”,并以此为界,禁止汉人进入垦荒。这个封禁政策,一直延续到咸丰年间。随着社会危机的日益严重,清政府面临内忧外患,最终于咸丰十年(1860年),逐步在东北地区开禁放垦。光绪二十七年(1901年)《辛丑条约》签订之后,清财政危机加重,东北全面开禁。自然灾害加上战争的侵扰、土匪的肆虐和严酷的苛捐杂税,使得华北地区百姓民不聊生、难以生存。在这样社会动荡不安、自然灾害频扰的大背景下,以冀鲁豫为主的华北地区大批民众流向了地广人稀、土地肥沃的东三省^②。

辛亥革命推翻清王朝的统治,建立中华民国之后,有识之士纷纷呼吁“移民实边”,政府也推行出一系列鼓励关内人民迁往东北就业的政策,中央政府、地方当局以及社会各界都对移民采取了救助措施,为其提供方便,减轻迁移负担。由此,掀起了近代东北移民的高潮。

“九一八事变”后,日本迅速将东三省变成了其独占的殖民地,在东北地区进行了残酷的殖民统治。东北民众深受其压迫,在东北谋生的关内民众纷纷返回关内。同时,在1932年至1937年之间,日本严格限制移民入境,对入境的移民进行重重

^①1661年,即顺治十八年,筑成的南起凤凰城,东南至海,向东北经新宾折向西北到开原威远堡,由此折向西南至山海关,周长900华里的盛京边墙,俗称“老边”。

^②范立君《近代关内移民与中国东北社会变迁(1860-1931)》,人民出版社,2007年版,第140页。

检查和盘问，由此，进入东三省的移民数量大大减少。1937年“七七事变”之后，日本进一步扩大侵略战争，在东北的军事工程建设以及资源掠夺亟需大量的劳动力，于是其放弃了持续五年的限制移民政策，转而大量的引进劳动力，1938年到1940年之间又一次出现了移民的高潮。

3.1.2 移民带来了文化的迁移与融合

“文化——无论是物质的还是精神的——都是由人类创造的，依附于人类而存在。地理环境的多样化和人类创造力的多样化使文化因地制宜，因人而异，表现出强烈的地理特征。”一定程度上，人是文化的载体，当人口迁移时，他们自身所携带的文化也随之移动，因而“人口在空间的流动，实质上就是他们所负载的文化在空间的流动。所以说，移民运动在本质上是一种文化的迁移，移民现象本身就是一种重要的文化现象^①。”人口迁移引起诸文化要素迁移的同时，也必然导致在植入区域中不同文化的交流与融合^②。近代以来东北大规模的移民，在文化上具有深远的影响。英国文学家马林诺斯基认为，“文化既具有相对独立性的特征，又有流动变异性的特征。前者使一种文化与他种文化相区别，后者又使文化之间有沟通性^③。”随着大规模移民进入东北，东北人口的民族结构发生了巨大的变化，到了二十世纪三十年代，在东北居住的汉族已达到百分之八十以上。同时，汉族文化迅速在东北传播开来，并逐渐取代了东北以满族为主体的土著文化，直到九一八事变之前，满人的起居、饮食、衣服等都已经与汉人颇为相似了。

3.1.3 各类曲艺艺人进入东北

康熙二十四年（1685年），清廷废止海禁，海上航运的兴盛为东北打开了一个贸易关口，往来的客商带来各地的说唱艺术，辽南艺人云集，盛京经济逐渐走向繁荣。同治十二年（1873）刘世英在沈阳出版的木刻本《陪都纪略》^④中，详细记述了盛京当时的繁荣景象，其中提到庙会等娱乐场所十四处，集市、商号、商行云集，其“诸般技艺”一节中记述了大鼓（梅花调、漫西城）、小唱（数来宝）、女落（女子梅花落）、碰碰（蹦蹦）、评词（评书）、八角鼓等十个曲种。商业贸易的往来和关内移民的大量涌入，为东北商品经济的发展提供了广阔的劳动力和商品市场，也为曲艺艺术的繁荣发展提供了有利条件。双簧、太平歌词、竹板快书、平谷调大鼓、山东大鼓、十不闲、数来宝、相声、梅花调大鼓等曲艺相继传入了东北地区。

^①葛剑雄《中国移民史》第1卷（导论），福建人民出版社，1997年版，第102页。

^②范立君《近代关内移民与中国东北社会变迁（1860-1931）》，人民出版社，2007年版，第140页。

^③[英]马林诺斯基，费孝通译《文化论》，华夏出版社，2002版，第12-13页。

^④清刘世英《陪都纪略》，沈阳出版社。

以东北黑龙江省为例，从民国初年到民国十年之间，黄河泛滥，沿岸成千上万的灾民涌入了黑龙江地区，山东大鼓艺人黑大玉，西河大鼓艺人李义和，河南坠子艺人盖三省来到了这里，而什不闲、数来宝、山东扬琴、顺口溜等曲艺形式随着灾民流入黑龙江的城镇乡村。随着曲艺的增多，卜奎、瑗珲、墨尔根、宁安、东宁等地相继出现了“一边品茗，一边听书”的书馆茶社。艺人、曲艺的云集为各种曲艺之间互相“切磋琢磨”提供平台，增进了相互借鉴和相互促进滋养^①。

（下表为一些代表性曲艺的简单介绍）

曲种	传入时间	来源地及传入地	表演方式	代表曲目
西河大鼓（又名“梅花调”，“河间大鼓”）	清同治年间	由天津传入辽宁	演员自击鼓板，另有弦师用三弦伴奏进行演唱	《薛家将》、《杨家将》、《呼家将》、《前后七国》、《响马传》、《月唐》、《五虎征南》等，都是长篇大书
平谷调大鼓（铁片大鼓）	清光绪末年	由河北传入辽宁	演员自操铁片鼓板击节，另有弦师用三弦伴奏进行演唱	《黛玉悲秋》、《情人顶嘴》、《宝玉哭黛玉》、《鞭打芦花》、《猪八戒拱地》、《渔樵耕读》、《岳母刺字》、《草船借箭》、《战潼关》等
竹板快书	清末民国初	由河北传入辽宁	演员一手拿毛竹大板，一手拿五块约三寸的小竹板，俗称“七块板”。	《杨家将》、《长绫扇》、《响马传》等长段，《华容道》、《百忍图》、《杨七郎打擂》等短段。
山东大鼓（梨花大鼓）	二十世纪二十年代	由山东传入辽宁	演员站唱，击矮脚鼓，敲打半月形梨花片。以三弦、四胡伴奏。	传统曲目有“三国”段、“红楼”段、“水浒”段，以及根据戏曲故事和民间传说改编的唱段。经常演唱的中篇有《三全镇》、《大送嫁》、《金锁阵》等七八十段。有许多唱段是由子弟书植入的，如《宝玉探病》、《黛玉葬花》等。
山东快书	二十世纪二十年代	由山东传入辽宁	一人站唱，演员手使铜板或木板击节，用山东方言演唱，表演动作	《武松大闹东岳庙》、《武松装媳妇》、《鲁达除霸》、《闹江州》等，还有幽默风趣的小段子，《柿子筐》、《小两口抬水》、《大实话》等。

^①中国曲艺志全国编纂委员会《中国曲艺志·黑龙江卷》，新华书店，2004年版，第10页。

			幅度极大。	
河南坠子	二十世纪三十年代	由河南传入辽宁	演唱者一人，左手打檀木或枣木简板，伴奏者拉坠琴，有的并踩打脚梆子。	《大红袍》、《呼家将》、《杨家将》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《双锁山》等
山东琴书	二十世纪四十年代	由山东传入辽宁	以扬琴、琵琶、三弦伴奏。	《游湖借伞》、《断桥》、《挑帘裁衣》、《绿宝石》、《唱巧匠》等
京韵大鼓（京音大鼓，文明大鼓）	清末民初	由北京传入辽宁	三弦、四胡和琵琶伴奏，采用北京方言。	《马鞍山》（又名《伯牙摔琴》）、《剑阁闻铃》、《丑末寅初》、《七星灯》、《探晴雯》等

3.2 移民背景下东北大鼓所受的影响与变化

这些关内曲艺进入东北后，与东北本地曲艺一道成为曲艺市场的活跃因素。它们为东北曲艺注入了新鲜的血液，在曲目、唱词、腔调等方面均对东北大鼓产生了一定的影响。

3.2.1 曲目方面的变化

据任玉明、陈仲山及霍树棠等东北大鼓老艺人讲：屯大鼓刚进城时，唱腔较为单一，表现力有限，戏剧性很少，只能与较小文字篇幅相适应，所以，当时唱的都是短篇小段儿，中篇、长篇很少^①。

在发展过程中，受兄弟大鼓曲种的影响，东北大鼓吸收借鉴了诸多曲种的曲目、唱腔和曲调之后，茁壮成长了起来。当时曲艺繁荣和杂糅的盛况，通过分析《盛京时报》^②“无线电”栏目中的鼓曲艺术曲目可略见一斑。在“无线电”栏目中播放的曲种有京韵大鼓、梅花调大鼓、太平歌词、靠山调大鼓、奉天大鼓（即东北大鼓）、铁片大鼓、梨花大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、八角鼓、竹板快书、河南坠子、评词等。通过对比不同曲种的曲目，可以看出东北大鼓与其他鼓曲艺术在曲目方面的融合状况。

^①张玉梅《东北大鼓音乐探寻》，春风文艺出版社，2008年版，第5页。
^②《盛京时报》是日俄战争以后，伴随着日本得势于中国北方而出现的一种观察我国情势的大报。由日本人中岛氏于一九零六年十月十八日（清光绪三十二年阴历九月一日）在沈阳创办的，至一九四四年九月十四日终刊，历时三十八年。该报收罗泛博，对当时我国内政、外交、经济、军事、文化、教育、社会风情等，特别是对当时中国发生的重大事件，均有详略不等的报道。

东北大鼓与京韵大鼓相同的曲目	西厢记、蓝桥会、截江夺斗、华容道、单刀会、宝玉探病、乌龙院、芦花荡、游武庙
东北大鼓与梨花大鼓相同的曲目	蓝桥会、单刀会、哭玉、黛玉归天、乌龙院
东北大鼓与八角鼓相同的曲目	华容道、王二姐思夫、三下南唐
东北大鼓与梅花大鼓相同的曲目	华容道、黛玉悲秋、宝玉探病、王二姐思夫
东北大鼓与唐山大鼓相同的曲目	华容道、斩华雄
东北大鼓与锦州大鼓相同的曲目	单刀会
东北大鼓与铁片大鼓相同的曲目	宝玉探病、白蛇传、游湖借伞、独占花魁
东北大鼓与平谷调大鼓相同的曲目	鞭打芦花
东北大鼓与西河大鼓相同的曲目	忆真妃、三下南唐
东北大鼓与鸳鸯调大鼓相同的曲目	白蛇传
东北大鼓与河间大鼓相同的曲目	三下南唐、临潼山
东北大鼓与乐亭大鼓相同的曲目	独占花魁
东北大鼓与评书相同的曲目	杜十娘

这些曲目大都是由关内艺人带到东北，在传唱过程中被东北大鼓借鉴引用过来的，大部分是历史演义故事。由此可以看出，关内艺术的传入，给东北大鼓的曲目变化予以了很大的影响，极大丰富了东北大鼓曲目。

3.2.2 唱腔方面的变化

艺人的聚居和往来，使各鼓曲艺术之间互相吸收、互相借鉴。在唱腔方面，艺人们互相观察，积极学习对方受观众欢迎的唱腔。例如，乐亭大鼓在段儿书（小段）的开篇，几句慢板大口调之后再转入慢板四平调，而东北大鼓形成初期，也是这种唱法，早期东北大鼓艺人冯万春^①唱腔里大口调、小口调（四平调）都有。据《东北大鼓音乐探寻》中将乐亭大鼓《拷红》和东北大鼓《忆真妃》曲调对比得出的结论：二者唱腔的旋律框架、句幅长短、乐句的落音以及唱词字位的安排，是十分相似的，所不同的仅在旋律与语音的结合和不同的地方语音处理旋律走向上。

东北大鼓的四平调，从乐亭大鼓中移植过来之后，经过吸收、融化，变异和发展，最终形成了富有东北地方特色，表现力很强的主要唱腔之一^②。东北大鼓“京韵调”是从京韵大鼓中吸收过来的一种唱腔，经过融化已非原来腔调，在东北大鼓西城派中经常使用。

^①早期奉天大鼓艺人，在辽宁省博物馆发现的沈阳老君堂“江湖行祖师碑”的拓片上，就刻有他的名字。

^②张玉梅《东北大鼓音乐探寻》，春风文艺出版社，2008年版，第157页。

以著名东北大鼓艺人霍树棠为例，他在苦练自己声腔的同时，还吸取、借鉴他人之长，以丰富完善自己的唱腔音乐。他向营口的梁福吉学习了“扣调”音腔，又向来自义县的邹姓艺人学习“哭调”，同时吸收了王明山的“大口”、李名山的“小口”、刘连甲的“怯口”、门振邦的“铁板调”、刘东升的“垛子句调”等唱腔及演唱方法中的长处，并且将京韵大鼓名家刘宝全作为榜样，学习其演唱方法和对唱腔的运用技能，最终练就了一副“宽、厚、美”的好嗓子^①。

3.2.3 表演艺人的变化

曲艺不分家，出于兴趣爱好以及生计，某些艺人中途转了行，学习其他曲艺。一定程度上，艺人的转行更有利于曲艺艺术的杂糅与互相提高。

例如，艺人任玉明原来唱乐亭大鼓，二十一岁来关东学东北大鼓，拜东北大鼓东城派老艺人车德宝为师。早期大鼓艺人任占魁原名任玉山，他年轻时唱唐山大鼓，后来拜南城派老艺人梁福吉为师，学唱东北大鼓。他和吉林东北大鼓艺人王德印、潘太龙结合起来，吸收了刘问霞、二吕（吕雅声、吕俊声）、那氏姐妹（那月邻、那月朋等）唱腔中的精华。任占魁唱腔别致，并提出了“本上生根”论^②，丰富了东北大鼓的创作理论，推进东北大鼓的进一步发展繁荣。

移民时代是混乱的时代，其中夹杂着痛苦的流亡，一路颠沛流离让民众更加感受到生活的沧桑。广阔的东北为移民们提供了相对安定的生存环境，他们所附带的各种文化杂糅在一起，发生了文化的交融与撞击，逐渐产生了带有东北时代特色的新型文化元素。在曲艺方面，东北大鼓便是各种曲艺杂糅、撞击与重组之后东北新型曲艺文化的代表。深富传统地方特色的东北大鼓，注入了新的血液之后，散发着浓郁的时代文化气息。

^①张玉梅《东北大鼓音乐探寻》，春风文艺出版社，2008年版，第171页。

^②金伊《东北大鼓艺术论辑》，春风文艺出版社，2008年，第22页。

第四章 新型传播手段下东北的大鼓

4.1 东北的大鼓传统传播手段

某种曲艺之影响，与其传播的媒介有很大关系，传播媒介力量的强弱决定了这种曲艺影响力的大小。当东北大鼓艺人们刚进城“撂地”演出时，演出场所仅仅是广场、空地等，地域的局限性大大制约了其传播的范围与受众的数量。后来一些经营者在城市繁华的市场购置桌凳，搭建茶馆，邀艺人演出，逐渐扩大了东北大鼓的市场影响力。东北的茶馆分为“清茶馆”和“花茶馆”，前者只卖茶水，后者则是喝茶带看表演，大鼓、相声、戏法、魔术、评书、戏曲、清唱等都可在此演出。在这里唱大鼓书的，通常是较有影响的“名角”，而且以说长篇大书为主^①。东北大鼓在表演的节目中占有很大比例，以万盛茶园为例，从1930年7月——9月连续于《盛京时报》刊登东北大鼓艺人霍树棠的演出广告，可见东北大鼓的受欢迎程度。到民国初年，沈阳已经有茶馆七十五家，从业人员达数百人，资本达七千六百五十元（奉小洋），并成立了“同业公会”^②。1937年之前，黑龙江地区已经有40家茶馆，吉林有42家茶馆。民国二十七年（1938）出版的《龙江县志》中记载：“才过长亭又短亭，书曲茶园列如屏”较为形象地叙述了二十世纪三十年代初期茶园、书场的繁荣。以茶园、书场为平台，东北大鼓的影响力逐渐加强，受众数量也达到了一定的规模，在沈阳乃至东北具有了较大的影响力。

4.2 东北的大鼓新型传播手段

无线电广播事业的发展，推进了中国的现代化进程，但从另一方面说来，它也成为了帝国主义侵略的一个手段，加快了帝国主义侵略中国的步伐。

1931年“九·一八”事变发生，东北沦陷。日本侵占了中国东北地区，操纵着“伪满洲国”的政权，在东北地区实行殖民统治。日本在二战期间，开发了一种主流的收音机，称“放送局系列”，企图利用无线电宣传纳粹、军国主义思想，同时排斥一切进步、民主、正义思想。东北地区仅有的两座中国广播电台——奉天无线广播电台和哈尔滨无线广播电台被日本人攫取。之后，日本人在东北地区建立了一系列广播电台，并成立满洲电信株式会社，其总部在大连，有技术部和营业部，当时下属放送局有四个，分别为：大连放送局、奉天放送局、新京放送局、哈尔滨放送局，同时设有各自相应的公务所。

^①佟悦《关东旧风俗》著，辽宁大学出版社，2001年版，第80页。

^②中国曲艺志全国编纂委员会，《中国曲艺志·辽宁卷》，新华书店，2000年版，第394页。

日伪政权将曲艺列为民众“娱乐之事”，将茶社等曲艺演出场所纳入到“社会教育”范畴。设立“演艺协会”之类的行业组织。艺人们不时应邀到设在长春等地的“放送局”（电台）演播节目，并在报纸上进行宣传。开了东北地区曲艺节目进入广播、登上报纸的先河，客观上促进了书曲艺术的发展。

日伪军在播放日语节目的同时，也播放以奴化东北民众思想为主要目的汉语节目^①。出于此目的，东北人喜闻乐见的鼓曲艺术成为其中播放主要内容之一，由此，鼓曲艺术从书场走向了广播电台，进而随着“电匣子”进入了千家万户，客观上促进了鼓曲在东北地区的交流和繁荣。同时，灌制唱片是其传播的另一途径：因东北大鼓受到群众的欢迎，多家唱片公司纷纷灌制唱片销售，进一步扩大了东北鼓曲艺术的影响力。

4.2.1 以《盛京时报》为例分析东北的大鼓新型传播方式—无线电广播

《盛京时报》自 1906 年创刊到 1944 年终刊，报上经常会出现关于某书场某艺人的报道。1932 年 6 月 12 日，《盛京时报》开始设置广播无线电栏目，栏目名称为“广播无线”，后 1936 年改栏目名称为“无线电”。其栏目内容以现场演说和播放唱片为主，分日语节目和满语节目两部分，除了新闻、气象、行市之外，有说书、大鼓等曲艺内容。从 1937 年开始，日语节目减少，满语节目有所增加，曲艺部分的时间从以前的一个半小时左右增加到了三个小时左右，满语新闻、音乐、唱片、曲艺等逐渐增多，甚至出现了每日联播的评词。

广播中有京韵大鼓、梅花调大鼓、太平歌词、靠山调大鼓、奉派大鼓、铁片大鼓、梨花大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、八角鼓、竹板快书、河南坠子、评词等节目，还偶尔举办“鼓词讲座”，讲解当时流行诸曲的一般知识，并有名家演唱相配合。

经查阅 1906—1944 年的《盛京时报》，对其广播栏目中播放过的大鼓曲目种类、演出艺人与伴奏人员的数量做了一个初步统计。

鼓曲种类	曲目数量（种）	艺人与伴奏演员人数（位）
奉派大鼓（即东北大鼓）	102	35，另有 8 位伴奏
京韵大鼓	75	88，另有 14 位伴奏
八角鼓	20	12，另有 1 位伴奏
河间大鼓	14	13，另有 1 位伴奏
梅花大鼓	40	32，另有 10 位伴奏

^①于红、李豫《浅谈民国时期的东北无线电广播》，黑龙江史志，2009 年第 11 期。

梨花大鼓	23	8, 另有 1 位伴奏
铁片大鼓	31	21, 另有 4 位伴奏
乐亭大鼓	15	10
靠山调大鼓	8	4
平谷调大鼓	22	7, 另有 2 位伴奏
西河大鼓	16	11
京东大鼓	6	1
二簧大鼓	1	1
时调大鼓	1	1
山东大鼓	5	2
本府大鼓	1	1
唐山大鼓	7	2
鸳鸯调大鼓	2	1
北板大鼓	1	1
锦州大鼓	2	1
北口大鼓	1	
禁烟鼓词	1	2

由上表可以看出, 鼓曲类节目中东北大鼓比例最高, 总共涉及到的曲目数量有 102 余种, 艺人有 35 位之多。艺人们被请到电台, 现场演唱播放。通过无线电广播, 听众们足不出户便可以自由选择其喜爱的鼓曲节目。著名的东北大鼓艺人霍树棠先生和那月朋女士等东北大鼓名角都曾被请到电台现场演唱。笔者一行于 2008 年 7 月采访了著名东北大鼓艺人那月朋女士, 据那老回忆, “作为电台播放大鼓节目的主演人物之一, 我每星期去电台三次, 有专门的车接送, 去了以后现场演唱, 现场播放”。由此, 我们对当时的状况可略见一斑。

4.2.2 灌制唱片是东北的大鼓传播的另一种新型方式

将艺人演唱的曲目以唱片的形式录制下来, 是当时鼓曲艺术传播的另一种方式。在《盛京时报》中, 曾多次提到胜利唱片, 百代唱片, 宝利唱片, 高亨唱片, 国乐唱片, 蓓开唱片、宝塔唱片等多个唱片公司, 并附有唱片的录制内容, 常常为其做大版面的宣传, 其中涉及曲艺种类、曲目、艺人数量广泛。以东北大鼓名家霍树棠先生为例, 上海百代唱片公司曾为他录制过《南北合》、《百年长恨》、《全德报》、《绕

口令》、《蝴蝶梦》、《大烟叹》、《白门楼》等多部唱片^①。

在沈阳群众艺术馆东北大鼓陈列室中陈列有东北大鼓唱片，在《中国曲艺志·辽宁卷》中也提到辽宁曲艺灌制的唱片。在此，笔者列举了一些东北大鼓唱片例子：

东北大鼓曲目	演唱者	出版公司
《鞭打芦花》	马宝山	胜利唱片公司
《罗成算卦》	马宝山	胜利唱片公司
《紫罗袍》	马宝山	胜利唱片公司
《宝玉哭黛玉》	朱玺珍	胜利唱片公司
《黛玉望月》	朱玺珍	人民唱片公司
《密建游宫》	朱玺珍	胜利唱片公司
《高君宝下南唐》	朱玺珍	胜利唱片公司
《小拜年》	刘问霞	上海百代公司
《金定观星》	刘问霞	上海百代公司
《宝玉探病》	刘问霞	上海百代公司
《西厢》	刘问霞	上海百代公司
《宝玉探母》	刘问霞	上海百代公司
《杨八姐游春》	刘桐玺	中国唱片社

保存下来的这些唱片，记录着当时鼓曲艺术家的精湛技艺，成为难得的历史音像史料，作为绝响，永远保留在了曲艺历史的档案中。

4.2.3 新型传播方式对东北的大鼓之影响

无线电的出现是人类视听史上的一次革命，它大大拓展了人类的视听范围，加大了其自由度和选择性。艺人们在书场演唱，听众仅仅局限于书场之内；而当艺人站在无线电台演唱的时候，面对的听众数量已经呈现了几何性的增长。即使在日伪统治的东北无线电播放时期，有资格使用电匣子以及能买得起电匣子的人是有限的，但是，随着无线电路，东北大鼓在东北地区的传播范围已经空前的大，甚至随着无线电路的延伸扩展到了华北一带。这无疑是东北大鼓传播史上的一次历史性巨变。

同时，我们应该注意到，十九世纪无线电将东北大鼓带到了发展的高峰时期：其一，各类曲艺杂呈，百花竞放，栏目中播放的多种曲艺客观上为曲艺之间的借鉴

^①沈阳音乐学院东北大鼓研究课题组《霍树棠与奉派东北大鼓》，中央音乐学院出版社，2008年版，第12页。

学习提供了条件，东北大鼓在保持自身特色的基础上又不断吸收借鉴了其他曲艺的精华，促进了其进一步的发展；其二，在这个时期，东北大鼓从传播范围、受众的数量、艺人数量、曲目数量等方面都达到了空前的盛况。由此，我们说，东北大鼓由原生大鼓最终走向了有自身特色并融多种曲艺精华于一体的成熟的曲艺艺术。

但是，不可否认，在繁华的背后，东北大鼓面临着严重危机。在日伪政府的打压与限制之下，街市上的“书场”纷纷倒闭，往日的繁华不再。社会地位低下的艺人们或在严格管制之下勉强度日，或颠沛流离于外地，或改行从事他业。在电台演唱的东北大鼓艺人毕竟是少数，且其演唱曲目是受到严格限制的，其中不能有一点反动内容。在演唱前一个月，就需将自己所要表演的曲目送报上去，接受日伪的层层审核。东北大鼓的好多曲目段落和特色声腔已经随着艺人们的流离渐渐流失，也由此埋下了东北大鼓走向没落的伏笔。

第五章 东北大鼓的正式定名形成

5.1 东北大鼓定名的时代历史背景

1945年8月15日，在中国人民和世界反法西斯力量的沉重打击下，日本宣告投降。经过了长达14年艰苦卓绝的斗争，东北人民终于取得了抗日战争的全面胜利，得到了解放。

但是，国民党却在东北展开了反动统治，其在美军的支持下，积极调动部队抢占东北，设“国民政府军事委员会东北行营”为东北最高军事机关，并以国民政府的名义将东北划分为九省。随后，以武力强行占领了山海关、绥中、兴城、锦西、葫芦岛等地，相继“接收”了锦州、沈阳、长春、哈尔滨等大城市。在毛泽东同志“发动群众、消灭土匪、组织游击队、民兵和自卫军，配合野战军”的正确指示下，东北军民齐心协力，打击了国民党的战略企图。1947年，东北民主联军开始掌握战局的主动权，进入战略反攻阶段，随着1948年11月辽沈战役的胜利结束，东北全境才得到真正的解放。

东北人民刚刚兴起的建设热情被国民党的反动统治打退后，文艺工作者们纷纷将目光聚集到反美反蒋、打倒地主进行土地革命的方面，由此创作出了一系列鲜活生动的新篇章。东北大鼓艺人们也不甘落后，在唱词、曲调、唱腔方面进行了一系列创新，大批带着鲜明时代特色、洋溢着浓郁革命热情的作品诞生了，并且这些作品开始使用“东北大鼓”一名，这标志着东北大鼓已经正式形成，并且走进了新的发展时代。

5.2 东北大鼓定名时间考略

“东北大鼓”一词究竟什么时候出现的，说法不一，《中国曲艺志·黑龙江卷》中提到：“东北大鼓初期称奉调、奉调大鼓、奉天大鼓，二十世纪五十年代定名为东北大鼓^①”；《中国曲艺志·吉林卷》也同样提到：“东北大鼓又名奉派大鼓、奉天大鼓，形成初期因受子弟书和弦子书影响，也叫子弟大鼓和弦子书，因遍及辽宁、吉林、黑龙江三省，二十世纪五十年代初始称东北大鼓^②。”《东北俗文化史》阐释“东北大鼓”时提到：“东北大鼓最初有奉天大鼓、奉派大鼓、奉调大鼓、辽宁大鼓之称，后通称为东北大鼓^③。”《国家级非物质文化遗产大观》中提到：“至清代嘉庆、道光

^①中国曲艺志全国编纂委员会《中国曲艺志·黑龙江卷》，新华书店，2004年版，第83页。

^②中国曲艺志全国编纂委员会《中国曲艺志·吉林卷》，新华书店，2005年版，第64页。

^③隋书今、宫钦科、耿瑛、王肯、王红箫、任光伟、宋德胤，《东北俗文化史》，春风文艺出版社，1992年版，第148—149页。

年间，“奉天大鼓”称为“东北大鼓”，张学良“东北易帜”后，该曲种又称“辽宁大鼓^①”。

笔者认为，1945年抗日战争胜利、东北解放后，随着一系列党领导下工作的展开，文化工作也产生了一个质的飞跃，“东北大鼓”一词也在此时出现并且迅速推广开来。具有代表性的作品是由东北书店印行、收藏于东北图书馆且明确标明为“东北大鼓”的中篇鼓词《徐得玉兄弟参军》、《穷人与富人》，短篇鼓词《诉苦》、《挖穷根》、《梁万金》、《张玉顺探秘营》、《找穷根》、《一场风波》等，其内容以东北解放后反蒋、打倒地主进行土地革命为主。根据其内容，可以判断出这些作品创作于解放战争期间。也可以由此推断，在解放战争期间，“东北大鼓”一词已出现并运用在了鼓词作品中。1945年以后，“奉天大鼓”、“奉调大鼓”等名称在东北地区已经基本不见了，除了个别的用过“辽宁大鼓”外其他名称均未再见到。所以，东北大鼓的正式定名为“东北大鼓”的时间应该是在1945年抗日战争胜利后。

那么“东北大鼓”一词出现的下限是什么时候？是否可以根据某鼓词作品的内容判断出大致的时间段呢？经过一系列分析比较，我们最终发现了《徐得玉兄弟参军》这部代表作的重要性，这部作品以鼓励民众参军反蒋内容为主，其中提到了很重要的一次战役，有几句唱词非常值得关注：

二十五师全师被我们消灭尽，

正副师长投了降，

受了打击心还不死，

又在各地逞凶狂，

.....

我们为了不把亡国奴来做，

必须要和老蒋拼一场。

根据其中内容，可知这篇《徐得玉兄弟参军》是在国民党二十五师全师覆灭之后，政治形势尚紧张之时的作品。根据史实，国民党二十五师覆灭是在1946年10月份，那么这篇鼓词的写作时间也是在1946年10月份以后不久。由此可知，此时“东北大鼓”一词已经出现确定无疑了，而《徐得玉兄弟参军》已经是比较成熟的东北大鼓作品，那么，我们可以推定，在1946年10月之前，“东北大鼓”一词已经开始得到使用了。

^① “国家级非物质文化遗产大观”编写组《国家级非物质文化遗产大观》，北京工业大学出版社，2006年版，第186页。

5.3 东北大鼓的形成及其文化内涵

5.3.1 东北大鼓的形成及定义

从产生到东北解放之前,东北大鼓名称很混乱。一直以来,其名称根据流派的不同而不同。随着东北大鼓在城市的兴盛和发展,其逐渐扩枝散叶,形成各色流派,名称随着流派也有了不同。流行在沈阳及其周边地区的分别有“奉派大鼓”、“奉调大鼓”、“奉天大鼓”、“辽宁大鼓”等名称;在辽西一带的名为“西城调”或者“西城大鼓”;而在吉林一带的称为“东城调”;在黑龙江一带的叫“江北小口”,又名“此地调^①”。

笔者认为,东北大鼓的最终形成时间与其定名时间基本同时,也即在1946—1947年之间。“东北大鼓”这一名称的出现结束了命名混乱的状况,这个东北地区土生土长的说唱曲艺开始有了统一的称呼。但是,我们说“东北大鼓”不等同于“奉派大鼓”、“奉调大鼓”、“西城调”、“东城调”、“此地调”、“辽宁大鼓”中的任何一种,而是融自身各派系特色于一身的综合性曲艺。其风格既包含着西城调的舒缓悠扬、南城派的高亢雄壮、东城派的古朴自然,也有着北城派浓郁的乡土气息;既包含了传统优秀曲目,也不乏反映新时期的优秀作品,是带有浓郁地方特色和时代特色的东北曲艺。

5.3.2 新时期东北大鼓文化内涵

东北大鼓继承了以奉天大鼓为代表的东北鼓曲艺术,保留有大量的优秀传统曲目,在《中国曲艺志·吉林卷》中记录有东北大鼓传统曲目203篇;《中国曲艺志·吉林卷》中记录有东北大鼓传统曲目23篇;《中国曲艺志·黑龙江卷》中记录有东北大鼓传统曲目149篇,仍以短篇为主,兼及中、长篇,其中好多曲目在解放后仍有艺人们表演。

新中国成立之后,在中国共产党“为工农兵服务”的文艺方向和“百花齐放、推陈出新”文艺方针的指引下,东北大鼓步入了崭新的历史时期。艺术工作者们纷纷成立了鼓曲研究会,摒弃了色情、迷信、庸俗的作品,进而组织艺人对曲目进行整理、改编,有重点地对中长篇大书进行梳理,边整、边改、边演出。同时改革旧班社制度,实行曲艺演员合同制,建起曲艺组、曲艺社等集体组织,组织流动鼓曲班社以满足广大农村观众的娱乐需求。为了让旧的曲艺形式更好反映现实,曲艺工作者们创作了大量群众喜闻乐见的作品,有代表革命主题的《李兆麟将军抗日史》、《红

^①冯娟《论东北大鼓音乐》,乐府新声(沈阳音乐学院学报),1987年4期。

岩》、《杨靖宇大摆口袋阵》、《地下烽火》等作品，代表生产主题的《乘风破浪》、《九头鸟》等作品，代表新时代生活主题的《老两口夸富》、《鸳鸯谱》、《挖穷根》、《王府魔影》等作品以及歌颂模范主题的《白求恩》、《秀丽活在人心中》等，体裁以短小精干的短篇为主，着重反映了新时期人民的精神面貌。

5.3.3 东北大鼓形成原因小结

东北大鼓是由多种因素共同作用而形成的，满族传统的文化为其提供了文化、艺术根基与民族审美接受基础，子弟书、奉天大鼓等是其发展的重要渊源，而移民文化为其创造了吸收借鉴多种曲艺精华的条件，传播文化扩大了其传播影响范围，使其迅速走向了大众。所以，东北大鼓的形成，既有其本身的发展因素，又有时代因素；既有内部因素，又有外部因素，我们研究其形成原因的时候，应该综合考虑这些因素，追根溯源，才能真正读懂这一流传三百年之久的曲艺文化之精髓。

5.3.4 东北大鼓发展现状

定名之后，东北大鼓在党的领导下呈现出了新时代的活力。然而，像许多中国传统音乐文化一样，东北大鼓的现状堪忧，濒临失传。2006年6月，东北大鼓被列入中国文化部《第一批国家非物质文化遗产名录》，保护东北大鼓逐渐成为人们关注的焦点，这不失为东北大鼓艺术发展的又一福音。

结 语

东北大鼓从萌芽、产生、发展到最后之形成，经历了三百多年的时间，现已成为我国北方地区产生最早、影响最大、传播最广的说唱文学艺术曲种之一。它不仅自成体系，而且也赋予其它姊妹曲艺的产生与发展以积极影响。2006年6月，东北大鼓被列入中国文化部《第一批国家非物质文化遗产保护名录》，这对东北大鼓的未来传承发展，提供了很好的前提。

但是，对于东北大鼓历史的全面整体性研究著作现在还未曾见到，见到的只是一些零散的论文和文章。鉴于目前这种状况，我们自2007年以来进行了大量的东北大鼓资料收集工作，并走访了东北大鼓艺人，以为东北大鼓发展史的研究奠定实际运作的基础。

本论文试图从探讨东北大鼓形成的原因及其在形成之前的东北地区大鼓文化状况，考察其在形成之前东北的本土文化。主要是以奉派大鼓的产生发展历史作为主要的研究内容和线索，运用社会史研究的方法、文献资料和口述资料相结合的方法来进行研究。但局限于资料的有限和文献记载的残缺不全，我们只能就我们搜集到的资料对东北大鼓形成的原因进行初步的探讨，对于文中所出现的不妥之处和遗漏之处，也希望各位专家学者、各位老师给以批评指出，以利论文的进一步修改。本论文的成果，如果能够对现在还在流行的东北大鼓的继续传承和未来发展提供一些有益的借鉴，当是笔者撰写本文的初衷以及所希望要达到的主要目的。

参考文献

著述类:

- [1] 富育光, 孟慧英. 满族萨满教研究[M]. 北京: 北京大学出版社出版, 1991
- [2] 中国少数民族文学作品选编辑委员会. 中国少数民族文学作品选(第一分册)[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1981
- [3] 黑龙江民间文学(第17辑)[J]. 黑龙江省民间文艺家协会编印的不定期刊物。
- [4] 乌丙安. 神秘的萨满世界[M]. 上海: 三联书店上海分店, 1989
- [5] 吕萍, 邱时遇. 达斡尔族萨满文化传承——斯琴挂和她的弟子们[M]. 沈阳: 辽宁民族出版社, 2009
- [6] 中国各民族宗教与神话大词典编委会编. 中国各民族宗教与神话大词典[M]. 北京: 学苑出版社, 1993
- [7] 孟慧英. 中国北方民族萨满教[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2000
- [8] 金伊. 东北大鼓艺术论辑[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2008
- [9] 隋书今, 宫钦科, 耿瑛, 等. 东北俗文化史[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1992
- [10] 耿瑛, 杨微. 东北大鼓传统曲目大全(上)[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2007
- [11] 耿瑛, 杨微. 东北大鼓传统曲目大全(下)[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2007
- [12] 李浴, 刘中澄, 凌瑞兰, 等. 东北文学史[M], 沈阳: 春风文艺出版社, 1992
- [13] 中国曲艺工作者协会辽宁分会. 子弟书选, 1979
- [14] 萧一山. 清代通史[M]. 北京. 商务印书馆, 1936年
- [15] 于浩. 明清史料丛书八种[M]. 北京: 北京图书出版社, 2005
- [16] 清仁宗实录[M]. 台湾: 华文书局股份有限公司
- [17] 范立君. 近代关内移民与中国东北社会变迁(1860—1931)[M]. 北京: 人民出版社, 2007
- [18] 曼殊, 震钧. 天咫偶闻[M]. 北京: 北京古籍出版社, 1982
- [19] 耿瑛. 东北大鼓漫谈[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2008
- [20] 李豫, 孙英芳, 李雪梅. 中国鼓词总目[M]. 太原: 山西古籍出版社,
- [21] 张毓茂, 耿瑛, 王传. 关东艺林[M]. 沈阳: 沈阳出版社, 2008
- [22] 葛剑雄. 中国移民史(第1卷导论)[M]. 福建人民出版社, 1997
- [23] [英]马林诺斯基. 费孝通译. 文化论[M]. 华夏出版社, 2002
- [24] 中国曲艺志全国编纂委员会. 中国曲艺志·黑龙江卷[M]. 北京: 新华书店, 2004

- [25] 中国曲艺志全国编纂委员会. 中国曲艺志·辽宁卷[M]. 北京: 新华书店, 2000
- [26] 中国曲艺志全国编纂委员会. 中国曲艺志·吉林卷[M]. 北京: 新华书店, 2005
- [27] 张玉梅. 东北大鼓音乐探寻[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2008
- [28] 佟悦. 关东旧风俗[M]. 沈阳: 辽宁大学出版社, 2001
- [29] 沈阳音乐学院东北大鼓研究课题组. 霍树棠与奉派东北大鼓[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2008
- [30] 侯长力, 田威维. 辽阳市曲艺音乐集成[M]. 长春: 吉林音像出版社, 2000
- [31] 张秀艳, 王燕琦. 当代北京说唱史话[M]. 北京: 当代中国出版社, 2009
- [32] 吴文科. 中国曲艺通论[M]. 太原: 山西监狱出版社, 2002
- [33] 徐珂. 清稗类钞[M]. 北京: 中华书局, 1986
- [34] 滕绍箴. 清代八旗子弟[M]. 北京: 中国华侨出版公司, 1989
- [35] 刘小萌, 定宜庄. 萨满教与东北民族[M]. 吉林: 吉林教育出版社, 1990
- [36] 汪景涛. 中国曲艺艺术论[M]. 北京: 北京大学出版社, 1994
- [37] 鲁迅. 中国小说史略[M]. 北京: 团结出版社, 2005
- [38] 倪钟之. 中国民俗通志[M]. 济南: 山东教育出版社, 2005
- [39] 赵世瑜. 清腐朽与神奇[M]. 长沙: 湖南人民出版社, 2006
- [40] 国家级非物质文化遗产大观编写组. 国家级非物质文化遗产大观[M]. 北京: 北京工业大学出版社, 2006
- [41] 任光伟. 艺野知见录[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1989
- [42] 清刘世英. 陪都纪略[M]. 沈阳: 沈阳出版社出版
- [43] 明诸圣邻著, 杜维沫校点. 大唐秦王词话[M]. 河南: 中州古籍出版社, 1986
- [44] 朱一玄校点. 明成化说唱词话丛刊[M]. 河南: 中州古籍出版社, 1997

论文类:

- [1] 吕萍. 论满族说部中的历史文化遗产[J]. 黑龙江民族丛刊, 2006, 95(6)
- [2] 色音. 论萨满的神器[J]. 中国社会科学院研究生院学报, 1993, (1)
- [3] 高荷红. 满族说部文本及其传承情况研究—第一批出版的《满族口头遗产传统说部丛书》的介绍[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2006, (6)
- [4] 周惠泉. 满族说部与人类口传文化[J]. 社会科学战线, 2007, (7)
- [5] 赵振才. 萨满的扮象和神器[J]. 黑龙江民族丛刊, 1986, (10)
- [6] 金宝忱. 萨满教神鼓制作及表现形式[J]. 黑龙江民族丛刊, 1989, 17(2)
- [7] 王宏刚. 田野调查视野中的满族说部[J]. 社会科学战线, 2007, (9)

- [8] 赵东升. 我的家族与“满族说部”[J]. 社会科学战线, 2008, (2)
- [9] 姚颖. 子弟书的研究历史、现状意义[J]. 民族文学研究, 2004, (5)
- [10] 潘霞. 子弟书渊源辨[J]. 中国科教创新导刊, 2009, (1)
- [11] 冯志莲. 东北大鼓保护刍议[J]. 沈阳音乐学院学报, 2009, (1)
- [12] 冯志莲. 东北大鼓备忘录—对一种传统说唱音乐的当代思考[J]. 中国音乐, 2008, (2)
- [13] 冯志莲. 东北大鼓生成新探[J]. 沈阳音乐学院学报, 2008, (2)
- [14] 冯志莲. 东北大鼓衰微寻由[J]. 沈阳音乐学院学报, 2008, (4)
- [15] 熊德安. 东北大鼓琐谈[J]. 兰台世界, 2004, (6)
- [16] 冯志莲. 东北大鼓兴盛考略[J]. 沈阳音乐学院学报, 2008, (3)
- [17] 施立学. 东北地域与满族文化[J]. 东北文化, 2008, (2)
- [18] 宋祝桂. 关于东北地区区域文化的思考[J]. 中共长春市党校学报, 2008, 112(10)
- [19] 范立君, 许凤梅. 近代东北流民与农业开发[J]. 吉林师范大学学报(人文社会科学版), 2007, (4)
- [20] 王杉. 民初东北乡村移民探析[J]. 社会科学辑刊, 2001, 134(3)
- [21] 赵世瑜, 周尚意. 明清北京城市社会空间结构概说[J]. 史学月刊, 2001, (2)
- [22] 姚颖. 清代北京说唱文学的发展特点及研究意义[J]. 北京社会科学, 2005, (8)
- [23] 于红, 李豫. 浅谈民国时期的东北无线电广播[J]. 黑龙江史志, 2009, (11)
- [24] 李理. 从满族乐器的形成看满族的兼容性[J]. 满族研究, 1990, (4)
- [25] 富育光. 满族说部的传承与保护[J]. 社会科学战线, 2007, (9)
- [26] 冯娴. 论东北大鼓音乐[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 1987, (4)

报纸类:

中岛氏. 日本. 盛京时报. 沈阳. 1906年10月18日—1944年9月14日

攻读硕士学位期间取得的科研成果

- [1] 于红, 李豫. 浅谈民国时期的东北无线电广播[J]. 黑龙江史志, 2009, 215 (22)
- [2] 于红, 霍耀中. 生存的景观[J]. 室内设计与装修, 2007, 158 (10)

致 谢

三年的岁月，在求知、求学、积累、历练中匆匆逝去，这段难忘的岁月让我逐渐褪去了稚气和冲动，多了几分成熟与冷静。它是我人生的一个重要缓冲和积累的过程，让我充满自信，时光匆匆如流水，转眼便是研究生毕业时节，春梦秋云，聚散真容易。离校日期已日趋临近，毕业论文的完成也随之进入了尾声。从开始进入课题到论文的顺利完成，一直都离不开老师、同学、朋友给我热情的帮助，在这里请接受我诚挚的谢意！

本学位论文是在我指导老师李豫教授的亲切关怀与悉心指导下完成的。感谢我的恩师，他是一位知识渊博的学者，一位宽厚仁慈的长辈，一位可以谈心的朋友，我从他的身上学到的东西足以使我受益终身。在论文的每一次修改过程中，李老师帮助我开拓研究思路，精心点拨，使我在面对各种问题的时候得以豁然开朗。对李老师的感激之情是无法用言语表达的，只有通过不断汲取和学习回报老师的。

此外，本文最终得以顺利完成，也是与文学院其他老师的帮助分不开的，虽然他们没有直接参与我的论文指导，但在开题时也给我提供了不少的意见，提出了一系列可行性的建议，他们是刘毓庆老师，郭万金老师，张建伟老师等，在此向他们表示深深的感谢！也感谢我的朋友翟玉欣、赵燕、王秋红、李花以及文献班的同窗们。

最后，谨向所有在攻读硕士学位期间曾经关心和帮助过本人的老师和同学表示最诚挚的谢意！我将铭记我曾是一名山西大学学子，在今后的工作中把山西大学的优良传统发扬光大。

个人简况及联系方式

姓名：于红

籍贯：山西·吕梁

专业：中国古典文献学

发表论文：

于红，李豫. 浅谈民国时期的东北无线电广播[J]. 黑龙江史志，2009，215（22）

于红，霍耀中. 生存的景观[J]. 室内设计与装修，2007，158（10）

教育经历：

2007年9月——2010年7月 山西大学文学院 中国古典文献学专业 研究生

2003年9月——2007年7月 山西大学文学院 汉语言文学专业 本科

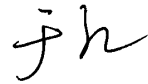
联系方式：15110409150 邮箱：8876521yh@163.com

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

学位论文作者（签章）：

2017年6月9日



此页不缺内容

学位论文使用授权声明

本人完全了解山西大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意山西大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：于红

导师签名：李豫

2010年6月9日