

分类号_____

U D C_____

学 号 M120918

密 级 _____



硕 士 学 位 论 文

(学术型)

民国时期扬州音乐传承与发展研究

李梓

指导教师姓名: 张美林教授, 扬州大学, 江苏扬州, 225009

申请学位级别: 硕 士 学科专业名称: 音乐与舞蹈学

论文提交日期: 2015 年 5 月 20 日 论文答辩日期: 2015 年 5 月 28 日

学位授予单位: 扬 州 大 学 学位授予日期: _____

答辩委员会主席: 苗雨

2015 年 5 月

民国时期扬州音乐传承与发展研究

摘要



民国在中国历史长河中较为短暂。对扬州音乐而言，却是一个成就不菲的时期。无论是曲艺、戏剧，还是民间音乐，都产生了一批在国内外有重要影响的艺术作品和领军人物，彰显这座城市丰厚的文化底蕴。

扬州音乐蕴含的内容十分广泛，大致包括曲艺、戏剧、舞蹈、音乐、民歌、民间文学、宗教、民俗、杂技与竞技等九大类。本课题选择民国时期扬州音乐中的曲艺、戏剧和民间音乐三个分支作为研究对象，是基于三个方面的认识与思考：第一，民国时期的扬州曲艺、戏剧和民间音乐为其后续发展奠定了雄厚的基础。像维扬戏发展成为扬剧，梅兰芳开创的“梅派”唱腔风格奠定了京剧作为国粹的地位。第二，民国时期的扬州曲艺、戏剧和民间音乐为其在新时期列入省级和国家级非物质文化遗产名录奠定了雄厚的基础。像清曲、广陵古琴、邵伯十番音乐、弹词、高邮民歌等荣登国家级“非遗”名录，其中广陵古琴跻身世界“非遗”名录行列。第三，民国时期的扬州曲艺、戏剧和民间音乐为其在新时期开展唱论研究奠定了雄厚的基础。像朱自清的《中国歌谣》、任仲敏的《新曲苑》等学术成果填补了扬州戏曲、民间音乐唱论方面的研究空白，加强了中国音乐研究，以及扬州系统化音乐研究的深度。

民国时期流传下来的民间音乐，从形式到内容，无不明显地充满着战争生活气息和人民求自由解放的企盼情怀。典型成就一：清曲《鲜花调》演变为《茉莉花》，享誉海内外。典型成就二：维扬戏的形成，是扬州戏剧发展具有革命性的历史成果。典型成就三：梅兰芳开创“梅派”唱腔风格，京剧成为国粹。典型成就四：朱自清著成《中国歌谣》，任中敏著成《新曲苑》，树立民国扬州音乐文化理论研究的两座丰碑。本课题在体例上着力从传承和发展两个层面，对民国时期扬州音乐中的曲艺、戏剧、民间音乐展开研究，并由此进一步阐明：“民国是扬州音乐的重要时期，在中国音乐史中具有重要地位。”

关键词：民国时期，扬州音乐，曲艺，戏剧，民间音乐，主体音乐，传承发展

Abstract

Although the history of Republic of China is very short, the music in Yangzhou area (hereinafter referred to as Yangzhou Music) during this period reached significant achievements. Many works and artists representing Yangzhou folk arts, drama and folk music played an important part at home and abroad, which also represented the cultural deposits of Yangzhou city.

Yangzhou Music contains a wide range of contents, which include folk arts, drama, dance, music, folk songs, folk literature, religion, folk custom, acrobatics and athletics. The object of the research is limited to three branches of Yangzhou Music during the period of Republic of China, which are folk arts, drama, and folk music. The reasons are: firstly, Yangzhou folk arts, drama and folk music during the period of the Republic laid a solid foundation for the further development. For example, Weiyang Opera developed into Yang Opera; the "Mei" style of singing created by Mei Lanfang eventually made Peking Opera to be the quintessence of Chinese culture. Secondly, the cultural precipitation of Yangzhou folk arts, drama and folk music during the period of the Republic make it possible for them to be listed in provincial and national levels of Intangible Cultural Heritage in later new times. Thirdly, Yangzhou folk arts, drama and folk music during the period of the Republic produced solid foundation for the study of singing theory in new times. Their academic achievements have filled in study gaps of the singing theory of Yangzhou opera and folk music, which also have deepened the Chinese music research and Yangzhou music research.

Folk music handed down from the period of Republic of China reflect people's eager to freedom under the war, no matter in the aspect of its form or contents. The most significant accomplishments are: 1. the world famous melody tune "Jasmine" that involved from Qingqu tune of "Flower"; 2. the formation of Weiyang Opera, which is a revolutionary and historical achievement of Yangzhou drama; 3. The singing style of "Mei" developed by Master Mei Lanfang, which helps Peking Opera became the quintessence of Chinese culture; 4. "China Songs" composed by Zhu Ziqing and "New Songs" composed by Ren Zhongmin, which are great works of cultural theory study of Yangzhou Music. The writer researched Yangzhou folk arts, drama and folk music during the period of the Republic in

inheritance and development aspects, and further illustrated the point of view that “the period of the Republic of China is an important period to Yangzhou Music. Yangzhou Music in this period takes an important role in Chinese Music History.

Keywords: the period of the Republic of Yangzhou, music, art, drama, folk music, music subject, inheritance and development.

目录

摘 要	2
Abstract	3
第 1 章 绪论	1
第 2 章 民国时期扬州曲艺的传承与发展	3
2.1 清曲在民国时期的传承与发展	3
2.1.1 扬州清曲的主体音乐分析。	3
2.1.2 民国时期扬州清曲的传承。	5
2.1.3 民国时期扬州清曲的发展。	6
2.2 弹词在民国时期的传承与发展	8
2.2.1 弹词音乐主体分析。	8
2.2.2 弹词在民国时期的传承。	9
2.2.3 弹词在民国时期的发展。	10
2.3 道情在民国时期的传承与发展	11
2.3.1 道情音乐主体分析。	11
2.3.2 道情在民国时期的传承。	12
2.3.3 道情在民国时期的发展。	13
第 3 章 民国时期扬州戏剧的传承与发展	14
3.1 维扬戏在民国时期的传承与发展	14
3.1.1 维扬戏音乐主体分析。	14
3.1.2 维扬戏在民国时期的传承。	15
3.1.3 维扬戏在民国时期的发展。	16
3.2 淮剧在民国时期的传承与发展	18
3.2.1 淮剧音乐主体分析。	18
3.2.2 淮剧在民国时期的传承。	19
3.2.3 淮剧在民国时期的发展。	20
3.3 京剧在民国时期的传承与发展	21
3.3.1 京剧音乐主体分析。	21
3.3.2 京剧在民国时期的传承。	22
3.3.3 京剧在民国时期的发展。	24
3.4 昆曲在民国时期的传承与发展	25
3.4.1 昆曲音乐主体分析。	25
3.4.2 昆曲在民国时期的传承。	26
3.4.3 昆曲在民国时期的发展。	27
第 4 章 民国时期扬州民间音乐的传承与发展	28
4.1 扬州民歌	28
4.1.1 扬州民歌音乐主体分析。	28
4.1.2 扬州民歌在民国时期的传承。	29
4.1.3 扬州民歌在民国时期的发展。	30
4.2 广陵古琴	31

4.2.1 广陵古琴音乐主体分析。	31
4.2.2 广陵古琴在民国时期的传承。	31
4.2.3 广陵古琴在民国时期的发展。	32
4.3 邵伯号子和十番鼓	33
4.3.1 邵伯号子和十番鼓音乐主体分析。	33
4.3.2 邵伯号子和十番鼓在民国时期的传承。	33
4.3.3 邵伯号子和十番鼓在民国时期的发展。	34
4.4 高邮民歌	35
4.4.1 高邮民歌音乐主体分析。	35
4.4.2 高邮民歌在民国时期的传承。	36
4.4.3 高邮民歌在民国时期的发展。	36
4.5 胥浦农歌	37
4.5.1 胥浦农歌音乐主体分析。	37
4.5.2 胥浦农歌在民国时期的传承。	37
4.5.3 胥浦农歌在民国时期的发展。	38
第5章 民国时期扬州音乐理论研究的传承与发展	39
5.1 民国时期扬州音乐理论研究的传承	39
5.1.1 本土人士对扬州音乐理论的研究	39
5.1.2 外籍人士对扬州音乐理论的研究。	39
5.2 民国时期扬州音乐理论研究成果。	40
5.2.1 研究成果一	40
5.2.2 研究成果二	41
结论	43
1. 民国时期扬州音乐成就斐然。	43
2. 民国时期扬州音乐形态同根相生。	43
3. 民国时期扬州音乐是当今“非遗”瑰宝。	44
参考文献	45
致谢	47
攻读学位期间发表的学术论文目录	48
扬州大学学位论文原创性声明和版权使用授权书	49

第1章 绪论

《民国时期扬州音乐传承与发展研究》在体例上着力从传承和发展两个层面，对民国时期扬州音乐中的曲艺、戏剧、民间音乐展开研究，并对“民国是扬州音乐重要时期”的结论作进一步较为系统的研究和分析。

本论文的研究目标和拟解决的问题。分块理清民国时期扬州音乐取得的成就。重点是研究维扬戏和“梅派”在曲调、唱腔、伴奏以及表演技巧等方面突破性进展，及其坐标性作用。在此基础上，完成扬州戏曲、民间音乐唱论方面的研究空白，加强扬州系统化音乐研究的深度。

本论文的研究范围。曲艺方面，选择扬州清曲、扬州弹词、扬州道情、扬州鼓书、扬州香火、唱梨膏糖、锣鼓书。其中，研究的重点是清曲、弹词和道情；戏剧方面，围绕“四戏五剧一曲”。“四戏”指花鼓戏、香火戏、维扬戏和木偶戏；其中，花鼓戏包括邗江严家花鼓戏，香火戏包括维扬城北香火戏、邗江公道香火戏，木偶戏包括维扬杖头木偶戏、卸甲布袋木偶戏。“五剧”指扬剧、淮剧、徽剧、京剧、越剧；其中扬剧包括菱塘扬剧、八桥扬剧，淮剧包括宝应西安丰淮剧幕表戏、水泗地方淮剧。“一曲”指扬州昆曲。本板块研究的重点是扬剧和木偶戏。民间音乐方面，包括广陵的禄书、古琴艺术；邗江的车水号子、打坐堂、唱麒麟、擗场号子、栽秧号子、邗江民间小调；江都的邵伯锣鼓小牌子（十番音乐）、邵伯秧号子；宝应的曹甸十番锣鼓、夏集车水号子、射阳湖秧号子、广洋湖吆牛号子、宝应打碾号子、望直港秧号子、山阳秧号子、范水秧号子；高邮的横泾龙车歌、临泽锣鼓车号子、界首打碓号子、卸甲锣鼓车号子、马棚车水号子、插青苗。重点为邵伯号子、十番锣鼓，以及扬州民歌、高邮民歌、胥浦农歌。

本论文的研究方法、研究手段和技术路线。研究方法上，采用板块法，既进行分类，又作适当比较研究，然后归纳结论。研究手段上，吸收扬州“非遗”文字成果和影像资料，使其在研究中起到互为印证的作用。技术路线上，联络扬州“非遗”办公室、扬州大学民间音乐研究所，以及民间音乐人采访，导师在民国扬州音乐研究取得的阶段成果。

本论文的创新之处和可预期的创造性成果。创新之处，立足民国扬州地方音乐文化，力求从文化视野探讨民国扬州音乐的内涵；采用理论研究和实际操作相结合的方法开展研究；结合扬州“非遗”开展研究；结合扬大民间音乐研究所成果开展研究；结合活态民间

音乐开展采访研究。可预期的创造性成果重点有：对维扬戏唱腔的深度解读，对“梅派”唱腔新研究成果，对扬州民间音乐中清曲、十番锣鼓，以及扬州民歌、高邮民歌、胥浦农歌进行考辨。

本论文在写作过程中，阅读参考了包括韦人、韦明铎的《扬州曲艺史话》，王小龙的《扬州清曲音乐稳态特征研究》，吴超的《中国民歌》，吴钊升的《中国音乐史略》，以及《中国戏曲志》、《中国曲艺音乐集成》（江苏卷）、《朱自清全集》等文献资料，吸收了他们的相关研究成果。特别是吸收张美林、韩月波先生的《扬州民歌史略》和《扬州音乐文化简史》，戈弘先生的《拔根芦根花——扬州民歌艺术》的若干研究成果和观点，在此一并致以衷心谢忱！

第2章 民国时期扬州曲艺的传承与发展

民国时期的扬州曲艺主要包括清曲、弹词、道情、鼓书、香火、唱梨膏糖、锣鼓书等七大种类。本节研究的重点是清曲、弹词和道情。

2.1 清曲在民国时期的传承与发展

扬州清曲,又称广陵清曲、扬州小曲、扬州小唱,还有“扬州南音”、“扬州天书”等称,是在民间歌曲的基础上,兼收并蓄其他时调精华而形成的抒情与叙事兼长的古典曲艺,在江苏地区有着古老而又广泛的影响。

清曲历史最早可以追溯到元代,明代进一步成熟并流行开来。演唱者分“阔口”和“窄口”,均以字行腔,注重腔韵和发声。每个演唱曲目有一至数人参加,保持传统坐唱形式。乾隆时代,扬州清曲鼎盛的显著标志是,不仅有一般的叙事性唱段和短小的抒情性唱段,而且涌现出了一批成熟的中篇和长篇曲目。“据韦人《扬州戏考》统计,有曲牌 118 种,曲目 493 种流传”。^①

2.1.1 扬州清曲的主体音乐分析。

扬州清曲的唱腔技巧集中体现在正确把握字腔和腔格,以及对气、板、声、韵和唱法等几个方面的运用上。

第一,正确把握字腔和腔格。

清曲字腔处理。各句唱词数字尽管可多可少,但在配曲时必须依其原有格律与板位作适当增减处理,唱字板位须尽少变易,尤以全句的末一字及各读主要唱字的第一字。各句基本唱字多为 7 字句或 10 字句,且多分为三读,一般板位是前二读稍紧,末一读稍疏,音乐长度则是前二读与末一读约略等长。增减字数须力求铺排均匀,尽管字数有所增减,字句仍须顿逗分明,切忌前读后读、前句后句,互相牵连、混淆不清。

清曲腔格处理。扬州清曲各曲牌曲式、基旋律以及唱词的基本格律等虽较固定,但唱腔的细部则常须随词意、唱字的四声阴阳及阔口、窄口等的不同而有所变异。扬州清曲极

^①韦人:《扬州戏考》,南京:江苏古籍出版社,1999.8,第 82 页。

讲究唱字的四声阴阳,一般学生在习唱扬州清曲前,多须对字韵及四声阴阳先进行学习。扬州语言一般多分“阴、阳、上、去、入”等五声,而这五声的念法,正是唱腔随字音而调整的依据。此外,在扬州清曲中,装饰音常用作读准唱字的重要的辅助手段,适当运用装饰音,为唱准字音也是非常必要的。

第二,正确运用唱法。

“唱法”,指歌唱的具体方法和技巧。例如有高、低、抑、扬、顿、挫、快、慢、吞、吐、团、尖、扁、轻、重、宽、细、闪、让、堆、散、断、连等歌唱技巧,又有多字、少字、变字等歌唱方法。概括起来四个字:“气、板、声、韵”。“气”,包括用气、换气、偷气、屏气、养气、控制气等等。“‘板’,就是节奏。其种类有快板、一板一眼、一板三眼、延长板、缩短板、自由板等。‘声’,就是唱曲发出的声音。声音是否圆润、自然、宏亮、清丽,决定着演唱的直接效果。‘字韵’,即吐字与行腔。吐字必须清楚、纯正,才能使人听懂词意;行腔必须圆润,才能使人产生美感”。①字与腔都很重要,其中又以字为主、腔为次,字与腔既要分清又要协调,做到字既清晰,腔亦纯美才有韵味。“清曲艺人从实践中体会到:即使嗓音条件再好,如果不懂唱法,也不会达到炉火纯青的地步。反之,即使嗓音条件差些,如果能掌握各种唱法和用气,并扬长避短,也能唱出动人心弦的词曲来”。②

第三,正确处理调式。

“清曲曲牌的调式有宫调、商调、徵调、羽调几种。板式有一板一眼、一板三眼及一板七眼,极少数曲牌如[小上坟]为一板无眼,即1/4。一板七眼称“增板”或“大板”,如[满江红]。音阶多为五音阶,“4”音和“7”音均少见”③。

清曲曲牌既多,曲词亦多种多样。[数板]多为一字一音或一字二音,节奏明快,常用于叙事。[哭小郎]高起低落,几番回转,宜表述伤感哀恸之情。[南调]委婉缠绵,常用于咏景叹物,抒发情怀。其它曲牌也各有特色,可以表达喜怒哀乐各种感情。有些曲牌因唱词的句式和内容不同,“演唱者常在保持主要骨干音的基础上,改变曲调中的部分节奏和音高,或加以各种倚音装饰”④。“此外,清曲演唱者均兼操乐器,伴奏乐器有琵琶、二

①李梓:《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》,《音乐时空》,2014.05.15。

②李梓:《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》,《音乐时空》,2014.05.15。

③李梓:《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》,《音乐时空》,2014.05.15。

④李梓:《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》,《音乐时空》,2014.05.15。

胡、四胡、扬琴、三弦、檀板、碟子、酒杯等；有时也用笛、箫。以撞酒杯和敲碟子作伴奏，独具特色”。^①

2.1.2 民国时期扬州清曲的传承。

扬州清曲在民国时期的传承方式具有独特性。太平天国后，清曲一度处于低迷状态。一方面经济衰退，影响清曲的传播，另一方面官府大兴“文字狱”，对秧歌小调等加以“查禁”，也是造成清曲萧条的重要因素。江苏巡抚丁日昌颁布《劝收毁小本淫词唱本启》，直接对山歌、小唱、时调等民间艺术大肆围剿，扬州民间歌曲中被划归禁唱的包括杨柳青在内的28首。“出人意料的是，民国初清曲又悄然‘中兴’”。^②表现在两点：

其一，传承背景与地点主要在上海。以“三把刀”为行业的部分扬州手艺人去上海谋生，虽然物质生活富足，但心情却是苦闷和压抑的，亟需精神层面的抚慰。正是在这种情况下，扬州清曲以它传统的内容、古老的形式、精湛优美的演唱引起了他们的共鸣。这些手艺人都是非常喜爱清曲，他们也经常相聚，一起演唱清曲。由此扬州小调在上海畸形复苏并“中兴”起来。民国六年（1917年）上海大世界游乐场开张，扬州清曲艺人尹老巴子、陆长山登台表演，引起各界重视，成为扬州清曲在上海“中兴”的标志。

其二，传承艺人与作品主要为扬州人。扬州清曲比较有影响力的像唱腔自成一家的朱少臣和黎子云，以及擅“道情”的洪小平，擅“梨膏糖”调的戴德胜，擅“侬侬调”的萨寿安。其时形成的小曲名唱有《风儿呀》、《八段景》、《黛玉悲秋》、《活捉张三郎》、《皮五过年》、《十送郎》、《小乔哭周瑜》、《琼花过江》等。传承期可以划分为两个阶段。

第一阶段：民国元年至民国八年（1912-1919）。主要传承人有朱少臣、黎子云、曹廷礼、王厚余、姚近仁、王金坠、刘筱棠、黄廷贵、周锡候、魏绍章、李伯樵、王永富等。朱少臣代表作品有《朱买臣休妻》、《闹灯》、《乔奶奶骂猫》、《货郎子》等，以创作曲本为主，是“碰酒杯”的始创者。黎子云精于[南调]唱腔，其演唱的《小寡妇上坟》，名重一时。他兼善弹奏琵琶、敲碟子，创造了字少而节奏疏放的“轻扣弹法”。黎子云一生只爱独唱不愿与人对唱，被视为扬州清曲界“一怪”。曹廷礼，以《活捉》、《嫖院》著称，兼工四胡。王厚余以“九腔十八调”出名，兼工全部乐器。姚近仁代表作品为《双下山》、《祝英台》，擅檀板、瓦碟。王金坠以《万花名》著名。刘筱棠以《水漫金山》

^①韦人：《扬州清曲》，广陵书社，2006.10，第1768-1784页。

^②韦人：《扬州清曲》，广陵书社，2006.10，第1747-1751页。

为胜，擅二胡。黄廷贵以《颠倒相思》著名，工全部乐器。周锡候创作并演唱《华容挡曹》、《秦琼卖马》等，兼工四胡。魏绍章，创作并演唱《连环记》、《卖油郎》、《赵五娘》、《送京娘》、《乌龙院》等，擅全部乐器。李伯樵代表作品为《潘必正游庵》、《秦雪梅》、《黛玉自叹》，工四胡。王永富代表作品为《瞎子算命》。

第二阶段：民国八年至民国三十八年（1919-1949）。主要传承人有葛锦华、王万青、张国宝、朱祥富、朱玉山、王雨村、陆长山、尹老巴、尤庆乐、陈淦卿、马福如、尤德祥、芦国才、曹文玉、郭忠怀、童德成、夏振龙、朱祥荣、茅以昇、臧雪梅、陈立祥、杭锦祥、崔永元、高吉其、陈桂卿等。其中葛锦华以唱《大嫖院》著名，后转扬剧演员；王万青以唱《小寡妇上坟》、《九腔十八调》著名，系扬州清曲近、现代一代宗师，擅全部乐器；张国宝代表作品为《风儿呀》、《小寡妇上坟》、《孙夫人祭江》等，兼工全部乐器；朱祥富以《十个郎》著名，后传入扬剧界；朱玉山以《关亡算命》著名，兼工四胡；王雨村以唱[满江红]著名，兼擅板、酒杯；陆长山代表作品为《洋烟自叹》、《观灯》、《下山》，试行化妆演唱，为维扬戏正式登台之先驱；尹老巴代表作品为《洋烟自叹》、《观灯》、《下山》，工檀板；尤庆乐以唱[南调]著名，兼工全部乐器；陈淦卿代表作品为《宝玉哭灵》、《王道士拿妖》等，兼工四胡、檀板；马福如代表作品为《赤壁鏖兵》、《货郎子》，兼工檀板；尤德祥代表作品为《闹灯》、《货郎子》等，兼工檀板；芦国才擅敲瓦碟；曹文玉兼工全部乐器；郭忠怀代表作品为《水漫金山》、《双下山》等，为“玩友”中骨干人物；童德成代表作品为《骂灯》；夏振龙代表作品为《十个郎》、《大小争风》等；朱祥荣代表作品为《三朝媳妇怪婆》、《干妈妈》；臧雪梅代表作品为《下山》、《五更里》等，工二胡、四胡、琵琶等；陈立祥代表作品为《洋烟自叹》、《算命》、《下山》、《活捉》等，后入扬剧界；崔永元，兼工全部乐器；高吉其代表作品为《赵五娘》、《武松杀嫂》等，兼工全部乐器；“陈桂卿工四胡、二胡、尤精琵琶”。^①

2.1.3 民国时期扬州清曲的发展。

民国是扬州清曲的全盛发展时期。众多清曲名家，如魏绍章、王万青、周锡候、尤庆乐、朱祥富、尤德祥、芦国才、陈淦卿、马福如等一起，相互配合、相互砥砺、相互配合，又相互竞争中，不断地提高自己创作和表演技艺，并在扬州清曲的创作和改编上此时已经取得了不菲的艺术成就。发展的主要特征有四：其一形成“唱派”风格，其二创作套曲精品，其三唱片公司推广，其四清曲挂牌公演形成“唱派”风格。“民国扬州清曲出现了‘黎派’（黎子云）、‘钟派’（钟培贤）、‘周派’（周锡候）、‘王派’（王万青）、‘马

^①王澄：《扬州历史人物辞典》，江苏古籍出版社，2001.1，第819页。

派’（马福如）、‘陈派’（陈淦卿）等，可谓名家辈出，流派纷呈”。^①“黎派”代表黎子云，男，擅长旦、琵琶、瓦碟，代表作品有《小寡妇上坟》、《风儿呀》等。“钟派”代表钟培贤，男，擅长旦/生，代表作品为《王道士拿妖》、《下山》，有“扬州曲王”之称，创作《宝玉哭灵》，《十个郎》等曲目。“周派”代表周锡候，男，擅长生，兼工四胡，创作并演唱《华容挡曹》《秦琼卖马》等。“王派”代表王万青，男，擅长旦，以唱《小寡妇上坟》、《九腔十八调》著名，系扬州清曲一代宗师，能演奏清曲全部乐器。

“王派”演唱特点：“板眼精确，吐字清晰，运气自如，唱腔甜媚，声情并茂。”“马派”代表马福如，男，擅长生，代表作品有《赤壁鏖兵》、《货郎子》，兼工檀板。“马派”演唱特点：“中气充沛，嗓音洪亮，行腔丰满，激越高亢、吐字有力。”“陈派”代表陈淦卿，男，擅长生，代表作品有《贾宝玉哭灵》，工四胡、二胡、尤精琵琶。“陈派”演唱特点：“摆字确当，行腔婉转，收放自如，情感细腻，字正腔圆。”

创作套曲精品。民国清曲创作套曲精品成就最大者首推魏绍章。魏绍章的清曲创作影响力最大的为《全本貂蝉》。《全本貂蝉》创作于民国初年。其开篇王允司徒的唱词为[满江红]调。《小寡妇上坟》为套曲，由19个曲调组成，包括[满江红]、[平调]、[零拥蓝关]、[数枚]、[急急风调]、[鲜花调]、[刘红调]、[哈哈调]、[倒板桨]、[凤阳调]、[卖杂货调]、[杨柳过调]、[剪靛花]、[哭小郎调]、[叠断桥]、[倒花篮]、[跌板]、[落板]。由王万青演唱，刘克远记谱，尽用扬州小调演唱，在上海滩亦颇为风行。《杨金锁》故事源于仪征，《占花魁》源于高邮，皆扬州清曲名篇。“从第一代到第五代至今，可称为清曲创作家仅有4人：钟培贤、朱少臣、魏绍章和周锡候，以艺术成就曲目数量首数魏绍章，他是集清曲大成之人。”^②这是中央音乐学院中国音乐研究所章鸣所著《扬州清曲采访报告》对魏绍章的清曲创作成就的评价。

唱片公司推广。上海“大中华”、“高亭”、“百代”等唱片公司的诞生给扬州清曲推广带来新契机。这些公司为扬州清曲灌制了不少唱片，计有：黎子云唱的《风儿呀》、《十送郎》，萨寿安唱的《黛玉潇湘馆》，裴福康、刘晓棠合唱的《男醋》，葛锦华、王万青合唱的《朱买臣休妻》，王万青唱的《九腔十八调》，尹老巴子、陆长山合唱的《洋烟自叹》，陆长山、葛锦华合唱的《小尼姑下山》，王万青、葛锦华合唱的《黑牡丹》，王万青唱的《秦雪梅吊孝》，陆长山唱的《八段景》，葛锦华、王万青合唱的《大小争风》，葛锦华唱的《宝玉哭灵》，陆长山、葛锦华合唱的《活捉张三郎》等。特别是民国二十年至三十四年（1931~1935年），上海“大中华”、“百代”、“高亭”等唱片公司为王万

^①韦人：《扬州清曲》，广陵书社，2006.10，第1747-1751页。

^②章鸣：《扬州清曲采访报告》，中央音乐学院中国音乐研究所，1963。

青灌制了《黑牡丹》、《九腔十八调》、《秦雪梅吊孝》、《朱买臣休妻》等唱片，发行全国，影响至大。此外，扬州清曲名家黄秀花和方少卿共同演绎的《五更相思》与《十二月相思》的原版唱片，“扬州花鼓词”的《小曲大观》、《特别打牙牌》等清曲石印本，以及《王瞎子算命》、《白蛇传》等剧照，亦通过上海蓓开唱片公司灌制而得以广泛流传。

清曲挂牌公演。民国二十九年（1940 年）扬州小曲名家在扬州教场老龙泉茶社首次以“扬州清曲”的名称挂牌公演。由爱好者（俗称“玩友”）结集，并依其情致、精神及人际关系所需，随时、随地自娱唱奏。同时利用岁时节庆、礼仪等周期的多种民俗活动，以“堂会”等名义，在城乡社会广泛产生了影响。“南局”、“北局”^①等各成一体，相互观摩，共同推动清曲的发展。

2.2 弹词在民国时期的传承与发展

扬州弹词，原名扬州弦词，流行于扬州及周边地区。它源于古老的说唱艺术，形成于明末，兴盛于清初，至今已有四百多年的历史。明末清初大说书家柳敬亭不但善于说评话，也擅长说弹词。因此，扬州人视柳敬亭为评话和弹词的双重鼻祖。自晚清以来，扬州弹词有张敬轩、孔宪书、周庭栋三门。书目不尽相同，唱腔也略有差异。张门弹词始祖张敬轩，原为一人表演，后与其徒蒋明泰对白，配合默契。张敬轩去世后，曾与他双档演出的侄儿张丽夫发扬家学，博采众长，使技艺有所发展。张门弹词以演出《珍珠塔》、《双金锭》、《落金扇》、《刁刘氏》4 部书最为出色。孔宪书、周庭栋原为江南说唱艺人，清同治年间先后到江北，改用扬州方言说唱弹词，多在里下河一带演出。孔宪书传子孔庆元，孔庆元传徒李再元、董千元。周庭栋传子周子栋、周少庭，传徒张国栋、韩梁栋，周少庭传徒沈跃庭。“孔氏演出火爆，泼辣，豪爽，擅演纱帽生；周氏说表细腻，唱功出色，音调优美，周少庭有‘青衣弹词’之誉”。^②孔、周两家书目相互交流，多数相同，惜皆两传、三传而绝。除董千元口述记录稿《双剪发》、《白蛇传》留存外，其余失传。

2.2.1 弹词音乐主体分析。

扬州弹词唱腔技巧首先得益于题材、语言、曲调的本土化。对扬州弹词的本土题材、本土语言、本土调问题，大量弹词书目和文献资料考证表明，自明清以来流传至今的数百

^①《扬州文化志》编纂委员会：《扬州文化志》，江苏文艺出版社，1996.9，第 232 页。

^②江苏省扬州市地方志编纂委员会：《扬州市志》，中国大百科全书出版社上海分社，1997.3，第 2475 页。

种弹词中，大都关系到扬州，或以扬州人为主要或次要人物，或以扬州及所属各县为地理背景，兼加用“扬州白”或“扬州调”，给观众奉献的是十足的扬州韵味。

“扬州的弹词表演有单档和双档两种形式，单档为一个人表演，双档为两个人表演。双档在表演时，演员分别坐在书台左、右，相互配合，以不同人物的声调、口吻进行对话，上手演员侧重叙述，唱曲大多由下手演员完成。其说表多用扬州方言，起角色时也用外地“码头话”，以区别和刻画人物。表演者登台校准弦音后，常先弹奏一曲或弹唱“开篇”一首，然后再进入正书。表演中非常注重细腻传神，有些学者们认为扬州弹词的细密超过苏州弹词。另外，[剪靛花]、[满江红]、[寄生草]均是清代中叶扬州流行的俗曲”^①。这些曲调既能够被苏州弹词借用，那么很有可能是先在扬州弹词中运用的，说明历史上扬州弹词的曲调有可能比苏州弹词的曲调更丰富。

音乐方面，“扬州弹词常用曲牌有[琐南枝]、[三七梨花]、[道情]、[海曲]、[沉水]等，以羽调和商调居多。曲调朴实典雅，古色古香，多年来少有变化。唱词有代言体和叙事体，一般为三字句或七字句，可适当增减字，多为偶句押韵。伴奏时上、下协调默契，三弦弹骨架音，疏放雅朴，琵琶则润密多变，跌宕绮丽，谓之“三弦骨头琵琶肉”。表演者自弹自唱，以坐唱为主，声腔细腻动人，优美婉转。扬州弹词的曲调不是很丰富。但扬州弹词在历史上的曲调是否就是如此单调，尚值得研究”^②。

2.2.2 弹词在民国时期的传承。

孔氏弹词。民国初中期孔氏弹词掌门人是孔庆元。孔庆元自幼随父亲学苏州弹词，稍长即与父搭档弹唱《珍珠塔》、《落金扇》、《双金锭》、《倭袍传》、《双剪发》等书目。孔庆元在江北长大，说扬州方言比其父自如、熟练。其后孔庆元一度以单档演出。其二子灿华、裘章，均改习评话。孔庆元传徒李再元、董干元。

周氏弹词。“周氏弹词”在民国时期的主要传承为周庭栋，及其长子周子栋、次子周少庭。周庭栋，原籍丹阳，系苏州弹词艺人。自幼瞽目，于光绪年间迁居泰州。受李国辉指点，改演扬州弹词，为“周氏弹词”之始祖。与孔庆元互换曲目取长补短；并与长子周子栋对档说唱《双剪发》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《白蛇传》、《倭袍传》、《双金锭》、《落金扇》等7部家传书。次子周少庭得其真传，改编《拾红袍》、《天宝图》二

^①李梓：《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》，《音乐时空》，2014.05.15。

^②李梓：《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》，《音乐时空》，2014.05.15。

书，唱功出色，字正腔圆，具有“甜、粘、媚、脆”的特点，擅演女角，人称为“青衣弦词”。

张氏弹词。张氏弹词是扬州弹词三家中传承最旺的一门。有张丽夫、张幼夫、张慧依三代活跃于弹词舞台。张丽夫（1847~1923），字子刚，扬州人。扬州弹词艺人张敬轩之侄，“张氏弹词”的杰出代表。幼年随叔父学艺，双档说唱《珍珠塔》、《双金锭》、《落金扇》、《刁刘氏》4部书。因所学仅为单片（半边书），叔父病故，不能自立。后得扬州评话艺人李国辉之助，学全书词，始能恢复演出。又从他人习弹词、昆曲，使演唱书目多至10部以上，且在技艺上有所发展和创新。演出重说表，擅用数种方言表现书中人物，慢有顿挫，快如连珠，科趣俚语，尽得其妙。听者闭目亦能尽悉其中情趣。张幼夫（1889~1949），扬州弹词艺人。张丽夫之子，“张氏弹词”第三代传人。深得家传技艺真谛，13岁登台作单档演出，后献艺于大江南北。说表一丝不苟，语言精炼，塑造人物，绘景叙事，准确得体。擅用面部表情表现人物心理活动，同行誉为“满脸是书”。演唱浑厚风趣，继承和发展了扬州弹词典雅俊逸的传统特色。张慧依，男，生于民国十四年（1925年），扬州张氏弹词第四代传人。自幼随父张幼夫学艺，13岁出道登台，红遍江淮，不久赢得“看戏要看十岁红，听书要听张慧依”^①的美誉。

2.2.3 弹词在民国时期的发展。

弹词在民国时期的发展体现在四点：一改革剧本，二改革音乐，三开女演员之先河，四新增曲艺乐器。

※改革剧本。“张氏弹词”第二代传人张丽夫对剧本《珍珠塔》进行改革。着重表现于：在故事结构上力免平铺直叙，直接切入故事高潮部分；在故事叙述过程中，选择最有趣味的细节加以渲染；在语言的运用上，力求庄谐并用、雅俗共赏。由于“斩头绪、立主脑”，把交代性的部分舍去，使得全书得以用更多的笔墨去优裕自如地描摹、刻画各种人情世态，栩栩如生地塑造各色人物形象，为听众展示了一轴新的《清明上河图》，从而越来越有别于其他版本的《珍珠塔》。

※音乐改革。“张氏弹词”第三代传人张幼夫、第四代传人张慧依致力弹词音乐唱腔改革，使“扬州弹词的音乐唱腔形成两个方面的鲜明特点：第一，以说表为主，弹唱为辅。其表演与评话大致相同。所不同者，一是更加讲究字正腔圆，语调韵味；二是演示动作幅

^①扬州市非物质文化遗产馆藏资料·弹词。

度更小,重在面部表情。说表多用扬州方言,起角色时也用外地‘码头话’,以区别和刻画人物”^①。双档演出,二人合作,以不同人物的口吻、声调对话。上手演员侧重叙述,唱曲多由下手演员担任。第二,上演书目繁多。扬州弹词经常上演的传统书目,有《珍珠塔》、《白蛇传》、《双金锭》、《玉蜻蜓》、《落金扇》、《刁刘氏》、《双珠凤》、《双剪发》等,另有《二度梅》、《金瓶梅》、《黄金印》、《大红袍》、《麒麟豹》、《倭袍记》、《天宝图》等书目,均已失传。其传统书目的内容,大多讲述才子佳人悲欢离合的爱情故事以及家庭、社会故事,借此扬善惩恶、褒忠贬奸。“一般书目可演15-20场,《玉蜻蜓》、《双剪发》分别可演60多场”。^②书目大都据说唱印本改编,而内容比印本丰富,也颇有与印本不同之处。

※开女演员之先河。民国三十年代末,张继青(张丽夫之孙)二女若珍、淑珍(后改名丽曾)登台对白,说唱俱佳,开扬州弹词女演员之先河。

※新增曲艺乐器。民国时期扬州曲艺乐器又有增进,兼加西洋乐器的融入,致乐坛呈匀彩态势。

2.3 道情在民国时期的传承与发展

道情源于唐朝道教经韵,明代传入扬州。到了清代,道情与扬州方言相结合,同时又吸收了苏北地区民歌小调以及扬州清曲、扬州弹词等诸多元素,独立于道教歌曲之外,而形成扬州地方曲种之一的扬州道情。扬州八怪郑、金两家为道情保存起到了“起而复活”的作用。郑板桥于清雍正三年(1725)始为道情填词,于雍正七年(1729)完成十首初稿,而后几经修改,至乾隆八年(1743)方付梓,耗时14年。扬州道情曾对扬州地方戏曲音乐的形成和发展产生过重要影响。维扬戏《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、扬州弹词《刁刘氏》中均保留有道情的精彩唱段。

2.3.1 道情音乐主体分析。

“扬州道情表演形式古朴。演唱者多为一入,左臂怀抱渔鼓并手执简板”^③,右手食指、中指、无名指并拢拍打渔鼓,两者配合,击打出各种节奏作过门之用。节奏有长有短、有快有慢,变化多端,通常是简板打板,渔鼓打眼,有一板三眼、一板两眼、一板一眼等

^①李梓:《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》,《音乐时空》,2014.05.15。

^②韦人、韦明锋:《扬州曲艺史话》,中国曲艺出版社,1985.04。

^③李梓:《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》,《音乐时空》,2014.05.15。

各种打法,不用其它乐器伴奏。“具体打法因表演者以及表演地点而各有不同,坐着唱、站着唱都可以,形式比较自由。扬州道情以唱为主,以说为辅,也有只唱不说的,有说有唱者,说唱并重”^①。这种独特的表现形式,要求艺人既有宏亮的嗓音、较强的演唱功底,又有同时操持渔鼓,筒板协调节奏的能力。

“扬州道情既有诗乐特征,同时又吸收了委婉而活泼的苏北地区民歌小调。常用曲牌有20多支,其中[浪淘沙]、[步步高]、[耍孩儿]等,系全国道情流行地区普遍传唱的道牌,其余大多来自当地民歌,部分曲牌与扬剧、扬州清曲曲牌同名,曲调也大致相同,如[侗侗调]、[倒板桨]”^②、[跌断桥]、[杂货调]、[鲜花调]、[银纽丝]、[梳妆台]、[小上坟]、[钟离调]等。“扬州道情演唱时的音乐旋律更多质朴而富有民间气息,演唱节奏也相对自由。现流行于世的《板桥道情》有别于异地《道情》,它采用的是流行于扬、淮间的两种“淮扬小调”,一为“宫”调式,一为“羽”调式,尤以“宫”调式最为盛行。从道情演唱内容的演变中,可以清晰地看到道情衍化的脉络”。^③

2.3.2 道情在民国时期的传承。

民国时期扬州道情的主要传承人是陈少堂父子。陈少堂,扬州府东台县安丰镇人,他接过杨姓道情艺人——时人称之为“三阳(杨)开泰”的衣钵,以道情为业,行艺足迹遍及大江南北,是位杰出的道情艺人。其子陈吉林承父业,演唱《二度梅》、《白鹤传》,还《珍珠塔》、《白蛇传》等。他说唱并重,击打乐器变化无穷,所唱曲牌与当地民歌结合,有浓厚的地方色彩与艺术感染力。

扬州道情的传承另有两支:潘玉章(镇江人)师从陈少堂。除继承传统书目外,还新编《十二月骂东洋》,其内容是根据芦沟桥事变、南京大屠杀等重大事件的书目,演唱时慷慨激昂,听众无不为之动容。为此,这位爱国的道情艺人,曾遭到日本侵略者的逮捕。扬州人洪小平师从陈少堂,创编了新书目《义妖传》(即《白蛇传》与《青蛇传》的合称),备受听众欢迎,藉以成名。张伯平师从洪小平,擅唱《青·白二传》,即《白蛇传》和它的续集《青蛇传》。严学本,扬州人,洪小平再传弟子。原习扬州清曲,后因崇慕扬州道情的高雅文词及曲调,而改学扬州道情,并以此为业,擅长演唱《秦王碑》、《叹人生》、《人江湖》等数十首扬州道情,尤以演唱《板桥道情》而自豪,其“行腔流畅自如、韵味

^①李梓:《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》,《音乐时空》,2014.05.15。

^②李梓:《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》,《音乐时空》,2014.05.15。

^③李梓:《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》,《音乐时空》,2014.05.15。

隽永，手持渔鼓，打筒板，节奏分明，伴音错落有致！”^①乃至当下道情演唱，仍延续这种艺术表现方式。所以扬州弹词在民国可谓代有传人。

2.3.3 道情在民国时期的发展。

道情在民国时期的发展有下列几个特征：唱腔曲调常用多支曲牌，吸取众家表演之长，关注生活本身，开书场演出先河。

唱腔曲调常用多支曲牌。其方法由洪小平再传弟子俞海平创立。俞海平专工《青蛇传》，其唱腔曲调常用多支曲牌组成人物的大段唱段，发展了道情艺术。

吸取众家表演之长。此法由沈耀庭创设。沈耀庭先从周少庭学习扬州弹词，后师从陈吉林学道情，再以周氏弹词书目改唱道情，弃弹词曲调，改[耍孩儿]、[银钮丝]、[钟离调]等道情常用曲调，又杂用一些民间小调。沈曾向河北大鼓艺人何子仁学习《麒麟豹》书目，吸取大鼓表演之长，修改书词又将弹词《双剪发》一些情节移植过来，使道情《麒麟豹》的情节内容更加丰富。

关注生活本身。扬州道情作为一种传统文艺样式，反映着丰富的社会生活。通过对扬州道情的内容的深入探讨，可以发现有三方面意义：第一，扬州道情在反映社会生活时，与其他文艺样式相比有其独特的视角。第二，从传统的扬州道情作品中，可以挖掘出研究社会生活史的大量资料。第三，扬州道情特殊的生成与发展历程为历史文化形态的认知和研究提供了丰富的资料。学者认为，世界上有三种生活方式。第一种生活方式是科学化的、理性的、节奏的、计划的，这种生活方式的代表是英国伦敦。第二种生活方式是为了信仰而存在，这种生活方式的代表是印度新德里。第三种生活方式是关注生活本身，这种生活方式的代表是中国扬州。扬州道情创造了一种和谐的、快乐的、斯文的、艺术的、人性化的娱乐氛围，提升了人们的生活质量，使人性得到充分的满足。

“开书场演出先河。旧时，扬州道情演唱多为一入，一般流动于街坊店铺、茶坊酒楼及内河客轮、过江轮渡之中，行话叫‘踩街’。亦有固定占街市一方空地演出的俗称‘地摊’”。^②道情艺人洪小平凭借说唱俱佳的本领，从“地摊”走进剧场，此为道情进入书场演的开端。

^①扬州市非物质文化遗产馆藏资料·道情。

^② 《扬州文化志》编纂委员会：《扬州文化志》，江苏文艺出版社，1996.9。

第3章 民国时期扬州戏剧的传承与发展

戏剧是扬州音乐的重要载体。民国时期扬州戏剧的表现形式有：花鼓戏、香火戏、维扬大班、维扬文戏、维扬戏、木偶戏、淮剧、徽剧、京剧、昆曲等。本节研究的重点是维扬戏、京剧和昆曲。

3.1 维扬戏在民国时期的传承与发展

维扬戏，又称扬州戏，是江苏省主要地方剧种之一。它是以花鼓戏、香火戏为基础，吸收扬州清曲、民歌小调以及其它剧种音乐而定型。主要流行于扬州、镇江一带，并传播到上海、南京及安徽省部分地区。它的音乐丰富多彩，唱腔曲牌有一百余种，经常使用的曲调有“梳妆台”、“满江红”和“大陆板”等，表演、化妆、锣鼓和武打等方面，受京剧的影响较大。

维扬戏是在维扬大班和维扬文戏基础上发展起来的，而维扬大班和维扬文戏又分别吸收了香火戏和花鼓戏的精髓。从中，香火戏进步为维扬大班，花鼓戏进步为维扬文戏，进而合为维扬戏。各自艺术形式的流变，经历过了一个逐步发展的过程。

3.1.1 维扬戏音乐主体分析。

维扬戏自花鼓戏与扬州清曲有机结合后，在曲调、唱腔、伴奏以及演唱技巧等方面日臻完善。其利好有三：一是大量清曲曲牌运用，补充了花鼓戏音乐的不足。“民国九年（1920）左右，著名清曲乐师施元铭、李伯樵、江腾蛟、徐剑秋等，参加到花鼓戏行列中来，才按照舞台表演的要求，从众多的清曲曲牌中”^①选择了部分曲牌，如[梳妆台]、[京垛子]、[剪靛花]、[哭小郎]、[湘江浪]、[跌断桥]、[鲜花调]、[满江红]、[银钮丝]、[芦江怨]等三十多种，结合花鼓戏原有的[磨豆腐]、[探亲调]、[相思调]、[青阳扇]、[彩鼓]、[卖卦]以及[磨盘]、[跌怀]等曲调，进行适当改造，创造出新的常用曲牌。为适应戏剧演出需要，艺人们还将一些清曲曲牌加以变化。如利用[银钮丝]的首句，改造成[倒板]、[回龙]，吸收武林戏的[大陆板]和常锡戏的[迷魂调]，汉剧的[汉调]等加以改造，为我所用；同时还按照剧情与表演的需要，将同一曲牌发展为不同风格、不同韵味、不同情致和不同意趣的多种唱法。二是融合了清曲演唱技巧，致花鼓戏唱腔更为动听优美。“清曲是坐唱

^①《扬州花鼓戏考》，韦人，《百家艺术》，1996.06.30。

艺术,要求演唱在‘气’、‘板’、‘声’、‘韵’等各方面都要具有一定的功力,做到‘吐字清晰、字正腔圆’”。^①这种极其严格的演唱技术,对于习惯于广场演出、以载歌载舞的动作为主的花鼓戏来说,注进了新鲜血液,使花鼓戏的演唱技巧空前提高。三是伴奏体系更完备。花鼓戏原先伴奏简单,只有小锣和刮嗒板,在单独演出对子戏的时候,除了极少数用一两把二胡伴奏之外,绝大多数是无伴奏的“干唱”,真正形成一种伴奏体制的,是在与清曲结合之后。此外打击乐除保留清曲时期颇有特色的“敲碟子”增加音乐色彩,“锣鼓经”基本采用京剧的程式为基础,适当结合香火戏的锣鼓伴奏,逐步形成了文武场的伴奏格局。

3.1.2 维扬戏在民国时期的传承。

先说维扬大班对香火戏的传承。香火戏,又称童子、端公,自称师(司)人,与古代傩舞一脉相承。香火戏演唱的主要内容为“请神”和“十献”。扬州香火戏的派别分“五岳”和“洪山”两大类。五岳派源于唐代,主要分布在扬州东部的江都、高邮等地区。“洪山”派的由来归纳起来有两种说法,一说六合地区有座大洪山,六合帮香火都在大洪山周围,因以“洪山”为名自成一派。另一说与太平天国有关。英王陈玉成领兵东进时,香火艺人汪某率领数十人投奔其下。陈军在六合东山墩靠演戏作掩护,夜晚炮轰小东门,取下六合城。太平天国失败后,清政府将汪某杀害,同去的一班香火艺人不敢回家,逃至江苏安徽交界处,开荒种地,自立神堂,以洪山为堂名,含有纪念洪秀全的意思。香火戏离开故乡向上海发展之后,逐步摆脱了巫优一体的束缚,一批爱好戏曲的手工业者,加入到香火戏行列中来,才改变了只有香火才能演香火戏的旧习。

扬州香火戏进入大上海,是香火戏发展道路上的一个重大转折。首先是在艺术竞争中,一批优秀艺术人才脱颖而出。同时由于上海地方剧种较多,在化装、服装、舞台布景的及剧目方面,学习不少新东西,促进了香火戏的全面发展。此时的香火戏无论从艺人的构成到艺术的进步,已使当年亦巫亦优的香火戏面貌一新,“因而于民国十年(1922)正式改称‘维扬大班’,群众则称之为‘大开口’”。^②维扬大班成为独立剧种。

次说维扬文戏对花鼓戏的传承。维扬文戏,俗称“小开口”,“民国十年(1922年)扬州花鼓戏在汉口新市场演出,并打出新旗号“维扬文戏”。扬州花鼓戏所以改称“小开口”或“维扬文戏”的原因,除了与当时扬州农村兴起的“香火戏”(亦称“大开口”,

^①扬州市邗江区文化体育局:《江苏省非物质文化遗产普查扬州市邗江区资料汇编》,扬州市邗江区文化体育局,2009.9,第216页。

^②韦人:《扬州戏考》,南京,江苏古籍出版社,1999.8,第46-47页。

到上海演出时,改称“维扬大班”)表示区别之外,更为重要的原因是花鼓戏音乐已为扬州清曲所代替”。^①

维扬戏的主要传承人为潘喜云、臧雪梅和高秀英。潘喜云,男,原名潘文喜,邗江人,出生于香火世家。民国十年(1921年),他与崔少华等进入上海,在方浜路齐云楼茶馆唱“大开口”,始演旦角,后改生行。因嗓音清脆洪亮,武功扎实娴熟,表演认真细腻,受到观众喜爱。茶馆营业兴隆,观众日增,老板遂将茶馆名改为喜云楼戏院,成为上海首家扬剧固定演出场所。潘喜云主演的《魏征斩龙》、《斩经堂》、《打松下书》、《千里送京娘》等戏均别具一格,酷似京剧艺术家周信芳,被观众誉为“苏北麒麟童”。同时他又是维扬戏的主要推动者。臧雪梅,男,镇江人,维扬戏开山人之一。幼时常扮神女、荡湖船村姑参加迎神赛会。后从师王永富学习清曲。成年后,学习花鼓戏,常与花鼓玩友在灯节演唱。民国十年(1921年)与其他艺人首次在镇江宝安新街鸿运楼公演花鼓戏,吸收清曲曲目和唱腔,并以丝弦伴奏,使维扬文戏(小开口)初具雏形。次年,他与方少卿等人组成凤鸣社赴杭州西湖大世界演唱。民国二十五年春,臧代表“小开口”与“大开口”艺人代表潘喜云在上海商谈大小开口合流,改称“维扬派”。“高秀英,女,民国二年(1913年)生于邗江酒甸镇,12岁登台上海“神仙世界”演出,成功地创造出【堆字大陆板】唱腔,名扬上海滩”。^②可以说,《鸿雁传书》的演出成功,是大气磅礴、刚健清新的高派艺术日臻成熟的标志,也是维扬戏腾飞的标志。

3.1.3 维扬戏在民国时期的发展。

维扬戏在民国时期的发展有六个方面的显著标志,这就是:维扬大班的形成,维扬文戏的形成,维扬大班和维扬文戏的联合,维扬戏的正式命名,新增伴奏器乐,以及社团的创办。

※维扬大班的形成。扬州香火戏进入大上海,是其发展的重大转折。由于上海地方剧种较多,在化装、服装、舞台布景的及剧目方面,学习不少新东西,促进了香火戏的全面发展。此时的香火戏无论从艺人的构成到艺术的进步,已使当年亦巫亦优的香火戏面貌一新,因而于民国十年(1922)正式改称“维扬大班”,群众则称之为“大开口”。维扬大班成为独立剧种。

^①《扬州花鼓戏考》,韦人,《百家艺术》,1996.06.30。

^②韦人:《维扬一枝花——扬州扬剧艺术》,广陵书社,2009.9,第123页。

※维扬文戏的形成。民国十年（1922）扬州花鼓戏在汉口新市场演出，并打出新旗号，改称“小开口”或“维扬文戏”，以与流行上海的“维扬大班”相区别。另一原因是花鼓戏音乐已为扬州清曲所代替，在曲调、唱腔、伴奏以及演唱技巧等方面致花鼓音乐日臻完善，打击乐除保留清曲时期颇有特色的“敲碟子”增加音乐色彩之外，“锣鼓经”基本采用京剧的程式为基础，适当结合香火戏的锣鼓伴奏，逐步形成了文武长的伴奏格局。跻身上海“大世界”是花鼓戏的发展期。1917年7月，上海最大的游乐场“大世界”开张。“当时正在上海扬帮茶楼当跑堂的扬州花鼓戏艺人尹老巴子、陆长山等，邀请与‘锡滩’、‘苏滩’、‘本地滩簧’、‘绍兴文戏’、‘京韵大鼓’、‘独脚戏’以及‘京剧’、‘昆曲’等，同时登台献艺，演出《洋烟自叹》、《小尼姑下山》、《活捉张三郎》等精彩节目”。^①这是扬州花鼓戏第一次登上上海舞台。由于在“大世界”游乐场演出，受到观众们的广泛欢迎。尤其是苏北的老乡们在上海能听到家乡的声音，十分亲切。“百代”、“高亭”等唱片公司为此灌制过十多张唱片。

※维扬大班和维扬文戏的联合。这是由各自的内在需求所决定的。维扬大班“大开口”的音乐唱腔，在上海的茶楼戏馆演出，优点成了缺点。因此“维扬大班”中的有识之士，悄悄打开门户，吸收“维扬文戏”的少数演员和琴师来搭班演出。原唱大开口的仍唱大开口，原唱小开口仍唱小开口，称之为“杂花色”。而维扬文戏的“小开口”也冲破原为清曲“排调”的束缚，吸收香火戏的唱腔，甚至有些“小开口”艺人也学唱“大开口”。花鼓戏为了在剧目上摆脱落后状态，不得不冲破原为清曲固有的“排调”的束缚，吸收香火戏的唱腔，甚至有些“小开口”艺人也学唱“大开口”。同时还开办了女子科班，破天荒地培养女演员，以增强竞争实力。至民国十八年（1929年）春，维扬大班和维扬文戏联合成立“上海市维扬伶界联合会”。其后联合会为著名香火戏艺人王月华遭歹徒枪杀进行了为期半年的合法斗争，促进了大联合。当然真正促成合并乃是各自艺术内在需求使然。

※维扬戏的正式命名。民国二十年（1931年）春，在上海聚宝茶楼以“维扬戏”的名义联合演出《十美图》。正式打出大小开口合流的“维扬戏”的旗号，结束了维扬大班和维扬文戏的历史，使扬州地方戏揭开新的一页。民国二十六年（1937年）春，又在原维扬大班艺人发起成立的“上海维扬伶界联合会”的基础上，重新建立包括大小开口班社艺人在内的联合组织“上海维扬戏剧协会”。为体现大小开口联合以后的广泛性和代表性，重新推选潘喜云（维扬大班代表）、臧雪梅（维扬文戏代表）为正副会长。崔少华为总务，周松亭为庶务，使维扬戏在上海戏剧界争到一席之地。

^① 《扬州花鼓戏考》，韦人，《百家艺术》，1996.06.30。

※ 新增伴奏乐器。维扬戏除运用传统的伴奏乐器外,新增扬琴、洞箫、小金锣、小堂鼓等,丰富了乐队伴奏的表现力和艺术感染力。

※ 社团的创办。维扬戏剧人才辈出,得益于社团的创办及艺术教育。自民国十四年(1925年)起在上海创办新新社、民鸣社、永乐社,还有张林山开办的“张家班”,尹弼瑞自办的“尹家班”,陆云霞自办的“陆家班”,以及孔少兰在镇江办的“孔家班”。真正算得上维扬戏科班的,“除了上面提到了‘新新’、‘永乐’、‘民鸣’三个女子科班的外,此外还有孔家班、张家班、陆家班、许家班,其中学员最多的为‘许家班’”。^①这是第一个在扬州本土上具备,且男女兼收的扬州戏科班,对维扬戏的发展影响极大。

3.2 淮剧在民国时期的传承与发展

淮剧,又名江淮戏,是一种古老的汉族戏曲剧种。源于清初。系由民间曲调“门叹词”和敬香的香火戏曲调相结合,并吸收徽剧音乐发展而成。“扬州所属的宝应,与‘盐阜’、‘两淮’,以及兴化等里下河地区同为淮剧发源地”。^②淮剧音乐具有腔调丰富多彩,粗犷奔放,昂扬激越,刚劲朴实的特点。

3.2.1 淮剧音乐主体分析。

淮剧唱腔以[淮调]、[拉调]、[自由调]为主。其唱腔结构体系为兼用曲牌联缀与板式变化的综合体。从曲调功能、性质划分,淮剧唱腔则有主调、基调、小调三类。

主调包括[淮调]、[拉调]和[自由调]。此为淮剧唱腔三个发展阶段的主要曲调,素称三大主调。[淮调]在长期流传中,逐步形成一种相对定型的唱腔结构。它既具一定的模式,在运用中又可作多种板式、调式及曲调变化。其结构框架属于一种特殊的“起、承、转、合”形式。

[自由调]是从[拉调]发展而来。[自由调]仅保留了[拉调]的“行腔”、“对句”、“平板”,其它加“起、落板”、“丢、接板”等均不再沿用。各种结构转换自如,不作严格的限制。其旋律优美,能悲能喜,可长可短,易于吸收外来音调。

^① 《扬州文化志》编纂委员会:《扬州文化志》,江苏文艺出版社,1996.9,第210页。

^② 宝应县文化体育局:《江苏省非物质文化遗产普查宝应县资料汇编》,宝应县文化体育局,2009,第439-440页

基调系指除主调以外的常用基本曲调。它们与主调在结构上保持共性，在音调上又富有个性。基调中的[下河调]原名[骂灯调]（因用于《孝灯记》中的《骂灯》一折而得名），是东路的一首主要曲调。相传是由“门弹词”的腔调变化而来，原名[呵大嗨]；在香火戏中名[香火调]；1952年，上海人民淮剧团参加全国戏曲观摩演出，始正式命名[下河调]，取与[香火调]谐音，兼指其为下河之意。基调中的[靠把调]，与主调及[下河调]的曲体结构相同。系将徽剧[高拨子]的音调按照童子戏所唱[南昌调]的结构要求，发展融汇而成。因原用于扎靠的武（老）生演唱而得名。

小调在淮剧唱腔中，既有与主调伴奏风格相近的[蓝桥调]、[磨房调]、也有与扬剧共同拥有的[种大麦]、[八段锦]等，更有与兄弟剧种调名相同，音调各异的[银纽丝]。“其它还有[柳叶子调]、[拜年调]、[打菜苔]、[丁黄氏调]、[花鼓调]、[小补缸]、[跳槽调]等”。^①

3.2.2 淮剧在民国时期的传承。

淮剧在民国时期的传承形式主要有两点：保留江淮官话的语言和吸收扬州香火戏的音乐形态。

zkq 20160323

※体现江淮官话的语言形态。淮剧语言区主要集中在扬州北部的宝应，以及临近的淮安、盐阜等地方。该地区属于江淮官话方言区。“其方言特点是：‘语调工稳、四声分明、五音齐全、富于韵味、发音纯正、悦耳动听’”。^②淮剧的江淮官话语言形态，深受该地区人民的喜爱。

※“吸收扬州香火戏的音乐形态。香火戏时期主要唱腔是《香火调》、《淮蹦子》。由于历代艺人的不断吸收创造，到30年代末，淮剧逐步形成《拉调》、《淮调》、《自由调》三大主调。作为音乐形态，淮剧在扬州香火戏的基础上衍化派生出包括《叶子调》、《穿十字》、《南昌调》、《下河调》、《淮悲调》、《大悲调》等数十个曲牌”，^③以及《兰桥调》、《八段锦》、《打菜台》、《柳叶子调》、《拜年调》等160多首唱腔的新剧种。

^① 《中国戏曲志》编辑委员会、《中国戏曲志·江苏卷》编辑委员会：《中国戏曲志·江苏卷》，新华书店总店北京发行所，1992.12，第381-382页。

^② 《扬州文化志》编纂委员会：《扬州文化志》，江苏文艺出版社，1996.9，第268页。

^③ 《中国戏曲志》编辑委员会、《中国戏曲志·江苏卷》编辑委员会：《中国戏曲志·江苏卷》，新华书店总店北京发行所，1992.12，第381页。

淮剧在民国时期的主要传承人为周茂贵、十岁红、筱文艳、马麟童。周茂贵，男，（1910—1990），宝应人，自幼随父学艺，兼演生旦；继承和发展了老淮调，成为西路淮剧的代表人物之一。十岁红，本名何叫天，男，生于民国八年（1919年），淮剧演员。8岁学艺，10岁登台，初演丑脚，后改老生，兼演小生、净，戏路很广。他嗓音高亮，淮剧曲调的“连环句”是其创造的，其代表剧目有《杨家将》，《忠王李秀成》，《三女抢板》等。筱文艳，女，淮安人，民国十一年（1922）出生。1937年后在上海登台演出，是“筱派旦腔”的创始者，行腔以“自由调”为主。“筱文艳对淮剧中的其他基本曲调，如拉调、淮调、靠把调，以及民歌小调的丰富和发展都作出了杰出的贡献，其创新篇有《白蛇传》《秦香莲》《走上新路》、《女审》等”。^①马麟童，男，江都人，民国八年（1919年）出生，其表演特色为融武林拳术与戏曲武打于一体。20世纪30年代即成名于淮剧界，后组建马家班，添置了戏服衣条，广收门徒。他的唱腔浑厚刚劲，韵味醇厚，富有个性。马麟童先生还苦心钻研京剧，汲取精髓，将京剧艺术融入自身表演，并结合淮剧音乐特点创造了一一马派自由调。表演注重刻画人物，尤以塑造威武、刚直、勇猛的英雄人物著称！其代表剧目有《岳飞》、《杨家将》、《白虎堂》等。

3.2.3 淮剧在民国时期的发展。

淮剧在民国时期的发展标志体现为“两创”：创造新调新腔，创造幕表戏。

※创造新调新腔。民国元年（1912年），何孔德、陈达三等把淮剧带到上海。其后在实践中创造出[拉调]、[自由调]等淮剧新曲调。[拉调]系谢长钰于民国十年（1921）与琴师戴宝雨合作，并与陈为翰、何孔林共同研究，借鉴京剧的表现手法，在[呵大嗨]的音调基础上所创作的一字多腔、韵味醇和的新腔，同时由戴宝雨用四胡伴奏。因为这是淮剧第一次有了拉弦乐器伴奏的调子，故当时群众称之为[拉拉调]（简称[拉调]）。例如《苏三起解》的苏三唱段。属于[拉调]系统的曲调还有[乙字调]、[十字调]、[淮悲调]（又名[大红花]）等。宝应淮剧团琴师高志章与筱文艳创造了自由调，[自由调]是从[拉调]发展而来。[自由调]仅保留了[拉调]的“行腔”、“对句”、“平板”，其它加“起、落板”、“丢、接板”等均不再沿用。各种结构转换自如，不作严格的限制。自由调旋律优美，能悲能喜，可长可短，易于吸收外来音调。公认的流派唱腔有马麟童的马派[自由调]，筱文艳的[自由调]，何叫天发展并最后定型的“连环句”。属于[自由调]系统的有：[悲自由调]、[大悲调]、[中悲调]、[小悲调]、[淮南调]等。宝应淮剧团整理并首演传统剧目《药茶记》、《九更天》等。

^①宝应县文化体育局：《江苏省非物质文化遗产普查宝应县资料汇编》，宝应县文化体育局，2009，第442-446页。

※创造幕表戏。最初在西安丰淮剧幕表戏应用。其又称水词戏、路头戏、提纲戏。“所谓“幕表”，是指戏班在演出前把本场演出的剧目贴在后台，以便演员熟悉场次、出场角色、大概情节等，演员在舞台上据此即兴发挥”。^①当时民间艺人以梁继涛、梁继财组建小剧团演出的《王樵楼磨豆腐》、《骂灯记》等最为著名。

3.3 京剧在民国时期的传承与发展

扬州是京剧的重要发祥地。清乾隆年间，“四大徽班”进京献艺，标志着京剧的诞生。京剧形成后在清朝宫廷内开始快速发展，直至民国得到空前的繁荣！其分布地以北京为中心，遍及中国。“扬州是京剧主要发展地和流行地之一，创建于民国三十七年（1948）的‘苏北军区文工团京剧队’，于次年底随军迁至扬州，后转入地方，定名‘苏北实验京剧团’”^②。

3.3.1 京剧音乐主体分析。

“四大徽班”进京以后，扬州仍有一些徽班在活动。嘉庆三年（1798），清廷发布诏谕，禁演地方戏曲。除昆弋两腔仍然照旧演唱外，乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准演唱。经此一禁，乱弹遭到致命打击。又因城市经济衰落，乱弹更难以在城内演出，本地乱弹由此消沉。遗存的扬州徽班，分东、西两路，统称里下河班。两路徽班受到北京徽调皮簧转京调皮簧的影响，长时间实行徽、京并举，直到民国年间才完成全部向京剧的转变。

“雨夹雪唱腔。晚清至民国初年，农村神戏盛行，求雨、治蝗唱求神戏，庄稼生长期唱青苗戏，丰收后唱酬神戏，逢香会唱会戏，牛市、船市唱行会戏，富户有喜庆事唱庆贺堂戏等。徽、京班因之获得发展，一时班社林立。徽、京班的演出实践，对南派京剧和当地剧种扬剧、淮剧的形成和发展，都有一定的影响。扬剧在剧目、表演、音乐、化妆等方面均向徽、京班借鉴；淮剧早期曾与徽、京班同台演出，时称为‘雨夹雪’，艺术上得益于徽、京剧而趋于成熟”。^③

^①《中国戏曲志》编辑委员会、《中国戏曲志·江苏卷》编辑委员会：《中国戏曲志·江苏卷》，新华书店总店北京发行所，1992.12，第382页。

^②《扬州文化志》编纂委员会：《扬州文化志》，江苏文艺出版社，1996.9，第192-194页。

^③江苏省扬州市地方志编纂委员会：《扬州市志》，中国大百科全书出版社上海分社，1997.3，第2488页。

3.3.2 京剧在民国时期的传承。

民国时期,扬州在京剧传承上不仅有名琴师梅雨田、梨园革命家潘月樵,更有享誉世界的名旦梅兰芳。此外,王鸿寿为京剧“海派”开山人物,徐锦官表演之余创办“丑髦儿戏班”,致力培养女性演员,朱耐根为京剧名流谭鑫培高足,其名段《法场换子》、《梅龙镇》、《探母回令》由上海高亭、百代两音响公司灌制,成谭派艺术的宝贵资料。

“扬州是京剧的重要流行地区之一,除里下河徽、京班早已演京剧外,民国年间,常有南北京剧演出团体来扬州演出”。^①民国8年,有“活关公”之誉的江南京剧演员王鸿寿曾在扬州大同歌楼唱《走麦城》,并在平山堂收李洪春为徒。民国11年,广陵舞台(即扬州大舞台)戏单,载京都艺员吴莲英、黄菊花、俞风亭、赵美英在此演出《送银灯》、《探亲家》、《辕门斩子》、《三堂会审》等戏。与里下河京剧班演出活跃的同时,扬州地方还有一些京剧班在演出。如扬州人孙德龙所创办的童伶班——孙家班,抗日战争中演出于南京、扬州、兴化、泰州等地。仪征十二圩也有童伶班——小韩班,常为聚居于十二圩的盐工、商贾演出。创建于1948年的苏北军区文工团京剧队,1949年底随军迁至扬州,定名苏北实验京剧团。建团后不断充实职业京剧艺人,如花旦刘琴心、刘云兰,老生王富英、王琴生、徐宏培、张正梁,武生董正豹、鲍叶春,花脸费玉策、傅关松,小生杨小卿等。演出剧目主要有《白蛇传》、《坐楼杀惜》、《七擒孟获》、《红娘》、《绿牡丹》、《玉堂春》、《长坂坡》等。1953年,江苏建省,苏北实验京剧团大多数成员转入江苏省京剧团。

扬州业余京剧活动也颇活跃。民国年间,京剧票房票社盛行,其中主要的有遏云社、扬社、毓秀社等。遏云社建于民国中期,社址在新胜街江北旅社楼上,成员中有些是本地盐商,曾租借服装及班底,排演《玉堂春》、《镇潭州》等戏。扬社是日伪时期伪政府建立的以演唱京剧为主的业余文体组织,社内设活动室,配有桌椅、道具及文武场等,京剧组成员盛时多达50人。毓秀社为票友组织,创办于民国34年,抗日战争胜利后,梅兰芳、马连良、尚小云、荀慧生、黄桂秋等曾为该社题门匾,赠书画。此外,还有毓贤街阮“氏票房,埂子街醒社,丁家湾莫家票社,泰州红心、友好、大公等票社,宝应隅园票房,瓜洲心声票社等等。新中国建立后,扬州的业余京剧活动继续发展。泰兴县京剧票友常骥良、葛恒等,在县文化馆领导下,成立了泰兴大众京剧团,排演《臧大二子》等大型京剧,为抗美援朝义演。建于1956年的扬州市总工会业余文工团京剧队,演唱活动一直继续到1966

^① 《广陵涌动京剧潮——新闻界京剧俱乐部位扬联谊交流散记》,丁鹤林,《中国京剧》,2000.05.25。

年。80年代恢复活动,更名为扬州市职工业余京剧社”。^①组建于80年代的业余京剧活动组织有扬州市群众艺术馆业余京剧队,扬州市老干部京剧协会等。

扬州在民国时期京剧主要传承人为王鸿寿、梅氏家族、潘月樵、朱耐根。王鸿寿,(1850—1925)京剧红生。艺名三麻子,原籍安徽怀宁,幼在自家昆、徽班习昆曲武丑和徽戏靠把老生。青年时在太平军徽班度过,后投师里下河徽班武生艺人朱湘其门下深造学习。他扮演关羽勾红脸,戴三绺髯,唱老生腔又融入花脸的唱法,趟马中有马童的翻跌渲染气氛,丰富了舞刀和理髯的动作。他曾与汪笑依、高庆奎等人合作编演过不少新剧目,并演出过清末时装戏《潘烈士投海》。经他亲传的弟子有周信芳、李洪春、林树森、刘奎官等人。梅氏家族是中国京剧最为显赫的一支,主要成员有梅雨田、梅竹芬和梅兰芳。梅雨田,名启勋,扬州府泰州人,久居北京,京剧名旦梅巧玲长子,梅兰芳之伯父,京剧琴师。幼时酷爱音乐,从贾祥瑞习昆笛,擅长京剧场面的各种乐器,后又从李春泉学京胡。曾长期为谭鑫培操琴,与鼓师李五(李奎林)被誉为谭鑫培的“左辅右弼”,三人搭档,珠联璧合,相得益彰。他运弓有力,指法谙练,音节谐适,格局严谨,托腔包调尤佳。据传谭鑫培演《击鼓骂曹》以曲牌《夜深沉》伴奏,始自梅雨田。梅竹芬,擅长旦角。为梅兰芳父亲,以演《雁门关》、《富贵全》等戏而享有盛名。梅兰芳,“梅派唱腔”创始人。8岁学艺,11岁登台演出,14岁入喜连成科班,主攻青衣、花旦。其对京剧贡献至伟。上演传统京剧剧目数以百计。“主要有《花木兰》、《思凡》、《考江》、《宇宙锋》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《破洪洲》、《嫦娥奔月》、《天女散花》、《黛玉葬花》、《西施》、《打渔杀家》、《断桥》、《穆桂英挂帅》等。早在1914年就在上海当选为“伶界大王”,创作和改编剧本30余部,主要有《孽海波澜》、《宦海潮》、《一缕麻》、《邓霞姑》等”。^②“梅兰芳在长期的艺术实践中,发扬了戏曲艺术的现实主义传统,使表演艺术达到了真实动人和美的境界。他能演出各种类型的人物,而且能把所扮演的人物刻画得极其细致入微,如《宇宙锋》中装疯的赵艳容、《游园惊梦》中的杜丽娘、葬花的林黛玉、撕扇的晴雯,以及花木兰、杨玉环、穆桂英、梁红玉、白素贞、玉堂春、虞姬、西施等,都长久留在观众心中。后来,人们常将他与程砚秋、尚小云、荀慧生并提,誉为京剧‘四大名旦’”。^③潘月樵(1869~1928),早年艺名小连生,甘泉(今扬州西湖)人,7岁丧父,随兄至天津谋生。其嫂陈氏,因其酷爱戏剧,延师教授,初学梆子戏,后改京剧做功老生。她聪慧好学,演艺日进,9岁登台,16岁名响上海,念白吐字有力,尤

^① 《广陵涌动京剧潮——新闻界京剧俱乐部扬州联谊交流散记》,丁鹤林,《中国京剧》,2000.05.25。

^② 侯维娜:《乡土音乐教学应注重情感激发——以泰州梅兰芳资源的开发为例》,《音乐时空》,2014.06.30

^③ 王澄:《扬州历史人物辞典》,江苏古籍出版社,2001.1,第724-725页。

其擅长“髯口功”，以演《扫雪打碗》、《桑园寄子》、《乌龙院》等剧著名。曾积极改编上演《新茶花》、《黑奴吁天录》、《潘烈士投海》等京剧新戏。辛亥革命时，弃艺从戎，参加攻打上海江南制造局的战役，受到孙中山的表扬。上海光复后，被军政府授予少将军衔，任沪军调查部部长。曾在上海创办“金台小科班”，培养了京剧表演人才，1928年病逝于常州。“《芜城怀旧录》云：‘乡人但知熊烈士是一大革命家，若潘月樵一艺人，有革命史一页，人皆未必知，或知之不详，大半以俳优为不足道。’”^①朱耐根，男，宝应人，为京剧名流谭鑫培高足，酷爱皮黄，曾得谭鑫培真传，后以票友身份在上海、杭州、汉口、常州等地作过义务性演出。朱氏精擅谭派唱腔，曾在扬州、常州传艺。宝应票友居佑申、郭季良等与朱氏有结拜之谊，常与之切磋技艺，深得其教益，后来宝应研习京剧者颇多，大多受朱氏影响。朱耐根的唱腔曾由高亭、百代两公司灌过三张唱片，《法场换子》、《梅龙镇》（与夫人合作）和《探母回令》（与陈小田合作），三张唱片的唱腔，因谭鑫培也未灌过，故成为研究谭派声腔艺术不可多得的宝贵音响资料（唱片现存上海图书馆）。

3.3.3 京剧在民国时期的发展。

京剧在民国时期的发展标志同样有“三创”：开创京剧“海派”、创办“髦儿戏班”、开创“梅派”唱腔风格。

※开创京剧“海派”。王鸿寿为京剧“海派”开山人物。他把徽调的“吹腔”、“四平调”、“高拨子”融入京剧之中，注重表演，在身段动作和“工架”方面大胆创新，成为南派京剧创始人之一。他的表演风格形成于清末，是京剧红生行当的创始人，开创了“南派”关公之先河，所表演的红生戏别具一格，于继承前辈艺人米喜子、程长庚等表演艺术的基础上，有很大的创造与发展，被尊为“红生鼻祖”。王鸿寿突破了原北派（即米、程一系）关羽戏的局限，变北派塑造关羽形象，以肃穆庄严为主的演法为南派的威武激昂，冲淡了对关羽的过分“神化”，而加强其刚劲雄武的描绘，成功的塑造了符合关羽性格的形象，得到“活关公”的美誉。

※创办“髦儿戏班”。由京剧艺人徐锦官创办于民国前后，徐锦官，扬州府兴化人，专攻老生，唱做俱佳。表演之余创办“丑髦儿戏班”，班名金绣堂，致力培养女性演员，为民国扬州京剧女班之肇始。

^①董玉书：《芜城怀旧录》，上海建国书店。

※“开创‘梅派’唱腔风格。梅兰芳经过长期的勤修苦练，精通京剧的各门表演技术，能把唱、做、念、打四种表演艺术结合起来并加以灵活运用。他的唱工力求切合人物的感情而不过分追求花腔，显得腔圆字正，明快大方；他的做工细腻熨贴恰合身份；他的道白风格独特；他的武工，不但步法严正，节奏准确，姿态优美，而且提炼成为别具一格的舞蹈，使京剧旦角的表演艺术更加丰富多彩”。^①此外，选增二胡配乐也是“梅派”的首创。京剧六样主要乐器为胡琴、南弦、月琴、单皮鼓、大锣、小锣，1923年梅兰芳在排演《西施》时，曾试验多种乐器，以增强乐队的效果，最后选增了二胡。在优美的音乐伴奏中，他以极精湛的演技来刻画西施深刻复杂的内心世界，更加动人。

3.4 昆曲在民国时期的传承与发展

扬州昆曲的形成源于昆曲。昆曲在万历年间传入扬州以后一直成为雅部演唱的中心。由昆曲演变为扬州昆曲，有一个渐进过程。“其一，江湖昆班在演出过程中，丑角率先说起扬州方言。后来的副净、一部分白净和贴旦角色，也都逐渐运用起扬州白。其二，康乾盛世时，为迎圣驾南巡，吸收了不少扬州流传的民间小调，在腔格、版式方面略加梳理，形成了扬州昆曲。”^②而“扬州小唱”不但学习了昆腔的咬字吐音、以字行腔、用赠版、“加引子、尾声”，也唱一些昆剧故事。这样，就由只用一支曲牌的“单片子”，发展成连缀多支曲牌的“套曲”；伴奏也开始从单一乐器发展为用数件乐器。于是，原为简单传唱的俗曲、民歌上升为表演性的演唱艺术——扬州昆曲。

3.4.1 昆曲音乐主体分析。

扬州昆曲唱腔。扬州昆曲演唱有独特之处，故有“扬昆”之称。可以概括为以下五点：

唱腔音乐结构。昆剧唱腔为曲牌联套体。昆剧保留曲牌数以千计，可分为北曲、南曲和时剧杂曲三类。北曲，继承北方说唱艺术成分较多，曲牌形式结构比较自由，不仅板数不定，且可增减移动；唱腔常字多调促，词情重于声情，直到元杂剧和后人撰写的北套，仍多保持一人通唱到底的说唱遗迹，例如《风云会·访普》赵匡胤[端正好]唱腔和《长生殿·埋玉》[粉孩儿]唱腔。

^①张美林、韩月波：《扬州音乐文化简史》，社会科学文献出版社，2012.2，第256-257页。

^②维扬区文化教育局：《江苏省非物质文化遗产普查维扬区资料汇编》，维扬区文化教育局，2009.7，第383页。

主腔和变板。昆剧曲牌唱腔曲调的格律有二：一是依据唱词每字调值所形成的“声腔格”，二是每一曲牌都含有代表本曲牌性格特点的旋律进行的“曲牌腔格”。昆剧唱腔板式的变化有三种：扩板、抽眼和散板。扩大音值，细分节拍，并用小腔把它充实、丰富起来，这种特殊的曲调发展方法，昆剧传统叫做“扩板”，意思是扩大了原有的板位。“抽眼或叫缩板，即抽去原板式的小眼（即头末眼），使原有音值、节拍缩小。由于节拍缩小，速度加快，用音化简，节奏紧缩，使曲调更紧凑有力”。^①

3.4.2 昆曲在民国时期的传承。

民国时期扬州昆曲的传承分为两个阶段。初期以血缘家族传承为主，主要有耿氏、江氏和谢氏三大家族；中后期以曲社为主，广陵曲社（广陵昆曲研究社）是其代表。当时，扬州的广陵曲社与苏州道和曲社、南京栖霞曲社成鼎足之势。

其一，三大家族的传承。耿氏世系传承代表为耿蕉麓和耿鉴庭父子。耿蕉麓，扬州名中医，兼从事昆曲，早年唱老旦，晚年改唱老生，擅唱《长生殿》中《酒楼》、《疑计》、《弹词》诸折，于《弹词》尤具功夫，画师顾吉安听其唱，特绘《李龟年江南卖唱图》相赠。其子耿鉴庭从医之余研习昆曲，颇有建树。江氏世系传承代表为江石溪和江树峰父子。江石溪，原名江汉，石溪乃其医名，扬州江都人，民国初，曾撰小曲多支，教人传唱，反对袁世凯签订丧权辱国的条约（二十一条）。其擅长诗文、音乐，精昆曲，善奏箫、笛，工画山水，为冶春后社成员。擅长演昆曲旦角，喜唱《孽海记》中的《思凡》。其七子江树峰亦酷爱昆曲。另，谢氏世系传承代表为谢蕤江。谢蕤江，名庆溥，号蕤江，昆曲艺术家，原籍山东济南，流寓扬州，甘守清贫，不求利禄，唯昆曲是好。少年即学歌吹，旁及各种乐器，研习昆曲，生、旦、净、丑兼擅唱。“数十年中，闻曲即学，遇谱必抄，以至‘熟谙之曲，能不观谱而吹唱者近四百折；钞存之谱多至千余’”。^②

其二，广陵曲社的传承。徐仲山，浙江绍兴人，民国初定居扬州。其生旦净丑，无一不工，尤擅唱大冠生，化妆演《长生殿》之唐明皇，声容并茂。门弟子群集其家中时，他执板中坐，循循善诱。谓于蕤江，籍山东济南，后住扬州，少年时即好昆曲，数十年潜心钻研，悉心研究，生旦净丑均擅唱，能熟谙之曲于心，抄存曲谱，多至千余，因战时仓皇转徙，散落大半。其子也实、真葦于旧书肆中搜得百余册，汇为《蕤江曲谱》，保存了许多通行昆曲曲谱刊本所未收的曲谱。其次，王必成工净角，嗓音宽宏，大锣挂于桌旁，为

^① 《中国戏曲志》编辑委员会、《中国戏曲志·江苏卷》编辑委员会：《中国戏曲志·江苏卷》，新华书店总店北京发行所，1992.12，第285-287页。

^② 《扬州文化志》编纂委员会：《扬州文化志》，江苏文艺出版社，1996.9，第171-173页。

其声波所震而共鸣，擅唱《醉打山门》、《芦花荡》，唱时善用丹田之气，听来韵味醇厚。其子王万青十二岁时，即于读私塾的闲暇随其学唱昆曲，十五岁时又对扬州小唱发生兴趣，自学“阔口”（本嗓），继而苦练“窄口”（模仿女性的小嗓），自成一派，誉满曲界；另，吴佑人，工老生，其弟吴庄骈，其子徵铸（伯甸）、徵镒，亦能唱昆曲。

3.4.3 昆曲在民国时期的发展。

扬州昆曲在民国时期的发展成就有二：谢蕤江组建广陵曲社，钟培贤昆曲称王。

※ 谢蕤江组建广陵曲社。民国十三年至十四年（1924~1925年）谢蕤江发起成立广陵昆曲研究社。愿学昆曲者争趋于门，曲社几乎每天都有曲会。曲社活动多是清唱，偶尔彩排上演，有些剧目如《儿孙福·势僧》、《孽海记·下山》等以扬州方言道白，曲社成员角色行当、文武场齐全。其中，宋吉臣工贴旦，唱《西厢记·佳期·拷红》，名盖一时；王朗工生角，善唱《千忠戮·惨睹》；周朗工小生，年过半百，能高一调而唱；林宝和擅吹笛，笛音圆润；李则梁（少泉）工小生及丑角，鼓板功力极深，兼掌大锣、吹唢呐；徐月香工旦，喜唱《长生殿·定情》、《金雀记·乔醋》、《玉簪记·琴挑》等，尤其是演《乔醋》，能把曲意“唱到脸上”，观众无不赞美；潘筱崖工小生及旦；张宴工红生；马捷南（回民）工旦；总之，各具特色。参加曲社者还有中、小学教师孙蔚民、钱子原、杨清馨、薛天游、黄应韶等和社会各界人士朱耐庚、魏毓芝、曹谷云、吴素娟等。抗日战争开始，为避空袭，时唱时辍。扬州沦陷，以唱《醉打山门》著称的王必成遇难，曲友收起弦、笛、鼓板，绝口不唱。抗日战争胜利以后，曲友为了庆祝，亦为悼念去世同仁，举行过一次同期集会。

※ 钟培贤昆曲称王。钟培贤（1850~1934），字希伯，扬州人，晚清秀才，早年教私塾，因只教唱曲，不教书，故不久散馆。“此后，便从事清曲艺术表演与研究，其演唱先唱旦，后唱生，擅长泼口，声音宏亮，富于变化，声誉卓著，有‘扬州曲王’之称”。^①他一生创作、改写曲词若干，深受清曲界的赞佩，其代表作《红楼梦曲词》于民国九年由香港聚珍书楼刊行。再者，钟培贤会操各种伴奏乐器，尤工二胡。

^①王澄：《扬州历史人物辞典》，江苏古籍出版社，2001.1，第597页。

第4章 民国时期扬州民间音乐的传承与发展

民国时期扬州民间音乐,从广义上理解包含广陵的祿书、古琴艺术;邗江的车水号子、打坐堂、唱麒麟、擗场号子、栽秧号子、邗江民间小调;江都的邵伯锣鼓小牌子(十番音乐)、邵伯秧号子;宝应的曹甸十番锣鼓、夏集车水号子、射阳湖秧号子、广洋湖吆牛号子、宝应打碾号子、望直港秧号子、山阳秧号子、范水秧号子;高邮的横泾龙车歌、临泽锣鼓车号子、界首打碾号子、卸甲锣鼓车号子、马棚车水号子、插青苗,以及扬州民歌、广陵民歌、邗江民歌、维扬民歌、高邮民歌,包括八桥水乡民歌、横泾周罗生态民歌、菱塘民歌、卸甲农歌、三垛情歌;仪征民歌、宝应情歌等。本节选择扬州民歌、广陵古琴、江都的邵伯号子和锣鼓小牌子(十番音乐)、高邮民歌、胥浦农歌等简述。

4.1 扬州民歌

扬州民歌从本质上说,属于扬州音乐的分支。但扬州民歌在其发展进程中独领风骚,形成与扬州音乐既互为交融,又相对独立的体系。而且其唱腔唱法对现今扬州戏剧声乐有特别重要的影响。作为扬州地方文化的标识之一,扬州民歌以浓郁的地方特色和风情打动了亿万人的心,除了艺术欣赏价值以外,它还承载着丰富的文化内涵、滋养着其他艺术创作、满足了民众的精神文化需求。正因为这众多价值的存在,才使得扬州民歌能在历史的长河中延续千年,至今仍以完整的面貌、活态的方式存在于我们的生活当中。

4.1.1 扬州民歌音乐主体分析。

扬州民歌无论是音乐形态,还是演唱方式,都有独到之处。

“润腔”的音乐形态。“从调性上说扬州民歌大多数以五声音阶徵调式和宫调式为主,六声音阶和七声音阶调式亦能见到。扬州小调曲式结构多为‘上下句’或‘起、承、转、合’式的单乐段”,^①旋律流畅,结构规整,极具艺术感染力,广泛地流传于江苏淮扬一带,深受当地人们的喜爱。“‘润腔’在扬州民歌中的应用也很广泛,扬州小调非常讲究所谓‘水音’,也就是水灵灵的感觉。由于‘润腔’的流动感,能够使演唱产生如‘水音’的波动,这既刻划了扬州民歌优美的意境,又弥补了演唱者演唱技巧的不足,把扬州小调的细微情绪作了充分的表现。‘润腔’在田秧号子中的点缀更有特色,它使得高亢起伏的

^①葛瑞莲:《浅议扬州「」扬州民歌》,《剧影月报》,2007.08.15。

旋律充满田园色彩,并具有了小调的韵律,旋律线条也变得更加柔和缠绵,大大增强了田秧号子的艺术感染力”^①。

“即兴”的演唱方式。扬州民歌的演唱即兴而来,无拘无束,随时随地脱口而出,畅快淋漓地表达自己的情感。正因为这种独特的演唱方式,田间地头,乡村小道,家前屋后,山坡野外,想唱之处皆可为民歌的“舞台”,大大扩展了其演唱空间;即兴演唱,使扬州民歌根据时间、环境、情感的不同,随时随地编入新的歌词和旋律,使得扬州民歌种类繁多,灿若星辰,也可以延续不断,充满生命力。“扬州民歌在演唱时,有时会运用到锣鼓之类简单的乐器,使之更有节奏感,更具动感”。^②

4.1.2 扬州民歌在民国时期的传承。

扬州民歌在民国时期的传承方式主要为:竹枝歌、歌谣、学堂乐歌、民间小调、土地改革与解放战争歌等几大类。

民国时期,(1)竹枝歌有孔庆镛的《扬州竹枝词》,臧谷的《续扬州竹枝词》,倪澄瀛的《再续扬州竹枝词》,李涵秋的《观音山竹枝词》,于树滋的《瓜洲伊娄河渔歌》,程恩祥的《泰州海陵竹枝词》等;(2)歌谣有《纪念五卅歌》、《五一暴动歌》、《大饼油条歌》、《农民受尊敬歌》等;(3)学堂乐歌流传较广的有《扬州八中校歌》、《扬子江》歌和《伶工学社》歌等;(4)扬州民间小调有《四季湘春》、《十送调》、《杨柳青》、《算命调》、《梨膏糖歌》等;(5)抗战歌谣内容表现在两个方面:一是宣传抗日和谴责国民党,像《江文团团歌》、《天上有个扫帚星》;二是拥护八路军、新四军,例如《白菜心》、《高邮西北乡调》、《四季风车歌》、《新四军本是自家人》等。此外,用“苏武牧羊调”演唱的《夺回大扬州》,以及创作歌曲《保卫郭村》、《空中救国歌》、《扬州沦陷两周年纪念歌》、《勇敢队》、《青年解放团团歌》、《苏中自卫战十唱》等都是催人奋进的抗战歌谣。(6)土地改革与解放战争歌反映时间为从民国三十五年至三十八年(1946——1949),流传的歌谣主要有《新四军不会走》、《陈军长请您喝杯糯米酒》、《不让抢走一粒粮》、《决死苦斗反清巢》、《阴天没得晴天长》、《硬骨头顶硬是解放军》和《快往南京打》、《早送大军下江南》和《突破天险一袋烟》等,表明人民对彻底和自由解放的企盼。

^①袁野:《试论扬州民歌的三个特点》,《内蒙古民族大学学报(社会科学版)》,2004.08.15。

^②扬州市非物质文化遗产馆藏资料·扬州民歌。

扬州民歌在民国代表性传承人有：费克、雪飞、郑诚等。费克（1917——1968），湖北天门人，自幼酷爱音乐，1937年在江西南昌参加“抗敌后援会”，走上革命道路。他天资聪颖，嗓音嘹亮，不仅擅长演戏，更喜爱唱歌与作曲，他的歌曲代表作《茶馆小调》，幽默、辛辣，开我国讽刺歌曲的先河。费克长期对民歌与戏曲特别关注，尤其对扬州民歌特别青睐，多次来过扬州、江都，他向农民歌手黄凤英、施登瑛等记录了《拔根芦柴花》、《撒趟子撩在外》等原生态栽秧号子，最终使之成为在全国很有影响的“江南民歌”。雪飞（1926——），女，盐城人，民歌演唱家，1939年始从事革命文艺工作。雪飞的演唱清纯恬美、流畅自然，有浓郁的乡土气息，她特别擅长苏北民歌，其首唱的钱静人作词费克编曲的江都民歌《拔根芦柴花》，行腔圆润，跌宕波俏，在海内外享有盛誉。“她演唱的宝应民歌《绣兜兜》，既风趣幽默，亦真挚感人，独具特色，深受广大观（听）众欢迎！”^①另，郑诚，宝应人，宝应民歌演唱的代表人物，会唱多种劳动号子，擅长“锣鼓车”演唱方式，能击打出各种锣鼓点，边说边唱。以唱《绣兜兜》、《栽秧号子》、《荡湖船》享誉全国。

4.1.3 扬州民歌在民国时期的发展。

《茉莉花》的发现与定型。民国三十一年（1942年），新四军淮南大众剧团小团员何仿同志在金牛山附近的村庄向一位民间艺人收集到这首曲子，后经其多次加工、整理、演唱，成为国内外享有盛誉的名曲。《茉莉花》保留了最初《鲜花调》的基本旋律形态，以曲折的级进为主，小跳进很少，有典型的南方色彩。“《茉莉花》是由四个乐句组成的单乐段曲式结构，五声音阶，徵调式，分节歌形式。它那优美流畅的旋律，具有鲜明的东方民族音乐风韵，犹如甘泉沁入人们的心田。它的内容健康纯朴，描绘了一个村姑对茉莉花无限热爱的感情。歌词运用多种比兴手法，先是‘满园花开香也香不过它’的‘香’，再是‘雪也白不过它’的‘白’，还有‘满园花开比也比不过它’的‘花’。在感情的变化上也有三个层次：一是胆怯，二是羞涩，三是踌躇，揭示了这位少女爱花、惜花、热爱大自然的美好心灵。这首民歌旋律优美，悦耳动听，刻画形象生动，犹如一幅农村风俗画，耐人寻味”。^②而民国时期完美演绎《鲜花调》的，是扬州清曲名家黄秀花。其旋律优美的程度，实难用语言加以表达的，这或许正是它迷倒世界的魅力所在。

^①戈弘：《拔根芦柴花：扬州民歌艺术》，广陵书社，2009.9，第25-26页。

^②《扬州文化志》编纂委员会：《扬州文化志》，江苏文艺出版社，1996.9，第262页。

4.2 广陵古琴

古琴艺术（广陵琴派）是扬州三项世界级“非遗”之一，它与雕版印刷和剪纸鼎足而成扬州最重要的“非遗”成果。广陵派古琴艺术是中国古琴艺术的重要流派之一，其生成、发展与中国古琴艺术同步。古琴于春秋战国时期便风行扬州，至唐宋渐显出地域风格与流派特征。迄至明末清初，徐常遇一代宗师的出现以及由他编著的《澄鉴堂琴谱》问世，标志着广陵琴派已臻成熟。据不完全统计，自徐常遇开始到梅曰强，广陵琴派共传 11 代，著有琴谱 20 余部，具代表性的为《澄鉴堂琴谱》、《五知斋琴谱》、《自远堂琴谱》、《蕉庵琴谱》、《枯木禅琴谱》等五大琴谱，代表性琴曲有《梅花三弄》、《平沙落雁》、《潇湘水云》、《龙翔操》等。总之，广陵古琴，在中国音乐史、美术史、社会文化史、思想史等多方面产生了重大的影响。同时，又是扬州文化的杰出代表，反映出扬州独特的地域文化精神，是扬州文化艺术的重要遗产。

4.2.1 广陵古琴音乐主体分析。

广陵琴派演奏的五个技巧中有一项涉及唱腔，这就是唱弦。唱弦，是广陵派独特的习琴方法，它根据旋律的音高和节奏，把弦位及左、右手指法名称唱出来。这样不仅便于学习而且有助于音乐记忆。即使手中无琴，也可背弦默唱，虽手上生疏，然数日就能恢复。此外，广陵派琴家在左手的吟猱上极为讲究细致，达到了用手指吟唱的境界。“《五知斋琴谱》在论述“吟”这一节时，列举了长吟、淌吟、定吟、绰吟、细吟、游吟、荡吟、急吟、缓吟等 16 种吟法”。^①从广陵派演奏的《平沙落雁》一曲中，可见吟猱运用十分频繁细腻，凝神静听，自有一种柔婉入微的韵致充溢于琴音之中。在广陵派的传谱中，左手双撞的运用也十分常见。其右手喜用偏锋，即触弦不是手指中间，而是偏右侧。无论勾、剔、抹、挑、轮指，都带有这种特殊的手势。从而使手指触弦肉多于甲，其音色更显古朴凝重。

4.2.2 广陵古琴在民国时期的传承。

※ 流派传承。广陵派既吸取了山派恬淡清雅的情味，又开新径，尽情的抒写乐曲的意趣，着意发挥松活潇洒，在奔放豪爽中蕴含节制凝蓄，在活泼潇洒中寓有恬静幽逸的神韵，从而形成了恬逸洒脱的独特艺术风格。最能表现广陵琴派的曲目主要有《渔歌》、《樵歌》、《昭君》、《龙翔操》、《梅花三弄》等。而《龙翔操》的内容，取自庄生梦蝶的故事，是一首节奏跌宕、情绪欢快的古琴曲。

^①刘明澜：《论广陵琴派》，《音乐研究》，1982.05.21。

※ 人物传承。民国广陵琴派的传承主要有两脉：一脉为黄勉之，一脉为孙绍陶。黄勉之（1853—1919），著名古琴家。为得广陵真传，曾暂入空门拜空尘和尚为师，两年后学成还俗，在北京办“金陵琴社”，威望极高。杨宗稷（1865—1933）为其嫡传弟子，曾创办“九嶷琴社”，撰著《琴学丛书》，从学弟子众多。杨氏对近代琴坛影响深远，人称“九嶷派”。“孙绍陶（1879—1949），广陵琴派一代宗师，以演奏《歌樵》、《梅花三弄》称绝”。^①再次，王芳谷亦为丁玉田入室弟子，由于时局的动荡，他们虽有一些著述，但都陆续散佚，根本无从刊行。孙绍陶一生之中，传授弟子较多，如张子谦、刘少椿、瞿小坡、胡斗东、程孔阶、张伯儒、朱敬吾、仇森之、吴小仙、施起之、林蕴如、武若渔等；其中佼佼者张子谦（1899—1991）与刘少椿（1901—1971）最称独步。二人精研琴学，传授弟子众多。黄勉之、孙绍陶为近代广陵琴学的继承作出了不朽的贡献。

4.2.3 广陵古琴在民国时期的发展。

※ 孙绍陶琴艺独树一帜。辛亥革命后的扬州，已经失去了清代盐都的辉煌，混乱动荡，此时的广陵琴学，是靠知识分子对传统文化的使命感而得以维系。这个时期最有成就的广陵琴家，要数秦维翰的再传弟子孙绍陶。孙绍陶（1879~1949），名亮祖，以字行，扬州人，其父孙檀生是广陵派名琴家。故绍陶深得家传，10岁即能文能琴，后又从师广陵琴家解石琴、丁玉田，琴艺长进。1926年，在扬州举办广陵琴会，各琴派名家云集一起，琴界泰斗查阜西、彭祉卿等也赴会指导。会间，孙绍陶所弹《墨子》、《普庵》、《樵歌》最受与会者赞赏。琴会平时常召社友切磋琴艺而使，广陵琴学赖以延续。孙绍陶锐意研究琴艺，博采各派之长，融会贯通，使广陵琴派得以长足的进步与发展。

※ 创建广陵琴社。民国二年（1912）孙绍陶与王方谷、胡滋甫（胡鉴之子）、夏友柏、高治平等一起创建了广陵琴社，孙绍陶被推举为社长，主持琴社二十余年于社中尽力培桃育李。其间，张子谦、刘少椿、瞿筱坡、胡斗东等相继入社，到1935年，社友由十余人发展到五十多人。“民国二十五年（1936年）秋，扬州广陵琴社，在史公祠内梅花岭举行雅集，孙绍陶、胡滋甫、高治平、朱敬吾、张子谦、刘少椿、胡斗东和上海琴人查阜西、仇森之、彭祉卿参加了雅集”。^②这次雅集取得了圆满成功，在大江南北引起了强烈的反响。

^①扬州市广陵区文化局：《江苏省非物质文化遗产普查扬州市广陵区资料汇编》，扬州市广陵区文化局，2009，第260页

^②朱红梅、陈跃：《广陵琴派琴谱〈五知斋琴谱〉回归扬州》，扬州日报，2009-05-23。

4.3 邵伯号子和十番鼓

江都民间音乐以邵伯秧号子和十番鼓(邵伯锣鼓小牌子)享誉海内外。

4.3.1 邵伯号子和十番鼓音乐主体分析。

邵伯栽秧号子。邵伯栽秧号子旋律流畅,节奏感强。融山歌、小调的特点于一体,集抒情性与叙事性于一身,简洁质朴,风格独特,其表现方法通常用领唱加和唱,即“一唱众和”的形式。由嗓子和口才最好的栽秧能手,即领趟的妇女领唱“打头号子”,接着众人“吆号子”。赛号子时还有对唱、独唱。大多数“领唱”节奏舒展自如,音调明亮悠扬,优美动听,“众和”节拍规整,节奏明快,跌宕铿锵,洋溢着浓烈的劳动气氛。

十番鼓(邵伯锣鼓小牌子)唱腔技巧。十番鼓演奏曲牌多为地方民歌小调,富有乡土气息。据普查统计,曲牌有《八段锦》、《二六》、《青阳扇子》、《鸚鵡歌》、《十八省夹堂子》、《剪剪花》、《川心》、《柳青娘》、《九连环》、《下盘棋》、《老十杯酒》、《跳槽》、《劝笑》、《老八板》、《和合调》、《青纱扇子》、《八段锦》、《鲜花调》《知心客》、《满江红》、《苏武牧羊》、《手扶栏杆》等30多首。代表作品《八段锦》由四个小曲牌《八段锦》、《鸚鵡歌》、《十八省》、《十八省夹堂子》组合。

《十八省夹堂子》是《十八省》原曲基础上改编的,抒情、欢快、热情奔放,锣鼓同时间奏,高音部分加花,在曲调婉转动听时忽然来了几个跳跃,从第3行第一节1跳2又跳到532 125后又巧妙地回到原地。使曲牌内涵更加完美,展现了老艺人的艺术才华和创新精神,它是邵伯锣鼓小牌子的巅峰之作。这一代表作入选于《中国民族民间器乐曲集成·(江苏卷)》《扬州、里下河牌子曲》篇首。

4.3.2 邵伯号子和十番鼓在民国时期的传承。

邵伯秧号子属田秧山歌,节奏规整,旋法曲折,受水调影响较大,明显体现扬州水乡的特色。且音调方面,旋法多上扬,音乐抒情,有明显的山歌特点,在全国具有一定的知名度。其传承方式主要有母教女和师传两种。像崔杨氏(邵伯桃园庄)传崔宝珍(婚嫁到邵伯柏庄)为“母传女”;戴明芳传马金兰为“师传”。邵伯秧号子,产生了许多出色的秧号歌手,施登英、黄凤英、赵锦珠的演唱风靡全国。

十番鼓在民国时期的传承代表为刘振声、翟玉喜、颜琦。刘振声，男，（1900—1985年）擅长二胡、琵琶，后被省扬剧团吸收为乐师，是成功地把京剧西皮调移植到扬剧的创始人。同时并把邵伯锣鼓小牌子乐段运用到扬剧《百岁挂帅》“寿堂十杯酒”之中，深得同行赞誉与肯首。翟玉喜，男，（1909—1980年）文盲，师传祖父翟永如（吹拉乐手），父亲翟隆安（邵伯“六书闹台”班成员）。他与“德大酒行”三兄弟程鹤年、程鹤林、程鹤山，吸收多名乐器爱好者，组织起“同福会音乐班”，并被推为班首。他擅长高胡、小唢呐。为吹唢呐运气，每天用麦秸草向水里吹气泡苦练，1948年丁沟赛会上，他吹了长达36小时，一时传为佳话。他曾到扬州专区扬剧团当乐师，为扬剧著名演员高秀英伴奏。颜琦，男，（1915—1990年）音乐世家，同福会音乐班主要成员。他收集和创新了大量民间曲调，在胡琴演奏上形成了自己堆字加花，以声传情的独特风格，被誉为“花彩”演奏！由于他的演奏情绪热烈，技艺纯熟，因而在当地颇有名气，后来他成为江苏省扬剧团著名演奏员时，曾获华东戏曲会演琴师奖。

4.3.3 邵伯号子和十番鼓在民国时期的发展。

※ 邵伯号子的传唱力与生命力。邵伯秧号子的一些经典的曲调，可以套用许多秧号子歌词，如《沙趟子撂在外》，从原来的《一根丝线牵过河》逐步发展到《十根丝线牵过河》。曲调的套用，方便了农民的即兴创作填词。所以说邵伯秧号子源于生活，生命力强，久唱不衰。邵伯秧号子，不论其唱词，还是曲调皆能因时而变，因事而行，故适应性特强，不同的历史时期都有独特的表现。“无论是在旧社会传唱的《财主管饭谣》、《长工四季歌》等，还是在抗战期间传唱的《共产党杀敌如猛虎》、《快来参加新四军》等，都说明邵伯秧号子具有时代性、创新性特征”。^①其次，它形式多样，喜闻乐见，产生于劳动，因此，邵伯秧号子不仅为“劳者歌其事”的佳妙载体，更是广大民众所欣赏的民间艺术珍品，由于经常被地方歌谣、时令小调等广泛吸收，而深受百姓喜爱而传唱不衰。

※ 十番鼓（邵伯锣鼓小牌子）发展于民国。民国二十年代，家住北大街城隍庙附近的翟（粮行老板）、程（酒行老板）五兄弟传承了祖辈说唱“六书”、“吹打闹台”（吹打乐、丝竹乐）的技艺，吸引了30多名器乐爱好者自集成班，起名为“同福会音乐班”，购进了多种乐器，使邵伯锣鼓小牌子拥有了质地较高的乐器多达20多件。同时参加活动人员来自各个行业，乐班将劳动者作业之声也融入乐曲，所以创新是乐班特色，较著名的邵伯锣鼓小牌子演奏曲目就有《八段锦》、《鸚鵡歌》、《十八省夹堂子》等。“乐班演奏人员以“工尺谱”耳听心记，口哼“郎的当”，刻苦学艺，集体磨练创造出南北交融、

^① 《扬州文化志》编纂委员会：《扬州文化志》，江苏文艺出版社，1996.9，第261-263页。

雅俗共赏、兼具地方特色的小牌子曲”。^①上世纪40年代，邵伯锣鼓小牌子在仙女庙禹王宫与丁沟、樊川、仙女庙等地小牌子会赛获第一名，又在镇江伯先公园与苏南及江都樊川等地小牌子乐队会赛，获“银盾”奖（第一名）。

4.4 高邮民歌

高邮民歌是扬州民歌的典型代表，它既有苏南民歌柔婉的特点，又有北方民歌爽朗的气质，节奏婉转轻盈，有着浓郁的里下河水乡风格。卸甲为高邮辖下之一乡，其流传民谣融合稻耕文化、宗教文化和水文化诸元素。卸甲民谣中，不少采用“间白”、“对唱”以及“一领众和”的演唱方式，显得活泼灵巧、风趣俏皮，加之变化音、装饰音和衬腔衬字的巧妙安排，使旋律更优美，情韵更加十足，耐人寻味。

4.4.1 高邮民歌音乐主体分析。

高邮民歌反映在音调特征上是多类似沿江一带的五声音阶，亦有盐淮地区常见的六声调式。高邮的五声调式民歌，通常以宫调式的徵调式为主，商调式与羽调式较少，鲜见有角调式。

五声调式的高邮民歌，尽管其调式不同，情绪有别，但有一个共同的特点，就是旋律流畅，结构精巧，跌宕自然，易学易唱，极易流传；六声调式的高邮民歌不算太多，却很有影响，实际演唱中，变徵的高音在清角（4）和变徵（#4）之间，亦即比“4”高，比“#4”低，有点像西北民歌中的“苦音”。

一领众和是高邮民歌的又一艺术特点。高邮民歌的演唱中，多‘一领众和’的形式，多‘对白’、‘间白’的穿插，多衬腔、衬字的安排，玲珑别致，别开生面。高邮民歌中衬腔，衬词多，缘于质朴本色的高邮方言。高邮话属于江淮方言，高邮话中多仄声字，民歌中丰富缠绵的情感，甜软的情味，似乎诉诸衬腔，才能淋漓尽致、曲尽其妙地舒放出来。高邮民歌中常用拟声词、语气词，如鸭叫声“呱呱”等。“泼辣而悠长的下河腔，破读的字音，惯用的拟声词、语气词等是高邮民歌中特有的乡土风韵，使高邮民歌活泼俏皮，诙谐风趣，具有芳馨的‘野味’”。^②

^①扬州市非物质文化遗产馆藏资料·十番鼓。

^②高邮市文化局：《江苏省非物质文化遗产普查高邮市资料汇编》，高邮市文化局，2009，第203页。

4.4.2 高邮民歌在民国时期的传承。

高邮民歌在民国时期的传承有两个特点：传承地域广泛，传承音调丰富。

※ 传承地域广泛。高邮民歌历代传唱不衰，主要分布在高邮镇、车逻镇、八桥镇、马棚镇、界首镇、临泽镇、天山镇、送桥镇、龙虬镇、菱塘回族乡（江苏省唯一少数民族乡镇）等地。其中影响力较大的有八桥水乡民歌、横泾生态民歌、菱塘民歌、卸甲民谣，以及三垛情歌。

※ 音调色彩丰富。五声音阶是高邮民歌的基本音调特点，而六声调式在高邮民歌的唱腔中也经常出现，像《高邮西北乡》、《剪剪花》、《送夫参军》等便见一斑。这种调式因为添加了带“苦音”的音阶，使曲调凝重优美、动听。

4.4.3 高邮民歌在民国时期的发展。

高邮民歌在民国时期的发展亦有两个特点：大胆吸收南北民歌成分，产生经典革命歌曲。

※ 大胆吸收南北民歌成分。五声宫调式的代表作有《手拿兰花顺墙栽》（栽秧号子·黄黄子）、《金银花》（车水号子）、《望望槐花几时开》（车水号子·五句半）等；五声徵调式的最多，代表作如《一只鸭蛋两头光》（放鸭号子）、《一见姐姐苦凄凄》（栽秧号子·西凉月）、《冷了龙车水不来》（车水号子·格当代）、《结识姐姐在丹阳》（车水号子·叠断桥）、《一个姐姐真不丑》（车水号子·西凉月）、《五句半子真好听》（车水号子·五句半）等。以《高邮西北乡》一曲为例，该曲的第一句“结交了干妹子家在高邮西北乡”的旋律就是在一般的五声音阶中进行的，然而，第二句“幸遇了才郎哥哥家住在六里庄”，和第三句“开的是一片陆陈行”中，便出现了该曲极富色彩的变音——#4，于是，曲调就产生了感情上的微妙变化，细腻而稍带洒脱，兴奋却又不失含蓄，加上羽调式旋律特有的委婉，故显得美妙动人而不同凡响，所以此歌能流传到广大的苏北地区。

※ “产生经典革命歌曲。民国三十年代华东野战军十一纵队政工队黄凌同志根据高邮民歌《剪剪花》编曲填词的《送夫参军》”。^①它表达了高邮老区翻身妇女送丈夫参加新四军的愉快心情，以及对新四军的无比热爱拥戴的深情厚意，久唱不衰，已经成了一首革命歌中的经典。

^①张秋红：《高邮民歌》，广陵书社，2010.1，第293-299页。

4.5 胥浦农歌

仪征胥浦农歌是仪征沿江一带流传的民间歌曲。它融汇了当地栽秧、车水、挑担等农事号子和休闲、喜庆、祭祀等民间小调于一体,通俗、活泼、流畅、精悍,可抒情,可叙事,其唱词、曲调极富地方特色。“胥浦农歌中代表作‘栽秧号子’、‘车水号子’、‘跑麒麟’等,其代表性歌曲有《叫我唱来我不难》、《小妹子》、《山歌好唱口难开》等,均被收入《中国民间歌曲集成·江苏卷》,不仅当地群众喜爱,就是外地游客偶闻,也为之陶醉”。^①

4.5.1 胥浦农歌音乐主体分析。

胥浦农歌的曲调以五音阶构成,旋律的进行以曲折的级进为主,同时结合运用四、五、六、八甚至九度的大跳,因而使胥浦农歌的曲调兼具南、北两方的音域特征,曲调性格既婉转隽美又高亢爽直。口语化唱词一般以即兴为主,因而形成了生动活泼或粗放风趣的性格特点,如《上大人》。小调的曲目极其丰富,比较有特点,如《端三盘》,热闹诙谐又妙趣横生。胥浦农歌演唱中参有大量胥浦地区方言,胥浦地区由于文化交流构成复杂,方言中多含舌齿尖音,如“呀”音中含“喂”音,“哎、嗨、嗯、啊”音中含“咍”音,“依、哎、嗨、哟”中含“咯”音,增加了胥浦农歌的抒情、激昂和高亢的成份。

4.5.2 胥浦农歌在民国时期的传承。

胥浦农歌的传承方式,一是家族传承,家族中上一辈传给下一辈,母教女,父教子,代代相传;二是师徒传承,即师傅对徒弟的口传心授;三是田间劳作时相互学唱,在劳动中会唱的“一唱一条声”,不会唱的通过耳濡目染也随之学会唱和;四是民间艺人在节庆演出时互相传唱,这样使胥浦农歌一代代承袭下来。传承人谱系:第一代 为 19 世纪 70 年代张曹氏(真州三八)、林世和(真州胥浦)、李家源(真州胥浦);第二代 为 19 世纪 70 年代后期至 20 世纪 30 年代林瑞如、林瑞发、张长福、臧贵珠、李家鸿、吴开珍、钱宝华,均为真州胥浦人;主要传承人:臧贵珠,男,胥浦滨江人,16 岁师从吴学宽学艺,是本地胥浦农歌歌手优秀代表。他演唱的胥浦农歌“一阵风来一阵凉”及秧号子,深受各地人们的好评;柴宝信,男,胥浦乡农歌村黄庄人,从小就爱唱民歌,青年时手抄民歌几百首,收藏一本民歌手抄本;钱宝华,女,胥浦当地有名的民歌手,曾与李修珍、李福英等到马集二亭山、新城东升等地演唱胥浦农歌。她演唱的胥浦农歌动听优美、高亢嘹亮。

^①扬州市非物质文化遗产馆藏资料·仪征胥浦农歌。

4.5.3 胥浦农歌在民国时期的发展。

“胥浦农歌在民国时期进入发展的高峰期。《真州竹枝词》说：‘江村何处唱回波，袅袅音声柳外过，惯是乡氓腔调好，我曾胥浦听农歌’”。^①盛成先生在《我的母亲》一书对“胥浦农歌”也有深情记述。

^①仪征市文化局：《江苏省非物质文化遗产普查——仪征市资料汇编》，仪征市文化局，2009.8，第285页。

第5章 民国时期扬州音乐理论研究的传承与发展

民国时期，对扬州音乐理论开展研究的不乏文学大家、音乐人士，包括史荫美、谢蕤江、胡适、顾颉刚、周作人在内，成就最大的为朱自清和任中敏。现分述之。

5.1 民国时期扬州音乐理论研究的传承

5.1.1 本土人士对扬州音乐理论的研究

史荫美（1889~1954），扬州人，早年师从清宫廷乐师黄勉之，善于弹奏箏、琵琶、琴，尤精于古琴，兼善吹奏笙、管、箫、笛，有“民乐奇才”之誉。他运用现代音乐常识，改进不同风格的琴曲记谱方法，于民国二十六年（1937年）发表《对于昌明琴学之我见》一文，论述了“往昔旧谱宜详加整理”的几个关键问题，对振兴广陵派琴学很有启迪，并有《点拍琴谱》、《施颂伯琵琶谱》传世。谢蕤江发起组建广陵昆曲研究社，考证昆曲源脉及其流变，订其宫调板式，记其锣鼓场面，求得全备尽善。乔一凡（1896——？），扬州府宝应人，毕业于暨南大学，著有《音律概论》。易人、鲁其贵等音乐家对胥浦农歌进行了调研整理，并出版了《胥浦农歌曲谱》。

5.1.2 外籍人士对扬州音乐理论的研究。

胡适是中国现代文化史上的代表人物之一，在思想上，他是反对旧文化的先锋，但在学术上，他又是研究旧文化的巨匠。他关注扬州清曲就是一例。一天他偶尔在旧书摊处买得一部小说，名叫《风月梦》，作者“邗上蒙人”，觉得这部书颇能写实，可以考见乱前的扬州的风俗；书中“有许多妓女唱的小曲，是和着琵琶唱的，其中颇有些有风致的，此类扬州小曲，别处不见采录”，于是挥笔而写《扬州的小曲》，发表在当年的《国语周刊》上。文中，胡适共引用其中的6支曲词，即《满江红·俏人儿你去后》、《满江红·俏人儿人人爱》、《满江红·俏人儿我爱你》、《叠落板·我为你把相思害》、《劈破玉·俏人儿》、《吉祥草·冤家要去留不住》，并评价道，“这些曲词虽为短小的篇幅，但生动的语汇、诚挚的感情描写，勾勒出明清时代扬州的市民阶层的爱情生活和精神境界。无论

从审美上,还是从学术上,它们都是我们认识那个时代的珍贵文本。”^①顾颉刚,是现代著名历史学家,“古史辨”派领袖。他在民国20年代编成的《吴歌甲集》,收集江南歌谣数百首,是当时印行的第一部歌谣专集。他认为,文化是封闭不住的,民间文艺更容易交流。因此,在苏南的吴歌中,就留着扬州小调的痕迹,并指出有一部分吴歌,实际上就是由扬州小调演变而来的学术观点。正是在这部书中,其考证到了“扬州小”,也即扬州清曲,他在《写歌杂记》之《玉美针》中考证说:“这歌是从什么地方传到苏州的,我不敢断说。看其读‘玉’为‘女’,当是由北方传来的。看‘杨柳那得青青’的句调,似是扬州小调。”^②另外,周作人在新文学史上,是一个重要人物,也是一个复杂的人物。他和他的兄长鲁迅曾经一起向封建文化发起猛烈的冲击,后来逐渐隐于书斋,而他对中国文化的贡献,是不可抹杀的。早在五四运动初期,他就重视民间歌谣的搜集,后来又关注“苏北小调”,即扬州清曲,特别赞赏。他在上海《申报》发表题为《苏北小调》一文。文中引用朋友的来信说:“扬州小调等民间文艺形式在苏北一带流行时间长,传播地区极广,并且亦为全国所闻名。仅这一次光是唱本就收到有几十种,部分曾请人试唱,至为动人。其中《手按栏杆》及《五更》、《梳妆台》更是妇孺全能上口,可见影响之大!”^③

5.2 民国时期扬州音乐理论研究成果。

5.2.1 研究成果一

朱自清的《中国歌谣》。朱自清(1898——1948),字佩弦,号秋实,扬州人,清华大学教授、中文系主任。他一生著述颇丰,其名篇《春》、《绿》、《桨声灯影里的秦淮河》、《背影》、《荷塘月色》堪称现代散文的经典之作。他是继汉魏陈琳,大唐张若虚,明清通儒盛仪、汪中、阮元、焦循之后,扬州土地上成长起来的又一位文学大家。朱自清集诗人、学者、民主斗士于一体,其气节为毛泽东盛赞:“我们应当写闻一多颂,写朱自清颂,他们表现了我们民族的气概。”朱自清对扬州音乐文化的理论贡献集中体现在其专著《中国歌谣》里,可概括为两点。第一,考证扬州清曲《探亲相骂》源于小曲《看相》。《看相》为唱白相间,很可能是《凤阳花鼓》里的一段,而花鼓戏明清时盛行于扬州。第二,考证扬州属于吴歌重要成员,第3章乃《中国歌谣》的重点篇章,朱自清对“吴声歌曲”一节写得特别详细,而为扬州属于吴歌成员的理论找到了新的重要依据。由此,作者阐述道:“建业本来离开南方文化策源地的吴广陵不远,现在又加入中原旧有的文化,这

^①胡适文:《扬州的小曲》,发表于《京报副刊·国语周刊》第八期,1925年8月30日。

^②顾颉刚:《吴歌小史·吴歌甲集》序,江苏古籍出版社,1999.8。

^③周作人文《苏北小调》,发表于上海《申报》。

两种文化结合以后,于是乎就产生了这一种盛极一时的《吴声歌曲》。而那里的南北两朝已渐由纷争的时代进入于割据的小康时代,扬州及长江一带商业的繁盛,与江南生产的丰富,又为促进《吴声歌曲》发达的另一原因!《吴声歌曲》留传到现在的,有四百多首。后来无论那个朝代的方俗歌谣,除去现代的,都没有这样丰富。”本章“小曲”一节里,作者说:“《国语周刊》第八期有《扬州的小曲》一文,介绍邗上蒙人的《风月梦》中的扬州妓女唱的小曲,书中有道光戊申二十八年(1848)的自序,在《白雪遗音》后。所录亦为杂曲。”^①

5.2.2 研究成果二

任中敏曲苑理论。民国二十九年(1940)中华书局初版任中敏的《新曲苑》、《散曲丛刊》、《词曲通义》、《曲谐》、《词学研究法》。《新曲苑》收取元代燕南芝庵《唱论》、陶宗仪《辍耕曲录》;明代何良俊《四友斋曲说》、王世贞《曲藻》、徐复祚《三家村老曲谈》;清代李渔《笠翁剧论》、焦循《易余曲录》、李调元《雨村曲话》;近代姚华《曲海一勺》、吴梅《霜曲跋》等专著共34种,还附有编者自己仿焦循《剧说》和王国维《优语录》体例,摘抄散见于笔记、杂录中有关材料汇成的《曲海扬波》,上列几种,是元、明、清至民国初年较重要的著述。其中《新曲苑》的显著特点在于,不仅有关于杂剧、传奇戏曲、花部等各种戏曲源流演变的记载,而且有作家作品的品评论论,题材故事的来源考证,编剧理论的阐述,单韵声律的辨析,声腔唱法的解说,佳词妙曲的欣赏,以及戏班活动情况的载录,演员表演心得的记述等。该书汇集大量散见的戏曲史料,体现编者对戏曲“作、唱、谱、演、考据、整理”诸项全面注重的学术思想。而《散曲丛刊》是任中敏“散曲学理论体系”最为重要的一部,共收散曲著作15种。其中元人选本2种:杨朝英《阳春白雪》、《乐府群玉》。元人专集4种:马致远《东篱乐府》,乔吉《梦符散曲》,张可久《小山乐府》,贯云石、徐再思《酸甜乐府》;明人专集5种:康海《洧东乐府》,王磐《王西楼先生乐府》,冯惟敏《海浮山堂词稿》,沈仕《唾窗绒》,施绍莘《花影集》;清人总集1种:《清人散曲选刊》。任中敏论著3种:《作词十法疏证》、《散曲概论》、《曲谐》。特别值得一提的是《散曲概论》,该书系统论述散曲的体制、特点、作法、流派和发展,有作者的独立学术见解。编者论曲主本色,崇尚豪放尖新、自然活泼的风格,但又不废其他风格、流派,对散曲理论、历史发展和作家作品的论述,也评析精到。“其核心意义在于建立了散曲形式论、建立散曲文学的精神格调论和建立散曲

^①朱自清:《朱自清全集》,江苏教育出版社出版,1990.7。

文学史论三个重要论述。因此，这批著作奠定了他毕生学术的根基，同时也为中国音乐文学研究开辟了一块崭新的天地”。^①

^①李昌集：《中国古代曲学史》，上海华东师范大学出版社，1997。

结论

民国时间跨度最短，不足 40 年。但这一时期流传下来的各种音乐形式，从形式到内容，无不明显地充满着战争生活气息和人民祈求自由解放的情怀。由此可以得出如下三点结论：

1. 民国时期扬州音乐成就斐然。

最能体现该时期的音乐成就有四：①、清曲《鲜花调》演变为《茉莉花》，享誉海内外；②、维扬戏的形成，是扬州戏剧发展具有革命性的历史成果。③、梅兰芳开“梅派”唱腔风格，京剧成为国粹；④、朱自清著成《中国歌谣》，任中敏著成《新曲苑》，树立民国扬州音乐文化理论研究的两座标。从中更可看出，民国扬州音乐的每一个音乐形式的传承与发展，都与社会、历史、文化、生活等发展，密不可分。它们反映社会，讴歌时代，咏叹生活，体现民风，尤为传承者在传承音乐的同时，承载着艺术薪火相传的历史任务，才使得一些活态的民间音乐形式，得以生存与发展！

2. 民国时期扬州音乐形态同根相生。

本论文以曲艺、戏曲、民间音乐为研究对象，考察其艺术形式，它们之间有着密切的联系，形成有机整体。这就是：民间音乐是曲艺、戏曲的源头。对此韦人所著《扬州戏考》阐述道：“扬州有个独特的情况，就是扬州小唱（亦称小曲、小调，即今天的扬州清曲），早在扬州地方戏产生之前，已经盛行，并已流传到长江两岸、岭南塞北；不仅曲调多，曲目多，人才多，听众也广。对于扬州地方戏的形成，无论是乱弹还是花鼓、香火都产生过极大的影响，这种得天独厚的条件，许多地方都是望尘莫及的。”周贻白的《中国声腔三大源流》，杨荫浏的《中国古代音乐史稿》同样都把扬州小曲、扬州花鼓戏和香火戏，以及扬州乱弹都看成一体的：在扬州乱弹形成之时，有的唱香火调，有的唱小曲小调，都是正常的现象，一点也不妨碍他们都是扬州地方戏。本是同根生，风姿相映衬。它们相互间早就你中有我，我中有你，我们完全没有必要割断它们之间的血肉关系。

3. 民国时期扬州音乐是当今“非遗”瑰宝。

作为历史文化名城，扬州的非物质文化遗产种类多，体量大。到目前为止，扬州已拥有 3 项世界级“非遗”、16 项国家级“非遗”、46 项省级“非遗”、162 项市级“非遗”，并建成了拥有 2222 个项目的“非遗”库。这在江苏乃至全国都处于领先水平。本文研究的广陵古琴入选世界级“非遗”，高邮民歌、邵伯锣鼓小牌子、扬剧、扬州清曲、扬州弹词入选国家级“非遗”，扬州民歌、胥浦农歌、扬州昆曲、扬州道情入选省级“非遗”，足见民国时期扬州音乐的传承与发展对当代“非物质文化遗产”具有重要价值和指导意义。它们的共同特点是均属活态的，具有百年以上历史、而且世代相承，与历代扬州人民群众生活密切相关的传统文化形式和文化空间，具有较高的历史文化观赏价值和影响力。

可以结论的是，民国时期的扬州音乐文化，内容广博，意义重大，很有研究和挖掘的必要。由于本人水平有限，全面统揽整个音乐论述的能力掘劣，不能很深入地挖掘其内含，但，正是由于这些不足，更增加了我对该论题探讨的兴趣与求知欲！我将在各位导师的批评与指导下，进一步向着纵深方面去研磨，不断拓宽学术视野，争取产出新的研究成果。

参考文献

- 1、韦人、韦明铎：《扬州曲艺史话》，中国曲艺出版社，1985。
- 2、韦人编著《扬州清曲》，广陵书社，2006.4。
- 3、戈弘著《拔根芦根花——扬州民歌艺术》，广陵书社，2009.9。
- 4、扬州民间文学三套集成编委会编《扬州歌谣谚语集·生活歌》，中国民间文学出版社，1989。
- 5、《扬州历史人物辞典》，江苏古籍出版社，2001。
- 6、《扬州文化志》，江苏文艺出版社，1996.9。
- 7、《扬州市志》，中国大百科全书出版社，1997.3。
- 8、张美林、韩月波著《扬州音乐文化简史》，社会科学文献出版社，2013.1。
- 9、王小龙著《高校社科文库：扬州清曲音乐稳态特征研究》，光明日报出版社，2013.6。
- 10、邵萍/文《扬泰文化中的民歌奇葩——扬州栽秧号子结构分析》，《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》，2012年03期。
- 11、吴超著《中国民歌》，浙江教育出版社出版 1995年3月第2版。
- 12、江明惇著《汉族民歌概论》，上海文艺出版社出版 1982年12月第2版。
- 13、汪普庆主编《中华曲综》，中国和平出版社出版 1996年6月第1版。
- 14、吴钊升编著《中国音乐史略》，人民音乐出版社出版 1983年3月北京第1版。
- 15、孙慎主编《中国曲艺音乐集成》（江苏卷），中国 ISBN 中心 1994.1。
- 16、《中国民间歌曲集成》（江苏卷）全国编委会编 中国 ISBN 中心 1998.6。

- 17、《中国戏曲志》（江苏卷）全国编委会编 中国 ISBN 中心 1998.6。
- 18、傅惜华著《曲艺论丛》，上海古籍出版社 1953 年 2 月。
- 19、吴岫明编著《中国民歌赏析》，高等教育出版社出版 2000.6。
- 20、朱自清著《朱自清全集》，江苏教育出版社出版 1990.7。

致谢

本论文在写作过程中, 阅读参考了包括韦人、韦明铨的《扬州曲艺史话》, 王小龙的《扬州清曲音乐稳态特征研究》, 吴超的《中国民歌》, 吴钊升的《中国音乐史略》, 以及《中国戏曲志》、《中国曲艺音乐集成》(江苏卷)、《朱自清全集》等文献资料, 吸收了他们的相关研究成果。特别是吸收张美林、韩月波先生的《扬州民歌史略》和《扬州音乐文化简史》, 戈弘先生的《拔根芦根花——扬州民歌艺术》的若干研究成果和观点, 在此一并致以衷心谢忱!

这里要特别感谢导师张美林教授, 从论文定题到写作定稿, 倾注了张老师大量的心血。在我就读本科和攻读硕士研究生期间, 深深受益于张老师的关心、爱护和谆谆教导。他作为老师, 点拨迷津, 让人如沐春风; 作为长辈, 关怀备至, 让人感念至深。能够师从张老师, 我为自己感到庆幸。在此谨向张老师表示我最诚挚的敬意和感谢!

我即将完成在扬州大学的学习生涯, 奔赴新的人生旅程。回首在母校的点点滴滴, 老师的教诲, 同窗的友谊, 让人依依不舍。在新的岗位上, 我一定用母校培育的人格精神和专业技能, 贡献自己的智慧和才华, 不负恩师的厚望, 不负时代的厚望。

学位论文作者(签名):



日期: 2015年6月8日

攻读学位期间发表的学术论文目录

- 1、在专业刊物《音乐时空》2014 年 09 期上发表学术论文《民国时期扬州曲艺的唱腔初探》。

扬州大学学位论文原创性声明和版权使用授权书

学位论文原创性声明

本人声明：所呈交的学位论文是在导师指导下独立进行研究工作所取得的研究成果。除文中已经标明引用的内容外，本论文不包含其他个人或集体已经发表的研究成果。对本文的研究做出贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：李梓

签字日期：2015年6月8日

学位论文版权使用授权书

本人完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅。本人授权扬州大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。同时授权中国科学技术信息研究所将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。

学位论文作者签名：李梓

签字日期：2015年6月8日

导师签名：张其林

签字日期：2015年6月9日

(本页为学位论文末页。如论文为密件可不授权，但论文原创必须声明。)