

Y 887529

学校代码: 10200

研究生学号: 1071203026

分类号: J6

密 级: 无



东北师范大学

硕士学位论文

京韵大鼓与西河大鼓的比较

The Comparison Between Jingyun dagu And Xihe dagu

作者: 马聪

指导教师: 聂英 教授

学科专业: 音乐学

研究方向: 民间音乐理论与教学研究

学位类型: 学历硕士

东北师范大学学位评定委员会

2006 年 5 月

摘 要

鉴于目前中国传统音乐日渐消沉的现状，笔者萌发了写作此文的意图。在二十一世纪的今天，大多数人对“曲艺”的认知还仅仅停留在相声、小品、评书、杂技上，而忽略了更为重要的“曲艺音乐”这一部分，还有青年人对于黑人说唱音乐（RAP）的盲目崇拜，这些都需要我们回归“母语音乐”系统，因为，不了解本国的民族民间音乐，其音乐素养是不够全面的。曲艺音乐是中国传统音乐中最薄弱的环节，历史资料匮乏、传承者多集中在农村地区、千百年来口传心授的学习模式、演员需同时具备多方面的素质、研究者为数不多等等，这些不利因素造成曲艺音乐大量的流失和消亡。所以，在科技高速发展的今天，研究这一文化瑰宝显得尤为重要。

本文分别从历史渊源、文学、音乐等三个方面对京韵大鼓与西河大鼓这两种鼓词类曲种进行了详细的分析、比较、综述、归纳，最后通过二者的共性与个性总结出未来曲艺音乐的发展方向，希望可以作为抛砖引玉之用。

在鼓词类曲种中，京韵大鼓与西河大鼓是较有代表性的两个曲种。二者均主要流传于河北省，但风格特点完全不同。自进入城市以来，京韵大鼓便是上层权贵欣赏的艺术，无论是唱词、唱腔、甚至演员的衣着打扮、举手投足都透露出一种贵族之气，与下层市民欣赏的趣味相去甚远；西河大鼓则一直在民间流传发展，二者同属于鼓词类曲种这一大家族，有着大致相同的发展过程，共同的演唱形式，共同的书目，相似的唱腔结构，但由于方言和曲调等差异又形成了各自不同的风格，分析总结二者相同之处与不同之处，以及相同和不同的原因，对于日益枯萎的中国传统艺术是相当必要的。总结原因及发展规律，我们才可以更好的为传统艺术寻觅一条适合于当今社会上的生存道路，使我国音乐宝库中的这颗硕大而璀璨的明珠愈发绚烂夺目。

关键词：曲艺；曲艺音乐；京韵大鼓；西河大鼓

Abstract

Recently, Chinese traditional music is depressed day after day. For this reason, the author has sprouted the intention that written this article.

In 21st century, most people regard “quyi” as crosstalk, opusculum, storytelling and acrobatics, but they neglect the more important part of “music of quyi”, and the young worship black talking and singing music (RAP) blindly. All of these need us to return "the mother tongue music" system, if we don't understand our national and folk music, our music accomplishment is incomprehensive. In Chinese traditional music, music of quyi is the most weak link, such as, its historical materials are deficient, the inheritors most concentrate in the country, the study pattern is oral instruction, the actors need more various abilities, the researchers are few in number, and so on. These disadvantage factors result in the music of quyi to drain and wither away. Therefore, today, with the development of technology at a high speed, studying this cultural treasure appears especially important.

In this article, the author carries on the detailed analysis, comparison, summary, and induction between the Jingyun dagu and Xihe dagu from three aspects of historical origin, literature and music. Finally summarizes the future development direction of music of quyi through the general character and individuality of them, hopes to take offer a few ordinary introductory remarks so that others may use them to offer their valuable ideas.

In kinds of guci lei , the Jingyun dagu and Xihe dagu are representative. They all mainly spread in Hebei Province, but their style characteristics are completely different. Since entering the city, the Jingyun dagu serves for super classes of society as an appreciation art, regardless of the song lyrics, aria, even the actors' costumes and actions, and it is very different from the interest which the lower level residents appreciate with. Differently, the Xihe dagu spreads and develops continuously in the folk. They all belong to the family of guci lei , and have some common aspects, such as the developing processes, singing forms, booklists and aria structures. But they have formed different styles themselves because of the different dialect and tune. Consequently, it is quite essential to analyze and summarize their same and different aspects, as well as reasons, with the depression of Chinese traditional art day by day. From summarizing the reasons and the laws of development, we'd better search a survival path for the traditional art to suit in society now, hope this cultural treasure develops better and better, and sends out a more eye-catching brilliance.

Key words: quyi; music of quyi; Jingyun dagu; Xihe dagu

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东北师范大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名： 马聪 日期： 2006.5.

学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学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磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范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、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名： 马聪 指导教师签名： 康英
日 期： 2006.5. 日 期： 2006.5.

学位论文作者毕业后去向：
工作单位： 吉林大学(木店院)
通讯地址： 吉林大学南校区

电话： 13576428676
邮编： 130000

绪 论

由于历史和现实的诸多原因，人们对于曲艺与曲艺音乐的基本概念长期以来缺乏比较明确的认识，常常将一些曲艺曲种与戏曲剧种混淆同视，为此，在本文开始论述之前，有必要将二者的基本概念及艺术特征进行一定意义上的阐述。

中国曲艺艺术是中华民族艺术之林中的瑰宝之一，“曲艺，是各种说唱艺术的总称。由民间口头文学、民间音乐和各种表演艺术综合而成。其特点是演员少、道具简单、以叙述为主、代言为辅。大致分鼓曲类、快慢板类、相声和滑稽类、评书类、说唱大书类。”^[1]数来宝、相声、京韵大鼓、苏州弹词、评书等曲艺品种均为人们所熟知和喜爱。曲艺音乐是中国曲艺表演艺术的音乐部分，是表演者“说”与“唱”相结合并同时使用乐器伴奏，以说唱艺人为中心演绎传说故事、交代故事情节和描绘人物形象的一个音乐门类^[2]。它与民间歌曲、民间歌舞音乐、戏曲音乐、民族器乐共同构成了具有我国民族特点的中国民间音乐，这五部分相互依存，互相影响，曲艺音乐是其中非常重要的一个环节，它在民歌、民间歌舞或叫卖声的基础上形成，并成为戏曲音乐吸取养料的丰厚土壤，我国很多地方小戏，就是在曲艺音乐的基础上形成的；同时，曲艺音乐在成熟与完善的发展过程中，又大量吸收了戏曲音乐的成就，并且给民歌、民间歌舞的进一步发展以启发和丰富。

在中国这个多民族国家里，几乎每个民族都有他们自己的曲艺艺术，就是人口最少的生活于黑龙江流域的赫哲族也有自己的曲艺形式“依玛堪”，汉族则有品种繁多的各具特色的曲艺形式。曲艺与其他许多艺术形式一样，是一门世界性的艺术，并非中国所独有，如日本的三味线说唱；蒙古的“陶力”、“好来宝”、“乌力格尔”等；朝鲜的“盘索里”、“漫谈”等；泰国的“Molum”；土耳其的“阿色客”说唱（Asik）；古巴的西班牙语说唱“Controversia”；美国黑人音乐说唱“Rap”等，都是类似我国曲艺音乐的一种曲艺艺术。本文以下所言之“曲艺”或“曲艺音乐”均简指我国“汉族曲艺”或“汉族曲艺音乐”。

据调查统计，我国仍活跃在民间的曲艺品种有340个以上，流布于我国的大江南北，长城内外，近年来仍活跃在舞台和群众文化生活中的约有一二百种。这众多的曲种虽然各自有各自的发展历程，但它们都具有鲜明的民间性、群众性，具有共同的艺术特征。其表现为：

（一）以“说、唱”为主要的艺术表现手段。

说的如相声、评书、评话；唱的如京韵大鼓、单弦牌子曲、扬州清曲、东北大鼓、

[1] 盛平主编：《学生辞海》，第2520页

[2] 伍国栋：《中国音乐》第八章【曲艺音乐】

温州大鼓、胶东大鼓、湖北大鼓等等鼓曲；似说似唱的(亦称韵诵体)如山东快书、北京快板书、上海锣鼓书、萍乡春锣、四川金钱板等；又说又唱的(既有无伴奏的说，又有音乐伴奏的唱)如山东琴书、徐州琴书、恩施扬琴、武乡琴书、安徽琴书、贵州琴书、云南扬琴等；又说又唱又舞的走唱如东北二人转、河北十不闲莲花落、宁波走书、安徽凤阳花鼓、四川车灯、陕西商雒花鼓等。正因为曲艺主要是通过说、唱，或似说似唱，或又说又唱来叙事、抒情，所以要求它的语言必须适于说或唱，一定要生动活泼，洗炼精美并易于上口。

(二)曲艺不像戏剧那样由演员装扮成固定的角色进行表演，而是由不装扮成角色的演员，以“一人多角”(一个曲艺演员可以模仿多种人物)的方式，通过说、唱，把形形色色的人物和各种各样的故事，表演出来，告诉听众。

因而曲艺表演比之戏剧，具有简便易行的特点。只要有一两个人，一两件伴奏乐器，或一个人带一块醒木，一把扇子(评书艺人所用)，一副竹板儿(快板书艺人所用)，甚至什么也不带(如相声艺人)，走到哪儿，说唱到哪儿，与听众的交流，比之戏剧更为直接。

(三)曲艺的表演简便易行，使它对生活的反映快捷。

剧目、书目的内容多以短小精悍为主，因而曲艺演员通常能自编，自导，自演。与戏剧演员相比，曲艺演员所肩负的导演职能，尤为明显。比如一个剧目、书目，或一个相声段子，在表演过程中故事情节的结构、场面的安排、场景的转换、气氛的渲染、人物的出没、人物心理的刻画、语言的铺排、声调的把握、节奏的快慢等等，无一不是由曲艺演员根据叙事或抒情的需要，根据对听众最佳接受效果的判断，来对说或唱进行统筹安排，进行调度，导演出一个个令听众心醉的精彩节目。

(四)曲艺以说、唱为艺术表现的主要手段，因而它是诉诸人们听觉的艺术。

曲艺是通过说、唱刺激听众的听觉来驱动听众的形象思维，在听众形象思维构成的意象中与演员共同完成艺术创造。曲艺表演可以在舞台上进行，也可划地为台随处表演，因而曲艺听众的思维与戏剧观众相比，不受舞台框架的限制，曲艺所说、唱的内容比戏剧具有更大的时间和空间的自由。为了把听众天马行空的形象思维规范到由说、唱营造的艺术天地之中，曲艺演员对听众反应的瞻察更其迫切，也更为细致，因而他与听众的关系，比之戏剧演员更为密切。

(五)为使听众享受到如闻其声，如见其人，如临其境的艺术美感，曲艺演员必须具备坚实的说功、唱功、做功，并需具有高超的摹仿力。

只有当曲艺演员具有了活泼的动人技巧，对人物的喜怒哀乐刻画得惟妙惟肖，对事件的叙述引人入胜，才能博得听众的欣赏。而上述坚实功底之底蕴是来自曲艺演员对现实生活的观察、体验与积累，以及对历史生活的分析、研究和认识。这一点对一个曲艺演员显得尤为重要。

以上是 400 来个曲艺品种艺术特点的不同程度的近似之处，是它们的共性。而这些曲种各自独立存在，自有其个性。不仅如此，同一曲种由于表演者之各有所长，又形成不同的艺术流派，即使是同一流派，也因为表演者的差异而各有特色，这就形成曲坛上

百花争艳繁荣景象的原因。

在全国的曲艺曲种中，艺术发展最成熟的要数“南词北鼓”。“南词”指的是南方的弹词，“北鼓”即北方的大鼓，二者均由“词话”发展而来。“词话”溯源于唐五代的“词文”，并继承了宋代“说话”的技艺，到元、明两代开始兴盛。至明代中叶以后，“词话”演变为南方的弹词和北方的鼓词两个分支。弹词长期在江南地区发展，艺术上日臻成熟，出现了许多演唱名家，在南方的说唱音乐中具有较大影响；鼓词主要传播于北方，江南地区也有。南方的鼓词因为方言的关系而局限于某些地区，没有显著的发展。北方的鼓词则因语音接近而易于传播，发展得相当兴盛，形成了数十个曲种，在北方说唱音乐中最具代表性。而其中，又以京韵大鼓的艺术水平发展最高。在鼓词类曲种中，京韵大鼓与西河大鼓是较有代表性的两个曲种。二者同属于鼓词类曲种这一大家族，有着大致相同的发展过程，共同的演唱形式，有许多共同的书目及相似的唱腔结构。但由于方言和曲调等差异又形成了各自不同的风格，分析总结二者相同之处与不同之处，以及相同和不同的原因，对于日益枯萎的中国传统艺术是相当必要的。总结原因及发展规律，我们才可以更好的为传统艺术寻觅一条适合于当今社会上的生存道路。研究曲艺音乐与人民群众同呼吸、共命运的关系，就是弘扬曲艺音乐、发展曲艺音乐的过程，借助现代传媒，大力普及曲艺音乐知识，广泛传扬曲艺音乐艺术，是历史赋予我们的一项崇高使命。

第一章、 历史渊源

关于曲艺艺术的起源，目前史料比较匮乏，与文学的以文字记录历史和情感的方式不同，曲艺是以口头语言进行“说唱”展示的表演艺术，目前很难判定具体何时何地何人在何情况下，首先开始口头语言“说唱”表演的先例，学术界普遍认为在距今 2000 多年前先秦时期的倡优，是目前有据可考的最早的以口头“说唱”为表演的曲艺音乐形式。倡优是以滑稽、生动的说笑表演取悦于人的最初的职业艺人，所使用的伴奏乐器最初也是最基本的是击节乐器。另外，迄今所知最早的可诵可唱、长短句式相间的与曲艺曲本最为贴切的古代资料是战国荀子的《成相篇》，虽然不能因此断定其是否被古人演唱过，或受古人说唱之影响写成，但至少可以将它看作是后世说唱文学的一个源头。成都出土的东汉时代的说书俑，有利于证明东汉以前曲艺艺术即已存在。^[1]汉魏的“相和歌”、南北朝和各种长篇叙事歌，由形式、内容到风格均接近曲艺曲本，许多唱腔来自民歌，因此民歌与曲艺之间存有血缘关系。^[2]唐代是中国曲艺艺术史上的盛世，曲艺艺术形式多样，有说有唱的“说话”、以及佛教徒宣传教义的“俗讲”（变文）和只说不唱的“说话”，只唱不说的俗赋（韵诵）、词文（唱述）、曲子（类似小曲）等都可以看作是今天曲艺艺术的前身，唐代的曲艺艺术已初步具有职业化倾向特征。宋代是我国曲艺技艺达到成熟的阶段，这一时期曲艺品种繁多，题材广泛，如说唱相间的鼓子词、陶真；以唱为主的唱赚、诸宫调；只唱不说的小唱、嘌唱、唱京词、唱拨不断等；用口语讲故事的说话；及商谜、学像生、学乡谈等趣味性民间说唱，演出场所到处可见，如瓦肆、勾栏、瓦舍等，并形成了具有相当规模的演员队伍，这为曲艺艺术以后的发展奠定了较为稳定、坚实的基础。金、元时代盛行散曲和说唱相间的词话、以唱为主的货郎儿等，散曲分为套曲和小令，到了后期，散曲趋于僵化，而小令却在民间活跃着，与后世的明清小曲一脉相承。在明代数百年的历史中，经过长期艺术实践，曲艺艺术得到了锤炼和提高，其中影响较大的长篇说唱、讲史平话等，从文词、音乐到表演，形成一定的表演规范和经验总结，为清代曲艺的进一步发展奠定了基础，在明代民间广为流行的时令小曲也为曲艺曲种的扩展与分流提供了重要条件。清代政局相对稳定，促进了曲艺的长足发展，为后世积累了丰厚的艺术遗产，在自然进化中，一部分古老曲种仍然显示其旺盛的生命力，一部分则由盛而衰，名存实亡或衍变为新的曲种，曲艺的综合性特点渐

^[1] 栾桂娟：荀子《成相篇》中反复出现“请成相，世之殃，愚暗愚暗堕贤良。人主无贤，如瞽无相何依！”四句为一段，每段压韵，字句整齐的长短句式。

^[2] 《木兰辞》：“开我东阁门，坐我西阁床；脱我战时袍，着我旧时裳，当窗里云鬓，对镜贴花黄。出门看伙伴，伙伴皆惊惶。同行二十年，不知木兰是女郎。”重叠排比，自成韵律，句式偶有变化，也不与节奏冲突，十分上口入耳。

趋明朗，许多书目、曲目经过不断润色、加工，成为后人经常上演的传统节目和看家宝贝。1840年鸦片战争后，战争连年不断，平民百姓难以安居乐业。为了谋生，许多艺人向大城市集中，一时间群英荟萃，互比高低，客观上促进了城市曲艺的进一步发展。与此同时，一些流动艺人仍活动在乡间，曲艺演出的简捷随意，使之拥有广大的农民观众。

至于鼓曲的起源，有这样一个传说，在公元前696年，东周庄王继位。他十分孝顺自己的母亲，每天上朝料理国家大事以后，回到后宫里总要把这些国家大事讲给他母亲听，并征求他母亲的意见。周庄王的母亲年纪大了，听儿子讲述朝中的事情，听着听着就犯困，一会儿就睡着了。周庄王十分为难：给母亲讲吧，她老人家睡了；不讲吧，母亲又想听。怎么办呢？最后周庄王想出一个办法，他找来一面鼓，在给母亲讲述事情的时候，说上几句就打几下鼓，一边说一边打鼓，他母亲就不困了。这样，他才能够把事情都讲清楚，然后再听他母亲的嘱咐。

这个故事流传下来，人们都说打鼓说故事是周庄王创造的，后来的鼓曲艺人就把周庄王当做祖师爷来供奉。^[1]

第一节、京韵大鼓的历史渊源

京韵大鼓过去也叫京音大鼓，是用北京语言声调演唱的一种北方鼓曲，它的前身是流传在河北省及周边地区的木板大鼓。木板大鼓包括两种表演形式，一种为演唱者自击鼓板说唱，一人表演，称作木板书；一种是另有一人坐在一旁，操三弦为其伴奏，即两人表演。在说唱中、长篇书时，说唱结合，以说为主；表演短段、书帽等鼓曲唱篇时，则以唱为主。

1870年左右，职业艺人将木板大鼓带入天津、北京，市民们把这种乡土味儿十足的大鼓书称作“怯大鼓”。“怯”是北京话，指的是带外地方音的大鼓书。当时最著名的演员是胡十（胡金堂）、宋五（宋玉昆）、霍明亮，他们三人因技艺超群，各有所长而鼎足而立。胡十善唱文段子，如《大西厢》等；霍明亮善唱武段子，如《战沙场》等；宋五是盲艺人，《马鞍山》是他的一绝，他们的书目及演唱艺术都被刘宝全继承，由于艺人们大胆地进行了改革，使这一艺术形式得到了全面的发展。

胡十、宋五、霍明亮以后，形成以刘宝全、白云鹏、张筱轩为代表的三个主要流派，其中刘宝全一派最为突出，他把怯大鼓的河北方言改为京音，形成了今天的京韵大鼓。刘宝全的出现标志了京韵大鼓的形成与成熟，而他在艺术上最活跃的时期是京韵大鼓发展的全盛时期。

刘宝全（1869-1942），京韵大鼓艺人，被誉为“鼓界大王”。曾用名刘顺全，字毅民，河北深县人。幼年随父学弹三弦，习唱木板大鼓，并先后拜王庆和、胡十、霍明亮为师，钻研三弦及琵琶演奏技巧，掌握了很多木板大鼓短段鼓词。1900年刘宝全在北京献艺，

^[1] 《中国曲艺志·北京卷》

他感到老式的木板大鼓不能适应城市观众的需要，因此，要想在北京、天津这样群星荟萃之地有所发展，就必须在艺术上标新立异，有所改革^[1]。表演上吸收了京剧的唱、念，发音和吐字方法，并在大鼓演唱中加进了表情动作，在唱腔上吸收了京剧、梆子腔及时调小曲中的马头调、石韵书和子弟书等多种声乐艺术的精华，丰富了木板大鼓的板式，创造了许多新鼓套子。刘宝全在唱法上也有卓越创造，他揣摩出一套发音规律能从最低音一口气喊到最高音，由本嗓转入假嗓，直到假嗓的“立音”^[2]，中间听不出转换痕迹，大鼓多用“立音”，就是从刘先生开始的。

与刘宝全同时代的著名京韵大鼓演员还有白云鹏(1874-1952)和张筱轩(1876-1948)等，刘、白、张是清末民初京韵大鼓三个艺术流派的代表人物，也是京韵大鼓早期最有影响的三大唱家，在京韵大鼓发展史中起着承前启后的作用。

20世纪30年代，刘宝全的传人白凤鸣(1909-1980)吸收一些其他流派的长处，创造了新音调，一改刘派的高亢挺拔为婉转抒情，长于表现一种悲壮苍凉的情绪，韵味很醇厚，被称为“少白派”。

40年代出现了一个以女演员骆玉笙(1914-2004)为代表的新流派——骆派，骆派的开始阶段是以少白派风格为基础的，新中国成立后，随着时代的变化，及歌颂新社会新人新事物和英雄人物的要求，骆派在风格上变得开朗雄壮，京韵大鼓朝着多种流派的方向衍生，所演曲目也从传统曲目当家向多种题材、多种风格发展，新、老艺人在唱腔、伴奏及表演等方面进行了新的探索和成功的创作，京韵大鼓的影响日益扩大，成为北方鼓曲的一个代表性曲种。

第二节、西河大鼓的历史渊源

在鼓词类曲艺艺术中，西河大鼓也是流行广、板式全、书目多的一个代表性曲种，它的发源地大致在以河间、保定、沧州为中心地带的冀中地区，^[3]前身是“木板书”（现在石门还有这种木板书，曲调变化较少，只用一个木板演奏）。西河大鼓演唱的内容和曲调的风格，与冀中人民的生活、语言、风俗、习惯密切结合，深受当地群众喜爱。

自清康熙以来，河北省中部就流传着演员以小三弦自弹自唱的“弦子书”和演员只敲击鼓板演唱的“单鼓板”，至乾隆中期保定艺人刘传经、赵传璧、王路等，将弦子书与单鼓板结合在一起，搭伴演出，形成以演员敲击鼓板，由另一人弹小三弦伴奏的演出形式，形成早期的木板大鼓，成为深受群众欢迎的一种“说书”形式，清道光年间马三峰等人在木板大鼓和弦子书的基础上，吸收戏曲、民歌等曲调和唱腔，配上三弦、铁板等伴奏而发展起来，西河大鼓很快在冀中地区得到普及。

^[1] 栾桂娟：《中国曲艺与曲艺音乐》，第三章【曲种】之京韵大鼓

^[2] “用丹田气统一声区，将真假声接榫的痕迹磨掉，由本嗓转入半假嗓、假嗓，这时的高音他(刘宝全)称为‘立音’。”
乔新建：《中国“混声唱法”的创建与特征》，《黄钟》2002-08-15

^[3] 钟声等：《西河大鼓史话》

马三峰，原名马大河，河北高阳人。生卒年不详。自幼学唱木板大鼓，不但擅长说书，还通音律，能操琴，并爱唱“坐腔戏”。他在长期演出实践中萌发了改革唱腔的想法：继中三弦伴奏改为大三弦之后，又由木板击节改为铁板击节，将木板大鼓的单一板式改革为头板、二板、三板多种板式。后来又增添了头板中的一马三跳涧和紧五句，以及二板中的双高、反腔等腔调，演出后均获成功，许多木板大鼓艺人争相习仿。连成名于马三峰以前的梅门木板大鼓名家孙池海(霸州人)的传人也纷纷改唱新腔了，并由此形成西河大鼓的雏形。后辈西河大鼓艺人普遍认为，马三峰是西河大鼓的奠基者、主要创始人。江湖艺人常言唱大鼓最好的，“南有何老凤，北有马三峰”^[1]。

辛亥革命前后，由木板大鼓向西河大鼓的转变已然成熟，在农村以“赶庙会”的方式说唱中篇书为主，在河北省农村普遍流行，有部分艺人便进入城市谋生。与其发源地最近的城市是天津，最早到天津的演员有张双来、焦永泉、焦永顺、张士德、张士泉、白文生、白文明等，当时尚无西河大鼓之名，仍沿用在农村的叫法称为“犁铧片”或“梅花调”，也有的就叫“说书”。1924年易县的王凤咏在天津“四海升平”与刘宝全等名家合作，在写海报时，因天津已有金万昌演唱的梅花大鼓(也称“梅花调”)，为区别起见定名为“西河大鼓”。因为这个曲种来自大清河、子牙河流域，天津人习惯称此两河为西河和下西河，故而得名。虽然这是在一种偶然的情况下定名，但由于它符合曲种的实际情况，而得到同行的认可，一直沿用至今。

西河大鼓进入天津后，最初在西城根儿一带“撂地说书”，后来移进说书棚，多年来以书馆、茶社为主要演出场地，逐步发展成为说唱长篇书的形式，使许多演员在“书路”上不断提高，其唱腔反而放在次要地位，这样的结果，使一部分人弃唱改说，成为评书演员，如咸士章、张起荣、张树兴、赵田亮等。这些人改说评书以后，仍以原来鼓书的“书路”进行表演，一般来说缺乏评书那种细腻的描绘、知识穿插和对书情书理的评论，但却能以情节紧凑为长，也能受到许多观众的欢迎，与评书形成平分秋色之势。

另一部分人则以演唱短段为主，参加各种综合曲艺场演出，他们在原有的小段的基础上，又向当时流行的京韵大鼓等鼓曲学习，运用西河大鼓曲调，演唱固定的脚本，在唱腔上加以丰富，提高了演唱技艺，演出于综合曲艺场。如往返京津的焦秀兰、焦秀云，从北京定居天津的马增芬、马增芳及王艳芬等，都在发展西河大鼓的短段上取得一定的成就。至20世纪30年代，在天津又出现了以赵玉峰为代表的“赵派”；郝英吉及其子女(郝庆轩、郝艳霞等)所形成的“郝派”；建国前后又有以马连登、马增芬父女为代表的“马派”，使西河大鼓流派纷呈，展现出多彩多姿的艺术风格。

^[1] 何老凤，山东大鼓说唱艺人。原名何凤仪，河北故城人。他经常骑着毛驴，带领5、6个徒弟到各地去卖艺，到过山东西部和北部，河南北部、河北南部的农村，也到过济南、天津等城市演出。每到一地，必引起轰动，群众纷纷赶来听他说书。他的嗓音洪亮，表演生动风趣，曲调粗犷纯朴，语言富于乡土气息，最擅长铁马金戈类的中篇说唱。代表作有《三全镇》、《金锁镇》等瓦岗寨英雄故事，尤精于《对花枪》，有活罗松之称。

建国后大多数西河大鼓演员仍在茶社书馆以说长篇书为主，只是偶尔在参加各种会演时演唱短段曲目，如郝艳霞、田荫亭、艳桂荣、王田霞等。“文革”以后，天津曲艺团又有青年演员郝秀洁(郝艳霞之女)、杨雅琴等。杨雅琴专攻短段，郝秀洁则是长书短段兼演，都成为观众熟悉的演员。

京韵大鼓的唱词除了上述的基本句式外，还有很多变化句式。所谓的变化句式，就是运用某些手法，使基本句式内部结构的某些节奏或内含幅度改变，造成语言表达的多样化和基本唱腔的灵活可变。变化句式的主要手法是嵌字、嵌句及加垛。

嵌字：如上面所举《击鼓骂曹》唱词中加括号的字，就是嵌字，它可以加强叙述的语气，活跃唱腔。

嵌句：在基本句式内嵌入短句，扩展句子的幅度，以强调某种意境或情感。如在十字句中加入嵌句：

猛听得一声响（当时之间呐）吓坏（了）娇娘 《刺汤勤》

加垛：类似民间歌曲中的垛字，嵌入若干带有一定板式和节奏特点的整齐短句来丰富鼓词的表现力，如《徐母骂曹》中的两句：

我恨不能（寝尔的皮、食尔的肉、挖尔的心、饮尔的血）与国除奸、与民除害，才能够拨云见日，汉室重兴乐尧汤。

二、西河大鼓唱词结构

西河大鼓的词句通俗易懂，词和调结合紧密，非常口语化，而且它的内容都是故事性的，观众对它很容易产生兴趣。如同其他鼓词类曲种一样，西河大鼓的唱词最基本的形式也是七字句，如短段传统曲目《玲珑塔》（根据杨雅琴演唱记词）：

玲珑塔，塔玲珑，
玲珑宝塔第一层，
一张高桌四条腿，
一个和尚一本经，
一个铙钹一口磬，
一个木（拉）鱼（子）一盏灯，
一个金钟整四两，
被那西北风一吹，
嗡（儿）啦嗡来响嗡（儿）嗡。

西河大鼓的鼓词故事性很强，为了叙述完整的故事以及吸引观众，演唱者在唱词中常常加入一些日常说话，来丰富鼓词的内容及方便唱者的表演，如新编新创曲目《要酒菜》（根据杨雅琴演唱记词）：

（说了）一个小伙子（他）本姓白，
整天（价）烧酒壶就在他的（那个）怀里（头）揣。
一天要喝他（那么）三遍醉，
走起路（那么）东倒西歪嘴里头不干不净的骂起来。
他骂了别人还罢了，
决不该骂了他的二大伯。
二大伯一见，
冲冲怒，
吩咐声：“来人哪，把这个小子给我捆起来！”
打上（那）半缸白干酒，

把小伙就往酒缸里头抬。
 在上边压上一块大磨扇，
 “哼，我看你小子还怎么出来？”
 小伙子的媳妇一见好难过，
 手扒着磨眼儿她就哭起来，
 “我的丈夫啊，
 我不让你骂人你偏骂，
 决不该骂了咱的二大伯。
 他今天把你泡在酒缸里，
 十有八九的呜呼哀哉。”
 小媳妇哭到伤心处，
 （这个）小伙子他在（那）酒缸里头（就）把口来开。
 开言（来就）把我的贤妻叫，
 “叫一声（我的）贤妻你莫要悲哀。
 你若是念起咱们夫妻义，
 你把那花生米、豆腐干、
 什么香肠、酱肉，各样的酒菜，
 从那磨眼儿里递进点儿来！”

另外，由于口语化是西河大鼓的一个重要特点，每个流派、甚至同一流派、不同演员所演唱的相同曲目，也会稍有不同。如传统小段《偷年糕》：

把年糕藏在肚皮上，不好了，把那肚皮烫了一个大燎泡。（根据马增芬演唱记词）

把年糕藏在衣服内，不好了，把那肚皮烫了一个大燎泡。（根据杨雅琴演唱记词）

又如短段传统曲目《玲珑塔》：

高高山上（倒有）一位老僧，身穿纳头几千层，……（根据马增芬演唱记词）

高高山上（倒有）一位老僧，身穿纳袍几千层，……（根据杨雅琴演唱记词）

比较多的不同之处是嵌字的不同，在相同的曲目、相同的位置，有的演员使用“这个”，有的演员使用“那么”，西河大鼓因此不似京韵大鼓的一板一眼，而变得灵活多样。

第二节、唱词的韵辙比较

曲艺作为一门说唱艺术，语言的音乐性是十分明显的，而最能够充分体现这一特点的当数押韵。由于方言的不同，汉语在历史上形成了北方、吴、湘、赣、闽、粤和客家七个不同的方言音韵。北方方言的音韵被音韵学家归纳成“十三辙”：^[1]

韵母拼音符号	a	e	ye	ai	ei	ao	ou	an	en	ang	ong	yi	u
十三道大辙	发 花	梭 波	也 斜	怀 来	灰 堆	遥 条	由 求	言 前	人 辰	江 阳	中 东	一 七	姑 苏

[1] 袁静芳：《中国艺术教育大系·音乐卷·中国传统音乐概论》

除了上述十三道大辙以外，北方鼓词还通用两道小辙，即带儿化音的韵母：小人辰（人儿辰儿）、小言前（言儿前儿）。

鼓词第一个上句用韵叫“起韵”，句尾最后一个字要在韵上，叫“押韵”，这个字叫“韵脚”。篇幅不长的唱段通常是一辙到底；有些中长篇鼓词中间换几道辙，叫“花辙”。

平仄是指字调，也是我们平时指的四声。通常一声、二声（阴平、阳平）为平声，三声、四声（上声、去声）为仄声。古诗在平仄方面要求非常严格，诗句中每一个字的平仄都有规定，鼓词没有古诗那样严格，一般规律是上句句尾落仄声，下句句尾落平声，全篇的第一个上句也落平声，韵脚一定落平声。

唱词内部押韵有以下要求：首先，唱段的首句必须押韵（即“起韵”），第二句也押韵；其次，下句（偶数句）押韵（即隔句押韵）。

如《赵云截江》的开篇：

张昭献计妙非常，
孙权密遣人过江。
周善领命诓郡主，
夫人念母也思乡。
片言却成无情棒，
打散滩头对鸳鸯。
到后来，孙夫人难免投江死，
从此后永别西川汉中王。

第一句的起韵“常”，是江阳辙，句尾韵脚“江”，亦是江阳辙，此后的“乡”、“棒”、“鸯”、“王”均押韵，且全篇第一个上句“张昭献计妙非常”的“常”，落平声，此后上句句尾均落仄声（“主”、“棒”、“死”），下句句尾均落平声（“江”、“乡”、“鸯”、“王”），完全符合鼓词的押韵规律。

快板、鼓词、评书和相声中的“赞”、“颂”性词句，一般是上下两句成对地出现，自然要求合辙押韵，即使有些曲艺上下句的字数不一致，也可以通过押韵产生韵律感，以至于有时为了合辙押韵，不得不放弃一些很好的白字眼和意思，但韵辙如果运用得巧妙、诙谐，的确可以收到事半功倍的效果。曲艺艺术中的很多曲种都讲究合辙押韵，其目的是给欣赏者听觉上的美感。

京韵大鼓和西河大鼓在鼓词的辙韵上通用十三道大辙和两道小辙，唯一有所不同的是西河大鼓把十三道大辙分别称为“滑压辙”、“缩伯辙”、“捏斜辙”、“怀来辙”、“回归辙”、“窈窕辙”、“留求辙”、“天仙辙”、“音沉辙”、“江阳辙”、“宫声辙”、“一七辙”、“仆苏辙”等。在唱词格律上，二者也共同遵守上述的规则，特别是短段的唱词更是如此。

合辙押韵有以下作用：首先，合辙押韵可以强化段子结构的严谨性和形象的完整性；其次，合辙押韵可以突出作品强烈的爱憎感情，点染情绪，以韵传情；再次，合辙押韵充分表现曲艺文学美的特色，营造出语言和文字上声韵和谐的美感，在演出时达到抑扬顿挫、铿锵和谐、悦耳动听的现场效果。

第三章、音乐部分的比较

第一节、板式结构的比较

一、京韵大鼓的板式结构

京韵大鼓的板式经过刘宝全的改革创造而丰富多彩，他将木板大鼓的以一板一眼和有板无眼为主的唱腔结构，改为以一板三眼的慢板和有板无眼的紧板为主，必要时穿插一些一板一眼的板式，如紧板中使用的住板、慢板中使用的垛板等。

慢板是京韵大鼓的主体板式，一板三眼，速度较慢、变化较多，常插入相同板式的其他唱腔，或加入韵白、散白等，一般是眼起板落。慢板便于行腔，旋律丰富，能表达多种感情，适于抒情、叙事、介绍人物等。

紧板接在慢板后面，是快速说书调，速度自由，对于整个唱段的发展，高潮的形成，有着不可替代的作用。用紧板多闪板起正板落，上板的那一拍为慢起，进入紧板唱腔后，速度逐渐加快，到进入慢板收腔之前，速度要撤下来。紧板由于节拍紧凑，速度快，不适于运腔，因而一般只用平腔和韵白，呈半说半唱的形式。

京韵大鼓的板式连接格局大致如下：

慢板（可加垛板）—紧板（可加住板）—慢板（短暂的收尾），即慢—中—快—慢。^[1]

二、西河大鼓的板式结构

西河大鼓的板式主要有头板、二板、三板三种。

头板是西河大鼓中的慢板形式，用于一个唱段的开头，一板三眼，速度缓慢，常用来交代事件、人物、故事起因等。

二板也称流水板，是西河大鼓的主体板式，中速、一板一眼、变化灵活，故事的主要内容或唱段的主要部分，都由二板来完成，其他板式有时可以省略，而二板是必用的板式，可以独立存在。

三板是西河大鼓中的快板形式，快速、有板无眼，字多腔少，是典型的快速说书调，往往在三板处形成唱段的高潮。

西河大鼓的板式连接格局大致如下：

- 1，头板—二板—三板—锁尾腔（全段的结束句，一板一眼）；
- 2，二板—三板—锁尾腔；
- 3，二板。

^[1] 栾桂娟：《中国曲艺与曲艺音乐》，第三章《曲种》之京韵大鼓

其中，第一种连接格局板式最全，用于较长的唱段；第二种省去头板，二板直接起唱，近六十年来应用较广泛，适合城市舞台的短段演唱；第三种只有二板一种板式，但是有的唱段有明显的速度变化，有的速度变化则不明显，这一类多用来唱一个小段或书帽。

第二节、常用唱腔的比较

一、京韵大鼓的常用唱腔

慢板是京韵大鼓的主体板式，京韵大鼓的常用唱腔大部分包含在慢板里，如平腔、挑腔、落腔、甩腔、长腔等。

平腔是京韵大鼓唱腔的基础，其他腔调都是由平腔发展而来的。平腔的音调平直，接近说话，结构比较自由，转换灵活，有着丰富的表现力。腔词结构一般为一字一拍，每句大都眼起，平腔的落音，上句常常不太固定，随着唱词尾字的字调而变化，下句落音较稳定，一般落 do 或 sol。如《草船借箭》中的平腔：

$0 \tilde{i} \overset{\sim}{5} \tilde{i} \overset{\sim}{13}$ | $5 \tilde{i} \tilde{i} 0$ | $0 \tilde{i} \overset{\sim}{15} \tilde{i}$ | $\overset{i}{3} 0 \overset{i}{6} -$ |
 差 鲁 肃 去 请 请 葛 明 灭 曹 寇， 喘

$\overset{i}{6} 5 \tilde{i} 0$ | $0 3 \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} 6$ | $1 0 \overset{\sim}{7} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} 3$ | $0 \overset{i}{6} \overset{\sim}{15} \overset{\sim}{10}$ |
 害 孔 明 设 下 了 计 谋， 请 葛 亮 未 动 身

$0 0 \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{16}$ | $\overset{\sim}{13} 0 5 \tilde{i}$ | $\overset{i}{3} 0 5 \tilde{i}$ | $\overset{i}{6} \overset{\sim}{535} 5 \overset{\sim}{6}$ |
 早 算 就， 我 何 不 将 计 就 计

$1 1 \overset{i}{6} -$ | $\overset{\sim}{35} 3 1 3$ | $5 0 0 0$ |
 的 催 水 行 舟。

挑腔也称高腔，唱腔的音域较宽，因在唱句中间（一般是七字句的第五个字，十字句的第八个字）曲调突然挑高后落下而得名。挑腔可用于上句，也可用于下句，后面接一个相对应的落腔。上句挑腔能提携全曲，吸引观众的注意力，有起始性功能；下句挑腔多用在唱段中间，表现强烈的情感，或强调所要陈述的某一个情景或事端。运用挑腔有两条规则，一是挑腔处要用仄声字，另一个是所用挑腔的唱句末一字必须用平声字。如下例《林冲发配》的第一句，这是一句上句挑腔，“有”为仄声字，而句末的“层”则为平声字，完全符合挑腔运用的两条规则。

落腔是一个下句腔，用在段落中间，起短暂的停顿收束作用，有时也插在平腔的叙述中使用，以便在其后面接一过门使演员休息。落腔曲调下行，尾音落 sol，后接过门

的尾音落 do。如下例《林冲发配》的第二句，“同”落在 sol 上，后面的叫过门尾音落在 do 上，这个落腔接在挑腔后，一高一低彼此呼应，共同构成一个唱段的起部。

挑腔

君 王 专 制 有 落腔

阶 屐， 金字 宝塔

威 能 承 皇 帝 旨。

Detailed description: This block contains musical notation for a '挑腔' (Tiaoqiang) and '落腔' (Luokang) section. The notation uses numbered notation (1-7) and solfège (i, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0). It includes lyrics: '君王专制有阶屐，金字宝塔威能承皇帝旨。'. Above the notes are curved lines representing pitch contours. The '挑腔' section starts with a high note 'i' and ends with '1, 0'. The '落腔' section starts with '5 6' and ends with '5'. There are also some decorative marks like '31' and '32' above certain notes.

甩腔用于结束一个段落或全唱段的下句唱腔，是京韵大鼓中很有特色的专用结束句，它的特征曲调是：

i 3-2 1 - | 0 7 6 5 3 2 | 1

甩腔音域较宽，使唱腔有较大的回旋余地，用甩腔句子的唱词常常加垛扩充，腔词结合一般与平腔相同，只在句尾有甩腔的典型音调进行。如《林冲发配》：

空 酒 英雄 泪 歇 零。

呵

Detailed description: This block shows musical notation for a '甩腔' (Shuikang) section. The notation uses numbered notation and solfège. Lyrics include: '空酒英雄泪歇零。' and '呵'. Above the notes are curved lines representing pitch contours. The notation includes notes like '6 2 4 5', '6 i 5 4 2', '321 1 5 1 2', '5 2 1', and '0 7 2 6 5 3 2 | 1'.

长腔是上句长拖腔，音域很宽，常用在唱段结束时的甩腔唱句前，代替拉腔。它的曲调低缓，是颇具抒情色彩的唱腔，最后一个字的腔可长达三、四十拍，常用来表述自然景象或人物内心感受，后面一般接甩腔，形成一个段落的中止或终止。如《风雨归舟》唱腔中的“岸”字唱了三十三拍，这里用的就是长腔：

$\underline{2\ 1} \overset{\frown}{\underline{6\ 1}} \quad 2 \overset{\frown}{\underline{2\ 6}} \quad \underline{4\ 2\ 1} \quad \underline{5\ 3\ 2} \mid 1, 0 \quad \overset{\frown}{\underline{1\ 5}} \quad 1 \mid 0 \overset{\frown}{\underline{6\ 1}} \quad \overset{\frown}{\underline{1\ 6\ 5}} \mid$
 我才好容易呀 获鱼 竟说他是

$1 \quad 2 \quad \underline{2\ 1} \quad \underline{6\ 5} \mid 1 \quad 2 \quad \overset{\frown}{\underline{2\ 1}} \quad \underline{6\ 1} \mid \underline{1\ 4} \quad \underline{2\ 4} \quad 5 - \mid 1 \quad 2 \quad \overset{\frown}{\underline{1\ 1}} \quad \underline{6\ 5} \mid$
 猛然登了岸，

$\overset{3}{5} \quad \underline{6\ 16} \quad \underline{54\ 3} \mid \underline{2\ 1} \quad \underline{2\ 3} \quad \underline{5\ 2} \quad \underline{3\ 5} \mid \underline{6\ 2} \quad \underline{7\ 6\ 5\ 6} \quad \underline{4\ 3} \mid \underline{2\ 2} \quad \underline{7\ 2} \quad \underline{6\ 5} \quad \underline{4\ 3} \mid$

$\overset{3}{2} - - - \mid$

以上是京韵大鼓中常见的几种腔，此外还有悲腔、惊腔、起伏腔、花腔等一些有特殊表现功能的腔调。在慢板中使用这些腔调的一般规律是：开始的起腔常用挑腔，下句接落腔；中间叙述性较强的部分主要用平腔来表述，是用得最做的腔，同时随着内容及感情变化，随时加入长腔、挑腔、落腔、起伏腔等，然后用甩腔结束一个段落或全段。这只是一个大致的套路，对于不同的唱段还可以灵活变化，只是运用时遵循这个大体的结构模式，保持京韵大鼓的基本风格。

二、西河大鼓的常用唱腔

西河大鼓的主体唱腔是二板中的“三把唱”，即上把唱、中把唱、下把唱这是根据西河大鼓的主要伴奏乐器——三弦的三个把位命名的基本腔。

上把唱一般用在一个小段落的开头，在感情奔放、慷慨、勇敢、激动、愤怒的时候，或是很直爽、很紧凑的叙述一件事的时候，大部分采用上把的曲调，它的旋律明朗，节奏明确。它的唱句落音大部分落在 la 或 mi 上，它的伴奏经常是

$\underline{3\ 6} \quad \underline{1\ 2} \mid 3$ 或 “ $\underline{3\ 2\ 1\ 2} \quad \underline{3\ 6}$ ”。如《闹天宫》：

$\overset{5}{6} \overset{5}{6} \mid \overset{5}{6} \overset{5}{6} \overset{5}{6} \overset{5}{6} \mid \overset{4}{4\ 3} \quad \overset{3}{3\ 6} \mid 3, \overset{3}{3} \mid 2 \quad 7 \quad 6 \mid \underline{2\ 0\ 3\ 4\ 6} \mid 3 -$
 闹龙 喜得来 的 无 价 宝，

$3 - \mid \underline{3\ 6} \quad \underline{1\ 2} \mid 3$

中把唱是个非常活跃的唱腔，曲调多集中在中音区，演员唱起来比较省力，在词的

情绪没有什么突出，比较平淡的时候，叙述性、描写性较强的时候，经常使用中把唱。它的上句可落在 mi、si 等音，下句大多落在 sol 音上，在头板、二板、三板中都可以使用中把唱，它的伴奏经常是：“ ” 或 “ ”，如《大方人》：

56i6 5 5
5636 5 5

6i65 3 2
1 -
0353 5 | 535 16 |
0 5 3 | 2727 6 | 5 5556 |

前 三
年，
买了一双皮鞋
真 随 意。

5 5 5 6 | 5 5 | 653563 | 5)

下把唱也是使用最多的基本腔，可与中把唱相媲美，它经常与中把唱轮流出现，调剂唱腔。下把唱适用于叙述故事的起伏转折，描绘环境氛围和人物心态，它的唱句大多落在 do 音上，伴奏经常是：“iii2 i 5” 或 “3523 1” 或 “7 6 1” 如《玲珑塔》：

0353512 | 3532 | 1235216 | 1 (7 6 | 1)

曾 记得那个 黄河 本是那么九 澄 清

上中下三个把位的唱腔，是根据词的需要来穿插、反反复复用的，词的需要是根据演唱者个人对词的理解所决定的，所以三个把位唱腔的穿插是没有固定形式的，但它们之间的关系是：

- (1) 上把 ———> 下把 (不能直接到中把)
- ↗ 上把
- (2) 中把 ———> 下把
- ↖ 上把
- (3) 下把 ———> 上把
- ↘ 中把

西河大鼓的唱腔丰富多样，除了基本唱腔“三把唱”以外，还有很多花腔及专用腔，它们分别被嵌在不同的板式唱腔中，目前从艺者能够叫上名字的大约有 30 多种，其中有的是传统唱段中常用的，有的则已经很少使用。

头板中常用的花腔与专用腔有“紧五句”、“一马三涧”、“蚍蜉上山”、“流星赶月”等。“紧五句”虽然称为“五句”，但使用起来不一定是五句，主要是根据内容决定，它分为前段、中段、后段，唱腔为一板一眼，每句顶板唱出，中间不加过门，尾句加一个小拖腔作为收拢，头板里都有紧五句。“一马三涧”是把一句话分为两段或三段，每一段都是把末尾一个字，用一个很长的曲调唱出来，这个长拖腔中的三个停顿处都落在低音 re 上，它分为前后两段，后段也能单独使用。“蚍蜉上山”，“蚍蜉”即蚂蚁，这个唱腔从下把上行至中把，再归到上把，因此得名，它可以用在头板、二板及三板唱腔的段

落中止句或全段的结束句，句中有两次停顿，分别落 do 和低音 sol，最后落低音 do 回上把；“流星赶月”是叙述性强的唱腔，句式灵活，句数不限，唱起来一句跟一句，中间只用小过门，且速度明显快于前面几种花腔，因此起名为“流星赶月”。如传统小段《走马观碑》，包括了头板的“紧五句”、“一马三涧”、“流星赶月”：

【紧五句】

d 11 11 1 | 1 01 1 6, | 6̣7̣6̣ 53 2 7̣ 7̣ | 6̣ 464 3 1 232 |
但 只 见

1. (5 1 56) | 5 3 5 121 6 (1) | 35 6 1216161 | 2 3 5 727 6 |
石 人 石 马 石 丞

5. 555 5 6 | 5 6 565 6 1 | 6 55 3 0 35 5 | 1 2 2 1 2 2 |
相， 石 狗 石 半 石 吊 桥。 望 天 吼 两 尊

1276 3 5 3 | 5 61 5 6 1 | 6 5 5 3 5 5 | 1 2 2 1 2 |
左 右 立， 雨 打 得 碑 碣 字 儿 难 认。 用 袍 袖 掸 去

1 2 76576 5 | 4 3 23 5 2 3 | 6 1 4 3 | 2 0 3 5 6 |
碑 碣 上 的 土， 露 出 来 朱 红 大 字 整 整 的

02 76 54 35 | 676 40 3 2 | 1 11 1 1 1 | 10 01512 5 3 |
三 条。

2 32 11 2 612 3 513 2 | 102 272 7656 | 1 1 1 1 1 |

【一马三涧】

1 0 1 1 6 | 6 5 3 2 7 | 6 464 3 1232 | 1 - - (5 6) |
上 刻 着

5 232176 5 | 0 532 1 7 6 | 5 5 - 1 1 | 535 31 3 2 |
岳 飞 岳 元 帅。

1 6 1 5 3 | 2 5 2 1 2 0 | 5 6 1 5 5 4 3 | 2 1 2 0 3 4 3 6 |

3 5 3 2 1 5 6 1 | 2 5 2 1 2 0 | 5 6 1 5 6 4 3 | 2 5 1 2 1 2 3 5 |

2 3 2 3 4 6 3 2 1 | 5 5 5 2 - | 2 - (5 5 2 | 5 6 5 0 3 |

2 3 2 1 2 0 | 5 6 5 0 3 | 2 3 2 1 2 0 | 5 6 5 3 |

5) 0 6 2 7 6 | 3 1 6 5 3 5 2 3 2 | 1 - - (5 6) | 3 5 5 2 1 6 1 |

2 1 0 3 2 3 5 5 | 2 5 3 2 1 3 2 3 7 | 6 7 5 6 5 6 7 0 2 7 2 7 6 | 5 7 6 5 4 3 2 3 |

0 6 5 6 5 4 5 0 | 1 6 1 0 3 5 | 1 7 6 5 6 4 3 | 2 3 1 2 3 4 3 6 3 2 |

1 (1 1 1 1 | 1 0 1 1 6) | 1 6 3 2 | 1 - - 0 3 |

中快 6 5 3 2 1 - | 2 5 3 2 1 2 1 6 1 | 2 0 3 5 7 2 7 6 5 | 3 5 (5 5 5 6) |

5 6 4 3 2 3 2 7 | 3 5 7 3 2 1 7 | 6 7 5 3 7 2 6 7 | 6 5 0 (5) |

2 5 3 2 7 6 | 7 2 5 - (6 | 5) 5 5 3 2 | 3 6 1 6 1 |

2 3 7 6 | 5 (5 5 5 6) | 2 5 3 2 7 6 | 7 2 5 - (6) |

5 4 3 2 7 | 464 32321 7 | 6 5 72 7 6 | 6 5 0 (5)

金 兀 木 大 殿 天 隆 洞 桥

二板常用的花腔及专用腔有“双高”、“海底捞月”、“悲腔”、“悲调”、“反腔”、“椰子穗”等。“双高”是二板里的描述性唱腔，在描写一个人的相貌、或描写景致（尤其是残秋）的时候，经常使用“双高”，它的开头用一个三字起腔，如“行程来”等，这个腔落在 mi 上，如：

01165 | 5 032 | 3 - | 3 0 |

行程来 《秋景》

民间艺人使用“双高”时，结尾一定要使用“海底捞月”，尾音落在低音 do 上，但城市里的艺人使用时则不一定用“海底捞月”作为结尾；“海底捞月”是在一个小段落后面用作结尾的一个乐句，也可作为某些调子的结尾句，它的前半句在下把，从后半句经过一个 mi 到低音 sol 的大跳一下转到中把，句尾落在上把低音 do，整个唱腔曲调跌宕起伏，故此得名。如：

222 3 3 | 6 6 5643 | 2 3 | 5 6 7 2

向 北 雁 南 飞

0276 5635 | 1 32 | 1 - |

成 行 《秋景》

“悲腔”用来表现悲哀情感，曲调通常只有一句，一般用在上句，拖腔落在 fa 上，尾腔为 la-sol-fa 进行，后接过门，下句接腔不限；“悲调”也表现悲伤的情感，但与“悲腔”不同的是，它比较偏重叙述，少用拖腔；“反腔”多为一个单句，用于表现悲叹的情绪，曲调低沉、下行，尾音落在低音 re 上，下句接腔不限；“椰子穗”也是一个单句花腔，拖腔出现两次，每次都落在低音 sol 上，常用来表现悲苦凄恻之情；二板里常用的花腔及专用腔还有“十三咳”、下扎腔、走腔、拉腔等，这里就不一一赘述。

三板唱腔的特点是有板无眼，速度快，并以此造成全段的高潮，因此很难插进较多的花腔。三板常用的花腔及专用腔有乍口、垛唱及锁尾腔等。乍口用来表现极为紧张的情节，由上下两句组成，上句快唱、散唱、念白，下句回到一板一眼，中间加拖腔，句尾拉腔：

0 3 | 2 3 | 5 3 | 5 6 | 1 - | 1 - | 1 - | 7 - |

西 北 风 刮

7 5 | 3 53 2 | 1 2 3 | 6 5 | 4 3 2 | 1 - |

就 嗷儿嗷儿嗷 嗷 嗷儿 嗷

《玲珑塔》

垛唱也称“串”，是三板中常用的华彩唱腔，干板垛字，洒脱利落，如《玲珑塔》：

$\overset{1}{5} \overset{1}{5} \overset{1}{5} \mid \overset{1}{4} \overset{1}{5} \overset{1}{3} \mid \overset{1}{5} \overset{1}{5} \mid \overset{1}{5} \overset{1}{3} \mid \overset{1}{5} \overset{1}{2} \mid \overset{1}{5} \overset{1}{5} \mid \overset{1}{5} \overset{1}{1} \mid \overset{1}{5} \overset{1}{3} \mid$
 只刮得，星散，坑平，冰化，松倒，鹰飞，僧走，经碎。

$\overset{1}{5} \overset{1}{3} \mid \overset{1}{5} \overset{1}{3} \mid \overset{1}{5} \overset{1}{5} \mid \overset{x}{x} \overset{x}{x} \mid$
 灯灭，钉挂，钟翻，这 么 一 段 绕 口 令。

$\overset{1}{4} \overset{1}{5} \overset{1}{3} \cdot \overset{1}{5} \overset{1}{5} \overset{1}{6} \overset{1}{1} \overset{1}{3} \overset{1}{2} \mid \overset{1}{4} \overset{1}{5} \overset{1}{5} \mid \overset{1}{1} \overset{1}{5} \overset{1}{3} \mid \underline{\underline{2312}} \quad \underline{\underline{3532}} \mid 1 \ 0 \) \mid$
 我唱得不好众位多批评。

锁尾腔是用在三板后面的全段结束句，前面三板唱腔稍撤并打住一停在板上并不加拖腔或过门一然后接锁尾腔，锁尾腔最后一定回到一板一眼结束唱腔。

$0 \ \overset{1}{1} \ \overset{1}{6} \mid \overset{1}{1} \overset{1}{3} \ \overset{1}{0} \overset{1}{5} \mid \overset{1}{5} \overset{1}{7} \ \overset{1}{7} \mid \overset{1}{6} \overset{1}{5} \ \overset{1}{7} \mid \overset{1}{6} \ \overset{1}{6} \overset{1}{3} \mid \overset{1}{0} \overset{1}{5} \ \overset{1}{5} \overset{1}{2} \mid \overset{1}{5} \ \overset{1}{0} \overset{1}{1} \mid$
 这就是宝玉探病红菱萝，他二人虽

$\overset{1}{5} \overset{1}{6} \ \overset{1}{1} \mid \overset{1}{6} \overset{1}{5} \ \overset{1}{5} \overset{1}{3} \mid 0 \ \overset{1}{5} \mid \overset{1}{2} \overset{1}{1} \ \overset{1}{2} \mid \overset{1}{5} \ \overset{1}{1} \cdot \overset{1}{2} \mid \overset{1}{7} \overset{1}{6} \ \overset{1}{5} \mid \underline{\underline{03}} \ \underline{\underline{23}} \mid$
 有夫要意终也不成。

$\underline{\underline{1235}} \mid \underline{\underline{32}} \ 1 \mid 1 \ - \) \mid$

《探病菱》

第三节、演唱方式及方法的比较

“世上生意甚多，唯独说书难习，紧鼓慢板非容易，千言万语谨记。一要声音嘹亮，二要顿挫迟疾，装文装武我自己，好似一台大戏。”这一句谚语道出了鼓曲的演唱方法及特点，同时也说明学习鼓曲“非容易”，冰冻三尺非一日之寒。由于具体发声方法及演唱技巧自古以来均为“口口相传”，且各个流派均有自己的传承规矩，因此这一部分的记载及研究较为少见，本节主要浅述咬字方法。

一、京韵大鼓演唱的方式、方法

一般为演员一人站立演唱，右手持鼓箭击打高脚架书鼓，左手持一副三页木质鼓板击节，演员以大拇指插入板缝间、摇动小臂击打。京韵大鼓于二十世纪三四十年代在茶楼演出时，偶尔也有两个人登场对唱的，多为初习者的开场节目，俗称“打铁”，所唱曲目仅有为数不多的几个，如《十里亭》、《玉堂春》、《打花鼓》等。1964年，北京市曲

艺团也上演过二人演唱的节目，称作“双唱京韵”。

演唱京韵大鼓的男演员，一般身着长衫（大褂），近现代也有穿西装，佩领带及带卡的，脚穿圆口皂鞋；女演员身穿旗袍，脚着高跟鞋或尖口缎鞋，要求与服装配套。男女演员在演出时均上淡妆，发式为生活发式。

吐字是否准确、清晰，是京韵大鼓演唱的关键。素有艺谚告诫：“一字不清，如钝刀杀人。”演唱者必须正确运用唇、齿、鼻、舌、喉等发音部位，按字头、字腹、字尾及阴、阳、上、去四声的规范说准唱清节目中的每一个字，做到四声标准、尖团分明。从刘宝全到骆玉笙对京韵大鼓的演唱方法，如气息的运用和如何咬字，都有过专门的研究，并针对北京字音的四个声调，总结出一套较科学的演唱方法，即：“阴平平直莫低昂，阳平清爽高而扬，上声声浪强中取，去声立坠远且放。”针对咬字的功夫和技巧，有人曾形象地比喻道：“咬字之道如猛虎叼崽过涧，力量须不大不小才行。口力过小，虎子则脱口坠涧；口力过大，虎子又会被咬死。”京韵大鼓板眼灵活、节奏多变，有掏（连续的切分节奏）、闪（后半拍起唱）、腾（小节线前后有明显的强弱变化）、挪（将强拍的字挪到弱拍上唱）等几种唱法。演员们特别重视板眼的作用，素有“字是骨头，韵是肉，板是老师傅”的说法，尤其强调“心板”的统领地位，要求自己能以做到有板时若无板，无板时却有板，握准尺寸，灵活操纵，唱词拱嘴，顺口而流。

二、西河大鼓演唱的方式、方法

西河大鼓唱短段的演员，一般皆站立演唱，右手持鼓箭击打书鼓，左手持一副两页金属质鸳鸯板击节，书鼓用长腿支架；说大书者略有不同，演员面前摆有一张桌子，上面放矮架书鼓，并一块醒木、一把扇子，桌后有一椅，说时可站可坐，而唱时大都起身表演，弦师则坐在演员左侧桌旁，以三弦为主，配四胡、琵琶等乐器伴奏。

演唱传统西河大鼓时，男演员一般身着长衫，女演员穿旗袍；演唱近现代曲段时男演员多穿中山装，女演员有穿旗袍，也有穿连衣裙、拖地裙的。

演唱西河大鼓的民间艺人都有一定的发声方法，他们到河边、井边或对着墙壁去练声，而并不是完全靠喉咙去喊，自从西河大鼓由撂地说唱进入了城市后，赵派的创始人赵玉峰便开始革新西河大鼓原来的演唱方法，首先改变乡音土语，用靠近北京语音的北方话说书，并借鉴评书中的表白技巧；其次吸收京韵大鼓中的京腔、京字及演唱技巧，以及对伴奏技法、过门等进行了新的设计，在说、唱、念、做、伴等方面全面革新。

西河大鼓亦十分注重咬字，素有“一字不到，听者发躁”的说法，演员务必“念字千斤重，真切听得清”，即吐字要清晰、打远，噪音要悦耳、持久。为此，传统艺人强调学习者必须掌握正确的吐字归音方法，即调动唇、齿、鼻、舌、喉、颚等发音部位及相应口型，灵巧配合运用，以读准每个字的声母与韵母，读全每个字的字头、字腹、字尾，将字音严格按其规范表达出来。针对这一要求，于长期的艺术实践中作出了“四呼”（开、齐、合、撮）与“五音”（唇音、齿音、鼻音、舌音、喉音）的科学总结。曲艺家们同时指出，掌握科学的呼吸用气方法亦十分重要，只有经过对发声的原动力——呼

吸，发声的颤动体——声带，及喉腔、咽腔、口腔、鼻腔、胸腔等声音共鸣体持之以恒的锻炼，演员方能在轻松、持久的状态下，将清晰、动人的字音送至书场的每一个角落。

第四节：伴奏乐器及伴奏方法的比较

鼓曲的伴奏乐器均以鼓、板、弦三大件为主体，鼓一般为长腿支架的书鼓，弦即指大三弦。稍为不同的是，演唱长篇西河大鼓时使用矮架书鼓（前一节已做介绍）；京韵大鼓保持木板大鼓所用的木制响板（中间用绳相连的三片长形木板），而西河大鼓则使用金属制成的鸳鸯板击节（现多为铁犁铧片）。现京韵大鼓的伴奏有时加入四胡、琵琶，与主弦三弦一起成为新的三大件，为伴奏音乐增添了新的色彩^[1]。

一、京韵大鼓的伴奏方法

京韵大鼓的唱腔板眼比较灵活，节奏富有变化，在长期的艺术实践中，音乐工作者们积累了丰富的经验，把京韵大鼓的伴奏方法总结为“八法”^[2]：

（一）扶。即用音乐扶助演员表达感情，把高腔、警句和需要突出的重点字句唱好。如下例中，三弦在“难道说”三字上用“撮”，音的实质是 333333，这样比弹一个单音要饱满的多；“同订”二字是用“扫”，三根弦同时发响，使音量加强、音色丰富。

唱腔	03̣1̣2̣ 0 3̣1̣2̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 5̣6̣ 1̣ 0̣ 6̣ 0̣ 6̣ 1̣3̣ 3̣- 5̣ 2̣ 3̣ 1̣
	难道说 你与那 周都 替啊你就 同 订 下计 谋
伴奏	03̣1̣2̣ 0 3̣1̣2̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 5̣6̣ 0̣ 0̣ 3̣ 0̣ 6̣ 1̣·2̣ 3̣- 5̣ 2̣ 3̣ 1̣

《草船借箭》

（二）衬。用三弦演奏唱腔的加花装饰，以更圆润流畅的旋律增加唱腔的跳跃性，如《丑末寅初》：

唱腔	027 6 5 6 7 2 6 5 6 - 5 6̣- 5 6 1
伴奏	0272765656 7672 76 5 6 - 5 6-7 6 5 6 1

23 2 1 35 5 32 1· 2 1 2 7 -
232 1212 35 3532 1212 12127· 7 7 7

^[1] 鉴于目前笔者掌握到的资料，关于鼓、板伴奏方法的记载比较少见，故此“伴奏乐器及方法”主要论述三弦。

^[2] 刘书方：《伴奏八法》，《曲艺艺术论丛》第一辑，中国曲艺出版社，1981年

(三) 托。就是用三弦来衬托唱腔，如《风雨归舟》：

唱腔	5 <u>252</u> 3 0 5 <u>12</u> 5 3 - - 5 <u>23176356</u> 1 -
	恰 好似 那 一 叶 儿 飘 飘。
三弦	<u>661252</u> 3 3 <u>5323</u> 4 <u>33333335</u> <u>23176356</u> 1 -
四胡	<u>562352</u> 3 3 5 <u>23</u> 4 3 3 3· 5 <u>23726356</u> 1 -

(四) 箴。用于紧板伴奏，只在句尾弹奏一个“xx x”节奏型，有时跟句子有时不跟，因形似“箴”而得名，如《草船借箭》：

03531 1 2346 (666)

只 当 是 周 郎 把 营 偷

(五) 八面封。也叫“看家点”，是京韵大鼓基本伴奏音型，在实际运用中，又分为两类：即一半用“看家点”一半用随腔，以及全用“看家点”伴奏。如《闹江州》：

唱腔	0 0 <u>1113</u> 5 0 <u>1</u> <u>1</u> 4 3 <u>2 5</u> 0
	不 过 戴 着 刑 具 走
伴奏	<u>0 3</u> <u>2 1 5</u> <u>1-1</u> <u>5 3</u> <u>2 6</u> <u>1</u> 4 3 <u>2 3</u> 5

看家点是：0 3 | 2 1 5 1-1 5 3 | 2

随腔是：6 1 4 3 | 2-3 5

(六) 补。即小过门，与唱腔紧密连接，实为唱腔的延续，如《林冲发配》括号内即为补：

	i i <u>i-1</u> <u>6 1</u> 5, i <u>i3</u> <u>i-6</u> <u>5 23 2</u> 1, 0 3 <u>6-1</u>
	君 王 专 制 有
	<u>5 6</u> <u>2⁵¹ 6</u> 4 <u>3-5</u> <u>23</u> <u>1-(216)</u> 1 5, 0 i <u>i</u> 5 i 3 <u>6²</u>
	阶 层， 金 子 宝 塔
	6 0 0 5 3 3 1 <u>6 5</u> 3 6 5, <u>2 65</u> <u>32</u> 1 5 1 0, 5
	一 般 间， 便
	i i i <u>i5</u> , <u>2</u> <u>i-1</u> <u>6 5</u> i <u>i</u> <u>3-5</u> <u>2 3</u> 1 6 1 - <u>6 3</u>
	城 能 承 皇 帝 旨，

(七) 垫。是垫点的意思，当“八面封”、“补”的手法都使用后，句子中间仍然有空挡时，就要用“垫点”，如《丑末寅初》：

唱腔	$\overset{\frown}$ $\overset{\frown}$ $\overset{\frown}$ $\overset{\frown}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 0 0 0 $\dot{2}$ $\dot{5}$ 日 特 扶 乘 猛 撞
伴奏	$\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ 小过门 垫点

(八) 简繁相称，出进分合。即各伴奏乐器之间或唱腔与乐器之间有简有繁，有进有出，以音量、音色的对比变化，形成相互补充、起伏跌宕的关系，如：

琵琶	$\underline{2\ 6}$ $\underline{2\ 3}$ $\underline{6535}$ $\underline{67\ 2}$ $\underline{2\ 76}$ $\underline{5643}$ $\underline{2351}$ $\underline{6532}$
三弦	$\underline{2\ 6}$ $\underline{2\ 3}$ $\underline{6\ 5}$ $\underline{3\ 6}$ $\underline{5\ 5}$ $\underline{6\ 5}$ $\underline{3\ 5}$ $\underline{3\ 2}$
四胡	$\underline{2\ 6}$ $\underline{2\ 3}$ 5 $\underline{1\ 2}$ $\underline{1\ 6}$ $\underline{5\ 3}$ $\underline{235}$ $\underline{5\ 32}$

《光荣的航行》

第一小节：四胡是“5”，三弦是“6 5”，而琵琶是“6535”；

第二小节：四胡是“5 3”，三弦是“6 5”，琵琶是“5643”，这是伴奏乐器之间的简繁相称，另外一种是在唱腔与乐器的出进分合富有变化，如：

唱腔	$\overset{\frown}$ $\overset{\frown}$ $\overset{\frown}$ $\overset{\frown}$ 5 3 $\underline{32}$ 3 $\underline{31}$ $\underline{23}$ 5 5 $\underline{15}$ $\underline{56}$ 1 1 风 要 轻 浪 要 稳 举 止 要 安 洋
三弦	0 1 2 0 0 $\underline{23}$ 5 $\underline{53}$ $\underline{21}$ $\underline{76}$ $\underline{72}$ 1
琵琶	0 0 0 0 0 $\underline{23}$ 5 $\underline{53}$ $\underline{21}$ $\underline{76}$ $\underline{12}$ 1
四胡	0 0 0 0 0 0 0 3 $\underline{21}$ $\underline{76}$ $\underline{12}$ 1

《光荣的航行》

乐器先分后合，渐渐进入，在音量、音色上都有对比与变化。

(三) 搓。也叫“捻”，用右手拇指向上拨弦，食指向下弹弦，两手指同时在一根弦上，以平均的速度，快速的弹拨，发出连续不断的声音，同时左手指仍在变换着音位，两手不得互相影响，或停止其中一手的动作，这种弹法，现在用“ ”表示。如：

唱腔	<table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">0 6̣ 6̣ 7̣ 7̣</td> <td style="padding: 5px;">0 6̣ 6̣ 5̣</td> <td style="padding: 5px;">3̣</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">暑 往 寒 来</td> <td style="padding: 5px;">宵 夜</td> <td style="padding: 5px;">长</td> </tr> </table>	0 6̣ 6̣ 7̣ 7̣	0 6̣ 6̣ 5̣	3̣	暑 往 寒 来	宵 夜	长
0 6̣ 6̣ 7̣ 7̣	0 6̣ 6̣ 5̣	3̣					
暑 往 寒 来	宵 夜	长					
伴奏	<table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">3̣ 7̣ 3̣ 6̣ 6̣ 3̣ 7̣</td> <td style="padding: 5px;">3̣ 6̣ 6̣ 3̣ 7̣</td> <td style="padding: 5px;">3̣ 6̣ 6̣</td> </tr> </table>	3̣ 7̣ 3̣ 6̣ 6̣ 3̣ 7̣	3̣ 6̣ 6̣ 3̣ 7̣	3̣ 6̣ 6̣			
3̣ 7̣ 3̣ 6̣ 6̣ 3̣ 7̣	3̣ 6̣ 6̣ 3̣ 7̣	3̣ 6̣ 6̣					

《打黄狼》

(四) 扣。用右手拇指拨子弦（最外弦）空弦，同时用食指弹老弦（最里弦）的空弦，这样就弹出八度音程来，现在以 $\underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$ 表示，也有的以“ $\underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \cdot$ ”表示。

唱腔	<table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">5 7</td> <td style="padding: 5px;">5 6 5</td> <td style="padding: 5px;">6 6</td> <td style="padding: 5px;">6 0</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">你 在</td> <td style="padding: 5px;">哪 里 把</td> <td style="padding: 5px;">门 子</td> <td style="padding: 5px;">串 ？</td> </tr> </table>	5 7	5 6 5	6 6	6 0	你 在	哪 里 把	门 子	串 ？
5 7	5 6 5	6 6	6 0						
你 在	哪 里 把	门 子	串 ？						
伴奏	<table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">1 1 5 6</td> <td style="padding: 5px;">1 12</td> <td style="padding: 5px;">3 2 1 2</td> <td style="padding: 5px;">3 6</td> </tr> </table>	1 1 5 6	1 12	3 2 1 2	3 6				
1 1 5 6	1 12	3 2 1 2	3 6						

《小姑娘》

(五) 揉。左手按弦的手指，在所按的音上揉动，揉动时必须手腕灵活，要防止臂部僵硬的力量，才能发出自然优美的声音。在揉弦时，右手可继续不断的弹拨，也可停止弹拨，这种揉弦方法，基本与其他弦乐器的揉弦方法相同，所以不再特注明。

以上所述各种弹奏方法，由于每个人对曲调的理解和处理方法的不同，民间艺人在伴奏时，都是灵活运用各种技巧，所以并非是死板不变的。

[1] 《西河大鼓》，雪江、张雨琴合编，新音乐出版社，1954年

第四章：促成两曲种风格差异的原因探究

第一节：由共性看鼓词类曲种的特征

京韵大鼓与西河大鼓均由木板大鼓演变而来，因此，在某些方面还保留一些相同或相似的特点。例如：二者流传范围大体相同，主要为北京、天津、华北、东北、西北、华东等部分城镇；二者板式类似，京韵大鼓的[慢板]与西河大鼓的[头板]均为一板三眼的板式，速度较慢，变化较多，且京韵大鼓的[紧板]与西河大鼓的[三板]均为有板无眼的板式，速度较快；二者唱词均按十三道大辙压韵；演唱时均由演唱者右手持鼓箭击打书鼓，左手击节；演唱内容多是叙述一个或长或短完整的情节或通过一个故事达到教育听众的目的；在服装上多采用古装的旗袍或长袍式样；演唱者注重咬字与呼吸方法，善于从另一个曲种甚至是另一个剧种借鉴和吸收不同的演唱方法，从而丰富演唱者本身的舞台魅力；演唱者要多才多艺，熟知包括历史、文学、声乐、器乐等各方面相关知识，才能在表演中真正做到惟妙惟肖，引人入胜；伴奏乐器主要为三弦等。

京韵大鼓与西河大鼓是鼓词类曲种中最有代表性的两个曲种，京韵大鼓代表了“雅”的一类，这一类鼓词类曲种无论在唱词、唱腔、表演等各方面均体现出优雅、高贵的艺术特征，如梅花大鼓等；而西河大鼓代表了“风”的一类，即符合人民大众审美需求的一类，充分体现了民间艺术的风格特征，如乐亭大鼓等。

总体来说，二者的相同艺术特征归纳如下：

- 一、二者均是语言、音乐、表演三位一体的综合性艺术；
- 二、音乐与语言紧密结合，突出唱腔的音韵美；
- 三、说唱为主要艺术手段，叙述性强，保持口语化的艺术风格；
- 四、在长时间的演变过程中，形成各自独特的演唱方法与润腔技巧。

第二节：由文化、音乐等差异看两曲种形成的原因

第一章已经说过，京韵大鼓是由职业艺人带入北京后，刘宝全把怯大鼓的河北方言改为京音，至此标志了京韵大鼓的形成与成熟。在语言声腔上，前身为木板大鼓的京韵大鼓的演唱完全为北京方言，同时在音乐曲调上又加入了京剧、清音子弟书等倍受皇族推崇的各种艺术形式，其唱词也多为文人墨客所做，咬文嚼字尤其精美，甚至演员的服饰也珠光宝气，举手投足都透露出一种贵族之气，与下层市民欣赏的趣味相去甚远，因此京韵大鼓成为一种贵族欣赏的曲种并不足为奇。

西河大鼓开始便广泛流传于冀中农村，后来传入天津，天津的语言音调与北京截然

不同。^[1]

	阴	阳	上	去
北京	55	35	214	51
天津	11	45	24	42

由此可见，二者上声的调值相差悬殊，其它各个声调也略有偏差，因此西河大鼓与京韵大鼓的发音完全不同，在咬字上差别更大，如“学”读“笑”、“爪”读“抓”、“剥”读“包”、“摸”读“猫”、“伯”读“白”等，这些在皇室贵族看来，是绝对不可登大雅之堂的，但它却深受广大人民的喜爱，广泛流传于民间。

第三节：结 论

京韵大鼓和西河大鼓同属于北方鼓词类曲种（以下简称为“鼓曲”），并且均广泛流传于北京、天津、华北、东北、西北、华东等部分城镇，二者均由同一曲种——木板大鼓演变而来，却在同样的地域形成了两种风格迥异的同宗曲种，好似同株并蒂的两朵莲花，我们不能说哪一朵更加绚烂夺目，因为它们各有各的风格，各有各的韵味。

现在每天都有新的流行歌曲被传唱，而鼓曲却在低吟。作为一个青年曲艺工作者，在与同龄人一样喜爱流行歌曲的同时，不能不想到我们的鼓曲。鼓曲艺术有很长的发展历史，内容丰富、声腔优美、文辞华丽、流派纷呈，曾征服了几代观众，为何会出现今天这种局面？难道旧式茶馆的倒闭就意味着传统艺术生命的终结？归根结底是因为鼓曲缺乏时代感，在二十一世纪的今天，人们的生活和心理习惯已经发生了深刻的变化，艺术也必须跟上时代的节拍，流行音乐注意到这点，所以尽管并非全为精品，但仍能使青年爱听爱唱。有人呼吁鼓曲要向通俗歌曲靠拢，加入电声乐，唱腔歌曲化，唱词也要学习歌词的手法，这一点我不敢苟同。鼓词的作者们一向推崇过去文人创作的词，称它是“叙事委婉曲折、情文并茂，语言清新明丽富有诗情画意”，阅读起来很耐咀嚼，演唱起来很有文采。象《刺汤勤》中的“半启芸窗翰墨香，潇潇风雨助凄凉。每向名园留佳句，今将烈女寄瑶章……”过去曾是脍炙人口，而今天的中青年观众是很难接受的。时代变了，人的情趣变了，如果仍然抱残守缺、以不变应万变，其结果必然是被观众唾弃。鼓曲是一门相当成熟的艺术形式，它的作品创作、唱腔设计、演唱形式都已有其完整性、独立性，具有较高的欣赏价值，但它毕竟是一门历史较长、相对古老的艺术，它确实需要改革、创新，但不可以失去鼓曲自身的艺术魅力和价值，更不可进而失去鼓曲的自我。但也不可以坐等，鼓曲工作者须奋发图强，努力提高鼓曲创作人员、演员、演奏员的整体素质，创作出更多更好的作品，力争跟上时代的步伐，只有靠从事鼓曲艺术的人与热爱鼓曲的人共同努力，不断探索，在调整自己的同时发展自己，才能使鼓曲艺术得到保存，不断前进。

^[1]袁家骅《汉语方言概要》

另外，在曲艺艺术不景气的今天，“曲艺进校园”无疑是让现代青年了解曲艺艺术的最便捷的方式。大学校园是青年人比较集中的场所，在北京，1996年起便开始这项活动，以曲艺名家演出曲艺代表作品、讲座、介绍曲艺简要知识和召开曲艺家与师生座谈会为主要内容，受到高校师生的热烈欢迎，在丰富校园文化、寓教于乐的同时，又为弘扬民族文化，进行爱国主义教育做出了积极的努力。这样的活动应该多多开展，尤其应该跨地区、跨学科的培养爱好者甚至是继承人，这对于日益枯萎的中国传统艺术是相当必要的，我们也可以更好的为传统艺术寻觅一条适合于当今社会上的生存道路，使我国音乐宝库中的这颗硕大而璀璨的明珠愈发绚烂夺目。

参考文献

- [1] 盛平. 学生辞海[Z]. 青苹果数据中心, 1991年.
- [2] 伍国栋. 中国音乐[M]. 上海外语教育出版社, 1999年.
- [3] 中国大百科全书总编辑委员会. 中国大百科全书 戏曲、曲艺卷[G]. 中国大百科全书出版社, 1983年.
- [4] 栾桂娟. 中国曲艺与曲艺音乐[M]. 人民音乐出版社, 1998年.
- [5] 袁静芳. 中国传统音乐概论[M]. 上海音乐出版社, 2000年.
- [6] 靳学东. 中国音乐导览[M]. 人民音乐出版社, 2001年.
- [7] 蒋菁, 管建华, 钱蓉. 中国音乐文化大观[G]. 北京大学出版社, 2001年.
- [8] 中国艺术研究院音乐研究所. 民族音乐概论[M]. 人民音乐出版社, 2001年.
- [9] 伍国栋. 民族音乐学概论[M]. 人民音乐出版社, 2001年.
- [10] 杜亚雄. 民族音乐学概论[M]. 湖南文艺出版社, 2002年.
- [11] 王耀华. 中国传统音乐概论[M]. 福建教育出版社, 2003年.
- [12] 俞人豪. 音乐学概论[M]. 人民音乐出版社, 2003年.
- [13] 冯文慈. 中外音乐交流史[M]. 湖南教育出版社, 1997年.
- [14] 臧一兵. 中国音乐史[M]. 武汉大学出版社, 1999年.
- [15] 汪毓和. 中国近现代音乐史[M]. 人民音乐出版社, 2002年.
- [16] 余甲方. 中国古代音乐史[M]. 上海人民出版社, 2003年.
- [17] 邓力群, 马洪, 武衡. 当代中国音乐[M]. 当代中国出版社, 1997年.
- [18] 俞人豪, 周青青, 李咏敏, 蒲方, 周耀群, 梁茂春. 音乐学基础知识问答[G]. 人民音乐出版社, 2001年.
- [19] 连波. 国乐飘香[M]. 人民音乐出版社, 2001年.
- [20] 薛良. 民族民间音乐工作指南[M]. 中国文联出版公司, 1994年.
- [21] 缪天瑞, 吉抗联, 郭乃安. 中国音乐辞典[G]. 人民音乐出版社, 1984年.
- [22] 缪天瑞, 吉抗联, 郭乃安, 李侗民. 中国音乐辞典续编[G]. 人民音乐出版社, 1992年.
- [23] 田晓岫. 中国民俗学概论[M]. 华夏出版社, 2003年.
- [24] 蔡源丽, 吴文科. 中国曲艺史[M]. 文化艺术出版社, 1998年.
- [25] 吴文科. 中国曲艺艺术论[M]. 山西教育出版社, 2000年.
- [26] 【日】井口淳子, 林琦, 朱家骏校译. 中国北方农村的口传文化[D]. 厦门大学出版社, 2003年.
- [27] 孔玉莉. 地方曲艺大有可为[J]. 曲艺, 2002年8月.
- [28] 朱学颖. 高质量与多样化[J]. 曲艺, 1996年7月.
- [29] 杨好婕. 让鼓曲升腾[J]. 曲艺, 1996年7月.
- [30] 王决. 鼓曲要大刀阔斧的改革[J]. 曲艺, 2000年2月.
- [31] 刘亚辉. 鼓曲要不断调整和发展自己[J]. 曲艺, 2001年3月.
- [32] 贾德丰. “曲艺进校园”的启示[J]. 曲艺, 1998年12月.
- [33] 孙立生. 曲艺, 离大众百姓越来越远[J]. 曲艺, 2003年2月.
- [34] 张君仁. 当代民族音乐学与中国的状态及趋势[J]. 黄钟, 2004年第3期.
- [35] 熊曼玲. 论发展我国民族的新音乐[J]. 南昌职业技术学院师范学院学报, 1995年第3期.
- [36] 蔡际洲. “民族音乐”及其几个相关的概念[J]. 黄钟, 2002年第2期.
- [37] 范晓峰. 关于民俗音乐研究学术定位问题的若干思考[J]. 中国音乐学, 1997年第4期.
- [38] 【日】山口 修. 直接及间接脉络中的音乐及其变形形态[J]. 音乐艺术, 1996年9月.
- [39] Leonard B. Meyer. Emotion and Meaning in Music[M]. The University of Chicago Press, 1999.
- [40] Shapiro Bruce. Anthology of American Folk Music[M]. Nation, 1997.8.25.

后 记

本文在聂英教授的悉心指导下完成。

本文的起意源于在中国音乐学院进修期间，接触了很多鼓曲作品、名家、演员，深切感受到我国传统艺术的流失甚至消亡速度之快，因此想通过尽这样一点微薄之力，使广大中国人民重新重视我国的曲艺音乐、我国的民族文化。曲艺音乐是我国传统音乐文化宝库中璀璨的一颗明珠，它的存在是我们进一步了解中国传统文化的重要桥梁，通过对中国传统音乐的研究，使我们能够了解古代中国社会的更多人文风情，对推动精神文明建设有着不可忽视的作用。通过写作这篇文章，我感觉到中国传统音乐文化的深厚和香醇，并且初步感受到了研究的乐趣，同时深感自己理论功底薄弱以及知识面的狭窄，希望通过今后的学习与老师同学能有更多的交流，更快的进步和成长。这篇论文是我这三年研究生学习生活的一个总结，也是学习成果的一次汇报，虽然从文笔到内容都显得有些单薄，但是我觉得这是我踏入民族音乐研究领域坚实的第一步，希望各位老师和前辈能给予更多的批评与指导，我会在这条道路上继续努力，也希望这篇文章能够对将来的研究起到抛砖引玉的作用。

在硕士学习的三年中，聂老师无时无刻不在以身作则的感染着我，教育着我，师恩难忘，谨以此文感谢聂老师几年来对我的培养，和父母对我的支持。另外本文在写作过程中，得到很多老师的帮助：中国音乐学院姚艺君老师、本院尹爱青老师、麻彦平老师、高志民老师、吴承箴老师、文岩老师、施咏老师……在此一一谢过。

在学期间公开发表论文及著作情况

在学期间公开发表论文及著作情况

文章名称	发表刊物（出版社）	刊发时间	刊物级别	第几作者
从中外音乐文化的交流看中国民族音乐的发展	《学术论坛》	2003 年第 5 期	核心期刊	一
广德楼赏曲有感	《戏剧文学》	2004 年第 12 期	核心期刊	一
曲艺音乐现状的思考	《剧作家》	2005 年第 1 期	方阵期刊	一