

参加全国民族音乐学第四届年会论文

湘剧高腔曲牌的构成

杨予野

星海音乐学院音乐研究室

一九八六年四月二十八日

湘剧高腔曲牌的构成

杨子野

高腔是我国戏曲音乐中古老而有影响的声腔之一。

属于高腔体系的剧种遍布于我国中南、西南广大省区，湘剧高腔是高腔剧种有代表性的剧种之一。

湘剧高腔的传统剧目多来自于元杂剧与明清传奇，它的音乐可能受到南北曲的影响，但从湘剧高腔的音乐特征来看，它却是在湖南民间音乐的基础上“改调易之”的产物，它与其它高腔剧种（如川剧高腔、辰河高腔……等）比较起来，在音乐方面有着它自己的鲜明的地方特点。

目前，湘剧高腔常用的曲牌，从牌名来看，有一百五十多首以上，如果算上不常用的曲牌，其数目就更多了。

杂剧、传奇的剧本，其唱词的体制是长短句的词牌体，区别词牌的主要标志在于每首词牌的词格（即一首词牌的句数，与每句的字数、以及韵脚、声调等方面），有时多一句，多几字就可能构成一个新的牌名。

目前，流传于民间的湘剧高腔剧本，与元明杂剧、传奇剧本比较起来，有了较大的发展。为了进一步阐明词意，更深一步地去刻画人物形象，表达人物的感情，揭示人物的心理状态，不一定要完全恪守原词的基本格律，常在词牌基本格律的基础上加字、加句，甚至可以插入较长的叙述段——放流。放流是正式唱词格律（特别是基本句数）以外镶嵌进去的段落，句数多少不定，有长短句结构（俗称“加滚”），也有七字句、五字句较规整的对偶句（俗称“加垛”）。

如《描容上路》中〔三仙桥〕词牌半溪中的四句：

叫人暗地想真容。
提笔未画泪先流。
想真容不能得够。
倒有这万般愁。（下略）

在第三句之后，为了使词意进一步引伸，加入了**放流**句。

叫人暗地想真容。
提笔未画泪先流。
想真容不能得够。
泪流难描画
全凭一管笔。 } **放流段**
描不成
画不就。
倒有这万般愁。

上例的放流段落，其句格是长短句的，即所“滚唱”、“加滚”。

下例的放流段落，其句格是七字对偶句的。

对偶句。如：《描容上路》

五娘儿，免悲伤。
使得为公痛断肠！
两下分别阳关上。
言来语去话又长。
日出未晚先投宿。
早行必须等天光……（下略）

这种规整句子的放流，又称为“垛子”或“加垛”。

湘剧高腔的唱词是词牌体，〔清江引〕与〔耍孩儿〕两种词牌的不同，取决于它们的词格的不同。湘剧高腔的音乐（主要是唱腔）是

与唱词相适应的，通称为曲牌体制的音乐。词牌牌名可以说是上百，它是否有上百个不同结构、不同旋律、不同个性的曲调呢？我们的回答是：否。它没有几百个，也没有几十个，至多不过十余个而已。也就是说用不多的一些曲调材料去为上百个词牌谱曲，构成了风格统一而在结构、旋律方面有差异的众多曲牌。

湘剧高腔曲牌的构成原则，主要是变奏原则。这类曲牌类型我称之为“展开型的曲牌”。它与一般花鼓戏中的曲牌如：〔采茶调〕、〔卖杂货〕、〔虞美人〕等专曲专调的曲牌是不同的，这类曲调是一个曲牌一种曲调，我们是否可以称它们为“民谣型的曲牌”呢？

这类展开型的曲牌，用几个基本曲调通过变奏，结构成百余种不同的曲牌，这种方法，原则上与板腔体制的戏曲音乐用不多的几个基本曲调发展成为一系列板式的方法似乎大体上是相同的。

湘剧高腔曲牌的曲调其整体结构与唱词的结构是相应的，也分“腔”与“流”两部分。“腔”的功能擅于抒情；“流”的作用则长于叙述。而“腔”是曲牌曲调的主体部分，是区别曲牌的标志所在。

“腔”又称为“腔句”，它是带有拖腔的乐句，前半句独唱，后半句帮腔。前半句因受唱词语言的影响，经常有所变化，后半句则是一个较固定的有特点的一个乐节，这个固定乐节就是“腔”的核心部分，即所谓“腔型”。不同的曲牌是由不同的腔型或是由几种不同的腔型组合而成的。如：

例1

非固定乐节	腔型乐节
0 5 5 5 5 <u>1 1 1 6</u>	<u>1 2 2 2</u> 0 1 1 2 —
去也 去 也 真去	也。

例2 非固定乐节 | 腔型乐节

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

拜 别 大 翁 即 登 程。

通过上面列举的两个曲例来看，由于两例的唱词不同，非固定乐节的旋律略有变化，而后面三小节腔型部分则是固定不变的。

在常用的一百多首曲牌中，有多少种“腔型”呢？基本上有五种。其节奏型是：XX XX | 0X X | X — |

例3 落于高音上的腔型：1̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 0 1̇ 1̇ | 2 — | 简称A腔型

例4 落于征音者：5 6 6 5 | 0 5 5 | 5 — | 简称B腔型

例5 落于羽音者：3 5 6 6 | 0 5 5 | 6 — | 简称C腔型

例6 落于角音者：2 3 3 3 | 0 2 2 | 3 — | 简称D腔型

例7 落于宫音者：2 1 2 2 | 0 1 2 | 1 — | 简称E腔型

其它，则是属于这种^五腔型的又一体。

如有些相同落音的腔型就有高音与低音者。

例8 6 1 1 1 | 0 6 1 | 2 — |

例9 1̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 0 1̇ 1̇ | 2 — |

此外还有一些在旋律方面具有调接触现象的腔型：

例10 5 5 5 | 0 4 4 | 5 — |

例11 2 2 2 | 0 3 4 | 3 — |

一个腔句不一定只有一种腔型。有些曲牌乐句的拖腔部分，有时是由两种，甚至三种腔型组成的腔句。如：

例12 [风入松]

《宁武关》

$\frac{2}{4}$ 0 1̇ | 3̇ 5̇ | 5̇ 3̇ | 5̇ 1̇ 6 | 5̇ 3̇ | 5̇ 5̇ | 6̇ 5̇ | 1̇ |

(哎) 乾 坤 无 底 不 得 久

3

2—— | 0 0 5 3 | 3 · 1 3 5 | 0 3—3 | 3 5 2 2 2 |
 (v2) 扁 鹊 徒 劳

4

0 5 6 5 | 5—— | 0 0 1 1 | 0 5—5 | 5 · 3 2— |
 起死 回生 真

0 1—1 | 5—5 5 | 0 3—3 | 2—2 2 | 0 1—1 |
 奇 妙。

5

2—— | 0 0 1 1 | 5—5 3 | 3 · 5 2— | 5 · 1 3 5 |
 服下 咽 喉 病

6

0 3—3 | 3 5 2 2 2 | 0 5—6 | 5—— | 0 0 5 3 |
 自 消 我

5 6 5 4 5 | 0 1 2 1 6 | 1 2 2 2 | 0 1—1 | 2—— |
 妆 台 照 。

7

0 0 5 3 | 1 3 2 1 | 5 3 5 2 | 3 5 5 3 | 5 · 6 1 1 |
 整好 云 再理秀娇 再理 秀

0 6 5 4 | 5 5 5 5 | 4 4 5— ||
 娇 秀

每个腔句的腔型不一定是相同的。14例这首〔解三醒〕曲牌，就是由七个腔句（通称“七腔”）两种腔型构成。

在曲牌的结构中，除了腔之外，大多数曲牌中还插有“流”，它的曲调是一种附加性的展开部分，它的意义与唱词中放流是一样的。这种有腔有流的曲牌，一般称之为“腔流结合”的曲牌结构。

“流”在音乐方面的特点，突出地表现在它的叙述功能方面。在艺术表现方面，它是腔意的注解，进一步的深化，往往是曲牌中陈述事物情节的中心段落，往往也是最能引人入胜的部分。流也是

高腔曲牌音乐的一大特色，特别是与昆曲比较起来。

流在结构方面的特点是：构成乐句的基础单位是乐节，结构紧凑，字多腔少，最少的是一个小节，一般是二小节或三小节的结构，也有四小节一句的乐句结构。

例 15 [好姐姐]

I 二 D

2/4

0 ^[A] 5 5 | 2 3 5 | 0 1 6 3 | 1̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 0 1̇ 1̇ |

怎 知 奴 身 就 里。

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

二 十 载 尝 尽 黄 莲

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

滋 味。 一 朝

3̇ 5 1̇ | 1̇ 1̇ | 1̇' 1̇ | 3̇ 5 1̇ | 5 1̇ 2̇ |

荣 耀 挂 紫 衣， 便 忘 却 吹 簾

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

房 怕 难 抛 弃， 落 花 有 意

6̇ · 1̇ 6̇ 1̇ | 3̇ 1̇ 3̇ | 6̇ 1̇ | 3̇ 3̇ | 1̇ 1̇ 1̇ 3̇ |

随 流 水， 归 燕 无 心 恋 堕 泥， 归 燕

1̇ 2̇ 2̇ 1̇ 6̇ | 2̇ 2̇ | 1̇ · 2̇ 1̇ | 0 6̇ 5 4 | 5 · 5 5 5 |

无 心 恋 堕 泥。

4 4 5 |

上例 A 的部分为腔句，B 的部分为放流的曲调。

凡乐节结构细碎，乐句的结构也不十分规整者，一般皆称为“滚唱”。

例 16 [念奴娇]

《上路》

1 2 C

<u>1̇</u> <u>3</u> <u>5</u>	<u>6̇</u> <u>5̇</u> <u>3̇</u> <u>2̇</u> · <u>3̇</u> <u>1̇</u> <u>6̇</u>	<u>0</u> <u>3</u> <u>3</u> <u>1</u> <u>6</u>
想 他	二 老	只 有
<u>3̇</u> <u>1̇</u> <u>6̇</u> <u>3̇</u> <u>5̇</u> <u>3̇</u> <u>5̇</u>	<u>0</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>6</u> <u>1̇</u>	<u>5</u> <u>3</u> <u>5</u>
一个孩儿，	久在	京 都。
<u>0</u> <u>6</u> <u>6</u> <u>6</u> <u>1̇</u> <u>3</u> <u>5</u>	<u>3̇</u> <u>1̇</u> <u>6̇</u> <u>1̇</u> <u>6̇</u>	<u>0</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>3</u> <u>1</u> <u>6</u>
一 房	息 妇	又 要
<u>1̇</u> <u>3</u> <u>5</u> <u>5</u> <u>5</u>	<u>0</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1̇</u> <u>5</u> <u>3</u>	<u>6</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>1</u> <u>6</u>
远 奔他乡，	抛 救他	二 老。
<u>0</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1̇</u> <u>1</u> <u>3</u>	<u>5</u> <u>3</u> <u>5</u>	(下略)
在 旷 野 深	山。	

滚唱唱词的句格、用韵都较为自由；乐句多由二小节构成，虽有上、下句的对称结构性质，但不十分严格。

在流的曲调中，尚有一种“垛句”结构，是由两个对称、方整的乐句组成的乐段结构。

例 17 [清江引]

《上路》

2/4 1 2 D

上句							
5	<u>3</u> <u>5</u>	3	5	<u>1̇</u> <u>3</u> <u>5</u> <u>6</u>	5	<u>0</u> <u>1</u>	<u>3</u> <u>3</u> ·
五	娘 儿			免 悲 伤。	你		使 得

$\overbrace{1\ 2}^{\text{下句}}\ 1 \mid \overbrace{3\ 1\ 2\ 1} \mid \overset{6}{1}\ 0 \mid \overbrace{5\ 3\ 6} \mid \overbrace{5\ 3\ 5}^{\text{上句}} \mid \overbrace{6\ 1\ 1} \mid$
 为 公 痛 断 肠。 两 下 分 别 阳 关
 $\overset{6}{5}\ 0 \mid 1\ 1 \mid \overbrace{3\ 1\ 3}^{\text{下句}} \mid 3\ \overbrace{1\ 2} \mid \overset{6}{1}\ 0$ (下略)
 上， 言 来 语 去 话 又 长。

流中滚唱结构与垛结构可以结合起来使用。

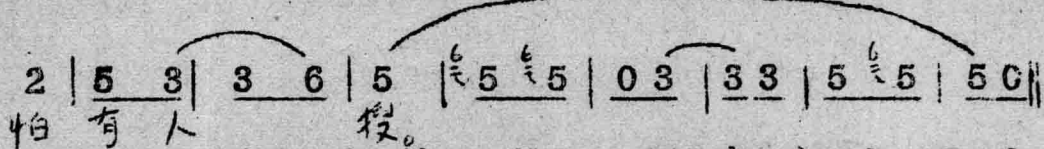
流的曲调，在曲牌中是处于从属于腔的地位。它是曲牌的插入、展开的部分。它的旋律材料是来自于腔的叙述性的乐节。因此，流的曲调与腔的曲调在音阶、调式、旋法等诸多方面是一致的，旋律风格是谐调的。下面举两首曲调不同的两首曲牌看一下腔与流的旋律关系。

例18 《金莲子》

《幽闺记》

1 = D, 1/4

$\overbrace{2\cdot\ 3} \mid \overbrace{5\ 3} \mid 0\ \overset{6}{1} \mid \overset{6}{1}\ 6 \mid \overset{6}{1}\ 2 \mid 2\ 2 \mid$
 古 今 愁，
 $0\ \overset{6}{1} \mid \overset{6}{1}\ \overset{6}{1} \mid 2\ 2 \mid 5\ 5 \mid 3\ 5 \mid$
 谁 知 目
 $\overset{6}{1}\ 5 \mid 5\ 5 \mid 3\ 6 \mid 5 \mid \overset{6}{5}\ \overset{6}{5} \mid 0\ 3 \mid$
 下 这 般 忧，
 $3\ 3 \mid 5\ 5 \mid 5 \mid \overset{6}{1}\ \overset{6}{1} \mid \overbrace{3\ 5\ 5} \mid \overset{6}{1} \mid$
 耳 听 人 声 闹，
 $\overbrace{3\ 5} \overset{6}{1} \mid 5\ 5 \mid \overset{6}{1} \mid 3\ 3 \mid 3\ 3 \mid 2 \mid 2 \mid$
 忙 向 森 林 躲， 恐 怕 有 人 搜，恐

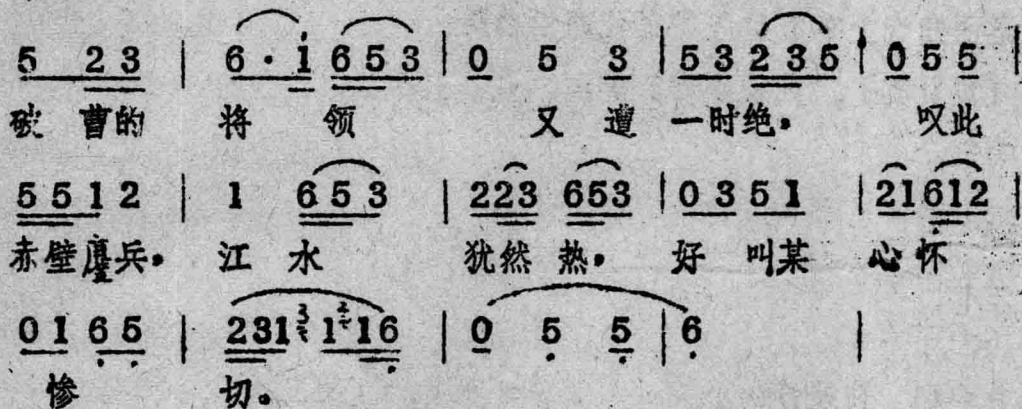


18例的腔是五声音阶的征调式。以征为中心音，上、下五度音是倾向于它的支柱音，而流的曲调与腔是一致的：宫→征←商

例19 [北驻马听] 《单刀会》

1 二 G

2/4



仅从这一段曲调来看，腔是五声音阶的羽调式，以羽为中心音，上、下五度音是倾向于它的支柱音：商→羽←角。腔与流的曲调是一致的。

通过对18、19两例的分析，基本上可以证实，腔与流在旋律方面的相互关系。假如说腔型只有五种基本形式的话，那么由它们发展成为流的叙述性曲调部分，种类也不过有四、五种基本曲调，其它，则无非是这些基本曲调的变体而已。

腔句是构成曲牌的基础，而多种腔型腔句的组合，则是构成众多（百余首）湘剧高腔曲牌的主要标志。

有些曲牌是由若干个相同的腔型的乐句构成的；有些曲牌则是若干个不完全相同的腔型的乐句组成的，下面举一些典型的例子用简式表列出来供分析。

一、单一腔型构成的曲牌

落于商音上的A种腔型的代表性曲牌：

〔高阳台〕，〔醉扶归〕等；

落于羽音上的C种腔型的代表性曲牌：

〔红纳袄〕，〔懒画眉〕等；

落于角音上的D种腔型的代表性曲牌：

〔集贤宾〕，〔香罗带〕等；

等等。

二、两种腔型构成的曲牌数量最多

A腔型

+

B腔型 代表性的曲牌有：〔普天乐〕，〔急三枪〕

B腔型

+

A腔型 代表性的曲牌有：〔耍孩儿〕，〔杏园歌〕

D腔型

+

C腔型 代表性的曲牌有：〔红纳袄〕，〔朝加十八拍〕

等等。

三、三种腔型或四种腔型构成的曲牌实际上是以两种腔型为基础，再外加一、二种腔型而构成的曲牌。

B腔型

+

C腔型

} 十 B腔型 代表性的曲牌有：〔锦堂月〕

△腔型

十

B腔型

等等。

十 C腔型 代表性的曲牌有：〔驻云飞〕

各种腔型乐句，如同七巧板，可以根据需要摆拼，组合成各种不同的样形。为了避免繁琐，不便于把所有图式都罗列出来，但从几种典型的曲牌的组合形式中，可以看出曲牌的构成方法及规律性。湘剧高腔曲牌发展板式的原则与黄腔发展板式的原则基本上是相同的。即以一种基本板式（一般是一板一眼 $\frac{2}{4}$ 的板式）为基础，放慢速度，并把一板一眼扩展为一板三眼，就成了慢板；把一板一眼的曲调每拍都变为重拍，就成了有板无眼的板式；把一板一眼的曲调放散，就成了散或滚板。湘剧高腔曲牌共有这四种板式。但并不是每种曲牌都有这四种板式，而是因曲牌而异。有的只有一个板式，有的有两种或三、四种板式。其实，把每一首曲牌都发展成一套各种板眼的板式并不是不可能的。

下面摘录一些不同板式曲牌中的腔句做一个比较，看一看它们之间的关系。

例20

1 二 D

〔绣带儿〕

$\frac{4}{4}$	5 3	5 · 1 4 5	0 2 1 6	1 2 2 2	0 1 - 1	2 - - 0
	(吹)	空	拿	负。		

〔清江引〕

$\frac{2}{4}$	1 5	3 1	5 3 1 5	1 2 2 2	0 1	1 2
	拜别	大	翁	即澄	程。	

〔清江引〕

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

堪 怜 奴 命 遭 颠 沛，

〔山坡羊〕

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

王 昭 君 离 帝 邦，

通过比较，我们是否可以対湘剧高腔各种板式之间的关系，找到一些规律性的东西呢？

综上所述，关于湘剧高腔曲牌的构成，其总的方法、原则是：用少量的旋律材料，用相同的结构型，构成不同旋律型的腔句。根据唱词词句的长短，句数再把各种腔句加以组合，于是就形成了样式不完全相同的数以百计的湘剧高腔曲牌。

当我们找到了高腔剧种之一——湘剧高腔曲牌的构成原则之后，对我们认识其它高腔剧种曲牌的构成规律，以及为曲牌进行更科学地、系统地分类，也许会得到一些启发，找到一些新方法。

为了研究方便，本文只列举了其中最常见的曲例，最一般的手法，而例外的情况总是有的。比如在腔句中，相同的调式，而音阶不同，旋律不同，甚至运用了调的接触、对比等手法，所有这些也都是构成某些曲牌特点的一些方面，因为总的大原则是一致的，这些局部问题就不一一赘述了。

（本文所引证的曲谱，多是出自于《湘剧高腔音乐研究》与《长沙湘剧高腔变化初探》以及个人记录的高腔曲牌。）

