

论我国戏曲音乐体制

安 祿 兴

山 東 艺 术 学 院

一 九 八 四 年 六 月

论我国戏曲音乐两大体制

同古希腊的悲(喜)剧、印度梵剧並称为世界三大古老戏剧的中国戏曲，积淀之久，群众性之广，程序之严谨，内容与形式之灿烂多彩，倾倒中外剧壇，堪称民族的骄傲。戏曲音乐形成了独具民族风格的理论体系，而包括在体系之中的结构体制(整体性结构)，具有中国古建筑“平面铺开，相互联结和配合……”“结构方正，迤迤交错，气势雄浑……，严格对称中有变化，在多样变化中又保持统一”^①的独特结构规律。

同“儒道互补”^②，贯穿了我国两千多年的美学思想一样，曲牌联套体和板式变化体，作为戏曲音乐体制的两大支柱，先后孕育、萌生、到发展、成熟，並存于世，从来是相互补充借鉴、相辅相成，成为我国317个剧种^③的基本结构法则，它浓缩、积淀着历代人民的审美情操和理想，成为区别东西方音乐的重要结构形式之一。

对于历史形成並长期客观存在的戏曲音乐两大体制，目前在我国认识上大相径庭：一认为存在联曲体、板腔体、综合体三种体制^④；一认为存在两大体系一两大体制^⑤(无综合体)；一认为存在一大体系一板腔体制。持第三种观点的《试谈我国戏曲音乐体制》(张泽洪《音乐研究》84)简称《张文》)不仅混淆了体系与体制的概念，且否定了曲牌联套体的客观存在及其艺术价值。笔者认为，我国戏曲音乐是一大体系下的两大体制——曲牌联套体和板式变化体。(注见第五页)

上卷大略述——世祖孫叔有教訓天存，因乃無以

世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以

世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以

世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以
世祖孫叔有教訓天存，因乃無以

世祖孫叔有教訓天存

(一)

戏曲音乐体制，单指戏曲音乐整体性结构而言，它不仅不能与戏曲音乐结构体系（或理论体系）划等号，而且不包括戏曲音乐的局部曲体结构（如求逗、求节、句式、段式等），它仅是戏曲音乐曲式结构的组成部分。显然，将“板式变化体的结构形式……与曲牌联套体结构形式并列，构成了中国戏曲音乐的两大结构体系”（《中国大百科全书戏曲曲艺卷》）的提法，同《张文》一样混淆了体制和体系的概念。恩格斯指出：“我们所面对的整个自然界形成了一个体系，即各种物体相互联系的总体”（《自然辩证法》），足见：整体性与相互联系是构成体系（即系统方法）的最主要的基本原则。依照恩格斯的观点，我国戏曲音乐客观存在一个理论体系，其结构分做曲牌联套体和板式变化体两大体制，理应全属一种理论体系。

唯物史观告诉我们，从《诗经》、《乐府》、《唐大曲》、《宋词》、《转踏》、《唱赚》、《诸宫调》，近两千多年的衍化发展，至今客观存在的两大体制，仍完美地付诸于我国戏曲“四大声腔”以及由歌午、曲艺兴起的戏曲及民族戏曲的艺术实践中。至于“综合体”的称谓，如同“南北合套”^①一样，只是两大体制在某些剧种中的综合运用，至今并未完善化。

对于戏曲音乐体制的成形体系与年代，直接决定着戏曲音乐体制的论争。一种意见，将古代戏曲之流和戏曲形式混为一谈。因而把光秦的优伶，称为“我国最早的戏曲演员。”^②汉百戏的《东海黄公》、唐歌午戏《踏谣娘》，列为我国最早剧目等^③。依此论点推理，古代的“优孟衣冠”、《东海黄

① 南曲、北曲综合运用某剧种剧目中。②③ 持这种观点的有《中国戏曲史漫话》（吴国钦著）、《文艺小百科》（吴立昌等著）、《我国古代戏曲之流》（文海、《戏曲研究》83.5）

公》之演出形式，应为我国戏曲音乐体制的最早雏形。另一意见认为，宋末兴起的“南戏”，是我国第一个戏曲形式；而宋之前的先秦、汉、唐等的各种戏剧形式，只是“戏曲”之流。后种认识较有道理。对于“南戏”成形年代又有两种说法：《猥谈》（祝允明）叙：“南戏出于宣和（1119—1125）之后，南渡之际（1127）”；另一种看法认为南戏形成于南宋光宗朝（1190）前后。（徐渭《南词叙录》）两说虽差七十余年，但皆肯定南戏是在宋末温州地区兴起的我国第一个戏曲形式。（《中国大百科全书》）。

对于宋末南戏体制的声腔，一认为温州腔最早，①另认为不存在温州腔，南曲之始仅是温州民歌②。据考，南戏兴起的剧目中，至今《张协状元》、《成吉思汗本宫免记》两戏，保持温州方言演唱，自然形成以温州方言为特色的温州腔。虽然，“南戏”体制的衍化仍有不同看法，但民歌进入南戏初始的温州腔，最初只是一两首民歌小调的反复演唱③，后来渐衍化成集“有543个曲牌的联套体形式”（王国维《宋元戏曲考》）已成定论；而对于板式变化体的形成，一说起于徽调④，一说“兴起于梆子系统”⑤，一说起于西秦腔的后半叶。但徽调和秦腔皆脱胎于西秦腔，“明末清初，西秦腔等乱弹声腔流入安徽，……形成了徽调主要唱腔之一的拔子。”⑥而“明万历抄本《钵本莲》传奇”的秦腔中，“已使用了〈西秦腔三犯〉的曲调”⑦，说明西秦腔是秦腔、徽调的鼻祖关系。而在西秦腔起

注① 马彦祥《“戏曲声腔”、剧种“概说”》83，1，《戏剧研究》

② 青木正儿《中国近代戏曲史》

③ 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》

④ 王企章《论清代戏曲的两个主要腔调》（戏曲艺术831）

⑤ 《中国大百科全书》戏曲曲艺卷

⑥⑦ 同上

始，如《缀白裘》六和十一集中，虽已用板式标记腔调（如急板乱弹），但仍是曲牌联套的结构形式。直到西秦腔发展至清中叶，戏曲才开始由曲牌联套体演化为板式变化体并在徽调、秦腔中推延开来，以后便在梆子腔、皮黄腔系中逐渐巩固，确立下来。

两大体制的名称，也似万花筒一般，有的已同中外其它音乐形式的曲式混全，因此，有必要予以规范。曲牌联套体，还称做联曲体、联套体、联套体、套曲体、曲牌联套体、牌子音乐等，而板式变化体，又称做板腔体、板子音乐。这些称谓，不仅皆有流传，且散落在各类出版物中。虽名称只是体制的代名词，但其含意似是而非，容易与曲艺音乐中的联曲体、板腔体、套曲等，以及各民族器乐中的套曲体、循环曲体和外国音乐曲式中的古组曲、集曲体、联曲体等混淆。只有曲牌联套体和板式变化体，能较为准确地标明我国戏曲音乐体制的主要特征。

注① 李泽厚：《美的历程》

② 指孔子为代表的儒家，与荀子为代表的道家，两种学说相互补充。

③ 我国戏曲剧种，59年统计为365种：《戏曲音乐》（中国戏曲研究院编）则认为“全国剧种436种”。62年文化部艺术局所编《全国戏曲剧种名录及流行情况》中，计全国戏曲剧种499个。83年出版《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》最统计为317种。

④ 夏野：《戏曲音乐研究》

⑤ 中国大百科全书戏曲、曲艺卷

(二)

“在自然形式里，积淀了社会的价值和内容”，戏曲音乐两大体制的千古渊流，必然反映着我国古代美学思潮。从“远古图腾”，追求形体感受——节律、匀称、光滑，事物的变化统一性，以至“人面蛇身”这种天地合一的自觉加工，孕育着两种结构的审美心理。直到先秦那种把心理学和伦理学的结合统一为核心的孔学，奠定了以民族文化的心理结构，它和西方哲学正相反，是把人之情感、观念、仪式（宗教的三要素），不是引向崇神，而是抒发并满足于日常心理——伦理的社会人生中。反映在先秦的，《诗经》，《乐记》，与西方的荷马史诗与《诗学》（亚理士多德）的不同古典美学思想中，我国古典美学重功能、关系、韵律，重表现；而西方古典美学则重对象实体，强调模仿，再现，中国古典艺术更多强调对立面之间的渗透与协调，而非西方艺术所强调的对立面的排斥和冲突。思想、内容制约造就着艺术结构、形式。

戏曲音乐两大体制，正是我国美学思想的体现。从原始的击石附石，百兽率舞”（《尚书·尧典》），“箫韶天民之象，三人操牛尾，投足以歌，入阊”（《吕氏春秋·古乐篇》）的歌牛、象，“三者本于心，然后象气从之”（《乐记》）体现的内在节律，情感的统一，以及“乐者，音之所由生也，其本在人心之志于物也”，“夫民有血气心知之性”^①都致力强调‘情与理’（“乐者，通伦理者也”^②）、‘表现与再现’（“夫乐者，象成者也”^③）的完美结合的，美学思想。在《诗经》、《楚辞》中某些民间民歌和民族贵族的咏叹里，虽乐谱不存，仍可从文字中窥出《乐记》所陈述的以表现为主的古典美学特征。

注 ① ② ③ 《乐记》

泛彼柏舟，亦泛其流；耿耿不寐，如有隐忧……

《北风·柏舟》

南有乔木，不可休思；汉有游女，不可求思。

《周南·汉广》

蒹葭苍苍，白露为霜；所谓伊人，在水一方。

《秦风·蒹葭》

风雨凄凄，鸡鸣喈喈。既见君子，方胡不夷。

《郑风·风雨》

昔我往矣，杨柳依依；……我心伤悲，莫知我哀。

《小雅·采薇》

这种徒歌，反复迴环的一唱三叹，以及深切，委婉，催人涕下的情感语言，奠定了民族音乐的节奏基础。从汉单词的“头、腹、尾”之声律变化，到《诗经》的一唱三叹之句式新律，其演唱已在民歌“徒歌”形式基础上进一步升华。《诗经》的赋比兴，成为变奏曲式、散板、引子、尾奏等音乐形式的雏形。出现了“引——过曲——尾”的节奏变化以及多种曲体结构形式。虽《诗经》乐谱已佚，但从《诗经》文字记载中，仍“可以看到十种不同的曲式”（杨荫浏）^①，这十种曲式，已孕育着两大体制结构的雏型。如《国风·周南》中《桃夭》“一个曲调重复”形式，基本同于曲牌联套体初始的单曲体结构，它以古代民歌为基础，是我国民族音乐结构形式的基本类型。如《桃夭》：

- (1) 桃之夭夭 灼灼其华。之子于归，宜其室家。
- (2) 桃之夭夭 有黄其实。之子于归，宜其家室。
- (3) 桃之夭夭 其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人。

注① 《中国古代音乐史稿》

诗的一唱三叹，反复回环之形式，为宋末，鼓子词⁷（曲艺）和南曲⁷（义阳腔与高腔运用较多）初始的结构，奠定了基础。

像《国风·郑风》中《丰》的“两个曲调各自反复，联结起来，构成一个歌曲”和“两个曲调有规则地交互轮流，联成一个歌曲”（如《大雅》中的《大明》），以及“两个曲调不规则地交互轮流，联成一个歌曲”（如《小雅》中的《斯干》）等曲体形式，基本同于“牌联套体”中双循环曲体结构形式。如：

（第一调）（1）明⁷在下，赫赫在上。天难忱斯，不易维王。……

（第二调）（2）摯仲氏任，自彼殷商，来嫁于周，曰嫔于京，……

（第一调）（3）维此文王，小心翼翼，昭事上帝，聿怀多福，……

（第二调）（4）天监在下，有命既集。文王初载，天作之合；

〔一、二调，以此循环往复。〕——《大雅》之《大明》

《诗经》中的这种结构形式，奠定了宋末兴起的曲艺，缠达⁷

（“两腔相迳，循环间用”）和南曲中的循环体（如《山坡羊》与《水仙子》二曲），北曲中的循环体（如《倘秀才》与《滚绣球》二曲）的结构基础。

同样，《诗经》中也孕育了板式变化体的多型。如《国风·召南》中《殷其雷》的“一个曲调的后面用副歌”之结构形式，和“一个曲调的前面用衬歌”（如《国风·郑风》）中的《东山》）之形式；“在一个曲调的重复中间，对某几节音乐的开始部分，作一些局部的变化”（或称《换头》）之形式（如《小雅》中的《苕之华》）；以及“在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子”（如《国风·召南》中的《行露》）；“在

一个曲调的几次重复之后，用一个总的尾声”（如《国风·召南》中的《野有死麕》）；“在一个曲调几次重复之前，用一个总的引子；在其后，又用一个总的尾声”等曲体结构，①如《国风·邶风》中的《九罭》：

（引子）九罭之鱼，鳊魮，我觏之子，衮衣绣裳。

（1）鸛飞遵渚，公归无所，于女仪处。

（2）鸛飞遵陆，公归不复，于女仪宿。

（尾声）是以有衮衣兮，无以我公归兮，无使我心悲兮。

《诗经》中这种“引子—过曲（反复）—尾声”的基本结构既则，延续于《楚辞》（乱、少歌、倡），《汉魏乐府》（引—过曲—尾），唐大曲（散序、中序、入破）等曲体结构中；这种“引—过曲—尾”的变奏既则，既符合音乐的“时间性”、“流动性”之规律，又与我国古代美学思想密合，因而成为我国民族音乐变奏曲式的结构基础，並孕育着戏曲板式变化体的萌生。

《楚辞》的出现，使《诗经》节奏变化之规律进一步规范，出现了“乱”、“少歌”和“倡”等几种曲式因素。对于“乱”，有几种不同解释。后汉王逸《离骚注》云：“乱，理也，所以发理词旨，揔撮其要也。屈原舒肆愤懑，极意取词；或去或留，文采纷华。然后结括一言，以明所趣之志也。”另一种理解认为，“乱”则为与正曲节奏形成对比变化的“散板”形式；而杨荫浏先生则认为“《乱》成为一个通用的专门名词”，即指“结构的长短、节奏的变化以外……旋律的运用，速度的处理，音色的安排，唱奏者表达手法的运用”②等突然改变的音声手法，称做“乱”。而“少歌和乱”皆是结束的段落，“少歌”是前一小结性的小高峰之所在，乱是最后总结性的大

注① 引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》

② 《中国古代音乐史稿》

高峰之所在。”（《中国古代音乐史稿》）‘倡’是接‘少歌’之后，用倡引起后面的曲调。至此，‘楚辞’也形成了四种以上的曲式结构，无论从《九歌》、《九章》以及《九辩》、《招魂》、《大招》等中，皆出现‘乱’的手法，或出现‘少歌’、‘倡’的曲式因素，进一步萌动着戏曲两大体制。

汉魏大朝《乐府》，承继着《诗经》、《楚辞》的节奏变化规律，至唐大曲，使器乐、声乐、舞蹈三部分井然有序，形成了严格的散序、中序、入破三大段——散、慢、快的节奏规律；到了宋代，‘大曲’衍化为‘摘遍’（只摘‘中序’到‘入破’中的若干遍），至此，我国古代‘诗、词、曲’渐渐形成下述曲体衍化规律：

古代民歌（整齐句）——《诗经》（加引、尾）——楚辞（加“乱”“少歌”和“倡”）——汉魏乐府（引、腔、尾）——汉魏大曲（器、声、舞三大段）——唐大曲（散序、中序、入破）——宋大曲（“摘遍”——两种曲体综合典型），逐步形成了“散、慢、快、散”的板式变化的基本规律。

唐大曲的变奏无则，在我国各种音乐形式中广为流传，成为我国民族音乐结构的基石，我国的民间歌午，民族器乐，说唱等屡用不鲜。如唐‘转踏’（歌午）的《调笑转踏》，前有‘勾队’，尾有‘放队’，中间唱段则是‘诗’与‘词’交替出现的迴环反复，形成A（勾队）+11：B（诗）+C（词）：11+D（放队）的曲体结构；而南宋流行的‘鼓板’（民族田歌）则已形成多曲体的多种板式变化结构：

引子（散）——慢——慢——快——散——尾声（散）
可见，在‘南戏’成形前已形成的“散、慢、快、散”的民族音乐节奏规律，很快被唐‘均赚’（曲艺）吸收，被‘诸宫调’（曲艺）所借鉴。

从敦煌石室中发现的大量唐代‘变文’（俗讲的说唱底本）

中，唱词多以整齐句（七字或十字）为主，板式变化体的戏曲唱词形式，皆流于此。唐宋大曲和各种民间曲调之流行，“使宋代形成了品种繁多的说唱技艺。”^① 其中宋代鼓子词，虽然使用“点绛唇”、“新荷叶”、“减字木兰花”、“渔家傲”、“采桑子”、“蝶恋花”等数首曲牌，但“一个节目不论有数段唱词，均以一词调反复应用”^② 如《元徽之崔莺莺商调蝶恋花》，共十数段，唱前无词白：“详观其文……分为十章……调曰商调，曲名‘蝶恋花’……奉劳歌伴，先定格调，后听荒词”，之后一段唱再接一段说，其故事“拂以声求，形之管弦”，直至篇尾，全篇用“蝶恋花”十二首。这种全宫全调全曲牌（“蝶恋花”）的不断回环反复，並侵弦、声求相间的变奏，真是着板式变化体的结构基础。

唱赚、赚踏、诸宫调等曲艺音乐，则形成了联曲体的结构形式。南宋耐得翁的《都城记胜》记述唱赚、赚踏音乐语：“凡赚最难，以其兼具慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸杂剧也”。由于此三类曲艺音乐，是“说唱有人物，有故事情节”的曲词，它比戏曲仅只差“表演”了，因而在音乐形式上便成为戏曲曲牌联套体的基础。其中，“鼓子词”是单曲体外，唱赚是双曲循环体结构，“唱赚在京师曰，有缠令，缠达。有引子，尾声为缠令，引子后以两腔相通，循环应用者为缠达”（《都城记胜》）。这完全继承宋初形成的转踏结构即“句以——诗与词循环——放以”（后“句以”，“放以”衍变为引和尾）的结构。在此基础上出现的诸宫调，是集“唐大曲”、“宋词”、“鼓子词”、“唱赚”、“转踏”之大成者，形成了多曲体的联套结构。至此，曲艺音乐亦完成了联曲体的各个发展阶段。从单曲体（鼓子词）——循环体（唱赚）

注①、②《中国大百科全书》戏曲曲艺卷。

——多曲体（包括「不叶宫调」与「合宫」、「异宫」系统的联套形式）的衍化过程，形成了我国民族音乐的两大体制，奠定了戏曲音乐两大体制的基础。

「南戏」的声腔，初始採用温州民歌。「永嘉杂剧」实，则又即村坊小曲流为之……其曲，则采人词而益于里巷歌谣……①「至南曲，则为温州人所擅」②，两者强调和括出的温州村坊小曲、里巷歌谣，即为当地民歌。民歌进入南戏，「最初只是一两首民歌小调的反复演唱」③。《中国近代戏曲史》（青木正儿著）则更强调这种体制，「认为南戏，以词曲及其他小曲……如何可以支持全剧？……疑其将小曲反复演唱者。」现存我国最早的南戏剧本《张协状元》（永乐大典戏文三种之一）及《成化本白兔记》、《琵琶记》和《缀白裘》集中的《花鼓》、《探亲相骂》、《别妻》、《看灯》等可证，当时流行的四大传奇之一的《杀狗记》第十四出，净与丑就只反复演唱「胜菊芳」这一个曲牌。「南戏」初型的单曲牌体，不仅奠定了曲牌联套体的基础，由于曲牌（或民歌）的几种节奏变化，特别是「引——过曲——尾」的结构形态，南戏也孕育了板式变化体的萌生。

注① 徐渭：《南词叙录》

② 王国维：《宋元戏曲史》

③ 张庚等：《中国戏曲通史》

(三) 曲牌联套体的确立与成就

我国古典音乐，承继着东方‘线’（书法、绘画、建筑）的艺术之美，当视乎达赖友（公元995—1060）把音律更做以线轴（主音）为轴的‘线’图式（五线谱）之后，中国音乐‘线’的艺术形态美，更加清晰可见。千变万化的规律线，高低、长短、上扬的、低抑的、委迤的、曲折等多种形态变幻，‘线’的‘音画’，‘线’的‘音诗’，恰如代表中国‘线’的艺术书法与音乐之间的奇妙关系：结构的疏密、点画的轻重、行笔的缓急……就象音乐艺术从与自然的群声里抽绎出音乐来，发展过求章句相互结合的规律，用强弱、高低、节奏、旋律等有规律的变化来表现自然界、社会界的形象和内心的情感”（宗白华《中国书法中的美学思想》）：构成中国戏曲的每首曲牌，皆为一幅‘线’的音画，而曲牌联套体，则是数幅‘音画’进行对应、互补、类比的完美结构体制。

南戏从‘温州腔’起始，后延用‘随心令’的民间创作传统，形成了“以声相邻以为一套，其间亦自有类辈”^①的曲牌联套体。从单曲牌体衍化为曲牌联套体，使音乐结构由简单入复杂，其表现手段由重复逻辑衍化成音调、旋律等的对比逻辑，开拓了戏曲音乐的表现力。《宋元戏曲考》（王国维著）叙：“南曲之调共543首，其中大曲24首，唐宋词190首，（而宋词180首）金诸宫调13首，南宋唱赚10首，同于玩弄曲名者13首，古词曲未见者18首，共260首，余者二百余首，当推来自民歌”。这样庞大的曲牌群，已开始形成南戏的‘不叶宫调’之联套结构，对于‘南戏’初始的单

注① 魏良辅《南词引正》

曲牌体来讲，无异是戏曲音乐的一大进展。因而，温州腔¹扩展至海盐，使“永嘉腔和海盐腔在昆山腔未出现之前，是大占着剧坛上的势力的”^①；然后传布杭州、余姚、弋阳，“……遍满四方，辗转改益，……愚人蠢工，恣意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类”^②，无数优伶，艺工“愤南曲之沍阂”^③，不断去粗取精，历经万历、嘉庆，又先后衍化成皖南的徽州腔、青阳腔（池州调）、太平腔、四平腔、赣东北的永平腔、北京的京腔、浙江绍兴乌腔等。其中徽州腔、青阳腔擅长“滚调”，即一种接近垛板的齐整短句，且保持“随心令”之创作传统，形成不同于昆山腔的“声各小变，腔调略同”^④之规，渐至衍化为枝歌、帮腔、滚调三大音乐特征。至此，南戏的流变，戏曲的曲牌联套体初步确立。然弋阳腔衍化为高腔之后，进一步突破了昆山腔的套曲结构死则，正于马彦祥等指出弋阳腔的突破点在于^⑤：（一）弋阳腔采用民歌小曲（不仅是曲牌）入‘套曲’；（二）弋阳‘套曲’可由全一曲牌的变体组成；（三）弋阳运用‘滚调’（又分滚唱、滚白、加滚、畅滚等），变长短句为五、七整齐句，用流入极唱，使曲牌联套体解入了上、下句格的极式变化体之结构。高腔完善了曲牌联套体，同时又吸收变奏死则于戏曲，“滚调”的形式使曲牌联套体唱腔极式化，为戏曲极式变化体的创立创造了条件。特别由弋阳腔衍生出的‘昆曲’牌头，尾部加滚的演唱形式（俗称‘昆弋腔’、‘四昆腔’）以及后衍化出的乱弹三五七和吹腔，已渐向极式变化体衍化开来。

继南戏之后的北杂剧，虽在金末之初（于平阳、大都）晚

注：①② 祝文明《根谈》

③ 魏良辅《度曲须知》

④ 王骥德《曲律》

⑤ 马彦祥《戏曲研究》人大资料室编 835

央起一个世纪，但因承袭诗、词、曲一切优良传统，并直接由成就的诸宫调（曲艺）脱胎而来，因而继承着诸宫调的曲牌联套体制，并予进一步地巩固和完善。

诸宫调的出现，一面吸收唐大曲（三大段）和鼓子词（说唱）的板式变化规律，一面继承着转踏、唱赚的曲牌联套形式（见前），因而立即确立了曲艺音乐的联曲体制。董解元的《西厢记》（说唱）中，就用了“出队子”、“尾”、“点绛唇”等数支曲牌，宫调由黄钟宫转到仙吕宫。宋金院本与诸宫调结合，并吸收其它因素形成的北曲，把诸宫调之结构（曲牌联套体）直接纳入北杂剧中；如“北曲四大套”的形式和体制，便完全承袭诸宫调，足见，说唱音乐体制，进一步巩固戏曲（北曲）的曲牌联套体，使“南曲”、“北曲”殊途同归，逐渐确立和光善了（戏曲）曲牌联套体。至此，该体制形成和保存了四种曲体：①单曲体，在初始的“南曲”及后来兴起的昆腔、高腔中多用。沿用了“诗经”的《国风·周南》中《桃夭》和宋代“鼓子词”（曲艺）之曲体形式；②循环曲体，“南曲”与“北曲”中皆有应用。承袭了“诗经”中《大雅》之《大明》和说唱音乐《缠达》的“两腔相迎，循环间用”的曲式；③“不叶宫调”多曲体，在“南曲”由单曲体向多曲体发展时和北曲直接袭用“诸宫调”（曲艺）之曲体的初始阶段，多用不规则宫调变化的多曲体；④同宫（或异宫）调多曲体。对于宫调运用，北曲发展十分严格，而南曲仍稍宽。目前，“四大声腔”中的昆腔、高腔，以及由民间歌午发展成戏曲的苏剧、沪剧、甬剧、豫北耍孩儿及山东柳子戏等，均保持着曲牌联套体。该体制的艺术生命力，验证着它存在的价值。

曲牌联套体的艺术成就，首先在它¹是我国古典艺术美的体现者。为了²实现音乐“以情为主”和“线”的美，充分采用“合宫异腔”或“异宫异腔”的数百个曲牌向“情”与“线”的对

比与交织。为使各曲牌的旋律线展现更充分，曲牌的音调、节奏的摘用、组合，渐渐固定于一定程式中。曲牌的‘抒情’，主要运用‘线’的变化美，去罗织人的情感。从某种意义上讲，它是中国书法、绘画视觉之‘线’美，在听觉音乐形象中的完美体现。

其次，曲牌联套结构，创立了各曲牌在音调、节奏、宫调转换等的组合法，大致分为两种：①将整体结构分做引子、过曲、尾声，其中一曲为主曲（多是过曲中第一曲），显以此突出调性、宫调规范；②运用有特点的腔型，使之贯连全套，“通套相协”。这两种手法，不论对多系统板腔体或综合体制的曲牌运用，及“集曲”手法的实践，都有很大借鉴作用。

其三，该体制创用的“集曲”、“南北合套”等曲牌套用（或拼用）手法，特别是对“移宫犯调”的运用，成为我国民族音乐旋律组合与展开（作曲）的主要手法之一，至今俗称的“减工添凡”、“减凡添工”；“变宫为角”、“去乙添上”、“变徵为角”、“以闰为宫”等宫调转换手法，皆能窥到该体制“移宫犯调”手法的影子。其南北曲交替运用的戏剧手法，为‘旋律学’中音调风格的对比手法，创了先例。这亦正是板式变化体之不足处。

第四，曲牌联套体创立了单曲体反复、循环曲体，多曲体联套（包括‘上叶宫调’、‘上合宫’、‘上异宫’等联套），以及集曲、合套等一整套完整结构法则。它体现戏曲音乐体制的严谨性和艺术性，它和中外音乐形式中的复乐段、集曲、套曲、古组曲、新组曲，以及民族曲式中的复式乐段、多段体、循环体、套曲体、综合体、集曲、连环曲等具异曲同工之妙。对音乐结构的丰富完善，有着重大贡献。

其五，从温州腔派生出海盐、余姚、昆山、弋阳腔，后渐至合流为‘昆弋腔’，‘四昆腔’及衍化出的乱弹三五七和