

中国传统音乐学会
第五届年会论文

福建南音曲體結構·指

孫星群

——福建省群众艺术馆——

1988.6.25

福建南音曲体结构·指

孙星群

音乐作品的结构是表现音乐内容的一种外在形式，每一件音乐作品都要通过结构形式来完成，离开了结构的依托，再深邃的思想，再丰富的内容，再高超的技巧，都是无法表现的。而在诸种型态中曲体结构又是最重要的因素之一。

“指”，是福建南音“指”“谱”“曲”三大部分之一，它叙述故事情节，由几支曲子连接而成，最早只有三十六套，后添为四十二套，近又增加到四十八套。

列宁在《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》中说：“规律、任何规律都是狭隘的、不完全的、近似的。”现以绵薄之力，就南音“指”的结构做个初浅的探究。

一、“指”的结构与南北套之异同

金元时期在北方产生的散曲，有散套（通称套数）与小令之分，以后散套又分南套北套。北套至少由二支同宫的曲牌联合为一体，每套牌数不定。南套是由南曲引子、过曲和尾声三个部分联成的。福建南音称为“指”，它与南北套有相似之处，但是否就是南套或

北套，本文作者认为不必勉强，立足于“指”本身的分析为好。现初略对比如下：

首先，北曲⁽¹⁾的曲牌联套是一本戏四折一楔子，一折戏一组套曲；而南曲没有楔子，它的联套其过曲曲牌可多可少，长短自由，不分折、不分韵。福建南音“指”大部分是一折戏一个“指”套，这点与北套类同，但也有两种例外。第一种是一个“指”由两本戏内容的唱词组成，这在南北套中都不多见。如“指”《飒飒西风》，第一首《飒飒西风》属《琵琶记》内容，第二首《幸逢春天》、第三首《北风落雪时》均属明代《荔镜记》内容。还有的“指”是由三本戏内容的唱词组成，如“指”《小姐听》的第一首《小姐听》是《西厢记》内容、第二首《读书人》属《姜明道》内容、第三首《劝哥哥》属《尹泓义》内容。由两本戏内容的唱词组成的“指”还有《我只心》，由三本戏内容的唱词组成的“指”还有《汝因势》。第二种是一个“指”套分属一本戏中的两折，如“指”《拙时无意》的第一首《拙时无意》是写周廷章别去，王娇鸾思念，地点是在“以水当镜”的花园里，第二首《三更人》是写“夜里三更”，显然不是同一折戏。

(1)本文所云“南曲”“北曲”均系南北曲，福建南音专以

“南音”称之，以示区别。

其次，在北曲中必须是宫调相同，或即使宫调不同但也要可相通的，也就是近关系调的若干曲牌联合成的。福建南音“指”中有四十六套是同宫，一宫到底，与北曲比较严格的宫调布局是一致的。这种结构可远溯汉魏，近追宋元杂剧音乐。只有两套不同宫，如“指”《为人情》是由五空四叉管连四空管，再转五空四叉管，也就是C调连F调再转C调，它们是四度主——下属的近关系调。再如“指”《孤梭闷》是由五空管（1=G）接五空四叉管（1=C）。南曲的宫调运用比较灵活，一套可用二至三个宫调。福建南音的《为人情》《孤梭闷》与南曲的宫调布局相近，属宫调不同，笛色（定调）相同的宫调布局。

再次，福建南音是以第一首的第一句唱词来定“指”名，如“指”《想君》，是以第一首的第一句唱词“想君隔在万水千山”的“想君”二字定的。而南北套曲都是以第一曲及它所属的宫调来定名的，如〔正宫·端正好〕即是。

第四，福建南音“指”有首（或章、或阙）、牌、句等部分。它和昆曲的结构一样，由小到大，联句成牌，联牌成章（成首、成阙），联章（首、阙）成套。^①南宋·王灼在《碧鸡漫志》卷一中曾说：“古人因事作歌，输写一时之意，意尽则止，故歌无定句，

①武俊达《昆曲音乐研究》

因其喜怒哀乐，声则不同，故句无定声。”福建南音亦是“因事作歌”，抒情写志之作，它的结构也是：套不定章数，章不定牌数，牌不定句数，亦即“歌无定句”“句无定声”，是比较的自由，不为出式所框定。

二、“指”的结构形式

我国传统音乐的结构，一般都离不开引子、正曲、尾声三个部分，正如清代的刘熙载所说：“曲一宫之内，无论牌名几何，其篇法不出始、中、终三停。”福建南音“指”有六种结构形式。

1. 引子——正曲——尾声

这种结构形式在“指”中有六首。宋代灌圃耐得翁在《都城记胜·瓦舍众伎》中说：“唱赚在京师日，有‘缠令’、‘缠达’，有‘引子’、‘尾声’为‘缠令’。”南音“指”的这种结构形式与“缠令”是相通的，都有引子与尾声。它的正曲有两种联接法，一种是由多支同宫的单曲联接成的，一种是由同宫同曲变体与多支单曲的混合联接成的。前一种结构如《飒飒西飒》，它由〔节节高〕过^①〔水底月〕过〔玉交枝〕过〔锦衣香〕的四支同宫不同牌名^②

①南音中的“过”即“接”之意；〔〕为曲牌，《》为“指”名；

②“曲牌”在南音中称“牌名”；

的曲子联接成的。后一种结构如《记相逢》，它由〔后庭花〕过〔相思引〕^{||}过〔锦板〕^{||}过〔南柯子〕的四支同宫不同牌名的曲子和一支同牌名的曲子联接成的。这种连续使用同一曲牌的双叠、多叠，在北曲叫“么篇”，在南曲叫“前腔”，叠曲在南北曲中只标“么篇”或“前腔”，不再标写曲牌名，而福建南音仍标写牌名。

双叠在南音“指”中，有的在正曲的中间，如上述《记相逢》的〔锦板〕；有的叠曲是在开头，如“指”《心肝悵悴》是由牌名为〔金锁太环着〕过〔金锁太环着〕过〔上马踢〕过〔锦板叠〕四支曲子联成的，叠曲〔金锁太环着〕在开头；而“指”《绣阁罗帏》的叠曲是在正曲的后头，它由〔风流子〕过〔满庭芳〕过〔皂云北〕过〔皂云北〕四支曲子联接成，叠曲〔皂云北〕在后头。这说明南音“指”中叠曲的用法是没有定规的。

从上面的分析看，福建南音“指”的“引子——正曲——尾声”的结构与缠令的结构是相近的，它属于曲牌联套体的多曲体结构。

2 正曲——尾声

元代燕南芝庵《唱论》说：“有尾声名‘套数’。”在金的时代《刘知远》《董解元西厢记》，就已经有联缀北曲各个牌调形成的“套数”，它短至一、二曲，都以“尾”作后。如《西厢记》开首“引辞”为“仙吕调醉落魄缠令、整金冠、风吹荷叶、尾”。

“断送引辞”为：“般涉调哨遍、耍孩儿、太平赚、柘枝令、墙头花、尾。”文中都提到“缠令”“赚”“尾”，如果以有无“尾声”作为散套的准则，那么，在宋、元时的“唱赚”“诸宫调”“散套”中都有“尾声”，就是“散套”了。福建南音“正曲——尾声”结构的“指”有六首，它有“尾声”，亦属于散套结构矣。

在这类结构中，除《汝因势》一套无板式变化，它的五章都是紧三撩（ $\frac{4}{4}$ ）一种板式到底外，其他五套《妾身受禁》《小姐听》《春今卜返》《叹想玉郎》《情梳妆》等，都是由慢七撩（ $\frac{8}{2}$ ）到紧叠（ $\frac{2}{4}$ ）的板式递变。它的正曲有四种联接法，一种是同宫多支单曲联接，如《妾身受禁》是由四空管、牌名为〔十八飞花〕过〔相思引〕过〔千里急〕的三支曲子联接成的；第二种是同宫同曲变体联接，如《汝因势》是由宫调相同的四空管、牌名为〔太子游四门〕的五支变体曲子联接成的；第三种是同宫多曲变体的混合联接，如《春今卜返》是由四空管、牌名为〔大迈鼓〕过〔北青阳〕过〔北青阳〕过〔二调北〕过〔柳摇〕过〔北青阳〕六支曲子联成的，其中的〔北青阳〕以变体形式出现三次。第四种是一曲套一曲，多支曲牌组成的，这种联接法在元代散曲里叫“联珠格”又叫“顶真”。如“指”《情梳妆》是由牌名为〔忆多娇〕过〔空闺恨〕过〔泣秦娥〕过〔哭秦娥〕过〔扑灯娥〕过〔扑灯娥〕过〔锦缠道〕过〔长乐年〕联成的，其中的〔泣秦娥〕〔哭秦娥〕是顶珠格。

这种只有正曲与尾声的结构在昆曲中亦不乏其例，如由〔倾杯玉芙蓉〕〔刷子芙蓉〕〔锦芙蓉〕〔雁芙蓉〕〔小桃映芙蓉〕〔普天芙蓉〕〔朱奴插芙蓉〕等七支曲子加〔尾声〕组成的《千钟禄·惨赌》就是。昆曲中的比较自由，福建南音中的也比较自由。

3. 引子——正曲

福建南音没有尾声的“指”有五套。《照见阮》《出汉关》《金井梧桐》《举起金杯》等四“指”都是紧三撩（ $\frac{4}{4}$ ）一种板式到底。只有《见汝来》一“指”有板式变化。“指”《出》《金》《举》还是由只有两个牌名的同宫曲子连成的短套。《照见阮》是由五空管（ $1 = g$ ）〔猿屏北〕过〔波心镜〕过〔猿屏北〕过〔猿屏北〕过〔猿屏北〕过〔猿屏北〕六支同宫曲子连成的，《见汝来》是由四空管（ $1 = F$ ）的〔一封书〕过〔一封书〕过〔大透鼓〕过〔北青阳〕四支同宫曲子连成的，它们多是叠曲，结构上变化不多。

4. 正曲

这种结构中除《五更转》《愁君》《一阵狂风》《听见杜鹃》等四套外，其他二十二套都有板式递变。这种结构有四种联接法：

第一种是同宫多支单曲的联接，它有十三套，其中两支单曲联成的短套有九套，如《轻轻行》《忍下得》《因为喜欢》《锁寒窗》

《我一身》《想君》《为君去》《爹妈听》《拙时无意》等。其它是三支单曲联成的中套，如《自来生长》《一纸相思》《清早起》《对菱花》等。这十三套用了三十九个牌名的曲子，除〔长棉答絮〕在《对菱花》《因为喜欢》两“指”中使用两次外，其他牌名的曲子都只用一次。这说明只要符合板式规律，南音“指”的曲牌联接比较自由，没有更严格的限制。这与徐渭《南词叙录》说的“南曲固无宫调，然曲之次第，……不可乱也。……自有一定之序”，是不完全一样的。

第二种是异宫多支单曲联接。如“指”《为人情》是由五空四叉管（1=C）的〔忆王孙〕过四空管（1=F）的〔二郎神〕〔七巧图〕再过五空四叉管的〔望远叠〕〔五供养〕而成。还有“指”《孤棹闷》亦然。在散曲的带一曲中，由两个合成的有〔正宫脱布衫带小梁州〕、〔中吕·醉高歌带红绣鞋〕、〔双调·雁儿落带得胜令〕、〔双调·水仙子带折桂令〕等；由三调合成的有〔双调·雁儿落带清江引碧玉箫〕、〔中吕·快活三带朝天子四边静〕等。

第三种是同宫同曲变体联接。如“指”《共君断约》是由四空管的〔水车歌〕过〔北青阳·柳摇〕过〔北青阳·柳摇〕的变体曲子联接成的。“指”《南海观音赞》一章三迴，每迴各六节，都是由牌名为〔脱山泉兜勒声〕的曲子变体联接成的。还有《五更转》

《听见杜鹃》同（略）。

第四种是同宫多支单曲与同宫变体的混合联接。如“指”《花园外边》它由倍思管的〔密阳光〕过〔醉蓬莱落紧潮〕再过〔紧潮〕。还有《亏伊历山》《玉箫声》《我只心》《一阵狂风》《亲人去远》《良缘未遂》等。

5. 引子——正曲——剖腹慢

这种结构只有一套《趁赏花灯》，它有板式递变，是同宫多支单曲联接成的。

6. 正曲——剖腹慢

这种结构也只有一套《一路行》，它有板式递变，是同宫同曲变体联接。

从上面的初步分析看来，南音的“指”和元散套一样，都是为了便于叙述繁复内容的需要，由一支支小令扩展联接成为“指”与套曲的，它可以因情节的繁简，伸缩其长短。南音“指”是“套不定章数”^①，最少的是一章，如《南海赞》，最多的是七章，如《情梳妆》。而元散套短者三、四调，长者如刘致的《上高监司·北正宫·端正好》，一套就有三十四曲。“章不定牌数”，在一章中多数是只有一个牌名的曲子，最多也只二曲，根据叙事抒情的需要安排，没有一个固定的公式。不论它是哪种结构形式，都属于曲

①南音“指”中的每支曲子，多叫做“章”，还有叫“面”或“首”。

牌联套曲，并且多是多曲体的结构，循环曲体几乎未见。单曲体结构的只有《五更转》，它是由〔柳摇金〕一个牌名的曲子反复四次而构成的。

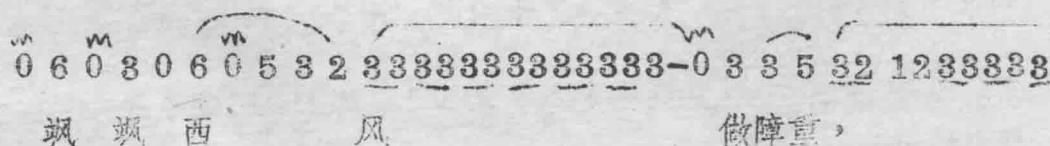
现在再把南音“指”的引子、正曲、尾声的结构，具体的分述如下。

一、引子的结构

南音“指”中有引子的共有十二套。引子都是节奏自由的散板，短的只有一个不完整的上句，三字18拍，长的十八字98拍，但都不构成独立的乐段。据王爱群先生的研究，用在梨园戏唱腔中的南音，有的用曲牌的大段“馒头”作引子，如〔西江月引〕〔长生道引〕等等，而只作清唱不作表演的南音，没有以曲牌作引子的，这点与南北曲不同。福建南音的引子有以下五种结构。

4. 上下句成对的引子

如《飒飒西风》五空四叉管，慢七撩，小倍〔节节高〕工空起，D商调式。上句七字3 3拍，下句七字4 2拍。下句“松”字的曲调是上句“重”字曲调的重复。



3333333^ˆ-5^ˆ2-2^ˆ5-3^ˆ2 1^ˆ2 3^ˆ2 1^ˆ2 3333333333333^ˆ-0^ˆ6

着忆情人 心 不 松。

5^ˆ6-5^ˆ6-5^ˆ6-5^ˆ65^ˆ65^ˆ65^ˆ65^ˆ-3^ˆ-2^ˆ-2^ˆ0^ˆ

2 上句完整下句不完整的引子

如《照见》，上句三字15拍，下句四字，前二字26拍，后二字“病损”转成正曲。下句的开头是上句高四度的移位。这种引子进入正曲比较自然，不落痕迹。

020^ˆ 3333333333333333^ˆ-020^ˆ50^ˆ6666666666666666^ˆ-020^ˆ

照

见阮，

悵

4^ˆ0^ˆ 22222222222222^ˆ0^ˆ 2^ˆ2^ˆ1^ˆ6^ˆ6^ˆ0^ˆ

悵

还有《记相逢》，它的结构、曲调与《照见》同。

3 只有上句的引子

这种引子实际是散板的派生板式，与今之戏曲中的导板、滚板

(1) “0”表示唱者休止，琵琶用撑指弹奏下一个音符的音。

~11~

很有相似之处。南音中有三套，如《心肝忮悴》，倍工〔金锁太环着〕，七字99拍。从音乐上看，前四字与后三字可分为两个小分句，“心”字倒34拍以后的曲调是“悴”字曲调的重复。这个引子与《父母望》的引子曲调基本一样。下句“盈得阮双眼珠泪皎”四小节67拍，作为正曲，落在“7”上，与上句形成小三度关系。

7^m-6^m-070^m6666666666666666-5^m6-5^m6-5^m6-5^m6-5^m6-5^m6-3-

心肝忮悴

022222222222222-0806063235 33333333333333-

魂飘 飘

23-050 6666666666666666-5^m6-5^m6-5^m6-5-3-0222222

2222222 -2

再如《趁赏花灯》，五空管（1.G），慢七撩，工空起（A商调式），中倍〔滩破石榴花〕，上句四字45拍，“花灯”二字的曲调是“趁赏”二字曲调的变化重复。下句“端的是为着私情”四小节63拍，作为正曲。上下句都落在“2”上。

02-0555555555555555-3-0222222222222222-0333333

趁（于）

赏

花

~12~

[illegible]

灯

还有“指”《出汉关》亦然。

4. 上句不完整的引子

2、《南绣阁》五空管（1 = G），锦板〔风流子〕，紧板（ $\frac{4}{4}$ ）。它是七字句，前四字3 5拍，后三字“雨未成”作为正曲，落音在“6”上。

^m060^m 333333333333^m 2030^m 6050^m 666666666666^v -05080^v

绣阁

罗 帗

2 2 1 6 0^{VA}

b、《举起金杯》，五空四又(1=C)，三撩(4/4)，寡北〔弋阳腔〕。也是七字句，前四句5 6拍，后三字“泪汪汪”作为正曲，落音“6”。《南》与《举》的调性(管门)、牌名都不相同，但其引子开头曲调是一样的。(例略)

还有“指”《金井梧桐》《见汝来》亦是以不完整的上句作引子，（略）。

这种用不完整上句做引子的曲子，大多是速度不太缓慢，拍子

较紧，无需很长时间的酝酿与铺垫，即可进入正曲。

5. 上下四句相对的引子

如《北绣阁》，五空管（1 = G），慢三撩（8/4），〔北相思〕，这是一个在字数、拍数上均不对称的引子，它的结构是 a（四字 1 9 拍）+ a（四字 1 4 拍）+ b（七字 2 2 拍）+ c（三字 4 3 拍），落音分别是“3”“3”“6”“2”，其曲调

063-35765323333333333333- 52- 32 233333333333333-

绣阁罗帏，

枕上欢喜，

62 -62-020165611111- 6-07020656 777777-

未知值日得相见，

心(于)挂碍

6-56-56-56-5656565-3-0 222222222222- 2!

与“指”《父母望》〔金锁太环着〕、“指”《心肝忒悴》〔金锁太环着〕、“指”《飒飒西风》〔节节高〕的引子几乎一样。这说明牌名不同，引子却有相同的可能。

二、正曲的结构

中间段落，福建南音叫正曲，南曲称为“过曲”，北曲称为“只曲”，至今仍有演奏活动的西安“古乐”，其城派坐乐叫“正

曲”，乡派坐乐叫“正宫”。

“指”的正曲有六种结构形式，上已略陈，正曲中每支曲子的结构与南音“曲”的结构相同，本文作者另有《福建南音曲体结构·曲》一文析之，此处不再赘述。现略析两个问题。

1. 板式的布局与对比

福建南音的四十八套“指”中只有十套没有板式变化，其他诸套都是由散板到慢七撩（ $16/4$ ）到慢三撩（ $8/4$ ）到紧三撩（ $4/4$ ）到紧叠（ $2/4$ ）的板式递变，形成了由散到整，由缓到急的连接规律，除“指”《忍下得》由“紧三撩——慢三撩——紧三撩”较为特殊的连接外，其他都是在“散——慢——中——快——散”的规律中变化。

在“指”的曲牌联缀结构中，大抵是慢曲在前（八拍子、四拍子），急曲在后（二拍子、一拍子），这种板式、节奏上的递变是生活规律与戏剧规律矛盾发展的呈现。在福建南音中每个牌名本身的板式（节拍形式）都是固定不变的，如五空管中倍的〔一江风〕、四空管二调的〔二郎神〕、五空管倍工的〔三台令〕，不论它单独用还是与其他曲牌联接，都是慢七撩。这个特点和南曲是一样的。而北曲则不同，同一曲牌可以用固定板式，也可以用散板，正如吴梅在《顾曲麈谈》中所说：“北曲无定式，视文中衬字之多少以为

衡，所谓死腔活板也。”

由散到整，由慢到快，由大到小所形成的“散——慢——中——快——散”的板式布局，其本身就形成了对比与变化，这种对比与变化存在于无规律性重音的散板与有规律性重音的各种板式的节奏之间，存在于有规律性重音中的快速度板式与慢速度板式之间。慢速度是把拍子的时值拉长，快速度是把拍子的时值缩短，因此，速度对南音也起着十分重要的影响。板式布局的对比与变化，为情节的展开、情绪的呈披，提供了有力的表现手段。现就五空管（1=G）的《趁赏花灯》略析于后。

《趁》全套有四章。首章写月英到相国寺与郭华见面的惴惴心情，再写“来迟”的欠疚之意，又写月英愿意以身相爱的挚情，最后再写月英的不安。整章是月英上述心境四个层次的剖剥。

次章抒发月英欠疚、爱怜、怅然的心情。这两章都是慢七撩。

三章是写月英“脱落绣弓鞋”，“罗帕包定”，“放杯底”，再写月英与君“结托无缘”的失望心情，比较激动，用慢三撩接紧三撩。

四章写月英的依依不舍，又写月英“有心相意爱，秀才因何不醒来”的难言，接着用二句“剖腹慢”，强调“门楼鼓打五更时，钟声报晓鸡声啼，”已到“返去莫去迟”的时刻了。用中快的紧三