

中国曲牌考

冯光钰 著

Study of Chinese Traditional Instrumental Tune
Feng Guangyu



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



中国曲牌考

Study of Chinese Traditional Instrumental Tune

冯光钰 著

 安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国曲牌考 / 冯光钰著. —合肥: 安徽文艺出版社,
2009.10

ISBN 978 - 7 - 5396 - 3278 - 0

I. 中… II. 冯… III. 曲牌音乐 - 研究 - 中国

IV. J617

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 172289 号

中国曲牌考

冯光钰 著

责任编辑:洪少华 徐海燕

出 版:安徽文艺出版社(合肥市圣泉路 1118 号)

邮政编码:230071

网 址:www.awpub.com

发 行:安徽文艺出版社发行科

印 刷:安徽新华印刷股份有限公司

开 本:720×960 1/16

印 张:31

字 数:650,000

印 数:2,000

版 次:2009 年 10 月第 1 版 2009 年 10 月第 1 次印刷

标准书号:ISBN 978 - 7 - 5396 - 3278 - 0

定 价:69.00 元(精装)

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)

引言 曲牌考释：目的与方法

曲牌，亦称曲牌音乐，是中国传统音乐的一种独特乐曲形式。

多年来，我在对民族传统音乐的研究中，接触到许许多多的曲牌。这些曲牌，像一个个精灵，通过各种途径的传播，以不变应万变，衍生出丰富多彩的传统、现代的音乐作品，在全国各地的戏曲音乐、曲艺音乐及民歌、器乐曲创作中尤为多见。

这引起了我的兴趣，总想一探究竟。

于是有了这本《中国曲牌考》。

对曲牌音乐进行考释研究，希望通过尽可能扎实的基础研究对曲牌作追本溯源的探寻，努力把握曲牌的音乐结构、主题、题材、风格、体裁变异发展的规律性，找出各种曲牌与其变体之间的“同”或“异”的血缘关系，在曲牌音乐发生、发展的传播中窥见曲牌音乐这个精灵千变万化的蛛丝马迹，让我们对曲牌音乐的认识更接近曲牌音乐的本质。这便是我撰写这本《中国曲牌考》的目的。

为达此目的，我的考释方法是从以下三个方面入手的。

一、曲牌的界定表述

旧时，为了便于演唱（奏）者准备，方便听客点唱或点奏，演出活动的主持者便将一些曲调的调名写在木（竹）牌上，故名牌。曲牌之称由此而来。

我国源远流长、丰富多彩的曲牌包括词与曲结合的声乐曲牌和纯音乐的器乐曲牌两大类。声乐曲牌与器乐曲牌的产生，孰先孰后，很难断定。两者的关系十分密切，有的是同胞孪生兄弟姐妹的关系，有的则是各自形成，但又相互吸收、相互影响的关系。

花开两朵，各表一枝。

先说声乐曲牌。

声乐曲牌历来与词牌有着不可分割的密切关系，因此在论及声乐曲牌时，还需将曲牌与词牌联系起来谈。

对于曲牌与词牌的关系,元、明、清学者燕南芝庵、王世贞、王骥德、刘熙载等人均认为两者是互见的同一体。在元代,词与曲一般是没有区分的。元代戏曲家燕南芝庵在他撰著的《唱论》的第五条中写道:“近世所谓大乐,苏小小[蝶恋花]、邓大千[望海潮]、苏东坡[念奴娇]、辛弃疾[摸鱼儿]、晏叔原[鹧鸪天]、柳耆卿[雨霖铃]、吴彦高[春草碧]、朱淑真[生查子]、蔡伯坚[石州慢]、张子野[天仙子]也。”^①这里,作者把许多宋代词人的词作都统称为“大乐”。“大乐”即“大曲”,是当时词与音乐的合称。明代文学家王世贞在《曲藻》序中云:“曲者,词之变。”^②明代戏曲理论家、作家王骥德在《曲律》之“论调名第三”中指出:“曲之调名,今俗曰‘牌名’,始于汉之[朱鹭]、[石流]、[艾如张]、[巫山高],梁、陈之[折杨柳]、[梅花落]、[鸡鸣高树颠]、[玉树后庭花]等篇,于是词而为[金荃]、[兰畹]、[花间]、[草堂]诸调,曲而为金、元剧戏诸调。”^③这里将曲调称为“牌名”,提出了这样一个概念,即曲之调名的牌名作为曲的名称,既包括了词的格式、句式,又包括旋律、调式及节奏等因素。

清代文学家刘熙载在《艺概》卷四中说:“未有曲时,词即是曲;既有曲时,曲可悟词,苟曲理未明,词亦恐难独善矣。”^④他还认为:“词曲本不相离,唯词以文言,曲以声言耳。”他又进一步指出,“古乐府有曰词者,有曰曲者,其实词即曲之词,曲即词之曲也”^⑤,这是对曲牌与词牌的关系做出的最好诠释。

在中国文学史和音乐史上,词牌之名要早于曲牌之称,后来常有两者混用的情况。有的人将词牌叫做曲牌,有的人又将曲牌称为词牌,有时彼此竟难分难解、难辨难识。前述王骥德所列的[朱鹭]等“牌名”,就既是词牌名又是曲牌名。这是因为,中国传统的曲早期多为声乐创作,词都是合乐而唱的歌词,而曲则是可以填词而歌的乐曲。词曲组成了难以分离的一个整体,好似一个硬币的两个面。

今人对曲牌与词牌的紧密关系及演变过程的认识亦多沿袭古人之观点,认为:“最初的词,都是配合音乐来歌唱,有的按词制调,有的依调填词,曲调的名称即词牌,一般根据词的内容而定。后来主要依调填词,曲调和词的内容不一定有联系,而且大多数词已不再配乐歌唱,所以各个调名只作为文学、音韵结构的

① 《中国古典戏曲论著集成》第一辑 159 页,中国戏剧出版社 1959 年 7 月第 1 版。

② 《中国古典戏曲论著集成》第四辑 25 页,中国戏剧出版社 1959 年 7 月第 1 版。

③ 《中国古典戏曲论著集成》第四辑 57 页,中国戏剧出版社 1959 年 7 月第 1 版。

④ 《艺概》(刘熙载著)123 页,上海古籍出版社 1978 年 12 月第 1 版。

⑤ 《艺概》(刘熙载著)132 页,上海古籍出版社 1978 年 12 月第 1 版。

定式。有些词牌,正名之外另有异名,也有同名异调,一名数体的。”^①这一段话有两层意思:一是指词曲最初是不分家的,或“按词制调”,或“依调填词”;二是指词曲后来发生了变化,主要是“依调填词”,大多数词已不再配乐歌唱。于是词牌(曲牌)产生了同名异调、一名数体的情况。从音乐的角度来看,有些曲牌或词牌在传播中产生了同宗或异宗、同名异曲的变体。

曲牌和词牌是何时分家了呢?这就涉及曲牌起源于何时的问题。对此问题,学术界历来是众说纷纭。归纳起来,大致有如下三种说法。

一说是起源于隋唐时期。认为“它是隋唐时期音乐革新的产物。隋唐时期,从西域(还有外国)传入的音乐逐渐和汉族的传统音乐融合,产生了燕乐。燕乐与传统的‘雅乐’相对而言,称为‘俗乐’。它在当时是传播最广、最具群众性和最具强大生命力的抒情音乐。当时的词,就是和这种新兴音乐的乐曲相配的歌词”^②。但当时用燕乐填词的作品,至今尚未发现曲谱记载流传,无法了解曲词的形态。

二说是产生于宋元的南北曲。认为曲牌是“南北曲或民间小曲一类不属于板腔体结构的曲调,用于戏曲、曲艺的填词创作或作器乐曲演奏。每一曲牌均有一特定的名称,俗称‘牌名’。这些牌名,或出自原曲歌词的部分词句,或提示原曲的主要内容,或表明原曲的出处,或略示其音乐的特点,颇为多样。有的可以从中见出该曲牌的来历,如[梁州序]、[伊州令],既明示曲牌的来历,也说明它们和唐宋大曲的关系;[文淑子]、[女冠子]原来当是反映僧、道生活的歌曲;[唐兀歹]、[者刺古]则是少数民族曲名的音译;有的则是表明音乐的特点,如[节节高]、[双声子]、[急板令]等”^③。这些南北曲的曲牌,在现今存见的戏曲、曲艺中仍有流传。

三说是产生于明清时代。认为:“唐宋时无词牌之称。明清时因曲调名曲牌,故词调亦称词牌。”^④这一时期的南北曲、小曲、时调等各种曲调均泛称曲牌,在清乾隆六十年(1795年)刊行的《霓裳续谱》、道光八年(1828年)刊行的《白雪遗音》中,收入有[寄生草]、[剪靛花]、[扬州歌]、[银纽丝]、[莲花落]、[马头调]等数十种曲牌,但仅[马头调]有工尺谱,其余1000多首唱词均无曲谱。清乾隆十一年(1746年)刊行的宫廷内府朱墨本《新定九宫大成南北词宫谱》(简称《九宫大成》)共82卷,收入乾隆以前各朝流传下来的南北曲曲牌2094首,连

① 《辞海》(缩印本)386页,上海辞书出版社1980年8月第1版。

② 《中国大百科全书·中国文学》97页,中国大百科全书出版社1986年11月。

③ 《中国音乐词典》321页,人民音乐出版社1984年10月第1版。

④ 《中国词学大辞典》7页,浙江教育出版社1996年10月第1版。

同变体共计 4466 首,均详注明工尺、板眼,是至今存见的最完备的南北曲之集大成者,展示了长期以来形成的这几千首曲牌的面貌。虽然由于当时的编纂者未注释这些曲牌产生及流传的年代,难以确定其产生的具体时间,但从中足以看出,这数以千计的曲牌在清代中期的流传情况。

以上诸说都有一定的根据和道理,但由于隋唐至宋元明时期以及清代一些俗曲文献中仅有曲牌名称和词作的记载,而《九宫大成》虽有工尺谱标示,但因编纂者在采录时未对这些曲牌的采录地、流行地,特别是曲调形成的时期进行考订(词作尚可据作者的生平作出判断),现在,我们只知这些曲牌大约是形成和流传于乾隆十一年之前,而无法断定是此前的具体年代。困难在于,某词牌作品产生的时代不一定就是某曲牌产生的时代。如元代剧作家关汉卿的作品,其曲调可以是在他的前代或与他同时代的元人创作的。可以说,曲牌和词牌最初发端于隋唐燕乐是无疑的,现代民族音乐家和词学家对此也是众口一词,但各种曲牌和词牌产生的具体时代以及各种曲牌音乐的来源等问题,尚待进一步探寻。

再说器乐曲牌。

器乐曲牌是专供演奏的纯音乐,其曲牌名称与声乐曲牌有类似的情况,有的曲牌名与曲调内容是吻合的,曲牌标题起着概括和提示音乐的作用,有助于听者了解,如[百鸟朝凤]标题的文字提示该曲牌表现的是各种飞鸟啼鸣的曲牌;也有一些曲牌名的曲调内容与曲牌名不一致,名实不相符的情况甚多。对于器乐曲牌来说,曲牌的名称大多仅起着无标题性质的符号作用。如[八板]、[句句双]等,仅是音乐结构的含义;有的曲牌虽有标题,如[将军令],有时是表现元帅或大将军升帐及将士操练、出征摆阵的情景,有时又用于婚丧嫁娶、喜庆寿诞、新屋落成、店铺开张等场合。这些曲牌的适应性很强,亦类似于“无标题”曲牌,或可称为“无标题性”的有标题曲牌。

从大量的曲牌资料中可以看出,无论是声乐曲牌还是器乐曲牌,这类“无标题性”的有标题曲牌,历来都普遍存在于我国的曲牌音乐中。这也成为我国曲牌的一大特色。

二、曲牌考释的对象

我国历代的曲牌形式多样,题材广泛,手法多变,令人目不暇接。

近些年来,很多民族音乐学学者对曲牌研究的学术兴趣转向,从微观个案入手来考察和探讨历代积累形成的曲牌群,以个案研究来对曲牌音乐进行整体性的历史观照。本书亦然,皆从个案研究入手。

本书拟考释研究的对象是古往今来的曲牌音乐,包括声乐曲牌和器乐曲牌300首(分三批完成,收入此著的为100首)。

由于词牌格式对曲牌音乐结构起着重要作用,故对声乐曲牌的考释先从词牌及词格句式入手。又由于曲牌的形式与音调来源的关系亦十分密切,所以对曲调生成地的地域性特点也尽可能地提及。

本书研究的声乐曲牌主要是文人声乐曲牌、民间声乐曲牌、宗教声乐曲牌。

文人声乐曲牌有:[一枝花]、[朝天子]、[满庭芳]、[风入松]、[后庭花]、[浪淘沙]、[喜迁莺]、[八声甘州]、[梁州序]、[虞美人]、[满江红]、[鹊踏枝]、[念奴娇]、[醉太平]、[一江风]、[香罗带]、[驻马听]、[驻云飞]、[红袄纳]、[刮地风]、[二郎神]、[山坡羊]、[新水令]、[步步娇]、[混江龙]、[皂罗袍]、[雁儿落]、[锁南枝]、[集贤宾]、[得胜令]、[端正好]、[耍孩儿]、[点绛唇]、[滚绣球]、[粉红莲]、[罗江怨]、[劈破玉]、[马头调]、[倒板桨]、[打枣杆]、[银纽丝]、[节节高]、[粉蝶儿]、[石榴花]、[小桃红]、[叨叨令]、[棉搭絮]、[桂枝香]、[西江月]、[寄生草],等等。

民间声乐曲牌有:[八角鼓]、[小放牛]、[小白菜]、[无锡景]、[小拜门]、[月光光]、[八段景]、[妈妈你好糊涂]、[靠山调]、[画扇面]、[十里墩]、[背工](又称[背供])、[越调]、[叠断桥]、[叠落金钱]、[滩(弹)簧调]、[霜天晓角]、[剪剪花]、[湘江浪]、[梳妆台]、[莲花落]、[唱春调]、[卖杂货]、[鲜花调]、[绣荷包],等等。

宗教声乐曲牌有:[三皈依]、[步虚]、[香赞]、[料峭]、[普庵咒],等等。

以上各种声乐曲牌,大多是有曲谱可考索的曲牌。其中有一些文人声乐曲牌、民间声乐曲牌很难严格加以区分。

一般说来,文人声乐曲牌是指古代知识分子音乐家创作的曲牌,多在士大夫和知识阶层中流传,作词者多有署名而曲作者则很少署名。《九宫大成》的几千首曲牌大多可以查到词作者的姓名,而曲作者却难以查询。当然,其中有许多词曲可能为一人兼作。

民间声乐曲牌则是在广大民间流传,由民间艺人集体创作而成。但文人声乐曲牌和民间声乐曲牌的流行范围常常是互易而不固定的,如文人声乐曲牌的[寄生草]、[罗江怨]、[倒板桨]、[粉红莲]等,也常被民间艺人填词演唱,像清代俗曲总汇《霓裳续谱》就把[寄生草]作为俗曲收录了112首;而[越调]、[背工]等民间声乐曲牌亦不乏文人填词之作。只有宗教声乐曲牌[三皈依]、[普庵咒]等是在寺院庙宇场合唱诵,在文人及民间等群体,至今尚未见有流行者。

不过,这也不是绝对的,如[普庵咒]除在佛教活动中演唱或演奏外,在有的

民间音乐中也用来填词演唱,内容就与佛教无关。像广东民间戏曲剧种梅县山歌剧《红珊瑚》海旺妻唱段所唱的[普庵咒]^①曲牌便不再是宗教的内容。这种情况在传统声乐曲牌中屡见不鲜。这不仅是一种跨类别属性的现象,亦体现出前节所说曲牌的“无标题性”的有标题曲牌性质。

器乐曲牌是本书考释研究的另一大类型的曲牌音乐。其类别性质与声乐曲牌不同,无文人曲牌与民间曲牌之分,从曲牌的标题性来看,可分为“有标题器乐曲牌”和“无标题器乐曲牌”两大类。

有标题器乐曲牌有:[柳青娘]、[海青拿天鹅]、[小放牛]、[补缸调]、[叠断桥]、[哪吒令]、[推碌碡]、[小开门]、[大开门]、[将军令]、[四合如意]、[傍妆台]、[天下同]、[到春来]、[到夏来]、[到冬来]、[粉红莲]、[山坡羊]、[上小楼]、[玉芙蓉]、[普庵咒]、[高山流水]、[万年欢]、[哭皇天]、[节节高]、[步步娇]、[刮地风]、[寄生草]、[梅花三弄]、[九连环]、[朝天子]、[放风筝]、[鲜花调]、[夜深沉]、[百鸟朝凤]、[抬花轿]、[汉宫秋月]、[得胜令]、[一枝花]、[江河水]、[月儿高]、[小桃红]、[莲花落]、[绣荷包]、[哭长城]、[平沙落雁]、[浪淘沙],等等。

无标题器乐曲牌有:[八板]、[句句双]、[工尺上]、[大二番]、[小二番]、[大起板]、[三五七]、[十番]、[十牌子]、[八段锦]、[十八板]、[四合四]、[凡字调]、[乙反调]、[慢板]、[快板]、[紧中慢]、[小工调]、[二六板]、[二八板],等等。

详细罗列出以上这些曲牌名,是为了说明曲牌音乐之丰富多彩。但这些还仅仅是历代曲牌音乐的一部分,还有许多未计入内,特别是无标题性质的曲牌,在戏曲剧种、说唱曲种、民间乐种中甚多,均值得研究。

从上述器乐曲牌的牌名看,其中有不少与声乐曲牌名称是相同的,如[一枝花]、[一江风]、[小放牛]、[寄生草]等。形成这种情况的原因较复杂,有的器乐曲牌是从同名声乐曲牌移植而来,曲调大同小异,是声乐曲牌的器乐化;有的则是仅借用其名而曲调迥异,属同名异曲性质。另一方面,也有以器乐曲牌基本调填词而成的声乐曲牌。在传播及创作方式上,声乐曲牌与器乐曲牌亦有相似或不同之处,声乐曲牌可以大致区分为文人声乐曲牌、民间声乐曲牌及宗教声乐曲牌,其传播和创作方式不难看出;而器乐曲牌的流传范围主要在广大民间,其次为宗教寺庙,再次是宫廷乐队演奏。其中有些曲牌在这三种场所都流传,即既是民间器乐曲牌,也是寺庙器乐曲牌,亦为宫廷器乐曲牌,但彼此也存在大同小

① 《中国戏曲志·广东卷》273页,中国 ISBN 中心 1993 年 11 月第 1 版。

异的区别。

声乐曲牌和器乐曲牌的交叉流传及大同小异、小同大异和名同而曲异等现象,均是曲牌个案研究中值得重视的课题。

三、曲牌考释研究须处理好五对关系

曲牌考释研究的目的与方法密不可分。笔者感到,曲牌有着复杂的综合性质,曲牌研究既是一项定量研究,也是定性研究。定量研究运用统计和纵横比较的方法,着重分析考释各种曲牌的形成、音乐结构及功能作用;定性研究则要运用民族音乐学常用的实地研究方法,把各种曲牌与其根植之文化环境联系起来考释,这种方法,也含有音乐地理学的性质。

采取定量与定性结合的方法研究曲牌,须处理好本体研究与关系研究、个案研究与整体研究、顺向梳理与逆向考察、基础研究与考释研究、传播研究与接受研究这五对关系。

1. 本体研究与关系研究

我国历代的曲牌均是词曲及演唱、演奏等各种成分并存、交流、重叠、碰撞、融合、主导的多元统一体。对曲牌音乐的旋律、音阶、调式、调性、节奏、速度、力度等本体进行研究固然很重要,还应加强与曲牌音乐相关方面的考察和研究。因为,曲牌音乐不是孤立的存在,必然会受到文学、诗词及地域文化、社会风尚、民俗风情、地方语言、宗教信仰等的制约和影响。可以说,每首曲牌的产生、形成和发展后面都有一个故事。

如[一枝花]这一曲牌名称的由来就很有趣。

据说,唐天宝年间有一位艺名叫“一枝花”的名妓李娃,她与一位郑姓公子曲折动人的婚恋故事被人们编成歌曲传唱,[一枝花]故而得名。遗憾的是,咏唱李娃故事的[一枝花]的曲词并未流传下来。但现今,在福建、河北等省的一些地方却仍有“高高山上一枝花”及“亲哥想妹一枝花”的民歌[一枝花]广为传唱。此外,各地的昆曲、京剧及鲁北鼓吹乐,苏南十番吹打乐,内蒙古东部鼓吹乐,吉林鼓吹乐,甘肃鼓吹乐,上海吹打乐,河北鼓吹乐,辽宁鼓吹大牌子曲,福建的闽南吹打、闽北吹打、闽东吹打等剧种、乐种的[一枝花]均各具地方特色。如北昆器乐曲牌[一枝花]常用于剧中大官员上场或武将升帐等场合,鲁北鼓吹乐唢呐曲牌[一枝花]则多用于祭祀一类隆重的场合……如果仅从[一枝花]曲牌标题的提示或李娃的故事作顾名思义的理解,或仅从这一曲牌的音乐本体要素去分析,便无法考释其所表现的内容,只有将这一曲牌的本体考察与关系考察结

合起来,才有可能对各种同名异曲的[一枝花]的源流及表达的内容得出较为满意的答案。

与[一枝花]情况类似的曲牌还有许多。而过去的一些研究,包括我自己的一些研究,似乎更多地将注意力放在音乐本体上,对更深层次的曲牌关系考释有所忽视。这是我在本书中对曲牌音乐进行考释时特别重视的问题。

2. 个案研究与整体研究

要探寻我国曲牌音乐的沿革及流变规律,须从大量的曲牌个案研究入手,见微知著。微观与宏观这样的研究范畴概念最先是物理学提出来的,后来被引入经济学研究中,进而被民族音乐学研究所吸纳。个案研究是对曲牌的微观层面进行的考察,微观侧重对曲牌的音调来源、发展线索和曲牌流变历史的局部片断进行研究。这种研究越丰富、越具体、越深入,宏观的分析必然更加全面、更加到位。

在对曲牌的微观考察中,当然也要不忘对它的宏观联系和机制进行探究,对曲牌音乐进行多角度全局性的整体考察研究。可以说,每一个曲牌都是一个完整的音乐作品,词与曲、思想与艺术是有机融合在一起的。除对曲牌的音乐结构及所表现的内容作分析外,对曲牌形成的地域文化环境,曲牌与民俗风情、方言土语的关系等,也应加以考虑。

从曲牌发展的历史看,曲牌的生发过程是多层次、多方位的。所以,对各种曲牌个案的微观研究要力求避免片面性,要把个案研究置于曲牌发展历史的广阔视野之中,或者说,在个案微观研究的基础上进行综合性研究和整体性研究,把曲牌这个研究对象放到更大的系统中去考察。

曲牌的个案研究与整体研究,纵看犹如是一条线,横看则是一个面,只有将纵横两者结合起来看才有“立体感”,曲牌音乐的全貌方能完整地呈现出来。

3. 顺向梳理与逆向考察

我国历代的曲牌是在中国特有的历史传统和音乐文化背景下产生的,因此,在梳理、分析每一个曲牌时,特别是探究曲牌的纵向历史发展情况时,都要力求以大量的文献资料为佐证。文献是文字记录下来的历史知识。曲牌音乐文献资料是记述某些曲牌的文字及曲谱资料,是曲牌流传的主要载体。注意对第一手历史文献的发掘,对曲牌研究来说是十分重要的。前文在谈及曲牌与词牌关系时,曾提出两者是互见的同一体。因而,对词牌的诠释,需要从词学文献中,对词的史实进行考证。应该说,历代词学文献中,有着比较丰富而翔实的背景材料可供参阅。相对而言,曲牌音乐文献则较少。元明清刊刻出版的一些乐论大多没有曲谱,仅有关于曲牌的文字论述及唱词辑录,如元代燕南芝庵的《唱论》、周德

清的《中原音韵》，明代朱权的《太和正音谱》、王骥德的《曲律》、魏良辅的《曲律》、沈宠绥的《弦索辨讹》及《度曲须知》、冯梦龙的《挂枝儿》及《夹竹桃》，清代李渔的《闲情偶寄》、王廷绍的《霓裳续谱》、华广生的《白雪遗音》等著述，虽有的名为“音谱”、“续谱”、“遗音”，却无曲谱记载。但其中有关曲牌的文字记述及词作，为顺向梳理曲牌的流传情况提供了许多重要的史料。一些与曲牌相关的资料散存在这些典籍文献的瀚海之中，需认真仔细查阅。还有明清时期的一些工尺谱中刊载的曲牌，虽数量有限，却弥足珍贵，如《魏氏乐谱》、《太古传宗》、《新定九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》、《弦索备考》、《南北派十三套大曲琵琶曲新谱》等，收录有数千首曲牌的基本调及又一体（变体），对曲牌研究颇有助益。

但要全面研究曲牌，仅靠有限的文献资料进行顺向梳理仍很不够，还难以达到深入考释曲牌的目的，尚须采用逆向考察的办法追寻和叩问曲牌的来龙去脉。逆向考察法是应用史学在研究方法上的特点。这种方法采取“倒过来”的方法考察，即按照今天——昨天——前天的严格倒向秩序去考察对象，在历史研究中有着不可代替的重要的科学方法论价值。

为了深入探究曲牌的历史发展情况，近些年来，我们也常常借鉴逆向考察法，从现在上溯过去，探寻曲牌深厚的内涵、流变、价值及其对于现代音乐生活的意义。在这方面，最明显的标志是上世纪中期以来许多音乐工作者的采风活动。通过实地采风，他们记录了许多民歌、戏曲、曲艺、民间器乐及宗教音乐的曲牌和口碑材料。特别是20世纪八九十年代为编纂《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》而进行的全国民族民间音乐普查收集活动，更是全面地展现了包括曲牌在内的传统音乐现状。

这些不见于历史文献记载的音谱及口碑材料，都是历代曲牌音乐在现代的遗存，由今人采集记录下来的这些音乐文献也具有相当大的研究价值。笔者在本书中考释曲牌时，便从这四大民族民间音乐集成中选用摘录了大量的曲牌谱例及口碑文字资料。这些通过普查收集而来的现今存见的曲牌资料，虽然难以考证是源于哪一个具体时代，但对“倒过来”逆向追寻既往的历史是大有好处的。尤其是通过与明清时期有工尺谱记录的同名同曲的曲牌进行比较分析，往往可以寻觅到曲牌音乐流变的踪迹来。

将按历史顺序方向考察与“倒过来”的逆向考察相结合，是系统地考释曲牌音乐的一种有效的方法。

4. 基础研究与考释研究

曲牌音乐研究作为民族音乐学的研究对象是一门实证性很强的课题，特别



要求有说明问题的扎实的可靠的史料,严谨的基础研究。以同宗或异宗的发展为脉络,在史的线索及曲牌音乐形态基础上,兼顾曲牌传播流变情况,有几分材料,说几分话,不妄下断语。这是我对自己的时刻提醒。这就需要扎实的曲牌音乐的基础理论研究。

对曲牌音乐进行理论研究,主要体现在基础性研究和应用性研究两方面,从某种程度上看,前者比后者难度更大,涉及的问题也更多。基础性研究是曲牌研究工作中的薄弱环节。事实表明,没有系统地对曲牌发展史、曲牌的特征、分类法及曲牌中曲词关系等进行精耕细作的基础研究,就难以把握曲牌音乐的发展状况,从中归纳总结出曲牌发生发展的内在规律。

曲牌音乐的基础研究涉及的方法论包括归纳和演绎的方法论、分析和综合的方法论、历史的逻辑的方法论等方面。通过这些相互联系、相互作用的基础研究方法,把每个曲牌音乐作为一个有机整体进行考释。

所有的文化都是在交流中、传播中发展的,我国历代流传的众多曲牌也是这样。因而,曲牌音乐研究不能囿于单一的思维和研究方法。而综合研究、系统研究的方法可能更有助于协调处理好定量分析与定性分析中的各种关系,更好地揭示曲牌音乐的本质和规律。我清楚地认识到,曲牌考释不仅在于展示传统音乐的丰富多彩,还在于从另一个独特视角,全面地记录传统音乐中各种类型曲牌的传播交流及发展变化情况。这些都是难得的音乐文化遗产,具有很高的学术价值和实用价值。

5. 传播研究与接受研究

音乐传播与接受的研究,是21世纪音乐研究的发展方向之一,也是曲牌音乐考释研究要关注的一大问题。

根据现代传播学和接受美学的理解,一首曲牌音乐的最后完成,不以创作及传播为结束,而是以听众接受为活动的终点。而且这种接受活动还不止于一人一代,而是有一定规模的受众人群,包括所有参与曲牌移植编创接受的一代又一代的众多乐人及受众,正如西方谚语所说的“有一千个读者就有一千个哈姆莱特”、“一代人有一代人的莎士比亚”那样。曲牌音乐受众的接受活动与之相仿。当然这里说的“受众”,是很宽泛的概念,既包括传承中的音乐,也包括听曲的“听众”。但更多的还是前者。他们以对曲牌音乐演唱或演奏的理解和阐释,参与曲牌的移植或加工再创造,使曲牌基本调及其变体在他们的再创造活动中,在原型的基础上派生出各式各样的再生“又一体”或新生“另一体”。从这个意义上说,曲牌音乐的接受和再生活动,永远是一个传播演变的过程,它的终点和目标,将不断向前延伸至未来。



曲牌音乐考释中的接受美学研究,是直接受到 19 世纪 60 年代西方文艺评论中出现的一种美学思潮的影响。这种美学思潮把读者和作品的关系作为一种动态的研究主体,十分重视读者对作品的理解探讨、反映和接受。从我国传统曲牌音乐的传播、接受史来看,各个时期不仅表现为口头自然的传播有着广泛的接受群体,还表现在明清以来众多曲谱文献的大量涌现,书面传播的受众也日益增多。从曲牌音乐的发展历史可看出,传播活动伴随着曲牌音乐发展的全过程,一切曲牌音乐都是在传播的过程中得以生成和发展,演唱和演奏则是曲牌音乐传播的重要方式。

曲牌音乐的传播与接受,隋唐是一个奠基的时代,宋元是形成的关键时期,而明清是流传不绝的昌盛年代,以昆曲、高腔及说唱牌子曲为代表的曲牌之风,吹拂黄河、长江及京杭大运河流域,加速了南北曲牌音乐的全面传播与交融。从现今各地区、各民族存见的许多曲牌中,都可以看到这一时期曲牌音乐的大传播、大交融及广泛接受的影响。

从接受美学角度对曲牌音乐的传播进行研究,特别是从受众人群对曲牌音乐的接受方式及接受能力出发进行考究,可以了解到为什么有的曲牌在传播中到处生根发芽遍地开花,有的仅局限于一地或一乐种中流传,还有的濒临消亡熄灭的命运,关键在于接受方对其是接纳融合,还是拒斥于门外。因此,对曲牌音乐的接受研究,要强化对接受中的认同、接受中的变异及接受中的拒绝排斥的探讨,方能从宏观上把握传播流程中的各种曲牌音乐不同的“传”、“受”特点。

我在进行曲牌考释时,以上方法帮助我理清了研究的思路,找到了探究的路径。在具体的个案研究中,我只能从我自己掌握的材料出发,对各个曲牌生成、发展的具体情况来进行考释,不同的曲牌有不同的侧重点,不尽如人意之处肯定难免,望读者诸君明鉴。

目录

引言 曲牌考释:目的与方法	1
一、曲牌的界定表述	1
二、曲牌考释的对象	4
三、曲牌考释研究须处理好五对关系	7
1.本体研究与关系研究	7
2.个案研究与整体研究	8
3.顺向梳理与逆向考察	8
4.基础研究与考释研究	9
5.传播研究与接受研究	10

上篇 音乐传播视野中的曲牌研究

第一章 曲牌音乐传播历史及途径	3
第一节 从中国音乐发展及传播历史看曲牌的由来	3
第二节 曲牌音乐的传播方式与途径	11
一、文人曲牌音乐的谱式书面传播	11
二、民间曲牌音乐的口头传播	14
(一)艺人行艺交流性传播	14
(二)移民性传播	20
(三)移植转换性传播	23

目录

第二章 同宗曲牌音乐与异宗曲牌音乐	26
第一节 同宗曲牌音乐变体与音乐资源共享	27
一、同宗声乐曲牌音乐的变异	28
(一)旋律大同小异的声乐曲牌	29
(二)旋律小同大异的声乐曲牌	30
二、同宗器乐曲牌音乐的变异	32
(一)同名同宗器乐曲牌的变异	32
(二)异名同宗器乐曲牌的变异	34
第二节 异宗曲牌与基本调的独立性	34
一、异宗声乐曲牌的变异	35
二、异宗器乐曲牌的变异	37
(一)有标题同名异宗曲牌	37
(二)无标题同名异宗曲牌	37
第三章 声乐曲牌与器乐曲牌的多向互易移植的变体	39
第一节 由声乐曲牌移植成器乐曲牌的变体	39
第二节 采用器乐曲牌填词改编成声乐曲牌的变体	42
第三节 器乐曲牌由此乐器移植到彼乐器演奏的变体	45
第四章 曲牌音乐的千变万化与其特有的音乐创作思维	50
第一节 曲牌音乐的程式性与灵活性	51
第二节 曲牌音乐的渐变性	54
第三节 曲牌音乐的即兴性	55
结 语 在“论”与“证”相结合的考释中探寻曲牌音乐的 传播发展路径	58

下篇 曲牌音乐考释 100 首

第一章 声乐曲牌考释	63
第一节 同宗声乐曲牌	63
1.[端正好]	64
2.[银纽丝]	70
3.[虞美人]	77
4.[二郎神]	87
5.[喜迁莺]	91
6.[鹊踏枝]	95
第二节 异宗声乐曲牌	98
1.[八声甘州]	98
2.[念奴娇]	102
3.[满庭芳]	106
4.[驻云飞]	110
5.[红衲袄]	114
6.[步步娇]	118
7.[皂罗袍]	122
8.[雁儿落]	128
9.[耍孩儿]	131
10.[罗江怨]	137
11.[劈破玉]	146
12.[马头调]	151
13.[倒搬桨]	160
14.[打枣竿]	166
15.[寄生草]	171
16.[绵搭絮]	177
17.[粉蝶儿]	180
18.[粉红莲]	185