

- 2015年度国家社会科学基金重大招标项目「明清民国歌谣整理与研究及电子文献库建设」(项目编号:15ZD08078)
- 2016年度中国博士后第59批次面上基金资助项目「运河流域「牌子曲」音乐研究」(项目编号: 2016M591972)
- 2015年度江苏省高校哲学社会科学课题「城市化进程中的江苏「牌子曲」变迁研究」(项目编号: 2015SJB105)

江苏『五大宫调』

音乐文化研究

〔谈欣·著〕



- 2015年度国家社会科学基金重大招标项目“明清民歌谣整理与研究及电子文献库建设”(项目编号: 15ZDB078)
- 2016年度中国博士后第59批次面上基金资助项目“运河流域‘牌子曲’音乐研究”(项目编号: 2016M591972)
- 2015年度江苏省高校哲学社会科学课题“城市化进程中的江苏‘牌子曲’变迁研究”(项目编号: 2015SJB105)

江苏“五大宫调”

音乐文化研究

谈欣 著



东南大学出版社

SOUTHEAST UNIVERSITY PRESS

南京

内 容 提 要

“五大宫调”是流行于江苏、山东等运河沿线地区的、以牌子曲为载体的曲牌。“五大宫调”亦称“五大宫曲”、“五大调”，是“南北曲”及“明清时调”之遗音，较好地保留了“南北曲”及“明清时调”的原有特征，是研究该类曲牌的活化石。

本书从整体、各曲牌自身、曲种及历史文献等四个方面考察、探究了五大宫调在江苏区域的流变，并创新性地提出了相关曲牌的历史渊源和流变特征，对系列相关研究的完备和补充，有非常重要的意义。

图书在版编目(CIP)数据

江苏“五大宫调”音乐文化研究 / 谈欣著. —南京：
东南大学出版社，2016. 12

ISBN 978-7-5641-7027-1

I. ①江… II. ①谈… III. ①宫调—曲牌音乐—音乐
文化—研究 IV. ①J612.1②J607

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 327044 号

江苏“五大宫调”音乐文化研究

著 者	谈 欣	责任编辑	刘 坚
电 话	(025)83793329/83790577(传真)	电子邮箱	liu-jian@seu. edu. cn
出版发行	东南大学出版社	出 版 人	江建中
地 址	南京市四牌楼 2 号(210096)	邮 编	210096
销售电话	(025)83794561/83794174/83794121/83795801/83792174/83795802/57711295(传真)		
网 址	http://www. seupress. com	电子邮箱	press@seupress. com
经 销	全国各地新华书店	印 刷	江苏凤凰数码印务有限公司
开 本	787mm×1092mm 1/16	印 张	11. 75
字 数	300 千字		
版 印 次	2016 年 12 月第 1 版第 1 次印刷		
书 号	ISBN 978-7-5641-7027-1		
定 价	30. 00 元		

* 未经本社授权，本图书内任何文字不得以任何方式转载、演绎，违者必究。

* 本社图书若有印装质量问题，请直接与营销部联系。电话：025-83791830。



序 Preface

台湾静宜大学中国文学系教授 张继光

小曲盛行于明、清，明人李崕峒闻之以为可继国风之后，卓珂月更将之与唐诗、宋词、元曲并列，视其为明之一绝。其传播至广，沈德符以“不问南北，不问男妇，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑”形容，可见不但流播广泛，影响也极深远。其曲牌不断增衍流传，也成为后世诸多曲艺、戏曲音乐之重要素材。然至今此等曲牌已历长久流传，曲调或亡佚失传或已有重大变异，仍能窥其原始遗绪者已不多见。

江苏“五大宫调”所指为【软平调】、【叠落金钱】、【黄鹂调】、【南调】、【波扬】五支流传于江苏中、北部及山东南部一带之曲牌。此五曲牌皆源于明或清之小曲，至今其部分曲调虽尚流传于口，然随时代变迁及艺人凋零，已有濒临灭绝之虞，亟待予以整理研究。

谈欣教授目前任教于南京师范大学音乐学院，其博士论文《江苏“五大宫调”音乐文化研究》即在探考此五大宫调。今此书即将付之剞劂而问序于予，余拜览其书，见其为学严谨，用功甚勤，不但深入文献考证，亦能精于乐律，融文学、音乐一炉而治之，实为卓越难得之青年俊学，其研究成果颇具学术价值，故乐爰笔而为之序。

2016年孟冬 于台湾静宜大学伯铎楼



目录 Contents

绪论	1
第一章 文化渊源及流传现状	10
第一节 文化渊源	10
第二节 流传现状	15
第二章 文献、曲谱资料研究	20
第一节 文献资料	20
第二节 曲谱资料	24
第三章 【南调】曲牌研究	26
第一节 历史渊源	26
第二节 唱腔分析	27
第三节 流变特征	35
第四节 【南调】与【寄生草】	38
第五节 不同曲种中的【南调】	42
第四章 【软平调】曲牌研究	46
第一节 历史渊源	46
第二节 《借云馆小唱》中的【软平调】	47
第三节 流变特征	52
第四节 【软平调】与【扬州歌】	57
第五章 【叠落】曲牌研究	60
第一节 历史渊源	60
第二节 《张鞠田琴谱》中的【跌落】	61
第三节 曲牌来源考	64



第四节	流变特征	68
第五节	不同曲种中的【叠落】	71
第六章	【波扬】曲牌研究	75
第一节	历史渊源	75
第二节	牌名初探	76
第三节	唱腔分析	77
第四节	【波扬】与【山坡羊】	80
第五节	戏曲中的【波扬】	84
第六节	不同曲种中的【山坡羊】	86
第七章	【离调】曲牌研究	91
第一节	唱腔分析	91
第二节	【鹂调】与【黄鹂调】	94
第三节	【离调】与【离京调】	96
第四节	流变特征	98
第八章	曲调系统成因研究	100
第一节	共性内核	100
第二节	个性外缘	105
第三节	成因综述	106
第九章	审美特征	107
第一节	“婉丽而不娇媚”的旋律风格	107
第二节	“直白而不粗俗”的曲词内容	107
第三节	“通俗而又文人化”的语言特征	110
第十章	文化内涵	113
第一节	运河文化之文化背景	113
第二节	上层曲学之文化影响	115
结语		118
附录		120
参考文献		176



绪 论

“五大宫调”亦称“五大宫曲”、“五大调”，流布于江苏中、北部及山东南部一带，由【软平调】、【叠落金钱】、【黄鹂调】、【南调】、【波扬】五支曲牌构成，简称“软、叠、鹂、南、波”。该曲调群主要以说唱类牌子曲为载体，系“南北曲”及“明清时调”之遗音，目前仍旧存活。这些曲牌具有唱腔旋律反复性、程式化的特点，有很强的可塑性特征^①，从而形成一系列同宗曲调群，对江淮区域曲种、剧种产生了深刻的影响。

“五大宫调”特征鲜明、文辞精美、曲调清雅、结构完整、抒情性强。在音乐形态及审美情趣上明显区别于其他“小调”，如【剪靛花】、【孟姜女】等。该曲调群存见于民歌、说唱、戏曲，在中国传统音乐中占有重要地位，为说唱音乐和地方戏曲的形成提供了素材。本书以该曲牌群为研究对象，综合考量它在江苏区域的流行、运用及传播等诸多方面，侧重对五支曲牌唱腔进行深入的音乐形态分析，探究共有的音乐特征及流变差异，论证此曲调群存在的价值和意义，解读曲调群成因，并分析其中的文化内涵。最终，清楚体认该类群体生成的原因、相互关系、本质属性及音乐传变规律。

“五大宫调”特色鲜明，最突出的是“单曲牌”的演唱形式及抒情风格，此特点在南北曲及明清时调遗音中独树一帜。因为，说唱、戏曲音乐中的明清时调多见于“套曲”，很难见到依旧存活的“单曲牌”。该曲调群是江苏牌子曲中的代表曲牌，在艺人口碑及文献资料中被奉为上品。

目前，该曲调群存在一系列有待解决的问题。这类曲牌的历史来源是什么？相互关系怎样？形成群体的成因是什么？唱腔之间的同、异特征及传播规律如何？具有怎样的艺术特征？蕴藏着怎样的文化成因？这一系列问题，尚未得到学术界的深入探讨。本书将围绕以上问题进行研究，以此充实江苏牌子曲的研究资料，拓展说唱音乐单曲牌系列研究的领域，开阔曲牌研究的范围及视野，揭示牌子曲形成的过程及流变路径，丰富完善曲牌研究的整体格局，推动学科建设；同时，发现五支曲牌的历史价值，进而了解同类曲牌的属性和地位，深刻理解此类曲牌的传变特征及规律，为传统文化在当下社会的生存发展提供良策。

此外，加紧对江苏“五大宫调”进行研究，也具有一定的学术价值及现实意义。这一研究既可以突破长期以来研究者对曲艺音乐认识局限于“说故事”、“唱故事”的定式感观，也可以弥补对说唱类单曲牌关注度低及研究成果的匮乏。同时，对“五大宫调”的研究可以对同类曲牌，如【马头调】、【银纽丝】、【劈破玉】等“大调”类曲牌研究赋予新的启示。

^① 乔建中. 土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究. 上海: 上海音乐出版社, 2009年, 第315页。





一、研究现状

近十年以来,在非物质文化遗产申报的推动下,江苏“五大宫调”逐渐被发掘并引起研究者的重视,现已取得了一定成果,但是相较于弹词、鼓书及其他中国传统音乐研究还存在相当大的差距。以下将与本书所涉课题的研究现状做一个总结:

(一) 整体研究

近年来,“五大宫调”逐渐受到学界重视,但研究成果相对匮乏,目前仅见谢建平《“五大宫调”若干问题》(《艺术百家》2008年第3期)一文。谢建平先生认为“五大宫调”是江苏多曲种的代表音乐,这个“奇异现象”的背后隐藏着诸多问题,该文侧重探讨了“宫调”名及“雅化”风格来源两大问题。与江苏毗邻的鲁南地区也有相似曲调群,也引起了学界的重视,个别成果已经问世,如刘清的《鲁南五大调研究》(武汉音乐学院2004届硕士论文)等,该文的结论是鲁南“五大调”部分曲牌来源于江苏“五大宫调”,两者存在传承关系。诸如这些,已经肯定了江苏“五大宫调”的重要性及研究价值。

(二) 各曲牌研究

“五大宫调”是一个曲牌群体,分别对各支曲牌进行深入研究显得尤其重要。然而,这方面的研究成果甚少,较为突出的有王小龙《扬州清曲音乐稳态特征研究》(上海音乐学院2005级博士论文),该文对【南调】的音乐形态进行了分析,得出此曲牌中存在稳定音调的曲调特征。另外还有冯一诺的《明清俗曲【叠落金钱】曲牌研究》(山东大学艺术学院2010级硕士论文),从【叠落金钱】的流行背景、来源探索及音乐形态等方面做了梳理。这类文章为整体研究“五大宫调”提供了基础素材和思路。

(三) 曲种研究

江苏“五大宫调”依附于多个曲种中,如扬州清曲、清淮小曲、盐城牌子曲、海州牌子曲等。从研究现状看,海州牌子曲中“五大宫调”的研究成果相对较多:如王海峰的《海州五大宫调音乐本体研究的思路与对策》(《人民音乐》,2008年第10期)、朱秋华《海州宫调牌子曲初探》(《艺术百家》1992年第1期)、刘敏《海州五大宫调音乐形态特点探析》(《乐府新声》2008年第1期)等。这些文章从不同角度概要介绍了海州五大宫调并论证了它的价值,同时给出了研究思路,对本书所涉课题研究有一定启示。

(四) 历史文献研究

“五大宫调”来源于“明清时调”,对这部分文献资料、曲谱资料的整体研究,有助于分析“五大宫调”的生成背景及历史来源,如周玉波《明代民歌研究》(南京师范大学2004届博士论文)、李秋菊《明末民初时调研究》(复旦大学2007届博士论文)、周玉波、陈书录《明代民歌集》(南京师范大学出版社,2009)等,是从历史文献角度梳理“明清时调”的相关论著。其中多处涉及“五大宫调”部分曲牌的文献记载,为本课题历史渊源研究提供了线索。





（五）其他相关研究成果

张仲樵《江苏曲艺音乐的诸宫调套数及曲牌》（江苏省文化艺术研究所编印，1986）、板俊荣、张仲樵《南京民间俗曲音乐研究》（东北师范大学出版社，2007）等，对江苏区域牌子曲音乐的历史渊源、文献记载等情况进行了阐释，为本书所涉课题研究提供了十分珍贵的区域文献资料。

综上所述，有关江苏省“五大宫调”的研究已取得了一些成果。但是，关于“五大宫调”的系统研究还很匮乏，存在不少值得深思和有待研究的重要课题：

一是整体研究甚少。对“五大宫调”的来源、曲牌历史、曲调共性特征、个性风格及传播流变规律等问题的认识还比较模糊，尚未清楚解析出江苏“五大宫调”的本质属性、音乐特征及审美风格，因此，无法准确掌握它在江苏牌子曲或其他乐种中的地位及价值。

二是各曲牌的研究还未深入，缺乏系统性，尤其是音乐本体的分析。“五大宫调”中五支曲牌的腔词特征、流变规律等问题还未解决。另外，该群体依附的不同曲种是一个个不同但较为完整的音乐系统，这五支曲牌在不同的系统中发挥怎样的作用，占有怎样的地位，与其他曲牌有何联系、差异，这一系列问题还未能找到相应的答案。

三是缺乏比较研究。在以上的研究成果中，对各曲牌在不同时期、不同地域、不同乐种中的比对研究不够重视，导致我们无法清晰认识各曲牌流变传播的历史路线，从而无法体认“五大宫调”与其他小调曲牌流传变异的差异性。所以，通过对各曲牌在不同时期、不同地域、不同乐种中的本体比较研究，掌握它的来龙去脉，解读曲牌流变规律。

四是历史资料研究较为单薄。关于“五大宫调”的历史资料记载相对较多，但往往浅显粗糙，频用“猜测”、“联想”等词条，不具有说服力。将“音乐本体”研究与历史文献研究相结合，可以支撑或解决单凭文字无法解释和说明的问题。如“五大宫调”的源流、传播、流变路径等等，都需要进入音乐本体研究中去解决。从研究现状看，这类音乐、文献相结合的研究还很少见。

二、创新点及研究内容

（1）首次对江苏“五大宫调”进行系统、整体的研究，梳理【南调】、【叠落金钱】、【山坡羊】、【黄鹂调】、【软平调】五支曲牌的历史渊源及流变特征，填补前人曲牌研究的空白环节。

（2）首次将历史文献资料与音乐形态分析相结合，从音乐形态学角度解决诸多从曲牌名称、曲词文字方面无法认定的问题。运用形态分析法进一步认证或修正前人正确或错误的认识。如，“五大宫调”之【南调】曾被认为与【寄生草】有关，笔者从北曲【寄生草】工尺谱与【南调】唱腔的比较证实了两者之间的传承关系；又如，【叠落金钱】的源流问题，关德栋、傅惜华先生认为它起源于南方，而车锡伦则认为它源于北方，经【叠落】在江苏区域的形态流变考证，确认了该曲牌源于北方等等。

（3）将上述研究成果，首次从音乐角度升华到一般流变规律来认识并归纳出曲牌流变的三种方式。

由于在以上几个方面的突破和完善，本书的研究将具有以下三方面的学术意义：





一是给江苏地区其他乐种研究如民歌、戏曲、器乐研究提供新的启示。

二是利用本课题研究成果,论证“明清时调”中该类曲牌存在具有共同音乐特征的曲调系统;证明“调系”研究思路在说唱音乐研究中的可行性;完善民歌“歌系”、说唱“调系”到戏曲“腔系”的系列研究。

三是通过对“五大宫调”相关资料的发掘收集整理,充实曲牌研究史料,有力补充戏曲声腔系统中“弦索腔系”、“调子腔系”(大部分由“明清时调”发展而来)的研究内容。

本书由三大部分组成,分为十章。

第一部分,重在客观呈现“五大宫调”的现存状况及流传途径,并分析梳理文献、曲谱资料。此部分的材料基于笔者的实地调查。可以肯定的是,这五支曲调的部分曲调仍旧存活,主要分布于扬州及连云港地区,但形势不容乐观,会唱曲的艺人大多年事已高且传承人甚少,正处于濒临灭绝的境地。因此,要加紧对它们进行搜集、整理及研究。

第二部分,主要对五支曲牌的历史来源及曲调特征进行全面、细致的分析,意在探究五支曲牌的真正来源及相互关系,最终能够解读出该群体生成的内在原因。其中以解构曲调构成规律为重点,运用科学的方法,对唱腔进行横向(相同曲种中的相同曲调)、纵向(不同时期、乐种中的相同曲调)的分析,探讨同、异特性,提炼核心结构,掌握曲调构成的内在奥秘。最终,总结出各曲牌旋律的程式性特征及流传变化规律,凝练出曲调群存在的价值和意义。同时,解答其生成及流传至今的原因。这五章并不是简单的重复,而是围绕问题去研究。比如【南调】一章,首次论证了【南调】与【寄生草】的渊源关系,同时,总结出曲牌音乐流变的三种方式;又如【叠落金钱】一章,围绕曲牌来源的多种说法进行了考辨,修正了前人的错误认识并弄清了“五大宫调”中【叠落金钱】与【离调】之间的关系;再如【波扬】一章对它与【山坡羊】的关系进行了探讨。

文章最后对“五大宫调”作品的艺术特点及审美特征进行了阐释,并解读其中蕴含的文化内涵。该部分意在总结上述分析结论,紧扣江苏区域特征,着重从音乐地理视角对文化基础进行研究。同时,结合实地调查的资料,论证出明清经济文化中心扬州等地为该曲调群产生提供了土壤,“运河文化线”是该曲调群传播流变的重要纽带。

三、对文中术语的界定

(一) 明清时调

“五大宫调”是明清歌曲在今的留存产物。对明清时期这部分音乐作品的界定历来纷乱,如有“明清时调”、“明清小曲”、“明清时调小曲”等,其中哪个概念更能准确地表达出这类曲牌的本质属性,本书将通过文献资料的比较与现存作品的分析进行界定。

关于“时调”、“小曲”、“时调小曲”三个名词的解释及其之间的关系,历来众说纷纭,使用混乱。这三个名词的概念模糊又滋生出“明清时调小曲”、“明清小曲”、“明清时调”等概念使





用上的迷误,给学术探讨及认知带来障碍。“时调”一词由来已久,历史上又冠有“时词”^①、“时曲”^②、“时尚小令”^③等名,在长期演变发展中被赋予了丰富的内涵,所唱内容有【寄生草】、【叠断桥】、【剪靛花】等。一旦涉及所唱内容时,常被等同于“小曲”,归类于民歌小调,或又等同于“时调小曲”,被归属于曲艺音乐,造成认识上的混乱。那么“时调”究竟归属何类,后缀“小曲”后的涵义如何,与“小曲”又存在怎样的关系,这一系列问题学术界还未有准确答案,本文将针对这些问题一一做出合理的诠释。

1. “时调”概念的历史考释

在对该词进行历史考释前,先了解音乐学术界对“时调”的不同解释,总结起来大致有以下三种:

(1) 民歌小调说,认为“时调”是“小调”中的一种。《汉族民歌概论》中定义“时调”为:“小调中的一种类别,是在民间休息、娱乐时唱的小调民歌。除了人们在日常生活闲暇时传唱之外,还常由职业或半职业艺人在城镇市集、酒楼茶馆、街头巷尾、游览胜地等场合演唱,供人们娱乐欣赏、消遣助兴。”^④《中国传统音乐概论》中也有类似的阐释:“在小调类民歌中,时调的艺术形式发展得最为规范和成熟……由于时调的这种弹性化的表现功能,使它常被地方戏曲和说唱吸收,成为曲牌”^⑤。

(2) 艺术歌曲说,认为“时调”是“小曲”的别名。《中国古代音乐史稿》中解释它是一种“仅供清唱的‘艺术歌曲’”^⑥;“时调是与‘昆曲’等传统悠久、被公认为古典乐曲者相对的名称——‘时’是‘时尚’、‘时行’的意思”^⑦,认为“时调”是与传统昆曲相对应的一种民间流行的艺术化歌曲,相当于“小调”。

(3) 曲艺、戏曲说,认为“时调”即“戏曲、曲艺”。洛地先生在《明清时调小曲的音乐系统——答谢桃坊的一封信》^⑧一文中写道:“什么是‘时调’,简单化的说法(用现在的语言)是:‘戏曲’和‘曲艺’”,并称“时调”这类的戏剧为“戏弄”。

上述三种说法各有见地,一时无法识辨,只有通过历史考证来分别真伪。“时调”一词最早出现在隋唐,但明确作为某一类艺术作品的指代词汇,却经历了一段历史过程。

“时调”始见于隋,如《隋书》中云“蹈扬惟序,律度时调”^⑨,孟郊诗中亦可见“顾余昧时调,居止多疏慵”^⑩。隋唐时期“时调”一词意为有时代流行异趣倾向的音乐文学作品。从汉语字

① 李开先. 词谑//中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成·第三集. 北京:中国戏曲出版社,1960年,第267页。“时词”在该书中注释为“时调”。

② 中华书局辞海编辑所. 辞海. (第10册)试行本. 北京:中华书局,1961,第113页。

③ 沈德符《万历野获编》中有关于“时尚小令”词条的解释,其中说到时何大复酷爱之曲,李开先在《词谑》中载何大复称酷爱之曲为“时调”,可以推论当时“时尚小令”为“时调”的另一称谓。

④ 江明惇. 汉族民歌概论. 上海:上海音乐出版社,1982年,第238页。

⑤ 袁静芳. 中国传统音乐概论. 上海:上海音乐出版社,2000年,第40页。

⑥ 杨荫浏. 中国古代音乐史稿(下册). 北京:人民音乐出版社,1981年,第763页。

⑦ 同上,第761页。

⑧ 洛地. 明清时调小曲的音乐系统. 四川戏剧,1996年,第1期。

⑨ 隋书卷十四. 上海:上海古籍出版社,1986年,第43页。

⑩ 华忱之,喻学才. 孟郊诗集校注. 北京:人民文学出版社,1995年,第70页。





面去理解,即追求“时尚”、“时俗”的意思,所以《中国艺术百科辞典》中将“时调”解释为“即时新的曲调”,也是对其本来词义的简明阐释。

不过,从“歌辞”学角度考查,“律度时调”、“余味时调”,实指每个朝代都有标志时代特征的“时调”称名,如隋时的曲,唐时的诗歌。因而,“时调”一词,确实包含对其所指代事物的指称。随着历史的推进,“时调”一词的涵义,也渐渐发生衍变,并逐步具象化。

“时调”于明时广泛运用,概指当时文人口中流行的曲子,多摘自散曲,具体指向【锁南枝】、【寄生草】类的音乐文学作品。

据李开先《词谑》中解析,其演唱方式基本是“每唱一遍,则进一盃酒。终席唱数十遍”^①。这种形式类似于文人间的酒席之令。酒令是东汉以来一种韵文体的名称,发展到宋元指短小“成章”的单篇词曲,为酒宴茶馆、青楼歌伎中最活跃的音乐形式,如何良俊《四有斋丛说》卷三十七记载老曲师顿仁的一段话:“在教坊学得,怀之五十年。供筵所唱,皆是时曲。”^②明时的“时调”系沿袭了“令”的基本特质,是艺人、文人染藻的对象,所唱内容是如出自“里巷妇女之口”的通俗化情词,如“何大复继至汴省,亦酷爱之,曰‘时词(时调)中状元也,如十五国风,出诸里巷妇女之口者,情词婉曲’”^③。这些曲子多存于散曲中,“若和卿之作,真(直)是时调,意兴不逮远矣”^④。王和卿,散曲家,多写市井趣味的谐谑作品。又如“元乐府四大家”之一郑德辉《偈梅香》中的“亦自与人不同”之【寄生草】^⑤。“元乐府”,“亦是元代称‘时曲’(散曲)为‘乐府’最普遍的指意”。^⑥

“时调”一词在明代多次出现,内涵不断具象化,主要指“文人起而仿效(民间歌曲),称为‘时调’”^⑦,包括文人、艺人口中所唱散曲中的曲子,但它不同于诗人墨客的操觚染翰,是多效法民间近乎人情的通俗化曲子。如祁彪佳《远山堂曲品》评述传奇剧本《彩楼记·时雋》写道“手笔轻情,每有秀色浮动此白间,当是时调之雋”^⑧。从“时调”所指曲调名称推测,这些曲子来源于通俗化的南北曲或加工后的艺术化民间歌曲。清初,“时调”一词基本承继明时涵义。如清徐鉉《词苑丛谈》卷十二外篇中有云“是夕,忽梦至肆中,见壁上花笺效东坡体四时调”^⑨,又如《松泉诗文集》中言“时晴书早寿荅华,子舍兹呈遗藁嘉,诗与古期归雅正,文非时调去浮夸,席前我偶怀贾谊,书读尔休惭赵奢”^⑩。

徐鉉的“四时调”抑或是汪承霈为其父诗集题句当序中的“时调”,与明时文人口中的酒令曲子亦无多大差异。清中叶,伴随着各地民歌的兴起及职业、半职业艺人和文人的参与,“时调”在大江南北广泛流传,内容不断丰富,并开始向地方说唱、戏曲发展,出现了一批带有

① 李开先.词谑//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成·第三集.北京:中国戏曲出版社,1960年,第286页。

② 李开先.词谑//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成·第四集.北京:中国戏曲出版社,1960年,第9页。

③ 李开先.词谑//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成·第三集.北京:中国戏曲出版社,1960年,第286页。

④ 李开先.词谑//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成·第三集.北京:中国戏曲出版社,1960年,第337页。

⑤ 李开先.词谑//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成·第四集.北京:中国戏曲出版社,1960年,第6—9页。

⑥ 李昌集.中国古代曲学史.上海:华东师范大学出版社,1997年,第56页。

⑦ 夏征友,陈至立.大辞海·音乐舞蹈卷.上海:上海辞书出版社,2013年,第37页。

⑧ 黄裳.远山堂曲品剧品校录.上海:上杂出版社,1955年,第68页。

⑨ 王百里.词苑丛谈校笺.北京:人民文学出版社,1988年,第656页。

⑩ 于敏中.国朝宫史正续编.台北:台湾学生书局,1956年,第2301页。

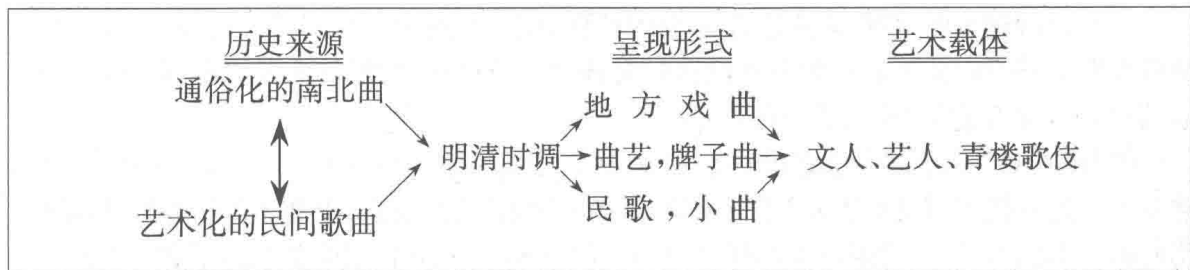


“时调”名称的刻本,如《时调弹词说唱福寿双金锭》《时调说唱八仙缘》《时调十杯茶》《时调十相好》《时调小光棍》^①等。

清末民初,“时调”一词使用泛滥,泛指一切民间流行的歌曲,出现大批标有“时调”、“时调山歌”的歌曲集,这些集子收容量极为宽泛,包括宝卷、滩簧、弹词段子、叙事山歌、地方小戏等,扭曲了明清时期“时调”涵义,这种误用、滥用给后来人们认知上带来了迷误。阿英《清末的时调》^②一文中谈到,那些用来唱时事的杂曲,“还不是真正流行在民间的作品”。

至此,“时调”一词从隋唐时的时尚作品,到明清时期的具体指向,再到民国初年时的民间流行音乐的泛指,经历了模糊→清晰→模糊的历史演化过程。其中有两点必须特别指出:一是该词发展到明代已被赋予了具象信息并得以广泛运用;二是该词的发展与文学、曲学并行,是一种音乐文学体式。所以,清末民初时期有些纯粹民间音乐形式并不属于时调的范畴。

“时调”不是某乐种门类的概念名词或一切民间流行曲子的泛化指称,而是明清时期,盛行于文人、艺人口中的这部分曲子,包括通俗化的南北曲及艺术化的民间歌曲。对于这部分以曲牌形式遗存于如今民歌、曲艺、地方戏曲中的曲牌,我们称为“时调”或“明清时调”^③。如“四川清音:由明清两代时调小曲和四川各地的民歌以及戏曲音乐发展而成的”^④、“北京曲剧的唱腔曲牌以单弦牌子为主,在发展过程中又吸收了北京流行的一些大鼓的腔调,同时也创造了一些新的曲调”^⑤。可见,明清时调是这类曲艺、地方戏曲音乐的重要组成部分,并已形成自身的声腔系统^⑥。



通过以上分析,可以廓清“时调”即“民歌小调说”及“小调主要有时调小曲……也称‘明清时调’”^⑦的不准确论述。当然“时调”也不等同于“曲艺、戏曲”,因为它无法等同于乐种门类的概念名词。

2. “时调”与“小曲”、“时调小曲”的关系

“时调”作为一个明清时期音乐艺术的类指词汇,在具体的艺术活动和诸多著述中,时常被称作“小曲”、“时调小曲”。如《大百科全书·戏曲曲艺》“时调小曲”一条:“明、清时期盛行

① 参见李秋菊. 清末民初时调研究. 复旦大学博士论文, 2007 年。

② 阿英. 青年界//阿英. 小说二谈. 上海: 古典文学出版社, 1958 年, 第 192 页。

③ 《黄翔鹏文存》(下卷)、《中国曲艺概论》、《中国音乐传播论》等书中多次见到该词。

④ 黄允箴, 王臻, 郭树芸. 中国传统音乐导学. 上海: 上海音乐出版社, 2006 年, 第 225 页。

⑤ 中国戏曲音乐集成·北京卷. 北京: 中国 ISBN 中心, 1992 年。

⑥ 刘正维. 20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004 年, 第 397 页。文中提出的戏曲十二大声腔中的弦索调系统就是南北曲与明清俗曲的传宗声腔。

⑦ 万建中. 民间文学引论. 北京: 北京大学出版社, 2006 年, 第 246 页。





的曲种。源于民间歌曲,广泛流布于南北各地,品种繁多,或称时调,或称小曲,或称清音、清曲。”此词条将“时调小曲”、“小曲”、“时调”概念混同使用。一般情况下,从表演艺术范畴上讲,“时调”与“小曲”极其相似,两者重复叠加使用也不能说有什么错。但仔细探究分析起来,类似的表述不是十分的确切,并且也不利于“时调”理论的研究。

首先,“小曲”作为民歌的相关概念^①,最早见于《文选》马融《长笛赋》:“听箛弄者,遥思乎古昔。”善(李善)注“箛弄,概小曲也”。可见,小曲原指那些歌唱情意撩动思绪的曲子,这与“小调”的艺术特征相近。发展到明、清时期,王骥德《曲律》中有这样一段有关“小曲”的描述:“北至之泛滥而为【粉红莲】、【银纽丝】、【打枣竿】,南之滥流而为吴之【山歌】、越之【采茶】诸小曲。”这时小曲一词泛指盛行的歌曲,南、北各异,地域性强。他所说的吴之【山歌】至今仍流行在江苏南部,如苏州、无锡、常熟等地,及浙江钱塘江以北、太湖以南地区。“小曲”的民歌涵义,在今天的词典著述中仍得以沿用。如《中国古代音乐史稿》记载“小曲”是“经过了艺术加工的民歌”;《中国音乐词典》解“小曲”即“小调”。

所以,“小曲”与“时调”不可等同,它是“时调”类指中的民歌部分,指代民间歌曲中的一个特殊门类,应当归属于今天的“小调”门类。“时调”与“小曲”之间存在一种交叉、包容的关系,仅从民歌角度考察,两者基本相等。但从中国传统音乐整体范围考量,“时调”的内涵要宽泛得多,主要包括民歌、曲艺、戏曲中存留的这部分明清曲子,这就使得主要基于民歌音乐特征概念的“小曲”无法涵盖整个艺术类型。正如杨荫浏先生所说的:“在今天的说唱音乐中,保留着一些小曲的本来面貌,”^②如河南曲子中的“大调曲子”、扬州清曲中的“五大宫调”等。

其次,“时调小曲”常作为曲艺音乐中的类别概念,等同于“时调”被广泛使用。如《中国曲学大辞典》解释“曲艺的一个类别,也叫‘时调’”;也有些书中解释为民歌小调,如《中国音乐简史》^③中定义它为“小调的一种”。

“时调小曲”一词最早出现于清代,见于《时调小曲丛钞》嘉庆间(1796—1820)抄本,清无名氏辑。选有【西调】、【黄鹂调】、【边关调】、【倒板桨】、【叠断桥】等歌曲48首,多采用歌曲联缀吟咏一事的形式。《道咸以来朝野杂记》中有关于“时调小曲”唱曲艺人的记载:“若寻常歌时调小曲,算命者流,谓之串街先生,今人瞽者是也。”^④李声振在《百戏竹枝词》谈及“瞽者”道“瞽者唱稗史,以三弦弹曲”。唱曲说书者自弹伴奏,多为街中流串盲艺人,通过唱曲谋生,地位低下。早期“时调小曲”的歌唱形式及艺术载体,都已具有说唱表演的艺术特征。

较早将“时调小曲”运用于学术著述的是傅惜华,他在《中国俗曲总目录叙录》(1932年)中论述道:“明代俗文学中之时调小曲,承宋、元戏曲之余绪,发达极速,且达于最盛时期。”其《曲艺论丛》^⑤(1953年)目录中有“乾隆指代之时调小曲”一节,正文部分则将“时调”、“时调小曲”、“‘时调’小曲”混用。在其《北京传统曲艺总录》^⑥(1962年)中将该词用于曲艺分类,将北京曲艺分八角鼓、“时调小曲”两大类,其中“时调小曲”又细分为三类杂曲(分类标准未

① 辞源修订组.辞源.北京:商务印书馆,1981年,第967页。

② 同上,第764页。

③ 夏滢洲,王小龙,陈永.中国音乐简史.上海:上海音乐出版社,2007年,第108页。

④ 崇彝.道咸以来朝野杂记.北京:北京古籍出版社,1982年,第9页。

⑤ 傅惜华.曲艺论丛.上杂出版社,1953年,第58页。

⑥ 傅惜华.北京传统曲艺总录.北京:中华书局,1962年。





注明)。上世纪末,诸多学术辞典继承了傅惜华对该词的使用,如《中国大百科全书·戏曲曲艺》(1983年)、《中国音乐词典》(1984年)等。虽然,傅先生将“时调小曲”引用于曲艺研究及分类,但他未给出清晰的界定,并混淆使用“时调”、“小曲”及“时调小曲”,以致后人对“时调小曲”概念的模糊和使用上的分歧。

根据原初语义判定,“时调小曲”具有说唱艺术的特征。从实践表演角度意义上讲,“时调小曲”与“时调”不存在很大歧异。但作为分类词汇的“时调小曲”的外沿要小于“时调”,如等同“时调”使用,再将它认同于小调,会导致学术概念上的错误。“时调”、“小曲”本身具有各自的涵义和指代,重复使用的意义不大。

因此,“时调”无法作为乐种门类的概念名词,与“小曲”、“时调小曲”画等号。它指代如今仍旧存见于民歌、曲艺、戏曲中的这部分曲子。在表述明清歌曲流存、运用范畴时,“小曲”、“时调小曲”是不能作为严格意义上的指代性术语进行使用的。混同使用的结果,不仅会模糊人们对这三个概念的认知,而且会妨碍“时调”的整体系统化研究。

“五大宫调”五支曲牌符合“时调”之特征,分布于多个乐种中,如山东民歌“五大调”、四川曲艺清音、江淮戏曲淮剧等多乐种中,所以本文统一使用“明清时调”概念。

四、静态结构、动态结构

这是音乐分析中的两个词语,分别代表旋律的不同结构观念。“静态结构”即从直观的静态角度解析音乐作品结构的方式,基本要素有句数、句式、句末落音等。一般的音乐分析往往只重视这部分的分析,而忽视了旋律深层次的分析。而我们知道传统音乐作品并非孤立、并列的各组成部分简单的叠加和重复,“动态结构”分析同样重要。

“动态结构”是从动态、过程的角度深层分析曲调结构的内在逻辑,“核心音列”是曲调生成过程中最深层次的结构部分。这种结构在音乐理论界称为“声韵”^①、“特性音调”^②,“贯穿在南曲各曲牌中经常出现的两个常见‘特性音调’,即‘la sol mi 和 re do la’”、“腔音列”^③等等。各种称谓虽不同,但在实质上都具有一个共同点:“每首具体作品中音乐结构的核心部分”^④。此结构是建立在“主腔生成”构曲特征^⑤之上的一种“动态结构”,没有基础腔节、腔句的重复、变化重复的旋律构成过程,“核心音列”则无从谈起。所以,但凡使用“核心音列”作为分析法或比对标度的,应分两步骤进行:第一步,主要腔句、腔节、腔型的解构;第二步,“核心音列”的提炼。为显示两者在音乐结构中的实际地位,本文用“基础腔型”及“核心音列”来统一表示之。

① 杨桓民先生在《湖北民歌的地方音调简介》及《民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》两文中提出“三音列”结构共有宽、窄、大、小、近、减几个类型。

② 董伟松. 南北曲腔中的短小曲牌研究系列(下). 中央音乐学院学报, 2009年, 第4期。

③ 王耀华于2010年5月25日在南京艺术学院作了中国传统音乐的结构特点及其哲学基础的讲座,提出腔音列“由两个以上,大概在三个、四个之间乐音的连接”。

④ 蒲亨强. 论民歌的基础结构——核腔. 中央音乐学院学报, 1987年, 第2期。

⑤ 参考蒲亨强先生在《道乐通论》中提出的“主腔生成”旋律构曲规律, 中央音乐学院出版社, 2004年。



第一章 文化渊源及流传现状

“五大宫调”亦称“五大宫曲”、“五大调”等,系江苏省牌子曲中的代表曲牌,乃明清时调之遗音,由【软平调】、【叠落调】、【黄鹂调】、【南调】、【波扬调】五支曲牌构成,简称“软、叠、鹂、南、波”^①。这五支曲牌类属“大调”^②,在音乐形态特征、演唱风格、审美情趣及词曲格律方面明显有别于一般“小调”。

第一节 文化渊源

“五大宫调”中的曲牌皆来源于明清时调,但同样来源于明清时调的“大调”类曲牌并非都属于该曲调群,如【满江红】、【马头调】等。此曲调群蕴含怎样的文化内涵,目前的流传状况怎样,以下将进行诠释。

一、名称来源

“五大宫调”主要源于明清时期的时调,元时的“散曲”是此种“大调”曲子的滥觞。“元人的曲泛指一切以曲为本位创作的艺术作品……散曲的仪式及学术观念,是今天曲子的始祖”^③。“曲”最早见于《国语》卷一“使公卿至于列士献诗,瞽献曲,史献书”韦昭注“曲,乐曲也”^④;宋以来“曲”常称“词曲”、“曲调”,如【满江红】、【念奴娇】类。经元至明中叶“南方诸腔”盛行后,常用“曲牌”称谓如【打枣竿】、【银纽丝】类。“五大宫调”中的五支“曲牌”亦是萌于元散“曲”,承于明“时调”的诸曲调。

关于“五大宫调”的名称来源,说法不一,大致有以下几种:

① 在笔者采访过程中,艺人常用行话。

② 牌子曲中的曲牌常被艺人分为“大调”、“小调”两类,这是民间艺人所用“实用”分类法,是艺人在学习、演唱及教学过程中艺人根据曲牌唱腔的难易程度、风格情绪、节奏缓急等综合因素,从演唱者角度,将曲牌分为“大调”、“小调”。“大调”类曲牌,篇幅较长,节奏舒缓,字少腔多,抒情性较强,数量少;“小调”类曲牌,或称“杂牌子”,篇幅较短,节奏明快,生活气息浓郁。此类曲牌数较多,有【剪靛花】、【鲜花调】、【下盘棋】、【杨柳青】、【梳妆台】等。学者有时也使用此种分类,如张长弓著《古鼓曲研究》等。

③ 李昌集.中国古代曲学史.上海:华东师范大学出版社,1997年,第54页。

④ 左丘明.国语(卷一)(上海师范大学古籍整理组校点)//四库全书史类杂史类,上海:上海古籍出版社,1987年,第9



(1) 宫廷说,认为“五大宫调”中的“宫调”是“宫廷中的曲调”,所以称这部分由宫廷乐师、文人加工后的曲子叫“宫调”或“宫曲”。笔者实地调查过程中发现这类说法在民间艺人中得到普遍认同。《江苏民歌集成·概况》中记载“明清时调在我省流传很广,且年代久远。……这些曲子大部分还保留在我省扬州清曲、南京白局中,其中被称为‘五大宫调’的《软平》《叠落》《鹧调》《南调》《波扬》,至今还流传在我省赣榆、连云港、灌云、涟水、滨海、阜宁、盐城以及淮安、扬州等十二个县市中。据传,这几首曲子原是两淮一带民歌,因为明太祖朱元璋是安徽凤阳人,同时明代不少开国重臣也是两淮人,他们都很喜欢这些民歌,立国后把这些曲子带进宫廷,经宫廷乐工处理后,作为宫廷音乐,并流行于明初士大夫间,故而叫做‘宫曲’”^①。一般认为,宫廷音乐具有高雅、庄重的特性,民间音乐相对活泼、质朴,这五支流行于民间的曲牌具有雅致细腻的特征,有别于一般民间音乐,是这类说法的依据所在。

(2) “诸宫调”之“宫调”。认为“五大宫调”渊源于宋时的诸宫调。“五大宫调属古老的‘诸宫调’……五大宫调‘宫’字的概念,是‘诸宫调’之‘宫’”^②。诸宫调是宋以来形成的一种说唱形式,由北宋熙宁至元祐年间泽州艺人孔三传首创。其形式为集若干套不同宫调的不同曲子说唱长篇故事,曲调丰富,结构长大,对后世的曲艺、戏曲音乐产生了直接影响。南宋时《梦粱录》记载“说唱诸宫调……今杭城有女流熊保保及后辈女童皆效此”^③,说明南宋时诸宫调在江浙一带较为盛行。元代《青楼集》中又有杂剧艺人“赵真真、杨玉娥善唱诸宫调”^④的文字记载,直至元末开始衰落,如《南村辍耕录》记载“尚罕有人能解之者”^⑤,民间将诸宫调与“五大宫调”相联系,概是因为它所依托的乐种类别与诸宫调存在一定渊源关系的缘故。

(3) 乐律学中的“宫调”说。认为“五大宫调”的“宫调”是“宫商角徵羽之‘宫’……宫调就是乐律,以限定声调之低昂缓急,表现乐调悲欢情感”^⑥。说到“宫调”这里必须做一简单诠释,以字面而论,“宫调”曲调是以宫音为主音的调。以音乐理论而论,“宫”、“调”为两个不同的意思,“宫”为调高,“调”为调式,“宫调”则为调高和调式的综合关系。对该词的讨论自古未息,王骥德《曲律》中言“宫调之说,盖微眇矣,周德清习矣而不察,词隐语焉而不详”^⑦,曲学大师吴梅《顾曲麈谈》中说到“宫调究竟是何物件,举世且莫名其妙,岂非一绝大难解之事”^⑧。实际宋时的“宫调”还仅仅是音乐范畴的词汇,是调高、调式的指称,只是到了元代,杂剧家将其扩用到曲套范畴,主要指曲牌用韵(这里不作详解)。此说法认为“五大宫调”之“宫调”或“宫曲”中“宫”即曲调高低而“调”或“曲”则具有乐调情感色彩和结构完整的双层含义。

就以上三种不同说法,对“五大宫调”名称由来作以下几点分析:①“五大宫调”中的“宫曲”、“宫调”在文献中几无可考,几种民间流行的说法确有一定的道理但无理论依据。我们认为,“五大宫调”中的“宫”还是它原初含义的沿用,一言以蔽之,“凡以宫声乘律,皆乎曰宫,

① 中国民间歌曲集成·江苏卷.北京:中国 ISBN 中心,1998 年。

② 自中国曲艺音乐集成.江苏卷·滨海分卷.油印本,1986 年。

③ 吴自牧.梦粱录//王云五·丛书集成初编(第三册).北京:中华书局,1985 年,第 191 页。

④ 夏庭芝.青楼集//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成·第四集.北京:中国戏曲出版社,1960 年,第 19 页。

⑤ 陶宗仪.南村辍耕录//元明史料笔记丛刊.北京:中华书局,1959 年,第 332 页。

⑥ 同上,其中“宫调就是乐律,以限定声调之低昂缓急,表现乐调悲欢情感”转自《西厢记》中“仙吕”宫调名的一段话。

⑦ 王骥德.曲律(卷二)//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成·第四集.北京:中国戏曲出版社,1960 年,第 9 页。

⑧ 吴梅.顾曲麈//吴梅词曲论著集.南京:南京大学出版社,2008 年,126 页。

