



中国音乐学
研究文库

古乐寻幽

吴钊◎著

——
吴钊音乐学文集

试谈古琴减字谱的创制问题

释「徵」

音乐考古对古乐史研究的影响

「和」、「穆」辨

揭开铜鼓神秘的奥秘



YZLI0890114208

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



中国音乐学研究所
ZHONGGUO YINLE XUE YANJIU SUO

古 乐 寻 幽

吴钊◎著

——
吴钊音乐学文集



YZLI0890114208

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

古乐寻幽: 吴钊音乐学文集/吴钊著. —北京:
文化艺术出版社, 2010. 10

ISBN 978 - 7 - 5039 - 4777 - 3

I. ①古… II. ①吴… III. ①音乐学—文集
IV. ①J60 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 200345 号

古乐寻幽: 吴钊音乐学文集

著 者 吴 钊

责任编辑 王 红

责任校对 方玉菊

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2011 年 2 月第 1 版
2011 年 2 月第 1 次印刷

开 本 720 × 980 毫米 1/16

印 张 20.75

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4777 - 3

定 价 42.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

目 录

徐上瀛与《谿山琴况》	/ 1
蒲松龄的“俚曲”	/ 8
说“乱”及其他	/ 38
试谈古琴减字谱的创制问题	/ 50
也谈“楚声”的调式问题	
——读《释“楚商”》一文后的几点意见	/ 67
情深意远 绚丽多姿	
——北京古琴研究会演出散记	/ 81
元代歌曲《伐檀》	/ 83
《愿成双》、《傍妆台》套曲简介	/ 85
宋元古谱《愿成双》初探	/ 90
广西贵县罗泊湾 M1 墓青铜乐器的音高测定及相关问题	/ 107
陕西半坡、姜寨仰韶文化埙类乐器的音高测定及相关问题	/ 123
簾笛辨	/ 129
大曲	/ 134
历代乐律志	/ 139
广西贵县罗泊湾 M1 汉墓墓主的音乐生活与祭祀习俗	/ 143
贾湖龟铃骨笛与中国音乐文明之源	/ 148
释“徽”	/ 157
商讨一则	/ 162

“和”、“穆”辨 / 166

《正文》本渔歌调译解 / 181

中国琴乐声韵的结合与变化

——一种独特的旋律装饰形态 / 184

从气势古拙到意境情趣与韵味的追求

——中国的琴与琴乐 / 191

音乐考古对古乐史研究的影响 / 195

中山王罍墓青铜编钟的音高测定及相关问题 / 202

清静和美 韵长意深

——听吴门琴韵有感 / 209

杂谈琴的鉴赏与收藏 / 211

周代青铜音乐文明的光辉创造

——以山东章丘女郎山彩绘乐舞俑群为例 / 216

上古中国与环太平洋音乐文化的联系 / 221

明清琴乐多元发展的思考 / 227

音乐考古学 / 234

贵在传统的保存和发扬

——为纪念川派古琴大师喻绍泽诞辰一百周年而作 / 240

传统与现代

——中国古琴艺术面临的挑战 / 244

纪念曹安和师 / 251

传承与创新（代序）

——纪念吴兆基先生诞辰一百周年 / 253

新中国音乐研究事业的奠基者和卓越领导人

——怀念音乐研究所老所长李元庆先生 / 256

回顾、思考与展望

——中国古琴艺术入选“人类口头和非物质文化遗产代表作”五周年纪念 / 260

揭开铜鼓神奇的奥秘

——云南富宁板仑三寨彝族铜鼓的调查与研究 / 266

琴画对话的意象表述

——彭斯油画新作观后 / 294

附录

《追寻逝去的音乐踪迹》序言/于润洋 / 296

琳琅满目，博大精深的音乐图像巨献

——吴钊著《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》 [美]韩国鑽 / 299

书海神游

——《追寻逝去的音乐踪迹》 [香港]刘靖之 / 304

中国古琴要申报第二批“人类口述与非物质文化遗产” 隗瑞艳 / 307

《绝世清音》序一 王文章 / 313

《绝世清音》序二 楼宇烈 / 315

吴钊简介 / 317

后记 / 327

徐上瀛与《谿山琴况》

《谿山琴况》在我国古代音乐理论上是一篇比较全面而系统地论述我国古琴表演艺术的作品。它总结了明末以前古琴表演艺术创造的丰富经验，并有所发展。这篇论著涉及的问题很多，这里仅能就其作者及其中几个较主要的问题作一些简单的介绍。

—

《谿山琴况》的作者徐上瀛，号青山，江苏太仓人，幼年在家乡从虞山派名琴家张渭川学琴，尽得其传。此后，他又向南北各地的名琴家学习，吸收各家之长，刻苦磨炼，终于在艺术上取得极高的造诣，独步明末虞山琴坛。

徐上瀛是在16世纪90年代展开活动的。这个时期充满着激荡人心的大事：万历四十五年（1617）萨尔浒之战的败绩，彻底暴露了明帝国在军事上、政治上的腐败。在这次战争之后，后金就成为明朝的严重威胁，每年要为此消耗大量的军费。加以战后又推行全国田赋加派，矿监税使到处横暴掠夺，更使广大人民陷于水深火热之中。到17世纪初，各地风起云涌的市民暴动与农民起义已预告着一场翻天覆地的暴风雨来临。阶级斗争的尖锐化，同样也反映到地主阶级内部。从16世纪中叶起，一批不愿同流合污的士大夫和一部分在政治上找不到出路的知识分子掀起了一场以要求自由讲学与自由结社为名的文化斗争。这个斗争以万历三十八年

(1610) 的东林党事件为其顶点。东林党的失败,虽迫使他们中间一部分人不得不退居山林,然而斗争并没有就此结束。在古琴方面,以严澂为首的标榜“清、微、淡、远”的虞山派在这个时期开始得到推崇的事实,正是当时这种现实情况的一种反映。

徐上瀛的内心是充满矛盾的。

他起初也满怀热情,抱着“济世”的幻想,两次参加武举考试,然而并没有得到当权派的赏识。残酷的现实逼迫他发出了愤懑不平的呼声。他称赞《离骚》“不第音度大雅,而重慷慨击节,深有得于忠愤之志,直与三闾大夫在天之灵千古映合”的话,正是这种心情的最好写照。

崇祯十六年(1643)暮秋,以李自成为首的农民起义大军已经逼近北京,明王朝正处于总崩溃的前夕。这时,他正徘徊在杭州西湖之畔,在黄叶纷飞的断桥堤上,遇到了社友陆符,由于陆符的举荐,他在第二年首春,整装北行,至镇江闻起义军已攻破北京,他只好又回到杭州。这次北上,目的是去正宫廷里流行的所谓“其琴音繁剧而多哀靡”的琴风的,这是他“济世”思想的又一次表现。

同年五月,大汉奸吴三桂勾结清兵入关占领北京。这件震动人心的大事使徐上瀛衰老的心中再次掀起了青春的激情,他毅然弃琴仗剑,请求参军北上。但由于南明统治者的妥协偏安政策,又没有被接受。徐上瀛遭受了一次次的挫折,而这件事则使这位满怀爱国热情的音乐家更为亡国之痛所折磨。他面对着黑暗的现实和异族残酷的统治,感到无限的绝望。在悲痛之余,他于同年冬天毅然改名徐馥,号石帆山人,不久即入穹窿山学道。从这一年起直到他逝世为止的十余年间,他过着遁迹隐居的生涯,但始终勤勤恳恳从事艺术活动。在他辞世前三四年,还收了最后的一个琴生夏溥。他编著的《大还阁琴谱》就是由夏溥在清康熙十二年,(1673)根据所授手稿出版的,《谿山琴况》就列在该谱之首,是他在崇祯十六年以前写成的。

二

徐上瀛在《谿山琴况》一开头,就提出了“和”的理论。“和”并非他首创的,早在春秋时代伶州鸠就有“和平之声”的主张——认为音乐是一些按一定规律组合成的逻辑化的特殊声音,也就是所谓“和”。他说:“乐从和,和从平,声以和乐,律以平声……物得其常曰乐极,极之所集曰声,声应相保曰和,细大不踰曰平。”(《国语·周语》下)到战国时代,道家从自然辩证法的角度发展了这种观点。老子认为“有无相生……声音相和”(《老子》二章),所以“和”就是处于

内在矛盾中的声音（包括无声）的对立与统一。春秋时代的儒家也解释“和”，孔子认为“和”就是“乐而不淫，哀而不伤”、“温柔敦厚”合乎中庸之道。这种观点就倾向于矛盾的调与折中。儒道两家关于“和”的学说在以后整个封建社会里更被不同的人作了不同的解释，有的向其积极方面发展，有的则向其消极方面发展。一个艺术家怎样对待这种思想，往往与他的世界观、与他对待生活的态度有一定的联系。

徐上瀛的音乐观基本上是道家的学说，但也接受了部分儒家的观点，特别是注重音乐社会教育作用的部分。他认为：

大音希声，古道难复，不以性情中和相遇，而以为是技也，斯愈久而愈失其传矣！

所以他在论“和”一开始就说：

稽古至圣，心通造化，德协神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制之为琴，其所首重者，和也。

毫无疑问，在他心目中，作为一个理想的艺术家必须了解客观世界，具备“神人”的道德，这样才能端正自己的性情，使其归于中和，从而通过自己的艺术创造——“和”，使天下人的性情也归于中和。

那么怎样才能达到“和”的境界呢？他说得很好：“弦与指合，指与音合，音与意合，而和至矣。”所谓“弦与指合”，就是要求指法必须符合琴弦的客观性能。所谓“指与音合”，首先要取音准确，要做到每个音、每个乐句乃至全曲必须节奏清楚、层次分明。而更主要的还是要通过反映客观世界的“心”，使吟猱绰注、轻重缓急等技巧与音乐语言相适应，使曲调能表达出情感。至于“音与意合”，徐上瀛说了一段相当有见地的话：

音从意转，意先乎音，音随乎意，将众妙归焉。故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意。

的确，艺术家所要表达的作品的思想内容（意）必须驾驭与技巧紧密结合的音乐

语言（音），而“音”又必须服从“意”的需要来表达“意”。但是徐上瀛并没有停留在音的精义与意的深微相凝合这一点上，他进而提出了“得之弦外者”的重要性。他认为有了弦外之音（即想象、风格等），才能使艺术家的表演臻于“与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议”的佳趣妙境，才能使“音”与“意”达到高度的统一。

由此可见，“和”的根本问题在于：为了更好地表达“意”，如何正确处理“意”（包括想象、风格等）、“音”、“指”、“弦”之间的辩证统一关系；如何使它们熔铸成为一个有机的整体。而这一点正是表演艺术创造的重要原则，也是徐上瀛接受并发展道家“有无相生……声音相和”音乐观的具体表现。

三

徐上瀛在《谿山琴况》里还提到了“气”的问题。那么什么是“气”呢？他在论“雅”时说“气质浮躁则俗”，论“静”时说：“取静音者亦然，雪其躁气，释其竞心。指下扫尽炎嚣，弦上恰存贞洁。故虽急而不乱，多而不繁。渊深在中，清光发外。有道之士，当自得之。”看来“气”有“气质”的含义，既然“有道之士，当自得之”，当然它与艺术家本身的思想修养有关。“气”又有“候”，“候”是指一定的范围、分寸、尺度或火候。他在论“清”时说“气不肃则不清”，要得其“清”，则“必以贞静宏远为度，然后按以气候，从容宛转。候宜逗留，则将少息以俟之；候宜紧促，则用疾急以迎之”。所以“气”与“候”相联系时，则其概念的范围也相应地缩小了，“气”就有“气势”的意味（也有“气息”的意思）。

徐上瀛非常重视风格在艺术创造中的作用，并认为风格是发于内、形于外的。他说：“所为（谓）得之心而应之手，听其音而得其人。”在他看来，风格的建立必须首先强调思想感情、心理素质等思想特质的作用，但这些内在的特点又必须通过“气”影响了表现技巧、艺术特点等外在特点才能生效的。所以虽然以内为主，但必须内外兼求。好比他谈到“逸”的时候就说：“第其人必具超逸之品，故自发超逸之音。本从性天流出，而亦陶冶可到。如道人弹琴，琴不清亦清。”“但诚实人弹琴，便雍容平淡。故当先养其琴度，而次养其手指，则形神并洁，逸气渐来，”而有了“逸气”，就能“临缓则舒缓而多韵，处急则犹运急而不乖。有一种安闲自如之景象，尽是潇洒不群之天趣”。

徐上瀛又谈到了“恬”的问题。他认为“恬”之妙在于“不味而味，则为水

中之乳泉，不馥而馥，则为蕊中之兰茝”。他所谓“不味”，并不是真的没味；所谓“不馥”，也不是真的不香，而是要像“水中之乳泉”、“蕊中之兰茝”那样，将其妙味与芬芳深含在内，由人细细领会。他这种要求含蓄的看法，虽然北宋时代的则全和尚早就谈到“谓之意有余，俗云：‘食橄榄者专一取回味’”的话，但徐上瀛则认识得更深刻。他从“气”的角度细致地推敲了含蓄，认为“味从气出，故恬也”。所以要做到“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓”的地步，才会有含蓄之妙。而含蓄这种艺术特点又与风格的“澹”有如水乳交融、密不可分。他认为“夫恬不易生，澹不易到。唯操至妙来则可澹，澹至妙来则生恬，恬至妙来则愈澹而不厌”。所以“澹”因“恬”而显，“恬”有“澹”而深。这就形成了冲澹而含蓄的风格特点。

“气”与表现技巧等对于风格的建立既然有重要的作用，故而徐上瀛提出了“调气”与“练指”，并且要求艺术家必须“深于气候”。他说：“若不知气候两字，指一入弦，惟知忙忙连下，迨欲放慢，则竟索然无味矣。深于气候，则迟速俱得，不迟不速亦得，岂独一迟尽其妙耶？”所以善于控制“气”的分寸与熟练地掌握技巧是紧密联系的。这看来虽然是对于形成表现技巧的特点有直接的帮助，而实际上还是对于风格所起的作用。

四

与“气”相联系的是“神”的问题。徐上瀛认为“调气则神自静”，“气有候，而神无候”，所以“神”可以不受时间与空间的限制，行于千里之外，它是“气”的更高表现。因此广义上“神”具有精神的概念，而有时“神”又有其狭义的概念，即含有形象的意味。

徐上瀛很重视在表演艺术创造里表现“神”的问题。他称赞《离骚》时说：“固有不在文而在乎声，且不在声而在乎神者欤！”所以他认为：

至章句转折时，尤不可草草放过，定将一段情绪，缓缓拈出，字字摹神，方知琴音中有无限滋味，玩之不竭。

然而，这种细致的刻画又必须和洗练的手法相结合。徐上瀛对于两者之间的关系作了很辩证的解释。他说：

但宏大而遗细小则其情未至，细小而失宏大则其意不舒。理固相因，不可偏废。

这就是说为了揭示“神”的本质必须尽量删去不必要的细节，用清淡、简洁的笔墨支好骨架，然后在足以揭示“神”的本质所在，通过一二个转折，加以惟妙惟肖的描绘，把感情交代得一清二楚。这样才能有“无限滋味，玩之不竭”。

那么怎样才能正确地驾驭呢？徐上瀛认为关键在于“神远”。何谓“远”呢？他说：

远与迟似，而实与迟异。迟以气用，远以神行，故气有候，而神无候。会远于候之中，则气为之使；达远于候之外，则神为之君。至于神游气化，而意之所至玄之又玄。时为岑寂也，若游峨嵋之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。倏缓倏速，莫不有远之微致。

这段话着墨虽然不多，却已把“远”的微旨妙意形容得淋漓尽致了。但在谈这个问题以前，最好先把“迟”的问题稍加说明。徐上瀛认为“迟”是“气”起作用的，它属于音乐逻辑的范畴，虽有一定的表现力：“乃若山静秋鸣，月高林表，松风远拂，石涧流寒”，但终究还是表象而已。至于“远”呢？他认为“远”在有限的范围之内，是“气”起作用的；在有限的范围之外，则“神”为其主宰。这就是说“远”有“气”起作用通过节奏、旋律等音乐逻辑因素具体表现的一面，所以与“迟”相似；同时也有“神”起作用抽象表现的一面，因而与“迟”实异。而这两者又有着紧密的联系，所以只有到了能够在想象中熔铸音乐语言，同时又能用音乐语言来表达想象的境地，即“神游气化”的程度，艺术家的艺术构思或想要表达的思想内容才能随着想象的翅膀挟持风云，自由翱翔于无涯无际的太空。要想表现岑寂，就像游白雪茫茫的峨眉之巅；要想表现流逝，就像在水波涟漪的洞庭湖上。种种妙趣佳景是数不尽言的“远”的微致。

我们说在表演艺术创造里要求想象是前代琴论家已经涉及的。不过从气与神的关系来探索想象却是从未有过的。假如说徐上瀛对于“远”的论述已涉及想象与音乐语言的关系，那么说他也接触到典型化的创造是在想象的基础上产生的，恐怕也不能算是过分的吧。

《谿山琴况》也有不足之处。首先，作者虽然意识到“太音希声，古道难复”，

但是仍旧处处追寻“希声”与“古道”，由此他强调“合乎古人，不必谐于众也”的孤高寡合情调；飘飘然地追求静穆、冲澹的风格。其次，作者虽然认为“弦索之行于世者，其声艳而可悦也”，然而从强调培养人们性情的中和标准出发，片面认为古琴音乐只有感人作用，否定其娱乐作用。其他诸如反对创新，认为“则且苦思求售，去故谋新，遂以弦上作琵琶声，此以雅音而翻为俗调也”等等。这些看法正与他的“济世”思想可以相互映发。他一面不满当时宦党的腐败统治，认为今不如昔，要求遗世独立；一面又幻想通过古琴音乐艺术的感染力和社会教育作用来培养人们合乎中和的性情，用来解决日益尖锐的阶级矛盾，以巩固明王朝的统治。这些观点是他的阶级局限性的表现。

《谿山琴况》虽然有不少缺点，但瑕不掩瑜，它的一些精辟的见解还是值得我们借鉴和参考的。

我国古代音乐理论遗产异常丰富，《谿山琴况》仅是这个浩瀚大海中的一颗明珠。我们要全面而深入地了解《谿山琴况》和这个大海的珍藏，还有待作更多的探索和研究。

原载《人民音乐》1962年第12期

蒲松龄的“俚曲”

引言

1963年2月20日至28日、3月15日至20日，中国音乐研究所派本文作者赴山东淄川地区就蒲松龄俚曲的历史渊源、留存情况、可靠程度进行调查采访。回来后，据调查所得及有关文献写了如下的报告。

一、蒲松龄与音乐

蒲松龄，字留仙，一字剑臣，号柳泉，山东淄川人，于明崇祯十三年（1640）诞生在一个没落的地主家里。清康熙五十四年（1715）逝世。著有小说《聊斋志异》及俚曲《磨难曲》等，是清初著名的文学家。

蒲松龄的一生是在贫困的环境中度过的，他在年轻的时候就曾采用民间的俗语编了一首讽刺统治阶级借丈量为名变相剥削的《督丈词》。十九岁时参加童子试，蒲箬《柳泉公行述》称“十九岁升童科，大为文宗师施愚山先生所称赏”。《淄川县志·文学传》也称“弱冠应童子试，受知施学使闰章”。施愚山名闰章，字尚白，江南宣城人，是当时的琴家与文学家，清王培荀《乡园忆旧录》称：“施愚山先生好琴，从海阳（今山东登州）高处士受《思贤操》未竟。适历下（济南）彭

山人以续刻殷文庄《思贤操》谱请叙，先生召山人鼓之，音节指法与世迥异，乃欣然叙之。”同书又称“平生（指蒲松龄）所御琴为邑令王燕南买去”，可见蒲松龄还会弹琴，而且可能与施愚山有一定的关系。按《聊斋诗集》卷四有他在康熙四十七年（1708）写的《听张道士弹琴》诗两首云：

二十二岁餐霞人，韩湘应必是前身。
偶过道院闻清泛，洗却胸中万斛尘。

处处淫哇闹竹宫，忽逢列子御清风。
不须绝调如流水，能解吟操便不同。

诗中提到《列子御风》与《流水》两首琴曲，看来他对于琴曲是很熟悉的。

当时，山东地区寺院里的宗教音乐很盛，这些宗教音乐其实大部分是民间音乐，他在《日用俗字·僧道章第二十二》里说：

齐鲁而今有陋弊，牛驴骤乍跑成群。抔土坂成十里雾，钹铙飞撒半天云。
撞钟撞席还擎棹，顶捧顶镬又挑盆，使拳耍简弄藏撇，跳圈扭力又拔筋。胜负
既分两家恼，法器丢来照脑门。夜里对棚又争胜，丝竹笙箫数里闻，纂箏管哨
一起响，琵琶三弦更不分。撮猴挑影唱淫戏，傀儡场挤热腾熏。帽头哀杖齐瞧
看，并无一念到亡亲。暂藉灵柩为笑耍，难同僧道见天尊。

可以看出，与他受家庭影响醉心科举，到五十多岁“犹不忘进取”（《原配刘孺人行实》）的态度一样，他对琴比之民间音乐是更为欣赏。所以无怪他要说“处处淫哇闹竹宫”、“撮猴挑影唱淫戏”的话了。

但是生活地位的下降与考取功名的失败，使他能接近当时农村中广大的下层人民，对他们的思想感情和他们爱好的民歌、小曲等民间音乐有所理解和体会，因此他能写下一些反映民生疾苦的说唱文学作品，如俚曲《磨难曲》等。

《磨难曲》是他晚年根据其所作《富贵神仙曲》改写的，而《富贵神仙曲》又是以《聊斋志异》里张鸿渐的故事敷衍而成的。《磨难曲》与《富贵神仙曲》相比，在思想内容、故事情节和人物性格等方面都有很大进步。《富贵神仙曲》开头只写县官的贪赃枉法，而《磨难曲》开头就写天灾已经使老百姓遭到挨饿的命运，

再加一个贪官的敲诈勒索，结果不是饿死就是被官府活活逼死，可谓天灾人祸一齐降临到老百姓的头上。至于“赈济”是不可靠的，事实上“赈济赈的是衙役家狗，赈济赈的是州县官。饥民饿死了千千万”！作者在这里把吃人的封建制度做了深刻的揭露，对人民遭受的苦难充满了同情。还有《磨难曲》第5回、第17回塑造了一个农民起义领袖的英雄形象，他的志向是“俺只爱雄兵百万，偏天下寻杀贪官，开刀先诛了严世蕃。一匹马扫清那金銮殿，奸臣杀尽解甲归山”。这是《聊斋》与《富贵神仙曲》都没有的。这些可以说明蒲松龄晚年在思想上进一步接近人民，因而使他的创作有了更为深远的社会意义。

此外，他的俚曲创作还有《寒森曲》、《墙头记》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《穷汉词》、《丑俊巴》、《幸云曲》、《慈悲曲》、《襁妬咒》、《翻魔殃》、《娃妇曲》等。其中《寒森曲》以《聊斋》里席方平与商三官的故事揭露官府的吃人实质，《墙头记》则以张老的遭遇辛辣地讽刺地主阶级虚伪、自私、爱钱如命的本性，都有一定的成就。

蒲松龄所谓的“俚曲”，其实就是小曲（参看第三部分），所以其子蒲箬等的《祭父文》称为“通俗之曲”，又《清故显考岁进士候选儒学训导柳泉公行述》称为“通俗杂曲”，而清王培荀《乡园忆旧录》就明确称它为“小曲”。小曲是明清时代产生的一种艺术化的民歌，它的进一步发展，就演唱一个完整的故事而成为说唱音乐。蒲松龄“俚曲”就是由小曲发展成的民间说唱，根据他的作品来看，共用到五十三个不同的曲牌（曲牌名称见附录二），其中以《耍孩儿》为最常用，其次则有《劈破玉》、《倒板浆》、《跌落金钱》、《银纽丝》、《叠断桥》、《罗江怨》、《呀呀油》等。这些牌子有的可能来自船歌、山歌，如《棹歌》、《采茶儿》；有的来自明代的小曲；有的可能来自少数民族，如《满调》；有的来自明清的戏曲，如《园林好》、《皂罗袍》、《沽美酒带太平令》、《收江南》、《倬倬令》、《雁儿落》、《梆子腔》等。其中，《梆子腔》的存在，说明在清康熙以前这种剧种已在山东地区流行。

这些曲牌在俚曲里，除了作为单个的只曲可以任意运用外，已经有了几套固定而灵活的联缀形式，其中，第一是最简单的形式如《墙头记》、《幸云曲》，是用一个《耍孩儿》不断反复，而在每次反复之间又夹有一段数白或说白组成的，这种曲式有点像宋代的鼓子词。又如《俊夜叉》以《耍孩儿》一调不断反复末尾加上《劈破玉》、《西江月煞尾》作结尾。《寒森曲》也以《耍孩儿》不断反复组成，不过开头用《西江月》引子，最后用《清江引》作结尾，可以说都是这种曲式的变

化形式。第二，如《慈悲曲》，开头以《一剪梅》为总的引起，接着以“《耍孩儿》、《呀呀油》、《倒板浆》、《银纽丝》、《怀乡韵》、《跌落金钱》、《罗江怨》、《叠断桥》、《劈破玉》、《清江引》”的缠令曲式反复五次，末尾以《西江月》作结尾，每一曲牌间也夹有说白。第三，如《翻魔殃》：

- 一回：《西江月》、
《耍孩儿》
- 二回：《耍孩儿》、《劈破玉》、《呀呀儿油》、
《耍孩儿》
- 三回：《耍孩儿》、《西调》、《还乡韵》、
《耍孩儿》
- 四回：《耍孩儿》、《劈破玉》、《叠断桥》、
《耍孩儿》
- 五回：《耍孩儿》、《银纽丝》、《跌落金钱》、
《耍孩儿》
- 六回：《耍孩儿》、《呀呀油》、《呀呀儿油》、
《叠断桥》、《耍孩儿》
- 七回：《耍孩儿》、《劈破玉》、《叠断桥》、
《耍孩儿》
- 八回：《耍孩儿》、《跌落金钱》、《西调》、
《呀呀儿油》、《憨头郎》、《耍孩儿》
- 九回：《耍孩儿》、《叠断桥》、《银纽丝》、
《耍孩儿》
- 十回：《耍孩儿》、《憨头郎》、《还乡韵》、
《耍孩儿》
- 十一回：《耍孩儿》
- 十二回：《耍孩儿》
《清江引》

可见它是以《西江月》为总的引子，以《清江引》为总的尾声，中间各个套曲各以《耍孩儿》为首尾，夹有不同的牌子，各个牌子间也夹有说白。而且根据内容的需要，中间各个套曲的各个牌子可以配上多段的歌词反复歌唱，所以上面的曲式实际上是一种缩减的形式。第四，如《磨难曲》，它共分 36 回，每回由一个套曲组