

中國傳統音樂學會
三十年論文選（二〇〇一—二〇一〇）

總主編 齊建中
副主編 顧 梅

「第二卷」

主編 潘 秦

本卷由上海高校音乐人类学E—研究院计划项目资助出版 项目编号: e05011

总主编 乔建中
副主编 萧 梅

中国传统音乐学会三十年论文选 (1980—2010)

第 二 卷

主 编 洛 秦

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国传统音乐学会三十年论文选:1980~2010. 第2卷/洛秦主编.

- 上海:上海音乐学院出版社,2010. 10

ISBN 978 - 7 - 80692 - 564 - 5

I. ①中… II. ①洛… III. ①传统音乐 - 中国 - 文集

IV. ①J605.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 186800 号

出 品 人: 洛 秦

书 名: 中国传统音乐学会三十年论文选(1980—2010)·第二卷

总 主 编: 乔建中

副 主 编: 萧 梅

本卷主编: 洛 秦

责任编辑: 鲍 晟

封面设计: 蒋 熙

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

印 刷: 上海师范大学印刷厂

开 本: 787 × 1092 1/18

印 张: 42.25

字 数: 755 千字

印 数: 1 - 1,300 册

版 次: 2010 年 10 月第 1 版 2010 年 10 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 80692 - 564 - 5/J. 543

定 价: 70.00 元

本社图书可通过中国音乐学网站 <http://musicology.cn> 购买

编辑委员会（按照姓氏笔画排序）

王耀华 田耀农 乔建中 吴学源 周 吉
张伯瑜 张君仁 张振涛 洛 秦 萧 梅
樊祖荫

编辑小组

第一辑 徐天祥 特古斯

第二辑 杨成秀 黄 婉

第三辑 黄 虎

目 录

1 / 曲牌论	乔建中
16 / 五调朝元	李来璋
28 / 日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律 ——以曲调考证为中心	王耀华
51 / 从侗寨鼓楼坐唱管窥侗族大歌的历史渊源	伍国栋
65 / 维吾尔木卡姆音体系研究	周 吉
87 / 民歌课在音乐院校整体教育中的位置	李文珍
96 / 语言·拍子·曲调三要素 ——音乐叙述法的内在走向	栾桂娟
112 / 裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究	杜亚雄
127 / 汉族人口的历史迁徙与南方汉族民歌的色彩格局	黄允箴
145 / 云南洞经音乐述略	吴学源
152 / 音乐事项个案研究 ——2003年12月2日晚,丽江古城四方街的“甲蹉”	杨 波、陈铭道
179 / 往生路上的歌唱 ——净土宗的音乐与音乐哲学	罗艺峰
203 / 中国音乐的线性思维	田 青
221 / 一个典型的乐曲系统 ——灵宝鼓吹乐“门面”曲研究	杨善武
242 / 儋州调声研究	杨 沐
268 / 论中国传统文化的积淀:戏曲音乐的程式化	钱 茸
286 / 论礼乐文化	薛艺兵
307 / “纪之以三,平之以六,成于十二”释义	黄大同
329 / 山西八大套——名实之辩	景蔚岗

346 / 论“游移”

——中国民间音乐结构原则研究之一

蓝雪霏

379 / 文化地理学视野中的中国音乐家研究

蔡际洲

394 / 山西梆子腔的早期形态及发展

韩 军

405 / 论民歌的基础结构——核腔

蒲亨强

415 / 中国音乐文化发展主体性危机的思考

管建华

424 / 全世界民族音乐学家,联合起来

——兼论民族音乐学中国学派的形成和学术特点

刘 勇

436 / 中国民间丝弦乐之比较研究

牛玉新

452 / 民歌的衰微、保存与转型

王 亮

459 / 让花儿永远歌唱

——中国花儿曲令概论

王 沛

473 / 中亚东干民歌的传承方式

赵塔里木

496 / 关于汉族民歌体裁的分类问题

周青青

504 / 中国东北阿尔泰语系诸族萨满乐器的音乐学考察

刘桂腾

520 / 云南少数民族基督教赞美诗的文字记谱法研究

杨民康

536 / 戏曲音乐曲牌[耍孩儿]的形态研究

姚艺君

564 / 从笙管音位的保持与变迁论传统音乐的演化

张振涛

574 / 民族音乐学的多重性思维方法

周凯模

583 / 四川省白马藏族民歌的文化学研究

何晓兵

603 / 中西音乐比较研究的若干思考

蒲亨建

612 / 以陕北鼓乐为实例的中国传统器乐套曲板式研究

田耀农

631 / 轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在

项 阳

651 / 中国传统音乐存在方式管见

萧 梅

662 / 洞经音乐产生时间考辨

甘绍成

685 / 丝绸之路上的琵琶乐器史

赵维平

714 / 民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试

洛 秦

735 / 中西音乐关系讨论中概念与内涵的错位

张伯瑜

曲牌论

乔建中

导 言

在比较研究领域，中国的传统艺术历来被作为东方艺术的典范之一受到学术界的重视。而在中国艺术诸门类中，传统音乐作为一个独特的有着强烈东方色彩的文化体系，也很早就成为音乐学家探讨的对象。1926年，王光祈先生《东西乐制之比较》的发表，为从整体上把握两种音乐文化的特质、规律开了先河。之后，几代音乐学者，从不同角度、用不同方法就相关命题撰写了大量的论文。尤其是80年代以来，一个以建立中国传统乐学体系为目标的理论热潮在国内逐渐掀起，总的趋势确实让人满意。

然而，认真翻检，我们又会发现真正有深度有新意的论著颇为少见。中西音乐的比较研究还处在一个浅层次阶段。究其根由，我认为首先是我们“认识自己”方面功力不深。我们对中国传统音乐的特殊属性及其构成方式、中国传统乐学体系的文化内涵及文化选择、中国音乐的结构、形态特征以及民族审美理想在音乐上的典型体现等，至今没能做出系统的理论概括。而这一切又是与其他文化进行比较的前提。有鉴于此，笔者试图以

作者简介：乔建中（1941—），男。

中国各类传统音乐中一种最普遍的现象——曲牌为对象，通过对曲牌在中国音乐中的存在方式及地位，曲牌形成的历史脉络及中国的社会文化土壤为什么孕育了“曲牌”和“曲牌性思维”方式等问题的论述，从一个新的视角——对中国音乐来说具有“细胞”意义的“曲牌”——来认识中国音乐的乐学特征。

曲牌，当它作为一个表述相对完整的乐旨的音乐“单位”时，它就是一件有自己个性和品格的艺术品，具有独立的作品的意义；

当它作为由若干个这样的“单位”连缀而成的某种有机“序列”的局部时，它具有结构因素意义；

当它以上述两种形态共同参与戏曲、曲艺的艺术创造并成为某一剧种、曲种音乐的主要表现手段时，它又具有“腔体”意义；

当它作为一种具有凝固性、程式性、相对变异性和多次使用性等特征的音乐现象时，它则具有音乐思维方式的含义。

在任何一种貌似“简单”的文化遗存中，都可能具有难以一一廓清的“多义性”，曲牌亦不例外。

在中国音乐中，曲牌既是凝固的，又是流动的；既是规范的、又是可变的；既是成品、精品，又是“模坯”、“素材”；既连接着遥远的“过去”，又时时溶解着“现在”；既是它自己，又不断在“异化”；既是一种象征、标签、符号，又潜藏着炽烈、火热的感情。作为一种载体，它所熔铸的中国人独特的音乐观、审美观和思维方法是极其丰富的。全面系统、深入地研究曲牌，或许使我们能更快地解开中国传统音乐的奥秘。

曲牌及其在中国传统音乐中的地位

何谓“曲牌”？

古人答曰：曲之调名，今俗称牌名。（〔明〕王骥德《曲律》）

今人答曰：传统填词制谱用的曲调名的总称。（武俊达《中国大百科全书·戏曲曲艺卷·曲牌》）

域外人答曰：有标签的调子（Lablled Tune）或“调子的标签”（Label of Tune）。诸条释文，都有一定的道理。但它们只是触及到曲牌的表层意义。如果使以“名”和“标签”判别，那么，“有标签的调子”并不都是曲牌。如琴曲《酒狂》、琵琶曲《十面埋伏》当然不是曲牌。今人答案中特别指出“填词谱曲”和“总称”说，揭示了曲牌的更为复杂的含义，值得肯定，但仍嫌不够全面。我的答案是：曲牌是中国音乐特别是汉族传统音乐中的特有现象。凡是在结构组织上相对标准化，旋律进行上规范化，借“依声填词”之法制曲、可以多次使用并允许在流传使用中变化的有文字标题的声乐曲和器乐曲，都称为曲牌。简言之：曲牌者，程式性、可塑性、复用性、标题性乐曲之谓也。

那么，在浩如烟海的中国传统音乐中，曲牌是以何种方式存在的呢？从整体而言，汉族传统音乐可以一分为二。一是非曲牌音乐，如绝大多数琴曲、一部分琵琶、筝独奏曲等。它们的数量是有限的。二是曲牌音乐。它又可以分作狭义和广义两部分，狭义的曲牌音乐包括历史上的南北曲、散曲、小令以及全部以曲牌为主的曲艺、戏曲曲种、剧种音乐、大多数民间器乐、一部分民歌（小调）及歌舞音乐所使用的单个“曲牌”。这一部分数量巨大，是曲牌的主体。广义的曲牌音乐是指那些虽无“牌名”，但实质上是按照曲牌性原则形成的音乐。例如，属于板式变化体的许多曲种、剧种，一向被认为是“曲牌体”的对立物。但它们的程式性、可塑性、复用性特征，与曲牌十分相近。所以，我主张把它们划入广义曲牌音乐的范围。当然，两类音乐间的差异，是不可以轻易否定的。

按表演方式和传播媒介，曲牌可以分作声乐和器乐；在戏曲中器乐曲牌又可分成文曲牌、武曲牌、唢呐曲牌、海笛曲牌、笛子曲牌、清曲牌、混曲牌等。

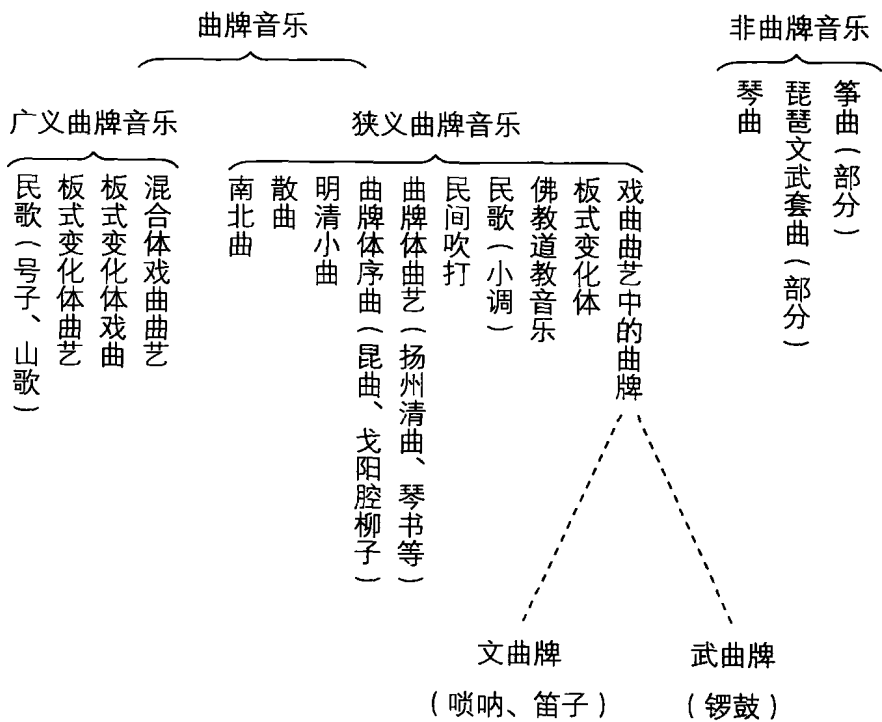
曲牌的蕴藏量如何？它在中国传统音乐中占有什么地位？我们以往未能从整体上估量它的价值。但从后文“附表”看出，汉族音乐几乎是一个曲牌的“海洋”，除个别领域，它几乎无处不在。为说明这一点我再列出如下数字：

成书于公元714年的《教坊记》(崔令钦撰)共列当时“教坊”所使用的曲名“倒垂簾”、“破阵乐”、“泛龙舟”等324个;

[唐]《理道要诀》(杜佑撰、已佚)辑录曲名240个,内中仅有15个与《教坊记》重复;

[唐]《羯鼓录》(南卓编)载曲名131个,内中仅10个与《教坊记》重复;

图一 汉族传统音乐



清人庄亲王允禄领导乐工周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱廷镠等于公元1746年(乾隆十一年)完成的《新定九宫大成南北词宫谱》共记录了2094支南北曲曲牌,加上“变体”共达4466支;

今人孙玄龄根据有关资料辑录了“元散曲”共618支(《元散曲的音乐》);今人武俊达撰写的《昆曲音乐》称昆曲曲牌约有千余支;

流传于山东西南部的古老剧种“柳子戏”共存曲牌300多支（纪根垠《柳子戏简史》）。

曲艺音乐方面，已整理出的“扬州清曲”约有曲牌100多支；山东的“南路琴书”仅《白蛇传》一部就使用了217支曲牌；“四川清音”的常用曲牌约为50余支；“单弦”牌子曲的常用曲牌为60支。

器乐方面，各地的民间吹打乐几乎全部是由曲牌构成的。仅杨荫浏先生亲自整理的《苏南吹打》（再版时更名为《十番锣鼓》）就记录了93支散曲曲牌及7套“套头”（共包括59支曲牌）。

据我本人的统计，在正式公布的316种戏曲中，以曲牌为主体的约有200种；在345种曲艺中，以曲牌为主体的约有150种。更须指出的是，几乎全部属于“板式变化体”的曲艺、戏曲当中，都经常使用着数量不等的曲牌。以京剧为例：计有笛子曲牌31支、海笛曲牌12支、大唢呐“混曲牌”58支、清曲牌（不加打击乐器）13支，另有锣鼓牌子数十种，总共为160余支（张宇慈、吴春礼《京剧曲牌》）。再以“豫剧”为例：常用唢呐曲牌96支、弦乐曲牌51支、丝弦牌子148支，总共是295支（王基笑《豫剧音乐概论》）。“河北梆子”音乐中计有丝弦曲牌43支、唢呐曲牌58支、锣鼓曲牌97支，总计198支（马龙文《河北梆子音乐概解》）。假设每个剧种、曲种有20支曲牌为其他剧种、曲种所无，那么全国近700种的戏曲、曲艺就可以拥有14000个曲牌。这个数字意味着什么，就可想而知了。再者，民歌中的“小调”体裁，有半数以上是从明清“小曲”、“时调”演变而来，其属于“曲牌”范围也毫无疑义。据近几十年的收集状况看，每个省市的流布量都很庞大，若以每省50—100首计算，它又是一个可观的数目了。

这里还应指出以上列举“曲牌”的价值。且不说决定剧种属性、风格乃至能否存在的那些“曲牌体”唱腔。仅以各地民间器乐中的常用曲牌而言，也有难以数计的“珍宝”。传播甚广的曲牌“老六板”，其“原形”不过两句6小节，然而，历代各地的艺人却用它衍生出一百多个变体。特别是琵琶套曲《阳春》、江南丝竹《中花六板》等，简直是万世不朽的佳作，其他如京剧曲牌“夜深沉”、“冀中管乐”曲牌“淘金令”、河南地方戏曲牌“大起板”

以及民歌中的“四季歌”、“无锡景”、“哭七七”等，都堪称为中国民族音乐的瑰宝。

总之，由于曲牌音乐的“散存”方式，致使我们以往对它传布的普遍、储备数量的巨大及文化、艺术价值之高均缺乏足够的估计。而以上聊聊几笔“抽样”统计及“预测”早已逼使我们“刮目”而视。确实，这是一笔也许要耗费几代人的努力才能估量出的宝藏，在中国音乐当中，它们占有举足轻重的地位。同时，这一宝藏的独特的存在形态启发了我们：各民族音乐之间的差异，实质是各自“文化选择”倾向不同的产物，要认识曲牌音乐的特殊性及其价值，就必须在作逐一“统计”和“微观”分析时，时时不忘这一“选择”的总方向和“整体值”。

曲牌形成发展的历史轨迹

中国音乐走过了一条漫长的路。

创新、探索、淘汰、节选、吸收、融化、积累、汇聚……——贯穿在这条悠悠历史长河之中。

曲牌的形成走了同样一条漫长的路。

在“曲牌”出现之前，有过一个很长的“非曲牌”时期，然后是曲牌的“雏形期”和“成熟期”，紧接着又是曲牌的“嬗变期”，即向新的声腔体制转变的时期，起伏曲折，前后绵延两千余年，简直与中国音乐史相互为伴。

“非曲牌时期”实际上是孕育曲牌的准备期，文学界把它概括为“以乐从诗”、“选词配乐”、“先诗而后乐”的时代。

行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。（《汉书·食货志》）

又有“房中祠乐”，高祖唐山夫人所作也。周有“房中乐”至秦名曰“寿人”。凡乐乐其所生，礼不忘本，高祖乐“楚声”、故“房中乐”“楚声”也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备

其箫管，更名“安世乐”。（《汉书·礼乐志》）

至武帝，乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴，则采歌谣、被声乐，其来盖亦远矣。（《乐府诗集·新乐府辞序》）

延年善歌，为新变声。是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。（《汉书·佞幸传第六十三》）

古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐虞禅代以来是也，余波至西汉末始绝。（王灼《碧鸡漫志》）

上引诸文，集中记载了汉代以前人们采诗制曲的主要手法和过程：先采歌谣、定诗篇，而后“比其音律”、“被声乐”、“弦歌所造诗”。从而证明《诗经》“乐府”时代，作为文学的歌词占有支配的地位，而作为音乐的歌腔，却还处于不稳定的“附从”地位。所谓“诗言志、律和声”、“乐从诗生”、“无诗则无乐”者是也。这一时期的音乐体裁主要以“原始乐舞”和“歌舞大曲”为代表。音乐的传播和表演，一方面在宫廷，另一方面在民间，前者受礼乐制度的制约，后者随意性、即兴性很强，整个社会未形成一支具有专业水平的职业队伍，音乐体裁单一，音乐传统的积累未趋稳定状态，所以还不可能形成曲牌形态的音乐。总之文学与音乐即腔词关系还未建立在相对稳定的水平上，这正是它们之间的早期形态的典型反映。

曲牌的雏形期和成熟期，总的可以称之为曲牌时期。雏形期即“倚声填词”期，相当于历史上的唐宋时代；成熟期即“以诗从乐”期，相当于历史上的元、明、清（前期）时代。这是中国古代音乐文化史上极重要的一个单元亦即中国传统音乐体系从确立到最终完成的时期。

凭借政治上的自信和国力强盛，唐代统治者在文化上也采取了敞开国门、“引进”四方之乐 of 开放政策。从而把音乐艺术推到一个新的水准之上。而且，从唐代开始，以讲唱“变文”为发端的世俗音乐漫延浸淫，到宋代聚为大潮。其结果，一方面是培养了一支很大的职业半职业乐人队伍，另

一方面是造成体裁品种的多样化。特别是以“诸宫调”为代表的曲艺体裁以及在南北方民间音调基础上衍生而成的“南戏”、“元杂剧”、“明传奇”等，由于它们的传播方式主要是艺人自身的世代相袭，而这种方式恰恰为歌唱曲调的持续性、稳定性和规范化提供了先决条件。同时，上述体裁的音乐性、歌唱性很强，专业化程度也高，这样，从最初“采诗入乐”到“倚声填词”、“以诗从乐”，也就非常合乎历史发展的逻辑。

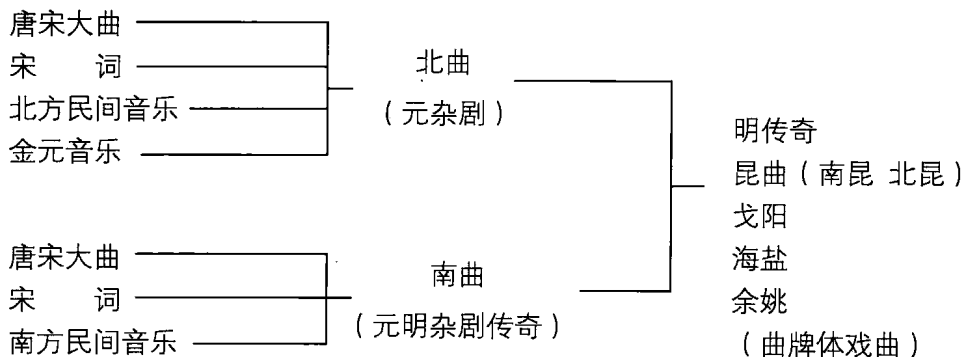
唐代“燕乐”的盛行，为“倚声填词”之风创造了条件。最初，广为传播的词调并不太多，仅有“渔歌子”、“清平乐”、“菩萨蛮”、“竹枝”、“杨柳枝”、“忆江南”等。但到中唐，相对固定的乐调已达数百个。如前文所述，崔令钦《教坊记》共录曲名324个，杜佑《理道要诀》载天宝年间大乐署所订曲名240个，南卓《羯鼓录》载曲名131个，段安节《乐府杂录》辑曲名13个。据任二北先生云：唐代天开时期，太常乐署和左右教坊所搜集的乐曲“至少亦有一千至二千之数”（任二北《敦煌曲初探》）。虽然，各书仅载曲名，但它们已证明：这个时期流传的音乐已摆脱了“歌无定句”、“句无定声”的状况，而已有了固定的曲名和相对稳定的“腔格”和“词格”。唯其如此，才酿成延续几百年的“倚声填词”之风。同时也为中国音乐由“词”进入“曲”的时代即曲牌的“成熟期”作好了充足的准备。事实上，《教坊记》等所列曲名，一大部分沿用至今，如“浪淘沙”、“浣溪沙”、“万年欢”、“水仙子”、“鹊踏枝”、“倒垂簾”、“虞美人”等，它们可以说是“曲牌”音乐的开门鼻祖。

“倚声填词”的“声”，大约有四个来源。一是“域外”音乐，如十部乐中的龟兹、康国、安国、疏勒等，它们传入中原时，“皆有声无词”，经“乐人采诗以合曲”才成完璧（徐养源《律吕臆说·俗乐论一》）；其二是唐以前的历代古乐曲调；其三为各地的民间曲调；其四是乐人们新创的乐曲。由此构成了曲牌“雏形期”的基本储备。

元、明时代，是中国音乐步入“曲”的时代，也是曲牌的“成熟期”。其重要标志之一是宋金时代兴起的“诸宫调”；标志之二则是相继形成的元杂剧和明传奇。这是一个音乐与文学在更高层次上结合的时代。中国文学由汉赋、唐诗经宋词而达“元曲”，是一个逐渐加强其音乐性甚至进入“音

乐化”的历史发展过程。而音乐艺术则从附从地位逐渐转变到独立的主体位置上。借着唐“曲子”、宋词所创造的条件；借着文学的戏剧化、音乐化倾向；借着元杂剧之后，戏曲曲艺艺人队伍的稳定和世代传承，音乐愈来愈丰富，愈来愈有自身的独立性和个性。同时，在曲体形式方面，这些新体裁在音乐“体制”上，采取了“只曲”、“套曲”（散套、套头）的结构方式：既可以“只曲”表达某一单纯的情绪，也可借“套曲”叙述较长大的情节，描绘更为复杂的感情。值得强调的是，“只曲”在曲牌音乐的形成发展中具有十分特殊的地位，它是曲牌音乐进入成熟期的基础。作为一种独立的曲体单位，“只曲”有多种表现功能和灵活性，它既可以以固定的搭配，组成常用的“套数”，也可以重新组合，以适应特定表现的需要。所以，它是建造“曲牌音乐”艺术大厦的最基本的“预制”性材料。在杂剧、传奇艺术的蓬勃发展中，曲牌音乐也随之进入了它的黄金时期。一方面是曲牌数量的不断增加，另一方面是只曲、套曲在艺术内涵上的更加深邃、丰富。两者相得益彰，最后集中体现在中国古典戏曲艺术的典范——昆曲音乐之中。昆曲是中国戏曲艺术的第一个高峰，也是曲牌音乐的集大成者。它鲜明地体现了曲牌的一系列特色，保存了曲牌中代表中国文化的那些特质。同时，昆曲音乐在某种程度上又滋养、哺育了日后发展起来的许多地方戏音乐，特别是皮黄和梆子两大声腔，从中汲取了大量的养分。

图二 曲牌音乐“形成期”示意图



与以上历史过程相平行，民歌中的“小调”体裁在这一时期也得到了长足的发展。这一体裁主要是在宋元以来新兴市民文化的土壤中产生的，由于有职业、半职业艺人演唱，由于有了乐器的伴奏，那些原本是即兴性很强的民间乐调被逐渐定型，并且有了曲名，如“泗州调”、“湖广调”、“五更调”、“十对花”、“铺地锦”、“杨柳青”、“卖饺子”等。这些民歌被统称为“明清小曲”，它们也是典型的曲牌音乐，并且成为“成熟期”曲牌的一个重要组成部分。

曲牌的嬗变期，即曲牌音乐在其高度成熟后为适应新兴艺术体裁的需要面向新的唱腔体制转化时期，这种变化发生在18世纪的清代中叶前后。当时，除昆曲、弋阳腔外，皮黄、梆子两大声腔及曲艺中的“鼓书”也逐渐兴盛起来。这几类声腔未采取曲牌联套体制，而是各自在吸收民间音调的基础上，经过高度提炼、规范，以一对上、下句（也有“四句头”者）构成基本“腔体”，然后根据戏剧内容的要求进行“板”（节拍）的扩展或紧缩，从而形成不同“板式”的唱腔。较之曲牌体，“板式变化体”音乐更富内在的伸张性和向前推进的“原动力”，自然也就更符合戏剧冲突的需要。因此，这些新兴的地方剧种及其声腔也就获得了巨大的生命力。两百余年来，它们以取“昆曲”而代之的趋势迅猛发展，不但声腔丰富感人，而且剧种、曲种数量大增，终于酿成中国戏曲曲艺艺术史上的第二个高峰。

然而，曲牌体戏曲绝不是从此销声匿迹。18世纪中国音乐史上发生的这一现象，不是“更迭”，更不是彼此替代。而是一个高度成熟的声腔体制的裂变和分化。其裂变方向一分为三：（1）曲牌体音乐继续发展，并不断地吸收其他民间音乐的养分；（2）以自身为主，但借鉴“板式变化体”的手法，形成“混合”体制的声腔；（3）衍生出新体制——板式变化体。时至今日，戏曲曲艺“腔体”的“三足鼎立”局面仍未改变。

需要讨论的是：“板式变化体”到底是“曲牌体”的衍生物，还是另有不同的渊源？这是一个繁难的学术问题。应当承认，板式变化体在孕育过程中确有多种源头。仅以皮黄、梆子腔的上下句“腔体”而言，先秦的“楚辞”已具备这种体式，而近世的北方山歌“信天游”、“爬山调”、“山曲”

等,更同它有诸多相似之处,特别是某些加“垛句”的山歌,简直就是戏曲中“快板”的雏形。就此而言,板式变化体确实是另有其源。但我想事情并非如此简单。首先,应该看到,皮黄梆子戏的出现,与元、明以来中国戏曲艺术四百多年的积累直接相关,除“腔体”的变化外,它们“接受”了前者的大部分经验,两者在各方面都有无法割断的联系。其次,即使是“腔体”,板式变化体也不是把“曲牌”束之高阁而另起炉灶。在为数甚多的地方戏中,都是把一个或两个“曲牌”作为基本“腔体”然后加以板腔变化。例如,吕剧音乐以“四平”、“二板”两大腔系为基础构成多种板式(慢四平、快四平、反四平等),而“四平”的前身就是曲牌“凤阳歌”。再其次,如前所举,所有板式变化体剧种至今使用着数目不等的各种曲牌。鉴于以上种种,我把“板式体”在总的方面视为曲牌体的一种裂变分化,就不能说毫无道理了。

两者的内在联系,还表现在如下几方面:

(1)“板式变化体”就其结构原则而言也是高度“标准化、规范化、程式化”的。任何一个板腔体剧种,其基本“腔体”都必须具有相对稳定的形态因素:每个大乐句的“结音”;每句的各分句的结音;句间分句间的“过门”;某分句处的拖腔;每句每分句的长度(板数),各句“起腔”的位置(板、头眼、中眼)等,几乎都不能随意改动,在这些因素的制约下,其“腔格”的相对稳定,其风格的贯穿统一就得以保证。我以为,这种“程式化”倾向,在思维方式及构成原则方面,与曲牌体并无二致。

(2)在遵循上述规范的前体下,组成“板式变化体”的音乐设计者仍可以按照情绪的需要和唱词声调的音值在具体“歌腔”上加以发展变化,以使得每段特定的唱腔充分获得自身的个性和色彩,从而在整体上使这种体制的音乐符合“多样性统一”这一普遍法则。也就是说,同“曲牌体”一样,“板腔体”也具有可塑性和变异性。

(3)板式变化体中各“板式”的基本“腔体”、“腔格”也是反复使用的。每次与新的唱词配合,既有“腔格”的贯穿、统一(程式化),又有“歌腔”的变异求新(非程式化),这同“曲牌体”的“多用性”原则也是相通的。