

工尺谱常识与视唱

赵晓楠
编著

 中国音乐学院 科研与教学系列丛书

J613.2
03

音乐出版社
MUSIC PUBLISHING HOUSE

014912311

J613.2
03

中国音乐学院科研与教学系列丛书

工尺谱常识与视唱

赵晓楠
编著



人民音乐出版社·北京



北航

C1699463

J613.2

03

118510710

Gongchepu Changshi Yu Shichang

图书在版编目 (CIP) 数据

工尺谱常识与视唱. / 赵晓楠编著. — 北京: 人民音乐出版社, 2014. 1

(中国音乐学院科研与教学系列丛书)

ISBN 978-7-103-04558-9

I. ①工… II. ①赵… III. ①工尺谱-高等学校-教材
IV. ①J613.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 148803 号

责任编辑: 邹璐

责任校对: 袁蓓

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京金吉士印刷有限责任公司

787×1092 毫米 16 开 7 印张

2014 年 1 月北京第 1 版 2014 年 1 月北京第 1 次印刷

印数: 1-1,000 册 定价: 28.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

《中国音乐学院科研与教学系列丛书》序

中国民族（传统）音乐有着数千年的悠久历史，历代文人雅士、民间艺人为我们留下了许多宝贵的音乐文化遗产。它种类繁多，积淀丰厚，成为中华文明史上的一朵奇葩，也是世界文化宝库的重要组成部分。

民族音乐长期以来主要以口传心授的模式，在民间、宫廷、宗教和文人群体中传承。进入 20 世纪后，整个中国社会进行变革，民族音乐的生存环境也产生了巨大变化。在这种情况下，学校尤其是高等专业艺术院校，已经成为传承、发展民族音乐的一个重要载体。高等音乐艺术院校的民族音乐教学建设，要落实在课程建设上。在它的背后，需要一整套教学计划、教学大纲，尤其是系统的教材来支撑，并且通过理论和实践有机结合，才能构建音乐教学体系，使得民族音乐在高校乃至更广的范围内推广。

中国音乐学院作为国内唯一一所专门从事民族音乐教学和科研的高等音乐学府，肩负着振兴民族音乐、推动“中国民族音乐教育体系”建设的历史重任。在新中国成立六十周年之际，我们编纂了这套《中国音乐学院科研与教学系列丛书》，包括音乐学、作曲与作曲技术理论、民族器乐、民族声乐等方面的研究及创作成果和教材向学界陆续推出。例如，作为先期工程的民族器乐教材部分，由中国音乐学院国乐系的教授、副教授们结合自身多年教学实践和心得积累，通过广泛调研、协同攻关完成。与以往的民族器乐教材相比，这些教材更加注重规范化和系统性。民族器乐的演奏需要娴熟、严谨的技术训练作为支撑，书中收入的乐曲主要为练习曲或技术训练作品，可以集中解决民族器乐演奏中的技巧训练问题。无论是笛子、唢呐、三弦还是打击乐专业的学生，通过对该教材的系统学习与训练，能够基本解决该专业乐器的主要技术问题。这无疑可以进一步完善民族器乐循序渐进的科学训练方法。另外，强调原创性也是该套丛书的突出特点，书中所使用的实例大部分由作者创作。这些作品具有较强的针对性，其多为丛书作者常年教学、演奏心血的结晶，有着很高的学术性和实用价值。

高等艺术院校作为专门培养“高精尖”音乐人才的场所，在全国音乐艺术教育领域起着引领作用。我们希望这套《中国音乐学院科研与教学系列丛书》，能够为高校民族音乐的传承、教学、传播和发展注入新的活力，能够为“中国民族音乐教育体系”的探索和建立贡献出一份力量。

赵塔里木

二〇〇九年十月

前 言

工尺谱是中国传统乐谱中流传最广、应用最多的一种谱式，不仅记录着丰富多彩的传统音乐，而且承载着历史上中国人对音乐的理解等重要的文化信息。对工尺谱的学习，不仅是了解一种乐谱，更是步入中国传统音乐文化之门的途径。中国音乐学院办学最主要的宗旨在于保存、继承、发扬中国传统音乐，故而在本科教学中引入工尺谱教学，这是建立中国音乐教学体系必不可少的一个环节。

本书是中国音乐学院同名课程的配套教材，该课程面向全院本科生和研究生开设，每周两课时，共十八周。本教材在教学实践中的进度安排如下：

周 次	节 数	教学内容
第 一 周	第一、二节	引言、谱字
第 二 周	第 三 节	板眼 [1] （定义和一板一眼）
第 三 周	续 第 三 节	板眼 [2] （一板三眼）
第 四 周	续 第 三 节	板眼 [3] （加赠板的一板三眼）
第 五 周	续 第 三 节	板眼 [4] （无眼板、散板和休止）
第 六 周	第 四 节	谱式
第 七 周	第 五 节	腔格 [1] （垫腔、啜腔）
第 八 周	续 第 五 节	腔格 [2] [撮腔、叠（迭）腔、揉（滑）腔]
第 九 周	续 第 五 节	腔格 [3] （豁腔、擞腔）
第 十 周	续 第 五 节	腔格 [4] （顿挫腔、带腔）
第十一周	第 六 节	节拍的细微划分
第十二周	第 七 节	调门 [1] （基本定义和方法、小工调为基调的翻调法）
第十三周	续 第 七 节	调门 [2] [正工（宫）调为基调的两种翻调法]
第十四周	续 第 七 节	调门 [3] （另外两种翻调法）
第十五周	第 八 节	谱字的一字多义和移调记谱
第十六周	附 录 一	宋代俗字谱
第十七周	附 录 二	器乐类固定调工尺谱
第十八周	期末总复习	
备 注	考试方式	百分制：闭卷笔试 50% + 视谱口试 50%

本教材的编写参阅了不少学界前辈和同仁的研究成果，这在“附录三：工尺谱研究论著汇编”中有所反映。特别要提及的是，笔者就读本科时，承蒙已故著名古筝演奏家、教育家曹正先生传授工尺谱的基本知识，老先生的音容笑貌至今仍在眼前，引人怀思。

目 录

第一节 引 言

第一节 引 言	(1)
第二节 工尺谱的音高符号——谱字	(2)
第三节 工尺谱的节拍符号——板眼	(4)
第四节 工尺谱的书写格式——谱式	(15)
第五节 工尺谱的装饰符号——腔格	(17)
第六节 工尺谱节拍的细微划分	(20)
第七节 工尺谱的调高——调门	(24)
第八节 工尺谱一字多义和移调记谱的问题	(29)
主要参考资料	(34)

附录一：宋代《白石道人歌曲》俗字谱简介	(35)
---------------------	--------

附录二：器乐类固定调工尺谱简介	(39)
-----------------	--------

附录三：工尺谱研究论著汇编	(41)
---------------	--------

课后作业与练习	(44)
---------	--------

课后作业与练习答案	(80)
-----------	--------

尺谱也是如此。早期工尺谱继承载谱“拍”、唐代“句拍”、宋代“韵拍”的传统，并不记录具体的节拍划分，只在唱词的段、句、韵停顿处用“一”或“上”标记，用拍板合句，谓之“拍”（即后来的“底板”、“截数”），至于“拍”中具体有多少“节”并不规定。到明代这种现象得到改进，逐渐规定了一拍之中有四节。明末时比项（1553—1610）首次在其《南九宫十三调曲谱》中详细标记了板位，标志着工尺谱进入到“定量记谱”的阶段。

在现存的不同工尺谱中，有些属于固定唱名系统，如西安鼓乐、山西八大套、北京智化寺京音乐所用的工尺谱，这一系统的工尺谱及其记录的音乐历史大都比较古老，而明清以来更大量、更广泛运用在声乐、器乐的工尺谱则属于首调唱名系统。工尺谱字与绝对音高没有固定的对应关系，这一点上与简谱是完全一样的。所谓的“工尺七调”，也是基于首

① 关于工尺谱的起源及其与乐半字谱、俗字谱的关系，前人多有争论。近年中央音乐学院民族音乐研究所编《中国工尺谱研究》（上海音乐出版社，2005年版）的“绪论”中有较中肯的梳理及论说，值得仔细阅读。

② 聂凤山整理《中国民族基本乐谱》，中国文联出版社，1985年版，第14—15页。

第一节 引言

乐谱是记录音乐的工具,作为有着五千年文明史的中国,在历史上曾经出现过很多乐谱形式,工尺谱就是其中之一。它与隋唐时期的“燕乐半字谱”、宋代的“俗字谱”有着较为密切的渊源关系,在明清时期发展成熟,成为中国传统乐谱中影响最大、最为普及的一种形式。^①在发展的过程中,工尺谱系统内部并不统一,不同地区、不同音乐品种所使用的工尺谱,在音高符号、节奏符号、宫调标识和意义乃至书写格式等方面都存在着较大的差别。这些差别有些是表象上的,而有些实际上反映出工尺谱在不同时代、不同地区发展阶段的历史烙印,具有极高的研究价值。

学界普遍认为,工尺谱最早可能是起源于一种记录管乐器演奏指法的指位谱,用文字或符号的形式去标记手指的位置,文字和符号本身并不具备代表某一音高的作用。但在发展的过程中,由于某一指位与某一音高长期的对应关系,这些文字或符号逐渐具备了音高的意义,工尺谱也就演变成为音高谱。所谓音高谱,就是采用某种特殊的符号(此处的符号是广义性质的,包含抽象符号、线段、数字、文字等)来记录音乐的音高。在这一点上工尺谱与西方的五线谱、简谱等是性质相同的乐谱。

从中外乐谱的发展一般性规律来看,音高谱大多经历了从“非定量记谱”向“定量记谱”的发展过程,即从一开始的只记录音的高低而不记录音的时值向二者兼顾的发展过程。工尺谱也是如此,早期工尺谱继承魏晋“段拍”、唐代“句拍”、宋代“韵拍”的传统,并不记录具体的节拍划分,只在唱词的段、句、韵停顿处用“一”或“乚”标记,用拍板合击,谓之“拍”(即后来的“底板”、“截板”),至于“拍”中具体有多少“节”并不规定。到明代这种现象得到改进,逐渐规定了一拍之中有四节。明末时沈璟(1553—1610)首次在《南九宫十三调曲谱》中详细标记了板位,标志着工尺谱进入到“定量记谱”的阶段。^②

在现存的不同工尺谱中,有些属于固定唱名系统,如西安鼓乐、山西八大套、北京智化寺京音乐所用的工尺谱,这一系统的工尺谱及其记录的音乐历史大都比较古老。而明清以来更大量、更广泛运用在声乐、器乐的工尺谱则属于首调唱名系统,工尺谱字与绝对音高没有固定的对应关系,这一点上与简谱是完全一样的。所谓的“工尺七调”,也是基于首

^① 关于工尺谱的起源及其与燕乐半字谱、俗字谱的关系,前人多有争论,近年中央音乐学院吴晓萍在其博士论文《中国工尺谱研究》(上海音乐学院出版社2005年版)的“绪论”中有较详细的梳理及论证,读者可详阅之。

^② 参见杜亚雄《中国民族基本乐理》,中国文联出版公司1995年版,第34—35页。

调唱名在一支笛子上连续七次的转调。

乐谱是记录音乐的工具，但它又是一种音乐观念和音乐理论的集中体现，更是一种音乐文化。学习乐谱的过程就是了解、领会乃至研究某个国家和民族的音乐基础理论和基本观念的过程。近代以来，中国音乐在西方音乐的影响下发生了重大而深刻的转型，在乐谱方面体现尤为明显。简谱、五线谱成为正规音乐教育的通用乐谱，工尺谱或以自生自灭的方式保留在民间，或成为少数专家研究的对象。但浩如烟海的古代乐谱文献中很大一部分是由工尺谱记录的，在现今的田野工作中很多艺人使用的也仍是工尺谱，作为音乐工作者不掌握工尺谱就谈不上对古代音乐文献的掌握，也会在实际调查中遇到与民间艺人无法沟通的难题。尽管有些文献已经译为简谱，但如同语言，靠翻译拿到的永远是“二手资料”。本教材的目的在于，从工尺谱的基本谱式入手，使学习者在短期内（一个学期）具有识、唱的基本能力，达到“知其然”的程度。

为了便于教学，本教材只对明清以来最为流行的首调定量工尺谱进行重点介绍，这种工尺谱在声乐类的戏曲、说唱、民歌中普遍存在，所以教材中引用的谱例和实际教学中也以此为主。对于器乐类工尺谱（尤其是固定调工尺谱）、非定量工尺谱以及工尺谱的一些早期形式和异写形式，本教材仅以附录的形式简单介绍。

第一周【课后练习A】

1. 浏览全书中的谱例，看看工尺谱与西方谱式的表面差别。
2. 如何理解“乐谱是记录音乐的工具，但它又是一种音乐观念和音乐理论的集中体现，更是一种音乐文化”？

第二节 工尺谱的音高符号——谱字

1. 基本谱字

工尺谱的音高符号，长期以来在我国并不完全统一，本教材中仅介绍最通行的一种。与西方简谱用七个阿拉伯数字作为基本音高符号不同，工尺谱有十个基本音高符号^①，因

^① 这种观念在古人心目中十分明确，如《辽史·乐志·大乐》就有记载：“度曲协音，其声凡十，曰：五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合。”这种观念的形成与工尺谱早期作为管乐器乐谱有关。宋代陈旸《乐书》中描述笙簧的形制为“其大者九窍”，在其注中进一步指出：“今教坊所用，前七空，后二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。”尽管在具体谱字上有“勾”和“乙”的不同，但这种以十个谱字作为基本谱字的观念是一直保留下来的。

为采用汉字书写，所以被称为“谱字”或简称为“字”，它们是：

合 四 一 上 尺 工 凡 六 五 乙

其中“上尺工凡六五乙”相当于简谱中的“1 2 3 4 5 6 7”，其唱名发音一如汉字发音(实际上各地方言发音并不同，但在本教材中，除了“尺”按传统念为“che”，“合”念为“huo”，其余统一按照汉语普通话发音)。“合四一”三个谱字可以视为“六五乙”三个谱字的低八度特殊写法，但在各地的工尺谱实践中，“合四一”与“上尺工凡六五乙”都是最基本的谱字，所以学习者必须牢记。

除谱字“合、四、一”外，其他谱字“上、尺、工、凡、六、五、乙”均与简谱音高对应。

2. 高、低八度的表示

在上述十个基本谱字之外，高八度的音采用在“上尺工凡六五乙”之左方加“亻”来表示，如“伡、伱”，高两个八度则加“彳”，如“徃、徂”等，以此类推。此外，高八度还可以采用末笔向上挑起的方式表示，如“上、尺”，但不如前一种方式普遍。低八度谱字除“合四一”以外，则采用末笔向下加撇的方式表示，如“凡、工”，低两个八度则末笔向下加两撇，如“尺、上”等，以此类推。特别要注意的是“合四一”三个谱字，由于本身已是低八度音，所以只有在低两个八度时才会采用末笔向下加撇的写法。

将五个八度之内的写法和简谱对应音高总结为下表(表中粗体为十个基本谱字)：

工尺谱字	上 _ˊ	尺 _ˊ	工 _ˊ	凡 _ˊ	合	四	一
简谱音高	1̣	2̣	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣
工尺谱字	上 _ˋ	尺 _ˋ	工 _ˋ	凡 _ˋ	合	四	一
简谱音高	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇	6̇	7̇
工尺谱字	上 _{ˊˊ}	尺 _{ˊˊ}	工 _{ˊˊ}	凡 _{ˊˊ}	六	五	乙
简谱音高	1	2	3	4	5	6	7
工尺谱字	伡	伱	仝	仉	伋	伍	亿
简谱音高	1̣	2̣	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣
工尺谱字	徃	徂	仝	徇	徂	徃	徂
简谱音高	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇	6̇	7̇

以上谱字中，上、尺、工、凡、六、五、乙均与简谱音高对应，合、四、一为低八度音。

3. 其他谱字

除上述各谱字外，传统工尺谱中还常用如下方法表示一个八度十二个半音中除基本谱字之外的各音：

(1) “下 / 低 + 基本谱字”：表示基本谱字下方半音，如“低四、下工”；

(2) “大 / 高 + 基本谱字”：表示基本谱字上方半音，如“大凡、高凡”；

(3) 用“勾”表示“上、尺”之间的半音。

合		四		一	上		尺		工	凡		六		五		乙
	下四		下一			勾		下工			大凡		下五		下乙	

需要说明的是，这些其他谱字在传统工尺谱中经常省略掉“下、大、高、低”的前缀，造成“乙、下乙”、“凡、高凡”不分的局面，初学者特别容易在此处搞混（详见第八节的有关内容）。这一方面反映出传统工尺谱在记谱上的一些不精确的特征，但另一方面更要求学习者特别要虚心向民间音乐家们学习，从存活的工尺谱演唱中找出规律来。

第一周【课后练习B】

1. 复习第二节中讲述的谱字概念、基本写法、高低八度写法、特殊谱字等问题。

2. 熟唱书后作业一、二、三。

注：a. 作业一、二选自明代朱载堉《乐律全书·灵星小舞谱》之〔豆叶黄〕、〔鼓孤桐〕，作业三选自清代王锡纯《遏云阁曲谱》之〔下山〕片段。

b. 本节还没有学习板眼，可将作业一、二工尺谱字右侧的黑点视为节拍符号，一个黑点为一板，一板之内有两拍。作业三的板眼为 $\frac{1}{4}$ 拍的流水板。

第三节 工尺谱的节拍符号——板眼

中国传统音乐用“板眼”这个概念来表示节拍。明清以降，戏曲为代表的民间音乐长期采用檀板和单皮鼓作为主要的击节乐器，左手檀板即为“板”，右手鼓槌子击打单皮鼓中间部位即为“眼”，“板眼”据此得名。板、眼均有“拍”的意义，一板、一眼都是一拍。但有些教材说板表示强拍，眼表示弱拍，这种说法不完全准确。在中国传统音乐中，板和眼和强、弱的对应关系并非如西方音乐中那般僵硬和固定化，而是经常根据音乐表达上的需要而灵活处理，这和汉语的节奏特点有关系，此处不赘述。

为了说清楚板眼是如何标注时值的，我们先来看一个谱例：

金錢花渭城今雨清塵、
清塵輪臺古月黃雲、黃、
雲催花羯鼓去從軍枕、
頭上別情人刀頭上做功臣、

这段曲牌没有工尺谱字，在有些唱词的右侧有“、”的标记，这就是板的符号，一板也就是一拍。仔细观察，有些“、”对应着一个唱词，如“清、尘、黄、云、军、上、人、臣”等，这就表示这些唱词在时值上持续一拍。另一些“、”对应着两个唱词，如“渭城、今雨、轮台、古月、催花、羯鼓、去从、枕头、别情、刀头、做功”等，这就表示一板之中有两个唱词，每个唱词的时值只有半拍。板眼符号与工尺谱字的对应关系亦如此。

传统工尺谱的板眼符号，主要采用在谱字右边加“、”、“┐”、“—”、“×”、“○”、“△”等符号来表示时值，具体写法在全国各地的工尺谱中也不统一，下面结合具体板式介绍比较通行的一种。

(1) 一板一眼。即檀板和单皮鼓分别各击打一次，以两拍作为基本节拍单元，循环往复的板式。

一板一眼的板眼符号

	板	眼
实板、实眼	、或 ×	○
腰板、腰眼	┐或 —	△

所谓实板、实眼是指与工尺谱字同时打下的板或眼，用现代语言表述即正拍；所谓腰板、腰眼则指在工尺谱字未出或已出后延长中间打下的板或眼。下同不赘。^①

^① 在传统文献中，也有把实板称为头板、迎头板（如《九宫大成南北词宫谱》），把腰板、腰眼写成掣板、微眼（如《九宫大成南北词宫谱》），或宕板、宕眼（如怡庵主人张余荪辑《昆曲大全》），或腰板、揷眼（如1930年上海大亚书局出版陈星垣编辑的《京调胡琴秘诀》），再或虚板、虚眼（如杨荫浏《国乐概论》）等情况。

谱例 2 清代叶堂《纳书楹曲谱·西厢记全谱·哭宴》之〔小梁州〕

然見了把頭低長吁氣推整素羅衣
小梁州我見他閨淚汪汪不敢垂恐怕人知猛

第二周【课后练习】

1. 复习本节讲述的板眼概念、一板一眼的符号和写法。
2. 熟唱本节中谱例 2 并译为简谱。
3. 熟唱书后作业四、五、六。

注：作业四选自清代《大悲心懺歌曲》之〔六如歌〕，符号“⊙”表示“眼”；

作业五选自清代《借云馆小唱》之〔满江红〕；

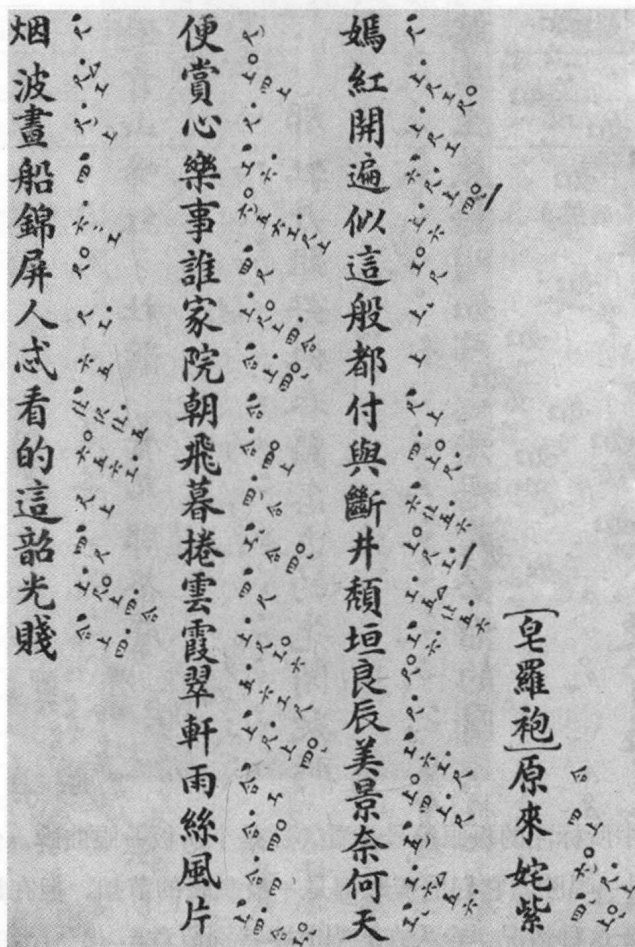
作业六选自民国《集成曲谱》中《刀会》之〔雁儿落〕带〔得胜令〕。

4. 任选一段简谱或五线谱记录的 2/4 拍歌曲，按照谱例 2 的格式将其转译为工尺谱。

(2) 一板三眼。即檀板击打一次、单皮鼓击打三次，以四拍作为基本节拍单元，循环往复的板式，其中头眼、中眼和末眼也可以被称为一眼、二眼、三眼，下同。

一板三眼的板眼符号

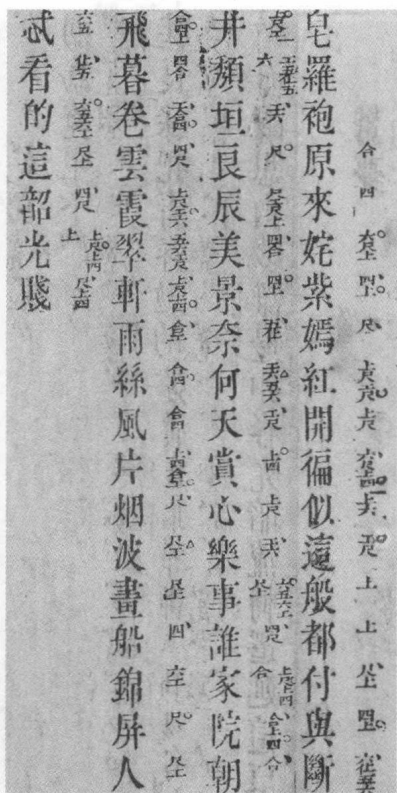
	板	头眼	中眼	末眼
实板、实眼	、	•	○	•
腰板、腰眼	└	└	△	└



通过符号的使用可知，一板三眼在板和中眼上的符号与一板一眼相同，头眼和末眼是新的符号。由此我们可以判断，一板三眼是一板一眼中两拍各放慢一倍后形成的，而不是一板一眼两拍的基础上外加两拍的结果。所以古人才在板眼的符号使用上做出有意的安排，并在观念上将两种“眼”加以明确的区分，中眼称之为“正眼、大眼”，头眼和末眼称之为“小眼”。这就引发了下面一个非常重要的问题。

在早期的工尺谱文献中，一板三眼有一种特殊的写法，即在谱中只有板和中眼的符号，被视为小眼的头眼、末眼，其符号并不记录在曲谱之中，如《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》、《律吕正义后编》等。这就造成了一板三眼和一板一眼非常容易被混淆的情况，古人的这种做法关乎中国人的传统观念，下文有详述。此处要指出的是：凡遇到这种情况，必须一方面结合曲情和旋律特点去判断，另一方面也要尊重古老的师承传授，当然还可以参照后世详注板眼的同名曲牌加以比较判断，请看下例：

谱例 4 清代叶堂《纳书楹曲谱》中《惊梦》之〔皂罗袍〕



如果仅从谱例 4 中所标注的板眼符号来看，这是个一板一眼曲牌。但通过比较可知，谱例 3、4 是同一曲牌同一唱腔，它们的板眼都是一板三眼的节拍，但在谱例 4 中却只标注了板和中眼的符号。对于这种情况，今人在演唱时要特别留意。

第三周【课后练习】

1. 复习讲述的一板三眼的符号和写法，并比较和一板一眼的关系。

2. 熟唱书后作业中的七、八、九。

注：作业七选自清代王锡纯《遏云阁曲谱》中《琵琶记·别丈》之〔女冠子〕；

作业八选自民国王季烈《集成曲谱》中《长生殿·哭像》之〔上小楼〕；

作业九选自民国王季烈《集成曲谱》中《长生殿·酒楼》之〔集贤宾〕。

3. 任选一段简谱或五线谱记录的 4/4 拍歌曲，按照谱例 3 的样子将其转译为工尺谱。

(3) 加赠板的一板三眼。即檀板在第一拍和第五拍各击打一次，单皮鼓在第二、三、四、六、七、八拍的位置共击打六次，形成以八拍作为基本节拍单元、循环往复的板式。这是传统音乐中速度最慢的板式。

加赠板的一板三眼的板眼符号

	正板	头眼	中眼	末眼	赠板	头眼	中眼	末眼
实板、实眼	、	•	○	•	×	•	○	•
腰板、腰眼	└	└	△	└	└×	└	△	└

谱例 5 民国俞粟庐《粟庐曲谱》中《牡丹亭·寻梦》之〔懒画眉〕



所谓赠板，也叫衬板，从符号的使用上，这种板式似乎是以一板三眼为基础，从第五拍上再起一板三眼。但类比于一板一眼到一板三眼的演变逻辑，并从实际唱腔的发展上比较可知：加赠板的一板三眼是将原一板三眼中各板眼再扩张一倍形成的一板七眼结构，但其逻辑关系在以昆曲为代表的工尺谱板眼符号的设计上是看不出来的，^① 请看下表：

昆曲谱为代表的工尺谱板眼

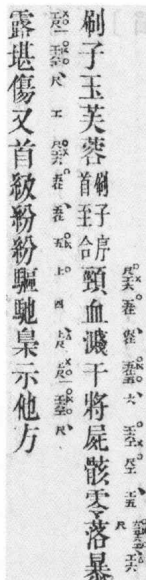
一板一眼	、				○			
一板三眼	、	•	○	•	○	•	○	•
一板七眼（加赠板的一板三眼）	、	•	○	•	×	•	○	•

在昆曲工尺谱中，从一板三眼到加赠板的一板三眼的演变，实际上是将一板三眼的中眼视为“板”位，将一板一眼中的头眼和末眼视为“中眼”，再添加“小眼”而成的。因为中眼演化成的“板”并不是真正的板，所以称之为“赠板”，相对而言第一拍上真正的板则名为“正板”。就工尺谱与西方谱式的对译来说，采用实小节线代表正板、虚小节线代表赠板来加以区分。

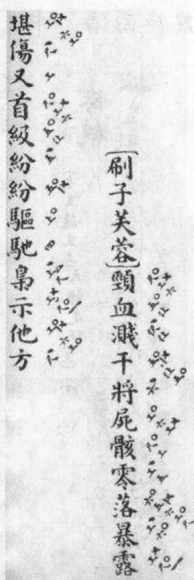
① 这种逻辑关系在福建南音传统工尺谱中“七寮（眼）”的名称及其符号的使用上能很清楚地看出来。

赠板是传统音乐中速度最慢的一个板式，是在一板三眼的基础上放慢一倍形成的，理论上讲应该只有一板三眼有赠板形式，即常说的加赠板的一板三眼。但笔者在查阅传统工尺谱文献和现代译谱的过程中却发现存在加赠板的一板一眼形式的例子，请见下例《千忠戮·惨睹》之〔刷子芙蓉〕的片段：

谱例 6 甲 《纳书楹曲谱》



谱例 6 乙 《集成曲谱》



谱例 6 丙 《振飞曲谱》

(眼上起)

【刷子芙蓉】 $\frac{2}{4}$ 2 | 3 $\vee$ 2 3 | 2̣ 3̣ 6 | 6 1̣ 6 | 5 $\vee$ 5 | 3 2 $\vee$ | 3 6 5 6 |

颈 血 溅 干 将，尸 骸 零 落，

6 5 3 2 | 3 $\vee$ 5 | 3̣ 2 | 2 $\vee$ 3 | 3 5 3 | 2 $\vee$ 3 2 | 3 $\vee$ 2 3 |

暴 露 堪 伤。又 首 级

6 6 | 6 $\vee$ 1̣ 6 | 1̣ 2 | 3̣ 2 | 2 $\vee$ 3 | 3 5 3 | 2 ||

纷 纷， 驱 驰 梟 示 他 方。

从谱例 6 甲所使用的符号可知这是一支加赠板的曲牌。但因为《纳书楹曲谱》不记小眼，所以一般会根据惯例将其视为加赠板的一板三眼。但谱例 6 乙所用是详细标注板眼的《集成曲谱》，通过和谱例 5 的比较可以明确看出这不是加赠板的一板三眼，而是加赠板的一板一眼。更能说明问题的谱例 6 丙是 1982 年出版的简谱版《振飞曲谱》，此段曲牌的拍号明确写

为2，但却使用虚小节线来表明赠板，由此可证这支曲牌的确是加赠板的一板一眼。何以会有这种板眼形式，笔者亦无法解释，在此处提出供大家讨论思考，并就教于方家。

第四周【课后练习】

- 1. 复习讲述的加赠板一板三眼的符号和写法，并比较和一板三眼的关系。
- 2. 熟唱书后作业十、十一、十二。

注：作业十选自民国王季烈《集成曲谱》中《千忠戮·惨睹》之〔倾杯玉芙蓉〕；
作业十一选自民国王季烈《集成曲谱》中《玉簪记·琴挑》之〔朝元歌〕；
作业十二选自清代《九宫大成南北词宫谱》中《玉簪记·琴挑》之〔朝元令〕。
作业十二与作业十一是同一曲牌同一唱段，但作业十二的记写方式是不记小眼，请将作业十二与作业十一相互比对，仔细体会这种传统的记谱方式。

(4) 流水板。从板式结构上也可称为无眼板，即只用檀板击节的板式，以一拍作为基本节拍单元。

流水板板眼符号

	板
实板	、 或 ×
腰板	└ 或 —

谱例 7 民国《京调胡琴秘诀》中记
《苏三起解》之〔西皮流水〕片段

似那一日梳粧來照鏡從外面來了沈官人誇他的豪富無人比其
公子王龍鳳手扶欄杆將他罵罵他的言言語語

谱例 8 清代《大藏瑜伽施食仪歌谱》片段

了諸法相無障礙
不着世間如蓮花
稽首如空無所依
常善入于空寂行
衆和