

三首【脱布衫】曲牌音乐对比分析

——兼及传统曲牌“原型—类型化”分析的方法论思考

○ 李宏锋

摘要:【脱布衫】是元人剧套中较常用的曲牌,其音乐在后世昆曲及民间器乐曲中都有不同程度的留存。本文以《九宫大成南北词宫谱》所录元人张鸣善小令【脱布衫】、昆曲《长生殿·哭像》折之【脱布衫】,以及安新县关城村朝阳会演奏(韵唱)的小曲【大脱布山】为主,探讨三者在句法结构和音高组织等方面的相互关联;通过不同时空同名曲牌音乐的对比分析,探索传统曲牌的“素材—语法原型”和“原型—类型化”结构,进一步发掘传统音乐的本体形态特征和历史文化内涵,丰富和充实中国古代音乐风格史研究。

关键词:【脱布衫】;《九宫大成南北词宫谱》;安新县关城村朝阳会;曲牌;“原型—类型化”分析

中图分类号: J609.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-9923 (2019) 06-0104-16

DOI: 10. 13812/j. cnki. cn11-1379/ j. 2019. 06. 013

音乐学家黄翔鹏先生论及中国音乐历史分期问题时曾指出:“对中国传统音乐作形态学的宏观考察,除了从原始人群至新石器时代的末期这一段仍待切实研究外”,中国古代音乐可划分为三大阶段,即“以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段,以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段,以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段”。^①考察宋元以来近古时期的传统音乐形态,戏曲音乐无疑是音乐体裁中具有集大成意义的突出代表。

在戏曲音乐的诸多构成要素中,曲牌的骨干

与支撑作用举足轻重。乔建中先生认为,不仅曲牌体戏曲如此,即便属于板腔体的许多曲种、剧种,“它们的程式性、可塑性、复用性特征,与曲牌十分相近”。曲牌作为一种结构要素乃至思维特征,已渗透到南北曲、散曲、小令以及曲艺音乐、戏曲音乐、民间器乐等近世俗乐的各个门类,成为中国传统音乐重要的结构要素之一。代表中华民

^①黄翔鹏:《论中国古代音乐的传承关系——音乐史论之一》,载《黄翔鹏文存》(上册),济南:山东文艺出版社,2007年,第94、95页。

收稿日期: 2019-08-12

作者简介: 李宏锋(1977-),男,博士,中国艺术研究院音乐研究所研究员,中国音乐研究基地兼职研究员。

基金项目: 本文为2016年度国家社会科学基金艺术学一般项目“传统乐种律调理论及其实践基础研究——兼及古谱译解和曲调考证问题”(编号: 16BD063)阶段成果。

族音乐审美理想的音乐构成要素首推曲牌，“这不仅因为它在中国音乐中无处不在，而主要是其中所蕴含的‘思维框架’体现了鲜明的民族特性”。^②

较早关注传统器乐曲牌运用及其与戏曲关系的学者，首推杨荫浏先生。在早年的《十番锣鼓》一书中，杨先生介绍了该乐种的历史、乐器、节奏组合，并对《将军令》《下西风》《大红袍》等14首乐曲的原始谱和演奏谱作详细译解、记录和分析，探讨其丝竹曲调的声乐来源等问题。例如，杨先生在《下西风》的“本曲说明”中，即指出其第一段旋律源自昆曲《北西厢·哭宴》折中的【脱布衫】和【小梁州】，等等。^③近年来，张伯瑜先生主持的教育部人文社会科学重大项目《戏—乐音声——论戏曲音乐与器乐乐种之间的演变关系》，对戏曲与器乐曲牌间的关系又做系统研讨，认为：“曲牌是中国传统音乐的独特类型……南北曲牌流布到了全国各地，被不同的音乐类型所吸收，产生了各种各样的变化，不变的是他们的名称……如果说，戏曲音乐和民间器乐在音乐上存在关联的话，曲牌上的关联是最典型的。”^④这些论述，为深化研讨曲牌在传统音乐形态结构中的意义提供了重要参考。

2017年11月14-15日，笔者跟随河北大学艺术学院齐易教授率领的考察团队，赴雄安新区安新县关城村朝阳会开展传统音乐影像录制工作。采访调查中我们了解到，朝阳会的笙管乐演奏曲目中，保存有【大脱布山】曲牌。【脱布山】即曲牌【脱布衫】的民间俗体记写，当地音乐会乐师不仅能演奏这一曲牌，还保留有乐曲的古老谱本，并能完整韵唱该乐曲工尺谱。联系杨荫浏先生对十番锣鼓《下西风》旋律段与昆曲【脱布衫】曲牌渊源的分析，有如下思考：朝阳会笙管乐演奏中的【脱布山】乐曲，与传统戏曲唱腔中的同名曲牌有无关系？与集南北曲之大成的《九宫大成南北词宫谱》（以下简称《九宫大成》）中记载的诸【脱布衫】工尺谱，在音高组织和和句法结构上是否存在关联？安新县关城村朝阳会所奏乐曲的年代可上溯

到什么时候？期间诸同名曲牌旋律经历了怎样的地域性变异与器乐化发展？

本文所论即在上述思考下展开，拟在系统梳理《九宫大成》所载【脱布衫】曲牌基础上，以该谱集所录元人张鸣善小令【脱布衫】为基础，同时选择传承至今的昆曲《长生殿·哭像》折之【脱布衫】唱段，将二者与安新县关城村朝阳会演奏（韵唱）的小曲【大脱布衫】作对比研究，探讨诸曲牌在音长构成和音高组织等方面的相互关联；通过不同时空同名曲牌音乐的个案分析，探索传统曲牌的“素材——语法原型”和“原型——类型化”结构，进一步发掘传统音乐的形态特征和历史文化内涵，在此基础上对同名曲牌音乐的分析方法作初步思考。不当之处，请方家指正。

一、《九宫大成南北词宫谱》所载【脱布衫】的形态结构

【脱布衫】是元代剧曲创作中较常用的曲牌，在元代杂剧、散曲、诸宫调以及后世的戏曲、器乐曲等类型作品中，都有不同形式的应用。元曲中的【脱布衫】属正宫，用于剧曲和散曲套数，可与【小梁州】合为带过曲。《九宫大成》所收北曲中，保留了数种元人剧套及后世剧曲中的【脱布衫】曲牌。其词格与旋律，为分析曲牌在戏曲音乐、器乐等不同体裁中的传承与变异，提供了宝贵资料。据储师竹先生对《九宫大成》所做索引，该谱集所收【脱布衫】曲牌分布如下：

（1）《九宫大成》卷十四，中吕宫套曲之《公孙汗衫记》【脱布衫过小梁州】；

②乔建中：《曲牌论》，原载《中国音乐国际研讨会论文集》，济南：山东教育出版社，1990年；收入乔建中文集《土地与歌》，济南：山东文艺出版社，1998年，第214-215、228页。

③杨荫浏：《十番锣鼓》，北京：人民音乐出版社，1980年；收入《杨荫浏全集》（第8卷），南京：江苏文艺出版社，2009年，第509页。

④张伯瑜主编：《戏—乐音声——论戏曲音乐与器乐乐种之间的演变关系》，北京：中央音乐学院出版社，2018年，第384页。

(2)《九宫大成》卷三十三,高宫支曲所收张鸣善小令【脱布衫】及其五种变体;

(3)《九宫大成》卷三十四,高宫套曲之《天宝遗事》【脱布衫】;

(4)《九宫大成》卷三十四,高宫套曲之《龙虎风云会》【脱布衫】;

(5)《九宫大成》卷三十五,高宫南北合套之《康海散曲》【北脱布衫】。^⑤

其中,卷三十三所存【脱布衫】出自元人张鸣善小令【脱布衫过小梁州】。张鸣善原作为正宫,但《九宫大成》列入高宫。《九宫大成》在张鸣善的小令【脱布衫】之下,又列出了五种字有增减的“又一体”“以广其式”,但明确指出张鸣善所作【脱布衫】“体格最为时尚”,是【脱布衫】曲牌的正体。(图1)^⑥

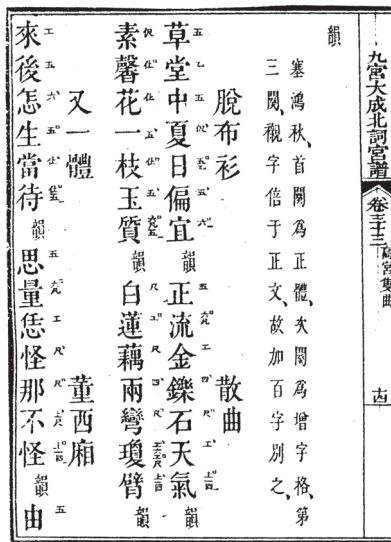


图1 《九宫大成南北词宫谱》卷三十三载张鸣善小令【脱布衫】

该卷所录其余五首“又一体”【脱布衫】,均出自金代董解元《西厢记》,与张鸣善小令相比,词格与工尺略有不同,推测与金元流行的《西厢记》诸宫调存在渊源。

(一)《九宫大成南北词宫谱》之【脱布衫】的词格

被《九宫大成》编者确立为正体的【脱布衫】词格,以元人张鸣善小令【脱布衫过小梁州】之

【脱布衫】为范本。王守泰主编的《昆曲曲牌及套数范例集》也指出,即便明清昆化后的【脱布衫】,其词格与元曲相比亦差别不大:“《太和正音谱》、《钦定曲谱》【脱布衫】定格取例均自张鸣善小令,《北词广正谱》《北词简谱》定格则取自王实甫《西厢记》。两例词式全同,作四个七字句,均按(3+4)句型,通体叶韵。【脱布衫】昆化后的词式与元曲定格无甚歧义,只是第三句尾,渐有不入韵者。”^⑦现据张鸣善散曲小令,依李修生主编《元曲大辞典》“脱布衫”条释文,将【脱布衫】正体平仄结构示例如下:

草堂中/夏日偏宜, 正流金/铄石天气,
仄平平/仄仄平平 仄平平/仄平平仄
素馨花/一枝玉质, 白莲藕/两弯琼臂。
仄平平/仄仄仄仄 平平仄/仄平平去

词格方面,【脱布衫】共四句四韵,每句七字,共28字,每句词格均为三四式,不用衬字,第二句尾字可平叶。^⑧

齐森华等主编的《中国曲学大辞典》,给出了王实甫《西厢记》【脱布衫】的词格,认为四个七字句中每句上三字平仄虽可不拘,但以用“仄平平”为宜。《董西厢》卷七另有【脱布衫】四段,每段四句,多作六字句及五字句,与此曲不类。^⑨《西厢记》【脱布衫】词格如下,可与张鸣善小令【脱布衫】参看。

下西风/黄叶纷飞,染寒烟/衰草萋迷。

×××/×仄平平△ ×××/×仄平平△

⑤储师竹编:《曲目四角号码索引》,北京:中央音乐学院民族音乐研究所油印本,1953年,第127页。

⑥[清]周祥钰、邹金生等编:《九宫大成南北词宫谱》卷三十三,《续修四库全书》据中国艺术研究院戏曲研究所藏民国十二年古书流通处影印清乾隆十一年刻本影印,上海:上海古籍出版社,2002年,第599页。

⑦王守泰主编:《昆曲曲牌及套数范例集》(北套,上),3-2【脱布衫】曲牌分析,上海:学林出版社,1997年,第305页。

⑧李修生主编:《元曲大辞典》,南京:江苏古籍出版社,1995年,第570页。

⑨齐森华等主编:《中国曲学大辞典》,杭州:浙江教育出版社,1997年,第730页。

酒席上/斜签着坐 的 ,

×××/平平 仄上(平)△

蹙愁眉/死临 侵 地。^⑩

×××/仄平平(上)去△

(二)《九宫大成南北词宫谱》之【脱布衫】的正体旋律

据孙玄龄先生研究,现存元散曲乐谱集中保存在《九宫大成南北词宫谱》一书中,计有680首,包括完整的套曲、残套的支曲和小令三种形式以及南曲、北曲、南北合套等内容。这些曲谱能够一定程度上反映出元代北曲的音乐面貌。^⑪张鸣善【脱布衫】就是保存于《九宫大成》中的元散曲带过曲【脱布衫过小梁州】中的曲牌,很可能是元代北曲音乐的遗存。

收入《九宫大成》的张鸣善【脱布衫】小令被列入“高宫”。关于《九宫大成》的宫调性原则,据该书前《分配十二月令宫调总论》可知,编者系以十二月令统率宫调,“南北曲所存燕乐二十三宫调诸牌名,审其声音以配十有二月”,而宫调归属的原则之一,就是其下曲牌所表达的意境是否与四季节令相符,如“夏月盛德在火,其气恢台,其声宜洪亮震动,始足以肖茂对之怀,若越调之【小桃红】【亭前柳】、正宫之【锦缠道】【玉芙蓉】【普天乐】等曲是也”^⑫。《九宫大成》五月用正宫、高宫两调,与两调统率的曲牌意象有直接关系。正是在月令宫调这一观念指导下,元曲中原属正宫的【脱布衫】被归入高宫。另据《新定九宫大成北词宫谱·凡例》有关各曲牌定调原则之论:

近代皆用工尺等字以名声调。四字调乃为正调,是谱皆从正调而翻七调。七调之中,乙字调最下,上字调次之,五字调最高,六字调次之。今度曲者用工字调最多,以其便于高下。惟遇曲音过抗,则用尺字调或上字调;曲音过衰,则用凡字调或六字调。今谱中仙吕调为首调。工尺调法,七调具备,下不过乙,高不过五,旋宫转调,自可相通,抑可便俗。以下各宫调俱从正调出。^⑬

从以上引文可知,《九宫大成》乐曲调高系以当时盛行的工尺七调为主,定调随歌者嗓音高低可灵活调整。据此,《九宫大成》中的工尺谱记写,大多应以首调唱名记谱为主。歌者无论选择哪种调高,只需按谱寻声,即可获得乐曲旋律主干。^⑭各曲牌前所附俗乐宫调名称,除非与历史上流传下来的资料一致,否则就整体宫调布局而言,已基本失去俗乐调名在唐宋二十八调体系中的乐学内涵。被列入高宫的【脱布衫】曲牌即属此例。这种性质的宫调名改变,对曲牌的旋律连接并无实质影响。吴梅先生在《南北词简谱》中,直接将【脱布衫】归入北正宫,管色标为小工调,其论符合曲牌最初宫调性质,可从。^⑮孙玄龄先生在《元散曲的音乐》中,同样以小工调(D宫)调性翻译《九宫大成》中的张鸣善小令【脱布衫】,调高与后世沿袭的宋代大晟律正宫调高一致,谱例如下(谱例1):^⑯

谱1 《九宫大成》之张鸣善小令【脱布衫】(孙玄龄译)



从孙玄龄先生译谱可知,【脱布衫】曲牌在“音长”方面由四个乐句构成,每乐句连同开头弱起小节和结束时延长到下一板的音,句幅

^⑩死临侵: 亦作“死淋浸”, 发呆、失神的样子。

^⑪孙玄龄:《元散曲的音乐》(上册),北京:文化艺术出版社,1988年,第19、44页。

^{⑫⑬}同注⑥,第613、623页。

^⑭当然,认为《九宫谱》中的工尺谱主体为首调记写,并不意味着否定其中包含以固定调形式记写的更为古老的乐谱,这需要具体情况具体分析,不可一概而论。

^⑮吴梅:《南北词简谱》(卷上),载《吴梅全集》(第七册),石家庄:河北教育出版社,2002年,第19、24页。

^⑯孙玄龄:《元散曲的音乐》(下册),北京:文化艺术出版社,1988年,第76页。谱中每句编号为笔者所加。

句为基（见谱例2小音符部分），但全曲宫调与终止核心音列仍与该曲牌正体高度统一。

（四）正体【脱布衫】曲牌旋律原型分析

通过《九宫大成》所载五首【脱布衫】曲牌对比可以看出，各旋律间存在明显的保持统一的基本框架，都可视为张明善小令【脱布衫】正体的变化发展。尤其最后乐句的终止核心音列，无论旋律走向还是节奏组合，都表现出惊人的一致。种种情况均可证实，张明善小令【脱布衫】旋律在该曲牌生成、衍化中具有基础意义。基于上述认知，笔者认为有必要对正体【脱布衫】的“旋律级进框架”和“音群结构组合”特点作进一步分析，以更准确把握其音乐原型和旋律基因，为分析该曲牌在不同音乐体裁中的应用奠定基础。

关于曲牌旋律音高的结构要素，笔者认为，可以从“横向线条”与“纵向和声”两个角度把握。德国作曲家保罗·兴德米特（Paul Hindemith）在其名著《作曲技法》（Unterweisung im Tonsatz）中，曾针对旋律构成提出两个维度的分析模式。其一，旋律级进进行。兴氏认为，旋律构成中的根音、最高音、最低音、节奏重音等具有特殊意义的音，只有形成二度进行才能获得良好旋律。可以将这些地位重要的点用一条线连接起来，不考虑点与点之间较次要的旋律部分，便可得到级进线条这一旋律构成的重要要素。^⑮当然，这种级进线条会视旋律结构的复杂程度，表现出不同的层次重叠；在五声性旋律组合中，小三度连接应被视为级进。其二，旋律和声结构。兴氏认为，不仅乐音到乐音的运动形成旋律，和弦到和弦的运动也是一种旋律现象，

“正如旋律力在和声领域中发生着作用一样，和声力也在旋律关系中发生着作用……即使在各音连续发音时，也能在它们当中找出根音”^⑯。和声的结合力并不限于直接处于和弦根音上的音群；产生和声结合力的和弦构成，也不仅限于传统和声学素材范畴，而是可采用其他和弦构成原则作为基础（兴氏著作是以六类和弦分析表作

为和弦结构基础的）。

笔者通过研习对比，认为作曲家邵光琛先生在多年音乐创作和民族音乐理论研究基础上提出的“音群”理论，可作为分析传统音乐旋律内在和声结构的重要依据。邵先生认为：“旋律与和弦是同一种音组合体的不同的表现形式。”二者在同一音组合结构方面的逻辑关系是一致的。^⑰“邵氏音群”理论认为，旋律运动过程中音和音的结合明显表现出一种规律性，这种基本音关系具有很强的稳定性，对音乐的音响和风格特征具有决定意义。“音群论”以五度相生关系为基础，将四个五度关系结合在一起的音划归一组，共形成七个基本四音组，以此作为剖析旋律内在结构的基本单位；音群的根音和六音都可作为调式主音，构成该音群型的正格或副格两类调式。音群是千变万化的民族音乐形态中保持稳定的、对于形成民族音乐的风格特征具有决定意义的因素，邵光琛先生的“音群论”系统论述了旋律从单音组合到音群组合再到调式及其转换交替等旋法问题中有关组合结构方面的基本内容，为民族音乐形态分析提供了重要方法论依据。^⑱

现以“邵氏和声”作为旋律纵向音群分析理论基础，替代兴德米特的“六类和弦分析表”，将

^{⑮⑯} [德] 保罗·兴德米特：《作曲技法》（Unterweisung im Tonsatz），第一卷，罗忠铭译，北京：人民音乐出版社，1983年，第195、181页。

^⑰ 参见李西安：《邵氏音群与邵氏和声——忆邵光琛在中国音乐学院期间的学术活动》，《新疆艺术》，2000年，第2期。

^⑱ 邵光琛：《关于音组合结构的分析方法——“音群论”基本观点概述》，《中国音乐》，1984年，第2期；邵光琛：《旋法——关于汉族和维吾尔族民间旋律中的音组合结构》，北京：中国音乐学院1982年油印本，后于《新疆艺术学院学报》2005年第1期—2006年第3期连载。在该文最后，邵光琛先生进一步指出“音群论”未及深入的若干问题，包括音群内部的职能分工（即乐音在音群中的功能）问题、复合音群问题、装饰音（在旋律中的机制）问题、音群形成的过程（历史过程）问题等。对这些问题的深化认知，有赖于后来者对邵氏理论的完善应用和丰富发展。

张鸣善小令【脱布衫】的旋律级进线条和音群组合关系示例如下,作为【脱布衫】曲牌的旋律形态原型。(谱例3)

谱例3 正体【脱布衫】曲牌的旋律原型

从谱例3可以看出,【脱布衫】曲牌的旋律原型,可以从“旋律级进框架”和“音群组合结构”两方面概括。旋律级进框架方面,四个乐句均总体保持了级进下行的特点,框架分别为:①商一徵;②(羽一商)+(角一羽);③商一羽;④商一羽。第二、四两句除保持四、五度下行外,还潜藏着低音“羽一羽”的第二声部,对旋律调性起到稳定支撑作用。纵向音群组合方面,各乐句中的音群关系以上行四度连接为主;尤其第一、三两句出现的Ⅱ、Ⅳ级音群,自然引出五正声之外两个变声(变宫和清角)的运用,将旋律拓展至上、下方五度调性,使原本调性单一的旋律充满动力与色彩。【脱布衫】曲牌简短的四句体结构中,旋律框架级进下行,音群组合动力连接,二变运用丰富色彩,这些蕴含于旋律之中的相对稳定的结构特征,就是该曲牌旋律形态原型的基本构成要素,是判定与其他同名唱段乃至乐种曲牌渊源关系的重要依据。

二、昆曲剧套与传统乐种

【脱布衫】曲牌旋律形态示例

【脱布衫】曲牌自元代定型以来,在戏曲、器乐等传统音乐体裁中多有应用,旋律形态虽有变异发展,但基本构成要素方面仍存在较稳定的传

承特征。下文以昆曲《长生殿·哭像》和雄安新区安新县关城村朝阳会所奏笙管乐曲牌【脱布衫】为例,对比三者音高组织和音长构成方面的异同,探讨同一曲牌在不同体裁施用中呈现出的“声韵化”和“器乐化”特征。

(一)昆曲剧套中【脱布衫】曲牌旋律形态示例

现存昆曲剧套中的【脱布衫】曲牌,在词格与腔型方面,与《九宫大成》所载元人剧作保持了大体一致的渊源关系。王守泰主编的《昆曲曲牌及套数范例集》(北套)指出:

【脱布衫】在元人剧套中较常用,《北曲套式汇录详解》所收【正宫·端正好】剧套95式中用之者35式,其中后跟【小梁州】带么篇者23式,后跟【醉太平】者12式。【脱布衫】总是以这两种套段形式参加剧套或散套,从未见独以【脱布衫】入套者……昆曲中更常以【脱布衫】套段参加【正宫·端正好】套。《集成曲谱》所收七个【端正好】本套折,用之者达六折,不用者仅《借扇》一折。《访普》用【脱布衫·醉太平】套段,其他五个本套折均用【脱布衫·小梁州·么篇】套段。^②

现选取昆曲《长生殿·哭像》折之【脱布衫】^③,将其旋律形态与《九宫大成》所载张鸣善小令【脱布衫】正体相对比,以窥见元代或至迟自清初以来,昆曲曲牌音乐传承中的稳定与流变情形。(谱例4)

谱例4 《九宫大成》【脱布衫】正体与昆曲《长生殿·哭像》折【脱布衫】对比分析

②③同注⑦,第304、310页。



不难看出,至今仍在舞台演唱的昆曲《长生殿·哭像》折【脱布衫】,与《九宫大成》之【脱布衫】正体,二者音长构成方面均为四句四韵,每句七字,三四式词格,不用衬字,句法结构完全一致。音高组织方面,无论乐曲宫调煞声、核心音序列,还是作为原型的“旋律级进框架”与“音群组合结构”等方面,二者均存在极为稳定的传承关系。所不同者在于,第一、三、四句开始的三字唱腔根据唱词平仄组合特点多有变化,或旋律下行与平行互换,或上下方装饰腔型对比,使曲牌在乐段与乐句核心音列保持一致的基础上,各乐句音乐形态更为丰富,以适应不同唱词的音韵特点和感情表达需要。谱例4的旋律对比分析表明,至今舞台上演出的某些昆曲曲牌,依然保存着清初北曲乃至元散曲音乐的某些形态结构特征。

杨荫浏先生《十番锣鼓》一书在分析乐曲《下西风》的丝竹曲调来源时,曾据叶堂编《西厢记全谱》给出《北西厢·哭宴》折中【脱布衫】的唱段译谱。如将其与昆曲《长生殿·哭像》之【脱布衫】对比,可知二者大同小异,都是《九宫大成》之【脱布衫】正体旋律的变化,除却曲牌因唱词不同导致的“格律化”“声韵化”处理,两者在音高组织的各要素方面完全一致。篇幅所限,谱例不再列出,读者可自行参看。^{②4}

(二)关城朝阳会【大脱布山】曲牌的工尺与韵唱

雄安新区安新县关城村的朝阳会,是属“北乐”性质的民间乐社。据《安新县志》和《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》等记述,其历史或可

追溯到清初时期,是冀中地区较为古老的音乐会社之一。^{②5}该乐社保存了较多笙管乐传统曲目,并有传承至今的工尺谱本资料。在关城朝阳会的演奏曲目中,保存有【大脱布山】曲牌,另有【小脱布山】一曲。【脱布山】即曲牌【脱布衫】的民间俗体记写,当地音乐会乐师不仅能演奏这一曲牌,还能完整韵唱该乐曲工尺谱。【大脱布山】在音乐会工尺谱本中有记载,据乐师介绍该谱本抄写于20世纪50年代初,谱式如下(图2):

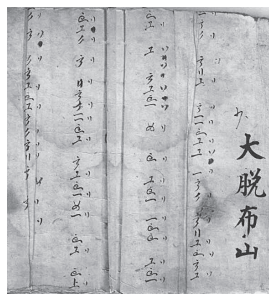


图2 安新县关城村朝阳会【大脱布山】工尺谱(荣英涛摄)

现将乐师添加“阿口”后的韵唱旋律,与该曲工尺谱记写的骨干音,制谱对比如下(谱例5):

谱例5 关城村朝阳会【大脱布山】韵曲与工尺谱骨干音对比

正调 ①

大脱布衫的曲: 一 六 五 吸 六 凡 工 啊 六 一 尺 工 啊 的 工 吸 一 六 五 吸

大脱布衫工尺: 尺 工 尺 四 尺 工 六 工 尺 上 一 四

衬句1

六 凡 工 吸 尺 六 工 尺 工 啊 的 工 吸 六 工 尺 一 呀 四 的 尺

②4 《北西厢·哭宴》折【脱布衫】曲谱,参见杨荫浏:《十番锣鼓》,北京:人民音乐出版社,1980年;收入《杨荫浏全集》(第8卷),南京:江苏文艺出版社,2009年,第509-510页。

②5 关于关城朝阳会的历史与当前传承情况,可参见乔建中、薛艺兵、〔英〕钟思第、张振涛:《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》,载中国艺术研究院音乐研究所、《中国音乐年鉴》编辑部编《中国音乐年鉴》(1994卷),济南:山东友谊出版社,1995年;李欣:《安新县关城朝阳会考察实录》,载《箫鼓春社——京津冀地区非物质文化遗产传统音乐集成》(第一辑),即刊。



从谱例5整理可知,关城村朝阳会演奏的【大脱布山】曲牌,由四句主体乐段加两个衬句构成。工尺谱字记录了该曲的骨干旋律,韵唱和演奏旋律系在板眼框架内围绕工尺谱字加花而成。四个正句的旋律原型均为下行级进模式,前三句为四小节长度,煞声为羽音;第四句为五小节,煞于宫音,但该句在第四小节已落于羽音,与前三句煞声一致,同样具有结束全曲的功能,只是为求得结束处宫调变化,拓展出一小节以六字宫音煞收束。

穿插在第二、三句和三、四句之间的两个衬句,由同类型句读反复构成,起着连接各正句的作用。正句煞声为羽(最后一句落于羽但煞于宫),两衬句不仅落音均为角,而且始终以角音贯穿,与正句构成五度支撑关系,发挥着拓展音乐变化、推进正句旋律展开的功能。【大脱布山】的句数、句幅与煞声,可图示如下(字母右上角为乐句序号,右下角为小节数,下方为各乐句煞声):

$$a_4^1 + a_4^2 + \text{衬句}_5 + a_4^3 + \text{衬句}_2 + a_4^4$$

~~~~羽~~~~羽~~~~角~~~~羽~~~~角~~~~羽

### (三)关城朝阳会【大脱布山】与《九宫大成》【脱布衫】正体旋律形态对比

将《九宫大成》【脱布衫】正体与关城朝阳会【大脱布山】作对比分析,可发现二者旋律在“音长构成”的句数、句幅、句读,以及“音高组织”的宫调、基序(motif)、原型等方面,存在较多可资对比的相同与相异之点。需要说明的是,此处的六种结构要素中,“句数”包含正句与衬句组合,

“句幅”包含正字与衬字组合,“句读”则涵盖板眼和强弱关系组合;“宫调”包含乐句煞声与调性布局,“基序(motif)”指代终止处与各分句的核心音列<sup>②6</sup>,“原型”则包含旋律级进框架和音群组合结构两个方面。

首先,看两曲牌的“音长构成”:

1. 句数方面:排除【大脱布山】衬句,二者均为四正句乐段结构;

2. 句幅方面:《九宫大成》【脱布衫】正体每句三板(末句多出一板终止扩充),朝阳会【大脱布山】每句四板(末句多出一板煞于宫音),四个乐句幅度大致均等;

3. 句读方面:《九宫大成》【脱布衫】正体各句板眼组合为:OX XX | XX | X X | X,朝阳会【大脱布山】各正句的板眼组合为:XX X | XX X | XX XX | X X |,前者为闪板弱起,后者为规整的强拍开始,二者节奏律动有异。另一方面,前者为三四式(3字+4字)词格,每句分为两部分,与后者(2小节+2小节)的句读划分不同。

其次,看两曲牌的“音高组织”:

4. 宫调方面:元散曲【脱布衫】为“正宫”调,朝阳会【大脱布山】所用为“正调”。前者“正宫”在元代沿用的北宋大晟律标准下,调高为“宫=黄钟=d<sup>1</sup>”<sup>②7</sup>(《九宫大成》曲谱大多经过编者首调转写,所用已是“上”字为宫的小工调系统<sup>②8</sup>);后者“正调”演奏的实际用调是“宫=合=d<sup>1</sup>”,调高方面完全一致。煞声及调性布局方面,《九宫大

<sup>②6</sup>遗传学中有核心序列(core sequence)一词,又称基序(motif),指DNA上比较有特征的短序列,一般多次反复出现,其生物学意义重大。这里借用之,表示旋律构成中具有核心、骨干与基础性质的乐音序列组合。motif在文学或音乐作品中亦有主题、主旨或动机之意,但本文借用的基序motif,特指由核心音构成的“短序列”,其在曲牌的衍生变化中,同样具有多次反复出现的旋律学结构意义。

<sup>②7</sup>参见杨荫浏:《中国音乐史纲》之“历代管律黄钟音高比较表”,中国艺术研究院音乐研究所编《杨荫浏全集》(第一册),南京:江苏文艺出版社,2009年,第274-275页间插。

<sup>②8</sup>李宏锋:《清代工尺七调系统的丰富发展与多类型并存》,《星海音乐学院学报》,2016年,第2期。



自由衍展等手法,使衍生旋律与母体旋律呈现出较丰富的复调关系。然而万变不离其宗,《十六板》与“八板”之间的亲缘性,时刻主导着音乐的结构与发展。此恰如伍国栋先生所论:“荣斋在汇编十三套弦索乐曲时,为《十六板》一套特意绘出总谱并同时列出《八板》作为旁谱,就是要揭示出此两曲名虽不同,但曲实同的这层亲缘关系;同时也是要说明《十六板》这套乐曲,是根据《八板》这首‘老谱’变奏而成的弦索乐合奏曲。至于《十六板》之名,不过是因为此曲前两个乐句,作为曲调主体,每句八板、两句合为十六板,故而由此产生的一种变称。”<sup>③</sup>

(6)原型方面:两曲牌在“形态原型”方面的联系,可首先从“旋律级进框架”角度观察。【大脱布山】的四个正句框架均为级进下行,分别为:①角—羽;②角—羽;③商—羽;④商—羽。每句除保持四、五度下行框架外,还隐含着羽音下方“角—羽”或“徵—羽”的上行进行,对四正句的下行旋律给予支撑。两个衬句以“角”为核心音展开,同样形成对四个正句的五度支撑关系。从旋律级进框架看,【大脱布山】与《九宫大成》【脱布衫】正体具有基本一致的框架型。

其次,“音群组合结构”方面,【大脱布山】的第二、四正句,表现出强调⑤—①的功能逻辑,与《九宫大成》【脱布衫】正体对应乐句一致;二者的“结束核心音序”,都以⑤和①音群为主导——《九宫大成》【脱布衫】终止于①音

群的六音,结束的①<sup>6</sup>型音群形成副格Ⅵ型(俗称la)调式;【大脱布山】虽终止于①音群的根音,形成正格Ⅰ型(俗称do)调式,但最后一小节煞声之前音乐已结束于①<sup>6</sup>型音群,与前者终止并无二致。不同之处在于,【大脱布山】的第一、三正句音群组合,实际演奏中略去了原【脱布衫】所隐含的Ⅱ、Ⅳ级音群,并未引入变音(变宫和清角)丰富调性色彩<sup>④</sup>,但取而代之的是以笙管乐加花变奏手法对旋律的丰富发展。这是两者在旋律形态原型方面的主要差异。

#### (四)三首【脱布衫】曲牌旋律形态对比

通过以上“音长构成”和“音高组织”两方面对《九宫大成》之元曲张鸣善小令、昆曲《长生殿·哭像》之【脱布衫】和关城朝阳会【大脱布山】三首同名曲牌的对比分析,可以看出元散曲时代或至迟至《九宫大成》编订时代的[脱布衫]曲牌音乐,在当今昆曲唱腔及民间传统器乐体裁中传承、变化、发展的一般情况。三首同名曲牌旋律各具特色,其中两首北曲唱段较为相近,器乐曲牌较之戏曲曲牌则在音长与音高结构方面发展变化较多。尽管如此,三者形态内部的诸多共同点表明,不同体裁传统音乐在形态构成上可以拥有很强的“超稳定特征”;尤其隐藏于曲牌多样化旋律背后的“深层结构要素”,在南北曲、传统戏曲和古老乐种的传承中发挥着重要的统一功能。现综合以上论述,将三首【脱布衫】曲牌旋律形态对比如下(谱例9):

谱例9 三首【脱布衫】曲牌旋律形态对比

③伍国栋:《〈六板〉与〈六板〉族——江南丝竹曲目家族构成辨识之三》,《南京艺术学院学报(音乐表演版)》,2009年,第4期,第22-30页。

④值得注意的是,朝阳会【大脱布山】第二衬句工尺谱“一四一尺工尺上一”出现了清角音“上”字,呈现出对Ⅳ级音的运用。但此曲在实际韵唱和演奏中,乐谱“上”字已被“一”字取代,这可能与民间乐社传承中的“失律”现象有关。

一六五 哎 六凡工 尺六工尺工 啊的工 哎 六工尺一呀 四的尺工 啊尺一 一尺的尺工 啊尺一.

(六) 五 六凡工 四 尺 工 上一四 (尺)

②(宜) 正 流 金 炼 石 天 气 (素)

②(伤) 救 不 得 月 貌 花 魔(是)

尺 工 五 哎 六凡工 啊 六 一 一 尺 工 六 工 一 四 一 尺 工 啊 尺 上 一.

(四) 伙 仕 仕 五 仕 五 六 凡 五 (尺)

(气) ③ 素 馨 花 一 枝 玉 质, (白)

(魔) ③ 是 寡 人 全 无 主 张, (不)

五 六 五 啊 六 工 尺 工 六 五 哎 六 凡 工 六 的 六.

(五) 尺 工 尺 四 尺 工 六 工 尺 上 一 四.

(质) ④ 白 莲 藕 两 弯 琼 臂.

(张) ④ 不 合 呵 将 他 轻 放.

篇幅所限, 以上对三首同名曲牌的对比分析, 仅限于【脱布衫】正体、《长生殿·哭像》和朝阳会【大脱布山】。除此之外, 尚有一些涉及传统音乐传承的悬而未决的问题。例如, 朝阳会所奏【脱布山】分大、小两种, 诸多传统乐种所奏曲牌也有大、小之分, 两种类型间存在怎样的关系? 与历史上南北曲曲牌正体在“音长组织”和“音高形态”方面的联系如何? 据朝阳会工尺谱本记载, 大、小【脱布衫】之后紧接【醉太平】, 其曲牌连接形式与【脱布衫】在元人剧套中的应用有何关联? 是否与《九宫大成》所载王伯成《天宝遗事》诸宫调或罗贯中《宋太祖龙虎风云会》杂剧第三折套曲组合存在渊源? 从曲牌正体的“基序”与“原型”视角, 能否进一步探寻传统乐种的套曲组合形式与历史上剧曲音乐结构的内在关联? 一系列问题的解答, 都需要我们在充分把握曲牌正体及其结构原型的基础上,

展开更为细致的形态分析工作, 通过对曲牌“深层结构要素”的分析解读, 求得对传统音乐历史演化 and 结构特质的更准确理解。

### 三、关于传统曲牌“原型—类型化”分析的方法论思考

中国传统音乐形态构成中, 旋律结构分析一直是学界关注焦点; 集各结构要素于一体且对传统音乐构成、衍化有重要影响的曲牌, 也成为诸多学者论证研讨的重要对象。前辈学者在旋律形态和曲牌分析方面, 做了大量扎实有效的工作, 提出一些富有建设性的理论方法, 取得了较为丰硕的成果, 为我们进一步开展相关研究提供了参考。

#### (一) 有关旋律、曲牌研究的代表成果

赵宋光先生早年曾提出“旋律学分析十二维度”理论。他的《旋律学学科建设刍议》一文

中,从三个维度论述了旋律学研究的十二个基本概念,即:1.“细部诸维度”方面的“细部旋律线”“以节拍框架为背景的节奏样态”“因音调内支柱音与非支柱音分化并显示其相对音程关系而确立的调式构成”“句幅长度”;2.“布局诸维度”方面的“旋律线轮廓”“结构布局”“落音布局”“句数设定与句幅布局”;3.“结构逻辑诸维度”方面的“音调材料的同异逻辑关系”“节奏样态的同异逻辑关系”“调式因素的同异逻辑关系”“句数句幅的数理逻辑关系”。赵先生还进一步列出旋律研究的若干专题,其中就包括“旋律形态的历史演变研究”和“旋律家族的谱系梳理”等。这些旋律学学科建设层面的论证,为曲牌旋律类型化现象研究提供了参考。<sup>③</sup>

董维松先生长期致力于民族音乐形态研究,他在【梁州第七】【端正好】【粉蝶儿】【懒画眉】等南北曲曲牌音乐的分析中,提出了“词七、曲三、辨程式”理论,对探讨曲牌音乐结构特征具有重要意义。所谓“词七”即强调曲牌音乐分析首先要把握“词”的格式,包括曲牌的字数、正字与衬字的区别,以及曲牌中词的句数、句幅、句式、对仗、字调、用韵等七点曲辞文学结构方面的特征。“曲三”即认识曲牌音乐程式要素的三个方面,包括隶属于节奏、节拍问题的板数和字位,以及旋律形态方面的腔型。他还根据南北曲中基本曲调的变化应用情况,将各曲牌“腔型”划分为“基本腔型相对固定”“基本腔型略有变体”“基本腔型有同有异”“基本腔型框架相似”“基本句型位置有定”“基本句型贯穿不定”六种情况。<sup>④</sup>这些论断为后人进一步研究传统曲牌音乐的内在联系及历史渊源,提供了方法论指导。

刘正维先生认为,中国传统音乐的传承具有超强稳定性,“包括保持旋律线特征、音程特色、主干音特征、字腔比例关系、节奏特征,特别是保持固有的调式状况和基本结构特征等等方面的遗传基因”<sup>⑤</sup>。他的《中国民族音乐形态学》一书立足传统音乐形态的宏观视野,从“五态”(地态、心态、史

态、语态、乐态)、“四径”(旋律线、调式、节奏与腔式、结构)、“三线”(南北分界线、东西分界线、民族分界线)角度分析了民族音乐的遗传基因,并着重对“四径”与音乐版块分布的关系做了深入探讨。尤其书中关于民族旋律中主干音级、纯四度音列群和母体三音列等的论述,为我们剖析民族旋律构成、完善旋律分析方法提供了参考。

此外,一些基于特定传统音乐对象的旋律学研究个案(包括方法论探索),也可为传统曲牌音乐研究提供借鉴。例如,王耀华先生主持的国家社科基金重点项目“中国各民族传统音乐旋律音调系谱及其流变之综合研究”(课题编号:2003AD007),以“中国民族民间音乐集成”等材料为基础,从音体系的律制、调式音阶和旋律音调结构三个层次入手,对传统音乐的旋律音调系谱及其流变做了开拓性研究。该研究重点采用的“三音列分析法”,将传统音乐三音列归为七大类(窄音列、宽音列、超宽音列、大音列、小音列、近音列和减音列)及其变体,总结出五种声韵的55种类型,以此分析各乐系各支脉的旋律结构特征,探索相互间的传承流变关系。<sup>⑥</sup>

再如,杜亚雄先生的《民歌的旋律是怎样产生的?——在全国第三届旋律学学术研讨会上的发言》一文,根据在西北地区采风获得的第一手材料,将当地各民族民歌旋律的生成方式,归纳为“以词生腔”“以腔填词”“调型节奏”“和声进

<sup>③</sup>以上论述,参见赵宋光:《旋律学学科建设刍议》,《草原艺坛》,1995年,第2期,后收入赵宋光主编《旋律研究论集》,北京:文化艺术出版社,2000年,第6-13页。

<sup>④</sup>董维松:《词七、曲三、辨程式——一种关于曲牌音乐分析方法的研究》,载董维松中国传统音乐学文集《对根的求索》(补续篇),上海:上海音乐出版社,2010年,第144-169页。

<sup>⑤</sup>刘正维:《中国民族音乐形态学》,重庆:西南师范大学出版社,2007年,第50页。

<sup>⑥</sup>王耀华:《中国各民族传统音乐旋律音调系谱及其流变之综合研究》(课题项目成果简介),《中国音乐学》,2016年,第1期。个案分析,参见王耀华《关于民歌旋律音调结构分析——以畲族民歌为例》(上、下,《音乐研究》,2007年,第1期)、《泉州南音曲牌【锦答絮】考》(《中国音乐学》,2016年,第3期)等文。

行”和“动机展开”等五种类型，<sup>③⑦</sup>并结合汉族、裕固族、维吾尔族、俄罗斯族、哈萨克族、塔塔尔族等民族音乐予以论述，对民歌旋律形态的类型化特征做了提纲挈领式的说明。李玫先生对西北高原汉族音乐文化区民歌的研究个案（课题编号：03BD037），借鉴了赵宋光先生及匈牙利作曲家、音乐理论家巴托克的研究思路，运用“曲调编码”“谱系梳理”“乐汇比较”“结构归类”等方法，分析整理《中国民间歌曲集成》所载该文化区的一千六百多首民歌旋律，逐一对照歌曲作编码描述统计，以“从中总结出民间音乐的思维逻辑，提炼出技术体系，从工艺学层面寻找音乐文化的形态构成，建立一套学术性的描述语言，从而有条件对音乐文化形态进行客观描述”<sup>③⑧</sup>。

国外一些音乐理论家对民族音乐的结构逻辑也有关注，如借鉴申克（H. Schenker, 1868–1935）音乐分析法的旋律原型探讨等。约翰·布莱金在研究南非文达族歌曲时，曾将若干相关歌唱形式联系起来作综合分析，关注音乐深层结构在表演中得以实现的衍生规律。乔·施托克《申克分析法在民族音乐学中的应用》一文，还提到以申克理论分析中国越剧、京剧唱腔的情况，阐明指向性旋律运动结构功能的分析方法，指出：中外大量民族传统音乐中，基于相同材料形式的不同表演活动，变换着各种音乐的“前景”结构，由此产生共有的潜在“深层”音乐结构；申克式简化分析方法，是研究重复变奏式音乐或以共同旋律材料为基础的音乐的有力工具；音乐学家通过对音乐表演活动的分析，可以发现其中存在的共同深层结构。<sup>③⑨</sup>这些针对传统音乐旋律形态的专题研究和方法论探索，都是曲牌“原型—类型化”研究得以深化拓展的重要基础。

## （二）关于曲牌旋律“原型—类型化”分析的几点思考

构成旋律的各乐音的基本性质，无外乎音高和音长两个方面。奥地利音乐学家托赫（E. Toch）认为，旋律的构成要素只有两种，即音高线和节奏，“旋律可以称为由音高和节奏组成的乐音的各

种各样的连续进行”<sup>④①</sup>。据此，我们或可从“音长构成”和“音高组织”两方面入手，分析归纳曲牌原型的基本形态特征，进而探寻某类型曲调间纵向与横向的谱系关联或演变轨迹。<sup>④②</sup>现综合前文曲牌分析实例和诸家成果，将传统曲牌的“原型—类型化”分析理念述略如下。

首先，曲牌旋律的音长构成方面，可从篇章与词格角度划分为句数、句幅、句读三个层次；音高组织方面，可从核心音属性及结构层面划分为宫调、基序（motif）、原型三种类型。根据各曲牌（词牌）的正体结构和诸多“又一体”变化，句数又可划分为正句与衬句，句幅可划分为正字与衬字，句读可划分为板眼与强弱若干结构要素。根据核心音的不同功能（色彩）属性，宫调主要表现为曲牌的煞声和调性布局；基序主要表现为结束句和各分句的核心音列，是判定曲牌正体的主要标准；原型则主要表现为“旋律级进框架”和“音群组合结构”两方面，是旋律原型认定的主要依据。

其中，句幅中“正字”与“衬字”对应的旋律，可称“正腔”与“衬腔”，是曲牌旋律的主体部分和装饰部分。主体部分腔调的顺次连接，具有音高结构方面较完整的特点，呈现出曲牌在轮廓、框架方面的基本面貌，是曲牌据以衍展变化的音材料基础，也是塑造特定音乐形象的诸多稳定因素之一。相比之下，“衬腔”作为穿插在“正腔”间带有装饰性质的音调，多具有经过、辅助、先现、延留等性

<sup>③⑦</sup>杜亚雄：《民歌的旋律是怎样产生的？——在全国第三届旋律学学术研讨会上的发言》，《星海音乐学院学报》，2015年，第1期。

<sup>③⑧</sup>李玫：《旋律学研究的范式性个案——“西北高原汉族音乐文化区民歌系统化综合研究”前言》，《星海音乐学院学报》，2017年，第4期。

<sup>③⑨</sup>以上参见〔英〕乔·施托克《申克分析法在民族音乐学中的应用》，蒲实编译，《中国音乐》，1994年，第1期。

<sup>④①</sup>〔奥〕恩斯特·托赫：《旋律学》，顾耀明译，北京：人民音乐出版社，1984年，第10页。

<sup>④②</sup>相比之下，音强与音色虽然也是乐音的基本属性，但相对旋律原型及类型划分而言，并非具有决定意义。决定调性与节奏特征的音高和音长，是旋律构成更为基础的要素。

质,起着连接、圆润、美化唱腔的作用。依据句幅中唱词的不同结构性质,对旋律正腔与衬腔有所区分,是准确把握曲牌原型的前提之一。<sup>④</sup>此外,传统音乐记录中采用的工尺谱等传统谱式,具有记写曲牌骨干音的特点,除却衬腔后正腔部分的工尺字谱由于缺少“阿口”的润腔装饰,相对实际演唱(演奏)谱可更为清晰地呈现出曲牌的正腔形态,其价值功用值得曲牌原型化分析充分重视。

构成曲牌“正腔”的各部分旋律中,终止处旋律因较多次重复使用,呈现出一定的类型化特征,一般包含两个或两个以上的“板”,可称“终止腔型”。曲牌音乐中,某类型音调在展开过程中可能多有变化,但在乐段或乐句煞尾处往往以极富特点的终止腔型结束,体现出同类型音调不同变体之间千丝万缕的联系。刘正维先生曾指出,传统音乐在旋律发展方面,保持着超稳定的传承性,“新曲的旋律,在每一句的开始部分与中间部分都可以根据当地习惯的基本风格与特色自由变化发展,唯独终止部分要保留原曲固有的基本格式与基本特征。也就是旋律可进行有条件的小变或大变,终止式则一脉相承不轻易更改。而终止式恰恰是确立民族调式的极为重要的组成部分,是在音乐的遗传基因中起着举足轻重作用的部分。因此,民族调式在民族音乐中呈现出超稳定的传承性。”<sup>⑤</sup>终止腔型是曲牌音乐模式化、类型化构成的重要体现之一。

其次,曲牌在上述12种“原型”要素分析的基础上,可进一步做“类型化”处理,即将具有相同原型结构的同名曲牌“又一体”及各类变体(包括少量的同曲异名曲牌)做归类处理,归纳出曲牌正体与戏曲、曲艺、器乐等不同体裁应用中各变体间的族属关系;通过对同名曲牌家族构成的“原型—类型化”分析,探寻元代三百多个北曲曲牌<sup>⑥</sup>乃至《九宫大成》所载两千多个南北曲正体曲牌<sup>⑦</sup>的各自原型和类型化构成,呈现传统曲牌音乐的“旋律素材原型”。与此同时,还要深入挖掘各类型曲牌从原型要素到曲牌正体再到各同曲变体间的衍展技法,

探寻中国传统音乐本体创造的技术特征和语法结构逻辑,为传统音乐代表特性之一的曲牌的深入研讨和创新发展,提供从“素材原型”到“语法原型”的更为坚实的基础。果能如此,则“不但可以使我们对传统音乐中的形态研究更加深入,对民族作曲理论体系的建设也一定会有所裨益”<sup>⑧</sup>。

王小盾先生在论及自己学术工作经验时,曾提出“即类求书,因书究学——完整地掌握历史著作”的治学方法。<sup>⑨</sup>所谓“即类求书”就是对目录学治学门径的强调,主张用分类的方法“辨章学术,考镜源流”。笔者认为,这一学术理念同样适用于传统曲牌音乐原型探索基础上的类型化研究。以《九宫大成南北词宫谱》为代表的古代丰富的曲牌

<sup>④</sup>董维松先生的曲牌分析理论,特别强调词格结构对曲牌构成的基础意义,其中就包括对曲牌字数和正字与衬字的区分。参见董维松:《词七、曲三、辨程式——一种关于曲牌音乐分析方法的研究》,载董维松中国传统音乐学文集《对根的求索》(补续篇),上海:上海音乐出版社,2010年,第144-169页。

<sup>⑤</sup>同注③。

<sup>⑥</sup>元代北曲常用曲牌,据周德清《中原音韵》载共335章,分列于六宫十一调。参见[元]周德清《中原音韵》,载中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏曲出版社,1959年,第224-231页。

<sup>⑦</sup>《九宫大成南北词宫谱》辑录正体曲牌2107种(曲),其中南曲1524种(曲),北曲583种(曲);别体、变体曲牌2372种(曲);套曲222套,含2133曲,其中北曲套数186套,含1741曲,南北合套36套,含392曲;附录27曲,总计辑录6639曲。参见中国艺术研究院音乐研究所、《中国音乐词典》编辑部编《中国音乐词典》(增订版)“新定九宫大成南北词宫谱”条,北京:人民音乐出版社,2016年,第858页。

<sup>⑧</sup>此为杜亚雄先生在论证民族音乐“调型”结构重要性时所言,笔者认为同样适用于本文对曲牌音乐的“原型—类型化”探索。“调型”是杜先生对民族音乐旋律构成规律的深层把握,他认为:“‘调型’是不同于‘调式’的另一种关于旋律构成的思维形式,它取某种音阶中的某些音为骨干音,由这些骨干音构成一个骨干音列,一首作品的旋律中可只用这一骨干音列,也可在这一骨干音列的基础上,加上若干附加音。在后一种情况下,附加音环绕着骨干音进行,并在旋律中造成对骨干音列的向心力。”参见杜亚雄《“调型”初探》,《音乐探索》,2014年,第1期。

<sup>⑨</sup>王小盾:《中国音乐文献学初阶》,北京:北京大学出版社,2014年,第13页。

典籍为基础,将其与现今戏曲音乐、曲艺音乐和器乐乐种中的曲牌遗存作对比分析,从“音长构成”和“音高组织”等方面对近古中国音乐形态主体构成要素之一的“曲牌”作溯源式的“原型—类型化”研究,“即类求腔,因腔究乐”,或可对历代音乐风格流变,尤其宋元以来曲牌音乐的衍变发展取得更为清晰的认知。现将传统曲牌(正体)旋律的两方面、三层次、三类型构成,及其“素材—语法原型”与“原型—类型化”结构图示如下(图3):

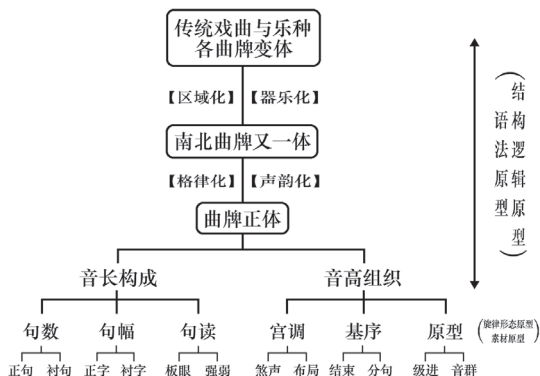


图3 传统曲牌“素材—语法原型”与“原型—类型化”结构图

从上图曲牌正体与各类体裁变体间的比对可知,最初经过文人雅化而在词曲创作中定型的曲牌,由于在不同南北曲剧中反复应用,为适应不同唱词的格律、声韵、结构和剧情表现,其旋律必然在曲牌原型基础上产生各种变化,形成曲牌音乐新的“格律化”“声腔化”创造。随着明清以来戏曲艺术的普及发展,各地戏曲依托地方音乐资源并吸收南北曲精华创新发展,使原存于南北曲的曲牌进入地方戏曲艺术,成为后者创腔发展的重要资源之一,曲牌音乐也在原型基础上,进一步形成自身“区域化”发展。明清时期的器乐艺术种类丰富,各地特色乐种逐渐形成,基本奠定了今日传统器乐文化的基础。从目前各传统乐种的演奏曲目看,无论西安鼓乐、智化寺京音乐,还是山西八大套、冀中笙管乐、十番鼓、十番锣鼓等,绝大多数都出于南北曲曲牌,还有一些民歌曲调、民间歌舞曲调和地方戏曲音调。<sup>④⑤</sup>为传统乐种所接纳采用的曲牌,由于乐句的唱词格律约束减弱,音乐性依托主

奏乐器获得充分发挥,曲牌传承又出现强调音乐自律的“器乐化”特征。曲牌音乐的格律化、声腔化、区域化、器乐化,成为唐宋以来曲牌自最初定型到后世传承中交织衍化且从未间断的现象之一。<sup>④⑥</sup>

## 结 语

京剧表演艺术家梅兰芳先生在1949年,曾就京剧改革问题发表“‘移步’不‘换形’”的主张,表达他对传统表演艺术传承与创新关系的基本看法。吴小如先生认为:“所谓‘移步’指我国一切戏曲艺术形式(无疑也包括其中的代表剧种昆曲和京剧)的进步和发展;所谓‘形’,则指我国民族戏曲艺术的传统特色,包括它的传统表现手段。”<sup>④⑦</sup>张一帆先生进一步指出:“移步”而不“换形”之“形”,不是内容与形式之“形”;只有把“形”理解为艺术乃至非物质文化遗产的内在本体规律,才能够更好地把握和适应新时代发展的各种“移步”。“‘移步’而不‘换形’”是梅兰芳一生及其创作集体对于艺术实践的有意识的根本经验总结,是对京剧发展具有指导意义的、行之有效的方法论。<sup>④⑧</sup>

笔者认为,梅兰芳先生对京剧艺术“‘移步’不‘换形’”的总结,同样适于说明传统音乐各类体裁中曲牌现象的传承应用特点。从曲牌正体最初定型,到南北曲剧目应用,到民间戏曲沿用,再到传统乐种借用,呈现出同一曲牌传播演化中不断“移步”的过程。在这一过程中,曲牌不换之“形”

(下转第138页)

<sup>④⑥</sup>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988-998页。

<sup>④⑦</sup>笔者先前与张伯瑜先生交流中,先生曾谈到传统曲牌应用中的音乐化、民间化、器乐化特征,本论在其说基础上再作阐发。特记于此,并致谢意。

<sup>④⑧</sup>吴小如:《试论“移步而不换形”——关于京剧表演艺术的规律问题》,载蒋锡武主编《艺坛》第一卷,武汉出版社,2000年。

<sup>④⑨</sup>参见张一帆:《名实之辨——对梅兰芳“‘移步’而不‘换形’”说的时代解读》,《南大戏剧论丛》(第九辑),南京大学出版社,2013年。

高凡是该宫系的变徵,用变徵就不再用清角。这就是一个“外则为犯”的例子:在其他三调所用的七个音之外多了一个音,所以就“犯”到了上方五度宫系。所以不管是就本宫而言,还是就上方五度的宫系而言,都是用七个音。所谓“外”,是指比其他三调所用之音多出一个,八声是指总数。

所以,笔者认为,“外则为犯”,是指不能超出本调音阶的七个音,而不是超出七个白键(均)。白键只是律高,是构成音阶的素材,其本身并无结构意义,因而没有统率力;只有用其构成音阶时,它们才具有了结构意义,因而具有了调性意义。

责任编辑:姚 岚

(上接第119页)

所指为何?诚如张一帆先生所言,这里的“形”应指“艺术乃至非物质文化遗产的内在本体规律”。对于传统音乐中的曲牌现象而言,曲牌正体的“音长构成”和“音高组织”即“句数、句幅、句读”和“宫调、基序、原型”特征,就是其不变(或基本稳定)之“形”的具体表现。换言之,无论是南北曲衍化出的“又一体”,还是其他戏曲、曲艺、器乐品类应用的曲牌变体,只要总体上基本保持了曲牌正体的音长与音高原型,或更为核心地传承了音高组织方面的“基序”与“原型”特征,我们就能基本认定这些曲牌音乐间存在一定的亲缘或一致关系。大到传统戏曲艺术的传承发展,小到一首首曲牌旋律的衍生变化,都显现出“移步”不“换形”这一传统艺术演化的基本规律。这也是传统音乐在数千年传承中永葆活力的重要原因之一。

以历史流变视角审视传统曲牌音乐,以“原型—类型化”模式分析曲牌旋律蕴含的素材要素和语法原型,是深入认知传统曲牌音乐的“音乐传统”进而继承发扬的有效途径。作曲家、音乐理论家邵光琛先生曾指出,传统音乐并非音乐传统。“我们现在视为传统音乐的那些东西——并不是从我们的民族形成之日起就一成不变地世代相传下来的。它只是我们的民族音乐文化体系的总的建构过程中的某一特定历史阶段中的一种现实……只有那些既能世代相传,又能在传的过程中不断地进行建构和变化的事物才能成为传统。”他进一步指出:

传统这种东西必定是存在于众多的、千差万别的具体的音乐作品中的那些普遍存在的、其本身无差别

的、毫无内容的,然而却是构成那些千变万化、千差万别的具体的音乐作品的活体的最基本的东西。因此,正如要找石头须进山那样,要找音乐传统必须钻进传统音乐的里面(当然也要飞到它的上空)去具体地、历史地考察构成传统音乐的活体的诸因素在传统音乐的建构过程中所表现出来的各自的功能及相互关系;考察它们在传统音乐的建构过程中所表现出来的持续能力和对外在条件的依赖程度,从而揭示出音乐传统自身所具有的稳定性和变异性的内在根据。<sup>②</sup>

本文以单支曲牌为例,据“原型—类型化”理念探讨曲牌音乐结构,一方面在于呈现传统曲牌音乐的多样化形态,深化对其艺术形式丰富性的认知,另一方面则要在此基础上逆流而上,探寻特定历史时期音乐体裁的结构特征与相互关联,抽绎隐藏于音乐表象背后能够反映民族音乐传统的普遍规律,包括旋律形态原型(素材原型)和结构逻辑原型(语法原型),寻找“今天和明天以及更遥远未来的中国音乐的基础,寻找一个可供中国作曲家自由驰骋的天地,寻找发展我们新手法依据”<sup>③</sup>。从这种意义上说,对传统音乐展开“溯流探源”式的“原型—类型化”考察,与从音乐传统高度探寻建构民族音乐活态的基本逻辑法则一样,都是继承和弘扬中华优秀传统文化文化不可或缺的重要内容。

责任编辑:姚 岚

<sup>②</sup>邵光琛:《传统是什么?——论传统音乐并非就是音乐传统》,《人民音乐》,1987年,第1期。

<sup>③</sup>邵光琛:《旋法——关于汉族和维吾尔族民间旋律中的音组合结构》,《新疆艺术学院学报》,2006年,第3期。