

# 曲牌體與板腔體初探—論其名義、體製與異同

## 施德玉

### 前言

#### 1、研究動機與目的

「戲曲」是一種綜合藝術，包含了文學、音樂、舞蹈、戲劇等。由於其長時間的傳承、演變、發展，又分別在各地形成了不同的表演形態與內容，因此戲曲的類型極為複雜而多樣。戲曲劇種依其藝術形式可分為大戲、小戲與偶戲三類。依其唱詞之體製規律可分為「詞曲系」與「詩讚系<sup>1</sup>」兩類。就腔調而言，可稱為「腔調劇種」，如明清後有：梆子腔、崑山腔、弋陽腔、皮黃腔等。目前我國對於各地戲曲的分類，多採用「腔調」分類，也就是以方言和音樂為主要分類方式。而戲曲就其音樂而言可分為「曲牌體」與「板腔體」兩類。若要研究戲曲音樂，首先應探討何謂「曲牌體」與「板腔體」。

近年來「戲曲」為學界研究的重要課題，由於其包含複雜而多樣的內容，因此欲深入探究其本質體製、分析其理論架構，實屬不易。而戲曲音樂更為一冷門學問，雖然從事戲曲音樂創作和演出者為數不少，但是研究「戲曲音樂」者卻不多見。

一般學者認知，關於「曲牌體」與「板腔體」兩種差異，從唱詞分，是長短句與整齊的七字句或十字句；從音樂分，則是單曲體或套曲與多段體變奏形式。然而這二種曲體仍然存在許多問題，如：曲牌體與板腔體是如何形成的？它們各自有何變體？變體因何產生？曲牌體與板腔體產生之先後關係？板腔體如何過度到曲牌體？曲牌體如何解體而為板腔體？這種種問題都有待探討與研

---

<sup>1</sup> 詩讚系之讚字亦作贊、攢，本文統一作「讚」。

究。以期深入認知戲曲音樂的現象與發展。

但是這些問題又豈是一篇論文可以道盡，可以詳論，因此本文只取其開端，對曲牌體與板腔體之名義及其體製和異同進行探究，先釐清二者的本質，而後再進行下一步深入的工作。

## 2、研究步驟與方法

戲曲音樂的唱腔與音樂風格，深深影響戲曲的本質與特色，因此深入分析探究曲牌體與板腔體則成為研究戲曲的重要的課題。

筆者原先對曲牌體與板腔體的構思，應該以一本書為呈現，而非一篇論文，但因篇幅有限，所以本文僅探究曲牌體與板腔體之名義、體製和二者的相異之處。本文首先探討「曲牌體」，從一些重要辭書中，列述一般學者對曲牌體的詮釋。其次，從曲牌的詞格與音樂分析曲牌的體製。其三、對曲牌的性格、曲牌的名稱來源以及曲牌的運用與發展等方面，提出筆者對曲牌體的看法。

關於「板腔體」，本文對「板式」與「腔調」提出具體的看法。進而論及板式和行腔的特性。再探討板腔體常用板式的名稱、形成原由，以及板腔的運用等。最後探究曲牌體與板腔體的異同和在戲曲中的運用情形與發展特色。

筆者藉由對曲牌體與板腔體的源由、體製、發展以及各自的特質之研究，希望能提供從事戲曲音樂創作與研究者一些曲體的現象與資料，並期能對未來戲曲音樂的發展略盡棉薄。

## 何謂曲牌體、何謂板腔體

曲牌體與板腔體是戲曲音樂中唱腔上不同的曲體形式，在戲曲的長期演進、發展過程中扮演著重要的地位。雖然二者體製內容和組織結構都不相同，但是在戲曲音樂的表現上，卻分別擁有其獨特的特質和豐富的表現力。使屬於綜合性內容的「戲曲」得以充分發揮並更具藝術價值，而能流播廣大、流傳久遠。

至於曲牌體與板腔體究竟有何不同？二者體製規律有何差異？又各自性格特色為何？試分別論述如下。

## 一、曲牌體之體製規律

### (一) 四種辭書之解釋：

欲探究曲牌的體製規律，首先看看一般辭書所稱何謂曲牌。其一，李修生主編《元曲大辭典》有「曲牌」條目（宋長立 1995：607）：

曲學術語，指曲調名稱。每支曲牌都從屬一定的宮調，都有專名，如〈點降唇〉、〈水仙子〉等。每一支曲牌都有一定的曲調、唱法、字數、句法、平仄，填曲演唱都要以此為據。

說明曲牌是指曲調名稱，論及音樂有宮調、曲調、唱法三項；詞的部分有字數、句法、平仄等三個因素。

其二，丹青藝叢委員會編《中國音樂詞典》「曲牌」條目（1986：474）：

或稱牌子。南北曲或民間小曲一類不屬於板腔體結構的曲調，用於戲曲、曲藝的填詞創作或作器樂曲演奏。每一曲牌均有一特定的名稱，俗稱「牌名」。、、、絕大多數的牌名和曲牌表現的思想感情內容並無必然的聯繫，而只是一種標誌，表明它是怎樣的曲調，以及和這個曲調的歌詞的特點，包括分段（闕）不分段，每段的句數，各句的字數，字的四聲陰陽，何處用韻等，即填詞時必須遵循的格律（稱為詞格）。

內文稍為豐富一些，因為提及曲牌填詞格律方面有段、句、字及四聲陰陽與韻等五個因素，超越宋長立先生的三個因素。但是關於牌名只是標誌，與思想、感情內文無關，這一點筆者有另外的看法，在下一節論述。

其三，繆天瑞主編《音樂百科詞典》「曲牌」條目（肖晴 1998：496）：

俗稱「牌子」，古稱「牌名」。中國歷史上凡可據以按譜填詞（後有去詞存譜）的傳統曲調的總稱。戲曲音樂中南曲、北曲以及其他時調、小曲，亦均稱曲牌。、、、每支曲牌，又各有其不同的格式，如某曲多少句，每句多少字，各句中平仄如何調理，何處為句，需要協韻，何處為逗，可以不協，協平韻還是仄韻，都有定格，為填詞時必遵。

這是幾本辭書中，較晚出版的版本，內容應該更為豐富而完整，但是關於

曲牌格式也只論及句數、字數、平仄、協韻等四個因素；並未提及音樂曲式內容。

其四，《中國大百科全書·戲曲·曲藝》「曲牌」條目（武俊達 1983：301）：

傳統填詞製譜用的曲調調名的統稱。俗稱「牌子」。……曲牌的文字部分須「依聲填詞」，多作長短句，少用齊言。各曲的句數、用韻、定格（何處可加「也囉」之類的和聲），以及每句的字數，句法和四聲平仄等，都有一定格式，從韻文文體來說，曲牌即為此種文體的格律譜。

每支曲牌唱腔的曲調，都有自己的曲式、調式和調性，以及本曲的情趣。各曲的分句分讀，和唱詞常相一致；曲調進行的高低升降，可因唱字的四聲調值和曲詞的思想感情不同，而有所變化。曲牌有長短，節拍有定有散，但都有首有尾，自成起訖。

此條目說明曲牌文字是長短句，其格律部分提及句數、字數、定格、用韻、句法、四聲和平仄等七個因素，已經較為詳細，但是仍不夠完整。關於曲牌音樂有曲式、調式、調性、節拍等規範，並論及音樂與唱詞之關係，這部分是相當清楚而詳細。

以上四本辭書，是音樂界的學者經常使用、參考的重要書籍，因此在音樂學術上可算是頗具影響力的辭書。以上各家辭書分別對於「曲牌」所提出的說明和敘述內容中，繁簡精粗有別，卻都未能週延，其中只有《中國大百科全書·戲曲·曲藝》稍為詳細，但也都未盡完整。因此筆者試圖以一些文獻資料為基礎；加上多年在臺灣大學曾永義教授的「戲曲專題」課程中所學；再加上多年從事「戲曲音樂」教學、研究工作的累積，分別從曲牌的體製、性格、名稱來源和運用發展四個方面，提出個人對「曲牌」的看法。

## （二）筆者對曲牌的看法

### 1、所謂曲牌

一個「曲牌」原是一首有唱詞的音樂，唱詞以長短句為主，音樂旋律、節奏與唱詞平仄四聲互相配合，音樂性之聲情與詞情溶合相得益彰，因此曲牌名稱與內容相符，是「選詞配樂」的階段。曲牌在發展中形成另一種創作，採保留音樂而「依聲填詞」，是使用原牌名、原音樂，重新創作不同的唱詞內容。由於原

音樂的基本樂句、旋律、節奏都予以保留，因此新創作的唱詞必須遵循原唱詞的格律，才能與原音樂緊密配合，形成另一首同名曲牌。這就關係著原詞的句數、字數、句長、語長、音節、協韻、平仄、聲調、對偶<sup>2</sup> 等因素。

在音樂方面，初期「選詞配樂」的階段，因為唱詞的詞情而譜以同性格之曲調，因此在調高、調式以及音形、節奏的運用上都符合原唱詞的情感。而「曲牌」進行唱詞再創作時，也就是「倚聲填詞」的階段，基本上仍因循原曲牌唱詞之風格填詞，但是由於唱詞與原曲不同，為配合新詞的語調，在樂句中一些裝飾音、經過音等有了些許變化，使得新舊二曲骨幹音樂相同，但是又不完全相同，這也是曲牌音樂的特色之一。而伴奏者的繁簡加花搭配，更增添了曲牌音樂變異上的豐富性。

## 2、曲牌的體製

曲牌的體製內容應從兩方面探討，一為曲牌的文字格律；另一為曲牌的音樂形式。

曲牌的文字格律方面，由於各曲牌都有許多變體，鄭因百先生著《北曲新譜》（1973：152）對於北曲的曲牌唱詞格律定出基本的「本格」，例如：

〈紅繡鞋〉東里先生酒興。◦◦南州高士文聲。◦◦玉隴嘶斷綵鸞鳴。◦◦水空  
秋月冷。山小暮天青。◦◦蘇公堤上景。◦◦

本格為六句：六。◦◦六。◦◦七。◦◦三•三。◦◦五。◦◦<sup>3</sup>

從中可分析出一些現象，其一，每一曲牌都有固定的句數和字數為其本格，如〈紅繡鞋〉本格為六句，每句字數有一定的格式規範，如上例。其二，〈紅繡鞋〉唱詞共有六句，分別有不同字數，第一、二句為六字句；第三句為七字句；第四、五句為三字句；第六句為五字句，因此是長短句的形式。其三，〈紅繡鞋〉第一、二、三、五、六句末押韻，第四句可押可不押，此為其協韻律。其四，

---

<sup>2</sup> 關於曲牌詞格的因素，本文下節將詳細討論。

<sup>3</sup> 鄭騫著，《北曲新譜》，（臺北：藝文印書館，1973年），頁153。其中「◦◦」符號為協韻句；「•」符號為協韻與否均可。

句中每字為一個音節，第一句為六個音節，依其內容又可分為四二的意義形式與二二二的音節形式兩種，這兩種分法與音樂的樂句是緊密結合的。又音節末為單數者，稱為單式音節，宜於表現跳躍之情；音節末為雙數者，稱為雙式音節，宜於表現抒情之意（曾永義 1988：27。）此為音節形式。其五，每押韻處為語長終結點，因此第一個語長為六個音節，第四個語長為第四第五兩句，共六個音節，此為曲牌之語長；其六，每字的平仄也有一定的規範，才能保持其語調的高低起伏，此為聲調律。其七，第一、第二句，第四、第五句分別為對偶的形式，此為對偶律。其八，第四和第五句中之小字體「水空」、「山小」應為增字<sup>4</sup>。

從以上〈紅繡鞋〉的分析，曲牌詞的格律包含句數、字數、句長、語長、音節、協韻、平仄、聲調、對偶等因素，有時為使詞情生動、優美、易懂，而突破本格使用增字或增句。

每一支曲牌在詞格上都有其固定的「本格」，但是在長期發展演變過程之中，應劇情之需求，有時會突破本格，增加字數形成增字或襯字；增加句數形成增句；減少字數形成減字；減少句數形成減句等情形<sup>5</sup>。這也影響曲牌體詞格上和音樂上的變化<sup>6</sup>。

曲牌的音樂形式方面，每一支曲牌為構成樂曲的基本單位，而一支曲牌由若干樂句結合而成。樂句的多寡，基本上視唱詞的句數多寡而定，但是樂句的長短，除了依據句數中字數的多寡之外，詞情內容與音樂性格的影響較大。屬於纏綿、柔美的內容通常採一字多音、節奏緩慢的音形，使得樂句冗長；敘述性或歡快的內容，一般多用一字一音、節奏輕快的音形，樂句便顯得短小。總之，一支曲牌音樂的長短、大小並不是最重要的，其音樂性格特色才是特點。

---

<sup>4</sup> 關於「增字」、「增句」為曲牌中有若干牌調，可於固定句數之外增加若干句，為「增句」；一句中固定字數之外增加若干字，為「增字」。反之亦有「減字」、「減句」。見鄭因百先生著：《北曲新譜》，（臺北：藝文印書館，民國六十二年），頁4。

<sup>5</sup> 見《太和正音譜》：「樂府共三百三十五章字句不拘可以增損者一十四章《端正好》《貨郎兒》《煞尾》《混江龍》《後庭花》《青哥兒》《草池春》《鵲鵲兒》《黃鐘尾》《道和》《新水令》《折桂令》《梅花酒》《尾聲》」。又《北曲新譜》可增句曲調有三十支；可減句之曲調有十二支。

<sup>6</sup> 再深入探討曲牌體與板腔體之過度、演變時，會進一步的對齊言和長短句的增減句式進行分析。

如何呈現出一支曲牌音樂的性格特色，取決於音樂的調式、節奏、旋律、速度和力度的安排。商調式宜於表現傷悲、哀傷之情，如〈小桃紅〉〈集賢賓〉；羽調式宜於表現柔美、纏綿之情，如〈皂羅袍〉〈遶地遊〉等。一般來說節奏跳躍、旋律起伏大、大小跳音程多、速度與力度輕快，則宜於表現快樂、活潑的風格，如〈錦堂月〉、〈醉公子〉；反之，節奏平穩、旋律起伏小，多採級進音程、速度、力度輕柔緩慢，則宜於表現柔美、哀傷的風格，如〈山坡羊〉、〈小桃紅〉。還有一種特殊的音形，雖用大跳音程、快速節奏，由於張力不同，仍能表現極度歡樂或極度悲傷的情境，如《思凡》中的〈哭皇天〉、《斷橋》中的〈金絡索〉、《哭像》中的〈脫布衫〉等。

一個曲牌有唱詞詞格和音樂調式、調高、調性、旋律、節奏、速度、力度的規範，顯得嚴謹而整密，演唱者必須遵循其內容法則，呈現出曲牌的原貌，因此可以依個人藝術修為予以騰挪改變的空間有限，而很難從曲牌音樂中再創造出許多的流派。

### 3、曲牌的性格

從詞格的規範，加以音樂的限制，其約制越多，使得曲牌擁有固定性格越穩定，因此許多曲牌起先都有特定的性格。如〈錦堂月〉、〈醉公子〉、〈僥僥令〉、〈千秋歲〉等，都是歡樂的曲牌；〈小桃紅〉、〈下山虎〉、〈五韻美〉、〈憶多嬌〉等都是悲哀的曲牌。另外還有屬於遊覽類的曲牌，如〈甘州歌〉、〈古輪臺〉；屬於行動類的曲牌，如〈朝元歌〉、〈二犯江兒水〉等；屬於訴情類的曲牌，如〈二郎神〉、〈集賢賓〉（許之衡撰述，吳梅 瞿安覆訂《曲律易知》，p98-115。）等。但是同名曲牌運用得過多，重新填詞的人音樂與文學素養良莠不齊，又使用的場合不斷改變，加以流播地區廣大、時間流傳久遠，因此好些曲牌已逐漸失去原性格，甚而趨於相反的情緒個性，如〈賀新郎〉原為歡樂的曲牌，現也用於喪葬時演奏。

因此關於曲牌名稱與內容性格方面，應有以下幾種情形，其一，保持曲牌名稱與內容性格完全吻合；其二，曲牌名稱與內容性格接近但不緊密；其三，曲牌名稱與內容性格無關；其四，曲牌名稱與內容性格相反。總之，一個曲牌在長期發展中，不論唱詞經過多少次的再創作，其名稱與內容性格的相同程度為何，它的詞格與音樂的骨幹主體是不會隨意改變的。

但是有些曲牌長期脫離唱詞，發展成器樂曲，由於沒有詞格的規範，又經過演奏者加花演奏，樂句增長、縮短，再因場合不同而改變速度與力度，那麼曲牌名與音樂性格內容產生的變化將更大而多樣。

至於曲牌名稱命名的情形有那些，讓我們看看。

#### 4、曲牌名稱的來源

從以上四本辭書，以及一些民間音樂，對於曲牌牌名之來源及命名的情形，綜合整理列述如下：其一，以音樂曲調來源命名，如：〈女真子〉、〈文淑子〉、〈女冠子〉與宗教有關；〈賣花聲〉、〈貨郎兒〉與街坊叫賣有關。其二，以音樂曲式結構命名，如：〈三段子〉、〈四換頭〉、〈三疊排歌〉、〈三部樂〉、〈九連環〉等。其三，以音樂節奏特點命名，如：〈節節高〉、〈急板令〉、〈短拍〉、〈長拍〉等。其四，以音樂主調命名，如〈宮引〉、〈蕤賓意〉、〈流徵〉、〈金羽調〉等。其五，以音樂長短命名，如〈大開門〉、〈小開門〉、〈大桃紅〉、〈小桃紅〉等。其六，以詩詞語句命名，如：〈點降唇〉取自「明珠點降唇」之詩句。其七，以地名命名，如：〈梁州序〉、〈福州歌〉、〈伊州袞〉、〈東甌令〉等。其八，因犯調、集曲命名，如：〈二犯江兒水〉、〈山桃紅〉是由〈小桃紅〉與〈下山虎〉集曲組成等。其九，因音轉訛變轉義為名，如：〈朝天子〉原是名種牡丹〈朝天紫〉、〈醉翁子〉原是唐人諷詠「醉公子」的篇名等。其十，從少數民族曲名之音譯命名，如：〈唐兀歹〉、〈者刺古〉、〈魔合羅〉、〈拙魯束〉等。其十一，從人名命名，如〈柳青娘〉。其十二，從其他類命名，如，有些曲牌是承襲唐宋大曲、諸宮調或詩詞而來，因此也有曲牌名即詞牌名等。

#### 5、曲牌的運用與發展

「曲牌」長期的發展，成為文人與音樂家共同創作的藝術，使得曲牌音樂有很好的發展，並大量運用於戲曲和曲藝<sup>7</sup>中，形成某些戲曲劇種音樂和曲藝音樂的組成單位，如崑劇就是以曲牌為基本單位組成的戲曲劇種；曲藝中的唱賺、諸宮調等也是曲牌體的形式。

---

<sup>7</sup> 曲藝即說唱。

由於「曲牌」依附於戲曲與曲藝中，得以快速的發展，產生各種曲式的變化。筆者曾於拙著《中國地方小戲音樂之探討》（2000：3）中，詳細論述戲曲音樂由簡單至複雜的曲體，關於曲牌的部分，擇其大要略述如下：

其一，單曲體發展形成「重頭」或「重頭變奏」，即反覆或變化反覆（A+A+A+A或A+A1+A2+A3）。如〈句句雙〉、〈四季相思〉、〈五更調〉、〈九連環〉、〈十樣錦〉、〈十二月調〉等，此曲體運用在北曲稱「么篇」；南曲稱「前腔」。

其二，二曲連用發展形成「子母調」或「帶過曲」，分別為二曲循環交替曲體（ABAB）。如〈滾繡球〉、〈倘秀才〉、〈滾繡球〉、〈倘秀才〉；和同屬性之二曲連用形成一較長之曲體（A+B）。如〈雁兒落帶得勝令〉、〈十二月過堯民歌〉等。

其三，多曲連用發展形成「雜綴」和「聯套」兩種曲體。「雜綴」是依劇情須要，任意將多首不同宮調曲牌銜接之曲體（ABCDE）。如《長生殿》第十五齣「進果」用正宮過曲〈柳穿魚〉接雙調過曲〈憾動山〉接正宮過曲〈十棒鼓〉接雙調過曲〈娥郎兒〉接黃鐘過曲〈小引〉接羽調過曲〈急急令〉接南呂過曲〈恁麻郎〉等；「聯套」是以同宮調<sup>8</sup>的曲牌按引子、過曲、尾聲<sup>9</sup>有系統之組合而成的曲體，又包含「纏令」和「纏達」兩種曲體。

茲分別將此兩種曲體舉例說明如下：「纏令」（引子+A+B+C+D+、、、+尾聲）如《董西廂》卷六〔黃鐘宮〕〈侍香金童纏令〉、〈雙聲疊韻〉、〈刮地風〉、〈整金冠〉、〈賽兒令〉、〈柳葉兒〉、〈神仗兒〉、〈四門子〉、〈尾〉。「纏達」有兩種曲體，其一是在纏令的基礎上，並在曲中使用子母調的曲體（引子+A+B+C+D+C+D+尾聲），如《董西廂》卷五〔仙呂調〕〈六么實催〉、〈六么實催〉、〈六么遍〉、〈六么遍〉、〈台台令〉、〈瑞蓮兒〉、〈台台令〉、〈瑞蓮兒〉、〈尾〉。曲中〈台台令〉、〈瑞蓮兒〉、〈台台令〉、〈瑞蓮兒〉二曲循環交替，為「子母調」之曲式。其二為纏令中以一曲與其他多首不同曲牌相間串聯而形成之曲體（引子+A+B+A+C+A+D、、、+尾聲），如《董西廂》卷八〔黃鐘宮〕〈問花啄木兒第一〉、〈整前坤〉、〈啄木兒第二

---

<sup>8</sup> 宮調包含「調高」、「調式」、「調性」等。

<sup>9</sup> 套曲體製，南曲稱引子、過曲、尾聲；北曲稱首曲、正曲、尾曲。

>、〈雙聲疊韻〉、〈啄木兒第三〉、〈刮地風〉、〈啄木兒第四〉、〈柳葉兒〉、〈啄木兒第五〉、〈賽兒令〉、〈啄木兒第六〉、〈神仗兒〉、〈啄木兒第七〉、〈四門子〉、〈啄木兒第八〉、〈尾〉。曲中〈啄木兒〉曲牌穿插在「纏令」的套曲中，使同一主題間歇性的貫穿全曲，可達到同一主題一再出現的效果。

曲牌聯套依曲牌性質之不同，又包含南曲套數、北曲套數、南北合腔、南北合套、帶犯調<sup>10</sup>集曲<sup>11</sup>之北套和帶犯調集曲之南套等形式。總之，曲牌音樂經過長時間的發展，不論從文學從音樂方面都不斷的發展形成更多樣、更精緻，也更具藝術性。

## 二、板腔體之體製規律

板腔體之音樂形式，在近代戲曲音樂中被廣範的運用，尤其是梆子腔系列的劇種，如秦腔、山西梆子、山東梆子、河南梆子等。更在皮簧腔系列劇種中發展得淋漓盡致，如京劇、漢劇等。其他各地方劇種也或多或少使用板腔體的音樂結合唱詞進行表演，如五音戲<sup>12</sup>、瓊劇<sup>13</sup>等。

何以崑山腔劇種逐漸式微之時，其他興起的劇種紛紛運用板腔體的音樂曲體創作演出？其功能與表現力又為何？在探討這些問題之前，請先探究板腔體之體製。

### (一)諸家對板腔體之說法

一般戲曲的文獻中，很少論及板腔曲體的內容，大多將此曲體依附於腔調劇種的音樂裡說明，如莊永平著《戲曲音樂史概述》（1990：276）、孟繁樹著《中國板式變化體研究》（1991：191）、蔣菁著《中國戲曲音樂》（1995：171）、武俊達著《戲曲音樂概論》（1999：282）等，僅在論及梆子腔、秦腔、皮黃腔

---

<sup>10</sup> 「犯調」有三種意義，其一為轉調；其二為南曲之集曲與北曲之借宮；其三為一曲保留首尾，中間插入其他同宮調之曲牌，結合而成為一隻新的曲子。

<sup>11</sup> 「集曲」即採用若干之曲牌，各摘取其中的若干樂句，重新組成一支新的曲牌。

<sup>12</sup> 五音戲為流行於山東一帶具有秧歌和花鼓特色的劇種

<sup>13</sup> 瓊劇為流行於廣東海南島一帶的劇種，又稱海南戲。

時，提到各腔系「板式的變化」，沒有論及何以稱此曲體為「板腔體」。甚至論述以「板腔體」曲體為主的聲腔劇種音樂專書，也都沒有對「板腔體」之體製，予以說明，如劉國杰著《西皮二黃音樂概論》（1989）、劉吉典編著《京劇音樂概論》（1993）、王正強著《秦腔音樂概論》（1995）等。也許以上所述專書之學者，認為讀者長時間接觸戲曲，應該已經知道何謂「板腔體」，因此這些書籍文中，直接介紹或探究所論的腔調劇種中之板式，而沒有將「板腔體」的名稱定義或體製予以說明。

筆者以為探討「板腔體」的體製，仍需先將其名義內涵明確規範敘述，然後才能深入研究。這裏先看看一般辭書對於「板腔體」是如何詮釋。

其一，繆天瑞主編《音樂百科詞典》「板式變化體」條目（孫玄齡 1998：41）：

中國戲曲音樂中的一種曲式，用於梆子、皮黃劇種，和大量新興劇種。它以對稱的上下句為基本結構單位，通過節奏、節拍的變化形成各種不同的板式，運用各種板式間的轉換變化，以構成一場戲或整齣戲的音樂。它是中國戲曲音樂中與曲牌聯套體並列的一種曲式；它的形成年代雖遠較曲牌聯套為晚，卻以其通俗易解、易於掌握而為近代興起的戲曲劇種普遍採用。這種曲式的形成，源於民間音樂的變奏方法。

文中提到三個重點：第一、上下句為基本結構單位；第二、形成年代較曲牌聯套為晚；第三、源於民間音樂的變奏方法。關於第一點和第三點為各家所認同，但是第二點，則有待商榷，因為板腔體既是源於民間音樂的變奏方法，此曲體應很早即已成形，只是運用於戲曲中的時間比較晚而已。

其二，《中國大百科全書·戲曲·曲藝》「板式變化體」條目（周大風 1983：11）：

戲曲音樂的一種結構形式，它以一對上、下樂句為基礎，在變奏中突出節拍、節奏變化的作用，以各種不同的板式（如三眼板、一眼板、流水板、散板等）的聯結和變化，作為構成整場戲或整齣戲音樂陳述的基本手段，以表現各種不同的戲劇情緒。

文中除了論及以一對上、下樂句為基礎，和運用變奏之曲體表現各種不同

的戲劇情緒外。此條目中在「板式變化體的歷史淵源」中更詳述，此曲體是運用民間音樂的各種變奏方法，發展形成多種形式的曲調，並可追溯至「唐宋大曲」的變奏曲式。這也印證了板式變化曲體，在民間早已形成並廣為運用。

又在《中國大百科全書·戲曲·曲藝》「板式的演變與派生」中列述：

在各類板式中，原板具有特殊的典型意義。一切板式都是從原板變化發展而來。原板為中庸速度、句幅中等、拖腔不多的一板一眼的板式。但如將樂句的速度減慢，句幅擴充，增加旋律的華彩，並大幅度運用拖腔，這就產生了一板三眼的慢板類板式。倘在原板基礎上將速度加快，句幅縮短，旋律就簡去繁，使節奏緊促，這就形成為有板無眼的流水板或快板類板式。如在上述基礎上，再運用將固定的節拍形式打散的方法，使速度快慢、節奏緩急、句幅長短均能自由發揮，則又形成散板類的板式。

基本上板式變化體是以原板為基本音形，運用各種變奏曲體，配合劇情的內容發展成〔快板〕、〔慢板〕、〔流水板〕以及〔散板〕等形式，但是是否將原板音樂加快或放慢，而產生各種板式，則應視變奏類型而定。

以上兩本辭書對於「板式變化體」有了詳細的說明，但是並未提及「板腔體」中之「腔」。而又分別在「腔調」一條目中，列述有關於各種「唱腔」的說明，卻又與「板式變化體」無關。以下筆者將「板」與「腔」合併討論，並提出對「板腔體」的看法。

## （二）筆者對板腔體的看法

### 1、所謂板腔體

前文已論及「曲牌體」唱詞是長短句的「詞曲系」，其音樂以一支曲為基本單位，包含宮調（含調高、調式、調性）、樂句、旋律、板眼（節奏）、速度、力度以及演唱者的行腔藝術、伴奏者的繁簡搭配演奏等，並可發展形成多種形式的套曲。

而「板腔體」的唱詞則是整齊的七字或十字句之「詩讚系」，其音樂是以上下對句為基本單位。一般運用中庸速度的上下兩句樂句〔原板〕為基準，進行各種不同音高、旋律、節奏、速度、力度的變奏。如，以一〔原板〕曲調為動機

或骨幹音，變奏成曲調較快而有力的〔快板〕或〔流水板〕音樂；反之則產生動機相同，曲調較慢而有力的〔搖板〕或曲調較慢而柔美的〔慢板〕音樂。其他還可以變奏成各種不同板式的音樂，如〔導板〕、〔二六板〕、〔帶板〕等。

「板腔體」音樂雖有調高、調式、樂句、旋律、板眼（節奏）、速度、力度的因素，但是各種板式的音樂本身並無「調性」的規範，而是以同動機，不同板式的變奏曲，配合戲曲劇情內容，借由演員運用其各人藝術修為的唱腔特色，加上音樂本身旋律、節奏特點和速度、力度產生的效果，搭配唱詞詞情，所呈現出各種不同的情感。因此演唱者的行腔運轉藝術，重要的影響所演唱之音樂性格。使得此曲體的「板式」和「行腔」，成為音樂與劇情內容緊密結合的關鍵因素，所以此種曲體稱為「板腔體」。

## 2、板腔體中常用板式的名稱和形成原由

「板腔體」音樂中，因不同的劇種，而有不同的板式名稱，並分別運用各種不同的變奏手法，呈現出不同特色的音樂，與唱詞內容配合。茲以「板腔體」曲體為代表性的腔調劇種《秦腔》為例，列述其經常使用的一些板式名稱，分別探討其內容及形成的原由。

《秦腔》依其音樂的板眼節拍、結構程式，可歸納為〔慢板〕、〔二六板〕、〔雙錘帶板〕、〔導板〕、〔尖板〕、〔滾板〕等六大類（王正強 1995：61。），分別列述如下。

A、〔慢板〕：板式為一板三眼（4/4），由秦腔〔二六板〕之動機擴充變奏而形成。

B、〔二六板〕：板式為一板一眼（2/4），為秦腔的母體板式，又有不同速度之〔慢二六〕與〔緊二六〕等。

C、〔雙錘帶板〕：〔帶板〕是音樂性極強的「朗誦體」可依速度之不同分為無板無眼（散板）的〔慢帶板〕和〔緊帶板〕；以及有板無眼（1/4）的〔慢雙錘〕〔緊雙錘〕等。曲調由〔二六板〕之基形緊密結合語言的旋律發展而成。速度以「緊打慢唱」為主。

D、〔導板〕具有引渡、貫穿、鋪墊、轉折的功能。〔導板〕只有一句唱腔，

必須依附於其他板式之前後或中間，發揮其銜接和轉換板式的功能。由於功能多，其變體也多，有一板三眼（4/4）、一板一眼（2/4）、有板無眼（1/4）、無板無眼（散板）各種形式，速度除了緊慢之外，自體本身還常有由慢漸快或由快漸慢等音形。其主題動機也是源於〔二六板〕之曲調。

E、〔尖板〕是由〔帶板〕曲調發展變化而來的，屬於無板無眼（散板）形式，運用「散打慢唱」，呈現出極強的張力感。

F、〔滾板〕又稱「滾白」，是由〔尖板〕曲調發展變化而來的，因此也是屬於無板無眼（散板）形式。主要以詠嘆性的激情唱法呈現出苦音唱腔，其結構、曲調、力度、速度都沒有嚴格的規模，因此演唱者有極大、極自由的發揮空間和創造性。

當然在其他劇種中還有其他的板式名稱，如《京劇》「西皮」的板式，依不同的變奏形態有〔原板〕、〔慢板〕、〔快板〕、〔導板〕、〔散板〕、〔搖板〕、〔二六〕、〔流水板〕等；「二黃」的板式，依不同的變奏形態有〔原板〕、〔慢板〕、〔快板〕、〔導板〕、〔碰板〕、〔頂板〕、〔搖板〕、〔散板〕、〔滾板〕等；另外還有「反西皮」、「反二黃」等（劉吉典 1993：166）<sup>14</sup>。本文因篇幅有限，不一一列述。

### 3、板腔體中常用板式的性格

前文已提及各種板式的音樂本身並無明顯「調性」的規範，而是以同動機，不同板式的變奏曲，配合戲曲劇情內容，借由演員運用其各人藝術修為的唱腔特色，加上音樂本身旋律、節奏特點和速度、力度產生的效果，搭配唱詞詞情，所呈現出各種不同的情感。因此要討論各種板式的性格，得從「板式」與「腔調」兩方面探討。

屬於「板腔體」音樂的劇種，在一齣戲的劇本完成之後，配腔者往往因故事情節之情感張力，在唱段上賦予一適合的「板式」音樂，借由演員的「唱腔」技巧和情感的表現，來詮釋故事內容。所以每一種板式的音樂也就逐漸被歸納出

---

<sup>14</sup> 京劇唱腔以西皮、二黃為主，還有使用南梆子、四平調、吹腔、高撥子、南鑼、雜腔小調、、、和一些曲牌音樂等。

其比較適合的「性格」。當然有好些板式，因使用於不同角色，可以表達多種不同層次的性格。以《京劇》的〔二黃原板〕為例，老生唱〈文昭關〉〔二黃原板〕表達五員在逃的途中，一面憂慮現實的處境；一面急於借兵復仇，情感上表達激烈、焦急、複雜的性格。而旦角唱〈元宵謎〉也是〔二黃原板〕，是敘述呂昭華的痛苦遭遇，曲調則顯得哀傷、委婉、纏綿。可見同為〔二黃原板〕，可以有不同層面的憂傷表現，又因旦角比老生行腔方面柔和、委婉，再加以演員本身的行腔特質，還可以有不同深度的詮釋，但是〔二黃原板〕本身不論激烈或纏綿，用於屬於悲傷的情境卻是相同的。

即使是同一齣戲，相同唱詞、相同骨幹音樂，因其句法上約制並不多，於是不同演員演唱，音樂本身也會有許多行腔上的變體，雖不至於不同性格，但是會產生曲調的變化，再加以每個演員特有的音質、行腔方法，於是就有不同演員唱出不同風格的情形，藝術性強烈又特殊的唱法，更會形成流派。如《京劇》有梅派、尚派、荀派、程派、張派等<sup>15</sup>各有其風格特色。

儘管「板腔體」之唱詞、音樂格律上沒有很多嚴格的約制，而演唱上又有極大的發揮空間，但是在音樂的節奏、拍數、旋律、速度和力度的規模中，仍然可以概略的將一些「板式」的特徵，歸屬某些類型的性格，以及宜於表現的性格等。本文以《秦腔》為例，其中特別要說明的是，秦腔是屬於中國西北方的音樂，其音階形式有兩種類型，分別為「苦音音階」與「歡音音階」，即使是相同板式，音階形式不同，也會有悲傷與歡樂等不同的情緒<sup>16</sup>。以下將《秦腔》的常用板式舉例如下：

A〔慢板〕屬於抒情的性格，旋律優美動人、節奏平穩、詞少腔長、委婉細膩，宜於表現敘事、傾訴等情景。

B〔二六板〕由於是秦腔的母體板式，因此性格上不明顯，也就是說可以運用於多種情感的表現。其旋律流暢、節奏平穩，屬於詞多腔少又不激昂的特色，宜於傳達平靜、緩和的情景。

---

<sup>15</sup> 梅派為梅蘭芳所創，唱腔華麗雍容、甜美；尚派為尚小雲所創，唱腔剛毅直樸；荀派為荀慧生所創，唱腔柔媚婉約；程派為程硯秋所創，唱腔藕斷絲連；張派為張君秋所創，唱腔剛柔並濟。

<sup>16</sup> 本文以下所舉例《秦腔》板式，都有「苦音」與「歡音」之別，文中不再重覆贅言。

C〔雙錘帶板〕是帶有朗誦性的激烈板式，節奏跌蕩，詞多腔少，配合唱詞聲調的旋律線起伏大，是劇中用於衝突、激動、高漲的板式。

D〔導板〕不是獨立的板式，本身不具備特殊的性格。因用於兩個板式中的過度，因此視前、後板式的情緒，而付與轉接強化情緒的功能，依行腔速度、力度之不同，可以擁有多重性格。

E〔尖板〕因音樂的緊、慢、歡、苦而有不同的性格。如〔緊尖板〕旋律朗誦性強、節奏緊湊，可表現緊張急迫的情緒；〔慢尖板〕有冗長拖腔，行腔有靈活自由的空間，宜於表現激烈豪放的情節；歡音〔尖板〕宜於表現歡樂愉快的氣氛；苦音〔尖板〕宜於於哀痛悲傷的劇情。

F〔滾板〕行腔上語言朗誦性很濃，旋律性很淡，音樂的歌唱性很少，又多即興，適於演員情感的發揮，多用於悲涼的哭訴，或悲泣的高潮。

以上對於《秦腔》中常用板式的分析，可以這麼說，每一種板式並沒有特定的性格，又以一板式可以表達多種性格為多。可是每一種板式，都有其適合的表現力，只要與詞情搭配得恰當，是可以明顯呈現劇中情節、深刻表達劇中情感，使戲曲更具張力和藝術性。同一樂種或同一腔調劇中，每一種板式的音樂都有同一動機的屬性，並依其音樂結構特點與張力的特色，分佈運用於戲曲中，以表達不同的劇情內容，因此「板腔體」音樂，不僅約制少、難度低，又有濃郁強化情節的功能。這與「曲牌體」每一曲有一種性格的內涵是完全不同的。也因為如此近年來許多戲曲音樂多採用「板腔體」曲式。

#### 4、板腔的運用

「板腔體」的音樂形式，是很早以前流傳於民間的「變奏」曲體，此變奏曲體擁有很長的發展時期，如「詩讚系」的說唱音樂<sup>17</sup>、唐宋大曲都是屬於此種變奏曲體形式。可見其在長期的蛻變中，不斷的運用於各個樂種之中。但是「板腔體」是何時運用於戲曲之中？孟繁樹著《中國板式變化體戲曲研究》中〈詩讚

---

<sup>17</sup> 包括敦煌發現的唐代「變文」（目前最早的說唱本子）；宋代的「涯詞」、「陶真」；明代的「彈詞」、「鼓詞」等。

系說唱對板式變化體戲曲形成的影響》（1991：37）云：

從現有材料分析，梆子腔是最早以板式變化體方式出現的戲曲形式之一。在梆子腔這一聲腔系統中，秦腔的歷史最為古老，學術界一般認為它是流播於南北的各種梆子腔的鼻祖。

若以秦腔是最早用「板腔體」音樂呈現的戲曲劇種，那麼「板腔體」音樂應當是明中葉時，開始使用於戲曲之中。但是「板腔體」之變奏曲式，不是明中葉才產生的曲體。

因為社會形態的轉變，明清以後我國各地戲曲應運而生，並在清以後，獲得很好的發展，有許多劇種也以「板腔體」的「詩讚系」唱詞，配合「板腔體」的「板式變化」音樂進行表演。如浙江省的《台州亂彈》、浙江省的《溫州和劇》；安徽省的《墜子戲》；山東省的《柳琴戲》等，多得不勝枚舉。

由於「板腔體」的音樂在不同板式時，可以有很大張力的變化，適合各種情緒的表達，又演唱者可以大幅度的自我發揮，加強情節的渲染力，使得「板腔體」曲體，快速而大量的運用於各地方的劇種中。並隨著各地語言、音樂風格的差異，得到多元化的變化發展，在各劇種分別創發了屬於各自特色的板式，如湖北省的《文曲戲》的〔文詞腔〕，板式變化有〔正文詞〕（2/4拍，腔少字多，宜於敘事）、〔慢文詞〕（4/4拍，腔多字少，擅長抒情）、〔連文詞〕（2/4拍）、〔快文詞〕（1/4拍）、〔急文詞〕（1/4拍）、〔垛文詞〕（1/4和2/4拍）、〔數文詞〕（2/4拍）等。貴州省的《黔劇》唱腔上有〔二板〕、〔揚調〕、〔苦稟〕、〔二黃〕等，並且各有其板式變化。可見「板腔體」的音樂曲體在各地地方戲曲中擁有極大的運用和很好的發展。

### 三、曲牌體與板腔體之異同

前文已分別對曲牌體與板腔體之體製規律、唱詞和音樂結構內容等方面進行探討，分析出二者是截然不同的形式，試以唱詞結構、音樂形式、表現特色三方面探討其異同。

（一）唱詞結構：「曲牌體」分為粗曲、細曲和可粗可細三類，唱詞形式分別不同。其一，粗曲是指民歌中小調的曲體，唱詞可為整齊句；可為長短句，

句數不固定，但講究句末押韻，由於唱詞與音樂的約制少，一曲可以有各種性格。其二，細曲是屬於「詞曲系」的長短句，每個曲牌有固定的字數、句數、句長、語長、音節形式、協韻律、聲調律、對偶律等，以一個完整的曲牌為一個單位，由於唱詞與音樂的約制多，每曲的性格較明顯。其三，可粗可細的曲牌，是由粗曲過度到細曲的中間階段曲體，具有多種形式與特性。

「板腔體」的唱詞是「詩讚系」的整齊句，有七字句或十字句等，句末押韻，常用對偶句，並以整齊的上下句為基本單位，可依情節需要增加句數。因此「板腔體」與「曲牌體」在唱詞結構上，一為「詩讚系」；另一為「詞曲系」，不論字數、句數、句長、語長、音節、協韻、平仄、聲調、對偶等因素都有不同的規範與約制，所以二者是不同的結構形式。

**(二) 音樂形式：**「曲牌體」的音樂是以一曲為基本單位，有固定的宮調、旋律、節奏、速度、力度，因此每曲牌在特定的階段時，有屬於特定的性格。曲牌音樂在長期發展中，產生許多不同的曲式，如重頭、子母調、帶過曲、套曲、合套、集曲、犯調等。

「板腔體」的音樂是以當地特有的聲腔，演唱以一基調為基礎的音樂，進行不同板式的變奏曲，每種板式皆由相同的動機，進行擴板加花、抽眼濃縮、加頭擴尾、放慢加快、翻高翻低、移宮犯調（胡喬木編輯《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》1983：11。）等，變化產生不同表現力的曲調。一般常用的板式有散板、慢板、原板、快板、流水板、垛板等。

「曲牌體」與「板腔體」的音樂類型是兩種不同的曲體，前者為約制嚴格的唱詞，與音樂緊密結合，並以一首樂曲為單位的音樂；後者為以一上下句為單位的曲調，進行變奏，產生不同板式的音樂。

**(三) 表現特色：**「曲牌體」由於有唱詞格律的約制，加以宮調的規範，雖然同名曲牌在音樂方面，因唱詞方言和聲調的不同而有變體，但是骨幹音是不變的，具有穩定性的特色。每一曲牌都有其性格，而曲牌數量更多至千首<sup>18</sup>，編曲者可選擇適合之曲牌，運用於戲曲的不同劇情中。又可將同宮調、同性格之

曲牌連用，以表達一個完整的情節，當然曲牌組合運用的方法又創造出許多曲體，有豐富音樂曲式、增強藝術性的特色。

「板腔體」運用音樂不同節奏、速度與力度的特色，來表現戲曲中的各種情節，經常使用的板式，不外乎以下幾種類型，其一，節奏自由具有強烈表現力的板式，如「緊打慢唱」的帶板、「散打慢唱」的尖板、「慢打慢唱」的散板等；其二，節奏緩慢張力極強的板式，如慢板、搖板；其三，節奏緩慢音樂舒徐的板式，如慢板；其四，節奏平穩敘事性強的板式，如原板；其五，唱腔節奏緩慢、伴奏快速又張力極強的板式，如搖板；其六，節奏平穩、速度稍快的板式，如快板、流水板；其七，節奏平穩、速度非常快的板式，如急板。以上七種不同音形的曲調交替運用，增強了戲曲音樂變化多端的戲劇性，更對戲曲藝術提供了強化和宣染的特色。

從以上對於曲牌體和板腔體的唱詞結構、音樂形式、表現特色三方之面進行探討，瞭解此二種曲體雖然各有其特色，但是二者是完全不同的形式。由於其功能各異，各有所長，因此目前有許多腔調劇種採用曲牌體和板腔體並用的情形。如上海的《滬劇》不僅有各種板式的板腔體，也有〔懶畫眉〕、〔寄生草〕等曲牌；湖北省的《越調》以板腔體的越調為主，也兼唱吹腔、崑曲及各種雜腔小調（章力揮等人編輯：《中國戲曲劇種大辭典》199：1122）；湖南省的《越調》中越調唱腔，最初為曲牌體，清代中葉後漸變為板腔體（1995：977）。有更多劇種唱腔部分以板腔體為主，而樂隊部分和過場音樂則演奏曲牌。如河北省的《上四調》唱腔以板腔體為主，有頭板、二板、導板、垛板、甩板、殺板等板式變化，而常用器樂曲牌有〔老八板〕、〔萬年歡〕、〔小開門〕、〔大磨坊〕等。

## 結 語

「曲牌體」與「板腔體」，是近代各地方戲曲中使用的兩大音樂曲體，論其內涵、特色又是不同的體製、不同的呈現方式。本文試圖從此二曲體的唱詞內容、音樂內容，和表演特色等方面分析比較，以期借由對此二曲體的剖析和探究，尋找出其各自的根本形態與演進面貌，進而瞭解各自具有的藝術特質和表現力等。

所謂曲牌原是一首有唱詞的音樂，唱詞以長短句為主，音樂旋律、節奏與唱詞平仄四聲互相配合。曲牌音樂的發展有幾個階段，首先是「選詞配樂」的階段，音樂性與詞情溶合相得益彰，因此名稱與內容相符。其次是「依聲填詞」的階段，採保留音樂而重新填詞，因此目前同牌名不同唱詞的曲牌相當多。就是因為「依聲填詞」，而使曲牌唱詞產生本格的格律，並予以規範，包括句數、字數、句長、語長、音節、協韻、平仄、聲調、對偶等，有時為使詞情生動、優美、易懂，而突破本格使用增襯字或增減句。

曲牌的音樂依其調式、調高、旋律、節奏、速度、力度的規範，顯得嚴謹而整密，一般一個曲牌都具有特定的性格，演唱者在行腔上遵循其內容法則，呈現出曲牌的原貌，因此可以依個人藝術修為予以騰挪改變的空間有限，而很難從曲牌音樂中再創造出許多的流派。

關於各曲牌的命名來源有從音樂曲調來源命名；以音樂曲式結構命名；以音樂主調命名；以音樂長短命名；以音樂節奏特點命名；以詩詞語句命名；以地名命名；因犯調、集曲命名；因音轉訛變轉義為名；以少數民族曲名之音譯命名；從人名命名；從其他類命名等十二種情形。

各曲牌音樂在長期的發展中產生許多曲體，由單曲體發展形成「重頭」或「重頭變奏」；二曲連用發展形成「子母調」或「帶過曲」；多曲連用發展形成「雜綴」和「聯套」；「聯套」又包含「纏令」和「纏達」兩種曲式。曲牌聯套依曲牌性質之不同，又包含南曲套數、北曲套數、南北合腔、南北合套、帶犯調集曲之北套和帶犯調集曲之南套等形式。

所謂「板腔體」是沿用「詩讚系」整齊的七字或十字句的形式為唱詞結構。其音樂是以上下對句為基本單位，用中庸速度的上下兩句樂句〔原板〕音樂為動機，運用擴板加花、抽眼濃縮、加頭擴尾、放慢加快、翻高翻低、移宮犯調等方法，進行各種不同音高、旋律、節奏、速度、力度的變奏，產生不同板式、不同風格、不同特性的變奏曲曲調。

各種板式的音樂本身並無固定「調性」的規範，而是以同動機，不同板式的變奏曲，配合戲曲劇情內容，借由演員運用其各人藝術修為的唱腔特色，加上音樂本身旋律、節奏特點和速度、力度產生的效果，搭配唱詞詞情，所呈現出各種不同的情感。因此演唱者的行腔運轉藝術，重要的影響所演唱之音樂性格，使

得此曲體的「板式」和「行腔」，成為音樂與劇情內容緊密結合的關鍵因素，所以此種曲體稱為「板腔體」。

由於「板腔體」是以同骨幹音形，進行變奏產生的多種板式變化曲體，同一腔調的板式變化曲體都具有其共同的屬性，和同源的特質，因此在音樂的表現力上，曲調不僅親和力夠、熟悉力強；更具有多種性格的表現特色。即使同一板式曲調的色彩，可濃可淡、可鬆可緊，極適於搭配曲折離奇的戲曲情節，又加以演員可以大量的發揮其各人演唱行腔特色，因此其藝術性雖不如曲牌體那麼艱深，但擁有極強的表現力、又具有普遍性和大眾性，所以明清以後被各地方劇種大量的運用。

## 參考書目

### 一、論 著

鄭騫著（1973）。《北曲新譜》。臺北：藝文印書館。

許之衡撰述，吳梅 瞿安覆訂（1979）。《曲律易知》。臺北：郁氏印獎會出版。

和碩親王允祿主持。清·周祥鈺、鄒金生等所編（清乾隆 6 年，1741）《新定九宮大成南北詞宮譜》。收錄於王秋桂主編（1986）。《善本戲曲叢刊》。第六輯。台北：學生書局。

曾永義著（1988）。《詩歌與戲曲》。臺北：聯經出版社。

劉國杰著（1989）。《西皮二黃音樂概論》。上海：上海音樂出版社。

莊永平著（1990）。《戲曲音樂史概述》。上海：上海音樂出版社。

孟繁樹著（1991）。《中國板式變化體研究》。臺北：文津出版社。

廖奔著（1991）。《中國戲曲聲腔源流史》。臺北：貫雅文化事業有限公司。

劉吉典編著（1993）。《京劇音樂概論》。北京：人民音樂出版社。

王正強著（1995）。《秦腔音樂概論》。北京：人民音樂出版社。

蔣菁著（1995）。《中國戲曲音樂》。北京：人民音樂出版社。

武俊達著（1999）。《戲曲音樂概論》。北京：文化藝術出版社。

施德玉著（2000）。《中國地方小戲音樂之探討》。臺北：學海出版社。

## 二、辭書、志書

胡喬木編輯（1983）。《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》。中國大百科全書出版社。

丹青藝叢委員會編（1986）。《中國音樂詞典》。臺北：丹青圖書有限公司。

章力揮等人編輯（1995）。《中國戲曲劇種大辭典》。上海：上海辭書出版社。

李修生主編（1995）。《元曲大辭典》。江蘇省：江蘇古籍出版社。

繆天瑞主編（1998）。《音樂百科詞典》。北京：人民音樂出版社。