

中国古代文学博士学位论文

明代弋阳腔研究

李连生

河北大学

2003年6月

分类号:

中国古代文学博士学位论文

明 代 弋 阳 腔 研 究

博 士 研 究 生: 李连生
导 师: 刘崇德 教授
申请学位级别: 文学博士
学 科 、 专 业: 中国古代文学词曲学
答 辩 日 期: 2003 年 6 月
授予学位单位: 河 北 大 学

Classified Index:

U.C.D:

A Dissertation for the Degree of D.Literature

The Study on Yiyang Qiang Operal of Ming Dynasty

Candidate: Li Liansheng

Supervisor: Liu Chongde

Academic Degree Applied for: Doctor of Literature

Specialty: Chinese Classical Literature

Date of Oral Examination: June,2003

University: Hebei University

摘要

论文题目：明代弋阳腔研究

作者简介：李连生，男，1972年生，1998年师从刘崇德教授，于2003年6月毕业于河北大学中国古代文学专业。

论文摘要：

本文将弋阳腔划分为三个阶段，发生期、形成期和成熟期，分别对应着三种不同的戏曲形态，即诗赞体、曲牌体和板腔体。弋阳腔发生期的戏曲形态是诗赞体，即弋阳腔是在诗赞体的戏曲形态基础上成长起来的戏曲样式，后接受佛教俗讲梵呗及民间说唱艺术影响，逐渐摆脱原始宗教戏剧形态，向曲牌联套体戏曲发展，在南诸宫调的直接推动下形成南戏声腔。并经过进一步发展，保留诗赞体戏曲的若干因素，在吟诵调、齐言体和帮腔的基础上，产生了滚调。滚调的重要作用和意义不仅是突破了曲牌联套的限制，还在于为向板腔体音乐过渡起了中介和催化剂的作用。同时从曲牌和曲谱上看，弋阳腔已经有了“定腔乐汇”和“以腔传辞”的特征，是曲牌体向板腔体的过渡形式。弋阳腔影响到弦索腔、梆子腔和皮黄腔等以弦乐伴奏剧种的产生，在弋阳腔、弦索腔、梆子腔和皮黄腔这些剧种声腔里，板式变化逐渐完备和走向成熟。

本论文共分五章：绪论。介绍本论文的研究动机、目的、方法、材料以及研究现状，并简述论文的主要内容与观点。第一章明代弋阳腔的声腔源流。本章将明代弋阳腔置于中国古典戏剧和南戏产生的历史背景中，考察弋阳腔的发生形态，将其分为不同时期的三种形态，并分别探讨此三种形态的弋阳腔的发展历程，及考证其与傩戏、宗教、说唱艺术、北曲、弦索调和其它声腔的关系等诸多问题。第二章弋阳腔与南戏诸腔变体之关系。考述弋阳腔与其它明代流行声腔诸如青阳腔、四平腔、乐平腔、徽州腔、太平腔、义乌腔、潮泉腔、调腔等之间的嬗递、从属、分合等关系。第三章明代弋阳腔的艺术形态。主要考察明代弋阳腔与众不同的特色，如帮腔、伴奏、滚调、曲牌、表演等艺术形式的来源、发展及其作用。第四章明代弋阳腔剧目。重点整理有明一代弋阳腔的剧本与剧目，力求全面、合理、准确地作出归纳。并通过对其盛演剧目内容和版本的考辨，比较其与明代文人传奇的不同等，来揭示其独特的社会内涵、道德观念、文学思想以及影响等。第五章明代弋阳腔对后世的影响。主要考察弋阳腔在后世的流传，对板腔体戏曲产生的重要促进作用和影响，及其剧目在后世的流传。

关键词：弋阳腔；声腔源流；艺术形态；剧目。

研究成果：

- 1 李连生第一作者《从〈白石道人歌曲〉旁谱论词乐与词律之关系》，《江西社会科学》2003年第4期。
- 2 李连生第一作者《“脱膊”考》，《安徽教育学院学报》2003年第2期。
- 3 李连生第一作者《“舞鹤鹑”考》，《内蒙古社会科学》2003年第2期。
- 4 李连生第一作者《弋阳腔与板腔体戏曲的形成》，2003年第2期。
- 5 李连生第一作者《〈西游记〉、鬼子母和九子母》，《中国典籍与文化》2002年第4期。

Abstract

Title of the D.Degree's Thesis:The Study on Yiyang Qiang Operal of Ming Dynasty.

Intruduction of the Author:Li Liansheng,was born on July 22,1972.Under the the guidance of Prof.Liu Chongde,he was awarded the Dr.Degree of Literature at Hebei University in 2003.

Abstract:

We classify the Yiyang Qiang Operal (弋阳腔) as three stages, that is, the Shizhan Operal (诗赞体), the Qupai Operal (曲牌体) and Banqiang Operal (板腔体). In the first stage, the artistic form of Yiyang Qiang Operal was as same as Shizhan Operal which was like the Nuoxi Operal (傩戏), later on, it went further into Qupai Operal by learning from the Buddhist Chants (梵白) and folk operal, and at last evolved into the Nanxi Operal (南戏) promoted directly by the Southern Zhugong Diao (南诸宫调). During the above period, Gundiao (滚调), one of the artistics of Yiyang Qiang Operal, not only broke through the limit of Qupai Operal, but also became the medium or Catalyst during the transitional stage into Banqiang Operal. The Yiyang Qiang Operal also exerted a great influence on the formation of Xiansuo Operal (弦索调), Bangzi Operal (梆子腔) and Pihuang Operal (皮黄), all of which are accompanied with stringed musical instruments.

The whole dissertation consists of five chapters. The Introduction is about the motive,aim,method,data,the main contents and viewpoints ,and the present situation of research on the Yiyang Qiang Operal. The Chapter One is about the the source and origin of Yiyang Qiang Operal how it comes about is observed and studied. The Chapter Two is an overall inspection of the Nanxi Operal,and the relationship ,which how it evolved,to whom it subordinated , and with whom it seperated and combined, between Nanxi Operal and its viarieties, such as Qingyang Operal,Siping Operal,Huizhou Operal and Chaoquan Operal etc.which was prevalent as same as Yiyang Operal during that time.The Chapter Three is concentrating on a reseach of Yiyang Operal's characteristics, which are respectively expounded as Bangqiang (帮腔), Gundiao (滚调), Qupai (曲牌), Accomoaniment and Performance, concerned with their origin, development and function. The Chapter Four makes a thorough analysis and summary of the list of plays performed by Yiyang Qiang Operal in Ming Dinasty, pointing out the differences between the Scholar's Chuanqi (文人传奇) and the Yiyang Qiang Operal, in which the social connotations, the moral senses and literary minds —the Yiyang Qiang Operal's distingushing features ,are probed through the comparison and analysis.The Chapter Five is paid a great deal attantion to the spread and influence on the later generations by Yiyang Qiang Operal of Ming Dinasty, which promoted the born and formation of Banqiang Operal in Qing Dinasty.

Key Words: Yi-yang Operal;The origin of Yiyang Operal; Charateristics;A list of Plays.

Research Achievements:

- 1 Li Liansheng—*The Relation between the Music of Ci-poetry and Set Rules of Ci-poetry on basis of Attached Music Score among Songs of Jang Kui*, Magazine Office of Jiangxi Social Siences, No.4, 2003.
- 2 Li Liansheng—*The Reseach on the Meaning of “Tuobo” (“脱膊”)*, Journal of Anhui Institute of Education, No.2, 2003.
- 3 Li Liansheng—*The Reseach on the Meaning of “Wuzhegu” (“舞鹑鸪”)*, Magazine Office of Inner Mongolia Social Siences, No.2, 2003.
- 4 Li Liansheng—*The Yi-yang Drama and the Evolution of Ban-qiang Drama*, Journal of Hebei University, No.2, 2003.
- 5 Li Liansheng —*The Pilgrimage to the West, Hariti and the Nine-children Goddess*, Chinese Classics and Culture, No.4, 2002.

目 录

绪 论

第一节	研究对象、目的及材料·····	1
第二节	明代弋阳腔研究现状简述·····	2
第三节	论文主要内容概述·····	3

第一章 明代弋阳腔的声腔源流

第一节	弋阳腔与南戏的兴起·····	6
第二节	傩与民间戏曲的发生·····	8
一	巫傩与戏的发生·····	8
二	傩戏的诸多艺术形态·····	13
1	神鬼戏 2 傀儡戏 3 队戏 4 秧歌 5 目连戏	
二	傩戏的戏曲形态——诗赞体的傩戏·····	19
1	傩戏与我国诗歌传统 2 傩戏与说唱词话	
第三节	佛教对戏剧的影响·····	24
一	俗讲变文与戏剧·····	24
二	佛教与说唱艺术·····	27
三	佛教与诸宫调、南戏·····	28
第四节	弋阳腔的产生·····	30
一	弋阳腔与傩戏·····	30
1	目连戏 2 秧歌 3 傩戏	
二	弋阳腔与诗赞体戏曲·····	33
三	弋阳腔与佛教、道教·····	36
第五节	弋阳腔与北曲之关系·····	38

第二章 弋阳腔与南戏诸腔变体之关系

第一节	南戏声腔·····	44
一	海盐腔 二、昆山腔 三、弦索官腔	
四	余姚腔 五、温州腔	
第二节	南戏变体声腔——弋阳诸腔流派·····	47
一	徽州腔 二、青阳腔 三、乐平腔 四、四平腔	
五	太平腔 六、义乌腔 七、潮泉腔 八、石台腔	
九	调控 十、宜黄腔	

第三章 弋阳腔的艺术形态

第一节	帮腔·····	56
一	帮腔与南戏之“合头”·····	56
二	帮腔的形式特点·····	58
三	帮腔的功能·····	62
四	帮腔的缘起及演变·····	64
第二节	伴奏·····	69

一 弋阳腔的伴奏特点·····	69
二 管弦乐对弋阳腔伴奏的影响·····	71
第三节 曲牌·····	75
一 引子与尾声·····	75
二 联套·····	76
三 曲牌的变更、混用及失落·····	78
四 曲牌体向板腔体的过渡·····	83
第四节 滚调·····	87
一 滚调的产生及演变·····	87
二 滚调的形式·····	88
三 滚调与说唱文学的关系·····	94
四 滚调的功能和意义·····	98
第五节 表演·····	100
一 表演格局·····	100
二 角色行当·····	102
三 武打表演·····	103
四 民间歌舞伎艺·····	103
五 民间小戏·····	104
六 艺术特色·····	105

第四章 明代弋阳腔剧目

第一节 明代弋阳诸腔剧目概述·····	108
一 明代弋阳诸腔选本概述·····	109
二 明代弋阳诸腔散出钩辑·····	112
(一) 各选集中存本剧目·····	113
(二) 各选集中佚本剧目·····	118
(三) 同本异名剧目·····	120
三 明代弋阳诸腔整本剧目·····	121
四 明代弋阳诸腔剧目总目·····	122
五 与明代弋阳诸腔有关剧目·····	123
六 未见历代书目著录之剧目·····	127
七 虽有著录但未见传本之剧目·····	128
第二节 明代弋阳诸腔盛演剧目内容考释·····	129
一 剧目的特点·····	129
二 剧目的分类·····	130
三 盛演剧目考略·····	132
1 《琵琶记》 2 《荆钗记》 3 《金印记》 4 《和戎记》	
5 《玉簪记》 6 《金貂记》 7 《同窗记》 8 《劝善记》	
9 《破窑记》 10 《跃鲤记》 11 《长城记》	
第三节 连台本戏的产生与影响·····	143
第四节 散出选本及折子戏的流行·····	146
第五节 弋阳腔的文体特征·····	148
一 民间性和通俗性·····	148

二 戏剧表演本质的确立·····	150
三 弋阳腔曲体特征的社会文化背景·····	151
第五章 明代弋阳腔对后世的影响	
第一节 弋阳腔与清代剧种的形成·····	156
一 地方剧种的繁兴·····	156
(一) 高腔与京腔·····	156
(二) 弦索腔·····	158
1 女儿腔 2 柳子腔 3 罗罗腔 4 西调	
(三) 梆子腔·····	163
二 花雅之争·····	164
第二节 弋阳腔与声腔剧种的合流·····	165
一 昆山腔与弋阳腔的交流及融合·····	165
二 皮黄合流·····	168
第三节 弋阳腔与板腔体戏曲的形成·····	173
一 基本结构单位·····	174
二 板式节奏变化·····	175
三 乐器伴奏形式·····	178
第四节 弋阳腔剧目在后世的承传·····	180
一 江湖十八本·····	180
二 弋阳腔剧目在民间的承传·····	183
结语·····	186
重要参考文献·····	189

绪论

第一节 研究对象、目的及材料

本论文的研究对象是明代四大声腔之一的弋阳腔。据史籍所载,弋阳腔元末明初即已流传,后远播北京、南京、湖南、福建、广东、云南、贵州等地,影响很大,但自魏良辅等人改造昆山腔后,又经文人的推波助澜,使得昆山腔渐成为统治剧坛的“官腔”,相形之下,弋阳腔更多的受到文人的鄙视。然而,弋阳腔却为广大的劳动人民所喜爱,并与当地方音、土调相互吸收融合,形成各地区独具特色的声腔剧种。直至如今,仍有弋阳腔的遗响在流传。

弋阳腔与其衍生及同类形态的各种声腔剧种一直活跃在民间,并流行于上层文人士大夫之中,弋阳腔与昆山腔的争胜过程中大部分时间没有落后。因此,弋阳腔理应受到研究者的更多关注,但由于资料的隐蔽,挖掘的困难,对弋阳腔的研究还相对薄弱,更多地是附属于南戏的研究,往往匆匆带过。其实,有关弋阳腔的研究,还存在着诸多空白和薄弱环节,例如:弋阳腔的早期戏剧形态与民间戏曲包括傩戏的关系;弋阳腔与佛教的关系;弋阳腔是否源于北曲;弋阳腔和南戏其它三大声腔以及南戏变体声腔源与流的关系;弋阳腔与说唱艺术的关系;现存的弋阳腔有哪些剧目;这些剧目与文人传奇的关系,其剧目在文学史上的地位及其反映的价值观与文人传奇的异同等等,诸如此类问题很多,都值得我们探讨,这也是本论文研究的动机所在,其目的是:试图勾勒有明一代弋阳腔的发展历程,并从声腔源流、艺术形态、剧目内容等构成因素及生成发展、流传影响等有关的各个方面进行考察,揭示明代弋阳腔的真实面貌及其对近代包括昆曲、京剧的曲牌体戏曲和板腔体系曲内在联系和深切影响。

本论文从原始文献出发,力求将弋阳腔置于整个中国文化结构和古典戏曲史的框架中加以综合考察,虽主要偏重描述、探赜并力图揭示明代弋阳腔的发生、发展和流传的历史动态及原因,但时间跨度不限于有明一代三百余年。追踪溯源弋阳腔的最早根源需要结合中国古典戏剧产生的本土和外来因素,缺一不可,为解剖明代弋阳腔的真实形态,亦须从近、现、当代现存与弋阳腔有关的戏剧声腔剧种出发上溯进行逆向考察。考察对象涉及范围也须较广,弋阳腔本身的特殊性,使得我们的视野亦不能局限于弋阳腔本身和与其有关的相似声腔剧种,还须涉及考虑到与之联系的整个文化结构,诸如上古时的文化背景和其文明的承传,往后的发展与官方、民间的交融、交错,互补、互动的特征等等,中国戏曲作为一门综合艺术在这里体现得淋漓尽致:它与文学(包括官方的和民间的)、舞蹈、音乐、杂技(百戏)、民俗、宗教(主要是佛教、道教)无不密切相关,故对其进行综合性的考察是必要的也是必须的。

本论文着重探讨的是弋阳腔的缘起和发展过程中一些令人困惑的问题,所以侧重其整体价值的判断而非全面形态的描述。对于已有定评或先贤与当代学者讨论尚多自己并无异议的问题,则略述而已,重在尚少论及的观点和阐发自己的一孔之见,以期得到专家的批评指正。论文参考先贤与当代学者论文著作,除戏曲、戏剧领域的著作外,并涉及文、史、哲以及音乐、文化、宗教、民俗等相关资料,力求对明代弋阳腔有整体的把握和准确的评价。

第二节 明代弋阳腔研究现状简述

（一）文本上的研究

文本上系统的研究极少，大多散见于南戏的研究论著中。

1 有关弋阳腔剧本的辑佚与本事的考证。如赵景深《宋元戏文本事》、《元明南戏考略》、《戏曲笔谈》；钱南扬《宋元南戏百一录》、《宋元戏文辑佚》；陆侃如、冯沅君《南戏拾遗》；王古鲁《明代徽调戏曲散出辑佚》等。在这些著作中，除《明代徽调戏曲散出辑佚》和《戏曲笔谈》中个别篇章外，作者很少有意识地探索明代弋阳腔的问题，只是单纯的辑佚与考证所有南戏的资料，很少涉及弋阳腔。

2 戏曲史方面的论著。日人青木正儿《中国近世戏曲史》；周贻白《中国戏剧史略》、《中国戏剧史长编》、《中国戏曲发展史纲要》；徐慕云《中国戏剧史》；郑振铎《插图本中国文学史》、《中国俗文学史》；张庚、郭汉城《中国戏曲通史》；郭英德《明清传奇史》；廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》等。这些论著有的设专节探讨弋阳腔或间接涉及到弋阳腔的有关问题，都给我们不同程度的启发。较之单纯的辑佚、本事的考证已有不少的进步。

3 关于剧本的著录与戏曲的选集、新发现的资料的出版。关于剧本的目录与考证，有傅惜华《明代传奇全目》；庄一拂的《古曲戏曲存目汇考》；北婴《曲海总目提要补编》；李修生《古本戏曲剧目提要》；郭英德《明清传奇综录》；彭飞、朱建明《戏文叙录》等，从中可钩辑弋阳腔的有关剧本。

重要的戏曲书籍的发现、收集与出版。1954年至1964年间先后影印出版的《古本戏曲丛刊》初集至五集、九集。其中有不少弋阳腔剧本。1954年山西万泉发现的四个青阳腔剧本，1967年上海嘉定出土的成化本《白兔记》，1975年广东潮安出土的宣德抄本《刘希必金钗记》，80年代后及前不久分别在江西广昌县甘竹镇发现的曾、刘两家全本《孟姜女戏文》等等都具有重大的意义。台湾学生书局先后将不易见到的各种善本戏曲选集、曲谱等搜集影印，汇成《善本戏曲丛刊》（1—6）辑，李福清影印出版《海外孤本晚明戏剧选集三种》，[英]龙彼得《明刊闽南戏曲管弦选本三种》；广东人民出版社出版《明本潮州戏文五种》，孙崇涛、黄仕忠校注本《风月锦囊》（原藏西班牙）；王季思先生主编《全元戏曲》；《泉州传统戏曲丛书》等等，这些重要的戏曲选集的收集与出版，使得弋阳腔的资料大大的丰富了。

（二）声腔剧种上的研究

戏曲戏剧界的学者们多从现当代残存的弋阳腔支流或与之有关的剧种声腔中探讨搜寻其线索脉络，也都取得了较大的成果。傅芸子《白川集》对明代弋阳腔散出剧目和滚调的研究有着开拓的意义；流沙先生多年来一直致力于弋阳腔的研究，其论文《从南戏到弋阳腔》及其论文结集《明代南戏声腔源流考辨》，新见迭出，考辨翔实，具有很高的学术价值和参考价值。陆小秋、王锦琦《高腔音乐的源流》、《徽剧声腔的三个发展阶段》等论文对于高腔、吹腔、四平腔、昆弋腔与弋阳腔的关系等有重要的意见。班友书《青阳腔剧目刍议》、《再议青阳腔的起源及当时周边戏剧大环境》等论文继钱南扬先生之后，集中发掘青阳腔与余姚腔的关系。傅雪漪《明清戏曲腔调巡踪》、《北方高腔浅探》则是探索弦索腔和京腔极有价值的论文；孟繁树《中国板式变化体戏曲研究》则从梆子腔出发，论证其与板腔体戏曲形成的关系，这为我们研究弋阳腔和板腔体戏曲的关系提供了新的思路；另有多种著作和论文集从各个角度涉及到弋阳腔，可供参考，如李啸仓《李啸仓戏曲曲艺研究论集》、苏子裕《中国戏曲声腔剧种考》、叶开沅、张世尧《婺剧高腔考》、张九、石生

潮《湘剧高腔音乐研究》、路应昆《高腔与川剧音乐》；《高腔学术讨论文集》、《弋阳腔资料汇编》、《古腔新论——全国青阳腔学术研讨会论文集》、《华东戏曲剧种介绍》、欧阳予倩《中国戏曲研究资料初辑》等。

（三）综合性、交叉性的研究

立足于对南戏整体考察的基础上，学者对弋阳腔也有部分略及，惜较疏略。叶德均《明代南戏五大腔调及其支流》，钱南扬《戏文概论》、严敦易《元明清戏曲论集》、刘念兹《南戏新证》、金宁芬《南戏研究变迁》；陈历明《金钗记及其研究》；福建南戏学术讨论会的论文选编《南戏论集》；泉州地方戏曲研究社编辑的福建研究群体的成果集《南戏遗响》、《南戏国际学术研讨会论文集》等都是这方面的成果。傩戏、目连戏等宗教戏剧和弋阳腔或高腔的关系如何，也是我们需要解决的问题之一。孙楷第《傀儡戏考原》（载《沧州集》）对傀儡戏的研究引起人们的广泛关注；何根海、王兆乾《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》、刘桢《中国民间目连文化》、康保成先生《傩戏艺术源流》都涉及到弋阳腔（或高腔）和说唱艺术、傩戏、目连戏等艺术形态的关系，宗教与戏剧的互补互生的状态是客观存在，因此这种交叉研究的重要性亦不容忽视。黄芝冈《从秧歌到地方戏》、李家瑞《北平俗曲略》等虽未直接论述弋阳腔，却为我们研究弋阳腔从缘起到发展为综合性的戏剧的过程形态提供了较好的旁证和思路。

另外从音乐的角度可以给我们以启发的著作有：杨荫浏《中国古代音乐史稿》、邱琼荪《燕乐探微》、[日]林谦三《隋唐燕乐调研究》、[日]田边尚雄《中国音乐史》、王光祈《中国音乐史》、孙玄龄《元散曲的音乐》、吴昭、刘东升《中国音乐史略》、常静之《中国近代戏曲音乐研究》、武俊达《戏曲音乐概论》、蒋菁《中国戏曲音乐》等，从中可以探索有关弋阳腔的音乐体制方面的问题，如宫调、曲牌等。

再有各地方的《中国戏曲志》与《中国戏曲音乐集成》、《中国戏曲剧种大辞典》、《中国曲学大辞典》和《中华戏曲》、《戏曲研究》辑刊提供了大量戏曲声腔剧种方面的资料，有许多足资参考之处。

第三节 论文主要观点及内容

为眉目清楚，将本论文的主要内容观点略述如下：

对于弋阳腔的声腔源流，因为史籍有明确记载，认为弋阳腔是南戏声腔之一种，故少有在这方面进行探讨的论著，本文对此有自己的看法。拟将弋阳腔略分三个阶段进行探讨，试图把弋阳腔与古老傩戏的传统结合起来，从二者艺术特征颇多相似之处入手，探寻弋阳腔的早期形态及其艺术特征的渊源，认为弋阳腔的早期形态是属于诗赞体的傩戏一类。

对于弋阳腔的艺术形态，诸如帮腔、滚调，论述者不在少数。黄仕忠先生《和、乱、艳、趋、送与戏曲帮腔合考》一文探讨了帮腔与我国古代诗歌中的帮腔因素的源流关系，本文深受启发，又在此基础上作了进一步的探索。对于弋阳腔的伴奏，我认为不托管弦之外，尚有弦乐伴奏的情况，如弋阳腔的清唱等，但弦乐仍不是主要伴奏手段。滚调的研究，傅芸子的《释滚调》开创了这方面的研究，王古鲁在《明代徽调戏曲散出辑佚》中作了进一步勾勒，周怡白先生在其戏曲时著作、及张庚、郭汉城《中国戏曲通史》中均有阐发。班友书先生《“滚调”新探》亦有创见，本文是在这些先辈及时贤研究基础上的扩展，在材料与例证上有所增补。关于曲牌，现当代戏曲音乐史方面的专家学者多有探讨，如武俊达《戏曲音乐概论》、常静之《中国近代戏曲音乐研究》、张九、石生潮《湘剧高腔音乐研

究》、路应昆《高腔与川剧音乐》等，但多从现代保存的高腔入手，在结合古代文献资料及其流变过程、原因与板腔体戏曲的关系、渊源等方面尚少涉及，本文进一步探讨曲牌混乱、失落的原因和意义。

关于弋阳腔与南戏其他三大声腔及南戏诸多变体声腔的关系问题，钱南扬《戏文概论》、周怡白戏曲史著作系列、流沙先生《明代南戏声腔源流考辨》、苏子裕先生《中国戏曲声腔剧种考》、廖奔《中国戏曲发展史》等对我启发良多，本文在此基础上作了综述，对弋阳腔与南戏变体声腔的关系，主张二者非如父子般的源流关系，而是同源异流，但后者受弋阳腔沾溉很大，在戏剧形态上还是根本一致的。

对弋阳腔的有关剧目的考证，钱南扬《戏文概论》作了初步的钩辑，王古鲁《明代徽调散出辑佚》有进一步考辨，流沙先生《明代南戏声腔源流考辨》中亦有阐发。班友书先生基本同意钱南扬先生的意见，认为青阳腔为余姚腔的流裔，并从新近发现的海内外明代散出选本中钩辑出不少认为是属于青阳腔的剧目。本文认为凡属南戏剧目，南戏各声腔包括弋阳腔都可以“改调歌之”，文人传奇大多流于案头制作，很少有意为场上搬演而创作，弋阳诸腔大都对它们作了二度创作和改编，故我在剧目钩辑方面有所扩展，尽量把见诸史籍的有关剧目情况搜集整理，但限于能力，并不完全。并对一些流行剧目的版本、关目、曲文等的差异作了一些考辨，从中可以看到弋阳诸腔“改调歌之”的具体情况，以加深对弋阳腔本质特性的认识。同时对弋阳腔演剧的一些特点稍作论述，如连台本戏、折子戏以及其剧目所体现的曲体特征，并探讨其兴盛的背景成因。

弋阳腔对后世的影响，诸多戏曲史著作已经作了不少探索，本文主要从声腔源流的角度，重点考察弋阳腔在板腔体戏曲的演变过程中所起到的关键作用，从基本结构单位、板式节奏变化和弦索伴奏乐器三个方面考察弋阳腔对板腔体戏曲的影响，认为弋阳腔是由诗曲牌体戏曲向板腔体戏曲过渡过程中至为重要的一个环节。

综上，本文认为我国戏剧的最初形态与宗教祭祀仪式密切相关，由此逐渐形成了戏剧的简单形式，变成傩戏。在驱傩和民间社火的基础上产生了古朴的原生态的民间戏曲和声腔，弋阳腔的前期形态即是源于古老的傩仪及傩戏，因此推测地方色彩浓郁的弋阳土腔即似此种形态。自佛教传入中土后，为中国戏剧准备了曲调曲律、带来了乐器、刺激了歌舞剧和叙事文体和音乐结构的发展。佛教俗讲变文与中原本土民间文学互相影响、结合，刺激和催化了中国成熟戏剧的产生。我们将弋阳腔划分为三个阶段，发生期、形成期和成熟期，分别对应着三种不同的戏曲形态，即诗赞体、曲牌体和板腔体。作为民间戏剧的弋阳腔最初是似傩戏一类的诗赞体戏曲，后接受佛教俗讲梵呗及民间说唱艺术影响，逐渐摆脱原始宗教戏剧形态，向曲牌联套体戏曲发展，在南诸宫调的直接推动下形成南戏声腔。并经过进一步发展，保留诗赞体戏曲的若干因素，在吟诵调、齐言体和帮腔的基础上，产生了滚调。滚调的重要作用和意义不仅是突破了曲牌联套的限制，还在于为向板腔体音乐过渡起了中介和催化剂的作用。同时从曲牌和曲谱上看，弋阳腔已经有了“定腔乐汇”和“以腔传辞”的特征，是曲牌体向板腔体的过渡形式。弋阳腔本不用弦索，一些地方戏和民间戏曲吸收了弋阳腔的声调并结合本地的方言以及俗曲小令，同时使用弦索器乐伴奏，产生了弦索腔。以弦乐器为主要伴奏乐器形式的出现是板腔体戏曲音乐走向成熟的重要标志。弦索调是在民间小调的基础上，继承吸收了弋阳腔的声调和某些曲牌发展而成的。故弋阳腔又影响到梆子腔和皮黄腔的产生。在弦索腔、西秦腔、梆子腔和皮黄腔这些剧种声腔里，板式变化逐渐完备和走向成熟，产生了板腔体的戏曲剧种，一直到京剧的形成，板腔体达到顶峰，取代曲牌体戏曲剧种。板式音乐以节奏变化作为发展曲调的原则和音乐戏剧化的基本表现手法得以最后确立和完成。弋阳腔不同的发展阶段和不同的戏曲形态，为板腔体戏曲的形成做出了不同的贡献。在弋阳腔的发生期，为板腔体戏曲的形成准备了齐言上下

对句的文体结构。形成期，从曲牌体那里获得了基本板式（三眼板、一眼板、流水板、散板），只是缺少变化；文体也进一步发展，形成自由奔放的滚调。成熟期，滚调和板式的结合（诗、乐结合），加上弦乐伴奏的表现力对人声的解放和弦索调带来的更加自由的民间曲调，南北声腔的融合等等因素，最终在弋阳腔的推动下，以抒情性见长的曲牌体戏曲，逐步转向以戏剧性、叙述性与抒情性完美统一的板腔体戏曲。

本论文共分五章：绪论，介绍本论文的研究动机、目的、方法、材料以及研究现状并简述论文的主要内容与观点。第一章明代弋阳腔的声腔源流。本章将明代弋阳腔置于中国古典戏剧和南戏产生的历史背景中，考察弋阳腔的发生形态，将其分为不同时期的三种形态，并分别探讨此三种形态的弋阳腔的发展历程，及考证其与傩戏、说唱艺术、北曲、弦索调和其它声腔的关系等诸多问题。第二章弋阳腔与南戏诸腔变体之关系。考述弋阳腔与其它明代流行声腔诸如青阳腔、四平腔、乐平腔、徽州腔、太平腔、义乌腔、潮泉腔、调腔等之间的嬗递从属分合等关系。第三章明代弋阳腔的音乐体制。主要考察明代弋阳腔与众不同的特色，如帮腔、伴奏、滚调、曲牌、表演等艺术形式的来源、发展及其作用。第四章明代弋阳腔剧目。重点整理有明一代弋阳腔的剧本与剧目，力求全面、合理、准确地作出归纳。并通过对其剧本（整本与散出）内容的考释，并比较其与明代文人传奇的不同等，来揭示其独特的社会内涵、道德观念、文学思想以及影响等。第五章明代弋阳腔对后世的影响。主要考察弋阳腔在后世的流传，对板腔体戏曲产生的重要促进作用和影响，及其剧目在后世的流传。

关于章节的安排，因为弋阳腔的起源是个比较复杂的问题，为了更好的说明，我们先大致介绍一下弋阳腔的概貌，然后，拟从弋阳腔的历史发生角度来溯本清源，探讨它的来龙去脉，并在此过程中，揭示弋阳腔与其它戏曲或艺术形态——如傩戏、宗教、目连戏、说唱艺术、诸宫调、北曲、弦索调等之间的关系，最后再来阐述它与南戏其它声腔源与流、分与合等等关系，以便我们更好的把握它的本质。

对于弋阳腔的整个发生发展过程（从起源到清末），我们拟分三个阶段来分别进行探讨：发生期、形成期和成熟期。第一个阶段，弋阳腔发生期，即弋阳腔在南戏之前的时期，下限最晚到约北宋末，上限则可追溯至我国戏曲的萌芽时期；第二个阶段，弋阳腔形成期，即指由南戏兴起到正式见诸文字记载、形成弋阳腔的时期，约北宋末到明中叶，以上两个阶段因为均属于弋阳腔的声腔源流问题，故放在第一章来进行阐述。第三个阶段，弋阳腔成熟期，即指弋阳腔的衍变分化时期，即明中叶到清末。从形成南戏声腔之一，到分化和影响及其它声腔，这一阶段产生了很多南戏声腔的诸多形态，它们与弋阳腔的具体关系如何，是阐述的重点，故拟放在第二章来探讨，弋阳腔在清代亦有很大影响，产生了不少变体，因为整个论文重点在明代，故这一部分不拟详述，只在最后一章稍作介绍，以明弋阳腔在后世的影响。

这种三段划分的方法过于简单，但限于资料和能力，也许这种论述比较容易把握，或线索更为清楚。之所以分为此三个阶段，还有一层考虑，即我认为这三个阶段分别对应着三种不同的戏曲形态：即发生期是诗赞体戏曲；形成期为曲牌体戏曲，其实在这个阶段，与昆山腔等纯粹的曲牌体戏曲相比，它不大像曲牌体，可以说是介于诗赞体和曲牌体的一种边际状态，为何如此，是我们重点阐述的问题。成熟期由于声腔剧种的分化，具体状态不同，对于高腔系统来说，与形成期差不多，没有根本变化；对于受到弋阳腔影响的其它声腔，可笼统称之为板腔体戏曲。也就是说，弋阳腔作为本质上的诗赞体戏曲形态，与京剧一类的板腔体戏曲是相通的，因此，弋阳腔对板腔体戏曲形态的生成有着直接的关系，这一点是这篇论文的主要结论和阐述重点所在。下面，结合弋阳腔不同阶段的具体形态，分章阐述。

第一章 明代弋阳腔的声腔源流

本章我们准备从两条线索来探讨弋阳腔的源流问题。首先是弋阳腔产生受傩仪和傩戏影响的本土因素，再者是弋阳腔受佛教、道教影响的外来因素，这两个因素都与弋阳腔的产生有不可或缺的重要联系。

第一节 弋阳腔与南戏的兴起

弋阳腔之名首次出现于祝允明《猥谈》中，祝允明《猥谈》云：

自国初以来，公私尚用优伶供事，数十年来所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。南戏出于宣和之后、南渡之际，谓之温州杂剧。予见旧牒，其时有赵闲夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。以后日增，今遍满四方。辗转改益，又不如旧，而歌唱愈谬，极厌观听。盖已略无音律、腔调。愚人蠢工徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变异喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说耳！若被之管弦，必致失笑。

祝允明（1460-1526），江苏长州人，嘉靖五年卒。从这段记载来看，弋阳腔和其他三大声腔都是在明初几十年内兴盛起来的。而魏良辅《南词引正》云：“自徽州、江西、福建俱作弋阳腔，永乐间云、贵二省皆作之。会唱者颇入耳。”则永乐年间（1403-1424）弋阳腔就已经广泛流传了。那么根据艺术发展的规律，弋阳腔的发轫酝酿时间至少也应上推到元末明初甚至更早。

明·徐渭《南词叙录》（嘉靖三十八年，1559）记载了四大声腔的产生和流传：

今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱，即旧声而加以泛艳者也。

弋阳腔既然作为南戏的一种，故此先考察南戏的发展状态，有助于我们进一步了解弋阳腔的缘起。南戏兴起的时间，参考祝允明和徐渭（1521-1593）的说法，可以上推到北宋末。祝允明《猥谈》所说：“南戏出于宣和之后、南渡之际（1129-1127），谓之‘温州杂剧’。”徐渭《南词叙录》云：“南戏始于宋光宗朝（1190-1194），永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之，故刘后村有‘死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎’之句。或云宣和间（1119-1125）已滥觞，其盛行则自南渡，号为‘永嘉杂剧’。”“永嘉”即“温州”，故“永嘉杂剧”即“温州杂剧”，徐渭之说可能袭自祝允明。又宋元人刘埙《水云村稿》卷四云：“至咸淳（1265-1274），永嘉戏曲出。”我们不必作过多的引证，可知南戏在北宋末就已经在部分地区兴起了。

弋阳腔作为南戏四大声腔之一，流传很广，徐渭说：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。”魏良辅《南词引正》云：“自徽州、江西、福建、俱作弋阳腔。永乐间，云、贵二省皆作之，会唱者颇入耳。”

弋阳腔虽然是南戏的一种,也唱南曲,但与海盐腔、昆山腔等同时或稍后的声腔相比,它所体现出来的艺术特征又有着显著的差异,^①如“一唱众和”、“滚调”、“帮腔”等均为昆山腔、海盐腔所无,为什么会有这种差异,这种差异缘何而来?我认为这需要联系到弋阳腔的早期形态,也就是说,在南戏正式形成之前,弋阳腔就已经存在了,只不过这种存在的形态与南戏并不一致,我认为弋阳腔的早期形态是作为一种土腔而存在的。如胡忌先生说:“固然,海盐、弋阳等腔在明中叶之前,已流传甚广,可是若问这几个‘腔’流向外地之前,当地难道不存在戏?又如流传过去之后,它们即会把原有的‘戏’全都吞没或化解得无影无踪?”^②此言极是,声腔兴起之前必以当地戏曲流行为其基础和背景,而且南戏本身就是从土戏土腔上发展起来的,《南词叙录》称南戏“本无宫调,亦罕节奏,不过取畸农市女顺口可歌而已”便是证明。我们还可以找到一些例证,如《西湖老人繁盛录》中有“福州鲍老一社有三百余人,川鲍老亦有一百余人”的话,我们知道“鲍老”是一种傀儡戏,《张协状元》第五十三出便有“好似傀儡棚前一个鲍老”,而且“鲍老”也是“土戏”,《水浒传》第三十三回宋江在山东清风镇上过元宵,看社火队跳鲍老,“那跳鲍老的,身躯扭的村村势势的”便是明证,故所谓“川鲍老”应该是四川人表演的土戏。《西湖老人繁盛录》比成书于宋理宗端平二年(1235)的《都城纪胜》还要早(据《涵芬楼秘笈本》跋语),则南宋初就有了“川鲍老”所演的傀儡戏。又南宋淳佑六年(1246)东渡日本的大觉禅师冉道隆有一首杂剧诗云:“戏出一棚川杂剧,神头鬼面几多般。夜深灯火阑珊甚,应是无人笑倚栏。”^③说明在南宋后期除了“永嘉戏曲”之外,四川还流行着一种神头鬼面的“川杂剧”,演出时间也长,很似目连戏;这种“川杂剧”直至明代还存在,如明代中叶陈铎散套《嘲川戏》有云:“黄昏头唱到明,早晨间唱到黑,穷言杂语诸般记”,“士大夫见了羞,村浊人见了喜,正是村里鼓儿村里擂。这等人专供市井歪衣饭,罕见官员大酒席。也弄些歪乐器,箏笛儿乱弹乱研,笙笛儿胡捏胡吹。”可见它们是从南宋到明代一脉相承的不知名的土戏,现在的川戏恐怕也不会完全没有前代“川戏”的影子的。

虽然从文献上我们找不到南戏之前弋阳腔的存在,但揆诸历史发展的规律,我们相信弋阳腔作为一种当地“土戏”有可能已经存在了,只不过那时它还不为人知,作为声腔的独特名称——弋阳腔,还是在南戏形成之后的事了。明人范濂《云间据目抄》卷二“风俗”条云:“戏子在嘉、隆交会时,有弋阳人入郡(松江)为戏,一时翕然崇尚,弋阳人遂有家于松者。其后渐觉丑恶,弋阳人复学为太平腔、海盐腔以求佳,而听者愈觉恶俗,故万历四、五年来遂屏迹,仍尚土戏。”这种“土戏”,即当地“土腔”,甚至连具体名称也没有,但可以肯定是古老南戏的一种,只不过不似弋阳等腔那么令人瞩目罢了。弋阳腔和其它声腔若非广泛流传于外省,相信也会是一种“土戏”而默默无闻,不为人所知。凌蒙初云:“弋阳土调,随心入腔,不必合腔。”(《谭曲杂札》)李调元《剧话》卷上云弋阳腔:“向无曲谱,只沿土俗。”它之所以被冠以弋阳腔,不会是本地人的叫法,只是因为流传到了外地,才有了自己的名称。如闽南泉腔,因为只在本地活动,所以外来人还称其为土腔。浙江嘉兴人陈懋仁《泉南杂志》卷下即称泉腔为“然皆土腔,不晓所谓。”了解了这样的背景,我们可以判断,在南戏发轫期的弋阳腔是作为一种土腔而存在的,但此时的弋阳腔还不能称作南戏声腔,因为南戏本身还偏于一隅,没有广泛流传,弋阳腔没有受到南戏的影响,还保持者本土声腔的特色。直到南戏大肆兴盛,冲击官腔地位的北曲杂剧,弋阳腔受此刺激而自我崛起为新的腔种,这时已经到了元末明初了。如姚华《曲海一勺》云:“其时海

^① 按:弋阳腔与余姚腔有相近之处,但余姚腔资料太少,此处暂时存而不论。

^② 胡忌《纪念周贻白先生二题》,载《场上案头一大家》,北京:知识出版社2000年版,第72页。

^③ 张杰《南宋大觉禅师的“杂剧诗”》,《戏曲研究》第八辑。

盐、弋阳诸腔各起乡曲，振其上音，流衍甚盛。”“各起乡曲”即是弋阳诸腔由土腔发展而来之写照，演变到明代时，由于吸收了崛起于温州南戏的影响才转变成南戏声腔。

弋阳腔在南戏之前既然是一种当地土腔，这种土腔最初是什么形态？我认为它是以诗赞体戏曲的艺术形态方式存在的。为了证明此观点，需要与我国戏剧的普遍生存形态相联系来进行考察。

第二节 傩与民间戏曲的发生

一 巫傩与戏的发生

我国戏剧的最初形态与宗教祭祀仪式密切相关，在此基础上产生了傩戏。傩戏是祭祀仪式和原始戏剧的结合体，二者不可分割，原始戏剧结合本乡本土的背景，在宗教仪式的框架内展开，既丰富又保守，既神圣又世俗，既严肃又放荡，可谓是一种奇妙的组合，构成了我国最本土化、最具有特色和最古老的戏剧形态。傩戏之形成源于上古驱逐疫鬼的仪式，这种活动早在殷商时期就已经出现，《路史》卷十四云：“（黄帝）创罽傩。”原注：“帝始傩，……立巫咸，使之……击鼓呼噪，逐疫出魅”，可见罽即傩。^①《周礼·夏官·方相氏》云：“方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难（傩），以索室驱疫。”《后汉书·礼仪志》云：“先腊一日大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟十岁以上，十二以下，百二十人为傩子，皆赤帻皂制，执大傩（鼗）。方相氏黄金四目，蒙熊皮。玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角，中黄门行之。冗从，仆射将之，以逐恶鬼于禁中。……黄门令奏曰：傩子备，请逐疫。于是中黄门倡，傩子和曰：甲作食飧，胃食虎，雄伯食魅，腾简食不详，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇腾根共食蛊，凡使十二神追凶恶。赫汝躯，拉汝干，节解汝肉，抽汝肝肠，汝不急去，后者为粮。因作方相与十二兽舞，欢呼周遍前后。……百官官府各以木面兽，能为傩人师。讫，设桃梗、郁儡、苇茭毕，执事陞者毕，苇戟桃杖以赐公卿、将军、特侯、诸侯云。”在这个过程中，有角色，有服装，有道具和面具，和一定的戏剧冲突，更有舞蹈的表演与一人唱，众人附和的歌唱。因此驱傩仪式颇具戏剧特征，故可视傩为早期戏剧之一种。

朱熹云：“傩虽古礼而近于戏”（《论语集注》），清杨静亭《都门纪略》云：“盖以涂面狂歌，借以驱疫，虽非演戏，而戏即肇端于傩与歌斯二者之间。”王国维《宋元戏曲史》云：“后世戏剧，当自巫、优二者出。”因此，“从宗教仪式到戏剧形式，是中国戏剧史的一条潜流”^②已经成为共识，毋庸赘言。从这个角度，我们再来考察一下“傩”这个字的原初意义。“傩”的释义有很多，但我以为“傩”之本义应与“呼号”、“咒语”有关，这种呼号、咒语与巫舞结合便产生了傩戏。

段安节《乐府杂录》云：“用方相四人，带冠及面具，黄金四目，衣熊皮，执戈扬盾，口作‘傩、傩’之声，以除逐也。”这种“傩、傩”之声，是一种逐除时呼号之语。为什么要呼号“傩、傩”而不是其他的声音，有没有深层的含义，还不清楚，但有一点是可以肯定的，那就是“傩、傩”表示着一种咒语。咒语的功能有多种，可以降神、可以祈祷、

^① 康保成《傩戏艺术源流》 广东：广东高等教育出版社1999年版，第19页。

^② 康保成《傩戏艺术源流》 广东：广东高等教育出版社1999年版，第9页。

也可以发出警示,“雥、雥”之声就起到了警示的作用。^①咒语可以是一种无辞义的声音,也可以是有意义的韵语。《后汉书·礼仪志》云:“中黄门倡,振子和”,并唱和一段咒语。这段咒语就是一段整齐的韵文,又见《淮南万毕术》,可见它是渊远流传的。这种咒语形式在上古很常见,马王堆汉墓出土帛书《五十二病方》中就有很多,如“痈”条,有云:“抉取若刀,而割若苇,而剔若肉,口若不去,苦。”《礼记·郊特牲》载《伊耆氏蜡辞》:“土反其宅,水归其壑,昆虫勿作,草木归其泽”是咒语,亦是诗歌,《楚辞》在某种程度上也是咒语,咒语是最早的诗歌。^②虽然初民对此并没有意识,却认为咒语中包含着巨大的神秘力量,可以摆脱恐惧,消灾致福,所以在原始巫仪中咒语是不可或缺的。

说“雥”是在逐除过程中大声呼号的一种咒语,还可以找到其它的证据。唐段成式《酉阳杂俎》子目有《诺皋》、《支诺皋》等篇。我认为所谓“诺皋”的“诺”就是“雥”。关于“诺皋”,余嘉锡《四库提要辨证》考辨此词甚详,以为此词出自《抱朴子》,是禁咒语。并引谭嗣同《石菊影庐笔说》、晁伯宇《谈助》、孙思邈《千金翼方》等证之。《抱朴子·登涉》有云:“往山林中……禹步而行,三咒曰:诺皋,太阴将军,独开曾孙王甲,勿开外人;使人见甲者,以为束薪;不见甲者,以为非人。”《千金翼方》下卷《护身禁法第二十》:“咒曰:诺诺罩罩(按通“皋皋”),左带三星,右带三牢。”又晁伯宇《谈助》云:“灵奇必要辟兵法:正月上寅日禹步取寄生木三,咒曰:诺皋,敢告日月震雷,令人无敢见我,我为大帝使者。”又证之段成式自序亦有取于巫祝之术,故以禁咒发端之诺皋为篇名。^③此说甚当,“诺皋”是咒语,故“雥”实即“诺”也。

而“皋”也是咒语的呼号。《礼记·礼运》:“及其死也,升屋而号,告曰:‘皋!某复。’”郑玄注云:“皋,音羔。”孔颖达疏:“皋,引声之言。”又通“噪”。《周礼·春官大祝》:“来瞽令皋舞。”郑玄注:“皋,读为卒噪呼之噪。”又《春官乐师》:“诏来瞽舞。”郑玄注:“皋之言号,告国子当舞者舞。”《说文解字》“皋”字云:“礼祝曰皋,登歌曰奏,故皋、奏皆从本,周礼曰:诏来鼓皋舞。”段玉裁注云:“盖古告、皋、噪、号四字音义皆同。”《睡虎地秦简日书》云:“皋!敢告尔伯奇,某有恶梦,走归伯奇之所。伯奇强饮强食,赐某大福:非钱乃布,非蚘乃絮。”这里,“皋”是咒语发端辞。祭祀祝祷词是巫歌,如《礼记·郊特牲》所载《蜡辞》云:“土反其宅,水归其壑。昆虫勿作,草木归其泽。”《周礼·春官》有“龠章”职,“凡国祈年于田祖,吹《豳雅》,击土鼓,以乐田畯;国祭蜡,则吹《豳颂》,击土鼓,以息老物。”《豳雅》、《豳颂》即是原始祭歌。《诗经·小雅·甫田》中有一段歌辞云:“我田既臧,农夫之庆。琴瑟击鼓,以御田祖。”

我们知道,上古巫覡以歌舞为职,《说文解字》云:“巫,祝也,女,能事无形,以舞降神者也。”王国维《宋元戏曲史》云:“古之巫,实以歌舞为职,以乐神人者也。……方相氏之驱疫也,大蜡之索万物也,皆是物也。故子贡观于蜡,而曰一国之人皆若狂。孔子告以张而不弛,文武不能。后人以八蜡为三代之戏礼,《东坡志林》非过言也。”又认为《九歌》等:“或偃蹇以象神,或婆娑以乐神,盖后世戏剧之萌芽,已有存焉者。”闻一多《神话与诗·九歌古歌舞剧悬解》亦认为《九歌》似戏剧。故明杨慎《升庵集》卷四十四云:“观《楚辞·九歌》所言巫以歌舞悦神,其衣被情态,与今倡优何异。”故此,巫之表演也近乎戏剧。

巫覡歌舞乐神,为祭祀活动的一项主要内容。王逸《楚辞章句》云楚国“其俗信鬼而好祠,其祠必作歌乐鼓舞,以乐诸神。”南方诸国民间歌舞传统深厚,楚人信鬼好祠,巫

^① 参见段玉裁《说文解字注》“雥”条、朱俊声《说文通训定声》“雥”条。

^② 参见萧兵《楚辞文化》第五章,北京:中国社会科学出版社,1990年版。

^③ 参见《酉阳杂俎》中华书局,1981年版,第302-304页。

风甚深，而祠必歌舞，这从《诗经》、《楚辞》都可以看出来。南方的民间歌舞是在古老傩舞的基础上吸收外来的风俗和文化形成的，包括佛教的、南海的和西域的风俗文化。梁·宗懔《荆楚岁时记》云：“十二月八日，谚云：腊鼓鸣，春草生。村民打细腰鼓，带胡公头，及作金刚、力士以逐除。”

巫、舞二字形似、义近而音通，起初可能为同源乃至同字。章太炎《文始》云巫：“孳乳为舞、乐也。”^①《山海经·海外西经》：“大乐之野，夏后启于此舞九代。”夏后启无疑为巫，且善歌乐。《大荒西经》：“夏后开上三嫫于天，得九辩与九歌以下。”注引《竹书》：“夏后开舞九招也。”陈梦家说：“九代、九辩、九招，皆乐舞也。”又说九代即隶舞，隶舞见于卜辞，常为求雨而舞，商人亦以舞为著。

陈梦家释卜辞“舞”云：“象人两袖舞形，即‘無’字。巫祝之巫乃‘無’字所衍变。”又云：“巫之所事乃舞号以降神求雨，名其舞者曰巫，名其动作曰舞，名其求雨之祭祀行为曰雩。《说文》：‘雩，夏祭乐于赤帝，以祈求甘雨也’，《月令》：‘大雩帝，用盛乐。’郑注云：‘雩，吁嗟求雨之祭也。’《尔雅·释训》：‘舞，号雩也。’郭注云：‘雩之祭，舞者吁嗟而请雨。’《释文》引孙炎云：‘雩之祭有舞有号。’《周礼·司巫》：‘若国大旱则师巫而舞雩。’注云：‘雩，旱祭也。’凡此所说祈甘雨、求雨、请雨、旱祭等，皆是雩的行为。而吁嗟与号则是舞时之歌。巫、舞、雩、吁都是同音的，都是以求雨之祭而分衍出来的。”又云：“武丁卜辞的‘無’，到了康康卜辞加‘雨’的形符而成‘雩’，它是《说文》‘雩’之所从来。”（《殷墟卜辞综述》第600-601页）^②《论语·先进》：“浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”，孔子描述的即是舞雩。《论衡·明雩篇》读“归”为“馈”，释云：“‘风乎舞雩’，风，歌也。‘咏而馈’，咏歌馈祭也，歌咏而祭也。”今之傩戏中祈雨仪式的表演很多，如贵池傩戏中的《打赤鸟》，山西雁北赛戏的《斩旱魃》等求雨祭祀活动，就是“舞雩”之风的流传。“舞雩”时还要伴随着“吁嗟”之嗥，这样来看，李贺《神弦曲》中“青狸哭血寒狐死，……百年老鸱成木魅，笑声碧火巢中起”，未尝不可视作是对巫师祈神时迷狂状态、呼号告祭的描写。

还可以补充说明的是：皋、号、嚎、乎、于、於、兮等与巫、舞、雩、吁都是同音的。因为古读“于”为“乎”音，《经传释词》云：“于，犹乎也。”《说文解字》：“乎，语之余也。从兮，象声上扬越之形也。”段注：“乎、余叠韵。意不尽，故言乎以永之。”《说文》：“兮，语所稽也。……象气越亏也。”又释亏云：“亏，於也。”段注：“於者，古文乌也。……乌、亏，呼也。取其助气，故以为乌呼。”故皋即乎。“呼、评、諄、虔、諄本皆作乎。卜辞及青铜器铭文均以乎为 召之意。……兮、乎二字本同源。”^③乎、于同属鱼部，雩属歌部，歌、鱼声近通转，故又可证“傩傩”和“诺皋”音近，实为一事。

《礼记·郊特牲》云：“乡人禘，孔子朝服立于阼。”郑玄注：“禘，强鬼也。谓时傩索室驱疫，逐强鬼也。禘或为献（献），或为傩。”《周礼·春官·司尊彝》云：“其朝见用两献尊。”郑玄注：“两献，本或作戏（戏）。注作牺同，素何反。”朱骏声谓传写借“戏”为“虔”，又误“戏”为“献”。孙怡让则说“牺、戏声近，故或本作‘戏’以别于诸‘献’字也。”^④其实“献”与“戏”本可通，因为二者都为祭祀仪式，献从鬲，戏从豆，鬲、豆均为祭祀明器，故献、戏有相近的地方，所以会假借戏为献。另外，“戏”字又读如“於戏（乎）”之“乎”，由此可知，“戏”可能原本作为语气词，类似“乎”“兮”“嚎”之类，后被借为“戏曲”之“戏（戏）”字，这并非是偶然。《楚辞·招魂》中的语尾词“些”，宋

^① 参见萧兵《楚辞文化》247页。

^② 于省吾《甲骨文字诂林》，第一册，第255页。

^③ 于省吾《甲骨文字诂林》第四册，第3414页。

^④ 参见康保成《傩戏艺术源流》，第14-15页。

洪兴祖《楚辞补注》释云：“些，苏贺切。《说文》云：语词也。沈存中云：今夔峡湖湘及南北江獠人，凡禁咒句尾，皆称些，乃楚人旧俗。”些，读音与獻（素何反）同，与《诗经》中的“兮”字同为语气助词，“兮”即獻、即戏（戲）也，再次表明戏曲的起源与祭祀巫仪、禁咒呼号有内在的关系。后来咒语的成分渐渐减少。娱乐表演的方式替代了神性的内容，戏剧就这样发展起来了。它对后世的影响是潜移默化且深远久长，如后世驱傩活动的“打野胡（或作野狐、夜胡）”或“打野呵”、“打呀哈（嗨）”等就是从乡人傩的原始形态发展而来，“打呀哈（嗨）”是穿插在仪式赞颂歌词曲调中的和声。“打野胡”见宋赵彦卫《云麓漫钞》：“岁将除，乡人率相为傩，俚语谓之打野胡。”《南史·曹景宗传》云景宗：“为人嗜酒好乐，腊月，于宅中使人作邪呼逐除。”《梁书·曹景宗传》亦有相同记载，惟“邪呼”作“野虐”。“邪呼”是一种劳动号子，《吕氏春秋·淫辞》：“今举大木者，前呼與譟，后亦应之。”高诱注：“與譟，或作邪譟，前人倡，后人和，举重劝力之歌声也。”《文子·微明篇》“與譟”作“邪呼”，《淮南子·道应训》同。很明显，邪呼即與譟，与夜胡、野狐、呀哈（嗨）都是一种呼号语，与上述傩、皋、乎、号等同源，它们来自祭祀傩仪，并运用于生产劳动。

今安徽池州傩戏当地称之为“嚎啕神戏”，假面戏神称作“嚎啕戏神”，其祭祀活动称之为“嚎啕戏会”，从上述我们的论述可以看出，此名“嚎啕”是直接和“诺皋”、“傩傩”联系在一起的。其《舞抱罗钱》、《花关索》有：“嚎也嚎嚎朝古社，嚎也嚎嚎夜胡歌”的唱词，^①便是明证。广东潮州流传的“关童戏”，其歌唱咒语为：“豪姑豪、姨姑娘”，与傩戏“嚎也嚎嚎野胡歌”应是同出一源。唐张说《苏摩遮》诗云：“豪歌急鼓送寒来”。其诗题下注云：“泼寒胡戏所歌。其和声云‘忆岁乐’。”《苏摩遮》，传自西亚龟兹等国，被称作“泼寒胡戏”或“乞寒胡戏”。据惠琳《一切经音义》卷四十云：“或作兽面，或象鬼神，假作种种面具形状。或以泥水沾洒行人，或持绢索搭钩，捉人为戏。……土俗相传云：常以此法禳厌，驱趁罗刹恶鬼食啗人民之灾也。”乾隆年间的“打花鼓”开场词有“自从呀哈那年生下朱太祖呀，我们十年天干九年荒”的词句。据黄志皋《黄梅戏与“踩地盘”》：“在（桐城）城乡间，踩地盘又叫‘打呀哈’。潜山县官庄一带也是这种叫法。”故“打呀哈”实即“打野呵”。^②这种“泼寒胡戏”与“打野胡”的形式和内在精神是一致的，二者在唐代或有融合。

从上述可知，古老的傩仪在咒语中发展，自然地融诗歌、音乐、舞蹈为一体，衍为后世傩戏。^③这种咒语、呼号又与后世南戏声腔的人声帮腔自然而紧密的联系在一起（详见第三章《帮腔》一节）。

降至唐代，从宫廷到民间，驱傩更为活跃，此时它已不是简单的宗教仪式，娱人的成分大大加强。傩仪由宫廷进入庙会，明·张宁《唐人勾栏图》诗中有“朱衣画裤纷相剧，文身俱面森前傩”的诗句。此诗描写唐代天宝年间的民间庙会中的傩戏活动。此时傩仪不是驱鬼而是看戏。这是成熟吸取和大量傩戏出现之前最重要的准备阶段。带有戏曲的表演性质。民间的驱傩活动发展为神鬼社火出行舞队表演。在行傩“索室逐疫”的基础上，民间出现了许多打夜胡的游民。宋赵彦卫《云麓漫钞》云：“世俗岁将除，乡人相率为傩，俚语谓之打夜胡。”敦煌写本伯 3552 有驱傩辞《儿郎伟》一首，而伯 3468 号所录一首宋代《进夜胡词》，与前者词句几乎完全相同。^④敦煌写卷中有二十几篇《儿郎伟》驱傩辞，

^① 何根海、王兆乾《在假面的背后——安徽贵池文化研究》，合肥：安徽大学出版社 2000 年版，第 96 页。

^② 参见叶明生《一条通往戏曲艺术的潜流——散论“打野呵”及其形态衍变》，康保成《傩戏艺术源流》，第 333 页。

^③ 以上参见向达《唐代长安与西域文明》，河北教育出版社，2001 年版，第 73-78 页；叶明生《一条通往戏曲艺术的潜流——散论“打野呵”及其形态衍变》，《戏曲研究》第 25 辑，北京：文化艺术出版社，1987 年版，第 231 页。康保成《傩戏艺术源流》，第 333 页。

^④ 廖奔《中国戏曲发展史》卷一，第 405-406 页。

因为有的径直标作《儿郎伟驱傩》、《驱傩文》，大约在唐五代时期。其辞末总有“音声”二字，证明是有伴奏或合唱。敦煌文书中有《进夜胡辞》、《儿郎伟》乃驱傩时所吟唱，如其中一首《儿郎伟》：

圣人福禄重，万古难俦匹。剪孽贼不残，驱傩鬼无一。东方有一鬼，不许春时出；南方有一鬼，两眼赤如日；西方有一鬼，便使秋天卒；北方有一鬼，浑身黑如漆。四门皆有鬼，擒之不遗一。今有定中殃，责罚功已必。自从人定亥，直至黄昏戌。何用打桃符，不须求药术。弓刀左右趁，把火纵横炷。随头使厥傩，个个交屈律。岁野野狐儿，不许口妖祟。

此首《儿郎伟》与我们上文所引《后汉书·礼仪志》的驱傩咒文非常相似，《儿郎伟》结尾有“音声”二字，是合唱的标志。^①

宋代傩仪进一步向歌舞表演靠拢，民间傩（乡人傩）的戏剧成分较强，受其影响，宋代宫廷傩首次改用戏剧艺人来扮傩神，孟元老《东京梦华录》卷十“除夕”条云：“教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲，装将军。”“教坊南河炭丑恶魁肥装判官。又装钟馗、小妹、灶神之类。共千余人。”南宋宫廷甚至用“女童六丁六甲六神之类”（《武林旧事》卷三“岁除”条），把仪式性的驱傩转变为游戏性的戏剧表演。宋代戏曲艺术的发展，后世的傩中戏或戏中傩，就孕育于戏场、庙会以及各地傩仪的表演中，并演出于勾栏瓦舍，后来成为宋杂剧的一个类别，逐渐形成了戏剧的简单形式，变成傩戏。王国维《戏曲考原》云：“戏曲者，歌舞演其事也。”傩戏亦用歌舞演戏，已经孕育了戏曲形式的种子。傩戏出现的另一个重要因素是民间的祈神报赛活动，即民间社火活动，这也是驱傩的一种通俗形式。在这种驱傩和民间社火的基础上产生了古朴的原生态的民间戏曲和声腔，它必然是简单、粗糙且地方色彩浓郁的。

以上所论，主要描述了我国戏剧艺术的早期形态即民间的原始戏剧形态与傩仪的关系，戏剧一直依附于傩仪，它直到宋代之前还未发展为成熟的戏剧，其根本原因是尚不能摆脱宗教仪式的影响和束缚。但这只是事实的一个方面，另一个方面是戏剧在其日益丰富的发展过程中与傩仪的日渐剥离，这期间无疑受到了外来因素，即佛教文学、音乐及说唱等艺术形式的深远影响，这种影响加快了戏剧与傩仪的分离过程，最终发展为元杂剧和南戏这样的成熟戏剧形态。不过需要强调的是，在这个发展过程中不能忽视我国本土歌舞、说唱、戏剧等艺术的影响，我认为本土因素的影响才是根本的内在动因，佛教只起到了催化和促进的外部作用，还不能从根本上改变我国戏剧产生发展的历程。

其实这种分离的迹象在上古就已经存在了，因为上古巫觋司职也日渐有了分工。如《楚辞·九歌·少司命》云：“羌声色兮娱人，观者憺兮忘归。”《楚辞·九歌·礼魂》云：“姱女倡兮容与。”朱熹注：“女倡，女子为倡优也。”成书于西汉《盐铁论·散不足》云：“椎牛击鼓，戏倡舞象。”^②也就是说上古巫觋均通歌舞，后来分化为专司娱神的巫与专职娱人的俳優。巫以娱神，优以娱人。我们粗略地说，娱神之巫舞歌唱演为后世之傩戏，娱人之优舞歌唱则演为后世之戏剧，只不过这种界限并不总是分明的。上古时民间已经有了带故事的歌舞表演，汉唐以后歌舞更盛，如《踏摇娘》、《兰陵王》、《拨头》、《东海黄公》等，这些歌舞戏被融合到傩仪之中，综合了歌舞、角抵等技艺，并以故事贯穿起来，虽此时尚不以演故事为主，而以歌舞为主，但较之纯粹的技艺和歌舞表演，却向着综合发展为戏曲

^① 参见康保成《傩戏艺术源流》，第20页。

^② 详见冯沅君《古优解》，《冯沅君古典文学论文集》，济南：山东人民出版社，1980年版，第14页。

艺术有了根本性的变化。这样,我国戏曲的发展经过了从娱神到娱人、从简单装扮到伎艺创造、从百戏伎艺到戏曲艺术,即由宗教仪式化到歌舞伎艺化,再到戏曲艺术化的发展阶段。从这一点说,傩戏就相对保守多了,即便从现存的傩戏来看,其娱人的成分也不是很多,遑论其戏剧性?

还应注意的是,这种分化所产生的成熟戏剧形态只是相对元杂剧而言,事实上,南戏比起元杂剧还保留了对傩仪的依附和影响,这一点从我们后面的叙述中可以看到。

二 傩戏的诸多艺术形态

在傩戏基础上衍变出很多不同样式的戏剧形态,这里略作阐述,以便更好的认识它对戏剧的深远影响,如神鬼戏、傀儡戏、影戏、队戏、目连戏等均是傩戏的发展和衍变。

1 神鬼戏

无论是宫廷演戏还是民间迎神社火,神鬼戏的表演无处不在,这当然也有佛、道教的影响在其中,但毫无疑问,傩祭与傩仪是其根本的因素。神鬼之戏,秦汉时的角抵戏中就已存在其雏形(见张衡《西京赋》),到唐代已渐增多(见《太平广记》卷四九六引温庭筠《乾馘子》)。^①迄宋代,《东京梦华录》记述较详,卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条中有“抱锣”、“硬鬼”、“舞判”、“七圣刀”、“歇帐”、“抹跽”等表演都有神鬼戏的特点,如“舞判”:“有假面长髯,展裹绿袍,靴简,如钟馗像者。旁有一人相招和舞步,谓之舞判。继有二三瘦脊,以粉涂身,金睛白面,如骷髅状,系锦绣围肚看带,手执软杖,各作魁谐趋跄,举止若排戏,谓之哑杂剧。”这些杂戏大概是当时民间社会团体组织“神鬼社”所表演的神鬼戏。^②周怡白先生认为这类戏“似有祓除不祥之意,与驱傩或逐疫略同。”^③我认为这种说法是正确的,而且可以断定这种仪式从民间来,从汉以来的宫廷驱傩仪式中来,只不过更加戏剧化和民间化罢了。如明末清初张大复所作《天下乐》中有《钟馗嫁妹》一折,中有五鬼,演出时,蓬头,大鬼捧花瓶(平内插连升三级),小鬼甲手提长柄灯笼,小鬼乙挑书、琴、剑担子,小鬼丙手执长柄油纸伞,小鬼丁手拿驴鞭。五鬼为钟馗亲随,在嫁妹途中,载歌载舞。这种表演从根本上说还属驱傩形式,只不过更加戏剧化。“嫁妹”情节宋代已有,孟元老《东京梦华录》卷十“除夕”条载教坊南河炭“装钟馗、小妹、灶神之类”即是。南宋理宗时江西南丰人刘镗《观傩诗》中亦有“终南进士破鞦铐,嗜酒不悟鬼看观”之语,^④大概是五鬼闹判情节之描述,明杂剧《庆丰年五鬼闹钟馗》中亦有五鬼闹判的表演,即青、黄、赤、白、黑五方鬼偷钟馗的唐巾和襦衫。清初《斩鬼传》第七回《献美酒五鬼闹钟馗》,即表演钟馗酒醉被五鬼捉弄之故事,《红楼梦》第四十回行酒令时贾母所说“那鬼抱住钟馗腿”的话即是“五鬼闹钟馗”的情节。^⑤

前引大觉禅师冉道隆的杂剧诗:“戏出一棚川杂剧,神头鬼面几多般。夜深灯火阑珊甚,应是无人笑倚栏。”说明在南宋后期除了“永嘉戏曲”之外,四川还流行着一种神头鬼面的“川杂剧”,恐怕也是“神鬼戏”,演出时间也长,可与目连戏相比,或许就是目连

^① 参见廖奔《中国戏曲发展史》第一卷,第84-85页。

^② 按:《梦华录》卷九有“神鬼”,“京瓦伎艺”有“孙三神鬼”等表演;《武林旧事》“诸色伎艺人”中有“神鬼”一门,舞队名目又有“查查鬼”、“瞎判官”、“抱锣装鬼”等。

^③ 周怡白《中国戏曲发展史纲要》上海:上海古籍出版社1979年版,第79页。

^④ 载《江西诗徵》卷二十四,转引自黄竹三《戏曲文物研究散论》,北京:文化艺术出版社1998年版,第275页。

^⑤ 参见徐扶明《红楼梦与戏曲比较研究》,上海古籍出版社1984年版。

戏也未可知。陆游《老学庵笔记》记载政和间(1111-1117)的大傩,一幅面具竟有八百枚之多,老少妍丑无一相似。刘克庄(1187-1269)《观社行》(《后村先生大全集》卷四十三,《四部丛刊》本)诗有“鳩盘(荼)”、“狙公”等,应即戴面具或涂面化妆的“神鬼戏”一类。这种神鬼戏在历史著录或现存的戏剧作品中有不少记载,如宋官本杂剧里有《驴精六么》、《土地大明乐》、《钟馗爨》、《二郎神变二郎神》,金院本有《马明王》、《五鬼听琴》、《变二郎》、《错取鬼》等。宋元南戏《张协状元》有“末作判官出唱【五方鬼】”的表演。元明杂剧中专演神鬼的作品就更夥了,除神仙道化剧之外尚有如《西游记》、《鬼子母揭钵》、《二郎神醉射锁魔镜》、《猛烈那吒三变化》、《释迦佛双林坐化》等,明杂剧《蔡顺奉母》、《庆丰年五鬼闹钟馗》中还附有各种神鬼的“穿关”。

2 傀儡戏

傀儡即木偶,《汉书·鲍宣传》颜师古注引服虔语:“魁垒,壮丑也。”在这点上又与方相氏相似,傀儡与郁垒、畏垒、郁律、族垒,皆系一音之转。傀儡因用桃木制作,故又与木偶结合,则桃木与神荼郁垒合一(参见王充《论衡·订鬼篇》引《山海经》)。因为神荼郁垒二神有捉鬼的功能,故又转化为钟馗。(唐周繇《梦舞钟馗赋》云:“彼号伊祁,亦名郁垒”可证)^①

傀儡戏与傩戏有密切关系。傀儡子就是上古的方相氏,傀儡戏其实就是傩戏的一种。陈梦家《商代的神话与巫术》认为傀儡即方相氏,此说为孙楷第与董每戡等学者采纳,详见孙楷第《傀儡戏考原》^②和董每戡《说剧·说郭郎为俳儿之首》,此处不赘。

古时丧葬唱挽歌《薤露》(《太平御览》卷五五二《纂文》引),汉时民间祭奠用“歌舞俳优”(《盐铁论》卷七“散不足”二十九引),汉人祭奠时也演出傀儡戏。唐杜佑《通典》卷一四六云:“窟礪子,亦曰魁礪子,作偶人以戏,善歌舞。本丧乐也,汉末始用之于嘉会。”《马祖语录》云:“邓隐峰辞祖(马祖道一)。祖曰:甚处去?云:石头去。祖曰:石头路滑。云:杆木随身,逢场作戏。”“杆木”指操纵傀儡的棍棒。此处透露出当时“杖头傀儡”戏流行于世的消息。临济宗创始人义玄(?—866或867)有云:“看取棚头弄傀儡,抽牵都来里有人。”^③

唐梁锺《咏木偶老人》诗云:“刻木牵丝作老翁,鸡皮鹤发与真同。须臾弄罢寂无事,还似人生一世中”,已开后世人生如戏的咏叹,大概是受佛教影响。如《大涅槃经》“如来性品第四之二”云:“譬如幻主机关木人,人虽见屈伸俯仰,莫知其内而使之然。”

傀儡戏到宋代已经有了很大发展,宋陈师道《后山诗话》引杨大年《傀儡诗》:“鲍老当筵笑郭郎,笑他舞袖太郎当。若教鲍老当筵舞,转更郎当舞袖长。”则舞“鲍老”即傀儡戏之一种。^④《武林旧事》卷二“大小全棚傀儡”。《都城纪事》“瓦舍众伎”条云:“悬丝傀儡、药发傀儡、仗头傀儡、水傀儡、肉傀儡”等五种形式。又云:“凡傀儡敷演烟粉灵怪故事,铁骑公案之类,其话本或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实,如巨灵神、朱姬大仙之类是也。”金代《董西厢》诸宫调中还有【傀儡儿】两支曲子。

康保成先生考证南戏戏神是傀儡子。“傀儡子的前身是俑,俑在有些地方又称‘墨喝乐’,早期的【耍孩儿】曲牌也叫【魔合罗】,故晋北地区的【耍孩儿】剧,以及以【耍孩儿】为主要曲牌的‘柳子戏’等,也都是从傀儡戏演变而来,或受了傀儡戏影响而形成的。”^⑤明正德江西《瑞州府志》卷一:“阳戏,傀儡戏剧也,民从而神之。执而弄者曰‘棚戏’,

^① 见清陈元龙《历代赋汇》卷十八。

^② 孙楷第《傀儡戏考原》,上海:上杂出版社1953年版。

^③ 廖肇亨《禅门说戏》,《汉学研究》第十七卷第二期。

^④ 关于傀儡与郭秃、抱锣、鲍老及肉傀儡等之间的关系,参见翁敏华《傀儡戏三辨》和王兆乾《池州傩戏与明成化本说唱词话——兼论肉傀儡》,载《戏史辨》,胡忌主编,北京:中国戏剧出版社1999年版。

^⑤ 康保成《傩戏艺术源流》,第275页。

挈而弄者曰提戏；谓之‘还愿’。”四川、贵州不少傩戏品种也叫“阳戏”，与傀儡戏同名。湘西、贵州普遍有“还傩愿”仪式，又与傀儡戏同名，决非偶然。^①又认为华北、山东柳子戏的前身是傀儡戏。鄂西柳子戏又名“阳戏”。江西采茶戏不仅移植傀儡戏的剧目，吸收其音乐、唱腔，而且还邀请傀儡戏艺人参加演出。道光湖北《宜春县志》卷十一云：“保六畜，驱瘟疫，多演傀儡戏，俗谓之扬戏。”又同治江西《高安县志》云：“阳戏，即傀儡戏，用以酬神赛愿。”湘西有一种地方小戏亦名阳戏。贵州、四川等地的傩戏也称为“阳戏”或“扬戏”。^②安徽贵池傩戏的“请神”仪式又叫“请阳神”，阳戏明显与民间文化的生殖崇拜有关。而阳歌，应即秧歌，无论从字音和性质上看他们都是一致的（关于秧歌详见下文）。

3 秧歌

清翟灏《风俗编》云：“今又有秧歌，本媪妇所唱也。《武林旧事》元夕舞队之‘村田乐’即此。”《宋书·乐志》云：“梁孝王筑睢阳城，造倡声，以小鼓为节，筑者下杵以和之。”就其歌唱方式与劳动号子相似来看，秧歌应是比较早的戏种。秧歌的起源远比我们想象的要早，“秧歌乃上古乡人傩即沿门逐疫与西域娱乐形式相结合的产物。”^③湖南花鼓戏所唱声调大多为“打锣腔”，很可能即“大傩腔”之声转，因湖南民间唱傩腔者很多，^④所以秧歌即傩戏之一种。

康熙间李声振《百戏竹枝词·打花鼓》注云：“打花鼓，凤阳妇人多工者，又名秧歌，盖农人赛会之戏。”因花鼓表演形式与秧歌相似，故名秧歌。不过在北方叫秧歌，在南方叫花鼓，最初都以演唱民歌小调为主，有的后来发展为戏曲。同治十二年湖南《浏阳县志》载：“上元，……龙灯、鱼灯、狮子灯，……又有服优场男女衣饰，暮夜沿门歌舞者，曰花鼓灯”，已经发展为二小或三小戏的表演了。^⑤民国河北《沧县志》云：“秧歌……因起于凤阳，故曰阳歌。”并记载舞队中扮演“公子”者手持“乐子”：“以竹竿长二尺许，每节凿扁孔，孔缀铜钱三四枚，振之作响，名曰‘乐子’。”“乐子”即“落子”，又可见出秧歌与莲花落的关系。

“哩哩莲花”是乞儿常唱的一种曲调，连相有“柳连里”的泛声帮唱，“柳连里”是四川连相歌词的泛声，也即“哩哩莲花”之声，但敦煌佛曲中有叫【散花乐】的是它们的前身。《续高僧传》：“世有法事，号曰落花。通引皂素，开大施门；打刹唱举，拘撒泉贝。别请设座，广说施缘。或建立塔寺，或缮造僧务。随物赞祝，其纷若花；士女观听，掷钱如雨。”叶德均《宋元明讲唱文学》云：“叙事莲花落，它是源出隋末唐初僧侣募化时所唱的【落花】曲子。（原注：《续高僧传》卷四十）唐五代时叫【散花乐】。”唐·南卓《羯鼓录》附诸宫曲“食曲”中有【散花】曲，现传日本抄本琵琶谱《三五要录》、《仁智要录》，中有双调曲【赤白莲花乐】，此书为日本藤原师长撰（1138-1192），《类箏治要》为箏谱，其中亦有黄钟调【赤白莲花乐】，此均为日本仿唐乐，从中可见渊源。^⑥南宋淳佑十二年（1252）释·普济《五灯会元》卷十九临济宗南岳下十三世琅琊起禅师法嗣“金陵俞道婆”条云：“俞道婆闻贫子唱莲花乐云：不因柳毅传书信，何缘得到洞庭湖。忽然契悟。”（按《九宫大成》、《纳书

^① 康保成《傩戏艺术源流》，第348页。

^② 参见康保成《傩戏艺术源流》，第65-66页。

^③ 详见康保成《傩戏艺术源流》第二章。

^④ 参见张九、石生潮《湘剧高腔音乐研究》，人民音乐出版社1981年版，第21-23页，及本论文第五章第一节《弦索腔·罗罗腔》部分。

^⑤ 参见周贻白《中国戏曲发展史纲要》，第522页。

^⑥ 参见刘崇德《燕乐新说》，合肥：黄山书社2003年版。

榷曲谱》中有【莲花落】之工尺谱。^①《钦定词谱》十三有【散天花】，用北宋舒亶词，其三字句法或本诸【散花乐】和声之格调。尚有盛唐时击鼓手法亦曰“落花”，陈旸《乐书》第一百八十二卷，“鼓舞”条，叙玄宗时诸王之家伎多善鼓，曰：“近代好落花及舞鼓。”张祜《大酺乐》云：“双鬟笑说楼前鼓，两伎争输好落花。”莲花落到清代，亦称“十不闲”。^②《霓裳续谱》卷七有【莲花落】曲“郭巨埋儿”，有【数岔】“凤阳歌来了”，【秧歌】“凤阳鼓凤阳锣”，【秧歌】“正月里梅花香”等曲。莲花乐所唱故事又在采茶【牧羊调】里唱出，【叹五更】、【叹四季】、【叹十声】是采茶的一种歌词，但见于敦煌佛曲，却又有【叹五更】、【十二时】、【太子五更转】等，结构上和上述歌词相似。可知晚近秧歌俗曲和唐、五代时敦煌佛曲同一来源。^③

4 队戏

元杨维禎《东维子文集》（《四库全书》本）卷六《送朱女士桂英演史序》载有队戏之名：“钱塘为宋行都，……孝宗奉太皇寿，一时御前应制多女流也，若棋待诏为沈姑姑，演史为张氏、宋氏、陈氏，说经为陆妙静、妙慧，小说为史慧英，队戏为李瑞娘，影戏为王润卿，皆一时慧黠之选也。”明人陈继儒《太平清话》卷一（《丛书集成初编》本）中抄录此文，惟将李瑞娘写作李端娘，又《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条“演史”有张小娘子、宋小娘子、陈小娘子，“影戏”有王润卿、李二娘，其它均与杨维禎所记同。故张小娘子、宋小娘子、陈小娘子即张氏、宋氏、陈氏；李二娘夹注曰“队戏”，李二娘应即是李瑞娘。但这种宫廷里的应制队戏演员，恐怕清唱的成份多，表演的成份少。但无论如何，宋时已经有了队戏。

队戏之具体形态是行进队伍中载歌载舞的表演，其中或有戏剧表演成分的掺杂。

北宋时已有“队舞”，据《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条有云“参军色执竹竿子作语，勾小儿队舞”，“参军色勾女童队入场。”这些“小儿队”和“女童队”表演时要装扮，“群舞合唱，且歌且舞”。《宋史·乐志》亦有“小儿队舞”、“女弟子队舞”，每类各十队，如小儿队舞凡七十二人，分为柘枝队、剑器队、婆罗门队、醉胡腾队、诨臣万岁乐队、儿童感圣乐队、玉兔浑脱队、异域朝天队、儿童解红队、射雕回鹘队等十队，这只是队舞，很难看到有多少戏剧的成分在里面。但可以肯定的是，所谓“队戏”，应该有“队”和“行”以及歌舞的表演，而且是一边行进一边表演。《东京梦华录》所提到的“群队装其似像”的“拽串”，有队舞的性质，亦有很强的戏剧性，但因限于宫廷表演，虽有“戏”但没有“行”，也不能称作队戏。（见《武林旧事》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条）

《元史·祭礼六》记载正月十五日宫廷举行“迎伞”佛事活动的游行队列，其中“伎女杂扮队戏一百五十人”，即由乐户官妓装扮戏剧人物，列队舞蹈于游行队伍中。《元史·礼乐五·乐队》载有“乐音王队”、“寿星队”、“礼乐队”、“说法队”诸种名目，亦有音乐伴奏和舞蹈表演。元代这种队舞应是继承了宋代队舞的形式，不过，它们虽都有戴面具、装扮以及舞唱表演，有了“队”的成份，但“戏”的成份究竟不强，也就是说这种由官方来组织的队舞，从严格意义上讲还不能称之为队戏。但可以推想，民间的队舞，其戏剧成份一定会远远超过官方队舞，这可以从后世的队戏看出来。

山西长治市潞城县南舍村和长子县东大关村先后发掘出明清时的古赛写卷《周乐星

^① 参见任二北《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社1954年版，第77页“散花乐”条。

^② 参见周贻白《中国戏曲发展史纲要》，第516页。

^③ 黄芝冈《从秧歌到地方戏》，上海：中华书局1951年版。

图》和《唐乐星图》等,这批文献中如抄立于万历二年(1574)的《周乐星图》供盞乐次所载在“队戏陈于后”的总目录下,分别开列属于“正队戏”、“院本”、“杂剧”等剧目;注明嘉庆二十三年(1818)字样的《唐乐星图》所列供盞剧目,分别标为“正队”、“衬队”、“杂剧”;抄立于道光二十五年(1845)写卷三《告白文书》(甲)著录的剧目,其中有的与《周乐星图》和《唐乐星图》所标院本、杂剧相同,但却一律归入“队戏花名”之下,不再分类;抄立于民国十四年(1925)写卷一《赛上杂用神前本》(甲)侑盞提示中有“流队戏”、“走队杂剧”、“行队杂剧”等称谓。^①虽然《周乐星图》中的供盞献乐仪式沿袭自宋宫廷供盞之风俗,但前者在供盞结束后,由神庙献殿内转移到戏台上,开始正式演出戏剧节目,这是由祭祀演出的性质决定的,与宫廷中大量的百戏伎艺演出不同。这里所谓的队戏更多的是戏剧演出,已经真正有了“戏”的性质。而且既然是标明“队戏”,就会有行进中的表演,这也是源远流长的风俗,这种表演是在“迎神”的游行过程中实现的。

所谓“迎神赛会”,首先是要将神从庙中请出来游行,在这个游行过程中会有一些杂耍的表演。宋陈淳《上赵寺丞论淫祀》札中曾描述福建漳州有“迎神之会”,云:“一庙之迎,动以数十像,群舆于街中。且黄其伞,龙其辇,黼其座。又装御直班以导于前,僭拟逾越,恬不为怪,四境闻风鼓动。复为优戏队相胜以应之,人各全身新制罗帛金翠,务以悦神。或阴策其马而纵之,谓之神走马;或阴驱其 而奔之,谓之神走箠。”^②这种迎神遗俗全国各地均有,韩声《〈迎神赛社礼节传簿四十曲宫调〉初探》叙及晋东南迎神场面:“赛期前一天的迎神‘上香会’,有两重重要意义,一是在各迎神办赛的主庙内举行,二是在大街小巷转游,以驱疠逐疫,祈福禳灾。这是由许多八音会伴奏着许多社火故事,中间夹杂着许多伞扇、执事、神马、杂耍的一列长长的游行队伍,把各庙神祇迎至办赛的主庙内。”^③这与《东京梦华录》卷八所云的汴京灌口二郎神生日那天,“作乐迎引至庙,于殿前露台上设乐棚,教坊钧容直作乐,更互杂剧舞旋”的记载是一致的。

明杂剧《关云长大破蚩尤》第三折(《孤本元明杂剧》本)中有一段描写就是借关羽之口,诙谐地描写了这种迎神风俗,关羽扮正末唱【倘秀才】第二支:

【么篇】则说五月十三日早晨,至少呵有一千个罪人。我是这大祠堂玉泉山一个土地神。他每唱罢三声喏,闹炒炒众黎民,不一时将我抬出这庙门。(长老云)把尊神抬出庙门,可往那里去也?

(正末唱)【滚绣球】他抬的我望前去走似云,往后来踩倒人。不知那打伞的在那陀儿里寻趁。都是那四个系花腿绷、抬轿子的乔人。晌午间热气熏,看看的使断那厮筋。那时节眼晕,掂的我脑闷头昏,我在那五云轿子三千贴。(长老云)因为尊神灵感,如此享祭也。(正末唱)我为这一炷明香,可着我到处巡,枉费了我些精神。

严格说来,游行中的演出大多是杂耍或百戏之类,还称不上戏剧演出,真正的戏剧表演是在迎神到庙之后,再供盞献乐。献乐一般在庙里进行,但有时则在流动的舞台,如黄竹三先生记述上党农村习俗云:“比如《过五关》的演出,就是由村民装扮成关羽、甘、糜夫人、部将等人物,骑马乘车,沿路表演,每到一‘关’,即上舞台与敌将对垒开打,然后又车骑驱驰,再到另一舞台。如此路上、台上往复表演,直至过了五关斩了六将才告

^① 参见杨孟衡《上党队戏考》,载傅晓航、周华斌主编《场上案头一大家》,北京:知识出版社2000年版,第214页。

^② 按:《白兔记》第三出《报社》(汲古阁本)提到祭赛马鸣王时的百戏表演:“【插花三台令】打和鼓乔装三教,舞狮移刀打着大旗。小二哥敲锣击鼓,使牛儿哨笛乱吹。浪猪娘先呈百戏,驢马勒装神跳鬼。牛筋引鼠哥一队,忙郎走竹马似飞。”这里的描写应有戴面具或涂脸的表演。

^③ 载《中华戏曲》第三辑,山西人民出版社1987年版。

结束。沿途关羽还可以与观众谈笑,甚至取吃街上小贩的食物。”^①这种表演方式即陈淳札中所说的“复与优戏队相胜以应之”,也即是真正的“队戏”了。

《周乐星图》中有队戏《鞭打黄癆鬼》一目,在《唐乐星图》中标为“杂剧”。其演出方式是,扮黄癆鬼者,赤脚、红短裤,黄布裹身,羊血涂面,在急骤的锣鼓声中,从后台跑出前台,作躲藏状。随后有红黑二将,红脸为显道神方弼,黑脸为开路神方相,顶盔贯甲,手执钢鞭,追逐出台。黄癆鬼跳下舞台,逃出庙外,红黑二将紧追不舍,走街串巷。黄癆鬼可以随意抓取街头商贩及商店之食物和小商品,而商人也乐于供给,视为消灾弥难之举。这样的表演可谓是名副其实的队戏。山西潞城南舍村玉皇庙赛有一出流队戏,共十一人,全部戴面具。表演之前,要供奉面具,焚香献爵,然后再戴上面具,一字排成流队子,踏着古乐节奏,出玉皇庙向村东慈云宫进发。途中漫游村衢委巷,到达慈云宫后,再审前致祭,祭祀一毕,流队戏演员方可登上戏楼演出。全剧无唱白,只是舞蹈表演,以锣鼓击节伴奏。虽不详其人物名称及表演内容,但其整个表演过程无疑也是队戏之一种。^②

那么,由上述可知,队戏主要是指迎神赛会过程中的百戏或戏剧表演,其方式多为流动性的演出,故整体上称之为队戏。但严格的区分,只有其中的戏剧表演才能称得上是队戏。

5 目连戏

目连救母戏剧的故事来自佛教传说,受佛教的影响很大,但其表演形式归根结底还是傩戏的一种,故此将目连戏放在这里来陈说。从其历史悠久的发展演变来看,目连戏一千多年来与中国戏曲相始终,被称作“戏祖”、“戏娘”和活化石。目连戏体现了中国戏剧起源与宗教祭祀的关系,其中宗教性质与世俗精神的两极发展和完整结合,令人惊叹不已,目连戏可以说是中国民俗宗教文化中的一个典型代表。

目连救母故事原型出自印度佛教传说,最早见于《佛说盂兰盆经》,后来演为变文,《目连救母变文》有多种,后梁贞明七年(921年)的斯2614号卷子《大目乾连冥见救母变文》最为完整。

北宋中元节盂兰盆活动,孟元老《东京梦华录》:“构肆乐人自过七夕便般《目连救母》杂剧,直至十五日止,观者倍增。”这已经颇似连台本戏,南宋后期曾有《佛说目连救母经》流传,它可能使节略了当时的说经话本而成。说经为南宋以后发展起来的一种说话样式,其形式体现为勾连唐代俗讲与明清宝卷的过渡环节,此《佛说目连救母经》韵散相间,其中还有说“译经”的表演或杂剧插科打诨的痕迹。^③宋杂剧中有《目连救母》,金元院本有《打青提》,元明杂剧有《行孝道目连救母》、《目连入冥》,说唱作品有《目连救母出离地狱升天宝卷》,通俗宗教读本有《慈悲道场目莲报本忏法》,而与郑之珍本同时上演的有晋东南的供盂队戏《目连救母》,哑队戏《青提刘氏游地狱》。所以郑之珍是“搜实迹,据陈编,扩成曲调入梨园。”山西潞城县崇道乡南舍村万历二年(1574)抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》中所收《目连救母》供盂乐队剧目和《青提刘氏游地狱》的哑队戏角色排场单。

影响最大的是安徽祁门县清溪村人郑之珍(1518-1595,字汝席,号高石,徽州祁门县渚口乡清溪村人,今安徽省祁门县清溪村人)所撰万历十年(1582)刊本《目连救母劝善记戏文》(三册一百折,实为一百零四折,其中四折有词无目)。其卷下《盂兰大会》出,末云:“目连戏愿三霄闭,施主阴功万世

^① 黄竹三《我国戏曲史料的重大发现——山西潞城明代〈礼节传簿〉考述》,《中华戏曲》第三辑。

^② 参见《上党队戏考》,载《唱上案头一大家》,第224-225页。

^③ 参见廖奔《中国戏曲发展史》卷一,第424-425页。

昌。”可见此剧能连演三天，在当时影响就很大，历史上的影响更为显著，现存许多明清刊本有关目连救母故事的选出或改编本都是基于郑本。它的最大影响在于民间，文人士大夫对此剧往往评价不高，如此剧在《群音类选》中被称为“诸腔”，祁彪佳《远山堂曲品》中被称为“杂调”，并云：“全不知音调，第效乞食瞽儿沿门叫唱耳。”后世高腔系统的声腔剧种普遍盛演此戏，福建莆仙戏亦有，且尚有郑本之外的情节，因此早在郑本之前民间就已经流行目连戏演出了，郑本只是对它们作了一番加工和删改的工作。其中许多故事都从民间来，如《尼姑下山》、《和尚下山》两折戏明显从民间表演里挪来。《群音类选·小尼姑》开始的曲词为：“昔日有个目连僧，一头挑母一头经。挑经向前背了母，挑母向前背了经。只得把担子横挑着，山林树木两边分。左边挑的肩头破，右边捱的血淋身。借问灵山多少路，十万八千有余零。”可见这是为当时民间熟知的故事。下卷“三殿寻母”里出现了长达一百六十八句的七言唱句，亦是吸收民间说唱的显著痕迹。

清初出现了目连戏的改编本《劝善金科》，作于康熙二十年（1681）之后，共十本二百三十七出，大大超出郑之珍本的篇幅。乾隆年间词臣张照受敕重编《劝善金科》（《九宫大成》收有此剧工尺谱），基本情节未变。南方目连戏把目连戏和其他剧目合演，共同组成大套的连台本戏。^①整个高腔系统的目连戏，都有四十八本目连戏的说法。

福建莆田仙游民间演目连戏以保地方平安。同治年间郭篋龄《山民随笔》说：“吾莆兵燹大疫之后，类集优人演《目连》，俗谓可消殄戾。”^②乾隆年间江西目连戏演出规模很大，引起官府不安，“江省陋习，每届中元节令，有等游手奸民，借超度鬼类为名，遍贴黄纸报单，成群结党，手持缘簿，在于省城内外店铺，逐户敛收钱文，聚众砌塔。并扎扮狰狞鬼怪纸像，夜则燃点塔灯，鼓吹喧天，昼则搬演《目连》戏文。”^③

三 傩戏的戏曲形态——诗赞体的傩戏

在古老祭祀和傩仪基础上发展而来的傩戏虽然比较原始和简单，但也具备了戏剧的成分，从其基本表演形态来看，如齐言体的文体结构、吟诵调的演唱方式、不托管弦只用锣鼓的伴奏方式，我认为它是属于诗赞体戏曲的一种。

1 傩戏与诗歌传统

傩戏中的齐言韵句的文体形式或被认作是对元明以来的词话或话本文学的借鉴，这种观点忽略了中国本土自古以来的诗歌文学传统，其实俗讲变文中的杂言、齐言、联章等歌辞形式就是从我国民间文学中吸收而来。民间歌谣、诗词如《诗经》、《楚辞》、荀子《成相》、汉乐府等本来就有五七言韵句、三三七七七等句法，它们直接影响了说唱艺术及诗赞体戏曲，产生了攒十字等句法结构。

《荀子·成相》被认为是中国说唱艺术的远祖。《成相》共三篇五十五章，歌词形式均为三、三、七、四、七，如：

请成相，世之殃，愚暗愚暗堕贤良。人主无贤，如瞽无相何俟俟。
请布基，慎圣人，愚而自专事不治。主忌苟胜，群臣莫谏必逢灾。

^① 参见廖奔《中国戏曲发展史》第四卷，第203-207页。

^② 转引自刘桢《中国民间目连文化》，巴蜀书社1997年版第55页。

^③ 《培远堂偶存稿·文檄》卷十四，引自王利器辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版。

苏轼《仇池笔记》云：“成相者，盖古歌谣之名也。”《礼记·曲礼》亦云：“邻有丧，舂不相。”可知“成相”为古时民间歌谣，是举重劝力之歌，同时口中发出“邪许”之声。这种歌谣以“相”为打击伴奏乐器，且说且唱。唐代杨倞《荀子·成相篇》注云：“相乃乐器，所谓舂牍。”杨荫浏《中国古代音乐史稿》云：“相又叫舂牍，是用几尺长（原注：一二尺之六七尺不等）、几寸直径的粗竹筒制成的一种乐器；奏起来是用两手捧着舂击地面，打出节奏。古代劳动人民在舂米或筑地时，常常唱着歌曲以为助力，叫做相。这种称为相的乐器，是由这类劳动中间所用的杵发展而来。”^①康保成先生考证此“相”与宋代宫廷仪式和乐舞中参军色手执竹竿子相似，民间又称为“霸王鞭”。而摇动霸王鞭载歌载舞的一种艺术形式称作“打连相（厢）”，并认为《成相》可能是最早的连厢词。^②《墨子·耕柱篇》云：“能谈辩者谈辩，能说书者说书，能从事者从事，然后义事成也。”这里的“说书”，当然还不能断定就是后世的说书曲艺艺术，但从《荀子·成相》来看，这种可能性也不是没有。

说唱文学发展到了唐代，受到佛教说唱艺术变文的影响，不过变文的文体结构基础还是植根于中国本土的说唱艺术之上的。

关于变文，胡士莹认为变文即“变易深奥的经文为通俗文的意思。这种通俗文是经文的变体，所以叫变文。”^③隋吉藏《中观论疏》提出：“变文易体，方言甚多。”即在不同场合，采用不同语言，随机应变把经典通俗化，以便于听众理解和接受。^④因此，佛教为通俗起见，必然要汲取民间文学的文体以适应广大下层民众，佛教俗讲变文中的句法一般为三三七七七，最适宜于叙事，便是从民间说唱文体汲取而来的，除荀子《成相》外，民间歌谣中尚有很多类似这样的形式，如《淮南子》记载的《饭牛歌》：“南山矸，白石烂，生不逢尧与舜禅，短布单衣适至骭。从昏饭牛薄夜半，长夜漫漫何时旦！”就是典型的三三七七七体。汉乐府挽歌《薤露歌》云：“薤上露，何易晞，露晞明朝更复落，人死一去何时归！”《宋书·乐志》收有《拂舞歌行》五篇，其中《淮南王篇》据崔豹《古今注》云，系“淮南小山之所作”，当系汉人作品。歌词为：“淮南王，自言尊，百尺高楼与天连。后园凿井银作床，金瓶素绠汲寒浆。”唐徐坚《初学记》卷七标名为古舞歌诗收录，可见这种体裁早在汉代以前就在民间滥觞了，后世用之更多，《北史·魏孝武帝纪》载北魏宣武、孝明间歌谣云：“狐非狐，貉非貉，焦梨狗子啮断索。”《南唐书·陈陶传》载开宝中歌谣：“蓝采和、蓝采和，尘世纷纷事更多，争如卖药沽酒饮，归去深崖拍手歌。”此歌谣后被元杂剧《蓝采和》采用。此体唐代曲子词中最为常用，敦煌曲子词中如《孟姜女》，“长城路，实难行，乳酪山下雪纷纷。吃酒只为隔饭病，愿身强健早还归。”此体在敦煌曲子词中大量存在，多达数百首，曲名【五更转】、【十二时】、【十二月】或【捣练子】等。今贵池傩戏《孟姜女》中亦用此体，如《姑嫂行路》一段，写杞梁之妹送孟姜女上路送寒衣，一路对唱【十二月】，所唱即为全国流行的【孟姜女调】，如：“四月到，日正长，村村妇女采柘桑。蚕成作茧丝织绢，暂时辛苦乐时闲。犬又吠，鸡又啼，笋子长枪穿过篱。黄莺口内声声叫，又闻心下好孤凄。”^⑤不仅是此种“三三七七七”体，且联章讲唱、呗赞偈诵辞，无论齐言和杂言，都应当都是接受民间歌曲谣吟的影响而产生的。晚唐诗人曹唐曾以七律五章分咏刘、阮天

^① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册，北京：人民音乐出版社1981年版，第56-57页。

^② 参见《傩戏艺术源流》第五章，第164-169页。

^③ 胡士莹《话本小说概论》上册，北京：中华书局1980年版，第33页。

^④ 参见李小荣《变文讲唱与华梵宗教艺术》，上海：三联书店2002年版，第13-14页。

^⑤ 见何根海、王兆乾《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》第178页；参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局1996年版，第七、八章有关“三三七七七”体部分。

台遇仙故事，诗题颇象小说回目，如《刘晨阮肇游天台》、《刘阮洞中遇仙》、《仙子送刘阮出洞》、《仙子洞中有怀刘阮》、《刘阮再到天台不复见仙子》（见《全唐诗》卷六百四十）。敦煌曲子词中颇多联章歌词，如《三冬雪》、《千门化》两套，乃僧侣们冬春两季募化衣装时所唱，辞长者十五首，短者七首，前有“入言”、“平吟”，后有“侧吟”，起结分明，为变文以外体制最备的讲唱辞，句法也是三三七七七。《季布骂阵词文》、《下女夫词》、《苏武李陵执别词》等即在这种民间联章歌辞的影响下发展起来的。因此，傩戏的诗赞体文体结构其来有自，即从中国民间文学来。而且傩戏起源很早，不会反过来去继承话本或词话中的句法。民间文学是源，诗赞体傩戏、话本和词话均是流。

2 傩戏与说唱词话的搬演

词话之名，最早见于元完颜纳丹等纂《通志条格》卷二十七“搬词”条所载禁令，云：“顺天路束鹿县镇头店聚餐百人，搬唱词话。……除系籍正式乐人外，其余农民、市户、良家子弟，若不务正业，习学散乐，搬唱词话，并行禁约。”^①《元典章》卷五十七亦云：“自般词传，动乐饮酒。”按此是元世祖至元十一年（1274）发生的事，可见词话在元建国之初词话即已流行。相同的禁令亦见于《元史·刑法志·禁令》：“诸民间子弟，不务生业，辄于城市坊镇，演唱词话，教习杂戏，聚众淫谑，并禁治之。”“搬唱词话”即是说唱词话敷衍为戏曲了。关汉卿《救风尘》第三折【滚绣球么篇】有云：“那唱词话的有两句留文：‘咱也曾武陵溪畔曾相识，今日佯推不认人，我为你断梦劳魂。’”

其实搬唱词话的历史很早，宋代就已经存在了。傀儡戏、影戏就直接演唱崖词和词话。

《都城纪胜》“瓦舍众伎”条云：“凡傀儡敷演烟粉灵怪故事，铁骑公案之类，其话本或如杂剧，或如崖词，大抵多虚少实，如巨灵神、朱姬大仙之类是也。”又谓影戏，“凡影戏乃京师人初以素纸雕簇，后用彩色装皮为之，其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。”影戏昉自北宋。《事物纪原》云：“仁宗时，市人能三国事者，或采其说，加缘饰作影人。”张戒《岁寒堂诗话》卷上谓《中兴碑诗》为“弄影戏语。”南戏《张协状元》中有【大影戏】的曲牌，以七言为主；元《吴舜英传奇》和《杀狗记》，亦有之，为长短句格。《董西厢》诸宫调中有【傀儡儿】两支曲子，基本为七言。《清平山堂话本》中《快嘴李翠莲记》（按：叶德均先生认为是明代作品），全篇以诗赞为主，在歌唱时疑为“数唱”^②。因此，所谓词话与崖词、陶真名所不同而实无二致。《西湖老人繁胜录》论临安瓦市伎艺云：“唱涯词只引弟子，听陶真尽是村人。”则宋代已经有了陶真、词话的说唱形式。如钱希言《桐薪》云：“宋人《灯花婆婆》词话甚奇。”（卷一《灯花婆婆》条），《猗园》云：“宋朝有《紫罗盖头》词话，指此神也。”（卷十二《二郎神》条）元代词话与戏曲结合紧密，许多直接融入到戏曲中，故被称之为搬唱词话。元陶宗仪《辍耕录》卷二十五云：“宋有戏曲、唱诨、词说。”词说即词话。

我国古代白话小说与词话关系密切，许多原本就是词话形式。如著名的几种小说都与词话有关。孙楷第推测《水浒传》原本必是说唱本子，叶德均亦认同此说。钱希言《戏瑕》（卷一，1613年《自序》）云：“文待诏诸公，暇日喜听人说宋江，先讲‘摊头’半日，功父犹及与闻。”文待诏即文征明，“摊头”即说书前之入话，蒋士铨《唱南词》（《忠雅堂诗集》卷八《京师风枝词》其一）诗“先唱摊头与提要”之谓也，类似弹词之开篇。^③孙楷第又根据嘉靖本《三国志通俗演义》的结构，推测《三国志传》原本或是词话体。^④元代《三国志平话》末段

^① 转引自叶德均《戏曲小说丛考》下册，中华书局1979年版，第660页。

^② 参见叶德均《戏曲小说丛考》下册，中华书局1979年版，第674页。

^③ 叶德均《宋元明讲唱文学》，载《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版，第666-668页。

^④ 胡士莹《话本小说概论》上册，北京：中华书局1980年版，第192页。

尚残留【中吕女冠子】曲牌即是证据。徐渭《徐文长佚稿》卷四《吕布宅诗序》云：“始村瞎子习极俚小说，本《三国志》，与今《水浒传》一辙，为弹唱词话耳。”明李翊《戒庵老人漫笔》卷五云：“道家所唱有道情，僧家所唱有抛颂词说，如《西游记》、《蓝关记》，实匹体耳。”张锦池《〈西游记〉版本源流考论》中提出百回本《西游记》由词话本发展而来，并非由平话本直接演化。^①程毅中、程有庆《〈西游记〉版本探索》亦有此说。^②早期的《封神演义》似也有词话本。^③《金瓶梅词话》中还保存着部分宋元乐曲系词话的遗迹。^④从上述可知，这些小说原本大多是说唱形式的词话体，后来才演变为散文体，后世的杂剧与南戏戏文也有不少是直接根据词话改编而来。

杂剧与戏文中均有搬唱词话的痕迹。陆游《剑南诗稿》卷三十二《小舟游近村三首》之三云：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”诗作于庆元元年（1195年），居故乡山阴。后来南宋戏文中有了《赵贞女》（见徐渭《南词叙录》、祝允明《猥谈》）、金人院本中便有了《蔡伯喈》一本。元代有高明的《琵琶记》，元初杂剧已提到《赵贞女》的故事（见岳伯川《吕洞宾度铁拐李》第二折）。故《赵贞女》或许是由搬唱词话演变而来。

虽然还未发现元代的搬唱词话的杂剧唱本，但很显著的现象是元人词话大量遗留在元杂剧中。据叶德均先生统计，在《元曲选》一百个剧目中，有词话者计九十三种，一百八十八处，占百分之九十以上。《元曲选》中那些标为“诗云”、“词云”、“诉词云”、“歌云”、“断云”的诗赞体唱词即是，大都为七言，另外还有十字句格，如元郑德辉《王粲登楼》杂剧第四折“词云”有大段三、三、四的十字句。又如《王月英月夜留鞋记》第四折亦是：

（包待制云）既如此，你一行人听老夫下断。（词云）你二人本有那宿世姻缘，约元宵相会在佛殿之前。怎知道为酒醉一时沉睡，不能够叙欢情共枕同眠。将罗帕和绣鞋留为标记，到的来酒醒后悔恨难言。那秀才吞手帕气噎而死，有琴童来告状叫屈声冤……。

叶德均先生称此十字句格是明代词话、宝卷中“攒十字”的始祖。如明杨慎（1488-1559）《历代史略十段锦词话》（即《二十一史弹词》），即以三三四的“攒十字”为主，后来北方的鼓词也是沿用这种句法。

明代词话更加盛行，明朗瑛《七修类稿》卷二十二记载：“閭閻陶真之本之起，亦曰：‘太祖太宗真宗帝，四祖仁宗有道君’。国初瞿存斋（佑）过汴之诗有：‘陌头盲女无愁恨，能弹琵琶说赵家’，皆指宋也”，现在所能见到的明人最早的词话本子，是一九六七年上海嘉定县出土、成化年间（1465-1487）刊行的《说唱词话》，内收《花关索出身传》等十一篇词话，基本为七言体，亦间有“攒十字”格。但文献却未见搬唱于戏剧的记载。然而贵池县的家族傩里保存了一些被称作“傩神古调”或“嚎陶戏会”的傩戏抄本，其中有五本与成化本《说唱词话》里的说唱本形式和词句接近，有些甚至完全相同。^⑤如成化说唱本中有许多类似“太祖太宗真宗帝，四祖仁宗有道君”的话，如《包龙图陈州柴米记》：“太祖太宗王有道，真宗三帝改咸平”，《包待制出身传》：“休唱三皇并无底，且唱仁宗有道君。”贵池傩戏《章文选》亦有：“太祖太宗都有道，仁宗天子有道君。”明成化说唱词话开首总

^① 张锦池《西游记考论》，黑龙江教育出版社，1997年版，第374页。

^② 程毅中、程有庆《〈西游记〉版本探索》，《文学遗产》，1997年第3期。

^③ 胡士莹《话本小说概论》上册，第192页。

^④ 参见冯沅君《古剧说汇》第五篇《金瓶梅词话中的文学史料》第二节。《古剧说汇》，北京：作家出版社1956年版。

^⑤ 参见王兆乾《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社，2001年版。

是“自从盘古分天下，三皇五帝到如今”这类套词，如《花关索出身传》开篇云：“自从盘古分天地，三环五帝下生君。周朝伐纣兴天下，代代相传八百春。周烈王时天下乱，春秋列国互相吞。秦王独霸诸侯城，焚典坑儒丧圣文。……”池州傩戏《花关索》第一出开篇亦云：“自从盘古分天下，三皇五帝到如今。周朝法律兴天下，代代相传八百春。周烈王时天下乱，春秋列国互相吞。秦王独霸诸侯城，焚典坑儒灭圣经。……”还有大量的例子，这里从略。这是贵池傩戏使用了说唱本为底本来进行表演，其时间大概在明代前期，可证明说唱词话也会搬唱于戏剧，而贵池傩戏正是这种情况的反映，是一脉相承流传下来的。明代陶真这种说唱形式直接继承宋代陶真而来，田汝成《西湖游览志余》卷二十七云：“杭州男女瞽者，多学琵琶，唱古今小说、平话，以觅衣食，谓之陶真，大抵说宋事，盖汴京遗俗也。”后来陶真被搬入戏剧，如《琵琶记》第十七出《义仓》净丑对白为一段“陶真”。明万历崇祯间人秦淮墨客纪振伦《陶真选粹乐府红珊》，用南北曲，却称为“陶真”，至于弹词等便是陶真之流亚了，如杨慎的《二十一史弹词》。

清代搬唱词话就更多了，如京师影戏，其唱词，还未脱去古时说书痕迹，戏词多为七言或十言。秦腔的早期剧目《老鼠告猫》和成熟时期剧目《刺中山》、《画中人》都是直接从词话脱胎，至今仍保留大量的词话痕迹。

以上所述说明了“搬唱词话”历史的悠久，不过从中也可看到：搬唱词话的现象大量的发生在诗赞体的傩戏及其支流中。《桃花扇》中有标明“巫腔”的十字大段唱腔【问苍天】，这种“巫腔”恐怕就是源于傩戏唱腔。因此，无论傩戏还是词话都是本土艺术，一直还保持着本土艺术的主要特征，正所谓：“唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人。”

词话按照叶德均的分类，分为乐曲系和诗赞系两大类（按：本文称之为曲牌体和诗赞体），而傩戏搬唱词话，主要以诗赞体词话为主，故亦具有诗赞体特点，以齐言体为主要特征。

在表演方面我们也可以看到傩戏“搬唱词话”的痕迹。如今北方锣鼓杂戏、池州傩戏、贵州安顺地戏等表演中，以说唱故事为主，说唱艺人居主导地位，被称为“先生”，不仅担负唱、白的任务，还对人物的上下场进行指挥和提示。向观众介绍情节，兼司检场和配角。属于皮黄系统的江西希和调的表演至今也还由一位“先生”上场报台。^①余秋雨《中国现存原始演剧形态美学特征初探》一文中认为：“原始演剧常与说唱艺术相拌和，例如云南的关索戏、贵州的底细、贵池傩戏等，都或多或少的保存着说唱文学的印痕，从剧本看，好多还保持着第三人称。”文中提到作者观看贵池傩戏演《陈州散粮》时的情形：“主角包公及随员戴面具登场、舞蹈、入座后，既有一个当今寻常服饰的老汉坐落在包公案桌边上，翻看唱本，纵情咏唱。他一唱，戴面具的演员们就按着唱词动作起来，但动作特别缓慢、简约，甚至长时间处于‘定格’状态，好像故意要为唱词作阐释性造型。老者戴着眼镜，边唱边抽烟、边喝茶，从容自若，很快就在舞台上处于主导地位。”^②

今河北省邯郸市武安固义村演出傩戏时有“掌竹”一角，与贵池傩戏之“先生”有类似之处，上党队戏亦有此角色，称之为“前行”。“掌竹”在固义村傩戏表演中一直占据主要地位，在表演《点鬼兵》、《吊掠马》、《吊黑虎》和《并八仙》等戏时，既吟诵开场词，也参与其中的演出。如《吊掠马》，掌竹先上场，持竹吟诵开场词：“一树梨花开满园，旌旗不动搅旗幡。若知太平无司马，太平人贺太平年。……一言未尽，神探来也。”然后勾出神探和关羽。后关羽与颜良之子颜昭开打，关羽把颜昭打倒在地，用大刀压在其背，此时诸角色静止不动，掌竹则开始吟诵关羽身世：“此段队戏出在何朝？出在《三国演义》，三国时里，这老爷家住蒲州，解良人氏，姓关名羽字是云长。老爷生来好抱不平，一怒杀

^① 王兆乾《池州傩戏与成化本〈说唱词话〉》，《中华戏曲》第六辑。

^② 余秋雨《中国现存原始演剧形态美学特征初探》，《戏曲研究》第二十七辑，北京：文化艺术出版社1988年版，第13页。

死雄护员外一十八口家眷。老爷云游天下逃命，行来行去至涿州范阳郡，偶遇刘备、张飞，三人桃园结义，杀白马祭天，宰乌牛祭地：一在三在，一亡三亡。……”这一大段，从籍贯说到桃园结义，再到长沙府战黄忠，颜昭前来行刺事，再到死后被封为天尊。演员只演不说，掌竹只说不演，两相配合，掌竹念白为诗赞体，曲词基本为七字句、十字句韵文，间以散文道白，可见是从说唱文学搬演而来。演唱用吟诵腔，无弦索伴奏，仅以锣鼓击节。而掌竹手中之“戏竹”即是宋代教坊参军色所执之“竹竿子”之遗存，掌竹之角色功能也与参军色大致相同，从中可见这种演剧形态的古老。^①

3 傩戏的唱腔

傩戏中的傩腔，应是从“声依永”的吟诵调发展而来。《尚书·尧典》：“歌永言。”永即长言也。《礼记·乐记》云：“故歌之为言也，长言之也。说之故言之。言之不足，故长言之。长言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”《说文》：“以声节之曰诵”，即吟咏以声节之。《尚书·尧典》：“歌永言。”永即长言也。在上古时代吟诵诗歌的往往是盲人，如《左传》襄公十四年：“史为书，瞽为诗，工诵箴谏。”《大戴礼·保傅篇》：“鼓夜诵诗，工诵正谏，士传民语。”《诗经·大雅·灵台》云：“鼙鼓逢逢，矇瞍奏公。”陈奂传疏：“矇瞍即瞽矇，乐工也。”朱熹《集传》：“古者乐师皆以瞽者为之，以其善听而审于音也。”《国语·周语》：“天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲（韦注：曲，乐曲也）。史献书，师箴，矇赋，矇诵。”因此吟诵也是有乐曲腔调的，是我国固有的一种歌唱方式，对傩戏唱腔有直接影响。

综上所述，搬唱词话为傩戏的主要方法，其齐言体的文体结构亦是唱词的主要形式，故此，齐言体和吟诵调构成了傩戏的诗赞体戏剧形态。

第三节 佛教对戏剧的影响

一 俗讲变文与戏剧

自佛教传入中土后，在由傩戏一类简单原始的戏剧向成熟的戏剧演变的过程中起到了关键的作用。佛教的俗讲梵呗、说唱和歌舞表演等艺术在各地风土民俗中流传衍播，逐渐成为中原文化的一部分。它为中国戏剧准备了曲调曲律：从苏祇婆琵琶七调到唐宋燕乐二十八宫调，再到宋元戏曲音乐中所用的九宫十三调，也就是说曲牌体的戏曲音乐体系是在佛教艺术的刺激下正式建立和发展起来的。佛教还为我国带来了乐器，如竖头箏篥、曲项琵琶、箏、笛、胡笳等西域乐器流入中原和深入民间，如琵琶、箏、笛等影响到了我国戏剧的伴奏方式。佛教文学、音乐、说唱艺术等刺激了我国歌舞剧、叙事文体和音乐结构的发展，如唐代乐舞大面、拨头、浑脱等都出自龟兹；唐俗讲变文的兴起，推动了叙事文学的前进。唐代大曲的多曲联章和叙事性的表演，便受到了佛曲的影响。在内容题材上，提供了丰富的故事，如宋金院本中的《浴佛》、《打青提》、《月明》，最著者便是《目连救母》故事了。^②

关于佛教对中国戏剧的影响，比如在角色扮演方面，康保成先生《傩戏艺术源流》考

^① 黄竹三《谈队戏》，载《戏曲文物研究散论》，北京：文化艺术出版社1998年版，第305-307页。

^② 参见廖奔《中国戏曲发展史》第一卷，第五章第四节。

证“宋元南戏、杂剧中的角色‘净’，以涂面化妆为主要特征，即通常所说的花脸，其最早渊源于驱傩者巫，而其名称则直接来自佛教。这说明，杂剧、南戏与宗教必有渊源关系。这一结论，为解决我国戏剧起源的难题提供了一条新的途径。”^①明清传其中的“副末开场”来自“家门大意”，而“家门大意”来自佛教僧侣的沿门唱经、化缘，而其最早的源头仍是驱傩者的沿门逐疫。

佛教寺院与戏剧的关系也很密切。比如“瓦舍”一词就来源于佛教，《都城纪胜》“瓦舍众伎”条云：“瓦者，野合易散之意也，不知起于何时。”康保成先生在《“瓦舍”、“勾栏”新解》^②考证“瓦舍”“勾栏”二词最早见于汉译佛经，姚秦、竺佛念译《鼻奈耶》卷四。在佛教文献中最初指僧房、寺院，后被借指世俗娱乐场所。因佛教寺院也是上演百戏的场所。勾栏在佛教中原指夜摩天上的娱乐场所，后亦被借指为人间的演出场所。由此可见“‘瓦舍’和‘勾栏’，从名称到内涵，都反映出佛教对我国戏剧文化的巨大影响。”“戏场”一名亦源于佛教。佛教以“戏场”比喻人心的欲念，“人生如戏”亦源于佛教。我们知道，关于戏台的联语中，将戏拟作人生者，多不胜数，这并非偶然，除了戏剧本身的特点之外，与佛教对戏剧的影响和大力宣扬亦有不可分割的关系。

北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》卷一云：“吞刀吐火，腾骧一面；彩幢上索，诡譎不常。奇伎异服，冠于都市。像停之处，观者如堵，迭相践跃，常有死人。”景乐寺的寺内演出活动：“召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞抃殿庭，飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总萃其中。剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间皆得食。士女观者，目乱睛迷。”戏场如此吸引人看，连王孙公主也被吸引而至，万寿公主也至“慈恩寺看戏场”（唐张固《幽闲鼓吹》）。宋代佛寺献乐活动很常见，《东京梦华录》卷六有开封相国寺“大殿前设乐棚，诸军作乐”等记载。至于此时民间巫神小庙的祭祀娱乐活动就更为普遍了。

佛教也影响了道教。道教在佛教的启发下也产生了道教俗讲，韩愈《华山女》诗云：“街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫庭。广张罪福资诱胁，听众狎恰排浮萍。黄衣道士亦讲说，座下寥落如明星。华山女儿家奉道，欲驱异教归仙灵。洗妆拭面著冠帔，白咽红颊长眉青。遂来升座演真诀，观门不许人开扃。不知谁人暗相报，訇然震动如雷霆。扫除众寺人迹绝，骅骝塞路连辘轳。”此诗虽是讥讽“假仙灵以惑众”（朱熹《韩文考异》），但却证明道教俗讲在当时的盛行。日本僧人圆仁《入唐求法巡礼行记》云，会昌年间，长安既开佛教讲座，也开道教讲座，佛教以文淑最好，道教以矩令费最佳，都为俗讲，《敦煌变文集》中有《叶净能诗》，即是道教俗讲的底本。

佛教的变文和唱经对后世戏曲的声调和语言结构产生了关键的影响。

我们知道，佛教的传播最初是以翻译和阅读经典来进行的，但其广泛和迅速的影响，最终是因其“俗化”的思路和途径，凭借转读唱导、俗讲变文的艺术形式展开和达到的。

“转读”，即唱经，亦曰“咏经”，^③使用抑扬顿挫的声调吟诵佛教经典，以声音技巧提高听众对佛法的注意力：“清夜良晨，昏漠相阻，故以清声雅调发沉情”（《续高僧传》卷三十《杂科声德篇论》），以其声音效果感染信仰者，使“道俗敛襟，毛竖自整”（同上）；而唱导是以通俗的形式说唱佛教教义，即以变文，以种种比喻、寓言、故事敷衍佛经教义，^④对于

^① 康保成《傩戏艺术源流》，第8页。

^② 康保成《“瓦舍”、“勾栏”新解》，《文学遗产》1999年第5期。

^③ 按《高僧传·经师篇总论》云：“天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土诵经则称为转读，歌赞则号为梵音。昔诸天赞呗，皆以韵入弦管。五众既与俗违，故宜以声曲为妙。”按：梵呗是“素唱经文”，即清唱。

^④ 按：胡士莹认为“三教论衡的形象化、伎艺化，派生了一种重要的讲唱文学活动，那便是俗讲。”见胡士莹《话本小说概论》上册，第21页；日本沙门圆珍撰《佛说观菩萨行法经记》（《大正藏》卷五十六）云唐时有俗讲和僧讲：“俗讲：即年三月就缘修之，只会男女，劝之输物，充造寺资，故言俗讲（僧不集也云云）。”僧讲导源于六朝时“唱导”。“它的话本即‘讲经文’；俗讲则是‘三教论衡’中释家一支的派生物，其话本即‘变文’。同上书，第22页。

上层人士，要“兼引俗典，绮综成辞”；对于普通平民，则要“指事造形，直谈闻见”。^①其艺术魅力极大，如宋钱易《南部新书》记载：“长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿。尼讲盛于保唐。”唐孙棨《北里志》：“诸妓以出里艰难，每南街保唐寺有讲席，多以月之八日，相牵率听焉。”

在转读和倡导的过程中佛教发展了我国的音律和音乐。如《宋高僧传》卷二十五《读诵篇总论》云：“经传震旦，夹译汉庭。北则竺兰，始直声而宣剖，南唯僧会，扬曲韵以讽通。”《高僧传》卷十五《经师》专记善于转读之人，如《支昙籥传》（晋）：“梵响清靡，四飞却转，返折还弄。虽复东阿先变，康会后造，始终循环，未有如籥之妙。”《昙智传》（齐）：“高调清澈，写送有余。”又谓法邻（齐）：“平调牒句，殊有宫商。”昙辩（齐）：“一往无奇，弥久弥胜。”《高僧传·经诗篇》论转读之法云：“转读之为懿，贵在声文两得……若能精达经旨，洞晓音律，三位七声次而无乱，五言四句契而莫爽；其间起掷荡举，游飞却转，反叠娇弄，动韵则揄靡弗穷，张喉则变态无尽；故能炳发八音，光扬七善。”《续高僧传·杂科声德篇总论》云：“东川诸梵，声唱尤多。其中高者，则新声助哀殷遮屈势。”（按：孙楷第疑为殷涉、乞食之异文）《宋高僧传·读诵篇总论》云：“今之歌赞，附丽淫哇之曲，沾滞之音，加酿环辞，包藏密咒，敷为梵奏：此实新声也。”“平”、“侧”调与音韵有关；同时也与音乐有关。《乐府诗集》卷二十六《相和歌词序》记相和歌有平调、清调、瑟调、楚调、侧调。《唐会要》卷三十三《诸乐》篇，又林钟羽，释云：“时号平调。”敦煌曲子词中有以“平”标示词牌者，如【望江南平】、【酒泉子平】、【杨柳枝平】。王建《宫词》有：“侧商调里唱伊州”诗句。姜夔制琴曲中有侧商调【古怨】；《越九歌》中有侧商调【越相】，故平调【项王】，蜀侧调【曹娥】等。^②

但俗讲所使用的乐曲和声调应该是从我国民间吸收而来的，如《宋高僧传》载少康讲导：“康所述偈赞，皆附会郑卫之声，变体而作，非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵。”变文还吸收唐大曲《春莺啭》、《柘枝》、《伊州》、《想夫怜》、《三台》等。亦有法曲、舞曲，还有诸多民间曲子。变文中有大曲《春莺啭》。S4571号《维摩诘讲经文》：“琵琶弦上韵《春莺》”，P3097号《维摩诘讲经文》亦载《春莺》曲，即唐教坊软舞大曲《春莺啭》。又如《柘枝》，S4571号《维摩诘讲经文》：“紫云楼上排丝竹，白玉庭前舞《柘枝》。”又有《伊州》、《想夫怜》、《三台》等，还有法曲、舞曲等诸多民间曲子。《父母恩重经讲经文》用三三七七七体，“尽驱驰，受煎熬，岂解酌量些子许。容易抛离不肯皈，等闲弃背他乡土。不闻结识好知闻，空是剜割恶伴侣。○捉蝴蝶，趁蝼子，弄土拥泥向街里。盖为娇痴正是时，直缘呆小方如此”等使用俗语，描写民间风俗，很可能采自民歌了。王小盾先生《原始佛教的音乐及其在中国的影响》云：“早在齐梁时代，僧侣们便在‘法乐’和‘无遮大会’的名义下建立了以俗乐为内容的新的音乐中心，‘设乐以诱群小，俳优以招远会’，致有‘变俗移风’的盛况。后来，‘化俗’成了各派佛教的宣教手段，如华严宗讲究斋会唱诵，净土宗师‘所述偈赞皆附会郑卫之声’，禅宗用《渔父拨棹子》、《柳含烟》、《下水船》、《五更转》、《十二时》等民间歌曲‘唱道’。为传播佛法，僧侣并介入了俗曲的创作和演唱，例如齐释宝月作有《估客乐》、梁释法云作有《三洲歌》和《相思曲》，从北魏到唐代，都市寺院普设戏场。《乐府诗集》说乐府杂曲中有‘缘于佛老’这一重要部分。”^③

从另一方面讲，不能不说，佛教在吸收当时民间俗乐的过程中经过了加工，即“变体

^① 参见葛兆光《中国思想史》第二卷，上海：复旦大学出版社2000年版，第179-180页。

^② 以上见孙楷第《唐代俗讲规范与其本之体裁》，载《俗讲、说话与白话小说》，北京：作家出版社1957年版。

^③ 王小盾《原始佛教的音乐及其在中国的影响》，载《中国社会科学》，1992年第二期。

而作”，而且独树一帜，对当时的音乐和曲调有很大影响，以至于乐工因此创造新声。如《乐府杂录》“文淑子”条云：“长庆中，俗讲僧文淑善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭依其念四声‘观世音菩萨’，乃撰此曲。”

二 佛教与说唱艺术

佛教说唱文学是在我国固有的传统说唱艺术基础上的发展和嬗变，它对我国说唱艺术影响，除了故事题材的扩大外，主要表现在体式结构方面，开创了曲牌联缀的唱法，及韵散相间、夹叙夹唱的基本结构形式。

郑振铎《中国俗文学史·变文》云：“她却幻身为宝卷，为诸宫调，为鼓词，为弹词，为说经，为说参请，为讲史，为小说，在瓦子里讲唱着，在后来通俗文学的发展上遗留下最重要的痕迹。”^①变文本来是僧人在寺院的讲唱，但后来影响之大，连职业艺人也唱了起来，如唐吉师老《看蜀女转昭君变》诗云：“檀口解知千载事，清词堪叹九秋文。翠眉垂处楚边月，画卷开时塞外云。”张祜与白居易戏谑时所谓的“上穷壁落下黄泉，两处茫茫皆不见”为“目连变”（见孟棣《本事诗》）等，这些记载提到的“昭君变”和“目连变”，足见这两种变文在唐代俗讲中很为盛行，否则“目连变”不会成为文人学士日常谈资。“昭君变”已经有蛮妓在演唱，可知它流传的广度和深度，唐李贺《许公子郑姬歌》诗云：“长翻蜀纸卷明君，转角含商破碧云”亦是咏此事。

说唱文学按照叶德均的说法可分为两类：曲牌体说唱和诗赞体说唱。曲牌体说唱，采用曲牌联缀歌唱的形式，如唐宋词调、南北曲曲牌或俗曲曲调等，它们受佛教说唱艺术影响较大，包括宋代小说、诸宫调、叙事鼓子词、覆赚（以上使用词调）；金元诸宫调（《刘智远诸宫调》、《董西厢诸宫调》、《天宝遗事诸宫调》）、道情、莲花落等（以上使用南北曲与民间小调）。曲牌体的唱法有宫调、曲牌、板眼、谱字，可推测其唱腔。诗赞体说唱，^②采用齐言体歌唱形式，形式与我国传统诗歌类似，只是用韵较宽，不拘平仄，接近口语和民歌。包括宋元明的陶真、元明词话、明清弹词、鼓词等，它是说唱艺术中应用最广、源流最长的一种形式。俗讲和宋代诗赞体说唱以七言为主，元代词话中产生了十字句格，又为明清鼓词、宝卷所沿用。通常是三、三、四的结构，基本上是由七言句变化而来。诗赞体说唱的唱法基本以吟诵为主。

上述无论哪一种，都离不开音乐和歌唱。如宋代说话小说又称银字儿，是用银字笙、银字箏乐器配合歌唱的。^③鼓子词用弦乐和鼓伴奏（《侯鯖录》卷五）；赚词用鼓、笛、拍板（《事林广记》戊集卷二）和弦索（《癸辛杂识·别集下》）。

宋代鼓子词，见《清平山堂话本》中《刎颈鸳鸯会》，韵文用【商调醋葫芦】十首，第一首前有：“奉劳歌伴，先听格律，后听芜词。”以后九首也有“奉劳歌伴，再和前声”之语。北宋赵令畤《侯鯖录》卷五《元微之崔莺莺商调蝶恋花》韵文是【蝶恋花】十二首，韵散结合，体制与《刎颈鸳鸯会》同。也就是说，散文部分才用来说，而韵文部分却是“形之管弦”来唱的。其体制上承唐代变文形式，下开民间鼓子词的先河。词话和词文实质相同，都是后世弹词的祖弥。

变文在宋代新的艺术形式（鼓子词、诸宫调等）兴起之后便消亡了，代之而起的是明清宝卷，

^① 郑振铎《中国俗文学史》，东方出版社1996年版，第218页。

^② 按：叶德均说诗赞体源于唐代俗讲的偈赞词，并不全面，我国本有的民间诗歌传统也对此有影响。

^③ 孙楷第《俗讲、说话与白话小说·宋朝说话人的家数问题》说：“说话第一类之小说，既以‘银字儿’命名，必与音乐有关，大概说唱时以银字管和之。”

正如郑振铎云：宝卷是“变文的长房子孙”。变文讲唱本身的叙事性的强化与民间文学一脉相承，进入到戏曲也就自然而然了。

三 佛教与诸宫调、南戏

诸宫调承袭了俗讲变文的特点，也为讲唱交替、韵散结合的表演形式（按：同时也吸收了曲子词、说话、鼓子词、传踏、大曲等艺术）。其宫调曲牌皆从燕乐来，而燕乐又是受佛教音乐的沾溉才兴起的。北诸宫调对元杂剧影响较大，南诸宫调对南戏的形成则有直接的影响。

敦煌写卷《禅师卫士遇逢姻缘》的形式为韵散交插，兼说兼唱，而唱多说少。所唱则明确标示为【揭】（七首，佛曲）、【五更转】（五首，商调）、【行路难】（七首，商角调）、【安心难】（一首，佛曲），为不同宫调的曲调联唱，结构近似于南戏《张协状元》前面所附诸宫调段落，据认为是宋代诸宫调的最早影子。^①

陈汝衡《说书史话》中说诸宫调并非变文的苗裔：“它的远祖是古乐府，近的祖宗是唐代的诗歌和乐曲，近亲便是宋代的大曲和词调。”^②本文基本同意陈汝衡的说法，不过诸宫调虽非变文的苗裔，但无疑受到了变文之沾溉，其宫调、曲牌联缀等形式也受到了佛教乐曲曲调的影响。俗讲由便是在佛教音乐的影响下开始向诸宫调转化的。诸宫调创始于北宋（见王灼《碧鸡漫志》卷二，《都城纪胜》，《东京梦华录》卷五等记载），《武林旧事》卷十《官本杂剧段数》中有《诸宫调霸王》、《诸宫调卦铺儿》名目。宋代仅有《双渐苏卿诸宫调》（张五牛创作）已佚，歌唱用鼓板笛，或敲盏（水盏）打拍（《梦粱录》卷三），唱者自己击鼓（《夷坚志》乙集卷六）。北宋灭亡之后，诸宫调也随着南宋南迁，产生了南诸宫调。金代产生了《刘智远诸宫调》和《董解元诸宫调》。叶德均《宋元讲唱文学》说：“在元代曲分南北时，诸宫调也有南北之分。南诸宫调是南宋诸宫调在南方播下的种子，以南曲构成。元《张协状元》南戏开场有末色所唱南诸宫调一段，是借它作‘家门大意’用的。”并认为此套曲子“必是宋代诸宫调的最原始形式的残余物。”^③

诸宫调的演唱伴奏，除宋代记载是以鼓板伴奏之外（《梦粱录》卷二十），金元是以箏和琵琶的弦乐器为主（见元石君宝《诸宫调风月紫云亭》、百二十回本《水浒传》第五十一回《插翅虎枷打白秀英》），说唱者自击锣和打拍板，旁边有琵琶或箏的弦乐器伴奏，见杨立斋《鹧鸪天》词（《太平乐府》卷九）：“啼玉靛，咽冰弦，五牛身后更无传。”后来明清人称之为撈弹词，王骥德《曲律·杂论上》云：“即金章宗时，董解元所为《西厢记》，亦第是一人倚弦索以唱，而间以说白，至元而始有剧戏，如今之所搬演者。”毛奇龄《西河合集·词话卷二》谓董解元：“作《西厢》撈弹词，则有白有曲，专以一人撈弹并念唱之。”则诸宫调是以一人弹唱完成的。

徐复祚《三家村老委谈》称《西厢记》为“说唱本”，徐渭评本《西厢记》也称它为“弹唱词”。胡应麟《少室山房笔丛》卷四十一说它是“金人词说”，王骥德《新校注古本西厢记》说它是“撈弹院本”，这些称呼固然反映了明人对诸宫调认识的偏差，已经不知道诸宫调的本来名字了，但大都将诸宫调视为弹唱一类，说明诸宫调的伴奏确实大量运用了弦乐器。

宋金诸宫调出现以后，实现了用歌咏说唱的形式完整的叙述一个故事的功能，更为戏曲的诞生准备了叙事手段。诸宫调是由许多不同宫调的曲子连缀而成的一种长篇的说唱故

^① 参见李正宇《试论敦煌所藏〈禅师卫士遇逢姻缘〉——兼谈诸宫调的起源》，《西域戏剧与戏剧的发生》，新疆人民出版社1992年版，第55-70页。

^② 载《陈汝衡曲艺文选》，中国曲艺出版社1985年版，第30页。

^③ 叶德均《戏曲小说丛考》下册，第640-641页。

事的题材，和当时其他的一些说唱题材如转踏、唱赚不同，它具备了庞大的篇幅从而具备了巨大的叙事容量，又具备了精密和严谨的乐曲结构，便于人们在其中从事创作和演唱。只有到了之这个程度，中国戏曲从唱曲发展变化而来的中间环节才能够接通，诸宫调的曲调形式则直接来自佛教俗讲。^①郑振铎《中国俗文学史》云：“诸宫调的影响，在后来是极伟大的：一方面‘变文’的讲唱的体裁，改变了一个方向，那便是不袭用‘梵呗’的旧音而改用了当时流行的歌曲来作弹唱的本身。”^②

诸宫调对北曲和南戏的影响是至关重要的，无论曲牌、宫调、表演等。郑振铎说：“从宋的大曲或宋的‘杂剧词’而演进到元的杂剧，这期间必得要经过宋、金诸宫调的一个阶段。”^③故《董解元西厢记》被称作“后世北曲之祖。”（明嘉靖张羽《古本董解元西厢记》序）

王国维《宋元戏曲史》说南戏“其配置之法，一出中不以一宫调之曲为限，颇似诸宫调。”青木正儿认为南戏受到了诸宫调的影响，如南戏与诸宫调都为长篇、均杂二种以上宫调、以唱开演、舞台转换频繁，剧情进行方法为叙事等共同点证明南戏与诸宫调在渊源关系上为近。^④此说颇有道理。在表演上，诸宫调的开头皆用类似引子的套曲来介绍创作意图和剧情，这与南戏的“副末开场”颇为相似。南戏剧末开场后又“撺掇”和“踏场”的表演程序，诸宫调也有“撺断”的表演。南戏《张协状元》第一出就是用诸宫调来开场的，说明二者之间的密切关系。并且它们的伴奏乐器也很相近，都用鼓、板、笛。

佛教俗讲变文与中原本土民间文学互相影响、结合，刺激和催化了中国成熟戏剧的产生。变文中有类似戏剧的作品如 S.2240 (7)《太子成道经》。任半塘《唐戏弄》认为此卷“开端布置，俨然已接近剧本。”^⑤此卷有多人出场，吟白唱词均为代言，并有舞台调度提示，如“[队仗白说]白月才沉形，红日初生，仪仗才行，天下宴静。烂满（漫）绣衣花灿烂，无边神女貌莹莹（莹莹）。[青一队，黄一队，熊踏]”。[青一队，黄一队，熊踏]是舞队表演的提示词。源于唐玄宗时刘瑕《驾幸温泉赋》：“青一队兮黄一队，熊踏胸兮豹拏背。”“熊踏”为舞蹈动作。又有 P.3128 号抄卷《贫夫妇念弥陀佛》、S.1497、S.6923《须大拏太子度男女》等，亦似戏剧。^⑥

^① 廖奔《中国戏曲发展史》第一卷，第133页。

^② 郑振铎《中国俗文学史》第八章第十三节，北京：东方出版社1996年版，第331页。

^③ 郑振铎《中国俗文学史》第八章第十三节，第332页。

^④ [日]青木正儿《中国近世戏曲史》王古鲁译，商务印书馆，民国二十五年版，第47-48页。

^⑤ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社1984年版，第875-877页。

^⑥ 李小荣《变文讲唱与华梵宗教艺术》上海：三联书店，2002年版，第四章。

第四节 弋阳腔的产生

经过上面的论述,我们已经了解了弋阳腔在产生过程中所受到的本土及外来的两个重要因素的影响,但内在的本土因素是决定性的,它构成了弋阳腔的深层结构和本质特征,即弋阳腔的产生是根源于我国深厚的民间传统——在雉戏的土壤中诞生的,虽然它也不可避免地受到宗教艺术和说唱文学以及诸宫调等艺术形式的影响,后来演变为南戏声腔的一种,但包括南戏各声腔在内,最初都是当地不知名的土腔,虽接受诸宫调的影响和改造,逐渐发展起来,但由于其根深植民间,故一直在民间的底层默默流传。弋阳腔的产生受到本土雉戏的影响,包括傀儡戏、目连戏、秧歌还有传统的说唱艺术以及诸宫调等,那么其本身具有的特色就一定会深深地印上雉戏传统的痕迹,如一唱众和的帮腔,不托管弦、锣鼓助节的伴奏,字多音少、一泄而尽的滚调以及不分调名,亦无板眼的曲调特征等等均与雉戏特征一脉相承,下面我们分别来阐述弋阳腔中包含的这些艺术因素,以便更清楚其艺术渊源和发展脉络。

一 弋阳腔与雉戏

1 目连戏与弋阳腔的产生

目连戏是本土雉仪和佛教相结合而产生的最成功影响也最大的一种民间戏曲形态,而弋阳腔的产生就受到了目连戏的很大影响。

流沙先生认为:“由南戏变成的弋阳腔,中间还有个目连戏为其过渡。也就是说,弋阳腔最早是专演南戏的目连戏,经过发展再由目连戏变成弋阳腔。”又说:“江西弋阳县人传说认为弋阳腔是由道士唱目连戏衍变而来的,赣东北和赣南的高腔艺人都说弋阳腔的音乐唱腔,就是以目连戏唱腔为其标准曲牌。在湖南各地流传的高腔剧种中,目连戏更被艺人看作是高腔的“娘戏”。这些事例足以说明,从宋元南戏到明代的弋阳腔,目连戏是一个承上启下的环节,如果缺少这个中间环节,根本就不会有弋阳腔的诞生。”^①这是弋阳腔的萌芽阶段。后来以搬演目连戏为主的连台本戏为其主要特征,“这种连台本戏的出现,标志着南戏的弋阳腔终于在江西诞生。”^②比如江苏高淳阳腔目连戏至今保持着“一唱众和”、“不托管弦”、“锣鼓伴奏”的特点,而且其主要唱腔亦为高腔,很明显是弋阳腔的一种。所谓“阳腔”,应即“弋阳腔”或“青阳腔”之简称。

不仅是高淳目连戏,其它各地目连戏在音乐方面几乎全属高腔,故对多数地区的高腔来说,目连戏都具有极特殊而重要的意义。而且广义而言的目连戏是指以《目连救母》为代表的相当一批敬神大戏,都是连台本戏的形式。其中除《目连救母》外,还包括《香山记》《西游记》、《梁武帝》、《精忠记》、《封神传》等等(它们常与《目连救母》联演,故也总称“目连大戏”,部分地区甚至有‘四十八本目连’的说法)。由此可亦推知,明代凡有目连大戏演出的地方,必为高腔有重要势力或影响之地。郑之珍《目连救母劝善戏文》在皖南一带(郑氏家乡所在)影响甚大,张岱《陶庵梦忆》曾记载在家乡绍兴观看‘徽州旌阳戏子’演出目连戏的情形,

^① 流沙《从南戏到弋阳腔》,《明代南戏声腔源流考辨》,台北:施合郑基金会,1998年版,第7页。

^② 流沙《从南戏到弋阳腔》,《明代南戏声腔源流考辨》,台北:施合郑基金会,1998年版,第18页。

也表明明末高腔在皖南和浙北甚为活跃。^①这些都可证明弋阳腔与目连戏的血缘关系。

2 秧歌

李调元《剧话》(乾隆四十九年刊)云:“弋腔始弋阳,即今‘高腔’,所唱皆南曲。又谓‘秧腔’,‘秧’即‘弋’之转声。京谓京腔、粤俗谓之高腔,楚蜀之间谓之清戏。向无曲谱,只沿土俗,以一人唱而众和之,亦有紧板、慢板。”

康保成先生认为:“所谓秧腔,其实就是秧歌的演唱方式。”^②而我认为弋阳腔受到秧歌很大的影响。

清李调元《剧话》卷上:“女儿腔亦名弦索腔,俗名河南调。音似弋腔而尾声不用人和,以弦索和之,其声悠然以长。”明万历本《钵中莲》传奇有【山东姑娘腔】曲牌,《缀白裘》七集传奇《麒麟阁·反牢》有【姑娘腔】,清乾隆人唐英《梁上眼》第八出,丑唱【姑娘腔】,今昆曲《虹霓关》第九出,也唱【姑娘腔】曲牌,皆为七言对句。

清代又有一种梆子秧腔,乾隆四十三年版《缀白裘》六集合刊本凡例云:“梆子秧腔,即昆弋腔,与梆子乱弹俗皆称梆子腔。是编中凡梆子秧腔则简称梆子腔,梆子乱弹则称乱弹腔,以防混淆。”这里提到的“梆子秧腔”,实即弋阳腔的一种。《清稗类钞》说:“弋阳梆子秧腔戏,俗称扬州梆子是也。”又云:“其调平板易学,首尾一律,无南北合套之别,无转折曼衍之繁,一笛横吹,习一二日便可上口。”其举《打樱桃》、《小寡妇上坟》、《探亲相骂》三出戏,都是吹腔,以弦乐和之,便为弦索调。清光绪二十六年《昭君出塞》抄本,唱腔标明“丝弦”、“央腔”、“用笛吹”等杂唱曲调。应与《太古传宗弦索时剧新谱》中大小《王昭君》同属弦索剧。“央腔”应即是“秧腔”。

周怡白先生说湖南花鼓戏:“湖南花鼓所唱声腔只有两类,一类为打锣腔,只有锣鼓铙钹按节拍,无丝竹器乐的伴奏,句尾由后场帮和。其唱法虽与湖南高腔相近,但唱词为无曲调的七字句或十字句,在戏曲声腔上或可视作弋阳腔系统,实则从秧歌的一唱众和而来。由此使我们联系到明代弋阳腔的创生,或当与秧歌也有一些关系。”^③

周怡白先生的猜测是有道理的。而我认为女儿腔即秧腔,秧腔即阳腔、即阳歌、即秧歌,即弋阳腔。而秧歌我们上文已说过,它是傩戏(傀儡戏)的一种,弋阳腔与它们仅从名字上来讲就可看出渊源,从歌唱、表演方式商业是一致的。

清蔡爽《官音汇解释义》卷下《笑谈便话》有歌云:“轻打鼓、慢打锣,押住锣鼓,听唱阳歌。唱不好休赏钱,唱的好赏钱多,呵呵呵,赏钱多。”“送郎送到杨柳坡,手扳杨柳叫哥哥,哥哥去了一个月,二十九晚想着哥哥,呵呵呵,二十九晚想着哥哥。有我打得花鼓去,荣华富贵万万多。”这里所唱的阳歌,其歌词形式与花鼓、秧歌几无二致,而且歌词中自称是花鼓,也可证明。清王道征(福建侯官人)《立修庵避暑钞》卷二引林昌彝《福州竹枝词》云:“淫言媒语久难闻,景戏洋歌里巷纷。祸害易萌邪僻念,妇人土棍本为群。”景戏,即布袋戏;洋歌为闽剧唱腔名。闽剧原是一种说唱形式,俗称“洋歌伕”(“伕”系福州方言,即清唱之意),以后发展为戏曲唱腔。据传来自傀儡戏,是江西弋阳腔传入福建后,融合地区民间音乐小调而成的,又称“阳歌”或“扬歌”,或“飏歌”。“阳歌”的曲调中,很多是弋阳腔的旧有曲牌,且“阳歌”的唱法都采用干唱形式,配以小唢呐及小锣过门,以堂鼓为节,有帮和,这与弋阳腔是一致的,故“阳歌”之名很可能是节自“弋阳腔”而来,^④或者是“秧歌”的音转。因为阳歌与秧歌形式是一致的,故“阳歌”应即“秧歌”。

^① 路应昆《高腔与川剧音乐》,第261-262页。

^② 康保成《傩戏艺术源流》,第69页。

^③ 周怡白《中国戏曲发展史纲要》,第552页。

^④ 参见福建省戏研所编,林庆熙等编注《福建戏史录》,福建人民出版社1983年版,第117页;陈啸高、顾曼庄《福建的闽

“阳”与“秧”同音致讹。安徽南陵目连戏的声腔，民间称作“阳腔”，当地老艺人说是当地佑圣寺在元朝时收容的几百僧尼所唱的一种腔调叫做阳腔。（见《中国戏曲音乐集成·安徽卷·目连戏》）

秧歌的歌唱方式亦与傩号相似，应是比较早的戏种。《东京梦华录》卷八载社火百戏有“研鼓”。南北曲曲牌中有【大迓鼓】。楚剧腔调，在花鼓戏时期，主要有四平、纽丝、悲腔、迓腔。元代北曲有【村里迓鼓】一调，宋代有迓鼓队。迓鼓，朱熹《朱子语类》：“如舞迓鼓然，其间男子、妇人、僧道、杂色，无所不有，但都是假的。”“男子、妇人、僧道、杂色，无所不有”，则迓鼓实为一种秧歌队舞。迓鼓戏仍流行于山西。（朱熹《朱子语类》）迓、迓属鱼部，秧为阳部，鱼阳对转，二字同源，故迓鼓实为一种秧歌队舞。迓鼓戏现仍流行于山西，在花鼓戏时期的楚剧腔调，就有一种腔调叫“迓腔”。许多脱胎于秧歌的剧种，都有一唱众和，剧外人帮腔的唱法，如山西汾孝秧歌剧、流行于鲁南、苏北、皖北交界地区的“拉魂腔”，包括现今的各地高腔的帮腔也与秧歌有着不可分割的联系。

花鼓戏也是秧歌的一种。蒋星煜《凤阳花鼓的演变》云：“京戏的《凤阳花鼓》唱腔也和梆子差不多全部类同，唱词也只存在着很少的差异，梆子的【仙花调】在京戏里所用的曲牌是【银纽丝】，梆子的【花鼓曲】在京戏里所用的曲牌是【风摆柳】，另外一种京戏脚本把【银纽丝】、【风摆柳】和【凤阳歌】都名之为【吹腔】，那是错位的。”^①虽然是错位的，但从唱腔上来讲一定是相似的，否则就不会一律都名之为【吹腔】了。因为欧阳予倩说过吹腔即梆子腔，王古鲁又以《升仙记·文公马死金尽》中的几支曲牌在《缀白裘》六集所选的《雪雍》、《问路》中却标为【吹调】与【梆子腔】为例来证明。^②

周怡白《谈楚剧》云楚剧：“主要的唱腔，却是风行于明代的江西弋阳腔的路子。因为湖北的高台大戏，在汉调未形成以前，流行的是高腔，俗名清戏，即为弋阳腔的亲支。”又说湖南花鼓戏、江西采茶戏都为同一系统。都是一人唱众人帮腔，无伴奏。都有衬腔。如湖北花鼓戏《卖棉纱》的衬腔为“哎呀喂，光精光精光”，安徽黄梅调也有这一出戏，衬腔为“哪呼嗨，吆子呀呼嗨”。湖北花鼓戏有《卖杂货》一出，俗作《江西卖杂货》，小丑唱：“家住江西南昌府，南昌县里人，离城不过二三里，小小王家村，吆呀呀子尾，小小王家村”，很明显来自江西。江西采茶戏和黄梅戏亦有此出。“汉调前身为清戏，也是弋阳腔的路子，不过接受了由弋阳腔演变而来的徽调二黄，同时把来自秦腔的襄阳调改作西皮调，使成为皮、黄合并的局面。”^③

3 傩戏

安徽贵池诺戏的声腔有傩腔和高腔两大类。傩腔是齐言体唱词（包括七言和三三七句式）多以民歌、小调演唱，每戏只用一支或数支曲调，这些民歌、小调统称“傩腔”。【山歌】、【采茶】、【十二月】、【船歌】（【船歌】中有“月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁”句子。）还有【巫歌】以及民俗小调、道士、和尚的声腔，但绝大多数已经不知其历史渊源。傩腔用本嗓演唱，操乡音土语。无伴奏，句间衬以简单的锣鼓。多用散板，演唱具有即兴性。高腔唱词句格为长短句。现在贵池残存的目连戏、提线木偶戏、托头目连戏、傩戏和个别道士、端公和应付和尚的声腔，皆称高腔。都是一唱众和、用假声演唱。真假声结合，称作“子母音”，人声帮腔，同时常加入锣鼓。有滚板。有较原始的记谱方法，每支曲牌的唱法，均用各种

剧》，载《华东地区戏曲介绍》第四集，上海：新文艺出版社，1955年版，第83页。

^① 蒋星煜《凤阳花鼓的演变》，载《华东地区戏曲介绍》第一集，上海：新文艺出版社1952年版，第264页。

^② 参见王古鲁《明代徽调戏曲散出辑佚》，上海古典文学出版社1956年版，第86-88页。

^③ 周怡白《谈楚剧》，载《中国戏剧论集》，中国戏剧出版社1960年版，第346-347页。

符号，以直行书写的方式标于抄本唱词的右侧，艺人称作“圈点”。^①

通过以上论述，我们看到了弋阳腔与傩戏的渊源，弋阳腔就是在这种基础上成长、发展和壮大的，无论何时总带有“土腔土调”为文人所贬斥的民间特色。

二 弋阳腔与诗赞体戏曲

上文谈到傩戏大多是搬演词话故事，体裁也是诗赞体，而作为南戏代表声腔的弋阳腔既然在傩戏的土壤中成长，必然受此影响，所以弋阳腔也多搬演诗赞体词话，从而显露出许多不同于曲牌体的特征来。如我们知道最早的南戏剧目中《赵贞女蔡二郎》就是源于“负鼓盲翁正作场”的词话，明成化刊本《说唱词话》中的故事，大多也被搬演于傩戏与其他戏曲作品中流传。如《包龙图陈州糶米记》、《仁宗认母传》、《薛仁贵平辽传》、《花关索出身传》等与今贵池傩戏唱本唱词上几乎一致，另外还有贵池傩戏本《章文选》也是说唱词话中提到的故事之一，只不过未见传本，而贵池傩戏本中的《摇钱树》也是《曲海总目提要》所著录的传奇，名为《天缘记》。贵池傩戏还搬演过《刘文龙》、《孟姜女》、《西游记》、《目连》等故事，前二种尚存数种抄本。《刘文龙》、《孟姜女》等故事是古老南戏早期剧本所演，明代所存遗留至今的如《刘希必金钗记》、《孟姜女》（《风月锦囊》本以及今江西广昌甘竹镇抄本）都已经是曲牌体戏曲，与傩戏本不同。那么我们是否可以认为弋阳腔早期形态是以搬演诗赞体词话为主而不是曲牌体戏文？我认为这种可能性是存在的，虽然证据还嫌不足。如明臧懋循《负苞堂文集》卷三《弹词小纪》云：“若有弹词，多瞽者以小鼓、拍板，说唱于九衢三市。亦有妇女以被弦索，盖变之最下流也。近得无名氏《仙游》、《梦游》二录，皆取唐人传奇谓之敷演。深不甚文，谐不甚俚，能使騷儿少女无不入于耳而洞于心，自是元人伎俩。或云杨廉夫避乱吴中时为之。闻尚有《侠游》、《冥游》录，未可得，今且刻其存者。”《仙游录》等已经失传，不知是否真为元代作品。徐复祚《三家村老委谈》说：“《玉茗堂四传》临川汤若士（显祖）先生作也。其《南柯》、《邯郸》二传，本若士（按叶德均疑“若士”二字为衍文）臧晋叔（懋循）所作元人弹词来，晋叔既以弹词造其端，复为改正四传以订其讹，若士忠臣哉！”显然徐复祚认为汤显祖所作临川四梦是本于《仙游》、《梦游》、《侠游》、《冥游》四种词话而来，当然这里臧懋循和徐复祚所说仍是孤证。

胡适为中华书局排印本《缀白裘》所作序文说：“南戏的最早的形式好象是一种鼓词”，又说：“南戏最早是唱本”，周怡白先生指责此说不通，^②不过胡适之言也并非完全没有道理。因为现今所存傩戏大多是搬唱词话，这点我们在上文已经说明，而弋阳腔早期形态可以说也是傩戏的一种，故此，弋阳腔搬唱词话的可能性也是存在的，即弋阳腔是在诗赞体的戏曲形态基础上成长起来的戏曲样式。

叶德均总结中国的说唱艺术有乐曲系和诗赞系两大系统。日本学者金文京因此认为中国戏曲亦可分为诗赞系与乐曲系两大系统。杂剧、南戏、昆曲属于乐曲系，京剧等地方戏为诗赞系系统。他说：“诗赞系戏曲流传之广、之久，远远超出我们的想象之外，实为中国戏曲史的一大潮流，虽有隐显雅俗之不同，足以与元杂剧、明传奇等的乐曲系戏曲分庭而抗礼。”^③

^① 何根海、王兆乾《在假面的背后——安徽贵池文化研究》，第144页。

^② 周怡白《中国戏曲发展史纲要》，第204页。

^③ [日]金文京《诗赞系戏曲考》，《汉学研究之回顾与前瞻》上册，中华书局1995年版，第206页。

金文京举了两个例子来说明,其一如京剧中《真假关公》一剧,又名《姚斌盗马》,豫剧亦有此剧目,写姚斌盗关羽赤兔马为其母治病一事,为《三国演义》故事所无,但《成化本说唱词话》中的《花关索传》后集中却有《姚斌盗马夜走》一则,情节与京剧大致相当,则看似荒唐似为后人所杜撰的故事却可远远追溯到明初。又如现行京剧剧目中有《滚鼓山》一剧,豫剧有《滚鼓刘封》,车王府曲本中有《滚鼓山全串贯》,秦腔亦有此戏,其内容乍看也相当荒诞:

关羽死后,刘备义子刘封在阳平招兵买马,欲夺蜀汉皇位。张飞闻之大怒,让赵云赴云南调兵,自己亲自过江试探刘封。以刺杀刘备为名,诱刘封藏入鼓中,运往成都,登蝎子山顶,推鼓下山,刘封碎尸而死。

此事不见于《三国演义》的书,但除京剧、豫剧外,秦腔、同州梆子、川剧、徽剧、河北梆子、山东梆子等皆有此剧目,而成化本说唱词话《花关索传》别集中却有:“鼓框里面打钉子,便把冤家报此仇。后杀驮在牛皮内,害了刘封断了踪。”可见,这种传说由来已久,在民间或早被搬上舞台,广泛流行于各地方戏中,只因不见经传,复被文人鄙薄,故未见诸史籍罢了。因此:“目前京剧及各地方戏里面盛行的一些荒谬不经、似乎不值一提的故事,却往往具有深远的来源,尤其与元明时期的词话是一脉相通的”^①的说法很有道理,值得我们重视。即如《赵贞女》故事,徐渭《南词叙录》说:“即旧伯喈弃妇背亲,为暴雷震死,里俗妄作也”,但今京剧、秦腔、梆子戏中《小上坟》中的唱词却正是“到后来那五雷轰顶是那蔡伯喈”,并没有因《琵琶记》翻案的影响而改变结局,显然还是沿袭了“里俗妄作”的本来面目。也就是说高明《琵琶记》是根据民间《赵贞女》故事改编而成,而今梆子戏是根据古民间传说《赵贞女》延传下来,故此保留了原来的面目,因此并不能认为梆子戏历史为晚而以其剧目亦皆为晚起。那么再看贵池傩戏本与成化说唱词一致的例子可以证明贵池傩戏是以说唱词话为剧本的诗赞体戏曲,它正处于说唱艺术向戏曲发展的过渡阶段。

如今流行于山西南部古蒲州地区的锣鼓杂戏,大量保留傩仪痕迹,其演出性质和程式与贵州地戏很少差别,如剧中亮相称为“列鬼”,表明它与大傩中驱鬼仪式之间的关系,特别是剧中大量带有武术性质的叫啸踊跃状舞蹈,完全是对傩舞的继承和发展。据专家考证,锣鼓杂戏产生大约在金元时期。明嘉靖《池州府志》称傩戏为“杂戏”,恰与晋南对锣鼓杂戏的称谓相同。其剧本与元明词话本形式也相似,因此,锣鼓杂戏与贵池傩戏一样,是在演唱词话的基础上形成的。^②其剧目故事内容以宋代为下限,宋以后剧目极少,如《乐毅伐齐》、《战昆阳》、《鸿门宴》、《三战吕布》、《长坂坡》、《铜雀台》、《五虎下西川》、《关公破蚩尤》、《仁贵征东》、《目连救母》、《白猿开路》、《安天会》等。其中有关《三国》、《西游》故事的戏剧与小说在人物、情节等有很大出入,而与话本更为接近。剧本的念白、吟诵,以七言句为主,亦与话本中讲唱类似,很明显,锣鼓杂戏是以搬演词话的戏剧形态。^③今贵州地戏亦然。地戏是傩戏的一种,入黔时间最迟在明嘉靖以前,其剧本仍是以第三人称为主的叙事说唱本。其韵文以七字句为主,不时也有十字句出现。对白部分是生硬、陈旧的白话散文,只起连接剧情、叙述和引起的作用。剧本以敷衍故事为主,既无抒情功能,也没有性格描写。所不同于说唱艺术的是,它以多人分担角色,有人物表演和锣鼓伴奏。其题材内容全为历代兴废征战故事,几乎没有生活小戏,其中唐宋故事所占比例最大,凡此等等,处处显示出它与说唱词话的亲密关系。^④

^① [日]金文京《诗赞系戏曲考》,《汉学研究之回顾与前瞻》上册,中华书局1995年版,第204页。

^② 孟繁树《中国板式变化体戏曲研究》,台北市:文津出版社1991年版,第90-93页。

^③ 黄竹三《试论戏曲产生发展的多元性》,载《戏曲文物研究散论》,北京:文化艺术出版社1998年版,第8-9页。

^④ 孟繁树《中国板式变化体戏曲研究》,台北市:文津出版社1991年版,第87页。

因此,我们首先从南戏发源于民间可知南戏与说唱之密切不可分割的关系;另外,南戏故事题材和说唱词话的多数雷同亦可见出二者的渊源关系;再者,从历史上论述的南戏声腔包括今所存弋阳腔支裔声腔与今所存傩戏声腔的大致一致性也可证明:弋阳腔早期是一种搬演词话的诗赞体戏曲形态,只不过后来受到南诸宫调的曲牌体说唱词话的影响才演变为以曲牌体戏曲为主,但仍在很大程度上保留着与诗赞体傩戏一致的显著特征。今山西上党乐户历代传存的手抄本演艺资料,如万历二年《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》,在包含院本、杂剧的哑队戏剧目中,南戏剧目同样很多,如:《尉迟洗马》、《周氏拜月》、《尉迟赏军》、《芦林相会》、《南浦嘱别》、《山伯访友》、《张生戏红娘》、《周氏辱齐》(又作《周氏辱齐王》)^①、《安安送米》、《古城聚义》、《李逵下山》、《咬脐打围》、《单刀赴会》、《杨妃醉酒》、《五鬼戏判》、《旷野奇逢》、《偷诗》、《雪梅吊孝》、《唐儿(二)送行》、《私下三关》、《玉莲投江》、《独行千里》、《拷打小桃》^②、《断机教子》、《张飞祭马》^③、《秋江送行》、《挡曹》、《书房相会》、《五娘官粮》、《三元捷报》、《班超投笔》、《陈琳救主》、《哭倒长城》、《潘葛思妻》、《佛殿奇逢》、《关公斩妖》、《八仙庆寿》^④、《目连救母》、《姑阻佳期》、《王昭君和北番》、《八仙过海》、《青提刘氏游地狱》等等。

这些虽是哑队戏剧目,只舞不唱,但其演剧形态与傩戏的一致性也说明它们肯定与曲牌体的南戏表演方式不同,应该是早期南戏的诗赞体形态。因此可以说早期我国戏曲形态,无论南北、无论杂剧与戏文,都是在傩戏土壤中繁殖和成长起来的,弋阳腔也不例外。

弋阳腔的诗赞体特征还表现在滚调的发明和吟诵腔的演唱上。滚调是在诗歌文学和说唱艺术齐言体基础上的一种发展(详见第三章《滚调》一节),吟诵调则是它继承傩戏和佛道教唱腔而来。

傩戏的生成过程中受到来自佛教俗讲的影响。佛教转读呗赞,常称作“吟”。梵呗是“素唱经文”,即清唱。民间老艺人把“唱”称作“宫唱”或“平唱”,所谓“宫唱”或“平唱”,实际源于佛教音乐。《隋书·音乐志》云龟兹人苏祇婆学得天竺七调,其一曰:“娑陀力,华言平声,即宫声也。”“吟”,佛教转读呗赞,常称作“吟”。其讲经文的演唱有“吟”、“平吟”、“侧吟”、“断吟”、“古吟”等,它们是音乐性的朗诵,即吟诵。如“断吟”即唐传日本音律十二调中的“断金”调。由于音读的原因,“断吟”讹为“断金”。贵池傩戏诵赞部分的“喊断”称之为“嗽断云”,“断云”或许是“断吟”之讹,或许是来自元杂剧结束时的“断云”,总之是一种吟诵调。元杂剧中那些标为“诗云”、“词云”、“诉词云”、“歌云”、“断云”的,都为诗赞体唱词。大量为七字句格,另有十字句格,如《王粲登楼》杂剧第四折、《王月英月夜留鞋记》第四折等。马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》中第三折正末扮吕洞宾持愚鼓、简子唱道情:“披蓑衣戴箬笠怕寻道伴,将简子挟愚鼓先看中原。打一回歇一回清人耳目,念一回唱一回润俺喉咽……。”全是“攒十字”句式,共二十六句,然后以七言四句结束。从“念一回唱一回润俺喉咽”可以看出是韵散相间,有说有唱的,显然来自佛教俗讲说唱的形式。又如山西上党队戏和山陕锣鼓杂戏,从现存的傩戏剧本来看,其剧本结构为诗赞体,以七言为主,间用三三四的攒十字结构,或用三言的排比垛叠句式,演唱用吟诵调,贵池傩戏中的傩腔也是如此,而南戏中引子的干唱便颇类似一种吟诵调,只不过比傩戏唱腔更进一步音乐化而已。弋阳腔“本无宫调,亦罕节奏”,“顺口可歌”(《南词叙录》);

^① 按《词林一枝》收录《灌园记·辱骂齐王》一出,不见今本《六十种曲》张凤翼《灌园记》原著,今江西青阳腔和湖南辰河高腔中有此出,名《周氏骂齐》。清初奎璧斋刻本《新镌南北时尚乐府雅调万曲合选》中有《周氏说齐》一出。

^② 按:似出纪振伦《三桂记》。

^③ 按:《徽池雅调》有《张飞祭马》,为今本《古城记》所无,近代青阳腔有此出;《八能奏锦·三国志》目录有《张飞言威祭马》出,但阙文。

^④ 似出自汪廷讷《长生记》,参见第四章《时调青昆》所收《长生记》条。

“淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼”（《曲律》）即是一种干唱。清李调元《剧话》云：“向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之，亦有紧板、慢板。”因此，弋阳腔的干唱颇类似“吟”，其实也是一种吟诵调，只不过比锣鼓杂戏更进一步音乐化而已。李渔说：“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”（《闲情偶寄》）

弋阳腔的这些特点与雩戏唱腔都十分相似，例如今流行于福建尤溪、大田、永安、三明等地区农村的大腔戏，曲调无板无眼，不叶宫调，演员可自由行腔，顺口而歌，旋律简朴，字多腔少，句式以七言为主。有后台帮腔，锣鼓伴奏，剧目也是弋阳腔常演剧目，如《金印记》、《葵花记》、《白兔记》等。^①因此许多专家认为大腔戏的唱腔是元末明初江西目连高腔（即木偶戏班演唱目连戏时所用的声腔）的完好遗留，而且这种戏曲声腔与湖北秭归县屈原乡（村）的丧礼歌赞腔以及屈原乡文人的吟诗调十分相像。^②屈原村丧礼歌赞腔即吟诵调，用吟诵诗词所用的“乡通话”来吟唱，且一唱众和，锣鼓伴奏。^③

三 弋阳腔与佛教、道教

《白兔记·报社》（汲古阁本）【插花三台令】有“打和鼓乔装三教”之语，我们可以看到民间装扮儒、道、释三教演戏的情景，这当中自然融合了各种宗教的艺术形式，不仅仅是教义的影响了。

元燕南芝庵《唱论》云：“三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。”明朱权《太和正音谱》释僧唱云：“至宋末，亦唱乐府之曲，笛内皆用之。元初，赞佛亦用之。”宋元戏文中有许多佛教“经忏声”谱入曲调，如【大和佛】、【念佛子】、【华严海会】、【上堂水陆】、【梁武忏】等。所谓“元初，赞佛亦用之”则系以各种佛曲名编作南北曲歌唱，如明永乐年间曾刊行的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》一种，即源出于元初佛赞。目连戏中大量唱腔含有很明显的宗教音乐，有“念经”的音调，形式近于佛教音乐的【梵白】和道教音乐的【道腔白】。杨荫浏《佛教禅宗音乐》云：“【梵白】，是一种散板唱腔。基本调只有一个，但依字句长短，字音的不同，可以伸缩改变。各种散文、四六体韵文，四言、五言、七言诗和长短句的词，都能配合。这是佛教原有的唱腔，也是用的最多的一种唱腔，可能与印度音乐有关。有快和慢两种，快的叫做【快梵白】。【道腔白】，是另一种散板唱腔。用于配合四六体韵文，其中包含着道教的唱腔。”^④

明朱权《太和正音谱》卷下在般涉调下记有【耍孩儿】曲牌，并注云：“即魔合罗。”同样的记载见于元周德清《中原音韵》。吴晓玲《耍孩儿剧种小考》认为：“有人认为它（指耍孩儿剧种）的送字归音很像旧时山西地方唱诵佛经的方法，我也注意到它的打击乐突出的特点，与僧众应付相近。”关于柳子腔名称来源，黄芝冈认为：“因为佛门用柳枝渡化，因而凡是与释教有联系的艺术都自称为‘柳家’、‘柳子话’。”^⑤

今莆仙戏的曲调，受释、道两教影响，吸收了其部分曲调。^⑥又如高淳目连戏受佛教、道教影响很大。高淳目连戏兴起于明代。“南宋以后赣东北一带的道士在做道场法事时，就演唱南戏目连戏。同时，弋阳县的佛教徒在封建宗族首领的主持下，由农民业余演出目

^① 《中国戏曲剧种大辞典》“大腔戏”条，上海辞书出版社1995年版，第722-723页。

^② 何昌林《屈原村丧礼歌赞研究》，载《中国音乐国际研讨会论文集》，山东教育出版社1990年版，第130页。

^③ 何昌林《屈原村丧礼歌赞研究》，第124-125页。

^④ 转引自《南京戏曲资料汇编》第三辑，《中国戏曲志·江苏卷·南京分卷》编辑室编，南京：1988年，第43-44页。

^⑤ 见康保成《雩戏艺术源流》，第259-261页。

^⑥ 见陈啸高、顾曼庄《福建的莆仙戏》，《华东戏曲剧种介绍》第二集。

连戏,到元末,由佛教搬演的目连戏开始有了专业班社。江西的龙虎山是道教策源地之一,元成宗封张道陵的三十八代后裔张与材为‘正一主教’,总领龙虎山,阁皂山、茅山(江苏句容)三山符录。高淳地区的道士很可能来自那里或关系密切,也就很有可能带来目连戏。因此,其渊源有可能远在明代以前。”^①

高淳目连戏音乐属曲牌体音乐,其曲牌中有吸收佛教音乐后产生的,如【佛赚】、【生查子】、【四季花】、【娥郎儿】和“南无阿弥陀佛”、“菩萨摩诃”等梵音,这类佛曲多类似民歌小调。另有念板、莲花落、【叫街腔】。曲牌有【驻马听】类,【半天飞】类、【点绛唇】类、【红纳袄】类、【四朝元】类、【锁南枝】类等。另有【诗求板】和【七言诗】都属滚调性质的散板,其中许多曲牌中常插入【诗求板】,形成一种腔滚结合的表现形式,使唱腔产生板式变化和丰富的节奏变化,因而使其增加了板腔的因素。演唱上,是无丝弦伴奏的徒歌形式,所唱曲牌有宣叙调和咏叹调,其中宣叙多,节奏自由。

高淳目连戏中的散板,特别是【诗求板】,具有上述两种形式的一些特点,用的也最多。如《孝妇卖身》里【诗求板】的唱腔,极似五当山道教音乐里的【念咒腔】。【锁南枝】一类曲牌中,不少曲牌的主腔就与道教音乐的【步虚声】主腔有相同之处。在伴奏音乐中,二者打击乐大都相同,特别是目连戏中的大鼓,更象寺庙用的。管乐中的唢呐笛子,不仅用于吹奏某些曲牌,也全都用于做法。^②

而安徽贵池由于紧邻九华山佛教圣地,其傩戏受到佛教的影响就更明显了。其傩腔是齐言体唱词(包括七言和三三七句式)多以民歌、小调演唱,还有【巫歌】以及民俗小调、道士、和尚的声腔,傩腔用本嗓演唱,操乡音土语。无伴奏,句间衬以简单的锣鼓,多用散板,演唱具有即兴性。

有学者认为江西弋阳腔就是在当地道士腔的基础上形成的,“武当道乐中运用率最高的定位腔格 Mi、Re、Do,其本身还是一个源远流长的古老腔格,其在流传运用的历史过程终于道教文化有千丝万缕的联系。如源于江西弋阳腔的各地高腔音乐中就广泛运用此双大二度结构腔型,而原始弋阳腔就是在当地(龙虎山)道士腔基础上形成的。”^③这点我们不能完全同意,只能说道士腔对弋阳腔有着很大的影响,但还不能肯定道士腔就是弋阳腔产生的根源,相反道士腔倒是极有可能来源于弋阳腔,但无论如何,道教音乐对弋阳腔产生了很大的影响是无疑的,如《中国龙虎山天师道音乐》论及:“在 106 首龙虎山天师道乐曲中,有三十四首标明为弋阳腔,占全部乐曲的百分之三十之多。”^④

刘念兹《南戏新证》载乱弹、禾调、高腔老艺人所说:“温州高腔的祖师是田元帅,乱弹、禾调和昆曲的祖师是唐明皇。若这几个剧种的戏班在一起,则一致推高腔为长,并将田元帅供奉正中。”南昌赣剧院青阳腔老艺人称:“弋阳腔和青阳腔的老郎君是一样的,姓田,我们叫‘田正山’。”他们所画的老郎君神位图,先画“三清”,下书“敕令封风火院铁板桥老郎君之位。”^⑤由此可见高腔与道教的关系。

道教对弋阳腔的影响除了腔调之外,主要体现在产生了道情等说唱艺术,而这些说唱形式又被广泛的运用于弋阳腔戏剧中。

《武林旧事》卷六“诸色伎以人”条:“弹唱因缘”下列有当时著名艺人如童道、费道、李道、沈道、甘道、俞道、张道等,这七人均以道为名,大约是唱道情一类艺人。《武

^① 张国基、黄文虎《高淳阳腔目连戏概述》,载《南京戏曲资料汇编》第三辑,第56页。

^② 张国基、黄文虎《高淳阳腔目连戏概述》,载《南京戏曲资料汇编》第三辑,第45页。

^③ 蒲亨建《武当山道教韵腔特异风格的形态学研究》,《1991年香港第二届道教科仪音乐研讨会论文集》,北京:人民音乐出版社1991年版,第187页。

^④ 《中国龙虎山天师道音乐》,中国文联出版公司1993年版。

^⑤ 刘念兹《南戏新证》,中华书局1986年版,第324-325页。

林旧事》卷七：“后苑小厮儿三十人，打息气唱道情。太上云：‘此是张抡所撰《鼓子词》。’”“息气”即简板，马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》中吕洞宾唱道：“赤紧的简子换作‘惜气’，但行处愚鼓相随。‘愚’是不省的，‘鼓’（譬）是没眼的。”则“息气”即“惜气”，是简板的意思。北宋欧阳修《十二月鼓子词》，吕渭老《圣节鼓子词》等均应是道情。《武林旧事》卷四、卷六还提到乾道、淳熙年间两位唱道情的专业艺人，一为张守道，一为叶道。

因此，有人怀疑“陶真”也是道情，浦江清《论小说》认为“‘陶’字有娱乐的意思，‘真’即是仙。宋人记载弹唱姻缘的人有‘张道’、‘李道’等名，我疑心它的起源是在道观里，道士们说唱神仙故事和金童玉女因缘之类，与寺庙里的和尚说唱变文两面对垒。”^①

道情也是说唱结合，如前举《吕洞宾三醉岳阳楼》扮吕洞宾持愚鼓、简子所唱的道情，也是韵散相间，有说有唱的。

明代还有一种“倒喇”的说唱艺术，也极似道情。明杂剧《杨六郎调兵破天阵》头折萧天佑云：“唤俺吃答刺孙、倒喇着耍子。”其他如杂剧《午时牌》，《流星马》，传奇《牡丹亭》等均出现此词，均意为“唱歌”。《金瓶梅词话》六十四回谓太监喜欢听道情：“他只喜《蓝关记》，倒喇小子胡歌野调，那里晓得大关口、悲欢离合。”这里的倒喇小子唱的既是《蓝关记》，那么即是道情。《万历野获编》卷二十五“词曲”云：“倒喇小厮”，应即倒喇小子。脱胎于明末清初人丁耀亢所著《续金瓶梅》及其删改本《隔帘花影》的《金屋梦》第四十二回叙帮闲应伯爵由宋入金，易代后没落无依，把自己一生行径编成《倒喇张秋调》，走街串巷，说唱求食。【山坡羊】和倒喇轮流唱，前者为长短句，后者为基本七言句。“伯爵弹着弦子，说了又唱，唱了又说”可证。刘侗、于奕正（明末人）著《帝京景物略》卷五云：“倒喇者，掐拨数唱，谐杂以诨焉，鸣哀如诉也。”樊彬《历代旧闻》（《燕都杂咏》）诗注云：“元有倒喇之戏，谓歌也。琵琶、胡琴、箏具一人弹之，又顶瓯灯起舞。”^②

我们知道元杂剧中单有一种为“神仙道化剧”，可以说是就是用曲牌体来演唱道情，南戏中也常见，《琵琶记》中就用到了“陶真”，唱的是“莲花落”。《绣襦记》中也用到了莲花落，《升仙记》中也有大段的道情说唱。（详见下文第三章《滚调》一节）

综上，我们看到作为民间戏剧的弋阳腔受佛教、道教等宗教艺术的深远影响，它接受了佛道教的故事题材和音乐成分，逐渐摆脱原始的宗教意识形态，开始向曲牌联套体（或称曲牌体）戏曲发展，在南诸宫调的直接影响下生成南戏声腔。但同时也吸收佛道教说唱艺术的吟诵腔，故而在唱腔上还保持者诗赞体的部分特点。

第五节 弋阳腔与北曲之关系

弋阳腔非是北曲，但受到北曲深刻的影响。民间的弦索调及北曲的清唱对南戏的影响很大。弦索调，本是北曲的一种，魏良辅《南词引正》云：“北曲与南曲大相悬绝，无南腔南字者佳；要顿挫有数等。五方言言不一，有中州调、冀州调。有磨调、弦索调。”

“磨调”即清唱北曲，也就是《群音类选》中的“清腔”。^③明张大复《梅花草堂笔谈》卷五提到诸宫调的演唱，是以“一人援弦，数十人合座，分诸色目而递歌之，谓之‘磨唱’”，郑振铎和叶德均以为张大复所见到的是自我作古，与古不合。实际上，“磨唱”即北曲“磨

^① 见《浦江清文录》，浦江清著，北京：人民文学出版社1958年版。

^② 以上参见方龄贵《古典戏曲外来语考释词典》“倒喇”条，汉语大词典出版社、云南大学出版社，2001年版，第76-85页。

^③ 胡文焕《群音类选》中收北腔和清腔，清腔实亦北腔，二者所收部分曲文也是完全相同的。清腔卷题下注云：“谓非戏中曲也。”故所谓清腔实指弦索官腔，以弦索伴奏清唱北曲也。

调”，故张大复见到的诸宫调的演唱，应该是北曲之清唱。

沈宠绥《度曲须知》中论述道北曲的伴奏与歌唱的关系时说：“北词之披弦索，……其口中袅娜，指下圆熟，固令听者色飞，然未免巧于弹头，而或疏于字面”，又云：“繁弦促调，往往不及收音，早已过字交腔，所为完好字面，十鲜二三。”即指字的发音不准，与弦乐器配合不佳，必须“丝和其肉，音调乃协”。虽然“字虽不应”，但“颇相谐和，殊为可听”，是因为“丝扬则肉乃低应，调揭则弹音愈渺，全是子母声巧相鸣和。”以上所论强调的是对清唱北曲的要求。“弦索调”应是在民间小曲的清唱的基础上演变而来的由弦乐器伴奏的代言体的剧唱曲调。而“弦索官腔”即以北曲唱法来唱南曲，即是北曲化的南曲（详见下文第二章第一节），二者不同。弦索调根本还是从民间来，民间运用弦乐器很早很普遍，即如《金瓶梅》的剧曲清唱，清《太古传宗》中的《弦索时剧新谱》都是民间清唱小曲，只唱其中部分脍炙人口的段落，不搬之于戏剧舞台的表演。

北曲清唱极大地影响了魏良辅对昆山腔的改造，昆山腔刚开始便只是清唱，但后来影响渐著，便可运用其腔调，将戏文故事搬之于剧场，那就变成了剧唱了，如李开先《宝剑记》的被搬上舞台，然而受清唱影响，依然讲究字面和腔调的配合，与弋阳腔同工异曲了。弋阳腔所谓的“围鼓子”，^①即弋阳腔的清唱，也都是受到了北曲清唱的影响才有的。流沙先生说：“北曲被弋阳腔吸收变成清唱，加上人声帮腔，使得南北曲的形式完全统一。不过弋阳腔的帮腔是用假嗓翻高来唱的，整个唱腔以‘翻高调’（由低音到高音）为多。这正是古代的农村山歌村坊小曲具有的特点，和本嗓帮腔的里巷歌谣而言，这一特点便自称为‘高腔’。所以弋阳腔通常亦名为‘高腔’。”^②

北曲对南戏的整体影响很大，反映在南戏中各种腔调都或多或少地保留了北曲剧目及曲牌，如《金貂记》、《水浒传》、《西游记》、《连环记》、《桃园记》等。《度曲须知》云：“盖南词中每带北调一折”就是对这种现象的揭示。昆山腔是改革了早期南戏的声腔并吸收北曲和弦索调才形成的，如《浣纱记》第十二出“谈议”的【点绛唇】套；第四十五出的“泛湖”的【新水令】套。《千金记》第二十二出“追信”，其中曲文及曲牌的运用，几乎全盘地袭用元杂剧《萧何月下追韩信》第二折。又如《绣襦记》、《香囊记》、《五伦全备记》、《精忠记》、《金锁记》等。不仅如此，还在剧目及关目上也多有继承。而弋阳腔对北曲的吸收也不遗余力，四大南戏中的《白兔记》、《拜月记》、《杀狗记》就是将北曲杂剧改作南戏演出的。流沙先生在《从南戏到弋阳腔》一文中论证，从南戏到弋阳腔，中间以“目连戏”为过渡，因为收了北曲的影响，在目连戏中增加了历史和宗教题材的搬演，才形成了连台本戏。

清严长明《秦云撝英小谱·小惠传》云：“演剧昉于唐教坊梨园子弟，金元间始有院本。……院本之后，演而为‘曼绰’（原注：俗称‘高腔’，在京师者称‘京腔’），为‘弦索’。‘曼绰’流于南部，一变为‘弋阳腔’，再变为‘海盐腔’”。曼绰，曼绰，舒缓柔美之意。《诗经·卫风·淇奥》：“宽兮绰兮，倚重较兮。”《楚辞·大招》：“滂心绰态，姣丽施只。”周怡白先生认为曼绰即是“蒜酪”，曼绰是否是“蒜酪”的音变，还有待考证。^③

清徐大椿《乐府传声》（乾隆十三年，1748年原刻本）也说：“若北曲之西腔、高腔、梆子、乱弹等腔。此乃其别派，不在北曲之列。南曲之异，则有海盐、义乌、弋阳、四平、乐平、太平等腔。至明之中叶，昆腔盛行，至今守之不失也。”可见他已把弋阳腔视作北曲了。清末杨掌生《长安看花记》云：“今高腔即金元北曲之遗也。”京腔也吸收了北曲唱法，所

^① 清道光元年湖南《辰溪县志》卷十六“风俗”条云：“城乡善曲者，遇邻里喜庆，邀至其家唱高腔戏，配以鼓乐，不装扮，谓之‘打围鼓’，亦曰‘唱坐场’。”转引自流沙《明代南戏声腔源流考辨》第148页。

^② 流沙《从南戏到弋阳腔》，《明代南戏声腔源流考辨》，第47页。

^③ 按：《钵中莲》中的“诨猖腔”似为“高腔”之又音。

以王正祥《京腔谱》和《宗北归音》用的全部是北曲谱。清康熙间孔尚任《桃花扇》本为昆腔，但在最后《余韵》中使用一套【哀江南】曲牌，注明为弋阳腔的北曲：^①

（苏昆生）那时疾忙回首，一路伤心，编成一套北曲，名为《哀江南》。待我唱来。
（敲板唱弋阳腔介）（曲词略）

这一套北曲是由【新水令】等九支北曲曲牌组成。明末清初贾凫西著《木皮鼓词》最后也引用此套：“住便住了，曾闻说关雎之乱，洋洋盈耳。就是蛮子班里的杂曲也要两句下场诗词。还有现成一套弋阳腔曲儿名唤【哀江南】，……如今唱来领教，却是际太平而取乐，不必替往古以耽忧。列位若肯相帮，接接声，大家同唱，便赛的过朱弦疏越，三叹遗音；若是不肯，也就算白雪阳春，曲高和寡。”下面引文全同《桃花扇》，从这里的叙述也可看出这一套弋阳腔是有帮腔的。

清内廷曾用弋阳腔演唱全本《琵琶记》和《荆钗记·十朋祭江》，^②如《琵琶记·五娘描容》，清乾隆内府抄本弋阳腔将原来青阳腔原曲牌【三仙桥】三段唱腔改为北曲【双调新水令】、【驻马听】、【雁儿落】三支曲子。而明刊本《词林一枝》、《乐府玉树英》、《大明春》、《时调青昆》、《尧天乐》、《玉谷新簧》、《歌林拾翠》、《怡春锦·弋阳雅调数集》等均同。可见青阳腔入京时就受到北曲影响而掺入北曲曲牌，而现今江西赣剧青阳腔的三段唱词却仍用【三仙桥】，则京腔就是受北曲影响的弋阳腔。

弋阳腔是否由北曲演变而来，还有待进一步探讨，但也说明弋阳腔的腔调和北曲是比较接近的，北曲除清唱外，其剧唱用鼓板的伴奏方式与弋阳腔有相似之处，其唱法尤其是俚歌北曲可能带有宣叙调与吟诵调，这样就近似滚调，北曲的整体风格也与弋阳腔类似，这些都说明了弋阳腔对北曲的吸收及与北曲的渊源。明陈与郊《义犬记》杂剧里演戏中戏，串了一出弋阳腔《葫芦先生》可证。阮大铖降清为北将“起鼓顿足，唱弋阳腔”（清《龙禅室谈丛》），证明弋阳腔与北曲的关系比较接近。崇祯间冒辟疆在苏州虎丘半塘听陈圆圆唱弋腔《红梅记》，评之为：“燕俗之剧，咿呀啁晰之调。”（清陆次云《圆圆传》，《虞初新志》卷十一）弋阳腔形成的地区江西，于元末明初，是北曲杂剧流行的重要地区，明永乐时改封于南昌的宁献王朱权，在此大力提倡北曲。弋阳腔演出剧目中，有些由北杂剧改编而来，也还有一种按照杂剧形式演出，如清李渔《闲情偶记·论音律》中云：“予生平最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之。但闻其搬演《西厢》，则乐观恐后，何也？以其腔调虽恶而曲文未改，仍是完全不破之《西厢》，非改头换面折手跛足之《西厢》也。”至于演《西厢记》用弋阳腔唱为什么比较容易而且是“完全不破之《西厢》”？李渔接着给出答案说：“（《北西厢》）为词曲之豪，人人赞赏，但可被之管弦，不便奏诸场上；但宜于弋阳、四平等俗优，不便施于昆调，以系北曲而非南曲也。……弋阳、四平等腔，字多音少，一泻而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。故演《北西厢》甚易。”也就是说，弋阳腔的“字多音少，一泻而尽”与北曲有相似之处，故易唱。因为北曲我们知道其特点也是“字多音少”（魏良辅《曲律》云：“北曲字多而调促。……北力在弦索，宜和歌。”），朗诵性强，旋律变化大，节奏紧促，慷慨激越。这些特点都与弋阳腔相似，而与其他声腔尤其是昆腔的“字少声多”（魏良辅《曲律》云：“南曲字少而调缓。”）节奏舒缓，以清唱为主过于纤徐绵邈的风格不相称，这就难怪李渔喜欢弋阳腔唱的《西厢记》了。

^① 按：这套弋阳腔的北曲是从京腔中借用来的，因为京腔的形成原是弋阳腔兼唱北曲唱调。

^② 王玢《避暑山庄清音阁漫话》，《河北戏曲资料汇编》第二辑，中国戏曲志河北卷编辑部编，1984年，第245页。转引自流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第209页。

俞为民先生说：“元代北曲有乐府北曲和俚歌北曲之分，”并举元周德清《中原音韵》：“有文章者曰乐府，无文饰者谓之俚歌，不可与乐府共论也。”元燕南芝庵《唱论》：“成文章者曰乐府，有尾声名套数，时行小令唤叶儿。套数当有乐府气味，乐府不可似套数。街市小令，唱尖歌倩意”为证，认为二者除了有无文饰之别外，演唱方式也不同，“乐府北曲采用的是依字传腔的方式演唱的”而“俚歌北曲因是随着弦乐器的伴奏，用近于说话的节奏与旋律来演唱，其所唱曲调的旋律有很大随意性，故不必严分字声，所唱之字与其字声也不必相合。”“同一支曲调可以增加或减少句子与字数”而乐府北曲则不能添加衬字。俚歌北曲的这种演唱形式及其曲体特征（即字多腔少，烦弦促调），正与南戏中的余姚腔、弋阳腔的演唱形式和其曲体特征（即滚唱）相似。因此，当俚歌北曲南移后，便与余姚腔与弋阳腔产生了交流与融合，曲体上发生变异，形成青阳腔滚调与原曲文混而不分的曲体形式，明代称之为“北青阳”。如明万历三十二年（1604）瀚海书林李碧峰、陈我含刊刻的《新刻增补戏队锦曲大全满天春》选收了青阳腔的一些曲文，便注明为“北青阳”。直至近代福建流传的南音中仍称青阳腔为“北青阳”。又胡文焕《群音类选·北腔类》中收录的《赵五娘写真》，经过对比，此出文字与元本《琵琶记》不同，而接近《时调青昆》和近代青阳腔曲文，故此出实出自青阳腔。^①

由上述可知，所谓乐府北曲即官腔北曲，官腔北曲往往多是清唱的小令或散套，故讲究唱法，这种唱法就是所谓的“磨调”；而俚歌北曲即民间所唱的北曲，任意歌腔，无拘无束，故不讲究格律。

明初朱元璋读《琵琶记》深为赞赏，但是：“既而曰：‘惜哉！以宫锦而制鞮也。’由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献。南曲北调，可于箏琶被之，然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也”。故此《群音类选》中所收的《琵琶记》或许是民间弦索北曲之遗传。此外，《琵琶记》“古本系统”本有牛丞相赴陈留旌奖途况一出，通行本无。凌蒙初据文中“兀刺赤”等词，认为是“元人走站卒子之常，《拜月》‘兀刺赤门外等多时’可证也。要知此等非今人所增。”^②那么就是北曲之遗了。

王正祥《新定宗北归音京腔谱》（康熙二十五年停云室本）曲谱封面有小字云：“北曲盛行于元，通行及今，字句混淆，罕有一定。予为分归五音，摘清曲体，配合曲格，新点京腔板数，裁成允当，殊堪豁目赏心。”其书《凡例》云：“现今通行京腔北曲，从来无有定板。”说明当时北曲是用京腔唱法来唱，已非北曲原貌了。又云：“更计昆唱北曲，是曲皆系有板，后世伶人重在剧场搬演，故将各套首篇一二曲皆去其头、腰之板，如【端正好】、【点绛唇】、【一枝花】、【醉花荫】之类，原系皆有板数，相沿至此，皆作无板唱，犹之南曲之有引也。殊不知北非南比，并无无板之曲。”由此亦知，北曲在昆曲中已经产生很大变化，板眼亦不能保持，遑论唱法了。又云：“予亦非偏执己见而强立词曲之章程也，实因北曲混淆已甚，故为另辑全书，以寓回澜返正之意也。”从这里可见出当时北曲已经没有了一定标准唱法，故此王正祥欲挽狂澜于既倒，恢复北曲纯正唱法，故作《宗北归音》。而北曲之衰，早在明初已有迹象，即祝允明《猥谈》所谓“南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。”到明中叶以后便呈颓势，明杨慎《丹铅总录》（此书刊本前有嘉靖三十七年（1588）年梁佐序）卷十四“北曲”条云：“近世北曲，虽皆郑卫之音，然犹古者总章北里之韵，梨园教坊之调，是可证也。近日多尚海盐南曲，士大夫稟心房之精，从婉变之习者，风靡如一。甚者北土亦移而耽之，更数十年，北曲亦失传矣。”（此条亦见《词品》卷一）沈德符《顾曲杂言》说：

^① 参见俞为民《青阳腔与俚歌北曲的融合》，《戏曲·民俗·徽文化国际学术研讨会会议论文集汇编》（待出）。

^② 见黄仕忠《〈琵琶记〉研究》，广东：广东高等教育出版社1996年版，第346页。

“今南腔北曲，瓦缶乱鸣，此名北南，非北曲也。”沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》云：“腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派。虽口法不等，而北气总已消亡矣。”都说明北曲在明中叶以后没落的情形。

我们注意到《目连救母劝善戏文》卷下第十六出《五殿寻母》【节节高】一曲，特意于此牌名下注明：“北腔”，【节节高】有北曲和南曲两种唱法，北曲属黄钟宫，南曲属南吕宫过曲。既然标明为北腔，则怕人误唱为南曲之故也。又《易鞋记》第六出【端正好】，于曲牌下亦注明为“北腔”，【端正好】属北曲正宫和仙吕宫楔子，但从无南曲之说，此处亦特为标出，亦是怕人唱为南曲，由此可见，当时传奇中虽有北曲唱法，但大多数都已经南曲化了，也就是说，传奇中的北曲往往也用南曲唱法来唱，否则就不会特为提示。

关于北曲的唱法，毛奇龄《西河词话》提到一种演员不唱，由坐间人代唱的方式：

古歌舞不相和，歌者不舞，舞者不歌；……至金章宗朝，董解元，不知何人，实作《西厢记》弹词，则有白有曲，专以一人指弹并念唱之。嗣后金作清乐，仿辽时大乐之制，有所谓连厢词者，则带唱带演，以司唱一人、琵琶一人、笙一人、笛一人，列坐唱词，而复以男名末泥、女名旦儿者，并杂色人等，入勾栏扮演，随唱词作举止，如‘参了菩萨’，则末泥祇揖，‘只将花笑捻’则旦儿捻花类。北人至今谓之连厢，曰打连厢，唱连厢，又曰连厢搬演。大抵连四厢舞者而演其曲，故云；然犹舞者不唱，唱者不舞，与古人舞法无以异也。至元人造曲，则歌舞合作一人，使勾栏舞者自司歌唱，而第设笙、笛、琵琶以和其曲，每入场，以四折为度，谓之杂剧。其有连数杂剧而通谱一事，或一剧或二剧，或三、四、五剧，名为院本。《西厢》者，合五剧而谱一事者也，然其时司唱犹属一人，仿连厢之法，不能遽变。往先司马从宁庶人处得《连厢词例》，谓：‘司唱一人，代勾栏舞人执唱。’其曰代唱，即已逗勾栏舞人自唱之意；但唱者止二人，末泥主男唱，旦儿主女唱也。若杂色入场，第有白无唱，谓之宾白。……少时观《西厢记》，见一剧末必有【络丝娘】煞尾一曲，于演扮人下场后复唱，且复念正名四句，此是谁唱？谁念？至末句扮演人唱【清江引】曲齐下场后，复有【随煞】一曲，正名四句，总目四句，俱不能解唱者、念者之人。及得《连厢词例》，则司唱者在坐间，不在场上，故虽变杂剧，犹存坐间代唱之意。”（见焦循《剧话》卷一引）

这种连相唱法是否是北曲之遗？颇令人怀疑，不过今贵池傩戏中有一种唱法却与之有相似之处，如我们前文所谈到的傩戏中说唱的演唱方式即是。即演员们戴着面具上场却并不演唱，而由坐间人代唱，如源溪村缙溪曹氏家族其现存傩戏两种：《刘文龙》和《孟姜女》。其演出就在祠堂中进行，族人称之为“地戏”。所有演员穿戴剧种脚色服装和面具一次性出场，并非按照剧情先后出下场，每人由一位执事人员牵引鱼贯上场，按照其脚色身份应居位置就位，或坐或立，然后执事退场，称作“摆位”。演唱由两位“先生”并不分工，齐声对照剧本照本宣科地讲唱。而演员则不动也不唱，直至唱毕一场，再由执事人员引下场。殷村姚家与缙溪曹家基本相同，只是由一位先生唱，演员自己上下场。另外，当先生讲唱到某一脚色时，演员便略动一动（不移动位置），以与唱者呼应，让观众明白唱的是那一位脚色。^①这种表演显然戏剧性很少，但肯定比较原始和古老，有些类似木偶戏，因为木偶戏是需用场外之人代唱的。

通过比较可见，这种唱法与毛奇龄所谓的“杂剧”和“连厢”的唱法是有相似之处的，“犹存坐间代唱之意”，说明这种唱法还未摆脱叙事体，从严格意义上说还不是代言体的戏

^① 参见何根海、王兆乾《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》，合肥：安徽大学出版社2000年版，第139-140页。

剧，但通过现存古老的贵州傩戏的表演方式，我们可以说毛奇龄所说的有一定道理，并不是捕风捉影的无稽之谈，很可能昉自古老傩戏的演唱方式。

另外，嘉庆初年（约 1798 年左右）《燕台口号一百首》：“连厢儿曲唱更阑，铁拨琵琶错杂弹。笑博众中时一顾，受他指骂更颜欢。（原注云：“歌童唱北音小曲，号‘连厢儿’，亦曰‘橈子’。”）^①”这里明确提到连相为北曲，可惜没有提到如何唱法，但有弦索伴奏应为事实。

^① 路工编选《清代北京竹枝词（十三种）》，北京：北京古籍出版社 1982 年版。

第二章 弋阳腔与南戏诸腔变体之关系^①

第一节 南戏声腔

明·徐渭《南词叙录》（嘉靖三十八年，1559）记载了四大声腔的产生和流传：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱，即旧声而加以泛艳者也。”下面我们简单介绍一下弋阳腔之外的其他声腔。^②

一 海盐腔

汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》提到海盐腔说：“此道有南北。南则昆山、之次为海盐，吴浙音也。其体局静好，以拍为之节。江以西弋阳，其节以鼓，其调喧。至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳。我宜黄谭大司马纶闻而恶之。自喜得治兵于浙，以浙人归教其乡弟子，能为海盐声。”但有一种说法，认为海盐腔从南宋就已产生了。明李日华《紫桃轩杂缀》云：“张镒，字功甫，循王之孙，豪侈而有清尚，尝来吾郡海盐，作园亭自恣。令歌儿衍曲，务为新声，所谓海盐腔也。”这时的歌唱恐怕还是以唱词为主，但南戏本来就是在地方歌曲的基础上产生的，所以这种说法不无道理，元姚桐寿《乐郊私语》说过：“海盐少年多善歌乐府，其传多出於澈川杨氏（按指杨梓）。……以其杨氏家童千指，无有不善南北歌调者。由是州人往往得其家法，以能歌名于浙右云。”可见，宋元时海盐地区以善歌著名，这也是海盐腔能够产生的基础。

陆容（明成化二年进士）《菽园杂记》卷十提到的：“嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈谿，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰‘戏文子弟’，虽良家子不耻为之。其扮演传奇，无一事无妇人，无一事不哭，令人闻之，易生凄惨。此盖南宋亡国之音也。”如此看来，海盐腔最迟在成化年间就已经流行了，到万历年间一度盛行。

清张牧《笠泽随笔》云：“万历以前，士大夫宴集，多用海盐戏文娱宾客。若用弋阳、余姚，则为不敬。”如明杨慎《丹铅总录》卷十四“北曲”条云：“今日多尚海盐南曲，士大夫稟心房之精，从婉娈之习者，风靡如一。”此书刊本前有嘉靖三十七年（1588年）梁佐序。因而海盐腔在嘉靖中期于文人中间已远近风靡。海盐腔音讲官话受到北京人的欢迎，故被带往北京（明·顾起元《客座赘语》云：“海盐多官语，两京人用之”），明神宗万历改元后，在北京玉熙宫设“外戏”，其中就有海盐腔。^③海盐腔曾流行于山东，《金瓶梅词话》中有许多海盐腔的表演。第六十四回西门庆请京师两位宦官看戏，薛内相说：“那蛮声哈刺的，谁晓得

^① 按：本章主要参考廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》第三卷第三章；周贻白《中国戏曲发展史纲要》；钱南扬《戏文概论》；叶德均《明代南戏五大腔调及其支流》；流沙《明代南戏声腔源流考辨》；苏子裕《中国戏曲声腔剧种考》等著作，下不赘引。

^② 余姚腔产生于浙江余姚，其通行地区为除池州（即今安徽贵池）、会稽（今浙江绍兴）外，常州（即今江苏武进）、润州（即今江苏镇江）、扬州、徐州等均属江苏一带。“太”，钱南扬认为是指“太平”（即今安徽当涂）（见钱南扬《戏文概论》第58页），而周贻白认为是指“江苏太仓”（见周贻白《中国戏曲发展史纲要》第266页），不知孰是？

^③ 按：明沈德符《万历野获编·补遗》卷一“禁中演戏”条云：“至今上始设诸剧于玉熙宫，以习外戏，如弋阳、海盐、昆山诸家具有之。”

他唱的是什么？”由此可知，海盐腔也用方言演唱。由于昆山腔的改革，吸收了海盐腔的长处，后来居上，风靡全国，海盐腔在万历中叶以后便一蹶不振，王骥德《曲律·论腔调》云：“旧凡唱南曲者，皆曰海盐。今海盐不振，而曰昆山。”

海盐腔的演唱特色，姚旅《露书》卷八“风篇上”论道：“歌永言。永言者，长言也，引其声使长也。所谓逸清响于浮云，游余音于中路也。故古歌者，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，局中矩，勾中钩，累累平端如贯珠。按今唯唱海盐曲者似之。音如细发，响彻云际，每度一字，几尽一刻，不背于永言之义。”从这种描写看来，海盐腔唱来既高亢又宛转，与魏良辅改革后的昆山腔在似与不似之间。臧懋循在《牡丹亭》第十四出“尾声”出眉批云：“凡唱尾声末句，昆人喜用低调，独海盐则高揭之。”清初浙江秀水人朱彝尊（1629-1709）《鸳鸯湖棹歌一百首》（《曝书亭集》卷八）中有一首云：“曲律昆山最后时，海盐高调教坊知。至今十棒元宵鼓，绝倒梨园子弟师。”从这些论述看来，声音“高亢”是海盐腔演唱特点之一。清人刘庭玠《在园杂志》卷一云：“江西弋阳腔，海盐浙腔，犹存古风。”这里将海盐腔、弋阳腔并列，可见二者有共通之处。钮少雅《南曲九宫正始·自序》云：“弱冠时闻娄东有魏良辅者，厌鄙海盐、四平等腔，而自制新声，腔用水磨，拍捥冷板。”钮少雅弱冠时当万历十一年左右（1563年）。而四平腔，据下文考证及江西《建昌府志》（乾隆二十一年修）卷一百《杂记》有“鼓搥高唱四平腔”之诗句，既然海盐腔与四平腔并列，而与昆山腔不同，说明海盐腔最初应是弋阳腔之类的唱法，即均为“高调”唱法，所以刘庭玠才会说海盐腔“犹存古风”，之所以与姚旅《露书》记载有不同之处，大概是海盐腔城市化、官腔化的结果。

清初海盐腔还存在，见清人小说《杙机闲评》。今江西广昌《孟戏》中据专家研究还保存有海盐腔若干曲牌。现在河南开封、南阳等地的“大调子曲”其中有的曲牌，如【玉娥郎】、【石榴花】、【孝顺歌】等就与江西现存的海盐腔音调极为相近。^①今江西广昌“孟戏”所用曲牌，据说有十几支属于海盐腔曲调，如【点绛唇】、【阮郎归】、【绣带儿】、【香柳娘】、【山坡羊】、【下山虎】、【绵搭絮】、【小桃红】、【不是路】、【江头金桂】、【沉醉西风】、【步步娇】、【腊梅花】等，主要为生、旦唱腔。一唱众和，锣鼓伴奏，吐字用官语，无入声字。以本嗓行腔，到帮腔处，才把调门翻高。^②海盐腔伴奏亦用弦乐，见《金瓶梅词话》第七十三回。

二 昆山腔

昆山腔，据明魏良辅《南词引证》、周玄暉《泾林续记》记载，于元末明初之际，即十四世纪中叶，就已经作为南曲声腔的一个流派，于江苏昆山一带产生了。但是，昆山腔的后来居上，是由于吸引并赢得文人的青睐、参与与创作，以至最后赢得官腔的地位，其中以魏良辅等人的作用最著。魏良辅“初习北音”，后“愤南曲之讹陋”（《度曲须知》），又“退而缕心南曲”，则北曲为其“度为新声”的基础。魏又得到擅长北曲的张野塘相助，对北曲杂剧及民间弦索的吸收与改造产生出新的声腔剧种：昆山腔。

北曲清唱用弦索，魏良辅吸收北曲清唱艺术的高度技巧，来提高南曲的演唱水平。并加入弦索，即琵琶等弦乐器。明沈宠绥《弦索辨讹》云：“南曲则大备于明，初时虽有南

^① 辛秀、长溪编著《大调子曲初探》，河南省戏曲工作室，1983年版第175、190、196页，转引自流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第325页。

^② 见《中国戏曲剧种大辞典》“盱河戏”条，上海辞书出版社1995年版，第782-783页。

曲，只用弦索官腔。至嘉、隆间，昆山有魏良辅者，乃渐改旧习，始备众乐器，而剧场大成，至今遵之。”

弦索官腔所用乐器，全为弦乐，海盐腔的伴奏则为锣、鼓、板、银箏、月面（即月琴）、琵琶，亦皆弦乐。而昆山腔“今昆山以笛、管、笙、琵琶按节而唱南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。”（《南词叙录》）所谓“字虽不应”中的“字”是指吴音，吴音是本地的土音，不尽合《中原音韵》的标准，故称“字虽不应”；至于“颇相谐和，殊为可听”指器乐和字音相互配合，即丝竹之音与人声高低抑扬一致。应如沈宠绥《度曲须知》中所云：“北词之披弦索，……其口中袅娜，指下圆熟，固令听者色飞，然未免巧于弹头，而或疏于字面”，又云：“繁弦促调，往往不及收音，早已过字交腔，所为完好字面，十鲜二三。”即指字的发音不准，与弦乐器配合不佳，必须“丝和其肉，音调乃协”。虽然“字虽不应”，但“颇相谐和，殊为可听”，是因为“丝扬则肉乃低应，调揭则弹音愈渺，全是子母声巧相鸣和。”昆山腔改用笛、管、笙、琵琶作伴奏。弦乐有琵琶，再加上张野塘改造的三弦，是为了弥补管乐的不足。

昆山腔初出，只是用于清唱，即徐渭用宋之“嘌唱”来比拟之也。“嘌唱”，《都城纪事》“瓦舍众伎”条曰：“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小调，驱驾虚音，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体，本只街市，今宅院往往有之”，“叫声……采合宫调而成也”，“唱叫，小唱，谓执板唱慢曲、曲破”，清细轻雅，谓之“浅斟低唱”。因此“嘌唱”即指由里巷歌谣之小曲加上宫调的润色和鼓、板、笛等乐器的伴奏发展而来。魏良辅《曲律》云：“清唱，俗语谓之冷板凳，不比戏场藉锣鼓之势。全要娴雅整肃，清俊温润”，故称之为“水磨调”或“冷板曲”，这种昆山腔的唱法，正与“嘌唱”特点相似，只不过比嘌唱更加婉转悠远。梁伯龙《江东白苧》为散曲集，即为昆山腔清唱而作。朱彝尊《静志居诗话》云：“伯龙雅擅词曲，所撰《江东白苧》，妙绝时人。时邑人魏良辅能啭喉音，始变弋阳、海盐故调为昆腔。宝龙填《浣纱记》付之，王元美诗所云：‘吴阊白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词’是已。”

与海盐腔和弦索官腔相比较，昆山腔既有弦乐，也有管乐，而随腔伴调的主要乐器则为管乐，即笛子，而海盐腔主要伴奏乐器为弦乐。明顾起元《客座赘语》云“今又有昆山，较海盐又为清柔而婉折”，由此可见，昆山腔吸收了海盐腔声调宛转的一面，较海盐腔更胜一筹，更加委婉动听了，这种艺术格调迎合了文人士大夫的审美趣味，难怪此时的昆山腔会使得文人莫不靡然从好。

三 弦索官腔

弦索官腔与弦索调不同，弦索调，本是北曲的一种。魏良辅《南词引正》云：“北曲与南曲大相悬绝，无南腔南字者佳；要顿挫有数等。五方言言不一，有中州调、冀州调。有磨调、弦索调。”沈宠绥《弦索辨讹》云：“南曲则大备于明，初时虽有南曲，只用弦索官腔。”这说明在明初时南曲还不受重视，宫廷只用北曲，北曲称作官腔，又用弦索伴奏，故被称作弦索官腔，故此弦索官腔即是北曲化的南曲。^①

弦索官腔所用乐器，全为弦乐，海盐腔的伴奏则为锣、鼓、板、银箏、月面（即月琴）、

^① 按：《南词叙录》记载明初朱元璋读《琵琶记》深为赞赏，但是：“既而曰：‘惜哉！以宫锦而制鞞也。’由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉奎史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献。南曲北调，可于箏琶被之，然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也”

琵琶，亦皆弦乐。而昆山腔“今昆山以笛、管、笙、琵琶按节而唱南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。”（《南词叙录》）则昆山腔也吸收了弦索官腔的伴奏乐器。

《金瓶梅》的剧曲清唱极多，所唱之曲包括杂剧、戏文，多用弦索。何良俊《曲论》说《拜月亭》、《吕蒙正》、《王祥》、《杀狗》、《江流儿》、《南西厢》、《玩江楼》、《子母冤家》、《诈妮子》等九种南戏中的某些曲子皆可上弦索。以上这些都是用北曲曲调和弦索伴奏来唱南曲，大概是弦索官腔之类。后来弦索官腔经过改造，“釐声析调，务本中原各韵，皆以‘磨腔’规律为准”（《度曲须知》），张大复《梅花草堂笔谈》卷五所说的“一人援弦，数十人合座，分诸色目而递歌之，谓之‘磨唱’。”这时的弦索调已经是昆曲化的弦索调了。

四 余姚腔

明末祁彪佳门人扬州王光鲁所作《想当然》传奇卷首所附的茧室主人《成书杂记》中云：“俚词肤曲，因场上杂白混唱，犹谓以曲代言。老余姚虽有德色，不足齿也。”流沙认为侯阳高腔、义乌腔都与余姚腔有关。义乌腔的形成是南戏温州高腔在金华地区与余姚腔合流，经过改革形成的。^①

五 温州腔

祝允明云：“不幸又有南宋温、浙戏文之调，殆禽噪耳，其调果在何处？”（祝允明《怀星堂集》卷二十四《重刻中原音韵序》）。所谓“温、浙戏文之调”即温州腔。《菽园杂记》提到的：“温州之永嘉”，即温州腔，应源于南戏。温州昆曲老艺人说清末以前浙江瑞安县（旧属温州府）流传的高腔戏就是当地最古老的温州高腔，上演剧目有《活捉王魁》^②。有关温州腔的资料较少，徐朔方先生甚至怀疑是否有温州腔的存在。^③

第二节 南戏变体声腔——弋阳诸腔流派

继余姚、海盐、弋阳、昆山四种南戏腔调兴起之后，不断有新的腔调涌现出来，原来的旧有腔调也不断改益、发展，如魏良辅《南词引正》云：“腔有数样，纷纭不类，各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。”沈宠绥《度曲须知》云：“腔则有海盐、义乌、徽阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派。”王骥德《曲律·论腔调》云：“夫南曲之始，不知作何腔调，沿至于今可三百年。世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣……数十年来又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与角十之二三。其声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼，又有错出其间，流而为‘两头蛮’者，皆郑声之最。……世道江河，不知变之所极矣！”

不过据现有记载，以弋阳腔及其支派最为发达。有些声腔并非弋阳腔支裔，但也受到弋阳腔的影响。弋阳腔之所以能够风靡全国各地，除了“错用乡语”，用各地方言演唱外，

^① 详见流沙《义乌腔考》，载《明代南戏声腔源流考辨》，第337-338页。

^② 详见流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第333页。

^③ 参见《曲牌联套体戏曲的兴衰概述》，载《徐朔方说戏曲》，上海：上海古籍出版社2000年版，第26-30页。

还与其唱腔的易学、易唱有一定关系。这种唱腔就是以诗赞体为主后来逐渐发展成为板腔体的音乐体式，其腔调不讲究曲牌、宫调、押韵等格律，故相对于曲牌体较为简单易学，所以也容易传播和流行。

周怡白先生论述，弋阳腔在本省的发展，现在除了乐平腔外，尚有饶河戏及信河戏、东河戏，其高腔部分亦属于弋阳腔亲支。至于弋阳腔向外省的发展，其向东北的一支，到了安徽发展为乐平腔、青阳腔、四平腔、太平腔、徽州雅调等，到湖北发展为以后的清戏；向西的一支，到了湖南发展为湘剧高腔；向东南的一支，到了福建则为今之闽剧的儒林，到广东则为四平腔、潮泉腔等；其沿长江而渡黄河，到了南京和北京发展为京腔，则系由安徽和湖北流转过去。甚至山西、陕西及东北数省，直接或间接的都曾有过弋阳腔的足迹。^①《客座赘语》云：“弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之。”其能因地制宜，适当地地客观环境而演出。故后来发展为青阳腔和乐平腔。即弋阳腔结合乐平和青阳这两个地区的语音或土戏声调声腔发展而来。四平腔，据周怡白《中国戏曲发展史纲要》云，是从南京一带土调流行到安徽地区，与乐平腔或青阳腔有所结合而产生的一种以安徽语音为主的腔调，因现在流行的吹腔，其旋律与二黄平板实为同一体系，而后者旧有四平调之称，四平调的来源一般公认为起于安徽，四平调应当就是四平腔。^②

当然，虽然说弋阳腔影响很大，但事实上并非所有的南戏声腔都是弋阳腔后裔，有很多也是从本地土腔发展而来，如潮泉腔、莆仙戏等。然而这些声腔在艺术形态上毕竟有着很多共同的东西，如锣鼓伴奏、人声帮腔、吟诵调干唱、滚调等等，而且从史料记载看，弋阳腔很可能在其发展过程中对这些地方声腔带来关键的影响，正如今天的京剧对各地剧种有极大的推动作用一样。因此对弋阳腔与南戏变体声腔的关系，我认为除了可以肯定为弋阳腔支裔的声腔之外，弋阳腔和其他地方声腔之间非如父子般的源流关系，而是同源异流的影响关系，也就是说它们都来自古老的南戏声腔系统，是在这一大的背景下的各自繁衍。为了谨慎起见，我们称这些声腔包括弋阳腔在内为“弋阳诸腔”，“诸腔”的概念来自《群音类选》的说法，这里以弋阳腔为代表，但只是代表这些声腔具有的共同艺术特征，而不是源流关系。

下面将弋阳诸腔流派具体分述如下：

一 徽州腔

徽州腔产生于安徽省南部歙县一带，歙县在明代为南京直隶徽州府。魏良辅《南词引证》、王骥德《曲律·论腔调》均提到徽州腔，根据汤显祖《庙记》：“至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳。”则徽州腔亦是弋阳腔在皖南之支流。明代万历年间书坊大量刊行徽州腔的剧本选集，如徽州龚正我选辑的《新刊徽板合像滚调乐府官腔摘锦奇音》和闽建书林绣梓的《精选天下时尚南北徽州雅调》、《鼎镬徽州雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》等，这说明徽州腔当时已经在福建流行，而且可用官话演唱，因此才能南北风行，视同“官腔”。

^① 见周怡白《中国戏曲发展史纲要》，第317-318页和326-327页。

^② 周怡白《中国戏曲发展史纲要》，第319页。

二 青阳腔

青阳腔出于安徽省青阳县，明代隶池州府，因此又被称作池州调，青阳县与徽州紧邻。万历元年（1573）闽建书林叶志元已经刻成《新刊京板青阳时调词林一枝》，此书首页标明“海内时尚滚调”。万历戏曲散出刊本《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》、《新撰南北时尚青昆合选乐府歌舞台》、《新选南北乐府时调青昆》等选本的出现，表明青阳腔在当时的流行。

青阳腔流传很广，影响很大，甚至流传到盛行昆山腔的吴中地区。明万历文人苏元儒《吕真人黄粱梦境记》净丑诨白：“吴下人曾说，若是拿着强盗，不要把刑具拷问，只唱一台青阳腔戏与他看，他就直直招了，盖由吴下人最怕的这样曲儿。”青阳腔又曾传到了湖南，明人龙膺（湖南长德人）《中原音韵问》云：“如青阳等腔，徒取悦于市井孀童游女之耳，置之几案，殊污人目。”其时在万历中。又其《纶溪全集》卷二十二“诗谑”条有诗云：“弥空冰霰似筛糠，杂剧尊前笑满堂。梁泊旋风涂脸汉，沙陀腊雪咬脐郎。断机节烈情无赖，投笔英雄意何伤。何物最娱庸俗耳，敲锣打鼓闹青阳。”这里咏及《黑旋风李逵》、《白兔记》、《三元记》、《投笔记》等剧目，说明是当地盛演剧目。青阳腔也传到了湖北，袁宏道于万历己亥二十七年（1599年），自北京寄给江陵的朋友沈朝焕（按：当时湖北荆州沙市税官）的信中云：“南郡地暖，以使君之尊临之，如居第六天中，然在兄丈亦有小苦……歌儿皆青阳过江，字眼既讹，音复干硬，三苦也。”（《袁宏道集》卷二十一《与沈伯函水部》）南郡是湖北江陵一带，由安徽传来湖北的青阳腔在当地被称作“清戏”，直到近代鄂北民间流传俗谚仍说“清戏当官，二黄站班，越调打死人”，意味清戏在当地是最重要的腔种。清戏后来又流传到四川、^①河南、^②山西等地。现今仍在演唱或有史料保存的青阳腔有：江西都昌、湖口高腔，安徽岳西高腔，湖北麻城高腔，四川川剧高腔，以及山东柳子戏的青阳高腔等。

关于青阳腔的传承，今大致有两种对立的观点，因其曾流传至安徽贵池，而贵池又是青阳腔的发祥地，故有专家认为青阳腔即为余姚腔的变体声腔。钱南扬先生主张青阳腔的前身是余姚腔，班友书先生极力赞同。^③流沙先生主张恰相反，认为青阳腔继承弋阳腔传统。

钱南扬《戏文概论》云：“余姚腔始终能保持着戏文原有的长处，文辞通俗易晓；而且似乎比海盐腔更富于创造性，它流传于各地的，在不断吸收当地的歌谣小曲。从现存的余姚腔剧本看来，有许多不经见的曲调，如：【金钱问卜】（《薛平辽金貂记》）、【急三铎】、【醉罗绮】、【快活歌】（《韩朋义记》）、【意玄玄】（《何文秀玉钗记》）、【琵琶煞】（《刘秀云台记》）、【侧字令】、【晓霜寒】、【急中慢】、【蛮子令】、【海棠风】、【野猿号】、【绕湖歌】（《范雎绛袍记》）、【浪中船】、【玩灯子】、【三折腰】、【下水船】、【风流调】（《苏皇后鸛鹑记》）、【鹅儿叫】、【百花门】、【九月菊】、【挂金印】、【滴溜三段子】（《薛仁贵跨海征东白袍记》）、【四时春】、【早朝欢】、【绣薄眉】（原注：疑当作‘媚’。《韩湘子九度文公升仙记》）、【遮幕纱】、【过涧引】（《高文举珍珠记》）、【灯火窗】、【出阵子】（《刘汉卿白蛇记》，原注：【出阵子】，也见《王昭君出塞和戎记》）、【闹更歌】、【杏花天带过梨花

^① 见李调元《剧话》卷上：“楚蜀之间谓之清戏。”

^② 按：康熙二十九年修《上蔡县志》卷一《輿地志》载有《禁戏洋文》云：“力为严禁，一切清戏、罗腔，尽行驱逐。”直到近代豫剧艺人仍称“一清，二罗。”

^③ 参见赵景深《明代青阳腔剧本的新发现》，《戏曲笔谈》第98页；又见畅明生《山西南部清戏的发现》，《京腔学术讨论文集》，文化艺术出版社1983年版。

^④ 按：晋南俗谚有：“一清、二黄、三罗罗”，“一清、二黄、三越调”和“真清戏，假乱弹，罗罗戏，胡叫唤”的说法。山西万泉县还发现了四种青阳腔剧本。参见班友书《明代青阳腔剧目刍议》，《戏曲研究》第27辑，北京：文化艺术出版社1988年版；班友书《再议青阳腔的起源及当时周边戏剧大环境》，载《中华戏曲》第23辑，北京：文化艺术出版社1995年版。

调】、【棱登歌】(《古城记》)、【桃花浪】、【泛山槎】、【锦堂欢】(《青袍记》)。这些曲调,不但海盐腔中没有,也不见于弋阳腔,盖大都出于地方小曲。”^①钱先生这里径直认为以上曲牌所出之剧目,皆为余姚腔剧本,并认为余姚腔有滚调的特点:“凡滚调必用流水板,这也是海盐腔、弋阳腔所没有的”,似乎证据不足,因为吸收民间曲调作为曲牌,并不是仅见于余姚腔,而流水板,王骥德《曲律·论板眼》也曾说过:“今至弋阳、太平之滚唱,而谓之流水板。”

流沙先生认为,青阳腔是从弋阳腔发展而来。^②我们知道,在文献记载中,如《曲律·论板眼》云:“今至弋阳、太平之滚唱,而谓之流水板。”叶宪祖《鸾镜记》第二十二出丑云:“它们都是昆山腔板,觉道冷静。生员将【驻云飞】带些滚调在内,带做带唱何如?”下面舞台提示云:“丑唱弋阳腔带做介”,则明确说明弋阳腔是有滚调的。刘庭玠《在园杂志》云:“旧弋阳腔……较之昆腔,则多带白作曲,以口滚唱为佳。”则“杂白混唱”亦非余姚腔所独有,要之,无论余姚腔还是弋阳腔,都有滚调的特点,在证据还不确凿的情况下,二说各有道理。但青阳腔发展了滚调,这是公认的,也是毫无疑义的。流沙又认为弋阳腔流传至池州时曾受当地流行的余姚腔的影响才衍变为青阳腔。余姚腔的影响主要有两方面,一为剧目,一为“杂白混唱”的演唱特色。弋阳腔以演连台本戏为主,而青阳腔中新增的传奇即是对余姚腔所唱剧目的吸收,而“杂白混唱”的特色也使弋阳腔原有之“滚白”及“五七言诗句”更加强化融合发展成青阳腔的特色“滚调”,且青阳腔的改革和昆山腔一样,也是由“清唱”而至“舞台搬演”。

从上述可知,徽池雅调官腔中出徽州腔外,还包括“青阳腔”,如《大明春》除卷一称作《鼎镬徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》外,另外五卷皆题作《新楔徽池雅调官腔海盐青阳点板万曲明春》,首页特意注明“徽池滚唱新白”。由此亦可知,这里的青阳腔很可能是用海盐腔来演唱的,故有“官腔”之称,且青阳腔又被称作“京板”“时调”(见《新刊京板青阳时调词林一枝》),说明青阳腔也流传风行到了“两京”之地。

作为官腔而流行天下,其腔调便较原来的“蛮声哈刺”一定有所不同,既是官腔,则演唱是便应用通行之“官话”,而避免“错用乡语”了,避免了方言土语的影响,更加容易打破地域的限制,而向南北各地迅猛发展。如弋阳腔传入广东后,被称作“正音戏”,因为是用官腔演唱的缘故。传入山东后,也被称作官腔,以唱高腔为主,因此才会被称作“雅调”。现在的浙江新昌调腔、广东正音戏、湖北钟祥清戏和山东柳子戏的青阳腔都具备这种风格,细致优雅、优美动听。^③

三 乐平腔

乐平在江西乐平县,明代归饶州府所辖,与弋阳县很近。汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》云:“至嘉靖而弋阳之调绝,变以乐平,为徽、青阳。”则乐平腔也是弋阳腔的支裔。王骥德《曲律》(万历三十八年1610)、沈宠绥《度曲须知》(崇祯十二年1639)皆有记载。明潘之恒《巨史·外记》卷三十四“艳部·淮艳”条云:“李瑶英……其声本弋阳、乐平间,而柔润过之,曲尽其妙,亦令人侧耳,谓新声足赏”因而“时露闺阁态,令当垆,足倾都市,厕之盛宴,稍局脊。”这证明了弋阳和乐平同具有的民间特色,二腔本是同一类型,风格接近。

^① 钱南扬《戏文概论》,上海古籍出版社1981年版,第58-59页。

^② 见流沙《青阳腔源流新探》,载《明代南戏声腔源流考辨》。

^③ 详见流沙《浅谈徽池雅调》,载《明代南戏声腔源流考辨》。

四 四平腔

四平腔，刘庭玠《在园杂志》卷三云：“近且变弋阳腔为四平腔。”李声振《百戏竹枝词·四平腔》注云：“亦弋阳之类，但调稍平。”李渔《闲情偶寄》卷一“音律”条云：“弋阳、四平等腔，字多音少，一泻而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”有滚调和帮腔的特点，则四平腔实为弋阳腔之流派。又如今广西的桂林戏，其板式中四平调称作“南路弋板”。又明顾起元《客坐赘语》卷九“戏剧”条引，云：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会、小集多用散乐，……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之。海盐多官语，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳，而令人可通者。”据此可知四平腔产生于万历以前。且既然是在宴会上演唱，所谓“稍变弋阳而令人可通者”，大概是指将弋阳的俚俗方音特点稍去之，使之接近海盐、昆山之类声腔的轻柔婉折，因而更易为文人所接受，这一点我们从顾起元所说的声腔变化逐渐趋于与文人气味接近的时代风气可以看出来。

四平腔在万历年间影响很大，许多文献都有记载。如《群音类选》将其列入诸腔，与弋阳、青阳、太平并列，沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》也谈到四平腔。万历四十七年传奇《钵中莲》也有【四平调】之曲牌。张照《劝善金科》第五本《动凡心空门水月》、《堕戒行禅榻风流》、《僧尼下山戏调情》三出全用四平调。四平腔非常流行，曾一度超过昆山腔，如张大复《梅花草堂笔记》卷十四云：“江右昆山，有声容者多就之。然五十年来伯龙（梁辰鱼）死，沈白它徙，昆腔稍稍不振。乃有四平、弋阳诸腔，先后擅场。然自新安汪姬、上江蔡姬而后，寥寥矣。”此为天启年间事。四平腔在江西、浙江等地亦广为流传。如江西《建昌府志》（乾隆二十一年修）卷一百《杂记》有“鼓槌高唱四平腔”之诗句。^①李声振《百戏竹枝词·四平腔》注云：“浙之绍兴土风也”，并有“越客吟随潮水空”之诗句。

就上述张大复笔记所言，新安、上江均属安徽，新安明属徽州，故流沙先生以四平腔即为徽州腔之别名，其举明末江西吉安府泰和人萧士玮《南归日记》中记载天启七年（1627）：“陪徽州贾子……挟新桥笨倡唱四平调戏，自豪也。”为例证，颇有说服力。并以今江西婺源（明清属徽州，今划归江西）目连高腔与赣剧弋阳腔的基本旋律相近，赣剧老艺人就将婺源目连高腔称为四平高腔，而浙江衢州四平高腔亦与目连高腔有类似处。^②又云新昌调腔和广东正音戏兼唱四平腔，而徽州雅调即四平和青阳的合调，故四平腔即徽州腔。^③

文震亨（1585-1645）《秣陵竹枝词》（作于天启二年，1622年）云：“梨园子弟也驰名，半是昆腔半四平。却笑定场引子后，和箫和管不分明。”这时的四平腔已被昆腔化，逐渐向后是吹腔演化。（详后及本文第五章“皮黄合流”一节）

刘庭玠《在园杂志》卷三云：“近且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔。”钮少雅《南曲九宫正始·自序》云：“弱冠时闻娄东有魏良辅者，厌鄙海盐、四平等腔，而自制新声，腔用水磨，拍捥冷板。”其弱冠时当万历十一年左右（1563年），此时苏州一代已经有四平腔在流行。今天一般认为后来二黄调中的“二黄平板”即四平调，是四平腔的遗裔，如周怡白认为：“二黄平板一名四平调。……当即明代末年由弋阳腔衍变而来的四平腔了。”^④另外，今在福建南部、北部都有四平戏的流传。如宁德地区流行一种“庶民戏”又称“素平

^① 按：今南陵目连戏有所谓“清槌”、“浑槌”、“花槌”等称谓，指不同的锣鼓伴奏形式。见《中国戏曲志·安徽卷》；参见流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第100页。

^② 见流沙《徽州腔及其变调四平戏》，载《明代南戏声腔源流考辨》第94页。

^③ 流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第155-159页。

^④ 周怡白《中国戏曲发展史纲要》，第419-420页。

戏”、“说平戏”，其名称可能是“四平戏”的谐音。传说明末从江西传来，其主乐器为大鼓、锣、钹，没有管弦乐器，唱时有后台帮腔，唱腔特点仍然是“字多腔少，一泻而尽”。从曲牌上看，闽北四平戏和江西弋阳腔相近的曲牌主要有【香罗带】、【新水令】和【汉腔】三大类，这些特点都表明闽北四平戏可能是四平腔在闽北山区的遗存。^①对于四平腔的命名，流沙在《四平调与平调辨》中说赣剧弋阳腔在老艺人称为“八平高腔”，而浙江婺剧中的西安高腔俗名为“四平高腔”，则“四平”非如其它腔调由产地得名，而是四平腔由于减少了帮腔句韵头（韵头称作“平”），不用“长韵”（八平），只用短韵打四板，故以“四平高腔”为名，简称四平腔。

刘静沅《徽戏的成长和现况》：“浙东流行的调腔班中包括三种戏曲：昆曲、高腔之外有四平，这种四平腔比高腔柔和，比昆曲简单，唱时用笛子、胡琴伴奏，句尾有简单的帮腔，速度较快，确是‘字多声少’。”婺剧高腔中有四平高腔，“四平是介乎高腔、昆曲之间的一种曲调，用笛子、胡琴伴奏，有简单的帮腔和很少的小过门，和吹腔是很接近的。”因此“由弋阳腔变为四平腔，最初只是加了伴奏，唱腔方面变得自然活泼，继而加添小过门取消帮腔，就成为《和番》、《凤凰山》（《百花点将》）、《醉酒》一类的吹腔了。后来由曲体逐渐向七字句、十字句转化，就成为《贩马记》、《古城会》一类的吹腔。这种吹腔已经和四平调很相近了，皖南徽班称它为平板。往后有一部分唱腔演变成为四平调，现在川剧中仍用笛子伴奏，在京剧中则改用胡琴伴奏了。”^②刘静沅《婺剧》认为“西安高腔可能是以前的四平腔。”^③

五 太平腔

太平腔出于安徽当涂一带，明隶南直隶太平府。明范濂《云间据目抄》卷二“风俗”条、《群音类选·诸腔》、《度曲须知·曲运隆衰》均提到此腔。王骥德《曲律·论腔调》说：“今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与较十之二三。”太平腔也有滚调，《曲律·论板眼》提到“弋阳、太平之滚唱”，弋阳腔、太平腔并题，同书《论腔调》条又云太平等腔“淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼。又有错出其间，流而为两头蛮者，皆郑声之最。”可证太平腔与弋阳腔有通俗易懂、流行民间的共通特点。戴不凡《小说见闻录·梁祝故事三种》提到一本《棠邑腔（同窗记）》，^④卷一写英台出家后唱，提到太平腔：“……见了些桃花片片梨花舞，草色青青柳色黄。走了些孤舟自横少人渡，过了些小溪流水独木桥。惊了些山中麋鹿云中雁，听了些子弟高歌太平腔。”^⑤流沙先生认为太平腔是余姚腔的支流。明代流行于皖南、杭州、松江^⑥和上海^⑦等地，又认为高淳高腔或即太平腔。^⑧

^① 参见林庆熙《浅谈古老剧种四平戏》，《高腔学术讨论文集》，文化艺术出版社1983年版；流沙《徽州腔及其变调四平戏》，《明代南戏声腔源流考辨》，第102-113页；苏子裕《四平调考辨》，载《中国戏曲声腔剧种考》。

^② 以上引文均见刘静沅《徽戏的成长和现况》，《华东戏曲剧种介绍》第三集，华东戏曲研究院编辑，上海：新文艺出版社，1955年版，第61-62页。

^③ 《华东戏曲剧种介绍》第二集，华东戏曲研究院编辑，上海：新文艺出版社，1955年版，第75页。

^④ 此本戴氏断为明本，卷首两处注明是【棠邑腔】，戴氏云此“棠邑”当是“棠邑”之误刻。按：棠邑，春秋时楚地，本名“棠”。《左传·襄公十四年》：“子囊师于棠以伐吴。”后属吴，称棠邑，今江苏六合稍西而北。

^⑤ 戴不凡《小说见闻录》，杭州：浙江人民出版社，1980年版，第39-40页。

^⑥ 参见《云间据目抄》卷二；明万历间冯梦祯《快雪堂日记》有“松江戏子”的记载，参见赵山林《晚明文坛戏曲生活的纪录——读快雪堂日记》，第30页。

^⑦ 安奇《明稿本〈玉华堂日记〉中的戏曲史资料研究》，《艺术研究资料》第七辑，第149-150页。

^⑧ 详见流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第348页。

六 义乌腔

义乌腔出于浙江省义乌县，明代隶金华府。义乌腔在当时应是与弋阳腔、青阳腔等并行的一个重要声腔。最早王骥德《曲律·论腔调》曾提到此腔。沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》云：“腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派。”清徐大椿《乐府传声》亦曾提到。刘静沅《婺剧》认为西吴高腔和侯阳高腔即义乌腔的后裔。^①至今仍有金华婺剧，以唱高腔为主。流沙先生认为义乌腔的形成是南戏温州高腔在金华地区与余姚腔合流，经过改革形成的。^②

七 潮泉腔

潮腔、泉腔出于广东省潮州和福建省泉州一带。1975年在广东省潮安县（明隶潮州府）发掘出土明代宣德六年（1431）写本《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》。1958年在广东省揭阳县（明隶潮州府）出土标有嘉靖年号民间艺人写本《蔡伯皆》。嘉靖四十五年（1566）建阳余氏新安堂刊刻《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文全集》，坊刻本《重补摘锦潮调金花女》已经标明为潮调。《新刻增补全像乡谈荔枝记》表明是用潮州“乡谈”当地方言演出的本子。泉州亦曾有演出《荔镜传》的记载，如：“喧喧箫管逐歌讴，月落霜深剧未收。一曲分明《荔镜传》，换来腔板唱潮州。”（清福建晋江人，同治二年进士龚显曾辑《桐阴吟社诗·鲤城竹枝词·观剧》中诗）。^③清蔡爽《官音汇解释义》卷上“戏耍音乐”条云：“作正音，唱官腔；作白字，唱泉腔；做大班，唱昆腔；做潮调，唱潮调。”这些都说明潮腔、泉腔至迟在明代就已流行了。

泉腔、潮腔当时被称作“下南腔”。据乾隆《台湾府志》卷二十四“艺文”条引竹枝词云：“肩披鬓发耳垂珰，粉面朱唇似女郎（原注：梨园子弟垂髻穴耳，傅粉施朱，俨然女子）。妈祖宫前锣鼓闹，侬离唱出下南腔（原注：闽以漳泉二郡为下南，下南腔亦闽中声律之一种也）。”可知下南腔已经传入台湾。明何良俊《曲论》中提到潮调小曲。今之梨园戏、南音、潮剧、竹马戏、莆仙戏里还保存着明代的泉音。

很多事实证明，潮泉腔肯定受到过弋阳腔的影响。广东出土《金钗记》的同时，也出土了一面铜镜，背面有“吉安路胡东石作”的铭文，吉安属江西，元代设路，这说明此本戏文是从江西传来。又，剧本第四十六出出现“福建布政司”的称号，这是与剧情无关的称号，说明此本亦可能由福建传来，因为福建莆仙戏今仍保存《菱花镜》（演刘文龙故事）戏文。

八 石台腔

石台腔产生于安徽省石台县，明代隶属池州。这里是青阳腔的发祥地。石台腔只见于王骥德《曲律·论腔调》记载：“今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与之较十之二三。”则可见石台腔曾于万历年间流行一时。石台即清代的石牌，^④石牌腔，产生于安庆怀

^① 见《华东戏曲剧种介绍》第二集刘静沅文。

^② 流沙《义乌腔考》，《明代南戏声腔源流考辨》，第337-338页。

^③ 详见林庆熙《福建戏史录》，福建人民出版社，1983年版。

^④ 参见严敦易《元明清戏曲论集》，郑州：中州书画出版社1982年版，第249页。

宁县石牌镇,原名枳阳腔,是明代西秦腔留在南方的一支。它的曲调原为吹腔和二犯两种。清初以后受秦腔的影响,其二犯发展为高拨子,^①用梆子伴奏,后来发展为安庆梆子腔。(参见焦循《剧说》卷一)《秦云撝英小谱》“小惠”条云:“弦索流于北部,安徽人歌之为枳阳腔(原注:今名石牌腔,俗名吹腔)。”李调元《剧话》卷上云:“又有吹腔,与秦腔相等,亦无节奏,但不用梆而以笛异耳。”则吹腔与秦腔相似,亦属板腔变化体。

九 调腔

明末遗老浙江绍兴人张岱《陶庵梦忆》卷五“朱楚生”条云:“朱楚生,女戏耳,调腔戏耳。其科白之妙,有本腔不能得十分之一者。盖四明姚盖城先生精音律,与楚生辈讲究关目,妙入情理。如《江天暮雪》、《霄光剑》、《画中人》等戏,虽昆山老教师细细模拟,断不能加其毫末也。”卷四“不希园”条云:“是夜彭天锡与罗三民串本腔戏,妙绝。与楚生、素芝串调腔戏,又复妙绝。”这里“本腔”即昆山腔。^②则调腔也是与昆腔风格类似较细腻典雅的腔调,这样才能为士大夫视为雅调,并接受。今绍兴调腔、新昌高腔,皆为其传裔。绍兴这一带曾是余姚腔的盛行地,故颇有学者疑调腔为余姚腔之支流。流沙先生以为调腔即徽池雅调,而非余姚腔嫡派后裔。从音乐上考察,新昌调腔与广东正音戏曲调基本相同,而现在的正音戏应是明代徽池雅调在广东海陆丰的遗存。江西保存的青阳腔,不仅帮腔形式与调腔相同,甚至帮腔的名称就叫做“调腔”。徽池雅调与青阳腔的区别就在于有无四平腔的掺入^③。姚燮《今乐考证》云:“越东人呼弋阳腔曰调腔。”^④清乾隆五十七年(1792),会稽鲁忠贻《鉴湖竹枝词》中写道:“赠羽增封吐属新,行觞荐脯祷江滨。而今高调传于越,木石吴儿是后尘。”高调即调腔,因调腔又称“高调”,“吴儿”即指昆腔演员。调腔又称“掉腔”,在演唱时,演员可以丢掉尾巴不唱,其余部分由后场接腔,故又称“掉腔”。^⑤

十 宜黄腔

宜黄腔出自江西赣中东部宜黄县,旧隶江西抚州府,当地历来盛行戏曲活动。汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》所谓:“我宜黄谭大司马纶闻而恶之(按:即恶弋阳诸腔)。自喜得治兵于浙,以浙人归教其乡弟子,能为海盐声。”则宜黄县艺人最初唱弋阳腔,后来经谭纶延师教授,改唱海盐腔。这时的海盐腔已经带有宜黄当地土音土腔特色,故被人称作宜黄腔。如明范文若《梦花酣序》云:“临川多宜黄土音。”又臧晋叔改本《南柯记·玩月》【四块玉】批语云:“临川以惯听弋阳之耳,矢口而成,其舛宜矣。”明袁宏道评汤显祖的《玉茗堂传奇》说:“词家最忌弋阳诸本,俗所谓过江曲子是也。《紫钗》虽有文彩,其骨骼却染过江风味,此临川不生吴中之故耳。”明崇祯进士熊文举,于清顺治十七年(1660)

^① 按“拨子”即“梆子”之异音,参见孟繁树《西皮二黄探源》,载《戏剧学习》1985年第4期。

^② 叶德均《明代南戏五大腔调及其支流》(第64页)、戴不凡《论迷失了的余姚腔》,《戏曲研究》第一辑,吉林人民出版社,1980年版)认为“本腔”指余姚腔,流沙先生认为“本腔”是指绍兴本地高腔,即余姚腔流裔(见《余姚腔及越调说》,载《明代南戏声腔源流考辨》,第303页)。

^③ 流沙《明代南戏声腔源流考辨》,第294-295页。

^④ 《中国古典戏曲论著集成》册十,第19页。

^⑤ 详见吕济琛《调腔初探》,《戏曲研究》第七辑,北京:文化艺术出版社1981年版,第140页。

与前明进士李明睿（汤显祖门生）等人在南昌观看以“临川四梦”为看家戏的“得得新班”演出，写了观剧诗《看宜伶泰生唱〈紫钗〉、〈玉合〉，备极幽怨，感而赠之》第五首云：“凄凉羽调咽霓裳，欲谱风流笔研荒。知是清源流曲祖，汤词端合唱宜黄。”（原注：“宜黄有清源祠，祀灌口神，义仍先生有记。于拟《风流配》，填词未绪。”）以上所述包括此诗证明汤显祖剧作是用或可以用宜黄腔来演唱的，后来其剧作被昆山腔所移植。

李调元称二黄起于江右，且“二黄”与“宜黄”音近，论者或以为出自江西宜黄腔。^①李啸仓《赣剧诸腔的来源与演变》重申杜颖陶“二黄本名宜黄”之说。流沙先生《宜黄诸腔源流探》^②亦主张此说，只不过这里所谓的“宜黄腔”非是海盐支派的宜黄腔，而是北方的西秦腔流传到宜黄经过演变、发展而成的板腔体戏曲声腔。这种宜黄腔以“二凡”为主。（江西地方戏曲中的“二黄”原来都称为“二凡”）^③宜黄腔在向外流传的过程中，讹传为二黄腔，又受到秦腔的影响，故又有乱弹腔或梆子乱弹腔的俗称。张维屏（1780-1859）《花地集》卷四《珠江杂咏·笛》诗云：“楚腔激越少温柔”一句旁注云：“梆子、宜黄俱近楚腔。”楚腔即指西皮、二黄，故宜黄实已变为板腔体声腔了。

苏子裕先生也认为宜黄腔有两种，应分别对待：“一种是曲牌体戏曲声腔，系明嘉靖末年由浙江传入的海盐腔衍变而来，是海盐腔的一个支派；另一种是板腔体戏曲声腔系明末由北方的西秦腔演变而来。”^④

清礼亲王昭槤《啸亭杂录》（嘉庆年间 1796-1820）卷八云：“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸腔曲名。其词淫褻猥鄙，皆街谈巷议之语，易入市人之耳。又其音靡靡可听。有时可以节状，故趋附日众。虽屡经明旨禁止，而其调终不能止，亦一时习尚然也。”又如戚震《京华百六竹枝词》云：“婉转歌喉服靓装，弋阳秦调杂宜黄。银官去后湘云老，断肠此曹属粉郎。”这里提到的宜黄腔就是所谓的板腔体戏曲声腔了。

^① 见杜颖陶《二黄来源考》，《剧学月刊》3卷8期，1934年。

^② 流沙《宜黄诸腔源流探》，北京：人民音乐出版社，1993年版。

^③ 按刘静沅《徽戏的成长与现况》认为：拨子、二凡可能是一种曲调，亦可能拨子是二凡演变而成的。而拨子再进一步发展就成了二黄。《华东戏曲剧种介绍》第三集，上海新文艺出版社，1955年版，第63页。

^④ 参见苏子裕《两种宜黄腔》，载苏子裕《中国戏曲声腔剧种考》，北京：新华出版社，2001年版。

第三章 弋阳腔的艺术形态

宫调和板眼、曲谱这些在我们看来是最重要的区分腔调的标志，但在弋阳腔则阙如，这是它根源于民间的特性化的体现，也是它从土腔土调发展而来的一个证据。但这并不意味着弋阳腔没有曲谱腔调，事实上，艺人手抄本中却有一套特殊的唱腔符号，这套符号虽没有工尺谱那样详尽细致，但也起到了标示板眼、并规定某些唱法和暗示某些旋律的作用，相当于曲谱。各地高腔历代流传都有一种类似古代道藏歌唱诵赞时用的曲线谱，潮剧曾发现明嘉靖年间《蔡伯喈》抄本，也注有曲线谱，《金钗记》曲文中也有很多板式符号的标记。各地高腔也多传用有某种曲线谱，与清王正祥《新定十二律京腔谱》及《宗北归音》谱中所用的标识板眼腔调的符号有很多相似之处。这些曲线谱具体名称不同，谱号有同有异，浙江松阳高腔叫“曲龙”，新昌调腔叫“蚓号”；安徽岳西高腔艺人称之为“箍点”；湖南辰河戏、常德湘剧、祁剧叫“圈腔”。其实这种标示方式与沈璟《增订南九宫谱》、《南词新谱》、《钦定曲谱》、《新定十二律昆腔谱》等只标板式，不标工尺的曲谱作用是一样的。这样的曲调，具体如何演唱，全仗艺人口口相传。昆腔也受到了高腔的影响，类似沈璟《新增南九宫谱》那样的板式而不用工尺的谱子，永嘉昆曲（又称温州昆曲）、金华昆曲、湖南桂阳昆曲等艺人称之为“三点指”，也叫“乌佬谱”。全国昆剧除苏昆、浙昆用工尺谱外，其他的地方昆曲如湘昆、川昆、宁昆、武昆等都用此法，主要用于被称作“九搭头”的一些曲牌，是九套常用的曲牌，被艺人经常套用而定型化了，可以“一腔多用”（金华昆曲称此种形式的戏为“提纲戏”）。由此可知，弋阳腔的曲谱与昆山腔曲谱的格式不同，昆山腔所用的工尺谱是承袭隋唐以来的燕乐半字谱，但弋阳腔曲谱系统与之完全不一样，这也说明了弋阳腔的独特性。

所谓宫调在弋阳诸腔来说没有太大的意义，徐渭《南词叙录》称南戏“本无宫调，亦罕节奏，不过取畸农市女顺口可歌而已。”王骥德《曲律·论腔调》云弋阳腔：“其声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼。”凌蒙初《谭曲杂札》云：“江西弋阳土曲，句调长短，声音高下，可以随心入腔，故总不必合调。”这些都是很明确的说法，而且从上述可知，艺人们完全可以利用“箍点”或“三点指”这样的现成的腔调去套用其他曲牌，以“一腔多用”来“改调歌之”，达到演出的目的。这样一来宫调自然无以束缚了。

故此，关于宫调、板眼、曲谱等，我们仅略说一二于上，不拟详述。本章仅就帮腔、伴奏、滚调、曲牌、表演等作具体分析如下。

第一节 帮 腔

一 帮腔与南戏之“合头”

汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》载：“江以西弋阳，其节以鼓，其调喧。”清李调元《剧话》云：“弋腔始弋阳……向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之。”

“一唱众和”即帮腔，“节以鼓”指弋阳腔以锣鼓伴奏，锣鼓基本上是为帮腔的伴奏来使用，“调喧”形容“一唱众和”和锣鼓伴奏的场面很有气势。王正祥《新定十二律吕京腔谱·总论》云：“尝阅乐志之书，有‘唱’、‘和’、‘叹’之三义。一人发其声曰唱；众人成其声曰和；字句联络纯如、绎如，而相杂于唱、和之间者，曰叹。兼此三者，乃成弋曲。由此观之，则唱者，即起调之谓也；和者，即世俗所谓接腔也；叹者，即今之有滚白也。”

唱，即合唱与帮腔。从字源上来看，则更容易明白。《广韵》：“唱，发歌，又导也。”王力《同源字典》释云：“发歌（领唱）是唱的本义，导是引伸义。《说文》：‘唱，导也。’是讲的引伸义。字亦作‘倡’。”《礼记·乐记》：“一倡而三叹。”注云：“倡，发歌句也。三叹，三人从叹之耳。”又云：“故歌之为言也，长言之也。说之故言之。言之不足，故长言之。长言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”《诗经·郑风·蔹兮》：“叔兮伯兮，倡予和女。”《说文》：“和，相应也。”

弋阳腔的这种帮腔，则是从古老傩戏和南戏普遍运用的帮腔、合唱承袭下来的。王正祥《新定十二律京腔谱·总序》云：“曲藉乎丝竹相协者曰‘歌’，一人成声而众人相和者曰‘唱’。古人所以别‘歌’、‘唱’之各异也。歌之声也，柔和委婉；唱之声也，慷慨激昂。古之乐府、歌章、院本，源流规模已列，迨乎有明，乃宗其遗意，而昆、弋分焉。”王正祥所论述的“歌”、“唱”之别，正是元燕南芝庵《唱论》中所谓的“南人不歌，北人不曲”，即南戏声腔是由无乐器伴奏的“徒歌”发展而来的，与北曲弦索而歌不同。而南戏中普遍使用的“合头”或“合前”等即为帮腔。

南戏曲文中许多标明“合”、“合头”、“合前”或“合同前”者，有两种情况：一为场上人物之合唱，一为后台帮腔。如《张协状元》第三十二出【雁过沙】四曲之末二句“（后低声）被人笑嫁不得一状元。（合）被人笑嫁不得一状元。”这是以后台帮腔合唱来道出胜花的心事。《风月锦囊》本《蔡伯皆》中第二十二出，【歌儿】四曲，其一、三曲末二句作“（合）三载相看甘共苦，一朝分别难同死。”其二、四曲作“（合）怨只怨蔡伯皆不孝子，苦只苦赵五娘辛勤妇。”他本均作旦或外连唱。此时只旦、外在场，旦角不得唱“苦只苦赵五娘辛勤妇”，只能后台帮腔来唱出才合情理。又如《琵琶记·糟糠自咽》出，仅旦角一人在场，而【山坡羊】曲末四句却标有“合”或“合前”。《南浦嘱别》出，旦、生唱【沉醉东风】二曲，末段作：“（合）为爹泪涟，为娘泪涟，何曾为着夫妻上意牵？”作后台帮腔解才符合此时情景；《琵琶记·中秋望月》出【念奴娇序】共四支，贴、生分唱，各抒心事，合唱均为“（合）惟愿取年年此夜，人月双清。”这只能作为场外帮腔来看，否则不符合蔡伯喈的心情，因为他此时惦念的是家中妻子。李卓吾评本在第二曲“（合）惟愿取年年此夜，人月双清”句下批云：“此‘合’若出蔡生之口，则真不孝薄幸人矣，不通。”这是不了解此处是帮腔而产生的误解。类似这样的例子所在皆有，不必赘举。^①

又如《白兔记·挨磨》（汲古阁本）中李三娘唱：

（旦唱）【五更转】恨命乖，遭折挫，爹娘知苦么？哥哥嫂嫂你好横心做，

^① 参见叶德均《明代南戏五大腔调及其支流》，《戏曲小说丛考》北京：中华书局1979年版，第9-12页；参见黄仕忠《〈琵琶记〉研究》广东：广东高等教育出版社1996年版，第186-188页。

赶出刘郎，罚奴挨磨。叫天不应，地不闻，如何过？（合）奴家那曾识挨磨？挑水辛勤，只为刘大！【前腔】向磨坊，愁眉锁，受劳碌，也是没奈何！爹娘在日把奴如花朵，死了双亲被哥嫂凌辱。爹娘死，我孤单，如何过？（合）奴家那曾识挨磨？挑水辛勤，只为刘大！

这一场戏，在场的只李三娘一人，这里的“合唱”，显然不是在场诸角色的合唱而只能由后台帮腔。

《琵琶记·再报佳期》出【三换头】曲，陆贻典抄本：“（合）这段姻缘，只是我无如之奈何？”这只能作为场外帮腔，但通行本改为：“（合）这段姻缘，也只是无如之奈何？”一字之差，便不妨作场上合唱了。

二 帮腔的形式特点

弋阳腔的帮腔形式从现有资料来看，大概分为场上齐唱和后台帮腔，与南戏的“合头”差不多，但已经有了一定的发展，故此有些不同。这种不同就是：南戏帮腔往往只在支曲之尾“合头”处帮腔；也有在中间部分帮腔的，如《张协状元》；但弋阳腔是“一人启口，众人接腔”，由此可以猜测，弋阳腔的帮腔是每一句的唱腔，皆由场上演员的“一人”和场外的“众人”联合完成。如果这种推想可以成立，那么这种唱法显然与南戏的“合头”有了很大区别，也就是说，每一句唱词都是由“一唱”和“众和”组成。“一唱”即场上演员的唱，“众和”即场外乐师们的帮腔，没有“众和”，则不能称之为完整的乐句，这就与近现代流传的各地高腔的唱法接近一致了。

那么，这种可能性是否存在？我认为答案是肯定的，因为我们发现在南戏或弋阳腔曲文中，凡是其中出现叠（重）句的情况，大多是帮腔。如上文所举的《白兔记·挨磨》，最后一句帮腔作：“挑水辛勤，只为刘大！”这一句，在成化本《白兔记》中即为叠句：“挑水辛勤，只为刘大！挑水辛勤，只为刘大！”很明显，这种重唱也是由后台帮腔完成，因为对照曲谱，南吕过曲【五更转】从未见末句重叠的形式，如《九宫正始》册五、《南九宫十三调曲谱》卷十二、《南词新谱》卷十二等，都曾引述过《白兔记》中的一支【五更转】，但其末句“挑水辛勤，只为刘大！”均为单句，不叠，这说明它应该就是“一人启口，众人接腔”的帮和形式，是为渲染气氛而增加的反复叠唱。成化本中这样的例子很多，其过曲曲文末句多作叠句形式，除【五更转】外，如【玉抱肚】、【步步娇】、【驻云飞】、【排歌】等曲牌均是这种情况。^①今福建梨园戏的曲词，其停顿收煞之处，以多用叠句，常有和声的痕迹。如《陈三五娘》剧中林大上场时所念的几句快板：“官家，官家子弟是乐（乐吓乐逍遥），但愿金屋藏阿娇（藏阿娇）……”，括弧内的叠句，则由后场帮腔和唱。

刚才所说用于“合头”部分的重唱，作为帮腔来说是比较明显的，下面再举例证明曲文中间重唱是帮腔的可能性。沈璟《增订南九宫谱》卷四《正宫过曲》收录一支【三字令过十二桥】，引述如下：

^① 详见孙崇涛《明代戏文的曲调体制》，《音乐研究》1984年第3期。

心倜傔，情掣肘，身迤逗。衷肠怎分割，深蒙贵人救。想当时、想当时，奴家共私走，路途中、路途中，停心满感旧。到如今、到如今，因缘已辄辘。把恩仇、把恩仇，一一总说透。开绮罗，进觥筹，叫歌喉、叫歌喉，金钗对红袖。○清音一派箫韶奏，沉烟喷金兽，觅水见崔生，偷香笑韩寿。诗朋酒友，醉花殢柳，人物况风流，功名事，早驰骤。

此曲《钦定词谱》卷六引同沈谱，蒋孝《旧编南九宫谱·正宫过曲》中亦收之，但凡沈谱三字句重唱处，如“想当时”、“路途中”、“到如今”、“把恩仇”、“叫歌喉”五句，蒋谱均不叠。沈谱此曲有眉批云：“每三字句重唱处，皆依今人唱《彩楼记》腔也。”故此三字重唱疑为帮腔。因为今清内府抄本《彩楼记》是明人删削《破窑记》的本子，似为弋阳腔的唱本，中间标有很多“滚白”字样。又《破窑记》在明代亦称《彩楼记》，其中有多处为重唱，为他本所少见。如所有【驻云飞】曲牌中最后一句全部重唱，还有第二句、第五句也多有重唱，如第十二出《夫妻祭灶》【驻云飞】第二支云：

望鉴微诚，听取从头，听取从头、说事因。无甚牺牲敬，略标奴芹意。
大圣呵，你正直不容情，正直不容情，将我虔心奏上天庭，道我蒙正夫妻，
遭此艰危甚，何日飞腾身显荣，何日飞腾身显荣。

另外第五出《相门逐婿》【雁过沙】最后一句末两字重唱；第八出《旅邸被盗》【山坡羊】最后一句重唱；第九出《破窑居止》【啄木儿】第五句重唱；第十五出《逻斋空回》【七贤过关】最后一句重唱，【江儿水】第二支最后一句末四字重唱，【香柳娘】第一、三、五句均重唱；第二十一出《夫人看女》【江头金桂】第十一句、【催拍】第三句重唱；第二十三出《遣迎夫人》【忒忒令】第三句、第六句重唱；第二十四出《宫花报捷》【二犯傍妆台】最后一句即为重唱，【不是路】中“此言非哄”一句反复四次重唱，【七贤过关】第十句重唱等等，这些重唱，在其它刊本中往往却并不作重唱，这些重唱也许就是沈璟所谓的《彩楼记》唱腔。如此多的重唱部分，不可能全部是场上演员一人独立完成，那么只有一个解释：重唱部分为“一唱众和”的帮腔。

又如汲古阁本《琵琶记》第二十五出《祝发买葬》【香柳娘】曲：

看轻丝细发、轻丝细发，剪来堪爱，如何也没人买？这饥荒死丧、这饥荒死丧，怎教我女裙钗，当得恁狼狈。况连朝饥馁、况连朝饥馁，我的脚儿怎抬，其实难捱。

此处的三处重唱，在陆貽典抄本中不叠，《九宫正始》册五收录此曲，作叠句，并注云：“此调叠句，非古章之格体，乃今人之变法，但宜从时可也。”《钦定曲谱》亦同《九宫正始》本。《乐府玉树英》收此出，【香柳娘】曲正作叠唱，与汲古阁本同。这还可以从《何文秀玉钗记》得到证明，其第三十六出【香柳娘】与《琵琶记》是同样帮腔结构，这些都说明当时俗唱此曲均为叠句。

《玉钗记》中重唱的例子还有很多，如第三十三出【耍孩儿】、三十四出【二犯江儿水】、三十五出【神伏鬼】、【北一枝花】、【梁州第七】、三十七出【红绣鞋】、三十八出【四朝元】等等，或者有重复号或者标“又”字，均为每句尾部几字的

重复,亦可视为帮腔。

其它弋阳腔刊本中屡见重唱之例,如《张子房赤松记》第二十六出《教歌》有以“又”字表重唱。《金貂记》第十三出【四朝元】、第十四出【出队子】、第十五出【新水令】;《白袍记》第十出【蛮婆子令】、第三十九出【滴溜三段子】;《跃鲤记》第二十四出【一赚】、第三十二出【月儿高】;《目连救母劝善戏文》上卷第四出【一江风】、第五出【味淡歌】、【孝顺歌】(按:以上三曲用“叠”字表示重唱)、第二十七出【金蟾歌】,中卷第六出【滚下】、第二十四出【道赚】,下卷第十六出【节节高】;《商辂三元记》第十二出【佛面金】等等。《八能奏锦》卷五下层《琵琶记》所收《伯皆华堂庆寿》和《五娘临妆感叹》二出,均以“又”字标出帮腔,较通行本原文为增出。《乐府万象新》所收《荆钗记·玉莲抱石投江》【江儿水】、【傍妆台】以“又”字和重复号标出帮腔。同书《白兔记·夫妻磨坊重会》【四朝元】亦是。

又如万历年间潮调《金花女》是潮州民间的演出本,其中有大量的叠唱、合唱,如《夫妻乐业》中【倒板四朝元】一段:

(生)我只为功名来就、来就,^①发愤忘食竭尽心思、尽心思,值时得肯定安歇,萤窗雪案员枕凿壁,到底终会发迹。诗书加用意。嗟,且掠郝心神放定。努力功成方知玉石有真正。若得我金榜上标名,标名,正会报得你恩情。我见你形容消减,形容做年忍痛,做年忍痛。(旦)宽心忍耐,莫说东西,我望你青山得志,青山得志,步上金台,身享天禄、享天禄,正会解我双眉,菽水共欢口坚守待,夫唱妇随和爱。你文章须立志,嗟,要知光阴易迈、易迈,青春无再,时时用口,勿得妄扰襟怀。曾记得庾廖饮室、庾廖饮室,有日变做玉堂金帐内,我劝你安心乐业、安心乐业终会开泰、终会开泰。

整出戏中,叠唱达十二处之多。有的地方甚至整首曲都合唱,如《姑嫂赏花》出,姑嫂同唱【平调】,合唱在此曲中有六段之多。^②

虽然并非所有曲牌中的叠句都为帮腔,但有一些曲牌大致可以判断它们中的叠句或句尾部分应属于帮腔的性质,如【金钱花】、【字字双】等句尾两字叠唱,从语义上讲均有可能是原有帮腔的遗存。

虽然叠唱为帮腔的例子在弋阳诸腔本中可以举证不少,但较之不重唱的曲牌,其例在明刊本中仍不占很大比重,其原因很可能是明人改动过程中删掉的缘故。如《张协状元》中可确定为场上同唱的不过十余处,其它有一百余处“合”可视为后台帮腔,可见其使用之频繁,《张协状元》为早期南戏,我们从中见到民间帮腔的演唱形式比较丰富,但现在看明人传本的大多数戏文,“合”已经很少,经常是在唱两支、四支同一曲牌时才有“合”或“合前”,形式的整齐划一表明“合”或“合前”等已经明人删削。如成化本《白兔记》中有大量重唱,汲古阁等通行本中便大多删去;《风月锦囊》本《琵琶记》中的许多“合头”,通行本《琵琶记》中便无;上面所举沈谱中的三字重唱,蒋谱中不就是没有收录吗?种种迹象表明,越是接近民间演出本,越容易看到舞台演出的实际,也可以藉此帮助我们的出一曲文重叠句部分即帮腔——的结论来。

^① 按:原文凡叠唱处均用省略符号标出,今为补出,下同。

^② 参见陈历明《〈金钗记〉及其研究》,广西师范大学出版社1992年版,第104-105页。

下面我们再从近现代各地高腔则其一二来说明它们帮腔的特点，以助于我们更好的理解明代弋阳腔的帮腔形式。当然，近现代高腔已经不同于明代高腔，其帮腔形式已经有不少变化，形式上也丰富了很多，但也可以从中窥见古老弋阳腔的若干遗风。

各地高腔的帮腔虽然具体说来并不完全一致，但差别不是很大，其大致的规律总结如下：

帮腔多在末句，俗称“和尾子”。主唱者为场上演员，帮腔者或者由后台全体人员帮腔，或者由场上鼓师及乐队成员帮腔，有时也包括场上参加演出者。

对于帮腔的曲牌：有的只帮和句尾几字，有的是整句帮腔，有的帮合几句，有的甚至整段帮唱。

帮腔的形式：一种是全体帮腔，一种是先由鼓师帮唱几小节或几拍，然后再由众人接唱。各地高腔一般都由鼓师领帮。

有的演唱用本嗓，帮腔则用假嗓翻高。流沙认为所谓高腔名称的由来是根据帮腔，“高腔的帮腔通常是高八度，所以无论是帮腔或主唱者，都必须用假嗓翻高来唱……这种翻高八度的帮腔是古老弋阳腔的基本唱法。……清代以后，各流传的弋阳、青阳、四平以及北京的京腔，由于它们使用假嗓帮腔唱法，不论在任何地方流行都一律叫作高腔。”^①

下面以川剧高腔和浙江新昌调腔为例来具体说明帮腔的唱法，以概其余。

（一）川剧高腔

川剧高腔的帮和：其基本结构形式为：帮——唱——帮。即每一曲牌起首和结尾都为后台帮和，只有中间数句为前台演员来唱，无论是单曲还是套曲，都为如此。后台之帮还分领帮和众和的形式，即“前领后和”——先由一人“领帮”（也称领腔），再接众人“合帮”（也称合腔）。领帮有时领一句，合帮重复此句；有时领帮唱一句的前半部分，后半部分由众人帮和。

如《玉簪记·逼侄赴科》潘必正唱【铎儿】（按：以下加着重号者为帮腔部分，领帮为黑体字，其它为合帮）：

再把礼下，再把礼下。在此一年多，道谢斋与茶。今朝分别后，无端心
歉挂，无端心歉挂。

已上是川剧高腔帮腔的基本形式。只曲中首、尾两处的帮唱都不能省略，套曲中偶尔可省，但不多见。有时是整段的帮腔，如【烧夜香】一曲只帮不唱。有时可将中间的唱完全省去，即简化为一帮到底的形式。有时中间的唱词很少，几乎类似于全帮，如《玉簪记·琴挑》陈妙常唱【懒画眉】：

月朗星稀照碧空，粉墙花影自重重。闲步苍苔数落红，漫把——瑶琴弄，
凄凉身世泣悲鸿。

^① 参见流沙《四平腔与平调辨》，《明代南戏声腔源流考辨》第88页；又参见流沙《论高腔及高腔戏曲之发展》，《东方戏剧论文集》巴蜀书社，1999年版。

此曲除“漫把”两字之外，全部为帮腔。

（二）新昌调腔

新昌调腔的帮腔分为两种形式：一为后场帮腔，以为后场接腔。

1 后场帮腔。曲牌的前一部分由演员唱，帮腔部分演员和后场同时唱。这种形式通常是帮句尾几字。如《西厢记·游寺》张生初见莺莺所唱的【胜葫芦】：

恰便是呀呀莺声花外啭，行一步可人怜，解舞腰肢娇又软，千般袅娜，
万般旖旎，似垂柳晚风前。

2 后场接腔。帮腔部分全部由后场接唱，场上演员不再开口。这种形式有的接唱句尾，有的接唱整句。如《古城记·赐马》中关羽所唱的【驻云飞】：“一见悲伤”，“悲伤”两字由后场接腔。同剧【江头金桂】关羽所唱：“他那里有些焦躁，俺这里思刘想汉”中后一句“俺这里思刘想汉”则为后场整句接腔。

帮唱的方法是：曲牌的帮腔部分由后场分层次帮唱。先由鼓师领帮，次由掌小锣者从帮，再由其他乐师齐帮。

三 帮腔的功能

有关帮腔在整个演唱过程中所起到的功能，蒋星煜在《绍兴的高腔》中曾将帮腔与管弦伴奏作对比，提出两点：“弦乐器所发生的作用有三：在演员未开口之前，它是引导唱腔的音阶及其进行的节奏与旋律；在唱演正在进行的时候，它对于唱腔起衬托的作用；在演员换气或小息的时候，它代替唱句，延续唱句所发生的情愫。帮腔当然不等于弦乐器，但是它除了第一种作用之外，余外的两种作用，帮腔可以部分的代替的。”又云：“（帮腔）是由于伴奏乐器的贫乏而想出来的补救办法。”^①

其实，帮腔的作用远远不止这两点，它可以与场上人物之唱作为衬托和对比；可以在场上替演员代言；亦可以在场外以局外人的身份发言评论；亦可描写外部客观环境，渲染情景、烘托气氛；亦可揭示内心情感活动；且帮唱的自由组合、巧妙穿插，起到一种对比、映衬、丰富了唱腔和节奏的变化，弥缝了“不托管弦”的弱点，加强了抒情表意的效果，别有一番耐人寻味的特色。下面我们举例说明其部分特点：

1 渲染情景和烘托气氛

如《琵琶记》第七出《才俊登程》（汲古阁本，下同）【八声甘州】四支曲，均有帮腔，如生唱：“衷肠闷损，叹路途千里，日日思亲。青梅如豆，难寄陇头音信。高堂已添双鬓雪，俺客路空瞻一片云。（合）途中味，客里身，争如流水蘸柴门。休回首，欲断魂，数声啼鸟不堪闻。”这几句合唱描写蔡伯喈路途途中思念家乡的心情，与其他角色心境不同，故此当为场外帮腔。这几句以帮腔的形式唱出更

^① 载《华东地方戏曲介绍》，华东文化部艺术事业管理处编，上海：新文艺出版社1952年版。第20-21页。

有力地烘托了此时此地主人公的心情。又如第五出《南浦嘱别》大量的使用了帮腔，对离别时不同人物的心境的渲染起到了很好的作用。

还有一种有声无义的“衬腔”，如宋元戏文中经常使用的“啰哩嚤”的和声，作为唱外帮腔也经常使用，它的效果也是多种多样，大体上不离烘托场上气氛一类。如《金钗记》第三十二出和第四十出有众人齐舞并合唱“啰哩嚤”，这是渲染舞台氛围。又如《荔镜记》第二十六出，黄五娘在房中绣花，思念陈三，后台出现了这样的帮腔：

（内唱）一更鼓打北风吹（里打丁、另打丁打丁），娘仔思君心不安（里打丁、另打丁、打丁里打丁）。值时共君成老伴（里打丁、另打丁里打丁），即便得被枕不单（里打丁、另打丁里打丁）……

这里的“里打丁”是以人声来模仿风声，对于烘托人物心情，制造出很强的舞台效果，

又如我们上面所举的川剧高腔《玉簪记·琴挑》陈妙常唱【懒画眉】是环境描写，对场上气氛的渲染；又如《荆钗记·雕窗》中【绵搭絮】一曲的开头：“满天星斗照琉璃，星月交辉河汉低，但则见月朗星稀……”这时的帮腔也悠扬婉转，配合钱玉莲此时哀痛的心情，情景交融。

尤其是在表现威武雄壮或热闹火爆的场面，如战争、急行、节日等，帮腔比仅有一人独唱具有更强的表现力。

2 揭示内心活动、抒发人物情感

嘉靖本《荔镜记》第八出，黄五娘和益春合唱：

玻璃灯，牡丹灯，诸般可吝。金炉内，宝鸭香，炉烟微微。

（内唱）得桃障更深，残月更催风露冷。作笑动我心，一位娘仔赛观音。真个闷杀人，刘吊人心，不得伊着怎甘心？

这里的“内唱”即帮腔，通过帮腔对舞台场面及人物心态作了客观的描述。

3 衬托和对比

帮腔尤其是近现代帮腔，把每一句都分作两部分，前一部分为演员独唱，后一部分为众声合唱帮腔，首先从音乐上说，就构成了一种对比和衬托的效果；再者从舞台氛围和观众的感受角度上看，有或没有帮腔会显示出不同的效果；因为由演员自唱和有后台帮腔“代言”，在意境上会造成显著的差别。

4 间离效果

一场外观中口吻对剧中人、事、物作客观评价，以增强演出和观众直接的交流，手法犹为别致，有西方戏剧的间离效果的味道。

如《琵琶记·南浦嘱别》【沉醉东风】：

（旦唱）你爹行见得你好偏，只一子不留在身畔。他道我不贤，要将你迷恋。苦！这期间怎不悲怨？（合）为爹泪涟，为娘泪涟，何曾为着夫妻

上意牵。

（生唱）作孩儿节孝怎全？做爹行不从人几谏。也不是要埋冤，影只形单，我出去有谁来看管。（合）为爹泪涟，为娘泪连，何曾为着夫妻上意牵。

这里的合唱作为场外帮腔，是从场外第三者（观众）的角度对蔡伯喈的批评。

又如《荔枝记·代捧盆水》出中，陈三得到益春的帮助，代捧盆水进入五娘的绣房，以见五娘一面，五娘碍于礼教，将陈三斥退，陈三退下躲在一边偷看五娘的举动，这时后台便出现了这样的帮腔：

（内唱）娘仔溪边洗白纱，红裙照见牡丹花。官人看见微微笑，和尚看见脱袈裟。

这种作为帮腔的山歌，^①在内容上与舞台上人物的行为没有直接关系，但是作为一种调侃的隐喻，也起到了客观上对环境和人物心情的描述渲染作用，从观众角度而言，这种处理也恰到好处，与古乐府《陌上桑》中对罗敷之美的描写异曲同工。

领帮和合帮作用不同，唱法不同。前者主要任务为传述文词，不要腔，“字多腔少”常一带而过，后者任务为讴和句尾拖腔，“字少腔多”，为全句音乐重心所在。帮腔中众人帮和用“定腔乐汇”，与领帮用“活腔乐汇”，“依字行腔”不同。这种“定腔乐汇”可以在不同的曲牌、不同的帮句中使用，但只限于同一“曲牌类”中。定腔的使用，与其曲牌的“曲牌类”划分有很重要关系。不同的“曲牌类”各有一套腔调材料，在帮方面也相应各有其“定腔”。“定腔”的使用方式在各“曲牌类”中没有原则差异，但不同“曲牌类”所使用的“定腔”却互不相同。其“曲牌类”的划分也正是以这些不同的“定腔”来决定的。这种“定腔”及我们下一章所说的“主腔”。也类似于王正祥《新定十二律京腔谱》中所谓的“通用腔”。（按：详见本章《曲牌》一节）

四 帮腔的缘起及演变

帮腔为弋阳腔的其突出特点之一，对于它的缘起，周怡白认为弋阳腔原自古以来一唱众和的“邪许声”以及民谣等。“昆山腔每值数人同场，有合唱曲尾之例，其为出自弋阳之帮合，极为明显。然则中国戏剧虽分三大源流，而弋阳腔自为其间之总脉，溯源于始，则凡属歌唱，莫非起自劳动呼声之‘邪许’了。”^②这种说法有值得商榷的地方，因为南戏都有帮合，不能肯定昆山腔的合唱曲尾完全来自弋阳腔，但他认为帮腔原于古老的劳动呼声则很有道理。我们在第一章曾探讨过，在驱傩仪式过程中有一人领唱和众人帮和的歌唱，如《后汉书·礼仪志》云：“中黄门倡，侏子和”。从对“傩傩”和“诺皋”的探讨中可以知道，傩戏是从高声呼号祷诵歌舞的仪式发展而来，其中伴随着很多有声无义的词语，即类似后世歌曲中的和声，“傩、傩”、“诺皋”本身就是一种和声。我们知道“邪许”即“邪呼”，

^① 参见李国平《南戏与潮剧》，载《潮剧研究》，中国戏剧出版社1999年版。

^② 《周怡白戏剧论文选》，长沙：湖南人民出版社，1982年版，第221页。

也就是后世的打夜胡、打野狐、打呀哈(嗨),与雉、皋、乎、号等同源,它们来自祭祀雉仪,运用于生产劳动,并融入到戏剧中衍为帮腔,构成了民间戏剧的主要特色,今安徽池州傩戏的“嚎嗨戏会”,其“嚎也嚎嗨朝古社,嚎也嚎嗨夜胡歌”的唱词,便是帮腔的明证。可以说从古至今,在民间的劳动号子、秧歌中,就普遍存在着这种一人启口、众人接腔的形式。帮腔形式在弋阳腔中的发展与弋阳腔在民间长期流传以及它所可能具有的物质条件和技术条件等这些实际情况相适应的。

后台帮腔作为歌唱的一种特殊手法,其形式在唐代歌舞戏中就已经出现,《踏谣娘》的表演中,妻子“行歌,每一叠,旁人齐声和之云:‘踏谣,和来!踏谣娘苦,和来!’”(唐崔令钦《教坊记》)周怡白云:“弋阳腔除金鼓、饶钹用于节拍外,别无它物,实际上已等诸‘徒歌’……且唐代【踏谣娘】属于‘鼓架部’,其伴奏中亦无丝竹,则所谓‘旁人齐声和之’,与高腔之后场帮和尾音,实无以异。”^①这种帮腔起到烘托剧中人物情感、渲染气氛,使人同情投入的作用,今贵池傩戏、傩舞的表演中每段吟诵都有:“都来,和!”的应答,与“踏谣娘”的场外帮和风格十分相近。《东京梦华录》卷九云:“参军色执竹竿拂子,念致语口号,诸杂剧色打和。”故“踏谣娘”和贵池傩舞之“和”即宋代杂剧“打和”之类。亦即元高安道《淡行院》散曲【耍孩儿】七煞“打讹的将纳老胡魔”中的“打讹”。元商正叔散曲《一枝花·咏妓》云:“为妓路划地波波,忍耻包羞排场上坐。念诗、执板、打和、开呵。”

以上说明了帮腔由徒歌发展而来,这种徒歌后来进入到诗歌中,演为诗歌中的和声,成为极其重要的组成部分,亦是自古有之,源远流长。《乐府诗集·杂歌谣词一》引《韩诗章句》所云:“有章曲曰歌,无章曲曰谣。”王正祥《新定十二律京腔谱·总序》所谓帮腔:“古之乐府、歌章、院本,源流规模已列”就是这个意思。

和声即“一唱众和”的帮腔,如《易·中孚》云:“鸣鹤在阴,其子和之。”《管子·白云》亦云:“人不倡不和”。《礼记·乐记》云:“一倡而三叹。”注云:“倡,发歌句也。三叹,三人从叹之耳。”《广韵》:“唱,发歌,又导也。”《诗经·郑风·蓍兮》:“叔兮伯兮,倡予和女。”《说文》:“和,相应也。”以上均指明和声即帮腔。这种和声在《诗经》、《楚辞》中就大量存在了,^②如《诗经·召南·采蘋》:“(唱)于以采蘋,(和)南涧之滨。(唱)于以采藻,(和)于彼行潦。”到了汉代,《乐府诗集》中有大量的和声,如《襄阳乐》(卷四十八)以“襄阳来夜乐”为和声;《襄阳蹋铜蹄》中“襄阳白铜蹄,圣德应乾来。”卷四十九《那呵滩》中“郎去何当还”为和声;《杨叛儿》有送声“叛儿叫侬不复相思。”《西乌夜飞》有和声:“白日落西山,还去来。”另有送声:“折翅鸟,飞何处,被弹归。”卷五十《江南弄》七曲中均有和声:“阳春路,娉婷出绮罗。”

《乐府诗集·杂歌谣词一》说:“汉世有相和歌,本出于街陌讴谣。”相和歌,本来就是从徒歌发展而来,最初只用击壤与击竹作为伴奏,与“一唱众和”的帮腔差不多,只不过后来加上了管弦丝竹。如汉乐府《艳歌罗敷行》起始四句,即“日出东南隅,照我秦氏楼。秦氏有好女,自命为罗敷”,未尝不可视之为一人领唱、众人相和之辞。再如其卒意的“座中数千人,皆言夫婿殊”,实际也是帮腔之

^① 周贻白《中国戏剧史》中册第五章,北京:中华书局1953年版,第377页。

^② 详见阴法鲁《中国古代诗歌的唱和形式》,《诗刊》1980年1、2期。

辞。名诗《古诗为焦仲卿妻作》起始的“孔雀东南飞，五里一徘徊”，过去常说这是比兴，但把它作为一种和唱也未尝不可。其卒意的“多谢后世人，戒之慎勿忘！”也应是一种和唱。同样，《艳歌何尝行》的结尾“今日乐相乐，延年万岁期”，也是一种帮腔。^①

除了和声是明显的帮腔之外，汉乐府中还有艳、趋、送、乱、声曲折等几种形式与帮腔有一定关系。《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞》云：“诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷、伊那何之类也。艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。”杨慎《词品》卷一认为“艳在曲之前，与吴声之和，若今之引子；趋与乱在曲之后，与吴声之送，若今之尾声。羊吾夷、伊那何，皆声之余音袅袅，有声无字，虽借字作谱而无义，若今之哩啰噠、噯噯吽也。”

下面我们分别来探讨帮腔和声与这些乐府诗歌形式的关系。

1 艳

艳一般在曲前，有时在中间，可配歌辞或只是类似过门或引子而无歌辞，如《艳歌何尝行》原注：“曲前有艳”，^②但无歌辞。《羯鼓录》“李琬”条记《耶婆色鸡》用《掘柘急遍》解之一事，《四库总目提要》云：“声尽意不尽，以他曲解之，即汉魏乐府曲末有艳之遗法”，以艳在曲尾，显然是错误的。艳无论从曲调还是歌辞应是抒情的部分，后世所谓“泛艳”之曲应从此来。另有“游声”，或恐与“艳”相类。^③宋元杂剧、院本的艳段或焰段，应为乐府“艳”之遗。

2 送

送在曲尾，应是进行较快的曲子，与“趋”功能相同。《乐府诗集》卷四十五，引《古今乐录》云：“凡歌曲终，皆有送声。《子夜》以《持子》送曲，《凤将雏》以《泽雉》送曲。”又云：“《子夜变歌》前作《持子》送，后作《欢娱我》送。《子夜警歌》无送声，仍作变，故呼为变头，谓六变之首也。”又云：“《欢闻歌》者，晋穆帝升平初歌，毕辄呼‘欢闻不？’以为送声，后因此为曲名。今世用‘沙持乙子’代之，语稍讹也。”很明显，所谓“欢闻不”或“沙持乙子”的送声实皆为和声、帮腔。《阿子歌》和《欢闻变歌》皆以此语为句尾和声。那么，所谓“变歌”也是送声的一种变体，亦是帮腔。^④《乐府诗集》卷五十七《琴曲歌辞》中《白雪歌》题解云：“（唐）高宗显庆二年，太常言《白雪》琴曲本宜合歌，今依琴中旧曲，以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又古今乐府奏正曲之后，皆别有送声，乃取侍臣许敬宗等和诗以为送声，各十六节。”这种送声，在话本中，以演变为每

^① 参见张永鑫《汉乐府研究》，南京：江苏古籍出版社1992年版，第131页。

^② 据《宋书·乐志》云：“《罗敷》、《何尝》、《夏门》三曲，前有艳，后有趋。《碣石》一篇，有艳。《白鹄》《为乐》《王者布大化》三曲，有趋。《白头吟》一曲，有乱。”

^③ 按：《乐府诗集》卷四十四引《古今乐录》云：“（吴声）其曲有命嗽、吴声、游曲、半折、六变、八解。命嗽十解。……吴声十曲……游曲六曲。《子夜四时歌》、《警歌》、《变歌》并十曲，中间游曲也。半折、六变、八解，汉世以来有之。”日本现存唐传古乐谱中有“游声”，可能与“游曲”有关。如《三五要录》中大曲《皇帝破阵乐》起首即“游声一叠”，无拍；然后序一叠，三十拍；破六叠，每叠各二十拍。那么，游声有些类似“艳”或“引子”。

^④ 按：“变（歌）声”，《乐府诗集》卷四十四《清商曲辞一》中《吴声歌曲一》引《晋书·乐志》云：“（吴歌）其始皆徒歌，既而被之管弦。”引《古今乐录》云：“（吴声）其曲有命嗽、吴声、游曲、半折、六变、八解。命嗽十解。……吴声十曲……游曲六曲。《子夜四时歌》、《警歌》、《变歌》并十曲，中间游曲也。半折、六变、八解，汉世以来有之。”

《汉书·艺文志》所载的“河南周歌诗声曲折七篇”、“周谣歌诗声曲折七十五篇”中的“声曲折”，王先谦《汉书补注》说：“‘声曲折’，即歌声之谱。唐曰‘乐句’，今曰‘板眼’。”姚振宗《汉书条理》说：“《河南周歌诗》、《周谣歌诗》，此两家皆有声律曲折，《隋书·王劭传》所谓‘曲折其声’，有如歌咏是也。”这里的“声”不大像“歌谱”，而是如郭茂倩《乐府诗集》卷二十六《相和歌词一》所列举的，“‘声’者若‘羊吾夷’、‘伊那何’之类也。”除此之外，又如《铙歌·朱鹭》中的“路訾邪”、《艾如张》中的“夷于何”、《有所思》中的“妃呼豨”等等，或置句前，或置句中，或置句末，这里的“声”都无辞义上的意义而表示声律曲折，是类似《道藏·玉音法事》中所载《步虚声》所附的声辞，这样就是一种音乐性的吟诵调，如《铎舞歌》中《圣人制礼乐》及《巾舞歌》中的“邪乌”、“吾何婴”、“来婴”、“何邪”等显系声辞，是吟诵时曲折其声所发，也是和声的一种形式，只不过“有声无义”。

帮腔，在戏曲中大部分是帮唱有意义的文辞，但是由于古老的徒歌和民歌小曲等艺术形式的影响，也经常能够看到一些无意义文辞的帮腔。这种有声无义的拖腔、衬腔或帮腔中，“啰哩噠”是比较特殊、有代表性的例子。如成化本《白兔记》第一出开场【红芍药】曲通篇即由此三字反复颠倒组成：

这样的例子在戏曲、曲艺、民间歌曲中大量见到，而且来源很古。《董西厢》卷五【乔合笙】“休将闲事苦萦怀，和：哩哩啰！哩哩啰！哩哩来也。取次摧残天赋才。和。不意当初完妾命，和。岂防今日作君灾！和。今宵端的雨云来，和。”后文凡标示“和”者，应是“哩哩啰”的省略。《张协状元》第二出，有“末、净唵旦出”的舞台提示，泉州提线木偶也有“唵旦”，就是唱“啰哩嚏”。梨园戏在正式演出前，亦唱“啰哩嚏”。这种仪式称作“懒旦”或“唱懒旦”，很明显即“唵旦”。^①明宣德写本《金钗记》第四出【大斋郎】，第三十二出，第四十出，第六十四出等均有此和声。《荔镜记》多次出现“嚏柳娘，娘柳嚏”之类的和声，均标明“内唱”，显系帮腔。如二十六出《五娘刺绣》【望吾乡】云：“绣成孤鸾戏牡丹，又绣鹦鹉枝上宿，孤鸾共鹦鹉，不是伴亲像……再绣一丛绿竹，须等凤凰来宿。（内唱）娘嚏娘，

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

柳哩哩，呵柳哩哩，哩柳哩哩，哩哩，哩柳哩哩哩。”四十八出《忆情自叹》亦有。^①迄今海盐保存下来的赞神歌（当地称之为“骚子歌”）也是一唱众和，人声帮腔。帮腔中的衬词“浪柳圆”、“落里来”，^②亦即“哩柳哩，哩柳哩”之类，实际上都是“哩哩连”的音转。另外《香囊记》、《荔枝记》、《金钗记》、明杂剧《丹桂钗合》等，都插有“哩哩哩”的演唱。《缀白裘》六集《花鼓》夫妻合唱凤阳花鼓诗有“哩哩哩”和声。直到现在，北方评剧、安徽黄梅戏、绍兴的越剧、福建的梨园戏、莆仙戏、傀儡戏，广东潮州的白字戏，惠东一带的渔歌、蛋歌；顺德的木偶大棚戏；云南的彝剧，广西的师公戏等等，都还保留着演唱“哩哩哩”的习俗。^③

福建莆仙戏在演出之前先打三通鼓，然后用“哩哩哩”三字反复颠倒唱出，此为净台咒语，胡忌《宋金杂剧考》认为即——宋代打和之遗，^④温州旧时戏班开台仪式中的“祭神咒”、泉州木偶剧团“开台曲”等都用“哩哩哩”，与《白兔记》有着惊人的相似。因此饶宗颐先生认为“哩哩哩”是“南戏戏神神咒”，牛津大学龙彼得教授亦如此认为。吴乔《围炉诗话》卷一云：“唐梨园歌有‘哩哩哩’，以五七言整句，须有衬字乃可歌也。”唐范摅《云溪友议·艳阳词》：“《望夫歌》，即罗唢之曲也。……宋以后俗曲有‘来罗’之词……晋庾楷镇历阳，人歌曰：‘重梨罗，重梨罗’，即‘来罗’之声也。近京师唱小曲数落为倒喇，亦罗唢类。”方以智《通雅》云：“罗唢，犹来罗也。”^⑤《夷坚志》卷十三“九华天仙”条记载“巫山神女唱哩哩”，南宋普济和尚编纂的《五灯会元》就有“吟啸无非哩哩哩”等语，张炎《词源·讴曲旨要》云：“哩字引浊罗字清，住乃哩哩顿唢。”元代全真教各大师的词作品中，有很多用哩哩作为助声的。如王重阳【捣练子】云：“猿骑马，呈颠傻，难擒难捉怎生舍，哩哩哩，哩哩哩。”此调共十二首，末句皆同。（《道藏·太平部·王重阳全真集》卷七）。^⑥台湾道士唱曲的本子还保留这样的遗声。太湖一带有一种“接来乐”的神歌，是早期的一种吴歌，以此娱神，“接来乐”亦即“哩哩哩”之类。

这种类似“哩哩哩”的和声，唐宋以后，进入戏曲衍而为场上合唱与帮腔，即刘庭玠《在园杂志》所谓的“后台作哟哟罗罗之声。”其主要特征就是“有声无义”，主要作用是作为一种衬腔，即我们上文所说帮腔中的拖腔部分，如现今高腔中的帮腔，大多拖腔也是有声无义，因而它们的性质是一致的。

但有声无义的帮腔并不止“哩哩哩”一种，“哩哩哩”只是其中应用较广泛的例子，其它如南北曲中的【水红花】中的“也罗”；元曲中的“也么歌”；秧歌的歌唱方式与傩号相似，应是比较早的戏种，元代北曲有【村里迓鼓】调，宋代有迓鼓队。（朱熹《朱子语类》）迓、迓属鱼部，秧为阳部，鱼阳对转，二字同源，故迓鼓实为一种秧歌队舞。迓鼓戏现仍流行于山西，在花鼓戏时期的楚剧腔调，就有一种腔调叫“迓腔”。许多脱胎于秧歌的剧种，都有一唱众和，剧外人帮腔的唱法，如山西汾孝秧歌剧、流行于鲁南、苏北、皖北交界地区的“拉魂腔”，包括现今的

^① 参见康保成《傩戏艺术源流》，第92页。

^② 参见顾希佳《祭坛古歌与中国文化》第五章，人民出版社2000年版。

^③ 参见康保成《傩戏艺术源流》，第78页。

^④ 胡忌《宋金杂剧考》，上海：古典文学出版社1957年版，第309页。按：王正祥《新定宗北归音·凡例》认为是“楔子”，误。文云：“【赏花时】句数短促，不入联套，元人用于楔子中。盖楔子者，即如古传奇中开场唱及哩哩哩之类院本俗套。”

^⑤ 按：《乐府诗集》卷四十七《西曲歌》有《来罗》曲。《来罗》，倚歌也，有“声节送和”。《缠头百练》二集有《唢罗曲》，为弋阳腔戏曲作品。

^⑥ 详见饶宗颐《说和声的“哩哩哩”与“哩哩连”》，《词学》第五辑。

各地高腔的帮腔也与秧歌有着不可分割的联系。又，今贵池傩舞《打赤鸟》中观众在台下集体性“贺、贺”的喊声也是一种帮腔。

不仅如此，这种和声无论无义还是有义，多有演变为曲名或曲牌者，如《乐府诗集》卷三十四引《后汉书·五行志》中的《董逃》之歌，“董逃”即为和声，后来变为乐府诗中的《董逃行》曲名。唐代敦煌曲如《好住娘》、《上留田》、《竹枝》等均有“好住娘”、“上留田”、“竹枝”这样的和声。^①康保成先生考证佛曲【罗犁罗】即为“啰哩嚧”之源。北曲中【浪来里】、【高过浪来里】等曲牌，亦从“啰哩嚧”来。又如【莲花落】、【太平年】，《静志居诗话》云：“‘落离莲，离落莲，历历落落太平年’此市井歌谣合唱之尾声，乃花开莲花落之同调也。”朱有敦《曲江池》杂剧第四折【莲花落】，曲尾全以“太平年”三字作结。《董西厢》卷五【哈哈令】和【哈哈令】即以其中的“也哈哈”、“也哈哈”和声为曲牌名。南中吕宫近词有【阿好闷】一曲牌，亦以其中“阿好闷”之和声为牌名等等。

从上述可知，和与艳相当，趋、乱与送声相当，都有帮腔的性质，只不过帮腔的位置不同，如今之高腔或在曲调起首、或在中间、或押尾帮唱一样。

第二节 伴 奏

一 弋阳腔的伴奏特点

弋阳腔用鼓节奏，不托管弦，不似南戏兼用鼓板笛。原因何在？

南戏四大声腔不入管弦，以锣鼓伴奏。明祝允明《猥谈》云南戏四大声腔：“若披之管弦，必至失笑。”明杨慎《升庵诗话》卷九《寄明州于驸马诗》注云：“南方歌词，不入管弦，亦无腔调，如今之弋阳腔也。”汤显祖说弋阳腔“其节以鼓，其调喧。”冯梦龙增订四十回本《三遂平妖传》卷首张誉序云：“弋阳劣戏，一味锣鼓了事。”以上所说又与另外一些文献记载南戏是以鼓、板、笛伴奏之说相矛盾。如《永乐大典戏文三种》中，“折莫擂鼓吹笛，点拍收拾”（《错立身》【六么令】）；“我要招个擂鼓吹笛的”（《错立身》白）等。西班牙藏明代戏曲选集《风月锦囊》中《卢川留题金山记》开场云：“拍板初开艳戏台，鼓儿点动闹情怀。莫道戏文无好处，引出公侯将相来。鼓打数声雷霹雳，笛吹三弄《小梅花》。若要人欢神喜处，还是当行子弟家。”《风月锦囊》虽是明嘉靖三十二年刊本（1553），但已是重刊本。它的最早成书至迟在明初永乐年间，其所收戏文应有宋元旧本，这一本《金山记》虽未见任何戏曲文献著录，似即是宋元旧本，因与宋元戏文《苏小卿月夜贩茶船》关目有相似处。

应该说，两种说法都只说对了南戏伴奏的一部分情况，如果合起来看这两种说法，则比较全面了。也即祝允明等人所说的南戏包括弋阳腔不托管弦，一味锣鼓是南戏的主要特色，但这并不能说南戏或弋阳腔就没有板和管弦乐，只不过管弦和板等伴奏乐器相对比起锣鼓来说，只是起到“托腔”的辅助作用，还没有进入到音乐结构当中，与“锣鼓助节”的功能性音乐结构完全不能相提并论，故此

^① 任二北《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社1954年版，第74页。

不受重视,或许便可忽略了。如现今福建莆仙戏的伴奏乐器即有箏策,箏策是隋唐燕乐所用的吹奏乐器,可见莆仙戏伴奏乐器的历史渊源,但箏策却是主要伴奏乐器。

从当今各地高腔的伴奏来看,与祝允明等人的说法是一致的,即“不托管弦,锣鼓助节”,也就是说“节以鼓”,与昆腔所用的“节以板”不同。昆山腔以板来分断腔句及句内步节,而高腔主要是以锣鼓来掌握腔句的节奏,以配合衬托尾段或尾句的后场帮腔,故此“锣鼓助节”在帮腔中起到了极为关键的作用。

由于无论帮还是唱,弋阳腔皆无管弦托腔,故打击乐显得十分突出,不仅用量大,而且伴奏形式多样,特色显著,其中锣鼓为打击乐的主体,锣鼓配合的主要对象是帮而不是唱,只要有帮,就有锣鼓相随,一俟转入唱,锣鼓便隐去。打击乐在帮、唱、帮之间起到起头扫尾、点句分段、承前启后的一系列的作用。与帮唱构成有机的整体。不仅结构意义很突出,在情绪表达、气氛渲染等方面,也有很强的配合功能。锣鼓虽然不具备旋律、和声等音乐要素,不可能像管弦那样随腔贴调,在音乐刻画的细腻及多样化方面有其局限,但其强烈的音色、鲜明的节奏、和显著的“藏露”变化等在整个唱腔的艺术表现上却颇有独到之处,尤其是其强烈的情绪渲染,是管弦所无法比拟的。艺人们说“包腔锣鼓”,就特别强调了它的“断句”节奏作用,四川高腔的音乐特点是“帮、打、唱”,也正说明只有这三者结合才能构成高腔腔句的完整性,“打”是音乐结构的三种要素之一,至于管弦、拍板,虽然现代高腔音乐中也具备,但远远不能起到“锣鼓”的“打”的作用。^①

对鼓的重视,我们从上古的文献记载中也可以看到这种一脉相承的特性。《周礼·地官司徒·鼓人》云:“鼓人掌六鼓四金之音声……以雷鼓鼓神祀,以灵鼓鼓社祭,以路鼓鼓鬼享。”据注疏雷鼓为八面鼓,灵鼓为六面鼓,路鼓为四面鼓。也就是说,在祭祀的过程中鼓的作用十分重要,同时还有编钟和舞蹈的配合。《周礼·春官·鼗》有“凡国祈年于田祖,吹《豳雅》,击土鼓,以乐田畯;国祭蜡,则吹《豳颂》,击土鼓,以息老物。”《豳雅》、《豳颂》即是原始祭歌。《诗经·小雅·甫田》中有一段歌辞云:“我田既臧,农夫之庆。琴瑟击鼓,以御田祖。”《路史》卷十四云:“(黄帝)创置俎。”原注云:“击鼓呼噪,逐疫出魅。”梁·宗懔《荆楚岁时记》云:“腊鼓鸣,春草生。村民打细腰鼓,带胡公头,及作金刚、力士以逐除。”唐张说《苏摩遮》诗“豪歌急鼓送寒来”等,这些都说明了鼓在祭享活动中的作用,弋阳腔既然傩祭密切相关,则对鼓的重视和利用就不奇怪了。

弋阳腔这种“其节以鼓,其调喧”和“向无曲谱,只沿土俗,以一人唱而众和之”的特色,具有浓厚的乡土气息。适合广场草台的演出,便于在民间流传,也曾引起上层社会注意,与海盐腔一道作为宴会演出时的大戏。明·顾起元《客座赘语》多记当时南京事,据云:“南都万历以前,公侯与缙绅及富家,凡有宴会、小集多用散乐,……大会则用南戏,其始止二腔,一为弋阳,一为海盐。弋阳则错用乡语,四方士客喜闻之。海盐多官语,两京人用之。后则又有四平,乃稍变弋阳,而令人可通者。”由此可将,弋阳腔既能在民间演出,亦可施于文人宴会,得到了广泛的流传和影响,这不能不归功于其独特的艺术魅力,帮腔的作用也不容忽视。

至今文献记载弋阳腔音乐伴奏的文献资料极少,1975年出土于广东的宣德六

^① 参见路应昆《高腔与川剧音乐》,北京:人民音乐出版社2001年版,第22页。

年抄本《刘希必金钗记》，曲文中有朱墨圈点的演唱处理记号，剧本后附有“三棒鼓”和“得胜鼓”的鼓谱，明确表示这是一个宣德年间的艺人演出本。剧本末尾题名有“正字”字样，说明是用官话演唱，这些为我们留下了弋阳腔的实际音乐情况提供了部分的参考。

《金钗记》有很多地方用朱笔圈点，这是处理演唱的记号，实际上也是当时行腔的符号。如第六十五出【风俭才】曲、第六十六出【四边静】曲等。板式符号主要有○、△、▲、∠等。○为板式符号，表示一板一眼、或一板三眼、或无眼的快板等。△、∠大概表示腰眼。另有“贡”字夹在曲文中间，表示鼓点伴奏的提示，如“……贡……”则是夹花连续点鼓的意思。本书有附录【得胜鼓】和【三棒鼓】的鼓谱，内容完整。【得胜鼓】鼓谱为：“角贡正，角角贡正……”；【三棒鼓】写明“先点鼓边三下”，鼓谱是“瑯…冬…瑯征…冬…征，独只独只……”；其中有“独只独只冬”等鼓谱字，在“只”字下缀一▲符号，可能是切分节奏的闪板。在一些戏出中，还增加了锣鼓演奏，如二十五出写丑扮盗贼一出场，就用了【三棒鼓】的鼓谱。本来鼓点是伴奏部分，可以不必点出标题鼓谱，这一段故意加以渲染，实际上是为了使整个剧场的气氛有所变化。【三棒鼓】用“瑯瑯瑯冬冬冬……瑯征冬……”，鼓点达百拍以上，还有“(紧)独只……瑯瑯征冬……”等，这是着力渲染环境的紧张气氛，有先声夺人的效果。【三棒鼓】的基本调子是“征瑯冬”，其使用的打击乐器有小铜钹、小铜锣及小鼓，形成比较轻快的色彩。此本末页有【黑麻序】一曲，唱四季歌，春吟杨贵妃，夏歌屈大夫，秋咏牛郎织女，冬赞王祥卧冰，是与剧情无关的一段曲文，大概是在剧中可以根据情况插演的清唱。今潮州民间亦有《唱四季》的小调，亦用类似【三棒鼓】的鼓点伴奏节拍。^①而所谓《唱四季》，即花鼓戏等民间小调中经常演唱的【四大景】(或名【大四景】)。【四大景】即【玉娥郎】调，见《霓裳续谱》卷八末乾隆《万寿庆典》曲中所收《四景长春》，其【玉娥郎】调即唱四季景物。《白雪遗音》卷三“八角鼓”《夏景天》中有【四大景】调。《缀白裘》六集《过关》有乞婆子唱【四大景】曲，^②故此【三棒鼓】是民间歌舞的演唱形式。

二 管弦乐对弋阳腔伴奏的影响

虽然南戏和弋阳腔都以锣鼓为主，但也有相反情况，如今福建梨园戏音受当地南管音乐的影响，伴奏方式为管弦合奏，以琵琶及洞箫为主。乐器分弦乐(以琵琶为主)、管乐(以洞箫为主，笛为辅)、打击乐(以堂鼓为主，佐以小锣)。^③那么这种伴奏方式从何时产生变化，又是受何影响？我认为，弋阳腔加入管弦尤其是弦索伴奏，受到了元代北曲和民间弦索调、民间说唱的影响，并与受到海盐腔、昆山腔的影响从而造成弋阳腔的家乐化和官腔化等等有关。

我们说以管弦乐为主伴奏乐器的情况的确极为少见，不过南戏中加入管弦乐并不令人感到吃惊，因为这种情况早就有了。昆山腔和海盐腔就是加入了弦乐器使得声腔为之大变，与弋阳腔迥异。昆山腔和海盐腔这种嬗变的过程应该不算太

^① 见陈历明《〈金钗记〉研究》，第65-67页。

^② 参见李家瑞《北平俗曲略》“大四景”条，上海：上海文艺出版社1990年版。

^③ 陈啸高、顾曼庄《福建的梨园戏》，《华东戏曲剧种介绍》第二集。

晚,我们知道明初时朱元璋就对南戏进行了改革,希望用北曲的方法来唱南戏,他对《琵琶记》深为赞赏,但是感到:“‘惜哉!以宫锦而制鞞也。’由是日令优人进演。寻患其不可入弦索,命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者,遂撰腔以献。南曲北调,可于箏琶被之,然终柔缓散戾,不若北之铿锵入耳也”。这里的弦索调实即北曲化的南戏唱法。何良俊《曲论》说《拜月亭》之外,如《吕蒙正》、《王祥》、《杀狗》、《江流儿》、《南西厢》、《玩江楼》、《子母冤家》、《诈妮子》等九种南戏中的某些曲子皆上弦索,“词虽不能尽工,然皆入律,正以其声之和也。夫既谓之辞,宁声协而辞不工,无宁辞工而声不协。”我们还可以从《金瓶梅》中也可看到南戏以管弦乐(主要是弦乐)伴奏的情况在当时是很普遍的,《金瓶梅》的剧曲清唱极多,所唱之曲包括杂剧、戏文,多用弦索。宋元戏文如《唐伯亨》、《林招得》、元明戏文《字母冤家》、《琵琶记》、明传奇《彩楼记》、《宝剑记》、《南西厢》(李日华本)、《玉环记》等大多明确记载为弦乐器伴奏的清唱。如第二十七回“西门庆教春梅取月琴来,教玉楼取琵琶教金莲弹”《唐伯亨》中南曲正宫调“赤帝当权耀太虚”曲;又如同回西门庆“取过月琴来,教玉楼弹着;西门庆排手,众人齐唱【梁州序】向晚来,雨过南轩……”此套为《琵琶记》第二十二出《琴诉荷池》中南吕宫过曲。这里有记载海盐戏子唱的戏文,说明当时海盐腔也是清唱南曲,而后来昆山腔吸收了北曲和海盐腔清唱,改造了南曲,形成昆山腔,流行一时。魏良辅引入弦索乐器为昆山腔伴奏,取得了成功,后被推上舞台,流行一时,成为官腔。不过昆山腔在徐渭时已经发生了变化,与祝允明看到的并不相同了,为什么会有这种嬗变,我认为真正改变南曲唱法的应该是当时流行的民间弦索调。因为明代北曲当时虽然还存在,但已经奄奄一息,不复北曲的活力,这时起而代之的是北方的民间弦索小曲。

事实上,南戏用弦乐器伴奏并不止于官方和士大夫的试验,在金元时民间弦索小令就已经高度发展,演而为北曲长套。但民间各地仍然不断的产生时兴小令。燕南芝庵《唱论》云:“凡唱曲有地所:东平唱【木兰花慢】,大名唱【摸鱼子】,南京唱【生查子】,彰德唱【木斛沙】,陕西唱【阳关三叠】、【黑漆弩】等。”至明宣德、正德年间盛行弦索小曲,沈德符《万历野获编》卷二十五云:“元人小令行于燕赵,后浸淫日盛。自宣、正至成、弘后,中原又兴【琐南枝】、【傍妆台】、【山坡羊】之属。李崢峒先生初自庆阳徙居汴梁,闻之以为可继《国风》之后。何大复继至,亦酷爱之。今所传【泥捏人】及【娃打卦】、【熬髻】三阙,为三牌名之冠,故不虚也。自兹以后,又有【耍孩儿】、【驻云飞】、【酷太平】诸曲,然不如三曲之盛。嘉、隆间乃兴【闹五更】、【寄生草】、【罗江怨】、【哭皇天】、【干荷叶】、【粉红莲】、【桐城歌】、【银绞丝】之属,自两淮以至江南,渐与词曲相远。不过写淫媒情态,略具抑扬而已。比年以来,又有【打枣杆】、【挂枝儿】二曲,其腔调约略相似,则不问南北,不问男女,不问老幼良贱,人人习之,亦人人喜听之,以至刊布成帙,举世传诵,沁人心脾,其谱不知从何而来,真可骇叹!”这些时兴小令从北方传播到南方,可见魅力之大。沈德符还嘲笑妓女们利用这些民间小曲“冒充”弦索北曲,与自古流传下来的北曲相去甚远,其实固然这些弦索小曲与原来金元北曲不同,但当时还在流传的所谓的北曲,早已南化,如沈宠绥所说:“之如弦索曲者,俗固呼为北调,然腔嫌袅娜,字涉土音,则名北而曲不真北也。”(《度曲须知·曲运隆衰》)

明代弦索小曲众口传唱,故书贾也就竞相刊刻售利,今明代许多散出选本如《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《八能奏锦》、《大明春》、《徽池雅调》等,都在其中

刊入流行时曲，最常见的如【闹五更】、【劈破玉】，清代仍刊有《万花小曲》、《丝弦小曲》、《霓裳续谱》等。弦索小曲的繁盛，最终在北方形成了一个体系庞大的弦索声腔，以后对戏曲的板式变化体的形成影响极大，如明万历年间传奇《钵中莲》中有北方小曲【剪剪花】，另有【弦索玉芙蓉】、【山东姑娘腔】、【四平调】、【诰猖腔】、【西秦腔二犯】、【京腔】等，它标志着北方弦索声腔系统的崛起（详后）。

《大明天下春》卷七中层收有《弋阳童声歌》十四首，是中、晚明市井和农村中流行的情歌，与其它明代小曲如【挂枝儿】、【山坡羊】、【锁南枝】、【闹五更】、【罗江怨】、【劈破玉】、【苏州歌】、【清江引】等山歌性质是一样的，只不过不像上述曲调那样流行，为天下人所共知，只是地方性的小曲。如“时人作事巧非常，歌儿改调弋阳腔。唱来唱去十分好，唱的昏迷姐爱郎。好难当，怎能忘，勾引风情挂肚肠。”“姐在房中绣枝花，郎唱山歌唱的佳。分明绣朵樱桃蕊，缘何绣出瑞香花？乱如麻，口冤家，恨不得翻身搂抱他。”这样的“弋阳童声歌”，弋阳腔中难免不会借鉴它的唱法。

这些民间小曲虽然牌名有些还是北曲，但其实质早已发生变化，可明代戏曲作品中碰到这样的曲牌会怎样唱呢，是按照时曲来唱，还是按照旧时唱法来唱？不过旧时的唱法此时是否存在还是个问题，恐怕大多数已经失传，不得不改用时曲来唱了。沈宠绥《弦索辨讹》中虽然斤斤计较于北曲之纯正唱法，但最后也不能免俗，不得不收录“时曲”套数十余套，很难想象已经成为案头的东西在当时会流行于剧场。

葡萄牙人克路士《中国志》第十四章叙中国艺人为外国人表演戏剧时：“他们用演奏的乐器，是一种像我们的中提琴，尽管制作不那么好，有调音的针。另一种像吉他，但要小些。再有一种低音提琴，但较小。他们也用洋琴和三弦琴。有一种风笛，和我们用的相仿。他们用的一种竖琴有很多丝弦。他们用指甲弹，因此把指甲留长。他们弹出很大的声音，十分和谐。有时他们合奏很多种乐器，四声同奏发出共鸣。”^①克路士死于1570年，其著述刊行于同时，与徐渭《南词叙录》写作年代同时。则可知在民间，艺人们早已在使用弦乐器的伴奏了。

弦索伴奏还会影响到宫廷的演戏，如吴伟业（1609-1672，明崇祯四年进士）《琵琶行》诗序便记载明万历间玉熙宫中：“梨园子弟奏水嬉、过锦诸戏，内才人于暖阁，赏镂金曲柄琵琶弹清商杂调。”“水嬉”为水傀儡戏；“过锦”为类似金元院本的民间小戏。^②可见弦索为演剧的伴奏在宫中也很流行。

民间戏文中由许多是来源于当时的说唱艺术，说唱艺术多用弦索乐器伴奏弹唱。如《琵琶记》，最早就是说唱的本子。万历间本《金花女》中大量使用【平调】，【平调】是来自浙闽一带的弹词，多为七言偶句，伴奏用三弦、二胡、笙、箫、琵琶、扬琴、双清等，故此《金花女》中的唱腔便带有【平调】这种弹词的唱法了，那么，演唱时必然会有弦乐的伴奏。《荔镜记》中更可明显看出管弦乐的伴奏情况来，第十三出《李婆送聘》唱【风入松】（旁注“潮腔”），描写送聘时的热闹场面，其中有“吹也非非年”之类的说明。乾隆间修《潮州府志》载：“凡乡社演剧多者相夸耀。所演传奇，皆习南音而操土风，……虽用丝竹，必鸣金而节之。”^③此段记载亦可说明管弦乐伴奏在潮调中的应用十分显著。

^① [英]C.R. 博克舍编注，何高济译《十六世纪中国南部行》，中华书局1990年版，转引自胡忌《纪念臧貽白先生二题》，傅晓航、周华斌编《场上案头一大家》，知识出版社2000年版，第74-75页。

^② 按：关于“过锦”，参见胡忌《宋金杂剧考》，上海：古典文学出版社1957年版，第106-108页。

^③ 参见李国平《南戏与潮剧》，载《潮剧研究》，中国戏剧出版社1999年版。

而且,弋阳腔的伴奏还可能受到明代兴起的“十番乐”的影响。清叶梦珠《阅世编·纪闻》云:“吴中……有‘十不闲’,俗讹称‘十番’,又曰‘十样锦’。其器仅九:鼓、笛、木鱼、板、拨钹、小铙、大铙、大锣、钹锣。人各执一色,唯木鱼、板以一人兼二色。……音节皆应北词,无肉音。……万历末,与弦索同盛于江南。”沈德符《万历野获编》云:“又有所谓‘十样锦’者,鼓、笛、螺板、大小钹、钲之属,齐声震响,亦起近年,吴人尤尚之。然不知亦沿正德之旧。武宗南巡,自造《靖边乐》,有笙、有笛、有鼓;有歇、落、吹、打诸杂乐,传教南教坊。今吴儿遂引而申之,真所谓今之乐犹古之乐。”明末清初诗人吴伟业《听女道士卞玉京弹琴歌》诗(清顺治八年作)中有云:“此地(按:指苏州一带)繇来盛歌舞,子弟三班十番鼓。月明弦索更无声,山塘(按:指苏州虎丘一带)寂寞遭兵苦。”这几句诗与沈德符所记相符,道出了十番鼓在明代的盛行,至清不衰。《长生殿·偷曲》折【画眉儿】曲旁,帮助洪昇作曲的徐麟眉批云:“自【解三醒】至【双赤子】,腔已渐紧矣。然此三曲用十番间之,须稍缓其腔,迟迟唱之,始得尽致。”^①这里已经透露了十番乐对戏曲的影响。

故此,弋阳腔在民间的演唱过程中,极有可能使用了弦乐器,尤其是明代以来的弦索调的广泛流行,也会对剧场的乐队配置产生影响,所以福建梨园戏以弦乐为主要伴奏乐器剧种的产生也就不奇怪了,就是因为受到当地流行南音影响之故。

尤其到了清代,弋阳腔除了高腔还保留着人声帮腔、锣鼓伴奏的特点之外,有的声腔已经采用了管弦乐器伴奏,取消了人声帮腔,如后来的徽调便是在这种基础上形成的;四平腔是加入了笛子伴奏,后来演变为吹腔。清道光三年成书的宁元谟(江西南都县人)《介圃诗钞》有《西江竹枝词》云:“滕王阁下木兰舟,远笛声声渡水流。喜和洋琴歌一曲,弋阳腔调豁新愁。”此出所云的弋阳腔调可用笛和,并用洋琴伴奏,或许是曲艺艺人,或许是清唱班子,总之是用到了管弦乐器的明证。^②今山东柳子戏中的唱【高腔青阳】、【昆腔小高腔】及【弦索小高腔】等曲牌时,用弦索伴奏,不加帮腔。

还有两种情况造成了弋阳腔使用弦乐器,即弋阳腔的家乐化或官腔化。刘庭玠《在园杂志》提到一种“旧弋阳腔”,与一般的弋阳腔唱法不一样,是“一人自行歌唱,不用众人帮和”,“每段尾声仍自行收结”,这种唱法据黄芝冈《弋阳腔考》,叫做“云里白”,并说四川高腔戏有一种叫高家腔,就是这种唱法。这种高家腔源于乾隆时的家乐,用唢呐、三弦、笛子配腔,与现在高腔干唱不同。又说浙江金华高腔用笛配唱,后场合腔,但以前却用干唱。^③这是因为家乐化的弋阳腔,为了投士大夫所好,向昆腔靠拢的结果。而这种家乐化的弋阳腔是以清唱和折子戏的演出方式为多,故此下场帮腔、锣鼓助节、干唱等弋阳腔的演出特色自然会慢慢丧失。

另外,弋阳腔的官腔化也会导致管弦乐器的加入和弋阳腔特色的丧失。如弋阳腔流入安徽以后,演变为徽池雅调。徽池雅调的唱腔,有一种是用官话来演唱,又被称之为“官腔”,如明刊戏曲选本中标明“官腔乐府”和“滚调乐府官腔”(如《新刊徽班合像滚调乐府官腔摘锦奇音》、《鼎铤徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》)等。故此,

^① 参见傅雪漪《昆曲音乐欣赏漫谈》,北京:人民音乐出版社1996年版,第108页。

^② 参见苏子裕《清代宜黄清唱班觅踪》,《中国戏曲声腔剧种考》,北京:新华出版社2001年版,第80-81页。

^③ 黄芝冈《弋阳腔考》,《弋阳腔资料汇编》江西省文化局剧目工作室1959年编。

受到昆山腔的同化，为了向官腔靠拢，弋阳腔便有可能加入管弦乐器以投时好，今山东柳子戏中青阳腔的演唱中便有很多是加了弦所伴奏而同时取消了人声帮腔，如【弦索小高腔】等曲牌的演唱即是。

故此，弋阳腔的伴奏方式虽然仍以“不托管弦、锣鼓助节”为主，但受到各方面的影响，弋阳腔的伴奏中加入管弦乐器的配置也是不可避免的趋势，这种现象实际上已经吹响了后世各种声腔剧种合流的前奏。

第三节 曲 牌

王骥德《曲律·论腔调》指出：“乐之筐格在曲，而色泽在唱”，又云“曲之调名，今俗曰牌名”，故曲牌规定着曲调的唱法，在曲牌体戏曲中起着非常重要的作用。不过，曲牌在弋阳腔戏曲中的功能又与昆山腔有很大不同。

弋阳腔的曲牌联套里，常常引进民歌，作为套曲的一个组成部分，与原有的南曲曲牌掺杂出现。如《古城记·秉烛》，有一首【闹更歌】与曲牌【驻云飞】交替出现。同剧第十七出，穿插了一首【梭噎歌】。《白蛇记》第七出，纯由【山歌】组成套曲。另外，有些剧本里，出现非传统又非民歌的曲牌，如《古城记》第十二出的【七言句】。这里的【七言句】是作为上场的引子出现的。

当然，引用民歌作为曲牌，这是南戏的传统，我们看沈璟《南九宫十三调曲谱》中收集的不知宫调的曲牌，大多数都是早期南戏剧本中出现的。如《琵琶记》中的【烧夜香】、【犯胡兵】、【三仙桥】等；《荆钗记》中的【四换头】、【恁麻郎】；《白兔记》中的【十棒鼓】、【望妆台】、【搅群羊】等；《杀狗记》中的【七贤过关】、【多娇面】等；《八义记》中的【鹅鸭满渡船】；《牧羊记》中的【一秤金】等。徐渭《南词叙录》说南戏音乐最初是从民间小曲而来，所谓“村坊小曲”、“随心令”等，早于徐渭的祝允明说：“不幸又有南宋温州戏文之调，殆禽噪耳，其调果在何处？”（祝允明《怀星堂集》卷二十四《重刻中原音韵序》）。《张协状元》中的【紫苏丸】，即是北宋汴京传来的民间伎艺叫卖的乐曲（见高承《事物纪原》卷九），其它如【蛮牌令】、【六国朝】、【四国朝】、【蓬蓬花】等蕃曲。《张协状元》中有些明显带有民间气息的曲牌，如【赵皮鞋】、【吴小四】、【斗双鸡】、【鹅鸭满渡船】、【林里鸡】、【生姜芽】、【油核桃】、【字字双】、【斗黑麻】、【福州歌】、【福清歌】、【台州歌】等里巷歌谣。如【驻云飞】、【山坡羊】、【锁南枝】、【寄生草】、【耍孩儿】、【挂真儿】、【罗江怨】等都是弋腔剧本典型的曲牌，也是典型的民间小曲发展而来的。

一 引子和尾声

凡是引子，一般都是干唱，不用笛和。作为冲场曲的过曲大半都是粗曲，也不用笛和，甚至有腔无板，不入套数，故也可不拘宫调，不论南北。粗曲往往干念，有板无眼，故最急。^①那么这样的引子、粗曲，便极似弋腔的“流水板”了。因为弋腔的“流水板”也是有节奏的，只不过，它更多的是用“锣鼓助节”罢了。

^① 详见钱南扬《戏文概论》上海：上海古籍出版社 1981 年版，第 192-195 页。

成化本《白兔记》中引子有十余支，大多数没有曲牌名目，有的只注明“引子”二字。即没有固定的曲牌，演唱时便可自由发挥。徐渭《南词叙录》云：“凡曲引子，皆自有腔，今世失其传授，往往作一腔直唱，非也。”《十义记》中许多引子干脆就连“引子”二字也未标示。直接以“旦上唱”等作为引子。

成化本《白兔记》第四出引子“孩儿美貌本天颜”，不标曲牌名。汲古阁本《白兔记》第五出作【七娘子】，但词句已有较大改动。而《南曲九宫正始》“正宫引子”中也保留着“元传奇”《刘智远》的这支引子，曲牌作【梁州令】，曲文几同于成化本。显然汲古阁本已经后人改动。^①

又有将一支滚调曲子作为引子使用，如《古城记》中往往以【七言句】作为首曲，但不标示引子名，显然以次【七言句】当作引子使用，或者是直接将原来的上场诗用作引子了。

尾声中的【双煞】，是比较特殊的体式，为采取本宫调中尾声，并外借一宫的尾声，二者相连组成。例如《拜月记》里有【喜无穷煞】后接【情未断煞】的例子，为民间声腔所喜用，凌濛初《谭曲杂札》云：“尾必双收，则弋阳之旅，失正体也。虽谱中原有双煞一体，然岂宜频见？况煞句得两，必无余韵乎？”

二 联套

弋阳诸腔曲牌联套方式比较混乱，没有形成一个规范的样式，比起北曲和后来的昆山腔来说，较为随意和自由，但亦有大致的一些特点，总结如下：

1 同一曲牌的反复叠唱即过曲叠用

这是当时词牌、鼓子词、大曲多遍结构都采用的音乐形式。如《赤松记·游本》整出戏只用【出队子】一曲反复叠唱七遍。

2 缠达体即子母体

二曲轮流反复的联套方式是缠达所用之体，北曲中被称作“子母调”（见《唱论》、《太和正音谱》）。如《金印记》第二十九出，【清江引】和【二犯朝天子】二支曲牌交错使用，构成回旋反复的体式。

需要注意的是，在弋阳腔诸本中，还有一种以一支滚调曲子和曲牌体曲子交互使用的套曲形式，我们把它归入此类，但显然与上面所说的又有不同。如《目连救母劝善戏文》卷下第十一出《三殿见母》，以曲牌体的【红纳袄】和齐言体滚调的【七言词】交错使用，以刘青提一人的长篇七言诉三大苦和众人的短篇齐声唱和形成对照，富于渲染力，感人至深。又如《古城记·秉烛》以滚调的【闹更歌】和【驻云飞】交替出现，从一更直数到五更。滚调为众卒子合唱，【驻云飞】为关羽独唱，亦是对比鲜明。这种形式大概是受民间说唱的影响，如《商调蝶恋花鼓子词》就是夹说夹唱，说用韵文，唱用曲牌体，说唱间隔使用；唐代变文也是如此；如我们上文提到的《倒喇张秋调》，就是【山坡羊】和【倒喇】轮流唱，前者为长短句，后者为基本七言句。唱法是“弹着弦子，说了又唱，唱了又说”。^②

^① 孙崇涛《明代戏文的曲调体制》，《音乐研究》1984年第3期。

^② 详见方龄贵《古典戏曲外来语考释词典》，汉语大词典出版社，云南大学出版社2001年版，第76-85页。

3 大曲体

《琵琶记》第十六出《丹陛陈情》【入破第一】、【破第二】、【袞第三】、【歇拍】、【中袞第五】、【煞尾】、【出破】一套即是大曲形式。此后继承者颇多，如《浣袍记》第三十一折【破一】、【破二】、【破三】、【初滚】、【再滚】一套即是，第十九折亦有。另外，《彩毫记》、《彩楼记》、《寻亲记》、《钗钏记》等都有类似大曲套曲。

4 北套体

全套纯用北曲，不多见。如《破窑记》第二十七出（李九我评本）《游观破窑》首二支用南曲中吕宫引子【菊花新】，次用不知宫调者【鹤冲天】，以下全部为北套：【仙吕点绛唇】、【混江龙】、【油葫芦】、【天下乐】、【宰地锦铛】、【节节高】、【元和令】、【上马娇】、【胜葫芦】、【后庭花】、【寄生草】、【赚煞】。

5 南北合套体

南北合套体，弋阳腔剧本所用不多，如《荆钗记》第三十五出（影钞王状元本）联套为：【一枝花】（引子）、【北新水令】、【南步步娇】、【北折桂令】、【南江儿水】、【北雁儿落】、【南园林好】、【南饶饶令】、【北收江南】、【南园林好】、【北沽美酒】、【尾声】。《金钗记》出土剧本末页装订线附近标示《新编全相南北插科正字忠孝刘希必金钗记》，则表明不限于南曲，还有南北合套，此本南北合套有不少，但都较短小，可以看出民间舞台演出本的原始样子来。如第六十四出【水底鱼儿】、【驻马听】、【斗双鸡】；第七出【花心动】、【斗宝蟾】、【入赚】、【梁州序】、【尾声】等。有的合套不遵循南北曲交替的方式，如《破窑记》（李九我评本）第十八出《虎近窑门》联套为：【一枝花】、【秋夜月】、【恨萧郎】、【狮子序】、【刘泼帽】、【斗鹤鹑】、【紫花儿序】、【调大和】、【煞声】、【哭梧桐】、【前腔】。【斗鹤鹑】前为南套，以下为北套。《牧羊记》第二十三出《陵殒》，【天下乐】、【前腔】、【羽调排歌】、【玉交枝】、【前腔】，这里只【玉交枝】时北南吕宫曲，怀疑在这里被用作南曲唱了。江西都昌、湖口高腔中保存的青阳腔曲牌【新水令】南北合套，至今还能演唱。

6 单曲体

有的一出戏里仅仅只唱一支曲子，根本构不成“套”的，如《袁文正还魂记》第十七出，只唱一曲【点绛唇】；《古城记》第十九出，只有一曲【端正好】。

7 滚调体（或山歌体）

此种联套方式是整出均以滚调的曲子构成或类似滚调的山歌体构成，如《刘汉卿白蛇记》第七出，整出只有四支曲子，四曲全部是齐言体的【山歌】，应是滚调体的唱法。又如《古城记·饯别》，联套方式是【贺新郎】、【天下乐】、【滚】、【前腔】、【滚】、【前腔】、【滚】、【尾】，整出中间连用五支滚调曲子，此套在《玉谷新簧·曹操灞桥饯别》亦有，曲牌顺序与曲词稍有出入，其联套方式是关羽和二位夫人各唱【引】一句，然后是【转调鹤郎儿】（按：疑误，应是【转调货郎儿】之讹）、【初更转】、【三更转】（按：其前似失落【二更转】一支牌名）、【四更转】、【五更转】、【六更转】、【七转】、【前腔】，整出联套曲牌混乱，这些曲牌应是【滚调】的又名，显然可视为滚调体。

8 穿插滚调体

还有一种虽非整出都是以滚调或山歌构成,但往往穿插了一支或数支滚调体曲牌,如《古城记·却印》出,首为引子【五言律】,中间穿插【杏花天带过梨春调】五支,此曲纯是民间小曲。又如同剧第十七出,在以【皂罗袍】为首的一套曲子中,又穿插了一首【稊噎歌】。这种方式虽然名人文人传奇中也间或使用,但不逮弋阳腔远甚。

总的来说,弋阳腔的曲牌联套如果以昆山腔的文人传奇来衡量,是很不严格、很不规范和十分随意的,往往自由联缀,无一定章法;而且整出使用的曲牌无论从数量上还是结构上都有简单化的趋向,如单曲体、叠唱体、滚调体、穿插体使用的比较多;类似犯调集曲、南北合套之类较为复杂的变化方式就很少了,既使有,往往整本戏文中这样的出目也很少。又使用单曲体或子母体式的这些折或出,往往是不太重要的过场戏,故不用太严格的曲牌联套或太多的曲牌,往往也不用尾声。

三 曲牌的变更、混用及失落

虽然这些曲牌联套形式并非是弋阳腔所独有,但比较而言弋阳腔最为突出。昆曲的联套显然要精致的多。弋阳腔中使用最多的是第一种联套方式。发展到后来,弋阳腔的曲牌体向着板腔体过渡,曲牌已经是可有可无,在这个过程中,比较明显的是曲牌使用的混乱和有意无意的遗落,甚至完全更改,改用别调歌唱。

但是,这种情况在早期南戏的音乐中就有存在的痕迹了。早期南戏中,常有曲牌之间互用的情况。《风月锦囊·伯皆》中曲牌,【绣带儿】改作【似娘儿】(第四出《蔡公逼试》),【鹧鸪天】改作【鹤冲天】(第五出《南浦嘱别》),【小桃红】改作【下山虎】(第三十七出《书馆悲逢》)等。《白兔记》中也有类似情况,如成化本《白兔记》中,【金蕉叶】改作【夜行船】(第四出《祭赛》),【似娘儿】改作【夜行船】(第六出《牧羊》),【虞美人】改作【川拨棹】(第十二出《看瓜》)等。这种改动,很少改动曲文和句格,仅更换曲牌。有学者认为,这种改换是为了适应剧种声腔的需要:“说明它的曲子演唱,较少受到因字行腔之类的限制,它的曲段中的曲辞字数,句式,乃至句数,都可以有较多的伸缩、宽放余地,体现了它的曲调具有民间戏曲音乐较多灵活性和随意性的特点。”^①其实也暗示着不同的曲牌可以被统一在共同的一个唱腔里,这无疑也具备了“定腔乐汇”的特征。所以,说弋阳腔“略无音律腔调”(祝允明《猥谈》)是不正确的。只不过它比起昆山腔“听人唱曲依腔吹出”的“唱调”(何良俊《曲论》)来,有些“随心令”而已。以下再举弋阳腔曲牌的具体例子来分析说明。

1 曲牌的混乱

如《词林一枝》中《千金记·萧何月下追韩信》与汲古阁本(以下简称“汲古阁本”)《千金记·北追》情节一致,曲词相差不多,但曲牌有较大差异。《词林

^① 孙崇涛《明代戏文的曲调体制》,《音乐研究》1984年第3期。

一枝》本曲牌联套为：【新水令】、【南耍孩儿】（新增，汲古阁本无）、【北驻马听】（汲古阁本作【驻马听】）、【南耍孩儿】（汲古阁本作【双胜子】）、【北沉醉东风】（汲古阁本作【川拨棹】）、【双胜子】（汲古阁本作【双胜子】）、【雁儿落】、【得胜令】、【挂玉钩】、【么篇】（此曲六本无，其科白汲古阁本置于最后）、【川拨棹】（汲古阁本作【七兄弟】）、【山歌】（有滚调，汲古阁本无）、【七兄弟】（汲古阁本作【收江南】）、【梅花酒】、【喜江南】、【鸳鸯煞】（汲古阁本无【喜江南】、【鸳鸯煞】二曲牌，皆并入【梅花酒】一支中）。按：汲古阁本【梅花酒】后尚有【奈子花】、【前腔】两支，《词林一枝》本无。较之《摘锦奇音》所收《萧何月下追贤》，其曲牌亦多同于《词林一枝》本，但亦有少许变化，如增【菊花新】一支。又如《摘锦奇音·炼丹记》所收《咎喜嫖李娟奴》，曲牌多有变动。汲古阁本【丹凤吟】和【行香子】，此本均作【引】。汲古阁本【吴小四】，此本作【普贤歌】；【莺啼序】作【集贤宾】之【前腔】；【琥珀猫儿坠】作【猫儿坠】；【北醋葫芦】作【黄莺儿】。《原本王状元荆钗记》中第四十三出的【一秤金】只有五句，但《牧羊记》（第七出）中却是长篇犯调，被收入沈璟《增订南九宫谱》、《钦定曲谱》、《寒山堂曲谱》、《南词定律》、《九宫大成》等曲谱中。另有一些不知名的曲牌，干脆另为命名，如《商辂三元记》第二十三出【杂调】；《白蛇记》第十二出【情辞】；《易鞋记》第三出、五出的【歌】等。

2 曲牌遗落者

如《怡春锦·弋阳雅调数集》收《青冢记·出塞》首添【驻云飞】曲为诸本无，以下大略同于富春堂本《和戎记》，但将【下山虎】、【蛮牌令】、【亭前柳】、【一盆花】、【浣溪沙】、【马鞍儿】、【胜葫芦】诸曲合并为【下山虎】、【前腔】二支曲中；又于相当于【胜葫芦】的曲文中间增饰不少曲词，此为富本所无。

又如郑本《目连救母劝善戏文》第五出《博施济众》中【味淡歌】曲牌，福建词明戏、川剧高腔《目连传》同出、湖南祁剧高腔《目连传》同出等均有此牌名，高淳阳腔《超轮本目连·孝妇卖身》、《绍兴救母记·孝妇》亦载有此曲，只是不标明曲牌。郑本上卷第十九出《行路施金》有【寸寸好】曲牌，湖南祁剧第二十出、川剧第十九出有此曲牌；《绍兴救母记》、《超轮本目连》亦有此曲文，但无曲牌名。郑本中卷第十九出《过滑油山》有【一江风带过跌落金钱】，忠于郑本的川剧有此同名曲牌，祁剧高腔则改为【一江风】；《超轮本目连》、《绍兴救母记》有同样的曲调，却不标曲牌名。《莆仙戏目连救母》则将它改为【四朝元】。清代宫廷戏【劝善金科】嫌其不雅，改为【五供养】、【好姐姐】、【鲍老催】、【桃红菊】、【川拨棹】、【饶饶令】，而文字则基本保持原样。郑本《尼姑下山》与《和尚下山》都以【蛾郎儿】为始，祁剧高腔亦同，但《绍兴救母记》已改为【山坡羊】，《超轮本目连》则无曲牌名，但二本文字仍与郑本大同小异。^①曲牌的失落与改动意味着曲牌原有的对曲文格式、格律、宫调、曲调唱法等具有的约束力逐步下降，以至于若有若无甚而徒具形式，这正是弋阳诸腔曲体从曲牌体到板腔体演变过程在曲牌上的必然反映。

3 曲牌的减省

弋阳腔剧本中曲牌使用往往很少，这不是个别的现象。如《金花女》共十七出，但所用曲牌很少，只用了传统的十个曲牌：【锦堂月】、【桂枝香】、【驻云飞】、

^① 参见徐朔方《目连戏三题》和《论〈思凡〉》，载《徐朔方说戏曲》，上海古籍出版社，2000年版。

【望吾乡】、【半插玉芙蓉】、【一封书】、【金钱花】、【四朝元】、【大圣乐】和【山坡羊】。这些曲牌的组合都用在引子之后作为过曲，后面就是尾声。除此之外，大量使用的却是【平调】，【平调】在此本中出现有七次，是来自浙闽一带通俗弹词。^①

另外，曲牌往往使用大量的【前腔】，这样也是造成曲牌减省的重要原因。【前腔】的使用，使得唱腔旋律都变得相对简单，也容易专注于曲牌节奏的变化，这对板腔体的形成是一个重要的促进。

滚调也是曲牌减省的原因。《时调青昆》中《杨妃醉酒》一剧，即乾隆时根据《醉杨妃》改编者，《太古传宗弦索时剧新谱》中也载有此剧。则此剧本为弦索调，而非昆腔。这里被青阳腔拿来改调歌之。梅兰芳《舞台生活四十年》云：“‘时剧’，实际上就是昆曲的一种变格。唱法与昆曲无异，作曲不合昆曲规律。昆曲有固定成套的牌子。像《醉杨妃》一剧，除了首尾两折有牌子（头一折是【新水令】；末一折是【清江引】），中间的一百四十多句大段唱词，虽也采用长短句的形式，可没有牌名了。前辈曲家不承认它是道地的昆曲，才收入在‘时剧’内。”^②中间的大段唱词实已演变为滚调，故曲牌已失去存在的意义。

4 曲牌的改调歌之

如富春堂本《和戎记》第二十九出衍昭君出塞故事，《缀白裘》六集卷二“梆子腔”（一作“昆弋腔”）《青冢记》分为《送昭》、《出塞》二折。富本【点绛唇】曲中“汉岭云横”一段，《送昭》作【楚江吟换头】、【牧羊关】、【黑麻序】三支，文字稍有出入；“手挽着琵琶拨调”一大段曲，在《青冢记》中却径直标为【弋阳调】，在《纳书楹曲谱补遗》（卷四）中作【山坡羊】。

《摘锦奇音》中收《升仙记·文公马死金尽》，其【雁儿落】一曲，与《缀白裘·雪拥》出大致相同，但后者标作“吹调”。【一枝花】曲，与《缀白裘·点化》出亦基本相同，但后者仍标作“吹调”。

【山坡羊】早在元代，南北曲中便有此调，格式变化多端，明人文籍所载便有【数落山坡羊】（王骥德《曲律》）、【沉水调山坡羊】（沈德符《万历野获编》）、【侑调山坡羊】（冯梦龙《挂枝儿》），清代有【梆子山坡羊】（《缀白裘·青冢记·出塞》）。福建南音中干脆以某地唱腔标为曲牌，如【弋阳腔】、【北青阳】等。山东柳子戏将青阳腔按照唱腔节奏的不同变化，分为【原板青阳】、【二板青阳】、【三板青阳】、【大青阳】、【青阳死板】等曲牌，唱青阳时，因为“不分调名”，艺人们统称之为“乱青阳”。

随着时代的前进，越到后来，曲牌也就越难以遵守原来固有的格律，变化和差异日益明显，以至面目全非了。如【驻云飞】一曲，原来格律为八句（按：以韵脚为句，韵脚标句号）：四。七。五。五。（唸）五。三（或为四）。四，五。七。今川剧高腔《彩楼记·评雪》中一支【驻云飞】（吕蒙正唱）：

冒雪回窑。浑身上下似水浇。其在窑中苦难熬。怎把忧愁抛。急行几步来观瞧。但见左右男踪、右有女迹、来往相交。荒村寂寞，又是谁来到。此事必定有蹊跷。

^① 陈历明《〈金钗记〉及其研究》，广西师范大学出版社1992年版，第103页。

^② 转引自《南戏国际学术研讨会论文集》，中华书局2001年版，第374页。

《李九我先生批评破窑记》本第十五出《逻斋空回》，其【驻云飞】唱同样情景：

冒雪归窑。似这等瑞雪纷纷，冻得我浑身似水浇。妻在窑中无依靠。归家谩自伤怀抱。嗟，提起奢黎恨怎消。饭后鸣钟，不与斋粮，哄我数了罗汉，又将咱推倒在云堂上。值得举笔题诗冻紫毫。素手空回转破窑。埋怨你这般样满空飘。好一似细剪鹅毛使人焦。无米无柴，素手回来，清冷伤怀抱。正是地冻天寒难打熬，地冻天寒难打熬。

【前腔】事有可疑，辗转教人心下猜。举目无倚靠，有谁相看待。嗟，顿觉怒心怀。转疑猜。为甚的左有男踪、右有女迹、男踪女迹，往来相交。怎得个男人到。想是妻儿弄丑乖，顿起疑心似火烧。顿起疑心似火烧。（按：以上所引均以韵为句）

则川剧高腔是将李评本二支曲词合并为一支，但基本保持原来格式。然而李评本尤其是第一支【驻云飞】已经较原来格律改变了不少，至少从句数上来说就已经增加了许多。李评本第十二出《夫妇祭灶》中亦有【驻云飞】“上告苍天”，但句格亦有很大差异，今录如下：

上告苍天。一盏清泉一炷烟。愧我无供献。聊表殷勤愿。嗟，祝赞上青天。祝赞上青天。听着吾言。望你升天。玉皇台前。将我虔诚奏上三重殿。唯有蒙正夫妻最可怜。蒙正夫妻最可怜。

此调在富春堂本却作【滚调驻云飞】，但曲词几同李评本，只最后一句作“蒙正文章不值钱。”《时调青昆》和《大明春》均有“蒙正文章不值钱”一句，今录《大明春》本【驻云飞】如下：

祷告神天。只有一碗清泉一炷烟。愧我无供献。略表殷勤念。嗟，祝赞你上青天。听着吾言。奏道蒙正甚艰难。和你最可怜。望你升天。玉皇台前。烦借你的金言。你与我一椿椿、一件件。奏上清虚殿。一盏清泉一炷烟。我今送你上青天。玉皇若问凡间事，蒙正文章不值钱。唯有蒙正夫妻最可怜。妻，你看天连地、地连天。正是一朝云雾起，天与地相连。

此曲明显加入了滚调，如“一盏清泉一炷烟。我今送你上青天。玉皇若问凡间事，蒙正文章不值钱”和“你看天连地、地连天。正是一朝云雾起，天与地相连”等诗句即为滚调。因为在抄本《彩楼记》中，这些地方都标明“滚白”。且李评本此出【驻云飞】第二支中的对白，即吕蒙正所吟咏的诗：“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”，在《大明春》、《时调青昆》、《乐府菁华》等本中明确用“滚”字标明是滚调。由此可知，【驻云飞】是经常可以加入滚调而歌唱的曲牌，这从后世各种高腔中【驻云飞】的大量应用可以证明。

如川剧著名艺人张德成（1888—1967）曾这样区分【驻云飞】及其派生曲牌：合于“曲谱”原格的，自然为【驻云飞】；原格中，插在第四句后的叹词“嗟”为“飞字”，其后一句为“飞句”——如果无此二“飞”，而且句数句型有其他变化，便为【驻云不飞】；如果二“飞”俱在，但曲牌后半部扩充了4句，又为【半天飞】；如果全曲用于多人对唱（字句不限），而且每人都有“飞句”，又为【满天飞】，如

此等等。又如川剧《荆钗记·雕窗》，从钱玉莲上场到她越窗而出的一段戏里所用的曲牌，其标名也有种种，有的标“【驻云飞】——【前腔】——【驻云满天飞】”，有的标“【驻云飞】——【苦驻云飞】——【前腔】”，有的仅在起始处标一【驻云飞】，其后便不再标名，如此等等；另外还有【甜驻云飞】、【老苦驻云飞】、【苦驻云飞二流】等（但各家所唱曲文却差异不大）。^①

《夫妻祭灶》出中的另一曲牌【山麻稽】，李评本、诸腔本【山麻稽】皆作【仙麻客】，锦本及《九宫正始》诸曲谱作【山麻稽】。李评本、富春堂本此曲仅有五句：“待告人还羞耻。欲往街头反复迟。看世情开口非容易。空使肚中饥馁。满头风雪，素手空回。”《九宫正始》录此曲，但较此本增饰很多。《南词新谱》收录此曲同《九宫正始》，注谓系冯梦龙所补，抄本《彩楼记》、《乐府菁华》本大略同与《九宫正始》。《乐府菁华》诸本如下：

大雪纷纷满空飞。家家尽把柴门闭。千山不见鸟而飞。木兰寺钟声犹未。一交跌倒冻地里。似这等寒冷冷、冷飕飕，只得把银牙咬碎。冻死寒儒无怨语，只怕冻杀朱门娇娆女。欲往街头反复迟。自古道上山擒虎易，开口告人难，看世情开口非容易。空使我肚中饥馁。满头风雪，素手空回。

“自古道上山擒虎易，开口告人难”一句，李评本中原为宾白，诸本改作了唱词。抄本《彩楼记》作“滚白”，则《九宫正始》和《南词新谱》所录为滚调之【山麻稽】。

对【红纳袄】和【青纳袄】两支曲牌，《钦定曲谱》云：“今人皆以其句法长短不定，遂妄加增改，多至不成音律。”王季烈《寅庐曲谈》卷三第二章《论板式》（商务印书馆，民国十七年版）云：“南曲惟引子、赚（即不是路）、入破、出破、红纳袄、青纳袄，句中不点板，仅于每句之末，下一截板。”【红纳袄】与【青纳袄】句格甚为相似以至时有混淆，如《破窑记》第十九出《梅香劝归》【红纳袄】，在《风月锦囊》中却作【青纳袄】，而曲文几同。

又如【懒画眉】，《钦定曲谱》只有五句，句格为七。七。七。五。七。《破窑记》第十一出《夫人忆女》【懒画眉】却有十数句之多，句格以七言为主。这样的曲牌很多，不再赘举。

昆曲《思凡》中的曲牌也很特殊，其原因就在于《思凡》最初本来是弋阳腔，^②它出于《目连救母劝善戏文》，但嘉靖本《风月锦囊》中已出现《尼姑下山》，故《思凡》原应来自民间小戏，后被采入目连戏中，是民间曲调。钱南扬先生说今昆曲《思凡》用的曲牌【风吹荷叶】即为流水板，又云“《思凡》不但有昆曲所无的曲牌，有流水板的滚调，而且更有北曲南唱的特点。……《思凡》这出戏不见记载，仅《目连救母劝善戏文》上册《尼姑下山》中曾提到过。现在看它用【风吹荷叶】这种冷僻的曲牌，推向它时代相当早，可能是元人的作品。”^③

乾隆年间张照编撰的宫廷演出本《劝善金科》第五本第九出《动凡心空门水月》（相当于《思凡》），由【颂子】、【山坡羊】、【初转采茶歌】、【二转杜鹃花】、【三转哭皇天】、【四转香雪灯】、【风吹荷叶煞】组成。《缀白裘》六集所收的《思凡》，

^① 参见路应昆《高腔与川剧音乐》，北京：人民音乐出版社2001年版，第65页。

^② 按：《醉怡情》中所收《僧尼会》明确标明“弋阳腔”，《僧尼会》实即《和尚下山》，与《思凡》是姊妹出。

^③ 钱南扬《戏文概论》，第72页注[29]。

由【佛曲】、【山坡羊】、【前腔】、【新水令】、【接前】、【尾声】组成。清同治年间王锡纯编《遏云阁曲谱》所收《思凡》由【诵子】、【山坡羊】、【采茶歌】、【哭皇天】、【香雪灯】、【风吹荷叶煞】组成。【诵子】相当于《缀白裘》的【佛曲】，【采茶歌】、【哭皇天】、【香雪灯】、【风吹荷叶煞】相当于《缀白裘》【山坡羊】下接的几支曲牌。^①《劝善金科》与《遏云阁曲谱》曲谱中的曲牌已经产生了变化，其中有些曲牌有臆断之处，到《缀白裘》，干脆只用通行曲牌来唱了，这是由于原本曲牌无人能唱之故，可见昆曲曲牌受弋阳腔及时代影响的变化。

四 曲牌体向板腔体的过渡——曲牌类的划分

清王正祥《新订十二律京腔谱》（康熙二十三年刊本），其自序云：“予今所定新谱，惟以曲腔之低昂抑扬而为审度之于其间，以相似之曲归于一律。”故他于黄钟律注云：“本律曲腔皆似【二郎神】。”大吕律注云：“本律曲腔皆似【八声甘州】。”共总结十三种曲腔，以十三种曲牌为其代表，【二郎神】、【八声甘州】、【啄木儿】、【祝英台】、【泣颜回】、【一江风】、【尾犯序】、【园林好】、【销金帐】、【小桃红】、【降黄龙】、【解三酲】、【锁南枝】。又有“通用调”，注云：“本调曲腔与前诸律俱不相似，是以另成一曲而可以通融取用。”这类曲牌包括【红衲袄】、【青衲袄】、【一封书】、【懒画眉】、【入赚】、【不是路】、【鹧鸪天】、【哭相思】、【金字经】、【回回曲】、【古歌行】、【古歌二】、【清江引】。这十三种牌名下均注出唱法，如“大吕律”注云：“本律曲腔皆似【八声甘州】，总无平高调，若遇缓、急转腔之处，于未转腔前一字时，必须高一调唱，似乎北调而再转之；若遇翻高调之处，须将谩一字再高二调唱，而于收声时仍下一调，乃为协律。”而且均附本律曲终几字之板，这是因为曲终是收声归调之处，为曲调调性最为关键处，不宜致讹，否则容易唱错，转为别调。

《新定十二律京腔谱》中曲牌分为联套曲体和单用曲体，联套曲体内每每于目录中曲牌下标明“另有紧板”，于正文中则同一支曲作两体收之，其一标为“紧板”，则未标明者应为慢板，两曲曲词虽同，但板式却有变化；单用曲体内又分紧词曲体和慢词曲体，则亦是紧板和慢板之别，而《新定十二律昆腔谱》则不分紧词、慢词。又每每于曲头一句，作双行小字排版，标出不同板式，应是分作两种唱法。有些曲牌下注“亦可点昆板”（如卷五【红绣鞋】）。

李调元《剧话》卷上所谓：“京谓京腔，……亦有紧板、慢板。”对于南曲曲牌在节奏、声情上的紧、慢之分，王骥德曾于《曲律·杂论第三十九下》中已经提出“将各宫调曲，分细、中、紧三等，类置卷中，似更有次第”之说，可见王骥德已经意识到了曲牌不仅与传统的宫调声情和音韵字眼有关，更多的是与板式变化的关系。到王正祥，他干脆取消了传统的曲牌按宫调的分类法，这不能说是他的心血来潮、突发奇想，而是因为曲体发展到此时，宫调对曲体的约束作用越来越小，尤其对弋阳腔这种没有宫调定式的、正在向着板腔体过渡的曲体来说，宫调的划分已经不再有任何意义了，故此王正祥才会采用以“以曲腔之低昂抑扬而为审度之于其间，以相似之曲归于一律”的分类方式，则是适应时代要求的做

^① 参见徐朔方《论〈思凡〉》，载《徐朔方说戏曲》，上海古籍出版社2000年版。

法。

江西都昌、湖口高腔中保存的青阳腔曲牌有七类:【驻云飞】类(包括【驻云飞】、【苦飞子】、【驻马听】、【宜春令】、【黄莺儿】、【风入松】、【出队子】、【好姐姐】、【尾声】等);【红纳袄】类(包括【红纳袄】、【香罗带】、【桂枝香】、【山坡羊】);【江头金桂】类(包括【江头金桂】、【小桃红】、【下山虎】、【醉归迟】等);【棉搭絮】类(包括【绵搭絮】、【莺集御林春】、【双鹦歌】、【尾声】);【孝顺歌】类(包括【孝顺歌】、【汉腔】、【混江龙】、【醉太平】、【寄生草】);【香柳娘】类(包括【香柳娘】、【皂罗袍】、【红芍药】、【尾声】);【新水令】类(南北合套类曲牌,包括【步步娇】、【折桂令】、【江儿水】、【雁儿落】、【饶饶令】、【收江南】、【园林好】、【沽美酒】、【清江引】等)。^①很明显,弋阳腔的曲牌演唱已经有了“定腔乐汇”的特征,是曲牌体向板腔体的过渡形式。

这种曲牌分类的情况,在如今各地高腔中均有存在,如湘剧高腔分为【金莲子】类(包括【金莲子】、【黄莺儿】、【马不行】、【麻婆子】等);【北驻马听】类(包括【北驻马听】、【胡十八】、【山坡羊】、【红纳袄】、【北香罗带】等);【汉腔】类(包括【汉腔】、【绵搭絮】、【端正好】、【叨叨令】、【滚绣球】、【混江龙】等);【四朝元】类(包括【四朝元】、【下山虎】、【江头金桂】、【二犯淘金令】、【味淡歌】等)、犯腔类等五种曲牌类型。^②

四川川剧高腔曲牌分为:【香罗带】类(包括【香罗带】、【青纳袄】、【月儿高】、【桂枝香】、【懒画眉】、【山坡羊】等);【新水令】类(包括【新水令】、【步步娇】、【折桂令】、【耍孩儿】等);【红纳袄】类(【大红纳袄】和【小红纳袄】);【一枝花】类(包括【一枝花】、【端正好】、【汉腔】、【绵搭絮】、【二郎神】、【满庭芳】等);【江头桂】类(包括【江头桂】、【江头金桂】、【四朝元】、【下山虎】、【小桃红】、【浪淘沙】);【流水腔】类(亦称【锁南枝】,包括【锁南枝】、【孝顺歌】、【刮骨令】、【驻云飞】、【驻马听】、【降黄龙】、【园林好】、【江儿水】、【集贤宾】、【山查子】、【金莲子】等)等六大类曲牌类型。^③

安徽岳西高腔曲牌分为:【驻云飞】类、【混江龙】类、【红纳袄】类、【莺集御林春】类、【傍妆台】类、【金钱花】类、杂调类等七种曲牌类型。^④

安徽皖南目连戏曲牌分为:【新水令】类、【驻云飞】类、【红纳袄】类、【娥儿郎】类、【锁南枝】类、【步步娇】类、集曲犯调类、讲板类、杂腔广调类的九种曲牌类型。^⑤

所谓“曲牌类”的划分依据是根据腔调,即把腔调相同或相近的曲牌归为一类,而同一“曲牌类”的曲牌在腔调上是大同小异的。构成诸多曲牌在腔调上的相近或相同的音乐要素是——主腔。

主腔,代表本曲曲腔性格特点的旋律进行,原名“曲牌腔格”。吴梅《顾曲麈谈》云:“每一曲牌必有一定之腔格,……故制谱者审其词曲中每字之阴阳,而后酌定工尺,又必依本曲牌之腔格而斟酌之。”王季烈《螭庐曲谈》:“凡某曲牌之某句某字,有某种一定之腔,是为某牌之主腔。”主腔决定了一首曲调的“曲调性格”,王守泰《昆曲格律》云:主腔是“一个曲牌里的几个具有特殊旋律的腔。这些主

^① 转引自流沙《青阳腔源流新探》,《明代南戏声腔源流考辨》第144-145页。

^② 参见张九、石生潮《湘剧高腔音乐研究》北京:人民音乐出版社1981年版。

^③ 参见路应昆《高腔与川剧音乐》第三章,北京:人民音乐出版社2001年版。

^④ 参见《中国戏曲音乐集成·安徽卷·岳西高腔》。

^⑤ 参见《中国戏曲音乐集成·安徽卷·目连戏》。

腔，在曲子里不断的再现，通过主腔再现作用建立了乐曲的系统性和完整性。”^①以上诸家所说只是对单一曲牌主腔的定义，其实我们还可以把主腔这个概念扩大化。主腔，就是乐曲中最具代表性、最为典型，因而也就是最有特性的音调。它们在曲调的反复循环中，在一定的结构地位中保持不变或基本不变。作为乐曲的音乐发展手法，在主腔保持一定的基础上，还会有一定的变化，或扩充或压缩，或重复或省略，但是却在许多乐句、或结构的其它部分反复出现，成为一种贯穿性的结构单位，是一支曲牌和多支曲牌的重要标志。主腔，通过一些固定旋律的反复与再现，确定了乐曲的风格，或豪放、或哀怨、或高昂、或抑郁，无不凭借这些主腔旋律的迂回或者直捷、节奏的拖宕或者迅疾、音值的沉郁或者高亢这些特点表现出来。^②这种曲牌的联套方式，其实亦见于早期南戏，徐渭曾说南戏的曲牌联套：“曲之次第，须用声相邻以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也。如【黄莺儿】则继之以【簇御林】，【画眉序】则继之以【滴溜子】之类，自有一定之序，作者观于旧曲而尊之可也。”则徐渭所说的“声相邻”作为早期南戏的联套的方法，大概就类似于弋阳腔以主腔相同或相近的曲牌的联合组套，构成一个曲牌类的联套原则。

曲牌失落的原因是什么？曲牌的失落是有其历史原因和曲牌性质本身的原因。既然曲牌与其原来的文体样式（句格）已经无法统一，则曲牌原来的名称的保留便显得无可无不可，故曲牌的丢失便成为理所当然；另一方面，既然曲牌名已经名不副实，所以由名至实归的“腔名”来替代曲牌名便也理所当然了。故许多曲牌便被“曲牌类”中少数代表性的曲牌“吞没”了，如前所举【驻云飞】曲牌涵盖取代其它各“飞”之名即是明证。具有名称的曲牌大量减少，而相应的“曲牌类”的涵盖和包容量却增大。艺人演唱即创作的实践往往是以少数“定腔”去套用其它曲牌，如金华昆曲、贵阳昆曲、温州昆曲等用“九搭头”的几套曲牌，去套用改编其它声腔剧种的剧本，这样的结果也使得“通用腔”的增多和曲牌的减少。这样一来，实质上，原来的曲牌已经解体了，故此有曲牌体向板腔体的转变就不可避免，大势所趋了。

另外，宫调上的“出入”、“互用”（有时也作“亦入”、“通用”等，义同）等也对曲牌的失落产生了关键影响。宫调互用的情况在元曲中就已常见，《中原音韵》、《太和正音谱》、《辍耕录》、《元曲选》卷首所附“陶九成论曲”等均有注明，可见这是当时的普遍情况，无论是散曲还是剧曲，皆是如此。^③南曲亦是如此，如蒋孝《旧编南九宫谱》所附的据说是元人所传的《九宫十三调音节谱》中也大量注明了宫调之间的互用和出入，如黄钟宫下注曰：“与商调、羽调出入”，中吕调下注曰：“与正宫、道宫出入”，仙吕调下注曰：“与羽调互用，出入道宫、高平、南吕。”等等，以至于沈璟修《增订南九宫谱》时，干脆将羽调之曲牌归入仙吕宫下，羽调至此已名实皆亡。而且考察这些宫调之间的互用与出入，可知出入各宫之间的曲牌很多，有的几乎是无宫不入了，这样一来，宫调对曲牌的统辖也就失去了意义，这也就难怪徐渭会说“乌有所谓九宫？！”、“本无宫调、亦罕节奏”的话来。另外据史实而言，宫调在明初就已很少有人知晓了，高明《琵琶记》就说：“也不

^① 王守泰《昆曲格律》南京：江苏人民出版社 1982 版，第 118 页。

^② 按：主腔亦有学者称之为“腔韵”，参见王耀华、刘春曙《福建南音初探》福建人民出版社，1989 年版，第 188 页；也有学者称之为“定腔乐句”，参见武俊达《戏曲音乐概论》，文化艺术出版社 1999 年版，第 271 页。

^③ 参见孙玄龄《元散曲的音乐》上册，北京：文化艺术出版社 1988 年版，第 201-215 页。

寻宫数调”，和徐渭同一声气。王骥德《曲律·论宫调》（万历三十八年成书）说宫调：“其法相传，至元益密，……今亡，不可考矣。”又说：“吴人祝希哲谓：数十年前接宾客，尚有语及宫调者，今绝无之。由希哲而今，又不止数十年矣。”祝允明为明初人（1460-1526），那时已经无人知道宫调为何，可见宫调早已名存实亡，如此说来，宫调既亡，曲牌的混乱也就势所难免。

再者，帮腔也对曲牌原有固定格律产生了破坏，因为弋阳腔随意在句子中不拘位置增加叠句、叠字或声字重唱，恰恰改变了原有曲牌的固定格式，再加上帮腔部分的拖腔对原有唱腔也会有变动，这样一来曲牌原有的格律和唱法不能不受到一定程度的破坏，帮腔越是自由的发展，曲牌格律也越无规律可言，这些构成了曲牌混乱和渐变的原因。

再次，滚调对曲牌亦造成了破坏，使得曲牌最终解体。

弋阳诸腔曲牌的失落可以说是历史发展的必然。尤其是在杂白混唱和滚调发展起来以后，这种趋势就越来越明显。因为曲牌联套体的最大优点是长于抒情，但缺点是戏剧性不强。但滚调的出现弥补了这种不足。它的滚调唱法接近念诵，容易听清，也长于叙事，这样便弥补了原有曲牌叙事性不强的弱点，长此以往曲牌的作用越来越小，缺陷越来越明显，曲牌的失落就不可避免了。后来板腔体的发展干脆就以齐言体诗句的演唱替代了原来的曲牌的演唱。

曲牌的繁富使得记忆、搬演变得相对困难，不仅学起来费劲，唱起来也吃力，其曲牌的减省也就是必然的趋势。尤其是民间戏班，观众是难得闲暇的农民，他们只图演的热闹，只要故事感人、情节曲折、听得清楚、唱的动情、表演的精彩即可娱乐，却何妨曲牌的减省和丢失，这样大量闲置的曲牌自然而然随着岁月的流失而被淘汰，以至谁也说不清其宫调之所属、牌名之由来、板式之究竟、犯调之如何了。

流沙先生《徽州雅调浅谈》举《尧天乐》中《荆钗记·十朋母官亭遇雪》【风入松】两支和【下山虎】一支，并和山西万泉清戏的《行路》对照，二出内容曲词基本相似，只是后者滚调词句更多一些：“从音乐上说，滚调词句的增多就会使曲牌唱腔发生重大变化，结果造成了‘不分调名，亦无板眼’的现象。”因而曲牌干脆就用【青阳腔】来代替原有的【风入松】和【下山虎】了^①。

武俊达先生说：“早期弋阳腔乐句在发展中，因受滚调的影响，其中一部分乐句也逐渐分化成具有朗诵性质的乐句——数腔。至于‘畅滚’则发展成独立性质的‘曲牌’，名称也有数种，如【诗求板】、【七言诗】、【滚绣球】（高淳高腔）；【急叠板】、【宽叠板】（闽剧）等等都是可以单用的‘滚调’。”^②

汤显祖《答孙侯居》云：“曲谱诸刻，其论良快……词之为词，九调四声而已哉。且所引腔证，不云‘未知出何调、犯何调’，则云‘又一体’、‘又一体’。彼所引曲未十，然已如是，复何能纵观而定其字句音韵耶？弟在此自谓知曲意者，笔懒韵落，时时有之，正不妨拗折天下人嗓子。”那么，汤显祖之所以极端的宣称“正不妨拗折天下人嗓子”，也是看到所谓的曲牌已经混淆纷乱，以至于曲谱无法做出正确的归类，正是从这个角度讲，汤显祖才蔑视所谓的曲谱和格律，因为这些在当时已经不符合实际的舞台演出了，故此没有必要去拘泥业已僵化的格律。

^① 流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第178-180页。

^② 武俊达《戏曲音乐概论》文化艺术出版社1999年版，第256页。

第四节 滚 调

一 滚调的产生及演变

滚调是弋阳诸腔的明显不同于其它声腔尤其是昆腔的标志。王骥德《曲律·论板眼》云：“今至弋阳、太平之滚唱，而谓之流水板，此又拍板之一大厄也。”李渔《闲情偶寄》云：“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。”这里阐述的都是弋阳腔滚调的特点。明叶宪祖《鸾镜记》第二十二出丑云：“它们都是昆山腔板，觉道冷静。生员将【驻云飞】带些滚调在内，带做带唱何如？”下面舞台提示云：“丑唱弋阳腔带做介”，则明确说明弋阳腔是有滚调的。刘庭玠《在园杂志》云：“旧弋阳腔……较之昆腔，则多带白作曲，以口滚唱为佳。”

王正祥《新定十二律吕京腔谱·总论》阐述了滚调的功能及来源，云：“尝阅乐志之书，有‘唱’、‘和’、‘叹’之三义。一人发其声曰唱；众人成其声曰和；字句联络纯如、绎如，而相杂于唱、和之间者，曰叹。兼此三者，乃成弋曲。由此观之，则唱者，即起调之谓也；和者，即世俗所谓接腔也；叹者，即今之有滚白也。”同书凡例云：“凡著传奇，宜于曲文段落处，或用四六诗句，或用长短文法，语句联属，近情切理，不拘几段，双行另载于其间，在京腔即作滚白用，即使昆唱开演，亦可作宾白使用。”

第一章我们说弋阳腔主要以吟诵调为主，吟诵调的特点是表现于滚调。王正祥说滚调是“叹”，《说文》：“叹，吟也。谓情有所悦，吟叹而歌咏。”故滚调的唱法主要是介于白、唱之间的“吟诵”。

滚调产生的时间应在明初，因为嘉靖三十二年重刊《风月锦囊》^①中已经出现了滚调，如《新刊全家锦囊祝英台记十六卷》有“送别”一出，全文除去【忆多娇】二曲之外，余即《徽池雅调》卷一下层的《同窗记·英伯相别回家》（版心题《还魂记》）一出；从首支曲【夜行船】起至第四支【前腔】“相伴着小桥流水”止，即《群音类选》诸腔类的《访友记·山伯送别》。而且曲白很少出入。稍有不同者，只是锦本中由旦（祝英台）念诵的那些四句七言诗，锦本往往注明为“诗”或“又诗”，《群音类选》则作双行小字排印，而《徽池雅调》直接刻作曲文大字，且标“滚”字，注明这些是滚调唱词，则很明显说明滚调在明初就已经有此端倪了。到万历年间一批明确标明“滚调”的民间坊刻本的出现，证明当时滚调已经风行于世了。

“滚”本作“袞”。袞在唐宋大曲中作用尤为明显，王灼《碧鸡漫志》云：“凡大曲有散序、鞞、排遍、擷、正擷、入破、虚催、实催、袞遍、歇指、杀袞，始成一曲，谓之大遍。”姜夔《大乐议》：“凡有催、袞者皆胡曲，法曲无是耳。”白居易《霓裳羽衣舞歌》诗注：“凡曲将毕，皆声拍促速。”《琵琶记·丹陛陈情》一出中有大曲一套，纯为叙事体，中有【袞】和【中袞】二曲，但滚调的性质并不明显；钱南扬《戏文概论》举出很多运用滚调的例子，云：“滚调，《玉钗记》第

^① 据学者考证，此书在永乐十九年以前就已经单独成书，详见孙崇涛《风月锦囊考释》，北京：中华书局2000年版。

十六出、《鱼篮记》第五出，都称【滚遍】；《绉袍记》第十六出称【煞滚】，第三十一出又有【初滚】、【再滚】。直至《目连救母劝善戏文》或称【滚终】，盖谓急滚至终，见卷上《傅相升天》、《遣买牺牲》；或称【滚下】，盖谓急滚直下，见卷中《斋僧济贫》；也或单称【滚】，见卷中《才女试节》。”^①

钱南扬先生举出的这些例子较之《琵琶记》已经接近滚调了。到《古城记》中已经直接标明“滚调”或“滚”了，如第十六出《斩将》、第二十四出《救羽》中有【滚调】；第二十八出《助鼓》中有【滚】；第二十出《受锦》更有【滚】、【前腔】、【出队子】、【滚】、【前腔】、【滚】的一套曲子，共用五支【滚】。第十三出《却印》还有【滚遍煞】。

《破窑记》第十四出《送米破窑》有【入破】一套（原本题作【由破】），其实据《寒山堂曲谱》和《九宫正始》应分为【入破】、【破第二】、【破第三】、【歇拍】、【中破第四】、【破尾】一套，整个一套构成一出（参见《全元戏曲》本《破窑记》）。但李评本、富春堂本皆连书不分段，说明原来的唱法早已失传，原来的曲牌已经失去意义，这种情况如果不是由于滚调的破坏还能是什么呢？

我们来看《摘锦奇音·同窗记·山伯千里期约》折，人心描绘马家下聘景况的一段【催拍】：

旧年冬月，腊月初八，有个人儿，头戴两朵金花，身披一领红衫，骑着一匹高头骏马，带了一簇人来，挑着一担麦饼粢粢，两个金丝果盒，里面是金银和着细茶。来到我家，在厅前放下。因此上我员外唤安童，把地儿洒扫，又将画儿高挂，令着乐人吹打，点起蜡烛与香花。只见鼓儿打得咚咚，板儿打得咕咕唧唧，喇叭儿吹得滴滴答答，喇叭儿吹得嘻嘻嘎嘎，笛儿吹得哄哄喳喳。先拜公公，后拜妈妈，谢那媒人，一朵金花，一朵银花，我员外将姐姐许了甚么牛家。

此段剧词至今川剧《柳荫记》所采用，《群音类选·诸腔类》中《访友记·山伯访祝》此段作【催滚】，曲词基本相同，这分明就是滚调。

除了滚和催拍、催拍之外，我以为还可以加上“缠声”，北宋刘颁《中山诗话》：“近世乐府为繁声加重叠，谓之缠声，促数犹甚，固不容一唱三叹也。”这样看来，滚调之意取于大曲中“袞”之名，从意义上来说是符合滚调的流水板的快速特征的。

二 滚调的形式

滚调，应包括滚白和滚唱两部分。这是从唱法上来分的，即滚白多用于散文部分，是以吟诵为主，滚唱用于上下句的韵文部分，其旋律性要比滚白强，二者合称之为滚调。不过这只是大致的分法，因为又是滚白与滚唱合二为一，成为一泄而尽的畅滚，就很难分清了。

1 滚调的演变

^① 《戏文概论》上海古籍出版社 1981 年版，第 71 页注[22]。

滚调的演变大概经过了三个阶段：

第一阶段：“加滚不破牌”的结构形式。即在曲前、中、后加上齐言体诗句或押韵成句、俗语等，作为附加、渲染和阐释原曲曲文的作用，但还未融入曲牌之中，曲牌之结构未遭破坏，相对固定，保持完整和独立。这时的齐言体韵句往往是朗诵性质的“滚白”。

这种齐言韵句的在曲文中的穿插是滚调的最基本的形式，也是最常见、使用最频繁的形式。下面所引万历三十八年（1610）刊本《玉谷调簧》卷一所收《琵琶记·伯皆书馆思亲》中【雁鱼锦】一曲，是滚调的绝好例子：

思量那日离故乡，父爰子指日成龙，母念儿终朝极目。张太公有成人之美，每重父言；赵五娘有孤单之虑，惟顺姑意。那些不是真情密爱。记临岐送别多惆怅，那日五娘送我到十里长亭，南浦之地呵，携手共那人不厮放。（滚）嘱咐与叮咛，爹娘好看承。他说理自尽，不用我劳心。教他好看承，我年老爹娘，料他们有应，不会遗忘。下官心下，怎么这等焦躁得紧呀。今早上朝，见王给事手擎一本，我问他是何本，他说是贵处陈留干旱奏章。我问他本上如何道，他说老弱辗转于沟壑，少壮离散于四方。听得此言，唬得魂不着体。闻知道我那里饥与荒。别处饥荒尤可，惟我陈留饥荒，最愁杀人。（滚）家下若饥荒，最苦老爹娘，一似风前烛，只怕短时光。我的爹，我的娘，只怕你捱不过岁月，难存养。记得临行之时，娘说道：儿，你既然难割舍老娘前去，将你里衣襟衣服过来，待我缝上几针，到京师见此针线，如见老娘，两泪汪汪。说道慈母手中线，游子身上衣。岂知五娘回道：临行密密缝，意恐迟迟归。谁知此言信矣。值此扰攘之际，董卓弄权，黄巾作叛，吕布把守虎牢三关。老爹娘，孩儿莫说回来见你，就是要寄音书，也不能勾了。他老望不见信音传，却把谁依仗。（滚）双亲依仗靠谁行，有子徒劳在远方。可怜不得图家庆，思量枉自读文章。

这种滚唱词句，大多是五七言的整齐句法，而且是上仄下平韵文。正如钱南扬《戏文概论》论述《劝善记》时说：“有【诗云】、【七言词】之类，把诗作曲唱。”^①这样“把诗作曲唱”的例子很多，如《破窑记》（李九我评本）第十九出《梅香劝归》、第二十一出《夫人看女》中颇多七言诗句为白，皆可视作滚调或滚白，查明诸腔散出本所收散出中，往往将这些七言诗句标为滚调，如李评本第二十四出《宫花报捷》【二犯傍妆台】第二支（白）：“那日送别我夫君，志气昂昂往帝京。夫道求名如拾芥，我言富贵好磨人”及（白）“夜闻哀雁惊魂梦，朝望征鸿少信音。一炷心香频祷告，愿夫黄榜占魁名”等等七言诗句在《乐府菁华》、《玉谷新簧》、《大明春》中全部标为“滚”字，亦即滚调。第十五出《夫妻祭灶》中七言诗句，在《乐府菁华》、《玉谷新簧》、《摘锦奇音》、《大明春》中亦作同样的处理（在《时调青昆》标为单行小字；《大明春》中有时亦作单行小字；在抄本《彩楼记》中作“滚白”）。又如李评本第二十四出《宫花报捷》【七贤过关】“辞窑”宾白中一段文字“你看青山青隐隐，绿水绿溶溶，花柳堪图画，村内小乾坤”，其前径自标有“滚”字。又《群音类选·山伯送别》与《赛槐荫分别》二出宾白部分，在《徽州雅调》中的《英伯相别回家》与《山伯赛槐荫分别》本多改为滚调唱词。《英伯相别回家》本中滚调作曲文排印，而《山伯赛槐荫分别》本中滚调作单行小字排

^① 钱南扬《戏文概论》，第71页注[22]。

印。而《徽池雅调·英伯相别回家》中除【夜航船】一支外，其他均用《群音类选》中的原以双行小字作宾白的七言四句诗作为曲文。如【夜航船】下紧接着“哥哥送我到墙头，墙内有树好石榴。本待摘与哥哥吃，只恐知味又来偷。”《群音类选》于《山伯送别》出目下注云：“【夜行船】一套，系古曲，偷入于此，不全。”则很可能原本《山伯送别》是民间诗歌谣曲或诗赞体说唱的形式，后被改编成现在这个样子，以曲牌体来替代。

从上述可知，滚调往往采用齐言体句格，这是继承摊戏的诗赞体曲体形式而来，吸收了如鼓子词、词话、陶真、弹词、宝卷等诗赞体说唱的句法结构，所以，虽然弋阳腔剧本中并未大量标示出滚调，但凭借着这种齐言体说唱结构的特色，我们可见判断出滚调的存在与否，如《高文举珍珠记》有许多【七言句】、【七言律】，皆为七言句格，如第二出《自叹》、第三出《庆寿》、第十出《勒赘》、第十三出《经筵》、第十六出《被责》等；另有【集日句】，亦为七言，如第三出《庆寿》、第十出《勒赘》。《古城记》中也大量的运用了【五言句】、【七言句】的曲牌。

《目连救母劝善戏文》卷上第五出《博施济众》【孝顺歌】中大段念白：“我劝人家子女听，子女径是孝双亲。十月怀就在娘肚里，三年乳哺在母身。……”为七言格。卷上第二十三出《刘氏开荤》中【宰地锦裆】曲中有乞丐唱“莲花落”，内容是“十不亲”，曲此基本为七言句格。卷中第二十八出《过黑松林》有大段“观音词”念白，全部为七言句格。第三十出《过寒冰池》道人大段念白亦是七言格：“高叫南无观世音，无生一点活人星。满头细发乌云黑，两朵纤眉柳叶青。……”。卷下第十一出《三殿寻母》中有【七言词】“人生莫作妇人身……”，诉三大苦一段、《跃鲤记》第三十八回【长恨歌】、《白蛇记》第十二出《勾栏感慨》中【情辞】、万历四十七年抄本《钵中莲》中【西秦腔二犯】等均为七言格。

如《荔镜记》书名全题为《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文全集》。此本每叶分三栏：上栏《颜臣》全部，中栏插图，下栏为《荔镜记》戏文。中栏的插图，左右配以七言诗，插图与诗均述《荔镜记》故事，与之相配合。如第十八出《陈三学磨镜》，曲文四叶，中栏每叶题诗七言绝句一首，共四首，引录如下：

骑马楼前遇佳人，荔枝抛下似多情。若是当初不相识，也无烦恼也无愁。
昨日楼前遇嫁人，花容月貌动吾心。敢向李公求一计，何日得见五娘身。
多时宝镜惹尘埃，佳人无意懒妆台。若爱镜中光皎洁，益春去请李公来。
家住泉州属晋江，经营来往度时光。闻说府上要磨镜，功夫仔细不须忙。

这四首诗，按照情节的发展与曲文相对应，是相应情节的概括，那么，这里的“增入诗词”恐怕就是把这些现成的诗词随时插入在曲文中间做滚调使用的。

第二阶段：“破牌加滚”的结构形式。词种形式句句分割，层层加滚。即几乎每一句都加滚，这时所加的“滚”，不限于齐言体，而是长短不拘，句数不限；亦不讲究押韵与否；语言更加通俗，近乎日常口语，已经突破原曲牌限制，曲牌结构已不完整，但还保留曲牌名称及原曲牌部分曲词。即“带白作曲”（刘庭玑《在园杂志》）。

这种“带白作曲”在“把诗作曲唱”中已经出现了，只不过后者主要是齐言体，前者主要是杂言说白。《董西厢诸宫调》中已见不少韵白，《琵琶记》中这种

韵白就更多了，如《乞丐寻夫》出，张大公嘱咐将往京师寻夫的赵五娘一段，基本为七言韵句。另外，《牛氏规奴》出，末扮院子叙牛府富贵气象及牛小姐贤德二段韵白；《杏林春宴》出，丑扮掌马的祇侯夸说好马一段，及净扮令史叙琼林宴的排设一段；《丹陛陈情》出，末扮小黄们叙汉室早朝景象一段；《义仓赈济》出，丑扮里正自叙和里正招供二段韵白；《寺中遗像》出，末扮五戒叙弥陀寺道场一段；《孝妇题真》出，末扮侯官叙书馆之景一段等等，除《琵琶记》外，《彩楼记》第九出《赏雪归窑》（即《破窑记》第十一出《夫人忆女》），院子告诉夫人小姐在寒窑情景的一大段话，为骈文，虽然这些韵白还不能说是“带白作曲”，但无疑促使了“杂白混唱”的产生。

除韵白外，散白中的“夹白”，在元杂剧中称为“带云”，在诸宫调中已经直接将白作曲来唱，如《董西厢》卷一：

【般涉调】【夜游宫】君瑞从头尽诉：“小生是西洛贫儒，四海游学历州府，至蒲州，因而到梵宇。○一到绝了尘虑，欲假一室看书，每月房钱并纳与。问吾师，心下许不许？”

【大石调】【吴音子】大师曰：“先生错，咱儒释何分别？若言着钱物，自家斋舍却难借。况敝寺其间多有寮舍，容一儒生又何碍也！”

上举的例子，在杂剧中谓之“曲白相生”，也即南戏中的“杂白混唱”、“带白作曲”。石君宝《曲江池》第三折【耍孩儿】，李亚仙向鸨儿唱道：“只为你虚心假意会劳承，赚的他囊囊如冰”时，说道：“（带云）他有钱啊！（唱）一家人族捧作胸前肉。（带云）他没钱啊！（唱）半合儿憎嫌作眼内钉。”这里的“带云”连接曲文和宾白，可以说是滚调的雏形。^①

《刘希必金钗记》第六十三出【十二板】一曲，旦主唱，生只有白文，以一问一答形式演出，生问一句，旦以唱回答几句，反复交替，构成长篇。如：

奴是肖家亲女儿，尊父官名肖伯彝。只因无嗣求神佛，五旬年中奴出世。
（生白）刘文龙从几岁与你求亲？（旦唱）七岁与君割衫襟，二家尊亲发誓盟，送聘黄金一百两。（生白）几岁娶你来成亲？（旦唱）娶奴二八合成亲。
（生白）娶你来，你夫妻几年才分开？（旦唱）夫妻三宿两分张，抛弃妻室爹共娘，一去求官念一载。（生白）去后可有音书寄？（旦唱）音书并无纸半张。（生白）去时有什么话说？（旦唱）三般古记在君行，八条大愿告穹苍。
（生白）在那里分开？（旦唱）洗马桥边分别后，叫奴日夜守空床。（生白）三般古记都是什么？（旦唱）菱花古记双金钗，弓鞋一双分两开。菱花击破如缺月，明月团圆望郎来。……

这里只录了三分之一，但亦可见一斑，杂白混唱，旦唱全部用七言韵句，说是滚调并不为过。而且长篇巨制，早已突破了曲牌体的规模。可以想见，在唱腔上也必然与曲牌体不同，或许已经有板腔体的唱法了。^②

^① 参见班友书《“滚调”新探》，载安徽省艺研所编《古腔新论——青阳腔学术研讨会论文集》，合肥：安徽文艺出版社1994年版。

^② 按：【十二板】乃南曲尾声别名，见《事林广记》唱赚谱及《南词定律》。

《破窑记》(李九我评本)第十九出《梅香劝归》【红纳袄】第四支:

未曾沾雨露恩,(白)这梅树呵,寂寞神 烟水村,槎牙楸枿雪中存。(唱)受凄凉雪里存。(白)梅为兄来竹为友,松号大夫名不朽。虽然松柏耐岁寒,梅花独占春魁首。(唱)有日花开占春榜。(贴白)小姐,你看桃红礼拜,这梅树纵好,颜色淡薄。(旦)说什么桃花红来李花白,梅花纵好无颜色。虽然未结黄金实,斗雪先开白玉花。(唱)那桃红李白皆后尘。(贴白)小姐,他纵好也没有结果。(旦)梅树今冬无枝叶,精神未必燃红尘。阳春等待冰霜熟,也有花开结子时。(唱)你看那枝头子渐青。(贴白)小姐,他纵有结果,也没有好滋味。(旦)铁作枝梢玉作葩,调羹曾荐帝王家。

此曲只有五句唱词,但句句都加白,此白全以七言四句诗构成,分明是滚白了。这四支【红纳袄】皆是如此,但句格都不一样,显然这种唱法已经打破了原有格律的限制。

《玉谷新簧》载《三国记·周瑜计设河梁会》出【新水令】曲文后加滚为杂言:“常言道养军千日,用在一朝。东瞧瞧,西瞧瞧,稍有些动静,仗你报知。我的儿,你把事关心,紧紧防,紧紧防。”

如上举《琵琶记》的【雁鱼锦】:

思量那日离故乡,父爱子指日成龙,母念儿终朝极目。张太公有成人之美,每重父言;赵五娘有孤单之虑,惟顺姑意。那些不是真情密爱。记临岐送别多惆怅,那日五娘送我到十里长亭,南浦之地呵。

在岳西高腔中此段为:【雁鱼锦】

思量那日离故乡,父望子终日成龙,母望儿终日泣泪。(滚)张大公倒有成人之美,美中劝言赵氏五娘,身虑孤单,顺从姑命;儿的不是真情美爱。美爱真情。临行送在南浦地。

第三阶段:“畅滚”结构形式。不仅“破牌加滚”,而且连原曲牌名也失去或改为别的曲牌,曲牌在这里已经丧失原来的涵义,而是仅仅变为一个类别的名目,仅具有情调划分的功能。

如《古城记·灞桥饯别》(《歌林拾翠》本)中的【滚】共五支,但每支曲文句格都不一致,显然已失却牌名或无须牌名了。至于弋阳腔诸本中常见的【五言句】、【五言律】、【七言句】、【集日句】等,均是如此情况,如《古城记·关公却印》出首曲即【五言律】,很明显是将原来的“引子”改为今名【五言律】的。

这种形式,在近现代的高腔剧种中最为常见,如上举《琵琶记》的【雁鱼锦】在湘剧高腔中曲调改为【调子】:

思量那日离故乡,父爱子指日成龙,母念儿终朝极目。【解三醒】张大公有成人之义,每道忠言;赵五娘身列孤单,顺从母命。那些不是真情和美意。临行时送别多惆怅,记得那日里启程之际,蒙五娘送我十里长亭,南浦之地。

在湘剧高腔中，曲词虽差不多，但已经不分白与唱，全部都为唱词，即所谓“一泄而尽”的畅滚，这时原有的曲牌性质变化、失落势所不免，被改为【调子】和【解三醒】。^①

2 滚调之组成

《新定十二律京腔谱·凡例》云：“京腔若非滚白，则曲情岂能发扬尽善？但滚有二种，不可不辨：有某句曲文之下加滚已毕，然后接唱下句曲文者，谓之加滚。亦有滚白之下，重唱滚前一句曲文者，谓之合滚。”

“合滚”形式不多见，但也可以举出例证，《词林一枝·赵五娘临妆感叹》【风云会四朝元】即是此“合滚”。今举《破窑记》第十九出《梅香劝归》【红纳袄】四曲为例，【红纳袄】第二支末滚白为“百般红紫斗芳菲，萋萋野草正愁人。黄鹂紫燕枝头语，正值阳和三月春。”下接【前腔】：

正阳和三月春。（白）自古道近水楼台先得月，向阳花木易为春。（唱）只见草铺茵花绽锦。（白）三月春光半流水，百年身是一浮萍。（唱）韶光可惜闲虚度，那幽禽弄舌枝上鸣。（白）小姐，那鸟儿叫的好。（旦）那鸟儿怎叫的好呵？（贴）叫道归去好，归去好，免在破窑受烦恼。（旦）他不是这等。叫道在此好，在此好，纵着寒儒终须好。（贴唱）傍前去你试听。（旦白）去听他怎的？（贴）真个叫的好听。（鸟）春山日日劝人归，一片归心只自知。啼到日西犹未了，何曾劝得一人归。（唱）他声声也只是频劝你。

（中间白略）（旦）梅香，你那里知道这梅树有好处。枯梅越看越精神，唯有枯梅骨酪真。也应伴却调羹手，但未曾沾雨露恩。

【前腔】未曾沾雨露恩（见前引文，略）

滚调的组成形式：或在曲前、曲中、曲后。

（一）加于曲文之前者，此种比较少见。如《玉谷新簧·琵琶记·蔡状元牛府成亲》

【鲍老催】（滚）（天上已迎新进士，人间又赴小登科。大登科来小登科，状元呵，何事不喜？何事不乐？劝相公）翠眉漫蹙。（滚）（自古道：姻缘姻缘，事非偶然。千里有玉蓝田种，今生姻缘是线牵。）赤绳已系夫妇足，芳名注定姻缘牍，（状元姑爹）你空嗟怨，枉叹息，休推故。（滚）天上神仙府，人间宰相家。有田皆种玉，何地不栽花。）华堂富贵如金谷，休念故乡生处好，受恩深处亲骨肉。

（二）加于曲文之中者，即《京腔谱》所说的“加滚”。

（三）加于曲文之末者。

加于曲文之中与之末的情况很常见，从上面所引万历三十八年（1610）刊本《玉谷调簧》卷一所收《琵琶记·伯皆书馆思亲》中【雁鱼锦】一曲，从中我们可以看到滚调在曲文之中和之末的情景，故此处不再赘举。

^① 参见武俊达《戏曲音乐概论》，第249-250页。

三 滚调与说唱文学的关系

弋阳腔由于深受本土因素的影响,故民间文学中的诗赞体说唱一直是弋阳腔汲取营养的源泉。如弋阳腔剧本中经常见到一些说唱文学的穿插,《琵琶记》中的陶真;《绣襦记》中的《莲花落》;《牧羊记》中的【回回曲】;有些还构成了整出戏文的主要内容,如《荆钗记·闺念》(汲古阁本)出,无白,只每支曲牌后有一七言绝句,交替演唱,就是说唱形式;又如《升仙记》中的大段道情;目连戏中的长篇【观音词】、“十不亲”、“三大苦”等。《古城记》中穿插了许多民歌小调,如《闹更歌》、【山歌】、【梭登歌】、【杏花天带过梨春调】等,正如祁彪佳所评论的:“三国传散为诸传奇,无一不是鄙俚。如此记通本不脱【新水令】数调,调复不论,真村儿信口胡嘲者。”(《远山堂曲品》)祁彪佳的贬低倒恰好道出了民间文学的特色:通俗易懂、不拘格律。

以下举数例来说明弋阳腔剧本中的说唱艺术留下的痕迹。如《高文举珍珠记》第二十一出《诉怨》有【长篇】一大段,七言句格为主,为包公自述。其中有:

赐我黄木枷梢黄木杖,要断皇亲国戚臣。黑木枷梢黑木杖,专断人间事不平。槐木枷梢槐木杖,要打三司并九卿。桃木枷梢桃木杖,日断阳间夜断阴。(手下的)你与我锁城隍、枷土地,断的人间大姑嫌嫂丑,嫡亲媳妇骂公姑。曾断叮叮当当冤枉鬼,破窑判出瓦乌盆。不孝之人我把铜刀铡,忤逆之徒把剑诛。鲁桥曾断黄丞相,五门又斩赵皇亲。

再看明成化刊本词话选段:

黄木大枷黄木棒,要断黄亲共国戚。桐木大枷桐木棒,打断三州六县人。紫木大枷紫木棒,打断官豪士不平。松木大枷松木棒,打断军家及庶民。黑木大枷黑木棒,打断朝前排路人。桃木大枷桃木棒,日断阳来夜断阴。

——《刘都赛上元十五夜看灯传》

日判阳间不平事,夜间点烛断孤魂。三会曾坐开封府,两回朝内现忠臣。山里大虫勾来到,古窑曾断歪乌盆。街头曾救林昭得,法场斩了曾皇亲。……八棒十三依法断,不将屈棒打平人。

——《仁宗认母传》

另外,成化刊本词话《包龙图陈州米记》和今安徽贵池傩戏《章文选》中亦有此类描写,词句大同小异,兹不赘引。^①由上述可见它们是同出一源。

《琵琶记》在《义仓赈济》出引入“陶真”一段,《寺中遗像》出,五娘弹唱身世的【销金帐】五支曲子和净唱【佛赚】的一支曲子等等,都来自说唱,最著名、也最明显的是《乞丐寻夫》增入的《琵琶词》。今引《乐府玉树英·五娘描画

^① 参见《明成化说唱词话丛刊》,上海古籍书店1973年版,及何根海、王兆乾著《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》,安徽大学出版社2000年版,第260-261页。

真容》中《琵琶词》^①如下：

试将曲调理宫商，弹动琵琶情惨伤。不谈雪月风花事，且把历代源流诉一场。混沌初分盘古出，三才御世号三皇。天生五帝相继续，尧舜心传夏禹王。禹王后代昏君出，乾坤大抵属商汤。商汤之后纣为虐，代（伐）罪吊民周武王。周室东迁王迹熄，春秋战国七雄强。七雄并吞为一国，秦氏纵横号始皇。西兴汉室刘高祖，光武中兴后献王。此时有个陈留郡，陈留有个蔡家庄。蔡家有个读书子，才高班马饱文章。父亲名唤蔡崇简，母亲秦氏老萱堂。自家名唤蔡邕的，娶有妻房赵五娘。夫妻新婚才两月，谁知一旦拆鸳鸯。只为朝廷开大比，张公相劝赴科场。苦被堂上亲催遣，不由妻谏两分张。指望锦衣归故里，谁知一去不还乡。自从与夫分别后，陈留三载遇饥荒。公婆受饿身无主，妻子耽饥实可伤。可怜三日无餐饭，幸遇官司开义仓。家下无人孤又苦，妾身亲自请官粮。奴去请粮粮又尽，多谢恩官作主张。行到无人幽僻处，李（里）正抢去甚慌张。奴思归家无计策，将身赴井泪汪汪。幸遇太公来搭救，分粮于我奉姑嫜。粮米充作二亲膳，奴家暗地自挨糠。不想公婆来瞧见，双双气倒在厨房。慌忙救得公苏醒，不想婆婆命已亡。自叹奴家时运蹇，岂知公又梦黄梁。连丧双亲无计策，香云剪下卖街坊。幸蒙太公施仁义，刻腑铭心怎敢忘。孤坟独造谁为主，指头鲜血染麻裳。孝感天神来助力，搬泥运土事非常。筑成坟墓神吩咐，改换衣装往帝邦。画取公婆仪容像，迢迢岂惮路途长。琵琶拨调亲求食，敬（按《怡春锦》作“竟”）往京都寻蔡郎。皋鱼杀身以报父，吴起母死不奔丧。宋弘不弃糟糠妇，黄允重婚薄幸郎。此回若得夫相见，全仗琵琶说审祥。从头诉尽千般苦，只恐猿闻也断肠。

李渔《闲情偶寄》云：“蔡中郎夫妇之传，既以琵琶得名，则琵琶二字，乃一篇之主。而当年作者，何以仅标其名，不见拈弄其实？使赵五娘描容之后，果然身背琵琶，往别张大公，弹出北曲哀声一大套，使观者、听者涕泪横流，岂非《琵琶记》中一大畅事？岂元人各有所长，工南词者不善制北曲耶？”因此，李渔便在【三仙桥】曲下增加了一套北曲【越调斗鹌鹑】。其实是画蛇添足，因为早有人已看到此缺陷，为赵五娘补作了这首【琵琶词】，从艺术感染力来讲，远较李渔所补为强烈。从陆游诗“满村听说蔡中郎”可知，有关蔡伯喈的说唱文学早在南宋就在民间流行了。此首一开始就从盘古开天辟地说起，历数所经朝代直至汉朝，从《成化本说唱词话》也可见出，这正是元明词话的套路，故这首【琵琶词】或许就是承自前代民间有关蔡伯喈的说唱文学。^②

又《目连救母劝善戏文》下卷《三殿寻母》中出现了长达一百六十八句的七言唱句【七言词】，内容为目连之母“诉三大苦”，显系吸收民间说唱而来，今引《歌林拾翠·目连·诉三大苦》如下，第一苦：

“人生莫作妇人身，作个妇人多苦辛。媳妇苦也是本等，且说做娘苦楚

^① 按：《词林一枝·五娘描画真容》、《歌林拾翠·五娘描容》、《玉谷新簧》卷五中栏《时兴妙曲》、《大明春·五娘描真》、亦收此《琵琶词》，《怡春锦·弋阳雅调数集》附《琵琶词》，词句基本相同。《摘锦奇音》卷一有《琵琶记·五娘琵琶词调》之目录，但阙文。《风月锦囊·正杂两科全集卷一》有《新增赵五娘弹唱》一曲，但与上述《琵琶词》迥异，是长短句形式。

^② 参见俞为民《南戏〈琵琶记〉版本及其源流考辨》，载《文学遗产》1994年第6期。

与世人听：未有儿时终日望，堪堪受喜尚无凭。……痛儿一似心上肉，爱儿一似掌中珍。儿耶儿，一日吃娘十次乳，十日百次未满频。衣衫裸见尿与屎，时时更洗净清清。儿若生疮娘一样，手难动也脚难行。头要梳时梳不行，蓬松两鬓裸包巾。日报儿在怀内，难开肉锁重千金。日间苦楚熬过了，夜间苦楚对谁论。儿睡熟时娘不睡，心心又怕我儿醒。若是夜啼儿吵闹，三更半夜起吹灯。左边湿了娘身睡，右边干处与儿眠。右边湿了娘又睡，左边干处把儿更。若是两边都湿了，报儿胸上到天明。这是乳哺三年苦，儿哟，养子方知父母恩。万苦千辛说不尽，人生莫作妇人身。”“二大苦楚实难提，我今说与世人知。乳哺三年将满日，将儿断乳甚孤栖。……”

这二大苦是诉说养儿长大成人的艰辛。第三大苦诉说儿娶媳成家后对娘不孝顺，娘死也不顾的景况。三大苦全部用整齐的七言句表达，长达一百六十八句。最后说：“这是为娘三大苦，我今说与世人详。奉劝世间人子听，五更高枕细思量。从头说尽千般苦，只恐猿闻也断肠。”最后两句亦见于《琵琶词》，可见这是民间说唱常用的词句。

在弋阳腔滚调歌曲中，【山坡羊】和【驻云飞】诸曲比较常见，《金瓶梅》第三十八回潘金莲所唱的小曲【二犯江儿水】三支，就带有滚调的意味，由此可以看出滚调的渊源。《纳书楹曲谱补遗》所载的散曲《小王昭君》也是一个例子。^①今举《金瓶梅》中【二犯江儿水】二支为例。此调蒋孝《旧编南九宫谱》、沈璟《增订南九宫谱》、《康熙曲谱》等均载，标为散曲，其词云：

闷把围屏来靠，和衣刚睡倒。听风声嘹亮、雨打芭蕉，尽叫他窗外敲。
懒把宝灯挑，慵将香篆烧，捱过今宵，盼到明朝，这凄凉算来何日是了？想起来心儿里焦，误了我青春年少，撇的奴有上梢没下梢！

《金瓶梅词话》中潘金莲所唱即此曲，曲词略有出入，明显已增加了滚调：

听风声嘹亮、雪洒窗寮，任冰花片片飘。懒把宝灯挑，慵将香篆烧，（只是捱一日似三秋，盼一夜如半夏。）捱过今宵，怕到明朝，细寻思，这烦恼何日是了？（暗想负心贼，当初说的话儿，心中由不得我伤情儿。）想起来，今夜里心儿内焦。误了我青春年少，（谁想你弄得我三不归，四扑儿着地。）你撇的人有上梢来没下梢！

论杀人好怨，情理难饶。负心的、天鉴表！（好叫我提起来，又是那疼他，又是那恨他。）心痒痛难扫，愁怀闷自焦。（叫了声，贼！狠心的冤家，我比他何如。盐也是这般盐，醋也是这般醋，砖儿能厚，瓦儿能薄，你一旦弃旧怜新！）让了甜桃，去寻酸枣（不合今日叫你哄了！）奴将你这定盘星儿错认了。（合）想起来心儿里焦。误了我青春年少，你撇的人又上梢来没下梢！

括弧之内的曲词可作滚白看。此曲之下紧接着插入七言四句：“为人莫作妇人身，百般苦乐由他人。痴心老婆负心汉，悔莫当初错认真。”这几句也是曲文下场诗中常用的俗语，用在这里作为阐释性的说明，具有滚调的特征。最后一支曲形式亦

^① 见王古鲁《明代徽调散出辑佚》，第14页。

同此上述二曲特征，三支构成套曲，咏同一内容。

我们再来看《高文举珍珠记》第二十出《逢夫》有六支【江儿水】，看其格式，应为【二犯江儿水】，现举其中第四支为例：

(生)漫把围屏倚靠，(旦敲窗介，生惊听介)听敲窗败叶飘，试听得寒蛩哀怨，又听得孤雁声高。雁，你不带音书，偏惹愁怀抱，每夜里对着一盏残灯，伴着孤影照。(旦扫灰介)(生惊见介)似这等夜静更阑，寂寞书斋，上下无人，就是红尘飞不到。(旦叫介)高文举！(生惊唱介)蓦听得隔壁叫声高。(旦啼介)(生听云)未审是何人悲号？(白略)是何人指定我小名儿低低叫？(白略)好一似月影水中捞，寒冰火上熬，(白略)我情愿解却朝簪，拚此官职，定要把仇来报。(白略)俺这里待开门，(白略)俺这里想后思前，休把定盘星儿错认了。(白略)(合)(妻)耽搁你青春年少，误了你佳期多少，闪得人上有上梢来没下梢(白略)。

我们看此曲与《金瓶梅》中的两支【二犯江儿水】，在曲词方面略有相似之处，尤其是最后“合头”几乎是一样的，《金瓶梅》中所录应是当时民间的清唱小曲，所以我们怀疑此曲也是从当时的民间流行的清唱小曲改编而成的，只是《金瓶梅》里所唱较为雅致些罢了，它们之间有传承的痕迹在内。

另外，《珍珠记》还有很多亦是俗曲，如第十五出《遇虎》有【五言令】(五言句格)；第四出《施财》有【赛苏州歌】(以七言句格为主)，【警世歌】等。

《升仙记》第十二出道情的演唱构成了本出的主要内容，风童唱《养羊歌》：“羊羊羊，参同大极居中央。四体百骸俱管领，五行八卦尽宝藏。不等闲，岂寻常，难拘难束性气刚。此羊易走还易失，犹如劣马无绳缰……。”分明是道情，接着月童唱《调鹤歌》，句格与上曲同，以下笙女、箫女、笛女、拍女分别唱歌，均以七言为主。

《金花女》中大量使用的【平调】，就来自浙闽一带的弹词，如《姑嫂赏花》，姑嫂同唱【平调】：“庭前花开玉交枝，白海棠上粉蝶儿。……(合唱)山桃红间白金钱，茉莉花落红满地。杨柳枝摇摆，惊散黄莺儿。”一直唱了八段，大多为七言或五言体的韵句。《白蛇记》第十二出《勾栏感慨》中【情辞】：“家住山西平定州，十年荒旱无人收。只为家中无粮米，把奴卖在花街作粉头……。”《古城记》有【杏花天带过梨春调】(第十三出《却印》)：“打一会双陆下一会棋，又何须苦推辞，功名二字非容易，白发老来催，光阴能有几，遇酒不吃笑你痴，不吃笑你痴。”句尾“不吃笑你痴”应是帮腔。以下还有四支【前腔】，第三支至第五支中第五句下均有“哎哦又自哎哦咳呀”的衬腔，带有民歌的味道。

以上这些均以七言句格为主，这只是弋阳腔剧本中的一小部分例子，但足以说明这些诗赞体说唱的大量运用直接构成了弋阳腔的滚调来源。

除南曲外，应该引起我们重视的是，北曲也是有滚调的，如关汉卿著名的《不伏老》【南吕一枝花】套中的【煞尾】“我是蒸不烂，煮不熟，槌不扁，爆不破，响当当一粒铜豌豆”一段，多为三字垛句，极似今之吹腔中的叠板、京剧《徐策跑城》中唱的徽调一段的垛板，可以说和滚唱的性质相似。《玉谷新簧·关云长河梁救驾》出亦以三字叠句为主，间以五七言诗句，可谓大段畅滚，和关汉卿《不

伏老》类似。^①又如《长生殿·觅魂》折，【后庭花滚】徐麟眉批道：“此调亦可增减，但比增于第六句下。句皆五字叶（韵），而平仄不更，末以一句单收之。自‘钟情生死坚’以下，皆属增句。”此曲自第六局后，一连增添四十八句不计衬字在内的五字句，绝似滚调唱法。《词林一枝·王昭君亲和单于》中【点绛唇】，多达五十多句；《摘锦奇音·文公马死金尽》中【雁儿落】，亦是五十多句；《英台自叹》之【泣颜回】多达八十多句，这些均可视为滚唱。《时调青昆》卷四下层载《杨妃醉酒》，只【新水令】和【清江引】二曲，中间一百多句唱词，梅兰芳曾谈到此出，认为是昆曲的一种变格，后被称为时剧：“前辈曲家不承认它是道地的昆曲，才收入在‘时剧’内。”（《舞台生活四十年》）^②之所以是时剧，是变格，都是拜滚调之赐。

朱权在《太和正音谱》中曾开列“字句不拘，可以增损”的曲牌十四调，包括【混江龙】、【后庭花】、【端正好】、【新水令】、【道和】等，所谓“字句不拘，可以增损”，在形式上与滚调几无差别，说明这些曲牌本来就是来自民间歌曲，是所谓宫调格律所难以束缚的。

四 滚调的功能和意义

《新定十二律京腔谱·凡例》云：“京腔若非滚白，则曲情岂能发扬尽善？……然而曲文之中何处不可用滚，是在乎填词惯家用之得其道耳。如系写景、传情、过文等剧，原可不滚；如系闺怨、离情、死节、悼亡，一切悲哀之事，必须畅滚一二段，则文情接洽，排场愈觉可观矣。”

加滚使曲词更为通俗易懂，使表达的情绪更为丰富饱满，如前引《琵琶记》【雁鱼锦】曲，使得离别之情更加深挚感人；或者语言通俗，生动活泼，如《古城记》中【稜瞪歌】：

清明时节雨纷纷（呀）也么稜瞪。路上行人稜打瞪打稜瞪欲断魂。（呀）也么稜瞪。借问酒家何处有？（呀）也么稜瞪，（呀）也么稜瞪。牧童遥指稜打瞪打稜瞪杏花村。（呀）也么稜瞪（呀）也么稜瞪。

此曲所用的“稜瞪”调，很明显是从民歌中来，诙谐有趣。这种调子往往是旋律的一种模拟，即如旧式戏班艺人学唱曲牌，并不直接唱曲词，而是根据曲调用“哩格仑”、“仑格瞪”、“弄格冬”等字声唱出，艺人称之为“仑瞪调”。永嘉昆曲有一组曲牌叫做“九搭头”，有谱无词，全用“仑瞪调”哼唱，可与其他曲牌任意嫁接、搭配或重新组合，^③则《古城记》中的【稜瞪歌】即此“仑瞪调”。欧阳予倩《谈二黄戏》说：“平二黄属于弋阳腔的咙咚调，又名梆子腔，又名吹腔。”此“咙咚调”很明显即“仑瞪调”、【稜瞪歌】。徽剧中有一种“昆弋腔”，昆班艺人称之为“咙咚调”，因为其过门常哼唱为“咙个咙个咙个冬”（按：《白雪遗音》卷三【起字呀呀哟】调《闹龙舟》中唱【剪靛花】，有“嚇咕咙咚呛”的衬腔），浙江徽班称之为“龙宫调”。此“咙

^① 见周贻白《戏曲演唱论著辑释》，中国戏剧出版社1962年版，第20页；参见班友书《“滚调”新论》。

^② 转引自《南戏国际学术研讨会论文集》，中华书局2001年版，第374页。

^③ 参见沈沉《论“哩哩哩”》，《南戏国际学术研讨会论文集》，北京：中华书局2001年版，第383页。

咚调”、“龙宫调”也即“仑噎调”、【稜噎歌】。^①由此我们可知《古城记》中【稜噎歌】确然从民歌中来，而且一直流传到现在演变为吹腔，吹腔是一种介于曲牌体和板腔体之间的过渡声腔形态（详见第五章），但早已在《古城记》中就可以见到了。由此我们可以推测“啰哩噠”的唱法与作用和此“稜噎”调是相似的。

滚调中加入大量的说唱文学、民歌谣谚、方言俗语、通俗对白等等，这些都为曲牌体形式所无法容纳，所以滚调扩大了曲文的容量、充实了文本的内容。另外滚调还有阐释和渲染、补充和衔接和抒发未尽之情等等作用，不仅对曲情可以“发扬尽善”，而且对曲意也可做出补充、引申和发挥，使其浅显通顺，更为普通百姓所接受。正如王骥德《曲律》中所云：“可令不识字人，口授而得，故争相演习。”但一言以蔽之，即滚调最主要的作用是叙事和抒情的深化。这些例证从上述引文即可见出，此处不再赘述。

综上，因傩戏之诗赞体的曲体特性对弋阳腔产生了直接的影响，故滚调的渊源可说是一目了然，即从傩戏曲体中的说唱文学而来。诗赞体的说唱文学诸如诗歌、变文、元明词话、陶真、弹词、宝卷等韵文体制被弋阳腔所吸收，演而为滚调。所以滚调的主要特征或主要构成方式是直接将五七言韵文纳入曲文之中，将其吟诵化即变为滚调。后来因为滚调的发展已不满足于韵文，故又将说白部分亦演而为唱调，形成“杂白混唱”、“以白带曲”的畅滚，如湘剧高腔称加滚为“放流”，意即无拘无束，如长江大河、一泄而尽，滚调部分便由原来的附庸地位一变成为曲牌的主体，曲牌的原有固定结构遭到破坏，失去了独立存在的价值，从而形成了由曲牌体到板腔体的关捩。

流沙先生说：“由于滚调词句在一个曲牌中大量出现，使其固定的曲牌词格已经无法保留，加上帮腔乐句的减少，引起整个剧种子音乐唱腔上的变化是打破曲牌体结构，从而创造一种新的曲体。这种曲体有点类似板腔体的音乐形式。……王骥德把这种腔调概括为‘不分调名，亦无板眼’。这时的原有的曲牌失去了应有的作用，故没有保留的必要。山东柳子戏、大弦腔及山西万泉清戏等，就有【大青阳】、【青阳】、【青阳死板】、【三板青阳】等，这是高腔戏曲向板腔体发展的必然结果。”^②流沙先生又举《尧天乐》中《荆钗记·十朋母官亭遇雪》【风入松】两支和【下山虎】一支，并和山西万泉清戏的《行路》对照，二出内容曲词基本相似，只是后者滚调词句更多一些：“从音乐上说，滚调词句的增多就会使曲牌唱腔发生重大变化，结果造成了‘不分调名，亦无板眼’的现象。”因而曲牌干脆就用【青阳腔】来代替原有的【风入松】和【下山虎】了^③。

因此，滚调的出现，打破了南戏原有的曲牌体音乐形式，丰富了其原有曲牌音乐的表现力。滚调原为曲牌之外附加的文字，但当滚调多到与曲牌对等或甚至超过时，尤其是齐言体的滚调，以上下句为基本结构单位，其句式的简单易诵、唱腔的简便亦唱、节奏的灵活多变，对曲牌体戏曲组织的统一性破坏更大，成为“拍板之一大厄”。尤其是当滚调发展到畅滚时，滚调已经作为完整的音乐段落和曲牌并列了，甚至可以取代原有曲牌，出现了类似于曲牌表现形式的【滚】、【滚调】的名称，这反映出滚调已经具有了独立存在的价值，原有的曲牌已经解体。

^① 参见陆小秋、王锦琦《徽剧声腔的三个发展阶段》，《戏曲研究》第七辑。

^② 流沙《徽州雅调浅谈》，《明代南戏声腔源流考辨》，第178页。

^③ 流沙《徽州雅调浅谈》，《明代南戏声腔源流考辨》，第178-180页。

滚调的重要作用和意义不仅是突破了曲牌联套的限制,还在于为向板腔体音乐过渡起了中介和催化剂的作用。张庚、郭汉城《中国戏曲通史》云:“滚调是以流水板的急促节奏和接近口语的朗诵的歌腔来表现情绪的。”^①这种高度的叙述性、解释性和富有渲染力的唱法已经很接近板腔体了。也就是说滚调的出现改变了曲体结构,以变奏原则为曲调发展手法,其强大的叙事功能增强了音乐的戏剧性,这种声腔形态极大地影响到了后来板腔体戏曲的形成,如秦腔板腔体音乐就是秦腔艺人吸收和采用了陕西古来流行的类似道教“善人”唱经念词的【劝善调】基础上改造而成的,形成核心的唱段——【二六板】。^②再如“高淳目连戏音乐属曲牌体音乐,其表现方法为曲牌联缀,其中许多曲牌唱插入【诗求板】。形成一种腔滚结合的表现形式,使唱腔产生板式变化和丰富的节奏变化,因而使其增加了板腔的因素。”^③甚至已经出现了板腔体的板式名称,如流水板(王骥德《曲律·论板眼》)、紧板、慢板,(按:参见李调元《剧话》;冯梦龙《挂枝儿》“咏部八卷”《鼓》云:“花鼓儿谁不好……一会儿是紧板,一会儿慢慢敲。”)甚至倒板(如万历间本潮剧《金花女》中就有【倒板四朝元】的曲牌)。

可以说滚调是由曲牌联套发展到板式变化唱腔结构的过渡形式,它增强了刻画戏剧人物性格和表现戏剧情绪的艺术手段,丰富了戏曲演唱艺术的表现力。

第五节 表演

一 表演格局

开场又称家门。“开场数语,包括通篇。”(《闲情偶寄·格局第六》)弋阳腔的开场表演格局中较为与众不同的部分,因为弋阳腔承袭南戏和傩戏的仪式,开场的表演格局比较复杂,我们举数例来详细说明。

《刘希必金钗记》开场,末上场先念【临江仙】、【鹊桥仙】词各一首,内容是感叹时光流逝、春色不永。继而又念词一首,说明作戏不容易,希望观众理解包涵。然后与后台问答,再念词一首,叙说剧情大意。最后念七言四句下场诗。

明成化本《白兔记》开场较《金钗记》更为繁琐。末上场先念“国正天心顺”五言开场诗四句;接念“喜贺升平”此一首,内容与迎奉乐神有关,接下来用【红芍药】曲牌唱迎神曲“啰哩噠”一首,在此过程中大概举行迎奉神的仪式。仪式毕,念宋词人秦观《满庭芳》词一首,内容为恋人离愁。继而念七言四句诗一首,内容归结于“才人赋诗”。下面进入正题,与后台问答,引出今日演出的剧目,但又添了许多道白进去。最后再念【满庭芳】一词,介绍剧情大意,再念“剪烛生光彩,开筵列绮罗”五言四句诗一首作为下场(按:似乎是晚上演出)。

从《金钗记》和《白兔记》可以看出,他们是承袭了宋元南戏的开场方式,这从它们与《张协状元》的开场相近可以见出。这可以说是民间演出的真实情况,这些本子在后来的文人改编之后,便大大简化了。甚至连与后台问答之类也

^① 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》中册,北京:中国戏剧出版社1981年版,第376页。

^② 杨志烈《秦腔源流浅识》,《梆子声腔剧种学术讨论会文集》,中国艺术研究院戏曲研究所,山西省文化厅戏剧工作研究室编,山西人民出版社1984年版,第230-231页。

^③ 《南京戏曲资料汇编》第三辑,第28页。

去掉了,有的干脆就用“问答如常”四字来替代。例如汲古阁本《白兔记》开场就剩下一首概述剧情大意的【满庭芳】词,其他皆无。

如果对照现今民间演戏开场仪式,从中可以看到更加真实的舞台。如福建莆仙戏开台,首先是打三通锣鼓,宣布开场(先擂鼓三通,谓之报鼓,次吹,再打砂锣,继吹打“扑灯蛾”曲——亦称“苏灯蛾”),三通锣鼓后,出一神将上场“彩棚”(或称净棚),后台全体齐唱“盛世江南景,春风昼锦堂。一支红芍药,开出满天红”四句(按:清黄幡绰《梨园原》载:“故居开场时,演员须唱【红芍药】一曲,以练歌喉。”)接着唱下调尾(即田公元帅咒),此咒即以“啰哩噠”三字反复组合唱出(按此即汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》所说:“子弟开呵一醮之,唱啰哩连而已。”)继由穿红袍戴瓦楞巾挂三绺须的末出场,走到台中间念四句开场白“一篇翰林黄卷,多少礼部文章。琴弹阳春白雪,引动公侯将相。”念毕,向台中及左右三揖,徐徐步向台右入场,然后开始演出。演出中往往还要视情况插入演出《加官》、《弄八仙》、《送子》等。^①

河北昆弋班演出还有破台、跳灵官等仪式。破台仪式一般在夜间举行。扮灵官四人,一个煞神,一个女鬼,此外并准备五个黑碗、五色粮、五色线、一只公鸡。破台开始打通,煞神一喊,灯一亮,扮女鬼的由后台跑出,煞神、四灵官出台追女鬼,煞神手洒五色粮,把鸡脖拧出血来,用宝剑把碗剁碎,追女鬼出园子,然后在园内到处抹鸡血,洒五色粮,再回后台。这时台上出两个儿童扫台,破台仪式完成。(见《韩世昌回忆录》)可以看出,这与我们第一章提到的山西上党队戏中的“鞭打黄癆鬼”演出有相似之处,很明显这些都是由上古驱傩仪式演变而来,是傩戏系统演出的普遍模式。

再如民间演出的目连戏,最能代表传统民间演剧形态的丰富性。目连戏各地的开场不同,但庄严肃穆,有隆重的祭祀仪式,驱疫逐邪,保佑地方平安都是相同的。反映出目连戏与宗教傩仪关系的渊源。如弋阳腔目连戏收煞开台,是由韦陀、护法簇拥地藏王上唱一支【点绛唇】,保佑地方平安,然后韦陀、护法将卷在铜、鞭上的长爆竹点燃,在台上转圈收煞,“收煞已毕,转回天曹”;四川目连戏演出前则要抬灵官镇台,从庙里将灵官接出来,经过大街小巷,台道喜台上,掌教师杀鸡烧符,为灵官开光点像;又如“放五猖”在各地目连戏的演出中都存在,是比较典型的祭祀活动。江西青阳腔目连戏开场演《打起五猖》、《东岳接猖》、《跑马打台》、《加官报台》等多达十一出。这些开场虽然光怪陆离,与目连戏无直接关系,但却构成了目连戏演出不可缺少的组成部分。

除了开场,在演出中的仪式及民俗表演内容也很突出,往往将戏台上的演出搬到戏台下,观众亦参与演出,似乎不是在演戏,而变成了真实的生活的一个组成部分。可以说是民间演剧的独特形态。如徐珂《清稗类钞》云:“蜀中春时好演捉刘氏一剧,即目连救母陆殿滑油之全本也。其剧自刘青提初生时演起,家人琐事,色色毕具。未几刘氏扶床矣,未几刘氏及笄矣,未几议媒议嫁矣。自初演至此,已逾十日。嫁之日,一贴扮刘,冠帔与人家新嫁娘等,乘舆鼓吹,遍游城村。若者为新郎,若者为亲族,披红著锦,乘舆跨马以从,过处任人揭观。沿途仪仗导前,多人随后,凡风俗宜忌及礼节威仪,无不与真者相似。……唱必匝月,乃为终剧。”^②如今川剧目连戏演出《刘氏出嫁》一场戏时还是保持着徐珂所描述的

^① 参见陈啸高、顾曼庄《福建的莆仙戏》,载《华东戏曲剧种介绍》第四集,上海新文艺出版社1955年版。

^② 参见刘祯《中国民间目连文化》,成都:巴蜀书社1997年版,第52页。

样子。场面之热闹壮观，令人叹为观止。^①

二 角色行当

古南戏角色应有七种：生、旦、净、末、丑、贴、外。今福建梨园戏“七子班”即因其以七种角色为主而得名。万历前增加了小生、老旦，共为九种，称作“九角头”。徐渭《南词叙录》云：“外，生之外又一生也。或谓之小生、外旦、小外，后人益之。”不过这种角色的分化，在《风月锦囊》中已经见到，如《风月锦囊》中的《五伦全备记》中就已经有了“大生”、《木兰记》中有“小生”、《西瓜记》中有“小外”、《姜诗》、《金钱记》、《四节记》中有“小”的角色等等。^②韩国奎章阁本《五伦全备记》（约明隆庆年间刊）中用生分“大生”和“小生”，旦分“大旦”和“小旦”。^③至今一些剧种还有“七紧、八松、九逍遥”之说，如湖北楚剧、河北隆尧秧歌等，可见这种角色分化势属必然，是为了适应演剧的需要。

卜世臣《东青记·凡例》云：“近世登场大率九人。此记增一小旦、一小丑”。到《曲律·论部色》（成书于万历三十八年）小旦、小丑两角色固定下来：“今之南戏，则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净），共十二人，或十一人，与古小异。”其中的净角已经分化为大净、中净、小净，即传统的净开始转为大净，立功架、重做工、时亦兼唱，而净的传统滑稽调笑的功能则由中净，也就是传统的丑和小净（小丑）来承担。这种角色设置，已经初步形成了“江湖十二角色”的格局。李斗《扬州画舫录》卷五《新城北录下》记载了江湖十二角色：“梨园以副末开场，为领班，副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男脚色；老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女角色；打诨一人，谓之杂。此江湖十二角色，元院本旧制也。”今各地许多高腔早期多保持“九角头”的体制，如江西盱河戏、东河戏、福建大腔戏、闽北四平戏、闽南四平戏由三生、三旦、三花脸组成。三生即正生、老生、小生；三旦即老旦、正旦、花旦；花脸分大花、二花、三花。江西宁河戏早年为“九角头”，三生、三旦、三净，后在此基础上发展为一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂等十大行，西河戏与湖北清戏、汉剧、越调亦大略相同。有的剧种后来才发展为“十二门”，如盱河戏等，与江湖十二脚色差不多。

净角在弋阳腔表演中的逐渐凸显，如《古城记》中关羽（张飞）即为净角。

《草庐记》中的张飞、关羽、《金貂记》中的尉迟恭、《木梳记》中的李逵、《金铜记》中的焦赞、《剔目记》中的包公等亦是。这时的净角已经摆脱了南戏净、丑那种单纯插科打诨、滑稽调笑的局限，有了自己的性格特色，逐渐成为一本戏中的主要角色，而非像过去由生旦来承担了，最终演变为类似杂剧中正末一类的“大净”，不过仍带有一定的喜剧色彩。弋阳腔的“大净”也与昆山腔的“大面”表演风格不同，它在表现这一类型人物的性格特点中，比昆山腔粗犷豪放，而且带有浓厚的民间生活色彩，往往以农民的生活去想象这些历史上的英雄人物。^④

^① 参见刘桢《中国民间目连文化》第五章，第156页。

^② 参见孙崇涛《风月锦囊考释》，中华书局2000年版，第117-118页。

^③ 参见[韩]吴秀卿《奎章阁本〈五伦全备记〉初探》，《中华戏曲》第20辑，山西古籍出版社1997年版。

^④ 详见《中国戏曲通史》中册，第386-408页。

三 武打表演

《缀白裘》初集卷四《赏灯》出：“我家里有班弋阳腔，好砍吓、杀吓，热闹的了不得。”武戏，是弋阳腔戏的特长。这是与弋阳腔从连台本戏转变而来有关。它继承了连台本戏中的历史题材的故事，以武打热闹取胜。明张岱《陶庵梦忆》卷六载：“余蕴叔演武场，搭一大台，选徽州旌阳戏子，剽轻精悍，能相扑跌打者三四十人，扮演《目莲》。凡三日三夜。四围女台百什座。戏子献技台上，如度索舞绳、翻桌翻梯、筋斗蜻蜓、蹬坛蹬臼、跳索跳圈、窜火窜剑之类，大非情理。凡天神地祇、牛头马面、鬼母丧门、夜叉罗刹、锯磨鼎镬、刀山寒冰、剑数森罗、铁城血灞、一似吴道子《地狱变相》。”徽州旌阳，应即指安徽旌德、青阳两县。旧有“昆山曲子安徽打”之谚语，^①便是指昆山以唱口见长，安徽则以武戏著称。京剧因其前身亦是徽剧，故其武戏亦驰名艺坛。

明代弋阳腔剧本中有很多武戏的表现，如《古城记》张飞偷营有武戏开打场面。又如《摆花张四姐》，《曲海总目提要》卷四十著录，题作《天缘记》。云：“其名曰《摆花张四姐思凡》，出于鼓词，荒唐幻妄。然铺设人物兵马、旗帜戈甲、战斗击刺之状，洞心骇目，可喜可愕，亦有足观者。”周怡白《中国戏剧史》谓：“今之皮黄剧有《摇钱树》一剧，一名《张四姐下凡》，系武戏，唱白极少，当即从弋阳腔全本中析出，而单演其战斗击刺一部分关目。”^②这可以说时最早见诸记载的“武旦戏”。弋阳腔的武打表演，为后来清代地方戏中的“袍带戏”和“长靠武生”开辟了道路。

昆腔后来也受弋腔的影响而增加武戏的表演。昆腔的表演本来以载歌载舞擅场，如《审音鉴古录》中的记录的身段谱就很繁复，但终以典雅雍容为特色，场面未免冷清。乾隆以后，为了笼络观众，加添了武戏。这些“昆乱兼擅”的演员，被称作“两头蛮”，对纯粹昆班演化成“昆乱不挡”的戏班，吴长元《燕兰小谱》卷四感慨道：“昔保和部本昆曲，去年杂演乱弹跌扑等剧，因购苏伶之佳者，分文、武两部。于是梁谿音节，得聆于呕哑谿浪之间，令人有正始复闻之叹。”其实昆腔班去学习“杂演乱弹跌扑等剧”正是为了发展、提高自己的表演技艺，这是适应历史潮流做出的选择。

四 民间歌舞伎艺

弋阳诸腔由于缘起于民间，民间的歌舞伎艺经常出现在剧本与舞台上。如“舞判”的表演，《目连救母劝善戏文》第二十五出《八殿寻母》中钟馗上场，剧本写作“净上舞介”即为舞判；明代教坊杂剧有《庆丰年五鬼闹钟馗》一剧，亦是舞判的演出。这种表演北宋就已经出现，当然亦源于民间。北宋时的舞判表演，见《东京梦华录》，其中明写着“有假面长髯，展裹绿袍，靴筒，如钟馗像者”，则已经把判官和钟馗作为同样扮相。又汤显祖《牡丹亭》中有《冥判》一出，判官

^① 见周怡白《中国戏曲发展史纲要》，第343页。

^② 周怡白《中国戏剧史》下册，北京：中华书局1953年版，第478页。

亦由净扮，上场后有“净作笑舞介”。唱词中有“嘯一声支兀另汉钟馗其冠不正，舞一回疏喇沙斗河魁近墨者黑”，也是一方面比其为魁星，一方面比之为钟馗，故《五鬼闹钟馗》或亦作《五鬼闹判》，其皆与北宋时百戏中的舞判有渊源关系，亦是源于傩祭仪式。今贵池傩戏中还有《钟馗与小鬼》的傩舞表演，歙县渔梁坝每年端午节演出《闹钟馗》的舞蹈，实与《五鬼闹钟馗》如出一辙。

载歌载舞的表演也很多，如《金钗记》中如第四十出，写单于国接见礼上，有番人舞队上场起舞，唱番人歌曲【雁儿舞】“阿不干沃虔答刺速”之类，只是语音的纪录模拟，然后齐舞时再唱大段“啰哩噠”。第三十二出写刘文龙与公主成亲，也有【雁儿舞】及“啰哩噠”的表演；第二十出还有“丑净舞棒”、还有“三棒鼓”和“唱四季”等锣鼓伴奏与岁时插入的民歌表演等等。^①

民间歌舞表演最初往往与剧情关系不大，大多只是娱乐性的插演，没有被戏剧化，而且往往游离于主要情节之外，没有成为剧中的有机组成部分。我们看《金钗记》剧本末所附录的【黑麻序】“唱四季”，便与剧情无关，只是附于书后，作为随时穿插表演的准备。有些民间艺术和技艺已经开始和剧情有了一定的联系，变成了戏剧情节中有机的“插曲”。目连戏中插演的歌舞如《哑背疯》、《跳和合》、《跳钟馗》、《舞虎》、《舞鹤》、《跳八戒》、《做把戏》、《耍傀儡》、《千年观音》、《跨鹤升天》、《遣将擒猿》、《白猿开路》等，其中有的并已经开始发展为戏剧舞台动作的一种形式，如《跳判》等。^②《目连救母》中有“鹤上舞介”、“虎上舞介”、白猿“打筋斗走”等穿戴假头假形的舞蹈表演。还有面具表演，所以面具也比昆山腔要丰富的多，有着民间性和多样性。配合剧情的舞蹈、身段动作，在目连戏中也存在不少，如《罗卜描容》、《主婢相逢》等出均是。

五 民间小戏

民间小戏是在民间说唱和民间歌舞的基础上发展起来的地方小戏。南戏在发展过程中吸收了民间小戏的养料，如《张协状元》中就可以经常看到净、末或丑、末的滑稽表演，见《详梦》、《投庙》、《宿店吵架》等出。这一类型在脚色体制上基本不超出后来“二小”或“三小”的规模，如《荆钗记》中钱继母与媒婆，《白兔记》中的李洪一夫妇，《拜月亭记》中的店婆与店伙，《杀狗记》中的柳隆卿和胡子传等等。^③而“二小”或“三小”戏就是由最初这样的净、末或丑、末的搭配，加上生或旦的表演衍变而来的，《扬州画舫录》所载扬州“本地乱弹以旦为正色，丑为间色。正色必联间色为侣，谓之搭伙。跳虫又丑中最贵者也，以头委地翘首跳道及铜锤之属。”此处的描写即属这种类型的“二小”戏。正色旦即“小旦”，间色丑即“小丑”。民间小戏中的小旦及小丑，从人物类型和表演风格来看，是具有戏剧色彩的男女搭配脚色，所以又成为“对子戏”，即“正色必联间色为侣”之谓。所谓“三小”戏，即再加一“小生”的正面脚色。这样来看，明代就有了已经具备了这样的“二小”戏的要素的折子戏。如明代《乐府菁华》卷四上层所收

^① 参见陈历明《〈金钗记〉及其研究》，桂林：广西师范大学出版社1992年版。

^② 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》，第391页。

^③ 参见张庚、郭汉城《中国戏曲通史》上册第四章第六节及下册第三章第四节，北京：中国戏剧出版社1981年版。

《僧尼调戏》即颇似二小戏。即《缀白裘》中的《孽海记·僧尼会》，剧中脚色只有旦“小尼姑”和净“小和尚”，此剧颇具戏剧色彩，故应为二小戏之属。《徽池雅调》卷一下层所收的《荆钗记·孙汝权假装卖花》也与此类似，亦是一出喜剧，且原本无此出，当为明人增补。又，《徽池雅调》卷二上层所收《潘间记·公孙丑判断是非》、^①《乐府菁华》卷六上层收录的《亚仙莺莺争能》^②和《劝善记》中的《才女试节》都有对立双方唇枪舌剑的对唱，风趣机智，有着民间小戏的喜剧色彩，可谓类似这样的二小戏。这样的戏剧形式当来自于宋元院本插科打诨的短剧形式，或宋杂剧中的“杂扮”小型戏剧艳段的形式。目连戏中已经有很多这样的民间小戏的形式了，如《赵甲打爹》、《王婆骂鸡》等。目连戏中保留的民间小戏不仅作为剧情基本结构之场子存在，而且有些是独立的整出，被借用、吸收、插演进来。如《尼姑下上》、《和尚下山》。又如《和尚驮妇》这样的二小戏或三小戏，到了清中叶的曲选本《缀白裘·杂剧》中收录已经很多。如《花鼓》、《搬场拐妻》、《探亲相骂》、《买胭脂》、《打面缸》等，脚色均以二小或三小为主。唱腔均以民间小调为主，如【五更转】、【鲜花调】、【凤阳歌】、【花鼓曲】、【玉娥郎】、【四大景】、【西调】等。声腔也已经有了板腔体的曲牌，如【梆子腔】、【吹调】、【高腔】、【京腔】、【山东姑娘腔】等。

六 艺术特色

1 通俗化、民间化、地方化

弋阳腔的整体风格是通俗化、民间化、地方化，也正如此，遭到文人的贬斥。如清李渔《闲情偶记·论音律》中云：“予生平最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之。弋阳腔之所以让文人士大夫避之唯恐不及的原因就在于它通俗易懂，民间趣味浓厚强烈。王骥德《曲律·论腔调》云弋阳诸腔：“其声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼；又有错出其间，流而为‘两头蛮’者，皆郑声之最，而世争膻趋痴好，靡然和之，甘为大雅罪人，世通江河，不知变之所极矣！”又在《论曲亨屯》将“弋阳调”与“赛社、醮钱、村落、老丑伶人、穷行头、演恶剧、唱猥词、沙喉、讹字、错拍、删落、闹锣鼓、村人喝彩、村妇列座”等列为“曲之屯”。这些鄙薄之词正道出了弋阳腔的本土和民间特征，王骥德不知道这些特征却恰恰是戏曲生存和繁衍的本质因素。

弋阳腔的地方化是其天生的宿命，因为它本来自于地方，最初就是以方言土语演唱的，所以“四方士客喜阅之”（明顾起元《客座赘语》），正是因它的通俗易懂。但在正统文人看来，这是不雅的，有失格律规范的。如明袁宏道评汤显祖的《玉茗堂传奇》说：“词家最忌弋阳诸本，俗所谓过江曲子是也。《紫钗》虽有文彩，其骨骼却染过江风味，此临川不生吴中之故耳。”袁中道《游居柿录》卷八说：“带得弋阳梨园一部佐酒，予曰……舍清泉不听，而听此下黑恶声。”明万历文人苏元儒《吕真人黄梁梦境记》净丑译白：“吴下人曾说，若是拿着强盗，不要把刑具拷问，只唱一台青阳腔戏与他看，他就直直招了，盖由吴下人最怕的这样曲儿。”又

^① 按：此本所收《公孙丑判断是非》实即《泰和记》中所收《公孙丑东郭息忿争》，见《群音类选》卷二十三，曲词宾白略有小异。

^② 按此出即明李开先《园林午梦》，胡忌先生考证为院本，见胡忌《宋金杂剧考》，上海：古典文学出版社1957年版，第92-96页。

云：“唱弋阳腔曲儿，就如打砖头的叫化一般，他若肯住子声，就该多把几文钱赏他。”

其实弋阳腔的势力不可阻挡，除以其通俗流行于广大的乡村外，还波及上层，为士大夫所喜。明·顾起元《客座赘语》多记当时南京事，据云：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会、小集多用散乐，……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之。海盐多官语，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳，而令人可通者。”万历年间弋阳腔还被设为宫中大戏，沈德符《万历野获编补遗》卷一云：“至今上始设诸剧于玉熙宫，以习外戏，如弋阳、海盐、昆山诸家具有之。”弋阳腔能与昆山腔这样的“官腔”平起平坐，虽然说有雅化和家乐化的因素在，但它究竟是以其通俗性和唱腔的灵活性、表演的丰富性等来赢得上层统治阶级的喜爱的，即如袁中道这样批评弋阳腔的文人，也曾在听到舟中少年唱弋阳腔后，首肯说“能唱弋阳腔者，亦自流利可喜”。明屠隆对弋阳腔有“嗜痂之癖”（见冯梦祯《快雪堂日记》），潘方伯《玉华堂日记》中屡次提到观看弋阳腔的演出，这些都证明弋阳腔在士大夫文人中拥有一批热爱它的观众。

相比较而言，昆山腔文词深奥、节奏缓慢，局限于士人，不为大众所赏。昆山腔为了适应观众，渐趋向通俗，对曲文作了不少删改，同时增加了大量宾白，《缀白裘》中的许多剧目皆是如此，如《红梨记·赏灯》。尤其是发展到清后期，受地方戏兴起的压力，昆山腔感到了颓势，为挽救其衰败的命运，开始努力的民间化、地方化、通俗化和剧场化，当然，这种趋势很早就有了，只是彼时来的更加迫切。昆腔流传到南北各地，与当地方言和曲调相结合，或演变为独立的地方昆腔，如苏州昆曲、永嘉昆曲、高阳昆曲；或者与其他声腔结合，共同构成地方剧种，如湘剧、赣剧、川剧、徽剧、婺剧、皮黄等剧种中的昆腔。曲辞由典丽高雅变得明白晓畅、通俗易懂。《中国戏曲通史》云：“浙江永嘉昆曲、湖南郴州昆曲、河北高阳昆曲等，都在较大程度上运用了当地的语言，或在表演上吸收了弋阳与‘乱弹’诸腔的成分，演出风格也更有生活气息，甚至有些剧目的唱词和念白也作了某些修改，力求使其通俗易懂。再如武林、苏州等地的昆曲武班，以演水浒、三国等故事戏见长，发展了昆曲中的武戏部分。”^①

2 唱腔的高亢激烈

从唱腔上来看，弋阳腔的唱腔特色与众不同，除了我们第三章已经说过的“其节以鼓，其调喧”（汤显祖《宜黄县戏神清源神庙记》）“一唱众和”（李调元《剧话》）“字多音少，一泻而尽。”（李渔《闲情偶寄》）“不入管弦，亦无腔调”（杨慎《升庵诗话·寄明州于驸马》诗注）等之外，比较其昆山腔，它的唱腔具有高亢、粗犷、豪放等特点，明代典籍中很少有这样的记载，除了《五伦全备记》（韩国奎章阁本）第九段（按：“段”相当于“出”）中标有“唱高调”的舞台提示字样。但清代对弋阳腔的这种特色描写较多，可供我们参考，如李声振《百戏竹枝词》（乾隆二十一年至三十一年版）云：“弋阳腔，俗名高腔，视昆调甚高也。金鼓喧闹，一唱众和。”《南金杂志》云：“其唱法不用丝笛相随，声可入云，故又名高腔。”^②可见弋阳腔到清代被称做“高腔”的理由是由于其唱腔的高亢。清傅涵《向北堂集》（乾隆十一年刊本）卷十一《竹枝词四首》云：

^① 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》下册，第36页。

^② 转引自《李啸仓戏曲论文集》，中国戏剧出版社1994年版，第58页。

“弋阳声调太分明，去听吴音点拍轻。”昆、弋对比分明，一高亢、一轻柔。

3 插科打诨的丰富

元刊本《诸宫调风月紫云亭》第一折【混江龙】云：“我唱的是《三国志》先饶十大曲，俺娘便《五代史》续添《八阳经》”，所谓“续添”，韩国奎章阁本《五伦全备记》出现有六次“续添”字眼，均为科白部分、净丑打诨的地方，故“续添”是指在演出时科根据情况，决定演出与否的片断，于全剧是非重要关目，可增可删的插科打诨的部分，即为“续添”，^①那么从这个角度看，《八阳经》大概是之宋代说经中的“诨经”一类的风格，意即在唱《五代史》时可用《八阳经》来穿插打诨，以协调场面，这种科诨多出自民间艺人之手。弋阳腔剧本很重视舞台实际演出，故插科打诨、调笑谑虐较多，所谓“不插科、不打诨，不为之传奇”（成化本《白兔记》开场），所谓“闹热可喜”（叶宪祖《鸾镜记》第二十二出《廷献》），均务在吸引观众之兴趣。声调不是不重要，但比起故事情节和表演技巧来说，尚在其次了。李渔《闲情偶寄·演戏部》之“科诨恶习”条云：“戏中串戏，殊觉可厌，而优人惯增此种，其腔必效弋阳——《幽闺·旷野奇逢》之酒保是也。”对于插科打诨奎章阁本《五伦全备记》凡例中说：“其间虽不能无诙谐之谈，然皆不失其正。盖假此以诱人之观听，不然则不终卷而思睡矣。”奎章阁本《五伦全备记》为演出本，其宾白较之世德堂本多几十倍，科诨几乎出出都有。当然，民间插科打诨良莠不齐，其中确有所谓“恶诨”者，这是不可避免的。^②如李渔所说的酒保大概是指《招商谐偶》（汲古阁本）出中酒保的打诨，从内容上看，的确不佳。

^① 参见[韩]吴秀卿《奎章阁本〈五伦全备记〉初探》，《中华戏曲》第二十辑，山西古籍出版社1997年版。

^② 按：可参看江巨荣《宋金杂剧在南戏和明传奇中的遗存》中论科诨部分所举“恶诨”材料，载《南戏国际学术研讨会论文集》，中华书局2001年版。

第四章 明代弋阳腔剧目

首先需要说明的是,研究弋阳诸腔的剧目的意义十分重要,从这些散出选本或整本的研究对比中可以发现很多我们曾经迷惑或忽视的东西,除了可以从中钩辑很多重要的剧目之外,其他诸如滚调的演变发展等情况,也只有借助于这些选本才可能有更好更深刻的认识;而且它们大多是民间演出的纪录,这对我们研究当时民间演剧的内容及形态提供了极好的素材。另外,它们的版本的利用和价值、与后世地方戏剧目的传承关系等都是值得研究的问题。

明代弋阳诸腔的演出剧目,由于作品的散佚,已经难窥全貌。首先需要申明的是,由于大部分整本戏曲或戏曲选本未标示出腔调,故很难绝对的判断出哪一本为昆山腔,哪一本为弋阳腔,而且这样作似乎也不是必要的,因为弋阳腔对待昆山腔的态度是“拿来主义”,“改调歌之”,故大部分昆山腔的剧目,弋阳腔都挪借过来加以歌唱,往往越是典型的代表性的昆山腔剧目,也即是弋阳腔常演的剧目,从生存环境和舞台演出等角度来理解,这当然是很正常的。正如李调元《剧话》云弋腔:“所唱皆南曲”,正是因为昆腔、弋腔同用南北曲,故二者演唱的剧本可相同,后来昆弋合班的戏班,及昆、弋合演的剧本也就成为必然的趋势。徐朔方先生说《小说戏曲在明代文学史中的地位》云:“所有的南戏和文人传奇都是南方各声腔的通用剧本”^①也是此意。

虽然不能作精确的统计,通过约略的考察,我们可以了解弋阳腔剧目的大概情况。另外,由于许多是当时流行的各种声腔所共同经常演出的剧目,故也很难判别哪些究竟是弋阳腔或青阳腔等,故此,在第二章我们曾以“弋阳诸腔剧目”这一名称来统而言之,因为这些声腔如我们所论述的,它们均为南戏之变体声腔,诸腔之间大多非如父子般的源流关系,而是同源异流的影响关系。从剧目上看,弋阳诸腔之间有着很多共同的特点,是不能够截然划分的。因此,这里所说的“弋阳腔”实为“弋阳诸腔”的概念。

对弋阳诸腔剧目大体有一些判别标准,其一,选本明确标示为弋阳腔或其它诸腔的,如《群音类选·诸腔类》、祁彪佳《远山堂曲品·杂调》、《怡春锦·数集》等。其二,其它“青昆合选”或“昆弋合选”或不标示何种腔调的选本,判断其为弋阳诸腔剧目的标准是:首先,凡是加滚的大致可断为弋阳诸腔,昆腔一般是不加滚的。其次,曲文宾白改动较大,或增饰删改甚多者为弋阳诸腔剧目;如《怡春锦》中《西厢记》,属于“弋阳雅调”,其曲文与原本《西厢记》相较无甚变化,但宾白增加很多,可见增饰删改宾白是弋阳诸腔的特色。其三,可以判定为民间演出本的剧目,大多是弋阳诸腔的剧目。如万历年间的戏曲散出选本,大多为上、中、下或上、下栏的版式,这是民间演出本的一大特色,多为弋阳诸腔剧目所出。

因此借助以上标准,我们先来确定弋阳诸腔的选本,然后再来钩辑其具体剧目。

^① 载《文学遗产》1999年第1期,第73页。

第一节 明代弋阳诸腔剧目概述

一 明代弋阳诸腔选本概述

明代戏曲散出选本很多,有三十多种,但并非所有选本都是诸腔选本,有的全部是昆腔,有的只是极个别的含有几种诸腔散出,故下面按照时间先后顺序,概述明代诸腔散出选本的情况,只录民间演出本或含有弋阳诸腔的选本,其它昆腔选本则略,有可能含有诸腔零出的,则单独录出并加以说明。^①

1 《新刊耀目冠场擢奇风月锦囊正杂两科全集》(简称《风月锦囊》。此为卷首所题,另有《新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊》和《新刊摘汇奇妙全家锦囊续编》两种名称。)

此本《新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊伯皆一卷》卷首题云:“汝水云崖徐文昭编辑、书林詹氏进贤堂梓行”,此书卷尾牌记“嘉靖癸丑岁秋月、詹氏进贤堂重刊”,故知此本刊刻于嘉靖三十二年(1553年)。原本现藏西班牙马德里近郊埃斯科里亚尔(EL Escorial)的圣·劳伦佐(San Lorenzo)皇家图书馆。从题材上看,此书是一部围绕抒写风月情怀主题的杂曲兼剧曲的选集,永乐十九年以前就已经单独成书。因此这是一部我国迄今为止发现的最早的戏曲摘汇集本。其版式与明万历年间流行的戏曲选集刊本版式相似:每叶分上下两栏,上窄下宽,因下栏是正文主体部分,主要收录剧曲,上栏主要为插图及少量零星小曲。故从刊刻板式及书中处处可见的所谓“时兴曲”、“冠场耀目”、“新增”及“戏式”等名目上来看,很明显它是一部当时舞台演出本的选集。虽然收录滚调者不多,但我们亦以之为弋阳诸腔选本之始。^②

2 《新刻京板青阳时调词林一枝》四卷(简称《词林一枝》)

扉页题:“海内时尚滚调刻词林第一枝”,卷尾牌记题:“万历新岁孟冬月叶志元绣梓”字样。卷首题:“古临玄明黄文华选辑、瀛滨邳绣甫全纂、闽建书林叶志元绣梓”。故可知刊于万历元年(1573年),全书版式分为上中下三栏,上下两栏采选明人传奇散出,中栏杂录散曲、小曲等。部分剧目前附有半叶插图。原藏日本内阁文库。详见《白川集·东京观书记》中介绍。^③

3 《鼎刻昆池新调乐府八能奏锦》六卷(简称《八能奏锦》)

卷首题云:“汝川黄文华精选、书林蔡正河绣梓”,卷尾牌记云:“皇明万历新岁爱日堂蔡正河梓行”。故知亦刊于万历元年。版式同《词林一枝》,颇有残佚,仅存二、三两卷。原藏日本内阁文库,详见傅芸子《白川集·东京观书记》。

^① 按以下诸选本除说明者外,具参见《善本戏曲丛刊》第一辑至第六辑,台北:学生书局1984、1987年版。

^② 按:今有孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊校笺》和孙崇涛《风月锦囊考释》可详参。

^③ 傅芸子《白川集·东京观书记》,辽宁教育出版社,2000年版。

4 《群音类选》四十六卷

明胡文焕编选，南京图书馆和首都图书馆各藏一部，但均有残佚。分官腔二十六卷，前五卷佚失，诸腔四卷，北腔六卷，卷二、三佚失，清腔八卷，《群音口（续？）选》二卷。共四十六卷，实存三十九卷。此书收入胡文焕《格致丛书》，据胡文焕序文推知《群音类选》作于万历二十一年至二十四年之间（1593-1596年）。本书不分栏，通叶整版，无插图。

5 《精刻汇编新声雅杂乐府大明天下春》不知卷数（简称《大明天下春》）

此本有残佚，今存四至八卷，原书规模已无法探清，故亦不知编选者，但有学者认为此书刊刻年代应早于《乐府玉树英》及《乐府万象新》。^①本书版式同《词林一枝》，只是上下两栏中间偶尔附有小型插图。此书现藏于奥地利维也纳国家图书馆。

6 《新楔精选乐府滚调新词玉树英》五卷（简称《乐府玉树英》）

卷首题“汝川黄文华选辑、书林余绍崖绣梓”，此本存序文、卷一全部、卷二插图与第一页，其它均佚。序文《乐府玉树引》，文末题曰：“皇明万历己亥岁季秋穀旦上浣之吉，书于青云馆，古临玄明壮夫言”。故知此本刊于万历二十七年（1599年）。版式同《大明天下春》。每卷卷首前均有整版插图一副，并有出目名及相配联语。此书现藏丹麦哥本哈根皇家图书馆。^②

7 《梨园会选古今传奇滚调新词乐府万象新》八卷（简称《乐府万象新》）

卷首题“安成阮祥字编、书林刘龄甫梓”，分前后集，各四卷，今存前集，无序言。故不知刊刻年代，但据其版式，知为万历刊本无疑。版式几同《乐府玉树英》，只是卷首插图无联语。此本同《乐府玉树英》藏于丹麦哥本哈根皇家图书馆，由[俄]李福清发现。

8 《新楔梨园摘锦乐府菁华》十二卷（简称《乐府菁华》）

卷首题“豫章刘君锡辑、书林王会云梓”，卷尾牌记题“万历庚子岁仲秋月三槐堂王会云绣梓”，故知此本刊于万历二十八年（1600年）。版式分上下栏，各六卷。每卷卷首附有半叶插图及出目、联语，正文上下栏中间偶有小型插图。原本藏英国牛津 Bodleian Library。^③

9 《鼎刻时兴滚调歌令玉谷新簧》五卷（简称《玉谷新簧》）

卷首题云：“八景选辑、书林绣梓”，而卷二则作“鼎隽精选增补滚调时兴歌令玉谷调簧”、“吉州景居士汇选、书林刘次泉绣梓”，卷尾有牌记：“万历庚戌年孟秋月刊行”。故知此本刊于万历三十八年（1610年）。版式分三栏，同《词林一枝》。其插图格式类似《乐府菁华》。原本藏日本内阁文库，详见《白川集》。

10 《新刊徽板合像滚调乐府官腔摘锦奇音》六卷（简称《摘锦奇音》）

卷首题“徽歙龚正我选辑、敦睦堂张三怀绣梓”，卷尾牌记题“辛亥孟春书林张三怀梓”，故知此本刊于万历三十九年（1611年）。版式分两栏，上栏录小曲、酒令、灯谜等，下栏为传奇散出。部分剧目前或正文中间附有半叶插图。原本现藏日本内阁文，详见《白川集·东京观书记》。

^① 参见李平《海外孤本晚明戏剧选集三种》序言，上海古籍出版社1993年版。

^② 参见[俄]李福清《海外孤本晚明戏剧选集三种》序言及李平序言。

^③ 详见向达《藏涯琐志》，国立北平图书馆馆刊，十卷，五号页24-27。亦见向达《唐代长安与西域文明·牛津所藏的中文书》第624-626，河北教育出版社，2001年版。

11 《新选南北乐府时调青昆》四卷（简称《时调青昆》）

卷首题云：“江湖黄儒卿汇选、书林四知馆绣梓”。版式分三栏，同于《词林一枝》。目录分上下栏，下栏附有插图，曲文正文中无插图。《善本戏曲丛刊》于此本提要云：“下栏收青阳调，上栏收昆山腔戏曲散出”，按此说实误，上下栏均有青阳腔散出。

12 《鼎镬徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》六卷（简称《大明春》）

一名《万曲明春》、《万曲长春》。卷首前有图半幅，图下有“新调万曲长春”、“徽池滚唱新白”、“书林金拱塘梓”等字样，卷一题作：“鼎镬徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春”，其余卷首均题作：“鼎镬徽池雅调官腔海盐青阳点板万曲明春”。卷首题云：“教坊掌教司扶摇程万里选、后学庠生冲怀朱鼎臣集、闽建书林拱唐金魁绣。”卷尾牌记“书林拱唐金氏梓”，但无刊刻年月，但其版式与《词林一枝》、《八能奏锦》同，故为万历刊本无疑，部分剧目前附有半叶插图。原本藏日本内阁文库，详见《白川集·东京观书记》。

13 《新饒天下时尚南北徽池雅调》二卷（简称《徽池雅调》）

卷首题“闽建书林熊稔寰汇辑、潭水燕石居主人刊梓”。无刊刻年代，但版式同《词林一枝》等书，故应为万历刊本无疑。部分剧目前附有半叶插图。

14 《新饒天下时尚南北新调尧天乐》二卷（简称《尧天乐》）

卷首题“豫章饶安殷启圣汇辑、闽建书林熊稔寰绣梓”，与上《徽池雅调》一书版式基本相同，部分剧目前附有题词或半叶插图。193□（？）年上海中国书店影石印本将二书合刊名为《秋夜月》。^①

15 《新鐫出像点板怡春锦曲》六卷（简称《怡春锦》）

卷首又题《新鐫出像点板缠头百练》，故又名《缠头百练》，有序文。每本前均有署名题词或半叶插图。冲和居士选。明崇祯刊本，分礼、乐、射、御、书、数六集，其中《弋阳雅调数集》收弋阳腔散出十四种。版式为整版，不分栏。

16 《新鐫乐府清音歌林拾翠》二集不分卷（简称《歌林拾翠》）

明无名氏编，初集：《浣纱记》、《幽闺记》、《琵琶记》、《玉簪记》、《古城记》、《葵花记》、《红梅记》、《白兔记》、《商辂三元记》、《西厢记》目录下有题记“岁在己亥吉月金陵奎壁斋梓”字样。《千金记》、《百花记》目录下有题记“岁在己亥吉月书林宝圣楼梓”字样。《连环记》目录下题记“岁在己亥吉月金陵宝圣楼梓”字样。《焚香记》目录下有题记“岁在己亥吉月书林郑氏梓行”字样。《红拂记》、《桃花记》、《金印记》目录下有题记“岁在己亥吉月书林郑元美梓”字样。《破窑记》目录下题记“岁在己亥吉月书林大有堂梓”字样。二集：《金貂记》目录下题记“岁在乙丑吉月金陵宝圣楼梓”字样。故知此本刊于清顺治己亥十六年（1659年）与康熙乙丑二十四年（1685年）。版式为整版，不分栏。插图附于每集卷首，图中载出目名，各有二十幅。每本目录后钤刊刻年月。

^① 详见叶德均《秋夜月罕见剧名考》，收入《戏曲小说丛考》及赵景深《元明南戏考略》。

17 《新刊分类出像陶真选粹乐府红珊》十六卷（简称《乐府红珊》）

明秦淮墨客（纪振伦）选辑，万历壬申（万历三十年 1602）唐振吾刻，原本已佚，现存嘉庆庚申（1800 年）积秀堂覆刻本，藏英国大英图书馆。每卷卷首附两副插图，各半叶。按内容编排，如庆寿类、伉俪类、诞育类、分别类等，似为供实际演唱的剧曲选本。

18 《新镌南北时尚青昆合选乐府歌舞台》（简称《乐府歌舞台》）

明无名氏编，清书林郑元美刊刻。分风、花、雪、月四集，现只存风集。目录下附图五副。

19 《方来馆合选古今传奇万锦清音》四卷（简称《万锦清音》）

清方来馆主人编，清顺治十八年（1661 年）方来馆刻本。版式上下栏。

20 《新刻增补戏队锦曲大全满天春》二卷（简称《满天春》）

卷末牌记题作：“岁甲辰瀚海书林李碧峰陈我含梓”。扉页大字书曰“刻增补万家锦队满天春”，中间嵌有：“内共十八队具系增补删正与坊间诸刻不同”字样。则此本当刊于万历三十二年（1604），因李碧峰曾刊有《翰林院校阅训释南北正音附相法官制算法》一书，卷末牌记题云：“万历乙未岁李碧峰刊行”，故知此本《满天春》亦当刊于万历。此书藏于英国剑桥大学图书馆，详见[英]龙彼得辑《明刊闽南戏曲弦管选本三种》。^①

按：另《曲品》亦有弋阳腔剧目的著录，故附于此：

《曲品》，明·吕天成著，万历三十八年（1610）年成书。

以下三本选集未曾亲见：

1 《新镌出像点板缠头百练二集》明冲和居士编，明崇祯三年（1630 年）刻本。

2 《新镌南北时尚乐府雅调万曲合选》（一名《新镌乐府时曲万家锦》）清无名氏编，清初奎璧斋刊本。其中《喷罗曲数卷》所收为弋阳腔剧本。见赵景深《从〈万曲合选〉看明代民间的时尚》。^②

3 《新刻精选南北时尚昆弋雅调》四集，清方来馆主人编，清初书林广平堂刻本。版式分三栏。

按：钮骠、傅雪漪等著《中国昆曲艺术》中提到《冰壶玉屑》残篇亦是明本散出选集，惜未见。^③

二 明代弋阳诸腔散出钩辑

以上诸选本，本是同一剧目的，其名称往往不同，此种情况最多，比比皆是，如《奇逢记》、《天缘记》即《幽闺记》；《复仇记》即《招关记》；《碎盘记》和《五子登科记》即《五桂记》；《救母记》、《目连记》等即《劝善记》；《韩信》即《千金记》；《鲤鱼记》即《鱼篮记》等。故以下所录，若能确定为同一剧目者，以常用剧目名冠之，其又名于按语中注

^① [英]龙彼得辑《明刊闽南戏曲弦管选本三种》，泉州地方戏研社编，中国戏剧出版社 1995 年版。

^② 收入赵景深《曲论初探·明代的民间戏曲》，上海：上海文教出版社，1980 年版。

^③ 《中国昆曲艺术》，北京：北京燕山出版社 1996 年版，第 66 页。

出。又有名同而实不同者，此类较少，如同作《三元记》，一为演冯商事，一为演商辂事；同作《剔目记》，一即《绣襦记》别名，一为演陈可忠事等；又有名相近而易混淆者，如《红叶记》与《题红记》不同，《征辽记》与《白袍记》不同，《和戎记》与《青冢记》不同等等，此类情况亦于按语中注出。又，按选本先后顺序，重出剧目省略，不另录。已佚剧目而有名可稽者，于同书下另录出（存本和佚本不避重复），以便对明代弋阳诸腔实际演出状态有全面和整体性的认识。

下面按照时间的先后，就明代弋阳诸腔散出刊本所载剧目进行一番钩辑。

（一） 各选集中存本剧目

散出选本中存本总计共有一百九十二种，分列如下：

1、《风月锦囊》共收戏文、传奇、杂剧三十八种：

戏文、传奇共有三十五种：《蔡伯皆》（即《琵琶记》）、《荆钗》（即《荆钗记》）、《苏秦》（即《金印记》）、《拜月亭》（即《幽闺记》）、《孤儿》（即《赵氏孤儿记》）、《吕蒙正》（即《破窑记》）、《刘智远》（即《白兔记》）、《商辂》（即《商辂三元记》）、《香囊记》、《杀狗》（即《杀狗记》）、《姜诗》（即《跃鲤记》）、《五伦全》（即《五伦全备记》）、《郭华》（记《胭脂记》）、《王祥》（即《卧冰记》）、《祝英台》（即《同窗记》）、《薛仁贵》（即《白袍记》）、《江天暮雪》、《沉香》、《李武德兰花记》、《裴度还带记》、《张王计西瓜记》、《孟姜女寒衣记》（即《长城记》）、《张仪解纵记》、《卢川留题金山记》、《何友仁金钱记》、《窦滔回文记》、《昭君冷宫窗（？）记》（即《和戎记》）、《苏学士四节记》（即《四节记》）、《岳飞东窗记》（即《东窗记》）、《苏武牧羊记》（即《牧羊记》）、《周羽寻亲记》（即《寻亲记》）、《林招得黄莺记》（即《林招得》或《卖水记》）、《高文举登科记》（即《珍珠记》）、《萧山邹知县湖湘记》、《三国志桃园记》

另有《陈巡检思妻》数曲，杂剧《西厢记》、《八仙庆寿》二种。

按：《李武德兰花记》与《断发记》不同。《缠头百练二集》亦收《同窗记》散出。《卖水记》，《词林一枝》卷四、《昆弋雅调》雪集收散出。

2、《词林一枝》，去其与上书重复者，所收剧目二十二种：

《狮吼记》、《藏珠记》、《红拂记》、《灌园记》、《三桂记》、《罗帕记》、《玉簪记》、《昙花记》、《红叶记》、《五桂记》、《古城记》、《金貂记》、《三关记》、《升仙记》、《投笔记》、《四美记》、《弼弓记》、《断发记》、《易鞋记》、《金印记》、《金丸记》、《千金记》。

按：此本《红叶记》原题《题红记》，误，《大明春》、《乐府菁华》、《玉谷新簧》、《尧天乐》、《徽池雅调》、《摘锦奇音》等均题作《红叶记》，且选出内容与此本全同，故应该为《红叶记》而非《题红记》。又《红叶记》为王骥德之大父王炉峰作，《题红记》为王骥德改易之作。《群音类选》卷十七所收红叶故事戏曲凡三种，《题红记》四出、《红叶记》五出、末附《韩夫人金盆记》（下题“一名四喜四爱”）一出，《题红》、《红叶》并收，当系两种，郭英德先生疑《红叶记》为王炉峰所作，而以《韩夫人金盆记》为明万历海盐人祝长生所作。傅芸子疑《红叶记》为祝长生所作，而以《韩夫人金盆记》为另一本佚名之《金盆记》，《词林一枝》、《玉谷新簧》等所选之《四喜四爱》为《金盆记》所出。

《幽闺记》作《奇逢记》；《寻亲记》作《教子记》。《杀狗记》，《善本戏曲丛刊》比出目录误题《杀豹记》，廖奔《中国戏曲发展史》第三册九章《南戏诸声腔作品》沿其讹。

《洛阳记》即佚名之《四美记》（《古本戏曲丛刊二集》影印，明万历年金陵文林阁刻本；《曲海总目提要》卷十七有此本，谓：“明初旧本，不知谁作。”）

《金丸记》作《妆盒记》，又名《金弹记》，阙名。《曲海总目提要》卷三十七著录。

3、《八能奏锦》所收剧目，去其与上书之重复者，共八本：

《木梳记》、《五关记》、《劝善记》、《金铜记》、《浣纱记》、《水浒记》、《双节记》、《织锦记》。

按：此本《升仙记》作《蓝关记》；《四美记》作《洛阳桥》；《易鞋记》作《分鞋记》；《破窑记》又题《绣球记》。《劝善记》作《升天记》；《珍珠记》作《米糲记》；此本作《金箭记》，《摘锦奇音》作《金铜记》，二本所选出目同为《六使私下三关》，故疑《金铜记》即《三关记》之别名。《五关记》，傅芸子疑为《古城记》之变名；《双节记》，张竹亭撰，《远山堂曲品·杂调》著录。

4、《群音类选·诸腔》共收二十五种，去其重复，共六种：

《十义记》、《宁胡记》、《鹦鹉记》、《琼裾记》、《绣衣记》、《茶船记》。

按：此本《商辂三元记》作《断机记》；《洛阳记》作《洛阳桥记》；《同窗记》作《访友记》；《宁胡记》与《和戎记》不同，此为陈宗鼎作。《劝善记》后附《小尼姑》。此本《碎盘记》下注“又名《登科记》”，《群音类选续集·五子登科记》下注“一名《碎盘记》”，实为《五桂记》；《十义记》，《远山堂曲品》著录为《韩朋》并注云：“即《十义》”。

5、《大明天下春》所收剧目，去其重复，共二十三种：

《泰和记》、《阳春记》、《赤松记》、《玉环记》（别本）、《玉钗记》、《蛟绡记》、《绋袍记》、《黄莺记》、《焚舟记》、《草庐记》、《桃园记》、《兴刘记》、《绣襦记》、《咬脐记》、《祝枝山》、《合璧记》、《八义记》、《沉香》、《运甓记》、《岳飞记》、《刘孝女金钗记》、《陈可忠剔目记》、《玉如意记》。

按：此本《泰和记》所收《复游赤壁》乃明·许潮作《泰和记》二十四种之一；《尧天乐·阳春记》及《乐府菁华·护国记》、《乐府玉树英·护国记》均有《点化阳明》一出，故《护国记》与《阳春记》应为同剧异名，似即《平逆记》，但为谨慎起见，此处《护国记》和《阳春记》统一为《阳春记》，暂不用《平逆记》之名。^①

又《黄莺记》与《林招得黄莺记》不同，此叙辜生、瑜娘事。《百花评品》一出不标何剧，《乐府菁华》亦载此出，《徽州雅调》有《咏赏百花》一出，目录题作《祝枝山》，与此词句几同，故应为《祝枝山》；《千金记》此本板心作《韩信》；《三国志》五出分属《古城记》、《草庐记》、《桃园记》、《兴刘记》；《岳飞记》（或作《岳飞》）与《东窗记》不同；《金印记》作《苏秦》；《绣襦记》作《剔目记》；《合璧记》作《忠荇记》；《咬脐记》与《白兔记》不同。^②此本《运甓记》与汲古阁本《运甓记》题材相同，但曲词宾白全异，当为别本。^③

6、《乐府玉树英》去其重复，共有四种：

《鸣凤记》、《望云记》、《鱼篮记》。

按：此本《鱼篮记》作《牡丹记》；《织锦记》作《织绢记》；《鹦鹉记》作《鹦哥记》；

^① 叶德均认为《阳春记》和《护国记》即《平逆记》之又名。见《戏曲小说丛考》，第378-379页。

^② 见俞为民《明传奇〈咬脐记〉考述》，《中华戏曲》第二十四辑，文化艺术出版社2000年版。

^③ 李平先生认为《大明天下春》本《运甓记》为吾邱瑞作品，见李平《海外孤本晚明戏剧选集三种》序言，第28页。

《五桂记》一作《五枝记》；《送别阳关》一出似为《忆情记》所出。因为《乐府万象新》卷四上层有《送别阳关妙曲》【朝元歌】，而《乐府菁华·忆情记》选出《妓女送别情郎》【朝元歌】首句为“送别阳关”。则《乐府玉树英·送别阳关》与《乐府万象新·送别阳关妙曲》两出当均出自《忆情记》。《玉谷新簧》卷一中栏《新增灯谜时兴妙曲》中有《送别阳关》一曲，与《乐府菁华》所载同。

7、《乐府万象新》去其重复，共有十一本：

《皮囊记》、《渔樵记》、《窃香记》、《玩赏记》、《金环记》、《行孝记》、《胶漆记》、《紫箫记》、《青梅记》、《钗环记》、《娇红记》。

按：此本《皮囊记》作《西子记》，与《摘锦奇音·皮囊记·周庄子叹骷髅》全同；《合璧记》作《佳宴记》；《劝善记》作《西天记》、又作《出玄记》；《织锦记》作《织绢记》；《古城记》作《三国记》；《鹦鹉记》作《鹦哥记》。《娇红记》板心作《申生》；此本《钗环记》，正文题目下注云：“出《完璧记》”，板心又题作《箱环记》，《曲品》、《远山堂曲品·具品》著录，题作《钗环记》，翁子忠撰。《摘锦奇音》卷六、《大明春》卷六、《乐府菁华》卷五、《昆弋雅调》花集均收录散出；《还带记》，《风月锦囊》作《裴度还带记》。《渔樵记》，《远山堂曲品》著录，《乐府红珊》卷六、《群音类选》卷二十均收散出。《胶漆记》，《群音类选》卷二十四收《落第自叹》一出。

8、《乐府菁华》去其重复，共有四本：

《四德记》、《忆情记》、《青衫记》、《双卿记》。

按：此本《四德记》虽叙冯商事，但系《三元记》改编本，与《三元记》不同，见郭英德《明清传奇综录》，《万锦清音》雪集、《吴歙萃雅》利集亦收散出。此本有《百花评品》、《玉娘月夜忆夫》、《亚仙莺莺争能》、《鲁肃求计》、《思忆美人》、《游女题情》等出不标剧目，似为杂剧。其中《鲁肃求计》似为《单刀会》杂剧一出，《亚仙莺莺争能》为明李开先《园林午梦》院本。又《国文中试及第》、《国文修书传情》二出，板心作《金印记》或《双卿记》。此本《鹦鹉记》作《鹦歌记》；《织锦记》作《织绢记》；《劝善记》作《目连记》；《五桂记》作《萃盘记》；《钗环记》作《箱环记》；此本目录卷三上层《望云记》收《仁杰思亲》及《申生赴约》二出，正文佚，但《望云记》原无申生角色，且《八能奏锦》卷四亦收《申生赴约》一出，题作《娇红记》，故此出应属《娇红记》而漏刻题名。

9、《玉谷新簧》去其重复，共四本：

《三国记》、《六恶记》、《还魂记》、《玉环记》（万历间慎余馆本）。

按：此本《升仙记》作《升天记》；《劝善记》作《思婚记》；此《三国记》似为《桃园记》，傅芸子认为《三国记》是《四郡记》之变名，^①《四郡记》，《曲海总目提要》卷四十五著录；《五桂记》作《萃盘记》；《荆钗记》讹作《金钗记》；《续缘记》即《玉环记》，选出《玉箫送别》与《大明春·玉环记·玉箫送别韦皋》同，故此本即明万历间慎余馆刻本《玉环记》，与《大明天下春》卷四及《乐府红珊》卷二所收《玉环记》本不同，故为列出；《祝寿记》实即《泰和记》（《玉谷新簧》“泰”作“太”），因《乐府红珊》卷一“庆寿类”所收《泰和记·裴晋公绿野堂祝寿》即《玉谷新簧·祝寿记》所收之《绿野堂祝裴公寿》。

^① 参见傅芸子《白川集·内阁文库读曲续记》。

10、《摘锦奇音》去其重复，共五本：

《男王后》、《昆仑奴》、《招关记》、《玉珥记》、《嫖院记》。

按：此本《西厢记》作《会真记》；《鱼篮记》作《鲤鱼记》；《男后记》即王骥德之《男王后》；《昆仑记》即梅禹金之《昆仑奴》，所题《崔生幽期赴约》即第二折《打犬》；《炼丹记》即郑若庸之《玉珥记》（汲古阁本），所选《咎喜嫖李娟奴》即第二十二出《改名》和二十九出《商嫖》合为一折，曲牌多有变动，宾白多又增饰，傅芸子《白川集》谓出自第八出《入院》，误。《皮囊记》，傅芸子谓即王应遴（号云来道人）之《逍遥游》，^①误，其实全异，应为别本。

11、《时调青昆》去其重复，共十一本：

《桃花记》、《蕉帕记》、《霞笺记》、《赤壁记》、《百花记》、《琴线记》、《红梅记》、《长生记》、《绿袍记》、《葵花记》、《彩楼记》。

按：此本《鱼篮记》作《鲤鱼记》；《寻亲记》作《教子记》；《劝善记》作《救母记》；《织锦记》作《织绢记》；《鹦鹉记》作《鹦哥记》；《长生记》，汪廷讷撰，《曲品》、《曲海总目提要》卷八著录。《月露音》卷二收《郊游》（亦见《吴歙萃雅》亨集），《万壑清音》卷六收《挥金却怪》，此本卷三收《道士斩妖》（《昆弋雅调》花集作《关公斩妖》）、《祝寿新词》（《昆弋雅调》作《八仙庆寿》）。《桃花记》，金怀玉撰，《曲品》、《曲海总目提要》卷十著录。《歌林拾翠》初集、《乐府遏云编》卷上、《缠头百练二集》、《万曲合选》卷下、《万锦清音》雪集均收录散出。《葵花记》，《昆弋雅调》花集、雪集亦收散出。《百花记》，《远山堂曲品》、《曲海总目提要》卷四十五著录。《醉怡情》卷五、《万壑清音》卷七、《万曲合选》卷上等均收散出。《绿袍记·掷钗佳偶》，《昆弋雅调》雪集作《凤娘掷钗》。《琴线记》，《万壑清音》卷上亦收散出。

12、《大明春》去其重复，共八本：

《谪仙记》、《同心记》、《风月记》、《刺警记》、《升平记》、《兴刘记》、《征辽记》、《风情记》。

按：此本《征辽记》与《白袍记》不同，是前者改本。《尝胆记·越王别臣》实即《浣纱记》第十出（据汲古阁本）；《鱼篮记》作《鲤鱼记》；《幽闺记》作《天缘记》；《复仇记》即《招关记》，因其选出与《摘锦奇音·招关记》大同小异；《金印记》作《卖钗记》；《冯商三元记》作《阴德记》；《织锦记》作《织绢记》；《劝善记》作《救母记》；另有《结义记·云长训子》；《长城记》作《寒衣记》；《钗环记》作《湘环记》。此本所收《刺警记·劝戒元和》写刘员外劝郑元和休恋烟花，迷途知返，但此内容不见于《绣襦记》（汲古阁本），亦非《玉珥记》内容，乃增饰新本。《谪仙记》亦与明屠隆《彩毫记》^②、明吴世美《惊鸿记》^③不同，为别本，流沙先生疑为《沉香亭》之异名。^④

13、《徽池雅调》去其重复，共二本：

《祝枝山》、《杂剧记》。

按：《拜月记》板心题《奇逢记》；《四节记》板心题作《卹亭记》；《同窗记》板心题

^① 一名《衍庄新调》杂剧，现存明天启年间原刻本及《盛明杂剧》本，详见郭英德《明清传奇综录》第378页。

^② 按《彩毫记·脱靴捧砚》与《谪仙记·李白草词》关目同，曲词全异。

^③ 按《乐府红珊》卷十“游赏类”收《惊鸿记·唐明皇赏牡丹》，即《惊鸿记·学士醉挥》一出，《群音类选·官腔类》卷十五收录此出，关目与《谪仙记·李白草词》同，但曲词亦全异。

^④ 流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第165页。

作《还魂记》，《远山堂曲品·杂调》著录题作《英台》，注云：“即《还魂》”；《古城记》目录作《方城记》，而板心题作《古城记》，“方”似为“古”之讹字。《跃鲤记》作《芦林记》；《闲忆情郎》一出，目录题为《杂剧记》，板心题作《风情记》。《劝善记》作《救母记》；《青袍记》目录作《青袍记》，“袍”字显系“袍”字之讹。《玉珏记》作《炼丹记》，所收《咎喜嫖落》，与《摘锦奇音》大同小异，只少了《商嫖》出的内容。此本所收《墙间记·公孙丑判断是非》实即《泰和记》中所收《公孙丑东郭息忿争》，《群音类选·官腔类》卷二十三收此出，下有注云：“近有以此为《齐人记》，诸腔甚作，故并争语选之。”此本至清仍有演出，见焦循《剧说》卷四，车王府曲本尚有《齐陈相骂》子弟书。明孙钟龄有《东郭记》（万历四十六年序本）与此本不同，当是据《泰和记》或《齐人记》改编而成。

14、《尧天乐》所收去其重复，共六本：

《金台记》、《宝剑记》、《香山记》、《双璧记》、《蟠桃记》、《白雁记》。

按：此本《和戎记》作《和番记》；《加官进禄》一出目录作《五桂记》，板心题《投笔记》，与《词林一枝》中《五桂记·加官进禄》曲文相同，惟后者有残佚，但有单行小字的滚唱，此本无；《香山记》板心题《修善记》；《蟠桃记》板心题《祝寿词》；《槐荫记》板心题《织锦记》。《南词叙录》“本朝”目录有《王阳明平逆记》，已佚。又此《白雁记》曲词与《牧羊记》全异，当为别一本。《来凤馆古今传奇》（四卷存一卷，清初刻本，二册）版式分上下栏。其《牧羊记》与《古本戏曲丛刊》初集清宝善堂抄本不尽一致，如《告雁》出，前有【海棠春】、【皂罗袍】、【前腔】、【前腔】、【一剪梅】五曲为后者所无，《说降》出亦有可补抄本之处。又按《尧天乐·烈女传·秋胡戏妻》与《群音类选·琼裾记·桑下戏妻》出几同，只是宾白略简，故《琼裾记》与《烈女传》应为同剧，今以《琼裾记》为名，《缠头百练二集》卷六收《戏妻》一出；此本卷上《夫妇相怜》一出，正文板心作《藏珠记》，目录误题作《双璧记》，《善本戏曲丛刊》新编目录已正之；《金台记》，《曲品》著录，《缠头百练二集》卷六亦收散出。

15、《怡春锦》去其重复，共三本：

《吐绒记》、《四喜记》、《负薪记》。

按：《和戎记》作《青冢记》；《琵琶记》后附《琵琶词》；《五子登科记》作《登科记》；《吐绒记》作《唾红记》。《负薪记》与《烂柯山》不同，《万壑清音》卷一收四散出。

此本共收弋阳腔十四本：《青冢记》、《西厢记》、《琵琶记》、《荆钗记》、《长城记》、《金印记》、《唾红记》、《跃鲤记》、《断发记》、《望云记》、《四喜记》、《玉簪记》、《负薪记》、《登科记》。

16、《乐府红珊》去其重复，共十九本：

《单刀记》、《斑衣记》、《联芳记》、《双烈记》、《百顺记》、《鞞鞫记》、《金兰记》、《玉香记》、《玉珏记》、《单骑记》、《玉鱼记》、《黄袍记》（即杂剧《风云会》）、《惊鸿记》、《分钗记》、《玉合记》、《题桥记》、《偷香记》、《连环记》、《窃符记》。

按：此本《单刀记》选出为《汉云长公祝寿》与《单刀会》不同；《金丸记》作《金弹记》，此本另有《妆盒记》，其实为一；《三国志·关云长赴单刀会》似为《单刀会》改编者；《桃园记·鲁子敬询乔国公求计》与《乐府菁华》中《鲁肃求计》同；《醉盘记》作《萃盘记》；《题桥记》与六十种曲本之《琴心记》不同；《破窑记》作《丝鞭记》；《玉环记》与《大明天下春》本同；《鞞鞫记》，戴子晋撰，《曲品》著录，《群音类选》卷二十一亦收三出。

17、《歌林拾翠》去其重复，共有四本：

《烂柯记》、《焚香记》、《义侠记》、《金锁记》。

18、《乐府歌舞台》风集以下全佚，故去其重复，共收剧目一本：

《西楼记》。

19、《昆弋雅调》^①去其重复，共收四本：

《百箭记》、《报善记》、《报怨记》、《红楼记》。

20、《新刻增补戏队锦曲大全满天春》收十八出，去其重复共四种：

《云英与刘珪》、《破镜记》、《朱文》、《杨琯》。

十八出目为：《深林边奇逢》、《招商店成亲》、《戏上戏刘奎》、《翠环拆窗》、《刘奎会云英》、《寻三官娘》、《蒙正冒雪归窑》、《赛花公主送行》、《朱弁别公主》、《郭华买胭脂》、《相国寺不谐》、《山伯会英台》、《一捻金点灯》、《朱文走鬼》、《粹玉奉汤药》、《杨琯别粹玉》、《尼姑下山》、《和尚弄尼姑》。

按：《深林边奇逢》、《招商店成亲》二本出自《拜月亭》；《戏上戏刘奎》、《翠环拆窗》、《刘奎会云英》出自《云英与刘珪》，林霁秋《泉南指谱重编》（此书成于1912年，1922年上海文瑞楼书庄印刷，与泉州市文化局于1962年搜集到的一本清康熙年间的《南曲指谱》抄本基本相同）收录散套《云英与刘珪》，梨园戏存《云英行》，又称《玉匣记》；《寻三官娘》出自《白兔记》；《蒙正冒雪归窑》出自《破窑记》；《赛花公主送行》、《朱弁别公主》出自《破镜记》，闽南七子班及兴化七子班尚存此剧，题作《朱弁》；《郭华买胭脂》、《相国寺不谐》出自《胭脂记》；《山伯会英台》出自《同窗记》；《一捻金点灯》、《朱文走鬼》出自《朱文鬼赠太平钱》，《永乐大典》、《南词叙录》著录，莆仙戏存目，梨园戏存清代钞本，题作《朱文》；《粹玉奉汤药》、《杨琯别粹玉》出自《杨琯》，福建南音散曲中保存数支散曲，清光绪三十四年（1908）刊印的《新款上大人歌》（上洋育文书局印，上海开文书局发行）中有此剧的歌咏，杨琯作杨管，粹玉作翠玉；^②《尼姑下山》、《和尚弄尼姑》出自《劝善记》。^③

（二） 各选集中佚本剧目

各种选本除去重复者外及疑似者外，所存佚本共有四十一种^④：

1 《风月锦囊》有目无文的四种戏文：

《薛荣清风亭记》、《木兰记》、《陈奎红绒记》、《宋子京指腹成亲记》。

2 《八能奏锦》有佚本四种：

《题莺记》、《饭袋记》^⑤、《投桃记》、《双杯记》。

^① 据廖奔《中华文化通志·戏曲志》，上海：上海人民出版社1998年版，第125页。

^② 参见刘念兹《南戏新证》，中华书局1986年版，第118-119页。

^③ 以上所述参见王耀华、刘春曙《福建南音初探》下编《考辨》第一章《福建南音曲日本事考》，福建人民出版社1989年版；及刘念兹《南戏新证》第六章第一节，北京：中华书局1986年版。

^④ 按：《乐府万象新》后集卷一下层《公艺百忍献君》与《孟宗哭竹得笋》，卷三上层《时兴旅邸情怀》，下层《无艳冷宫自叹》。不详剧目出处，故暂不计入。又据《中国戏曲通史》补《七胜记》、《临潼记》二种，见此书中册第207页。

^⑤ 按：据所收《乞食见妻》出，疑此本为《泰和记》中一出，俟考。

按:《题莺记》,赵于礼撰,《曲品》著录,题作《画莺记》,演《钟情丽集》辜辂瑜娘事。《大明天下春》卷六上层收《瑜娘看莺诗》一出,中有插图,题作《偷看莺诗》与《八能奏锦》中所收《题莺记·偷看莺诗》同,又与《大明春》卷三上层所收《黄莺记·瑜娘观诗》曲词基本相同,只是后者少了【四块玉】、【普庭乐】两支曲子,故《黄莺记》应即《题莺记》。

3 《乐府玉树英》虽有残佚,但由于目录尚存,可考见其佚失剧目还有三本:

《忠谏记》、《节孝记》、《金环记》

按:此本《金环记》叙海瑞故事,与《乐府万象新》所收《金环记》叙花云故事不同,为两本,《群音类选》卷十六收《金环记·花园邂逅》一出,同《乐府玉树英》本《金环记》(详后)。

4 《大明春》佚本剧目一种:

《征蛮记》。

按:傅芸子以为即《兴刘记》,疑出于《七胜记》(见傅芸子《白川集·东京观书记》)。

5 《乐府歌舞台》佚本剧目有七种:

《大刀记》、《红梨记》、《吴骚记》、《金藤记》、《西游记》、《精忠记》、《孝感记》。

6 焦循《剧说》一种:

《摆花张四姐》。

《剧说》卷四云:“王阮亭奉命祭江渚,方伯熊公设宴饯行,弋阳腔演《摆花张四姐》。”《摆花张四姐》,又名《摇钱树》,《曲海总目提要》卷四十著录,题作《天缘记》。

7 吕天成《曲品》三种:

《天书记》、《清风亭》、《香球记》。

按:《曲品》云:“孙、庞有元剧,此记亦斐然。虽见弋阳腔演之,亦颇激切。”故此传奇曾经弋阳腔演出。《清风亭》,一名《合钗记》,《曲海总目提要》卷九著录云:“编次者天台秦鸣雷,或即其所撰。作序在明万历壬寅(即万历三十年,1602),云削剞氏重刻,则作者更在前也。”《风月锦囊》收《薛荣清风亭记》名目(但阙正文),在秦本之前,则此本或系秦鸣雷所据改编本。《远山堂曲品·能品》亦著录,云:“弋优盛演之。”赣剧弋阳腔传统剧目“十八本”中有此剧,故断为弋阳腔本。又按此本《合钗记》与邱瑞梧所作传奇《合钗记》敷演明皇、太真事不同;《香球记》,金怀玉撰,演江秘事,《远山堂曲品·具品》亦著录,班友书、王兆乾《青阳腔剧目汇编》收有《姜碧钓鱼》和《拷红》二出,系根据《香球记》改编,故亦断此剧为弋阳诸腔剧目。

8 明末祁彪佳《远山堂曲品》中“杂调”类,尚收四十六种诸腔杂调,去其重复,共有十六种:

《钗书记》、《赤符记》、《感虎记》、《金凤钗记》、《荆州记》、《跨鹤记》、《雷鸣记》、《鹿台记》、《麒麟记》、《三聘记》、《赛五伦记》、《射鹿记》、《偷桃记》、《瓦盆记》、《孝义记》、《玉钩记》。

9 明范濂《云间据目抄》一种:

《小秦王三跳涧》

按:《云间据目抄》卷二“记风俗”条云:“倭乱后,每年乡镇二三月间迎神赛会,地方恶少喜事之人,先期聚众搬演杂剧故事,如《曹大本收租》、《小秦王跳涧》之类,皆野史所载,俚鄙可笑者。”《曹大本收租》即《陈可忠剔目记》,^①见明祁彪佳《远山堂曲品》杂调四十种中著录,郑汝耿《剔目记》下注云:“此龙图公案中一事耳。包公按曹大本,反被禁于水牢,此段可以裂眦。”故可得剧目《小秦王跳涧》一种。

10 据《荔镜记》、《荔镜传》得《青梅记》一种。

按:嘉靖本《荔镜记》中屡屡述及《青梅记》故事,如第十五出、十八出、十九出、二十四出、二十七出、三十三出等都曾道及此戏文故事,如第二十七出《益春退约》:“(占)今到只,莫推时,人情见许莫负伊。看这只姻缘,通比《青梅记》,青春少女逢着风流才子,且去人情作些鬼。”小说《荔镜传》(清嘉、道年间刊本)也提到此故事。大意是锦桃以青梅戏鸬鹚,青梅误中卢少春,卢设计故意打碎玉盏,典身锦桃家,后姻缘得遂。《荔镜记》故事与此类似。^②但此本《青梅记》与《乐府万象新》收《青梅记·曹操青梅煮酒》中的《青梅记》显然不同,后者为明传奇《射鹿记》之改本。《曲海总目提要》、《远山堂曲品·杂调》著录。又与明汪廷讷(万历中人)《青梅佳句》杂剧(又名《刘婆惜画舫寻梅》,《远山堂剧品·能品》著录)及后来被改为传奇的《青梅记》(《月露音》卷四又选出)均无关。^③

(三) 同本异名剧目

弋阳诸腔散出选本同本异名剧目很多,这是书商为了贾利所弄的花样,容易引起误会,前文按语中已有说明,但为澄清眉目,兹复综录如下:

《拜月记》又作《奇逢记》、《幽闺记》、《天缘记》;《寻亲记》又作《教子记》。《杀狗记》,误题《杀豹记》;《金丸记》又作《妆盒记》、《金弹记》;《升仙记》又作《蓝关记》、《升天记》;《四美记》又作《洛阳桥》、《洛阳桥记》;《易鞋记》又作《分鞋记》;《破窑记》又作《绣球记》、《丝鞭记》。《珍珠记》又作《米糲记》;《金钗记》又作《金箭记》;《商辂三元记》又作《断机记》;《同窗记》又作《访友记》、《还魂记》;《五桂记》又作《五枝记》、《碎盘记》、《萃盘记》,又《尧天乐》误题《投笔记》;《护国记》与《阳春记》即《平逆记》。《绣襦记》又作《剔目记》;《合璧记》又作《忠荇记》、《佳宴记》;《鱼篮记》又作《牡丹记》、《鲤鱼记》;《织锦记》又作《槐荫记》、《织绢记》;《鹦鹉记》又作《鹦哥记》;《钗环记》,又作《完璧记》、《箱环记》、《湘环记》。《皮囊记》又作《西子记》。《劝善记》又作《西天记》、《出玄记》、《目连记》、《升天记》、《思婚记》、《救母记》。《古城记》又作《三国记》;《娇红记》又作《申生》。《千金记》又作《韩信》。《三国记》似为《桃园记》;《荆钗记》讹作《金钗记》;《续缘记》又作《玉环记》;《播间记》、《祝寿记》均属《泰和记》。《西厢记》又作《会真记》;《男后记》又作《男王后》;《昆仑记》又作《昆仑奴》;《玉珏记》又作《炼丹记》;《浣纱记》又作《尝胆记》;《复仇记》即《招关记》;《金印记》又作《卖钗记》;《冯商三元记》又作《阴德记》;《长城记》又作《寒衣记》;《邮亭记》属《四节记》;《古城记》误作《方城记》。《跃鲤记》又作《芦林记》;《风情记》属《杂剧记》;《青

^① 参见赵景深《明代青阳腔剧本的新发现》,载《戏曲笔谈》,上海古籍出版社1962年版,第94-95页。

^② 参见陈益源《〈荔镜传〉考》,《文学遗产》1993年第6期。

^③ 参见李平《流落欧洲的三种晚明戏剧散出选集的发现》,载《海外孤本晚明戏剧选集三种》序言,第22-23页。

袍记》误作《青袍记》；《和戎记》又作《和番记》、《青冢记》；《香山记》又作《修善记》；《蟠桃记》又作《祝寿词》；《琼裾记》又作《烈女传》；《吐绒记》又作《唾红记》；《风云会》又作《黄袍记》；《十义记》又作《韩朋记》。

三 明代弋阳诸腔整本戏文

目前所能见到的明刊整本戏，大多收于《古本戏曲丛刊》一、二集中（以下简称初集、二集），大致可判断其为弋阳诸腔的共计45种，去其与散出本中重复剧目，共得十七种。

其中明万历间金陵富春堂刊本有：

1《吕蒙正破窑记》（现存富春堂刊本《新刻出像音注吕蒙正破窑记》，收入国家图书馆藏《绣刻演剧》，明刊本《李九我先生批评破窑记》，初集）、2《薛平辽金貂记》（初集）、3《韩朋十义记》（初集）、4《范睢绌袍记》（二集）、5《苏英皇后鹦鹉记》（初集）、6《薛仁贵跨海东征白袍记》（初集）、7《韩湘子九度文公升仙记》（初集）、8《何文秀玉钗记》（初集）、9《刘汉卿白蛇记》（初集）、10《王昭君出塞和戎记》（二集）、11《观世音修行香山记》（二集）、12《刘玄德三顾草庐记》（初集）、13《商辂三元记》（初集）、

万历间金陵文林阁刊本有：14《袁文正还魂记》（二集）、15《高文举珍珠记》（二集）、16《刘秀云台记》（二集）、17《观音鱼篮记》（即《鲤鱼记》）（二集）、18《青袍记》（点板，二集）、19《古城记》（初集）。

20《易鞋记》（初集）、21《牧羊记》（初集）、22《目连救母劝善戏文》（初集）

23 万历十三年世德堂本《荆钗记》亦是。

按：以上这些版本前大都冠有“新刻出像（或全像）音注”之类的字眼。

24《彩楼记》（清内府抄本，二集），与《破窑记》同一题材，但是两种不同的本子。《传奇汇考标目》增补本及日本《舶载书目》著录均题为“王銍编”，当即此记，凡二十出，为《破窑记》的删节改编本，《破窑记》中的《桥上觅瓜》、《梅香劝归》、《状元游街》、《夫人看女》、《拜谒相公》、《夫妇荣谐》诸出，今皆删去；《暂投旅店》、《店起奸心》，合并为《投店成亲》；《送米破窑》、《逻斋空回》合并为《辨踪泼粥》；《相府相迎》、《团圆封赠》合并为《喜得功名》，又曲牌、文字亦多有不同。

25《钵中莲》现存明万历四十七年（1619年）抄本，中有弦索腔、京腔、山东姑娘腔、四平调、诨猖腔、西秦腔二犯、梆子腔等，故为弋阳诸腔剧目。

26《举鼎记》（初集）、27《赤松记》（《大明天下春》中有此剧目）似亦为弋阳诸腔。28《蕉帕记》，据《谭曲杂札》云：“即《蕉帕》一记，颇不能填塞，间露一二佳句，而每每苦稚，至尾必双收，则弋阳一派，犹失正体也。”《时调青昆》收此剧，故判断此本为弋阳腔剧本。29《蝴蝶梦》。30《翠屏山》（《醉怡情》有此剧目）

31《高文举还魂记》，现存民间传抄本，名《水云亭》，安徽省京剧团藏，未题撰者，凡二卷二十七出。^①

另外，目前知道的明代整本演出本尚有如下九种，为近年考古挖掘出土本，其中有四中是历来没有见到记载的：

1《刘希必金钗记》，宣德抄本，1975年出土于广东潮安县西山溪明墓，现藏潮州市博物馆。内容本于宋元戏文《刘文龙菱花镜》，剧本里有“宣德六年六月十九日”、“宣德七年六月日在胜寺梨园置立”字样，曲文中有朱墨圈点的演唱处理记号，剧本后附有“三

^① 按：以上剧目详见郭英德《明清传奇综录》，石家庄：河北教育出版社1997年版。

棒鼓”和“得胜鼓”的鼓谱，明确表示这是一个宣德年间的艺人演出本。剧本末尾题名有“正字”字样，说明是用官话演唱。

2《白兔记》，成化年间（1465—1487）北京永顺堂刊本，1967年出土于上海嘉定县宣家村明墓，同时出土尚有十六种说唱词话，现藏上海博物馆。这是一个经过明初演出加工过的本子，里面对白多用苏南方言，但形式仍接近元本，如不分出，不列出目，开宗包含大段诗词道白等。

3《蔡伯喈》，4《玉芙蓉》，嘉靖抄本，1958年在广东揭阳县明代袁氏墓里发现，为艺人演出本。在《蔡伯喈》唱词旁时见点板符号，并有嘉靖题记。《蔡伯喈》存整本上卷一册、生本一册，不分出（只有“第四出”三字标出），不标明出目，很多地方接近元本面貌，现藏广东省博物馆。《玉芙蓉》已经被虫蛀尽不知内容，历代戏曲书目也失载。

5《荔镜记》，6《颜臣》，嘉靖四十五年（1566）余氏新安堂刊本（可能是福建建阳书坊刊本），英国牛津大学和日本天理大学各藏一本。书名全题为《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文全集》。每叶分三栏：上栏《颜臣》全部；中栏插图；下栏为《荔镜记》五十五出，而无第一出，故实为五十四出。^①《颜臣》本事出宋罗烨《新编醉翁谈录》乙集卷一《静女私通陈颜臣》，《宪台王刚中花探》，《绿窗新话》卷上《杨生私通孙玉娘》，历代书目无载。^②

7《荔枝记》（一名《陈三五娘》），万历九年（1581）朱氏与耕堂（建阳书坊）刊本，藏奥地利维也纳国家图书馆，原系得自台湾省南部地区。全名为《新刻增补全像乡谈荔枝记》，为“潮州东月李氏編集”。广东人民出版社1985年版《明本潮州戏文五种》据之影印。此剧情节内容与《荔镜记》同，惟关目、曲词各异，为舞台演出本。另有《新刊时兴泉潮雅调陈伯卿荔枝记大全》本，顺治八年（1651年）人文居梓行。

8《金花女》、9《苏六娘》，万历刊本，《苏六娘》附刻《金花女》之上，藏日本东京大学东洋文化研究所，历代戏曲书目失载。《金花女》也不见记载。清无名氏《传奇汇考标目》别本里有《金花传》一本，题目不同，内容不知。清姚燮《今乐考证》又著录《金花记》一本（有传本），写姿金花事，和《金花女》里金花姓金不同。^③

又，戴不凡先生《论“迷失了的”余姚腔》一文考证《玉丸记》（明刊本，初集）、《樱桃记》（明刊本，二集）、《锦笺记》（明继志斋本，二集）、《蕉帕记》（明文林阁本，二集）、《四贤记》（汲古阁本）、《鹁钗记》（明刊本，三集）六种为余姚腔剧本，^④除《蕉帕记》外，又得五种。

按：以上去其与散出本剧目重复者，共得剧目十七种：

《云台记》、《蝴蝶梦》、《翠屏山》、《白蛇记》、《刘希必金钗记》、《荔镜记》、《颜臣》、《荔枝记》、《金花女》、《苏六娘》、《玉芙蓉》、《钵中莲》、《玉丸记》、《樱桃记》、《锦笺记》、《鹁钗记》、《四贤记》。

四 明代弋阳诸腔剧目总目

以上所钩辑明代弋阳腔剧目，其中散出存本总计约有一百八十九种，佚本共计四十一种，整本去其与散出本重复者，尚有十七种，总计约二百四十七种。但需说明的是，由于剧目的具体演出形态较为复杂，以上所列或有混淆者，加之所见未广，这种统计也只是大略而

^① 按：向达《唐代长安与西域文明》，第626-628页有部分说明。

^② 参见陈益源《〈荔镜传〉考》，《文学遗产》1993年第6期。

^③ 以上详见廖奔《中华文化通志·戏曲志》第三章第四节，上海人民出版社1998年版。

^④ 戴不凡《戴不凡戏曲研究论文集》，杭州：浙江人民出版社1982年版，第156-201页。

言，不可能做到非常精确。以下为醒目故，再列出详细目录：

《琵琶记》、《荆钗记》、《金印记》、《幽闺记》、《赵氏孤儿记》、《破窑记》、《白兔记》、《商辂三元记》、《香囊记》、《杀狗记》、《跃鲤记》、《五伦全备记》、《胭脂记》、《卧冰记》、《同窗记》、《白袍记》、《江天暮雪》、《沉香》、《李武德兰花记》、《裴度还带记》、《张王计西瓜记》、《长城记》、《张仪解纵记》、《卢川留题金山记》、《何友仁金钱记》、《窦滔回文记》、《和戎记》、《四节记》、《东窗记》、《牧羊记》、《寻亲记》、《林招得》、《珍珠记》、《萧山邹知县湖湘记》、《陈巡检思妻》、《西厢记》、《八仙庆寿》、《三国志桃园记》、《狮吼记》、《藏珠记》、《红拂记》、《灌园记》、《三桂记》、《罗帕记》、《玉簪记》、《昙花记》、《红叶记》、《五桂记》、《古城记》、《金貂记》、《三关记》、《升仙记》、《投笔记》、《洛阳记》、《弼弓记》、《断发记》、《易鞋记》、《金印记》、《妆盒记》、《千金记》、《木梳记》、《五关记》、《劝善记》、《浣纱记》、《水浒记》、《双节记》、《织锦记》、《十义记》、《宁胡记》、《鹦鹉记》、《琼裾记》、《绣衣记》、《茶船记》、《泰和记》、《阳春记》、《赤松记》、《玉环记》（别本）、《玉钗记》、《蛟绡记》、《绋袍记》、《黄莺记》、《焚舟记》、《草庐记》、《桃园记》、《兴刘记》、《绣襦记》、《咬脐记》、《祝枝山》、《合璧记》、《八义记》、《沉香》、《运甓记》、《岳飞记》、《刘孝女金钗记》、《陈可忠剔目记》、《玉如意记》、《鸣凤记》、《望云记》、《鱼篮记》、《皮囊记》、《渔樵记》、《窃香记》、《玩赏记》、《金环记》、《行孝记》、《胶漆记》、《紫箫记》、《青梅记》、《完璧记》、《娇红记》、《还带记》、《四德记》、《忆情记》、《青衫记》、《双卿记》、《三国记》、《六恶记》、《烂柯记》、《还魂记》、《玉环记》（万历间慎余馆本）、《祝寿记》、《男后记》、《昆仑记》、《金钗记》、《招关记》、《炼丹记》、《嫖院记》、《桃花记》、《霞笺记》、《赤壁记》、《百花记》、《琴线记》、《红梅记》、《长生记》、《绿袍记》、《葵花记》、《彩楼记》、《谪仙记》、《同心记》、《风月记》、《升平记》、《征辽记》、《风情记》、《杂剧记》、《金台记》、《宝剑记》、《香山记》、《双璧记》、《蟠桃记》、《白雁记》、《吐绒记》、《四喜记》、《负薪记》、《青豕记》、《唾红记》、《单刀记》、《斑衣记》、《联芳记》、《双烈记》、《百顺记》、《鞦韆记》、《金兰记》、《玉香记》、《玉珏记》、《单骑记》、《玉鱼记》、《黄袍记》（即杂剧《风云会》）、《惊鸿记》、《分钗记》、《玉合记》、《题桥记》、《偷香记》、《连环记》、《窃符记》、《四美记》、《大刀记》、《红梨记》、《吴骚记》、《金藤记》、《西游记》、《精忠记》、《西楼记》、《义侠记》、《孝感记》、《金环记》、《焚香记》、《金锁记》、《薛荣清风亭记》、《木兰记》、《陈奎红绒记》、《宋子京指腹成亲记》、《百箭记》、《报善记》、《报怨记》、《红楼记》、《天书记》、《清风亭》（与《风月锦囊》本不同）、《香球记》、《钗书记》、《赤符记》、《感虎记》、《韩朋记》、《金凤钗记》、《荆州记》、《跨鹤记》、《雷鸣记》、《鹿台记》、《麒麟记》、《三聘记》、《赛五伦记》、《射鹿记》、《偷桃记》、《瓦盆记》、《孝义记》、《玉钩记》、《刘希必金钗记》、《荔枝记》、《颜臣》、《荔枝记》、《金花女》、《苏六娘》、《玉芙蓉》、《钵中莲》、《玉丸记》、《樱桃记》、《锦笺记》、《鹌鹑记》、《四贤记》、《题莺记》、《饭袋记》、《投桃记》、《双杯记》、《忠谏记》、《金环记》（别本）、《节孝记》、《征蛮记》、《云英与刘珪》、《破镜记》、《朱文》、《杨琯》、《云台记》、《蝴蝶梦》、《翠屏山》、《白蛇记》、《摆花张四姐》、《小秦王跳涧》、《青梅记》（别本）、《七胜记》、《临潼记》。

五 与明代弋阳诸腔有关剧目

除上述我们所列举的剧目之外，尚有一些虽然不能明确判定，但与明代弋阳诸腔有关的剧目，也很有参考价值，故一并列出，以供参考。

1 明末祁彪佳《远山堂曲品》

《远山堂曲品·具品》中载一百二十七种剧目,从其剧目及祁彪佳的品题来看,这一批剧目中也多为民间作品,很可能也是弋阳诸腔作品,因为首先其中就著录了许多弋阳腔剧目,如《三关记》、《四德记》、《金貂记》、《葵花记》、《五桂记》、《还魂记》、《鹦哥记》、《绛袍记》、《咬脐记》、《白袍记》等。另外从祁彪佳的品题来看,也多为弋阳诸腔剧目特色,如《新金印记》下云:“此俗优所演者,较原本十改五六。一经涂抹,色泽大减。”《南华记》下云:“记漆园吏尚不及《玉蝶》,则其鄙陋更可知矣。”《红鞋记》下云:“浅近易尽,聊以谐里耳可也。”《红杏记》下云:“此则为下里之音耳。”《西湖记》下云:“曲不能守韵,白复多老头巾语。”《金牌记》下云:“杨延昭事,《三关》及此,凡两见矣。取境不同而庸俗则一。”这样的评语几乎贯穿“具品”内的剧目始终,可见这类作品为下层文人或民间艺人所作,与弋阳诸腔特点一致。故去其重复,录如下,以作参考(按:原无“记”字,今按习惯补):

《新金印记》、《蟾蜍记》、《月桂记》、《妆楼记》、《南华记》、《锦苏鞋记》、《举鼎记》、《春秋记》、《试剑记》(两本)、《恩容记》、《丹忠记》、《鸾刀记》、《青楼记》、《红鞋记》、《红杏记》、《四恩记》、《玉杵记》、《万全记》、《西湖记》、《金牌记》、《鸳鸯记》、《宝钗记》、《高士记》、《蟠龙记》、《胡笳记》、《折桂记》、《全德记》、《八德记》、《阴扶记》、《十全记》、《忠烈记》、《靖虏记》、《狐裘记》、《剑丹记》、《麦舟记》、《玉佩记》、《双侠记》、《四义记》、《遗香记》、《犀佩记》(原注:即《玉章记》)、《余庆记》、《奇货记》、《三晋记》、《三节记》、《宝带记》、《骊山记》、《底豫记》、《御带记》、《妒妇记》、《完扇记》、《鸳鸯记》、《玉蝶记》、《钗鱼记》、《蓝田记》、《庾彦记》、《鸾绦记》、《完赵记》、《负剑记》、《玉鱼记》、《华盖记》、《玉镯记》、《聚星记》、《凤簪记》、《进瓜记》、《玉蝶记》、《锦囊记》、《白鹤记》、《脱颖记》、《玉丸记》、《莲囊记》、《觅莲记》、《湘湖记》、《雷峰记》、《普化记》、《玉花记》、《还金记》、《远帆楼记》、《赐剑记》、《金杯记》、《双麟记》、《宝簪记》(原注:“即《合簪记》”)、《完幅记》、《妙相记》、《摘星记》、《绣被记》、《八更记》(原注:“即《凿壁记》”)、《三槐记》、《冰山记》、《试隼记》、《鸣冤记》、《过眼浮云记》、《冤符记》、《磨忠记》、《金盃记》、《椎秦记》、《双凤记》、《双喜记》、《孤忠记》、《千祥记》。

2 《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》(简称《礼节传簿》)

线装抄本,共二十四页,不分卷,封面左侧近书口处书:“迎神赛社礼节传簿四十曲宫调”,中间书“万历二年正月十三日抄立”,右侧下书“选择堂曹国宰志”。1985年秋发现,山西潞城县崇道乡南舍村曹占标保存,为历代祖传。此本抄写年代虽为万历二年,但簿中又有宋元文化遗迹。因其中所纪录为当时民间演剧剧目,包括哑队戏125出、正对戏24出、院本8出、杂剧25出等共计182出,故亦列于此处,以供参考。

哑队戏剧目:

《尉迟洗马》、《五虎下西川》、《天仙送子》、《敬德战八将》、《周氏拜月》、《尉迟赏军》。《芦林相会》、《鸿门会》(又作《鸿门设宴》)、《南浦嘱别》、《访友》(又作《山伯访友》)、《熊精盗宝》。《张生戏红娘》、《破蚩尤》(后文杂剧剧目又有《关大王破蚩尤》)、《周氏辱齐》(又作《周氏辱齐王》,《万曲合选》中有《周氏说齐》一出)、《送米》(又作《安安送米》)、《三请诸葛》。《走番城》、《下河东》、《闯辕门》、《神杀忤逆子》、《古城聚义》、《霸王封官》、《拜师》。《两狼山潘杨北征》、《七郎回朝》、《射七郎》、《六郎搬兵征北》。《斩华雄》、《关公斩妖》。《土地祠》、《钟馗显圣》、《三气周瑜》、《李逵下山》。《送挂午时牌》(又作《压馆楼夺带》)、《武林赶脚》、《陈桥兵变》、《咬脐打围》、《火烧上元驿》。《打牙》、《戏英英》、《斩关平》、《单刀赴会》。《诸葛祭风》、《猿猴

脱甲》、《杨妃醉酒》、《五鬼戏判》。《旷野奇逢》、《六出祁山》、《玄坛伏虎》、《偷诗》、《张飞大闹水南寨》。《许真君点化》、《雪夜访贤（普）》、《织锦回文》、《存孝显魂》、《病挟高思继》。《杨宗保救主》、《赵云救主》、《雪梅吊孝》、《丛台设宴》（又作《丛台会》）。《二气周瑜》、《单蝉戏水》、《唐儿（二）送行》、《私下三关》、《鞭打翰林院》。《玉莲投江》、《张良卖剑》、《相逢》、《群送箫管》、《泰安寺设宴》。《收岑彭》、《独行千里》、《水淹张韩》、《秋胡过关》、《风花雪夜》、《拷打高童》。《鞭打黄虜鬼》、《拷打小桃》^①、《杨宗保取僧代卷》（又作《杨宗保取僧兵代卷》）。《断机教子》、《追信》。《张飞祭马》^②、《秋江送行》、《三圣道化春秋》（后文作《圣道化论春秋》）、《四公子斗富》。《挡曹》、《书房相会》。《五娘官粮》、《齐下生》、《三元捷报》、《班超投笔》、《赶杨铃（林？）》。《于权夸富》、《陈琳救主》、《鬼子母揭钵》、《岑彭马武夺状元》、《打磨房》。《鞭打楚平王》、《哭倒长城》。《潘葛思妻》、《关公出许昌》、《佛殿奇逢》、《小儿难夫子》、《东方朔偷桃》。《八仙庆寿》、《逼嫁王门》、《目连救母》、《姑阻佳期》、《斩韩信》。《五岳朝后土》、《二仙行道老子开御》、《悉达太子游四门》、《王母娘娘蟠桃会》、《炽盛光佛降九曜》、《周琼姬王子高遇三清》、《泾河龙王难神课先生》、《武王伐纣》、《徐福采灵芝草》、《王昭君和北番》、《二十八宿闹天宫》、《八仙过海》、《文殊菩萨降狮子》、《八百诸侯朝武王》、《十二湘江会》、《青提刘氏游地狱》。

正对戏剧目：

《大会垓》、《告御状》、《四马投唐》、《过五关》、《观音斗六筹》、《十八骑误入长安》、《田令孜卖国弄权》、《火烧葫芦峪》、《存孝暗巡河北》、《七郎八虎战幽州》、《孔明诡计斩魏延》、《火烧新野县》、《尧王舜子登基》、《唐僧西天取经舞》、《霸王设朝封官舞》、《九龙峪八王被困》、《诸葛亮赤壁鏖兵》、《三曹大对案》、《关大王独行千里》、《大破天门阵》、《十面埋伏》、《捧股》、《五虎返太原》、《八阵图智伏》。

院本剧目：

《土地堂》（又作《土地祠》）、《错立身》（又作《宦门公子错立身》）、《三人齐》、《张端借鞋》、《改婚姻簿》、《神杀忤逆子》、《劈马桩》、《双搥纸》。

杂剧剧目：

《长坂坡》、《战吕布》、《夺状元》、《擒彦章》、《当箱》、《六郎报仇》、《看兵书》、《天门阵》、《岳飞征南》、《七擒孟获》、《五关斩将》、《三王定正》、《周亚夫细柳营》、《赤壁鏖兵》、《三下河东》、《姜维九伐中原》、《赵氏孤儿大报仇》、《罗成显魂》、《四公子斗富》、《误入长安》、《樊哙脚党鸿门会》、《关大王破蚩尤》、《巫山神女阳台梦》、《齐天乐鬼子母揭钵》、《二十八宿朝三清》。^③

3 清顺治九年（1652年）进士杨梦鲤《意山堂集》中著录了清初福建兴化七子班的演出剧目三十六种：

《蒙正》、《拜月亭》、《高文举》、《薛仁贵》、《刘智远》、《班仲升》、《王十朋》、《韩朋》、《徐文俊》、《蔡伯喈》、《刘汉卿》、《叶李》、《刘殷》、《朱弁》、《刘瑾》、《严嵩》、《三省半》、《三顾草庐》、《崔英》、《何文秀》、《国华》、《李彦贵》、《姜诗》、《郑天贵》、《曹斌》、《赤

^① 按：似出纪振伦《三桂记》。

^② 按：《徽池雅调》有《张飞祭马》，为今本《古城记》所无，近代青阳腔有此出；《八能奏锦·三国志》目录有《张飞言威祭马》出，但阙文。

^③ 以上参考廖奔《宋元戏曲文物与民俗》第四编，北京：文化艺术出版社1989年版。

壁廛兵》、《傅春卿》、《王祥》、《杀狗》、《苏武》、《潘甲》、《三结义》、《姜孟道》、《韩国华》、《裴顺卿》、《目连尊者》。这些剧目，从时间上和内容上很接近明代弋阳诸腔，极有可能是明代演出剧目的遗传，故列于此，以供参考。^①

4 王正祥《新定十二律京腔谱》（康熙二十三年刊本）共收京腔剧目十七种：

《双忠记》、《江流记》、《一种情》、《一捧雪》、《永团圆》、《占花魁》、《封神记》、《凿井记》、《吉庆图》、《麒麟阁》、《还魂记》、《邯郸梦》、《十孝记》、《烂柯山》、《明珠记》、《红渠记》、《锦香亭》。

按：《刘孝女》，《大明天下春》收《刘孝女金钗记》，二者应为同一本。此本《还魂记》，乃汤显祖《还魂记》，非《袁文正还魂记》。

5 王正祥《新定宗北归音》所收京腔剧目共八十八种：

《灰阑记》、《玉镜台》、《梧桐叶》、《双红记》、《荐福碑》、《西游记》、《救孝子》、《酷寒亭》、《两世姻缘》、《金钱记》（按：《风月锦囊》有《何友仁金钱记》不知二者是否为同一本）、《伍员吹箫》、《留鞋记》、《昙花记》、《小尉迟》、《货郎旦》、《竹坞听琴》、《桃花女》、《秋胡戏妻》、《城南柳》、《杏园春》、《还牢记》、《后庭花》、《隔江斗智》、《鹁鹁会》、《王粲登楼》、《萧淑兰》、《单鞭夺槊》、《清忠谱》、《盆儿鬼》、《蟠桃会》、《气英布》、《看钱奴》、《醉菩提》、《救风尘》、《老生儿》、《蝴蝶梦》、《海潮音》、《合汗衫》、《衣珠记》、《误入桃园》、《对玉梳》、《锦征袍》、《百花亭》、《坠钗记》、《锦囊记》、《宵光记》、《铁拐李》、《清风亭》、《刘行首》、《李逵负荆》、《鲁斋郎》、《燕青博鱼》、《鸳鸯被》、《淬范叔》、《楚昭公》、《风月舟》、《神奴儿》、《竹叶舟》、《玉壶冰》、《金安寿》、《碧桃花》、《金线池》、《海宴亭》、《丽春堂》、《留金亭》、《青衫泪》、《双鲤笺》、《忍字记》、《南柯梦》、《扬州梦》、《范张鸡黍》、《绿绮园》、《岳阳楼》、《寻花舫》、《欢喜缘》、《磨尘鉴》、《伤梅香》、《黄孝子》、《柳毅传书》、《珍珠衫》、《举案齐眉》、《倩女离魂》、《谢金吾》、《赠双环》、《来生债》、《摩合罗》、《如是观》、《潇湘雨》。

按：以上《宗北归音》于所收元代杂剧曲牌旁，同时录有明代杂剧传奇中相同曲牌，元杂剧曲牌皆未标示板式，但相应的明曲曲牌则有之，故王正祥是以明剧曲牌谱例作为演唱元曲的范例。其书《凡例》云：“专取其句头、平仄相宜于通行传奇之曲可以比对应者，录其一曲，摘明元曲衬字，小字书之，是为曲体，存之于前，不忘本原之意也。即以通行传奇之曲，连其衬字，俱作正文，点定其板，以副元人著作，是为曲格，存之于后，此今纯从众之意也。”

6 《红楼梦》中提到五种弋阳腔剧目：

《黄伯央大摆阴魂阵》、《丁郎认父》、《孙行者大闹天宫》、《姜子牙斩将封神》、《混元盒》

按：《红楼梦》第十九回写东府贾珍家中演出《黄伯央大摆阴魂阵》、《丁郎认父》、《孙行者大闹天宫》、《姜子牙斩将封神》等：“倏尔神鬼乱出，忽又妖魔毕露，甚至于扬幡过会，号佛行香，锣鼓喊叫之声，远闻巷外。”庚辰本《红楼梦》批语指出这几个戏是弋阳腔剧目，从表演来看，也是弋阳腔的特色。《黄伯央大摆阴魂阵》，王芷章《弋阳考原》著录，取材于《七国春秋平话》，今存车王府抄本和碧蘼馆抄本，均作《黄伯央大摆迷魂阵》。今江西高腔、福建上杭木偶高腔戏仍有此戏的演出。《丁郎认父》取材《升仙传》小说。《孙行者大闹天宫》，取材《西游记》，明崇祯本《鼓掌绝尘》第三十三回录有此剧，王芷章《弋

^① 参见刘念兹《南戏新证》第六章《福建遗存宋元南戏剧目》第一节《概述》，北京：中华书局1986年版。

腔考原》亦著录。《姜子牙斩将封神》，取材《封神榜》，李斗《扬州画舫录》、王芷章《清升平署志略》著录。按：以上四本戏出自明代弋阳腔的可能性较大。

《混元盒》，《红楼梦》第五十四回提到此剧。《曲海总目提要》卷四十、焦循《曲录》、周明泰《清升平署存档事例漫抄》、王芷章《清升平署志略》著录此剧。戴不凡《小说见闻录》考证他所见到的《混元盒》（全名为《混元盒五毒全传》）为明代作品，故此本为明代弋阳腔剧目的可能性很大。^①

六 未见历代书目著录之剧目

从以上对散出本和整本剧目的考察过程中，我们发现有不少的剧目为历代书目所未载，但它们往往却在民间仍能演出部分或全本，意义和价值极大，故此稍作分析如下：

《词林一枝·灌园记·辱骂齐王》不见今本《六十种曲》张凤翼原著，今江西青阳腔和湖南辰河高腔中有此出，名《周氏骂齐》。

《焚舟记》，历代书目均未著录。只有《乐府玉树英》收《孟明习武》和《大明天下春》收《百里视别母从征》共二出。叙春秋秦、晋争霸的历史故事，事见《左传》釐公三十二年记载和《史记·秦本纪》等。吕天成《曲品》、《远山堂曲品》、《今乐考证》等书曾著录《虞彦记》传奇，但内容不同，当为两本。

《金环记》，未见著录。《乐府万象新》收《孙氏采莲哺子》和《花许抗汉遇害》两出。此本题材与明张凤翼《虎符记》同，但具体关目情节全异，当为两本。《乐府玉树英》卷三收《金环记·海曙旅邸母子相逢》一出，此处《金环记》与《乐府万象新》所收《金环记》不同，后者为木石山人所撰，叙海瑞坎坷际遇的故事，《远山堂曲品·具品》曾著录。

《青梅记》，未见著录。《乐府万象新》收《曹操青梅煮酒》一出。明传奇有《射鹿记》，《曲海总目提要》、《远山堂曲品·杂调》著录，全本已佚，江西青阳腔传统剧目有《青梅会》一本，当为《射鹿记》之改本，浙江新昌调腔亦保存《青梅会》（即《射鹿记》）。《乐府万象新》所选《青梅记》的散出，与《青梅会》部分曲词十分相近，故二本都应出自《射鹿记》。^②尚有一种据《荔镜记》、《荔镜传》所得《青梅记》一种。此剧故事关目大略同《荔镜记》，历代书目未载，故又是另一本。与《乐府万象新》收《青梅记·曹操青梅煮酒》中的《青梅记》显然不同，及明汪廷讷《青梅佳句》杂剧及后来被改为传奇的《青梅记》均不同（见前文）。

《大明天下春》卷四中的《托续旧盟》和《韦皋续缘》二出，与万历间慎余馆刻本《新刻出像音注唐韦皋玉环记》（《古本戏曲丛刊》初集据之影印）、明杨柔胜据慎余馆改编本《玉环记》（汲古阁本，《曲海总目提要》卷十四、《传奇汇考标目》增补本著录）以及明陈与郊的传奇《鸚鵡洲》情节均不同。当是《乐府红珊》卷二所收《玉环记·韦南康续姻缘》之《玉环记》。《玉谷新簧》所收《续缘记·玉箫送别》与《大明春·玉环记·玉箫送别韦皋》同，即慎余馆本《玉环记》。

^① 以上详见徐扶明《红楼梦戏曲比较研究》，上海古籍出版社1984年版，第65-69页。

^② 详见李平《海外孤本晚明戏剧选集三种序言》。

七 虽有著录但未见传本之剧目

弋阳腔剧目中还有一些虽见书目著录,但未见传本,然而仍然有不少剧目至今还能在民间流传并演出部分及全本,如:

《全德记》,《远山堂曲品》和《曲海总目提要》卷十一著录,流沙先生认为今江西青阳腔所演《双麒麟》即《全德记》。^①另有《投唐记》一种即演《三跳涧》故事。^②

今浙江新昌调腔尚保存《龙凤剑》(即《鹿台记》)。^③广东正音戏保存《鹿台记》、《四郡记》、《三关记》、《双杯记》、《辨金牌》等。

湖北襄阳、钟祥清戏保存《四郡记》、《长城记》、《卖水记》、《吐绒记》等。^④

《清风亭》,一名《合钗记》,《曲海总目提要》卷九著录云:“编次者天台秦鸣雷,或即其所撰。作序在明万历壬寅(即万历三十年,1602),云割剜氏重刻,则作者更在前也。”《风月锦囊》收《薛荣清风亭记》名目(但阙正文),在秦本之前,则此本或系秦鸣雷所据改编本。

《远山堂曲品·能品》亦著录,云:“弋优盛演之。”赣剧弋阳腔传统剧目“十八本”中有此剧,另外,京剧、川剧、徽剧、湘剧、汉剧、滇剧、晋剧、秦腔、河北梆子、豫剧、楚剧、桂剧等剧种皆有此题材的剧目。其中京剧《清风亭》(又名《天雷报》,有车王府曲本)犹负盛名。但结局是张继保不认养父张元秀夫妻,二老备份,双双碰死,继保为雷殛死,与《清风亭》传奇最后二老与薛荣家共享荣华的大团圆结局不同。

《摇钱树》,焦循《剧说》卷四云:“王阮亭奉命祭江渚,方伯熊公设宴饯行,弋阳腔演《摆花张四姐》。”此剧又名《摇钱树》,《曲海总目提要》卷四十著录,题作《天缘记》。云:“其名曰《摆花张四姐思凡》。出于鼓词,荒唐幻妄。然铺设人物兵马、旗帜戈甲、战斗击刺之状,洞心骇目,可喜可愕,亦有足观者。”《中国戏剧史》谓:“今之皮黄剧有《摇钱树》一剧,一名《张四姐下凡》,系武戏,唱白极少,当即从弋阳腔全本中析出,而单演其战斗击刺一部分关目。”^⑤浙江婺剧高腔中侯阳高腔剧目中有此剧,题作《摇钱树》,^⑥浙江松阳高腔传统剧目“三十六本大戏”中有《摇钱树》,共分《摇钱树》和《赠神剑》两本。^⑦赣剧弋阳腔在清末尚能演出全本。^⑧

《大明天下春》卷八收《张子敬钓鱼》,或许出自南戏《刘孝女金钗记》(按:徐渭《南词叙录·宋元旧篇》著录,《九宫正始》有佚曲一支,并注“明传奇”。)

《大明天下春》卷八收《包文拯坐水牢》或出自《陈可忠剔目记》(《南词叙录》及《远山堂曲品·杂调》均著录),明范濂《云间据目抄》中提到的《曹大本收租》,应即此《剔目记》,山西万泉县百帝村发现青阳腔抄本,其中就有《陈可忠》一本,梨园戏七子班下南内棚头传统剧有抄本《刘大本》,故事同此。《乐府玉树英》目录有《忠谏记·文拯除奸》(阙正文),当又为另一本,与《剔目记》无关。

《风月锦囊》中《沉香》一剧散出,《南词叙录·宋元旧篇》著录为《刘锡沉香太子》。《大明天下春》卷八上栏收《刘昔路会神女》一出,与《风月锦囊》所述为同一关目,但二者文字全异。沉香救母故事在后是京剧及各种地方戏及民间说唱中广为流传。今莆仙戏

^① 见流沙《明代南戏声腔源流考辨》,第136-137页。

^② 见流沙《明代南戏声腔源流考辨》,第133-134页。

^③ 参见吕济琛《调腔初探》,《戏曲研究》第七辑,北京:文化艺术出版社,1981年版。

^④ 详见流沙《明代南戏声腔源流考辨》,第168-169页注释。

^⑤ 周怡白《中国戏剧史》下册,第478页。

^⑥ 参见流沙《明代南戏声腔源流考辨》,第330页。

^⑦ 参见《中国戏曲剧种大词典》,上海:上海辞书出版社1995年版,第498-499页。

^⑧ 参见流沙《明代南戏声腔源流考辨》,第37页。

中存莆田、仙游两种民间戏班抄本。福建庶民戏存《沉香破洞》(又名《赠宝带》),均与锦本《沉香》再关目、曲文方面有着许多相一致的地方。^①

第二节 明代弋阳诸腔盛演剧目内容考略

一 剧目的特点

明代弋阳诸腔剧本往往在继承宋元戏文、明人传奇的基础上,进一步改编和再创造。以此,故在关目情节上往往不同,进而曲文宾白也会作相应的调整,曲文多加滚调,宾白多加润饰增删。以下稍作说明:

1 关目上的不同

《拜月亭》和《幽闺记》的不同。《歌林拾翠》所收《幽闺记·旷野奇逢》与世德堂本《拜月亭》有较大差别,前者宾白较少,无后者生动。【皂罗袍】二曲曲文差异较大。他本如容与堂本、汲古阁本都无此二曲。《乐府菁华》题作《拜月亭》,明显采用世德堂本。《词林一枝·奇逢记》此出在【菊花新】有滚:“(生)心慌步急路难行,娘行原何不细听。不是卑人亲妹子,如何连应两三声。(旦)君子听奴说因依,非是奴家惹是非。母弃孩儿寻不见,使我心下自惊疑。”【古轮台】“在中途里差池,因寻至,应声偶逢伊”句下有滚云:“正是愁人莫向愁人说,说起愁人愁杀人。”其他宾白曲文与世德堂本相同,惟【皂罗袍】二支与《歌林拾翠》同,《尧天乐·拜月亭》与《词林一枝》同。《摘锦奇音·幽闺记》此出宾白又较前书有增饰,【古轮台】曲后多了“娘子把雨伞还我,待我好去”的情节,《尧天乐》、《词林一枝》所选此出曲文中亦有“旦扯伞介”,为他本所无。【皂罗袍】作【孝顺歌带皂罗袍】曲文宾白与诸本都有很大差异,增饰不少。《乐府菁华·拜月亭》收此出,与《词林一枝》等几同,但【皂罗袍】二支,却与世德堂本同。《大明春·天缘记》、《大明天下春》、《乐府万象新》、《乐府红珊》同《乐府菁华》。《徽池雅调·拜月亭》(原作《拜月记》,板心题作《奇逢记》)收《误接丝鞭》一出,为别本所无,今湖南辰河高腔有此出(或名《递丝鞭》)。^②

世德堂本第三十九出《官媒送鞭》,蒋世隆和陀满兴福同样接受,汲古阁本则表示“断然不敢奉命”。《南音三籁》凌蒙初注认为世德堂本“未折生波,所谓至尾回头一掉也。”又后世有《送伞》一出。《白雪遗音》卷二有《扯伞》二曲,即咏《旷野奇逢》情节。

2 宾白上的增饰

《摘锦奇音》本中所选出目大多皆增饰宾白,如《西厢记·张生跳墙失约》出,【沉醉东风】曲下添白云:“(红)是那个养娘的、蛇伤虎咬的,这不是张先生,若是张先生,比往日一双嘴就骂我臭丫头了。待我开门看是谁?若是张先生便罢,若不是张先生……哟!我的儿(生抱红介)。”以下几乎每一句唱词都有作注释似的宾白。【折桂令】下增加宾白尤其多,围绕着跳墙,张生与红娘反复插科打诨,明显是为活跃场上气氛而加,因这段曲

^① 参见孙崇涛《风月锦囊考释》,第157-162页;刘念兹《南戏新证》,第173-174页;李平《海外孤本晚明戏剧选集三种》序言,第24-25页。

^② 参见流沙《青阳腔源流新探》,《明代南戏声腔源流考辨》,第131页。

文太长。若非场上之曲，则显累赘了。《大明春·西厢记》中所收《莺生隔墙酬和》中【金蕉叶】“比我初见时庞儿越整”下有“料想春娇厌拘束，等闲飞出广寒宫……”一段似为滚调，汲古阁本所无。【小桃红】此本尚有【么】“一轮明月正中庭……”一支，为张生所唱，汲古阁本无此。【圣药王】多一句“正是月明风细罗衣薄，只恐姮娥不耐寒”，以下曲文无变化，但宾白略有增饰。《张生托红寄柬》出，曲文无变化，但宾白多有增饰，最后下场诗“且将宋玉风流赋，寄与蒲东窈窕娘”，汲古阁本无。很明显唯有演出本才会有如此的增饰。

《风月锦囊正杂两科全集卷之一》中收有杂曲《打破西厢·莺莺诉冤》，内容与《太古传宗》中的《弦索调时剧新谱》卷上的《莺莺传》选段十分相似，《白雪遗音》卷二收有《辩正》一曲，语词虽异，内容同此。

以上说明略见大意。另外，这些剧目中还体现出曲牌的变异、版本的错综复杂等等现象，这些详见下文具体的分析，此处不赘。

在散出选本中，我们看到书贾们在编撰时选择的剧目和出目往往雷同，说明这些剧目和出目都是当时流行的，但在每本具体的情节以及曲文宾白等方面，它们有或多或少有些差异。这些差异并不都是无关重要的，相反，我们通过仔细研究可以从中发现很多有价值的内容。至少，它们在版本上的价值就是值得我们注意的和认真加以利用的，我们可以从这些具体不同的差异来发现它们所利用的不同版本，找到它们在剧目承传上的源与流的线索；另外，还可以了解当时民间演剧的真实情状，这些无疑都是非常重要的。

二 剧目的分类

弋阳诸腔剧目在内容上是以反映世俗风情为主：其题材可分为家庭婚姻剧、爱情剧、政治剧、历史剧、宗教剧、公案剧等。当然这种划分并不完全准确和全面，其间容有交叉，如政治时事剧和历史剧，社会家庭剧与爱情剧，宗教剧、神魔剧和公案剧等都有或多或少雷同相似之处，这里只作大致的分类。以下对各种类型稍作简单的介绍，不拟详细论述。

1、社会家庭剧，如《琵琶记》、《白兔记》、《杀狗记》、《金印记》、《破窑记》、《清风亭》等。

《琵琶记》通过对蔡伯喈生不能养、死不能葬“三不孝”的批判，揭露书生负心的社会现实。《金印记》、《破窑记》通过苏秦、吕蒙正得官前后家人亲属对其不同的态度，来讽刺世态炎凉。《清风亭》写背弃养父母之恩德，后遭报应的故事，来题醒人们尊重孝道。这些社会家庭剧中虽也常常写到婚姻，但不以描写情爱为主，而是注重表现家庭、父母、夫妻等等之间的关系，反映作者对人情世俗和伦理道德的思考。

2、爱情剧，如《西厢记》、《玉簪记》、《绣襦记》、《同窗记》、《织锦记》、《娇红记》、《荔镜记》等。

爱情剧则侧重男女双方的感情纠葛，往往中间插入小人的破坏或来自父母的阻力，最后几经坎坷，男方往往高中状元，衣锦还乡，双方终得结合。

3、政治时事剧，如《宝剑记》、《鸣凤记》、《精忠记》、《调弓记》、《鹦鹉记》等。

多取自历史上发生的真实故事加以敷演，突出历史上重大政治事件的背景描述，往往反映了作者对当时政治统治的不满情绪和对现实的强烈批判精神。如《宝剑记》突出了以林冲为代表的忠臣和以高俅为代表的奸臣之间激烈的政治斗争，实际上是对当时嘉靖年间政治败坏、权奸擅政现象的侧面反映。《鸣凤记》则把刚刚倒台不久的严嵩父子搬上舞台，是对嘉靖年间严嵩结党营私、把持朝政、误国害民的丑恶嘴脸和无耻行径的揭露和鞭挞，

对夏言和杨继盛等政治官员的热情歌颂的篇章。

4、历史剧，如《白袍记》、《金貂记》、《招关记》、《三国记》、《浣纱记》、《和戎记》等。

历史剧在弋阳腔剧目中非常多，这与弋阳腔常演连台本戏有关，因为连台本戏往往要搬演长篇历史小说故事，如《桃园记》、《古城记》、《草庐记》、《四郡记》、《平蛮记》等即是联缀三国前后故事的系列作品。《浣纱记》则以范蠡和西施的爱情线索贯穿吴越之间的历史征伐。《金貂记》和《白袍记》以唐代为背景不遗余力的讴歌历史英雄人物的业绩和品质。与政治时事剧不同的是，历史剧虽然也有忠奸人物的对比，但以塑造人物形象和咏叹历史人物、历史意识为主，较少涉及时局政治。

5、宗教剧，如《劝善记》、《香山记》、《昙花记》、《蝴蝶梦》、《皮囊记》、《钵中莲》等。

这种题材类似元杂剧中的“神仙道化剧”，以点破世情梦幻、劝人修身向道、修善积德为主旨。如《皮囊记》（《摘锦奇音》本）中所收的《庄子因骷髅叹世》，感叹人生世事无常、功名利禄、荣华富贵都如过眼云烟，终为枯骨，这里就综合了佛、道的思想，带有劝世的意味。如：

【西江月】玉兔金乌西坠，江湖绿水东流。茫茫人世几时休，万古千秋依旧。寿夭贫穷是命，荣华富贵前休。看看白了少年头，生死谁知先后。……

【耍孩儿】人生在世成何用，今见骷髅何叹悲。四肢五脏无踪迹，鸦餐犬咬天灵盖，气化清风肉化泥。这模样，真狼狈，我这里从头问你，你阴灵细说端的。

以下共有【耍孩儿】十八煞，一口气问了几十个“莫不是”，问骷髅生前身份和死因，无穷感喟寓于其中，极富艺术和哲理的双重感染力。而“庄子叹骷髅”这一题材和形式在民间说唱、戏曲等文学艺术作品中经常出现，源远流长。文辞或有不同，但究其内涵则往往一致，大同小异。^①

至于《劝善记》，宣扬报恩行孝、因果轮回以达到劝善惩恶和救苦救难的宗教色彩亦是极为突出的，儒、释、道三教思想尽在其中，交流融汇，构成戏剧作品中十分独特的一种艺术和哲理的表现形态。

6、神魔剧，如《西游记》、《劝善记》、《摆花张四姐》、《鱼篮记》、《蕉帕记》等。

神魔题材的大量演出与弋阳腔民间演剧形态密切相关。弋阳腔在雉戏土壤中成长起来的经历自然而然的时期演剧带有很多民间神话、宗教、迷信的色彩。鱼龙曼延、神头鬼面、武打惊险、气氛紧张、舞台热闹、通俗易懂这些特色吸引了大批的观众和爱好者。《蕉帕记》演龙骧遇狐事，《远山堂曲品》于郑国轩《牡丹亭》下说：“金牡丹为鱼妖所混，几不可辨，此境地之最恶者。虽然，槎仙（按即单本）以此演《蕉帕》，遂为佳曲，顾其运调何如耳。”郑国轩《牡丹亭》所演即《鱼篮记》故事，已佚。单本的《蕉帕记》事虽不同，但表现手法大致相似。明末清初范希哲创作的《鱼篮记》（又名《双错叠》）乃翻无名氏《鱼篮记》所作，故事情节全异。其《鱼篮记序》云：“《鱼篮记》者，旧有弋阳调所载普门大士收青鱼精一剧，无论辞旨俚鄙，排套欠工，即髣髴中业已久弃不录。近特踵其名而名之，另作昆调《鱼篮记》一本。”

7、公案剧，如《乌盆记》、《珍珠记》、《卖水记》、《剔目记》、《鱼篮记》、《摆花张四姐》等。

^① 详见参见康保成《〈骷髅格〉的真伪与渊源新探》，《文学遗产》2003年第2期。

这些剧目大多涉及包公断案事,可见都是公案剧一类题材。如《乌盆记》,《远山堂曲品》列入《杂调》剧名《瓦盆记》,云:“窃元人《盆儿鬼》、《陈州粳米》二剧,为包公作传,末及李宸妃诞仁宗一事,与《金丸》不类。”又如《珍珠记》,《曲海总目提要》卷三十六云:“按记内情事荒唐,大略本于世俗所谓龙图公案,而宾白村鄙,乃弋阳曲之最下者。”《剔目记》,明祁彪佳《远山堂曲品·杂调》云:“此龙图公案中一事耳。包公按曹大本,反被禁于水牢,此段可以裂眦。”《鱼篮记》本事出自明《包龙图判百家公案》第四十四回《金鲤鱼迷人之异》,又见《龙图公案·金鲤篇》。公案剧的盛行反映了民间对腐败政治的不满和对清官的向往。公案剧大多改编自龙图公案的小说,从中可见叙事成分和技巧在戏剧作品中的强调。虽然这类剧目中包公断案并不占主要位置,但却在一定程度上构成了作品中关目情节的曲折复杂,其意义和价值不可小视。

三 盛演剧目考略

弋阳诸腔盛演剧目很多,不能概述,下面具体以散出选本中出现频率较高的十余种剧目为盛演剧目,具体说明每本的版本、关目、曲牌、曲文宾白等的同异,不避繁琐,以见出弋阳腔剧目的特点来。

1 《琵琶记》^①

《琵琶记》一般我们熟知的《吃糠》十分感人,但众多散出选本中除《歌林拾翠》选《糟糠自揆》外,他本皆不选此折,所选每每是《高堂庆寿》、《南浦嘱别》、《临妆感叹》、《上表辞官》、《书馆思亲》、《中秋赏月》、《描画真容》、《诘问幽情》、《书馆相逢》等。《尧天乐·赵五娘往京自叹》即《路途劳顿》,多了许多滚白,且多一支【驻云飞】。《琵琶词》、《书馆托梦》为新增,在《乐府玉树英》卷一此出出名《书馆托梦》下题“新增琵琶记”。《徽池雅调·爹娘托梦》出,《玉谷新簧·伯皆父母托梦》(正文作《伯皆书馆梦亲》)。蔡伯喈的自责,【雁鱼锦】第二支:

思量结发旧鸳鸯,他为我受尽了多少栖惶。(白略)成名及早还故乡,莫恋红楼滞上邦。(妻,你的言语今日一发应了)又谁知撞遇这奸党,俺这里辞官不准,辞婚不可,强逼效鸾凤(下官也学不得一个古人)。怎知那宋弘的模样,到作个吴起的心肠。魑地里自思量,只为那婬媚金屋人豪富,致使恁裙布荆钗妻下堂。

蔡伯喈父母的责备也很感人,【五换头江儿水】:

想当初把你作明珠掌上养,成人教读文章。(只为了)春风黄榜动长安,是则是老爹娘苦逼遣,张公相劝赴科场(指望你)荣旋昼锦、门户生光。谁知你的中状元郎,不思量、亲奉养,八旬父母谁为主,两月妻房受苦殃。(儿,你在此)千钟禄享,朝朝筵宴,稳坐高堂,珠围翠拥,美酒肥羊。怎知道老爹娘与妻子饿断了肝肠。(儿)你穿的是绫

^① 按:以下各本之历代著录情况及情节关目等,详见傅惜华《明代传奇全目》人民文学出版社1959年版;庄一拂《古典戏曲存目汇考》上海古籍出版社1982年版;郭英德《明清传奇综录》河北教育出版社1997年版;董康等校订《曲海总目提要》人民文学出版社1959年版等书,本论文注重的是各本之间的异同比较,其他版本、具体情节等不再详细论列。

罗锦绣，那更有紫绶金章（你看我）老爹娘都穿着这破损衣裳（白略）谁着你停妻再娶妻、牛相府招赘门楣，效那亏心的黄允所为。昨日在弥陀寺里烧香对佛，只拾得丹青画一张（你说那画图可是什么故事，儿）那便是你双亲的模样儿（却原来）你睹丹青尚不思，没来由拷打唐三藏（按：《乐府玉树英》作“阍黎”）（儿，我记得古人云）穿破绫罗才是衣，白头相守才是妻。麻衣挂壁方成子，送老归山才是儿。（莫说我为爹娘的怪你不孝，就是那）旁人也骂你是一个不孝的男儿，又何须去拜佛烧香，虚文假意。你好一似卖狗悬羊，假慈悲、瞒过谁？（儿）恁是个男子汉，反不若女妇娘？

从这里可知，蔡伯喈还有拷打寺庙和尚（唐三藏，阍黎）、询问五娘所绘丹青的情节，今绍兴高腔便有拷打五戒和尚的情节。^①《徽池雅调》中所载与上二本有较大差异，少了【捣练子】、【雁鱼锦】、【前腔】三支曲，但多了【山坡羊】一支及与门神问答的一段宾白。二本中曲牌【番卜算】，此本改为【山查子】，【风入松】改为【剔银灯】，【五马（换头？）江儿水】改为【解三醒】。

《风月锦囊》本（以下简称“锦本”）《描画真容》一出【三仙桥】有【新增】一曲，明刊诸整本戏文皆无此曲，但明人散出选刊如《词林一枝》、《大明春》、《尧天乐》、《时调青昆》、《乐府红珊》、《群音类选》等均有之，语词稍有出入，《群音类选》将此出归于“北腔类”。

《琵琶记·五娘描容》出，《词林一枝》、《乐府玉树英》、《大明春》、《时调青昆》、《尧天乐》、《玉谷新簧》、《歌林拾翠》、《怡春锦·弋阳雅调数集》等都将原来曲牌【三仙桥】三段唱腔改为北曲【双调新水令】、【驻马听】、【雁儿落】三支曲子。清乾隆内廷曾用弋阳腔演唱全本《琵琶记》，亦将【三仙桥】改唱为北曲【双调新水令】、【驻马听】、【雁儿落】三支曲子。^②今江西赣剧青阳腔的三段唱词仍用【三仙桥】原曲文。

汲古阁本中增加了《文场选士》一出，陆抄本无。又陆抄本有第四十一出，演牛丞相奉诏书去陈留旌表孝子门闾的情节，而汲古阁本删去此出。

2 《荆钗记》

影钞明嘉靖姑苏刻温泉子重订《原本王状元荆钗记》是时代较早、接近原本的本子。明万历十三年金陵世德堂刊《新刊重订出相附释标注节义荆钗记》（日本京都大学“汉籍善本丛书”第十四卷收）和万历富春堂本《新刻出相音注节义荆钗记》（残本）接近原本。

《荆钗记》的早期面貌，大概也属于文人负心一类，见明王应奎《柳南随笔》和清劳大万《瓯江逸志》记载，接近王魁负心故事，《五伦全备记》开场云：“没见世人搬杂剧，无端诬赖前贤。伯喈负屈十朋冤，九原如可作，怒气定冲天。”则明人丘濬见到的《荆钗记》还是王十朋负心的剧目。

《十朋祭江》，大多有王十朋祭文一首，《原本王状元荆钗记》（影钞明姑苏叶氏刊本）无此祭文。诸腔本祭文纪年为“大宋熙宁七年岁次丁亥十月甲子朔”，官职为“潮州府事信官”。（《词林一枝》本宾白增饰很多。汲古阁本祭文纪年为“大宋熙宁七年吉月辛卯朔日己酉”官职为“赐进士及第任潮阳”）

《大明天下春·十朋祭玉莲》较汲古阁本开头多一支【何满子】，【前腔】汲古阁本作【一枝花】（世德堂本尚多一曲【赏官花】及一段白文，下接【何满子】）。祭文纪年与《词林一枝》几同，除“十月”写成“三月”。《摘锦奇音》同于《大明天下春》本，但宾白略有差异。《时调青昆》亦同于《天下大明春》，但【一枝花】作【引子】，且生、贴唱之顺序颠倒。《歌林拾翠》

^① 参见赵景深《谈琵琶记》，载《戏曲笔谈》，上海古籍出版社1962年版，第151-152页。

^② 王玫罡《避暑山庄清音阁漫话》，《河北戏曲资料汇编》第二辑，中国戏曲志河北卷编辑部编，1984年，第245页。转引自流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第209页。

同于《原本王状元荆钗记》，无祭文。《怡春锦·祭江》与《时调青昆》大致相同，但又有不少改动。祭文时间作“三月”。情感描写较原本真挚动人。如【新水令】白云：“只为谗书一纸，你母亲将伊逼拷。一日不嫁，打一日，两日不嫁，打两日。你今受打不过，投水而死，不得已而为之么？”看来有继母逼打钱氏之关目。锦本尚有【傍妆台】四曲不见于诸腔本，锦本《正杂两科全集卷一》中收录《新增王十朋南北祭江》收录三支曲及祭文。又《金花女》中刘永江边祭灵之祭文纪年为“大宋熙宁七年十二月朔”，似蹈袭《荆钗记·十朋祭江》。

《大明天下春·玉莲投江》与汲古阁本《投江》亦完全不同，写玉莲半夜跳窗逃走投江，内容远较别本为丰富。《乐府万象新·玉莲投江》出与《大明天下春》几同，但曲牌名异，【半天飞】，《乐府万象新》作【驻云飞】，并少【傍妆台】一支，宾白较简略。世德堂本、《乐府菁华》同《大明天下春》。《风月锦囊》收此出，中间有【新增绵搭絮】四支，同以上诸本（但无“新增”二字），又有【江儿水】（同上述诸本）、【北雁儿落】（诸本作【傍妆台】，世德堂本将曲文概括为【清江引】）各一支，其余各曲皆同汲古阁本，而上述诸本较锦本又多了【半天飞】一支、【驻云飞】二支、【山坡羊】一支、【傍妆台】一支、【余文】（锦本作【胡捣练】，汲古阁本无此曲）一支，共六支曲。今江西赣剧弋阳腔传统剧目《荆钗记》还保留着【绵搭絮】诸曲。《九宫正始》“大石调引子”【念奴娇】引“元传奇”《王十朋》“极目长安云尽处……”曲，注云：“此乃古本《王十朋》‘登程’引子原文。今坊本改作【望远行】而曰：‘朝行暮止’云云，非。”查锦本《选士登科》出，恰作【望远行】，故种种迹象表明：锦本是介于汲古阁本和诸本之间的一个过渡本。

《大明天下春·母子相会》较汲古阁本多【一封书】、【驻云飞】、【前腔】三曲及增饰许多宾白。《乐府菁华》虽与此本大致相似，但又较之无论曲文还是宾白都有一些增饰，如【刮鼓令】第三支多丑唱：“甲子乙丑海中金，草鞋断了四条绳”及“俺姐姐顺的婆来逆了爹，顺的爹来逆了婆，他孝情两难全。姐姐舍不得爹爹，爹爹舍不得姐姐”数句及宾白亦有增加。但少【江儿水】三支曲。【一封书】宾白中在王十朋听说玉莲投江而死，竟然说：“死的好，死的好”，“失节改嫁是遗臭万年，今守节投江乃流芳百世，是谓死得其所。”《摘锦奇音》全同《乐府菁华》。《玉谷新簧》几同《乐府菁华》，但有【江儿水】三支曲，且凡是《玉谷新簧》较原本增加的曲词，《玉谷新簧》皆标作“滚”，以双行小字出之，《乐府菁华》则融入曲文中，不作标明。

《乐府万象新》有《继母逼莲改节》出，与汲古阁本《大逼》完全不同。《姑娘绣房议婚》与汲古阁本《绣房》有较大不同，显然是经过了增饰，汲古阁本【一江风】只有两支，《乐府万象新》本【一江风】有四支，第二支与原本亦大不同，且多起首【驻云飞】一支，但少【青哥儿】一支，并对原来曲词有较大修饰。《尧天乐·钱玉莲绣房议婚》与《乐府万象新》同，只是少了【梁州序】以后的曲文。

《大明天下春》有《玉莲别父于归》出，与汲古阁本《辞灵》完全不同。《大明天下春》所收此出，与世德堂本最接近。《风月锦囊·吃杖嫁贫》出共四曲，只有【北沉醉】三曲与此本同。从插图标目“吃杖嫁贫”来看，锦本似亦有钱玉莲“吃杖”之关目，他本“投江”出中有“萱堂苦苦责打奴”（汲古阁本二十六出），类似“吃杖”。

《歌林拾翠·哭鞋忆媳》将汲古阁本《哭鞋》和《抢亲》合在一起，将《哭鞋》下场诗四句改为【苦相思】，再接下一出《抢亲》【忆虎序】两支。宾白亦有所增饰。《十朋见母》一出与汲古阁本基本相同，但在文末增添《赴任》出中【朝元歌】一支。《祭江奠妻》出与汲古阁本同，但无祭文。

《徽池雅调·汝权卖花》（正文作“孙汝权假妆卖花”）为别本所无。《尧天乐》有《十朋母官亭遇雪》为别本所无，今山西百帝村发现的《荆钗记》青阳腔抄本中第十二出《行程》与

《尧天乐》本大多相同,抄本注云“唱清扬腔”。^①则此抄本应为明弋阳诸腔传本。嘉靖本第四十三出叙王十朋接岳父母到吉安任所相聚,诸人告别登程的情景,此出为诸本所无。

《荆钗记》的结局处理,有“舟会”(钱载和巡视路过吉安于舟中相会)和“吉安会”(王十朋与钱玉莲遇于吉安府玄妙观),锦本“家门”概述剧情大意的【沁园春】中却是“闽城会,义夫节妇,千古永传扬”及下场诗“闽城会夫妇再和谐”之语。闽城(今福州),指王十朋再次升任之地,也是钱玉莲义父钱载和调任两广巡府前的任所,则关目定有不同,但锦本未见与此有关的曲文。《原本王状元荆钗记》【沁园春】为“在楼船相会,义夫节妇,千古永传扬。”汲古阁本等为“吉安会,义夫节妇,千古永传扬。”《歌林拾翠·舟中相会》同嘉靖本,但曲文宾白略有出入。【尾声】以后【大环着】曲,汲古阁本有,嘉靖本无。【四国朝】和【哭相思】二曲不见于他本,嘉靖本【尾声】后诸曲亦异于诸本。

根据上述分析可知,诸腔刊本中以不同于《王状元荆钗记》本者为多,应为另一改本,青阳腔诸刊本应属这一系统,如结局恪守“舟会”这一本关目。又如《孙汝权卖花》和《官亭遇雪》,这两出戏仍保留在湖南辰河高腔中,前者名《玉莲游园》,后者同于刊本。

3 《金印记》

此记版本有《古本戏曲丛刊初集》影印明富春堂刊《重校金印记》,万历继志斋刻本《重校苏季子金印记》与此不同,其后又有明末高一苇订证《金印合纵记》(一名《黑貂裘》)。《风月锦囊》卷三收有《苏秦》,与上述诸本皆不同。明成化年间有《冻苏秦》戏文,不传,《九宫正始》收有若干佚曲,富春堂本《金印记》较接近《九宫正始》所征引的《冻苏秦》。^②《风月锦囊》与《冻苏秦》接近;《歌林拾翠》情节与富春堂本《金印记》接近。《群音类选·诸腔卷》所收《金印记》下注云:“一名《合纵记》”,选录五出,与今存明万历继志斋刻本《重校苏季子金印记》相同。^③高一苇订证《金印合纵记》则沿袭继志斋本关目及曲文宾白。《缀白裘》选录四出《金印记》:《逼钗》、《不第》、《投井》、《封赠》,与《金印合纵记》相应各出相同。1954年在山西万泉百帝村发现的四个明代青阳腔剧本之一《金印记》,其情节关目与富本相同。清乾、嘉年间“百本张”弋腔抄本《金印记》(现存四出,中国艺术研究院戏研所资料室藏),另有傅惜华碧藻馆旧藏清抄《弋腔金印记》八折,都为富本之流变。

明散出本所选关目大多沿用富本系统,曲文亦大同小异,但宾白均有不同,有的差异较大,《时调青昆》改动较大,增加滚唱较多。又《词林一枝》、《尧天乐》和《摘锦奇音》所收《苏季子途中自叹》为诸本所无,似为《冻苏秦》本所有。

《大明天下春》卷八收有三出:《周氏对月思夫》(即富本第二十九出《焚香保夫》)、《周氏当钗》(即富本第十二出《金钗典卖》)、《苏秦为相团圆》(即富本《封赠团圆》),板心题作《苏秦》。

《词林一枝·苏季子逼妻卖钗》(内容相当于富本第八出《逼妻卖钗》)出,除【驻云飞】一曲外,其它曲文、宾白均与富本不同。《摘锦奇音·苏秦逼妻卖钗》与《词林一枝》几同,宾白略有出入。《怡春锦·南音独步乐集·逼钗》一出,见《风月锦囊·议卖钗梳》,《珊瑚集》卷三《议试》、《词林逸响·月卷·议试》、《徵歌集·金印记·强卖钗梳》(明王光华玩虎轩刻本一册,原卷数不详,今存一卷)、《赛徵歌集·从夫卖钗》亦有;《怡春锦》本首曲【远地风】(锦本作【绕地风】)及【猫儿坠】(锦本作【琥珀猫儿】,《珊瑚集》、《词林逸响》作【琥珀猫儿坠】)、【前腔】两

^① 见赵景深《明代青阳腔剧本的新发现》,载《戏曲笔谈》,上海古籍出版社1962年版,第98-102页。

^② 见《全元戏曲》本第十二卷《苏秦金印记》“剧目说明”,及孙崇涛《〈金印记〉的演化》,载《南戏论丛》,中华书局2001年版。

^③ 详见孙崇涛《〈金印记〉的演化》,载《南戏论丛》,北京:中华书局2001年版。

支与富本等全异，又多下场诗一支，诸本无，宾白较富本等减省很多。《珊珊集》、《词林逸响》较诸本多【尾声】一支，少【绕地风】一支；明选本《徵歌集》、《赛徵歌集》同锦本，但多【光光乍】“王婆好妆束”，且下场诗（“志欲求富贵”）为五言，诸本无。明《来凤馆古今传奇》（四卷存一卷，清初刻本）所收《金印记·逼钗》同《怡春锦》本。《歌林拾翠·逼妻卖钗》（【驻云飞】第二支最后几句与富本不同）【集贤宾】、【前腔】、【前腔】、【皂角儿】、【前腔】、【驻云飞】、【梨花儿】诸曲曲文、曲牌均与诸本不同。明选本《时尚小曲万家合锦》所收《金印记·逼妻卖钗》除【驻云飞】第二支外，其它均与《歌林拾翠》本同。

《大明天下春·周氏当钗》曲文几同于富春堂本，宾白略有增饰，富本作【终滚】，此本作【滚遍】。有单行小字，可视为滚唱。《乐府菁华》卷四收录，与《大明天下春》相近，但分作两段：《周氏妆台对镜》、《周氏问姆当钗》（按：后者《善本戏曲丛刊》本目录误题“原缺”，实存）。《周氏妆台对镜》出有“滚”字样标示，较《风月锦囊》、《大明天下春》等本增饰又多；《周氏问姆当钗》出多首曲【短歌】一支。《尧天乐·周氏当钗见谗》大略同于《大明天下春》本，以【水仙子】“儿夫情性刚，要去登金榜”一曲，替代【水仙子半插玉芙蓉】之【前腔】“人间作媳妇，谁似奴受苦”一曲。《大明春·周氏当钗见谗》接近富本、《大明天下春》本，但宾白又有不同，有“滚”字标示。《风月锦囊》所收【青玉案】、【锁寒窗】、【大圣乐】、【太师引】等四曲，不见于富本、《大明天下春》、《乐府菁华》等本，惟《词林逸响》、《徵歌集·当钗遭谗》、《赛徵歌集·当钗遭谗》、《来凤馆古今传奇·鬻钗》所收与锦本同。《歌林拾翠·当钗被谗》（中间有缺页），与富本同。又《风月锦囊·正杂两科全集卷之一》所收【二犯傍妆台】八支曲，见于富本第十二出《金钗典卖》，文字大致相同。（按：此出【水仙子半插玉芙蓉】一支，《旧编南九宫谱》卷七“商调过曲”《苏秦》收录，作【梧桐半折芙蓉花】，曲词几同富本。）

《大明天下春·周氏对月思夫》曲文几同于富本，惟宾白减省很多。【二犯朝天子】，《九宫正始》引，题《冻苏秦》，曲牌名作【花郎儿】，并注云：“俗谓【二犯朝天子】，谬。”自“是处里排佳宴”以下，《九宫正始》作【北红衫儿】，并注云：“此调按《冻苏秦》原本，每曲之下半截尚有北调【红衫儿】一阙，古人所谓南北合套者也。向被改本《金印记》直削去之，致今人皆不识其全调。”按今富春堂【花郎儿】作【二犯朝天子】（“万里长空收暮云”），只是少此【北红衫儿】曲牌名，但并未削去其曲词，由此可知，当时人已经很少知道北调的唱法，很可能已经径用俗曲曲调演唱，所谓“改调歌之”。另，此曲牌曲词自“夫，你是个男子汉”至“悔又悔不得”几句，《全元戏曲》校记谓“原本作唱词，今据《歌林》本，改为念白。”其实，查《大明天下春》本所收此出，这几句字体较唱词字体稍小，又非如念白那样的双行小字，故可知这几句很可能是“滚唱”，已经夹在曲词正文之中，成为正文中不可或缺的一部分，与念白作用不可同日而语（按：《时调青昆》、《歌林拾翠》此处正为单行小字，可视为滚唱；《乐府红珊》、《怡春锦·数集·对月》等本此处正作唱词）。以下“愁人听得寒蛩语，满腹离愁诉与谁”（【二犯朝天子】“玉漏迢迢月转廊”）两句，亦同此情况，校记亦误为念白。又，“争奈我是个妇人家，鞋儿弓，袜儿小，山儿峻，岭儿高”（【二犯朝天子】“金井梧桐叶正飘”）一句，亦是单行小字，富本曲词稍异，但作唱词（《乐府红珊》本此处亦作唱词），《全元戏曲》本未出校。整个来看，此本（《大明天下春》）单行小字大多是视作“衬字”，但与富本相校，已经不可区分正、衬，《乐府红珊》为供演出选本，可信当时演出时已作唱词而非念白。又与锦本（《祝天保夫》）相较，锦本极简略，富本等反似杂白混唱之本。《玉谷新簧·周氏对月思夫》有滚白与滚唱，曲文几同于富本，但宾白较他本多不同，增饰很多。《摘锦奇音·周氏对月忆夫》少【清江引】四支，多【驻云飞】一支。曲文同于各本，但宾白与上述各本又有明显不同，增饰很多。《大明春·周氏中秋拜月》（原题《卖钗记》）接近富本，有单行小字之滚，有下场诗，同《风月锦囊》。《乐府红珊》卷七“思忆类”收《周氏对月思夫》接近富本，但曲文宾白

较省简。《时调青昆·周氏拜月》有单行小字之滚，少四支【清江引】，但滚唱增饰不少；《徵歌集·对月祈夫》同《时调青昆》。《歌林拾翠·拜月思夫》几同与《时调青昆》，但多【驻马听】、【前腔】二支，【尾声】与他本【尾声】皆不同，下场诗同于锦本。《怡春锦·数集·对月》同《歌林拾翠》，但无下场诗。《群音类选·中秋苦叹》，只【似娘儿】一支及【二犯朝天子】四支（按：此四支曲文较富本均减省后几句），下场诗同与锦本，宾白极少。

《词林一枝·苏季子途中自叹》、《尧天乐·苏季子途中自叹》、《摘锦奇音·苏秦负剑西游》、《八能奏锦·苏秦途中自叹》、《歌林拾翠·负剑西游》大致相同，为别本所未收，又《风月锦囊·正杂两科全集卷之一》又有《新增北武陵花》“负剑西游”一支，即上述诸本同，只阙宾白。诸本宾白曲词各有详略：《词林一枝》本多【余文】及下场诗一首（下场诗同于富本、锦本），而《尧天乐》多【驻云飞】一曲。《八能奏锦·苏秦途中自叹》首曲【月儿高】同富本，但以下【武陵花】、【余文】及下场诗等同《词林一枝》。《歌林拾翠》少【余文】一支，其它同于《八能奏锦》。《摘锦奇音·苏秦负剑西游》较《词林一枝》多【簇御林】、【前腔】二支，首曲作【月儿高】，与富本二十四出《长途叹息》【月儿高】曲文差异较大，然而《九宫正始》引此曲，题作《冻苏秦》，曲牌作【月下佳期】。第二曲【武陵花】以下，与富本全然不同，显系别本。富本第二支曲作【武陵花】，此曲《九宫正始》引，题作《金印记》，则由此可知，《词林一枝》、《八能奏锦》、《摘锦奇音》、《尧天乐》、《歌林拾翠》、《风月锦囊》等本所收似为《冻苏秦》而非《金印记》。

《苏秦为相团圆》出，《大明天下春》（有缺页）本几同于富本，宾白较富本增饰不少。“你钱财有，金珠有，良田万顷”一曲，前者作【风入松】的前腔，后者作【犯煞】。富本多【风入松】前腔“不下机来叫一声”一曲，《大明天下春》本无。【风入松】前腔“当初贫贱受人欺”及【山坡羊】“婆婆骂奴家爱戴凤冠霞帔”二曲，《大明天下春》本无。《风月锦囊·相认团圆》一段，除【尾声】及其中个别曲词同富本外，其他均异，《群音类选·诸腔卷》收有此段，但【北一封书】以下，全与锦本不同，【水仙子】《群音类选》作【懒画眉】。《摘锦奇音·苏秦荣归团圆》与富本接近，仅少【金钱花】、【前腔】二支，下场诗不同，宾白略有出入。《时调青昆·衣锦荣归》出接近富本，宾白又有增饰删节处，有滚唱，如【风入松】“报不得恩深似海，使侄儿中心感戴”句下加滚唱（虽未标示，但为单行小字可知）：“叔爹，正是受人点水之恩，必当涌泉报答。凡事留得有些人情，人情到底依然，在后来至于阳关饯别，叔爹将一枝枯树比着侄儿，你道：梧桐叶落心未干，樵夫误作烂柴看。待等来年春三月，依旧花开赛牡丹”，此段为别本所无。其他还有不少，如“你平日有些惯欺人”、“说什么冷暖世情”等曲文下亦有大段滚唱，为别本所无，兹不赘引。《乐府红珊》卷十六“荣会类”《苏丞相衣锦还乡》、《徵歌集·金多位高》与《群音类选·诸腔卷·微服归家》所收全同，前二本较后者更为完整，多皇帝封赠一段骈文及【大环着】、【越恁好】、【尾声】三支；此本除中间【风入松】数曲之外，曲牌、曲文、宾白均不同于富本系统，似为别本。《歌林拾翠·封赠团圆》曲文、宾白又有不同，【风入松】曲文有增饰，如“这些金子勿推辞”及“再受取苏秦几拜”中间又加“幸喜得云开见日、枯树开花，我今作了金殿客、六国里栋梁材，深感叔爷恩，作养我成才”几句。【风入松】“昔年不遇困埃尘”一曲下多周氏欲穿凤冠霞帔，而苏秦要斩取官帔之人，周氏无奈，只得脱还一段情节，为他本所无。

《八能奏锦》卷二收《命婢洒扫花亭》出，即富本第五出《洒扫花亭》，但除【六么歌】、【驻马听】、【前腔】三支外，其他诸曲，【新水令】和【甘州歌】以下均与富本不同。

《八能奏锦》所收《三叔阳关饯别》，同于富本二十出《再往魏邦》（锦本作《辞叔往魏》亦大同，下场诗异）。《歌林拾翠·阳关饯别》与富本、《八能奏锦·三叔阳关饯别》大同，但曲文宾白略有小异。《时调青昆》卷四《阳关饯别》与《八能奏锦》同，只漏刻

【五供养】一曲牌名。

《八能奏锦·苏厉寿觞称庆》出即富本三十五出《仲子祝寿》，除首曲富本作【花心动】，与此本【风入松】不同外，其它均同。

《歌林拾翠》所收《花亭开宴》（即富本第六出《花前饮宴》），【醉落魄】、【前腔】两支与富本不同，其它均同，宾白略有出入。《预占造化》（即富本第七出《季子推命》）较富本少【玉芙蓉】一支，【剔银灯】曲也与富本不同。【江头金桂】、【前腔】两支富本无，而富本【渔家傲】、【前腔】、【临江仙】三支，此本无。《辞亲求官》（即富本第十出《别亲赴试》），几同于富本，只宾白略有出入，其中【花动心】显误，应作【花心动】。《唐二分别》出，除【五更转】以下诸曲与富本相同外，其它诸曲富本无。《不第空回》（即富本第十六出《一家耻笑》），【红纳袄】第七支“指望你得意归夺锦红”，及【醋葫芦】“恼得我足趂趂无所容”，富本均无。又《周氏回家》、《踏雪空归》出同与富本。《群音类选·求官空回》，【解三醒】第二支“奴一似作变春蚕”，他本无，《风月锦囊》别作一曲“他只靠纬地经天才”，文字全异。【棹角儿】、【前腔】他本无，【尾声】后两句亦不同。【青纳袄】，富本作【红纳袄】。【赚】、【前腔】、【香柳娘】、【前腔】为他本所无。下场诗，锦本、富本、《群音类选》本同。锦本【红芍药】二曲又为他本所无。

《玉谷新簧·叔婢泥金报捷》出（即富本三十八出《叔婆传书》），有滚白，宾白与富本互有出入，最后下场诗二本不同。《大明春·泥金报捷》与富本同。

《玉谷新簧》卷五中层“时兴妙曲”收录《苏秦别妻》【忆多娇】曲，似为新增散曲，为诸本所无。

4 《和戎记》

《群音类选·诸腔卷·宁胡记》收《六宫写像》及《沙漠长途》二出，乃明陈宗鼎改本，《远山堂曲品》著录，全剧已佚，今唯存此二出。

《风月锦囊·正杂两科全集卷之一》中收录《新增王昭君出塞》、《王昭君奏主诉情》及《新刊全家锦囊续编王昭君》均与明万历富春堂本《王昭君出塞和戎记》相近，同出一源。锦本《新增王昭君出塞》前八曲，见于富本第二十九折，文字极少出入，末三曲【皂罗袍】、【三换头】、【尾声】富本、《摘锦奇音》等本均无。《摘锦奇音》卷三下层《昭君亲自和戎》有富本、锦本均不载的曲牌。《王昭君奏主诉情》收【下山虎】、【尾声】二支见富本第十折，文字几同。

《全家锦囊续编王昭君》所收均见于富本相应各折（详见孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》）。

《乐府万象新》前集卷二“时尚雅调”收《和戎记·昭君出塞》，【点绛唇】此本分作【粉蝶儿】和【点绛唇】两个曲牌，【点绛唇】以下与富本同，【汉宫春】四支与【清江引】一支富本均无；《大明春》卷三《和戎记·昭君出塞》、《乐府红珊》卷六“分别类”所收《和戎记·王昭君出塞》与《乐府万象新》本几同；《词林一枝》卷四《王昭君亲和单于》无【粉蝶儿】以上诸曲，其它与《乐府万象新》本同，只宾白略有增删。《摘锦奇音》卷三《和戎记·昭君亲自和戎》与富本第二十九折十分近似，【一盆花】，自“行行过上林”句下，富本作【浣溪沙】；【粉蝶儿】，富本合并为下曲【点绛唇】；首曲【山坡羊】“王昭君一似海枯石烂”，富本无，而《缀白裘》、《纳书楹曲谱》、《太古传宗》均有此调。《风月锦囊》本仅收【点绛唇】（锦本作【北点绛唇】）以下诸曲，同与富本，“手挽着琵琶、琵琶拨调”一段作【后庭花】。《群音类选》“北腔类”卷四收《王昭君和番》题下注云：“与《宁胡记》不同。此戏南北相杂，音韵不谐，多诸腔中之饶剧也，姑入于此。”此本与富本几相同，合并富本第二十九折、三十折、三十一折、三十二折曲文。曲牌前后次序有所不同，将【小桃红】至【胜葫芦】一段置于三十一折昭君杀毛延寿之后，其中较富本少【蛩牌令】一支

曲牌，将其曲文合并到【下山虎】一支曲牌中，其他无太大变化。

锦本所收【懒画眉】、【皂罗袍】二曲在富本第十折：《尧天乐》卷一《和番记·冷宫诉怨》与《乐府菁华》卷二《和戎记·冷宫自叹》二本所收曲牌、文字完全相同，内容与富本第十折相似，但除【皂罗袍】首句：“玩赏中秋好景”相同外，余均异，可见此折应为明人新增改本。

《徽池雅调》卷一《和戎记·昭君和番》出所收与诸本均不同，【沉醉东风】一曲有“嘱雁”的内容，但与富本全异，则此本当亦为明人改调之别本。

《醉怡情》所收《青冢记·昭君出塞》，为南北合套，不同于诸本，此即为明陈与郊《昭君出塞》杂剧。

《怡春锦·弋阳雅调数集》收《青冢记·出塞》首曲【驻云飞】诸本无，以下大略同于富本，但将【下山虎】、【蛮牌令】、【亭前柳】、【一盆花】、【浣溪沙】、【马鞍儿】、【胜葫芦】诸曲合并为【下山虎】、【前腔】二支曲中；又，相当于【胜葫芦】的曲文中间增饰不少，富本无。

《大明天下春》卷五收《元帝饯别昭君》与诸本全异，除【锦缠道】、【金珑璁】二支外，以下【新水令】一套曲文全袭自元马致远《破幽梦孤雁汉宫秋》杂剧，不同之处是此本生、旦分唱，不似元杂剧本为“驾”一人独唱；又，曲文中间有解释性的插白，且宾白有删改增饰；按此出《海外孤本晚明戏剧选集三种》目录题作《和戎记》，误。

《缀白裘》六集《青冢记·出塞》题作“弋阳调”，词句与《和戎记》同，则《缀白裘》所谓《青冢记》应是后来改编《和戎记》，而非明代《醉怡情》中的《青冢记》。《纳书楹曲谱》收时剧《昭君》，散曲《小王昭君》。

5 《玉簪记》

《尧天乐》与《词林一枝》所选《空门思母》及《妙常拜月》（《词林一枝》作《陈妙常空门思母》及《陈妙常月夜焚香》）为汲古阁本所无，当为新增。《大明春·妙常思母》较《尧天乐》多【卜算子】一支。《词林一枝》中《妙常焚香》较《尧天乐》多【金珑璁】曲一支及【解连环】词一首。在汲古阁本中，陈妙常的玉簪和潘必正的扇坠，在秋江送别时互赠，但《空门思母》中却说是两家先前定聘之物。

6 《金貂记》

《金貂记》现存明富春堂刊本，共四十二出，然系残本，缺第三至第九出，即《国戚郊游》、《绣使图谋》、《翠屏全节》、《老姬求尸》、《贤公祝寿》、《假吟反句》、《愁付金貂》七出。《尧天乐》卷二下层所收《桑园戏节》，即是《国戚郊游》的后半出，《歌林拾翠》二集《金貂记》收《桑园戏妇》一出，《大明天下春》卷七上层所收《翠屏自缢》，从内容上看，《歌林拾翠》与《大明天下春》二本曲词有不一致处，但大致相同，后者曲白更多、更通俗一些，似是民间演出本的样子，此出应是遗失的《国戚郊游》、《绣使图谋》和《翠屏全节》三出，其内容应包含了这三出而非仅仅《翠屏全节》一出。^①《玉谷新簧》卷四上层亦收《桑园戏节》一出，亦可补上书二书之不足。又近现代川剧、赣剧高腔本中，都写了翠屏女的婆婆拦住薛仁贵的马头喊冤，薛上殿参奏，李道宗以伪造反诗诬陷薛仁贵等情节，亦可补充富本残缺。

富春堂本卷终有曲文称：“【十二时】（生唱）此奇编重补订，（旦、占唱）饶梁声琳琅堪听，

^① 按：李平《流落欧洲的三种晚明戏剧散出选集的发现》一文认为仅补足了《翠屏全节》一出，似误，载《海外孤本晚明戏剧选集三种》序言。

(众唱)流与知音作世珍。”则此本是经过“重补订”的。散出本中的人物与情节,与杨梓《不伏老》杂剧更为接近。例如,在散出本中,去职田庄向尉迟恭宣诏的是徐勣(有的散出本作徐世积),与尉迟恭哄骗徐勣的是尉迟夫人;而在富本中,则为程咬金和尉迟恭小姐。《胡敬德诈收魔疯》中所保留的《不伏老》杂剧第三折的曲文,也比富春堂本与此相当的《托疾藏机》一出为多。近现代赣剧、川剧高腔等剧种的传统剧目《金貂记》,也多与散出本相似。

7 《同窗记》

《徽池雅调·同窗记》中收有《英伯相别回家》和《山伯赛槐荫分别》两出,关目情节一致,但具体文字全异,分明是两本,前本同《群音类选·访友记·山伯送别》,后本同《群音类选·赛槐荫分别》出(按:只是删去后半曲文),《槐荫分别》本是《织锦记》中主要关目,所谓《赛槐荫分别》,意谓梁祝分别,有如董永和织女的《槐荫分别》。又《群音类选》宾白部分,《徽池雅调》本多改为滚调唱词。《尧天乐》中有《同窗记·河梁分袂》出,文字与《徽池雅调》、《群音类选》本又不同,当为又一别本,文字变雅,定是文人改本,类似昆腔戏。^①

8 《劝善记》

《风月锦囊》所收《尼姑下山》不同于《劝善记·尼姑下山》,而与《群音类选》诸腔所选《小尼姑》、《玉谷新簧·思婚记·尼姑下山》和《满天春·尼姑下山》、《缀白裘·孽海记·思凡》、《太古传宗·弦索时剧新谱·思凡》等选出,无论内容、文字,都相当接近。锦本中《新增僧家记》是《尼姑下山》的姊妹篇,写和尚“思凡”、向往还俗和婚恋。内容跟《劝善记·和尚下山》、《群音类选·诸腔·劝善记·和尚下山》、《满天春·和尚弄尼姑》、《孽海记·下山》等前半相同(曲牌、曲文有所不同),但无下半出僧尼相会情节。这说明“思凡”、“下山”之来源较郑之珍《劝善记》为更早,或许是本系独立的民间小戏,后被采入目连戏。

《八能奏锦》卷三收《尼姑下山》(原阙)、卷五收《元旦上寿》、《目连贺正》(原阙),《元旦上寿》与郑本相较,郑本【尾声】前多几句曲词,其他均同。

《词林一枝》收《尼姑下山》。《歌林拾翠》收《花园发誓》、《诉三大苦》、《六殿见母》三出。《乐府菁华》收《尼姑下山》、《僧尼调戏》二出。《徽池雅调》收《刘回(四)真花园发誓》一出。《大明春》卷五收《罗卜思亲描容》、《罗卜祭奠母亲》(原阙)。《群音类选》收《尼姑下山》(附《小尼姑》)、《和尚下山》、《挑经挑母》和《六殿见母》。

9 《破窑记》^②

《群音类选》“诸腔类”卷一收《彩楼择婿》、《相门逐婿》、《投斋空回》、《夫妇荣谐》、《相府相迎》五出。《词林一枝》卷二收《破窑记·吕蒙正游观破窑》;《乐府万象新》前集卷一下层收录《蒙正游街自叹》,前集卷三上层收录《夫妇破窑居止》;《大明天下春》卷五下层收录《破窑劝女》、《宫花捷报》、《破窑闻捷》、《夫妇游寺》四出。《乐府菁华》卷三下层收《蒙正破窑居止》、《蒙正夫妻祭灶》、《蒙正冒雪归窑》、《刘氏破窑闻捷》四出;《玉谷新簧》收《蒙正夫妻祭灶》、《刘千金破窑闻捷》二出;《徽池雅调》卷二上层收录《蒙正荣归》;《摘锦奇音》卷五下层收录《蒙正夫妻祭灶》、《刘氏采芹遇婢》、《蒙正差人

^① 参见严敦易《梁祝故事与古典戏曲》,载《元明清戏曲论集》,郑州:中州书画社1982年版。

^② 按:此本异同处参考了《全元戏曲》第十卷《破窑记》校语,北京:人民文学出版社1999年版。

接妻》。《时调青昆》收录《破窑记·夫妻祭灶》、《破窑记·状元游街》、《彩楼记·刘府逐婿》、《彩楼记·旅店成亲》四出；《大明春》收录《夫妻被逐归窑》、《蒙正夫妻祭灶》、《小姐破窑闻捷》三出；《怡春锦·弦索元音御集》收录《彩楼记·荣会》，《南音独步乐集》收录《彩楼记·别试》；《歌林拾翠》收九出。按另有清内府抄本《彩楼记》一种，系《破窑记》的删改本，具体文字、曲牌皆有与诸本不同处，以下除相关出目外，不再详细说明。

《时调青昆·旅邸成亲》合李评本第六出《暂投旅舍》、第八出《旅邸被盗》，【金字令】作【风马儿】，富本、抄本作【掷（摊）破金字令】；漏刻【夜雨打梧桐】曲牌名；

第九出《破窑居止》，《乐府万象新》【啄木儿】“合”，蒙正将“暂时向破窑中”一句改作“暂时向旧家风别作道理”，以避免刘千金听到“破窑”二字，此关目及所改动之末句，李评本无，《歌林拾翠》、《大明春》同《乐府万象新》；《乐府菁华》有“旧家风”句，却无“破窑”句。【啄木儿】第二支以下之大段宾白，诸本均较李评本为简略，富本、《乐府菁华》、《乐府万象新》、《大明春》本都有七言诗一首（《大明春》作单行小字滚调），只是夹白有多有少，《歌林拾翠》本无此诗，夹白亦异于诸本。明末刻本《新镌汇选辨真昆山点板乐府名词二卷》（以下简称《乐府名词》）所收《彩楼记·夫妇归窑》无【夜行船】曲，以下曲牌名多有不同，【啄木儿】作【铎锹儿犯忆多娇】，【啄木儿】第三支作【雁过沙】，曲文无异辞。抄本《彩楼记·荣归谢窑》此出与诸本全异，曲牌曲文均不同。

第十二出《夫妻祭灶》：《乐府菁华》、《玉谷新簧》、《大明春》、《时调青昆》、《歌林拾翠》曲文均与李评本大同小异，只是前三本均有滚调标示，宾白各有详略；又《时调青昆》少【山麻稽】一支，【绣停针】和【蛮牌令】阙曲牌名。《摘锦奇音》几同于《乐府菁华》，但少【山麻稽】牌名，且曲文有删节。李评本、诸腔本【山麻稽】皆作【仙麻客】（锦本及《九宫正始》诸曲谱作【山麻稽】），此曲诸本较李评本曲文为繁，《九宫正始》、《南词新谱》亦同诸本。

第十三出《乞寺被侮》：李评本【驻云飞】（步出窑来，大雪纷纷撞满怀）一支，《九宫正始》、富本、抄本《彩楼记》、《寒山堂曲谱》引均作【宫娥泣】，曲词基本同于《九宫正始》，《歌林拾翠》将李评本【驻云飞】与【宫娥泣】合为一支【宫娥泣】。富本、《歌林拾翠·逻辑空回》于【渔家灯】曲下尚较李评本多净、丑、末唱的一曲“文章恁满腹珠玑”。李评本【混江龙】寺僧骗蒙正数罗汉诸曲，富本、抄本《彩楼记》、《歌林拾翠》均无。《风月锦囊·正杂两科全集卷一》收录《新增吕蒙正游罗汉山坡羊》十三曲，大略同于李评本，但曲牌却作【山坡羊】。又，富本于发迹游寺时有生白曰：“又哄下官拜完十八罗汉”，则其祖本当亦有此段。富本、《歌林拾翠》尚有【山坡羊】“谒尽豪门官宦”一曲，诸本无（按：从以上种种迹象表明，《歌林拾翠》此出是承袭富春堂本而来，但选录的其它各出并未同此）。《九宫正始·越调》内录【蛮牌令】“终日坐禅堂”一曲，诸本所无，《全元戏曲》校者认为当属此出。^①

第十五出《逻辑空回》：富春堂本、《群音类选·投斋空回》较李评本多【金珑璁】、【赛红娘】、【渔家傲】、【前腔】、【麻锦花】、【麻婆子】数支，《风月锦囊》、《寒山堂曲谱》所录套曲亦同富本。又《怡春锦·别试》、明万历年本《徵歌集·破窑分袂》于【渔家傲】之【前腔】，作【剔银灯】；【赛红娘】后尚接【哭相思】“两人直恁命孤贫”一支，【麻婆子】下接【哭相思】“暂把鸳帏分两下，赴科场三战文闱……”（按：【麻婆子】最后两句作“暂把鸳帏分两下，未知相会是何时”，与此不同）及【前腔】“愁似织、泪如珠”二支；《乐府名词》所收《彩楼记·别妻赴选》只录【渔家傲】以下诸曲，同于《怡春锦》，显然以上数本是别属另一系统之改本；【麻婆子】曲，锦本、《怡春锦》及《寒山堂曲谱》于曲末尚多三句：【赛红娘】和【麻锦花】二曲《九宫正始》亦收。《歌林拾翠·冒雪归窑》前二曲同《怡春锦·别试》、《赛徵歌集》，较李评本多【金珑璁】和【步难行】二曲，以下除【驻云飞】第四支

^① 参见《全元戏曲》第十卷《破窑记》第十三出校记[13]，北京：人民文学出版社1999年版，第324页。

曲此稍异之外,其它均同李评本;【步难行】一曲,亦见《九宫正始》“不知宫调”卷内引录,按李评本第二十六回《夫妻游寺》有吕蒙正回忆冒雪回窑时“下官捡得几支芦柴回来”一段,此【步难行】正咏此事,故原本应有此关目,为李评本等脱漏。《乐府菁华》无《歌林拾翠》首二曲,其它全同。李评本尚有“斋夫送盘缠”一段宾白,诸本均无此关目。

《摘锦奇音·刘氏采芹遇婢》除第一曲【剔银灯】与李评本大略相似外,其它曲牌、曲文、宾白全异。《蒙正差人接妻》(即李评本第二十三出《遣迎夫人》)除第一曲【喜迁莺】与最后一支【尾声】相同外,其它【忒忒令】四支与李评本及诸本全异。

李评本第二十一出《夫人看女》,原有眉批云:“原本无《夫人看女》一出,今增之似更完。”富春堂本、抄本《彩楼记》、锦本均无。

《大明天下春》所收《破窑劝女》(即《夫人看女》)、《宫花捷报》(即《遣迎夫人》)、《夫妻游寺》全同李评本;《破窑闻捷》有数句曲文略异,宾白较简,其它均同李评本;又有单行小字,似为滚调。《乐府菁华·刘氏破窑闻捷》将李评本中之宾白亦作唱词,亦有“滚”字标示。《玉谷新簧》宾白小异,其它同《乐府菁华》,亦有滚调。《歌林拾翠·宫花报喜》同《乐府菁华》本,滚调用单行小字标示。

李评本第二十四出《宫花捷报》【七贤过关】“辞窑”宾白中一段文字“你看青山青隐隐,……”,原本有眉批云:“古本无辞窑一节,今增之。”富春堂本无辞窑及下文山邻相送的情节。

第二十五出《夫妇荣谐》:此本首曲【七贤过关】,富本、《歌林拾翠》作【珍珠帘】,曲文不同;两本均以此曲为引子,以后作大段白文,诸本无。【西江引】一曲,富本、锦本、《歌林拾翠》本均作【菊花新】,曲词略异于李评本;富本、《歌林拾翠》于此曲后尚有两句白为诸本所无,且以下各曲均无夹白。《时调青昆》作《状元游街》,题名不确;仅录【七贤过关】一曲,曲文宾白较李评本多有增删。《乐府万象新·蒙正游街自叹》(即《夫妇荣谐》)仅收【引】及【七贤过关】一曲,末句多出三句:“满城灯火,笙歌乱拥,引领神仙从,两道纱笼控玉骢”,其实是引用第二十四出【七贤过关】之末句,其它则全同李评本。《徽州雅调·蒙正荣归》仅收【七贤过关】一曲,但题作【驻马听】,曲文略有出入。《群音类选》全同李评本。

《吕蒙正游观破窑》即李评本第二十七出《游观破窑》,《词林一枝》所收曲文与李评本几乎相同,只是较之少了【菊花新】、【鹤冲天】两支曲。抄本《彩楼记》全异。

《怡春锦》所收《彩楼记·荣会》(即第二十九出《团圆封赠》),【疏林影】作【疏影】;【道和】作【乔合笙】,以下【前腔】均作【么篇】;【道和】第三支“日前唯恐人谈耻”,此本作【圣药王】;【道和】第五、六、七支及【梅花酒】四曲,此本均无;【梅花酒】第二支,此本作【越恁好】;另外,此本多出【调笑令】“笑吟吟庆、笑吟吟庆喜”、【秃厮儿】“我只见音律齐、声韵美”和【越恁好】之【么篇】“称心如意”三曲;且【尾声】作【煞尾】,曲词稍有不同;按抄本《彩楼记》末出《喜得功名》联套与此近似,殆即承袭《怡春锦》本。《九宫正始·仙吕宫》收录《瓦窑记》【美中美换头】、【油核桃】二曲,为诸本所无。

又《风月锦囊》本有许多关目曲文为诸本所无者,如《梅香送米》仅有一曲:“送粮来到破窑,风寒雨紧雪又飘”,不知牌名;又有【新增下山虎】“从他去后,不见回归”二支曲;《辞别登途》关目诸本无,其中【傍妆台】四支曲;《梅香劝小姐》中有【山坡羊】三支,以上均为诸本所无。

《乐府名词》另收有《彩楼记·泥金捷报》一出,为诸本所无,其曲牌联套为:【集贤宾】、【前腔】、【前腔】、【前腔】、【一封书】、【猫儿坠】、【前腔】、【高阳台】、【六么令】,似为后人改本创作。

按:《破窑记》(李九我评本)中许多杂白混唱,似可皆视作滚调或滚白,因为诸腔散出本所收散出中,往往将这些七言诗句标为滚调,如李评本第二十四出《宫花报捷》中的七言诗句在《乐府菁华》、《玉谷新簧》、《大明春》中几乎全部标有“滚”字,亦即滚调,第十五出《夫妻祭灶》中七言诗句,在《乐府菁华》、《玉谷新簧》、《摘锦奇音》、《大明春》中亦作同样的处理(按:在《时调青昆》标为单行小字;《大明春》中有时亦作单行小字;在抄本《彩楼记》中作“滚白”)。又如李评本第二十四出《宫花报捷》【七贤过关】“辞窑”宾白中一段文字“你看青山青隐隐,绿水绿溶溶,花柳堪图画,村内小乾坤”,其前径自标有“滚”字。

10《跃鲤记》

锦本《姜诗·芦林相会》一出,全异于万里富春堂本《跃鲤记》,而与《群音类选》诸腔所选《芦林相会》几同。则加滚之现象早已见于锦本戏曲中。如锦本《祝英台》,剧中于曲牌正格之外,颇添辞句,这些辞句,又见于后来的弋阳诸腔选本,标明为“滚”,而文词则同锦本。《纳书楹曲谱》收入《芦林》出,和《群音类选》中《芦林相会》仅有部分词曲相同。这出戏在《集成曲谱·震集》卷六《芦林》中,有注云:“按俗唱《芦林》‘步出西郊’一折,乃弋腔而非昆腔,故《纳书楹》采入时剧中,不与《跃鲤记》汇登一集者。”则《纳书楹曲谱》中的《芦林》是根据《群音类选》改变的,今湖南长沙高腔的《芦林相会》和《纳书楹曲谱》的弋腔《芦林》出于同一系统。

11《长城记》

《曲海总目提要》卷三十五“长城记”条云:“杞梁妻事,本之乐府,有弋阳腔,专演杞梁妻哭倒长城者。”《词林一枝》收有《孟姜女送寒衣》一出。赣剧弋阳腔在清末只保留《送衣》、《哭城》和《赐带》三出。最近,江西广昌县发现曾、刘两家“孟戏”专演全部孟姜女故事,唱高腔。其中刘家孟戏抄本三册共七十出,是目前仅存孟姜女故事的完整剧本。经过对照比较得知,明刊本的《孟姜女送寒衣》即刘家孟戏下册第五场,两者曲文宾白相差无几。可见孟戏所演的乃是弋阳腔系统剧本。而孟戏和《曲海总目提要》的《长城记》,却有很多不同之处,与钱南扬《宋元戏文辑佚》收入的佚曲情节相似,但曲文不合。^①

第三节 连台本戏的产生及影响

连台本戏是指将长篇历史小说或民间故事搬上舞台,分成若干段落(每段称为一本戏),连续数天直至演完为止的戏剧表演形式。这种连台本戏的产生,受宋明以来连演数天的目连戏为启发,在目连戏的基础上,同时加演别的历史长篇戏剧或神鬼灵怪故事题材的戏剧,以共同组成大套的连台本戏的内容。

连台本戏的形成与其经常在迎神赛会上演庙会戏的传统祭祀活动有关,其创作多由民间艺人来完成,很少出自专业作家之手,这样更有力的展现出广阔生活的各个方面。

连台本戏的形成与目连戏的搬演有着密切的关系。目连戏是北宋中元节盂兰盆活动中的主要内容,孟元老《东京梦华录》卷八云:“七月十五日中元节……构肆乐人自过七夕便般《目连救母》杂剧,直至十五日止,观者倍增。”从七夕至十五,连续七八天的表演目连戏,此演出规模已经颇似连台本戏。明代安徽祁门县清溪村人郑之珍所撰万历十年

^① 流沙《明代南戏声腔源流考辨》,第34-35页。

(1582)刊本《目连救母劝善记戏文》(简称《劝善记》)共三册一百折,实为一百零四折,其中四折有词无目。其卷下《孟兰大会》出末云:“目连戏愿三霄闭,施主阴功万世昌。”可见此剧能演三天,已经是连台本戏了。明末祁彪佳《远山堂曲品》谓《劝善记》尽管“全不知音调,第效乞食瞽儿沿门叫唱耳。无奈愚民佞佛,凡百有九折,以三日夜演之,轰动村社。”他在崇祯五月三十日的日记里还写道:“是晚柯村又演目连戏,竟夜不能寐。”(《祁忠敏公日记·弃路》)张岱《陶庵梦忆》卷六记载徽州旌阳戏子“搬演目连,凡三日三夜”也是连台本戏。清初西周生《醒世姻缘传》第五回描写江苏华亭县明末清初时的演出情况是,知县让人“在大寺内搭了高台唱《目连救母记》与观众百姓赏玩,连唱了半个月方才唱完。”可见这时的目连戏内容一定大大超过了郑本的范围。

南方目连戏把目连戏和其他剧目放在一起接连演出,共同组成大套的连台本戏。江西弋阳腔连台本戏有《目连传》、《三国传》、《征东传》、《征西传》、《水浒传》、《岳飞传》、《西游记》、《封神传》、《东游记》、《南游记》、《北游记》、《铁树传》等十二本之多。福建泉州提线木偶《目连救母》有《李世民游地府》、《三藏取经》、《目连救母》三大段组成,连演七天七夜。湖南祁剧高腔由《目连》、《观音》、《岳飞》、《三国》、《封神》、《西游》六大本戏构成。湘剧高腔有《目连》、《岳飞》、《封神》、《西游》四大本。辰河目连戏有“四十八本目连”的说法,包括《目连》、《梁传》、《香山》、《封神》、《金牌》等五种连台本戏,按照《梁传》、《香山》、《前目连》、《封神》、《金牌》、《后目连》、《花目连》的顺序演出,每天上午演出这些连台本戏的正戏,下午还要演出其它剧目的“花戏”或“杂戏”。这种格局大约形成于晚明时期,湖南泸溪县浦市镇的浦兴古寺原有明崇祯四年碑文,称:“浦兴古寺为闾寺礼佛圣地,每年中元节,内修孟兰盆会,……预期演唱四十八本目连戏曲,忠孝节义,普劝善缘。”可见明末目连戏已发展到演唱四十八本的规模。实际上,整个高腔系统的目连戏,从江西到湖南到四川,都有四十八本目连戏的说法。

北方,乾隆时期南府、景山为宫廷负责日常演戏的机构,在特定节日所演的几种大型剧目如《鼎峙春秋》(三国故事)、《升平宝筏》(《西游记》故事)、《忠义璇图》(《水浒》故事)、《封神天榜》(《封神演义》故事)、《昭代箫韶》(杨家将故事)、《劝善金科》(《目连救母》故事)等均是可连演十几天的连台本戏。其编撰受弋阳腔连台本戏的影响,亦采用长篇历史演义和神话故事题材,剧本动辄十本二百四十出甚至更长。内廷还有特制的福、禄、寿三层大戏台,以供于排演词臣专门为止编撰的连台本戏,其演出场面之阔大、人物之众多、排场之热闹都达到了令人叹为观止的程度。^①

这些连台本戏的搬演,往往在一定程度上也仿照目连戏的模式,如黄芝冈《论长沙湘剧的流变》中说:“(长沙高腔)整本大戏有六种本子,……每一本戏第一块牌,一定是《天将定台》,每天由一位扮天将的演员轮换登台,举行定台仪式。《目连传》的罗卜,《西游记》的唐太宗,《南游记》的观音,《精忠记》的何立都有一段游十八狱的相同的场子;《封神榜》的演出,凡榜上有名的戏中人物,在他们阵亡后必有个升天的过场,……这类的演出方式,无不是宗教仪式和戏曲表演互相杂揉着,不仅唱演目连才有许多宗教性的演出方式。”^②长沙高腔为江西弋阳腔的近支。“游地狱”和“升天”的场次,本来属于目连戏的内容,但其他剧目将其稍加改头换面,就可移植到其他的连台本戏中,用以表现类似的情节。正是因为有了目连戏的基础,艺人们在改编其他剧目时,便有了现成的样本,将长篇小说或民间故事改成剧本,而音乐和唱腔则可借用目连戏现有的东西稍作变革,就可搬上舞台,这也就是各地目连戏几乎都将《目连传》列为首本的原因,以至于江西赣剧老

^① 参见清赵翼《檐曝杂记》卷一“大戏”条;清昭槤《啸亭杂录》卷一“大戏剧”条。

^② 欧阳予倩编《中国戏曲研究资料初辑》,北京:艺术出版社1956年版,第56-57页。

艺人把所有的连台本戏都称之为目连。^①

连台本戏的产生,从多方面对后世戏剧产生了影响。

1 弋阳腔的诞生。

我们先前提到了弋阳腔是在伴随着目连戏的发展过程中诞生的,是弋阳腔的萌芽时期,而连台本戏的出现,标志着弋阳腔最终在江西诞生。^②

2 剧目的移植和传播。

连台本戏是在目连戏基础上的继承和扩大。首先将目连戏本身的内容扩展,从三本衍为六本、七本以至四十八本。其次大量移植和搬演历史剧和神魔剧,在这个过程中,不仅改编长篇历史小说和民间传说故事,且吸收南传的北曲杂剧的有关历史题材的剧目,将其融入到整个连台本戏的演出中,必然丰富了舞台剧目的演出。尤其是历史题材和神魔题材,较之原来的目连戏都有了发展。历史题材虽然在文人传奇的创作中亦为主要内容,屡见不鲜,但较之内容的完整和演出规模以及表演风格技巧等各方面都无法和弋阳腔的连台本戏相比。尤其是神魔题材的戏曲故事,在连台本戏之前很少有这样的题材被搬上舞台演出,更遑论规模。而连台本戏中的《四游记》(包括《西游记》、《东游记》、《南游记》、《北游记》)、《封神传》《铁树缘》等演佛道二教的神话传说,对文人来讲是不屑一顾的通俗故事题材,但从中却发现连台本戏是直接继承了宋元以来的说唱文学艺术,将宋代瓦舍勾栏中的“说话四家”:小说、公案、说经、讲史中的三家,除“公案”外,皆纳入连台本戏之中,从这个角度讲,可以见出弋阳腔的诞生于说唱艺术的血缘关系。而且,连台本戏的传播范围也极为广泛,南方的高腔剧种中大多有连台本戏或从连台本戏中移植的剧目。另外,历史神魔题材的搬演也影响到了一般传奇故事的创作,如《摆花张四姐》便是一部影响很大的神魔戏,此剧写张四姐神通广大、武艺高强,杨文广、呼延庆、杨家女将穆桂英、李三娘、查查公主、蓝峰小姐、赛花小姐以及火龙、那吒、齐天大圣等一一作战,皆被张四姐打败,战斗时腾云驾雾,飞沙走石,各显神通,其中还有包拯入地狱,上天堂等情节,可见此戏的热闹场面。从其故事情节看,也是吸收了连台本戏历史剧和神魔戏的故事情节^③和表演技巧。宫廷大戏的连台本戏由于几代词臣的创作改编,剧目日积月累,各朝各代的历史征战故事几乎都被演成大戏,如《战国传》、《长剑春秋》、《楚汉春秋》、《东汉传》、《兴唐外史》、《唐传》、《西唐传》、《残唐传》、《五代传》、《南唐传》、《下南唐》、《飞龙传》、《宋传》、《下河东》、《铁旗阵》、《雁门关》、《平南传》、《明传》等数十部,其内容基本囊括中国从春秋以来至明代的历史,其篇幅则不如上述乾隆时期大戏整齐化一,有长有短,从几十出到二百四十出不等。这些宫廷大戏为后来民间剧中所借鉴,演变成如皮黄、榔子和各路地方戏中众多的剧目,对后来地方剧种的发展和滋育有着一定的作用。^④

3 与文人杂剧传奇的分野。

从才子佳人到烟粉灵怪、神魔妖术,从言情为主到重在叙事,一文一野,一雅一朴,文人传奇和民间戏曲构成了反差较大的两个精神层面和舞台表演艺术空间。如果说折子戏的产生是适应了明代繁荣的商品经济发展和城市市民商人阶层的兴起,以及舞台时空条件等的需要,那么,连台本戏的产生则呼应着民间文学和戏曲的发展和下层劳动人民的生活文化生存状态以及娱乐演出的需要,那么对弋阳腔的较为原始和粗犷、通俗的特性就不奇怪了,因为它本来就来自民间的土壤中诞生的。其内容的丰富、题材的广泛、表演技巧的高超,更具有与文人传奇和其他声腔竞争的持久不衰的生命力,其流传的广泛和盛行说明它

^① 参见流沙《从南戏到弋阳腔》、《明代南戏声腔源流考辨》第26-27页。

^② 流沙《从南戏到弋阳腔》,载《明代南戏声腔源流考辨》。

^③ 按:如《曲海总目提要》卷四十云:“其说颇仿《西游记》、《封神演义》,各出皆仙女当场,戎装武饰,他剧所无也。”

^④ 参见廖奔《中国戏曲发展史》第四卷,第367-368页。

代表了戏剧前进的新的方向。

第四节 散出选本及折子戏的流行

南戏传奇一本动辄几十出，通常要两昼夜才能演完。后来艺人与观众便选择其中精华出目，单独表演，省略了大量不必要的过场戏和情节不太重要的出目，是为“散出”。后来在经过艺人的加工，使之凸显角色应工为主体的表演艺术，自成首尾，即演变为“折子戏”。

折子戏的诞生过程不是一下子完成的，首先是对原来整本中不太重要关目的删削，减少出目折数。这种情况很早就出现了，如广东出土的宣德六年（1431年）抄本《刘希必金钗记》，第三十六、三十七、三十八、四十八出只写出数，却均无内容，末页有“媒婆一出，太公一出，皇门一出”的字样，这说明此本是民间艺人的演出本，在演出时，可以根据演出需要随时增删出目。

其次是摘汇其中的精华部分单独演出。嘉靖三十二年的《风月锦囊》，称作“新刊摘汇奇妙戏式”，即将这些剧目中的精彩折戏“摘汇”出来刊行，每剧多则十几出，少则一出，显然此本是为了迎合当时社会上的减省演出习俗而编撰的。我们再看万历年间大量出现的戏曲刊本，潮州戏《金花女》全称为《重补摘锦潮调金花女大全》，只有十七出，从题目看也是摘汇的本子，另《苏六娘》也只有十一出；另有大量的散出选本如《词林一枝》、《八能奏锦》、《玉谷新簧》等等便是折子戏兴盛的标志。

陆萼庭《昆剧演出史稿》认为，折子戏最早出现在“娱宾的厅堂演出的场合”，即堂会，时间可上推到万历年间。其实还可以上溯得更早，林逢源《折子戏论集》又据《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》等书所收录之散套与戏文散出，认为折子戏的出现时间可上推到明正德以前。又现存《风月锦囊》已经是“重刊”，经专家考证，此本的最早成书，可上推到明永乐十九年（1421年）以前，因为此本还收录了不少宋元明初旧作。^①故折子戏诞生的时间大概在明初前后，甚至更早。万历二年抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》的发现，也可证明民间演折子戏的历史在明初就有了。

明潘之恒《鸾啸小品》卷三《醉张三》说他喜欢《明珠记》，但“厌梨园删落太甚”，可见类似《明珠记》的传奇平日是极难作为整本演出的。《金瓶梅词话》第六十三回西门庆家里演堂会，请海盐子弟唱《玉环记》：

西门庆令书童：“催动戏子，快吊关目上来，分付拣省热闹处唱罢。”须臾打动鼓板，扮末的上来，请问西门庆：“小的‘寄真容’的那一折唱罢？”西门庆道：“我不管你，只要热闹。”

折子戏的产生与市民阶层的兴起有很大关系，它主要是针对市民阶层的审美趣味而产生的。李渔分析道：“且人无论富贵贫贱，日间尽有当行之事，阅之未免妨工，抵著登场，则主客心安，无妨失事之虑。”“好戏非达旦而不能告阙，然求其可以达旦之人，十中不能一二，非迫于来朝之有事，即限于此际之欲眠，往往半部即行，使佳话截然而止。”（《闲情偶寄·演戏部·变调之二》）这种特定的观剧时间就要求戏曲剧本及情节曲折而引人入胜，足以赏

^① 见孙崇涛《风月锦囊考释》第一章第1页，又见廖奔《中国戏曲发展史》第三卷，第118-125页及陈芳《乾隆时期北京剧坛研究》，第194页。

心悅目，又結構謹嚴而線索分明，以便宜於觀賞玩味。市民口味對文人傳奇作家的藝術創作有着無形的制約作用，促使他們慘淡經營，把民族傳統的美學思想和市民觀眾的審美需要融為一體。觀眾只要熱鬧的“折子”看，這是折子戲發展的客觀要求。使劇本簡潔精煉，重點突出，一線到底，有簡有繁，劇情不松散拖沓，演員對人物的體現貫穿到底，使得觀眾得以聚精會神地去期待品味，收到一定的舞台效果。演唱的曲牌支數減少，關目較少，頭緒減少，衝突集中，出目縮減。明臧懋循《紫釵記》（明萬曆間吳興臧氏原刻本）批語中對長篇傳奇的批評其“徒逞才情”，不了解舞台規律，不顧演出實際，致使劇本冗長渙散成為通病：“中間情節非迫促而乏悠久之思，即牽率而多迂緩之事，殊可厭人。”

不過民間與城市文人堂會不一樣，他們常年辛苦勞作，難得閑暇來看戲，只有在庙会、農閑或逢年過節的寬裕日子裡才能看戲，故民間演出整本的情況應該較城市更多一些，他們唯恐戲之不长、不熱鬧，無以盡興，往往於正戲之外，加演諸多打諢戲及技藝表演，但求娛樂，至於傳奇藝術結構如何並不關心，從現在農村演習的情況也可見一斑。文人有閑暇時間去慢慢閱讀和品味劇本與欣賞演出，所以講究藝術結構，但對於是否符合演出規律却並不重視。

但對於舞台演出而言，只有刪掉游離於主線之外的枝節關目，這樣較之原作，情節更為集中，方才便宜於場上演出。如湯顯祖《牡丹亭》原本共五十五出，“常恐梨園諸人，未能悉力搬演”（臧懋循《牡丹亭》批語，萬曆間吳興臧氏原刻本），所以當時不少作家對其出目進行了刪并，臧懋循改本為三十六折，馮夢龍改本《風流夢》為三十七折，徐日曦改本為四十三出。他們刪掉的一些出目如《勸農》、《肅苑》、《虜牒》、《道觀》、《調藥》等均為不太重要的關目，單留下最緊要的“大頭腦”（《曲律》卷三《論劇戲》）去充分发挥演員的表演功力和才能。王驥德《曲律·論劇戲》謂傳奇：“勿太蔓，蔓則局懈，而仇人多刪削。”臧懋循《紫釵記》總批云：“自吳中張伯起《紅拂記》等作，上用三十折，仇人皆喜為之，遂日趨日短。”縮短傳奇的呼聲已高。如李漁就主張傳奇要“縮長為短”，“與其長而不終，無寧短而有尾”（李漁《閑情偶寄·演習部·變調之二》）省略關目、演出各要點。至清代傳奇的創作普遍是“縮長為短”。張堅作《夢中緣》傳奇，也考慮到“填詞太長，本難全演”“恐舞榭歌樓，曲未終而夕陽已下；琤筵綺席，劇方半而鷄唱忽聞。則此滔滔涓涓之文，未免為伶伶所難。”所以另作“刪就演本”（王丙寅《夢中緣》跋）。清初傳奇不像明代傳奇動輒四十出以上，絕大多數都在四十出以下，一般只有二十出至三十五出。至嘉慶中葉，大多傳奇已經雜劇化，一般為八出到十六出左右，這主要也是由演出的實際需要所決定的。從前隆重後期開始，戲園演戲多演小本戲或折子戲，以適應流動性的觀眾和每次有限的演出時間。夜戲照例演八出（參見《帝京歲時紀勝》、《京塵雜錄》、《金台殘照記》等），日戲大多演十多出，甚至家庭戲班夜戲也多为八出（見曹雪芹《紅樓夢》第五十四回）。雖然折子戲出現很早，但在社會上形成風氣大概是到了明末清初，尤其是康熙初年。^①折子戲的演出或者是就一本傳奇，去蕪存精，濃縮為最精彩的若干出，組成所謂的“小本戲”；一種是數本傳奇，各選一兩出，組成一台戲。

從萬曆散出選本到清《綴白裘》，我們可見出折子戲逐漸發展的軌跡。散出選本中各出戲，往往成為後世精彩的折子戲，如《思凡》、《下山》（《勸善記》）、《蘆林相會》（《躍鯉記》）、《槐蔭分別》（《同窗記》）、《封贈團圓》、《對月思夫》、《負劍西游》、《當釵見諂》（《金印記》）、《三娘汲水》、《磨坊相會》（《白兔記》）等等，全部是當時盛演不衰的劇目，後來自然而然演變為迄為止還喜聞樂見的折子戲。

折子戲發展到近現代的各地方戲中，已經得到很大發展，除了大戲和連台本戲外，基本上上演折子戲為主。如《金印記》，今京劇《六國封相》，川劇《黃金印》，梨園戲《蘇

^① 見陸萼庭《昆劇演出史稿》第四章第二節，第175-182頁。

秦》，湘剧、汉剧、河北梆子《金印记》、同州梆子《封相》等，皆据《金印记》改编。《逼钗》、《寻夫》、《刺股》、《金圆》诸出，更为今世戏场盛行折戏。《古城记》，今京剧有《灞桥挑袍》、《过五关》、《卧牛山》、《古城会》等；昆曲、高腔有《赐马》；弋腔有《赠马》；川剧、秦腔、汉剧、豫剧、同州梆子均有《挑袍》；昆曲、高腔、徽剧、同州梆子、河北丝弦、秦腔、弋腔、滇剧、川剧、湘剧等均有《古城会》。至于《草庐记》今世流传折戏更夥，如《三顾茅庐》、《火烧新野》、《长坂坡》、《打黄盖》、《借东风》、《华容挡曹》、《甘露寺》、《回荆州》、《斩貂》等等。《金貂记》，今昆曲、京剧有《北诈疯》；湘剧、汉剧、徽剧、桂剧均有《治田庄》等。《升仙记》今京剧、秦腔有《蓝关雪》，徽剧有《蓝关渡》，川剧、汉剧、湘剧、桂剧均有《文公走雪》等。《破窑记》，今川剧高腔有《评雪辨踪》，即十五出《逻辑空回》，梆子戏和花鼓戏中有《吕蒙正泼粥》，梨园戏有《入窑》等精彩折戏。

折子戏出现的意义重大，首先它的出现促进了戏曲角色行当的分化与独立，突破了过去那样以生、旦一统天下的局面。丑、净等从附庸从属地位摆脱出来。再者，折子戏的出现促进了舞台艺术的提高。它意味着戏剧不再是文人的案头制作。促使戏剧从案头走向了舞台，从文学走向了表演，对表演技艺及戏剧矛盾冲突的要求提高。这样文人创作投入减少，以剧本为中心转向了以艺人、舞台、表演为中心。总之，这种折子戏对传统长篇传奇剧本体制的突破，引起了传奇剧作情节结构、排场角色乃至艺术风格和审美趣味等一系列变化，从而标志了文人传奇史的终结。^①

第五节 弋阳腔的文体特征

一 民间性和通俗性

弋阳腔剧目继承和发扬民间文学的传统。弋阳腔的剧目，大多来自于民间传说，如《同窗记》叙梁祝爱情悲剧、《织锦记》写董永七仙女离合、《长城记》写孟姜女范杞梁生死传奇、《升仙记》叙韩湘子度韩愈故事等都来自民间传说。包括历史剧中的一些内容也经过民间的渲染和加工，如《古城记》第二十六出《服仓》，叙周仓三拳打不死沙上蚂蚁，关羽以二指捏之即死，仓自以为不及而愿降。又如二十八出《助鼓》叙关羽与蔡阳比刀一段，蔡阳横砍柳木，刀被夹于木中，关羽斜砍柳木，柳木应声而倒等，都是极细微的描写，却是来自于日常的生活经验，必然是形成于民间的传说。这些故事有的不见于正式的曲目著录或文人记载或文人创作，但在后世保存下来的民间戏剧作品中却屡屡有所承袭，甚至相当完整，如搬演孟姜女故事的戏文，虽然《永乐大典目录》和《南词叙录·宋元旧篇》有《孟姜女送寒衣》的著录，但原剧已佚，只有部分佚曲保存，明代万历诸腔戏曲散出选本如《词林一枝》、《摘锦奇音》、《尧天乐》、《大明春》、《群音类选》等有《孟姜女送寒衣》一折，仅可窥见一斑，虽然《风月锦囊》收录有十余出，但毕竟不是全本戏文，而今江西广昌甘竹镇却完整的保存了两本《孟戏》，还可以全本演出，且唱腔亦保存古老弋阳腔甚至不少海盐腔的唱法。如姜女下池洗澡与范杞梁结配之故事，未见于任何正式记载，却在至今的民间滩戏中屡有演出。

^① 参见郭英德《明清文人传奇研究》，台北：文津出版社1991年版，第21页。

《袁文正还魂记》衍北宋国舅曹二倚势违法故事，今湘剧高腔《贺府斩曹》即其中一段。《观世音鱼篮记》衍鲤鱼精迷恋张真事，湘剧高腔有《碧波潭》一剧即其原本，越剧、京剧具有《追鱼》一剧亦皆由此改编。这些源出于民间、流行于舞台、为百姓所喜闻乐见，耳熟能详，故能流传至今。

弋阳腔之所以能够风靡全国各地，除了“错用乡语”，用各地方言演唱外，还与其唱腔的易学、易唱有一定关系。这种唱腔就是以诗赞体为主后来逐渐发展成为板腔体的音乐体式，其腔调不讲究曲牌、宫调、押韵等格律，故相对于曲牌体较为简单易学，所以也容易传播和流行。

作品中的表现手法，许多亦来自民间文学创作，如《同窗记》中著名的“梁祝分袂”中的唱词的比兴用法，《古城记》的【梭登歌】、【闹更歌】等皆来自于民歌。弋阳腔的通俗性来自于其植根于民间的本质，来自于其舞台表演的曲体本质，所谓“场上之曲”的本质所决定其通俗化的必然性。其语言、故事、结构、曲调皆为通俗的表现，即继承元曲的“本色当行”。戏曲产生于民间，在长期的发展过程中，虽然侵入文坛、步入宫廷，但始终以来广大下层老百姓为其表演对象和欣赏观众。这种特点从一开始就决定了戏曲文学的语言和表演风格，“取其一听而无不了解快意”，（凌蒙初《谭曲杂札》）弋阳腔的滚调就是基于此而产生的。

如果与明清时的文人传奇相对比，就可以更加明显的看出二者的不同。

相对而言，文人传奇的风格是整体趋向典雅化。王骥德《曲律·论家数》云：“曲之始，止本色一家，观元剧及《琵琶》、《拜月》二记可见。自《香囊记》以儒门手脚为之，遂滥觞而有文词家一体。近郑若庸《玉玦记》作，而益工修词，质几尽掩。”文词派即骈绮派，是文人传奇崛起的主要流派。滥觞于邵粲，开派于郑若庸，李开先、梁辰鱼等推波助澜，至梅禹金、屠隆而登峰造极。奠定了文人传奇的审美格调，标志着传奇与民间戏文最后分界。^①

明代文人传奇主要承传史传文学传统，从历史（正史）中取材，而弋阳腔剧目则更多的是从民间文学汲取素材，如说唱文学（《琵琶记》、《摆花张四姐》即出于鼓词）、民间故事传说（如《琵琶记》、《织锦记》、《长城记》、《清风亭》、《朱文》、《刘文龙》、《荔镜记》等等）、历史传说（如《金貂记》、《破窑记》）、宗教故事（目连戏等连台本戏）等；其改编文人传奇的过程中往往加入了更多通俗性的话语，即使依原本演唱也是清唱的需要，并不流行于广大市民阶层。而“文人毕竟主要是在正统文学的哺育下成长的，民间文学作为‘旁门左道’，可以影响他们，陶冶他们，却不足以从根本的艺术思维上支配他们。因此，戏曲文学，尤其是文人传奇文学，同史传文学的关系，相对于同民间讲唱文学的关系就显得更为重要。”^②因此史传文学在文人传奇中得到了继承。钱钟书《管锥编》云：“史家追叙真人真事，每须遥体人情，悬想事势，设身局中，潜心腔内，忖之度之，以揣以摩，庶几入情合理。盖与小说、院本之臆造人物、虚构境地，不尽同而可相通；记言特其一端。”又云：“《左传》记言而实乃拟言、代言，谓是后世小说、院本中对话、宾白之椎转草创，未为过也。”^③与弋阳腔这样的民间戏曲相比较，在题材上，文人传奇题材大多是政治题材（《鸣凤记》、《桃花扇》）、战争（《浣纱记》）、帝王（《长生殿》中的唐明皇）将相、英雄（《千金记》中的张良、韩信、项羽等），充斥剧坛，而且以时事剧为多，弋阳腔虽也有不少历史剧，但以演义为主，偏于历史想象。

^① 参见郭英德《明清文人传奇研究》，第7-8页。

^② 郭英德《明清文人传奇研究》第五章，台北：文津出版社1991年版，第167页。

^③ 钱钟书《管锥编》第一册，第164-166页。

二 戏剧表演本质的确立

郭英德先生认为：“在传奇问世以前，流行着两种戏剧观念：一种是唐宋时代人们所秉持的以表演技艺为戏剧本体的‘戏’的观念，后来由民间戏曲得以继承和发展，因各种表演技艺的戏剧化而臻成熟；一种是元代人们所秉持的以诗歌为戏剧本体的‘曲’的观念，到明中叶更盛极一时。”^①弋阳腔则典型的体现了以表演为本质的戏剧观念。而音乐和文词以曲为戏剧本体的内涵的展开，却制约着文人传奇的文体特征，削弱了其剧本的可演性和戏剧性，文学体制的规范化和艺术风格的典雅化驱使文人传奇从场上走向案头，与弋阳腔背道而驰。

黄旌绰《梨园原》：“戏者，以虚中生戈。”道出了戏剧虚拟化的本质，但王骥德《曲律·杂论》却对虚构不屑一顾，批评说：“古戏不论事实，亦不论理之有无可否，于古人多损益缘饰为之，然尚存梗概。后稍就实，多本古史传杂说略施丹垩，不欲脱空杜撰。迨始有捏造无影响之事，以欺妇人小儿者，然类皆优人及里巷小人所为，大雅之士亦不屑也。”然而，《缀白裘》十一集卷首许渭森序的观点与之相左：“且夫戏也者，戏也，固言乎其非真也，而世之好为昆腔者，率以搬演故实为事。”恰如其言，与昆腔模拟史传、搬演故实不同，弋阳腔剧目虚构者多，娱乐性强，不板起面孔来说教，只传世俗之情，令人解颐即可：“事不必皆有征，人不必尽可考。有时以鄙俚之俗情，入当场之科白，一上氍毹，即堪捧腹。”明初佚名《鹦鹉记》第一折【鹧鸪天】云：“戏曲相传已有年，诸家搬演尽堪怜。无非取乐宽怀抱，何必寻求事实填？”凌廷堪《论曲绝句》注曾云：“元人关目，往往有极无理可笑者，盖其体例如此。近之作者以无隙可指为贵，于是弥缝逾工，去之逾远。”这是对文人传奇好搬故实，以此为高的批评。

冯梦龙《双雄记序》批评当时创作传奇不遵循格律时说：“荆、刘、蔡、杀而后，坊本彗出，日益滥觞……《中州韵》不问，但取口内连罗；《九宫谱》何知，只用本头活套。作者逾乱，歌者逾轻。调罔别乎宫调，惟凭口授；音不分乎清浊，只取盈耳。或因句长而板妄增（如《荆叔记》“小梅香”之类）。或认调差而腔并失（如《琵琶记》“把土泥独抱”之类）。”某氏评《紫钗记》云：“曾度过江曲子，如辨临川，与董解元天渊处也。”^②从这种批评倒可见出当时民间创作不尊格律的风气，这已经是时代使然，不是某个文人所能反对和阻止的。

民间的创作一味近俗，却在俗中见出天然的质朴。吕天成《曲品》卷上《旧传奇品序》云：“赏其绝技，则描画世情，或悲或笑；存其古风，则凑迫常语，易晓易闻。有意驾虚，不必与事实合；有意近俗，不必作绮丽观。不寻宫数调，而自解其弦；不就拍选声，而自鸣其籁。质朴而不以为俚，肤浅而不以为疏。”文人创作，典雅过之，但内容多陈腐，陈陈相因，了无生趣者多，遭到有识之士的批评。焦循《花部农谭》序云：“梨园共尚吴音，花部者；其曲文俚质，共称为乱弹者也，乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》十数本外，多男女猥亵，如《西楼》、《红梨》之类，殊无足观。花部源本于元剧，其事多忠孝节义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。”

文人传奇的重大缺点在于其创作的案头化。明末文人文震亨《牟尼合》序云：“徒骋才情，未谙声律，说情说梦，传神传鬼，以为笔笔灵通，重重慧现，几案尽具奇观。而一落喉吻间，按拍等腔，了无是处。”案头本必须经过艺人从舞台演出条件、演出需要和效

^① 郭英德《明清文人传奇研究》，第9页。

^② 转引自戚世集《明代杂剧研究》，广东高等教育出版社2001年版，第91页。

果等实际出发,“分作者之权”改成演出本。又在舞台实践中不断修订丰富。所以弋阳腔对文人传奇的改编是必然的,从唱腔、语音到科诨,无一不改,否则无法演出。冯梦龙《曲律序》云:“短钉自矜其设色,齐东妄附于当行,乃若配调安腔,选声酌韵,或略焉而弗论,或涉焉而未通。”他们多不谙习音律,不熟悉舞台演唱,这样的创作当然被视为“传奇之一厄”(沈德符《顾曲杂言》)。这决定了将来文人传奇没落的必然命运。

再者,文人传奇征实尚史的创作风气,不仅与史传文学的影响有关,还与对“曲体”的认识有关。我们说,戏剧是以表演和故事的虚构为其本质的,是“戏”(戏剧性)而非“曲”(文学性)。而把“曲”视为“文章之一体”的观念,则或可以将其与诗歌散文并列为正统文学体裁之中“得与诗文同其声价”^①,免其遭受“末技小道”、“其品卑卑”的讥嘲和不屑,由此获得了感化“世道人心”的功能,“由是观之,填词非末技,乃与史传诗文同源而异派者也。”(李渔《闲情偶寄·词曲部》序言)殊不知它正是以丧失戏曲的个体独特价值和本质特性为代价,才获取了正式与诗文同侪并列的官方文学地位。征实尚史,“聊将史笔写家门”(蒋士铨《空谷香》卷末收场诗,《藏园九种曲》),以“曲史”(清初松涛《天宝曲史》序,漱玉堂稿本)为标榜的创作风气混淆了历史真实与艺术真实,颠倒了历史价值和艺术价值,以手段为目的,丧失了戏曲以虚构性为本质的艺术审美特征。^②

三 弋阳腔曲体特征的社会文化背景

需要指出的一点是,我们总以为昆山腔在明代的势力很大,流行很广,这是受了昆山腔是“官腔”概念的影响,事实上,从弋阳腔兴起之时,它就没有落后于昆山腔,它在民间的势力自不必说,它在文人那里虽然屡遭嘲笑,可仍然赢得一定的观众。至少我们可以说,从万历年间直至清初,弋阳腔与昆山腔的争胜过程中大部分时间没有落后,王骥德《曲律·论腔调》所说:“数十年来又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。今则石台、太平梨园几遍天下,苏州不能与角十之二三”说的就是这种情况。这是明万历年间的情形,看清初又怎样呢?王正祥《新定十二律京腔谱自序》说:“乃若弋曲之于昆曲并行也,实行于未有昆腔之先,于今为盛。”这种情形,我们还可以从很多方面可以看得出来,如昆腔较弋阳腔为晚出,且在弋阳腔已经流传大江南北时,昆山腔尚囿于吴中狭小的范围,而且最初也只是清唱,即便上升到官腔地位,也大多是清唱为多。如上述折子戏在城市,连台大戏在民间的流行就可见一斑。又如明初弋阳腔已经被列为宫中大戏(沈德符《万历野获编》卷二十五)及宫中太监喜欢弋阳腔和道情等(见《金瓶梅》、袁中道《游居柿录》卷八及《虞阳说苑》甲编徐太监以弋阳戏子结纳钱岱之事),亦可证弋阳腔的兴盛。再从创作上看,弋阳诸腔对传奇作品的改编,民间大量文人的参与编撰(见祁彪佳《远山堂曲品》曲评)也是其流行之明证。而我们总以为文人创作的大量传奇皆是为昆腔所作,其实,大多数文人并不懂得音律与舞台搬演,更多的是一种案头的创作罢了(详见上节)。另外,还有文人笔下经常流露出来的对弋阳诸腔的不满、抵制和无奈情绪,也可反面证明此时弋阳诸腔的兴盛态势已经不容忽视。

我们举北京为例,昆山腔在万历至明末期间,在京师的演出纪录很少,而弋阳腔占据主导地位。苏子裕先生在《六大京班再探》一文中以很多事实证明在清康熙以前的北京剧坛,从未出现过“昆曲独据”的局面,所谓“独据”只是人们长期以来的误解,^③我以为

^① 吴梅《中国戏曲概论》评价孔尚任《牡丹亭》之成就所说,见《吴梅戏曲论文集》第180-181页。

^② 参见郭英德《明清文人传奇研究》,第80页。

^③ 苏子裕《中国戏曲声腔剧种考》,北京:新化出版社2001年版,第148-151页。

是颇有道理的。这里还可以举出一些例子来说明,如万历时袁中道游宦到长沙,看到了昆山腔演出《明珠记》和《幽闺记》,高兴得不得了,说是“久不闻吴歆矣,今日复入耳中,温润恬和,能去人之躁竞,谁谓声音之道无关性情耶?”这“久不闻吴歆矣”一语也道出昆山腔传唱不夥、逐渐衰落的迹象了。又如前有雍正十一年(1733)松陵李元龙序的录天先生《粤游纪程》手稿里说“广州题扇桥为梨园之藪,女优颇众,歌价倍于男优。桂村有独秀班,为元藩台所品题,能昆腔苏白,与吴优相若,此外具属广腔,一唱众和,蛮音杂陈。凡演一出,必闹锣鼓良久,再为登场。”清人顾彩《荣美记游》写他在湘、鄂西一带的荣美宣慰司听女优唱昆曲,说她们“初学吴腔,终带楚调。”诗人赵翼离开贵阳时,当地为其饯行,昆班唱《邯郸记》、《琵琶记》。赵写诗云:“解唱阳关劝别宴,吴赵乐府最堪怜。一般子弟具头白,流落天涯卖戏钱。”诗后有注云:“贵阳城中昆班,只此一部,皆年老矣。”

(赵翼《瓠北诗抄·绝句一》)以上所引表面看来都是昆曲流播的很远的例子,实际上却恰恰证明昆曲此时已经衰退,其影响远远比不上当地的地方戏,如广州“吴优”与当地“广腔”这样的土调远不能相抗衡;贵阳城中昆班子弟都已白头,说明后继力量的不足。此外的例子还有很多,这些都说明了昆腔此时已经衰败,其在民间的势力远远不如弋阳诸腔壮大,由于其雅化、调用水磨,唱词不易听清,节奏缓慢。多用苏白,方言浓重。加上情节松缓,并不生动,多只演才子佳人之老套故事,无法吸引广大观众,故此它的衰落只是时间的问题了。如成书于清中叶的《品花宝鉴》第三回讲到北京人听戏的嗜好,有云:“不是我不爱听(昆腔),我实在听不懂,不晓得唱些什么。高腔倒有滋味。不然倒是梆子腔,还听得清楚。”看来尤其是在北方,昆腔没有赢得太多的观众,到清中叶花部兴起,就“酒馆旗亭都走遍,更无人肯听昆腔”了。(檀萃《滇南集律诗·杂咏》)

以上所谈,说明了弋阳腔的流行和繁盛,下面探讨弋阳腔繁盛的背景原因。

葛兆光《中国思想史》说:“种种迹象表明,在嘉靖以后,民间社会渐渐拥有了较大的空间,市民生活风气也渐趋多样化,伦理同一性的约束越来越小,而官方控制力也越来越松弛,随着城市、商业、交通以及印刷技术和造纸技术的发达,知识传播更加容易,也越来越超出官方意识形态允许的边界,士绅与市民所拥有的财富资源,也使得另外开辟思想表达和知识传播的渠道成为可能。”^①因此明代戏曲、小说大为流行,这与商品经济的发达和商人阶层的兴起有关。因其经济较前朝为发达,故其思想观念也发生了重大转变。王阳明(1472-1528)曾提出:“古者四民异业而同道,其尽心一也”的新思想,证明传统的“士、农、工、商”观念的瓦解,“弃儒从贾”已成为十六世纪以来的新趋势,大量文人名正言顺、理所当然的从事商业活动而不以之为耻,“以商贾为第一等生业,科第反在次着”(《二刻拍案惊奇》卷三十七)。

以弋阳腔为代表地方声腔的兴起就是与整个明代经济繁荣的背景是分不开的。士绅和市民阶层的兴起正式建立在这个经济基础之上的,同时他们的审美趣味也使得当时的世风趋向世俗化,这从《金瓶梅》的描述就可见出。而戏曲是当时最能体现享受的主要娱乐方式了,因此他们成为戏曲消费的主要力量。商业的发达历来与戏曲关系密切,戏谚云:“商路即戏路”即此之谓也。往往商业越发达的地区,戏曲演出也就越盛,如目连戏在皖南徽州和上海、北京的盛行就可知道商业对文化娱乐活动的推动作用有多么强大了。

为了适应市民阶层和士绅阶层的口味,弋阳腔在城市发展的过程中有雅化的趋向,它体现在家乐化、官腔化、清唱和“妆旦变童”的风习等方面。

如明人钱岱曾有宫中徐太监为讨好而送给自己的弋阳腔家乐班(明据吾子《笔梦》,载《虞阳说苑》甲编)。又据黄芝冈《弋阳腔考》,四川高腔戏有一种叫高家腔,源于乾隆时的家乐。

^① 葛兆光《中国思想史》第二卷,上海:复旦大学出版社2000年版,第409-410页。

用唢呐、三弦、笛子配腔；浙江金华高腔用笛配唱，后场合腔，都与高腔的“干唱”不同，这是因为家乐化的弋阳腔，为了投士大夫所好，向昆腔靠拢的结果。其实，自明中叶以来，正如昆腔也存在着“正昆”和“草昆”的区别一样。弋阳腔也存在着两种艺术风格，走这两条不同的发展道路。其一，粗犷豪放，多演出于农村、市井间；其二，柔和清丽，这种风格显系受海盐腔和昆山腔的影响而来，多演出于城市贵人庭院。多演出传奇家剧本，如《琵琶记》、《荆钗记》、《白兔记》、《杀狗记》、《金印记》、《跃鲤记》、《织锦记》、《卧冰记》、《鹦鹉记》、《长城记》等，基本上是以生、旦为主的唱工戏。如明万历上海人潘允端《玉华堂日记》记载弋阳腔演出共计七处，太平腔演出的有两次，在达官贵人的祭祀、祝寿、宴会等场合与昆腔同台演出。甚至还发生争抢弋阳戏子的事情，日记记载：“呈春备夜膳，留二赵、刘口口坐，唤弋阳小戏子做戏，顾振海强携生、旦去，口可恨也。”顾振海是当时颇具名望的缙绅，这也说明弋阳腔演员的演技的高超，定有过人之处。^①沈德符《万历野获编》卷二十四“畿辅之京师名实相违”条有记载说：“（京师）若套子宴会，但凭小唱，云请面即面，请酒即酒，请汤即汤。弋阳戏数折之后，各拱揖别去。”可见万历年间弋阳腔折子戏在文人家宴上的流行。

明代弋阳诸腔有官腔化的趋势，如徽池雅调的唱腔，一种是用官话来演唱，又被称之为“官腔”。如明刊散出选本中标明“官腔乐府”和“滚调乐府官腔”（如《新刊徽班合像滚调乐府官腔摘锦奇音》、《鼎镌徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》）等。《大明春》除卷一称作《鼎镌徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》外，另外五卷皆题作《新镌徽池雅调官腔海盐青阳点板万曲名春》。由此亦可知，这里的青阳腔很可能是用海盐腔来演唱的，故称作“官腔”，既是官腔，则演唱是便应用通行之“官话”，而避免“错用乡语”了，既避免了方言土语的影响，就更加容易打破地域的限制，而向南北各地迅猛发展。弋阳腔传入北京后，被称作“京腔”，实际上已经被视为“官腔”了。弋阳腔传入广东后，被称作“正音戏”，因为是用官腔演唱的缘故。传入山东后，也被称作官腔。如埕城过去流传的“官腔”戏，也是以唱高腔为主，因此才会被称作“雅调”。现在的浙江新昌调腔、广东正音戏、湖北钟祥清戏和山东柳子戏的青阳腔都具备这种风格，细致优雅、优美动听。^②

雅化还表现在弋阳腔的清唱中。我们知道昆曲是靠清唱起家的，但弋阳腔为了和昆山腔争胜，也采取过清唱的形式，当然更多的是在士绅阶层。清道光元年湖南《辰溪县志》卷十六“风俗”条云：“城乡善曲者，遇邻里喜庆，邀至其家唱高腔戏，配以鼓乐，不装扮，谓之‘打围鼓’，亦曰‘唱坐场’。”“由此可以看出青阳腔剧本的大量刊印和青阳腔清唱活动肯定是有密切关系的。”朱议霁《江玉仲邀同魏冰叔过刘氏园路圣文来坐》（《朱中尉集》卷三，《豫章丛书》本）诗云：“天然青石案，随意白磁样。度曲清兼浊，传杯满更干。蓝关闻拥雪，赤日欲陵寒。信有移情术，吾生只老桀。（原注：坐客有唱《雪拥蓝关》者）”《雪拥蓝关》为明传奇《升仙记》中单出，这里是清唱。^③

清唱对弋阳腔的雅化起了推动作用。农村中有蒙馆先生清唱弋阳腔的先例。乾隆十六年蒋士铨《江西祝嘏》，第三众《忒利天》第三出云：

（净）你们那里晓得，我当初请了一位蒙馆先生编成一套弋阳腔，如今唱来你们听，便知端的。（众）好嘞。（净）（摇扇作势唱，众拍手诨介）那佛界呵！（弋阳腔曲词，略）（丑）便是。如今名公戏子是不文不理的。若象方才那蒙馆先生作的弋阳腔，

^① 朱建明《从〈玉华堂日记〉看明代上海的戏曲演出》，《戏曲论丛》第一辑。

^② 流沙《浅谈徽池雅调》，《明代南戏声腔源流考辨》。

^③ 以上参见流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第148页。

小的有一大半听不明白。倒不如大王这首拙作，竟是一篇清空文字。（净）那弋阳先生也不叫深奥，不过堆砌了些疙疙瘩瘩文字眼，究竟大通的人，还不把耳朵听它哩。

这说明弋阳腔被清唱所雅化，“堆砌了些疙疙瘩瘩文字眼”不为一般人所懂。陈星瑞《谈古偶录》云：“世称童子之师，为句读先生，盖轻之也。然世俗之句读，如按板唱弋阳，依样画葫芦，是诚无难者。”^①

弋阳腔在城市的雅化一方面说明了昆山腔和弋阳腔的交流及融合的趋势，另一方面也证明了弋阳腔的适应、生存和发展的能力。

另外，值得注意的是，明代弋阳腔的雅化与明人士大夫好“变童妆旦”的关系。

明代对于官妓，明太祖时有禁止官吏宿娼的命令，违者“罪亚杀人一等，虽赦，终身弗叙。”（明王骥著《寓国杂记》卷上）到宣德间严禁官妓。沈德符《万历野获编补遗》卷三“禁歌妓”条云：“宣德中，以百僚日醉狹邪，不修职业，左都御史顾佐奏禁，廷臣有犯者至褫职，迄今不改。好事者以为太平缺陷。”据清徐开仁《明臣言行录》，顾佐奏禁是在宣德三年（1428），沈德符写作《万历野获编补遗》是在万历四十七年（1616），犹说“迄今不改”。官员宴会既然禁用官妓，因而《万历野获编》卷二十四“小唱”条云：“京师自宣德顾佐疏后，严禁官妓，缙绅无以为娱，于是小唱盛行。”小唱之变童“其艳而慧者，类为要津所据，断袖分桃之际，赍以酒货仕牒。”“男色之靡”条云：“至于习尚成俗，如京中小唱、闽中契弟之外，则得志士人，致变童为厮役，钟情少年下隶属若友昆，盛于江南而渐染于中原，至今金陵坊曲有时名者，竟以此道博游婿爱宠，女伴中相夸相谑以为佳事。”席间用变童“小唱”、演剧用“变童妆旦”在男风盛行之时便应运而生了。王骥德《曲律·论曲亨屯》中“曲之亨”条就有“变童唱”之目。曾永义谓这种演剧用“变童妆旦”的情况，在明代乃至清代，最具体的表现就是福建梨园戏“七子班”。明陈懋仁《泉南杂志》卷下云：“优童媚趣者，不吝高价，豪奢家攘而有之。蝉鬓傅粉，日以为常。”此正乾隆《台湾府志》卷二十四“艺文”条引《台海竹枝词》八首之七云：“肩披鬓发耳垂珰，粉面朱唇似女郎。”也正是“梨园子弟垂髻穴耳，傅粉施朱，俨然女子”，以“变童妆旦”的写照。^②

既禁官妓侑酒唱曲，则家乐之兴成为必然，家乐演戏历代均有，只是明代特盛而已，明代盛行以优童为家乐。如何良俊“家僮四五十辈，多习金元名家杂剧与大内院本，各成一队，绮丽如落日云。”^③陈龙正《几亭全集》卷二十二《政书》谓自立“家法”，认为“俗所通用而必不可袭者四事，搜买儿童，教习讴歌，称为家乐，酝酿淫乱，十室而九。”所以蓄养优童，除了演戏娱乐之外，还要满足主人的断袖之癖，从《金瓶梅》中的描写，便可见一斑。

以优童为家乐除了与官家禁令之外，还与明代士大夫好房中术、男风特盛有关，当然也是与整个明代性爱之风的大背景脱离不了关系，这可以从《三言》、《二拍》等小说中可以窥见。鲁迅《中国小说史略·明之人情小说》论道《金瓶梅》中性爱的描写实与当时风气有关：“而在当时，实亦时尚。成化时，方士李孜、僧继晓已以献房中术骤贵，至嘉靖间而陶仲文以进红铅得幸于世宗，官至特进光禄大夫柱国少师少傅少保礼部尚书恭诚伯。于是颓风渐及士流……世间乃渐不以纵谈闺帏方药之事为耻。风气既变，并及文林，故自方士进用以来，方药盛，妖心兴，而小说亦多神魔之谈，且每叙床第之事也。”明杨慎《丹铅总录》（此书刊本前有嘉靖三十七年（1588年）梁佐序）卷十四“北曲”条云：“今日多尚海盐南曲，

^① 见《申报馆丛书》，转引自流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第149-150页。

^② 参见曾永义《戏曲源流新论》，北京：文化艺术出版社2001年版，第176-179页。

^③ 见明万历间人宋懋澄《九籀集》卷五《顾思之传》，北京：中国社会科学出版社1984年版，第97页。

士大夫稟心房之精，从婉变之习者，风靡如一。”所谓“稟心房之精，从婉变之习”即是房中之术、变童之好，也说明明代男风之盛（见王骥德《男后记》；李渔《十二楼》中等有关描写）与戏曲兴衰的关系。这种风气一直影响到北京剧坛，所谓“相公”、“像姑”、“闹小旦”等即是此风之蔓延（参见《品花宝鉴》、《红楼梦》、《燕兰小谱》等）。^①

另外，明代的刻书业的发达也会对弋阳腔的传播起到一定的作用。我们看明代散出选本的刊行或刻印，出自江西人之手的为数不少。如汝水（大概为今江西南昌）徐文昭辑《风月锦囊》，汝川（今江西临汝）黄文华（古临玄明壮夫）辑《词林一枝》、《八能奏锦》、《乐府玉树英》，豫章（今江西南昌）刘君锡辑《乐府菁华》，临川（今江西抚州）汤显祖辑《万锦娇丽》，饶安（今江西波阳）殷启圣辑《尧天乐》，吉州（今江西吉安市）景居士辑《玉谷新簧》，安成（今江西安福东南）阮祥宇辑《乐府万象新》等等。而江西刻书，两宋称盛，曾与汴梁、浙江、福建、四川合称当时五大雕版印书中心，明继两宋遗风，仍以书业射利。因此发源于江西的弋阳腔能够流传四海，与此是有一定的关系的。^②

虽然上文我们谈到弋阳腔的雅化，但这种雅化大多仅限于文人宴会的清唱和折子戏，明代整个世风的世俗化影响到戏曲的表现就是戏曲朝向通俗的道路发展，连文人传奇也不能避免。文人传奇后来有“以俗为美”的趋势正源于此。李渔说（《闲情偶寄·词曲部·词采第二》）：“能于浅处见才，方是文章高手。”清初高奕《新传奇序》评论明末清初传奇创作云：“传奇至于今，亦盛矣。作者以不羁之才，写当然之景，惟欲新人耳目，不拘文理，不知格局，不按宫商，不循声韵，但能便于搬演，发人歌泣，启人艳慕，近情动俗，描写活现，逞奇争巧，即可言行，不一而足。其于前贤观风化劝惩之旨，悖焉相左；欲求合于今，亦已寥寥矣。”这种批评恰反映了惟俗惟新，极力摆脱格律，以搬演效果为重的风气。清末杨恩寿批评李渔的《笠翁十种曲》：“鄙俚无文，直拙可笑，意在通俗，故命意遣辞，力求浅显。流布梨园者在此，貽笑大雅者亦在此。”（《词余丛话》卷二）也正是这种现象的折射。

弋阳诸腔的流行和地方戏的兴起不能不说正是适应了这种风气，它们共同构成了对文人传奇与昆山腔的冲击，也正是它们的蓬勃发展吹响了清代中叶“花雅之争”的前奏。

^① 按《金台残泪记》云：“京师梨园旦色曰相公。”《侧帽余谭》云：“雏伶本曰像姑，言其貌似好女子也，今讹为相公。”“闹小旦”见《红楼梦》第一百一十九回。

^② 参见孙崇涛《风月锦囊考释》，第12-13页；李平《海外孤本晚明戏剧选集三种序言》，第17-18页。

第五章 弋阳腔对后世的影响

第一节 弋阳腔与清代剧种的形成

一 地方剧种的繁兴

从康熙至乾隆中叶,这个时期,剧坛上空前的兴盛起来,表现在原来默默无闻以土腔存在的各地方剧种,逐渐崭露头脚,纷纷出现。清康熙间刘庭玠《在园杂志》云:“近且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔,甚且等而下之,为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、唢呐腔、罗罗腔矣。”可见那时已经有很多民间地方剧种开始兴起。及至乾隆时,见诸记载的剧种越来越多,构成了后世所谓的“花部”。如清吴长元《燕兰小谱》(成书于乾隆五十年)品评北京戏曲艺人,按照花、雅二部区分,说:“今以弋阳、梆子等曰花部,昆腔曰雅部。”李斗《扬州画舫录》(成书于乾隆六十年,1795)载:“两淮盐务,例蓄花、雅两部,以备大戏。雅部即昆山腔。花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。”清焦循《花部农谭》(道光二十四年成书,1819)序云:“梨园共尚吴音。花部者,其曲文俚质,共称为乱弹者也。”

从乾隆末叶到道光末叶,出现了花部乱弹与雅部昆腔争胜的局面,花部戏曲逐渐排挤昆腔的官腔地位,最后取而代之。这就是所谓的“花雅之争”。

当然,这种花雅之争早已开始,只是在乾隆末年显得更为突出罢了,事实上,昆腔地位的摇动和危机早已在明代就出现了,如明代弋阳腔等地方性声腔剧种是以“诸腔”或“杂调”与昆山腔的“官腔”抗衡的,正如此时的“花雅”之分。弋阳诸腔一直在与其争夺观众,影响甚至超过昆山腔。到了乾隆年间,乱弹崛起,昆腔大势已去。乾隆九年(1774)在张漱石《梦中缘传奇·序》云:“长安之梨园,……所好惟秦声、罗、弋,厌听吴骚,歌闻昆曲,辄哄然散去。”说明当时观众的欣赏趣味渐趋向乱弹花部了。直至道光末年,集各声腔于一体的京剧的兴起,花部已完全取代了昆腔。

下面我们以声腔系统为线索,大致勾勒一下从康熙末年到道光末年这一百五十年间的花部、雅部声腔剧种的发展过程(按:皮黄腔此间已经产生,但为了叙述的方便,放在后文)。虽然说明代以来民间音乐的蓬勃发展是促成这一时期戏曲声腔普遍出现的基本因素,但这其间的许多剧种,在声腔源流上与弋阳腔都有着错综复杂的关系,因此我们着重探讨在这其间弋阳腔所起到的作用。

(一) 高腔与京腔

明代弋阳腔进入到清代被称作“高腔”。李调元《剧话》(成书约乾隆四十年)卷上云:“弋腔始弋阳,即今高腔,所唱皆南曲。又谓秧腔,‘秧’即‘弋’之转声。京谓京腔,粤俗谓之高腔,楚、蜀之间谓之清戏。向无曲谱,只沿土俗,以一人唱而众和之,亦有紧板、慢板。”不以地名来命名声腔,说明这时的弋阳腔已经分化并融入到各地声腔中,它们保持着同样的唱腔特色,故被统一按照声腔的特点来命名了,它包括了弋阳腔、青阳腔、以及一切不用弦索乐器伴奏,只用人声帮和的南曲单腔变体。之所以被称作“高腔”,是因为与昆山腔相比,弋阳腔声腔高亢嘹亮。如李声振《百戏竹枝词》(乾隆二十一年至三十一年,

1756-1766)诗注云:“吴音,俗名昆腔,又名低腔,以其声低于弋阳也。”而“弋阳腔,俗名高腔,视昆调甚高也。金鼓喧阗,一唱众和。”

流沙先生认为所谓高腔名称的由来是根据帮腔,“高腔的帮腔通常是高八度,所以无论是帮腔或主唱者,都必须用假嗓翻高来唱……这种翻高八度的帮腔是古老弋阳腔的基本唱法。……清代以后,各流传的弋阳、青阳、四平以及北京的京腔,由于它们使用假嗓帮腔唱法,不论在任何地方流行都一律叫作高腔。”^①

《缀白裘》中常常提到高腔之名,如十一集卷二《请师》(乾隆三十九年刊本,1774)中说:“(王道士白)和尚呢,有和尚的腔,道士呢,有道士的腔,就是做戏末,也有个昆腔高腔的哩。”《缀白裘》十一集中收有高腔剧目一出《借靴》,另外在其它戏出中也时而见到【高腔】标明的曲牌。

高腔的音乐成分广泛的保存在后世众多剧种里,以南方为主,诸如浙江的松阳高腔、西吴高腔、西安高腔、侯阳高腔、调腔、醒感戏高腔、瑞安高腔以及金华戏里的高腔、诸暨乱弹里的高腔等;江苏的高淳目连高腔;江西赣剧高腔、九江高腔以及盱河高腔、东河高腔、西河高腔、袁河高腔、抚河高腔、瑞河高腔、吉安高腔等;湖南的湘剧高腔、祁剧高腔、常德汉剧高腔、衡阳湘剧高腔、巴陵戏高腔、辰河高腔、湘西苗剧高腔等;湖北的钟祥高腔、麻城高腔、荆州花鼓高腔;福建的词明戏、大腔戏、庶民戏高腔;广东的正字戏、白字戏高腔;四川的川剧高腔;安徽的岳西高腔、南陵目连高腔、雉戏高腔等。北方有河北的高阳高腔,山东的蓝关戏高腔等。

弋阳腔在北京的一支是京腔。清严长明《秦云撝英小谱·小惠传》有:“高腔,在京师者称京腔。”京腔即弋阳腔在北京流行的过程中,改用京字京音,唱腔中融入北方曲调,帮和及打击乐伴奏也再行加工,逐步形成北京化了的京腔。王正祥康熙二十三年(1684)所著《新定十二律吕京腔谱》云:“即如江浙间所唱弋腔,何尝有弋阳旧习?况盛行于京都者更为润色,其腔又与弋阳迥异。”

京腔总的来说是弋阳腔的变体,很多地方还保存弋阳腔的特色,如《新定十二律吕京腔谱》卷十五所收【琵琶记·雁鱼锦】一支,可与我们第三章所举的《玉谷调羹》卷一所收同一曲对照:

【雁鱼锦】思量那日离故乡,赵五娘身旅孤单,顺从姑命。那些儿不是真情美意。记临岐送别多惆怅,想那日长亭送别天将暮,泪眼相看恨转增。语未尽时还送送,话难分手再行行。我携手共那人不厮放。只有年老爹娘在堂,望你早晚之间殷勤侍奉,我伯皆终身感戴终身感戴了。教他好看承,我年老爹娘,料他们应不会遗忘。闻知饥与荒。我那爹娘,我想别处饥荒由则可,陈留郡饥荒实难当。我有八旬父母在堂,上无兄而下无弟,只有赵氏五娘,他乃是女流之辈,能说而不能行,岂能与我代子之劳,代子之劳。苦!只怕捱不过岁月难存养。你孩儿宦居他乡,且慢说要见爹娘,就要寄一封音书回去,也使不得能够,也是不得能够了。爹娘你那里望不见信音,却把谁依仗,却把谁依仗。(下略)

经过对照,很明显发现其中带有滚调,说明这种弋阳腔的特点,在京腔中还保持着。

嘉庆年间在北京流行“南昆、北弋、东柳、西梆”的说法,其中“北弋”指弋阳腔,因其在明末清初已发展到北京而成为“京腔”,致有“燕俗之剧”的看法,故称“北弋”。王正祥《新定宗北归音京腔谱》曲谱封面有小字云:“北曲盛行于元,通行及今,字句混

^① 流沙《四平腔与平调辨》,《明代南戏声腔源流考辨》第88页;又参见流沙《论高腔及高腔戏曲之发展》,《东方戏剧论文集》巴蜀书社,1999年版。

淆，罕有一定。予为分归五音，摘清曲体，配合曲格，新点京腔板数，裁成允当，殊堪豁目赏心。”其书《凡例》云：“现今通行京腔北曲，从来无有定板。”看来京腔受到北曲的影响，故《十二律京腔谱》和《宗北归音》选用了大量的北曲为谱例，这恐怕也是被称作“北弋”的原因之一。

京腔之流播北京甚早，见于徐渭《南词叙录》（嘉靖三十八年）有记载。袁宏道《瓶史》（袁宏道《袁中郎全集》卷二）“十二鉴戒”中提到：“狗斗莲子胡同，歌童弋阳腔。”莲子胡同，后来易名“帘子胡同”，在北京和平门以东，向来为小唱班居所，这也说明了万历间弋阳腔在京师的流传。万历四十七年《钵中莲》传奇抄本中就有【京腔】之名（第十五出《雷殛》）。江苏如皋人冒辟疆在苏州见过京腔演出《红梅记》，如《影梅庵忆语》云：“辛巳（崇祯十四年，1641）早春……是日演弋腔《红梅》，以燕俗之句，咿呀调晰之调，乃出陈姬之口，如云出岫，如珠在盘，令人欲仙欲死。”这里的“燕俗之剧”，应即京腔。所谓“南昆、北弋、东柳、西梆”中的“北弋”即指京腔。清末富察敦崇《燕京岁时记》说高腔即弋腔，乃“燕土之旧俗。”昭槁《啸亭杂录》卷六“和王预凶”条云：“和恭王讳弘昼，宪皇帝（雍正）之五子也。……最嗜弋腔曲文，将《琵琶》、《荆钗》诸旧曲皆翻作弋调演之，客皆掩耳厌闻而王乐此不疲。”

京腔在北京一度兴盛，清初江苏宝应人刘中柱《元夜》诗云：“飞扬跋扈京腔戏，宛转回肠吴下箫。”（《兼隐斋诗集》）清杨静亭《都门纪略》（道光二十五年刊本）卷四“词场”条云：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔。延至乾隆年间，六大名班，九门轮转，称极盛焉。其各班各种脚色，亦复荟萃一时，故诚一斋绘《十三绝图像》悬于门额。”清李光庭（道光年间人）《乡言解颐》卷三《人部·优伶》条云：“燕、赵、晋、秦、吴分戏子之班，独燕赵为上乘，所以助慷慨悲歌之兴也。”又云：“言官言府（原注：京班半隶王府，谓之官腔，又曰高腔），节奏异乎淫曼。”此时京腔被纳入王府，被称作“官腔”，可见上层人物的喜好，也可见京腔在此时有独霸京师剧坛的气势。

（二） 弦索腔

弦索腔与我们在第二章所说的弦索官腔不同，弦索官腔是用北曲来唱南曲，归根结底是南曲。而弦索腔主要是在明清中原各地俗曲小令的基础上形成的，即我们在第三章《伴奏》一节所提到的中原民间小调，它是元代北曲弦索调的流衍，到明代已经蔚为大观。弦索腔分布地域广泛、包罗的剧种繁多，不过大部分都是北方民间各地土生土长的小剧种，很少引起文人的注意，但弦索声腔剧种在当地往往是最受欢迎的剧种。

弦索腔多用弦索乐器伴奏，常见的如三弦、琵琶、箏、篪、浑不似（或称火不思、琥珀匙）等。人们常习称由这些乐器伴奏的弦索剧种为“弦索调”、“弦子腔”等。

弦索腔繁衍的剧种很多，如女儿腔、柳子腔、罗罗腔等，今拣择几种代表性的弦索腔分述如下：

1 女儿腔

清李调元《剧话》云：“弋腔始弋阳，即今‘高腔’，所唱皆南曲。又谓‘秧腔’，‘秧’即‘弋’之转声。”又云：“女儿腔亦名弦索腔，俗名河南调。音似弋腔而尾声不用人和，以弦索和之，其声悠然以长。”河南调在《霓裳续谱》（乾隆六十年刊本）中有此调，句格为长短句形式，应从曲牌体变化而来。

女儿腔应即姑娘腔，万历钞本《钵中莲》中有【山东姑娘腔】，《缀白裘》七集传奇《麒麟阁·反牢》有【姑娘腔】，清乾隆人唐英《梁上眼》第八出，丑唱【姑娘腔】，今昆曲《虹

霓关》第九出，也唱【姑娘腔】曲牌，皆为七言对句。刘廷玑《在园杂志》中提到的“巫娘腔”大概也是姑娘腔。蒋士铨（1725-1784）杂剧《西江祝嘏·升平瑞》记载有山东姑娘腔。山东姑娘腔还曾流传到北京，清李声振《百戏竹枝词》有《唱姑娘》一首有序云：“齐剧也，亦名姑娘腔。以唢呐节之，曲终必绕场宛转，以尽其至。”清小说《歧路灯》（成书于乾隆四十二年）中第七十七回、九十五回两次提到“山东过来的弦子戏”，大概也是指的山东姑娘腔。

女儿腔亦即秧腔，“秧歌”即少女之义。清黄濬《红山碎叶》云：“红山灯市有秧歌，秧歌之‘秧’或作‘秧’，谓女子之歌。”^①迄今流行于河北廊坊的秧歌，还被称作“高腔秧歌”，^②于此可见弦索调与弋阳腔关系至切、渊源甚深。它应是在民间小调的基础上，继承吸收了弋阳腔的声调和某些曲牌发展而成的。

2 柳子腔

柳子腔兴起于山东。柳子，即小调或小曲之意，故以民歌小调为主。柳子腔乾隆年间已经在京师剧坛与诸腔争胜。清小铁笛道人《日下看花记》嘉庆八年自序云：“有明肇始，昆腔洋洋盈耳。而弋阳、梆子、琴、柳各腔，南北繁会，笙磬同音，歌咏升平。伶工荟萃莫盛于京华。”柳子戏最出名的一出戏，即与《钵中莲》传奇有关的《王大娘补缸》。乾隆五十年刊吴长元《燕兰小谱》“郑三官”条附诗云：“吴下传来补破缸，低低打打柳枝腔。庭槐何与风流种，动是人间王大娘。”又有附注云：“是日演《王大娘补缸》。”这里的柳子腔是从苏州一带传来，说明此时柳子腔已经远远传播到了江浙一带。

山东人蒲松龄（1640-1715）《幸云曲》第一回唱【耍孩儿】：“世事儿，若循环，如今人，不似前，新曲一年一遭换。【银纽丝儿】才丢下，后来兴起【打枣杆】。【琐南枝】半插【罗江怨】，又兴起【正德嫖院】。【耍孩儿】异样的新鲜。”这里所说的皆是柳子腔常用曲调。

陕西迷胡戏与山东柳子戏最接近，起源于秧歌。所用曲调有【银纽丝】、【绣荷包】、【剪剪花】、【滚】、【勾调】、【钉缸】、【五更】等流行小曲唱调。河南的曲子亦是柳子腔之一种。^③拉魂腔，本出自肘鼓子。安徽的泗州戏，江苏北部的淮海戏，都有拉魂腔之名，事实上也是一个系统。山东五音戏只用打击乐按节拍，无丝竹伴奏，无帮腔，拉魂腔有帮腔，在句尾要二音，即尾音用假嗓翻高八度唱出，近似高喊。其主要曲调为【娃娃】，即柳子戏中的【耍孩儿】，还有【羊子】即【山坡羊】，亦出自柳子戏，均与弋阳腔相近。

柳子戏的唱法与李调元所说的女儿腔的“音似弋腔而尾声不用人和，以弦索和之，其声悠然以长”相似。柳子戏受弋阳腔的影响，其中保存了不少高腔剧目以及高腔娃娃的剧目共十九出，如《张飞闯辕门》、《赏军》、《钓鱼》等。还受到青阳腔的影响，有青阳腔剧目如《单刀会》、《斩貂蝉》、《姑阻来迟》等，还有【大青阳】、【青阳】、【青阳死板】、【三板青阳】等曲牌，唱青阳时，因为“不分调名”，艺人们称之为“乱青阳”。有的唱段不托管弦，也可见出弋阳腔伴奏的痕迹。柳子戏中保存了“挂序”和“加赞”的表现手法。假如一个曲牌不能把全段意思充分表露无遗，可以在曲牌中间插上大段的七字句或十字句的唱词，名为挂序。挂序唱完后，仍须归到原来的曲牌的末句，以作结束。加在剧词前面的五言或七言韵白，称为“赞”。这与弋阳腔和青阳腔的滚调手法基本是一致的。可以说是由曲牌联套发展到板式变化唱腔结构的过渡形式。^④

^① 参见康保成《雉戏艺术源流》，广州：广东高等教育出版社1999年版，第56页。

^② 参见《中国戏曲志·河北卷》，中国ISBN中心出版1993年版，第92-95页。

^③ 参见周贻白《中国戏曲发展史纲要》，第504-506页。

^④ 纪根垠《柳子戏》，《山东地方戏曲剧种史料汇编》，山东人民出版社，1983年版。

3 罗罗腔

罗罗腔属弦索腔中影响较大、流传较广的一种, 见诸大量的文献记载。直至今日, 以常见于全国各地的地方戏中。

康熙二十九年修河南《上蔡县志》卷一《舆地志》载有《禁戏详文》云: “力为严禁, 一切清戏、罗腔, 尽行驱逐。”直到近代豫剧艺人仍称“一清, 二罗。”山西晋南俗谚有: “一清、二黄、三罗罗”, “一清、二黄、三越调”和“真清戏, 假乱弹, 罗罗戏, 胡叫唤”的说法。小说《歧路灯》第九十五回曾提到“山西泽州锣戏”, 又有一种“本地土梆罗卷”戏等。

康熙三十二年刻《燕九竹枝词》云: “锣鼓喧阗满钵堂, 鸾弹花旦学边装。三弦不数江南曲, 唯有罗罗独擅场。”清人张坚《梦中缘》云: “长安(指北京)梨园, 所好秦声、罗、弋。”可见罗罗腔在北京已与秦腔、弋阳腔并为剧坛盟主。

杜颖陶《二黄来源考》(《剧学月刊》第三卷第八期)说: “弦索调、吹腔等, 不是徽调之内的, 它们的总名叫做罗罗调。”可见罗罗腔即弦索调。柳子戏中现存的罗罗部分与京剧中的“南罗”接近。李声振《百戏竹枝词》云: “月琴曲, 形圆如月者以节歌。然曲近秦声, 俗又名丝弦腔。”

康熙十八年《保定府祁州(今河北安国)束鹿县志》卷八云: “俗喜俳优, 正月人日后, 淫祠设会, 高搭戏场, 遍于闾里。以多为‘胜弦腔’、‘板腔’。魁锣架鼓, 恒声闻十里外, 或至漏下三鼓, 男女杂沓犹拥之不去。”“胜弦腔”是绳弦腔的音转, 因丝、绳、索义同, 即丝弦腔, 即弦索腔。又得名“女儿腔”, 这与李调元《剧话》中所云相同。还有叫罗罗腔的。现在山西晋北的罗罗腔, 其唱腔体制结构和目前使用的主伴奏乐器——板胡, 甚至定弦都和丝弦戏一样。山西北路梆子老艺人邢翰臣说, 山西罗罗腔是从河北省传过去的。丝弦老艺人冀英贵说, 河北省人叫山西罗罗是“侉丝弦”, 山西人叫丝弦是“侉罗腔”。^①

“弦子戏——即丝弦戏。根据河北省戏曲研究室一九六〇年在河北农村的调查, 它有很多名称。在保定、石家庄、衡水地区, 管它叫弦子腔、弦索腔、丝弦腔, 也有称呼它是河西调的; 在邢台地区把它称作姑娘腔、女儿腔; 河北省的西北山区则呼之为罗罗腔(山西亦如此称呼)。”《粉墨丛谈》诗云: “弋阳梆子出山西, 粉墨登场类木鸡。”^②

罗罗(腔)之名的由来应与傩戏、傀儡戏、耍孩儿等有关。即“罗罗”之本义应来源于傩戏之“傩”, 因为“傩”与“罗”, 一音之转, 方音也是相同的。以湘剧高腔为例, 它与锣腔关系就极为密切。张九、石生潮《湘剧高腔音乐研究》认为: “湘剧高腔不论在演唱形式上的一唱众和, 音乐结构上的腔流结合, 正板、散板相结合, 先字后腔等等, 尽管变化形式很多, 但基本格式早已在锣腔中具备了。”^③锣腔为湘剧的产生、发展提供了民间基础, 罗腔即来源于巫师驱傩的歌舞。湘中人称傩歌傩舞的腔调为“打锣腔”, 很可能就是“大傩腔”音转的结果。^④湘剧高腔中的民歌小调亦非常丰富。如《打花鼓》、《送郎调》、《骂鸡调》等, 另外吸收鼓盆歌、秧歌等, 而锣腔的音调与这些民歌小调非常近似, 可以看出两者之间很深的渊源关系。

在整个弦索腔有一些共同的音乐结构, 如北曲【耍孩儿】(俗称为“娃娃”)调即是。元杂剧中的般涉调中亦有【耍孩儿】组曲, 是【耍孩儿】的变体结构。【耍孩儿】又名【摩合罗】、【罗罗】、【娃娃】、【南罗子】、【耍娃子】等多种曲名, 因唱词结构是长短句的八句格,

^① 徐佩《丝弦戏沿革》。

^② 马龙文、毛达志《河北梆子简史》, 中国戏剧出版社1982年版, 第6-10页。

^③ 张九、石生潮《湘剧高腔音乐研究》, 北京: 人民音乐出版社1981年版, 第150页。

^④ 见张九、石生潮《湘剧高腔音乐研究》第一章第四节。

又称“八句娃娃”。【耍孩儿】也是道教经席音乐中的一首赞歌，名【八仙赞】。其体式是在【耍孩儿】的八句三段的基础上，续加了两个中段。^①据河北老艺人相传说，【耍孩儿】原是“傀儡戏”。古时河北省中南部盛行“杖头傀儡”，俗称“柱大偶”，【耍孩儿】及其所用唱腔，直至上世纪四十年代河北石家庄地区赞皇和邢台地区临城一带尚有唱【耍孩儿】的“杖头傀儡”戏，以柱大偶的【耍孩儿】和鼓儿词的越调为曲调，由真人登台扮演的丝弦戏则在清初已颇盛行。它被各种弦索腔所吸收，如两夹弦、四根弦、五音戏、柳琴戏、哈哈腔等。河北老调的基础曲调河西调就是由【耍孩儿】变来。河北丝弦戏，一名弦子腔。

“它由杖头木偶所用【耍孩儿】等宫调曲牌和曲艺鼓儿词所用【三倒腔】等越调曲调，加上表演发展而成。”^②山东胶东半岛的掖县和招远县之间的一些村庄，流行“蓝关戏”。锣鼓伴奏、帮腔断句。曲调有【蓝关腔】、【老蓝关腔】、【赞篇子】、【高腔】四种，主要曲调【蓝关腔】其唱词结构乃是【耍孩儿】。^③

4 西调

弦索腔中还有一种流行于太行山以西，直至秦陇一带地区的西北边地民歌的曲调，即西调。西调早在明代就已盛行，它对于后世的梆子腔和西皮腔的形成扮演者重要的角色（详见下）。刘庭玠《在园杂志》卷三论小曲时说：“在北则始于‘边关调’，盖因明时远戍西边之人所唱，其词雄迈，其调悲壮，本【凉州】、【伊州】意。”清初陆次云《圆圆传》里提到李自成歌西调，“繁音激楚，热耳酸心”，伴奏乐器是阮、箏、琥珀（即火不思或称浑不似）这样的弦乐器（见《虞初新志》卷十一引），说明西调在陕西一带的盛行。而箏、琥珀还有张野塘改革昆山腔所依据的乐器三弦^④以及后来皮黄赖以托腔的胡琴，都是西北民间长久以来使用的乐器，如元陶宗仪《辍耕录》卷二十八说：“达达乐器，如箏、秦琵琶、胡琴、^⑤浑不似之类，所弹之曲，与汉人曲调不类。”火不思早在中唐时期已出现于西北少数民族高昌地区，宋代已传入内地，到元代得到广泛使用；三弦在元代得到发展，^⑥然而就其形制而言，可远推到秦代的“弦鼗”；而胡琴亦始于唐代，元代的胡琴，如《元史》所描写“制如火不思”，也是西北常用乐器，^⑦所以西调的产生定然很早，只不过没有得到文人的注意罢了。沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》中说：“予犹疑南土未谐北调，失之江以南，当留之河以北，乃历稽彼俗，所传大名之【木鱼儿】，彰德之【木斛沙】，陕右之【阳关三叠】，东平之【木兰花慢】，若调若腔，已莫可得而问矣。惟是散种如【罗江怨】、【山坡羊】等曲，彼之箏、箏、浑不似（原注：即今之琥珀）诸器，彼俗尚存一二，其悲凄慨慕，调近于商，惆怅雄激，调近正宫，抑且丝扬则肉乃低应，调揭则弹音愈渺，全是子母声巧相鸣和。而江左所习【山坡羊】，声情指法，罕有及焉。虽非正音，仅名侔调，然其枪怨之致，所堪舞潜蛟而泣嫠妇者，犹是当年遗响云？”沈宠绥的感慨是由衷的，他认为西调（侔调）是当年弦索北曲之遗响，这大致是可以成立的。清乾隆年间檀萃《滇南集律诗·杂吟》一首自注云：“西调弦索，由来本古，因南曲兴而掩之耳。”这种说法是正确的。雍正年间成书的《西厢记怡情新曲》中就以西调为主。^⑧乾隆二十八年到二十九年成书的《缀白裘》所

^① 武艺民《中国道情艺术概论》山西古籍出版社，332-6页，1997年版。

^② 《中国戏曲剧种大辞典》，第68页。

^③ 武艺民《中国道情艺术概论》山西古籍出版社1997年版，第332-336页。

^④ 沈德符《顾曲杂言》云：“今吴下以三弦合南曲。”亦见明末直方《琐闻录》。

^⑤ 按：此“胡琴”指胡琵琶。“秦琵琶”，今谓之“秦琴”、“双清”。今称为“胡琴”者，古称“奚琴”。

^⑥ 按：明杨慎《升庵外集》云：“今之三弦，始于元时。小山词云：三弦玉指，双钩草字，题赠玉娥儿。”元杨维禎《李卿琵琶引》小序说：“朔人李卿以弦鼗遗器鸣于京师。”

^⑦ 参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册，人民音乐出版社1981年版，第725-731页。

^⑧ 见李家瑞《北平俗曲略》。

收梆子腔剧目中也常见到“西调”的曲子。《霓裳续谱》(乾隆六十年刊)中有西调二百一十四曲,乾隆初年有《西调百种》和乾隆年间《西调黄鹂调集钞》也各收有上百曲。^①翟灏《通俗编》说:“今山陕所唱小曲曰西曲,与古绝殊,然亦因其方俗言之。”但《霓裳续谱》等集中所收西调过于雅致,与民间小曲不类。应是已经文人之手的改编,但也可见当时的流行,因而受到了文人的关注,故此洪升《长生殿》第三十八出《弹词》里才把它写进去。

另外《霓裳续谱》还有【西岔】这样的曲调,“西”指西调,“岔”指岔曲,【西岔】实即【西调岔曲】。还有【西腔】,【西腔】应是指【西秦腔】。因为《霓裳续谱》卷八【西岔】“本在乡村”中收【西腔】一曲,^②描写的正是《王大娘补缸》的情节,与《钵中莲》中所收的【西秦腔二犯】情节一致,均为七言句格。《霓裳续谱》卷五《夏景天》唱【岔曲】【西腔】,此处的【西腔】亦为七言句格。

弦索调本为民间小曲,一般只是抒情,但是在此基础上,若增加引子尾声,同时联缀不同的曲调构成套曲,这样就可以表演叙事体的内容,成为戏剧了。

如《扬州画舫录》卷十一云:“小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有【银纽丝】、【四大景】、【倒扳桨】、【剪靛花】、【吉祥草】、【倒花蓝】诸调。以【劈破玉】最佳。……近来群尚【满江红】、【湘江浪】。皆本调也。其【京舵子】、【起字调】、【马头调】、【南京调】之类,传自四方。……于小曲中加引子尾声。如【王大娘】、【乡里亲家母】诸曲。”这里的小唱还谈不上叙事,但已经有了套曲的结构了。

若再复杂一些,加入故事情节,即为一出戏了。如《霓裳续谱》卷五杂曲《王瑞兰进花园自解自叹》一曲,曲牌联套为【黄沥调】、【江儿水】、【香柳娘】、【黄沥调】、【园林好】、【雁儿落】、【黄沥调尾】。还有对白、对唱。实为一出小戏。又如《乡里亲家我悄悄亲家》一曲,联套方式为【银纽丝】、【秦吹腔】、【银纽丝】、【京调】、【数岔】、【银纽丝】、【前腔】、【南罗儿】、【银纽丝】、【秦腔尾】,亦有对白,对唱。又如《白雪遗音》卷三《妓女悲伤》联套为【四大景】、【碧桃花】、【叠断桥】、【南罗儿】、【罗江怨】、【太平年】、【倒推船】、【诗篇】、【高腔】、【尾】套曲,【高腔】唱长短句。从上述可见,这些实已具备了小戏的结构,在这个基础上,就可以发展成为独具特色的地方戏,可以说弦索腔中的各种剧种,都是以民间小调为基础,然后广泛吸收各个剧种的腔调,拿来为我所用,融会贯通,即形成本地之戏剧。有很多剧目,应当就是先有本地的地方小戏,后来才被昆、弋大戏所吸收。

如《思凡》、《下山》二出戏。一般认为是出自郑之珍的《目连救母劝善戏文》,事实上,应该是郑之珍从民间小戏改编而来的。因为嘉靖本《风月锦囊》所收《尼姑下山》不同于《劝善记·尼姑下山》,而与《群音类选》诸腔所选《小尼姑》、《玉谷新簧·思婚记·尼姑下山》和《满天春·尼姑下山》、《缀白裘·孽海记·思凡》、《太古传宗·弦索调时剧新谱·思凡》等选出,无论内容、文字,都相当接近。锦本中《新增僧家记》是《尼姑下山》的姊妹篇,写和尚“思凡”、向往还俗和婚恋。内容跟《劝善记·和尚下山》、《群音类选·诸腔·劝善记·和尚下山》、《满天春·和尚弄尼姑》、《孽海记·下山》等前半相同(曲牌、曲文有所不同),但无下半出僧尼相会情节。这说明“思凡”、“下山”之来源较郑之珍《劝善记》为更早,或许是本系独立的民间小戏,后被采入目连戏。《太古传宗·弦索调时剧新谱》(清康熙六十一年原序,乾隆十四年刊印)中收录《思凡》及《下山》,证明此二出本属弦索调。

当然弦索调也可以直接吸收别的声腔剧种的剧目,如《太古传宗》所收大多本是弋阳腔演唱的剧目,如大小《王昭君》、《思凡》、《下山》、《芦林》(出自《跃鲤记》)、《罗梦》(又见

^① 见赵景深《霓裳续谱序》,载《明清民歌时调集》下册,上海古籍出版社1987年版。

^② 按:《白雪遗音》亦收此曲,名为《锯缸》词句一般无二,但【西腔】改为【扒山调】。

《纳书楹曲谱》、《六也曲谱》、《与众曲谱》)、《拾金》(又见《纳书楹曲谱》、《六也曲谱》、《与众曲谱》)、《借靴》(又见《纳书楹曲谱》和《缀白裘》)、《磨斧》、《花鼓》、《夏得海》(出《四美记》)等,但也是昆曲的典型剧目。这说明弦索调可以直接把昆、弋两腔的剧目径直拿来改调歌之。

弦索腔的弦乐伴奏,尤其是过门(按:《太古传宗》称之为“过文”)、间奏的使用,为后世板腔体的形成起到了很大的推动作用。如《搬场拐妻》留有一段过门:上上、合四上四上尺六工上上上、合四上上、上。《霓裳续谱》卷五【黄沥调】“王瑞兰金花园自解自叹,排香案跪平川祝告苍天,保佑着我那儿夫无灾无难。”后有注云:“后场弹小开门。”小开门,是一种过门的曲调。《白雪遗音》卷三【八角鼓】《曲牌》一曲为集曲牌名,其中就有“小开门,太平年,柳青娘怀抱孝顺歌”这样的曲调名。《白雪遗音》卷首有《马头调》的工尺谱,其中有“过板”,即表示过门。

弦乐器的运用,为伴奏的复杂化创造了条件,使它不再限于完成托腔的任务,同时也使过门的出现成为可能。过门使音乐情绪连贯和完整。使声乐和器乐的结合更为密切和复杂化。器乐起到了陪衬和辅助作用,而且对情绪的渲染和补充也有重要意义。《纳书楹曲谱》(乾隆五十七年1792年)中所收时剧《小妹子》(录自《太古传宗》)中有高界、中界、低界、随界及品头、和首等带有固定性的弦索、引腔和腔间过门,并留有工尺谱;昭槁《啸亭杂录》描写魏长生唱腔特色云:“辞虽鄙猥,然其繁音促节,呜呜动人。”吴太初《燕兰小谱》云秦腔:“其器不用笙笛,以胡琴为主,月琴副之。”又云:“工尺咿唔如话,旦色之无歌喉者,每借以藏拙焉。”这些就是描写弦乐伴奏对演唱所起到的重要作用。

(三) 梆子腔

梆子腔声腔剧种,包括在北方的陕西、山西、河南、河北诸省境内形成和流传的各路梆子剧种。其中历史最长的剧种是陕西的同州(今之大荔)与山西的蒲州(今之永济)一带形成的,即今之山陕梆子。山陕梆子最早见诸记载的是叫做秦腔,因为它最早产自古时秦地,又叫西秦腔。^①清李调元《剧话》说:“俗传钱氏《缀白裘》外集有秦腔,始于陕西。以梆为板,月琴应之,亦有紧慢。俗呼梆子腔,蜀谓之乱弹。”秦腔形成的基础仍是当地的民间音乐。这一带自古民间音乐就很发达,被称作是“秦声”。如汤显祖《送周子成参知入秦并问赵仲一》(《汤显祖诗文集》,卷十六)云:“有兴真宁问天水,醉后秦声与越声?”明河南内乡人李尧《社戏》诗云:“乡戏名越调,犹是唐宫曲。……旧态犹存楚,新声间入秦。”^②清刘大魁《杂兴八首》(《海峰诗集·古体诗》卷四)诗云:“南音操于越,西曲奏函秦。”《秦云撷英小谱》曾记述这一带当时的情况说:“秦中各州郡皆能盛。其流别凡两派,渭河以南尤著名者三:曰渭南,曰盩厔,曰醴泉;渭河以北尤著名者一:曰大荔。”由此可见渭河流域是民间歌唱十分发达的地区,而秦腔也就是在这一带地方发展起来的。

山陕梆子在明代嘉靖年间已经有演出活动,陕西蒲城县大联村农民张新文收藏文物中,发现有130多幅《康海秦腔脸谱手稿》,明代嘉靖年间山西吉县《重修乐楼记》碑,碑文有“正月吉日由蒲州义和班献演”之句。蒲城县和吉县(山西平遥西侧),戏曲活动比较活跃,民间戏曲和说唱艺术很流行,尤其是锣鼓杂戏与木偶戏的唱腔,对梆子声腔的形成影响尤大,山西锣鼓杂戏是一种古老的产生于雒祭活动的酬神戏,其唱腔多是七言吟诵体,和梆子腔的音调颇多类似之处。而在山、陕、豫交界地区所流行的木偶戏,其唱词多为七言上下句诗赞体,晋南民间流行的河东线腔及浮山扁担偶的唱腔都是上下二句式的板腔体

^① 按:“西秦”指陕西,非甘肃。详见孟繁树《中国板式变化体戏曲研究·正名》,台北市:文津出版社1991年版。

^② 马紫晨《明清民国时期的河南戏曲》,《河南戏曲史论文集》,郑州:中州古籍出版社1989年版,第32页。

一人们习惯称蒲州梆子为“大戏”，叫木偶皮影为“小戏”，但艺人们历来有“大戏来源于小戏”之说。另外，金元统治者由于战争落到中州地区的百戏艺人都搬迁到黄河与汾河之间西南一代，令其重操旧业、祇应官差（即所谓乐户）。加之河东原来就是山西乐户聚集之地，乐户中有许多“罪官”和他们的家属，主要任务就是支应庙祀，迎神赛社；再有山陕经济在当时也比较繁荣，这些都对梆子腔的兴起有重大的影响。^①梆子腔到乾隆年间已经盛行，以至文人传奇也受此影响，有剧本中插用梆子腔的剧目，如唐英（1682-1756）的《梁上眼》（创作于乾隆初年到乾隆十九年之间）第八出中便有副末唱【梆子腔】，是整齐的七言句。蒋士铨创作于乾隆十六年的《长生禄》第一出便有标明【梆子腔】的曲牌。在《升平瑞》中，他还把梆子戏《女八仙》完整的插入它自己的剧本中演出。还借剧中人声口说：“昆腔唧唧唧唧，可厌；高腔又过于吵闹；就是梆子腔唱唱，倒也文雅明白。”更有用梆子腔来创作的剧目，如吕公溥（1726-1790后）的《弥勒笑》成书于乾隆四十六年（1781），系根据张坚《梦中缘》传奇改编而成，现存稿本。卷首作者《自序》云：“关内外优伶所唱十字调梆子腔，真嘉声也，或即曲之变也欤？歌者易歌，听者易解，不似听红板曲辄思卧也。”故此本全用十字句的梆子腔来创作，是适应时代的风气，大胆向民间艺人学习，将昆曲传奇剧本改编为梆子腔剧本。^②

二 花雅之争

从北京剧坛来看，花雅之争大致经历了三个回合。首先是在北京的京腔与昆腔的争胜；其次是秦腔与京腔的争胜；最后是徽调与秦腔的争胜。

京腔在北京曾盛极一时，出现了“六大名班，九门轮转”的局面。康乾间，清宫编演之《劝善金科》等连台大戏，昆、弋二腔兼唱，有所谓“昆弋大戏”之称。北京前门外廊房头条西口内“诚一斋”扇庄（南纸店）门前，挂有贺世魁所绘“京腔十三绝”图像。就是京腔盛行一时的真实写照。

但由于京腔伴奏的单调，声腔上的单一，以及渐趋雅化，不久就被秦腔取代。清戴璐《藤荫杂记》云：“六大名班，盛行已久。戊戌、己亥十犹兴王府新班。……而秦腔适至，六大班伶人失业，争附入秦班觅食，以免冻饿而已。”戊戌、己亥即乾隆四十三、四十四年。“秦腔适至”指以魏长生为首的秦腔班。致使“‘京腔’旧本置之高阁”，“六大班几无人过问”，《扬州画舫录》云“于是京腔效之，京、秦不分。”嘉庆十四年（1809年）得硕亭竹枝词《草珠一串·市井》（清嘉庆二十二年刊本）：“班中昆弋两嗟嗟，新到秦腔粉戏多。男女传情真恶态，野田草露竟如何。”（原注云：“近时班中每写新到秦腔。”）《燕兰小谱》卷五云：“京班多高腔，自魏三变梆子腔，尽为靡靡之音矣。”这些都说明了秦腔在与京腔争胜中占据优势，后京班附于秦腔班，京秦合班局面形成。

乾隆五十年，清政府对秦腔采取了禁演的措施。《钦定大清会典事例》记载：“乾隆五十年议准，嗣后城外戏班，除昆、弋两腔仍听其演唱外，其秦腔戏班，交步军统领五城出示禁止。现在本班戏子，概令改归昆、弋两腔。如不愿者，听其另谋生理。倘于怙恶不尊者，交该衙门查拿惩治，递解回籍。”由此禁令，魏长生一度加入昆弋班，后来南下回到四川。而后高朗亭北上入京，带来了徽班即三庆班。《扬州画舫录》“迨长生还四川，高朗亭入京师，以安庆花部，合京秦两腔，名其班曰三庆。而曩之宜庆、萃庆、集庆遂湮没不彰。郡城自江鹤亭征本地乱弹，名春台，为外江班，不能自立门户，乃征聘四方名旦如苏

^① 武俊达《戏曲音乐概论》文化艺术出版社，1999年版，第282-287页。

^② 参见郭英德《明清传奇史》，南京：江苏古籍出版社1999年版，第643-644页。

州杨八官、安庆郝天秀之类。而杨、郝复采长生之秦腔，并京腔中之尤者如《滚楼》、《抱孩子》、《卖饽饽》、《送枕头》之类。于是春台班合京秦二腔矣。”

三庆徽班的驰名，使京腔班宜庆、萃庆、集庆等“遂淹没不彰”（《扬州画舫录》）。嘉庆年间又有一次禁令，但收效甚微。昭槠《嘯亭杂录》记载当时情形说：“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名，其词淫褻猥鄙，皆街谈巷议之语，易入世人之耳；又其音靡靡可听，有时可以节忧，故趋附日众，虽屡经明旨禁之，而其调终不能止，亦一时习尚然也。”这时的徽班已经在竞争中胜出，最后合众腔之所长，演变为皮黄腔。花雅之争最终以花部的胜利而告终。

第二节 弋阳腔与声腔剧种的合流

一 昆山腔和弋阳腔的交流及融合

从第一节对几种声腔的描述，我们已经见到声腔之间交流及融合的迹象，事实上，声腔的合流是这一阶段的普遍趋势。这里我们主要以昆山腔和弋阳腔的合流为例，来说明这种趋势演变的背景。这种趋势是以地方戏的繁荣为背景，以花雅之争达到极至。

多种声腔的交流及融合，其实早就开始，并不仅限于乾隆时期。

在明代已经有了这种趋势，明人称之为“两头蛮”。^①两头蛮最初本指语音不纯，用韵错杂或腔调混杂等现象。如李渔《李笠翁曲话·字分南北》云：“殊不知声音驳杂，俗语呼为两头蛮。说话且然，况登场演剧乎。”沈宠绥《度曲须知·宗韵商疑》云：“《正韵》、《周韵》，何适何从，谚云两头蛮者，正此之谓。”但后来也指代声腔不纯的现象，王骥德《曲律·论腔调》说：“今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与较十之二三。其声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼。又有错出其间，流而为两头蛮者，皆郑声之最。”此处的“两头蛮”便是指昆山腔和其它地方声腔错出驳杂的现象。^②周怡白先生说：“两头蛮者，为两腔杂出之谓，则昆腔本身似已不纯，故王氏慨然以为郑声之最。”^③流沙先生以为“两头蛮”是指高腔以外又兼唱其它声腔而言^④。我以为“两头蛮”者，是指两种或两种以上的地方声腔兼唱而言，可以包括昆腔，但非仅指昆腔与其它声腔或高腔与其它声腔之谓也。

另外，从明代散出选本的名称上我们就可看出这种趋势，如《新选南北乐府时调青昆》、《新镌南北时尚青昆合选乐府歌舞台》、《新刻精选南北时尚昆弋雅调》、《新钹天下时尚南北徽池雅调》、《鼎镃徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》（其中二卷至六卷卷首均作“鼎镃徽池雅调官腔海盐青阳点板万曲明春”）、《新刊徽板合像滚调乐府官腔摘锦奇音》、《鼎刻昆池新调乐府八能奏锦》、《新刻京板青阳时调词林一枝》等等，所谓昆弋雅调、昆池新调、南北官腔、时调青昆、青昆合选、京板青阳等均意味着两种腔调或者两种以上的腔调的合流，大多数是弋阳诸腔与昆山腔的合流。流沙先生就认为“徽池雅调”是徽州腔和青阳腔的合流^⑤。这些已经为皮黄合流打下了基础。

^① 按：《群音类选》“清腔类”卷八【双调】收【两头蛮】四首（残），《九宫大成》【高大石调正曲】收【两头蛮】和【两头南】。

^② 陈多、叶长海《王骥德曲律》，湖南人民出版社，第108页。

^③ 周怡白《中国戏剧史长编》第六章《明代戏剧的演进》，北京：人民文学出版社，1990年版，第385页。

^④ 流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第159页。

^⑤ 流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第155页。

举京腔为例。昆弋合流从青阳腔就开始了,因为青阳腔受昆山腔影响很大。《词林一枝》封面题记云:“千家摘锦坊刻颇多,选者俱用古套,悉未见其妙耳。予特去故增新,所得京传时兴新曲数折,载于篇首,知音律者幸鉴之。”故可知青阳腔传入北京后,可能影响过京腔的形成。《新定十二京腔谱序》说:“更为润色,其腔又与弋阳迥异。”说明京腔又较弋阳腔有了变化。后来又与秦腔(京秦合班)、昆腔等融合。清夏仁虎《旧京琐记》卷十云:“都中戏曲向惟昆、弋,弋腔音调虽与昆异,而排场词句大半相同,尚近于雅。”^①这说明弋阳腔进京后吸收北曲和青阳、昆山等腔的长处,并采用北京官话来演唱,形成了京腔,后来京腔又演变为北方高腔和北方昆弋腔。

京腔在河北一带广泛流传,后来演变为河北的昆弋腔,即北方昆弋腔。康熙十年(1671)修撰的《保定府祁州束鹿县志》卷八载:“俗喜俳优,正月人日后,淫祠设会,高搭戏场,遍于闾里,以多为盛。弦腔、板腔、魁锣架鼓,恒声闻是例外,或者漏下三鼓,男女杂沓,有拥之不去。”板腔即高腔。演员被称之为“唱鼓板的”。

乾隆四十五年(1780),在避暑山庄建戏楼,演出昆腔和高腔,是历史上河北辖境内最大规模的戏曲活动。乾隆后期,面对以秦腔为代表的花部乱弹在北京的勃兴,清廷曾发布文告禁止,但延续至光绪中期,终于无法挽救纯昆腔班、纯高腔板的衰落,维系昆弋两腔命脉的只有昆弋合奏的昆弋班了。晚清京都昆弋班的主要形式是王府班。王府班由来较久,乾隆时六大名班中就有王府新班(又称王府大班)。乾道间有成王府小瑞祥高腔科班。道光七子醇亲王奕譞,喜爱高腔,同治初开办王府安庆昆弋班,其演员多为河北白洋淀周围几县如高阳、安新、任丘、雄县一带农村中人。另据记载:自同治二年至光绪十年以前,京中民间昆弋班尚存万顺奎、重庆、嵩庆、全顺和、永和成等三十一家(见《齐如山回忆录》)。光绪十三年醇王府复起恩荣班,光绪十六年末(1891年元旦)醇亲王奕譞去世,王府之昆弋班亦随之结束,大批艺人流入冀中。

清末夏仁虎《旧京琐记》说:“都中戏曲向惟昆、弋,弋腔音调虽与昆异,而排场词句大半相同,尚近于雅。”“直至清末,北方弋腔仍然演出《义侠记》、《虎囊弹》、《渔家乐》、《铁冠图》、《一捧雪》和《长生殿》等剧的若干散出就是移植自昆腔。”^②河北高腔可兼用昆曲曲牌的头和尾。有的剧目既可唱昆腔,也可唱高腔;或前半部唱昆腔,后半部唱高腔,甚至两人对唱一个昆腔一个高腔,艺人们称之为“风搅雪”。北昆经常上演的剧目有二百余出。其中有许多原系弋腔剧目,因为用昆腔“改调歌之”,渐渐也成了北昆的传统剧目。也有些剧目来自宫廷昆弋大戏,如《火云洞》、《安天会》出自《升平宝筏》;《罗卜问路》、《刘氏望乡》、《鸩儿赶妓》出自《劝善金科》;《收卢俊义》出自《忠义璇图》;《撞幽州》出自《昭代箫韶》。^③

一些剧目如《夜奔》、《闻铃》、《山门》等昆、弋皆可演唱。《西游记》中的《火焰山》、《借扇》唱昆曲,《指路》、《思春》、《乍冰》诸折则唱弋腔。《三国志·挡曹》唱弋腔,用昆曲演唱则称《华容道》。另外,有些唱段不多,本使用唢呐伴唱的弋腔,打击乐完全用高腔锣鼓的整体群戏,或故事情节戏、武戏如《千里驹》、《功勋会》、《撞幽州》、《闹花园》等,由于长期昆弋兼演,在音乐旋律、行腔、唱法、伴奏手法等方面,自然的互相融合,因而在昆曲的行腔中,常常带有弋(高)腔的某些乐汇,如“312”、“561”、“261”等。武戏开打凶猛火爆,具有鲜明的地方特色。北方昆弋一派的花脸、大武生传统昆曲折戏,如《出潼关》、《倒铜旗》、《通天犀》、《慧明下书》、《争位和战》、《草诏》、《功宴》等,仍

^① 清夏仁虎《旧京琐记》,北京:北京古籍出版社,1986年版第103页。

^② 流沙《明代南戏声腔源流考辨》,第214页。

^③ 参见《中国戏曲志·河北卷》“北方昆弋”部分,中国ISBN中心出版1993年版。

用高腔锣鼓伴奏。

莆仙戏《玉簪记·琴挑》折【懒画眉】一曲，与昆曲中的曲牌、句法用韵、造句全同。今各地方戏中的多有“昆头子”，如川剧《雪夜访普》，二黄之前用一支昆曲，就是昆曲影响的痕迹。又如徽剧就受到昆曲的影响，不少演员昆乱不挡。由徽剧发展的京剧，在武戏中，昆剧还占有相当的地位。因为西皮、二黄的许多行腔，不适合于武剧的演出气氛，胡琴的音乐伴奏，也不及唢呐来的悲壮、凄厉。所以武场中的演出，多半还是保持了昆剧的格式，如《夜奔》、《挑滑车》、《打店》、《安天会》等。^①

昆腔受弋阳诸腔的影响也很大。如浙江永嘉昆曲（又称温州昆曲）、金华昆曲、湖南桂阳昆曲等均受高腔影响，其昆曲艺人纪录唱腔的曲谱，仅点注类似沈璟《新增南九宫谱》那样的板式而不用工尺，具体如何演唱，全仗艺人口口相传。艺人称这样的曲谱为“三点指”。其主要曲调被称作“九搭头”的一些曲牌，可能是九套常用的曲牌，被艺人经常套用而定型化了，可以“一腔多用”（金华昆曲称此种形式的戏为“提纲戏”）。其曲牌比较原始、朴质、平直、粗犷、火炽、明快，其曲调节奏也较苏州昆曲快得多，唱时没有苏昆已定型的整套行腔口法，有时简直如同说话或吟诵，有的曲牌有滚唱。只有在昆曲发展史上较晚产生的如《长生殿》这种曲牌联套、腔格音律本已极严的传奇剧目，无法用“九搭头”去套用，所以只好照搬苏昆的唱法。伴奏乐器有锣鼓，抑或有帮腔，如宁波昆曲兼唱调腔，有后台帮和。这些特征很明显来自于弋阳腔的影响。

后来，往往同一个剧本，昆、乱并用。如清咸丰年间怀宁曹氏所藏手抄剧本《游龙传》和《天星聚》中的排场，冷淡场子填昆曲，热闹场子用乱弹腔。同光年间耿太监藏本《梅玉配》，是由昆腔、吹腔、秦腔、梆子腔等声腔合演的剧本。^②

道光年间的北京，一般戏班都“昆弋间以乱弹”（清李光庭《乡言解颐》卷三“优伶”条），昆、弋的合流使得想要听纯粹的昆腔，反而不易得了。

昆、弋两腔在许多方面彼此影响、渗透、重合、交叉，比如音乐伴奏的相似，剧本题材的互用、角色装扮的一致，叙述方式的类同，曲牌联套的相通，唱念表演的借鉴等，构成了并行不悖、互相交流、彼此吸收的两大戏曲声腔样式。

多种腔调的合流使得戏剧的表现功能更加强大，夸大了欣赏领域。

从上述我们看到昆山腔和弋阳诸腔彼此影响、交流融合的发展过程。所谓交流，就是要不断的汲取新的养料、新的表现形式，吸收彼此的长处，在这个基础上不断的改革和创新，惟其如此，方能进一步发展和进步，从而达到融合。融合的最终结果是产生新的艺术形式。如明中叶以后，在浙江西部流传一个叫“弋阳武班”的声腔，便经过了昆山腔的陶冶；^③又有学者认为“四平腔”即是弋阳腔的支裔徽州腔与昆腔结合的产物，再由四平腔和昆腔两者融合，最终演为昆弋腔。徽州一带的四平腔吸收了昆腔的营养，在节奏和旋律里更多的融进了昆腔的因素，曲调变得更为优美、细腻和华丽，四拍子的节奏形式也经常出现，擅长表现载歌载舞的场面。唱腔仍属曲牌体，但由于滚调的充分应用，使曲牌体制变得十分灵活。这种由弋阳腔的变体——四平腔和昆腔融合二成的戏曲声腔，即“昆弋腔”，徽州一带的艺人又称之为“昆平调”，江西贵溪一带的坐堂班艺人则称之为“四昆腔”。“昆平”、“四昆”等称呼，都证明了昆弋腔确系由四平腔和昆腔两者融合而成。^④乾隆四十三年版《缀白裘》六集合刊本凡例云：“梆子秧腔，即昆弋腔。”

如果说在明代这种融合的趋势还不太明显的话，到了清代中后期，尤其是清末，二者

^① 见赵景深《谈昆剧》，载《戏曲笔谈》，上海古籍出版社1962年版，第173-205页。

^② 潘仲甫《清乾嘉时期京师“秦腔”初探》，《戏曲研究》第十辑。

^③ 流沙《弋阳武班与低牌子考》，《明代南戏声腔源流考辨》，台北：施合郑基金会1999年版，第267-285页。

^④ 陆小秋、王锦琦《徽剧声腔的三个发展阶段》，《戏曲研究》第七辑。

融合的趋势已经不可避免。我们看乾隆时的“花雅之争”。“花雅之争”表面上看似乎是昆腔的失势，花部的胜利，实际上并非如此简单。由于时代的更替和人们审美趣味的变化，昆腔暂时失去了观众，为了赢得观众，昆腔演员不得不兼演别的声腔，这便是“昆乱不挡”；或改搭它班，这便是“昆乱同台”，这种“昆乱兼擅”的结果不仅是时代的要求，也是艺术自身发展规律的要求。“昆乱兼擅”的艺术水准不仅是针对昆腔演员，也是弋腔演员不可或缺的本领。竞相提高自身的艺术水平，免不了要向对方学习，取长补短，就必然导致互相促进，在这互相争雄的过程中，它们在唱腔音乐及其表现手段的各个方面，互相吸收、互相交流、互相补充，这便造成了昆、弋最终走向融合的客观背景。例如昆腔班选用了大量弋阳声腔系统的剧目之后，增加了武戏表演，加进大锣、大鼓伴奏，在演唱风格上也显得粗犷、强烈，与原来“流丽悠远”的苏昆，形成鲜明的对比，因而产生了被称为“横直曲牌”、“低牌子”、“粗昆”、“草昆”等新类型的昆腔；弋腔班则吸收了昆腔的某些音调和节奏形式，用笛伴奏，因而受到一定宫调的约束，使得唱腔的进行与衔接都比较平稳。有的（如徽剧高腔剧目《审乌盆》、《借靴》）后来甚至去掉人声帮腔和帮腔时的靠腔锣鼓，更削弱了‘一唱众和，其节以鼓，其调喧’的高腔特点，形成新类型的弋腔。^①

二 皮黄合流

以上论述了昆山腔与其他声腔的交流及融合的情况，其实这只是事实的一部分，戏曲声腔发展到此时，各种声腔都在互相吸收彼此的长处，在竞争中互相取长补短，共同发展和进步。最后发展成为集大成者的皮黄腔。皮黄腔，即二黄与西皮的合流之后的称呼。这一节我们主要叙述皮黄的合流历史及其所体现出来的意义。

关于二黄腔的起源，一般有两种说法。一种说法，认为二黄腔是由安徽的四平腔发展而来。四平调流行于安徽，后来采用笛子伴奏，演变为吹腔；改用胡琴伴奏，则演变为二黄。

另一种说法是认为二黄源于江西的宜黄腔。宜黄腔是弋阳腔的嫡传，历史上影响也很大，现在宜黄当地的宜黄腔也与二黄腔有着很多的共同点，可证明二者之间的密切关系。清戚震瀛《京华百六竹枝词》云：“宛转珠喉服靓装，弋腔秦调杂宜黄。银官去后湘云老，断肠词曹粉属郎。”^②故此二种说法都各有道理，虽然我本人更倾向于二黄来源于四平调这一观点，但无论是哪种说法，二黄腔都与弋阳腔关系密切，这是毋庸置疑的。

西皮腔，一般认为是北方西秦腔流传到湖北襄阳一带，衍变而为襄阳调（或唱湖广调），再变为西皮腔。在南方，有的叫它西皮，有的叫它北路，广东称梆子，云南则称襄阳，而西皮腔与北方梆子的曲调也确实很相近。

但是还有一些问题比较混乱，需要辨别清除，比如关于吹腔和西皮、二黄的关系，历史上论述十分混乱，令人无所适从。所以我们首先需要搞清楚吹腔到底是什么？

首先，说吹腔是秦腔是个误会，理由阐述如下：

吹腔是由弋阳腔发展而来的没有错。但魏长生所唱的“秦腔”实即“琴腔”，即吹腔，非山陕梆子之秦腔。琴腔是用胡琴伴奏的一种声腔，与山陕梆子腔用枣木梆子伴奏不同，只是因为“琴”与“秦”字音同，故易致讹。李调元《剧话》卷上云：“又有吹腔，与秦腔相等，亦无节奏，但不用梆而以笛异耳。”这里所说的秦腔即吹腔。潘仲甫先生《清嘉

^① 陆小秋、王锦琦《试论有关四平腔的几个问题》，《戏曲论丛》第一辑，兰州：甘肃人民出版社1986年版，第197-210页。

^② 李啸仓认为赣剧中的二黄即二黄，二黄本名应为宜黄腔。见《李啸仓戏曲曲艺研究论集》，第55页。

庆时期京师“秦腔”初探》(载《戏曲研究》第十辑)认为“乾、嘉年间在北京所盛行的‘秦腔’、‘琴腔’、‘梆子腔’、‘梆子’等声腔,不是陕西的秦腔,而是吹腔和包括‘银纽丝’、‘南锣’、‘柳枝腔’等属于吹腔系统的声腔。”梅兰芳先生捐赠民间抄本《劝善金科》(约抄于1900年以后,现藏中国艺术研究院戏曲研究所资料室)属于民间本系统,剧情与张照改编的《劝善金科》相同,多处标有“琴腔”,以七字句、十字句为主。张照本有一部分注明是唱吹腔的。如第四本第十四出、第八本第十二出全用吹腔,这些吹腔在民间本中被继承下来,词句是一致的。^①

康熙五十一年(1712)四川绵竹县令陆箕永《绵州竹枝词》(《绵阳县志》卷三十六)记载当地山村社戏云:“山村社戏赛神幢,铁拨檀槽柘作棒。一派秦声浑不断,有时低去说吹腔。”(原注:俗尚乱弹,余初见时颇骇观听,久习之,反取其不通,足资笑剧也。)这也说明秦腔的特点与吹腔是相似的。《霓裳续谱》卷五【银纽丝】“乡里亲家”中有【秦吹腔】“走路途来过村庄,城门不远在那厢。”两句七言,另有【秦腔尾】,四句七言;卷六【秦吹腔花柳歌】两篇,一为“高高山上一庙堂”,一为“姐在房中绣荷包”,结尾均有注云:“花柳腔尾有声无词。”这里干脆将秦腔和吹腔合为“秦吹腔”,都是七言的上下句形式,说明二者本是一致的。又赣剧老艺人称吹腔为秦腔,亦可证。赣剧中的秦腔与梆子腔完全不同,极似京剧中的吹腔,不同的是:吹腔用笛伴奏,秦腔用弦索伴奏。魏长生之秦腔,应即赣剧中之秦腔。^②既然将秦腔误认为吹腔,而秦腔一般又指代山陕梆子之梆子腔,故吹腔往往也被称作是“梆子”或“梆子腔”。徐珂《清稗类钞》云:“徽梆子,如《得意缘》中之调,即就二黄之胡琴以唱秦腔,似是而非,故只可谓之徽梆子。”即今之京剧中的南梆子。^③刘静沅说,徽戏中的“梆子腔”就是不同形式的“吹腔”。

事实上,吹腔起源于弋阳腔的支裔四平腔。

吹腔之起源,欧阳予倩认为是来自于弋阳腔的咙咚调,周怡白进一步认为此弋阳腔即四平腔(见下)。刘静沅《徽戏的成长和现况》说:“浙东流行的调腔班中包括三种戏曲:昆曲、高腔之外有四平,这种四平腔比高腔柔和,比昆曲简单,唱时用笛子、胡琴伴奏,句尾有简单的帮腔,速度较快,确是‘字多声少’。”婺剧高腔中有四平高腔,“四平是介乎高腔、昆曲之间的一种曲调,用笛子、胡琴伴奏,有简单的帮腔和很少的小过门,和吹腔是很接近的。”因此“由弋阳腔变为四平腔,最初只是加了伴奏,唱腔方面变得自然活泼,继而加添小过门取消帮腔,就成为《和番》、《凤凰山》(《百花点将》)、《醉酒》一类的吹腔了。后来由曲体逐渐向七字句、十字句转化,就成为《贩马记》、《古城会》一类的吹腔。这种吹腔已经和四平调很相近了,皖南徽班称它为平板。往后有一部分唱腔演变成为四平调,现在川剧中仍用笛子伴奏,在京剧中则改用胡琴伴奏了。”^④

由于吹腔的流行,后融入到了各种剧种中。如刘静沅《徽戏的成长和现况》说:“吹腔是徽戏的主调之一,它的名字是多样的:《缀白裘》称它为昆弋腔、梆子腔;严长明称它为枞阳腔、吹腔、石牌调;婺剧徽班称它为芦花调、梆子;皖南徽班称它为粗昆、草昆或平板;当涂一代的徽班称为梆子腔、花梆子、吹梆子、梆拨;昆班称它为龙咚调、吹腔;柳子戏称它为昆调乱弹;绍兴大班中称它为高阳、平阳;饶河戏中称它为秦腔。”^⑤另外湘剧称之为“安春调”(安庆调),赣剧广信班唱“松阳调”(即枞阳调),绍剧中有“阳语”,婺剧有“芦花调”,闽剧中的“滴水”和“滂水”,广东西秦腔中的梆子腔,滇剧中的胡琴

^① 参见刘桢《中国民间目连文化》,成都:巴蜀书社1997年版,第七章。

^② 李啸仓《李啸仓戏曲曲艺研究论集》,第41页。

^③ 李啸仓《李啸仓戏曲曲艺研究论集》第89-90页,参见徐慕云《中国戏剧史》卷三第三章,第224页,上海书店1989年版。

^④ 以上引文均见刘静沅《徽戏的成长和现况》,《华东戏曲剧种介绍》第三集,上海新文艺出版社1955年版,第61-62页。

^⑤ 刘静沅《徽戏的成长和现况》,第60-61页。

腔（其中有安庆腔），川剧中的胡琴戏一及山东莱芜梆子里的乱弹等等。^①

吹腔后来演变为二黄。欧阳予倩《谈二黄戏》：“由高拨子到二黄，当中是平板二黄为之过渡。平二黄与属于弋阳腔之咙咚调极相近，说是从咙咚调（原注：又称梆子腔，又称吹腔）脱胎，想来不错。……考之老伶工，弋腔流入安徽较早。……照这样看来，与其说二黄是本于高拨子，不如说是本于弋腔。”^②这里所说的平板二黄即吹腔。周怡白云：“按秦腔通称梆子，而梆子腔亦可用作花部或乱弹的另称，其说似尚可通。并且吹腔的声调与二黄调中平板的旋律确也相近，而二黄平板一名四平调，那么，今之所谓吹腔，当即明代末年有弋阳腔衍变而来的四平腔了。”^③

至于西皮，是由拨子演变而来，与吹腔没有直接关系。

拨子的起源，我认为从西秦腔演变而来，这里的西秦腔是真正的秦腔，即山陕梆子的秦腔。道光八年刊张际亮《金台残泪记》：“乱弹即弋阳腔，南方又谓‘下江调’，谓甘肃腔曰‘西皮调’。”同治年间谢铤章《赌棋山庄词话》云：“甘肃腔即秦腔，又名西秦腔。胡琴为主，月琴为调，工尺咿呀如语，今所谓西皮调也。”《缀白裘》所收《搬场拐妻》中有【西秦腔】一曲，但是长短句格式，有学者分析，认为是唱曲牌体的西调小曲。^④《钵中莲》中有【西秦腔二犯】一曲，是七言上下句格式。拨子即从“西秦腔二犯”演变而来。因为拨子即二犯。刘静沅说：“皖南的徽戏艺人说‘拨子就是梆子’，在他们的方言中‘梆’、‘拨’同音的。有的艺人称‘拨子’为‘二梆子’或‘二凡’。……同样一段唱词，这本中写‘拨子’，那本中却写‘二凡’，可见‘拨子’、‘二凡’可能是一种曲调，亦可能‘拨子’是‘二凡’演变而成的。”“如《斩貂》的后部绍兴乱弹唱‘二凡’，徽戏则唱‘拨子’。”^⑤

至于拨子和吹腔的区别，拨子之名，恐怕与其最初只是用琥珀一类的弹拨乐器而不用拉弦乐器伴奏有关。后来拨子用枣木梆子击节，胡琴伴奏，而吹腔用笛子或唢呐伴奏。但二者经常被混淆在一起，因为吹腔也可以用胡琴伴奏，这时就往往被称作拨子或梆子了，因为拨子与梆子都用拉弦乐器尤其是胡琴伴奏。而拨子也可以使用唢呐伴奏，故此也与吹腔混淆。另外，吹腔既可唱长短句的曲牌体，也可以唱齐言体上下句，是曲牌体与板腔体的过渡阶段，故此与板腔体的拨子和梆子相近，容易混淆。如刘静沅说：“徽戏老艺人常说：‘有梆就有拨’，吹腔也有‘梆拨’的叫法，可见二者的关系是密切的。徽戏剧目中‘梆拨合目’的剧本较多，《双狮图》中有一段拨子老路子就唱吹腔。可能枞阳腔、石牌调时期把这两种曲调都包括在内了，到后来才渐渐单独使用‘拨子’、‘吹腔’两种唱法。”^⑥

欧阳予倩《谈二黄戏》（《小说月报》17卷号外，1926年）云：“西皮也出于吹腔，受了秦腔的影响，便成了现今的形式。它的慢板、快板、摇板等，都与秦腔（原注：又名‘梆子腔’，弋腔的‘咙咚调’也叫梆子。大约怕是与‘秦腔’之名相混，故改叫吹腔，或谓西皮脱胎于吹腔叫‘皮子’的，故名西皮。但是湖北叫‘唱’是‘皮’，一段唱叫一段皮，西皮或是‘西秦的唱’的意思，‘皮’之一字，或即出于‘皮子’）结构一样，行腔也很相似，只是韵味不同罢了。”

从这里看，欧阳予倩认为西皮腔有脱胎于吹腔或秦腔的两种可能性。周怡白先生认为西皮源于吹腔：“‘皮子’即‘批子’”^⑦“‘批子’或作‘拨子’，徽班尚有此称，有‘单

① 廖奔《中国戏曲发展史》第四卷，第59页。

② 原载《小说月报》第十七卷号外《中国文学研究》下卷，转引自李啸仓《李啸仓戏曲曲艺研究论集》第63-64页。

③ 周怡白《中国戏曲发展史纲要》，第419-420页。

④ 详见王依群《〈搬场拐妻〉中的【西秦腔】考》，《当代戏剧》1993年第9期，1994年第1、4期。

⑤ 引文见刘静沅《徽戏的成长和现况》，第63页。“拨子”即“梆子”之异音，参见孟繁树《西皮二黄探源》，载《戏剧学习》，1985年第4期。

⑥ 刘静沅《徽戏的成长和现况》，第63页。

⑦ 周怡白《中国戏剧史》下册，北京：中华书局1953年版，第631页。

批’‘双批’之分，亦即四平腔的吹腔一种。”^①如果从现在京剧中西皮的唱腔来看，我以为，西皮源于秦腔的可能性最大，至于为什么叫西皮。“皮”字，欧阳予倩已经作了解释：“西”字，应该是来源于“西秦腔”或“西调”。这两种腔调都是源于西北民间，故为西皮之来源。因为拨子使用的乐器即火不思，即李自成唱西调所用的琥珀。

刘静沅说：“拨子进一步发展就成了二黄。”又说：“二黄的产生除去很小部分是由吹腔演变而成，大都是由拨子演化出来的。”^②

其实今京剧中的二黄，在赣剧、湘剧、桂剧中都叫做“南路”。而滇剧中的二黄叫做“胡琴”，这与李调元所说的“胡琴腔”又名“二簧腔”是一致的。另外，定弦上，二黄比西皮低一音；板式上，二黄也没有西皮的流水、快板、二六这几种板式，因此，二黄所表现出来的风格相对于西皮来讲，都显得低徊缓慢、端庄凝重。因此，说二黄是起源于南方的一种声腔是可信的。至于拨子，由于后来皮黄合奏，肯定对二黄的产生有一定影响，但不能说是由拨子演变为二黄。二黄的主要音乐成分还是以吹腔为主。

欧阳予倩《京戏一知谈》说二黄腔从四平腔变来，西皮则脱胎于西北的梆子腔，又梆子腔变为襄阳腔，再变为西皮。李啸仓云：滚调发展为四平腔，即吹腔或平板（四平调）的前身。吹腔与平板在南方演变为二黄腔，在北方被地方戏吸收变为梆子腔，西皮是梆子腔的一个支派（至今粤剧的西皮仍成为梆子可证）。

另外需要解释的是，梆子秧腔和梆子乱弹腔与吹腔的关系。

乾隆四十三年版《缀白裘》六集合刊本凡例云：“梆子秧腔，即昆弋腔，与梆子乱弹俗皆称梆子腔。是编中凡梆子秧腔则简称梆子腔，梆子乱弹则称乱弹腔，以防混淆。”

在这里，梆子秧腔即吹腔。在吹腔系统里，有一种由曲牌体过渡到板腔体这种形式的声腔，称之为“昆弋腔”，艺人们称这种曲调为“草昆”，“四昆腔”、“昆平调”或“梆子秧腔”，昆曲班称它为“咙咚调”。^③因为李调元说：“‘秧’为‘弋’之声转。”故，秧腔即弋阳腔，梆子秧腔即弋阳腔演变而来的昆弋腔，后来演变为吹腔。

梆子乱弹即后世的乱弹腔。拨子受此腔的影响，由乱弹腔变来，乱弹腔最初使用的乐器为火不思（绍兴乱弹叫斗子，又俗称金刚腿），即西调和拨子所用的琥珀，后来才改为拉弦乐器。

吹腔与二凡结合，变为乱弹。今之乱弹腔，如绍兴乱弹等，其主旋律包括“三五七”和“二凡”。“三五七”，五声音阶，出于吹腔。吹腔里有一种三、五、七字的句式，如《缀白裘》十一集《闹店》，旦唱【吹腔】：“春天景，好鸟枝头现，桃红李白柳如烟。”属五声音阶，以笛为主伴奏，是由皖南“四平腔”受秦腔影响变化而来，其曲调既能演唱长短句，又能演唱上下句的整齐句；其曲调结构有曲头、曲尾，中间为主调，明显具有“滚调”的特征，主调“三五七”也有不同板式的变化，因此它是由曲牌体发展到板式变化体的过渡形态。“二凡”即“二犯”，七声音阶，即拨子，以枣木梆子击节，以弦索乐器伴奏，具有高亢激越的风格，起调式、旋律、也和北方的梆子腔相似。“乱弹”之名，可能就是因为吸收了早期秦腔不用弦乐器，只用月琴一类弹拨乐器伴奏的缘故。“二凡”和“三五七”结合在一起，调性色彩不同，丰富了音乐的表现力。^④今赣剧浙调即相当于婺剧乱弹的“三五七”，是从婺剧里变来。赣剧中的浦江调相当于婺剧乱弹的“二凡”。浦江班的罗罗调以“二凡”和“三五七”为主要腔调，可看作是秦吹腔的另一变体。

《缀白裘》六集、十一集载有“乱弹腔”。刘献庭（1648-1695）《广阳杂记》载：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。”刘为顺治康熙年间人，广阳，即今北京。孔尚任

^① 周怡白《中国戏剧史》下册，北京：中华书局1953年版，第605页。

^② 刘静沅《徽戏的成长和现况》，第63页。

^③ 潘仲甫《清乾嘉时期京师“秦腔”初探》，《戏曲研究》第十辑。

^④ 参见廖奔《中国戏曲发展史》第四卷，第63-67页；马彦祥、余从《“戏曲声腔、剧种”概说》。

云：“秦声秦态最迷离”（《平阳竹枝词·乱弹词》），对其“乱弹”的表演评价很高。李声振《百戏竹枝词》（写于乾隆二十一年至三十一年），《秦腔》（原注：“俗名梆子腔”），《乱弹腔》（原注：“秦声之慢调者，倚以丝竹，俗名昆梆，夫昆也而梆云哉，亦任夫人昆梆之而已。”）云：“渭城新谱说昆梆，雅俗如何占号双。慢调谁听箏笛耳，任他击节乱弹腔。”《乱弹腔》说明乱弹腔是用箏笛伴奏，唱腔曲折柔曼，是兼有昆腔和梆子二者特点的吹腔。这种昆腔实际昆弋腔的吹腔，梆子即拨子。故此乱弹腔是吹腔和拨子的复合腔种。^①周怡白先生说：“浙江金华戏（今名婺剧）的三五七调，温州戏（今名瓯剧）称为乱弹，其开首及过门的节奏几与吹腔无异，而落尾则近似二黄原板，或认为此即所谓二凡或二番，实则为吹腔的别一转变”即是证明。^②吴长元《燕兰小谱》卷三云：“山西勾腔，似昆曲而嘹亮，介于京腔之间。”这种勾腔，大概即是这种乱弹腔。赣剧乐平班老艺人有戏谚说：“高腔子弟昆腔戏，弹腔子弟打狗屁。”^③说明高腔和昆腔是曲牌体，而乱弹腔之类的腔调是上下句的板腔体，较曲牌体易唱。

下面讨论襄阳腔和枞阳腔与吹腔的关系。

《秦云擷英小谱》“小惠”条云：“弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（原注：今名石牌腔，俗名吹腔）。湖广人歌之为襄阳腔（原注：今谓之湖广腔），陕西人歌之为秦腔。”这里显然把这三种腔调等而为一了。看似混乱，其实亦有道理。因为襄阳腔和枞阳腔都包含了吹腔和拨子两种腔调。

乾隆年间，从当时的禁令可见出，枞阳腔、秦腔、襄阳腔并行于世。乾隆四十五年江西巡抚所上奏疏，其中有云：“九江、广信、饶州、赣州、南安等府，界连江广闽浙，如前项石牌腔、秦腔、楚腔，时来时去。”两淮监政伊阿龄的奏折中也提到了石牌腔（即枞阳腔）、楚腔（即襄阳腔）、秦腔（《禁书总录》）。枞阳腔因产生于安徽安庆地区，故后来被称作安庆调，又受山陕梆子影响，加入梆子伴奏，变为拨子，故又被称作“安庆梆子”（见焦循《剧说》）。襄阳腔也包含着吹腔和拨子，后来发展为汉调。今早期汉调剧本《雷神洞》里，还插有两段襄阳腔唱词。词格为长短句，旋律近西皮，曲调中还杂有吹腔的痕迹。

因此，正是吹腔和拨子的同台演出，成为后来徽调和汉调中西皮二黄合流的基础。

综上所述，二黄腔主要是由吹腔和拨子演变而来。吹腔是四平调受昆曲、乱弹的影响以后出现的，至今仍作为一种独立的腔调，保留在皮黄声腔系统中，以笛伴奏。吹腔改用胡琴伴奏，变为平板二黄，或称“小二黄”，或称“四平调”，至今也仍是二黄腔的一种腔调。拨子，是由乱弹“二凡”衍变而又受到北方梆子腔的影响，用唢呐或特制的胡琴伴奏，以梆子击节。在拨子和由吹腔发展而来的“咙咚调”的基础上，又衍化出“老二黄”或称“唢呐二黄”。^④

西皮和二黄两种腔调合流之后形成的新的腔调叫做皮黄腔。在湖北叫做楚调。

也就是说，西皮二黄统一出现在楚调中。叶调元于道光十九年（1839）重游楚地，写有《汉皋竹枝词》一卷，其中咏及楚调，云：“月琴弦子与胡琴，三样和成绝妙音。啼笑巧随歌舞变，十分悲切十分淫。”（原注：“唱时止鼓板及此三物，竹滥丝哀，巧与情会。”）又云：“曲中反调最凄凉，急是西皮慢二黄。倒板高提平板下，音须圆亮气须长。”（原注：腔调不多，颇难出色。气长音亮，其庶几乎？）又云：“小金当日姓名香，喉似笙箫舌似簧。二十年来谁嗣响？风流不坠是胡郎。”第一首提到楚调的伴奏乐器三种，与今京剧文武场伴奏乐器相同。第二首提到西皮

^① 参见武俊达《戏曲音乐概论》，北京：文化艺术出版社，1999年版，第282-287页。

^② 周怡白《中国戏曲发展史纲要》，第419-420页。

^③ 参见李啸仓《李啸仓戏曲曲艺研究论集》第73页。

^④ 参见马彦祥、余从《“戏曲声腔剧种”概说》，《梆子声腔剧种学术讨论会论文集》第106页。

二黄在楚调里的结合演唱,且描述西皮和二黄的音乐特色与今之西皮二黄基本一致,如西皮较二黄节奏急速,二黄反调长于表现苍凉、凄婉的悲剧气氛等。从第三首“二十年来谁嗣响”一句来加以推算,则皮黄合腔应早在嘉庆之前。

西皮二黄合流为皮黄腔,发生于徽班、汉班与艺人之间的交流。二黄被高朗亭的徽班带到北京,一直盛行,后来汉调艺人将西皮带到北京,加入徽班演唱,西皮二黄同台演出,吴焘《梨园旧话》说:“班曰徽班,调曰汉调。”道光二十年刻本京剧《极乐世界》凡例称:“二黄之尚楚音,犹昆曲之尚吴音。习俗使然也。”说明徽班的唱腔染上了汉调色彩。刘静沅说,道光初年,汉调来京,使徽班又发生了一些变化。“原来徽班本有二黄、吹腔、高腔、秦腔、昆曲等曲调,汉调加入之后,使其中的二黄、西皮更加发展,唱法上也有些改进。……在高朗亭初来北京时的徽班可能仅有二黄、吹腔中比较单纯的曲调,徽、汉合流之后,已经不是合班,而是杂揉诸腔各调,融会贯通,就成为一个完整的剧种了。这时它不仅有二黄、西皮、吹腔、南梆子、反二黄,并且还有高腔、昆曲、啰啰腔……等等。这时它在艺术上有相当高的成就,并且和南方的徽班早已成了两个系统,就不叫‘徽班’而称之为‘京班’了。”^①杨静亭《都门纪略·词场序》云:“时尚黄腔喊似雷,当年昆弋话无媒。”说明皮黄腔合流以后,由此在北京独霸剧坛。

第三节 弋阳腔与板腔体戏曲的形成

自梆子、皮黄一类的板式变化体剧种出现后,板腔体戏曲在剧坛上正式出现,到皮黄腔的集大成者京剧的诞生,板腔体戏曲已替代传统的曲牌体戏曲,成为戏曲的主要发展方向。

弋阳腔在明代兴起时是以唱曲牌为主,但由于弋阳腔本身就是从民间地方声腔发展而来的,曲牌并不是它唯一的选择,它在吸收民间声腔曲调上不遗余力,一直处于曲牌体戏曲和板腔体戏曲的过渡阶段,后来发展到清代便演变为板腔体的戏曲形式了,比如“弋阳乱弹”就是一种板腔体戏曲。虽然说板腔体戏曲的成熟是民间戏曲声腔发展的必然结果,不是单靠弋阳腔就可以达到的。但在板腔体戏曲的产生和发展的过程中,弋阳腔无疑起到了很大地推动和促进作用,即便是对板腔体的产生有关键作用的弦索腔、梆子腔、皮黄腔等系统的戏曲剧种,也都或多或少,直接间接的受到弋阳腔的熏陶和滋养。

虽然说在历史上曲牌体作为一种戏曲声腔出现的要比板腔体为早,但事实上,若论板腔体结构中的几个要素,如上下句的基本结构单位、节奏的变化、弦索伴奏乐器等方面,板腔体应该早于曲牌体,只不过,它并没有像后来的曲牌体那样将这几个要素有机的结合在一起,运用到戏剧的演唱表演中去。

其实,在明代开始出现不同的“声腔”之后,板腔体戏曲就已开始发展起来。首先,“声腔”的出现,意味着地方剧种崛起和发展、普及的可能性,因为此时“声腔”与我们后世所说“剧种”的概念是一样的;其次,“声腔”概念的提出,对于“曲牌”来说不能不是一个突破,因为它的重要性表现在,它暗示了今后以“声腔”来代替“曲牌”的趋势。事实也正是如此,尤其是明代中晚期,各路声腔如雨后春笋般萌芽并迅速成长起来,至清代便如燎原之势、势不可挡了。如果说在曲牌体戏曲之前的板腔体戏曲还是萌芽的话,到

^① 刘静沅《徽戏的成长和现况》,第66页。

了明代不同声腔的兴起,尤其是从民间成长起来的弋阳腔,它的音乐体制就已经对昆山腔有了很大的突破,板腔体的要素在它那里虽不成熟,但已有了明显的体现。

下面我们探讨弋阳腔在板腔体戏曲形成过程中所起到的作用。

一 基本结构单位

板腔体的基本结构单位是一个对称的上下句,这一对上下句相当于一个乐段。一段完整的歌唱通常是由若干乐段构成的,但如果仅用一对上下句,也可以独立构成一首单乐段的曲调,而并不失去其完整性。与曲牌联套体受到的曲牌、格式、句数的限制不同,板腔体音乐中曲调的组织形式和运用方法具有较大的灵活性,曲调的长短有极大的自由伸缩的余地。短可到短到只有一对上下句,长可长到上百句。句法结构上,曲牌体是长短句。而板式音乐是齐言体,以七字句或十字句(十字句也是七字句的变体)作为其基本格式。在民间文学中,七字句一直是一种普遍采用的基本结构形式,民间叙事歌曲的这种句法结构对戏曲文学有着深刻的影响。

弋阳腔对板腔体戏曲音乐的影响表现在滚调上。在滚调一节中,我们已经叙述了滚调的来源及其基本结构,滚调的基本结构就是齐言体的上下句形式。滚调对曲牌产生了破坏作用,使得曲牌逐渐解体,是弋阳腔成为由曲牌体向板腔体发展中的过渡阶段。滚调的这种齐言体的形式特征来源很多,主要是从民间文学尤其是民间的诗歌传统、诗赞体说唱文学和诗赞体戏曲等艺术形式借鉴而来。

滚调对板腔体戏曲的影响,一方面它直接吸收民间文学尤其是诗赞体说唱文学或民歌小调的齐言体,将其纳入唱腔中,如《霓裳续谱》卷七有【秦吹腔花柳歌】两篇,其一云:“高高山上一庙堂,姑嫂两人去烧香。嫂嫂烧香求儿女,小姑子烧香求少郎。再等三年不娶我,挟起个包袱跑他娘,可是跑他娘。思人哪。(原注:花柳腔尾有声无词)。”虽然《霓裳续谱》为清乾隆年间刊刻,但这首民间小曲,应有更早的渊源,它曾被吸收到戏曲中传唱即可证明,如清钞明本《苏武牧羊记》第十八回《望乡》有【回回曲】两支,第一支云:“高高山上一庙堂,姑嫂两个去烧香。嫂嫂烧香求男女,姑姑烧香早招郎。”可见,这首曲子,早在民间歌唱,流行日久,虽然一为秦腔,一为【回回曲】,唱腔或有不同,但曲词无异,句格均为七言。

依然以【回回曲】为例,今本《牧羊记》第三出《过堤》有【回回曲】云:“天上的娑婆什么人载?九曲黄河什么人开?什么人把住三关口呀?什么人和和北番的来?”【前腔】:“天上的娑婆李太白载。九曲的黄河老龙王开。杨六郎把住三关口呀,王昭君和和北番的来。”(按:此两支曲《九宫大成》卷六十三【双调正曲】引,题作《牧羊记》)。很明显,这两首歌原来也是民歌,被用于【回回曲】中来唱。从它曲词的风格来看,也是以通俗为主。又如《牧羊记》第六出《过关》有【回回曲】:“把守边关二十年,二十年,不知觅了几文钱。如今年老全无用,只好酒醉终朝打火眠,打火眠,打火眠,腰驼背曲口难言。如今拚却残声明,杀退南蛮万万千。”又有【回回舞】亦为七言,风格也近似,“教场里打鼓摸黄旗。好人好马出征西。(合)好马撒不下槽头料,好男儿撒不下脚头妻。”(按:原本无此曲,《九宫大成》卷六十三【双调正曲】引,题作《牧羊记》)。世德堂本《拜月亭》第三出《番王起兵》中有【回回弹】“东里东来东里东”四支,与【回回曲】句格差不多。按:此曲《拜月亭》诸通行本均无,但却见于世德堂本《五伦全备记》第二十五出,作【回回舞】^①。贵池滩戏中有《刘文龙》

^① 参见徐朔方《奎章阁藏本〈五伦全备记〉对中国戏曲史研究的启发》,载《徐朔方说戏曲》,上海古籍出版

一剧,其中《出回子》一场,番王唱【舞回回】四曲,“东里东来东里东,东边来子是骚公,怎见得骚公汉?谁说不是骚公汉,身披蓑衣戴斗篷。(吱呀子来,呀呵嗨,吱呀来)……”词句虽然改动,但承袭之痕迹依然明显。由此可见,所谓【回回曲】、【回回舞】、【回回弹】、【舞回回】等等均是同一民歌小调的变体罢了。类似这种吸收民歌小调直接入戏文的情况很多,此处不再赘举。

另一方面,受滚调的影响,许多曲调也有向齐言体转化的趋势,如乱弹、吹腔中的三五七,就是一种从长短句到上下句的过渡的唱腔形式,按它的曲调结构形式,它的句法本应为三、五、七,即一曲由三句组成,字数为三字、五字、七字,是长短句的形式。但后来的发展,是把三字句和五字句合并成为上句,而把其七字句作为下句,于是演变为上下句的方式。在加上板式的变化,则可构成完整的板式体系。《缀白裘》十一集《清风亭·赶子》中全用【批子】,以七言为主,是吹腔的一种,今京剧亦有,即吹腔顿脚板,此“批子”与西皮腔的形成有关,因西皮的“皮”,即“批子”的“批”(详见前节)。又如《金钗记》中的【十二板】一曲,全部为七言体,差不多已是板腔体唱腔了。

到近代,这种趋势就越来越明显了,连高腔也难以避免,如湖南、四川、浙江一带的高腔,则已有全用或间用七字句或十字句的整齐句法者。如湖南长沙高腔有七字句和十字句。陕西秦腔与湖南高腔的《骂阎罗》一剧的文词完全相同,也用齐言句式^①。

到梆子腔中,句法基本以七言或十言上下句为主了,成书于乾隆四十六年吕公溥的《弥勒笑》,全用当时“关内外优伶所唱十字调梆子腔”来创作了。乾隆年间的梆子腔剧本《送昭》和《出塞》出自《缀白裘·青冢记》,是弋阳腔的传统剧目,《送昭》的联套为:【引】、【杂板令】、【梧桐雨】、【山坡羊】、【竹枝词】、【梦江吟换头】、【牧羊关】、【黑麻序】。《出塞》的联套为:【西调】、【西调小曲】、【西调】、【弋阳调】、【尾声】,这已经是梆子腔化了的曲牌连缀方法。一些曲牌被梆子腔加以改造,如【山坡羊】、【驻云飞】、【皂罗袍】等曲牌分别改造为【梆子山坡羊】和【梆子皂罗袍】等。《落店》中【梆子驻云飞】还用梆子腔唱曲牌体的长短句式;《杀货》中【梆子腔】、《淤泥河·血疏》中【梆子腔】就已经以七言为主体;《斩貂》则出现了整齐的十言句:“前三王后五帝年深月久,有尧舜和禹汤四大明王。周文王睡梦里飞熊入帐,为水火手指下安国定邦。甲子日过亳州兵临孟津,戊午日到幽州火化纣王。十八国论子胥明夫上将,十二国钟娘娘女中豪强。前七国有孙庞二人斗志,后七国有乐毅投往齐邦。楚项羽为刘邦争夺天下,有王翦灭列国四海名扬。润腊月初八日药死平帝,众文武扶王莽作了帝王。那刘家到南阳起兵取救,云台上刚王莽二十八将。”^②发展到皮黄和京剧,十字句便成为句法结构的主要形式。

由此可见,滚调为板腔体戏曲引入齐言体上下句的句法结构,为板式变化提供了基本条件和前提。

二 板式节奏变化

曲牌体音乐是依靠曲牌的变化来表现不同的戏剧情绪的发展。板腔体音乐式则依靠节奏的变化来推动旋律的变化,以构成曲调的多样性,从而完成其不同戏剧情绪的表现。

社,2000年版,第97页。

^① 周贻白《中国戏曲发展史纲要》,第376页。

^② 孟繁树《中国板式变化体戏曲研究》台北:文津出版社1991年版,第171页。

变奏原则在民间音乐中运用极为广泛的一种曲调发展手法。特别是在民间的分节歌曲中,同一曲调的反复变唱,是用以表达不同情绪的常用手法。这与板式音乐中的基本表现手法——对上下句的反复变唱,以表达不同情绪——关系十分密切。

曲牌联套体的产生是直接继承了宋金时代的诸宫调的结果,它是在民间音乐的组曲原则的基础上发展起来的。而板腔体戏曲音乐直接由说唱艺术、并借鉴曲牌联套的板式变化发展而来。但它的源头很早,我国汉语单词本来就具备头、腹、尾的语音轻重缓急,这构成了节奏变化的先决条件。《乐记》记载的周代大型古典乐舞,表现武王伐纣的故事,全曲分为六成,中间有两次标示高潮的“乱”的插用。场面宏大,气势壮烈,结构复杂,这其间必有节奏的变化,《楚辞》、后世汉乐府诗就继承了“乱”这样的形式。到《诗经》,有唱有和,有领唱,有分唱,有合唱,诗句基本为齐言,但也有长短的变化。其中联章歌辞很多,每一章应该伴随着曲调节奏而有变化。

虽然板腔体的变奏原则早已出现,但对其构成直接影响的还是汉、唐、宋以来的歌舞大曲及民间说唱艺术。

汉乐府时代,这种节奏变化就比较明显。如《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞》云:“《古今乐录》曰:‘伦歌以一句为一解,中国以一章为一解。’”杨荫浏《中国古代音乐史稿》释云:“不须歌唱而只须用器乐演奏或用器乐伴奏着进行跳舞的部分,那就是解”。^①陈旸《乐书》卷一百六十四“解曲”条云:“解曲乃龟兹、疏勒夷人之制,非中国之音。”《太平御览》卷五六八云:“凡乐,以声徐者为本,声急者为解。”“本”者,即《乐府诗集》中“本辞”之谓也(见卷三十七),即慢曲。一首曲中有解这样的急曲,也有本辞这样的慢曲,还有艳、趋、乱、送等形式,《宋书·乐志》云:“《罗敷》、《何尝》、《夏门》三曲,前有艳,后有趋。《碣石》一篇,有艳。《白鹄》《为乐》《王者布大化》三曲,有趋。《白头吟》一曲,有乱。”除此之外,《乐府诗集》卷四十四引《古今乐录》提到了:“半折、六变、八解、十解、游曲”等,它们和“艳、趋、乱、送”等这些艺术形式无疑都包含着不同程度的节奏变化。

唐宋以来的大曲形式被认为是板式变化的雏形,但大曲在乐府诗中也有体现,如《乐府诗集》卷七十九《近代曲辞》中《水调》有歌五遍、入破五遍、彻两遍。《凉州歌》《伊州》《大和》《陆州》等大曲游歌、入破、排遍、彻、促拍等。这些可以说都开了唐宋大曲的先河。唐宋大曲由散序(散板)、排遍(慢板)、入破(快板)这种三段式的结构这样的板式变化的基本形势构成,和汉乐府大曲一样,它们都是在同一曲调反复变奏的基础上进行的。

至魏晋已经出现节拍。唐时歌曲“以拍为句”,以太鼓节拍,隋唐五代出现了标记节奏的“五弦琵琶谱”等敦煌曲谱。宋词有“八均拍”、“六均拍”、“四均拍”和“花拍”、“官拍”、“艳拍”,并有燕乐半字谱纪录歌曲,谱中有“反”、“掣”、“折”、“拽”、“顿”、“住”等节奏符号的标识(见《词源·讴曲旨要》及《事林广记》);北曲句尾打拍。元曲时鼓板合一,产生板眼。沈宠绥《度曲须知》:“板则其正,鼓则其赠”,“彼歌声每度一板,而指法之最清者,弹数均之及四”,即一板四拍。明代已使用工尺字记谱,发展出散板、流水板、一板一眼、一板三眼、还有一板三眼的赠板等板式变化形式,这几种是曲牌体戏曲和板腔体戏曲共同使用的基本板式,但对于曲牌体戏曲,这种板式的变化和运用并不是其重点所在,也就是说,曲牌体戏曲依赖曲牌的不同联缀而达到表现戏剧情绪的功能,但板式变化却是板腔体戏曲的重要表现手段,因此,这几种基本板式也只有到板腔体戏曲时才会进一步得到发展。

到明代声腔的兴起,尤其是从民间成长起来的弋阳腔,其板式的节奏变化已有了明显

^① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册,北京:人民音乐出版社1981年版,第116页。

的体现,主要在以下几个方面:

在曲牌联套方式上,弋阳腔剧本中曲牌数量往往很少,通常只用几支,而且每支经常连续叠用前腔,如《金花女》共十七出,但只用了十个曲牌。又如《赤松记·游本》整出戏只用【出队子】一曲反复叠唱七遍;《刘汉卿白蛇记》第七出四曲【山歌】联唱,《古城记·饯别》连续叠用五支【滚】调等,在这种重复前腔类似民歌分节歌曲,在同一曲调的反复变唱的过程中必然伴随着节奏的变化。

弋阳腔的帮腔形式也强调了曲调的变奏。为了弥补不托管弦产生的旋律变化不足的缺陷,弋阳腔使用帮腔,通过恰到好处的人声帮唱、和唱以造成唱腔之间的对比、映衬,丰富了旋律节奏的变化。

又如弋阳腔的曲牌没有宫调,却是以曲牌类和“通用腔”的划分来统辖的。其曲牌类是把腔调相同或相近的曲牌归为一类。这种划分方式在王骥德那里已有想法,在王正祥的《新定十二律京腔谱》中便已采用(详见第三章《曲牌》一节),“以曲腔之低昂抑扬而为审度之于其间,以相似之曲归于一律”为曲牌分类,开启后世高腔剧种曲牌类划分方式的先河。每一“曲牌类”以主腔构成诸多曲牌在腔调上的相似或相近,并在主腔保持一定的基础上,还有一定的变化,或扩充或压缩,或重复或省略,具体名称的曲牌大量减少,而相应的“曲牌类”的涵盖和包容量却增大。这种分类方式与近现代板腔体的结构形式——即在一个或几个基本腔的基础上,采用不同节奏的板式变化,通过重复、扩充、衍展、压缩、套式等结构原则,衍化出一系列不同板式,构成富于对比变化的唱段——非常接近了。

而且,弋阳腔的曲牌往往有丢失、失落等混乱的情况,后来发展到以另外独特的腔名或直接唱某一种腔调来取代原来的曲牌名,如《古城记》中的【七言句】、【闹更歌】、【稜噎歌】,《钵中莲》中的【四平腔】、【京腔】、【西秦腔二犯】,《缀白裘·送昭》中的【弋阳调】、【吹调驻云飞】、【吹调山坡羊】、【梆子驻云飞】、【梆子山坡羊】等以及柳子戏中“乱青阳”等腔调,这些曲牌前面加上腔调之名,或直接以唱腔命名,都表明曲牌的腔调发生了重要变化。这种情况不是有意造成的,这意味着彼时曲牌比起腔调来,已变得不太重要,暗示了腔调正在逐渐取代曲牌的发展趋向,这是曲牌体走向板腔体发展过程中一个不可避免的现象的反映。另外,弋阳腔滚调对曲牌的破坏也导致板式变化方式的介入和流行,因为它使得曲牌联缀丧失意义。这些都促使了变曲牌联缀为腔调联缀,同时佐以板式的变化以构成联套方式的形成。

到了梆子和皮黄的兴起,板腔体的节奏变化进一步发展,达到了较为完美的程度。

如从《缀白裘》六集所收的《探亲相骂》、《花鼓》,以及同书十一集所收《看灯》、《连相》、《别妻》等剧看来,它们所用的都是民间流行的小曲,音乐结构主要是由某一首民歌曲调多次反复构成。如《探亲相骂》用的是【银纽丝】、《花鼓》用的是【花鼓曲】、《看灯》用的是【灯歌】、《连相》用的是【玉娥郎】、《别妻》用的是【五更转】等等,虽是同一曲的反复,但词句并有小异,说明在这种反复中曲调有变奏的可能。

又如《缀白裘》中的《借妻》,全剧唱腔均标明为“乱弹腔”,《清风亭·赶子》,全剧唱腔均标明为“批子”,《戏凤》全剧唱腔均标明为“梆子腔”,在这里,同一曲调的反复已经演变为上下句反复的基本结构形式,已不是如【银纽丝】之类的曲牌了。《阴送》中已经出现了“急板”这一个标志板式的名称的出现。急板是有板无眼的流水板或快板,既是标明“急板乱弹腔”,说明乱弹腔已经有了各种不同速度的板式类别。《燕兰小谱》中秦腔剧目《陈三两爬堂》,唱腔的组织与板式的变化就已经十分复杂。在唱腔上有慢板、原板、二六板、紧板、滚板、摇板、锁板、送板、断桥腔等各种板式的分别,在伴奏上也有了行弦花梆子、行弦上天梯、上梯小梆子等各种名目,这说明板式音乐这时已发展的相当复杂完备,在各种板式的运用、变化上已经日益丰富与成熟了。

又如在调性变化上,《秦云撷英小谱》云:“惟是同州腔有平侧二调。宝儿多侧调,不能高,其弊也,恐流为小唱。喜儿多平调,不能下,其弊也,恐流为弹词。”有学者认为【西秦腔二犯】中的“二犯”即为平、侧二调之间的交替,“二犯”的另外一种可能是类似于秦腔的花音与苦音的调性转换,这说明在晚明时秦腔已经有了转调的技法。^①到皮黄腔,则通过对西皮、二黄不同的定弦来改变调性。

在节拍形式的运用上,板腔体音乐有了进一步的创造发展,它所使用的节拍形式有三眼板、一眼板、流水板、散板、摇板等,每种板式中又包含更为细致的板式分类,如三眼板可分为慢三眼与快三眼,一眼板分为中原板和二六板等。节拍、节奏、速度的多样变化推动了曲调的丰富变化。

在套曲的构成上,板腔体以变奏方式将这些曲牌作不同的板式变化,如【耍孩儿】一调,俗称“娃娃”,今山东五音戏娃娃调有头板娃娃、二板娃娃、扁娃娃、序娃娃、抱娃娃、跑娃娃、平娃娃、奔娃娃、打娃娃、枣娃娃、梆子娃娃等十一种唱法,柳子戏有越调娃娃、平调娃娃、转调娃娃、原板娃娃、二板娃娃、三板娃娃、高腔娃娃、乱弹娃娃、八吹八打娃娃、拉尾巴娃娃、倒溜船娃娃、五屏梅娃娃、武打娃娃等十三种。^②【山坡羊】的曲牌变化也很多,如【文山坡羊】、【武山坡羊】、【昆山坡羊】、【塌山坡羊】、【小山坡羊】、【原板山坡羊】、【二板山坡羊】、【山坡羊挂序】、【山坡羊高腔】等,有二十多种。^③如柳子戏中的曲牌虽有的来自于昆曲、高腔,但其结构是按照板式变化来安排的,一方面数量上演变出更多的曲调,另一方面却更加简易化、单纯化了,如柳子戏中的“昆调步步娇”,就有越调中的“原板昆调步步娇”、“原板带二板昆调步步娇”,下调中的“原板步步娇”等,如此多的变调唱法,均是以板式的变化方才构成的。这也是吸取了民间音乐的变奏方法的结果,如【山坡羊】早在元代,南北曲中便有此调,格式已变化多端,明人文籍所载便有【数落山坡羊】(王骥德《曲律》)、【沉水调山坡羊】(沈德符《万历野获编》)、【侑调山坡羊】(冯梦龙《挂枝儿》),清代有【梆子山坡羊】(《缀白裘·青冢记·出塞》)。《霓裳续谱》中有“岔曲”一类,就包括【数岔】、【慢岔】、【平岔】、【平岔带戏】(按:应即【平岔】带过【戏韵】)、【平岔带马头调】、【垛字单岔】、【起字岔】;【寄生草】一调,便包括了【怯音寄生草】、【番调寄生草】、【便音寄生草】、【垛字寄生草】、【矮调寄生草】、【南寄生草】等。

三 乐器伴奏形式

弋阳腔本不用弦索,明祝允明《猥谈》云:“若披之管弦,必至失笑。”明杨慎《升庵诗话》卷九云:“南方歌词,不入管弦,亦无腔调,如今之弋阳腔也。”但在后来的发展中,一些地方戏和民间戏曲吸收了弋阳腔的声调并结合本地的方言以及俗曲小令,同时使用弦索器乐伴奏,产生了弦索腔。

以弦乐器为主要伴奏乐器形式的出现是板腔体戏曲音乐走向成熟的重要标志。曲牌体演唱和伴奏同步,歌唱中间并无间歇停顿,没有过门和间奏,板腔体由于弦乐器的使用,板腔体的伴奏则有过门来贯穿各个乐节之间的间歇停顿。过门和间奏得以实现,伴奏起着承前启后的过渡衔接作用,使得声乐和器乐的结合关系更为密切,也更为复杂。器乐不仅起到了陪衬和辅助作用,而且对情绪的渲染和补充也有重要意义,使音乐情绪连贯完整。

^① 孟繁树《中国板式变化体戏曲研究》,第118页。

^② 纪根根《柳子戏》,《山东地方戏曲剧种史料汇编》,山东人民出版社,1983年版。

^③ 常静之《中国近代戏曲音乐研究》,北京:人民音乐出版社,第80页。

如《缀白裘·搬场拐妻》中便留有一段过门的工尺谱。《纳书盈曲谱》中时剧《小妹子》中有高界、中界、低界、随界及品头、和首等带有固定性的弦索、引腔和腔间过门，亦有工尺谱。《白雪遗音》卷首有《马头调》的工尺谱，其中有“过板”，即表示过门。

弦索托腔的伴奏方式，与明代弦索腔的产生有着直接关系（详见本章第一节《弦索调》），而弋阳腔和弦索腔的关系亦十分密切，乾隆四十三年版《缀白裘》六集合刊本凡例云：“梆子秧腔，即昆弋腔，与梆子乱弹俗皆称梆子腔。是编中凡梆子秧腔则简称梆子腔，梆子乱弹则称乱弹腔，以防混淆。”清李调元《剧话》云：“弋腔始弋阳，即今‘高腔’，所唱皆南曲。又谓‘秧腔’，‘秧’即‘弋’之转声。”又云：“女儿腔亦名弦索腔，俗名河南调。音似弋腔而尾声不用人和，以弦索和之，其声悠然以长。”万历钞本《钵中莲》中有【山东姑娘腔】，女儿腔即姑娘腔，亦即秧腔，“秧歌”即少女之义。清黄濬《红山碎叶》云：“红山灯市有秧歌，秧歌之‘秧’或作‘秧’，谓女子之歌。”^①迄今流行于河北廊坊的秧歌，还被称作“高腔秧歌”，^②于此可见弦索调与弋阳腔关系至切、渊源甚深。也就是说，弦索腔是在民间小调的基础上，继承吸收了弋阳腔的声调和某些曲牌发展而成的。因此《缀白裘》六集序提到的“梆子秧腔”，实即弋阳腔的一种。《清稗类钞》说：“弋阳梆子秧腔戏，俗称扬州梆子是也。”又云：“其调平板易学，首尾一律，无南北合套之别，无转折曼衍之繁，一笛横吹，习一二日便可上口。”其举《打樱桃》、《小寡妇上坟》、《探亲相骂》三出戏，都是吹腔，以弦乐和之，便为弦索调。如据京剧老艺人说，有曲牌者曰弦索，无曲牌者曰吹腔。（王芷章《腔调考原》第四章），便是这种情况的说明。而上述弋阳梆子秧腔便是既可用弦索伴奏，亦可用笛伴奏的一种声腔。故弋阳腔又影响到梆子腔的产生。而构成皮黄腔的西皮二黄，欧阳予倩《谈二黄戏》认为二黄腔是由枞阳腔里的吹腔和高拨子演化而来，加入胡琴伴奏而已。（详见本章第二节）

梆子腔和皮黄腔使用弦乐伴奏，全拜受弦索腔之赐。乾隆间严长明《秦云撝英小谱》云：“秦腔自唐、宋、元、明以来，音皆如此。后复间以弦索。至于燕京及齐、晋、中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之。”周怡白《中国戏曲声腔的三大源流》认为：“梆子腔，属弦索调。”^③而皮黄伴奏亦从弦索调而来。皮黄“脚色未出声以前，胡琴先有过门，每一小顿，则又有小过门添满板眼。唱完后作一收煞，以示余音袅袅。此项方式，盖即从‘弦索调’而来。先起过门谓之【浪头】，收煞实牌子之【尾声】。”^④

在乾隆时期，梆子腔板式结构的基本格局和风貌已经具备和成熟了。丝弦乐器为伴奏，琵琶为主，后月琴取代琵琶，以后胡琴又取代月琴为主奏乐器，月琴辅之。李调元《剧话》：“俗传钱氏《缀白裘》外集有秦腔，始于陕西。以梆为板，月琴应之，亦有紧慢。俗呼梆子腔，蜀谓之乱弹。”清留春阁小史《听春新咏》云：“盖秦腔乐器，胡琴为主，助以月琴，咿呀丁东，工尺莫定，歌声弦索，往往齟齬……丝肉相比，非有宿慧者，未易巡声赴节也。”《都门记略·词场序》亦云：“至嘉庆年，盛尚秦腔，尽系桑间濮上之音。而随唱胡琴，善于传情，最足动人倾听。”这些都说明了弦乐伴奏的关键作用。

因此，在弋阳腔、弦索腔、梆子腔和皮黄腔这些剧种声腔里，板式变化逐渐完备和走向成熟，产生了板腔体的戏曲剧种，一直到京剧的形成，板腔体达到顶峰，取代曲牌体戏曲剧种。板腔体戏曲音乐以节奏变化作为发展曲调的原则和音乐戏剧化的基本表现手法得以最后确立和完成。

^① 参见康保成《雉戏艺术源流》，广州：广东高等教育出版社1999年版，第56页。

^② 参见《中国戏曲志·河北卷》，中国ISBN中心出版1993年版，第92-95页。

^③ 载《周贻白戏曲论文选》，长沙：湖南人民出版社，1982年版。

^④ 周贻白《中国戏剧史》下册，北京：中华书局1953年版，第748页。

综上,弋阳腔不同的发展阶段和不同的戏曲形态,为板腔体戏曲的形成做出了不同的贡献。在弋阳腔的发生期,为板腔体戏曲的形成准备了齐言上下对句的文体结构。在形成期,从曲牌体那里获得了基本板式(三眼板、一眼板、流水板、散板),进一步增加变化;文体也进一步发展,形成自由奔放的滚调,促使了曲牌的解体和以板式变化为结构原则的腔调联套形式的出现。成熟期,滚调和板式的结合(诗、乐结合),加上弦乐伴奏的表现力对人声的解放和弦索调带来的更加自由的民间曲调,南北声腔的融合等等因素,最终在弋阳腔的推动下,以抒情性见长曲牌体戏曲,逐步转向以戏剧性、叙述性与抒情性完美统一的板腔体戏曲。

第四节 剧目之继承与改编

清代剧目数量浩繁,极为繁夥,这与地方戏的兴盛十分不开的。清代地方戏剧目更大量的继承和发展了明代弋阳腔的深厚传统,明代弋阳诸腔“改调歌之”的作品,很大一部分由各地高腔继承下来,而且又有了新的加工创造。清代各地方戏的演出,也继承了弋阳诸腔大量剧目,使自身不断的成长和壮大,遂蔚为大观,它们大多是对明代弋阳诸腔的继承和再度创作。

折子戏有了进一步的发展,清代“百本张”抄本《高腔戏目录》(中国艺术研究院戏曲研究所资料室藏)著录大量昆弋折子戏,如吉庆戏包括:《赐福》、《八仙》、《封相》(《金印记》);红净戏包括:《挑袍》、《古城》、《河梁》、《挡曹》(《三国志》);黑净戏包括:《赏军》、《打朝》(《白袍记》)、《耕田》、《钓鱼》(《金貂记》)另有贴净戏、老生戏、三髯戏、贴生戏、老旦戏、青衫戏、花衫戏等以及整本大戏:《倒铜旗》、《蜈蚣岭》、《反五关》、《金印记》《通天犀》、《青石山》等共二百零四种。^①

从这些清代流传的剧目中不仅可以看到当时的舞台面貌,还可能从中发掘出本已佚失的前代作品,或保存前代原貌较多的剧目来,如前面提到的可能是明代遗留剧目的杨梦鲤《意山堂集》中著录的福建兴化七子班的演出剧目,另外还有康熙年间的抄本《泉南指谱》里收录的闽南七子班的剧目,又有上述清代“百本张”抄本《高腔戏目录》里分行当收录了高腔各角色偏重的剧目以及整本大戏等等,又如福建莆仙戏、梨园戏保存宋元南戏的剧目较多;各地高腔剧目如江西赣剧弋阳腔剧目、浙江调腔、川剧高腔等,与明刊本相较,保存了较多的明代弋阳腔本来特色。

由于地方戏的繁融和竞争,各种地方戏之间也往往互相影响、交流,剧目方面就会在交流竞争的过程中彼此吸收借鉴,所以我们会看到不少剧目是各个剧种之间共通的。这种特点,也是弋阳诸腔本来的固有特征,所谓把别的剧种的好剧目拿过来“改调歌之”。连台本戏和折子戏中都常见这种现象,尤其是在折子戏中,这种共同的剧目很多,如我们在上文论述折子戏时所看到的现象。

一 江湖十八本

下面我们以弋阳诸腔“江湖十八本”现象为例,来简单说明弋阳腔剧目在清代以后的承传特点。

^① 廖奔《中国戏曲发展史》第四卷,第370-371页。

弋阳诸腔传统剧目大多有“十八本”之称,这说明了诸腔之间的传承关系,以及在民间的深远影响。江西剧作家蒋士铨(1725-1784)在乾隆十六年(1751)或稍早一些时间编写的杂剧本《西江祝嘏·升平瑞》记载,一个提线傀儡班在江西省南丰县演出,有认问他们是什么腔,会几本什么戏,班头答道:“昆腔、汉腔、弋阳乱弹、广东摸鱼歌、山东姑娘腔、山西卷戏、河南锣鼓戏、连福建的鸟腔都会唱,江湖十八本,本本皆全。”清乾隆间人黄振创作《石榴记》(此本有乾隆三十七年自序),于本书凡例云:“牌名虽多,今人解唱者,不过俗所谓‘江湖十八本’与摘锦诸杂剧耳。”《扬州画舫录》卷五谓“老旦张廷元、小丑熊如山,精于江湖十八本。”又说:“二面钱云从,江湖十八本,无出不习。”日本学者青木正儿认为“江湖十八本,当系撰取古本戏曲中最流行当时者所定之名目……此为戏曲事上最注目之名目,余以未得详悉其十八本之曲目为憾。”^①实际上,他不曾想到民间现存的各地方高腔剧目正是他梦寐以求想看到的,因为在这些剧种中,完整的保留了所谓的“十八本”或者翻倍的“三十六本”、“七十二本”等剧目甚至剧本。

戏班之所以每每称“江湖十八本”者,为了表明其戏班剧本全、脚色全,以此招揽观众。这也说明了“江湖十八本”是民间盛演的剧目,为老百姓所喜闻乐见。这些剧目大多是宋元南戏的老本,或者说是看家的娘戏,能够流传而且盛演不衰,以此可见它们的魅力。下面我们介绍几种地方戏中的“江湖十八本”剧目,以见一斑。

如福建梨园戏分三派:上路、下南和七子班(小梨园),各有擅场的“十八棚头(剧目)”。上路十八棚头有四句口诀:“二苏程鹏举,三朱尹刘林;姜曹杨六使,三王赵孙蔡。”亦即:《苏秦》、《苏英》、《程鹏举》、《朱文》、《朱寿昌》、《朱买臣》、《尹弘义》、《刘文龙》、《林招得》、《姜明道》、《曹彬》、《杨六使》、《王魁》、《王祥》、《王十朋》、《赵盾》、《孙荣》、《蔡伯喈》,共十八种。其中列入《南词叙录·宋元旧编》者十二种,未见著录而可知其为南戏者,有《曹彬》、《程鹏举》、《朱寿昌》、《尹弘义》、《杨六使》等。

“下南”的“十八棚头”有两句口诀:“苏梁吕范文武岳,三刘二周百里郑”。即指《苏秦》、《梁灏》、《吕蒙正》、《范雎》、《龚克己》(又名《文武生》)、《岳霖》、《刘秀》、《刘永》、《刘大本》、《周德武》、《周怀鲁》、《百里奚》、《郑元和》共十三种,据老艺人说这十三剧是“内棚头”,另有《抢诰命》、《章道成》、《刘芳草》、《陈州赈济》四剧是“外棚头”;“内外棚头”共十七剧。但是另据刘念兹《南戏新证》谓下南十八棚头现存十四种,除上述十三种外,尚有《何文秀》一种,若补此一剧,则正合十八种之数。^②

小梨园七子班当然也有十八棚头,但不尽可考,据曾永义说为十六本,据刘念兹说为内棚头存十四种,外棚头存七种,如内棚头十四种:《朱弁》、《吕蒙正》、《董永》、《陈三五娘》、《宋祁》、《郭华》、《葛希谅》、《刘智远》、《潘必正》、《田庆》、《杨文广》、《蒋世隆》、《高文举》、《韩国华》等。^③

又如川剧高腔,高腔在川剧中成为其基本声腔,其剧目如“五袍、四柱、江湖十八本”,多为弋阳诸腔剧本。“江湖十八本”包括《木荆钗》、《幽闺记》、《彩楼记》、《玉簪记》、《白罗帕》、《葵花井》、《百花亭》、《白蛇记》、《白鹦鹉》(《鹦鹉记》)、《上天梯》、《五桂记》、《三孝记》(《跃鲤记》)、《古城记》、《三元记》、《铁冠图》、《全三节》、《蓝关记》、《汉贞烈》。另有高腔四大本,则为《琵琶记》、《金印记》、《投笔记》、《红梅记》。

婺剧高腔包括西安高腔、义乌高腔等,所演剧目都以十八本为主,婺剧三合班由昆(腔)、乱(弹)、高(腔)组成,各有十八本,如高腔十八本:《古城会》、《七星针》、《白

^① [日]青木正儿著、王古鲁译《中国近世戏曲史》,商务印书馆1936年版,第426页。

^② 刘念兹《南戏新证》,第124-125页。

^③ 刘念兹《南戏新证》,第126-127页。

鹦哥》、《合珠记》、《葵花记》、《芦花雪》、《槐荫树》、《金瓶和》、《三元坊》、《白兔记》、《卖水记》、《红梅阁》、《鲤鱼记》、《白蛇传》、《双比钗》、《全拾义》、《双贞节》、《双鹿台》等。

昆腔十八本：《荆钗记》、《琵琶记》、《金印记》、《摘桂记》、《白蛇传》、《火焰山》、《通天河》、《花飞龙》、《铁冠图》、《兴周图》、《金棋盘》、《摇钱树》、《太平春》、《双狮图》、《九龙套》、《双比钗》、《内琵琶》（和《双比钗》为双本戏，合为十八本）。

乱弹十八本：《粉红郎》、《白鹤图》、《三仙阁》、《三代荣》、《四平山》、《玉麒麟》、《珍珠串》、《莲花阵》、《金兰阁》、《合连环》、《九更天》、《龙凤钗》、《悔姻缘》、《绣鸳鸯》、《玉蜻蜓》、《日旺》、《奇双会》、《绣花球》。^①

江西赣剧高腔十八本剧目为：《青梅会》、《古城会》、《风波亭》、《定天山》、《金貂记》、《龙凤剑》、《珍珠记》、《卖水记》、《长城记》、《八义记》、《十义记》、《鹦鹉记》、《清风亭》、《洛阳桥》、《三元记》、《白蛇记》、《摇钱树》、《乌盆记》。

浙江松阳高腔，传统剧目有“三十六本大戏”：《琵琶记》、《白兔记》（分《玩花记》、《赶白兔》、《拜刀记》三本）、《合珠记》（即《珍珠记》）、《黄金印》（即《金印记》分前后两本）、《芦花记》、《九龙套》、《耕历山》、《火珠记》、《判乌盆》（即《乌盆记》）、《八仙桥》、《造府门》、《三状元》、《黑蛇记》、《摇钱树》（共两本）、《九世同居》、《贺太平》、《绣花针》、《聚宝盆》、《卖水记》、《葵花记》、《鲤鱼记》、《白蛇记》、《韩十义》（即《十义记》）、《白鹦哥》（即《鹦鹉记》）、《一文钱》、《忠义堂》、《三元坊》（即《商格三元记》）、《脱靴记》（即《投笔记》）、《三代相》、《送米记》（即《联鲤记》）、《夫人传》（有人班和傀儡班两种演出本）等共三十六本。^②

山东曹州梆子（又称高调梆子）“老十八本”，如《春秋配》、《梅降雪》、《千里驹》、《金台将》、《百花咏》、《富贵图》、《老边庭》、《龙门阵》、《佛手橘》、《双玉镯》、《玉虎坠》、《全忠孝》、《江东战船》、《宇宙锋》、《虎丘山》、《二进宫》、《天赐鹿》、《马龙记》等。^③山东莱芜梆子“江湖十八本”，多承袭高调梆子剧目。^④

闽剧，俗称福州戏，系由江湖戏、平讲戏、儒林戏以及唠唠戏融合而成。剧目保留了早期平讲戏人从江湖戏继承而来的“三十六本”，即所谓“七双八赠廿一杂”。其中多有弋阳腔剧目，如《三结义》、《井边会》（即《白兔记》）、《种葵花》（即《葵花记》）、《卖水记》、《金印记》、《清风亭》、《烂柯山》等。福州闽剧院收藏的1913年平讲戏传统剧目《灵狗报》的抄本，内标明“唱弋阳”。^⑤

浙江绍剧（又称绍兴乱弹、绍兴大班）传统剧目，其中十八本大戏，老艺人称作“老十八”又有十八本小戏，称作“小十八”，亦是早期剧目。江西九江采茶戏、湖北黄梅采茶戏传统剧目素有“三十六大本、七十二小本”之说。河南宛梆（又称南阳梆子）有“老十八本、中十八本、小十八本”等。流行于徐州的江苏梆子传统剧目亦有老十八、新十八之说。^⑥

昆腔也受此影响，也有所谓的“江湖十八本”，如金华昆曲（一名浙西昆曲）一向有“三十六本”之称；湖南桂阳昆曲（一名郴州昆曲）有“江湖大戏三钗十八记”等传统老戏。^⑦另外还有许多剧种都有所谓“十八本”剧目，只是年深日久，或者保存不全，或者失落了具体名目而已。

从上述可知，“江湖十八本”中的剧目多半是比较古老的南戏剧目，也是弋阳诸腔经常上演的剧目。从这些剧目的承传，我们不仅可窥见其腔调剧种之间的承传性，更重要

^① 参见蒋凤、沈瑞兰《婺剧介绍》，载《华东地方戏曲介绍》第一集，上海：新文艺出版社1952年版。

^② 《中国戏曲剧种大辞典》，上海：上海辞书出版社1995年版，第498-499页。

^③ 参见周贻白《中国戏曲发展史纲要》，第472页；亦见《华东戏曲剧种介绍·山东梆子》。

^④ 参见周贻白《中国戏曲发展史纲要》第473页；亦见《华东戏曲剧种介绍·莱芜梆子》。

^⑤ 《中国戏曲剧种大辞典》，上海：上海辞书出版社1995年版，第653页。

^⑥ 以上皆见《中国戏曲剧种大辞典》相关剧种条目，上海：上海辞书出版社1995年版。

^⑦ 详见《中国昆曲艺术》，第93-94页。

的是我们能够从地方戏中发现古老的弋阳腔还存活在民间，即便没有见诸任何文字记载，仍然口口相传，灯灯相续，这是历史留给我们的戏曲宝藏，值得我们发掘和珍惜。

二 弋阳腔剧目在民间的承传

弋阳腔承袭民间传统之处，点点滴滴，所在皆有，我们举数例来说明：

如《琵琶记·风木余恨》一出，今长沙高腔有《打三不孝》一剧，即《风木余恨》，此段许多刊本都删去。陆贻典抄本系统中，原有【玉山供】四曲，但通行本删去。唐晟刻本批语云：“江右梨园于此有张大公将拄杖、头发出示牛丞相，以示羞辱蔡伯喈一段，如《荆钗记》之《祭江》，《岳飞传》之《风魔》，皆演本有之，刻本不载。”但今长沙湘剧高腔却尚存此曲。

另外，今长沙湘剧高腔、祁剧高腔、武陵戏、四川高腔、新昌调腔、江西东河高腔、九江青阳腔等《幽闺记》均有《抢伞》一出，但现存汲古阁本等通行本都无此出，乍看似乎为民间杜撰。其实细察世德堂本和汲古阁本等，发现有蛛丝马迹可寻。世德堂本和汲古阁本在蒋世隆和王瑞兰相遇之前均有下雨的描写，如汲古阁本第十四出《风雨间关》（即世德堂本第十四出《兄妹逃军》）便有“淋漓冷雨”等描写，世德堂本曲文同于汲古阁本，但首曲宾白有：“（生）妹子，前面雨来了，待我把雨伞撑起”的话，汲古阁本虽无此白文，但第十六出《违离兵火》【满江红】舞台提示有“众上赶老旦、旦下，众抢伞诨科下”之语（世德堂本无此语）。这些有关下雨、雨伞和抢伞等很明显都是为了照应后面王瑞兰抢伞的关目所安排的伏笔，只是被删去罢了，但还是可以从中看出一些痕迹来，证明原本最初应该还有“抢伞”这一关目。另外我们还可以找到其他的线索，如《摘锦奇音·幽闺记》所选《旷野奇逢》出曲文宾白与他本大同小异，惟【古轮台】曲中有这样的情节：

（生唱）即便往跟寻，岂容迟滞？（旦扯伞介）（生白）小娘子待我好走路，怎么扯我的雨伞，好不怕羞？……（生白）娘子把雨伞还我，待我好去。

虽然此本还可能有删落，但一目了然，此正是“抢伞”情节，且《尧天乐》、《词林一枝》所选此出曲文中亦有“旦扯伞介”，与《摘锦奇音》几同。我们再看世德堂本《隆遇瑞兰》（即汲古阁本《旷野奇逢》）在【扑灯蛾】曲后有【皂罗袍】两支（汲古阁本、容与堂本无此二支），首曲云：“渐渐红轮西下，见林梢数点昏鸦。前村灯火有人家，江山晚景堪描画”数语，很明显与前面“淋漓冷雨”的情节不合，而且前面第二支【古轮台】中末句便是“天色昏惨暮云迷”，不可能转瞬成为“渐渐红轮西下”，这都是删改者疏忽所至。沿袭此二曲折不在少数，《乐府菁华》、《大明春》、《大明天下春》、《乐府万象新》、《乐府红珊》等均同世德堂本，而《词林一枝》、《尧天乐》、《歌林拾翠》、《摘锦奇音》亦收【皂罗袍】二支，但曲词完全不同，首曲前几句为：“千般忧，不自在，看他粉脸儿生得多人爱。”（《歌林拾翠》）这样写便不会造成疏漏了。又《白雪遗音》卷二有《扯伞》二曲，即咏《旷野奇逢》情节，虽无扯伞描写，但从名字就可知，此应一直是流行的折子戏名。

总之，种种迹象表明在明代《拜月亭》肯定有《抢伞》的情节，只不过被大多数本子都删去了，原因也许是认为这样写有损王瑞兰闺阁身份吧。然而我们在弋阳腔诸本中却找到了线索，同时它还流传到了如今，继续存活于地方高腔中。

又任中敏《曲海扬波》中引忏绮主人《风月闲情》云：

尝偕某某观剧，伶人演《抢伞》曰：“万古千秋雨又来”，甲曰：“万古千秋，词义大谬，当改为万点千丝”，乙曰：“以文字斟之，疑是万苦千愁”。坐人谓之击节叹服。后检视古曲本，查如乙言。

此“万苦千愁雨又来”之语，诸本皆未见，但长沙湘剧高腔湘阳印刷局本《蒋世隆抢伞》剧中，却有“两人心事一般同，万苦千愁雨又来”之语，四川高腔《抢伞》一剧，虽无此句，但文词与长沙高腔略同。由此真令人惊叹民间承传本之古老，也让我们看到了戏曲在民间生生不息、代代繁衍的魅力。

又如《金貂记》、《鹦哥记》、《鱼篮记》、《破窑记》等，长沙湘剧高腔至今还在演唱甚至还保存着全本。^①赣剧保存有《卖水记》和《合珍珠》（即《珍珠记》）全本。而今《卖水记》，在明散出选本中只保存了几出。^②至今江西广昌甘竹镇还保存《孟姜女》戏文全本共两种，一为赤溪曾家《孟姜女送寒衣》元南戏本（见《永乐大典》、《南词叙录·宋元旧篇》著录）的遗存，一为明弋阳腔《长城记》（见《曲海总目提要》卷三十五著录）的遗存，^③而这些在历史典籍文献中却不见全本。

又如我们在第四章第一节提到的数种不见诸历史典籍记载或著录的剧目，却往往在民间发现。万历二年抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》哑队戏剧目有《张飞祭马》一出，《徽池雅调》有《张飞祭马》，为今本《古城记》所无，近代江西青阳腔和福建莆仙戏均有此出，赵景深先生曾看过后者的演出，认为与今《徽池雅调》所载基本一致。^④

另外，《词林一枝》里的《辱骂齐王》不见今本《六十种曲》，今江西青阳腔和湖南辰河高腔中有此出。《青梅记》，未见著录，《乐府万象新》收《曹操青梅煮酒》一出，江西青阳腔传统剧目有《青梅会》与此同。广东正音戏还保存《鹿台记》、《四郡记》、《三关记》、《双杯记》、《辨金牌》等。湖北襄阳、钟祥清戏尚保存《四郡记》、《长城记》、《卖水记》、《吐绒记》等等。^⑤

这样的例子还有很多，不再赘举。但以上已经足以说明弋阳腔是在民间戏曲基础上发展起来的一种戏曲样式，让我们看到弋阳腔与民间戏曲一脉相承的血缘关系。

^① 见周贻白《湘剧漫谈》，《中国戏曲研究资料初辑》，第261页。

^② 李啸仓《赣剧中的宝藏》，载《李啸仓戏曲曲艺研究论集》，中国戏剧出版社1994年版，第43页。

^③ 毛礼镁《江西广昌“孟戏”剧本考》，载江西省文化厅艺术创作中心编《影剧新作》2001年第4期；流沙《江西孟戏遗存的海盐腔》，载《明代南戏声腔源流考辨》，第399-413页。

^④ 赵景深《明代青阳腔剧本的新发现》，载《戏曲笔谈》，第104页。

^⑤ 详见本文第四章第一节六、七部分。

结 论

关于弋阳腔,我们首先要指出本文一个基本观点:弋阳腔发生期的戏曲形态是诗赞体,即弋阳腔是在诗赞体的戏曲形态基础上成长起来的戏曲样式。

其实整个南戏声腔系统在早期都是如弋阳腔一般的诗赞体,只不过由于昆山腔已经被文人改造,余姚腔和海盐腔资料太少,以至淹没不传。但根据现有的资料也大致可以判断其他三大声腔与弋阳腔在声腔形态上也是一致的。昆山腔在魏良辅改造之前,还是如祝允明所说“盖已略无音律、腔调。……若被之管弦,必致失笑。”而“体局静好”(汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》)的海盐腔已经是官腔化,经过文人改造过了的结果,其原始形态应是一种“犹存古风”(刘庭玠《在园杂志》卷一)的“海盐高调”。(朱彝尊《鸳鸯湖棹歌一百首》)即臧懋循所说的“海盐则高揭之”的高调唱法,这与弋阳腔的特点是一致的。而余姚腔“俚词肤曲”、“杂白混唱”(董室主人《成书杂记》)也是弋阳腔的典型特征,这些均说明南戏四大声腔的早期形态是一致的,而以弋阳腔最为突出的代表罢了。至于弋阳腔与南戏变体声腔的关系,二者非如父子般的源流关系,而是同源异流,但后者受弋阳腔沾溉很大,在戏剧形态上还是根本一致的。

也正是由于弋阳腔的民间本质特征,使得它的艺术形态与后来被文人改造过的昆山腔有了很大的不同。

弋阳腔“本无宫调”、“顺口可歌”(徐渭《南词叙录》)、“不分调名,亦无板眼。”(王骥德《曲律》)、“随心入腔”(凌蒙初《谭曲杂札》),故此宫调和板眼、曲谱在弋阳诸腔来说没有太大的意义,艺人们利用“箍点”或“三点指”这样的现成的一套特殊的唱腔符号所标示的腔调去套用其他曲牌,以“一腔多用”来“改调歌之”。

弋阳腔“一人启口,众人接腔”的帮腔,是从古老雉戏和南戏普遍运用的帮腔、合唱承袭下来的。弋阳腔的帮腔是每一句的唱腔,皆由场上演员的“一人”和场外的“众人”联合完成,与近现代流传的各地高腔的唱法一致。“合头”部分的重唱以及曲文中间重唱均为帮腔。帮腔部分的演唱一般用假嗓翻高来唱。帮腔有渲染情景和烘托气氛、揭示内心活动、抒发人物情感、衬托和对比以及间离效果等作用。弋阳腔的帮腔缘自古来一唱众和的劳动号子如“邪许声”以及民谣等,由徒歌发展而来,这种徒歌后来进入到诗歌中,演为诗歌中的和声。汉乐府中的和声、艳、趋、送、乱、声曲折等几种形式与帮腔有一定关系。

弋阳腔的伴奏极具本土特色,“锣鼓助节”在帮腔中起到了极为关键的作用。无论帮还是唱,弋阳腔皆无管弦托腔,锣鼓为打击乐的主体,主要是以锣鼓来掌握腔句的节奏,以配合衬托尾段或尾句的后场帮腔,锣鼓与帮唱构成有机的整体,在情绪表达、气氛渲染等方面,也有很强的配合功能。弋阳腔在民间的演唱过程中,极有可能使用了弦乐器,尤其是明代以来的弦索调的广泛流行,十番乐的影响。弋阳腔的家乐化或官腔化也对弋阳腔使用弦乐器构成影响,但不托管弦、锣鼓助节依然是主要伴奏方式。

弋阳诸腔曲牌联套方式比较混乱,没有形成一个规范的样式,比起北曲和后来的昆山腔来说,是很不严格,往往自由联缀,无一定章法;而且整出使用的曲牌无论从数量上还是结构上都有简单化的趋向。发展到后来,弋阳腔由曲牌体向着板腔体过渡,曲牌已经是可有可无,在这个过程中,比较明显的是曲牌使用的混乱和有意无意的遗落、减省,甚至完全更改,改用别调歌唱。曲牌的混乱与失落有其历史原因和曲牌性质本身的原因,宫调使用上的“出入”、“互用”、帮腔、滚调对曲牌原有格律造成的破坏,使得曲牌最终解体,这样一来,“曲牌类”的划分是便成为历史的必然。从王正祥以来,取消了传统的曲牌按

宫调的分类法,采用以“以曲腔之低昂抑扬而为审度之于其间,以相似之曲归于一律”的分类方式,这表明弋阳腔的曲牌演唱已经有了“定腔乐汇”的特征,是曲牌体向板腔体的过渡形式,这是一种接近“曲牌类”的分类方式,这种曲牌分类方式,在如今各地高腔中均有存在,类似徐渭所说的“声相邻”的联套原则。

弋阳腔的滚调,大多是五七言的整齐句法。滚调的发展经过了“加滚不破牌”、“破牌加滚”、“畅滚”等三个阶段。诗赞体说唱带来的齐言体形式的大量运用构成了弋阳腔的滚调来源。加滚使曲词更为通俗易懂,表达的情绪更为丰富饱满,扩大了曲文的容量、充实了文本的内容。滚调发展到畅滚阶段,便由原来的附庸地位一变为曲牌的主体,曲牌的原有固定结构遭到破坏,失去了独立存在的价值,从而形成了由曲牌体到板腔体的关捩。

弋阳腔承袭南戏和傩戏的仪式,开场的表演格局比较复杂,如包括破台、净棚、念神咒、跳灵官、跳加官、弄八仙、送子等诸多表现形式。除了开场,在演出中的仪式及民俗表演内容也很突出,往往将戏台上的演出搬到戏台下,观众亦参与演出,构成民间演剧的独特形态。弋阳腔的角色行当在南戏七角制基础上增加了小生、老旦,共为九种,称作“九角头”。净角在弋阳腔表演中的逐渐凸显。武戏是弋阳腔戏表演的特长,昆腔及京剧等也受到了弋阳腔影响。弋阳诸腔由于缘起于民间,民间的歌舞伎艺经常出现在剧本与舞台上,如舞判、面具等表演。最初往往与剧情关系不大,是娱乐性的插演,后来变成了戏剧情节中有机部分,其中民间小戏的表演成分也很多。弋阳腔的整体风格是通俗化、民间化、地方化,也正如此,遭到文人的鄙夷和嘲讽。但它的流行势不可挡,除广大乡村外,还波及上层,为很多士大夫所喜。从唱腔上来看,弋阳腔也与众不同,以高亢激烈为主要特色。其剧本创作很重视舞台实际演出,故插科打诨、调笑谑虐较多。

在剧目方面,凡属南戏剧目,南戏各声腔包括弋阳腔都可以“改调歌之”,文人传奇大多流于案头制作,很少有意为场上搬演而创作,弋阳诸腔大都对它们作了二度创作和改编。明弋阳腔剧目,其中散出存本总计约有一百八十九种,佚本共计四十一一种,整本去其与散出本重复者,尚有十七种,总计约二百四十七种。弋阳腔剧目中有不少为历代书目所未载,但它们往往却在民间仍能演出部分或全本,意义和价值极大,如《焚舟记》、《金环记》、《青梅记》等。还有一些虽见书目著录,但未见传本,然而仍然有不少剧目至今还能在民间流传并演出部分及全本,如《全德记》、《青梅会》、《清风亭》、《长城记》、《卖水记》等。明代弋阳诸腔剧本往往在继承宋元戏文、明人传奇的基础上,进一步改编和再创造。以此,故在关目情节上往往不同,进而曲文宾白也会作相应的调整,曲文多加滚调,宾白多加润饰增删。弋阳诸腔剧目在内容上是以反映世俗风情为主:可分为家庭婚姻剧、爱情剧、政治剧、历史剧、宗教剧、公案剧等。弋阳诸腔盛演剧目很多是来自古老的南戏。在演剧形态上,连台本戏和折子戏是弋阳腔独特的表演方式。连台本戏的形成与其经常在迎神赛会上演庙台戏的传统祭祀活动有关,其创作多由民间艺人来完成,连台本戏的产生,促进了弋阳腔的诞生和剧目的移植和传播,丰富了舞台剧目的演出,对后来地方剧种的发展和孕育有着一定的作用。折子戏诞生的时间大概在明初前后,其产生与市民阶层的兴起有很大关系,促进了戏曲角色行当的分化与独立,以及舞台艺术的提高,突破了传统长篇传奇剧本体制,标志了文人传奇史的终结。

从万历年间直至清初,弋阳腔与昆山腔的争胜过程中没有落后。以弋阳腔为代表地方声腔的兴起是与整个明代经济繁荣的背景是分不开的,士绅和市民阶层的兴起正式建立在这个经济基础之上的。为了适应市民阶层和士绅阶层的口味,弋阳腔在城市发展的过程中有雅化的趋向,它体现在家乐化、官腔化、清唱和“妆旦变童”的风习等方面。弋阳腔在城市的雅化一方面说明了昆山腔和弋阳腔的交流及融合的趋势,另一方面也证明了弋阳腔的适应、生存和发展的能力。另外,明代的刻书业的发达也会对弋阳腔的传播起到一定的

作用。

弋阳腔对后世的影响,从声腔源流的角度看,从其基本结构单位、板式节奏变化和弦索伴奏乐器三个方面,可知弋阳腔是由诗曲牌体戏曲向板腔体戏曲过渡过程中至为重要的一个环节。

从康熙至乾隆中叶,各地方剧种纷纷出现,构成“花部”。从乾隆末叶到道光末叶,出现了花部乱弹与雅部昆腔争胜的局面,花部戏曲逐渐排挤昆腔的官腔地位,最后取而代之。这就是所谓的“花雅之争”,直至道光末年,花部已完全取代了昆腔,花雅之争最终以花部的胜利而告终,同时也促进了诸腔之间的交流及融合。

关于二黄腔的起源,一说是由安徽的四平腔发展而来,一说是源于江西的宜黄腔。西皮腔,一般认为是北方秦腔流传到湖北襄阳一带,衍变而为襄阳调,再变为西皮腔,是秦腔的一种变体。吹腔是由弋阳腔发展而来,但魏长生所唱的“秦腔”实即“琴腔”,即吹腔,非山陕梆子之秦腔,吹腔既可唱长短句的曲牌体,也可以唱齐言体上下句,是曲牌体与板腔体的过渡阶段。二凡即拨子,拨子是从山陕梆子的秦腔演变而来。西皮和二黄两种腔调合流之后形成的新的腔调叫做皮黄腔,吹腔和拨子的同台演出,成为皮黄合流的基础。皮黄合流早在嘉庆之前,发生于徽班、汉班与艺人之间的交流,皮黄腔合流以后,在北京独霸剧坛,进一步发展为京剧。

自梆子、皮黄一类剧种出现后,板腔体戏曲在剧坛上正式出现。这期间弋阳腔起到了关键的作用。弋阳腔的滚调为板腔体戏曲引入齐言体上下句的句法结构,为板式变化提供了基本条件和前提。在弋阳腔那里,板式的节奏变化有了明显的体现,曲牌联套方式上的连续叠用前腔以及帮腔形式都强调了曲调的变奏,其“曲牌类”的分类方式与近现代板腔体的结构形式也非常接近,帮腔和滚调对曲牌的破坏也导致板式变化方式的介入和流行。

以弦乐器为主要伴奏乐器形式的出现是板腔体戏曲音乐走向成熟的重要标志。弦索托腔的伴奏方式,与明代弦索腔的产生有着直接关系,弦索腔是在民间小调的基础上,继承吸收了弋阳腔的声调和某些曲牌发展而成的。弋阳腔又影响到梆子腔的产生。而构成皮黄腔的西皮二黄的形成,也与弋阳腔有直接或间接的关系。在弋阳腔、弦索腔、梆子腔和皮黄腔这些剧种声腔里,板式变化逐渐完备和走向成熟,产生了板腔体的戏曲剧种。

清代地方戏剧目更大量的继承和发展了明代弋阳腔的深厚传统,明代弋阳诸腔“改调歌之”的作品,很大一部分由各地高腔继承下来,而且又有了新的加工创造。清代各地方戏的演出,也继承了弋阳诸腔大量剧目,使自身不断的成长和壮大,遂蔚为大观。弋阳诸腔传统剧目大多有“江湖十八本”之称,“江湖十八本”中的剧目多半是比较古老的南戏剧目,也是弋阳诸腔经常上演的剧目。从这些剧目的承传,我们能够从地方戏中发现古老的弋阳腔还存活在民间,也进一步证明弋阳腔是在民间戏曲基础上发展起来的一种戏曲样式,与民间戏曲有着一脉相承的血缘关系。

重要参考文献

一 戏曲总集、选集

《古本戏曲丛刊》1—5集、9集，《古本戏曲丛刊》编委会编，上海：商务印书馆，1954-1986年版。

《善本戏曲丛刊》1—6辑，王秋桂主编，台湾学生书局1984、1987年版

《汲古阁本六十种曲》明毛晋编刊，中华书局1958年版。

《孤本元明杂剧》，王季烈辑校，商务印书馆，1941年版。

《群音类选》明胡文焕编，明万历间刻本，中华书局1980年影印本。

《脉望馆钞校本古今杂剧》明赵琦美编，《古本戏曲丛刊四集》影印本。

《元曲选》明臧懋循编，隋树森校本，局1979年版。

《元曲选外编》隋树森编，北京：中华书局1980年版。

《盛明杂剧》（初集、二集）明沈泰编，中国戏剧出版社据民国间董氏诵芬室重刻本影印本

《新刊耀目冠场擢奇风月锦囊正杂两科全集》明徐文昭编，嘉靖三十二年刊本，《善本戏曲丛刊》本。

《新刻京板青阳时调词林一枝》明黄文华编，明万历元年刊本，《善本戏曲丛刊》本。

《鼎镌昆池新调乐府八能奏锦》明黄文华编，明万历元年刊本，《善本戏曲丛刊》本。

《新镌精选乐府滚调新词玉树英》明黄文华编，明万历二十七年刊，《海外孤本晚明戏剧选集三种》本。

《新镌梨园摘锦乐府菁华》明刘君锡编，明万历二十八年刊，《善本戏曲丛刊》本。

《新刊分类出像陶真选粹乐府红珊》明秦淮墨客（纪振伦）选辑，万历三十年刻本，《善本戏曲丛刊》本。

《新刻增补戏队锦曲大全满天春》明李碧峰编，明万历三十二年刊，《明刊闽南戏曲管弦选本三种》本。

《鼎刻时兴滚调歌令玉谷新簧》明景居士编，明万历三十八年刊本，《善本戏曲丛刊》本。

《新刊徽板合像滚调乐府官腔摘锦奇音》明龚正我编，明万历三十九年刊，《善本戏曲丛刊》本。

《吴歙萃雅》明梯月主人（周之标）编，明万历四十四年序刻本，《善本戏曲丛刊》本。

《乐府南音》明洞庭萧士编，明万历间刻本，《善本戏曲丛刊》本。

《梨园会选古今传奇滚调新词乐府万象新》明阮祥宇编，明万历间刊，《海外孤本晚明戏剧选集三种》本。

《精刻汇编新声雅杂乐府大明天下春》明阙名编，万历间刊本，《海外孤本晚明戏剧选集三种》本。

《新钤天下时尚南北徽池雅调》，明熊稔寰编，明万历间刊本，《善本戏曲丛刊》本。

《新钤天下时尚南北新调尧天乐》明殷启圣编，明万历间刻本，《善本戏曲丛刊》本。

《鼎镌徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》明程万里编，明万历间刻本，《善本戏曲丛刊》本。

- 《徵歌集》(残) 明阙名编,明汪光华玩虎轩刻本,《善本戏曲丛刊》本。
- 《赛徵歌集》 明阙名编,明万历间刻巾箱本,《善本戏曲丛刊》本。
- 《新镌乐府争奇》(残) 明汪公亮编,明刻本。
- 《新镌出像点板北调万壑清音》 明止云居士编,明天启四年刊,《善本戏曲丛刊》本。
- 《新镌出像点板怡春锦曲》 明冲和居士编,明末刻本,《善本戏曲丛刊》本。
- 《新选南北乐府时调青昆》 明黄儒卿编,明末刻本,《善本戏曲丛刊》本。
- 《新刻出像点板时尚昆腔杂曲醉怡情》 明清溪菰芦钓叟编,明崇祯间刻本。
- 《新镌绣像评点玄雪谱》 明锄兰忍人编,明末刻本,《善本戏曲丛刊》本。
- 《新镌汇选辨真昆山点板乐府名词》 明鲍启心编,明末刻本,《善本戏曲丛刊》本。
- 《新镌乐府清音歌林拾翠》 清阙名编,清顺治十六年刻本,《善本戏曲丛刊》本。
- 《方来馆合选古今传奇万锦清音》 清方来馆主人编,清顺治十八年(1661年)方来馆刻本,国家图书馆藏本。
- 《新镌南北时尚青昆合选乐府歌舞台》(残) 明阙名编,清刻本。《善本戏曲丛刊》本。
- 《清音小集》 清阙名编,清乾隆四十八年敏修堂刻本(清华大学图书馆藏)。
- 《来凤馆古今传奇》(残) 清阙名编,清初刻本(国家图书馆藏)。
- 《重订缀白裘全编》 清玩花主人编,钱德苍续选,汪协如据乾隆四十二年校订重镌本校本,北京:中华书局1955年版。
- 《南北词广韵选》 明徐复祚编,清初钞本(国家图书馆藏)。
- 《全元戏曲》(全十二卷) 王季思主编,北京:人民文学出版社1999年版。
- 《董解元西厢记》 凌景埏校注,北京:人民文学出版社1980年版。
- 《刘知远诸宫调校注》 廖珣英校注,北京:中华书局1993年版。
- 《宋元戏文辑佚》 钱南扬著,上海:古典文学社1956年版。
- 《宋元南戏百一录》 钱南扬著,北京:哈佛燕京学社出版社1934年版。
- 《明清戏曲珍本辑选》 孟繁树、周传家编校,中国戏剧出版社1985年版。
- 《海外孤本晚明戏剧选集三种》 [俄]李福清,上海古籍出版社,1993年版。
- 《明刊闽南戏曲管弦选本三种》 [英]龙彼得辑,泉州地方戏研社编,中国戏剧出版社1995年版。
- 《明本潮州戏文五种》 广州:广东人民出版社1985年版。
- 《永乐大典戏文三种校注》 钱南扬校注,中华书局1979年版。
- 《风月锦囊笺校》 孙崇涛、黄仕忠笺校,北京:中华书局2000年版。
- 《明代徽调戏曲散出辑佚》 王古鲁辑录,上海古典文学出版社1956年版。
- 《蒋士铨戏曲集》 [清]蒋士铨著、周妙中点校,北京:中华书局1993年版。
- 《古柏堂戏曲集》 清唐英著、周育德点校,上海古籍出版社1987年版。
- 《历代散曲汇纂》 元杨朝英、明郭勋等选编,杭州:浙江古籍出版社1998年版。
- 《雍熙乐府》 明郭勋编,《四部丛刊续编》本、《历代散曲汇纂》本。
- 《明清民歌时调集》 明冯梦龙、清王廷绍等编著,上海古籍出版社1987年版。
- 《霓裳续谱》 清王廷绍编著,《明清民歌时调集》本下册。
- 《白雪遗音》 清华广生编著,《明清民歌时调集》本下册。
- 《清代北京竹枝词》 路工选编,北京:北京古籍出版社1982年版。
- 《明成化说唱词话丛刊》 上海古籍出版社1973年影印本。

《敦煌变文集》 王重民等编, 人民文学出版社 1957 年版。

二 曲谱、曲目

- 《南曲九宫正始》 清徐于室辑、钮少雅订, 民国间戏曲文献流通会影印本。
- 《旧编南九宫谱》 明蒋孝编撰, 名嘉靖间刻本, 《善本戏曲丛刊》本。
- 《增订南九宫谱》 明沈璟编著, 明冯梦龙刻本, 丽正堂藏版; 《善本戏曲丛刊》本。
- 《南词新谱》 清沈自晋编, 顺治间刻本, 北京大学影印本。
- 《北词广正谱》 清李玉编, 康熙间青莲书屋刻文靖书院印本。
- 《寒山堂曲谱》 清张彝宣撰, 中国艺术研究院音乐研究所藏抄本、北京大学藏抄本; 《续修四库全书》本。
- 《南词定律》 清吕士雄等编, 清康熙五十九年刊本。
- 《纳书楹曲谱》 清叶堂订谱, 清乾隆五十七年刊本。
- 《新定九宫大成南北词宫谱》 清周祥钰编, 古书流通处据清乾隆十一年刊本影印本。
- 《太古传宗》 清汤斯质、顾峻德同撰, 清乾隆十四年殿本。
- 《南音三籁》 明凌蒙初编著, 上海古籍书店据明刊本影印本, 1963 年版。
- 《新订十二律京腔谱》 清王正祥编著, 清康熙二十三年停云室刊本, 《续修四库全书》据湖南省图书馆藏本影印本。
- 《宗北归音》 清王正祥编著, 康熙停云室刻本, 《续修四库全书》据中国艺术研究院戏研所藏胶卷影印本。
- 《钦定曲谱》 清王奕清等撰, 康熙五十四年殿本, 中国书店影印本。
- 《审音鉴古录》 清琴隐翁编著, 清道光十四年刊本。
- 《集成曲谱》 王季烈、刘富梁编, 上海商务印书馆 1925 年版。
- 《中国古典戏曲论著集成》 中国戏曲研究所编, 北京: 中国戏剧出版社 1959 年版。
- 《明代传奇全目》 傅惜华著, 北京: 人民文学出版社 1959 年版。
- 《明代杂剧全目》 傅惜华著, 北京: 作家出版社 1958 年版。
- 《古典戏曲存目汇考》 庄一拂著, 上海古籍出版社 1982 年版。
- 《古本戏曲剧目提要》 李修生主编, 北京: 文化艺术出版社 1997 年版。
- 《明清传奇综录》 郭英德著, 石家庄: 河北教育出版社 1997 年版。
- 《传奇汇考》 清阙名编, 抄本, 北京: 书目文献出版社影印本 1994 年版。
- 《曲海总目提要》 董康等校订, 民国间大东书局排印本, 天津古籍出版社影印本 1992 年版。
- 《曲海总目提要补编》 北婴编著, 北京: 人民文学出版社 1959 年版。
- 《京剧剧目初探》 陶君起著, 北京: 中国戏剧出版社 1963 年版。
- 《远山堂曲品》 明祁彪佳著, 《中国古典戏曲论著集成》本第六册。
- 《曲品》 明吕天成著, 《中国古典戏曲论著集成》本第六册。
- 《曲品校注》 吴书荫校注, 北京: 中华书局 1990 年版。
- 《太和正音谱》 明朱权著, 《中国古典戏曲论著集成》本第三册。
- 《南词叙录》 明徐渭著, 《中国古典戏曲论著集成》本第三册。
- 《车王府曲本提要》 郭精锐等编著, 广州: 中山大学出版社 1989 年版。

- 《剧话》 清李调元著,《古典戏曲论著集成》本第八册。
 《剧说》 清焦循著,《古典戏曲论著集成》本第八册。
 《中国古典戏曲序跋汇编》 蔡毅编,济南:齐鲁书社 1989 年版。

三 曲论

- 《傀儡戏考原》 孙楷第著,上海:上杂出版社 1952 年版。
 《白川集》 傅芸子著,日本东京文求堂 1943 年版、沈阳:辽宁教育出版社 2000 年版。
 《沧州集》 孙楷第著,北京:中华书局 1965 年版。
 《腔调考原》 王芷章著,北平双肇楼图书部铅印本 1934 年版。
 《中国戏曲研究资料初辑》 欧阳予倩编,中国戏剧出版社 1957 年版。
 《欧阳予倩戏剧论文集》 欧阳予倩著,上海:上海文艺出版社 1984 年版。
 《五十年来北平戏剧史料》 周明泰编著,上海商务印书馆 1932 年版。
 《螭庐曲谈》 王季烈著,上海商务印书馆 1928 年版。
 《戏曲丛谭》 华连圃著,上海商务印书馆 1937 年版。
 《敦煌变文论文录》 周绍良、白化文编,上海古籍出版社版。
 《俗讲、说话与白话小说》 孙楷第著,北京:作家出版社 1956 年版。
 《话本与古剧》 谭正璧著,上海古籍出版社 1985 年版。
 《变文讲唱与华梵宗教艺术》 李小荣著,上海三联书店 2002 年版。
 《唐戏弄》 任二北著,上海古籍出版社 1984 年版。
 《敦煌曲初探》 任二北著,上海:上海文艺联合出版社 1954 年版。
 《北平俗曲略》 李家瑞著,上海:上海文艺出版社 1990 年版。
 《宋金杂剧考》 胡忌著,上海:古典文学出版社 1957 年版。
 《宋元戏文本事》 赵景深著,上海:北新书局 1934 年版。
 《宋元戏曲文物与民俗》 廖奔著,北京:文化艺术出版社 1989 年版。
 《宋金杂剧概论》 景李虎著,广州:广东高等教育出版社 1996 年版。
 《宋金元诸宫调考》 郑振铎著,《中国文学研究》本,北京:人民文学出版社 2000 年版。
 《戏文概论》 钱南扬著,上海古籍出版社 1981 年版。
 《元明南戏考略》 赵景深著,作家出版社 1958 年版。
 《元明清戏曲论集》 严敦易著,郑州:中州书画出版社 1982 年版。
 《潘之恒曲话》 潘之恒著、汪效倚辑注,北京:中国戏剧出版社 1988 年版。
 《戏曲文物研究散论》 黄竹三著,北京:文化艺术出版社 1998 年版。
 《明杂剧研究》 戚世隼著,广州:广东高等教育出版社 2001 年版。
 《南戏论集》 福建戏研所编,北京:中国戏剧出版社 1988 年版。
 《南戏论丛》 孙崇涛著,北京:中华书局 2001 年版。
 《琵琶记研究》 黄仕忠著,广州:广东高等教育出版社 1996 年版。
 《南戏新证》 刘念兹著,北京:中华书局 1986 年版。
 《金钗记及其研究》 陈历明著,桂林:广西师范大学出版社 1992 年版。
 《雉戏艺术源流》 康保成著,广州:广东高等教育出版社 1999 年版。
 《高腔学术讨论文集》 中国艺术研究院戏研所编,北京:北京文艺出版社 1983 年版。
 《明代南戏声腔源流考辨》 流沙著,台北:施合郑基金会 1998 年版。

- 《中国戏曲声腔剧种考》 苏子裕著,北京:新华出版社 2001 年版。
- 《南戏国际学术研讨会论文集》 温州市文化局编,北京:中华书局 2001 年版。
- 《弋阳腔资料汇编》,江西省文化局剧目工作室 1959 年编。
- 《南戏探讨集》第一辑,浙江省温州地区文联、温州地区文化局编印,1980 年版。
- 《古腔新论—全国青阳腔学术研讨会论文集》 安徽省艺研所编,合肥:安徽文艺出版社 1994 年版。
- 《梆子声腔剧种学术讨论会文集》 中国艺术研究院戏研所、山西省文化厅戏剧工作研究室编,太原:山西人民出版社 1984 年版。
- 《华东戏曲剧种介绍》1—6 辑 华东文化部艺术事业管理处编,上海:上海新文艺出版社 1952、1955 年版。
- 《风月锦囊考释》 孙崇涛著,北京:中华书局 2000 年版。
- 《明清传奇史》 郭英德著,南京:江苏古籍出版社 1999 年版。
- 《明清文人传奇研究》 郭英德著,台北:文津出版社 1991 年版。
- 《戏曲笔谈》 赵景深著,上海古籍出版社 1962 年版。
- 《明清曲谈》 赵景深著,上海:古典文学出版社 1957 年版。
- 《读曲随笔》 赵景深著,上海:上海文艺出版社 1999 年版。
- 《曲论初探》 赵景深著,上海:上海文艺出版社 1980 年版。
- 《中国小说丛考》 赵景深著,济南:齐鲁书社 1980 年版。
- 《小说戏曲新考》 赵景深著,世界书局 1943 年版。
- 《汉上宦文存》 钱南扬著,上海:上海文艺出版社 1980 年版。
- 《戏曲演唱论著辑释》 周贻白辑释,北京:中国戏剧出版社 1962 年版。
- 《小说戏曲论集》 戴望舒著,北京:作家出版社 1958 年版。
- 《唐代长安与西域文明》 向达著,石家庄:河北教育出版社 2001 年版。
- 《戏曲小说丛考》 叶德均著,北京:中华书局 1979 年版。
- 《戴不凡戏曲研究论文集》 戴不凡著,杭州:浙江人民出版社 1982 年版。
- 《小说见闻录》 戴不凡著,杭州:浙江人民出版社 1982 年版。
- 《说剧》 董每戡著,北京:人民文学出版社 1983 年版。
- 《古剧说汇》 冯沅君著,北京:作家出版社 1956 年版。
- 《冯沅君古典文学论文集》 冯沅君著,济南:山东人民出版社 1980 年版。
- 《戏曲与浙江》 洛地著,杭州:浙江人民出版社 1991 年版。
- 《戏史辨》 胡忌主编,北京:中国戏剧出版社 1999 年版。
- 《中国昆曲艺术》 钮骠、傅雪漪等编著,北京:北京燕山出版社 1996 年版。
- 《中国戏曲史研究》 黄仕忠著,广州:中山大学出版社 1997 年版。
- 《徐朔方说戏曲》 徐朔方著,上海古籍出版社 2000 年版。
- 《周贻白戏剧论文选》 周贻白著,长沙:湖南人民出版社 1982 年版。
- 《明代戏曲五论》 王安祈著,台北:大安出版社 1990 年版。
- 《戏曲源流新论》 曾永义著,北京:文化艺术出版社 2001 年版。
- 《中国戏剧艺术论》 傅谨著,太原:山西教育出版社 2000 年版。
- 《苏州评弹旧闻钞》 周良编著,江苏人民出版社 1983 年版。
- 《曲艺论丛》 傅惜华著,上海:上杂出版社 1953 年版。
- 《曲艺论集》 关德栋著,北京:中华书局 1958 年版。

- 《陈汝衡曲艺文选》 陈汝衡著, 中国曲艺出版社 1985 年版。
- 《话本小说概论》 胡士莹著, 北京: 中华书局 1980 年版。
- 《李啸仓戏曲曲艺研究论集》 李啸仓著, 北京: 中国戏剧出版社 1994 年版。
- 《红楼梦与戏曲比较研究》 徐扶明著, 上海古籍出版社 1984 年版。
- 《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》 何根海、王兆乾著, 合肥: 安徽大学出版社 2000 年版。
- 《中国民间目连文化》 刘祯著, 成都: 巴蜀书社 1997 年版。
- 《乾隆时期北京剧坛研究》 陈芳著, 北京: 文化艺术出版社 2001 年版。
- 《车王府曲本与京剧的形成》 郭精锐著, 汕头: 汕头大学出版社 1999 年版。
- 《车王府曲本研究》 刘烈茂、郭精锐等著, 广州: 广东人民出版社 2000 年版。
- 《戏剧与考古》 冯俊杰著, 北京: 文化艺术出版社 2002 年版。
- 《荆湘民间文学与楚文化》 巫瑞书著, 长沙: 岳麓书社 1996 年版。
- 《傩俗史》 钱萋著, 广西民族出版社、上海文艺出版社 2000 年版。
- 《中国巫傩史》 林河著, 广州: 花城出版社 2001 年版。
- 《中国巫术史》 高国藩著, 上海: 上海三联书店 1999 年版。
- 《敦煌俗文化学》 高国藩著, 上海: 上海三联书店 1999 年版。

四 戏曲史、戏曲音乐

- 《宋元戏曲史》 王国维著, 上海商务印书馆 1915 年版。
- 《王国维戏曲论文集》 王国维著, 北京: 中国戏剧出版社 1957 年版。
- 《中国戏曲概论》 吴梅著, 上海大东书局 1926 年版。
- 《吴梅戏曲论文集》 吴梅著、王卫民编, 北京: 中国戏剧出版社 1983 年版。
- 《中国近世戏曲史》 [日]青木正儿原著, 王古鲁译, 上海商务印书馆 1936 年版。
- 《词曲史》 王易著, 北京: 东方出版社 1996 年版。
- 《明清戏曲史》 卢前著, 上海商务印书馆 1935 年版。
- 《中国戏剧史长编》 周贻白著, 北京: 人民文学出版社 1960 年版。
- 《中国戏曲发展史纲要》 周贻白著, 上海古籍出版社 1979 年版。
- 《中国戏曲论集》 周贻白著, 北京: 中国戏剧出版社 1960 年版。
- 《中国戏剧史》 周贻白著, 北京: 中华书局 1953 年版。
- 《中国戏曲通史》 张庚、郭汉城主编, 北京: 中国戏剧出版社 1981 年版。
- 《插图本中国文学史》 郑振铎著, 人民文学出版社 1957 年版。
- 《中国俗文学史》 郑振铎著, 北京: 东方出版社 1996 年版。
- 《白话文学史》 胡适著, 上海古籍出版社 1999 年版。
- 《中国戏曲发展史》 廖奔、刘彦君著, 太原: 山西教育出版社 2000 年版。
- 《中国戏剧史》 徐慕云著, 上海: 上海书店 1989 年版。
- 《中国古代戏剧史》 唐文标著, 北京: 中国戏剧出版社 1985 年版。
- 《昆剧演出史稿》 陆萼庭著, 上海文艺出版社 1980 年版。
- 《中国戏曲史钩沉》 蒋星煜著, 郑州: 中州书画社 1982 年版。

- 《昆剧发展史》 胡忌、刘致中著,北京:中国戏剧出版社 1989 年版。
- 《明清戏曲家考略》 邓长风著,上海古籍出版社 1994 年版。
- 《晚明曲家年谱》 徐朔方著,杭州:浙江古籍出版社 1993 年版。
- 《方志著录元明清曲家传略》 赵景深、张增元著,北京:中华书局 1987 年版。
- 《清升平署志略》 王芷章编,上海商务印书馆 1937 年版。
- 《中华文化通志·戏曲志》 廖奔著,上海人民出版社 1998 年版。
- 《中国古代音乐史稿》 杨荫浏著,北京:人民音乐出版社 1981 年版。
- 《燕乐探微》 丘琼荪遗著、隗芾辑补,上海古籍出版社 1989 年版。
- 《隋唐燕乐调研究》 [日]林谦三著、郭沫若译,上海商务印书馆 1936 年版。
- 《中国音乐史》 王光祈著,上海书店 1990 年版。
- 《元散曲的音乐》 孙玄龄著,北京:文化艺术出版社 1988 年版。
- 《中国音乐史略》(增订本) 吴昭、刘东升著,北京:人民音乐出版社 1993 年版。
- 《中国音乐史》 [日]田边尚雄著,北京:商务印书馆 1937 年版。
- 《中国音乐词典》 中国艺术研究院音研所《中国音乐词典》编辑部编,北京:人民音乐出版社 1958 年版。
- 《新定九宫大成南北词宫谱校译》 刘崇德校译,天津古籍出版社 1998 年版。
- 《燕乐新说》 刘崇德著,合肥:黄山书社 2003 年版。
- 《曲谱研究》 周维培著,南京:江苏古籍出版社 1999 年版。
- 《王骥德曲律》 王骥德原著、陈多、叶长海注释,长沙:湖南人民出版社 1983 年版。
- 《词乐曲唱》 洛地著,北京:人民音乐出版社 1995 年版。
- 《昆曲音乐欣赏漫谈》 傅雪漪著,北京:人民音乐出版社 1996 年版。
- 《昆剧观摩演出纪念文集》 上海文化出版社 1957 年版。
- 《中国板式变化体戏曲研究》 孟繁树著,台北:文津出版社 1991 年版。
- 《高腔与川剧音乐》 路应昆著,北京:人民音乐出版社 2001 年版。
- 《湘剧高腔音乐研究》 张九、石生潮著,北京:人民音乐出版社 1981 年版。
- 《福建南音初探》 王耀华、刘春曙著,福州:福建人民出版社 1989 年版。
- 《中国道情艺术概论》 武艺民著,太原:山西古籍出版社 1997 年版。
- 《中国近代戏曲音乐研究》 常静之著,北京:人民音乐出版社 2000 年版。
- 《戏曲音乐概论》 武俊达著,北京:文化艺术出版社 1999 年版。
- 《中国戏曲音乐》 蒋菁著,北京:人民音乐出版社 1995 年版。
- 《福建戏史录》 林庆熙等编著,福州:福建人民出版社 1983 年版。
- 《东方戏剧论文集》 王安葵、刘祯主编,巴蜀书社 1999 年版。
- 《南京戏曲资料汇编》 《中国戏曲志·江苏卷·南京分卷》编辑室编,南京:1988 年版。
- 《中国戏曲志·河北卷》 中国戏曲志编辑委员会《中国戏曲志·河北卷》编辑委员会编,中国 ISBN 中心 1993 年版。
- 《中国戏曲音乐集成·安徽卷》 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会、《中国戏曲音乐集成·安徽卷》编辑委员会编,中国 ISBN 中心出版。
- 《中国戏曲音乐集成·北京卷》 北京出版社 1992 年版。

- 《中国戏曲剧种大辞典》 上海辞书出版社 1995 年版。
- 《古典戏曲外来语考释词典》 方龄贵著, 上海: 汉语大辞典出版社, 昆明: 云南大学出版社 2001 年版。
- 《中国古典名剧鉴赏辞典》 徐培君、范民声主编, 上海古籍出版社 1990 年版。
- 《潮剧研究》 北京: 中国戏剧出版社 1999 年版。
- 《泉州传统戏曲丛书》 北京: 中国戏剧出版社 2000 年版。

五 其它

- 《十三经注疏》 上海古籍出版社 1997 年版。
- 《说文解字注》 汉许慎撰、清段玉裁注, 上海古籍出版社 1981 年版。
- 《东京梦华录》 宋孟元老撰, 中华书局 1982 年版。
- 《梦粱录》 宋吴自牧撰, 北京: 中国商业出版社 1982 年版。
- 《都城纪胜》 宋耐得翁撰, 北京: 中国商业出版社 1982 年版。
- 《武林旧事》 宋周密撰, 北京: 中国商业出版社 1982 年版。
- 《南村辍耕录》 元陶宗仪撰, 北京: 中华书局 1959 年版。
- 《猥谈》 明祝允明撰, 《说郛》本。
- 《醉翁谈录》 宋罗烨撰, 上海: 古典文学出版社 1957 年版。
- 《事林广记》 宋陈元靓撰, 上海古籍出版社据日本元禄十二年翻刻本影印, 1991 年版。
- 《万历野获编》 明沈德符撰, 北京: 中华书局 1959 年版。
- 《扬州画舫录》 清李斗撰, 北京: 中华书局 1960 年版。
- 《乡言解颐》 李光庭撰, 北京: 中华书局 1982 年版。
- 《乐府诗集》 宋郭茂倩编著, 北京: 中华书局 1979 年版。
- 《乐府诗述论》 王运熙著, 上海古籍出版社 1996 年版。
- 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》 王昆吾著, 北京: 中华书局 1996 年版。
- 《士与中国文化》 余英时著, 上海人民出版社 1987 年版。
- 《鲁迅学术论著》 吴俊编校, 杭州: 浙江人民出版社 1998 年版。
- 《中国小说史略》 鲁迅著, 上海古籍出版社 1998 年版。
- 《中国思想史》第一卷 葛兆光著, 上海: 复旦大学出版社 1998 年版。
- 《中国思想史》第二卷 葛兆光著, 上海: 复旦大学出版社 2000 年版。
- 《中国文学研究》 郑振铎编, 上海书店 1981 年版。
- 《中国青铜时代》 张光直著, 北京: 生活·读书·新知三联书店 1999 年版。
- 《二十世纪民俗学经典》 苑利主编, 社会科学文献出版社 2002 年版。
- 《优孟衣冠八十年》 侯玉山口述、刘东升整理, 北京: 中国戏剧出版社 1988 年版。