

# 南方地方腔调的活跃与传奇“原生”的民间版本考证

李雪萍, 黄振林

(东华理工大学, 江西 抚州 344000)

**摘要:**入明以来,南北曲的盛衰更替发生着明显的变化。起源于南方民间的南戏逐渐进入了文人的生活视野,南戏声腔在南方得到了广泛的遗存,并得到文人的恣情改编,同时在福建、浙江等区域发生着集中的流变。尽管文人骨子里瞧不起这些来源于民间的淫词艳曲,但南戏的蓬勃发展使得文人对戏曲的评价标准悄悄地发生变化。

**关键词:**南曲;北曲;声腔;民间版本

**中图分类号:**J809 **文献标识码:**A **文章编号:**1674-3512(2015)01-0027-06

李雪萍,黄振林.南方地方腔调的活跃与传奇“原生”的民间版本考证[J].东华理工大学学报:社会科学版,2015,34(1):27-32.

Li Xue-ping, Huang Zhen-lin. Vitality of local intonation in the south China and verifying archaic folk version of legends [J]. Journal of East China Institute of Technology (Social Science) 2015, 34(1): 27-32.

## 1 南北曲的此消彼长与南戏戏文的原生形态

从音乐形式上说,我国词曲的递变从北方看,是唐宋词乐、北方俚俗歌谣、胡乐番曲、北方说唱、北曲曲乐;从南方看,是唐宋词乐、南方村坊小曲、南方说唱音乐、南曲曲乐。词与散曲的递变多体现为文人雅乐的发展形态,词与剧曲的递变多为体现民间俗乐的发展形态。明太祖朱元璋在取得政权后就十分重视雅乐。《明史·乐志》云:

明兴,太祖锐志雅乐。是时,儒臣冷谦、陶凯、詹同、宋濂、乐韶凤辈皆知声律,相与究切釐定”。定都金陵,即设典乐官,“命儒臣考定八音,修造乐器,参定乐章。其登歌之词,多自裁定。

《明史·乐志》还载,朱元璋“尝谕礼臣曰:‘古乐之诗章和而正,后世之诗章淫以夸。故一切谏辞艳曲皆弃不取。……十二月乐歌,按月律以奏,及进膳、迎膳等曲,皆用乐府小令杂剧为娱戏,流俗喧

譊,淫哇不逞’。太祖所欲屏者,顾反设之殿陛间,不为怪也”。尽管最高统治者对所谓“淫哇妖靡”之声、“喧晓流俗”之乐严厉呵斥,但明初民间声腔的繁盛,特别是以南戏戏文为主的民间戏曲的勃兴,承接宋元余绪益发汹涌起来。这些繁杂淫秽之音犹如民间郑声,乐随辞生,辞伴歌行,与宫廷教坊雅乐形成抵牾。

入明之后,南北曲的盛衰更替发生着明显的变化。王骥德在《曲律·论曲源》中,对明万历以前南北曲的盛衰描述如下:

金章宗时,渐更为北词。如世所传董解元《西厢记》者,其声犹未纯也。入元而益漫衍其制,栴调比声,北曲遂擅盛一代;顾未免滞于弦索,且多杂胡语,其声近嚙以杀,南人不习也。迨季世入我明,又变而为南曲,婉丽妩媚,一唱三叹。于是美善兼至,极声调之致。始犹南北画地相角,迨年以来,燕赵之歌童舞女,咸弃其捍拨,尽效南声,而北词几废<sup>[1]</sup>。

王骥德这段话至少有两点值得注意:一是南北曲风格的差异巨大,南方人根本不习惯北曲。他描述北曲“近嚙以杀”、南曲“婉丽妩媚”,应该说是生动准确且贴近当时南北曲的风格实际;二是起码到他完成《曲律》的明万历三十八年(1610),南曲在南方的兴盛超过了北曲的地位,因为就连燕赵地区

收稿日期:2014-07-24

基金项目:教育部人文社会科学研究《明代文人传奇与民间腔调依存关系研究》(12YJC751044)项目成果之一。

作者简介:李雪萍(1974—),女,江西临川人,教授,主要从事戏曲理论与戏曲史研究。

的歌童舞女,都放弃北曲而尽逐南声<sup>[2]</sup>。

南方文人曲家对剧曲的南北差异都有很强的意识自觉。对音律有精深研究的文人何良俊(1506—1573)挚爱北曲,面对汹涌而来的南曲潮流,他感慨“近日多尚海盐南曲,士夫禀心房之精,从婉变之习者,风靡如一,甚者北士亦移而耽之,更数世后,北曲亦失传矣”。何良俊为明嘉靖间贡生,精于北曲音律。弃官归家后仍痴迷音律。所以,把曾在正德年间到北京学得50套北曲的著名老曲师顿仁请到家中担任曲师,并感慨“南京教坊人所不能知”<sup>[1]</sup>,经典名曲逐渐失传。顿仁是嘉靖年间(1522—1566)南京教坊的老曲师,精于北曲,“于《中原音韵》《琼林雅韵》终年不去手,故开口、闭口与四声阴、阳字,八九分皆是”<sup>[1]</sup>,并对南北曲的差异深有体会。他曾在正德年间(1506—1521)随驾到北京,学得北曲五十余套,但遭冷落,无人问津。何良俊云“余家小鬟记五十余曲,而散套不过四五段,其余皆金、元人杂剧词也,南京教坊人所不能知。老顿言‘顿仁在正德爷爷时随驾至北京,在教坊学得,怀之五十年。供筵所唱,皆是时曲,此等词并无人问及。不意垂死,遇一知音’”<sup>[1]</sup>。何良俊生活的年代离弘治年间(1488—1505)不远。而成化至弘治年间(1465—1505)这四十年左右,正是浙江海盐腔等民间声腔迅速发展的年代。也是祝允明在《猥谈》中所说“南戏盛行,更为无端”的年代。北曲的逐渐散落使得何良俊的心情也非常失落,但他独钟北曲,只能关起门来,独自欣赏由家班演唱北曲。

明代文坛领袖王世贞也细细揣摩南北曲之字、声、气、器之差异“凡曲:北字多而调促,促处见筋;南字少而调缓,缓处见眼。北则辞情多而声情少,南则辞情少而声情多。北力在弦,南力在板。北宜和歌,南宜独奏。北气易粗,南气易弱。此吾论曲三味语”<sup>[1]</sup>。过去,北曲的演唱方式与文人雅士的生活状态水乳交融,散曲、弦索、清唱等北曲的关键词是文人最熟悉的话语方式。而今,原本鄙俚淫褻的南方民间歌谣也逐渐进入文人的生活视野。到了将南北曲进行比较的程度,说明在文人心中原本潜存的评价戏曲的标准正在发生悄悄的变化。尽管这些文人在骨子里还是瞧不起这些来源于民间的淫词艳曲。宋光宗朝(1190—1194)一般被认为是南戏在浙闽一带发生时期。而准确地说,是产生于浙江永嘉(温州)。张庚、郭汉城《中国戏曲通

史》说“作为一种声腔源流来看,南戏音乐最初起源于东南沿海一带的民间歌曲。具体地说,他最初只是温州的一种地方声腔”<sup>[3]</sup>。戏曲学者经常引征徐渭《南词叙录》中的话“永嘉杂剧出。则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农市女顺口可歌而已”<sup>[1]</sup>,来说明南戏是由原始草根形态的村坊小戏逐步成长演变为较为完整的演剧形式。由于南戏曲词的民间性、曲韵的地方性、曲体的不稳定性,加上“事俚、词质”、“古色可挹”(吕天成),入明以后激起文人对宋元南戏故事雏形强烈的改造欲望。以江浙为中心,“王魁负桂英”、“蔡伯喈”、“郭华买胭脂”、“姜诗跃鲤”、“姜女送衣”等不仅成为文人改写传奇的素材,而且以民间声腔版本(“鹧伶声嗽”)广泛流传,形成了明清传奇“多胎共生”、“多祖多孙”现象。

## 2 文人改本的恣情寄托和民间流传的世代累积

入明以后,文人改编戏文成风,按照钱南杨先生的话说“明代文人又瞧不起戏文,不但不知保存,听其散佚;而且任意糟蹋,妄加改窜,即幸而流传的,也都给弄得面目全非了”<sup>[4]</sup>。而明改本时间一般都在从明成化、弘治到明嘉靖、隆庆这一百来年间。正因为由于文人濡染戏文,使得南戏和传奇的面貌呈现出非常复杂的状态,诸如《荆钗记》,《南词叙录》以为是“李景云编”,《寒山堂曲谱》以为是“吴门学究敬先书会柯丹邱著”。王季思先生也认为“文字比较俚,又保留了不少温州坊巷的旧名和方言土语,当出于宋元间温州书会才人的手笔”。像《金印记》《曲海总目提要》《传奇汇考标目》等均标为“苏复之撰”,但其也有漫长的演化过程。由改本《苏秦》到重校《金印》,由明成化《冻苏秦》到明万历《纵横记》,孙崇涛先生认为“所谓明初苏复之作《金印记》,也可能是一种讹传”;大学士邱睿所撰《五伦全备记》,当为文人濡染南戏,成就海盐腔传奇的首作。即使李开先的《宝剑记》,同时代的文坛领袖王世贞在《世苑卮言》中亦有“亦是改其乡先辈之作”的记载。如此,说明文人改编南戏的复杂性。

而另一条线索告诉我们,南戏在流传过程中,既有文人参与改编改窜,也有各地的民间艺人在演出过程中的改编,这也就成就了南戏千姿百态的声腔面貌和舞台版本。许多戏文,在全国各地民间声

腔剧种的艺人口中,口传心授,代代相传。甚至今天,各地已经所剩不多且已风烛残年的民间艺人,他们中的很多人,还能够背诵上百出的传统戏文。像戏文《朱文太平钱》,《永乐大典》卷12989收录,作《朱文鬼赠太平钱》,徐渭《南词叙录》“宋元旧篇”题录《朱文太平钱》。故事不见记载,但据钱南杨考证,福建的民间戏班中还在演这出戏。表现一个叫一粒金的女子,自主决定自己的婚配,把自己亲手绣的白牡丹绣筐,装好二十四文太平钱,给忠厚勤勉的朱文作聘礼的故事。

我们看几个重要的戏文本流传的情况,以管窥文人参与南戏改编的原始形态和流变线索。

首先说被称为“曲祖”的《琵琶记》。南宋诗人陆游就有《小舟游近村舍舟步归》一诗记载蔡中郎的故事在民间流传的情况“斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得?满村听说蔡中郎”。元末高明根据南戏古本《赵贞女》改编的《琵琶记》是文人第一次参与南戏改编的见证。他把负心不义的蔡伯喈改写成全忠全孝的典范,可谓是文人改写戏文在观念上的重大转型。徐渭在《南词叙录》中称赞其“用清丽之词,一洗作者之陋,于是村坊小伎,进与古法部相参,卓乎不可及也”<sup>[1]</sup>。王世贞、魏良辅、吕天成等文人曲家都对其有高度评价,并被捧为“曲祖”而加以推崇。但遗憾的是,高则诚原作早已佚亡,现存均为后人改本。据有人统计,自元末到明嘉靖三十七年(1558)这二百年间,《琵琶记》传本有40余种。其中,比较接近原貌的明人改本有:收入《古本戏曲丛刊》初集的清康熙十三年(1674)陆贻典钞本《新刊元本蔡伯喈琵琶记》,简称“巾箱本”;西班牙皇家图书馆收藏的明嘉靖进贤堂刻本《全家锦囊伯喈》,简称“锦本”;等。南戏专家孙崇涛认为《风月锦囊》是明嘉靖三十二年(1553)刊本,其“摘汇者”徐文昭可能是江西抚州(即临川)人,而《全家锦囊伯喈》则很可能是南戏流传到江西一带艺人的改本或演出本。非常引人瞩目的还有1958年在广东揭阳县西寨村一座明人墓中出土的明嘉靖钞本。既未分出,亦无出目,按人物上下场分段,更保留了南戏的旧貌。明嘉靖开始直到清朝中叶,各种戏曲选本层出不穷。而这些选本的特点是不再关注整本面貌,而是把整出戏以折子的形式分散在不同的卷帙中,以便观众在戏班演出时随意点选。《琵琶记》等著名南戏进入明清之后广泛流行,除了文人濡染不断对其进行

雅化加工外,各种民间声腔剧种的改编、加工和完善,是其真正历演不衰的根本动因。在中国近400种民间声腔剧种无一没有演唱过《琵琶记》。魏良辅在《南词引证》中云“将《伯喈》与《秋碧乐府》,从头至尾熟玩,一字不可放过。《伯喈》,乃高则诚所作《秋碧》,姓陈氏”<sup>[4]</sup>。可见魏良辅在改造和“引正”昆腔时,最重要的戏曲版本是《琵琶记》和陈铎的《秋碧乐府》。戏曲史家赵景深先生对浙江调腔演唱《琵琶记》非常感兴趣。还特地请人到调腔的发源地浙江绍兴新昌买其抄本。浙江调腔演唱《琵琶记》可追溯到万历年间。张岱《陶庵梦忆·严助庙》云“在庙演剧,梨园必请越中上三班,或雇自武林者,缠头日数万钱。唱《伯喈》《荆钗》”。另据《陶庵梦忆》卷五“朱楚生”条中说“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”<sup>[5]</sup>。文中说到的“本腔”是指昆腔,“调腔”科白之妙远超昆腔,所以在浙江绍兴、宁波、余姚等有广泛的观众市场。文人改写《琵琶记》的现象到清代也久盛不衰。李渔也曾经改写《琵琶记》。据《笠翁诗集》卷2诗十九小序云“姬亡月余,不得一梦。是夕始返离魂,丝竹备陈,奏予所改《琵琶记·寻夫》一曲。醒后余音在耳,为之凄绝”<sup>[6]</sup>。

《荆钗记》也是早期流行十分广泛的南戏戏文。吕天成《曲品》著录此记,题柯丹邱撰。丹邱乃宁献王朱权号,可见最早是朱权参与该剧的改写。当然,关于此剧作者的真实身份一直存有争议。一说是丹邱生,《南音三籁》、《剧说》持此说。一说是朱权,吕天成《曲品》持此说。一说是书会才人柯丹邱,《寒山堂曲谱》持此说。今存嘉靖姑苏叶氏刻本,题下署“温泉子編集,梦仙子校正”,现影印收录《古本戏曲丛刊》初集,和万历十三年(1583)金陵世德堂刻本,日本京都大学“汉籍善本丛书”第14卷收藏,是年代相对较早的版本。曲文古朴,并无标目,接近南戏最初原貌。特别是王十朋与钱玉莲久别相逢之处,嘉靖姑苏本是“舟中会”,即两人在楼船中相认团圆;而其他的版本如《全家锦囊》本、屠赤水批本、汲古阁本,均采用“庙会”,即两人最后相会于玄妙观。这些变化说明南戏流传到各地后,艺人们会根据当地百姓的审美期待作适当调整。

绝大多数的南戏改本,在其流传和改编的过程中,都与各地民间声腔剧种的兴衰成败有着密切关联,并折射出中国戏曲史在一个特定阶段的重要

“身影”。这个“特定阶段”,如南戏专家孙崇涛所说,就是“从宋元南戏终结,到明嘉靖末期,即真正严格意义的明传奇正式形成之间,曾有一个历史跨度长达200余年而且十分重要的戏曲发展历史段落”。这个时期正是戏文改编和流传的高峰时期。这一时期,大多数文人从对南戏的鄙视,逐渐到观念上的改变和心理上的接受,再到审美上的认同,特别是作为传奇创作的永不枯竭的源泉,给明清文人传奇留下了浓墨重彩的一笔。

### 3 南戏声腔的遗存概貌和重点区域的集中流变

南戏研究专家刘念兹从上世纪50年代始,多次到福建考察南戏在梨园戏、莆仙戏等闽剧剧种的遗存情况。发掘了大批福建遗存的南戏剧目及曲牌、唱腔、行当等资料,后整理成《南戏新证》。在其第六章《福建遗存宋元南戏剧目》,作者在查看1375种莆仙戏剧目后,认定属于南戏剧目的有《王魁》《郭华买胭脂》《张协状元》等81种。又根据清朝康熙年间抄本《泉南指谱重编》,查得遗存于梨园戏中的南戏剧目有《吕蒙正破窑记》《司马相如凤求凰》等25种;根据清朝光绪年间刊印的《新款上大人歌》查得遗存在戏中的南戏剧目《刘知远白兔记》、《王十朋荆钗记》等25种。第七章《福建遗存元明南戏剧目》,凡9种,其中遗存在莆仙戏中的有《孟姜女送寒衣》,遗存于梨园戏中的有《崔莺莺西厢记》《苏秦衣锦还乡》等8种。尤为珍贵的是第八章《福建南戏特有剧种》,有《荔镜记》《荔枝记》等20余种。

安徽南戏研究者王兆乾于上世纪50年代赴青阳腔的发源地安徽省贵池地区进行田野调查,发现了传自南戏的雉戏清代手抄本《刘文龙赶考》《陈州糶米记》等。后来又经过深入调查和考证,1991年,班书友、王兆乾编辑出版《青阳腔剧目汇编》,所收南戏遗存剧目有《荆钗记》《白兔记》《拜月亭》等近30余种。1957年,刁均宁等人在皖南地区收集到清同治八年(1869)邵画堂转抄、王右生收藏的青阳腔脚本《水云亭》《白兔记》《班超脱靴》三种,于1999年结集为《青阳腔戏文三种》,由台湾施合郑民俗文化基金会出版。

1954年,山西万泉县人民文化馆畅明生在运城地区万荣县的范村发现流传的一种“清戏”。范村共有三条巷:东头唱“蒲剧”,西头唱“清戏”,南巷

唱“杂戏”。清戏无弦索,只有板、点锣、铜器、唢呐等伴奏。后在范村、百帝村发现四种青阳腔剧目:《三元记》《黄金印》《涌泉记》《陈可忠》。经过复旦大学赵景深先生确认均为青阳腔剧目。其中《三元记》即《商辂三元记》,写商辂和秦雪梅的故事;《黄金印》即《金印记》,写苏秦六国封相衣锦还乡的故事;《涌泉记》即《跃鲤记》,写二十四孝图中姜诗得鲤的故事;《陈可忠》即郑汝耿改编的《剔目记》,明祁彪佳《曲品》列入“杂调”的有《剔目记》:“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”。明范濂《云间剧目钞》卷二云“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”。其中《曹大本收租》大约就是敷衍陈可忠事。

1956年,在与安徽毗邻的江西九江的湖口县、都昌县,陆续发掘整理出青阳腔剧目60多种。属于南戏遗存的有《琵琶记》《荆钗记》《幽闺记》等。后经赵景深先生考证,这些剧目大都见于明代坊间刻本《词林一枝》《摘锦奇音》《八能奏锦》等戏曲选集。且这些剧目大多是明祁彪佳《曲品》列入“杂调”的弋阳诸腔剧目。

1957年开始,浙江南戏研究者叶开沅开始研究浙江婺剧与南戏的关系。在《婺剧高腔考》一书中具体考证了《白兔记》《珍珠记》《芦花记》等在婺剧高腔中的遗存情况。

福建梨园戏编导吴捷秋通过相当详尽的考证,确定现存梨园戏剧目《赵贞女》《王魁》《苏秦》等,均属于南戏在该剧种中的遗存。

浙江戏曲史家徐宏图几十年如一日执着南戏遗存调查。据他的成果,浙江是除福建外遗存南戏剧目最多的省份。例如,属于新昌调腔的有《琵琶记》《荆钗记》等;属于婺剧西安高腔的有《槐荫记》《合珠记》等;属于松阳高腔的有《白兔记》《卖水记》等;属于温州高腔的有《古城记》《黄金印》等;属于温州昆剧的有《荆钗记》《白兔记》等。

1975年12月12日,广东省潮安县西山溪排涝工地上,从墓穴中发掘出毛笔手写的《刘希必金钗记》,其实就是南戏《刘文龙菱花记》,这就是著名的明宣德抄本南戏《金钗记》。这应该说是现在最早的南戏抄本。因为宣德六、七年(1431—1432)距离元代至正二十八年(1368)不过64年,元亡不久,所以这个本子是元代流传的南戏。宣德本《金钗

记》的内容,在第一出末角登场就做了介绍“末白:……众子弟每(们),今夜搬甚传奇?内应:今夜搬《刘希必金钗记》。末白:怎见得《刘希必金钗记》?即见邓州南阳县忠孝刘文龙,父母六旬,娶妻萧氏三日,背琴书赴选长安,一举手攀丹桂,奉使直下西番,单于以女妻之,一十八载不回还。公婆将萧氏改嫁,口口日夜泪偷弹;宋忠要与结良缘,奈文能口口复续弦。吉公宋忠自投河,夫妻再传园(团圆)。一时为胜事,今古万年传”。而《九宫正始》册一《刘文龙菱花记》的开场是这样的“【女冠子】听说文龙,总结时为事聪慧,汉朝一日,遍传科诏,四海书生,齐赴丹墀。匆匆辞父母,水宿风餐,上国求试。正新婚萧氏,送别嘱咐,行行洒泪,二十一载离家去,奈光阴如箭,多少爹娘虑。忽然回至,衣冠容颜,言语举止,旧时皆异。天教回旧里,毕竟是你姻缘,宋忠不是,忙郎都看,小二觑了,疑他是鬼”。可见宣德抄本是典型的民间演出本,与《刘文龙菱花记》情节整体相同。刘文龙临行时妻萧氏送与他的三种信物:半支金钗、半面菱花镜、一只锈鞋,并发下八桩誓愿,望夫高中早日归家。状元及第后因拒绝丞相婚嫁,出使匈奴,又被单于招为驸马,留番18年。而家人以为文龙早死,无赖宋忠骗娶萧氏,公婆也因生活无着逼嫁,萧氏不从,守节21年。后投河自尽,恰逢文龙归来,叙合镜圆,夫妻相认。戏文中的曲文歌唱部分遵效中州韵者一般称为“官腔”,福建、广东以闽南音系为主的地区,把这种中州音系的戏文叫“正字戏”或“正音戏”,而称本地方言乡音演唱的戏文叫“白字戏”。宣德本《金钗记》书目标题“正字”,可见是元代南戏向南偏远区域流传的结果。

#### 4 诸腔曲源的民间本色与旋律框架的民歌情调

早期的南戏都是通用的剧本,而所谓“诸腔”,是用不同的方言和“里巷歌谣”演唱相同的戏文。从明代祝允明的《猥谈》和徐渭的《南词叙录》的记载中,我们基本确定南戏萌生于宋光宗朝(1190—1194年)的浙江永嘉(温州)应该没有问题。徐渭把永嘉(温州)人所作《赵贞女蔡二郎》《王魁》作为南戏形成的标志,《南词叙录》云“南戏始于宋光宗朝,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‘宣和间已滥觞,其盛行则自南渡’。号曰

‘永嘉杂剧’,又曰‘鹑伶声嗽’”<sup>[1]</sup>,也得到学术界的认可。“鹑伶声嗽”是形容南戏民间立场和观点的一种专门称谓。祝允明在《猥谈》中说,“生、净、旦、末等名。有谓反其事而称。又或托之唐庄宗,皆谬云也。此本金元闾谈吐,所谓鹑伶声嗽,今所谓市语也”。“鹑伶声嗽”一词十分特异,其义众说纷纭。《宋元戏文辑佚·王质》:“伊娇俊,我鹑伶”。《张资鸳鸯灯》:“你鹑伶,我风流,两情厮称”。皆为伶俐、乖巧之意。“声嗽”,《墨娥小录》卷十四有“行院声嗽”。即话的砌语。如“说话一衍嗽”,“骂一杂嗽”等。王实甫《西厢记》第一本第二折末扮张生唱【小梁州】“可喜娘的庞儿浅淡妆,穿一套缟素衣裳;胡伶绿老不寻常,偷睛望,眼挫里抹张郎”。王季思先生校注云“胡伶绿老:焦循《剧说》引《知新录》释西厢疑义云‘北词伶俐谓之鹑伶,或作胡伶。或作鹑伶。绿老,谓眼也,亦作‘绿老’。老是衬字,如身为躯老,手为爪老也是。鹑伶二字不专指眼,随在可用。如宋方壶词:鹑伶惜惺惺。……《陈州糶米》第一折【青歌儿】曲:这双鹑伶也似眼中睛,应不瞋’。谓其双眼似鹑伶之明快,则本字当作鹑伶矣”<sup>[7]</sup>。台湾戏曲研究学者曾永义,通过对“鹑伶声嗽”的阐发,也对南戏的起源表达了独到的见解。他认为,“鹑伶声嗽”造词古朴。原本市井口语,用作南戏乃至永嘉杂剧的原始称呼。此词之命义,可以直接从字面求得:鹑,即“苍鹑”,中唐以后的“参军戏”有一种角色就叫“苍鹑”。参军戏合宋金杂剧院本演出的特色就是“务在滑稽”,所以“鹑伶”特指滑稽演员。“声嗽”现在乃是闽南方言的用语,意为带有表情的声口;而温州方言和闽南方言颇有相似之处,因此,可见“鹑伶声嗽”是用当时的市井口语来描摹南戏初起时的特质和表演。

而关于南戏最初的音乐体制,明人徐渭在《南词叙录》中作了比较准确的描述:

其曲,则宋人词益以里巷歌谣,不叶宫调,故士大夫罕有留意者,永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏。徒取其畸农市女顺口可歌而已。谚所谓‘随心令’者,即其技欤?间有一二叶音律,终不可以例其余,乌有所谓九宫<sup>[1]</sup>?

其实在宋代,民间歌曲歌谣就十分兴盛,并引起词人的高度注意。诚如音乐史家杨荫浏先生所说,“到了宋代,民间的曲子,得到了更多的文人的

注意。仅就模仿民间曲子的形式而写作歌词的知名词人看来,已有二百多人;仅就他们所根据的词牌看来,已有八百七十个以上。文人方面模拟作品产生的盛况,正足以说明以前和当时民间歌曲创作方面的活跃情形。民间不断创作歌曲,文人所可据以模拟的歌词形式也就愈来愈多样。所以在文学史方面所见到的词创作的繁荣,在音乐史方面,应该视为由民间歌曲创作的繁荣所导致的一种结果”<sup>[8]</sup>。还象有的学者所云“南戏本村坊小曲而为之,曲之次第,依声相邻以为一套,取其自然而已”<sup>[9]</sup>。象《张协状元》所用的曲调中,就有【东瓯令】、【福清歌】等流传于温州、福建的民间歌谣。属于村坊小曲的有【牧犊歌】、【采桑歌】等;出于寺庙梵唱或佛曲的如【五方神】、【念佛子】;出于市井叫卖吆喝的如【紫苏丸】;出于河海边船歌的如【倒拖船】、【川拨棹】;出于挽歌的如【哭歧婆】;出于花词的如【金钱花】、【花儿】;出于大影戏的【大影戏】等。据学者统计,确知由温州(永嘉)作者编写的四种戏文《张协状元》《荆钗记》《琵琶记》《白兔记》所用340多支曲牌中,属于村坊小曲的约占48%。《张协状元》共用曲调325支。其中唐宋词调最多,几占三分之一。其他则来自唐宋大曲,里巷歌谣,佛曲、道曲与祭神乐曲,傀儡戏、影戏唱调和唱赚等。当用温州当地方言和当地民间小曲演唱的“永嘉杂剧”迅速兴盛时,这种民间演唱形式也称“温州腔”。随着它的广泛传播,南方各地的类似演剧活动也蓬勃兴起。吴梅云“迨温州、海盐、昆山诸调继起,南音靡靡,几至充栋”<sup>[10]</sup>。叶德均认为“五大腔调是指嘉靖中叶各种支流未流行以前的五大主流,即温州腔、海盐腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔”。他说,“宋代产生的南戏最初只是流行于温州

的地方戏,他最初是用温州地方的腔调来演唱的,到了明初成化间温州的永嘉还有‘习为优者’,至少那时温州腔还在当地流行”<sup>[11]</sup>。其实,在现今留存的民间声腔剧种的演唱中,我们还依然可以看到民间歌谣的形式在戏曲中的渗透。比如徽剧《白兔记·洞房》唱的“撒帐调”,就是皖南很多地方民间婚俗中的“撒帐歌”改编;江西湖口青阳腔《红梅阁·打莲厢》中凤阳婆子唱的“凤阳歌”就是安徽凤阳民间“打花鼓”;安徽目连戏《洪氏献身》中洪氏唱“孤魂腔”就是安徽安庆地区民间的“阴司腔”;弋阳目连戏中的“十月怀胎”、“血盆经”,就是当地道士在做法事时诵唱的经文调。

#### [参考文献]

- [1] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [2] 黄振林. 论海盐腔的起源及在南戏发展中的地位[J]. 东华理工学院学报: 社会科学版, 2007(3): 201-205.
- [3] 张庚, 郭汉城. 中国戏曲通史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1992.
- [4] 钱南杨. 戏文概要·谜史[M]. 北京: 中华书局, 2009.
- [5] 张岱. 陶庵梦忆[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 2000.
- [6] 李渔. 李渔全集[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1992.
- [7] 王实甫. 西厢记[M]. 王季思, 校注. 上海: 上海古籍出版社, 1978.
- [8] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1981.
- [9] 金宁芬. 明代戏曲史[M]. 北京: 社会科学出版社, 2007.
- [10] 吴梅. 吴梅戏曲论文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1983.
- [11] 叶德均. 戏曲小说丛考[M]. 北京: 中华书局, 2004.

## Vitality of Local Intonation in the South China and Verifying Archaic Folk Version of Legends

LI Xue-ping, HUANG Zhen-lin

(East China Institute of Technology, Fuzhou 344000, China)

**Abstract:** Since the Ming dynasty, southern and northern operas had got their ups and downs obviously. The southern opera, originating from southern civil area, gradually entered into scholars' life and its tone remained extensively in the south; then it was reedited willfully and evolved intensively in the areas such as Fujian, Zhejiang. The scholars looked down on the so-called carnal music from civil areas, but the southern opera's thriving development softly changed the scholars' assessment standards to operas.

**Key Words:** Southern opera; Northern opera; tone; folk version