

南戏四大唱腔的流传和变异^①

俞为民

(温州大学 人文学院,浙江 温州 325399)

摘要:南戏在流传过程中,与当地的方言结合,形成了不同风格的唱腔,其中流传地域最广、影响最大的是海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔等四大唱腔。这四大唱腔在演唱方式、旋律风格上都有着不同的特征,而在其流传过程中,由于受地域和不同观众的审美情趣的影响,都发生了变异。

关键词:南戏;四大唱腔;演唱方式;流传和变异

中图分类号:I237

文献标志码:A

文章编号:1672-7835(2019)03-0111-11

南戏是用当地的方言土语来演唱的,南戏在温州产生时,就是用温州的方言演唱的,如明祝允明(1460—1526)《怀星堂集·重刻中原音韵序》云:“不幸又有南宋温州戏文之调,殆禽噪耳,其调果在何处?”由于南方一地有一地的方言,当南戏从温州流传到外地后,又用当地的方言土语来演唱,因此,在其流传过程中,便形成了不同风格的唱腔,如祝允明《猥谈》载:

数十年来,所谓南戏盛行,更为无端,于是声乐大乱。……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(音者,七音;律者,十二律吕;腔者,章句字数、长短高下、疾徐抑扬之节各有部位;调者,旧八十四调,后十七宫调,今十一调,正宫不可入中吕之类……)。愚人蠢工,徇意更变,妄名“余姚腔”“海盐腔”“弋阳腔”“昆山腔”之类。变易喉舌,趁逐抑扬,杜撰百端,真胡说耳。若以被之管弦,必至失笑。

又如魏良辅《南词引正》也谓:“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。”在南戏诸唱腔中,流传地域最广、影响最大的是海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔等四大

唱腔。

一 海盐腔的产生与流传

海盐腔是南戏流传到了海盐以后与海盐一带的方言土语、民间歌谣相结合而产生的一种唱腔。据明李日华《紫桃轩杂缀》卷三载:

张铖,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。

张铖是循王张俊的孙子,生于宋高宗绍兴二十三年(1153),他到海盐“作园亭自恣”,当在三四十岁的时候,即宋孝宗淳熙中到宋光宗绍熙间,故海盐腔在宋光宗时期就已经产生了。南宋时期的海盐是重要的通商口岸,又是产盐区,因此,海盐的商业和手工业发达,城市经济也十分繁荣,这就有利于戏曲及其他民间表演技艺的发展;而且,海盐又与杭州相近,故南戏从温州流传到杭州后,也很快又从杭州流传到了海盐,并逐渐与当地的方言土语相结合,产生出一种新的唱腔。

海盐腔在南宋产生后,到了元代,杨梓、贯云石、鲜于去矜等北曲作家对之进行了改革。如元姚桐寿《乐郊私语》载:

州(海盐)少年多善歌乐府,其传皆

① 收稿日期:2018-06-26

基金项目:浙江省社会科学规划重大项目(2014YSXK06ZD)

作者简介:俞为民(1951—),男,浙江余杭人,教授,博士生导师,主要从事中国古代戏曲研究。

出于澈川杨氏。当康惠公存时,节侠风流,善音律,与武林阿里海涯之子云石交善。云石翩翩公子,无论所制乐府、散套,骏逸为当行之冠,即歌声高引,可彻云汉,而康惠独得其传。今杂剧中有《豫让吞炭》《霍光鬼谏》《敬德不伏老》,皆康惠自制,以寓祖父之意,第去其著作姓名耳。其后长公国材,次公少中,复与鲜于去矜交好,去矜亦乐府擅场,以故杨氏家僮千指,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。

杨梓(?—1307),先世为福建浦城人,其父杨发元初时任浙东西市舶总司事,迁居海盐之澈川(浦)。杨梓在元时曾任嘉议大夫、杭州路总管,谥康惠。杨家是当地豪门大家,因经常要宴请官宦士夫,便蓄有家乐。而杨梓本人又是戏曲作家,作有《敬德不伏老》《豫让吞炭》《霍光鬼谏》等三种杂剧。另外,与杨梓交好的贯云石,是回纥(今维吾尔族)人,来自北方。他们不仅精通北曲,而且也善南曲。而后杨梓的两个儿子国材、少中又与擅场乐府北曲的鲜于去矜交好,因此,杨氏全家及其家僮“无有不善南北歌调者”。《乐郊私语》虽没有指明杨氏家僮所擅场的“南北歌调者”为何,但所谓“南调”者,必为当地流行的海盐腔。而在杨梓父子及贯云石、鲜于去矜的共同努力下,海盐腔具有了新的风格,即所谓的“杨氏家法”。

杨梓等人对海盐腔的改革,主要是对海盐腔的语言作了改革。当初由张铉及其家乐创立的海盐腔也与其他南戏唱腔一样,也是用海盐当地的方言土语来演唱的。由于杨梓等人皆精通北曲,北曲是用当时作为“官语”的中州音来演唱的,因此,当他们在对南宋以来的海盐腔作改革时,将原来用海盐当地的方言演唱,改为用外地人也能听得懂的北曲所用的中州音来演唱。

由于贯云石也参与了对海盐腔的改革,故后人误以为海盐腔创始于贯云石,如清王士禛《香祖笔记》卷一云:“今世俗所谓海盐腔者,实发于贯酸斋,源流远矣。”

杨梓等人对海盐腔改革,改用“官语”演唱,也使得海盐腔能够南北通行。如明顾起元《客座

赘语》卷九“戏剧”条载:“海盐多官语,两京人用之。”甚至在魏良辅改革昆山腔之前,在苏州,由于当时民间艺人所唱的剧无论唱昆山腔还是用昆山当地的方言演唱,都只能流行苏州一带,故苏州籍的戏曲演员要到外地演唱,也只能用以“官语”演唱的海盐腔。如《金瓶梅词话》中多次提到海盐子弟唱戏文之事,其中第七十回写道:“海盐子弟张美、徐顺、荀子孝生旦都挑戏箱到了。”而第三十一回也提到了徐顺与荀子孝等人,当安进士问荀子孝是哪人时,荀子孝答道:“小的都是苏州人。”可见荀子孝与徐顺都是苏州籍的海盐腔演员,小说中称他们是海盐子弟,并不是因为他们是海盐籍演员,而是就他们所唱的海盐腔而言的。而且,早在成化年间,那些演唱海盐腔的苏州籍演员已经把海盐腔带到了北京,进入了宫廷。如明陆采《都公谈纂》载:“吴优有为南戏于京师者,锦衣门达其以男装女,惑乱风俗。英宗亲逮问之,优具陈劝化风俗状。上令解缚,面令演之。一优前云:‘国正天心顺,官清民自安。’云云。上大悦,曰:‘此格言也,奈何罪之?’虽籍群优于教坊,群优耻之。上崩,遁归于吴。”由于演员所说的“国正天心顺,官清民自安”一语中,含有明英宗“天顺”的年号,故为其所悦。而这两句也是当时南戏中的套语,如明成化年间由北京永顺堂刊刻的《新编刘知远还乡白兔记》的副末开场上场时念的诗里,就有此二句套语。可见,在明英宗天顺年间,用“官语”演唱的海盐腔,已经在北京流传了。

又如明沈德符《万历野获编·补遗》卷一《列朝》“禁中演戏”条载:“内廷诸戏剧俱隶钟鼓司,皆习相传院本,沿金、元之旧,以故其事多与教坊相通。至今上始设诸剧于玉熙宫,以习外戏,如弋阳、海盐、昆山诸家俱有之,其人员以三百位率。颇采听外间风闻,以供科诨。”

海盐腔在元代经过杨梓等人的改革后,到了明代嘉靖年间,又经历了一次变革,即采用箏、琵琶等弦乐器来伴奏。早期的海盐腔是不用箏、琵琶等弦乐器伴奏的,直到明初还是如此。如明徐渭《南词叙录》载:

高皇笑曰:“高明《琵琶记》如山珍海错,富贵家不可无。”……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,色长刘杲者遂撰以献。南曲

北词可于箏琵琶被之,然终柔缓散戾,不若北曲之入耳也。

明陆采《冶城客论》“刘史二伶”条对此也有记载:

国初教坊有刘色长者,以太祖好南曲,别制新腔歌之,比浙音稍合宫调,故南都至今传之。近始尚浙音,伎女辈或弃北而南,然终不可入弦索也。

“别制新腔歌之”之前演出的《琵琶记》,是未被弦索的“浙音”,而比“浙音”稍合宫调的“别制新腔”者,则是指以《琵琶记》入弦索演唱。

箏、琵琶等弦乐器本是北曲的伴奏乐器,故北曲又称“弦索调”,明太祖令宫中优人演唱《琵琶记》时,尚不可入弦索。刘杲虽制新腔歌之,较浙音稍合宫调,使其能被之以箏、琵琶等弦乐器,但终不若北曲。而此时的“浙音”,虽为歌伎辈所尚,但“终不可入弦索”。这里所谓的“浙音”,当指海盐腔。

到了明代中叶,在一些有关海盐腔的演唱记载和描写中,已出现了采用箏、琵琶等伴奏乐器。如成书于明嘉靖年间的《金瓶梅词话》第七十三回写到西门庆叫来海盐子弟一起唱戏,“不一时,堂中画烛高烧,壶内羊羔满泛。邵镰、韩佐两个优儿,银箏、象板、月面琵琶,席前弹唱。”这虽是小说中的描写,带有虚构的成分,但也是根据现实生活中的事实虚构的,尤其是像演戏这样的细节上,更接近实际。故由此可见,在明代嘉靖时,海盐腔已经能用箏、琵琶等弦乐器伴奏了。

海盐腔以拍板节拍,腔调轻柔婉转。如汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》载:

南则昆山,之次为海盐,吴浙音也,其体局静好,以拍为之节。

明姚旅《露书》卷八“风篇上”也对海盐腔的演唱风格作了论述,如云:

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?……按今惟唱海盐曲者似之?音如细发,响彻云际,每度一字,几尽一刻,不肯于永言之义?

海盐腔这种轻柔婉转的演唱风格,也正适合文人学士、官僚士大夫的观赏情趣,故甚为爱好,缙绅士大夫宴请宾客时,往往招海盐腔演员来

演唱。

因此,在嘉靖到万历前期,海盐腔主要在上流社会广为流传,在魏良辅改革昆山腔之前,成为上流社会崇尚的南戏唱腔。如明张牧《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。

明冯梦祯《快雪堂日记》卷六十二“乙巳”载:

三十,早,……下午赴元孚之席,……优人改弋阳为海盐,大可厌。二更归寓。

海盐腔流传地域也十分广远,除了流行于江南的嘉兴、湖州、台州、温州等地外,还流传到了北方,以致压倒了明初以来在上流社会受到推崇的北曲,如明杨慎《丹铅总录》(有嘉靖三十三年梁佐写的序)载:“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。”

当时许多缙绅公侯之家都蓄有海盐腔的家班,如明末陈弘绪(1597—1665)《江城名迹记》卷二“匡吾王府”载:

建安镇国将军朱多煤之居,家有女优,可十四五人,歌板舞衫,缠绵婉转。生曰顺妹,旦曰金凤,皆善海盐腔。而小旦彩鸾尤有花枝颤颤之态。万历戊子,予初试棘围,场事竣,招十三郡名流,大合乐于其第,演《绣襦记》,至斗转河斜,满座二十余人皆沾醉,灯前拈韵属和。

朱多煤是明宁献王朱权的后裔,而其中提到的旦角金凤,是嘉靖年间著名的海盐腔演员,如清褚人穫《坚瓠广集》载:

海盐优童金凤,少以色幸于分宜严东楼。既色衰,食贫居里。比东楼败,王凤洲《鸣凤记》行,金复涂粉墨,扮东楼,举动酷肖,名噪一时。

又《鸾啸小品》卷三“金凤翔”条载:

金娘子,字凤翔,越中海盐班所合女旦也。余五岁从里中汪太守筵上见之。其人纤长,色泽俱不可增减一分,……余犹记其《香囊》之探,《连环》之舞,今未有继之者。无不慕弋阳而下趋之。

又如明嘉靖年间大司马谭纶在浙江任职,十分喜欢海盐腔,嘉靖四十年(1561),谭纶父死,回乡守孝,因嫌当地流行的乐平腔与徽州腔粗俗不雅,特地从浙江把海盐腔的演员带回故乡宜黄,教当地的戏文演员唱海盐腔,而这也使得海盐腔在宜黄当地流传,并渐渐扩大到江西的其他地方。在谭纶死后的二十余年中,演唱海盐腔的江西艺人已近千人。如汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》一文载:

我宜黄谭大司马纶闻而恶之,自喜得治兵于浙,以浙人归教其乡子弟,能为海盐声。大司马死二十余年矣,食其技者殆千余人。

明江西上饶人郑仲夔《冷赏》卷四“声歌”条载:

宜黄谭司马纶殚心经济,兼好声歌,凡梨园度曲,皆亲为教演,务穷其巧妙,旧腔一变为新调,至今宜黄子弟咸尸祝谭公惟谨,若香火云。

明范濂《云间据目抄》卷二《风俗》载:

戏子在嘉、隆交会时,有弋阳人入郡为戏,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。

何良俊《曲论》云:

近日多尚海盐南曲……风靡如一,甚者北土亦移而耽之,更数世后,北曲亦失传矣。

但到了万历中叶以后,由于昆山腔的逐渐兴起,海盐腔便渐趋衰落,其地位最终为昆山腔所取代。

二 余姚腔的产生与流传

余姚腔是南戏流传到浙江余姚一带后与当地的土音土调结合而产生的一种唱腔。余姚腔具体的产生年代虽不可考,但在明朝初年就已经广为流传了,如明成化年间曾任浙江右参政的陆容在《菽园杂记》中称:

嘉兴之海盐,绍兴之余姚,宁波之慈溪,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。其膺为妇人者,名妆旦。柔声缓步,作夹拜态,往往逼真。士大夫有志于正家者,宜峻拒而痛绝之。

徐渭《南词叙录》也载:“今唱家……称‘余姚腔’者,出于会稽,常、润、池、太、扬、徐用之。”徐渭生活在嘉靖年间,据此可见,在明代嘉靖年间,余姚腔已经从浙江的余姚一带,流传到了镇江、当涂、扬州、徐州等地区。又如嘉靖时著名戏曲家李开先在《词谑·词乐篇》中也提到了唱余姚腔艺人善唱《北西厢》的情形,如曰:“如余姚董鸾、钱塘毛士光等,皆长于歌而劣于弹。《北西厢》击木鱼唱彻,无一曲不稳者。余姚董鸾则妆生,做手尤高。”

余姚腔在演唱方式上的主要特征是有滚唱,所谓滚唱,就是在曲文中插入若干五、七言诗句,用流水板急唱。如明卢楠《想当然》传奇卷首茧室主人《成书杂记》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。”其中所说的“杂白混唱”和“以曲代言”,也就是指余姚腔的滚唱方法。所插入的滚唱句子多少不限,但又不影响原曲曲体的完整性,即没有改变原曲的句式。所插入的文词通俗易懂,从内容上来看,或是对原曲文的引申,或是对原曲文的解释,使观众明白易晓。如明代万历年间的余姚腔选本《鼎刻时兴滚调歌令玉谷新簧》(简称《玉谷新簧》)中所收的《荆钗记·刮鼓令》曲与无滚唱的影钞本、汲古阁本相比较(见表1)。

两者相比,《玉谷新簧》所加入的滚唱句子超过了原有的曲文,而其内容都是对原曲文的解释和引申。

余姚腔在明代万历年间也发生了变化,当它流传到了安徽的池州、青阳、太平等地后,便与当地的土音土调相结合,产生了一种新的唱腔,即青阳腔,由于青阳属于池州府,故也称池州腔。青阳腔不仅继承了余姚腔的滚唱形式,而且又增加了滚白的形式,插入的滚唱或滚白的句子更多,这样使原来的曲文更加通俗易懂。

表 1 《玉谷新簧》收《荆钗记·刮鼓令》曲与无滚唱的影钞本、汲古阁本之比较

《玉谷新簧》	影钞本、汲古阁本
<p>【刮鼓令】(生)从别后到京,孩儿身虽在外,心不离老娘之左右。(滚)阳关须隔三千里,一日思亲十二时。常则是虑萱亲当暮景。娘,孩儿昔日在家,县中考得有名,老娘不胜之喜。今托祖宗之福荫,蒙老娘之教育,忝中状元,母亲为何反成不悦了?(贴)功名身外物,富贵如浮云。讲他则甚!(生)娘,天上相逢,日月会合;人间相会,母子团圆。又道喜的是相逢,怕的是别离。(滚)离者悲来合者喜。幸喜今朝与娘重相见,娘又缘何愁闷萦?(贴)站退,有事关心。(生)娘,孩儿知道了,我起程之际,母亲在岳丈家里,想是玉莲妻子有慢了母亲,故此吃恼,孩儿知罪了。(滚)莫不是俺家荆背地里顿起骄傲情,寒时不曾加衣,饥时不曾进食?看承母亲有些志不诚。(贴)你妻子虽无杨妃之貌,颇有孟光之贤。从今后不要讲他。(生)娘,你为甚么事不悦,分明说与恁儿听。娘,自古道:少事长,贱事贵,你媳妇为何不来?(滚)老娘不惮程途远,媳妇岂怕路途遥?怎生不与老娘共登程?</p>	<p>【刮鼓令】(生)从别后到京,虑萱亲当暮景。幸喜得今朝重会,娘,又缘何愁闷萦?李成舅,莫不是我家荆,看承母亲志不诚?(末)小姐且是尽心侍奉。(生)我的娘,分明说与恁儿听。你媳妇呵,怎生不与共登程?</p>

余姚腔及其派生出来的青阳腔的这种滚唱形式,正与俚歌北曲字多腔少、烦弦促调的演唱方式相同,北曲有乐府北曲与俚歌北曲之分。乐府北曲句式相对稳定,无衬字,而俚歌北曲句式不定,可以多加衬字,字多声少,节奏急促。如明沈宠绥在《度曲须知·弦索题评》中谓艺人在演唱“弦索调”即俚歌北曲时,“烦弦促调,往往不及收音,早已过字交腔,所谓完好字面,十鲜二三。”因此,当余姚腔及其青阳腔在流传过程中,与俚歌北曲产生了交流与融合,故明代也称青阳腔为“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”,如其中所收的南戏《白兔记》刘咬脐出猎遇母这场戏中李三娘的一段曲文:

【北青阳】小将军你明问自羞耻,我苦痛,我苦痛卜开口诉因依。为自薄情儿婿,力阮抛弃。我一身,我一身受人苦气,那因至亲骨肉可相欺。望将军,望将军乞赐慈悲,荷蒙我爹妈养身己,孔雀屏开为选了亲义,嫁乞丐心薄行刘智远,未上几时,我双亲归去阴司,哥嫂毒心,萧墙祸起,伊一时分开去。力只家乡抛离,邠州一去求名利。伊去后我被我厝哥嫂迫勒,甲我各结连理。因只上,即剥去绣

鞋剪云鬓,日来汲水愁无限,冥来挨磨到鸡啼。谢神天可怜见,磨房中生一子儿,感豆老因时救起,即托伊送邠州去,去在天边。看许时景改变,时景改变。伊去后并无书信寄返员,咬脐名字终身事,诉乞冤枉,如见覆盆见天。^①

又如至今仍在福建沿海一带梨园戏中,仍将青阳腔称为“北青阳”,如梨园戏《高文举》第三场《玉真行》王玉真上场时所唱的一段曲文:

【北青阳过中滚】幸留残生,拖命上路程;
战战兢兢,最苦孤形影。
林里鹧鸪,劝叫行不得;
路旁草棘,拖裙留我行。
何日到京城?何日返乡井?
教我怎不苦伤情!^②

明代胡文焕在《群音类选》“北腔”类中,选收了《琵琶记·赵五娘写真》一出戏,而这一出的曲文实出自青阳腔,见表 2。

从以上所列的曲调及曲文中可见,元本中的【三仙桥】三曲为南曲,而当余姚腔及其裔派青阳腔与俚歌北曲合流后,两者的曲体已趋于一致,故《时调青昆》《群音类选》及近代青阳腔皆改为北曲曲调,曲文也具有了俚歌北曲的曲体特征,句式不定,平仄不合律。

①(明)李碧峰、陈我含刊刻本:《新刻增补戏队锦曲大全满天春》。

②《福建戏曲传统剧目选集·梨园戏(第一集)》,福建省文化局剧目工作室 1959 年编印,第 68 页。

表2 《琵琶记·赵五娘写真》曲文变化

元本《琵琶记》	《时调青昆》	《群音类选》	近代青阳腔
<p>【三仙桥】一从他每死后,要相逢不能勾。除非梦里,暂时略聚首。若要描,描不就,暗想象,教我未写先泪流。写,写不出他苦心头,描,描不出他饥证候;画,画不出他望孩儿的睁睁两眸。只画得他发飏飏,和那衣衫蔽垢。休休,若画做好容颜,须不是赵五娘的姑舅。</p> <p>【前腔】我待画你个庞儿带厚,你可又饥荒消瘦。我待画你个庞儿展舒,你自来长恁皱。若写出来,真是丑,那更我心忧,也做不出他欢容笑口。只见两月稍优游,他其余都是愁。我只记得他形衰貌朽。这画呵,便做他孩儿收,也认不得是当初父母。休休,纵认不得是蔡伯喈当初爹娘,须认得是赵五娘近日来的姑舅。</p> <p>【前腔】非是我寻夫远游,只怕你公婆绝后。奴见夫便回,此行安敢久?路途中,奴怎走?望公婆,相保佑我出外州。他骨肉自没人倚恃,他如何来相保佑?这坟呵,只怕奴家去后,冷清清有谁来拜扫?纵使遇春秋,一陌银钱怎有?休休,生是受冻馁的公婆,死做个绝祀的孤魂么姑舅。</p>	<p>【新水令】想真容,提笔未写泪先流,要相逢不能得勾。全凭着这管笔,描不成,画不就,万般愁。那知道你亲丧荒丘,要相逢除非是魂梦中有。</p> <p>【驻马听】只记得两月优游,三五年都是愁。自从我儿夫去后,望断长安,两泪交流。似这等饥荒年岁度春秋,两人雪鬓庞儿瘦。常想在心头,锁在眉头。教奴家怎画得欢容笑口?容颜依旧?</p> <p>【雁儿落】待画他瘦形骸真是丑,待画他粉脸儿生成就。只画发搜搜(飏飏),衣衫蔽垢。画不出望孩儿睁睁两眸,只画他肥胖些儿略带厚。这几年遇饥荒,只落得颜消瘦。(又)又不是五(吴)道士(子)用机谋,叮咛嘱咐毛延寿。休卖弄笔尖头,画出来真是丑。丑只丑一女流,虽不是蔡伯喈的爹娘,也虽是赵五娘的亲姑舅。好教我举霜毫难措手。</p> <p>【叠字锦】寻着儿夫便回首,此情安敢久?此情焉敢留?此情不可丢,此情不可休。虑只虑京师路远遥,惟愿公婆相保佑。愁只愁孤坟丧在荒丘,坟台上谁来拜扫?谁来保做?漫道是拜扫了,就是奴身出外州,纵使遇春秋,要一陌纸钱(又),叫他那有?公婆呵!怎肯相保佑?罢了,公婆的娘,你媳妇此行好似口口口来,似断缆小孤舟,(又)随风水上飘。伯喈夫,你便做无拘束荡荡悠悠,又不知来时候。抱琵琶权当做行头,背真容不离左右,敢离左右?我今去休拜辞泪流。罢了!公婆的娘!你生做一个受饥馁的公婆,死做个绝祭祀的孤坟姑舅。(又)</p>	<p>【双调·新水令】想真容,未写泪先流,要相逢不能勾。全凭一枝笔,描不出万般愁。亲葬荒丘,要相逢除非是魂梦中有。</p> <p>【驻马听】两月优游,三五年都是愁。自从儿夫去后,望断长安,两泪交流。饥荒年岁度春秋,两人雪鬓庞儿瘦。常想在心头,常锁眉头,怎画得欢容笑口?</p> <p>【雁儿落带得胜令】待画他瘦形骸真是丑,待画他粉脸儿生成就。待画他肥胖些,这几年遇饥荒,画不得容颜依旧。分付吴道子用机谋,全凭着毛延寿笔尖头。怕只怕蔡伯喈不认丑,丑只丑一女流,也须是赵五娘亲姑舅。</p> <p>【字字锦】非是奴家出外州,非是奴家出外游。也只为着公公,也只为着婆婆,也只为着孩儿在外州。此情不可丢,此情不可休。辞别我的公公,拜别我的婆婆,一路上望公婆魂灵儿相保佑。</p> <p>【三仙桥】保佑奴家出外州,抛闪下公婆坟莹,有谁厮守?只愁奴家去后,冷清清谁来拜扫?纵使遇春秋,一陌纸钱怎有?好一似断缆小舟,无拘束荡荡悠悠。又不知我归来时候,抱琵琶权当做行头。背真容不离左右。我今去休,我辞泪流。生时节做个受饥馁的公婆,死后做个绝祀的孤坟姑舅。</p> <p>【清江引】公婆真容奴画得有,身背琵琶走。辞别张大公,漫说生和受,一路上唱词儿觅食度口。</p>	<p>【新水令】(挂板)提笔未写泪先流,(缓板)要相逢不能得够。正是喜容描来易,愁容画出难。画出难了画真容,全凭着这管笔,描不成,画不就,万般愁苦。伯喈夫,自你去后,陈留连遇饥荒三载,你的爹娘双双饿死,你那里知与未知?晓与未晓?伯喈夫,那知道亲丧荒丘!要相逢,要相逢在那里?除非魂梦中游。</p> <p>【前腔】三五年总是愁,愁只愁儿夫去后,望断肝肠把两泪交流,饥荒岁度春秋。老人家发白脸儿瘦,常想心头,愁锁眉头。老公婆,自你去后,媳妇无日不思,无日不想,想你真容,相见不能得够,不能得够。老公婆,叫媳妇怎画得欢容笑口,容颜依旧?(起板)曾记婆婆在日,(紧板)手扶竹杖,站立门旁,望子不到泪汪汪,战战兢兢,脸带忧容。他那里口内叫,叫相逢的日子;你若迟迟不回,母子恩情从此断,从此断绝了。事到如今,老人家言辞,讲也被他讲着,说也被他说破。正是倚门悬望容憔悴,下笔难描忆子时,忆子时了。老公婆,教媳妇怎画得,望孩儿睁睁两眸?再画他,粉脸儿,生成就。再画他,肥胖些,略带厚。再画他,发蓬松,衣衫褴褛。这几年遇饥荒,只落得容颜憔悴。又不比吴道子用机谋,叮咛嘱咐毛延寿。毛延寿惯养着笔尖头。画不出,真是愁,画出来,真是丑。丑只丑裙钗一女流。虽则是,伯喈的爹娘,也须是赵五娘的亲姑舅。</p> <p>【尾声】好教我描画真容难措手,倒做了有儿无后。①</p>

①《青阳腔剧目汇编》,安徽省艺术研究所、青阳县文化局1990年编印,第65,66,60,61页。

在封建士大夫眼里,这种用流水板急唱的演唱形式和俚俗的文词是不雅的,如明卢楠《想当然》传奇卷首茧室主人《成书杂记》云:“老余姚虽有德色,不足齿也。”明龙膺《纶隐全集》卷二十二“诗谑”云:“何物最娱庸俗耳?敲锣打鼓闹青阳。”明苏元俊《梦境记》传奇中净、丑有这样一段对白:“(净)我们如今要打点喉咙,把青阳曲儿亨进去。(作唱青阳、弋阳曲科)(花)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,他直招了。盖由吴下人最怕的是这样曲儿。”故在当时,在上流社会若是在设宴请客时演唱余姚腔则为大不敬。如明张牧《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。”清若耶老徐冶公在李渔评阅鉴定的《香草吟》传奇《纲目》出上批云:

作者惟恐误入俗伶喉吻,遂坠恶劫,故以“请奏吴歈”四字先之。殊不知是编惜墨如金,曲皆音多字少。若急板滚唱,顷刻立尽。与宜黄诸腔不大相合,吾知免夫。

余姚腔虽然不能得到上流社会的喜爱,但由于余姚腔加滚的演唱方法具有通俗易懂的特征,符合下层观众的欣赏能力与艺术情趣,受到他们的欢迎,因此,也使得余姚腔流传的地域更加广泛,甚至超过了昆山腔的流传范围,如明王骥德《曲律·论腔调》载:

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,苏州不能与角什之二三。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。

在明代中叶,余姚腔及其支裔青阳腔成为一种天下时尚的戏曲唱腔,如明代万历年间刊行的一些余姚腔、青阳腔戏曲选集,大多题有“天下时尚”“时调”等语,如由熊稔寰编选的《精选天下时尚南北徽池雅调》、由吉州景居士编选的《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调簧》、由黄文华编选的《新刻京

板青阳时调词林一枝》等,《词林一枝》的扉页上还题有“海内时尚滚调”一语。

三 弋阳腔的产生与流变

弋阳腔是南戏向西流传到江西弋阳一带后,与当地的方言土语结合后所产生的一种唱腔,是南戏诸唱腔中影响最大、流传最广的一种唱腔。其产生年代,今虽不可考,但据徐渭《南词叙录》记载,早在明代嘉靖年间,就已经从其产生地江西的弋阳流传到了云南、贵州、广东、湖南、福建、南京、北京等地;魏良辅在《南词引正》中也谓:“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。”流传地域既然如此广远,其产生年代也不会比海盐腔、余姚腔迟。故钱南扬先生在《戏文概论》中论及弋阳腔的产生年代时指出:“弋阳腔在明初永乐间已经流传到云南、贵州,可以推想它发生时代之早。自从戏文传到弋阳,渐渐发展变化成为新腔,新腔又成长壮大,渐渐向外传播,一直达到云南、贵州,必须有一个相当长的时间。推想它发生的年代,至迟应在宋元间。”

弋阳腔在演唱上的特色有二:一是有帮腔,二是用锣鼓节拍。所谓帮腔,就是每支曲调的尾段或尾句由后台演员帮唱,如清李渔《闲情偶寄·词曲部·音律第三》云:“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。”有后台帮唱,这本已是十分热闹了,再加上用锣鼓等打击乐器伴奏,这就更加喧哗了。这种声调喧哗、金鼓杂作的演唱方式,也正适合在乡村的旷野禾场上演出,供下层劳动人民观赏,因此,弋阳腔不为文人学士、封建士大夫所喜欢,但为广大下层民众喜闻乐见,得以广布远流。

由于弋阳腔一开始就具有“错用乡语”^①“向无曲谱,只沿土俗”^②的特色,在流传过程中,能吸收各地的方言土语、民间小调,从而衍变出了许多新的唱腔,如明汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》中称:“至嘉靖而弋阳调绝,变为乐平、为徽青阳。”顾启元《客座赘语》也谓:“后又有四平,乃稍变弋阳,而令人可通者。”又清刘廷玑《在园杂志》

①(明)顾起元:《客座赘语(卷九)》,中华书局1987年版,第303页。

②(清)李调元:《雨村剧话》,《历代曲话汇编(清代编第二集)》,黄山书社2009年版,第319页。

载:“近今且变弋阳为四平腔、京腔、卫腔。甚且等而下之,为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、琐哪腔、罗罗腔矣。”由于这些新的唱腔都具有弋阳腔用锣鼓节拍和帮腔的特色,故统称为“高腔”。同时,此时的弋阳腔也因为其衍生出了众多新的唱腔,故也有了“高腔”的俗称,即以其演唱特征来命名。如清李调元《雨村剧话》云:“弋腔始弋阳,即今高腔,所唱皆南曲。”李振声《百戏竹枝词》也云:“弋阳腔俗名高腔,视昆腔甚高也。金鼓喧阗,声高调锐,一唱众和。”

弋阳腔在流传过程中,由于其“向无曲谱,只沿土俗”,因此,其演唱形式和曲调的格律也发生了较大的变化与发展。从其变化来看,主要有以下几点:

一是吸收了余姚腔滚唱的形式,如明王骥德《曲律·论板眼》云:

今至弋阳、太平之衰唱,而谓之流水

板,此又拍板之大厄矣。

清王正祥《新定十二律京腔谱·总论》也谓:

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。

可见,弋阳腔不仅吸收了余姚腔滚唱的形式,而且还增加了滚白的形式,同时,其增加的滚唱与滚白,从其功能上来看,已不再仅仅是对原曲文的解释,而是与原曲文完全融为一体,即成为曲调的组成部分。现将《玉谷新簧》所收的弋阳腔《琵琶记·伯喈思乡》中的【雁鱼锦】曲与青阳腔《琵琶记·蔡伯喈思乡》【雁鱼锦】曲、元本《琵琶记》第二十三出【雁鱼锦】曲作一比较:

表3 弋阳腔【雁鱼锦】、青阳腔【雁鱼锦】与元本【雁鱼锦】比较

元本《琵琶记》	《玉谷新簧》
【雁鱼锦】思量,那日离故乡。记临歧送别多惆怅,携手共那人不厮放。教他好看承我年老爹娘,料他每不应遗忘。闻知饥与荒,只怕挨不过岁月,难存养。若望不见信音,却把谁倚仗?	【雁鱼锦】(唱)思量,那日离故乡。(白)父爰子指日成龙,母念儿终朝极目。张大公有成人之美,每重父言;赵五娘有孤单之虑,惟顺姑意,那些不是真情蜜爱。(唱)记临歧送别多惆怅,那日五娘送我道十里长亭,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。料他不会遗忘。(白)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。我问他本土如何,他道说老弱展辗于沟壑,少者离散于四方。听得此言,吓得我魂不着体。(唱)闻知道我那里饥与荒。别处饥荒犹可,惟我陈留饥荒最愁煞人!【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,只怕你挨不过岁月,难存养。记得临行之时,(白)老娘说道: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,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。谁知道此言信矣。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,孩儿莫说要回来见你,就是要寄音书也不能够了。(唱)他老若望不见信音,却把谁倚仗?

由于弋阳腔插入曲文中的滚唱在内容上与原曲文浑然一体,故若仅从文体上看,是很难将原曲调的句式与滚唱区分的,故明凌濛初《谭曲杂札》曰:“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。”清王正祥在《新定十二律京腔谱·总论》中指出:“精于弋曲者,犹存其意于腔板之中,固泠然善也。无如曲本混淆,罕有定谱。所以后学惛愤,不较腔板,不分曲、滚者有之,不辨牌名、不知整曲、犯调者有之。”

二是在曲牌体中加入了板腔体的演唱方法。

如清李调元《雨村剧话》云:

弋腔始于弋阳,即今高腔,所唱皆南曲。又谓“秧腔”,“秧”即“弋”之转声。京谓之“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。

李调元是清乾隆时人,他因弹劾永平知府,得罪权臣和坤,充军伊犁。释归后便一直住在老家四川绵州。《雨村剧话》是他家居时写成的,其中

所讲的弋阳腔即是当时流行于四川的弋阳腔,即四川高腔。这时流行于四川的弋阳腔虽还保持着早期弋阳腔“以一人唱而众和之”,即帮腔的特色,但已经有“紧板、慢板”的变化了。所谓紧板、慢板,这实已是板腔体戏曲所具有的演唱方法。

由于弋阳腔在流传过程中其曲体发生了变异,因此,有的戏曲家就认为后期的弋阳腔已不是宋元时期的弋阳腔了,如清王正祥《新定十二律京腔谱·凡例》云:

弋阳旧时宗派,浅陋猥琐,久已经有识者变改。即江浙间所唱弋腔,何尝有弋阳旧习?况盛行京都者,更为润色其腔乎?又与弋阳迥异。……尚安得谓之弋腔哉?今应题之曰‘京腔谱’,以寓端本行化之意,亦以见大异于世俗之弋腔者。

可见,后期的弋阳腔改称为高腔,由原来以其产生地命名改为以其演唱特征来命名,其名称上的这一变化,也正表明了后期的弋阳腔在曲体上所发生的变异。

由于弋阳腔吸收了余姚腔的滚唱形式,因此,在其流传过程中,也与俚歌北曲产生了交融,如清李调元《雨村剧话》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。”因此,弋阳腔可不经改动,直接演唱北曲杂剧的曲文,如明清时期弋阳腔所演唱的《西厢记》,就是元代王实甫的《北西厢》。如李渔《闲情偶寄·词曲部·音律第三》云:

北本(《北西厢》)为词曲之豪,人人赞美,但可被之管弦,不便奏诸场上,但宜于弋阳、四平等俗优,不便强施于昆调,以系北曲而非南曲也。兹请先言其故。北曲一折,止隶一人。虽有数人在场,其曲止出一口,从无互歌、迭咏之事。弋阳、四平等腔,字多音少,一洩而尽。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。昆调悠长,一字可抵数字。每唱一曲,又必一人始之,一人终之,无可助一臂者。以长江、大河之全曲,而专责一人,即由铜喉铁齿,其能胜此重任乎?此北本虽佳,吴音不能奏也。……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。南本则聒聒喑哑、驮背折腰诸恶状,无一不备于身矣。

可见,在明清时期,虽然《北西厢》不能用腔多字少的海盐腔、昆山腔演唱,但还是能用字多腔少的弋阳腔、余姚腔演唱。在明清时期的一些弋阳腔与余姚腔戏曲折子戏选集中,选收了未经改编的《北西厢》曲词。如明黄文华选辑《新镌精选古今乐府滚调新词玉树英》卷二下层选收《南西厢》《崔莺莺月夜听琴》《俏红娘递柬传情》《崔莺莺书斋赴约》三出(现仅存《听琴》出开头的一段念白及【斗鹌鹑】曲,后两出缺失),明阮宇选编《类纂今古传奇梨园正式乐府万象新》前集卷二下层选收《莺莺月夜听琴》《莺生月夜佳期》两出,两书选收的剧名虽题作《南西厢》,但曲调及曲词实选自《北西厢》,曲白皆与《北西厢》同,只是脚色皆按南戏作了改编,即以旦扮莺莺,生扮张生。又如《风月锦囊》所选收的《西厢记》剧名就题作《新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊北西厢》,其中曲调及曲词也皆同《北西厢》,只是按南戏与传奇的剧本体制,在剧前加了一个“副末开场”。

四 昆山腔的产生与流变

早在元末明初,昆山腔即在江苏昆山一带流传。宋元时期的昆山、苏州,城市经济繁荣,人口稠密,其繁华程度不亚于曾是南宋都城的临安(今杭州),故当时有“上有天堂,下有苏杭”之说。城市的繁华,聚集了一大批商人、手工业者,这就为民间技艺提供了一个消费市场。因此,南戏艺人们也来到苏州一带,卖艺谋生。

据明魏良辅在《南词引正》载,昆山腔是元朝昆山人顾坚创立的,如曰:

元朝有顾坚者,虽离昆山三十里,居千墩,精于南辞,善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌,屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥,故国初有昆

山腔之称。

在明初,昆山腔已有了一定的影响,如《泾林续记》载,朱元璋在南京建立明王朝,召见昆山一百零七岁老人周寿谊时问道:“闻昆山腔甚嘉,尔亦能讴否?”

但在元代,作为民间艺人剧唱的昆山腔,其演唱方式与其它南戏唱腔一样,也是采用依腔传字、用方言土语演唱的,直至明代嘉靖年间,作为剧唱的昆山腔仍是采用昆山当地的方言土语演唱的,如徐渭《南词叙录》云:

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。

所谓“字虽不应”,也就是说演员是用当地的方言土语来演唱的,这样当地的观众听起来是字与腔相应的,而外地的观众在观听时,曲调的腔格(旋律)虽然没有改变,但字声与本地的方言土语不同了,故造成了字与腔不相应。由于是用方言演唱,外地人听不懂,故直到明代嘉靖年间,作为剧唱的昆山腔其流行的范围还不大,“止行于吴中”一地^①。

到了明代嘉靖年间,魏良辅对昆山腔作了改革,一是将原来依腔传字的演唱方法,改为依字声定腔的方法来演唱。如他在《南词引正》中谈到昆山腔的演唱方法时指出:“五音以四声为主,但四声不得其宜,则五音废矣。”所谓“五音以四声为主”,也就是字的腔格即宫、商、角、徵、羽等五音须依字的平、上、去、入四声而定。由于南戏艺人皆为底层百姓,文化修养低,不能辨别字声,这样就会影响曲字的腔格,俗话说:字正才能腔圆;字不正,腔就唱不好。为此魏良辅特地指出:“平、上、去、入,务要端正。有上声字扭入平声,去声唱作入声,皆做腔之故。”^②

在改变演唱方式的同时,魏良辅还对昆山腔的演唱节奏加以了改革,即放慢了演唱的速度,将一个字分成头、腹、尾三部分,与悠长的旋律相配合,徐徐吐出。如明代戏曲家沈宠绥谓昆山腔经魏良辅改造后,“调用水磨,拍捱冷板。声则平、

上、去、入之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀。功深镕琢,气无烟火。启口轻圆,收音纯细。所度之曲,则皆‘折梅逢使’、‘昨夜春归’诸名笔;采之传奇,则有‘拜星月’、‘花阴夜静’等词。要皆别有唱法,绝非戏场声口,腔曰‘昆腔’,曲名‘时曲’,声场稟为曲圣,后世依为鼻祖。盖自有良辅,而南词音理,已极抽秘逞妍矣”^③。

二是统一字声,采用中州音为昆山腔的标准字声。依字声行腔,首先必须字音正,也就是要用一种标准的语音来纠正方言土音之讹。昆山腔原来采用昆山方言来演唱,受地域的限制,外地观众听不懂,势必会影响昆山腔在外地的流传,而元代周德清《中原音韵》所总结的中原音是一种具有全域性的语言,如周德清《中原音韵·正语作词起例》谓当时“上自缙绅论治道,及国语翻译,国学教授言语;下至讼庭理民,莫非中原之音”。元琐非复初谓周德清在《中原音韵》中所总结的中原音,“不独中原,乃天下之正音也”^④。这样的语音也正符合规范昆山腔字声的要求。因此,魏良辅就把中原音作为纠正南方乡音的标准语音,他在《南词引正》中指出:“《中州韵》词意高古,音韵精绝,诸词之纲领。”

因当时南戏昆山腔采用昆山、苏州一带的方言土语演唱,故魏良辅提出要以中原音来纠正昆山、苏州方言,他在《南词引正》中列举了昆山腔演员常用的方言:“苏人多唇音,如冰、明、娉、清、亭之类。松人病齿音,如知、之、至、使之类;又多撮口字,如朱、如、书、厨、徐、胥。”对于这种方言土音,应以中原音为标准语音加以纠正,“殊方亦然”。因此,新昆山腔所唱的南曲与北曲皆以中原音为标准语音,如明潘之恒《亘史》云:“长洲、昆山、太仓,中原之音也,名曰昆腔。”沈自晋《南词新谱·凡例》云:“夫曲也,有不奉《中原》为南者哉!”《九宫大成》北曲卷《凡例》也载:“曲韵须遵中原韵,南曲同。”

另外,由于剧唱不同于清唱,除了演员的演唱外,还讲究乐器伴奏,以取得较好的舞台效果,因

①(明)徐渭:《南词叙录》,《历代曲话汇编(明代编第一集)》,黄山书社2009年版,第485页。

②(明)魏良辅:《南词引正》,《历代曲话汇编(明代编第一集)》,黄山书社2009年版,第527页。

③(明)沈宠绥:《度曲须知·曲运隆衰》,《历代曲话汇编(明代编第二集)》,黄山书社2009年版,第617页。

④(元)琐非复初:《中原音韵序》,《历代曲话汇编(唐宋元编)》,黄山书社2006年版,第233页。

此,魏良辅还对南戏昆山腔的伴奏乐器作了改进。而他的改进,也借鉴了北曲的伴奏乐器,将北曲伴奏乐器中的三弦、琵琶等弦乐器也用于剧唱昆山腔的伴奏。因此,明代沈宠绥认为,自魏良辅对剧唱昆山腔的改革始,剧场所用的伴奏乐器得以完备,如《弦索辨讹》云:“南曲则大备于明,明时虽有南曲,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。”

魏良辅对南戏剧唱昆山腔的“引正”使得南戏昆山腔具有了全域性,其流传范围不再局限于苏州、昆山一地,得以流传各地。如沈宠绥《度曲须知·弦索题评》云:“南词之布调收音,既经创辟,所谓水磨腔、冷板曲,数十年来,遐迩逊为独步。”在魏良辅改革昆山腔之前,在上流社会流行的主要是海盐腔,而昆山腔经过魏良辅改革后,海

盐腔的地位便为昆山腔取代,成为上流社会戏曲舞台上的主要唱腔。如明顾起元《客座赘语》云:“今又有昆山,较海盐又为清柔而婉折,一字之长,延至数息。士大夫稟心房之精,靡然从好,见海盐等腔已白日欲睡。”王骥德《曲律·论腔调》也谓:“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。大都创始之音,初变腔调,定自浑朴,渐变而之婉媚,而今之婉媚极矣!旧凡唱南调者,皆曰‘海盐’,今‘海盐’不振,而曰‘昆山’。”

由上可见,南戏四大唱腔在宋元时期形成后,就一直在戏曲舞台上流传,而在其流传过程中,演唱方式、旋律风格等都发生了变异,而这些变异的产生,既受地域的影响,又与不同观众的审美情趣有关。

On Dissemination and Variation of the Most Important Four Vocal Styles of *Nanxi*

YU Wei-min

(School of Humanities, Wenzhou University, Wenzhou 325399, China)

Abstract: In the process of dissemination, *Nanxi* (Southern Drama) combined with local dialects, resulting in different vocal styles. Regarding the widest spreading regions and most powerful effects, *Haiyan* Tune, *Yuyao* Tune, *Yiyang* Tune and *Kunshan* Tune are the most important ones. These four local tunes have different features in singing and rhythm initially. Due to the aesthetic tastes of the audiences from different areas, variations of them have been brought about during their disseminations.

Key words: *Nanxi*; the most important four vocal styles of *Nanxi*; singing tune; dissemination and variation

(责任校对 朱正余)