

马华祥

著

明代

弋阳腔 传奇考



Mingdai Yiyangqiang Chuanqi kao

中国社会科学出版社

马华祥

著

明代

阳腔

传奇考

Mingdai Yiyangqiang Chuanqi kao

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

明代弋阳腔传奇考 / 马华祥著. —北京: 中国社会科学出版社, 2009. 5

ISBN 978 - 7 - 5004 - 7899 - 7

I. 明… II. 马… III. 赣剧 - 研究 - 中国 - 明代
IV. I207.365.6 J825.56

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 098957 号

责任编辑 任 明
责任校对 郭 娟
技术编辑 李 建

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010 - 84029450 (邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京奥隆印刷厂

装 订 广增装订厂

版 次 2009 年 5 月第 1 版

印 次 2009 年 5 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16

印 张 18.25

插 页 2

字 数 322 千字

定 价 35.00 元

目 录

绪论	(1)
第一章 嘉靖锦本《伯皆》声腔考	(20)
第一节 锦本《伯皆》改定年代及产地考	(21)
第二节 新增曲曲律辨析	(27)
第三节 曲牌、文字改动考释	(33)
第四节 万历诸腔选本传承关系考	(38)
第二章 锦本民间传说剧三种考	(45)
第一节 《姜女寒衣记》编定年代及声腔考	(45)
第二节 《祝英台》声腔归属及流变考	(54)
第三节 锦本《沉香》声腔考	(64)
第三章 锦本与富春堂本同源传奇声腔考	(72)
第一节 版本考	(72)
第二节 方言考	(84)
第四章 万历《大明天下春》本与富春堂本同源传奇散出考	(89)
第一节 《大明天下春》的编定时间与来源地考	(89)
第二节 春本与富春堂本出入不大传奇考	(92)
第三节 春本与富春堂本出入较大者考	(104)
第五章 万历富春堂本传奇十九种考	(114)
第一节 版本考	(115)
第二节 特色考	(121)
第三节 注音考	(134)

第六章 万历世德堂本与锦本同源传奇四种考	(148)
第一节 世德堂本出版者与版本考	(148)
第二节 曲调与曲文的传承与变异考	(156)
第三节 宾白的民间色彩考	(168)
第七章 万历金陵文林阁刊本传奇九种考	(176)
第一节 九种传奇来源、传承与变异考	(177)
第二节 用调特点考	(190)
第三节 语言的民间色彩及方言注音考	(202)
第八章 万历抄本《钵中莲》考	(213)
第一节 《钵中莲》民间社会思潮考	(213)
第二节 《钵中莲》声腔剧种归属考	(223)
第三节 《钵中莲》弋阳腔曲律辨析	(240)
余论	(261)
主要参考文献	(279)
后记	(286)

绪 论

弋阳腔传奇专指用弋阳腔演唱的剧本。明代弋阳腔传奇是否还留存至今？哪些剧本是弋阳腔传奇？今存明代弋阳腔传奇还有多少？这些亟须解决的问题一直没有得到解决。本课题研究任务就是要解决这些问题，专门鉴定明代弋阳腔传奇。

从明代的祝允明、徐渭，到当今的学者都一致认同明代存在弋阳腔。有弋阳腔存在就有弋阳腔剧本存在，这是无需争辩的。问题不在这里，一直困惑着学术界的问题是明代传奇是属于各声腔剧种都通用的剧本还是属于某种声腔的剧本。著名的戏曲史学家徐朔方先生认为：“昆腔艺术家对《琵琶记》、《荆钗记》和《玉簪记》、《牡丹亭》等唱腔和世代累积的创造和发展是一回事，但他们原本都不为昆腔创作，那是另一回事，所有的南戏和文人传奇都是南方各声腔的通用剧本。昆山腔和海盐腔以及别的声腔的区别不在于剧本本身，而在于不同的声腔和舞台艺术。”^①前边的说法的确毋庸置疑，后边的论断值得商榷。

问题一，是不是“所有的南戏和文人传奇都是南方各声腔通用的剧本”？

传奇不同于杂剧。杂剧是中州腔剧本，用中州音演唱，全国各地演出都通用。传奇是各声腔剧种剧本的统称，声腔不同用的剧本自然不同，不可能有通用各声腔的传奇。这一点古人早就意识到。古人在编两种以上声腔剧本散出选集时总会以声腔来分类。万历时人胡文焕在编辑《群音类选》时就将剧本分为三大类：官腔类、诸腔类和北腔类。其中官腔类收录用官话演唱的传奇，主要是昆山腔传奇；诸腔类收录弋阳诸腔传奇，如胡文焕所谓：“如弋阳、青阳、太平、四平等腔是也。”^②万历冲和居士编的《怡春锦》除主要收录昆山腔传奇散出外，还单设卷六收录弋阳腔传奇散出，题《新镌出像点板怡春锦曲弋阳雅调数集》，所收弋阳腔传奇有《青冢记》、《西厢

^① 徐朔方：《我和小说戏曲》，《杭州大学学报》1998年第3期；《徐朔方说戏曲》，上海古籍出版社2000年版，第10页。

^② 胡文焕：《群音类选》，中华书局1980年版，第1453页。

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》和《登科记》等十四种，每种均选一出，其中《琵琶记》附有《琵琶调》。清中叶的钱德苍所编的《缀白裘》亦主要收录昆山腔传奇折子，此外收录了梆子腔、西秦腔、乱弹腔、高腔等花部诸腔传奇折子。古人这样做是有其理由的，唱什么声腔戏用什么腔剧本，看什么声腔戏便看什么传奇。不同声腔的剧本是不同的，如《琵琶记》，从元代至今，不知多少声腔剧种演唱过它，可从来没有通用的剧本存在，相反留下了许许多多五花八门的剧本。“文化大革命”时曾大力普及“革命样板戏”，尽管强权推广，革命现代京剧的普及还是遇到了许多麻烦。因为各地方言不同，声腔不同，京剧并不是全民都能欣赏的，有不少地方剧种只好移植样板戏，可是剧本照直使用却行不通，且不说很多地方戏都没有“西皮”、“二黄”之类的唱腔，单说唱词、道白就不合各地方言和地方声腔。普通话推广这么长时间了，也如此有效了，尚且无法通用一剧本，更何况交通不发达，交流不广泛的古人呢！因此说“一本通百腔”的现象在戏曲舞台上是不可能发生的，“话剧”剧本尚且不宜所有方言演出，更何况戏曲传奇呢！

我们常可以看到这么一种现象，一首古诗，一篇古文，经过千百年流传，版本也不知有多少，可是文字变异很少，有的甚至没有变异，而一部明代传奇却异彩纷呈，一种声腔至少有一种本子，各不相同，也不通用。带【滚调】的青阳腔传奇与昆山腔传奇是两种截然不同的剧本，昆山腔是不会用青阳腔传奇来演唱的，青阳腔也不会用昆山腔传奇来演唱的。元杂剧与传奇不同，虽然也是戏曲剧本，可是作品一经刊刻就很少变动。为什么会这样？那是因为再多的元杂剧剧本也基本上只是一种声腔的剧本。

要说一个剧本创作出来之后，该剧目便为各声腔剧种移植演唱倒是事实，有些剧目不光明清两代甚至时至今日很多声腔剧种都还在上演。只不过恐怕不能说是一本通用，要这么说，京剧《萧何月下追韩信》就算是元人金仁杰杂剧《萧何月夜追韩信》，那就可以说京剧也能唱元杂剧《萧何月夜追韩信》了，或者说元杂剧剧本京剧也通用。这恐怕说不过去。

问题二，是不是“昆山腔和海盐腔以及别的声腔的区别不在于剧本本身，而在于不同的声腔和舞台艺术”？

声腔区别固然“在于不同的声腔和舞台艺术”，但不能说“不在于剧本本身”。剧本是一剧之底本。传奇是戏曲剧本，是声腔艺术的文本，不是诗文。它是写给戏班演出的，一开始就是为某一声腔而写的，也就具有了声腔属性。有为弋阳腔而创作的传奇，有为海盐腔而创作的传奇，有为余姚腔创

作的传奇，更有许多文人为昆山腔而创作的传奇，还有为潮泉腔而创作的传奇，这些传奇各有自己的剧种属性。昆山腔传奇改为弋阳腔传奇，就从昆山腔的声腔属性转移到了弋阳腔属性了。昆山腔和弋阳腔用两种不同的方言创作或改编剧本，又用不同的声腔演出，剧本本身已有这种区别了。弋阳腔戏班不可能一字不改拿起昆山腔传奇就唱，同样昆山腔艺人也不可能接到弋阳腔剧本就照本排练。要唱，也只能改编。弋阳腔艺人得费很大工夫把昆山腔传奇改编成弋阳腔传奇才能演唱；同样，昆山腔演员要唱弋阳腔传奇也得先改本子才能唱。剧本改成别的声腔剧本就不是原来的本子了，这不是一本通用，而是一剧多本，如《琵琶记》，明代没有哪一声腔剧种不演唱的，每个声腔剧种都有自己的剧本，往往不止一种。

传奇的剧种属性在剧本中就已具备了，并不需要到舞台上表演才分辨的清。例如，潮泉腔传奇是不同于四大声腔传奇的，一望而知。尽管是受弋阳腔的影响很深，可是它是用潮泉方言和曲调演唱的，剧本本身就有这种方言和曲调特征。下面从明嘉靖刊本《荔镜记》中抄录第七出《灯下答歌》，以供方家鉴别：

【大趺鼓】（旦贴丑上）自细不出门，上元景致，今旦冥昏。娘仔恁且返，行来到只，不知值方。（合）元来正是广济桥门。（丑）呵娘亚，今冥满街满巷花灯，都不答只广济门花灯可吝。（旦）李嫂，是也可吝。【长生道引】（旦贴）花灯可吝，花灯可吝，看许鳌山上神仙景致。天断云霓，月光风静，几阵歌童舞妓。（内）情人弹出雉朝飞，有意佳人去复归。夜梦相思睡难晓，只怕光阴似箭催。（旦）笙箫和起入人耳，真个称人心意。恨织女牛郎，伊都不得相见。（介）官民同乐是太平年，无贵贱无骄无侈，见许赏灯人尽都欢喜，看许赏灯人尽都欢喜，真难得有障般天时。元宵一刻值千金，那烦恼鼓转五更，又惊畏鸡报五更。（旦贴同至，末丑【误刻，该是净】上介，截介）只正是乜灯？（末）只正是琴棋书画。（净）只是乜灯？（末）只是相如弹琴。（净）只是乜物灯？（末）只是苏秦读书。（净）许是乜灯？（末）许正是鸳鸯的鸭相踏灯。（贴）灯古灯。（净）中你目真真。（净）卓兄，只老姊你识伊？（末）只是西门外李哥嫂。（净）正是赶猪羔的李哥嫂。（末）正是。（净）李嫂来答歌。（丑）我去共阮哑娘说。（旦）乜事？（丑）西街林大爹卜共恁答歌。（旦）向般人，共伊答一乜歌？（丑）咱只潮州人风俗，看灯答歌，二年去无病。（净）李嫂共我答。今夜正是元宵，都卜灯字为题；那无灯字，断定着乞人踹。（丑）我今老了，句不食踹，踹着爱尿流。（净）你起。（丑）你先起。【答歌】恁今向片阮障片，恁今唱歌阮着还。恁今还头阮还尾，恰是丝线缠竹片。（丑贴）阮今障边凭向边，阮今唱歌恁着还。阮今还头恁还尾，恰

是丝线缠竹鼓。(净末)阮唱山歌乞恁知,待恁听知我也知。待恁坐落袂走起,待你走起我便来。(丑贴)阮唱山歌乞恁听,待恁坐听立也听。待恁坐落袂走起,待你起来又袂行。(净末)月朗朗,照见月底梭掏红。斧头破你你不开,斧柄择你着一空。(贴旦)月圆圆,照恁未是好人儿。(净白)正是西街林大爹。(贴)想恁那是作田筒,大厝人仔向大鼻。(净)月炮炮,照见恁是人阿头。看你大厝伺的筒,十个九个讨本头。【好姐姐】(丑)看恁好无道理。(净)无道理?值情择槌仔乔恁后门。(旦)恁行开去,莫得来相缠。闲言野语你莫听伊,俗子村夫识也体例!(旦贴丑下,净末下介)

花灯万盏巧安排,障般好景是蓬莱。

一阵娘仔相随过,疑是观音降下来。

这样的文字,别说文化水平不高的弋阳腔艺人念不成,就是文化水平高的昆山腔艺人也读不懂,更别谈到舞台上表演了。而“阮”、“厝”等字正是闽南方言所常见的。赣方言用字与官话、吴方言用字虽然没有与闽南方言差异大,但还是不同的,因此,弋阳腔传奇和昆山腔传奇在文本上也是有区别的。尽管剧本曲牌名、角色名和出名有许多相同之处,但两者的区别还是很大的。弋阳腔有弋阳腔语汇,昆山腔有昆山腔语汇。下面各取一段曲白来比较一下,就大略可以看出两种声腔剧种所用的剧本的腔性区别:

(《古城记》第十二出《落草》)(张左右看科)好所在!好所在!正好屯兵行事。(头目同上坐科)(张推跌下科)自古道,天无二日,国无二王。我今做了头目,你快剥下那些衣妆来,只许两班站立,再乱规矩者枭首示众。(众推旧头目下,剥衣帽站在旁科)(张)你众人去取一匹黄布过来,造下一面大旗,待我标了一个年号在上。(众应科)(张背科)到是老张差矣,若标了我真名在上,日后中原曹操闻知未免取说,说我老张去做强盗。不如混标一名在上,日后见了大哥,再作道理。(众)稟大王,黄旗已成,就请标题。(张转书科)快活元年无名大王建。(众嚷科)因为无名,请你上山,怎么又标个无名?(张)你每不要慌,我还是无名,过几时还有个有名的来了。(众应)(作扯旗科)(张)你每今后听吾分付。【耍孩儿】(张)众军小卒听吾道,法令严明须听着。一匹黄布为旗号,上写着拢(笼)统年和月,无姓无名把字标。中间写着丰年号,左边写着民安国泰,右边写着个雨顺风调。众喽啰,听我分付,每日轮流供膳,切不可有违。(众应科)(张)我一日也吃不多。【前腔】(张)一日三斗白米饭,餐餐要把细茶浇。馒头蒸饼时时要,一埕老酒开怀抱。五六斤猪蹄烂烂爇。你每休违拗,一年四季,要整顿衣袍。

(《玉合记》第十九出《发难》)【梁州令】(净安禄山末丑二将众卒上) 雄兵百万拥天骄，骤胡马风飙。初颁正朔是燕朝。(合) 铙鼓奏，金镗响，宝鞭敲。鸾旗掣曳拂云回，羽骑骖馭蹶影来。隐隐骊山云外声，迢迢御帐日边开。俺安禄山做了大燕皇帝，今日新坐朝堂。随驾官，拿天平冠朕戴。(戴冠介) 这冠戴得不自在，御制几句来赞他：平天冠，平天冠，压得头痛眼又酸。有朝打碎天灵盖，要做光头其实难。(末) 好一个服周之冕。(净笑介) 这是秀才官，只有那四书学问。拿衮衣来朕穿。(穿衣介) 衣上花花斑斑，是甚东西？(末) 是虞廷十二章。(净) 这衣穿得不自在，也御制几句赞他：十二章，十二章，鲍老当筵笑郭郎。若教鲍老当筵舞，舞袖郎当转更长。(末) 又道是服之不衷。(净笑介) 这官儿诌来诌去，还记得《左氏摘奇》。且休闲说，俺既登宝位，速传羽书，以讨杨氏为名，河北之地，望风瓦解。如今先下东部，长驱西入，百万江山，在吾掌握矣。(众) 就此起兵前去。(行介净众)【四边静】横行铁骑如风扫，飞虹亘天眇。万叠肃弓刀，连营列鱼鸟。(净) 你看这洛阳地面，人不知兵，势犹卷箨，好喜好喜！(合) 黄河可超，中原直捣。歌舞入长安，龙文紫官绕。

形式上，两种传奇有许多共性，都有曲牌、唱词、宾白、科介，都分角色扮演人物。不同的只是《古城记》张飞写作“张”而不写作“净”或“丑”，宋元南戏、明清传奇都是上述形式，形式大致一致就等于剧本的腔性无异了吗？事情并非这么简单。我们先来看下面两首诗：

黄四娘家花满蹊，千朵万朵压枝低。留连戏蝶时时舞，自在娇莺恰恰啼。

索得娘来忘却家，后园桃李不生花。猪儿狗儿都死尽，养得猫儿患赤痕。^①

两首诗从形式上看有许多一致性：都是诗，都是七言四句，都押韵，都是平声韵。因此，都称作诗不会错，问题是这是两种不同性质的诗：前者是文人诗，是七绝，后者是民谣；前者在句数、平仄、对仗、押韵等方面都有严格的规定，后者则不受格律限制，不讲平仄、对仗。前者字句斟酌，后者顺口而歌。前者有著作权，是杜甫的作品；后者无著作权，是无名氏的作品。前者是文人文学，后者是民间文学。前者重在主观感受的抒发，“把萧散自然的情怀写得从容和优雅，让人神往”^②；后者重在对事物作冷静的和客观的

① 《全唐诗》，中华书局1960年版，第9948页。

② 袁行霈：《中国文学史》第二卷，高等教育出版社1999年版，第292页。

分析评判。前者题为《江畔独步寻花七绝句》；后者本无题，是编者加题为《李后主时童谣》。前者不能通用于民谣，后者不能通用于绝句。同样，上引两段传奇，也是不同腔性的戏曲作品。前者是民间传奇，后者是文人传奇；前者无著作权，是无名氏作品；后者有著作权，是梅鼎祚的作品。前者用口头语进行创作，后者多用书面语进行创作。前者用土话，后者用官话。前者为弋阳腔传奇，后者为昆山腔传奇。前者不严格按南曲谱填词，也不按北曲谱填词。【耍孩儿】为北曲牌名，而曲词、曲调根本就不是北曲，甚至连长短句的剧曲要求也不遵守，几乎全是七言句，适意为之。后者的【梁州令】严格按南曲谱填词。前者不适于昆山腔演出，昆山腔从来没有如此多句子的齐言体剧曲，根本无法用昆曲唱；后者亦不宜于弋阳腔。弋阳腔主要在民间演出，观众主要是文盲或半文盲的群体，像后者这样的唱词和某些宾白，不要说观众听不懂，便是弋阳腔艺人看着剧本也不知所云。而前者要是用于昆曲演唱，唱不出来不说，就是有高手能配曲唱之，那土俗的唱词与宾白也会把文人雅士气跑。

以上分析表明，每种声腔剧种都有自己的剧本，并非采用通用的剧本。剧本本身就存在剧性，而不是等搬到舞台上才知道声腔剧种。

徐朔方先生的观点在学术界产生极为广泛的影响，郭英德先生显然接受了，并且还有所加深和拓展。他说：“对传奇戏曲来说，声腔（无论指南曲、北曲还是南曲诸腔）这一因素并不占主导地位，大多数传奇剧本都可以由诸腔‘改调歌之’，即为显证。”^①对郭先生上述观点笔者也不敢苟同。

首先笔者不赞成说声腔不是传奇戏曲的主要因素，不占主导地位。恰恰相反，笔者认为声腔是传奇戏曲的决定性因素。明传奇就是各声腔的传奇，没有脱离声腔而独立存在的传奇，只有我们不解属何种声腔的传奇。

传奇戏曲归根结蒂是声腔艺术。传奇的产生、发展和繁荣都依赖于特定的声腔，传奇的根本区别也正是声腔。传奇从产生之日起，就依附于声腔而存在。四大声腔都是由宋元南戏衍变而来的。由于这些声腔在不同地域、不同群体中产生了，这才有新的传奇问世。《浣纱记》是梁辰鱼在魏良辅改革昆曲之后才以新的昆山腔创作的传奇，弋阳腔传奇是在产生弋阳腔之后才有属于自己声腔的改编本传奇或原创传奇。即便是现代的戏曲创作亦如此，黄梅戏形成前不会有黄梅戏剧本，形成后就会有人创作属于黄梅腔的剧本，绝对不会直接用京剧剧本或越剧等别的剧种的剧本。每一个戏曲剧本都归属于某一声腔剧种，只有具备声腔剧种的属性才能称为某一声腔剧本，也才能为

^① 郭英德：《明清传奇史》，江苏古籍出版社1999年版，第12页。

某一声腔剧种应用于舞台之上。每个剧团都有编剧，编剧就是为本剧团所表演的声腔戏进行创作或改编的。笔者高中毕业后，“文化大革命”尚未结束，曾在戏班待过两年，1977年高考后才离开。笔者编过地方戏，演过地方戏。那时没有经过专业的培养，编剧本完全是按声腔特点来编，笔者用方言土语来创作，用地方戏的腔调来填歌词，押的是家乡方言韵，曲词全是整齐的七字句，没有平仄、对仗的要求。当时，一边写，一边唱，唱得通就定下来。尽管现在想起来那时编的剧本毛病很多，甚至不乏病句、错别字，但唱得很红，群众听得懂，笔者想要是真用规范化的语言来创作，观众未必能接受。例如，笔者编的一个地方小戏《邻家风波》有这样的台词：“我快过你，你行先，我吃开茶就去。”这完全是土语，以普通话衡量没有一句是正确的，都是病句。我想明代弋阳腔艺人写出来或改出来的剧本被文人鄙视的原因恐怕也在这里。要不祁彪佳怎么会对弋阳腔如此不留情面地批评呢？如他评《胭脂记》云：“词句长短尚不识，吾何以观之哉！”^①评《和戎记》云：“明妃青塚，自江淹《恨赋》而外，谱之诗歌，嫋嫋不绝。乃被滥恶乐曲，占此佳境，几使文人绝笔，惜哉！”^②弋阳腔传奇土俗是由其声腔所决定的，它用方言土语演唱，不土俗就不适合百姓的欣赏趣味。《牡丹亭》再著名，弋阳腔艺人也不大愿接过这个文绉绉的剧本来“改调歌之”。同样，昆山腔传奇是文人的传奇，是文人所创作的，为文人服务的高雅戏曲。不高雅就很容易入俗，没品位，就会遭到文人的唾弃。

剧本创作与改编都由声腔所决定，传奇的演出也是声腔占主导地位。声腔属于听觉艺术，说和唱都是声腔的要素。科介、化妆属于视觉艺术，虽不直接与声腔有关，但不同的声腔剧种有不同的化妆与科介，但无论如何表演，动作和化妆，都无法决定传奇的性质。即使弋阳腔戏完全模仿昆山腔的化妆与表演，只要声腔不变，它还是属于弋阳腔戏。同样，就算昆山腔戏模仿弋阳腔的化妆和表演，只要声腔不变，它也只能是昆山腔戏。一部传奇属何声腔剧种主要就看这部传奇的声腔特点，即唱和白的特点。明代的声腔各有其特点，传奇剧本也都带有各自的声腔特点，如青阳腔的【滚调】，弋阳腔的土俗的赣语乡言，昆山腔的骈俪句。不用看戏，听一句就知道姓昆姓弋还是姓青。明代唱的戏无法看到，但当今还流传弋阳腔、青阳腔和昆山腔。流传时间越长互相交融之处也就越多，即使这样，我们也能一听便知剧种，

^① 祁彪佳：《远山堂曲品》，载《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社1959年版，第119页。

^② 同上书，第115页。

而看动作表演则没这么容易区分得清。

剧本是演出用本，当然很重要，但剧本是受声腔制约着的。以当今的剧本为例，决定剧本的声腔剧种属性的因素是剧本的唱和白，而非故事情节、主题思想、人物塑造之类。同一人物、同一故事，所有的声腔剧种都可以去表演，但唱和白只属于某一声腔剧种所特有，别的声腔剧种不能照搬过来。如梨园戏的曲调【五花开】、【潮阳春】、【水车】之类，不要说皮黄腔、梆子腔等板腔体声腔无法唱，就是曲牌体昆山腔、柳子戏也无法唱。同样，板腔体的曲子亦是曲牌体声腔所难以接受的。明传奇何尝不是如此，虽然诸腔多为曲牌体，但彼此亦是有界限的，通融亦是有限的。戏曲的魅力就在声腔上，因为不同的声腔适合不同地方不同人群的欣赏趣味，再强大的声腔剧种也不能让全国人民都喜欢而从一而终。革命现代京剧的强行普及最后也是以遭冷落告终。任何人想以一种声腔剧种独霸天下都是不可能的。中国是多民族的国家，民族又是多方言的民族，不同地方有不同方言、不同音乐，土生土长的戏曲最适合土著居民。我反对动辄以“国”字来称谓一切事物，如国剧、国语、国花、国山等，把京剧独尊为国剧，则势必贬低其他声腔剧种的地位。以国语来名北方方言，则其他方言就更被弱化。要说能保持汉族语言传统的倒是少数方言语种，如果没有其他方言，我们今人谁也不知道古代汉语的入声字怎么念。唐诗的语音与普通话相去甚远，用普通话朗诵根本不合律。令人欣慰的是当今的闽南方言还保留很多唐音，甚至还保留南朝语音和词汇。要说念唐诗，一个北京文化人决不比一个闽南农夫念得更具唐诗韵味。世界是多元的，只有多元共存，文化才会繁荣。正是多声腔共存明代戏曲才繁荣。声腔最多的时代是万历，戏曲最盛的时代也是万历。元大德杂剧兴盛主要在几个城市，万历则全国城乡戏曲繁荣。也正因为万历戏曲声腔多，才有那么多各具特色的传奇。清代乾隆年间花部勃兴，梆子腔、乱弹腔、高腔、西秦腔等纷纷出来争雄，所以才有《缀白裘二集》、《缀白裘三集》、《缀白裘六集》、《缀白裘十一集》所收录那么多令人耳目一新的活泼可爱的有别于昆山腔传奇的剧本。如果不是声腔起决定作用，怎么会出现如此多的不同风格的剧本？因此说只有声腔才能主导戏曲。剧本不能主导戏曲，因为剧本可以改，但得为声腔而改，而声腔不会为剧本而改的。1000个剧本只用一种声腔就可以依本或改本演唱，但却没有多种声腔同唱一个剧本的现象。

其次，笔者认为“大多数传奇剧本都可以由诸腔‘改调歌之’”，并不是声腔不占戏曲主导地位的显证。事实上正是众腔“改调歌之”而证明腔调的重要性。改调是用自己声腔之调改唱别的声腔剧种的唱词，而不是改用

别的声腔剧种的曲调来唱不属于本声腔剧种的传奇。“改调歌之”是移植别的声腔剧种传奇必须要做的事情，否则没法演唱。因为不同的声腔剧种有不同的曲调。但是明四大声腔都是由宋元南戏发展而来，曲牌名大都是通用的。这就使人们产生错觉，以为曲牌名相同，曲文大同小异就是剧本通用了。其实，曲牌名虽同，唱腔却是不同的。著名音乐家杨荫浏先生云：“古代曲家一般所说的南曲，常仅限于由‘海盐腔’中流传下来的许多曲牌。但南曲在‘海盐腔’之外，还有别的三种腔，其中的‘弋阳腔’虽也是南曲，却特别以活板著称。‘昆曲’的南曲中，除主要包含着由‘海盐腔’组成的剧曲以外，也包含着被称为‘弦索调’、‘吹腔’等的其他一些民间剧曲。在‘弦索调’中经常用到属于‘弋阳腔’的曲调。其中有些曲牌，与一般的南曲曲牌同名；歌词的形式一方面与一般南曲中的同名曲牌基本上有着相同之处，另一方面，又因衬字的运用和滚唱的穿插非常自由，又与一般南曲中的同名曲牌，有着极大的差别。在音乐上，因‘弋阳腔’与各地民间音乐广泛产生关系，它的一个曲牌的音乐非但与一般南曲中同名曲牌的音乐毫无关系，而且，即使同是‘弋阳腔’，取着同一曲牌名的几个曲牌的几个曲调，它们彼此之间，在音乐上也没有多大关系。若说，一般南曲中同名曲牌的多体，常是同一曲调的加工改编，则在‘弋阳腔’中，便不是如此；它们虽用同一曲牌名称，却板式不同，旋律不同，几乎是许多互不相同的创新作品。”^①正因为弋阳腔曲牌同一曲牌有不同的板式与旋律，而句子多寡和长短则没有规则，这就是明代戏曲家指责弋阳腔传奇不合南词谱的原因所在。杨荫浏先生还以【山坡羊】曲牌为例，举了昆曲《渔家乐·藏舟》、《雷峰塔·断桥》和弋阳腔《目连戏·思凡》、《昭君》四支曲例，得出结论：“前者形式比较固定，与被一般宫调谱所取作定式而予以介绍者相符合；后者变化非常自由，为一般宫调谱所不收。”^②

一般学者都指出明传奇“改调歌之”，但很少指出改词歌之。沈璟因汤显祖的《牡丹亭》不合南词谱而改词，惹恼了汤显祖。清代的音乐家叶堂却能够不改词而谱昆曲唱之。原因何在，是昆曲变调了？以改昆曲去适应海盐腔曲词？不是。叶堂谱的曲调仍是昆曲，只不过他善用集曲的缘故，他能灵活地以丰富多彩的昆曲曲调去对付不能改动的曲词，既能忠实于原著，又能保持昆腔的板式与旋律。这种作曲法，用于同种方言相近声腔尚可，用于方言不同的声腔就很困难了。海盐腔和昆山腔同属流行于吴语地区的官话戏

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版，第869页。

② 同上书，第881页。

曲，音乐特点也大致相同，都流利婉转、娴雅悠长。我们听到今天昆曲舞台上所唱的《思凡》和《芦林》昆曲味很少，基本上就是弋阳腔曲调。弋阳腔使用的是赣方言，选用不同方言音乐的昆山腔传奇或海盐腔传奇时就得考虑曲词和宾白了，看是否适合赣方言的唱和说，不适合的就得改动。文字高雅，语义深奥的昆曲传奇即使再著名，弋阳腔艺人也很少选用，相反，那些价值并不很大而语言通俗的昆山腔传奇、海盐腔传奇弋阳腔艺人却喜欢改用。如《白兔记》本是元代南戏，已佚，今存成化本《新编刘知远白兔记》是海盐腔传奇，汲古阁本是昆山腔传奇，富春堂本是弋阳腔传奇，三本曲文和宾白多有不同，没有哪一本能让其他声腔通用。三本当中改动最大的就是富春堂本了。元本南戏《刘知远白兔记》属温州腔传奇，《九宫正始》尚录有一些曲文。成化本、汲古阁本多有相同者，唯独富春堂本同少异多，原因何在？方言不同，音乐迥异也。温州腔、海盐腔、昆山腔都是吴语地区戏曲，曲调多有相同之处，不离吴地音乐特点，因而不必作多大的改动便能演唱。

郭英德先生说声腔不占主导地位，理由是“在传奇戏曲体制诸要素的形成过程中，声腔的规范化是最后完成的，也是最先打破的，还是最多变异的，因此是最不稳定的要素，我们不宜以之作为戏曲的本质特征”。^①我们知道，中国戏曲都是声腔戏曲，一开始都是在某个地方首先形成，有着十分明显的地方口音印记，其中最本质的特征就是当地方言与音乐密切配合而成的声腔。因而，人们总习惯把各地戏曲称为地方戏，用各地地名给声腔剧种冠名。这是非常正确的。声腔的核心是方言的发音，不管是白还是唱都带有地方口音。这一特征是与生俱来的，只是有些声腔剧种在向外传播的过程中因自身的方言成了障碍而不得不向官话靠拢，让更多的人能听懂唱与说，使之成为全国性的大声腔剧种。由此我们可以看出，声腔的规范化并非最后完成的，而是地方戏成熟之时就有了规范。有些土戏只局限于一隅，声腔规范化之后就极少变化，即便是大声腔剧种也并不是等到成为大声腔剧种后才规范化。以昆山腔为例，昆山腔产生于昆山，声腔的要素就是昆山话和昆山地方音乐。魏良辅改造昆山腔，实际上是将方言与音乐都作改了改造，改纯吴语为官话加吴语，改吴地音乐为吴地音乐加北曲音乐再加海盐腔音乐等，这就是新昆曲的新规范，而昆剧则是在魏良辅等进行昆曲规范化之后才问世的。声腔是在变化着的，规范化也在变化。任何事物都会变化，但万变不离其宗，地方戏当地口音、当地唱腔特点总是保持着的，这就是声腔的传承

^① 郭英德：《明清传奇史》，江苏古籍出版社1999年版，第12页。

性。因而声腔是相对稳定的，弋阳腔、昆曲、潮泉腔、青阳腔唱了数百年到今天也变化不大。

戏曲的中心是什么？20世纪80年代我在南开大学东方艺术系攻读戏曲研究生时就常听到这样一种说法：“元杂剧以作家为中心，明清传奇以作品为中心，现代京剧以演员为中心，当代戏曲以导演为中心。”时下又听到流行新说法：“当今戏剧以出资商为中心。”我曾信服这种观点，并用于教学中。可如今细想果真如此吗？戏曲的中心随着时代的变化而变化吗？

元杂剧虽然不是我国最早成熟的戏曲，却是最早繁荣的戏曲。元杂剧多为文人创作，文学水平相当高，因而成为与唐诗、宋词齐名的文学。元杂剧是靠作家创作出来的，作家的重要性异常重要。元杂剧表演还很不成熟，要求也不高，杂剧水平高低完全取决于作家文学水平的高低。看杂剧就像读唐诗、宋词一样，先看人再看作品。明清时期作家已大不如从前了，他们并不能主宰戏曲舞台，创作者还有民间艺人，一部传奇多种声腔都能改调歌之，改词歌之，而一个作家却不能写出多种声腔的传奇，作品成为人们争相寻求的对象。现代京剧表演名角很重要，表演能否赢得观众主要看戏班的演员实力。作家围着名角转，剧本针对名角的特长创作。当代学习苏联艺术家斯坦尼斯拉夫斯基的导演技巧，戏班或剧团增加了导演的编制，导演的权力很大，演员演什么角色，连唱腔设计、动作表演都得听导演的。而时下，谁出钱谁就是爷，导演也得听出资商的。这一切看起来似乎有理，其实都不涉及戏曲的中心问题。也有人说戏曲的中心是观众，没有观众就没有戏曲。这就更离谱了，那么按这说法，小说的中心是读者，厨艺的中心是食客了？

戏曲的中心到底是什么呢？我们先看戏曲包括哪些要素。戏曲要表演给观众看才算是戏曲。从它涉及的人员看有作家、导演、演员、乐工、观众等。从整个过程看有剧本创作、舞台演出和观众欣赏。人员核心力量是演员，过程重心是演出。演出要素包括唱念做打（指打击乐等音乐伴奏）和化妆、道具、灯光、剧场等，其中主要要素是唱念，唱念也就归属于声腔问题。戏曲的戏是妆扮人物表演故事，曲是演唱故事抒发感情，而戏也好曲也好都必须通过声腔的唱白表演才能完成。曲是供听的，戏既供看又供听。因而听是最重要的。而戏曲中属于听觉艺术的表现是唱、念、打。唱、念、打是声腔剧种区别的主要因素，而唱、念、打又都受到声腔的制约。唱、念、打都离不开声腔，一离开了声腔，戏曲就不复存在。因为戏曲是声腔的艺术，不是歌舞白简单相加。不同的声腔唱、念、打是不同的，区分戏曲的主要因素就是声腔，因而说声腔是戏曲的中心。不管任何时代这个中心都永远不变的。新腔戏曲也好，旧腔戏曲也好都是以声腔为中心。剧本可以创作，

可以千改万改，但声腔不能改，必须用属于本声腔的方言曲调来演唱。当然有时吸收一些新曲调是可以的也是必要的，但必须以本声腔曲调为主。弋阳腔姓弋，昆山腔姓昆，京剧姓京，越剧姓越，湘剧姓湘，粤剧姓粤，川剧姓川，离开自身声腔特点，笔者不知道会是什么戏曲。不管名气多大的演员来表演，如果要唱弋阳腔传奇就得会说赣方言唱弋阳腔曲调。不管是哪个剧本，要想用弋阳腔来表演，就得适合弋阳腔曲调和方言。不管是何方观众，不管讲何种方言甚至何种语言，你想看弋阳腔戏你就得听赣方言。也不管在何地剧场表演，弋阳腔戏曲唱的都是弋阳腔曲调说的都是赣方言。因而说，决定戏曲主要因素是声腔。剧本是纸上的东西，不经舞台表演，就不能转化为戏曲。即使如此，剧本也是围绕着声腔来编来改的，导演不能离开声腔来导演，演员不能离开声腔来唱戏，观众不能因自己的喜好而要求演员改变声腔。

弋阳腔产生于江西东北部的弋阳县，孕育于南宋末，是温州杂剧与弋阳民歌土调结合的产物，形成于元，兴盛于明。从明初至万历初200年间，弋阳腔流行于大江南北，占据民间戏曲主要舞台。由于弋阳腔腔调土俗，语言鄙俚，不得文人之心，因此弋阳腔传奇向来遭文人白眼，搜集整理刊行者少。所幸的是，在南京、建阳等地开办民间书坊的江西书商对家乡传奇情有独钟，鼎力刊行弋阳腔传奇。值得称道的是嘉靖三十二年詹氏进贤堂刊刻了江西人徐文昭编辑的《风月锦囊》，其中收录了不少弋阳腔传奇散出，这是迄今为止发现的第一部以刊刻弋阳腔传奇为主的戏曲散出和民歌、散曲合集的大型出版物。第二部大量刊行弋阳腔传奇散出的出版物是万历中叶江西人所编的《大明天下春》，共八卷，可惜前三卷已佚。而以全本刊刻弋阳腔传奇使我们得以一睹弋阳腔传奇全貌的是万历年间金陵三家唐氏书坊——富春堂、世德堂和文林阁，坊主都是江西金溪人，他们都刊刻弋阳腔传奇。

弋阳腔研究起步很晚，最先提到这一声腔名称的要数祝允明。他在《猥谈》中刻意嘲笑包括弋阳腔在内的四大声腔。真正研究弋阳腔是从徐渭开始的，他在《南词叙录》中就介绍弋阳腔的流行情况，而对弋阳腔传奇文本进行研究者是祁彪佳。他在《远山堂曲品》著录评论了许多弋阳腔传奇。《远山堂曲品》是明清两代多方面研究弋阳腔传奇绝无仅有的一部专著。进入近现代，国学大师王国维开辟了曲学这门学科，掀起了研究戏曲的热潮。然而一个世纪过去了，对弋阳腔传奇的研究还相当薄弱。

20世纪专力研究弋阳腔传奇者未见一人，专著未见一部。弋阳腔的研究往往是因为要研究明代戏曲史不能回避它，才顺便研究它。明清戏曲史的开山之作是日本人青木正儿1930年所著的《中国近世戏曲史》，书中提到