

南音与南曲关系考析

——以【大迓鼓】为例^①

○ 陈燕婷

摘要:南音与戏曲有着千丝万缕的关系,然而,这方面的研究尚待深入。本文以【大迓鼓】曲牌为着眼点,探讨南音与宋元明清时期南方戏曲所用曲调“南曲”之关系。从曲调对比分析可看出,从南曲到南音,各【大迓鼓】乐曲同中有异,异中有同,可见二者之联系并不止于曲名。南曲历来有清唱与剧唱之分,同一乐曲,文人清唱为雅,被戏班艺人纳入剧中演唱则为俗,二者演唱目的、风格皆不同。以此观照南音与梨园戏,二者关系不言自明,同时,也强有力地反驳了南音是曲艺之观点。由此带来的启示是,对南音的研究应扩宽思路,纳入整个中国音乐发展的大环境中来考虑,而不是就南音本身研究南音。

关键词:大迓鼓;南音;南曲;梨园戏;戏曲

中图分类号:J607;617.5 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-9923(2016)04-0073-12

DOI: 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2016.04.009

南音,专指流传于福建省泉州市、厦门市、漳州市等闽方言地区的地方性乐种,并随着闽南人的迁徙传入香港、澳门、台湾地区,以及东南亚各国如马来西亚、印尼、新加坡、菲律宾等地。

南音分指、谱、曲三大类,除“谱”是纯器乐曲外,“指”和“曲”都是带唱词的曲子,前者为成套的套曲,后者为零散的只曲。这些曲词内容,据王耀华、刘春曙考证,可以归纳于71个故事之

中,其中有69个与戏曲相关。^②

有趣的是,虽然南音与戏曲有着千丝万缕的关系,甚至有人认为南音就是一种戏曲,但是南音艺人极为排斥戏曲,极力强调南音不同于戏

^① 此文曾获2015年“第九届中央音乐学院音乐学系王森国际交流基金”研究生组论文评奖一等奖。

^② 王耀华、刘春曙:《福建南音初探》,福州:福建人民出版社,1989年,第232页。

收稿日期:2016-03-17

作者简介:陈燕婷(1975-),女,博士,中国艺术研究院副研究员,教育部人文社会科学重点研究基地中央音乐学院音乐学研究所兼职研究员。

基金项目:本文是教育部人文社会科学重点研究基地基金资助,中央音乐学院音乐学研究所2014年度重大招标项目“非物质文化遗产‘南音’研究”(项目编号:14JJd760001)的阶段性成果。

曲,是一种雅乐,而戏曲则是俗乐。多数对南音有研究的人,也都否定南音是戏曲的说法。

然而,南音与戏曲的关系却始终是一个绕不开的话题。那么,南音跟历代戏曲到底有着什么样的关系?同样生长于闽南,同样用闽南方言演唱,并共用许多曲调的南音与梨园戏又有着怎样的关系?

关于上述问题,虽然有过一些文论,^③但是缺乏曲调本身的比较研究。宋元南戏、明清传奇所用曲调皆以南曲为主。不过,南曲又不只限于南戏、传奇,而是指宋元明清时期南方戏曲、散曲所用曲调的总称。与南音相似,既与戏曲相关,又不局限于戏曲。从曲调方面找出它们之间的联系应是更为重要,当然也是难度最大的方法。

一直以来,这方面的研究不受重视,也没有突破性进展,原因之一可能是人们认为南音为雅、戏曲为俗,因而不将这二者作为比较研究的对象;之二是曲调源流方面的比较难度较大;之三则是由于史料匮乏。

鉴于上述原因,笔者一直在寻找南音历史研究的突破口,并试图首先从曲调比较方面入手,探寻南音与南曲同名曲牌曲调之间的联系,拓宽南音的研究视野。

曲牌名同曲不同的情况已为世人熟知,因此,许多人都认为同名曲牌之间不一定有联系,因为曲调差别实在太大了。然而,我却认为,南音科学规范的记谱法以及虽然庞大但是分类清晰的乐曲构成,显示出南音有着深厚的历史渊源,就如一棵参天大树,茂密的树冠必然有庞大的根系为支撑。其曲牌名称的使用必非随意为之,肯定有其内在原因。因此,笔者知其难但不畏其难,试图从曲牌音乐入手,探求南音与南曲曲牌音乐之联系。

曲牌音乐的对比分析工作是一项繁复的工程。南音中保留着大量古曲牌,因此,此项研究只能以点切入,而后逐步展开。鉴于此,本文首先以【大趺鼓】曲牌为例,试图找出南音以及《新编南词定律》《太古传宗》《新定九宫大成南北词

宫谱》《纳书楹曲谱》《遏云阁曲谱》《吟香堂曲谱》等传谱中各【大趺鼓】乐曲之间的内在联系。选择【大趺鼓】曲牌,是因为该曲牌涉及诸多内容。据明王骥德:【大趺鼓】,即【村里趺鼓】^④;再据清汤彬、顾峻德编订《太古传宗琵琶调西厢记曲谱卷上》《西厢记》之《奇逢》有一曲仙吕【村里趺鼓】,注“村里趺鼓亦名节节高,与黄钟宫节节高字句稍同,仙吕宫注村里趺鼓为是”。由上引二文可以看出,【大趺鼓】与【村里趺鼓】以及【节节高】有着“链”的关系。上述曲谱中共收录【大趺鼓】25曲,集曲【光趺鼓】【趺鼓娘】各1曲;【村里趺鼓】15曲,另有5套套曲;【节节高】23曲,另有【南节节高】【北节节高】以及集曲【猫儿节节高】【大节高】等。而南音中除了有【大趺鼓】曲牌外,还有【潮趺鼓】曲牌,与潮州音乐有一定的联系。

如此看来,光是【大趺鼓】及其连带曲牌的研究,就是一个很大的课题。因此,本文首先取一小点,着眼于【大趺鼓】曲牌研究,其他尚待后续逐一展开。本文所分析之【大趺鼓】乐曲,有24首出自戏曲,如《琵琶记》《牡丹亭》等,皆属南曲,仅有一曲出自《太古传宗》者为北曲。

一、【大趺鼓】之由来

趺鼓,与鼓相关的歌舞、音乐或表演,至迟到宋代即已相当流行,所以《宋史·乐志》才会有这样的记载:“旧来淫哇之声,如打断、哨笛、呀鼓、十般舞、小鼓腔、小笛之类与曲名悉行禁止,违者与听者悉坐罪。”^⑤

关于其起源,大致可分为三种观点:

^③ 参见王耀华、刘春曙:《福建南音初探》,福州:福建人民出版社,1989年;吴捷秋:《梨园戏艺术史论》,北京:中国戏剧出版社,1996年;孙星群:《从南音“指”“曲”与宋元曲的关系再探福建南音的形成年代》,《天津音乐学院学报》,1995年,第3期,第3-12页。

^④ 明·王骥德:《曲律》“曲律卷第一”之“论调名第三”,陈多、叶长海注释,《中国古代文学批评要籍丛书》,上海古籍出版社,2012年,第65、66页。

^⑤ 转引自曹燕柳:《〈熙州大曲〉考》,《中央音乐学院学报》,1995年,第3期,第83页。

其一,认为源自北宋军中鼓舞。据宋·彭乘《续墨客挥犀》(卷七):“王子醇初平熙河,边陲宁静,讲武之暇,因教军士为讶鼓戏,数年间遂盛行于世。其举动舞装之状,与优人之词,皆子醇初制也。”^⑥

其二,认为是宋元时期汉族民间乐曲名,因为民间效仿官府中衙鼓节奏而得名,讹称讶鼓。据明代杨慎《升庵集》(卷46):“《宋儒》语录‘今之古文,如舞讶鼓,人多不解为何语’。按元人《乐府》有‘村里讶鼓’之名,宋人《乐苑》有‘衙鼓格图’。官衙严鼓之节也。‘衙’讹为‘讶’,曲名‘村里讶鼓’者,以村里而效官衙,其衣装声节必多可笑者,以是名之。”^⑦

其三,认为与傀儡戏相关。南宋时,研鼓亦传入福建省莆田兴化。时人刘克庄在其诗《灯夕二首》中写下了观“研鼓”后的感受。诗云:“本子流传自柳营,着行线彩斗鲜明。似从傀儡家口出,又说熙和帅教成。边地烽烟差向里,中州灯火尚承平。何尝夜夺昆仑隘,真为君王奏凯声。”^⑧“似从傀儡家口出”一句,说明作者认为“研鼓”与傀儡相关。但是其后“又说熙和帅教成”一句,说明当时起源于熙河军中鼓舞的传说已流传很广。

表现军中行军破阵场面之讶鼓,后来衍化为“武讶鼓”,至今仍在山西阳泉、平定县、壶关县等地广为流传。并结合社火、庙会等民俗活动,起到迎神驱邪的作用。“效官衙”“衣装声节”等可笑的装扮和表演,相当于滑稽剧。朱熹曾在批判时人文字之通病时,将之与这种滑稽的讶鼓表演联系起来:“今人文字全无骨气,便似舞讶鼓者,涂眉画眼,僧也有,妇人也有,村人也有,俗人也有,官人也有,士人也有,只不是本样人,然皆足以惑众,真好笑也。”^⑨这种滑稽剧所用曲名为“村里讶鼓”,该名称后来衍化成为曲牌名。

明王骥德曾谈及如今许多曲调已淹没或多不可考,如“【大讶鼓】之‘讶’,改作‘呀’,【撼亭秋】之‘撼’,仍误作‘感’:殊未当也。”^⑩之后在“十三调南曲音节谱”中“仙吕”类列出【大讶鼓】曲牌,并注明“即【村里讶鼓】,亦在羽”;在“羽调”类中也有【大讶鼓】,注明“即【村里讶鼓】,亦在南

吕”。^⑪可见【大讶鼓】与【村里讶鼓】相关,然而,二者却有着明显不同。

【村里讶鼓】偏向北曲,【大讶鼓】偏向南曲。因为在清唱北曲谱《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》中有多首【村里讶鼓】,而无【大讶鼓】,仅在《太古传宗琵琶调宫词曲谱卷下》之《词林摘艳思忆娇娃》中有一曲【大讶鼓】;《新定九宫大成南北词宫谱》中,【村里讶鼓】仅见于北词谱中,而【大讶鼓】仅见于南词谱中。到了《纳书楹曲谱》和《吟香堂曲谱》,二个曲牌仍有明显的南北之分,从不在同一出戏中出现。例如《纳书楹曲谱》中的《牡丹亭全谱》《紫钗记全谱》《邯郸记全谱》皆使用了【大讶鼓】曲牌,^⑫而《西厢记全谱》则使用了【村里讶鼓】曲牌。^⑬

不过,【大讶鼓】作为一个古曲牌名是无可争议的。王国维认为《大讶鼓》(南吕过曲)是“其有古词曲所未见,而可知其出于古者”。^⑭

⑥ 转引自王国维:《宋元戏曲史》,北京东方出版社,2012年,第30-31页。

⑦ 明·杨慎:《升庵集》(卷46),文渊阁四库本。转引自陈业新:《皖北花鼓灯探源》,《安徽师范大学学报》(人文社会科学版),2008年,第4期,第479页。

⑧ 转引自马建华:《莆仙戏与宋元南戏、明清传奇》,北京:中国戏剧出版社,2004年,第41页。

⑨ 宋·朱熹:《朱子语类》(卷139),文渊阁四库本。转引自陈业新:《皖北花鼓灯探源》,《安徽师范大学学报》(人文社会科学版),2008年,第4期,第479页。

⑩ 明·王骥德:《曲律》“曲律卷第一”之“论调名第三”,陈多、叶长海注释,《中国古代文学批评要籍丛书》,上海古籍出版社,2012年,第36页。

⑪ 明·王骥德:《曲律》“曲律卷第一”之“论调名第三”,陈多、叶长海注释,《中国古代文学批评要籍丛书》,上海古籍出版社,2012年,第65、66页。

⑫ 参见清·叶堂编:《纳书楹曲谱》,刘崇德主编《中国古代曲谱大全》(四),沈阳:辽海出版社,2009年,第3145、3188、3361、3381-3382页。

⑬ 参见清·叶堂编:《纳书楹曲谱》,刘崇德主编《中国古代曲谱大全》(四),沈阳:辽海出版社,2009年,第3394、3416、3426页。

⑭ 王国维:《宋元戏曲史》,北京东方出版社,2012年,第112页。

二、25首【大趺鼓】乐曲概况

笔者查找了《新编南词定律》《太古传宗》《新定九宫大成南北词宫谱》《纳书楹曲谱》《遏云阁曲谱》《吟香堂曲谱》等清代曲谱集,共找到【大趺鼓】曲牌乐曲25首,皆为南吕宫。各曲所属曲谱集、首句曲词及出处如下:

1. 《太古传宗》:“相逢莺燕友”,出自《词林摘艳》;
2. 《新编南词定律》:“姻缘虽在天”,出自《琵琶记》;
3. 《新编南词定律》:“钦差非等闲”,出自《竹叶舟》;
4. 《新编南词定律》:“听咱说事因”,出自《杀狗记》;
5. 《新定九宫大成南北调宫谱》:“姻缘虽在天”,出自《琵琶记》;
6. 《新定九宫大成南北调宫谱》:“清商绕画梁”,出自《西楼记》;
7. 《新定九宫大成南北调宫谱》:“听咱说事因”,出自《杀狗记》;
8. 《纳书楹曲谱》:“非干是你爹意坚”,出自《琵琶记》;
9. 《纳书楹曲谱》:“姻缘虽在天”,出自《琵琶记》;
10. 《纳书楹曲谱》:“清商绕画梁”,出自《西楼记》;
11. 《纳书楹曲谱》:“汪汪泪数行”,出自《西楼记》;
12. 《纳书楹曲谱》:“府主坐黄堂”,出自《牡丹亭》“道观”;
13. 《纳书楹曲谱》:“仙家有禁方”,出自《牡丹亭》“道观”;
14. 《纳书楹曲谱》:“生员陈最良”,出自《牡丹亭》“寇间”;
15. 《纳书楹曲谱》:“她千金肯自轻”,出自《紫钗记》“欢钗”;
16. 《纳书楹曲谱》:“便桑田似海倾”,出自《紫钗记》“欢钗”;

17. 《纳书楹曲谱》:“烧空尽费柴”,出自《邯郸记》“凿陕”;

18. 《纳书楹曲谱》:“鹤嘴啄红崖”,出自《邯郸记》“凿陕”;

19. 《纳书楹曲谱》:“小官工作场”,出自《邯郸记》“杂庆”;

20. 《纳书楹曲谱》:“小官群牧坊”,出自《邯郸记》“杂庆”;

21. 《纳书楹曲谱》:“小官册籍郎”,出自《邯郸记》“杂庆”;

22. 《纳书楹曲谱》:“小官内教坊”,出自《邯郸记》“杂庆”;

23. 《吟香堂曲谱》:“府主坐黄堂”,出自《牡丹亭》“道观”;

24. 《吟香堂曲谱》:“仙家有禁方”,出自《牡丹亭》“道观”;

25. 《吟香堂曲谱》:“生员陈最良”,出自《牡丹亭》“寇间”。

《太古传宗》由清代的汤斯质、顾德峻编订,刊印于乾隆十四年(1749年),是一种清唱北曲杂剧形式,为当今仅存的清代所传两种弦索谱集之一。^⑤《太古传宗琵琶调宫词曲谱卷下》之《词林摘艳 思忆娇娃》中有“南吕”【大趺鼓】1曲。由于是北曲,由七声音阶构成,乐曲中大量使用“凡”“乙”二音,与上列其他【大趺鼓】曲调明显不同。

清吕士雄、杨绪、刘璜、唐尚信等合编,金殿臣点板,邹景僖、张志麟、李芝云、周嘉谟同校,徐应龙重校的《新编南词定律》,成书于清康熙五十九年(1720年),共13卷,收录【大趺鼓】乐曲3首。其中卷之八“南吕过曲”中收录【大趺鼓】二体三曲,皆为五句十六板。三曲词格基本相同,曲调则大同小异。^⑥

《新定九宫大成南北词宫谱》于乾隆六年,和

^⑤ 参见徐文武:《太古传宗》“前言”,刘崇德主编:《中国古代曲谱大全》(一),沈阳:辽海出版社,2009年,第435页。

^⑥ 参见清·吕士雄等合编:《新编南词定律》“卷之八”“南吕过曲”,刘崇德主编:《中国古代曲谱大全》(一),沈阳:辽海出版社,2009年,第257页。

硕庄亲王允禄奉旨编纂，编者有乐工周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、朱廷镠、徐应龙等，历经五年终于编成，刊于清乾隆十一年（1747年），共收录3首【大趺鼓】乐曲。该谱集收录了我国从9世纪至18世纪千余年流传下来的唐诗、宋词、金元诸宫调、南戏、北杂剧、明清传奇、散曲、宫廷燕乐乐谱4466首。^①该谱卷之五十南词南吕宫正曲有3曲【大趺鼓】，其中出自《琵琶记》和《杀狗记》的2首分别与《新编南词定律》的同曲曲词、曲调大致相同。此3曲曲调也是同中有异。

清叶堂编《纳书楹曲谱》刊刻于乾隆五十七年（1792年），共收录15首【大趺鼓】乐曲。其续集卷三《西楼记》（袁晋，嘉靖末到明末时期剧作）之“楼会”有2曲南吕【大趺鼓】，^②前一曲与《新定九宫大成南北词宫谱》同曲曲调基本相同，少数几个音有区别。后一曲曲调与前一曲首尾大致相同，但中间变化较明显。补遗卷一《琵琶》“愁配”中有2曲南吕【大趺鼓】，^③后一曲与《新编南词定律》《新定九宫大成南北词宫谱》中的同名乐曲曲词曲调基本相同，仅末句曲词稍有不同。4曲曲调也是同中有异，然“愁配”前一曲因为词格变化大，所以曲调变化也稍大，但是仍可看出为同一曲之变体。

《纳书楹曲谱》中收录的“临川四梦”还有多首【大趺鼓】。

“临川四梦”属明清传奇，为汤显祖所作。其中《牡丹亭全谱》卷上“道观”有2曲南吕【大趺鼓】，^④卷下“寇间”有一曲南吕【大趺鼓】；^⑤《紫钗记全谱》卷下“欢钗”有工调南吕【大趺鼓】2首；^⑥《邯郸记全谱》卷上“凿陕”有南吕【大趺鼓】2首，^⑦卷下“杂庆”有南吕【大趺鼓】4首（此4曲皆大致相同）。^⑧这些曲调可以分为两个版本，其一是《牡丹亭》“道观”中的“府主坐黄堂”一曲，其二是其他几曲。前者曲调明显与其他几曲不同，但是仔细分析仍能看出为同曲变体。

清冯起凤参订的《吟香堂曲谱》，刊刻于乾隆五十四年（1789年），全书共收录3首【大趺鼓】乐曲。其中《牡丹亭》上“道观”有2曲南吕正曲【大

趺鼓】，^⑨《牡丹亭》下“寇间”有一曲南吕宫正曲【大趺鼓】，^⑩此3曲与《纳书楹曲谱》同曲曲词一样，曲调皆与第二版本大致相同，其“府主坐黄堂”曲调与同曲牌其他乐曲相近，与《纳书楹曲谱》中的同曲相比，明显不同。

总的来说，上述【大趺鼓】各曲词格变化不大，曲调则同中有异，异中有同，区别在于变化的多与少，显示出曲牌的曲调特征及灵活性。

三、24首南曲【大趺鼓】曲调对比分析

上述25首【大趺鼓】曲，根据曲调大致可以分为两个版本，第一体，前2句旋律整体处于上扬状态，在中高音区进行；第二体，一开始就在中低音区萦绕。属于一体者有5首，属于二体者有19首。另有《太古传宗》中的一曲由于属于北曲，带有许多“凡”“乙”音，因而与南曲似乎截然不同，但是经移调记谱后发现仍可以大致归入二体中。第一、第二两体虽然一开始就有明显不同，但是二者仍有亲缘关系。

^① 参见冯光钰：《〈九宫大成〉的传播与“九宫大成学”的学科建构》，《人民音乐》，2003年，第6期，第20-23页。

^② 参见清·叶堂编：《纳书楹曲谱》，刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》（四），沈阳：辽海出版社，2009年，第2788页。

^③ 参见清·叶堂编：《纳书楹曲谱》，刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》（四），沈阳：辽海出版社，2009年，第2960页。

^④ 参见清·叶堂编：《纳书楹曲谱》，刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》（四），沈阳：辽海出版社，2009年，第3145页。

^⑤ 参见清·叶堂编：《纳书楹曲谱》，刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》（四），沈阳：辽海出版社，2009年，第3188页。

^⑥ 参见清·叶堂编：《纳书楹曲谱》，刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》（四），沈阳：辽海出版社，2009年，第3281页。

^⑦ 参见清·叶堂编：《纳书楹曲谱》，刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》（四），沈阳：辽海出版社，2009年，第3361页。

^⑧ 参见清·叶堂编：《纳书楹曲谱》，刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》（四），沈阳：辽海出版社，2009年，第3381-3382页。

^⑨ 参见清·冯起凤编：《吟香堂曲谱》，刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》（五），沈阳：辽海出版社，2009年，第3563页。

^⑩ 参见清·冯起凤编：《吟香堂曲谱》，刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》（五），沈阳：辽海出版社，2009年，第3604页。

为了清晰地看出各【大趺鼓】乐曲的异同,本文分句对比了除《太古传宗》中“相逢莺燕友”外24曲的曲词和曲调,由于篇幅太大,在此仅列出第一句。为便于比较,下表不按谱集顺序列谱,而将曲调一体二体集中展示,并将同词不同调之曲列在一起。表格以板分格,也就是每一格为一个小节,小节内再细分字词。

按《新编南词定律》所注,【大趺鼓】为五句十六板,因此下表按《新编南词定律》所标第一乐句的板眼分格,扩充或紧缩者则再细分格或合并格,以清晰显示板眼变化。第一句三板,由于第一字处于眼位,相当于西方的弱起小节,因而也单列一格。每小节共性最多的音符以灰底字标示,其次以“……”标示,以便一眼就能找到各曲曲调之异同。

表1 【大趺鼓】各曲第一句对比

	眼	第一板	第二板	第三板	备注			
1.新编南词定律	姻	缘	虽	在	天	琵琶记		
	工六	上尺工 尺上	五	五尺 尺上五 上	六五六	1体		
2.九宫大成南北词宫谱	工尺	上尺工 尺上	五	五尺 尺上五 上	六五六	1体		
3.纳书楹曲谱	工尺	上尺上	五	五尺 尺上五 上	六五六	1体		
4.纳书楹曲谱	非	干	是	你	爹	意	坚	琵琶记
	工	尺六工 工尺上	五尺 尺上	五尺 尺上五 上	六五六	1体		
5.纳书楹曲谱	烧	空	尽	费	柴	邯郸记上		
	工	尺工尺 上	工	五六	工六	1体		
6.新编南词定律	所	咱	说	事	因	杀狗记		
	工	尺工尺 上	六	五尺 尺上五 上	六	2体		
7.九宫大成南北词宫谱	尺工尺	上尺上	上尺	工六工 尺上	上	2体		
8.九宫大成南北词宫谱	清	商	绕	画	梁	西楼记		
	尺工尺	上尺上 四	四上尺	工六尺 上四合	四上尺上	2体		
9.纳书楹曲谱	尺工尺	上尺上 四	四上尺	工六尺 上四合	四上尺上	2体		
10.新编南词定律	软	差	非	等	闲	竹叶舟		
	工	尺工尺 上	尺工尺	四上四	上尺	2体		
11.纳书楹曲谱	汪	汪	泪	数	行	西楼记		
	尺上尺	上尺上 四	上六	六尺上 四合	四上尺上	2体		
12.纳书楹曲谱	府	主	坐	黄	堂	牡丹亭		
	四合	四上	五	工五六	工六	2体		
13.吟香堂曲谱	上工尺	上尺	工	上尺上	四	2体		
14.纳书楹曲谱	俺	仙	家	有	禁	方	牡丹亭	
	尺	工	尺上	工六	尺尺尺 上五	六	2体	
15.吟香堂曲谱	上	尺	上尺工 四	上尺	六工尺	上	2体	
16.纳书楹曲谱	生	员	陈	最	良	牡丹亭		
	尺工尺	上尺上	工	五六	工	2体		
17.吟香堂曲谱	工尺	上尺上	上	工尺上	四	2体		
18.纳书楹曲谱	他	千	金	肯	自	轻	紫钗记	
	上	尺上 尺上	四上尺 四	四上尺	工六工 尺上	上尺上	2体	
19.纳书楹曲谱	便	桑	田	似	海	倾	紫钗记	
	尺	上尺上 上四	四上尺 上四	四	合工合 四	上尺上	2体	
20.纳书楹曲谱	鹤	嘴	啄	红	崖	邯郸记上		
	四上	四上	六	工五六	工六	2体		
21.纳书楹曲谱	小	官	工	作	坊	邯郸记下		
	上四	上尺上	上	上尺上	四上	2体		
22.纳书楹曲谱	小	官	群	牧	坊	邯郸记下		
	上四	上尺上 四	合	合四	上	2体		
23.纳书楹曲谱	小	官	册	籍	郎	邯郸记下		
	上四	上尺上 四	上	四尺上	四上	2体		
24.纳书楹曲谱	小	官	内	教	坊	邯郸记下		
	上四	上尺上 四	工六	工尺	上	2体		
备注	尺工组 合	尺工组 合	上尺组 合	上尺组 合	上尺组 合	六		

通过对比分析可以看出,同一首曲子,在不同谱集中有异有同。同者如三个版本的《琵琶记》“姻缘虽在天”,曲词只有《纳书楹曲谱》版在最后一句有一字之差,曲调也高度相似,仅有少数几个音不同。异者如《纳书楹》版和《吟香堂》版的《牡丹亭》“府主坐黄堂”,曲词相同,但是曲调差别较大。而同一套谱集中各曲,曲调不尽相同。例如同出自《新编南词定律》的三曲,曲调都有些变化;同出自《纳书楹曲谱》的各曲,变化就更大了。尤其最后的《邯郸记》各曲,有自成一体之感。据《纳书楹曲谱》叶堂自序中说:“本朝大成宫谱出,而度曲之家奉若律令,无异词。顾念自元明以来,法曲流传无虑数百种,其脍炙人口

者,鼎中一裔尔。而俗伶登场既无老教师为之按拍,袭缪沿讹,所在多有。余心弗善也。暇日搜择讨论,准古今而通雅俗,文之舛淆者订之,律之未谐者协之。而于四声离合清浊,阴阳之芒杪,呼吸关通,自谓颇有所得。”^②可见,《纳书楹》既在一定程度上受《九宫大成》影响(因而二者的“姻缘虽在天”“清商绕画梁”两曲高度相似),又有叶堂自己的考虑。

这些乐曲虽然互不相同,各有特点,但仍有许多共性,在一个框架内可有多种变化的可能性。例如第一乐句,总体来看,以“上尺”二音为

^② 清·叶堂编:《纳书楹曲谱》,刘崇德主编:《中国古代曲谱大全》(四),沈阳:辽海出版社,2009年,第2544页。

主变化而成。然而,第一板中共同的“上尺”组合,可以加花成为“上尺工尺上”“上尺上四”,“四上尺上四”,也可以只是“上尺”“尺上”,或略去某一音,与其他音组合,变成“四上”等。

同一曲牌不同乐曲的对比,杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中曾做过。例如,他曾以(南吕)【隔尾】、(双调)【沉醉东风】各曲的对比分析来说明填词配曲的灵活情形。²⁸据其分析,这些乐曲“大家共同注意用相同字调的,只有一个字,约相当于百字中间的一两个字”;“对同一曲牌的音调上的变化,有着非常广阔的幅度”。²⁹根据其字里行间的表述,基本上认为同名曲牌之间,因为差异太大,所以“根据我们学习西洋音乐的经验或根据现代音乐家们普遍共有的经验来看,就不容易把它视为同一乐曲了。”³⁰

笔者认为,杨书所举上述两例,因为词格、板眼变化大,所以对比起来有一定困难。不像【大趯鼓】曲牌,皆为5句十六板,加衬字也在有限范围内,一板一眼,一目了然。杨书中的二例,正因为衬词多,正字增减也多,所以板眼变化大,相应地旋律也要有所增删。然而,以笔者看来,各曲之间的联系仍是不可否认的。

四、南音【大趯鼓】特点及与南曲的联系

南音中的【大趯鼓】乐曲,皆为“四空管”(F宫)。在指套中有2曲,其一为《见你来》第三节【长滚·大趯鼓】《花娇来报》,³¹讲述的是朱弁故事;其二为《春今卜返》首节【长滚·大趯鼓落北青阳】《春今卜返》,³²讲述了《雪梅教子》的故事。据笔者所见,散曲中的【长滚·大趯鼓】有:《堂上结彩》,庆贺寿诞曲;《今宵欢庆》,祝贺婚喜曲;《林边邂逅》,疑似取材《明刊戏曲弦管选集·深林边》故事;《蒹葭玉树》,疑似取材化敌成亲的故事;《尊兄告听》,取材《陈三五娘》故事;《西风一起》,取材《陈三五娘》故事;《秋天梧桐》(一),取材《吕蒙正刘月娥》故事;以及暂无出处的《共君断约》;《月照纱窗》;《君去应举》;《春景芳菲》;《春光明媚》(一)(二);《金风淅暑》;《薰风热气》;《秋天梧

桐》(二);《秋月皎皎》;《冬天卜做寒》;《冬天做寒》;《东风报》;《南来雁》,等等。另有【长滚·潮趯鼓】若干首。³³

南音中的【大趯鼓】乐曲共同特点是,第一乐句就完整呈现乐曲的主韵,以第一乐句为素材,其后各句都在第一句的基础上发展变化而来。下文以指套《见你来》中的《花娇来报》一曲为例,说明南音【大趯鼓】乐曲的特点。

谱例1 《花娇来报》

花 娇 来 报
说 出 拙 因 依
暗 想 当 初
偶 得 阮 不 若 伤
悲 於 伊 今 卜
返 去 於

²⁸ 参见杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(下),北京:人民音乐出版社,1985年,第601-614页。

²⁹ 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(下),北京:人民音乐出版社,1985年,第616、626页。

³⁰ 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(下),北京:人民音乐出版社,1985年,第626页。

³¹ 参见苏统谋、丁水清编校:《弦管指谱大全》(上册),北京:中国文联出版社2005年,第30页。

³² 参见苏统谋、丁水清编校:《弦管指谱大全》(上册),北京:中国文联出版社2005年,第313页。

³³ 参见晋江市《弦管古曲选集》编委会编:《弦管古曲选集》(五),北京:文化艺术出版社,2010年。

11
未 知 值 日 会 得 相

12 韵 (4)
见 误 阮

14 小韵
一 於 身 你 耽 误 阮

16 韵
一 於 身 到 尾 无 倒

18 (5)韵
边 伊 今 返 去

20
朝 君 於 拜 母

22
伊 今 返 去 朝 君 拜 母

24 韵
见 妻 见 於 子 儿

26 (6)韵
恰 亲 像 许 花 开 於 逢 着 春

28
天 又 是 缺 月 再 团

30 (7)韵
圆 亏 阮 只 处 独 守 於 孤

32 (8)韵
帏 有 谁 人 通 诉

34 起

由谱例1可以看出,《花娇来报》共由8个乐句构成,其主韵(在音符上方以“韵”字加虚线标示)为商(g¹)、宫(f¹)、羽(d¹)、徵(c¹)、角(a)的连续下行进行,辅以宫(f¹)、商(g¹)、角(a¹)三音的迂回环绕。前四句具有起承转合之关系。第一句“起”,前半句由角(a¹)音逐步下行进行到低八度的角(a),主韵完全呈现,后半句再次强调了主韵“宫(f¹)、羽(d¹)、徵(c¹)、角(a)”,最后回旋至羽音结束。第二句“承”,以第一句的后半句作为乐句的前半句,后半句则主要由宫(f¹)、商(g¹)、角(a¹)三音构成。第三句“转”,主要由宫(f¹)、商(g¹)、角(a¹)三音构成,该句第二小节出现全曲最高音变宫(e²),其实该小节已经临时转入C宫,以变宫为角。这种临时的宫调转换,在南音中非常常见。乐句最后以主韵的不完全呈现结束。第四句“合”,前半句由同一材料反复两遍构成,后半句为主韵的重复。后四句是对主韵的反复强调。第五句开头主韵出现两次,第一次为不完全呈现,第二次则是完全呈现。乐句末尾主韵再次不完全呈现。最后3句基本皆由主韵构成。

南音中的【大迓鼓】乐曲与前述南曲【大迓鼓】相似,其开头乐句可分为两类,一类以连续的角(a¹)音开头,用以引出主韵;另一类则直接以主韵开头,主韵反复二次构成全句。二者的差别仅在开头有无角(a¹)音。前一类乐曲为主,后一类乐曲只有两首,即散曲中的《堂上结彩》和《共君断约》。

不论是南音中的第一类还是第二类,其主韵皆与前述南曲的一体、二体开头乐句有着明显的同源关系,列谱对比如下:

谱例2 四首【大趵鼓】乐曲开头乐句对比^④

琵琶记
烟 缘 虽 在 天 若 非 人 意

南音
花 娇 来 报 说 出 拙 因 依

紫钗记
便 桑 日 似 海 倾

南音
共 君 断 约 鼓 返 三 更

上谱尽量将相同音符列在同一位置,方便对比。其中,出于《纳书楹曲谱》中《紫钗记》的“便桑田似海倾”,为南吕六字调,F宫,与南音中的二曲具有相同的调高。而出于《南词》《九宫》《纳书楹》的《琵琶记》“姻缘虽在天”曲,为南吕工调,D宫。为便于比较,也将之移调记写为F宫。南音中的二曲,为了与南曲中的二曲相对应,仅记写了基本谱字。而前文《花娇来报》全曲的谱例,则按照琵琶指法+基本谱字记写,带有一定的润腔成分,因而更为繁复,节奏更为复杂。^⑤

上列4曲相互之间的关系一目了然。“姻缘虽在天”曲首句旋律的上扬,实际只是乐曲主韵的高八度演绎而已。南音与南曲【大趵鼓】各曲虽然词格变化很大,乐曲篇幅也相差悬殊,但是曲调却有着明显的联系。由此可证二者的【大趵鼓】曲牌,在长期的流变过程中,不光曲名相同,曲调本身还有着密切联系。

五、从【大趵鼓】曲牌看南音与戏曲、曲艺之关系

前文曾谈及,南音与南曲都与戏曲关系密切,但是又不局限于戏曲。前文分析的24首南曲【大趵鼓】,虽然都与具体的戏文相关,如“姻缘虽在天”出自《琵琶记》,但是上述乐谱全部为文人曲家清唱谱,即由曲家整理,供文人清唱之用。而非戏班所用戏曲谱。真正的戏曲谱是成书于同治九年(1870年)的《遏云阁曲谱》,由于附有科

白,因而被认为是现存工尺谱中的第一部昆曲戏宫谱。^⑥在《遏云阁曲谱》中,未见【大趵鼓】曲牌。

南曲历来有清唱与剧唱之分,前者所唱乐曲为散曲,独立演唱,又称清曲;后者所唱乐曲为戏曲,入剧演唱,又称剧曲。文人清唱是一种自娱自乐的行为,戏班艺人演戏则为了“娱人”,以挣钱为目的。以此观照南音与梨园戏,二者关系不言自明。

南音与梨园戏的密切联系向来为人熟知。许多曲子二者共用,例如讲述陈三五娘故事的【短相思】《因送哥嫂》;讲述高文举故事的【短滚】《夫为功名》等等,曲词旋律基本相同。然而,二者为何有如此联系,却始终是个说不清的话题,

^④ 《琵琶记》译自允禄等:《新九宫大成南北词宫谱》,刘崇德主编:《中国古代曲谱大全》(三),沈阳:辽海出版社,2009年,第1791页;南音“花娇来报”译自苏统谋、丁水清编校:《弦管指谱大全》(上册),北京:中国文联出版社,2005年,第30页;《紫钗记》译自清·叶堂编:《纳书楹曲谱》,刘崇德主编:《中国古代曲谱大全》(四),沈阳:辽海出版社,2009年,第3281页;南音“共君断约”译自署江市《弦管古曲选集》编委会:《弦管古曲选集》(五),北京:文化艺术出版社,2010年,第133页。

^⑤ 一般都认为南音乐谱为琵琶谱,因为乐谱中包含了琵琶指法符号,暗示了节奏。由于相对演唱、洞箫润腔来说,琵琶谱更为简单,因而人们称之为骨谱。然而笔者认为,南音乐谱实际可分为2个层次,其一是真正的纯粹由谱字构成的骨谱,其二是有了初步润腔的琵琶谱。

^⑥ 参见鲍开恺:《遏云阁曲谱》与近代昆曲工尺谱的转型》,《文艺争鸣》,2013年,第12期,第188-192页。

有的认为南音在先,梨园戏吸收了南音曲调,因为南音体系更严密,规格更高;有的则认为是梨园戏在先,因为南音中许多曲词唱的都是戏曲故事。甚至有人认为南音就是一种戏曲。

南音与梨园戏在音乐上虽然关系密切,但人员构成方面一直都是井水不犯河水的两个体系,尤其是南音艺人,特别忌讳人们将之与梨园戏做比较。他们认为南音是高雅艺术,而梨园戏是挣钱的行当。有些年轻人受梨园戏音调影响,在演唱南音时加入过多的润腔,就有了戏曲韵味,往往受到老师的严厉批评,据说严重者会逐出师门。所以,强调南音避免戏曲的渗透、注意保持南音的纯正风格、严格按照传统规范来发音之类的话时时挂在老艺人口中。

将南音与梨园戏的关系,纳入历史上清唱与剧唱的关系中来看,原本纠缠不清的问题迎刃而解:二者分属不同的体系,一为雅一为俗,一为自娱一为他娱。独立演唱的曲子为清曲,纳入戏剧表演中演唱的曲子为戏曲。因此,二者演唱的是否为相同的曲子并不重要,重要的是演唱者的身份、演唱目的以及演唱风格。

同样的曲调,南音与梨园戏演唱起来有很大差别。究其原因主要是南音为自娱自乐、文人雅集型的演唱,讲究字正腔圆,避免过多的情感表现,速度缓慢、装饰音古朴简洁;而梨园戏音乐为戏服务,为剧情服务,情感表现跌宕起伏,为了避免产生拖沓之感,速度较快,装饰音也多,而且往往移高小三度演唱,例如《因送哥嫂》,南音用“五空管”演唱,以C为宫,梨园戏用“小工管”演唱,以 bE 为宫。总体来说,二者的区别在于,前者雅,后者俗,前者更注重音乐自身的美,后者更注重音乐为戏服务。

昆腔同样有类似南音和梨园戏的这种雅俗之分,而且对昆腔清唱与剧唱的讨论常见于文献记载。

昆腔分文人清唱和梨园剧唱两种,前者称“清官”,后者称“戏官”。据《遏云阁曲谱》序:

余性好传奇,喜其悲欢离合,曲绘人情,胜于阅历,而惜其无善本焉。虽有《纳书楹》旧曲,

要皆《九宫正谱》。后《缀白裘》出,白文俱全,善歌者群奉为指南。奈相沿至今,梨园演习之戏文又多不合。家有二三伶人,命其于《纳书楹》、《缀白裘》中细加校正,变清官为戏官,删繁白为简白,旁注工尺,外加板眼,务合投时,以公同调。事涉游戏,未敢质诸大雅。然花晨月夕,檀板清讴,未始非怡情之一助也。是为序。^⑤

据序中所说,《遏云阁曲谱》为据《纳书楹曲谱》和《缀白裘》等清官谱校正而成的戏官谱,是“游戏”,是“怡情之一助”。

昆腔清唱与剧唱之分,据研究始于元末顾坚。由他创立的清唱昆山腔,与剧唱昆山腔同时流行,只用于文人雅集时自娱唱酬,在上流社会与文人士中间传唱。^⑥后来,明嘉靖年间魏良辅吸取北曲、弋阳腔、海盐腔等的长处,对昆山腔进行了成功的改革,被后世奉为昆腔鼻祖。据沈宠绥《度曲须知》:“嘉隆间有豫章魏良辅者,流寓娄东鹿城之间,生而审音,愤南曲之讹陋也,尽洗乖声,别开堂奥,调用水磨,拍捭冷板,声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之毕均。功深熔琢,气无烟火、启口轻圆,收音纯细。……腔曰‘昆腔’,曲名‘时曲’,声场稟为曲圣,后世依为鼻祖。”^⑦

魏良辅改良的昆腔,属清唱的高雅之曲,难度比剧唱高得多。他曾说:“清唱俗云冷板橈,不比登场演剧,藉金鼓以藏拙。全要闲雅整肃,清俊温润。其有专磨腔调,而板眼全疏者,有专事板眼,而腔调未审者,二者交病。惟两工乃为上乘。”^⑧

剧唱可以“藉金鼓以藏拙”,一语击中要害。昆腔清唱与剧唱的区别,和南音与梨园戏的区别如出一辙:“前人一般认为清唱吐字准确,剧唱讹

^⑤ 王锡纯:《遏云阁曲谱》“序”,刘崇德主编:《中国古代曲谱大全》(五),沈阳:辽海出版社,2009年,第3651页。

^⑥ 参见俞为民:《昆曲格律研究》,南京大学出版社,2009年,第4页。

^⑦ 转引自刘念兹:《南戏新证》,文化艺术出版社,2014年,第64页。

^⑧ 转引自田玉琪:《纳书楹曲谱》“前言”,刘崇德主编:《中国古代曲谱大全》(四),沈阳:辽海出版社,2009年,第2537页。

误较多；清唱严格遵守格律，剧唱喜欢随意添加花腔；清唱节奏缓慢，悠游闲雅，剧唱紧凑热闹；清唱高雅，剧唱‘媚俗’。”“清唱相对于剧唱来说不注重或不强调音乐表情的处理。”^⑩

清唱与剧唱因为有雅俗之别，因而界限分明。据清龚定庵《书金伶》：“清曲为雅宴，剧为狎游，至严不相犯”。^⑪南音与梨园戏同样如此。

如此看来，对地方上的人来说很重要的南音和梨园戏孰先孰后之问题，如果放到整个中国戏曲史或传统音乐声腔史上来看，似乎已经不成问题。这就是历来文人音乐与俚俗音乐的区别，是文人雅唱与梨园俗唱之分。二者原本就分属不同的体系，不同的社会阶层，只是由于处于同一地域；受地方文化、方言等影响，属于同一声腔（例如昆曲和昆剧同属昆腔，南音和梨园戏同属泉腔）；在传播过程中所用曲目有交叉现象（这也是同一地域音乐流传过程中的正常现象），因而二者之间的关系变得盘枝错节，含混不清。

同时，厘清二者的这种关系，将南音视为曲艺的观点就更为站不住脚。南音老艺人虽然旗帜鲜明地反对南音是戏曲的说法，但是对外来专家提出的南音为曲艺之说，虽有怀疑，但是不知从何反驳。前不久笔者赴福建省晋江市采访民间老艺人苏统谋，老先生一见面就问我，在你看来，南音是曲艺吗？虽然面对如此毫无前奏的问题，有些错愕，但我还是毫不犹豫地回答：当然不是。苏统谋松了一口气，这才道出原委：前几天，曲艺协会来人与他商量，试图说服他将其负责的晋江市南音协会加入曲艺协会。苏统谋当时回绝了，因为他自己认为南音不是曲艺，如果在自己手上将南音协会加入曲艺协会，相当于为南音定了性，那么自己有可能成为历史的罪人。但是，他又无法理清南音到底是不是曲艺，因而，备感矛盾。

事实上，因为有人认为南音是曲艺，泉州市成立了“泉州市曲艺家协会南音专委会”；泉州市南音乐团经常参加全国曲艺大奖赛、省曲艺节、全国曲艺节，以及各类曲艺活动，还多次获得荣誉，如南音表演唱《深深海峡情》获得福建省第二届曲艺

节演出创作金奖、演出金奖、优秀组织奖；南音乐团李白燕获第七届中国曲艺牡丹奖提名奖等。

明白了南音与历史上清唱南北曲一脉相承的关系后，南音老艺人们可以理直气壮地反驳南音为曲艺之观点了。

六、结 语

从前述南音与南曲【大趵鼓】乐曲的对比可看出，二者无论从词格还是旋律上，都有很大的差异，很容易让人一眼就认为属于同名不同曲。然而，细加分析却发现，南音赖以发展变化的音乐素材，竟与南曲【大趵鼓】有着密切联系。因此，研究的角度很关键。

从历史上人员流动、迁徙，以及不同地区间的文化交流来看，南音与南曲在唱词、曲调各方面有密切联系是可能的。

北宋靖康之变后，宋室南迁，迁都临安（今杭州）。管理赵氏皇族的南外宗正司先迁至京口（今江苏镇江），后于建炎三年（1129年）迁入泉州。赵氏皇族“南外宗正司”对泉州有很大影响。他们南移的同时也带来了宫廷文化，如家庭班（又称家班戏）等戏剧。^⑫据史料记载，宋宗室在泉者有三千三百余人，宗室赵令衿曾知泉州。泉州的“南外宗正司”初期有宗室子弟三百余人，后期逐渐扩大为两千多人。从1127年迁徙至泉，至1277年被元兵所灭，这些皇室子弟在泉州生活传衍了一百多年，其生产技术和先进文化，曾极大地促进了泉州经济文化的发展。“中原文化及其以汴梁为中心的杂剧艺术，也随着政治、经济形势的转变逐渐南来”^⑬清莆田进士关陈谟

^⑩ 周丹：《昆曲清唱与剧唱比较研究》“摘要”，中国传媒大学硕士学位论文，导师路应昆，音乐学专业，2009年5月。

^⑪ 武俊达：《昆曲唱腔研究》，北京：人民音乐出版社，1993年，第3页。

^⑫ 参见王今生、洪明良：《续〈漫话泉州南音〉》，泉州地方戏曲研究社编：《两岸论弦管》，《泉州戏曲弦管研究丛书》，北京：中国戏剧出版社，2006年，第154页。

^⑬ 刘念兹：《南戏新证》，北京：文化艺术出版社，2014年，第5页。

