

從辨調腔為餘姚腔之遺音說起

作者：潘兆民，筆名肇明，原新昌調腔劇團編劇、調腔《北西廂》及《目連戲》挖掘搶救者。

自上世紀五十年代起，沉寂一時的調腔，逐漸引起了專家、學者的關注，展開了對其聲腔淵源方面的研究。至今，調腔仍存在諸多難解之謎，筆者曾參與挖掘保護調腔的工作多年，僅以此文作一淺略的探討及綜述。

調腔為我國古老聲腔之一，關於它的淵源歷來衆說紛紜，其說有三：一說調腔出自明代四大聲腔之一的「餘姚腔」，此說以蔣星煜等先生為代表，認定這「迷失」已久的聲腔仍存遺韻，持此觀點者甚多，可說是研究調腔淵源的主流；一說調腔為弋陽腔後裔，係由弋陽腔所派生的青陽腔衍變而來，筆者曾兩番以專文論述，力辯其非；另一說近年由洛地先生提出，認為所謂「調腔」即「北調（曲體）南腔（唱腔）」，是北曲和南戲經碰撞、融合、變化、發展所派生的新的聲腔。此說甚新，惜未進一步作考證，予以認定。

「調腔」為餘姚腔之遺韻

調腔見諸記載比餘姚腔要晚，最早為明末張岱之《陶庵夢憶》及稍後冒襄之《巢民文選·南嶽省親記》；清·雍正奉化孫埏所著《錫六環》；清·乾隆會稽魯忠賡作《鏡湖竹枝詞》；清·嘉慶徐珂著《清稗類抄》；清·同治山陰李慈銘之《越縵堂日記》等，不作細述。自明、清以來，調腔以杭州、紹興為中心，流佈甚廣，現僅存新昌一隅。

調腔屬曲牌體音樂。迄今還保留着「不托絲竹，鑼鼓幫扶，以板助節，一唱眾幫」的老南戲「乾唱」形式，彌足珍貴。調腔音樂中的特殊結構有「疊板」，它是一種介乎唱、白之間，具有獨特風格的唱段，或為音樂性極強的韻文，或為不加拘束，通俗易懂的散文，常疊加於曲牌之中，偶爾也作為獨立的曲牌出現，使調腔的曲文和聲腔俱有獨特而又鮮明的個性。「疊板」的作用和特色大致為：打破舊曲體制和框架，別開生面；對原曲牌詞曲加以發揮、渲染，籍以說暢說透，以「流水板」急速歌之，對配合劇情、烘托氣氛能起到良好作用；補原曲牌未盡之意，承前啟後，幫助觀眾理解劇情，加深印象。

幫腔是調腔音樂另一鮮明特色，幫腔全由後場擔任，它不是一般的「一唱眾和」，而是細緻地、有規律地分層次幫接。對強化舞臺氣氛、揭示角色內心活動、預示劇情、製造懸念等有其獨特作用，並能以第三者口吻，對劇中人物和事件給予客觀評論。

調腔生於南方，長於南方，處於南方，與南戲的誕生地永嘉相隔非遙，將其屬性歸於南戲，應該是不爭的事實。根據歷史記載和前人研究，南宋戲文約孕育於南渡（公元1127年）前後，成熟於宋光宗朝（公元1190年），是我國最早的戲曲表演形式。自元、明以來，戲曲發展旺盛，在北方產生了「元人雜劇」，浙江永嘉（溫州）的「南宋戲文」亦派生海鹽、餘姚、弋陽、崑山諸腔。調腔究屬何者苗裔，受何者影響，自宜梳理清楚。

宋代南戲誕生初期，文人雅士囿於世俗偏見，莫不非議貶斥，迨發展到明代的四大

聲腔，實質上已分雅、俗兩途。當時，海鹽腔和崑山腔經文士改造成「體局靜好」、「清柔婉折」為文人墨客接納，餘姚腔和弋陽腔則仍植根於民間，更多地保留了南戲特色。餘姚腔在戲曲史上記載極少。

明·成化陸容（1436—1497）《菽園雜記》記：

嘉興之海鹽，紹興之餘姚……溫州之永嘉皆有習為倡優者，名曰「戲文子弟」，雖良家子不恥為之。

明·正德祝允明（1460—1524）《猥談·歌曲》寫道：

數十年來，所謂南戲盛行，更為無端，於是聲樂大亂……蓋已略無音律、腔調。愚人蠢工，徇意更變，妄名餘姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔之類。變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端，真胡說耳。

明·嘉靖徐渭（1521—1593）《南詞敘錄》¹載：

今唱家……稱餘姚腔者，出於會稽（今浙江紹興），常（常州，今武進）、潤（潤州，今丹徒）、池（池州，今貴池）、太（太平，今當塗）、揚（揚州，今江都）、徐（徐州，今銅山）用之。

據以上三條，明朝成化、弘治間，餘姚腔已在兩浙（浙江東西兩道）間廣為流傳，至嘉靖更遠佈至南直隸六府。雖然餘姚腔始於何時已無從查考，然在弋陽腔與崑山腔形成之前，餘姚腔已與海鹽腔齊名，可推定其形成於元末明初。

明末《想當然》傳奇卷首，繭室主人《成書雜記》寫道：「俚詞膚曲，因場上雜白混唱，猶謂以曲代言，老餘姚雖有德色，不足齒也。」這條文士們對餘姚腔的最後記載，提供了實實在在的內容：「雜白混唱」道明了餘姚腔的聲腔特色，並表示出餘姚腔的價值及對其他聲腔的影響。所謂「雜白混唱」，即在長短句式的曲牌中，夾入以五言、七言句為主的「滾白」（韻文式的道白）或「滾唱」（用流水板急歌之），用以表述曲中未盡之意，待表述清楚後再轉入正曲。這種「滾白」和「滾唱」分明是調腔「疊板」和青陽腔「滾調」的雛形。

由於調腔的「疊板」有點接近於青陽腔的「滾調」，有一段時間，學術界想當然地將調腔視為青陽腔母體弋陽腔的後裔。實為大謬。從葉德均（1911—1956）先生在《戲曲小說考·明代五大聲腔及其支流》中述：

弋陽腔起源於秧歌，後來才發展成戲曲，最晚在正德間（1506—1521）已經流行。它只用鑼、鼓節制，不用管絃樂，又繼承秧歌一唱眾和的幫合唱；當嘉靖間，青陽、太平等腔滾唱興盛時，弋陽腔隨着也用滾唱，因而得到發展。這一階段約起於嘉靖中葉到崇禎末年（1547 左右—1644）的一百年；後來由於滾唱衰微，它又不用滾調繼續用幫合唱，這一階段約始於清初到現在的高腔戲（弋陽大系），約計三百年。

到了上世紀七十年代，錢南揚先生在《戲文概論》中，明確提出：「青陽腔繼承了餘姚腔

¹ 書成於明嘉靖三十八年，即公元 1559 年。

的滾調（雜白混唱），又有所發展」的論斷。他說：

餘姚腔還有一個特點，就是「滾調」。在一套曲子中，有時插入一支滾調，這支滾調是獨立的，並不影響同套中的其他曲調。

他又說：「凡滾調必用流水板，這也是海鹽腔、弋陽腔所沒有的。」最後他指出《曲律》將弋陽與青陽混為一談之誤：「不知弋陽其節以鼓，是不用板的。」明顯地區分出餘姚腔和弋陽腔在行腔上的不同之處。參照徐渭《南詞敘錄》所記，後來盛行「滾調」的安徽池州、太平等地曾是餘姚腔流行地區，所以池州（青陽）腔、太平腔的滾調應是從餘姚腔的「雜白混唱」蛻化而出，而調腔的疊板當是直接傳承自餘姚腔。

上世紀八十年代，在「浙江戲曲聲腔、劇種學術討論會」上，羅海笛先生提供了《越腔考》的論文²，再次印證了從餘姚腔發展到調腔的過程。他從明末劇作家傅一臣所著雜劇《蘇門嘯》卷二《賣情紮囤》第三折〈阻約〉中，找到了鮮為道及的聲腔——越調。他指出越調是一種土腔，與「南北九宮十三調中的越調」有別。〈阻約〉中淨、丑的插科打諢及所唱的（駐馬聽）加註眉批上有：「此中呂調，用越腔唱，故不必拘板之正。」顯然，越調也可稱為越腔。接着，羅海笛又以事實作依據指出，在有明一代，餘姚腔並未「迷失」，只不過在傳承和發展後，以「越曲」、「越調」或「越腔」之名改稱罷了。越腔最早是在明·嘉靖間由徐渭以「越曲」之稱提出；其後，《玉華堂日記》充分反映了越腔在明·萬曆十四年至二十五年旺盛的戲曲活動；崇禎十五年傅一臣在《蘇門嘯》雜劇中引用了越腔，反映了它的唱腔特色和伴奏特點與當時已風行的調腔並無二致；清·光緒年間在諸暨鄉村賽會上稱「崑調合班」中的調腔為越腔；至今，寧波甬劇的傳統劇目中仍將吸收的調腔曲調稱為越調。從而得出結論：「越腔恰如一條『從餘姚腔過渡到調腔』的紐帶。」

不過，由於調腔迄今還存在諸多難解之謎，若將調腔認定為餘姚腔的後裔，恐怕為時尚早，但以調腔作為餘姚腔的「餘音」，應該沒有多大問題。

調腔中的非南戲元素：北曲及轉踏

調腔音樂以「曲牌聯綴體」為主要表現手段，其形式有「套曲」與「散曲」兩種。在「套曲」中，有「南套」、「北套」、「南北合套」、「北南合套」，擁有北曲數目極為驚人。在保留至今的〔北點絳脣〕套、〔北新水令〕套、〔一枝花九轉〕套、〔紫花兒序〕套、〔醉花蔭〕套等三十二套曲牌中，北曲竟超過三分之一，其「南北合套」、「北南合套」亦比比皆是。值得注意的是，古杭書會才人所編的《錯立身》中，那套著名的〔越調·鬥鶴鶩〕至今還存在於調腔的〔紫花兒序〕套中。處於「吳歎」、「越調」活動區域的調腔，竟然接受了那麼多北曲，還那麼完好地保留至今，不能不說是一種很特別的現象。

洛地先生曾把元曲雜劇《貨郎擔·四》中，〔轉調貨郎兒〕套與調腔老藝人僅憑口頭輾轉授受的〔一枝花九轉〕作比較，發現兩者都是連用九支，文體相同，唱腔亦大同，唯調腔〔一枝花九轉〕一支一換韻而已。調腔又有曲牌〔朱花兒彥〕，與元籍所載相同，亦為轉調。當年調腔老藝人多不識字，由他們承襲至今的「九轉」、「四轉」與元籍中記

² 發表於《研討會文集》及《藝術研究》第六輯上。

錄的「九轉」、「四轉」竟能如此吻合，絕不是偶然現象。

特別令人難以索解的是，在調腔音樂的「散曲」中，竟還能找得到宋時「轉踏」的遺響。在方榮璋先生所著的《調腔樂府音樂篇·散曲》中記道：

調腔尚存「散曲」有〔桂枝香〕、〔孝順歌〕、〔駐雲飛〕、〔北尾犯序〕、〔字字雙〕、〔紅衲襖〕、〔風入松〕、〔急三槍〕等三十七只。其中〔風入松〕和〔急三槍〕這兩只曲牌簡稱「風」、「槍」，其曲與曲之聯綴別具一格：它每在一齣戲裏聯綴起來，遞互循環使用，其首曲、首句以散板形式唱「起板」，猶似於〔引子〕，結束也用〔尾腔〕，其中間之正曲作遞互循環使用的結構特征，顯然承襲了唐、宋時期古典歌舞「轉踏」的聯套形式。

文中提到的「轉踏」為北宋古典歌舞表演形式之一，演出分成若干節，每節一詩、一詞，唱時伴以舞蹈，恒以一曲連續歌之，每一首詠一事，共若干首則詠若干事。現存「轉踏」有《調笑集句》和《鄭儀調笑》等。

一般來說，「轉踏」在開演前有「勾隊詞」，大多連用幾句駢體文，接着以一詩一曲相間，最終以一首「七絕」（放隊詞）收尾。到北宋末年，因一曲詠一事不足以盡意，遂發展成若干首合詠一事，其名稱也改為「傳踏」。

歌舞是形成戲曲的元素之一，唐代的「梨園」即是展演歌舞的場所。至北宋末年又出現「纏達」，它和「纏令」都是說唱藝術的早期形式。歌舞、語言、動作融會貫通以表演完整故事，便形成宋、元戲曲。調腔在承載南戲餘姚腔遺韻的同時，更兼有北曲雜劇以及北宋歌舞「轉踏」的曲式文體，足以證明它絕不是單純的南戲。

保有歷史真貌的調腔

調腔音樂往往隨劇目而異。調腔劇目大體上可分「古戲」和「時戲」兩部分。古戲和時戲劇目皆分南北，曲牌亦然。這說明調腔決不是單一聲腔，而是有它的包容性和多元性。調腔的包容性還表現在，它能長時期地和崑腔合班演出。早在明·張岱《陶庵夢憶》中，已有調腔與本腔（崑腔）串戲的記載³；自晚清以來，調腔又常與甬崑（寧波崑劇）搭班演出。在調腔劇目中，既有整本唱崑曲者，亦有在調腔中夾唱一齣崑曲者，至於在某些特定場合插唱一支或二支崑曲更為常見。調腔是一種「不托絲竹，鑼鼓幫扶，以板助節，一唱衆和」的「乾唱」；與行腔圓潤輕柔、以絲竹伴奏的崑腔差異極大，而這兩種聲腔卻能交融互補，實在超乎想像。

若將記錄整理的調腔曲牌，與王國維《宋元戲曲考》中所舉南戲中出於古曲的曲牌相對照，調腔曲牌出於古曲者為數不少：根據不完全統計，出於大曲的有（八聲甘州歌）、（普天樂）、（催梢）、（梁州序）、（新水令）、（降黃龍）、（煞尾）等；出於宋詞的有（天下樂）、（桂枝香）、（浪淘沙）、（喜遷鶯）、（玉芙蓉）、（柳搖金）、（錦纏道）、（小桃紅）、（醉太平）、（烏夜啼）、（粉蝶兒）、（泣顏回）、（駐馬聽）、（古輪臺）、（漁家傲）、（尾犯序）、（雙聲子）、（金蕉葉）、（憶多嬌）、（千秋歲）、（繡帶兒）、（浣溪沙）、（點絳脣）、（畫眉序）、（二郎神）、（集賢賓）、（黃鶯兒）、（風入松）、（玉交枝）、（玉胞肚）、（川撥棹）

³ 《陶庵夢憶》中〈不系園〉條目載：「彭天錫與羅三、與民串本腔戲，妙絕。與楚生、素芝串調腔戲，又復妙絕。」

等；出於金諸宮調的有〔勝葫蘆〕、〔出隊子〕、〔石榴花〕、〔刮地風〕、〔古輪臺〕、〔一枝花〕、〔啄木兒〕等；出於諸宮調的有〔浪淘沙〕、〔繞地遊〕等；同元雜劇的有〔四邊靜〕、〔紅繡鞋〕、〔水仙子〕、〔綿答絮〕、〔五供養〕、〔雁兒落〕、〔步步嬌〕等。古詞曲所未見，而王國維認為出於古曲的有〔縷縷金〕、〔越恁好〕、〔鮑老催〕。以上這六十餘支曲牌，占目前調腔保留曲牌的五分之一左右，印證調腔承襲南戲保留古曲的脈絡。

若將調腔劇目細加考辨，就不難看出一個極有意義的現象，即在《琵琶記》等老南戲中，雜白混唱的特色多見；但在晚期的「時戲」中，則漸趨消失了；而那些僅由調腔保留至今的《北西廂》、《漢宮秋》等劇目則完全不見雜白混唱；至於由調腔兼唱的崑腔自然更沒有這一現象了。足見雜白混唱僅存在於調腔特定的歷史階段和相應的劇目中。這對於梳理調腔淵源，是比較確實的佐證。

調腔留存的劇目極為豐富，僅晚清手抄本便有二百四十本（齣）之多，且大多為調腔獨有劇目。若將調腔劇目按年代作縱向排列：目連戲→北雜劇、老南戲→元雜劇→明傳奇→清傳奇→新編歷史故事劇→現代戲。這就出現了一條貫串中國戲曲發展史各個階段的軌迹，其內涵之豐富，其形式之完備，在我國所有聲腔和劇種中，找不出第二個來。從調腔目連戲直到後來的時戲，其風格是絕不相同的；而調腔卻不僅能容納各個時期的劇目，使之俱有調腔的共性，還善於保持其原來獨特的個性。這說明調腔不僅能博採眾長，還能迎合觀眾需求而與時俱進，這進一步證實了調腔的包容性和多元性。

張岱在《陶庵夢憶》中所記係已被雅化的調腔

在對調腔有限的記載中，人們津津樂道並一再引證的，當推明末張岱（1597—1684）《陶庵夢憶》。書中有關調腔的條目，不僅是對調腔最早的記載，還寫得十分精彩。《不繫園》條記道：

甲戌（指崇禎七年，公元 1634 年）十月，攜朱楚生住不繫園，看紅葉，至定香橋，客不期至者八人，……楊與民彈三弦子；羅三唱曲；陸九吹簫。與民復出寸許界尺，據小梧，用北調說《金瓶梅》一劇，使人絕倒。是夜，彭天錫與羅三、與民串本腔戲，妙絕；與楚生、素芝串調腔戲，又復妙絕。

同書〈朱楚生〉條又云：

朱楚生，女戲耳，調腔戲耳，其科白之妙，有本腔不能得十分之一者。蓋四明姚益城先生精音律，與楚生輩講究關節，妙入情理。如《江天暮雪》、《霄光劍》、《畫中人》等戲，雖崑山老教師細細模擬，斷不能加其毫末也。

以上可知，張岱所記調腔，系他所蓄家班在西湖畫舫（不繫園）中的演出，早已被雅化了。

其一，自南戲誕生之時起，文人雅士對於植根民間，通俗淺俚的餘姚、弋陽諸腔莫不予以非議和貶斥。張岱出自簪纓世族，自小成長於書香門第，故其所蓄家班、所好戲曲應屬北曲、崑曲類，若調腔為餘姚腔之遺響，其音樂便離不開「俚詞膚曲、雜白混唱」的範疇。他絕不會為之傾倒。

其二，〈朱楚生〉條中，張岱談到調腔「科白之妙」。在張岱的時代，「科」為「科泛」簡稱，為北曲劇本中關於動作、表演的舞台指示；而南戲、傳奇劇本中則作「介」。張岱作為極為嚴謹的行家，對兩者是絕不會含混的，「科泛」、「科介」是後來才成為戲曲身段的通稱。又〈朱楚生〉條中，談到四明姚益城先生精音律，與朱楚生輩講究關節，妙入情理，說明唱調腔的朱楚生不僅恪守音律，其表演亦是典雅細膩，不類餘姚腔的「乾唱」。該條還提到了《江天暮雪》等戲，考《江天暮雪》為元朝無名氏所作之北曲雜劇。

其三，《陶庵夢憶·嚴助廟》載有：

夜在廟演劇，梨園必倩越中上三班（調腔之別稱），或雇自武林（杭州）者，纏頭日數萬錢，唱《伯喈》、《荊釵》，一老者坐臺下對「院本」，一字脫落，群起噪之，又開場重做。

說明當時調腔演出極為嚴謹，乃是一字不訛地照「院本」搬演。絕不會是「俚詞膚曲」和「錯用鄉語」。

由上述可知，明末之調腔已經擅演北曲，其所演南戲如《琵琶》、《荊釵》等，可能亦受海鹽、崑曲影響，演出時一絲不苟，已被文士所賞識了。由於調腔的包容性和綜合性，它既不可能是單純的餘姚腔的後裔，更不可能是單純的北曲，當然也不至於是「橫空出世」。那麼調腔之源到底何在呢？

北調南腔，是謂調腔

前文所述，洛地先生曾就調腔中的北曲進行過分析，並作出以下結論：「何為調腔？按我的看法，其本義當為北調南腔，即北曲南腔之延留者。」⁴「調」，宋詞將「詞牌」稱作「調」；自詞嬗變衍化為元曲後，亦將「曲牌」稱作「調」，故無論詞調或曲調，意義均指文體和文辭。而「腔」，在元代指的是唱時所作用的語音聲調，故而所謂「北調南腔」亦即用南腔（南方的語音聲調）去唱北曲（北方的文辭）。眾所周知，自元朝蒙古族人入主中原後，由於北雜劇的南下和隨之而來的「南戲北上」，實現了南北戲曲的大融匯、大交流，北雜劇是文人和士大夫階層的文藝，重在曲文；而南戲則是來自民間，重於表演。以南腔唱北曲，就是讓北曲從原來固定的模式中掙脫出來，走向民間，實現了北曲的真正繁榮。

由於調腔孕育在當時南北戲曲交流中心的杭州一帶，無論從調腔的聲腔、劇目、表演，還是《陶庵夢憶》所記述都不難看出，調腔既非北上的南戲，也不是南下的北曲，而兩者的特性則均能擇善而從、兼而有之。故而它很可能是南北戲曲經衝撞、交融後所派生之新的聲腔。當時，調腔所演劇目如《竇娥冤》、《江天暮雪》、《北西廂》、《漢宮秋》、《妝盒記》等元雜劇，其文體和曲辭仍是北曲而語音聲調已變成南腔，故這些劇目都成了以南腔來唱北曲的典範。可以說元朝短暫的八十餘年，是調腔的初始階段。

以南腔來唱北曲，是在潛移默化中進行的，並不斷發展、變化。現在的調腔已早不是以南腔來唱北曲之調腔了，南腔的主體是永嘉（溫州）的語音聲調，亦結合杭、嘉「吳語系」和「越語系」語音聲調，而現今的調腔的語音雖主要為吳越語系，但受北曲影響

⁴ 見《元曲諸宮調之所謂「宮調」疑探》，載《藝術研究》第11輯。

亦帶北方音，和溫州方言差別則較大。原來任何事物都不是一成不變的。自北曲南來，北方雜劇憑借它文學與音樂上的優勢，曾一度受到南方民眾的喜愛，形成對南方戲文的衝擊，並在元明之際取得「正音」的地位。南戲弟子為取悅士大夫階層，也試以南腔來唱北曲，以致徐渭在《南詞敘錄》云：「元初，北方雜劇流入南徼，一時蔚然向風，宋詞遂絕，南戲亦衰」。王國維在《宋元戲曲考》亦曰：「元雜劇前期中心在大都（今北京，元世祖忽必烈至元四年 1267 建），後期中心在杭州。」都是很有見地的。但北曲在其優勢之後，亦伏缺陷，雖然曲文和音樂是其所長，而戲劇性和可看性則顯不足，四折一劇的結構和由一角一唱到底的模式也阻礙其發展。而且它還固守在上層社會的圈子裡，士大夫們雅騷自賞，只講究曲調文辭，勢必造成情節淡薄，內容失真，缺乏生命力而日趨沒落。北曲若要謀求生存與發展，就必須和當地土生土長的南戲相結合，根植民間，取長補短，發展衍變成新的戲曲形式。調腔既產生於當時南北戲曲交流中心的杭州一帶，自然得天獨厚，可就近去和當地的聲腔——越腔相結合，以謀求生存的空間。調腔和越腔結合後，除了它「以南腔來唱北曲」的特性外，還必然會將餘姚腔深受民眾喜愛的特色繼承過來，從而兼擅南北之長。這當是調腔的成長和發展時期。調腔擅演的老南戲《琵琶記》、《荊釵記》、《白兔記》、《拜月記》等，當是在這段時間和餘姚腔合流後，一直保留至今的。

原來調腔自形成（以南腔唱北曲）到衍變（與當地的土腔相結合），是經過歲月的長期錘煉與淘洗的。如果僅著眼於它的過去，或者拘泥於它的現狀，很多問題就無法得到解答；只有弄清問題的實質，看到它乃是北曲和南戲的完美結合，很多撲朔迷離的問題自可一清二楚。

關於調腔的淵源或可作這樣的解釋：調腔的本義是以南腔來唱北曲，隨着北曲的不斷南化，經與當地土生土長的「越腔」（南戲餘姚腔的後裔或俗稱）相結合，從而以全新的面目出現。調腔既保留了以南腔唱「北曲」的特色，又充分繼承和發展了餘姚腔的遺風，故調腔淵源應該有二，一為北曲，一為南戲，它是北曲和南戲非常完美的結合。