

试探南戏音乐体制中“曲破”的运用

〔南朝鲜〕 吴秀卿

一

曲破是宋代歌舞剧曲中之一，本来是大曲的一部分，后来独立成一种歌舞剧曲的形式。^①曲破是大曲三大段中节奏繁复的、最精彩的第三段，即破段为中心作成的。不过本文由于篇幅的限制，不深入讨论大曲的曲破本身的问题，直接进入讨论曲破在南戏中的运用问题。只有一点先要谈的是在韩国流传的关于曲破的两个重要资料。因为现存完整的曲破作品并不多，明白的记载为曲破作品的只有《高丽史·乐志》（以后略称《丽志》）所载〔惜奴娇曲破〕一种，但《丽志》所载曲破的歌辞除了全名以外没有写出每段的段落名称（遍名），因此在分辨段落和遍名上有所困难。不过还有一种宝贵的资料可以与此互相引证，就是《乐学轨范》（以后略称《轨范》）所载〔曲破〕^②。《轨范》的记载为了解曲破的演出情况，提供具体而形象的资料。在此以附录提供这两种资料，希望各位提出高见来共同解决这个重要而尚未解决的问题。虽然除《丽志》〔惜奴娇曲破〕外，还没有明文记载的别的作品，但从《轨范》资料可以得到很重要的消息。在此，先把《轨范》的曲破演出形式简单地介绍一下。

（一）〔会八仙〕引子的演奏，竹竿子的口号及舞者进场。

(二)〔惜奴娇〕的演奏和舞蹈,〔惜奴娇〕、〔尾前词〕和〔尾后词〕的唱。

(三)〔撷遍〕的演奏和舞蹈。

(四)从〔入破〕到〔煞袞〕七段的演奏和舞蹈。

(五)〔会八仙〕引子的演奏,竹竿子的口号及舞者退场。

由此可见一般独立的曲破作品虽以破段为中心,但从排遍和撷遍起构成,并且属于排遍的〔惜奴娇〕、〔尾前词〕和〔尾后词〕是〔惜奴娇曲破〕的第一支唱曲,所以或可被称为〔歌头〕。由此看来,刘永济《宋歌舞剧曲录要》所收《剑舞》等舞曲和《道宫薄媚》、《采莲》等大曲都属于曲破亦甚明。胡忌先生在《菊花新曲破之发现及其意义》一文中又提示了葛长庚之〔菊花新〕九支为一种曲破的可能性^③。为了讨论方便起见,先列出几种曲破的形式。

《轨范》曲破	入破	虚催	催袞	催拍	中袞	歇拍	煞袞
《碧鸡漫志》卷三 ^④	入破	虚催	袞	实催	袞	歇拍	煞袞
董颖〈道宫薄媚〉 ^⑤	入破	虚催	袞遍	催拍	袞	歇拍	煞袞

《轨范》破段的体制和见于其他典籍的没有差异,虽有一二遍的遍名不完全一致,但只是文字上的小差异,并不影响其意义。可见《轨范》曲破不但保存了较完整的原貌,而且具有更为讲究的形式。

二

不过,我们的关心所在便是这曲破被采用于南戏这一点上。当然曲破中〔催拍〕、〔歇拍〕、〔中袞遍〕等曲子有时和大曲一样由撷遍的形式被采用了,但那只是增添了几个曲调而已,与曲破全篇被南戏采用的意义不同。我想因曲破有其独特的效用,才

著舞如前儀三進退訖樂官奏五雲開瑞朝
引子竹竿子少進而立口號曰雅樂將終拜
辭畢席仙輶欲返遙指雲程訖退而童女拜
拜而退

蓮花臺本出拓跋魏用二女戴鮮衣帽
施金鈴林轉有聲其來也於二蓮花中
藏之花圻而後見舞中之雅妙者其傳久
矣

惜奴嬌 曲破

唐書卷七十一 十三

春早望都冰泮宮沼東風布輕暖梅粉香
柳帶弄色瑞靄祥烟凝淺正值元宵行樂同
民挹無聞肆情懷何惜相邀是處宴容款
無弄仗姿東君過有風光占五陵閑散從把
千金五夜縱賞並徹春宵遊覽借問花燈金
玊瓊瑰果曾罕洞天莫一掠蓬瀛第恐今宵
短

誇帝里萬靈咸集永衛紫陌青樓富臻既
矣四海昇平文武功勳蓋世賴聖主興賢佐

德致理 氣銷燧和宮晏新訪雅致列郡公
鈔安在迥上元循典朕古尚超榮異二絲第
龍香飄飄旌旄
景雲披席露遇輕寒若冰盡是遊人才英陌
塵潤膏沉迹笑指揚鞭多少高門朕會况是
只有今夕替無寐
盛日擬理羽巢可窺開苑金闕煙塵連宵
寧防避時塵隨馬明月逐人無際調戲相敬
報李未聞已

古風卷七十一

古風

駟輪繁勒翠羽花鉞比織並雅同陪共越九
街通僊遊逸料峭雲容卷風榮懷快過需
目幾處璚席綃帶
興如朕樂景雁天街際彩銜景百何雄偉
舞龍腹滿目紅光寶翠動霽色餘霞散散成
綺漸灼陶齊覆滿青烟暈地簇宮花稠滿
紛委萬姓瞻仰祚華雲龍香細共藉首同樂
與東方紀

披起霄宮裏五柞中天紛絳瑞綵管齊諧濟

宛報通天外萬舞低回紛綽窈窕頃刻
轉輪蹄去愈感激天意刻期惠洞天遙
遙望聖梓五夕華胥魚鱗並開十二聖景難
逢無比人間動且經歲婉婉躊躇拜五雲
也選

萬年歡

禁籞初晴見萬年枝上工轉臂盤盤連雲
陣曦高昭簪楹好是扉開景泉金爐香暖
烟輕傳呼道天蹕來臨門行拱引慈纓看

萬壽七十 十五

看筵敞三清洞府玉杯中滿酌犀觥燭芳
施斜簪慶快春情更有觴詠九奏簇魚龍百
戲俱呈吾皇願永保漢圖四方長樂昇平
常今聖主理化感四塞永滅狼烟太平朝野
無征戰罔內晏然風調雨順歌聲喧闐韶韻
九奏鈞天願王求壽比南山更延年
婢妯嬰肢輕婀娜樂內揔深梳果如五鳳
雙鴛相對舞隨腰帶乍遊瑣鶯幕滿頭花
兒綠楊撲救金指釵一庭細管繁絃裏誰把

يا ايها

燒片 煨

樂奏合仙洲擊拍舞竹竿子二人足踏而進左右分立樂止
口號細之樂笙簧舞跳躍之舞吳家入隊以樂以舞此等指琴前
樂奏竹竿子二人足踏擊拍而退左右分立擊拍舞二人斂手
足踏而進小退復位樂止樂奏惜奴嬌擊拍舞二人斂手小進
武西武辭或前而舞退復位樂止舞二人奉外袖唱惜奴嬌尾
前詞悉是皇朝洪武宮廷元帝作禁日民世無間梓婦懷何情相時
樂鼓吹言聖拍振舉內袖唱尾後詞古五破殿陳敬從祀子金光
樂鼓吹言聖拍振舉內袖唱尾後詞古五破殿陳敬從祀子金光

拍兩妓舞進或面或背有而舞退復位樂止樂奏入破擊拍兩妓
舞進或面或背東西相去交舞退復位樂止樂奏連催擊拍兩
妓舞進舞退復位樂止樂奏催袞擊拍兩妓舞進舞退復位樂
止樂奏促拍擊拍兩妓舞進舞退復位樂止樂奏中交擊拍兩
妓舞進舞退復位樂止樂奏歇拍擊拍兩妓舞進舞退復位樂
止樂奏終袞擊拍兩妓舞進舞退復位樂止樂奏會仙引擊
拍奏竹竿子二人足踏小進而立樂止口號無之奇說世情歌
鼓擊鼓之聲五音齊奏鼓擊拍奏前樂奏竹竿子二人足
踏擊拍而退擊拍舞二人舞進擊拍飲子足踏擊拍舞退樂止

被南戏作品中所运用。本文主要考察南戏中运用曲破的情形，试图揭示其中的意义。曲破在南戏中被运用的例子不少：《张协状元》的〔菊花新曲破〕，《董秀英花月东墙记》的〔薄媚曲破〕，《赛金莲》、《琵琶记》、《綵毫记》、《寻亲记》、《绨袍记》、《钗钏记》、《綵楼记》等南戏传奇中也可发现曲破的形式。^⑥

首先，《张协状元》的〔菊花新曲破〕是现存南戏中最早的曲破运用例子。关于此〔菊花新曲破〕，胡忌先生谈得很精辟，在此仅补充说明一两点。其曲破形式颇简单：

〔菊花新〕—（打诨一段）—〔后袞〕—（打诨一段）—
〔歇拍〕—〔终袞〕

而钱南扬对〔菊花新曲破〕注云：

曲谱只有引子〔菊花新〕，与此不同。此与下文〔后袞〕、〔歇拍〕、〔终袞〕四曲出于大曲，应总名为〔菊花新曲破〕，即大曲的〔入破〕以下一段。这一段一般本有七曲：〔入破〕、〔破第二〕、〔袞第三〕、〔歇拍〕、〔中袞第四〕、〔煞〕、〔出破〕。这里省去〔破第二〕、〔煞〕、〔出破〕，故仅有四曲。〔后袞〕即〔袞第三〕，〔终袞〕即〔中袞第四〕。

在此钱氏犯了以后起形式为标准来考早期例子的错误，因为他所引用的《琵琶记》中曲破形式显然是比《张协状元》后起而已成为南戏中运用曲破的固定形式。《张协状元》中的曲破，却是曲破刚开始被南戏运用的过渡期的未成熟的形式，应以早期曲破的形式为标准更妥当。与上表的模式比较来看，〔后袞〕—〔歇拍〕—〔终袞〕应是〔中袞〕—〔歇拍〕—〔煞袞〕无疑。胡忌先生在上引文中通过和葛长庚〔菊花新〕九支的比较及蠡外两三条证据，进一步主张〔菊花新〕曲为〔实催〕。他的主张颇有说服力，而他未能断定的一点，即葛长庚〔菊花新〕九支中的第一二两曲，按《轨范》等资料，可断定为〔排遍〕和〔撷遍〕，

尤其是第一曲或可称为〔歌头〕。

《九宫正始》【越调·近词】中收“元传奇”《赛金莲》和《蔡伯喈》的曲破两种，形式几乎一样。

【越调·近词】〔入破〕、〔破第二〕、〔袞第三〕、〔歇拍〕、〔中袞第四〕、〔煞〕、〔出破〕。

后来南戏传奇中的曲破似乎皆以此为范本，《綵毫记》、《綵楼记》、《寻亲记》等南戏传奇中所见曲破形式与此相同。^⑦尤其《綵毫记》直接蹈袭《琵琶记》的痕迹很明显，同样用于奏表的场面。可能是被称为南曲之祖的《琵琶记》出现以后，大家以它为南曲之范本，运用曲破时也以它为标准。不过，《琵琶记》的曲破和早期曲破形式不很一致：第一，〔出破〕不见于早期曲破，可能是在〔惜奴娇曲破〕的首尾加〔会八仙〕引子来求其首尾完整一样，曲破被南戏采用时为了完结一个段落，回到原来情况而添加的。第二，〔入破〕和〔煞〕之间的各遍次序或名称和早期曲破比较，可发现有所混淆。这有两个可能性：一个是为了更讲究音乐必要而加以调整，一个是在曲破采用于南戏的过程中，被民间艺人运用时发生混乱，后来却不审原谱而照用之。譬如说，《董秀英花月东墙记》的〔薄媚曲破〕收在沈璟《南九宫十三调谱》“不知宫调过曲”中，不分段落，不加遍名，和《琵琶记》等收于【越调·近词】中不同。《九宫正始》收《赛金莲》和《蔡伯喈》的曲破于【越调·近词】以后，这便被接受为越调的一个套式。且《东墙记》中曲破的内容是男女定情之场面，也表露对男女负心的忧虑，和题目中的“薄媚”相应，是用题目本义的作品。^⑧一般地讲，用题目本义的应是比较失去本义的早。这可能作为说明这〔薄媚曲破〕比别的作品出现得早的一个端绪。再说其内容和文辞都很本色，一定出于民间艺人之手。我们可以架构一个假说：《琵琶记》采用民间已成为一个套式的变形的曲破以后，这便成了

南戏传奇中的曲破模式。从早期曲破到南戏中曲破的变形，在《张协状元》的〔菊花新曲破〕中已可发现其端绪。把钱南扬先生的说法反过来便是。不把〔菊花新曲破〕的〔后袞〕—〔歇拍〕—〔终袞〕看作〔中袞〕—〔歇拍〕—〔煞袞〕，而看做〔袞第三〕—〔歇拍〕—〔中袞第四〕，加上〔煞〕和〔出破〕，完成了南戏中的曲破模式。

南戏吸收曲破形式不仅意味着一个套式的增加，而连早期曲破以歌舞演故事的特性也继承下来，发挥了其独特的功用。在《张协状元》中〔菊花新曲破〕演张协和贫女庙里成婚的场面，由生旦各唱一支，丑末净唱一支，生旦和末唱一支。在《董秀英花月东墙记》中〔薄媚曲破〕演生旦私下定情，正欢会情浓的场面，由两人替唱。在《赛金莲》中演旦角烧香拜月，祷祝重会情人的场面，由旦脚和侍婢分唱。这三种所演都是一个可以独立的完整的场面，且由二人以上分唱。在《琵琶记》中，蔡伯喈进朝奏表、辞婚辞官的场面，由生一人独唱到底。《綵毫记》与《琵琶记》相同，汾阳王郭子仪为旧恩人李白伸冤，奏其忠义之场面，在内容和形式两个方面蹈袭之迹很明显。《寻亲记》中的曲破是母亲向状元及第而衣锦还乡的儿子说明与父分离的经过，让他赴任之前先探寻父亲之场面，正是剧中顶峰，此后趋于大团圆。这一段叙述，包括分离的原委和其间曲折的经过，便是一个有起有伏的故事。由此可见，南戏中曲破构成一个独立的场面，这种独立性和故事性便是证明南戏曲破继承早期曲破歌舞特性的明显的证据。但是仔细察看，以上例举的几个南戏曲破可分为两个阶段：前三种和《琵琶记》以后的几种具有不同的风格，在内容和唱法方面，前三种较自由活泼，在《琵琶记》以后的几种中呈现氛围较严肃而叙述性较强的后期南戏曲破的特性。似乎《琵琶记》以后，曲破的格式也固定了，所用场合也有限制了。我个人以为，高明为了提高《琵琶记》的戏剧效果并有意运用更讲究的音

乐形式，在蔡伯喈进朝奏表时，用上了较古老的乐曲“曲破”，是非常适合的。不过，后来的南戏因袭《琵琶记》，而使后来的南戏曲破失去了早期自由活泼的面貌，是一个很大的损失。

除此之外，还值得提出来的一点是，这曲破形式仅见于南戏中，却不见于北杂剧中。关于诸宫调和南戏、北杂剧的音乐形式有密切的关系一点，不必赘述。在诸宫调里除了〔六么实催〕一〔六么遍〕等一部分的运用以外，不见完整的曲破的运用。其实从宋代的“官本杂剧段数”和金代的“院本名目”看，宋杂剧用大曲、法曲的比率很高，到了金院本比率减少了。^⑨而元杂剧则完全摆脱这种冗长的形式，采用在诸宫调中提炼出来的新鲜的北曲套式，完成了由四套构成的完美的北杂剧的音乐体制。这多少由于作家阶层的不同。因为当时社会的激变使许多士人参加杂剧创作，这些文人作家们的潜在力量使北曲在短暂的时间内收容巨大的变化而熔铸出了北杂剧的基本形式。虽然北曲也继承了过去戏剧尤其宋杂剧等的遗产，但是其精神是进取的。它的推动力量主要是出于对过去的否定和排挤的。这与植根于民间的南戏收容从古到今、从传统的到时行的各种形式的极大包容力有所不同。南戏因其丰富的吸引力，不吝于吸收过去传统的歌舞音乐，充实了力量，扩大了领域。一般说宋代歌舞剧曲为中国戏剧奠定了音乐剧的基础，那么仅从运用曲破一点来看，也可以看出继承这个传统的就是南戏无疑。由此可见南戏是一个吸收力强、富于创造力的剧种。正是因为如此，随着时间的推移和观众的要求，南戏把吸收进来的东西，使之成为南曲化的形式。

三

《琵琶记》以来，曲破在一些南戏传奇作品中成为一个具有独特效用的套式，并且〔入破〕到〔出破〕的体制成为南戏曲破

的模式。不过，随着时间的推移，南戏中曲破模式趋于简略。如《寻亲记》中已可发现由〔入破〕和〔滚〕构成的曲破，但这只是省略遍名而已，其内在体制则与《琵琶记》类似。^⑩《钗钏记》中《讨钗》一折由〔引〕、〔入破〕、〔滚〕、〔出破〕和〔出队子〕构成，也用上了〔入破〕—〔滚〕—〔出破〕的简略曲破模式。《范雎终袍记》中还可以发现一种更南曲化的曲破形式：第19折有一段〔破一〕—〔破二〕—〔破三〕—〔初滚〕，第31折有一段〔破一〕—〔破二〕—〔破三〕—〔初滚〕—〔再滚〕，这可能是用南戏中叠用只曲的方法来叠用〔入破〕和〔滚〕各篇而成的曲破在南戏中的再变形。不过，《终袍记》中的曲破继承《琵琶记》的痕迹很明显，不但在内容上，而且文字上也有颇多类似之处。第17出〔破一〕中“干冒天威，臣谨诚惶顿首，领奏无违”句，和第31出〔破一〕中“微臣有启，冒奏天阶，稽首顿首”句，可能出于《琵琶记》〔入破〕“干渎天威，臣谨诚惶诚恐，稽首顿首，伏念微臣，……”。虽然同样是拜见君王的熟套语，但是这儿用曲破一定受到《琵琶记》的启发甚明。这样的变化，正是反映南戏不把它当死的形式，而把它灵活运用的证据。

最近潘仲甫在《南戏的遗唱》一文中，根据清代升平署的手抄本《讨钗》曲谱，说明了〔入破〕、〔出破〕和〔滚遍〕的唱法。他说：〔入破〕是散唱曲体，唱词是长短句，唱腔是六声音阶，可以在唱中夹白，结束时需要上板，而且这里上板的三板都是一板三眼。〔出破〕也是散唱曲体，六声音阶，最后结束时不上板。又对〔滚遍〕云：

这段〔滚〕为一板一眼，五声音阶，唱与唱中间有念白，而念白是南方的语调，……其起唱板起眼起皆可，结束时要落在板上。这与青阳腔、高腔等音乐里边的〔滚〕是不同的，因为这个〔滚〕不是一气呵成的〔滚唱〕或是〔滚

散〕，而是一板一眼的一句唱一句念白。所以这个〔滚〕是南戏吸收大曲里的〔袞〕。⑪

这说法与张炎《词源》卷下“拍眼”条中所谓“前袞中袞六字一拍，要停声待拍，取气轻巧，……”在板眼和起唱方法上都有照应，只是“一句唱一句念白”与早期曲破的特性不一致。特别引起我兴趣的是，与青阳腔、高腔里边的〔滚〕的比较，因为我曾经注意到徐姚腔剧本中“滚唱”的曲调也有〔滚〕、〔滚遍〕的名称，怀疑过其间有何关系？这儿他明白的说“这与青阳腔、高腔等音乐里边的〔滚〕是不同的”。不过钱南扬在《戏文概论》中，说“滚调”：

滚调，《玉钗记》第16出、《鱼篮记》第5出，都称〔滚遍〕；《绉袍记》第16出称〔煞滚〕，第31出又有〔初滚〕、〔再滚〕。直至《目连救母劝善戏文》或称“滚终”，盖谓急滚至终，见卷上《傅相升天》、《遣买牲牲》；或称“滚下”，盖谓急滚直下，见卷中《斋僧济贫》；也或单称“滚”，见卷中《才女试节》。……

在此他所举的剧本都是徐姚腔剧本，因此他认为其中的〔滚〕可能都是滚唱。⑫ 徐姚腔剧本具有与其他剧本不同的几点特色。如“五言律”、“七言律”、“长短句”等形式当曲子来唱，有时在一套曲子内插入一支“滚调”。看一下“滚调”的例子：

〔滚调〕山盘秀，水澄澄，果然隐隐胜丹青，古刹泥庵万寿。（《香山记》第18出）

〔滚调〕那其刀来刀一把，提起枪来枪一根。偃月钢刀提在手，犹如猛虎转翻身。杀得三军齐败走，犹如蝼蚁滚成团，爬的爬来滚的滚，逃的逃来奔的奔。不是小人说得快，险些做个没头人，做个没头人。（《古城记》第16出）

《香山记》在第18出的开头用了这〔滚调〕，《古城记》却在第

16出的末尾，都和本套无关。郑之珍《目连救母劝善戏文》（有万历10年自序）卷上《傅相升天》中的〔滚终〕：

〔滚终〕鬼门关主差，差遣来迎候。催促地行仙，及早登天府。

像《香山记》中〔滚调〕一样是插入几句滚唱的。《遣买牺牲》中的〔滚终〕更是滚唱三段，由夫人、丑、小来接合唱。《鱼篮记》中的〔滚遍〕已是成熟的滚唱。由此可以看出早期滚唱曲牌化的痕迹。后来滚唱在余姚腔和青阳腔中很流行，似乎往两方面发展下去。一方面是在各种曲调中插入五、七言诗句或成语之类，使曲文委曲详尽，有时对于艰深的曲辞，加以说明，使它明白易晓。青阳腔灵活运用这种滚唱的例子很多，若和昆山腔的剧本做比较，更为明显。将《琵琶记》第27出〔念奴娇序〕第三支和《尧天乐》上卷下层所引《蔡伯喈中秋赏月》〔念奴娇序〕对照一下：

《琵琶记》 光莹，我欲吹断玉箫，骖鸾归去，不知风露冷瑶京。环佩湿，似月下归来飞琼。那更，香雾云鬟，清辉玉臂，广寒仙子也堪并。（合前）

《尧天乐》 光莹，吹断玉箫，（昔秦穆公生一女，名曰弄玉，配与箫史为妻。夫妇二人善能吹箫，起一台，名曰凤台，二人吹箫其上，后来乘鸾而去。曾有诗云）凤凰台上凤凰游，风去台空江自流。我欲吹断玉箫，乘鸾而去，不知风露冷瑶京。环佩湿，似月下归来飞琼。那更，香雾云鬟，清辉玉臂。（丑白）正是：香雾云鬟湿，清辉玉臂寒。临溪双合浦，对月两婵娟。就是广寒仙子，俺小姐也堪并。

（合前）^⑬

这是不但用了滚唱，还有“滚白”（括弧内），且可以夹用白。这样在某一个曲牌中运用滚唱又加用滚白，既可提高戏剧效果和表达效果，亦颇受到观众欢迎。不过青阳腔等不仅在一般曲牌内

灵活运用滚唱。另一方面用了〔滚调〕、〔滚〕、〔滚遍〕等专用滚唱的曲子。滚唱本用流水板，流水板由于节奏紧促，适合表现轻松愉快或慷慨激昂的情绪。例如《古城记》第20出（与《歌林拾翠》二集所引《古城记》“灞桥饯别”同）中第二个〔滚〕的第二支：

〔前腔〕传言拜上二位皇夫人，酌教他休忧休虑免心焦。他来意儿我先知觉，俺自有随机应变，志广谋高。虎略龙韬，偃月钢刀。只教那老畜生小检才，谋不成计不就，一场好笑。（一白一）正是酒逢知己千钟少，话不投机半句多，越显得云长话不相投。他那里相谈相笑，相劝相酬。将美酒连斟上五六瓯（一白一）。饯行酒，吾当饮数杯，未知里面怀何意。（一白一）

关云长如在说话似的唱出了内心的话。《新刻全像古城记》中出现这类曲子很多，除了〔滚煞〕、〔滚遍煞〕等煞曲之外，第16出“斩将”有〔滚调〕，第24出“救羽”有〔滚调〕，第28出“助鼓”有〔滚〕。在第20出“受锦”，更有〔滚〕—〔前腔〕—（〔出队子〕）—〔滚〕—〔前腔〕—〔滚〕的一套曲子。在这一出里，从云长发现曹操等追来饯行时起唱了五支〔滚〕。张辽和许褚两人要使圈套谋害云长，云长却不肯下马上计。在这种紧张的情况下，为了表现他紧张而激昂的情绪，用滚唱非常适合。如此南戏曲牌腔中增添滚唱的流水板曲子，是有其一定的效果的。不过正因为这类〔滚〕的曲子常出现，与曲破中的〔滚〕开始发生混淆。譬如，前面钱氏所举的〔滚调〕例子中《绉袍记》第31出〔初滚〕〔再滚〕，虽没有曲谱根据而未能确定，但从来源上或者文辞上看，应属于破段无疑，而钱氏以为“滚调”，实在有商榷的余地。

本人通过对这类〔滚〕的粗浅的探讨，发现了这两种〔滚〕在南戏中合流的可能性，今简单地说明如下。这只是个试论，未

能深入，有待专家专论。

第一，我们应注意到在《香山记》、《古城记》中分别使用〔滚〕和〔滚调〕一点，这儿一定有其理由，可能是说明这〔滚〕和〔滚调〕的含意不完全一致的。譬如在《古城记》例文〔滚〕第二支中用由“正是”导引的成语来滚唱的方法与上引《尧天乐》所引《蔡伯喈中秋赏月》〔念奴娇序〕插用五言诗句一样，似乎在〔滚〕的曲牌中用滚唱的方法。虽然这〔滚〕的曲牌似乎是专用滚唱的曲牌，但概念上却被认为比〔滚调〕更早存在的一个曲牌名，即来源于曲破的〔滚〕。这可能是他们把〔滚〕和〔滚调〕区别的理由。

第二，我们从上引《古城记》例子中，可以注意到这支曲子中很自然的夹用白的情形，来探讨《讨钗》中“一句唱一句念白”的形式。南戏对唱曲的运用颇自由，数人分唱也普遍，夹用白也很普遍。但南戏中的曲破，由于它内在的结构较严密，通常在一支曲子内不夹白。在《琵琶记》曲破一段中还不见唱句中间用白的情形，在《寻亲记》中偶尔见一句，到《绨袍记》也是如此。《珍珠记》中出现两次〔中滚遍〕，这遍名应是从曲破的〔中袞〕来的。在第12出“闻报”中的〔中滚遍〕和〔前腔〕，已在叠用，成为南曲化的曲牌。但仍在唱句之间没有夹用白，可说是保存一点原来曲破中的特色。因此〔滚〕中间夹用白的意味，比别的曲牌中夹用白有所不同，《讨钗》中“一句唱一句念白”的形式，一方面表示这曲破形式原来的内在结构松散，另一方面说明这曲破形式完全溶解进南戏体制里，可说是从大曲的一部分蜕变到南戏曲子的一个例证。我认为这发展可能也受到滚唱剧本的影响，若使《歌林拾翠》初集所收《寻亲记·瑞隆荣归》出中的曲破部分与昆曲本做比较，可以发现青阳腔本子的文辞更通俗，间用多白，也是支持这个可能性的一个例子。

第三，这些〔滚〕当中可以发现有些“头句叠用”的例子。

如《寻亲记》、《幽闺记》、《讨钗》衰遍头句叠用；《幽闺记》中的〔衰遍〕和〔前腔〕都用了叠句^④，和《寻亲记》〔滚〕一段中常用叠句似乎有关系，《讨钗》的〔滚〕一样是曲破中的一段，当然可以承袭《寻亲记》〔滚〕的句法，但是《幽闺记》中的〔衰遍〕虽不见曲破体制，既不用“滚”字眼而用“衰”字，且承袭“头句叠用”的句法，让我们怀疑是曲破中衰遍的摘遍用法。不过在《摘锦奇音》二集中所收与此不同：把这二曲合成为一曲当〔前腔〕，前面添了一曲叫〔滚遍〕。这可能是在青阳腔中用滚唱改编的例子。

从这几点看，曲破在南戏中被运用以来，不但更趋南曲化，而且接受了当时流行的滚唱。〔衰遍〕能接受滚唱的可能性也许已潜在于它本身的唱法上，因为〔衰遍〕有时运用散唱，散板中较容易接受滚唱而自由运用，也被称为〔滚〕、〔滚遍〕。另一方面专用演唱的曲子也被称为〔滚〕，由此来自具有不同来源的〔滚〕同时存在了，又发生混合了。本为曲牌腔的南戏，既吸收了大曲音乐中的曲破，又吸收了流水板的滚唱法，便铸成变化多彩的音乐体制。这便是证明南戏强烈的吸收力和丰富的创造力的一个例子。因我个人的思考还不很成熟，所接触的资料也有限，一定有许多疏漏之处，希望方家予以指教。

注

①《宋史·乐志》中载有“太宗所制曲破”二十九种和“太宗所制琵琶独弹曲破”十五种等名目，且在个别文集笔记中亦可发现不少作品。拙文《关于曲破的两种重要资料——〈高丽史·乐志〉和〈乐学轨范〉》（发表于“第二届中国域外汉籍国际学术会议”，1987.12，并收《第二届中国域外汉籍国际学术会议论文集》，1989）中，参考梅应运《词调与大曲》，并补充他所漏的两种，列出现存曲破五十七种名目。可见在宋代独立制作曲破为歌舞剧曲之用的风气已很普遍。

②关于这两种资料，可参看车师柱环《唐乐研究》（1976，汎学图

书)和上引拙文。

③参看胡忌《菊花新曲破之发现及其意义》(《中华文史论丛》, 1981, 第二辑)。

④见“霓裳羽衣曲”条,《中国古典戏曲论著集成》第一册, P.129。

⑤见刘永济《宋歌舞剧曲录要》“一, 大曲三种”。

⑥《张协状元》用钱南扬校注本为底本。《董秀英花月东墙记》见《南曲谱》, 亦收于《宋元戏文辑佚》。《赛金莲》和《蔡伯喈》, 见《九宫正始》。此外, 本文所引其他传奇作品都以《全明传奇》本为底本。

⑦各种《寻亲记》板本中, 把从入破到出破的一段只分为〔入破〕和〔滚〕两段, 但在《九宫大成南北词宫谱》中全照《琵琶记》的体制分遍收录了, 可见内在体制相同。

⑧《武林旧事》卷一“天基圣节排当乐”名目中可以发现〔万寿无疆薄媚曲破〕, 但不知与此〔薄媚曲破〕有无直接的关系。宋教坊乐中也有道宫和南吕宫两种〔薄媚大曲〕, 现传有董颖〔薄媚大曲〕咏西子词。《教坊记笺订》大曲名之〔薄媚〕条, 引用几首诗云: “薄媚皆作薄德解, 犹言薄劣、顽劣。”《东墙记》的〔薄媚曲破〕正是男女定情之场面, 且其中有几个句子, 如: “休要将来忘恩负义”, “休得三心两意”, “长记去深情密意, 莫抛弃”等, 表示对男方负心的忧虑, 可见其内容与名称有照应。

⑨按王国维《宋元戏曲考》的统计, 周密《武林旧事》卷10所收“宫本杂剧段数”280本中, 用大曲者有103本, 用法曲者有4本, 用诸宫调者2本, 用普通词调者有35本。陶宗仪《辍耕录》所收“院本名目”690本中, 用大曲者16本, 用法曲者7本, 用诸宫调者1本, 用普通词调者有37本。在使用乐曲者总数当中, 用大曲与法曲的比率, 宋杂剧约占3/4, 到金院本却只占约1/3强。可以看出所占比率之大量减少。这当是早已开始的趋势。

⑩参考前注⑦。

⑪潘文收于《南戏论集》(1988, 中国戏剧出版社)。

⑫参看钱南扬《戏文概论》p62。他所举余姚腔剧本有《金貂记》、《十义记》、《鸚鵡记》、《白袍记》、《升仙记》、《珍珠记》、

《和戎记》、《古城记》、《青袍记》、《香山记》等。如《尧天乐》、《词林一枝》、《摘锦奇音》、《歌林拾翠》、《大明春》、《玉谷调簧》、《微池雅调》等青阳腔选本也多选录了这些余姚腔的零出。

⑬这两个例子参考了钱书pp.64—65。但《尧天乐》所引〔念奴娇序〕中丑白的部分应不是滚白而省去。

⑭以《李卓吾批评幽闺记》为底本。《歌林拾翠》所选《招商谐偶》出中亦同。

作者工作单位：汉城大学人文大学中文科

说“鹑火”

古代天文学家把二十八宿想象为四种动物，曰“四象”。南方七宿被想象为一只大鸟。宋沈括《梦溪笔谈·象数》中说：“天文家朱鸟，乃取象于鹑。故南方朱鸟七宿，曰鹑首、鹑火、鹑尾是也。”鹑首、鹑火、鹑尾各是十二星次之一。鹑首指井宿和鬼宿，鹑火指柳宿、星宿和张宿，鹑尾指翼宿和轸宿。鹑首和鹑尾即被想象的这只大鸟的头部和尾部，由名而识义，比较好理解。而中间几宿为什么取名为“鹑火”？一般词典只指明这一星次所表示的天域，并不从语义上去进行诠释。《左传·襄公九年》曰：“古之火正（职掌祭祀五大行星之一的火星之官），或食（配食）于心（心宿），或食于昧（即柳宿，鹑火一次的标志星），以出内火（指行星火星），是故昧为鹑火，心为大火。”《尔雅义疏》曰：“自柳九度至张十七度，于辰在午，为鹑火，南方为火，言五月之时阳气始隆，火星昏中，在朱鸟之处，故曰鹑火。”这是说“鹑火”的取名与行星的火星“出内”于其处有关。但火星与它们的关系并非一种固定不变的关系，所以我认为这个解释并不准确。其实，“鹑火”即“鹑心”之义，鹑首、鹑心（火）、鹑尾共同构成一只大鸟。“火”与“心”为何能联系在一起？原来古代五行说盛行，金木水火土这“五行”可以和五方、五时、五色、五畜、五脏等一一对应相配，五行中的“火”恰与五脏中的“心”相对应，故“鹑心”即可名之为“鹑火”。又如二十八宿中的“心宿”（义为东方苍龙七宿之心脏），亦名之为“火”、“大火”，也可作一佐证。《正字通》：“心，火藏（脏）也。”清徐文靖曰：“心星为大火，然则心属火也。”正是从“五行相配律”着眼，亦可作为弄清“鹑火”语义的借鉴。

· 徐传武 ·