

明代安徽戏曲音乐的分布特点

○王义彬

内容提要 明代安徽戏曲音乐上承宋元,下启有清,作为二黄腔之代表的徽剧,于乾隆年间与汉剧的西皮腔等声腔合流,最终形成了至今不衰的京剧艺术。在明代的安徽,研习戏曲音乐之风尤盛,产生了诸多的曲家曲作,在皖南徽州、池州等地尤为典型,呈现出南北各异、互相交融的特点。

关键词 明代 安徽 戏曲音乐 分布特点

1、南北各异的分布特点

(1)南声腔、北剧种

明代安徽境内的戏曲音乐呈明显的“南声腔、北剧种”的分布特点。明代安徽戏曲剧种较多,有本地土生土长的戏曲声腔,此类声腔有皖南的傩戏、皖北的花鼓戏、清音戏等;有外来戏曲声腔的衍变,泗州戏便是山东柳琴戏的南传演化;更有本地土生声腔与外来声腔相结合而产生的戏曲声腔,如受弋阳腔、余姚腔影响并吸收当地戏曲音乐素材而产生的青阳腔、徽州腔等。这些戏曲声腔在安徽境内的分布既相对独立,又互相融合。在皖南的安庆府、徽州府、池州府、太平府以及宁国府等地域内,青阳腔、徽州腔广泛分布,并且对这两种声腔产生直接影响的弋阳腔、余姚腔以及昆腔等也在皖南地区流行;相比之下,皖北大地则受到元杂剧及北曲影响较大,各种剧种基本上按区分布,皖东北有泗州戏,皖西北有清音戏,淮河沿岸则流传着花鼓戏。

(2)南密北疏

从明代安徽境内的戏曲分布密度来看,各地(尤其是南北)差异也较大。皖南地区的戏曲分布较为稠密,有弋阳腔、余姚腔、昆腔以及受其影响而出现的徽州腔、青阳腔,还有池州地区的傩戏,南陵等地的目连戏等。各种戏曲音乐错综分布,互相影响,如南陵等地既有徽州腔的影响,又有青阳腔的流传,更有当地传唱的目连戏,就南陵这一地方来说,呈明显的“戏中套戏”的稠密分布情形。皖北地区的戏曲分布相对较疏散些,淮河以北,东西两方各有泗州戏、清音戏,淮河沿岸流传着花鼓戏,江淮之间部分地区受徽州腔的影响,这些戏曲音乐之间少有交叉分布的情形,它们基本上是以各自为阵的方式分布在皖北及江淮大地上。

(3)青阳腔、徽州腔居于突出的地位

从明代安徽戏曲的分布范围来看,徽州腔、青阳腔的范围最为广泛,它们对整体戏曲音乐及后世戏曲音乐的发展影响最为深远。徽州腔兴起于皖南徽州地区,发展成熟以后,逐渐向四周传播,首先在安徽境内,向东达宁国、广德等

地,向西达池州、安庆等地,向北影响了太平、庐州、和州、滁州等大部分地区,之后便向省外更远的地方传播。青阳腔主要流行在皖南及皖西南一带,包括省内江南地区和江北的岳西地区,虽然青阳腔存在时间不是很长,流传地区也不很广泛,但它对后世戏曲音乐的影响却很大,尤其是青阳腔衍生的高腔对二簧腔的产生起到了决定性作用,这是中国戏曲发展史上关键的一步。

2、南、北曲的交融与多样的风格题材

(1)南、北曲在明代安徽境内的交融

弋阳腔、余姚腔传入到安徽的记录很多,它们在曲调上已呈现出南曲柔婉的风格,同时,安徽境内的戏曲音乐深受北曲影响而具有激昂奔放的特色。并且,“弋阳腔所用语言亦不限弋阳本音,而‘错用乡语’,‘四方士客喜闻之’,传到一地,就溶合当地唱腔,在当地扎根。如其传到安徽就与当地语言、音乐相结合,促成了青阳腔的形成”。^{〔1〕}戏曲音乐的发展受到语言的影响也较大,安徽江南一带的语言分布相当繁杂,自东向西有吴语、江淮官话、徽语、赣语等,其中在池州、南陵、宣州、宁国一带,江淮官话、徽语、吴语伴生状况十分明显,甚至有几片吴语中的“江淮官话岛”的分布。北方官话与吴语在皖东南一带的交融基本上以长江为界,所以派生了以北方官话为基础而深受吴语影响的江淮官话。皖东南一带的戏曲交融与此也不无影响,北曲的官话影响深远,南曲则长期处于吴语的孕育之下,因此,从语言对戏曲的影响方面来看,北曲与南曲的交融可以看作官话与吴语的交融在戏曲领域里的体现。

(2)明代安徽戏曲风格与题材的特点

明代安徽戏曲艺术以民间音乐风格居多,题材上则较多反映历史典故或民间传说。明代安徽戏曲受到弋阳腔等声腔影响较大,而弋阳腔兴起并基本流行于中州方言(属北方官话)地区,故而安徽境内多产生官话系统音乐风格的声腔与剧种,徽州腔、青阳腔、泗州戏、清音戏等便是如此。外来声腔结合当地音乐因素,明代安徽境内丰富的民间歌舞便是戏曲的音乐因素之一,花鼓戏就直接受到花鼓灯歌舞的影响,傩戏,目连戏也会吸收当地民间歌舞艺术因素,民间歌舞风格突出也成为明代安徽戏曲音乐的特色之一。若从戏曲题材方面来看,明代安徽戏曲音乐主要是写男女爱情、历史故事、民间传统等内容偏多,而反映政治题材的较少。以历史为表现对象,以长期流传的传说故事为描写对象,并以虚构、移花接木等方式,而达“避实就虚”的目的。朱

权曾说：“勾栏中戏房出入之所，谓之鬼门道。鬼者，言其所扮者皆是已往昔人”。^{〔2〕}因此，把皖籍戏曲家的创作大致分为三类：

①借历史题材显示忧患意识。这类作品从历史掌故以及历代旧作中寻找创作素材，如郑之珍的《劝善记》（又名《目连救母劝善记》）便是由来已久之历史故事，且与佛教变文有着密切的关系，分为上、中、下三部。朱有燉的《古城记》是取自《三国故事》的套曲，由〔端正好〕、〔滚绣球〕接〔九转货郎儿〕并〔煞尾〕等十三曲组成，结构似元代《风雨象生货郎旦》之体制，但句法不同，尤其是第六转、第七转的中间句法多变。王济的传奇《连环记》亦是取材于“三国故事”之作，其中“问探”与“三战”两出为全剧之高潮所在，先由探子（丑扮）向吕布报告对方阵容，详细描述了刘备、关羽、张飞出阵时的服装神态等，之后，实写交战场面，上演了刘、关、张三战吕布的详细情景，唱念结合，刀枪并举、栩栩如生，较前代戏曲之口述战争情况实为一大进步了。而“议剑”出中“锦缠道”一段，则表现了刘备壮志难酬、忧国忧民、力图恢复中原的踌躇之志，曲调由散板入拍，旋律高亢悠扬，基本属于五声羽调式（只一处出现两个变徵色彩性经过音），多四度、五度甚至九度跳进，音域宽达十三度，充分表现了一种苍凉、百感交集而又满怀信心的复杂情绪。

②爱情题材类作品具有一定的反抗精神。写男女爱情故事的是较为突出的一类，特别是明中后期的作品，这些作品中隐隐包含着一种对“父母之命，媒约之言”之包办婚姻制度的反抗，戏中大多宣扬以自由自主方式，由男女双方面对面地来解决本该属于自身的婚嫁大事。如阮大铖的《燕子笺》、《春灯谜》、《桃花笑》、《赐恩环》、《双金榜》，梅鼎祚的《玉合记》、《长命缕》、《昆仑奴》，汪道昆的《洛文悲》、《高唐梦》，汪廷讷的《种玉记》、《彩舟记》、《投桃记》，朱有燉的《香囊怨》等等，尤其是阮大铖的《牟尼合》、汪廷讷的《义烈记》更是对封建婚姻礼教以及传统的人生观、世界观的大胆挑战，只是没能在当时广泛流行，随着时间的考验，其抗争精神愈发生辉，至今仍流行的《思凡》、《双下山》等单出便是明证。

③借故事题材抒发愤懑情绪。取材于梁山好汉的豪侠故事也是一大类，这些作品多流传在民间，由民众口头流传下来的。在明代皇权一揽的专制政体、“八股”取士的文化政策以及程朱理学的思想钳制之下，就连身居王位的朱权、朱有燉亦不敢越雷池丝毫，胸中之气只能通过黑旋风李逵这样的人物来一吐为快了。如朱有燉的《仗义疏财》、《豹子和尚》、《义勇辞金》等剧。在其《仗义疏财》中写“李逵”痛打“赵都巡”时说“打这斯忒淫滥污官宦，将百姓苦伤残，便做你催租呵，不曾叫你倚着势把平人妇女奸！”^{〔3〕}这剧情绝非作者凭空想象，于明一代当有其事，作者只有借此江湖好汉之话来渲泄不满情绪。《继母大贤》与《薛苞认母》均为继母与前妻之子之间的贤孝之事，恰好一贤一不贤，朱有燉所作《继母大贤》一剧是其全部三十一作中流传最广的一剧，其结构与关汉卿之《包待制三勘蝴蝶梦》相似，所涉其人为王姓，最

后均被封为贤德夫人。如此举孝尊贤之类的作品，自古便受宠于各朝统治者，于明一代，更是宠之有过。

总之，明代安徽戏曲无论在唱腔体制上或是演出排场上及取材上，多是以元剧为基础的发展，只在戏曲的演唱形式及表现方式上有所突破。“明人已经不满意于戏文的俚俗，于是动手改，企图使不雅的变雅”。^{〔4〕}并且，逐渐打破淮河北南的北曲、南戏分制之局面，至明末清初而形成南北曲合流之势，这正是中国戏曲衍变过程中至关重要的一步。

明代皖籍戏家戏作简表

作 家	作品/曲谱	备 注
朱 权 (1378 - 1448)	《太和正音谱》曲牌三百余支。	现存最早的北曲谱。
朱有燉 (1379 - 1439)	《曲江池》、《义勇辞金》、《仗义疏财》、《烟花梦》、《牡丹品》、《香囊怨》、《诚斋乐府》2卷。	杂剧 31种，散曲 2卷。
汪道昆 (1525 - 1593)	《高唐梦》、《五湖游》、《远山戏》、《洛文悲》。	杂剧 5种。
汪廷讷	《环翠堂集》、《人镜阳秋》、《狮吼记》、《种玉记》、《彩舟记》、《投桃记》、《三祝记》等。	传奇 17种，杂剧 9种。
梅鼎祚 (1549 - 1615)	《玉合记》、《长命缕》、《昆仑奴》等。	传奇 3种，杂剧 1种。
阮大铖	《春灯谜》、《燕子笺》、《双金榜》、《牟尼合》、《忠孝环》、《桃花笑》、《井中盟》等。	传奇 9种。
郑之珍	《目连救母》等。	
王 济	《连环记》等。	
余 翹	(待考。)	四岁即能诵书。
盛于斯	(待查。)	少负异禀。

3、宗教色彩浓厚

明代安徽戏曲的宗教色彩浓厚。影响明代安徽戏曲发生、发展的因素很多，宗教因素便是其一，明代安徽戏曲中受到宗教因素影响较大的主要有目连戏、傩戏、清音戏等。

(1)目连戏与佛教唱经

目连戏的主题是关于“目连救母”戏文，其故事情节源于佛教经典。佛教自西汉末传入国境以来，至隋唐，出现了多种关于目连的变文，又称变。佛教中“转换旧形名‘变’”，故佛教塑象、画图均称为“变”。佛教徒在宣讲教义时，为了使更多的百姓听懂而使佛教在民间流传，便将深奥的佛教哲理通俗化，并进一步变为一种普通群众所喜闻乐见的形式来进行宣传，这种方式起初叫“俗讲”。到了宋代后，南戏蓬勃兴起，“俗讲”又吸收了戏曲的演、唱、白等艺术因素，逐渐形成情节完整、唱白结合而搬演故事的“变文”。变文至明初传入皖南南陵等地后，结合在当地流行的南戏余姚等声腔，吸收当地的民歌、俗曲以及民俗礼仪等而成“目连戏”。唐有《目莲变文》，韩愈曾描述长安俗讲盛况：“街东街西讲佛经，撞钟吹篴闹宫廷。广张罪恶恣诱胁，听众狎恰排浮

■”。^[5]宋有大型剧目《目莲救母》，孟元老有云：“构肆乐人，自过七夕，便搬《目莲救母》杂剧，直至十五日止，观者倍增”。

^[6]到了明代，先有皖南之南陵地方的目连戏搬演，之后，皖南的泾县、旌阳、宣城、太平以及江苏、浙江、江西等地先后有了以演目连戏为主的戏班，目连戏便呈流行之势。强调“个性”、“本心”的“心学”大师王阳明曾评目连戏曰：“词华不似《西厢》艳，更比《西厢》孝义全，亦神道设教意也。”目连戏受佛教影响深远是肯定的。此外，前文已有关于清音戏起源受佛教唱经影响的历史传说，不再重述。

(2) 傩戏与祭神乐舞

傩祭作为一种逐除疫鬼的祭祀仪式约在殷商时已有，到周代更称为“傩”或“大傩”，《周礼·春官》记曰：傩祭的核心人物方相氏掌“蒙熊皮，黄金四目，玄衣紫裳，执戈扬盾”。到了唐宋时，傩祭已逐渐由“娱神”向“娱人”转变了，从简单的“鼓噪驱疫”发展成为“张宫悬乐”，官民“遍观诸乐”了。方相氏、十二兽等祭祀角色亦由教坊伶人所扮之将军、门神、判官、钟道、小妹、土神等世俗化的神祇所取代，并具有一定的故事情节。明清以降，在宋傩舞之基础上，加入由生、旦、净、丑表演的完整情节之歌舞器乐。张岱曾曰：“敬神逐疫……于是除夕制为傩神，赤帻玄衣朱裳，蒙以熊皮，执戈持盾以逐之，其崇乃绝”。^[7]在皖南之池州一带，傩戏普遍存留于许多村镇。池州乡村傩戏通常以请阳神仪式为戏曲演出的开场，尤以二郎神的地位最为显著。故池州傩戏演出时，开场便是戴二郎神面具的《舞袞灯》，接着二郎神摇身一变，升格为统治舞台的戏神了。^[8]“巫师为驱鬼敬神、逐疫去邪、消灾纳吉所进行的宗教祭祀活动，称为傩或傩戏、傩仪。巫师所唱的歌、所跳的舞称为傩歌、傩舞。傩戏便是在傩歌、傩舞的基础上出现的。从傩嬗变为傩戏，在我国经历了一个漫长的时期”。^[9]显然，傩戏与宗教祭祀的血缘关系是不可否认的，就连“宣传佛法无边的目连戏脚色也嵌入到傩戏的祭祀中来了，正反映了佛教对傩戏也有很大的影响，也说明了流传地域相去不远的傩戏与目连戏作为宗教祭祀性戏曲，在演出、流传过程中是互相吸收借鉴的”。^[10]（尽管有“傩戏一般在宗教内传演而不外传”的说法，致使傩戏具有一定的封闭性）关于傩戏与宗教的关系，有学者总结说：“宗教是傩戏的母体，傩戏是宗教的附属。宗教给傩戏以生命，傩戏给宗教以活力。”^[11]这也正是与宗教联系紧密的诸多戏曲的写照。

4、明代多种戏曲音乐在安徽境内的融合

明代安徽境内戏曲音乐种类繁多，戏曲演出盛况空前。诸多的戏曲声腔、剧种在安徽（尤其是皖南）境内互相吸收、融合并发展成熟。再有地理中心位置、便利的水路、陆路交通、发达的“小商品经济”基础等条件，造成了明代安徽逐渐成为各种戏曲音乐的汇集地。

南方，江西兴起的弋阳腔、乐平腔传入安徽皖南，（现江西的婺源地区一部分在明代属安徽的徽州府）“江以西曰弋阳者”与安徽江北的怀宁、望江仅一江之隔，既可隔江相传，又可顺江而下去安庆一带，弋阳腔传入皖省境内便是水到

渠成之事；乐平地区与婺源相邻，徽州在明代的经济中心地位决定了周边民众均乐而往之，长久的人员流动定会伴生着一定程度的文化、音乐、戏曲的交融。同样道理，浙江与安徽有更长的边境线，新安江把徽州与浙西连成一体，再沿富春江便直达杭州湾附近的吴越文化发源地，产生于此的余姚腔自然会因两地的经济、文化互动而发生交融、流传的现象。东方，便利的长江水运是徽商经济的命脉，从皖南顺江而下达南京、扬州、昆山等地是徽商的一条重要发达之路。“商路即戏路”、“水路即戏路”，苏皖两地的戏曲音乐交流成为两地经济交往的“伴生品”，昆山腔逆流而上与徽州腔顺江而下是明代安徽戏曲音乐对外交流的重要内容之一。它对昆山腔的改革成熟以及明末徽剧的诞生均产生重要的影响。北方，皖北与苏北以及鲁西南同为华北平原的南延，三地自成一片，民间风俗相近，在鲁省发展成熟的柳琴戏，逐渐向南传播，到达苏北演变为淮海戏，到达皖北泗州一带便给合当地音乐因素而演化为泗州戏。此外，明代安徽境内也产生了不少有影响的本地戏曲声腔、剧种，皖南有石牌腔（又称枞阳腔或吹腔）、傩戏、目连戏等，皖北有花鼓戏、清音戏等，本地戏曲音乐与外来戏曲音乐在明代安徽的交融则是十分自然的事情了。所以有人说：“二黄调是现代京剧的前身……二黄戏从湖北向西路发展，一路传到安徽。本来在黄陂、黄冈本土生长的花鼓戏已经吸收了弋阳腔的某些长处，到了安徽又和安徽原有的石牌腔发生接触。加以安徽自从明朝以来就成为各种声腔的熔炉，而且一省之内分化出五光十色的腔调，因此，二黄虽然产自湖北，却是在安徽拐了一个弯，添上安徽戏曲的各种因素，然后通过徽班带到北京去，再从北京出发，支配了全国的舞台……”^[12]从这个意义上来说，明代安徽境内的戏曲融合对安徽戏曲的发展乃至中国戏曲史的发展均具有重要的意义与影响。

注 释：

[1] 郑锦扬《音乐史学美学论稿》下册第106页，海峡文艺出版社1993年2月第一版。

[2] 明·朱权《太和正音谱》。

[3] 明·朱有燉《黑旋风仗义疏财》[醉扶归]选自《元明清戏曲选》第240页，陈蒂主编，吉林人民出版社，1981年11月。

[4] 钱南扬《戏文概论》第40页。

[5] 唐·韩愈《华山女》。

[6] 宋·孟元老《东京梦华录》卷八“中元节”条。

[7] 明·张岱《夜航船》卷一“天文部”。

[8] 参见王兆乾《戏曲祖师二郎神考》，载《中华戏曲》第二辑（1986年）。

[9] 《傩戏——中国戏曲之活化石》第1页，中国艺术研究院戏曲研究所等编，黄山书社1992年2月第一版。

[10] 同9，第2页。

[11] 同9，第6页。

[12] 廖辅叔《中国古代音乐简史》第131页，人民音乐出版社1964年3月第一版，第131页。

作者简介 王义彬，福建师范大学在读博士研究生。