# 海盐腔传奇体制内涵新探

黄振林

《戏剧艺术》2009 年第一期

–

【内容简介】　用海盐腔演唱的传奇是文人濡染南戏的结果。它在温州南戏浓厚的世俗民间搬演基础上，增加了教化色彩，寄托了文人的功名和风流梦想；体式上脱离了北杂剧和戏文的本色，以时文和诗词入曲；演唱上接受了北曲“以字声行腔”的方式，但不入弦索，独立保持了鼓板伴奏的艺术体式。

【关键词】　海盐腔　传奇　文人　鼓板　弦索

厦门大学图书馆

## 一、文人濡染南戏：教化色彩、功名欲求、青楼艳想

关于海盐腔的形成，研究者大都引用明初陆容《菽园杂记》、以及稍后的祝允明《猥谈》和徐渭《南词叙录》中的若干记载。上述记载，论述的都是作为南戏诸腔模仿温州杂剧，搬演民间戏文故事的基本面貌，但忽略了海盐腔在南戏发展过程中的一个重要特征，即大约在明成化、弘治（1465－1505）年间，海盐腔在南戏向传奇过渡的过程中扮演着重要角色：这就是文人濡染南戏，开始整饬和律化南戏的腔调，并使南戏由“本色派”变成“绮词派”， 把民间戏文逐步转换成文人传奇，使南戏由民间艺人创作，重新变成寄托文人功名和青楼梦想、宣扬伦理教化的工具。从现存资料看，南曲戏文至少有近二十种文人传奇产生于这一时期。首开风气的是理学家丘睿的《五伦全备记》。接着是邵灿的《香囊记》，《香囊记》是《金瓶梅词话》中明确记载的用海盐腔演出的传奇。还有沈鲸的《双珠记》、徐霖的《绣襦记》、王济的《连环记》、沈采的《千金记》等。包括《金瓶梅词话》中明确指出系海盐子弟搬演的

剧目《韦皋玉箫女两世姻缘玉环记》、《刘智远红袍记》、《双忠记》、《裴晋公还带记》、《四节记》及《南西厢》等六种传奇也基本出于此时期。丘睿（1421－1495）是明成化、弘治年间的理学大儒，他编撰的戏文《五伦全备记》，又名《五伦记》、《忠孝记》、《纲常记》。通过写伍伦全、伍伦备和安克和兄弟三人，在母亲的教诲下，在朝忠君、在家孝亲、夫妇和睦、友于兄弟、信于朋友，五伦全备的故事，大力宣扬“忠孝节义”，目的是整饬世道人心。《五伦全备记》第一出就表述道：“是以圣贤出来，做出经书，教人习读；做出诗章，教人歌诵；无非劝化世人，使他个个都尽五伦的道理。然经书都是道理，不如诗歌吟咏性情，容易感动人心。……若是今世南北歌曲，虽是街市子弟，田里农夫，人人都晓得唱念”。而第二十九出“会合团圆”【余音】唱词又云：“两仪间禀性人人善，一家里生出来个个贤。母能慈爱心不偏，子能孝顺道不愆。臣能尽忠志不迁，妻能守礼不二天。兄弟和乐无间言，朋友患难相后先。妯娌协助相爱怜，师生恩又义所传——五般伦理件件全，这戏文一似庄子的寓言，流传在世人搬演”。可见，丘睿以理学大儒的身份染指南戏，是基于对于南戏流传范围广、戏文通俗易懂、易于感化人心的重要认识。他是继高明《琵琶记》之后，把几乎中断的文人创作戏文的传统继承下来的重要角色。紧随其后，成、弘时期邵灿、沈鲸等人的南曲戏文多是儒雅文士的教化之曲。明前期，海盐腔能够在四大声腔中脱颖而出，迅速在“两京”走红，可能跟其戏文内容推崇教化功能有很大的关系。

文人参与，使南戏的品质内涵发生着微妙的变化。从早年的《琵琶记》、《荆钗记》、《苏秦记》的变迁看，南戏宋元旧篇中有关个人情感－－夫妻之情的成分逐渐增多。从“五娘临镜”、“玉莲梳妆”到“周氏妆台”，已逐渐流溢出女性的寂寞相思之苦和排斥功名的悲恨情绪，赵五娘的吃糠、剪发、寻夫、筑坟，周氏的提灯寻夫、当钗见销、投江遇救，钱玉莲的投江，种种旦角苦戏，表达了伦理环境中女性婚姻生活的酸楚，也体现了强烈的民间感情取向和道德立场。与《琵琶记》、《荆钗记》、《苏秦记》相比，《五

厦门大学图书馆

伦全备记》、《香囊记》、《双忠记》、《千金记》等文人濡染的传奇凸显了对“儒生”功名事业的追求。于蔡伯喈而言，本不欲功名；于苏秦而言，功名在发迹变泰；于王十朋而言，功名在于录养双亲，三者都不脱世俗藩篱。然而，于伍氏兄弟而言，功名已成为实现儒家济世立身的根本途径。正是因为功名内涵的变化，使士子的“情”（在家侍亲）与“理”（出门报国）之间产生新的矛盾，“母亲”一角顺应而出。成、弘以来，《五伦全备记》中的伍母、《香囊记》中的张母、《双忠记》中的许母、《牧羊记》中的苏母、《千金记》中的韩信岳母等。特别自伍母以下，鼓励功名，激扬忠义，甚至以严峻之辞逼子应试，明显体现出理学化痕迹。1[1]

而旧刊海盐腔传奇《香囊记》写宋时张九成听从母意，告别新婚半月的妻子贞娘，与弟弟一起上京赴试，临别时母亲赠以紫香囊。张九成虽中状元，但因触犯奸臣秦桧，被派作岳飞幕僚，讨伐契丹，从此杳无音信。同僚仅得其战场所失香囊，归还其家。时值宋室南迁，贞娘与婆婆逃难途中离散，香囊又失，并为纨袴子弟赵运使之子所得。赵子胁迫贞娘为婚，且以紫香囊为聘。贞娘遂诉状于新任观察使，而观察使竟是阔别十二载的丈夫张九成。夫妻、母子、兄弟历经磨难终于团圆。全剧立意既沿袭《五伦全备记》的封建伦理的陈腐说教，慈母的形象在剧中突显。其关目多与《琵琶记》、《拜月记》雷同。曲文多套用儒家诗文，唯求华丽，历来论者对它颇多讥弹。吕天成在《曲品》中称其“词工，白整。尽填学问”，2[2]不无贬意。《金瓶梅词话》中指明由海盐子弟演唱的传奇《双忠记》，作者姚茂良，明代戏曲作家，字静山。武康(今浙江德清)人，约成化中在世。其所作《双忠记》传奇首出【满庭芳】词云：“士学家源，风流性度，平生志在鹰洋。命途多舛，曾不利文场，便买山田种药，杏林春熟，桔井泉香”。据此推断，姚氏出身士宦

---

1[1] 参见李舜华：《礼乐与明前中期演剧》 第 491 页，上海古籍出版社 2007 年版

2[2] 明吕天成：《曲品·卷下》《中国古典戏曲论著集成》第六册第 224 页 中国戏剧出版社 1959 年版

厦门大学图书馆

之家，科场失意，隐居田园，但是深受儒家文化影响，有强烈的建功立业的愿望。《双忠记》取材于《旧唐书》卷 187、《新唐书》卷 192 本传等材料，叙述唐代将领张巡、许远抗击叛逆安禄山的故事。其第一折云：“典故新奇，事无虚妄，使人观听不舍。阎闾之间，男子效其才良；闺门之内，女子慕其贞烈。将见四海同风，咸归尊君亲上之俗，岂小补哉？”其中最令人震撼的情节是张巡被安禄山长子围城时，内无粮草、外无援兵，为了稳定军心，张巡欲把爱妾烹来饷军，但碍于夫妻情分，难以启齿。爱妾知他心意，为成全夫志，毅然拔剑自刎。另一将领许远书僮闻此大义，亦愿慷慨赴烹。两个主帅一烹爱妾，一烹书僮，众军皆含泪起誓，奋勇杀敌。剧本情节均取自史实，曲词中文人诗词居多，有比较浓烈的伦理教化色彩。吕天成《曲品》卷上评：“笔能写义烈之肺肠，词亦达事情之悲愤。求人于古，足重于今”3[3]

文人参与戏文的创作，不仅体现出文人对功名利禄的强烈渴望和梦想，而且不由自主地流露出对青楼艳情和红袖知己的渴求与艳想。在戏文中凭空增添类似情节，也成为海盐腔传奇剧目的重要特征。男性主人公在求取功名的途中追欢青楼，曾被文人捧为佳话。《金瓶梅词话》中记载的海盐弟子演唱《四节记》，所写四个短剧，选取的就是历史上名士和美姬的风流佳话。《玉环记》、《绣襦记》、《四喜记》、《玉珏记》、《章台记》等，都涉及到书生的青楼冶游逐欢。《玉环记》写韦皋与玉环的再世姻缘外，还穿插韦生与苗氏的离合。《四喜记》一线写大宋夫妇的离合，一线写小宋的风流情事。写小宋，一段与郑氏宫女的佳话尚不足，又另添出一段青楼惊艳来。这种男女风情自然不仅限于青楼当中。诸如游春偶遇、花酒同饮的场面，几乎成为一种模式。这一模式最早可以追溯到宋元间王焕与上厅行首贺怜怜百花亭相遇，再则《小孙屠》中孙必贵春日结识妓女李琼梅，甚至《琵琶记》《白兔记》《金钗

---

3[3] 明吕天成《曲品》卷上 《中国古典戏曲论著集成》第六册，第 210 页 中国戏剧出版社 1959 年版

厦门大学图书馆

记》等，生另婚豪门，其艳遇模式基本如此。4[4]但此时由文人参与的戏文创作，对这种“狎妓”艳想进行了渲染。这也从某种角度暴露了文人灵魂深处的谋求功名利禄与博得红颜欢心双丰收的心理。

既然这些有强烈教化倾向的儒雅文人染指下里巴人的南曲创作，就必然将流行于文人中间的雅唱方式带到戏文当中。当此时，以“里巷歌谣”和“村坊小曲”敷衍戏文的风气在民间盛行时，士大夫阶层的追逐奢靡、家弦户诵之风也在江浙地区蔓延开来。歌吹盈耳、红袖耀目成为士大夫阶层的普遍现象。民间“里巷歌谣”，顺口而歌，曲体的律化程度非常低。因为民间艺人对所谓宫调、句格、字声、韵律等都没有研究，和源自隋唐燕乐的北曲有很大的差异。这些曲调中也有一些词调，调名与唐曲子辞、北、南宋词牌调名相同，但其实有根本的区别。尽管今天关于海盐腔的起源有多种说法，诸如张镃说、贯酸斋说，杨梓说等，但他们演唱的是谱曲的宋词，或元末的小令、散曲清唱，也叫“乐府”，是文人士大夫的“雅唱”；而海盐腔最初在民间的起源是“俚唱”，演唱者是“畸农市女”，演唱方式多是“清讴”或“干唱”，是无法“被之管弦”的。所谓无法“被之管弦”，跟早期南戏采用民间歌谣依腔传字的演唱方式有关。所谓“依腔传字”，即以固定的旋律套唱不同的文字。它对唱词的字声没有严格的要求，只要曲文的字数能为曲调的旋律所容纳就可以。由于鄙弃愚人蠢工妄为、略无音律腔调的四方之音，士大夫文人逐渐将诗、词的格律化经验运用到歌辞体中，把民间曲调无律的文辞规范为句、段有定、平仄有律、全篇叶韵有格的“律曲”。5[5]使海盐腔由民间“畸农市女”演唱的里巷歌谣、村坊小曲的篇无定句、句无定字逐渐过渡到句格、韵律基本稳定的传奇演唱形式。使南戏的演唱形式提高到一个新的水准。由

---

4[4] 参见李舜华：《礼乐与明前中期演剧》，第 484－485 页，上海古籍出版社 2007 年版

5[5] 转引自李昌集《中国古代散曲史》（华东师范大学出版社 1991 年版）中的若干论述

复旦大学图书馆

于文人的参与，南戏诸腔的曲牌迅速扩大，也和北曲一样，大多数来自文人的诗词歌赋和跟文人生活有关的人、事。如王骥德说，有取古人诗词句中语而名者，如满庭芳、点绛唇、鹧鸪天、西江月、浣溪沙、粉蝶儿等，有以地而名者，如梁州序、八声甘州等，有以音节而名者，如步步高、急板令、节节高、滴溜子等，其他无所取义，或以时序，或以人物，或以花鸟、或以寄托，或偶触所见而名者，纷错不可胜记。6[6]把腔调相同或相近的曲牌归为一类，即形成了宫调。特别是海盐腔（弋阳腔主要还是民间艺人再创造，余姚腔鲜见文人染指记载，昆腔此时流行范围十分有限）率先被文人整饬和律化。所谓律化，即腔调各类联套中的曲牌，具有了固定的“词谱体式”和“曲调腔格”，剧作家依定谱定格填词制曲，叫“倚声填词”。这种作曲法赋给曲牌音乐以特殊规律，即凡同名牌调，腔情必同。而这些曲牌连套，归属在特定的宫调之下。早期海盐诸腔，当还是“里巷歌谣”时，是这些声腔的发育时期，不叶宫调，无法被之管弦；假如能用乐器限定唱腔的“管色高低”（吴梅语），说明被整饬和律化后的海盐腔，可以用乐器定调，因为固定连套的唱腔内容，可以集中表现某种特定的声情，这能够大大提高唱腔在戏文中的表现力。但是，在被魏良辅改造后的昆山腔崛起之前，海盐腔的宫调曲牌还很不规范。因此说，海盐腔的早期形态也是和温州腔一样，是用民间里巷歌谣演市井故事；文人濡染南戏，借鉴杨梓、贯云石（贯酸斋）演唱北曲乐府的方式，整饬、改造民间的海盐腔，使它率先在南戏向传奇过渡的过程中，承担了由民间戏曲向文人戏曲转变的重任。另外，从明中后期大量的传奇可供海盐腔和昆腔同时演唱的事实可以证明，旧刊海盐腔使用的曲牌同样被“律化”。

## 二、“以时文为曲”：由“本色”走向“绮词”

---

6[6][明]王骥德：《曲律·论曲调名第三》《中国古典戏曲论著集成》第四册，第 58 页

中国戏剧出版社 1959 年版

徐渭在《南词叙录》中对《香囊记》评价不高。他说，“以时文为南曲，元末、国初未有也，其弊起于《香囊记》。《香囊》乃宜兴老生员邵文明作，习诗经，专学杜诗，遂以二书语句匀入曲中，宾白亦是文语，又好用故事作对子，最为害事。夫曲本取于感化人心，歌之使奴、童、妇、女皆喻，乃为得体；经、子之谈，以之为诗且不可，况此等耶？”7[7] 徐复祚《曲论》在批评其以诗语作曲时也指出：“香囊以诗语作曲，处处如烟花风柳。如‘花边柳边’、‘黄昏古驿’、‘残星破暝’、‘红入鲜桃’等大套，丽语藻句，刺眼夺魄，然愈藻丽，愈远本色”。8[8]这说明文人参与传奇创作，使南戏的品质内涵发生的另外一个变化，就是“以时文为南曲”。即文人有意地卖弄学问，追求绮丽典雅，在传奇的曲词和对白、念白上大量使用了文人诗词、骈语等隽雅文言，甚至丑、净角地插科打诨也使用诗词，使传奇由民间的本色语逐渐走向雅化。如《香囊记》：

第六出“途叙”

（生唱）【鹊桥仙】花飞江路，鸟啼红苑。过眼流光指燃。思亲回首望家乡，又隔断青山不见。山程历尽，水程经遍，骥足康庄未展。方今天子纲英贤，抱玉向明庭投献。

【朝元歌】：花边柳边，燕外晴丝卷。山前水前，马上东风软。自叹行踪犹如蓬转，盼望乡山留恋。雁素鱼笺，离愁满怀谁与传？日短北堂萱，空劳魂梦牵。洛阳遥远，几时上九重金殿，几时上九重金殿？

（外唱）【前腔】：十载青灯黄卷，萤窗苦勉旃。雪案费精研，指望荣亲，姓扬名显。试向文场鏖战，礼乐三千。英雄五百争后先。快着祖生鞭。行瞻尺五天。

---

7[7] [明]徐渭：《南词叙录》《中国古典戏曲论著集成》第三册 第 243 页 中国戏剧出版社 1959 年版

8[8] [明]徐复祚：《曲律》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第 236 页，中国戏剧出版社 1959 年版

厦门大学图书馆

（末唱）【前腔】：携取琴书笔砚，行装只半肩。客计甚萧然。水宿风餐，怎生消遣。天晚长途人倦。芳草芊绵，王孙岂不思故园？看落日下平川，归人争渡喧。

（净唱）【前腔】：滚滚红尘拂面，东风花满烟。春事正喧妍，对此韶华，且宜游衍。谁道人离乡贱。宝剑青毡，行囊尽余酤酒钱，何处卸行踪，向长安都市眠。

第二十九出“邮亭”

（末唱）【集贤宾】黄昏古驿人静悄，坐来寒气萧萧。破壁残灯和雨照，惟瘦影孤形相吊。容颜渐槁，何日里得宽怀抱。心似捣。为子妇离愁多少。

【前腔】：初更画角声袅袅，听敲窗乱叶风飘。月暗江天孤雁叫，欢绝寒音书难到。西堂梦杳，吟不就池塘春草。心似捣，为手足离愁多少。

（丑唱）【莺啼序】：楼头戍鼓方二敲，冷风刮面犹峭。受饥寒这苦难熬。此身无所依靠。正四方干戈战争，况满路豺狼纷扰。心似捣，为骨肉离愁多少。

（贴唱）【前腔】：三更漏点出丽谯，中霄梦魂颠倒。叹一家瓦解冰消，也知生死难料。避兵火慌忙走奔，奈客路遭逢强暴。心似捣，为子妇离愁多少。

第三十五出“南归”

（生唱）【满庭芳】：客梦阑珊，乡心迢递，蒙腾似被余酲。风沙吹鬓，月冷晓霜清。十载淹留边地，叹征裘染尽膻腥。重回首，帝城何处，诣阙请长缨。

（生唱）【甘州歌】：残星破瞑，想夜寒关隘未有鸡声。归心如箭，怎惮路途驰骋。丹心尚存容鬓改，持节还乡悲子卿。瞻亲舍，脱虏庭，遥随星斗向南征。趋王命，转帝京，腰横长剑气峥嵘。

（外唱）【前腔】：东方日未生，见破云残月尚随人影。愁烟霏雾，一望里野色冥冥。高台望乡空在眼，降虏当年羞李陵。思乡念，游宦情，哀鸿过处旅魂惊。丹心老，客鬓星，何时飞舄拜朝廷。

厦门大学图书馆

（末唱）【前腔】：川原一望平，在路途何意顾瞻风景。阴山闲静，难禁这爽气严凝。空怜汉妃孤冢在，草色经寒犹自青。风尘卧，霜露征，骖騑驰骤骆驼轻。狼烽堠，骠骑营，貔貅彪虎怎留停。

从上述大段的唱腔引文中我们十分清楚的看到，戏文已经完全褪尽了民间戏文的朴实本色和口语化倾向，代之以大量的诗词引用和典故堆砌。更重要的是不顾人物身份，一律安排典雅华丽的词藻和书面语言。甚至丑角曲词也温文尔雅，大量的脚色对白也安排对仗的诗词。这就是文人濡染南戏的结果，而偏偏从海盐腔开始。

应该说，元宋和明初的南曲戏文基本遵循质朴古拙的本色风格。王骥德在《曲律》卷二“论家数”说，“曲之始，止本色一家，观元剧及《琵琶》、《拜月》二记可见”。卷三“杂论上”又说，“古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外，如《荆钗》、《白兔》、《破窑》、《金印》、《跃鲤》、《牧羊》、《杀狗劝夫》等记，其鄙俚浅近，若出一手。”9[9] 另外，吕天成《曲品》卷下评《拜月亭记》：“天然本色之句，往往见宝”；评《荆钗记》：“以真切之调，写真切之情，情文相生，最不易及”；评《白兔记》：“词极古质，味亦恬然，古色可挹”；评《杀狗记》：“事俚词质”；评《赵氏孤儿》：“其词太质”。等等。10[10]

明代曲家对文人濡染南戏，卖弄学问的倾向一开始就表现出很大的反感。这是因为十分成熟的北杂剧的艺术体式一直是明代文人仰慕的对象。推崇北曲、贬损南音是很多曲家的态度。明代文人希望建立与北杂剧相媲美的南曲艺术体式，无形中总是以北杂剧的审美标准来衡量相对稚嫩且完全起源于民间的戏文，古剧是曲家偏爱和心仪的戏剧。文人参与南戏本是好事，但他们抛不开文人的迂腐气息，借以堆砌秾丽工整的词藻，卖弄诗词古文。按照徐渭、何良俊

---

9[9] {明}王骥德《曲律》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第121、151页中国戏剧出版社1959年版

10[10] [明]吕天成：《曲品》《中国古典戏曲论著集成》第六册 第224－225页，中国戏剧出版社1959年版

厦门大学图书馆

等人的话说，是这些文人好用古诗、古文入戏文。这时的海盐腔等被称为“时曲”。何良俊说，“今教坊所唱率多时曲，此等杂剧古词皆不传习”。11[11] “以时文为曲”，成为曲家批评海盐腔的专用词语。如凌濛初在《谭曲杂札》中批评到：“绣阁罗帷、铜壶银剑、黄莺紫燕、浪蝶狂蜂之类，启口即是，千篇一律。甚者使僻事、绘隐语，词须诠释，意如商谜，不惟曲家一种本色语抹尽无余，即人间一种真情话，埋没不露已”。12[12] 所谓曲家的“本色语”，是明代曲家对曲体体式和风格论的重要概念。较早提出戏文“本色”说的是王骥德。他说，“论曲每右本色”。13[13] 而徐渭则说：“南戏要是国初得体。南曲固是末技，然作者未易臻其妙。《琵琶》尚矣，其次则《玩江楼》、《江流儿》、《莺燕争春》、《荆钗》、《拜月》数种，稍有可观，其余皆俚俗语也，然有一高处，句句是本色语，无今人时文气”。14[14] 徐渭的“本色语”，指的是源于民间的通俗化口语。他推崇的《琵琶记》处处皆是口语化的曲词。如《糟糠自厌》中著名曲词：

【前腔】（旦唱）：糠和米，本是相依倚，被簸扬作两处飞？一贱与一贵，好似奴家与夫婿，终无见期。丈夫，你便是米呵，米在他方没寻处。奴家恰便是糠呵，怎的把糠来救得人饥馁？好似儿夫出去，怎地叫奴，供膳得公婆甘旨？

徐渭以后，很多曲家推崇雅俗相兼、以俗为主，浅近通俗的“本色”观。如何良俊说，“盖《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，其本色语少。盖填词须用本色语方是作家。郑德辉《倩女离

---

11[11][明]何良俊：《曲论》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第 6 页，中国戏剧出版社 1959 年版

12[12] [明]凌濛初：《谭曲杂札》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第 253 页，中国戏剧出版社 1959 年版

13[13] [明]王骥德《曲律··杂论上》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第 149 页，中国戏剧出版社 1959 年版

14[14] [明]徐渭：《南词叙录》《中国古典戏曲论著集成》第三册 第 243 页，中国戏剧出版社 1959 年版

厦门大学图书馆

魂》越调【圣药王】内‘近蓼花，缆钓楂，有折蒲衰草绿蒹葭。过水洼，傍浅沙，遥望见烟笼寒月水笼纱，我只见茅舍两三家’。清丽流变，语入本色”。15[15] 王骥德在《曲律》中也认为：“问体孰近，曰，于文词家得一人，曰宣称梅禹金，离华掞藻，斐擅有致；于本色一家，亦惟是奉常一人。其才情在浅深、浓淡、雅俗之间，为独得三味。余则修绮而非垛则陈，尚质而非腐则俚矣”。16[16] 凌濛初也认为，“曲始于胡元，大略贵当行不贵藻丽。其当行者曰‘本色’，盖自有一番材料，与修饰词章、填塞学问，了无干涉”。17[17] 从上引几段曲家的论述，可得知明代、特别是晚明曲家对南曲风格的倾向性意见。“当行”（即本色）是何良俊判断戏文优劣的重要标准。他首个提出《拜月亭》优于《西厢记》、《琵琶记》的观点，理由就是推崇《拜月亭》的本色：“余谓其（《拜月亭》——引者注）高出于《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高，然终是当行”。18[18] 凌濛初所谓“修饰词章，填塞学问”，是针对海盐腔等“时曲”而发的。而王骥德把汤显祖看作“本色派”的唯一首选，越发清晰地透露出明代曲家推崇“本色”的审美标准：所谓“本色”，是指和脚色的真实情感相吻合的情语、心语、真语；反对毫无实际内容的文辞铺陈、学问卖弄。文人初染南戏的创作，便有此流弊。其中，在海盐腔剧曲的创作中尤为突出。由于“以时文为南曲，其弊起于《香囊记》”的说法得到曲界普遍认同，徐渭说：“至于效颦《香囊》而作者，一味孜孜汲汲，无一句非前场语，无一处无故事，无复毛发宋元之旧。三吴俗

---

15[15] [明] 何良俊：《曲论》《中国古典戏曲论著集成》第四册，第 7 页，中国戏剧出版社 1959 年版

16[16] [明]王骥德《曲律·杂论上》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第 148 页 中国戏剧出版社 1959 年版

17[17] [明] 凌濛初《谭曲杂札》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第 253 页 中国戏剧出版社 1959 年版

18[18] [明] 何良俊：《曲论》《中国古典戏曲论著集成》第四册，第 12 页 中国戏剧出版社 1959 年版

厦门大学图书馆

子，以为文雅，翕然以教其奴婢，遂至盛行”。19[19]王骥德也说，“自《香囊记》以儒门手脚弄之，遂滥觞而有文词家一体。近郑若庸《玉玦记》作，而益工修词，质几尽掩”。20[20]吕天成《曲品》卷上评《玉玦记》说，“典雅工丽，可咏可歌，开后人骈绮之派”。21[21]这一切的“罪过”，都堆到了以海盐腔演唱的《香囊记》等传奇身上。

## 三、演唱风格：鼓、板、笛烘托的“婉媚”

王骥德在《曲律》中明确指出：“乐之筐格在曲，而色泽在唱”。22[22]“框格”指曲牌的词谱和腔格，而“色泽”在唱，明确指出了不同的唱家有不同的行腔方式。徐渭《南词叙录》云“今唱家称弋阳腔、余姚腔、海盐腔、昆山腔”即是这种含义。再看王骥德有关明代声腔面貌变化的叙述：“世之腔调，每三十年一变。由元迄今，不知经几变更矣。大都创始之音，初变腔调，定自浑朴；渐变而之婉媚，而今之婉媚极矣。旧凡唱南调者，皆曰‘海盐’，今‘海盐’不振，而曰‘昆山’”。23[23]从这条论述中，我们可以判断；“渐变而之婉媚”，指的是“海盐”；“婉媚极矣”，指的是“昆山”。用“婉媚”来形容海盐腔的艺术风貌，和后来姚旅在《露书》中描述海盐腔“音如细发，响彻云际，每度一

---

19[19] ［明]徐渭：《南词叙录》《中国古典戏曲论著集成》第三册 第 243 页中国戏剧出版社 1959 年版

20[20] [明]王骥德：《曲律·论家数第十四》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第 121 页中国戏剧出版社 1959 年版

21[21] [明]吕天成：《曲品》《中国古典戏曲论著集成》第六册 第 232 页 中国戏剧出版社 1959 年版

22[22] [明]王骥德：《曲律·论腔调第十》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第 114 页 中国戏剧出版社 1959 年版

23[23] [明]王骥德：《曲律·论腔调第十》《中国古典戏曲论著集成》第四册 第 117 页 中国戏剧出版社 1959 年版

厦门大学图书馆

字，几近一刻”是相吻合的。结合这两条描述我们可以想象海盐腔的演唱特点：婉转温润、柔和妩媚；音质细腻，色泽鲜亮；唱字完整，拖音较长。还要提醒我们注意的是，姚旅在叙述海盐腔之前，在描述“古歌”“上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木。倨中矩，勾中钩，累累平端如贯珠”时，特别指出：“近惟唱海盐腔者似之”。24[24]所谓“如贯珠”，王骥德在《曲律·论腔调第十》中说，“古之语唱者云，当使声中无字。谓字则喉、唇、齿、舌等音不同，当使字字轻园，悉融入声中，令转换处无磊块，古人谓之如贯珠”。可见海盐腔对字声的把握要求很高，要求做到字声柔婉，声息相融，了无痕迹。假如说，《香囊记》等经过文人濡染的早期传奇作品，曲词典雅清丽，蕴藉深厚，那说明海盐腔已经从过去的“里巷歌谣”，变成士大夫阶层能够细腻婉曲表现戏剧情感的重要腔调。难怪何良俊在《曲论》中感慨，“今日多尚海盐南曲，士夫禀心房之精，从婉娈之习者，风靡如一。甚者北土亦移而耽之”。25[25]

顾起元在《客座赘语》卷九（戏剧）条描述了万历以前重要声腔的演唱场面：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐，或三、四人，或多人唱大套北曲，乐器用筝、蓁、琵琶、三弦、拍板……后乃变而尽用南唱。歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。今则吴人益以洞箫及月琴，益为凄惨，听者殆欲堕泪矣。大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐”。26[26]这里最少给我们提供四条信息；一是乐器用筝、蓁、琵琶、三弦、拍板的唱曲是指北曲清唱；二是“歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者”，是指海盐腔的清唱；三是“吴人益以洞箫及月琴，益为凄惨”，指的是后来居上的昆腔；四是海盐腔不仅可在小范围清唱，而且可用以大会演戏。《金瓶梅词

---

24[24] [明]姚旅：《露书》上海古籍出版社 2002 年版（《续修四库全书》本）

25[25] [明]何良俊：《曲论》《中国古典戏曲论著集成》第四册，第 6 页，中国戏剧出版社 1959 年版

26[26] [明]顾起元：《客座赘语》，第 303 页，中华书局 1997 年版

厦门大学图书馆

话》中的描述，基本和上述吻合。该书有近 20 处的包括妓女、优伶、民间歌女及海盐子弟唱曲和唱戏的记载，演唱形式非常复杂。海盐子弟表演清唱的如第四十九回：“西门庆交海盐子弟上来递酒，蔡御史吩咐；你唱个【渔家傲】我听，子弟拍手在旁唱到……”。这里的拍手“清唱”，即徐渭在《南词叙录》中用宋之“嘌唱”来比拟之。嘌唱，《都城纪胜》“瓦舍众伎”条曰：“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小调，驱驾虚音，纵寻宫调，与叫果子，唱耍曲儿为一体。本只街市，今宅院往往有之”。“叫声，……采合宫调而成之”。27[27]可见“嘌唱”是由里巷歌谣加上宫调的润色，和鼓、板、笛等乐器伴奏发展而来。魏良辅在《曲律》中云“清唱，俗语谓之冷板凳。不比戏场藉锣鼓之势，全要闲雅整肃，清俊温润”。28[28]北曲清唱用弦索，即琵琶等弹拨乐器，而《金瓶梅词话》中描写的海盐腔演唱不用弦索伴奏，只用拍板，扇子等控制节奏，而在大戏则用鼓板、锣、笛等伴奏。

关于海盐腔的伴奏，有些疑惑必须厘清。首先是人们最常引用祝允明《猥谈》说到的“愚人蠢工”徇意妄命的余姚、海盐、弋阳、昆山诸腔，“若以被之管弦，必至失笑”的问题。我认为，这主要还是指未经文人整饬、作为里巷歌谣和村坊小曲的原始腔调。后用作搬演南戏和早期传奇的海盐腔的伴奏情况也很复杂。这个问题，浙江的马必胜先生首先认为昆腔之前海盐腔流行年代的南曲有笛管伴奏。何良俊《曲论》记载：“余令老顿教伯喈一二曲，渠云，伯喈曲某都唱得，但此等皆是后人依腔按字打将出来，正如善吹笛管者，听人唱曲依腔吹出，谓之唱调”。29[29]沈德符《顾曲杂言·弦索入曲》载：“顿曾随武宗入京，尽传北方遗音，独步东南；暮年流落，无复知其技者……其论曲，谓，‘南曲箫管，谓之

---

27[27][宋]耐得翁《都城纪胜》，中国商业出版社 1982 年版

28[28] 明魏良辅：《曲律》《中国古典戏曲论著集成》第五册，第 6 页，中国戏剧出版社 1959 年版

29[29][明]何良俊：《曲论》《中国古典戏曲论著集成》第四册，第 11 页，中国戏剧出版社 1959 年版

唱调，不入弦索，不可入谱’”。30[30]老顿、顿，即顿仁，正德间著名曲师。唱伯喈曲，实指用吹管乐伴奏《琵琶记》。明人文献中叙及南、北曲之伴奏，一般以弹拨乐器为伴奏场面的是北曲，其腔曰“弦索腔”；以吹管乐器为伴奏场面的是南曲，腔曰“唱调”。唱调一般是没有弦索乐器的。何良俊在《曲论》中借顿仁的话，指出了管乐就板，容易把握，而弦索就板，则不容易把握的道理。

海盐腔的伴奏为鼓板为主，基本为学术界接受。所谓“鼓板”，马必胜先生认为指的是一种伴奏场面，这种见解是高明的。这种场面的伴奏乐器包括鼓儿、拍板、横笛等。《武林旧事》卷四“乾隆教坊乐部”中的“鼓板”条记载的乐队中就包括鼓、拍、笛三种乐器师傅。马先生引用《通雅·卷三十·乐器》“打断”条载：“吴曾曰崇宁、大观以来，内外街市，鼓、笛、拍板，名曰‘打断’”。说明鼓、笛、拍板一直是配合使用。31[31]日本学者青木正儿《近世中国戏曲史》论述海盐腔伴奏时说，“除鼓板外，疑或用笛”，是有见解的。《金瓶梅词话》中不下 8 次记载海盐子弟演出场面，多次有“打动鼓板”、“打动锣鼓”的叙述。可见锣也是海盐腔的伴奏乐器。正因为鼓、板、笛这三大基本乐器一起随腔伴奏，所以演出场面即可以有鼓板响动的节奏，又有横笛悠扬的凄婉，才能使海盐腔的演出场面体局静好，婉丽妩媚。周贻白先生在《中国戏曲发展史纲要》中依据《金瓶梅词话》第七十三回，推断“海盐腔在明代的唱法，其伴奏乐器用的是银筝、象板、月面、琵琶。除象牙外，都是弦乐”。这是误解。《金瓶梅词话》第七十三回描写的是孟玉楼做寿，请下了“两个优儿银筝、象板、月面、琵琶，席前弹唱”，并不是海盐子弟演唱。因为《金瓶梅词话》中涉

---

30[30] [明]沈德符《顾曲杂言·弦索入曲》《中国古典戏曲论著集成》第四册，第 202 页，中国戏剧出版社 1959 年版

31[31]转引自马必胜《海盐腔之脚本及其伴奏》，《南戏国际学术研讨会论文集》，温州市文化局编，中华书局 2001 年版

及的戏曲演唱非常复杂，除昆腔没有涉及外，包括海盐腔、南、北曲清唱（弦索弹唱）、俗讲、院本，甚至杂耍等。

人们常引用明万历三十四年（1606）耘水道人《兰桥玉杵记·凡例》中有三段话：“本传腔调原属昆浙，而楷录复效钟王，俱洗凡庸，以追大雅”；“本传词调多用传奇旧腔，唱者最易合板，毋待强谐”；“词不加点板者，缘浙板、昆板疾徐不同”。这几段文字除了告诉我们：后起之秀昆山腔实际上继承了海盐腔诸多剧目、《兰》剧的曲牌、曲词和早期传奇的曲牌腔格十分协调外，还告诉我们海盐腔和昆山腔的一个重要区别：海盐腔板速稍快，昆山腔板速更慢。结合《金瓶梅词话》多处描述海盐子弟“紧做慢唱”，如第六十四回：“于是下面打动鼓板，将昨日《玉环记》做不完的折数，一一紧做慢唱，都搬演出来”。所谓“紧做慢唱”，是对场面、唱腔快慢疾徐，该快则快、该慢则慢的形容。何良俊在《曲论》中说，“曲至紧板，即古乐府所谓‘趋’，趋者，促也”。他举例说，北曲弦索有慢板、紧板之分，“紧慢相错，何等节奏”。同时说，“南曲如【锦堂月】后【侥侥令】，【念奴娇】后【古轮台】，【梁州序】后【节节高】，一紧而不收矣”。32[32] 可见昆山腔崛起前的海盐腔是紧慢有致，疾徐相错的。这也符合戏曲表现人物性格情节发展的一般规律。

## 四、不入弦索：与昆腔的本质差异

弦索是北曲主要伴奏乐器，它泛指今天我们能看见的琵琶、三弦、筝等弹拨乐器。唐·崔令钦在《教坊记》中说，“平人女以容色选入内者，教习琵琶、三弦、箜篌、筝等者，谓之‘搊弹家’”。33[33] 唐·段安节在《乐府杂录》中也多次提到弦索乐器，“乐有琵琶、五弦、筝、箜篌、觱篥、笛、方响、拍板。合曲

---

32[32] [明]何良俊：《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，第 12 页，中国戏剧出版社 1959 年版

33[33] [唐}崔令钦：《教坊记》《中国古典戏曲论著集成》第一册，第 11 页，中国戏剧出版社 1959 年版

厦门大学图书馆

时，亦击小鼓、钹子。合曲后立歌唱，凉府所进，本在正宫调，大遍、小遍，至贞元初，康昆仑翻入琵琶玉宸宫调——初进曲在玉宸殿，故有此名——合诸乐，即黄钟宫调也”。34[34] 由于元代的北曲均由这类乐器伴奏，有些文献中，“弦索调”也常作为北曲的代称。沈宠绥在《度曲须知》中提到弦索对北曲音乐及曲律的制约作用：“北必和入弦索，曲文少不协律，则与弦音相左，故词人凛凛遵其型范。然则当时北曲，固非弦弗度，而当时曲律实赖弦以存也”。35[35] “曲律赖弦以存”，深刻说明了弦索在北曲演唱中的重要地位。弦索南下之前，南曲的多数声腔均由鼓板伴奏。十分推崇北曲的晚明曲家何良俊在其《四友斋丛说》中记载了明代著名宫廷北曲曲师顿仁谈“弦索”与“鼓板”关系的一段话：“弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钐弦，皆有定则……笛管稍长短其声，便可就板，弦索若多一弹或少一弹则串板矣，其可率意为之哉!”36[36] 顿仁说的“弦索九宫之曲”，就是指弦索伴奏的北曲。其中“滚弦、花和、大和、钐弦”，是指弦索的四种技法。37[37] 《金瓶梅词话》所描述的李桂姐、吴银儿、韩玉钏儿、董娇儿等人都属当时教坊司三院的伎女，李铭、吴惠、王柱等小优儿也是隶属于教坊司的小乐工，所唱的都是流行于教坊的弦索官腔。从她们演唱的曲目看，散曲小令、套曲、剧曲单曲、套曲皆有之；南曲、北曲、南套、北套、南北合套、北南合套皆涉及。特别是弦索官腔在民间歌伎和官宦、富豪之家妇女中流行的情形书中也有描述。如申二姐、郁大姐、潘金莲、孟玉楼等人的唱曲情节均生动形象。有人将《金瓶梅词话》弦索曲唱摘录出来（包括回数、演唱曲牌、套

---

34[34] [唐}段安节：《乐府杂录》《中国古典戏曲论著集成》第一册，第 46 页，中国戏剧出版社 1959 年版

35[35] [明}沈宠绥：《度曲须知》《中国古典戏曲论著集成》第五册，第 239 页，中国戏剧出版社 1959 年版

36[36] [明}何良俊：《曲律》《中国古典戏曲论著集成》第四册，第 11 页，中国戏剧出版社 1959 年版

37[37] 参见海震：《戏曲管弦伴奏的演进》，《戏曲艺术》，1992 年第 1 期

厦门大学图书馆

名、伴奏乐器、首句唱词、曲体曲文出处），竟有近 80 次之多。38[38] 在北曲与南音的长期对峙中，“弦索南下”是很多文人士大夫的期待。关于弦索调的南下及在明中叶以后的演化，有一段这样的记载：“昔兵未起时（按：指朱棣‘靖难’前），中州诸王府中造弦索，渐流江南。其音繁促凄紧，听之哀荡，士大夫雅尚之。自大河以北有所谓‘夸调’者，其言绝鄙，大抵男女相怨离别之音。靡细难辨，又近边声……因考弦索之入江南，由戍卒张野塘始也。野塘河北人，以罪谪发苏州太仓卫。素工弦索，既至吴，时为吴人歌北曲，人皆笑之。昆山魏良辅者，善南曲，为吴中国公。一日至太仓，闻野塘歌，心异之，留听三日夜，大称善，遂与野塘定交。时良辅五十余，有一女亦善歌，诸贵争求之，良辅不与，至是遂以妻野塘。吴中诸少年闻之，稍稍称弦索矣。野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音，使与南音相近，并改三弦之式——身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰‘弦子’”。39[39]这段富有传奇色彩的叙述，把弦索南下的过程描述得非常生动。不管是否可信，但说明弦索的南下和昆山腔的改造者魏良辅有密切关系。目前昆剧舞台上伴奏使用的三弦，又名曲弦，就是上文所述的“弦子”，但它不象在北曲演奏中有着对节拍的控制权，昆曲的节奏控制权依然在鼓板。三弦只不过是起到丰富昆唱伴奏音色层次的作用。但在明代，由于北曲体制的完备和成熟，弦索在宫廷和上流贵族各种演唱中有崇高的地位，给起源于民间下层社会的南曲演唱形成了巨大的压力。而文人濡染南戏，在他们的价值观念中，“不入弦索”，成为当时很多文人鄙薄和批评海盐腔等所谓“时曲”经常使用的一句话，包括象王骥德、何良俊、凌濛初等人。何良俊盛赞《拜月亭》，认为其高出《西厢记》和《琵琶记》，其中有一个潜在的评判标准，就是看曲子是否“入弦索”。万历年间的曲学家沈德符也非常赞赏何良俊的这一评判，并说：“何元朗谓《拜月亭》胜《琵琶记》，而王

---

38[38]谢建平：《元明时期的弦索官腔和新乐弦索——兼论“曲律”形成发展的二个阶段性特征》《戏曲艺术》2004 年第 4 期

39[39] [清]宋徵舆《所闻录》中转述陈子龙语

厦门大学图书馆

弇州力争以为不然，此是王识见未到处。《琵琶》无论袭旧太多，与《西厢》同病，且其曲无一句可入弦索者，《拜月亭》字字稳帖与弹出胶粘，盖南曲全本可上弦索者惟此耳”。40[40] 后来，何良俊、王骥德都分别提到南戏中“皆上弦索”的曲子：《吕蒙正》内的“红妆艳质”、“喜得功名遂”，《王祥》内的“夏日炎炎”、“今个最关情处”、“路远迢遥”，《杀狗》内的“千红百翠”，《江流儿》内的“崎岖去路赊”，《南西厢》内的“团圆皎皎”、“巴到西厢”，《玩江楼》内的“花底黄鹂”，《子母冤家》内的“东野翠烟消”，《诈妮子》内的“春来丽日长”，计 8 种 12 套。41[41] 尽管弦索在明初已开始南下，到明中叶，弦索已为吴中曲家普遍接受，但实际上只限于魏良辅改造后的昆腔。沈宠绥说，“北曲与南曲，大相悬绝，有磨调、弦索调之分。北曲字多而调促，促处见筋，故词情多而声情少。南曲家字少而调缓，缓处见眼，故词情少而声情多。北力在弦索，宜和歌，故气易粗。南力在磨调，宜独奏，故气易弱。近有弦索唱作磨调，又有南曲配入弦索，诚为方底圆盖，亦以坐中无周郎耳”。42[42] 所谓“弦索唱作磨调，又有南曲配入弦索”，指的就是魏良辅改造后的昆山腔，因为魏良辅对北曲与南音的差异认识和感受最为深切。他说，“北曲以遒劲为主，南曲以婉转为主，各有不同。至于北曲之弦索，南曲之鼓板，犹方圆之必资于规矩，其归重一也。故唱北曲而精于【呆骨朵】、【村里迓鼓】、【胡十八】，南曲而精于【二郎神】、【香遍满】、【集贤宾】、【莺啼序】；如打破两重禅关，余皆迎刃而解矣”。43[43]所谓“打破两重禅关”，即是实现北曲与南曲的交

---

40[40]{明}沈德符：《万历野获篇》卷二十五，

41[41]参见[明}何良俊《曲律》、王骥德《曲律·杂论第三十九》《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社 1959 年版

42[42][明]魏良辅：《曲律》《中国古典戏曲论著集成》第五册，第 6 页，中国戏剧出版社 1959 年版

43[43][明}魏良辅：《曲律》《中国古典戏曲论著集成》第五册，第 6 页，中国戏剧出版社 1959 年版

厦门大学图书馆

流。理解魏良辅上述表述，实现南北交流的关键是“弦索”与“鼓板”的融合。在南戏兴盛之初，文人就有把北杂剧改编成南曲，实现南北交流的愿望。但由于演唱体制的差异，实际操作效果并不理想。今人吴梅在《顾曲麈谈》中说，“……套式之最不可遵守者，莫如李日华之《南西厢》及汤若士之玉茗‘四梦’。何也？《西厢》之所以改为南曲者，以王实甫北词，止便于弦索，而不利于笙笛，止便于弋阳俗腔，而不利于昆调雅奏。日华即以北词之句读，改作南词之音律，可谓煞费苦心。顾以字句之勉强，本宫套中，不能联络者，往往借别宫调中，与北词原文句法相类之曲，（如【寄生草】改为【江儿水】之类）任填一曲，乃至套式前后，高亢不伦。李笠翁谓日华为功首罪魁，至为允当”。44[44]关于弦索伴奏在演唱中的作用，明人李开先这样概括：“弦索不惟有助歌唱，正所以约之，使轻重疾徐不至于差错耳”。45[45]“约”，是中国古典音乐的重要概念。它指乐音对演唱的强弱、快慢进行制约。按照沈宠绥在《弦索辨讹》中的记载，魏良辅“乃渐改旧习，始备众乐器，而剧场大成，至今遵之”。说明魏良辅大胆将北曲的伴奏乐器引入到昆腔演唱当中，使弦索（主要是三弦）参与了昆腔的伴奏。但由于改造后的昆腔使用了“转喉”的演唱技巧，具备了“水磨调”的特征，弦索并不能在昆腔的演奏中起到象北曲那样关键的作用。沈宠绥在《度曲须知》中，具体记述了吴中地区弦索调的特征及变化：“至北词之被弦索，向来盛自娄东。其口中袅娜，指下圆熟，固令听者色飞，然未免巧于弹头，而或疏于字面，……迩来声歌家颇惩纰缪，竟效改弦，谓口随手转，字面多讹；必丝和其肉，音调乃协。于是举向来腔之促者舒之，烦者寡之，弹头之杂者清之，运徵之上下宛符字面之高低，而厘声析调，务本《中原》各

44[44] 吴梅《顾曲麈谈·原曲》，第 33 页，上海古籍出版社 2000 年版

45[45][明}李开先：《词谑》《中国古典戏曲论著集成》第三册，第 354 页，中国戏剧出版社 1959 年版

韵，皆以‘磨调’规律为准”。46[46]这说明弦索在与极其婉转细腻的“转喉”演唱方式配合难度是比较大的。尽管弦索已经南下，但已经被挤逼出明代主流戏曲舞台的海盐腔，并没有在演唱中接纳弦索。因为在可见的资料中，至今没有发现弦索在任何场合参与或配合海盐腔传奇的演奏。特别是在海盐腔诞生的浙江，和早已流传海盐腔的江西，仍然保留了南戏鼓、板、拍、笛的伴奏形式。它的演唱节奏快慢是从板眼的疏密来判断。更大胆的判断是，弦索南下，仅仅参与了昆腔的改革，其它流行在明代的海盐腔、弋阳腔、青阳腔、徽州腔，均未见弦索的渗透。尽管同样的传奇作品，昆山腔、海盐腔均能演唱，但改革后的昆腔为了达到婉转、细腻、润滑、精准的演唱效果，与海盐腔相比，整体演唱上必然使节奏慢下来。而海盐腔依然用鼓板控制节奏，保留了南戏较为原始古朴、演唱速度相对较快的特点。

（本文系 2006 国家社科基金项目《古海盐腔的遗存与嬗变》（06BZW021）的阶段性成果）

（本文原载《戏剧艺术》（上海戏剧学院学报）2009 年第一期）

厦门大学图书馆

46[46][明]：沈宠绥《度曲须知》《中国古典戏曲论著集成》中国戏剧出版社 1959 年版