

【山坡羊】曲调源流述考*

杨 栋

内容提要 宋元南北曲中同有【山坡羊】，明清以降流入市井“小曲”与很多地方戏中，是古曲传播最广的几个牌调之一。有关此调渊源所自，流传后世各种变体之内在线索，乃至曲名异同等基本问题，曲学界一直说不清楚。利用近年出土的磁州窑瓷器上的金元词曲，可证此调源出北曲，始名【山坡里羊】，【山坡羊】为文人省称。《张协状元》采用三支，是早期北曲南化的标本。明清所生“数落”、“侑调”、“奢调”、“吹调”等名目，五花八门，词式也千变万化，有的展衍至三百六十多句，但原型词式的标志性句格并未失落。词乐互生是【山坡羊】传播“再生”的内在规则。

关键词 【山坡羊】 渊源 句格 词乐互生

宋元南北曲中同有【山坡羊】一调，常用于剧套与散曲小令，明清以降流入时调小曲与很多地方戏中，是古曲传播最广的几个调牌之一。有关此调渊源所自，流行后世各种变体之内在线索，乃至曲名异同等基本问题，曲学界一直说不清楚。王国维《宋元戏曲史》所列南戏“同于元杂剧曲名者十有三”（实列十五调），应列而未列【山坡羊】^①。关于南【山坡羊】的曲名与句格，前代学者更是歧见纷纭，如有人说“四句起者是【山坡羊】，三句起者是【山坡里羊】”^②。清周祥钰等所编《九宫大成南北词曲谱》径直作为两个牌调分列之。吴梅虽然认为这些都是“妄行分析”，却主张“作者从古，则用十一句格，通俗则用十二句格可矣”^③。吴氏古俗之辨，也非根源之论。现在我们比前辈学者有了较好的条件，可以利用近年出土的磁州窑瓷器上的金元词曲，结合历代曲学文献，集中对【山坡羊】调牌的渊源流变及其诸多连带问题，进行个案考索清理，期望窥一豹之斑，借此揭示元曲原生曲调如何生变的内在规则。

—

【山坡羊】源出南曲还是北曲？最早提出南源自北的是吴梅先生。他在《南北词简谱》中，录取前代南曲谱的【山坡羊】“学取刘伶不戒”小令作例曲，而与张可久的同调北曲小令《雪夜》“扁舟初兴”进行格律比勘，断定南曲句格“源出北词，惟较北词略繁而已”^④。吴氏结论本来不错，但具体论证却大有问题。首先，这首例曲，并不是“无名氏散曲”^⑤，更不可能“古”于《琵琶记》、《幽闺记》中同调十二句格的“通俗”，而是晚明人沈璟之作，本身就是“翻北词”，即套写北曲作品以应南曲之唱。沈璟把这首自作小令，编入自创《南九宫谱》为正体，声称“此调乃【山坡羊】本调也，最为近

* 此文为国家社会科学基金项目“元曲起源考古研究”（07BZW040）阶段性成果。

① 王国维《宋元戏曲史》第十四章，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1957年版，第120页。

② 沈璟《增定南九宫曲谱》卷一七【山坡羊】“又一体”引述（王秋桂主编《善本戏曲丛刊》，台湾学生书局1984年版，第566页）。

③④ 吴梅《南北词简谱》，王卫民编校《吴梅全集》，河北教育出版社2002年版，第664页。

⑤ 吴梅《南北词简谱》，第105页。

古”。此后的南曲谱,如吴梅所据的《九宫谱定》等都是照例抄录。吴先生的古俗之辨原来出自沈璟自说。沈自晋《南词新谱》特别注明此曲出自“沈伯英《曲海青冰》”。《曲海青冰》虽已失传,但《南词新谱》卷首《词曲总目》列有此书,注“词隐先生翻北词”。再进一步检查,沈作所翻之北词就是张可久的一首北曲同调小令“刘伶不戒”,朱权《太和正音谱》早已列为北【山坡羊】例曲。这些材料显然被吴先生忽略了。用晚明人的南曲翻唱北曲来证明宋元时期发生学意义上的南源自北,当然不具有说服力。

吴先生的南源自北说,不仅存在文献失考的疏漏,更受到“历史新发现”的严重挑战。【山坡羊】于南曲中最早见于《张协状元》(以下简称《张协》)三十五出与五十出,计用三支。目前曲学界一般认为《张协》剧产生于宋代,早于元人北曲。依此而断,就只能是北源自南,而不是相反。已故南戏专家钱南扬先生说:“一般戏文也运用北曲,而《张协》是个例外,大概时代较早,其时北曲还未流传到南方,故通本没有一支北曲。”^①因此他把《张协》剧中的【山坡羊】与南方土产的【林里鸡】、【鹅鸭满渡船】等同,划入“都应是村坊小曲”一类。

现在我们借助近年所搜集的磁州窑器物上的金元词曲来检讨问题。目前出土的【山坡羊】曲作已有四首,分别书写在两枕一瓶一罐之上。其中“晨鸡初报”与“风波实怕”两首同见于元人选元曲的《乐府新声》,是元曲前期作家陈草庵的作品^②。另一【山坡羊】瓷枕为私人所藏^③,文物考古界发表的校文断句多误,今据照片订正为:

有金有玉,无忧无虑,赏心乐事休辜负。百年身,七旬初。饶君更比石崇富,合眼一朝天数足,
金,也换主;银,也换主。山坡里羊

此枕底部有“张家造”窑戳,书写与曲作风格跟前二首类同,应为同时期之物,或者就是陈草庵的佚作。第四首在山东发现,详见孙昌盛、朱明秀《山东蒙阴出土元代刻文瓷罐》一文^④。据其曲文,应为明人所作,待后面详说。与典籍中的传世曲作比较,这三个瓷器文本未经众手传抄编刻,较多地保持了元曲的原始面貌,故可作为考证的根据。

用上述文物与曲学文献相参,首先可以澄清历来有关曲名的纷乱之说。元末周德清《中原音韵》列北曲牌三百三十五调,于中吕宫下【苏武持节】一牌,自注“即【山坡里羊】”。而同书《作词十法》“末句”和“定格”两处则作【山坡羊】。从出土的陈草庵与无名氏的作品样本看,均题【山坡里羊】,与元人选元曲的《乐府新声》一致,可证此名最为原始。【山坡羊】和【苏武持节】后出,应是文人作家接手民间文学之后,追求文字精炼或文雅所致。“里”字在这里只是口语化的衬字,有无都不改变意义,故可省简。如,陈草庵作“晨鸡初报”一首中第三句,出土文本作“那一个不在红尘里闹”,《乐府新声》本则改作“那个不去红尘闹”,“里”字删去。至于改名【苏武持节】,应是更后之事。元曲家王恽等嫌【黑漆弩】“曲名似未雅,若就以【江南烟雨】目之,何如”的讨论^⑤,足以揭示这类曲名改换的动机。汉代苏武牧羊故事自然与【山坡里羊】没有关系,但此事发生于北地,体味元人易此雅名的心理,似乎透示着【山坡里羊】原为一支北方牧歌的信息。这里特别指出,《张协》剧所用三支,两支题【山坡里羊】,一支题【山坡羊】,两个名字都有,表明它的年代不太可能早于陈草庵。地下文物显示,陈草庵时代所作都题作【山坡里羊】,尚未出现【山坡羊】的简名。

【山坡羊】源出北曲,还有其他方面的参证。北曲中除【山坡羊】之外,还有【牧羊关】的牌子,并有不少与羊相关的写实名作。如关汉卿《窦娥冤》的“戏眼”羊肚汤,曾瑞的名套《羊诉冤》等,而宋元南曲中却罕有这类内容。明代南曲中有一个【羊头靴】的牌子,实为北曲【红绣鞋】传入南曲

① 钱南扬《戏文概论》,上海古籍出版社1981年版,第209页。

② 详见拙文《冀南出土磁窑器物上的金元词曲》,《文艺研究》2004年第1期。

③ 图片与校读文字详见邯郸市博物馆、磁县博物馆合编《磁州窑古瓷》,陕西人民美术出版社2004年版,第90页。

④ 载《文物》1995年第3期。

⑤ 王恽《【正宫黑漆弩】游金山寺序》,隋树森编《全元散曲》,中华书局1986年版,上册,第96页。

后的一个别名^①。文学内容最终还是生活之反映，北方重游牧，多羊，北人喜吃羊肉，而南方主要为水田农耕，少羊，基本不吃或少吃羊肉，这一生活习俗差异至今犹存。羊肉味膻，长食者体味极重，故南北分裂特别是宋金对峙时，南人经常以“腥膻”、“腥骚”蔑称金元北人。如张孝祥【六州歌头】“洙泗上，弦歌地，亦膻腥”与陈亮【水调歌头】《送章德茂大卿使虏》“万里腥膻如许，千古英灵安在”等，皆为抗金名词。与南人饮食口味相反，北人则以羊肉为美味，上举元曲作品中以羊为题材之作已可证明。这里补证以出土器物。金元时流行的盛酒器“四系瓶”近年有大量出土，其中有出自金墓之物，上书“清酒肥羊”和“羔羊馆”者^②。“羔羊馆”并非羊肉店，而与其他四系瓶上题写的“仁和馆”、“太平馆”、“八仙馆”等相类，也是酒馆字号，意指羊羔美酒馆。由此推断，正如《张协》剧中的【鹅鸭满渡船】为南方民歌的可能较大一样，【山坡羊】源出北曲的概率要远高过相反的推测。

我们主张【山坡羊】源出北曲，最大的障碍是现存南戏最早传本《张协状元》的编写时代，目前计有北宋末、南宋前期及中后期和元代四说。批评各说长短，考证《张协》剧编写时间，是一件非常麻烦的工作，可撰文专探。这里只提出几个关键内证，能够说明《张协》剧并不早于元曲且吸收了北曲就够了。

1. 北曲正宫有【叨叨令】一调，使用频率极高，定格全在结句之前要用“……也么哥……也么哥”两个重叠句，几无例外。所以称其名者，正如王力先生所论：“此曲名符其实，真有叨叨的意味。”^③《张协》剧第三出也用两支【叨叨令】，而全然失落这一原始性的标志句型，当然不再有“叨叨的意味”。这只能解释为元曲南化所致。如果强说南曲【叨叨令】原不“叨叨”，传入元曲后才当真“叨叨”起来，恐于命名理据大悖。

2. 《张协》剧四十三出有一“带过曲”——【锦缠道过绿栏踢】，遍查宋元南戏存世剧本，再未见有此用例。而带过曲在北曲中却是普遍现象，散曲与杂剧皆有，将二支或三支小令用“带”、“过”或“兼”联结为一篇，任二北先生据此称之为“带过曲”，指出：“带过曲本来仅北曲小令中有之，后来南曲内与南北合套内亦偶而仿用。”^④出土的磁窑瓷枕有一方上书两首【快活三朝天子】的带过曲，一在正面，一在侧面^⑤。由此以断，带过曲这一独特曲体，在北方都普及到民间去了。与其强说《张协》剧的一个孤例生出北曲大面积的“带过曲”，勿宁认为《张协》剧模仿北曲的可能性更大，也更为可信。

3. 《张协》剧二十一出有【斗黑麻】一牌，二十七出又作【斗蛭麻】，其实就是北曲的【斗蝦蟆】，亦作【斗虾蟆】。北方凡蛙类统称蛤蟆，是一个十分流行的俗语词，自汉唐以来如此。《旧唐书·黄巢传》：唐末农民起义时河南、山东“先有谣言云：‘金色蝦蟆争努眼，翻却曹州天下反’”。广东南越王博物馆藏有一方金元时代磁州窑系的瓷枕，上书一联：“蝦蟆水上真书‘出’，蚰蟥尼（泥）中草写‘之’。”^⑥闽浙方言一般叫“蛤子”、“青蛙”、“田鸡”、“水鸡”、“土鸭”等，不说或少说“蛤蟆”这个词。厉荃《事物异名录》引宋人寇宗奭《本草衍义》：“青蛙，南人呼为蛤子。”^⑦宋苏颂《图经本草》云“黑色者南人呼为蛤子，食之至美，即今所谓之蛤，亦名水鸡是也。闽、蜀、浙东人以为珍饈”^⑧，而《张协》剧作者正是少说或不说“蛤蟆”的浙东人，把《张协》剧中的【斗黑麻】、【斗蛭麻】看作北曲【斗蛤蟆】的南人拟音，

① 蒋孝《旧编南九宫谱》附《十三调南曲音节谱》之【双调羊头靴】注：“即红绣鞋。”参见王秋桂主编《戏曲善本丛刊》，第61页。

② 马小青、李六存编著《磁州窑四系瓶》，天津古籍出版社2003年版，第18页，第94页。

③ 王力《汉语诗律学》，上海世纪出版集团2005年版，第781页。

④ 任二北《散曲概论》，《散曲丛刊》第十四种，中华书局1930年版，第1册，第18页。

⑤ 王兴编著《磁州窑诗词》，天津古籍出版社2004年版，第99页。

⑥ 李林娜主编《南越藏珍》，中华书局2002年版，第213页。

⑦ 厉荃《事物异名录》，岳麓书社1991年版，第571页。

⑧ 苏颂著，胡乃长、王致谱辑注《图经本草》，福建科学技术出版社1988年版，第447—448页。

要比相反的解释不仅合乎事理，且也合乎音理^①。周密《武林旧事》之《酒楼》节有“蛇麻眼”之记。可见《张协》剧以南音拟北语的书写习惯亦非个体偶然行为，而有一定的社会约定性。

通过以上举证考察，我们的结论是【山坡羊】一调源出北曲，原本应是一首北地牧歌，始名为【山坡里羊】，在关汉卿时代由文人接手创作，于是有【山坡羊】之简名与【苏武持节】之雅名。最早采用此调入杂剧的是关氏同时人杨显之，见其《潇湘夜雨》三折，较早用于散曲的应是陈草庵，亦与关氏同时。南戏《张协状元》的写作时间不早于此二人，其中所用【山坡羊】由北曲传入，是北曲南化的一个变体。

二

【山坡羊】流于明清后世，分三条线传播开去。南、北曲的文人作家两条线都是各依前人名作或曲谱“定格”而填词，采取“千篇一律”的制作模式。南曲中十一句与十二句之争乃至汤显祖《牡丹亭》所填的十五句格，都没有超越这个范围。而存在于市井民间的第三条线则不同，文词格式及内容都不断发生剧烈变异，终于有一天变得面目皆非，而令那些发现它的文人作家们惊奇不已。

据文献记载，至迟到明代中叶，民间俗曲中又出现一个【山坡羊】热。最早提及的是徐渭作于嘉靖三十八年（1559）的《南词叙录》：“夫南曲本市里之谈，即如今吴下山歌、北方【山坡羊】，何处求取宫调？”续后李开先《词谑》与《〈市井艳词〉序》、顾起元《客座赘语·俚曲》、沈德符《万历野获编·时尚小令》、凌濛初《谭曲杂札》、冯梦龙《挂枝儿》等论曲文献都有评介，其中以沈德符之说最详：

元人小令行于燕赵，后浸淫日盛。自宣（德）、正（统）至成（化）、弘（治）后，中原又行【琐南枝】、【傍妆台】、【山坡羊】之属。李崧崧先生初自庆阳徙居汴梁，闻之，以为可继《国风》之后。何大复继至，亦酷爱之。今所传《泥捏人》及《鞋打卦》、《熬鬚髻》三阙，为三牌名之冠，故不虚也。自兹以后，又有【耍孩儿】、【驻云飞】、【醉太平】诸曲，然不如三曲之盛……又【山坡羊】者，李、何二公所喜，今南北词俱有此名，但北方惟盛爱【数落山坡羊】，其曲自宣（化）、大（同）、辽东三镇传来，今京师妓女，惯以此充弦索北调。其语秽褻鄙浅，并桑濮之音亦离去已远，而羈人游媚，嗜之独深，丙夜开樽，争先招致，而教坊所隶箏箏等色，并九宫十二（律），则皆不知为何物矣。俗乐中之雅乐，尚不谐里耳如此，况真雅乐乎。

沈德符所记，对明代小曲【山坡羊】的传播时地、乐文特点以及声势影响等基本问题已交待得较为清楚。他虽是南方人，因长期旅居北京，故其言比较可信可据。“五四”以来随着对“白话文学”、“民间文学”的提倡与推崇，古代文学、民间文学以及古代音乐史等不同学科都有学者对明代小曲投入极大热情，发表了大量研究成果，但还是有一些未解或被误解的基本问题有待讨论明确。

首先是关于【山坡羊】等明代小曲性质的认定，以之为民间曲并不错，但不能以李梦阳、冯梦龙等古代学者所说为据，当真认为就是与《诗经》之“国风”同质的“民歌”。“民歌”的概念充斥于时下有关论著及文学史中，已造成根深蒂固的误读。民歌专指那些传于田间地头的劳动民众口头之唱，所谓“饥者歌其食，劳者歌其事”是也。而这些小曲则是传唱于市井歌妓之口，实为城市通俗歌曲或流行歌曲。我们说【山坡羊】可能源自北方牧歌，那只是发生学意义上的推测。陈草庵等早期北曲家所拟作，能够肯定的直接来源也是市井俗曲。明代小曲的第三条线，只是金元市井俗曲在民间的继续传播和再生。李开先《词谑》记录了为李梦阳、何景明所欣赏的《熬鬚髻》等三首【山坡羊】作品，

① “黑”字吴语为入声，读如“he”之促音，《中原音韵》则派入齐微部上声，读如“hei”；“蝦”（或简写作“虾”），《中原音韵》在家麻部阴平声。二者仅同声母，而韵母与字调均异，不合通假原理。但在河北、山东等更广大的北地方言中“蛤蟆”读如“he ma”，至今而然。是知《张协》剧“黑麻”依南音读如“he ma”，为山东、河北某地方音之拟写。“蛇”字原也是入声，金元时北方派入去声，读如“ge”音。无名氏《盆儿鬼》三折有“蛇蚤”（即跳蚤）语，关汉卿《救风尘》一折有“蛇娘皮”（屎壳郎皮）语。“蛇麻”与“黑麻”为一声之转，也是北语“蛤蟆”的音近相假。

全是民间情歌，李氏定性为“市井艳词”，则十分准确。

明代小曲也有出土，可做为当时北地民间广泛传播的物证。前述《文物》期刊报道山东蒙阴出土一件瓷罐，上面刻划有【山坡羊】二首，为联章体，仅录其一：

猛听的情人呼唤，小妹妹不得方便，敲得窗棂儿连声响，险些儿不着爹娘瞧见，唬得我站立在门前，亲亲不知在哪边。听了一声心肝肉儿，唬得奴浑身汗。告哥哥你且还家也，小妹妹不得回转。听言，好夫妻不得团圆。山坡羊

与李开先《词谑》所录三首同牌之作比较，无论题材构思乃至风格口吻，均酷肖，正是李氏所谓“市井艳词”的标本。此为明代之物无疑，不可仅据曲牌就认为元代之物。

还有更大的疑难。与其他流行小曲比较，【山坡羊】在自北向南的传播中，增生出诸多怪异名称，为前所未有。除了上引沈德符说提到“【数落山坡羊】”，顾起元《客座赘语》还说“【山坡羊】有沉水调”。凌濛初引录又有【鬲调山坡羊】，见于“初拍”卷三二和“二拍”卷一七。冯梦龙《挂枝儿》卷五“俏冤家”曲后附录一首【夸调山坡羊】。清代自乾隆以降，“花部”或“乱弹”地方戏“大爆炸”，吸收了许多流行时调。钱德苍编录《缀白裘》六集卷二“梆子腔”《途叹》一出，首尾各用一支【梆子山坡羊】，又六集卷二《点化》出首曲有【吹调山坡羊】。这些名目令人眼花缭乱乃至不可思议。

现在我们对【山坡羊】五花八门的“调”进行归纳考释。词曲之“调”，有三层指义，一是牌调，即“山坡羊”、“山坡里羊”的曲牌名目，上节已辨清楚，此不赘；二是宫调，即调门；三是腔调，即腔种。先说宫调。出土的金元词曲中，旧词牌多标宫调，而曲牌都不标宫调，如【庆东原】、【红绣鞋】、【落梅风】等，其中三首【山坡里羊】当然也无宫调。周德清《中原音韵》列北曲调三百三十五个，将【山坡羊】归入中吕宫，但在“定格”中又标为商调，而张可久《北曲联乐府》所收却无宫调。这说明北曲跟南曲一样，在市井民间阶段原是“随心令”，并无宫调之说，只是到了专业演唱，并由作家创作的时代，才有宫调归类的需要。所以，杨显之《潇湘夜雨》三折所用入黄钟宫，而李行甫《灰阑记》二折、无名氏《百花亭》三折又入商调。任二北先生《作词十法疏证》云：“本中吕调曲，借入商调耳。”由以上材料看，并无所谓“本”，也无所谓“借”，只是文人初用，尚未约定成俗罢了。后来南曲一律入商调，北曲一律入中吕，那是明代之事，并非从来如此。

明代小曲所标“夸调”、“数落”、“沉水调”、“鬲调”、“咕调”、“吹调”、“梆子腔”等，应为“调”之第三义，即腔调、腔种。先说夸调，夸、夸今作侑，指语音与本地不同。所谓侑调，言其唱腔外来，与正宗或传统大异也。今人校注《风月锦囊》，不明其义，把卷一中两首【夸调山坡羊】臆改为“跨调”，并注：“‘跨’字据义正。按‘跨调’，盖即北曲带过曲之‘带过’之谓。”^①明末沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》：“而江左所习【山坡羊】，声情指法，罕有及焉。虽非正音，仅名‘侑调’。”原来是小曲【山坡羊】传入江浙地区后为江南人所称名，以与南北曲中的旧调【山坡羊】相别。吴伟业《绥寇纪略》卷一二：“兵未起时，中州诸王府中乐府造弦索，渐流江南，其音繁促凄紧，听之哀荡，士大夫雅尚之。又江南多唱【挂枝儿】，而大河以北所谓夸调者，其言尤鄙，大抵男女相愁离别之音，靡细难辨。”^②吴氏肯定“夸（同侑）调”源出北方，与沈德符所记相合，又例举【挂枝儿】为代表，可与沈宠绥所举【山坡羊】互补，足见侑调为北曲弦索调之一种。但他说侑调之名为北人“所谓”，颇难理解。这些小曲既为北人所造，北人自己怎么会叫“侑调”？只能是江南人称北人之唱，一如上述我们对沈宠绥所论的理解。北方人本来叫“数落”，这有上引沈德符说和下引方以智说并可证。又，目前所见标示侑调的曲论、曲选皆为南人所为。因此我们认为吴氏之言可能有讹传，也可能有省略。依文言文的省简原则，吴说本来还可以有“大河以北之唱、江南所谓侑调者”的解释。

① 孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊校笺》，中华书局2000年版，第123页。

② 吴伟业《绥寇纪略》，上海古籍出版社1992年版，第355页。

“数落”，冯梦龙《挂枝儿》曲选中亦做“诉落”，本是北方口语词，如“数落人”，言其罗列他人之错以指责之，戏曲小说等通俗读物中使用频率很高。如旧题关汉卿所作《陈母教子》二折：“大哥数落了我这一会。”贾仲明《玉梳记》三折：“不合将他数落十分怒。”明方以智《通雅》卷二九：“《云溪友议》曰：‘元公赠采春曰：‘选词能唱望夫歌。’即罗唳之曲也……’今京师以小曲数落为唳唳，亦罗唳类。”^①“唳唳”亦作“到唳”，为蒙古语唱曲之音译。明刘侗等《帝京景物略·高粱桥》：“唳唳者，掐拨数唱，谐杂以诨焉，鸣哀如诉也。”^②再参合沈德符“北方惟盛爱【数落山坡羊】”的记述，可以认为“数落”为北人所名，引指一种字多腔简，接近说白的歌唱方法。唱法独特，当然可视为一个曲种。北方曲艺中有【莲花落】、【落子】、【啰啰腔】等，“啰”、“罗”与“落”音义近同，与“数落”可能在歌唱方式上有某种相似性。

吹调又叫“吹腔”，与梆子同为明末清初“乱弹”地方戏的两大腔种。李调元《剧话》：“俗传钱氏《缀白裘》外集，有‘秦腔’，始于陕西，以梆为板，月琴应之，亦有紧慢，俗呼‘梆子腔’，蜀谓之‘乱弹’……又有‘吹腔’，与秦腔相等，亦无节奏，但不用梆而和以笛为异耳。此调蜀中甚行。”^③同一【山坡羊】，用于不同唱腔，大致相当于清人所谓“改调歌之”，现代戏叫作“唱腔移植”。元代南戏中的北曲南化就属这一类型。后世山东梆子唱腔有“五大曲”，而【山坡羊】居其首，不少地方戏中都传有【山坡羊】一调，京剧中也有【山坡羊】的牌子，不过已演化成一支笛子器乐曲牌。后世各地方戏中的【山坡羊】，都与明代小曲有着渊源关系，系由小曲传入，时间应在明末或清初。

“沉水调”当是从旧词调的“水调”、“新水调”、“散水调”等名称引义，指一种唱腔是不会大错的。“畚调”，义同侑调。畚音“tai”，义同侑，今方语中仍有“老畚儿”一词流行，其源甚古。明陆容《菽园杂记》卷一二：“南人骂北人为畚子。”^④凌濛初为南人，所说“畚调”与沈宠绥等立场相同，特指北方传来的唱腔，应当就是“侑调”的别名。这些五花八门的新名目皆为不同地域的乐工和歌者所造，其中有名异而实同者可以肯定。如“数落”为北人之称，“侑调”、“畚调”则为南人之称，我们推测所指可能为同一对象。明末曲选《大明天下春》四卷所收两首小曲，其一七十八句，其二二十句，总目题作“新山坡羊”，显然是对上述那些与旧南北曲不同的民间新腔调的统称。

三

【山坡羊】的来龙去脉既已初步澄清，下面进一步考察其格律变化，探讨并发掘其历史演进的内在线索与格律规则。词曲生产方式已知的大致有两种类型，一种是“以词生乐”的“自度曲”，类同于现代的依词谱曲之法。另一种更为普遍的是“以乐生词”法，即“倚声填词”。倚声之“声”，本指乐腔，乐谱，同时可指称纯粹的句字数目、字调与节奏，即字调格律模式，后来归纳为词谱或曲谱。格律谱其实是音乐谱的转换形式。

北【山坡羊】的始调不可考，现存作品都是“填词”。其格律模式共计十一句，各句分别为4，4，7，3，3，7，7，1，3，1，3字。其标志性句格体现在首二句与尾四句。后来南曲家察觉到上述曲律特征，故在【山羊转五更】、【二犯山坡羊】等“集曲”中分析为“山坡羊头”与“山坡羊尾”^⑤，究其格律，“羊头”二句必为平行的2/2式节奏型，都须入韵，其平仄律同为“平平平去”；“羊尾”四句必用词曲中独有的“扇面对”，朱权《太和正音谱·对式》称作“隔句对”，并注明只有“长短句对者是”。“羊尾”节奏

① 方以智《通雅》，台湾商务印书馆1986年影印《文渊阁四库全书》，第857册，第571页。

② 刘侗、于奕正《帝京景物略》，古典文学出版社1957年版，第80页。

③ 李调元《剧话》，《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1959年版，第8册，第47页。

④ 陆容撰、佚之点校《菽园杂记》，中华书局1985年版，第144页。

⑤ 沈自晋《南词新谱》卷一八，中国书店1985年版，第9—10页。

已足够鲜明，再加之平仄律规定一字句必用平声，三字句第二字必用去声，对比度就更为突出。此外，王力先生还发现“末四句共八字，用重叠语”^①。这是一个或然率的归纳，应为提倡性的约定。根据《全元散曲》统计，时代较早且最喜作【山坡羊】小令的两位作家是陈草庵与张养浩。陈存曲二十六首，三字句重叠的有二十一首。张存曲十九首，三字句重叠的达十七首。可见重叠率高达百分之八十以上。重叠格应是【山坡羊】从民间市井曲中带来的胎记。北曲几部名谱如朱权《太和正音谱》、李玉《北词广正谱》、吴梅《南北词简谱》等都选张可久小令做例曲，是因为张曲不用或少用衬字，雅化程度很高，而结尾反失去重叠格。近人郑骞作《北曲新谱》，改取国人尽知的张养浩名篇《潼关怀古》，文律兼优，最为典范。曲律家所归纳，就是本牌在固定的曲乐框架内文乐配合的最简洁最基本的模式。然而，最基本的并不是惟一的。曲体与诗体、词体的一个显著区别是可用“衬字”，句字可以增损，就是作家在“也唱得”的范围内允许临时增减字句，这就造成曲文既有定式而又灵活多变的格律特点。如“山坡羊尾”，张养浩《沔池怀古》作“君也，谁做主；民也，谁做主”，《北邙山怀古》作“便是君，也唤不应；便是臣，也唤不应”。四个“也”字与两个“便是”皆为定式之外允许增添的衬字。衬字的运用以不超越曲乐节奏、旋律的可容度为限。由此以观，【山坡羊】一调的北曲文人创作，历元明清三代，都是依上述基本格填词，“千篇一律”，一般不超越衬字的范围。杂剧与散曲的区别，只是衬字有无多寡的差异。

事实上，曲乐同样具有动态性的一面，应合曲文也有一定的灵活调适度，而非僵化死套，一成不变。这又反过来形成曲文体“常衬成正”、“衬上加衬”即“增字”甚或“增句”乃至“减字”、“减句”等更为复杂的现象。衬字一般为临时性的虚字，常用填成实字，又成“定格”，对基本格而言则不宜再称衬字，有的曲律家叫“增字”，较为明确。其实凡音乐文学都受此规律支配。宋词中如此现象也同样存在，如同名调牌的令慢之分，【摊破浣溪沙】、【减字木兰花】等牌子的标示，都属于乐文双向动态的互相适应的产物。只是词学家喜欢重立一牌或别立“又一体”以示区别，而曲作家则习惯于变体而不改名。

这种乐文动态的双向适应现象，最突出地表现在民间曲乐家改造旧曲再生新曲的实践中。【山坡羊】在元代南曲和明清小曲中成为最流行的曲调之一，就是旧曲再生性生产的一个典型范例。这种生产方式不同于前述的“以词生乐法”与“以乐生词法”，我们暂名之为“词乐互生法”。

南戏借鉴吸纳北曲，实有两种方式。一种是连同曲牌乐腔与文词格律的“克隆”，元代南戏剧本标明“北曲”或宫调的（如《错立身》十二出的【越调斗鹌鹑】套），都属此类。这可以称之为“南唱北曲”，指南人模唱北曲原腔，实与北人唱北曲没有本质分别，歌词写作采用的都是“以乐生词”的填词法。另一种则少为人知，是以南曲同化改造北曲牌调，使之在保留原来曲乐节奏、旋律的“关键词”与文词格律框架的前提下，进行部分调整改造以应南唱。我们称之为“北曲南唱”或“北曲南化”以示区别。《张协状元》中的【山坡羊】、【叨叨令】等大量与元曲本生曲调同名的牌子，多属这类北曲南化。而北曲南化的初始，必然要用“词乐互生”之法：既非旧曲的格律“克隆”，亦非全盘推倒重建，而是在乐文动态的双向适应原则下的旧曲再生。

大面积的北曲南化一般应当发生于“元初北方杂剧流入南徼，一时靡然向风”^②的南北统一之后，而不大可能是“南人不曲，北人不歌”^③的宋金隔绝时代。《张协状元》是南戏现存北曲南化的最早样本。钱南扬先生说《张协》剧中“没有一首北曲”，如果针对南唱北曲而言，是没有问题的；但他连同【山坡羊】等二十来个北曲南化的牌子一律抹掉则是不对的。正因为他存有《张协》剧早于北曲而与北曲无关的成见，致使他在《永乐大典戏文三种校注》中把《张协》剧三支【山坡羊】的曲文断句都弄错了，第三十出前一首末四句误点成“别也别为断信息，断信息”，后一首误点成“特也特来拜贺喜，拜贺喜”。第五十出则误断成“专等左右过来”，并在折后注十一中说：“句格与曲谱所收全不相同，不知何故。”

① 王力《汉语诗律学》，第776页。

② 徐渭《南词叙录》，《中国古典戏剧论著集成》，第3册，第238页。

③ 燕南芝庵《唱论》，《中国古典戏剧论著集成》，第1册，第161页。

从而抹杀了南【山坡羊】所保留的北曲标志性句格。《张协》剧第三十出两支【山坡羊】格式相同，我们仅录其一，重新断句标点，以见北曲南化的内在规则：

知它你是及第？知它你是不第？知它在上国？知它归来未？镇使奴终日泪暗垂。莫非不第了羞归乡里？又恐嫌奴贫穷恁地。别也，别为断；信息，断信息。

与北曲相较，句数同是十一句。首一、二句剔出“你是”两个衬字，与北曲“4，4”句格全同，连句句押去声韵都因袭了^①。这就是“山坡羊头”。末四句一望而知是北曲“1，3；1，3”式的“山坡羊尾”，连重叠格都有另一种方式的体现。除去头尾的标志性句格，中间变化较大，但仍可析见与北曲格律的联系。六、七两句剔出“了”、“羞”、“穷”三个衬字，与北曲“7，7”句格全同。变异最大的只是三、四、五三句，北曲为“7，3，3”格。用曲律家的术语，这里剔除衬字之后，三、四句可以看做七字句“知它上国归来未”的“摊破”，第五句可以看作两个三字句的“合成”，分开则为“奴终日，泪暗垂”^②。南由北变的线索显而易见，词乐互生则是维持变而不变的枢纽，就是在局部调整旧词格以适应新乐格的同时，又保留原牌标志性词格等格律“关键词”，从而为北曲调牌配上了南曲新乐。词乐二维往往是双向互动互为适应的。《张协》剧同出第二支【山坡羊】末四句，如果也照上例正确断句为“特也，特来拜；贺喜，拜贺喜”，第五十出也改正为“专等，左右过来”，从词乐互生的角度理解，就不会发生钱先生“不知何故”的困惑，前代南曲格律家的古俗、句数之聚讼也不再成为我们的困扰。

明清传奇创作中的北曲南化又回归依律填词的老路，或以《琵琶记》等元人南曲名作为准，或以曲谱为则。其实南曲谱也是以元人名作为例曲模板的。沈璟《南九宫谱》虽以自作“翻北词”小令为正格，同时也把《琵琶记》“乱荒荒不丰稔的年岁”作为“又一体”列入。“不怕拗折天下人嗓子”的汤显祖在沈璟等人眼里算是不守曲律的另类，他在《牡丹亭》第十出《惊梦》中写出十五句的【山坡羊】，被沈璟等格律家指为“不可歌”，但他实际上只用了衬字与摊破二法，与【山坡羊】的原型曲格最为接近。首二句“4，4”与尾四句“1，3；1，3”的标志性句格一望而知，十分规整。中间摊破的八句只须简单梳理，其实就是“婵娟名门神仙眷，甚良缘，抛的远。睡情谁见因循，幽梦谁边暗流转”，比《张协状元》、《琵琶记》等更多地保留着北曲的原始格式。清乾隆时苏州昆曲音乐家叶堂重新为《牡丹亭》订谱，力挺汤作一字不改，反而使之成为昆曲声乐的第一范本。叶氏运用的也是词乐互生法。

明清小曲与地方戏曲中【山坡羊】的格律千变万化，长短悬殊，乃至面目全非，远比南北曲中的同调曲格自由灵活因而复杂得多。试举明中期最吸引文人眼球的《熬鬘髻》为例：

熬这顶鬘髻如同熬纱帽，想这纸婚书如同想官诰。听的人家来通媒行礼，患病的得了一贴灵丹妙药。福分薄才有几分成，又早把卦来变了。好似做官的得了升转，原来是虚传了一个通报。

我的娘你试听着，这件事靠不得哥哥，告诉不得嫂嫂；我的娘你再听着，生不的娃娃，谁叫你老老。用谐俗的生活化语言讲述男女艳情，构思之尖新刁钻，出人意表。难怪李梦阳惊呼“真诗乃在民间”，明代曲家卓人月推为“我明一绝”！小曲为了表达得透辟尽兴，就不能不打破南北曲的旧有词格，而进行大幅度的展衍，不仅句数增到十四句，而且增字衬字也大量地成倍嵌入。与此相应，腔调旋律也一定要调整改造，铺展推衍。如果只是死套旧的南北曲腔恐怕很难演唱。另一方面，正因为那些民间曲乐家用的是词乐互生法，所以最终还是保留了【山坡羊】词格的原型，也即保留着原牌曲调的某些乐语“关键词”。首先是【山坡羊】头、尾的标志性句格不难辨识：“如熬纱帽，如想官诰”，“听着，告嫂嫂；听着，叫老老”。就连尾四句的重叠格也未失落。其次，中间部分经过对展衍字句的离析，【山坡羊】的原型格式还是隐然可见：“通媒行礼灵丹药，几分成，卦变了，好似做官得升转，原是虚传一通报。”连韵字声调都多与北曲同名调牌一致。明人认为其出自北地，由元曲中生发出来，所言非虚，由此可证。

① 一般说南北曲字调除了有有无入声的区别，平上去三个声类基本相同，故明代传奇家多主张用中州韵。

② “日”，古音近“倪”，与本曲其他韵脚字“第未垂里地息”等可协韵。

这首小令并不算长。《缀白裘》六册卷二收《孽海记·思凡》一出，有“小尼姑年方二八”一调，计有二十二句，是明清传奇中最为流行的【山坡羊】名段，也是词乐互生法的一个典型样本，值得专说。从共时性看，戏文、昆腔、弦索调、目连戏、梆子等腔种都有《思凡》及其【山坡羊】的中心唱段。各腔“改调歌之”，转互移植，只有采用“词乐互生法”才有可能。从历时性看，刻印于明嘉靖间的《风月锦囊》卷一所收最早，只有十四句，到清代《缀白裘》、《纳书楹曲谱》已增至二十四句，明显有一个由简趋繁的膨胀过程。其增生变异的规则也只能用我们所说的“词乐互生法”去解释。《思凡》的“山坡羊头”在明代曲选中作“小尼姑年方十八，正青春被剃了我头发”，清代曲选作“小尼姑年方二八，正青春被师父削去了头发”，其中仅有个别衬字之别，格律相当稳定，可见几百年间变化不大。中间部分则改变甚多，除了把原来“他把眼儿睨我，我把眼儿睨他”的念白，变成了“他把眼儿瞧着咱，咱把眼儿觑着他”的唱词，还增出“他与咱，咱共他”、“由他把那碓来舂，锯来解，磨来挨”等一些铺叙形容的衬句。其“山坡羊尾”的扇面对句格在明代曲选中作“由他，我把念佛心悬梁上挂；由他，哎，火烧眉毛，且顾眼下”，清曲选作“由他，只见那活人受罪，那曾见死鬼带枷；由他，火烧眉毛，且顾眼下；火烧眉毛，且顾眼下”。虽有大量增饰，但其标志性句格仍然鲜明，仅有所放大而已。这些变化显然是因不同曲种间互相转移，乐与词双向适应，为达到新的平衡和谐所发生。但无论如何变化、增衍，首尾格律的标志格都未改变，说明不管是什么腔种，都必须保持这个基本的标志性的句格与节奏，否则就不是【山坡羊】，而是别的什么调子了。

目前我们所见篇幅最长的是冯梦龙《挂枝儿》卷三附记的一首【诉落山坡羊】，计有三百六十六句，其中间部分极尽增衍膨胀之能事，可谓把小曲叙事性的“数落”特征发挥到了极致，但“羊头”与“羊尾”的节奏仍然鲜明。这个极端之例也与规律吻合而不悖。李开先《〈市井艳词〉后序》说：“【山坡羊】有二……北简而南繁，歌声繁简亦随之，然而相类。”保持了标志性句格就等于保持了标志性乐格，故同调曲乐无论差异多大，总是有“相类”的基因或元素。这就是【山坡羊】千变万化而不离其宗，仍然称作【山坡羊】的内秘。

〔作者简介〕杨栋，河北师范大学文学院教授。发表过专著《中国散曲学史研究》等。

• 札记 •

清代文人官年与实年不符的家族性

晚清著名书法家杨沂孙在《杨氏家乘》（今存上海图书馆）中，亲笔记下了其弟杨汝孙三个儿子的生辰：“同奎（榑），道光三十年（1850）二月廿九日寅时；同鼎，咸丰元年（1851）闰八月二十日巳时；同颖，咸丰四年（1854）闰七月廿六日丑时。”然而据顾廷龙主编《清代朱卷集成》（台湾成文出版社1992年版），杨同榑（改名杨崇伊，即杨圻之父）所填光绪六年科会试朱卷履历为：“咸丰壬子年（1852）二月二十九日吉时生。”杨同颖所填光绪十一年科乡试朱卷履历为：“咸丰丁巳年（1857）闰七月二十六日吉时生。”分别比《家乘》中所载小了两岁和三岁，可笑的是，咸丰七年丁巳只有闰五月而无闰七月，杨同颖虽然改了生年，却不慎在月份上露了马脚。显然，《家乘》所记为实年，朱卷所填为官年（即文人填报在官方档案履历上的年龄）。古代文人为了登科后能够延长仕宦时间，往往在填报朱卷履历时减少年龄；同时家族中有一人虚报年龄，就自然会导致其兄弟辈不得不相应修改报考年龄，如杨同鼎参加过同治十二年的乡试，虽然朱卷未能保存下来，但其填报的生年肯定会在咸丰二年之后，如果据实填写咸丰元年，就会出现弟年长于兄的怪事。这可谓家族文化的别样体现。

（湛 庐）