

苏州弹词中的俞调和虞调

施王伟

摘要: 苏州弹词中的俞调和虞调,过去一般认为虞调即俞调,但从文献资料及音乐分析来看,这种看法值得商榷。文章认为,虞调为早期常熟女说书时带有地方口音唱的调,融入了平湖调的元素,是清末女说书的主要唱调。后来出现的“俞调”,有两种可能性:一是由于“虞”、“俞”读音相同,故有人编造了俞秀山所创“俞调”的说法。二是俞秀山或其他俞姓、虞姓的弹词艺人在虞调基础上,吸收其他元素综合而成的一种唱调。

关键词: 苏州弹词;俞调;虞调;俞秀山;马如飞

作者简介: 施王伟,男,教授。(浙江艺术职业学院,浙江 杭州,310053)

中图分类号: I236.53 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-6552 (2017) 05-0110-05

苏州弹词中的“俞调”,在《中国音乐词典》苏州弹词词条中被称为“三个腔系”^①之一。“其特点是速度缓慢,音域宽广,激越多变,清丽圆润,有‘三回九转’之趣,富有阴柔之美,适于作旦角唱腔。”^[1]俞调以单独条目出现较少。^②“虞调”更少。^③从条目中我们可以看出,俞调的产生有两种说法,一种为清嘉庆、道光年间弹词艺人俞秀山所创。一种为因常熟一带女说书多唱此调,故称。此外,还有两种解释,^④即,俞调,或俞秀山所创,或俞秀山曾受其他人影响而形成。后一种,有的词典中提到了俞秀山的胞姐。^⑤

以上解释哪种对,弹词界没有形成较为统一的意见。笔者从事音乐工作多年,曾参加《中国曲艺音乐集成·浙江卷》编辑,近些年,陆续发表有关南词弹词音乐研究文章数篇,本文大胆发表拙见谈谈对苏州弹词中俞调和虞调的看法。笔者认为虞调和俞调,是不同时期的称谓。即早期称虞调,中后期及后期称俞调。早期的“虞调”,是常熟女说书时带点地方口音唱的调,这种唱调以宣卷因果调为主,加点平湖调^⑥的句读基本格式。中后期的“俞调”,则为常熟女说书的主要唱调,这种唱调为“徵+商”混合调式。而后期的“俞调”,即为清光绪后皮簧的兴起,弹词艺人大胆吸收了京剧中的曲牌等,

① 参见《中国音乐词典》苏州弹词词条:“(苏州弹词)大致可归为三个腔系,即陈调、俞调和马调。”第376页。

② 参见《中国音乐词典》俞调词条:“苏州弹词唱腔流派的一种。”第471页。《评弹小辞典》俞调词条:“清嘉庆、道光年间弹词艺人俞秀山所创。曲调受江南民间小曲及昆曲影响较大,真假嗓并用。早期较朴素,注重语言因素,以叙述为主,并用长过门,节奏徐缓,现称‘老俞调’。其后女艺人习唱较多,唱腔渐趋委婉。一说,常熟女说书多唱此调,故又称‘虞调’,实为‘俞调’之讹。”第151页。

③ 参见《评弹小辞典》虞调词条:“徐珂《清稗类钞》认为‘虞调’为‘俞调’之讹。今人亦都认为‘虞调’即‘俞调’,因常熟一带女说书多唱此,故称。参见‘俞调’。”第154页。

④ 参见《中国音乐词典》俞秀山词条:“他的唱腔被称作‘俞调’。”第471页。《中国大百科全书·戏曲曲艺》俞秀山词条:“他的唱调时称‘俞调’,是清末以来与‘马(如飞)调’并称的苏州弹词两大流派唱调之一。”第551页。

⑤ 《评弹小辞典》俞秀山词条中谈到了俞调曾受其胞姐的影响:“对于‘俞调’的形成,历来有两种说法。一说是俞秀山所创。……另一说为‘俞调’的形成,曾受俞之胞姐影响。其姐善唱词曲,中年丧夫,性情压抑,常在晨花夕月之下,轻声吟唱诗词及小曲,曲随情走,以洗涤心中闷郁。秀山以此为据,加以丰富提高,融入书中,逐渐形成缠绵悱恻、婉约多姿的流派唱腔。”第169页。

⑥ 平湖调的特征,笔者在《“陈调”与平湖调的关系》一文中概括为三点:(1)“风点头”的结构形式。从文词上看,其句式结构一般为第一句仄声,不押韵,第二、三句平声,押韵。从音乐上看,一般为“二上一下”。“二上”,即两个上句都结束在调式主音之外的音上,“一下”,即一个下句结束在调式主音上。(2)平湖调的落音较有规律。(3)上句后均有“哎头”。

这种唱调为“徵+商+宫”混合调式。“俞调”的出现，有两种可能性，一是由于“虞”、“俞”读音相同，故有人编造俞秀山所创“俞调”的说法。二是俞秀山或其他俞姓、虞姓的弹词艺人在虞调基础上，吸收其他元素综合而成的一种唱调。但要说明的是，这些看法仅为个人研究，希望引起学界讨论，也敬请专家学者批评指正。

一

先来解释几个字：一是虞调中的“虞”指江苏常熟。常熟，简称“虞”，因“土壤膏沃，岁无水旱之灾”得名“常熟”，是一座千年古城，苏州市下辖的县级市。常熟市东北濒长江，东南邻太仓，南接昆山市、苏州市、相城区，西连江阴市、无锡市锡山区，西北与张家港市接壤。二是俞调中的“俞”指清嘉庆、道光年间弹词艺人俞秀山。《中国戏曲曲艺词典》俞秀山条：“（生卒年不详）清嘉庆、道光年间苏州弹词演员。又名声扬。擅长说唱《倭袍》。嘉、道时苏州评弹‘四大名家’之一。其所创造的‘俞调’（一作‘虞调’），真假嗓并用，以小嗓为主，节奏徐缓，旋律委婉，对后世苏州弹词唱调的发展影响颇大，近代一些流派唱调如‘小阳调’、‘夏调’、‘徐调’、‘祁调’等，都是在‘俞调’基础上发展形成。”^[2]三是虞调、俞调中的“调”指腔调或唱调、曲调。

常熟多说书人及虞调的存在，在诸多文献资料中都有记载，以《评弹通考》^①为例。如《南浦行云录》：“按平话一流，已见宋人小说中，此技独盛行于苏。业此者多常熟人，男女皆有之，而总称之曰说书先生。”^[3]又如《海上冶游备览》卷下《虞调》：“虞调不知所昉，或云出于虞山，谓之虞调。或云先有虞姓者专擅此调，因而得名。其声曼衍而悠扬，合弦索琵琶而共奏之，令人靡靡。想亦郑声之亚欤。”^{[3] (453)}又如《海上游戏图说》卷四《青楼俗例》：“书场，听女唱书之所，昼为日档，夕为夜档。开篇，场中未开书，先唱虞调，为开篇。虞调、马调，虞调以常熟虞山得名，凡女说书皆常熟人也。”^{[3] (463)}

“俞调”在音乐上的特点，在《中国曲艺音乐集成·江苏卷》苏州弹词概述中表述为：“……它的起句常落在‘la’音上，下句落在‘sol’音。”^[4]我们再把它简化为一个公式，即：徵调式的头腹唱腔，加商调式的“风点头”尾巴，前奏过门多用宫调式。“商调式的‘风点头’尾巴”，不用多做解释，即南词中的平湖落调。“前奏过门多用宫调式”，这个宫调色彩可能来自江南丝竹和京剧曲牌等。下面请看俞筱霞演唱的开篇《梅竹》^②。栽梅一种（呃）竹近深（嗯嗯嗯嗯—嗯）闰一，（唱落 la 音，间奏五小节，落 do 音）淡淡相交—竹与—（吁）梅—。（唱落 sol 音，间奏六小节，落 do 音）梅（呃）在一（哎）竹边—竹作一伴—，（唱落 la 音，无间奏）竹在梅边—梅奉（喻—喻）陪—。（唱落 sol 音，间奏五小节，落 do 音）梅爱竹（喔）—，竹贪梅—，（唱落 do 音，无间奏）相亲—相近竹（喔）与—梅—。（唱落 sol 音，间奏六小节，落 do 音）梅（呃）欲—（喔）去时—难留—竹（喔）—，（唱落 la 音，间奏一小节，落 do 音）竹要相留—梅脱（呃）—回—。（唱落 sol 音，间奏六小节，落 do 音）省略第九至第十四句（风点头）接风酒—（噢）—摆在梅亭上一，（唱落 sol 音，间奏一小节，落 la 音）与君（能）—共饮酒三—杯，（唱落 la 音，无间奏）今宵—同（呃）赏—竹与—梅—。（唱落 re 音，尾奏两小节，落 re 音）

以上共 17 句，由上下句组成，唱腔上句落 la 音，下句落 sol 音，间奏上下句落 do 音。“风点头”^③

① 引自《评弹小辞典》评弹通考词条：评话、弹词资料汇编。谭正璧、谭寻辑。1985 年中国曲艺出版社出版，为《民间说唱研究文献汇编》之一。第 280 页。

② 乐谱略，详见《中国曲艺音乐集成·江苏卷》上卷第 31-37 页。俞筱霞演唱，陶谋炯记谱。

③ 引自《中国音乐词典》第 105 页凤凰三点头词条：简称风点头。苏州弹词中特有的腔、词句式。由两个上句（均结束于调式主音之外的音上）和一个下句（结束于调式主音上）组成“二上一下”的曲式结构。

在末三句,转至平湖调落音,分别为 sol la re,煞尾在 re 音。“哎头”无,但上句有一个类似“哎头”的特定腔,即从(高)do下行至 re 音。此腔不在七字后,而按在七字句的中间,或二字后,或四、六字后。

从曲谱上看,“虞调”与“俞调”有很多相近性。如,俞调上下句落 la、sol 音,上句的尾腔为 sol mi re do (低)la,下句的尾腔为 mi re do (低)la (低)sol,这种旋律框架在江浙一带的宣卷因果类(包括钹子书^①)说唱中比较多见。如陈经波演唱的(上海)锣鼓书^②中的[开篇调]“一进花园望居中”(选自《街坊赋》)^③:一进花园望居中(末字落 mi 音,拖腔为 mi re do la,落 la 音),走来走去路路通(末二字落 mi 音,拖腔为 mi sol re do la sol la,末字落 sol 音)。满园时花初开啊放(末字落 sol 音,拖腔为 sol la sol mi re do la,落 la 音),小桥流水响叮咚(末二字落 mi 音,拖腔为 mi re do la sol la,末字落 sol 音)。小小环桥奇石巧(落 sol 音),走过栏杆十二啦丛(落 sol 音)。铁芽松峰树正扬(末字落 mi 音,拖腔为 mi re do la,落 la 音),爱色无数紫竹浓(末二字落 mi 音,拖腔为 mi re do la sol la,末字落 sol 音)。这首开篇调共有 8 句,句读基本格式为“四、三”和“二、五”,由上下句组成,除第五、六句之外,上句有一个拖腔 sol mi re do (低)la,下句也有一个拖腔 mi re do (低)la (低)sol,其音调模式和俞调基本相同。

二

盛志梅在《清代弹词研究》一书中把清代弹词的历史发展轨迹分为四章,较为客观和合理。第一章为弹词“复苏”期(清初),第二章为清代弹词的高峰期(嘉庆、道光年间),第三章为清代弹词的低谷期(咸丰、同治年间),第四章为弹词的短暂复兴与最终衰落期(光绪、宣统年间)。其中第三章第一节“概述”中写道:“咸丰以后的封建社会畸形发展,一方面民不聊生、政府摇摇欲坠;一方面,沿海开放地带尤其是十里洋场的上海滩经济迅猛发展,娱乐业、商业也随之繁荣起来。苏州、扬州、常熟等地的弹词艺人纷纷前往避难,促成了弹词演唱的一时之盛。这个时期出现了‘评弹后四家’^④。随着商业刺激的不断加深,以色艺双全招徕生意的女弹词亦应运而生,并逐渐发展为重色轻艺与妓女同流的书寓。弹词成为青楼娱乐的主要节目,一时间风靡上海娱乐圈。女性弹词演唱的这种表面繁荣恰恰加速了其最终的衰败。”^[5]

咸丰、同治年间女弹词的艺术特点,这里引《评弹通考》中的几个文献资料加以说明。如《清稗类钞》七十七《女弹词》:“其雅处近诗,其俚处似谚,则微有不同耳。平仄多谐,颇似长篇之七言诗;间有三字句两句,则似词中之《鹧鸪天》调;或加以说白二三字,则又似曲中之衬字。其用韵宽于诗韵,亦异于词韵、曲韵,大率通用音近之字,类毛西河之通韵焉。”^{[3](464)}又如:“上海称女弹词曰‘先生’,奏技于书场曰‘坐场’,又曰‘场唱’。开场各抱乐具,奏乐一终,急管繁弦,按腔合拍。乐终,重弄琵琶,则曼声长吟,率为七言两句,曰‘开篇’,其声如百啭春莺,悠扬可听。曲终,诵唐人五绝一首”。说书时,口角诙谐,惟妙惟肖,以能描摹尽致,拟议传神者为贵。所虑者,不失之生涩,即流

① 钹子书的唱腔由“说因果”演变而来,参见《中国曲艺音乐集成·上海卷》(下卷)第1096页,钹子书概述:“钹子书的声腔最先是‘说因果’的[因果调]演变而成,因此沪郊崇明县的钹子书仍叫‘说因果’。”

② 参见《中国曲艺音乐集成·上海卷》(下卷)第1151页,锣鼓书概述:“锣鼓书脱胎于上海郊区的曲艺‘太保书’,太保书又称神鼓书或铿锵书。据老艺人说,清嘉庆年间(1796-1820年)已在南汇繁衍,道光年间(1821-1850年)在沪郊流行,演唱曲目多为醒世宝卷及传奇故事。”

③ 乐谱略,详见《中国曲艺音乐集成·上海卷》下卷第1168-1169页。陈经波演唱,李鹰记谱。此曲节拍为3/4、2/4、3/8、5/8;过门全为锣鼓节奏,有些装饰音省略。

④ 引自周良《苏州评话弹词史》第32页:“后四名家”为清咸丰、同治间的著名艺人,说法比较一致,即“马、姚、赵、王”,指马如飞、姚士章、赵湘洲、王石泉。

于粗疏，忘其为女子身也。”^{[3](464)}再如：“女弹词以常熟人为最，其音凄婉，令人神游魄荡。曲中人百计仿之，终不能并。其所说传奇，大抵为《三笑缘》《双珠凤》《白蛇传》《落金扇》《倭袍传》《玉蜻蜓》诸书。”^{[3](462)}

新型的女弹词与传统的男弹词有何不同？还是引《评弹通考》中的几个文献资料释之。如《海上冶游备览》卷下《女说书》：“说书而易男为女，亦取其易招人听之故，而肆业说书，亦取其引人入胜之意。业此者，常熟人为多。”^{[3](462)}又如《上海杂记》卷七《女唱书》：“书场者，弹唱章回、演说、评话之处，皆男子为之者也。咸、同之间及光绪初元，有男女对弹对唱者，有一女独唱者，故此类女子亦有以先生称之者，即《红楼梦》中之女儿先生，即古人所称之为歌妓也。上海沪北茶楼，除寻常男说书外，另有专聘女先生登楼弹唱者，初仅二三女子，非说书，盖唱歌而兼及乎戏也。今则每一书台，三面排坐，少则七八人，多或十五六人，各执琵琶，所唱皆京调戏剧。”^{[3](462)}

清代弹词末期女说书基本情况是：咸丰、同治时期女性弹唱队伍崛起。道光、咸丰以来，开始有明眸皓齿的女艺人登台演出。咸丰时，女艺人渐多，开始独立营业，随地弹唱，也开始有了色艺双重的身份，但主要还是靠说唱伎艺赢得身价。同治以后，女弹词有了组织，即最初的清吟小班。光绪初年之后，皮簧兴起，女弹词渐改唱皮簧。此时的女弹词演出每况愈下。到光绪十二年（1886），这种比较规范的弹词演唱已经不多见了，大多数的女弹词是以弹词演唱为幌子的“女妓说书”。正如王骥《淞滨琐话》卷十二《沪上词场竹枝词叙》：“沪上词场，至今日而极盛矣，四马路中，几于鳞次而栉比。一场中集者至十数人，手口并奏，更唱迭歌，音调铿锵，惊座聒耳。至于容色之妍冶，衣服之丽都，各擅其长，并皆佳妙，然较诸前时，风斯下矣。”^{[5](170)}

三

咸丰、同治年间，是清代弹词的低谷期，其中同治中后期社会稍显平定，统治阶级又开始大搞文字禁毁，其中在禁弹词近两百种。此时的现状是，弹词创作一蹶不振，艺人纷纷避难上海及周围乡镇，苏州评弹对书理、书目的整理几乎空白。但唯有一人是个特殊，即马如飞^①。正如《清代弹词研究》一书中所说：“马如飞是当时唯一整理弹词比较用力的艺人，但他对文本的加工并不大，大多是在原作的基础上加个开篇，在思想主旨上更迎合上层口味而已。”^{[5](117)}对马如飞在苏州评弹的书目整理上做出的成绩，业界抱有极大的敬意。而对马如飞整理弹词时，在思想主旨上更迎合上层口味的做法，绝大部分人认为这完全是为职业所迫，因为当时的艺人社会地位很低，抬不起头，立不住身，马如飞是迫不得已才这样做的。为了生存和发展，马如飞做出了很多努力，想出了很多办法和手段，其中就有托名伪作的行为。什么是“托名伪作”？即把自己整理的作品假装成一个名气很大的艺人。如马如飞编造的陈遇乾、俞秀山、陈士奇及俞秀山的另外一个名字俞声扬。这几个人的名字，光从字面上来看，会让人产生“遇到乾隆皇帝”、“清秀虞山”、“士中奇人”、“其声曼衍而悠扬”等联想，但编造者是不是这个意思，则无从考证。而且这三人都列在“前四大家”或“前四名家”^②之中。三人中，陈遇乾似乎比俞秀山、陈士奇资历更深些。如在《白蛇传》（一名《义妖传》）《玉蜻蜓》（一名《芙蓉洞》）

① 引自《中国戏曲曲艺词典》第756页马如飞词条：“（生卒年不详）清咸丰、同治年间苏州弹词演员。本名时霁，字吉卿，一署沧浪钓徒，长洲（今江苏苏州）人。父马春帆以说唱《珍珠塔》著名。幼习刑名，曾为书吏，因薪金低微改习父业，父死后从表兄桂荣秋学艺。相传今流行的苏州弹词《珍珠塔》脚本系他改编、加工。在唱腔上创造出一种善于表达人物感情、质朴醇厚、运用本嗓一气呵成的‘马调’，与俞秀山所创的‘俞调’同为苏州弹词的主要流派唱调。对后来苏州弹词唱腔的发展影响颇大。编写过很多弹词开篇，大多收入《南词小引初集》。”

② 引自周良《苏州评话弹词史》第31页：对“前四名家”的说法有歧异，有说是“陈、姚、俞、陆”，或说“陈、毛、俞、陆”。陈指陈遇乾或陈士奇，姚指姚御章，毛指毛萼圃，俞指俞秀山。陆指陆瑞庭或陆士珍。涉及到七个人。如果有陆瑞庭，那么，他也是个艺人。

中,陈遇乾(有的地方还称先生)是以“原稿”身份出现,而俞秀山、陈士奇则以“评论”、“评定”、“校阅”者身份出现。

对于马如飞的整理书目,有学者提出了不同意见。如周良认为《白蛇传》等“其中有伪托的”。^[6]胡士莹提出“《珍珠塔》不详谁氏所作,今所见某某编次,均系托名,不可信。”^{[5](462)}这些专家学者的质疑,笔者认为是有道理的。

下面谈谈马如飞“重建”评弹行会组织光裕社(有取“光前裕后”之寓意)的行动。对于光裕社的成立时间,有三种说法,一是康熙以前和康熙年间,见载于《光裕公所颠末》;二是乾隆年间,为王周士于乾隆四十一年在苏州官巷第一天门创立光裕公所;三是嘉庆年间,见于同治四年《元和县永禁匪徒偷取小日晖桥公所木料砖瓦碑》。这三种说法,莫衷一是。但《中国大百科全书·戏曲曲艺》光裕社词条中则较明确地写道:“有文字记载的历史是从马如飞、许殿华、姚士章时开始,时在咸丰、同治年间。”^[7]光裕社所起的作用主要有四个方面,一是培养人才;二是交流艺术经验;三是教育艺人子弟;四是举办福利善举。其在评弹艺人社会地位低下的旧中国,一定程度上维护了评弹艺人的利益。光裕社制定有章程,包括规定“凡弟子勿犯师长”,“以尽师生之礼,违者议罚”;^[7]同行社友,提倡礼让。但对外来艺人限制甚严,若在苏州演出,不许他们上高台,只能平地演唱,并在长时期内,不许女子说书。“对外来艺人限制甚严”这是一种地方保护主义的狭隘行为,“不许女子说书”则完全是针对当时“书寓女弹词”和“女妓说书”这一现象的。

再谈谈陈遇乾、俞秀山的不存在。陈遇乾的不存在,笔者已在《“陈调”与平湖调的关系》一文中有所阐述。理由大致如下,一是陈遇乾的生平、简历等有很多存疑的地方。二是陈调即平湖调,它们的共同特点,即上句唱落 Sol 音,过门落 la 音。下句唱落 re 音,过门落 mi 音。终止音落 re 音,为商调式。俞秀山的不存在,理由和陈遇乾有的相同,有的不相同。相同的是,俞秀山的生平、简历和陈遇乾一样,也存有较多疑虑的地方。不相同的是,陈调为商调式,而俞调是头腹为徵调式,加商调式尾巴,前奏过门为宫调式的混合调式。

这种混合调式从哪里来、又是怎么产生的?此问题较为复杂,亦较难以说清楚,但有一点比较明确,即传统的平湖调讲究文采、讲究字声要求、讲究落音落调等,给年轻貌美的女说书造成困难,加上这些来自常熟乡下的女艺人文化水平较低,接受能力较差,甚至没有条件和时间来接受较为严格的平湖调训练,于是只能寻找一种新的办法,即采用混搭的手法,受到了听众的欢迎。其优势既保留了歌唱性较强的宣卷因果调,又吸收了平湖调的特点和韵味,还融入了京剧音乐、江南丝竹音乐的个性元素,加上弹唱者较好的容貌、委婉的唱腔,因此,甫一推出便大获成功。

参考文献:

- [1] 缪天瑞等.中国音乐词典[Z].北京:人民音乐出版社,1985:377.
- [2] 汤草元,陶雄.中国戏曲曲艺词典[Z].上海:上海辞书出版社,1981:732.
- [3] 谭正璧,谭寻.评弹通考[M].上海:上海古籍出版社,2012:405.
- [4] 周良.中国曲艺音乐集成·江苏卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1994:20.
- [5] 盛志梅.清代弹词研究[M].济南:齐鲁书社,2008:118-119.
- [6] 周良.苏州评话弹词史[M].北京:中国戏剧出版社,2008:25.
- [7] 中国大百科全书编辑部.中国大百科全书·戏曲曲艺[Z].上海:中国大百科全书出版社,1983:100.