“两下锅”：从昆、弋合流看昆曲的地方化过程

■王鑫

昆腔,历经曲腔、剧作、表演的日臻成熟,发展至今,已可用昆曲、昆剧的概念表述,使其具有了独立的戏曲剧种的内涵,2001年被联合国教科文组织列入世界首批“人类口述和非物质遗产代表作”。与此同时,昆腔在各地传播和发展的过程中,曾受到各地民间音乐的影响,与地方戏曲音乐相融合,逐渐成为多声腔戏曲剧种的组成部分,比如在京剧、湘剧、川剧等剧种中,昆腔也是这些剧种音乐的构成要素。

另一方面,我们也看到,昆腔的地方化过程与其他声腔不同,如弋阳腔(高腔)形成了“错用乡语、随心就腔”,“向无曲谱、只沿土俗”的局面,湘剧、赣剧、川剧中的高腔各不相同;梆子腔亦有山西梆子、山东梆子、融到京剧中的“西皮”之分。而昆腔则不同,尽管它也被不同的剧种所吸收,但昆腔总是作为本身而存在,在地方剧种中,昆腔的共性特征比个性差异要明显,也就是说,昆腔无论用在哪个剧种中,其基本属性都是不变的。那么,昆腔在与其他声腔的结合中采用何种方式?这对于我们理解昆腔的特性和昆腔的地方化过程是有帮助的,进而对于理解中国戏曲音乐的演化过程也是有意义的。

一、超越地域的“普适性”

发源于吴文化地区的“昆腔”,从明万历到清康乾时期传遍大江南北,成为明清两代文人传奇、杂剧剧作的主要声腔,为当时国之“官腔”^①。这说明其不以地方性为特色,已具有超越地域的“普适性”特点。所谓“普适性”,即流传各地的昆腔所显示出的某些共性特征,且这种共性特征远远大于它们之间的个性特征。昆腔正是由于“普适性”的存在使其较一般地方戏曲更显规范,也很难异化变种。那么为何只有昆腔存在这种“普适性”,而其他声腔却随着地域的变化而变化?这使我们思考昆腔所具有的两个特征:一是南北曲牌的应用;二是语言音韵的运用。

(一)南北曲牌的应用

昆腔曲牌音调来源十分广泛,本土特征并不明显,它曾先后吸收唐宋诗词、金元诸宫调、宋元南戏、元杂剧、元明散曲、明清时调以及宗教音乐、少数民族音乐等艺术形式中的上千曲牌,以南曲、北曲两大体系将来自不同时代、不同地域、不同风格的音乐素材分门别类,系统总结了腔格、宫调、笛色、套数等问题的规律,最终显示出超越地域文化的“文人文化”品性。在长期的历史阶段中,昆腔发展出曲有定腔、句有定式、字有定声的程式准则,我们可从清代官方编纂的《新定九宫大

成南北词宫谱》南北曲牌的对比中看出,同名曲牌的板式、主腔(框架)、四声有一定规律可循。因此,从这个层面上说,昆曲建立了以南北曲为依托的音乐体系和板式的规范化。至此,昆曲虽脱胎于吴文化,但形成了超越地方性的声腔音乐本质。

(二)语言音韵的应用

昆腔所遵循的《中原音韵》与《洪武正韵》是统一于全国的标准音韵。韵书、曲谱(格律谱)是古代文人填词、度曲的重要依据。元代周德清的《中原音韵》对近古音韵的归纳,用阴平、阳平、上、去四声指导了昆曲的语言音韵,“作为研究北方语言的韵书,最初目的是为了纠正元曲创作中语音混乱的弊病”^②。曲牌体唱词须按照各曲牌不同格式处理,元明清以来编纂的很多曲谱,就是供写词时参考借鉴的。昆曲艺术本体的构成是由文人直接参与唱词写作的过程,由于使用格律化的韵文表现唱词与念白,曲律中十分讲究知韵、用字、阴阳、对偶等。在传统昆曲谱式中,用文字标记出曲牌的句法、四声韵律及板式的词句谱被叫做“曲谱”,这种曲谱对曲牌文词的句段、押韵、正衬、平仄、板眼的规范具有十分重要的制约作用。从这个意义上说,曲谱为昆曲的文学创作提供了标准化的参考。

另一方面,昆曲念字“北依《中原》,南宗《洪武》”,各地的笼统说法是照“中州韵”念字(如今作为国粹的京剧除某些字念湖广音外,一般也是中州韵),习惯上称为念“韵白”。除丑、贴少数行当可用地方语音外,主要角色均使用“中州韵”,不得错用乡语土音,在四呼(汉语元音归韵)、五音(咬字方式)上均有严格规定。昆腔的美感从很大程度上说与其使用的语言、音韵有关,不仅讲求四声、阴阳、出字、归韵,也要做到“平上去入逐一考究,务得中正”,即上声字低唱,去声字高唱,平声字平唱,入声字要出口就断,它已具有语言学、音韵学意义上的规范。这一点也是昆曲最终成为全国性戏曲剧种的另一重要原因。

二、“两下锅”：昆腔地域性变异的主要方法

地方昆腔,是指区别于“南昆”而言的演出于乡间庙会、戏台等戏场中的昆曲,它与厅堂氍毹上的精致细腻、一唱三叹的风格不同,常常上演的是热闹粗犷、大起大落而又通俗易懂的全本戏或折子戏。学术界为区别分散在全国各地的昆腔,曾以北昆、晋昆、川昆、湘昆、徽昆、永嘉昆、甬昆、金华昆等称谓对其概括,构成了一个以昆腔为核心的完整声腔系统。地方昆

腔多是从南昆的语音声调、唱腔唱法、锣鼓经、剧词、表演方面进行借鉴与改革,最终形成了一套具有本地特色的声腔艺术形态。胡忌先生曾在《昆剧发展史》中对18世纪及之前的昆腔在全国各地的传播状况作出过专题探讨,他将浙昆、徽昆、赣昆、湘昆、川昆、北昆看成是已独立的昆腔“支派”,^③这从一定程度上说明了昆腔在各地发展中所具备的一定地方性。

然而,这种变异由于具有如前所述的“普适性”,使其地方化非常困难。地方昆腔在唱演形式上与南昆没有较大分别,差别主要体现在个别曲腔旋法、发音吐字、过腔、尾音、速度等行腔方法的处理上,总体风格由流利婉转变得较为高亢激越。在共性大于个性的情况下,昆腔的“地方性”怎样体现?笔者在走访调研与查阅资料时发现,湘剧、川剧等多声腔剧种中的昆腔由于在发展中与其他声腔长期并存,曾形成“两(三、五)下锅”的方法,因此,昆腔在由官腔到土腔、由雅到俗的转变中,具有了不同面貌。

“两(三、五)下锅”是中国戏曲演出的普遍用法,主要含义是两个或多个剧种(声腔)合在同一出戏中演唱。从声腔的角度上看,“两下锅”并非自身的变异,而是多个声腔在保持各自独立情况下的相间运用。“两下锅”是中国戏曲发展中的一个独特现象,在有限的文献中,《话说“京、梆两下锅”》^④论述了京剧和梆子腔在剧目、表演、音乐上的相互交融,其间,从“两下锅”到“风搅雪”再到“一锅煮”体现了中国戏曲发展的脉络。《真假包龙图:老调、梆子“两下锅”》^⑤就河北省艺术学校保定分校演出的《金鳞记》中所用的老调和梆子腔进行了评价,“根据剧中真真假假的人物关系,采用两种声腔,真牡丹唱河北梆子,假牡丹唱老调,两声腔衔接自然、对比鲜明、相映生辉、别有情趣。”

从昆腔的传承载体上说,清代以后民间戏班的高台、广场式表演更加活跃,与明代以文人家班为主的厅堂式演出差别较大,由于多是在民俗节庆、迎神赛会、酬神敬天等仪式中演唱,因此从剧目的选择上以武戏为主。昆腔也正是在民间环境的滋养中得到了另一种发展。昆腔由最初单一声腔剧种变为多声腔剧种中的一部分,在很大程度上与自身所经历的演出形态及合班阶段有关。

清初,地方戏曲声腔一路活跃,弋腔、乱弹、梆子等在各地均得到蓬勃发展,这其中的昆腔自明万历以后成为“官腔”受到非同他腔的厚待。康乾年间,清宫编演的宫廷大戏《劝善金科》、《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《忠义璇图》、《昭代箫韶》、《封神天榜》、《楚汉春秋》等十来部中约有七八部用昆腔演唱,余则兼用昆、弋腔演唱。^⑥

清中期以后,民间戏班中“昆弋”、“昆梆”、“昆乱”两腔或多腔并演,相互参用的情况十分普遍。在地方上,像四川、湖南、山西、浙江等地的声腔、剧种中均融入了昆腔,在长期发展中出现了“昆、高、胡、弹、灯”,“昆、梆、罗、卷、黄”,“昆、高、乱、徽、摊”等不同形式。除了官方的提倡,昆腔与他腔并融的现象也与官方所推行的制度联系紧密。雍正年间开始禁止外

官私养家班并解除“乐籍制度”,^⑦乾嘉两朝严禁官员蓄养歌童与优伶,道光年间又有升平署大量裁撤苏州演员和乐工遣回原籍等宫廷政令,^⑧随着嘉庆、道光以后花部声腔的更加兴盛,均使得昆腔的传播大受影响,此时的昆腔艺人开始陆续搭台梆子、皮黄等乱弹班,欣赏层逐渐趋向平民大众,戏班体制也逐渐以角色制代替班社制。这些因素均加速了不同声腔的合班情况,使多腔并置、共融成为各地稳定发展的新现象,为综合性声腔剧种的形成提供了条件。

在多腔合演、合班的情况下,各地班社的成员不仅擅长某一声腔,也能兼唱其他声腔,乾隆末年进京的“四大徽班”(尤其是四喜班)多数演员皆是昆、乱兼演,白云生在《昆高腔十三绝》中提到“北方昆曲演员都是昆、高腔皆能演唱”。京剧界便有“不会唱昆的便不是这里的人”^⑨的说法,在川剧、湘剧、山西四大梆子艺人口里也无不推崇“唱不来昆腔,成不了角儿”,且各剧种皆以“昆弋不挡”、“昆乱不挡”作为盛赞艺人的美称,以能演昆戏擅唱昆腔成为了艺人才华与地位的象征与体现。正是在多腔合流中,剧本、曲牌、唱法、场上伴奏等相互交融、相互统一。在这个过程中,各自形成了以“我”为主,兼收并蓄的发展样貌,由此产生了大批地方上的多声腔剧种。

从“两(三、五)下锅”这样复杂多样的演出状况中,我们既可以看到在声腔各班独立时所采取合演的“昆弋”、“昆乱”同台形式,又看到昆腔在处于弱势阶段搭台于他腔班社,从而擅唱多腔的形式。因此,“两(三、五)下锅”形式为昆腔的再发展、地方化注入了新的生机,它所经历的过程或存在的状态可总结为:1.有可以采用多声腔来演唱的剧目,出现了大批剧同曲不同的情况;2.不同声腔同演一个剧目,以穿插演出的形式唱演昆腔、弋腔等,各自参演不同折子;3.一位艺人擅唱不同声腔,表现多种角色;4.两腔或多腔彼此互学,各自吸收对方唱腔丰富自己。由此,声腔与剧种的关系得以彰显。正是由于合流的状况使得一个演员可兼演多种行当角色,从艺者几腔皆能,实现了不同声腔采用对方的剧目进行“改调歌之”的做法,彼此丰富。

三、“两下锅”在地方性昆腔中的体现

昆腔、弋腔同为曲牌体戏曲,用南北曲,故剧本易相互通用。据统计,昆、弋共有的剧目有数十种之多,如《琵琶记》、《拜月记》、《荆钗记》、《白兔记》、《西厢记》、《红梅记》、《宝剑记》、《玉簪记》、《千金记》、《水浒传》、《义侠记》、《麒麟记》、《八义记》等^⑩,这不得不说是昆、弋两腔相互交融的结果。

与南昆三小戏不同,地方昆腔因有与弋(高)腔同台演出的习惯,各自已相互融汇吸收,彼此具有了对方的特征。昆腔在选用了大量弋阳腔的剧目后,增加了武戏表演,加入大锣、大鼓伴奏,凸显其粗犷、豪放的风格,以阔口戏见长,花脸、武生是长项。而弋腔因采用过昆腔剧本,唱腔上也曾吸取昆腔优势,表现出了昆腔化的特色。以下将通过昆、弋(高)“两下

锅”的实例进行说明。

(一)北昆

北方昆曲包括“京朝派”与“昆弋派”。以京腔京韵来演唱昆腔,发声吐字、演唱方法遵皇家内廷一派即所谓的“京朝派”。至清末,原有宫廷戏班艺人流落京南、京东一带,结合弋阳腔剧目、唱法和当地语音特色,产生了“昆弋派”。^①昆弋派即昆腔与弋腔同台演出所形成的代表。其剧目大部分源于杂剧、传奇中的昆腔或弋腔单出戏以及联缀成的本戏,在这些剧目中,《棋盘会》、《夺锦标》、《天罡阵》、《洞庭湖》、《功勋会》等均为昆、弋穿插演出;《夜奔》、《闻铃》、《山门》等昆、弋皆可演唱;《西游记》中的《火焰山》、《借扇》唱昆腔,《指路》、《思春》、《乍冰》等唱弋腔;《三国志·挡曹》唱弋腔,用昆腔演唱则称《华容道》。^②由于昆、弋合演,使得昆腔在旋律、小腔、唱法(唱念方面渗透高腔旋律)、伴奏(高腔锣鼓伴奏昆腔剧目)等各方面产生变化。昆腔在行腔中,常带有弋腔的某些乐汇、唱法,突出其高亢、豪放的一面,如《霄光剑·功宴》【油葫芦】、《虎囊弹·山门》【混江龙】曲牌据弋腔特点常在句末尾音加下滑与擞腔。

(二)湘昆

湘剧是集昆腔、高腔、弹腔与杂曲小调为一体的多声腔剧种,昆、高、弹均为独立的唱腔形式。在具体的演出实践中,由于采用不同的唱演形式,从而产生了连台本、整本、散折剧目。“湘剧《岳飞传》本是高腔专用本,后产生一高一昆的相间演出形式……像《岳飞传》、《封神榜》这种高、昆相间的演出形式,长期以来受到广大群众的赞许,其中的‘夺秋魁’、‘牛头寨’等昆腔戏为常演剧目。”^③“长沙湘戏有许多昆曲、高腔相间演出的戏,如《百花记》中的《赠剑》一折用高腔,《斩巴》一折用昆腔;《鱼篮记》的《双包案》、《闹天府》、《中途分别》等折用高腔,《追鱼》一折用昆腔。”^④唱腔上,昆腔常借鉴高腔的“滚唱”方法,使节奏紧缩,速度加快,音乐的字格、句格、旋法发生变化,湘剧高腔《岳飞传》中的一段间演昆腔【古歌】即是受高腔“滚唱”的影响。

(三)川昆

川剧是包含昆腔、高腔、胡琴、弹腔、灯调五种声腔形式的剧种。昆腔在川剧中具有融汇与独立的形态。融汇形态是在高腔中采用“昆头子”、“昆尾子”起腔、收尾或在行腔中融入昆腔的形式,如一段唱腔的第一句采用昆腔的旋律起头,后转入高腔,主要作用是体现剧中的人物情绪,作为引入下面唱腔的一种韵味铺垫,这里一定要突出曲笛的作用。这种昆、高连用,自由发挥的创腔手法即是在长期的“两下锅”的方式中得到锤炼的。独立形态是指它具有独立的全本戏与折子戏曲牌唱腔,也包括昆腔与高腔、弹戏等糅合而成的形态,如《贵妃醉酒》【新水令走板】从最后一句帮腔转入高腔曲牌【新水令】,下接高腔唱腔;《合番》中的《小开门》原用8支曲牌,穿插有高腔曲牌;《做文章》中的【柳青娘】、【小开门】即是插唱于弹戏中的曲牌。

结 语

我国的戏曲声腔很多是以流行的地域而命名,因此,声腔概念从某种程度上是作为区域内的文化所属而存在,同时,由于声腔在历史上的盛行与广泛传播,又使得它扎根异地,成为另一文化的重要部分,于是,多地共同所有的同一系统声腔便具有了个性与共性、个体与整体的意义关联。

在这些声腔的流动中,大部分声腔具有变异的能力,随着地域变化、演唱者的不同,音乐本体发生着巨大的改变,形成了一种新的地域风格,甚至一种新的腔调。这样,我们在今天能够听到不同的梆子腔,不同的弋(高)腔,听到由徽班、汉班等杂合而成的京剧。虽然,昆腔在一定程度上也具有这样的变异能力,但其地方化的适应力却非常薄弱,即由于昆腔曲牌音乐所具有的“文人性”、语言上的“官话”,使其在“普适性”上更加明显,正是由于昆腔在地方化的过程中采用了“两(三、五)下锅”的形式,才突出了昆腔的地方性。这并不仅仅是戏曲音乐地方化的一种变异方法,也不仅仅是由此方法所形成的样态,而更多的是它体现着中国戏曲音乐在变异过程中的内在适应力,因此,具有文化的审视意义。

①③胡忌、刘致中《昆剧发展史》,北京:中华书局2012年版,第328—329页、451页。

②吕薇芬《从北曲格律看词曲渊源》,《文学遗产》2011年第2期,第71页。

④王登山等《话说“京、梆两下锅”》,《中国戏剧》1991年第2期。

⑤大卫《真假包龙图:老调、梆子“两下锅”》,《中国戏剧》1995年第8期。

⑥周传家《北京的昆曲艺术》,《北京联合大学学报》2004年第1期,第64页。

⑦项阳《山西乐户研究》,北京:文物出版社2001年版。

⑧朱家潘《升平署时代“昆腔”“弋腔”与“乱弹”的盛衰考》,《故宫博物院院刊》1995年第S1期。

⑨国家一级演员周万江先生的口头表述。

⑩笔者据周万江先生口述整理。

⑪李连生《昆山腔与弋阳腔的交流及融合》,《燕山大学学报》2003年第1期,第66页。

⑫中国戏曲志编委会《中国戏曲志·河北卷》“北方昆弋”部分,中国ISBN中心出版社1993年版。

⑬李楚池、肖寿康《浅谈昆腔与高腔的渊源关系》,《高腔学术论文集》,北京:文化艺术出版社1983年版,第75页。

⑭黄芝冈《论长沙湘戏的流变》,《中国戏曲研究资料初辑》,中国戏剧出版社1957年版,第64页。

王鑫 天津音乐学院硕士

(责任编辑 刘晓倩)