

从《墩台挡将》看秦腔和京剧之间的渊源

康 凯

摘要:史料的误导使以往秦腔和京剧渊源关系的研究者专注在流传于陕南汉水流域一带的陕西二黄戏,造成对这一渊源关系的研究不够全面与合理。探求秦腔与京剧之间的声腔渊源,除流传的史料之外,还应该特别关注两者演出剧目的比较。《墩台挡将》的故事在秦腔和京剧中都有流传,比较两个剧种的剧本,其间从全本戏到折子戏的嬗变、从群戏到角戏的嬗变、唱腔从高亢到雅致的嬗变所反映的渊源关系,也许可以看做是从秦腔到京剧的整体剧目所共有的。

关键词:秦腔;京剧;墩台挡将;渊源

中图分类号:J809

文献标识码:A

文章编号:CN61-1487-(2016)01-0033-04

京剧声腔的起源,一直以来众说纷纭。以致北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编著的《中国京剧史》,采取了一个调停折衷的说法:“京剧的前身是徽调、汉调(楚调)、昆曲、秦腔、京腔,并受到民间俗曲的影响。”^{[1]6}不过,大家一般倾向认同,湖北的汉调和安徽的徽调,其声腔与京剧最为接近。而齐如山先生首倡:“皮簧产自汉南,是毫无疑义的了。”^{[2]260}提醒大家注意到秦腔与京剧的渊源关系。接着程砚秋先生在《西北戏曲访问小记》里指出:“有一种汉二黄,但和湖北的汉调颇不相同;和京剧反极相似。”^{[3]217}束文寿先生延续了齐如山和程砚秋的研究,论证了“陕西二黄戏是产生京剧的母体”。^{[4]13}从此,秦腔与京剧的声腔渊源关系逐渐为大家所关注。

但是,由于文献的缺乏,这些关系总是停留在实证与揣测之间,未有充足的说服力。对京剧产生于陕西二黄戏,我一直颇存疑虑。比如,早期京剧角色以须生为正宗,声腔崇尚慷慨苍劲,这和昆曲那显著的旖旎缠绵的旦角水磨腔截然不同。在昆曲之外,我们期望看到京剧从其它声腔来源中,受到的这方面影响。显然,秦腔的声腔特色和早期京剧很接近,为什么特别注意陕西二黄戏这一种呢?其实,程砚秋、束文寿先生受了诸如《秦云撷英小谱》《燕兰小谱》这类书的影响。那些书里记录的秦腔艺人如魏长生等多是旦角,因此,“可以断定其唱法是很低柔的。现在的秦腔,唱起来却很粗豪,似乎不是当年魏长生所演的一类。”^{[3]215}可是,那些书的作者都是文人,平时习惯了昆曲的审美,是不是对于秦腔就专门注意和昆曲接近的风格,而忽略了秦腔自身的特点呢?传闻张之洞爱好梆子,并不喜欢京剧,因为京剧多靡靡之音。从这个传闻我们可以推测,秦腔这类梆子腔的特色,比声腔有所改良的京剧还要高亢激越,迥非昆曲可以比拟。因

此,我怀疑当时的秦腔自有粗豪的特色,只不过被那些文人忽略了。这些文人的误导,就使程砚秋、束文寿先生转而专注在流传于陕南汉水流域一带的陕西二黄戏了。

探求秦腔与京剧之间的声腔渊源,除流传的史料之外,还应该特别关注两者演出剧目的比较。不过,在今日做到这一点已经颇有难度。数百年之间,秦腔和京剧的演出都经历了不少的演变,虽然秦腔仍然保存了粗豪的基本特点,但京剧在谭鑫培和梅兰芳的发展进路中,却日趋文雅而远离当初的慷慨苍劲了。它们之间的嬗变痕迹,实在不易看出。因此,搜集整理秦腔和京剧的最初演出资料,在秦腔与京剧的声腔关系研究上,具有重要的意义。也正是因此,新近两部剧本集的出版,使我对秦腔与京剧声腔关系的有了新的认识。《西安秦腔剧本精编》^①和《刘曾复说戏剧本集》^②中都收录有搬演明初朱元璋和陈友谅争战故事的剧本,很明显,两者之间颇有渊源。

《西安秦腔剧本精编》中收录的《墩台挡将》是三意社保存本,共有十五场,是全本。现在舞台上流传较广的是陈仁义先生的演出本,只有“挡将”一折,和三意社本大同而小异。《刘曾复说戏剧本集》中收录的《江东桥》,相当于“挡将”一折。但京剧老生的常演剧目《战太平》却相当于《墩台挡将》的前四场。《战太平》常见于现在的京剧舞台,秦腔反而不太见到了。“挡将”是秦腔的名作,但京剧《江东桥》几乎已经绝迹于舞台。如果不是两部剧本集保留的文献,我们已经很难看到搬演同样故事的秦腔和京剧之间的渊源了。

比较两个剧种的剧本,能够给予我们很多启示,其间的嬗变过程也可以看做是从秦腔到京剧的整体剧目嬗变过程。

其一,从全本戏到折子戏的嬗变。当然,这是秦腔和

京剧共有的嬗变趋势,但是在京剧里尤其明显。大概秦腔流行的时期,深受昆曲的影响,要将故事情节交代完整,故而剧本繁复。甚至在早期的京剧那里,也仍然保留着这样的特色。比如,同光时期的京剧名作《雁门关》,搬演有八本之多。《京剧彙编》第55册收有国家图书馆藏本,^③从中可以看到,其剧本的繁复风格还要超过《墩台挡将》。随着不断地演出,观众在熟悉了剧情之后,逐渐不再耐烦逐场听下去。这是一个显见的欣赏心理。我们甚至在听熟之后,连折子戏也不耐烦细听,就关注某些唱段了。所以后来的戏曲唱片和录音,唱段的录制是最多的。就编剧和演员来说,也不可能将如此繁复的剧本唱腔,每一段都设计得完美、演唱得动听。随着声腔艺术自身的发展,删繁就简似乎就成了一种趋势。即使是昆曲,也渐渐从全本演出趋向单出。翻开《缀白裘》,大多都是这样的单出。一本《牡丹亭》,唱到最后,也就是《游园惊梦》《拾画叫画》最流行了。所以,在京剧中,当年那么流行的八本《雁门关》,也逐渐被一个晚上可以演完的《四郎探母》所取代。传说张二奎编演《四郎探母》,是自组“双奎班”后为了和“四喜班”竞争,而《雁门关》是“四喜班”的拿手戏。不论当时竞争的实际情况如何,《四郎探母》压倒《雁门关》,和戏曲本身从全本戏到折子戏的嬗变有着重要关系。尽管在我们今天看来,《四郎探母》也仍然显得有些繁复。

但是秦腔的折子戏演出,和京剧还是有些细微的差别。一般来说,秦腔的折子戏大都是全本中摘出的一折,适当的裁剪工夫也是有的,但京剧则下了更大的裁剪工夫。

就拿《挡将》来看,陈仁义先生的演出本比三意社的《墩台挡将》第十四场显然完整丰富,不仅增益了首尾,还新添了唱腔。不难断定,陈仁义先生的演出本,应该是从三意社保存本衍化出来的。我认为,在增益的过程中,吸收了《华容道》本子的菁华。相对应的增益,第一处在开始,是陈友谅的发笑引出康茂才,如同《华容道》曹操的发笑引出关公。第二处在结尾:

陈友谅(唱):转面来我把二弟叫,你何不上前把阵瞧?

陈友杰(唱):一支长蛇摆得好!

陈友谅(唱):放我君臣转回朝!

陈友杰(唱):陈友杰打马前边跑!

陈友谅(唱):出笼的鸟儿展翅高!有朝一日犯我手。

夹白:康茂才呀!小孺子!

(唱):我把儿剥皮抽筋定不饶!

小卒道白:陈友谅逃走了!

康茂才道白:哎呀!不好!

(唱):听说友谅逃走了,茂才心内似火烧。军阵前不该把情讲,回营去怎把军令交。罢罢罢来说不了,此苦情是我自己招。众儿郎拿绳将爷绑,但不知军师饶不饶。

《华容道》是这样:

曹操哦是是是!许仲康去看阵势?

许褚禀丞相,乃是一字长蛇阵。

曹操贤侯命我们走马认阵,明明是释放我等逃走,众将一齐上马逃走了!

(唱带板)好一个仁义关美髯,释放孟德回中原。苍天若随人心愿,天哪,哎咳天!马踏东吴怨报怨。(截,同下。)

周仓禀父王,曹操逃走。

关公回营交令了!

(唱带板)悔当初错许他云阳答报,今日里顺人情有犯律条。仓将收兵卷旗号,平儿随父把令交。小校与爷辕门报,就说二爷放曹操。催动赤兔出小道,但不知军师饶不饶。^④

这两处增益都很小,但起到画龙点睛的作用,加强了陈友谅的奸诈和康茂才的忠勇。同时也保留了原剧精彩的唱段。这样加工之后,在秦腔里《挡将》比《挡曹》更流行了。京剧《华容道》的本子和秦腔基本相同,唱腔的高亢激越也一致,而且是程长庚的拿手杰作。^⑤但京剧《江东桥》的唱法仍然保留了陈仁义先生演出本的基本框架,可见这个折子戏的加工是具有影响力的。

但是,只能说京剧《江东桥》因袭了《挡将》,并没有进行剪裁。而《战太平》则体现了京剧折子戏大刀阔斧的剪裁力度。从剧本看,秦腔《墩台挡将》演花云的故事,精彩处在第三场和第四场。京剧《战太平》也基本沿袭了这个结构,只是唱词有所删改。可是单演这个折子,就把后面孙氏的故事失去了交代,也不能突出花云不顾家眷的大义。所以京剧剧本把孙氏的情节提到了前面,并增强花云和朱文逊对待家眷态度的对比感,这样故事基本完整,花云的形象也丰满了。《墩台挡将》里近于配角的花云在《战太平》里就成为主角。比起《挡将》的剪裁,《战太平》的工夫就大多了。毕竟,从另外一个剧种进行移植,留给编剧者的空间会更大。在《刘曾复说戏剧本集》里,还可以窥见京剧裁剪的过程。现在京剧舞台常见的《战太平》演法都是谭(鑫培)派的,但该书里保留了一个王凤卿的唱法,并有个注释:“王凤卿的传承的这套《战太平》唱词是程长庚的词句。……这

属于王凤卿的‘过渡时期’的词句,王到后来索性就唱谭派词了。”^{[5]751}程长庚的词句和谭鑫培不一样的地方,都是秦腔《墩台挡将》第三场和第四场之外的场次。可见京剧折子戏既保留精华又完善丰富的扬弃精神。

其二,从群戏到角戏的嬗变。早期的秦腔和京剧,群戏和角戏兼有,后来群戏的比例逐渐降低。猜测秦腔盛行期,群戏应该占很大的比重,因为昆曲的剧本是以群戏为主。昆曲的剧本大都为传奇体,虽然主角是生旦,但是各个角色俱全,每个都能参与演唱。如果秦腔还有另外更为久远的来源,其角戏就和杂剧体裁很接近。标准的元杂剧,一般只有四折,不像传奇那样繁复,而且是主角一个人唱到底,配角只有科白没有唱词。按照当时剧坛流行昆曲的影响,秦腔的群戏应该很常见。即使是早期的京剧,也一样有很多群戏。比如,程长庚在“三庆班”排《三国志》,主要场次就是今天常演的《群英会》,其中鲁肃(程长庚饰)、孔明(卢胜奎饰)、周瑜(徐小香饰)、赵云(杨月楼饰)基本不分主角、配角,要求大家通力合作。但是随着演员自身号召力的逐渐增强,角戏逐渐多起来,老一些的剧种如秦腔还有固守传统的压力,新兴的京剧则没有多少这样的包袱。有些号召力很强的演员,甚至可以把群戏演成角戏。比如马连良先生,在富连成坐科时候擅演《群英会》,那时全科合作,他并不突出,等他自己挑班时,就前演鲁肃后演孔明,将之按照角戏来演了。马连良经常如此改造群戏。又如《龙凤呈祥》,他前演乔玄后演鲁肃,使得原来的刘备一角近乎配角,其他角色也得围着他演了。《群英会》里“借东风”的唱段,《龙凤呈祥》里“甘露寺”的唱段,都成了马派的代表作。可见,马连良先生号召力之大,群戏也能演成角戏。

从秦腔《墩台挡将》到京剧《战太平》《江东桥》的嬗变,可以清楚看到京剧的这个演变过程。从秦腔《墩台挡将》的剧本来看,主要角色至少有三个须生:武老生花云、王帽老生朱元璋、红生康茂才,一个旦角:孙氏,一个小生:康玉,一个花脸:陈友谅。很难说究竟哪一个是主角,尤其是三个须生之间。但在京剧《战太平》《江东桥》里,分别是武老生花云和红生康茂才两个主角了,旦角和花脸都成了配戏的。秦腔《挡将》一折,还可以算作单演,京剧的两出则显然自成结构,不顾原本了。一旦忘记了这个来源,我们也就不能找出本事的真正出处。陶君起先生《京剧剧目初探》介绍《战太平》:“见《明史》,明李东阳《花将军歌》及《明英烈》第二十九回。”^{[6]295}其实,这些材料只有花云的一些概况,剧本搬演的故事在这些材料里是没有的,应该到秦腔《墩台挡将》的原本

中去寻找。

其三,唱腔从高亢到雅致的嬗变。《挡将》是陈仁义先生的代表作之一,流传较广,他的很多传人到今天还经常演出。但京剧《江东桥》则几乎绝迹于舞台,甚至在老唱片中也难觅踪迹。这就使得进行唱腔的比较近乎不可能。然而幸运的是,《刘曾复说戏剧本集》附有一张光盘,录制了刘曾复先生自己说戏的全部录音,这就使我们可以进行唱腔比较了。这也是这本剧本集最有价值的所在。

《江东桥》本是京剧老生的开蒙戏,又名《挡谅》,因为结构相似,常与《焚烟墩》(又名《挡幽》)、《华容道》(又名《挡曹》)合称“三挡”。这三出戏都是红生戏,共同的特点就是行腔高亢,利于未变声的少年演唱,所以用此开蒙。同时,京剧中演红生戏,出于对关公的尊重,不过分使腔,直腔直调以示庄重。这种风格在初期京剧中是很流行的,大约就是秦腔声腔的影响。京剧老生的正宗程长庚尤其擅演这类戏,《华容道》就是他的杰作。《刘曾复说戏剧本集》里收录的《华容道》,就是刘曾复先生经由王凤卿辗转得到的程长庚唱法。其剧本结构和唱腔风格,都与秦腔十分接近。但是京剧经过谭鑫培变革之后,这种风格渐渐显得古调独弹,慢慢退出了舞台。这“三挡”戏也从原来人人能唱的开蒙戏,变成了难得一见的冷戏。只有《华容道》因为常与《群英会》《借东风》连演,还偶然一见,虽然基本保留着原初的风格,但总体说来大都演得草率粗疏,离程长庚的唱法颇有距离了。

反倒是在秦腔中不大常演的《战太平》,成为京剧流行的剧目,谭余派老生几乎无人不会。对比《刘曾复说戏剧本集》中的《江东桥》和《战太平》,可以明显看出一则古朴,一则雅致。我们也就不难理解为什么“挡将”是秦腔的名作而京剧《江东桥》几乎绝迹,《战太平》常见于现在的京剧舞台而秦腔反倒不太见到了。“挡将”的唱法格局在秦腔中趋于成熟完美,也和秦腔自身的风格一致,自然容易成为保留剧目。《战太平》在秦腔中并不显著,也就更容易使京剧演员演出自身雅致的风格,因此谭鑫培下了很大的工夫琢磨,终于使之成为后期京剧老生的代表剧目。即使在两个剧种两个剧目的兴衰之上,我们也很容易看到秦腔唱腔到京剧唱腔一个从高亢到雅致的嬗变。经过这个嬗变,秦腔和京剧声腔之间的渊源就不大容易认清了。

可是虽然有这些嬗变,如果我们保存有京剧早期的资料,它和秦腔的渊源关系也依然可以寻绎得见。《江东桥》就是一个非常好的例子。刘曾复先生所说的老派戏,

基本来自两个人:王荣山和王凤卿。王凤卿主要经由汪桂芬传承了程长庚的徽派唱法,王荣山则经由谭鑫培传承了余三胜的汉派唱法。我们不知道刘先生的《江东桥》究竟来自哪一支,但无论是徽派还是汉派,都与秦腔声腔十分接近,使我们不能不揣测即使京剧受了徽剧和汉剧的直接影响,也很难抹煞秦腔这个渊源。

这个渊源可以从三点见出。第一,老派京剧的唱词都较长,动辄数十句。张伯驹先生曾说:“按京剧初入京,名四大徽班,余叔岩之祖余三胜即徽派老生,唱词皆三四十句,以致七八十句。二簧如《上天台》、《宫门带》,西皮如《长亭》、《天水关》、《火焚纪信》、《凤鸣关》以及《摘缨会》皆系徽派之戏,尤以西皮为主。”^{[7]281}《江东桥》的唱词即是如此,比起《战太平》来就显得较多。而秦腔剧本大都如此,《墩台挡将》的大段唱词随处可见。

第二,字音保留了很多近古的发音,和中州韵有较大距离,甚至比湖广韵还古朴。比如这段【西皮流水】:“军师将令把咱委,站立土台抖雄威。刘基不识英雄辈,他道豪杰少计策。打赌曾把牙咬碎,气得某家两眼黑。想起了前朝军对垒,好汉英雄出在三国。关公曾挡华容道,要把孟德魂魄追。战鼓儿不住咙咙咙咙地打,勾命的铜锣仓啷啷仓啷啷紧紧地催。前面走的陈友谅,后面跟随一伙贼。半像人呐半像鬼,个个脸上带尘灰。好一似佛爷离宝位,罗汉缺少袈裟披。美不美,乡中水,亲不亲来故乡回。康茂才便把良心昧,土台下来的尔是谁。”^{[5]754}其中,“策”“黑”“国”“贼”等字,都是古入声字在陕西方言中的独特发音。当然,这个唱段在《墩台挡将》里也有这种古入声字的发音,除了这四个,还有“德”“脉”“得”等字。^⑥如此相近的带有地方色彩的读音,足以说明其中的渊源。

第三,唱腔带有极为浓重的乡土色彩,而这一点是秦腔声腔很大的特色。比如,那两句“战鼓儿不住咙咙咙咙地打,勾命的铜锣仓啷啷仓啷啷紧紧地催”,打哪噜的腔,也保留在陈仁义先生的唱腔里。而且那里的哪噜打成了滚舌音:“耳听得战鼓咚咚咚咚咙咚咚咚咚咙咚咚打,铜锣不住铛铛铛铛啷铛铛铛铛啷铛铛敲。”还有【快板】里:“有人放走陈友谅,准备项上吃一刀,一刀一个,一个一刀定斩不饶。”^{[5]755}这种腔的跌宕感,也带有极强的乡土色彩。都可以看做是沿袭了秦腔的某些风

格。

通过《墩台挡将》这个剧目表现出的秦腔和京剧之间的嬗变和渊源,我们似乎可以说,避免从粗豪的风格联系二者的渊源,也许是研究秦腔和京剧关系的一个不大不小的误区。我们完全可以抛开诸如《秦云撷英小谱》《燕兰小谱》这类在文人特有审美视域中的产物的影响,从两者演出剧目的比较入手,大约更为合理。我们也不必仅将这个渊源限定在陕西二黄戏之上了。其实,现存的秦腔和京剧老派剧本的数量还是不少的,只要我们肯努力抢救一些老派唱法也还是存在的。我相信,这个方向应该被秦腔和京剧渊源关系的研究者所重视,而本文仅是一个初步的探索。

注 释:

- ①西安市政协文史资料委员会、西安曲江新区管理委员会编,共68册,西安出版社2011年版。
- ②姜骏、樊百乐、钟锦整理,华东师范大学出版社2015年版。
- ③北京市戏曲编导委员会编辑《京剧彙编》,第55册,北京出版社1957年版。
- ④西安市政协文史资料委员会、西安曲江新区管理委员会编《西安秦腔剧本精编》,第47册,第384页。
- ⑤在《刘曾复说戏剧本集》里,保留了程长庚的唱法,是刘曾复先生得自王凤卿的。王凤卿先生从汪桂芬那里传下了程长庚的老派唱法,和现在舞台上的演出颇有差异。
- ⑥参看西安市政协文史资料委员会、西安曲江新区管理委员会编《西安秦腔剧本精编》,第42册,第227页。

参考文献:

- [1]北京市艺术研究所,上海艺术研究所.中国京剧史[M].中国戏剧出版社,1999.
- [2]齐如山.齐如山回忆录[M].中国戏剧出版社,1991.
- [3]程砚秋.程砚秋文集[M].中国戏剧出版社,1959.
- [4]束文寿.京剧声腔源于陕西[M].太白文艺出版社,2011.
- [5]姜骏,樊百乐,钟锦.刘曾复说戏剧本集[M].华东师范大学出版社,2015.
- [6]陶君起.京剧剧目初探[M].中国戏剧出版社,1980.
- [7]张伯驹.红氍纪梦诗注[M]//春游纪梦.河北教育出版社,1998.

作者简介:康凯(1981-),女,陕西省戏曲研究院(西安交大戏曲学院)助理研究员。

(责任编辑:杨立民)