

编者按:为了弘扬优秀的民族传统音乐,保护和传承作为非物质文化遗产的戏曲、曲艺等民间音乐艺术,从本期起我们开辟专栏,介绍天津市艺术研究所研究员陈钧先生的新作《京韵大鼓音乐新论》。在这项成果中作者通过对新、老资料的分析,在京韵音乐的形式、风格、流派特征、和历史等方面提出了新的观点。专栏版面有限虽不能全文刊出,但我们尽量将这项成果的基本内容和观点介绍给读者。

子弟书音乐探索

——《京韵大鼓音乐新论》(一)

陈 钧

子弟书是清代乾隆年间旗籍子弟创造的一种鼓曲艺术,亦称“弦子书”,分为东韵和西韵两种唱调。据《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》中任光伟先生所撰“子弟书”条目称“嘉庆三年(1798),东韵随北京闲散清室人员被遣送盛京(今沈阳市)而传入东北。同时,西韵也传入天津,与天津的民间曲调、语言相结合,称为‘卫(天津卫)子弟书’,后又称‘西城板’。”^①由于子弟书在清末已成广陵散,卫子弟书也湮没已久,因此人们对任光伟先生的说法从未置疑。1982年戏曲音乐家刘吉典先生在《曲艺艺术论丛》第三辑中发表了《天津卫子弟书的声腔介绍》,后《中国曲艺音乐集成·天津卷》登载了刘吉典先生从工尺谱译成的卫子弟书简谱唱腔,同书也登载了流行于天津的西城板唱腔。因为人们都知道西城板是由子弟书西韵衍变而成的石韵衍变而来的,将西城板音乐与卫子弟书音乐两相对照,发现区别很大,所以引起人们对卫子弟书是由子弟书西韵衍变而来说法产生怀疑。今笔者试对此问题谈一点不成熟的看法,由于缺少子弟书音乐作为直接的依据,笔者的观点作为引玉之砖仅供读者参考,希望得到方家教正。

一、关于子弟书

(一)子弟书

清代由于旗人在北京内城分区居住,子弟书在演唱中遂出现了西城调和东城调两种形式,也称为西韵和东韵。清嘉庆二年(1797)顾琳在《书词绪论》中谈到子弟书时说,“书之派起自国朝,创始人不可考,后自罗松窗出而谱之,书遂大盛。然仅一音。嗣而厌常喜异之辈,又从而变之,遂有东西派之别。其西派未尝不善,惟嫌阴腔太多,不若东派正大浑涵,有古歌之遗响。近十余年来,无论缙绅先生,乐此不疲,即庸夫俗子,亦喜撮口而歌……”

清道光、咸丰年间,著名的子弟书西城调艺人石玉昆以话本小说《龙图公案》为脚本,编成大书《包公案》,自弹自唱轰动一时。因他演唱的西城调有所发展别具一格,受到观众和曲家的欢迎和称赞,于是人们称他演唱的西城调为“石韵”,亦称“石派书”。子弟书《评昆论》中称他的演唱“高抬身价本超群,压倒江湖无业民,惊动公卿夸绝调,流传市井效眉颦。”

大约在清道咸之交(1850年左右),子弟书在北京又出现了南城调和北城调两种形式。清人李静山在《增补都门杂口》中曾写道:“哑哑声高胜傻丁,郭栋共许犯天星,如今也有南城调,不像山羊不受听。”据说南城调和北城调“以曲调流畅、节拍较快受到民间的喜爱。”^②

至清光绪十年(1884)左右,子弟书逐渐衰歇。据传子弟书一些曲本被北方京韵大鼓、梅花大鼓、东北大鼓等曲种采用;石韵和南城调等唱调作为曲牌保存在单弦牌子曲中。

子弟书在民间流行了百余年,虽然作品颇丰,并有大量唱词抄本、刻本印行于市,但这种民间艺术却始终没能引起知识阶层的重视。直到1935年郑振铎先生主编《世界文库》时,将韩小窗子弟书五种编为《东调选》收入第四册中;将罗松窗子弟书六种编为《西调选》收入第五册中。此后对子弟书资料的收集和研究才逐渐受到学术界的重视,许多学者分别收集了不少子弟书唱本。如清代北京蒙古车王府藏子弟书曲本297种;1954年出版傅惜华编《子弟书总目》中辑录了三十多个人的作品共446种。

子弟书的唱词以七言体为主,句前、句中常加入衬词、衬句。子弟书韵脚通用北方十三道大辙,每两句叶韵。起首有八句七言“诗篇”,多回本书,也有在首回标明“诗篇”,余者将其省略的。篇章长短不一。短者不分回,一韵到底,如《忆真妃》;长者三五回以至多达二十余回。有的一本数回同用一韵,如《庄氏降香》;有的则一回一换韵,如《千金全德》。

子弟书的唱腔音乐,至今不得稽考。其曲谱仅见百本堂《双韵子弟书工尺谱》抄本,以一炷香式(工尺谱的一种记谱方式)记录,未标板眼,故难以确认。此外,在岔曲《书名》中有“子弟书三眼一板实难学”一句,可为子弟书“一韵纡萦良久”的佐证。

(二)牌子曲中的(石韵)音乐

子弟书东城调、西城调音乐虽至今不传,但是以西城调衍变出来的石韵作为单弦牌子曲的曲牌,今天仍然存在。牌子曲中的(石韵)与当年石玉昆所演唱的石韵是否相同,今已不好考证。不过二者之间的联系客观存在,透过牌子曲中的(石

韵)，大约还是可以了解当年石韵的基本面貌的。

牌子曲中的(石韵)唱词为七言体，常在句前、句中加入衬词、衬句，和补充性附加句，因此造成句幅的扩充和上下句句幅的不对称。单弦牌子曲中(石韵)的音乐为一板一眼(2/4)上下句反复的板腔体形式。唱段开始上句唱词头三个字，字位节奏拉得较宽，每个字的音腔均较长，第三字音腔落于“re”音。(石韵)唱段尾部上下句唱词尾字均落于低音“mi”是其鲜明的特征。

二、卫子弟书和西城板

(一)卫子弟书音乐

1.卫子弟书在天津的流行情况

卫子弟书是清同治、光绪时期子弟书在天津衍变而成的一种鼓曲，但清末以来未见有文献记载。1921年8月21日陈哲甫在天津《社会教育星期报》撰文《卫子弟书之价值》说：“吾卫之歌曲，以子弟书最古而最雅(乡粹)。”1926年冯向田在《丙寅竹枝词》中写道：“漫夸石韵近无双，曲本群推韩小窗，遣兴人来甘露寺，始知卫调别京腔。”诗后注曰：“京子弟书为石玉昆所创，后称石韵。天津子弟书为韩小窗所编，称‘卫子弟’。”¹⁰这里将京子弟书视为石玉昆所创是错误的，但这种错误和他指出了卫子弟书为韩小窗所编，却都是重要的信息。它可能为我们探索卫子弟书的渊源提供帮助。对于卫子弟书的渊源，长期以来人们一直笃信任光伟先生所言的，卫子弟书是京子弟书中的西韵传入天津后形成的观点。但是卫子弟书的音乐亦是无从稽考。

1982年戏曲音乐家刘吉典先生在《曲艺艺术论丛》第三辑中发表了《天津卫子弟书的声腔介绍》，这才第一次揭开了卫子弟书音乐神秘的面纱，使人们得见其庐山真面目。刘吉典先生本是天津人，他手中的卫子弟书曲谱资料，是1942年从天津著名民乐家杨芝华先生(清末津门子弟书名家华学源先生之亲传弟子)处得到的。刘吉典先生不仅亲聆过杨芝华先生自弹自唱卫子弟书的原韵，而且还把这些卫子弟书工尺谱译成简谱与杨芝华先生核对过，并加注了三弦伴奏的指法和部分唱法。卫子弟书的声腔音乐由此有幸得以保存。

这批卫子弟书音乐资料原是杨芝华先生清末从华学源先生学艺时亲手记录的，距今天大约90年了。刘吉典先生认为

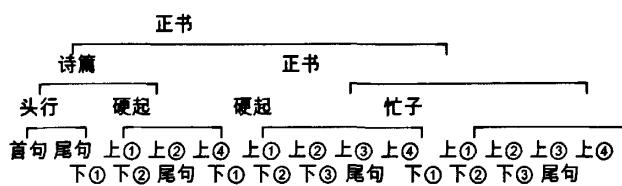
“这批资料基本上已把清末以来‘已成绝响’的流传在天津的子弟书西韵声腔大体上记录下来。”可见，刘吉典先生也是把卫子弟书看成京子弟书西韵的衍变形式的。

2.卫子弟书音乐

卫子弟书的唱词与北方的鼓词一样以七言体为基本形式，常在句前、句中加入衬词和衬句。每两句叶韵。从体裁上卫子弟书包括“诗篇”和“正书”两种形式。“诗篇”由“头行”和“硬起”两部分构成，如弹词之“开篇”，为内容上可以独立成篇的诗赞体短篇。诗篇中的唱词一般不加衬词。“正书”是叙述故事的段落，一般篇幅较长。正书在结构上也分为“诗篇”和“正书”两部分。诗篇一般为七言八句(独立的诗篇亦相同)，从内容上总括全篇故事的主旨，然后再演唱正书。正书后面有时加四句“评词”，均为句前加三字衬词的七字句，也可不加评词。

卫子弟书音乐属于板腔体，有一板三眼(4/4)和一板一眼(2/4)两种板式，其音乐在结构上与文学形式基本一致。诗篇音乐一般为一板三眼，共八句。八句之中又分为两部分：第一对上下句称为“头行”，随后六句(三对上下句)因第一句从较高音区开始，演唱比较有力，称为“硬起”。正书中的诗篇与独立成章的诗篇在音乐上基本相同。在正书唱段中，当诗篇演唱以后，就进入正书部分。正书在音乐上有一板三眼和一板一眼两部分，开始是以八句(四对上下句)为一落¹¹一板三眼的(硬起)段落。(硬起)段落根据内容需要可以反复几次。当唱段进入高潮时，音乐变为以八句(四对上下句)为一落的一板一眼段落，这种一板一眼形式称为“忙子”。(忙子)亦根据内容的需要可以多次反复。正书从(头行)开始到(忙子)结束(包括(诗篇)和(正书)两部分)演唱一遍为一回，根据内容需要亦可以演唱多回。从整体上看，卫子弟书演唱故事的正书，唱段开头有起板过门；诗篇中(头行)与(硬起)之间演奏起板过门；诗篇与正书之间、(硬起)各落之间、(忙子)各落之间、(硬起)与(忙子)之间、正书中各回之间，均演奏起板过门。过门长短根据内容需要可以灵活掌握。卫子弟书唱腔音乐在句型运用上有较明显的规律。

我们可以把卫子弟书正书音乐的基本结构图示如下：



(二)西城板音乐

西城板也是形成于天津的一种鼓曲艺术。清道光、咸丰年间，石韵传入天津后，在艺人们用天津方言演唱过程中逐渐天津化，遂形成了一种新的鼓曲形式。由于艺人们常在天津西城根一带演唱，人们称之为“西城板”。西城板与石韵一样，是用来演唱大书的。

相对于卫子弟书而言，西城板的唱词和音乐结构较为自

由，同时也略为简单一些。西城板的唱词也是以七言为主体，衬词、衬句的添加更为自由。一般来讲，西城板的唱词上句稍微规整一些，下句不但句中多见衬词、衬句，而且后面常运用补充性附加句。这样一来，下句的句幅常扩充得很长，上下句的结构很不对称，致使人们难以分清上下句的界限来。

西城板的音乐为一板一眼(2/4)上下句反复的板腔体形式。唱段开始上句唱词头三个字，字位拉得很宽，每个字的音

腔很长,腔后加入过门,第三字音腔落于“re”音。这种唱段开始头三个字加以强调的唱法,是西城板与众不同的起唱方式。西城板唱段尾部上下句唱词尾字音腔均落于低音“mi”是其显著特征。

三、京子弟书与卫子弟书、西城板之关系

(一)卫子弟书、西城板、石韵的关系

任光伟先生在《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“子弟书”条目中的说法,清嘉庆三年只有京子弟书西城调传入天津。后西城调与天津的民间曲调、语言相结合称为卫子弟书,这种卫子弟书也称为西城板。然而通过以上对卫子弟书和西城板音乐的分析我们可以看到,上述观点是不准确的。因为卫子弟书和西城板虽然可能源于同一种母曲,但由于在唱词的句式结构、音乐的曲式结构、落音规律等方面二者之间存在着明显的不同,所以它们实际上已形成两种不同的鼓曲了。也许它们原本就是源于不同母曲的两种鼓曲。

另外,1920年9月19日天津《社会教育星期报》发表消息:“社会教育处以现时通行之时调小曲多不正当,易惑人听闻,贻误社会匪浅,特创盲生词曲讲习所,授以京子弟、卫子弟、西城板等调,以期逐渐剔除旧弊,改良社会。”很显然,京子弟、卫子弟、西城板是三种情调健康、形式不同的鼓曲,在当时人们是很清楚的。

西城板与石韵的关系通过音乐上的比较也是很明显的,它们之间渊源关系的存在是没有疑义的。有人认为单弦牌子曲中的(石韵)“只是‘石派书’中,在演唱赋赞类曲词时的一种腔调”¹⁹,并非石韵全部声腔。但是从(石韵)与西城板的对比中,我们感到二者联系密切,难道西城板只是把石韵中演唱赋赞类腔调天津化的产物吗?我想,大概不是。西城板不但演唱赋赞类曲目,也演唱大书,而且还演唱与石韵大书内容相同的《三侠五义》(由《包公案》改编),如果西城板只是摘取石韵部分腔调来演唱同一部大书,这恐怕不大合乎逻辑。况且从卫子弟书音乐分析中我们看到,其演唱赋赞类唱段的诗篇与正书中的主要部分在音乐上基本相同。因此我以为,一、石韵和西城调音乐不一定是复杂的,这在北方其它鼓曲音乐来看也是如此;二、西城板不大可能只是摘取石韵部分腔调形成的,西城板、石韵、西城调在音乐上的联系应当是密切而明显的。

(二)西城调与东城调的关系

由于西城板与石韵之间的密切联系,且石韵为京子弟书西城调的衍变形式(即便单弦牌子曲中的(石韵)不一定能够全面反映石韵音乐的整体面貌),那么西城板与京子弟书西城调之间的关系则是不言自明的。又由于西城板和卫子弟书在音乐上的区别极为明显,那么任光伟先生的说法及其传说中卫子弟书与京子弟书西城调之间的关系便引起了我们的怀疑。卫子弟书果真是京子弟书西城调的衍变形式吗?从对京子弟书西城调衍变出的石韵和西城板所做的音乐分析来看,它们与卫子弟书音乐为什么存在着如此大的区别?而卫子弟书会不会是京子弟书东城调的衍变形式呢?

为了探索这些问题我们应该思考,西城调与东城调的概念是如何界定的?京子弟书中西城调与东城调是一种怎样的关系?天津是否可能有京子弟书东城调的流传?卫子弟书音乐属于东城调还是属于西城调?

首先,我们要弄清楚,西城调与东城调的概念是以文学内容来界定的,还是以音乐形式来界定的?自20世纪30年代学术界开始关注子弟书以来,所接触到的大多是流散于民间的子弟书文学抄本。清代如《书词绪论》、《天咫偶读》等涉及子弟书的著述中对东、西韵的描述本来是基于音乐上的分类的,如《天咫偶闻》称子弟书“其词雅驯,其声和缓,有东城调、西城调之分”显然是指音乐而言的。但是这些著述对子弟书在音乐上的描述,却只是一种文学的解读和非音乐分析的感觉的表述,单凭这些无从判断和了解东城调与西城调音乐的具体形态。由于没有音乐资料作为依据加以参照,学术界对子弟书东、西韵的划分大多只能依据于曲词的文学题材和内容。而我以为,东、西二韵的形式则完全是取决于音乐上的区分,虽然这两种鼓曲在内容上各有其擅长表现的范围,但是由于音乐是一种以声音作为材料的感情艺术,它在内容表现上具有抽象性、不确定性等特征,在情感表现上具有宽泛性和多样性的能力。因此,同一种文学内容可能在不同的音乐形式中以不同的方式得以表现,单凭感觉和非音乐的描述是很难客观地区分东、西韵的。比如,京韵大鼓既能演唱《战长沙》、《单刀会》这样激昂慷慨、英武豪壮的曲目,也能演唱《黛玉焚稿》、《探晴雯》这类从内容上看儿女情长、委婉柔靡的曲目。从音乐上我们一般很难把某一种艺术框定在特定的感情模式和特定的文学题材范围之中。因此我以为,对于子弟书东、西韵的音乐形式及其所演唱的曲目,我们一般不可能只从文学题材上来划分和判断,而只能以音乐为依据才能得出准确的结论。亦即子弟书东、西韵概念的界定只能是音乐的,不可能是文学的。以文学内容和感情的分类来界定和把握属于音乐形式的子弟书东、西韵,是长期以来存在于我国传统音乐艺术研究中的非音乐的研究习惯和模式的反映。固然,我国的传统音乐与文学有着密切的联系,但是尽管如此,以文学为代表的非音乐研究往往不可能真实地反映音乐艺术的形式和本质。因此,如傅惜华先生在《子弟书考》中所云“东韵之词,沉雄阔大,慷慨激昂,……而西韵之词,类为才子佳人,儿女私情,……均饶柔靡之音也”等文字表述,只能是对子弟书文学题材和形式的审美评判,而不可简单地用来作为对东、西韵音乐形式认识的依据。音乐只能以其自身特殊的艺术功能和形式,具体地表现和阐述着各种不同的文学内容的。这就是说,东韵音乐未必不能表现贾宝玉和林妹妹,而西韵音乐照样可以塑造林冲、武松等威武的形象。文学虽然给音乐表现提供内容依据,但是如何表现,音乐自有自己的办法,并不完全被动地由文学内容来决定。对于没有音乐资料存世的子弟书来说,单纯依据文学内容的表述来判断东、西韵音乐的形式,虽然在某种程度上可能会间接地有所启示,但是往往亦会因扑风捉影而得到南辕北辙的结果。

再有,京子弟书西城调与东城调虽然不同,但它们之间的联系却是不能否定的。有人认为:“子弟书的‘东韵’发展在先,其曲调就比较高亢古朴、雄健豪迈;‘西韵’形成较晚,其曲调就比较纤柔委婉、细腻悠扬。”²⁰我以为这种观点是没有根据的。清嘉庆二年顾琳在《书词绪论》中指出:“书之派起自国朝,创始人不可考,后罗松窗出而谱之,书遂大盛。然仅一音,嗣而厌常喜异之辈,又从而变之,遂有东西派之别。”我们知道,

由于罗松窗子弟书刻本最早见之于乾隆二十一年(1756),因此,一般人认为他是子弟书的开创者。又由于罗松窗存世的子弟书作品以西城调为主且最为著名,因此我以为,经罗松窗创作的在民间传唱的子弟书最初大约只是西城调。亦即在京子弟书中西城调为创始之音,东城调当是在西城调“一音”基础上“从而变之”的后起的新的音乐形式。

我们知道,子弟书音乐本是八旗子弟远戍边关,为消解寂寞,以当时军中流行的俗曲和满族萨满教用以祭祀的歌舞单鼓音乐填词演唱而逐渐形成的。后子弟书在满清贵族子弟中流行,同时一些盲艺人也擅长此艺,如《天咫偶闻》所说“然瞽人擅此者,如王心远、赵德璧之属,声价极昂”。这些都说明子弟书西韵音乐是一种创始于民间的艺术形式,开始它不可能如今天某些人所理解的是那般儒雅和高逸。清乾隆以来经文化素养较高的人士参与创作后,子弟书的文学形式和音乐形式才有了高雅化的可能。大概这不但是京子弟书东韵和西韵在音乐上的区别,同时也是文人曲词和早期民间曲词在形式上的区别。李家瑞在《北平俗曲略》中指出:“弦子书亦称子弟书,因为唱这书的人大半是‘大员子弟功勋后’。这样称法,自然是不甚妥当,……”¹⁷在同一书中李家瑞对子弟书的音乐曾作这样的描述:“唱这种书时,只用一架三弦,自弹自唱。音调也是很简单的,每唱六句,即为一阙。要唱很长的故事,即将这六句重叠起来。”¹⁸我以为第一,李家瑞并没有把子弟书视为贵族化的艺术;第二,他所了解的子弟书音乐是一种以六句为一落的非常简单通俗的形式。况且现存《双韵子弟书工尺谱》也是一种六句的形式。因此,我觉得这种子弟书的文学及其音乐与文人聚集的书社中的子弟书形式应当是有所区别的。经过子弟书社中文化和音乐素养更为高级人士的加工和创造,从音乐形式上看,东城调比西城调更为讲究和完善则是必然的。这也符合于事物发展由粗到细、由简至繁、由野变文、由俗趋雅的一般规律。也许这种区别正表现了京子弟书东、西韵的不同特征。虽然早先东、西韵的出现始于地域的划分,而后来东韵可能大多属于子弟书社中演唱的形式,西韵则一般为民间流行的子弟书形式了。清光绪四年缪东霖曾在《陪京杂述·杂艺》中写道:“说书:人有四等,最上者为子弟书,次平词,次漫西城调,又次为大鼓梅花调。”可知,当时在沈阳人们将子弟书和民间流行的西城调分而论之,西城调位列三等,这说明与东城调相比它俗而卑的位置。逆旅过客在《都市丛谈》“八角鼓”中称:“据说斯曲为八旗土产,向无卖钱之说,演者多系贵胄皇族,故称‘子弟’,如欲演唱,必须托人以全帖相邀。”这说明子弟书东城调一般不做营业性演唱,大多为贵族子弟间自娱之曲,因此在上流社会眼中其声价地位自然位居一等了。清嘉庆年间得硕亭在《草珠一串》中有“西韵‘悲秋’书可听”诗句。清咸丰十年周楚良在《津门竹枝词》第150首中云:“黛玉悲秋子弟名,说书招至瞽先生,傲妻偏就常峙节,最是孙玉透世情。”京津现存清代竹枝词中对子弟书观感的描述大多为西韵,约略可以说明西韵才是于民间演唱的子弟书形式。以上资料使我们感到,在子弟书流传的过程中似乎可以得出这样的认识,世俗社会中流传的为西城调;而上层社会赏识的则是东城调。因而一方面子弟们将子弟书和西城调分而论之;另方面在茶园、酒肆中子弟书的称谓几乎代替了西城调。在

讨论子弟书东城调和西城调时,这种现象不可不引起我们的注意和重视。虽然子弟书的流传以及对子弟书东、西韵的认识和评价在客观上有上述现象存在,但是民间流行的子弟书抄本中一般并没有标明东、西韵的。这只能说明同样的脚本可能同时被东、西韵演唱。鉴于以上情况,我以为,以往人们对子弟书东、西韵概念文学形式的界定,并不能准确反映东、西韵音乐所演唱的内容。亦即东、西韵音乐在文学内容的表现上虽各有所擅长,但是对于演唱文学概念的东、西韵作品来说并没有严格的规定。东韵演唱才子佳人类的曲目,西韵演唱忠臣孝子类的曲目都是可能的。由此可见,以往人们以文学概念来界定京子弟书并不能真实反映东韵和西韵在音乐上的形式及其特征。京子弟书东、西韵音乐形式与东、西韵文学形式之间并不存在严格的对应关系。

(三)东城调不传天津是一种误识

通过以上分析我们可以认识到,京子弟书东韵大约是清代贵族子弟、文人骚客聚集于书社时的自娱形式,京子弟书西韵则是流行于民间艺人中的市井艺术。如是,我们才可能理解任光伟先生所述的京子弟书东韵只传沈阳,不传天津的原因。同时我们还可以理解,为什么冯问田在《丙寅竹枝词》中将京子弟书视为石玉昆所创的。冯问田的看法不但说明他在天津所见到的京子弟书基本上都是西城调,而且说明西城调和石韵在音乐上是非常相近的。也许当时在天津人头脑里,京子弟书和西城调不过是同一曲种的不同称谓罢了。如是,张焘在《津门杂记》中记述清光绪年间天津杂耍馆中演出的京子弟书亦应当是指西城调而言的。¹⁹总之,清代在天津娱乐场所流行的为人们所熟知的京子弟书大约主要是西城调,亦可能在天津人的意识中只有西城调才是子弟书最具有影响力的形式。那么,是不是说天津就没有京子弟书东城调存在呢?我以为不然。任光伟先生所谓东城调不传天津,只是说清嘉庆三年遣送清室闲散人员至盛京时的情况,这并不能说明所有会唱东城调的人员及其资料全部密封运到沈阳,造成了东城调在北京的绝迹。而只是由于东城调文辞和音乐过于高雅、艰深,导致演唱和流行范围的狭窄,因此东城调即便传入天津,也同样多是在文人雅士中间传唱,难以进入大众娱乐场所被普通民众接受而流行起来,并由此产生较大的影响。天津人对京子弟书东城调了解较少是可以理解的,但是这却并不等于东城调不传天津。我以为卫子弟书的存在就说明了它与京子弟书东城调的关系是可能的,并且这种关系可能是真实的。

我们说,京子弟书西城调是一种流行于民间的市井艺术,而东城调只是一种文人、子弟自娱消遣之雅唱,东城调无论在北京和天津最终都没能成为真正的剧场艺术形式。虽然京子弟书东城调的活动和流传范围狭窄,但是这并不能成为东城调不传天津的理由。京津相距不过120公里,两地经济文化交流频繁,东城调传入天津的可能性是毋庸置疑的。当京子弟书东城调流传到天津文人中间,他们在演唱中逐渐把这种高雅的艺术加以发展,使它天津化,从而创造出既区别于京子弟书东城调,又不同于京子弟书西城调的卫子弟书。一时间,这种带有天津韵味的子弟书唱调在津门文人雅士中间流传开来。1934年戴愚庵在他撰写的记载天津掌故的《沽水旧闻》中《张寡妇多金为丐》一文中称:“彼时津中住户,均歌津子弟书,

胥文雅忠义之词。”这一记载说明卫子弟书当时在天津传唱的范围相对还是比较大的。当卫子弟书在天津形成并流行之际,很可能有些盲艺人亦习唱此种曲艺。由于盲艺人一般多走街串巷卖唱,因此卫子弟书在津门杂耍馆中不见踪迹。应当说,盲艺人的演唱在天津虽有一定的影响,但由于这一曲种并不大众化,因此仍然未能成为流行于平民百姓中的市井艺术。民国初期,为了“剔除旧弊,改良社会”在教育界人士的提倡和组织下,天津创立了盲生词曲讲习所,教授盲人演唱卫子弟书等曲艺。因此才出现1926年冯问田在《丙寅竹枝词》诗后注释中所谈“近年学界每星期上午在甘露寺学校内说书消遣”的现象,这说明经陈哲甫等教育界人士的提倡,卫子弟书已从书社进入学校演唱了;《津门杂记》中谈到杂耍馆演唱京子弟书,却没有卫子弟书。这一方面以京子弟书的称谓表明了卫子弟书的存在;另方面亦说明光绪十年前后卫子弟书没有进入娱乐场所;刘吉典先生也认为卫子弟书“从嘉、道年间以至民国初年,在天津爱好诗文和弹唱的人士中间曾盛传过很长一段时间。他们通过业余书社(或称诗社)的活动来进行‘卫子弟’的演唱。”^[10]可见,卫子弟书演唱活动和传播方式与京子弟书东城调基本相同,因此,二者之间的渊源关系是难以否定的。

那么,民国初期天津教育界人士为什么提倡并组织盲生词曲讲习所呢?我以为,这一方面是出于改善社会风气的需要;而另方面也是由于盲人演唱卫子弟书,在天津大约是有着历史渊源的。据调查,天津图书馆现藏《子弟书目录》抄本一册,内收子弟书曲目329种。这是国内现存子弟书目录中收录曲目最多的抄本。按子弟书内容和出处分成不同类型是这本书的最大特征。如“喜庆子弟书目录”、“四书子弟书目录”、“红楼梦子弟书目录”、“水浒传子弟书目录”、“醒世子弟书目录”等共分为六十七大类。同书另一《子弟书目录》收录子弟书曲目211种。最后标明“以上已选九十五曲”大约是用作教材的。天津图书馆还藏有《子弟书约选日记》,作者萧文澄。收录子弟书曲目128种。此书以日记的方式选录子弟书曲目,并在许多篇名之后加以简短点评。据查,天津刊行的子弟书版本尤其是刻本均是由一些民间社团和慈善机构付梓的。如“天津艺剧研究社”、“盲生词曲传习所”等。那么很有可能萧文澄的“子弟书约选曲目”和《子弟书目录》后篇中所选之“九十五曲”,均是为盲生词曲讲习所选定的教材。另外,天津的子弟书资料大都在封面加有“卫子弟书”字样,这不但说明了当年卫子弟书传承了绝大部分子弟书曲目,而且由于这些子弟书资料大多是经天津文人雅士之手润色、审定的,亦说明了卫子弟书与京子弟书东城调之间的关系。^[11]

那么,为什么人们一直认为卫子弟书是京子弟书西城调的衍变形式呢?我以为,这种看法的存在,一方面说明京子弟书西城调曾经盛行于天津,光绪后期以来由于卫子弟书流传范围的狭小,因此人们一般只识西城调、石韵、西城板之俗声而未聆东城调之雅韵。民初以来卫子弟书在天津大约式微已现,虽经教育界人士提倡并组织盲生词曲讲习所传唱卫子弟书,但由于盲人数目及其影响所限,已无法使卫子弟书成为一种时尚的流行艺术了,因此天津人实际上大多不但对东城调知之甚少,而且亦不免如冯问田一样误以为西城调、石韵即是京子弟书;另方面当卫子弟书在津门雅士中间流传时,如较少有旗籍子弟参与,亦较少与北京旗人书社交流而究其渊源,同

样会误以为卫子弟书即是京子弟书西城调的变种。当京子弟书的概念在天津人头脑中就是流行的西城调时,卫子弟书是由西城调衍变而来的看法就不足为奇了。

(四)卫子弟书是东城调的衍变形式

长期以来人们一直认为卫子弟书是京子弟书西城调的衍变形式,而我却以为卫子弟书是京子弟书东城调的衍变形式,这种观点是不是有存在的理由呢?我以为,对于传说我们应当持审慎的态度,既不能一概否定,又不能盲目附和。我们应当以事实为依据,运用科学的方法加以分析、辨别,才有可能得到真实的结论。首先,我们说对于京子弟书东、西韵的分类应当是基于音乐形式的,因此京子弟书东城调有可能同时演唱文学概念中的东韵和西韵作品。这种现象正如1926年冯问田在《丙寅竹枝词》诗后注中所说的:“天津子弟书为韩小窗所编,称‘卫子弟’。”这说明卫子弟书演唱的曲目均为韩小窗所编的。韩小窗以东韵享名,卫子弟书曲目均为韩小窗所编而演唱西韵,这从东、西韵的音乐属性上看虽是可能的,但从常理来说又似乎有些不合逻辑。我们知道,韩小窗虽以东韵扛鼎者之声望载誉于子弟书作家中,但从他的作品看,其中却包括了不少被学术界视为西韵的内容。而韩小窗这样的作品是否表现为缠绵悱恻的风格呢?郑振铎先生是这样的看法:“他写些西调,像《得钞娶妻》、《贾宝玉问病》等,但不是嬉笑怒骂皆成文章,便是沉郁凄凉,若不胜情。他是不会写软怯无力的调子的。”^[12]可见,同样是被学术界视为西韵的曲目,在韩小窗笔下却毫无萎靡柔弱的感觉,这足以说明,仅以文学内容来划分东西韵形式是不准确的。亦说明作为东韵的卫子弟书演唱韩小窗的西韵作品其内容与形式应当是协调的。此外从音乐上看,我们可以确认石韵和西城板均属于京子弟书西城调系统,而卫子弟书音乐与石韵和西城板的区别则起码可以说明,它们之间在艺术类别上的不一致。冯问田感到“卫调别京腔”,起码说明了他通过卫子弟书和石韵在音乐上的区别,悟出了这两种鼓曲艺术风格之不同,从而可能为我们揭示出卫子弟书与京子弟书西韵在音乐上不同的类别属性。

那么,为什么说卫子弟书可能是京子弟书东城调的衍变形式而不是西城调的衍变形式呢?首先,从《双韵子弟书工尺谱》所载曲谱之为六句,偶数句落音相等等特征,我们可以判定这种子弟书音乐不但属于上下句形式,而且曲式结构比较简单。我们从石韵和西城板的音乐分析中可以看出,它们与这样的子弟书音乐结构形式十分接近,因此我们有理由认为,这样的音乐应当是京子弟书西城调。以这样的音乐来演唱子弟书文学曲本,形式虽然简单、通俗,但它不但同样不失文学内容的意趣和神韵,而且更适合观众的口味,因此世人对此津津乐道。这正是石韵和西城板音乐盛行不衰的原因所在。也许在清乾嘉时代,京子弟书西城调还带有某些雅趣,但是由于它长期在民间艺人中间传唱,其艺术在内容、形式和审美情趣等方面的通俗化和大众化则是必然的结果。因此,石韵和西城板在实践中更为流行是极其自然的。

京子弟书东城调则不同,其流传的环境和方式决定了它不断雅化的发展途径。卫子弟书音乐与《双韵子弟书工尺谱》相比较,二者在形式上的不同似可说明此理。卫子弟书音乐的结构特征,与诸多子弟书名家的文学作品形式十分相似,这是应当引起我们重视的。卫子弟书音乐结构上的(诗篇)、(头

行)、(硬起)等形式,不但与诸多子弟书作品文学结构相对应,而且以节奏紧凑的(忙子)来表现文学内容中的高潮。从音乐结构的复杂、层次的分明以及情感表现逻辑的清晰等方面看,卫子弟书音乐与文学形式的结合可谓水乳交融。只有结构形式如此精致的音乐,才能与高古、雅驯的曲词相配合,演唱出绚丽多姿的叙事诗篇。卫子弟书音乐与曲词在形式上的一致,大约说明它们是同时出于具有较高音乐与文学修养人士之手的。卫子弟书音乐的典雅、考究,和石韵及西城板音乐的通俗、质朴之间的反差,大约正是京子弟书东城调与西城调的区别和各自的特点之所在。卫子弟书音乐结构形式与子弟书文学作品结构形式的对应,不但可以否定东韵不传天津的观点,而且也可排除它是由天津文人雅士以西韵为基础加以雅化之产物的可能。此外,通过对卫子弟书音乐(诗篇)、(头行)、(硬起)等形式的认识可知,现存子弟书曲本上所标示的“诗篇”、“头行”、“硬书”等,应当属于音乐形式的。

根据以上分析我觉得,卫子弟书作为京子弟书的衍变形式,如果它属于西城调系统,则说明石韵作为西城调的变化形式已经与西城调原型产生了很大的距离,几乎判若异类。但是如果我们认定《双韵子弟书工尺谱》所记的形式为西韵,则这种情况似当排除。那么不属于西城调音乐系统而属于东城调音乐系统,则应该是其唯一合理的归属。如今我们知道,京子弟书东、西韵概念的界定应当是音乐的,而不是文学的;卫子弟书演唱的曲目都是韩小窗所编,其中不仅有文学概念西韵的《宝玉问病》、《黛玉悲秋》,同时也有文学概念东韵的《长坂坡》存在;卫子弟书音乐与文学在形式上有着如此完美的契合;卫子弟书音乐与西韵音乐衍变形式石韵和西城板之间存在着若大的区别,如果我们再把它视为西韵系统,这在逻辑上似乎说不通。

再者,我们说抛开对音乐的分析,仅以文学形式的表述是难以把握子弟书东、西韵音乐形式的。如《书词绪论》中所谓“其西派未尝不善,惟嫌阴腔太多,近于昆曲,不若东派正大浑涵,有古歌之遗响。”等对子弟书东、西韵音乐的描述,大约只是从表面感觉上反映了东、西二韵音乐之间雅与俗、文与野、细与粗、繁与简、豪壮与委婉等不同的形式和风格。并不能真正使我们认识和把握它们的具体形式。二者在音乐上的共性,则是清光绪年间震钧在《天咫偶闻》中描述京子弟书时所言的“其词雅驯,其声和缓”。亦如金受申先生所说:“子弟书的特点是:‘词细’、‘腔长’、‘声低’。”^[13]这些特点在石韵、西城板和卫子弟书音乐中是共同存在的。单凭上述描述,我们是难以将子弟书东、西韵加以区分的。同时,《书词绪论》中所谓西城调“近于昆曲”,也并非从当代人视昆曲为高雅的角度出发,而主要是指其曲调“低缓萦纡”,感情柔靡而言的。据此我们也不可能判定卫子弟书音乐的类别属性。从音乐分析中我们可以看到并能够加以把握的是,卫子弟书音乐比西城板和石韵更为高雅、古拙,这大约正是卫子弟书东城调品质的彰显。西城板虽属于西城调系统,但在音乐上也并非靡靡之音,不然,当年天津社会教育处就不会把它列为盲生词曲讲习所的学习曲目,并以期达到“剔除旧弊,改良社会”的目的了。1921年陈哲甫在《社会星期教育报》撰文谈《卫子弟书之价值》所说:“吾卫之歌曲,以子弟书最古而最雅。”1934年戴愚庵在他撰写的

《沽水旧闻》中称卫子弟书“胥文雅忠义之词”。他们所谓“最古最雅”、“文雅忠义之词”想必不是指被学术界视为“靡靡之音”的西城调(实际上西城调也未必是靡靡之音,只不过是唱段中某些句子较长,给人“一韵纤萦良久”的感觉罢了),而是指东城调唱段在内容上多搬演忠臣良将的历史故事,在词意和曲情中所表现出的肃穆沉雄、慷慨激昂的气质而言的。这也正符合历来人们对东城调的认识和评价。现存仅有的卫子弟书《长坂坡》曲谱,不但是东韵名家韩小窗的作品,而且正是表现了上述内容和气质的。由此我们似乎可以肯定,卫子弟书是京子弟书东城调衍变和遗存的形式。

通过以上对卫子弟书、西城板和石韵的音乐分析,并结合对相关文字记载的论证,我们可以得出这样的结论:京子弟书西城调和东城调起码在清嘉庆年间就传入天津了,石韵亦在其形成后,很快传入了天津。这些鼓曲艺术与天津方言结合后,东城调形成了卫子弟书,西城调的衍变形式石韵形成了西城板。另外,清咸丰初期南城调也自北京传入了天津。如今,卫子弟书和西城板已是京子弟书东城调和西城调仅有的且保存较完整的衍变形式了。根据京子弟书东、西韵以及石韵形成的时间和现存文献记载推断,卫子弟书和西城板最晚大约盛行于清同治、光绪年间(1875年前后)。此间,由于京子弟书、卫子弟书和西城板在天津的盛行,客观上为京韵大鼓的产生提供了可资借鉴的音乐形式。

注 释:

[1][2]均见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》第619页,北京:中国大百科全书出版社,1983年出版。

[3]为了区别卫子弟书并依天津历史资料中对子弟书的习惯称谓,下文均称子弟书为“京子弟书”。

[4]在鼓曲演唱中把一个相对完整的段落称为“落”。

[5]刘吉典《流传在天津的“子弟书西城调”》,载天津市艺术研究所编《艺术研究》1990年秋季号,第68页。

[6]刘吉典《流传在天津的“子弟书西城调”》,载天津市艺术研究所编《艺术研究》1990年秋季号,第67页。

[7]《北平俗曲略》第17页,中国曲艺出版社1988年出版。

[8]《北平俗曲略》第18页。

[9]清光绪十年(1884)刊行由张焘编辑的《津门杂记》中《杂耍馆子》一段是这样记述的:“津门茶肆,每于岁底新正,添设杂耍,招徕生意。其名目有弦子书、大鼓书、京子弟、八角鼓、相声、时新小曲等类……”

[10]天津市艺术研究所编见《艺术研究》1990年秋季号,第67页。

[11]关于天津子弟书目录与版本详见崔蕴华《子弟书目录与版本综述》,载《河北大学学报》(哲社版),2005年第1期。

[12]郑振铎《中国俗文学史》,北京:人民文学出版社1959年出版,第404页。

[13]见1938年11月26日《立言画刊》。

(未完待续)
(编辑 朱默涵)