



“花雅之争”与戏曲音乐体制的转型

黄 蓓

摘要：清代剧坛“花雅之争”的重要结果之一是中国戏曲音乐体制由曲牌体独擅天下转变为以板腔体结构占据主导，戏曲音乐完成了两大曲体的过渡与交接，中国戏曲由此进入现代化发展历程。在这一转型过程中，传统南北曲包含板腔变化的曲牌联套音乐体制，清代京腔带有过渡痕迹的曲牌、板腔兼用体制，清代秦腔成熟的板腔变化音乐体制，及民间小戏逆向发展的音乐体制演变路径，较为清晰地勾画出中国戏曲音乐向现代转化的发展轨迹。

关键词：“花雅之争”；清代；戏曲；音乐体制

发生于清中叶剧坛的“花雅之争”是中国戏曲史上具有深远意义的历史现象，宏观而言，雅部昆曲所代表的古典戏曲文化被三轮“花雅之争”终结，中国戏曲经历了一次由“词统”向“戏统”回归的“涅槃”式洗礼后，以全新面貌进入了其现代化的发展时期。在漫长的戏曲曲体演进史中，清乾隆年间是戏曲走向现代的转折期，发生于此时的第二轮“花雅之争”完成了传统曲牌体与新兴板腔体两种新旧曲体间的交接，而随后的第三轮“花雅之争”则巩固了这一成果，中国戏曲的音乐与文学结构方式均由此产生总体格局上的转变^①。然而，由于中国戏曲声腔系统的复杂性，这一转变的过程曲折而缓慢，演进路径并不清晰，本文试以几种典型声腔为例探析这一演变历程的历史真实面貌。

一、“花雅之争”前的戏曲音乐体制

“板腔体”又称“板式变化体”，这一名称与自宋元形成的戏曲“联曲体”或“曲牌联套体”相对应。根据《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的定义，板式变化体是“以一对上、下乐句为基础，在变奏中突出节拍、节奏变化的作用，以各种不同的板式（如三眼板、一眼板、流水板、散板等）的联结和变化，作为构成整场戏或整出戏音乐陈述的基本手段，以表现各种不同的戏剧情绪”^②的戏曲音乐结构形式。由此可知，板腔体戏曲具有两大基本特征：一是以上、下齐言乐句（多为七字句、十字句）为基础文本构成要素，二是在一个主调的基础上以变换板式（节奏）作为音乐陈述的基本手段。其中第一点针对文本体制而言，第二点则关涉音乐体制，这两个特征彼此支撑，与曲牌体戏曲的长短乐句文本和曲牌联套音乐各自对应，成为中国戏曲两大戏曲音乐体制的根本性区别。

^①按，苏国荣先生认为：“如把戏曲作为一种在时态流动中的‘过程’，以往戏曲的历史过程可大体分为两个阶段——曲牌体阶段和板腔体阶段，目前正向自由体阶段迈进……它们是古代的、近代的、现代的三种不同的时态系统。”“戏曲是由古代戏曲（南戏、杂剧、昆弋诸腔等曲牌体系统）、近代戏曲（秦腔、京剧等板腔体系统）、现代戏曲（越剧、评剧等还未完全定型的声腔系统）所组成的历时态群落系统。”见《戏曲的“历时态系统”——试用系统论方法看戏曲的发展大势》、《襁褓与竞争》等文，载苏国荣：《宇宙之美人》，华文出版社1999年，第313、362页。苏文作于20世纪80年代，时至今日，越剧、评剧以及大量由民间小戏发展起来的“现代戏曲”剧种已逐步朝声腔定型化方向发展，有的在都市化过程中已过渡为“大戏”，成为板腔体系统的成员。

^②《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“板式变化体”词条，中国大百科全书出版社1983年，第11页。

有学者认为,板腔体戏曲的形成是以曲牌体戏曲音乐的板腔化为前提的,即曲牌体是板腔体的初级形式,在经由民间说唱影响、板式节奏变化及弋腔系声腔滚调的加入等改造之后,“从曲牌体走向板腔体就成为声腔发展史上的必然”^①。也有学者将戏曲音乐的历史划分为三个阶段:“中国戏曲的声腔经历了由曲牌体、联套体到板腔体的三个重要发展阶段,这三个阶段就像三级台阶,一步一步由低向高发展,显示出了戏曲由幼年、青年逐步走向成熟的历史轨迹,直到现在中国戏曲还没有什么腔体超过了板腔体的表现功能。”^②“曲牌体”与“联套体”是否成其为戏曲音乐发展史上的两个阶段,当可商榷,但此说更值得探讨的是,曲牌体与板腔体是否构成“初级”、“幼年”与“高级”、“成熟”的层递关系,是否可以说“直到现在中国戏曲还没有什么腔体超过了板腔体的表现功能”。

南北曲中已存在“节拍”、“板眼”的概念,沈宠绥《度曲须知》曰:“板则其正,鼓则其赠”,鼓板合一,板为强拍(正),鼓为弱拍或次强拍(赠),这是中国古代音乐特有的节拍形式。明人何良俊论北曲曰:“曲至紧板,即古乐府所谓‘趋’。‘趋’者促也,弦索中大和弦是慢板,至花和弦则紧板矣……紧慢相错,何等节奏。”^③清人李斗《扬州画舫录》谓“板有没板、赠板、撤赠、撤板之分”^④。清乾隆年间成书的南北曲曲谱集《九宫大成南北词宫谱》有所谓“腔之高下按以工尺而腔之迟疾限以板眼”,“曲之高下疾徐俱从板眼而出,板眼斯定,节奏有程。”^⑤这里不仅有了板眼疾徐强弱的概念,而且也有了“节奏”的概念。其中,关于北曲与南曲“板眼”概念的叙述,与我们今天对于板眼的定义——控制音乐的运行节奏,也已大体相同,这说明南北曲已经将板式变化作为调节作品音乐结构的重要手段。何良俊还对比了南北曲板式变化的特点,认为北曲“紧慢相错”,更善于处理节奏变化,而南曲“一紧而不复收”^⑥,缺乏灵活性。

实际上,板式变化的观念贯穿整个曲牌音乐的叙事结构。北、南曲在处理音乐运行节奏时,对于板式与腔、词之间的协调有全盘的考虑。我国古代音乐理论家很早就观察到,由于调式和旋律特点的不同,南北曲在腔、板、词的关系上也表现出明显的差异。明王世贞《曲藻》将其概括为:“北力在弦,南力在板。”^⑦意即北曲的重点表现在乐曲旋律,虽然有板眼的约束,这种约束却不十分严苛。北曲旋律节奏“高下闪赚”,腔少字多,加衬较为随意、频繁,往往增板,故腔格虽定,而板眼灵活,有“死腔活板”、“北之所以无定”的说法。相比之下,南曲腔多字少,衬字更少,其节奏舒缓、平稳,正腔、衬腔都在定格之内,无须增板对字位与节拍的平衡加以调控,即所谓“板在何字何腔,千首一律……此南之所以有定。”^⑧当然,这并不是说南曲在腔、板关系上毫无变通、铁板一块。所谓“死腔”、“死板”皆是相对而言,南曲也并非完全不具备板、腔关系上的自我调节功能,如昆山腔以“赠板”的形式实现曲牌内音乐节奏的微调:“除了通常的三眼板、一眼板、叠板(即流水板)、散板之外,昆山腔音乐中还出现了一种更为复杂一些的节拍形式,叫做赠板。”^⑨南曲曲牌【小桃红】及其【前腔】运用于《寻亲记·府场》中,前曲28板,后曲30板,又如南曲过曲【步步娇】运用于《琵琶记·扫松》时,生唱三眼带赠板,丑唱同曲【前腔】则去赠板,《千钟禄·打车》同场齐唱,板式为一眼板加赠板,视人物、剧情而分别加以不同板式。总体来说,北曲腔板活跃跳脱,南曲则平稳谨严,两者构成功能上的互补。正是由于这个原因,成熟的曲牌体戏曲音乐(如昆曲)将南北曲皆吸纳其中,南北合套充分发挥了其各自在处理腔、词关系方面的优长,用以弥补以宫调、曲牌为主要结构手段的音乐体制对节奏控制的不足。

正因为曲牌体戏曲音乐体制中包含着板式变化的因素,故此也有学者认为二者不应被截然区分:

人们常根据戏曲每出组成形式之不同,分别称之为曲牌体和板腔体——称由多少不同曲牌连接而成的乐曲为曲牌体,称由同一曲牌,经由各种板式变化发展而成的乐曲为板腔体。若

①李连生:《板腔体的形成与戏曲声腔演化的特征》,载《学术研究》2007年第10期。

②王兆奇:《扬剧曲牌体走向板腔体之我见》,载《影剧月报》2009年第2期。

③何良俊:《四友斋丛说》第37卷“词曲”,中华书局1959年,第343页。

④李斗:《扬州画舫录》卷五“新城北录下”,中华书局1960年,第129页。

⑤《九宫大成南北词宫谱》“北词宫谱凡例”,载《善本戏曲丛刊》第6辑,台湾学生书局1984年,第67页。

⑥何良俊:《四友斋丛说》第37卷“词曲”,第343页。

⑦王世贞:《曲藻》,载《中国古典戏曲论著集成》四,第27页。

⑧徐大椿:《乐府传声》,载《中国古典戏曲论著集成》七,第181页。

⑨张庚、郭汉城:《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社1992年,第750~751页。

依这样分类方法来看南、北曲,则它们兼具二者:一方面它们常由若干曲牌连成,当然是曲牌体;但另一方面,如南曲之“前腔”,北曲之“么篇”,在同一曲牌连续运用的时候,又常有板式上的变化,又可以视为板腔体。因此,可以说,南北曲是包含着板腔体的曲牌体^①。

这一说法有待商榷。其一,南北曲的板眼虽然被视为音乐结构的重要环节,但其主导因素仍然是宫调与曲牌,板式的变化是作为调节手段,使得宫调的选择与曲牌的联缀获得些许机动性。因此确切地说,南北曲是包含着板腔变化因素(而非“板腔体”)的曲牌体。有的学者认为“板式先在曲牌体中产生,后完善了板腔体的结构体制……板式变化功能是曲牌联套的主要方法”^②,这是不准确的。其二,“曲牌体”音乐体制中所包含的“板式”与板腔体的梆子腔、皮黄腔等剧种的“板式”虽然有些名称相同或类似(如一板三眼、一板一眼),但内涵却有所差异。高腔是古老弋阳腔的直接后裔,在现存各地高腔曲牌中,各剧种的板名都是指唱腔节奏的尺寸和规范,而非节拍轻重强弱的标志。与此不同的是,“板腔体的板式不止是表明节奏节拍,还包括段式、句式、句幅、字位、起腔、落腔、调式、腔节等项,若在板名前加腔名,如二黄原板、西皮慢板,还表明定弦法在内。”^③可见,曲牌体与板腔体的板名,含义并不全同。故此,“曲牌体”与“板腔体”虽有某些外在形式(如板式变化因素)上的共同之处,却不是一个“包含”另一个的关系,而是彼此独立。

二、过渡形态的戏曲音乐体制——清代京腔

最早使用板腔体的是哪一种戏曲声腔?这种声腔是否源于曲牌体?抑或从其他路径演变而来?哪些声腔剧种源于曲牌体戏曲,哪些又源于其他艺术样式?这是值得详加考察的。因为曲牌体戏曲音乐虽然具备了发展为板腔体的先决条件,却不说明板腔体腔种都必须从曲牌体中萌芽,我国古代的音乐和说唱艺术都不缺少孕育板腔体戏曲音乐的条件。

要寻找板腔体戏曲的源头,必然要关注明清两代花部戏曲声腔系统。明初到清末曾经流行于剧坛的有影响的花部声腔系统,概括起来有梆子腔系统、弋腔(高腔)系统、吹腔系统、皮黄系统等。这些声腔系统间的关系也是错综复杂的,有些隶属于各系统的声腔又作为组成成分,与其他系统的声腔并存于某些复合型戏曲剧种。如川剧所包含的昆、高、胡、弹、灯等声腔成分,分别隶属于雅部昆曲、高腔系统、皮黄系统、梆子腔系统和民间歌舞小戏系统。徽剧既含有梆子腔、乱弹腔,也有弦索调、吹腔,还包括二黄调、拨子。“花雅之争”前,各系统声腔虽在全国各地自由流播、演变,但总体上仍然各自独立,谱系较为分明。“花雅之争”为这些早已广为流布的戏曲声腔提供了遇合的平台,尤其是那些处于上升时期,竞争力强的声腔,更是在“花雅之争”的“擂台”上充分碰撞、聚集、融汇,由此为大量包含多种声腔的地方戏曲剧种的成型奠定了基础。因此,我们今天所看到的许多板腔体戏曲剧种已经蕴含了多个声腔成分,要寻找这种音乐体制的真正来源,还必须从单个声腔(而非剧种)的发展历程加以考察。

明清弋阳诸腔的后裔——各地高腔于明末清初显示出由曲牌体向板腔体转化的迹象。明代弋阳腔与昆山腔一样,属曲牌体腔种,曲牌联套规则亦与昆山腔十分相似,昆、弋剧本间时常相互借用或改编。弋阳腔于明末清初以地方化、精致化的京腔(北京地区高腔)面貌出现于北京时,也仍然是曲牌体的声腔,但从清人王正祥所辑反映清代京腔音乐实际面貌的《新订十二律京腔谱》^④一书中,我们可以找到不

① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》下,人民音乐出版社1981年,第931~932页。

② 韩鹏:《试论戏曲曲牌体音乐板式的渊源及表现功能》,载《黄河之声》2009年第2期。

③ 刘国杰:《论高腔音乐》,载《音乐研究》1995年第2期。

④ 按,戏曲音乐学者张九先生认为:清人王正祥所编撰的《新订十二律京腔谱》与各地高腔旧本所使用的是“圈腔谱式”,在广泛流行工尺谱的时代采用“圈腔”记谱证明了戏曲音乐体制上的变化趋势,认为若非由于这种变化导致不易以工尺记谱,则“三百年前清朝的王正祥在新订京腔谱的时候,早就会采用工尺谱的”。参见张九:《关于高腔的圈腔谱式》,载《中央音乐学院学报》1989年第3期。王正祥所记载的京腔(高腔)确从曲谱中透露了与南北曲的差异,但不是因为未采用工尺谱。因为中国古代戏曲音乐的曲谱向来存在两个系统:一为“曲谱”,主要目的是厘清宫调、叶韵、四声阴阳(在曲文一侧以固定符号作出标记,类同于张九先生所说的“圈腔谱”)等,文人作剧主要依据这类“曲谱”;另一类才是标注工尺的“宫谱”,主要用于指导舞台实践。因此我们今天所见南北曲曲谱并非全都是工尺谱。我们从王氏所作《京腔谱》序言和凡例可以看出,他撰著此谱显然是出于对弋腔“向无曲谱,只沿土俗”状况的不满,希望将当时盛行于京师、与昆曲“并行”的京腔纳入文人阶层接受的范围,而非非着意于服务伶人演唱,因此他的曲谱不采用工尺谱也并不能作为戏曲音乐体制变化的确证。研究者应从具体的记谱符号及内涵探析戏曲音乐发展过程中的细微变化,而不是以“工尺谱”或“圈腔谱”等记谱方式作为其衡量标准。

少传统南北曲谱所不具备的特征变化,这些变化正是曲牌体戏曲音乐向板腔体过渡的历史性标识。

王正祥在《十二律京腔谱》“序”及“总论”中声明,编写此谱是由于“弋腔谱盖以从前之所未有”,“昆弋既已并行,而弋曲之板既无,传腔多乖紊”^①,因此需要定谱制腔,以为框范。他也确以传统南北曲宫谱作为曲谱编撰的模式。然而由谱中所透露信息,仍可发现许多不同于传统曲谱之处:

其一,除点出板眼之外,某些曲牌还标注了另外一种属于板式变化体的唱法,这种唱法通常在该曲牌之后另起一【前词】,别加点板,并下注“紧板”。“紧板”是弋阳诸腔所固有的板式,即今之“流水板”或“快板”^②。李调元曾于《剧话》中说:“弋腔始弋阳,即今高腔,所唱皆南曲……向无曲谱,只沿土俗,以一人唱而众和之。亦有紧板、慢板。”^③在《十二律京腔谱》中,虽然明确标出的板式名称仅有“紧板”、“慢板”两种,但已显示出与传统单纯的联套曲体不同之处。《十二律京腔谱》“凡例”曰:“若夫联套之曲,乃是一定规模,所以不必载及紧板。若遇兼用单用之曲,或情景不同之处,未可与联套一概而论,必有紧板、慢板各别者。”^④可见,曲牌体音乐严格的联套规则已经包含板式和调式上的变化,因此南北曲宫谱通常无须另外标注板式。而处于向板腔体过渡时期的京腔则另有不入联套的单用曲牌,还包括“情景不同之处”即不使用传统曲牌的情形,这时传统联套曲牌体的点板规则已不能满足新出现的唱法需要,只能将曲子重载于下列,复以“紧板”标识。对照同一曲牌的“慢板谱”与“紧板谱”,亦可以看出紧板谱的节奏较之原曲牌更为紧凑、流畅。

其二,《十二律京腔谱》“凡例”中列举的京腔谱符号谱例显示,京腔谱中不仅严格点定板眼,且已有意识地用不同符号标识突出调式变化,以适应不同的叙事和情绪表达需要:

板既有定,则腔调亦当区别,而曲乃大成。兹将腔分三种,曰“行”,曰“缓转”,曰“急转”;调分三种,曰“翻高”,曰“落下”,曰“平高”……(谱中)如遇||式者,行腔也;●式者,缓转腔也;▲式者,急转腔也;□—○之式者,翻高调也;○—○之式者,落下调也;——之式者,平高调也^⑤。

点定板眼、标识调式变化,这是板腔体戏曲音乐曲谱的突出特点,虽然《十二律京腔谱》中仍然以宫调、曲牌为音乐结构的主线,但其不同于传统南北曲曲谱的细微变化之处已透露出“曲牌体”向“板腔体”音乐体制过渡的时代讯息。

京腔是旧弋阳腔在北京地方化后发展的一脉分支,它必然继承了传统弋阳腔作为曲牌体曲种的诸多特征,而这支地方化弋阳腔在经过“花雅之争”的汰洗后,又与弋阳腔在其它地域结合当地地方曲调所形成的众多弋阳支派一样,被统称为“高腔系统”。这一系统高腔至今仍存活于北京、江西、湖北、湖南、四川、浙江、云南、广东、福建等地的地方剧种中。在这些曲牌体戏曲音乐活化石中,南北曲曲牌的各种遗存清晰可见。高腔诸剧种曲牌多达数百,多数牌名沿用南北曲,显见是曲牌体的嫡系后裔,但又与纯正曲牌体——如昆腔曲牌有着显著区别:

高腔剧种是唱曲牌的。每支曲牌之所以要有不同的牌名,是因为它们各有不同的曲调,以及由此产生的词格。但现在高腔里的曲牌,如果仅从词格上看,与南北曲的曲牌已相去甚远,就是与弋阳腔的传奇本相对照,也已对不上。曲牌本为长短句结构,但现在很多高腔的不少曲牌(虽不是全部)实际上已演变为齐言的上下句结构了,而且句数的多少伸缩性极大^⑥。

从京腔(弋阳腔后裔,一称高腔)的音乐结构特征中,可以见出“曲牌体”古典戏曲音乐体制向“板腔体”近现代戏曲音乐体制发展的轨迹。而京腔发展的时期,正值清代前期第一轮“花雅之争”的历史时段,“花雅之争”直接促成了戏曲音乐体制的现代转型。

①王正祥:《新订十二律京腔谱》“序”、“总论”,载《善本戏曲丛刊》第3辑,台湾学生书局1984年。

②李汉飞:《中国戏曲剧种手册》,中国戏剧出版社1987年,第330页。

③李调元:《剧话》卷上,载《中国古典戏曲论著集成》第8册,中国戏剧出版社1959年,第46页。

④王正祥:《新订十二律京腔谱·凡例》,载《善本戏曲丛刊》第3辑,第67页。

⑤王正祥:《新订十二律京腔谱·凡例》,第71~72页。

⑥何 为:《从弋阳腔到高腔》,载《高腔学术讨论文集》,文化艺术出版社1983年,第7页。

三、首先成熟的板腔体戏曲声腔——秦腔

如果说京腔(高腔)还仅是“曲牌体”向“板腔体”的过渡形式,那么中国戏曲剧坛上首先出现的成熟形态的板腔体戏曲声腔就是第二轮“花雅之争”中花部戏曲的代表剧种秦腔(梆子腔)。与京腔(高腔)一样,秦腔也是包含曲牌与板式变化两种因素的声腔,不同的是板式变化在秦腔音乐中占据了主导地位,即秦腔主要是“板腔体”音乐体制。

由于秦腔是清代剧坛最早成熟的板腔体戏曲剧种,追溯秦腔音乐体制之渊源,有助于理解中国戏曲音乐在清代“花雅之争”时期所发生的重大变革及其深远意义。

秦腔音乐中包含曲牌。关于这些曲牌的来源学界观点不一,如《中国秦腔》作者认为:

秦腔中的500多个曲牌,全部是器乐曲牌。尤其是对后者(唐宋大曲、曲子及元明清北曲杂剧的曲牌和明清传奇曲牌)的吸收、融合与借用,都改变了它们原先作为联曲体唱腔音乐的属性,使之成为为板腔体音乐服务的一种辅助手段。但是,上述曲牌进入秦腔板腔体戏曲音乐一开始并非都是辅助性的伴奏音乐,而有一个与板腔体并为唱腔音乐的过渡阶段^①。

这种观点认为,秦腔一开始就是板腔体,曲牌是后来以吸收借鉴的方式进入秦腔音乐体系的,秦腔并非从曲牌体发展而来,而是由民间说唱发展而来。

本文针对以上观点对秦腔的音乐体制发展作如下分析:

其一,秦腔中的曲牌,并非全部是器乐曲牌。《中国秦腔》中所说的情况,是当代秦腔音乐的实际,而在秦腔的早期发展阶段,长短句体的曲牌唱段曾是秦腔演唱中的重要组成部分。清代西秦腔(即秦腔)最早见诸文献记载是明代万历年间传奇钞本《钵中莲》中的【西秦腔二犯】曲牌,这一曲牌演唱的是七字齐言句,但在清乾隆年间刊印《缀白裘》六集载西秦腔剧本《搬场拐妻》中,却包括了南曲曲牌以及【西秦腔】、【小曲】等民间声腔和小曲曲牌,如丑(武大郎)所演唱的【水底鱼】曲牌:“矮子矮人,矮衫矮布裙;矮手矮脚,矮人三寸丁,矮人三寸丁。”贴(潘金莲)所演唱的【字字双】曲牌:“奴奴天生命薄,嫁着穷汉,身子矮锄,被人耻笑,遭人戏侮。终身结果,叫奴奴如何。”贴(潘金莲)所演唱的【西秦腔】曲牌:“这春光早又是阑珊,阑珊归去也。梨花剪剪,柳絮飘飘,何方歇?去匆匆,捱过了三春节。春愁,春愁向谁说?叹离家,背祖业,心儿里忍饥渴,听鸟儿巧弄舌,道春归,何苦的人离别?”^②《搬场拐妻》中的唱段不多,除上列两个南曲曲牌为长短句体外,几支【西秦腔】曲牌也为长短体,此外还有一支【小曲】为齐言四字句。除此以外,《缀白裘》中标为“杂剧”的一些短篇剧目中的【梆子腔】也为长短句。与《钵中莲》中的曲牌运用情况综合分析可知:明末至清中叶的秦腔正值音乐体制成熟时期,由于唐宋大曲、南北曲(尤其是南曲)、民间俗曲的影响,秦腔中既包含南北曲曲牌,也包含民间小曲和以花部地方戏为标识的声腔曲牌,前者为长短句,后者既有齐言句也有长短句。早期秦腔演唱长短句曲牌可以证明秦腔并非初为板腔体后来才“吸收借鉴”了曲牌因素,也可以证明秦腔中并非仅有器乐曲牌。

其二,明清秦腔剧目中使用南曲曲牌较多,北曲曲牌极少,这说明秦腔有可能是由南曲系统发展而来。《缀白裘》中的“杂剧”《偷鸡》使用了【梆子皂罗袍】,《途叹》中使用了【梆子山坡羊】,《问路》、《雪拥》使用了【梆子驻云飞】等曲牌,这些曲牌显然都是南曲曲牌被梆子声腔剧种继承后加以地方化改造的结果。王芷章先生认为:“梆子腔的唱法有二种,一种为有长短句的曲牌,一种为基本上用七言句的板腔体,二者都来源于弋阳腔。从这方面说,应当属于南戏唱法的一个系统。但其实又不完全如此,而是掺杂北曲弦索的唱法在内。”^③说秦腔中的长短句曲牌与七言句板腔体“二者都来源于弋阳腔”并不够全面,因为二者都包括一部分民间俗曲与地方戏声腔,但说秦腔主要继承了南戏唱法,兼收北曲弦索某些因素,则是合理的。

其三,秦腔中的板式变化因素,与秦腔音乐中的曲牌情况相仿,亦是兼收并蓄的结果,来源并不止一个。

①焦文彬、阎敏学:《中国秦腔》,陕西人民出版社2005年,第104~105页。

②西秦腔《搬场拐妻》,载钱德苍:《缀白裘》六集,中华书局1941年,第112~115页。

③王芷章:《中国戏曲声腔丛考》,载《中国京剧编年史》下,中国戏剧出版社2003年,第1224页。

有学者认为,秦腔中的板腔体部分完全来自唐宋大曲和法曲中音乐基调变奏的技巧与民间说唱艺术的齐言句式和板式处理,如陕西秦腔音乐研究专家王依群先生认为:

秦腔开初的基调是怎样的呢?我认为可能是唐宋时期的变文吸收了唐宋大曲音乐艺术的技巧,逐渐发展而成……关中地区,很久以来就流行着道教“善人”讲经劝善的“劝善调”……这种“劝善调”,虽不能说一定就是秦腔二六板的胚胎,但连同所举“变文”的演唱情况,说明类似只有一个上、下句的说唱音乐,在关中一带早就存在,应该是毫无疑问的了,同时也说明秦腔核心唱调,由类似“劝善调”之类的说唱音乐发展而来,也应该是完全可能的^①。

《中国秦腔》据此作出结论:

秦腔板腔体形成于陕西关中早已存有的民间说唱音乐的基础上。这一点,我们可以从关中广泛流传的道教说唱音乐“劝善调”得到了解……到唐宋时期,秦腔为了扩大自己表现错综复杂的现实社会生活的能力,学习、借鉴和继承了唐宋大曲和法曲的“基调变奏”的艺术手法……这样,原先的基调就逐渐发展成为多种节奏形式的唱板^②。

认为秦腔的板腔体音乐体制来源于唐宋大曲、法曲和关中说唱艺术“劝善调”,须基于这样的前提:秦腔的形成时间较早,以便于唐宋时期的大曲、法曲、“变文”相衔接。但事实上,虽然我国历史上早至先秦时期便有“秦声”之谓,却与后来成为一种独立腔种的秦腔相去甚远。目前所见明确以“秦腔”作为戏曲声腔的文本是明末传奇《钵中莲》,且剧中所载“西秦腔”篇幅极短。可知作为一个成熟、独立且具备了辐射力的戏曲声腔剧种,秦腔形成的时间不会早于明际,而这段时期内最可能对秦腔的成型与发展走向产生影响的,当是流行于大江南北的弋阳腔系统各种变体声腔,以及形式各异的民间时调俗曲。弋阳腔系统剧种在增加了“滚调”之后,上、下句对举的五字、七字、十字齐言句式成为其剧本文学中的普遍现象,民间小曲和说唱艺术更大多包含了板式变化因素与上、下齐言句式。在秦腔快速发展成型的明清时期,与其交流最为密切的当是这些于民间流传速度最快、覆盖范围最广的地方声腔与说唱、小曲。其中不排除来自早期“变文”与“劝善调”的某些影响,因为地方声腔、说唱、小曲中的板式变化与上下句齐言句式也接受了这些早期俗文学样式的影响,它们之间的关系是“你中有我,我中有你”。王芷章先生认为“一种为有长短句的曲牌,一种为基本上用七言句的板腔体,二者都来源于弋阳腔”的观点,与认为秦腔板腔体来源于唐宋大曲、劝善调的观点一样,均仅道其一端,未见全局。秦腔板腔体音乐体制的形成,应是多方综合作用的结果。

四、逆向路径发展的戏曲音乐体制——民间小戏

“花雅之争”中由秦腔率先完成了板腔体戏曲音乐的成熟化进程,随后皮黄声腔将这种音乐体制进一步完善发展,中国戏曲剧坛逐渐形成了以传统“曲牌体”与新兴“板腔体”为两大结构系统的现代格局,这条发展路径为多数戏曲史家所认同。

但是由于戏曲声腔剧种辗转流变的复杂性,“曲牌体——板腔体”也并非这一期间唯一的、单向的发展道路。这是因为,不仅在新发展成型的板腔体戏曲剧种中,传统曲牌以各种形态(如作为剧种的声腔成分或伴奏音乐)保留于其中,而且部分民间小戏剧种在向大戏发展的进程中,走了一条与“曲牌体——板腔体”正好相反的道路。例如台湾戏曲音乐研究者施德玉提出,秧歌戏、花鼓戏、花灯戏等系统的民间小戏首先以积聚各类民歌小调杂曲的面貌出现,然后才逐步添加了严谨化的因素,制定出适于创作和演出的板式变化规则,甚至继而向曲牌和曲牌联套规则方向靠拢,因此它们的发展路径是“民歌小曲——板腔体——曲牌体”。如花灯戏音乐“从民间小调杂曲发展为板式变化,和吸收汲取其他剧种音乐,形成曲牌体的音乐曲式结构”;而有的小戏音乐因为尚未充分发展而演变为不成熟的曲牌体,或是杂曲、板腔体、曲牌体的混合体制,这也进一步说明了上述发展路径确实存在,如苏剧属于花鼓戏系统,其

^①王依群:《秦腔声腔的渊源及板腔体音乐的形成本》,载《梆子声腔剧种学术讨论会文集》,山西人民出版社1984年,第204~211页。

^②焦文彬、阎敏学:《中国秦腔》,第96~97页。

基本腔调之一的【太平调】“仍保留了民歌小曲的特性,未发展成曲牌体,但在逐渐向大戏发展的过程中,因剧情的需要已有些板式的变化,其基本板式是一板三眼(4/4)和一板一眼(2/4),还有快板、摇板、清板等”^①。此处尚有以下问题亟须辨析:明清两代戏曲音乐由曲牌体向板腔体过渡的总体趋势明显,何以这些本身音乐结构尚未稳定的小戏剧种会对抗这一总体趋势而选择逆向发展呢?

在地方小戏形成、发展的过程中,对其影响最为重大的乃是与之地域相近的说唱艺术与大戏剧种形态。通常所说的小戏,是以宗教仪式、乡土歌舞、曲艺、杂技、偶戏等为基础形成的,以歌舞、科诨为主要元素的小型戏剧样式。这种小戏,在最初脱离民歌音乐胚胎的时候,可能仅仅是一种歌舞形态的综合艺术,而这种民间歌舞可以通过不同路径进一步发展自身。因为民间歌舞向戏曲演进的途径是多元的——既可首先通过音乐变奏、扩张曲牌形成小戏形态再完善为大戏剧种,又可先演变为曲艺形式,再由曲艺进一步发展为戏曲。而由民间歌舞演进而来的地方小戏如需继续发展,必定要吸收同一或相邻地域的大戏、说唱艺术滋养,逐步向体制化大戏靠拢,正如曾永义先生所言,探讨戏曲之源变应具备的三个基本观念之一即为“戏曲之始生为‘小戏’,其形成则为‘大戏’”^②。而这一吸收、靠拢的过程,即是借鉴大戏、说唱的一切较为成熟的艺术方式的过程,其中便包括对于板式变化、曲牌联套等音乐手段的吸收借鉴。由于小戏剧种自身不存在“曲牌体”、“板腔体”的音乐属性,只是在同一时期内同时接收来自各种艺术门类的有益成分以为己用,其目的是发展成为成熟的体制化大戏剧种:“小戏经由歌舞、小型曲艺、杂技、宗教仪式等四条路径形成以后,有的再继续发展,终于脱胎换骨而蜕变为大戏。考其所以蜕变为大戏的径路,则大抵为:吸收其它小戏或说唱和大戏。有的只吸收其它小戏,有的只注入说唱的故事和音乐,有的只引进大戏的剧目或舞台艺术,有的则小戏、说唱、大戏逐渐兼容并蓄。”^③在这一过程中,灵活、简单的板式变化方式较早为其所接受,严谨、程式化的曲牌联套方式较晚进入其音乐系统,因此小戏“民歌小曲——板腔体——曲牌体”的发展路径符合小戏剧种向大戏剧种发展的一般规律,并不违背明清之际戏曲音乐体制由曲牌体向板腔体过渡的总体趋势。

从弋阳腔系统分支青阳腔的“滚调”开始,中国戏曲开始逐渐打破宋元时期形成的单纯以宫调、曲牌联套的“曲牌体”音乐体制,尝试一步步将音乐和曲词从过于严格的联套规则中解放出来。首先尝试以某一个曲调为基调,变换节拍、节奏、旋律、速度,以板式的变化体现不同的人物情感状态的方法,这些板式种类名目繁多,比单纯曲牌体中的板式变化要丰富许多,并且最终成为营造声腔效果的主要途径;其次,又以调性的转换派生出正调与反调的关系,如皮黄中的二黄与反二黄,越剧中的尺调与弦下调。板式的变化加上调性的变化(有时还有调式与音阶的转换),板腔体戏曲音乐体制具有了无穷变换的可能性,其对于戏剧情境的营造、戏剧情绪的自由抒发亦具有更为灵活的处理能力。从京腔(高腔)到秦腔,历经两轮“花雅之争”,中国戏曲音乐体制依托花部戏曲中的几个主要声腔剧种,基本完成了自身的现代化转型。

● 作者简介:黄 蓓,武汉大学艺术学系讲师,文学博士;湖北 武汉 430072。

● 责任编辑:何坤翁

① 施德玉:《中国地方小戏及其音乐之研究》,台北“国家”出版社2004年,第361、276页。

② 曾永义:《戏曲源流新论》,文化艺术出版社2001年,第49页。

③ 曾永义:《戏曲源流新论》,第48页。