

# 南调北腔

## ——上党梆子中的昆腔摭谈

■ 贾 静

**摘要:**上党梆子中的昆曲是山西地方戏吸收昆曲艺术最为成功的典型个案,它的接受与普及、全盛与衰落,从很大程度上折射昆曲艺术在中国北方的遭遇和内在矛盾。上党昆曲从勃兴到衰落的三百年,亦是中国历史剧烈动荡、文化丕变的时期,故而其盛衰浮沉实与历史大背景息息相关。研究作为一种地方戏亚种的上党昆曲的衍变历程和规律,将其视为一种极好的文化标本,不仅具有史学意义,更有现实意义,其外延甚至超出戏曲本身。作为一种普及面极广的文化体裁,戏曲艺术所代表和所揭示的,从来都不仅仅是戏曲本身。观察上党昆曲的历史,了解这一古老剧种在今天的生存状况,对传统文化如何适应时代变化,也有着积极作用和借鉴意义。

**关键词:**上党梆子 昆曲 上党昆曲

DOI:10.15915/j.cnki.cn11-1172/j.2021.01.011

### 一、南来——昆腔入晋及在上党地区的传播

昆曲在中国戏曲艺术史上占有非常重要的地位,它起源早,流行覆盖面大,且早已具备完整的表演体系。在此基础上,很多剧种吸收其丰富的养分,得到长足的发展。正是因为这个原因,昆曲一直被世人誉为“百戏之祖”。受到昆曲影响的不仅有江南地区的诸多剧种和后人皆知的京剧,北方各地的梆子戏也都在很大程度上受到过昆曲的滋养,这其中也包括山西的梆子戏。

形成于元代末年的昆山腔<sup>①</sup>在当时很快就受到江南文士的推崇,从而在明代迅速传播、普及,并借助南北合套的演唱方式,使得表现形式更趋多样。明代的昆曲,已经形成剧作场面宏大、结构严谨、人物性格鲜明的特点,兼以其唱词文雅,声腔优美,使其影响力逐步越长江、渡黄河,向北方挺进。成书于明代万历末年的王骥德《曲律·论曲源第一》中有云“迩年以来,燕赵之歌童舞女咸弃其捍拔,尽效南声,而北词几废。”<sup>②</sup>可见在晚明时期,昆曲已经流布于晋省无疑,而这一时期,也恰是昆曲空前的蓬勃期。

而论及昆曲在山西的传播,大抵有如下几个原

因:1、明代是晋商崛起的滥觞期,以贩盐为业的晋商走南闯北,将昆曲这一江南曲式引进山西;2、南北文人的沟通交流,也促进了昆曲在山西的普及。明代很多来晋为官的文人雅士往往都有豢养家班的传统,而来自江南的家班所搬演的往往即是昆曲,这就难免不在上层社会形成嗜观昆曲的新风。

及至清代前期,昆曲更是发展到了前所未有的高度,其时有“今吴歙盛行于天下”之谓,足见其盛。康熙四十六年(1707)戏曲家孔尚任在平阳作成《平阳竹枝词》,其中有两首《西昆词》,描述了晋南节日社火中昆曲演出的情况“太行西北尽边声,亦有昆山乐部名。扮作吴儿歌水调,申衙白相不分明。平阳帘外月黄昏,一曲能消座客魂。此地风流原有种,唐时艳体说西昆。”<sup>③</sup>清初戏曲家万树(1630—1688)曾这样记载于山西所听昆曲“晋地歌声骇耳,独班名官裳者解唱吴趋曲,竞协南音。丝竹间发,靡然留听,几忘身在古河东也。”<sup>④</sup>这则记载里,除了记载晋省“官裳班”这一极有可能即为昆班的存在外,颇可玩味之处还在于,万树也提到了他所谓的“晋地歌声骇耳”,南人不谐北调固无可厚非,然而我们也看到此时山西的戏曲文化,有着本地戏曲与南来昆腔之间虽则高下相倾却也无法互相取

基金项目:教育部哲学社会科学后期资助一般项目“山西古戏台声学史研究”(项目编号:18JHQ029)、山西省艺术科学规划课题项目“上党梆子中的昆腔研究”(项目编号:2020B006)的阶段性成果。

作者简介:贾静,山西大学音乐学院讲师;主要研究方向:音乐学。

代的共存局面,而真正能让两种系统的戏曲文化兼容共存的,当然只有融合发展一途。

据张林雨先生《晋昆考》一书的考证,昆山腔在山西的流传大致为由南向北的走向,构成了晋南平阳地区、晋中太原地区、晋北雁门地区及晋东南上党地区三片一点的流布格局。这其中尤以晋东南上党地区的昆腔发展与演变最具代表。

上党梆子,原名上党宫调,是山西四大梆子戏之一,流行于山西省东南部,因其在伴奏上以枣木梆子击打节拍统领节奏,故称为梆子,是一种板腔体的声腔音乐形式。上党梆子形成于17~18世纪之交。上党地区很早就有戏曲演唱,众多金元舞台和古老的队戏、院本、琴戏的流传就足以证明。那时也有昆曲和弋阳腔的演出。在晋豫陕三角地带的原生梆子形成后,就有晋城人从那里学回,经过多年与本地民间艺术的碰撞融合,形成了上党梆子。上党梆子中含有五种声腔:昆、梆、罗、卷、黄,意即兼容上党昆曲、梆子腔、上党锣腔、上党卷戏和上党皮黄等子剧(曲)种而成,其中尤以上党昆曲最为重要。据现存舞台题壁佐证,在明末已有“明史班”等班社在泽州地区演出。顺治十五年(1658),上党昆曲《春灯谜》已有舞台演出活动记载(阳城县上伏村大王庙舞台)。

上党梆子原来是昆、梆、罗、卷、黄五种声腔同台演出,剧目之间各不干扰,然而,这五种声腔各自独立又结合为一体。演出上党梆子的演员能够“昆乱不挡”才算是一个好的梆子戏演员,才可以上台演出。每个上党梆子戏班要想撑起整台演出,也必须能够演出昆曲。由此可见,上党梆子的五种声腔中,昆腔是居于首位的,也最为重要。在上党梆子的演出剧目上,一天的戏码安排中,昆曲必须是压轴的大戏,由此可见昆曲在上党梆子中的地位。而在上百出上党梆子剧目中,昆曲剧目存留有十余出。上党地区至今仍保留有大量戏曲碑刻,记载了诸多珍贵的戏曲演出史料,自明末昆曲进入山西上党地区以来至民国时期,上党地区的戏曲题壁一千多条里,昆曲剧目所在多有,以建立于18世纪80年代凤台县鸣凤班为例,从舞台题壁遗留的“鸣凤班”演出过的剧目可以看出所演出过的昆曲有很多,有《浣纱记》《牡丹亭》《铁冠图》《西厢记》《长生殿》《邯郸记》《宵光剑》《金印记》《水浒记》《义侠记》《满床笏》《金锁记》《窦娥冤》《玉簪记》《白罗衫》《双官诰》《风筝误》《一捧雪》《金雀记》《东窗事犯》《单刀会》《红梨记》等。这些当时作为大轴的上党昆曲,证明了昆曲的地位和影响力。

## 二、盛衰——声腔变化中蕴含的上党昆曲发展史

在上党地区,不仅以梆子戏为代表的本土地方戏借鉴和化用了昆曲的声腔与表演形式,并且能在借鉴的基础上独立出来,用折子戏这种载体将昆曲演绎出来。然而,经过上党梆子艺人演绎出来的昆曲并不是原汁原味的南来昆曲,它在演出的过程当中发生了很大的变化。在声腔上、身段上、表演上都发生了改变,增加了梆子戏的味道。除了继承昆曲悠扬婉转的唱腔之外,还加入了梆子戏的高腔。在这里,上党昆曲的提出并不仅仅是界定一个独立的剧种概念,而更多的是从一个文化传播与发展的范畴来考量,是昆曲在传播过程中动态表现的概念化表达。

与明末清初戏曲发展的整体情况相一致,流入山西的昆腔,在流传过程中受演出区域语言、音调及演艺人员等因素的影响,发生了一些变异,有了地方化的色彩,事实上成为昆腔系统在山西的一个支派。

在唱腔体系方面,上党梆子吸收了传统昆曲“以板击节”和“以板眼节腔”的方式,逐渐形成了富有自身特色的板、梆共用的“板腔体”唱腔。梆子腔的一个重要特点是“以梆击节”,但是在实际情况中,山西梆子中主要用鼓和板来掌握节拍,虽然在演唱时仍使用梆子,但在掌握板眼节拍和速度方面主要是以板鼓为主。现今梆子戏与昆曲的唱腔都是“以板眼节腔”和“以板为板”的方式,它们所不同的只是词格和用腔的方式。

然而,在长期的历史演变中,很多声腔的边界并没有愈加畛域分明,而是逐渐模糊,这是符合地方戏曲融合发展的规律的。上党梆子中的昆、梆、罗、卷、黄五种声腔中,今天已经渐渐难以分清某个声腔具体属于哪个种类。因为昆、梆、罗、卷、黄之中,在乾隆年间大约形成了梆子腔和二黄腔,但在这之前,上党地区应该已有昆、罗、卷腔的传唱,所以我们可知,五种声腔之中,昆腔的年代应该最早,紧跟其后形成的则是罗、卷二腔。

上党昆曲唱腔为曲牌体结构,伴奏主奏为笛子。调高为“小工调”(D调),曲牌演奏兼有“六字调”(F调)、“乙字调”(A调)、“凡字调”(bB调)、“尺字调”(C调)、“正宫调”(G调)。所单用于上党昆曲的伴奏曲牌有【醉花阴】【乌夜啼】等(大量伴奏曲牌五声腔共用,如“小开门”等)。打击乐多用小锣配场,大家伙多用于演员上下场及动作表演场面(武打等程式锣鼓经亦五声腔共用)。上党昆曲

唱腔保持着古老、淳朴、原始的早期昆曲艺术风情特色和风貌。唱牌以“羽调式”居多,也有一些宫、徵、商、角调式。

上党昆曲在演出的早期,因其功能主要服务于当地演出,一如前文交代,是排在最前面的,将昆曲置首,上党梆子就产生了在寺庙中祭祀的功能。上至旧日庙宇中的祭祀活动,凡主其事者为大户人家或官宦家庭的,一例以昆曲打头,下至开光、孩子做满月,亦以昆曲开篇。从曲调研究的角度入手,笔者发现,上党梆子昆曲剧目里保留最全的折子戏就是《长生殿》,而为什么只有《长生殿》幸得完整保留,其他的折子戏却无此“幸运”呢?答案是在其他的折子戏中,五声腔调在演变过程中不占优势了,逐渐被新兴起来的其他唱腔所淹没。据上党梆子老艺人介绍,旧时凡高门大户连唱三天戏,第一天以昆曲打头,继而上梆子、皮黄,到了半夜学徒们再唱罗、卷,然而慢慢的,昆曲开始式微,甚至于逐渐退出了演出行列。

清末民初,上党昆曲遭遇了一百多年来最大的滑坡,在民间已经很少上演,到20世纪30年代末期,搬演昆曲在上党地区就已经微乎其微,到了新中国成立后,上党梆子中的昆曲已近绝迹。1964年,出于保存地方戏曲的目的,上党梆子老艺人段二森曾演出了一场最具代表性的上党昆曲剧目《长生殿》,可就是此次演出,也并未演出《长生殿》的全剧,仅仅演了两折。总的说来,20世纪60年代中期后,上党昆曲已经基本退出了上党梆子演出舞台。直至20多年后《长生殿》又录制了一些资料,以备留存。值得玩味的是,即便在段二森老人曾经的演出中,其实也已经对其中的声腔做了一些改动,把两个段落并成了一起,而且音乐进行了一些加工和改编。而究其原因,正是上党梆子中昆曲没落的深层原因——旧式上党昆曲曲调太直,而随着演唱的人越来越少,这一弊端的发展难以遏制,以至于越来越直,逐渐失去了传统昆曲美妙婉转的优点,加速了上党昆曲的没落。

与此同样的,还有上党昆曲的舞台艺术,原本上党昆曲经过演员演绎出来的表演发生了变化,变得柔美不足而豪放有加,在继承了昆曲婉转悠扬、细腻轻柔的唱腔基础上,还加入了梆子的高腔,形成了别具特色的风格。梆子腔在表演的身段上也借鉴了昆曲,在表演时,剧情激烈时运用梆子腔的豪放,抒发细腻感情时则运用昆曲的优美、轻柔,使得粗犷豪放的梆子戏变得粗中有细。然而,这样的改变很难在自觉意识上找到合适的度,以至于在历史的发展中渐渐流于粗犷有余而细腻不足,上党昆

曲的舞台效果越来越不适合表现角色深层的心理活动,原本应该作为核心的美剥蚀严重,上党昆曲离传统昆曲也渐行渐远。

造成如上现象的原因复杂多元,远不是戏曲发展本身所能左右,甚至也不与戏曲审美和大众接受同向。总的说来,随着清朝末年国势日衰,人民生活水平的持续下降,造成观众的欣赏品味也发生了剧烈的变化。人的欣赏品味与文化修养和文化需求紧密相关,彼升则此起,彼降则此落,概莫能外。上党昆曲的发生、全盛和没落,皆与此息息相关。虽然这些改变发生得不甚明显,但取其盛衰两端则格外醒目,值得后人思考。

### 三、觅径——上党昆曲的调试与创新

就如一种文化的移植、变化与扎根、盛放,文化内部蕴含的生命力从来都是不可小觑的,戏曲文化尤其如此。虽然上党昆曲在清末以后逐渐失去了高峰时的荣光,渐渐从首要地位退居最末,但这并不意味着它已在上党梆子的肌体内销声匿迹。从戏曲史研究的角度上着眼,其盛衰与得失都有着极具代表性的意义。

而事实上,上党梆子艺人对上党昆曲的历史起伏,有着最为清醒的认识和研究,也从来没有放弃过有意无意的调试和创新,尝试着能让其在适应性的重塑过程中,得到一些应有的重视。这是一种传承的惯性,也是一种艺术形式的生命力之顽强。

其实在上党梆子里,不惟昆腔,罗、卷等声腔艺术也已渐次萎缩——甚至罗、卷较之昆腔,其衰落时间更早一些。到了50年代以后,则全部凋零,退出了历史舞台。之后仅靠着老艺人的口传身授,尤其得力于上党戏曲音乐家马天云先生自1955年开始的三次大规模收集整理,才保留下部分昆、罗、卷的唱腔资料,为后人留下传承研究的上党梆子多声腔财富。

历史上的上党昆曲,即已曾经做出过一些改变,比如在上党昆曲剧目与唱腔中,也不乏有试图走进市井生活的一些拓展性剧目。如含有民间小曲的《赤壁游湖》,时调《浪子踢球》等,这都可以视为上党昆曲自身的调整,以适应更多层次观众口味的要求。

笔者曾经为此专门采访了上党梆子艺术家张爱珍老师,深觉她在这一问题上的尝试颇具代表意义,张爱珍老师的代表剧目《长生殿》,向来是上党昆曲声腔艺术和传承历史的集中体现,而张老师对这出戏的很多改编,正体现了上党梆子艺人对上党昆曲的难以割舍。据张爱珍老师介绍,她唱的上党

昆曲曲调已经是完全本地化的,既不是“北昆”也不是“上昆”,而就是独特的上党梆子昆曲。张老师曾请教过上昆的张定先老师,在拿着谱子唱过之后,张定先说上党昆曲和“上昆”曲调不一样,发音位置亦有不同,并支持张爱珍完全不必用“上昆”的曲调演唱,而就用上党梆子的昆曲表现则为最佳,因为这样“可以唱出上党梆子的感觉”。

某次演出之后,一个上海的昆曲演员在看了张爱珍老师的演唱之后,激动地表示非常好听,在演唱调门方面,“上昆”较为高亢,京剧的昆曲则听起来调门略低。在很多声腔表现上,“苏昆”或“上昆”的原谱上是没有装饰音的,但是张爱珍在演唱上党昆曲的时候加了很多装饰音,当然这主要靠演员去表现,也没有固定的模式,装饰音也是根据情绪而变化的,但演员加上的这些装饰音,却起到了比原谱更加好听的效果,得到了同行的肯定和赞扬。

在唱腔之外,为了适应观众需求,上党昆曲对念白也做出了一些调整。上党梆子的念白上本不是很统一,这和上党地区方言的多样性有着直接关系,上党地区不仅晋城和长治方言差异很大,即在两地下辖各县、乡,方言也呈现出各异多姿的面貌,为了适应这一文化现象,也为了更好地配合市场需要,上党梆子依照戏曲演员所谓“三关排宴”的形式,以地方普通话为念白的基础音,虽然这一点的得失一直存在争议,但加上地方方言的“土味”也是为了更好地表现出角色的感情,说出韵味来,甚至至于在唱的时候,个别的字也必须得要有土味儿,要有方言,才能更得到观众的共鸣。从阳春白雪的南来雅音,到一步步适应北方农村的需要,上党昆曲的革新值得我们思考和研究。

在伴奏乐器上,上党昆曲也呈现出灵活的适应性。在唱某段戏的时候,为了把人物的情绪表现出来,上党昆曲在乐队里添加了一些乐器,比如加了琵琶,在节奏上也可以有一些变化。原本某剧伴奏并没有琵琶,但加入了琵琶的演奏,能够更加丰富人物的情绪,更可以揪住人心。通过节奏的变化,乐器上的添加丰富了原来的五种声腔,根据人物的情绪来进行添加。近年来,上党梆子整体也在不断改进,旦角的声腔上丰富了很多,从前上党梆子是男女声同调,唱的都是一个旋律,所以显得很直。而以张爱珍为代表的上党梆子艺术家则在唱腔里做了一些改动,将里面该减的乐段减,该变的旋律变。根据情感,根据人物的个性来进行改变,思想感情的改变而变化。张爱珍的很多唱腔改革成功

而精彩,被人们誉为“爱珍腔”。

以张爱珍老师为代表的上党梆子艺术家,注重润腔、声腔,甚至吐字背后的情,力求揪住观众的心,与观众心贴心地沟通,这与以技巧为主要着眼点的传统地方戏艺术相比,才是最大的改变和进步。

昆曲作为世界非物质文化遗产,始终在固守和革新两个方面齐头并进。戏曲的延续不可能止步,可见、可感的改变无非是换了表演的形式,使原来戏剧的单一表演又变得更加丰富了。当我们深思历史上统领群伦的昆曲为什么会几近湮灭,为什么上党梆子的昆曲在辉煌之后也一步步走向寂寥,究其原因,是受众的减少造成了这一切。如今,一些仍然致力于上党昆曲的学者、艺术家们,一直在呼吁、号召上党梆子演员一定要坚持将上党昆曲唱下去,他们认为“上党昆曲不应该消亡,即便是消亡,也不要再在咱的手里消亡了!”这是一种倔强的艺术精神,虽则不免心酸,但他们的努力仍然也将继续温暖着舞台。

当像上党昆曲这样的地方戏曲,与今天这样一个娱乐爆炸的年代迎头遭遇,摆在戏曲工作者面前的是一个大大的课题。必须为生活和时代服务,为人民日新月异的欣赏品味服务,结合传统与现代,仍是一条长远的征程。

上党昆曲虽然不复往日的辉煌,但是昆曲中很多优秀的东西却不断地融入到我们的生活当中,融入到其他的戏曲剧种当中。作为一种音乐的元素,它将一直存在,不会消亡。上党昆曲也好,其他各种戏曲剧种也罢,无论盛衰存亡,都将以不同的面貌,化身千万,或多或少,或长或短,一直存在于我们的艺术与生活当中。

注释:

- ①魏良辅《南词引正》：“元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元槩为友，自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷，《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称。”钱南扬，《汉上宦文存》，上海文艺出版社，1980年版89页。
- ②王骥德《曲律》，湖南人民出版社，1983年版30页。
- ③孔尚任撰、徐振贵编《孔尚任全集辑校注评》，齐鲁书社，2004年版第3册1850页。
- ④万树《透碧宵·序》，《全清词·顺康卷》，中华书局，2002年版第10册5615页。

(责任编辑:曲谨春)