

# 弋阳腔进入南昌的沿革进程和历史认识

邹莉莉

自写

-

## 弋阳腔进入南昌的沿革进程和历史认识

邹莉莉

### (一)

弋阳腔最早进入南昌，大约是明初弘治，正德年间，它在南昌的演出活动原有两个地方：一个是王府，一个在庙会，明代初期南昌的庙宇很多，凡遇迎神赛会，都要演戏，尤其是每年七月十五的中元节，便要举行超度亡魂祭祀的盂兰大会，自宋以来，例应搬演目连救母故事，而弋阳腔班社正能演出这种戏剧，由是“目连戏文”，遂成为南昌寺庙的应节戏而大量演唱<sup>①</sup>。《东湖竹枝词》云：

七月盂兰请老僧，通宵梵唱各矜能。

目连戏散神方送，看来烧红瓦塔灯。

这种庙会应节戏直至清代仍盛演不衰。

南昌王府宗室，素来喜看神仙道化一类的东西，弋阳腔投其所好，按目连戏七本体制的结构形成，编撰了一批如《东游》、《南游》、《北游》及《许真君》等宗教戏剧。值得一提的是《许真君》一剧的创编，更迎合了南昌人民特有感情的需要，民间传说的许真君镇伏孽龙，为民除害的事迹，深得江西人民的敬仰，家喻户晓，当时南昌城内城外各建有万寿宫一座，每年阴历八月为祀许真君诞辰而演出此剧便产生了特殊的轰动效应<sup>②</sup>。因而不久，即博得南昌王公贵族和平民百姓两个阶层的同声赞誉和欢迎，一时间竟与当时盛行于城内的杂剧争雄比美，渐而代替了它的地位，出现了弋阳腔在南昌的第一次繁荣局面。

### (二)

到明万历以后，弋阳腔新起的两大支派青阳腔和徽池雅调也先后传进了南昌，首先得到了商人和士大夫阶级的喜欢，其原因是青、徽两腔带来了一批文人传奇的新剧目，仅南昌人殷启堂编印的选集剧目就有四十余种，其中还有一本写南昌王府事件的时事新剧，更受观众欢迎<sup>③</sup>；同时在声腔上又有较大的变化，发展了滚唱，雅化了曲调，创造了一种雅俗兼之的音乐唱腔，清康熙江西按察史刘廷玑《在园杂志》中记载，他当时听到的“一种弋阳腔”<sup>④</sup>，由于商人和士大夫们的极力推崇，很快便盛行于南昌城乡各地，形成了弋阳新派戏曲，文人们也纷纷组织起座堂班清唱，自娱自乐，歌声不断，清人宁元模《西江竹枝词》记载了文人清唱弋阳腔的盛况，诗云。

滕王阁下木兰舟，远笛声声渡水流。

喜和洋琴歌一曲，弋阳腔调豁新愁

这是弋阳戏曲在南昌演进的又一个新阶段

### (三)

建国以后，弋阳腔进入南昌是二十世纪五十年代初随赣剧迁移而来，经过有清一代，南昌戏曲发生了很大变化，这时梆子乱弹诸腔叠起，外来戏曲纷纷沓至，本地剧种被迫退出了省城，从此，弋阳腔在南昌剧坛中断数百余年，广大观众对它早已是陌生无知了，如今再次进城，势必要有较大的改观，而当时反映最大的是声腔问题，这种锣鼓干唱的弋阳腔嘈杂单调，字多音少，好象道士诵经，那有弦拉管吹的梆子乱弹腔悦耳可听呢？因此，这一阶段的弋阳腔改革便从音乐唱腔开始。纵观四十年来，南昌的弋阳腔音乐改革，归纳起来大约有八种做法：

#### (一) 润腔法，从四个方面入手，

其一，润色施律：在不影响原有曲牌格式和调式的原则上，调整个别音符，增减个别节拍，正字圆腔，丰满感情。<sup>⑤</sup>

其二，加工板眼：在不变动原有曲牌曲式结构的基础上，放慢流板，延伸滚唱，添眼加腔，发展一板三眼的新节拍<sup>⑥</sup>；

其三，增入管弦：这种做法，自清以来，各地高腔都做了赏试，如浙江的西安高腔，山东的柳子青阳腔和广东的白字戏弋阳腔等，先后增进了胡琴、唢呐、笙笛等器乐。新唱的南昌弋阳腔加入管弦后，顿时音色大变，曲趣生姿；继又根据不同剧情，分别采用了大齐奏，主次乐托腔和依行当定丝竹伴奏等等手法<sup>⑦</sup>；

其四，分声帮腔：传统帮腔，原由鼓师接唱，乐手帮和，音翻八度，唱口嘈杂，改革后的帮腔则挑选音色谐一者组成专职帮腔队，男帮男腔，女帮女腔<sup>⑧</sup>；并从单纯接腔发展为齐帮、单帮、领帮、重帮、混合帮、多声部和大合唱等多种形式，近年来，又在个别戏的净行中，变人声帮腔为唢呐帮腔，这是从湖南辰河高腔的传统作法中引进而来。

(二) 集曲法，或叫犯曲法。这在我国传统作曲上是常用的一种，它从同一宫调或属同一笛色的不同宫调内，选取不同曲牌的各一节，联为新曲，或另立新名，如[八宝妆]便是由[罗江怨]，[梧桐树]，[香罗带]等八支曲子组成<sup>⑨</sup>；或在所集曲牌的牌名中取其一二字，合成一个曲名，如青阳腔[江头金桂]新曲牌，即为[江儿水]和[桂枝香]所组成；或在所集曲中的主要曲牌上加一“犯”字，如新编弋阳腔《珍珠记》本的合唱曲[三春锦犯]等。这种做法其目的在于某一曲牌，因表现某一特定情绪不能尽意，故而另向他曲借用，借用后，两曲融洽一致，听来一气呵成，并仍保持曲牌名称和体式，新编弋阳腔《还魂记》的【步步娇犯】、【风入松】唱段就是一例。

(三) 归类法，即按曲牌的音乐特性，如唱词句法，滚帮形式，调式色彩，板式结构等等共同特征，将一百余首的弋阳腔曲牌归纳为五类：[驻云飞]、[江儿水]、[香罗带]、[新水令]、[大汉腔]等，组成了五大曲牌群体，在每类曲牌群体中，互为联结，互为组合，以此五大类型的曲牌形象交替使用，反复出现，突出弋阳腔传统主曲体式的做法，加深观众对曲牌音乐的特别影响。

(四) 混用法：即在一个戏中高昆乱诸腔分场并用。如五十年代的《金印记》前面几场唱皮黄，后半数折唱高腔，泾渭分明，互不相扰，旧时江西抚河班中已有先例，如《白兔记》产子、回书、招亲、投军唱皮黄，其它唱高腔；《云台记》中高腔，二黄各半；《古城会》西皮、吹腔、高腔都有。

(五) 分工法：把弋阳腔和青阳腔分别当作两种声腔功能使用，弋阳腔高昂激越似西皮，青阳腔婉转曲折如二黄，对于这种分工法，现有两种截然不同的意见：一为分工合流说，如元代南北合套；一为分工独立说，两腔分工，各自发展，仍为两项独立声腔。

(六) 糅合法：这是近年来的一种做法，即把弋阳腔糅于赣剧文南词中，赣剧文南词优美动听，五十年代赣剧《梁祝姻缘》“耳听得”一曲传遍了南昌，深入人心，但在改革中却有二种主张和实践：一种是“高腔骨架，南北词旋律”使弋阳腔南词化；一种是“弋南结合”，赣剧南词弋阳腔化，前者是为板腔结构，后者保持曲牌体式。

(七) 板腔结构法：全部打乱曲牌，仅以高腔音乐为素材，板式结构为框架，西乐配器，核心唱段，这是一种“高腔音乐弹腔化”的新品种，七十年代赣剧样板戏中使用最多。

(八) 歌剧作曲法：它选取弋阳腔和赣剧中的昆曲重新谱写，以笛子托腔，民乐伴奏，昆曲唱法，人声帮和，歌剧手法，戏曲处理、当时叫做“歌化弋阳腔”，五十年代新编赣剧古典戏《木兰诗》开创了先例。

四十年来，新音乐工作者之所以对弋阳腔作了如此众多的改革赏试，其目的无非是要寻找一条适应生存、立足南昌的出路，这些做法，虽然是非犹存，但有三条经验是得到大家共识的：（1）加入管弘伴奏；（2）改造人声帮腔；（3）美化唱腔旋律。1957年，江西省赣剧院一出新编《还魂记》演出，获得了“美秀娇甜”的赞誉，使埋没了数百余年的弋阳腔，重又换发了光彩，从历史角度来看，这是弋阳腔在南昌发展的第三个高潮。

1959年，为了充实和丰富弋阳腔戏曲，又把弋阳腔的支派青阳腔引进南昌，使其互相补充，相得益彰，广而称之，可谓弋阳诸腔。

#### (四)

历史进入了八十年代，随着改革开放大潮的到来，各种传统艺术引起了翻天覆地的变化。古老的弋阳腔首当其冲，进行了建国以来的第二次历史性大变革，主要是舞台演剧观念的更

新，它开始于本人《送饭斩娥》一剧的排演和探索，从而带动了整个弋阳诸腔舞台演出的连锁反映和转变。

《送饭斩娥》出自青阳腔名剧《六月雪》，系改编于明传奇的《金锁记》。其场次的安排，唱段的调整，语言的繁减和行当的扮演都较传奇本有明显的改动和发展，新整理本增加了传奇本窦娥婆媳之间感人的唱段，同时，恢复了杂剧本结尾血溅白练等誓言的悲壮场面，但它的风格仍然是一出传统老戏。老戏新排，就是这次改革的突破点，着重在于导演二度创作的新追求，其创新意识表现有三：

第一，重新审视戏曲程式的功能与特征，按照原剧风貌，细加剪裁、组合与装配，用以塑造人物，创造角色，外化心理，甚至在青衣行当的身段上险用高难度的传统绝技，如吊毛，扑虎，甩发，僵尸等，淋漓尽致地渲染气氛，制造环境，刻划形象，一个“出监”时的“扑虎”接“倒扎虎”表示了无辜受戮者的痛苦挣扎和统治阶级法律的凶暴与残忍；“刑场”上的“吊毛”转“僵尸”，把一个封建时代的孤苦弱女，在绝望中的抗争和极尽拼搏仍难逃脱悲剧命运的复杂内涵强烈的予以表现。处处功夫在戏里，一举一动于情中。

第二：充分调动和借鉴弋阳腔体系的表演风格、程式规范和演剧章法，模仿和编制出一种传统型的表演身段与舞台造型，如“明誓”时，窦娥站在四个刀斧手腿上仰天长笑的调度和最后“飞雪长空”时大幅度的跪步圆场，结合后台强烈的混声帮腔，真有悲风之情，愁云之势，呼天抢地，壮烈激越。这些如旧若新的舞台处理，使许多专家们也认为是“意想不到”的传统特色，收到了“鱼目混珠”的功效。所以有人把这种以假乱真的做法，戏谑为“假古董”。

第三：广泛吸收，溶化他种艺术门类的技巧和手法。如武术杂技、民间灯彩乃至当代东、西方的舞蹈表演。把现代化的审美因素与弋阳腔固有的传统审美因素结合起来，有时可以亮光点点，如《送饭斩娥》中的俄罗斯“转跪”以及我后来导演《放裴》一剧中的霹雳舞和西班牙民间舞的大旋转，前者用于“杀裴”时刽子手的惊恐状态，后者用于“别裴”时李、裴依依难舍的恋情，有人称这是“边缘戏剧”的杂交产物。

时至今日，南昌弋阳腔舞台上新排的一批优秀折子戏，基本上不脱以上三种类型。这是弋阳腔从古老戏曲向现代戏曲跨进的一个新时期。

#### （五）

无论是五十年代多路子的声腔改革，或是八十年代多元化的导演探索，但从总的看来，都是属于局部的，形式上的整旧与翻新，即使是所谓新观念的新追求，也只是一种表面化的探测与赏试，所以今天的弋阳腔仍不如明代弋阳腔出乎诸腔之上而几遍天下，其中原因虽然很多，但有一条经验却可引起我们重视和借鉴，那就是历史上的弋阳腔，它创造了一条以剧目为中心的民间戏曲发展道路。

其一：它有独树一帜的剧路子。

如前所述，明初弋阳腔在南昌风靡一时，不仅因为《目连传》、《许真君》这些应时节目，而主要是因为它别开了一种与众不同的演剧路子<sup>⑩</sup>。它按照目连戏连演七天七夜的结构形式，吸收了讲史和灵怪故事。编排了一套以“历史神怪戏”为内容的连台本戏。由元至明，弋阳腔就是带着这一样一套历史系列剧，深入民间，流布全国<sup>11</sup>。即是后来移植的传奇本，但也不唱或少唱文人剧本，而是继续延着自己的发展方向，改编一些出于无名氏手笔的通俗作品<sup>12</sup>，直至近代，昆弋两部仍是“彼此擅长各不相掩”<sup>13</sup>，坚持各自观众所喜爱的常演剧目。

其二：拥有一批适应时代的剧目群。

如果把弋阳腔的历史行程看作是一条长河，那么它的每个阶段出现的新流派便是这条长河中的标志和黄金点，而每个黄金时期它会涌现一批适应时代的剧目群。

如明代初期，它以连台大戏与江浙传奇戏争奇斗艳，分庭抗礼，自成一派<sup>14</sup>。

至明代中叶，徽池一派弋阳新腔进驻徽州、南京等地。它以家庭社会剧为代表与新起的昆山腔争夺地盘，跨入城市；留于农村一派的时调青阳腔，仍然保持弋阳腔连台大戏的传统，同时，开始移植文人的传奇剧本，并将雅曲俗唱，使乡村中的平民百姓也领略到高层文化的风采，因而获得各个阶层观众的欣赏和传播<sup>15</sup>。

万历以后，昆曲大盛，弋阳戏曲为了与之抗衡，综合徽、青两腔之长，标名“徽池雅调”，重新组织剧目，兼演历史、传奇两大题材，出现昆弋两腔各自的头牌名剧，如弋阳系统的《金貂》、《古城》、《玉簪》、《葵花》，昆曲的《荆钗》、《琵琶》<sup>16</sup>。弋阳腔改以方言为官话演唱，便于流行南北，与昆曲同占天下剧坛，平分秋色。

直至晚明，抗嘉湖的弋阳武班<sup>17</sup>和清初赣东北的弋阳高腔班，先后也曾分别打出新组的江湖戏码，以此重整旗鼓，号召观众。前者组成了历史剧折子戏五十出<sup>18</sup>；后者号称“饶河高腔十八本”<sup>19</sup>，这时昆曲衰落，乱弹崛起，弋阳戏曲仍然自强不息，再度复兴。

其三，改造了大量满足普通观众的大众化的传奇剧目。在弋阳腔发展的第二阶段青阳腔时期，它以翻演文人作品而著称，同时它又以改造传奇剧本而闻名。

1、丰富情节：《金印记》中《求官空回》、《月夜寻夫》、《微服归家》与传奇本不尽相同。《三桂记》、《白兔记》、《双杯记》也是各有所本<sup>20</sup>。

2、增加场次：青阳腔《琵琶记》增加了《托梦》一场；《荆钗记》增加了《卖花》；《玉簪记》增加了《思母》与《拜月》两场<sup>21</sup>。

3、通俗唱词：如插白加滚，化唱为白，分解剧情等等<sup>22</sup>。

通过这些加工改造，象昆山腔早已不能全唱的传奇剧目，而弋阳腔至今仍能活跃在舞台之上。

今天的弋阳腔将何以推向第五次高潮，同志们都在奋斗以求，如果我们多从它的发展规律和改革实践中去予以理论认识，我想是可以获得启迪的。

附注：

①农历七月十五中元节演出《目连救母》故事，最早记载见于《东京梦华录》，此俗遍及南方各地，民间谓之“太平愿戏”。

江西巡抚陈宏谋《禁止赛会敛钱示》云：“江西陋习，每届中元令节，有等游手妖民，借超度鬼类为名，在于省城内外店铺，逐户敛索钱文，聚众砌塔，……夜则燃灯，鼓吹喧天，昼则搬演《目连戏文》”。演出时，鞭炮齐鸣，香烛焚烧，牛头马面挂满台前，仪式隆重，气氛肃然。

②许真君降孽龙的传说，在江西流传一千余年，晋代建有许真君祠，唐代改成铁柱观，至明代称万寿宫。

③明万历年间江西人曾编辑了五种青阳腔剧本选集，南昌殷启堂汇辑的《新钗、天下时尚南北新调尧天乐》上下卷，收有散出六十四折，其中《阳春记》一剧。即写正德间宁王朱宸濠谋反和娄妃劝阻的故事，此剧是为青阳腔进入南昌时，就地取材编演而成的。

④刘廷玑《在园杂志》说：“旧弋阳腔乃一人自行歌唱，原不用众人帮合，但袍之昆腔，则多带白作曲，以滚唱为佳，而每段尾声，仍自收结。不似今之后台众和，作哟哟罗罗之声也。江西弋阳腔……犹存古风”。刘氏在江西所见之“旧弋阳腔”，则以“滚唱”为特点。实乃变化了之弋阳腔。似是万历以后流进南昌的横调青阳腔或徽池雅调，故将其称之为“弋阳新派戏曲，”杜撰为“南昌弋阳新腔”。

⑤⑥⑦⑧见乘舟，灵气《赣剧弋阳腔音乐初探》，载《弋阳腔资料汇编》第一辑。

⑨[八宝妆]属[南宫过曲]，由[罗江怨]、[梧桐树]、[香罗带]、[皂罗袍]、[五更转]、[东欧令]、[懒画眉]、[梁州序]等八首曲牌所集，而[罗江怨]又由[香罗带]、[一江风]、[怨别离]三曲组成。

⑩宋元时期，南戏剧目原有两种路子：一为“传奇戏文”，内容多写男女爱情和家庭婚姻故事，最早的代表剧目有《赵贞女》、《王魁》等，流行于江浙和福建等地；二是宗教故事的目连戏，剧名为《目连救母戏文》，余姚、海盐、昆山等腔，继承“传奇”剧目传统，而江西弋阳腔却以《目连戏文》为基础，吸收通俗文学的长篇故事，缀成连台大戏，在剧目上别树一帜。

11 明代弋阳腔连台本戏，共有十二种，其中反映历史故事的有：《三国传》、《征东传》、《征西传》、《水浒传》、《岳飞传》等五种；反映神话故事的有：《西游记》、《封神传》两种，反映宗教内容的有：《目连传》、《东游记》《南游记》、《北游记》等四种以及反映民间传说故事的《铁树传》（即《许真君》）一种。

12 明代弋阳腔移植南戏和传奇剧目的计有：《珍珠记》、《卖水记》、《杞良妻》、《八义记》、《三元记》、《鹦鹉记》、《十义记》、《洛阳桥记》、《清风亭》、《乌盆记》、《摇钱树》等十二种，大都是无名氏之作。

13 见清吴长元《燕兰小谱》，其《例言》云：“今以弋阳、梆子等曰花部，昆腔雅部，使彼此擅长各不相掩”。

14 明初在浙江发展起来的传奇戏曲为海盐、余姚两腔，其剧目多半是表现君臣、父子、夫妇、翁婿之间的家庭社会矛盾等内容；而弋阳腔连台戏则以朝代兴废和战争杀伐为主，两者题材，风格迥然不同。弋阳腔博得广大人民，特别是乡村农民和手工业者的喜爱，故能与传奇戏周旋于剧坛之上。

15 青阳腔保持弋阳腔连台大戏的剧目有：《三国传》、《征东传》、《征西传》、《水浒传》、《岳飞传》等，后来重新创作的连台大戏有：列国、东汉、隋唐以及飞龙传，杨家将等。其移植的传奇剧目有宋元旧篇和同时代的作家作品，如《玉簪》、《投桃》、《跃鲤》、《三桂》、《五桂》、《四德》、《双杯》等六七十种，并以“苏刘班蔡”为自己的四大名剧。徽州腔剧目另成系统，它不演连台大戏，而继承弋阳腔的传奇剧目，如《珍珠记》、《白鹦哥》、《白蛇记》、《十义记》、《乌盆记》、《洛阳桥记》等，并增入了与弋阳腔传奇戏题材类似的《葵花井》、《槐荫树》、《芦花絮》、《剔目记》、《英台记》等二三十种。

16 其演出剧目均见《新钗天下时尚南北徽池雅调》和《鼎镬徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》等明刊选集，共有五十余本。

17 弋阳武班是弋阳腔在浙江西部演变出来的另一新派戏曲，在剧目上坚持了历史故事戏的道路，声腔上废除人声帮腔，专唱北曲，采用海笛，横笛伴奏，表现上偏重于武功技艺，因此在昆弋之间，标新立异，独创一派。

18 弋阳武班演出的历史戏，全为折子武戏，计有五十余出，出于弋阳腔《三国传》的有十出；出自《岳飞传》的有八出；出自《水浒传》的十一出；见于隋唐故事的有六出；改编于《英烈传》的十二出，此外还有《封神榜》、《西游记》、《征西传》等若干散出，其朱元璋《英烈传》的增入，即为弋阳腔历史系列剧的延续和发展组成了这一时期的剧目群。

19 “饶河高腔十八本”即清乾隆年间弋阳腔江湖十八本：《青梅会》、《古城会》、《风波亭》、《定天山》、《金貂记》、《龙凤剑》、《珍珠记》、《卖水记》、《杞良妻》、《八义记》、《十义记》、《鹦鹉记》、《青风亭》、《洛阳桥》、《三元坊》、《白蛇记》、《摇钱树》、《乌盆记》等

20、21 均见于明刻本《玉谷调簧》、《尧天乐》、《八能奏锦》、《天下时尚南北徽池雅调》等选集。

22 见于王古鲁《明代徽调戏曲散出辑佚》引言部份和傅芸子《释滚调》。

(1990

年全国弋阳腔（高腔）学术研讨会论文）

厦门大学图书馆