

从“堂名”看苏南民间音乐的生存基础

谢建平

本文就“堂名”这一具有典型意义的苏南民间音乐班社,分别从其生存的表现方式、生存的社会基础、生存的历史原由三个层面,进行初步的分析与探讨,力求通过科学认识“堂名”在中国传统社会生活中的地位与作用,揭示苏南民间音乐在历史发展过程中的规律,同时,也为我们今天的非物质文化遗产保护工作提供一些具有参考价值的理论思考。

“堂名”是流行于苏南与浙北地区的一种民间音乐班社,以清唱戏文和演奏器乐曲为其主要特色。根据历史资料记载,清乾隆年间在江宁已有“清音小部”活动存在(即早期的“小堂名”形式)。从清嘉庆年间起,“堂名”的活动范围已扩大到了苏、淞、杭、嘉地区,尤盛于19世纪下半叶,形式上也有了“小堂名”与“大堂名”、“昆堂名”与“京堂名”之区分。20世纪上半叶,受各种因素的影响,民间的“堂名”活动渐趋式微,至中叶以后淡出历史舞台。作为一种非物质文化的传承载体,“堂名”涉及的音乐门类众多,如昆曲、滩簧、京戏、十番吹打、十番锣鼓等等。其乐班的成员也来自社会的不同方面,有农民、道士、手工业者及职业艺人等。从某种意义上讲,苏南民间音乐现存相当一部分的内容,就是通过“堂名”而被存留了下来。这种现象既奇特而又绝非偶然,是一个涉及诸多相关领域的话题,如历史生存条件、经济文化因素、民间传统习俗等。因此,离开对于“堂名”的深层次了解,则很难认识其在苏南民间音乐发展史上的特定作用,也难以对其历史地位和文化价值作出正确评判。

本文为国家艺术科学“十五”规划立项课题《苏南十番音乐研究》(03GD114)阶段性成果

一、“堂名”生存的表现方式

1. 乐班组合及演出形式

“堂名”乐班的组合按照演出需要至少为八人,一般以十人组合较为普遍(俗称“十勿拆”)最多可有十二个人的形式,又称“全堂”或“满堂”。遇上演出人数不足的情况,乐班之间

可通过互借的办法来解决。堂名成员大多是吹、拉、弹、唱无所不能,可胜任各种清唱角色及文武场伴奏,故被称为“戏抹布”。乐班中有“堂名担子”一人,为负责演出乐器的专职备办(包括一切响器及松香、丝弦、锣锤、鼓箭等易耗物品),出生意时须此人向乐班提供装有乐器的“堂担”。乐班负责人一般由水平、威望都较高的人担任,其对外的身份也称作“知客”,乐班所有的生意都由他出面接洽(这种内部分工与分配的形式有关,以十人组合的乐班为例,演出的收入平均分成十份,“知客”一份,“堂名担子”一份,参加演出的成员各一份)。通常,民间喜事,如斋家堂、迎娶、拜堂成亲、拜祖、见礼等一类的仪式,是要“堂名”的参与来完成的,故而不能不请。但由于经济条件的差异,贫、富人家对于“堂名”演出人数的要求并不一样。例如富庶大户人家多要求“全堂”形式,甚至还有做“双班”、“三班”的情况,而经济条件较差的人家,只好用六个人或者四个人的“堂名”班子。六个人的出堂形式,由于人员配备不齐,相对来讲,演唱、演奏的质量则要受到影响(既要演奏器乐曲,又要清唱戏文,显然有些难度);四个人的出堂形式叫“响家堂”,只吹打而不唱戏,仅用一对唢呐、一对笛、一只号筒及绰板、点鼓,坐于客堂长几前(不拼“堂名台”),演奏些简单的乐曲迎送往来的客人。

“堂名”的坐唱和坐乐是以围坐“堂名台”的方式来进行安排:“堂名台”用两张八仙桌合拼,横放于厅堂一侧,前端朝向厅堂中央,束有绣着“某某堂”名称字样的桌帷;桌面至桌边铺摊垂挂边穗的台毯,上置放着花瓶之类的摆设;系挂十面小云锣的云锣架按座于台桌前端,架上披有“云锣衣”(上绣“福禄寿”或“万年粮”、“聚宝盆”之类吉祥图案);大锣架绑在台桌后端左侧,鼓架则在台桌后端居中的位置(单皮鼓在前,单堂鼓在右)。艺人们的演唱、演奏只围坐在“堂名台”的左、右、后三侧,每人都有相对固定的位置,面对着厅堂大门者为上手,背对者为下手,乐器也随各人座位安放,一切的摆放安置均有规则可循。演出仅为做“单班”(一个“堂名”班)时,“堂名台”设于厅堂左侧;如果遇上做“双班”的情况,“堂名台”则于厅堂分左右相对而设,尤其是多班同堂轮番进行的表演,都力求压倒对方而各显神通绝招。这种带有竞争性质的比试,往往能将现场的气氛推向高潮。

上述情况说明,“堂名”乐班的组合具有比较灵活的特点,演出形式也富于传统的民俗气息。其成员精干多艺,演出轻装简行,不化妆扮演,也无须依靠舞台,便于走进千家万户,适合于城、乡不同层次群体的需要,因而在民间深受欢迎,这也是它能长期生存的重要原因之一。

2. 坐唱戏文与吹打十番

“堂名”坐唱戏文主要为昆剧折子戏,除不施粉墨登场外,仍须按行当来起角色,生、旦、净、丑皆有专工。唱腔之间穿插有“宾白”和“锣鼓”,表现上也讲究声情并茂,有时根据情节还使用一些简单的道具,如马铃、课筒、链条、拨浪鼓等。一般单班坐唱要唱“四排戏”,每排四个折子戏。四个折子戏的顺序、行当排列皆有定则,第一折为老生戏,第二折为小生戏或花旦戏;第三折为大面(净)戏,第四折为丑角戏。如果是做双班,则要坐唱八排三十二个折子戏。此中又有“单记”、“双记”、“一三”记(昆剧多来源于明清“传奇”,其剧本大多以“某某记”题名,如《西厢记》、《西楼记》、《白兔记》、《金雀记》、《绣襦记》等)之分:“单记”表示每排的四个折子戏分别取自于四种传奇;“双记”表示从两种传奇中各摘出两折组成一排;“一三记”表示在一种传奇中摘出一折,在另一种传奇中摘出三折组成一排。凡是甲班已经唱过的折子戏,乙班就不能再重复演唱,必须另换其它的折子戏。因此,对于“堂名”艺人来讲,掌握的“记”越多越好,谁能多唱一折或一排戏即是赢家,还能得到主人的赏钱(红包);反之,应付不了唱“双班”或“三班”的场面,不仅赏钱拿不到,脸面也不光采。不过,每个“堂名”班在节目安排上是很慎重的,一般都由资历深厚、经验丰富的老先生来决定,尽可能做到知己知彼,发挥出自己的长处。另

外,有些吉庆戏也是必须要唱的,如《三星》、《赐福》、《上寿》、《咏花》一类等。

“堂名”坐乐是指演奏十番锣鼓、十番吹打:一般在每排戏演唱之前,照例要先奏一套丝竹锣鼓开场,借以渲染气氛、聚集听众;至一排戏唱完之后,还须再奏一套丝竹锣鼓收场。这种以器乐曲开场、结束的形式也称之为“包头包脚”,故苏南民间有“听堂名先生唱戏敲锣鼓哉”的说法。如果遇上做“双班”的情况,以每班唱四排戏(有时还不止)计算,双班至少要演奏出十六套十番锣鼓的曲目,这种情况一般不多见。据老艺人讲,有的时候到最后大家都“包”不住了,也只好用粗吹打来代替,说明真正能掌握多于十六套曲目的艺人是比较少的。这种轮番的演奏形式常带有“对答”的意味,如甲班开场演奏《香袋》,乙班开场则须演奏《十八拍》;甲方结束演奏《寿亭侯》,乙方结束则须演奏《阴送》;如甲方开场演奏《下西风》,乙方开场则须演奏《万花灯》;甲方结束演奏《花信风》,乙方结束则须演奏《四时景》。

竞争促使每个“堂名”乐班都必须提高自身的生存能力,掌握更多的戏目、乐曲以便提供良好的服务,几乎成为了每个成员的自觉行为。尤其演出常常是从中午到晚上,又从晚上直至天明。演唱一排戏(包括二套锣鼓)大约两个多小时,单班演出四排戏唱下来已将至深夜,此时有些人还要求加演一二折“苏滩”(为“苏州滩簧”之简称)曲目,如《卖橄榄》、《卖草囤》、《卖青炭》、《卖布》、《捉垃圾》之类。这种情况多出现在农村中,因为“苏滩”诙谐逗趣、通俗易懂,很受普通民众的欢迎。艺人们也是有求必应,其精彩的表演常使得主人家欢心大悦。故而民间又将“堂名”班的基本演出形式通称为“四戏、一滩、二锣鼓”。清末民初,随着京剧艺术影响日益扩大,其受众面也不断增加,为了迎合这种文化消费市场的需求,苏南的一些“堂名”转而改唱京戏,出现了不少的“京堂名”(以城市中居多,农村中较少),进一步拓展了“堂名”演唱内容与形式的范围。根据调查情况统计,历史上苏南“堂名”艺人演唱的戏文,目前存见于各种手抄本的,其中昆剧折子戏约达到227个左右,多来自元明杂剧、传奇中的经典剧目;“苏滩”约有30多个左右,主要为苏滩“后滩”中的剧目(相对于“前滩”剧目多移植于昆剧,“后滩”剧目则多来自花鼓小戏一类);京剧折子戏大约52个左右,大都是流传广泛、脍炙人口的剧目。关于十番锣鼓、十番吹打的曲目,据老艺人讲历史上曾有近百套,后逐渐失传,近现代以来也只有“锣鼓十二、吹打十四”之说。从目前收集的情况来看,大约有39套(首)左右,其中十番锣鼓为14套,余皆为十番吹打的曲目。

二、“堂名”生存的社会基础

1. 服务的性质、对象

历史上“堂名”曾被划入“六局”之一。所谓“六局”即是指旧时社会上的六种服务行业,分别为茶担、掌礼、堂名、轿夫、鼓手、锣鼓炮(打锣、放炮)。所以《清稗类钞》上说“‘堂名’,乐班也,亦称清音班。昔之江宁,今之苏、杭等处皆有之……每班用十岁至十五六岁之童子八人……佐以华丽装饰品及九云锣诸乐器,喜庆之家多雇用之”^①。文中用“喜庆之家多雇用之”,已将“堂名”的经营性质表达得清晰明了。从苏州地区的调查情况看,“堂名”主要就是以唱“堂会”为业,可以说是城、乡皆然,故亦有人称之为“堂鸣”。旧时不论贫富人家,遇有婚嫁、中举、庆寿、弥月等喜庆之事,设席宴客,多招延“堂名”艺人娱宾助兴,俗称“堂唱”(“堂会”的内容有“堂唱”与“堂戏”之区分)。各堂班都有自己的名号,以示相互间的区分,如“万和堂”、“春和堂”、“鸿兴堂”等等。“堂名”艺人不仅要会演唱、演奏的技艺,有时还要兼司一些其它业务,如主人家不另雇“掌礼”(礼仪主持)的话,一般是要由“堂名”艺人来兼任。尤其是在农村中,甚至

连吹鼓手的业务也被纳入“堂名”的服务范围之内,以至出现了“堂名鼓手”这样的称谓(在苏州地区农村中,堂名与鼓手间的区分往往是很难说清楚的)。这里似乎涉及到一个很重要的问题,就是“堂名”与“鼓手”之间的相互依赖关系。

历史上苏、锡地区的一些世传鼓手之家(即“乐户”或“丐户”),在当地基本上都拥有固定的、数量不等的“主客”,多则上千户,少则几十、几百来户,其经营收益也不一样,并且这种固定的“主客”关系可以世代相传,甚至还可以买卖(所谓“主客”就是主顾,一种相对固定的服务对象)。这种鼓手世家一般都掌握有每个主顾家的档案资料(如《香火簿》、《年庚簿》、《西归簿》、《荐亡簿》等,可详细到3—5代),甚至比主顾家里的人还要清楚。因此,这些人家的红白喜事往往都由他们来操办,包括坐唱吹打,长此以往,逐步将服务关系固定下来,成为了“主客”。按行业里的规矩,鼓手班各自的经营范围皆有划定,不得随意涉足他人的界域(特别是喜事)。不过,也有个别地方不存在这种固定服务关系,任何班子都可以来做,故被称之为“宿界”。主客多,生意就多,收入自然也多。“鼓手”与“主客”之间长期形成的固定服务关系,使得他们占有了这一部分的文化消费市场(具有无形资产的性质)。因此,“鼓手”相对于“堂名”来讲,经营状况比较稳定,流动性不大,在这一方面具有明显的优势,而堂名艺人受此条件的制约,是不能不依赖于鼓手们的,依赖于他们所控制的文化消费市场来寻求生存(详见本文第三节的相关论述)。另一方面,吹鼓手们也需要利用“堂名”艺人的精湛技艺,来提高自己的服务水平,巩固和扩大自己的经营范围。清代李斗在《扬州画舫录》中有一段很形象的描述:

(张灯)结采属之官乐部,里中呼为吹鼓手。是业有二:一曰鼓手,一曰苏唱,有棚有坊。民间冠婚诸事,鼓手之价,苏唱半之。苏唱颜色半伺鼓手为喜怒,其族居城内苏唱街。(“苏唱”,即指来自苏州清唱戏文的堂名艺人)^②

可见,“堂名”艺人在生存上确有依附于鼓手们的成分。从苏南地区“堂名”的调查情况来看,基本上也与上述记载相吻合。这种相互依存的关系促使二者走到一起,共同担当起了诸多民间音乐传承载体的角色,为苏南地区广大民众的社会生活增添了文化内涵,“堂名鼓手”称谓的出现既是这种历史现象的真实反映,也对其服务性质、对象予以了更为准确的定义。除了上述固定关系的服务对象外,“堂名鼓手”不固定的服务对象也有三种情况:一是因其它乐班生意红火或人手不够的时候,被邀请去代做该班的演出业务;二是乐班中的个别水平较高的人应邀参加其他乐班的演出,此则被称为“赴应”;是一些半义务性质的演出,如当官差(为县衙门当差迎送)、当庙差(参加各种庙会活动)等等。

2. 经营的类别、范围

“堂名鼓手”的经营项目众多,服务范围比较广泛,涉及社会不同阶层群体,与千家万户的生活内容有着紧密的关联。从服务的类型及运用场合上看,大体上可以划分为四类情况:

第一类是民间喜事活动,名目繁多,包括娶媳、嫁女、招婿、招夫、并亲、续亲、回门、上宅、下宅、待筵等。仅以太仓县“堂名”班举例,如城中“喜燕堂”1948年全年的营业次数是334次,其中喜事类115次,占总数的33.5%;沙溪镇“庆修堂”1934年到1951年十七年的营业次数762次,其中喜事类359次,占总数的47.1%,可见喜事类的活动占了相当大的比重。

第二类是民间的丧事活动,多为“出材”、“约拜”一类等。仍以“喜燕堂”为例,1948年丧事活动营业次数共112次,占总次数的33.5%;沙溪镇“庆修堂”十七年中丧事活动371次,约占总数的近50%,与喜事类的活动次数基本持平。

第三类为做社、酬神活动。“做社”多指“堂名鼓手”参加的各种庙会活动^③,如在民间诸神、佛诞辰日举行的生日社、开光、起徽、上任、开印、回任、开荤、纳粮、请佛等庙会活动,一般都要举行道贺、走头导、走开导、发符、接佛、通疏头、送佛之类的仪式。为了保证社事活动正常进行,各庙都建立了一些相应的组织,如土地社、猛将社、生日社、花神社、七巧社、五路社、解瘟社、水仙社、观音社、雷祖社等,此类活动一年四季不断,经费均由各庙庙董负责筹集支付,“堂名鼓手”参加活动多属半义务性质的当差。“酬神”活动主要有“感心愿”(普通人家向神、佛所求之愿一旦实现,必请堂名鼓手来感心愿)、“献社”(一般的祭拜酬神,规模较小)、“待五瘟”(待上方山神、驱邪神、送瘟神)、“待山景”(也是民间的一种驱邪神仪式)等一类,具体不在此赘述。

第四类是岁时民俗中的一些活动,一般都有“堂名鼓手”参加演奏吹打乐。如正月“闹元宵”,二月“花朝”(出灯),五月“划龙船”(端午龙船竞渡),七月“乞巧会”(牛郎织女),八月“看潮头”(观潮),以及“庆寿”、“上匾、挂牌”、“悬屋”(新房落成请客)、“汤饼会”(小儿满月)、“冲喜”(冲病)、“换龙衣”(换新佛马)、园局“花曲子”(即曲友聚集唱昆曲,请“堂名”艺人伴奏)等等,在苏南的一些地方志中不乏这方面的记载。

三、“堂名”生存的历史原由

1. 经济依附关系转换下的必然产物

当我们把研究的视角进一步转向“堂名”的形成原由时,或者说将“堂名”乐班与明代以来的“家乐”班进行一番比较的话,就会发现它们在艺术表现方式上有着十分紧密的关联,尤其体现在艺术传承的历史延续性上。这种关联大致可以归纳为两个方面。首先,二者在“乐班”构成体制上具有共性特征。“家乐”班构成体制的主要因素,既包含来自明代“传奇”搬演脚色制对其的影响,又凸显出适于私人厅堂、园亭,甚至画舫、楼船等这样一些特殊演出场合要求的特征,并不以“家乐”主人蓄养家伎多少为定性标准。人数的多少往往只是反映“家乐”班主人经济实力、声色爱好程度或其它一些因素(如讲究排场、纳妾或将家伎作为一种高档馈赠)。尽管“家乐”班和“堂名”乐班在经济依附关系、服务对象、服务性质、产生时间等方面有着诸多不同(“家乐”班仅服务于蓄养它们的主人,属于少数贵族阶层的娱乐玩赏工具,而“堂名”则服务于广大市井平民,属于经营性乐班,但它们在乐班构成体制上却反映出了基本一致的特征,即都表现出以演出或演唱折子戏为主的特征,都凸显出以七八人左右编制为通用常例的特点(全本戏的演出实际是比较少的,由于偏重于生、旦脚色戏,一般来说七八人编制,即生、旦、小生、小旦、末、外、净、丑就足以应对),从而在两者之间形成一种内在的历史性关联。尤其是其“人众则分派,人少则相兼”的灵活组合方式,更能体现出两者在乐班构成特征上的紧密关联。虽然“家乐”与“堂名”也有“全班”或“全堂”(皆指12人的组成规模)这样的称谓,但大多只是在名义上象征着全本“传奇”演出体制的规约,并不能代表“家乐”班、“堂名”班以“折子戏”演出为主的历史事实,加之民间又有视12为吉祥、圆满之数的传统,非常契合中国传统文化背景下的社会心理,故而带有一定的民俗色彩。其次,二者在艺术表现形式上具有共性特征。本文第一节中已经说了,苏南“堂名”乐班的演出形式主要为坐唱“戏文”和演奏“十番”音乐。所谓坐唱“戏文”即指不装扮表演的清唱形式(包括“昆剧”和“苏滩”折子戏,可以夹带“念白”);而“十番”则是指一种丝竹加锣鼓的器乐合奏形式(包括“细十番”、“粗十番”、“粗细十番”等多种样式)。然而,这种集清唱与十番器乐演奏为一体的表现方式,并非起始于“堂名”乐班,却是

可以追溯到明代的“家乐”班,也就是说从“家乐”到“堂名”,二者在艺术表现形式上具有一脉相承的共性特征。近代学者陈去病(吴江人)曾在所著《五石脂》一书中指出:

吾邑四乡,往往有三家之村,不识字之氓,亦俨然集其徒六七,围灯团坐,相与吹弹丝竹,唱元明人曲本,亹亹可听,入夜则打“十番鼓”,杂以科诨,大类郡城清唱……彼等所居村落,大抵先朝故家,曾于此营构园林别墅。意者当日或盛集“家乐”,以为娱快,厥后国变家亡,世业凋谢。梨园子弟,星散无所归,则窜伏乡间,长为农夫以没于世而已。^④

陈氏在文中不仅描述了家乡“堂名”乐班演唱、演奏的内容与形式,并且还对其来源作了初步的推断,认为这些“窜伏乡间,长为农夫以没于世”的梨园子弟,均为先朝故家、世业凋谢的“家乐”艺人后代。应该说,陈氏的推论是有一定道理的,其实质就在于抓住了二者之间在艺术传承上的关联。那么,“家乐”作为一种曾经存在的艺术传承载体方式,为什么最终却会被“堂名”所替代而退出历史舞台呢?这就不能不涉及二者在生存性质上的区别,并且这种变化具有根本性意义。

明代在经历了自初期以来近百年的休养生息之后,大约从中期的成化、弘治年间(1465—1505)经济开始逐渐得到恢复,尤其是江南市镇经济的发展促使了商业繁荣局面的出现,同时也对人们的社会生活和思想观念变化产生了重要影响。如“工商亦为本”、“奢则民易为生”口号的提出,极大地冲击了千余年来封建社会传统思想的束缚,礼仪等级观念日趋淡化而享乐主义思潮、奢侈风气却日渐蔓延开来,尤其是“吴中士大夫之族……高门巨室,累代华胄者毋论已。即崛起之家……则必前堂钟鼓,后房曼鬋,金玉犀象玩好罔不具。以至羽鳞狸互之物,泛沉醖盎之齐,倡优角觝之戏,无不亚于上公贵族。”(明葛芝《卧龙山人集》卷九)作为社会财富主要拥有者的缙绅士夫、豪商富贾们,无疑在这场社会风尚变革中起到了引领作用,造就了苏南地区“家乐”不断发展兴盛的局面。尤其在晚明时期(即万历至崇祯的1573—1643年间),这种繁兴达到了极致。其分布范围不仅包括南京、松江、长州、吴县、太仓、常熟、江阴等地区,甚至连扬州、泰州、南通等沿江区域也都包括其中。然而,这种情况却在易代之际发生了改变。明清之交的社会鼎革之变,沉重打击了前朝上层社会特权集团,使其政治、经济地位都受到了很大的削弱和限制,不少原本曾红极一时的官宦门户,由于政治经济地位的改变而家道破落,陷入“瓶粟屡空,不能举火”的境地,所蓄养的“家乐”也只能是“星散无所归”,不少艺伎流落民间,只能选择不同于以往的生存方式。“家乐”所形成的经济依附关系面临趋于解体的危机,标志着其衰落时期的到来。尽管清代康熙中期以后“家乐”也曾一度有过复苏现象(此与满、汉新兴权贵阶层的崛起有关),但新历史条件下社会变革中的诸多复杂因素,终究决定了这种“复苏”不可能与往昔同日而语。尤其清雍正年间朝廷下令取消贱民、贱籍身份(“堕民”、“丐户”),废除“乐户”乐籍制度的实施,以及乾隆三十四年(1769)发布不准官员蓄养歌童的规定,客观上对“家乐”这种社会现象起到了一定的遏制作用。必须要指出的是,“家乐”的衰落与逐渐消失,并不等于其所掌握的传统艺技从此终止下传,相反,因朝代更替而引发的政治、经济与文化上的一系列社会变革,却促使了新型文化消费市场的出现与形成,为民间“堂名”的兴起创造了必要的条件。

随着清代中期以来“家乐”的渐趋衰落以及“堂名”在民间的兴起,“清曲”唱与“十番”器乐开始进入普通民众的社会生活,而不再是官宦、士大夫所独享的艺术表现形式。这种变化既反映了当时社会发展的必然趋势,同时也顺应了新型文化消费群体形成后的市场需求。就艺术

表现方式的不变性而言,“清曲”与“十番”并没有因为这场变革的到来而出现传承上的中断,反倒由此进入了一个相对广阔的生存空间;就艺术传承载体的可变性而言,由“家乐”到“堂名”存在方式的转换,则标志着“清曲”与“十番”生存基础的重大改变,而导致这种现象发生最根本的原因,就在于服务对象主体的变更和经济依附关系的转换。“堂名”作为一种新生的民间音乐传承载体,完全是这种历史条件下的必然产物,它所面向的服务范围和对象比之“家乐”已经有了根本性的不同,在经历了相当长的一段发展时期后,逐渐达到了它活动的鼎盛阶段。“堂名”的出现需要具备来自于内部与外部两方面的条件:一是因“家乐”衰败而流落的艺人们,他们技艺精湛,既能够清唱戏文(昆曲、滩簧等),又能够演奏“十番”音乐,属于该艺术领域内的代表性传承人,因为社会变革的原因,他们原有的生存环境发生了很大的改变,这使得他们不能不考虑利用所掌握的艺术技艺,来寻求和开拓一种新的生存方式,并按照社会需要来对传承载体形式进行重组;另一方面社会变革也在不断调整着社会政治、经济结构的状态,决定着与之相适应的社会文化生活方式,孕育了不同于以往的新型文化消费群体,再加之民间传统习俗活动的内涵在新的历史条件下又有了进一步的拓展,从而为“堂名”乐班的出现奠定了必要的基础。

2. 新兴消费理念下的文化市场需求

如果对这种经济依附关系“转换”的外部条件进一步探讨,“堂名”的出现与兴盛则与历史上江南地区的社会经济、文化发展水平紧密关联。换句话说,“堂名”的经营性质及对于服务对象的定位,完全取决于新兴消费理念下的文化市场需求。这一点可着重从以下两个方面来阐述。

一是关于“新兴消费理念”的提出与影响。明、清时期长江三角洲区域市镇经济的发展,不但推进了乡村城镇化的进程,有效地提升了地区的富庶程度,同时也对传统的生活方式(包括社会风尚与风俗民情)产生了很大的影响,人们的思想观念及价值取向都在不同程度发生变化。这种变化不但表现在物质生活方面(如衣着追求新奇、饮食讲究丰盛、住宅攀比营制、出行竞游山水),还体现在对于精神生活和思想文化观念的更新。尤其是后者对于当时的社会风尚变化具有重要的导向作用,几乎渗透到社会生活的诸多领域。“工商亦为本”的思想开始成为一种时尚,从商弃农、从商弃儒、士商兼济、官商相渗的社会风气由此蔓延,而与之相伴产生的是“奢则民易为生”^⑤、“百工技能皆可致其用”^⑥——新兴市场消费理念的提出,促使了江南奢侈风气的盛行,不仅人们的物质生活在发生着变化,人们的文化生活、娱乐方式也在发生着变化(包括民风习俗等),可以说是体现于生活的各个方面。如“服食器用月异而岁不同已,毋论富豪贵介纨绔相望,即贫乏者强饰华丽,扬扬矜诩为富贵容”^⑦;外出冶游“山水园亭多于他郡,游具则载酒嘉肴,画舫箫鼓”^⑧;乡间风俗“凡村庄胜会……置办物件,有形之花费,动以累千计,倾动远近,四处人舟云集,阖镇亲友盘桓。其无形之花销更以累万计”^⑨;每岁进香朝拜“苏、松两郡往武当进香船俱于北塘齐邦……船数百,灯数千,城内看香灯之船亦齐出,皆悬各色灯,箫管清吹,歌声拂水,士女云集,为一时之胜观”^⑩等等。此外,民间诸如婚丧喜庆之事也多兴大操大办,追逐奢侈尤甚,以至于达到了“奢而近于僭”的程度,表明了人们对于传统礼制等级观念的淡化。曾几何时,那“望其服而知贵贱,睹其用而明等威”^⑪的尊卑差序恍如隔世,不再被人们所兢兢恪守,而趋奢风尚表象下的实质,颇似一场具有“平等”色彩的鼎新之变,不分阶层、城乡,具有社会普遍参与的特征。历来被视为与“礼”相为表里关系的“乐”,其运用场合及适用范围均已今非昔比,从一个侧面反映了当时江南的新兴风尚。明代顾起元在《客座赘语》中就针对“鼓吹乐”的运用发表了自己的感慨:

军中鼓吹,在隋唐以前,即大臣非恩赐不敢用。旧时,吾乡凡有婚、丧,自宗勋、缙绅外,人家虽富厚无有用鼓吹与教坊大乐者,所用惟市间鼓手与教坊细乐而已。近日则不论贵贱,一概混用,浸淫之久,体统荡然,恐亦不可不加裁抑,以止流竞也。^⑫

不惟民间鼓吹用乐“体统荡然”,即使豪门富贾筵席、文人名士雅集用乐亦如此,甚至道教斋醮科仪用乐也不免“失设斋建醮之意,反开褻越渎祀之风”^⑬。尽管对于这种现象历来众家评说纷纭,然而明清江南社会风尚变化的根本缘由,主要还是取决于其区域经济增长,取决于商品经济的发展水平,没有这个动力因素和物质基础前提,一切由此引发产生的思想观念形态变革就无从谈起。明清江南社会风尚变化的实质,就在于开始打破了社会生活中贵、贱等级规制,极大地冲击了延续两千余年的封建礼教,同时也为吴地人民的社会生活注入了不同于以往的清新气息。直到近代,这种风气依然还在民间延续并产生着影响,苏州太仓地区实地调查中有一条材料颇能说明些问题:

“堂名”的服务对象是全体人民群众。它不分贫富,只要需要都可以去服务,虽然有些(贫困)人家请“堂名”经济上比较困难,但当时社会风气使然(顾及)面子关系,“没有也要装出有的来”,规格小点,时间短点,但搞是要搞的。再说,那些富家大户都要摆阔气,市八、行八、市六、行六、园局、花曲子,坐唱昆曲、京剧、苏滩、申曲,吹奏乐曲,群众也听得到,看得到。这也是一种“共享”,也是间接地为群众服务。^⑭

总之,前述种种观念与现象的出现在当时决非偶然,它是明清江南商品经济发展到一定阶段的必然产物,预示着这种新兴消费理念下文化市场繁荣时期的到来,它对江南社会风尚趋奢之种种表象,对于诸多像“堂名”这样一大批民间乐社的出现和兴盛,从事物发展的内在规律上给予了合理的解释。

二是关于“文化市场需求”的生成与多层次结构。由明至清,长江三角洲地区(如苏州府、松江府、杭州府、嘉兴府、湖州府等)市镇经济繁荣的巨大变化,为地域性文化发展提供了肥沃土壤,使得诸多民间艺术获得了赖以生存的条件,一个规模空前的新型文化消费市场逐渐形成,其主要依据来自于三个方面。首先,市镇与人口的数量发生了明显的变化。仅以苏州、松江二府来说,所辖市镇数量几乎增加了一倍多,如此发展规模带来的则是市镇人口数量的大幅度提升。其次,市镇人口的构成成分发生了很大的变化。随着农村中相当一部分劳动力向市镇手工业行列的转移,占据了市镇平民人口相当大的比例,如机坊、染坊、练坊、踹坊等各类作坊的坊主及雇佣劳动者等,加之棉、布、丝、绸等特色商品的集散与流通,不仅沟通着全国各地的市场,还吸引了大批商贾携重金进入,纷纷设立经营机构(各类庄、号),在市镇经济中扮演着重要角色,牙行(棉花行、布行、丝行、绸行、米行等)林立,牙侩、行帮成为操纵市场交易的中介力量^⑮;同时手工业、商业的发展又带动了服务性行业的兴旺,使得从事茶肆、脚夫、肩舆、堂名、鼓手等从业人员成为市镇中不可缺少的组成部分,各种民间演出乐班的出现,为人们的文化娱乐生活增添了新的色彩和内容。再者,从文化消费者的不同层次来看,市镇中不同社会地位、身份、职业群体的欣赏趣味也有区别。无论在岁时民俗活动、民间红白喜事、工商会馆庆典、文人雅士聚会、市井平民踏郊冶游等诸多活动中,我们都可以看到多种不同艺术表现形式的存在(如昆曲、南词、滩簧、徽调、花调、大书、道情、戏法、隔壁戏、木人戏、打花鼓、花鼓调、莲

花乐、十番吹打等)反映出了文化消费群体需求多层面的特征。这种经济与文化互为表里的依存关系,俨然勾勒出一幅江南繁华胜景的图卷。这种由不同文化层次对象构成的消费结构,不仅为扩大文化市场的需求带来了勃勃生机,同时也为各种民间乐班的应运而生,创造了生存与发展的机遇。如官宦、士大夫、商贾及富豪之家蓄养“家乐”成风,行业性的商业会馆、公所及民间诸多祀神庙前,以设演剧戏台为规制(此为职业性戏班的兴起提供了表现的舞台);官方的织造机构也设置有专职戏班,像苏州织造部堂海府内班、串班等;广大市井平民在社会生活中的文化需求,则为民间的“堂名”乐班、鼓手班、滩簧班、宣卷班、丝竹班等诸多艺术组织形式,提供了更为广阔的生存活动空间。

3. 地域文化环境孕育的特色艺术样式

“堂名”的艺术表现形式包括清唱昆曲、滩簧、京戏和演奏十番吹打、锣鼓音乐等,可以说在苏南地区各类民间音乐班社中,“堂名”的艺术传承不仅最为多样,其文化蕴涵也最为丰富。其中“昆曲”和“滩簧”就是吴地文化环境长期孕育出的特色艺术样式,具有浓郁的地域文化风格。明清江南市镇在水陆交通、商品经济、知识信息等方面所占据的优势,不断地吸引着周边各类精英人才向其汇聚,为进一步构建全面繁荣的局面创造了条件,同时也为其文化的发展带来了勃勃生机。苏南民间音乐的传承与发展,自然不会脱离这样一种历史背景条件,也不可能脱离其特有的地理、人文环境的影响。明代中后期昆曲“水磨调”的创制,以及清代中后期“南词滩簧”的勃兴,就是上述诸多综合性因素集中体现的产物,它们都对后来苏南“堂名”音乐的形成有着重要的影响。

明清时期是中国古代戏曲艺术进入发展的成熟阶段。宋元以来的杂剧与戏文此时出现了完全不同的局面,即前者明显呈衰落之势,而后者则转而以“传奇”称雄,成为了兴盛于全国的戏剧形式。从音乐的角度看:一方面是以“弋阳腔”为代表的诸多民间声腔(后一并归为“高腔”系统声腔),仍在延续着对于传统的变化发展,成为推动“传奇”兴盛的重要力量之一;另一方面是明嘉、隆年间昆曲“水磨调”的兴起,逐渐取代了元代以来通行于南北的“弦索官腔”的地位,它标志着“曲律”在经历了初级形成阶段的探索之后(即“以曲律词”阶段),开始进入发展的成熟期。以魏良辅为代表的一批江南文人曲家继承性地发展了“曲唱”传统,结合对于旧有“海盐腔”、“昆山腔”等民间地方声腔的改造,创制出悠远清丽、格律完备的昆曲“水磨调”(“以词度曲”新法脱颖而出),演唱范围也由“清工”推及“戏工”(在传奇作品中首先运用者即为明代梁辰鱼的《浣纱记》)。昆曲“水磨调”的特征即在于“四声腔格”的定型化,它是中国传统词曲音乐在长期发展过程中,从“字声”与“音调”相谐的不断实践中,逐渐规范、提炼出来的经验总结,无论是从艺术实践、创新的视角,还是理论阐述的层面,都可以说将宋元以来的“曲子”演唱水平发展到了极致,继而对推动南北曲进一步合流产生了重大影响,造就了后来的“四方歌、曲必宗吴门”^⑥的繁盛局面,奠定了昆曲在词曲音乐发展史上的“高峰”地位。明代以“家乐”(官宦士大夫、富豪巨贾蓄养的家伎乐班)、“曲社”(文人雅士的“清唱”组织)为主要载体的传播方式,使昆曲首先在上层社会流行开来,继而由江南蔓延至全国的其它地区。由明入清以后,苏南的一些民间说唱、民间器乐及宗教音乐,均不同程度直接或间接受到昆曲的影响(包括文学、音乐两方面因素),如弹词、滩簧、十番音乐、道教与佛教音乐等,都曾因吸收了昆曲养料,而丰富了自身的艺术表现力。清代中期以来,民间“堂名”作为“家乐”在艺术表现形式上的直接继承者,对于扩大昆曲传播面无疑发挥了不可替代的作用。尤其是在清末民初,当舞台昆曲艺术的生存面临十分困难的情况下,“堂名”却依然在民间开展活动并培养了相当一部分优秀的传承人,为昆曲艺术生命的延续做出了重要贡献。

清代乾、嘉年间是戏曲发展的重要时期,各种民间地方性声腔呈现出了争奇斗艳的局面,以至清宫廷御用内班所演大戏都不免受到影响,所谓“两淮盐务例蓄花、雅两部……雅部即昆山腔,花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄腔,统谓之‘乱弹’”^⑩,从一个侧面真实地反映了这种情形,一方面“乱弹”诸腔的剧词、音乐通俗易懂,深得广大民众的喜爱;另一方面“昆曲”渐离大众的雅化倾向,导致其生存空间的逐渐萎缩,由此进入衰落的阶段。“乱弹”与“昆腔”两种不同的生存状态,表明传统戏曲正处于一个重要的历史转型期。差不多与此同时,一种新颖的坐唱形式却正在苏南(以苏州为中心)出现,后又逐渐扩大到南方其它一些地方,这就是介于说唱和戏曲形式之间的“南词滩簧”。

“南词滩簧”又叫“对白南词”,因起始于苏州地区,故也称“苏滩”。其与“弹唱南词”(以“苏州弹词”为代表)皆被简称为“南词”,二者为同源异流的关系,皆由元、明以来的“陶真”、“弹词”流变发展而来。早在清乾、嘉年间成编的《霓裳续谱》、《白雪遗音》中,已存见“南词滩簧”和“南词弹唱”的曲目(前者有《醉归》、《独占》,后者有《玉蜻蜓》等,都是现今还在演出的曲目)。尽管两者均属于坐唱形式,又以弦索乐器(三弦、琵琶)伴奏为主,然在作品体裁取用上却并不等同。清范祖述在《杭俗遗风》(编于1863年)中说:

“南词”,说唱古今书籍,编七字句,坐中开口弹弦子……每本四五回,称为“唱书先生”……“滩簧”,以五人分生、旦、净、丑脚色,用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。所唱亦系戏文,如《谒师》、《劝农》、《梳妆》、《跪池》、《和番》、《乡探》之类。不过另编七字句,每本五六出。^⑪

这里明确指出了二者的区别。成编于民国初年的《清稗类钞》(徐珂编著)中 also 说:

“滩簧”者,以弹唱为营业之一种也。集同业五六人或六七人,分生、旦、净、丑脚色。惟不加化装,素衣围坐一席,用弦子、琵琶、胡琴、鼓、板。所唱亦戏文。惟另编七字句,每本五六齣,歌、白并作,间以谐谑……有苏滩、沪滩、杭滩、宁波滩之别。^⑫

这里又进一步点明了“南词滩簧”的特征。概括起来有以下几点:首先,“南词弹唱”是以“说唱古今书籍”为主(取材于史籍、小说、故事等),而“南词滩簧”则是以说唱“戏文”为主(多取用、改编于昆剧、时剧等折子戏);其次,“南词弹唱”是以叙事体为主的说唱(属曲艺性质),而“南词滩簧”则是以代言体为主的说唱(介于说唱、戏曲之间);其三,“南词弹唱”为单挡(一人)或双挡(上下手二人)说唱形式,而“南词滩簧”则是按脚色、分行当(生、旦、净、末、丑皆有之)的说唱形式,并不涉及舞台扮演。从上述分析中不难发现,“南词滩簧”的坐唱内容及形式,实在是与“堂名”有着极其相似的情形,都以唱说“戏文”为主,然区别在于,“堂名”班坐唱戏文主要是直接取用于昆剧折子戏(剧目多来源于杂剧、传奇),而“滩簧”班坐唱戏文则已是经过改编的昆剧折子戏(指苏滩中“前滩”剧目);在音乐上则一为“昆腔”,一为“滩簧腔”。值得注意的是,二者也都坐唱苏滩中的“后滩”剧目(主要来自于昆剧中的笑料角色戏、花鼓小戏、对口滑稽段子、唱一事或唱一物的“赋子”),尤其是“堂名”坐唱“后滩”的历史,似乎要早于坐唱“前滩”,至迟在清代嘉庆年间已存现南京的秦淮河畔。其时有雪樵居士作《秦淮竹枝词》描述说:“青楼游罢又梨园,小部清音最可怜;吴语自操歌一曲,坐中齐赏《荡湖船》。”此中所谓“小部清音”即“小堂名”也,而《荡湖船》则正是苏滩“后滩”中的常用曲目。又如清代道光十年姜长卿《崇川竹枝词》中也有“城河歌吹夜乘凉,不载篷船载小航。水调更番角胜,昆腔小曲间滩簧”

之句,其自注中说:“通俗,夏夜买舟乘凉歌唱,谓之泛水。‘滩簧调’乃吴歌耳”(即表明“滩簧调”已与画舫楼船中之昆曲清唱并列)。可见“南词滩簧”是较早被吸收进“堂名”坐唱的品种之一。至于专唱“滩簧”的坐唱班出现,则与苏滩“前滩”(也称“油滩”)演唱剧目的形成有关。这些所谓的“前滩”剧目大多与“堂名”坐唱的昆曲剧目相同,只不过是将其音乐唱腔的长短句曲牌,改成了以七字句为主的基本调形式,较之更具通俗化的特点而已。因此,有学者从普通民众的接受角度予以了评说:

苏淞杭嘉间更有流行之一种“滩簧”,产于苏地,故又名“苏滩”。语句等仿“开篇”,惟“开篇”独唱无白口,“滩簧”有白口,不止一人,又与文戏不同,其内容及附属昆曲所改编,曲句为七字体,所用白口,几全同昆剧。究其用意,因昆曲语句高深,非普通社会所易晓,乃特立此体,以为昆曲之辅。^①

因此,“南词滩簧”这种颇具中介性质的坐唱形式,既有来源、衍变于民间说唱的通俗特点,又有承袭、借鉴“堂名”表现内容及表现方式的成分,最终以一种新颖的面目——“滩簧”坐唱班的形式展现于历史舞台,活跃于民间的各种不同场合(如堂会、庙会、茶馆等等),在相当长的时期内深受江南民众的喜爱,产生了较为广泛的影响(主要流行于江、浙及闽、赣地区)。从某种意义上讲,“南词滩簧”的出现又带有过渡性质,它为近现代江南“滩簧”腔系诸多剧种的形成,做了必要的铺垫与准备,对推动苏南民间音乐发展起到了重要作用。

①①⑨ 清徐珂:《清稗类钞》第十册“音乐类·堂名”,中华书局1986年版。

②①⑦ 清李斗:《扬州画舫录》,江苏广陵古籍刻印社1984年版。

③ 苏南地区民间庙堂众多,有关帝庙、火神庙、李王庙、城隍庙、土地堂、福德王庙、痘司堂、猛将堂、西草庵、隆福寺、白龙庙、杨爷庙等等。

④ 陈去病:《五石脂》,《江苏地方文献丛书》,江苏古籍出版社1999年版。

⑤ 明陆楫:《兼葭堂杂著摘钞》,明沈书甫辑《纪录汇编》卷二〇四,明万历刻本。

⑥⑧ 《吴县志》,清乾隆刊本。

⑦①① 明张瀚:《松窗梦录》卷七“风俗纪”。

⑨ 《朱泾志》,清嘉庆刊本。

⑩ 《锡金识小录》,清光绪二十二年刻本。

⑫ 明顾起元:《客座赘语》,《元明史料笔记丛刊》,中华书局1987年版。

⑬ 清叶梦珠:《阅世篇》“释道”条目,《上海掌故丛书》,上海通社1935年版。

⑭ 江苏省文化艺术研究院、苏州市文化局2005年编印《苏南堂名班社调查报告》。

⑮ 牙行:一说是指旧时城乡市场中为买卖双方说合交易并抽收佣金的商行,亦指牙商的同业组织;另一说是对于南方地区“市集”的称谓。牙侩:牙商的旧称,即指旧时城乡市场中为买卖双方说合交易并抽收佣金的中间商人。

⑯ 清徐树丕:《识小录》,涵芬楼秘笈乙种本,商务印书馆景印排印本1916—1921年。

⑰ 清范祖述:《杭俗遗风》,清同治丁卯1867年刻本。

⑱ 《中国音乐史》,民国初年编印本,转引自苏州市戏曲研究室编《苏剧研究资料第一辑》。

(作者单位 江苏省文化艺术研究院)

责任编辑 容明