

□皖北文化研究

试论泗州戏戏曲音乐的草创过程

戴岚岚,戴秀秀*

(宿州学院音乐学院,安徽 宿州 234000)

摘要:以泗州戏戏曲音乐的草创过程为出发点,对泗州戏戏曲音乐的三个主要发展阶段:酝酿时期(唱门子)、萌芽时期(唱地摊)、草成时期(唱庙会)及各自特点进行梳理。唱门子时期主要是自弹自唱,既没有音乐伴奏、服装行头,更谈不上戏曲表演,音乐唱腔也只是一些民歌小调;唱地摊时期,演唱和伴奏初步分离,出现了“压花场”的表演形式和早期的一些戏曲剧目,音乐唱腔初具雏形;唱庙会时期,班社初步形成规模,有了简单的衣箱行头,表演艺术更加成熟,各种板式和音乐唱腔更加丰富。

关键词:泗州戏;唱门子;唱地摊;唱庙会;音乐草创

中图分类号:I236.54

文献标识码:A

文章编号:1004-4310(2011)04-0017-03

2006年5月,泗州戏经国务院批准,列入第一批国家级非物质文化遗产名录^{[1]1-24}。此举促进了泗州戏的发展,研究泗州戏的人也越来越多,泗州戏又走上了新的振兴之路。

泗州戏是安徽省主要地方剧种之一,在上世纪50年代前称“拉魂腔”。它是从民间说唱形式发展起来的典型的板腔体系的音乐语言,泗州戏发展至今200多年,艺术已趋于成熟^[2]。究其戏曲音乐的形成过程,也和泗州戏的唱腔道白、舞台表演、音乐伴奏、剧目、道具、服饰、程式动作等的形成一样^[3],都是植根于人民群众的生活之中,特别是和广大农村有渊源关系。就戏曲音乐的草创时期而言,大致可分为唱门子、唱地摊、唱庙会三个阶段。

一、泗州戏戏曲音乐的酝酿时期——唱门子

从1884年鸦片战争到1949年新中国成立之前,我国处于半封建半殖民地时期,广大人民群众外受帝国主义侵略掠夺,内受资本家和地主阶级的压迫和剥削,生活极度困苦。在河南省和安徽北部的广大地区,农民除了受封建地主的剥削之外,还要经常受到水灾、旱灾、蝗灾以及其他自然灾害的侵袭,生活更加艰辛无着。一些贫困至极的农民携家带眷外出寻求生计,有的一直是以讨饭为生。讨饭的一部分人中,有点才艺的、能弹能唱的,在沿门

乞讨时,不是只说几句乞求施舍的平淡话,而是唱上几句小曲小调,引起施主的欢心,乞求其多施舍一点馍、饭或钱物。这样就产生了“唱门子”。唱门子有时是一个人,有时是两个人,两人的多为夫妻、父女、父子等关系,属于血统亲人,很少是亲戚或朋友。这一时期大约持续到清朝末期。

需要说明的是,并非所有的戏曲艺术都经历唱门子时期,富裕地带、大城市郊区的戏曲艺术并不一定会有沿门乞讨的唱门子,只有在极端贫困、文化落后地区的集镇、乡村才会出现唱门子;唱门子的人所使用的乐器有腰鼓、渔鼓、坠子、简板、二胡、梆子、花棍等。但它们和泗州戏的草创基本无关,唯有柳琴和泗州戏关系密切,从而形成独特的艺术,并能在淮北大平原上发展起来。

泗州戏的唱门子这种形式是非常简单的,既没有音乐伴奏,没有舞蹈动作,更没有服装行头,说唱的艺人只用两块竹板或柳树挖成的梆子敲击,用以掌握节拍。所唱的内容,也只是一些庄稼话或反映农村生活的民间小调,如“叹五更”、“送郎参军”、“娘怀胎十个月”、“十二月对花名”等^[4]。这样说唱一个时期之后,由于受到当地人民群众的欢迎,艺人们便自然地要求在唱腔上有所丰富和改进,借以满足群众的要求。这样,便有了自制的土琵琶

* 收稿日期:2011-03-12

作者简介:戴岚岚(1980-),女,安徽蒙城人,讲师,研究方向:作曲理论与教学研究。

(柳叶琴),并自弹自唱,或自己打梆子,另由一人进行伴奏。也有的人把这种一边流动一边演唱的形式叫做“跑坡”。但“跑坡”并不止于这一种形式,有时一个演唱组或演员队经常性地到各处作短暂的巡回演出,也可叫“跑坡”。

二、泗州戏戏曲音乐的萌芽时期——唱地摊

自清朝末年开始,泗州戏戏曲音乐进入唱地摊时期。唱地摊比唱门子向前发展了。唱门子是唱给施主一家人听,并且只是说唱。唱地摊是在街头、场垣、庙宇前、河滩上、山坡下,随便设定演出场所,而可吸引来大批观众。演员不仅唱,还有舞蹈动作,观众可以任意赏钱或不给钱。唱地摊是由说唱发展为戏曲的萌芽。最大的特点是说唱之外,揉以舞蹈动作,如泗州戏的“压花场”这一形式,就是从说唱的基础上发展起来的。它的演出形式是由一生一旦对舞对唱,做出各种不同而又独具特色的舞蹈身段和步法;“压花场”唱的不是戏,而是初具故事情节的小“篇子”。据老艺人谈,这种“压花场”是泗州戏的根本。老艺人们在年轻学艺时代,是必须首先学会学好学精“压花场”的^[5]。这种演出形式,就好似一种化妆说唱,但它在说唱的基础上又加入了舞蹈,因此,它具有戏曲的雏形。

在这个时期中,拉魂腔除了以“压花场”的形式演唱“篇子”外,有时也演出一些小戏,但这些小戏多半是对子戏,即两小戏(小生、小旦),或三小戏(小、小旦、小丑)之类的小戏,且所有角色都是由男演员扮演。这种情况,固然是一般地方戏曲剧种必然的发展过程,但当时受人力物力的限制,也是一个重要的客观因素。艺人们并不是不愿演出大型剧目,而是受人力、物力条件的限制,不可能演出。因此,当时的拉魂腔只得在演唱“篇子”之余,增演一些人物不多而又有故事情节的小剧目,借以满足观众们的要求。如《打干棒》(小旦、小丑)、《小书房》(小生、小旦)、《王小赶脚》(小旦、小丑)、《戏牡丹》、《喝面叶》等^{[1]69-126},都是属于对子戏一类的剧目。

唱地摊的戏曲音乐比唱门子要丰富一些。演员所唱的不只是十句或二十句的小段子,而是像对子戏有了故事情节。在情节的发展变化中,适当地穿插各种唱腔,如起板、含腔、柔腔、哭腔、跺句等。尽管这些唱腔尚属简约粗犷,但它们起到了为后来的泗州戏音乐唱腔的奠基作用。唱地摊所用的乐器不仅仅是柳琴、梆子,还多了锣鼓等打击乐。

唱地摊的场地虽没有台前幕后之分,但对演唱者来说,却有上场下场之分。上场时演唱,由于人

员少,演员下场时就要参与操作各种乐器。唱门子时,演唱者是自己一边敲梆子或弹琴,一边演唱的两合一情况,这在唱地摊阶段基本上不存在了。

三、泗州戏戏曲音乐的草成时期——唱庙会

新中国成立以前的近百年间,淮北各重要集镇、甚或是县城都沿袭封建文化的习俗,建立有各种寺庙,每年都会定期举行庙会,以开展集中的祭祀、物资交易、文化娱乐等活动。方圆几十里甚至上百里的人们,都会在约定俗成的日期里,来到庙宇前参加有关活动。民间称这种现象叫“逢庙会”,人们去庙会叫“赶庙会”。

庙会上所举行的各种文艺活动中,大型的就是演唱地方戏,人们俗称“唱大戏”。在淮北地区,庙会上,大戏唱得最多的就是拉魂腔,也就是泗州戏。唱庙会的戏比唱地摊的戏大大前进了一步,首先,班社由初具雏形到逐渐有了一定的规模,演员人数也越来越多,有了比较固定的组织,也有了比较简单的衣箱行头;而且,表演艺术更趋于成熟,戏曲唱腔也更加丰富,唱腔板式有慢板、紧二行板、慢二行板、五字板、叫板、闸板、跺板等。

在唱腔方面,由于剧目多、情节复杂多变,需表现各种感情,因此各种唱腔也随之出现。男声唱腔吸收了淮北地区男子的劳动号子,女声则吸收了淮北民歌小调和各种花腔,产生哈弦、单起弦、双起弦、哭腔、含腔、柔腔、平腔、射腔、过河调、进花园调、冒调花腔等十几种戏曲声腔^[6]。同时吸收了优秀剧种花鼓、梆剧、京剧和其他流行曲艺的唱腔艺术^[7]。大多由演员别出心裁地“创作”,有的则是临时设定的。演员独唱或对唱之外,有时仍有幕后人声帮腔。

伴奏乐器也逐渐增加了,这还需从苏北地区说起。大约在清朝灭亡、民国兴起的时期,从苏北海州一带流动到安徽淮北一个“大锣班”。这个班子人手比较整齐,文武场也有专人负责。文场除柳琴(土琵琶)外,又增加了一把三弦;武场除大锣外,还有小锣和一面鼓。这个班子由于采用了打击乐器,已经废去了人声帮腔,完全采用丝弦伴奏了,这对拉魂腔的音乐发展和改进有着积极的作用。之前,唱庙会剧目中的女角色多由男演员扮演,但从苏北来的这个班子里,已有了难得可贵的女演员。这给予淮北的拉魂腔艺人以极大的刺激作用,因为女演员扮演女角较之男演员扮演女角,有很大的优越性。她们唱腔动听,身段优美,深受观众欢迎。因此,自“大锣班”来到淮北演出后,安徽地区的拉魂腔也开始有女演员登台演唱了,这是一大进步。

能唱庙会的拉魂腔，演员增多了，剧目增多了，妆衣、行头、道具增多了，更主要的是对戏曲音乐提出了更高的要求。首先，泗州戏戏曲音乐要能表现出剧中人物的感情特征、性格特征，要为塑造人物形象服务，表现出人物的鲜明性格；第二，通过速度的快慢、节奏的缓急、旋律的起伏、力度的强弱、音色的对比、调式的变异等造成不同的感情气氛，从而显示戏剧情节既矛盾冲突的发展变化；第三，泗州戏戏曲音乐必须紧密配合表演的身段、台步、念白来烘托和塑造表演者的造型美；第四，泗州戏戏曲音乐还要担负起描写环境，点染气氛的作用，从而使观众在想像中建立起环境的真实感。

四、结束语

在广大劳动人民的热烈爱护和积极支持下，拉魂腔不停地在向前发展。到1920年左右，一般拉魂腔所组成的班社已初具规模，有了固定的组织，也有了比较简单的衣箱和行头。这时，他们除在农村唱庙会之外，有时也流动到比较大的集镇或到城市里去演唱。这个转变阶段，可视为从草台班到大

舞台、大剧场的过渡阶段。再接着到了新中国成立时期，拉魂腔也随之进入了一个大发展、大繁荣时期，并逐渐形成了独具地方特色的优秀戏曲剧种。

参考文献：

- [1] 安徽省文化局. 泗州戏传统剧目选集 [M]. 合肥：安徽人民出版社，1961.
- [2] 王子宜. 宿州戏曲 [M]. 合肥：安徽人民出版社，2009:117-131.
- [3] 何为. 戏曲音乐散论 [M]. 北京：人民音乐出版社，1986:16-22.
- [4] 完艺舟. 从拉魂腔到泗州戏 [A]. 安徽文史资料全书·宿州卷[C]. 合肥：安徽人民出版社，2007:523-528.
- [5] 李明礼. 泗州戏的马家班子 [A]. 安徽文史资料全书·宿州卷[C]. 合肥：安徽人民出版社，2007:529-530.
- [6] 王桂香. 毛庄寨的拉魂腔 [A]. 安徽文史资料全书·宿州卷[C]. 合肥：安徽人民出版社，2007:531-532.
- [7] 闵麟. 泗州戏今昔 [A]. 安徽文史资料全书·宿州卷[C]. 合肥：安徽人民出版社，2007:520-522.

A Brief Analysis on the Creating Process of Melodies for the Singing Part in Sizhou Opera

DAI Lan-lan, DAI Xiu-xiu

(The School of Music, Suzhou University, Suzhou 234000)

Abstract: This paper, focusing on the creating process of melodies for the singing part in Sizhou opera, analyses the features of three main periods of its development. First, the preliminary period is called doors-singing; second, the beginning period is called stands-singing; and the third, the forming period is called temple fair-singing. In the preliminary period, performers sang without the accompaniment of music, no costume, let alone music singing opera performance, only some folk songs; in the stands-singing period, singing with music accompaniment, an acting style called “embossing field” and some of the early plays emerged, the melodies of Sizhou opera came into being; in the forming period, class clubs developed, with simple costume, the performing arts matured, and the plays and singing became richer. It is proposed that the value of the analysis could be mutual encouragement with experts and fans of Sizhou opera.

Key words: Sizhou opera; doors Singing; stands singing; temple fair singing