

淮海戏语言研究

蒋 山

摘 要:淮海戏语言,以沐阳东、灌云西一带的方言为基础,属于北方方言区,同时又处于江淮方言区的北部边缘,淮海戏音韵属于中州音韵,和中州音韵不尽相同,同时又受到京剧、徽调等剧种的深刻影响,造就了淮海戏独具特色的语言特色。

关键词:淮海戏 语言 特色

淮海戏是主要流传于江苏北部(连云港、淮安)、鲁南、皖北一带的一种地方戏曲,是从民间土壤中成长起来的优秀剧种之一。淮海戏大约产生于清乾隆年间,与活跃在山东南部 and 河南东部的柳琴戏、盛行于安徽北部的泗州戏有着同源关系,都叫“拉魂腔”,至今已有 200 多年的历史。它源于民间,声腔优美、曲调丰富,在发展的过程中,吸收了说唱音乐、民间曲艺、小曲、工锣鼓、京剧、徽剧、童子戏、小调、号子等艺术形式,形成了独特的艺术风格和语言特色。

戏曲语言涉及的范围较广,很难一一穷尽。本文拟就淮海戏

的方音、音韵、念白、唱词格式等方面的特点,举例作些探析以求教于方家,共同促进淮海戏语言艺术进一步发展。

淮海戏的语音以沐阳东、灌云西一带的方言为基础的,俗称“沐灌腔”,属于北方方言区,同时又处于江淮方言区的北部边缘,这就决定了淮海戏音韵必然和中州音韵同属同一音韵系统,但它又和中州音韵不尽相同,同时在形成过程中又受到京剧、徽调等剧种的深刻影响,造就了淮海戏独具特色的地方语言特色。

“一方水土养一方人”。沐灌腔与普通话在声调、调值等方面都存在较大差别,见下表:

调类 对比项		阴平	阳平	上声	去声	入声
普通 话语 音	调名	高平调	中升调	降升调	全降调	
	调号	—	/	∨	∖	
	调值	i — 诗	<u>6</u> i . 时	<u>53</u> . 6 史	<u>i</u> 3 . 士	
沐 灌 语 音	调值	<u>53</u> . 6 诗	<u>5</u> i . 时	<u>i</u> 44 史	⁶ i — 士	³ <u>5</u> 0 卒
	调号	∨	/	∖	┐	
	调名	降升调	中升调	降平调	微升 高平调	短促调

从上表对照可见,沐灌语音与普通话最大的差别沐灌语音比普通话多一入声。沐灌语音同普通话语音阳平调值相同,稍柔。其它三声区别较大:沐灌阴平近似普通话语音上声,区别是,沐灌语音在降升连接处有个小小的停顿;沐灌上声近似普通话语音去声,区别是,沐灌语音降后呈低平;沐灌去声近似普通话阴平,区别是,由微升接高平。

此外,在实际应用中,沐灌语音存在一些特殊的音变规律。

当两个阴平相连时,前个原降升调变为中升调,如“诗歌”、“诗书”;阴平连接与其它各声前(或两声之间)时,原降升调只保留下降部分,如“诗意”、“诗词”;去声连接于其它各声前(或两声之间)时,由微升高平调变为中降调,如“士兵”、“士气”、“士棋”。还有变为轻声的,如“勇士”的“士”是微升高平调,而“战士”的“士”则变为轻声。例如,谷广发演唱的《求情》,就是用这种语音调值形成的旋律:

$\dot{1} \cdot \dot{6} \quad \dot{2} \dot{7} | \dot{6} \cdot \dot{1} | (\dot{5} \dot{6} \dot{1}) | \dot{2} \dot{3} \dot{2} | \dot{3} \dot{2} - | \dot{2} \cdot \dot{3} \dot{1} | \dot{1} | (\dot{1} \dot{2} | \dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{2} | \dot{1} \dot{2} |$

志 气 刚 强 于 秀 英 (啊),

$\dot{3} \dot{3} \dot{2} | \dot{3} \dot{3} | (\dot{1} \dot{2} \dot{3}) | \dot{5} \dot{3} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{3} \cdot \dot{5} | \dot{2} - | \dot{1} - | | \dot{1} \dots$

出 嫁 之 后 断 了 亲 (啊)。

淮海戏的韵律也有自己的特点,主要音韵分为十五个韵目,还保留了五个入声韵。十五个韵目,即马沙韵、坡梭韵、排怀韵、坯灰韵、焦稍韵、丑牛韵、车遮韵、知时韵、昌苍韵、天仙韵、弓宏韵、人身韵、衣稀韵、扑苏韵、鱼虞韵。知希 甘丹。五个入声韵,即括达、铁舌、泣立、泼雪、鹿轴,只适用于说赞或快板,又称五个赞韵,全部由入声字组成,发音短促,不能长呼高唱,用在唱词中原韵将变韵,如泣立变知希,括达变马沙等,将声音传得更远些。

淮海戏音韵与中州音韵相比,存在较大差异。曾有老艺人将二者韵目对照分析得出一些结论,(1)淮海韵的“弓身”、“人宏”二韵是将“东钟”、“真文”、“侵寻”三韵纠缠在一起;(2)淮海韵“铁歌”一韵等于中州音韵的“车遮”,但全部为入声字,其中缺少“车、遮、耶、也、邪、夜”等平、上、去三声字在内;(3)淮海剧韵无“庚青”韵,“庚青”韵字的韵母为“ㄥ”,即“eng”,“金星”韵则为“—ㄥ”,即“ing”。以上三点是大的不同,如果逐字对比,那不同之处就更多了。

音韵常常和戏曲唱词联系在一起,加之某些韵类可以变通,淮海戏在音韵使用手法上也有独特之处:

一为混合使用手法,淮海戏的弓身韵和甘单韵中,都包含几个小韵,弓身韵中有弓身、金星、人宏,甘单韵有甘单、天仙、盘桓,使用时可分可合。弓身大韵中,音韵最多,韵脚易找,故有“弓身大救驾”说法,艺人中有“着急无法喊弓身”之说。此韵合用称“洪弓声”,分用称“清弓声”,甘单大韵亦如此。

二为挑直使用手法。在每个大韵里,挑直都可分为几个同声类,如马沙韵中有爸、妈、家、拉;麻、拿、爬;假、打、瓦、大等四个声类。挑直声类的唱词,显得自然流畅,润滑动听。

三为平仄变通使用手法。淮海戏五个入声韵类,出音短促,不便长呼高唱,但在演唱时,则采用变通手法,把本来在海、沭地方读成仄音的,改从普通话的平声,如读入声的“一”字改读去声称“衣”音,“压”改读“丫”音,“屋”改读“乌”音,例子很多,不胜枚举。

四为一面倒手法,一面倒即顺音的俗称,要求在一段唱词中,不论上下句都使用一个韵辙。此外,还有对子韵、换韵、扯韵等多种使用手法。

淮海戏中的念白也最具特色。京剧形成的历史悠久,念白也格式规范,有散白、韵白、数板、引子等形式。相较于京剧念白,淮海戏中念白则显得初级化,地方特色较明显。随着演出剧目题材范围的不断扩大,淮海戏中的念白已形成成套的多样化的念白体系。淮海戏老艺人们将淮海剧念白分为本白、大韵、和小韵^③三种形式。淮海剧本白是方言基础提炼加工而来,和普通话既有相同之处,更有清新优美的地方语音色彩。从上文对沭灌语音音韵的分析,沭灌语音具有自己的独特语音特点,同时根据词、句和段落,标点符号、词组、节奏、重音、语气以及换气的变化,随着人物性格、规定情景、台词和潜台词的需求适时调整,形成了别具风味的淮海戏本白。下面举一段台词来说明:

坏了!小姑妈/不买~~怎么办呢,有了/哎呀~~小姑妈/

不讲/人家/那花好那/卖花/小客~~才俊呢!人家/那脸/就/白净净、/胖登登/的呀!眼/是/团大眼/双眼箍,鼻子是/高鼻梁骨/嘴吗~~!是/没多点/没多点/小嘴 一说话~~那两眼/要不是/一个/鼻梁骨/挡住嘛~~!小~~姑~~妈!就这么/唧溜溜/唧溜溜/转到/一块~~(在延长中带笑音)去了~~!

这里,“/”表示台词分组,“v”表示换气,“o”表示逻辑重音,“.”表示感情重音,“~~”表示延长音,“O”表示休止,在字上加“O”表示团音字,在字上加“△”表示尖音字。可以看出,这一段淮海戏台词采用延长、停顿、换气、重音(包括逻辑重音、感情重音)以及语言节奏的有序变化,语言变得干净清爽、语意鲜明突出,节奏起伏且产生层次,在沭灌语音的基础上,便成为淮海剧本白。

大韵是最为凝重、庄严的一种念白声韵,乐感强,韵味浓,它是以方言语音为根据,参照中州音韵,加强方音韵味和节奏变化,在吐字上字头字腹字尾发音极为讲究,字字行韵,吐字归音,在声韵上和中州韵十分接近,但又不是纯粹的中州韵。一般表现身份较高、性格沉稳的人物,如樊梨花、包拯等。

小韵为淮海戏老艺人杜撰的一个名词。念白,一般分为韵白和本白(京剧叫京白)两种。淮海戏念白用韵存在一个特殊的例外,即除了韵白和本白之外,还有一种介乎两者之间的念白,即所谓淮海小韵,也就是在本白的基础上带有韵味的念白,本白的味道很浓,又稍有韵味。这种语音腔调已不完全中州韵,更多是从本白语音中提升起来的声韵。吐字发音不像本白单字单声,也不像大韵那样将单字分为字头字尾字腹送音,而是两者的有机融合,语音较本白缓慢,较大韵紧凑。在行韵上,小韵不是字字行韵,往往是在词和句之后,甚至是在句、段之后。这种小韵听起来较韵白更为亲切,较本白又更为庄重。小韵在戏曲中大有用处,有些剧中人物用韵白或本白都不恰当,而用起这种小韵来,让人感到既亲切又庄重,更适合人物身份,也更具神采。小韵已成为淮海戏不可忽视的用韵传统,它在舞台朗诵方言的基础上,声韵进一步变化适应地方戏曲舞台演出的产物。淮海剧老艺人的演唱可以鲜明地感受到小韵的味道和魅力来,深受当地观众的喜爱。如,《皮秀英四告》中一段:

皮秀英:王爷,告罢三纸,还有四纸(纸 zhǐ)(在这个 zhǐ 上行韵,声音由高落低)

李彦明:你/四纸状/状告/何人~~(在“人”字上稍加延长)

.....

皮秀英:头顶/白纸单条,游满/街道,跪满/街道,有人/敢告,无人/敢收,有人/敢收,无人敢/判断——。(在“判”字上稍加延长,在“断”字上更加延长,声音平行到尾音处短促上挑。)

.....

皮秀英:.....不告天/比作/告天,不告地/比作/告地,不告君/比作/告君,不告臣/比作/告臣。告他/天字出头,王字加点,二字/一并。王爷!你要(停顿)再思~~再想~~。(在“二字一并”之后稍有停顿。“再思”的“思”字稍加延长,尾音下垂,“再想”的“想”字比“思”字加倍延长,尾音上挑。)

符号意同上段引文。这种小韵的吐字和语气的适度把握十分重要,大了象大韵,小了象本白。这里语言的表述很难描绘出小韵的妙处来,实在是遗憾。实践证明,小韵声音悠扬、清脆,口

语化较强,富有地方色彩,又饶有韵味。在淮海戏中广泛使用于许多小戏中的正面人物,就是在大型宫廷剧中,除了部分人物不宜用小韵之外,大部分人物也完全可以运用这种小韵的。

概言之,淮海戏本白是在生活语言基础上提炼诗化而来,字音浑圆;大韵则是在方音基础上参考中州韵而来,字头字尾字腹分明,字音拉得较长;小韵是在本白基础上在词和句后边加上淮海剧自己的声韵,略分字头字尾字腹。三种念白既有共同点又有不同点,三者之间既有联系又有区别,既各自独立,又能相互影响。

淮海戏唱词句式的运用,兼融了以京剧为代表的板腔体上下齐言句式和以昆曲为代表的曲牌体长短句式的优点,形成了自己更有助于情感抒发的特色。淮海戏的唱词格式,基本为上下对偶句式,构成长短不等的大小唱段,其中以七字句和十字句为主,七字句有三、四和四、三两种不同的句逗。十字句也有三、三、四和三、四、三两种不同的句逗。此外,还有三字、五字句以及不多的四字、六字句式。三字句式称“三字赞”、五字句式称“五字垛”、七字句式称“七字唱”,十字句式称“十字韵”。此外,还有[堆句](即[堆板])、起腔、拖腔等特殊唱句及各种句式的弹唱和数唱。

其中,比较特殊的句式结构,也是最为典型的拉魂腔格式,即是整段唱腔固定为八句词格的[八句子]和十句、十二句词格的[羊子]。

[八句子]:结构为三三二式,即两个同韵的“三连句”和一个“撑子”,一个尾韵,共有八句。例如,

双蝴蝶,飞得高,
飞到了,九云霄,
二蝶飞得巧又巧;

(此为第一个三连句)

可恨丫环无道理,
拆散二人龙凤交,
想起了可笑真可笑;

(这又是一个三连句)

叫丫环随我走吧,
(这是一个撑子)

随那蝴蝶……

八句子的结尾有两种方式,有半句,称为“七句半”,上例即是;也有完整句子结尾,故称“八句子”。

[羊子],源于元明清时期的民间俚曲[山坡羊],淮海戏老艺人简称之为“羊子”,系淮海戏的传统词式。一个完整的“羊子”,一般为十二句,前四句叫“上帽”(或曰“头”),后四句叫“下帽”(或曰“耳朵”、“尾巴”);中间四句的前两句叫“楚(儿)”,后两句叫“身子”,其中“楚(儿)”为六字句,“下帽”的两个上句皆为七字句,余皆为十字句。没有“楚(儿)”的叫做“母羊子”,相对而言,有“楚(儿)”的叫做“公羊子”。霍守义在《柳琴戏的唱词格式》里认为“母羊子”与“公羊子”的区别在于“楚(儿)”六字句皆变为十字句,而且“公羊子”的“楚(儿)”上句是六字句,下句是七字句,有俗语“六七一十三,羊子唱满天”为证。例如:

有家财不得好过,
天罗地网上盖着,
奔桥头桥底涨水,
奔马棚马棚失火,

奔山门庙门紧闭,
奔堂楼倒塌一角,
珊瑚树连根刨倒,
鸟金盆灰砖击破,
说声苦眼泪如梭,
柳树开花不能结果,
说声苦眼泪如梭,
黄连树刻木人苦死与我。

“狗撵狗”、“十字来回”,也是淮海戏比较常用的、易获彩的两种词式。“狗撵狗”,也称“狗咬狗”、“咬尾巴”、“顶针扣”,一般为七字句,每句的尾字与下一句的首字是同一个字或同音字(谐音字也可),这实际就是我们平常所说的修辞手法“顶针(真)”,例如:炉中焚香多祝赞,赞望空中过往佛。佛祖保佑多保佑,佑保潘郎回来速。

“十字来回”,也叫“串十字”,每句唱词以数字为头,多为七字韵,先从不一到十,再从十到一,即“正十字”(或曰“珍珠句子”)和“倒十字”(又曰“珍珠倒卷帘句子”)。例如“正十字”《搬兵》篇子:“一字阵上水磨明,两匹马跑报军情。三股钢叉遮日月,四楞铜锤放光明。五色彩旗团花绣,六路大刀扎紫缨。腰中斜挎七星剑,八卦阵上少人行。九女星官扎营寨,十面埋伏安大营。”

当然,淮海戏中语言上的特色远不止上述这些,它还成功使用尖(团)音字、方言俚语、科诨、歇后语以及众多修辞手法等表现手段,限于篇幅,另文再述,在此不再赘言。

注释:

①这里所谓大韵、小韵概念和古诗中“四声八病说”中“大韵、小韵”不同,亦和音韵学中大韵、小韵概念不同。本文沿用这一说法,并不是因其科学,但它能够体现淮海戏用韵的独特特点。

参考文献:

- [1][元]周德清.中原音韵[M].中国古典戏曲论著集成第1册.北京:中国戏剧出版社,1982.
- [2]黄伯荣,廖序东.现代汉语(增订三版)[M].北京:高等教育出版社,2009.
- [3]淮阴市文化局,淮海戏音乐编辑室.淮海戏音乐集成[M].江苏省淮海戏研究会,1986.
- [4]淮阴市文化局,淮海戏研究会.淮海戏艺术研究[M].江苏省淮海戏研究会藏.
- [5]阮立林,武俊达,辛瑞华,陈大琦等.淮海剧曲调介绍[M].南京:江苏文艺出版社,1957.
- [6]苏鲁豫皖柳琴泗州戏研究会.首次苏鲁豫皖柳琴泗州戏学术讨论会论文集,江苏省淮海戏研究会,1987.
- [7]苏鲁豫皖柳琴泗州淮海戏研究会.苏鲁豫皖柳琴泗州淮海戏二届年会论文集江苏省淮海戏研究会,1989.
- [8]完艺舟.泗州戏浅论[M].安徽省艺术研究所,中国戏曲志安徽卷编辑部,1993.
- [9]淮阴市戏曲音乐集成编辑部.淮海戏音乐概述(讨论稿),江苏省淮海戏研究会,1989.
- [10]淮海戏研究资料汇编之三:音乐论文专辑[M].淮海戏研究会,1985.
- [11]有关淮海戏音韵资料[M].淮海戏研究会,1989.

作者单位:淮安市文学艺术院