

厦门大学

硕士学位论文

人类学情景中的吕剧研究——以山东省牛庄镇时家村吕剧为例

姓名：李娜

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：周显宝

20090301

摘 要

吕剧始于 1900 年前后，以山东琴书为基础，吸收融合了“花鼓、杂调、戈阳腔”“大鼓”等民间曲艺，同时借鉴了五音戏、豫剧、梆子、京剧而逐渐形成的一种新的艺术形式，旋律优美，富有浓郁的生活气息，深受齐鲁人民的喜爱。

笔者通过对相关资料的梳理，结合田野调查，运用与民族音乐学相关学科如人类学、社会学及民族学等社会科学的理论和方法对论题从吕剧的起源、艺术特征、文化内涵及吕剧人类学阐释几个方面进行了比较细致的研究。

音乐人类学的研究宗旨是从文化中研究音乐，进而从音乐中映射文化。本文紧遵人类学的研究主导旨在阐释吕剧艺术产生于特殊的自然环境和文化背景中，吕剧的表演中透露着当地百姓对生活的态度和对传统理念的认同。

作为全国八大剧种之一，吕剧在当今物欲风暴的冲击下，发展前景令人担忧，笔者主张采取对话的方式允许他的呈现状态的多元性。相信这篇文章能够让大比较全面的、客观的了解吕剧，从而引起人们对他的重视。同时希望能为未来从事吕剧研究的工作者提供微薄的参考。

关键词：吕剧；文化；人类学

Abstract

Lu Opera which began in 1900, is based on Shandong Qinshu and absorbed from the integration of " Flower-drum", "multiple tunes", "Ge Yang tune" "drums" and other folk art forms. At the same time, it learnt from the pentatonic drama, Honan opera, Bangzi, Peking Opera and gradually formed a new art form. It performs a beautiful melody, full of rich flavor of life, and is loved by the people of Qilu.

In this article, according to clarifying relevant information combined with field investigation, applying social science theories and methods which are related to study of folk music such as anthropology, sociology and ethnology, the author focuses on topics from the origin of Lu Opera, artistic characteristics and cultural meanings and corresponding implications and Lu Opera anthropology to explain some aspects of the research in detail.

Music anthropological research aims to study music from the culture, and then culture can be mapped from the music. In this article, adhere to the essential of anthropological research on Lu Opera, it aims to explain that the art issued from the special natural environment and cultural background. The Lu Opera's performances reveal the lives of local people on the attitudes and the recognition of traditional philosophy.

As one of the eight National Opera forms, Lu Opera under the impact of materialism storm in nowadays, the prospect on development of Lu Opera is worrying. The author advocates adopting a way in dialogue to allow it to show the status of diversity. It is believed that this article enable to provide everyone a more comprehensive and objective understanding of Lu Opera, which led to raise awareness of the importance attached to it. Meanwhile, hopefully it can be a provision of reference for workers engaged in the future study of the Lu Opera.

Key words: Lu Opera; Culture; Anthropology

厦门大学学位论文原创性声明

本人呈交的学位论文是本人在导师指导下,独立完成的研究成果。本人在论文写作中参考其他个人或集体已经发表的研究成果,均在文中以适当方式明确标明,并符合法律规范和《厦门大学研究生学术活动规范(试行)》。

另外,该学位论文为()课题(组)的研究成果,获得()课题(组)经费或实验室的资助,在()实验室完成。(请在以上括号内填写课题或课题组负责人或实验室名称,未有此项声明内容的,可以不作特别声明。)

声明人(签名): 李娜

2009年5月22日

厦门大学学位论文著作权使用声明

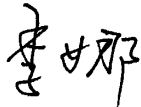
本人同意厦门大学根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等规定保留和使用此学位论文，并向主管部门或其指定机构送交学位论文（包括纸质版和电子版），允许学位论文进入厦门大学图书馆及其数据库被查阅、借阅。本人同意厦门大学将学位论文加入全国博士、硕士学位论文共建单位数据库进行检索，将学位论文的标题和摘要汇编出版，采用影印、缩印或者其它方式合理复制学位论文。

本学位论文属于：

（ ） 1. 经厦门大学保密委员会审查核定的保密学位论文，
于 年 月 日解密，解密后适用上述授权。

（ ） 2. 不保密，适用上述授权。

（请在以上相应括号内打“√”或填上相应内容。保密学位论文应是已经厦门大学保密委员会审定过的学位论文，未经厦门大学保密委员会审定的学位论文均为公开学位论文。此声明栏不填写的，默认为公开学位论文，均适用上述授权。）

声明人（签名）： 
2009年5月22日

前言

一、研究缘起

吕剧是山东省主要的地方戏曲剧种之一,是我国戏曲园地中一朵散发着浓郁芳香的绚丽之花。笔者为生长在吕剧的故乡感到自豪,同时也为自己对吕剧知之甚少而感到惭愧。笔者在进入研究生学习以前对吕剧只是肤浅了解,也很少去听吕剧,后来在导师周显宝教授的指导下,我慢慢开始接触吕剧,她本身质朴的语言,优美的旋律,深深的打动了我,让我深深喜欢上他。笔者本身生长在吕剧的故乡,研究吕剧有着得天独厚的条件,再加上现在吕剧发展的不景气,使吕剧也像有些地方戏曲一样,徘徊在戏曲艺术的边缘,随时都可能濒临灭绝。我在对东营吕剧团的演员们进行采访时,他们对现在吕剧发展的现状很担忧,但却无可奈何。吕剧团的王彩霞老师告诉我说“现在吕剧的发展面临着很大的问题,比如唱腔、板式结构陈旧,没有很好的创新,适应不了现代观众的需求。而且从舞台灯光、服装道具这些硬件条件都跟不上发展,因此吕剧的受欢迎群体只是局限于省内。”当我问到吕剧是否也像福建南音一样办学校或者在学校设立吕剧专业,王老师说“以前也办过,比如烟台艺校还有济南艺校开设过吕剧专业,但是因为招收人数达不到,所以就撤销了。主要是当今人们思想十分现实,作为家长他们希望孩子能够学好文化科,有些比较重视孩子艺术教育的家长,就让孩子学钢琴、二胡、笛子等乐器,他们认为学吕剧对以后的就业发展没什么前途。”面对吕剧的现状与传承的棘手,我有义务和责任去发扬她,让更多的人知道吕剧,了解吕剧,喜欢吕剧。在我查阅很多文献资料的过程中发现,论述吕剧的文章少之又少,即使有一些文章也是简单的介绍吕剧起源的过程,没有在学术领域进行实质性的研究。最近几年除了东北师范学院的陈阳写了一篇关于《吕剧和五音戏主体唱腔音乐的比较研究》以外,我再没有看到关于吕剧方面的硕士论文。之前张军著的《山东琴书研究》和栾胜利编著的《吕剧音乐创作基本知识》还有孙向忠编著的《吕剧起源问题辨析》极其细致的分析吕剧的起源问题和吕剧音乐本体,现在我们更应该沿着他们研究的脚步走下去,才能更好的发扬吕剧。从以往的研究中发现,从人类

学的理论角度进行研究在吕剧研究史上还是空白,为此笔者在本文研究中运用人类学的研究方法,从人类学情景中研究吕剧音乐将成为是一个新颖的话题。

二、 研究现状

围绕吕剧话题,诸多人介绍吕剧起源、发展,或者是吕剧大师的简介,或者是基本曲目,也有详细阐述与辨析吕剧问题的书籍但是数目屈指可数。据笔者所掌握的资料,可以对其进行简单分类。

(一) 介绍吕剧大师的文章

张光宗、赵红卫编著的《吕剧创始人时殿元》

徐沛编著的《郎咸芬与吕剧苦菜花》

陈鹏编著的《一生追求为吕剧——山东举办郎咸芬从艺 50 年庆典》

孙家骥编著的《张艳芳同吕剧艺术》

李新新编著的《回首人生路-访吕剧表演艺术家郎咸芬》

杨景贤编著的《期待吕剧重铸辉煌-访山东省吕剧院副院长栾胜利》

刘关权编著的《奏时代新歌,发人民新声——吕剧表演艺术家郎咸芬谈戏曲现代戏》

云扬编著的《碱凌春花别样红-记吕剧青年演员史萍》

崔云让编著的《走向戏台的亮处-记吕剧青年演员荆延国》

(二) 介绍吕剧作品的文章

翁思再编著的《真皇帝遇到土皇帝-吕剧〈画龙点睛〉欣赏》

于学剑发表于中国戏剧《激情澎湃气势恢弘评吕剧〈补天〉》

张明远发表于中国古代文学研究《好戏在于“巧”——略谈吕剧〈姊妹易嫁〉的情节》

周桓编著的《话说吕剧〈攀亲记〉》

刘德波编著的《谈高师戏曲音乐教学——兼析山东吕剧〈李二嫂改嫁〉两段唱腔》

陶纯编著的《谈谈吕剧于现代剧目》

（三）关于吕剧起源、发展及现状的书籍及文章

1、书籍：

东营市文化局编著，由黄河出版社在 1997 年 7 月出版的《吕剧起源与发展》
孙向忠编著，由山东吕剧博物馆在 2004 年 12 月出版的《吕剧起源问题辨析》

2、文章：

马光俭发表于齐鲁文化的《吕剧的兴衰与发展》
姜巍、山泉编著的《吕剧的源流与发展》
于少华发表于梨园史话的《吕剧琐话》
李胜男发表于文化与艺术的《吕剧文化之阐释》
刘坤发表于戏剧文学 2006 年/第四期(总第 275 期)的《关于“吕剧热”的思考》
曹旭超、周凌云编著的《论山东吕剧艺术的通俗性》
赵福朋编著的《齐鲁艺苑之花-吕剧》
李军章、张景伦发表于文化艺术的《吕剧：土音乡气话民俗》

（四）从吕剧音乐本体出发分析吕剧艺术特征的书籍和文章

1、书籍：

栾胜利编著，由山东人民出版社在 1979 出版的《吕剧音乐创作基础知识》
张军编著，由中国曲艺出版社在 1984 出版的《琴书研究》

2、文章：

陈阳的硕士论文《关于吕剧与五音戏主体唱腔的比较研究》
安禄兴编著的《论吕剧音乐体制的衍变与确立》

三、研究方法

本文参考人类学、民俗学、社会学等学科的研究方法，综合运用实地考察和文献整理的研究方法，完成了理论和实践的结合。文献整理过程中，笔者查阅了大量关于吕剧的书籍和文章，掌握了诸多吕剧文献资料，另外在导师厦门大学音乐系周显宝教授的指导下阅读了音乐人类学、人类学、戏剧戏曲仪式学、表演学等著作，从中学习了基本的理论和研究方法，为本文研究打下了坚实基础。实地考察是民间戏曲研究过程中最为重要的环节，也是音乐人类学研究的基础。在对本文进行研究中笔者多次前往吕剧发源地进行实地考察，运用采访、观察等方法掌握第一手资料。

（一）实地调查时间安排

- 1、2007年2月9日-23日，跟随当地艺人学习吕剧唱段。第一次学唱吕剧，从中了解到其中的唱腔韵律和板式结构。
- 2、2007年8月15日，观看吕剧团演出，对吕剧演员进行采访。
- 3、2007年8月20日，采访大王镇吕剧老艺人，了解吕剧起源与发展。
- 4、2008年1月17日，观看时家村吕剧班排练。
- 5、2008年1月29日，采访吕剧艺人时观友、时青举、时花亭、时观志了解吕剧起源、发展及吕剧的艺术特征。
- 6、2008年2月16日，跟随时家村吕剧班演出，对演员访谈并收集演出剧目及乐谱。
- 7、2008年3月6日，笔者再次前往时家村，对史观友、时青举进行访谈。
- 8、2008年11月28日，笔者前往即墨柳腔剧团采访四胡手王永贵。

（二）工作方式

考察之前制定计划，列出考察目标、地点、人物以及访谈时的基本问题，考察过

程中以访谈、记录、拍照、录像、复印资料等方式进行。

（三） 调查设备

数码相机（SONY DSC-S600）、

数码硬盘摄像机（JVC GZ-MG77AC）摄录一体、两块锂电池、内存容量 30GB、三脚架、电源线

手提电脑（NSUS—N9T）锂电池、电源线

纸和笔

第一章 吕剧起源及吕剧概况

第一节 吕剧起源

一、时家村及牛庄镇地理环境、迁徙过程与文化风俗

(一) 地理环境

吕剧发源地——时家村位于牛庄镇政府驻地东南2公里处，与广饶县毗邻，区域划分之前属于广饶县。据说明洪武二年（1369），时国宏、时国俊兄弟二人由山西洪洞县到此安家落户，照姓氏取名为时家村。村里共有210户，746人，耕地面积1930亩，蔬菜大棚30多栋，2006年人均收入达3000元左右。有文化大院1处，占地2500平方米，小康书屋1间，存书1000余册。村子姓氏以“时姓”“禹姓”为主，村民经济收入靠种植棉花、小麦、玉米等，大部分村民生活处于底层水平，有多处房屋还是几十年前的土房子。

时家村是远近闻名的文化村，这里不仅以吕剧发源地有名，本地的民俗风情也让人赞不绝口，其中节日风俗，婚娶仪式内容丰富，音乐动听，形式沿袭传统。另外当地的民谣、歌谣、谚语更是悦耳动听。每逢过年过节，时家村的文化活动应接不暇，闹花灯、踩高跷、跑旱船。秧歌队、吕剧班开始四处巡演，热闹非凡。

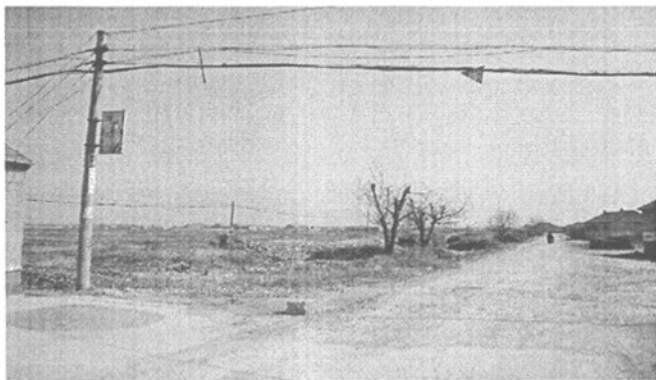


图1：时家村村貌

（笔者摄于2008年2月29日）

时家村隶属牛庄镇，要对时家村迁徙历史有所了解，需要我们更广泛的观察

牛庄镇的历史背景。

东营市牛庄镇位于东营市东营区南部，据明万历县志记载“隋佐明于明天顺五年（1461年），由北隋村迁入牛家庄遗址居住。原牛家庄系牛民立村，其后绝传，村名仍沿用牛家庄，后简称牛庄。”^①牛庄镇地处鲁北平原的黄河三角洲地区，属黄泛冲积平原，地势平坦，西高东低，气候条件适宜多种农作物生长和畜牧、桑蚕以及河鳖、鱼、虾等水产品养殖。支脉河、武家大沟、打渔张引黄灌溉的主要渠道一四千渠横贯全镇东西，容水 260 万立方米的杜北水库坐落在这个镇境内，水利条件优越。地下石油资源极其丰富。

据有关资料考证，牛庄镇历史悠久，远在新石器时代中晚期这里已经有人类居住。周成王时，薄姑氏与四国作乱，被成王起兵消灭，后来成王把这块土地封给姜太公，为齐国的国土。到了秦朝，秦始皇实行郡县制，牛庄镇境属齐郡。西汉时，牛庄一带属琅槐县。东汉时，琅槐县并入博昌县。隋开皇十八年（公元 598 年），博昌县原琅槐县故地置新河县，大业初年新河并入博昌县。唐武德二年，新河县又并入属乘州。金代天眷元年，千乘县改为乐安县，牛庄镇境属乐安县辖。民国三年，乐安县更名为广饶县。民国三年到民国二十九年，牛庄镇境划为广饶县八区，仍属广饶县辖。

抗日战争时期的 1941 年春，中共清河区委在牛庄一带成立广北县委和广北行署（后改称为广北县政府），牛庄镇划归广北县；1946 年广北县改称为广饶县，牛庄镇境复归广饶县；1957 年撤区建乡，牛庄镇境仍属广饶县辖；1958 年 9 月建立牛庄人民公社，仍属广饶县辖；1964 年 3 月，建立县辖牛庄镇，划归牛庄区辖；1987 年 6 月，牛庄、东营两区合并为东营区，牛庄镇划归为东营市东营区辖；2001 年 3 月，原牛庄镇与原西范乡合并为新的牛庄镇，合并后的牛庄镇辖 42 个行政村，总人口 4.66 万人；现如今牛庄镇总面积 53 平方公里，人口 3.7 万。

（二）迁徙过程

如今有些关于东营、牛庄一代明代移民与洪洞县大槐树的历史记载。“问我

^①景洪训《〈东营文史资料〉第九辑牛庄专辑》[M]. 黄河出版社，2001 年 12 月。

祖先来何处，山西洪洞大槐树。祖先故居叫什么？大槐树下老鸱，”这首流传五六百年的歌谣，曾让无数移民江南、塞北、漂泊海外的槐乡子孙后代留下思乡的眼泪。据记载，“元朝末年，由于战乱不断，豫南、苏北、皖北之民十亡八九，名城扬州城中仅余 18 户。中原诸州，元末战争受祸最残。积骸成丘，具名鲜少。朱元璋建立明王朝后，为了巩固政权，医治元末以来天灾人祸造成的创伤，迅速发展生产，他采纳了郑州知府苏琦、户部郎中刘九皋等人的建议，做出了向中原地区大规模移民的战略决策，这是明王朝的第一次大移民，也是历史上著名的洪武大移民。”^①

明太祖朱元璋驾崩之后，建文帝继位，发动了一次“削藩”，引发了“靖难之役”。朱棣以入京“诛奸”、“靖难”为名，从河北、山东、皖北、淮北等地杀向南京。朱棣当了皇帝，迁都北京。整整打了 4 年的“靖难之役”，使得河北、河南、山东、皖北、淮北等地“民非杀即逃”，到处白骨累累，疮痍满地，人迹杳无。于是朱棣又效仿老皇帝朱元璋发动了第二次大规模移民，即永乐大移民。前后两次大移民，历时 50 多年。

传说，当时在移民途中，人们仍幻想折重返故土，为了日后便于相认，便把小脚趾剪成两瓣，还有一种说法是当时官兵怕移民在途中跑掉而做的记号。家乡俗语“解手”一词据说也是来源于这次移民过程。相传在移民路途中百姓都是被官府捆绑双手的，当百姓想方便时通常要向押送官差禀报：“老爷，我要撒尿，请解手”。次数多了就简化为“老爷，我要解手”。“解手”就成了大小便的代名词。

明统治者采取了兴修水利、减轻赋役、回复工商业等办法，促进了生产的回复和发展。牛庄境内出现了废田还耕、荒地复垦、盐业生产兴盛的时期。明末，又多灾多难，据《乐安县志》记载，从万历到崇祯末年的七十多年时间里，连年灾荒达 60 多次，人民苦不堪言。至清康熙、乾隆年间，统治阶级实行“省刑罚、薄税敛、息养兵民”的政策，牛庄一带的经济才得到一定的恢复。可是随着政府的腐败，生产水平徘徊不前，牛庄地区经济发展一直处于缓慢状态。

（三）文化风俗

1461 年，朴实的东营祖先们来到这片贫瘠的土地，他们用自己的双手着耕

^①景洪训《〈东营文史资料〉第九辑牛庄专辑》[M]. 黄河出版社，2001 年 12 月. 132 页

理想，用辛勤的劳动迎接收获，书写着一页页壮丽的篇章，随着时间的交替，祖先们创造的文化便在这片土地上生根发芽。在这里我们不仅能看到淳朴的风俗风情、多彩的民间艺术、土特名产和民间传说，还有一些让我们难以忘怀的革命胜迹、历史名人和文物古迹。“丁润生”“陈万超”“隋葬珠”“时殿元”“薛金田”这一个个耳熟能详的名字让我们铭记在心；独具风貌的牛庄花灯，带有古老而传统的风俗让我们终身难忘。

说到东营牛庄镇的节日风俗，除了我们熟悉的春节、元宵、除夕节日以外，还有“五马日”就是农历的正月初五，早晨起来放鞭炮，焚纸香敬神灵，吃水饺，祈求神灵保佑平安。“十磨日”农历正月初十，吃水饺，给磨烧香纸，供祭品。这一天禁止碾磨以此祈求磨能够为来年取得大丰收。“腊月二十三”这一天为“辞灶日”，又称小年，是送灶王爷上天述职的日子，这一天要用糯米或麦芽做好糖瓜祭灶，希望灶王上天多言好事，多保平安。闹花灯是牛庄村新春佳节的一大特色，在牛庄最为出名的花灯有四大家，随魁英扎的“跑马灯”、“八仙过海”；隋树辛扎的“嫦娥奔月”、“武松打虎灯”；隋正法扎的“西游记灯”、“水浒人物灯”“猪八戒背媳妇”、隋树真扎的“孙悟空棒打女妖精灯”和“二十四孝灯”。这种花灯使用竹篾子炸成骨架，用彩纸经过糊画精致而成的。每年的正月初五到正月十六为花灯巡回演出时间，临演前全村老少纷纷聚到关帝庙前燃放鞭炮，举行花灯演出仪式。演出队每到一个村同样用放鞭炮的形式迎接演员入村，演员都是义务演出，不收任何报酬。曾经有这样的谚语描写牛庄花灯“听见锣鼓点，放下筷子搁下碗”，“看见俺嫂那鞋，牛庄的龙灯一定来”。可见牛庄花灯当时的影响力颇为广泛，他们用独特的艺术形式展示民间文化，在牛庄文化的画卷上增添了绚丽的一笔。

另外牛庄镇在建国前，村中存在诸多禁忌：盖屋忌破日动土，屋檐忌冲大门口，忌前邻的房屋高于后邻，垒墙砖的层数忌双，垒坟忌单。结婚送客忌“四相”（属相），新婚女子忌在娘家过芒种，辞灶后结婚女子忌回娘家，新娘过门时忌与未婚大姑子见面，年轻女子忌手抓盐过门槛。孕妇忌进产房、新房和灵房，忌吃兔肉。过年下水饺忌说“破了”“烂了”而说“挣了”。老人去世后第一年忌拜年，忌贴红对联。正月忌空锅，有舅者正月忌剃头。女子双亲俱在者忌清明回娘家。小孩退的牙忌乱扔，小孩生斑忌生人进屋、吃饭忌敲碗筷，忌从窗户递实物

吃，忌刀放碗上，忌送药锅，忌算盘翻放等等。从牛庄镇禁忌的多样可以看出文化的丰富。

牛庄百姓在宗教信仰上信奉佛教和基督教。佛教活动较为普遍。一些人供奉如来佛、观音菩萨，逢年过节烧香、上供，祈求保佑四时平安。相对来说牛庄的基督教徒很少，他们没有专门的教堂，一般基督教的活动每周一次，在固定的场所，固定的时间，一部分基督教徒群聚在一起，有一人主持讲述圣经，教唱基督教歌曲。

现如今牛庄镇仍保留着许多早期的民间歌谣、谚语。比如“山老鸱，嘴巴长，娶了媳妇忘了娘，把娘背到山沟里，把媳妇背到炕头上。擀油饼，烧面汤，媳妇媳妇你先尝，我上山沟背咱娘。”老猫偷桃：“老猫老猫，上树偷桃，听见狗咬，下来就跑。跑到南洼里，拾了个破棉袄，得空穿上虱子就咬。”“走的宽快到，听的鸭兰子叫，吃的是黄花菜，喝的是牛马尿。”大跃进真离巴：“大跃进，真离巴，七月十五载地瓜，也长根，也长蔓，就是不长地瓜蛋”“老百姓叫苦连天，区公所白面大烟，乡公所炒炒煎煎，村公所跑跑颠颠”。这块脍炙人口的歌谣虽然简单，却真真切切的记录着一定时期百姓的思想，反应了当时老百姓的生活状况和对现实状况的不满，从歌谣中我们可以聆听出当时的文化现象，政治经济状况，百姓的社会地位，同时也能了解到百姓希望和平，过衣食无忧生活的心声。



图 2：时家村的文化活动

（笔者摄于 2008 年 2 月 16 日）



图 3：时家村的文化活动

（笔者摄于 2008 年 2 月 16 日）

二、吕剧起源背景

（一）自然背景

“九曲黄河万里沙，浪涛风簸自天涯”黄河自青藏高原，穿山越峡，挟泥裹沙，一路滚滚而来，到了孟津以下，河出峡谷，穿行于冀鲁平原，地势变得平缓，水流随之减慢，泥沙沉淀，河床加高，黄河变成了一条地上悬河。

在 150 年前，这条悬河流到广饶北部、利津境内堤坝突然消失，据有关资料的记载，“1884 年广饶、利津一带黄河岸堤消失，后来老百姓为了保卫自己的家园不受洪水侵害自发筑起了堤坝土堰，逐渐形成了统一提防。但是由于堤坝比较低矮单薄，根本阻止不了滔滔黄河水，因此决口不断的事情就经常发生。”^①牛庄镇时家村就位于黄河岸堤与区坝相连的下游且不足百里之处的黄河三角洲荒原上，处于这样的地理位置使得时家村遭受洪水侵害的可能性最大。

据《东营黄河志》记载，仅就 1885 年到 1911 年的 56 年间，黄河在这一带决口 28 个年份，平均两年一次，这一个个的黄河水泛滥给人民的生活带来很大的影响，庄家给淹没，房屋倒塌。当时有这样的谚语来描绘黄河水泛滥时的情景“黄河决溢，洪水横溢，庐舍为堰，舟行陆地，人畜漂流”面对如此悲惨的场景，时家村百姓为了维持生计，老百姓们只能背井离乡四处乞讨，等到洪水退去才可回到自己的故乡，隔年后这种情景又一次出现，反反复复，这一带百姓只能周而复始的继续着他们的乞讨生活。

乞讨过程中，时家村百姓在开始阶段走街串巷，挨门挨户的伸手要饭。渐渐的他们悟出一个道理，与其这样靠自己的可怜得到施舍，还不如靠自身的技艺通过唱小曲登门求舍来维持生活。这样以来，时家村百姓们的乞讨更赋有卖艺求生的意义。这种卖艺求生的方式由开始的一个人上门乞讨渐渐变成两人或多人，这种变化使时家村百姓们成为最早的乡间流浪艺人。

起初，他们只会唱家乡的民谣，在乞讨过程中逐渐学会了当地的民间小调，并且把这些学来的小调融入到自己家乡的小调中。小调的融入一种方式是家乡民谣和当地小调直接结合，另一种则进行了融合或再创造，使旋律更加优美动听。

^①东营市文化局编著，《吕剧起源与发展》[M]. 黄河出版社，1997 年 7 月，57 页

等到洪水退去，他们重新回到自己的家乡开始新的生活。他们带回了异乡的民谣小调，因此在劳动中除了演唱自己的民谣，还增添了异乡小调，更可贵的是创造出吸收异乡小调的新旋律。这样以来，时家村的民间艺术就更加丰富了。

音乐起源于劳动，人们在辛勤劳动中不仅创作了丰富的物质财富，同时也创造了属于他们的精神财富——音乐，因此出现了音乐是劳动人们智慧结晶的说法。也有人说艺术源于生活，甚至可以说是来自苦难，时家村的百姓们经受苦难的洗礼，在经历灾难的过程中他们用智慧创造了当时的艺术，所以说是黄河成就了吕剧艺术，也是生存的本能创造了吕剧艺术。

（二）文化背景

谈到艺术我们就不得不谈到文化，文化是艺术的摇篮，艺术存在于文化之中，音乐人类学的研究方法需要我们研究音乐不能单从音乐本身出发，应该从音乐所处的文化背景中去研究和探索，正是因为这一点，使得我们要从吕剧艺术所在的文化背景中去了解吕剧。

吕剧的产生不但要有合适的自然地域条件，更应该有丰富的文化背景，两者缺一不可，对于时家村百姓来说，洪水的自然条件使得他们背井离乡到处乞讨，从而成为带回凤阳歌形成吕剧的前提条件。另外，时家村民谣、小调的存在，表明时家村本身艺术文化的存在，为吸收异乡小调，吕剧的产生奠定了基础。如果他们不会熟唱自己家乡的民谣也就不可能实现艺术与物质的交换，更不可能形成吕剧艺术的雏形。

山东琴书作为时家村丰厚艺术环境中一大因素，成为吕剧产生的基石。吕剧在此基础上融合了安徽凤阳歌，后来吸收了其他剧种中的因素逐渐产生了。因此山东琴书成为吕剧起源的主要文化背景。

“山东琴书最早产生于鲁西南一带，距今应有两百多年的历史。1880年间山东琴书传入广北地区，民间艺人争相学习，一时间山东琴书风靡广北大地。刚开始山东琴书仅在农村的民间艺人中间传唱，被称为‘小曲子’。后因主要伴奏乐器是扬琴，所以又被称为‘扬琴’，再后来，有些民间艺人进入较大城市或省外演唱，曾被成为‘文明琴书’‘山东琴书’，直到1933年被正式定名为‘山东琴

书’”。^①

山东琴书的音乐构成包括全国各地区流行的著名曲调和来自“诸宫调”“杂剧”“昆曲”中的古老曲调以及明、清以来当地流行的民间小曲。山东琴书早期是曲牌联唱体，所用的曲牌多达两百多个，其中常用的曲牌有“梅花落”“叠断桥”“银纽丝”“呀儿哟”“太平年”“上河调”“汉口垛”“娃娃调”“点绛唇”等。后来各路琴书逐渐以“凤阳歌”、“垛子板”为主要曲调或插入其他曲牌，牌子曲目多被口语生动，故事性强的书目所代替。演唱时两人搭档对口或多人分角色演唱，这种以唱、说为主，表演为辅的形式成为吕剧形成的前提条件。

山东琴书从清代中叶发展到现在，大致经历了业余演唱、撘地说书、进入城市两个阶段。

业余演唱阶段是鲁西南农民自娱自乐的阶段，这种业余演出一般安排在农村或春节进行，有时还参加灯节赛会或者“携琴访友”（各村交换演出）。

撘地说书阶段是在清末时期，说书的形式逐渐由业余变为一种职业，这时候的琴书内容一部分是琴书艺人的口头创作，也有一些是从姊妹曲种中借鉴过来的，表现出来的特点是故事曲折动人，语言质朴生动，充满泥土气息。

第三阶段是进入城市阶段，随着商业的发展和城市的兴起，很多琴书艺人满足于在农村的撘地说书，他们逐渐把琴书带到城市，在书场进行演出。这时候的琴书曲调完全是为了迎合听书人的口味，曲调比较委婉动听，适于抒情叙事。

^① 张军编著.《琴书研究》[M].中国曲艺出版, 1984, 102 页

山东琴书按其传播的路径可分为不同的派别，各大派别列表如下：

名称	集中地	派别	代表人物	主要书目	演唱特点
南路	山东济宁一带	茹派	茹兴礼	《倒休》 《空棺记》 《三上寿》	用农民最熟悉的语言，对人物性格刻画入微，讽刺性的表达，形成了茹派独有的“庄稼论”在声腔、咬字、用气方面研究严谨，其唱法慢而不断，快而不乱，听起来余味无穷。
		李派	李凤兴 李若亮 李若光	《水漫金山》 《盗灵芝》 《秋江》	表演气魄甚大，被称为“武扬琴”李若亮唱白明快跳跃，表演赋予喜剧色彩，李若光桑好嘴巧，被称为“小画眉儿”李凤兴精通曲牌。
东路	流行在济南以东，沿小清河流域。以广饶、博兴为中心遍及胶东各地，跨海而至东北。论其渊源仍属“南路”支脉	商派	商业兴 关云霞	《坐楼》 《梁祝姻缘记》 《武大郎逃荒》 《小姑贤》 《骂鸡》 《借驴》	商派主要艺术特点是靠多变的唱腔去表现不同的人物，比如用宽厚沉稳的唱腔去表现《坐楼》宋江，优美抒情的唱腔来表现《梁祝姻缘记》中的梁山伯和祝英台，以巧口剥板配上多变的声腔化妆去刻画《武大郎逃荒》中的老和尚《小姑贤》中的婆婆和咄咄逼人的《骂鸡》王婆。
		吕派	吕振忠		把胶东大鼓的唱腔加入琴书中，别具风格。慢板委婉细腻，优美动听，垛子板巧口叠句，犹如珠走玉盘。
北路	以济南为中心，流行于鲁西北	邓派	邓九如	《鸿鸾禧》 《梁祝下山》 《刘伶醉酒》 《洞宾戏牡丹》 《借驴》 《黄忠大战穆桂英》	在韵味醇厚的演唱里增加了欢快鲜明的色彩，构成了“邓派”艺术的鲜明特点，邓九如突破了原有基础束缚，借鉴京戏、评戏、山东大鼓、京韵大鼓等姊妹艺术的优点，吸取“东路”唱腔上的发展，将原凤阳歌的大顶板，改为满口中眼起的唱法。特别讲究按字行腔，字正腔圆。

从山东琴书地域分布上我们可以看出,流传到时家村的琴书属于东路琴书。据史料记载,广饶四平调艺人商秀岭去曹县,兖州一代活动,与南路琴书艺人殷田昌、张鹤鸣一起学习琴书,并以凤阳歌与老四平调结合揉成新腔改为新琴书。之后传给了他的侄子商业兴和侄媳妇关云霞。由此可见时家村流传的琴书是属于东路琴书中的商派琴书。

三、吕剧起源“两地说”

从上个世纪 80 年代到现如今,吕剧的起源问题仍然是一个模糊的问题,东营和博兴仍然为了吕剧的起源地问题而争论的不可开交,究竟何地才为吕剧真正的发源地?对此问题孙向忠编著了一本《吕剧起源问题辨析》阐述了自己对吕剧起源的几点看法。文中提出了以张斌为代表的“广饶说”和以惠民地区地方史办公室提出的“博兴的阎坊、纯化一带为山东吕剧的发源地”的“博兴说”。

“广饶起源说”与“博兴起源说”的相关信息:

起源说 名称	广饶起源说	博兴起源说
创始人	时殿元、谭明伦、崔兴乐	1, 时殿元、崔兴乐 2, 孙中新 3, 张连俊
发源地	时家村一带	1, 阎坊、纯化一带 2, 刘官等村
起源时间	1900 年	1880-1890
最初剧目	《王小赶脚》	1, 《后娘打孩子》《审青杨》 2, 《王小赶脚》 3, 《画扇面》 4, 《吕洞宾打药》
音乐之源	山东琴书中的《凤阳》曲牌	1, 山东琴书 2, 小曲和杂调 3, 包括曲牌《凤阳歌》和地方杂曲小调在内的北路山东琴书
伴奏乐器	坠琴、扬琴	1, 坠琴、扬琴、三弦 2, 四根弦
形成吕剧的标志	时殿元把坐腔扬琴《王小赶脚》改为化妆扬琴	约在 1880 年,孙中新和刘峦峰把《后娘打孩子》《审青杨》仿照吕剧的样子化妆演出

（一）广饶起源说

根据一些文献资料的记载,我们可以看到吕剧起源“广饶说”以省文联地方戏曲研究室的张斌 1953 年在《大众日报》上发表的《吕剧概况》中对吕剧的阐述为基础。其中写到“吕剧是山东地方戏曲之一。它是从民间说唱艺术-山东琴书演变而来的。”^①约在 1900 年左右,山东广饶县谭家村,琴书艺人时殿元、谭明伦、崔兴乐等,在农村欢度春节之际,将琴书中《王小赶脚》这一节目化装演出,崔兴乐扮演二姑娘,并在腰间系上纸糊的毛驴,时殿元扮演脚夫王小,在广场上边跑边唱,这种载歌载舞的形式深受广大群众的喜欢。”^②这种观点被称之为吕剧起源问题上的“广饶说”。时间 1900 年左右,地点广饶县谭家村,创始人时殿元、谭明伦、崔兴乐,最初的剧目《王小赶脚》吕剧的音乐之源山东琴书中的“凤阳歌”曲牌,主要伴奏乐器坠琴、扬琴等。

（二）博兴起源说

“博兴说”的具体表现:

从上述表格中我们看出博兴起源说首先在吕剧创始人上就有三种不同的说法:一种为时殿元,崔心悦,这一说法在博兴县人孙元魁的写的一篇《吕剧源流考》还有一篇《黄河口风情》中得以证实;另一种是 1993 年出版的《博兴县志》中的观点,认为博兴县纯化乡西王村的孙中新为吕剧创始人;第三种以吕艺镇镇长为代表的派别,他认为由张连俊为代表的老艺人是吕剧的创始人。其次在吕剧发源地问题上:第一种说法为 1980 年,孙元魁《大众日报》上发表了《吕剧源流考》;另外一种说法《惠民地区概况》记录“阎坊、纯化一带为山东吕剧的发源地”。再次在吕剧起源的时间问题上存在两种说法:一方面为《山东地方戏曲剧种史料汇编》中记录到“1917 年前后,博兴县琴书艺人孙中新改为化妆演出后,与同伙流动演出……”^③这就说明了孙中新把坐腔扬琴改为化妆扬琴的时间为 1917 年;另一方面《惠民地区概况》却记载“1890 年,西王文村艺人孙中新

^①孙向忠编著.《吕剧起源问题辨析》[M].山东吕剧博物馆,2004 年 12 月,1 页

^②孙向忠编著.《吕剧起源问题辨析》[M].山东吕剧博物馆,2004 年 12 月,3 页

^③孙向忠编著.《吕剧起源问题辨析》[M].山东吕剧博物馆,2004 年 12 月,16 页

将‘皮簧’‘梆子’等戏剧的‘锣鼓经’和表演艺术运用到上装扬琴中，形成一个新的剧种——‘吕剧’”。^①在吕剧的最初曲目中有四种不同说法分别为《惠民地区概况》中把《后娘打孩子》作为最初的吕剧曲目；孙元魁的《吕剧源流考》和矫元本的《山东吕剧史话》同意广饶说《王小赶脚》是吕剧的最初剧目；以马光俭为代表的流派，把《画扇面》等曲牌、曲目推举成为最早的吕剧剧目；杨淑桐写的一篇题为《漫画吕戏（剧）》中讲到“最先化妆演出的节目是《吕洞宾打药》，后来便得来“吕戏”之称”。^②由此可见把《吕洞宾打药》作为吕剧最早剧目。

在音乐之源的问题上：一种说法 1980 年杨淑桐在《淄博日报》上刊登的《漫画吕戏（剧）》提到“吕剧是山东地方戏曲之一。它是从民间说唱艺术——山东琴书演变而成的。”；^③另一种说法是在 1987 年杨淑桐在《戏剧丛刊》上写的一篇题为《吕剧渊源新探》中又有否认了这种观点，作者在文中写到“吕剧是由民间艺术——花鼓、小曲、杂剧开始起步大量吸收了腔、梆子、京剧和琴书的艺术成分，不断的丰富壮大自己，逐步发展形成的。”^④这一说法就小曲和杂调作为吕剧的音乐之源。

伴奏乐器上的两种不同说法分别为 1984 年《惠民地区概况》记载“由演唱人员自己操琴发展到专人操琴（以坠琴、扬琴、三弦为主），四、五人化妆表演说唱，当时称为上装扬琴”；^⑤1987 年杨淑桐发表在《戏剧丛刊》一篇《吕剧渊源新探》中写到“约在 1880 年（清、光绪六年）左右，孙中新便和刘峦峰等唱曲艺人合伙，把带有故事情节的曲子……，当时群众称这种艺术为‘唱小戏的’。”^⑥伴奏乐器是四根弦。

对于两种不同的起源说，笔者比较认同于“广饶说”。通过对史料分析发现，这一说法在后来的 30 年中没有人提出异议。1962 年祝肇年在《中国戏曲》一书中提及到的观点和张斌的观点基本相似，只是把吕剧产生的时间由 1900 年左右改为“清末”。在 1979 年出版的《辞海》中提出的吕剧起源观点也和张斌的相似，文中没有提及起源地点、创始人及最初剧目，只是把诞生的时间改成 1910 年前后。在 1978 年 12 月出版的《现代汉语词典》中对吕剧的解释与张斌

^①孙向忠编著。《吕剧起源问题辨析》[M]. 山东吕剧博物馆，2004 年 12 月，19 页

^②孙向忠编著。《吕剧起源问题辨析》[M]. 山东吕剧博物馆，2004 年 12 月，10 页

^③孙向忠编著。《吕剧起源问题辨析》[M]. 山东吕剧博物馆，2004 年 12 月，9 页

^④孙向忠编著。《吕剧起源问题辨析》[M]. 山东吕剧博物馆，2004 年 12 月，39 页

^⑤孙向忠编著。《吕剧起源问题辨析》[M]. 山东吕剧博物馆，2004 年 12 月，38 页

^⑥孙向忠编著。《吕剧起源问题辨析》[M]. 山东吕剧博物馆，2004 年 12 月，27 页

的观点也没有分歧。另外还有很多文章的记载都与张斌的观点相似。比如 1983 年 8 月中国大百科全书出版社出版的《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》，其中李赵璧撰写了关于吕剧的内容：“吕剧戏曲剧种曾名‘化妆扬琴’或‘琴戏’由民间说唱艺术山东琴书演变而来。山东琴书分为南、北、东路，清末流行于黄河下游的北路琴书，经广饶县时殿元和谭秉伦、崔心悦等把《王小赶脚》改为化装演出，形成了化妆扬琴。因开始化装演《王小赶脚》用过驴形道具，曾被称为‘驴戏’。”^①文中对吕剧的表述除了在起源时间采用了免除争议的清末笼统说法以外，其他内容和张斌的观点相同，可见时殿元成为吕剧的创始人已经被权威著作所采纳。从 1983 年 10 月山东省文化局戏曲编写组编撰、山东省戏曲研究室李赵璧、纪根垠主编的《山东地方剧种史料汇编》一书中我们可以看出，记载文献与《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》的记录除了在时间上把吕剧的时间从清末确定为 1900 年，其他表述都不容争议。1984 年 5 月山东美术出版社出版的《山东风物志》以及 1985 年 1 月山东文化厅史志办公室编印的《山东文化工作手册》这两本书中关于吕剧的表述都与《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》几乎完全相同。另外 1984 年 12 月由山东省文化厅史志办和济南市文化局编志办公室联合编印的《文化艺术志资料汇编、济南市〈文化志〉资料编辑》、童芳撰写的《吕剧的源流及其在济南的发展》、陶钝的《吕剧发展的道路》和于廷臣口述、孙玲整理的《我的吕剧生涯》中对于吕剧的起源问题与《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》说法基本相同。1995 年 8 月出版的《广饶县志》中表述的观点：“原属于广饶县时家村艺人时殿元是吕剧的创始人。1900 年前后，时殿元与徒弟崔心悦演唱琴书段子《王小赶脚》，时殿元从京剧、五音戏的表演中受到启发，采用了民间舞蹈‘跑驴’的艺术形式把做腔扬琴改为上装扬琴，使琴书的形式焕然一新，当地人成为‘驴戏’。”^②这一说法同样与张斌观点相同。这就证明时殿元是吕剧人的“广饶说”已经被普遍认可。

作为另一种说法的“博兴说”则没有统一的起源观点。无论是在创始人、发源地、时间上看，还是从伴奏乐器、最初曲目及音乐之源上，都没有给出明确的阐释，而且在博兴说内部对于这些问题都存在不同的观点。比如在在对发源地的解释上《惠民地区概况》记录“阎坊、纯化一带为山东吕剧的发源地。”笔者认

^① 孙向忠编著。《吕剧起源问题辨析》[M]。山东吕剧博物馆，2004 年 12 月，43 页

^② 孙向忠编著。《吕剧起源问题辨析》[M]。山东吕剧博物馆，2004 年 12 月，51 页

为吕剧发源地应该说吕剧创始人所在的故乡,从资料上查看,“博兴说”推崇的吕剧创始人孙中新的故乡是纯化乡而非刘官等村。要想得出吕剧发源地就要把重点指向吕剧创始人,是以时殿元为代表的时家村一带?还是以孙中新为代表的阎坊、纯化一带?关键是看坐腔扬琴改为化装扬琴的条件和时间。另外在吕剧创始人的问题上,“博兴说”有一种观点是以吕艺镇镇长为代表的派别,他认为由张连俊为代表的老艺人是吕剧的创始人,但张连俊出生在大约 20 世纪初,他创造吕剧的时间只能在大约 1912 年以后,然而吕剧在 1900 年前后就诞生了。这显然不符合逻辑。

第二节 吕剧概况与始祖时殿元

一、吕剧概况

吕剧作为山东省代表剧种,是我国戏曲艺术园地中一朵绚丽奇葩。她以质朴生动的语言、优美悦耳的唱腔、丰富多彩的音乐语汇赢得广大人民群众喜爱。吕剧是由民间说唱艺术发展形成的地方戏种,始于 1900 年,是在山东琴书的基础上吸收融合了其他民间曲艺“花鼓、杂调、戈阳腔”“大鼓”等艺术成分,同时借鉴了五音戏、豫剧、梆子、京剧等剧种中适用于吕剧的某些艺术精华,不断丰富和壮大自己而逐步形成的。

吕剧唱腔简单,曲调优美,易学易唱,属于板腔体结构形式。主要唱腔为四平腔和二板,其中根据速度的变化又可分为快四平、慢四平、快板、慢板、散板、跺板等板式。伴奏乐器起初仅有坠琴与扬琴,后来逐渐增加了二胡、三弦、唢呐、笛子以及现在的西洋乐器。吕剧曲牌众多,具有九腔十八调的说法,其中代表性曲牌有《凤阳歌》《上河调》《娃娃调》《叠断桥》《后娘打孩子》《莲花落》等。

吕剧剧目按故事内容划分可分为传统剧与现代戏,其中传统戏的代表剧目有《小姑贤》《白蛇传》《王定保借当》《王汉喜借年》《金镯玉环记》《姊妹易嫁》等,现代戏以《李二嫂改嫁》《苦菜花》《红嫂》为代表。

1911 年坐腔扬琴改为化妆扬琴,到 1951 年正是命名为吕剧。在这四十年中一直被称为化妆扬琴。对“吕剧”名称的由来由四种不同的说法:1、首演化装

扬琴《王小赶脚》所用的道具为驴，因此当地群众被称为“驴戏”，因“驴”有失大雅，故改为“吕”，逐渐演变成“吕剧”。2、化妆扬琴的剧目多为表现男女爱情故事的“两口子”戏，即为“吕”。3、因为拉奏伴奏乐器时要上下“捋”弦，所以就成“捋剧”回来逐渐成为“吕剧”。4、化妆扬琴的演出剧目多以一个主要故事为线索，整个剧情发展有顺藤摸瓜之势，即“捋着蔓子摸瓜”，从而有了“吕”一说。

笔者认为吕剧的命名以第一种说法最为可信。在第二种说法中当时表现男女爱情的剧目虽然很多，但并不是全部都是，所以以这个来命名吕剧的名称就十分狭隘。第三种说法把拉琴的技法来命名，专业人士对此由来无可厚非，但是不懂技法的百姓则对此并不了解。第四种说法“捋着蔓子摸瓜”，单从故事情节上命名，或许很多人在欣赏表演时并无顺藤摸瓜的意识。

二、吕剧始祖时殿元

时殿元（1863-1948），山东吕剧的创始人，今东营区牛庄镇村人，八岁丧父，和父母常年以讨饭为生。他心灵手巧，聪明伶俐，仅靠听就学会了乞丐们唱的“绣花灯”“寄生草”“姐儿调”和许多京剧唱段，十五岁便开始独自“唱门”当乞丐。

“1878年，时殿元拉上同村会拉二胡的时秀章，跟随谭家村唱曲艺人谭立盈，经过临淄、寿光、潍县一代，打着竹板、节子串乡“唱门儿”，唱技提高了不少，但会的小曲仅限于那几段。1881年，时殿元带上叔伯弟弟时殿艺、表弟崔心悦去了当时称“戏窝子”的曹州府。他们来到这里进书场，听演唱，拜师访友，经过一冬一春的学习，时殿艺学会了拉坠琴，崔心悦学会了敲扬琴，时殿元学习了琴书段子和曲牌。他们学来了《三打四劫》《洞宾戏牡丹》等琴书段子和“铺地锦”“相思调”“叠断桥”“娃娃调”“莲花落”“画扇面”等曲牌，从此以后兄弟三人就以学来的琴书四乡卖唱。他们由原来的一个独奏“唱门儿”逐渐改为三人搭帮演唱，通常是崔心悦操扬琴，时殿艺拉二胡和坠琴，时殿元打着节子、竹板按段子中的角色演唱。时殿元的演唱吐字清楚，唱腔婉转，扮相滑稽逗人，所以被人们称为“时鸭兰”。1882年时殿元同崔心悦、崔心庆、谭明伦和武春田成立“同乐班”，从此五人搭伙四处卖艺。1900年受京剧班的影响时殿元决定对琴书

进行改革，把坐腔扬琴《王小赶脚》改为上妆扬琴，演出结束受到群众的赞扬和认可，吕剧的雏形诞生了。1915 年以后，他们各自成立班社当了班头，时殿元在本村办起了“时家班”。1952 年山东省文教厅副厅长王统照提议，将化装扬琴正式改为吕剧，时殿元作为吕剧创始人被载入《中国大百科全书》。时殿元一生致力吕剧事业，直到 80 岁仍上台演出，1948 年秋，病逝于故乡，终年 85 岁。

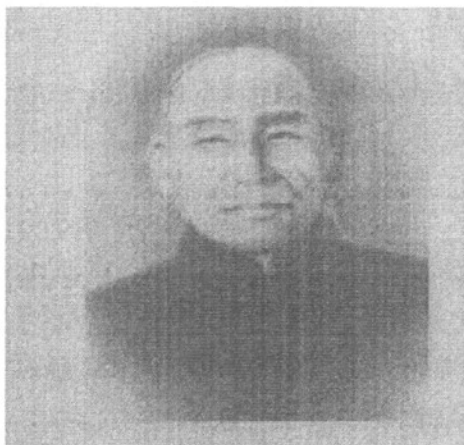


图 4：时殿元照片

（摘自张光宗、赵红卫编著《吕剧创始人时殿元》文章中）

第二章 实地调查——走进时家村

有“吕剧发源地”之称的时家村，现如今吕剧的发展虽然已经远离了时殿元时期的鼎盛，但是吕剧艺术依然以其独有的特色被世代流传。2008年1月29号笔者赶往吕剧发源地牛庄镇时家村调研。笔者发现在东博路与时家村路的交叉处，竖着一块很不醒目的牌子，上面写着“吕剧发源地——时家村”。沿着牌子上的图标指向大约走500米，看到时家村两块大碑，一块写着“时家村”另一块标着“吕剧发源地——时家村”两块碑相距十米左右。



图 5：时家村石碑

（笔者摄于2008年1月29日）

第一节 时家村吕剧的优秀传承人

当天上午9点钟在时家村时书记引介下，笔者联系到了村里曾经从事吕剧编排和演出的老艺人时关友、时青举、时花亭、时观志老师。这四位老师是村里最有资历的吕剧艺术家，虽然他们已经年过花甲，但是对吕剧艺术的热爱程度却丝毫未减，如今他们还一直在吕剧班担任教唱工作，为时家村吕剧的传承做出了巨大贡献。

一、史观友

时关友老师今年72岁，现住时家村相邻的东渡村，从16岁开始学戏，曾经

参加过不少演出。他是时殿元的第三代传人，师从于时克远、时秀章。同期学习的还有时青举、时化亭、时观志，谭可传、催长海。时老师在演出过程中以唱老生和老旦为主。曾经演出过的剧目有《坐楼》、《老少换妻》，《红李喜》、《观华》、《水漫金山寺》《李二嫂改嫁》《王定保借当》《王汉喜借年》、《借亲》等。

二、时青举

时清举老师今年 74 岁，师从于谭明伦，出生于音乐世家，祖辈到父辈都是村里的鼓吹手，平时主要出场各村的红白喜事，时老师自从小跟从父亲学习锣鼓，8、9 岁时开始学习京剧，一家几辈 8 个人组成一个小乐团，给人打锣、唱戏，到后来小乐团解散，他们为了维持生计就到有鼓吹团体的家中干活。到自己十几岁的时候正巧遇到鬼子扫荡，轿子和衣服都被烧掉了，从此就不再干鼓吹手了，后来又受人雇佣去唱戏，据时老师说当时唱的是京剧，因为时殿元有一个拉坠琴的徒弟当时为牛庄镇副镇长，他当政时期禁止唱吕剧，只允许唱京剧，当时时老师 14、15 岁。随着前辈老人去世，京剧渐渐唱不起来从而开始唱吕剧。1956 年县成立剧团，时老师在剧团呆了三年，由于一些特殊原因回到时家村开始带领村里吕剧班子演出。1962 年时老师邀请薛金田、时克远、张金圣、李洪彬等精英加入到时家村的吕剧班子中，当时带领整个吕剧班子共有 30 多个人到青州、安丘、潍坊等地方演出，引起了巨大轰动。演出的剧目有《王定保借当》《王汉喜借年》《借亲》《白蛇传》《宋江沙溪》《金镯玉环记》《姊妹易嫁》等。

三、时花亭

时花亭，76 岁，在时家村吕剧班担任坠琴手，师从于时克远，从小家境贫寒，为了维持生计，跟随村里鼓乐队为财主演出，长期受音乐的熏陶，耳濡目染的学会了拉二胡和吹唢呐，后来凭借自己的一技之长参与几个村里的红白喜事，以此来填补家用。之后受村中吕剧环境的影响，在自身原有的二胡功底基础之上学拉坠琴，很快加入了村里的吕剧班，成为其中的坠琴手。时花亭介绍之前班社的演出非常多，演员的热情空前高涨，一方面演出能够娱己娱人，另一方面也可

增加额外的收入,所以当时班社成员的排练和演出都非常积极。到了文化大革命,传统吕剧被禁演,班社呈现萧条局面,演出和排练都被中止,以时花亭为代表的吕剧班演员放弃了表演,加入了文艺宣传的队伍中,一边干农活,一边做文艺宣传,直到文化大革命结束,时家村吕剧班社重新复兴,他们又一如既往的投身到吕剧班的演出中。如今时花亭老师最然从吕剧班中退出,但是还肩负着教授徒弟的重担,在教课之余还时常在农闲时召集几个老艺人一起演唱娱乐。曾经演出剧目有《小姑贤》《姊妹易嫁》《王定保借当》《王汉喜借年》《李二嫂改嫁》《李怀玉借妻》《双钗记》《老少换妻》等。

四、时观志

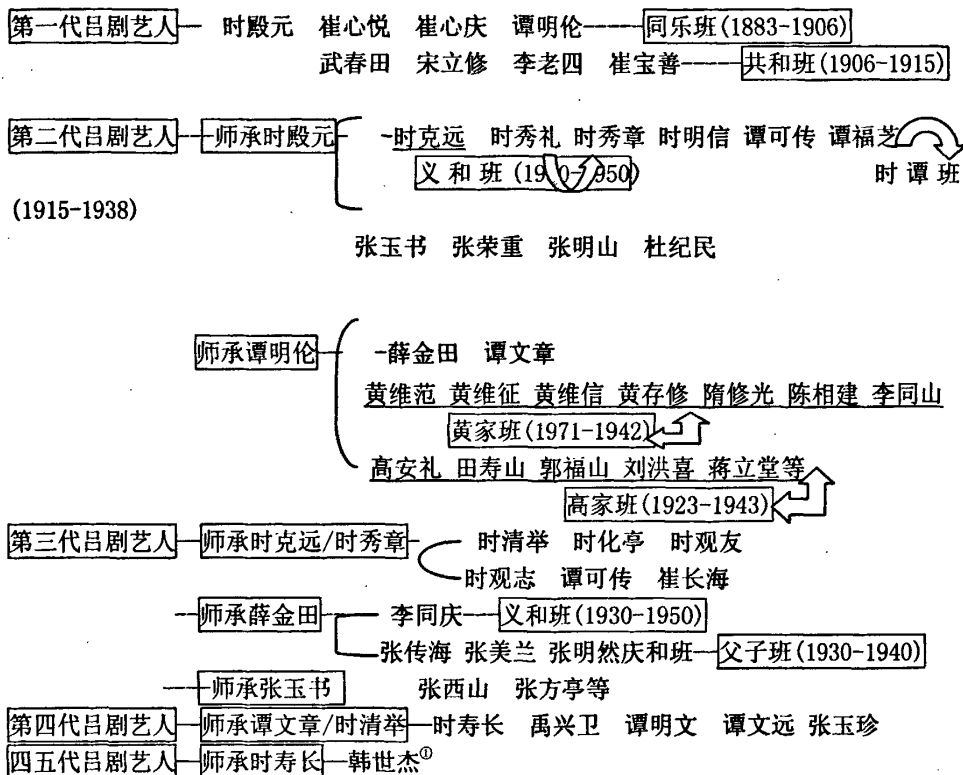
时观志老师今年 75 岁,吕剧班的坠琴手,从小受其表叔的影响学拉琴,17 岁开始学戏,凭借自己天生的较高悟性,学的一身好技艺,年轻时师从时秀章,他与史观友、时花亭、时清举经常一同演出,他们的名字在整个牛庄镇都是家喻户晓。后来由于家境贫寒,跟随父母出外打工,有 5 年期间没有再演吕剧。之后家境条件好转,又重新回到时家村,参与到时家班的培训和演出中,一直到现在。主要参演的剧目有《双钗记》《玉青楼》《白蛇传》《王定保借当》《王汉喜接年》《吕洞宾戏牡丹》等。

四位老师为时家村吕剧的传承和发展做出了卓越贡献,每个人门下都有几个学生。据笔者调查,现在村里学习吕剧的人数比以往有所增加,而且村里吕剧班演员的学习都师从四位老师,四位老师兢兢业业的精神与严谨教学的态度,深得村民们的好评。四位老师还经常将一些有关吕剧的音乐方面的知识,使演员能在以后的学习之路上学以致用。除此之外对于吕剧班之外的普通村民,四位老师经常自发组织演出,一方面让村民们熟悉吕剧的唱腔,另一方面对吕剧的传唱起到很好的作用,使更多的人参与到吕剧班中。使村民形成一种对吕剧学习的良好意识。

同时我们也看到了时家村吕剧班教育人才的短缺问题,仅仅依赖四位老师进行吕剧教学是远远不够的,一方面四位老师年事已高很多示范都力不从心,另一方面随着四位老师年龄的增长,他们慢慢会对吕剧教学爱莫能助,到时就会形

成教授人员空缺的紧张局面。而且随着吕剧整体水平的提高,有些唱腔和动作技巧都所改进,如果不学习新技巧,在演唱有些现代戏时就会遇到困难,这都会影响吕剧班以后的发展。在这一问题上,吕剧班可以聘请水平较高的老师参与到吕剧班教学中,从而提高唱腔技巧,也为以后吕剧更好的传承打下基础。

以下是东营市时家村一代主要吕剧艺人师承关系及著名班社图



① 东营市文化局编著.《吕剧起源与发展》[M].黄河出版社, 1997年7月 379页



图 6：时家村吕剧班部分成员与郎咸芬、李岱江的合影

(照片由史观友提供 左二：时青举 左三：时花亭 左四：郎咸芬 右二：时观志 右三：李岱江 右四：史观友)

现如今吕剧传承即面临机遇，又面临挑战，时家村吕剧有些具体问题还有待解决。时观友老师讲述“无论从群众对吕剧喜欢程度，还是学戏劲头，都远不及以前。可能是随着信息化时代的到来，人们有太多的娱乐节目去欣赏，对于吕剧这种咿咿呀呀的戏曲不太受到人们的关注。现在虽然也有地区成立大规模的吕剧团，但实际上吕剧团的经营也并不是十分景气，可能是群众看的少了，自然演出的机会就少了。但是作为一种传统的有代表意义的地方剧种，政府当然是想把它很好的保留下来并且传承下去。但是看看现在学戏的人就知道这种想法并不能很好的得以实现。据了解，以前也有很多学校开设吕剧专业，但是因为招收人数达不到，所以就撤销了。面对这样一个现状，只靠剧团本身改变不了这种局势，我们的政府应该出来支持一下。为什么吕剧得不到创新？为什么明知道唱腔、板式陈旧又不改革那？原因就在于政府给吕剧团的经费太少了，演员的工资拿得太少。况且学戏不是一天两天就能学会的，投入太多的时间和精力，换来的却是一月一千多点的工资，除了那些只为爱好不为生计的人没有人愿意再去学戏了。现在时家村吕剧班演唱曲目一般都为老剧目，很少出新。吕剧的改革靠的不但是几

个前辈，更大的寄托还是需要后来人的创造。如今学戏的少，在这方面有所建树的就更少了，这就大大阻碍了吕剧的改革和发展”。

吕剧面临的问题很大程度上会影响到传承。时青举老师说“吕剧的传承比起以前虽然有很大改观，但是也存在不少问题。班里共有演员 30 多个人，而且演员的整体水平还不错，比如时青举老师的学生时寿长、禹兴卫、谭明文、谭文远、张玉珍都十分出色，从嗓音条件到唱功在到舞台表现都十分优秀。据时青举老师讲村里吕剧班有 3 个 7、8 岁的小演员很有天赋，如果好好培养将成为村里优秀的吕剧接班人。”由此看出时家村吕剧传承前景还是十分乐观的。

时青举老师说“现在时家村的吕剧班是时殿元时期创立同乐班的遗留，虽然中间由于历史原因被荒废，但是还是一步步的重新创立起来。现在这个吕剧班又面临着解散的危机，村里的领导对吕剧不太重视，而且与带班人关系不好，所以现在吕剧班在演员培养、编排节目还有出场演出方面有所缩减。”时老师以及所有村民都期望吕剧班能够一直生存下去，毕竟时家村是吕剧发源地，无论从文化层面还是从精神层面对时家村都有重大意义。倘若时家村没有自己的吕剧班，那时家村成为吕剧发源地就显得徒有虚名。而且吕剧班存有诸多问题有待解决，比如村里排练环境差，伴奏乐器不齐全，排练时间不紧凑只能等农闲或过年的时候才能组织排练，老师不够专业一般都是时老师几个老辈教唱词、唱腔、拉琴、敲琴。一句句教唱，教习坠琴和二胡就从音阶开始，所以教习初期时特别困难，速度也相当慢。

时观友、时青举、时花亭、时观志四位德高望重的老艺人肩负着吕剧班教授与组织排练的重任。时花亭老师讲述了当时吕剧班排练情况，“吕剧班排练一般在冬天，演员都是时家村村民，平时都忙于种植庄稼，只有冬天属于农闲，才有时间坐在一起。演员集合好之后开始发放唱词，排练之前首先要求演员必须熟悉台词，什么角唱什么样的台词都一一分好。紧接着开始进入学习唱谱阶段，由于大多数村民没有接受乐理知识学习，看不懂乐谱，只能靠我们以口传心授的方式传授给年轻演员。在教唱过程中有时把大家组织到一起教唱，有时我们几个老艺人亲自到演员家中教唱。演员也可随着 VCD 等吕剧光碟学唱，这样就大大加快了学戏的速度。”在教授唱腔的同时演员还要学习动作表演，这是很重要的一个环节。听史观友老师讲“很多演员可以唱的好但是表演不好，因为戏曲对舞蹈动作

的要求很严格，眼、手、身、脚、步都要做到位，否则就拉不出场。有时为了达到更好的排练效果，会从外边聘请专业舞蹈演员进行专门培训。之前演员按照自己的角色独自排练，之后根据演员的熟练程度集合起来排练，一个剧目从开始排练到最后演出需要将近一年的时间。”

在对时家村四位吕剧老前辈采访的同时，笔者以时家村民对吕剧的认知情况为主体做了调查问卷，吕剧调查问卷如下：

姓名：_____ 年龄：_____ 性别_____ 职业：_____ 收入水平：_____

问题：

1、您是否喜欢听吕剧？

A 喜欢 B 不喜欢 C 一般

2、您会唱吕剧吗？

A 很会 B 不会 C 一点

3、您喜欢听传统戏还是现代戏？

A 传统 B 现代 C 都喜欢

4、您是否了解时家村成为吕剧发源地的原因？

A 清楚了解 B 一点不了解 C 了解一点

5、您家小孩是否有学吕剧的？

A 有 B 没有

6、您喜不喜欢参加村里的吕剧排练？

A 愿意 B 不愿意 C 一般

7、您想不想让您的孩子去学吕剧？

A 想 B 不想

8、您是否愿意参加村里的吕剧班？

A 有 B 没有 C 不知道

9、您是否了解吕剧创作的相关知识？

A 清楚了解 B 一点不了解 C 了解一点

10、您全家有几人会唱吕剧？

A 0 人 B 1 人 C 2 人 D 3 人及三人以上

调查结果:

- 1、非常喜欢听吕剧的占 100%。
- 2、很会唱吕剧没有，不会的 50%，会一点的占 50%。
- 3、现代戏的喜欢比例占 20%，传统戏占 30%，两者都喜欢的占 50%。
- 4、时家村成为吕剧发源地的原因，一点不了解的占 10%，90%只是了解一点。
- 5、采访的 10 个人中家中小孩在学吕剧的只有一人。
- 6、对于喜不喜欢参加村里吕剧排练的问题，30%喜欢，70%不喜欢。
- 7、让孩子学吕剧的问题 80%赞同，20%回答征求孩子意见。
- 8、30%愿意，70%不愿意。
- 9、80%的人对吕剧知识一点不了解，只有 20%的人稍微懂一点皮毛。
- 10、50%的人家人都不会唱，40%一家人中有一人会唱，家人中有两个会唱吕剧的占 10%。

以上对村民的调查问卷，以抽查的形式进行，以不同的年龄段、职业、收入水平的村民为调查对象，大体可以窥见一斑。从调查结果来看，村民对吕剧的喜欢比例为 100%，对让孩子接受吕剧学习问题赞同的占 80%，这算是一份十分乐观的答案。但是在其他问题上比如村民对吕剧的演唱程度则不容乐观，从笔者对时家村吕剧认知程度的调查问卷中显示，大多数村民对吕剧的了解停留在十分肤浅的阶段，真正意义上的认识和理解还没有达到，村里人大都喜欢看吕剧表演，能哼上一两句的为多数，只有少数能完成整段演唱，能演唱完整剧目的更是寥寥无几。在时家村吕剧的传承问题确实如史观友、时观志老师所说，吕剧传承的前景很好但现状太差。

吕剧得到良好传承，对时家村本身也有积极的影响。首先，吕剧班有了充足的后备力量，就不必面临因人员缺乏而解散的问题。另外因时家村吕剧班沿袭时殿元创立的同乐班，有一定的文化价值和历史意义，以后将会得到吕剧研究学者和专家的重视，有可能将时家村推向全国甚至世界，从而提高时家村的知名度，为其发展旅游业打下基础。再次，时家村吕剧班知名度的提高会带来很大的商机，扶持时家村经济的发展，从而提高村民生活水平。所以时家村民应该对吕剧形成良好的认知意识，推动时家村吕剧艺术的传承，逐渐扩大时家村吕剧班规模，形成专业团体，为走出时家，走向全国打下基础。

笔者认为村民认知对以后吕剧传承有重要作用,良好的认知会为传承打好基础,从而形成健康的发展链条。

第二节 时家村吕剧班的排练与演出情况

2008年1月17日,笔者观看了时家村吕剧班的排练,吕剧班有专门的排练场地,排练地点设在村文化大院的排练室,排练室共有两处,一处室内面积大约20平方米,设有电视、家庭音响,另外还有坠琴、二胡、扬琴、堂鼓、板鼓、锣、镲等乐器,供乐队使用。另一处室内设有练身镜,供演员使用。演员的排练时间为上午8点到下午5点,中午休息2个小时。排练过程中乐队与演员分开练习,乐队这边有时花亭与时观志老师带领,演员这边有史观友、时青举组织,排练的剧目为《借年》。当时笔者调研时,剧目排练已经大致熟练,所以当时的排练情况为乐队中拉弦乐排练按照时花亭老师的指挥进行,时观志老师则忙于打击乐的合作。另外演员的唱腔练习则是在史观友、时青举老师唱调引导下进行训练。

2008年2月16日,笔者有幸跟随时家村吕剧班一同演出,班社派出两辆车,一辆载演员,一辆舞台车。到达演出场地,部分跑龙套演员们开始搭建舞台,把舞台车三边护栏放下形成舞台地板,地板上方铺红色地毯,车后方两侧竖立铁杆,两杆之间系上绳子,之后挂上蓝色幕布,舞台车前方两侧也有铁杆固定,铁杆之间挂墨绿色布帘。伴奏乐队位于左侧舞台下方,两件音响放置于舞台前方两侧。正对舞台的一片宽敞空地就是观众席,前来看戏的观众自带板凳随意坐于自己喜欢的位置。其他主要演员开始化妆,化妆间就设在舞台附近的农家院中。当时参与演出的演员20个,伴奏乐手7个,领导1个,演出分为上午、下午共三场。具体演出安排:

演出时间:2008年2月16号上午九点钟

演出地点:码头乡码二村文化广场

演出剧目:《姊妹易嫁》《龙凤面》《墙头记》

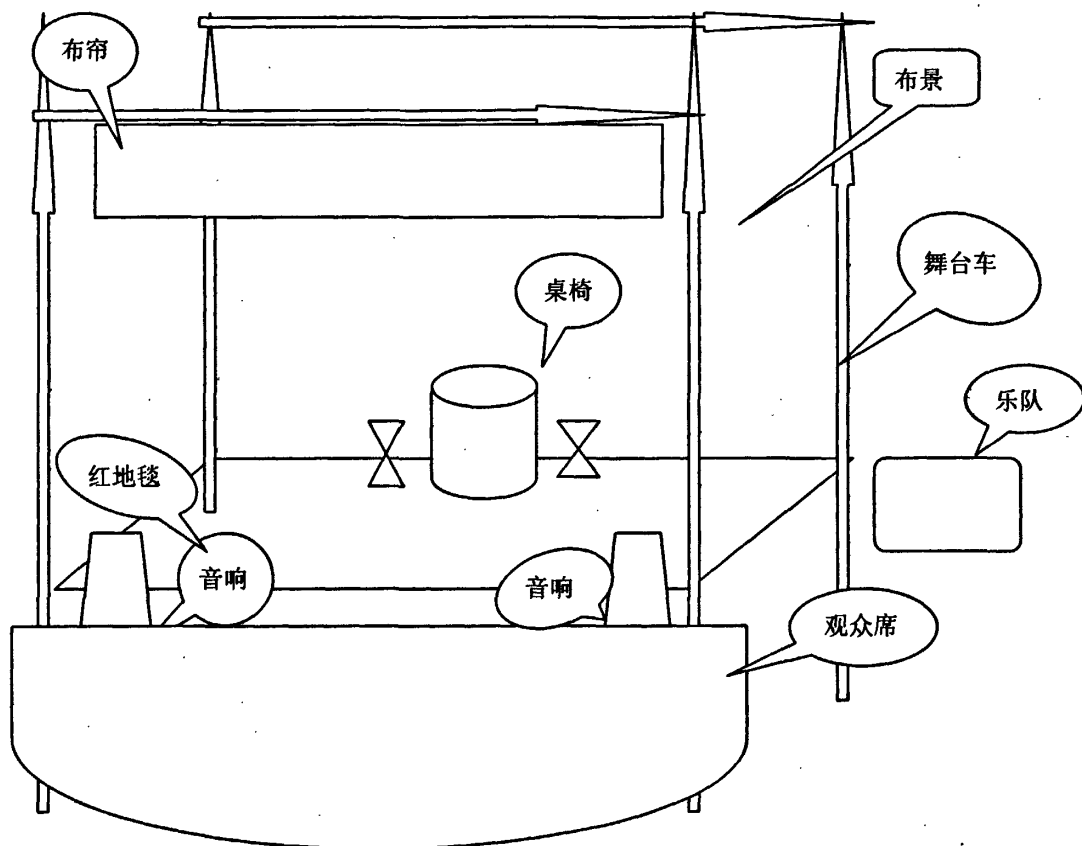
演员安排:

第一场《姊妹易嫁》时美花饰素花,时翠飞饰素梅 时国良饰爹爹,禹飞饰毛哥。

第二场《龙凤面》时赛玉饰陶氏,禹清国饰梁子玉,时玉兰饰梁赛金。

第三场《墙头记》时国良饰爹爹，时柳岩饰大儿 子禹飞饰二儿子，禹石强饰银匠。

演出舞台框架图：



一切准备就绪后演出在9点钟正式开始，首先有主持人（从演员中挑选）致祝福词与感谢词，其次邀请村里领导上台讲话，最后主持人报节目。在当天的演出日程中，演员从唱腔到舞台表演都十分专业，虽然其唱功虽不及专业团体，但是唱腔上更接近传统戏程式。下午6点钟演出结束，演员忙碌着拆舞台、卸妆、收拾道具，开始打道回府。据班社领导介绍，演出的时间，地点，剧目提前商定好，等演出当天，吕剧班直接到演出地点进行演出，演出结束后，邀请方会适当的给予报酬，或者派本村的文化团到时家村演出以得到互惠效果。



图 7: 吕剧班表演《姊妹易嫁》剧目

(笔者摄于 2008 年 2 月 16 日)



图 8: 吕剧班表演《墙头记》剧目

(笔者摄于 2008 年 2 月 16 日)



图 9: 吕剧班表演《龙凤面》剧目

(笔者摄于 2008 年 2 月 16 日)



图 10: 吕剧班的伴奏乐队

(笔者摄于 2008 年 2 月 16 日)

第三章 时家村吕剧艺术特征

中国戏曲在表演过程中的每一种角色均有它独特的舞台动作、身段、发声方式和面部表情,而且在戏服和化妆上也各不相同。吕剧作为山东地方戏曲之一,同样具备这一艺术特征。吕剧在唱腔上吸收了莱芜梆子、河北梆子、五音戏、茂腔、柳腔、京剧、昆曲、秦腔、晋剧、豫剧等姊妹剧种,在舞蹈动作上吸收了京剧和昆曲的特征,可以说吕剧是其他曲艺与姊妹剧种精髓的结合体。

由于地域性差异以及吕剧派别的不同,山东省境内各吕剧剧团的演唱风格各具特点。随着吕剧团体的蓬勃发展,很多剧团都纷纷出版自己的影像资料,仔细分析便会发现各自有不同之处。现代吕剧的出现使吕剧的创作模式和演唱风格也趋于现代化,一些传统剧目也随之呈现出现代性。史观友介绍说“如今的吕剧演唱五花八门什么调都有,与我们之前的唱腔有很大差别,有的已经背离了固有的吕剧程式,照其这样发展很可能使吕剧走向一种失真的局面。”笔者在对时家村吕剧班调研中,有幸获得了吕剧班排练中所使用的剧目乐谱如《李二嫂改嫁》《小姑贤》《姊妹易嫁》《龙凤面》《白蛇传》等。在对乐谱的分析中得知,特别是一部分传统剧剧本,它有别于其他剧团的传统戏,他们的旋律中更多的包含一些传统因素。乐谱有些已经模糊不清,所以为了能够乐谱资料的完整性,政府将出资对此进行重新整理。我们欣慰的看到时家村吕剧没有被如今的大环境所同化,仍然以其原有的面貌流传着,这成为时家村吕剧艺术的一大特色,也为吕剧研究保留了重要资料。以时家村吕剧乐谱为载体进行音乐本体的分析,会使吕剧研究成果更接近原貌。以下为笔者对时家村吕剧艺术特征的分析。

第一节 音声

吕剧的音声一般包括人声与器乐声两种形式,其中人声又可分为唱腔和说白两种。

一、人声

（一）优美的唱腔艺术

吕剧音乐是整个吕剧艺术的重要组成部分，唱腔是戏曲的灵魂，因而吕剧唱腔在吕剧艺术是占据核心地位。时家村吕剧的唱腔直接来源于山东琴书，是时殿元、谭明伦等人在演出实践过程中在凤阳歌、垛子板的基础上创设出的“四平腔”和“二板”的腔调。后来谭明伦把“四平腔”的“顶板”改进创新成“新四平腔”，使得吕剧的声腔艺术有了很大的改观。

以下为时家村吕剧唱腔脉络梳理： 传给

1896年张志田、张兰田带来凤阳歌 $\Longrightarrow$ 谭明伦、商秀岭（到鲁西跟随殷田昌、张鹤鸣学习）南路琴书 $\Longrightarrow$ （凤阳歌与老四平调融合）“新凤阳歌”
时殿元、谭明伦学习新凤阳歌结合老凤阳，创设“四平腔” $\Longrightarrow$ 谭明伦 1910年改变四平腔中的顶板唱法改成“新四平腔” $\Longrightarrow$ 谭明伦、时殿元、武春田在“四平腔”基础上通过节奏压缩，设计出一板一眼的唱法，后来演变成“二板”。

1、 四平腔

四平腔的基本曲式结构为四句民歌体，是由四个完整的乐句构成，乐句划分是以唱词句子为基础。四平腔以“慢四平”为基本唱腔，属于抒情曲调，善于表现细致入微的内心活动，抒发人物的内心感情。四平腔按照不同的节奏和速度派生出了以下几种不同的唱腔形式。

（1）“快四平”旋律简单明快，同时具有很强的旋律性，听起来优美动听，能表现细腻的感情，并能达到声情并茂的境地。

（2）“四平二六板”旋律的基本结构类似于慢四平，板式由4/4的节奏变成2/4的节奏，而且唱词的排列位置也发生了变化，形成板紧词松的特点。

（3）“反调四平”在四平腔的基础上产生，板式结构等同于四平调，只是在调高和调式上有所不同，正调四平式以徵音为主音，反调四平则是将正调四平的调式主音作为宫音，并围绕宫音而形成的宫调式旋律结构。

（4）“四平跺板”（流水板）是属于结构相同但速度不同的两种形式，跺板是一种把四平腔速度加快的新板式节奏为1/4，流水板则要是在此基础上加快速度。

(5)“四平紧板”以四平腔旋律轮廓为基础,节奏采用一种快速的固定形势拍打,但是唱腔和过门则是一种自由闲散形势,俗称“紧打慢唱”。

(6)“四平散板”以四平腔的旋律为基础,节奏自由的一种板式结构。

谱例:《李二嫂改嫁》借灯光

1=C $\frac{2}{4}$
♩=100

作词:
作曲:

1 谱 5 —) 1235 2 — | 2 3 2327 6561 561 | 5 6 5) 1 1 2 3 |
借 灯 光 我 赶 忙 飞 针 走

2 谱 6176 5 1232 1761 | 2 — (232 123 | 2 3 5 1 6 5 4 3 |
线

3 谱 2 —) 312 3 (54 | 3212 3 235 321 | 0 3 312 8 — |
上 一 双 新 鞋 儿 好 给 她

4 谱 095 321 6 2 7 6 | 5 (6 4 3 2 3 | 56 43 2317 6561 |
穿

5 谱 5 6 5 1 1 6 | 2 3 7 6 5 (2 7 6 | 5 —) 21 76 |
实 指 量 找 大 角 谈 谈 心

6 谱 2 6 1 7 676 5 | 6 (6 7 25 32 17 | 6 —) 9 3 23 |
穿 哪 知 到她

7 谱 5 3 2 6 1 (7 656 | 1 —) 16 123 | 3 2 32 1 2 7 6 |
报 了 名 要去 文 前

8 谱 5 — (112 353 | 203 27 62 76 | 5 — 53 5 6 |

9 谱 1 2 6 5 3 4 3 2 | 16 53 2317 6561 | 5 —) |

第一句落音在“5”上,从调式上分析,该乐段属于徵调式,所以被确定为四平类调式。从“借灯光我赶忙”开始到“怕的是搁长了又有变迁”速度进行较慢,节拍4/4拍,细致刻画了李二嫂内心的矛盾所以属于慢四平。基本曲式结构为四句体,每一句唱词都由一个完整的旋律乐句,通常为起承转合的形式。四个

乐句为一个乐段，形成了一个规整的四句民歌体乐段。乐段第一句“借灯光我赶忙飞针走线”尾音落在“2”上，构成了四平调中的“启”句。第二句“上一双新鞋儿好给他穿”落音在主音“5”上，为确立徵调式功能起到强有力的支持作用构成了“承”句。第三句“实指望找六弟谈谈心事”尾音在“6”上，是主音“5”上方二度音，使得旋律产生不稳定和变换调式的感觉。从唱词上也可以看出是李二嫂心理矛盾出现的一句，所以构成了“转”句。第四句“哪知他报了名要去前线”落音又回到了主音上，明确了调式，使曲调产生稳定的结束感。二腔和四腔的尾音虽然都落于主音“5”上，但他们的区别在板式上，二腔的尾音落在中眼上，四腔尾音则落于板上，形成稳定的段落感。

从节奏上讲，四平腔的板式结构为一板三眼，这一乐段为4/4拍节奏，强弱规律为强、落、次强、落，唱腔与伴奏紧密结合，节奏舒缓平稳意在表达内心感情。

吕剧的唱词结构，可分为十字句结构、七字句结构和自由体结构三种格式。

谱例中的一乐段基本的唱词结构：

借灯光	我赶忙	飞针走线
上一双	新鞋儿	好给他穿
实指望	找六弟	谈谈心事
哪知他	报了名	要去前线

从唱词结构上可以看出，这一乐段属于典型的十字句结构形式，由三个小语汇组成，唱腔具有每句都是从中眼（顶拍或闪拍）起，最后一字落在板上的排列特点。除第二腔排列格式有变外，一、三、四腔的排列格式相同，最后一字落在中眼上。

从以上《借灯光》第一乐段谱例中分析：一三四排列格式为第一二语汇连在一起，后边加一小过门，形成小分句，第三语汇从中眼起，最后一字落板。二腔的排列格式第一语汇之后就有一小过门，第二语汇与第三语汇连在一起，最后一字落在中眼上。

2、 二板

二板不同于四平类，是以二板的旋律音调的唱腔为基础，成上下乐段体。由

上句（呼句）和下句（应句）组成，用不同的节奏和速度加以变化，形成不同的板式结构。多用于对话式的叙事或欢快情绪的唱段，节奏加快，情绪会变的紧张。依照节奏和速度的不同可以分为：

“慢二板”是由山东琴书中慢垛子板发展而来，由上下两句组成一个乐段，故又称二板。旋律优美、抒情，在二板类中即属于抒情体，同时又易表达叙事情节。主要用于揭示人物内心活动的唱段和叙事的对唱中。

谱例：《姊妹易嫁》

$\frac{2}{4}$
 $\underline{5} \underline{5} \underline{6523} | \underline{5643} \underline{2161} | \overset{2}{\underline{53}} \overset{\sim 2}{\underline{23}} | \overset{2}{\underline{56}} \overset{\sim 2}{\underline{1(656)}} | \overset{\sim 2}{\underline{1)3}} \overset{\sim 2}{\underline{12}} | \overset{\sim 2}{\underline{3 \cdot 5}} \overset{\sim 2}{\underline{(2161)}} |$
 不 种 稻 子 吃 大米
 $\underline{2)3} \overset{2}{\underline{23}} | \overset{2}{\underline{56}} \overset{2}{\underline{1}} | \overset{2}{\underline{235}} \overset{2}{\underline{76}} | \overset{2}{\underline{5(613)}} \overset{2}{\underline{2161}} | \overset{2}{\underline{55}} \overset{2}{\underline{35}} | \overset{2}{\underline{6 \dot{1}}} \overset{2}{\underline{5\dot{1}}} \overset{2}{\underline{32}} | \overset{2}{\underline{1 \ 3}} |$
 不 种 麦 子 吃 馍 馍 不 用 养 蚕 穿 绸 缎 不
 $\underline{23} \underline{56} | \underline{1 -} | \underline{351} | \underline{23} |$
 当 匠 人 住 楼 圈

“流水板”流水板是二板类中最活泼的板式，它的板式结构与语言结构十分相似，属于叙事体曲调，板式属于有板无眼四分之一节拍的单板结构。正常节奏下称为“二板”，速度加快成为“二板流水”。二板可以说是慢二板的简化形式，具有字多腔少，有突出语言因素，曲调旋律紧密与场次结合，节奏自由之特点。

《姊妹易嫁》谱例：

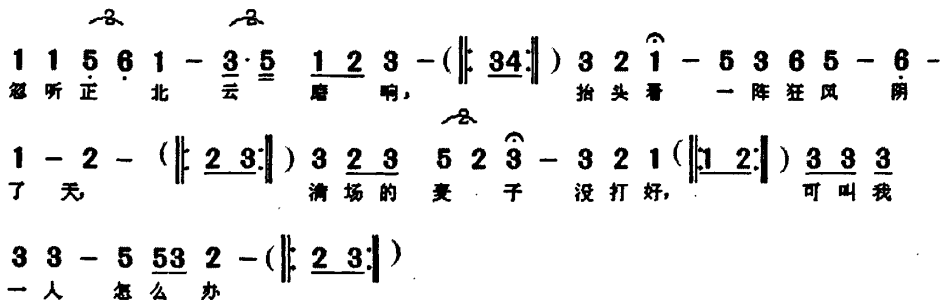
5̣. 6̣ | 5̣1̣ | 1̣3̣ | 2̣ 5̣ | 3̣. 5̣ | 6̣5̣ | 1̣3̣ | 2̣1̣ | 0̣2̣ | 2̣1̣ | 2̣2̣2̣ | 3̣3̣ | 2̣3̣ | 1̣0̣ | 5̣5̣ | 4̣4̣ |

小 疵 子 泥 坑 堆 我 堆 的我 千 枉 看 两眼 咽 唾 沫

3̣2̣ | 1̣3̣ | 2̣1̣ | 2̣3̣ | 2̣6̣ | 1̣ |

“二板紧板”以二板唱腔为基础的一种紧打慢唱的形式，一般单独使用，多用于过长和交代性质的唱词的情况下。

《李二嫂改嫁》谱例：



“二板散板”用自由节奏来唱二板旋律的的板式，多用于同类曲调的前后。二板类的变化音都使用于散板。

《小姑贤》谱例：



对于二板类的调式有几种不同的说法，笔者比较认同“二板类从他的上句和结束句的落音来看是明显的宫调式”这一说法。所以总的讲，二板类是有调式交替性质的宫调式。

《梁祝》谱例：

(56 11 | 56 12 | 61 3 | 2 1 2) 02 76 | 56 1 | 65 32 | 1 (56 | 1) 2 76 |
 梁 山 伯 闻 听 心 生 气 , 九 弟 你
 6 5 | 65 43 | 2 (1 2 2 | 0 5 3 5 | 6 1 5 | 6 4 3 2 | 1 (6 1 1) |
 说 话 不 在 行 。 弟 兄 俩 都 是 男 子 汉 ,
 0 5 3 5 | 6 1 5 | 6 1 4 3 | 2 | (5 6 1 1 | 5 6 1 2 | 6 1 3 |
 你 怎 么 光 把 娘 们 装 (哎)
 2 2) |

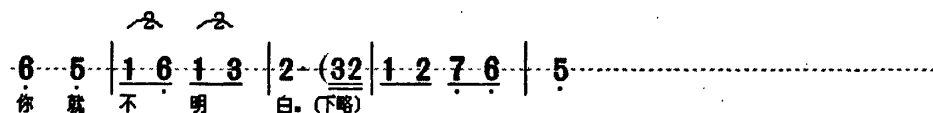
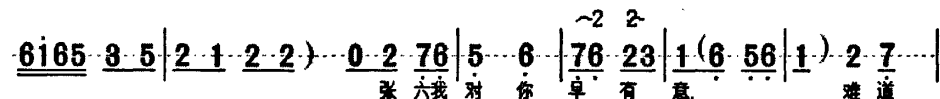
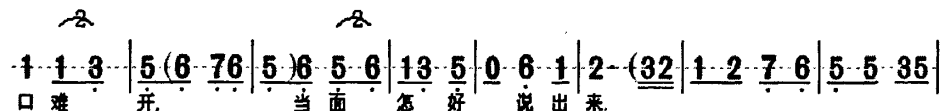
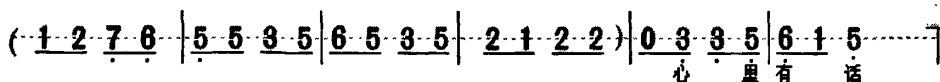
谱例中第一乐段上句 | 1 (56 | 1) 2 落音在“1”上，而且过门的落音也在“1”上，给人以稳定的感觉，下句 2 (1 22) 落音在“2”上，收腔落音为“1”，开唱过门落音为“2”。给人等待发展的趋势。从乐汇看，上句贯穿乐汇为 65 32 | 1- 下句为 65 43 | 2-，上句贯穿乐汇最后三个音与下句形成二度膜进关系。这样的乐汇组合，形成上句较稳定下句有冲力的特点，体现了二板的曲调特征。

在句法排列上二板类一般在速度比较快的情况下采用七字句，不同的板上起，闪板起，眼上起等形式，出现不同的字的排列。慢速度、抒情性较强的唱腔常用十字句。

《梁祝》选段中的唱词结构为闪板起的八字句结构，每句唱词分布在乐句的四小节内。唱词排列格式为：

梁山伯	闻听	心生气	——上句	}
九弟你	说话	不在行	——下句 第一乐段	
兄弟俩	都是	男子汉	——上句	}
你怎么	光把	娘们装	——下句 第二乐段	

谱例《李二嫂》选段中 p163



唱词结构:

心里 有话 口难开——上句

当面 怎好 说出来——下句

张六(我) 对你 早有意——上句

难到 你就 不明白——下句

谱例中乐段属于慢二板曲体结构, 上下两句前后呼应, 表达人物内心感情。
句法排列属于闪板起的七句体形式。

(二) 独具特色的地方语言

戏曲语言是区分戏曲的主要因素之一, 更是地方戏曲的主要标志。吕剧作为中国的八大剧种之一, 语言在吕剧中占据主要地位。初次聆听吕剧观众, 吸引他们的也许并非悠扬的曲调, 而是特殊的语言。吕剧语言最大的特点就是质朴。吕剧是植根于农村的民间艺术, 从唱词的发音和说白的语调, 都区别于普通话。更重要的是吕剧语言音调与吕剧曲调相得益彰, 这种地方语言的音调基本上呈现一种阴平到阳平的上扬趋势。从吕剧旋律走向上分析, 其旋律线条与语言音调基本相似。另外吕剧中大量运用地方“土话”及地方俗语也成为吕剧语言的一大特色。

“土话”和俗语的运用是把实际生活搬上舞台, 展现了一种真实生活画面。吕剧

大部分剧目在于描述农村百姓生活，所用语言大多来源于百姓的平时生活中，语言通俗易懂，而且贴近生活，这也是吕剧得到百姓喜欢的主要原因之一。

1、 语言音调

以《李二嫂改嫁》借灯光的唱词为例，“借灯光我赶忙飞针走线”这一句中，“借”字的发音，普通话为“jie”卷舌音，声调为去声，然而时家村地方话发音比“jie”声调虽也为去声，但是在发音过程中舌头是顶在牙齿中间，所以，在“j”的发音上呈现“z”和“j”的中间音，而且整体来说这种地方语言要比普通话声音更扁、更开。另外“等”字的发音“deng”，声调为上声，但是地方语言除了在开口音“d”上不同外，声调为阴平。还有“光”阳平；“我”阴平；“赶”阴平；“忙”去声；“飞”阳平；“针”阳平；“走”阴平；“线”开口音“s” he “x”之间。

例：	借	灯	光	我	赶	忙	针	走	线
普通话：	去声	上声	阴平	上声	上声	阳平	阴平	上声	去声
地方话：	去声	阴平	阳平	阴平	阴平	去声	阳平	阴平	去声

地方语言开头音为两个声母的中间音，成为吕剧唱腔发音的一大特色，把这种语言运用与吕剧音乐中便形成了精美独特的吕剧唱词。

2、“土话”及“俗语”的运用

吕剧诞生于农村，发展于农村，在剧目编排上就肯定离不开农村素材，例如《小姑贤》中的婆媳关系，《李二嫂改嫁》中的农村寡妇生活等。时家村方言的特色性较强，有许多区别于普通话的质朴语言比如“俺”（我）“脚”（jue）“摔”（shui）“喝”（ha）“做”（zu）“着”（zhuo）“里”（ni）“没”（mu）“干啥”（做什么的）“带劲”（有劲）“闺女”（女儿）“撑的慌”（很撑）“溜平地”（平坦地）“炸煞”（哆嗦）“狂出去”（骗出去）“咋着”（怎么样）“扑扑楞楞”（动来动去）等等，这些“土话”都是当地百姓在平时生活中的常用语。“土话”的运用更体现了吕剧的地方性特点，使之成为反映农村生活的代表剧种。

另外“俗语”的运用，在吕剧语言中起到举足轻重的作用。有些台词直接来源于农村百姓生活的原话，把这些语句搬上舞台，运用到吕剧中，使吕剧表演更为贴近民心。对不懂音乐的人来说，旋律是次要的，他们看的是表演内容，记住的是平时生活中常见的台词，慢慢形成一种用旋律记忆台词的模式。比如《小姑娘》选段中桂姐的唱词“一见母亲怒气发，埋怨声母亲不会当家。将篮子摔在那溜平地”刁氏“吓的老身以炸煞，桂姐啊，没吃饭你快吃饭，摔摔打打的干什么”《李二嫂改嫁》中二嫂唱词“别人阻挡还罢了，亲娘也说这样的话”《王小赶脚》中二姑娘唱词“说走就走赶快走，赶明下去三里坡。”《喝面叶》相公唱词“点火我把柴来引，三点两点点不着，趴到地上用嘴吹，隔的近了烟熏我。做饭真是活受罪，老婆子有病难坏了我。”“我腰里无钱不能买，再赶会，我一定给你买个全。”《姊妹易嫁》中素花唱词“天爷爷，地奶奶，素花的命怎么这么薄，活在世上什么味啊，啊！要这些东西干什么？”等等。

二、乐声

吕剧乐队是吕剧综合艺术的重要组成部分，它与吕剧整体艺术的发展过程相适应，经历了一个由少到多，有简单到复杂，由不完善写到相对完善的过程。现如今，时家村吕剧班乐队的乐器按其功能不同可分为管弦乐器和打击乐器。

（一）管弦乐器

吕剧形成的初始阶段，伴奏乐器以坠琴和扬琴为主，两者皆为山东琴书的伴奏乐器，坠琴来源于河南坠子中的伴奏乐器，扬琴则来源于顾波斯国。之所以把坠琴与扬琴作为吕剧的主伴奏乐器，因为坠琴的音色与吕剧音调相符合，坠琴音域宽广，声音洪亮，把位间距较大，伴奏时上下捋动，具有独特的演奏技法。在演奏过程中适于演奏“跟腔走、拖腔、衬腔、对比、模仿”手法，具有明显说唱艺术的伴奏音色。扬琴声音悠扬清脆，节奏性强，在吕剧音乐伴奏中能与坠琴完美结合，相辅相成。两者构成了吕剧乐队的核心。时家村吕剧班的管弦乐器只要有二胡、坠琴、唢呐。

随着吕剧的逐步发展和时代的要求,吕剧乐队也随之逐渐完善,为了制造真实的舞台气氛,增厚乐队的音色和音量,达到特殊的艺术效果,有些较大规模的吕剧团对吕剧乐队进行改革,扩大了乐队规模,除了增添了二胡、竹笛、笙。唢呐、琵琶、三弦、中阮等乐器以外,还把西洋乐器大提琴、倍司加入到吕剧乐队中来,另外在伴奏手法上进行创新,使吕剧表演更加充满生机和活力。伴奏过程中,坠琴、扬琴、二胡成为乐队核心,坠琴演奏主旋律,声高音响,扬琴加花打点,节奏清晰明快。二胡音色浑厚圆润,与坠琴高低互济相得益彰,两种乐器的完美配合,凸显出了吕剧音乐的风格特色。

(二) 打击乐器

吕剧伴奏中除了管弦乐器集体演奏主旋律以外,打击乐器在吕剧音乐中也占据重要地位,掌控整首音乐的速度与节奏。对全剧的唱念做打舞起统一指挥,预示引导和调节作用。时家村吕剧班的打击乐器包括皮鼓、挎板、堂鼓、铙钹、小锣、大摔锣、吊钹。

鼓点节奏按其剧情安排可划分为:

1、开唱锣鼓。在开唱前用锣鼓开头,引出唱腔的基本情绪和节奏,可分为两种基本形式,一种打击乐领奏固定节奏和速度,另一种打击乐敲出一种过渡性质的节奏,由过门或唱腔逐渐引用到正常的速度上去,例如三垂起板:(仓|仓|仓|
| 互才 | 乙互 | 仓 0 |

2、武打锣鼓。主要用于伴奏人物的各种表演动作及舞蹈、武打等场面。如(大台|仓——|仓 台仓郎 台|仓 0)|,多用于人物的亮相。(打台: || 仓仓 仓仓 仓仓仓 || 仓才 | 仓 0 || 多用于表现人物焦急、纷乱的情绪或动作。

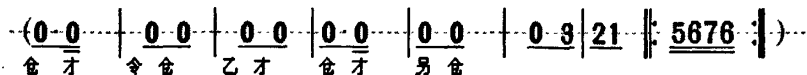
3、特定锣鼓。专为剧中某些特定需要进行伴奏的锣鼓。如“尾声”专门表示某一剧目或一出戏的结束之用。

4、另外其他节奏型:

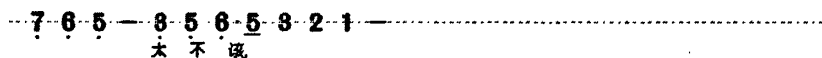
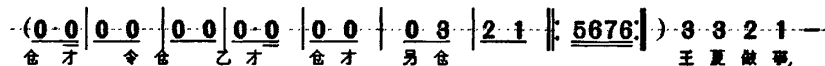
紧躁板的开唱过门节奏:

: (0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |)
: 仓 才 | 令 仓 | 乙 才 | 仓 才 | 另 仓

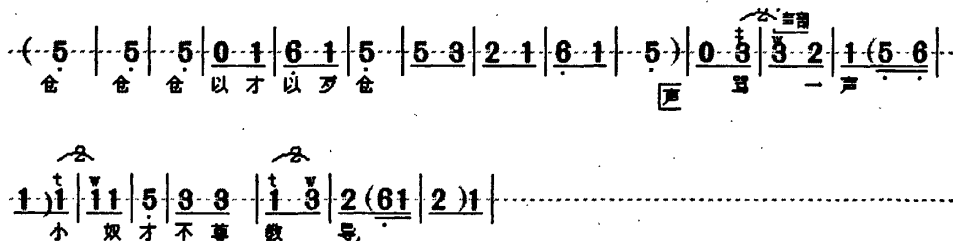
例如梆子穗《打金枝》选段



《拉郎配》选段中:



四平垛子板的主要节奏性:



第二节 舞台艺术

戏曲艺术形式逐渐成熟与观演场所建筑化的趋向完备以及舞台美术艺术特点的形成大体是同步的。吕剧艺术自产生到正式命名在其发展过程中大体经历了化装扬琴阶段与改革完善与定名阶段。这一阶段时间虽说不长,但经历的过程绝非简单,包括唱腔的改革,乐队规模的扩大,演员技术与素养的提高。这一时期,吕剧舞台艺术也在随之发展,逐渐呈现一种从简到繁、从地摊到舞台、从随意到正式的趋势。根据展示形式和地点可划分为拉地摊戏、搭棚戏及戏院、剧场戏。

一、地摊戏

地摊戏又称“攀凳子”戏,是化妆扬琴时期较常出现的一种舞台形式,由于当时演出形式比较简单,人员结构比较松散,根据吕剧老艺人时秀章回忆,当时演唱化妆扬琴时常由三五人,最多七八人搭档外出,在进村之前演员先根据自己

扮演的角色化妆好,然后演员们拿着道具,乐手们手拿乐器一边演奏一边走街串巷吸引观众,等把观众吸引到演出场地之后,演出便开始。演出时不搭舞台,由村中主持人组织观众围成半圆或圆形,中间留一块空地,后场放一张桌子,桌后是椅子或条凳。演员在空地内演唱,伴奏乐手在桌子后面按主次左右排列,必要时伴奏者也要上台演唱。可见当时的演出十分随意,在场地的选择上也没有特殊特殊要求,随时随地都可以演出。如今这种演出形式已经十分少见,除了村里吕剧爱好者几个人围在一起自娱自乐之外,一般吕剧演出已经没有拉地摊的形式了。

这种圈地演出的现象,在内蒙古“敖包祭”歌舞表演中以及云南“关索戏”表演中都有出现,在世界古代戏剧发源地的古希腊也会发现相似的演出形式。“西方的剧场建筑也是追溯到古希腊的酒神祭祀,酒神祭祀的场地原来在荒野、平地。没有舞台、看台、观众席。后来踩在三面筑起了观众席,舞台也固定下来。在古希腊,观众席是半圆形的看台,舞台是半圆形的中心”。^①

由此可见,虽然吕剧演出与祭祀仪式没有什么关系,如果单从表演场地来看,这种拉地摊形式作为吕剧最早的舞台形式是古希腊酒神祭祀场地的再现,同时这样的演出形式是为了把演出更好的融入到观众的生活中去,是演出得到得到观众的认可。

二、塔台戏

据记载 1905 年之后,化装扬琴艺人经常和京剧、五音戏、河北梆子等剧种的戏班在同一集市演出,这种演出环境使化装扬琴艺人在各方面吸收姊妹剧种的精华,并应用于实践中。其中在舞台装扮上,他们的演出场所由偏僻小山村转到人口密集的大城镇,演出规模组建扩大,这种情况的出现使得以前的拉地摊形式已经不再适合大规模演出需要,于是他们便有了增加舞台装备意识。

搭戏台演出早在宋、金、元时期就存在,戏曲发展到明、清两代不仅有大量临时性、班临时戏台,而且还有在固定建筑上搭建戏台的高档戏台。可见中国戏曲搭建戏台演出的历史可以追溯到几千年。

^① 胡志毅著,《神话与仪式:戏剧的原型阐释》[M].学林出版社,2001年,301页

如今时家村吕剧班出演一般属于搭戏台，比起之前的拉地摊形式，搭戏台演出明显进步了很多，由之前的随意圈地演出演变为正式演出，这就形成了一种的演出空间，虽然目的还是为了得到观众认可，但不再有圈地戏观众参与意识。演员与观众之间被不同的空间隔离开，形成表演与观赏两种不同的行为。



图 11：吕剧班演出的戏台

（笔者摄于 2008 年 2 月 16 日）

三、 戏院、剧场戏

1918 年，化妆扬琴进入大城市剧场，使化妆扬琴的发展重心由城市转移到农村。1917 年广饶车里村的化妆扬琴班演员张凤池及其弟张凤辉、张凤阁等人把化妆扬琴带到济南受到当地群众的欢迎。之后由于政治、经济原因，化妆扬琴班社所剩无几。尽管化妆扬琴进入城市之后几经周折出现兴盛到衰退的变化，最终还是幸运的在济南府生存下来。从农村进入城市化装扬琴无论在演出剧目还是唱腔、伴奏上都进行了一系列的改革和创新。特别是在舞台艺术上，不再是简单的圈场地与搭棚演出，而是把吕剧带进戏院和剧场，增添布景与灯光，在音响和服装方面也有较大改进。这些变化与进步，标志着化妆扬琴已经进入了一个新的发展阶段。

2008 年，2 月 17 日，笔者跟随时家村吕剧班到东营吕剧团演播厅观看了一场别开生面的吕剧演出，剧场的舞台布置与音响设备具有现代气息。从布景的设计到舞台场景的安排都让人觉得无可挑剔。吕剧团剧场的舞台大约有 20 米长 10 米宽，共有四层幕布，舞台后边的布景可用投影仪投射出不同的画面，不仅清晰，

更重要是有很强立体效果。演员在布景前演出给人以身临其境之感。在灯光的设计上,舞台上大小不同颜色的灯共有 50 多个,专业灯光师会根据故事情节的需要进行调配。音响设备更佳,剧场全剧采用吸音效果设计,有八个环绕立体音响分别安置于四个不同方向。在表演之中使声音更加清晰、真实。正对舞台的观众席有上下两层,共有 2000 多个座位。可谓是笔者见过最为豪华的吕剧剧场。

第三节 柔美舒展的舞蹈动作

中国戏曲是音乐、文学、舞蹈的结合体,三者紧密结合,相辅相成。戏曲中的舞蹈动作作为整个戏曲表演中主要因素之一,其在戏曲中所起的作用更不容忽视。戏剧表演中的舞蹈动作为与观众交流的肢体语言,带给观众的不仅是“美”,重要的是一种与观众交流的媒介,代表演员扮演角色的身份和性格,传递表演感情的符号。

一、根据角色分类

吕剧在角色分类上基本参照了京剧的分类方式,广泛地采用了程式化的生角、旦角、净角、丑角四大角色,每一类角色再细分成多种,从表面上看,演出技巧几乎相似,但是各种角色都有独特的演出规则。从吕剧舞蹈动作中分析,不同的角色在表演过程中演员的手部、指部、身体、脚步、头部、面部、以及腰部动作都有不同的要求,比如生角演员的身段要四平八稳,手肘离身举起,例如《姊妹易嫁》中状元郎的动作,走路时手肘离身甩开,脚步向外踏步。有些形象中生角动作以单足站立,另一腿提高至腰部,膝部屈曲,脚指向上及外面,脚肘向下。净角一般用前踢步、后踢步,以及耍扇、舞袖、持髯等技法和动作表现爽朗豪放的性格。丑角的舞蹈动作一般比较滑稽,走路姿势弓着腰驮着背,走路速度比较快,脚步朝向内侧。旦角演员常把手肘贴近身体,臂部及手部动作浑圆,两膝靠贴,步幅细腻而纯熟。这种动作在剧目旦角中常有出现,例如《龙凤面》中小姐的动作,《小姑贤》中女儿翠花的动作以及《王小感觉》中二姑娘的动作等等。出场时双手弄绢,拱肩,做五花腕动作,两眼乱转;走路时用三步半、

前踢步、后踢步、左右踢步、招扭捏捏、摇摆摆摆。另外在表现比较顽皮的少女形象时，往往加入许多精巧的玩手帕动作，比如《吕洞宾戏牡丹》中的牡丹在回答吕洞宾提出的难题时，连嘲带讽，边说边玩弄手中绣帕，骂的师徒二人无地自容。还有《小姑贤》中翠花玩手帕的动作常常是两手成兰花指扯手帕两角，先是把手帕前后推两下，之后拿着手帕绕圈，这种动作表现出了少女的纯真和顽皮形象。另外《墙头记》中二公子形象，手玩大把的折扇，把折扇拿于胸前，借助手腕的力量大幅度闪动，象征读书人心高气傲的形象。舞台上演员的每一个动作都具有象征意义，比如演员在台上跑一个又一个圆场象征长途跋涉，演员提着灯笼示意夜幕低垂，演员踏足在木桌及木椅上示意攀登高山，从木椅跳下示意投井自尽等等。

二、文场戏与武场戏

戏曲动作表演与戏曲音乐不容分割，两者相辅相成。音乐可谓是舞蹈动作的基础和灵魂，舞蹈又是音乐的再现和补充，因此在戏曲表演中要求动作与音乐的统一。同时音乐离不开乐器，戏曲音乐借助乐器而生成，不同的乐器生成不同的声音效果，给人不同的情感触动。在戏剧表演中，舞蹈要借助音乐而舞动，动作的姿态更要根据音乐的类型来表现。悠扬唯美的旋律需要轻柔文雅的动作来装点，急促快速的音乐则要硬朗有力的动作来表现。文场、舞场根据故事内容划分，表现手法除了语言之外就是音乐。剧目《白蛇传》中，描述许仙与白娘子爱情《断桥相会》片段属于文场戏，白素贞与许仙相会，白素贞《水漫金山》片段属于武场戏，白娘子、小青与法海打斗的动作，手拿宝剑，走路常用圆场步、三步半、十字步、前踢步、后踢步，变化多样。肩腕动作常用抖肩、压腕、翻腕、五花腕，随时变换，几个三百六十度转身更显精彩。整个动作融汇武术技巧，舞中有打，打中带舞，打舞结合，边舞边打边唱，合声、动作、情于一身，别具一格，这种动作塑造出文武兼备、英武豪爽、感情丰富的古代女英雄形象。

三、传统戏与现代戏

传统戏与现代戏的舞蹈动作又有很大的不同,以旦角为例,传统戏中旦角的动作手肘贴近身体,臂部及手部动作浑圆,两膝靠贴,步幅细腻而纯熟。在表演中旦角最常见的动作就是兰花指,它代表一种优雅与娇贵。传统戏中旦角用手帕挡脸的动作也十分常见,一般用于羞涩情景中,演员动作为食指、中指、拇指捏住手帕一侧,其他两指翘起,手腕往上翻,手臂抬起高过头顶,面部转向背面,左手成兰花指放于胸前位置,两腿成一前一后,后腿膝盖顶在前腿膝盖后侧,成半蹲姿势。行礼动作,两腿弯曲,身体稍向前倾,两手成兰花指放于腰一侧,头转向两手方向,眼睛顺着手方向看去。这些看似简单的动作在实际操作中要求十分严格,只有这样才能更好的表现出动作的韵味。

现代戏相对于传统戏来说具有很强的随意性,比如《李二嫂改嫁》中李二嫂的动作,因为要表现的是一个农村寡妇形象,在当时农村婆婆当家的传统中,媳妇在家里包揽全部的家务和农活,如果动作再表现唯唯诺诺就脱离了具体的故事背景。借灯光片段中李二嫂纳鞋底的动作,坐在烛光下,右手拿针线,左手那鞋底,针线从上面传过去,背面拔出来,把线撤出来时右手绕两圈,示意把线绕在手上,之后把穿出来的线使劲拽一下,象征着把线拽紧纳的鞋子更结实。这些动作来自于百姓的实际生活中,除了使动作舞蹈化以外,其他的几乎没有什么变化。现在戏由于描写的是现代生活,所以从化妆、服装和动作上都具有现代气息,动作与现实生活中并无很大差别。

第四节 青岛即墨柳腔戏与时家村吕剧的比较

与吕剧同样有“栓老婆橛子”说法的柳腔戏起源于距今已有三百多年的清朝嘉庆年间。柳腔戏流行于青岛、即墨、莱阳一带与茂腔同处一源。“柳腔是由民间说唱‘本肘鼓’演变形成的,又称‘老拐调’、‘哦嗨哟’。柳腔剧目相当丰富,共有传统剧目120余出,移植剧目80余处,现代剧目40余处。主要传统剧目有四大京(《东京》、《西京》、《南京》、《北京》),八大记(《罗衫记》、《绣鞋记》、《玉杯记》、《金簪记》、《风筝记》、《铜匙记》、《绿兰记》、《火龙记》)等,移植剧目有《逼婚记》、《宝莲灯》、

《凤还巢》等。”^①这些剧目取材广泛，情节生动，以倾诉人民心声，表达人们美好愿望，颂扬英雄人物和阻咒人间邪恶为主题。另外现代剧目有《小二黑结婚》、《春暖花开》、《夺印》、《焦玉禄》等，其内容为歌颂共产党的领导，反映新社会的新人新事等。

2008年11月28日，笔者前往青岛即墨柳腔剧团，对四胡手王永贵进行了采访。



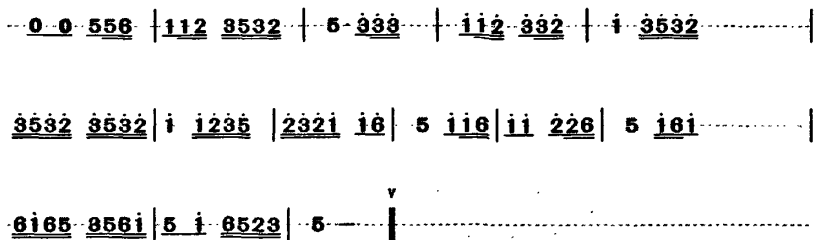
图 12：即墨柳腔剧团王永贵

（笔者摄于 2008 年 11 月 28 日）

据王老师介绍“即墨柳腔剧团是全国唯一一所柳腔剧团，由于柳腔戏剧种在唱腔上的随意性，所以很难有一个标准的规则来衡量唱腔的准确，原本柳腔戏发源于胶南地带，但是却没有发展起来，后来流传到即墨，便在此生根发芽。由于柳腔戏在唱腔上只要求板和眼的正确性，所以现如今柳腔戏的唱腔有很多种，特别是在农村，他们各自有不同的唱法，但都为柳腔戏。”柳腔戏没有简谱记谱，一般都是根据剧情的需要编写提纲，伴奏依据所写提纲进行演奏，比如《小姑贤》乐谱：刁氏唱：原板 17 句唱到实在是没有错俺再什么，转慢二板 6 句（行弦）住。小夺头另起慢原版李氏唱：9 句（小行弦）4 句（行弦）3 句（行弦）5 句（行弦）刁氏接，二板 4 句住。王老师还讲到“在整场演出中，鼓掌握正常的节奏和速度，演员和乐队都要根据鼓给出的节奏进行。伴奏乐器中拉弦乐器尤为重要，由于柳腔戏的随意性，这一部分唱悲调还是花调，节奏和速度、板式如何进行，都要由乐队给出，演员在演唱时要根据前奏旋律来判断，当然这些具体的唱腔演员必须牢记在心，什么地方唱什么调也有具体了解。”从这一点就可以看出柳腔过门的旋律的重要性。柳腔花调与悲调过门都分大过门与小过门。

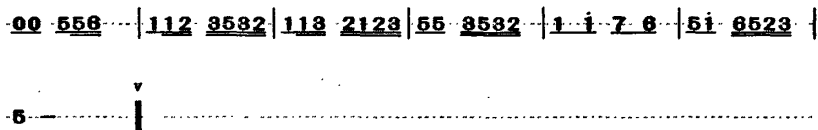
^① 马彦祥、赵景深著，《中国戏曲剧种大辞典》[M]，上海辞书出版社，1995年6月，307页

花调大过门谱例：

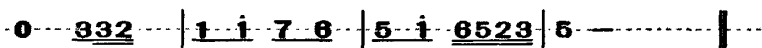


花调小过门谱例：

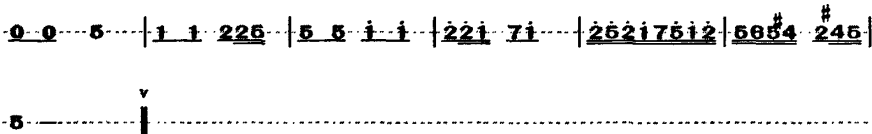
①



②

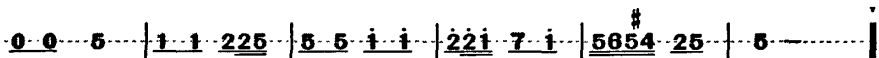


悲调大过门谱例：

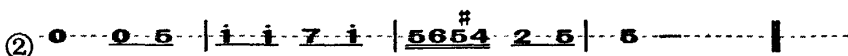


悲调小过门谱例：

①



②



据王永贵老师讲述“柳腔戏很多剧目比如《小姑贤》《王汉喜借年》《姊妹易嫁》《龙凤面》等剧目的剧本直接来源于吕剧，这些剧目除了唱腔具有柳腔戏特点外，其他唱词、说白与吕剧完全一致。”据资料记载，柳腔戏唱腔主要来源河北梆子，其中也借鉴了吕剧的不少因素。柳腔戏唱腔统称属于板腔体，按旋律特点分为悲调（正调、大慢板）与花调（欢调、原板、慢板、二板、快板、散板、四不像）柳腔唱腔中的娃娃调和耍孩儿、南锣、哭迷子等唱腔是吸收吕剧、河北梆子和京剧等剧种而来。悲调和花调是柳腔戏中的基本腔，前者旋律哀怨凄凉，缠绵悱恻，适于表现悲愤，咏叹的心情；后者则适于抒发欢快喜悦的心情。柳腔中还有一种唱腔为反调，俗称三反腔，这种唱腔一板三眼，是参照其他剧种的反

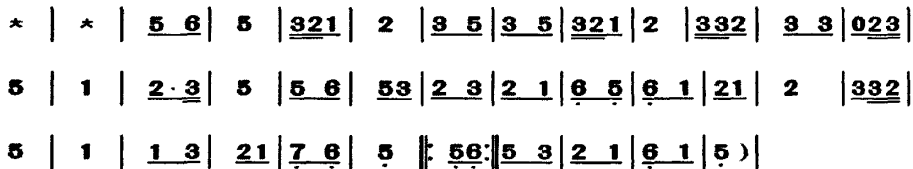
调设计而成,用于抒发悲切哀怨的感情。王老师还讲到“柳腔中的‘吹垛子’这种唱腔是本地时鼓戏用唢呐和手锣吹大过门以及尾音帮腔的表现形式演变而来。”有关资料中记载这种“吹垛子”可分为“花大垛子”“花小垛子”“悲垛子”三种,凡剧种角色演唱大段剧词而中间需要还韵或告一段落时便吹垛子,通常用在悲调、慢板、花调的整段唱腔结尾部分。各行当所配奏的垛子曲调基本相同,仅在速度上有快慢之分,柳腔尾音有时也带反高八度的假声俗称“勾勾腔”。

柳腔戏的《姊妹易嫁》剧目是对吕剧故事剧情的照搬,只是在原有剧情的基础上对有些对白加以简化,其他内容完全相同。以《姊妹易嫁》部分唱段旋律为例分析对两个剧种的唱腔结构进行分析。

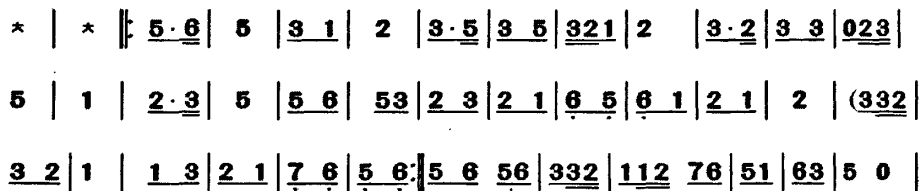
一、吕剧与柳腔前奏比较

(一) 相似的前奏旋律

吕剧谱例:



柳腔谱例:



从以上两谱中比较得出,基本旋律相似,前半部分除了节奏和某小节有少许变化之外,其他完全相同。不同之处凸显在最后结尾部分,吕剧旋律为 5 3 | 2 1 | 6 1 | 5) | 柳腔为 332 | 112 | 76 | 51 | 63 | 5 0 | ,从而形成了两个乐谱的不同。吕剧中的主导旋律为 1 6 | 5 3 | 2321 | 6561 | 5 - | 上述谱例中吕剧的结尾旋律是吕剧代表旋律的变形,突出了吕剧音乐的特色。从整部吕剧演唱中发现,主导

旋律贯穿其中,过门与结尾部分运用较多,成为吕剧音乐的代表型旋律。同样柳腔戏曲也有其代表性的主题旋律,上述柳腔谱例的结尾部分为花调大过门 * $\underline{332} | \underline{1\dot{1}} \underline{7\dot{6}} | \underline{5\dot{1}} \underline{6523} | 5 - |$ 的变形。在这一章的开头部分已经详细叙述了柳腔过门的几种类型,柳腔演员在演唱时根据过门旋律来决定唱腔类型,足以可见过门旋律在柳腔中的重要性和代表性。

(二) 不同的前奏旋律

吕剧《姊妹易嫁》谱例:

1=C $\frac{4}{4}$
♩=100

$\underline{1\dot{5}} \underline{5\dot{3}} \underline{2317} \underline{6561} | \underline{5\dot{5}} \underline{356\dot{1}} \underline{5\dot{2}} \underline{3\dot{5}} | \underline{112} \underline{43} \underline{2317} \underline{6561} |$
 $5 -) \underline{03} \underline{33} | \underline{52} \underline{35} \underline{21} \underline{76} | \overset{2}{\underline{5(617)}} \overset{\sim 2}{\underline{615}} \underline{32} \underline{12} | \underline{3(3\dot{3})} \underline{35321612}$
 想 当初 含 羞 常 恐 高 张 家
 $\underline{323} \underline{506} \underline{3532} \underline{12} | 3 -) \overset{\sim 2}{\underline{132}} \underline{35} |$
 现 如 今

柳腔《姊妹易嫁》谱例:

1=C $\frac{2}{4}$
♩=100
喜松头

$(\underline{556}) \underline{112} \underline{3532} | \underline{113} \underline{2123} | \underline{5\dot{5}} \underline{3532} | \underline{1\dot{1}} \underline{76} | \underline{5\dot{1}} \underline{63} | 5) \underline{36} |$
 2 2 4 2 想 当
 $5 \dot{1} \dot{1} | \dot{1} \underline{6\dot{5}3} | \underline{35} \underline{3532} | 1) \underline{35} | 1 \underline{65} | \underline{5\dot{5}} \underline{3\dot{5}} | \underline{232} \underline{16} | \underline{5(3\dot{3})} \underline{32} |$
 初 含 羞 带 怒 高 张 家 现 如 今 巧 装 改 扮 试 素 花
 $\underline{112} \underline{7\dot{6}} | \underline{5\dot{1}} \underline{63} | 5) \underline{332} |$
 她 若

吕剧前奏部分 $\underline{1\dot{5}} \underline{5\dot{3}} \underline{2317} \underline{6561} | \underline{5\dot{5}}$ 是由一个下行五度音 $\underline{2\dot{1}} \underline{7\dot{6}} \underline{5\dot{1}}$ 组成的乐汇。前奏结尾 $\underline{112} \underline{43} \underline{2317} \underline{6561} | 5 -)$ 也是 $\underline{2\dot{1}} \underline{7\dot{6}} \underline{5\dot{1}}$ 伸展变化。这一乐汇的多种变化形式和各种移位应用到吕剧唱腔中,形成独具特色的吕剧曲调。吕剧采用是四平腔这种的贯穿乐汇,通常贯穿在整个唱腔和过门中,以不同的形式出现,贯穿于全曲,是由一个下行五度音组成的乐汇,早在四平调旋律中,它被当做“特性音调”运用。在吕剧的前奏部分

运用这一特性音调，突出了吕剧音乐的曲调特征，同时也是吕剧区别于其他剧种的标志。

柳腔前奏：

（556 | 112 3532 | 113 2123 | 5 5 3532 | 11 76 | 51 63 | 5）这一前奏正是柳腔花调的大过门旋律，柳腔戏中过门旋律占据重要地位，是其整剧种的代表，也是决定演员唱腔的引子。据柳腔剧谱分析，它不同于吕剧，每段唱词都有乐谱，柳腔剧谱往往只有前奏，后面只有唱词而非固定的旋律。这也足以体现出前奏的重要性，也是柳腔戏曲的一大特色。

在节奏上吕剧选用 4/4 拍，而柳腔则采用 2/4 拍，节拍不同的原因在于四平腔是以抒情与叙事为主，既要使故事讲清楚，又使感情得到充分发挥，所以进行速度相对较慢，柳腔中的花调与悲调相对，重在渲染感情，表达愉快喜悦的心情，若将速度进行的很慢，则显露不出喜悦的效果。

二、四平腔与悲调的旋律旋法比较

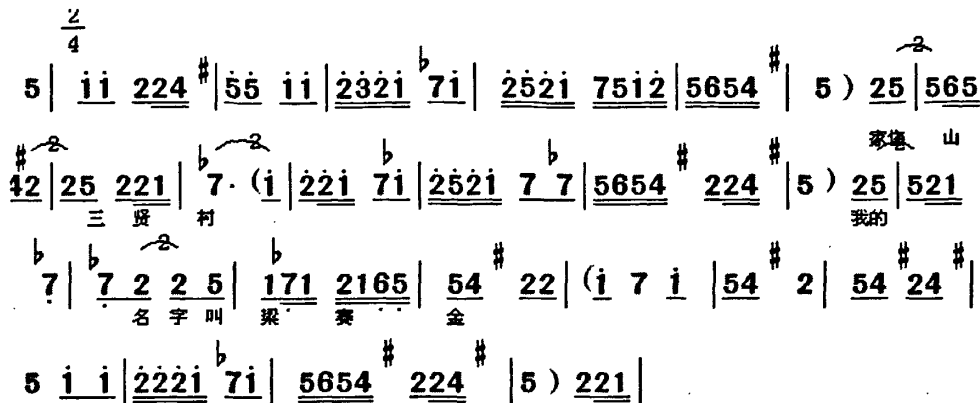
吕剧四平腔因为是沿袭了《凤阳歌》的旋律音调适于抒情，叙事，旋律多级下行或再上行四度跳然后级进下行。虽部分音调做了加花变奏，但整体的下行趋势始终存在，使得整个四平腔音乐给人以哀怨的感觉。其“腔弯”（唱腔的抑扬顿挫）系据不同人物的需要来设计，表现刚毅，粗鲁，泼辣的人物性格。大音程跳跃，使语调起伏夸张，变现温柔或文中的人物性格。柳腔戏中的悲调也适于抒发凄凉哀怨，表现出悲愤的情绪，其中最具特色的为三反腔又称“哭腔”。

四平腔谱例：《小姑贤》第一场：

$$\frac{4}{4}$$

15 53 25 21 | 67 65 3535 6561 | 5643 2356 765 35 | 112 43
2317 6561 | 5 -) 12 35 | 64 32 21 (7656 | 1 -) 12 43 | 3 2· (232
 李氏 女 坐 偶 房 泪 如 雨 洒
123 | 2·3 51 65 43 | 2 -) 25 21 | (7656 161) 25 32 | 05 25
 想 起 俺 娘 家 二 老 爹
2·3 16 | 5· (6 57 65 | 02 3235 23 27 | 67 65 3535 6561 | 5·6
 娘
43 2317 6561 | 5 -)

柳腔悲调谱例：《龙凤面》第三场



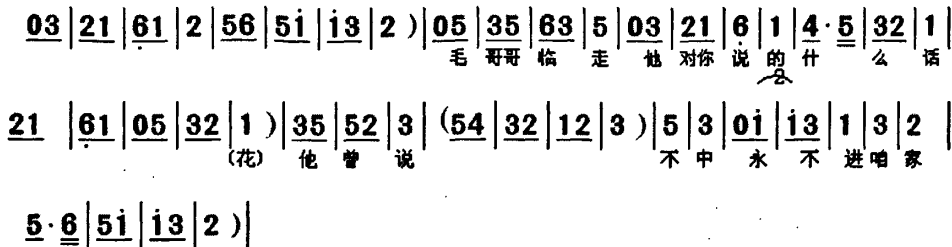
以上两宗谱例是四平腔与柳腔悲调的典型旋律，从谱例中分析得出，同是表达伤感、抑郁的感情，运用的旋律却大不相同。四平腔在旋律运用上始终围绕其中的 2̇ 1̇ 7̇ 6̇ 5̇ 贯穿乐汇进行，前奏部分 1̇1̇2̇ 4̇3̇ 2̇3̇1̇7̇ 6̇5̇6̇1̇ | 5 -)，显然是贯穿乐汇 2̇ 1̇ 7̇ 6̇ 5̇ 的增繁变化。间奏过门旋律 (7̇6̇5̇6̇ | 1 -) 和 1̇2̇3̇ | 2̇·3̇ 5̇1̇ 6̇5̇ 4̇3̇ | 2 -) 分别为贯穿乐汇的反向变化与五度移位，乐段的最后结尾 5̇·6̇ 4̇3̇ 2̇3̇1̇7̇ 6̇5̇6̇1̇ | 5 -) 同样结束在 2̇ 1̇ 7̇ 6̇ 5̇ 上。

从旋律走向上分析，旋律进行比较平缓，基本是以下行级进的方式进行，这也是四平腔的风格和特点，这样的旋律进行把李氏女伤心、忧郁的心情充分表达出来。从上述旋律中发现，旋律与旋律之间的连接是用 (7̇6̇5̇6̇ | 1 -)，这样的“曲节”相连的，这也是四平腔中最有活力的音调。在旋律中吕剧的语言音调有各种各样的变化形式，唱词与旋律的有机结合把人物语言与曲调节奏有机结合在一起，把人物的内心情感含蓄的表露出来。

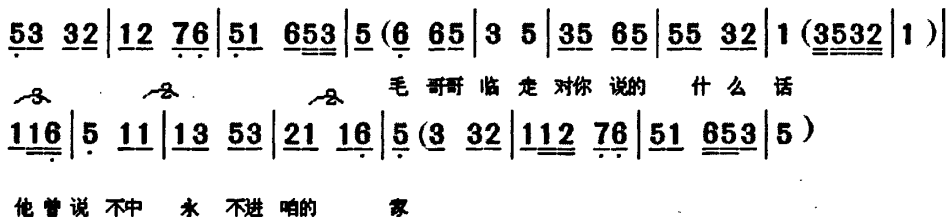
5 | 1̇ 1̇ 225 | 5̇ 5̇ 1̇ 1̇ | 2̇2̇1̇ 7̇1̇ | 2̇5̇2̇1̇ 7̇5̇1̇2̇ | 5̇6̇5̇4̇ 2̇4̇5̇ | 5 - || 此旋律为柳腔悲调主调前奏旋律，上述柳腔谱例前奏部分则为主调旋律变形，从整个旋律上分析，旋律中出现了较多的变化音，从而形成了不稳定音程、而且音级跳跃跨度比较大，更加突出了复杂的心情。这种悲调与四平腔相比，悲调更为突出了“悲”的成分，表达了除伤心之余还有焦虑掺杂其中的心情。

三、从起腔与板式上分析

吕剧谱例：



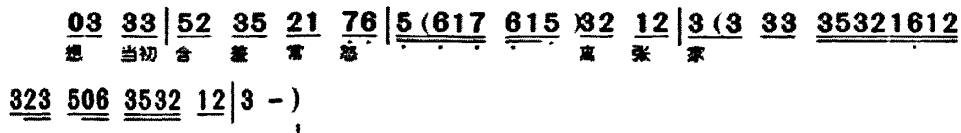
柳腔谱例：



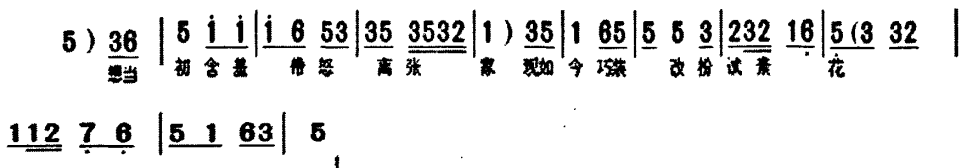
以上两宗谱例在旋律编排上，吕剧以 1/4 拍进行，柳腔则以 2/4 拍进行，显然吕剧运用的是紧二板，柳腔则是慢二板，笔者认为运用不同的节拍是为了迎合剧情中矛盾发展的需要，整个剧情的发展并不能理解成一种固定趋势，有些作曲家会对剧情有不同的理解，因而根据自身对剧情发展的认识来选择板式。但是不管如何选择都不会脱离程式框架，也就是说只能在板式的速度上稍加变化，而不是与剧情的整体发展相背离。吕剧与柳腔大多为眼起眼落，从起拍上分析都为闪板起拍，但是两者的结束音则不同，吕剧落在“2”上，以“2”收腔给人以调式交替的印象，使乐曲具有继续发展的趋势，这种收腔法给人留有悬念，形成不稳定感觉。柳腔的落音则在“5”上，这是一种常用的收腔方式，使旋律结束在徵调式上，形成稳定的结束感。

四、吕剧与柳腔唱词比较分析

吕剧的旋律形式为：



柳腔的旋律形式：



前者旋律较为平稳,没有音符的跳跃,以二度和级进为主,后者相比前者音符的跳跃性要大,出现 36 与 5 1 的四度关系,以及 1 6 的六度关系。据笔者调查,旋律的不同一方面取决于当地的语言音调,另一方面与当地性格与审美需求有关。从两地百姓的性格上比较大体表现为广饶人比较内敛,而即墨人则表现的比较泼辣。当地的语言音调是影响旋律的一个重要因素。“‘依字行腔’是中国戏曲创腔的基本原则,也是戏曲音乐的基本行腔规律之一,各种戏曲曲调必须与唱词的音调相吻合,我国作为一个多民族国家,各民族不同区域,几个地域不同地区间的语言在其调类、调值上也不尽相同,甚至差别悬殊,具体体现在各地方剧种的唱腔上,使得行腔在随从唱词的字词的同时形成了独特的艺术风貌”。^①

从两地的发音上观察,广饶人一般以阴平(5 5)和上声(3 5)为主,即墨人则以阳平(1 5)和去声(5 1)为主,因为无论是吕剧还是柳腔的编排都是先写好剧本,根据剧情与矛盾变化谱写乐谱,所以语言的不同决定旋律的不同变化。由此可见旋律走向与当地语言紧密相关。

^① 《中国音乐辞典》, [M]. 人民音乐出版社, 1984 年第一版, 458 页

第四章 吕剧的人类学阐释

“著名的音乐人类学家梅里阿姆(Alan P·Merriam)提出了经典的三维理论模式‘概念-音乐行为-音乐本体’(Conceptualization- Behavior in Relation toMusic- Music Itself),认为必须在‘文化中研究音乐’(Study Music in Culture),不能割裂音乐与文化环境的关系,将音乐隔离化,并且认为概念、行为、音乐本体之间是互动的关系,没有概念,也就没有行为,没有行为,音乐本体也成了无源之水。”^①

第一节 时家村当地文化对吕剧的影响

时家村吕剧的产生与发展与该地的自然背景与人文背景紧密相关,首先时家村特殊的地理环境,黄河水泛滥,致使村民无法生存,为了维持生计不得不背井离乡四处乞讨,因此时家村特殊的地理环境为吕剧的形成和发展奠定了基础。其次在流浪过程中时家村村民凭借自身的技艺改变了以往的乞讨方式,以上门献艺来换取食物,时家村民歌、民谣、小曲等成为他们“献艺”的基础,村民献艺的行为成为学习凤阳歌的前提,所以说学到凤阳歌是一个偶然也成为必然。外出乞讨与本身能够熟唱时家村民间小调成为带回凤阳歌的两个基本条件。这一地区原有的文化背景也是吕剧产生的重要原因,倘若村民对原村的民间小调毫不知晓,意识中也不会有意学习凤阳歌。正是这种潜在的文化环境与自身的文化素养使带回凤阳歌成了顺理成章。而且吕剧的形成是在山东琴书的基础上融合了凤阳歌逐渐发展起来,因此山东琴书作为时家村一股文化源泉,在吕剧的形成和发展中发挥着重大作用。

从具体剧目内容分析,有些剧情直接来源于民间文化,是把当地的文化习俗直接运用到吕剧戏曲中,比如婚娶仪式在吕剧中运用的恰到好处,以时家村为代表的农村婚礼,始终保留着拜天地的传统,在剧情的表演上,是对当地文化风俗的直接借用。更有代表性的是当地的民谣、谚语,比如《姊妹易嫁》中姐姐翠花

^①“without concepts about music, behavior cannot occur, and without behavior, music sound cannot be produced”, Alan, P. Merriam. *The Anthropology Of Music*. America: Northwestern University Press, 1964, P33.

的一段话“沤烂的木头不能成器，生就的泥鳅他一辈子成不了龙，纸糊的舟船下不的水，土柱子怎能当梁用……。”还有一出戏是根据百姓迁徙过程改编而成。吕剧中演员的动作，特别是现代戏都是来源于当地百姓平时生活，《李二嫂改嫁》中二嫂为二六纳鞋底的动作，就是现实中妇女做活的真实写照。这些都与百姓的生活紧密相关，更与当地文化密切相连。吕剧《王小赶脚》中二姑娘骑驴跑驴的动作就来源于当地的文化活动跑旱船。由此可以推出，吕剧艺术在剧目的创作上一部分是以现实的文化生活为基础的，一些传统吕剧则来源于民间故事传说。时家村至今流传着许多民间故事，有《白蛇传》《武松打虎》《七仙女》等，除此之外时家村的民间花灯节也是以一些传统故事为主题展开的，例如前面所述的最为出名的花灯有四大家，随魁英扎的“跑马灯”、“八仙过海”；隋树辛扎的“嫦娥奔月”、“武松打虎灯”；隋正法扎的“西游记灯”、“水浒人物灯”“猪八戒背媳妇”、隋树真扎的“孙悟空棒打女妖精灯”和“二十四孝灯”。这些民间传说在吕剧剧目中有所体现。

以此可以看出，以时家村为代表的吕剧艺术从形成到发展都源于特定的自然背景和文化背景中，而且剧目的创编也没有离开原有的文化背景。在剧情的表现上与当地习俗紧密相连，所以说吕剧是一种源于文化的戏曲艺术，他的戏曲因素都植根当地的文化中，在形成和发展中也有着深刻的文化烙印。

第二节 时家村村民对吕剧文化的认同

“著名人类学家吉尔兹（Clifford Geertz）认为‘文化是一张地图’。他强调作为文化表述的基本单位——民族在其传统中对赖以据的‘文化质丛’的认同，这些文化质丛又构成了该民族代代相传的纽带，形成了明确的文化认同基核。只有建立了根本的族性认同背景，才能够确认‘我们’与‘他们’、‘我们的’与‘他们的’之间的关系”。^①

对时家村村民来说“吕剧发源地”这一名词在他们心中已经根深蒂固，不容颠覆。从1900年前后时殿元编排《王小赶脚》，改变山东琴书的表演模式，形成新颖独特的吕剧演出形式起，时家村便成为“吕剧发源地”的代名词。到如今吕

^① 彭兆荣《族性的认同与音乐的发生》，中国音乐学，[J]. 1999年第三期，第50页

剧发展已经经历了 100 多年，时家村村民仍然把“发源地”这一名词视为真理。在对时家村成为吕剧发源地原因的问题进行调查中发现，全村从 10 岁以上-80 岁以下的村民都知晓时家村为吕剧发源地且对此表示认同。

由此看出，时家村为吕剧发源地成为一种“文化质从”的认同，而且这种认同形成了世代相传的纽带，时家村村民把“发源地”当成一种理念和信仰。铸就其文化认同的主要因素包括时殿元的影响，特有的集体记忆，吕剧在时家村的传承与普及。

一、时殿元的影响

时家村从懂事的孩提到年迈的老人，对于时殿元这个名字无人不知，对于时殿元带领吕剧班走南闯北的丰功伟绩更是耳熟能详。时殿元成为时家村对吕剧文化认同的前提，倘若没有时殿元，时家村对吕剧文化的认同就很难形成。时殿元对吕剧做出的杰出贡献也成为村民文化认同的因素之一，之所以能形成一种固定的理念，与时殿元当时所做贡献及肯定是分不开的。人们对一种事物形成共识并能很好的记忆，首先要对此种事物的肯定，另外这种事物要对人们的生活产生重大意义和积极影响。

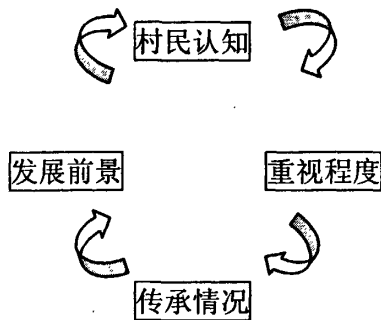
二、特有的集体记忆

时殿元的名字和功绩已经成为了一种集体记忆被代代延续。时家村村民一方面接受这种集体记忆，另一方面又进行自然的传承，形成传承的中介，使其一直延续下去。集体记忆的形成一方面是对时殿元功绩的肯定，见证了这一事实逐渐形成一种抽象的固定概念，并在一定范围内得到广泛传播，接下来便把这种固定概念确定下来，从而形成了特定的模式。另一方面也是对那一时期吕剧盛行的写照。“现实的人都是生活于一定的文化环境或文化氛围之中的，因而都是‘文化人’。一个人一旦在某种特定的文化中生存，他就必然要像进入磁场的铁钉必然会被磁化一样，被外在地包围着他的母体文化环境所同化、所塑造，并逐步被培

养成为一个适宜于在这种文化中成长和自由发展的文化个体”。^①一种文化须在一种特有的环境中才能广为流传，如果剥离一种盛行的环境，再有实力的文化也将付之东流。时殿元的名字和其功绩若不是在吕剧氛围尤为浓烈的环境中传播和传承，其结果也不会如此显著。

三、吕剧在时家村的传承与普及

吕剧在时家村较好的传承与普及成为村民对吕剧文化认同的内在条件。传承与普及前者为纵向概念，后者为横向概念。两者都是文化得以认同的重要条件。传承、普及与认同之间形成相互交织的网，三者互相影响与制约。吕剧传承效果的好坏直接影响吕剧认同程度。吕剧普及程度对认同也有直接影响。吕剧传承效果较好，使得学习吕剧的人数增多，学习人数的增多使吕剧更好得以普及，吕剧普及的越广泛，那么村民对吕剧认同的机率就越大。反之村民对吕剧认同程度对以后吕剧传承有着同样重要作用，良好的认同为传承打好基础，从而形成健康的发展。如下图，村民对吕剧的认同，直接关系到吕剧在这一地区发展，对今后吕剧传承也有重大影响，逐渐形成村民认知。



倘若村民对吕剧认知意识强烈，吕剧自然成为一种备受当地村民重视的艺术，村民的重视为吕剧在当地传承打下基础，传承的好坏又与吕剧在当地的发展相关联，积极传承使吕剧在当地不断发展与普及，吕剧的不断普及的趋势注入村民意识中，从而又加强村民对吕剧的认知。

^① 丁恒杰《文化与人》[M] 北京时事出版社，1994年，111页

第三节 时家村吕剧文化的变迁

“所谓文化变迁，简单说，就是指或由于民族社会内部的发展，或由于不同民族间的接触而引起的一个民族文化系统，从内容到结构、模式、风格的变化。”^①

“文化变迁一词一般是指文化内容或结构的变化，通常表现为新文化的增加或旧文化的改变。包括两个基本过程：一是新因素的产生，称‘创新’；一是旧因素的转移，称‘传播’。”^②

时家村的吕剧艺术经历了从吕剧形成初期以《姊妹易嫁》为代表传统剧目，到以《送猪记》为代表的文化大革命时期的革命吕剧，再到改革开放之后以《李二嫂改嫁》为代表的现代戏。吕剧内容发生了翻天覆地的变化，三个不同时期的吕剧剧情上、从唱腔结构以及旋律旋法上都有很大的不同，造成其不同的原因很多，其主要原因为文化的变迁与三个时期的文化差异。

《姊妹易嫁》的剧情描述了张友旺经商致富，大女儿素花自幼说于放牛娃毛文简为妻。素花嫌弃毛文简是个放牛娃而不愿嫁其为妻。毛文简进京考中状元，回家省亲乔装改扮试探素花。而素花仍然不愿出嫁，逼妹妹代姐嫁。张友旺无奈之下只好劝妹妹素梅替姐出嫁。毛文简自幼与素梅一同长大，姊妹易嫁，成就了一桩好姻缘。显而易见，这是古代封建社会批判嫌贫爱富的故事，旧社会的气息十分浓厚，反映出当时百姓对传统的崇尚，生活在封建社会的女人在婚姻方面应该听从父母之命，不应该嫌贫爱富毁约婚姻，同时也体现出当时百姓的保守思想；随着旧社会的灭亡，新中国建立，文学艺术的创作思想，有了很大的变化，在1966年至1976年在中国历史上被称为“无产阶级文化大革命”时期，在革命样板戏的影响下，在毛泽东“抓生产、促革命”“鼓足干劲，力争上游，多快好省的建设社会主义”口号的鼓励下，吕剧表演艺术家们创作了革命吕剧《送猪记》，讲的是为了加快社会主义建设的步伐，人们纷纷养猪、把猪献给祖国的故事；随着文革、四人帮的覆灭，改革开放的春风吹遍大江南北，人们的思想观念进一步脱离旧社会观念的禁锢，人性化的光辉逐渐显现：农村年轻寡妇李二嫂，爱上了

^① 黄淑聘《文化人类学》，[M]. 广东高等教育出版社，2004年6月，第216页

^② 管建华《音乐人类学导引》，[M]. 陕西师范大学出版社，2006年4月，第203页

本村农民张小六,受到旧的习惯势力的嘲讽和婆婆的阻挠。经妇女会主任等人的支持,李二嫂终于改嫁,与小六结为终身伴侣。通过李二嫂孤苦伶仃的守寡生活和新社会激发起的对美好生活的向往,深刻揭示出传统礼教给妇女带来的深重苦难,同时也诠释着百姓思想的变化。

在三个不同的历史文化时期,在三种不同社会观念和意识形态的驱使下,吕剧艺术家们创作了从内容到形式都迥然不同的艺术作品。

“文化变迁是随着时间的推移,在内外因素的作用下,通过文化内部的整合而出现的为人们所认同,有别于过去的文化形态。”^①“促进文化变迁的原因:一是内部的,由社会内部的变化而引起;二是外部的,由自然环境的变化及社会文化环境的变化如迁徙、与其他民族的接触、政治制度的改变而引起”。^②

在前面第一章吕剧起源“两地说”的阐述中,笔者大体分析了两种不同起源论的观点。笔者认为这种争论与时家村周边地区的滨州、博兴、临淄等地的吕剧热唱都关。现如今这些地区都成立以本地为中心的吕剧团体,并且大力推出唱片、书籍等,使这一地区形成了吕剧热唱地带,从而也提升了吕剧在当地人心目中的地位和影响力。吕剧演唱热情的逐渐高涨加上吕剧起源问题尚没有形成统一的观点这个条件引发了对吕剧发源地争辩。但是放宽一点来讲,暂且抛开起源地点的争论,笔者认为时家村、滨州、博兴、临淄地区的吕剧虽在唱腔上有所不同,但是应同处一源。从博兴与广饶的地理位置来讲,两县相邻,而且语言、习俗、文化传统基本相似,据《东营市地方志》记载之前时家村、滨州、博兴、临淄同属一地区,后来由于区域重新划分而各属滨州市和东营市,从这一背景中我们可以推出,这四处的吕剧在形成前期的化装扬琴阶段可能也是同步的,只不过后来两地分化,则相继分为两派,分别以自己的县市为中心逐渐进行发展和传播。从而形成了现阶段风格不同的唱法。

纵观社会吕剧文化随着社会因素变迁这一事实,我们得出,吕剧文化在形成、发展过程中是随着社会文化环境和地理环境的变化而改变的。没有一种事物能够脱离环境与社会而单独存在,它的改变和流传也不单单依靠于自身内部因素的变化,社会文化环境对其的影响是巨大的。

^① 郑晓云《文化认同与文化变迁》, [M]. 中国社会科学出版社, 1992年10月, 第201页

^② 黄淑聘《文化人类学》, [M]. 广东高等教育出版社, 2004年6月, 218页

第四节 形成柳腔与吕剧唱腔差异的原因

“人类的一切文化活动都是在一定的地域环境中开展的,人类学家和民族音乐学家所进行的实地考察、田野调查以及民族志描述、音乐文化记述都是发生在一定的地域环境中的。”^①

在笔者对时家村吕剧与青岛即墨柳腔戏比较中发现,两者在剧目故事情节的创编和反映的道德伦理以及映射的意义都比较相似,但两者的唱腔旋律却有所不同这些相似与差异都与文化紧密相关。

一、剧目的借鉴源于两地文化与风俗的相似

柳腔戏很多剧目比如《小姑贤》《王汉喜借年》《姊妹易嫁》《龙凤面》等的剧本直接来源于吕剧。这些剧目除了唱腔具有柳腔戏特点外,其他唱词、说白与吕剧完全一致。剧本之所以能够被借鉴,取决于两地区对事物认知存在共性。前面论述过剧本的剧情来源于当地文化同时反映文化。据笔者调查,从吕剧借鉴而来的几部柳腔戏深得当地村民的喜欢,可见这几部戏的剧情能够引起了当地村民共鸣。这一事实的存在表明两地对这几部戏所包含的伦理与文化的认同存在、共性,并且这一事实同两地文化的相似性有关。从两者的地理位置上看青岛即墨与山东广饶在地理位置上相隔 300 公里,即墨地区在一些节日、庆典、习俗等仪式程序与时家村基本相似。他们以赡养老人、勤俭持家、严教子女作为行为准则,一辈子朴实勤劳,诚实本分。时家村村民也是以这样的准则来规范自己,对传统的理念都比较信服,更为遵守。即墨地区的婚姻风俗与时家村地区大体相同,男子结婚称“将媳妇”,女子结婚称“出门子”,结婚礼仪除特殊情况外,要经过说媒、相亲、订婚、送日子、娶亲等多道手续。另外丧礼仪式、添丁仪式、祭祀仪式及其他风俗节日的仪式程序都比较相似。一些传统节日如二月二龙抬头,家家户户炒黄豆,烙面粉做的棋块,年初一要起五更、包饺子、烧纸钱祭奉神灵,

^① 周显宝〈仪式戏曲及其音乐唱腔、音声环境与空间意义〉, [J].《音乐研究》2005 年第 2 期, 52 页。

年初五要祭路神保佑一家平安。除此之外两地其他一些传统节日的庆祝的方式都大同小异。而且两地之间的禁忌内容也极为相似,如正月不理发、刀禁止放在碗口上、年五更不说不吉利话,不摸窗台等。

正是两地文化和习俗的相似性,使两地人无论在对传统理念的认知上还是对事物的接受与理解上都大致相同。吕剧与柳腔戏在剧本的创作上是本着对当地文化的反映,所创作出来的剧本反映的内容和隐含的意义都比较一致,因此剧本互相借鉴也就不足为奇。

二、唱腔的不同源于两地语言腔调的差异

地方戏曲旋律的创作是以方言的发音音调为基础的,所以方言的运用是地方剧种的一大特色,更是区分各个地方剧种的标志。

广饶时家村与即墨虽然同处一省,但是即墨方言广饶人很难听的懂,正是这种语言的差异产生了两处地方戏曲的不同,一个地方剧种一定是在本地区特定的语言环境下,以当地的方言为基础产生。

据笔者对两地语言差异调查分析,两地在有些字的发音与声调上相差极大例如:

普通话	日头 (ri tou)	去声 去声	晌午 (shang wu)	上声 上声
广饶话	(le tou)	阴平 去声	(shang wu)	阳平 阴平
即墨话	(yi tou)	阴平 去声	(shang wen)	去声 阴平

对《姊妹易嫁》中同唱词的语调分析:

毛 哥 哥 临 走 他 对 你 说 的 什 么 话
时家村:

mao guo guo lin zou ta dui ni shuo di shen mo hua
去声 去声 去声 去声 阴平 阳平 去声 阴平 阳平 阴平 阴平 去声 去声
即墨:

Mao guo guo lin jiu te dei ni suo di sen mo hua
去声 上声 阴平 上声 去声 阴平上声 阴平 阳平 阴平 阴平 去声 上声
普通话:

mao ge ge lin zou ta dui ni shuo de shen mo hua
阳平 阴平 去声 阳平 上声 阴平 去声 上声 阴平去声 上声 阴平 去声

从两地的发音上观察,广饶人一般以阴平(5 5)和上声(3 5)为主,即墨人则以阳平(1 5)和去声(5 1)表现旋律上则呈现出不同的旋律走向,从而形成了两地剧种风格的不同。之前在第三章笔者提及到地方剧中旋律的创作大多以当地方言的音调为基础,从以下这两个旋律走向中更进步证实了这一观点。

吕剧唱腔:

03 | 21 | 61 | 2 | 56 | 5i | i3 | 2) | 05 | 35 | 63 | 5 | 03 | 21 | 6 | 1 | 4·5 | 32 | 1 |
 毛 哥哥 临 走 他 对你 说的 什 么 话
 21 | 61 | 05 | 32 | 1) | 35 | 52 | 3 | (54 | 32 | 12 | 3) | 5 | 3 | 0i | i3 | 1 | 3 | 2 |
 (花) 他 曾 说 不 中 永 不 进 咱 家
 5·6 | 5i | i3 | 2) |

柳腔唱腔:

53 32 | 12 76 | 51 653 | 5 (6 65 | 3 5 | 35 65 | 55 32 | 1 (3532 | 1) |
 毛 哥哥 临 走 对你 说的 什 么 话
 116 | 5 11 | 13 53 | 21 16 | 5 (3 32 | 112 76 | 51 653 | 5)
 他 曾 说 不 中 永 不 进 咱 的 家

时家村与即墨有着相似的传统和文化,人文与地理环境也比较相似,只有在语言的音调上显现出不同,正是这种语言的差别使得形成两个风格相异的地方剧种,所以说语言文化在地方戏曲中占据着重要的地位,他们是地方戏曲的支柱和灵魂,也是地方戏曲的标志。但是现如今随着普通话的大力普及与推广,很多地方性语言正在被普通话所取代,人们在实现交流便利的同时也将原有的地方语言埋没。假若没有了地方语言地方戏曲也将成为无本之木,最后必将走向消亡。这些问题应该引起我们对保护地方语言的紧迫感为地方戏曲的发展消除后顾之忧。

结 语

吕剧通俗质朴的特色,通俗易懂、形象生动的群众语言,赋有浓郁生活气息的故事情节,吸引着每一个观众。吕剧由山东西南部农村产生的说唱音乐山东琴书发展而来,由时家村时殿元改妆《王小赶脚》完成山东琴书到吕剧的转变。吕剧音乐属于板腔体,基本唱腔为四平与二板,主要伴奏乐器友坠琴、扬琴、二胡、三弦的等。吕剧剧目按其时间划分为传统戏与现代戏,其主要代表剧目为《李二嫂改嫁》《小姑贤》等。

吕剧作为一个山东地方剧种,虽然发源于农村成长在农村,却能够独身成为全国八大剧种之一,定有其独特的魅力。带着对吕剧的热爱和好奇我开始专心研究吕剧,她质朴的语言、优美的旋律以及浓郁的生活气息深深吸引了我,这也成为她深受广大群众爱戴的原因之一。

在对吕剧的研究中,我受到在栾胜利,孙向忠,张斌等诸多学者的影响,并在他们研究成果基础上从不同角度进行探究,前后5次到吕剧发源地时家村进行实地考察,并前往东营市图书馆、吕剧博物收集撰写论文的地方文献、剧本、口述资料。本文是以音乐学、人类学、民俗学等社会学科为指导,综合运用文献综述和实地调查的研究方法,从吕剧所处文化中对吕剧本体进行研究,在了解当地文化的基础上,分析了吕剧起源的自然背景和文化背景。针对吕剧起源的两种不同的说法在张斌老师分析的基础上进行了整合,赞同“广饶起源说”的观点。在文章中第二章讲述了笔者的实地调查,并对时殿元的第三代传人时青举、史观友、时花亭、时观志关于吕剧在吕剧唱腔艺术和吕剧传承问题进行访谈,并且参与时家村吕剧班的排练与演出,了解当前吕剧班演出情况。在此基础之上以时家村吕剧为载体,对吕剧的音乐本体进行分析,主要从音声、舞蹈动作以及舞台艺术三个方面进行阐述,并将吕剧唱腔与姊妹剧种柳腔戏进行比较,得出了两者的相似和不同之处。最后一章为此文的理论升华,通过运用人类学的相关理论知识,从时家村当地文化对吕剧的影响,时家村村民对吕剧文化的认同,时家村吕剧文化的变迁,形成柳腔与吕剧唱腔差异的原因四个方面分析吕剧艺术与当地社会文化环境的关系。

吕剧从1900年形成一直发展到现在,经历不少的坎坷曲折,曾经几次面临

着失传，但是最终还是坚强的生存下来。看到如今吕剧的传承和发展，我们不得不有几丝忧虑，无论是专业团体还是业余团体，在未来的发展和传承方面都存在很大的问题，本文以时家村吕剧班为调查对象，对其表现出来的问题进行简单分析，希望能够引起吕剧学者与专家对这一问题的足够重视。同时也希望笔者的拙作能为吕剧的推广和发展贡献微薄之力。

由于笔者对吕剧的研究起步比较晚因而在研究过程中会出现不可避免的错误。我也深知自己的研究内容还不够深入，在论文的撰写上甚为肤浅，但是这只是我研究里程的开始，我会一直沿着这条路踏踏实实的走下去。

参考文献

书籍类

- [1]东营市文化局编著.《吕剧起源与发展》[M].黄河出版社, 1997年7月.
- [2]孙向忠编著.《吕剧起源问题辨析》[M].山东吕剧博物馆, 2004年12月.
- [3]栾胜利编著.《吕剧音乐创作基础知识》[M].山东人民出版社, 1979.
- [4]张军编著.《琴书研究》[M].中国曲艺出版, 1984.
- [5]刘承华著《中国音乐的人文阐释》[M].上海音乐出版社, 2002.
- [6]万风姝、万如泉著.《戏曲表演做功十技》[M].中国戏剧出版社, 1999
- [7]曹娅丽著.《青海黄南藏戏》[M].北京文化艺术出版社, 2007.
- [8]中国艺术研究院戏曲研究所著. [M].《中国戏曲理论研究文选》上海文艺出版社, 1985.
- [9]章诒和著.《中国戏曲》[M].北京文化艺术出版社, 1999.
- [10]吴乾浩著.《当代戏曲发展学》[M].北京文化艺术出版社, 2007
- [11]夏兰著.《中国戏曲文化》[M].北京时事出版社, 2007.
- [12]毛时安、蔺永钧著.《传承与发展》[M].上海哲学科学院出版社, 2005.
- [13]杨世祥著.《中国戏曲简史》[M].北京文化艺术出版社, 1989.
- [14]李汉飞著.《中国戏曲剧种手册》[M].中国戏剧出版社, 1987.
- [15]井口淳子著.《中国北方农村的口传文化》[M].厦门大学出版社, 2003.
- [16]华迦、关德富著.《关于几个戏曲理论问题的争论》[M].文化艺术出版社, 1986.
- [17]聂光炎编著.《舞台艺术》[M].黎明文化事业, 1972 .
- [18]郑丽玉著《认知心理学》[M].台北五南图书出版股份有限公司, 2006.
- [19]景洪训《〈东营文史资料〉第九辑牛庄专辑》[M].黄河出版社, 2001年12月.
- [20]马彦祥、赵景深著.《中国戏曲剧种大辞典》[M].上海辞书出版社, 1995年6月.
- [21]高义龙、李晓著.《中国戏曲现代戏史》[M].上海文化出版社, 1999年9月.
- [22]政协东营市委员会文史资料委员会著《东营文史资料第九辑牛庄专辑》2001年2月.

论文类

- [1]张光宗、赵红卫编著《吕剧创始人时殿元》[J].
- [2]周显宝著《论青阳腔的人文背景、历史地位及美学价值》[J].载《音乐艺术》1998年第1期.
- [3]陈鹏著《一生追求为吕剧——山东举办郎咸芬从艺50年庆典》[J].

- [4]孙家骥编著《张艳芳同吕剧艺术》[J].
- [5]李新新编著《回首人生路-访吕剧表演艺术家郎咸芬》[J].
- [6]杨景贤著《期待吕剧重铸辉煌-访山东省吕剧院副院长栾胜利》[J].
- [7]刘关权著《奏时代新歌,发人民新声—吕剧表演艺术家郎咸芬谈戏曲现代戏》[J].《文化科技》
- [8]云扬写著《碱凌春花别样红-记吕剧青年演员史萍》[J].
- [9]崔云让著《走向戏台的亮处-记吕剧青年演员荆延国》[J].
- [10]翁思再著《真皇帝遇到土皇帝-吕剧〈画龙点睛〉欣赏》[J].
- [11]于学剑著《激情澎湃气势恢弘评吕剧〈补天〉》[J].《中国戏剧》
- [12]张明远著《“好戏在于”巧”-略谈吕剧〈姊妹易嫁〉的情节》[J].《中国古代文学研究》
- [13]周桓的著《话说吕剧〈攀亲记〉》[J].
- [14]刘德波著《谈高师戏曲音乐教学—兼析山东吕剧〈李二嫂改嫁〉两段唱腔》[J].
- [15]陶纯著《谈谈吕剧于现代剧目》[J].
- [16]宣立华著《黄河三角洲民间音乐文化研究—吕剧的起源》[J].
- [17]马光俭著《吕剧的兴衰与发展》[J].《齐鲁文化》
- [18]姜巍、山泉编著《吕剧的源流与发展》[J].
- [19]于少华著《吕剧琐话》[J].《梨园史话》
- [20]李胜男著《吕剧文化之阐释》[J].《文化与艺术》
- [21]刘坤著《关于“吕剧热”的思考》[J].《戏剧文学》2006年第四期.
- [22]曹旭超、周凌著《论山东吕剧艺术的通俗性》[J].
- [23]赵福朋著《齐鲁艺苑之花-吕剧》[J].
- [24]李军章、张景伦著《吕剧:土音乡气话民俗》[J].《文化艺术》
- [25]陈阳著《关于吕剧与五音戏主体唱腔的比较研究》[J].
- [26]安禄兴著《论吕剧音乐体制的衍变与确立》[J].
- [27]张娟娟、于蓉著《戏剧的社会功能》[J].《南昌高专学报》2008年第4期
- [28]舒开智著《传统节日、集体记忆与文化认同》[J].《天府新论》2008年第2期
- [29]刘姝著《刍议音乐欣赏审美活动的选择性和社会功能》[J].《青海师范大学学报》2008年第4期
- [30]王义彬《地方性知识作用于民族音乐学实地考察》[J].《中国当代音乐学》2007年6月第2期

致 谢

与大多数 80 后的年轻人一样我对流行音乐、街舞、美国大片情有独钟，从小就不太喜欢戏曲。在我的记忆中不管是哪种戏曲展现给我的都是冗长乏味、了无生趣，而且听不懂的事物。此种原因使得我对戏曲从来都不去观赏，更不会关注她。这种心态在攻读硕士研究生阶段才被改变，导师希望我以家乡戏吕剧为课题撰写毕业论文，在导师的淳淳教导下，我开始收集文献资料和影视资料，从此一发不可收拾的爱上了吕剧。在此我特别感谢我的导师厦门大学艺术学院周显宝教授，他的教导改变了我之前对戏曲的错误看法，让我的认识层面逐渐开阔。另外本次论文撰写从构思提纲开始就得到导师的指导，在论文撰写与修改过程中得到厦门大学王义彬教授以及我同班同学的帮助和支持，在此，谨向各有师友表示衷心的感谢。

为完成此论文，我前后 5 次到时家村与吕剧班演员及史观友、时青举、时花亭、时观志老前辈交谈，他们的真诚和热情深深感动了我，四位老师他们都以年过花甲，在给我示范唱段时有点力不从心，但他们依然非常认真。这次论文撰写的第一手资料大都来自时家村，在此对他们表示深深的谢忱。另外还要感谢山东省东营市吕剧团的赵团长与王老师以及青岛即墨柳腔剧团的王永贵老师在我的调研中给予我的帮助和教导。

2008 年 11 月 22 号，当我再一次走进时家村准备探望给我巨大帮助的四位老师时，得到却是史观友与时观志老师病逝的消息。我不知道用什么语言去表达我当时的心情，只记得有一阵揪心的痛。其实我和时老师就是几面之交，但他们给我影响却无法用多少去衡量。现在时家村老一辈的吕剧艺人只剩下时青举、时花亭两位。老艺人的一个个离开让我倍感惋惜，因为他们伴随着吕剧一步步的走过来，谈吕剧的发展，他们的口述也许比文献更为真实。在我上次采访史观友老师时，他还想在今年能够完成上级领导交给他整理传统剧的任务并能录制碟片，但是现在时老师的离开让这一切都成为遗憾。衷心的希望两位老师一路走好！同时祝愿时家村吕剧班能够越办越好！