

苏北柳琴戏与淮海戏的传承

程志

(枣庄学院 文学院,山东 枣庄 277160)

摘要:柳琴戏与淮海戏本为同一剧种拉魂腔,是苏北地区具有乡土气息、影响广泛的一种地方戏,最初它们的剧目、词体、曲调十分相似。新中国成立后,淮海戏以淮阴、海州方言为主,创造了男腔基本调[东方调],创用了[小丑调],发展创作了[紧拉慢唱]、[导板]等新的唱腔板式;在表演上,学习京剧的基本功训练方式,不断吸收京剧、锡剧、越剧、淮海琴书、徽剧、海州童子戏等姊妹艺术的营养。柳琴戏以徐州枣庄方言为主,强化了柳琴的主导地位,定腔定谱、创立新腔、改良乐器、丰富伴奏。

关键词:地方戏;苏北;拉魂腔;柳琴戏;淮海戏

中图分类号:J825 **文献标识码:**A **文章编号:**1003-6873(2016)03-0041-03 **收稿日期:**2016-01-10

作者简介:程志(1968—),男,江苏东海人,枣庄学院文学院副教授,硕士,主要从事中国古代文学研究。

doi:10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2016.03.067

一、柳琴戏与淮海戏名称的由来

“柳琴戏”一名是新中国成立之后才确定的,1953年2月底,由苏北徐州市文化主管部门领导辛原、曲永庆等同志提议,并听取广大艺人的意见,中共徐州市委宣传部会同徐州市文教局,根据剧种主要伴奏乐器柳叶琴正式定名为“柳琴戏”,1954年在华东地区文艺会演时正式启用,此后,山东鲁南临沂、枣庄,河南永城、虞城、夏邑等地区的拉魂腔也改称“柳琴戏”。“淮海戏”的名称也是20世纪50年代确定的,据徐子方的《淮海戏简论》介绍,抗战爆发后,海州沦陷,部分海州小戏艺人南下侨居淮阴,参加抗日宣传活动,1940年,苏北边区政府“淮海专员公署”给海州小戏命名为“淮海小戏”^[1]。1954年9月,江苏省文化局把“淮海小戏”正式定名为“淮海戏”。由此可见,“柳琴戏”与“淮海戏”的名称都是1954年华东地区文艺会演之后才逐步被确定和承认并流传的,而在此之前它们都没有固定统一的名称。例如:“柳琴戏”曾经在不同的时期不同的地域被叫做肘鼓子、咒鼓子、周姑子、邹姑子、轴鼓子、小戏、山柳子、四句调、四句腔、抹(mā)帽子戏、拉后腔、拉花腔、拉呼腔、拉河腔、怡心调、随心调等,“淮海戏”则曾经被叫做小戏、海州小戏、三刮调、肘鼓

子、拉魂腔、拉后腔、怡心调、拉湖腔、淮海小戏等。从以上别名来看,“柳琴戏”与“淮海戏”显然存在着一定的历史渊源,新中国成立后,只是因为行政区域的不同,二者才逐渐分化独立,并逐步形成各自的地域特色,现在的柳琴戏特指主要流行于苏北徐州、鲁南临沂和枣庄一带的拉魂腔,而淮海戏则特指主要流行于苏北淮阴、连云港、宿迁一带的拉魂腔。柳琴戏是根据剧种使用的主要乐器来命名的,而淮海戏则是依据剧种流行的主要区域来界定的。

二、柳琴戏与淮海戏的源头

柳琴戏与淮海戏的源头是一致的,都属于拉魂腔系列,是“一奶同胞”的兄弟(姊妹)剧种,武俊达在《柳琴戏》中说:“柳琴戏、泗州戏、淮海戏都是由‘拉魂腔’发展而来,鲁、苏、皖三省艺人对此都没有异议,可是对‘拉魂腔’的形成却有各种不同的说法。”^{[2]163}阮立林《淮海戏》也认为:“如果把三个剧种保留的传统剧目相比较,则有很多剧目路子相似内容基本雷同。‘八句子’词体,也无差别。其曲调[八句]、[羊子]的唱法和尾音的翻高,也很近似。因而淮海戏、柳琴戏、泗州戏,三者的渊源关系甚为密切。”^{[2]133}阮立林在《简述柳琴、淮海、泗州戏传统剧目的异同》中说:“淮海戏传统剧目素有三十二大本、六十四单出之称,独有的

戏不多,只有少数民间小戏或个别折子戏,绝大部分与柳琴戏剧目基本雷同,剧名、剧中人物几乎无异,如《四平山》《八盘山》《鲜花记》《鱼篮记》《小鳌山》《雁门关》《小燕山》《四告》《点兵》《大隔帘》《小隔帘》《双换妻》等。”^{[3]116}也就是说,柳琴戏与淮海戏其实最初并无区别,都是拉魂腔,都洋溢着农民的生活气息和思想感情,具有民间口头文学的特色,描写农村生活比较细致,通俗易懂、生动形象、风趣朴实。其实,还可以从淮海戏来源的几种传说来探究一下柳琴戏与淮海戏的关系,关于淮海戏的起源说法有四:一说是清乾隆时,山东历城有唐大牛、唐二牛兄弟俩,因年成饥馑,身背大鼓三弦,到海州、灌云、沭阳一带卖唱乞讨,有邱、葛、杨姓三人从其学艺,从此,便播下了淮海戏的种子;二说是二百多年前,海州一带流行着劳动人民喜爱的太平歌、猎户腔,由邱、葛、杨三人以民间故事为内容创造出原始的怡心调、拉后腔,后来葛去山东、邱往泗州、杨留海州,分别形成今天的柳琴戏、泗州戏、淮海戏;三说是清道光年间,山东临沂有个金姓艺人传艺给邱、黄、桑(也说是邱、葛、张),后来三个徒弟又各自授徒传艺,终于将拉魂腔发扬光大;四说是拉魂腔是由乾隆年间流行于海州一带下层劳动人民的“太平歌”(即秧歌号子)和“猎户腔”演变而成。虽然我们无法断定哪一个更接近事实,但从前三个传说来看,我们可以肯定,在拉魂腔初期,海州一带和鲁南一带的艺人存在着互动关系,你中有我,我中有你。

三、柳琴戏与淮海戏的分化

(一)淮海戏的分化

随着表演拉魂腔的淮海、鲁南本地艺人越来越多,地域差别逐渐增大。例如,在清末民初,海州小戏的知名艺人大多出生和活动在东海、赣榆、沭阳、灌云一带,又以海州东、海州西、沭北灌西为最多,出现了著名的“十八甩子”和“十八优子”,民间俗语有“要看戏到州西,去找甩子和优子”。而且本地出现了许多班社,仅海州一带就有100多个,从艺人员多达千人,如陈如青班、孟庆长班、葛兆田班、薛洪书班、于登云班、杨洪学班、杨其荣班、包佃珠班、唐学全班、畚之山班、朱文盛班、霍启台班、王大娘班等,这些班社“春往海里西奔波,寒冬腊月进城多”,大多活动在海州周围。抗战爆发后,部分海州小戏艺人来到淮阴地区参加了抗日民主政府领导的文艺团体,长期在淮河流域一带演出,当地的演员逐渐增多,念白和唱腔不

可避免地染上了“淮”味,这在客观上进一步加强了拉魂腔的本地化倾向。特别是在新中国成立以后,党和政府加强了对民间艺术包括淮海小戏的管理,各市、县文化主管部门组织人员对淮海小戏的传统剧目重新整理,相对固定了剧本的对白和唱词。尤其是1954年9月,淮阴地区大众剧团首次赴上海参加华东地区戏曲观摩演出大会,江苏省文化局正式把“淮海小戏”定名为“淮海戏”,从主观意识上将本地拉魂腔明确地方化,有意识地强化个性,而且在此之后的戏曲发展过程中,进一步保持和发扬这种传统。各地纷纷建立了淮海剧团,仅20世纪50年代,江苏省的专业淮海剧团就达11个,而且部分市县还成立了戏曲学校或培训班,为淮海戏培养了一大批艺术新秀,政府的参与和导向改变了过去各自为战的散兵游勇状态,同时也加大和强化了淮海戏的地方特色,努力使淮海戏成长为江苏省的地方性大剧种,艺人们在具体的戏曲实践中充分发挥主动性、创造性,谷广发创造了男腔基本调[东方调],杨云发创用了[小丑调],王聿珍、朱培栾发展创作了[紧拉慢唱]、[导板]等新的唱腔板式;在表演上,淮海戏学习了京剧的基本功训练方式,不断吸收京剧、锡剧、越剧、淮海琴书、徽剧、海州童子戏等姊妹艺术的营养。尤其是20世纪80年代以后,各地淮海戏剧团纷纷编演自己的剧目,如《小镇有口甜水井》《红尘悲歌》《陈毅三会韩德勤》《代代乡长》《临时爸爸》《春天的事业》《姐妹花》《大唐女帅》《豆腐宴》等,而且1995年至2003年,连云港、淮阴、宿迁先后举办了三届“江苏省淮海戏艺术节”,各个剧团都增强了精品意识,这些措施都使得淮海戏越来越凸显自己的特色,越来越有别于柳琴戏。

(二)柳琴戏的分化

对于柳琴戏而言,自1954年华东地区文艺会演后,徐州、枣庄、临沂、永城等地都正式采用了“柳琴戏”这一名称,“柳琴戏”这一名称较之“淮海戏”更具有开放性和包容性,淡化了地域观念,强化了剧种色彩,柳琴戏强化了柳琴的主导特色,以柳琴为其主奏乐器,而淮海戏为了有别于柳琴戏,有意无意地淡化了柳琴的主导乐器地位,只是把柳琴作为其中的一种伴奏乐器,甚至不用柳琴伴奏。而柳琴戏则不同,它必须强调柳琴的使用,否则就不能叫做“柳琴戏”了。而且鲁南、苏北的拉魂腔与海州、淮阴的拉魂腔一样,随着本地艺人的增多,也在逐渐形成自己的唱念特色,特别是在新中国成立后,由于各地政府及其文化部门的介

人和扶持,也在有意识地强化“自我”,直至完全改称“柳琴戏”,但柳琴戏又不同于淮海戏,淮海戏只在江苏省一个相对集中的区域流行。而柳琴戏则地跨三省,存在各自为战的状况。柳琴戏在取得了官方的认可后,也与淮海戏一样经历了一个转型期,在“改戏、改制、改人”的时代大潮中,慢慢地淡化和去除“怡心调”的自由随意性,定腔定谱、创立新腔、改良乐器、丰富伴奏,而且随着历史潮流的不断起伏,柳琴戏不断迎合时代的需要,抗战时期大演抗日戏,新中国成立前后又演出土地改革戏、镇压反革命戏,20世纪60年代又响应号召,纷纷上山下乡,“文革”时期又纷纷改演革命样板戏,改革开放以后,各级文化主管部门又纷纷举办新剧目会演、观摩演出、艺术节等,把重点放在精品工程上,有些剧目甚至被拍摄成电影,如江苏省柳琴剧团的《大燕和小燕》。在精品意识的指导下,柳琴戏十分注重人才的培养工作,各地纷纷举办柳琴戏专业班或培训班。20世纪90年代以后,随着精品意识的进一步加强,政府更加注重对柳琴戏的包装,力图使柳琴戏成为服务于、服从于地方经济的一张牌,许多剧目参选、参赛、参评,大投入、大制作、大舞台、大布景、大灯光。在这一点上,柳琴戏与淮海戏可以说是走着相同的路,在经过官方文化的体认后,随着官方意志不断地在适应形势、紧跟时代,当然,这主要是指纳入

官方体系的官方柳琴戏,事实上,民间还有业余柳琴戏,仍然在坚持贴近农民、服务农村的方向。

也就是说,柳琴戏与淮海戏在经过官方体认之前基本上都是拉魂腔,后来纳入官方体系,也都是遵循着同一个路数,随着时代大潮的沉浮而沉浮,虽然也都力图发展为地方性大戏,但在全国的影响甚微,无法同京剧、豫剧、黄梅戏、越剧的影响相比,究其根本,精品不精,缺乏影响全国的剧目,也缺乏影响全国的演员。官方的介入和推动,的确使柳琴戏与淮海戏的距离在拉大,淮海戏主要以海州、淮阴的地方方言为念白,就是我们平常所说的“冒腔”,普通话中没有关于“冒”的对应字,这里只是借用,笔者家乡靠近海州,平时都以自我为中心,称北方为“侷腔”,称南方为“冒腔”(方言中“冒”读为 mǎo),朱林、皇甫启林在《淮海戏声腔构成及其发展》中说:“在海沭方言中,平声字的声调走势与普通话的上声字读法相似,故而在唱它时势必必要往下拐个弯,否则的话就不是淮海戏的韵味了。”^[4]笔者参加了2007年10月的“中国(枣庄)柳琴戏艺术节”,观看了江苏省淮海剧团演出的大型无场次淮海戏悲喜剧《皮秀英》,听到剧中人物的念白,感到十分亲切,因为它运用的就是笔者熟悉的海州方言;而柳琴戏则运用徐州、枣庄一带的方言,临沂、淮北的方言与徐枣方言在阳平、上声的调值上非常接近。

参考文献

- [1] 徐子方. 淮海戏简论[J]. 文化遗产, 2008(2): 11-15.
 [2] 江苏省文化局剧目工作室. 江苏剧种: 第一辑[M]. 江苏省文化局, 1983.
 [3] 阮立林. 简述柳琴、淮海、泗州戏传统剧目的异同[M]// 苏鲁豫皖柳琴·泗州·淮海戏研究会二届年会论文集. 山东枣庄, 1989.
 [4] 朱林, 皇甫启林. 淮海戏声腔构成及其发展[J]. 艺术百家, 2002(3): 114-118.

The Inheritance of Willow-Leaf Mandolin Opera and Huai Hai Opera

CHENG Zhi

(School of Humanities, Zaozhuang University, Zaozhuang, Shandong 277160, China)

Abstract: Willow-Leaf Mandolin Opera and Huai Hai Opera both belong to Si Zhou Opera, formerly called Appalling Ghost Opera, a popular local art form in North Jiangsu Area. Their topics, styles and tunes share a lot in common. After the founding of new China, Huai Hai Opera, which is based on the dialects of Hua Yin and Hai Zhou, invents new tunes, and absorbs the essence of other operas. While Willow-Leaf Mandolin Opera, which is based on the dialect of Zaozhuang, emphasizes the leading role of Willow-Leaf Mandolin and develops the tune, musical instruments and accompaniment.

Keywords: local opera; North Jiangsu; Si Zhou Opera; Willow-Leaf Mandolin Opera; Huai Hai Opera

[责任编辑:陈济平]