



音乐理论书系

薛雷/著

梨园拉魂第一腔

拉魂腔区域文化特质考察与研究



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

 音乐理论书系

梨园拉魂第一腔

拉魂腔区域文化特质考察与研究

薛雷/著



 南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

梨园拉魂第一腔:拉魂腔区域文化特质考察与研究
/薛雷著. —南京:南京师范大学出版社,2013.2
(音乐理论书系)
ISBN 978-7-5651-0720-7

I. ①梨… II. ①薛… III. ①柳琴戏—区域文化—研究—中国 IV. ①J825.52

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 063829 号

书 名	梨园拉魂第一腔——拉魂腔区域文化特质考察与研究
著 者	薛 雷
责任编辑	跣 琦 彭 茜
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)83598919(传真) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://www.njnup.com
电子信箱	nspzbb@163.com
照 排	南京凯建图文制作有限公司
印 刷	兴化印刷有限责任公司
开 本	787 毫米×960 毫米 1/16
印 张	20
插 页	2
字 数	340 千
版 次	2013 年 2 月第 1 版 2013 年 2 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5651-0720-7
定 价	48.00 元
出 版 人	彭志斌

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换
版权所有 侵犯必究

序

在中国传统艺术文化领域,戏曲艺术历来被视为最具“国粹”文化特色的代表品目,自近代以来,备受文学家、艺术史学家、表演理论家、音乐学家看重,不断有相关文献剧目整理、历史流变考察、表演理论总结和声腔构成研究等著述面世,可谓是成果丰厚、各家争辉。至20世纪末,在哲学社会科学领域,“戏曲学”成为文化艺术类型中最早建立的独立学科之一,其学术研究,蔚然成风,遂形成中国戏曲艺术史论学术研究的一次新高潮。然而,就其戏曲领域各剧种之“曲”——音乐之研究而言,当时就人才短缺,尽管北方有中国艺术研究院张庚、何为、余从、乔东君等先生,南方有武俊达、刘国杰、洛地等先生,共同倡导和致力于戏曲音乐研究高端人才的培养和引领,但所育新人依然有限,对于中国戏曲艺术领域几百个声腔各异、音乐各具个性特征的地方戏曲剧种而言,实也谓“杯水车薪”;时至今日,情况则更不乐观,无论是从研究人才的接替现况来掂量,还是从具体研究成果来评估,都可堪称是“戏曲学”中衰微最为明显之一角。

形成此种状态的原因,固然是多方面的,而戏曲音乐研究者所需专门知识结构和技能修养相对特殊,应当是其中一个比较重要的原因。作为一位戏曲音乐理论研究者,他既需要有传统文学、史学功底,又需要有一定戏曲表演实践经验,同时还必须有基本的音乐技能和乐理乐学知识,简而言之,就是研究戏曲音乐“懂戏不懂乐”不成,“懂乐不懂戏”也不成,只有既“懂戏”又“懂乐”,才可能有所建树。

正因为戏曲音乐研究人才难寻,当我应聘到南京艺术学院之后,发现薛雷从小接触民间音乐,后考入音乐学院,专业是中国民族乐器演奏,尔后又在地方法戏曲剧团乐队工作多年,且还立志要在民族音乐理论方面有所发展,所以当他成为南京艺术学院音乐学院中国传统音乐理论专业研究方向的在读博士生之后,我就觉得他因初步具备上述所谓“懂戏”又“懂乐”的基础条件,比较适合进入戏曲音乐研究路径,故与其深谈交流,竟一拍即合,“戏曲音乐研究”便拟定为他的主要研究方向。

功夫自然不负有心人,薛雷不仅如期以良好的学习成绩和论文写作,在戏曲音乐研究方向上获得博士学位,接着又进入东南大学戏曲戏剧学专业博士后流动站,与王廷信教授合作进行戏曲理论相关课题研究,进而完成了以他家乡地方戏曲剧种为对象的首部戏曲音乐研究论著——《梨园拉魂第一腔》。

《梨园拉魂第一腔》,源自作者同名博士论文。该论文研究的对象“拉魂腔”,是生存和流布于苏鲁豫皖四省交界地区的一个很有地方特色和影响力的戏曲声腔剧种。而作者的家乡苏北,正处于这一声腔剧种流传区域的中心地带,加之往昔多年耳闻目睹这种声腔剧种班社在家乡民间演出的盛况和深刻印记,这就自然成为作者选择相关主题来进行研究曾经重点考虑的一个“本土性”先决条件。

通观全部书稿,结构上共设七章,另加绪论和结语。主要采用民族音乐学的“区域文化构成”理论和视野,将其核心观念贯穿在各章的描述和具体研究之中,就此点来说,可视为本著述的一个基本特色。其中,第二章“拉魂腔渊源及形成考辨”之同名同源三形态——“腔调”、“声腔”及“剧种”,从音乐构成角度,厘清了“淮海文化圈”内“拉魂腔”概念固有的三种不同层次内涵,即作为一般民间腔调的“拉魂腔”、作为一种戏曲声腔的“拉魂腔”和作为一种地方戏曲剧种的“拉魂腔”;第四章“拉魂腔声腔的区域文化共性与子区域文化个性”,对其具有共同区域文化背景并同属“拉魂腔”戏的三大剧种——淮海戏、泗州戏和柳琴戏,既从音乐形态分析角度,总结出彼此间音乐所具有的区域共性,又客观分析彼此间音乐上所具有的分支剧种个性;第七章“区域文化中拉魂腔的生态与生存”,除提出“政府关注与投入”、“运行机制的完善”、“舆论的导向”、“观众的培养”等有关“拉魂腔”艺术生存与发展策略之外,更是立足于拉魂腔自身艺术构成角度来谈论该剧种声腔对区域文化生态和变迁的跟踪和适应……这就在一定程度上避免了当下日渐偏离音乐主题和具体内容的所谓“区域文化理论”空谈,使其相关理论视野指向和相关策略设定,落实到了特定戏曲剧种本体构成、具体音乐形态及音乐风格的分析和把握之上。

在这种剧种本体构成、具体音乐形态及音乐风格分析和把握的落实过程中,作者尽量避免院校式“学生腔”常见的矫情表述以及“局外人”式的理论词汇堆垒,尽其所能地进入民间戏曲班社和从艺人员主体“语境”,尽其可能地使用戏曲班社局内艺人所用语言和剧种艺术固有艺谚行话,从而营造出了一种更能贴近民间艺术格调的话语气氛。

如关于声腔和剧种方面的“喝着辣汤,吃着包子,发痒的嗓子,若不唱上几句拉魂腔,那才叫不正常”、“一鞭残照里,开口即拉魂”、“七忙八不忙,九人看戏房”之类;如关于艺人生存状态方面的“唱门子”、“唱对子”、“打地摊”、“跑坡”、“会戏”、“堂戏”之类;如关于腔调和腔调结构方面的“九腔十八调,七十二咳咳”、“男的作诗,女的哈弦”、一弹一唱“一捺腔”(早期唱腔尾腔的拖腔调形态)、两句头“对着卡”“蹲倒爬起来”“一仰巴、一哈巴”、连板起快唱“连毛薅”之类;如关于声腔板式的“眼起分尾两腔式”、“分头漏腰两腔式”,固定八句词格叫[娃子](即[耍孩儿]或称[娃娃]和[孩儿]),固定十二句词格叫[羊子](即[山坡羊]),三字句叫[三撑子],五字句叫[五字紧]、[五字垛],七字句叫[七字唱]、[七字韵]之类;如关于演唱和演奏技艺方面的“闪是巧”(独到的“闪板”唱法)、“腔弯儿”(各种装饰唱法)、“追腔”和“捧送”(乐队模仿伴奏手法)、“大翻弦子”、“小翻弦子”、“自由翻子”(弦子三种加花变奏手法)、“大抖翎”和“小抖翎”(弦子特定演奏技巧)、“缺少柳琴和三弦,演员台上丢了魂”,乐队与演员关系是“曲者嗓音含琴音,琴师也是唱曲人”(演员与乐师的修养与配合)、“齐不齐,一把泥”(指伴奏音乐与唱腔音乐的整合与融合)之类,等等。

由此可以看出,作者在民族音乐学理论(“形而上”)指向下,进入民间戏曲艺人具体音乐操作和行为实践(“形而下”)语境,其相关描述、分析和论证,已经不是作者个人在居高临下地“自言自语”,而已经代表着主位艺人进入戏曲本体结构在“他言他语”。这正是民族音乐学作为一门现代学科,其研究实践和研究成果,都应当追求和达到的一种“让被调查和研究之主体对象发言”的学术境界。我以为,这也应当被视为本著述值得读者关注的另一特色。

此外,作者还多次提到,在拉魂腔艺人的演艺实践中,还有一种“篇子”概念值得注意,我以为这是一个我们音乐学人过去关注不够但却很有意义和价值的研究题目。

何谓“篇子”?作者如是说:

“篇子”的说唱形式,和曲艺中的“小段”基本相同。这些“篇子”,拉魂腔艺人公认是拉魂腔戏曲的基础。同时,还可以从后来的拉魂腔传统剧目中找到说唱的痕迹。如生角和旦角的“留口”和“接口”,不是角色的第一人称,而是第三人称(代言体形式),似由说书人向观众介绍。如前一人唱上句“不说小姐回楼去”,后一人接下句“再说公子张万朗”。拉魂腔约有篇子近两百个,拉魂腔艺人把“篇子”叫做“戏胆”,意思是说:篇子奠定了一定故事情节,并且能够自

如应付剧情的进一步发展；有了篇子垫底，台上的演员就有胆量和底气唱戏了；就如一样物件，“胆”是指物件的最本质特质的那部分规定性。“戏胆”之称，实在“妙焉”。

由此我想：难道我们不可以将艺人的这种“篇子”概念，与民间曲艺、戏曲艺人因口传心授而在腔调（音乐）方面普遍存在的音乐框架谱（工尺谱传承的所谓“母曲”、“原板”）范式对应，总结出中国民间曲艺和戏曲艺人因口传心授而在剧本（故事）方面也同样普遍存在着故事框架本范式？我以为当然可以，而且应当。或许，正是因为有了这两种相辅相成的“框架”范式的存在，被艺人视为民间戏曲艺术生存之根的“家底”和“库存”，各地各种曲艺曲种和戏曲剧种班社艺人，才有所谓“戏胆”去从艺演艺、走乡串市，才有可能养活着班社所有艺人和相关人员，代代传承。像“拉魂腔”班社这样生存于民间基层的戏曲演艺班社，若不能随机即兴创编土腔俗调（音乐）和故事传奇（剧本），对其生存来说，那将是致命的打击！

如果说以上这些关于该著述特色的评点，还可以成立或者说似有一定道理的话，那么我就还需要对这些特色之所以会在作者著述中显现的缘由，从学人修炼角度，做一番“因果”关系思考，也许会有利于其他民族音乐学青年学者将之作为镜鉴，共同推进中国曲艺音乐和戏曲音乐的深入研究。我的这一思考，可用一句话十六个字来概括，那就是——文化身受、主体经历、学术培育、理性自觉。

我与薛雷，约有十年交流。这十六个字，也可以说是这十年交流中对他的了解和重读这部书稿后的一种感悟。

“文化身受”，就是说凡立志研究中国民间音乐或民间艺术的学者，都需要有进入广阔民间音乐生活母体环境的切身感受，都需要身受相关深层文化内涵的陶冶和润染，尽量避免“身在曹营心在汉”或身居现代大都市而“乐不思蜀”的心理导向，更不能脱离民间音乐生活，仅仅满足于当所谓“文化少爷”、“文化小姐”。对于薛雷来说，他虽然早已在高校担任“民族音乐理论”教师多年，但从少年时代开始，就浸泡在民间音乐环境之中，进入大都市读书乃至工作之后，又经常回老家和下乡考察，积累了较多民间社会生活经验和相关民间音乐体会，这对他现今走向民族音乐学领域，实现中国民间音乐文化领域的科研化转型，自然是一种不可匮乏的奠基性因素或基本条件。

“主体经历”，就是说凡专注于某一民间音乐领域或某一民间音乐事象的

研究者,进入该音乐对象主体领域,成为该对象主体的一员,并加入对象主体民间音乐技艺的操作和演习过程,获取主体的具体音乐创建体会,此将是日后科研选题能够真正进入对象主体音乐语境和进入音乐对象主体实质性内容的一个学术性保证。亦如笔者前文所述,薛雷曾经有过地方戏曲社团从艺经历,他曾在江苏省扬剧团乐队担任过七年乐师,同时从小学起就开始学习并演奏与地方戏曲音乐关系密切的民间乐器唢呐,这样的经历和经验,无疑对作者现阶段研究课题的具体音乐形态和实质性内容切入,都产生了清晰可见的导向性影响。

“学术培育”,就是说凡将某一民间音乐领域或某一民间音乐事象研究的前景及其成果设计,一概纳入或隶属于某一音乐学学科的研究者,接受该音乐学学科基本理论与方法论专门化训练,理解、掌握和运用该学科和相邻学科的基本理论和方法,进行实践性操练,并使用平易、朴实的学术性语言表述,当是该研究者实现这一前设愿景和追求目标的通达路径。想当初,薛雷完成本著述选题初稿时,正值春节,人人都浸润在欢乐、喜庆气氛之中,在极不忍心的情况下,我还是“残忍”地表示出“全盘否定”的意见,其理由就是:缺乏学科理论和方法意识,行文时显露总结报告痕迹。日后,他对相关学科理论和方法加强学习和解读,关注与吸收相关学科研究方法论,并在行文造句上转型于所谓科研著述应有的语言表达方式,其修订稿和再修订稿的学术性面貌,即明显地有所改观。

“理性自觉”,就是说凡在某一民间音乐领域或某一民间音乐事象研究领域耕耘的学者,即使他已具备“文化身受”、“主体经历”、“学术培育”等基本条件,但因为这些基本条件,从性质上说,大体都属于音乐感性接受范畴,故而最终还需要在其基础上,自觉地树立起本专业学科的基本理念,自觉地将这些相关学科的基本理念与具体的科研实践融合起来。薛雷完成的这一部区域性地方戏曲音乐论著,从他攻读博士学位开始,到他从东南大学博士后流动站出站,从其选题定题开始,到经过若干次修订再到当下的公开出版,实质上就是一个具体的从感性获知到理性思辨的自觉提升过程。尽管这一自觉提升对他来说,还有很大空间,也还存在某些不足,但其明确的理论取向、自觉的理性树立,与十年前薛雷刚刚站立科研之门前的思维状态比较,显然已经不可同日而语。

诚如笔者所感,薛雷这部即将面世的著作,自然也还存在某些不足,如学

科理论与具体音乐分析,似还有进一步予以磨合和相互照应的余地和空间;前后章节的某些描述和论述,还可以精简一些文字,避免某些内容上的不必要重复等。总之,我作为他过去的导师、现今的同仁,再一次阅读他这部新修订的书稿,眼见着它即将付梓,一方面为之高兴,希望他在中国戏曲音乐研究领域,坚持进取,继续耕耘,多出成果;一方面又不免回忆往事,新添几多相关感触和思索。

由于这些感触和思索,与作者著述内容关联,与作者专业学理相系,故这里即时记下,应其所求,付于书隅,试用为序。

伍国栋 谨识

壬辰年初夏,于京南亦庄瀛海山居

目 录

序/1

绪 论/1

一、研究之缘起/2

二、研究之背景/5

三、研究方法及其意义/13

第一章 拉魂腔流布的淮海地区/20

第一节 区域文化圈与淮海地区取域/20

一、区域文化圈概念/20

二、“淮海地区”文化圈取域/25

三、作为区域文化圈的四省交界地区/31

第二节 淮海地区的生态景观/36

一、自然生态景观/37

二、文化生态景观/41

三、民间音乐文化生态景观/55

第二章 拉魂腔渊源及形成考辨/75

第一节 同名同源三形态——“腔调”、“声腔”及“剧种”/75

一、拉魂腔称谓释义/75

二、拉魂腔之起源/79

第二节 “腔调”来源及“声腔”、“剧种”的形成/86

一、腔调与方言/86

二、腔调源于淮海地区的民间音乐音调/92

三、从“腔调”到“声腔”再到“剧种”/95

第三章 区域文化圈内的拉魂腔/99

第一节 语言与习俗影响下的拉魂腔/99

一、语言与声腔剧种/99

二、习俗与腔调风格/108

第二节 社会动荡影响下的拉魂腔/112

一、天灾人祸与人口迁转/112

二、艺人与班社流动/121

第三节 拉魂腔及各路剧种/128

一、“三小戏”时期的拉魂腔/128

二、“七忙八不忙,九人看戏房”时期的拉魂腔/131

三、拉魂腔“五路”的划分及“三大”剧种/133

第四章 拉魂腔声腔的区域文化共性与子区域文化个性/145

第一节 拉魂腔声腔与区域文化共性/145

一、曲调、板式、腔式及板体之共性/146

二、男女分腔与拉腔共性/152

三、组腔方式上的共性/156

四、主奏乐器及乐队伴奏共性特征/168

五、拉魂腔声腔共性的“区域文化”特质/174

第二节 拉魂腔“三大”剧种声腔与子区域文化个性/179

一、淮海戏声腔音乐/179

二、泗州戏声腔音乐/183

三、柳琴戏声腔音乐/186

四、拉魂腔“三大”剧种声腔个性的“子区域文化”特质/190

第五章 拉魂腔与淮海区域民间音乐文化/197

第一节 拉魂腔剧目、曲牌及锣鼓经/199

一、相同剧目与剧目移植/199

二、曲牌与锣鼓经/204

第二节 拉魂腔腔调与表演/210

一、腔调的吸收与融合/210

二、表演的模仿与借鉴/226

第六章 淮海地区拉魂腔个案考察/231

第一节 柳琴戏:江苏省柳琴剧团考察/231

一、剧团概况/231

二、演员生存状态与技艺传承/233

三、代表剧目与演出情状/236

四、行政机构设置与艺术生产运行机制/241

第二节 泗州戏:安徽省濉溪县程升园泗州戏民间班社考察/244

一、班社概况/244

二、班社组成成员、分工及组织规模/247

三、演出形式、经济运作与区域文化适应/248

第七章 区域文化中拉魂腔的生态与生存/255

第一节 区域文化构建与变迁对拉魂腔之选择/255

一、政府关注与投入/256

二、运行机制的完善/257

三、舆论的导向/260

四、观众的培养/261

第二节 拉魂腔自身艺术构成对区域文化构建与变迁之适应/263

一、群众性与地方性/264

二、独特性/267

三、与时俱进,精益求精/269

第三节 非物质文化遗产保护下的拉魂腔未来/272

一、继承创新/273

二、观演适应/275

三、民间属性/278

四、个性特色/280

结 语/283

附录一 淮海戏艺人传承谱系表/287

附录二 泗州戏艺人传承谱系表/289

附录三 柳琴戏石门宗传承谱系表/291

附录四(插页) 柳琴戏传承谱系表

附录五 2006年6月至2010年8月笔者主要田野工作概要/293

附录六 江苏省柳琴剧团2007年春节期间演出安排表/296

图谱表索引/301

参考文献/304

后 记/309

绪 论

在我国传统民间戏曲艺术的百花园中,有一朵历经两百多年“风吹雨打”仍一直顽强生存发展,至今还吐露新芽、争奇斗艳的奇葩——拉魂腔。拉魂腔生成、流布、发展在苏、鲁、豫、皖四省交界的淮海地区。它既指一种“腔调”、“声腔”,也指某一“剧种”。作为“腔调”、“声腔”的拉魂腔,是指淮海地区最具特色及影响力的基本腔源、腔调及声腔,也是该地区诸多声腔、剧种的“源头活水”,因其通常在优美动听的唱腔结束处运用七度或八度大跳音程所形成“拉人魂魄”的“拉腔”特色而得名。另有一说,是因艺人们除了演唱此腔调外,还夹杂着演唱“端公调”,进行开财门、请神、招魂等仪式,故称此声腔、腔调为拉魂腔。作为“剧种”的拉魂腔,是指在拉魂腔“腔调”、“声腔”的流布、发展过程中所形成的诸多剧种类型。譬如,柳琴戏、淮海戏和泗州戏就是拉魂腔戏曲中最具代表性的三大剧种。通常认为,拉魂腔产生于清朝中叶以后,是在当地民歌、民间歌舞、说唱艺术及明清俗曲的滋润影响下,逐步发展而成。拉魂腔的形成发展,始终与同区域及相邻地区的其他民间音乐形态有着千丝万缕的联系,既双向互动又相互借鉴。据此,本书将拉魂腔艺术纳入民族音乐学研究视野范畴,并将其作为对象进行研究。正如当代民族音乐学家伍国栋先生所言:“民族音乐学强调音乐对象是一个综合性的结构体,它需要树立科学的音乐观念,用广阔的学术视野去进行关照。”^①民族音乐学视野中的拉魂腔是在特定地域、特定文化背景以及时代进程中的产物,对其进行区域文化视阈下的考察与研究,不仅是将“音乐作为一种文化现象”来研究的具体表现,而且也能实现在“文化中研究拉魂腔”的目的。

当前,我国文化艺术事业正呈现出传统民间音乐文化渐趋衰败之境况,我们对传统民间音乐文化是彻底地改革创新还是一味地抱残守缺,换句话说,如

^① 伍国栋,20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型(下)[J].音乐研究,2001(1):45.

何处理好创新与继承之关系,是我们正面临的一大难题。要回答和破解这一难题,十分有必要对一些具体传统民间音乐文化事象进行细致地考察与分析。只有在此基础上,我们才有可能做出正确的判断和回答,并有可能找出一套令人信服的解决方案或办法,最终为当代我国传统民间音乐文化的生存和发展,求得一条切实可行之路。由于我国传统民间音乐形态各异、种类繁多,在具体操作上难以做到事无巨细、面面俱到,由此,我们只能在浩瀚的传统民间音乐艺术范畴之中,甄选一个品种或类型作为切入点,并运用民族音乐学理念和方法对其进行研究与剖析。于是,本书选取了民间戏曲形态拉魂腔作为研究对象,就是想通过对拉魂腔艺术的源流考辨、艺术个性特点、小戏形态呈现等方面的研究,明晰拉魂腔一路走来的生存规律以及与区域文化生态环境之关系,探究拉魂腔对地方民间音乐文化的影响与作用,揭示拉魂腔生存发展的历史地位和当前存在的现实意义,从而探求传统民间戏曲艺术在当代传承、传播、生存、发展的普遍规律。

一、研究之缘起

拉魂腔是生成、流布在苏、鲁、豫、皖四省交界——淮海地区的一种地方性声腔剧种。其中,最具代表性三大声腔剧种之一的柳琴戏乃笔者的家乡戏,笔者对柳琴戏有着独特的感情与深刻的记忆。

当笔者进行民族音乐学专题研究之时,很自然地将柳琴戏从沉睡的记忆中唤起。在笔者的家乡徐州,柳琴戏相当流行。当地民众把柳琴戏也称拉魂腔。笔者清晰地记得当年文化生活还较为匮乏之时,看戏自然成为一项主要的文化娱乐活动,其中上演得最多、最被民众追捧的戏曲就要数拉魂腔三大剧种了。如今,虽然拉魂腔三大剧种已经没有了先前的辉煌和兴盛,但是它们作为非物质文化遗产,理应被我们重视与关注,所以对拉魂腔戏曲的研究就是践行这一工作的第一步。纵观民族音乐学的历史及研究,大致而言,西方民族音乐学的研究多是首先对异民族音乐文化进行研究,随后才把目光转向本民族音乐文化的探究。而中国民族音乐学的研究则恰恰相反。故此,笔者将拉魂腔作为研究对象,既是对中国民族音乐学学风的继承与发扬,也是较长时间理性思考后的一种选择,更是民族音乐学学人的一种文化自觉。

由于笔者有着在地方戏曲团体近十年的工作经历,因而对传统戏曲艺术

的构成要素、传承机制、表现形态、生产流程等都较为明晰,这在一定程度上对开展拉魂腔研究工作颇为有利。民族音乐学研究中十分强调的“局内人”与“局外人”、“主位”与“客位”的身份转换及视角,要求民族音乐学研究者在面对研究对象时要不断地进行换位思考,只有如此,我们才能对研究对象做到尽可能全面、真切地认识和阐释。当然,笔者不敢妄言对拉魂腔研究具有“局内人”或“主位”之身份,但是在对拉魂腔研究的过程中能始终注重这种“跳进”、“跳出”的身份转换理念,将有利于最大限度地探究区域文化下拉魂腔音乐文化特质的本真。况且,笔者对传统戏曲文化艺术生存发展规律有一定的感性认知,可谓“他山之石,可以攻玉”。

纵观拉魂腔的产生、发展和流布,毋庸置疑,它深受淮海地域性文化的滋养与塑型。不可否认,我国传统戏曲艺术类型都具有地域性文化特征,不过,孕育拉魂腔地域性文化特征的淮海地区却有其特殊性。苏、鲁、豫、皖四省交界的淮海地区,五省通衢,交通发达,运河、淮河等水网密布也在一定程度上输入与输出了文化、民间音乐及地方剧种,而且淮海地区远离中心文化,使其地方特色得以增加,也促进了新文明的兴起和旧中心的衰落。换句话说,淮海地区文化特色的形成,不就是齐鲁文化、吴越文化及楚文化在此地的衰落而淮海地区特色文化得以彰显的结果吗?可见,淮海地区这一“三不管”地带不同于一般情形下的行政区划与文化区域相重合的地域。淮海地域范围是跨越四个省份的文化区域,因而,拉魂腔倍受各省区行政分治的制约,其在相关各省区的戏曲艺术研究视野中,相对处于边缘、弱势的地位,以致在拉魂腔艺术分析及理论研究上得不到应有的重视,造成拉魂腔声腔剧种研究上的薄弱甚至缺失。另外,一般说来,地理现象的区域性差异影响着文化现象的区域性差异。在我国,广阔的地域和复杂的地貌,为不同地区文化类型的发展提供了先天的条件。

夏后氏孔甲田于东阳负山……孔甲曰:“呜呼!有疾,命矣夫!”
乃作为《破斧》之歌,实始为东音。

禹行功,见涂山之女,禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳,女乃作歌,歌曰“候人兮猗”,实始作为南音。周公及召公取风焉,以为《周南》、《召南》。(引自《吕氏春秋新校释》,上海古籍出版社,2002:337—338)

不难看出,古人早已有了音乐与地理相关联的思想,以上记载只是对“四方之乐”的描述和概括。其实在我国历史上,譬如,隋唐的九部乐、十部乐,明清的南昆、北弋、东柳、西梆,无不是突出地理方位上的音乐特征。从这点来看,我国不同时代的人们在音乐文化习惯上存在着一脉相承性。其实,拉魂腔艺术流盛在以徐州为中心,大约遍及方圆三百公里范围的相邻四省。可以想见,拉魂腔的生存发展与徐州特有的地理位置和风土人情必定密切相关。徐州古称彭城,已有6000年灿烂文化。在尧帝时就建立了大彭氏国,并有2500多年的建城史,是江苏境内最早出现的城邑。徐州的得名是源于夏禹治水时,当时把中国疆域分为九州,徐州是九州之一。徐州,是一座韵味十足的城市。它的韵味不仅来自历史馈赠的两汉文化,更来自山水相依的自然态势。北宋文豪苏轼曾在徐州做过知州,留下了“春夏之交,草木际天,秋冬雪夜,千里一色,风雨晦明之间,俯仰百变”的感慨。由于徐州地处江苏省的西北部,与鲁、豫、皖三省交界,自古就有五省通衢之名,今距四个省区政治、文化、经济中心城市南京、济南、郑州、合肥皆约300公里。徐州地区民风淳朴,风气凝翠,是在和中原文化、齐鲁文化、楚文化相互作用下衍变而来。^①与以上相映成趣的是,徐州地区剧艺表演的璀璨斑斓、源远流长。流行于这一地区的剧种有柳琴戏、梆子戏、徽剧、京剧、柳子戏、花鼓戏、四平调、丁丁腔等。其中,柳琴戏是徐州地区最为盛行的地方剧种,当地民众俗称其为拉魂腔。该剧种与本地区的其他剧种相比,无论是从传承传播,还是从生存发展上,都具有十分明显的优势,是淮海地区地方戏曲中影响最大、保护最为完好的戏曲艺术。于是,本书把研究的眼光投向拉魂腔艺术,实乃顺理成章。

在江苏省境内,拉魂腔剧种淮海戏和柳琴戏在苏北地区相当流行。此外,苏北的拉魂腔与苏南的滩簧腔并称江苏戏曲的两大声腔。就目前对这两大声腔的研究来看,无论是从研究力度,还是从研究成果上都表现得极不平衡。苏南的滩簧腔在21世纪初就已申报成功了国家社科基金项目,苏、浙、沪三地的专家学者在对滩簧腔的研究上可谓硕果累累。可是我们对拉魂腔的研究却不温不火。不可否认,长时间以来,有相当一批专家、学者及戏曲界人士,致力于拉魂腔艺术的研究,无论是对拉魂腔艺术本体形态分析,还是对拉魂腔艺术文

^① 王子初.残钟录[M].上海:上海音乐学院出版社,2004:195.

化内涵研究,无不彰显出一代艺术家与学者扎实的艺术修养和学术功力及开阔的艺术文化视野。其中,老一辈的代表人物有完艺舟、武俊达、马良书、霍守义、纪根垠、孙柏桦等,他们在拉魂腔艺术研究领域,相继取得了阶段性的研究成果。譬如,在拉魂腔渊源问题的探究上,得出了拉魂腔源于当地的民歌、民间歌舞及说唱艺术的观点,并在拉魂腔艺术研究的诸多方面发表了真知灼见或给予了归纳性总结。另外,更加令人欣慰的是,在老一辈专家和学者的感召之下,近几年相继涌现出拉魂腔研究领域的后起之秀,这些新生代学者,不仅秉承了前辈们治学勤奋、严谨的特质,而且还能够运用新的理念、新的视角、新的方法开展对拉魂腔艺术的研究,其中的佼佼者有纵山、吴小平、李爱真、刘震、张敏、孔培培等。不过,综观以往拉魂腔研究所存见的既有成果,多是对各个行政区划内的拉魂腔或单一拉魂腔剧种的研究,还未能冲破行政区划之界限,未能真正实现把拉魂腔艺术作为一个区域文化事象进行整合性的研究,故对拉魂腔的整合性研究上还显得十分薄弱,这就为本书的研究留存了一定的学术空间。

二、研究之背景

拉魂腔的形成,是在“花雅之争”、“乱弹”兴起的历史大背景下实现的。正如周贻白先生所言:中国戏曲声腔脱离不了昆腔、高腔、梆子腔三大声腔巢臼。^①至于一时流行的“南昆”、“北弋”、“东柳”、“西梆”声腔剧种,实乃颇具代表性的地域性戏曲声腔剧种历史阶段性情状的呈现。而诸多散落在各个地区,广受当地广大民众追捧的地方性戏曲声腔剧种,却很少被提及。这主要归因于此类地方性声腔剧种尚未得到上层社会的认可和重视。故此,戏曲史学家钱南扬先生对此有过精当的评说:“剧曲之学,肇始朱明,注释考订,往往浅陋不足观。清人学问,远迈前贤。惟目曲学为小技,经史百家而外,国学大师所不屑道。”^②可见,戏曲艺术,特别是地方小戏在过去相当一段历史文化语境中,根本没有出于学术目的而对其戏曲文献进行系统性收集、整理和保存,其结果导致戏曲文献的流失相当严重,地方小戏在文献资料中更是难觅其踪影。更何况,地方性

① 周贻白.中国戏曲论集[C].北京:中国戏剧出版社,1960.

② 转引自笔者所见其他学者的著述,原话出自钱南扬先生《戏文概论》一书。