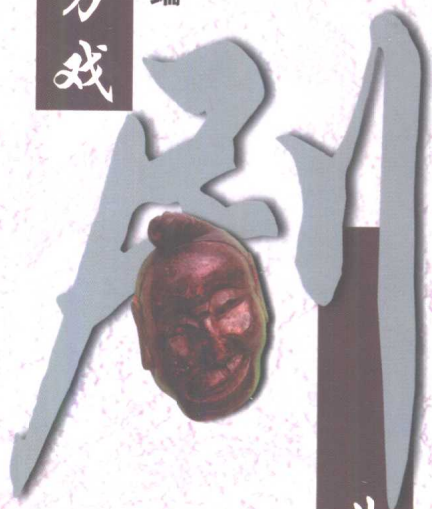


湖北民族文化系列丛书

湖北民族地方戏

牟廉玖 主编

田发刚 副主编



曲艺集萃

民族出版社

湖北民族地方戏剧曲艺集萃

主 编 牟廉玖

副主编 田发刚

民族出版社

图书在版编目(CIP)数据

湖北民族地方戏剧曲艺集萃 / 牟廉玖主编. —北京:
民族出版社, 2001. 2

(湖北民族文化系列丛书)

ISBN 7-105-04426-8

I. 湖... II. 牟... III. ①地方戏—简介—湖北省
②曲艺—简介—湖北省 IV. ①J825.63 ②J826.63

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 20110 号

民族出版社出版发行

(北京市和平里北街 14 号 邮编 100013)

<http://www.e56.com.cn>

民族出版社微机照排 迪鑫印刷厂印刷

各地新华书店经销

2001 年 7 月第 1 版 2001 年 7 月北京第 1 次印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张:11.375 字数:270 千字

印数:0001-3300 册 定价:19.80 元

该书如有印装质量问题,请与本社发行部联系退换

(总编室电话:64212794;发行部电话:64211734)

《湖北民族文化系列丛书》编委会

主 任：张洪伦

副主任：牟廉玖

委 员：张贤和	袁金山	罗贤美	田发刚
向成舟	田紫云	袁希正	陈开沛
向继茂	周正清	刘文正	钟以耘
田太富	王子君	孙朝新	王 平
邓辉建	向大甲		

办公室主任：张贤和

总 序

1999年,湖北省民族宗教事务委员会在贯彻中央民族工作会议精神时,提出了编辑出版《湖北民族文化系列丛书》的构想。经过一年的精心策划和组织,《湖北民族地区戏剧曲艺集萃》等六本书,作为《湖北民族文化系列丛书》的首批图书,由民族出版社出版发行,这是一件值得庆贺的大事。它的出版不仅标志着新世纪湖北民族工作的一项重大工程正式启动,而且说明民族文化作为社会发展的一部分,已引起了广泛的关注和足够的重视。该丛书的编辑出版,必将推动湖北民族文化事业的发展,丰富中华民族的文化宝库。

建国以来,少数民族文化的发展,经过了五、六十年代空前的繁荣,也受到过十年动乱时期的扼杀。改革开放以来,民族文化又进入一个蓬勃发展时期。民族民间文化艺术的挖掘整理工作,首先以编辑出版“集成”的方式集中推出一大批民族文化的成果,也为民族文化的持续发展提供了成功经验。进入建设有中国特色的市场经济体制的新时期,民族文化工作面临着新课题。社会发展对文化多层面的需求以及文化对社会发展的作用,已经大大超过了我们过去的认识。文化与经济、文化与政治、文化与生活的融合程度直接标示出我们时代进步的程度。也就是在这个时候,我们才更加感觉到文化的发展与时代的要求呈现出明显的差距。

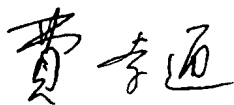
就湖北而言,由于地域广阔和历史久远,不仅有深厚的荆楚文化延续影响中国发展,特别是由于湖北西部是少数民族聚居区,多姿多彩的民族文化耀眼夺目,许多精彩的珍品在中国是绝无仅有和独树一帜的。如被誉为少数民族文化奇迹的延续明清几百年的

容美土司田氏诗人群,如乐观飘逸的清江流域撒尔荷,如幽丽清秀和雄伟峻拔的人文景观等等,在中国的民族史和文化史上,都是值得大书特书的。

随着经济体制的不断完善,人民群众对文化多层面的需求越来越高,并成为—个民族、—个地域发展品味的标志。整理和挖掘民间的艺术珍宝,并将其弘扬与创新,是这个时代的要求。湖北省民族宗教事务委员会正是认识了这个时代的责任,把握了时代赋予的机遇,才能够提出编辑出版《湖北民族文化系列丛书》的构想,并付诸实施,足以体现出湖北民族工作部门决策者的远见卓识。

《湖北民族文化系列丛书》的编辑出版,犹如建国后的第一次全国民族文化工作现场会议在湖北长阳召开—样,已显示出湖北民族文化工作发展的良好势头。同时,文化工作领域树起了一面旗帜,它必将引导和发动各界众多的专业与业余的文化工作者去继续挖掘、整理和研究民族地区的文化,使民族文化走向创新、走向现代,创造出无愧于这个时代的新文化精品,为民族精神的振奋、民族艺术人才的辈出与民族素质的提高作出贡献。从这个意义上说,《湖北民族文化系列丛书》的编辑出版,不仅是一项开创性工作,而且将是一项可持续发展的世纪文化工程。在整个民族工作中,这项工程的份量是很厚重的,并将被载入湖北民族工作的史册。

我热情庆贺《湖北民族文化系列丛书》工程的启动,更期待百花竞放、金果飘香的新世纪的民族文化的灿烂明天!

A handwritten signature in black ink, reading '费喜通' (Fei Xitong) from right to left.

2001年2月21日

分 序

《湖北省民族地方戏剧曲艺集萃》作为《湖北省民族文化系列丛书》之一部,从策划选题到组织队伍,从收集整理资料、分类撰写到统稿收笔、交付出版,花了近半年时间。全书总共收集湖北民族地方戏剧、曲艺十八种,它汇聚湖北民族地方戏剧曲艺的精品,集众多民族民间文艺工作者多年研究成果之大成。这部书的出版,对于传承湖北民族民间艺术,繁荣湖北民族文化具有极其重要的意义。

就戏曲而言,南、堂、灯、傩、柳是流传在湖北民族地区的五大主要剧种。其流传之久远,均可上溯至明清。以南剧为例,自明清时代鹤峰容美土司戏曲开始,一直延续到现在。戏剧的产生、发展与整个文化的发达程度密切相关。据史料记载,容美土司从田世爵起,各代土官都有诗文流传于世。田世爵之子田九龄,曾被称为“开创田派诗风的鼻祖”。从田楚产起,到田九龄已是第五代戏曲世家。从田楚产到最后一任土司田旻如止,容美戏曲乐舞活动从未间断,而且许多土官都是戏剧行家。戏曲家顾彩于康熙四十二年(1703年)花了半年时间游历容美,在其著作《容美纪游》中,他详尽地记述了在容美看到田舜年父子各教一个乐舞戏班演唱歌曲、楚调、椰子腔及丝竹的情景,并且记载了当时容美土司境内的戏厅、戏楼、教戏坊等设施情况,这些足以说明南剧是推行者吸收荆楚文化、结合本土文化改造而成的,是各民族文化交流融合的产物,是鄂西地域文化多元一体化的重要表征。解放以后,文化工作者对传统剧目加以改造,同时又根据时代生活创作现代南剧。根

据传统剧目改编的《八义图》，曾在 1956 年湖北省第一届戏曲观摩演出中获得“演出一等奖”。咸丰南剧团在八十年代创作的现代南剧《唐科长祝寿》、《张二嫂做中》和《迎客》都在湖北省专业剧团创作剧目演出中获得大奖。由此，南剧作为一个独立剧种，成为湖北的“四大剧种”之一。几位一生演南剧的“戏夫子”，被授予“名老艺人”的殊荣。

傩戏、灯戏、堂戏、柳子戏都各具特色，又有类似南剧的悠久历史。从容美土司史料中发现，在清乾隆十年（1746 年）湖南《永顺县志》有傩戏记载的一个世纪前，容美土司就有傩戏活动。现在的研究表明，傩戏是一种汉族地区和一些少数民族地区都广泛流行的戏种，而湖北民族地区可以鹤峰土家族的傩戏为代表；恩施灯戏可以说流播恩施全州；柳子戏在咸丰、来凤、鹤峰、五峰等地流传，以鹤峰柳子戏为代表；堂戏则流传于巴东、五峰、秭归、兴山一带，以巴东堂戏为代表。

湖北民族地区的曲艺音乐，品种繁多，题材广泛，各具特色，源远流长。本书所选十三种，它们的萌生、形成、发展和衍变，同戏剧一样，与湖北民族地区的山川地理、风土民情、疆域变迁、民族迁徙、社会经济、政治以及民族地区的悠久文化传统等，均有着密切的联系，较之戏剧而言，是更具有群众性的艺术形式。属于丝弦小曲类的曲种有长阳南曲、恩施扬琴、利川小曲等，共同的特征是均采用曲牌联缀体结构，并佐以丝弦；属于渔鼓道情类的曲种有鄂西竹琴、走马渔鼓、长阳渔鼓等曲种，其音乐结构、表现形态、发展轨迹以及表演形式等基本相同；属于踏歌耍唱类的曲种有长阳旱龙船、满堂音、恩施花鼓等品种，介于民间歌舞、山歌、戏曲、杂耍以及田间打唱等姊妹艺术之间，是兼有多重色彩与属性的曲艺种类，是不同艺术种类衍变融合的结果。

无论是戏剧还是曲艺，它们之所以能传承至今，成为现代民族文化的重要组成部分，与民族文化工作者的艰辛劳动是分不开的。

根据田野调查与考证,几乎每一种戏剧、曲艺在民间都有一生或大半生执艺的民间传人,往往是一个或几个传人就是一个戏剧曲艺的流派,如现仍然健在的巴东堂戏传人黄大国,已九十多岁高龄,从艺近八十年。建国之后,民族文化专业工作者与他们结合,挖掘整理,才得以提高。如长阳的陈洪,鹤峰的赵平国、陈鹤城,恩施的孙邦固、黄应柏、程仕政,巴东的高原章等,就是为戏剧曲艺的流传与提高作出了重要贡献的民族艺术家。

我们相信,随着社会的进步,民族地方戏剧曲艺必将随之发展,必将随着新的时代、新的生活向前延伸,以满足人民群众对民族艺术的需求。

苏 晓 云

2001年3月8日

目 录

- | | |
|------|------------|
| 第一章 | 南剧/01 |
| 第二章 | 巴东堂戏/42 |
| 第三章 | 恩施灯戏/67 |
| 第四章 | 恩施傩戏/99 |
| 第五章 | 鹤峰傩愿戏/110 |
| 第六章 | 鹤峰柳子戏/124 |
| 第七章 | 长阳南曲/154 |
| 第八章 | 恩施扬琴/175 |
| 第九章 | 利川小曲/221 |
| 第十章 | 鄂西竹琴/240 |
| 第十一章 | 走马渔鼓/253 |
| 第十二章 | 长阳渔鼓/264 |
| 第十三章 | 长阳旱龙船/271 |
| 第十四章 | 满堂音/283 |
| 第十五章 | 花鼓/298 |
| 第十六章 | 建始丝弦锣鼓/315 |

第一章 南剧

一

被称为湖北省四大地方剧种的南剧,居恩施土家族苗族自治州(以下简称恩施)各种地方剧种之首。由于常在庙台上演出,又长于演唱连台大戏,故又俗称“高台”、“人大戏”,以与流行于鄂西的傩戏、灯戏、堂戏、柳子戏等相区别。

南剧是在鄂西地域文化多元一体化格局逐步形成的历史背景下,在汉文化和当地土家文化交流融合的过程中逐步形成的一种既有地方特色又有民族特色的戏剧,是汉文化和土家族文化交流融合的历史产物。就其历史源流而言,它滥觞于17世纪而流行于容美土司时期的庙台戏曲。大约在清康熙年间,鄂西已有了南剧的雏形。1735年,鄂西实行改土归流。随着政治制度的演变,地方行政机构和区划也相应地发生了变迁,在原施南土司设立了“施南府”,管辖恩施、建始、宣恩、来凤、咸丰、利川六县。南剧取施南之“南”而得名,因此又名“施南调”。南剧之名的出现,标志着南剧已经形成,并开始逐步发展、演变,在艺术上日臻成熟。南剧形成后,开始在鄂西各地、各民族中广为流布,逐渐成为流行于鄂西土家族聚居区的为各民族人民所喜闻乐见一大地方剧种。同时,它

还向毗邻的湘西、川东等地传播,成为跨湘、鄂、川三省的地方剧种。新中国成立前,南剧主要流行于鄂西境内的来凤、咸丰、宣恩、鹤峰、恩施、利川、建始等地;新中国成立后至60年代,恩施、来凤、咸丰、鹤峰、宣恩五个县还有职业南剧团;现在,咸丰、来凤、鹤峰仍建有职业剧团。

二

从元代开始,封建中央王朝对鄂西土家族地区实行土司制度,以此加强对鄂西土家族地区的政治和文化控制。这在客观上促进了汉文化在鄂西土家族地区的传播、普及和推广。

明末清初,秦腔、吴腔、苏腔、楚调等相继传入鄂西,与地方戏曲有机结合,演变成独具风格的剧种——南剧。这是土汉文化交流的重要成果。从秦腔、吴腔、苏腔、楚腔传入鄂西,到南剧之名出现之前的这段历史时期,一般称为南剧的形成时期。其上限至少可以追溯到明代(大约明万历年间,即田楚产任职期间),下限可以确定为清代改土归流后(南剧之命名,起自何时,无从考证,但肯定在改土归流之后,大约18世纪中叶)。

容美庙台戏曲的产生是南剧形成的前奏,对南剧的形成起了关键性的作用。南剧是直接在早期容美戏曲的基础上逐步形成的。

据《鹤峰州志》记载:“楚地之容美,在万山中,阻绝入境,即古桃源也,其洞主田舜年,颇嗜诗书。予友顾天石有刘子骥之愿,竟入洞访之,盘桓数月,甚被崇礼。每宴必命家姬奏《桃花扇》,亦复旖旎可赏,盖不知何人传入。”

顾彩在《容美纪游》中详尽记述了田舜年父子各教养戏班。顾彩在记述田舜年父子戏班备注中指出:“君喜人誉其女优,客之谀者,必盛言丙如女优之劣,以为万不及父,君则曰:‘彼字且不识,安

责知音?’及观丙如戏……”

从以上文献资料记载看,容美早期的戏曲活动已经有相当的规模 and 影响,并在田舜年父子的影响下,开始显露地方化和民族化的端倪,这就为南剧的形成奠定了基础。从容美土司宽敞的戏厅、专用的教戏房、供公演的庙会设施,以及拥有花、雅部多种声腔兼乐舞班子,梆子腔反可听,行头潦倒等情况看,绝不是顾彩在康熙四十二年(1703)访问容美土司时才有容美戏曲的,因此,“在全楚也称上驷”并非偶然。从已经收集到的容美史料中,可以明显看出:荆州是向容美土司传播中原文化(包括戏曲)的桥梁和基地;至迟在明万历年间,田楚产(田舜年曾祖父)任职时,就有了戏曲活动。

由于南剧是在容美戏曲的基础上逐步演变而来的,它在艺术特点上就和容美戏曲保持着——脉相承的连续性。

容美土司戏班“反可听”的秦腔——梆子腔,和南剧上路(梆子)等有直接的渊源关系。从鄂西戏台上雕刻的《封神榜》、《打金枝》等梆子剧目,以及上路声腔所用的类似秦腔的“盖板子”主奏乐器——梆梆,都足以证明两者的渊源关系。梆子腔从清康熙年间传入容美土司开始,就极盛一时,后经过鄂西艺人融合改造,逐渐成为鄂西各族人民喜爱的南剧“特种声腔”。

从容美戏班演出《桃花扇》,唱“吴腔”、“苏腔”起,到施南府清军操防营早期昆腔活动,再到嘉庆初年入赘施南府副将樊继祖家“晓昆山音律”的彭帮鼎传播昆曲,使昆曲在南剧里保留了一些剧目及曲牌,其连续性也很明显。

楚调,早在明万历年间,即18世纪初,容美土司诗人田九龄、田宗文就与公安袁小修等“倡和不歇”,田宗文诗中出現“楚调”。康熙四十二年顾彩看到容美戏班“终带楚调”,并非偶然。若“楚调是汉调南北路的前身”,楚调与南剧南北路的连续性更加明显。南北路从荆州传入容美也很自然。

操防营业余戏班对南剧的形成起了重要作用。它既直接传承

了早期容美戏曲的传统艺术,又吸收了荆州等地汉族传统戏曲的艺术精华,进一步丰富了容美戏曲艺术,在南剧的形成过程中起了承上启下的作用。官府所派操防营最初来自荆州,其武官首领多来自河南、陕西等地,南北路声腔可能通过军营和流民由荆州传入恩施,梆子腔上路开始流行于操防营。因此,相比之下,操防营戏曲与容美土司戏曲活动更有亲缘关系。操防营的昆曲、梆子腔(上路)声腔与容美戏曲一致。容美关公诞演戏于庙楼,还供给观众酒食,与操防营每年五月十三唱戏及其演出习俗也完全一致。

容美土司自明永乐四年(1406)至雍正十三年(1735)共三百多年,属施州卫管辖。雍正六年(1728)改施州卫为恩施县,容美仍属恩施县管辖。恩施县新塘、红土、石窑等地,原在容美土司疆域内。从地理条件看,容美土司到施州卫只经过容美世亲东乡土司(今宣恩长潭河)即可到达,交往方便。改土归流后,容美土司教戏艺人,可能转移到施南府操防营教戏。这样,不仅使鄂西的戏曲中心由鹤峰转移至恩施,也使早期的容美戏曲艺术得以传承,这是南剧形成过程中极为重要的环节和过程。

建始的戏曲活动对南剧的形成也有一定影响,尤其是唢呐吹戏丰富了南剧的表演艺术。建始县早在清雍乾年间已有南戏活动,其中一个显著的特征就是唢呐吹戏,如李九九唢呐吹戏久负盛名。建始民间艺人从外地学习唢呐吹戏,然后将其运用于南剧表演艺术之中,对丰富南剧的表演艺术有一定的影响,这也是南剧形成过程中一个不可忽视的环节。

综上所述,可以明显看出:清雍正十三年(1735)改土归流以前,除容美土司有戏曲活动外,施州营、建始也有戏曲活动,南、北路上腔由荆州直接传入鄂西;容美土司、施州营戏剧活动属自娱性,限于容美土司和军营,但对南剧的形成都起了巨大作用,以江湖班社职业艺人南北上路声腔同台合奏为标志的南剧,则形成于18世纪中叶,即清乾隆年间。

三

1. 南剧的发展

雍正十三年(1735),鄂西实行“改土归流”,废除了土司这一特权阶层,使原先作为土司上层文化的南剧艺术开始转向民间,形成“文化下渗”现象,使南剧在鄂西广泛传播和流布。鄂西的封建地主经济迅速发展,在地主阶层开始办南剧科班。同时,鄂西的庙台戏楼也相继增多,除维修土司时建的庙楼外,还新建许多庙楼。随着手工业、商业的发展,庙楼戏台开始深入到各主要乡镇。

各庙宫都有会期,逢会期邀戏班唱戏。新建、重修、维修后的庙台,必邀戏班来“踩台”唱“人大戏”。庙宫戏楼逐渐增多,为在“高台”演出“人大戏”—南剧,提供了众多演出场所,为南剧发展创造了良好的物价条件。

改土归流后,南剧戏班逐渐从土司戏班、施州营“票友班”向“江湖班”演变,职业艺人和南剧班社开始出现,传统艺术风格也逐渐统一,从而使南剧艺术逐步趋向成熟,并不断发展。恩施县南戏老艺人苏大荣在清嘉庆二十年(1821)前后,从湘西接来四十多人的“大和”班,有著名坐堂生角杨大和。清道光年间至民国初年,鄂西地区又相继举办了“天元”、“连升”、“玉琴”、“云庆”、“双庆”等科班,以教授这些科班的艺人及“连升”、“天元”的出科艺人为骨干,组成了“天福”、“同庆”江湖班,知名艺人都会唱南北上路声腔。同治末年,利川汪营袁金波从成都接来几十人的弹戏(川梆子)班子,在鄂西活动到辛亥革命时才散班,对丰富鄂西南剧上路声腔和剧目起了一定作用。

这个时期出现了一批著名净、生角职业演员和操防营著名净生“玩友”(票友),如净角曾儒林、赵子寿、吴双魁、陈天寿、叶腊娃、袁天魁等,生角杨大和、何五、卢宗培、张玉福、费连喜等。这批艺

人,对继承和发展南剧传统艺术都起了积极作用。

桂塘坝科班对南剧的发展起了直接促进作用。桂塘坝开科所办的“玉福”班,出科艺人分别主教恩施的“双床”班和来凤的“云庆”班。此外,他们还流动演出于鄂西各地,对传播南剧艺术起了一定作用。

职业艺人为了谋生,在湘鄂川边境相互搭班演出,因此必须学会多种声腔。无论是本地艺人,还是在恩施常演或定居下来的外地艺人,为了适应鄂西观众的欣赏习惯,都唱南剧调,这是南剧南北上路声腔相沿以久的重要原因之一。职业艺人相互交流艺术的另一种形式,是演唱连台大戏,艺人称之为“唱大戏”。他们白天唱连台戏,夜间唱点戏,有利于各路艺人相互学习、交流并且相互吸收融合,形成自己的风格。

拥有戏剧衣箱的“本家”的出现,对南戏发展也起了促进作用。这样的南剧“本家”各县都有,其中既有地主、商人、行帮会首和武官,也有艺人兼“本家”。他们向临时组织的江湖戏班出租“衣箱”,艺人本身只有一个头网,没有戏衣。也有的老板自己包养戏班,多是热心办南戏的人。

秀才整理剧本,文人与南剧艺人相结合,为继承和发展南剧艺术,起了积极作用。改土归流后,学宫扩大到州、县。因而有了一批秀才为艺人“打本子”(记录整理剧本),有的甚至到科班学唱南戏,如咸丰“连升”班出科的张连芝,就是个秀才,为戏班“打本子”。鹤峰早在光绪年间,就有一批学生兼唱南戏。

民间各种小戏艺人与南剧相互搭班。演唱南戏调的木偶、皮影戏(又称矮台)各县都有,具有土家族艺术风格的傩戏、柳子戏、灯戏也演唱南剧剧目,并形成了戏戏相通、相互搭配演唱的格局。鹤峰傩戏常与南戏班同台演出,称“双合班”。南戏与灯戏同台演出,成“风绞雪”。由于各种小戏及艺人与南剧同台演出,因而丰富了南戏剧目,使南剧吸收并融汇民间小戏的艺术特色,从而自我完

善和发展了南剧艺术及其特色。

观众欣赏习惯对南剧形成的制约。为适应鄂西观众的欣赏习惯,南剧艺人对其他戏剧声腔和表演艺术都有选择地吸收,进而使南剧具有鄂西的独特风格和传统的艺术特色。

土家族习俗对南剧的影响。这个时期,土家族民间习俗对南剧的发展有很大的影响。清康熙年间,容美土司田舜年戏班活动已有不同于一般汉官家的戏班,已具有土家族风格和特色。随着改土归流后汉民流入鄂西,清王朝“以教制夷”政策的深入贯彻,汉文化与土家族文化也有了广泛的交流。明末清初,土家族有较高汉文化修养的只限于土司头目,到清末也只有少数土家人受汉文化教育。作为面向农民和城镇居民的“人大戏”,它形成并流行于鄂西土家族聚居区,有一批覃、田、向、杨及其他姓氏土家艺人和“玩友”,因而土家族的风俗习惯仍直接渗透到南剧艺术的各个方面,如连台大戏《目连》和《搬金牌》中,不但有宗教音乐、舞蹈,还渗透有土老师和傩戏的音乐、舞蹈。土家族习俗也同样反映在南戏内容和服饰方面,如演男女同耕、薅草时唱《薅草锣鼓》。在杂戏《薅豆》里张浪子上场就唱《薅草锣鼓》。

南剧活动发展不平衡,是清代南戏发展的又一特点。虽然南戏职业和业余班社活动从未间断过,但由于经济、交通以及战争等因素,在鄂西境内,南戏发展不平衡。

2. 南剧的改良(1912—1949年)

中华民国成立后,南剧也随之进一步发展,出现了所谓“改良之南剧”。

民国初年,南剧仍然活跃在众多的庙台上。武汉沦陷后,国民党省政府和第六战区司令部迁至恩施。当时,恩施城内有两个南剧班社,分别属三青团县部和民众教育馆领导。所谓“改良之南剧”,其特点主要表现在以下几个方面:剧情和唱词内容要有教育意义,提倡寓教于乐;演出剧目有了变化,在县城演出剧目以单本