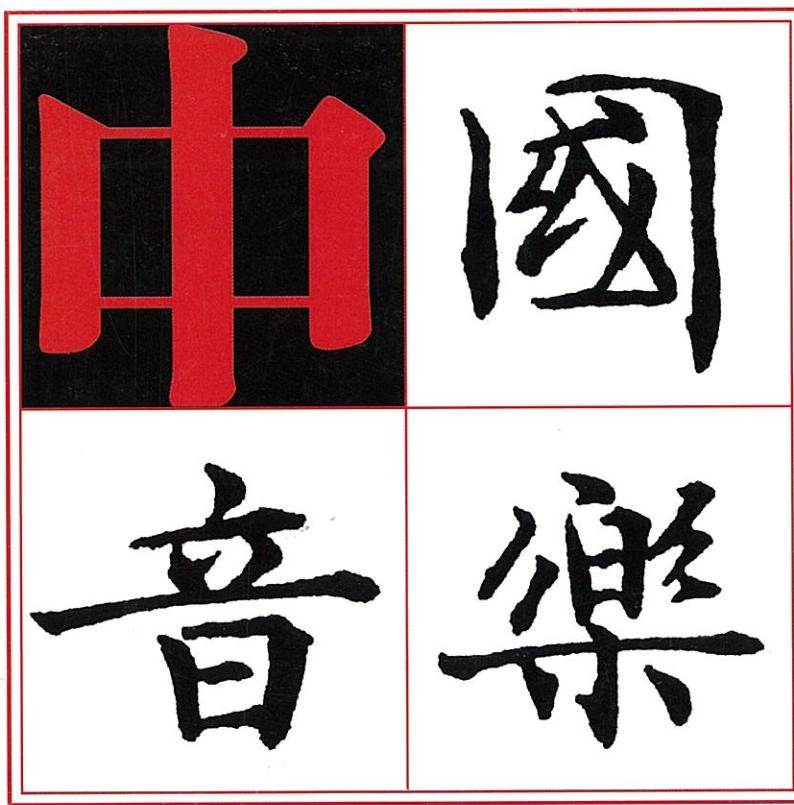


CHINESE MUSIC

中国人文社会科学核心期刊
全国中文(音乐类)核心期刊
中文社会科学引文索引(CSSCI)来源期刊



2013.4

目 录 Contents

2013年4期(总第132期)

敬 告 作 者

一、本刊为全国性音乐理论学术季刊,是全国发行量最大的音乐学院学报,已入选“中文社会科学引文索引(CSSCI)来源期刊”,《中国学术期刊(光盘版)》(全文收录)、“万方数据——数字化期刊群”和“中国核心期刊(遴选)数据库”,进入因特网提供服务。凡在本刊发表的文章,上述媒体均有权使用,不再另付稿酬。凡有不同意者,请来稿时声明。

二、思想活跃、角度独特、观点新颖的稿件优先刊用。来稿以中等篇幅(5—7千字)为宜。篇幅长者一般不超过一万五千字。请附150字左右的内容提要和2至6个关键词。引文、参考文献必须准确标明出处(作者、出版地、出版者、出版年月、版本、页码等)。一律用尾注,翻译稿请附原文和版权授予书,谱例请用五线谱。来稿请用A4纸打印稿,并同时发送电子邮件。

三、来稿请附上作者简历,包括真实姓名、性别、民族、出生年月、所在单位、职称(或学位)、职务、详细地址、电话号码、邮政编码、电子邮件信箱。

四、本刊编辑部不办理退稿。作者请自留底稿。请勿一稿两投。两个月内未接本刊用稿通知,作者可对稿件自行处理。稿件刊用后,视情况酌付稿酬。

本刊首任主编、我国当代著名音乐理论家、音乐教育家、音乐活动家李凌先生百年诞辰纪念专栏

- 1 李凌社会音乐教育实践和思想的当代启示 王志军
143 论李凌的音乐发展观 王冰

探 索 与 思 考

- 6 民族歌剧音乐创作的往日辉煌与现实危机 居其宏
12 民间多声在中国现代音乐创作中的继承与创新 赵冬梅
174 数字音乐文化传播中的版权困境与解决之道 张丰艳

音 乐 教 育 研 究

- 29 东南亚三国音乐教育的人类学考察:中国传统音乐教学的突围 杨静 管建华
32 印尼日惹艺术大学音乐教育的人类学考察 赵琦
35 巴厘音乐教育的人类学考察 郭天池
38 新加坡国立教育学院CARE的人类学考察 陈国符 管建华
42 新加坡音乐教育的人类学考察 程诚
45 马来西亚音乐教育的人类学考察 王佩佩
86 从工具理性到交往理性:音乐教师教育范式的转向 朱玉江
140 张謇音乐思想及其影响之研究 詹皖
249 美国杨百翰大学艺术教育考察纪行 马达 陈雅先

民 族 音 乐 研 究

- 47 梵呗华严字母的演唱及其意义 傅暮蓉
53 “新儒家”音乐精神 林大雄
203 为时代立学——致恩师王城平教授 王茗 张欢
222 非物质文化遗产视角下的达斡尔族传统音乐舞蹈
保护与传承 张天彤
57 十二律“三分损益”上下相生究竟是什么在上生、下生?
——从律数、律高、阴阳属性辨析《吕氏春秋·音律》篇的生律次序 宋克宾
63 先秦社祭遗风
——岷县二郎山“花儿会”与花腰彝“祭龙”仪式考辨 苏毅苗
70 闽西客家十番音乐的“正与反” 王聪生
74 处州乱弹活态现状研究 杨和平
78 达玛沟三弦琵琶的形制归属 张寅
108 新疆哈萨克族音乐研究六十年(1950年-2010年) 雷嘉彦 杨娇娇
114 聊斋俚曲曲牌【银纽丝】之音乐研究 李海鸥

118	安徽铜陵牛歌的艺术特征研究	陈昌文 盛 霞
123	侗族民歌衬词艺术	罗 卉
129	新媒体环境下天津时调的传播	石 蓓 曹宏凯
137	雍乾年间湘西官庙祭祀音乐考探	邹永红 吕华明
146	辰河高腔中的人声帮腔和唢呐送腔研究	乐之乐
149	四川凉山彝族民歌的音乐形态	张 莉 孙国英
152	土家族“拖木号子”的艺术特征	谭顺来
185	中国传统音乐活态资源的建设与应用	杨 红
189	“象脚鼓”乐器名称考	初步云
228	二都戏的田野调查研究	田中娟
235	民间赛歌源流概说	李丽敏
194	浅论四川曲艺的保护和传承	彭科伟
207	论湖南石门山歌的艺术特征	谢 萍 张 涌
211	五声音阶、天然音阶与自然音阶之要素论	陈 明

学术活动综述

178 为达斡尔族传统音乐的复兴喝彩

——“四方言区达斡尔族传统歌舞展演暨达斡尔族传统歌舞艺术学术研讨会”综述 张天彤 李秀明

中外音乐家及其作品研究

99 聚合、衍生、消减

——秦文琛管弦乐曲《意韵》基础音高组织的结构原则 孙志鸿
242 大爱文金 大美长城——刘文金音乐的人文简释 岳 峰

序·跋·书评

82 《江南文化中的古琴艺术——江苏地区琴派的文化生态研究》读后
..... 施 咏

162 品鉴评点 史家之笔——读刘再生音乐文集有感 黄俊兰

音乐表演艺术研究

91 琴用右手指法研究 杨秋悦
133 我国钢琴演奏心理学研究中基于实验方法的思考 周为民
170 琵琶音乐在动画影片中的运用初探
——以电影《劳拉的星星在中国》为例 周 慧
166 探索晋剧须生丁派唱腔艺术的美学价值 闫飞瑜
197 中国古代乐论中的身体意识 赵 鹏
200 声乐艺术表现中的“虚”与“实” 周淑真
217 刘德海与中国琵琶艺术发展的第四次高潮 吴慧娟
239 音乐功能、人文生态空间与少数民族声乐教学

——对当下少数民族声乐教育的反思 单宏健
245 不用民族乐队伴奏是民族声乐作品演唱更好的选择吗?
——对民族声乐伴奏的思考 令狐青

纪念与启迪

156 李维渤对中国声乐艺术的贡献 彭丹雄 徐起飞

二〇一三年第四期(总第一百三十期)



主管单位:北京市教育委员会

主办单位:中国音乐学院

编辑出版:《中国音乐》编辑部

社 址:北京市朝阳区德外丝竹园

E-mail:bianjibu7378@vip.163.com

电 话:64887378

传 真:64887378

邮 编:100101

国内发行:北京市报刊发行局

邮发代号:2-263

订 购:全国各地邮局

国外发行:中国国际图书贸易总公司

北京 399 信箱

国外代号:Q986

设计排版、绘谱:王增红

印 刷:北京圣彩虹制版印刷技术有限公司

出版日期:2013年10月18日

编 辑:田 林 杨雪英 樊 荣

封面设计:张建荣

目录翻译:刘 沛

○ 田中娟

二都戏的田野调查研究

摘要:二都戏是在浙江菇民区伴随着香菇历史文化和菇神信仰的民俗祭祀活动而产生的地方剧种。在历经数百年的发展历程中,其声腔、伴奏、表演等艺术手法日趋成熟,唱腔激昂奔放,表演粗犷朴实,其舞台语言、表演程式和板式运用独具特色。本文以田野调查的方式入手对二都戏的历史源流、演出习俗、艺术特征、生态现状等进行了较为详尽的解读,从其表现个性出发进行研究,以期寻找二都戏传承保护的有效途径。

关键词:二都戏; 民俗特质; 演出习俗; 艺术特征; 生态现状

中图分类号:J607; 617.5 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-9923(2013)04-0228-07

“枫树落叶,夫妻分别;枫树抽芽,丈夫回家。”在浙江省的西南部有一群以种植香菇为谋生手段的人群被称为菇民^①,他们每年到“枫树落叶”时节,便到深山密林里种植香菇,到“枫树抽芽”时回家务农,在那里形成了一个独特的自然经济区——菇民区。^②由于二都戏产生于菇民区境内的庆元县左溪镇黄冈村,庆元合湖、荷地、左溪一带古称“二都”,因此得名。二都戏既是菇民祭神娱神时的重要载体,又是菇民离乡前往深山密林种植香菇前闲暇时间的精神寄托和主要娱乐形式。菇民区普遍信奉菇神,各菇乡建立了大大小小的菇神庙,大型菇神庙都建有一个精致的戏台,供菇民领袖及菇农在每年七月“香期”期间看戏之用。随着香菇产业的蓬勃发展,各地的二都戏班子应运而生,有时一村同时出现几个戏班子,产生斗台现象。在其漫长的传承衍变过程中,还曾派生出傀儡戏、坐唱班等多种灵活多变的表演形式。由于二都戏的形成、发展、流布主要在浙江省菇民区内,而且它的表演习俗与菇民的生活、生产习俗有着极为密

切的关系,表演者大多为菇民自身,故又被称为“菇民戏”。^[1]二都戏作为中国香菇历史文化的突出代表,在菇民区流传了几百年的地方小戏,它蕴含着中国传统文化的精华,更凝聚着中国香菇历史文化的丰富内涵。鉴于历史和地理环境的原因,对于地方戏曲二都戏的研究,以往的学者主要取向于剧本剧目、音乐表演等研究视阈,研究重心主要趋向于艺术层面,而相对于二都戏的班社组织、经济供养模式、演出习俗及其与菇民区的民俗信仰活动之关联则研究甚少。本文运用艺术人类学田野调查方法来揭秘浙江菇民区二都戏的产生、发展和式微,并分别对二都戏的历史源流、演出习俗、艺术特征、生态现状作了较为详尽的调查,以期客观了解二都戏的生存现状,探寻传承保护的有效途径,将显现出对其研究的重要性和独特性。

一、历史源流

二都戏的产生年代从历史文献中虽无明确记载,但通过

收稿日期:2013-04-22

作者简介:田中娟(1972—),女,文学硕士,丽水学院副教授。

基金项目:1. 教育部人文社会科学研究项目“浙江菇民区音乐文化及其民俗特质研究”阶段性成果,项目编号:11YJC760073。

2. 浙江省高校访问学者教师专业发展项目:“非遗保护视域中的二都戏研究”研究成果。项目编号:FX2012061。

3. 丽水学院2011年校级科研项目:“浙西南菇神庙会的祭祀仪式与仪式音乐研究”研究成果。项目编号:KXQ20112。

笔者历时多年的调查研究,采访老艺人等从中得知,其大约产生于元末明初,明朝中后期得到较大发展,清朝至民国期间进入鼎盛时期。二都戏发源地左溪镇黄冈村位于庆元东部,北与景宁畲族自治县接壤,南与福建省交界。其产生与当地多神信仰有关,由于人们生活在穷乡僻壤,将生老病死和消灾除祸寄托于神灵的保佑,逐渐产生了酬神祭祖习俗,每年正月从村落神殿中抬出五谷神和土地神,安坐轿内,巡游全村,在祈福求佑的活动仪式中,人们就在打击乐的伴奏下演唱,进行祭神祈福。根据老艺人刘万贵(82岁)^③口述:“相传明朝左溪镇黄冈村的陈祖言曾考取处州府头名贡生,此人对戏曲饶有兴趣,致力于发展二都戏,将剧中人物分成生、旦、净、末、丑五个角色,同时改进唱腔,将菇民外出做菇时从江西、福建带回的外来唱腔与当地民间歌谣加以融合,就这样出现了初具规模的戏曲形式。”

二都戏的发展与菇民区崇拜“菇神”有着至关重要的联系,它是中国香菇发展史上的特殊产物和香菇文化的特殊遗存,有着独特的地域性、传统性、程式性特征。早期菇民是在深山密林中劳作的一群特殊劳动者,他们将树木砍花长出一个个香菇,解释为神灵对他们的特殊恩赐,面对无常的天气变化,无法医治的病痛,只有神灵能满足他们祈福禳灾的心理需求。“尤其他们世代在大森林中劳作,发现除与他们同样的菇民能操作自如地利用砍花法,使倒木上长出香菇,而外省、外乡人根本不会使用这一技艺时,就更认为是神灵相助了。”^②自从宋咸淳元年(1265年)在庆元县后广盖竹村由菇民集资兴建“显灵庙”祀奉吴三公为“菇神”后,香菇业在菇民区蓬勃发展,各地菇神庙星罗棋布,大型菇神庙都建有一个精致的戏台。每逢香期,菇乡男女进山朝拜菇神,演戏庆贺七天七夜,有的年份延续至半个月,祭拜高潮时,庙堂内外人如潮涌,鼓乐喧天。二都戏随着菇神庙的兴起应运而生,成形之后,曾组织成立了“子弟班”,除为宗祠、菇神庙祭祀活动服务之外,在农闲之时也到各乡村进行娱乐性的演出,特别是在逢年过节,各乡村更是争先恐后地邀请戏班子到本村搭台演戏,对艺人更是尊以“先生”称谓,由于演戏期间艺人们受到村民以热情招待,收入也颇为丰厚,于是各地著名艺人们纷纷招收徒弟,自立门户,出现了“黄冈班”、“荷地班”、“新锦班”等众多戏班子,活动于庆元、龙泉、景宁、福建的城乡一带。

在香菇业发展最兴盛的“康乾盛世”,二都戏曾经出现了寺庙供养戏班的状况,每到菇神庙会期间,菇民们从南方各省的菇寮会聚于大型菇神庙,菇民领袖在此议事决策,共同谈论菇业行情,交流制菇经验。练习习武,交流技艺,演戏作乐,作为欢庆丰收的场所。民国时期,与温州永嘉戏班、泰顺戏班、福建北路戏互相交流,取长补短。1951年由县文化馆出面组织举办二都戏业余戏班——和平剧团,邀请著名二都戏演员吴宏渠教授新演员。1953年又在荷地区成立“荷地区文工团”且第一次招收了女演员,改变了男演女角的传统习俗。1958年由文化馆创编《一箩谷》现代二都戏,参加龙泉县

文艺调演,获创作奖和演出奖。1982年由县文化馆创作七幕历史剧二都戏《叶宗留》参加丽水地区文艺调演,获改革、创作、调演全面优胜奖。^③二都戏经历代发展,由最早的民间小戏逐渐加入民间歌谣、曲艺唱腔,吸收外来剧种的声腔,最后发展成多声腔板腔体剧种,近代二都戏的角色已分为:小生、老生、武生、苦生、须生;大花、二花、三花、四花;老旦、正旦、青衣旦、小旦、花旦、刀马旦等。在原来的表演基础上更趋规范化,从原来的“路头戏”发展成有“剧本戏”,至此,二都戏已成为相对完整的地方剧种。

二、演出习俗

(一)传统演出习俗

二都戏在长期的演变过程中逐步形成了一套独特的演出习俗,根据演出功用和活动特点分为:门头戏、庙会戏、包场戏、还愿戏。

1. 门头戏。又叫过路戏。每当戏班路过某个村庄遇上狂风暴雨等恶劣天气无法前行时,该村必须无条件地为戏班安排住宿和提供膳食,同时戏班也会报答村民的热情招待,在当晚为该村上演一台戏,戏金多少由村里随意而定,戏班没有话语权,如果第二天村里有意留戏班继续演戏则再议戏金。有时也正好遇上村中有“安神、鬼禁”之事,不宜鸣鼓演戏,那么村里照样要给戏班安排膳食和住宿,这种习俗在菇民区普遍存在,由此,我们可看出菇民区百姓对戏曲的热爱和当地朴实的民风。

2. 庙会戏。是指在菇神庙会、宗祠祭祀时由寺庙或宗族出面邀请戏班演戏,称为庙会戏。从一些寺庙的庙志、宗族的族谱和对老人的采访中得知,庆元县的大济卢福神庙、松源殿、八角庙、龙岩吴三公祠、合湖刘氏宗祠、后溪周氏宗祠、吴坑村吴氏宗祠;景宁英川菇神庙、柳氏祠堂;龙泉下田的五显庙、风阳山菇神庙、周氏祠堂、叶氏祠堂等,均有在庙会、祭祀活动期间邀请戏班演戏的习俗。演戏时间的长短则根据庙会或祭祀时间的长短而定。据老艺人吴希明^④口述:“在风阳山菇神庙每遇庙会,人如潮涌,鼓乐震天,经常演戏半个月人们方才散去。”凡是大型庙会和宗祠祭祀演戏,每年都有相对固定的时间,且各个寺庙演戏时间基本错开,这样给戏班和百姓都有一个合理的时间安排,戏班可以根据自己的实际情况选择一条合适的线路边演边进发。

3. 包场戏。由戏班“外牵头”先行到外地联系业务,与雇主或地方绅士议定戏金和演戏日期,住宿和伙食的支付,上演的剧目和数目等问题,有些戏班还和雇主之间形成“文书”,以备双方共同履行。

4. 还愿戏。在庙会演出快要接近尾声时,有的善男信女趁庙会戏之便,要求最后一晚为他们演出还“神愿戏”,还愿弟子事先准备好猪头、大公鸡、素菜等一筵席,放置于神案前,点香焚烛,让戏班先“排八仙”,再由演员跪读“报符”,即宣读还愿弟子的姓名、祈求为家人保安康、赐福等,然后再开始演戏,这叫“借戏还愿”。有少数官宦或富裕人家还专门邀

请戏班演还“神愿戏”，演出时间长短由各家的经济实力而定。

(二)八角殿的演出习俗

八角殿又名马仙宫，位于庆元县城30公里的张村乡东川村，“始建于明万历三年(1575年)。”^⑤庙内正殿供奉马天仙神像，每年农历七月初一到十五举行重大庙会，七月初七为正式香期。届时演戏十天，戏金由张村乡的十个村庄各支付一天，临近的龙泉县、景宁县、云和县以及福建省的松溪县、政和县境内善男信女都会至此烧香看戏。开始先由道士举行请神降坛仪式，道士穿着神衫、戴虎额，手执龙角、铰杯，每村的头首身着长衫，头戴礼帽，俯地跪拜，戏班则整装扮演八仙于戏台两边等候，等道士奏章完毕问铰三圣，说明神灵已将至此，于是锣鼓喧天，戏班开始排八仙，并代社下弟子宣读“驱邪赐福”奏章。然后才开始演戏，每天三场，上午、下午、晚上各演一场，每场必须有三个折子戏和一个正目戏。香期结束之夜，戏班要与道士一起送佛、散鬼、撒馒头、倒番，演员要扮演包公举行扫台赶煞仪式，道士做功德与戏班扫台要同时结束，息鼓休场，静静退殿。此后连续三日在该神所辖各村，不得鸣锣打鼓，保持安静，名叫“安神”。戏班离开庙堂和村庄时要特别注意安静，要悄悄离开，绝对不能让乐器发出声音，以免惊动神灵。

(三)新建戏台的演出习俗

凡是有新建戏台落成，必须挑上黄道吉日邀请有名戏班开台演戏，演戏前必须举行“开台”仪式。演戏前由五位演员到村口化妆成“五鬼”，悄悄地潜入戏台底下，戏台上并排放着五只饭碗，每只碗里各放一块肉，旁边放着五根棍子、五色布、五双草鞋。仪式开始时，鲁班师傅上场，手捻诀用脚在台版上画一口“金井”，口念咒语。这时台下递上一只活公鸡，鲁班用口咬破鸡冠，将鸡血滴于台板和台柱上随即下场。然后，周仓、关平、关公在打击乐声中上场，关公命周仓将五鬼捉上来，赐予路费并责命他们赶快回扬州(由于历史上庆元曾属扬州府管辖)，五鬼领了路费，穿上草鞋，捡起猪肉，在周仓的驱逐下落荒而逃，关平、关公在打击乐声和鞭炮声中下场。

在乡村演戏中，乡民们有锣鼓会引来鬼魂看戏的说法，故每次演戏完毕都要举行扫台仪式，在扫台时，则由包公带着张龙、赵虎二将上场，高举照妖镜驱逐鬼魂，以求演戏后全村百姓平安，全体戏班人员平安，全村的六畜无损。

三、艺术特征

二都戏，本地人又将其称为“庆元土调”。由于地理和人文环境的限制，目前还尚未被挖掘、整理，是鲜为人知的地方性戏曲。庆元地处浙西南偏僻山区，交通闭塞，山势险峻，自古以来就是士族隐居或躲避战乱的理想去处，这些客观条件的存在为二都戏的生成和发展框定了其地域性、传统性、独特性、民俗性特征，也为它的生存和发展提供了可能。二都戏的舞台表演粗犷朴实，音乐激昂奔放，有较强的艺术感染力，唱腔道白用庆元“官话”，具有浓厚的乡土气息和独特的表演程式，供奉杭州铁板桥头田公元帅为戏神。

(一)演出程式

二都戏的演出程式充分显现了它的地域性和民俗性特征，根据2012年7月笔者对庆元西洋殿的演出记录，其演出程式按照顺序排列为：开鼓闹台→叠三星→排八仙→三出头→正目戏→吹打乐散场。在这种演出程式中神圣与世俗进行了有机的融合，显现出了演员的双重身份，他既是“演员”同时又代表“神灵”。

开鼓闹台：首场演出闹台锣鼓经用西皮，俗称闹“西皮台”，次日闹“头通”或“三退台”。开鼓闹台出现的人物相继为鲁班、关公、周仓、五个鬼。(台词省略)

叠三星：由演员扮演福、禄、寿三星在四不像打击乐声中相继出场表演，先点绛、亮相，继而出现魁星、加官和蘑菇仙子，蘑菇仙子拎着酒壶给众仙赐酒，众仙跪拜念“报符”。(叠三星仪式众仙台词本文省略)。

排八仙：排八仙有两种，(1)排八仙：吕洞宾等八仙齐出亮相、读报符。演魁星点斗、加官进爵、招财进宝(俗称三跳)，最后状元携夫人拜堂结束。(戏本略)(2)蟠桃八仙：东方朔前往玉帝御花园偷蟠桃，二郎神奉命追桃。众仙赴瑶池为王母娘娘祝寿，王母摆酒款待，酒后众仙排“寿”字造型。(戏本略)

三出头：即表演三个折子戏，分别为一个文戏，一个武戏，一个彩戏。通常以《郭子仪上寿》中一折作为开场，由于其内容表现的是君臣有序，上下团结，安邦定国，敬老爱幼的伦理故事，富有教育功能。演员阵容强大，角色行当齐全，服装穿戴齐全，剧情起伏较大，唱腔丰富，是检阅一个戏班实力的重头戏，也给戏班晒晒家底的表现机会，一般都选此为开场的第一个折子戏。

正目戏：就是戏班表演的完整的卷本戏，各个戏班都准备了剧目本称为“戏桥”，“戏桥”上写着戏班的所有演出剧目供主家挑选。正目戏有单本的演一夜，有上、下本的连演两夜，也有上、中、下连演三夜。

跳加官：跳加官形式是在叠三星时加入的一个讨彩头的环节。台上出现一位身穿大红袍头戴面具的天官，左手持着朝笏，右手持缎轴，在跳加官的锣鼓声中作舞蹈状，对着台下看戏的头面人物朝拜，突然一个转身从衣袖内亮出缎轴，缎布上写着“某某先生官星高照”，再转身高举缎轴，缎布上的字则变成“某某先生连升三级”。受朝拜者当场抛撒红包到台上，然后跳加官者一再谢礼而退至场下。另一说法是为有身份的人家求取福禄的仪式，或为家中儿孙考取秀才、状元等求取功名的美好愿望而增设的环节。

(二)音乐特点

二都戏的唱腔音乐既有曲牌体又有板腔体，还有民间歌曲，虽杂却又不乱。在采访中我不得不佩服民间艺人的天才之作，他们能将这些音乐融合得很好，我们不需要担心转调或转板等问题，他们都有足够的智慧来应付这些事情，而且用各种各样的办法来丰富音乐的多样性。由于受外来剧种的影响，到清代二都戏已成为昆腔、高腔、乱弹、皮簧腔、滩簧等声腔共存的多声腔板腔体剧种。

1. 戏路的划分

二都戏的戏路名称是按照主奏乐器的名称来命名的,这种命名方法带着明显的地域性特征。它既不像“梆子腔”这种以某一乐器来命名唱腔的方式,也不像“弋阳腔”以地名来命名唱腔的方式,而是用主奏乐器名称来命名“戏路”。这种命名方式不是偶然的,它是菇民们智慧的象征,用三种不同的主奏乐器来演奏有限的板式,使演奏出来的音响效果丰富了三倍,这是民间艺人创造力的独特显现。

京胡戏:是以京胡作为主要伴奏乐器的西皮、二簧戏、阴调戏。其基本句式结构为三、三、四的十字句和二、二、三的七字句组成,主胡以la-mi定弦,主要以商调式或角调式较为多见。京胡戏的主要剧目有:《二度梅》、《九龙阁》、《三仙阁》等59个剧目。

横喷戏:是指以笛子或唢呐为主奏乐器的乱弹戏,当地人将笛子称为横箫故有其名。分为文宫和反宫两类。文宫以老二慢为主要板式,其基本句式上、下板各两句。反宫以三夹子为主要板式,近似拨子原板,是反宫的主要板式。横喷戏的主要剧目有:《判双丁》、《两重恩》、《鸳鸯带》等三十几个剧目。

毛胡戏:是指以二胡(当地人称为毛胡)为主奏乐器的滩簧、时调、北调戏。滩簧戏通常作折子戏演出,剧目有《白蛇传》、《卖柴记》、《貂蝉拜月》、《僧尼会》等,北调戏在坐唱班使用较多,主要剧目有《借衣劝友》、《王安送米》等,时调戏是各个时期时兴小戏的统称,主要剧目有《走广东》、《浪子踢球》等十几个剧目。

2. 板腔的特征

二都戏的每一种板腔基本上由四句组成,上板和下板各两句,演员可以根据剧情的需要反复演唱台词,演员和鼓堂对各种板式的起腔都非常熟悉且形成默契。如需起腔时,演员便根据所要唱的板腔在最后一句道白的尾音上道一句拖腔,鼓堂会意便带领龙头敲打将要演唱的鼓介,胡琴便开始演奏乐曲旋律,演员唱腔顺利接入;如需落板时,演员在唱腔尾句提高一个八度演唱断音,鼓堂则示意龙头敲起刹板介,乐队其余成员随即跟着终止;如需转板时,只要演员在上一板式的末句转到下一板式的头句,鼓堂会意马上敲起转介锣,龙头、胡琴等乐器在鼓介的引领下转板伴奏。这一切都可在鼓堂的引领下顺利进行,演唱者示意鼓堂,鼓堂引领龙头、胡琴,笛子却听从锣鼓的指挥,彼此前后呼应,默契配合。

3. 板式的特征

二都戏的板式非常丰富。京胡戏的主要板式有:原板、倒板、十八板、紧铎、中铎、慢铎、十字铎、五字铎、平板铎、紧板、流水、西皮、二簧等板式。另外,还有一种反二簧,又称阴调也较常用。横喷戏的主要板式有:原板、慢板、倒板、紧板、十八板、流水、老二慢、三夹子等板式。毛胡戏的主要板式有:男宫、女宫、引子、垛板、滩簧迭、流水等板式。它的主体板式和附属板式层次不十分明确,不过这样大大丰富了唱腔。虽然每种戏路的板式有很多的重复,但是由于它的主奏

乐器是不同的,所以即便是吹奏相同的板式,出来的音乐效果却大相径庭,这就给二都戏的音乐音响造成极大的丰富性。但二都戏对各种“戏路”板式的转板却有明确的规定,如京胡戏只能在西皮、二簧、铎子之间转板,横锁戏只能在老二慢、倒板、紧板之间转板,毛胡戏只能在男女宫、滩簧迭之间转板。如以下谱例《满门福》中劝驸马唱段,当演员发出一声“哎……”的西皮倒板起音时,鼓堂立即敲起介锣,胡琴等乐器接奏西皮倒板过门,待演员的西皮倒板唱至尾句时,在尾字来一个铎子拖腔,鼓堂便敲西皮倒板转十字铎的转板锣鼓介,其他乐器随即转至十字铎板式。由此可见,民间艺人的创造力极其强大,使二都戏这棵野草显现出强大的生命力。

谱例1

为皇爷爷离开九龙位

(男工西皮倒板) 毛锡祥演唱
胡培华记谱

4/4中速(十字铎)

4.“四不像”唱腔

二都戏唱腔音乐融合了多个剧种的板腔,且既有曲牌体形式,又有板腔体形式,还有民间歌曲小调,在民间有“四不像”之称。且不去评论它的繁杂亦或是丰富,如果一个民间戏曲能将这么多种音乐形式有机地融合在一起,不论在其转调、转板中不慌不乱、游刃有余,还是演员与后台能做到运用

自如,这不是一种文化的创举吗?我想这种文化与菇民祖祖辈辈跑遍大半个中国种植香菇不无联系,这是一种兼容并蓄的文化心理和精神诉求,也是菇民在广阔的大自然中生活养成的一种宽阔的胸襟。

在采访中得知,二都戏中含有庆元花鼓戏、莲花落的音乐,仅仅在起腔和落腔时稍作变动。曲艺音乐与戏曲音乐之间相互吸收运用,如二都戏剧目《双仁义》、《双图贵》、《玉堂春》中演员在落难行乞时所演唱的曲调就是当地的民间曲艺和民间歌曲曲调。如《双仁义》中的“就将豆腐师傅表一番”唱段,就是庆元一带莲花落音乐的改头换尾,见谱例2。此外,由于菇民区历史上就有大量菇民前往本省金华、婺源及江西、福建等地种植香菇,二都戏与江西的赣剧、金华的婺剧和福建北路戏有许多相似之处,如二都戏中的“文官平板”,与赣剧中的“碧湖调、浙调”相似,二都戏中的“清板”,与赣剧中的“江南调、浦江调”相似。它们之间也有区别,如在演唱方法上,赣剧多用真嗓演唱,二都戏却真假嗓相结合使用。二都戏的唱词中常常夹杂“依、呀、了”等衬词,然而,赣剧中的西皮、二簧却不用衬词,那么,到底是谁影响了谁?我们姑且先不去深究,但是,二都戏正因为它所具备的“四不像”特征而显现出它的独特性。

谱例2

就将豆腐师傅表一番
(选自)《双仁义》唱段 潘 贵 荣演唱
陈江风、胡培华记谱

中速

(三)语言特点

二都戏用地道的庆元方言演唱。“由于崇山峻岭的阻隔,庆元方言中保存了大量的唐、宋古音和众多复杂的声调,在二都戏的对白中大量使用古汉语。如:‘惊叹词·夥颐’一词,”^[4]即现代所说的“啊呀”之意,语出司马迁《史记》中《陈涉世家》。妇女叫“宅眷”;“……之故”是地道的文言文,但是在二都戏上演的剧情中,“……之故”却常常出自村妇之口。”^[5]二都戏在舞台上的道白运用方言土语,当地人称之为地方“官话”,在道白中形容词和副词的表述特别丰富有趣,如:形容词“铁硬、鞭软、墨鸟、鳅滑”等,还经常运用谚语和歇后语,如:“今交未见过,鸡母象天孵”、“馒头落丐肚——有去无回”等,二都戏在台上的语言错用乡语,使当地

百姓听戏倍感亲切。

(四)锣鼓经特点

二都戏的锣鼓经有明显功能特征。以下为庆元大济坐唱班提供的常用锣鼓经,从锣鼓经的名称我们可以看出,它是按表演的功能来区分,将表演时所用的锣鼓、闹台时所用的锣鼓、上下场伴奏锣鼓等等区分开来使用。如:各角色上下场使用火炮、九步锣、七步锣、五步锣、三步锣等;道白和身段表演男女分别使用生锣、旦锣、骑马锣、垫马锣等;各种唱腔和板式的起唱、过门、转板使用导板锣、流水锣、正板锣、文台锣、快锣、退慢锣等等;收场时使用收台锣等。还有某些特定场合有特定的锣鼓经:魁星锣、七星锣、状元锣、排八仙锣、闹台锣等等。二都戏颇具特色的锣鼓经列举如下:

谱例3

大 火 炮

$\frac{2}{4}$ 八 大 · 0 | 匡 0 | 八 大 · 0 | 匡 齐 乙 齐 |
匡 齐 匡 齐 | 匡 齐 匡 齐 | 匡 齐 | 匡 0 ||

七 星 锣

$\frac{2}{4}$ 大 太 八 · | 匡 匡 匡 齐 | 匡 齐 匡 齐 | : $\frac{3}{4}$ 匡 齐 匡 乙 齐 :|
 $\frac{2}{4}$ 匡 齐 匡 | 乙 齐 匡 | 大 令 | 匡 0 ||

闹 台 锣 鼓

$\frac{2}{4}$ 匡 - | 匡 - | 咚 - | $\frac{1}{4}$ 金 七 | 金 七 | 金 七 |
 $\frac{2}{4}$ 金 七 七 | 七 才 七 才 | 金 七 七 | 七 才 七 才 | 金 金 金 |
龙 才 乙 才 | 金 金 金 | 龙 才 乙 七 | 金 七 七 | 七 才 七 才 |
咚 咚 咚 咚 | 金 七 七 | 七 才 七 才 | 金 七 七 | 七 才 七 才 |
七 才 七 才 | 金 金 金 | 龙 金 乙 七 | 龙 金 乙 七 | 金 - ||

魁 星 锣

$\frac{2}{4}$ 太 太 太 太 | 乙 大 大 | 匡 令 令 | 令 齐 乙 令 | 匡 齐 令 0 |
齐 令 乙 令 | : 匡 令 令 | 令 齐 乙 令 :| 匡 齐 | 匡 0 ||

四、生存现状

正如众多的传统戏曲文化所面临的境况一样,二都戏也遭遇了现代语境下的“失语”和“失势”,民间艺人老龄化,没有年轻人喜欢演戏,从艺人员青黄不接,生存环境遭受严重破坏,二都戏赖以生存的民俗活动不断消退,致使二都戏濒临灭绝。现在能够出去巡演的戏班不复存在,只有为数不多

的几个坐唱班能在红白喜事场面为人演唱。

(一)传人、传剧状况

二都戏发展的历程中曾出现了众多的演艺世家和民间艺人,笔者在2005年10月对庆元县文化馆姚德安、胡培华老师进行过一轮访谈。又于2012年12月、2013年2月,对大济坐唱班进行过两轮访谈,从调查结果中挑选几位有名望的艺人作重点介绍:

吴宏渠(已故),据荷地村吴氏宗谱记载:吴宏渠家族是一个五代学戏的世家,出生于光绪甲午年正月二十四日,随父吴光森学戏,他艺盖群雄,不但技艺高超且戏路广阔。“民间盛传他是位前台生、花、丑、旦无所不能,后台吹、打、弹、拉样样上手,班中还称他为“八把铰椅”师傅。”^[6]据大济村老艺人周智创^(84岁)回忆:吴宏渠系有真功夫的艺人,能从一百多米的台阶上跑下来一个跟斗翻到对面的舞台上,所以在表演武戏时他便显得武艺高超,游刃有余,其精湛的表演技艺令人至今念念不忘。据周智增^[7]老人回忆:吴宏渠在《断桥》中扮演许仙在西湖断桥边与白娘子和小青相遇时,小青怒目相视举剑欲砍,许仙双膝跪地向下一磕头,巾帽即脱落至眉前,右手伸向脸一摸,鼻子即刻瘪吸成一条线状,面色突然变得蜡黄,表现出一副惊心动魄的狼狈相,这种鼻功的表演特技至今让观众赞叹不已,据说是因他会运用气功的缘故。

刘恒忠、刘恒恕(均已故)为一对孪生兄弟,刘恒忠演旦角,其脸形颇似女性,扮相出众、表演细腻、情感丰富、唱腔甜美,在台上端庄文雅,极具大家闺秀风范,特别擅长表演《断桥》、《僧尼会》等,给观众留下极其深刻的印象。“刘恒恕演丑角,舞台表演风趣幽默,常常令观众捧腹大笑,尤其扮演老奴(外)时,那种老态龙钟和无可奈何的神情令人至今难忘,也令同行赞叹不已。”^[7]

胡永香^(68岁),吴宏渠的外孙女,她作为二都戏省级非遗传承人至今活跃在舞台上,同时在宏艺二都戏剧团传授技艺,其与毛梨花、陈兴珠、黄相珠、吴秀珠等参加荷地文工团,于1953年师从吴宏渠学戏,是二都戏有史以来第一批女演员,改变了二都戏男演女角的传统习俗。胡永香扮演花旦,善于利用眼神来刻画人物形象,或许是遗传且从小耳濡目染的原因,胡永香的“戏路”也非常广,在采访中她显得特别活泼,边回忆边讲述边表演,面对摄像机镜头没有一点尴尬和窘迫,显得如此自然的民间艺人,实为难得。

二都戏的传统剧目丰富,有折子戏和正目剧,迄今为止所收集到的剧目名称共有160多部。其中,京胡戏60多部,毛胡戏50部,横唢戏40部。^[8]此外,还有时调和民间喜剧也颇受观众欢迎。从剧目名称来看,大部分为有教化功能的历史剧,这或许与庆元县历史上多名望士族到此隐居有关。现在能上演的大多为折子戏,如《空城计》、《定军山》、《貂蝉拜月》、《薛平贵回窑》、《花亭会》、《郭子仪上寿》等。

(二)生存环境现状

二都戏的产生与古老的民间祭祀、祭神祈福有关,随后

它的发展却与香菇业的兴盛以及菇民的菇神信仰密不可分。原来在祭神活动期间菇神庙内人神共乐,菇神庙戏楼的中庭供菇民领袖看戏,其余菇民男女分别入座戏楼两侧,其观赏性和实用性正体现了菇民的价值需求。而如今演出对象与观众的审美取向之间出现了偏差,现在虽然菇神庙会依旧进行,但是观众的口味却在发生变化:他们喜欢军乐队号子的声音、喜欢流行歌曲和歌舞节奏的变换,这些与祭祀仪式格格不入的东西,年轻的菇民却喜欢把他们引入神庙,逐渐使原本以祈福禳灾和菇民供奉菇神祈求丰收的民俗活动偏离了其文化意义。目前活跃在城乡的戏班已寥寥无几,以下据笔者所接触过的几个戏班作一个简单介绍。(以下内容根据2013年1月采访材料整理)

1. 庆元大济坐唱班。大济坐唱班是活跃在庆元县城和城郊一带的戏班,固定人员有吴育圆^(74岁)、吴太勋^(78岁)、周知增(77岁)、周智创(84岁)、姚生^[10](60岁)、刘万贵(82岁)六人组成。由于他们年纪偏大,无法上台表演本戏,因此,只是在红白喜事场面以及庙会期间应邀坐唱,增添热闹的气氛,大济坐唱班的特点是按照老传统只演奏鼓吹乐和演唱二都戏。当问及一年的演出场次时,老艺人不无感慨地说:现在的人不喜欢我们的老套路了,由原来的每年一百多场,减少至一年十几场。但老艺人们精神可嘉,鼓堂吴育圆还能演唱一百多段唱腔。

2. 竹口坐唱班。由周方饶(59岁)任班主,它是典型的子承父业,他父亲(已故)原来是一个很好的鼓堂,演唱二都戏声音洪亮、善于表演。竹口坐唱班的特点是加入了现代元素,吸收了一些敲军鼓、吹长号的年轻人加入,还吸收了年轻女性唱流行歌曲和跳现代舞蹈。当笔者问及缘由,周班主不无感慨地说:介入这些流行音乐和现代舞蹈元素是为了适应东家和观众的需要,如果不加入女性唱歌生意就会淡很多。于是他们不得不改编制和演出内容来适应市场的需求。

3. 宏艺二都戏剧团。该团由庆元县二都戏协会主办,主要由一群二都戏业余爱好者集资购买行头服装,由县委拨款购置办音响成立的业余剧团,由二都戏传承人胡永香等任教,剧团主要任务是在香菇节期间和政府活动时能上台表演节目,现主要上演的二都戏剧目有《郭子仪上寿》、《打金枝》、《步园会》、《断桥》等折子戏,该剧团由于所掌握的二都戏剧目有限,所以在节日表演和广场活动中也经常表演越剧。

五、保护意义与保护对策

由于二都戏对菇民区的民俗活动和菇神信仰具有强烈的依附性,至上世纪90年代以来,随着香菇生产技术的家庭化,再加上年轻一代菇民大部分流入城市打工,不再进入深山种菇,离开了香菇的野外生产,以及由香菇生产派生的祭祀仪式、民俗传统,就失去了其滋养的土壤和存活的环境,使二都戏几乎濒临灭绝。尽管二都戏的故乡庆元县政府也曾采取申遗、保护传承人、成立二都戏协会等相应措施,但由于其生存的程式性、依附性、地域性极强,收效甚微。笔者认

为:二都戏的保护工作需采取更直接、有效的保护对策,即:逐步形成以高校参与、传承展示、平台搭建、生态资源保护等内容为核心的地方戏曲保护传承机制。

(一)树立正确的保护主体观念

对于非物质文化遗产二都戏,应采取“保护为主,抢救第一”^[10]的原则,同时也要选择好正确的保护主体,传承人和民间艺人是地方戏曲的创造者、传承者、承载者,故而二都戏的保护主体应该是传承人和民间艺人。同时,唤起民众的自觉意识,让民众充分意识到对二都戏的保护就是“守护自己的精神家园,就是守护自己民族的根基”。^[10]并且积极参与到二都戏的保护行列中来。

(二)高校参与理论研究,社会搭建展示平台

高校的专业人员要加强理论研究,要对其板腔特征、板式特点进行研究,要对其声腔与伴奏进行研究;要对演出习俗和戏班生存现状进行考查;对二都戏与其他剧种之间的关联进行研究。社会要搭建展示平台,让二都戏传承人、爱好者、民间艺人经常参加表演展示,让民间艺人与其他戏曲剧种的艺人进行交流活动。以免古老的二都戏越来越脱离其存在的自然环境和人文环境,失去其生命的活力。

(三)培养新生代,开展创新保护

在民间培养二都戏爱好者,举办各种培训班进行带徒传艺,并且对二都戏的剧本内容、表演形式、乐队伴奏、服装道具等进行创新,使二都戏更加符合现代观众的欣赏趣味,扩大影响力和受众面。另外,可在当地高校的戏曲和音乐表演专业学生中培养传承者,开设选修课等形式进行单独培养,使古老的二都戏剧种后继有人,薪火相传。

(四)建立二都戏非遗保护管理机构

要妥善建立二都戏非物质文化遗产保护管理机构来加强保护管理力量,及时协调和有效解决保护工作中遇到的种种问题。如可由政府出面,旅游部门组织全市的导游进行二都戏唱腔培训,让导游给每个来丽水旅游的团队都要演唱几段二都戏,从而扩大二都戏的影响力和受众面,形成由政府牵头,文化、旅游、教育等部门联合组成的有一定权威性的综合保护管理机构。

(五)建立二都戏保护资料数据库

自2000年以来,二都戏故乡庆元县文化馆曾为大济坐唱班进行了为期三天的录音,此外还有多次请民间艺人在节日期间的演出录音、录像资料,但遗憾的是这些均未得到很好地保存。为此,笔者建议健全二都戏乐谱、服装、录音、录像、戏本、道具等保护工作,建立二都戏资源数据库,为二都戏资料的挖掘、传承、收集、整理等工作提供快捷、高效、科学的资源平台,为进一步的研究和创演提供参照。

本文以田野调查的视角,对二都戏进行多年的跟踪调查,特别关注二都戏的演出习俗和生态现状,将民间艺人、班社组织作为主要考察对象,分析城市化进程中传统戏曲艺术的生存环境和现状,以期寻求确实可行的保护措施。二都戏作为祖先留给我们的文化遗产,是不可再生的文化资源,其

作为浙江地方戏曲文化表现形式的意义远远超出菇民区的范围,彰显了浙江菇民的勤劳勇敢之精神和历史文化印迹。

二都戏剧本手稿



二都戏《断桥》剧照



庆元大济坐唱班



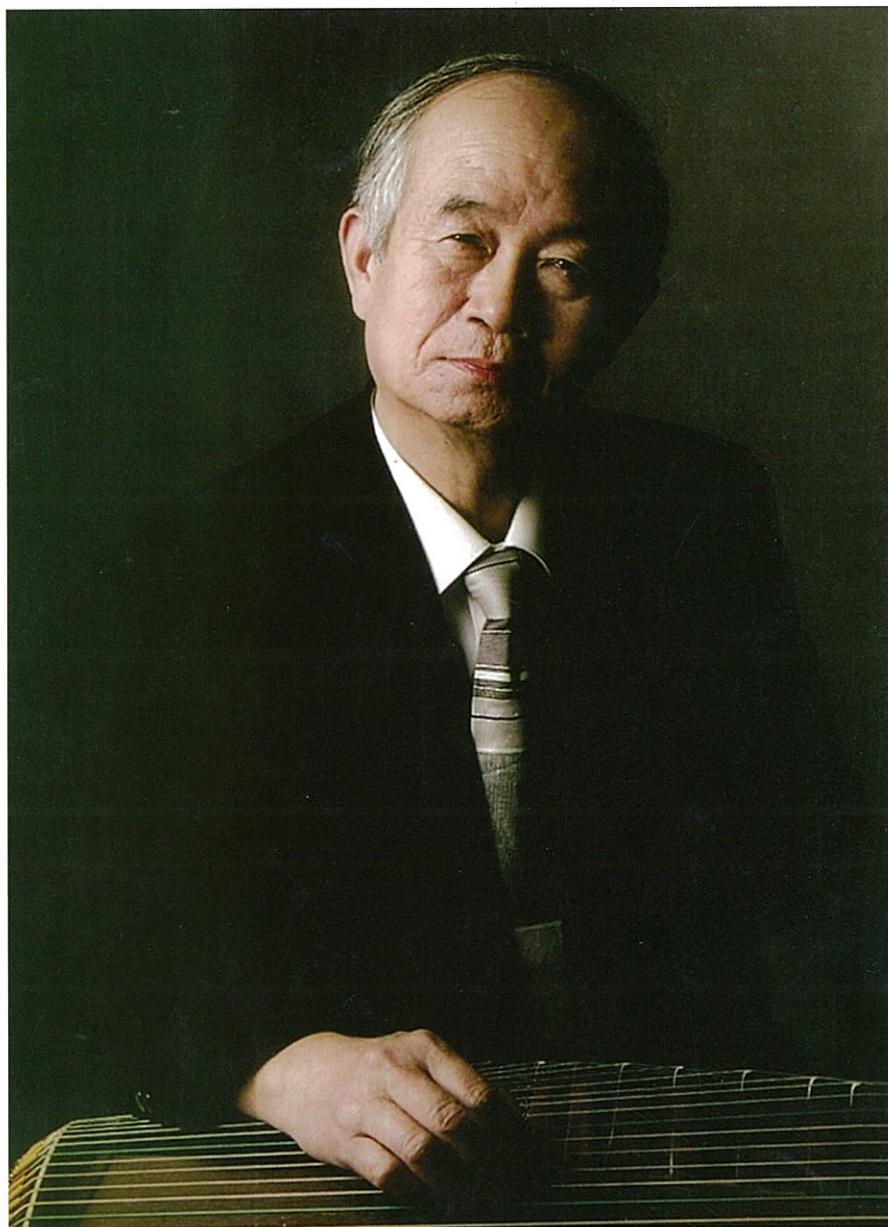
二都戏伴奏乐器



(下转第238页)

中國
音樂

中文社会科学引文索引(CSSCI)来源期刊



秦筝陕西流派领军人周延甲

ISSN 1002-9923

9 771002 992006

11 >

ISSN1002-9923
CN11-1379/J

国外代号: Q986 国内代号: 2-263 定价: 20.00元