

# 从拉魂腔到柳琴戏 (上)

■邵明思



两千多年来,我们枣庄所在地域一直是我国经济比较发达的地区之一。更值得骄傲的是,此地民间文化源远流长,尤其是文艺事业一直比较繁荣。其中,戏曲艺术遗产更是非常丰富,据《峄县志》记载:“唐代尤盛,至今沿而为之。乡村亦多竹马、秧歌、诸戏,金鼓喧闹。盖有乡雉之微意焉”。所谓诸戏,不仅包括从外地移植到境内的京剧、豫剧、梆子戏,而且还有当地人民亲手创造的、经过几代人心血灌注的、独具地方风格及乡土气息的文艺特产——拉魂腔(柳琴戏)。

一方水土养一方人,拉魂腔滋养了这一方人的精神生活,陶冶着这一方人的思想情操,潜移默化地促进着这一方人文化素质的提高,它所具有的“高台教化”的特殊功能,使后代子孙受益匪浅。

## 拉魂腔的起源

拉魂腔的发源地是鲁南苏北、运河两岸。当然,我们不能贪天之功,武断地把枣庄所在的鲁南列为孕育拉魂腔的“母体”,而应该说是母体的主要部分。客观地讲,一个剧种的产生,是一方人民自发的集体创造,这种创造完全不受行政区划的局限。

拉魂腔和流行于苏北、皖北、豫东一带的淮海戏、泗州戏一脉相承,是同树枝的姊妹花。

尽管拉魂腔的地域属性较强,同时不可否认,它与我省淄博的五音戏,胶东的茂腔、柳腔也有一定的血缘关系。

拉魂腔的前身是“肘鼓子”(或称“咒鼓子”)。肘鼓子是清朝初期流行于鲁南地区的一种迷信职业。时值刀兵四起的战乱之秋,十年九灾,生灵涂炭,灾难深重的人民朝不保夕,精神空虚,把生存的希望寄托在神灵拯救的幻想之中。一些人迫于饥寒,设法糊口,创造出肘鼓子愚弄百姓。

肘鼓子的形式是,一人敲锣,一人击鼓,口念咒言,一唱一和,声称能替有灾难疾病的人们解锁还愿,驱邪祈福。随之游食四方,浸以成俗。久而久之,锣鼓打出了花点,口中也唱出悦耳动听的腔调。不过,从事这个职业的人越来越多,而相信这种法术的用户则越来越少。供求失调,肘鼓子陷于危机。于是便扔掉神化的外衣,公开打出演唱卖艺的旗号。经过一场戏剧性的演化和质变之后,艺人们在追求

艺术、提高演技的同时,又把当地流行的另一种民间艺术——“锣鼓铎子”吸收过来,同时鼓子熔为一炉。

肘鼓子的主旋律只有四句腔,前三句半较平,后半句翻高,因而又名为“拉后腔”。当时运河岸上纤夫拉船号子的韵调很受欢迎,肘鼓子也吸收过来,充实音域,因而亦称“拉河腔”。艺人们在实践中土法上马,自行设计研制出柳叶琴(土琵琶)作为主弦伴奏,又增添了笛子、二胡等乐器,从而,丝竹锣鼓浑然一体,强化了艺术效果。

拉魂腔在不断研讨,提取方言乡音之特长的基础上,广泛借鉴、吸收京剧、昆剧等艺术精华,包容渗透、兼并糅合。后来又经过文人之手,对其词曲、韵白进行一系列加工修改,逐渐形成一种独特的艺术形式。据老艺人说,清乾隆间峄县知县张玉树酷爱拉河腔,因其曲调优美婉转,具有动人心弦,拉人魂魄的艺术魅力,他随之美其名曰“拉魂腔”。张玉树为拉魂腔戏班写了一段唱词叫作《风花雪月》,至今流传民间。老峄县人还流传着一支叫作“四大香”的顺口溜:“绿豆米饭羊肉汤,旱烟袋和拉魂腔”;还有一支歌谣:“拉魂腔一来,大闺女跑掉鞋。拉魂腔一走,闪倒了十九;死了先别埋,等着拉魂腔还来。”可见,拉魂腔给人的艺术感受是何等之深,它确是当时人们生活中不可缺少的精神食粮。

## 拉魂腔的流变

拉魂腔综合百家之长而自成体系,独立门户。开始只能“跑乡坡”、“打地摊”,其服务对象全是平民百姓。演出形式非常简陋,既是演员,又当乐手,化出化入,一人须担几个角色。起初不化妆,后来置办了简便的戏衣和道具之后,便粉墨登场,到大雅之堂为工商绅士唱“堂会”。剧目内容也日渐丰富,既有为大众喜闻乐见的“下里巴人”,也不乏上流人物所欣赏的“阳春白雪”。

起初,拉魂腔艺人全是清一色的男子汉,挂上冉口或戴上方巾就演生角,摘掉冉口、方巾,头顶手帕就演老旦,摘下手帕头插一朵花就演花旦。后来,鲁南苏北运河两岸

出现三朵花,不知何许人也,艺名叫“三白”、“四白”、“蓉苗花”的女孩加入戏班,开了女扮坤角的先河。女性的参演,增添了艺术色彩和观众的欣赏情趣,同时在反封建礼教,推动社会进步的意义上具有积极作用。

清咸丰二年(公元1852年),鲁南大地遭受一场空前的天灾,加之瘟疫流行,造成“人吃人”的社会悲剧,大批拉魂腔艺人外出逃荒,扶老携幼,浪迹天涯。分别到丰、沛、萧等县和砀山、涡阳、蒙城、商丘、虞城、宿县、灵璧、泗淮等地演出,并且收徒传艺,还有就地的落户,终老于异乡。从而把拉魂腔的种子撒遍了苏鲁豫皖四省的接壤地区。

从满清帝国到军阀混战,乃至国民党政府,拉魂腔虽然倍受官方的歧视和摧残,但它扎根民间,与劳苦大众同呼吸共命运,因此,屡经灾荒而东山再起,历尽战乱而劫后重生。不但没有在封建统治阶级的高压下“流产”,相反在广大人民的爱护和支持下,经过艰难的历程逐步地发展壮大。从20世纪30年代到40年

代,峄县境内出现了较有影响的周家班、杨家班、马家班等八大戏班,另外还有二十多个小型的夫妻班、子弟班、师徒班等等,从艺人员始终不少于四百人。这期间,不论士农工商,还是男女老幼,大都会唱几句拉魂腔。连目不识丁的庄稼人也因此懂得了戏文,而且通过戏文也获得了文化知识,对历代兴衰,帝王将相,对中华民族的伦理道德,也略有所知。

解放前后,峄县境内拉魂腔队伍的阵容最为可观。比较有名气的艺人有:孙殿文父女、马学成、高广才、焦广巨、孙玉堂、岳得才、杨思河兄弟、李金山、侯二妮、韩学亭、黄诚仁夫妻及女儿,还有张孝堂等。他们不仅有相当程度的艺术水准,有的还有相应的组织能力,对推动地方戏剧艺术的发展卓有贡献。

自从柳叶琴的出现,对拉魂腔的音色增添了光彩。因为它居于主弦地位,人们又认为拉魂腔的名字欠雅,解放后便称为柳琴戏。1954年华东地区五省一市在上海市会演,由官方正式把拉魂腔改名为柳琴戏。



## 灵活的演唱特色

柳琴戏是在民间说唱的土壤上成长起来的,其韵白是以方言变韵为主。它的表演具有明快、爽朗、粗犷、有力等鲜明的特点。

柳琴戏的演唱方式同其他地方戏曲不同,主要有三个方面:

一是自由的旋律。柳琴戏的唱腔,起初极不固定,演员只要掌握它的风格特点,可随意转接,用各种腔调进行演唱。同一段词,演员各有其不同的唱法,可以根据自己的条件优势自由发挥。

二是特殊的节奏。柳琴戏所有的板式都是有板无眼的四分之一拍的节奏,和一般的戏曲音乐规律不同。这种流水状的四分之一拍的节奏主要是便于采用切分音,形成一连串的变节奏,使唱腔更加委婉动听。

三是丰富的转调。柳琴戏的板头变化幅度不大,作为过场用的伴奏曲牌也不多,但却有丰富的转调。几乎每段唱腔里都有转调。转调的原因一方面是根据人物的情感,另一方面是由演员的嗓子条件决定的。

柳琴戏总的演唱特点是灵活、多变、运用自如。乐队在弹奏过门时,演员只要掌握不荒腔、不掉板,即可任意起腔、转调、自由咏唱,丝毫不受伴奏的限制。乐队既不约束演唱者自由发挥,又能随着唱腔的变化而变化。如此“即兴伴奏”的形式,看来较灵活,实际不正规。解放后,在音乐工作者和演员的共同努力下,边演出、边吸收、边改革,逐步发展到定谱定腔,进入正规化的档位,演员的音乐水平也相当的提高。

