

从《桃源洞》看巫教对邵阳花鼓戏的影响

聂国红

(湖南女子学院艺术表演系, 湖南 长沙 413000)

【摘要】巫教在邵阳花鼓戏的定型和发展上起到了一定的作用。现存资料中, 介绍邵阳花鼓戏与巫教两者之间渊源的资料较为零碎, 缺乏具体的分析。实际上, 在邵阳花鼓戏剧班的成型以及剧目的流变、表演的方式和戏曲音乐的风格等方面都显露出巫教所产生的影响。这些影响在邵阳花鼓戏《桃源洞》中表现得尤为明显。

【关键词】邵阳花鼓戏; 巫教; 桃源洞

【中图分类号】 J643

【文献标志码】 A

【文章编号】 1672 — 7835(2016) 06 — 0148 — 05

邵阳花鼓戏是湖南花鼓戏中职业戏班成立最早、表演形式最具特色、传统剧目保留最多的一个流派, 曾有“邵阳花鼓走天下”之说。邵阳花鼓戏在形成和发展的近两百年历史中, 与祁剧、百戏杂技、巫教三者关系十分密切。邵阳花鼓戏原分为东、南、西三路, 东西两路艺人以巫教巫师为主, 可见巫教对邵阳花鼓戏的发展具有深刻的影响。在现今的邵阳花鼓戏研究中, 巫教对于邵阳花鼓戏的影响缺乏较为具体的分析, 而巫教作为推动邵阳花鼓戏成熟和发展的三大元素之一, 其作用是重要而深远的。

1 巫教对邵阳花鼓戏的影响

湖南历属楚地, 《汉书·地理志》云: 楚人信巫鬼, 重祀。巫教在我省自古有之, “自三苗国于洞庭始创巫教, 颛顼正之而其流不息, 亦多神教之一种也。巫之别名曰傩教, 曰师教……湘省此教最盛, 男女均有之。……居民动以百十钱或升合米, 倩巫人燃香灯, 击鼓唱歌……”^{[1] 161}。巫教在我省流传甚广, 又被称为傩教或师教。巫师在湖南本地又被称为“师公子”, 民间如有需要消灾解难、还愿、酬神之时总要请出“师公子”作法事。在“师公子”作法事的同时, 亦要上演戏曲做为祀神之用。相对来说, 师公子在祈祷娱神, 驱逐疫鬼时所唱的戏曲又被称为傩戏、师道戏。此种戏曲说唱性、叙事性强, 唱词直白, 以表现求神还傩为主。音乐以锣鼓伴奏, 节奏自由。

傩戏随着巫教的传播流传于湖南各地, 尤其是在农村地区, 它与湖南地方的剧种, 特别是小剧种相互影响。通过戏曲艺人和“师公子”的不断改编、糅合, 将巫教的戏曲、音乐融入到本地的戏曲当中。至今民间师公子在做法事时仍有传唱, 被湖南本地人称为“师公子戏”。

具体到邵阳花鼓戏中来看, 长期而频繁的搭伙演出中, 邵阳当地的花鼓戏也已深受巫教的感染。巫教在邵阳花鼓戏的定型

收稿日期: 2016 — 05 — 27

基金项目: 湖南省社科基金资助项目(13YBA177)

作者简介: 聂国红(1968 —), 女, 湖南隆回人, 副教授, 主要从事声乐教学研究。

和发展上起到了一定的作用，这主要可从两个方面看出：

1. 1 促进了邵阳花鼓戏剧班的产生

邵阳花鼓戏最初的演出模式是农人闲时在乡间搭草台演出，他们农忙时务农，农闲时卖艺。清同治壬戌年间杨恩寿曾在湖南永兴郊区观看过一场花鼓戏的演出，据杨恩寿记载，他所看的两出戏均为三人饰演的“三小戏”，舞台“缚草为台，环以破布”^[2]⁸，可见花鼓戏初期演出的随意和简陋。

巫教传入后，在邵阳当地，民众请师公子“还傩”时要设法台，师公子施法时需要演出特定的邵阳花鼓戏戏曲剧目，这种方式被本地艺人称为“内台法事，外台戏”。由于有较大的市场需求，师公子将众多原本以务农为主的民间花鼓艺人聚拢在一起，就地结班，艺人可根据自身的情况随来随走。在这种临时性的班设中，有的花鼓戏演员即是师公子出身，他们一边行教一边唱戏，更加促进了师公子和艺人的合流，如出身祖传师道法门的艺人许静山（1893 — 1960）不仅是著名的丑角，还能男扮女装扮演旦角的角色，表演惟妙惟肖，十分传神^[3]³⁸⁷。

据笔者粗略统计^①，解放前所记录的邵阳花鼓戏戏班共有26个，其中有10个戏班与巫教直接相关。10个戏班中3个是由巫教弟子组成的坛门戏班，他们自称为“玄黄弟子”。剩余的7个戏班也是与巫教法事“搭伙”，随巫教坛门唱戏。这些戏班不是专业的戏曲班设，艺人以农村劳动者为主，有较大的自由性。但是这些戏班的产生也使得邵阳花鼓戏由原始的季节性临时性的演出模式，逐渐演变成成为由玄黄弟子为主体以师公子为首的具有一定演出目的和演出组织的半职业性戏班。

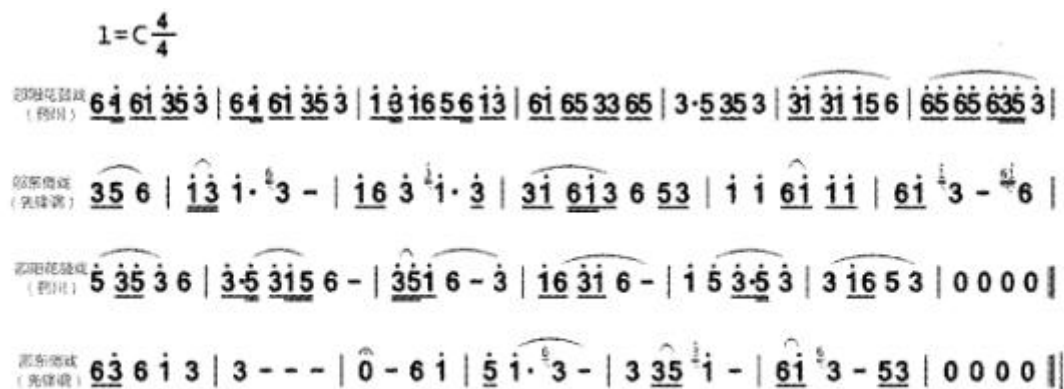
以上这些变化，可从当时花鼓戏剧班的简介中找到依据：如在民国初年成立的黄陂桥班介绍中有较为详细的记载：“该班为坛门戏班，行箱简便，人数时多时少，演出多结合法事进行，有内、外台之分，俗称内台法事，外台戏。”^[4]³⁷⁰

1. 2 丰富了邵阳花鼓戏的音乐内涵

邵阳花鼓戏的音乐主要分为东、南、西三路。邵东地区流行的东路花鼓中艺人多为巫师出身，东路唱腔以川调为主。川调是邵阳花鼓戏中的主要曲调，这类曲牌表现力强，花样众多，成为了邵阳花鼓戏音乐的主要风格。主要在众多的川调南北数板中，其中部分曲调极大地受到了傩腔的影响。

如衡山牌子就是从巫腔演化而来，此外还有《南神调》《北神调》等均与巫教音乐有着一定的联系。这些唱腔，大多都保留了巫腔的旋律和调式，根据邵阳本地的语言发音和当地民间弦索鼓乐的地方性特色，在原有的基础上发生了质的变化。

¹ ① 据《湖南地方剧种志丛书（一）·邵阳花鼓戏志》统计。



(图1)

如图1 所示的《药川》和《先锋调》，二者在调式上来说，均属于角调式。从旋律上看，都是将1、3、5、6 四个乐音作为构成旋律的音符。从节奏型来看，邵阳花鼓戏（药川）的节奏型较为多变，较多的运用了附点、XXX 、XXX 等顺分性节奏型组合，加强了音乐的歌唱性。邵东傩戏（先锋调）的节奏型较为松散，多为逆分型节奏型组合，这恰与傩腔说唱性强相符。

由对比可知，邵阳花鼓戏在傩腔的基础上通过板式的变化使得节奏的密度加大，旋律感、可塑性大大加强，形成了以曲调连接为主，板式变化为辅的音乐特征。

西路花鼓俗称为“阳戏”，它与湘西黔阳地区的阳戏有着千丝万缕的联系^{[5] 51}，黔阳一带称巫教为内教，阳戏为外教。西路阳戏的部分曲调和黔阳阳戏的戏曲音乐中的部分曲调有着较为相似的音乐特性，如：巫教腔《闹洋花》和南路^②的“走场牌子”相差无几；《四季歌》的弦法调式以及音乐结构与“阳戏”有着较为明显的共同特征等。

邵阳花鼓戏在巫教音乐传入的同时，结合了本地的地方特色，将巫教音乐的板式结构、音乐曲调、弦法调式等融入自身的花鼓戏音乐中。通过这些融合、加工和升华，以巫教音乐为基础形成了具有邵阳地方特色的、地域性强的邵阳花鼓戏音乐，大致完成了巫教音乐地方化的转变。

2 从《桃源洞》看巫教与邵阳花鼓戏的源流变

清代中期就有傩堂戏《桃源洞》的记载，道光《辰溪县志》载：“又有还傩愿者，遇有祈禳，先于家龛焚香叩许，择吉酬还，至期备牲劳，延至巫家，具疏代祝，鸣金鼓，做法事，扮演《桃源洞神》《梁山土地》及《孟姜女》等剧。”《桃源洞》在巫教师道戏中名为《大盘洞》又称《桃源盘洞》或《开桃源洞》，由师公“和神”法事发展而来^{[6] 16}，全剧以太上老君弟子杨子荣请神救灾的故事为主线，在湘南地区，该剧作为巫师酬神的唯一一出戏，是巫教师道戏中最具代表性的作品之一。

邵阳花鼓戏中至今仍有传统剧目《桃源洞》，用衡山牌子演唱，原本东、南、西三路的表现各有不同，后经不断糅合成为邵阳花鼓戏中极有代表性的剧目，其中有部分散折深受观众喜爱，久演不衰。《桃源洞》虽为邵阳花鼓戏，但它至今仍保留着师道戏的特色，是表现巫教对邵阳花鼓戏影响最具代表性的作品。

2. 1 剧本

² ① 邵阳花鼓戏西、南两路合流较早，合流后统称为南路。

从内容上来看，邵阳花鼓戏《桃源洞》的整体框架与师道戏《大盘洞》相差不大。《桃源洞》虽然被搬上了花鼓戏的舞台，但从中心思想到具体唱词均始终没有脱离师道戏《大盘洞》的原貌。全剧的骨架如：“请圣”“合神”等在傩堂中演唱的重头戏仍为全剧的主题。对于一些宣扬教义的唱词仍继续保留传唱，如记谱于1959年由老艺人孙云生传唱的《大盘洞》唱词（选段）中可见一斑：杨子荣跪庙庭，跪在庙庭把香问，神圣在上大显威灵，保佑我无灾无难星，拜罢大圣抽身起，此去桃源得太平^{[7] 128}。

《桃源洞》自从被搬上花鼓戏戏曲舞台后，被历代花鼓艺人改编，按照戏曲艺术的要求，在剧本上亦做出了一些调整，新增了“捉蛇”和“背梅”两折。“捉蛇”的改编来自于民间表演艺术，“背梅”的创作则受戏曲“老汉驼妻”的影响。这两折的出现，让原本较为单调的酬神法事增添了地方民间艺术的色彩。符合花鼓戏生活气息浓郁、地方色彩强的特色。

邵阳花鼓戏《桃源洞》并不是直接脱胎于师道戏《大盘洞》，而是传自衡阳花鼓戏《大盘洞》^{[6] 121}。在整体剧本结构上并没有太大出入，主要是在唱词方面按照邵阳本地方言进行了适当的更改。如邵阳花鼓戏二关黑煞与书童的唱词：（黑煞）子云答得不错，叫声丑鬼你听着。什么东西它它背？什么东西背它它？什么头戴铁帽子？什么生对铁奶婆？（书童）莫着急罗，我总要想得赢哪。嗯！……啊，想起了，是农夫犁田那架木犁，牛轭是弯的，驼在牛肩上，这叫它它背，犁弯也是尖的，象只帽子，犁耙后面有两个铁咀咀，岂不是一堆铁奶婆。（过门）衡阳花鼓戏唱词：“什么东西驼驼背，什么东西背驼驼，什么东西带铁帽，什么东西生对铁奶婆。”“犁轡生来驼驼背，牛轭生来背驼驼，犁头戴顶铁帽子，犁臂生对铁奶婆。”这些唱词在师道戏《大盘洞》中并不存在，是花鼓艺人为了使唱段更具娱乐性创作而来，有些“盘口”带有即兴表演的性质，可以由演员自由修改内容，以期达到问住对方，增加观众的参与性和趣味性。上例在衡阳花鼓戏中是完整的唱段，语句押韵，字数工整；在邵阳花鼓戏中还加入了对白部分，书童的对白十分口语化，更具有表演性。

2. 2 音乐

《桃源洞》专用的衡山牌子，源于衡阳花鼓戏的洞腔。洞腔自身是由衡阳巫师腔四门腔发展而来。四门腔是一种用锣鼓伴奏、节奏较为自由的巫师腔调。洞腔在四门腔的基础上加入了过门，增加了伴奏乐器，形成了一定的板式变化，成为了宗教色彩和戏剧化程度都较高的一种声腔^{[6] 121}。这种声腔通过《大盘洞》一剧的流传，在湖南各地的花鼓戏中演变出多种形态的音乐曲牌。

具体到邵阳花鼓戏中称为衡山牌子，又称衡山洞或衡山调。它原本是邵阳花鼓戏《桃源洞》的专用曲牌，现已适用于其他剧目，并在原有的基础上做出了发展。

邵阳花鼓戏将衡山牌子中糅合了走场牌子的节奏型，多将 XXX XXX | XXXX XXXX 的节奏型用于过门中（对比图 2 和图 3）。其后的衡山牌子 1、2、3（图 4、5、6），体现了衡山牌子在邵阳花鼓戏中更进一步的运用和变化：衡山牌子 1 是各种板式结合的运用，衡山牌子二流（图 5）和衡山牌子滚板二流、走场衡山牌子（图 6）都是花鼓艺人在原有的衡山牌子中发展的新板式。

邵阳花鼓戏（洞腔）

$1=C \frac{2}{4}$
 $\underline{22} \underline{22} | \underline{6} \underline{76} | \underline{55} \underline{35} | \underline{62} \underline{56} | \underline{25} \underline{32} | \underline{16} \underline{2} | (\underline{6165} \underline{35} | \underline{56} \underline{565} | \underline{2-5} \underline{32} |$
 $\underline{52} \underline{35} | \underline{656} \underline{23} | 5 -) |$

(图2)

邵阳花鼓戏（衡山牌子）

$1=C \frac{2}{4}$
 $(\underline{655} \underline{656} | \underline{5356} \underline{23} | \underline{532} \underline{5}) | \underline{22} \underline{55535} \underline{3} \underline{2} \underline{56} \underline{5} - | \underline{623} \underline{5356} |$
 $\underline{2-5} \underline{32} | \underline{161} \underline{2123} | \underline{532} \underline{5(5)} | \underline{655} \underline{656} | \underline{5356} \underline{2123} | \underline{532} \underline{55}) |$

(图3)

邵阳花鼓戏（衡山牌子1）

$1=C \frac{2}{4}$
 $\underline{2} \underline{3} | \underline{1} \underline{6} \underline{5} | \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{5} | \underline{1-2} \underline{5} \underline{3} | \underline{2} (\underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{2}) | \dots$
 $\underline{23} | \underline{25} \underline{61} | \underline{2} | \underline{23} | \underline{16} | \underline{22} | \underline{16} | \underline{23} | \underline{16} | \dots$
 $5 - \underline{1-1} \underline{1} \underline{3} \underline{1-1} \underline{1} \underline{3} \underline{5} \underline{2} - \underline{21} \underline{66} \underline{6} \underline{2} \underline{161} \underline{6-5} - \dots$
 $\underline{623} \underline{5356} | \underline{2-5} \underline{32} | \underline{161} \underline{2123} \underline{532} \underline{55} | (\underline{655} \underline{656} | \underline{5356} \underline{2123} | \underline{532} \underline{5}) |$
 $\underline{352} \underline{52} | \underline{5653} \underline{2} | \underline{31} \underline{236} | \underline{532} \underline{5} ||$

(图4)

邵阳花鼓戏（衡山牌子2）

$1=C \frac{1}{4}$
 $(\underline{12} | \underline{61} | \underline{23} | \underline{21} | \underline{62} | \underline{16} | \underline{53} | 5) | \underline{2} | \underline{1} | \underline{25} | 5 |$
 $\underline{12} | \underline{53} | \underline{23} | \underline{2} |$

(图5)

邵阳花鼓戏（衡山牌子3）

$1=C \frac{2}{4}$
 $(\underline{5-1} \underline{6532} \underline{15} -) | \underline{55} \underline{16} | 5 - | \underline{2-3} \underline{51} | \underline{2-5} | \underline{31} \underline{23} | \underline{1235} \underline{22} |$
 $\underline{161} \underline{212} | \underline{2} - ||$

(图6)

这些新的板式唱腔具有浓郁的邵阳花鼓戏风味，体现了邵阳花鼓戏中以曲调连接为主以板式变化为辅的音乐风格。衡山牌子这一原本属于邵阳花鼓戏《桃源洞》的专属曲牌经过花鼓艺人的创新和改编，被更广泛的运用到更多的剧目中。

2. 3 表演

《桃源洞》中演出最为频繁的是两个散折戏《哑汉驼妻》《三娘过江》。《哑汉驼妻》重做工，演员上身为旦角的装扮，下身是丑角的打扮，在舞台表演上十分具有特色。《三娘过江》以唱为重头戏，是考验旦角唱功的重要唱段，在邵阳花鼓戏中有着“旦角怕过江”的说法。邵阳花鼓戏中净行形成较晚，总体上说受祁剧影响较大，但《桃源洞》中某些净行的脸谱却是深受师道戏坛道主（巫教神）面具的影响，戏中黑煞的扮相脸戴面具，安童的扮演者带着半张面具。

邵阳花鼓戏的传统剧目《桃源洞》，为清末民初时期邵阳花鼓戏中主要的剧目之一。这一重要剧目来源于巫教师道戏《大盘洞》，随着衡阳花鼓戏洞腔的传播流传到邵阳。衡阳花鼓戏《大盘洞》和邵阳花鼓戏《桃源洞》二者同源不同派，经过艺人的不断创新和改编，形成了具有邵阳地方特色的花鼓戏《桃源洞》。

如果说巫教师道戏《大盘洞》是“源”，那衡阳花鼓戏《大盘洞》可视作其“流”，是师道戏《大盘洞》逐步脱离巫教“娱神”成为“娱人”戏曲的转变和开端。邵阳花鼓戏《桃源洞》则为“变”，它是当地戏曲艺人在原有基础上进一步的改编和创新。从“源”至“流”到“变”，《桃源洞》正好体现了邵阳花鼓戏以巫教戏曲、音乐为源，以其他地方戏曲、音乐为流，在艺人艺术实践的过程中，充分结合当地音乐艺术、戏曲艺术、民间艺术，去芜存菁完善自身的过程。

参考文献：

[1]（民国）湖南法制。湖南民情风俗报告书[M]。长沙：湖南教育出版社，2010。

[2] 杨恩寿。湖湘文库·杨恩寿集[M]。长沙：岳麓书社，2010。

[3] 湖南省戏曲研究所. 湖南地方剧种志丛书(一) [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 1988.

[4] 湖南戏曲研究所. 湖南地方剧种志(一) [M]. 1988.

[5] 湖南省戏剧工作室. 湖南地方戏曲史料三 [M]. 1980.

[6] 湖南省戏剧工作室. 湖南地方戏曲史料四 [M]. 1980.

[7] 湖南省邵阳地区戏工室, 湖南省涟源地区戏工室, 湖南省邵阳戏工室. 邵阳花鼓戏音乐, 上册(油印本) [M]. 1980.