

收稿日期:2023-04-20

娱乐化、数字化与大众化

——淮剧社会传承的转向研究

赵艳玲

(盐城师范学院 音乐学院,江苏 盐城 224007)

摘要:社会传承是戏曲艺术得以延续的重要方式。当下,除了专业戏校、政府院团等传承主体外,民间戏曲班社也是戏曲传承的主体之一。淮剧民间戏曲班社在教学内容和教学方式上的改变,表现了戏曲由功能性向休闲性、娱乐性的转换。淮剧教学方式从口传心授、文本记录逐渐向数字化、视频化的改变,体现了传统向传统与现代兼具的演化。淮剧传承的职业艺人群体拓展到票友与普通大众的联结,展现了传统戏曲在当代文化语境中的转变。

关键词:淮剧;社会传承;娱乐化;数字化;大众化

中图分类号:J825

文献标识码:A

文章编号:1003-6873(2023)05-0112-07

基金项目:江苏省高校哲学社会科学研究资助项目“江苏民间淮剧团生存状况与发展对策研究”(2020SJA1896)。

作者简介:赵艳玲(1974—),女,河南安阳人,盐城师范学院音乐学院副教授,硕士,主要从事音乐学研究。

DOI:10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2023.05.073

除专业戏校、政府院团外,社会传承也是戏曲传承的重要途径。戏曲的社会传承是在社会实践中自发形成的一种戏曲传承形式,就狭义的社会传承而言,主要包括“家族传承、戏班传承、教坊传承等”^[1]方式。戏曲的社会传承多以民俗生活为基础,以习得表演技艺为核心,既重视戏曲的艺术意义,又肯定戏曲在民俗活动中的功用意义,既突出个性化的口传心授实践,又强调通过代际之间共同的民俗生活、艺术实践来实现传承。在戏曲的社会传承中,除了通过家族成员代际间以及戏班内部成员之间的教、学与演来实现戏曲家族传承、戏班传承以及通过官方建立的乐舞、戏曲承应和管理机构(如唐宋时期的教坊、明代的钟鼓司、清代的和声署等)进行的传承外,随着历史的发展又出现了非专业的子弟会、私伙局、剧社等传承方式,它们共同构成了戏曲的社会传承。

淮剧产生于“江苏省境内长江以北、淮河以南、运河以东,包括淮安、淮阴(上河)、宝应(里河)、盐城、阜宁(下河)诸市县”^[2]一带。它源于说唱形式的“门叹词”与“香火戏”^[3],是在两者基础上吸收了徽戏和京剧等剧种的艺术精华发展而成的地方剧种。2008年淮剧被列为国家级非

物质文化遗产,现主要流布于江苏、上海及安徽部分地区。在淮剧的发展历程中,民间艺人和戏班是淮剧社会传承的中坚力量。20世纪末,在淮剧流布地区的城镇中出现的众多戏曲班社也成为淮剧社会传承的一支重要力量。本文对淮剧的社会传承研究,主要以淮剧戏班以及当下城镇戏曲班社为主要研究对象,就其传承内容、方法介质及受众群体等方面出现的时代特征与变化路径作深入探究。

一、传承内容:从功能性到娱乐性的转换

我国戏曲特别是古典戏曲具有“审美价值与教化功能”^[4]。无论是优美典雅的曲词,还是引人入胜的舞台表演,多是为了教化与陶冶人的品性,从而使戏曲成为“高台教化”的重要载体。戏曲产生与远古时期的“巫”文化有很大的关联,人类早期的古乐舞是“古代之巫,实以歌舞为职,以乐神人者也”^[5]。王国维认为“《楚辞》之灵,殆以巫而兼尸之用者也。……是则灵之为职,或偃蹇以象神,或婆娑以乐神,盖后世戏剧之萌芽,已有存焉者矣”^[6]。现在戏曲界大多认可“中国戏曲的起源可以上溯到原始时代的歌舞”^[7]这一说法。可见,戏曲的起源是和祭祀天地鬼神等活动紧密结合在一起的,若以戏曲在民俗活动中的功用为立足点,那么它主要表达人们对神灵的膜拜和对逝者的祭奠,起到求福禳灾等作用。从这个层面来看,戏曲传承的内容既是表演技艺,又是民俗生活,更是行业、族群或地域代际延续的精神观念与文化的体现。

淮剧的功能性与其脱胎于巫傩性质的香火戏密切相关。香火戏是淮剧的早期形态,是一种融合了民间歌舞、佛教、道教音乐和戏剧性表演等综合性的群体仪式性活动,是“在民间酬神祭祀、欢度节庆时,普遍流行的一种艺术表演形式,且又带有浓重宗教意味、在坊间自由繁衍发展的唱表形态”^[8]。江淮流域自古巫风盛行,“天启年间,淮地死人,出殡后有演剧”^[9]之习俗。清代中叶,里下河地区香火会盛行,“香火”是一种巫傩活动。《扬州画舫录》载:“土俗极傩俗之盛,土人散发赤足,傩在平时谓之香火。”老百姓为祈求庄稼丰收、六畜兴旺,常以“青苗”“火星”“牛栏”等形式用香火酬神还愿。在香火会中主持傩祭活动仪式的巫师被称为“童子”,他们在香火会中载歌载舞、敬神念忏,多使用锣鼓碰铃等打击乐器,说唱一些忏悔罪过、消灾祈福的劝世文,进而将民歌俗曲与民间祭祀相结合,形成了高亢嘹亮、悲凉凄清的“香火调”。随着香火会中童子的表演由“娱神”向“娱人”方向发展,童子们将民间说唱、歌舞表演与香火调相结合,表演内容逐步从敬神念忏、消灾忏悔等转化为神怪故事与民间传说,表演形式渐渐演变为具有戏曲形式的“香火戏”。从早期驱傩仪式中简单说唱的劝世文、神书,到后来有明显故事情节的《观音忏》《北极真武大帝》《赵颜子借寿》《郭巨埋儿》等香火调,香火戏艺人在庞大的民间礼俗活动中既“为神奏乐”,又“为人奏乐”,娱神娱人、人神共享。时至今日,在里下河有些地区,“太平戏”与“老爷戏”等民俗活动仍年年在延续,虽不再似当年般拜神驱魔,但生活在这里的人们遵循着长期以来形成的经验、习惯和习俗等自在的文化要求,自发地将淮剧与民间礼俗紧密结合在一起,使得淮剧的表演场域与内容具有鲜明的民间性与礼俗性特点。

随着经济的增长与社会的变迁,人们在物质生活需求达到既定心理目标之后,对文化审美提出了更高的要求,因此,艺术正在从过去特定的文化圈层中扩展出来并逐步走向大众。高雅文化、民间文化和通俗文化间的界限日渐模糊,文化商品化的趋势正逐步形成,“文化彻底置入了人们的日常生活,并成为众多消费品中的一类”^[10]。无论是早期的门叹词还是之后的香火戏,其功能和群体的专属性较强,而作为社会主体的大众大多只能享受短暂的“狂欢”,无法置身其中。“人们的思维观念和用乐的实用功能性导致了中国乐文化传统在传承过程中所谓的‘变’与‘不变’。”^[11]21世纪以来,一部分热爱戏曲的民众不再满足于“局外人”的身份,而是想通过自身学习成为戏曲表演的“局内人”。淮剧的产生虽与民间信仰及巫傩活动有密切的关系,但随着我国从

农耕社会进入工业社会,戏曲在民间的生存土壤发生了显著变化,淮剧也从初期在行方做会中驱疫避害,逐步向民间风俗仪式中“人神兼娱”的方向转化。淮剧虽产生于民间,但上层社会淮剧乐友们的“把玩”则提升了淮剧表演的观赏性和艺术性。“淮地声腔基本上由两个层面:一是发生在上层社会里,一般由乐家、玩友们沿袭传唱的宫曲五大调、淮调满江红……二是发生在底层社会里,一般由卖艺糊口的民间艺人所传唱的各类简短小曲等。”^[12]于是在城镇中出现了由专业淮剧演员组织、淮剧票友和爱好者共同参加的沙龙或曲社,它们成为传统戏曲在当下社会传承的重要载体。从20世纪中期开始出现研习淮剧的票友,到上世纪末众多淮剧曲社与沙龙在城镇中兴起,淮剧也实现了从风俗性、仪式性与功能性向娱乐性、休闲性与体验性的转向。与传统农业社会时期注重娱神的功能性不同,当下的戏曲班社在学习和表演内容上更注重娱乐性和休闲性,该特征从江苏省盐城市“凤林”淮剧表演班(下文简称为“凤林班”)的教学与研习就可见一斑。

“凤林班”是一个以淮剧票友和爱好者为主体的民间戏曲班社,由江苏省淮剧团退休演员高春林和周凤英夫妻二人于2015年创办。与民俗仪式中淮剧演出强调表演的功能性不同,“凤林班”在表演内容上更注重作品的群众性与艺术性。班社成员大多选择传唱度较高、艺术性较强的传统折子戏,如《赵五娘》《打金枝》《牙痕记》《马前泼水》等剧目中的经典唱段。这些作品既宣扬了优秀的传统品德,又具有浓郁的生活气息,唱腔优美、情节生动,不但有“‘表现主体’的日常化”和“‘审美主体’的底层化”^[13]等通俗文化的气质,而且还体现了我国优秀传统文化价值观。曾经繁盛的农业社会中“人神共娱”的戏曲,由于受到现代工业文明时期“理性主义”文化模式的影响,其原有的文化传统、生活习惯、经验常识及价值观等发生了变化。人们在表演和演唱中自得其乐,达成生活和艺术的融合、主体和世界的统一、现代文化和传统文化的和谐共处,从而打破了传统戏曲“单向度”的传播。

二、传承方式:从口传心授到“三维合一”的演变

非物质文化遗产“是指被各社区、群体……视为文化遗产组成部分的各种社会实践、观念表述、表现形式、知识、技能”^[14]。非物质文化遗产是特定地域群体的共同文化生活样式,也是社群认同感和持续感的体现。非物质文化遗产属于人类文化记忆的一部分,“是一种被集体所共享的文化身份认同,是通过对象化为符号、仪式等形式得以储存的文化内容,文化记忆通过文化层面的符号和象征(如文化、图像、仪式、意象等)建构并展现为集体所认同的形象”^[15]。非物质文化遗产作为“有人栖居”的存在,文本、图像、身体等存储媒介是其主要载体,而记忆、仪式等是习得文化记忆的身体实践,即“非物质遗产的传承人及其相应文化区中的民众,他们是文化记忆缔造的参与者与践行者”^[16]。在悠久的发展历程中,戏曲作为一种专门化的文化实践活动,虽然可以借助剧本、戏台、服饰与道具等有形的物质作为传承与传播介质,但在代际间主要还是通过唱念做打等长期的艺术实践使得其专业技艺得以延续。口传心授是戏曲在漫长农业社会中得以传播的主要方式,它通过“口和耳来传其形,以内心领悟来体味其神韵,在传‘形’的过程中,对其音乐进行深入体验和理解”^[17]。口传心授是“传者”(乐师)和“承者”(学者)在“面对面”的交流过程中完成戏曲技艺和感悟的传授,互动性、直观性、在场性和不确定性是口传心授的主要特征。在口传心授的传承模式中,传者和承者均在一个空间,传者通过口头表达与肢体动作将戏曲技艺和理解直接传递给承者,而承者则在一遍遍模仿、练习和互动过程中领悟、吸收、融化和掌握戏曲技艺与文化。“拳不离手、曲不离口”,习练和感悟是戏曲学习中重要的途径,“所谓学就是出生之后以一套人为的行为方式作模型,把本能的那一套方式加以改造的过程。学的方法是‘习’。习是指反复地做,靠时间中的磨练,使一个人惯于一种新的做法”^[18]。戏曲技艺在口传心授过程中或多或少都会与所传之母体发生变异,即具有创生性和活化性。在一次次口传心授和练习过程中,

承者才能体悟与吸收、继承与融化传者的技艺与内涵,并逐渐形成具有鲜明流派神韵或个体风格的戏曲表演风格。对专业的戏剧演员来说,师承既是精与神的传承,也是一个流派传承的核心。

在淮剧的各个发展阶段,口耳相传都是其主要的传播途径。淮剧早期的从业者多为香火会中做会唱仵的童子,大多是失去生活依靠的农民或渔民。他们在长期的香火戏表演中形成的表演技艺与无意识的族群文化,往往通过共同场域表演的雩戏、祈愿戏、还愿戏与节戏等,与族群建立观念和价值观的联结。而在香火仪式上,针对不同的对象,参与表演的童子往往只依据一个简单的“幕表”(即提纲)来进行,除了固定的曲调和动作表演,其他的对白和唱词完全由他们在表演现场自由发挥。这种表演生成的开放性是由庙宇、祠堂、晒场等开放式表演场域决定的,不同演出场地或不同目的的演出,都会导致这种早期借助“仪式”存在的戏曲在表演上既有一定的程式性,又有一定的即兴性。

戏曲在传授上既有其行之有效的传统方式,又会因时代的发展而出现新的载体,继口传心授外,文字逐渐成为戏曲社会传承的另一途径。文化记忆理论的提出者阿莱达·阿斯曼认为“文字不仅是永生的媒介,而且是记忆的支撑”^[19]。在我国戏曲的发展历程中,既有南宋《东京梦华录》“中元节”“构肆乐人,自过七夕,便般《目连救母》杂剧,直至十五日止,观者倍增”等和戏曲演出盛况有关的记载,也有南宋《武林旧事》记录的宋代 280 个杂剧剧目名称,更有元代一批聚焦大众生存状况的剧作家创作的《窦娥冤》《汉宫秋》《西厢记》《墙头马上》等剧作。随着社会的发展与新技术的运用,戏曲新的传播和传承方式也随之出现,继而对传统延续方式进行了具有现代工业时代烙印的更新,比如 20 世纪留声机、唱片、磁带和电影的出现,极大地丰富了戏曲传播与传承的载体。21 世纪以来,随着互联网技术的迅猛发展、数字智能终端的普及,更为便捷的戏曲传播与教学方式出现了,短视频平台、戏曲 APP、自媒体等数字技术赋能传统戏曲传播,学习戏曲的方式从未像如今这样便捷,戏曲的传播和教学方式也从以往“面对面”口传心授的方式过渡到了现代社会传播数字化、多元化的方式。

戏曲历经口传心授、文本书写和数字网络等形式的传承与传播方式,如今,口承、文本与数字化“三维合一”形式的戏曲传承成为主要的路径,这种综合性的传承方式在“凤林班”的淮剧传承中体现得尤为明显。“凤林班”在教学中既有中国传统戏曲传承中口传心授的特点,也有书写与新技术手段的运用。一是口传心授在教学中的运用。“凤林班”在教学内容上主要以学员熟悉的折子戏为主,绝大多数学员对所学淮剧剧目的演唱有一定的基础,但对戏曲中的对白、眼神、动作等表演方面却难以掌握,教师在教学中示范与指导作用显得尤为重要。二是曲谱文本等文字介质的运用。文字是文化记忆非常重要的载体,唱词和曲谱把戏曲记录下来,文字持续的可读性特征为戏曲文化的保存和不断传承提供了便利,以文字记录与戏曲相关的事项使戏曲文化记忆具有了外在的存储空间。“凤林班”的学员每人都会有所学戏曲唱段的曲谱与唱词,为他们演唱和识记乐谱提供了文本。三是数字网络与新媒体的运用。随着科学技术的进步,电子产品的普及,互联网、多媒体、智能手机和平板电脑等已经成为人们生活中的常见物品。在网络上查找视频资源,或者是把教师的示范过程记录下来,作为平时的学习资料,对戏曲的学习确实起到了一定的促进作用。在“凤林班”中,虽然每个学员都有所学剧目的完整曲谱以及多媒体作为教具和学具,但是学习过程中教师的示范、手把手地指导动作仍然是学习淮剧的重要途径。无论媒介如何变换,戏曲的传承都离不开教师的口传心授,同样也离不开学员对戏曲长期的揣摩与练习。

三、传承群体:从职业化到大众化的变迁

戏曲是一种依赖于人的社会文化实践的活态非物质文化遗产,人是其能够实现代际传承的最重要承载者。戏曲的传承者需要具有一定的专业性与技术性,除了需要掌握戏曲表演中诸如

戏曲角色中的生旦净丑、表演形式中的唱念做打抑或是伴奏乐队中所需要的吹拉弹打等某项专门的知识与技艺外,同时还需要在长期的艺术实践中掌握戏曲文化的大量知识。在我国戏曲的传承群体中,由于乐户制度的存在由来已久,乐户是戏曲传承的一个特殊而又专门的群体。南北朝时期《魏书·刑罚志》记载:“昌之后,天下淆乱,法令不恒,或宽或猛。及尔朱擅权,轻重肆意,在官者多以深酷为能。至迁邺,京畿群盗颇起,有司奏立严制诸强盗。杀人者首从皆斩,妻子同籍配为乐户。其不杀人及赃不满五匹,魁首斩,妻子亦为乐户。”^[20]乐户制度,一方面使被迫进入该群体的人们身份卑贱、无人身自由,且不得任意脱籍,另一方面也使得戏曲等音声技艺得以延续,在客观上促进了戏曲的家族传承。在淮剧的发展历史中,民间戏班(新中国成立后统一改名为“民营剧团”)和新中国成立后各级政府成立的淮剧团是淮剧社会传承的主要形式,而历史更为久远的民间戏班则是淮剧发展过程中最重要的传承群体。

“戏班”是一个延续了数百年的名称,是以专门从事戏曲表演为生的民间戏曲团体,其经营具有营利性,表演地域具有流动性,从业人员具有职业化的特点^[21]。戏班既有以血缘关系为主的家族戏班,也有依附于王府、文人、富商等不同群体的宫廷戏班、文人家班、商家班,同时还有票友性质的剧社等。在淮剧社会传承的发展过程中,家族戏班和“结伙搭班”性质的戏班是淮剧社会传承的主要形式。17世纪晚期“盐淮小戏”阶段,逐步出现早期形态的戏班。“盐淮小戏的演出,主要依附于童子做香火的巫覡活动,故一开始便和童子结伙搭班,三、五人,八、九人不等,时聚时散。”^[24]可见早期淮剧戏班是民间说唱艺人与香火戏童子之间组成的一种较自由松散的组织,他们有时露天演出“对子戏”和“三小戏”,有时置席或板门为台,称为“地塌戏”或“板门戏”。除了这种根据需要临时“搭伙”组织起来的早期演出团体,后来的戏班以具有血缘关系的家族戏班居多。18世纪晚期淮剧出现了早期的家族性戏班,“盐城上冈石桥头《吕氏家谱》有嘉庆元年(1796年)吕氏九世世凤公演香火戏的记载”^[23],这是迄今为止关于淮剧戏班的最早记载,此后淮剧戏班不断出现。据考证,先有光绪十六年(1890年),陈六爱好唱香火戏,自置衣箱,在盐城组建“同盛班”^[22]^[24],后有骆恒丰创办的从唱徽戏到京剧再到淮戏的“骆家班”,再后来出现了像何明珍创建的“长盛班”等这样具有百年历史的家族戏班。进入20世纪以后,在淮安和盐城一带又陆续组建了吴应成的“吴家班”(1915年)、陈玉庚的“陈四班子”(1918年)、孟树元的“龙凤班”和杨巧珍的“新胜班”(1919年)等著名戏班。淮剧戏班众多,从百年传承的“长盛班”,到武旭东创办的“武家班”,再到培养了具有“江北梅兰芳”之称的“谢家班”,以及将淮剧带到上海的韩太和组建的“韩家班”等。里下河地区名目繁多的民俗活动为戏班提供了广阔的生存空间,即便是到了20世纪上半叶,除了供淮剧戏班艺人表演消遣娱乐剧目的茶楼、酒肆外,更多的演出场所是庙宇、宗族祠堂等。这些戏班,不但推出了筱文艳、武旭东、韩太和、施荣花、周茂贵等诸多淮剧名家,而且还在长期的艺术实践中,在以香火调为原型的[淮调]的基础上创造了[拉调][自由调]等不同风格的曲调,更是把这一产生于里下河地区的盐淮小戏带到了上海,成为上海地区五大剧种之一^①。具有血缘关系的家族淮剧戏班主要通过家族成员间的日常生活、专业练习与演出等进行教、学、演等戏曲的传承。除此之外,还有一些戏班是采用手把手教徒弟、科班或者私塾学艺等形式进行传授技艺。戏曲艺人往往会经过严苛的训练,长期浸润在戏曲的情境中,耳濡目染,从而获得了某项戏曲表演的精髓。无论是家族传承还是师傅带徒弟随团学艺式的戏曲传承,从业者都是以戏曲表演为职业,进行戏曲的传播与传承。

传统戏曲作为一种地域性非物质文化遗产,其承续不仅需要专职人员和大量优秀的作品、演出场域、外化的戏曲符号等作为传统文化记忆的载体,还需要向社会其他群体共享并传达,从而

① 上海地区五大剧种具体为:京剧、昆曲、沪剧、越剧、淮剧。

构建一种集体认同的文化符号,在文化交往中实现传统文化从一种情景向另一种情景的迁移,并实现共同文化身份的认同。由于产生于民间,淮剧的传播与传承始终与大众紧密结合在一起,并由他们“摸爬滚打挣扎着持续下去”^[28]。随着时代文化语境的变迁,特别是社会经济的繁荣,民众从欣赏戏曲转为表演戏曲。“凤林班”的两位教师均为科班出身,在几十年的舞台实践中积累了丰富的淮剧表演知识与技艺,从学戏、演戏再到授戏,淮剧伴随其一生,职业化特点鲜明。但随着他们离开舞台和戏校,两位教师的授课对象从戏校学生变成了淮剧爱好者,受教育群体的学戏目的也从职业化的戏曲表演转变成了淮剧爱好者的自我展现。“凤林班”招收的学员多为当地的淮剧票友和淮剧爱好者,2022年春季学期一共招收了七十多位学员,年龄多集中在55—70岁间,来自社会各行各业,既有退休工人、教师和公务员,也有城市化过程中迁入城市的周边村镇居民。学员演唱淮剧的时间长短不一,水平也参差不齐,既有演唱淮剧长达二十多年的票友,也有刚学两、三期的爱好者,绝大多数学员是在工作、生活之余学习淮剧演唱与表演,具有鲜明的大众化和老龄化特征。戏曲传播与传承的根本在民间,无论是淮剧职业性从业人员的表演还是票友对淮剧的“把玩”,都从不同维度体现戏曲文化在社会中的价值与作用,而民间大众的积极参与则是传统戏曲传播广度与深度的根本。

四、结语

作为传统文化的重要组成部分,地方戏曲经过多年创新性发展与创造性转化,重新焕发出生机与活力。特别是现代数字技术赋能传统戏曲文化,让戏曲以更加方便快捷的方式、沉浸体验的形式、时尚靓丽的样式与人们的生活产生连接,增强了传统地方戏曲在当下的活力。戏曲在大众中的传播与传承是戏曲得以延续的根本途径。淮剧社会传承的民间戏曲班社在教学内容和教学方式上的变化,体现了戏曲由功能性到休闲性、娱乐性的转换。淮剧教学方式从传统的口传心授、文本记录逐渐向数字化、视频化的传统与现代兼具演化。淮剧传承更是从职业艺人群体拓展到了票友与普通大众相联结,从而实现了传统戏曲在当代文化语境中的转变。“凤林班”作为戏曲在现代社会传承中的一个戏曲班社,不仅是淮剧民间曲社的一个代表,也是传统戏曲在当下大众间传播的一个缩影。大众穿起戏服粉墨登场融入不同角色,一方面愉悦了自己,另一方面也使戏曲回归民间。

参考文献

- [1] 宋俊华. 戏曲传承的路向抉择[J]. 中国戏曲学院学报, 2018(2): 11-18.
- [2] 江苏省戏曲志编辑委员会. 江苏戏曲志·淮剧志[M]. 南京: 江苏文艺出版社, 1996.
- [3] 郑世鲜, 张超. 论淮剧《小镇》现代化探索路上的突破与缺憾[J]. 盐城师范学院学报(人文社会科学版), 2022(4): 60-66.
- [4] 吴秀明. 中国古典戏曲的审美价值与教化功能[N]. 中国社会科学报, 2021-11-08(4).
- [5] 孟元老. 东京梦华录[M]. 王永宽, 注译. 北京: 中州古籍出版社, 2010: 147.
- [6] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 北京: 东方出版社, 1996: 3.
- [7] 张庚, 郭汉城. 中国戏曲通史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2013: 3.
- [8] 张铨. 淮剧史话[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2015: 2.
- [9] 江苏戏曲志编辑委员会. 江苏戏曲志·淮阴卷[M]. 南京: 江苏文艺出版社, 1999: 7.
- [10] 朱立元. 当代西方文艺理论[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1997: 376.
- [11] 项阳. 中国音乐民间传承变与不变思考[J]. 中国音乐学, 2003(4): 68-78.
- [12] 徐柏森. 中国淮剧艺术史新论[M]. 北京: 光大出版社, 2010: 14.
- [13] 孙晓东, 陈轶天. 论淮剧的通俗文化基质[J]. 戏剧文学, 2017(7): 123-131.

- [14] 宋俊华,王开桃.非物质文化遗产保护研究(附录)[M].广州:中山大学出版社,2013:180.
- [15] 左路平,吴学琴.论文化记忆与文化自信[J].思想教育研究,2017(11):49-53.
- [16] 毛巧晖.非物质遗产文化:文化记忆的展示、保护与实践[J].西北民族大学学报(哲学社会科学版),2016(4):116-121.
- [17] 刘富琳.中国传统音乐“口传心授”的传承特征[J].音乐研究,1999(2):71-77.
- [18] 费孝通.乡土中国[M].北京:人民出版社,2015:15.
- [19] 阿斯曼.回忆空间:文化记忆的形式和变迁[M].潘璐,译.北京:北京大学出版社,2016:206.
- [20] 魏收.魏书·刑罚志[M].北京:中华书局,1974:2888.
- [21] 傅瑾.草根的力量[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2018:22.
- [22] 江苏戏曲志编辑委员会.江苏戏曲志·盐城卷[M].南京:江苏文艺出版社,1998.
- [23] 芮德菲尔德.农民社会与文化:人类学对文明的一种诠释[M].王莹,译.北京:中国社会科学出版社,2013:116.

The Shift toward Entertainment, Digitalization and Popularization: A Study on the Social Inheritance of Huai Opera

ZHAO Yan-ling

(School of Music, Yancheng Teachers University, Yancheng, Jiangsu, 224053, China)

Abstract: Social inheritance is an important approach of inheriting and developing opera. In addition to professional theater schools, state-owned troupes and other forms of inheritance, folk opera troupes are also one of the important ways of disseminating opera in cities and towns. The changes in the teaching content and methods in folk opera troupes have demonstrated the transformation of the nature of traditional Chinese opera from functionality to leisure and entertainment. The teaching form of Huai Opera has gradually shifted from oral instruction and text recording to digitalization and video, reflecting the evolution from mere traditional forms to the combination of traditional and modern ones. The inheritors of Huai Opera have expanded from professional artists to amateurs and the public, as the result of the transformation of traditional opera in the contemporary cultural context.

Key words: Huai Opera; social inheritance; entertainment orientation; digitalization; popularization

〔责任编辑:王建霞〕