



山西劇種概說

1368
山西省文化局戏剧工作研究室

Mc

山西劇種概說

山西省文化局戲劇工作研究室



山西人民出版社

山西剧种概说

山西省文化局戏剧工作研究室编

*

山西人民出版社出版 (太原并州北路十一号)

山西省新华书店发行 山西省七二五厂印刷

*

开本: 850×1168 1/32 印张: 21 字数: 518千字

1984年1月第1版 1984年1月第1次印刷

印数: 1—2,000册

*

书号: 10088·772 定价: 2.30元

主编
编委

鲁克义	郭士星	
张万一	鲁克义	郭士星
董新良	纪 丁	李 青
谢中一	刘建昌	武艺民

目 录

用科学态度研究戏曲剧种(代序)	寒 声 (1)
腔高板急谱宫商	
——蒲剧古今	张 峰 (12)
谈谈中路梆子	王易风 (43)
激昂慷慨不寻常	
——漫话北路梆子	武承仁 (84)
活跃在太行山区的上党梆子	栗守田 马天云 (117)
历尽沧桑 风骨犹存	
——晋北道情概述	武艺民 (148)
晋西山洞一朵花	
——临县道情介绍	郭丕汉 (196)
仙乐妙曲 枯木逢春	
——洪洞道情简述	田 川 (216)
近年形成戏曲的永济道情	肖正荣 (228)
扎根於晋中农村的祁太秧歌	薛贵棻 (241)
太原秧歌的今昔	牛岚峰 (254)
以武打见长的祁县武秧歌	
.....范海珍口述 高 翔 王跃棠整理	(261)
土生土长的汾孝秧歌	冯育栋 (266)
不配丝弦的介休干调秧歌	郭 勋 (272)

富有革命传统的襄武秧歌·····	向文瑞 刘育华 (277)
上党艺苑一枝花	
——略谈壶关秧歌·····	郭树泽 (288)
抗日战争中形成的新剧种——沁源秧歌·····	苟有富 (298)
有唱无白的泽州秧歌·····	韩建清 (304)
太行之巅的平腔秧歌·····	王长发 马士毅 赵喜胜 (316)
山窝窝里的一朵花	
——谈谈高平清场秧歌·····	韩建清 秦元成 (321)
以舞见长 以歌赢人	
——朔县大秧歌简介·····	赵 良 李怀玉 (327)
大调小曲韵悠扬	
——繁峙秧歌概述·····	冯志远 (341)
柳纽交错 管弦融谐	
——广灵秧歌概述·····	任凤舞 (360)
浅谈翼城秧歌·····	曹 光 (381)
略叙晋南眉户·····	崔凤鸣 焦醒俗 (387)
悠雅委婉的曲沃碗碗腔·····	常志武 (404)
发展中的河东线腔·····	景昆俊 李自让 (415)
扬高戏的兴衰·····	景昆俊 (428)
乐乐腔简述·····	邢作梅 (436)
浅谈平陆高调·····	王少华 (445)
大禹古都的弦儿戏·····	贺炳章 廖林虎 (453)
青阳腔北移在山西·····	杨明生 (459)
✓孝河义水灌奇葩	
——孝义碗碗腔概述·····	张思聪 王万万 (472)
✓金斗山润藏古花	
——孝义皮腔概述·····	张思聪 王万万 (485)

太行一枝江南花

——凤台小戏简介·····	杜志明 (495)
短小花俏的左权小花戏·····	尚 华 杜志明 (509)
由河北丝弦衍变而成的弦腔·····	杜志明 (519)
由武安落子衍化而成的上党落子·····	苟有富 (532)
谈谈上党二簧·····	李近义 (547)
产生于民歌之乡的二人台·····	王 滨 (557)
唱法独特的耍孩儿·····	解久成 (571)
浅谈灵丘罗罗腔·····	贾秉文 (589)
古老的锣鼓杂戏·····	张 军 相 唐 (604)
别具一格的古老剧种——赛·····	张新民 (613)
专为迎神赛社演出的对子戏·····	张振南 冀光明 (618)
以乐器特点而得名的蛤蟆嘯·····	贺炳章 柴 勇 (623)
专演《目连救母》的目连戏·····	曹 光 (628)
平陆花鼓戏·····	王少华 李全来 (633)
芮城拉胡戏·····	姚佩福 (635)
弦子腔简介·····	刘建善 于 赢 (644)
正在改革中的拉话戏·····	杜志明 (653)
后 记·····	(662)

用科学态度研究戏曲剧种（代序）

寒 声

山西，誉称为中国戏曲艺术的摇篮，戏剧活动历史源远流长，不仅宋、元以来出现的戏剧名人多，地上、地下戏剧文物多，而且民间的剧种数目和类型也多，真是多个剧种之乡。有晋南锣鼓杂戏和晋北赛赛一类比较原始古朴的吟诵体戏剧；有上党罗罗腔、赚（或卷）戏和孝义皮影纸亮子之类历史悠久的吹腔戏；有晋北耍孩儿、道情一类尚保存了宋、元某些词曲结构的套曲体戏剧和眉户一类联曲体戏剧；有清戏之类吸收早期板腔体痕迹的戏剧；有尚在徒歌干板演唱阶段的高平干板秧歌、汾孝干板秧歌等秧歌小戏；有加了丝弦的祁太秧歌、沁源秧歌、左权小花戏之类由民歌专曲体逐渐转向一曲多用的秧歌戏或民歌体小戏；有襄垣、武乡秧歌、壶关秧歌一类初期板腔体戏剧；也有二人台一类正在由民歌原板向慢板、散板、捏子板演变的民间歌舞小戏；有朔县大秧歌、繁峙秧歌一类秧歌剧和梆子戏板腔体“风搅雪”混用的秧歌剧；还有碗碗腔、永济道情一类由原来的皮影戏或说唱艺术搬上舞台不久的小戏；更有号称山西四大梆子的晋剧、蒲剧、北路梆子、上党梆子和上党皮簧、上党大落子一类纯粹板腔体戏剧；以及和某些梆子戏同台演出的地方昆曲。此外，皮影戏尚有纸亮子、纱亮子之分；木偶戏有杖头偶、布袋猴（指偶和小杖头结合）之别；过去晋中一带烟火技巧中也曾有药发傀儡。戏剧形式够得上

丰富多彩了。

山西省文化局戏剧工作研究室为了研究山西的戏曲剧种，编写了《山西剧种概说》一书，这是一件很有意义的工作。为了编好这本书，他们组织了许多熟悉山西地方戏的同志，做了大量的调查研究工作。在讨论各剧种历史、特点与部分小剧种的规范定名时，充分贯彻了“百花齐放、百家争鸣”的方针，使大家畅所欲言。在讨论过程中，我也谈过一些个人看法。现在，此书行将付印，我把这些意见稍加整理，分述如下，权代序言。

一、抓住民间艺术的特殊规律

地方戏曲和民间文学、民间艺术属于同一范畴，即劳动人民的文化。事实上，地方戏曲的传统剧目，有许多属于民间文学作品。即使是文人的作品，在地方戏曲教学中，过去老艺人也多半是用口头传授方式进行的。作为综合艺术的戏曲艺术手段，包括音乐和表演艺术，也是口传心授，沿袭继承。所以，留下的文字资料很少。

地方戏曲，还有一个重要特征，便是以集体智慧和创造才能不断地丰富和提高其上演剧目的演出水平。在艺术实践过程中，人们总是在继承的同时，把自己生活实践、艺术实践中的新感受、新领会，创造性地增添进去，把群众不喜欢的东西，不断地剔除掉。这样经过反复增删，然后再传给别人。即便原来是文人写的本子，在演出过程中，艺人们也总要结合各自的艺术实践，加以取舍、充实和加工提炼。所以，地方戏曲资料又是多样性的。

地方戏曲流传之所以具有以上特征，是有深刻的历史根源和阶级根源的。人类进入阶级社会以后，统治阶级实行残酷的政治压迫和经济剥削，同时对文化实行了垄断和专制政策。劳动人民既没有读书识字的机会，又没有出版发行的能力，只能靠口传心授来传播自己的文化，地方戏曲自然也不能例外。这种口传心授

的东西，不仅不为统治阶级所重视和承认，往往还因为内容上的离经叛道，形式上的俚俗粗野而横遭戕害。统治阶级往往利用手中的政权，通过法律的形式加以限制和禁止。从王利器辑录的《元明清三代禁毁小说戏曲史料》一书中，可以看到统治阶级对民间戏曲不仅颁发了大量禁令，而且用“官箴”“家训”“学则”等多种封建道德规范，制造禁毁民间戏曲活动的社会舆论。正因为如此，地方戏曲在正史上是很少提及的，间或在野史、方志，或轶闻笔记，或碑记、舞台题壁，或剧本题录中有所记载，也往往一鳞半爪，难睹全貌，这就给地方戏曲历史的研究，带来一定的困难。所以，有关剧种形成的确切年代和发展过程，往往不容易马上搞清。我的意见，资料要下苦心广泛蒐集，论断一定要实事求是，要给后人留下一个比较科学的分析。不要想当然，更不要以主观想象进行杜撰。

二、地方戏曲的历史长短问题

中国的戏曲艺术，有着悠久的形成发展历史。从总体来讲，它是在封建社会里形成的比较古老的艺术形式。从各个剧种分别来讲，它们的历史则有长有短。古老的东西能够在群众中长期保存下来，自不待言是有其精萃的。但总的来说，戏曲艺术总是伴随着社会生产力的发展、科学文化水平的提高而逐渐进步的。象舞台照明，早年用油碗灯，后来用汽灯，现在则用电灯，并有照明灯、效果灯、天幕幻灯、追光灯、字幕幻灯等等区别。舞台灯光成了舞台美术的一个重要组成部分，而且灯具、光源还在探求改进，一些新的科技成果，也还不断地被引用于舞台上，丰富着戏曲的表现手段。

历史的长短，不是研究剧种特点的依据。剧种特点，主要表现在戏剧音乐和演员的“唱、念、做、舞、打”等表演艺术上。唱腔结

构和调式的不同，歌唱方法、吐字行腔和声韵的不同，乐器配置和演奏方法的不同等等，是体现剧种艺术特色的重要方面。此外，剧目特点也为研究剧种特色提供了一些重要线索。象梆子戏，演出表现朝野历史题材的剧目较多；秧歌小戏，长于表现劳动人民生活情趣；板腔体戏曲，多用七字句、十字句式的唱词，在民歌小调基础上发展起来的小剧种，多用民歌体或长短句。

历史的长短也不是衡量剧种艺术水平高低的标志。戏曲有“唱、念、做、舞、打”、“手、眼、身、口、步”一整套表现手段和表现方法。表现手段越丰富，越便于刻划人物，它的艺术水平就越高。无论如何不能说剧种历史愈长，艺术水平就愈高。梆子戏比起清戏来表现手段是较为丰富的，它比清戏的形成年代并不一定久远。这种历史的长短与艺术水平的高低不成正比的情况，在戏曲史上是不乏其例的：京剧仅有一百五十多年的历史，却发展成为一个博大精深的表演艺术体系；越剧历史只有六、七十年左右便蜚声全国；吉林的吉剧论历史在我们的“耍孩儿”面前，属“后生晚辈”，然而后来者居上，声誉鹊起，远非“耍孩儿”可比。

总之，剧种历史的长短是要研究考证的。研究考证的目的，在于还历史以本来面目，便于科学地了解形成这些剧种的主、客观条件和它的历史地位，便于研究它兴衰的客观规律。因此，我认为对待剧种不应盲目地炫耀历史悠久，不要简单地以古为荣，以致夜郎自大，固步自封，裹足不前。

三、地方戏曲和行政区划的问题

任何一种地方戏曲都有一定的流布地域。流布地区的形成与该地区的历史沿袭、风俗民情、方言语音、文化传统、欣赏习惯、乃至地理位置、交通条件等都密切相关，尤其与该地区的方言语

音和姊妹艺术的相互影响关系更密。剧种流布地域一旦形成便不轻易受行政区划的影响。行政区划是地方政权的治理管辖范围，随着历史的演进，为适应政治经济形势的变化，行政区划是不断改变的。周代实行分封制，秦汉相沿实行郡县制，唐起实行州府制，宋元明清各朝变动更加频繁，行政区域有分有合，行政机构时置时废，情况十分复杂。所以，以现在的行政区划来代替剧种流布地域，甚至硬把一个剧种说成是哪一家的，都是不科学的。举例说，晋豫两省以黄河为界，黄河北岸的垣曲县隶属山西，可是群众喜欢唱河南的洛阳曲子，因为这个地方的风俗习惯大体近于河南；黄河南岸的陕州、灵宝，归河南管辖，可是语音方言、生活习惯和运城地区相差无几，所以那里的群众就喜欢蒲州梆子。如果硬以行政区划代替剧种的流布地域，未免就要失于荒谬了。再举一个例子：二人台流行于山西忻县地区、雁北地区以及内蒙部分地区。忻、雁两区过去同属晋北地区，如今分成两个地区，难道能够说原来的晋北二人台，因而也变为两个剧种了吗？二人台在内蒙，也只流行于前山后套和土默川一带蒙汉农牧聚居区，纯粹蒙古族聚居的地方是不唱二人台的。假若硬把二人台说成是哪一家的，显然也是不能被人接受的。它和民歌的音乐色彩一样，是晋北、内蒙、陕东北这一音片地区人民共有的民间艺术。

有些剧种，特别是秧歌、道情，由于受不同流布地区的不同的语言、语音和民间艺术的影响，出现了较大的差异，而自成一格，形成了新的剧种，我们也应正确对待。但也有一些比较接近，大同小异。因此，根据流布范围分一分类是有点好处的。动物学、植物学都有分类，分什么类、什么科、什么属，都是很科学的。剧种的分类，必须持严格的科学态度，不能随心所欲，以感情代替科学。分类以什么为依据？自然应从音乐、唱腔、剧目、表演上的特点去考虑。首先是音乐唱腔，因为它是识别戏曲剧种特征的主要依据。对于那些主要特征基本接近，大同小异的小剧种，可以归为

一类。晋东南地区有八种秧歌名称,经过讨论,他们将秧歌分为襄武秧歌、泽州秧歌、沁源秧歌、潞安秧歌四种,是比较合理的。后来,又因壶关秧歌剧团长期以来办得比较突出,它走在前面了,在群众中印象较深,壶关秧歌又是从长治(即潞安)西火秧歌演化过来的,根据这一实际情况,又把潞安秧歌定名为壶关秧歌,从鼓励先进的角度来说,也是合理的。分类要防止两种偏向,一种是只注意同一性,不注意特殊性,另一种是只注意特殊性,不注意同一性。比如全国各路道情确实均起源于道教艺术,这是毋庸置疑的。但是,长期在民间演唱或搬上舞台后,艺术上各有千秋,呈现了千姿百态的局面。对于各种迥然有别的道情,我们当然不应该看做是一个剧种了。《晏子春秋》中有这样一段话:“橘生淮南则为橘,生于淮北则为枳,叶徒相似,其实味不同,所以然者何?水土异也。”同样道理,道情也因流布地区人民群众的语音不同,群众欣赏习惯以及姊妹艺术的影响不同,其“味”已迥然不同了。譬如,郭兰英同志以临县道情平调演唱的《翻身道情》,虽然它也出自皂罗袍,但它和晋北道情中皂罗袍演变为红袍的唱法是有区别的。又如:洪洞道情能和广西桂林渔鼓定为一个剧种或曲种吗?当然不行。如果把所有道情划为一个剧种,那就等于说中国所有梆子戏只能算一个剧种一样,显然是有悖于常识的。道情在我省流布范围很广,是否可以以县为单位,凡有道情流布的县,一个县就称一种道情呢?这也不大妥当。生于淮南的橘尽管甜的程度有别,毕竟都是甜味的橘。神池道情、右玉道情虽然并不完全一样,到底共同点多,差别是很小的,还是可以归并为晋北道情。临县、离石、方山一带的道情,则可归类为晋西道情。

剧种分类同剧团名称是两码事。同属襄武秧歌,襄垣还可叫襄垣秧歌剧团,武乡还可叫武乡秧歌剧团。如此类推,同属晋北道情,右玉、神池两个道情剧团,如仍欲以县称分别命名,亦悉

听尊便。

当前，在剧种分类问题上，仍有争议，这是正常现象，百家争鸣嘛，哪能“一鸟入林，百鸟噤声”呢！不过，我希望经过讨论，共同商榷，能够得出比较科学的结论。

四、论证要慎重、客观、准确

《山西剧种概说》是一本史料性的书，论证务须持客观、慎重态度，并力求准确。否则，出了纰漏，貽笑大方还是小事，谬种流传、貽误后人就非同小可了。

我以为需要注意几点：

第一、要做艰苦细致的调查、考证、研究工作。

我们对戏曲发展史上许多东西的来龙去脉尚不完全清楚，因此，不要盲目下结论。比如散乐同梆子戏有没有渊源关系？散乐在宋代又称百戏，包括杂技、歌舞、滑稽戏。说它与板腔体梆子戏有渊源关系，得有事实依据。山西原有勾腔，勾腔究竟是什么？是突然消失了，还是融合到现存的哪一个剧种中去了？这些都要很好地调查研究。

第二、不要存地域性偏见。

偏见比无知离真理更远。为了某种地域偏见，不顾客观实际，硬把某一剧种说成是自己家乡土生土长的，显然是不科学的。若干年前，就有人认为弦子腔是某县土生土长的古老艺术。其实就山西而言，沿太行山南起和顺，北至灵丘、广灵，皆可闻其声。灵丘罗罗腔实际上也是弦子腔的一个支脉。

第三、民间传说要加以分析。

一些有关剧种的民间传说是可贵的，但它并不都是科学的。例如有的传说道情是师旷首创的。其实，道教音乐产生于唐代，道情又是和法曲相联系的，宋代曹勋的《法曲道情》可以为依据。此

外，也与“变文”有关。而师旷是春秋战国时代人，那时还没有道教。自从汉代有了五斗米教，道教才逐渐兴起。怎么可能在没有道教的春秋战国就产生道教艺术——说唱道情呢？象这类传说就是不可靠的。

第四、要尽力掌握真凭实据。

凡做为论据的东西，实物应有照片，文字要有出处，碑记上有的，应拿出拓片，县志上有的，应拿出照片，有的还要绘图，这就叫有据可考。比如近年来发现了光绪二十二年(1896)美国维克多唱片公司灌制的“山陕梆子”旧唱片，对于考证梆子戏的源流演变，可能很有价值。即使这样，在分析研究时也不能主观臆测。又如某地一座碑记上记载某年某月某日这里唱了三天戏，什么戏？碑上没记载了。研究梆子戏的同志说：它一定是梆子戏，研究道情的同志说：一定是道情。这样来分析，肯定不会得出正确的结论。

五、要重视剧种的盛衰规律

山西地方戏曲剧种有五十二个，这本集子对其中五十个大小剧种都一一作了介绍。其实目前在舞台上活跃的剧种并没有这么多，有一些可能已成为史料了。诸如，山西的勾腔究竟是什么样子，至今尚难说清。上党罗罗腔、赚（或卷）戏，长子县的对子戏，晋北赛赛等剧种，现在连组织起来搞点录相资料也很困难了。平陆花鼓戏、昔阳的拉话戏活动也很少了，左权小花戏实际上已变成了民间歌舞。晋南锣鼓杂戏、夏县哈蟆嗡戏、广灵秧歌等剧种，虽然都已恢复了几出传统剧目，如不采取措施去提高它的艺术水平，还是不行的。十年动乱后，地方昆曲也无人搬演了。一个剧种在舞台上销声匿迹后，做为史料调查清楚，对于学术研究无疑是有所裨益的。但是，做为人民文化生活中的一个剧种，为什么

会离开了戏曲舞台，这种现象更值得我们深思。

为什么有的剧种流布范围日渐扩大，观众逐渐增多，显得生气勃勃，而有些剧种的流布范围却日渐缩小，观众逐渐减少，显得不够景气？为什么有些剧种需要我们深入发掘，经过大力恢复才能看得到，还有些剧种想恢复也颇为困难了呢？为什么有些剧种虽已恢复起来，但当地群众对它还是不那么热情呢？为什么有些剧种青年们欢迎，有些剧种只有老一辈观众喜欢？这里面有许多值得研究的道理。我看最主要的应该研究剧种的盛衰规律和如何对待这一规律的问题。这个问题摸透了，对于繁荣我们的社会主义戏曲事业是大有好处的。

有些剧种衰退了，或者说观众面逐渐缩小了，从业人员逐渐减少了，过去我们往往只承认阶级压迫这个原因，忽视了阻碍剧种本身艺术发展的内在原因，忽视了观众层欣赏要求的变化。这种看法，建国三十二年来实践证明是不全面的。一个剧种的衰退，与旧社会的摧残是有一定关系的，但这不是唯一的原因，甚至不是主要的原因。一切民间艺术都是在阶级压迫下成长起来的，真正人民群众喜闻乐见的艺术，阶级压迫是不会使它轻而濒临绝境的，有时还会象五台山上的金莲花、天目山清凉峰上的珍珠黄杨一样，它能在困难的环境中形成特有的风格和特点。这主要是因为它植根于群众之中，同群众息息相关，能够按照劳动群众的要求，发展和提高自己的艺术表现力，所以也就具有适应和抵抗艰难环境的能力。如二人台就是在北方广袤而又贫脊的风沙线上的劳动人民中间，形成了这么一个小剧种的。相反，有些得到统治阶级承认的东西，因其步入了宫廷化的歧路，远离了劳动人民，最终还是避免不了衰亡的命运。

回顾历史的长河，剧种、曲种都是在继承中求繁衍、发展中求生存的，有了唐、宋各种调式和调高的长短句词曲，孔三传才有可能创造诸宫调。也只有诸宫调的演唱基础上，才能产生一

本戏四折换四个宫调的元杂剧。要表现更曲折、更完整的情节，塑造更丰满、更典型的人物形象，也只有突破元杂剧的局限，才有可能产生适应新内容的新形式，于是明清传奇戏便应运而生。这种新陈代谢，逐步发展提高的情况一直延续了下来。现今戏曲艺术仍在不断发展变化，相竞走向更完善、更高级的阶段。

剧种盛衰的因素，主要存在于各个剧种内部，即指它的唱、念、做、舞、打等表演技巧和音乐伴奏、舞台演出中的声光色彩等各种艺术的水平以及这些艺术手段对于塑造人物的表现能力，也包括编剧、导演、音乐、舞美等创作力量和戏曲研究、戏曲教育工作者的思想、理论水平和文化素养。戏曲艺术总是伴随着社会经济条件和科学文化发展水平，使自身不断进步的，社会主义新戏曲，应该是具有高度文明的舞台艺术。优胜劣败，哪个剧种固步自封，停顿不前，或者在艺术上钻进了畸形发展的死胡同，它就会落伍，失掉群众。

这里必须着重指出失掉群众的危险性。戏剧艺术本是给观众看的，没有观众的戏剧它本身就没有存在的价值了。而观众的欣赏习惯、欣赏要求，在随着时代的步伐发生变化，观众的欣赏水平，也在伴随着科学文化的普及而不断提高。上演什么样的剧目受欢迎，总是和群众的欣赏要求息息相关的。在艺术形式上，群众总是喜欢新鲜的富有创造性的东西，美好的艺术定会步步扩大观众面。任何一个剧种只要它落后于这一时代的文化艺术水平和人民群众的欣赏要求，它就会被群众遗忘，最后它本身也就没有出路。

《山西剧种概说》编好了，我们决不能满足于已有的成绩，要通过对每一个剧种的历史和现状的分析研究，探索剧种的盛衰规律，有的放矢地丰富、发展一批剧种的艺术水平与戏剧表现能力，使它们能够在社会主义新戏曲的百花园中以新颖夺目的姿态争芳竞艳。搞好这项工作是我们这一代戏剧工作者义不容辞的责