

内蒙古包头师范学院音乐学院“阴山音乐文化”科研课题

二人台文化艺术研究



科研课题
导师 赵星
主编 马春生 李红梅

中国戏剧出版社

J825.

内蒙古包头师范学院音乐学院“阴山音乐文化”科研课题

二人台文化艺术研究

主 编 马春生 李红梅

科研课题
导 师 赵 星

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

二人台文化艺术研究/马春生,李红梅主编. - 北京:
中国戏剧出版社, 2005.12

ISBN 7-104-02017-9

I. 二... II. ①马... ②李... III. 二人台—研究
IV. J825.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 147020 号

书 名 二人台文化艺术研究

责任编辑: 刘建芳

美术编辑: 杨镇宇 李 冬

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100089

电 话: 84042552 (发行部)

传 真: 84002504 (发行部)

电子信箱: fxb@xj.sina.net (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京密云红光印刷厂

开 本: 880mm × 1230mm 1/16

印 张: 28

插 页: 16

字 数: 45 千字

版 次: 2005 年 12 月 北京第 1 版 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-104-02017-9/J·864

定 价: 98.00 元

版权所有 违者必究

前 言

当今,我国西部大开发的热潮,为西部黄河文化的发展带来了契机。流传于黄土高原的民族民间音乐文化二人台艺术,根深叶茂,一花独秀,吸引着海内外文化人的关注和青睐。

已有一百多年历史的民族、民间艺术二人台,广泛流传于黄河两岸的晋、陕、蒙、冀的农村乡间,是该地区蒙汉儿女喜闻乐见的民间艺术形式。她在祖国的艺术百花园中,与其姊妹艺术同生共存,争芳斗艳,成为我国多元文化构成的一个民间艺术品种。今天,对二人台艺术的研究,是我国民族传统艺术理论建设中的重要课题。

自二十世纪五十年代起,广大从事民间艺术与音乐理论的工作者,对二人台这一民间艺术瑰宝的继承发展和创新研究做了大量的工作,取得了丰硕成果。他们在多年的艺术实践中,搜集整理了不少的曲谱、资料;演唱录制了不少代表性曲目。在当时,由于各种原因与条件所限,专业戏剧与音乐工作者的思维更多地拘泥于原始资料的搜集整理和保存,在思维理念上和科学的方法论上还没有深入拓展,没有进入一个广阔的天地。从总体上看,在科学的认识与条理的梳理上还缺少大文化的观念与多元文化、异质文化共生的理性思考和深入分析。一种狭小的地方性、区域性的文化观制约着不少文化人的思维、文化行为与心态位置。对二人台艺术研究方法多数停留在搜集整理及形态的简单描述与分析上,不同程度地形成了学术上的分散行为,未能对二人台音乐风貌进行通盘梳理和实质性的考究;未能将二人台文学形式、二人台音乐形式、二人台舞台表演形式做专门的研究并付诸有计划有组织的学术行动。严谨的科学论证、宏观的分析较少,表现出艺术理论视野还不够开阔,思想还不够解放,故在研究范围和深度上存在着一定的局限。

《二人台文化艺术研究》这一课题的立项,是包头师范学院音乐学院“阴山音乐文化”科研课题组,基于对二人台这样一个深深扎根于民间文化土壤中并独具风

采的特殊艺术品种的珍视，力图通过深入细致的田野调查工作，取得更为丰富详实的资料，科学地梳理剖析、考究和认识。借鉴人类学、民族学、历史学和人类文化学的学科研究方法，并在前辈们所取得科研成果基础上，采取独立研究与整体讨论相结合的方法，全面系统地展示二人台的艺术风貌。在研究中从纵横两方面入手，探究二人台生成的社会历史根源与黄土农耕文化和草原游牧文化的深层文化内涵的关系，并阐释其美学价值，力求在二人台全面的学术研究上取得一些成果，从而为抢救民族文化遗产，为黄河文明的崛起，为祖国西部经济的腾飞，做出我们应有的贡献。

马春生

2005年11月18日

序一

赵宋光

人们今天称之为“二人台”的艺术品种，不但携带着中国近代社会经济发展的
大量印记，不但把民歌、歌舞、说唱、戏曲诸多体裁融成一个独特多彩的整体，不
但以自己所处草原游牧与高原农耕的文化板块边缘固有的高能激发状态而展示文
化杂交优势，更出乎人们意料的是，她还深深扎根于传统赛社文化的丰厚底蕴之中。

—

明王朝固执地坚持农牧隔离，连农耕与游牧两种经济之间正常的通商贸易也力
图缩减乃至扼杀。绵延几千里的明长城，从宁夏花马池，经陕北三边、榆林、府谷，
到晋西北紧贴黄河的河曲、偏关，穿过雁北地区，衔接河北张家口，爬上燕山山脉，
伸向老龙头，是这一经济政策的铁证。这政策导致一系列战乱，从瓦剌兵变到李自
成造反，直到崇贞吊死景山而告终。

中国近代史尽人皆知的这么多“口”——西口、东口、北口……正是要参照这
个政策背景才可得以理解，它们都是以封闭锁国政策的突破身份而载入史册的。

清初曾延缓这一闭锁状态，康熙三十多年才开始扭转。据呼和浩特原归化城先
农坛石碑记载，汉族老百姓到口外种地，始于康熙三十一年（1692年）。据河曲县
志（清同治版）记载：康熙三十六年（1697年）皇帝批复鄂尔多斯部的请求，在“河
保营”开辟汉蒙交易，又“准汉民垦蒙古地，岁与租籽”。“走西口”的经济生活方
式，就这样开始了。经历整个康熙年号（1661—1722年），从山东、河北、山西、
陕西携家带眷到口外垦荒的汉族老百姓多达几十万人。《准蒙档》载：乾隆五十六
年（1791年）八月二十五日，河曲知县衙门来文，催准格尔旗速报境内务农的汉民，
以备汇总呈报太原府……。《大清会典事例》载：嘉庆二十年（1815年），皇帝训斥
道：“近年蒙古渐染汉民恶习，竟有建造房屋、演戏听曲之事。”由此可见，这些年
月“走西口”已发展到何等程度。

走西口的第二个高潮是在1900年庚子赔款之后。清王朝苦于财政枯竭，采取了由官府放垦蒙荒以增加税收的办法，任命兵部侍郎贻谷为“钦命蒙旗垦务大臣”，开始了近代史上有名的“贻谷放垦”时期。

明长城以北的大片土地，当初明王朝“边境线以外”的土地，紧挨晋陕北部的今日内蒙古西部地区，向来地广人稀，土地肥沃，资源丰饶，这时遇上了宽松的社会生态，一下子形成了广阔的劳务市场。蒙古族人民敦厚好客，不事农耕，愿意把广阔的土地让给农民耕种；这里比在“口”里付出同等劳动可得出高几倍收益，自然成了养家糊口的理想去处。大面积长时段的打工市场，就这样在“西口路”上充满生机地存活下来。

从地理位置来看，“西口路”分成好几支。居中的一支是从晋西北河曲、保德、偏关出长城而去，多数是步行穿越准格尔旗、达拉特旗，过黄河到包头，少数是当船工，拉船逆水而上，经托克托县上溯包头。西边一支是从陕北的府谷、神木、榆林、横山、靖边、定边六县出长城而去，步行路程向上而靠西。东边一支是从雁北的朔县、平鲁、左云、右玉、山阴五县出长城而去，其中不少是受商队雇佣，拉骆驼，当脚夫。晋中、晋西南的晋商是这些货运的组织者。商队不仅有跑西口外的，也有跑东口外的，那就是晋东北、冀西北的张家口、张北、宝昌一带了。

这就是二人台赖以生前、存活、成长的社会经济生活条件。这也就决定了二人台的题材内容始终关心那些生活在社会底层的劳苦大众的生存状况和命运遭遇，始终把目光投向偏僻农村的广大农民，始终表达和寄托了贫苦百姓的思想感情和精神追求，处处折射出中国近代史上各个时期、北方各个角落的社会生活印痕，这也决定了二人台审美情趣既苍凉又厚重的基调。

二

二人台算歌舞还算戏曲？

这一疑难，这一争议，不仅涉及体裁定位，而且牵动其发展目标取向。

主张定性为戏曲的论据是，她有一系列板式：亮调，把慢板的头一两句用散板演唱；

慢板，把原板旋律放慢加在演唱，节拍记作4/4；

慢二流水，即快三眼，节拍记作 $4/4$ ；

流水板，看作原板，即唱腔的基本板式，所吸收旋律的原初面貌，节拍记作 $2/4$ ；

紧二流水，比流水板略快，节拍记作 $2/4$ ；

捏字板，即快板旋律简化，加快演唱，节拍记作 $1/4$ 或 $2/4$ 。

这样的板式变化，无疑是板腔体中戏曲共有的一套速度节拍技法，适于用以强化戏剧结构，烘托舞台节奏，刻画角色性格，抒发内心情感。指出二人台经过百余年的发展已具备一整套细腻的戏剧化要素，这见解是中肯的。

然而，倘若无视其它三种要素的存在而片面夸大其戏曲的成分，甚至认为二人台艺术的发展前景就是走进大城市，占领大戏台，处处以大型戏曲为榜样改头换面，那就不准确了。这样的取向，在实践中是颇为有害的。二人台的艺术特色正在于：其戏剧化要素的细腻化和系统化是在不背弃其它三种要素的前提下，在跟其它三种要素互补并茂的格局中逐步推进的。这也正是她百余年身份所决定的审美意识定位。

那三种要素是什么呢？

一是歌舞要素。二人台常被称为“带鞭戏”，其艺人善于把日常生活动作提炼为舞蹈语汇，又继承了传统“社火”中的各色舞蹈表演，互相融合，形成丰富的人体艺术语言。这种带有浓厚的歌舞特色的人体表演，是农村老百姓非常喜爱的。

二是民歌旋律要素。二人台自从活跃在乡间土台以来就广泛采用和大量运用民歌旋律，以十分开放的态度吸收各地各族的民歌曲调，不仅采纳汉族的各省民歌，而且采纳营地族的各旗民歌。这种对于“时调”、“曲牌”的开放吸纳态度是许多大型戏曲所不具备的，却正构成了二人台音乐语汇自己固有的传统。这一传统，在新的历史时期决不容妄自废弃。

三是说唱要素。二人台在“打玩艺儿”表演之前曾有过较长久的“打坐腔”表演阶段，也可以说，她的前身是说唱，而且其伴以歌舞进行舞台表演之时，还保留着不少说唱的成分。所谓“说唱”成分，可以从文学和音乐两方面来描述。从文学讲，是以长篇的韵文来讲故事，故事当然既有人物又有情节，只是尚未转化为第一人称的角色对话因而语调的调遣更加灵活多变。从音乐讲，就是选用曲牌反复演唱，每一个曲牌都是一个确定的旋律程式，而在反复演唱过程中又不乏自由的即兴变

化,既有速度节奏变化,又有歌腔加花变化。这样的说唱音乐要素总是体现了“程式性与即兴性的辩证统一。”

二人台自诞生以来,四种要素就处于混生状态。在当前社会音乐生活正在呼唤综合性艺术表演的文化转型期,这种多要素混生状态非但不是幼稚残弱的表现,反倒正好具备了满足社会大众新型审美需求的特殊优势。

三

养育了二人台艺术的一支支“西口路”,处在三大文化板块相接壤的边缘地带。这边缘造就了文化能量的激发状态,孕育了文化杂交特具的情态优势。

第一个文化板块——以山西为代表的华夏传统文化,形成得最早。晋西南是尧都、舜都所在地,也是载周穆王西巡的八骏马的驯马人兼驭马手造父成就其业绩的驻地。春秋之前封为晋国,至战国时,晋分裂为韩、赵、魏三国,世称“三晋”。宋元以来,山西成为祭祀文化的兴起之地,也是戏曲艺术的初创之地,所遗存的戏台建筑物,一省之内就有百余座。在此同时,儒家文化向商业贸易转化,也由晋商率先起步。

第二个文化板块——以陕北为代表的匈奴遗民聚居文化,形成于东汉魏晋。匈奴故地本在现今的鄂尔多斯高原,经汉武帝大将霍去病北征,匈奴分裂为南北两部,北匈奴大部西迁,南匈奴大部南迁,以“大分散小集中”布局定居在陕北高原的沟洼梁峁。“米脂的婆姨绥德的汉”是赞美匈奴遗民体质之美的一句谚语。在陕北流传至今的“信天游”是匈奴山野旋律的遗响。这一文化板块可描述为“封存于高原沟壑的早期游牧文化”。

第三个文化板块——以黄河河套内外为代表的蒙古族发达游牧文化。蒙古族所继承并发展到成熟阶段的游牧文化,其中心地带本在阿尔泰山麓漠北高原以及大兴安岭西南的大片草原,在北元与明王朝对峙的几百年间,有不少部众逐渐南迁了,土默特部进入黄河前套(东北段),乌拉特部进入黄河后套(西北段),鄂尔多斯部进入黄河套内。回顾黄河河套的历史,自然还会令人注意到,在北魏曾有一批敕勒族民从贝加尔湖迁徙来此定居(有《敕勒歌》)迁入河套南岸高原,在晚唐又有一批党项、羌族民从甘肃迁徙来此定居(今天仍能遇见“唐古惕”后裔),他们已充

分融入了鄂尔多斯民众之中。这样，就在三大文化板块彼此接壤的鼎立格局中，黄河河套成了代表草原文化的一个板块。

在这三大板块互相毗邻的地理布局之上，一支支“西口路”的地缘文化带是以第一、第二板块的老百姓主动迁徙，第三板块的老百姓热情接待这样的持续相互作用方式而建立起来的。文化交融是以各自向对方主动学习的方式逐步实现的，有时还要采取两种民族语言。“风搅雪”的方式连缀成新的日常用语，编成别致的歌词。应该说，倘若把这跟欧洲殖民者在非洲和美洲造成的相异民族相对峙的文化态势相比较，那是迥然不同的，绝然不可同日而语的。

在将来改写中国近代音乐史时候，要把西口路音乐文化作为西口路文化的一个特殊方面来描述，还要把二人台艺术作为西口路音乐文化的一个特殊品种来记述，跟其它一些品种的记述相并列，以获得对“西口路音乐文化”的全面认识。

四

在记述二人台艺术萌生、发展、成长的历史时，人们总会提到“社火”的影响。“社火”究竟是什么？这就要追溯到“赛社演剧”这种由来已久的传统祭祀习俗。

“赛社”是报祈土地神的祭祀活动。社，是主某片土地的神主。《五经异义》讲到：“社者，土地之主。土地广博，不可遍敬，封五土以为社。”赛，是报祈的意思。《说文新附》讲：“赛，报也。”赛社演剧，就是以祝福禳灾为目的的祭祀活动中的戏剧演出。

中国古代节日繁多，分别源于自然崇拜、祖先崇拜、鬼神信仰。三元节来自祭祀三官——上元正月十五祭天官，中元七月十五祭地官，下元十月十五祭水官。立春祭芒神，端午祭屈原，中秋祭月亮，腊日祭百神。节日的祭祀活动逐一列入赛社行列。

宋金元时期，形成了民间赛社制度。祭祀的基本组织是民间的“社”，城乡都有，规模不同，数量不等。每次祭祀有确定的期限，通常历时三日。当地居民不分男女、长幼、贵贱、贫富，全都必须参加。祭祀过程包括：请神，享神，送神。所献的物质供品是当地当时最好的食品和宝玩。所献的精神项目则是歌舞、杂技、戏曲之类。不少庙宇为此特地在自己的对面修建专供娱神的舞庭、乐楼。山西省各县

的地方志中，有赛社演剧记载的占百分之九十以上。

赛社的主持者是“社首”，由数人至几十人组成领导集体，工作没有报酬，有时还得自己掏钱。赛社活动的经费按该社居民的地亩或人口来均摊。负责祭祀礼仪的“主礼生”通常由堪舆家（俗称阴阳先生）担任。演职人员大都由乐户充当，他们因世代相传从事吹弹歌唱而被称为“乐户”，隶属“乐籍”，社会地位十分低贱，不许参加科举考试。

在赛社祭祀中所献演的艺术，是一个无所不包的大杂烩，计有：社火、假面扮演、鱼龙蔓延、队戏、院本、扮故事、抬阁等。社火一直是民间赛社活动中的重要表演项目。“社火”一词可泛指民间赛社表演，重点则指赛社献艺的队舞演出，其中常有故事装扮，内容侧重滑稽调笑。南宋范成大赋诗自注：“民间鼓乐，谓之社火，不可悉记，大抵以滑稽取笑。”《东京梦华录》卷八记载了北宋农村社火表演的一段节目单，几乎包括了所有的百戏伎艺。现在把这段记述全文抄录如下：

“二十四日州西灌口二郎生日，最为繁盛。庙在万胜门外一里许，敕赐神保观。二十三日御前献送后苑作与书艺局等处制造戏玩，如球杖、弹弓、弋射之具、鞍辔、街勒、樊笼之类，悉皆精巧。作乐迎引至庙，于殿前露台上设乐棚，教坊均容直作乐，更互杂剧旋舞。太官局代食，连夜二十四盂，各有节次。至二十四日，夜五更争烧头炉香，有在庙止宿，夜半起以争先者。天晓，诸司及诸行百姓献送甚多。其社火呈于露台之上，所献之物，动以万数。自早呈拽百戏，如上竿、邈弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡，说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生、倖刀、装鬼、研鼓、牌棒、道术之类，色色有之。呈暮呈拽不尽。”

至今完整保存于《宪宗行乐图》，作于明代成化二十一年（1485年），生动地彩绘了民间社火队在元宵节进宫表演的盛况。图内画着：

行进队伍打着有流苏的灯笼，由一名男子高举“天下太平”大旗。在他后面有五组演员装扮故事，组与组之间以大旗相隔。

第一组提灯人后，一人宽袍大袖，左手持剑，右手拿碗，为张天师驱邪。他身后，一中年男子穿着官服，扮作状元模样，甩袖起舞；旁一人肩扛一支巨笔。是为状元游街。旁有一大头和尚，袒胸露腹，正举左手挥袖起舞，此即耍和尚。后有乐

队：拍板一，横笛一，鼓一。最后一人手推彩球。

第二组由一人举旗引导，后随四位英雄，各抚育兵器，胸前各系“马”头以为坐骑，此即跑竹马，所演似为《三英战吕布》。

第三组为《胡人献宝》。一胡人牵一头由人扮演的狮子，四名胡人随后，其中两人头发卷曲，着靴，手中各捧宝盘，盘内存放珊瑚、象牙；另一胡人肩扛珊瑚，又一中年胡人捧鼓敲击起舞。

第四组由一人高举“庆祝元宵”长旗引导，后随乐队五人，所持乐器为：箏、拍板、琵琶、竽、管。一人扮演官员，手持加官画像。他身后是《麒麟送子》：一鬼怪，一手抱一裸体小儿，一手擎长竿，上挂灯笼，并有流苏和倒“麟”字迎风招展。

最后一组由钟馗领头，宽袍大袖，双手执笏。后随两个小鬼，一捧宝剑，一捧葫芦。

宫内殿前正在表演各种杂技，有：顶竿、顶伞、倒立、钻圈等。

附带说明：“抬阁”表演是清代赛社献艺中出现的一种新形式。洪亮吉赋诗自注：“赛神会中每用七八人扛一桌，上扮金元院本诸故事，名曰抬阁。”

值得学者们特别注意的历史思潮背景是：宋明儒学着眼于现实世界，主张经世致用的实用理性，以肯定今世抗拒佛教的来世观念，就与古代宗教发生了契合。在最高统治阶层的支持下，在复兴儒兴思潮的熏陶下，以关注现世、期盼安康为目的，具有实用性、现实性关怀的古代宗教祭祀活动就占了压倒的优势。

关于明代北方农村迎新赛社及其所演出乐舞、戏剧的内容与全过程，《周乐星图》向我们提供了详细的资料。1985年在山西潞城南舍村发现了明万历二年（1574年）的抄本《周乐星图——迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》。抄本分为四大部分：（一）假托周庄王时事，介绍天府八星，分掌八音。（二）据《后汉书》传言，光武分封“云台二十八将”，比附天上“二十八宿”（星座）。（三）依“二十八宿”的次序，开列赛社值日名单与供盃献艺内容。值日星宿由人装扮，各星的服饰、食性、分野、所奏乐曲的宫调与曲牌、参加演出的人员等等，都有说明。祭献开始时，由“前行”说一段开场词，接着向神敬奉供盃与肴饌七次，每次都要献艺。前三盃供盃要表演奏乐、歌唱、舞蹈、杂技。第四到六次供盃要上演队戏，有简单的故事扮演。第七

次供盂为合唱、收队。以上活动都在庙内正殿前的献殿或露台上进行。之后，转到献殿对面（南面）的戏台，演出正队戏、院本、杂剧。（四）二十五个队戏角色排场单，注明出场角色、人数、道具及简要情节。

在潞城南舍村发现《周乐星图》之后，在附近地区又陆续发现了十四种明清赛社礼仪抄本，彼此相似。这些发现，连同当地至今犹存的诸多神庙戏台，赛社碑刻等，系统地展现出上党地区古代赛社文化圈的历史风貌。

由此可以窥见，源源不断流向“西口路”，分别给各路二人台艺术提供营养的华夏传统文化板块活性文本早已积蓄了多么丰厚的祭祀文化底蕴，在那些启发和诱导“打坐腔”艺人走向“打玩艺儿”戏剧表演的“社火”传统活动的背后，站立着发展历程多么悠久、审美内涵多么丰满、艺术形式多么斑斓的华夏祭祀文化这棵大树。

“二人台”这个称谓被人们言说虽然不过几十年，她所植根的文化沃土都是异常深厚久远的。“二人台”虽然萌生下穷乡僻壤，存活于老百姓颠沛流离的“西口路”，创造并发展了这些艺术样式的乐户艺人们所继承的精神财富，却是出人意料地丰硕博大。

以上从四个不同视角重新观照了“二人台”艺术的历史，远不能说就已达到了全面的认识，正如二人台的艺术实践正在新时期新世纪的新生态里闯荡着新的历程。在二人台研究的理论领域里也需要有学术上的一次次自我超载，一度度跨学科升华。这是学术界的期待，也是本序文作者的企盼。

赵宋光：我国著名和声学家、乐律学家、音乐美学家，前星海音乐学院院长，广东音乐家协会主席。

序二

王耀华

大约是三年前（2002年）的秋天，我到包头师范学院讲学的时候，马春生教授和我谈起申请《二人台文化艺术研究》课题的事情。当时，我感到十分兴奋，并表示支持。兴奋的是包头师范学院音乐学院的领导和教师如此重视民族音乐研究，即使教学任务甚为繁忙，也没有放松对二人台艺术资料的搜集、整理和研究，并且以此作为促进学科建设、形成良好学术风气的重要环节。因此，我表达了大力支持的心意。其实也只能是心意而已。因为我路隔几千里之遥，既无精力也不熟悉，所以，只能在精神上给予鼓励。然而，想不到，仅是短短的三年，他们就以艰辛的劳动创造出如此丰厚的一大部成果：专著《二人台文化艺术研究》。

《二人台文化艺术研究》是内蒙古包头师范学院音乐学院的音乐理论科研组，从2003年起至今，从课题的选定，具体方案的制定和实施，多次深入生活，在大量占有第一手资料的基础上，将生成、流传于山西、陕西、内蒙古、河北四省区的民间音乐二人台，进行全面细致的梳理和理论研究的成果。其中，院长马春生，既是课题组的负责人，也是主要撰稿人，历经写作、研讨、修改、再研讨、再修改等五次反复循环而完成了预定的计划。

《二人台文化艺术研究》全书分为上、下两编。上编为二人台文化研究，在“本记·初考”中，对二人台这一民族民间艺术进行概述的基础上，首先全面细致地对二人台八十多个剧目进行了论述，从剧本产生的时代背景，总体结构形式，故事梗概，主题思想，流传情况，社会基础，文化价值，社会价值等方面进行了多层次、多视角的研究。进而，对剧本的文字结构，语言特点，对地方方言俗语的特征与表象，常用的歇后语、顺口溜、简谱两种谱记写下来，公之于众，既适用于艺术院校、艺术团体的教学研究，也适应于社会文化单位的传承活动。

二人台的唱腔是二人台艺术的主体，其唱腔旋律是在民歌的基础上，吸收了多种民间音乐的因素而形成的。牌子曲同样是吸收、借鉴多种民间音乐而造就的。就

二人台音乐的总体而言,它是黄土农耕文化、河套地区的阴山文化与草原游牧文化的交流融合、共生共长而形成的一种独特的民间音乐文化。是蒙古族、汉族人民在世世代代文化交流的过程中,在黄河两岸创造的民间音乐瑰宝。男女同腔的高腔演唱,特殊二人台“三大件”小乐队的形成,独具特色的调式、音阶、节奏、旋法的运用,多姿多彩的风格特征等,构成了二人台多元文化水乳交融的艺术特色。

书稿还从美学的角度,对二人台艺术的存在特征,二人台艺术存在方式的美学价值,二人台艺术的审美意识与立美、审美活动、审美意识与二人台艺术的传播等方面进行了理论剖析与认识。继而叙述了二人台艺术传统服饰、道具、并且对为二人台艺术作出历史性贡献的山西、内蒙古等地的十多位民间表演艺术家作了介绍。

这是一部资料翔实、论述充分的二人台文化艺术研究专著。愿作者们以此为新的起点,在民族音乐研究的进程中,取得更为丰硕的成果,作出更大的贡献。以上是以为序。

2005年11月12日

王耀华:政协全国委员,福建省政协副主席,民族音乐学家,博士生导师。

序三

赵金虎

一

我热诚地祝贺经由马春生同志牵头主编、几位高师珍爱乡土艺术的年轻教师通力合作完成的《二人台文化艺术研究》这部书的编著出版。这部著作与以往同类选题的书籍相比，其显著特点是：学术性大于资料性，条目整合梳理多于粗放记谱操作。它从二人台小戏的生发、流布，到二人台剧本、唱腔、牌子曲，以及二人台艺术与民族地方文化、二人台音乐与中国传统音乐文化、二人台戏法戏路与中国传统戏曲美学诸原则等方面，都有多侧面、多视角的积极探索研究，并理出一系列较之客观合理、有据可证、有物可指、符合辩证唯物主义基本精神的艺术观点。

这本书的出版，对于振兴和发展二人台艺术，对于深入探讨二人台艺术改革创新之路，对于二人台作为一个新兴的文化艺术学科的现代化建设，对于二人台歌舞小戏这朵民间艺术之花所传播流布的、各省区地方性民俗文艺的开展，都将起到积极推动作用。

二

任何文化艺术，无论高雅与低俗，原本都是有根有源的。已有一百五十余年生发史的二人台艺术，其“根”在哪里？其“源”有几何？与之相关的学术研究思路自前多而泛，此不待言。这里“抛砖”欲“引玉”，试抄录唐诗一首，以饕学界。

万骑争歌杨柳春，千场对舞绣麒麟。

到处尽逢欢洽事，相看总是太平人。

唐·高适（700？—765）作《九曲诗三首》之二。诗的前两句尾含“杨柳春”（可通〔杨柳枝〕）和〔绣麒麟〕两个（古）曲牌名。这后一个〔绣麒麟〕的曲牌名，现代二人台音乐仍延用着。因其曲调优雅高亢，最具二人台唱腔风格，在传统剧目和现代剧目中，常被遴选为核心唱段的基调。

高适，河北沧县人，为祝贺河西节度史哥舒瀚率军击败吐番，收复黄河九曲（今青海化隆一带）；在军民欢庆胜利之时，他便欣然提诗，把《绣麒麟》等是时流行的曲牌名，巧妙嵌入名篇关要处。足可见诗人对当时北方民间、黄河流域由东向西广泛流传的民俗文化是何等的熟悉，信手捻来便可著入高雅诗文，这实在令今人叹之赏之赞之。此也表明，这《绣麒麟》类民歌、或舞龙、舞狮、舞麒麟的社火类活动，在唐代以至之前更为久远的南北朝时期，在古老中国北方沿黄河两岸繁衍生息的汉族与各兄弟民族之间，就已形成难以迁舍的传统性民俗文化群体行为。

此也，彼也；彼也，此也。如七十年前降生了我的那座土房院，在二十年前又盖起了高楼掘地一丈，近年来我常忆起儿时窘迫，而我那孙子们却想得是品牌衣裤或奥迪什么的。又如，老年人喜于披挂的时尚“唐装”，若那李隆基和杨玉环复转苏醒，恐也会相对眯眸雅笑，“这哪里像我大唐臣民衣着！”时隔约一千三四百载，社会的上层与意识，人们的物欲与审美，已是发生过无数次的变迁再变迁。古时《绣麒麟》的民俗乐舞，恐与现代二人台的艺术形式之间，估已有过几百种的翻版。风骨迥然、呈象各异，何以“风马牛不相及”地奢谈什么文化艺术的根和源？那么，二人台艺术的根和源与唐·高适诗文中所及黄河流域民俗文化中的“绣麒麟”现象，究竟有无渊源关系可言呢？

三

传统的二人台音乐，是以黄钟C为轴、即调首，辐射式构成C宫、C徵、C商和C羽四调（式）。以此同主音四调所构建的宫调关系，形成为二人台音乐运作的基本网络。歌者（无论男女）唱在其中易上腔，器者（无论梅、打琴或四股子）奏在其中易入味儿。其乐响十分谐美和（<方>ran huo），乡亲们听二人台犹入安祥极境，心神顿觉无限慰藉。如此神奇美妙音乐，是谁人创造？那是天地造化和人之灵气的自然合成。

据考，二人台音乐与殷周之古琴同律，与战国之“曾侯乙”编钟的常用四调也竟同。这同主音四调又分属于C、F、^bB和^bE四宫系。这四宫系的律高，也竟与中古时期辽、金、元各代有密切人文地缘关系的北京“智化寺京音乐”的四宫系，也属同律。我曾撰文《二人台音乐的均、宫、调系统》和《清末民初传习的二人台牌子