

雁文史  
北化料

第  
一  
辑

山西省雁北行政公署文化局



|   |   |
|---|---|
| 1 | 2 |
| 3 |   |
| 4 |   |

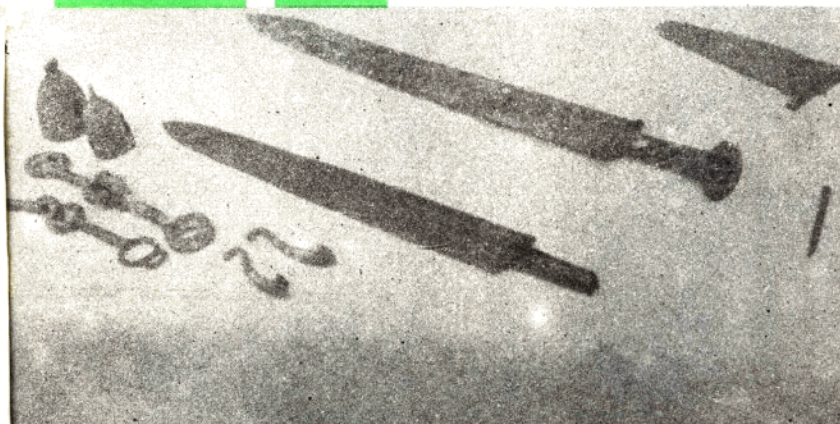
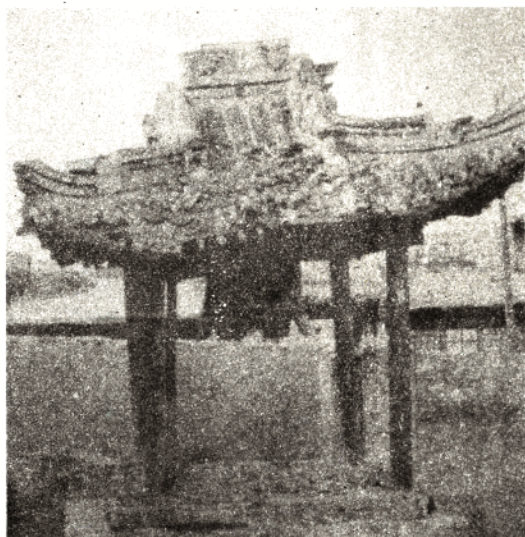
摄影 曹玉琢 史春

1.雁北中路梆子剧团名艺人筱桂香、冀素梅演出《芦花》。

2.应县耍孩剧团演出《扇坟》。

3.雁北的传统文艺活动形式——耍龙灯。

4.雁北中路梆子剧团名艺人李树琴、张振兴演出《捉放曹》。



|   |   |
|---|---|
| 1 | 2 |
| 3 |   |
| 4 |   |

摄影

曹安吉



1.浑源县西留村的清代戏台。

2.怀仁县鹅毛口村的古钟楼。

3.阳高县出土的汉代铜剑、车马器。

4.朔县神头镇的清代戏台。

# 目 录

## 第一章 戏 剧

|            |        |
|------------|--------|
| 广灵秧歌.....  | ( 1 )  |
| 朔县秧歌.....  | ( 10 ) |
| 晋北道情.....  | ( 15 ) |
| 灵邱罗罗腔..... | ( 17 ) |
| 二人台.....   | ( 18 ) |
| 赛 戏.....   | ( 24 ) |
| 耍孩儿.....   | ( 37 ) |
| 弦子腔.....   | ( 40 ) |

## 第二章 电 影

|           |        |
|-----------|--------|
| 雁北电影..... | ( 42 ) |
|-----------|--------|

## 第三章 音 乐

|               |        |
|---------------|--------|
| 雁北民歌.....     | ( 50 ) |
| 浑源民歌.....     | ( 61 ) |
| 平鲁民间鼓乐概述..... | ( 74 ) |
| 平鲁道士乐简述.....  | ( 78 ) |

## 第四章 舞 蹈

|               |         |
|---------------|---------|
| 喜 乐.....      | ( 80 )  |
| 阳高县抬阁、脑阁..... | ( 85 )  |
| 大同县脑阁.....    | ( 88 )  |
| 天镇县高跷二人台..... | ( 90 )  |
| 山阴县打狮子.....   | ( 92 )  |
| 郑恩打熊.....     | ( 96 )  |
| 跑 鬼.....      | ( 98 )  |
| 浑源故事.....     | ( 102 ) |
| 九曲黄河灯.....    | ( 104 ) |

## 第五章

## 曲艺、杂技

- 左云张家场 莲花落..... ( 107 ) ▶  
大同县杂技..... ( 109 )

## 第六章

## 美 术

- 广灵剪纸..... ( 111 )  
剪纸艺人张民 锦..... ( 113 )

## 第七章

## 图 书

- 雁北图书..... ( 115 )  
平鲁县图书馆..... ( 123 )

## 第八章

## 艺术教育

- 山西省雁北地区戏曲学校简介..... ( 124 )

# 广 灵 秧 歌

广灵秧歌又有“优歌”、“洋干”之称，是流行于广灵一带的地方戏曲。它剧目繁多、音乐优美、唱腔高亢激越，板式丰富多变，表演朴素风趣，乡土气息浓郁，深受广灵及邻县地区人民的喜爱，也是山西、河北、内蒙部分地区人民喜闻乐见的剧种之一。

## 一、源 流 发 展

广灵秧歌是在民歌、小曲的基础上，吸收其他剧种、曲种的有益成份逐渐发展起来的。其形成年限起码也在康熙年间。

据乾隆十九年广灵县志载“春场在先农坛。是日，设春筵用优歌”。春场是每年打春牛的场所。是日，县令亲打春牛，宣告春天到来，每每人山人海，热闹非凡，在此场合要用秧歌娱人。

再，“零雨坛，在壶山上。是日，置水器柳枝用优歌”。广灵地处塞外，土地贫瘠，多旱少雨，祈雨之举已成民俗。壶山四周环水，上有九江圣母祠，祠前有乐楼，演出优歌必在此台上。

嘉庆年间秧歌向其他艺术形式吸取了营养，逐渐使自己的躯体丰满起来。道光年间，秧歌发展日臻成熟，在演出剧目中除了三小戏而外，增添了如《杀山》、《打经堂》等多行当戏，道光陆年广灵县罗家疃元宵班在殷家庄戏台上就演出了这些戏。咸丰元年广灵县南百疃三合班上演的剧目较前更加丰富，题材范围也逐渐扩大。不仅有《上坟》、《赶脚》、《过年》等戏，也有《打雁》、《杀鞋》、《牧羊圈》等反映群众厌恶战争、渴望安定、向往幸福生活的戏。还有一部分反映忠孝节义的戏，如《杀狗》、《抱盒》、《三贤》等。此时秧歌活动也打破了正、二月唱戏的惯例，同治二年三月十五日南留庄娘娘庙过圣诞便唱起了秧歌。秧歌活动由季节性的元宵班向非季节性的抱抱班（艺人们自行组织的班社）转化，这个转化也是秧歌班社向专业化过渡的转折。

同、光年间是戏曲发展的兴盛时期，在这个历史时期里各剧种迅速发展，广泛交流，人才辈出。广灵秧歌在剧目、表演等方面与其他剧种互相吸收，演员、乐队互相走班串戏，剧目方面增加了官场戏、传奇戏以及一些唱做并重的工夫戏。所唱曲调不仅仅是训调，也运用了板腔体唱腔，表演有了程式。

随着秧歌艺术的发展，演出范围的扩大，剧目不断增加，班社蓬勃兴起。集体性质

的村办班社就已不适应形势。代之而起的是个人竖旗，置箱聘角，对外营业演出按股分红的班社，如光绪年间的刘运秧歌班、牛大人秧歌班就是此类班社。因班社按股分红，人们为了挣得大股红利，便根据自己的特长和爱好，主工了行当，成为唱做具佳的职业演员。

民国时期，演出阵容空前壮大。民国十八年五月二十六日广灵县罗瞳村的舞台题壁写着艺人名字十六人，专职箱官三人。演员由主工发展为专工。角色行当分工更加明细，中华民国十年、十四年的舞台题壁就明确写着：

|     |    |
|-----|----|
| 李善有 | 唱黑 |
| 赵连真 | 唱红 |
| 苏 贵 | 唱生 |
| 张青雨 | 唱红 |
| 蔡福有 | 唱丑 |
| 田凤宝 | 青衣 |
| 亢国喜 | 青衣 |
| 马成瑞 | 小旦 |

等字样。这些演员都是广灵观众非常熟悉的演员，他们和赵之等人的演出曾在张家口大兴园轰动一时，被人们传为佳谈。这个时期，不少演员在剧本上精雕细琢，表演上神形合一，唱腔上大胆改革，终于磨出了自己的拿手戏。如李善有演出《混院》中的雷横，田凤宝演出《三贤》中的庞氏，张其禹、刘海珍演出《送女》中周文，《录林》中之姜郎等，给观众留下了美好的记忆。群众中广泛流传着“要要瞧，全在卯的好搬窑，要要看赵连真的烈女传”的赞誉。

广灵秧歌虽然经历了清王朝的衰败过程，可就广灵秧歌艺术本身说来，却没有受到多大冲击，而且随着历史车轮的前进，逐渐发展，直至成熟。真正厄运是从一九三七年日军入侵广灵之后，他们不允许搭班唱戏，有的艺人为生活所迫进了日伪的俱乐部，有家有业的艺人大部分回家务农。日军投降后内战又起，连年战火使秧歌艺术走了下坡路，剧目有减无增，音乐不断失传。

一九四八年广灵解放，秧歌又有所回升，不少村社又组织了秧歌班，刘海珍等老艺人，又从梆子戏中移植了些剧目，为秧歌的复兴作了努力。有的班社招收了女演员，一九五三年中蕉山秧歌班女演员张玉萃、任菊珍等人首先登上舞台，演出了秧歌《录林》、《查关》等，一九五九年秋季，县里成立了“广灵县青年秧歌剧团”。招收学员十四人，男女各半。六二年因天灾祸及剧团解散。老艺人已风烛残年，所剩寥寥无几，新一代学艺未成，一下难以继任，再加上梆子戏势力的不断扩大，秧歌舌办逐渐转移到偏僻边远的山区。“文革”期间秧歌被禁演，戏箱被烧，行头被砸，老艺人相继谢世，传统艺术严重失传，“训调”不断减少，“太行”已成绝响，秧歌频于绝种的边缘。

四人邦垮台后，随着整个戏曲事业的解放，秧歌也获新生。一九七七年七八年两

次赴地区演出并获演出奖，同时也受到有关部门的重视，一九七八年县文化馆委派专人对秧歌进行了抢救，抄录剧本六十二个，录制了传统剧目约二十小时，编写出约十万余字的“广灵秧歌音乐”一册。为恢复、继承、发展本剧种做了有益的工作。

广灵秧歌为广灵一带群众所偏爱，这是它得以生存和发展的重要因素，也是它四处流传，久演不衰的原因之一。它不仅活跃在以山西广灵县为中心的灵邱、蔚县、浑源、阳源等地，张家口、保昌、桃林、康保、涞源、易县及下花园至包头一线也遍有秧歌足迹。它与应县、繁寺、朔县、蔚县、灵邱、浑源等地的秧歌有亲缘关系。

以上各地班社之众多，活动之频繁，人才之济济尤以广灵为最。本世纪三十年代广灵二百二十来个村落有九十八个村子里置有秧歌戏箱（一付戏箱可以组建一个班社），邻县如蔚县中楼村、千字村、苏官堡等村，灵邱县尹家店、白匡，浑源县荞麦川、甘土岭等村，阳高、阳原、保昌、大同等县的部分村落也有过广灵秧歌班社。本县井洼村建有秧歌戏台。

近年来，广灵秧歌受到省、地、县各级文化部门的普遍重视。县内有十三个村镇建立了业余秧歌剧团。刘庄、慈崖洼、南岳庄等村的业余剧团坚持常年活动。一九八一年初春文化馆举办了长期艺训班，八三年七月经雁北行署文化局批准转为民营合作职业秧歌剧团。

目前，由于专业剧团运用了新的创作方法和表演手法，在音乐、舞美、科介诸方面做了改革，吸引了观众。业余剧团沿袭了传统艺术，老腔老调，旧招陈式，渐渐失去了地盘，有的剧团搞成了风搅雪式的二合班（秧歌、晋剧中路梆子），三合班（秧歌、中路梆子、二人台），有的干脆丢开了秧歌唱起了晋剧中路梆子，秧歌这一古老艺术面临着新的考验。

## 二、机 构

广灵秧歌是一种综合表演艺术，它是以班社为单位活动的。早期班社为季节性元宵班，后来逐渐发展成艺人们自行组织的抱抱班。五十年代未成立了专业剧团。

道光年间广灵县罗瞳元宵班、咸丰年间广灵南百瞳三合班、广灵县东台村元宵班就是季节性班社。同、光年间多为以村名、人名来命名的班社，如同治元年的东台秧歌班、光绪年间的刘运秧歌班、牛大人秧歌班等。民国时期抱抱班逐渐增多，如庆福班、议合班、合议班等。

1959年县里成立了青年秧歌剧团，设团长一人，教师四人，演出人员八人，学员十四人，剧团实行自负盈亏，行政工作隶属县宣传部，业务受文化馆指导。1961、62年赴地区演出，获演出奖，1962年因经费问题剧团解散。

1983年7月经雁北行署文化局批准成立“广灵县民营合作秧歌团”。剧团由文

化局领导，有演职人员四十三人，其中女演员二十三人。群众选举团长、实行浮动工资，经常活动在广灵及浑源东部蔚县西沿。上演的剧目有：《烈女传》、《杀鞋》、《生死牌》、《胭脂》、《凤冠梦》、《玉蝉泪》、《泥窑》、《哑女告状》、《李夫保吊孝》、《包公审羊环》等四十余个。

广灵境内，现在还有四个经常活动的业余秧歌剧团，它们是：南岳庄业余秧歌剧团、慈崖洼业余秧歌剧团、刘庄业余秧歌剧团和底庄业余秧歌剧团，这些业余秧歌剧团乐队男的占绝对优势，演员则以女的为主。活动在广灵、灵邱、阳高、阳原等地，正、二月为演出季节，其它季节为学习排练时间。

### 三、音 乐

#### (一) 唱腔音乐

广灵秧歌的唱腔音乐最有特色，它包括训调十九个，小曲三个，各种板式十种。

训调、小曲属弦索调，由清乐七声音阶构成，调式较复杂，演唱用反调（F）。这是秧歌的早期唱腔，一般四句为一个乐段，反复演唱。它结构简单，性格单一，机动性较小。曲调之间没有必然联系，可以任意衔接，因而也很自由、方便。适用于较小的唱段。适宜于表现较简单的性绪。在传统三小戏、家庭戏中较多使用。它与板腔体唱腔相接时须转调。演唱时不击梆子。

这部分唱腔与民歌，小曲相近，如《水波浪》、《沙窗外训》、《下山训》等就和民歌异名同调。

板腔体唱腔是后于训调被运用到秧歌中的。它由七声清乐音阶构成，属F徵调式，音乐结排以上下句为主体，用正调（bB调）演唱。

这部分唱腔自成体系，转换自如，快慢皆宜，可毫不费力地处理大段唱词，适宜表现人物的复杂感情。它适应性很强，虽然演唱中千变万化其妙无穷，可有时以不变对万变也能应付，所以这部分唱腔很快被演员、观众所接受，成为秧歌唱腔中的主要声腔。

秧歌的板腔体系的唱腔是较规范的唱腔，它遵循由慢到快的基本规律，一气呵成。其中有：

《扬腔》是每唱悠板和头性必须唱的唱腔。它节奏自由散奏散唱，只有一句，由几个常用的音组成。实际上是“悠板”、“头性”的引子。

《悠板》为旋律性最强，节奏要求很严格的抒情板式。常在扬腔之后头性之前，是秧歌中最慢的板式。

《头性》旋律很强，节奏要求也很严，是秧歌中常用的板式，属慢板范畴。接在“扬腔”或“悠板”之后，“三性”“二性”之前。

《二性》属喧叙调，旋律性较强，节奏平稳，快慢皆宜，是秧歌中的骨干板式，其他板式是用《二性》的素材，经过紧缩或展开获得的。它可以自行起落，也可接在“头

性”之后“三性”之前，表现力较丰富。

《混板》是一种说唱性板式。速度中庸，多用在大段唱腔里，常接在“二性”之后“三性”之前。

《三性》是一种简洁明快，铿锵有力的板式。节奏性很强，适宜表现激动情绪。可自起自落，也可接在“二性”之后。

《介板》是节奏自由的散板唱腔，宜表现激动情绪，可自起自落，也可与其他板式衔接。

《倒板》只有一个上句，作为引子。也是由快至慢的桥梁板式。下边须接其他板式唱腔。

《滚白》是一种节奏和旋律都很自由的板式，以表现悲哀情绪见长，演唱起来如泣如诉，楚楚感人。

《梦昏》昏厥复苏的一种唱。音调较低沉压抑，苍白无力。

以上十种板式除《悠板》、《混板》为1981年任凤舞所创外，都是传统唱腔。

## （二）伴奏音乐

伴奏音乐分文场音乐和武场击乐。

传统文场由胡胡、笛子、三弦、唢呐等乐器组成，由三人分别操司。担负着唱腔伴奏、曲牌演奏和烘托气氛的任务。

胡胡是整个文场主奏乐器。它紫檀为柱，檳榔做壳，桐木复面，马尾张弓。定弦（正调）6 3，演奏时右手执弓，左手按弦，多用滑音，个别地方换把演奏，分弓运用较多。

笛子是领奏乐器，也是色彩乐器。轻松愉快的场面往往由笛子起奏。秧歌中所用的笛子，原为曲笛，是丝绸商卷在丝绸带过来的。清末民初，用一种貌似曲笛比曲笛短的一种笛子。建国后这种笛子难以买到，改用了梆笛。笛子是秧歌中的定调乐器，现在多用bE调笛子，筒音为“1”。演奏多用花舌、厉音和颤音。

三弦：传统为小三弦，弦鼓两边蒙蟒皮，弦柄中间有腰码，定弦5 1 6（正调）演奏时左手执柄按弦，右手用骨质拨子弹奏。不换把，演奏以弹、挑、滚奏为主。1980年县里秧歌训练班，将原蟒皮换用桐木薄板，基本上解决了气候对三弦影响，音质也有所改善。

唢呐：传统秧歌唢呐无严格规定，一般为G调。现秧歌剧团所用的唢呐为A调，筒音为“1”。除了吹奏曲牌面外，还用以模仿马嘶、鸟鸣、婴啼等。

武场击乐分大、小两种。以大锣、大钹为主的叫大铜器，以小锣、小钹敲击的为小的。大铜器配合紧张、热烈有急剧变化的气氛和较大的场面。小铜器则以配合小人物的动作，或用在徐缓幽静的场面。

传统武场乐器有：

单皮鼓：一面蒙有皮革，用两根竹签敲击中心，发音坚实、短促，是整个乐队的指挥乐器。

手板：由三块坚硬的木板组成；相磕有声，发音尖锐，音量变化不大。

堂鼓：传统堂鼓呈扁圆形。现改用莲花盆鼓。音量变化较大。

梆子：由两截枣木做成。相击有声，发音高亮、短促、穿透力很强。演唱时专击强拍。

锣：是秧歌武场中最有特色的乐器，分正音、边音、捂音、断音、散音、艺人叫锣打五音，一个较好的演奏者，可以在同一面锣上演奏出许多不同的音响效果来。

大钹：由两片中间有隆起部分的铜片组成。演奏时左、右手各执一片相撞发音。强击尖锐、紧张，弱击颤抖、分散。小钹演奏法与大钹相同，在唢呐曲牌中按节敲击。

手锣也称二锣、小锣。圆形，中间有突起的圆脐，用薄梧桐片敲击，发音轻俏，带上滑音效果。音响象汉语中台字，所以也称手锣为“台台”。

秧歌武场中还有战鼓、碰铃、吊钹、木鱼、南梆子等打击乐器，特殊情况下使用。

武场在整个秧歌音乐中占有很重要的位置。演员的一举一动，唱腔的起落转换都需武场予以协助，午台气氛也需武场予以烘托。

目前，文场经常使用的曲牌有二十七个，唢呐曲牌二十一个，武场锣鼓点三十二个。

#### 四、代 表 剧 目

广灵秧歌的剧目据不完全统计有一百多个。现在能够演出的有四十多个。经常上演的有《烈女传》、《三贤》、《合凤裙》、《花亭》、《录林》等二十多个。其中《张喜鹊打老婆》一剧可代表秧歌早期剧目，《三贤》可代表发展期剧目，《烈女传》可代表成熟期剧目。

##### 《张喜鹊打老婆》（又名打棒）

故事梗概：张喜鹊原为石匠，经人说合娶了朱卖臣所休之妻崔氏，崔氏游手好闲，走门串户，并与某和尚私通，致使较富裕的家境每况愈下，张沦为乞丐。

一日张讨得酒食，吃醉回家，听见崔氏正恶咒他，便进家询问，二人说话不投争吵起来，争吵中，崔又将与和尚私通直告张喜鹊。张平时受的窝囊气，连同今日的羞辱，乘着酒劲一齐发泄出来。二人斗打，张战败崔氏。崔氏在暴力的威逼下，被迫接受了张喜鹊的条件，扭转了张喜鹊在家中的被动局面。

此剧为一幕两场，用地方话道白，用板腔体声腔和训调演唱。

张喜鹊身着黑丐衣，腰系青麻绳，头戴破毡帽，脚踏破拉鞋，脸上以黑灰道勾皱纹，画有眼屎，头上有些许草棍儿，肩挎搭子，一手拿着布质软棍。

崔氏身穿破青衫，彩裤，头戴假发，脑后梳有一根直且硬的辫子，也有根把草屑，以示懒惰，脸上简单地勾眉眼。

演出时张喜鹊先上场，说干板自诉身世及简单生活经历。听见崔氏诅咒，进家询问崔氏，崔以实相告，二人徒手对打，张不忍重打崔氏反被崔占了上风。张怒气难忍拉起

讨吃棍（布质软棍），打败崔氏，並將崔用腰间青麻绳捆在台柱上，拿出馐剩下的酒，边喝边用讨吃棍责打崔氏。崔氏被打哀求宽恕的可怜相与她被打前不可一世的尊容形成明显的对照。忠厚老实的张喜鹊，平时忍气吞声，委屈求全，当他忍耐超过极限时，爆发出来的反抗精神，与平时形成了强烈的对比。崔氏全部接受张之条件后，张并未饶恕她的过错，而是惩罚她演唱训调消愁解闷，什么时候张认可了，才算完事。

这是一个唱、做并重的戏，前辈艺人，张其禹（饰张）、宋喜明（饰崔）演的此剧为人称颂，后来王延进（饰张）、梁守政（饰崔）演出的此剧也很受群众欢迎。

一九七八年后，因台词粗俗，年轻的女演员不愿演出，此戏绝迹舞台。

### 《三贤》

内容是陈氏生日，干女儿巧娘来祝寿，偷吃时被儿媳庞氏撞见，庞氏劝说了几句。巧娘恐庞氏告发，遂先诬告于陈氏说：庞氏言陈养汉。陈氏怒，命儿姜郎休妻，庞问姜何故，姜不能对，作罢。陈氏又命庞氏江心汲水，欲淹死庞氏。庞氏被神人搭救，汲水归，陈氏谎言，水不干净，拷打庞氏，并将其逐离家门。

青衣（庞氏）穿女青衫，俊妆。

胡生（姜郎）戴书生帽，着青衫，靴子。

老旦（陈氏）头上置牛角，表示个性很强，带红耳毛，表示敢作敢为，脸上打底色，画大咀，勾三角眼，着老旦披，穿女夫子履。

这是个多场次唱功戏。以青衣、胡生、老旦的演唱为主。唱腔中训调、板腔体声腔二者兼有。青衣的唱段较多，板式变化也较复杂。尤其是她去江心汲水时的一段唱，刻画了她贤良、懦弱的性格，自己受到婆母虐待，还要逆来顺受，明知江心汲水有去无回，还要用古之孝贤激励自己去当封建礼教的牺牲品。

前辈艺人全在卯演此角色叫绝一时，每每催人泪下，当地秀才有“台上三贤台下雨”的诗句赞之。后有田凤宝以及邱官巨、梁守政等人演出此角色都有千秋。

姜郎这个角色，前辈艺人赵连真、刘海珍等都善演，在群众中也有一定影响。

老旦因头上置牛角，又称牛角旦。五十年代前这类角色都由大花脸或三花脸应工。李善有、宋喜明、田志、王延进等人都善演此角色。尤其宋喜明的演出，为后人树立了楷模。现在活着的人一提起此剧总是交口称赞宋喜明的演出高人一筹。

此剧本要修改，目前还未恢复上演。

《烈女传》又叫九件衣。说的是保德州官李志云错误判案，出了人命官司，被迫将亲儿、女赔与别人的事。

这是秧歌中仅有的公案戏，人员之多，行当之全也是秧歌中少有的。这个戏是所有秧歌剧团必不可少的亮阵容戏。所有的唱腔都用板腔体声腔演唱，剧中李志云（胡生）在“堂上辨理”一场有一大段唱，约半小时。此唱段结构严谨，错落有至是妇孺皆知的胡生代表唱段。前辈艺人赵连真扮演此角色声蛮广灵、张家口一带。之后刘海珍也负有盛名，每唱到“你把那……带上来”一句时，必有彩声。

## 五、角色及表演艺术

秧歌中的角色按黑、红、生、旦、丑分行当。

建国前角色和剧中人物搭配如下：

黑：

大黑——（又称大花脸）脸部画有彩色图案，性格豪放，演唱粗犷浑厚。如《下书》中晁盖，《花亭》中梁大人。

二黑——（又称二花脸）脸部勾画脸谱。演唱粗犷浑厚，性格豪放的武将。如《混院》中的雷横，《下书》中的刘唐。

红：

拷马红——扎靠的生行武将。如《过江》中的伍子胥。

红——也叫胡生，指以唱为主带黑三支的生角。如《烈女传》中李志云，《录林》中姜书僮。

老生——以唱为主挂白满的生角。如《乌玉带》中张保，《走山》中的曹福。

生：

小生——以唱为主的青年男子。如《花亭》中梅廷选，《抱盒》中陈琳。

武生——善于武打的生角。如《杀嫂》中武松，《杀山》中石秀。

娃娃生——少年生角，如《烈女传》中田玉林，《春园》中杜丁郎，《安安送米》中安安。

旦：

青衣——也称大旦，以唱为生的中年妇女。如《三贤》中庞凤英，《打经堂》中李翠莲。

闺门旦——性格稳重的少女。如《烈女传》中姜巧云，《花亭》中的梁兰英。

花旦——又称二旦。比较活泼开朗，或泼辣放荡的中青年妇女。如《花亭》中的梁凤英，《杀嫂》中的潘金莲，《鲁松卖豆腐》中的桑二女。

武旦——以武打见长的中青年妇女。如《赶关》中的代战公主，《三复生》中的小老虎。

彩旦——也叫丑旦。如《花亭》中的一婆油。

牛角旦——头上置有牛角，性格泼辣的中老年妇女。如《一场梦》中的马氏，《三复生》中的杨寡妇，《三贤》中的陈氏。此角色由花脸应工。

丑（又称三花脸）

大三花脸——年纪较大的三花脸。如《杀山》中潘老翁，《春园》中的老乔。

小三花脸——较年轻的三花脸。如《王三小求妻》中的王三小，《赶脚》中的王二小。

秧歌各行当的表演，有较固定的程式，旦行表演较柔美，生行表演有棱角，黑（即花脸）表演粗犷豪放，丑行风趣幽默。武将出场先踢腿，打飞脚，然后两手将袍襟举于脑后，弓箭步亮相。发怒时双脚跳起，花脸、牛角旦发怒时脸部肌肉颤动，开打用真刀真枪。个别戏中运用喷火、喷彩、撒火等特技。

建国前以朴素、自然为主。建国后，女演员逐渐介入，她们以先天的优势，在旦、生两行里占了统治地位，表演也比较细腻、柔美了。一九七八年后，秧歌引进了成套的表演基本功，如身段、水袖、扇子、手帕等。表演向程式化发展。同时各行当在自觉或不自觉中向大剧种（主要是山西中路梆子）靠拢。

## 六、舞台美术

建国前比较简陋，化妆用品为官粉、胭脂、黑墨。用炭化了的苏木或白麻根画眉。

青衣，家境穷困者脸部不画妆。如《盘坡》中的薛宝钗，《积德》中冯魁的妻子等。富足者稍擦点官粉，如《花亭》中张美容。

小旦，画眉眼，擦官粉、胭脂。如《烈女传》中姜巧云，《合凤裙》中梁兰英等。老旦脸部不画妆。

牛角旦画丑妆。三角眼，歪咀。

文生面部不化妆。

胡生除《杀楼》中宋江，《烈女传》中李志云在两腮和眉宇间稍画粉红色而外，都不化妆。

丑行化妆较自由，一般在脸上画白色柿子、石榴等图案。

花脸化妆有一定规格，大部是彩色图案。

建国后逐渐用上油质化妆品，画法也与大剧种基本雷同。

舞台陈设建国前为一桌二椅和幔帐，陈设和道具也是多样的，如椅子除了本身功能外，还当织机、门、墙、绣楼等，印架又当货箱，又当风匣。

建国后，添置了布景，增加了多层幕布，砌末和道具也逐渐专用化了。一九七八年后，又添了扩音设备，专用灯具，软、硬景等。

广灵县文化局

任凤舞

# 朔县大秧歌

## 一、源 流 发 展

朔县大秧歌是流行于以朔县为中心的晋北广大地区和内蒙古部分地区的一个戏曲剧种。

据考，朔县大秧歌是由“踢鼓秧歌”和“小秧歌”演变而成的。“踢鼓秧歌”是一种流行于古朔州一带的民间午蹈；“小秧歌”则是一种民歌表演唱。前者以午见长，后者以歌赢人，二者合二为一，演出一种既歌又午的“土滩秧歌”。

土滩秧歌可组织较大队伍于街巷做“过街”演出，也可登门入宅做“进院”演出。大约在明末清初，“土滩秧歌”登上午台，一种新的组织形式——“攒合班子”诞生了。攒，是聚的意思。这种秧歌班社由于艺人比较集中，艺术交流比较广泛，所以迅速成长发展为一个较完整的地方戏曲剧种——大秧歌。

据《朔州志·艺文志》载，清雍正三年知州汪嗣圣的一道《禁夜戏示》中说：“朔宁风俗，夜以继日，唯戏是耽，日日管弦，夜夜箫板、淫辞艳曲、丑态万状，正人君子所厌见恶闻。愚夫愚妇方且杂踏于稠人广众之中，倾耳注目，喜谈乐道……”

汪嗣圣这里禁的是什么戏？当时朔州较为流行的剧种应是秧歌、赛赛，间或有北路梆子班社前来巡回演出。

赛赛是祭祀戏，文词典雅，形式呆板，不会有《禁夜戏示》中所说的“淫辞艳曲”出现，另外，赛戏是在固定的赛日，固定的台口演出，每台只演三天，连同“响鼓”拟赛才四天，且没有弦乐伴奏，因此，绝不会弄成“日日管弦，夜夜箫板”的局面。而外地班社也不可能常时留滞朔州，“夜以继日”演个没完，以致使知州发出禁示。

由此可见，汪嗣圣所禁之戏显然应是朔州大秧歌。况且大秧歌的语言俚俗谐谑，嬉笑逗乐，完全可能象《禁夜戏示》中所说的那样，使“正人君子所厌见恶闻……”。

另据朔州马邑《赵氏家志·记事篇第八唱愿戏》中载：“雍正六年、希富四十始有男，许愿周岁为送子娘娘唱愿戏，时有秧歌戏为六月六日淋生戏，于正日日场《巧女翻舌》，终、将戏班请于奶奶庙，唱《祝愿》、《刘婆送子》、《拾金》，尔一身红衣十二年……”。

此外，在朔县刘家窑村午台题壁上有“雍正九年七月，议合秧歌班到此一乐。唱。

《安安送米》、《双驴头》、《赶子》、《教子》、《吉子》、《花亭》、《烈女传》。有孔三旦、孔尚玉、梁余修、李元、德小、二浓带、德小班头”。

根据以上记载，可以明确断定朔县大秧歌至少在清初已经形成。

另外，从大秧歌艺人的师承关系，可以从建国后向前推出九辈艺人，这也是断秧歌形成的一个佐证。

到清末同光年间，各种地方剧种都已蓬勃发展，朔县大秧歌在此群芳争胜的环境中，通过不断的艺术交流，撮众家精宏，养自己躯体，较快地成长起来。此时期，朔州地带民间闹社火，唱愿戏，都要唱秧歌，甚至连官员荣升，也要在家乡唱秧歌戏以示庆贺。

清光绪三年重修的《神池县志·民俗条》载：“正月十五日闹社火，唱秧歌、道情”。

《赵氏家志·记事篇》载：“……克俊因子重病重生、于同治五年仲夏十八日，为奶奶庙唱秧歌，《对凌花》、《复生》，其后子长寿”。

另《赵氏家志·承基略传》记述：咸丰五年三月，朔州马邑赵承基升任朝中礼部检事官，进京时、家乡唱秧歌祝贺荣升。

从以上记载可以看出，朔县大秧歌在清末是相当流行的。

## 二、机 构

朔县大秧歌从民间社火式的土滩秧歌，发展成为午台演出的一个地方剧种，先后约有七十多个“攒班秧歌”活动在晋北一带和内蒙古的个别旗县。专业性的演出团体还是建国后成立的朔县大秧歌剧团。

朔县大秧歌剧团，其前身为一九五三年成立的朔县新乐剧团。一九五六年，经上级批准正式改为朔县大秧歌剧团。这个剧团是地方国营性质的专业演出团体，从它一成立开始，就注重艺术建设，先后招收了男女随团学员近百名，培养出一大批优秀的秧歌演员，改革了音乐、午美，建立健全了各种规章制度。

## 三、音 乐

大秧歌号称有七十二种腔调，可归纳为板腔（大调）、联曲（小调）两部分。

板腔体唱腔有七种基本板式：“扭子”，又称“头性”、“流水”，一板三眼，是抒情性的慢板唱腔。

“二扛子”，又称“二性”，一般为中速，但根据需要可快可慢，有“紧二性”“慢二性”之分。

“三性”：紧板，节奏性强，一般表现激昂情绪。

“急鸿崖”：紧板散拍，紧拉慢唱，快而不乱，故又称“紧三性”。

“介板”：散板，曲调较自由。

“滚白”：是一种无板眼的唱腔，有部分乐句光唱不奏，适宜表现悲痛的感情。

“导板”：只有上句，多用做某些唱腔（如流水、二性）的引子，有时作为快、慢板转换的过渡乐句。

此外，还有“引子”、“起板”、“倒起板”、“溜板”、“切板”、“清场”、“拍腔”、“插翅”、“一倒腔”、“三送板”、“黑扭子”、“朵板”、“拔嗓子”、“一两二钱三”等，对主要板式起补充作用。

联曲体唱腔是大秧最早的传统唱腔，有“训调”、“红板”两类。

“训调”：其中“平训”、“苦训”、“大悠板”、“二悠板”、“五音堂”、“苦相思”，为一板三眼节奏，速度缓慢而抒情，用来表现沉思，忧郁、悲伤等感情；“四平训”“越来训”、“赶山训”、“银纽丝”等，也属一板三眼节奏，但为中速，宜于叙事和表现喜悦的心情；“茕茕训”、“连头训”、“闪畔边”、“高字训”、“下山训”等，属一板一眼节奏，速度较快，长于表现欢乐、活泼的情绪。

“红板”：有“苦红板”、“慢红板”、“紧红板”之分，曲调基本相同，但速度、节奏不同。“苦红板”“慢红板”为一板一眼，速度较慢，声调沉缓，用来表现忧郁、苦闷的心里；“紧红板”，速度较快，声调高亢、多表现慷慨激昂的感情。

板腔和联曲两部分唱腔交替使用时，用“肩膀头”过渡相连。一般训调间板腔过渡用“高字训”，反之用散板的“罢了”，红板和板腔则直接连接。

大秧歌唱腔多用“咳腔”、“舌音花腔”、“拖腔”，起到丰富唱腔色彩，增强表现力的作用。

朔县大秧歌板腔体部分系徵调式，联曲体部分一般以宫调式为主，个别曲调为商调、羽调式，但常用交替调式，增加色彩变化。

调高一般定作 $1=A$ ，男角唱训调需转调 $1=E$ 。

音域通常在 $1=\dot{i}$ 区间，极个别的情况下向低音区扩展一、二度音，为 $\dot{6}-\dot{i}$ 。因为音域较宽，调也较高，所以男演员多用假声。

乐队分文场、武场。文场四人各操呼胡、笛子、笙、三弦。武场五人各操板鼓，马锣、水钹、手锣、梆子。

大秧歌的曲牌约有五十多个，分丝弦曲牌，锁呐曲牌。

## 四、代 表 剧 目

朔县大秧歌约有传统剧目五十多个，分本戏、会戏、出戏三种。这些剧目有鲜明的地方色彩，浓郁的乡土气息。