

王颂孙大军 杨成万 著

大同历史文化丛书（第七辑）

大同市三晋文化研究会



耍孩儿与罗罗腔

山西出版集团
山西人民出版社

王 颂 孙大军 杨成万 著

大同历史文化丛书（第七辑）
大同市三晋文化研究会



耍孩儿与罗罗腔

山西出版集团
◆ 山西人民出版社 ◆

图书在版编目(CIP)数据

耍孩儿与罗罗腔/王颌, 孙大军, 杨成万著. 太原:
山西人民出版社, 2007. 11
(大同历史文化丛书·第7辑/董瑞山主编)
ISBN 978-7-203-05875-5

I. ①耍... II. ①王... ②孙... ③杨... III. 地方戏—简介 山西省 IV. J825.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第123516号

耍孩儿与罗罗腔 (大同历史文化丛书·第7辑)

著者: 王颌 孙大军 杨成万

责任编辑: 蒙莉莉

装帧设计: 冀小利

出版者: 山西出版集团·山西人民出版社

地址: 太原市建设南路21号

邮编: 030012

电话: 0351-4922220(发行中心)

0351-4922208(综合办)

E-mail: fxzx@sxskec.com

web@sxskec.com

Renmshb@sxskec.com

网址: www.sxskec.com

经销者: 山西出版集团·山西人民出版社

承印者: 山西省史志印刷厂

开本: 890mm×1240mm 1/32

总印张: 16.875

总字数: 500千字

印数: 1-3000套

版次: 2007年11月第1版

印次: 2007年11月第1次印刷

书号: ISBN 978-7-203-05875-5

定价: 86.00元(全10册)

“大同历史文化丛书”编委会

主 任：董瑞山

副 主 任：高 平 古鸿飞

委 员：(按姓氏笔画排序)

力高才 古鸿飞 赵一德

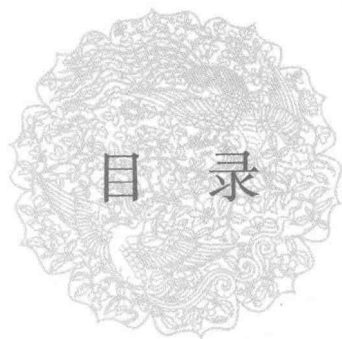
姚 斌 要子瑾 高 平

袁海明 葛世民 董瑞山

主 编：董瑞山

执行副主编：高 平 古鸿飞

副 主 编：葛世民 姚 斌



目 录

引 子	1
耍孩儿	3
罗罗腔	18



目
录

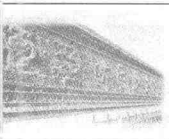


引 子

耍孩儿与罗罗腔是流行于山西大同及周边的怀仁、应县、灵丘等地的两个古老戏曲小剧种。耍孩儿源于元代杂剧中的北曲,据推算,可能已有 700 多年的历史;罗罗腔源自明代中叶,距今亦有 400 多年之遙。这两个剧种风格独特,特色鲜明,富有浓郁的地方民间风味,在祖国戏曲百花园中别具一格,自成一家。大同市耍孩儿剧团与灵丘罗罗腔剧团被分别称作“天下第一团”。2006 年 5 月,耍孩儿与罗罗腔双双入选国务院批准公布的“国家级首批非物质文化遗产保护名录”,成为“国保”剧种。这本小册子,分别对耍孩儿与罗罗腔作一简明、扼要的介绍和艺术分析。

在山西雁北(即雁门关以北)和大同地区,流行着一个古老而独具特色,深为广大群众喜闻乐见的地方戏曲剧种——耍孩儿。这朵民间艺术的小花,虽然没有精雕细刻的天工神韵,却散发着浓郁芬芳的乡土气息,是戏曲百花园中的一枝奇葩。

雁同地区的老乡一提起耍孩儿,立刻眉飞色舞,声情激动。让他们去听耍孩儿,可以不吃飯,不睡觉,一口气跑上十几公里路,甚至挤丢了鞋子也不在乎,真有点如痴如醉的癡头。赶车人上了路,放羊人上了山,一开口便是耍孩儿的曲调。奇怪的是,这个让外地人初听很不习惯的剧种,在本地



农民中却有绝对的市场。有位村干部曾经以非常自豪的神情对我说,世界上最好听、最迷人的戏曲音乐就是耍孩儿!你说怪也不怪?1991年冬,原中国剧协副主席刘厚生老师和著名戏剧家李超老师等在大同观看耍孩儿后倍感兴奋,李超老师当即填词《浣溪沙》一首赞曰:“雁北流芳独树花,耍孩儿剧就一家。莫谈老旧日西斜,群众喜欢别具味。语言乡俚不浮华,唱腔伴奏也堪夸。”给予剧团以极大鼓舞。耍孩儿到底是一个什么样的剧种?它的历史和艺术有什么奥妙和特色?为什么当地老乡对耍孩儿喜爱到如此狂热的程度?如今它又有什么变化和发展?现在,就请读者朋友和我们一起走近耍孩儿吧!



耍孩儿

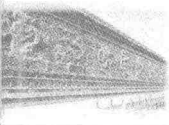
一、特色鲜明,与众不同

没有看过耍孩儿的人想象不到,看过的人又一定感到它的唱腔、表演与众不同。它的艺术特色归纳起来,大约有如下六个方面:

1.后嗓子唱法独此一家

耍孩儿剧种的最大特点是男演员用“后嗓子”演唱。所谓“后嗓子”,就是把声音压在喉咙底下,强力挤压声带后发出来的声音,和人们哭哑嗓子以后发出来的沙哑之声十分相似,给人以低沉、压抑之感。新中国成立前,耍孩儿没有女演员,剧中女角色一律由男演员扮演,因此舞台上皆为后噪之音。而且这种发声只有男性才能胜任。新中国成立后,培养了几批女演员,却无一人能发此声,故而女演员只好都用本噪演唱,舞台上形成了男后、女本噪并存的局面,直至今日。由于男声唱法不符合正常生理习惯,发声不科学,演唱十分吃力,因而也造成了演员音域狭窄(不超过一个八度)和吐字不清的缺憾,这也是外地人(包括外省、本省外地区人)初听普遍不能接受的原因。笔者孤陋寡闻、见少识浅,从事戏曲工作虽 40 余年,也耳闻目睹过上百个剧种,好像有

耍孩儿



此唱法者仅此一家。至今无人能说得上这种唱法源于何处，如何形成，但是，这种全国戏曲中绝无仅有的唱法却是要孩儿吸引当地观众的魅力所在。至今下乡演出，如果没有几段纯正原始的“后嗓子”唱段，观众就不买账，仍会大呼“不过瘾”、“没味道”！可以说，当地观众认为：耍孩儿就是“后嗓子”，“后嗓子”才是耍孩儿！失去这种唱法，耍孩儿就丢了一大半。唱腔上另一大特点是“一字三咳”，词未唱，腔先咳。如耍孩儿代表剧目《扇坟》中猪八戒的唱词“天茫茫，路迢迢，风沙险，日夜熬”，实际演唱就是：“哎，天呀哈咳！茫呀咳呀哈哪哈呀咳，天茫咳茫呀，路呀咳迢迢哎咳呀哈！哎，风呀哈咳，沙呀咳嗽险哎呀哈咳，日夜熬呀哎咳呀！”虚词胜过唱词，而且句句隔断，行腔独特，几无同类，因而耍孩儿也叫“咳咳腔”。

2. 音乐火爆别具一格

耍孩儿除了发声唱腔与众不同外，文、武场伴奏乐器和演奏方法也极有个性。它的武场打击乐是双锣双镲，大小套用，不停变换，为角色与剧情服务。最富特色的是过门与唱腔中打击乐套用加花，尤其是锣镲击奏手法多变，节奏感极强，时而黄钟大吕，时而串鞭爆响，与弦乐合奏，听起来十分火爆热闹，撩人心弦。文场则是板胡、笛子为主，板胡是双胡双调（正调 5—2 弦，反调 2—6 弦）并弦演奏，运弓同时拉响里外弦和声，发出一种混沌、厚重之声，正好与“后嗓子”沙哑之声混合为一，形成一种特殊的听觉效果。笛子为六孔曲笛，不走旋律，自成复调，吹奏华丽俏皮，人称“哨梅”（梅即笛）。演奏时，板胡与笛子争亮绝活，形成热烈吹奏，台下观众叫好连天，那真是“此曲只应耍孩儿有，民间能得几回闻？”

3. 文学结构源自北曲

耍孩儿第三个与众不同点在于它的剧本文学结构，主

要是唱词结构“独此一家”。传统戏中它所有的唱词都是一个格式结构,即“八句一股”的“平曲子”。所谓“八句一股”,即唱词必须符合以下句式规律:每个唱段必须是由八句唱词组成,第一、二、五、八句句式、字数、韵脚相同,第三、六句也基本相同,第四句、第七句则必须倒辙(就是换韵,而且要仄声韵),只有如此,才符合音乐唱腔规范,演员才能演唱,否则就无法演唱。所以给耍孩儿写剧本的作者,首先必须掌握这个基本要求。即使移植剧目,也必须再经过编导重新改词,削首添足,直至符合这“八句一股”的要求为止,才能排演。这很像古诗词中的照牌填词,试举二例如下:

(唱词选自耍孩儿代表剧目《狮子洞》中《崩坟》一折猪八戒、孙悟空唱段)

(猪)哎,天茫茫,路迢迢,
风沙险,日夜熬。
西天取经多遇妖。 ←(三句押平声韵)
师父被劫无踪影, ←(四句倒辙)
踏破铁鞋难寻找。
悟能浑身似火烧。
满腹怨该向谁诉? ←(七句倒辙)
椿树下睡一大觉。
3字+4字

(孙)哎,孙大圣,志量高,
瞞呆子,怎知晓?
它计不如我计高。 ←(三句押平声韵)
假变美色良民女, ←(四句倒辙)
去到深山走一遭。
搭救师傅出笼牢。
就地里划下坟堆, ←(七句倒辙)



耍孩儿

划坟堆假意号啕。

3 字+4 字

第四、七句不但要倒辙换韵，而且必须换仄声韵，此其一；七、八两句又一改前四（字）后三（字）的句词一般结构，必须用前三后四（字）才符合要求，这又是耍孩儿“平曲子”唱词第二特点。平曲子唱词还多用重叠递进唱法。如：“我姜绪入深山，入深山，坐不定，坐不定，马雕鞍。”为什么要孩儿这个小剧种的唱词结构会如此不同一般，虽不及昆曲典雅，却有点像昆曲那样严格规范呢？据多位专家考证，它确实与元杂剧中的《耍孩儿》词牌有些联系，或者说渊源关系。试举王实甫《西厢记》中《耍孩儿》唱词为证：

这天高地厚情，
直到海枯石烂时。
此时作念何时止？
直到烛灰眼下才无泪，（四句倒辙）
蚕老心中罢却丝，
我不比游荡轻落子。
轻夫妇的琴瑟，（七句倒辙）
拆鸾凤的雄雌。

可以看出，与耍孩儿剧一样，都是八句为一股，每股三段，四七句倒辙，几乎没有太大的变化。这就说明，耍孩儿这种剧本唱词结构是元曲变化流传下来的，本文后边还要探讨。如此说来，耍孩儿岂不过于受“八句一股”的唱词结构局限，如何能表现丰富多彩的戏剧故事和人物情绪变化要求？且慢，正是在这一点上体现了历代耍孩儿艺人的聪明才智，他们在遵循“八句一股”的“平曲子”规范演唱的同时，利用

“四、七倒辙”句式转换板式,插入了几十种表现喜怒哀乐的
不同唱腔,如喜卜子、梅花卜子、说卜子、垛卜子、苦卜子、串
儿及梅花调、圪皂子、赞儿等,唱词也随之而无限自由、丰
富,尽可抒发人物感情,不受局限。耍孩儿就这样形成了一个以曲牌体的一曲(《耍孩儿·平曲子》)为主干音乐唱腔+戏
曲板腔体的各种板腔(流水、介板、垛板、散板等)混合而成
的特殊剧种。二者皆有,梨园少见。

4. 载歌载舞,乡土气息

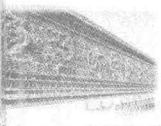
耍孩儿除了音乐、唱腔独具特色外,舞台表演也与众不
同。它的戏大多载歌载舞,且舞蹈身段自成一家,属艺人自
创,充满了浓郁的雁北乡土气息。仅以《扇坟》和《送妹》为
例,《扇坟》中孙悟空为了捉弄偷懒好色的猪八戒,化作了一
群美女,她们个个麻冠素裙,一手舞扇,一手捧莲花纱灯,烛
光闪闪,灯影摇摇,走一种双脚擦地的“挖步”,扭动起来,既
像晋北民间舞蹈“地秧歌”,又揉进了当地扭秧歌、小车灯的
碎步,具有一种简朴有棱角的动律,煞是大拙若巧,别有风



耍孩儿



《扇坟》剧照



味。再加上演员表演鹞子翻身、金鸡独立、单腿挑灯、圆场跑灯、卧鱼下腰等一系列舞蹈身段动作，边唱边舞，歌舞回旋，配以炽烈火爆的文、武场伴奏，呈现出一幅大同耍孩儿特有的生动活泼的场面。行路时，猪八戒称小娘子“喇叭儿喇叭”，小娘子称猪八戒“哼咳儿哼”，二人边走边舞边唱，诙谐而风趣的表演堪称一绝。可以说，“七美女”扇坟舞和《行路》已成为耍孩儿舞台表演的“经典段落”，广受赞誉。再如耍孩儿最著名的旦角老艺人“飞罗面”（1915—2005）在《送妹》中赵京娘的表演，久负盛名。笔者“文化大革命”前亲睹他扮演的京娘，台步和马鞭成为最要好（即观众叫好）的技巧。他甩马鞭动作不大，手臂紧贴腰身，但频率很快，令人眼花缭乱。尤其是他的跑圆场，沿着舞台四角大范围地飞旋，既稳又快，常常引来叫好声一片。年轻时，他就把多情少女赵京娘的活泼可爱塑造活了，令多少农村男女为之倾倒！很快，一个响亮、形象的艺名——“飞罗面”

在雁北城乡便传开了。为什么叫“飞罗面”呢？因为他的跑场、马鞭就像过去农村妇女天天用碾子推碾、用箩子箩面那样飞快、均匀、好看，农民没文化，起艺名不会像京剧起“梅兰秋菊”，也不会像评戏梆子起“莲翠桃红”，而只会见景生情，随口而出：“嗨呀！这花旦扭得真好，真像那飞箩子箩面！”看，一个艺名都起



“飞罗面”《送妹》剧照

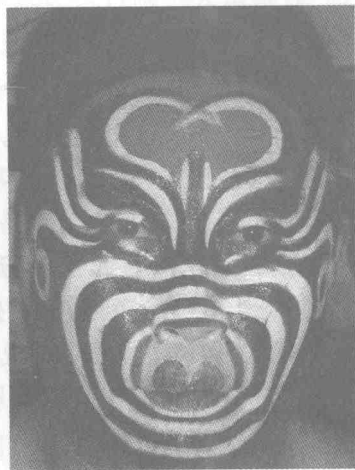
出了雁北的乡土气!“飞罗面”也成了耍孩儿的代表,他的《送妹》成为另一出经典传演至今。

5. 砌末、脸谱古老珍贵

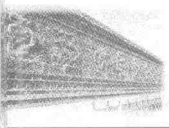
砌末是古代戏曲中舞台装置、道具的总称。它是中国戏曲艺术重要的组成部分,在舞台表现形式上,起到体现环境、烘托剧情、利于演员表演的作用。但是,能够流传下来的戏曲砌末形式已经不多,大多随着年代的久远、舞台的进化而失传。而要孩儿剧种却保留下来几种已不多见的砌末形式。其中最有代表性的是传统戏《打佛堂》中《探监》一折的狱门狱窗。员外黄金送饭探望被冤入狱的女儿黄桂香,舞台中央摆一普通长桌,桌上放一木椅,狱卒撩起椅帔,从椅腿下伸出头来与监外人搭话,然后又唤出黄桂香,透过这一狱窗与其父见面,演员表演尽在这一桌一椅的牢狱“门窗”内外,甚为古老、独到,让人似乎看到了宋元杂剧和古代戏曲的影子。再一个耍孩儿古老而有研究价值的例子是脸谱。有些剧中人物脸谱的画法很是独特,如《狮子洞》中猪八戒的脸谱,既不同于有些剧中需戴整脸或半脸面具来表现,也不用在脸上粘贴任何化妆材料,仅仅是用一支笔和油彩,就能勾画出一个十分具有立体效果、嘴儿撇撇、眼儿圆圆、憨态可掬的猪悟能形象。这一脸谱勾法曾得到众多戏曲、舞美专家的好评,认为是古代戏曲脸谱不可多见的佳作,体现了历代耍孩儿艺人口授心传的智慧。

6. 剧目、人物来自民间

耍孩儿长期流行于雁北



猪八戒脸谱



及周边农村地区,与当地农民形成了血脉相连、水乳交融的密切关系。农民也把耍孩儿视为能反映自己心声、简单易学的“农家戏曲”,不像晋剧等大剧种多在城市活动,所演剧目也远离生活,较少亲近感,又因程式太多而高不可攀。

从耍孩儿演出的传统剧目、唱腔音乐的风格特点及表演来看,都深深烙下了当地农民生活的印记。雁北地区自古以来就是悲凉之地,烽火连年,战场频开,土地贫瘠,风沙蔽日,加之历代统治者层层盘剥,劳动人民世代穷苦不堪。这种历史条件形成了耍孩儿剧目人物多属悲剧和悲怆凄苦的风格。“后嗓子”压抑、沉闷的演唱,许多曲调与雁北农村妇女的哭声极为相似,尤其是那些一生悲苦、没有文化的农妇,每逢伤心哭诉(边哭边诉说的一种习俗)时,痛哭的音调、节奏、语气与耍孩儿中的“串子”、“赞儿”、“苦拨子”唱腔几乎一模一样。这也说明这些唱腔来源于民间,来源于生活,是几千年雁北农村妇女地位低下、命运悲苦的反映和表达。现存的 50 多部耍孩儿传统剧目中,除取材于《水浒传》、《西游记》等民间话本的豪侠戏、神话戏占 10 余出外,占 2/3 约 30 余出大小剧目均是以女性为主角的民间生活戏,家长里短、乡间俚语,充满民间气息。多数剧中女性人物或受恶势力冤屈陷害,或受公婆虐待,或沦落风尘为妓,或被人始乱终弃,或爱情得不到如愿,一个个自寻短见,郁闷而死,多为悲剧结局。经常上演的如《七人贤》、《金木鱼》、《送妹》、《打佛堂》、《三孝牌》、《富春楼》、《望乡台》、《刘家庄》、《研磨》、《还魂传》等皆为当地妇女酷爱剧目。演出时台上台下极易产生共鸣,演到动情之处,台下妇女哭成一片,实为生活情感的积累宣泄,戏场成为下层妇女们一泄胸中悲苦的情感之所,因而耍孩儿也是雁北妇女(多为农妇)最为喜爱和欢迎的地方剧种。

二、古老身世,众说纷纭

耍孩儿流行于雁北、大同一带,它流行的范围比较狭小,可是形成的年代却很久远,这就形成了一个比较奇特的艺术现象,以至于至今都使戏曲专家们对耍孩儿的历史有点“莫名其妙”,对它的“身世”众说纷纭。大体可以这么说,如果把京剧比作戏曲家族中后来居上的一位都市多姿少女,那么耍孩儿可算得上是一位白发苍苍的农村老妇了!关于她的历史,目前尚未发现专门的史料记载,只在少数典籍中偶有一星半点的影迹。

关于耍孩儿剧种历史的研究,目前看到的有已故吴晓铃先生的《耍孩儿剧种小考》、孔繁洲先生的《耍孩儿溯源》、江一舟先生的《山西耍孩儿唱腔之源》和任光伟先生的《耍孩儿纵横考——兼谈“柳子”声腔的渊源与流变》等主要几篇。他们分别提出了耍孩儿起源的几种不同说法——

最早研究耍孩儿的吴晓铃先生认为:耍孩儿即“魔合罗”,是梵文(muhurta、mahora)的音译。梵语中“摩睺罗”或“摩睺罗伽”是指“乐神之类,或云大蟒神,为天龙八部之一,其形人身而蛇首也”(唐《一切经音义》)。后来又有人把他描绘成一位聪明喜庆的童子神,讨人喜爱。

在我国唐宋时期,“魔合罗”已经成为“七巧节”上金饰彩装的土偶玩具,成为宫廷、民间乞巧化生的一种偶像。至今,大同及许多地区还称儿童玩具为“耍货儿”,可见其渊源深远。到元、明时,又产生了《魔合罗》杂剧和耍孩儿俚曲,使耍孩儿逐渐向说唱和戏曲发展。

孔繁洲先生认为:从公元398年北魏建都平城(今大同)后开凿云冈石窟起,佛教对大同地区的政治、经济和文化艺术的深刻影响延续了1500余年,佛教音乐必然渗透到



耍孩儿

民间,直接影响着大同一带民间说唱和民间戏曲的发展。耍孩儿用“后嗓子”演唱的发声方法,恰与1000多年来佛僧们讲唱经文时发声方法基本相仿。这一方法,“是我国古代佛教盛行的大同一带土生土长的特产,绝非是明、清之后,由其他剧种移植而来”。孔先生进一步分析出耍孩儿中的“赞儿”系从佛教音乐中的“三皈赞”、“六句赞”等佛教乐曲演化而成。此为“佛乐演化”说。

江一舟先生认为:“耍孩儿既非来自金、元,亦非来自唐朝,更非来自公元前的汉代,而是山东、河南地方戏——二夹弦沿着黄河上游传播,在晋北落户演变发展的一脉。”江的主要论据是:“耍孩儿唱腔13种,其中有7种与二夹弦息息相通,有3种是融化唱腔的演变发展,有一种为鲁豫早年罗戏的东西,只有一首不知其何来,可视为新创。”此为“二夹弦流变”说。

任光伟先生认为:“《耍孩儿》作为套曲曲牌,最早见于金代散曲作家杜仁杰。他在《庄家不识勾栏》套曲里,一连用了7个《耍孩儿》和一个尾声,7曲成套又互有差异,可见它的由来已经很久了。”《耍孩儿》原属“般涉调”,查《隋书·音乐志》,“般涉调”虽属龟兹乐,但后来也包括唐宋以后流行于我国北方的俚曲、小令。任先生在详细考证了《耍孩儿》套曲在数百年间演变、流布的过程后分析说,盛行于明末清初的中国戏曲“南昆、北弋、东柳、西梆”四大声腔体系,“东柳”几乎是对北方曲牌体民间小戏的总称,“柳子”可能与唐宋时把民歌泛称为“柳枝”、“柳子”有关。他得出的结论是:“柳腔最早源于宋、元,流行于山、陕、豫、黄河沿岸,以民间俗曲小令为唱腔结构的民间小戏,当时共同使用的主要曲调之一,则为‘耍孩儿’(即魔合罗)套曲,其剧目可能渊源于北宋的《目莲戏》”,“因为它一直在民间祖辈流传,属于野台演出,所以发音部位靠后,喉音浓重,音量大,但嘹而不亮,噪