

SAIWAI

XIQU YUANLIU

JI ZHONGBEILU BANGZISHI

张林雨 张志永/著

塞外戏曲源流
及中北路梆子史



山西出版传媒集团
三晋出版社

山西省“十二五”重点图书出版规划项目

张林雨 张志永/著

塞外戡曲源流及
中北路柳子史

九十六歲翁郭漢城



山西出版传媒集团

三晋出版社

图书在版编目(CIP)数据

塞外戏曲源流及中北路梆子史 / 张林雨, 张志永著.
--太原: 三晋出版社, 2014.11
ISBN 978-7-5457-1057-1

I. ①塞… II. ①张…②张… III. ①晋剧-戏曲史
-华北地区②北路梆子-戏曲史-华北地区 IV. ①J825.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第261535号

塞外戏曲源流及中北路梆子史

著 者: 张林雨 张志永

责任编辑: 薛勇强

出 版 者: 山西出版传媒集团·三晋出版社(原山西古籍出版社)

地 址: 太原市建设南路21号

邮 编: 030012

电 话: 0351-4922268(发行中心)

0351-4956036(综合办)

0351-4922203(印制部)

E-mail: sj@sxpmg.com

网 址: <http://sjs.sxpmg.com>

经 销 者: 新华书店

承 印 者: 山西臣功印刷包装有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 36.75

字 数: 530千字

版 次: 2014年11月 第1版

印 次: 2014年11月 第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5457-1057-1

定 价: 98.00 元

版权所有 翻印必究

東口到西口喇嘛廟到包頭
老醯兒柳子遍地走

林雨兄愛戲如命特求此塞外
名謔以奉其塞外戲曲源流
及中北路柳子史付梓

九十六歲翁郭漢城



塞外戲曲源流長
榔子聲情獨
風光戲與時興
閭民瘼青隨地改
出新腔

賀塞外戲曲源流及中北路榔子史出版
二〇一四年十月十六日重出曲潤海



中国艺术研究院原常务副院长、文化部艺术局原局长曲润海题词

序

郭泽城

继卷帙浩繁的《山西戏剧图史》问世之后，林雨马不停蹄，仅数年的踏勘访查，又推出了50余万字的《塞外戏曲源流及中北路梆子史》，实在令人惊讶！我作为第一读者，特向大家推介。

本书的《源流》部分，从漠南的古代乐舞写起，接着描述了散乐对漠南文化的影响，漠南文化对北曲形成的贡献，一直写到内地秧歌、赛戏、道情、弦子腔、罗罗腔、耍孩儿、二人台等地方小戏与昆弋腔的传入，以及山陕梆子、中北路梆子地方大戏的形成与流布东西两口。书稿写得脉络分明，条分缕析，材料丰富，观点明确。

《中北路梆子史》对清光绪年间至民国前期、民国后期、新中国成立以来的塞外中北路梆子进行断代分期，力求史论结合，写得语言准确、生动，融学术性、文献性、实用性于一体。

在书中，作者具体地写到了中北路梆子各个历史阶段的演出、戏班、名伶、箱场底包、表演、科班、票房及票友等。其中，尤其是作者把上路调（北路梆子）与下路调（中路梆子）的分野时间，断定在光绪中叶，论据确凿，令人信服；再者，对晋剧四大名旦（李子健、刘明山、张宝魁、王玉山）及其流派的描述也相当突出。



新中国成立初期，我曾在察哈尔省文化局主持过文艺工作，对当时的情况比较了解。我觉得新中国成立后这一阶段的塞外中北路梆子的情况，写得非常明确。

本书的一大特点是资料翔实、珍贵、难得。作者丰富的史料，一部分来源于文献资料，关键是另一部分来源于老艺人们的“三亲”（亲历、亲见、亲闻），即活资料。这种治学方法是值得我们大力提倡的。

杨荫浏先生说过：一条资料的发现，价值绝不低于一篇专论，它将被广泛使用。这正是该书的重要价值之一。比如书中对在塞外演出过的大量演员的介绍，简直可以当工具书使用。

总之，本书对中北路梆子在塞外的荣枯兴衰阐述得详略得当，史观妥当，所揭示的戏曲发展规律，对当今的戏曲实践具有指导意义，实属一部难得的填补塞外中北路梆子史空白的好书，值得读者仔细品读。

目 录

序	郭汉城	(1)
源 流		(1)
一 漠南的古代乐舞		(1)
二 散乐对漠南文化的影响		(6)
三 漠南文化对北曲形成的贡献		(10)
四 内地艺术大量流入漠南		(15)
(一) 秧歌、赛戏、道情等小戏的传入		(15)
(二) 弦子腔、罗罗腔、耍孩儿、二人台等剧种的传入		(19)
五 蔚县秧歌的源流沿革		(22)
(一) 发展历程		(22)
1. 清咸丰以前的蔚县秧歌		(22)
2. 清咸丰以后的蔚县秧歌		(24)
3. 新中国成立以来的蔚县秧歌		(36)
(二) 艺术特征		(38)
六 塞外的昆弋传入及乱弹勃兴		(43)
(一) 昆弋乱弹的传入		(43)



(二) 山陕梆子的形成及其代表人物	(44)
1. 山陕梆子的形成	(44)
2. 山陕梆子的代表人物——侯俊山、郭宝臣、刘德荣	(48)
(三) 中路梆子的形成	(76)
(四) 北路梆子的形成	(78)
戏 史	(80)
1. 写桌子	(85)
2. 写戏会	(87)
一 清光绪年间的塞外中北路梆子	(101)
(一) 演出场所多、场次多	(101)
1. 戏园	(101)
2. 乐楼	(103)
3. 庙戏	(106)
4. 行会戏	(117)
(二) 戏班多、名伶多、箱场底包多	(127)
1. 戏班与名伶	(127)
2. 箱场底包包一半	(171)
(三) 演艺精彩，绝招惊人	(187)
1. 手	(187)
2. 眼	(190)
3. 身	(194)
4. 法	(221)
5. 步	(222)



6. 七哀八哭二十六笑	(226)
7. 园馆班与草台班的表演艺术	(234)
(四) 科班多, 后继有人	(248)
1. 东口的小班	(248)
2. 西口的打娃娃班	(256)
(五) 票房多, 票友多	(258)
1. 东口的票友	(258)
2. 西口的票友	(290)
(六) 山陕梆子的重大改革变化	(291)
二 清末至民国前期的塞外中北路梆子	(293)
(一) 东口	(293)
1. 晋中籍“下路调”伶人大量涌入东口, 并逐渐占领剧坛	(293)
2. 第一代中路梆子坤伶在东口诞生	(313)
3. 本地籍乾伶大量涌现	(321)
4. 本地科班遍地建立	(323)
(二) 西口	(356)
1. 晋北二州五县、雁北大同地区唱“上路调”的伶人大量涌入西口	(356)
2. 本地籍伶人逐渐成长起来	(367)
3. “上路调”坤伶出现	(382)
4. 东口的“下路调”打入西口地盘	(395)
5. 出现了中路梆子四大名旦及其流派	(397)
三 民国后期的塞外中北路梆子	(490)
(一) 抗日战争时期塞外中北路梆子艺人的苦难与抗争	(490)



1. 东口	(490)
2. 西口	(493)
(二) 张家口首次解放时期的戏剧	(495)
(三) 解放战争时期的塞外中路梆子	(502)
四 中华人民共和国成立以来的塞外中北路梆子	(517)
(一) 新中国成立初 17 年的辉煌	(517)
1. 戏曲工作者进行“三改”	(518)
2. 中路梆子人才的涌现及接班人的培养	(531)
3. 中路梆子器乐的发展	(533)
4. 北路梆子的恢复	(536)
(二) “文化大革命”的祸害	(538)
1. 否定 17 年	(538)
2. 一花独放	(539)
(三) 新时期以来的奋斗	(540)
1. 中路梆子的剧团恢复及繁荣景象	(540)
2. 北路梆子的再次恢复	(564)
结 语	(565)
后 记	(579)

源 流

呼和浩特地区，地处黄河河套和阴山之下，古代包括在漠南之内。这里依山带水，气候适宜。黄河两岸，一马平川，沃野千里；阴山上下，“草木茂盛，多禽兽”。无论畜牧或渔猎，都是很理想的活动场所。

我国北方许多游牧民族，都曾在这块丰饶的土地上繁衍生息，发展了畜牧经济，也创造了辉煌的漠南文化。

研究漠南戏曲史，必须溯其源流和传统，所以，悠久而灿烂的漠南戏曲文化，应是入手的课题。

一 漠南的古代乐舞

中国戏曲，如果按照演出的形式来说，基本上是一种歌舞剧。乐舞，不仅是戏曲主要表现形式，也是戏曲的起源。

漠南地区乐舞的起源，可以上溯到原始社会。

近年来，在阴山的峰峦峭壁上，发现了许多远古岩画，其中有些是舞蹈图像，有单人舞、双人舞和集体舞。许多舞者头戴鹿角，臂系长尾以为饰物。这些舞蹈，也许是对狩猎丰收的喜庆；也许是对图腾的崇拜；也许是对祖先的祭奠；也许是对神祇的酬谢。不管怎么说，这些舞蹈都是用来表达他们的思想与感情，并且表现为一种庆贺仪式。

原始舞蹈总是和歌唱相伴随的，当时的人们绝不会闷声不响地跳，而是一边跳舞，一边欢呼歌唱。



这些岩画上的舞蹈图像，都是当时的人们按照自己的生活实际创造出来的。这些乐舞是有全体性的，它为氏族所有成员共享，人们将它用于劳动、节日、风俗和图腾崇拜，乐舞表现的是氏族全体成员的满足、喜悦与愉快。

然而，当漠南的氏族部落进入了阶级社会以后，情况就发生了变化。这时祭礼仪式已不复是全民性的节日歌舞，它为贵族所专有，与奴隶是无关的。于是，漠南的乐舞也出现了两种发展趋向：一是贵族化，一是民间化。这从匈奴族和敕勒族的文化中，可以清楚地看出。

公元前5世纪至公元前3世纪，漠南一带是匈奴族兴起的历史摇篮，政治中心在头曼城（今五原县一带）。这个民族“食畜肉，饮湩酪，衣皮革，被毡裘，住穹庐”，利用漠南优良的自然条件，通过辛勤的劳动，发展了游牧经济，首先进入了奴隶制社会。

奴隶主贵族的阶级本质，决定了匈奴政权对内统治的残酷性及对外的掠夺性。在这里，单于、王侯、大将、大都尉、大当户等高官，都是由显贵氏族或家族世袭的。匈奴族和其他各族奴隶叫做“𡈼”（𡈼，财的意思），他们不仅从事繁重的劳动，而且随时被当作祭品或殉葬品。匈奴政权对本族平民的统治，也是十分苛刻的。

《汉书·匈奴传上》记载：“大会蹕林，课校人畜计。”这是匈奴贵族每年秋天在蹕林举行大会，统计一般平民的人口和繁殖的牲畜，一面核实应征赋税，一面核实可编入骑兵的丁壮，以驱使其为奴隶主从事掠夺战争。

“大会蹕林”也搞歌舞祭祀。这些歌舞，已经不复是全民性的节日歌舞，它只是奴隶主贵族的一种仪式。另外，这些歌舞当然不是贵族凭空创造出来的，而是把原来属于整个部落的仪式加以改造而成的。这些祭祀礼乐逐渐变为僵化的形式。

而另一方面，匈奴贵族阶级的生活日趋奢靡，需要声色之娱，因而极力发展纯供他们娱乐之用的乐舞。这种发展是通过两条渠道实现的，一条是需要不断从民间艺术中吸取新东西。因此，一些民间艺人被收到贵族乐舞的队伍中来，也有一些平民（也许有奴隶）专门学歌习舞，准备随时为贵族补充



娱乐队伍。这就出现了专门的“优”。《盐铁论·散不足》记载的“胡妠”，大约就是匈奴族中最早出现的女伶。她们由于得到专门训练，相互间又能切磋技艺，表演水平提高得很快。

贵族乐舞发展的另一条渠道，是从汉族及其他民族引进新东西。据《后汉书·南匈奴传》记载：汉元帝时赐匈奴呼韩邪单于乐器竽、瑟、箜篌等。后其子立，又赐其冠带衣裳和乐器、鼓车等。这就导致了漠南文化与内地文化的不断相互交流、融汇和影响。

特别值得提到的是，在这一时期，汉代的“百戏”传入漠南地区。西汉时，社会正处于地主阶级上升时期，据《史记》载：当时“京师之钱累巨万”，“太仓之粟陈陈相因，充溢露积于外”。生产力较大发展，中外文化交流十分频繁。汉武帝时又设立“乐府”官署，专门收集“汉世街陌讴谣”，使民歌、俗曲、杂曲制作如雨后春笋般的发展，“百戏”由此应运而生。所谓“百戏”，是民间演出的歌舞、杂技、武术、戏曲等杂耍娱乐节目的总称。中国戏曲便是孕育于百戏的摇篮之中，它是“百戏”中的一戏，是从母体里吸收了姐妹艺术之长，而形成自身“唱、念、做、打”的综合性表现方法。

据《贾谊新书·匈奴篇》记载：“上使乐府幸假之《但乐》，吹箫鼓鞀，倒挈面者更进，舞者、蹈者时作，少闲击鼓，舞其偶人。”由此可以看出，在当时匈奴的贵族乐舞中，已出现了“百戏”的节目，其中的“倒挈”，即是倒立表演；“面者”，则是“傩舞”。“傩舞”是驱邪舞蹈，舞者戴着恐怖的面具。此舞不但在宫廷上演，民间也有演出。

至于在匈奴贵族乐舞中上演“百戏”的具体情景，我们虽然没有找到更多的资料，然而在一座汉代乌桓校尉的墓里却出土了一幅《百乐图》。画面中间竖立着一面大型建鼓，兽形雕座，鼓面上蒙着伞状盖。鼓左右各有一位身穿红衣、手执鼓槌的击鼓者。画面右侧有七八位乐师伴奏，四周是正在进行舞轮、飞剑、弄丸、缘竿等各种杂技表演的热烈场面。画面最上端，还有一男一女凌空对舞。画面左上方画有6个席地而坐的观赏者，那是墓主人乌桓校尉及其同僚或随从。乌桓只是一个曾受匈奴统治和奴役的小部落，其“百



戏”尚且有如此规模，匈奴单于、王侯所享用的贵族乐舞中，“百戏”的精彩程度，便可想而知了。

贵族奴隶主阶级虽然垄断了乐舞，以之作为满足自己骄奢淫逸生活的娱乐工具，并使它朝着畸形方向发展；但在匈奴族的自由民（也许包括奴隶）中，仍然保存了自己的节日、风俗和敬神仪式。他们仍在劳动生产与生活中，发展和创造着本民族的乐舞，不断地在为漠南文化灌输着新鲜血液，而这些才是漠南文化的真正精华。

匈奴族是个能歌善舞的民族，他们是漠南文化的创造者。在长期的劳动生产实践中，他们创造出本民族的“胡曲”、“胡乐”、“胡舞”、“胡戏”。

流传至今的一首《匈奴歌》，便是他们创造的胡曲。歌词是这样的：

失我祁连山，
使我六畜不蕃息；
失我焉支山，
使我嫁妇无颜色。

这是公元前2世纪，匈奴在与汉朝的战争中，失去了“美丰草，宜畜宜牧”的祁连、焉支二山后，流传下来的一首古老民歌。词曲优美动人，是匈奴族的艺术佳作，也是我国艺术史上的珍品。

匈奴族人民还创造出自己的民族乐器，如胡笳、鞞鼓、批把等。曾在匈奴生活了12年的蔡文姬，在《胡笳十八拍》中说，“胡笳本自出胡中”，“鞞鼓喧兮夜达明”。《释乐器》中说：“批把，本出于胡中，马上所鼓也。”

匈奴族人民所创造的漠南文化，当时产生了很大影响，也渗透到汉族人民的生活中。至东汉灵帝时，从皇帝到贵戚都爱好胡乐，形成一时的风尚。《后汉书·五行志》载：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”

漠南地区民间文化的传统，在敕勒族的乐舞中表现得更加明显。

公元5世纪到6世纪，漠南地区为敕勒族聚居之处。敕勒族刚刚进入阶级社会，没有农业，“俗无谷”，过着游牧生活，“其迁徙，随水草，衣皮食



肉”。他们会造“车轮高大，辐数至多”的车，又称高车族。在他们的生活中仍保留许多原始社会氏族的习俗，所以他们的乐舞更多的是民间乐舞。

敕勒族是个开朗、豪放、喜歌舞的民族。《魏书·高车传》说：敕勒人“好引声长歌”，也就是唱起来放开喉咙，声音拖得很长，歌声中充满了对大草原的豪放感情，既辽阔又悠远。

敕勒人无时不歌，无处不歌。婚丧嫁娶、大小集会、求神祭祀，全离不开歌，离不开舞。办喜事，客人围坐在主人的穹庐前，“持马酪熟肉，饮宴终日”，并且还要“歌舞作乐”。办丧事，也有男女客人。主人“悲吟哭泣”，客人则在一旁伴歌伴舞。其实，主人的“悲吟”也是一首拖着长音的歌，只不过更带着苍凉的感情罢了。

敕勒人在集会时，乐舞更加热闹。北魏高宗拓跋濬时，五部高车大会漠南，聚会的人达好几万。大家杀羊椎牛，赛马游远，“歌吟忻忻”。那歌舞的宏伟场面，连他们自己也说：“自前世以来，无盛于此。”

敕勒人原居住在阴山后面的漠北，那里沙碛多，水草少，既苦寒又干旱。北魏太武帝时，他们迁到了水草丰盛的漠南大草原，就深深爱上了这块土地，把它看作自己的家乡，一往情深地称它作“敕勒川”，并怀着无限深情创作出千古绝唱《敕勒川》：

敕勒川，阴山下，
天似穹庐，笼盖四野；
天苍苍，野茫茫，
风吹草低见牛羊。

这首歌，出色地描绘出一幅祖国北方大草原的雄伟辽阔景象，勾勒出游牧于这块广袤无垠土地上的古代少数民族的生活面貌。它开旷、高亢、苍凉、悠远、深沉而又豪放，情与景融为一体，带着别具一格的粗犷美。

据《北齐书》记载，北齐大将斛律金随统帅高欢进攻西魏，由于战事不利，高欢心情忧郁，就让斛律金唱起《敕勒歌》，斛律金慷慨放歌，高欢也情不自禁地跟着齐唱，以至“哀感流涕”。想来，这歌声是相当动人的。



这些富有浓郁民族特点的古乐舞，是漠南地区戏曲艺术的起源，它也为该地区戏曲艺术的形成与发展奠定下坚实的基础。但是，中国戏曲史常常出现这样的情况，一种艺术形式在民间产生后，很快就受到统治阶级的注意与利用，并被他们作为娱乐观赏的工具。随着阶级社会的发展，阶级统治不断强化，统治者对乐舞的控制与利用也逐渐加强，专供贵族享乐的宫廷艺术便得到空前的发展。

二 散乐对漠南文化的影响

漠南地区散乐的传入，始于汉代，盛于隋、辽。前面提到的“百戏”，亦即散乐之一种，散乐原是散于四方的民间艺术。隋代把“散乐”集中起来，总汇了我国北方、南方和西域各国的乐伎。散乐大量流入漠南，对漠南地区戏曲发展有着深刻的影响，也可以说是一个转折点。

公元6世纪中叶，突厥族崛起于蒙古草原，其势力逐渐扩大到呼和浩特和河套地区。据《隋书·音乐志》记载，隋炀帝大业二年（606），突厥启民河汗染干来朝，炀帝为了夸耀中国的豪富，集中了全国的歌舞杂技到都城演出：

及大业二年，突厥染干来朝。炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。初于芳华苑积翠池侧，帝帷宫女观之。有舍利先来，戏于场内，须臾跳跃，激水满衢，鼋鼉鱼鳖，水人虫鱼，偏覆于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰“黄龙变”。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女对舞绳上，相逢切肩而过，歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮、石臼、大瓮器等，各于掌上跳弄之。并二人戴竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。染干大骇之。

这种演出的规模是惊人的，从端门一直到建国门以内，4公里长的地方列为戏场，百官们都在路的两旁搭起棚来，尽情观看，有幻术、杂技、歌舞等