

THE ENCYCLOPAEDIA
OF CHINESE ART
EDUCATION

李瑞林 战肃容 编著

东北大秧歌

文化部中等艺术教育「十五」重点教材

中国艺术教育大系·中·专·卷

吉林

舞

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

东北大秧歌

THE DANCE TO MUSIC
OF CHINESE ART
PERFORMANCE

——东北大秧歌——

中国北方民间艺术——东北大秧歌——

中国北方民间艺术——东北大秧歌——

征订

文 化 部 中 等 艺 术 教 育 “ 十 五 ” 重 点 教 材

东 北 大 秧 歌

中 国 艺 术 教 育 大 系 · 中 专 卷

李瑞林 战肃容 编著

舞 蹈 分 卷

文 化 艺 术 出 版 社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

东北大秧歌/李瑞林, 战肃容编著. - 北京: 文化艺术出版社,
2004.11

(中国艺术教育大系·中专卷)

ISBN 7-5039-2614-7

I. 东… II. ①李…②战… III. 秧歌舞 - 东北地区 - 专业学校 - 教材 IV. J722.211

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 111785 号

东北大秧歌

编 著 者 李瑞林 战肃容

责任编辑 艾 伦 王 红

责任校对 李惠琴

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyscbs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 三河市国英印务有限公司

版 次 2004 年 12 月第 1 版

2004 年 12 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 毫米 1/16

印 张 22.75

字 数 280 千字

书 号 ISBN 7-5039-2614-7/G·446

定 价 40.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

《中国艺术教育大系·中专卷》总编委会

名誉主任 陈晓光
总 主 编 吴祖强
主 任 韩永进
副 主 任 王 丰
委 员 吴开英 杨立青 徐晓钟 施绍辰
潘志涛 邢维凯 黄 河 沈 诚
郭萌黎 曹锦荣 邓一江 林 洋
马书林 罗佩华 王 平 张庭秀
李 刚 卢竹音 易介南 张 浩
李祖德 李 江 程功恩 牛耕夫
丁亚平 韩忠良 何 粹
执行主任 牛耕夫
执行副主任 何亚文

舞蹈分卷编委名单

主 编 潘志涛 曹锦荣
编 委 林 洋 徐志刚 明文军
张 平 李 江

《中国艺术教育大系·中专卷》总序

中等艺术教育是我国艺术教育的重要组成部分。中等艺术教育事业的改革与发展，直接关系到高等艺术教育的后续实力。五十多年来，我国中等艺术教育事业在党的教育和文艺方针指引下，经过广大艺术教育工作者的艰苦努力，有了很大的发展，迄今已拥有十余万名在校学生、万余名艺术师资的规模，培养了许多著名艺术家和优秀艺术人才，为繁荣我国的文化艺术事业作出了重要的贡献。中等艺术教育已逐步成为我国艺术教育体系和全民文化艺术普及活动中的有生力量。

当前，全球科学技术迅猛发展，知识更新速度日益加快。这对我国教育改革和人才培养，特别是基础教育和实用型人才的培养，提出了新的要求和挑战。当务之急，教材建设就成了一项关乎教育质量的重大基础工程。长期以来，我国中等艺术教育由于缺乏完整、系统、科学的教材体系，使中等艺术教育资源的整体优势没有得到有效利用，教师的潜力没有得到最大程度的挖掘和发挥，不仅束缚了学生学习的积极性和创造性，而且影响了中等艺术教育整体教学质量的提高和艺术人才的培养。因此，从教育思想到教学内容、教学方法，对中等艺术教育原有的不适应教育现代化和文化艺术事业发展的教材进行系统、规范、科学的改革，建立健全与时俱进、反映鲜明时代特征的教材体系已迫在眉睫。

中等艺术教育经过了半个世纪的教学实践，特别是改革开放二十多年的探索研究，积累了丰富的经验。针对新世纪，我国的艺术教育已形成的新格局，将先进的教育思想、教育理念、科学灵活的教学方法引入中等艺术教育，建立艺术教育体系中有机衔接、互为补充、相对统一的教材体系，促进中等艺术教育教学质量的提高，加快构建符合素质教育要求的新的中等艺

艺术教育课程体系，从容应对社会发展带来的挑战，实现中等艺术教育的可持续发展的目标，是文化部“十五”期间推进中等艺术教育的重要工作。

《中国艺术教育大系·中专卷》是《中国艺术教育大系》系列教材编写工程的延续，是为适应 21 世纪我国艺术教育事业发展的需要而编撰出版的集科学性、规范性、前瞻性为一体的系统教材。其选编思路，注意围绕“基础”这一主线，针对这个年龄段学生的思维和性格特点，强调了基本概念的清晰准确、严谨和科学。这套教材明确了培养学生应用能力以及应变能力的重要性，注重对学生思维创新能力的培养。同时，教材还具有语言表述生动形象、可读性强等特色，更适合艺校学生的心理引导。

《中国艺术教育大系·中专卷》涵纳音乐、美术、舞蹈、戏剧、戏曲等各个艺术门类。这套教材，突出了基础教育相对的稳定性和规范化，注重了基础教育内容中核心成分的提取，强调了专业性基础的严谨性和阶段性，更符合教学过程中螺旋式提升的规律。所以，《中国艺术教育大系·中专卷》既包容了各艺术门类在专业教学中核心的基础知识、基本技能，又渗透着审美素质的陶冶和艺术个性的培育。以站在时代前沿的视角和高度，重新解读传统教学的精华，拓展新的学科内容，使其具有全方位、前瞻性意义的教育使用空间。

《中国艺术教育大系·中专卷》另有一个显著特点是明确的学术定位。教材在共性与个性关系的处理上，不仅兼顾了不同类型学校的特点，而且兼顾了不同学习者的需求。它以全面加强青少年的素质教育、美育教育，全面提升艺术教育中的基础教育为出发点，力求使教材既能上接高等专业艺术教育，又能下连普通中学的艺术、美育教育，真正成为学生进入高等艺术教育必备的专业基础教材。

我们相信，《中国艺术教育大系·中专卷》作为当代我国中等艺术教育的主导性教材，它的广泛使用，一定能使我国的艺术基础教育更系统、更科学、更规范，使艺术基础教育有较大的提高，从而为我国艺术教育事业奠定一个更为广阔、更为坚实的基础平台。

陈明光

序

李瑞林、战肃容两位老师的合著《东北大秧歌》一书即付梓出版。李、战两位老师自上世纪 50 年代开始从事舞蹈教育，历经五十年的教学，横跨两个世纪，积一生心血撰写的这部教科书，可谓难得又难得！李老师、战老师两位老前辈既是一对伉俪，又是一双为舞蹈教育事业奋斗终生的战友。此为难得之一。终其一生专门从事舞蹈教育，又专事中国民族民间舞教育，且在汉、藏、蒙、维、朝各民族各地区的众多舞种之中五十年如一日，专长东北大秧歌的教学研究。这是又一难得之处。

北京舞蹈学院的中国民族民间舞教材，相当大的一部分取之于全国各地的艺人、老艺人以及专业舞蹈工作者的卓越劳动成果。李、战两位老师数移其尊，多次到学院的课堂中热忱执教，在我主编的《中国艺术教育大系·中国民族民间舞教材与教法》中就收编了，如“单掏花”、“双绕花”等不少是李、战两位老师创编的组合，对东北大秧歌的贡献及造诣之深可见一斑。

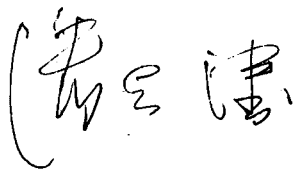
李、战两位老师秉承励精图治的精神，自 50 年代起就经常深入辽宁省城乡各地搜集学习流传于民间的东北大秧歌，曾多次向于景新、齐怀学、郭锡成等数十名秧歌和单鼓老艺人学习，1959 年开始着手研究和创编东北大秧歌教材。这一路呕心沥血走来，才有了今天这一套由浅入深、由简到繁的教材体系。在东北秧歌教学中，两位老师侧重于通过各种不同性质组合的训练来达到教学目的，其中主要包含有个性组合训练和典型形象的表演性组合训练。这对于民间舞教学的特殊性而言，可谓是一种行之有效的方法。因为，

不同个性的艺人所表演的各具特色的典型形象，形成了这一民族或地区的舞蹈风格。因而，在课堂教学中，提纯出那些具有鲜明艺术个性的扭法动律和民间舞蹈艺术中典型人物形象的表演性组合，对于培养学生、演员、编导、教师都有着重要意义。这一点在两位老师多年的教学实践中已经得到了检验。

我与两位老师这些年来的交往主要是集中在全国舞蹈院校三年一度的“桃李杯”舞蹈比赛中。这项延续十余年的赛事，其实是认定了一个舞蹈教育的目标，并且关系到我们中国民族民间舞学科的学术定位、课程设置、教学方法等等一系列的问题。这些问题都是由像李瑞林、战肃容老师这样一些专家学者在担任“桃李杯”比赛的评委期间共同探讨出来的。中国民族民间舞专业能有今天如此辉煌的成就，离不开这些专家学者们的辛勤耕耘。

李瑞林老师在“桃李杯”舞蹈比赛的二次进程中，都曾跟我提出成立民间舞教学学会的建议。这是一个非常好的主意，一直到现在我都铭记在心，好在此次“中国民族民间舞教学研讨会”将会成立这样的一个教学研究组织，了却了李瑞林老师多年来的夙愿。

《东北大秧歌》一书可以说是李、战两位老师五十年民间舞教学实践经验和学术研究的结晶。这本书将文字、图解与曲谱、锣鼓谱密切结合，为广大工作在教学一线的舞蹈教师提供了宝贵的资料。我相信这本书的问世，将使东北大秧歌的民间舞教学向科学化、规范化迈出重要的一步。我希望本书能够为全国各地艺术院校的民间舞教学实践工作起到应有的作用，也衷心祝愿李、战两位老师能够取得更卓越的成绩！



2004年夏于北京舞蹈学院

目 录

一、东北大秧歌的渊源及其演变	(1)
二、东北大秧歌的表演形式和内容	(8)
(一) 高跷秧歌	(8)
(二) 寸跷秧歌	(20)
(三) 地秧歌	(22)
三、东北大秧歌的风格特点	(27)
(一) 韵律	(28)
1. 扭、摆、圆	(28)
2. 屈伸	(29)
(二) 体态	(30)
(三) 扭法	(31)
1. 手巾花	(31)
2. 踢步	(32)
3. 鼓的动作	(32)
(四) 节奏	(33)
(五) 服饰	(36)
(六) 道具	(37)
四、继承与发展秧歌艺术 创编	
新的秧歌教材	(39)
五、组合教学	(44)
(一) 个性组合训练	(44)

(二) 典型形象的组合表演	(45)
六、东北秧歌教学安排	(49)
(一) 基础练习	(49)
(二) 学习重点	(49)
(三) 东北秧歌教学组合安排	(51)
七、东北大秧歌的舞蹈动作	(53)
(一) 手式和手脚位置	(53)
1. 手式	(53)
2. 手的位置	(54)
3. 脚的位置	(55)
4. 步态	(55)
(二) 基本动律	(55)
1. 双膝屈伸	(55)
2. 压脚跟	(57)
3. 上身动律	(57)
(三) 手巾花	(58)
1. 手巾拿法	(58)
2. 手巾舞法	(59)
(四) 扇花	(62)
1. 扇子拿法	(62)
2. 扇子舞法	(63)
(五) 步法	(66)
1. 走踢步	(66)
2. 跳踢步	(76)
3. 顿、颤步	(79)
(六) 扭法	(82)
1. 基本动作	(82)

2. 扭相	(114)
3. 扇花	(118)
(七) 技巧	(124)
1. 转巾和出手	(124)
2. 转身	(126)
3. 翻身	(129)
(八) 鼓的动作	(129)
1. 叫鼓	(130)
2. 鼓相	(132)
3. 一鼓动作	(134)
4. 二鼓动作	(137)
5. 三鼓动作	(144)
6. 四鼓动作	(147)
7. 五鼓动作	(150)
8. 慢三槌五鼓	(158)
9. 碰臂五鼓	(158)
10. 紧三槌	(159)
11. 碰臂七鼓	(159)
12. 腰滚八鼓	(159)
(九) 组合	(160)
1. 男班组合	(161)
2. 女班组合	(203)

附录1 高跷秧歌传统表演小场介绍

——老生、头跷小场	(250)
(一) 老生	(250)
1. 扮相	(251)

2. 髯口动作 (251)

3. 扭法 (251)

4. 鼓的动作 (253)

5. 渔翁清场表演 (258)

(二) 头跷 (260)

1. 扮相 (260)

2. 马鞭 (260)

3. 鞭舞法 (261)

4. 扭法 (262)

5. 鼓的动作 (263)

6. 小场表演 (277)

附录2 东北大秧歌教学伴奏

音乐选用曲目 (280)

附录3 东北大秧歌锣鼓谱 (342)

参考书目 (351)

后记 (352)

一、东北大秧歌的渊源及其演变

东北大秧歌流传于我国东北三省，具有浓郁的生活气息，表演形式丰富，为广大群众所喜闻乐见。本书所介绍的东北大秧歌，主要是指流传于辽宁城乡的各种秧歌。

东北大秧歌流传至今约有三百年左右的历史。杨宾所著《柳边纪略》载有《上元曲》：“夜半屯姑著绮罗，嘈嘈社鼓唱秧歌，汉家装束边关少，几队口儿簇拥过。”说明杨宾早在二百八十多年前，便在东北看到当时流传的秧歌了。

另据传说，元代忽必烈称帝后，把百姓每五十户编为一队，派一元兵看管，元兵为寻欢取乐，常集合百姓唱歌跳舞，并在其中乱蹿乱跳，戏弄妇女，以后依此作为一种表演形式流传下来。辽阳地秧歌过去一般有五十人左右表演，由一手持长鞭的“克力吐”指挥（此鞭又称老牛槌），按其鞭声变化各种花场，并可在她们中任意蹿来蹿去。这种表演形式和上述传说近似；蒙语“鄂尔克吐”意为权力，与指挥者同义，与“克力吐”音似，可能属于音变。如按此传说推算，东北大秧歌的起源应上限于元代。如从辽阳挖掘的东汉墓群的百戏图来看，秧歌应属其中的形式，当上限于汉代，但汉代墓群之百戏与秧歌的关系，有待进一步的考究。

据老艺人回忆，东北大秧歌的产生，可能与关内移民东北有关，在辽、金统治时期，就采取了徙民关外的政策，但大量移民东北还是从清代开始的。《异民族统治中国》载：“清朝定都北京后，东北的旗人多迁至北京或京畿……因此确有人烟稀少，荒凉寂寥的景气，是清朝为充实东北，便在康熙初年奖励汉人移民。”顺治十年（1653年）和康熙初（1662年）就制定了辽东招民开垦条例，移居汉民于东北。清代先后移民东北达七次之多。据老艺人于景新（艺名于乐洲，绰号于黑子）和刘玉桓（艺名浪刘）讲，他们的祖辈便是在清顺治八年（1651年）由小云南（山东蓬莱）迁至营口的。关内大量移民的迁入和人员交往，使得民间艺术随之传入东北。从抚顺的地秧歌看，主要是由河北传入，其表演内容和形式亦类同于河北秧歌，如《瞎子摸杆》、《放风筝》、《跑驴》等。抚顺老艺人辛昌礼、崔凤先和张廷宣说，他们原是河北人，自小来东北当店铺伙计，现在所表演的地秧歌便是由家乡带来的表演形式。老艺人齐怀学（艺名齐大辫）说，他原籍河北省昌黎县，来东北已十余代了，他们所表演的秧歌亦受河北的影响。辽阳地秧歌的“拉鱼”与北京秧歌中的“拉鱼”相同，许多曲牌也相近，如《反北古》、《花北京》、《句句双反串》和《老唐小开门》等。据沈阳小鼓秧歌艺人铁印横、铁玉友等人介绍，他们原籍在北京附近的三河县，他们所表演的小鼓秧歌，是祖辈移民东北时，由三河县带来的，至今已五六代了。

辽宁从古时便有辽东、辽西之分，其文化艺术基本上也由于政治经济和地理环境的影响而有所不同。辽东地区同关里的联系主要有两条路线：一为水路，二为陆路。

水路：这一路主要是山东、江西、浙江等省同辽宁贸易往来和移民辽宁的主要通道。在当时的主要商埠牛庄，就设立了山西、山东、青州、兖州会馆，并开办了诸多商号、烧锅，其主要店伙均由各地招募而来。这些人则数年内不准回乡，每逢年节，店主们为安抚店伙，便组织家乡乐会，表演家乡乐曲、民间歌舞等。这些艺术形式随着与当地人民的交往，就逐渐被海城人民所接受。如海城“喇叭戏”便是辽宁著名秧歌艺人高德振的祖父高云清在

牛庄烧锅干活时，跟山西人学的地方曲调，又传其父高凌霄，后传至高德振。高老艺人又将其曲调与东北秧歌表演形式的结合，形成了具有辽宁特色的秧歌小戏戏种——喇叭戏，其代表性的小戏有《王婆骂鸡》、《打枣》等。《霸王鞭》据说是淮扬一带的民间舞，清初传入牛庄，后同秧歌结合，称花棍或花拉棒。

经水路由山东移民辽南地区的亦很多，像辽宁著名秧歌艺人刘玉环、于景新、高德振等祖籍均为山东。辽宁的独脚跷，与山东临清社火中的独脚跷很相似，这也可能是两地皆有，也可能是由山东移民传入的。

另一水路则是天津渔民经黄海、渤海移居大连、营口、丹东后，将高跷带入上述各地，故称“天津高跷”（即小鼓高跷）。

陆路：是经山海关由关内传入的民间舞，主要有三路：一为河北“小鼓高跷”，主要流传于沈阳回民地区，其主要艺人的祖籍均为河北省三河县；二为河北“地秧歌”，主要流传于抚顺、沈阳一带，其主要艺人崔凤先、丁树屏、信昌礼均为河北乐亭县和昌黎县人。现在一部分的抚顺秧歌，仍保留了地道的河北“地秧歌”特点；三为流传在本溪一带的“寸跷秧歌”，是1926年前由山东省昌邑县传入辽宁的，现在一些秧歌的角色名称，还带有山东的特色，如拉花、背鼓、货郎等。

另外，辽西一带则主要是由张家口、承德，经建平传至朝阳、阜新诸地。朝阳地区曾经是辽西政治、经济和文化中心，同中原交往甚密，其民间歌舞也在这种交往中传入该地，例如：“大鼓高跷”等。后来随着海城及辽阳地区贸易日益繁荣，尤其是到了近代，辽东一带日趋成为东北的政治、经济中心，文化艺术也随之兴盛起来，而辽西则有被冷落之势。因此该地的文化艺术倒能保留一些具有传统特征的艺术形式，如“大鼓高跷”、“九女船”、“背杆”、“黄河阵”等都有着浓郁的地方特色和淳朴的表现形式，是我们研究辽宁民间舞蹈渊源沿革的重要资料。

据《柳边记略》载，当时的东北秧歌，只是“以童子扮三四妇女，又三四人扮参军（丑），各持尺许两木戛击相对舞。而扮一持伞灯卖膏药者前导，

旁以锣鼓和之，舞毕乃歌，歌毕更舞”。到现在已发展成能扮演各种不同的人物，既有大场、小场，又有各种民间小戏的完整的艺术形式。在这个演变过程中，民间职业艺人队伍的形成，是发展秧歌的重要因素之一。传统的秧歌表演原本是由农民、店铺伙计为同庆同乐所办的秧歌会（乐会），属于元旦之际举行的自娱性活动。后来有些农民迫于生活，在春耕前组成秧歌队走村串乡进行表演，挣些钱粮以贴补家用，春耕开始便回家务农，成为半农半艺的秧歌艺人，俗称“二八月庄稼人”。其中有一部分艺人，在庙会竞演中竭尽自身所长，又摄取了别人表演的精华，提高了自己的技艺水平，逐渐从业余活动中分离出来，成了职业性的艺人，专门从事东北大秧歌的演出。由于秧歌艺人队伍的形成，经过他们不断研究和创新，使东北大秧歌的表演形式、内容和扭法都得到了很大的发展。

早期的东北秧歌是不踩高跷表演的地秧歌。据著名秧歌艺人王世新说，他在十一岁左右便从师学习秧歌，初学时即为地秧歌，十五岁后才有高跷的形式。王世新已近百岁的人，从其学艺年限来看，八十五年前（约1910年前后）仍为地秧歌。后来为便于群众围观，在有的秧歌队中出现了扛人表演，由上装站在下装肩上跑大场（称跑浪头），但表演不能持久，后来在踏跷技艺和小鼓秧歌的影响下，部分地区吸取了踏跷的形式，发展成高跷秧歌。

高跷起源较早，古时称跷技，属于百戏中的杂技形式。《列子·说符篇》载：“宋兰子以双枝长倍其身，属其胫，并趋并驰。”宋代称踏跷，清代以后才称高跷。清缪润绂在光绪三年（1877年）所著《沈阳百咏》中载“元宵节近起秧歌，取笑群推江老婆（即老扛），谁是主人谁是客，团团听打风阳锣”。可见高跷秧歌在辽宁流传也在百年以上。

高跷秧歌的出现，使东北秧歌增添了新的形式。由于脚踩木跷，动作韵律更具有新的风格特点。但当初也曾出现单纯表演踩跷技术的倾向，跷腿越踩越高，甚至高达六尺左右，必须坐在房檐上绑跷腿，既不能表现欢腾热烈的场面，又不适宜表演舞蹈小场和小戏。以后根据演出需要，才逐渐缩短成一尺六寸左右。有时为了表演特技和翻滚等，也有踩一尺二寸或八寸高的跷