

新文藝叢書之四

秧歌出選集
(一)



東北書店印行

秧歌劇選集

(一)

馬健翎等著

東北書店印行

序

張 庚

這個集子裏所收的幾個秧歌短劇，是從延安幾個專業劇團的許多秧歌作品中選出四齣的。這些劇團的作品很多，選定本是不容易的事，尤其是選定能代表他們作品的作品尤難；這個選集當然不能說十分妥當，充滿意快的。這幾個作品的選定，雖然全副憑選個人的愛好，而以藝術對於演出和作品本身的藝術價值標準，但是以延安解放區數年來秧歌劇作品之多，有很多是存在各地，貧困者所未聞未見，這個選集是否選出了秧歌劇的真正代表作品，則是一個問題。祇能說，是就選的人見聞所及，儘量做到選出在群眾中有定評的作品來罷了，這是要說明的第一點。

第二點，新秧歌運動起來以後，陝甘寧的秧歌大致分爲兩種不同的作風：一種是不集所選的這些，題材都是寫的老百姓，在形式上技巧上則是更接近於北平間秧歌的舊形式，~~不管變化的民間藝術曲調~~。這一種也可以說是舊秧歌。另一種特點是內容全取材於部隊生活或軍民關係，~~形式和技巧上比較不講藝術~~。舊歌，音樂上雖然是根據民歌，但多~~用西洋樂器~~這一種作風，在陝北，市

要是部隊劇團的作風，而以縣政宣傳隊作代表的。這一方面的代表作品，我們專門選了一集，作爲秧歌劇類的第二集。

關於秧歌劇或是秧歌運動的問題，近來各邊區和外面文化界，知識界的人士很注意，很想知道它的特點，道理。很簡單的，這方面的經驗，我們一直沒有很好的在一起交談過，更談不到在一起總結它。現在許多親身參加這個運動的同志也分散得很遠了，更沒有機會聚談了。個人雖然有些意見，但也只是一些片斷，因此要說出來，就不免於零星和片面。幫助讀者對本集作品的了解，姑且把一些不成熟的意見簡單說一說，這些意見也和人零碎隨便交換過，但也只是很少數人的意見。我在這裏寫出來，認爲這是一個機會，可以作爲向更多同志交換意見，以求得將來能夠得自完整，全面，和系統意見的一個開始。所以希望同志們多多提意見。

在整風運動之前，延安的劇團也曾經扭過秧歌。一則因爲文化工作者不去注意它，再則做戲劇工作的人自己也沒有認真去研究它，所以也就沒有造成一個運動。整風以前，在延安和敵後的一些地方也曾經過了普及工作編過一些「小調劇」，也是以民間小調來插入小劇中的，但是寫的人，演的人，看的人（文化界的觀衆）都不重視它，認爲它是「普及」的東西，可以草草寫成，草草演出，草草看過的。因此這種小調劇雖因爲工作需要常常有人寫，演，但並沒有形成什麼運動。雖然，這中間也仍然不是沒有好的作品。

這一次秧歌運動之所以普遍展開起來，最主要的原因還是由於做文藝工作的同志搞通了一個問題：向老百姓學習。整風以前，雖然有個別的劇團如民衆劇團，在學習民間這方面是一直在努力的，但是絕大多數的戲劇工作者對於必須向民間學習這點是沒有什麼認識或者認識很少的。以爲普及工作就是把工作做得簡單一些，馬虎一些，粗糙一些的意思；以爲老百姓不能接受什麼細緻的東西。至其有沒有必要向老百姓學習呢？在那時，相當大一部分戲劇工作者的腦子裏所存在的，不是有沒有必要的問題，而是老百姓那裏根本沒有什麼可學的問題。

整風以後，毛澤東同志指示我們先要做老百姓的學生，然後才能做他們的先生，教我們放下臭架子，甘當小學生，這使大多數戲劇工作者才漸漸醒悟過來，開始嚴肅地注意到陝北民間流行的藝術，秧歌上面來了。我們說這次的態度是嚴肅的，因為已漸漸不把秧歌看成一個單純表現低級趣味，表現色情內容的東西，漸漸看出它的內容和形式是很豐富，很值得仔細研究的；這種感覺，是越和它接觸得多，了解得多的時候，是越加被證實。到後來，不能不十分驚異，原來中國民間藝術竟是如此有內容，有藝術性；把從前那種看不起它的心理完全翻了過來；成為激賞了。在這種情形下，創作秧歌舞和秧歌劇的態度也越來越嚴肅，慎重，一反整風以前的輕率態度，因為知道老百姓絕不是沒有高尚的藝術趣味，和現實主義的藝術觀點的。

再就是在這運動過程中解決了一個形式和內容矛盾的問題：這個問題給我們做戲劇工作的人糾纏的日子可以說不短。舊瓶可不可以裝新酒，形式能不能完整，內容被不被歪曲等等，都成了紛爭不已，不得解答的問題。這回的秧歌運動，並非是一開始就解決了這問題，而是在開始時根本沒有管這個問題。秧歌運動的開始，是爲了宣傳生產，表揚勞動英雄，那時的觀念是利用這老百姓所熟悉和愛好的形式來表現老百姓，部隊對於生產的熱情和積極性。注意力當時是集中在內容上，當時的一個問題是如何能把這完全新鮮的內容用最簡單樸素爲老百姓所喜歡的形式表現出來。爲了不損害內容的現實性，當時對於秧歌的形式並不拘泥，又因爲對於秧歌這民間形式並不很熟悉，所以也就大膽，無所顧忌。當時對於一點是十分注意的，即堅決掃除秧歌中間丑角的胡鬧和男女「騷情」的東西，而表現愉快健康的新農民生活。這樣就實際上改變了秧歌的形式。因爲秧歌中間的一個重要組織部份是這些胡鬧和「騷情」的東西，因而秧歌也就是具有一種適於胡鬧「騷情」的特別形式，形成了一部分特有的技術。當時我們是大胆突破這一方面的。同時，秧歌並非全部是這樣的東西，它還有大部分是好的，表現勞動人民的生活，感情，思想，性格的東西。特別是

當我們細心去搜尋的時候，秧歌這種藝術中間，的確蘊藏着被壓迫的勞動人民反抗剝削和壓迫的現實內容和適於他們勞動生活的樸實健壯的風格和技巧。這些都是以後慢慢知道的。我們在搞秧歌的過程中，先是抓緊內容，抓緊現實主義的作法，突破了形式，後來在不斷的學習中認識了秧歌技術中的積極部分，設法掌握和發揮它。另一方面，我們都是搞話劇出身的，無疑地，自然而然就把話劇中間能够反映農村現實，又能為農民所接受的手法運輸到秧歌中間去。現在的秧歌早已不是原來民間舊形式的秧歌，也不是由城市裏來的話劇，對於上面兩者來說，它是一種新形式，可以稱之為新秧歌，或按照老百姓的話來說，受苦人自己的秧歌。「受苦」這兩個字，在陝北，就是勞動的意思，翻成普通話，就是勞動者自己的秧歌，因為它的主人公都是勞動者，而不同於舊戲裏的那一套：皇帝，大官，相公，小姐他們當主角，而農民只是以小丑身份出現。

這裏我們必須注意和認清一件事，就是因為秧歌是民間的，農民的，而非如地方戲是地主紳士的，更非如昆曲平劇是宮廷的，所以在形式和內容上原來就具有很多積極因素，所以在形式上能够突破，能够改造。但也更要注意和認清，這次新秧歌是把中心放在內容上，注意所反映的生活的現實性，不為技術上的理由歪曲一點點現實，真正以革命工作者的精神，把老百姓的喜怒哀樂如實地反映給廣大的觀眾；而這反映的角度不是站在小資產階級「同情」，欣賞或「指導」的立場，而是要求站在老百姓自己的立場。在這方面為了獲得老百姓的立場，克服知識份子氣味的流露，許多秧歌作者，導演，演員的確下了一些苦工，和老百姓合作搞劇本，請老百姓當導演等，在這樣一種堅持現實主義，堅持工農兵立場的做法下，這個形式才突破雖然大膽，却也是堅決被保證着，決不肯從知識份子的趣味，從藝術或技術的偏愛出發，而一定要從熱愛工農兵，為工農兵服務的精神出發，這樣，這個新形式才漸漸變成了工農兵所喜愛，特別是農民和士兵所喜愛的形式。

因為是朝着這個方向走去的，所以新秧歌這種形式出現之後不久，很快的就普及開了。在民國三十二年三十三年的這兩年中間，陝甘寧邊區的老百姓，特別是愛紅火會耍的人，都異口同聲的說，新秧歌就是這樣鬧的嗎？那我們也會鬧，就回去組織起一班人自己編出劇本演起來了，在邊區廣大的老百姓秧歌隊中，產生了很多的優秀作品，演員；在邊區文教會上，也曾經獎勵了其中被大家所知道了的最優秀的一部分。關於這一類作品，我們也選了一集，作為秧歌短劇的第三集打算出版。

從以上的事實，可以看出秧歌運動已在邊區開始解決又一個問題，就是普及和提高聯繫起來的問題。也就是我們提倡了三十多年的文藝大眾化問題。這個問題其所以開始得到解決，決不是秧歌運動自己單獨的力量，而是在邊區民主政治的條件下，這才能很快的開始實現的。對於鬧秧歌，首先是老百姓生活過好了，肚子不餓了，身上不冷了，這才興致高起來的，有了這個條件才好去發動；其次呢？邊區各級民主政府對於老百姓文化生活的提高是當作一件事認真辦的。對於村鄉秧歌隊的扶植，幫助，精神和物質上的鼓勵，工作是做得很細緻的。在這樣的精心培植下，一把選好的種子撒下去，邊區的群眾藝術怎麼會不開出鮮豔的花來呢？

中國老百姓，就我個人所走過的地區看來，是很有藝術天才的，在我們中國的民間中間埋藏着豐富的藝術遺產，如果政治是民主的，為老百姓辦事的，老百姓只要吃飽了，穿暖了，沒有人來隨便欺侮他們了的話，他們就會使中國的遍地都開滿藝術的鮮花的。

秧歌運動的情形大致這樣介紹了，很簡率，很不全面。但不能說得太長了，自然，秧歌運動在發展過程中並不是一帆風順毫無困難的，這中間的曲折，偏向，以及如何走出曲折，克服偏向的詳細過程，只有以後再在別的地方來談了。

這樣子的介紹不知還能對讀者有所幫助否？

三月二十二日在張家口

關於秧歌音樂

馬 可

（一）秧歌音樂上的幾個問題

陝北秧歌，具有歌、舞、劇各種不同的形式，其音樂部份異常豐富，本書所選，只是秧歌劇的部份，因之這個『音樂說明』也只是把這些秧歌劇中音樂方面的問題加以簡單的介紹而已。

首先是關於創作方面的，本書共三集，包括秧歌劇二十一個，這二十一個秧歌劇在音樂上的處理方法各有不同，如下所示：

第一集：1. 十二把護刀——鄜鄂（陝西地方戲的一種）

2. 兄妹遊荒——創作

3. 動員起來——鄜鄂

4. 鍾萬財起家——改編民歌及鄜鄂

5. 夫妻識字——鄜鄂

6. 饒幸——改編民歌

7. 回娘家——鄆鄆

第二集：1. 牛永貴受傷——改編鄆鄆及民歌

2. 張治國——鄆鄆

3. 劉順清——創作及配民歌

4. 徐海水——創作

5. 打石門場——創作及配民歌

第三集：1. 打糞井——曲調不詳

2. 滅組——鄆鄆

3. 小放牛——民歌（民間舊秧歌曲調）

4. 貨郎擔——民歌（包括一首創作）

5. 小姑賢——道情（陝北地方戲的一種）

6. 買賣婚姻——道情

7. 離鄉——鄆鄆

8. 算卦——鄆鄆

9. 釘缸——民歌（包括一首創作）

在上面這三十一個秧歌劇的音樂處理上，完全採用陝北地方戲的音樂的有十個；（八個採用鄆鄆，兩個採用道情）兼用鄆鄆與民歌，並加以改編的有三個；採用民歌及一部份創作的有五個；完全創作的有兩個；曲調不詳的有一個。從這個數目字，很可以窺見這幾年來我們在秧歌劇的音樂創作上所走的道路，就是說，——以學習和選用民間舊有戲劇音樂為主，在應用舊形式感到不足時，也絕不放棄新的創作。（『改編』也是某種程度上的創作）

我們之所以這樣做，並不是單純爲了這些舊形式在民間流行，因此不得不來利用一下，完成任務，完事大吉，等將來再慢慢創造中華民族新歌劇。不，如果說我們過去曾經有過這種想法的話，那麼經過整風以後，已經把它深深埋葬了，我們之所以這樣做，除了因爲這些舊形式是現在還活在民間（不是已經僵死）並擁有極其廣泛的羣衆基礎的民間形式以外，並且，對於我們來說，更重要的還是向它們學

習，從而熟悉群眾的音樂語言，以作為建立民族新歌劇的重要根據之

一。自然，僅僅從學習民間舊形式出發是不夠的，抗戰八年，在群眾中產生出無限豐富的新鮮事物，這些用舊形式來表現是不能完全勝任的，因此必須要有新的創作，但是，對於一般小資產階級知識份子出身的文藝工作者來說，首先必須深入到群眾生活中去，在思想情感上與他們融合一片，這樣才能在創作中表現這新的群眾時代。九年來，解放區的文藝工作者，都在開始向這條道路邁進，事實證明了，凡是能夠從群眾的生活體驗中，從向群眾的音樂語言學習中創作出來的東西，群眾會馬上接受，流傳，而成為他們自己的東西，『兄妹開荒』就是一個例證，有時群眾在自己編寫的劇本中也常感到舊有曲調之不足而採用我們的創作，如本書第三集中的『貨郎擔』與『釘缸』是。

曲調問題解決了，並不等於問題的全部解決，跟着來的，還有演唱與樂器使用上的各種問題。

在一開始我們完全是用自己最熟悉的唱法來唱民間的曲調，但是連我們自己都感覺到那種唱法在風格上是與原曲調有着矛盾的，是有損原曲調的光彩的，但是完全模倣民間的唱法嗎？不單是一時難以辦到，並且，有沒有必要這樣做呢？這些問題的碰苦惱了一部份同志，甚至於一直到現在都還是一個尚待繼續研究和實踐的問題。

在理論上，沒有人反對，西洋的方法是科學的，是總結了他們在演唱上千百年來的經驗，而整理出來的東西，同時也沒有人反對，民間的唱法，是雖然沒有加以整理，但却是最具有民族的風格，而擅長於表現民間生活的。因此，也沒有人反對，掌握西洋科學的方法，整理民間固有的經驗，從而探索出一個既是科學的，同時也是擅長於表現新的群眾生活，並具有民族風格的演唱方法來。

如果這種認識是沒有錯誤的話，那麼，擺在我們面前的問題是實踐，在實踐過程中，又應該以學習民間唱法為首要的課程，我們固然不必完全模倣民間唱法來解決我們在演唱上所碰到的全部問題，但對

於各地各種民間的唱法，以及民間唱法中的各種表現方法，例如各種共鳴，各種裝飾音的應用，例如真聲和假聲的應用，例如與語言的結合等等，則必須深入的研究，從而發現群眾在演唱上表現他們的生活的方法，在這方面有一分成績，就解決一分問題，成績越大，解決的問題就越多，不從研究實際的問題入手，而仍基本上採用西洋的唱法，硬套上自己所想像的群眾的情感，是解決不了問題的。

在樂器的使用上，也碰到與演唱上相類似的問題，不錯，我們有了提琴鋼琴這一類的科學化的樂器，但是我們也有擁有廣大群眾基礎，並且有強烈的地方色彩和民族特點的胡胡，笛子，三絃，及各種打擊樂器，我們固然不應該站在狹隘的民族的本位文化立場排斥外來的進步影響，但更不應該站在全盤西洋化的觀點，強調民間樂器的落後性而抱著取消的態度（事實上是取消不了的），因此在我們的秧歌樂隊中一向是中西合作的，但是並不是站在這種「合作」中就沒有問題，譬如陝北的胡胡與笛子合奏時，其音律是合調的，演奏風格也是統一的，但一加進提琴來，就感覺到二者不調和起來，又譬如，在進行和急伸奏時，一加進中國樂器往往就減低了以致破壞了和絃的效果——前者就是西洋樂器在演奏方法上如何中國化的問題，後者則是中國樂器在製造上以及使用上如何科學化的問題，而這兩個問題的解決都必須首先從整理民間樂器的演奏方法和改進其製造方法入手，並不是民間樂器的使用方法沒有科學的進步的成份，而是這些東西沒有系統化與文化而已，有人忽視這個工作，而認為民間樂器的使用僅僅是一種「過渡階段」，一種不得已的辦法，因此所抱的態度是單純利用，而不是學習、鑽研，這種是永不能解決問題的，中國各種具有民族特點的民間樂器（尤其是最具有光彩的打擊樂器部份）是不可能也不必完全拿西洋樂器來代替它們的，至少在目前是如此。

（二）介紹「郿鄠」和「道情」

「郿鄠」和「道情」都是在陝甘寧邊區流行的民間戲曲。

「鄠鄠」也叫「曲子戲」，據說發源於陝西的鄠縣和鄂縣（西安的西南），從它的曲牌名稱樂曲組織並與其他地方的民間戲曲（如河南「曲子戲」）比較研究看來，它實是一部明清散曲的留傳並與近代流行的民歌結合而成的一種戲劇音樂，從我們所搜集到的「鄠鄠」舊劇本所寫的社會生活情況看來，它的歷史也不過幾十年之久，現在流行於陝西全境，山西南部和西部，以及甘肅東部的某些地方，每流行到一處，由於當地語言及其他種種原因，在音樂上也起着某種程度的變化。

作為一種戲劇音樂，「鄠鄠」與其他地方的各種梆子戲，純歌戲，高腔等是有些不同的，它不像各種梆子戲劇樣完成了各種板眼以及各種「性格唱法」來表現戲劇的內容，它的表現方法，主要是用其豐富的，多樣的曲調，（其大部份曲調多還保留着詠謠曲形式）據一個熟悉「鄠鄠」的同志說，「鄠鄠」調中原有七十二大調，隨帶三宮，六院，八妃，五類等曲，（也有人說是七十二大調，三十六小調）現在大都失傳了，遺留的只有四十多調，最常用的不過二十個左右而已。

「鄠鄠」調所用的音階有兩種，一種是普通五聲音階1, 2, 3, 4, 5, 6，一種是以3, 5, 6, 7, 1, 2組成的六聲音階，（「兄妹開荒」就是用這種音階寫成的）但是這個7字似乎不是平二平均音階中的音，它似乎介乎本位7與降半音7之間，通常都用 $\flat 7$ 或 $\flat 7$ 表示之，如果用中國笛子吹奏方吻合。

老百姓唱「鄠鄠」，因為沒有女演員，調子只有一種，普通是以民間流行的長笛定調，以「筒子音」（六孔全按）為宮，相當於降B調，但我們在唱「鄠鄠」時用降B調則太高，大都降低四度用F調或E調來唱，但調子一低往往失掉了民間唱法的光彩。

「鄠鄠」調雖然以其豐富的曲調見長，但也開始應用「性格唱法」，最普通的為「鬍調」，其唱法就根據不同的角色，環境，情緒而加以變化，除開戲調，幾乎不能配下一個較為確定的曲譜，其他各種

常用的曲調，雖然沒有「曲調」變化這樣大，但也大都是根據不同秧歌詞而在曲調上作某種程度的變化，絕沒有死死拘泥於一個固定曲調的。

伴奏樂器文場主要的是笛子，胡胡（橫鉗鼓，桐木板）三鼓，武場則為擊鼓上的全部打擊樂器，在山西則為山西梆子的打擊樂器，（在沒有全副行頭的情況下，打擊樂器只是小鑼小鼓梆子簡單的幾種）

其演出情形一般的係土舞台，但也有的與「社火」結合，在廣場演出的。秧歌運動以來我們大大利用了「腳鼓」的這種演出形式，使它也變成一種「秧歌制」了。

「道情」究竟起源於何時何地，原來有多少調子，如何成為秧歌音樂的，與鄭板橋時代的「道情」及現在南方流行的「道情」有什麼關係等等，現在都沒有充分的材料，無從說明。

在陝甘寧邊區流行的「道情」，有基本上不相同的兩種，一種是隴東和三邊流行的，一種是延安及綏米一帶流行的，我們在秧歌劇中所用的道情大都是後者，但它也有老調與新調之分，老調流行於延安以東黃河沿岸，新調流行於綏米，而綏米的新調道情又是近一二十年由河東傳過來的，新調和老調基本上是相同的，但在伴奏樂器上，曲調上都有一些變化，新調的曲調比較老調活潑明顯得多。因此近年來逐漸向老調流行的地區「篡食」大有取而代之之概，我們在開秧歌以來所用的道情調子大都屬於新調。

道情的曲調，就我們現在所搜集到的，約有二三十種，其中最常用的為「平調」、「十字調」、「耍孩調」、「長梅」、「淳腔」、「終南調」等五六種，每種的唱法也有各種不同的變化，可以說是正統完整的戲劇音樂形式發展中的一種形式，它雖然有頗不算短的歷史（據梁德一老農說，從光緒二十年他村裏就開「道情」，除非兵荒馬亂年歲外，年年不衰）但始終未進城市，而在農村流傳，因此道情音樂中也不斷吸收民歌曲調，如「太平調」、「五更調」、「銀紐絲」等，道情的曲調雖乏「腳鼓」音樂中的那種濃郁，陳腐的情調，很多

高昂，嘹亮，明朗（民間一般唱法定調約在G調上下）捲起來彷彿騰騰摩到北中國萬眾人民生活的飛騰。

道情的伴奏樂器文場上古調是笛子，四胡²新調則爲管子³胡胡，三絃，武場方面除了鼓板，梆子，小釵，小鑼，等外，比較特殊的爲「道情鼓」，爲一長約三四尺的竹筒（或木筒）蒙以羊皮，以手指擊皮作響，但這種樂器所起的作用並不大，所以也不是每個道情班子一定用它。

目 錄

序	張 庚	(1)
關於秧歌音樂	馬 可	(8)
十二把鐮刀	延安民眾劇團馬健嗣作	(1)
兄 妹 開 荒	延安魯藝秧歌隊集體創作	(3 0)
動 員 起 來	延安魯藝文工團集體創作	(3 9)
鍾萬財起家	延安軍法處秧歌隊集體創作	(6 3)
附錄：「鍾萬財起家」創作經過	軍法處通訊小組	(8 2)
夫 妻 識 字	延安魯藝工作團馬可作	(3 5)
眼 雞	綏遠文藝工作團集體創作	(9 6)
回 娘 家	延安西北文藝工作團蕭汀、方杰作	(111)

十二把鑼刀

(又名「一夜紅」)

馬 健 翎

說 明

此劇是在延安文藝座談會之前(一九四〇年)寫出來的。作者馬健翎同志是陝北米脂人。是延安三八年以來一直堅持給老百姓演戲的「民衆劇團」的團長，劇作者和導演，(有名的「血淚仇」的作者)因為他的劇團一直是下鄉的，他自己又是本地人，所以很熟悉陝甘寧老百姓的生活和藝術嗜好。在藝術方面上，他老早說過：「今天的世事要弄的好，非動員大眾不可，藝術不能例外，也把箭頭子射準老百姓。戲劇是最銳利武器，逼來逼去，不得不注意，「莊稼漢」的愛好」(「十二把鑼刀」後記)

當時還沒有新秧歌運動，民衆劇團所走的方向是利用舊形式。包括秦腔，鄜鄜等陝甘寧邊區老百姓所愛好的，地方大戲和小戲，而充實以新的內容。這「十二把鑼刀」是鄜鄜戲。作者自己說：「十二把鑼刀」是個創試的東西，裡邊所用的音響，效果與導具，話劇裏不多見，舊劇裏少有，在舞台上表演一個完整的勞動過程，半空半實。(後記)這個創始給後來的新秧歌劇不少啓發。此方關於男女調情這種民間形式中的落後部份，這劇中已改從健康夫妻感情生活來著眼描寫，描寫工

作做得很多，但演出時還覺得突出，後來的「兄妹開荒」之用兄妹三角而不用夫妻，即接受了它的經驗教訓，當然用先河的作品，缺點是容易被後來所發現的，但萬事起頭難，因還在從首，以見淵源。（張庚）

（舊劇裏的曲子戲，晉陝甘寧流行民間的「腳梆」）

地點：陝甘寧邊區某小村前

人物：青年鐵匠和他的老婆

（和緩的羅鼓聲中，幕徐徐開）

王二：（青年鐵匠，頭包花布頭巾，腰繫長白帶，莊稼漢打扮，健壯，精神愉快，愉悅笑容，是一個愛開玩笑的喜樂人，手拿鐵力一把。）

（上）喂喂，（快板）太陽下山紅又紅，不由我王二笑盈盈，邊區的百姓真高興，日子過得一年一年往上升，抗戰三年還有零，最大的困難到來臨，中國人要翻身，只有堅苦奮鬥堅持抗戰，一步一步往前行，共產黨有本領，把這個世界看得清，開了幾個代表會，號召全國人民自力更生，克復困難莫消停，你看這陝甘寧，努力生產多藝園，開荒地修水利，山上下大不同。從前是荒草一片路難行，如今是糜子穀子滿山滿地換黃金，這都是共產黨打中鋒，政府機關學生羣衆參加勞動不放鬆，昨天我們對壩山上來了男女一大羣，大家勞動實在能，裏邊有的是大學生，還有留過西洋的人，手不停，口不停，唱的歌子真好聽，男的唱（粗聲）『起來，不願作奴隸的人們』，女的唱（細聲）『我們是天下的主人』，你說好聽不好聽，你說好聽不好聽。（白）我叫王二，從前在外受眼師傳打鐵，可噯可噯受了幾年罪，銀錢賺的不少，可是沒有我的份，後來改行種莊稼，租子太大，一年到頭不夠吃，一生氣我就參加了革命，現在在邊區分得一塊土地，自己種，自己吃，把老婆子也贖到此地，夫妻二人好不快活，這