

# 祁太秧歌谱

QITAIYANGGELUN

一个地方剧种的文化解读

董峰题



高海燕 著

山西出版集团

山西人民出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

祁太秧歌论:一个地方剧种的文化解读 / 高海燕著. —  
太原:山西人民出版社, 2011.6

ISBN 978-7-203-07319-2

I. ①祁… II. ①高… III. ①秧歌剧—研究—祁县  
IV. ①J825.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 104446 号

## 祁太秧歌论:一个地方剧种的文化解读

---

著 者: 高海燕

责任编辑: 员荣亮

装帧设计: 陈 婷

---

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

发行营销: 0351-4922220 4955996 4956039

0351-4922127 (传真) 4956038 (邮购)

E - mail: sxskcb@163.com 发行部

sxskcb@126.com 总编室

网 址: www.sxskcb.com

---

经 销 者: 山西出版集团·山西人民出版社

承 印 者: 太原市力成印刷有限公司

---

开 本: 890mm × 1240mm 1/32

印 张: 10.25

字 数: 260 千字

印 数: 1-1000 册

版 次: 2011 年 6 月 第 1 版

印 次: 2011 年 6 月 第 1 次印刷

书 号: 978-7-203-07319-2

定 价: 30.00 元

---

如有印装质量问题请与本社联系调换

## 目 录

|                     |        |
|---------------------|--------|
| 第一章 导 言.....        | ( 1 )  |
| 第一节 研究主旨.....       | ( 4 )  |
| 第二节 祁县人文生境.....     | ( 8 )  |
| 一、昭馀祁 .....         | ( 9 )  |
| 二、祁人稟赋.....         | ( 10 ) |
| 三、历史文化与民俗.....      | ( 12 ) |
| 第三节 从晋剧说起 .....     | ( 17 ) |
| 一、戏曲艺术的摇篮.....      | ( 17 ) |
| 二、从晋剧说起.....        | ( 18 ) |
| 三、祁太秧歌与晋剧.....      | ( 21 ) |
| 四、郭少仙与《晋剧音乐》.....   | ( 23 ) |
| 第四节 祁县票社和狗蚩师傅 ..... | ( 25 ) |
| 一、祁县票社概说.....       | ( 27 ) |
| 二、狗蚩师傅与祁太秧歌.....    | ( 30 ) |
| 第二章 祁太秧歌的文化定位 ..... | ( 37 ) |
| 第一节 关于“文化 ” .....   | ( 37 ) |
| 一、“文化 ”溯源.....      | ( 37 ) |
| 二、本土文化认同.....       | ( 39 ) |

|                       |         |
|-----------------------|---------|
| 三、中国文化的道德自觉.....      | ( 41 )  |
| 第二节 “ 俗文化 ” 的定位 ..... | ( 45 )  |
| 第三节 俗文化特征 .....       | ( 49 )  |
| 一、“ 俗文化 ” 之俗.....     | ( 49 )  |
| 二、祁太秧歌的俗文化形态特征.....   | ( 50 )  |
| 第三章 祁太秧歌起源与发展综述 ..... | ( 54 )  |
| 第一节 概念界定 .....        | ( 54 )  |
| 一、“ 秧歌 ” 的概念.....     | ( 55 )  |
| 二、关乎源起的争论.....        | ( 57 )  |
| 第二节 祁太秧歌起源与发展 .....   | ( 60 )  |
| 一、祁太秧歌的起源.....        | ( 61 )  |
| 二、祁太秧歌的发展历程.....      | ( 62 )  |
| 三、历史上的秧歌班社.....       | ( 77 )  |
| 四、演出习俗.....           | ( 81 )  |
| 五、“ 连连丑 ” 刘焕玉.....    | ( 83 )  |
| 第三节 剧目与题材 .....       | ( 85 )  |
| 一、歌舞性的二小戏和三小戏.....    | ( 85 )  |
| 二、戏曲化的秧歌戏.....        | ( 87 )  |
| 三、取材.....             | ( 97 )  |
| 四、一股逆流 .....          | ( 101 ) |
| 五、剧目一览 .....          | ( 102 ) |
| 六、有关说明 .....          | ( 106 ) |
| 第四节 移植与创新.....        | ( 107 ) |
| 一、移植的《王婆骂鸡》 .....     | ( 107 ) |

---

|                         |         |
|-------------------------|---------|
| 二、关于目连戏 .....           | ( 110 ) |
| 三、《打花鼓》的移植 .....        | ( 112 ) |
| 四、改良《算账》 .....          | ( 114 ) |
| 五、《偷南瓜》创新 .....         | ( 117 ) |
| <br>第四章 创作方法与方土语言 ..... | ( 119 ) |
| 第一节 创作方法与表现手法 .....     | ( 119 ) |
| 一、创作方法 .....            | ( 119 ) |
| 二、几个故事 .....            | ( 121 ) |
| 三、浪漫手法 .....            | ( 123 ) |
| 第二节 乡土语言与文化心理 .....     | ( 124 ) |
| 一、乡土语言特色 .....          | ( 125 ) |
| 二、意识形态与文化心理 .....       | ( 127 ) |
| 三、陌生化与本色说 .....         | ( 128 ) |
| 第三节 腔词与修辞 .....         | ( 130 ) |
| 一、腔词 .....              | ( 130 ) |
| 二、修辞 .....              | ( 132 ) |
| <br>第五章 祁太秧歌的艺术特色 ..... | ( 134 ) |
| 第一节 音乐特色 .....          | ( 134 ) |
| 一、曲调 .....              | ( 135 ) |
| 二、声腔 .....              | ( 137 ) |
| 三、调式 .....              | ( 140 ) |
| 四、伴奏音乐 .....            | ( 142 ) |
| 第二节 行当表演与舞美特色 .....     | ( 144 ) |

|                    |         |
|--------------------|---------|
| 一、行当 .....         | ( 144 ) |
| 二、表演 .....         | ( 145 ) |
| 三、脸谱服饰 .....       | ( 146 ) |
| 四、舞美特色 .....       | ( 147 ) |
| 第六章 祁太秧歌的文化解读..... | ( 148 ) |
| 第一节 农民生活的写照.....   | ( 149 ) |
| 一、七月 .....         | ( 149 ) |
| 二、割田与锄田 .....      | ( 152 ) |
| 第二节 乡土社会中的妇女.....  | ( 154 ) |
| 一、十痛苦 .....        | ( 155 ) |
| 二、缠足陋习 .....       | ( 156 ) |
| 三、村女遇见小商贩 .....    | ( 157 ) |
| 四、无违之“孝” .....     | ( 158 ) |
| 五、婆媳关系看伦理 .....    | ( 161 ) |
| 第三节 祁太秧歌的民俗视野..... | ( 164 ) |
| 一、游省城 .....        | ( 164 ) |
| 二、民俗学的视野 .....     | ( 167 ) |
| 第四节 祁太秧歌与晋商.....   | ( 175 ) |
| 一、从祁商看晋商 .....     | ( 175 ) |
| 二、秧歌中的晋商 .....     | ( 177 ) |
| 第五节 祁太秧歌的原生态.....  | ( 181 ) |
| 第六节 秧歌中的烟与赌.....   | ( 187 ) |

---

|                           |         |
|---------------------------|---------|
| 第七章 祁太秧歌的价值研究.....        | ( 193 ) |
| 第一节 抢救《锄田》.....           | ( 194 ) |
| 第二节 听松树树说秧歌.....          | ( 197 ) |
| 第三节 秧歌大师“香蛮旦”.....        | ( 201 ) |
| 第四节 妇女自由歌.....            | ( 206 ) |
| 第五节 新中国成立后的整理、创作及研究 ..... | ( 209 ) |
| 第八章 祁太秧歌名艺人.....          | ( 216 ) |
| 第一节 表秧歌名人.....            | ( 216 ) |
| 一、杂说秧歌名人 .....            | ( 216 ) |
| 二、看秧歌 ,表名人.....           | ( 218 ) |
| 三、“懒断筋”的声口 .....          | ( 221 ) |
| 第二节 概说秧歌名艺人.....          | ( 223 ) |
| 一、早期编创者 .....             | ( 224 ) |
| 二、早期名艺人 .....             | ( 224 ) |
| 三、“盖平遥”邱金兰 .....          | ( 229 ) |
| 四、“文明丑”温耀高 .....          | ( 230 ) |
| 第九章 多维视角下的温曲武秧歌.....      | ( 232 ) |
| 一、武秧歌的源起与发展 .....         | ( 232 ) |
| 二、历史社会背景透视 .....          | ( 234 ) |
| 三、新时期武秧歌的发展历程 .....       | ( 235 ) |
| 四、武秧歌的文学视野 .....          | ( 236 ) |
| 五、以“武”为核心的非程式化表演沿袭 .....  | ( 237 ) |
| 六、武秧歌中的武功 .....           | ( 239 ) |

|                      |         |
|----------------------|---------|
| 七、武秧歌的音乐与唱腔 .....    | ( 240 ) |
| 八、角色和行当 .....        | ( 242 ) |
| 九、价值研究 .....         | ( 243 ) |
| <br>第十章 山西秧歌综述 ..... | ( 245 ) |
| 一、襄武秧歌 .....         | ( 245 ) |
| 二、朔州秧歌 .....         | ( 246 ) |
| 三、沁源秧歌 .....         | ( 247 ) |
| 四、原平凤秧歌 .....        | ( 248 ) |
| 五、临县伞头秧歌 .....       | ( 248 ) |
| 六、广灵秧歌 .....         | ( 249 ) |
| 七、繁峙秧歌 .....         | ( 250 ) |
| 八、汾孝地秧歌 .....        | ( 251 ) |
| <br>主要参考文献 .....     | ( 253 ) |
| 剧目附录 .....           | ( 256 ) |
| 曲谱附录 .....           | ( 288 ) |
| 后 记 .....            | ( 321 ) |



## 第一章 导 言

进入 21 世纪以来，我们身边的“文化”似乎多了起来，至少从某种意义上看，人们的“文化”意识正逐步增强。除了传统的上层文化、精英文化外，民间文化艺术正唤起越来越多人的热情，我国政府及社会相关部门也投入了前所未有的关注。这里涉及一个重要问题，即关于文化传统与文化认同的问题。美国人类学家罗伯特·雷德菲尔德（Robert Redfield）曾提出：人类较复杂的文明中存在着两个层次的文化传统，即所谓“大传统”和“小传统”。上面所说的社会上层、精英或主流文化传统为“大传统”，而存在于乡民中的文化传统为“小传统”。“大传统”主要依赖典籍记忆，尤其是文学经典所构造的记忆与想象而存在、延续；“小传统”主要以民俗、民间文化活动等“非物质”性的、活的文化形态流传和延续。<sup>①</sup>

2003 年 10 月 17 日，在联合国教科文组织第三十二届大会上通过了《保护非物质文化遗产公约》，其中对非物质文化遗产作了这样的界定：

“非物质文化遗产”指被各群体、团体、有时为个人视为其文化遗产的各种实践、表演、表现形式、知识和技能及其有关的

---

<sup>①</sup> 高小康：《非物质文化遗产与当代人的文化认同【A】》，周宪主编：《中国文学与文化的认同【C】》，北京：北京大学出版社，2008，237—240。

工具、实物、工艺品和文化场所。各个群体和团体随着其所处环境、与自然界的相互关系和历史条件的变化不断使这种代代相传的非物质文化遗产得到创新，同时使他们自己具有一种认同感和历史感，从而促进了文化多样性和人类的创造力。

这个概念指的就是特定文化群落和社区所共同享有的、具有历史承传和族群认同意义的活的文化形态。其中，传统的民间文艺活动具有突出的意义。在经典的文艺理论中，文艺的发展被描述为从质朴的、稚拙的民间原生态文艺到高雅的、完美的、经典化的作品产生这样一个进化的过程，似乎从民间走向精英、从原生态走向经典化是文学艺术发展的必然趋势。<sup>①</sup> 其实无论是原生态还是经典化，不过是艺术形态的不同表现形式，它们彼此之间的演变与进化并不是绝对的。传统民俗民间文艺活动的存在，对于维持和重建文化认同关系方面具有特殊意义。

从祁太秧歌的产生和传播来看，它根本上是一种口传文化，时代烙印分明，它的自身存在和意义正是在于那种面对面的在场交流形式和语境，人们之间的这种交流是双向的，也使得传统的权威得以维持。印刷文化、电子文化的出现，既是文化自身形态的改变，也使得文化的传播不再受到时空的限制，“地球村”应运而生。<sup>②</sup> 全球化导致了传统文化的困境进而引发认同的危机，另一方面它又为本土文化认同的重建提供了契机，对于文化认同的当代建构具有积极作用。詹姆逊指出：

如果你坚持这种新的通讯形式的文化内容，我认为，你就会慢慢地进入后现代对差异和区别的高扬：突然间，世界上的全部

---

① 高小康. 非物质文化遗产与当代人的文化认同【A】. 周宪主编. 中国文学与文化的认同【C】. 北京：北京大学出版社.

② 【英】菲利普·史密斯. 文化理论——导论【M】. 北京：商务印书馆，2008. 总序.

文化被置于相互容忍的交往之中，共处于一种巨大的多元主义之中，这个世界很难不去欢迎多元主义。除此之外，除了对文化差异的最初高扬之外，而且往往与这种高扬紧密相关的，是对不同群体、种族、性别、弱势民族等一系列新近进入公共话语领域的高扬……又即刻在新的世界空间里表现为文化的一种新的丰富性和多样性。<sup>①</sup>

本书的写作，以祁太秧歌为考察对象，以山西省祁县作为主要考察地，除了客观上的原因，更因为笔者从小生于斯、长于斯，对故乡的认识和感情总是持久而且深刻的。在田野采风、调查以及相关资料的收集整理、采用上难免会挂一漏万，为此已经诚惶诚恐，更何况从文化解读和辨析的层面上，随着写作的不断深入，也颇有力不从心之感，故对于文中的纰漏和错谬之处，还望同道不吝赐教予以斧正。本书力求从文化视角切入，侧重于对地方社会与中国传统的解读——关乎那些人、那些事、那些沧桑岁月……

关于本书中出现的大量方言土语，为尊重艺术文本原貌，基本予以保留，一律以约定俗成的音译表述，因此而产生的理解困难，尽量采用普通话相关词语予以解释、备注。

自2007年开始采风至今，数年间很得益于原祁县文联副主席高翔同志，还有九十高龄的老艺人、国家非物质文化遗产祁太秧歌传人苗根深（小名松树树，祁县人以其名称之。）老先生，以及祁县县志、党史办等同志的大力帮助和支持，在此一并郑重致谢！

---

<sup>①</sup> 周宪：《全球化与文化认同》[A]。周宪主编：《中国文学与文化的认同》[C]。北京：北京大学出版社，2008。26—27。

## 第一节 研究主旨

在我国异彩纷呈的戏剧百花园中，祁太秧歌犹如一朵馥郁芬芳的乡野小花，至今仍保留着原生态的质美，深深扎根于山西晋中这片古老的土地。作为当地群众喜闻乐见的一种民歌体小戏，其地域文化艺术特色鲜明，生活气息浓郁。祁太秧歌的主要发源地为山西省祁县、太谷一带，除晋中市所辖平川各县外，尚辐射影响到文水、交城、孝义、汾阳、太原南郊、阳曲、清徐等周边十余县市，各地不同的语音其曲调、剧目、表演程式等方面都基本一致，可见其流布范围之广。

祁太秧歌以其独特的地域特色和艺术风格成为晋中社会颇具代表性和标志性的民间文化现象。为避免孤立、静止地看待祁太秧歌，我们不妨从社会文化心理以及生态的角度重新全面审视祁太秧歌的生成与发展演变，通过分析祁太秧歌的内在艺术特征，揭示其地域社会与文化心理的内在关联与互动。晋中乃至中国社会农村下层民众从此不再被“失语”，鲜活的众生百态可望借此机会得以浮现。他们的疾苦与奋争、他们的纯朴与诙谐、他们的自由与放荡乃至他们的柴米油盐、喜怒哀乐无不尽现我们眼底，这是一个地域性局部历史复原的过程，也是一个特定时期社会生活片段有机织补的过程。

文化是一个民族基本的存在形态和方式，当今全球文化日渐趋于同质化，不同文化差异的消弭所导致的结果是文化认同的危机，越来越多的人也因此产生了强烈的本土化和民族化意识。这是一种强有力的本土化冲动，反过来也促使人们对全球化和现代化进程产生了高度的警觉甚至抵制，本土地方性文化也因此重新得到人们的肯定和重视。有人认为，只要不同文化的碰撞中存在

着冲突和不对称,文化认同的问题就会出现。在相对孤立、繁荣和稳定的环境里,通常不会产生文化认同问题。认同要成为问题,需要有个动荡和危机的时期,既有的方式受到威胁。这种动荡和危机的产生源于其他文化的生成,或与其他文化有关时更是如此。所谓认同,乃是对自我的认识。而文化认同,理应基于文化的差异,而不可能是建立在抽象的文化共性上。认同是一种存在于具体的社会生活中的精神凝聚力,具体的人际交流和情感亲和是认同的心理基础。许多研究表明,自我认识与其说是孤立的“我思”产物,毋宁说是在与他者的差异比较中被“生产”出来的。我们谈论认同时,通常暗含了某种持续性、整体的统一以及自我意识。多数时候,这种属性被当作理所当然的,除非感到既定的生活方式受到了威胁。<sup>①</sup>文化认同也表现为一种对过去安全的、本真的“家园”的向往和追寻。

在全球化的今天,我国社会经济也正步入一个快速发展的良性轨道,社会文化环境以及人们的价值、审美取向都发生了深刻的变化,致使祁太秧歌的生存与发展面临着严峻的挑战。从目前来看,能够掌握传统秧歌技艺的民间艺人已寥若晨星,保护和传承工作亟待进行。当前祁太秧歌主要存在如下几方面的问题:传统剧目失落,流布范围萎缩,传承人员老化,艺术特征被同化,研究创作环境薄弱,保护资金严重短缺。我们需要对祁太秧歌的历史价值、社会价值、学术价值、艺术审美价值等方面进行综合研究,关于祁太秧歌的保护、传承与发展等问题更应该成为社会关注的焦点。因为文化毕竟还是一个方式,一种理性工具,它是可以改良和改革的。对于民族和文化热爱也应该包括继承和发展两方面……文化传承意识作为社会感情的最高范畴,是对于这个世界的一个终极性态度和绝对性体悟——古人就很讲究“为天地立心,为生民立

---

<sup>①</sup> 周宪. 全球化与文化认同 [A]. 周宪主编. 中国文学与文化的认同 [C]. 北京: 北京大学出版社, 2008. 21.

命,为往圣继绝学,为万世开太平”的文化承担。

在工业文明崛起的今天,那种对于人类文化的公然漠视,甚至被某些“文化人”捧为时髦的反文化,都是人类毁灭的不祥之兆。当然,最令人感慨的还是所谓“文化搭台,经济唱戏”之类的歇斯底里——这是一种本末倒置,一种神经错乱,一种深刻的浅薄。经济之为文化的浅表,只有在维护文化存在的意义上才成为人的存在构件;反过来才是对的:“经济搭台,文化唱戏”——人,不就是在生存与死亡的搏斗中,“诞生与死亡、祝福与亵渎的路径”上,“失魂落魄地把持着存在”吗……在传承文化和文明的意义上,社会感情进入最高范畴,那是一种近于宗教的感情,它甚至超越正义和良知法则,是终极的善,是最高的理性,是人类存在的最后法则……在这个意义上,人类情感能真正进入生命体验,进入存在的体悟,而不仅仅是现实态度,不仅仅是良知体系和道德感情。<sup>①</sup>

值得欣慰的是,祁太秧歌于2007年已被列入我国非物质文化遗产项目名录。民俗民间文艺活动等非物质文化遗产的社会价值,就在于这种具体地存在于小环境中的文化凝聚力和表现力。方言、俗语、习俗、母题、原型、声腔、程式、传统指涉以及即兴性和参与性等等,都是民间文艺活动普遍具有的形态特征,而这些特征都和具体的、特定的族群、社区的文化特征有密切的联系。这种联系成为文艺活动的社会心理环境,并因此而成为社会认同的重要方式。<sup>②</sup>我国文艺普遍具有共时性叙事的特征,其最终指向的是一个类的存在,也就是说,记忆是整体性的。这个整体是人人参与其中的文化结合体。个人通过追忆的过程寻找这个

---

<sup>①</sup> 马明奎. 艺术生存论【M】. 上海: 学林出版社, 2007. 60—66.

<sup>②</sup> 高小康. 非物质文化遗产与当代人的文化认同【A】. 周宪主编. 中国文学与文化的认同【C】. 北京: 北京大学出版社, 2008. 243.

整体，并归入它的阴翳之下，与这个整体融而为一，使所有的人变成同一个人，形成中国历史上特殊而牢固的文化认同。<sup>①</sup>

我们试图通过一幅幅几近原生态的生活情境的细节描述，来剖析民、清时期晋中农村民众的行为方式和心理感知，建立地方社会经济、民风民俗、家庭结构、道德伦理以及精神追求的某种联系，因此，这是一个关于地方剧种文化解读与判断的过程，也是一个系统、综合、动态的过程，我们试图对它的是非优劣、来龙去脉作出判断。只有将艺术置于文化的大背景，考察它的发生、发展、演变的历史过程，也即通过对其“场效应”的考察，才得以了解艺术在背景中由内外各种因素交互作用连锁反应所构成的复杂境况，<sup>②</sup>这基本上是一种独立的认识活动，其使命是在艺术与生活的结合处发现人、发现美，当然其中不乏一些主观认定的成分，但这些都是基于某种经验的整体性总结。如果我们将这种总结视为是一种生产过程或创新的过程，其中一定不乏各种复杂的意识形态的斗争。我们对于某项事物的看法和观点，多少会遭受到社会意识形态的制约，当今社会发达的信息传媒网络也会使我们深感压力，因为写作的“同质化”也是我们努力要拒绝的，对于“独异性经验”的追求似乎有些徒劳无益，尽管如此，更为重要的是我们的经验如何在复杂的文化系统中得到确认、留下印记并产生特定的意义。<sup>③</sup>愿祁太秧歌能得到更多人的喜爱，愿我们的民间文化能够得到全社会的重视，愿我国民族文化能够得到更好的传承和发展。

---

① 格非. 文学的邀约【M】. 北京：清华大学出版社，2010. 169.

② 黄永健. 艺术文化论【M】. 北京：文化艺术出版社，2008. 31.

③ 格非. 文学的邀约【M】. 北京：清华大学出版社，2010. 36. 41

## 第二节 祁县人文生境

进行某种文化的研究，首先应该立足于这种文化所赖以滋生的历史文化土壤。自从文学现代主义成为 20 世纪最重要的文学存在以后，文化艺术自我神圣化的过程随之而来。我国戏剧理论界也已经习惯于从西方引进现成的概念与术语来规范和描述中国戏剧，习惯于把西方戏剧的定义强加给在美学形态上非常独特的中国戏剧，削足适履，<sup>①</sup>在某种意义上使得我们放弃了作为读者或者观众进行思考的权利。我们还是先回到山西晋中，踏上昭馥祁这方沃土，这一溯源之旅或许会有益于我们真正了解祁县，了解晋中文化，通过对祁太秧歌的认识和解读，或许可以让我们重新获得某种文化的认同，让集体历史记忆重现，让我们重温那可爱的家园，还有过去的时光……

踏莎行·赠一泉郭公 【清】李恕<sup>②</sup>

半亩方塘、数椽茅屋，

窗前对却萧萧竹。

安乐窝中几卷书，

希夷酣睡三竿足。

兴动吟诗乐歌曲，

闲时散步游盘谷，

惟知谷我气和神，

丢却人间荣和辱。<sup>③</sup>

---

① 傅谨。中国戏剧艺术论【M】。太原：山西教育出版社，2003。17。

② 郭儒：号一泉，祁县人，嘉靖丁酉举人，官淳化知县，以清干称。郭儒续近思录二卷凡十一篇。

③ 祁县地方志编纂委员会编。祁县志【M】。中华书局。1999。700。



这是祁县旧志艺文选录的一首清词，虽然流传不广，却极具田园诗画意象，其中所蕴含的那种返璞归真的人生体验和恬淡的人生境界，想必是古往今来许多人所追求和向往的，在一定层面上或许可以反映千百年来晋中一带的人文生境。

### 一、昭馀祁

祁县，因古时有“昭馀祁泽藪”而得名。位于太原市西南67公里，太岳山北麓，太原盆地南部，汾河东岸。东与太谷县相邻，西与平遥县接壤，南与武乡县交界，北与清徐县毗连，东南与榆社县峰峦相依，自古为“川陕通衢”之要塞。作为国家级历史文化名城之一，其历史可以追溯到新石器时代。对梁村古文化遗址考证证明，早在距今五千年以前的母系氏族公社时期，先民们就在祁县这块土地上繁衍生息。

据《中国历史文化名城·祁县》，关于祁县有如下记载：“昭馀祁”是古代泽藪名之一，也是山西省中部最早出现行政区划的地方。“泽”，指聚水的洼地；“藪”，即湖泽之通称，并有“草野”之义；“泽藪”即长满水草的积水地带。据《周礼·职方》记载，上古时期，山西省中部是一片很大的长满水草的积水地带，名“昭馀祁泽藪”。历经山河变易，泽藪逐渐干涸，水退人居。公元前569年，即春秋时期，魏绛和戎，晋国北扩，昭馀祁这一沼泽地带才开始成为晋国有效管理的行政领域。公元前556年，晋平公封祁奚为祁太夫，食邑于祁地。当时的祁地，版图很大，南至灵石，北至阳曲，西至文水，东至寿阳，几乎包括了整个晋中平川，公元前514年，祁奚之孙祁盈因罪被杀，其食邑亦被没收。“魏宣子为政，分祁氏之田为七县”，即邬（今介休、灵石）、祁（今祁县）、平陵（今平遥、文水）、梗阳（今清徐）、涂水（今榆次、太谷）、马首（今寿阳）、孟（今太原市阳曲县）。今祁县县域总面积为854平方公里，其版图基本就是那时候所确定下

来的。

## 二、祁人禀赋

祁县人杰地灵，历代名人辈出。据不完全统计，载入《二十四史》、《辞海》、《辞源》、《中国历代名人辞典》的祁县籍名人有100多位，列入清光绪《山西通志》的名人有225人。如春秋祁黄羊“外举不避仇，内举不避亲”，至今仍被奉为以国家利益为重，不计个人恩怨的楷模；王允、温峤、温大雅、王珪、王维、温庭筠、王溥、罗贯中、戴廷樾、渠本翘等，<sup>①</sup>在全省乃至全国都有较大的影响，可谓“代有名贤，史不绝载”。

祁人素有绘画艺术之禀赋，王维以诗著名，开文人画之先河；温庭筠以词闻世，亦善绘事。王维（701年—761年），字摩诘，太原祁人，唐著名诗人，人称“诗佛”。今存诗400余首。王维以诗书画闻名于世，精通音律，奉佛，晚年居于蓝田辋川别墅。《旧唐书》中关于王维有如下记载：

王维，字摩诘，太原祁人。父处廉，终汾州司马，徙家于蒲，遂为河东人。维开元九年进士擢第。事母崔氏以孝闻。与弟缙俱有俊才，博学多艺亦齐名，闺门友悌，多士推之。历右拾遗、监察御史、左补阙、库部郎中。居母丧，柴毁骨立，殆不胜丧。服阕，拜吏部郎中。天宝末，为给事中。乾元中，迁太子中庶子、中书舍人，复拜给事中，转尚书右丞。维以诗名盛于开元、天宝间，昆仲宦游两都，凡诸王驸马豪右贵势之门，无不拂席迎之，宁王、薛王待之如师友。维尤长五言诗。书画特臻其妙，笔踪措思，参于造化，而创意经图，即有所缺，如山水平远，云峰石色，绝迹天机，非绘者之所及也。人有得《奏乐图》，

---

<sup>①</sup> 张礼明. 中国历史文化名城·祁县【M】. 太原：山西经济出版社，2006. 63—118。

不知其名，维视之曰：“《霓裳》第三叠第一拍也。”好事者集乐工按之，一无差，咸服其精思。维弟兄俱奉佛，居常蔬食，不茹荤血，晚年长斋，不衣文彩。得宋之问蓝田别墅，在辋口；辋水周于舍下，别涨竹洲花坞，与道友裴迪浮舟往来，弹琴赋诗，啸咏终日。尝聚其田园所为诗，号《辋川集》。在京师日饭十数名僧，以玄谈为乐。斋中无所有，唯茶铛、药臼、经案、绳床而已。退朝之后，焚香独坐，以禅诵为事。

温庭筠（约812—870），晚唐著名诗人、词人，历来被誉为花间派鼻祖。本名岐，字飞卿，太原祁人，唐初宰相温彦博之后裔。温才思敏捷、诗词兼工，诗与李商隐齐名，并称“温李”；词与韦庄齐名，并称“温韦”。晚唐考试律赋，八韵一篇。据说他又手一吟便成一韵，八叉八韵即告完稿，时人亦称为“温八叉”、“温八吟”。历代对温庭筠诗词评价较高，王拯《龙壁山房文集序》云，词体乃李白、王建、温庭筠所创，“其文窈深幽约，善达贤人君子悵惻怨悱不能自言之情，论者以庭筠为独至”。周济《介存斋论词杂著》云：“词有高下之别，有轻重之别。飞卿下语镇纸，端已揭响入云，可谓极两者之能事。”又载张惠言语云：“飞卿之词，深美闳约，信然。飞卿酝酿最深，故其言不怒不懣，备刚柔之气。”“针缕之密，南宋人始露痕迹，花间极有浑厚气象。如飞卿则神理超越，不复可以迹象求矣。然细绎之，正字字有脉络。”刘熙载《艺概》更云：“温飞卿词，精妙绝人。”温庭筠在词史上的地位，确是非常重要的。温庭筠是第一位专力填词的诗人，《花间集》收温词66首，词这种文学形式，自温庭筠始才真正得到人们的重视。温诗亦清婉精丽，备受时人推崇，《商山早行》诗之“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，为不朽名句。相传欧阳修非常赞赏这一联，曾自作“鸟声茅店雨，野色板桥春”，但似乎未能超出温诗原意。

### 三、历史文化与民俗

祁县历史文化源远流长、博大精深、底蕴深厚，具有鲜明的地域特色。从以下六方面加以概括：一是名城文化。乔家、渠家等众多民宅大院，古城建筑“集江南河北之大成、汇宋元明清之法式”，堪称我国北方明清建筑之典范。二是名人文化。三是晋商文化。其晋商人物、晋商业绩及其文化在晋商文化中占有举足轻重的地位；四是民俗文化。作为中华文明的发祥地之一，产生了代表北方汉民族丰富多彩的民族民俗文化，且一直延续至今；五是武术文化。祁县为著名尚武之乡，是心意拳鼻祖戴隆邦故里；六是戏曲文化。祁县是晋剧和祁太秧歌的主要发源地和流传地。

祁县素以文风著称，历来注重教育，创办于金代大定年间的昭馀书院至今遗址尚存。祁县图书馆有藏书 11 万余册，其中古籍图书 5 万余册，善本图书 3 万余册，所藏宋版书《昌黎先生集考异》为海内孤本，被誉为国宝。祁县文物管理所和民俗博物馆收藏文物多达 4600 余件，其中古字画 1000 余件，为唐、五代、宋、元、明、清近十个世纪不同风格的作品，且多为珍品。历代名家如南宋管道升、明唐寅、仇英、蓝瑛、董其昌、清傅山、何绍基、钱载等人的真迹均有所藏。祁人擅书法，古时为出仕必修，清中叶以来，多为从商实用。书法风格分两大种流派，或端庄遒劲，或清秀娟丽，时人称之为“买卖人字”。综观古建栏壁，器皿装饰，居室悬挂，或彩粉、或著漆、或瓷绘、或挂壁，界画工笔，线描写意，无处不包含民间气息而赏心悦目。

社火，是祁县人民的一项传统文艺活动，具有悠久的历史，追溯起源，乃承袭秦汉时期的“百戏”，经隋、唐“百戏”品类技艺的广泛吸收，兴于宋。明清时期，祁县社火活动更加丰富多彩，除舞蹈外，以唱民歌为主的“踏歌”也编成歌队进行表演，同时吸收凤阳花鼓艺人的技艺和曲调，花鼓、手锣等进行伴奏，

初步表现简单的人物故事，走上街头，这种规模较大的唱小曲的歌队，人们称之为“踩街秧歌”。这时的社火活动，既有舞蹈节目，也有秧歌曲目，有歌有舞，歌舞同社。

清道光年间，踩街秧歌从社火中分化出来，独树一帜，进入小戏表演阶段。祁县社火，是劳动人民自己创造的一种街头表演艺术，古朴、粗犷、豪放，深受群众喜爱，经久不衰，是祁县当地元宵节期间必不可少的群众性文化活动。基本可分为棍杖舞、拟真舞、走步舞三类，具体名目如斗龙灯、踩高跷、背棍、抬棍、搬棍、抬灶君（已失传）、跑旱船、竹马舞、二鬼摔跤、狮子舞、牛斗虎、东洋车舞、刘三推车、赵匡胤送妹子、张翁背张婆、钻钱鬼（濒临失传）、红鞋前程（濒失传）、月明和尚度柳翠、抬扛箱（已失传）、霸王鞭等。

祁太秧歌《刘三推车》剧情：正月十五，扬州灯节，刘三逢画仙雇车观灯，一夜相偕观灯，情投意合，返家途中画仙留下车价，不辞而别……

### 刘三推车

人物：刘三——丑，画仙——旦

（刘三上）念：啊咳！越热越出汗，越冷越打颤。越有了越方便，越没了越难看。咱家刘三。二老爹娘在世家门豪富，骡马成群；二老爹娘下世，把份子家产，火上弄冰，化为乌有。万般无奈，日每推小车儿为生。今天正月十五，扬州城大闹红灯，不免推小车儿去赚几百铜钱，便是这番主意。

刘三（唱）：二老爹娘命归阴，留下我刘三苦伶仃，自幼儿没学会别的艺，学会推小车儿过光景。（回句）眼看得日过午时正，小车儿推在大街中，将身站在十字街口，等一等南来北往的人。

(画仙上)(唱):一副古画成了仙,能变能化会人言,  
要到扬州把灯观。(回句)吹口仙气祥云散,步行儿来在大  
街前,刘三停车前边站,我这里掂手叫刘三。(回句)

刘三(唱):刘三这里抬头看,那壁厢站的个女姣娘,  
她怎么知道我叫刘三。(回句)刘三这里不怠慢,将车子推  
到她跟前,开言我把大嫂问,叫我过来为哪般?(回句)

画仙(唱):今天正月十五日,我要去扬州把灯观,

刘三(唱):咱二人未曾见过面,人怎知道我叫刘三?  
(回句)

画仙(唱):你本是个揽脚的汉,人认你容易你认人难,  
经常坐你的小车子,因此知道你叫刘三。(回句)我是你的  
老顾客,你心里不要把疑犯,今天扬州把灯观,我该予你多  
少钱……

刘三(唱):刘三将车把稳当,嫂嫂快来把车上。

画仙(唱):奴家撩衣上了车,二人合(唱):咱二人观  
灯走一番。(回句)

(刘三唱):刘三推车开了路(呀么咳),(画仙唱)嫂嫂  
坐车笑颜开,(咳么嗨)刘三哥,(刘三唱)(咳么嗨)我的  
嫂,(画仙唱)嫂嫂坐车想心怀,(刘三唱)想些什么快说  
来,(画仙唱)咱二人,(刘三唱)有一比,(画仙唱)王老  
翁,(刘三唱)送女儿,(分唱):呼儿里咳,咳儿里呼,嘞  
儿里吧,吧儿里嘞,嘞,吧,(合唱):一嘞一段,莲花儿落  
呀么咳。对唱、合唱、虚字下同)(对唱)刘三推车往前行,  
嫂嫂坐车笑盈盈,刘三哥,我的嫂,嫂嫂坐车想心中,想起  
甚来快说明,咱二人,有一比,送京娘,赵匡胤……刘三推  
车呼儿呼儿喘,嫂嫂坐车心喜欢。刘三哥,我的嫂,嫂嫂车  
上心里想,心想什么对我讲,咱二人,又好像,那和合,二  
神仙……刘三推车汗淋淋,嫂嫂坐车真开心,刘三哥,我的

嫂，嫂嫂车上喜在心，喜的什么对我明，咱二人，赛西厢，那张生，戏莺莺……刘三推车进扬州城，嫂嫂车上四厢观，刘三哥，我的嫂，嫂嫂车上观见了，观见什么对我讲，扬州城，好灯景，灯火红，照天明……刘三推车到东街，嫂嫂坐车细观灯。刘三哥！我的嫂！嫂嫂车上观见了，观见什么对我讲，老汉灯，是黄忠。老婆灯，佘太君。相公灯，像张生。媳妇儿灯，赛莺莺。小孩儿灯，似罗成……有刘三推车推到西街，嫂嫂坐车观花灯。刘三哥！我的嫂！嫂嫂车上观见了，观见什么对我讲，西瓜灯，瓢瓢红。甜瓜灯，香盈盈。菜瓜灯，黄澄澄。香瓜灯，香喷喷……有嫂嫂坐车坐到南街。刘三哥！我的嫂！嫂嫂坐车观见了，观见什么对我讲，白菜灯，绿茵茵。黄瓜灯，长顺顺。茄子灯，柴榴红。茭菱灯，碎纷纷……有刘三推车推到北街，嫂嫂坐车观花灯，刘三哥！我的嫂！嫂嫂车上观见了，观见什么对我讲，鳖儿灯，圆墩墩。螃蟹灯，横里奔。鱼儿灯，水里行。虾米灯，腰弯弓。海蚌蚌灯，开缝缝……

刘三（唱）：刘三这里叫一声，再叫大嫂你细听。满街的红灯都观完，咱们相跟上回家中。（回句）

画仙（唱）：奴家听言嘻笑盈，今夜晚观灯真高兴，扬州的红灯齐观遍，欢欢喜喜回家中。（回句）

刘三（唱）：有刘三推车出城门，两臂用力往回行。推得紧来走得快，不觉离了扬州城。（回句）半路途中加了股子劲，行走来在自己村，进得村来把车停，请大嫂下车进家门。（回句）

画仙（唱）：奴家下车开了声，再叫刘三听我明，你在这里等一等，我回家取来二百铜。刘三哥，你等一等，我给你拿钱去。刘三哥，此处不仅是我一人。

刘三：还有哪个？画仙：那壁厢还有一人。刘三：那壁

厢？(回头看介)画仙：哄得刘三回头看，吾当返回五峰山。  
呀呀呸(下)

刘三：哎呀！怎么刮了一股清风，就把个嫂子不见了。  
咱推了一夜，也不知道是一个神仙，还是一个鬼怪？临行与  
我扔下二百文铜钱。真来的高兴！

刘三(唱)：我刘三来真高兴，扬州观了一夜灯，车上  
坐的个俏大嫂，也不知她是神还是妖精。(回句)神仙鬼怪  
咱都不怕，临走还给了二百铜。我在此间莫久站，回家用饭  
走一程。(回句)(下)

祁县作为晋剧和祁太秧歌的主要发祥地，乡土气息浓厚，群众喜闻乐见的地方小戏剧团遍布城乡，活跃非常。早在明清时期，祁县一百多个村庄大多设有秧歌班社，即便是东山的东峪沟、南凤沟、上庄沟等较大的自然村也都有秧歌组织。那时候，这些班社与村政概无从属关系，仅为村中一些秧歌爱好者们自发组建而成。每年从秋收到冬天的农闲之时，这些爱好者们会择时举行班社“茶会”或“酒会”，并且吸收一些新成员入社，宣布制度规约，如凡参加秧歌排练者，不准迟到早退，要服从角色分配云云。也有外地秧歌名艺人等专程被请往各村传授技艺。经过一段时间的排练，他们会请示村长、村副等人外出“踩街”，化妆齐整的演员们走上街头，一时村内锣鼓喧天，走到各家门口，领头的公子会向各户主送个红纸帖，然后会唱一个即兴的四六句，如“男人种地女织布，和和气气闹家务，指望今年收成好，儿孙满堂全家福”等等，然后找一宽敞的场地，在欢快喜庆的锣鼓声中，三两个演员进入场地中央，唱一些时兴的小曲小调，或者表演一些比较简单的歌舞小戏，这些小戏一般均为唱见闻、叙景致、数典故、表古人，如《十把扇》、《看画儿》、《游社社》等。表演结束后，户主送白酒、干果、油食以示酬谢。这样一直到农历二月二以后。



### 第三节 从晋剧说起

戏剧是人类文明的产物，整个人类文明的发展历程清楚地表明，不同国家、不同民族的艺术发展都是与其独特的自然环境、社会经济、政治、文化、宗教等地域背景紧密相关的；而中国戏曲，更是融音乐、舞蹈、杂技、曲艺、文学、绘画、雕塑各门艺术于一炉，它兼有诗和音乐的时间性、听觉性，以及绘画、雕刻、建筑的空间性、视觉性，而且同舞蹈一样，具有以人的形体作媒介的本质特性。<sup>①</sup> 各门艺术之间取得的联系体现在文化心理上也是高度统一的。中国戏曲成型、成熟于封建社会的宋元时期，由于宋代物质文明的高度发达，人的精神追求反而有所退步，这一时期的表演艺术具有显著“理性高悬”的特色。<sup>②</sup> 清代戏曲理论家李渔《闲情偶记》中关于戏曲曾如是说：“总而言之，传奇不比文章。文章做与读书人看，故不怪其深，戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书人之妇人、小儿同看，故贵浅不贵深。”<sup>③</sup> 由此可见，戏曲的文化定位，应该是一种雅俗共赏、老少咸宜的艺术形式，它在发展中所形成的开放型结构以及表演的商业性质，均以满足大众娱乐为目的。

#### 一、戏曲艺术的摇篮

我国地域广阔，人口众多，各民族和地区的民俗文化差异显著，所谓“书同文，语不同音”，不同的地区也形成了各具特色

① 董健，马俊山. 戏剧艺术十五讲【M】. 北京：北京大学出版社，2006. 17-18.

② 夏兰. 中国戏曲文化. 北京：时事出版社，2007. 6.

③ 杨红. 田野中的音乐体验之研究【A】. 洛秦编. 启示觉悟与反思·音乐人类学的中国实践与经验三十年（1980—2010）论域·视角（卷三）【C】. 上海：上海音乐学院出版社，2010. 406.

的方言，我国数百种不同的剧种也正是各地方言音乐化的直接体现。山西是华夏文明的发祥地，也是中原农耕文化与北方游牧文化的交融地，其深厚的历史文化底蕴在各地方言上亦有所体现，可谓“十里风俗不一般，五里乡音不尽同”。山西历来被誉为中国戏曲艺术的摇篮，是全国戏曲中心之一，其戏剧活动历史源远流长，不仅宋、元以来出现的戏剧名人多，地上、地下戏剧文物多，而且民间的剧种数目和类型也多，真是多剧种之乡。<sup>①</sup>

根据 1950 年代末的调查，我国各地方、各民族戏曲剧种共有 368 个。据 2005 年由中国艺术研究院戏曲研究所、山西省戏剧研究所费时两年多联合编纂完成的《全国剧种剧团现状调查报告集》（全国艺术科学“十五”规划 2001 年度国家重点课题成果），该书采用调查综述的方法对我国代表剧种剧团现状进行了客观描述。报告指出，我国现存剧种仅剩 267 个，有 60 多个剧种没有音像资料保存，许多地方剧种正濒临消失，其生存状态及保护传承形势堪忧。其中，山西作为我国对全部剧种实现调查的唯一省份，其笔墨占到全书的近 60%，其他省份均为抽样调查。据 1983 年编纂的《中国戏曲志》，包括四大梆子的晋剧、蒲剧、北路梆子和上党梆子在内，山西地方剧种共有 49 个，约占全国三百多个剧种的六分之一，目前已削减为 28 个，另外的 21 个已基本消亡，在过去的 20 多年间，平均一年消失一个剧种，其中不乏历史悠久、颇具文化价值的部分剧种。

## 二、从晋剧说起

晋剧，又称山西梆子、中路梆子，迄今已发展成为山西省的代表性戏曲剧种，流行于山西、陕西、内蒙古和甘肃等地。晋剧最早兴起于山西省中部的祁县、太谷、太原、汾阳、孝义一带，

---

<sup>①</sup> 山西省文化局戏剧工作研究室. 山西剧种概说. 太原：山西人民出版社，1984. 代序.

是在蒲州梆子流传到山西省中部后形成的，并且吸收了祁县、太谷的秧歌及孝义、汾阳干板秧歌等民间艺术养分，是由蒲剧经创新而形成的另一种风格的梆子戏。<sup>①</sup>中路梆子在其发展过程中，既保留了蒲州梆子慷慨激昂的艺术特色，又具有婉转细腻的风格。它既适合表现雄壮磅礴的场面，也适合演出风趣活泼的情节。

明末清初以来，源于北方的梆子腔和源于南方的皮黄腔的产生及其发展对整个中国戏曲艺术的发展产生了重要影响，其中最主要的是板腔变化体音乐体制的出现，……改变了戏曲的发展方向，并由此衍生出众多新的声腔，迎来了清代地域声腔的百花齐放。蒋士铨写于乾隆十六年的杂剧《平瑞》（《西江祝遐》之一种），借剧中人之口对各种声腔作了评论：昆腔唧唧啾啾，可厌。高腔又过于吵闹。就是梆子腔唱唱，倒也文雅明白。……初期四大声腔之“西梆”指梆子腔，产生于山陕交界地域，流行于黄河流域广大地区，几度发展、融合、分化后，形成秦腔、同州梆子、蒲州梆子、中路梆子、北路梆子、上党梆子、河北梆子、老调梆子、河南梆子……继而，南北复合腔种形成，梆子腔系统和皮黄腔系统如雨后春笋般迅速产生，并四处传播。

清人常以“花部”和“雅部”来指代前代昆曲和新兴地域声腔。经过近百年的角逐，“花部”最终战胜“雅部”，从而开创戏曲史上的一个新时代——乱弹诸腔时代。……音乐慷慨动人，语言质朴通俗，内容紧关风化，成为花部兴盛的主要原因，以致郭外村落、农叟渔夫递相演唱。正如焦循所云：“天既炎暑，田事余闲，群坐柳荫豆棚之下，侈谈故事，多不出花部所演。”<sup>②</sup>

据史料记载，自明成祖迁都北京至清康熙、乾隆约400年间

① 夏兰. 中国戏曲文化【M】. 北京：时事出版社，2007. 61.

② 郭克俭. 戏曲鉴赏【M】. 上海：上海教育出版社，2011. 45.

是昆曲在剧坛的繁荣期。明天启二年（1622年）昆曲流入山西太原地区，清顺治间逐渐扩散，嘉庆、道光年间入晋中、吕梁地区。至乾隆初期，北京市民已经厌听昆曲，而欣赏“花部”的地方声腔了。到了乾隆中后期，花部更趋兴盛，有诗云：“酒馆旗亭都走遍，更无人肯听昆腔。”甚至有“闻歌昆曲，辄哄然散去”的景况。<sup>①</sup>随着花部的兴起和繁荣，雅部日趋衰落，即使在后来的山西数十种剧种中，昆曲也仅成了一点高雅的点缀。

关于中路梆子的源起，目前主要有以下几种说法：一说为明末甲申之变李自成率军渡河入晋，取道忻州，将山陕梆子带入晋北，若干年后经地方化而成为北路梆子。晋剧，即“中路梆子”的形成和晋中商业的繁荣有密切关系。清咸丰以前晋中一带主要以唱蒲州梆子、京都花腔（京剧）和江南丝竹班（南昆）三种为主。咸丰初，太平天国义军入晋，外地剧种退出山西，晋中地区戏剧活动基本停顿。群众普遍渴望能有本地戏班来满足他们听戏的欲望。祁县、太谷、平遥、介休等地的财主巨商们跃跃欲试。尤其是祁县渠家、何家和乔家，他们经营的茶票庄遍布全国各地，享有巨额的利润，他们有足够的经济实力承班结社。于是招徕部分文人、秧歌、皮影等民间艺人尝试组建戏班子。他们在吸收蒲剧音韵和锣鼓点的基础上，结合晋中秧歌（包括祁太秧歌、孝义、汾阳干板秧歌等）唱腔锣鼓，于咸丰中后期初步形成了中部梆子的雏形班社。中路梆子中“哪咿呀哈咳”等虚字既是明显的山陕梆子特点，武场中“皮且皮且光”则是祁太秧歌的音乐主旋律。<sup>②</sup>

另一说为：乾隆中叶，秦腔流布全国，各地秦腔艺人集结北

<sup>①</sup> 李晓. 京昆简史【M】. 北京：中华书局. 上海：上海古籍出版社，2010. 98.

<sup>②</sup> 张礼明. 中国历史文化名城·祁县【M】. 太原：山西经济出版社，2006. 240—241

京，成为京腔与昆曲的强劲对手。乾隆四十四年，四川秦腔旦角艺人魏长生进京，色艺俱胜，特别受到北京观众的欢迎，出现了北京戏馆盛演秦腔的兴旺局面，而京腔六大班遂无人问津，京腔艺人不得不改唱秦腔，或附入秦腔戏班谋生，秦腔成为北京最有影响的剧种。清政府为保护昆曲和京腔的地位，于乾隆五十年（1785）首先在北京发布禁令，禁止秦腔班在京演戏。<sup>①</sup>乾隆五十五年（1790）乾隆八十大寿，徽班进京，北京成了花部诸腔的天下，徽班在竞争中正在孕育着京剧的形成。在秦腔艺人流落各地的同时，也深刻影响了各地方剧种的形成和发展，山西中路梆子的形成或源于此，由此看来，晋剧的形成大约与京剧同步。

清嘉庆三年（1798），富商岳彩光在祁县张庄成立了山西省第一个晋剧班社——云生班，戏台上悬挂一块匾额，上书“秦妙更晋”。为了适应当地民众的欣赏需要，他们以“音随地改”为主旨，对蒲州梆子进行了大胆的改革。戏曲演员和语言日益趋于本土化，原来蒲州梆子高亢的声腔亦逐步变得柔和委婉，演奏所用的手提马锣也改为了祁太秧歌用的大吊锣等等。自云生班开始，即从18世纪末至20世纪初，100多年间，祁县曾先后出现过十几个晋剧班社。著名的祁县上、下“聚梨园”，创办于同治七年（1868），他们不仅对乐器进行了诸多改革，同时还成功实行了伴奏文武分列的改革。这些班社培养了众多的晋剧艺徒，晋剧爱好者们还组织了许多技艺很高的票社，对晋剧的形成和发展起到积极的推动作用。<sup>②</sup>

### 三、祁太秧歌与晋剧

学术界普遍认为山陕梆子是山西四大梆子之源，山西四大梆

99. ① 李晓. 京昆简史【M】. 北京：中华书局. 上海：上海古籍出版社，2010.

② 张沛、郭少仙. 晋剧音乐【M】. 太原：山西人民出版社，1979. 序文.

子是山陕梆子之流派。山陕梆子形成于山西蒲州、陕西同州、豫西陕州三地结合部。三地语言、习俗、民情、审美取向也基本一致。山陕梆子在陕西称“秦腔”，在山西称“蒲州梆子”。其中，晋剧的形成过程又和祁太秧歌等民间艺术有着深刻的不解之缘，二者在艺术表现手段上取长补短，相互借鉴、影响乃至融合。如晋剧的音乐要素在祁太秧歌中有着分明的痕迹，现在流行于晋中一带的诸如《回家》、《算账》、《割田》等祁太秧歌，其中一些唱腔的旋律和中路梆子极为相近，是民国年间祁县人金奎财主、狗奎师傅等人对秧歌艺术的改革尝试。

晋中一带秧歌的音乐大部分是徵调式的，一般都用G调演唱，这与中路梆子相同。中路梆子中有一种打击乐鼓点，叫“勾锤子”，即“皮且皮且光”，与晋中祁太秧歌打击乐鼓点相同。此外，晋中“莲花落”的唱法，亦与中路梆子有相近之处。<sup>①</sup>汾阳、孝义、介休等地的干板秧歌唱腔曲调和过街唱的四六句秧歌，其下句与中路梆子“二性”的下句唱法十分近似。“二性”是晋剧唱腔的一种板式，比“夹板”节奏快一倍，属1/4拍式唱腔，乐手们称为“有板无眼”。其节奏、速度和唱词的多寡等伸缩性很大，可单独使用，也可与其他板式连用。如去掉过门连起来唱称为“二性垛板”，一唱十几句甚至几十句，最适宜于叙事抒情的表演。所有行当都能使用，是晋剧中最机动灵活、最方便的板式。<sup>②</sup>这些都说明中路梆子与当地其他民间艺术有着相当密切的血缘关系。

祁县夏家堡人郭少仙和张沛合著的《晋剧音乐》序文也有如此表述：中路梆子是在秧歌的基础上受蒲剧的影响而形成的，约

---

① 山西省文化局戏剧工作研究室：《山西剧种概说【M】》，太原：山西人民出版社，1984，45—46。

② 卢润杰编著：《昭馀春秋【M】》，太原：山西古籍出版社，2005，317。

有一百五十多年的历史（文中时间按 1949 年起算）。这里有一点需要特别说明——

郭少仙《晋剧音乐》原序，此序发现于祁县民间传抄的手抄本中。经郭维芝先生之女郭二丁老师审视核定：此手抄本与序，确系其父于 1930 年代已定稿的《晋剧音乐》传抄本。此书稿于郭氏逝世的第二年即 1955 年正式出版，之后又出了好几版，但均未采用郭氏原序。从 1927 年到 1937 年，郭氏用十多年时光，访名伶拜乐师，辗转奔走，昼夜译录，才把晋剧的板式唱腔、曲牌和锣鼓等极尽所能而汇于《晋剧音乐》一集。并非如 1955 年版《前言》中所说：“晋剧音乐整理从 1952 年开始，断续进行了二年多时间”之区区二年也。<sup>①</sup>

#### 四、郭少仙与《晋剧音乐》

郭维芝（1910—1954），字少仙，号乐正斋，祁县夏家堡人。幼丧父，母教其识字读书。后入学，受到张仪生老师的赏识，在他的鼓励和帮助下，13 岁负笈从师于太原一师附小。1925 年考入山西省国民师范学校，1928 年入该校文史组，攻读文史，尤喜文字学及音韵学，对金石文、甲骨文亦多有研究，文史造诣极高，长期从事教育事业，家有藏书两万册，是有名的藏书家。少仙最爱好音乐，为国师校音乐研究会主要成员，能操风琴、钢琴、管弦等，对我国古琴谱亦广为收集，不惜高价购买，立志要集成名琴八架，悬其居室乐正斋以娱情怀，可惜到他临终时只集到四架，未能如愿。

大革命时期，郭维芝曾在祁县我地下党员袁贵显等同志领导下，联络进步青年，发动农民成立夏家堡农民协会进行革命斗

---

① 卢润杰编著。昭馥春秋【M】。太原：山西古籍出版社，2005。321。

争。1930年为友人之事抱打不平，与校当局决裂，离开国立师范学校赴徐沟县王答村任高小教师。1931年应祁县兢新学校之聘，担任该校国文、音乐教师。

郭维芝先生为人倜傥，不拘小节，热爱艺术，不耻下问。对有一技之长者，莫不礼敬之，故社会艺人争与之游。封资习气最浓之兢新学校门禁森严，入该校者皆衣冠楚楚之所谓上流人物，惟他的屋内，则长袍马褂者有之，鹑衣百结者有之，跣足破履者有之，三教九流，每晚满座，与南宋爱国诗人陆放翁之“觅交屠狗卖浆中”可谓异曲同工。鼓师高锡禹（狗蛮师傅）在晋剧界享有盛名，其技艺当时无出其右者，郭氏亦经常拜谒，悉心请教，深得晋剧曲牌之精华。高逝世后，郭为之作《高玖畴小传》。

1937年日军入侵祁县城，郭氏退居夏家堡，短褐长须隐于商贩之间，常与乡间吹鼓手交游。居室挂有文天祥、顾炎武、傅青主画像以自勉。虽埋头钻研戏曲，内心实则充满了爱国忧民之情。祁县沦陷期间，目睹日军奸淫烧杀之惨绝人寰之行径，国人之麻木，更有甚者竟□颜事敌做了无耻汉奸，郭少仙义愤填膺，编写了晋剧剧本《木兰从军》，直到日寇投降前夕才得以上演，由郭少仙亲自导演，其长女郭一丁饰花木兰，另外一些有名的票友如武永全、张尚礼等也被邀请参加，该剧切合了当时中华民族生死存亡的主题，演员慷慨激烈，观众群情激愤，充满了强烈的民族忧患意识和爱国热情。

1946年郭少仙被邀出山，重归教育战线，到祁县中学任教。1948年，祁县解放，他担任祁县中学教导主任，并亲自任课，激励后学，培植英才。

1951年山西省文化局发现了他这位专才，指名调职省文化局，致力于晋剧整理、改革、编纂和审定，对传统戏《秦香莲》、《打金枝》、《芦花》、《教子》等晋剧唱词作了系统的修改，去其糟粕，增其精华，这些脍炙人口的剧目更加光彩夺目。尤其对大



花脸乔国瑞唱的《功宴》、《嫁妹》、《草坡》等昆腔戏，作了许多加工订正。对其他晋剧名演员冀美莲、马秋仙、花艳君、孙福娥、筱桂芬等，他都做过热情的辅导。在此期间，郭维芝先生经常和职业演员、业余票友欢聚一堂切磋交流晋剧，同仁赞叹之余，亲切地尊称他为“头儿”。

在改进晋剧乐谱方面，郭维芝先生作了大量工作。原晋剧音乐向为各艺人掌握，“工尺四上”，口传心授，向无成文乐谱。郭耗费了半生精力，跋山涉水，跑遍晋中穷乡僻壤、山林野薮，在颓垣荒壁里寻隐士，于屠狗卖浆中觅知音。自1927年至1937年十年间，他广泛收集、整理晋剧音乐相关资料，这些资料来源于很多名家之手，包括祁县的狗蚩师傅、周云、何芳圃师傅，文水的润生师傅、太谷的李鹤山师傅，还有祁县早期收集、整理过晋剧的名票友许维藩先生等。郭维芝先生将这些名家口传的晋剧音乐资料，如各种板式唱腔、曲牌以及打击乐的底号、打法等用文字、简谱记录下来，经过实践，去粗取精，于逝世前编写成《晋剧音乐》四集，第一集为唱腔、回挂，第二集为丝弦曲牌，第三集为苦相思，第四集为唢呐曲牌。每集都有序文，介绍其渊源和特点。之后，某剧团的张沛久闻少仙有此著述，羡慕不已，特向少仙遗属请求，愿为其出版问世尽力。后来张沛在其中加了一些戏曲唱段，如《楼台会》、《断桥》、《教子》、《打金枝》等，还有一些打击乐如“二通”等。1955年由山西人民出版社出版，这是关于山西中路梆子的第一部权威专著。这部《晋剧音乐》业已成为晋剧界的法典，其他剧种亦多将它作为借鉴。

### 第四节 祁县票社和狗蚩师傅

一般而言，社会政治秩序的稳定，有利于民间艺术的发展和繁荣。和平富足时期，人们的精神需求也会普遍有所增长。清末

政治腐败、外忧内患，民间票社活动却非常活跃，一方面得益于戏曲艺术在清中晚期的成熟。戏曲艺术历来有着广泛的社会基础，普遍受到大众的喜爱，但是历来的封建统治阶级和上流社会都视戏曲为贱业，戏曲演员的身份地位极为低下，他们颇受歧视。即使如徽班领袖、京剧鼻祖的程长庚亦不免有此顾虑，晚年的他宁愿其一子回乡务农，只为向世人还其家世清白的本来面目，以继书香。社会上总是有一批爱好戏曲，又惧于社会压力不愿背负“下贱”的人们，“票社”的出现使得他们有了一个折中的选择，以“票友”的角色，又不失正常的社会身份，这里多少也有一些无奈。对许多票友而言，因为没有了职业身份的压力，对戏曲的喜爱和研究是自发的、是较为纯粹的。

“票社”，又名“自乐班”，祁县俗称“闹票儿”，是舞台艺术之外，由一些业余戏曲音乐爱好者自发形成的一种民间文艺活动组织形式，以自娱自乐为宗旨。“闹票儿”介于民歌和舞台表演之间，可谓我国传统“坐摊说唱”文艺表演形式的一种延续与发展。

票社参与者们不论身份高低贵贱，也不论士农工商，皆称作“票友”。初期的票友大约以下层平民、小手工业者、店员以及落魄文人为主，后来有一些乡绅、富商也参加进来。当时的祁县社会经济发达，大大小小的商业资本家层出不穷。老人们常说：“生子有才可作商，不羨七品空皇堂。”如此就有了中秀才去住大德通、大德恒等商号而不入仕的例证。戏班艺人历来受到社会的歧视，为士绅阶层所不齿。却总有一些财主，从爱戏到入迷到学唱而成为戏迷，他们有能力置备乐器，雇用教习，成立自乐班。还有人认为，随着一些人士经济上、政治上的发达，这些有钱人家生怕自己的子孙后代在险恶的社会环境中堕落，遂将“闹票儿”这一文艺活动作为一种出路，任其沉迷进去。总之，“闹票儿”这一活动在祁县一带雨后春笋般得到了蓬勃发展。可见，票

社的产生、发展与祁县百年来的商业发展几乎是同步的，票友们的活动充分反映了民、清时期晋中社会普通民众的思想情操、道德理想、价值追求，是一种精神的寄托。

### 一、祁县票社概说

祁县票社究竟从什么年代开始，具体时间实难稽考。根据祁县戏曲班社出现和名乐师门的形成，大体上得出祁县票儿有了规模的时间不应早于 1860 年，因为从清嘉庆到咸丰的 60 年中仍然是山西中路梆子继续完善和改进的阶段，期间或有票儿班介入，直至“三庆班”开始，一切已较有程式规范，票儿班才真有了师法依据。<sup>①</sup>

清光绪末年，祁县商业资本已煊赫一时，渠、何、乔三家的经济已成鼎足之势。票号、茶庄遍布全国各大商埠，从南到北，从东到西，都有他们的买卖字号。作为商业大本营的祁县城，人们为了寻求娱乐、消遣及精神解脱，“票社”应运而生。

当时，祁县城的北街上有个叫“协力车厂”的商号，以售自行车为主，兼营修理业。商号内一些爱好文艺的年轻人，自发业余组织学唱戏曲，也吸引了不少爱看热闹的群众。票友活动当时还是个新生事物，作为一种娱乐活动很快为人们所接受和喜爱，时间长了便被作为一种固定的形式保留了下来。这是祁县“闹票儿”活动的开始，“票社”由此形成。

票社活动开展以后，人们觉得很新鲜，参加的人也越来越多，大约有三四年光景，他们只是唱一些传统的诸如《宝莲灯》、《断桥》、《杀府》等唱段，实际还是停留在玩耍取乐的基础上。由于闹不出个名堂，再加上“协力车厂”停业，票社也因此停了下来。

---

① 卢润杰编著。昭馀春秋【M】。太原：山西古籍出版社，2005。334—335。

当时，祁县城内西大街有个经营布匹百货的“晋祥货庄”，货庄内有个叫李加弟的店员很喜欢戏曲，学得满口“三儿生”唱。他不顾掌柜的反对，纠集了一些人也闹开了票儿，主要参加者有双鱼儿、何芳圃、周云等，且分了文武场，剧目仍是《断桥》、《杀府》、《宝莲灯》之类的老套套。尽管人们喜欢“闹票儿”，但总是在原地踏步，也颇有点煞风景。

祁县“闹票儿”活动的真正转机是在民国十几年后。当时谷恋村有个叫高弼明的商人，在太谷经营着粮行，买卖兴隆，营利颇丰。因为他和周云很熟，儿子结婚时，为了讲排场便从祁县将周云等一块闹票儿的人请来热闹了一下，第一天周云刚好没去，有位名叫“狗蛮”的就说了：“城里来的这一班票友使不得！”当时参加的人有：韩子谦、董传普、何守业、刘玉林、何定成、何芳圃等。这班人一听就有点不服气，特别是韩子谦就很接受不了。

这里先简单介绍一下高锡禹（1882—1945）：字玖畴，乳名狗蛮，祁县谷恋村人，人称“狗蛮师傅”。他9岁学艺，16岁经商，后来弃商从艺，精通音律，写戏造詣也颇精深，当时已是著名的晋剧鼓师。

回前文。第二天周云来到谷恋村，前一天发生的矛盾也得到了解决：狗蛮师傅以其独到的精湛技艺作了示范表演，有板有眼，从每句唱腔到每一个动作，对《藏舟》、《清风亭》等唱段作了全面解剖，在场之人无不为之惊叹，可谓大开眼界，一饱眼福。于是，科班出身的韩子谦便把狗蛮师傅请到家中，专门向他学艺达五年之久。

自从狗蛮师傅进了祁县城，根本上扭转了原先票社为娱乐而娱乐的状况。在他的指导下，票友们相互切磋学习，倍加勤奋，技艺进步神速。剧目由过去的《断桥》、《杀府》、《宝莲灯》一跃而为整本戏、大本戏地演出，“票社”从此名声大振，博得广大

群众的青睐。狗蚩师傅对于祁县票社的发展和提高功不可没。

抗日战争时期，狗蚩师傅去了榆次王永年办的“保胜班”搞了皮影。年轻的郭少仙不忍睹日军之残暴，投笔从艺，并把票社活动搬到了太原羊市街阎锡华开设的小杂货铺里，这时的票社人员包括时先仁、时世荣、何广仁、刘玉山、刘祖金等，共有三十多人。另外有部分人走了明场。由于郭少仙通音律，晋剧研究造诣极深，票社的技艺水平有了更大的提高。

祁县票友活动一直持续到抗战胜利后，祁县伪县分会主任李心平（地下党员）将西汉村的“铜匠三”、王增福，固邑村的郑亚楼、郑云仙、“猫儿叫”（艺名）以及范翠萍、孟翠莲、张尚礼、渠传礼、翠莲花、何爱石、郝汝霞、姚海玉、渠钟英、孟中正等人召集起来，成立了六七十人的“兵农剧团”，演员们粉墨登场，受到群众的欢迎。

新中国成立后，在党和政府的关怀下，祁县艺人获得新生。祁县政府给他们在城内高园圪道找了一处院子，成立了“团结剧团”，演员们没台口就回来闹票儿。后来，郭少仙调到山西省文化局戏剧研究室，韩子谦到省晋剧二院当导演，刘玉林到省晋剧三院当演员。董传普、何芳圃均成为晋剧一代名流。票友张尚礼也成为一名专业文艺工作者，并参加了省“艺训班”（山大艺术系的前身），在祁县他还开创了演唱歌剧的先例。祁县票社、票友们所达到的成就是令人惊叹的。

祁县作为晋剧形成和发展的策源地是当之无愧的。从山西省第一个晋剧班社——“云生班”起，一直到新中国成立，祁县曾现出过十几个晋剧班社，许多著名演员也都在这些班社留下了他们戏剧活动的足迹。票社活动一般规模较小且形式简单，与晋剧各大班社相辅相成，为晋剧的形成奠定了良好的基础；票友活动为晋剧大班社培养了许多戏剧人才，可谓晋剧班社的后备军、先遣团。他们对晋剧的广泛探讨、交流、研习和总结，为晋剧艺术

的定型、发展作出了卓越贡献。

## 二、狗蛮师傅与祁太秧歌

前面我们提到的高锡禹——“狗蛮师傅”，是誉满三晋的一位晋剧板鼓名师。高锡禹之父高汝功是一位清末秀才，酷爱文艺，是当时祁县的票友之一，高锡禹从小受其父影响颇深，更加激发了曲艺天赋。狗蛮幼时读书期间，即经常跟随父亲去票友处学习曲牌，敲打板鼓，父亲对儿子表现出来的音乐兴趣却很担心，他只希望儿子能在追求功名的道路上能有所成。父亲的严厉斥责并没有起到任何效果，狗蛮对艺术的浸淫亦日益加深，他钻研戏曲艺术几乎达到了废寝忘食的地步。1897年，眼看儿子仕途无望，无奈之下，父亲托人给他在太谷“协诚谦”商号谋了一份差事，期间，狗蛮还是将大量时间用于戏剧艺术的琢磨和研究，有空就去看戏，自己还偷偷学唱、背台词、记曲牌。如此大约二三年，遂辞职回家。

回了祁县，他先是找了一位胡胡名手高锡玺学习曲牌，在此之前他已学会了三十多个曲牌，其后他所掌握的曲牌共达到近130个。另外，他又拜祁县杨达（人称“十三象属”）名下学习音乐，不耻下问，博采众长，不断地充实自己。可想而知，在那个年代做一名艺人，其地位是何等低贱。1900年，迫于生计的高锡禹只好参加了当地一个皮影班，当了一名板鼓师。一年后，他先后到太谷“万福园”和徐沟的“知诚园”等戏班当鼓师，前后近20年。

狗蛮师傅文武通透，技艺全面，唱、念、做以及导演、文武场都能拿下。出色的技艺为他赢得了声誉，其活动范围也随之扩展。初次去太原活动即大获成功，从此名声大振。当时民间广为流传的“《小南罗》名惊四座，《大南罗》独占鳌头”，说的就是高锡禹。十多年后，他去太谷“二万福园”当了一名老师，当时

的名演员云集于此，如“二百五”、“赛鞋旦”、“圪针则”、“合生儿”等。

清末民初，祁县商业金融逞旺，戏曲、票儿活动也蓬勃发展，太原、晋中一带出现了票社活动的第一次高潮。太原有“聚文会”，太谷有“三多堂”。祁县有新道街渠氏、乔家堡乔氏、东观镇程氏、南团柏张氏、谷恋村高氏等财主班，而且农村组票者也风起云涌，祁县当时定时、不定时闹票儿的村庄多达40多个。狗蚩师傅周旋于这些票友班，并时常以票友身份客串于戏班、皮影班，从闹票儿中揣摩体悟一些技法，然后到戏班舞台上实践，他善于根据剧情体会演员的内心活动，从而设计鼓点和动作的配合，表现人物性格恰到好处，并把京剧鼓点如四击头、水底鱼、纽丝、垛头、小战儿等引入中路梆子武场，使打击乐更加丰富。凡舞台实践中所得再运用到票儿班、皮影班，他要让皮影演出如戏一样火爆，闹票儿也一丝不苟绝不含糊。此时，狗蚩师傅的技艺已达到挥洒自如的境界。

高锡禹成名后还以他精湛的技艺对祁太秧歌进行大胆的改革和创新。传统的秧歌在当时内容相对贫乏，艺术形式也较为简单。鉴于此，高锡禹遂萌生了秧歌改革的念头。

当时，祁县谷恋村有一位名叫高硕猷的人，人称“金蚩财主”，据说此人很喜欢秧歌。民国十二年至十六年期间，高锡禹与金蚩财主经协商，由金蚩财主出钱，高锡禹出人，在本村成立了一个家庭秧歌班——谷恋“易俗社”，参加人员共有三十多人，主要包括高锡禹（狗蚩师傅），高锡铭（育林先生），高硕鹏（抓心旦）、张应接（账先生）、高锡华（清末翰林）以及本村秧歌艺人等。这个班子独树一帜，从不演混杂曲子，也不演其他村演过的秧歌，这个班子曾红极一时，培养了闻名祁太的一批秧歌名角，如抓心旦、跌鞦旦、八成儿、一包面和四儿旦等。

狗蚩师傅致力于祁太秧歌的改革。他发挥专长，在秧歌音乐

上大胆借鉴了晋剧的一些曲牌和唱腔，秧歌的故事情节、场次安排、道具舞美等也都作了许多改进，祁太秧歌由此进入了一个新的阶段。他一生共创作、加工、改编了五十多个祁太秧歌。如：《改良锄田》、《改良算账》、《违法报》、《杀子报》、《大劈棺》、《回家》等。移植改编的秧歌有《游晋祠》、《采棉花》、《打面缸》、《碾糕面》、《务本歌》、《游湖》、《游绵山》、《表十月》、《十把扇》、《双写十字》、《游市场》、《不见面》、《梁祝下山》等。

### 梁祝下山

（幕内，祝英台白：梁兄请。梁山伯白：贤弟请。二人同上。）

梁（唱）：兄送贤弟回虞城，祝（唱）：英台心中好凄凉，梁（唱）：同窗攻读三年整，祝（唱）：今日一旦两分离。唉！梁白：不必难过贤弟，此番回去，但愿伯母病体早日健康，你我兄弟不日还可相聚，有道是，月有圆和缺，人有聚和别，贤弟你要想开了。祝白：唉！（唱）：蒙兄一片好心肠，他怎知我是女红妆。满腹心事难讲，还需隐语打比方。

梁（唱）：过了山岭进村庄，村边发现一粉墙。粉壁墙上画梧桐，梧桐树上落凤凰。祝（唱）：雌凤凰来雄凤凰，雌雄凤凰配成双。英台好比山中凤，梁兄就是林中凰。梁白：哎，他们是雌雄一对，犹如夫妻，你我本是兄弟，如何比得？祝白：啊！比不得？梁白：是比不得，走吧！

祝（唱）：兄送贤弟到河坡，河东漂来一对鹅，祝（唱）：雄鹅只顾前边走，雌鹅后边叫哥哥。白：哥哥，唉，他还是不理睬。梁（唱）：过了河坡进土丘，天气炎热汗珠流。祝（唱）：一把纸扇递予你手，梁兄扇扇汗不流。梁白：谢贤弟，怎样上边还有诗句？待我念来。一男一女结行住，二人恩爱情谊深……

梁（唱）：山伯前边把路引，祝（唱）：英台后面紧相跟，梁



(唱): 弟兄同把庙门进, 祝(唱): 歇歇缓缓再起身……梁(唱): 山伯上前双膝跪, 祝(唱): 土地菩萨听明白。梁(唱): 保佑保佑多保佑。祝(唱): 保佑我二人……梁白: 怎么? 祝(唱): 早成婚。梁白: 哎, 看你又胡说起来了, 你在胡说, 为兄可当真要生气了! 祝白: 好, 小弟不再胡说就是……

梁唱: 穿过山林又进村, 祝(唱): 村中大街一眼井。梁(唱): 一架轱辘一副桶, 祝(唱): 打水人儿笑盈盈。梁(唱): 千木梁来柏木桶, 农夫浇园忙不停。祝(唱): 千点万点点不醒, 唉! 世上哪有他这样的人。

梁(唱): 眼前一坐独木桥, 祝(唱): 我心又慌来胆又小。梁(唱): 为兄扶你过桥去。祝(唱): 小弟越想越好笑。(笑介) 梁白: 贤弟发笑为何? 祝白: 我把刚才之事好有一比——梁白: 比从何来? 祝白: 七月里来银河照, 多情人儿乐逍遥, 牛郎织女佳期会, 梁兄你好比牛郎, 织女渡铁桥。梁白: 贤弟呀! 你我兄弟今日分离, 本应说些好话, 贤弟、你为何精神恍惚, 言语颠倒、莫非贤弟你……祝白: (难过地) 梁兄我……有千言万语, 可怎么说出口! 梁白: 贤弟不必过分悲痛, 待为兄再送你一程, 有话慢慢好讲。

祝白: 有道是, 送君千里终有一别, 梁兄你就免送了吧! 梁白: 如此不再远送了。(二人相对无言, 祝欲走又返身) 祝白: 梁兄……梁白: 贤弟还有何话讲。祝(唱): 保重保重多保重, 老师教导要听从, 饮食起居多留意, 苦读书文勤用功。梁白: 我记下了。祝(唱): 唉! 梁兄性情太忠厚, 枉费心机打比方, 左右为难无计想。梁白: 贤弟为何不走? 祝白: 走! 我走。

祝(唱): 猛然一计想心上, 假说九妹闺阁长, 学一个换柱来偷梁。梁兄! 梁白: 贤弟! 祝白: 梁兄, 我有一言不知当讲不当讲。梁白: 你我同窗三载, 亲如手足, 今日兄弟分别, 有何金言就该直说才是, 哪有当讲不当讲之理。祝(唱): 梁兄。我家

有个小九妹，面容与我差不离。小弟代妹把亲许，不知梁兄可愿意。梁（唱）：妙呀，感谢贤弟把亲许，为兄哪能不愿意。与妹结成情感好，你我相聚不分离……

在对祁太秧歌的改革中，狗蛮师傅表现出极高的艺术才华。许多剧目都体现出他强烈的民主思想，他大力倡导个性解放，大胆抨击封建宗法礼教，如《恶家庭》、《杀子报》、《采棉花》、《捉奸》等，无不闪耀着他爱憎分明、疾恶如仇的思想火花。他编创的剧目塑造了许多农民、村女、游商小贩、小手工业者等艺术形象，表达了社会底层民众的精神诉求。他编创的“三游”，即《游晋祠》、《游湖》、《游绵山》所描绘的情境，能够让我们去感受那世俗生活的美好。他充分考虑到了群众的喜好和接受，善于书面语与口语的有机结合，并对那些荒淫下流的语言大力剔除。如《打面缸》中：家住在那赵村离城二里，奴名儿赛金花风流无比。奴男儿常在外舍家他不理，留下奴守空房欲心难移……可见他语言运用的文雅细腻，人们因此习惯上将高锡禹家乡——谷恋村的秧歌称为“改良秧歌”。

### 游 湖

人物：许仙（小生），白素贞（小旦），青儿（小旦），船夫（老生）

在音乐声中，船工与许仙划舟而上。

许仙（唱）：家住在林王府许家村，亲爹娘起名儿唤许仙，为黎民除病邪要多行善，林王府我开了一座药店，三月里清明节桃李争艳，蝴蝶飞百鸟叫惹人喜欢，湖光闪山景秀让人留恋，怎能够贪美景不祭祖先。

素贞（唱）：白素贞在途中自思自想，想起了当年事好不伤惨。我在那峨嵋山苦行修炼，五百年苦修炼才化人颜。临下山圣母娘对我细讲，她说我与许仙是宿世良缘。听此言不由我心中喜

欢，昼思念夜盼望想早下凡。在峨嵋我不听圣母规劝，身背上青龙剑下了山冈。下山来与青儿打了一战，战胜了小青儿收为丫环。白素贞在途中用目观看，又只见许官人独坐舟船。出言来把青儿一声呼唤，叫船夫撑过来姑娘要上船……

素贞(唱)：白素贞上船来偷眼细看，见官人人品美名虚传，在舟船与官人难以交言，心在计呼风雨让它成全。霎时间风和雨就在眼前，青儿妹快上前借用雨伞。

青儿(唱)：小青儿听此言心中喜欢，我情愿为小姐穿针引线。走近前施一礼唇开出言，尊官人行行好恩借雨伞。

许仙(唱)：咱两家昔日里从未会面，自古道男和女怎能交言。

青儿(唱)：你本是读书人心胸宽广，恻隐心人人有你也在行。今日你能体怜主仆我俩，来日里转犬马接车御还。

许仙(唱)：听一言不由我暗自称赞，好一个伶俐女我难答言。我双手将雨伞快快捧上，叫大姐拿过去快把身遮。

青儿(唱)：小青儿接雨伞嘻笑满面，施一礼谢官人福大量宽。问官人你今日要去何方，住何处何名姓细对我言。

许仙(唱)：家住在林王府许家庄上，二爹娘起名儿叫唤许仙。三月里清明节人把坟上，回家去祭一祭我的祖先。问小姐你今天要奔何方，住何处姓和名细对我讲。

素贞(唱)：奴家住林王府白家庄上，白素贞是我的姓名。三月里清明节人把坟上，我也是回家去祭奠祖先。

船夫(唱)：慢悠悠将小舟靠在岸旁，叫小姐留船钱快请下船。

青儿(唱)：我主仆今日里起身慌忙，一霎时失检点未曾带钱。

素贞(唱)：白素贞吸一言立把脸红，骂一声小青儿你真大胆。没带钱你应该早把话讲，到此刻你把我脸面丢光。

许仙(唱)：许仙我在舟舱用目观看，又听见她主仆作了大难，叫小姐你不必为钱作难，你要是没带钱我给垫上。

素贞(唱)：垫船钱我心里真感万千，到明日登贵府问候安康。

许仙(唱):请小姐别为钱挂记心里,这点钱万不要讲说归还。

素贞(唱):我家府离你村相隔不远,请官人明日来家取伞。

许仙(唱):祝小姐回家去一路平安,有空闲上门去必定拜望。

青儿(唱):叫小姐船到岸快快请上。

素贞(唱):上岸去低下头偷眼观看。

船夫白:官人坐稳,开船喽——!

在戏剧艺术上,高锡禹是个难得的全才,他能编能导,能唱能拉能打。艺术上的广度、深度和精度都是他孜孜以求的目标,一旦去做,就要做到好。在艺术的传承上他更强调一个“严”字,他的弟子不可谓不多矣,他所承认的弟子却不过三五,如清徐姚城的“满堂儿”、谷恋村的“跌鞦旦”、介休张兰村的“白果子”以及文水保贤村的张金枝(艺名“保贤二奴奴”)以及润生则、油汗等,他们后来都成为晋剧、祁太秧歌界的知名人物。

## 第二章 祁太秧歌的文化定位

### 第一节 关于“文化”

我们首先需要对“文化”一词进行梳理。

#### 一、“文化”溯源

追溯我国的“文化”概念，最早当源于《易·彖传》之释贲卦：“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”此处的“人文”可理解为“人道”，“人所理解并创造的秩序系统，人伦道德”。“观乎人文，以化成天下”一句亦可释义为“观察人类的文饰情状（或曰文采），可以教化天下促成天下大治”。<sup>①</sup>西汉时学者刘向第一次将“文化”二字合在一起，他在《说苑·指武》篇中说：“圣人之治天下也，先文德而后武力。凡武之兴，为不服也，文化不改，然后加诛”，这句话的意思是用文武两种手段来治理天下，其中的“文化”意为“文治教化”，即用礼仪道德来教育感化人民。刘向之后，“文治教化”成为中国古代人对“文化”的最通常的认识。

汉语“文化”一词的现代概念是19世纪末由日文转译西文而来，西方“文化”一词最早源于拉丁文 *Cultura*，有耕种、居住、练习、注意等多重意义，后来，英文、法文的 *Culture*、德

---

<sup>①</sup> 黄寿祺，张善文译注。周易【M】。上海：上海古籍出版社，2007。132—133。

文的 Kultur 都保留了拉丁文的某些含义，并在此基础上有所发展，逐渐从耕种、培育庄稼引申为对人的心灵、知识、性情、风尚的培育。19 世纪中叶，随着西方社会学、人文学、民族学等新学科的兴起，“文化”一词遂成为这些学科的重要术语而被广泛应用。1871 年，英国学者泰勒在《原始文化》一书中首次对文化下了一个定义：“文化是一个复杂的整体，包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗，以及人类在社会里所获得的一切能力和习惯。”随着社会的不断进步，人们对于“文化”的认识和理解也在逐步加深。现在人们普遍认为，文化不是自然的存在物，而是人类社会的产物；文化不是先天遗传的，而是后天习得的；文化不是个人私有，而是社会共有的，文化不是静止不动的，而是随时间变化的；文化不是固守一地的，而是可以传播交流的。我们现在常说的文化一般是指广义文化的范畴，包括物质的、制度的、精神的三个层面。其中，物质层面指人类的物质生产活动及其产品；制度层面指人类创造的社会环境、社会组织、社会规范和风俗习惯等；精神层面指人类基于精神生活的需要而产生的政治、法律、道德、文学、艺术、教育、宗教等领域的精神产品，还包括人在社会实践中形成的思维方式、价值观念、道德情操、审美情趣、宗教信仰等<sup>①</sup>。

艺术作为人类的文化创造和文化行为，与哲学、宗教、道德、法律、科学等文化符号系统共同构成了人类的大文化系统。艺术对于人类的存在意义不仅仅是它具有审美价值、审美关怀，即通过审美的愉悦让我们享受精神上的自由，其意义也不仅仅在于通过美的现象和呈现来帮助我们对真理的把握，更不在于它的宗教政治、道德教化寓意，即通过“载道”、“宣谕”式的文本模式让我们接受认同世俗的宗教、教义、政治意识形态以及伦理道

---

① 沈振辉编著。中国文化概说【M】。北京：北京大学出版社，2011。1—4。

德观念。艺术对于人类存在的意义和价值在于艺术是人之为人的确证，是人类对话性存在中不可或缺的一极——生成的活感性，是人对于“外宇宙”和“内宇宙”不可替代的一种把握方式。<sup>①</sup>

### 二、本土文化认同

文化在今天应被视为一个社会和社会集团的精神和物质、知识和情感的所有与众不同显著特色的集合总体。而人类的精神文化，总是表现着人类对现实的超越。在现、当代中国学者对文化的定义或对“文化”内涵的认知上，“艺术”无疑都在“文化”系统中占有不可忽视的一席之地。如童庆炳在《文学理论要略》里对文化的界定：文化在这里是人类符号创造活动及其符号产品的总称，这种符号活动和产品总是凝聚着人类的信念、情感、价值、意义或理想追求。<sup>②</sup>从符号的角度看，文化的基本功能在于表征，就是为了向人们传达某种意义。因此从根本上说，表征一方面涉及自身与意图和被表征物之间的复杂关系，另一方面又和特定语境中的交流、传播、理解和解释密切相关。所谓文化，究其本质乃是借助符号来传达意义的人类行为。因此，哲学家们深信，人不但生活在物理的世界中，同时生活在符号的世界中，人是符号和文化的动物。

祁太秧歌作为一种文化象征符号，对于当代本土文化认同的建构，对于帮助我们重新找寻并重温那种温馨可爱的家园感，其意义是非凡的。当今社会，家园感丧失的焦虑无时无刻不在困扰着我们，一种对于传统失落的忆念深深地吸引着我们。全国各地出现了前所未有的本土文化重建热潮，根本源于本真性的诱惑，

---

<sup>①</sup> 黄永健. 艺术文化论—艺术在文化价值系统中的位置【M】. 北京：文化艺术出版社，2008. 137—138

<sup>②</sup> 黄永健. 艺术文化论—艺术在文化价值系统中的位置【M】. 北京：文化艺术出版社，2008. 21

诸如民俗、节庆、老街、老作坊、古民居、方言、戏曲，甚至于叫卖吆喝、传统饮食等都是我们赖以借助的家园文化符号。对家园感的依恋和重温，费瑟斯通把它表述为一种集体历史记忆的重现，“刻意的乡愁”也遮蔽甚至消解了过去岁月中的苦痛和阴郁，这就使过去变得简单化和令人神往了，对今天的我们具有独特的吸引力。家园感正是通过这种集体记忆加以维系的。<sup>①</sup>

家住祁县在城南，我老汉今年七十三。要知道我的名和姓，我老汉名叫王老头。正月里来是新春，我老汉在家中胡思忖：别余的瓜菜咱不种，一心要把南瓜种。二月里来二月三，祁县东门外把会赶。别余的瓜籽咱不用，一心要把南瓜籽称。三月里来三月三，我老汉去地里把瓜窝挖。这头起挖到那头起，挖的我老汉呼儿呼儿喘。四月里来四月八，我老汉去地里把瓜捋。这头起捋到那头起，眼看我的南瓜上来两瓣瓣，列转脖脖。五月里来端阳节，我老汉去地里把瓜捺。这头起捺到那头起，眼看我的南瓜开了花，拳头大。六月里三伏热难挡，热得我老汉水长旺。我在此地莫久站，柳林树底乘乘凉。

这是祁太秧歌《偷南瓜》中开场种瓜人王老头的唱词，是一段铺陈式的故事起因交代。这种田野场景在我们祖辈那里是很平常的，在今天看来，却显得有些遥远。我国城市化进程的加快，令置身于城市的人们日益感觉生活的单调甚至乏味，城市的纷扰亦令人疲惫，此时我们不禁有些羡慕这位老农了，这种看似平凡甚至劳苦的农作生活，让我们感受到的不正是那种久违的家园之温馨吗？其中所蕴含的充盈的幸福之感，老农有，我们也有。

---

<sup>①</sup> 周宪. 全球化与文化认同 [A]. 周宪主编. 中国文学与文化的认同 [C]. 北京: 北京大学出版社, 2008. 28—29.



### 三、中国文化的道德自觉

中国人之所以强调自身道德修养，所看重的恰恰是这个主体的人格修养和道德自觉，这也许是中国传统文化和社会结构的特点所决定的。余英时曾指出，由于缺乏外在的教会系统作为凭借，为了保证“道”的统一性，人格与修养就成了行“道”的唯一保证。而当士人要对抗社会的强权（即所谓的“势”），唯有依靠个人的内心的强大道德力量。这种内在规定性成为中国传统文化所具有的特质。中国文化对伦理道德的重视，如父子、兄弟、君臣的等人伦规范的建立也反映了人们对人际与社会和谐的普遍认同。

如《郭巨埋儿》的故事，在东晋《搜神记》、宋《太平广记》、元《二十四孝》以及明嘉靖《彰德府志》等书中均有记载。

郭巨夫妇待母甚孝。家无柴米，度日维艰，郭巨向舅父借粮，遭拒。返家途中，遇一乡里以铜钱相济。郭巨旋即买得馍两个吩咐其妻岳素贞奉母充饥。

郭巨（念）身穿一件破烂衣，腹内无食常忍饥。君子失意把头低，凤凰落架不如鸡。狮子脱毛猴儿笑，虎离深山被犬欺。  
（唱）人生在尘世上富贵贫贱，富的富穷的穷大不相同。有钱人住楼院穿绸摆缎，无钱人在大街推车谋生……清早起娘舅家去借柴米，狠心的娘舅不认亲。认亲不认亲还才罢了，他不该手执长棍赶我出门。怒气冲冲往回行，行走路过程奎家门。仵程奎将此事细盘问，我只得详细说分明。仵程奎听了怜我苦情，铜钱儿给了我一十六文。大街上把馒头买四个，拿回家来孝敬老母亲。两个馒头交予你（指妻）手中，你去到上房里孝顺母亲。

岳素贞（唱）手接馒头泪淋淋，迈步儿出了前庭门。低头儿进了上房中，又只见婆婆睡朦胧。婆母醒来……馒头交予母手中，叫一声婆母你先把饥充。

郭母痛斥其兄弟忘恩负义：手接馒头泪淋淋，骂一声兄弟丧尽良心。想当年俺家有你家贫穷，常来常往到我家中。到如今你家有俺家贫穷，狠心的兄弟你不认亲。认亲不认亲还才罢了，你不该手拿长棍赶儿出门。假若见了我兄弟面，咬你几口才称我心。两个馒头娘用一个……那一个拿下去喂了孙孙……

郭巨听闻老母将要分一馍予孙去食，遂大怒：我郭巨听言怒气在，再叫我妻岳素贞，你今天无有孝母之意，倒有一片爱儿之心。

妻岳素贞万般无奈，只有向夫表明心迹，甚至对天发誓：岳素贞来泪淋淋，再叫儿父你细听。要不了将我儿卖了吧，卖下钱儿孝母亲。要不了将咱儿活埋了，省下些吃用孝敬母亲。

郭巨（唱）郭巨听言心喜欢，再叫我妻你要听，你说此话我不信，还得你对天把誓盟。（岳素贞唱）岳素贞来跪流平，祷告上天诸神灵。我今天要没啦埋儿之意，死在五黄六月中。

郭巨埋儿心意已决，倒叫妻岳素贞痛伤心：

一句话儿错出口，将我儿送在枉死坑。我把孩儿抱怀中，听为娘把话对你明。怀孩儿一个月不知不觉，怀孩儿两个月沙里澄金。怀孩儿三个月血胞一块，怀孩儿四个月才长肉身。怀孩儿五个月五肢分离。怀孩儿六个月扎下毛根。怀孩儿七个月七窍全通，怀孩儿八个月八宝长成。怀孩儿九个月翻身正位，怀孩儿十个月子离母身。叫冤家将娘话牢记在心，等你父借铁锹转回家中……

夫妻正待埋儿，玉皇大帝已指派土地爷为郭巨一家安排好满坑金银，夫妇获银大喜，遂抱儿归家。“孝”是儒家伦理思想的核心，是中国社会维系家庭关系的道德准则，是千百年来中国人道德自觉的重要体现。不过，《郭巨埋儿》这个故事具有强烈的

封建迷信色彩。据古书记载分析，郭巨可能确有其人，因此也成为封建社会宣扬儒家孝悌思想的典型人物素材，通过夸张虚构，以说教世人效仿。值得指出的是，这类故事所渲染的“愚孝”和“愚忠”，终归是不足取的。

每当社会政治出现动荡，帝国面临分崩离析的危机时，文化道德的沦亡总是被描述为危机的前提和征候。这也可以解释为什么一旦社会危机降临，文化界和读书人首先要检讨的并不是具体的政治、经济、社会制度，而首先是文化、道德和所谓“人心”。有意思的是，当中国社会、文化面临危机时，传统士人首先想到的，总是恢复主体的地位，从而试图让这个软弱、虚弱的主体重新挺立起来。<sup>①</sup>

中国文化对于时间有限性的思考和处理方式，启发了一种整体性的生命哲学：既有对现实时间的享受，亦有对超时间的豁达和自在；既重视实际利益，也重视生命的圆满；既有建功立业的愿望，也有立德和立言这样的超越意识；既有匡生救世的现实使命，也有“不为无益之事，何以遣有涯之生”的趣味。<sup>②</sup>

祁太秧歌题材丰富，旨趣各异，平凡的生活化情境描述是它独具的魅力。正因为此，在欣赏这些剧目时，更易于被我们的心灵所捕获的恰恰就是其中所蕴含的乐观、豁达、慰藉和感动，那是一种朴素而实在的生活境界，生动而鲜活。

祁太秧歌《刘家庄》是一出长剧，全剧共分为十场，分别为：夫妻定计、骗舅分家、坑兄霸产、勤劳度日、任意挥霍、勤劳起家、浪荡破产、知恩答报、夫妻讨饭、全家团圆。故事讲的是一个原本和睦富裕的家庭，弟刘文义、李桂兰夫妇却起了歹念，二人定计与兄文元争分家产，经舅父调停无效，弟妻二人阴

① 格非. 文学的邀约【M】. 北京：清华大学出版社，2010. 130.

② 格非. 文学的邀约【M】. 北京：清华大学出版社，2010. 149—151.

谋得逞坑霸全部家产，兄被迫携老母陈氏与妻王氏流离失所，以卖烧土为生，后幸遇东邻张老伯的帮助，购置田地五亩，通过辛勤劳动终于重新建立了富足的家庭；弟文义一家却由于浪荡挥霍竟至于破产讨饭，某日行乞至兄家门，文元夫妻与老母王氏之间有一段对话：

母：这样忘恩负义之人不用理他。他夫妻二人当初不认为娘抚养之恩、兄弟手足之亲，如今将一份好家产任意花光，像这等人要他何用？

元：母亲，话虽如此，还是收下为好。我兄弟当初不仁，儿今日不能不义，常说美不美，泉中水，亲不亲，手足情，我看，还是收下才是。

王：如今咱有吃有穿，叫我兄弟夫妻挨饿受冻，儿媳心上实实难忍，还是收下才好。

这是一种道德自觉，更是一份“悲悯”之情。最终老母同意将文义夫妻收留，全家团圆。真可谓：

骨肉分离十几春，全家团圆又相逢。为人不要使黑心，忘恩负义落骂名。兄嫂为人多宽厚，恩义更比海水深。今后全家多和好，富贵荣华万年春。自幼闹家和为贵，勤俭治家乐无穷。好一个勤俭治家乐无穷哪。

中国文化中的悲剧意识不会导致西方近代意义上的“绝望”，这是一种忧患或悲悯意识。正因为这种悲悯，将一人之悲剧、一姓之灭继、一国之兴亡这样的绝对惨剧，变成了天地易容、江山易帜、沧海桑田般的离合之情、兴亡之感、才会有反躬自省的“悯”，“悲悯”既是对对象的同情，也有个人情感寄托于其间的感同身受。这就使得悲悯成了中国传统审美心理中不可或缺的因

素和必要条件。我国传统的文学艺术，历来惯于对世俗的时间加以改造和穿越，通过某些积极因素的加入，寻找精神的慰藉和升华。因为人们业已认识到了个人际遇的差异以及世俗生活的悬殊，但是对于芸芸众生来说，这个世界上唯一公平的也恐怕只有时间。正如《红楼梦》中所云，“纵有千年铁门槛，终须一个土馒头”。具有悖论意味的是，时间的有限性，本来是对生命延续的限制和否定力量，在这里却转变成某种具有强大慰藉作用的解放性力量。

### 第二节 “俗文化”的定位

戏剧作为一种文化，它反映着人的现实处境，表现着人的精神状态，也就必然要带着超越现实的要求出现在舞台上。黑格尔说：“戏剧的意义”在于它表现的事件中能见出人的“立体的目的和情欲”。别林斯基说，戏剧在我们面前打开了一个焕然一新的、无限美妙的欲望与生命的世界。它的天职是满足人的精神生活的需求。如对自由、幸福的思考、追求与想象，对灵魂的慰藉、充实与鼓舞，其批判和超越的精神是水乳交融在一起的。<sup>①</sup>

中国文化是伦理型的文化，中国文化数千年的历史传承，源于宗法制度的伦理道德一直深入人心，并左右着人们的社会心理和行为规范，它支配着中国文化的各个层面，是维系中国传统文化的一脉主线。如政治上主张“以德治国”，史学强化“善恶褒贬”作用，教育提倡“德育为先”，人生价值追求“重义轻利”。长期以来，儒家思想在我国封建社会一直处于主导地位，从它诞

---

<sup>①</sup> 董健，马俊山。戏剧艺术十五讲【M】。北京：北京大学出版社，2006。28—29。

生时起，就具有强烈的反艺术、反快感倾向。<sup>①</sup> 中国传统文化对“乐而不淫，哀而不伤”的认同可以说是一贯的，是根深蒂固的，表现在文学艺术上则非常突出“教化”功能，这是我国传统中庸哲学、中和美学的特质所决定的。但是要真正做到所谓的“哀而不伤”恐怕并非易事。我们确实已经看惯了卷帙浩繁的正史资料，如方志资料绝大多数是官方的地方史料，注重记载主流社会、政治事件、地方精英等，内容倾向于正统史，文集的作者由于受过相当正统教育的浸润，<sup>②</sup> 他们记载具体社会边缘事象较少，写作内容也难免有所偏颇；即使是历来被作为正统文学的诗词，对于情感的直接表现，也向来持一种否定态度，“发乎情，止乎礼义”的自我压抑历来被文人们奉为圭臬。

胡适先生在他的《白话文学史》中关于正统文学有这样一段话：在那“古文传统史”上，做文的只会模仿韩柳欧苏，做诗的只会模仿李杜苏黄：一代模仿一代，人人只想做“肖子肖孙”，自然不能代表时代的变迁了。你要想寻那些代表时代的文学，千万不要去寻那“肖子”的文学家，你应该去寻那“不肖子”的文学！……明朝的传奇，元朝的杂剧和小曲，宋朝的词，都是如此（是“不肖子”的文学，是时代文学的代表）中国文学史上何尝没有代表时代的文学？但我们不该向那“古文传统史”里去寻，应该向那旁行斜出的“不肖”文学里去寻。因为不肖古人，所以能代表当世！<sup>③</sup>

《小儿盘道》剧情：玉皇差金童子下凡，在五义庄拦阻孔子车辇，互相盘道，孔子盘不住童子，遂转车返回。

【小儿上】（唱）：淡月树影绕长街，春风吹动万炉香，我本

① 傅谨. 中国戏剧艺术论【M】. 太原：山西教育出版社，2003. 154.

② 殷俊玲. 晋商与晋中社会【M】. 北京：人民出版社，2006. 14.

③ 胡适. 白话文学史【M】. 上海：上海古籍出版社，1999. 引子. 2—3.

是九重天上金童子，玉皇差我下天堂。仁义礼智我已知，怀揣花花人世间。十六州府全走遍，没啦去过五义庄。今日天气多清亮，五义庄上去游玩。登云驾雾来得快，不觉来到五义庄。用石头垛下城池县，等孔子到来把道盘。

【孔子上】（唱）：孔子生来身不闲，每日起来把道传。十六州府全走过。没啦去过五义庄。今日天气多清亮，五义庄上去观光。加鞭催车来得快，不觉到来五义庄。猛然抬起头来看，许多的顽石把路拦。孔子这里笑哈哈，叫声童子你听我言。把你的顽石全搬走，我的车儿要往前。

小儿（唱）：自古道车儿绕城走，哪有车来把城搬，

孔子（唱）：孔子这里把话明，再叫童子听我言。咱二人打赌把棋玩，看看你我谁领先，假若玩棋胜过我，我的车儿绕城过。假若玩棋不胜我，快快与我把城挪。

小儿（唱）：读书人教会把赌玩，误了今科中状元。买卖人们学会赌，误了生意少赚钱。种地人们学会赌，误了耕种少打粮。

孔子（唱）：孔子一听盘不住，扭转车头往回还。

小儿（唱）：叫声孔子你慢走，你不盘来俺要盘。松柏树儿冬夏青，为什么鸭子下水不落沉？人老他把头发白，为什么鸡儿叫明大放声？

孔子（唱）：松柏树生来木性实，因此上它是冬夏青。鸭子长的蹬水掌，因此上下水不落沉。人老他把心操碎，因此他是白发鬓。鸡儿生来脖子长，因此上叫明大放声。

小儿（唱）：竹子生来空圪筒，为什么它也是冬夏青？鱼儿没啦长的蹬水掌，为什么它也不落沉？绵羊生来通身白，它又操的什么心？蛤蟆生来脖子短，为什么它也大放声？

孔子（唱）：我和你说的世上事，谁和你唠唠叨叨说古今。

小儿（唱）：咱们就说世上的事，你知道世上有多少人？多

少男来多少女？多少道人多少僧？

孔子（唱）：和我你说的是天上的事，谁和你唠唠叨叨论世人。

小儿（唱）：咱们就说天上的事，你知道天上有多少星。

孔子（唱）：唱我和你说的是眼前的事，谁和你唠唠叨叨讲天空。

小儿（唱）：咱们就说眼前的事，你知道你的眉毛有几千根？

孔子（唱）：我这里一见盘不住，扭转车儿往回行。羞羞惭惭脸儿红，不和你小孩子谈古今。加鞭急走快快去，免得童子再来问。（下）

小儿（唱）：一见孔子他去了，一股青风回天空。（下）

中国传统文化基因在祁太秧歌中是相对或缺的。根植于民间乡俗礼仪生活中的祁太秧歌，因为它从不被视为正统而严肃的文化门类，甚至被认为不仅于“礼”远，甚至也不逮“艺”，人们在编创剧目的态度较为随意，感情的抒发亦更为率性无拘，帝王将相基本上不会进入他们的创作视野，他们更多关注的是自己和身边的人的生活。这是一种“真性”与“真情”的物化，是表演者与观赏者之间互动形成的一种娱乐形态，二者之间的精神交流根本上是基于人性的一种朴素的要求，传统儒学思想以及诸如“克己复礼”的宋明理学观念对他们来说多少有些生疏。这种存在，由于没有受到太多传统礼仪道德的制约和束缚，在某种意义上有利于当地民风民俗的延续，而且始终贯穿着某种民间信仰的理念寓意，<sup>①</sup> 它的功用性以及所蕴含的世俗性是最直接鲜明的。娱乐民间，是祁太秧歌的主要功能。针砭时弊，展现世态炎凉，揭示社会矛盾，协调与平衡各种关系。漫画化的夸张，删减了多

---

<sup>①</sup> 杨红. 田野中的音乐体验之研究 [A]. 洛秦编. 启示觉悟与反思·音乐人类学的中国实践与经验三十年（1980—2010）论域·视角（卷三）[C]. 上海：上海音乐学院出版社，2010. 406.



元，却突出了个性，让丑的更丑，从而达到鞭挞丑恶的目的。秧歌演员制造了欢乐，追寻着生活中的真、善、美。

祁太秧歌是一种原生态的“俗文化”艺术形式。

### 第三节 俗文化特征

#### 一、“俗文化”之俗

“俗文化”之“俗”，就是指它的通俗，是一种源于民间、属于大众的文化形态。即使如《诗经》这样的我们现在视为正统文学的东西，也不能否认它初始的卑俗的身份，里面大部分作品原来都是民歌，是劳动人民自己创造的，根本是发生于民间的。后来经过一些有勇气的文人学士对这种源于民间的新文体（如民歌、民谣等）的借鉴和采用，这种文体也才成为一种新的创作形式，逐渐升格而成为王家贵族的东西。但是这种转变和升格，必定会伴随着传统和规范的制约，包括内容和形式，“俗文化”的本质特征亦会随之改变。

中国这种“俗”文化，注定了它不同于文人学士的艺术创作，它产生于大众之中，表现着中国过去最大多数人民的痛苦和呼唤，欢愉和烦闷，恋爱的享受和离别的愁叹，生活压迫的反映，以及对于政治黑暗的抗争；他们表现着另一个社会，另一种人生，另一方面的中国，和正统文学、贵族文学，为帝王所养活着的许多文人学士们所写作的东西里所表现的不同。只有在这里，才能看出真正中国人民的发展、生活和情绪。<sup>①</sup> 诸如祁太秧歌这样一种地方小戏，在它产生和发展的过程中，有相当长的时期从不被统治阶级所接纳，也不被学士大夫所重视，更登不了大雅之堂；反之，它却深为大众熟知和喜爱。祁太秧歌显著的

---

① 郑振铎：《中国俗文学史》【M】。北京：中国文联出版社，2009。11。

“俗”文化形态特征，一定程度上揭示了山西晋中民俗和文化的整体特质，祁太秧歌之“俗”始终是与特定人文生境和历史背景下的人的生命的本能欲求紧密联系在一起的。一言以蔽之，孔子在《礼记》里所言“饮食男女，人之大欲存焉”，祁太秧歌可谓最淋漓尽致的注脚，祁太秧歌之“俗”是毫无矫饰的，也是最彻底的。

## 二、祁太秧歌的俗文化形态特征

### （一）祁太秧歌的“大众”特质

祁太秧歌来自于民间，通过对家庭生活、农事稼穡、休闲游艺诸方面的叙事，表达了他们的喜怒哀乐和精神寄托。它充满了浓郁的乡情，无论是村民们田间地头的生活，还是男女之间情仇恩怨的纠葛，无论是直露的表达抑或含蓄委婉的感情抒发，常常超越了传统伦理规范，甚至有与传统理论规范抵触之处，<sup>①</sup> 它为我们呈现了一幅广阔的晋中社会农村图景，是长期处于社会边缘化个体和群体的人之基本生存状态的真实写照。

（二）祁太秧歌均为无名的集体创作，具有“口传心授”的特点

祁太秧歌均是由当地农民自己创作，许多默默无名的编创者我们根本不知道他姓甚名谁。历史的因素使得它的文化地位长期处于低下水平，它的意识形态也基本得不到传统主流社会的认可，因此关于祁太秧歌的文献史料非常匮乏，许多剧目的生成年代我们迄今仍难以确定。历史上，秧歌即使在师徒之间也仅靠“口传心授”，更何况随着秧歌在临近县份之间的交流以及一定区域的广泛流布，无论是唱腔还是唱词都会随着传述的时空辗转而发生改变，也许是局部的无关宏旨的修改，也许是更为大胆的突

---

① 王先明. 乡土中国·晋中大院. 生活·读书·新知三联书店, 2002. 前言.

破和创新，表现在艺术表演形式上乃至故事情节上，也可能还预示着新剧目的诞生，这是一个动态的变化过程。当然，特定历史时期的某些对于传统剧目的改良和创作，一定意义上可以认为是制度化的产物，因为关乎精神、风尚和价值观的教化总是有益的、必要的。

### （三）祁太秧歌是原生态的，因此新鲜、抑或粗鄙

据我们所知，自清创立至今，广泛流传于民间的祁太秧歌剧目最多时曾达到近 700 个，新中国成立后被挖掘整理的尚存 300 多个。由于来源于民间，祁太秧歌的语言完全是采用当地的方言俚语，乡土气息极浓，表演极具生活化。从编创和表演环节来看来自传统的束缚对祁太秧歌的影响较少，在很大程度上由于没有受到学士大夫们的触碰而得以保持其鲜妍的色彩，同时由于缺少人为的艺术手法的规范和雕琢，也就显得粗鄙俗气。形式上的粗糙在其次，如果从文化的内隐模式去分析，包括道德伦理、价值观念、情感取向等诸多方面，祁太秧歌的思想境界也会表现出良莠不齐，有些剧目内容格调低下、淫秽下流，几乎达到了不堪入目的境地，对此我们应予以大力批判；解放初期祁太各地相关文化部门对于这类剧目曾做了许多有益的尝试，经过彻底改造，这些传统剧目重新焕发了生机。另一方面，我们也应该正视这一问题，诸如此类的色情文艺为什么会产生，又为何经久不衰，它的内在动力如何，我们又应该如何理性地看待这一现象？

### （四）祁太秧歌以娱乐和游戏为目的

通过装扮和角色的限定，无论是演员，还是观众，不拘于形的祁太秧歌充分地满足了他们的身心需要，感情得到了宣泄，压力得到了释放，心理趋于平衡。民间舞台对联有云：愿听者听，愿看者看，听看由你随便；说好就好，说歹就歹，好歹也得唱完。充分反映了秧歌的大众化特征和娱乐化功能。

（五）祁太秧歌深刻影响着农村社会的道德心态和伦理价值观念

祁太秧歌在实施其娱乐功能的同时，客观上也实施了对农民群众的道德教化，它已成为农民接受教育的一个重要途径。有位外国学者也这样认为：中国戏曲通过艺术形象，传播历史知识、文化传统及灌输中国道德主题，对乡民的价值观的形成起到了比单纯的说教和文字所无法比拟的作用。<sup>①</sup>

（六）祁太秧歌善于吸收外来艺术的新养分

祁太秧歌的发展过程，无异于是一个自我完善的过程，尤其对于外来的艺术形式和成分，总是以一种兼容并蓄的姿态予以吸收融合，为我所用。从目前尚存的 300 余首祁太秧歌曲目来看，有一部分均是由外省移植而来，如《打花鼓》即源于安徽的凤阳花鼓；《采茶》就来自于湖北、湖南的采茶舞；《安安送米》、《孝三娘推磨》等则来自四川。《出西口》和晋北的“二人台”人物情节非常相似，只是曲调有些不同。此外，如《小放牛》、《跑旱船》、《放风筝》等曲子，按剧情和生活气息也都能看出是移植戏。<sup>②</sup>

祁太秧歌的文化形态根本上受到特定地域生态环境的影响，形成了自由、活泼、舒展、优美的音乐风格。古老的农耕文明衍生了丰富的民间社火传统，也为祁太秧歌戏剧化的发展完善乃至成熟创造了有利条件，其表演也进一步趋于俚俗、狂放和张扬，可以说是原生态的展现和释放。同时，祁太秧歌的产生与发展也得益于晋中一带的社会文化土壤，明清时期晋商的活跃和兴盛对

---

<sup>①</sup> 张鸣. 乡土之路八十年·中国近代化过程中农民意识的变迁【M】. 西安：陕西人民出版社，2008. 12.

<sup>②</sup> 吕洛青. 祁太秧歌初探【A】. 祁县文史资料研究委员会. 祁县文史资料第二辑【C】. 祁县，1986. 56—57.

祁太秧歌也起到了积极的促进作用。农商结合的生产方式造就了农民、商人和游商小贩等特殊的社会群体，人们对不同群体生活的集体记忆和道德评价成为秧歌剧目的内容特色，<sup>①</sup>优越的地理区位和便捷的交通条件极大地促进了祁太一带人口的双向流动以及全国不同地区对晋中当地文化的渗透和交融，祁太秧歌借此多渠道地吸收了外来民间音乐艺术的精华，从而形成曲调丰富、表演形式不拘一格的地域艺术特色；社会经济的繁荣使得看戏、游艺等休闲娱乐方式即使在农村也有了市场，处于社会底层的农村百姓的娱乐诉求乃至精神需要因此得以满足，俚俗的表演抑或艺术的审美在祁太秧歌中实现了交融和统一。历史上，祁太秧歌虽然也受到过统治阶级的禁止甚至戕害，但从目前所流传下来的数百个剧目和数百支曲调来看，作为一个规模可观的文化存在形式，足以说明它强盛的生命力。

---

<sup>①</sup> 黄旭涛. 从文化生态视角看祁太秧歌的生成【J】. 河南教育学院学报（哲学社会科学版），2008，（2）.

### 第三章 祁太秧歌起源与发展综述

秧歌是我国北方地区广泛流传的一种民间艺术形式，主要分布于山西、河北、陕西、内蒙古、山东以及东北等地。它起源于农民在田间地头劳动时所唱的小曲，后与民间舞蹈、杂说、武术、杂技等表演艺术相结合，于每年正月随社火队在街头演唱具有一定故事情节的节目，称为“过街班”或“踩街”；此后又逐步过渡为小戏形式。清代中叶，随着梆子腔剧种的兴盛，山西、河北、陕西的秧歌戏也不同程度的借鉴和吸收了当地梆子戏的剧目、音乐等程式化表演艺术，逐渐发展为登台表演。流传于山西各地的秧歌中尤以祁县、太谷、沁源、武乡、襄垣、朔县等地的秧歌闻名。祁太秧歌以唱小曲为主，曲调十分丰富，约有 300 多个调子，其中不少属于秧歌小戏。<sup>①</sup>

#### 第一节 概念界定

关于秧歌的起源，由于资料缺乏，历来难作论断。一说秧歌起源于后唐。“庄王耍丑耍得好，正宫娘娘把头包；真龙天子唱秧歌，满朝文武把锣敲”。<sup>②</sup> 这里所指的秧歌可能仅是一种伴有锣鼓的化装表演活动，并不一定就是秧歌小戏。

---

<sup>①</sup> 中国大百科全书编辑部. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷【M】. 北京：中国大百科全书出版社，1989. 780.

<sup>②</sup> 张礼明. 中国历史文化名城·祁县【M】. 太原：山西经济出版社，2006. 266.

宋、元以来，乡间流传之词调俚曲甚广，因其曲调优美，易学易记，由明及清，代代传袭。受流传区域方言音韵的影响，以祁县、太谷为中心的一定地域范围内逐渐形成了一种地方小戏，初统称“秧歌”，新中国成立后遂定名为“祁太秧歌”。清人陆又嘉在《燕九竹枝词》中有“早春戏馆换新装，半杂秧歌侑客觞”，此为秧歌戏演出的确凿记载。祁太秧歌词名俚俗，向为封建文士所鄙薄，清王朝省抚曾屡下禁令，民国八、九年间亦曾下令禁演，但因其多反映农村生活和民间琐事，有着深广的社会基础，迄今盛传不衰。

#### 一、“秧歌”的概念

据《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》：秧歌，是中国民间歌舞体裁的一种，流行于中国北方汉族地区。主要在传统的农历正月十五元宵节于广场表演，因源于农民劳动生活中所唱之歌而得名。秧歌的表演形式可分为两种：踩跷表演的称为“高跷秧歌”，不踩跷表演的称为“地秧歌”。近代所称的“秧歌”大多指“地秧歌”。秧歌历史悠久，南宋周密在《武林旧事》中介绍的民间舞队中就有“村田乐”的记载；另，清代吴锡麟的《新年杂咏抄》载：“秧歌，南宋灯宵之村田乐也。所扮有耍和尚、耍公子、打花鼓、打花姊、田公、渔妇、装态货郎、杂沓灯术，以得观者之笑。”均为关于现存秧歌与宋代“村田乐”源流关系的记载。<sup>①</sup>

由此可见，我国秧歌几乎已有一千余年的历史。秧歌的发展演变过程大致经历了三个阶段，即：从伴随劳动生活的小曲到独立的民间歌舞演唱，由歌舞演唱逐渐向小戏过渡。一般秧歌演唱的内容多为神话传说、民间故事等，也有一些是反映反抗封建统治、歌颂农民起义以及现实主义题材的内容。

<sup>①</sup> 中国大百科全书编辑部. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷【M】. 北京：中国大百科全书出版社，1989. 779.

我国各地的秧歌一般以秧歌舞队为主要形态，舞队人数少则十数人，多则上百人，既有集体舞，也有双人舞、三人舞等多种表演形式，根据角色的需要手持相应的手绢、伞、棒、鼓、铁鞭等道具，在锣鼓、唢呐等吹打乐器的伴奏下尽情舞蹈。扭秧歌不分男女老少，着上盛装，摆动彩扇，几十人或数百人排成队列，在锣鼓唢呐的伴奏下，在大街小巷或广场尽情扭跳。其场面宏大，气氛热烈，花样翻新，观众陶醉。有些观众受其感染、忍俊不禁，竟加入队伍扭跳起来，很有意思。有些秧歌队由漂亮的姑娘扮成摆旱船的，由小伙子扮成老汉推车的，由小孩扮成大头娃，由老汉扮成唐僧、猪八戒等人物形象，还有倒骑毛驴的、挑花篮的等等，活灵活现，生动有趣。各地秧歌的舞法、动作和风格各不相同，有的威武雄浑，有的柔美俏丽，千姿百态，美不胜收。

自清康熙十年直至抗战时期祁太秧歌均统称秧歌，群众称“××村的秧歌”或“××班的秧歌”，原无属性定型名称。1940年代，解放区革命根据地晋绥边区当时流行着两种秧歌曲调和剧目，虽然都叫秧歌，但其风格截然不同，名称上感到混淆不清，因而晋绥文联的戏剧工作者与部分剧社的同志，共同磋商这一问题，最后定为从地域上区分较好，即称陕北秧歌和晋中秧歌两种。从此，晋中秧歌剧种名称的出现，代替了历史上统称的秧歌。新中国成立后，1951年5月5日，国家政务院发布了《关于戏曲改革工作的指示》，同年11月份，榆次专署文教局组织新文艺工作者和祁县、太谷、文水、交城等四县的名老艺人，由祁县文化馆主办，成立了“祁太秧歌研改社”，边演出，边研究，边改革，做了大量的推陈出新工作；同时，因当时在晋中地区内，除祁太秧歌外，还有介休干板秧歌、汾孝地秧歌、晋源秧歌（太原南郊区）、祁县温曲武秧歌等，如果将这些剧种不同的秧歌统称为“晋中秧歌”，则既不符合实际情况，也显得眉目不清，缺乏科学性。从而决定将“晋中秧歌”由原发祥于祁县、太谷二



县的这一秧歌剧种定名为“祁太秧歌”，这样更确切些，从此，祁太秧歌这个名称自1951年改革以来，一直流传至今。1957年4月由山西人民出版社发行了《祁太秧歌音乐》一书，1981年9月上海辞书出版社出版的《中国戏曲曲艺辞典》中发布了关于“祁太秧歌”的词条。<sup>①</sup>

关于祁太秧歌，另见如下各相关典籍释目：

《中国大百科全书·戏曲曲艺》：“秧歌戏，主要分布于山西、河北、陕西以及内蒙古、山东等地。各地的秧歌戏多以兴起或流行的地区命名，如山西的祁（县）太（谷）秧歌（又叫晋中秧歌）、太原秧歌、朔县秧歌、繁峙秧歌、广灵秧歌等。”

《中国戏曲曲艺辞典》：“祁太秧歌也叫晋中秧歌，戏曲剧种。流行于山西中部和陕北地区。原系祁县、太谷一带的民歌小调，到清代中叶与民间歌舞相结合，发展成演唱生活小戏的秧歌班。角色以小生、小旦、小丑为主。最初在广场演出，后被搬上舞台。清末农村已有‘自乐班’组织，逢年过节临时搭台演唱。新中国成立后成立了专业剧团。演出剧目有《卖烧土》、《绣花灯》等，语言、曲调具有浓厚的乡土风味。”

《中国戏曲志山西卷》：“祁太秧歌形成于祁县、太谷，流行于榆次、平遥、介休、清徐、文水、交城、孝义、汾阳等地。”

《中国戏曲剧种大词典》：祁太秧歌是山西省地方戏曲剧种之一。其流行地区以祁县、太谷为中心，遍及介休、平遥、文水、交城、孝义、汾阳、清徐、榆次、寿阳以及太原南郊。因这些地区大多在晋中盆地，故一度与太原秧歌统称为“晋中秧歌”。

## 二、关于源起的争论

“文化”一章我们已选取过一段《偷南瓜》剧本，暂称之为

<sup>①</sup> 高翔. 祁太秧歌【A】. 卢润杰. 昭馀春秋【C】. 太原：山西古籍出版社，2005. 349.

“祁县版”。现另节选一段太谷流传的《偷南瓜》，暂称“太谷版”，权且对二者略作对比，以管窥豹。

家住祁县在城南，祖祖辈辈种菜园，我种的南瓜人人赞，谁知我老汉种瓜难。正月里来正月正，有钱人家闹花灯。老汉我每天去拾粪，盼望有个好收成。二月里来是春天，祁县城里把会赶。别的东西我不买，专把南瓜籽儿选。三月里来是清明，推车送粪把地平。搭好地畔挖好垄，累得我呼儿呼儿喘不停。四月里来四月八，瓜籽儿泼水把芽发，白天忙来黑夜看，好像盼老婆生娃娃。五月里来端午节，南瓜蔓儿满地爬。老汉我赶紧把瓜儿压，眼看得南瓜开了花。六月三伏热难当，满地的南瓜呼儿呼儿长，几天长了拳头大，我又浇又锄日夜忙。七月里来到秋天，成熟的南瓜金灿灿，一个个都像小磨扇，我乐在心头喜眉间。

我们无意于去评判该二版本的《偷南瓜》中文字情境表现手法的优劣，只是发现二者在地界相邻的两个县份，由于流布所导致的异地化是很明显的，即使这种语汇的异化对于故事的铺陈并无多大的影响，充其量只反映了不同地域表述和审美的些许差异，这是很自然的情形，一方面也体现了文艺活动的公共属性。更何况它原本就来自于民间，它会面临许多被改编、加工甚或创新的可能。如果仅仅就此“家住祁县在城南”而郑重其事将《偷南瓜》视为祁县之原籍，或因为典型的“家住太谷在沙河”之类的表述将《看秧歌》视为太谷之首创，即使事实如此，又有什么更多的意义？

关于祁太秧歌之源起的争论莫不如是。

一段时期，人们曾对祁太秧歌的缘起或名称产生过一些分歧。主流的观点主张祁县秧歌、太谷秧歌以及祁太秧歌根本是一回事，亦有人从缘起时序上争论太谷秧歌在前，祁县秧歌在后，

但无可靠依据。关于“祁太秧歌”与“太谷秧歌”，曾有过这样一种坚持：“太谷秧歌”就是“太谷秧歌”，而不是“祁太秧歌”，其依据是：

民国九年（1920），太谷官府有一则“禁演秧歌”的布告公之于众，文中有“太谷秧歌素即驰名”之说。这是我们能够看到的最早称“太谷秧歌”的确凿史料，在没有发现更早的能够推倒“太谷秧歌”之说的史料之前，我们据此可以敲定：“太谷秧歌”就是“太谷秧歌”，而不是“祁太秧歌”。

其实，谁都无法否认该“秧歌”广泛流行于祁县、太谷等县的事实，太谷人尽可以称之为“太谷秧歌”，祁县人也可称之为“祁县秧歌”，人们将它称作“祁太秧歌”亦无可厚非，在这一点上所谓的固执和坚持是没有什么价值的。

从“祁太”二字谈起，吕洛青认为“祁太”是习惯称谓，历史上外出经商的祁县、太谷人被称作“祁太帮”。人们口头上说祁县太谷，这和习惯上称平遥介休、交城文水、汾阳孝义、五台定襄一样，并不能表明孰前孰后。专从秧歌上来说，祁县、太谷是邻县，南起温风岭，北至北堡村，有一百多里的边界线，村庄是犬牙交错的，方言土语、风俗习惯大致相同，又有许多同事亲戚关系，再加上祁县人历史上在太谷经商、做工的人很多，所以，太谷流行的不少秧歌很快就会被传到祁县。据初步统计，在1930年代由太谷人创作的秧歌传入祁县的很多，如：《大割青菜》、《争媳》、《做小衫衫》、《送樱桃》、《打冻凌》、《十家牌》、《拾麦穗》、《游神头》等，何况这些秧歌一开口就冠之以“家住太谷××村”等开头语；当然，祁县秧歌中也有一些被传到太谷，如：《偷南瓜》、《唤小姨儿》、《补凉袜》、《奶娃娃》等，这

些秧歌一开场也唱“家住祁县××村”等。<sup>①</sup>这充分说明祁县、太谷秧歌无论孰先孰后，不容否认的一点就是在历史发展过程中，祁县、太谷秧歌在不断地融合，虽然由于异地化的过程会产生语汇等要素的改变，但从音乐舞美艺术、创作方法、表现手法等方面来看是基本一致的，属于两县人民共同创造的文化财富，无所谓孰先孰后，更无分主次与轻重。文化得以存在和发展的意旨根本是排斥那种狭隘的地域缘起观念的，深层次地看，将更有利于构建一个和谐、安定的社会政治文化局面，这也是我们共同的期望。

## 第二节 祁太秧歌起源与发展

祁太秧歌这一地方剧种，属于民间艺术的范畴，是劳动人民自己创造的文化，其编创、演出、传承是一个动态的实践过程。由于封建统治阶级对文化的专制和垄断，地方戏曲一向得不到统治阶级的重视和承认，往往还因为内容上的离经叛道，形式上的俚俗粗野而横遭戕害。统治阶级往往利用手中的权力，通过法律的形式加以限制和禁止，因此地方戏曲在正史上是很少提及的，间或在野史、方志，或轶闻笔记，或碑记、舞台题壁，或剧本题录中有所记载，也往往一鳞半爪，难睹全貌。<sup>②</sup>

祁太秧歌的发展演变大致经历了三个阶段：艺术形式是从踏歌（歌舞），两小戏、三小戏，到戏曲化的形式；演出形式由村社自乐班，半职业班和“风搅雪”班，发展到专业剧团。

---

<sup>①</sup> 吕洛青. 祁太秧歌初探【A】. 祁县文史资料研究委员会. 祁县文史资料第二辑【C】. 祁县, 1986. 55.

<sup>②</sup> 山西省文化局戏剧工作研究室. 山西剧种概说【M】. 太原: 山西人民出版社, 1984. 代序.

#### 一、祁太秧歌的起源

祁太秧歌最初是由当地农民在田间地头传唱的小曲和元宵节供奉“三官”祈祷丰年的社舞（社火）结合而产生的。早在明代自正统至崇祯年间各地就有小曲广泛传唱，晋中平原已流行当地民间艺人顺口编唱的小曲，如：《并蒂莲》、《小尿床》等二十余首词曲，大多是反映当地民间生活的传闻轶事；另外还有《小寡妇上坟》、《闹五更》、《哭皇天》等曲目。

至明万历年间，晋中一带每逢元宵节的“闹社火”活动开始盛行，如：龙灯、旱船、高跷、背棍、竹马、刘三推车等踩街舞蹈，在舞蹈间歇时，人们围成圈唱几首小曲儿，逐步演变为歌、舞结合，情节简单的秧歌剧，如：《刘三推车》等。从组织上看，祁太秧歌最初为个人独唱，后来是由三五人组唱，至逐渐组织成班、社活动；从场所上看，由田间地头演唱发展到街头表演，再到用门板搭台，直至发展为固定的戏台演出；从剧目形式上看，起初是单人独唱的民歌，发展到歌加舞形式，后来又发展到加念白的简单情节，再发展为具有完整故事情节，基本形成了戏剧起、承、转、合的叙事程式，由此发展至秧歌小戏阶段，人物形象刻画与性格的塑造更加侧重，各项戏剧要素得到进一步的加强，同时服饰、脸谱也逐渐丰富起来，声腔上也由一剧一曲，发展到一剧多曲加念白，再到联曲以及男女分腔，最后发展到戏曲化成熟阶段。

（一）明代自正统到崇祯年间，小曲（亦称时曲或俗曲）是广泛传播的盛行时期，在这期间晋中平原已流行当地民间艺人口编传唱的小曲。祁县文化馆抢救文化遗产中收集抄录的小曲如《并蒂莲》、《一块铜》、《小尿床》、《高老庄》、《小二姐拜媒》、《铜青蚂蚱》等二十余首曲词，大都是反映当时当地民间生活的传闻轶事。虽不完整，但亦可看出端倪。

据明英宗朝禁唱妻上坟曲条令：“正统间，北京满城忽唱

《妻上夫坟》曲……”《妻上夫坟》曲，亦称《小寡妇上坟》曲，祁太秧歌中亦有此曲，流传至今。

《顾曲杂言》云：嘉靖、隆庆间乃兴“《闹五更》、《哭皇天》、《粉红莲》……”等曲，与祁太秧歌小曲不但同名，而且形式大同小异。

明代万历刊本《玉谷调簧》里有咏私情的问答体小曲，同祁太秧歌小曲《娘问女》、《挑水》其题材和体裁极其相似。可见明代小曲盛行之时，晋中平原的小曲亦广泛流行。

（二）与此同时，晋中一代每逢元宵节“闹社火”的活动也甚为热烈，如龙灯、旱船、背棍、高跷、竹马、刘三推车、张翁背婆、明月和尚度柳翠以及鼓乐吹奏等大小舞队，极其普遍。其中高跷、背棍、旱船等人物的扮演者，在舞蹈间歇时唱几首小曲，内容互不相合，可在形式上已从单形活动发展为初步的歌舞结合；这种结合的初级形式，就是祁太秧歌的起源。<sup>①</sup>

## 二、祁太秧歌的发展历程

### （一）踩街秧歌的由来

1. 据《祁县志》康熙四年版载有：“置里镇置市集奠民居而通民财也。”又云：“县市奇日各街轮开自辰至午。贾令、子洪、来远、东管（今东观）、北左、长头为偶日市。”又云：“十五日为上元节祭天地，设鳌山、悬花灯、放烟火、聚饮弦歌，有太平景象。”可见当时祁县经济已呈现一派繁荣气氛；民间文艺也较活泼多样。外地走村串乡的艺人时来时走，彼去此来的情况也较常见。据清代《钦定吏部处分则例卷四十五刑杂犯》法令：“民间妇女中有一等秧歌脚情民婆及土妓流媚女戏游唱之人，无论在京在外，该地方官务尽驱回籍。若有不肖之徒，将此等妇女容留

<sup>①</sup> 薛贵芬：祁太秧歌（祁县篇）述略【A】。祁县文史资料研究委员会。祁县文史资料第二辑【C】。祁县，1986。1—2。

在家者，有职人员革职，照律拟罪。”康熙十年禁唱秧歌妇女条：“凡唱秧歌妇女及情民婆，令五城司坊等官，尽行驱逐回籍，毋令潜住京城……”当时祁县一带经济优裕，交通畅达，卖艺求生的“凤阳花鼓”艺人，来到北方学唱已流行的秧歌既便于演唱，又易于存身，因此这里是他们较好的活动地带。同时，也说明秧歌见诸于文字记载是较早的了。

2. 据清康熙四十七年孔尚任《平阳竹枝词》第一首《踏歌词》：“凤阳少女踏春阳，踏到平阳胜故乡。舞袖弓腰都未忘，街西勾断路人肠”。从词中可以看出凤阳少女在平阳（今临汾）表演凤阳花鼓踏歌的情景。祁太秧歌歌舞节目《打花鼓》中有以下唱词：“说凤阳，道凤阳，凤阳本是好地方，自从出了朱洪武，十年倒有九年荒。（锣鼓介：呛得隆咚呛）大户人家卖骡马，小户人家卖儿郎。花鼓夫妻没卖的，身背花鼓走四方，（锣鼓介：呛得隆咚呛）南京收了走南京，北京收了到北京，南北二京全不收，黄河两岸度春秋。（锣鼓介：呛得隆咚呛，呛得隆咚呛！呛得隆咚呛呛，呛得隆咚呛！）……”又《缀白裘》中多处谈到凤阳花鼓，如《闹灯》中就有：“凤阳女，花鼓敲，打锣的男人跟着跑”之语句。可见凤阳花鼓于清初流行到山西南部、中部一带，是无可非议的事实，并且传流下不少踏歌节目。

3. 《平阳竹枝词》第二首《踏歌词》：“蹴鞠场中不用球，轻轻对踢眼斜瞅，分明学的秦楼舞，五彩裙边露凤头”。描绘的是二女子表演踢球游戏。祁太秧歌歌舞节目中《踢蹴球》（又名《踢绣球》），也是姐妹二人表演踢球，唱词：“二月里来龙抬头，咱姐妹二人踢蹴球，大姐姐踢了个龙摆尾，二小妹妹来接球，走三走，扭三扭，踢了个狮子滚绣球，哎咳哎咳，踢的咱家姐妹二人，两鬓间儿，水汗珠儿，滴淋淋淋往下流，吼吼吼。”两相对照，充分说明《踢蹴球》是凤阳花鼓艺人传播的。又如《采茶》、《采莲》、《珍珠倒卷帘》、《十二月对花》、《茉莉花》、《小放牛》

等一批节目，也是当时流传到晋中一带的歌舞节目（踏歌），均毋庸置疑。

4. 凤阳花鼓艺人走村串乡的活动形式是：每到一地，由花鼓二人打鼓敲锣，惊动观众，有人围观时先唱《凤阳歌》、《广东调》、《满江红》等小曲，接着表演歌舞节目（即踏歌）等；有时也唱几段北方流行的秧歌曲调，以迎合当地观众的喜好。结束时向观众凑钱后，即另走一处。上述情况，祁太秧歌《打花鼓》中描绘得较详尽。这种活动形式被晋中民间艺人在自己原有的歌舞结合的初级形式的基础上吸收、融化，逐渐发展成踩街秧歌队。

## （二）踩街秧歌队的形成

踩街秧歌表演形式一般是由俊扮和丑扮的二公子，手持折扇领头，带领身背花鼓的女角色和拍小钹、敲小锣的男角色共二三十人分两行沿街行进。听炮声走至迎接的户主门口，由领队的公子咏颂如：“男人种地女织布，和和气气闹家务，指望今年收成好，儿孙满堂全家福。”“咸丰登基十一年，口里口外种洋烟，男人抿烟挣四十个，女人抿烟挣八十个钱”之类的即兴诗，朗诵毕，在锣鼓声中，两三个演员进入场地中央，伴随舞蹈歌唱小曲，或表演一两个情节简单的歌舞小戏。结束后，户主送白酒、干果、油食等以示酬谢。之后，踩街秧歌队便恢复原队形，继续前进，直至踩遍全村各街为止。所表演的节目，如《写十字》、《十把扇》、《游社社》、《看画儿》、《四保儿上工》等。其中有第一人称的歌舞小戏，也有第三人称横排式歌舞节目，总的来说是唱见闻、数典故、叙景致、表古人等，其故事情节极其简单，句式多为十字或七字组成，一般分上下两句或四句，末句重复。歌舞时没有弦乐伴奏，只是轻敲鼓边、轻击钹钹、掌握节奏。舞蹈的动作较为简单，却是歌中带舞，舞中有歌，亦歌亦舞，歌舞进一步结合，这是祁太秧歌发展历程中的重大进展。踩街秧歌活动的阶段较长，一直延续到民国初年，才逐渐消失。



#### 看 画 儿

【剧情说明】春节前，姐弟二人相随进城，描述画儿棚盛景。

姐弟（合唱）：天也亲来地也亲，二老爹娘实在哎咳亲，舍不得打舍不得骂，见了女儿活亲煞呀，沅了河柳儿沅不了娘的心呀哎。姐弟二人出了门，大街上人儿闹哄哎咳哄，往前走来往前走呀，绕远远<sup>※</sup>见大南门呀，咱姐弟快当些去进祁县城呀哎。远看城楼三滴水，近看这垛口赛牙哎咳城，手拉手儿把城进呀，进了两道铁城门呀，大街上都是些做买卖的人呀哎。咱姐弟二人往前行，两廊厢的买卖人数不哎咳清，数核桃呀称柿饼呀，零零星星买些什么呀，咱姐弟不买东西要看画儿棚呀哎。瞅空挤来瞅空钻，随人群挤到画儿哎咳棚，画儿棚里闹哄哄呀，男女都是看画的人呀，各样的画儿是通时兴呀哎。

姐（唱）：弟弟你看这一张，这张画画得实在好哎咳看，杨七郎和杨八郎呀，韩昌拿的是三股叉呀，一袖箭射死那天庆王呀哎。

弟（唱）：姐姐你看这一张，这张画画得比那张哎咳佳，大鲤鱼儿长尾巴呀，上面坐的个胖娃娃呀，倒叫人看了活笑煞呀哎。

姐（唱）：弟弟再看这一张，这一张又比那一张哎咳强，汉刘备呀关云长呀，黑脸张飞紧相跟呀，那本是桃园结义的好兄弟呀哎。

弟（唱）：姐姐你看这一张，这一张画得爱煞哎咳人，杨宗保呀穆桂英呀，孟良焦赞杨延景呀，佘太君搬来了八王贤君呀哎。

合（唱）：姐弟观画多一阵，手拉着手儿出画儿哎咳棚，猴儿骑手耍狗熊呀，说书场里围满人呀，咱姐弟再看看西洋景呀哎。

弟（唱）：观东厢来看西厢，看了这半天饿得哎咳慌，油麻花呀香煞人呀，豆腐脑儿喝两碗呀，姐姐给我买的吃一顿呀哎。

姐（唱）：叫弟弟来你快看，西北角上起了哎咳风，咱姐弟呀快快行呀，身上没带一文铜呀，回到了家中咱娘才放心呀哎。  
（同下）

### （三）戏曲化的形成与演变

“商贾辐射，甲于晋阳”。祁县、太谷二县地处晋中腹地，自清中叶始商业进入鼎盛阶段，祁县、太谷等县也一跃成为中国北方的金融和商业中心，经济的发达也促进了社会文化事业的繁荣。祁县、太谷一带大量的富商组班结社，对祁太秧歌的传承和发展起了很大的作用，祁太秧歌因此逐步走上戏曲化道路。

1. 清乾隆六十年刊印的《霓裳续谱》云：“【秧歌】凤阳鼓，凤阳锣，凤阳姐儿们唱秧歌。好的好的都挑了去，剩下我们姐儿们唱秧歌……”祁太秧歌《打花鼓》中也有：“夫妻双双出府门，海角天涯唱秧歌”。唱凤阳花鼓的艺人到了北方，也随着北方的风俗习惯学唱秧歌了。虽然凤阳歌与秧歌的曲调，在调式、调性、音韵等方面不尽相同，但互相吸收、溶化，形成一体，统称秧歌；而凤阳歌的名称在北方逐渐消失了。同时还吸收了“莲花落”，按《津门杂记》云：“北方之唱‘莲花落’者，谓之‘落子’，即如南方之花鼓戏也。”又云：“后有人改名太平歌词云”。“莲花落”是夹说夹唱的一种说唱艺术，用竹板打节拍，每段常以“莲花落、落莲花”一类的句子做衬腔或尾声。祁太秧歌《烙碗计》剧中丑角学唱“莲花落”词：“呱哒儿呱，呱哒儿呱，花鼓汉子把话明，再把妻儿叫一声”。这是以“莲花落”形式唱《打花鼓》中的唱句。又如《小放牛》唱词：“打个什么锣？打个太平锣。打个什么鼓？打个风阳鼓”。念白中有：“口儿里唱的都是莲花落吆呀咳”。又（唱）：“一喷一朵莲花，花开一朵美。”又《打花鼓》中唱词：“转过这条臭胡同，咱们再唱莲花落”。这

说明凤阳花鼓艺人流串到北方后也唱“莲花落”。这都对祁太秧歌的丰富、发展，起了很大的促进作用。从此祁太秧歌曲调增多了，剧目也丰富了，并且增加了数板与念白，唱完有说，说完再唱。当地艺人也编出不少剧本如《扳**饅**儿》（**饅** **duo**，指古代一种面制食品）、《吵街》、《东六支赶会》等。还有另一种形式，丑角上场先说一段与剧情无关的杂说如《双唤妹》、《碾糕面》等。这种有歌有舞有说的三结合节目的出现，对祁太秧歌的发展来说是一大进步，而且由此孕育了戏曲化的胚胎。<sup>①</sup>

2. 清嘉庆、道光年间，祁县、太谷、平遥等县的资本主义商业蓬勃兴起，如祁县茶庄、票庄、囫囵庄、典当行、药材庄、绸缎庄的商人往来于各省；外地商人通过祁县的“川陕通衢”直达北京并通过子洪口通往上党、河南、汉口，在这两条通途大路上客商往来频繁，促进了各方交流，促使商业发达，文化也随之相互传播。当时人们特别是对时兴小曲、流行小戏更感兴趣。如《出西口》、《金全卖妻》、《小上坟》、《放风筝》等节目，都是这一时期由外地传来的。在这些剧目的影响下，促进与启发了民间艺人编唱反映当地农村生活的口头剧目如《割田》、《回家》、《袖筒计》、《换时花》等。这说明秧歌戏曲化的条件已经具备，出现了即将问世的先兆。<sup>②</sup>

3. 道光年间，晋中平原农村里，普遍成立了“自乐班”的组织。据晋剧票社活动家郭少仙生前讲，他在太谷韩村曾看到该村“自乐班”的一只衣箱，上写“道光十九年立”等字样。又据祁县离休老教师张景房谈：“‘自乐班’的组织，最迟是在清中叶，祁太商业发达时开始的。”当时在农村一般都是踩街秧歌活

<sup>①</sup> 鲁克义、郭士星. 山西剧种概说【M】. 太原：山西人民出版社，1984. 242。

<sup>②</sup> 薛贵芬. 祁太秧歌（祁县篇）述略【A】. 祁县文史资料研究委员会. 祁县文史资料第二辑【C】. 祁县，1986. 6。

动后，即登上矮小的门板台进行演出。台后设一卯桌，上插“同乐班”、“喜乐社”等一类的幔帘。演出时有小曲曲、歌舞小戏、杂说、秧歌戏等同台演出；不过秧歌戏是占主导地位的，并有武场配合，如《周公送女》、《郭巨埋儿》、《巫神》、《下山》、《踢银灯》、《劝女》、《缝袍子》、《王婆骂鸡》、《卖豆腐》等。这是秧歌由民歌、歌舞发展成为秧歌戏的标志，是祁太秧歌发展过程中戏剧化形成的重要里程碑。<sup>①</sup>

4. 咸丰元年，太平天国运动爆发，这场战争一直持续十余年，也给社会生产和人民生活带来了极大的灾难。河北、山西一带也遭厄运，农田荒芜，商业倒闭，人心惶惶不可终日。戏班也纷纷被迫解体，艺人们星散颠沛流离，本地艺人也只好另谋生路。祁太秧歌一度陷入低潮。直至咸末同初，社会状况才日趋好转，农业、手工业开始恢复，商贸开始复兴，人们的生活逐步得以安定，各类文化娱乐活动又活跃了起来。祁县、太谷一带每逢新年正月赶集、庙会，村里村际会组织艺人们登台演出，不过规模相对较小。这一时期演出的秧歌剧目主要有《打冻凌》、《出西口》、《张公子回家》、《换时花》、《绣荷包》等。

### 绣 荷 包

【剧情说明】端阳节姐妹绣荷包，十绣历代古人。

姐妹合（唱）：五月初五日，屈原死的屈，后世人祭奠他，留下粽子。后世人祭奠他，留下粽子。今日端阳节，粽子喂鱼鳖，大江里赛龙舟，齐动鼓乐。大江里赛龙舟，齐动鼓乐。雄黄酒吃，为其遍瘟疫，小儿郎点雄黄，能避五毒。小儿郎点雄黄，能避五毒。艾草插门上，香气除灾殃，艾叶儿装荷包，带在身旁。艾叶儿装荷包，带在身旁。今日天气清，空中亮又明，咱

<sup>①</sup> 高翔. 祁太秧歌【A】. 卢润杰. 昭谏春秋【C】. 太原：山西古籍出版社，2005. 347。

姐妹坐牙床，来做针工。咱姐妹坐牙床，来做针工。姐妹十五六，心灵手巧秀，咱姐妹今日里，来把荷包绣。咱姐妹今日里，来把荷包绣。一绣一杆旗。高高来举起，杨家将真威武，英勇无比。二绣二度梅，花落又开蕾，只因为梅良玉，哭妇太伤悲。三绣三尺剑，赵云挂身边，怀抱上阿斗男，长坂坡脱了险。怀抱上阿斗男，长坂坡脱了险。四绣四彩楼，王三姐抛绣球，王侯公子都不打，只打平贵头。王侯公子都不打，只打平贵头。五绣五丈原，孔明扎营盘，魏延冒失闯入帐，卧龙归了天。魏延冒失闯入帐，卧龙归了天。六绣六合春，草色一齐青，柳叶随风飘，红杏映佳人。七绣七巧图，牛郎配织女，王母划天河阻，七夕来相聚。八绣八仙洞，相随上南天，王母设蟠桃会，庆贺寿万年。王母设蟠桃会，庆贺寿万年。九绣九天仙，仙女思人间，随彩云下凡来，二郎赶回天。随彩云下凡来，二郎赶回天。十绣十美女，曹操献女计，为收买关云长，关公他不理。荷包已绣成，包在纸当中，咱姐妹交母亲，母亲定高兴。咱姐妹交母亲，母亲定高兴。

5. 秧歌艺人登台演出后，起初是村与村之间联合演出，随后则为县与县之间荟萃登台。年长日久，必然出现一些优秀超群的演员。刘文炳在《徐沟县志》亦提到“在乾、嘉、道、咸、同、光以下，人穷物绌，而邻县稍富地方，异军突起……”时所指的邻县当指祁、太等地。清徐县孟封乡尧城村舞台壁记证实光绪十四年祁太秧歌曾于该地演出，说明至少在清光绪初祁地已有颇具规模的秧歌班。但由于艺人多为农民组成，农闲则聚，农忙则散，故有“七月班”之称。<sup>①</sup>清徐尧城村戏台题壁上还记载有清

<sup>①</sup> 祁县地方志编纂委员会编。祁县志【M】。中华书局。1999。709。

光绪二十二年祁太秧歌演出剧目：“五月初七日，祁太‘德盛社’，首日《吃油馍》、《采茶》。午《换碗》、《求妻》、《哭五更》。晚《翠屏山》、《大算命》、《卖豆腐》”。祁太“德盛社”据说是由祁县老双龙、四杆旗两位秧歌名艺人，选拔祁、太二县的名演员组织的半职业性班社。其演出剧目故事性强、行当多，表演难度也大；卖台口演出是较顺利的，当然跨县到外地演出就不奇怪了。这类班社的出现，表明祁太秧歌戏的发展又前进了一步，并且已经登上了舞台。

6. 辛亥革命后，西安李桐轩等知识分子成立“易俗社”，用演剧形式“补充教育，开启民智”，搞得十分红火。当时，在陕西经商的祁县谷恋村大财主高硕猷（金蜚财主）深受新思潮的影响，毅然卖掉自己在三原县的几百亩好地，携款回到老家祁县，创编秧歌剧，反映现实，教化乡民。民国十二年（1923），谷恋村易俗社的成立，可谓祁县改良秧歌的摇篮。

由于秧歌的盛行，在这期间祁太一带涌现了很多名老艺人，如祁县的双龙师傅（吴正恩）、连连师傅（刘焕玉）、天蚩则（段振禄）以及太谷的“二要命”（董根惠）等。在此期间，祁县南社村的乔广益先生编写修订了许多祁太秧歌剧本，如《小赶会》、《吵街》、《周公送女》、《送丑女》、《劝丈夫》、《看画儿棚》、《偷点心》等。同期，双龙师傅和四杆旗师傅也曾在文水县方园村、东旧城、宋家庄等村任教传授祁太秧歌，指导演出，是祁太秧歌传播到文水县的创始人。双龙师傅还编创了秧歌剧《扯丝绸》、《东六支赶会》、《拣麦根》等，如《拣麦根》一剧正是被祁县的狗蚩师傅演红后，太谷的“二要命”专程从太谷到祁县拜双龙师傅为师，学下此剧，最后成了“二要命”的拿手戏。通过两地艺人的学习交流，祁太秧歌越来越火。

7. 民国十五年前后，祁县、太谷的秧歌艺人根据当地真人真事编写了一批揭露当时社会黑暗生活的秧歌戏，并创作出一些

新曲调，一直流传至今。如《唤小姨儿》、《做小衫衫》、《劝戒烟》、《吃招待》、《十家排》、《送樱桃》、《跟大嫂顶工》等一批反映晋商和农村生活的小戏。这一时期，有一些晋剧艺人也积极参与秧歌艺术，与秧歌艺人合作改编创作了不少优秀秧歌戏，如祁县谷恋村的晋剧名鼓师高锡禹（狗蛮师傅）与本村秧歌艺人创作出《恶家庭》、《锄田》、《劝戒烟》，改编出《改良算账》、《回家》等。这些剧目由于文士的介入，语句结构较为严谨，上演剧目多以反映生产生活、家庭伦理等为主，不但生活情节丰富，内容健康，在音乐和唱腔方面也大有改革，戏曲味更浓，是祁太秧歌剧目中的优秀节目，除《恶家庭》外，这些剧目迄今仍被广泛演出。当时，晋剧和秧歌这两种姐妹艺术的艺人，还在一起组织“风搅雪”的班子，既演晋剧，也演秧歌，同台演戏，互相吸收。<sup>①</sup>这样，晋剧艺人在表演、化妆、服装等方面给秧歌以重大影响，对提高秧歌艺术无疑起到了不可低估的作用。从此，祁太秧歌声誉雀起，出现了狗儿旦、保保旦、大要命、活要命、桂儿旦、有儿旦、德保则、海海、黑丑小、换花丑、刘焕玉（连连丑）、七儿生、抓心旦等名演员，他们在表演、唱腔方面各有千秋，独具造诣。在秧歌戏兴盛时期，祁县、太谷一带的艺人经常互相搭班，配合演出，戏路一致，声腔相同，独具风格的祁太秧歌戏日益成熟，并被推广到晋中周边十余县。如民国二十六年（1937）以前，交城县境内流行的秧歌剧目有《割苜蓿》、《绣花灯》、《五秃子闹洞房》、《割田》等数十出；同时也出现了艺术造诣较高的秧歌艺人如西营村薛贺明（艺名“圪抵壶”）、广兴村张万全、温家寨温耀高、覃村四板头、田家山张全德等。

#### （四）祁太秧歌的衰败与兴起

在日寇侵华与阎锡山反共时期，敌占区的祁太秧歌艺人被残

<sup>①</sup> 鲁克义、郭土星. 山西剧种概说【M】. 太原：山西人民出版社，1984. 243.

害流散，演出活动处于寂寞状态，秧歌艺人也堕落到不堪入目的境地，如《大吃醋》、《探监》等剧目内容事涉淫邪，庸俗荒诞，甚至淫秽下流，致使祁太秧歌堕入了没落衰败期。

而在抗日革命根据地晋绥边区，遵循毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，“七月剧社”、“大众剧社”、“五五剧社”和“人民剧社”等革命文艺团体，曾以祁太秧歌形式与声腔艺术，演出过《闹对了》、《刘巧儿》、《以毒攻毒》、《两亲家》等剧目，极大地鼓舞和推动了革命战争和生产运动，对革命工作起到了积极的促进作用。

抗战时期晋东南的武东光明剧团、武西战斗剧社等，均以编演宣传抗日的秧歌戏而闻名。太行根据地“祁县建设剧团”也曾以祁太秧歌形式与唱腔，演出过《小二黑结婚》等剧，兴县黑峪口业余剧团，在新文艺团体的影响下，也曾演出《王富贵自新》等祁太秧歌剧目。朱总司令和贺龙元帅都曾参加过驻地的秧歌表演，与民同乐，传为佳话。这是祁太秧歌为革命根据地服务的光荣历史；同时也是运用祁太秧歌声腔艺术与表演形式反映革命战争和现实生活的秧歌现代戏的先声。这种文化再生产和文化创新，正是传统民间文艺得以延传的内应机制，从而能够在特定时期参与当时合法与正当的社区活动或社会活动。<sup>①</sup>

晋绥边区当时流行着两种秧歌曲调与剧目，统称为“秧歌”，但其表演风格和特点显然不同，名称上易感到混淆不清。晋绥文联的戏剧工作者与部分剧社的同志们就此问题共同磋商，最后决定从地域上予以区分，即“陕北秧歌”和“晋中秧歌”。“晋中秧歌”剧名的出现，代替了历史上统称的“秧歌”。

### （五）新中国成立后的发展状况

新中国成立后，以刘焕玉为首的祁县老艺人们自觉抵制了秧

---

<sup>①</sup> 齐琨. 历史地阐释上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究【M】. 上海：上海音乐学院出版社，2007. 356.



歌剧中的不正之风，自编自导新剧，文化馆副馆长薛贵芬为挖掘与抢救这一泥土气息极浓之地方剧种，组织人员深入农村采风，记录曲谱、抄写剧本数以百计。他还主持了“祁太秧歌研改社”，为祁太秧歌的改革提高、推陈出新做了大量工作，经过众人的努力，祁太秧歌终于确立起作为一地方剧种的正式身份。祁县境内各村镇相继涌现出众多的秧歌班社，他们以旧调唱新戏，十分活跃。据有关资料记载，1950年代，祁县境内村办秧歌剧团一度达到71个之多，足见其受欢迎程度。“文化大革命”期间，这些剧团纷纷解体，祁太秧歌遭到禁演。改革开放初的1980年，丰泽、北岗头等村由个人组建的一些秧歌班社开始延师授徒，祁太秧歌重又兴起。祁太秧歌的发展过程是曲折的，受历史、政治因素的影响，一度左右摇摆，方向不明。

1. 建国初期，祁县境内共有业余秧歌剧团71个，秧歌艺人两千余人。旧社会遗留下来的数百个祁太秧歌中，精华与糟粕并存。既有从生活中提炼出来的精彩艺术；也有生活中丑恶、淫秽的渣滓被搬上舞台。另外，也有个别区县干部对秧歌艺术甚为反感，曾发生过扣押艺人、上台拦戏、摘掉马镫等粗暴行为。1951年5月5日政务院发布了《关于戏曲改革工作的指示》，祁县文化馆组织相关艺人共同学习，明确了“既反对保守思想，也反对乱加干涉的粗暴态度，要继承遗产，积极改革”的方针，着手祁太秧歌搜集整理工作。

2. 1951年5月5日，政务院发布了《关于戏曲改革的指示》。同年11月，榆次专署文教局局长郝静瑞在县文化馆长会议上，指定祁县、太谷、文水、交城四县各选派秧歌名老艺人二三名，由祁县文化馆主办，组织成立了祁太秧歌研改社。社长薛贵芬，副社长刘焕玉、杨子森，编导奇力、李登五、许维藩，主要演员有马光太、吕达（艺名“牛牛旦”）、张效富（艺名“疙瘩丑”）、金全旦、张祖岱（“放羊旦”）、阎子玉、董士龙、苗根深

(“松树树”)、刘占牛、刘侯牛、卞喜全、王保银、王光富、唐昌里(“海海旦”)、董世俊(“有儿旦”)、杨玉林(“德宝生”)等,以及鼓师苗敬恒等三十余人,剔除了某些剧目中丑陋污秽的不健康表演因素,删修出《探监》、《听新房》、《补凉袜》、《做搂肚肚》、《扣麦地》、《拣麦根》、《上神头》、《唤小姨儿》、《大割青菜》、《小割青菜》等;<sup>①</sup>另整理改编了《新打花鼓》、《缉草帽》、《五秃嫂逃婚》、《下山》、《三十劝》等一批传统秧歌剧目;移植上演了《挑女婿》、《送嫁妆》、《两情愿》等现代戏。他们贯彻“推陈出新”的方针,以边演出、边研究、边改革的方法做了大量研改工作。在音乐声腔方面,加强了节奏性,丰富了锣鼓点,有的剧目还配以弦乐伴奏。在祁太秧歌改革工作中,祁县文化馆逐步摸索出剧改“五字经”,即抄、研、改、排、演以及“三态三骨”剧改法:即原态原骨、原态换骨、脱态换骨,这些经验取得了一定的实践效果,在秧歌艺术的表演程式化、规范化、古为今用方面拓展了新路。在此期间,经过细致研究,大家一致决定采用“祁太秧歌”这一剧种名称。1951年的这次改革,标志着祁太秧歌走上了一条全新的健康发展之路。该社于1952年1月解散,艺人们分别回到各县传播经验,祁太秧歌在晋中大地开花结果。

3. 祁太秧歌剧种名称的诞生,是继晋中秧歌之后的又一次改革。首先,祁太秧歌在戏曲化发展过程中,于民国二十年前后曾轰动一时,除在两县上演外,还传播到周边十余个县市,在艺术上起到了中轴作用;其次从地域上看,晋中范围内除了祁太秧歌,另外还有介休干板秧歌、汾孝地秧歌、晋源秧歌(太原南郊区)、祁县温曲武秧歌等多种不同的秧歌。再次,从祁太秧歌的沿革来看,自清康熙十年以来至抗战初期一直被统称为“秧歌”;

① 祁县地方志编纂委员会编. 祁县志【M】. 中华书局. 1999. 710—711.

晋绥革命根据地将之称作“晋中秧歌”。1951年“祁太秧歌”名称的确定是符合实际需要的，是审慎合理的。

4. 1955年，榆次县成立了第一个专业剧团——榆次县秧歌剧团，第一任团长李俊卿，党支部书记续天水，主要演员有盖平遥、盖汾阳、德宝生、有儿旦、疙瘩丑、盖东观、甲戌丑、俊卿旦、照明灯、仲林生等，有十四位女演员第一次登上了秧歌舞台，从此祁太秧歌中男演女的历史有所改变。他们移植排演了很多现代戏，如《朝阳沟》、《李双双》、《李二嫂改嫁》、《柳树坪》、《红灯记》、《槐树庄》、《三换肩》等；也改编了不少传统戏，如《偷南瓜》、《当板箱》、《卖高底》、《卖豆腐》、《绣花灯》等，均受到了观众的普遍赞扬。以邱金兰（艺名“盖平遥”）为首的第一代女演员首次出现在舞台上，是祁太秧歌的一大发展。在音乐、声腔方面，全部剧目增加了弦乐伴奏，进一步丰富发展了打击乐锣鼓点，并改一剧一曲为一剧多曲。在表演、导演、舞台美术等方面，也都有了进一步的改进。这次改革既不失秧歌质朴本色，又致力于戏曲化的完善创新，是祁太秧歌发展过程中的又一次飞跃。1970年，“支左”的解放军进驻剧团，榆次县秧歌剧团宣布解散。

5. 1963年7月，“四清运动”中有文水工作队员写了一篇《必须使祁太秧歌获得新生》的文章，其基本精神是全盘否定，把祁太秧歌说得一无是处。文件发到各县，秧歌艺人不再登台。祁县文化馆也只能组织人员编写与移植现代戏，发动学生及社会青年进行演出，又成了一条腿走路。

十年动乱中，祁太秧歌惨遭横祸，全部被扼杀，榆次秧歌剧团被砍掉了，农村业余剧团也销声匿迹了。1974年1月，祁县文化馆召开了“祁太秧歌改革座谈会”。试验性地排演了《智取威虎山》第三场“深山问苦”一折，并参加地区“祁太秧歌样板戏会演”。祁太秧歌从一腿条走路又退缩到了只能演样板戏的地

步。

6. 1978年3月,太谷秧歌剧团成立。演职人员共69人,其中男女演员31名,业务机构分编导、演员、乐队、舞美、后勤五大组。历任领导有田平、程世杰、冯金亮、王琦、孙贵明、王全银等。秧歌名老艺人王效端(艺名“香蛮旦”)历任业务副团长和艺术顾问。演出剧目中,传统秧歌有《卖元宵》、《卖高底》、《卖绒花》、《偷南瓜》、《打冻凌》、《继母误》、《绣花灯》、《断料子》、《看秧歌》、《送樱桃》、《小赶会》、《清风亭》等,移植改编剧有《梁山伯与祝英台》、《挑女婿》、《许九经升官记》、《红罗镜》、《墙头记》、《丹青恋》、《春秋配》、《贞节恨》、《逼婚记》、《西厢记》、《王老虎抢亲》等。现代戏有《李双双》、《李二嫂改嫁》、《八品官》、《补锅》、《黑妮相亲》等。1982年,晋中地区组织会演,籍红玉、刘丁英、石俊芬均获得优秀演员奖;在全省观众投票评选中,籍红玉当选“优秀唱腔演员”称号。

7. 十一届三中全会以后至1984年底,祁县、太谷各县农村业余剧团以及名老艺人们以台口集中的临时杂凑班形式,开始恢复上演祁太秧歌传统剧目。1980年,原榆次县秧歌剧团的部分老艺人倡导成立了榆次市秧歌剧团,首任团长为邱金兰,以青年演员为主。该团于1983年后曾一度歇台,1984年6月,重新请回了甲戌丑、德宝生等老艺人,经逐步整顿,又见起色。

8. 1990年代以来,多元化的文艺活动形式对祁太秧歌的生存造成了前所未有的冲击。众多秧歌剧团出现解体,秧歌名老艺人也相继谢世,祁太秧歌的传承面临着严峻的青黄不接。太谷县目前有3个职业秧歌剧团,都是原太谷秧歌剧团演职员分离出来自行组建的,即以白利明为团长的“太谷秧歌艺术团”,当家演员有籍红玉、白美云、孙贵明、董美仙、杜堂中、杜牛斌等;以董燕燕为团长的“董燕燕秧歌剧团”,当家演员有董燕燕、刘双寿等;以杨建桃为团长的“杨建桃秧歌剧团”,当家演员有代富

仙、杨建桃、杜元明等。这些剧团既演秧歌，又演晋剧，都是“风搅雪”班，他们中的许多优秀演员都已 50 岁左右，自行搭班，在晋中各县农村演出，生存艰难。

9. 近些年来，一些演出团体又将已经改革清除掉的庸俗下流、淫荡、恐怖、迷信、丑恶的题材，如《洗衣计》连二本、《称樱桃》、《做小衫衫》等剧目搬回舞台，以迎合一些观众的庸俗趣味。虽然在省、地、县各级会演时，祁太秧歌现代戏也创作演出了不少，但真正流行推广开来的剧目其实不算多。在我国经济社会快速发展变革的新时期，人们的价值观也随之发生了剧烈的嬗变，唯利是图、急功近利成为许多人的人生信条。一个信仰匮乏的时代，势必会造成社会审美的普遍低俗化倾向，祁太秧歌亦不能免。从一定程度上也折射出社会变迁对民间文艺活动的深刻影响，是一个值得深思的问题。

#### 三、历史上的秧歌班社

(一) 农村自乐班：清道光年间，祁县、太谷各村已普遍成立“自乐班”秧歌班社。以谷村为例，由许儒（乳名广儿，又名头儿）为班主牵头成立的“谷村同乐社”，每年农历十月初一日，会集本村秧歌艺人和初学者进行“会茶”，即在“三官”社房，许儒备办饭食摆于桌上，一般以一碗油茶、一个白面馍为一份，自愿参加者端起食用后，就算是“同乐社”组织的成员了，约有三十名左右成员。冬天排演，翌年正月间进行演出，至农历二月初二结束。这种旧例沿袭至民国二十年前后，几乎是年年照办。类似这种做法，各村自有一套，但大体上是一致的。社名称各村自定，如祁县“永乐社”、“兴隆社”、“三合社”等。其班规只有一条，无故不到者负责“会茶”的一切开支。

另如太谷“同乐社”，位于北沙河村，创办于光绪十五年（1889），历传四代，历任班主为孙九则、段夺则、段永东、杨志

远等，河东闹文秧歌，河西闹武秧歌，第四代武秧歌的文武场教练聘请四兰师傅，杨志远兼武功教师。上演剧目有《溪皇庄》、《吃瓜》、《打擂》、《翠屏山》、《如意钩》、《剑锋山》等。民国九年，因官府查禁而停止秧歌活动，民国二十二年后又兴起，一直活动到1982年。又如太谷“上庄社”，成立于民国二十一年（1942），班主王臭小，曾邀请“小要命”、“蛤蟆丑”为师，参加活动者40余人。建国后，吸收女演员参加秧歌排演，在榆次、寿阳一带也颇有名，活动至今，历久不衰。再如太谷“南沙河社”，成立于清光绪年间，至今约传五代（据1980年代资料记载），历任班主为白贵成、白大顺、白居业、杨志荣等，全班30余人，曾聘有儿旦为师，每年都有演唱活动。

（二）家庭秧歌班：民国十二年至十六年期间，祁县谷恋村高硕猷（金蚩财主）投资创办建立“易俗社”。主要成员：乐师兼导演高锡禹（狗蚩师傅）、高锡铭（育林先生），编剧高锡华（清末翰林），演员高硕鹏（抓心旦），账先生张应接以及本村秧歌艺人。他们专门从外地聘请艺人来本村教艺，博采众长对本土秧歌进行改良创新。其中，最著名的艺人就是晋剧著名鼓师，被人尊称为祖师爷的狗蚩师傅（高锡禹）。他创作、改编、移植了50个秧歌，将晋剧音乐的板眼、击乐、表演程式、曲牌、丝弦伴奏等运用到秧歌中，大大提高了祁太秧歌的艺术表现力，在祁太秧歌的发展中作出了不可磨灭的历史性贡献。

易俗社秧歌艺人们都是在高硕猷家院内排练，临时搭小舞台边教、边排、边改，排练成功后，再到本村大戏台上演出。创作、排练期间，全班食饭等一切开支均由高硕猷完全负担，村民无须支付分文。他们先后创作出《恶家庭》、《锄田》；又改编出《改良算账》、《回家》、《游湖》等秧歌戏。在音乐唱腔和表演动作等方面，吸收运用了晋剧的表现手法，如唱腔增加垛板、叫板，并加丝弦伴奏，还把戏剧曲牌、锣鼓点等引入秧歌，是祁太

秧歌史上的一大飞跃，对祁太秧歌艺术水平的普遍提高，发挥了积极作用。尤为可贵的是坚持不演低级下流剧目，可谓当时班社中的佼佼者。

（三）祁太秧歌培训班：1952年，祁县李家堡名老艺人刘焕玉师傅（艺名“连连丑”），在自家组织了一所秧歌培训班，由他亲自担任教师，向本村青年传授祁太秧歌。包括剧目、武场、身段动作指导、面部表情启发以及化妆、服饰等全套技艺，均由他一人教授。先后曾排练传统剧目《写状》、《赶子》、《偷南瓜》、《卖柴计》、《碾磨记》等十余个剧目。他多才多艺，能编会写，曾先后编写了《卖柴记》、《杀江州》、《苦烈报》、《碾磨记》、《三报仇》、《寺中缘》、《劝戒烟》等著名的祁太秧歌剧本。其中《碾磨记》、《劝戒烟》等剧目一直流传至今，久演不衰。刘焕玉对祁太秧歌的发展做出了很大的贡献。<sup>①</sup>

另据相关资料记载，晋中一带历史上还出现过以下一些秧歌班社：

喜乐社：见于清徐县孟封乡尧城村戏台题壁“光绪十四年八月初八、九、十，祁邑太谷喜乐社在此乐也”。

德盛社：见于清徐县孟封乡尧城村戏台题壁“光绪二十二年五月初七日，祁太德盛社，首日《吃油馍》、《采茶》、《摇会》；午《换碗》、《求妻》、《劝吵》、《哭五更》；晚《翠屏山》、《大观灯》、《大算命》、《卖豆腐》”。据考，“德盛社”为祁县老双龙师傅和四杆旗两位艺人所组建的半职业性剧团。另榆次东长凝村戏台题壁有“光绪二十五年祁邑得胜社在此乐也”，据推断，该“得胜社”与“德盛社”应为同一个班社。

吉庆社：光绪二十二年（1896年），由祁县北关秧歌艺人董七儿组建。兼演晋剧，形式灵活，深受中小村镇欢迎，于1900

<sup>①</sup> 祁县地方志编纂委员会编. 祁县志【M】. 中华书局. 1999. 709—710.

年解散。

风搅雪班：民国十一二年间，由祁县、太谷等地艺人成立，这是一个既唱戏又唱秧歌的班子。其中有太谷的狗儿旦（老旦）、七儿旦（青衣）、黑臭小（丑）、大要命（花旦），祁县的席扣生、文水的信贤旦（下旦）等，上演的秧歌剧目主要有《卖胭脂》、《卖高底》、《奶娃娃》、《大割青菜》、《换碗》等，在晋中一带颇受群众欢迎。

双梨园：民国十五六年，由榆次人王金奎、二侯则、马五合股承班，班主王金奎，掌班人黑臭小、狗儿旦，承事人根元旦。班社设在榆次南关，既唱晋剧，又唱秧歌，是一个名艺人集中、制度严格，颇有声誉的风搅雪班。该班租赁太谷孟兴让的一副戏箱，自备四辆箱车，演职员达八十多人，主要承上述“风搅雪班”的人马，有狗儿旦、七儿旦、黑臭小、架子生、胎里红、四儿旦、年乎丑等，这些人晋剧、秧歌皆能。上演秧歌剧目有《女招待》、《唤小姨》、《补凉袜》、《扯被阁》、《待满月》、《清风亭》、《打花鼓》、《拣麦根》等；晋剧有《凤台关》、《金沙滩》、《雁塔寺》、《乾坤带》、《斩黄袍》、《下河东》、《桑园会》、《火焰驹》等。演职人员报酬采取股份分红，班主、掌班、掌事每人一股（即一分），主演八厘、七厘不等，依据优劣定账分钱，箱俸、箱车费、饭费除外。另外，每台戏要唱够三本六会十二出，多唱所得，按“打破锣”的办法，以人头均分。该班社常活动于太谷、祁县、清源、徐沟、寿阳、和顺、太原、文水、交城、平遥、汾阳一带，歇台时间很少。民国二十三年（1934）左右，因时事变迁，演职人员大多染上吸毒恶习，王金奎负担不起，维持了七八年黄金时期的“双梨园”宣布解散。

荣盛园：俗称“七月班”，成立于民国二十二三年间，班主为太谷人马志礼，承事黑臭小，掌班狗儿旦。租赁太谷桃园堡村戏箱，每年正、二、七、八、十月为演出旺季，名艺人济济一



堂，影响很大。主要演员有：黑臭小、狗儿旦、贵儿旦、四儿旦、乐乐旦、蛤蟆丑、小要命、胎里红、独幅板、架子生、九曲生、二贼嘴、咸阳丑、德宝生、有儿旦、海海旦、小货旦等。演出剧目有：《吃招待》、《烙碗计》、《游神头》、《清风亭》、《回家》、《换碗》、《教学》、《女起解》、《写状》、《烧窑》、《王婆骂鸡》等，1939年班社解散。

祁县独立营秧歌剧团：1943年在太行敌后根据地组建。集体编演有《敌我对比》、《劝玉英》、《丈夫参军》、《新挑菜》等剧目，曾获晋冀鲁豫边区嘉奖。

建设剧团：1945年在太行根据地组建，兼演晋剧和榆社秧歌，1948年解散。

#### 四、演出习俗

祁太等地演出习俗大致相近。

祁县习俗：

（一）本村演出。清道光以来，各村“自乐班”在本村演出时，先以踩街秧歌的形式在全村各街打地摊表演；而后上各街搭门板台轮流演唱一二日，演出费用如煤炭、灯油、化妆品等均由热心人捐赠；演员各自在家就食。外村演员搭伙来演唱者，好事人待饭留宿，不取报酬。演员等人亦不取酬。民国以来，踩街秧歌逐渐淘汰，台上演出仍照前例。有时全村搭一较大的彩布舞台固定演出，不再各街轮换。

自乐班的经济来源：

1. 秧歌演出一段时间，秧歌班的一些头面人物会相随到各村民家凑钱。有的给些钱，有的村民家会给些米面。

2. 踩街唱拜之各商号也会出一些钱。

3. 正月十五拜各街的三官社，晚上向本村本年娶过新媳妇的人家送灯灯，说是可以生孩子，也唱些即兴句子，可得到一些

捐赠。

4. 有些人家新生了孩子，也会向秧歌班社捐些钱物，包括化妆冠戴等。班社也会向每年新生的孩儿收点“锁儿钱”。

以上几项凑来的钱，除化妆等开支外，结余部分一般用于购置服装、乐器、道具等，年年如此，各村秧歌班（社）因此能够积累一定的资产。

（二）半职业班。清光绪以来，村与村之间选拔优秀演员，凑集在一起，依托较好的自乐班为坐底，卖台口到外村演出。基本做法是仿效晋剧“破锣班”的班规，以艺定股，按股分红；选掌班人一名负责全班事项。有台口集中，无台口解散。这种半职业班，县与县之间的名艺人也经常凑集演出，做法同上，直到如今这种组织形式仍被广泛沿用。

（三）业余剧团。新中国成立后，各大队在支部与大队领导下成立了业余剧团。购置充实了服饰、灯光、布景、道具等；始有女演员上台，执行两条腿走路的方针，既演传统秧歌，也排演现代戏，有时还参加公社、县、地各级会演，推广优秀节目。业余剧团的开支由大队负责，演职员排练演出期间，大队给予工分补助。1980年代改为工资计酬。

（四）私人秧歌班。我国农村经济体制改革以来的1980年代初期，祁太各地有“万元户”自发成立“祁太秧歌班”。教师的薪水、演员的工资、学员的学习费用以及食宿等费用均由万元户承担。达到一定表演水平时，即卖台口演出；淡季则以排练节目培训学员为主。

在21世纪的今天，祁太秧歌的表演已完全商业化了。作为一项历史悠久的民间文艺活动，当今社会给予它的实在太少了，多元化的娱乐方式极大地挤占了它的生存空间，我们目前所能观赏到的祁太秧歌，很多是以秧歌杂凑班的形式出现于当地农村的红白喜事当中。

太谷习俗：

承班之始，班主备酒设盟。凡领杯共饮者，均须坚持参加到底。有云：“喝了秧歌社的酒，说什么也不能走。”开班第一天，班主任会给每人准备一根麻糖、一碗油茶，并立有“点灯不到，罚酒四两”之规。秧歌活动初期，只在街头演出。正月初一在本村“亮台”叫做“迎喜神”，然后给“三官棚”演出，叫“消社社”。

本村活动结束，即到有交往的村庄演出，迎送仪式颇为隆重。出村前，演员一律化妆，一人作“挑帅”，身穿黑青衣，打“三花脸”，刀尖帽，黑髯口。左手摇“响花”，右手执“令箭”。三声铁炮响过，秧歌队出发，“过街板”在前，“白鹤”、“竹马”随后，到对方村口，也是三声铁炮恭迎，村内主持人身着长袍、马褂，头戴礼帽，手执“香火”，相见一揖，迎接进村。街巷到处是看红火的人们，锣鼓喧天，热闹非凡。从正月初一一直闹到二月初二结束。所谓“交社”，是指有秧歌班的村庄，每年都要为有交往的村庄演出，由本村蒸馍送饭，白唱一日。没有交往的村社则须向对方先下请帖，演唱食宿等开支自行负担。

#### 五、“连连丑”刘焕玉

刘焕玉（1895—1961），男，小名刘连连，艺名“连连丑”，祁县李家堡人，是祁太秧歌界首屈一指的名艺人。他幼读私塾，多才多艺，通晓医道，酷爱秧歌与晋剧，秧歌攻丑，晋剧扮老旦，台风正派，梆板严谨。后于药铺学徒，记忆力过人，只要看两次演出几乎就能全部记在脑海。一次回家路过左墩村，初上舞台，崭露头角，他饰演的一旦角，博得观众喝彩。后被药铺解雇回家，从此一心钻研祁太秧歌。他未曾拜师，自学成材，技艺全面。《写状》中饰何一宝，《七贤妻》中饰五秃子，《赶子》中饰张元秀，以及《四骗》、《打花鼓》等都是他的拿手戏，后来许多

剧团表演这些剧目也还是承袭他的戏路。

他一生以任教著称，为人和蔼，诲人不倦。民国十五年前后，曾在汾阳县吴家园、寇家堡、平遥三和头、清源尧城和介休、交城、徐沟以及祁县等地，任秧歌教师培训学员五百余名。解放前，曾在祁县民主政府成立的“新生剧团”任教并参加演出。他所教的徒弟行当齐全，技艺精湛。如宝贝旦（又名大宝）、二宝旦（又名二宝）、铁儿（老生）、张效富（艺名疙瘩丑）、春兰兰、更兴生、润保（小生）、松树树（青衣）等后来都成为秧歌界中的佼佼者。

1930年，太谷秧歌名艺人七儿旦（小生）曾特邀刘焕玉参加太谷半职业秧歌班，头炮戏是与太谷名艺人海海旦主演《七贤妻》，剧中刘饰演五秃子，其表演独特，说唱精彩，博得观众的赞赏。当时太谷德保生、有儿旦、海海旦等都尊称他为“连师傅”。

抗日战争时期，刘焕玉参加革命，在太行区祁县建设剧团任鼓师，负责宣传工作。抗战胜利后，迫于生计，他参加了徐沟“小电灯”晋剧班，他与七儿旦分别担任老生、老旦角色。

解放前后连连师傅参加了祁县风搅雪剧团。其中，除韩子谦、何方圃、海海、何爱石、二虎子等票友粉墨登场表演晋剧外，其他秧歌艺人则演唱祁太秧歌；他与张金枝（二奴奴）成功合演了《算账》、《写状》、《算命》、《赶子》、《四骗》等秧歌剧目。

1951年刘焕玉参加祁太秧歌研改社，任副社长。他积极参与改革秧歌传统剧目，并带头上演现代戏，如《送嫁妆》、《挑女婿》等。为了共同研究秧歌改革，他主动献出自己收集的祁太秧歌剧本八十多个。翌年，研改社解散后，他埋头编写秧歌剧本如《杀江州》、《苦烈报》、《三报仇》、《碾磨记》等剧目，后来还编创现代戏《大跃进》、《积肥》、《两亲家》等。

1952年刘焕玉赴京出席民间艺人会议。1953年参加“华北区民间音乐舞蹈会演大会山西省观摩代表队”。会议期间，他对“推陈出新”的方针有自己独到的认识：“应该像推车一样向前推进，而不是推倒……”这一认识，得到与会人员的一致称赞。1957年5月，山西第二届戏曲观摩演出会，由榆次地区代表团演出祁太秧歌《当板箱》、《卖高底》，刘焕玉荣获老艺人荣誉奖。1958年，山西省歌舞团有关同志前来采访刘焕玉，并记录了他演唱的许多秧歌曲调，大家请求他化妆表演时，年近六十的连连师傅慨然答应，当晚扮演了《登楼》中的小生还有《踢球》中的小旦，他精湛的表演赢得了省歌舞团的同志们以及本村群众的交口称赞。刘焕玉先生曾当选为祁县人大代表。

### 第三节 剧目与题材

1950年代初期，祁县文化馆曾致力于祁太秧歌剧目的挖掘整理，一度抄记剧目347个，因原剧多属口授心传，或以方言之误，或以音转之误，鲁鱼亥豕，有的几乎不能分辨字句含义，经修正之剧目共269个。其中，戏曲数占到近一半之多，其他部分包括小曲、杂说、歌舞及歌舞小戏等。这些秧歌所反映的内容，大多是以农村生活为主，城市题材很少。其语言唱词均为质朴的农村口语，很少文辞丽藻，一般不过于追求雅致修饰。以农民的语言表达他们自己的生活与感情，是劳动人民自编、自演、自赏的戏曲剧种。

#### 一、歌舞性的二小戏和三小戏

这类节目歌舞并重，情节简单。有横排式、直叙式两种。二小戏有二小旦、小生加小旦、小旦加小丑，横排式如《写十字》、《四保儿上工》等；直叙式如《绣花灯》、《看秧歌》、《拣烂炭》

等。三小戏有二小旦、一小生表演的横排式如《珍珠例卷帘》，直叙式有《游省城》等。小生、小旦、小丑表演的直叙式如《打花鼓》，二小旦、一小丑表演的直叙式如《东六支赶会》、《游社社》等。此外，如《大挑菜》为一丑二生三旦，《姐妹挑菜》为六旦一生表演的大型歌舞戏，甚为热闹活泼；还有丑角杂说、小曲独唱等不再赘述。

《改良写十字》为横排式结构，经由一对青年男女，表述了民国时期的社会变革，如女放足、立学堂、戒赌禁烟、振兴林棉、发展生产等一派社会新气象。

（小生、小旦同唱）：我写一字是民国（么啦哼嗨），男人们剪辫子女放足。男人们剃成光秃子（么啦哼么啦嗨么啦，得儿得儿得儿得儿衣大丢，呀儿哟丢衣大丢，注“我写二字”以后虚字均同），女人们放成大板板足。我写二字两杆枪，民国间不叫把赌玩。会场上不让把把宝棚打，各村断了窝赌场。我写三字写得精，各县立起站街兵。昼夜里换班四厢巡，巡查匪类赖百姓。我写四字大改良，各村各县立学堂。学生念书把学上，毕业出来去留洋。我写五字五色旗，演说的先生在台上，劝人们不要吃金丹，改了金丹身体壮。我写六字真万恶，卖金丹的人儿真该杀，有钱的就把金丹给，没钱就把衣裳剥。我写七字众位听，吃金丹的人儿真可恨，先卖那土地后卖院，打发婆姨卖孩童。我写八字规矩立，县政府成立戒烟局，把这些烟民送进的，一天两顿糊稀粥。我写九字告示出，叫百姓种棉花栽树木，柿、桑、核桃和果子。又有穿来又有吃。我写十字全写完，各村里立下保卫团，每日起来勤操练，各村各镇保平安。

《绣花灯》为直叙式结构，剧情为灯节临近，姐妹二人赶绣花灯，抒发情怀，是民国时期晋中农村生活片段的展现：

姐【过门一曲中上场】(唱): 家住山西太谷城, 我的那名儿叫于凤英, 风流才貌无人夺, 学针工, 数我能, 书图刺绣数我精, 心灵手巧巧我第一名。正月里来正月正, 正月那个十五要挂花灯, 将身儿只把绣房进, 叫妹妹, 小莲英, 快快出来绣花灯, 左喊右叫无应声。洗一洗手来照一照镜, 梳妆台前整整容, 双手打开描金柜, 取丝箩拿五色绒, 画笔纸砚准备停, 穿针我引线绣花灯, 眼望着“隔扇”描图面, 白蛇和许仙在西湖边, 雨舟借伞把姻缘配, 同相恋两情愿, 钱王祠畔结凤鸾, 夫妻们恩爱情深多美满。手拿针线细盘算, 我何日得配如意男, 荣华富贵我不攀, 但愿他赛许仙, 才貌双全心良善, 心投意合结良缘。

妹【手拿绿萝针绒等过一曲上】(唱): 于莲英急忙回家转, 春风吹飘绿裙罗衫, 请移小步到高台前, 隔玻璃, 往里看, 姐姐低头把气叹, 紧锁双眉为哪般。姐姐愁闷把气叹, 莲英我进房间根源。(进房)姐姐心中有何事, 莫不是埋怨俺, 没和你做伴去贪玩, 莫不是绣反了花灯你心中烦。……

姐(唱): 姐姐不是把妹埋怨, 也不是绣反了花灯心中烦, 白蛇许仙好姻缘, 可恨那老法海, 心肠毒辣坏心肝, 恩爱夫妻被他拆散……

#### 二、戏曲化的秧歌戏

大致可分为以下四种类型:

庄严的正剧; 如《二娘写状》、《劝妻》、《锄田》、《狄青借衣》等, 真实地描绘了社会生活与各种矛盾冲突, 以理服人, 侧重于矛盾的解决。

《二娘写状》剧情: 嘉靖二十七年, 赵恺监修五台竣工回家, 路遇冻饿命危的花子奇, 遂救其上马回家养育。后花子奇强奸金氏未遂, 被赵恺赶出门外。花子奇诬告赵恺, 下狱判处死刑。王、金氏夫人在斩期前, 一番苦行赶赴太原, 找到代书先生何一

保：

何一保（唱）：何一保在宝铺正把书看，猛想起当年的往事一桩。幼年间学文不成，求功名未得中写状为生。太原府开了座代书宝铺，但等那南来北往写状客人。是官的能断十条路，我先生也能知他八九分。不是我何一保夸这海口，太原府写状我算头一名。在铺中思想起当年之事，（唱）耳忽听，门外边，兵里一声兵里一声，兵里兵里兵里兵里，口口声声不住的叫我先（咳咳咳咳）生。我只得，走上前，左手儿，拉拴杆，右手儿，摘门环，哗啦啦开开门两（咳咳咳咳）扇。先生我迈步撩衣抬起头来看，原来是窈窕个窈窕个，窈窕窈窕二位妇（咳咳咳咳）人……

二娘叙述冤案始末，求何一宝代书，状告花子奇，为夫申冤。听闻二娘叙述，何一宝大怒：

何一保：好恼！（唱）：何一保听此言冲冲大怒，骂一声花子奇无义之（咳咳咳咳）人。自古道瘦马不可槽头喂，马喂厚膘定伤主（咳咳咳咳）人。这支笔好比是斩杀剑，这状纸好比是送尔死（咳咳咳咳）文。将笔儿蘸了个饱饱的，这一笔管教尔命丧黄（咳咳咳咳）泉。

何一宝写的状纸：告状人金氏、王氏，那年我家员外赵恺，奉王旨意，监修五台，大功成就，于腊月廿七日，冒雪回家，行至途中，遇见叫花奇，浑身衣衫破烂，躺卧雪地，眼看一命悬丝。（金氏问道：先生，眼看冻死，为何写了个悬丝？何一保：先生知情应写冻死，因将此贼不能比人。好比一个蜘蛛，正在房檐下盘织结网，突然遇上骤风暴雨，啪嚓打落下来，上而不上，下而不下，眼看一命悬丝。）老员外一心好善，下的马来，将这贼唤醒，带回家来，权当亲生儿子看待，不料这贼吃了三天饱饭，穿了几身暖衣，正是饱暖生淫欲，饥寒起盗心。见二娘生的



美貌，强霸二娘我要成亲，二娘决意不从，夜至三更，这贼手持钢刀一把，闯到二娘房中，就要吓杀！……惊醒黄犬，将贼咬倒在此，家人赵忠报与员外，员外冲冲大怒，手持大棍，将贼赶出门外。谁知那贼子加入绿林，犯了贼案，将员外诬告咬出三款大事。……将我家属外，诬害监中。眼看八月中秋将近，问斩之日已到，是我姐妹写了一纸申冤大状，望求青天大老爷与我姐妹追究明白，我姐妹一命靠天，感恩不尽。嘉靖二十七年，腊月二十六日……

当何一宝听说二娘要找牛大老爷告状，对二娘细数牛大老爷的厉害：

牛老爷家住直隶正定府，东门里黄花寺旁有他的家门。幼年学文文才出众，到中年学武马上拉弓。那一年皇开科选，牛老爷上京去求官。牛老爷未上任，乘骏马拉硬弓，扑冬扑冬箭上升，三支箭射中了两支一根。皇王爷一见龙心喜，选中了武状元头一名。披红插花游宫院，宫里娘娘观看容颜。牛老爷脑袋碌碡来大，两只眼睛赛如铜铃。牛老爷生来面容丑，三绺胡须血染红。三宫娘娘见他面貌丑，撒花取红赶出宫院。多亏众文武上殿保本，留他太原府坐了府尹。他听说山西人民性太强，太原府里都是些刁民。牛老爷来上任，带来一些好后生，能拴的能绑的，能杀的能战的，都是些本领大的人。有了这七八十名英雄好汉，牛老爷才稳坐在太原府城。府门外挂铜锣一十二面，就好比文官的堂鼓一般。告状人将铜锣叮当叮当连打三声，二娘这就不好了？就好比太岁头上动了土星。牛老爷在里边未曾传令，刽子手在外边动了五刑。告状人不论男不论女，浑身衣服脱剥干净。一绳子捆你个紧圪崩崩，忽啦啦吊在那百尺高竿。吊一个垂杨柳倒栽葱，先打一百二十虎狼蛋，铜流星，铁流星，刽子手，拉硬弓，扑冬扑冬打在身，打得你浑身上下，上下浑身发紫发黑，不

得受，告状人回错一句话，马刻要割舌头剜眼睛。写状人写错一个字，剁手剁足抽断懒筋。只说写状之人是从东来往西去，无名无姓一位先生……

轻松愉快的喜剧，如《踢银灯》、《当板箱》、《偷南瓜》、《偷点心》、《先生拉磨》等，均以夸张的手法，嘲讽了诸如赌博、偷盗、调戏妇女等庸俗丑陋行为，通过角色的对立冲突，竭尽揭露嘲讽之能事，其狼狈不堪之丑态令人忍俊不禁，具有儆戒之功效。如《先生拉磨》一剧：刘员外为子二蛮请来教学先生在书馆任教，不料先生品行不端，通过学生刘二蛮向其母传达爱意。刘妻与丈夫定计后暂时外出，刘妻假意将先生引至家中，不料刘员外突然回来，刘妻让先生躲藏于磨坊，刘二蛮将教书先生装扮成驴套杆拉磨，备受愚弄的教书先生方知中计，后被赶出书馆，羞愧而逃……

教书先生自报家门：书馆门明灯高挂，书生来谋算他妈。先生本是定襄县人氏，二老爹娘在世，骡马成群，送我南学读书成人。自从二老爹娘下世，把一份家产好有一比：火上弄水，渐渐消化。那天大街去卖文章，刘员外看见我的文章写得好，把我请到他家书馆，要教他子二蛮，读书成人。是我观见刘员外的妻子容貌美好，身材窈窕。思想起来，好不愁闷人也！

先生不学无术，见刘员外之妻，心生歹念：先生本是定襄人，自幼儿南学看诗文，五经四书都读过，历书上认不得大小尽（即：大小月），（哎咳哟）斗大的字儿识了半升。我那月街上卖文章，行走来在大街上，刘员外观见文章好，把我请到他书馆。（哎咳哟）要教他子刘二蛮。那一天员外把客请，把我请到他的家中，观见嫂儿的容貌好，三寸金莲一拧拧，（哎咳哟）三寸金莲打动我的心。想嫂子想得肝肠断，盼嫂子盼得泪不干，迟早一日成了亲，天配一对好姻缘。（哎咳哟）真是一对美姻缘。清早

起来把饭用，拿起书本看诗文，看的口渴眼发困，我把书童叫一声……

先生唤来书童为其打茶（倒水沏茶）。因近日手中拮据，吩咐书童出外卖字，且听书童与先生的对话：

书童：先生叫我卖甚哩？卖我的脸面吧，卖给谁去呢？典房卖地尽自家，就卖给先生吧。

先生：真来胡道。你当叫你卖甚去？是叫你卖字画呢！

书童：你要鳖辩（借“别”字音将对方比作“鳖”）明白。

先生：这短的叫横披，是五两银子一张；这长的叫条幅，是二两银子一张。五两二两共是七两。扭转身子给先生背一下。

书童：短的叫流西，五两银子；长的叫扁担，二两银子。三个钱一张，五个钱两张。有钱买来，没有送给你们挂去。

先生：回来，回来拿上称银子的天平。三个钱一张，五个钱两张，莫说咱师徒吃的豆面、莜面、荞麦面，就是喝水也没人给担。来，我把你相看相看，往前走上三步，往后倒上两步，咳嗽上一声。

书童：这是看槽道（即比作看牲口的口齿）利不利？

先生：我看你无用，连字画也卖不了。

书童：娃娃我当书童，说得明白，担清水，倒恶水（指脏水），料好火儿，拿扫帚，没有应承卖字画。不过，我出去试当（试试）的卖吧！

刘二蛮来上课，观见先生正看诗文，遂问先生今日所学内容：

刘二蛮：低头儿我把书馆进，又观见先生看诗文。先生我们要教——

先生：要胶？叫你妈与你称上些。

刘二蛮：我们要念——

先生：要面？叫你妈与你磨上些。

刘二蛮：啊呀呀。

先生：花叶叶？葫芦，西瓜都是花叶叶。

刘二蛮：可就——

先生：克绌（“可就”二字谐音）二字，是文话。年时腊月二十七，你爹进城赶集买回一捆狗头芥菜，你妈勤快，叮叮吧吧，连带夜都切下，你爹懒的不怠担水，就将芥菜克了。这就为克。

刘二蛮：先生那个绌呢？

先生：有钱人穿的是湖广二绌圪达绸，就比你二蛮吧！你爹与你买不下，你妈与你做不下，冻的你二蛮起了鸡皮圪绌，这就为绌也……二蛮你背吧！

刘二蛮：曾，曾子曰吾日三省吾身。

先生：你妈请我到你家中？（又听岔了，不知是有意的还是无意的）

刘二蛮：先生你放狗屁。

先生：这会儿叫我就去！（再次听岔，令人无语……）

发现先生歹念，刘二蛮好恼！回家说与母亲：“叫声妈妈你且听，先生与儿亲口讲，谋算和妈要成亲。衣帽整齐他存坏心。”刘妻听闻，怒气顿生，待员外回来，夫妻定计：

刘妻：有计使上。咱家不是淘下二斗高粱，东家寻不下毛驴，西家也问不下毛驴。让为妻打扮得侉侉俏俏（即“漂亮”）地，可可喜喜（漂亮）地，叫咱二蛮把先生叫到咱家来吧。你出去躲一躲，我们二人在家里叨拉（聊天），你回来一打门子，我把他日鬼（哄骗）到磨房，叫他给咱将二斗高粱拉得磨下来……

刘二蛮奉母之命，去到书馆请教书先生，只见先生正看诗文，遂咳嗽一声，师生一席对话，先生记挂的还是昨日之事：

先生：二蛮，夜来与你说来的话，你告诉你妈来没有……二蛮：我回去时，我娘正嗡嗡地纺棉花嘞，我说妈妈妈妈，我家先生想你来！我妈她一下将纺车一推，说二蛮，唤你那先生的，妈也想他哩！（二蛮编谎脸不红）

先生：我看不是这样说的。你妈一定是把脸一变，骂我麻狐（指狼）不吃的，害痔疮打了鼻子的先生来吧！（看来先生也有自知之明）

二蛮：不是那样说的。我妈将纺车一推，坐到炕沿边边上，打了一个偏袖袖，咬住一个指头头，说：二蛮，快唤你先生的吧，妈想他哩！

先生：你虽然年轻，倒是办事的娃娃，你要给先生办了这事，你上的学来，愿念你就念上两句，不愿念你就不要念。你是孔夫子七十二贤人里头的第一个好学生。踢绣球，打毛旦，捻升官图，跌字满（捻升官图、跌字满，均是儿童赌博游戏）。给你三百二百买吃钱……

先生真可谓贼心不死，糊里糊涂把上房进，观见嫂儿纺棉花，刘妻知道他的心思不在喝茶上，一番家常，忽听员外扣门，先生害怕，哪里躲藏才好？只听刘妻说道：“夜天淘下二斗高粱，问毛驴没有问下，你和咱二蛮就当推磨，圪躲圪躲。员外回的家来，说上三言两语，将他哄上走了，你出来想怎地就怎地……”先生道：“你们笑甚哩！这不怨我，怨我二老爹娘。我爹我妈生下我弟兄三人，大哥锢漏锅，二哥修锁子配钥匙。我是第三的，生的眉眼顺当，巴结的闹功名，还没有闹下个秀才，就给人家拉了磨。我看这教学没有人用了。找大哥二哥学的修锁子锢漏锅些吧！”

滑稽鞭挞的闹剧，如《缝袍子》、《四骗》、《背板凳》、《顶灯》等。通过更为夸张的手法对笨拙的妇女、怕卖妻丈夫的丑

态、失检点的过错等予以辛辣的讽刺和鞭笞，极具教化功能。《缝袍子》剧情：李宏奇娶了一个口馋手懒的拙老婆，老婆反而自认为很受委屈：“自幼儿俺们本是有钱人，雇的奶妈和小长工。要吃好的有厨子，要穿好衣有裁缝。因为俺们没啦长下好貌容，嫁给你时俺贴了三百银。我的命儿苦来我的命儿苦，命苦没啦嫁下个好丈夫。人伢的丈夫会做买卖，咱的丈夫就会受苦。”

一日丈夫进城赶集，买二斤棉花叫她纺线未果，老婆找了一大堆歪理百般狡辩，从正月一直说到次年正月，且听她是如何说的：

正月里收拾起来纺线子，有些忌讳不敢做；二月里收拾起来纺线子，正是春分种麦子。伢你叫俺们送饭的，那有空空给你纺线子；三月里收拾起来纺线子，可好伢他二姨家赶会嘞。赶会走了三十天，哪嘞有空给你纺线子；四月里收拾起来纺线子，可好伢你娃娃害痘子，你请先生俺们煎药，哪里有空纺线子；五黄六月天气热，热的奴家汗珠珠滴淋淋地落。在家里热的不能纺棉花，树荫荫底下歇了凉凉（lia）；七月里来天气长，提上簌簌摘角角。八月里来八月节，家家户户把月饼打；九十月里天气短，三顿饭儿紧急赶。吃了早饭吃午饭，紧慢洗刷了就日落西山；十一腊月天气冷，伸出手来冻死人。咱家里无煤又无炭，把俺们的手足都冻烂。紧慢来到正月间，又是<sup>※</sup>忌讳不敢干……

李宏奇：猴儿头，拙老婆，句句话说出来答对我。那一天进城赶集的，买回粗布儿整两疋。粗布儿放到咱家里，我叫你给我缝袍子……

妻：<sup>哏 哏 哏</sup>，说了个对，不是你说俺倒忘嘞。那一天你进城赶集的，买回粗布儿叫俺做。一剪子剪成三片子，两剪子剪了个真合适。紧慢收拾起来给你做，一个月就给你缝成袍子。

李宏奇：一件袍子做了一个月，做好了？

丈夫看到自己的袍子被老婆缝成了前襟短后襟长、领口挖到脊梁里、袖子变成整三只，李宏奇予以责问，拙老婆却强词夺理：

妻：哏！心急吃不得热山药，给你拿去！俺们做的哏营生，婶子大娘们还喝彩嘞！真正密针细线！穿吧！

李宏奇：你们看看，伢这是好营生，前襟子遮不住圪膝，后襟子比前襟子多二尺，两只胳膊三只袖子，衣领口挖到脊梁骨，这就是你的好营生，这叫老子怎见人。

妻：哏都有用处嘞！

李宏奇：你说，前襟子遮不住圪膝盖？

妻：前襟子遮不住圪膝盖，哏可对你有用哩。丈夫你穿上担水的，上坡坡不用你撩袍子。不了（要不）绊倒你，磕着！

李宏奇：后襟子比前襟子多得二尺，就像羊尾帕子，有甚用哩？快说！妻：后襟子比前襟子多的二尺，哏东西对你也是有用的。丈夫你今黑夜去耍钱，你不用带咱的椅垫子。害怕你腿疼哩！

李宏奇：哈哈，好老婆！我问你两只胳膊三只袖子，这又是做甚用哩？快说！

妻：两只胳膊三只袖子，哏东西更是有用的。丈夫你穿上袍子赶集的，概不用你带咱的捎马子。在眼底下，丢不了东西。

李宏奇：我问你衣领口挖到脊背嘞？快，快说！

妻：慢些吧，你可常是个哏的！（唱）衣领口挖到脊背嘞，哏东西更是有用的。丈夫你这几年运气不好，害下搭背疮叫你贴膏药。省的摩擦的疼，不了还得铰开嘞……

凄惨的悲剧，如《金全卖妻》、《赶子》、《寒节泪》等。描写了特定历史环境中妻离子散、鳏寡孤独之痛，甚为悲切难忍。《金全卖妻》讲的是发生在清初的故事。连年灾荒，民不聊生，

金全夫妇为保子女性命，到入市将妻卖与刘翁，金全带子女回家，母子难舍难离，惨不忍睹。

金全出场唱道：“大清一统定江山，康熙爷坐了四十又八年。头一年涝，第二年旱，山东省三年未曾收田。正月初一起了风，一直刮到二月天。三月初一把雨下，一气流下到六月天。七月连阴雨不停，一直就下到八月天。下的平地起了水，田连水来水连田。东庄上不能往西庄去，对门子来往还得撑船。灾荒年景真难过，庄户人家卖庄田。大户人家卖驴马，小户人家卖儿郎。唯有我家没卖的，不免卖妻渡难关。王金全我自思忖，忧忧闷闷往回行。行步来在门儿上，叫声我妻快开门……”

贾金莲（唱）：正在家中受煎熬，忽听门外有人言。走上前来看，原来是丈夫转会还。咱夫妻门外难讲话，快请丈夫进家园。旁的话儿妻不问，探亲的事儿对妻言。

金全（唱）：王金全，心忧闷，叫声贤妻你细听。舅父舅母同染病，少吃没喝难生存。

贾金莲（唱）：舅父舅母同染病，咱夫妻怎样过光景？贾金莲来泪盈盈，再叫丈夫你细听。今天咱把儿女卖，卖了儿女过光景。

金全（唱）：儿女能卖多少钱，断了王家的一条根。王金全来泪满腮，再叫贤妻听明白。今天无奈把你卖，你先出去逃灾难。

贾金莲（唱）：贾金莲来泪不干，再叫丈夫听妻言。将为妻卖上八百钱，你三人能够活几天？

金全（唱）：王金全，泪滔滔，再叫贤妻听分晓。八百文铜钱虽然少，你先出去图个饱。

贾金莲（唱）：举家要死死一处，夫妻母子难离分。



金全（唱）：这本是万般无其奈，如不然全家丧残生。

贾金莲（唱）：忍忍心抛下心头肉，咱夫妻何时才动身？

金全（唱）：郛城县里立人市，夫妻们即刻就起身……

刘员外（唱）：刘员外来喜在心，两吊钱买了一妇人。叫安人进前把马上，急速随我回家中。

儿女跑上，拉住贾金莲衣裙。（唱）姐弟们这里泪淋淋，上前拉住我母亲。问声母亲哪里去？孩儿和娘要相跟。

贾金莲（唱）：贾金莲来放悲声，再叫我儿你们听。娘要到你外婆家去，拿上些吃食回家中。

金全（唱）：王金全来泪淹心，双手拉住儿女们。你娘去拿吃和喝，快随爹爹回家中。

刘员外（唱）：刘员外这里用目睷，举家人哭的难离分。叫安人快快把马上，贾金莲（唱）忍痛上了马鞍中。

刘员外（唱）：我暗地里加鞭把马打，走马如飞出了城。

金全（唱）：一见我妻登阳关，不由叫人泪不干。手拉上儿女往回返，再想见贤妻难上难。贤德妻！罢了，难见的妻啊！

### 三、取材

文化艺术是不同社会、不同阶级、不同生活的反映，祁太秧歌亦如是。秧歌艺人在创作剧目时，始终是立足于农村生活实际多角度地取材，通过一定的艺术加工，反映社会生活，甚至于发生在民间的真人真事，他们也会大胆创作，搬上舞台。祁太秧歌的题材非常丰富，而且随着时代的发展，其取材内容也会加以拓展、丰富，且有所侧重，具有较强的时代特征。

从清代至民国的 100 多年间，反映青年男女爱情、私情的秧歌剧目一直居主导地位，如描写男女青年追求婚姻自主的剧目《菜园会》、《打冻凌》、《送粽粽》、《寺中缘》、《恶家庭》等。其他题材如反对典当铺高利剥削的有《当板箱》等；反映灾年农民

悲惨生活境遇的有《金全卖妻》、《冯魁卖妻》、《打花鼓》、《袖筒计》等；嘲讽赌博、吸毒、偷盗恶习的有《踢银灯》、《女抹牌》、《劝戒烟》、《断料子》、《偷点心》、《偷南瓜》、《偷山药蛋》等；斥责调戏农家妇女行径的有《大挑菜》、《碾糕面》、《汾阳姐绣荷包》、《采棉花》等；抨击阎锡山统治下社会黑暗的有《掉铜元》、《女招待》、《探监》等；批判痛斥虐待儿媳、陷害前房子侄的有《扳牛角》、《登云休妻》、《烙碗计》、《成小儿打母》等；揭露旧社会黑暗丑恶现象的有《跟大嫂顶工》、《做小衫衫》、《十家排》等；具有封建礼教色彩的如《郭巨埋儿》、《伍子胥过江》、《盗墓》、《舞神》、《捉妖》等，这些也是较早的秧歌；颂扬商贾创业致富的有《张公子回家》、《算账》、《出西口》、《上包头》等；提倡辛勤劳动的有《割田》、《锄田》、《打铁》、《王小儿砍柴》等；描绘生活情趣的有《拣烂炭》、《打酸枣》、《踢绣球》、《放风筝》等；描绘小商贩串村走乡做生意的有《换时花》、《扯丝绸》、《卖绒花》等；游历名胜观赏灯社等民俗游艺活动的有《游晋祠》、《游神头》、《游省城》、《游社社》、《观灯棚》、《看画儿棚》、《看秧歌》等。此外，祁太秧歌中还有涉及许多其他题材的剧目，不再一一赘述。

### 菜 园 会

人物：秋香——寡妇（30岁）称香

刘成——买菜郎（35岁）称刘

巧妹——小姑（17岁）称巧

（幕启，菜园秋香提水浇菜，神情呆痴，若有所思地。）

香（唱）：家住在祁县陈家庄，奴的名儿叫秋香，十三岁上定亲，十四岁上迎，十五岁上守寡呀到如今。狠心的婆婆呀又打又骂，可怜我小秋香当牛做马，白日里洗菜水桶做伴，到夜晚我空守着孤灯一盏。上无那个兄来，下无那个弟，孤苦那个伶仃

呀，活活儿地受罪，叫一声老天爷呀，你睁一睁眼，看看我秋香呀够有多可怜。

（少顷一只喜鹊落到房顶，叫了两声，秋香转悲为喜）

（唱）房檐上喜鹊喳喳地叫，叫得我秋香心儿里跳，莫不成刘成哥卖菜来到，手扳住墙墙我<sub>瞧</sub>一<sub>瞧</sub>。风尘那个不动树不摇，<sub>瞧</sub>不见哥哥我心好焦。骂一声喜鹊你尽胡闹，哥哥他不来为啥叫？（秋香继续<sub>瞭</sub>望）

（巧暗上）（唱）：正在绣房做针线，猛然想起了事一宗，我娘叫我锁门门，不叫嫂嫂见外人。我嫂嫂生来真命苦，年年轻轻孤独度光阴，刘成对她情意重，她把刘成挂心上。（忽见秋香从墙头上<sub>瞭</sub>望）大白天往外<sub>瞭</sub>看，怪不得我娘不放心，倘若传出一股风，你跳黄河也洗不清。

（巧妹锁门，幕后传来买菜声，巧妹看秋香一眼，下。刘成上）

刘（唱）：太阳出来一点红，担上担子出了门。我的名儿叫刘成，每日价卖菜度光阴。柳木扁担催得紧，前街走来后街行。不觉来到菜园门，卖菜、卖菜喊几声。

（白）喊：卖菜来呦！白菜、萝卜、羊角葱！红辣角角白藕根！

（巧妹暗上）（唱）：奇怪奇怪真奇怪，菜园门前喊卖菜。

香（唱）：一声高来一声低，听声音晓得就是你。

刘（唱）：黄雀雀钻在了疙针林，园子里有我心上的人。

巧（唱）：大槐树上金鸡鸡叫，他二人心事我知道。

香（唱）：东山的苹果，西山的梨，咱二人多会儿能到一起？

刘（唱）：红花要有绿叶配，妹妹与我是一对。

巧（唱）：墙里说话墙外听，三个人操的两条心。

刘（唱）：东山上点灯西山上明，撂过块石子听回音。

（刘成向墙内扔块石子秋香巧妹同时惊）

香（唱）：我在墙里他在外，隔墙扔过石子叫我把门开。

巧（唱）：怀怀里掏出钥匙一把，顺手撂到园门下看她拿不拿。

（巧妹将钥匙扔到门下躲开，秋香捡起钥匙开门，却被巧妹故意惊开反复两次。）

刘（唱）：雨天里刮风不起尘，撂过个石子没回音，实实急煞人。

巧（唱）：一堵墙堵住了两对眼睛，一把锁难锁住二人心。自古道着急不过人等人，我何必做人家眼中钉？成一桩婚姻盖一座庙，巧妹我背着娘行一行好。（下）

（秋香急开门，刘成进院，二人相会。）

香（唱）：山上的石头呀海里的水，长时间谁也见不上谁。墙上看过你多少回，你可知道我心里是啥滋味？

刘（唱）：红瓢瓢西瓜撒砂糖，妹妹你在我心上。东荫凉倒在西荫凉，不见你一天比一天长。

香（唱）：今早上喜鹊来报喜，一听见它就思起了你。多少句知心话要对你提，谁知道一见面倒全忘记，

刘（唱）：谷草草点灯回回价空，几回回梦你也进不了门。一堵墙把咱们两头分，分得哥哥好伤心。

（巧急上）白：嫂子！

巧（唱）：三斤谷子两吊钱，咱娘把你卖给了人。明天早上就过门，你二人快快去逃生。（秋香、刘成一惊，悲切万分）

香（唱）：腊月里萝卜冻了心，伤心不过人害人。婆婆做事太恨心，秋香我宁死也不从。

刘（唱）：冰盖的房子雪打的墙，谁料到咱俩好景不长。嫩苗苗韭菜遭了霜，可惜了妹妹好心肠。

香（唱）：叫声哥哥你不要愁，你带上妹妹快逃走。哪怕跑到了天尽头，妹妹我和你分手。

刘（唱）：妹妹说走咱就走，

香（唱）：讨吃要饭也不回头。

刘（唱）：要的一口咱分两口，

香（唱）：我喝稀来你吃稠。（巧将门打开）

巧白：嫂子快走。（香、刘谢过巧）

合（唱）：百尺高竿总有头，穷人自有穷人路。夫妻双双离虎口，恩恩爱爱到白头。

#### 四、一股逆流

由于受封建禁锢，民、清时期的秧歌剧目，内容多以反映青年男女之情为主，或正当的爱情，或受阻的私情，多含有男女追求幸福和自由的进步思想，具有反封建的色彩；另一方面，由于农村经济破产、社会变革以及社会风尚的恶化，在不同时期也曾出现过一些淫秽色情的剧目。在民国八九年间，中国社会发生了很大的变化，帝国主义加强对我国各方面的侵略，内战频繁、货币贬值、外货流入内地，缩小了中国商人的市场、烟丹危害人民，许多男女染上烟丹之痛，致使商人破产。这一切，反映到农村的是童养媳加倍出现，嫁娶彩礼身价昂贵，一般人娶个媳妇很难，连中农之家娶个女人也得借高利贷，弄不好就会引起阶级变化。高利贷深入农村盘剥人民，土地房屋卖出频繁，表现在男女关系上也十分混乱。祁太秧歌中出现了如《大割青菜》、《争媳》，《奶娃娃》、《缉草帽》等剧目，剧中对于男女的不正当结合，表现在唱词中、行动上的两性关系，以一进幔帘就说明问题了。这时期出现的太谷县侯城老艺人侯富全编的《打冻凌》、《十家牌》等，虽然有些糟粕，主要是写对婚姻不自由的控诉。《缉草帽》中的少女在其母外出的情况下与一收草帽的小商人发生了爱情，把小商人藏于家内，后被妈妈发现，经母同意最后成婚。这些剧目都具有一定的进步意义。之后又出现了淫词滥调的“脱裤子”

秧歌，是祁太秧歌发展中出现的一股逆流，如《做小衫衫》、《送樱桃》、《跟大嫂顶工》、《剂白菜》、《珍珠衫》、《听新房》、《换小姨儿》、《补凉袜》等都属于此类。所谓“脱裤子”秧歌是指色情严重，词句淫秽、动作猥亵而言，它把下流动作搬到台上，也不用“钻幔帘”来象征男女关系了，当场就表演，唱词也非常淫秽不堪。之后又出现了《吃女招待》、《大吃醋》等就更加不堪入目。这些以性乱内容为主的秧歌，政府也曾屡次颁令禁演。但祁太秧歌终究是有相当社会基础的，人们采取了白天不唱夜间唱，或不唱杂乱曲儿等对抗办法。新中国成立后，政府曾组织不少秧歌名老艺人对其中的许多剧目取其精华，去其糟粕，予以改革和改良。

## 五、剧目一览

### （一）小曲

《挑水》、《开花》、《拾金》、《拜年》、《演剧》、《对鸟》、《破牛》、《耕地》、《送行》、《对牛》、《胡扯》、《一块铜》、《小尿床》、《闹五更》、《哭皇天》、《哭五更》、《种田》、《粉红莲》、《表招待》、《游工厂》（《串门门》）、《捏硬柴》、《劝流氓》、《叹五更》、《割食盒》、《戏牡丹》、《高老庄》、《踏茬地》、《团金扇》、《下学堂》、《打牙牌》、《表沙滩》、《闹庄稼》、《卖弹弹》、《表古人》、《并蒂莲》、《打兔子》、《十杯酒》、《砍茭把》、《画扇面》、《女英雄》、《撒胡油》、《务本歌》、《捏茭棍》、《不见面》、《割莜麦》、《谗断筋》、《娘问女》、《掉银元》、《寒节泪》（《苦伶仃》）、《五哥放羊》、《十景绵山》、《十二不全》、《劣翁戏媳》、《鰥公哭妻》、《五谷丰登》、《叫大娘》、《铜青蚂蚱》、《十月怀胎》、《黄鼠儿拣亲》、《二十古人名》、《小二姐梦梦》、《小二姐拜媒》、《蜜蜂儿采蜜》、《屎巴牛成亲》、《哈巴狗儿扑狸猫》、《屎巴牛和蝴蝶比美》

#### (二) 杂说

《挽半边》、《说麻子疤》、《蛤蟆喝水》、《一粒金丹》、《捣米》、《捉游民》、《两头忙》、《表秧歌名人》、《逮蚰子》、《三铁子》、《玲珑塔》、《子洪口攻不得》、《穷》、《表表如今婆姨们》、《表刘六》、《吃派饭》、《老汉们》、《解放晋中和太原》、《尽苦头》

#### (三) 歌舞

《小算账》、《十把扇》、《小吃醋》、《十痛苦》、《卖画》、《绣花灯》、《三顶咀》、《小观灯》、《落涩涩》、《放风筝(一)》、《放风筝(二)》、《小顶嘴》、《大顶咀》、《跑旱船》、《采茶(一)》、《采茶(二)》、《踢蹴球》(《踢绣球》)、《四保儿上工》(《住长工》)、《看画儿》、《珍珠倒卷帘》、《茉莉花》、《写十字》、《改良写十字》、《游社社》、《小挑菜》、《五月对花》、《偷南瓜》、《姐妹拜月》、《卖高底》、《四女观花》、《拣烂炭》、《绣荷包》、《十二月对花》、《双唤妹》、《碾糕面》、《打酸枣》、《小寡妇上坟》、《观花景》、《小儿盘道》、《游花园》、《游市场》、《东六支赶会》、《看铁棍》、《冀北赶会》、《送冰糖》、《游省城》、《上学堂》、《看秧歌》、《扬州观灯》、《采莲》、《小赶会》、《刘三推车》、《卖葡萄》、《老少换妻》、《打毛蛋》、《小放牛》、《女学生》、《打花鼓》、《绣花屏》、《大观灯》、《汾阳姐绣荷包》、《大挑菜》、《卖菜》、《一把抓》、《卖菜瓜》、《学生拜年》、《打连成》、《小卖市》、《吃鸡》、《看洋片》、《观牡丹》、《收鸡儿鸡蛋》、《吃盒子》

#### (四) 戏曲

《伍子胥过江》、《游湖借伞》、《朱买成休妻》、《二娘写状》、《龙图镇》(《烧窑》)、《挑帘》、《狄青借衣》、《孙二娘开店》(《卖皮弦》)、《下山》、《张生戏莺莺》(《西厢记》)、《张四姐下凡》、《梨花山挑水》、《朱洪武放牛》、《张公赶子》(《清风亭》)、《烙碗计》、《扳辘儿》、《张琏卖布》、《缝袍子》、《古董借妻》、《韩湘子度妻》、《钉缸》、《苏三起解》、《登楼(一)》、《登楼(二)》、

《巫神》(《韩郎卖油》)、《郭巨埋儿》、《王婆骂鸡》、《大上坟》、《登云休妻》、《金全卖妻》、《劝女》、《袖筒计》(《介休县送女》)、《扳牛角》(《水牛角》)、《西河院》、《争房》、《寺中缘》(《三戏妻》)、《上包头》、《周公送女》、《王小儿砍柴》、《小上坟》、《出西口》、《王三小儿求妻》、《下四川》、《安安送米》、《孝三娘推磨》、《五秃儿闹洞房(七贤妻)》、《张公子回家》、《把鹌鹑》、《住长工招亲》、《劝妻》、《卖豆腐》、《王小儿赶脚》、《游河湾》、《四骗》、《蒸糕》、《割田》、《卖胭脂》、《观会》、《骑驴拜寿》、《瞎子观灯》、《拜寿》、《朝天吼借衣》、《打铁》、《吵街》、《偷点心》、《背板凳》、《久游门》、《顶灯》、《下河南》、《成小儿打母》、《白华训妻》(《拍蚂蚱》)、《大子捎书》、《先生拉磨(教学)》、《劝丈夫》、《算命》、《布儿换花》、《踢银灯》(《男摸牌》)、《卖绒花》、《观灯棚》、《骗猪狗》、《卖柴记》、《换碗》、《游城墙》、《锄田》、《改良锄田》、《扳玉茭子》、《扯被阁》、《送粽粽》、《缉草帽》(《缉草帽》)、《过会》、《送樱桃》、《卖芫荽》、《待满月》、《当板箱》、《算账》、《改良算账》、《扯丝绸》、《女摸牌》、《游晋祠》、《剃头》、《送丑女》、《吃油馍》、《打胎》、《打冻凌》(《打冻凌》)、《拐姑子》、《劝戒烟》、《换时花》、《做小衫衫》、《十家排》、《双逃难》、《游神头》、《拜寿》、《女招待》(《卖烧土》)、《相亲》、《大吃醋》、《奇巧配》、《断料子》、《上北京》、《采棉花》、《听新房》、《逃难》、《女戒金丹》、《洗衣计》、《做凉袜》、《申冤》、《做搂肚肚》、《开店》、《做烟口袋》、《唤亲》、《改良奶娃娃》、《悬梁》、《唤小姨儿》、《改良唤小姨儿》、《出殡》、《游地獄》、《扣麦地》、《盗墓》、《拾麦穗》、《拣麦根》、《钉锅》、《剂白菜》、《改良剂白菜》、《满十天》、《怕老婆打枕头》、《摘黄瓜》、《王翁送女》、《大割青菜》、《磨房产子》、《小割青菜》、《庄子扇坟》、《偷青菜》、《打面缸》、《偷山药蛋》、《菜园会》(《摘豆荚英》)、《代州案》、《上神头》、《送软米》、《送跟婆(跟大嫂顶



工》、《绣鞋记》、《探监》、《打苏门》、《爱吃烟》、《打狗劝夫》、《红砖》、《争媳》、《顶砖》、《来呆送妹》、《碾磨记》、《挨磨记》、《韩军案》、《瞎子捉奸》、《违法报》、《差配》、《豆腐换亲》、《金玉缘》、《恶家庭》、《对绣鞋》、《大食盒》、《掐蒜薹》、《结络络》、《浇园》、《四差》、《杀子报》、《苦烈报》、《摘茄子》、《摘西葫芦》、《冯魁卖妻》、《割韭菜》、《曹庄杀狗》、《换衣》、《丁郎寻父》、《大劈棺》、《对绫花》、《杀江州》、《采桑》

#### (五) 抗战期间创作、改编的剧目

《闹对了》、《刘巧儿》、《以毒攻毒》、《两亲家》、《王富贵自新》、《小二黑结婚》

#### (六) 新中国成立后创作、改编的剧目

《挑女婿》、《送嫁妆》、《朝阳沟》、《李双双》、《李二嫂改嫁》、《红灯记》、《瞎汉闹古董》、《买公债》、《民主建设》、《一件衫子露马足》、《喜报》、《拜节》、《舍饭》、《采棉花》、《仗义救奸》、《写对子》、《贴对联》、《搭车》、《迎春曲》、《吃招待》、《抢救》、《慕洋女》、《喜出望外》、《金字牌匾》、《挨刀记》、《铁圪达》

具体编创人员、时间等情况：

《瞎汉闹古董》，薛贵芬，1949 年

《买公债》，张一朴，1950 年刊于《山西日报》

《民主建设》，许苏，1952 年

《一件衫子露马足》，中海，1957 年

《喜报》、《拜节》，祁县文化馆作，1957 年

《舍饭》，刘焕玉，1957 年

《采棉花》，许苏，1957 年

《仗义救奸》，高锡铭，1957 年

《写对子》，薛山林，1957 年刊于《祁县文艺》

《贴对联》，刘立本，1979 年刊于晋中地区《群众文艺》  
《搭车》，薛山林，1979 年刊于晋中《群众文艺》  
《迎春曲》，边瑞林，1979 年地区戏曲会演三等奖  
《吃招待》，薛山林改编，1980 年刊于晋中《群众演唱》  
《抢救》，薛山林，1980 年选于晋中《小戏选》  
《慕洋大》，薛山林，1982 年刊于《祁县文艺》  
《喜出望外》，薛山林，1983 年刊于晋中《群众文艺》  
《金字牌匾》，薛山林，1983 年刊于晋中《群众演唱》  
《挨刀记》，薛山林，1984 年刊于晋中《小戏选》  
《铁圪达》，王继红，1984 年刊于晋中《群众演唱》  
以上剧目资料系来源于祁县文化馆。

#### 六、有关说明

新中国成立后，祁县、太谷各县都曾做过许多关于祁太秧歌的整理挖掘工作。据太谷县相关资料记载，从清代末期至 1980 年代初期，近百年的时间内，太谷境内有剧名可计的秧歌剧目共 330 多个。其中 1875 年—1911 年计 161 个；1912 年—1948 年 118 个；1949 年—1983 年 54 个，其中包括移植改编的 30 个和现代戏 14 个。对比祁县、太谷二县各自整理的祁太秧歌剧目总表，可以看出无论从数量还是剧目，这些秧歌中的大部分都是相同的，其中也有一些剧目如《十八股卖菜》、《九游门》、《绣花瓶》、《大鹏起解》、《刘全敬瓜》、《五女哭坟》、《杨氏化缘》、《打秋千》、《织围脖》、《胎里红上工》等是太谷有、祁县无的，有一些剧目如《哭皇天》、《并蒂莲》、《割食盒》、《捏茭棍》、《铜青蚂蚱》、《串门门》、《违法报》、《摘西葫芦》、《挨磨计》等是祁县有、太谷无的，不一而足。另外，在各县都可能存在的一种情况是，有些流布在民间的剧目，尚未被有效收集汇总。

## 第四节 移植与创新

民间艺术作为文化交流传播的媒介之一，不仅是连接社会关系的中间环节，而且是民间文化传播的重要内容和工具。<sup>①</sup> 我们常见的艺术品种或剧目的横向移植，首先是一个异地化的过程，这个过程不是简单的机械地照搬，而是一个文化再创造过程，原有文化基因部分地被予以保留、沉淀，成为新文化创造的动力，艺术形式和内涵的变革却会受到新的地区文化生态环境的直接影响，无论是地理环境因素、文化传播因素、经济基础和生产关系因素等，不一而足，这些外在的显性因素是客观的。实际上，这种有意识的文化创新、改造和开拓是社会关系中人与人之间互动的过程。作为艺术创造的文化主体人，其文化自觉、道德判断和社会心理因素等所构建起来的内在价值体系，对于文化艺术的创新改造具有积极的主观能动性，而观众对于文化艺术的认知和接受则是有选择的，文化变迁要实现文化的生成与地域社会文化结构的融合，势必以寻求文化地域归属为目的。

### 一、移植的《王婆骂鸡》

祁太秧歌中的《王婆骂鸡》移植于清道光年间，是一出完全生活化的剧目，剧情简单。年近花甲的王婆自幼无别的爱好，只爱养鸡，一日去东庄赶会，顺便探亲戚。谁知邻居李婆听闻鸡鸣起了歹念，趁此机会偷吃了一只又肥又大的鸡。王婆回家细数，发现少了一只鸡，四处找寻打听未果，无人能为她提供线索，一时气急败坏开口咒骂，一连串的假想敌都被她咒了个遍，只要是

---

<sup>①</sup> 唐家路. 民间艺术的文化生态论【M】. 北京：清华大学出版社，2006. 121.

偷鸡之人，不管是谁都会遭到恶毒报应。无奈之下李婆虽然出面承认偷吃鸡的事实，却也编造了一系列的借口为自己开脱；王李二人发生厮打，李婆几近被打成肉煎饼。最后还是经街坊二嫂的说理调停，二人和好。这类家长里短的闹剧，就如同发生在我们身边，莫说是 100 年前的农村，即使在今天的城市这类事件也并不少见。故事看似简单，也有一个皆大欢喜的结局，却不得不引发我们的思考：由一念之贪欲所暴露的人性是多么真实，又是多么卑微。这出目连短折戏，其中因果报应的思想是很明显的，《王婆骂鸡》借王婆之口，表达了普通民众的惩恶愿望，虽粗野却也质朴，为什么作恶之人就不应该受到惩治和报应呢？且听王婆骂得多么解气：

谁叫你不告偷鸡事，今黑夜烂了你们哟哆司（祁县土语：“喉咙”音译）；我的鸡不往别处去，不在东邻就在西舍里；你们偷吃我的鸡，在家嘞好好听骂鸡，骂得我耳烧眼跳真着急，开言不把别人骂，先把四邻骂一气。东邻偷吃了我的鸡，害疾害煞你；南邻偷吃了我的鸡，成年让你们遭凶事；西邻偷吃了我的鸡，霸王手上长害疔；北邻偷吃了我的鸡，老老小小常病的。俺把四邻骂了坏（土语量词：“个”之意，下同）遍，和尚道人骂一气。和尚偷吃了我的鸡，转成坏（“个”之意）秃毛驴儿万人骑；道人偷吃了我的鸡，转成坏狗儿常吃屎；教员偷吃了我的鸡，糊里糊涂不机迷（“聪明”之意）；学生偷吃了我的鸡，先生的板子打死你；聋子偷吃了我的鸡，遇上强盗偷盗你；哑子偷吃了我的鸡，遇上坏人害煞你；背锅子偷吃了我的鸡，下炕一定要跌死你；拐子偷吃了我的鸡，走道儿不平闪煞你；<sub>原</sub> 擦子（“<sub>原</sub> 擦子”指身瘫不能行走之人）偷吃了我的鸡，祖祖辈辈是<sub>原</sub> 擦子；赶车的偷吃了我的鸡，车儿惊了碾死你；受苦的（指种田的农民）偷吃了我的鸡，打水必定掉在井里；耍钱的偷吃了我的

鸡，一场一场输煞你；剃头的偷吃了我的鸡，剃头刀划破虎口里；针工偷吃了我的鸡，十指害上烧头疔；药铺嘞偷吃了我的鸡，上山采药老虎吃；醋酱场偷吃了我的鸡，毛鬼神尿到醋酱缸里；老汉们偷吃了我的鸡，咳嗽气短憋死你；老婆们偷吃了我的鸡，下地就要跌死你；后生们偷吃了我的鸡，打架斗殴打死你……”

王婆骂得很恶毒，分明就是一道道咒语，而且一网打尽。王婆的“智慧”，首先在于她的对人性的基本假设，被偷之事一旦在她身上发生，她就有怀疑和判断的理由。她所咒骂的对象几乎无所不包，无论职业和身份，各色人等几乎都包括在内了，她想当然地认为谁都有成为小人的可能。为了一点饱腹之欲，做一点偷鸡摸狗的事，许多人不是确也不以为然吗？王婆实在不够宽容，对于这点苟且之事丝毫不留情面。站在李婆的立场，她很不情愿因为偷吃别人的一只鸡却遭受如此恶毒的报应，既然已做下了如此丑事，照理此时的她多少该有点悔过之心了。果然，经王婆一骂，偷食鸡者李婆终于露面了，她已做好了出场担当思想准备。

管仲有云：“仓廩实而知礼节，衣食足而知荣辱。”由此可见食色利欲是先于荣辱而存在的事实。荀子也曾说：“好恶、喜怒、哀乐，夫是之谓天情。”又说：“性之好恶、喜怒、哀乐，谓之情。”荀子认为人性只限于食色、喜怒、好恶、利欲等情绪欲望，不论“君子”、“小人”都一样。因此荀子又说：“人之生也固小人。”即“性恶”之论断。他认为的“仁义”，则是由后天所学、所行、所为而获得的。所谓的性恶论其实根本上抹平了君子与小人二概念之间的鸿沟。孟子云：“人性之无分於善不善也，犹水之无分於东西也。”人性不过如此。现代文明正是在最低水平的界定人性同时最大限度地满足物欲的意义上建立起来的，然而，正是这里的人性言说怂恿并且组织了人的物质肉体动机，使人从神性的提摄和监护下逃遁，从而人的存在变成一个血肉模糊、片

甲不存的竞技场。<sup>①</sup> 王婆岂止是骂鸡，骂的是人性。她这一骂虽然过于恶毒，但多少给予了我们一点希望。关于人性之向善的可能。

## 二、关于目连戏

《王婆骂鸡》出自于我国传统目连戏。《目连救母》源于佛教故事，最早见于东汉初由印度传入我国的《佛说盂兰盆经》。故事叙述佛陀弟子目连拯救亡母出地狱的事。目连的母亲青提夫人，家中甚富，然而吝啬贪婪，儿子却极有道心且孝顺。其母趁儿子外出时，天天宰杀牲畜，大肆烹嚼，无念子心，更从不修善。母死后被打入阴曹地府，受尽苦刑的惩处。目连为了救母亲而出家修行，得了神通，到地狱中见到了受苦的母亲。目连心中不忍，但以他母亲生前的罪孽，终不能走出饿鬼道，给她吃的东西没到她口中，便化成火炭。目连无计可施，十分悲哀，又祈求于佛。佛陀教目连于七月十五日建盂兰盆会，借十方僧众之力让母吃饱。目连乃依佛嘱，于是有了七月十五设盂兰供养十方僧众以超度亡人的佛教典故。目连母亲得以吃饱转入人世，生变为狗。目连又念了七天七夜的经，使他母亲脱离狗身，进入天堂。该故事自西晋开始流传，至唐、五代时出现多种有关目连的变文，故事渐趋完整。北宋时始有连演 7 天的《目连救母》杂剧，戏中穿插了不少杂耍表演。宋真宗时（998—1022）曾明令禁止讲唱变文。但目连救母的故事并没有随之销声匿迹。明代郑之珍根据各地目连戏的演出内容整理编写了目连戏史上第一个文学剧本《目连救母行孝戏文》；清康熙年间，皇家曾搬演目连救母传奇，乾隆年间内廷编演了《劝善金科》，全剧 240 出，10 天演完。在民间搬演目连戏的过程中，伴有大量的各色小戏、仪式、

---

① 马明奎. 艺术生存论【M】. 上海：学林出版社，2007. 22.

特技、巫术、魔术等杂耍表演。目连戏文内容庞杂，头绪纷繁，颇受到中国民间社会的欢迎，虽源于佛教故事，却一再成为我国民间俗文学的题材，有些小戏与目连救母并无什么关系，如《赵花打老子》、《定计化缘》、《王婆骂鸡》、《男吊》、《女吊》、《调无常》等，基本为较为独立的民间故事。其中如《双下山》（又名《僧尼会》）、《哑背疯》（又名《雪里梅》、《老背少》）、《王婆骂鸡》等，现今川剧、汉剧、婺剧、桂剧、绍剧、调腔、昆曲、湘剧等地方剧种尚保留演出。<sup>①</sup>

目连戏在中国的传统文化土壤中生成、发展，经俗讲、戏剧和文人加工而成熟，自然是中国传统文化的产物。其结果是：在承认佛法无边的前提下，弘扬孝道、隐恶扬善成为目连戏的精神内核和文化倾向。<sup>②</sup>

前面我们说到了人性，这一个宏大的主题却是由王婆和她的鸡所引发出来的。我们究竟感到有些不解，李婆选择了偷鸡并美滋滋地将它吃掉，难道仅仅是由于王婆去别村赶会给她留下的空子吗？由于未曾吃过鸡而想要尝试美味的欲望动机究竟来自何处？马明奎认为：

一个人选择什么并不完全决定于外部环境和现实条件，而有着深刻的人性根由和价值意向，社会历史的决定作用，只有在这一价值意向和人性根由的逻辑显现上成为可能，所谓“境由心生”。一个人的生命境界往往与其心性相应。善有善缘，恶有恶报，心警生怖境，神昏生梦境，斯之谓也。如果滤去因果轮回的佛教密义，我们仍然发现人的心性与其存在建构之间存在同构性。就形式维度而言，这是一个情感和认知发生和深化的过程，

<sup>①</sup> 张庚主编. 中国大百科全书·戏曲曲艺卷【K】. 北京：中国大百科全书出版社，1983. 260.

<sup>②</sup> 王胜华. 戏剧人类学【M】. 昆明：云南大学出版社，2009. 095.

它体现了人对于自身乃至世界的把握意向；就意义维度而言，又是一个意志生成行为并实现其人格建构的过程。前者的最高境界是文化人格机制的确立，后者的最高境界是体现这一机制及表述其生命存在的创造性成果。<sup>①</sup>

人性是什么，人性的根源在哪里？马克思认为：人的本质不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和。也有人提出“心识”的概念。“心识”是一种心性，所谓“山不移性不改”之人性本质，是一个人的个性和人格的根本内驱和价值规定，是存在世界展开的内在逻辑和人性可能。佛家并不否认和排斥后天教育的环境影响，相反非常重视这一要义，苦修大德远尘避世、以祛除世俗诱惑为先。种子既熟，生长变现即为生命，根因不坏，法身随缘，万变不离其宗，因而教化和教育才是有意义的。<sup>②</sup>

### 三、《打花鼓》的移植

祁太秧歌中还有不少剧目也是由外省移植回来的。如《打花鼓》即来源于安徽的风阳花鼓，《采茶》是来自于江西、湖北的采茶戏，最初为茶农采茶时所唱的采茶歌，后发展为以表演生活内容为主的民间小戏，一般有二旦一丑。后来广泛流布于广西、福建等地；《安安送米》、《孝三娘推磨》等来自四川；《出西口》和晋北的“二人台”情节人物十分相似，但调子有些不同，也可能是移植戏。此外，如《小放牛》、《跑旱船》、《放风筝》等曲子，按剧情和生活气息也都能看出是移植戏。<sup>③</sup>一定层面上表明明清时期晋中社会安定、经济发达，祁太各县作为全国富庶之

① 马明奎. 艺术生存论【M】. 上海：学林出版社，2007. 9—10.

② 马明奎. 艺术生存论【M】. 上海：学林出版社，2007. 9.

③ 吕洛青. 祁太秧歌初探【A】. 祁县文史资料研究委员会. 祁县文史资料第二辑【C】. 祁县，1986. 56—57.



地，与全国各地的交流是较为广泛的；另外，晋商的崛起很大程度也促进了人口双向流动。此外，如《张四姐下凡》、《古董借妻》、《游湖借伞》、《张生戏莺莺》、《苏三起解》等众所周知故事，基本上均为移植戏。

诚如美国人类学家威廉·A·哈维兰所说：“尽管稳定可能是很多文化的显著特征，但没有哪种文化是一成不变的，在一个稳定的社会中，变化是温和而缓慢地发生的，不会以任何根本性的方式改变该文化的潜在逻辑。”但是，所有文化的变迁和创新，都是以满足人的需要为目的，尤其是精神需要。人类进入阶级社会以来，人们的生存无不受到各种各样的制约，诸如历史语境、意识形态、文化理念、道德伦理等客观外力的影响是深重的，艺术作为文化价值系统里的必不可少的组成成分，艺术作为民族情感的符号系统，作为自在自为的情意实相本身，艺术甚至能够超脱于具体的文化语境，而作独立之诉说，此又是艺术追从人性而永存于世的独特表征。<sup>①</sup> 艺术的符号性表象的背后是人类的感性经验、情感实体。

《打花鼓》原是清代花部乱弹作品，又名《花鼓》，剧本最早见于清乾隆 35 年（公元 1770 年）刊印的《缀白裘》第 6 集以及乾隆 59 年（1794）刊印的《纳书楹曲谱·补遗》。所用曲调有《鲜花调》、《凤阳歌》、《花鼓曲》等。剧情描写沿街卖艺的一对夫妇，靠演唱凤阳花鼓为生，即使遭受纨绔子弟曹悦的欺侮和调戏，夫妇二人迫于饥寒，也只得强颜欢笑。戏曲作品《花鼓》从民间歌舞中吸取营养，成为徽班、昆班经常上演的剧目，可知它在当时广泛流行于我国北方地区。实际上作为民间歌舞的《凤阳花鼓》，早在康熙时即已传至北京，陈于王的《燕九竹枝词》

---

① 黄永健. 艺术文化论【M】. 北京：文化艺术出版社，2008. 214—215.

(1693年)中写道:“小儿花鼓凤阳调,士女周遭拍手笑。”<sup>①</sup>《打花鼓》在地方戏曲舞台上逐步演化为一个独立的短剧,作品对迫于生计流落异乡的花鼓艺人寄予了深切的同情,处于社会下层人民的辛酸处境和遭遇颇能引起普通群众的心灵共鸣,因此流传甚广。

祁太秧歌《打花鼓》也是于乾隆年间被移植过来的,为三小戏,剧情基本尊重原作品。剧中人物分别为花鼓夫、花鼓妻以及丑角刘公子,剧中人物语言诙谐幽默,修辞的运用娴熟生动,对人物形象的刻画以及思想内涵的揭示亦很独到,令人耳目一新,经移植后的《打花鼓》一剧在思想价值上明显超越了原作品的内涵,该剧宣扬了弱势群体命运抗争的意识觉醒,社会下层人物对富豪劣绅的辛辣讽刺和有力鞭挞令人称快,剧中蕴含着朴素深刻的百姓智慧和进步思想。

#### 四、改良《算账》

传统的祁太秧歌剧,形式上较为粗糙,思想内涵上也难免存在一些糟粕。鉴于此,早在100年前,当地已经有一些人士,曾致力于祁太秧歌的改良和创新。事实证明,这种有益的努力和尝试,是能够被广大群众所接受的。祁县谷恋村的秧歌,后来人们习惯上称之为“改良秧歌”,说起来还有一段来历。

民国十六年冬,在祁县谷恋村高硕猷(金蚩财主)成立的家庭秧歌班“易俗社”里,晋剧名鼓师高锡禹(狗蚩师傅)和晋剧名票友高锡铭(育林先生)等人,共同研究改革了一些秧歌剧目。传统的《算账》、《锄田》等剧都比较简单粗略,在此基础上他们进行了较为深入的改编和加工,成为祁太秧歌戏曲化完善的先声。该剧作为祁太秧歌优秀剧目之一,在晋中十余县流传甚

<sup>①</sup> 张庚主编. 中国大百科全书·戏曲曲艺卷【K】. 北京: 中国大百科全书出版社, 1983. 128.

广。

《算账》讲述的是：因遇灾荒年景，张三夫妇生活艰难，丈夫张三只好作出外经商的打算。妻刘英芳只得回娘家求借首饰衣物，典当银两，为夫做盘费；留下妻子和年幼的孩子在家，刘纺棉织布，勤俭度日；丈夫经商在外，终于生意兴隆，八年后携带银两意气风发回到家中，妻子刘氏喜出望外。丈夫风尘仆仆口渴难耐，妻取柴棒烧水，一时满屋烟雾，丈夫怒气顿生，责问捎回的银两去了何处，竟至于不买煤炭，当即打起了算盘要与妻子算账。妻满腹委屈，遂将捎回的两吊钱，仔细地算了一遍，居然分文不差；另有捎回的白银三两还原封未动存放于柜中。至此，丈夫终于明白妻儿在家日月之勤俭和清苦，当即向妻赔情道歉；遭受埋怨和委屈的妻子哭泣不予理睬，禁不住丈夫苦苦求情，妻转悲为喜，夫妻和好。

《算账》反映了当时清末民初祁县社会生活的一个侧面，情境设计和人物形象的刻画，既有典型性，也具普遍意义。人物的矛盾冲突及事态的发展演变自然生动，毫无斧凿痕迹，生活化的叙事耐人寻味。

表演上他们还吸收了晋剧的一些表现方法，如织机、演马、扫尘、跪妻等，运用协调，无生搬硬套之嫌，极大地丰富、提高了祁太秧歌的表演艺术。

唱腔方面；在十字两句体中增加了垛句，字字入耳，扣人心弦，有助于词意的表达和感情的发挥。另外还增加了叫板、韵白，全剧唱念得当，浑然一体，极富艺术表现力；同时充分运用生活化的方言土语押韵、朗朗上口，极具亲和力和感染力。

音乐方面增加了文场伴奏，吸收运用了一些晋剧曲牌如北得乐、四面镜等，甚为谐和。武场上也将晋剧锣鼓点如“七锤子”、“披头子”等与秧歌武场的“二五锤”、“一四七锤”相糅合，极大地丰富了文武场音乐，又不失秧歌本色，祁太秧歌的音乐性得

到进一步加强。

女：听他说，要喝茶，我给你打来一杯清水先来喝……但等得壶开了与丈夫扑；等煞等煞茶壶响也不响，火儿里塞了个玉菱把把。

男：张三这儿怒气发，用手我把桌子拍，叫你打茶你不打，要把我老子活活的干煞！女：丈夫你不必把我骂，是咱家，贫穷家，一无柴，二无炭，火儿不着用嘴吹，呛得为妻伤心掉泪，泪珠如麻。

男：说什么无柴无炭无办法，你的银钱怎么花……伸手我把算盘来拿，一面说就一面打，桩桩件件都说上，叫老子我查一查！

女：听说我的丈夫要和我来算账，一阵阵气得我嗓沙哑。叫了声天爷爷，地爷爷，只因我，长贫家，自幼没啦上过学，不识字给你立不下帐，心里盘算口里说，就是我的这口“流水”帐，一项一项都说上，丈夫你仔细听。

男：你说吧！听的哩。

女：一吊钱把一匹布儿来买下，秋天过，寒风刮，换季的时间来到啦！是我娘母们做了衣裳，穿上身啦。五百钱又称下二斤半棉花。十冬腊月地开裂，冻得我娃吼他妈，拆了夹的絮棉花，二斤半絮进去还是薄薄地，没剩一两。有一天二婶婶她来到了咱家，二婶子，来咱家，来了坐在当地下，七七七，八八八，再三给我说好话，她说她家把钱粮纳，一时时无主意就借给了四百。有一天大街上锣鼓响打，原来是催钱粮到咱家，逼得为妻没话说，纳了铜钱八十八。六个钱买了一个皮老虎，六个钱又买了一个胖娃娃。

男：皮老虎，胖娃娃，你买下这些东西何处用它？

女：皮老虎，胖娃娃，岂不知家中有小娃娃。睡的炕上哭得

不依，不是叫爹就叫妈，手把奶头肚上爬，害得为妻不能做活，用那些哄了你那猴大！

男：小冤家！

女：两吊钱算的一个也不差，三两银还在柜里放着……

#### 五、《偷南瓜》创新

《偷南瓜》剧情：种南瓜的王老头在照料自家瓜地时，发现有一妇女正偷摘他的南瓜，王老头当场将其抓获，非常生气，非要带她见其丈夫不可。妇女羞愧难当又恐丈夫责打，遂向老汉道歉，并诚恳诉说了由于身孕而想吃一颗南瓜的原委。生性爽朗的王老头见其坦诚认错，转怒为喜，对其偷瓜之事也不再追究，还亲手摘下两个南瓜与西葫芦送给妇女。故事情节简单，名演员张效富、邱金兰分别饰演了王老头与偷瓜女，形象鲜明，神态逼真，颇具戏剧效果。剧中优美的身段和舞蹈动作尤令人赞赏。

女：二八佳人女裙钗，手提篮篮出门来，将篮篮搁在流坪地，扭回奴的身来掩锁柴门。手提篮篮往前行，不觉出了自己村，猛然间抬起头看，又看见瓜园面前存。手提篮篮把瓜园进，满瓜园的茜草花红腾腾。低下头来用眼瞅，又观见南瓜真是爱人。东瞅西瞅无人看，将南瓜偷到篮篮内，手拿衣襟忙遮掩。

男：柳林树底下王老头在，一把手抓住女裙钗，谁叫你偷我的南瓜来。男人们偷瓜方罢了，妇道人偷瓜该呀不该？

女：不该不该实不该，奴实不该偷老伯的南瓜来。小奴家怀胎有了孕，想吃两个南瓜无有钱买。

男：有钱买来无钱买，想必是你男人叫你来，将你的篮篮与我留下，叫你的男儿和我取来。

女：俺家男儿常在外，他在外面做买卖。叫俺家男儿知此事，定打奴家一顿赶出门来。

男：你男儿把你赶出来，你到瓜园里找我来。我把你送到太原去，叫你吃上两顿好饭菜。

女：长辈讲话差又差，我家本是好人家。俺嫂嫂给人家奶娃娃，小奴在俺家中纺棉花。

男：好人家来歹人家，好人家的子女你还来偷南瓜。任你说的天花转，想拿你的篮篮万万不能。

女：二八佳人笑颜开，开颜再叫一声老伯伯。你把篮篮交与奴，你站在你瓜园呦，奴站在你瓜地头拜你几拜。

男：你要拜来你就拜，老汉我摆起架子来。拜得我老汉高兴了，给你摘下南瓜呦。这头摘下西葫芦，那头摘下黄瓜呦，再摘下角角呦满满一箩头。

女：一拜老翁耳不聋，二拜老翁眼不花，三拜老翁九十九，四拜老翁胡须这么么长，长在胸脯头。

男：我老汉今年血气衰，十年就有九年败；只有今年长得好，遇上这个女人偷瓜来。她那里尽管把我拜，我老汉有些不自在；盼你生儿快长大，跟着爷爷种瓜来……

祁太秧歌经典剧《偷南瓜》最初是由清末祁县秀才贾二柱编创、狗蜚师傅演火的，时值民国初期。后来，许多秧歌艺人都是因为演唱《偷南瓜》而出了名。1953年，榆次县秧歌剧团编导组对传统《偷南瓜》进行了改编创新，剔除糟粕，取其精华，丰富了人物性格，发展了故事情节。作为一出优秀经典剧目，迄今流传甚广。

音乐伴奏方面，原唱腔的后半句极易被击乐淹没，后改为唱完后才起击乐，唱词的传送效果得到改进；同时，根据剧情需要，演员对虚词部分加以充分发挥，赋予唱腔活力，无字胜有字，妙趣横生，引人入胜。此外，在《偷南瓜》同调式的唱腔中发展出了男腔和女腔，这也是祁太秧歌的一大改进。1956年，该剧参加了“山西省第二届戏曲表演”，获得观众一致好评。

## 第四章 创作方法与方土语言

### 第一节 创作方法与表现手法

祁太秧歌的创作者们本身就是普通农民，祁太秧歌所讲述的故事正是来源于当地群众的生活。许多秧歌都是以这样的唱词开头的，如“家住祁县在城南……”(《偷南瓜》)；“家住在太谷城，右楼楼东嚬有家门，小奴的名儿叫坏(个)田秀英，苦命的人……”(《苦伶仃》)祁太秧歌的表演因此显得格外亲切、逼真、生动，这些故事就像发生在我们身边一样。

#### 一、创作方法

祁太秧歌根本采用现实主义的创作方法。随着时代前进的节律，不断创作新剧目，是祁太秧歌发展的一条规律。艺人们根据当时当地的社会生活（主要是农村生活）中体验最深刻的人与事进行编写，对反映生活的态度是很忠实的，在一定的环境中刻画有个性的带有普遍意义的人物性格，概括典型，揭示本质。其剧目如《打冻凌》中的姑娘，因家庭包办婚姻，定亲后在偶然买冻凌的情况下，得知卖冻凌的人是其未婚夫，并发现其愚蠢，很不满意，因而提出退婚，并表示：“割的脑袋去，身子也不去，抬得副棺材来再做商议”的决心，最后解除婚约。这一追求婚姻自主的思想性格，在“五四”运动后颇有典型性，就是在目前也有现实意义。又如《做小衫衫》中的姑娘密莲子，生长在富商家庭

中，因晋钞毛荒，农村破产，拆卖过厅，家境衰落向败，但门风未改。密莲子在这样的环境中，大胆突破门当户对封建道德观念的束缚，与担水为生的穷苦汉，发生爱情，自定婚姻。在当时说来个性解放，值得褒扬。

再如《洗衣计》中的张宝童，在白秀英以洗衣服的手段引诱勾搭之下，张宝童正直无邪，拒不上钩的可贵品质，也应赞颂。还有《踢银灯》中的宋庆嫂；《劝戒烟》中的玉林妻，都是在腐败的时局中，劝丈夫改邪归正的妇女典范，观众看后亦颇受教益。

在戏剧化发展过程中，秧歌更加突出反映现实生活，针砭时弊。在民国二十年前后，阎锡山统治时期，晋钞贬值，饭馆生意萧条，雇佣女招待招揽客人的风气，流行一时。《女招待》剧目就是一例，既反映了现实生活，形式上也有突破，剧中人增加了银号职员、派出所长，虽然服饰上不伦不类，但它是向现代戏发展的开端。又如《探监》是在日军投降后，阎锡山统治的时期，推行兵农合一进行反共之际，其政治腐败，治村协助员贪污腐化住了监狱，有两句唱词：“贪污腐化非一人，当官儿的更猖狂。”一语道破了时弊。其剧中人也增添了协助员和士兵，也是向现代戏发展的一例。再如近年来上演的《断料子》是揭露控诉日本侵华战争时期推行毒化政策，腐蚀人民意志，造成家破人亡悲惨境地的恶毒行径。新中国成立后在党的禁烟禁毒政策挽救下，许多受毒害的群众，改悔自新，转变为生产劳动者。剧中人增加了干部和民兵等人物。服装上也趋向时装化，这是向现代戏发展的初级阶段。目前，专业秧歌剧团，创作移植上演现代戏，已摸出经验，从内容发展上很健康，艺术形式上也较完整美观，确是一大进步，值得一写。但因对本剧种的艺术规律和特色摸得不够，运用发挥不力，形成流传不开的短命儿，这是有待研究解决的问题。



现实主义的创作方法导致的是一种矛盾对立的历史方式，这一模式的两个根本要素就是主体情节以及与客观题材的典型化关系。主体的情结既是一种意志行为也是一种认知和情感，不是主体情感的对象化，而是客观对象充分深刻地主体化并且诉诸主体的意志行为。一方面是情感化，一方面是认知化。就前者言，主体情感与自性感通，对象、事件、动作、环境所有情节因素和文化关系都构成主体的价值意志；就后者言，题材、话语、道德、价值以及读者欣赏和文化生产包括消费市场，都构成主体认知的客观条件，其价值行为与生活的本质和规律相联系，形成现实的范本或缩影……情感模式与认知模式在这个意义上才是有意义的。情感价值在一定话语和语境下发露显现，情结所携心理能量实施题材的重新塑造；这种塑造依据情结迹化的心理规则即模式来进行，使题材成为合目的性的情节因素，戏剧化、心理化或性格化不在其外……认知则是一种思想价值，是一种存在的领悟，它与话语、语境、题材的民族文化特色相联系，显示着个体对于世界的理性把握。<sup>①</sup>

### 二、几个故事

忙四的故事：祁县谷村有个盲秧歌老艺人叫忙四，常常用他熟练的“快板”形式反映某村、某家当时发生的事情。一日他听到邻村某家发生了一件婆婆虐待媳妇儿致死人命的事：媳妇娘家人不让，硬逼得婆婆披麻戴孝，填食牙钵子（当地民俗，只有死者儿女才做的事）为儿媳送葬……得知此事，他随即串村演唱道：“一不嘞（一边）填，一不嘞哭，咀嘞（嘴里）磨叨（念叨）俺奴儿（我家姑娘）死得屈……”由此传遍了全县的每个村落。以后，据说凡是哪村哪家发生了诸如打架斗殴、奇异婚姻、偷鸡

<sup>①</sup> 马明奎. 艺术生存论【M】. 上海：学林出版社，2007. 129—130.

摸狗之类的事，只要围观者中有人一说：“忙四来了！”马上就可制止住吵闹，唯恐忙四给他们把丑事编成秧歌或快板到处宣传而臭名远扬。据说有个财主听说忙四把他家的丑事已经编成了秧歌，还未上演，就马上出重金买下他的剧本，以防止此剧被演唱流传出去，丢人败兴，损害他家的名誉。

女中魁的故事。民国时期，祁县谷恋村有一女子名叫高著萱，幼时在本村私塾读书。她品貌出众，聪明好学，16岁时即被人称为“女中魁”。她深受“五四”爱国运动的影响，甚至敢于叫板封建礼教，一次竟当面指责其父高硕碧说：“你为什么自娶小老婆？天底下尽是你们的理！”一次她参加祁县文体运动会，期间结识了乔家堡“在中堂”的少爷健猴儿，对他所谈论的京津学生爱国运动尤为向往。18岁时，父母为她包办婚姻，聘嫁于梁村的王剑锋（大德通经理王忠禹之子，曾在祁县中学任教），可谓门当户对。王忠禹住家期间，有一天忽然接到一男子写给媳妇高著萱的一封信，为此他极为反感，认为这是一件败坏门风的丑事，加上妻子的调唆，王忠禹更是气急败坏，执意要把儿媳休回。尽管儿子王剑锋对妻子非常信任、理解，也曾竭力劝解父母，终究无济于事。高著萱被休回娘家，其父高硕碧气愤不过，迫于局面已无力挽回，于是以十元现洋的报酬，请高硕猷家的账先生编写了一个秧歌剧本《恶家庭》，贬责王忠禹家的恶毒行为，以泄其愤。剧本经秧歌艺人上演后，王忠禹妻曾在外村偶然看到此剧，急着回家，昏厥倒地，经抢救后才苏醒过来。王忠禹也宴请有关剧目编演人员，暗中赠现洋二十元要求停演。此剧演出达二年之久，高硕碧气愤已平息，为避免再惹事端，遂花了十元现洋将剧本赎回，从此剧本失传。高著萱回娘家后不久，积极奔赴太原、上海等地参与妇女工作。

当板箱的故事：民国初年，清源县（清源、徐沟两县于1952年合并为清徐县）牛家寨村有一姓李的富户，在本村开设

一座当铺，人称李当家。此人奸猾诡诈，剥削成性。对典当物品减半估价，计算利息又高二成；许多典当之人因限期太短无力赎回原物，便成死当，饱受其双重剥削。许多人要求当票延长时日，以期赎回原当之物，而李当家财迷心窍，拒不答应，人们对其苛刻行为甚为不满。李当家爱嫖，有夫妇二人于是定计惩治于他，妻诱李到家，丈夫叩门，妻将李当家藏于板箱之内并上锁。丈夫佯装箱内取物，揭开板箱狠狠责打，李当家狼狈而逃。秧歌艺人据此进行虚构加工，编写出秧歌剧《当板箱》。

总之，反映真实人物事件是祁太秧歌的主流。编创者们在创作过程中，总是愿意把现实生活中不合理的东西，通过发挥丰富的想象力，寄予理想化的完美结局，也就是常常运用浪漫主义的表现手法去表现已掌握的创作素材。如祁太秧歌中《老少换妻》一剧，就是很好的例证，它描写了一对老夫少妻和一对少夫老妻之间发生的故事。封建社会存在这样一种婚姻怪胎，即有钱人娶三妻四妾，无钱人只好娶个老寡妇，这样的婚姻仅仅是一种纯表象的夫妻维系，根本不是建立在男女相爱的基础上，虽然不合常理，可是在特定的社会历史时期，又有其存在的必然性。秧歌创作者们为了揭露并控诉这种现象，达到理想化、合理化的目的，硬性制造了一个在当时的社会环境下几乎不可能发生的结局，这对老夫少妻和那对少夫老妻竟在路上不期而遇，经相互商量，最终交换而成了一对老夫老妻和一对少夫少妻；还有《古董借妻》、《跟大嫂顶工》等，都是运用这一手法来表现的。

### 三、浪漫手法

祁太秧歌也不失浪漫主义色彩的表现手法。我国封建社会，由于婚姻制度的不合理，许多家庭过着悲惨痛苦的生活，因而产生改变这种不合理制度的理想。《古董借妻》中的古董妻，因与丈夫感情淡薄，巧遇古董之盟弟李天龙前来借嫂顶妻，前往前妻

岳母家索取首饰衣物，原定当天归来，不料前妻岳母因雨留宿，遂成夫妇，后经公断成就其美满姻缘。又如《老少换妻》中老娶少妻，少娶老妻的两对很不相称的夫妇，同行在路上，相商交换，改变为老娶老妻，少娶少妻两方满意的合理婚配。这两剧的作者，踢破了封建性和宿命论的桎梏，运用“借”与“换”的巧妙构思，使当时社会生活中不可能实现的愿望和理想，形成事实。这种创作思想和方法，是具有浪漫主义色彩的，值得学习借鉴。再如《成小儿打母》中的成小儿，为了劝导母亲不再虐待前房儿子，并借以罪将其告官的恶毒行为，成小儿主持正义以演习上堂告状的办法，装成县官问案，母亲不懂堂上规矩，对答无理，责打其母。这一“打”似乎不近情理，而成小儿借打为劝，希望其母改恶从善。其创作方法也是突破封建的人伦关系，借官责母，抒发正义的感情，这也是浪漫主义色彩的作品。

## 第二节 乡土语言与文化心理

语言是文学艺术的载体，是文化的符号，是民族的情感和声音，是人类文化创造和积累的重要组成部分。因此，某种文艺形式的语言运用和特色总是我们乐于去研究的范畴。

不同作家的文学创作，各自都有自己日常惯用的独特语言。这其中，既有作家对某种语言熟练程度的原因，又有对不同读者群接受程度的考虑。祁太秧歌的编创者们，他们本身就是当地人民群众中的一员，他们日常说的就是当地的土语，再加上当时的演唱者们大多是当地不识字的农民，因为不能传抄，只能一句一句由老师傅口头传授，边授、边唱、边记，所以，编创者们在创作过程中，常常运用生活化、群众化的口头语进行创作。

### 一、乡土语言特色

山西是游牧文明与农耕文明的交汇之地。北魏统一北方的过程中，将其音乐文化带入了山西，使得胡文化辐射最强的山西，成为胡汉文明的交汇区。在历史文化演进过程中，少数民族的文化被汉人吸收。祁县在历史上曾出现大量的少数民族聚落。在祁县方言中，至今父母称自己的女儿为“奴儿”，诸如此类的语言现象还有很多，可谓胡汉文化交融的一个体现。祁太秧歌中的方言土语质朴、生动、新鲜，具有鲜明的地域特色。它以通俗易懂的方言编唱词、写感情，形象生动，诙谐幽默，泥土气息浓厚，顺当流畅，朗朗上口，便于口头流传，观众也容易熟记背诵便于随口学唱，故很受农民欢迎。

1. 从生活中提炼出来的哲理性语言，深入浅出的论理方式。如《踢银灯》中：“拆东墙补西墙越拆越大，平地里挖挖洞越挖越深”；又如《扳牛角》中：“当婆婆莫忘本，年轻时你也有婆婆，为何不把媳妇儿疼”；另外还有诸如“不管轻重是份礼，长短总是一条棍”等浅显易懂的俗语。

2. 有韵脚的生活化语言，毫无装饰的实话实说，使人听起来格外亲切熟悉。如《割田》中：“今年里雨水涝庄稼长得好，秋分后霜降前一齐成熟了”。又如《闹庄稼》中：“忙乱忙乱真忙乱，忙乱不过俺庄稼汉，扛着犁耙手执鞭，拉上骡马地里边”等。又如《不见面》一剧中的唱词写道：“倒坐坐在门限限（门槛），丢了一坏顶（一个盹），忽然间想起奴（姑娘）心上的（那个）人。”《割田》一剧中有：“奴男儿（丈夫）他受苦（劳动），奴把饭来送，找上这些受苦人，概（怎么也）不能（这里为语助词）歇心（省心）”。“奴儿”一词，纯粹是祁县当地的土语称谓；“一坏”是“一个”的意思。“受苦人”也不是泛指“受尽苦难之人”的意思，而是“劳动人民”的代名词；“歇心”

是“放心、省心”的意思；“概”、“<sup>略</sup>”等字在特定的语境中起着语气助词的作用……

3. 祁太秧歌语言不受京韵十三辙的限制，依据当地方言乡音押韵，当地人听起来顺畅悦耳，外乡人则不易听懂。这虽是地方戏曲的局限性，但从目前来看还不易改变。如《改良算账》中：“我的妻去娘家，借手镯借衣裳（Sa），借上衣裳当铺当（dà），铜钱当了两吊八，打发我张三离了家，路儿上（Sa）碰了好东家，银子领了一千两（Liǎ），叫我口外去积粮（Lia）”。又如《劝戒烟》中：“家住太谷住城北（bie），自幼儿许配给了念书的（de），奴男儿把洋烟吃（cē），家里营生懒得做（zuò），嫁下一个吃洋烟的男人气断奴的肠（za）子（Zē）。”<sup>①</sup>

又如《游神头》中老善友唱道：“你主仆下去游串刚（ga），我去到禅堂院把茶凳坐，游串完上来吧，歇歇缓缓躺一躺（ta），茶叶水不解渴咱切开西瓜。”婶婶（唱）：“演油庙塑神像（xia），开光就把好戏唱（ca），各村里拜神来看望村长，送缘布的来了坐席喝茶（cha）。”丫环（唱）：“程贻公拉胡胡时新的过场（ca），程村恒就把须生唱，两只眼眯缝嗓子哑，玉小子把大黑唱，正旦是朝阳的李子华，郭会真学三盏灯细眉细嗓，他在那里美庄还当的村长。”婶婶（唱）：“主仆们来在天王殿上，四大天王在两厢，那一个把蛇耍，一个就把塔来掌，那一个抱琵琶那一个唱打。”“单等你大叔转回家夫妻恩爱过人家，到明年把贵子养（ya），见了大喜心开花，明年咱游神头还愿降香（xia）。”又如《打冻凌》中，老父老母（唱）：“我把总受（人名）骂了一声，老子说话你可要听，放的柴不拾去去卖冻漓，这可好拆散了冰凉夫妻，适才间列里（人名）来退了亲事。”列里妻（唱）：“我把男人叫了一声，总受刚才来寻你拼命，急的为妻好话央计（劝

<sup>①</sup> 薛贵芬：祁太秧歌（祁县篇）述略【A】。祁县文史资料研究委员会。祁县文史资料第二辑【C】。祁县，1986。15。

说)，这才把人家日哄出去。”老父（唱）：“叫声列里不要生气，咱的那愣小子不太精明，纵然有错别往心上记，看咱们是多年的老兄弟。”以上韵脚字中，分别为：声“声”、“事”读 shi，其余字如“听、漓、妻、命、计、明”等韵母均为 i。

### 二、意识形态与文化心理

随着社会的进步，意识形态对人们的语言控制日益加强。从写作上来说，经验不直接产生意义，而是必须将经验放置到文化话语的结构中，去搜寻早已被决定的意义。借用福斯特的那个著名的比喻，王后之所以会死去，必须与国王死去后的伤心过度之间建立联系，事件才会最终变成情节。在我们这个社会，由于文化、社会和政治话语的力量过于强大，实际上并不存在“事件”，存在的只是“情节”；并不存在经验，存在的只是经验被建立联系后的“意义”。如什克洛夫斯基十分强调具体文学历史进程中通俗文学、民间文学特别是方言的作用。通过对民间寓言、方言、口头文学的借用，来达到陌生化的效果，是他所倡导的陌生化的常见方法。

诚然，所有文化产品都是话语主体的理性制作，也根本受制于话语系谱的规约。而任何一个时代的社会文化心理都以历史与传统的积淀为基础，并且深刻地受到当下社会话语的影响。政治也好经济也罢，都是通过特定话语来影响人们的思想观念，引导人们的心理趋向从而实现其目的的。人，只是一些可怜的生物，一些受事者。大多数人无法在强大时代风潮下坚持既有的理念和自己的言说，那种将自己确立为独立人的理性依据，亦即历史和传统积淀下来、作为一个人根本内部支撑的那些观念和情感，常常会因为与当下社会话语和时代精神相疏离而被颠覆，而时代和社会正是通过颠覆历史和传统进而颠覆大众意志，实现其统治。作家、艺术家必须在两者之间作出选择，还要平衡，要找到切入

点，找到属于自己的、真正有效的价值域和意义域。<sup>①</sup>

与权势话语、名流话语不同，民间话语显示了更为宽泛的语义阈界和阐释自由，而且积淀着历史和文化的传统因素。由于滞后和坚钝，现实政治功能就相对淡漠……因而显示着活泼泼的生机和张力。民间话语是大地的声音，是生命内部的冲动，又是社会文化的最初发祥。但是，社会进步和文明推进都是以异化的方式实现的，没有异化，人就不可能从自然粗蛮状态挣脱，也不能形成任何普遍有效的社会文明，权势和名流话语正是在这样的意义上指导和整饬着民间话语，但另一方面，其深刻的文化浇铸又压抑着民间话语的生命自然风格，导致社会生机的萎缩和窒息。民间话语就是在此种与权势和名流的往来冲逆中实现自己的价值和意义。

### 三、陌生化与本色说

《锄田》中丈夫唱道：“今年的雨水涝庄稼长得好，秋分后霜降前一起都成了。茭子红豆子黄玉茭子老到，朱砂红大白谷一起成熟了。大绿豆小绿豆角角不少。回茬的小糜子麻雀都扇了。各样样的菜蔬节气未到，浇了浇锄了锄长得不好。胡萝卜细麻角芥疙瘩出胎，茴子白没包住白菜长成凉帽。作务（这里指种植、侍弄）的俩白萝卜虫虫咬了。今清早起得早天气没啦（没有）明了，对我家老婆说送饭要早到。手拿上这家具就往外跑，这张镰刀快红把子有些圪撸（弯曲意）……”

正是这种地道的乡土语言和情境描述，实现了创作的“陌生化”。文化传统中被遮蔽的、不入流的形式上升为正宗，为我们找到排除遮蔽和种种话语成见并抗拒“异化”的文艺创作之路。我们知道，艺术创造是一个生命的建构，同样包括两个层面：一

---

① 马明奎. 艺术生存论【M】. 上海：学林出版社，2007. 169.



是心理层面，即从原型走向题材的逻辑过程；二是行为层面，即从文本建构外化为人格追求的价值过程。语言是两者的桥梁。语言体系对于原型和题材的整合表现为艺术手法，文本建构则体现为一个象征体系的自足与独立，它就是存在的表述。<sup>①</sup>

“本色”是中国古代文论的一个专用术语，后来演变为某种文学样式固有的审美特征。明清戏曲理论中“本色”被赋予不同的内涵。

徐渭的本色说内涵：一、戏曲语言的通俗化。戏曲语言应该家常自然，不加雕饰。同时应适合于表演，适合于普通观众。“语入要紧处，不可着一毫脂粉，越俗越家常越警醒。此才是好水碓，不杂一毫的糖衣，真本色。”（《题昆仑奴杂剧后》）可见，通俗即是本真。二、创作个体的本真性。言由性出，言行一致；言不由性出，则言性分裂。他主张不加修饰地表达自己的主观思想，表达真实自我，表现个性，反对矫揉造作和理学的束缚。他还提出了“天机自动，触物发声”的积极主张，“天机自动”的艺术成了“真性”、“真情”的物化。三、戏曲选材的大众化。他强调从民间文化中汲取营养，反映原汁原味的生活，他提倡“即街坊小曲为之”的本色，反对“文而晦暗”的藻绘风气，主张“歌之使奴、童、妇女皆喻”，使“畸民市女顺口可歌”。<sup>②</sup>

王骥德亦坚持本色与文辞的统一。戏曲语言之俚俗与文辞的结合，以悟为当行本色。认为妙悟是戏曲之本色，主张戏曲应该表现真我性情。本色戏曲是“模写物情，体贴入理，所取委曲婉转，以代说词，一涉藻绩，便蔽本来”（《曲律·论家数》）。本来即是真我的性情，不论是俚俗还是藻绩，只要能很好地表现人物

<sup>①</sup> 马明奎. 艺术生存论【M】. 上海：学林出版社，2007. 9—10.

<sup>②</sup> 李建中主编. 中国文学批评史【M】. 北京：北京大学出版社，2009. 260—261.

的情理就是本色。<sup>①</sup>

### 第三节 腔词与修辞

#### 一、腔词

祁太秧歌虽已发展到了戏曲化的成熟阶段，但其唱腔仍属民歌体，词体句格繁杂，没有成套的唱腔体式。特点是活泼自由，没有框架的约束。分述如下：

1. 二二三、七字的上下两句体，如《西河院》中：“琵琶丝弦怀中抱，唱个小曲（儿）公子听”。又如《下山》中：“松木梁梁柏木桶，千点万点点不醒”。和三三四、十字的上下两句体，如《游湖》中：“三月里清明节人把坟上，回家去祭一祭我的祖先”。又如《周公送女》中：“老爹爹送孩儿是番正理，无奈何回绣房更换裙衣”。这两种都是两句体。

2. 七字两句五字结尾的两句半体，如《上包头》中：“独坐牙床自思忖，忽然想起事一宗，叫人常挂心”。又如《放风筝》中：“一个弹的码头调，一个又吹满江红，越弹越中听”。

3. 二二三、七字的三句体，如《游社社》中：“公子头戴相公帽，身穿一件大绿袍，住了锣鼓唱曲调”。又如《掉铜元》中：“家住平遥南门头，奴家今春一十六，家中营生做待做”。

4. 七字三句四字结尾的三句半体，如《小割青菜》中：“扁叶叶的是韭菜，圆叶叶的是小葱，青菜本是红根根，真实爱人”。又如《偷山药蛋》中：“家住文水四楼东，奴的名儿崔英英，娘家妈妈得了病，不把饭用”。

5. 七字四句体，如《小顶嘴》中：“夫妻争吵把眼翻，吵吵

---

<sup>①</sup> 李建中主编。《中国文学批评史【M】》。北京：北京大学出版社，2009。260—262。

闹闹整一天，自从老子娶过你，每日争吵不安然”。又如《上神头》中：“风山高来实难爬，去到神头乘乘凉，来到戏场用目望，‘自乐班’坐在戏台上”。

6. 七七六七十字的五句体，如《听新房》中：大哥上学在南京，爹娘给他把亲成，哥和嫂自主婚，二人年纪不差甚，他二人配夫妻多么文明”。又如《上北京》中：“三合村来真有名，正月十五闹龙灯，年年闹不时新，不如秧歌唱得红，唱秧歌的人儿尽是后生”。

7. 同五句体一样结尾再加十字成六句体，如《游神头》中：“观罢酬泉往东看，抬头观见娘娘殿，绿的水青的山，正门上头挂牌匾，安县长在这里还过神愿，安恭己在太谷有了名望”。又如《绣花灯》也是六句体，但其句格不同，它是：“正月里来正月正，二姐房中无营生，趁手打开描金柜，取出来五色绒，闲暇无事绣花灯，众位们不信了侧耳细听”。

8. 戏曲化的垛句，是在十字两句体中加垛句，分偶数句和奇数句两种。如《算账》上句是：“昨夜晚得一梦心中害怕”，接唱偶数垛句：“梦亲人来奴家，口中有口无有牙，二人抬着一木箱，木箱抬到奴地下，木箱里边说了话，掀开木箱看看它”，接下句：“梦醒来浑身冷两腿发麻”。又如《锄田》上句：“谯楼上打五更东方发亮”，接奇数垛句：“乌鸦叫喜鹊喳喳，倒叫俺一时睡不安，急急慌忙早起床，头戴一顶烂草帽，身穿一件蓝布衫，手儿里拿铁锹，拿上烟袋叫抽烟”，接下句：“肩肩上又扛上锄儿一张”。

还有句中加垛，如《写状》中何一宝的唱词，原是十字两句体，而在句中加垛，上句：“只得我走上前，左手儿拉拴杠、右手儿摘门环，呼啦啦开开门两扇，猫腰往外看”，下句：“原来是，窈窕窈窕，窈窕窈窕，端端正正，正正端端二位妇人”。垛句的应用，是祁太秧歌戏曲化的一大发展，曲体不变，不变中又

有多变，非常灵活，不拘一格，真是妙趣横生。

9. 加重词意的重复句，是将词尾句再重复一次，有加虚词后重复，和不加虚词重复的两种。如《回家》中：“日出东海照西山，田氏女在绣房里绣牡丹，牡丹花儿绣在窗帘帘上（嘞唔哎哟），看花花容易绣花花难。（哎嘞唔哎哟）看花花容易绣花花难”。又如《冀北赶会》中：“姐妹们抬头用目看，庙前头摆的是卖肉摊，咸牛肉。骆驼肉，羊肉鸡肉骨头肉，姐妹们不吃？肉要吃熏肉。姐妹们不吃？肉要吃熏肉”。

10. 抒发感情的虚词，除重复句前加虚词外，还有以下三种用法：如《断料子》：“家住寿阳石河镇，我的名儿二林林，自从来来了日本人，（啊呀呀）害得俺们把料子熏。”又如《偷南瓜》：“家住祁县在城（以么）南，我老汉今年七十三，要知我的名和姓（呀哈），（丢丢丢衣打丢）我老汉的名儿哟，（呀得儿呀得儿丢得儿丢得儿衣打丢，得儿哼嗨衣打丢，哼嗨得儿丢）王老翁（么衣儿哟）。又如《游社社》：“姐妹们抬头哟用目睁（么嘞哼嗨），一班子社火进了村呀，（南木呀儿哟哟哟，呼儿哼嗨木嘞哼嗨），咱姐妹们进村看一阵，（哟得哟得哼嗨儿哟）。上述虚词的应用，显得格外欢快活跃，毫不拘谨，并可随着各种感情，表达得淋漓尽致，沁人心脾。

## 二、修辞

修辞方式。艺人们在编创剧目时，常常运用各种表现方式，使语言表达的准确、鲜明而又生动有力。

1. 民歌体比兴式手法：如《菜园会》中：“红花要有绿叶配，妹妹和哥哥是一对”，“红瓢瓢西瓜撒白糖，妹妹你在我的心坎上”，“腊月里的萝卜空了心，伤心不过人害人”。又如《zha荏地》中：“两朵莲花一个蒂蒂，交朋友不如娶婆姨。”“三月里桃花一朵朵，人人说哥哥真不错”。又如《大割青菜》中：“乌木

筷子两头黑(he),想哥哥想得妹妹哭”。《下山》中:“樱桃好吃树的栽,心里有话口难开”。等句都是群众喜爱的语言。

2. 夸张式:如《并蒂莲》中:“小姐今年一十三,嫁了个男人不值钱,三寸的帽子戴不起,七寸长的袍子齐足面。五黄六月去锄田,挽住谷穗儿打秋千,打了三下又两下,豆叶儿底下去抽烟”。又如《改良剂白菜》中:“走道儿时常和汽车相跟。能在那火车前头点上插灯”。又如《背板凳》中:“马来地走了,骡来地回来”等。

3. 讽刺式:嘲讽无赖泼妇的如《换花》中:“我看你不是个正经婆娘,那一天来买蒜,这头挑那头拣,胡抓扒挖大半天,没啦挑了一挂蒜,原来是你嫌人家的头子大头子小不合心愿”。又如讽刺拙老婆不会做衣裳,反而诡辩的如《缝袍子》中:“前襟子短后襟子长,叫你走路不用别衣裳;两只胳膊三只袖,一只叫你顶凑凑;领口挖在脊背上,害上搭背疮不用受摩擦”。

4. 谜语式:如《算账》中妻因夫外出经商八年,盼望回家,夜得一梦是:“口中有口无有牙,二人抬的一木箱,木箱放在奴家下……”,谜底是“回来”二字。又如《唤妹子》中:“打扫干净,铺下褥被,摸摸大小,看看粗细”,谜底是指“碾米”一事。又“两个人儿一齐,黑夜喀嚓一声,不管天冷天热,两手抱住圪挤”,谜底是“关门扇”。

5. 歇后语:如《顶灯》中:“哈巴狗儿带串铃——你还混充走马哩”。“壁虎儿爬到露明柱上——你还混充二龙戏珠哩”。“穿青的骑上黑毛驴——你们是一样的毛皮”。

6. 反意式:如《换碗》是拿破烂换成物,因双方发生矛盾,故意刁难,要换:“要的刀儿没刃刃,要的剪子没芯芯,没把把的调羹羹,有盖盖的酒盅盅”。又如《谄断筋》中:“月子里的娃娃害牙疼,骑上母猪上大同,碌碡破了针线缝,葡萄架底放风筝”等。

## 第五章 祁太秧歌的艺术特色

祁太秧歌的音乐源于晋中地区的民歌小调。它吸收融化了毗邻地区民歌的精华，经过近百年的艺术实践和发展，演变为群众喜闻乐见的民歌体地方小戏。它的音乐大致包括 300 余首秧歌曲调和少量的曲牌音乐（丝弦曲牌及唢呐曲牌）及打击乐。除唱腔部分及部分秧歌的传统打击乐外，其余的曲牌及打击乐的锣鼓经，在发展中吸收了一些晋剧的东西，但它仍保留着民歌体小剧种的特色。在 300 多个祁太秧歌的传统剧目中，大部分剧目都是一个戏里一支曲调。只有少部分剧目有两支到四五支曲调的。虽然曲调简单，但很多技艺高超的名老艺人，在曲调的演唱上却各有千秋。同样的剧目，同样的曲调，各有各的唱法，抒情时唱得悠扬舒展，叙事时唱得娓娓动听，激昂的时候，气势排山倒海，悲愤的时候又催人泪下，慢时相当于晋剧的平板，快时又似戏曲的流水。很多秧歌艺人都是以高人一招的唱功而取胜的。

### 第一节 音乐特色

祁太秧歌知名专家阎定文教授研究指出：祁太秧歌的音乐有两部分：唱腔曲谱、唱腔锣鼓。另有少数几个从中路梆子移植过来的曲牌，还有少数几个锣鼓经。祁太秧歌的曲调纷繁，声音优美。演员凭自己天赋嗓音唱出，便于自由发挥，以唱词字调变化行腔，不失浓郁的民歌风格。自秦汉始，塞外少数民族与中原在

政治上长期对峙，到北魏鲜卑族统一北方，这一时期是北方胡文化与汉文化大融合时期，而对汉人影响最大的就是匈奴。曾有史书记载：汉末，匈奴大乱，五单于争立，而呼韩邪单于携部下起义归汉，形成历史上匈奴五部帅与汉人杂居。匈奴的文化、风俗、语言融入汉人，所以祁太秧歌中的唱腔留下匈奴的角调式。如“sol、mi”旋律走向中音区，“sol”要升高，在高音区就为正音了，成为祁太秧歌独一无二的特色。

### 一、曲调

祁太秧歌的基本内容主要反映了当地人民的劳动、爱情、农村生活，也有少数移植来的历史故事。它是集音乐、舞蹈、唱、念（道白）、做（表演）、打（武秧歌）于一体，并以唱为主的综合艺术。传统的秧歌，常常是一个曲子在一个剧目中重复演唱许多遍，如《偷南瓜》的曲子，从始至终要唱20多段。唱词、道白用方言乡语，唱腔曲谱按句式有八种：二句式、二句半式、三句式、三句半式、四句式、五句式、六句式、扩充句式，使曲调丰富多彩，有乡土气味。在句尾押祁太方言土韵，是其特色。或一剧一曲，或一剧多曲，曲调优美动听，语言生动活泼，唱词多为排比句式。

祁太秧歌数百个秧歌曲调各具特色，韵味也不尽相同。有的曲调优美、秀丽、舒展，以抒情性见长，如《绣花灯》、《采棉花》等；有的则节奏紧凑、音调简洁，似说似唱，叙事性较强，如《换碗》、《洗衣计》等；有的曲调欢快、活泼、清新、明朗，以歌舞表演取胜，如《看秧歌》、《大挑菜》等；有的曲调低徊哀婉，悲剧色彩较浓，如《郭巨埋儿》、《苏三起解》等，众多秧歌曲调的选择运用可谓独具匠心。祁太秧歌音乐曲调蕴含了浓郁的地方韵味。无论是旋律的进行还是旋律中偏音的运用等方面，都充分显示了祁太秧歌精巧完美的艺术表现手法，体现了她作为传

统音乐文化已有的艺术价值，从本质上揭示了祁太秧歌的旋法特色，丰富了民族调式的表现力，通过进一步挖掘民族调式的内在美，对于创造时代性的音乐作品提供理论依据。

祁太秧歌属于民歌体戏曲。从搜集记录的三百余首曲调中分析：

1. 是多种调式的剧种，其中有五声音阶、六声音阶，七声音阶，但六声音阶的曲调居多数，特点是少有清角音“4”；还有调式交替的曲调，为数不多。因之艺人流传着“秧歌好唱调难拿”的说法。

2. 原来是一剧一曲，用真嗓唱，一曲到底；后来艺人们为表现多种人物性格和较复杂的思想感情，采用了一剧多曲的方法，在节奏快慢的处理，音符高低的调节，以及在装饰音、衬字、虚词、板眼等方面作了种种创新和发挥，形成了既有曲调规范性，又有多变灵活性的风格与特色。一剧中虽是一曲，但不感到呆板乏味；反而觉得优美悦耳，情满意足。——剧中也有二曲或三曲者，如《落涩涩》、《拣烂炭》、《观花景》等，除本曲外另插一二首小曲，属于插曲式，数目不多。

3. 戏曲化发展过程中，起初大部分曲调的起唱是“碰木头”（梆子）即从强拍起，弱拍落。后来逐渐出现了“过木头”即从强拍的后半拍起强拍落，这一突破，是向戏曲化发展中的大变革。新中国成立后，女演员登台演唱，改变了封建社会遗留下来的男演女的旧习俗，唱腔上初步区分出男腔女腔，如《偷南瓜》中王老头和媳妇的唱腔比较明显：现代戏排演阶段，大多采用一剧多曲的唱法，逐步向联曲体发展，更好地为戏曲化服务，这是一种好势头，应该肯定加以支持才好。

4. 祁太秧歌的乐器配备，打击乐有板鼓、手板、战鼓、大锣、小锣、铙钹、铰子、梆子。原来只有打击乐伴奏，最常用的锣鼓点有“二五锤”“一四七锤”“小五锤”等，其基本旋律是



“皮且皮且光”，是承袭“踩街秧歌”、“冬不隆冬呛”的打法，因乐器不同，音色有异，但基本相同。这种击乐伴奏比较简单，已不适应向戏曲化发展的要求；为了配合复杂的表演动作，和发挥各种感情，以及加强气氛，便吸收了晋剧中的一些锣鼓经，如“七锤子”、“披头子”、“垂头子”等。

弦乐方面只有极少数剧目配以简单的文场，如《回家》、《扯被阁》等，和演奏“八板儿”曲牌时用胡胡伴奏，《小放牛》用梅笛伴奏；《当板箱》、《钉缸》用唢呐伴奏。新中国成立后专业剧团加强了弦乐队、乐器增加了板胡、二胡、三弦、琵琶、扬琴、中提琴等，丰富和发展了文场伴奏、是一大进展，但演奏起来，还感到表达不出多调式祁太秧歌的特有风味，还需从乐器性能、音色，以及主奏乐器的选用和演奏方法等方面，进一步研究改革。

### 二、声腔

祁太秧歌的音乐特色，还表现在声腔部分的各个侧面，包括音乐文学范畴的唱词编写技巧；其次，还表现在曲调中丰富的民间音乐语汇和变化奇异的曲式结构，以及各类调式的综合运用。调性色彩的对比手法，也包括在不同风格的剧目中。在不同的情节里，为了刻画各种特色环境的人物，而在同一个曲目中，为了唱好同一个曲调，随着角色的性别、年龄、性格而创造出富有个性化的衬词、虚字和花腔的唱法；在不同的地区，由于受方言语调的影响，同一个曲调，又有不同的发展与变化。这种种变化，虽然奇香异色，但始终不脱离秧歌的本色。这样美好的民间艺术是许许多多的民间艺术家在世代相传的长期实践中逐渐形成的。许多家喻户晓、脍炙人口的优秀曲调，都出自那些土生土长、只字不识、手赶大车、肩挑粪担的老农之手。

祁太秧歌戏曲化虽已达到成熟阶段，但其唱腔仍属民歌体，词体句格繁杂，没有成套的唱腔体式。特点是活泼自由，没有框

架的约束。分述如下：

(1) 二二三、七字和三三四、十字的上下两句体。二二三、七字的两句体，如《西河院》中：“琵琶丝弦怀中抱，唱个小曲（儿）公子听”。又如《下山》中：“松木梁梁柏木桶，千点万点点不醒”；三三四、十字的两句体，如《游湖借伞》中：“三月里清明节人把坟上，回家去祭一祭我的祖先”；又如《周公送女》中：“老爹爹送孩儿是番正理，无奈何回绣房更换裙衣”。以上两种都是两句体。

(2) 七字两句、五字结尾的两句半体。如《上包头》中：“独坐牙床自思忖，忽然想起事一宗，叫人常挂心”；又如《放风筝》中：“一个弹的码头调，一个又吹满江红，越弹越中听”。

(3) 二二三、七字的三句体。如《游社社》中：“公子头戴相公帽，身穿一件大绿袍，住了锣鼓唱曲调”；又如《掉银元》中：“家住平遥南门头，奴家今春一十六，家中营生懒待做”。

(4) 七字三句、四字结尾的三句半体。如《小割青菜》中：“扁叶叶的是韭菜，圆叶叶的是小葱，青菜本是红根根，真是爱人（使人爱）”；又如《偷山药蛋》中：“家住文水四楼东，奴的名儿崔英英，娘家妈妈得了病，不把饭用”。

(5) 七字四句体。如《小顶嘴》中：“夫妻争吵把眼翻，吵吵闹闹整一天，自从老子娶过你，每日争吵不安然”；又如《上神头》中：“风山高来实难爬，去到神头乘乘凉，来到戏场用目望，‘自乐班’坐在戏台上”。

(6) 七七六七十字的五句体。如《听新房》中：大哥上学在南京，爹娘给他把亲成，哥和嫂自主婚，二人年纪不差甚，他二人配夫妻多么文明”；又如《上北京》中：“三合村来真有名，正月十五闹龙灯，年年闹不时兴，不如秧歌唱得红，唱秧歌的人儿尽是后生”。

(7) 六句体。一种为七七六七十字的句格，如《游神头》

中：“观罢酬泉往东看，抬头观见娘娘殿，绿的水青的山，正门上头挂牌匾，安县长在这里还过神愿，安恭己在太谷有了名望”；另外如《绣花灯》也是六句体，但其句格不同，如：“正月里来正月正，二姐房中无营生，趁手打开描金柜，取出来五色绒，闲暇无事绣花灯，众位们不信了侧耳细听”。

(8)戏曲化的垛句，是在十字两句体中加垛句，分偶数句和奇数句两种。如《算账》上句是：“昨夜晚得一梦心中害怕”，接唱偶数垛句：“梦亲人来奴家，口中有口无有牙，二人抬着一木箱，木箱抬到奴地下，木箱里边说了话，掀开木箱看看它”，接下句：“梦醒来浑身冷两腿发麻”。又如《锄田》上句：“谯楼上打五更东方发亮”，接奇数垛句：“乌鸦叫喜鹊喳喳，倒叫俺一时睡不安，急急慌忙早起床，头戴一顶烂草帽，身穿一件蓝布衫，手儿里拿铁锹，拿上烟袋叫抽烟”，接下句：“肩肩上又扛上锄儿一张”。

另外还有句中加垛。如《二娘写状》中何一宝的唱词，即为两句体在句中加垛，上句：“只得我走上前，左手儿拉拴杠、右手儿摘门环，呼啦啦开开门两扇，猫腰往外看”，下句：“原来是，窈窕窈窕，窈窕窈窕，端端正正，正正端端二位妇人”。垛句的应用，是祁太秧歌戏曲化的一大发展，曲体不变，不变中又有多变，非常灵活，不拘一格，真是妙趣横生。

(9)加重词意的重复句，是将词尾句再重复一次，有加虚词后重复和不加虚词重复两种。如《回家》中：“日出东海照西山，田氏女在绣房里绣牡丹，牡丹花儿绣在窗帘帘上（哟喂哟喂），看花花容易绣花花难。（哟喂哟喂）看花花容易绣花花难”；又如《冀北赶会》中：“姐妹们抬头用目看，庙前头摆的是卖肉摊，咸牛肉、骆驼肉、羊肉鸡肉骨头肉，姐妹们不吃<sup>哟</sup>（那种）肉要吃熏肉。姐妹们不吃<sup>哟</sup>肉要吃熏肉”。

(10)抒发感情的虚词，除重复句前加虚词外，还有以下三种用法。如《断料子》：“家住寿阳石河镇，我的名儿二林林，自

从来了日本人，(啊呀呀)害得俺们把料子熏”；又如《偷南瓜》：“家住祁县在城(呀么)南，我老汉今年七十三，要知我的名和姓(呀哈)，(丢丢丢衣打丢)我老汉的名儿哟，(呀得儿呀得儿丢得儿丢得儿衣打丢，得儿哼嗨衣打丢，哼嗨得儿丢)王老翁(么衣儿哟)；再如《游社社》：“姐妹们抬头哟用目睜(么嘞哼嗨)，一班子社火进了村呀，(南木呀儿哟哟哟，呼儿哼嗨木嘞哼嗨)，咱姐妹们进村看一阵，(哟得哟得哼嗨儿哟)”。上述虚词的应用，显得格外欢快活泼，毫不拘谨，使各种不同的感情色彩得以表现得淋漓尽致，活灵活现。

### 三、调式

祁太秧歌中的调式丰富多彩，而且很有特点。它的音阶绝大多数是七声音阶，包括不完整的自然七声音阶（也称六声音阶）。在七声音阶中，既有传统的清音乐音阶，也有含变徵的传统古音阶（也称雅乐音阶），还有含闰音的传统燕乐音阶。这三种音阶既可单独使用，又可互相转换，并作为表现感情的一种手段来运用。多种色彩的交织为其调式的主要特点。据初步分析统计，除了徵、宫、羽、角、商单一的调式外，非单一调式的比例占全部曲调的70%左右，其中包括调式交替、转调以及很有特色的“句尾色彩性呼应”等。有些调式是汉族民歌中很少见的，它对于研究我国汉族民族民间音乐的调式问题提供了大量的实例，是很有价值的珍贵遗产。<sup>①</sup>

#### （一）单一调

单一调式是指一首曲调中只有一个主音和一种调式。

如《锄田》（老调），其曲调除徵、宫、商、羽、角五声外，

<sup>①</sup> 阎定文. 祁太秧歌调式初探【J】. 民族音乐学论文集（《中国音乐》增刊）. 1981年。

增加了变宫“7”。上句落在属音“2”上，下句落在主音“5”上，是常见的调式布局。

### （二）非单一调式

这一类调式是非常丰富的。它既有“同宫移主”的交替调式，又有“同主移宫”、“移宫移主”的转调。

以《送樱桃》一曲为例，其一、二、三乐句都落在徵音“5”，已经构成了徵调式，但最后一句稳定在宫音“1”上，形成了徵宫交替。其他如《写十字》、《做小衫衫》、《游神头》等也都是徵宫交替调式。

### （三）角调式在祁太秧歌中的运用

角调式是我国汉族调式中很有特色且表现力较为丰富的调式之一，就祁太秧歌而论，它的数量仅次于宫调式，比羽调式和商调式还要多一些。它并不像有些专著中所讲的“可能由于角调式是不够稳定的调式，在实践中遇到的较少”。

祁太秧歌中的角调式，具有一定的代表性，它的特色表现在句式结构、终止式、音阶、旋法以及某些音级的音高等方面。从调式上分析，它既有单一的角调式，又有大量交替调式（如角宫、宫角、角徵、角羽等交替调式）。它既有同主音转调，也有颇具特色的“句尾小三度色彩性呼应”。从音阶上看，它既有带变宫的六声音阶，又有大量带变宫、变徵的传统古音阶。在终止式的处理上，常常用句尾种子材料贯串的手法，一些三、四乐句结构的曲调中，每乐句的句尾几乎均用一样的音型并落在主音上。它毫无单调之感，却新颖悦耳、欢快活泼，具有很强的表现力。一些典型句式还常常运用在其他调式的垛字句中，可谓独具匠心。<sup>①</sup>

以《卖元宵》为例：此曲属于带变宫的六声角调式。在三乐

<sup>①</sup> 阎定文：祁太秧歌角调式研究【J】。中国音乐学（季刊）。1981年。

句半结构的曲调中，每句均落到主音“3”。且不说唱词在曲调中的安排和衬词衬腔的运用，单就旋法来讲，第五级音、第四级音与宫音均被强调，角调式色彩非常鲜明。特别是第五级音处于非常显要的位置，两次中结音落到“7”虽加滑音，但功能性特点是明确的。

又如《游社社》：它是一首四乐句结构的曲调，唱词却为三句，第四乐句为衬词衬腔。这四个乐句的句尾均落到主音“3”上，由于节奏做了丰富变化和富有生机的衬词衬腔，使情绪生动活泼、新颖悦耳并毫无单调之感。请注意，每乐句的结音的旋律走向，基本上均是“ $\uparrow 5$ 、3”。

#### 四、伴奏音乐

祁太秧歌的伴奏音乐最初均以武场音乐为主，武场音乐历来都是祁太秧歌的一大重要特色。

晋中地区，尤其是晋中广大农村，不论在饭场会场、田间地头，还是在家庭院落、灶前锅头，都能听到秧歌声。逢时过节，如元宵佳节闹红火，悠扬悦耳的“皮且皮且光”声，即伴随着歌声、笑声传向四面八方。“皮且皮且光”声，既能招来络绎不绝的观众，又能增加剧情跌宕起伏、喜怒哀乐之感。但由于歌词感情、剧情气氛、演奏技巧、地理区域等不同，往往各地演奏出的武场音乐也不一。

祁太秧歌武场音乐的主要打击乐器有板鼓、手板、战鼓、马锣、手锣、铙钹、铰子、梆子等。最常用的锣鼓点有“二五锤”、“一四七锤”、“小五锤”等，其基本旋律是“皮且皮且光”，是承袭踩街秧歌“冬不隆冬呛”的打法，因乐器不同，音色有异，但基本相同。这种打击乐伴奏比较简单，已不适应向戏曲化发展的要求；为了配合复杂的表演动作和发挥各种感情，以及为了加强气氛，逐步吸收了晋剧中的一些锣鼓经，如“七锤子”、“披头子”、“垂头子”等。

武场音乐中的各种武场乐器分别念为：打(板)、衣(手板)、光(马锣)、太(手锣)、且(铙钹)、皮(水镲)、咚(鼓)等。

前已述及，从祁太秧歌唱腔句式的结构分析，可分为二句式、二句半式、三句式、三句半式、四句式、五句式、花句式等，一般二句式乐句后(过门)的武场音乐，可打“二七锤”(即上句武场音乐打马锣两下，下句武场音乐打马锣七下)。二句半式、三句式、三句半式、四句式秧歌的武场音乐，可打“一二五锤”(即上句武场音乐打马锣一下，下句武场音乐打马锣两下，回句武场音乐打马锣五下)。五句式秧歌或半拍起秧歌，其武场音乐均可打“二四七锤”(即上句武场音乐打马锣两下，下句武场音乐打马锣四下，回句武场音乐打马锣七下)。<sup>①</sup>

祁太秧歌中，歌首(唱腔前)武场音乐，叫“起板”。歌尾(乐曲终了)武场音乐，叫“切板”。

慢速二七锤如《算账》。

另有一种“二七锤”，因歌词的特点所定，武场音乐需打得短促、节奏感强，这时要用“快速二七锤”。

有些秧歌不用武场音乐，如《绣花灯》，它是用手锣、水镲、板鼓等小家具敲奏，用清秀、亲切的打击音乐烘托剧情的气氛。又如《当板箱》，在乐句后(过门)用手锣、水镲、板鼓、唢呐伴奏，烘托出剧情一泻千里之气势。

弦乐方面，只有极少数祁太秧歌剧目配以简单的文场，如《回家》、《扯被阁》等，演奏“八板儿”曲牌时用胡胡伴奏；《小放牛》用梅笛伴奏；《当板箱》、《钉缸》用唢呐伴奏。新中国成立后专业剧团加强了弦乐队，乐器增加了板胡、二胡、三弦、琵琶、扬琴、中提琴等，丰富和发展了文场伴奏是一大进展，但演奏起来，还感到表达不出多调式祁太秧歌的特有风味，还需从乐

<sup>①</sup> 高翔. 祁太秧歌【A】. 卢润杰. 昭馀春秋【C】. 太原：山西古籍出版社，2005. 353—354.

器性能、音色以及主奏乐器的选用和演奏方法等方面进一步研究改革。

## 第二节 行当表演与舞美特色

### 一、行当

祁太秧歌也和其他剧种一样，根据剧情人物的设置，其行当、角色的体例分为：旦行、生行、丑行三类。

1. 旦行。老旦如《郭巨埋儿》中郭巨的母亲、《缉草帽》中的妈妈、《女摸牌》中的崔老婆等。正旦如《算账》中的柳英芳、《回家》中的田氏、《二娘写状》中的大娘等。花旦如《绣花灯》中的姐妹姐妹、《碾糕面》中的姑娘、《待满月》中的二姑娘等。闺门旦如《登楼》中的王玉环、《张生戏莺莺》中的莺莺、《劝女》中的女儿、《登云休妻》中的小姑等。丑旦如《偷点心》中的娘家妈妈、《扳牛角》中的婆婆、《换碗》中的毛大姑、《七贤妻》中的黑七嫂等。

2. 生行。白须生（老生）如《张公赶子》中的张元秀、《周公送女》中的周文、《打冻凌》中的代寿之父、《卖绒花》中的姑娘之爹等。青须生（胡生）如《郭巨埋儿》中的郭巨、《踢银灯》中的宋庆、《算账》中的张三、《回家》中的张公子等。袍巾小生如《下山》中的梁山伯、《游湖借伞》中的许仙、《洗衣计》中的张宝童等。风流小生如《挑帘》中的西门庆、《张生戏莺莺》中的张生、《登楼》中的相公等。短衣小生如《布儿换花》中的花郎、《巫神》中的卖油郎、《扯丝绸》中的丝绸商、《唤小姨儿》中的姐夫等。武生如《采棉花》中的英雄、《西河院》中的李龙、《洗衣计》中的李大鹏等。娃娃生如《安安送米》中的安安、《张翁赶子》中的张继宝、《拣烂炭》中的哥哥、《打酸枣》中的兄和弟等。



3. 丑行。吊搭须长袍丑如《偷南瓜》中的王老头、《布儿换花》中的村老汉、《苏三起解》中的崇公道等。官衣丑如《古董借妻》中的县官等。公子丑如《打花鼓》中的刘公子、《当板箱》中的李当家等。腰裙丑如《打铁》中的铁匠、《劝戒烟》中的丈夫、《卖元宵》中的卖元宵者等。愣丑如《待满月》中的弟弟、《四骗》中的愣小子、《大观灯》中的愣小子等。

祁太秧歌中没有净行，如大花脸、二花脸；武生旧时也没有，新中国成立后，艺人们新发展了该行当。

### 二、表演

祁太秧歌在歌舞表演阶段，基本上是以三小（小旦、小生、小丑）为主，这类节目到现在仍继续演出，如《绣花灯》、《看秧歌》等。主要是由于这类节目大多曲调优美动听，表演活泼欢快，因此能赢得群众百看不厌。后来发展为戏曲，原来的三小行当，不适应表现较复杂的剧情和多种人物，于是逐渐增加老生、老旦、胡生、正旦、武生、愣丑等行当，这是随着剧种的发展而不断发展变化的。戏曲化后虽然也有两角和三角戏，如《算账》、《回家》、《锄田》等，但已脱胎于歌舞表演形成戏曲了。同时也出现了不少多角色的戏曲，如《十家排》、《打冻凌》、《洗衣计》等，这是其一；其二是为了真实地反映社会生活，艺人们编写剧本时增加了时装人物，如《女招待》、《探监》等，这类剧目虽然不多，它却向反映现实生活的现代戏指出了一条发展路线，值得提倡。

祁太秧歌的表演特点：

1. 祁太秧歌虽已形成戏曲剧种，但表演还没形成一套程式；身段动作也没有构成路数，由于它不演宫廷戏，仅仅表现农村社会中的各种人物，因此也只是大体上归入行当，不是很严密规格的，表演显得比较生活化，这是其一。其二，新中国成立后专业

秧歌剧团培训学员时，其教材是沿用晋剧的训练内容与方法，在表演艺术方面虽有所提高，但又不完全适应本剧种，因之处于虽有程式，但尚不完善。祁太秧歌本身的表演艺术，由于缺乏系统的整理和提高，还有待于我们共同努力，发挥本剧种的特点，使之能够在表演艺术方面日益臻于完善。

2. 祁太秧歌的表演大部分是从生活中提炼出来的，特别是在细节方面，更是别具一格。如《待满月》中，吕达饰娘家妈在亲家门上坐席，拿锡壶斟酒时，因酒壶太烧，烫得手疼，急得用口吹、又在裤上擦手，还有他面部生动的剧痛表情，实在令人赞赏叫绝。又如《偷南瓜》中，张效富饰种瓜老农，邱金兰饰偷瓜人，她被老农抓住而相互夺竹篮时，一怒一羞，一进一退，一左一右，以至转圈争夺，最后被老农夺过竹篮的舞蹈性表演，引人入胜，扣人心弦。再如《二娘写状》中，刘焕玉饰何一宝，他用笔写状时的表演以及面部的丰富表情，甚为逼真精彩。还有如《顶灯》中人物顶灯碗时的立、卧、爬、滚等舞蹈性动作，以及解放后现代戏中骑自行车、骑驴、耍手帕、耍扇子、耍辫子等表演，都是将生活中的现象，经过概括加工而形成表演艺术的，均属艺人们精心创造的结晶。

### 三、脸谱饰服

祁太秧歌剧中，各种人物的脸谱与服饰，也和表演一样，没有一定的规定造型模式，不过也有习惯性的一般简单陈式。

老旦，一张素脸，眼角点一点白色眼影，头上包一块蓝布，身着浅黄色长衫，腰系白布裙，手拄拐杖。正旦，画粉脸，大包头，贴脸，吊八字形串珠，额头两侧插蓝色或紫红色小红花，身着黑披或蓝披，腰系白绸裙。花旦，粉红脸，黑眉，红嘴唇，大包头，额后梳一短橄榄辫，两耳吊白棉花环，身穿大红袄，大绿裤，手拿小笤帚。老生，素脸，头戴毡帽，挂白须，身着浅黄色道袍，手拄竹杖。须生，素脸，

眉间一道红色,挂黑须,身着黑色道袍。小生,素脸,立眉,眉间一道红,头戴公子帽,身着红色或绿色道袍,手持折扇。丑,均匀画脸谱,如:愣丑,从两眼眶内侧顺脸向外稍扩张至鼻翼两侧收回,画一个像挑嘴儿向下的白色桃形,头戴刘贼帽,身着刘唐衣,束在大红裤中,手摇拨浪鼓。

另外,祁太秧歌剧目中,大多是反映农村题材的,没有大剧种那些反映宫廷的戏,所以,在服饰上没有蟒袍、铠甲、靴子等饰物。

### 四、舞美特色

#### 1. 门板台

台上一桌二椅,桌后插幔帘,上写同乐社等各种社名。

#### 2. 彩布搭台

台上挂有天幕,幕前一桌二椅,桌后插幔帘,有写社名或不写社名两种;台上前檐,挂有横幅,一般用红色白边。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 薛贵芬. 祁太秧歌(祁县篇)述略【A】. 祁县文史资料研究委员会. 祁县文史资料第二辑【C】. 祁县, 1986. 39—40。

## 第六章 祁太秧歌的文化解读

中国社会是乡土性的，具有鲜明而深刻的乡土本色。假如我们以更多一点的兴趣去关注一下我们的农民，我们会发现，他们真正才是中国社会的基层，无论晋中，无论山西，无论南方和北方，也无论西部和东部。从古至今，中国农民与泥土的感情是如此深厚，以至于许多时候，我们会将他们视为“土头土脑”的乡下人，这种倾向长久地存在于我们的意识当中，这样一种观念已延续了数千年了。撇开任何感情色彩以及诸如偏见、蔑视的意味，究其实这个“土”字，最能够反映中国农民的身份以及中国社会的客观实际。农民们离不开土地，那是他们赖以生存的首要保证。只有靠种田耕地谋生的人们才能真正明白土地的可贵。可以说，实用的精神是中国农民生活的基调和色彩。

费孝通认为：中国乡土社会的基层结构是一种所谓的“差序格局”，是一个“一根根私人联系所构成的网络”。由此形成了中国乡土社会不同于“团体格局”的道德观念，包括行为规范、行为者的信念和社会的制裁。在“团体格局”中，道德的基本观念建筑在团体和个人的关系上，团体是个超乎个人的实在，不是有形的东西。而在差序格局中，也就是在以自己作中心的社会关系网络中，最重要的自然是以“克己复礼”、“壹是皆以修身为本”等作为道德体系的出发点。从己向外推以构成的社会范围是一根根私人联系，社会范围是从“己”推出去的，而推的过程里有着各种路线，最基本的是亲属：亲子和同胞，“孝”与“悌”的道

德要素与之相配；向另一路线推是朋友，相配的是忠信。<sup>①</sup> 中国农民向以克己的态度来迁就外部世界，也就是惯于改变自己去适应外在的秩序，这是他们的生活态度。

“家”作为中国传统社会中最基本的社群，是一个绵延性的事业组织，其主轴是父子关系、婆媳关系，是纵轴；而夫妇关系反倒略为次等，是配轴而已。夫妇之间固然经营着经济的、感情的、两性的合作，但是他们所经营的事务却受到很大的限制，夫妇之间的感情诉求更是退居其次的，感情要对“家”的事业需要作出很大的让步。所谓“君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲”，所谓“天下无不是底父母”。尤其是南宋以后，更加出现了臣对君、子对父、妻对夫的绝对服从的思想。《礼记·丧服传》说：“妇人有三从之义，无专用之道。故未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子。”<sup>②</sup> 民间也有“妻从夫贵、母从子贵”之说，由此可见，我国封建社会基本否定了妇女的独立地位。

### 第一节 农民生活的写照

#### 一、七月

中国农民的传统意识中，“土地”就是他们的命根，“土地”也无异于是他们心中最近于人性的神，除非由于社会政治等因素的影响，他们轻易是不会抛下自己的土地去背井离乡的，这种人口的非流动性直接生成了农村社会固有的生活方式、民风习俗以及传统，而传统正是社会所累积的经验。在这种不分秦汉，代代如是的环境里，个人不但可以信任自己的经验，而且同样可以信

<sup>①</sup> 费孝通. 乡土中国【M】. 上海：世纪出版集团，上海人民出版社，2007. 32.

<sup>②</sup> 张岱年. 中国伦理思想研究【M】. 北京：中国人民大学出版社，2011. 131.

任若祖若父的经验。<sup>①</sup> 对于一个面朝黄土的农民来说，无外乎是四季的转换，而不是时代的变更。一年一度，周而复始，祖祖辈辈亦如是。前人所用来解决生活问题的方案，尽可搬过来照用，愈是被证明为有效的生活经验或传统，就愈是值得保守。他们生活中的头等大事是吃饭问题，因此中国的农民也最安土重迁，农事稼穡是中国历代农民的生活主题。

## 七 月

七月流火，九月授衣。一之日<sub>需</sub>发，二之日栗烈。无衣无褐，何以卒岁？三之日于耜，四之日举趾。同我妇子，<sub>徯</sub>彼南亩，田<sub>唆</sub>至喜。

七月流火，九月授衣。春日载阳，有鸣仓庚。女执懿筐，遵彼微行。爰求柔桑，春日迟迟。采芣祁祁，女心伤悲，殆及公子同归。

七月流火，八月萑苇。蚕月条桑，取彼斧<sub>斯</sub>。以伐远扬，猗彼女桑。七月鸣<sub>□</sub>，八月载绩。载玄载黄，我朱孔阳，为公子裳。

四月秀<sub>蕤</sub>，五月鸣蜩。八月其获，十月陨<sub>蔌</sub>。一之日于貉，取彼狐狸，为公子裘。二之日其同，载缵武功。言私其<sub>褻</sub>，献<sub>新</sub>于公。

五月斯螽动股，六月莎鸡振羽。七月在野，八月在宇。九月在户，十月蟋蟀入我床下。穹窒熏鼠，塞向<sub>蓬</sub>户。嗟我妇子，日为改岁，入此室处。

六月食郁及<sub>羹</sub>，七月亨葵及菽。八月剥枣，十月获稻。为此春酒，以介眉寿。七月食瓜，八月断壶。九月叔苴，采荼薪樗，食我农夫。

<sup>①</sup> 费孝通. 乡土中国【M】. 上海：世纪出版集团，上海人民出版社，2007. 48.

九月筑场圃，十月纳禾稼。黍稷重穋，禾麻菽麦。嗟我农夫，我稼既同，上入执宫功。昼尔于茅，宵尔索綯。亟其乘屋，其始播百谷。

二之日凿冰冲冲，三之日纳于凌阴。四之日其蚤，献羔祭韭。九月肃霜，十月涤场。朋酒斯飧，曰杀羔羊。跻彼公堂，称彼兕觥，万寿无疆。<sup>①</sup>

《诗经》之三百篇性质颇为复杂。自庙堂之作以至里巷小民之歌，无所不有。而里巷之作所占的成分尤多，人们所关注的那些“桑间濮上”的恋歌，自然不失其为最晶莹的珠玉。但尤其重要的还是民间的一些农歌，一些社饮、祷神、耕耘与收获的歌，因此，古代整个农业社会的生活状态在那里都活泼泼的被表现出来。<sup>②</sup>

这首《七月》出自《诗经·豳风》，是一首颇具代表性的规模宏大的叙事长诗。《汉书·地理志》云：“昔后稷封豳（li），公刘处豳，太王徙岐，文王作酆，武王治镐，其民有先王遗风，好稼穡，务本业，故豳诗言农桑衣食之本甚备。”该诗全篇围绕一个“苦”字，从年初写到年终，从种田养蚕写到打猎凿冰，叙述了西周农民一年到头的繁劳的艰苦生活，它像是一幅中国上古社会生动的生活风俗画，凡春耕、秋收、冬藏、采桑、染绩、缝衣、狩猎、建房、酿酒、劳役、宴飧等均有涉及。其中又不乏明快的色调，如明媚的春光，伶俐的莺声，十月获稻的喜悦、宴饮称觞的盛况等无不尽现我们眼底。这首诗把中国古代农业社会的面目和农民们的欢愉、愁苦和怨恨全都表达了出来，而且表白得那么漂亮、深刻，那么详尽逼真、生动活泼；仿佛两千数百年前的劳苦的农家景象就浮现此刻的我们面前。<sup>③</sup>

① 王秀梅译注。诗经【M】。北京：中华书局，2006。215—223。

② 郑振铎。中国俗文学史【M】。北京：中国文联出版社，2009。13。

③ 郑振铎。中国俗文学史【M】。北京：中国文联出版社，2009。19。

## 二、割田与锄田

晋中平川向为我国农耕文明繁盛之地，秧歌也因此成为广大农民群众最喜闻乐见的一种文艺活动形式。祁太秧歌中以农耕生产为背景或主题的剧目很多，如：《锄田》、《割田》、《割韭菜》、《割莜麦》、《大割青菜》、《采棉花》、《大挑菜》、《小挑菜》、《摘黄瓜》、《偷南瓜》、《偷青菜》、《扣麦地》、《拾麦穗》、《拣麦根》、《剂白菜》等。如秧歌经典剧目《割田》所描绘的就是民国初年晋中一带农民劳动生活的情景，与《诗经·七月》所展现的画面可谓异曲同工，对比之下，中国农民的生存境况历历在目，真可谓“不分秦汉”了——即使是历经了数千年。

《割田》剧情：民国年间，秋收季节，丈夫早起上地收割庄稼，妻因小儿拖累送饭迟到，夫妻二人地头争吵，竟至于互相揭底挖苦，夫怒将饭罐打碎，妻痛哭之余责夫不思后果，夫幡然悔悟，夫妻和好，相偕回家。

### 割 田

丈夫（念白）：呔，呔！说了一个正月里打了春，赶上黄牛把地整。头耙平，二耙绒，三耙耙了个绒墩墩。二月里，是春分，收拾扁担把粪送，送完粪土二月尽。三月立夏把茭子种，茭子上来整一寸。老天爷下雨五六寸，地里粪大吃上劲。四月里，四月八，扛上锄钩锄地的。锄茭子，打害虫，芒种就把谷儿种。五月里，忙收夏，龙口里夺食要紧抓。割在地，场上拉，碾下扇净拉回家。六月里，是大暑，庄稼地里拉二锄。土松庄稼长得好，地里干净又没草。七月里，闲月月，全家老小摘豆角。摘下角角磨成面，吃顿流尖儿也随便。八月里，是秋分，各样庄稼都长成。割的割，拉的拉，场上堆的尽是粮。九月里，没甚事，赶上牲口去翻地。翻过地，耙磨平，耩耩下籽把麦种。十月里，是



霜降，套起磨儿去磨面。磨下白面吃馍馍，磨下豆面擀尖尖。磨下粗面蒸窝窝，磨下荞面捻骨朵。十一月，快过冬，手提篮篮把城进。猪肉割下三二斤，烧酒打上一瓶瓶。十二月，快过年，剃剃头，刮刮脸。新帽新鞋咱都有，袍袍褂褂都便宜。三十儿夜间不睡觉，临明放了个接神炮。众家嫂儿来拜年，咱在院里点麻鞭。众家嫂儿下跪倒，咱在街上点旺草。过大年，好高兴，光吃好的不做甚。手提粪筐去拾粪，猪粪狗粪骡马粪。拾下粪，上在地，庄稼长得有劲气，有劲气！一年一年又一年，日落西山又一天……

另一出典型剧目为《锄田》，讲的是民国初期，有一年晋中农村天旱不雨，农夫上地锄谷，炎炎烈日下饥累难忍，偏遇妻子送饭迟到，一时怒起，将其打骂。无奈之下，妻只有哭诉生活之艰辛和自己满腹的委屈，并对丈夫良言苦劝，望相互谅解体贴。农夫自知鲁莽，悔不当初，求妻原谅，夫妇和好。

### 锄 田

张三上：谯楼上打五更东方发亮，乌鸦叫喜鹊儿唱，倒叫我一睡不睡；我急急慌忙早起床。头带上一顶烂草帽，身穿上一件蓝布衫。手儿里拿火镰，拿上烟袋叫抽烟，肩肩上又抗得锄头一张。

出言来把李氏一声呼唤，叫李氏李培芳，丈夫有言听心啊。莫贪睡早起床，急点火把饭办，饭现成送在老大洲湾。受苦人出门来一旁站定，抬起头用目看，眼看用落星宿散，太阳爷爷闪出东海岸，我在此地不久站，大洲湾锄田去走一趟……

我急急走来往前赶，行步来在半路上。满地的人儿闹嚷嚷，他言说天上无雨地下干，眼看此地要遭旱。倒叫俺受苦人儿愁眉尖。爬上一道坡来拐了一道弯，走得我两腿酸，口干舌燥实难当，看起来俺受苦人儿实实可怜。

急急走来往前赶，行步来在大洲湾，低头儿用目观，高粱矮谷不长，绿豆角旱得发了黄，旱得那五谷苗儿似火点燃。胶泥地，地板干，野草长得混了田。锄了锄，挽了挽，抬起头，用目看，眼看过午日正南。人家都把饭来送，不见我妻在哪边。说的说的心好恼，气得我怒气上下翻。将锄立在地头起，打着火镰抽袋烟。假若见了李培芳足踢手打定闹一番……

诚然，《诗经》是我们民族最美丽最缥缈的传说，它离我们却是那么近，它本来就是表达着我们的愿望，它是我们的心灵史。它真正的价值是表达了那个时代的痛与爱，愤怒与柔情，遗憾与追求。直到今天，我们仍然在痛苦着他们的痛苦，追求着他们的追求。她永远是鲜活的生活之树，而不是灰色的理论和道德教条。<sup>①</sup>今天，我们身边的诸多民间文化，同样是如此深刻地作用于我们的灵魂与情感，并一直感动着我们。它们是大众的至爱，是我们心灵的寄托与表达，这也正是民间文化的价值和意义之所在。

## 第二节 乡土社会中的妇女

家住在太谷（哇儿就）城，鼓楼（楼楼）东里有家门，小奴家名儿就叫田秀英，苦命的人。俺的爹爹命归（哇儿就）阴，家留下那妈妈上年纪的人，手儿里无有一两银，受了贫穷。俺的妈妈妨主星（指：扫把星），把俺们就许配给了那太谷水秀村，遭上些厉害的公婆们，他打卷（骂）俺们。公公打，婆婆骂，坏了心的小姑儿她乱抓挖，我有心投河奔井（就）死了它，还舍不得那小冤家。

---

<sup>①</sup> 鲍鹏山. 中国人的心灵·三千年理智与情感【M】. 上海：复旦大学出版社，2009. 1.

以上是《苦伶仃》中的一段唱词，是过去当“媳妇”的女人们生活的真实写照，催人泪下。数千年中国传统文化语境下的中国妇女地位卑贱，遭遇悲惨。

### 一、十痛苦

祁太秧歌中关于农村妇女家庭婚姻的题材很多。如《十痛苦》就痛诉了中国妇女的十大痛苦：

第一痛苦是缠足，损筋伤肉又折足，一说动弹就想哭，好好的大姑娘成了废物。第二痛苦是不读书，社会上的事儿不清楚，不让女子把事办，一切事情靠丈夫，你看女子苦不苦。第三痛苦更伤心，离了男人活不成，男和女来都一样，世道就这样不公平，姐妹们后来怎为人？第四痛苦实难言，每日站在锅台前，地下做完把炕上，永不能走出大门边，好像圈在牢里边。第五痛苦似马牛，由人拨弄不自由，丈夫打骂是常事，女子受气低下头，公婆骂你也得忍受。第六痛苦是婚姻，父母包办把婿寻，攀富结贵论高门，强扭的瓜儿不称心，逼得投河又跳井。第七痛苦更难受，擦泥捣炭烧炕头，一天到晚不能歇，用人好比用牲口。第八痛苦养儿愁，生男生女命担忧，产妇坐在干草上，胡说鬼道来念咒，母子性命谁保佑？第九痛苦更当头，谈论起来女子愁，丈夫高兴把你耍，不高兴了丢脑后，女人成了猫和狗。第十痛苦更发愁，丈夫是天古来留，若要一时得罪下，丈夫就要把妻休，休了的女人无人留。

中国长期处于封建统治时代，“三纲五常”历来是统治阶级的最高道德，封建宗法制度和伦理道德标准，都极力维护男权统治地位。封建礼教发展到宋代程朱理学，对妇女的束缚更加残酷，至明清理学更是达登峰造极。礼教重男女之别。无论衣冠服饰，还是言行举止必有明显的区别，所谓“男女七岁不同席”、

“叔嫂不通问”等等，就是这些封建礼教观念的表现。封建社会的“男尊女卑”从孩子一生下，就泾渭分明。典型的“生子弄璋、生女弄瓦”，不仅弄瓦，还要把女孩放在床底下，表示“明其卑弱，主下人也”。封建礼教使男子贵者愈贵，使女子贱而愈贱。女子一朝卑贱到成为男子的附属品，为私人所拥有，她便从头到脚都应该为使男子赏心悦目而存在，她们的举止言行都应该讨男子的欢心。

## 二、缠足陋习

缠足是我国封建社会特有的一种装饰陋习。关于其起源说法不一。有说始于隋朝，有说始于唐朝，还有说始于五代。有人甚至称夏、商时期的禹妻、妲己便是小脚。可谓众说纷纭，莫衷一是。这里不作讨论。据史料记载，民国以前，女子从五六岁开始用布缠足，使足只能拇指伸直，其余四指卷附于前脚掌，两足呈锥形。以小脚为美，有“三寸金莲”之称。童年缠足痛苦难忍，长大一生走路摇摆，干不了重体力活。一直到辛亥革命后，缠足陋习始逐渐废绝。

如《卖胭脂》中二奴一出场就唱道：二奴儿今年一十七，没啦一个女婿儿心里着急，清早起来无有做的，梳一梳头来缠一缠足（嘞唔哎哟），（海嘞唔哎哟），梳一梳头来缠一缠足（嘞唔哎哟）。金莲缠成一坨宁宁大（意指很小），没啦寸五有寸七八……由此可见，旧时的妇女以金莲之小、之美为追求。

缠足之所以成为中国独有，“三寸金莲”也一度成为中国古代女子审美的一个重要条件，是中国封建社会土壤所滋生出来的一个荒诞的陋俗。一方面是源于中国封建社会的长期封闭状态，另一方面也与自给自足的经济模式、男耕女织的生产模式有关。在以男性为核心的封建家庭里，妇女完全成了男人的隶属。妇女的生存方式也逐渐演化为供家族传宗接代的繁殖工具和性服务的

提供者。在以牺牲女性为前提的基础上建立起来的以男性统治为核心的社会，妇女的权益自然日益受到蔑视，女性除了放弃自我别无选择。那么，在封建时代的男性眼中，女性也理所当然是为取悦男性、服务于男性而存在，与生俱来的行为功能因男性的变态需要与赏识而不得不居于次要地位。

### 三、村女遇见小商贩

祁太秧歌中还有一些剧目是关于小商贩调戏女性的，这些剧目的编创一般是在民国年间，社会的变革也使得农村女性多少获得了一些人身自由。封建社会的未婚女子一般都是大门不出、二门不迈，走出大门直接与买卖人交言购物的事情实际上少有发生。如《卖高底》、《卖胭脂》、《卖元宵》、《换碗》等。这是少有的事，因而把这些吃了亏的女孩子们的事，典型地写出来加以宣扬，实质上是含有贬义的，说穿了还是在维护封建礼教。那时男女授受不亲，假如一个女孩子瞒住家人走出大门和买卖人直接打交道，言语间略有不适之处，便会遭到对方的欺侮。这类秧歌所描写的内容表面上是为了揭露那个时代的奇闻奇事，无形中却维护了封建礼教，就连《换碗》和《布儿换花》中的成年妇女也是受贬者。

### 卖元宵

张框（唱）：张框我今年二十七，家住太谷在城西，别的营生不会干，就会做个小生意。今天十五元宵节，各样元宵备办齐，买卖虽小赚钱大，全凭这两片嘴唇皮。伶俐人买物公平交易，老实人买货又哄又欺。姑娘媳妇长得美，赔上本钱也愿意。今天不到别处去，到城边小村碰运气。一边走来一边喊，我的元宵又好又便宜。（喊：卖元宵来！姑娘上场）

姑娘（唱）：秀英正在房中缝新衣，耳听的卖元宵来在街里，

放下针线我开开门，称上几斤好走亲戚。小奴家把手一圪举，喊了声卖元宵担来这里，你把元宵担过来，小奴家今天要照顾你。

张（唱）：忽听有人把我唤，不由得买卖人心欢喜，猛然抬起头来看，门口站这个大闺女。脸蛋蛋好像鸡蛋皮，红头绳结辫真秀丽，前面赛过天仙女，后面装饰得很阔气，身穿一件水红袄，葱绿的裤子是新的。大红绣鞋平底底，足尖尖钉着金穗穗。

姑娘白：哎——卖元宵的过来！

张白：——来啦（唱）看到我张框发了呆，元宵担子我忙担起，只要她伶俐有心意，送她二斤我愿意……

姑娘（唱）：秀英把元宵拿在手，开言叫声卖元宵的，二斤半元宵多少钱？秀英给你拿钱去。

张（唱）：买卖人这里笑嘻嘻，几斤元宵算甚哩，只要姑娘你称心意，有钱无钱没关系。

姑娘（唱）：听他言来不耐烦，<sup>哪哪</sup> 嗦嗦真贫气，赶紧给我把账算，不要耽误我走亲戚。

张（唱）：一听姑娘没生气，开言叫声我的那个你，二斤半元宵白吃去，表一表我的小心意。

姑娘（唱）：骂一声买卖人下贱坯，你不该大街上把奴戏，哭哭啼啼喊嫂嫂，快出来打这个狗东西……

#### 四、无违之“孝”

我国传统历来崇尚孝道，所谓“天下无不是的父母”，儒家所注重的“孝道”，有人认为是维持社会安定的手段，“孝”的解释就是“无违”，那就是承认长老权力。长老代表传统，尊重传统也就可以无违于父之教。<sup>①</sup>与此同时，中国古代妇女的家庭婚姻境遇与此“孝道”却形成了鲜明的对立。

---

<sup>①</sup> 费孝通. 乡土中国【M】. 上海：世纪出版集团，上海人民出版社，2007. 73.

《安安送米》讲的是发生在孝泉的故事，我国许多地方戏曲中均有此剧目。也是祁太秧歌中较早移植的一出剧目之一。孝泉地属广汉郡，自古民风淳朴，四川孝泉也以“一门三孝”的故事享誉全国。传说东汉时候有个姜诗，他品高行佳，为人正直，深得县名人庞盛的赏识，将女庞三春许配给他，并向朝廷举荐。不久，皇上下诏，任命姜诗为江阳（今泸州）县令。

姜诗上任后，爱民如子，为政清廉。几年后，父亲病故，姜诗夫妇侍奉母亲愈加勤勉，体贴入微。姜诗夫妇生有一儿，取名为姜石泉，小名安安。

姜母眼睛患病，见风就烂。有天夜里，姜母梦见神仙，告诉他孝泉临江的水有清目治病的功效，可以治愈。姜母醒来，把梦中情景一一诉说给姜诗。姜诗是个孝子，为治母亲眼疾，当即挂印而去。

安安长大后，婆婆无故逼姜诗写下一纸休书，把庞三春撵出家门。

安安出场唱道：小安安自幼儿遭遇不顺，遭了个老奶奶太实狠心。她去年将我父赶门在外，又将我生身母赶出门庭。将我送在南学里，送在南学把书攻。一天给我一升米，我吃半升留半升。一月来存下米整整斗半，积攒的米多了探望母亲。今天先生放了学，庵中送米走一程。把米袋背在肩肩上，低头出了南学门。自古常言讲得好，第一好事要孝双亲。舜王耕田称大孝，老莱子彩衣学顽童。闵损一言留继母，王祥求鱼身卧冰。黄香为父夏扇枕，朱寿昌辞官寻母亲。子路负米人称孝，小安安一心要效法古人。

母子相见，又惊又喜，涕泪纵横。安安向母亲数落祖母的不是，母亲却要他一定听祖母的话，做个孝顺的孩子。

安母（唱）：此地山高路又远，何人领他到此间？一见我儿

心痛酸，泪珠儿滚滚洒胸前。浑身的衣衫破又烂，我的儿容貌不如先。上前来把我儿怀中搂抱，理一理头发整整衣衫。

安安（唱）：一见母亲肝肠断，不由得安安泪不干。我娘消瘦如刀刮，浑身上穿得补丁衫。我娘遭下这磨难，安安心中如箭穿。紧闭双目不忍看，低头不语锁眉尖……

安母（唱）：娘这里开言问声安安，你奶奶她身体倒也安然？近日来她的病可否痊愈？但愿她福寿高如山。

安安（唱）：提起奶奶怒冲冠，她把爹娘赶外边。难道说害得娘你还苦，你今还问她为哪般？

安母（唱）：糊涂的小安安还欠教管，你奶奶是咱的一层天。风云雷雨听其便，娘的苦总有一日能受完。再问声你的父有无书信，他在外边身体安全？

安安（唱）：我的父自走后音讯不见，不知他在西北还是东南。

安母（唱）：出言来再问声小安安，你把那孝经可曾读完？把四书和五经勤读苦念，还要你一句句记在心间……

安安把米掏出，本想让母亲高兴高兴，母心生疑虑。

安安（唱）：母亲表罢过去事，不由得安安泪悲啼。自从送儿南学去，少精无神没心机。听见母亲到此地，怕娘饿来怕娘饥。今日送来斗半米，这本是为儿的小小心意。

安母（唱）：安安送米我加疑。冤家他哪里来的米，莫不是奴地（可爱）你偷来的！

安安滚落在地，细述攒米经过：我叫一声母亲！我的老娘啦！你儿虽然年幼，也有刚骨志气，读过圣贤之书，焉能为非作歹，败坏咱家门风。自从母亲离家之后，我家奶奶不让儿在家用饭，叫孩儿在南学自做自吃，每日与儿小米一升。儿想母亲在外忍饥受饿，是儿不肯用尽，吃一半留一半，一月之后才攒了半斗



小米。今天先生放水牢不在，儿才暗暗地背上与娘送来。母亲今天讲下这样言语，岂不屈死儿了！

后经庵主将米放在手掌查验，发现米之成色不一，方知冤枉了儿子。母子俩抱头痛哭，安安不忍离去，经母亲与尼姑再三劝慰，安安才忍痛离别回家。

### 五、婆媳关系看伦理

在祁太秧歌中，诸如安安祖母那样的恶婆婆还有很多。如《扳牛角》牛角婆虐待前房儿媳，小叔子见状不平出面评理，并将牛角婆头上的牛角扳掉；后经妯娌以理相劝，婆婆始有悔悟。

#### 扳 牛 角

人物：婆婆——妖旦，媳妇——小旦，二叔——丑，二婶——正旦

【婆婆上（念）老身生来丑又丑，官粉搽了二三斗，那天路过城隍庙，吓的小鬼大张口。老身王门康氏，外号儿人称水牛角。娶下个媳妇，不称我的心……（唱）将媳妇，唤前庭，磨道里寻她个驴足踪，（哎嘿哎咳）逼不死媳妇我不歇心。（哎嘿哎咳）逼不死媳妇我不歇心……

【媳妇上（唱）忽听见婆婆叫一声，吓得我胆战心又惊，急忙忙，出房门，小心谨慎上前庭。（哎嘿哎咳）婆婆你叫媳妇为何情？（哎嘿哎咳）婆婆你叫媳妇为何情？（婆婆不理）一见婆婆不高兴，想是饥饿肚里空，倒开水，端糖饼。冲上鸡蛋泡点心，（哎嘿哎咳）给婆婆端上这些好吃用。（哎嘿哎咳）端来这些吃用敬母亲。

婆婆：谁要你孝敬！（唱）老身这里怒气生，骂声贱人你细听，今夜晚，不点灯，四两半棉花要纺成，一要细，二要匀，鸡叫五更要验工，（哎嘿哎咳）纺不出线线来抽你的筋。（哎嘿哎

咳)纺不成线线来抽你的筋.....

接下来,媳妇手接四两半棉花,泪眼汪汪回到房中。纺车儿,放炕上,盘腿搓花不敢停,哭了声小奴家苦命人。猛听的谯楼上起了更。谯楼以上起头更,摸黑把花卷儿搓现成,小奴家,真命苦,遭下的婆婆老妖精,二爹娘将奴家送进火坑。不觉得谯楼上又起二更。谯楼以上起二更,抽线线摇车轮忙不停,奴夫被赶出家门,撇下奴家独孤身,留下我在家里受这苦情。我挨打受了气谁人知情。谯楼以上起三更,祷告空中过往神,叫阎王,你细听,差上小鬼来勾魂,你何必叫奴家阳世受刑。你何必叫奴家阳世受刑。谯楼以上起四更,胳膊困乏眼难睁,腰儿酸,肚里空,四两半棉花难纺成,推开那纺车儿打上一个盹。推开那纺车儿打上一个盹.....

【婆婆上(念)忽听五更鸡叫明,不见贱人来验工.....(唱)老身这里怒气冲,骂声贱人小妖精,娘的话,你不听,吩咐的营生没做成,(哎嘿哎咳)你胆敢在这里把尸挺。讲的讲的心好恼,一根皮鞭拿手中。往上抽,龙摆尾,往下打来虎翻身,(哎嘿哎咳)我定要打断你的二股子筋。(哎嘿哎咳)我定要打断你的二股子筋.....

最后,婆婆的牛角终于还是被扳掉了,二叔道:二股弦来打一躬,再叫众位你们听,当婆婆,忘了本,年轻时她也有婆翁,为什么婆婆不把媳妇儿疼。为什么婆婆不把媳妇儿疼。

又如《登云休妻》一剧中,婆婆康氏因嫌弃儿媳故意虐待,命儿子登云写下休书,小姑桂姐见状便将休书扯碎,与母晓之以理,康氏悔悟,一家和好。先看婆婆待儿媳之恶状:

康氏:唉!贱人!(唱)有老身来怒气生,出言骂声小贱人!贱人生来骨头懒,厨房把我女儿攀。老身眼里看不惯,她做活儿

你清闲。

王氏（唱）婆婆且把气儿缓，媳妇有言听心间。妹妹上厨房是她情愿，媳妇并没有把她攀。

康氏（唱）狗贱人还敢巧言辩气得我黑血上下翻。手执皮鞭往下打，管叫你一命赴阴间……待等得我的儿下学回转，休不了你狗贱人绝不心甘。

小姑桂姐初次解劝哥哥：“有妹妹上前来急忙解劝，糊涂的哥哥你细听我言。你若把贤嫂嫂无故休了，谁家女肯和你共配姻缘。咱三人手拉手跪在当面，叫一声儿的娘细听心间。把我家贤嫂嫂饶了好，自古道人宽天也宽。”

康氏态度坚决，对登云拿捏要挟加调唆：

康氏（唱）有老身来用目观看，他三人拨得一根弦。看起来倒不如寻了短见，与我那老汉子同赴九泉。

登云（唱）登云儿上前急忙拦，写一张休约有何难。桌案上我摆开纸墨笔砚，提起笔不由得两泪不干。

康氏：这一下我可写去了，老身还得上前嘱咐几句，好把这贱人休在门外。可说登云儿呀，登云儿呀！我娃把这纸铺的展展地，把笔蘸得饱饱地，写得好好地，将这贱人休出门外，给我娃人里挑人，马里挑马，另娶上一个好的。

母命难违，无奈之下登云写下休书，列出十条罪状：一休贱人不孝母亲，二休贱人不处四邻，三休贱人打天骂地，四休贱人不和亲朋，五休贱人抛米洒面，六休贱人不敬鬼神，七休贱人多言多语，八休贱人恶病缠身，九休贱人不生不养，十休贱人不敬夫君……

桂姐义愤填膺，上前一把握将休约抢下，纷纷撕碎，自有一番见识：我嫂嫂本贤良并无过分，为什么一定要休她出门？女儿我

今年也一十八岁，不久的也要将婆家去寻。遇下个好婆婆还才罢了，遇下个歹婆婆照样而行。人家骂女儿你恼也不恼？人家打女儿你疼也不疼？假若是也把女休回家里，我看你老脸面怎样见人？你今天把我嫂嫂休回去，谁家的女儿敢到咱家里。今天你听上了儿的言语，全家人和和美美无是非。今天你若不听儿的言语，管叫你悔前容易悔后迟。

再如《蒸糕》一剧：婆婆因儿媳没有蒸好糕予以百般责骂，甚至还与前来看望女儿的亲家公对骂。此类关于婆媳关系的剧目中，儿媳所遭遇的婆婆大多为“恶婆婆”，儿子在处理婆媳关系时，无一例外地服从于母亲的威严，他们绝不敢违背母亲的意愿，动辄一纸休书就将妻子休出家门。所谓“千年的水道流成河，三十年的媳妇熬成婆”（《扳指儿》），媳妇面对婆婆强大的权威，丝毫没有反抗能力，只能寄希望于30年后自己也居于媳妇之上，不再遭受婆婆的虐待。当然不乏如登云之妹桂姐者，能有不凡见识，懂得换位思考，将心比心。

通过祁太秧歌，我们发现，如婆婆、媳妇、儿子、小姑等形象是极具乡土象征意义的角色。他们之间的矛盾冲突和伦理纠葛是乡土意识中最深入、最基本的表现形式。乡民愿意在批判与反抗权威的同时，做到对伦理秩序的某种服从，最终达到矛盾的化解和消弭，这样的大团圆结局是典型的中国文化心理。祁太秧歌中的婆媳关系，一定层面也揭示出中国传统乡土社会典型的伦理观。

### 第三节 祁太秧歌的民俗视野

#### 一、游省城

我们先随兄妹三人同去游省城，感受民国初年省城人民欢度元宵节的风俗民情。

游 省 城

人物：杨培成——小生，杨毓英——小旦，杨春英——小旦  
【兄妹三人齐上。

杨培成（唱）：家住山西太原府，离城十里杨家堡，

杨春英（唱）：奴爹爹，命归阴，

杨毓英（唱）：奴爹爹来命归阴，家留妈妈老母亲，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）恩养成人。

杨毓英（唱）：正月十五闹元宵，吃罢早饭穿新袄，清早起，  
无营生，清早起来无营生，

杨春英（唱）：去到上房问母亲，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）游玩散心。

杨培成（唱）：哥哥的名儿杨培成

杨春英（唱）：妹妹毓英奴春英，清早奉了母亲命，清早奉  
了母亲命，

杨毓英（唱）：一心要到太原城，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）游山逛景。

杨培成（唱）：哥哥前边把路引，二位贤妹紧相跟，走走走，  
行行行，不觉路过老军营，

杨春英（唱）：不远不近五里整，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）直往前行。

杨毓英（唱）：进了城门用目盯，城门里头站巡警，路儿西  
修的四道巷，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）再往北行。

杨春英（唱）：路过南寺街不红火，马路上有人骑洋马，东  
洋车儿好几辆，

杨培成（唱）：拐弯弯来再往东，东羊市街正维新，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）再往东行。

杨毓英（唱）：正行走来用目瞧，帽儿巷口口头正热闹，高跷唱的二簧调，

杨春英（唱）：又只见那五台人，背得几背好背棍，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）扮的文明。

杨培成（唱）：斌记五金行真时兴，柏叶彩楼挂电灯，咱兄妹来往前行，杨毓英（唱）大中市里真有名，摆的货物挺时兴，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）还有古董。

杨春英（唱）：出了大中市往前行，邮政局门口一伙人，咱兄妹来快观看，

杨毓英（唱）：抬头看见半空中，飞的两架小飞艇，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）怕把炸弹扔。

杨培成（唱）：哥妹三人往前看，开化市不远在面前，一直直，往东行，人来人往挤不动，

杨春英（唱）：有一个铺子卖风筝，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）抗不动的人。

杨毓英（唱）：开化市场正热闹，鼓儿书评书莲花落，卖药的，算卦摊，耍把戏的卖艺摊，

杨春英（唱）：毛猴儿爬在竹竿上，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）咱们看一看。

杨培成（唱）：开化市串了多一阵，肚儿里饥饿又乏困，在这里买些好吃用，

杨春英（唱）：炖肉面条羊肉包，

杨毓英（唱）：豆腐脑儿泡元宵，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）吃了一个饱。

杨培成（唱）：咱兄妹吃了个饱又饱，给咱妈买上些往回捎，

杨春英（唱）：买二斤，大元宵，现炸油糕肉火烧，

杨毓英（唱）：什锦南糖鸡蛋糕，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿），要尽孝道。

杨培成（唱）：出了开化市往外转，新华舞台在前面，咱哥妹买三张票，

杨春英（唱）：石彩霞唱《小上坟》，金贵红又唱《双拾金》，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）唱了一个红。

杨毓英（唱）：看罢戏来往外行，清和元回回馆真有名。

杨春英（唱）：哥妹三人往前行，桥头街人多挤不动，电灯公司走一程，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）电灯真明。

杨培成（唱）：过了公司往前行，远远地看见新南门，红市牌楼无甚景，

杨毓英（唱）：青年会，耍电影，大天白日看不清，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿），出了新南门。

杨春英（唱）：出了南门用目观，火车站不远在前面，

杨培成（唱）：赶上火车刚来到，客人下车出了站，一个个往城里赶，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）各自带行装

杨毓英（唱）：咱哥妹串了整天，雇下东洋车回家园，

杨培成（唱）：走走走来行行行，又路过那老军营，回到杨家堡村当中，

合（唱）：（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）日落黄昏。

杨春英（唱）：咱兄妹开了洋车钱，手拉手儿回家园，进门去到上房中，

杨毓英（唱）：看见年迈老母亲，

合（唱）：敬奉老人好吃用，（人暖人暖得儿呦，哎木哟儿）要尽孝心。

## 二、民俗学的视野

从民俗学的角度，有学者对祁太秧歌作了如下几类。

1. 经济类。此类主要包括农业生产、商业活动、生活消费等方面，其中生活消费又包含了服饰、饮食和居住等内容。从祁太秧歌剧本中可以看出晋中农村商业气息浓厚，经商意识强烈，日常生活多姿多彩。民、清时期，不同性别、年龄、职业的服饰各各不同，并且共同体现了服饰的变迁；饮食和居住方面则变化不大，表现出浓郁的晋中特色和乡土气息。先来看《游晋祠》中李秀英七月初二去晋祠赶会看闹铁棍前的一番打扮：

梳妆台，穿衣镜，头上的青丝赛乌云，上海头，亮纓纓，两鬓抿得齐齐整，擦上些生发油黑里透明。洒上香水精香哇腾腾。粉粉面儿赛观音。两边娥眉如弯弓，秋波眼，胭脂唇，鼻如悬梁人中深，两个儿笑窝窝爱煞人。刮过股清风来香气袭人。头上围巾海棠红，绿菊鲜花两鬓分，珊瑚簪，拗顶上，钻石环环赤金圈。孩儿面玉手镯白里带红。金玉镶戒指指牡丹心心。银白绸缎穿一身，袄儿裤子一色青。黑绒花，鹿鹤松，拖得绣花红裤巾，筒儿裤做的是转腿云云。三寸凌波玉笋尖，握在手中软似棉，青坤鞋，绣金蝉，白袜子拉的川枝莲，足尖儿瘦小后跟圆。杨柳细腰赛如女仙。

再如《冀北赶会》：

姐妹（唱）：家住在平遥在乔头，冀北赶会亮新头。咱姐妹梳油头，打扮起来实风流，头上抹的点点桂花油。大姐姐盘头头上顶，二小妹大马辫子乱刮风。牛舍头凉莹莹，玉菱花花左右分，再把那电光花花插在顶心。大姐姐脸擦桃桃红，二小妹青水胭脂润嘴唇，柳叶眉，杏子眼，樱桃小口一点点。两耳朵又戴上赤金环环。大姐姐身穿小蓝袄，二小妹又穿独地袍，坎肩肩，外边套，领子正好一寸高，时新的文明牌牌脯则（胸前）头头吊。大姐姐府绸裤儿两盏灯，二小妹又穿绣花鞋。绣花鞋，真不赖，缀得秃喇胡才才（胡须）。哪一个人不把这双鞋爱。



乔秋莲(唱):大姐姐名字叫秋莲,

乔银英(唱):二妹妹名字叫银英。

合(唱):咱的父亲叫乔群,乔头街上真有名,咱的母和咱们一条条儿心。

乔秋莲(唱):大姐姐品兰片片遮顶心,(片片即手绢)

乔银英(唱)二小妹鸡毛扇子拿手中。

合(唱):咱姐妹,都换新,手拉手儿出得门,冀北赶会去走一阵。急急走,快快行,不觉来到大会中。大会上人儿多乱格腾腾。

乔秋莲(唱):叫声妹妹快瞅瞅,骡马市设在村外头。税局子,把税收,骡子大,马儿侯(意:小),壑鼻子骆驼张角角牛。

乔银英(唱):叫声姐姐你来看,这背向摆得铁器摊,大铁锅,小铁锅,勺子筷子<sup>铮铮</sup>床。还有那钉鞋钉子捎得皮钱。

乔秋莲(唱):叫一声妹妹快点看,这背下摆得竹器摊。大竹帘,小竹帘,摆得货物真齐全。还有麻儿草纸捎得臭胶。

2. 社会类。这一类又包括四个方面:家族亲族、乡里社会、个人生活礼仪与婚姻。应该说,剧本中反映出的农民家族意识并不十分强烈,血缘、亲缘结成的乡土社会里没有像我国南方社会那样浓厚的宗族意识,存在较多的是乡土意识。这二者在晋中农村表现出的融合性表现为乡村、邻里关系常与血缘、姻缘关系交织并存。较多的是有关家庭生活的内容,尤其是商人家庭状况有较强的特色。关于个人生活礼仪方面,祁太秧歌中表现出重生死的意识,表现婚葬的内容较多,尤其体现出农民对世俗生活的关注和热情。表现婚姻的内容在剧本中占据了大的分量,比如多种婚姻形式:买卖婚、交换婚、招养婚、童养婚、典妻婚等的存在,关于离婚(休妻)的话题与媒妁之言的乡俗约定等等。可以说祁太秧歌表现出的这部分内容颇具鲜明的晋中地方社会状况与地域特色。

如《小寡妇上坟》剧情：李氏十八守寡，在亡夫一周年之日，随带丫环与夫上坟，痛诉苦衷，哭至黄昏始返家。

### 小寡妇上坟

人物：寡妇——小旦，丫环——小旦

寡妇上。寡妇（唱）鲜花初开遭摧残，用水浇灌也枉然。奴，李氏，许配尚郎门下为妻，未过三年，丈夫丧命。今日三月十八，是丈夫头周年之日，奴有心上坟祭奠，是奴寸步难行，叫人好不愁闷也！（唱）一十八提寡妇正当年，老天爷错配了奴的姻缘，（哎嗨，哎嗨）老天爷错配了奴的姻缘。夫妻恩爱如一梦，生男育女一场空，（哎嗨，哎嗨）生男育女一场空。说起难来真实难，害得女不女来男不男，（哎嗨，哎嗨）害得奴女不女来男不男。上万两产业付流水，有钱无势也是枉然，（哎嗨，哎嗨）有钱无势也是枉然。越思越想泪涟涟，今日是丈夫的头周年，（哎嗨，哎嗨）今日是丈夫的头周年。奴有心去把坟上，金莲瘦小行路难。奴有心丈夫坟前诉煎熬，又怕婶子大娘把奴笑，（哎嗨，哎嗨）又怕婶子大娘把奴笑。始不然雇一乘轿子去，又怕外人偷眼觑，（哎嗨，哎嗨）又怕外人偷眼觑。浑身上下都穿孝，红绣花鞋白布儿罩，（哎嗨，哎嗨）出言奴把丫环唤，叫声丫环到庭前，（哎嗨，哎嗨）叫声丫环到庭前。

丫环上。（唱）忽听少夫人一声唤，转身儿移步到庭前，（哎嗨，哎嗨）转身儿移步到庭前。出言来奴把少夫人问，唤的奴家做些甚？（哎嗨，哎嗨）唤的奴家做些甚？

寡妇（唱）今日奴要把坟上，金银纸扎你安排下，（哎嗨，哎嗨）金银纸扎你安排下。

丫环（唱）少夫人吩咐不怠慢，上坟的祭品办妥当，（哎嗨，哎嗨）上坟的祭品办妥当。

寡妇（唱）祭礼祭品办妥当，随奴上坟走一番，（哎嗨，哎

嗨)随奴上坟走一番。主仆二人出上房,扭回身来把门关,(哎嗨,哎嗨)扭回身来把门关。

丫环(唱)丫环前边来引路,

寡妇(唱)后跟寡妇哭皇天,(哎嗨,唉嗨)后跟寡妇哭皇天,咱主仆行走来得快,不觉出了自己村外,(哎嗨,唉嗨)不觉出了自己村外。主仆们出村来不看路径,照这条大路儿直往前行,(哎嗨,唉嗨)照这条大路儿直往前行。主仆们走路急忙忙,眼看坟茔在面前,(哎嗨,唉嗨)眼看坟茔在面前。主仆迈步把地段进,行几步来到墓堆前,(哎嗨,唉嗨)行几步来到墓堆前。朝着墓堆拜三拜,又膝跪在地流平,(哎嗨,唉嗨)双膝跪在地流平。十指尖尖把香分,金银纸扎用火焚,(哎嗨,唉嗨)金银纸扎用火焚。奴把烧酒奠三盅,不由叫人泪淋淋,(哎嗨,唉嗨)管你一时归了天,害得奴家苦一生,(哎嗨,唉嗨)害得奴家苦一生。越哭越痛泪如麻,哭得奴心上滴血眼发干,(哎嗨,唉嗨)哭得奴收上滴血眼发干。奴有心说是嫁了吧,留不下奴的好爹娘,(哎嗨,唉嗨)留不下奴的好爹娘。好马不备双鞍鞴,烈女不嫁二夫男,(哎嗨,唉嗨)烈女不嫁二夫男。马备双鞍难行路,女嫁二夫落不贤,(哎嗨,唉嗨)女嫁二夫落不贤。今夜晚与为妻托一梦,也算夫妻有恩情,(哎嗨,唉嗨)也算夫妻有恩情。哭了丈夫多半天,哭不活丈夫是枉然,(哎嗨,唉嗨)哭不活丈夫是枉然。主仆二人站起身,拉住丫环出坟茔,(哎嗨,唉嗨)拉住丫环出坟茔……

3. 信仰类。晋中农村的信仰形态主要是祖灵信仰和多神崇拜,迷信的主要手段是占卜和祭祀,但这种信仰活动又表现出强烈的世俗目的,因此,信仰习俗通常是与岁时节日紧密联系的。包括一些农事节日、纪念节日、社交游乐节日都能体现出广泛而具功利性的民间信仰特征。

游神头（王效端整理改编）

剧中人：大婶婶（闺门旦）简称婶，丫环（彩旦）简称丫，李伙计（小生）简称李，老善友（老生）简称善

婶上（唱）：家住太谷城里头的人，奴男人挣银钱奴享受荣，叫丫环上前庭，

丫上，接（唱）：大婶婶唤的俺们做些甚？

婶：咱主仆上神头避伏散心……再叫丫环你要听，你去到牛房院里唤长工，你就说我有令，车儿上套上菊花青，套便宜车儿要赶在门庭……叫丫环你要听，零零星星携几宗，把那些大洋钞票全拿现成……

婶：主仆们上了南门桥，路东的神柳树儿挺来粗，得病的把香烧，祷告金龙四大王，挂红结彩盖的个神仙庙庙……再上几层石搭沿，主仆们来在娘娘殿，分左右埋旗杆，娘娘殿上挂牌匾，上定的千青保实弟子平安……三位娘娘当中坐，四位奶母分两旁，送师爷送娃娃，脊背里背的捎马马（褡裢），那一家该得子就送给那家，

丫：大婶婶你没后给你求上。

婶：三十搭零无有后，有心在此把子求，问一声老善友，此地求子怎样求，给俺们讲一遍细说来由，

善：走遍天下都一般，烧香磕头摆供献。先放炮后点鞭，金银纸马把酒奠，我这里敲磬儿你那里许念，

丫：打钟和敲磬儿是你的营干。

婶：俺们主仆没有携供献，给娘娘折成供献钱，

善：折成钱也一般，养下娃娃把书念，拔不了三鼎甲能坐个大官，

婶：生下的娃娃把月满，杀猪宰羊重供献，十三上来还愿，挑上好戏娘娘看，

善：敬神总没有白花了的钱……

4. 游艺类。祁太秧歌剧本中对于这类内容表现较多，如《小观灯》、《看秧歌》、《观灯棚》、《看画儿》、《游省城》、《游晋祠》等。剧目中大量反映了清代和民国时期晋中社会的民俗风情，颇具社会民俗学价值及审美价值。

### 游 晋 祠

李秀英（唱）：家住平遥德堡村，小奴家名儿李秀英。有姐妹无弟兄，妈妈爱如掌上的珍。要穿啥要吃啥全由俺们。七月初二天气晴，晋祠赶会闹铁棍。看抬棍，带高跷，那里的红火真爱人……

玉香（唱）：玉香听言照话办，翠玉扣碗金茶盘。漱口盂，景泰蓝，玳瑁茶缸画牡丹。白云铜洗脸盆站得八仙。油油粉粉和胰则准备齐全。随身百块金洋钱，省银行钞票一大卷，大洋多，嫌麻烦，主家的图章带身上，盖上图章到处用钱。府十县银行里都有存款。二门上的小子快进来，

二小则（唱）：二小则听言不怠慢，急忙来在牛房院。叫一声，铁腿三，姑娘晋祠把会赶，将车儿套便宜赶在门上。

铁腿三上。（唱）：我的名儿铁腿三，姑娘晋祠把会赶。拉骡子刷洗干，墨黑色毛真好看。半天走百里确也不难，就和他皇上家的龙驹一般。车儿名叫四大空，官车样样似轿顶。满天网，绿绳绳，插在上边真威风。绵州皮大鞍子搭在骡身。柚木辕条檀木轴。银色儿此尖（即铜钉）亮如月。铁杆沙，车围则。二品用的豆绿的，驼泥儿围得是红油绸则。靠背子用的是玉肚白，生丝绡垫子血青色。环垫则冻不着，凉沙车帘遮日月，顶子上插得一把衣刷刷。拿起鞭则往外走，来在石头院门口……

李秀英（唱）：七月初二天正长，晋祠的树木好乘凉。赏名山，看好花，迈步撩衣把车上，可惜奴无兄弟无人跟咱。过一村来又一村，车儿走开快如风。隔着帘，看不真，只见树木都成

林，各样庄稼叫不来名……远见高山几十层，山山不断一色青。  
野中花，闺中人，人见花开正喜心。若不是要赶会就把车停。

玉香（唱）：把一个胡萝卜当成人参。

李秀英（唱）：不觉车儿到晋祠，会上人多真红火……我在此间正游走，一股则铁棍过来了。庄稼汉，前头走，杈耙木钎一齐有，两个人抬棍胡说胡诌。第一根铁棍蝴蝶杯，入了洞房表心怀。芦姑娘田秀才，才子佳人成双对，好姻缘从那痛苦中来……第二铁棍是二度梅，解元小姐上重台。梅良玉他过来，这把喜扇解你的悲哀。

玉香（唱）：三姑娘看了动情怀。

李秀英（唱）：第三根铁棍狐狸园，四个狐狸缠一男，请法官，林詹然，身背葫芦带宝剑。赶散狐狸孤子合家安然。

玉香（唱）：除不尽狐狸精不能安然。

李秀英（唱）：第四根铁棍合婚裙，本事好数裴男人，潘安儿，了弹心，拜了天地难成亲。这一句哄戏儿尽笑男人。

玉香（唱）：努不出炭油来打了油瓶。

李秀英（唱）：第五根铁棍是断桥，黑白二蛇道行高。许官人，太胆小，既成夫妻还怕妖，唾骂你受惊慌就在断桥。第六根铁棍打金枝，臣子皇姑配夫妻。郭爱爹，郭子仪，天下兵马由他提，那郭爱仗势把金枝欺。

玉香（唱）：三姑娘她想嫁又怕受欺。

李秀英（唱）：第七根铁棍西厢记，张生合了莺莺意。西厢记，做乐地，云雨巫山真有趣。老妇人要毁婚红娘责备。第八根铁棍是拣柴，二八佳人站土崖，李相公尽疑猜，他问乳娘为何来。才知道继母害赶出打柴……

## 第四节 祁太秧歌与晋商

人类历史所记载的一切最重大的事件，尤其那些最惊心动魄的事件，比如改朝换代，比如战争，其实都只不过是人类史中最微小的章节罢了。相比于漫长的人类历史，正如同“地球村”和整个宇宙的关系。那么人类更多更多的时间里在做些什么？在人类历史中，所谓惊心动魄的大事件微乎其微，也不是情节跌宕的章回小说，而是从容不迫地进行着极为平常的状态，虽然被业已形成了文字的历史所排斥，却是最接近于人类历史的真相。有西人曾断言：“世界的历史始终是一个人如何寻找面包和黄油的记载。”我国的民歌中所体现的农民们的温饱要求简单又朴素。其实人类在物质方面的“寻找”，早已超出了“面包和黄油”的初衷。可以肯定的是，商业活动是人类社会最基本的内容之一。人类生生死死、代代繁衍，事农、事工，操百业，行为最终都纳在“商”的“调控”之下。<sup>①</sup>无怪乎随着晋商的兴盛，描写商人生活的题材，在祁太秧歌中是如此之多。

### 一、从祁商看晋商

明清时期，晋商曾一度执全国金融之牛耳，也是当时国际贸易中的一大商人集团。500多年间，他们的足迹遍布全国乃至世界各地，包括欧洲、东南亚和阿拉伯国家。商品交易十分广泛，包括茶、票、粮、典、布、杂、首饰、药材等诸多行业。祁县、太谷并称“金银二县”，祁县是晋中商业发展的策源地，也是晋商实力最雄厚的县份之一。民谚有：“生子有才可作商，不羨七

---

<sup>①</sup> 梁晓声. 中国社会各阶层分析【M】. 北京：文化艺术出版社，2011. 107—108.

品空皇堂”，祁人重商轻官的观念可见一斑。

早在明末清初，祁县商人已逐步形成了旅蒙帮、新疆帮、东北帮等商人集团。在与徽帮等省外商帮以及晋商中县外商帮的激烈竞争中，无论是经营理念、经营策略，还是在经营管理和道德风尚等方面，祁商都表现出颇具竞争力的独特风格，成为晋商中的一支劲旅。康熙末年大盛魁商号的出现，标志着祁县商帮的成熟；合盛元票号的崛起，乃是祁县商帮由商业资本向金融资本转移的里程碑；三晋源票号等则成为支持山西近代工业发展的先导。<sup>①</sup>以渠本翘为首的祁县商帮成为晋商票号的中坚力量。据1924《重修延寿寺碑记》载，祁人设于本省以及包头、吉林、天津等地的商号有227家，这些也仅为其在外商号的一小部分而已，且这些商号的员工绝大多数均为本地人。抗战前，仅祁县一地在外国经商者就有15000余人，占全县总人口的八分之一。明、清时期，尤其是清康熙、乾隆以后，祁县的商业不但遍布全国，而且远至俄国的西伯利亚、莫斯科，朝鲜的平壤、汉城，日本的东京、大阪、神户以及东南亚地区各国。清道光年间，北京城200多家粮店，祁县人开设的就有130多家。清光绪年间，全国62家票号，祁县人开设的就有21家，故有“汇通天下”之美誉。祁县商帮中，经营规模最大、盈利最多的起初有张家、翟家、孙家，后来又有乔家、渠家，何家。乔、渠、何三家是全国著名的巨商大贾，都有上千万两的商业资本。祁县城内就有长裕川、巨贞川、永聚祥、大玉川、大德诚、大德川、合盛元、大德兴、大德通、大德恒、元丰久、三晋源、存义公等茶庄、票号30多家。1920年，县城商号达214家，是名副其实的商业名城。

---

① 卢润杰：《昭馥春秋》【M】。太原：山西古籍出版社，2005。221—227。



### 二、秧歌中的晋商

经济的发达，必然带来文化的繁荣，各文艺门类、文艺活动也随之兴起。随着晋商的发达，商人及商业活动在社会生活中的影响也愈发显著，随之出现了许多描写商人生活的秧歌，如《张公子回家》、《算账》、《上包头》、《下河南》、《出西口》、《当板箱》、《换时花》等。晋商不是儒商，晋商都是农民起家，所以秧歌与晋商的故事，就如同它与农民的故事一样悠长。数百年来，晋商行走在天地间，秧歌也流传在天地间，成了中国音乐文化宝库里的重要组成部分。秧歌唱晋商男女之情，唱晋商离别之情，唱晋商行走在大地上的满腔豪情，唱成了一座座巍峨的晋商大院，唱出了汇通天下的亿万黄金和比黄金更珍贵的晋商精神。晋商对于秧歌的贡献，首先在于秧歌由外地的引进，其次是经济实力对秧歌发展的支撑和促进。另外，诸如晋中一带的社火、民间工艺、儿童游戏等，林林总总，丰富多彩，许多也要归功于晋商的引进和传播。

#### 上 包 头

人物：王二郎夫妻——简称生、旦。

旦上，（唱）：独坐炕床自思忖，忽然想起事一宗。倒叫人常挂心（海么嘞呀呼海，以下略）倒叫人常挂心。昨日里三叔去进城，遇上城里捎书人。三叔将书捎家中，岂不知写的是些甚。丈夫隔壁串门门，等一等他回家中。将书信给我看分明，奴在家中把他等。

生上，（唱）：我的名儿王二郎，闲下无事街上串。日到午时回家中，回家去我把饭来用。急急走，快如风，不觉来在自己的门。迈步儿我把门来进，转身儿进了上房中。进门来见我妻笑盈盈，问妻儿你笑为何情？你与丈夫说分明，有什么喜事对我明。

旦（接唱）：与丈夫打来一杯茶，妻儿有话对你说。昨日里三叔去进城，遇上城里捎书人。三叔把书捎家中，岂不知写的是些甚。

生（唱）：听说捎来一封信，过信来看分明。

旦（接唱）：为妻听言不消停，一封书信看分明。

生（唱）：拆开书信用眼盯，上写本号复兴隆。买卖今年大通顺，柜上现在正缺人。本月初二写的信，书信转回我家中。喜钱捎回二百整，又有路费和家用。东家掌柜常议论，四路码头缺少人。见书就要快动身，耽误了生意要亏空。捎来的钱儿家中留，叫声贤妻不用愁。丈夫不日就要走，择下吉日上包头。

旦（唱）：听说丈夫你要走，不由叫人泪长流。叫声丈夫不要走，家中孤闷实难受。

生（唱）：贤妻不要将我留，铺子里缺人让我走。自古道官差不自由，打发回丈夫没活路。

旦（唱）：再住下半月 20 天，误不了丈夫去赚钱。解解闷儿妻心宽，去柜上就说病了几天。

生（唱）：贤妻不要再三留，相跟的伙伴儿都要走。丈夫孤身路上行，贤妻你管保不放心。

旦（唱）：留不住丈夫要起身，拣个好日子大通顺。用的东西俺点清，丈夫你走了俺也放心。

生（唱）：我妻讲话果是真，快把皇历拿手中。

旦（接唱）：急忙我把皇历寻，一本皇历交你看分明。

生（唱）：手接皇历用眼盯，（白）明天十九。

旦（白）：十九怎么样？

生（接唱）：十九的日子大通顺。丈夫明天就动身。时间不能来等人。

旦（唱）：听说丈夫要起身，营生计没现成。丈夫你往后推一推，还有好日子再动身。

生(唱):仔仔细细往后寻,这个月吉日没处寻。不能推到下月再起程,明天的日子就能行。

生、旦(合唱):留不住丈夫要起身,夫妻们双双忙不停。开开柜来箱中寻,急慌忙把衣包要打现成。

生(唱):冬穿绫罗夏穿纱,

旦(唱):给丈夫拿件格马挂。

生(唱):串绸大褂要拿上,单夹套裤都带上。

旦(唱):拿上皮坎肩能防寒,用的东西奴点清。丈夫你看还有甚?用的时候休怨俺们。

生(唱):鞋袜袍帽少随身,被子褥子咱不用。这二年路上不太平,省得丈夫加小心。

旦(唱):鞋袜袍帽你不拿,要是铺子里请些客,丈夫你陪客穿什么,到那时化钱赶不上。

生(唱):妻儿讲话都在行,去了铺子里有办法。扯下布匹重做他,里里面面化不了咱。

旦(唱):绸绸缎缎箱里存,为妻早给你做现成。铺子里扯买不化咱,手工钱还是要化咱。

生(唱):妻儿讲话果是真,手工钱儿还得化咱们。包头有的好裁缝,手工钱儿化不了甚。

合(唱):铺下麻绳和麻包,整叠起来一大包。夫妻二人收拾好,丈夫一路要看好。忙把衣包捆现成,日落西山到黄昏。眼看天气黑洞洞,又听得谯楼上起了更。

旦(唱):为妻这里把话明,丈夫你去了铺子门。快给为妻捎回信,以免为妻常挂心。坐车要坐在车当中,瞌睡时候你休打盹。恐怕车辙把人动,跌下来就怕磕碰人。丈夫你要过河行,路远不知水深浅。自古道水火不留情,用下个背河的人。住店要住村当中,防备墙外有贼人。图财害了丈夫命,丈夫千万要小心。睡觉要睡床当中,零星东西顶枕头用。省的丈夫加小心,一旦丢

了气死人。清早起来先把开水用，压压丈夫的寒和冷。先点心，后用饭，身体一定得健康。丈夫你要出店门，零星东西要点清，扭回头来瞅几眼，有钱难买回头看。劝丈夫劝了多一阵，猛听谯楼起二更。咱夫妻赶快歇歇身，歇好身子把路行。

生（唱）：打罢二更起三更，我妻还在缝补为我行。一针一线动我心，恩恩爱爱感情深。打罢三更连四更，夫妻们难舍又难分。身困不由睡朦胧，窗户纸发亮天将明。打罢四更起五更，墙上金鸡叫几声。醒来见妻还未睡，和面备菜恁费心。

旦（唱）：打罢五更天将明，时辰太快忙煞人。备好酒菜出家门，厨房里面把火捅。钻季季，调馅子，饺子捏下两盘则。炒肉熏肉几碟则，再把鸡蛋炒几根。丈夫起床洗脸净，零零星星都点清。为妻把饭做现成，吃了饭歇歇再动身。为妻这里忙不停，酒壶酒盅摆现成。盘盘碟碟放当中，奴与丈夫斟上几盅。给丈夫斟酒第一盅，祝丈夫一路多通顺。给丈夫斟酒第二盅，祝丈夫安全回家中。

生（唱）：接住我妻酒一盅，在家过日子要节省。勤俭节约是本分，丈夫与你多捐银。

旦（唱）：我与丈夫酒三盅，一路通顺上包头。但愿丈夫多平安，生意兴隆多赚钱。

生（唱）：接住我妻酒四盅，多在家中少串门。人串门则惹是非，安守家中人赞成。

旦（唱）：我与丈夫酒五盅，住下半年早回家。起程书信早到家，妻迎我夫在村口。

生（唱）：接住我妻酒六盅，知心话儿说不尽。叫妻不必太操心，时间一到就起程。

旦（唱）：我与丈夫酒七盅，为妻我身怀有了孕。不想吃来不想动，丈夫你知情不知情？

生（唱）：接住我妻酒七盅，听见我妻有了孕。祖祖辈辈留

后根，贤妻你想吃甚做些甚。

旦（唱）：我与丈夫酒八盅，为妻奴生下个男孩童。或男或女总要生，起一个名字叫个甚？

生（唱）：接住我妻酒八盅，或男或女定要生。要是女的叫小莺，生下男的叫培成。

旦（唱）：用些酒来多一阵，忙把饺子煮现成。趁热丈夫快来用，冷了吃上要生病。

生（唱）：手接饺子把话明，离家的饭儿吃一顿。再吃还得二年整，叫声贤妻同桌用。用罢饭儿多一阵，忙把衣包背在身。叫声贤妻多保重，丈夫我现在就起身。

合（唱）：夫妻俩相跟往外行，迈步出了自己的门。丈夫站在大街中，为妻我扭回身锁上门。夫妻们相跟往前行，行一步出了自己村。我把丈夫再三送，不由得叫人泪盈盈。

生（唱）：我妻不要心上愁，丈夫上了西包头。心爱东西我给你买，再给你捎回些北路油。有两句话儿对妻说，送人千里也要别。就此止步你早回家，早些回的把身歇。

旦（唱）：一见丈夫蹬阳关，恋恋不舍往回还。眼看丈夫走得远，孤孤单单回家园。移动金莲往回行，行几步进了自己村。迈步来在自己门，走上前来开开门。低头进了自己门，扭回身来关上门。转身儿来在上房中，等待丈夫捎书信。（下）

## 第五节 祁太秧歌的原生态

人，本来就是一种动物，只是在生物进化的途程中多走了一截，因此也就无所谓理性不理性，人的全部社会历史实践不过是为了满足欲求，尼采所谓权力意志，弗洛伊德所谓的“里比多”；道德律令、天理良知那一点属于人的应有之义也就成了必欲砸碎

而后快的精神加锁。<sup>①</sup> 雅克·拉康 (Lacan) 认为：建构自我的因素并不是生物性的内驱力 (弗洛伊德主张的观点)，而是语言和文化。语言的世界远远不是中立的，它在本质上是一个父权的世界，他将语言世界视为父亲法则 (Law of the Father)。父亲法则能够影响心灵中有意识与无意识的两个层面，以塑造人的欲望，并且为人们提供所谓的主体位置，这种位置，指的是人们在生活中所采取的、想象中的自我感。因为对于自身的欲望和命运，我们没有多少选择权，我们是由话语等文化力量塑造而成的。这些力量赋予了我们自我感，以及我们所扮演的角色。对于任何一个人来说，都不存在什么永恒不变的、真实自我的本质，反之，自我是一种创造和虚构。<sup>②</sup>

祁太秧歌是质朴的，也许会显得粗糙，但它确实是劳动人民生活中不可或缺的一种存在。从它产生以来，“娱人”一直都是祁太秧歌的主要功能和目的。“娱人”与“娱己”的并存，根本是源于人的一种原始性本能或动机——“自娱”心理。宋代以降，我国戏剧的“娱人”目的日趋强悍，之前主要以“娱神”为目的的原始演艺活动，在戏剧逐步职业化和商业化的过程中已退居其次，而戏剧的娱乐、游戏功能，是由表演者与观众共同实现的，演员通过自己的表演，情感得到了宣泄，也吸引观众参与其中，人的各种压力得到了释放，心理获得了平衡。关于明末名票友彭天锡，《陶庵梦忆》有云：“盖天锡一肚皮书史，一肚皮山川，一肚皮机械，一肚皮不平之气，无地发泄，特于是发泄之耳。”<sup>③</sup>

饥者歌其食，劳者歌其事。文艺作品总是反映着创作者们最

<sup>①</sup> 马明奎. 艺术生存论【M】. 上海：学林出版社，2007. 20.

<sup>②</sup> 【英】菲利普·史密斯. 文化理论·导论【M】. 北京：商务印书馆，2008. 313—315.

<sup>③</sup> 张庚主编.《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》【K】. 北京：中国大百科全书出版社，1983. 273

为关心的事情。民歌这种东西，其编创者大多为劳动人民。祁太秧歌或许不登大雅之堂，主要受众在广大农村地区，因此其随意性和娱乐性很强。它没有如晋剧那么多的条条框框，老百姓爱听什么，他们就舞台上即兴演唱和道白什么；目的是引起观众的兴奋，当然，最主要的话题是“性”。人生来有追求美的本能，也在按照美的规律进行创造。自娱心理正是以快感体验和美感体验为目的的。关于这种本能，弗洛伊德的“里比多”可作为解释。“里比多”是人的一种潜力，又称“性力”，弗氏认为：一切快感都直接或间接地与性有关，在性的后面有一种潜力，这种潜力常驱使人去追求快感。<sup>①</sup> 弗氏的理论一定程度上肯定了艺术与性的关系，艺术因为性而产生和存在。中国不少山歌民谣，许多是以“性”为题材，甚至于有性活动的描述、性感受的抒发，包括祁太秧歌也不例外。

因为晋商的外出，留在家中的妻子难免不能忍受常年独守空房的寂寞，因此红杏出墙。这成了秧歌中的一大题材。如《游铁道》就是一出有夫之妇找第三者，即晋中人谓之“打伙计”的。这种行为至少在秧歌中是包容的。

男女对（唱）：正月里来闲月子，亲的哥哥到你家里串门子。你有心来妹妹有意，咱们二人打了伙计。打伙计来哥哥愿意，我情愿一辈子不娶婆姨。挣上的钱儿都交给你，妹妹给哥哥保存起。二月里来龙抬头，亲的哥哥要走口外头。小妹妹梳的时新头，买上瓶瓶生发油。三月里桃杏花花开，各样样的蝴蝶蜜蜂采花来。采上支花儿妹妹头上戴，问声哥哥爱呀不爱？你说爱来真是爱，我把妹妹搂在怀。搂在怀来抱在怀。咱们二人永不分开。

---

① 王胜华. 戏剧人类学【M】. 昆明：云南大学出版社，2009. 191.

祁太秧歌中对儿女私情的想象描写，可谓是最接近于原生态的文艺形式。由于社会主流意识形态对性问题讳莫如深，影响到主流文艺对“性”的表现相当含蓄，而原生态文艺则冲破了一切藩篱，近乎自然主义地以性与情作为表述的主体，这是二者最大的不同之处。祁太秧歌的创作较少文人参与，许多编创者本身就是秧歌演员。剧目的素材很多是取自于真人真事，如《补凉袜》一剧，说的是祁县财主王百万勾引了丫环崔兰香，将她娶为小妾。王百万的妹妹王月英则以补凉袜为由勾引长工程宝林，被崔兰香发觉，为了封口，王月英唆使程宝林强奸崔兰香，崔兰香其实也喜欢程宝林，三个人反而成了友好同盟。崔兰香的出场唱词是：

家住在祁县塔寺儿上，小奴家的名儿就叫崔兰香。俺爹（就）爹把厨工当，俺家的妈妈她奶娃娃，奴与那财主家里把住奴奴当。男当家的年纪正年轻，女当家的疯瘫瘫她（就）不能动。疯瘫（就）瘫她不能（哇儿就）动，铺褥（就）叠被得奴支应，因此上俺三人就在那一盘炕儿里滚。到夜晚睡觉吹熄（哇儿就）灯，男当家的耍笑他（就）没轻重。拽胳膊，扭手（哇儿就）心，抱住（就）奴家他要成亲，一时间没主意就把他应（哇儿）承。

祁太秧歌《送樱桃》为1930年代作品。以农村男女青年的爱情为题材，通过送樱桃这个简单的故事情节，剧中人物刘月香和冯锡保见面私会时有一番对唱，自然而巧妙地借古人爱情悲喜剧，一急一缓，相互考验，刻画了一对青年忠贞不渝的纯真爱情。

#### 送 樱 桃

旦：家住太谷的城西，离城十里第四区。奴大大一枝花，小



奴的名儿六月雪，相好的哥哥住在姐丈门上。相好的哥哥红锡保，应许下给妹妹称樱桃。太阳爷往西倒，开开门儿把哥哥眈，这还不回来倒叫奴急躁。如今的世界留的好，俺二人姻缘千年造。自古常言讲的好，人对缘发（缘分）狗对毛，哪一个也不像俺红锡保哥哥好。和哥哥厮守是真心，恐怕哥哥哄俺们。亲哥哥二十出，年轻人做事没底子，恐害怕耽搁了奴青春一十六七……等一等红锡保哥哥称樱桃回来。

生：我的名儿叫红锡保，应许下给妹妹称樱桃。太阳爷往西倒，手提樱桃往回跑，恐害怕回得迟了小妹妹急躁……

旦：正在家中把绣鞋缝，耳忽听门儿外边有人声。走上前开门看，哟圪丢丢奴的哥哥转回返。这早还才回到哪儿游玩。

生：叫妹妹别心慌，哥哥在太谷城里把戏看。冀兰香，小桂花，三儿生的《折桂斧》唱的好，果子红的《蝴蝶骂宴》人人叫好。哥哥你看戏太迷心，倒叫妹妹把你等。冀兰香、三儿生，做假弄真劝人心，谁能像小妹妹和哥哥一心……

旦：吩咐妹妹把脸擦。桂花油，十里香。嫩面膏擦得奴脸上。叫哥哥闻怪妹妹香呀不香？

生：好一个精极伶俐的女裙才，你把樱桃蓝蓝提过来。叫妹妹你到哥哥跟前来，哥哥把你搂在怀，

合：嘴对嘴吃樱桃一递半怀（个）。

生：樱桃好吃树难栽，

旦：朋友好为口难开。

生：要吃樱桃花钱买，

旦：要为朋友抹下脸来。该为你红锡保哥哥不怕骂名在外。

生：喝酒不醉嘴为高，

旦：谈色不乱逞英豪。吕洞宾戏牡丹，千年的仙佳把情谈。恐害怕耽搁了青春少年。日落西山到黄昏，我要牛郎配上织女星。叫哥哥你要听，又好比张生戏莺莺，爱我我爱你难舍难分，

咱二人坐洋床表表古人……

旦：哥妹叨歇（聊天）一夜整，架上的金鸡报天明。叫哥哥快起身，眼看太阳快出宫，恐害怕起得迟了碰上来人……

生：妹妹不必拽住俺，你哭我也心作难。不是哥哥把良心丧，恐害怕你的妈妈回家园，让你妈看见了断了咱二人的来往。

旦：哥哥讲话是真情，妹怕你日后变了心。婆姨们猴猴心，和谁挨对和谁亲，恐怕你有了好的忘了俺们。

生：你说的俺那么沉不住气，哥哥我至死也忘不了你。叫妹妹快回家里。此处不是讲话之地，到明天黑夜里我再来眊（找和看）你……

再如《寺中缘》，又名《三戏妻》，剧情为：和尚、秀才、农夫三个鳏夫在天齐庙前避雨。一寡妇为其夫上坟祭奠回来，亦避雨在此。三个鳏夫与寡妇对诗求婚，寡妇选中农夫，相偕而去。和尚与秀才扫兴而归。

### 寺 中 缘

人物：祥和尚，张秀才，王喜生，阎桂英

祥和尚：大嫂，你愿意和尚，愿意秀才？

张秀才：大嫂，你愿意受苦人？说吧，不要害羞！

王喜生：和尚娶妻，不守本分。秀才学文，常受贫穷。我这受苦人，光知道多打粮食。

阎桂英：我有一首诗，你们先对来。

祥和尚：大嫂，请来出诗！我对。

张秀才：打的我秀才手背背上了。

王喜生：咱是什么也不会。

张秀才：该你受罪。

阎桂英：什么成双什为对，什么东西人人爱。年纪大我三五岁，知心合意成双对。

祥和和尚：钵鱼成双手为对念起经来人人爱。年纪三十零三岁，牛郎织女成婚配。

阎桂英：和尚娶妻理不通，寡妇嫁给留骂名。出家之人守本分，姑子庵里把亲成。

祥和和尚：不对，拉倒！

张秀才：我对。笔儿成双砚为对，做出文章人人爱。今年青春四十岁，窈窕淑女姻缘配。

阎桂英：秀才欠理只知文，今天此事枉费心，只要你的功名成，自有女人等男人。

张秀才：不愿意，算没事。小后生你对吧，看你更不行。

王喜生：我对就我对。锄儿成双镰为对，庄稼长的人人爱。种地二十又五亩，每亩能打八布袋。

阎桂英：二十成双二为对，自古好的人人爱。年纪大我整三岁，咱们二人配成对……

新中国成立后，这类秧歌被予以改良创新，称之为“改良秧歌”，从此纳入了主流艺术观念的轨道。数百个秧歌剧目，向人们展示的就是许多鲜活生动的社会风貌和人物形象，是当今中国文化认同的重要载体。因此，祁太秧歌才显得弥足珍贵。

### 第六节 秧歌中的烟与赌

民、清时期晋商的兴盛，也带动了民间消费与奢侈享乐。客人造访，往往能获得如同《缉草帽》中小贩所受到的礼遇：“进门来与姐姐把坐打，吃上袋旱烟喝上杯茶。”让我们听一听《爱吃烟》中嗜烟男如数家珍般的表述：“云南烟，福建烟，大小金川千片烟。湖南烟，四川烟，衡州出的寿育烟。广东烟，广西烟，佛山出的好香烟，代州烟，大同烟，雁门出的玉兰烟。曲沃烟，太平烟，绛州出的联和烟，山东烟，甘肃烟，兰州出的好水

烟。大板烟，小板烟，朱仙镇的元隆烟，细丝烟，金秋烟，江西出的浦城烟……”早期的《踩街秧歌即兴词》也有：“咸丰登基十一年，口里口外种洋烟。”表明早在19世纪中期，山西的烟草种植已经很普遍。

清道光《宣宗实录》中御史郭泰成的奏折中有如此记载：“山西太谷、介休等处，竟有富商大贾贩此牟利者，唯太谷、平遥、介休各县民人多在广东及东南省等贸易，日久沾染，颇有吸食之人。”事实上，鸦片当时被称作是“福寿膏”，许多富商以吸食鸦片作为时尚享受，渐渐为民众所效仿。另据民国《太谷县志》记载，当地烟毒泛滥：“富族大家嗜之者无论已，即中下之家，降至乡僻小户，无不视鸦片为布帛菽粟之须臾不可离，而倚之如命。虽光宣间上宪屡申禁令，而沉溺既久，吸食如故。即国体变更，金丹输入，益复变本加厉，前此吸食鸦片者喜其便利，舍旧从新，即素无烟癖者，亦皆图一时之快足而趋之若鹜。”<sup>①</sup>“中华民国断金丹，这两天各村登记烟民。”

祁太秧歌《劝戒烟》中赵玉林自述如下：

我的名儿赵玉林，每日起来把洋烟熏。清早起，出的门，去到精神馆里我把洋烟熏，连熏了三个泡子没啦过了瘾。一个泡子一毛七，三个泡子五毛一。没钱儿，我骗的吃，人家捆住我要钱嘞。逼得我无奈何押了我的袍子。今年冬天没穿的活该我冻的。袍子押了一块八，也有吃来也有喝。丢骰儿，把宝押，输了钱儿往回（跌）跑，这两天没钱儿受得些紧逼。回家去和我妻儿来商量，叫她给我另改嫁。差媒人，来说合，身价要下二百八，有钱儿熏洋烟心宽意乐……

传统农业社会，农民世代躬耕于田亩，除了天灾与战争，农

---

① 殷俊玲：晋商与晋中社会【M】。北京：人民出版社，2006。258—261。

民的成本投入和收获基本成正比，风险性较小，生活相对比较稳定。而商品经济的发展则极大地激发了人们的冒险精神。工商业历来是充满风险的职业，一定程度上也取决于当事者的精神状态和心理素质。尔虞我诈、投机取巧在商业活动中司空见惯，商业文化心理离不开竞争和冒险，正是商业的这种冒险、投机心理与赌徒有着相通之处。如在生活味很浓的《偷南瓜》一剧中，偷瓜妇女被抓时，她的一句解释是：奴家男人不在家，赌博场里把钱耍。想吃南瓜无钱买，故此来偷瓜，云云；另《卖豆腐》中那位妻子由于沉浸于赌钱忘记了丈夫的嘱咐，因而耽误了生意；《踢银灯》中的丈夫因迷恋赌博，夜不归宿，甚至为了躲避妻子而钻进狗窝，妻子怒斥他道：“白天里假装病炕上睡觉，黑夜间上赌场不顾家贫。”

由此可见，至清末民初，经历了鼎盛阶段的晋商开始出现衰落，农村鸦片和赌博已呈泛滥之势，而此数十年间烟赌之风愈演愈烈。烟与赌在晋中社会强烈渗透，甚至已完全成为一种娱乐休闲和待客时尚。

对于烟赌之害，秧歌戏中的乡民是有真切认识的。如《四骗》中：“二爹娘在世时家业豪富，先教会抽洋烟后教会耍钱。二爹娘下世去未过三年，把一份好家业全然弄干”；又如《改良奶娃娃》中：“为人教会吃洋烟，先卖地来后拆院，披毛单，裹毡片……这就是吃金丹累了身冠。”“人们教会吸金丹，要想倒霉不作难，多熏丹，少吃饭，抱上个沙锅儿讨吃要饭”“没钱了打发女人卖小子，再无钱，偷人的，逮住送在模范监。”再如《踢银灯》中那位勇敢的妻子，将赌牌的丈夫从狗窝中打出，踢倒银灯，搅散牌场，力劝丈夫戒掉不良习惯。

直至民国时期，政府颁布禁烟戒毒令，烟赌之害才有所控制。如解放区清徐县政府鉴于鸦片“横流现象十分严重，公开贩卖贩卖吸食之徒，屡具不穷”之现实，特于民国 37 年发布禁毒

布告，并规定了奖励措施。这一时期的祁太秧歌，禁烟戒毒题材剧目涉及较多。如祁太秧歌《改良写十字》中有：“我写二字两杆枪，民国间不叫把赌玩。会场上不让把宝棚打，各村断了窝赌场……我写五字五色旗，演说的先生在台上，劝人们不要吃金丹，改了金丹身体壮。我写六字真万恶，卖金丹的人儿真该杀，有钱的就把金丹给，没钱就把衣裳剥。我写七字众位听，吃金丹的人儿真可恨，先卖那土地后卖院，打发婆姨卖孩童。我写八字规矩立，县政府成立戒烟局，把这些烟民送进的，一天两顿糊稀粥……”

《劝戒烟》中，玉林妻对丈夫的解劝可谓苦口婆心：

叫丈夫你要听，为妻有话对你明，有两句粗鲁的话儿我说你听。丈夫你今年三十几，并不是三两岁的小孩子。咱家里无吃的米，有了钱儿尽管你，不吃洋烟省下的钱买成点儿米。为妻忍饥挨饿不说甚，怀里抱得你三岁的小孩童。哭一阵，闹一阵，没吃没喝谁能行？难道说娃娃哭你该不心疼？财主家家业有多大，吃洋烟逼得卖婆姨又卖娃娃。拆高楼，卖骡马，卖得要啥没啦啥，吃洋烟倒了的不是一家。有一个财主把洋烟吃，他女人劝他他不听，先卖地，后卖人，一份子家业抖干净，没几天把一个财主弄成穷人。洋烟本是英国发，吃上亡国又破家。发了瘾，没钱花，贼出百计偷盗人家，叫人家逮住把腿也给砸煞。金丹、料子和洋烟，三种毒害人没深浅。纵然你有大家业，万贯家产也不够变。先卖了小水地，然后拆得卖院。想当初老人把你生，叫你长大成人顶门门。成过家，不带动，每日起来把洋烟熏。你死后怎样对待你的老人。穿得两只鞋大开花，穿的裤子没裤裆。腰里经得一匹麻，头发长成一寸长。吃洋烟不洗脸成天黑渣渣。姐儿姊妹不来走，亲戚朋友丢开手。有朝一日无活路，去到门上把人求，跌（露出）臀子露胯该不害羞！丈夫至今日不要把洋烟熏，一天能

省几个铜（铜板钱）置下地，盖起房，正大光明有志气。生孩子留后世多么体面。你若不改洋烟不戒瘾，一天更比一天紧。把为妻，休出门，想见为妻万不能。难道说夫妻分离你该不心疼？！劝丈夫劝了多一阵，不知丈夫你怀揣甚的心。叫丈夫，你要听，为妻劝你一片诚心，石头也抱得出它能软三分……

二婶见玉林妻劝解无效，怒气顿生：“开言我骂声赵玉林。你的妻是真心，劝你的话你该不听。你再吃洋烟我也和你不行。再三劝你也不听，到明天把你送到城，戒烟局，退烟瘾，叫你连灰灰也喝不成。送的你游民场里把磨儿推，我看你早死的改呀不改！”最后，玉林终于下定决心：一谋真心改洋烟！

过一星期后，“戒烟局讨保回家里，进门来赶紧找家具，好金丹熏一气，熏上金丹提住气，戒烟局一星期真憋气，戒烟局总不像家里舒气。”可谓是颇具反讽意味的一宗个案。

《劝丈夫》一剧说的是韩生赌博成性，动辄整夜不归。一天从外赌博回到家中，妻王氏道：“王氏听言怒气生，劝你的话儿数不清，又费煤，又细灯（即浪费灯油），整夜整夜把你等，咱家的日子越过越穷。只顾耍钱嘞？”

韩生（唱）：不怨我妻发了怒，自己做事无来由，家里事，不经手，每日起来街上游，摸牌的事儿我要丢开手。今日我妻恼的重，坐在床上不吭声，由她说，由她问，句句说的是正经，消消她的气儿这还算甚。

王氏接着劝道：坐在床上怒气生，再叫贼子你细听，看东舍，看西邻，对门舍角比当中，看你的日月过得多顺通。春和有雨花开早，庄户人儿把地刨，又种菜，又剜草，一年的庄稼作务好，打下的粮食吃不了。富豪之家把书攻，十年寒窗苦用功，会进士，中举人，皇王开科点了名，一年一年官高升。对门子你是买卖人，迟睡早起苦经营，今日西，明日东，赚下钱儿捎家中，

你看呀哪一家不兴隆。世上有五色手艺人，来来往往大街中，东家出，西家进，每日起来去做工，捎种的几亩地还是好收成。比东家来论西家，看看你的<sup>光</sup>模样，想当初，把你嫁，士农工商没一下，每日起来入赌场。

韩生终于悔悟：“贤妻你说得我开了心，丈夫心上明似灯……打从今日牌不摸，赚上钱，俭省活，做个买卖把财发，咱夫妻好好地过日月。”



## 第七章 祁太秧歌的价值研究

祁太秧歌以广阔的农村社会为背景，以农民生活以及民风民俗为题材，原生态地展现社会现实、群众生活、风土民情，除学术、艺术价值之外，还具有重要的社会文化价值。

祁太秧歌的演变过程，真实地反映了祁太二县文化发展的历史轨迹。是了解、研究山西戏剧文化的一个重要窗口。由于祁太秧歌大多取材于当地的民间生活，对于当时的社会、人文、地理、政治、经济等方面，都具有很高的历史研究价值。尤其是明清以后，大部分剧目都与晋商的发展有关，因此，祁太秧歌堪称研究晋商文化的活化石。祁太秧歌在晋中一带，可谓家喻户晓，妇孺皆知；而在祁太二县则更是人人会唱、村村能演、乡乡有团，逢年、过节、赶集、祝寿、结婚、生子等场合都要演唱秧歌，与百姓生活紧密相连、息息相关，深刻反映了当地社会文化的历史变迁，这一源于民间的生动多彩的艺术呈现与人们今天普遍的文化认同相适应；即使从今天来看，其质朴鲜明的“俗文化”特征，根本上是广大人民群众精神与情感诉求的外化形式，是真正为人们所喜闻乐见的文艺品种。

祁太秧歌作为地方性的民歌体小戏，实乃“晋中平原上的牧歌”，在山西乃至全国，都产生过较大影响。其数百个曲调，唱腔清丽委婉、优美动听，以嗓音定调，以方言取韵，以字词发声，以顺声行腔，表演内涵丰富多样，根据剧情的悲欢离合以及人物的喜怒哀乐，唱腔或轻或重、或缓或急、高扬低吟、声情并茂，人物形象刻画淋漓尽致、惟妙惟肖，作为一门民间艺术，备

受专家学者以及各界人士的赞誉。

## 第一节 抢救《锄田》

打柴、生火、拉风箱、吹糠、撇浮沫、到田间送饭，这一系列生活场景，说起来似乎并不久远，但即使在今天的农村，也几乎很难看到这一番旧日景象了。他在跪地拉风箱时，下跪动作颇有些困难，不过，一旦跪稳，他的动作已很自然了，人们似乎已经感觉到了风叶开合的节奏，优雅细致的举止，就像是配合着音乐的一段舞蹈。一开始，柴火好像燃烧得不够充分，仿佛有烟倒呛出来，只见农家女子急忙抬手扇、偏过头躲烟。接着是一段唱腔：

（唱火中莲调）小奴家李培芳，许配小张三。奴男儿清早起来去锄田，家中太贫寒。急慌忙早起床，揭起水缸舀上水与夫做饭。家中无米无柴无炭叫人作难。止不住泪汪汪，每日里在厨房两手忙乱，连洗碗又做饭擦泥又捣炭，实实太忙。想必是命中遭，望我儿长成人心事才完。李培芳在厨房泪流满面，思想起奴家命实实可怜。心儿里埋怨一声二老父女，尘世上男儿有多少，偏把奴儿许配给了受苦的男。昨夜未睡安和衣而眠，朦胧中我梦见，梦见丈夫正吃饭，出笼的馒头叫我尝，梦醒来好像馒头还在奴面前。奴男儿他受苦与他做饭，急点火把锅安，家中无米又无粮，无柴无炭叫人作难。

火已经很旺了。鼓声“哗吧”脆响，俨然柴火星子打到女人眼睛的样子……随即是啧啧的叫好声。这是一位年近九十的老人，正在指导年轻的徒弟们表演《锄田》，虽然老人的动作已经不够流利，但此情此景观者无不为之动容。毕竟，他已经有四十多年没再演过这出戏了。

祁太秧歌里的《锄田》是艺术价值极高的一个代表剧目，名

艺人“松树树”当年的表演也已达到了一定的境界。在1940—1950年代，他曾以一个戏红遍祁、太、平、榆、文、交、清7个县，而《锄田》也在突然间达到一个难以企及的艺术高度。此后圈内人都说：只要有祁县的“松树树”在，别人就不敢演《锄田》。

松树树演小旦，这一段戏他演得惟妙惟肖。一个二三十岁的农家妇女，正焦急地生火做饭，为的是尽快把饭送给在田间锄田的丈夫。

借上米来下锅饭做停当，拿饭罐罐舀上饭，拿绳落落提扁担，饭罐罐担在肩肩上。小冤家你不要嚷，睡在炕上等为娘。为娘要去大洲湾，与你父亲去送饭。待等为娘回家院，给你买圪瘩大麻糖。哄得冤家露脸笑，大洲湾送饭走一趟……

“松树树”耄耋之年还出山授徒，算是秧歌界的一件奇闻，也是祁太秧歌的一大幸事。这是祁太秧歌被列入国家非物质文化遗产名录后的2010年，应一批痴迷抢救祁太秧歌经典剧目的人之请，“松树树”这位一度蜚声晋中平原的祁太秧歌艺人，在退出舞台40年后欣然重现江湖传授《锄田》的情景。其实早在前几年为祁太秧歌国家级非遗申报时，已经有一批热心人士着力开始抢救这一宝贵剧目了。《锄田》自民国十六年由祁县谷恋村的狗歪师傅改编为二小戏，80多年以来一直深受群众的喜爱，在很大程度上得益于松树树在《锄田》里的完美表演，是他把农人们的生活演绎得如此细腻生动。据抢救与整理《锄田》事宜的祁人王铁生介绍，自2007年秋，他曾遍访榆次、太谷、平遥等地的6个秧歌剧团，发现这些剧团的剧目单上都有《锄田》这个戏，却没有一个剧团能够演出。据有关专家称，现在太谷、榆次、平遥等秧歌剧团剧目都有《锄田》这个戏，但没有一个剧团能够演出。“先是一些名角因为松树树的缘故，不愿演。时间长了，失

去传承，就真的不会演了。”因此当地人称之为“骨头戏”。经过半年多的紧张抢救，2008年初，《锄田》终于被整理出来了。

这位“松树树”，原名苗根深（1922—），男，祁县苗堡村人，得吕达和刘焕玉真传，会戏不少。“松树树”原是他的小名，人们叫得多了，也就成了他的艺名。松树树主攻青衣，代表剧目《算账》、《郭巨埋儿》、《锄田》、《二娘写状》、《大上坟》、《清风亭》等。

松树树出生于买卖人家，9—12岁在本村读书，12岁后在本村务农。20岁那年去清徐东罗村住了粮店，当了伙计，冬天又去了绥远，在当铺里干了三年后辞职回乡。当时为1940年代中期，苗堡村原有一个秧歌班子，由于总是演砸了场，人们看得很生气，于是就说“苗堡人唱不了秧歌”，这分明就是村民的丧气话。年轻气盛的松树树，虽然不爱秧歌，却也很不服气，心想秧歌这个土生土长的东西，是个祁县人都能哼几声，怎么苗堡人就唱不好呢？他和村里几个后生商量一番，决定到了冬天就去参加秧歌班，要试试这秧歌有多难学。

过了不久，也就是松树树24岁那年，村里一位酷爱秧歌的苗晋川弟兄三人从本县南社村请来了吕达师傅（小名牛牛），组成了二十几人的秧歌班，参加人员都是本村人，有苗晋恒（鼓板）、苗晋杰（铙钹）、原占德（铙钹）、苗克让（马锣）、刘思庆（木头）、武怀根（手锣）、苗晋德（铙钹）、苗根深（青衣）、韩丕光（小生）、鱼儿精（小旦）、虎儿（小旦）、二骨卢（小丑）、段金明（小旦）、刘成年（小旦）、苗培基（丑）、范玉碧（小旦）等。吕达师傅根据“松树树”的身材长相、脾气性格等，分配他唱青衣。而他自己也的确不喜欢去演那些“红角色”——小生、小旦，他们多要唱一些风流曲曲，也就难免要遭骂。牛牛师傅首先让他演的是《大上坟》的主角——青衣阎素珍。通过吕达师傅的言传身教、悉心指导以及自己的勤学苦练，《大上坟》很快就

排好了。第一台演出后，村民反映强烈，都说“松树树是个天才”，“看不出来还有这么两下子”等等，这个班子也终于得到了大家的认可。村民们自愿集好了二十多石粮食，让苗晋川到太原置回一些演出行头，苗堡村又正式办起了秧歌班。

松树树就这样唱起了秧歌。村民们对他的夸奖，实则也是因为原先对他的怀疑和议论。起初村人听说了松树树要唱秧歌的事，都觉得不可思议，为什么呢？他们认为松树树生性腼腆，平时连街都很少上，见了女人都害羞，性子又那么慢，还能唱得了秧歌？唱戏能上来感情？没想到他的第一台戏就令村民刮目相看。照松树树自己的话说：“唱着唱着，曲子熟了，表演进步了，兴趣提高了，情绪也高涨了，功夫呢，也就下进去了。”他陆续又演出了《清风亭》、《二娘写状》、《踢银灯》、《郭巨埋儿》、《游湖》、《打花鼓》、《算账》、《女摸牌》、《锄田》等秧歌剧目。

松树树加入秧歌班的第二年，正月初六日，苗堡村开演秧歌，直唱了三天，邻村的人都来观看，群众反映良好。当时文场请的是刘林宝师傅，第二天去的是丰固村，演出大获成功，名声大振，很快就传遍十几个村庄，如本县的东观、阎名、梁村、祁城、韩家庄、申村、城赵，远一些的还有清徐的常丰，文水的西社、北胡家堡等村。

经过几年的演出实践，秧歌班社表演水平有了很大的提高，“松树树”已颇有名气。他爱学习，肯钻研，能吃苦。每一出戏他都勤动脑筋耐心琢磨，他还特别喜欢吸收晋剧中能为秧歌所用的东西，再加上天生一副好嗓子，其唱腔饱满圆润、别具一格，表演细腻动人。

### 第二节 听松树树说秧歌

对于唱腔，松树树喜欢唱出点新味。比如，他唱的《二娘写

状》就跟别人不同，别人唱的一般都是老师教下的老调儿，他却是在原调儿的基础上，再加上自己盘算出来的调儿，哪一句该高，哪一句该低，哪一句该悲，哪一句该喜，他都有所发挥。“疙瘩丑”张效富也曾经说过：“谁唱《二娘写状》叫过好呢？松树树能唱一句叫一句好。这就是说他唱得有特色！”唱《清风亭》，他的调儿在全晋中是最独特的。据老人讲，他是吸取吕达师傅教给他的古调，经过自己改造唱出来的调儿。比如，在唱“未开言，止不住伤心掉泪”时，他自己加了一个小尾巴来表现泪流不断。“泪珠儿掉下来滚湿衣裳”时，则加上了一个滑音，使得“滚湿衣裳”音调突出，引人注目，其曲调缠绵悱恻、如泣如诉、动人情感。

说起《算账》里的唱腔，松树树也有自己的心得。他演张三妻，当得知张三回来上前开门时，松树树加了两个花腔。开门时的唱腔中用了一个中路梆子的“十三咳”，开门以后又用了个中路梆子的“咳咳”花腔，在其拖腔中还用了个“四木头”，将妻子八年后见到丈夫时“今日奴家也想，明日奴家也想，天天想煞奴家。丈夫今天回了家，心中开了花”以及开门后见到“原来是奴的丈夫整整齐齐、齐齐整整、喜气盈盈转回咱家”的喜悦心情表现得淋漓尽致、感人肺腑。

对于动作表演，松树树也毫不含糊。他不喜欢生搬硬套。一次，刚演完《大上坟》，就听见有位观众说了这样一句话：“松树树上坟时不是哭倒像是在笑。”他大吃一惊，回去对着镜子又表演了一次，果不其然，他看到自己的表情确实似哭非哭、似笑非笑，他认为自己套用的动作一定程度上也加大了这个效果。那么，深层的原因到底出在哪里呢？经过反复琢磨，才发现自己的感情虽然在表演时是上来了，但只发生在内部，却没有溢于言表；另一方面，形体动作也没有和面部表情相协调，对“哀情”的呈现不足以起到带动作用。于是，他对着镜子不停地练啊练，

直到腰酸腿麻，最终使面部表情完全变成哭相，身形完全合拍才肯罢休。

还是说他的拿手戏《算账》，人们记忆犹新的就是松树树的织布动作。他说：“一开始演织布动作时，我总觉得有些不大得劲。看了程玉英的《三娘教子》后，感到程的织布动作很有艺术性，自己很受启发。先是把它学下来，回了家又仔细观看了母亲在织布机上的实际操作，立刻发现了自己以前动作的不足，于是马上进行了改进，艺术表演与实际动作也得到了和谐统一，人们都很认可，说演得恰到好处。此外，我还学习了戏剧中的整衣整镜等动作，美化了秧歌里青衣的形象身段。”

松树树凭着自己深切的农村生活体验和“怎么才能唱得更好听”的本能追求，终于把小小的秧歌剧演到了万人空巷的境地。新中国成立后，在“百花齐放，百家争鸣”文艺方针的指引下，秧歌艺人得到了社会的承认，终于有了用武之地。他经常和文水的宝根儿、一刀纸，交城的侯牛、占牛、全权，太谷的“胎里红”、“九曲生”、德宝、有儿、海海等相互串演，还排演过现代戏等。这个时期，吕达师傅建议他应该拓宽一点戏路，可以考虑演一些其他角色，于是在吕达的指导下，松树树饰演了《偷南瓜》、《卖高底》等小旦角色以及其他一些配角。

在多年的表演实践中，他的技艺不断成熟，也终于形成了自己的表演风格。1950年代初期，他参加了祁太秧歌研改社，祁县、太谷、文水、交城等县30多位名老艺人会聚一堂，开展了为期数月的秧歌艺术研讨，他们一道交流相互切磋，积极推动秧歌艺术的发展。他还参加过山西省举办的山西民间艺人会演，演出了秧歌《大挑菜》。松树树之唱腔颇负盛名，上海电影制片厂、上海音乐学院、天津文工团、华北军区文工团等单位 and 艺术团体都曾慕名而来，到祁县专门找他录音、观看研习他的表演。可见松树树当年的艺术成就。

今年春天我们回祁县采风，又见到松树树老人，他已是九十高龄。说起自己唱秧歌，苗根深有自己的认识和体会，那是基于自己的生活情感体验。他说：“我本来不爱秧歌，就为了赌一口气，证明我们苗堡人也能唱好秧歌。对于那些红曲曲（意指带有情色内容的剧目），一个我都不唱。我唱过的秧歌，也就二十来个。对于秧歌，我就是肯琢磨。一句唱词、一个动作，白天黑夜翻来覆去地想，怎么演逼真，怎么唱会更好听。我也这样几年下来，就琢磨出些东西了。后来就到处有人请，我也就背着铺盖卷儿到处唱，那会儿就是图个糊口。唱完了，人家给几斗米。一直唱到“文化大革命”开始，以后就再没有登台了。

一个原本不爱秧歌的人，居然就这样唱起了秧歌，而且还唱得出了名，以至于有了这样的说法：能叫赶会跌煞，也不能误了松树树哭擦。对于晋中一带上了点年纪的秧歌迷们来说，这句话是再熟悉不过了；对于今天的我们，虽然事隔数十年，却也能够想象当年秧歌名艺人“松树树”的演出盛况——那是上世纪四五十年代。

松树树又给我们说起了《锄田》和吕达师傅。

改良前的《锄田》，原本是简单的七字上下句田歌。民国年间，谷恋易俗社的狗蛮师傅全面改编了《锄田》旧曲，腔词上也由七字句改为十字句，旋律听起来更加舒缓优美，还加入了垛字句。音乐上借用了山西梆子中的一些曲牌，表演动作也有所舞蹈化，一首简单的田歌就这样被加工成了一出小戏。这就是我们现在所见到的《锄田》。松树树不是谷恋易俗社《锄田》的直接传人——他在《锄田》里的唱腔，是他的师傅吕达“偷”出来的。

谷恋村改良秧歌成果辉煌，但是他们却有自己的一条规定——即谷恋秧歌不外传。外村人可以来听，可以来看，谷恋的角儿们不允许向外来者传授唱腔和舞台技艺。鉴于此，南社村的吕达师傅决心要把《锄田》“偷”出来。他不断地看，不断地记，



终于“偷戏”成功。后来，苗堡村请吕达到村里传戏，吕达便把谷恋村“偷”习的《锄田》传给了弟子苗根深。通过自己的不断努力和钻研，松树树终于将《锄田》唱得红遍了三府七县。

祁太秧歌专家阎定文教授认为，尽管松树树的唱腔和舞台动作都优美精湛，无人能及，但从整体看来，他也只学到《锄田》原本的十之七八。因为他师傅吕达“偷”出来的就只有这么多。能够补充松树树之不足的，正好有阎教授在1970年代给“谷恋易俗社”秧歌正传艺人抓心旦做的《锄田》录音。抓心旦唱腔中有狗蚤从晋剧中拿来的“火中莲”，松树树则不会唱“火中莲”，这也正是吕达当年没有“偷”到的部分。

### 第三节 秧歌大师“香蛮旦”

一曲诙谐经典的《偷南瓜》、一曲悲凉缠绵的《梁祝下山》、一曲凄婉伤感的《上包头》……就是这些秧歌，让人们记住了他。上世纪60年代，他曾被聘任为山西大学艺术系秧歌教师，其间保留和记录下了大量珍贵的秧歌曲调。如今，他安息于他的家乡——太谷县团场村。他，就是王效端，艺名“香蛮旦”，一位蜚声晋中平原的祁太秧歌艺人，曾任太谷县秧歌剧团副团长。

王效端（1929—2008），乳名香蛮，太谷县水秀乡团场村人。攻小旦，成名后人们都亲切地称他为“香蛮旦”。从16岁开始登台，活跃祁太秧歌艺坛60余年，据说他会200多首秧歌曲调，当地文化部门称之为祁太秧歌的“活字典”，许多散落在民间的秧歌几乎都完整地储存在他的脑海里。

香蛮从小就喜欢秧歌。他童年时，正是当地晋商鼎力支持祁太秧歌的一个辉煌时期，出现了一大批优秀的秧歌艺人和剧作。那时候在晋中农村，每年冬天都会请老师傅教唱秧歌，香蛮也暗暗地记住了一些曲子，如《打冻凌》、《缝小衫》等。《打冻凌》

唱道：“小奴家今年十四岁，爹娘早早去世，奴的哥哥没主意，七八岁上把奴家就问在侯城……”《缝小衫》唱道：“家住在太谷东范村，居住在花儿巷有家门，俺的爹，走北京，家留下爷爷刨墙根，拆过厅，卖大洋三百元整……”嗓子好，又热衷于演唱的王效端，上了小学，唱着这些旧时代流传的东西，清脆悦耳。一次，他唱着《打冻凌》，被村长听到了，人家就指责他：“这学校难道成了戏园子了？不好好念书，不知道唱的是些啥？”也有村人听了他的唱，议论道：“这小鬼嗓子铜铃铃的，将来打了戏吧！”

父亲跑到东北谋生，赶上1937年“七七事变”，父亲也失去了消息，香蚩不得已辍学，给别人扛长工挣粗粮来养活母亲，度日维艰。北六门村的舅母心生恻隐，将香蚩接了过去。在那里，他和表兄弟们一起劳动，舅母还能给比别人家多的粮食。该村秧歌风气颇浓，秧歌班子也多，名角“大要命”曾出自该村。其他如小要命、顶要命、二要命、活要命等周围村子的名角也常云集于此。遇到下雨的时候，没法下地干活，北六门村的秧歌爱好者们，就在他舅母家敞棚底下把马锣一挂，唱起了秧歌。次数多了，本来会唱一些段子的香蚩深受感染，更加激发了他的表演欲望，他忍不住加入了演唱秧歌的队伍，唱起了早先学会的《打冻凌》和《缝小衫》，从此王效端踏上了从艺之路。劳作之余或农闲，他与表哥常架起锣鼓唱几句，自得其乐，兴味盎然。

母亲自己也喜欢秧歌，在家中听说了儿子学唱秧歌的事后，却是非常着急，亲自跑到北六门村，坚决予以阻止。因为历来人们都说“调红抹黑祖上没德”，母亲也认为这是不光彩的营生，是有失门风的事情，正经人家的孩子怎么能去唱秧歌呢？但是香蚩太热爱秧歌了，他管不了那么多；舅母和表兄也认为只要他自己愿意，什么事情都要有人干的，支持了香蚩。

据王效端讲：“16岁那年，在祁县晓义村的传统庙会上，按

照惯例是秧歌助兴。结果，那天唱秧歌的班子临时缺角，班主刘铁蛮知道我平时经常哼唱，就央求我一定要救救急。其实当时我心里直打鼓，一是怕家里父母知道，二也是怕上去唱不好，后来经不住班主的百般央求，我就上台了，没想到当时唱的那首《缝小衫》，观众很喜欢，掌声很热烈，我现在想起来都激动。”台下反响热烈，观众要他再来一个。刘铁蛮兴奋地问：“你还会啥？”香蛮说：“《割莜麦》。”他又唱道：“家住在太谷丰山坡上，小奴家的名儿叫翠兰花……”一句一阵叫好。那是1945年农历二月初五，是少年气盛的香蛮第一次登台，他将一曲《缝小衫》唱红了方圆数十里。他天生亮脆的嗓音，未加雕琢的质朴气息以及自然的表演赢得满堂喝彩。

在那个年代，人们没有更多别的娱乐方式，秋收冬藏时节，村村练秧歌，人人哼秧歌，秧歌是大家不可或缺的生活元素和精神食粮。每次有秧歌表演，香蛮都会和伙伴们跑老远的路去看。有一回，晚上到县城看秧歌，由于听得太投入，结果与伙伴走散，回家时才发现城门已关，他只好一个人躲在城门洞里待了一夜。以后只要有表演，他还是照看不误，并随时学唱。那次在晓义村的演唱让很多秧歌老艺人认识并记住了他，他们认为香蛮是个好苗子，就专程来教他。他们会唱什么就教什么，恨不得把绝活全教给他，无论身段、动作、技巧还是唱腔，老艺人们悉心指导，香蛮也毫不含糊，勤学苦练，几乎到了废寝忘食的地步。他喜欢一个人在敞篷里扭捏，揣摩剧中人物的表情与动作。他牢记前辈艺人的教导：“唱秧歌主要是唱腔和足底下的功夫。”早晨，香蛮会趴到井台上，对着深井喊嗓子。为了能够规范舞台旦角的台步，晚上在场房内，他就用双腿夹着笤帚来回扭。至于脸上的表情，他也会常常对着镜子，或哭或笑。功夫不负有心人，那一份爱好和执著以及对技艺的精益求精，使得他的舞台表演技艺日臻完善，香蛮会唱的剧目越来越多，名气也越来越大，这才有了

百姓口头流传的“看了香蚩旦，三天不吃饭”、“摸一下香蚩旦的胳膊，乱棍打死也不屈”。这荣耀像庄稼地里的麦穗，扎根于土壤，根植于老百姓的心田。

即使年近耄耋，香蚩旦依然喜欢坐在自家的床沿上，亮开嗓子，有板有眼地唱他钟爱一生的秧歌。有时他会一连唱好几首，如他最拿手的《看秧歌》、《回家》、《十家排》、《送樱桃》、《洗衣计》、《小赶会》、《借妻》、《割苕麦》等曲目，那高亢脆亮的嗓音，丰富的表情，令人震撼，难以忘怀。遇兴味浓者，老人还会专门为他们讲解剧情，那鲜活、生动、夸张的乡村俚语，充满了乡土气息。晋中、吕梁、太原一带，十多个县市及周边村镇，都留下过香蚩旦的秧歌。回顾一生，王效端老人觉得很欣慰：“大家对我都很好，稀罕我，其实我知道，大家稀罕的是秧歌。”唱了一辈子秧歌，研究了一辈子秧歌，祁太秧歌的大多数剧目已烂熟于心，他要把它记录下来，传之于后世。

1958年开始，王效端老人开始自己创作剧本，写了一些秧歌小戏和民间相声等。他编写的剧本有《姐妹俩同看“龙汀颂”》、《大寨红旗凤山飘》等。改编了《不见面》、《拣麦根》、《回家》、《女起解》、《换碗》等秧歌剧目。王效端幼年曾上过两年高小，有一定的文化基础，爱读书，喜欢留意收集一些相关的历史书籍，曾为太谷史志办提供过一些秧歌史料。在他多年从事秧歌创作的经历中，颇有体会的一点就是要有文化，他说：“有文化才有艺，没文化就没艺，艺需要文化做基础，秧歌发展的一个制约就是秧歌艺人文化少，过去认为唱秧歌、唱戏嗓子好就行了，不需要有文化，其实无论继承传统剧目，还是发扬新剧目，创作改进秧歌艺术都需要一批人才，既热爱秧歌艺术，了解秧歌剧的舞台表演，又需有一定的文化基础。这才是秧歌发展的光明之路。”

1963年，王效端参加了山西省文代会，之后他应邀到山西

大学艺术系担任秧歌教师。其间，根据他的演唱一度记录了 90 多首秧歌曲调。虽然任教时间不长，他与艺术系学生却结下了深厚的情谊。1978 年，山西大学艺术系油印出版的《祁太秧歌音乐资料汇集》收录了香蛮旦演唱的大部分曲目。该书的编订者阎定文教授，出生祁县，研究了一辈子祁太秧歌，是我国知名的祁太秧歌专家，他曾经这样说：“是祁太秧歌成就了我！”

最令“香蛮旦”痛心的是十年浩劫。当时，祁太秧歌遭禁演，土生土长的民间艺术被说成是“不登大雅之堂的垃圾文艺”，各地秧歌剧团纷纷解体。其间，“香蛮旦”的头饰、服装、道具以及部分秧歌剧本被烧毁。直到 1970 年代末期，祁太秧歌演出活动才得以恢复。1978 年，太谷秧歌剧团成立，王效端任太谷秧歌剧团业务副团长，负责秧歌演出活动以及秧歌人才的培养。十多年间，先后有 30 多名弟子经他口传心授。2000 年出访台湾，参加两岸小戏展演并获好评的董燕燕，便是香蛮旦的高徒。

他曾荣获山西省戏曲界最高荣誉——杏花奖；根据时代的发展需要，他曾提出“旧瓶装新酒”的秧歌研改理论，为秧歌的发展指出了一条明路。1996 年，香蛮旦参加山西省首届太谷秧歌电视大赛，获特别荣誉奖。同年在山西省第 11 届“杏花奖”评奖演出中《双喜临门》获奖。1999 年，中央电视台拍摄其事迹，后在山西电视台《一方水土》栏目中播出。

多年后，曾经向香蛮旦学习祁太秧歌艺术的著名歌唱家刘改鱼说，1959 年，香蛮旦被邀请到山西省歌舞团，他浓郁的民间风格使他在与专业的音乐工作者合作时遇到了障碍，最终香蛮旦没有跟随山西省歌舞团参加演出。这只是民间艺术所遭遇的一次尴尬？

许多秧歌艺人，就像一棵棵坚韧的小草，顽强而快乐地生活着。对于秧歌的传承，香蛮旦一直乐此不疲。退休后的日子里，他每年都要接待来自全国各地的客人，他们或采访或求教，他从

不拒绝，都是热情接待，毫无保留地表演、传授。

2003年春，太谷秧歌编辑委员会成立，秧歌老艺人和秧歌爱好者都积极地投身到保护秧歌的工作中，王效端无私地将珍藏了多年的剧本拿了出来，收集、抄录，对秧歌老艺人唱的曲目一句一句地记录。凭着他多年来作曲和音乐方面的积累，完成了近400个曲调的收集整理。经过一年半的时间，到2004年6月，太谷秧歌终于脱稿，收集剧本210个，曲调近400个，这是一次较为系统全面的祁太秧歌收集和整理。

2007年，祁太秧歌进入第二批国家级非物质文化遗产名录。这是祁太秧歌艺人们盼望已久的事情，也让香蚩旦老人充满了全新的激情和活力。以阎定文为首的一些音乐界人士，怀着对祁太秧歌的热爱，先后许多次专程赴太谷为香蚩旦录音，留存了许多珍贵的祁太秧歌唱段。据说有一次，两个小时的时间里老人唱了38首秧歌竟然不觉得累，在场者无不为之感动。

2008年11月23日，香蚩旦辞世。人们常说：“看了香蚩旦，三天不吃饭。”如今看不见“香蚩旦”了，也许不少研究者、许多祁太秧歌爱好者很长时间都不想吃饭。香蚩旦走了，与他同时代的、解放前成名的祁太秧歌老艺人一个个地走了，他们经历过的辉煌和屈辱，谁还知晓……

## 第四节 妇女自由歌

祖籍山西晋中的郭兰英是我国著名歌唱家，也是中国新歌剧的倡导者和实践者，她演唱的《妇女自由歌》在布达佩斯举行的第二届世界青年联欢节上获得铜奖，这是中国共产党领导的文艺团体第一次获得国际奖项，也是祁太秧歌首次在国际乐坛上绽放光彩。

2010年，郭兰英在接受记者采访时，曾讲述了一段关于

《妇女自由歌》和祁太秧歌的往事：“祁太秧歌是连在一起的，祁县、太谷不要分家产。祁太秧歌是我们国家十分宝贵的音乐财富，在六十年前就走向国门，新中国在世界上拿的第一个奖就有祁太秧歌的功劳。1949年1月，我随华北大学文工一团进入北京，准备开国大典的演出。这时，中央接到第二届世界青年学生和平与友谊联欢节主办国匈牙利的邀请，邀请新中国派团参加。毛主席亲自批准成立中国青年民主文工团参加。在政协会议筹备期间，毛主席和周副主席专门听取汇报，周副主席亲自点名让我加入。我说：‘我只会唱戏，不会唱歌。’‘那你会唱秧歌吗？’我说会呀，周副主席说那你就唱唱嘛。我当时就唱了《苦伶仃》。周副主席听了拍手说：‘你就唱得很好呀！’我当时只有19岁，可以说是新中国文艺队伍中的新兵，连连摆手说自己不行。周副主席一挥手道：‘小郭，你不要怕嘛，你的背后站着四万万五千万个同胞，他们都是你的坚强后盾。你们要展示新中国的风采，展示破封建的决心。’后来我们团就以祁太秧歌曲调，请著名诗人阮章竞填词，创作了《妇女自由歌》。”

这首歌是过去当“媳妇”的女人们生活的真实写照，一开始充满悲伤、郁愤，如泣如诉，催人泪下。而后，到了“共产党，毛泽东，他领导咱全中国走向光明……”则如拨开乌云见太阳，掀翻了压在头顶上的石头，成千上万的姐妹自由幸福地生活，努力生产，奋发图强，冲天干劲迸发出来，讴歌了从1949年开始的伟大的历史进步。<sup>①</sup>

在第二届世界青年与学生和平友谊联欢节上，这首歌在全国影响很大，对郭兰英本人的舞台生涯也是意义非常。回国后，郭兰英以《妇女自由歌》灌制了第一张唱片。

《妇女自由歌》，其曲调采自祁太秧歌的《苦伶仃》、《割蓓

---

<sup>①</sup> 郭润生。祁太秧歌六十年前的殊荣 访人民艺术家郭兰英【N】。晋中晚报。2010—11—16。

麦》、《卖烧土》、《大挑菜》：

旧社会好比是，黑咕隆咚的枯井万丈深。  
井底下压着咱们老百姓，妇女在最底层。  
看不见那太阳，看不见天，数不清的日月数不清的年。  
做不完的牛马受不尽的苦，谁来搭救咱？

（以上采用《苦伶仃》曲调）

多少年来多少代，盼得那个铁树就把花开。  
共产党，毛泽东，他领导咱全中国走向光明。

（以上采用《割苜蓿》曲调，山西民歌《交城山》亦采用此曲调）

中国人民大解放，受苦的老百姓见了太阳。  
土地改革闹翻身，砸开了封建的老铁门。  
从前的妇女关进阎王殿，今天打断了铁锁链。  
妇女都成了自由的人，国家大事咱也能管。

（以上采用《卖烧土》曲调）

翻身不能翻一半，彻底解放闹生产。  
铲除老蒋反动派，前方后方一齐干。  
努力生产莫消闲，个个都要加油干。  
建设咱们新的中国万万年。

（以上采用《大挑菜》曲调）

祁太秧歌那优美的声腔表演、自成体系的器乐记谱方法以及它那独具特色的地域性方言、粗犷的民俗特征，具有极高的学术研究价值，它已成为音乐、戏剧学者进行再创作取之不尽的原生态源泉，在我国文化艺术领域理应占有一席之地。新中国成立后，国家、省、市文艺团体以及许多音乐艺术院校的专家和师生，都曾先后到祁太一带采风，用祁太秧歌的曲调改编、填词、创作了许多脍炙人口的名歌、名曲、名剧，如《绣金匾》、《夸土



产》、《绣花灯》、《看秧歌》、《偷南瓜》、《大挑菜》、《三约湖心亭》等，这些歌曲先后通过许多媒体被大力推广，尤其是《人说山西好风光》（电影《我们村里的年轻人》主题歌）以及《汾河流水哗啦啦》（电影《汾水长流》主题歌）的音乐创作，在一定程度上也具有鲜明的祁太秧歌音乐风格，祁太秧歌从此传遍华夏。

1952年春节期间，战友文工团作曲家唐诃（大型声乐套曲《长征组歌》主要作曲者之一）赴祁县、太谷观摩民间艺术，在收集整理祁太秧歌民间曲目的基础上，以祁太秧歌《洗衣计》音乐为基调创作出了女生小合唱《在村外小河旁》（也是他的主要代表作之一），抗美援朝时，这首歌在朝鲜广为传唱，并流传到世界许多国家。

### 第五节 建国后的整理、创作及研究

新中国成立后，祁县、太谷一带的艺人们以及国内许多音乐工作者都对祁太秧歌进行了一系列挖掘、整理和创作研究工作，因此也出现了许多与祁太秧歌相关的出版物。尤其是1956年9月，山西人民出版社出版的《祁太秧歌音乐》一书，是建国后搜集整理最早、包含曲目最多、参与人员最广的一部祁太秧歌音乐专集，由山西省文化事业管理局音乐工作组编，祁县人民文化馆薛贵芬等集体整理。该书的整理工作，始于1952年，当时祁县文化馆薛贵芬等同志曾整理印刷过仅有50个祁太秧歌曲子的油印本，且错误颇多。1953年，他们对原先的50首曲调进行了详细的校正，并增添了唱词。以后又有中央音乐学院金湘、天津歌舞团云翔、中央实验歌剧院杜宇、山西省歌舞团郭德玉等同志，他们曾先后到祁太地区进行祁太秧歌的搜集整理工作，一并将材料抄送给祁县文化馆的同志们，在整理工作上也给予了许多具体

的指导。另外，还有祁县当地的刘焕玉、吕达、松树树等二十多位祁太秧歌名老艺人以及程国英、李光谦、胡育先等，交城、清徐县文化馆的同志们也给予了不少的帮助。该书的内容由此得到了极大的充实，可以说，该书的搜集整理出版是集体智慧的结晶。《祁太秧歌音乐》共记录整理了祁太秧歌音乐 229 首，其中绝大部分为原始的、地道的“祁太秧歌”。但也有部分不是它的传统剧目，如：《五哥放羊》、《对花》等，其登台历史较短，且和祁太秧歌有着显然不同的风格，这些原本的民歌是后来被吸收为祁太秧歌表演节目的。该书曲目大部分是在祁县、太谷范围之内搜集的，祁县 197 首，太谷 18 首，晋源 6 首，交城 5 首（含交城、文水一首），清徐 2 首，山西《出西口》一首。其编排共分五类，即：新词、劳动、爱情、社会、历史等，每个曲调均选配一两段代表性唱词。

建国后关于祁太秧歌的整理、创作、研究、出版情况如下：

1950 年，祁县文化馆整理、油印了 50 个秧歌曲谱，同年 11 月，商务印书馆出版秧歌剧本集，汇集出版了抗战时期至解放前夕由孙谦编写的几个祁太秧歌《闹嘴舌》、《闹对了》、《我又来了》等剧本。

1952 年冬，榆次专署文教局组建“祁太秧歌研改社”，整理改编了一批传统秧歌节目，移植排演了《挑女婿》、《送嫁妆》等现代戏，剧种得以推陈出新。11 月，战友文工团作曲家唐诃，创作出了以祁太秧歌《洗衣计》音乐为基调的歌曲《在村外小河旁》（女声小合唱）。

1955 年，榆次县成立专业秧歌剧团，改革音乐唱腔，变一剧一曲为一剧数曲，增加弦乐伴奏，丰富打击乐器，改编《偷南瓜》、《当板箱》等传统剧，移植演出《朝阳沟》、《李双双》、《李二嫂改嫁》、《红灯记》等现代戏，培养出以邱金兰等为首的第一代优秀女演员，剧种日臻完善。山西人民出版社出版的《山西民

间戏曲选辑》，发表祁太秧歌《姐妹挑菜》（李娜、郭德玉、王贵娥整理）、《绣花灯》（山西省音协主席夏洪飞改编）、《打花鼓》（任一得整理），并附有曲谱（晓敏记谱）。8月，作家出版社出版歌剧《刘胡兰》，其中采用了祁太秧歌《张公子回家》、《交城山》等曲调。11月，文化部刘芝明副部长、中国剧协马彦祥赴太谷视察，检查农村文化工作，并对祁太秧歌的挖掘整理作了重要指示。北京铁道文工团一行数人，到太谷县团场村访秧歌名艺人王效端，记录秧歌曲谱。

1956年，祁县文化馆薛贵芬等收集整理《祁太秧歌音乐》；北京音乐出版社出版歌剧《小二黑结婚》，其中运用了部分祁太秧歌曲调，具有较强的山西民间音乐地域风格。由山西人民出版社出版了《祁太秧歌音乐》（山西省文化事业管理局音乐工作组编，祁县人民文化馆薛贵芬等集体整理）。12月，《山西歌声》1956年新年专辑发表《看秧歌》（山西省歌舞团李国保记谱，周振佳编词）。同年，中央民族乐团一行数人来晋中采风。

1957年，山西人民出版社出版的地方小戏交流剧目中，发表了山西省歌舞团侯铮根据祁太秧歌《卖高底》改编创作的秧歌小剧本《卖绒线》，为省歌舞团保留上演剧目；4月山西省文化局音乐工作组编辑，人民音乐出版社出版的《山西民间歌曲选集》，选用了晓敏等记谱的秧歌曲调《拣烂炭》等。5月，山西第二届戏曲观摩演出会，由榆次地区代表团演出祁太秧歌《当板箱》、《卖高底》，祁县秧歌名艺人刘焕玉（艺名连连丑）获老艺人荣誉奖。10月，由山西省群众艺术馆编辑石峰、董治整理，籍成明记谱的祁太秧歌《小放牛》，汇入《山西民间戏曲选辑》，由山西人民出版社出版。

1958年4月山西人民出版社出版的《群众歌曲选》即山西省1958年音乐汇演选集，其中发表了采用祁太秧歌《游省城》曲调填词的《水利大建设》等曲目。同年，沈阳音乐学院师生以

及海政歌舞团数人来晋中采风，改编《看秧歌》，并灌制唱片。

1959年9月由中国音乐家协会山西筹委会编《山西民歌四十首》一书，山西人民出版社出版，书中选载祁太秧歌曲调《绣花灯》等。长春电影制片厂一行数人，专程到晋中拜访秧歌老艺人，记录秧歌曲谱。

1960年12月由山西群众艺术馆编辑贾雨春改编的秧歌《偷南瓜》，由山西人民出版社出版，后附主旋律曲谱。

1961年6月山西大学艺术系张怀绵，在深入学习研究山西民间音乐的基础上，编写了《调式研究》作为讲座教材，由山西省音工组及中国音乐家协会山西分会编辑、油印成册，作为内部资料交换。11月19日《山西日报》第一版报道，由山西省文化局、中国戏剧家协会山西分会联合主办的“山西小剧种座谈会”在榆次举行。榆次歌剧团派干部、编导及主要演员及名老艺人参加了会议。年底文化馆吴培仁、陈涛等同志组织秧歌艺人座谈会，整理剧目330多个，并由陈涛对秧歌曲调做了全面的记录、整理。

1962年3月辽宁省群众艺术馆编辑出版了山西省歌舞团侯铮改编的秧歌剧本《卖绒线》。由太谷晋剧团陈建民采用祁太秧歌《卖高底》改编的男生表演唱《送粮歌》获山西省音乐家协会评奖，并在《山西歌声》发表。

1963年，晋中地区文化馆、祁县人程良编写了《祁太秧歌》（曲谱集）。4月30日《山西日报》发表省文化局罗仁左的文章，报道了榆次秧歌剧团在太原演出新编现代秧歌剧《李双双》。9月28日我国著名作曲家中央乐团瞿希贤，以全国人大代表的身份来山西视察，到晋中了解、采访秧歌的音乐，并视察榆次秧歌剧团的演出活动情况。10月，中国音乐家协会山西分会周振佳陪同瞿希贤，由太原到榆次秧歌剧团学习秧歌。瞿希贤会见了榆次秧歌剧团主要演员邱金兰（艺名盖平遥）、温耀高（艺名文明

丑)以及太谷秧歌剧团王效端(艺名香蛮旦)等名秧歌艺人,对他们的唱腔极为欣赏,瞿希贤作了记谱。榆次秧歌剧团演出《卖高底》、《卖元宵》、《绣花灯》等优秀节目。山西大学艺术系张怀绵等采用祁太秧歌《渡妻》的曲调改编创作了大型器乐合奏曲,任得泽用祁太秧歌《送樱桃》、《登楼》等创作了小歌剧《金银花》。

1964年经祁太秧歌老艺人刘焕玉记录整理,祁县文化馆油印了《祁太秧歌》;1月29日中央民族歌舞团,著名作曲家李群到山西晋中采风,学习秧歌。山西省音协领导热情接待并安排了采访计划。同年,《天津歌声》发表陈建民采用祁太秧歌《看秧歌》等改编的女生小合唱《山连着山来水连着水》(由赵华云编词),并由天津歌舞剧院作为上演节目演出、广播,颇受好评。

1970年山西大学艺术系教授阎定文(祁县人)采访整理出版了《祁太秧歌音乐》。

1974年9月上海电影制片厂作曲家向异,在省文化局张沛的陪同下,来山西录制祁太秧歌曲调150多首,由王效端演唱。

1978年4月山西大学艺术系阎定文将1964年以来记录的祁太秧歌曲调二百多首,编辑油印成册,作为山西大学艺术系民歌教材的一部分。5月,山西大学艺术系阎定文,赴北京与中央音乐学院理论作曲系师生,共同研究探讨秧歌的调式,并与我国著名的民族音乐理论家赵宋先交换意见。共同分析秧歌曲调中有关调式方面的理论问题,历时一月余。太原青年歌舞团演员演唱由张士敏根据秧歌《拾麦穗》改编的《五头赶车》,参加了山西省民歌调演大会,中央台录制立体声音带广播。8月,山西电台录制新编秧歌剧《刘三姐》选场,由石俊芬、史学文、王全银、史栓柱等演唱。

1979年4月,山西大学艺术系阎定文在西安音乐学院作曲系,同有关师生研讨晋中秧歌中有关调式分析方面的理论,并介

绍秧歌音乐的研究成果。5月，由程良记录整理的《祁太秧歌》，汇集秧歌曲调135首（晋中地区文化馆印）。12月，由中国音乐家协会山西分会编辑的《中国民歌集成》（山西卷）的工作已展开，在全省范围内初选民歌四千余首，分别油印成《山西民间歌曲选》六册。其中收入了50年代省歌舞团音工组刘建昌、晓敏记谱的秧歌曲调93首。由邱金兰、董世俊、王振基等演唱。

1980年祁县文化馆编印了《祁太秧歌选集》（第一集）（另，二、三、四集分别于1981年、1986年、1993年陆续编印，由祁县文化馆高翔整理）；6月，山西电台录制《王老虎抢亲》第四场。由刘丁英、籍红玉、孙贵民演唱；《西厢记》、《逼婚记》选段，由王全银、石俊芬、孙贵民演唱。6月，在中国音协主办的全国第一次民族音乐会上，山西大学艺术系阎定文发表了关于祁太秧歌学术论文——《祁太秧歌调式初探》，论述了祁太秧歌音乐在调式方面的分类及其理论分析。11月，由中国艺术研究院、音乐研究所编写，上海文艺出版社出版的《中国民歌》第一卷选《绣花灯》、《妇女自由歌》、《看秧歌》、《十家牌》、《卖高底》等曲目。

1981年6月北京《歌曲》杂志发表了山西省歌舞团刘德增作曲的独唱曲目《桃花村里飘酒香》，其音调就是以祁太秧歌的旋律为素材创作的。

1982年1月，榆次秧歌剧团在山西电台录制《哑女告状》、《送别》，由杜美丽、张小平、王基珍演唱。榆次市秧歌剧团于电台录制《恩仇记》、《状元与乞丐》的唱腔片段，并录制了祁太秧歌传统剧目《送樱桃》、《西河沿》、《锄田》、《十家牌》、《收草帽》、《卖元宵》、《算账》、《送软米》、《卖高底》等。3月，由山西人民歌舞团搜集整理并演出的秧歌剧《打酸枣》，入选《中国民间文艺作品选编——中国民间小戏选》，由上海文艺出版社出版。5月，太原市文化局戏剧研究室编辑出版的《戏剧研究》总

第八期，发表了省戏研所董新良提供的剧照两张，内容为1950年7月，七月剧社在甘肃天水市用祁太秧歌形式演出的《刘巧儿告状》及《刘巧儿告状》剧组正在排练。刊头题目为：烽火年代的文艺战士——七月剧社活动剪影。12月，中国音乐学院《音乐文摘》刊载关庆顺的论文《论三整音的符合功能》的摘要。此论文已在中国民族音乐学会第二次年会上发表。

1983年6月，中央音乐学院学报（季刊）（1983年）第二期（总第八期）发表晋中艺术剧院关庆顺的论文《试谈三整音的特殊旋法及其调式的双重综合性》。以祁太秧歌旋律结构及其特点，进行了分析，围绕三整音的特殊旋法，予以详细的分类剖析。其中列举了《哭五更》、《梁祝下山》等秧歌曲调十余首。

北京音像出版社出版《山西民歌集》盒式音本声音带，由北京中央歌剧舞剧院女高音歌唱家单秀荣演唱了秧歌剧目《送樱桃》、《看秧歌》等，并由中央芭蕾舞团刘廷禹配器。

1984年1月，《山西剧种概说》由山西省文化局戏剧工作研究室编山西人民出版社出版。该书载晋中文化局戏研社薛贵芬的文章《扎根于晋中农村的祁太秧歌》。6月，太谷秧歌剧团在山西广播电台录制由省戏研社赵华云编剧的现代秧歌剧《黑妮相亲》。

2000年薛贵芬（原晋中地区文化局戏研室主任）整理出版了《祁太秧歌》剧本60多个；2004年祁县离休老教师李谦光整理出版了《祁太秧歌音乐集》（唱腔、曲谱、锣鼓），上述两书均由山西省戏剧研究所、祁县县委宣传部合编，纳入《山西省地方戏曲汇编》18、19集。

2006年山西电视台《黄土地》专题编播了民间祁太秧歌研究人员王继红的《王继红的祁太秧歌情结》。

## 第八章 祁太秧歌名艺人

### 第一节 表秧歌名人

祁太秧歌中，有一些直接介绍表述秧歌名人的剧目。如杂说《表秧歌名人》，大约是开戏前的一段加演，算是对秧歌艺人最直接的介绍；有些剧目则是借剧中角色之口吻，如在《看秧歌》中，姐妹们在欣赏秧歌的同时，在台下对她们现场看到的秧歌艺人逐一进行点评；还有一种虽然也是通过剧中角色，但此介绍与剧情本身没有什么联系，如穿插在秧歌《大挑菜》中的艺人介绍乃出自“懒断筋”的声口，人们由此了解了几位太谷秧歌名人的传闻及生活经历。在观看祁太秧歌剧时，我们对许多表演者的认知是通过以上几种途径所获得的，这是秧歌编演人员的有意为之，因为他们的说唱形式和内容几乎不受任何限制。通过剧中角色对生活中真实秧歌艺人如数家珍般的表述，一定层面上模糊了表演与生活之间的界限，令人备感人生如戏、戏如人生。祁太秧歌就生长在广大人民群众中间，而且根深蒂固；而事实上，秧歌艺人本身就是他们中间的一员，他们的喜怒哀乐极易被感知，观演之间情境交融，彼此互动。

#### 一、杂说秧歌名人

##### 表秧歌名人

呔！呔！叫众位，不要动，侧转耳朵把眼瞪。别的事儿咱不



明，说说咱祁县唱秧歌的有名人：

南社有个秧歌精，吕达就是他的名，《挑帘》、《登楼》唱得好，《待满月》唱得最有名。白灵儿，更出色，伢的（“伢”念：nia，意为：他的）眉眼真倜傥（意为：漂亮），《补凉袜》、《拣麦根》，《扯被阁》唱得出了名。武乡村有个“改门风”，拿手戏唱的是《游省城》，嗓子好，吐字清，《换碗》唱得真好听。唱《教学》，数天蛮，《打胎》唱得人不散。二娃子杂说得好，三花脸扮得真地道，老三唱的《吃油馍》，愣小子演得比人高。《采棉花》就数抓心旦，春兰兰唱的《不见面》，老三唱得好《四骗》。三花脸就数刘连连，名声传到府十县。能当师傅能登台，唱得秧歌真不赖；《写状》中的何一宝，《七贤妻》中的五秃脑，会打板，会写戏，秧歌行里数第一！还有别人没说上，开戏时间不等咱。到了明天众位来，我再说说太谷家。

杂说《表秧歌名人》中主要表述了民国年间至解放前后有名的一些祁县秧歌艺人。主要包括：吕达、抓心旦、改门风、春兰兰、海生、范三、天蛮、跌鞞旦、根隆、继全、白灵儿、根子生、扁嘴四、茜草花、双全、铁儿等。

吕达（1900—1992）：小名老牛儿，艺名“牛牛旦”。祁县西六支乡圪垛村人，后迁居本县南社村。从小在秧歌老艺人“二半尖”门下学艺，后又拜乔广益为师。原来在火柴厂务工，后唱秧歌，专攻小旦，兼攻老旦。抗战初参加了游击队，曾在八路军总部给朱德总司令、彭副总司令、左权将军等做小灶饭，1943年返回祁县。解放初参加祁太秧歌研改社。他扮相优美，表演细致，拿手戏有《待满月》、《回家》等。他在饰演《待满月》中接生婆一角时，把接生婆那种惯有的妖刁、奸诈表演得栩栩如生、活灵活现，堪称一绝。难怪有观众说：“看看吕达演的《待满月》，见了接生婆就想杀。”他一生收了许多徒弟，如松树树、放羊旦、侯牛儿等都是其得意门生，名震晋中十余县。

段振禄：艺名“天蛮丑”，祁县马家堡人，曾得“七儿旦”的指导。以《吃招待》上的二木虎出名，后攻老生，拿手戏有《清风亭》、《换时花》、《当板箱》等。

扁嘴四：祁县南社村人，专攻大丑、《四骗》、《写状》是能戏。

百灵儿：艺名“茜草花”，祁县大韩村人，专攻小旦。他扮相优美，声音洪亮，动作灵敏，拿手戏有《拐姑子》中的小姑子等。后染毒瘾，早逝。

春兰兰：祁县阎名村人，是刘焕玉的徒弟。专攻小旦，属农闲演员。他台风正派，做戏细腻，扮相逼真。拿手戏有《大割青菜》、《不见面》、《待满月》中的旦角。

五儿旦：祁县会善村人，初学生意，后唱秧歌。他做戏好，身段佳，声腔美，适宜扮女角。拿手戏有《换碗》、《买胭脂》等。后染毒瘾，解放前去世。

改门风：祁县温曲村人，后迁居祁县武乡村，原是纺织工人，后唱秧歌，兼攻生、丑，《打花鼓》、《换碗》是能戏。

## 二、看秧歌，表名人

《看秧歌》等秧歌剧中，关于秧歌艺人的表演特色及生活经历都有描述。让我们还是来听一听看秧歌的姐妹们对台上的演员是如何品头论足吧。

### 看秧歌（祁县版）

看秧歌看了多一阵，又开了《大挑菜》祁县人，大姐姐真不差，男人长得女人相，台底人说他是南社的吕达，唱秧歌光发浪嗓子不亮。白灵儿本是大桑村人，伢娃娃唱了个《大上坟》；春兰兰出自阎名村，《大割青菜》尽讨红；王村的王二旦是个“金丹瓶”（指惯吸鸦片之人），他唱的《做小衫衫》句句掌声。祁

城的猪儿旦不挂戏，侯石儿的《拾麦穗穗》尽诡计，成儿旦唱得稳，五明则的《放牛》、《大观灯》，大韩村的根子生祁太有名。根子生唱《挑帘》真像西门庆。“扁嘴四”本是西关里的人，唱的《争媳》、《偷点心》；武乡村出了个“改门风”，唱的是《换碗》、《游省城》。下申村愣根维唱的《把鹤鹑》，台底下看的人拥挤不动。祁城村出了个“讨吃三”，《待满月》中扮愣小子最特长，自带三分愣模样。谷恋村出了个“跌鞦旦”，秦村的秧歌是第一班，海生旦叫黑丑小引到太谷搭了戏班。南社出了个继金子，三花脸顶个老把式，铁儿旦是谷村的，马堡出了个田忙子，《赶子》里扮老生色气好嘞，《教学》上拉磨儿笑破肚子。连连本是李家堡的人，三花脸唱得出了名，双全则出在小贾村，谷恋又出了个儿生，伢娃娃的《改良锄田》唱得红。抓心旦的有名戏是《恶家庭》……

#### 看秧歌（太谷版）

打了二通就要开，换花丑唱的《十不该》，大要命真会唱，《冀北赶会》《奶娃娃》，二要命的《拣麦根》还比他强。保健唱的花金钗，《烧窑》唱的实不赖，活要命真不赖，上台就唱《剂白菜》，狗儿旦的崔老婆唱的《抹牌》。成儿旦唱的《游社社》，计红旦死了不唱了，《大挑菜》装姐姐，年乎的《割草》过时了，三儿生吃足洋烟看了秧歌（即《看秧歌》）。黑臭小唱的《偷点心》，《清风亭》离不了元元生，来元旦唱不好，下千旦装得张继宝，黑臭小的《送丑女》人人叫好。下千旦唱的《韩君淹》，十三旦改良没人看，全英旦唱《放牛》，召子唱的好《剃头》，把这些老把式全不唱了。咸阳丑唱的《把鹤鹑》，根柱儿的《写状》出了名，六保儿唱《扇坟》，二娃旦唱的抽蒜廷廷（即《抽蒜薹》），四元旦的《不见面》打动人的心。独幅板会唱不会走，拾麦穗穗（即《拾麦穗》）是换花丑，《十家牌》《游神头》，

茜草花开了《扯丝绸》，大片山唱《换碗》嗓子不够。狗儿旦的《打胎》得了诀，有全旦开了《扯被阁》，万人迷装的三弟妻，双蛮唱生没来例，宝宝旦改良又唱二十四季……

《看秧歌》（太谷版）中主要表述的秧歌名艺人有：换花丑、大要命、二要命、保健、活要命、狗儿旦、成儿旦、计红旦、年乎丑、三儿生、黑臭小、元元生、下千旦、十三旦、全英旦、咸阳丑（根柱儿）、六保儿、二娃旦、四元旦、独幅板、茜草花、大片山、有全旦、万人迷、双蛮、宝宝旦等。

荣狗儿（1872—1945）：艺名“狗儿旦”，太谷侯城村人。由晋剧改唱秧歌，晚年以老旦闻名艺坛，又称“狗老婆”。

郝培俊（1871—1946）：小名黑臭小，艺名“西山丑”，太谷西山底村人。专攻三花脸，秧歌、晋剧皆精，曾搭“七月班”和“风搅雪班”。扮相滑稽幽默，为当时秧歌丑角之冠。拿手戏《送丑女》、《偷点心》、《七贤妻》、《打花鼓》等。

张四元（1889—1962）：艺名“四元旦”，太谷北阳村人。专攻小旦。扮相俊美，嗓音甜润，咬字清晰。拿手戏《登楼》、《下山》、《不见面》等。

高来疙瘩（1895—1981）：艺名“独幅板”，又称“顶月梁”，太谷河西村人。专攻小旦，身粗貌丑，嗓音却很动人，曾搭“七月班”和“灯影班”演出。拿手戏《游神头》、《跟大嫂顶工》等。

梁守官（1896—1951）：艺名“万人迷”、“七百红”、“七儿旦”，太谷贾家堡村人。18岁学唱秧歌，后改演晋剧。以秧歌《偷南瓜》饰演小旦崭露头角，曾搭“风搅雪班”，生、旦、丑皆能，博采众长。台风严谨，好胜心强，演出发病谢世。

再如《冀北赶会》中，家住平遥乔头的乔秋莲与乔银英姐妹二人，去往冀北赶会。姐妹相跟进了庙门，只见庙里人山人海，又见戏牌上写的各位名角，遂打坐在坡坡上，看了一回戏：

三生儿唱坐窑，天桂儿唱得拣柴好。盖天红下河东人人叫

好。十二红唱得是春秋笔，抱烙柱数仨狮子黑。二八黑，好架则，十七生唱得好射戟，抓心旦的玩花船唱得真好。忙青夺青亲兄弟，亲哥弟唱戏实在红。入洞房，奴奴生，罗头红唱得真有名。十三红的大报仇人人都叫好。三国戏就数说书红，天桂旦唱得是合缝裙。毛毛旦，六月雪，芝兰香唱得更出色，眉毛丑下四川把人要笑煞。小桂桃唱得七星庙，七百红的反唐也都说好。十四红唱得月明楼，二百五唱得好巴州。万人迷的鲛绡帕谁不喝彩？小仙足唱得盗灵芝，磨子红唱得法门寺。一千红，回荆州，美人图就数金大丑，三盏灯的布儿换花唱得风流。二妮子唱得祥林镜，六二红唱得北天门，瓜子仁，三盏灯，秋富儿唱得好花亭。舍命生回斗关唱得超群。

其中的抓心旦、万人迷等均为民国时期的名人，既唱秧歌，也会唱戏。

### 三、“懒断筋”的声口

《大挑菜》讲述的是一家姐妹兄弟结伴去田间挑野菜，一个叫“懒断筋”的丑角生怕他的庄稼被踩坏而对姐弟们强行阻挠，不让人们进他地里挑菜，双方发生争吵。“懒断筋”一出场的唱段，重点表的是太谷的秧歌艺人三个“要命”四个丑，以及他们的戏里戏外和他们多舛的人生：

看秧歌看准三个人，三个“要命”表一程。

“大要命”家住北六门，他的名儿叫王成。吃（娶）的婆姨是介休的人，“白果子”就是他女人。男人唱旦女唱红，夫妻二人实在红。这二人好厮守，收拾起来到了张家口。贩上料子往回走，到了榆次跌脱手。嗨了哼嗨，把一怀（意为“个”）“大要命”叫洋枪崩喽。嗨了哼嗨，因为他贩料子叫洋枪崩了。

“大要命”死了咱不表，再把“二要命”表一程。“二要命”

住在沙河村，“根惠子”就是他的名。伢娃娃长的一怀（意为“个”）玲珑的心，他唱的秧歌我知情。《拾麦穗》、《拣麦根》、《冀北赶会》、《绣花灯》。唱秧歌得了吐血的病，七天八夜命归阴。嗨了哼嗨，把一怀（意为“个”）“二要命”死的苦情。嗨了哼嗨，想看看“二要命”万万的不能。

“二要命”死了咱不表，再把外“活要命”表一程。“活要命”住在太谷城，水渠头头了有家门。“臭娃子”就是他的名。伢娃娃长的一怀（意为“个”）玲珑的心。吃过粮，当过兵，捏过烂炭打过更。太谷城了（里）不想唱，收拾起来往太原赶（跑）。去了太原的大南门，正赶上解放太原城。嗨了哼嗨，把一怀（意为“个”）“活要命”死的大南门。嗨了哼嗨，想看看“活要命”万万不能。

“顶要命”，桂儿旦，《冀北赶会》不发懒。西里出了个“二娃旦”，河西出了个“独幅板”。“独幅板”，嗓子亮，一唱一个小奴家。嗨了哼嗨，他唱的《缝小衫衫》经过改良。嗨了哼嗨，他唱的《缝小衫衫》经过改良。

把这些唱旦的全表完，表一表出名的三花脸。“蛤蟆咀”、“咸阳丑”，“年乎丑”的《割草》过时喽。嗨了哼嗨，“二贼咀”唱的《打冻凌》和《游神头》。嗨了哼嗨，“二贼咀”唱的《打冻凌》和《游神头》。（“三花脸”表了四大名丑：“蛤蟆咀”、“咸阳丑”、“年乎丑”和“二贼咀”。）

刘祖富（1900—1945）：艺名“大要命”，太谷北六门村人。15岁学唱秧歌，专攻小旦，以做戏细腻、扮相俊美著名。拿手戏有《奶娃娃》、《大靛青菜》等。后拜三儿生为师，学晋剧，攻刀马旦，曾演《打金枝》、《松棚会》，有声誉，更艺名为“金香翠”，与“白果子”结为夫妻，后随团到口外演出。卒年45岁。

董根惠（1902—1928）：艺名“二要命”，太谷北沙河村人。11岁学唱秧歌，13岁崭露头角。拿手戏有《拣麦根》、《不见面》

等。因吸毒亏损，26岁呕血而死。

程忠（1903—1941）：艺名“活要命”，太谷人。家贫，聪颖，15岁学唱秧歌，扮相俊美，声腔甜脆，生、旦、丑皆能。曾搭“七月班”饮誉晋中。拿手戏有《剂白菜》、《大割青菜》等。后吸毒，致穷愁潦倒，38岁冻饿而死。

高四猴（1903—1949）：艺名“顶要命”，太谷侯城村人。受上述三个“要命”的影响专攻小旦，以唱腔婉转、做功细腻著称。拿手戏有《小放牛》、《十家牌》等。

庞根柱（1874—1942）：艺名“咸阳丑”，太谷东咸阳村人。19岁登台，专攻三花脸。以做戏认真、台风规矩见长。曾搭“七月班”，拿手戏有《二娘写状》、《成小儿打母》等。

年乎丑（1874—1942）：太谷王村人，专攻丑角。拿手戏有《二娘写状》、《烙碗计》等。后改唱晋剧，以做功细腻、表演认真著称。

王连惠（1889—1942）：艺名“二贼咀”，太谷侯城村人。天资聪颖，口才过人，专攻丑角，扮相滑稽，擅触景生情即兴编词，故有“连惠则的口，没梁子的斗”之说。除演戏负盛名外，还与侯传科合作编创秧歌，太谷清末奇案《沟子猪血案》唱本为其口传。

## 第二节 概说秧歌名艺人

在不同的历史时期，祁县、太谷、平遥等临近县市均出现过一些有代表性的祁太秧歌编演人员，他们大多是一些土生土长的、地地道道的泥腿子农民。但是，对于秧歌这门民间文艺的建设与发展，他们做出了不少的贡献；他们也许默默无闻，甚至生卒年代不明，但是，他们却给后人留下了丰厚的财富。一个世纪以来，正是这些质朴的东西，给人以心灵的感动、精神的慰藉，

让岁月不再沧桑，让我们脚下的土地变得温暖。

### 一、早期编创者

乔广益：清朝秀才，祁县南社村人。此人原是城内北街天合德钱庄的掌柜，一生酷爱秧歌，民国十四五年间买卖散伙，回村后开始着力编创秧歌，耄耋之年笔耕不辍。先后编写了祁太秧歌《女摸牌》、《瞎子捉奸》、《小观灯》、《大挑菜》、《看画儿》、《小赶会》、《吵街》、《周公送女》、《送丑女》、《劝丈夫》、《偷点心》等一百多部祁太秧歌剧本。

高锡铭（1880—1956）：艺名育林先生，祁县谷恋村人，他博学多才，当属晋剧界、秧歌行里德高望重的前辈人物。他出身书香门第，曾任教于祁县谷恋、城赵等村，从小喜爱晋剧，后被狗蛮师傅收为徒弟。他在晋剧唱腔、打击乐方面有很深的功底，且擅长于音乐设计和剧目编导。解放前后，曾在祁县、交城等地担任祁太秧歌教师，除了教唱腔，还具体指导武场和文场。除传统秧歌外，他还排演过不少现代戏，如反映阎匪统治时期的故事《报仇雪恨》，以及《活捉点传师》、《断料子》、《劝戒烟》等剧目，在当时都具有较强的进步意义。

高锡华：祁县谷恋村人。他是清末的翰林，曾创作了祁太秧歌《绣花灯》、《改良锄田》、《游晋祠》等。

吴庸清（1873—1953）：小名双龙儿，人称“双龙师傅”，祁县东六支村人。他擅唱擅编祁太秧歌，他创作的剧目有：《拣麦根》、《摘茄子》、《扯丝绸》、《东六支赶会》等数十个。

另有东六支的洋先生，又名“奴奴旦”，也编过一些秧歌，如《补凉袜》等。

### 二、早期名艺人

高康立（1909—1943）：小名二奴则，艺名“跌鞦旦”，是狗



蚩师傅的叩头徒弟。兼攻生角，是“抓心旦”的老配手。他从小家境贫寒，父早亡，与母相依为命。高康立曾在谷恋村金蚩财主家灶房拉鞦，被称为“跌鞦的”。日子久了，他把别人排演的秧歌记了不少，不时哼唱一番。一次，太谷县的七儿旦来到谷恋村，要唱《偷南瓜》，正赶上唱旦角的不在，他自告奋勇唱了一回，由于生性聪明伶俐，嗓子又好，一出《偷南瓜》竟使他一举成名，从此成为易俗社的正式演员，主攻小旦，经他唱红的其他剧目有《绣花灯》、《绣花屏》、《游市场》、《违法报》等，尤其是《游晋祠》中他扮演的李姑娘俨然一位大家闺秀，是30年代人们最喜爱的演员之一。

偶然一次，他饰演了《回家》中的生角张公子，无论身段、声腔、表演等方面都非常出色，因而又主攻长袍生角戏。《大观灯》、《游省城》、《张公赶子》、《瞎子捉奸》、《算账》、《回家》等都是他的拿手生角戏。在《游神头》中，他扮演的丑角，一出场即单指顶木盘底打转，台下观众直叫好。跌鞦旦成名以后，经常被邀请参加晋中各地的秧歌演出，红极一时。40年代，祁县的跌鞦旦与太谷的七儿旦是祁太二县两个最有名的把式。

名鼓师狗蚩师傅很欣赏他的天资与才华，正式收他为徒弟。高康立叩头递贴，过门学艺，并参加了戏剧班社。他唱过的晋剧剧目有《伐子都》（饰子都）、《斩黄袍》（饰高怀德）等，除了演出，他还学习研究晋剧打击乐。

抗战初期，他参加了游击队。日寇占领晋中一带后，驻祁县北左村。为了掩护别人，在平遥木瓜村的一次突围中，高康立不幸牺牲，年仅34岁。

高硕鹏（1906—1981）：小名抓儿，艺名“抓心旦”，祁县谷恋村人，青衣，扮相好，做戏细，嗓音柔美。他的能戏很多，尤以《算账》、《回家》、《游湖》的女角为美。他幼年丧父，七八岁时即以拣烂炭为生，母子生活饥寒交迫。十多岁加入本村金蚩财

主的易俗社，受狗蛮师傅和育林先生的口传心授，主攻旦角，兼攻青衣。他的拿手戏当属《锄田》、《算账》、《杀子报》、《违法报》、《恶家庭》、《大劈棺》等。尤其是他表演的《杀子报》、《大劈棺》，杀气腾腾，扣人心弦，加之表演时有双手在胸前吃抓的习惯动作，“抓心旦”的艺名由此而来。

受狗蛮师傅和育林先生的严格训教，他在唱腔和武场方面都很出色。1950—1980年代，曾在祁县、平遥、清徐等地任教。他性情温和，桃李满园，且常常和徒弟们同台演出，深受大家的尊敬。

高远康（1908—1954）：小名八成儿，艺名“八儿”，祁县谷恋村人，主攻短衣小生。闻名于祁县、太谷、文水、交城、平遥等地。他主演的《锄田》，把解放前“受苦人”的农民形象，刻画得淋漓尽致。他唱词朴实，动作大方，秧歌圈内有“除了八儿，谁也唱不好《锄田》”的说法。他从小当长工、打短工，生活阅历非常丰富，在《做小衫衫》、《补凉袜》、《送樱桃》、《缉草帽》等剧中扮演的小生角色栩栩如生，观众赞不绝口，是祁太秧歌界最出色的短衣小生之一。

中年后，高远康患上严重的气管炎，说话时上气不接下气。1954年春，于西高堡村登台演出《锄田》，他在唱了一半以后，中间休息了二十多分钟，才接着把戏唱完……不久便离开人世，这次演出竟成为他舞台生涯的最后一幕。

高远威：小名万全则，艺名“万全旦”，祁县谷恋村人。主攻彩旦，享年80岁。自幼家贫，曾学厨师。新中国成立后曾给著名晋剧表演艺术家丁果仙主厨近三年。阎锡山统治山西时，高远威在贾令保警队做事。当时保警队组织有一个秧歌班社，请秧歌名艺人吕达（老牛儿）教唱。当时，高远威已年过三十，受吕达师傅的器重，收他为弟子，才是他学艺的开始。他在秧歌《待满月》中饰演的接生婆一角，表演上亦有所超越，可谓青出于蓝

胜于蓝；在《挑帘》（饰王婆）、《西河院》（饰老鸨儿）、《缉草帽》（饰妈妈）、《打冻凌》（饰亲家）等剧目中，他的彩旦角色都表演得惟妙惟肖。他还兼攻青衣，在《苏三起解》、《二娘写状》、《踢银灯》、《清风亭》、《算账》、《金玉缘》等秧歌剧中扮演的青衣角色都相当成功，备受群众欢迎。由于他学艺晚、起步迟，外县的演出活动参加较少，而在祁县当地活动较多，可谓墙里开花墙外香。

刘长宦：小名贵人，祁县李家堡人。他是秧歌名艺人刘焕玉的徒弟，主攻生角。他嗓音条件出众，且略懂武功，武生角色演得很好。在《西河院》、《挑帘》、《采棉花》、《寺中缘》、《杀江州》、《翠屏山》等剧目中均成功塑造了正派武生角色，唱念做打非常到位。

刘德全：艺名“法秃丑”，祁县李家堡人，是刘焕玉师傅的得意门生之一，主攻丑角。他演唱的秧歌剧目有《洗衣计》、《换碗》、《五秃儿闹洞房》、《断料子》、《卖柴记》、《碾磨记》、《当板箱》、《打花鼓》、《卖绒花》、《卖元宵》、《偷南瓜》、《古董借妻》、《寺中缘》等，即使年近古稀，他还能登台表演，频繁活动于祁县、太谷、平遥、文水一带，颇受观众欢迎。

刘来喜（1924—1991），小名来喜则，刘焕玉之徒，祁县李家堡人。主攻彩旦，兼攻青衣。他记忆力惊人，有彩旦角色的秧歌他几乎都曾唱过，除了能熟记本人饰演角色的唱段，而且能背诵全剧，据说他熟知的全本秧歌有50多个。生前他曾与刘德全、刘长宦经常去外县演出。1958年，他参加了祁县贾令卫星公社组织的文工团，边演边导；粉碎“四人帮”后，他积极倡导秧歌复演，曾组织祁县、文水、交城等地的秧歌艺人，在贾令、东阳羽、左墩等村表演秧歌。

张祖岱：小名夺明则，艺名“放羊旦”，祁县东阳羽人，退休干部。年幼时，因其父母吃料子（鸦片），兄弟姐妹流离失所。

15岁时，他被迫到祁县马家堡一个财主家放羊。当时马家堡有个秧歌班，名为同乐社，吕达任教。晚上放羊回来，一有空闲他就去学唱秧歌，后主攻小旦，20岁左右兼攻生角、青衣。他主演的剧目有《扯被阁》、《踢银灯》、《挑帘》、《做小衫衫》、《补凉袜》、《送樱桃》、《西河院》、《四骗》、《张公赶子》、《二娘写状》、《回家》、《算账》、《割田》、《十字牌》、《打胎》等。中年以后，他饰演的青衣角色也很成功。在太原工作时，名噪省城，因是放羊出身，得名“放羊旦”。

侯传科（1873—1957）：乳名富全则，太谷侯城村人。多才多艺，聪颖过人，粗通文字，能自编秧歌，创作曲调，《打冻凌》是其代表作。20多岁学唱秧歌，改生、丑角，曾任“七月班”掌班，晚年在榆次、太谷农村教唱秧歌，据说博记200多个秧歌剧本，有盛誉。

郭三蛮（1882—1961）：艺名“九曲生”，太谷水秀村人。13岁即唱秧歌，专攻小生，曾搭“七月班”演出，唱腔、做功俱佳。因吸毒潦倒，曾在太原等地卖艺。抗战时，在太谷南山抗日根据地教艺。新中国成立后曾到太原、徐沟等地任教，拿手戏有《当板箱》、《古董借妻》、《成小儿打母》等。

韩福成（1897—1960）：太谷胡村人，天资聪颖，首次登台即博得广泛好评，得艺名“胎里红”。唱腔、做功俱佳，曾为“七月班”和“风搅雪班”主演。拿手戏《大上坟》、《换碗》、《十家牌》、《张公赶子》等。

庞贵小（1906—1940）：艺名“贵儿旦”，太谷庞村人。从小喜爱秧歌，搭“七月班”，扮相俊美秀丽，以嗓音亢亮见长，拿手戏《偷南瓜》、《唤小姨》等，晋中一带颇负盛名。1940年到太谷南山为根据地军民演出，出山口时不幸被汉奸逮捕，押往西付井村被逼演唱三天秧歌，后被日伪杀害，卒年34岁。

唐昌礼（1913—1982）：艺名“海海旦”，太谷城关人。年轻

时为太谷织布厂工人，业余学唱秧歌成名，生、旦、丑皆能，做功细腻，表演逼真，拿手戏为《算账》、《大开店》等。

### 三、“盖平遥”邱金兰

邱金兰（1937—1982），女，乳名巧兰，艺名“盖平遥”，山西平遥沿村堡乡沿村铺人。她出身贫寒，幼年丧父，以至于一度与母亲乞讨为生。解放初期，年仅15岁的邱金兰拜秧歌名艺人“文明丑”温耀高为师，她嗓音圆润、唱腔甜美，表演逼真，在舞台上崭露头角。据说金兰天生口吃，登台演唱时却字正腔圆，颇受观众喜爱。1955年，邱金兰加入新成立的榆次秧歌剧团，是该团培养的第一代优秀女演员，由她和张效富（艺名“疙瘩丑”）演出的《偷南瓜》一度轰动晋中、太原，故得艺名“盖平遥”。1958年，在山西省文艺调演中，主演《偷南瓜》，荣获特等奖。次年，被吸收为省戏剧家协会会员。她主演的传统秧歌戏《偷南瓜》、《送樱桃》、《卖高底》、《小姑贤》、《不见面》、《苦伶仃》以及现代秧歌剧《李双双》、《朝阳沟》等，在群众中影响甚广，艺名颇佳。每逢登台演出，常常博得观众的连连叫好，据说因其嗜好抽烟，有时一台戏下来，舞台上常常能见到观众们扔上来的许多香烟，可见其受欢迎程度。“文化大革命”期间的1970年，榆次县秧歌剧团被迫解散，邱金兰被迫下放，转业从商。1979年，重返榆次秧歌剧团，任团长。为振兴传统祁太秧歌，她悉心传艺，忘我工作。1982年因劳累过度，猝发脑溢血，辞世于排练场上，时年45岁。

榆次县秧歌剧团出现过一些影响较大的演职人员：

李俊卿（1916—1984）：艺名“俊卿旦”，榆次白杨庄人。出身贫寒，从小酷爱文艺，19岁即在本村窝儿班学唱秧歌，专供旦角，后拜太谷秧歌名艺人“黄挂二”为师，勤学苦练，终成名角。1955年，榆次县秧歌剧团成立之初，曾任团长，拿手戏有

《七贤妻》、《断料子》、《查户口》等。

董世俊（1920—1966）：艺名“有儿旦”，太谷城关人。出身富商之家，不顾家庭阻拦坚持学艺，曾搭“七月班”、“风搅雪班”演出。有天赋，善表演，生、旦、丑皆能，精通秧歌及晋剧文武场，1955年被榆次县秧歌剧团聘为教师。

王基珍：艺名“盖汾阳”，汾阳人。拿手戏《算账》、《刘家庄》、《裱画》等。

张效富：艺名“疙瘩丑”，祁县北左村人，主攻小丑，是刘焕玉的徒弟，后到榆次秧歌剧团，演《偷南瓜》最出名，《闹洞房》、《送丑女》、《卖高底》、《三换肩》等是其能戏。

张宗富（1906—1962）：艺名“蛤蟆丑”，太谷西里村人，曾参加“七月班”、“风搅雪班”演出，《瞎子算命》中他饰演的白眼瞎子滑稽风趣，新中国成立后农业合作化时曾任社长。

王振基：艺名“甲戌丑”，太谷小王堡村人，主攻丑角，拿手戏《卖高底》、《卖元宵》、《偷南瓜》等。

杨玉林：艺名“德宝生”，太谷北贺家堡村人，兼攻小旦、小生。拿手戏《送樱桃》、《绣花灯》、《大上工》等。

#### 四、“文明丑”温耀高

温耀高（1910—1967）：字明轩，交城县温家寨人。他自幼家贫，父母早逝。13岁住皮店学商，在与众多票友交往中，对戏曲产生了兴趣，拜薛贺明、张万全等秧歌名师求艺。弱冠之年，转入艺门，多次赴祁、太等地与名老艺人同台演出，学得数以百计的剧目。他专攻丑角，兼演生、旦、净、末，扮相惟妙惟肖，颇具表演个性。

新中国成立后，在“百花齐放，推陈出新”文艺方针指引下，温耀高拒演低级庸俗、淫秽色情的秧歌剧目，大力倡导“文明戏”，故得“文明丑”之艺名。

1955年，温耀高组织交城民间秧歌艺人数十人，创建了交城县秧歌剧团，任团长，1962年改为半农半艺秧歌剧团，《山西日报》、《光明日报》等均以头版头条位置肯定了其半农半艺的方向。在多年的演出过程中，温凤兴夜寐，不辞劳苦，自编自演了许多秧歌剧目，其中以歌颂中共革命斗争为题材的《裱画》等剧目，赢得广大群众广泛赞誉，也受到省和国家文化部门的表彰奖励。1963年10月，著名作曲家翟希贤来山西视察，会见了“文明丑”，特别赞誉了他自行设计的秧歌花腔和《裱画》等剧目。中共交城县委、交城县人民委员会授予他“勤勤恳恳为人民服务”的奖状。他曾当选交城县第三、四、五、六届人大代表，曾是中国戏剧家协会山西省分会会员。

“文化大革命”期间，交城县秧歌剧团解散，温耀高被扣“牛鬼蛇神”、“黑帮分子”的帽子遭冲击揪斗，身心遭受严重摧残，于1967年秋去世。党的十一届三中全会后，被彻底平反恢复名誉。1980年山西省第四届文学艺术代表大会追认温耀高为已故戏曲名老艺人。

## 第九章 多维视角下的温曲武秧歌

“温曲家，猴儿大小有两下。”<sup>①</sup>在晋商故里祁县这样一句民谣广为流传，这里的“温曲家”是当地土语，即“温曲村人”之意；“猴儿大小”，泛指年龄层次不同的人们；“有两下”具体是指该村村风彪悍，有相当一部分村民都擅武术，喜欢舞枪弄棒。温曲村作为山西省著名的武术之乡，其普遍崇尚习武的传统，迄今已有近 1500 年的历史。温曲武秧歌就是在这种背景下出现并得以演变发展的。

温曲武秧歌不同于戏剧舞台上的其他类武戏，它涉及的范畴较为广泛，是一门以武术为核心表演手段，融音乐、舞蹈、说唱、文学、美术等于一体的地方小剧种。

### 一、武秧歌的源起与发展

相传明万历年间，村人贺朝奉出外经商，深得先猿通臂拳真传，晚年回乡后专门设立弓箭房，供其子孙习武健身，以期考取功名。至清初，贺氏后裔为响应傅山反清复明，遂组织本村贺、吕、杨、郭四姓家族成立“武社”，培养了一批武术人才。顺治八年（公元 1651 年），清政府的残酷镇压迫使武社停止活动。康熙四年（1665 年）武社才得以恢复，为便于在民众中大力推广，

---

<sup>①</sup> 张礼明主编. 中国历史文化名城祁县【M】. 太原：山西经济出版社，2006. 271.



武社成员开始走街串巷表演通臂拳术。<sup>①</sup>

为了增强现场表演的阵势和气氛，也为了丰富武术演习的临阵经验，武社成员开始编排设计一些虚拟的武打阵势及场景。此后，在表演中简单对白的基础上，他们又逐渐借用部分晋剧武打音乐以营造更为激烈紧张的厮杀气氛，由此形成了武秧歌的雏形。起初，他们并不登台演出，只是在逢年过节时以闹社火的形式走街串巷进行表演。该阶段的代表性剧目是《吃瓜》，其特点是：全剧没有一句唱腔，以武打表演为主，另有一些有关故事情节的叙述性道白。

经过几年的发展，适逢祁太秧歌也正处于兴盛阶段。受此影响，以尚武精神为先导，在简单台词和晋剧武打音乐的基础上，通过编排一些简单的唱词，少许祁太秧歌等民间曲调、唱腔也开始被采用，武秧歌的表演因素逐渐丰富起来。

康熙六年，由杨守文根据《水浒传》中有关情节，以武术为载体进行剧情设计，编写了《神州会》、《翠云楼》、《卖艺》、《甲马阵》等武秧歌剧本，表演形式也终于完成了由街头到舞台的根本性转变，温曲武秧歌步入一个全新的发展阶段。

至清嘉庆年间，武社习武之风更盛，武秧歌进一步向戏剧化发展，在此基础上，为使人物角色的塑造更加形象生动，他们还广泛吸收当地民间艺人加入武社，按照古人武士的服饰尝试自制表演服装，演员的化妆也更加规范。这一阶段的代表性剧目是《翠云楼》，其中一场《大观灯》，适合单独上演，一直流传至今。

道光年间，“武社”易名为“同乐社”，正式开始了有组织的演出活动。至此，当初通过习武求取功名的武社宗旨已逐渐演变为以健身娱乐为主。其间，社长贺大壮自编了《打店》、《清风岭》、《豪天关》等剧本。

<sup>①</sup> 杨立仁. 祁县温曲村的武秧歌【A】. 祁县文史资料研究委员会编. 祁县文史资料第二辑（内部发行）【C】. 1986. 70—71.

咸丰十年，社长贺九功自编了《金丹传》、《塔子沟》，光绪年间社长何庆年移植了京剧剧目《薛家窝》、《刘唐下书》。民国初期，刘丙义自编了剧目《谢家滩》。其间，武术前辈郭和正式将心意拳运用到武秧歌中。

由此可见，温曲武秧歌的形成与发展大致经历了两个阶段：自明万历年至康熙四年，为实用武术阶段，即温曲武秧歌形成的准备阶段；自康熙四年始，温曲武秧歌正式进入演艺武术阶段。

### 二、历史社会背景透视

明清时期，我国晋商活动颇盛，其足迹遍布全国乃至世界各地，不可预见的困难和风险历练了晋商的忧患意识，因此他们历来重视武术以防不测。当时，晋中一带商贾云集，祁县、太谷、平遥诸县商铺林立、鳞次栉比，商业的繁荣必然会带动保镖护院业的发展，祁县心意拳、太谷形意拳的发展，也一直受到当地富商的鼓励和支持。镖师们将“以镖护商、以商养武、以武交友、结友壮镖”立为宗旨，镖局因此成为武术传播的重要途径。<sup>①</sup> 经年在外漂泊的晋商，也需要某些休闲娱乐方式打发闲暇时光，日常的武术演练与全国不同地区各类戏剧元素的融合，一方面也不断增强了武术的表演功能，为以后武秧歌的演变与发展创造了有利条件。

同时，清朝也是我国武术发展的繁荣期，政治动因在相当程度上也促进了武术结社的广泛传播。据史料记载，由于当时民族矛盾还很尖锐，清初民间宗教与秘密结社活动非常盛行，尤以傅山先生所领导的以反清复明为宗旨的祁县“丹枫阁”（反清秘密据点之一）为最，温曲武社的建立，客观上也是为了配合傅山所领导的反清复明斗争所做的准备。因此，从清初武社建立至康熙

---

① 刘定一，宿继光．三晋武术【M】．北京：人民体育出版社，2010．44．

十年，武社曾屡次遭到清政府的镇压，尤其是康熙十年，正值温曲武秧歌发展的兴盛时期，由于清政府的再次镇压，武社亦再次被迫解散。历经几番起伏，直到康熙三十年清政府政权基本稳固，武社之事不再被介意，武社活动才得以重新恢复。

由于武社最初只是贺家谋取功名的一种习武形式，他们规定武术不准外传。即使后来发展成为别具风格的武秧歌，也是温曲村独有。解放以前一直沿袭旧规，根本不允许去外地演出，直至1950年代，这一规矩才逐步被放宽，不过也仅限于祁县周边一些县市。

### 三、新时期武秧歌的发展历程

1950年代，温曲村建立了“劳动人民俱乐部”，范海珍任武术教师。1950年代后期至1960年代初迎来了温曲武秧歌的辉煌期，任耀文移植了京剧《百草山》和其他剧种的《武松打虎》，吕克忠移植了其他剧种的《木兰从军》，1962年冬，吕辉又移植了晋剧的《白水滩》等剧目。至此，包括《翠屏山》（编创年代待考）在内，温曲武秧歌共自编自创、移植剧目达18个之多。

“十年动乱”期间，武秧歌被打成毒草，数名演员被批斗，服装、道具等也被焚烧。

党的十一届三中全会之后，在社会各级政府部门的关怀下，武秧歌才重新恢复了青春，逐渐得到了省、地、县各级文化部门的重视，对温曲武秧歌做了一些相应的资料搜集整理工作，《卖艺》等传统剧目被重新登台演出。

1985年，由范海珍指导、吕辉排练的武秧歌《卖艺》作为祁县代表剧目参加了晋中农村文化中心文艺调演，获集体奖一个，优秀演员奖七个，导演奖一个，老艺人传艺奖（挖掘传统剧目奖）一个。

1986—1988年，吕辉组织排练的武秧歌有《吃瓜》、《卖

艺》、《神州会》、《刘唐下书》、《薛家窝》、《逼上梁山》等剧目。

#### 四、武秧歌的文学视野

俗云“听生书，看熟戏”。我国戏剧自南宋年间定型以来，无论南戏北剧，从本质上看均表现出“长于抒情、短于叙事”的艺术特征。<sup>①</sup>作为地域性剧种的温曲武秧歌亦不例外，在编创剧目时同样遵循着这样一条原则，它会更加趋向于选取那些在历史上流传较广、观众耳熟能详的故事作为题材，以期让观众能尽快地接触到故事的情感内核；编创者们尽可能避免选择那些需要过分依赖曲折离奇的情节去吸引观众的故事。

从目前尚存的近二十个武秧歌剧目来看，其创作取材来源如下：

1. 大部分故事取材于古典文学名著《水浒传》，共计 11 种，如《卖艺》、《神州会》、《打店》、《翠云楼》、《刘唐下书》等。

2. 少量题材借助于民间故事和神话传说，计 4 种，包括《吃瓜》、《木兰从军》、《百草山》、《金丹传》等。

3. 还有少量剧目取材于明清传奇、公案侠义小说等，计 4 种，如《白水滩》出自明人传奇《通天犀》，《薛家窝》、《谢家滩》则出自晚清公案小说《施公案》，《塔子沟》则出自清朝传奇等。

武秧歌的编创者们似乎对水浒故事格外青睐，一方面是代表了中国普通百姓的精神文化需求。《水浒传》中当然不乏经典，却也不乏民间文化，而属于民间文学的部分可能才是中国老百姓真正所喜爱的东西，这其中所指涉的乃是一个文化认同的问题。

鲁迅曾经在《谈金圣叹》一文中批评金圣叹修改《水浒传》，

---

① 傅谨. 中国戏剧艺术论【M】. 太原：山西教育出版社，2003. 121.

说“《水浒传》纵然成了断尾巴蜻蜓，乡下人却还要看《武松独手擒方腊》”。其实这段故事在未经金圣叹删改的100回和120回的《水浒传》中同样找不到。这段故事不属于经典化了的《水浒传》，而是存活在经典之外的讲唱、传说和杂剧《水浒》故事系统的一部分。为什么乡下人非要看《武松独手擒方腊》不可？《水浒传》的经典文本即使在金圣叹删改之后也已经固化了300年，而民间的叙述系统是在一代代传人的即兴表演过程中不断变化、不断生长、不断丰富的叙述活动。它的魅力就在于这种不断生长、不断丰富的过程。它永远是叙述者和接受者直接交流的活动，是现场的、即兴的、互动的，是“活的”文学。这种民间叙述活动不同于固化了的文学典籍，它拒绝在叙述之后被再阐释，也就是说它排斥作者的“死亡”和读者的自主。相反，它始终存活在具体直接的叙述行为构成的人际交流活动中，成为特定文化群落情感交流、共鸣和认同的重要形态。<sup>①</sup>

包括水浒故事在内的武秧歌剧目所假借的无非历史上或传说之中的故事和人物，实际上更多表达了人们对明清世风的不满和鞭笞，对侠义精神的向往。那些被边缘化的豪侠之士、除暴安良的绿林好汉和行侠仗义的英雄形象都足以令现实社会中的人们将无限的希望有所寄托，充分表达了普通民众对清明政治的渴望以及对精神解放与自由的追求和向往，<sup>②</sup>这些剧目无一不在倾诉着这样一种朴素的情怀和进步的思想。

### 五、以“武”为核心的非程式化表演沿袭

众所周知，我国现存的数百个剧种已基本形成了“程式化”

<sup>①</sup> 高小康. 非物质文化遗产与当代人的文化认同 [A]. 周宪主编. 中国文学与文化的认同 [C]. 北京：北京大学出版社，2008. 240—241.

<sup>②</sup> 邱丕相，蔡仲林总主编，郑旭旭主编. 中国武术导论 [M]. 北京：高等教育出版社，2010. 93.

的艺术特征，也因此成为其表演手法的突出特点。民族性的审美思维和历史演变，使得这些程式多少实现了非写实的表演诉求，这种倾向也体现了戏剧这种艺术形式试图将表演与现实人生截然分开的努力，各种程式化或称之为符号化的表演使得戏剧最大限度地想要超越于对现实生活的模仿，通过某种既定规范的形成，演员与观众的互动关系也由此建立。

我们不能否认温曲武秧歌中各表演手段程式化的存在和努力，有一点却是毋庸置疑的，那就是作为武秧歌核心表演手段之“武”，从一开始就没有受到过太多程式化的制约，迄今仍呈现出较为分明的“技击”这一武术本质属性，只是在武秧歌中武术的演艺功能更为突出和加强，这也是它区别于其他剧种的重要艺术特征之一。武秧歌表演者均为有着真正武术功底的行家里手，他们的表演已完全摒弃了花拳绣腿的招式，而是全部取用经过开刃的真刀真枪进行相互“技击”的展示，借助精彩的武术技术元素来叙述故事和塑造人物形象。

暂撇开戏剧程式化与非程式化之优劣比较，我们试图立足于温曲武秧歌这一剧种所赖以滋生的地域文化土壤对它进行粗略的探讨，以期从某一方面揭示它的生成发展规律和艺术特征。

温曲“武社”作为特定历史阶段的一种社会文化产物，实属温曲武秧歌的源起前身，它的出现既有历史的必然性，也有一定的偶然性。

温曲村位于祁县城东南约5公里处，地处县城至上党（今山西长治一带）的交通要道，为山西省著名的武术之乡。自唐始，经宋、元、明、清，各个朝代均设有城堡驻戍官兵守卫着祁县城的安全，受此影响，村人逐渐形成了世代崇尚习武的良好传统，迄今已有近1500年的历史。在长期的武术文化发展中，他们一贯重视“武以立德”、“德为艺先”，中华民族以“仁”为核心的道德理念在武术的传承中不断发扬光大。“忠、孝、德、义”的

武德传统在温曲村一直延续至今。历史上该村曾先后出现过许多武术流派，其中有吕氏族人“吕祖拳”、郭氏族人“心意拳”、贺氏族人“先猿通臂拳”、杨氏族人“太极拳”等。前已述及，清初由于受到傅山反清复明主张的影响，温曲村曾组织成立武社，统一传授心意拳和先猿通臂拳。从地域社会文化的角度予以分析，追溯温曲武秧歌的源起，武社为因，武秧歌为果。换言之，温曲武秧歌之“武”从一开始就是作为一基本载体而先行存在的，其他各种表演手段和元素（包括剧情、音乐、唱腔、舞美等）都是在此基础上逐步增加并丰富起来的，其宗旨也随之产生了根本性的转变，以健身娱乐为主的社会服务功能逐步得到了加强，其真刀真枪的非程式化的表演方式也因此沿袭了下来。可见，武秧歌的形成过程与其他剧种是截然不同的。

### 六、武秧歌中的武功

戏剧表演艺术的变化与运动的特征赋予了它时间和空间的两个维度。人们从戏剧中获得视觉感受的过程，也是剧中人物行动与相互关系发生变化的过程，在这个过程中，人们的情感也随之发生相应的变化，从而实现表演者与观众的精神与情感交流。真刀真枪式的武功技击赋予了温曲武秧歌更强劲的表现张力和视觉冲击，不同角色武功技艺的展示也使人物形象和性格的塑造更为丰满生动。单说武秧歌艺人所惯使的器械，如六合棍、六合枪、六合刀、九节鞭、阴阳刀、花棍、十二连珠、朴刀双手带等足以令人目不暇接；其招式刀如猛虎、剑似飞凤、枪如游龙、棍似旋风、拳如流星眼似电，腰如蛇形步赛粘。他们表演的武功主要以通臂拳、心意拳为主，著名特技还包括旋子（当地俗称为“飞把子”）等。武秧歌的表演者无一不是专业习武人士，他们精湛的武功技艺令人倾倒，形神气韵的武术展现也使得武秧歌具备了诗意的审美特征，剧目情节的叙述也因此显得凝练。

范海珍（1909—1997）：祁县温曲村人，系心意拳大师郭维翰第四代传人，他还是一位爱国人士。6岁时入本村“同乐社”学习武秧歌与通臂拳；9岁时又拜心意拳大师郭和为师学习心意拳。日寇侵我中华时，他多次带领秧歌队进入南山为抗日八路军演出，多次获得抗日政府独立营四十团的嘉奖。他为祁县的解放也做了不少贡献。武功上他成就卓越，生平绝技“燕子取水”、“快步”和“一践三刀”。他能腾空七尺翻身下来穿过板凳再腾空而起，落地无声（燕子取水）；平飞丈余远再返回原地（快步）；一践步一丈余远中间变化三刀，一片刀光剑影，不见他的身影（一践三刀），他将这些高超的武功技艺灵活自如地运用到武秧歌的表演当中。他在《吃瓜》中扮演的陶洪，能一气连踢70多个飞足；在《翠云楼》中扮演时迁时，飞上两张重桌上再加一把椅子，落地无声再飞60多个飞把子，在《卖艺》中扮演的薛永，空手夺枪、空手夺刀，裸着上身，刀刃近身时才险中求疾，妙手取刀，真是惊险万分。

吕辉（1944—）：祁县文曲村人，是郭维翰传心意拳系第五代传人，生平绝技劈拳和犁行膀。8岁时拜范海珍师父为徒，随师学习心意拳和温曲武秧歌，12岁时就能从三米高的墙上翻下来，一口气就可以打40个旋子（当地称为“飞把子”）。自2005年至今，任教温曲小学武术教练，积极传承传统武术文化。

### 七、武秧歌的音乐与唱腔

最初的温曲武秧歌剧目以念白为主，全剧甚至没有一句唱腔。为了渲染武场紧张的厮杀气氛，遂采用了一些武场音乐。武场伴奏音乐多采用晋剧的锣鼓经，如：“四股头”、“五锤子”、“七锤子”、“乱家具”等。打击乐器有大桶鼓、小板鼓、马锣、小锣、铙、钹、小镲等，吹奏乐有大小唢呐等。

随着剧目的不断丰富以及剧情叙事的需要，多种不同的唱腔



被逐步移植糅合到了武秧歌中。1950年代以前，温曲武秧歌多采用晋剧的梆子腔，后来，单一的唱腔已不足以表现剧中不同人物更细致深刻的感情与情绪，为了塑造和刻画更加鲜明的人物形象和性格，其他一些剧种或形式的唱腔也被吸收，武秧歌的唱腔由此得到了丰富。除晋剧梆子腔外，武秧歌吸收和移植的唱腔还有柳调、娃娃腔、祁太秧歌曲调等。这几种唱腔均属于板腔变化体，这种音乐体裁以较为简单的对偶句式为基础，通过行进速度的变化以及基本句式上添加的各种花饰以及节奏和旋律的自由发挥，实现由同一种“腔”衍生出多样的板式，重复和回旋的手法也有利于形成板腔体较大的自由度和戏剧性效果，板腔体的采用较好地适应了武秧歌这一小剧种的需要。根据剧目中不同的人物角色性格特征，编创者们会相应选配不同的唱腔，当然这也不是一成不变的，有些高超的艺人也会结合表演实践作出相应的调整和改变。分述如下：

1. 柳调原属于二人转的一种唱腔。《吃瓜》作为武秧歌较早期的代表剧目，最初是没有唱腔的，仅有简单道白以及晋剧武场音乐，后来才增加了一些唱腔。目前，我们能听到的第二场陶三春的唱腔即采用柳调，其中用唢呐伴奏的陶三春经典柳调唱腔共12句。1980年代中期，适逢温曲武秧歌恢复发展期，吕辉师父尝试着将宋江的一些唱腔改用柳调。如《刘唐下书》宋江的唱腔即是如此。

2. 娃娃腔原属于河北落儿腔、沙东落子以及灵邱罗罗腔中的唱腔。<sup>①</sup>如《吃瓜》中郑子明的唱腔均采用娃娃腔。

3. 有的剧目则采用祁太秧歌的唱腔。如《翠云楼》中的唱段是祁太秧歌的唱腔。

4. 有的剧目则采用的是晋剧的梆子腔，如《神州会》中宋

---

① 余从. 戏曲声腔剧种研究【M】. 北京：人民音乐出版社，1990. 176.

江的唱腔。

#### 八、角色和行当

根据剧情人物的设置以及性格特征，温曲武秧歌的角色行当体例大致分为生、旦、净、丑四类。

生行分老生、文生、武生、娃娃生等，旦行分为正旦、武旦、花旦等，净行分正净、武净，丑行又分文丑和武丑。武秧歌中尤以武生、武净、武丑为主。武秧歌的表演特性使得多数剧目中旦行的戏份较少。鉴于目前武秧歌传承所面临的严峻局面，我们有必要将那些默默无闻的武秧歌艺人略作介绍。

贺九功（清代）：擅演《水浒传》中的武松和花荣，武生。

范海珍（1909—1997）：生旦净末丑全拿，曾演《翠云楼》中的时迁，武丑；《吃瓜》的陶洪，武丑；《打店》中的武松、武生。

当代主要表演者如下：

段双拉：扮演《武松打店》中的张青，武净；

二圪奴：扮演《打店》中的孙二娘，武旦；

吕克忠：扮演《打店》中的宋江，老生；

郭二福：扮演《豪天关》、《神州会》等剧中的武生。

吕辉：擅演《神州会》中的吴用，老生；《豪天关》中的宋江，老生；《卖艺》中的薛永，武生；《吃瓜》中的陶洪，武丑。

孟建锐：扮演《卖艺》中的薛永，武生；《神州会》中的燕青，武生；《吃瓜》中的陶洪，武丑。

吕立旺：扮演《薛家窝》中的黄天霸，武净；《神州会》中的石秀，武生。

韩国康：扮演《卖艺》中的穆春，武生；

吕长宝：扮演《薛家窝》中的关小西，武生；

杨俭：扮演《薛家窝》中的薛仁，武净。

武秧歌演员化妆近似于晋剧，服装则根据剧中人物角色性格特制，且全部为“小打扮”，不戴盔披甲。解放前的300多年间，演员全部为男性；直到1950年初，才有极少数的女演员参与到了武秧歌的表演。

### 九、价值研究

温曲武秧歌以历史故事、民间传说等为题材，以其精湛恢弘的武术为核心载体和表演手段。在它的发展过程中，通过不断吸收借鉴相应的艺术手段，逐步实现了其作为一个地方小剧种综合要素的自我完善。非程式化的武术技击赋予了温曲武秧歌无穷的魅力。其重要价值主要体现在如下几方面：

1. 历史价值。温曲武秧歌的演变过程，真实地反映了特定历史阶段祁县社会发展的轨迹。是了解、研究明清历史、政治、经济、人文等诸方面的重要窗口。温曲武秧歌的源起与发展离不开祁县的武术文化土壤，明清时期晋商的活跃和繁荣也为祁县武术乃至武秧歌的产生和发展创造了有利条件，因此，温曲武秧歌还堪称为研究山西武术和晋商文化的活化石。

2. 社会文化价值。武秧歌发源于武术之乡祁县温曲村，悠久的武术传统也造就了纯朴的民风 and 武德，无论是和平时期还是战争年代，勤劳善良的温曲人民为保家卫国做出了杰出的贡献。武秧歌所颂扬的英雄情怀让现实社会中人们的精神有所寄托，中国民族以“仁”为核心的注重厚德载物、自强不息的道德理念由此得以发扬光大。温曲武秧歌的文化意蕴和精神内涵对于我国当今和谐社会的构建都具有积极的现实意义。

3. 艺术价值。温曲武秧歌作为一种以“武”为核心的剧种，其非程式化的武功表演、丰富多彩的唱腔、凝练的叙事手段都表现出其独特的艺术特征。内外合一、形神兼备的各式武功，将人物形象刻画得淋漓尽致、惟妙惟肖，武秧歌因此有了诗意的美

感。

温曲武秧歌 300 多年的发展历程是一个实践的过程，也是一个文化审美逐步趋于完善的过程，具有鲜明的地域文化特征。时代的发展必将带来社会文化心理与审美价值取向的嬗变，对于美的追求和探索却是人类永恒的主题。自 1980 年代后期，温曲武秧歌日益受到多元化娱乐方式的冲击，传统剧目失落，传承人员老化，研究创作环境极度薄弱，保护资金严重短缺，其表演和传承已呈现出后继乏人的严峻局面，亟须引起社会相关部门的高度重视。值得庆幸的是，我国非物质文化遗产保护已进入整体性的全面保护阶段，相信在不远的将来，温曲武秧歌这一艺术瑰宝必将重新焕发生机与活力，再放异彩。

## 第十章 山西秧歌综述

地域文化是民众诉求与民间文艺良性互动中最重要的发展诱因。各具特色、丰富多彩的民俗民情催生了民间文艺形式的多样化。山西以剧种之多闻名全国。全省有多达 50 多个的地方剧种，除四大梆子外，更多的是生长于各地的民间地方小戏。它们大多形成于清中晚期，依地域而生，土生土长，流布范围较小，演出的剧目也多为反映民间社会生活的通俗易懂的小剧目，其唱腔、道白大多依托于当地流行的民歌小调及方言口语，具有质朴的表演特色，颇受广大群众的青睐。作为草根文化的地方性秧歌小戏，无论其产生、发展、流变，具有鲜明的原生态特质。

山西各地的秧歌品种繁多，分布很广。这些秧歌，既有戏曲化程度较高的秧歌如襄武秧歌、朔州秧歌等，也有相当数量的民歌体秧歌小戏。这类小戏，其唱腔仍然保持着民歌特点并以民歌的面貌在群众中广泛传唱，除祁太秧歌外，另外还有沁源秧歌、原平凤秧歌、临县伞头秧歌、广灵秧歌、繁峙秧歌以及说唱性质较强的汾孝地秧歌等。

### 一、襄武秧歌

即“襄垣秧歌”和“武乡秧歌”。流行于山西晋东南地区襄垣、武乡、沁县、屯留及晋东南其他一些地方的戏曲剧种。清末已流行。在发展中受梆子剧种影响，唱腔分慢板、快板、数板。行当比较齐全。襄武秧歌有传统剧目 130 多个，有《土地堂》等。抗日战争时期，成立“襄垣县农村剧团”，曾演出《换脑

筋》、《送夫上前线》等新戏。

源起无文字记载，据相传唱词考证，约于明末清初由夯歌演变而成。清咸丰年间（1851—1861），艺人田维等组织自乐班、同乐会等半职业秧歌班社，将《刘芳舍子》、《小姑不贤》、《摘豆角》、《闹洞房》等目搬上舞台，成为地方戏曲剧种。光绪十五年（1889），襄垣县上良村艺人王福锁集襄垣西营、城底、上良、下良、白杨岭、韩唐、店上、源头、果沟和武乡上合、下合、北漳、监漳、陌峪等18个村的自乐班，组成第一个秧歌职业班社，称为“十八村秧歌班”，排演大型蟒靠戏《河灯会》、《富贵图》等，于是出现了在同一出大戏中“官唱梆子，民唱秧歌；花脸（不包括小花脸）唱梆子，生旦唱秧歌”的秧歌与上党梆子交错演唱的形式。

民国初班社林立，秧歌大兴。较有名的班社是襄垣县公安局出钱，豪绅经营的官秧歌改良班、天义班、三元班、天成班、富乐意、悦意班和武乡的鸣凤班、鸣胜班、永乐义、庆荣班、元落义及屯留的安乐现、长子的安乐义等。

新中国建立后，襄垣县组建秧歌职业剧团，在音乐唱腔、艺术表演等方面进行了改革，如《洞房装疯》、《玉凤配》、《赵兰英进京》、《忠义缘》、《戏中书》等。

## 二、朔州秧歌

朔州秧歌是融武术、舞蹈、戏曲于一体的综合性民间艺术形式，流行于朔州市及周边内蒙古南部的集宁、呼市、包头及河套一带，另河北张家口及陕西靠近山西的市县也有存在。早期为广场、街头的秧歌舞队表演的朔州秧歌历史悠久，在宋代加入了武术成分，清代后期又加入故事内容，现在以舞蹈和戏曲两种艺术形式活动于民间。

以舞蹈为主的秧歌称为“踢鼓子秧歌”，主要是在节庆和贺

生日、祝寿、拜女婿、应邀还愿等民俗事象中表演。全部演出人员为 108 人，但也有 30 或 50 的。男角称“踢鼓子”，女角称“拉花”，男女成对表演。演员多扮成《水浒》、《西游记》中的人物，表演粗犷奔放。表演过程有入户拜年、广场表演、进院祝拜、坐灯官、压街镇邪、烧香祭风、灯场游园、旋旺火、接下程等一系列程式。表演分子、小场子和过街场，各有自己的表演形式。以演戏为主的秧歌称为“大秧歌”。大秧歌唱腔集中了当地流行的民歌小调，借鉴了其他戏曲的唱腔结构和曲调，形成了独特的板腔与曲牌的“综合体”。剧目以道教故事和民间故事为主。

朔州秧歌长期在当地流行，并演变为不同的艺术形式，为研究我国民间艺术的发展、流传以及演变提供了鲜活的材料。由于现代多元文化的冲击和受表演的时限性影响，朔州秧歌与其他民间传统艺术形式一样，已处于严重濒危境地，抢救保护工作刻不容缓。

### 三、沁源秧歌

沁源秧歌是在沁源小调的基础上发展起来的歌舞小戏，形成于抗日战争时期。当时，沁源县是太岳区（晋冀鲁豫所属军区）的中心，该县的“绿茵剧团”，经常利用沁源一带的小调编演秧歌剧，宣传抗日，教育群众，受到广大军民的喜爱，因而用沁源小调编演秧歌剧的活动遂逐渐普及起来，群众也逐渐习惯地把它称之为“沁源秧歌”了，“绿茵剧团”也被称为“沁源秧歌剧团”了。至今该县剧团仍沿用此名并保持着演秧歌剧的传统。“沁源秧歌”的曲调，被当作曲牌用于某一出戏时，虽然因不同的歌词或不同的情绪，必然在其原型的基础上有某些改动，但总体来看，它们还没有改变小调的性质。有的戏是采取单一曲牌形式，即全剧用一个曲调唱到底，有的则采取将几个曲牌组合起来而成为联曲体。“沁源秧歌”的音调，具有热情、豪放的特点。唱腔

常衬以“啊、哈、哟”等虚词。其结构特点主要是四句式的，如《赵州桥》等，二句式的极少见。有时为了渲染气氛，活跃情绪，在四句的基础上运用变化反复的手法加以扩展，使曲调更加清新、活跃，从而也更加丰满。

#### 四、原平凤秧歌

“凤秧歌”是流行在原平的一种集体表演的载歌载舞的表演形式。表演时男女各半，男的头戴一顶草帽形的小帽，帽顶戴有一条既薄又窄，约长丈余，盘成螺旋形的竹圈，竹圈顶端置一鲜艳的红色绒球，形似凤凰头顶的红翎，故当地群众称其为“凤秧歌”。表演时，男的身背腰鼓，女的手持一小堂锣，边敲边舞。随着舞步的节奏，帽上的竹圈前后伸缩摆动，风格别致。经过一段舞蹈后，便开始演唱，演唱的歌曲大部分是词、曲都很长的叙事歌，曲调风味特殊，既有民歌的特点，又有曲艺的某些特征。代表性最强、最受欢迎的曲目是《过大年》。

另外，原平还有一种“踩圈秧歌”。它的表演与曲调，基本上和“凤秧歌”一样，所不同处是，“踩圈秧歌”的男演员头上不戴草帽形的小帽，更无盘成螺旋形的竹圈。

#### 五、临县伞头秧歌

伞头秧歌产生、流行于临县，是一种规模大，有气势且极富特色的群众性节日歌舞活动形式。秧歌队少则三五十人，多则一二百人，领队者手持一把用彩绸装饰的花伞，被称为“伞头”，这种秧歌也就被群众称为“伞头秧歌”了。“伞头”既是秧歌队的指挥，又是善于即兴编创歌词的好歌手。所唱的曲调虽然不多，但其唱词却是千变万化，见到什么唱什么，走到谁家唱谁家，所到之处随时皆可见机而唱，唱词都是伞头临时即兴编出。有时两支秧歌队在街头相遇，两队的“伞头”就要展开对歌。所



以，作为“伞头”，必须具有机警、灵活、诗思敏捷的特长，因为，他必须在很短的时间（常常是十几秒、几十秒、最多不过一分钟）之内，就要即兴编出既要针对性强，内容含蓄，又要语言准确且合辙押韵的四句唱词来。这种对唱，有时是在主、客两队（东道主秧歌队与被邀来表演的秧歌队）之间进行的。在这种场合，观众常为那些唱词编得好的“伞头”欢呼喝彩，气氛极其热烈。

### 六、广灵秧歌

广灵秧歌又名“优歌”，它是流行在广灵、浑源以及河北省的涞源、蔚县、易县一带的地方戏曲，由当地的蹦蹦戏、民歌以及北路梆子剧种之影响发展壮大而成。据清朝乾隆十九年撰写的《广灵县志》记载：“春场在先农坛。是日，设春筵用优歌。”由此可见，广灵秧歌的形成年代，起码也在乾隆十九年以前，甚至在清初康熙年间就有其雏形。

广灵秧歌起源于明末清初，成熟于道光、咸丰年间，兴盛于清朝末年。据广灵县志记载，民国时期，广灵秧歌已走出广灵，赴各地演出，曾轰动一时。战争年代，广灵秧歌日渐式微，直到1948年广灵解放，才重获新生。

清末同治、光绪年间，随着梆子剧种的蓬勃发展，广灵秧歌也不断成长壮大。大同、浑源、阳高以及河北省蔚县、涞源县、易县等地区经常有广灵秧歌班社的演出活动，因为它演出的“上坟”、“赶脚”、“过年”、“打雁”、“杀鞋”、“杀狗”等剧目，生活气息十分浓厚，符合观众厌恶战争、渴望和平幸福生活的心理，因此很受广大观众欢迎。据调查，20世纪30年代，广灵县大部分农村都建立了业余班社，这种业余秧歌班社后来逐渐发展到邻近的蔚县、阳高、阳原、灵丘、浑源等县，广灵秧歌传入这些县以后，又和当地的民歌、小调、方言、土语相结合，于是产生了

“蔚县秧歌”、“阳高秧歌”、“阳原秧歌”、“灵丘秧歌”、“浑源秧歌”。仅“阳高秧歌”又分为两大流派：一派是桑干河以南的“堡村秧歌”，另一派是桑干河以北的“八里台村秧歌”。“南派”行腔稳健，“北派”行腔华丽。1983年7月广灵县正式建立广灵秧歌剧团。

广灵秧歌唱腔包括训调19个、小曲3个、各种板式8种。训调、小曲属弦索调，是秧歌的早期唱腔。一般为四句一段，反复演唱，在传统的“三小戏”中经常使用。秧歌的板腔体唱腔共有8种，即：“扬腔”、“头性”、“二性”、“三性”、“介板”、“倒板”、“滚白”、“梦昏”。其中：“扬腔”是“头性”的引子；“头性”属慢板；“二性”节奏平稳，可快可慢；“三性”与“介板”适宜表现激动情绪；“滚白”与“梦昏”适宜表现悲痛和昏死复苏的情绪。文武场乐器与其他剧种大致相同。传统代表剧目有：《烈女传》、《三贤》、《合凤裙》、《花亭》、《送枕头》、《打瓦罐》、《杀狗》、《泼水》、《赶脚》、《借冠子》、《张喜鹊打老婆》、《王三小求妻》等100多个剧目。

### 七、繁峙秧歌

繁峙秧歌戏流行于繁峙县及周边地区。早在明万历年间，繁峙的奋地和白马石一带（今属应县）流行一种在街头跑摊子演唱的广场艺术，群众称之为“玩意儿”，又依地名称其为“奋地秧歌”。清代道光年间，民间艺人张信、张代把各地流行的秧歌曲调、器乐曲牌收集起来加以改进，并吸取了其他剧种的唱腔融合于“秧歌”之中，移植了其他剧种的剧目将其搬上舞台演出，深受广大群众喜爱，并流传至今。1956年10月1日，繁峙县政府把流散的民间艺人组织起来，正式成立了繁峙秧歌剧团。

繁峙秧歌戏的剧目有86个，经常上演的70多个，其中有早期的民间小戏，又有逐渐发展的连本大戏。繁峙秧歌唱腔结构由

板腔体和曲牌体混合组成，其中板腔体的基本板式有 10 种，曲牌体的“训调”有 17 种，另外还有若干个小调，器乐曲牌 75 个。

繁峙秧歌戏是由民间舞蹈演变成为戏曲的，至今仍存留有演变过程的痕迹。其唱腔融会了多种类型戏曲唱腔的形式，对中国戏剧发展史具有重要的价值。

### 八、汾孝地秧歌

汾孝地秧歌，俗称掏场子。地秧歌因在演唱时不用管弦伴奏，又称“干板秧歌”或“磕板秧歌”，因自演小戏，杂以舞蹈、曲艺、杂说等，古时又称“混秧歌”。地秧歌艺术质朴、明朗、粗犷、欢快，具有浓郁的田野气息和黄土风情。地秧歌的声腔形式为上下句板腔体，唱词多为七字句、十字句和多字句。地秧歌原是在村内地摊式演唱，到清中叶时期，地秧歌有了小锣鼓和赛锣鼓。在沿街游行时，赛锣鼓前导，小锣鼓尾随。祭祀时，赛锣鼓开祭和终祭，小锣鼓居中行祭，并间以“四六句”短式和“一唱众和”的长式颂声歌唱。清末后，地秧歌不再是专为祭神的舞蹈形式，开始同旱船、推车、竹马等民间广场艺术一起巡回演出。地秧歌具有其他民间广场艺术所没有的舞止即唱、唱止即舞的表演特点，可灵活插入民间小曲、曲艺、杂说、对歌，颇受群众喜爱，逐渐变成以唱小戏为主的表演艺术。民国初期，地秧歌开始出村“送唱”，举办集会赛歌等活动，在每年的元宵节举行地秧歌传统比赛活动。届时，四乡秧歌队，少则二三十家，多则四五十家，云集城内，各显奇艺绝技。20 世纪 30 年代初，表演场所开始由地摊向土搭小平台转移。

地秧歌表演者为 12 人，称十二甲。舞棒槌者 4 人，头戴英雄巾、身穿短打衣、勾脸谱，英俊潇洒，如戏曲武生。打腰鼓者 4 人，戴毡帽、穿马褂，脸画“五毒”形，滑稽伶俐，似戏曲小

丑。敲旋子者 4 人，头扎帕、鬓插花，身穿花袄彩裤，脸抹白粉红脂，如同戏曲小旦。表演时，十二甲随打击乐节奏各展舞姿，依特定程式变化。常见队形有一字长蛇、二龙出水、四门头子、八卦穿顶、拧麻花、蛇蜕皮等。表演时，场外还有“大家具”烘托气氛，常见的有一鼓一锣一钹，有的村社还有大鼓和铰子。改革开放后，地秧歌有了很大的发展。近年来地秧歌在原有基础上借鉴晋剧、碗碗腔等艺术，形成具有自己艺术特色和风格的表演形式，成为山西省 53 个小剧种之一，定名为汾孝地秧歌。

## 主要参考文献

周宪主编. 中国文学与文化的认同 [C]. 北京: 北京大学出版社, 2008 年版.

[英] 菲利普·史密斯. 文化理论·导论 [M]. 北京: 商务印书馆, 2008 年版.

马明奎. 艺术生存论 [M]. 上海: 学林出版社, 2007 年版.

格非. 文学的邀约 [M]. 北京: 清华大学出版社, 2010 年版.

黄永健. 艺术文化论 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2008 年版.

傅谨. 中国戏剧艺术论 [M]. 太原: 山西教育出版社, 2003 年版.

祁县地方志编纂委员会编. 祁县志 [M]. 中华书局, 1999 年版.

张礼明. 中国历史文化名城·祁县 [M]. 太原: 山西经济出版社, 2006 年版.

董健, 马俊山. 戏剧艺术十五讲 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2006 年版.

洛秦编. 启示觉悟与反思·音乐人类学的中国实践与经验三十年 (1980—2010) 论域·视角 (卷三) [C]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2010 年版.

山西省文化局戏剧工作研究室. 山西剧种概说. 太原: 山西人民出版社, 1984 年版.

郭克俭. 戏曲鉴赏 [M]. 上海: 上海教育出版社, 2011 年版.

李晓. 京昆简史 [M]. 北京: 中华书局. 上海: 上海古籍出版社, 2010 年版.

张沛、郭少仙. 晋剧音乐 [M]. 太原: 山西人民出版社, 1979 年版.

卢润杰编著. 昭馥春秋 [M]. 太原: 山西古籍出版社, 2005 年版.

黄寿祺, 张善文译注. 周易 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2007 年

版。

沈振辉编著. 中国文化概说 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2011 年版。

殷俊玲. 晋商与晋中社会 [M]. 北京: 人民出版社, 2006 年版。

胡适. 白话文学史 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1999 年版。

郑振铎. 中国俗文学史 [M]. 北京: 中国文联出版社, 2009 年版。

王先明. 乡土中国·晋中大院. 生活·读书·新知三联书店, 2002 年版。

张鸣. 乡土心路八十年·中国近代化过程中农民意识的变迁 [M]. 西安: 陕西人民出版社, 2008 年版。

祁县文史资料研究委员会. 祁县文史资料第二辑 [C]. 祁县, 1986 年版。

黄旭涛. 从文化生态视角看祁太秧歌的生成 [J]. 河南教育学院学报 (哲学社会科学版), 2008, (2)。

中国大百科全书编辑部. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷 [M]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1989 年版。

齐琨. 历史地阐释上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007 年版。

唐家路. 民间艺术的文化生态论 [M]. 北京: 清华大学出版社, 2006 年版。

张庚主编. 中国大百科全书·戏曲曲艺卷 [K]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1983 年版。

王胜华. 戏剧人类学 [M]. 昆明: 云南大学出版社, 2009 年版。

李建中主编. 中国文学批评史 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2009 年版。

阎定文. 祁太秧歌调式初探 [J]. 民族音乐学论文集 (《中国音乐》增刊). 1981 年。

阎定文. 祁太秧歌角调式研究 [J]. 中国音乐学 (季刊). 1981 年。

费孝通. 乡土中国 [M]. 上海: 世纪出版集团, 上海人民出版社, 2007 年版。

张岱年. 中国伦理思想研究 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2011 年版。

## 主要参考文献

---

鲍鹏山. 中国人的心灵·三千年理智与情感 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2009 年版。

梁晓声. 中国社会各阶层分析 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2011 年版。

郭润生. 祁太秧歌六十年前的殊荣 访人民艺术家郭兰英 [N]. 晋中晚报. 2010—11—16。

刘定一, 宿继光. 三晋武术 [M]. 北京: 人民体育出版社, 2010 年版。

邱丕相, 蔡仲林总主编, 郑旭旭主编. 中国武术导论 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2010 年版。

宋仲春, 李润宽编著. 晋剧打击乐 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005 年版。

王秀梅译注. 诗经 [M]. 北京: 中华书局, 2006 年版。

山西省戏剧研究所, 中共祁县县委宣传部合编. 山西地方戏曲汇编 (十八集)·祁太秧歌专辑 [M]. 2001 年版。

山西省戏剧研究所, 中共祁县县委宣传部合编. 山西地方戏曲汇编 (19 集)·祁太秧歌音乐专辑 [M]. 2003 年版。

祁县人民文化馆薛贵芬等集体整理, 山西省文化事业管理局音乐工作组编. 祁太秧歌音乐 [M]. 太原: 山西人民出版社, 1956 年版。

程良记录整理. 祁太秧歌 [M]. 晋中地区文化馆, 1979 年版。

白平的博客. 祁太秧歌. <http://baiping.blshe.com/post/10738/381896>

剧目附录：

卖 高 底

【剧情说明】王老虎到王家庄卖高底，遇见二姑娘来买，因挑剔他的货色不好，惹恼了王老虎，二人口角起来，王老虎自认倒霉离去。

人 物：王老虎——丑      二姑娘——小旦

【王老虎上。

王老虎（唱）王老虎出门来心儿里喜，家住在太原府鼓楼儿底。  
从小儿没学会别的手艺，我学会卖高底做小生意。  
我今天不去那别处游转，一心儿我要去王家儿庄。  
身背上捎马马急往前行，不觉得走出了太原府城。  
紧走了一阵子用目来睁，一霎时来在了王家庄村。  
迈步儿我就把村庄来进，大街上小巷里转腾腾。  
大街小巷都串遍，无有一人来问咱。  
捎马马放在这十字街中，把我的高底儿、木底儿、  
大底儿、小底儿吼叫几声。

【二姑娘上。

二姑娘（唱）二姑娘正在了房中来做，耳听得大街上卖高底，卖木底，吼叫几声。小奴家做了双红绣花鞋，无有那高底儿、木底儿，穿它不成。低头儿出门来四厢来看，瞅不见买卖人他在哪边。往东瞧来无有人，往西瞧见了买卖人他在十字街中。奴家这里掂手儿把买卖人唤，把你的捎马马背在奴跟前。

王老虎（唱）十字街等了多一阵，大门里出来个女裙钗。王老虎这里不怠慢，捎马马背在你跟前。趁手儿打开捎马马你来看，要什么的高底儿，木底儿、大底儿、小底儿由你挑选。

二姑娘（唱）二姑娘弯下腰用目细看，（白）呀！不好！

（唱）就是你的高底儿、木底儿、扁底儿、歪底儿不称奴的心。

王老虎（唱）谁也说我的这高底儿好，就是你说我的高底儿不称你的心。我家中有一对大车轮，到明天我给你推得来，滚得来叫你足下蹬。

二姑娘（唱）买卖不成两够本，谁叫你大街上辱骂一顿。你家中也有姐和妹，有外人骂你家依呀不依。



王老虎（唱）我家中也有姐和妹，不出俺的大门谁敢骂她。  
二姑娘（唱）听一言来怒气生，骂一声买卖人你家死下人。  
王老虎（唱）王老虎心里实实憋闷，和你们妇道人有理说不清。  
二姑娘（唱）二姑娘今天真败兴，扭回身来关上门。（下）  
王老虎（唱）王老虎今天真倒运，做生意遇上了丧门星。我急忙回到我的家，从今后不来王家村。（下）

### 偷 南 瓜

人 物：老汉（须生，以下简称男）

年轻媳妇（花旦，以下简称女）

男：家住祁县在城南，我老汉今年七十三。要知道我的名和姓，我老汉名叫王老头。正月里来是新春，我老汉在家中胡思忖：别余的瓜菜咱不种，一心要把南瓜种。二月里来二月三，祁县东门外把会赶。别余的瓜籽咱不用，一心要把南瓜籽称。三月里来三月三，我老汉去地里把瓜窝挖。这头起挖到那头起，挖的我老汉呼儿呼儿喘。四月里来四月八，我老汉去地里把瓜扼。这头起扼到那头起，眼看我的南瓜上来两瓣瓣，列转脖脖。五月里来端午节，我老汉去地里把瓜捺。这头起捺到那头起，眼看我的南瓜开了花，拳头大。六月里三伏热难挡，热得我老汉水长旺。我在此地莫久站，柳林树底乘乘凉。

女：二八佳人女裙钗，手提篮篮出门来，将篮篮搁在流坪地，扭回奴的身来掩锁柴门。手提篮篮往前行，不觉出了自己村，猛然间抬起头看，又看见瓜园面前存。手提篮篮把瓜园进，满瓜园的茜草花红腾腾。低下头来用眼瞅，又观见南瓜真是爱人。东瞅西瞅无人在，将南瓜偷到篮篮内，手拿衣襟忙遮掩。

男：柳林树底下王老头在，一把手抓住女裙钗，谁叫你偷我的南瓜来。男人们偷瓜方罢了，妇道人偷瓜该呀不该？

女：不该不该实不该，奴实不该偷老伯的南瓜来。小奴家怀胎有了孕，想吃两个南瓜无有钱买。

男：有钱买来无钱买，想必是你男人叫你来，将你的篮篮与我留下，叫你的男儿和我取来。

女：俺家男儿常在外，他在外面做买卖。叫俺家男儿知此事，定打奴

家一顿赶出门来。

男：你男儿把你赶出来，你到瓜园里找我来。我把你送到太原去，叫你吃上两顿好饭菜。

女：老辈讲话差又差，我家本是好人家。俺嫂嫂给人家奶娃娃，小奴在俺家中纺棉花。

男：好人家来歹人家，好人家的子女你还来偷南瓜。任你说的天花转，想拿你的篮篮万万不能。

女：二八佳人笑颜开，开颜再叫一声老伯伯。你把篮篮交与奴，你站在你瓜园呦，奴站在你瓜地头拜你几拜。

男：你要拜来你就拜，老汉我摆起架子来。拜得我老汉高了兴，给你摘下南瓜呦。这头摘下西葫芦，那头摘下黄瓜呦，再摘下角角呦满满一箩头。

女：一拜老翁耳不聋，二拜老翁眼不花，三拜老翁九十九，四拜老翁胡须这么长，长在胸脯头。

男：我老汉今年血气衰，十年就有九年败；只有今年长的好，遇上这个女人偷瓜来。她那里尽管把我拜，我老汉有些不自在；盼你生儿快长大，跟着爷爷种瓜来。

女：大伯，看你……

男：哈哈哈哈哈！

合：满地南瓜藤盘藤，天下穷人心连心。

男：南瓜虽小情意重，

女：吃瓜不忘种瓜人。

## 锄 田

人 物：夫——张三（生）      妻——李培芳（旦）

张三

手儿里拿火镰，

（唱）谯楼上打五更东方发亮，

拿上烟袋叫抽烟，

乌鸦叫喜鹊儿唱，

肩肩上又抗得锄头一张。

倒叫我一时睡不安全；

出言来把李氏一声呼唤，

我急急慌忙早早起床。

叫李氏李培芳，

头带上一顶烂草帽，

丈夫有言听心间。

身穿上一件蓝布衫。

莫贪睡早起床，

急点火把饭办，  
饭便（biàn）宜在<sup>※</sup>大洲湾。  
受苦人出门来一旁站定，  
抬起头用目看，  
眼看月落星宿散，  
太阳爷爷闪出东海岸，  
我在此地不久站，  
大洲湾锄田去走一趟。

【李培芳上：

念：儿夫去锄田，  
留奴在家院。  
奴，李氏培芳，自幼儿许配  
张三膝下为妻，儿夫清早起来  
前去锄田，  
不免奴与他做饭便了！

（唱火中莲调）

小奴家李培芳，  
许配小张三。  
奴男儿清早起来去锄田，  
家中太贫寒。  
急慌忙早起床，  
揭起水缸舀上水与夫做饭。  
家中无米无柴无炭叫人作难。

止不住泪汪汪，  
每日里在厨房两手忙乱，  
连洗碗又做饭擦泥又捣炭，  
实实太忙。  
想必是命中遭，  
望我儿长成人心事才完。

（转原调）

李培芳在厨房泪流满面，  
思想起奴家命实实可怜。  
心儿里埋怨一声二老爹娘，  
尘世上男儿有多少，

偏把奴儿许配给了受苦的男。  
昨夜晚未睡安和衣而眠，  
朦胧中我梦见，  
梦见丈夫正吃饭，  
出笼的馒头叫我尝，  
梦醒来好像馒头还在奴面前。  
奴男儿他受苦与他做饭，  
急点火把锅安，  
家中无米又无粮，  
无柴无炭叫人作难。  
借上米来下锅做饭停当，  
拿饭罐罐舀上饭，  
拿绳落落提扁担，  
饭罐罐担在肩肩上。  
小冤家你不要嚷，  
睡在炕上等为娘。  
为娘要去大洲湾，  
与你父亲去送饭。  
待等为娘回家院，  
给你买疙瘩大麻糖。  
哄得冤家露笑脸，  
大洲湾送饭走一趟。（下）

【张三上。

（唱）我急急走来往前赶，  
行步来在半路上。  
满地的人儿闹嚷嚷，  
他言说天无雨地下干，  
眼看此地要遭旱。  
倒叫俺受苦人儿愁眉尖。  
爬上一道坡来拐了一道弯，  
走得我两腿酸，  
口干舌燥实难当，  
看起来俺受苦人儿实实可怜。  
急急走来往前赶，

行步来在大洲湾，  
低头儿用目观，  
高粱矮，谷不长，  
绿豆角旱得发了黄，  
旱得那五谷苗儿似火点燃。

（月调）

胶泥地，地板干，  
野草长得混了田。  
锄了锄，挽了挽，  
抬起头，用目看，  
眼看过午日正南。  
人家都把饭来送，  
不见我妻在哪边。  
说的说的心好恼，  
气得我怒气上下翻。  
将锄立在地头起，  
打着火镰抽袋烟。  
假若见了李培芳，  
足踢手打定闹一番。  
（休息吸烟）

【李培芳上。

（唱）李培芳担饭罐与丈夫送饭，我  
要往大洲湾去走一趟。  
又过渠，又爬梁，  
金莲小，路不宽，  
两鬓汗流湿衣裳，  
走得奴樱桃小口呼儿呼儿喘。  
财主家的媳妇们何等体面，  
到饭时，吃猪羊，  
身穿绫罗和绸缎，  
忙奴儿小长工排班站，  
一呼百应何等排场。  
买卖人家的女人们何等荣光，  
坐高楼，坐大院，

天热了，乘乘凉，  
身怕风寒把手炉端。  
美貌男儿共炕眠，  
妻笑子乐何等喜欢。  
天生下李培芳福薄命浅，  
遭下这些受苦的汉。  
白日里，无空闲，  
到夜晚，把花纺，  
到了饭时还得去送饭，  
送得迟了还得挨几拳。  
心儿里思想口儿里磨念，  
行不觉来在大洲湾。  
抬起头，用目观，  
观见奴丈夫在那边，  
放下绳落舀下饭，  
叫声奴丈夫快来用饭。

张 三

（唱）昏昏沉沉梦中间。

梦见抱打我妻李培芳。  
慢慢睁开愁眉眼，原来是狗贱  
人站在我面前。  
不见你狗贱人方才罢了，  
一见你叫丈夫怒冲云霄。  
临行前来对你讲，  
叫你早早来送饭。  
狗贱人你抬头看，  
眼看过午日正南，  
人家都把午饭送，  
这阵阵才给老子  
送来一口早饭。  
一个人的饭做半天，  
有十个人吃饭，  
莫非你要做半年？  
不用见不用讲，

一定是不顾做饭光睡眠。

讲的讲的心好恼，

气得我怒气上下翻，

一把手抓住李培芳，

足踢手打揍你一番。

（打妻状）

李培芳

（唱）李培芳跪在地头泪流满面，

叫丈夫，快恩宽，

你把为妻当初犯，

你走了我就做饭，

家中无米奴借上。

缸里无水奴去担。

柴又湿，锅又大，

左扇右扇扇不着，

恁命的圪斗争斗概不过，

急得我赶紧又把风箱拉，

因此上，

这早还才把饭做下。

咱家中一无油二无盐，

切咸菜把煎饼摊。

来得迟了怕你怨，

因此上一路儿也没停站。

（回调）

奴男儿你并非是少年，

做事难免有深浅。

低下头你自思想，

夫妻结发多几年，

为妻有粗鲁之处，

丈夫息怒听我言：

女为阴，男为阳，

男女结合为良缘。

和为贵，平为安，

夫妻和睦家兴旺。

为妻并非无义女，

不知丈夫苦和甜。

叫丈夫，快恩宽，

恩宽恩宽李培芳。

（原调）

盼望老天把雨下，

下了雨，收了粮，

又有吃来又有穿。

咱家雇上个受苦汉，

叫他给咱养种田。

长工短工都雇上，

奴的丈夫免得你前来锄田。

张 三

（唱）我的妻跪地头将我来劝，

劝得我，不也言，

她待我，恩义宽，

急慌忙走上前去赔笑脸，

叫李氏，李培芳，

丈夫有言对你讲，

夫妻情，重如山，

夫妻争吵是寻常。

急慌忙，往起搀，

我的妻快快起与夫用饭。

李培芳

（唱）奴听他言来抚心自叹，

低下头奴自思想，

恼在心中笑在脸上，

低头儿不语暗暗悲伤。

张 三

（唱）我的妻站一旁把我埋怨，

且擦泪，莫悲伤。

丈夫本是受苦汉，

做出事来无深浅。

今日之事太鲁莽，

|               |                  |                 |
|---------------|------------------|-----------------|
|               | 还得贤妻多原谅！         | 李培芳             |
| 李培芳           |                  | (唱) 奴娘舅庄上将要把会赶， |
| (唱) 奴男儿不必出此言， | 张 三              |                 |
| 为妻俺们自了然。      | (唱) 我的妻你把会赶，     |                 |
| 你也是受苦受得心里烦，   | 妻儿骑驴前边走，         |                 |
| 为妻我不会记心上。     | 李培芳              |                 |
| 张 三           | (唱) 丈夫后边紧跟上。     |                 |
| (唱) 咱夫妻心愿都一样。 | (合 唱) 假若见了你我二爹娘， |                 |
| 盼老天，把雨降，      | 你看咱们多么排场。        |                 |
| 风调雨顺多打粮，      | 张 三              |                 |
| 咱夫妻共享太平年。     | (唱) 我的妻她高了兴，     |                 |
| 我的妻做饭也不用你为难。  | 李培芳              |                 |
| 李培芳           | (唱) 饭罐罐担在肩肩上。    |                 |
| (唱) 咱家还有匹大红布， | 张 三              |                 |
| 张 三           | (唱) 把锄儿，扛肩上，     |                 |
| (唱) 与我妻儿做件衣裳。 | 拾掇起来回家园，         |                 |
| 做下一件棉坎肩，      | 夫妻二人多情爱，         |                 |
| 再做下件红棉绸袄儿穿。   | 和和美地地久天长。        |                 |

### 张 公 赶 子

【剧情说明】卖豆腐之张元秀于桥下拾得一子，取名张继保，供养供书。继保十三岁时，因同学讥讽其为螟蛉，下学后向张索要亲生父母。张怒责之，继保逃至青风亭，恰遇继保生母周桂兰避雨在此。张公追至，周先为排解，后见罗裙血书，知继保为己子，母子相认，遂诤张元秀之于亭外，母子不辞而去。

人 物：张元秀，周桂英，张继保

【张元秀上。

张元秀(唱) 龙靠大水虎靠山，老来靠子妻靠男。

(白) 我老汉张元秀，卖豆腐为生，那年在桥下拾得一子，是我老汉与他起名，叫张继保。送他南学读书，天到这般时候，还

不见他回来。我老汉放心不下，不免我到大街上一望，即刻前去。

(唱)一寸光阴一寸金，寸金难买寸光阴。失了黄金容易找，光阴过去不易寻。我儿南学把书念，至今不回是何因。站在门前用目望，东瞅西望不见人。转身回家草堂坐，等儿回来问原因。

【张继保上。

张继保(唱)张继保在南学曾把书看，怀抱上书本转回家园。在南学众学生说长道短，他说我不是那张门儿男。回家去向爹爹细问一遍，是亲生是螟蛉问他一番。低头儿我进了草堂以内，走上前施一礼站在一边。

张元秀：那是继保？

张继保：是儿。

张元秀：儿呀，你下了学了？

张继保：下了学了。

张元秀：我儿往日下得学来，欢天喜地，今日下得学来，为何面带愁容？

张继保：儿在南学念书，众学生言道，说我不是张门之子。

张元秀：我儿不必痛哭，众学生之言，那是和你玩耍。我儿快快用饭去吧！

张继保：儿遵命。(出门)方才老爹爹讲话，口吃呆痴，其中必有缘故。要知心腹事，当听背后言。

张元秀：众学生这就不是，为何在我儿面前讲出这螟蛉儿子，我儿不问罗裙之事，还才罢了，若问罗裙之事，叫我老汉说个甚么……

张继保：唔咳。(进门)

张元秀：我儿为何去而复转？

张继保：我儿并非去而复转。方才老爹爹自言自语，说我不是张门亲生之子，今天老爹爹说了真情实话，还则罢了，若是不说嘛……

张元秀：儿你怎样？

张继保：儿我不读书了。

张元秀：哎呀！张继保！

张继保：老爹爹！

张元秀：是你奴才，下学回来，不去用饭，胡言乱语。为父的拐杖下

去了！（继保跑下）奴才慢走，奴才慢走！为父赶你去了！  
（赶下）

【张继保跑上，慌忙中掉鞋一只，急下。

【张元秀赶上，绊倒。

白：原是我儿鞋子一只，这奴才没有鞋子怎样行走？奴才慢走，  
为父与你送鞋去了！（急追下）

【周桂英上。

周桂英（唱）周氏女中途自思自想，泪珠儿不断抛淋湿衣衫。大比年儿的  
父上京求官，并无有书和信捎回家园。大妇人她起了不良之  
意，要害我周氏女命丧黄泉。每日里在磨房逼我受难，磨房  
里产下了一个儿男。恐害怕大妇人她把儿害，老家人将婴儿  
送在桥边。到如今屈指算一十三载，母子们两分离不能团圆。  
周氏女上京城去找夫君，路儿上走的我两腿酸痛。正行走抬  
起头用目观看，又观见天空中黑云滚翻。猛听见一声雷电光  
闪闪，霎时间下大雨行走艰难。我把那雨伞儿急忙撑起，急  
慌忙往前走摔倒泥滩。抖起那精神来挣扎站起，一步步踩泥  
水再往前赶。忽然间抬起头用目观看。青风亭没多远就在眼  
前。低头儿急急把青风亭上，避一避大风雨再把路赶。

（周氏脱衣，拧水，撑开伞放在地上，衣衫搭在伞上。坐下歇息。

【张继保急上。

张继保（唱）张继保来泪汪汪，冒着大雨往前闯。我的父在后边紧紧追赶，  
我该到哪里去躲藏。正行走走来用目观，青风亭不远就在前方。  
急忙忙我来到青风亭上，见一位老妈妈坐在一旁。上前去施  
一礼双膝跪倒，老妈妈快救命恩情不忘。

周桂英（唱）昏昏沉沉睡朦胧，耳风里忽听有人声。强抖精神睁开眼，我  
面前跪一小孩童。开言我把小孩问，跪在地下为何情？

张继保（唱）我父后边把我赶，我该在哪里去躲藏

周桂英（唱）你先藏在我身后，我劝你父子好回家乡。

【张元秀上。

张元秀（唱）我的儿在前边一直奔跑，我老汉冒风雨前去追赶。老天爷不  
住地下雨不停，不小心滑得我跌在泥滩。抖精神忙站起再往前  
赶，见奴才小足印到了前边。顺足踪来到了青风亭上，见一位  
妇道人坐在亭前。小奴才他藏在妇人身后，叫大嫂你站起躲在一  
边。见奴才我老汉越想越气，恨不得用拐杖打你一番。



周桂英（唱）周氏上前把老翁拦定，拦住老翁且慢行。你先从容且从容，拐杖上边无眼睛。周氏我把老翁问？你打小孩为何情？

张元秀（唱）小奴才下学来不把饭用，他胡言乱语讲个不停。我老汉在家里把他教训，胆大的小奴才逃出门庭。这就是我老汉的真情实话，请大嫂劝奴才同回家中。

周桂英（唱）周氏我将小孩一声呼唤，大娘有言仔细听。你父教你是正理，再不可淘气出门庭。从今往后要改过，快随你父回家中。

张继保（唱）张继保来泪淋淋，叫声大娘听我明。要死死在青风亭，至死不回张家门庭。

周桂英（唱）小孩讲话真日怪，倒叫我周氏解不开。偷眼我把老翁看，看老翁年纪有七十二三。转面来再把小孩看，小孩不过十二三。开言我把老翁唤，听我把话说心间。我问你今年高寿多大？

张元秀（唱）我老汉今年七十三。

周桂英（唱）家中的老妈妈多大年纪？

张元秀（唱）她与我老汉是同年。

周桂英（唱）再问小孩多大岁数？

张元秀（唱）奴才他今年一十三。

周桂英（唱）七十三除去一十三，六十的婆儿怎养男。

张元秀（唱）叫大嫂你不必将我盘问，我家中还有个二房妇人。

周桂英（唱）二妇人今年多少年岁？

张元秀（唱）二妇人今年二十春。

周桂英（唱）二十岁除了一十三，七岁的幼女怎生孩童。

张元秀（唱）老天爷不灭我张门后，七十八十也要生。要生哩！要养哩！

周桂英（唱）叫老翁你不要把气生，听周氏把话儿细说你听。青风亭你说了真情实话，我劝你父子们同回家中。假若你不说真情话，我不管你们的这事情。

张元秀：不免我老汉说了真情实话，她劝我父子回家，也是有的。

张元秀（唱）叫大嫂你坐在青风亭上，听我把当年事细对你明。那一年九月初十日，老汉我卖豆腐要进城。行走路过板桥上，耳听桥下有哭声。将担子放在板桥上，去到桥下看分明。哭者并非哪一个，就是继保小姣生。那时我急忙将他抱，抱回去恩养了十三春。这就是我的真情话，你劝他跟我回家中。

周桂英（唱）张老翁他说了真情实话，倒叫我周氏暗里高兴。问老翁你把他当就哪个？

## 祁太秧歌论

---

张元秀：怎样？

周桂英（唱）这孩童原是我的亲生。

张元秀：大嫂你这就不是。

（唱）我老汉说了个恩养子，你就将他认成亲生。我老汉也是恩养子，你把我认成你的亲生。

周 氏（唱）老翁不必把气生，再向老翁问一声。当初你从桥下抱，他身穿衣来是赤身。

张元秀（唱）小孩抱在我家中，身裹半幅血罗裙。

周桂英（唱）我问你罗裙在不在？

张元秀（唱）罗裙是我随身带。

周桂英（唱）罗裙上边写血字，

张元秀（唱）写的什么你说明。（看罗裙）

周桂英（唱）我说的字字相投了，

张元秀（唱）这孩子就是你亲生。

周桂英（唱）假若一字说错了，

张元秀（唱）拐杖打你不留情。

周桂英（唱）老翁稳坐青风亭，听我将话说分明。那年九月初九日，夜至三更将儿生，大妇人起了不良意。要害姣儿丧残生，多亏家人来搭救。用血裙裹住小孩童。我口咬中指写血字，字字行行写的清，时辰八字上边写，九月初九子时生。儿的父名叫薛荣，他的母亲周桂英。张家拾去张家子，李家拾得李家童。家人抱儿到板桥下，指望遇上救命星。这是以往实情事，未敢虚言哄老翁。

周桂英：请问老翁，你看与罗裙上写的同呀不同？对呀不对？

张元秀：这个……

周桂英：怎样？

张元秀：这这这……

周桂英（唱）继保我儿听心上，头顶罗裙认母亲。

张继保（唱）听此言来痛在心，原是我的亲母亲。（夺过罗裙）头顶罗裙双膝跪，娘你因何来到青风亭。

周桂英（唱）你父求官上了任，为娘寻夫去京城。途中遇上风雨天，避雨来到青风亭。

张继保（唱）娘去京地找我父，孩儿也要随娘行。

周桂英（唱）我儿随娘到京地，辞别恩父张老翁。

张继保（唱）张继保双膝跪恩父面前，儿要随亲生母找父上京。

张元秀（唱）听说是继保儿随娘寻父，张元秀心难忍老泪纵横。你的鞋快穿上好来走路，回家去用罢饭再来起程。为父我给你把盘缠带上，再拜过恩养你的老母亲。

周桂英（唱）路费盘缠我都有，老翁不必再费心。

张元秀（唱）我老汉一片心她们不解，罢罢罢只好任他母子前行。回头来将继续保一声呼唤，听为父把话儿对你叮咛。我儿你上京去找见你父，住上那三五载转回家中。我二老万一要死过了，你披麻戴孝送到坟茔。为父我恩养你一十三载，恩养情也胜过你的父亲。

张继保（唱）老爹爹你不必细细嘱咐，孩儿我忘不了恩养之情。上京去找到了我的父亲，我搬你二老住到京城。假若你二老百年之后，孩儿我披麻戴孝双膝跪灵。

张元秀（唱）你说的这些话全然不信，

张继保（唱）我情愿对天把誓盟。张继保来双膝跪，祷告神灵在上听。假若我有忘恩意，天打电劈五雷轰。

张元秀（唱）听见我儿把誓盟，为父我把心放平。走上前来忙搀起，搀起继保小姣生。怀抱我儿泪水涌，不知何日再相逢。

周桂英（唱）他父子哭得如酒醉，倒叫周氏难在心。低头一想生一计，用计瞒哄张老翁。假意我把老翁唤，亭外来了一妇人。

张元秀（唱）听此话儿吃一惊，想是老伴把我寻。出得亭去四厢望，东瞅西看无有人。

周桂英（唱）哄得老翁出亭去，咱母子快快就动身。（下）

张元秀（唱）亭外不见老伴面，进亭来他母子无影踪。是是是来明白了，哄我老汉脱了身。常言说儿要自养谷自种，恩养螟蛉一场空。继保儿，张继保！唉！罢了，儿啦！（哭下）

## 寺 中 缘

【剧情说明】又名《三戏妻》。和尚、秀才、农夫三个鳏夫在天齐庙前避雨。一寡妇为其夫上坟祭奠回来，亦避雨在此。三个鳏夫与寡妇对诗求婚，寡妇选中农夫，相偕而去。和尚与秀才扫兴而归。

## 祁太秧歌论

人 物：祥和尚 张秀才 王喜生 阎桂英

【祥和尚上。

祥和尚（唱）（《唤小姨儿》调）我的名儿叫祥和尚，天齐庙内出了家。我师傅，把我打，概不念经尽贪耍。偷吃的供献献谁也不如咱，外号儿唤成我偷吃和尚。如今我师傅命归阴，留下个徒弟和我两个人。吃酒肉，不念经，每日无事串门门。这就是出家人不守本分，哪一个年青人不存邪心。人人说和尚们不动荤，吃斋念经枉费功。成仙佛，修炼成，一辈子不能配婚姻。都像我出了家世上无人，当了和尚要绝子断根。好地种的一顷搭零，花两个银钱不受困。粮满仓，又满囤，阿弥陀佛念几声。祖师爷保佑我娶上个女人，也算我尘世上活一生。今年我年纪三十三春，每日里在庙内麻烦人。进村去，散散心，和些女人们闲谈论。天齐庙离村庄有二里搭零，一出去就得打一天整工。低头儿出了寺院门，抬起头来用目睜。又是雨，又是风，雷声响的忽隆隆。恐害怕下大雨我来等一等，到上房喝酒解一解愁闷。

【张秀才上。

张秀才（唱）（《吃招待》调）我的名儿张秀才，五经四书藏在怀。心喜得皇王爷把科开，中不中只得我走一回（嘞唔哎哟，哎嘞唔哎哟），今科去了一定夺魁（嘞唔哎哟）。二老爹娘命归阴，家中留我独一人，年纪不大四十整，为家贫并没啦娶过亲（嘞唔哎哟，哎嘞唔哎哟），耽搁了我青春少年人（嘞唔哎哟）。今科上京要高中，知心合意娶女人，一来给老人顶门门，二来我有了掌印妇人（嘞唔哎哟，哎嘞唔哎哟），哪一个不把太太称（嘞唔哎哟）。心中盘算这事情，老天爷下雨淋湿衣襟，行步来在天齐庙中，等大雨下过去再来登程（嘞唔哎哟，哎嘞唔哎哟），老天爷你太的不开良心（嘞唔哎哟）。

【王喜生上。

王喜生（唱）（《卖绒花》调）我的名儿王喜生，爹娘去世留我一人，字不识来书不通（嘞唔哎哟），自幼儿我受苦来把地种（呀儿哟），（哎咳唉咳呀哈），每亩地总能打两石搭零（呀儿哟）。鰥公的苦处说不尽，自己做饭自己用，一年四季没空闲（嘞唔哎哟），清早起捎的拾猪狗臭粪（呀儿哟），（哎咳唉咳呀哈），又顶那半个婆姨半个男人（呀儿哟）。人人说我种地有本领，

十里八里都有名，不怕地赖不会种（嘞唔哎哟），只要我愣小子多来上粪（呀儿哟），（哎咳唉咳咳呀哈），多摊工多上粪地不哄人（呀儿哟）。今天我越锄越高兴，这场雨能下四、五寸，今年的年景好收成（嘞唔哎哟），天齐庙避雨去歇一歇（呀儿哟），（哎咳唉咳咳呀哈），倒叫我受苦人喜在心中（呀儿哟）。

【阎桂英上。

阎桂英（唱）（《哭伶仃》调）奴的名，阎桂英，找下的男人是买卖人，他今年四月得了一场病，一命见阎君。奴死了丈夫他留我一人，无计可定。奴身上，怀了孕，是男是女不知情，奴家中有一个老公公，日每把气生。奴公公他逼我另挑门门，离他家中。今日里，去上坟，丈夫墓前诉苦情，公公的话儿对他说明，另嫁男人。知心合意嫁个受苦人，主意拿定。心中想，这事情，老天爷下雨难把路行，正行走来在寺院门口，避雨避风。庙门外坐的几个男人们，不敢吭声。

祥和尚：老天爷坏了心，又是雨来又是风，耽误我不能串门门，不由叫人恨在心。

张秀才：倒运的老天爷下雨刮风，耽误我上京科考人，不能行路又误功，此雨下得真恨人。

王喜生：这场大雨养活人，各样的庄稼都得劲，今年收成十二分，五谷丰登太平春。

阎桂英：天旱三年怨下雨，各人心思不一样，老天爷要下，寡妇要嫁，谁也不能拦挡她。

祥和尚：大嫂，你做什么？

阎桂英：上坟。

张秀才：与谁？

阎桂英：俺男人。

王喜生：耽搁青春。

阎桂英：自己找寻。

祥和尚：我和尚没啦娶婆姨。

张秀才：我秀才未曾娶过妻。

王喜生：受苦人没啦娶过亲。

阎桂英：如今守寡无男人。

祥和尚：哈哈哈哈哈，对了。和尚没女人，大嫂无男人，咱俩配成对，

不用你受贫穷。好地种得一顷零，猪羊喂得一大群。要吃好的请厨工，要穿绸缎唤裁缝。好日子出去我念经，赚的钱来有吃用。你若和我配婚姻，你说甚来我听甚。提尿盆盆关门，好吃好穿我恭敬。莲花大供好点心，先尽你吃后敬神。

张秀才：秀才上京求功名，不中进士中举人。大嫂和我配成婚，出门坐轿抖威风。凤冠霞帔穿在身，男女佣人随后跟。美酒佳肴吃不尽，哪个不把太太称。

祥和尚：兄弟你说呀？

张秀才：老大你讲呀？

王喜生：受苦人没说的，叫我说甚？

祥、张：说你的受苦话，心里有啥就说啥。

王喜生：对，能行。自幼咱是受苦人，风吹日晒身板硬。不喝酒，烟不熏，自己做饭自己用。衣裳烂了没人缝，谁还嫁我受苦人。多上粪，勤养种，多打粮食是福分。

祥和尚：大嫂，你愿意和尚，愿意秀才？

张秀才：大嫂，你愿意受苦人？说吧，不要害羞！

王喜生：和尚娶妻，不守本分。秀才学文，常受贫穷。我这受苦人，光知道多打粮食。

阎桂英：我有一首诗，你们先对来。

祥和尚：大嫂，请来出诗！我对。

张秀才：打的我秀才手背背上了。

王喜生：咱是什么也不会。

张秀才：该你受罪。

阎桂英：什么成双什为对，什么东西人人爱。年纪大我三、五岁，知心合意成双对。

祥和尚：钵鱼成双手为对，念起经来人人爱。年纪三十零三岁，牛郎织女成婚配。

阎桂英：和尚娶妻理不通，寡妇嫁给留骂名。出家之人守本分，姑子庵里把亲成。

祥和尚：不对，拉到！

张秀才：我对。笔儿成双砚为对，做出文章人人爱。今年青春四十岁，窈窕淑女姻缘配。

阎桂英：秀才欠理只知文，今天此事枉费心，只要你的功名成，自有女人等男人。

张秀才：不愿意，算没事。小后生你对吧，看你更不行。

王喜生：我对就我对。锄儿成双镰为对，庄稼长的人人爱。种地二十又五亩，每亩能打八布袋。

阎桂英：二十成双二为对，自古好的人人爱。年纪大我整三岁，咱们二人配成对。

（白）你姓什，名谁，住在什么地方？

王喜生：我叫王喜生，西庄儿村人。

祥和尚：听他们说什？

张秀才：等一等。

阎桂英：喜生哥哥你听！

祥和尚：啊呀！唤哥哥嘞！

张秀才：人家唤哥哥，咱们真难过。

王喜生：妹妹你讲！

阎桂英（唱）（《游铁道》调）未曾开言笑吟吟，再叫哥哥王喜生，咱二人从今日把亲订，（哎嘞吱咕）奴不用三媒和六证。

王喜生（唱）你有意来我有心，试一试她是假还是真，我家中要甚没啦甚，（哎嘞吱咕）跟上我要受贫穷。

阎桂英：我爱人好手儿勤，不爱富贵不嫌穷。

王喜生（唱）我种地来你节省，（哎嘞吱咕）总能过上好光景。

阎桂英（唱）我与你做饭洗衣裳，

王喜生（唱）我与你担水把柴打，

阎桂英（唱）在家我织布又纺花，

王喜生（唱）（哎嘞吱咕）我在外边种庄稼。

阎桂英（唱）养羊喂猪有粪下，

王喜生（唱）庄户人盼的是好庄稼。

阎桂英（唱）为妻帮你把地下，

王喜生（唱）（哎嘞吱咕）勤俭持家人人夸。

阎桂英（唱）奴家身怀有了孕，

王喜生（唱）他是一个墓生生，

阎桂英（唱）假若生下个男孩童，

王喜生（唱）（哎嘞吱咕）与你前夫顶门门。咱二人讲话多一阵，雨过天晴回家中，

阎桂英（唱）从今后不用你当鳏公，（哎嘞吱咕）寡妇自己找下男人。

（王喜生、阎桂英相偕同下）

祥和尚：看人家两个，搞对买卖走了吧！

张秀才：留下烧不烂、煮不熟的你和我哩！

祥和尚：看你的命属、相属，走道儿看乖你的步子。

张秀才：有用我说，看看你又黑又瘦，浑身都是骨头，死在冬前，臭在冬后。

祥和尚：我看你，猴儿头脑脖子细，好像鸭子吃东西，伸出手来赛猪蹄，走一步路儿放一个屁，闻闻你是什么味气，我是个女人也不嫁你。

张秀才：我看你，烂红眼一脸麻，额头底下能歇凉凉，看见就和鬼一样，尽怨你爹和你妈，当初没啦闹在行，将你卖在寺院出了家，一辈子你把和尚当，想娶个女人也娶不了，拿块煤糕照一下，看看你是什么模样，你还想吃鲜黄瓜。

祥和尚：你说我不如你，人家也没看准你，看你知文不知理，还想吃个好东西。

张秀才：咱二人人品一样同，雨过日落到黄昏，今夜晚住在你寺中，明日起早赶路程。

祥和尚：我这寺院不留人，你去赶快把店寻。

张秀才：庵观寺院都有份，非住不行。

祥和尚：我与你取笑，不要在意，咱二人闲谈对了脾气，吃饭住宿不用花钱，你我如同亲生兄弟。

张秀才：有缘千里来相会，无缘对面不相逢。

祥和尚：啊呀！好一人对面不相缝。好，啊！

（唱）（《游铁道》调）祥和尚来喜盈盈，秀才老大你要听，咱二人此地莫久存，（哎呦吱唔）厢房里边把酒饮。

张秀才（唱）张秀才来把话明，再叫兄弟用耳听，你我磕头拜弟兄，（哎呦吱唔）同生同死像一娘生。

祥和尚（唱）听一言来好高兴，

张秀才（唱）有钱难买一心人，

祥和尚（唱）今天此事没闹成，（哎呦吱唔）秀才和尚丢人败兴。

张秀才（唱）婚姻之事不能由人，（哎呦吱唔）男女准得对了劲。

祥、张：回！

祥和尚：又看什么？

张秀才：我还说那女人返回来了。

祥和尚：走吧！回寺盖上被子做梦吧！（同下）



算 账

人 物：张三（夫） 柳英环（妻）

【柳英环（以下简称女）上。

女（唱）

儿夫贸易不在家，千里迢迢在天涯。

女（白）

我名柳英环，自幼配与张三为妻。

儿夫在外整整八年，未曾返回，思想起来，好不愁闷人也！

女（唱）

柳英环在家下心乱如麻，

想儿夫在外乡常不在家；

俺二人原来是恩爱夫妻，

因此上两边厢心中牵挂。

那一年，俺县里荒旱遭下。

那一年，遭下旱，

半年不把雨来下；

树上的叶叶都烧黄，

地里的庄稼齐旱煞。

旱煞麦子还不算，

秋天的苗苗也不发芽。

一年两次不收粮，

家家户户把树皮扒。

小户人家卖儿郎，

大户人家宰骡马。

我男人也要卖娃娃，

不由我心中如刀割。

俺夫妻，不忍心，

每日吃糠咽菜过生活，

眼看得一家人全要饿煞。

我男人外边要去求生活，

到外边，求生活，

缺少盘缠没办法。

我一旁看见实可怜，

活像心中用刀扎。

无奈何，去娘家，

娘家门上说好话。

借下衣裳当铺当，

铜钱当下两吊八。

大人流泪娃娃哭，

打发丈夫离了家。

自从丈夫离了家，

我的心里常有他，

又怕衣裳无人做，

又怕他饿，又怕他渴。

今日想，明日盼，

单盼我丈夫转回家，

说一说知心话。

昨夜我得一梦喜在心头下，

梦丈夫，转回家，

手拉手儿笑哈哈，

见一对喜鹊落上房，

见一团牡丹开了花，

花儿红，鸟儿喳，

为我们夫妻道贺话。

我清早起来梳头发，

孩子在一边叫他爸。

莫不是我丈夫他要回家？

我且在家里边纺棉花。

【张 三（以下简称男）上（唱）

有张三在路上加鞭催马，  
想起结发的妻，自己的家。

我家是个贫穷的家，

没田地来没纺瓦，

当年遭灾没办法，

亲戚朋友各顾各。

多亏了，我的妻，

借下衣裳当铺当，

铜钱当下两吊八。

打发我张三离了家，

路上碰了个好东家；

银子领给我一千两。

叫我四路里当买客。

上东北，去沙漠，

走汉口，到长沙，

南路的茶，北路的麻，

各样的粮食都买下。

赶上那一年雨水缺，

各样粮食都涨价。

三年头上算一帐，

一股子批了九百八。

我五百两银子存柜上，

四百八银子带回家。

想当初贫困没吃喝，

如今要啥有啥，锦上添花。

过年初三我起身到了十八。

初三起身到十八，

路上走了半个月。

马儿不走鞭子打，

恨不能一步转回家。

正走间，抬头看，

眼看离家不远啦。

清水爬下我喝几口，

泥土我蹲下抓几把，

我见了老者施一礼，

不认得的是娃娃。

我离蹬爬鞍马来下，

不觉来到自己家。

门上环儿用手打，

再叫我妻柳英环，

我是你丈夫转回家，你开门来吧！

女（唱）

正在房中纺棉花，

耳听门外人叫咱；

手板住门问问问一声，

你是何人到我家？

男（唱）

张三我听言肺气炸，

开口我就一声骂！

本丈夫多年不在家，

连我声音也听不下！

我是你老汉回家来了，快开门！

女（唱）

一听说丈夫转回家，

不由我心中开了花；

伸手开开门两扇，

咱夫妻进门来叙话。

男（唱）

我进门再把马来拉，

女（唱）

顺手就把门来插。

男（唱）

马儿拴在槽头上，

女（唱）

马鞭就在门外挂。

我这里再把柜打开，

又把那衣刷子手中拿。  
我给他前边打来后边打，  
脸上成了土渣渣；  
看你土眉土眼不像人，  
来我给你拭拭吧！  
再问一声吃什么喝什么？  
男（唱）  
一路之上发了渴，  
女（唱）  
听他说，要喝茶，  
我给你打一杯清水先来喝。  
急忙我把茶杯拿；  
伸手我把茶叶抓，  
千两茶，如意茶，  
龙井茉莉真是好，  
这些茶叶咱没啦；  
且抓上一撮撮棍棍茶，  
单等的壶开了与丈夫扑。  
等煞等煞茶壶响也不响，  
火儿里塞了个玉茭子把把。  
男（唱）  
张三这里怒气发，  
用手我把桌子拍；  
叫你打茶你不打，  
要我老子活活的干煞！  
女（唱）  
丈夫你不必把我骂。  
是咱家，贫穷家，  
一无柴，二无炭，  
火儿不着用嘴吹，  
呛得为妻伤心掉泪，泪珠如麻。  
男（唱）  
说什么无柴无炭没办法，  
你的银钱怎么花？

那一年王掌柜他回家，  
捎回白银整三两；  
后来李大哥来咱家，  
又捎了两吊铜钱让你零花。  
铜钱两吊，白银三两，  
你给我说说做了什么？  
伸手我把算盘来拿，  
一面说就一面打；  
桩桩件件都说上，  
叫老子我查一查！  
女（唱）  
听说我的丈夫要和我来算账，  
一阵阵气得我噪沙哑。  
叫一声天爷爷，地爷爷，  
只因我，长贫家，  
自幼没啦上过学，  
不识字给你立不下账，  
心里盘算口里说，  
就是我的这口“流水账”。  
一项一项都说上，丈夫你仔细听。  
男（白）  
你说吧！听的哩。  
女（唱）  
一吊钱把一匹布儿来买下，  
秋天过，寒风刮，  
换季的时间来到啦，  
是我娘母们做了衣裳，  
穿上身啦。  
五百钱又称下二斤半棉花。  
十冬腊月地开裂，  
冻得我娃吼他妈，  
拆了夹的絮棉花，  
二斤半絮进去还是薄薄地，没剩一  
两。

有一天二婶婶她来到了咱家。  
二婶子，来咱家，  
来了坐在当地下，  
七七七，八八八，  
再三给我说好话。  
她说她家把钱粮纳，  
一时时无主意就借给了四百。  
有一天大街上锣鼓响打，  
原来是催钱粮到咱家，  
逼得为妻没说话，  
纳了铜钱八十八。  
六个钱买了一个皮老虎。  
六个钱又买了一个胖娃娃。  
男（唱）  
皮老虎，胖娃娃，  
你买下这些东西何处用它？  
女（唱）  
皮老虎，胖娃娃，  
岂不知家中有小娃娃。  
睡得炕上哭得不依，  
不是叫爹就叫妈，  
手把奶头肚上爬，  
害得为妻不能做活，  
用那些哄了你那猴大！  
男（白）  
小冤家！  
女（唱）  
两吊钱算得一个也不差，  
三两银还在柜里放着。  
自从你，离了家，  
每日用啥没啦啥，  
忍饥挨饿都不说，  
为妻我每日起来纺棉花，  
织成布儿换成花，

俺娘们每天这样倒腾得活。  
赚下的钱儿舍不得花，  
票子攒下一沓沓。  
丈夫你不信我的话，  
打开柜儿你来看吧。  
这不是为妻夸大话，  
你听听隔壁邻院怎么说！  
你在外，我在家，  
咱夫妻的生活太得差。  
你在外边享荣华，  
为妻在家受难活。  
男（白）  
好凄惶，好可怜！  
女（唱）  
你和你那朋友在一处，  
不高兴了把钱耍，  
推牌九，打麻将，  
不丢骰子把宝押。  
你穿的啥戴的啥，  
咱俩是天上和地下。  
看看你，看看咱，  
想穿好的咱没啦，  
大布衣服烂成片，  
前后露出烂棉花。  
东家穿得织贡呢，  
西家穿得白纺纱，  
咱俩要相跟出了门，  
你是财主，我是叫花。  
你在那外边每日享受荣华。  
吃什么，喝什么，  
清早起来开水喝，  
再喝醪糟和油茶。  
到了冬天天气凉，  
喝酒就的是肝花，

给你炒四个肉碟碟。  
清早起来蒸包子，  
到了晌午把扁食捏，  
不吃猪肉把羊肉割，  
红烧鲜鱼清蒸鸭。  
你看你熨帖不熨帖？  
看罢你，再看俺，  
咱家里，没吃喝，  
饭时了才到磨上烙，  
烙下些面和上吃，  
剩下的一锅搅着喝，  
想吃点咸菜咱没啦。  
凄惶的为妻在咱家怎么过活？  
吃好吃坏为妻不说，  
每日起来活忙煞。  
白天织了半匹布，  
到夜晚再纺四两花，  
黑间纺花点不起灯，  
和瞎子摸揣不差啥，  
咱娃娃哭得尿裤下，  
该叫为妻用手抓！  
寻破布，咱没啦，  
闹得身上肮脏煞，  
叫旁人看见笑话不笑话？  
自从你那一年离了咱的家。  
家留下为妻和咱娃。  
咱娃娃，十个月，  
为妻青春一十八。  
今日想，明日盼，  
只盼你回来过日月。  
今天丈夫转回家，  
不吃饭你要喝茶。  
咱家里，烧的缺，  
填了一把活叶叶火不着！

一盅茶打得迟慢了，  
生气的架子你等下。  
旁的人，你不说，  
要和为妻把账查。  
算得对了高兴煞，  
算的不对了轻是骂，重是打，  
再不了把为妻休出家。  
我在家等你八年整。  
早该反穿罗裙另出嫁。  
从今我把心眼裂，  
不和你这没良心人活。  
只等二日天发亮，  
雇一辆轿车上娘家，  
把你的娃娃都留下，  
从今天咱就拆散了人家。  
男（唱）  
张三听言说开了话。  
叫声我妻听我说，  
千差万差我的差，  
一时把你得罪下。  
自从丈夫离开家，  
做买卖做得把财发。  
回家来我和你商量，  
把咱的房屋翻一下。  
置土地，买车马，  
二套车儿拴一挂。  
妻儿你坐圆盘上，  
我相随在后走地下，  
那一个不说咱们是和气人家。  
我妻不必另行改嫁，  
不念我，你念咱娃；  
孩子受罪你难活。  
妻儿你想穿什么盖什么，  
丈夫进城我给你拉，

要什么布，要什么花，  
只用你，说句话，  
好话说了多一阵，  
叫一声我的妻你笑了吧！

女（唱）  
一见丈夫说了回头话，  
不再和你把气来憋。  
你说的话儿都应口，  
必须你跪下把头磕。

男（唱）  
男儿头上有黄金，  
岂能把头轻易磕！

女（唱）  
你要不把头来磕，  
投河奔井你别拉！

男（唱）  
见我妻气儿还未消，  
走上前来把头磕。

女（唱）  
一见丈夫要磕头，  
双手把他紧紧拉。  
夫妻玩耍不算啥，  
吃啥喝啥对我说，  
妻儿我把厨房下，  
和白面，把肉切，  
我把扁食来捏下，  
肉蛋蛋扁食你随我来吃吧（下）

男（唱）  
娶妻娶下柳英环  
仔仔细细过日月，就数着个她！（下）

## 回 家

人 物：张公子 30 余岁（买卖人，文生称“张”）

田氏女 21 岁（张公子之妻，花旦称“田”）

田（上场白）  
泪如秋月雨，滴滴不断流（坐）奴，  
田氏，自幼与张公子宿下为妻，儿夫  
外出整整八年，思想起来好不叫人  
愁闷人也……

（唱）  
日出东海落西山，  
田氏女在绣房嘞绣牡丹，  
牡丹花绣在窗帘上，  
看花容易绣花难。  
正在绣房绣牡丹，  
不知天气啥时辰，

手打起窗帘用眼看，  
又观见太阳爷爷落西山。  
一更里，打一点，  
想起奴丈夫在外边，  
自幼儿许配张公子，  
一去出外整八年。  
年年捎书月月到，  
捎回些珍珠和玛瑙，  
珍珠玛瑙奴不要，  
还不如你回家走一遭。  
二更里，月光强，  
田氏女打坐在洋床，

埋怨一声二老爹娘无有主张，  
偏偏把奴许给外出男，  
众位嫂嫂你们听，  
养女儿不要许配出外人，  
我说此话你不信，  
八年守寡七年半整。  
三更里，月正南，  
手拿笤帚扫洋床，  
胡打颠倒朦朧睡，  
梦见丈夫发财回返。  
骑得一个骡子拉得一匹马，  
身穿两件好衣裳，  
夫妻们叨歇了几句知心话，  
觉醒了还是奴独自家。  
四更里，月平西，  
田氏女哭得泪悲啼，  
出外的人儿有多少，  
谁像你贪财不顾妻。  
让你赚银子一万两，  
有钱无儿不成人家，  
赚多赚少回来吧，  
养两个孩子比那强。  
打罢五更大天明，  
东海闪出太阳神，  
手执一面菱花镜，  
菱花宝镜照笑容。  
梳油头扣翠花，  
身穿两件好衣裳，  
耳烧眼把喷嚏打，  
想必奴的丈夫回家转。  
正在家中胡思想，  
耳听门外铃铛响，  
走上前来开门看，  
原来是一溜溜拉煤汉。

嫁下一个拉煤的也比出外强，  
三天在外两天在家，  
他受冷冻奴家不觉，  
明煤明炭烧一下。  
嫁一个卖面的也比出外强，  
他担得饼子油麻花，  
虽然钱儿多赚不下，  
赚得吃些油麻花儿圪节节。  
嫁一个卖肉的也比出外强，  
又会杀猪又会宰羊，  
杀猪宰羊不大好，  
赚得吃两圪节肥肠肠。  
嫁一个卖豆腐的也比出外强，  
大早走了晌午回家，  
虽然银钱多赚不下，  
赚得吃他锅豆腐渣。  
嫁上一个卖菜的也比出外强，  
他担着青菜绿豆芽，  
虽然卖菜多赚不下，  
鲜菜鲜货奴尝一尝。  
嫁一个受苦人比出外强，  
早晨走了晌午回家，  
夫妻们叨歇几句知心话，  
到夜晚与奴家睡在一下。  
越思越想越高兴，  
想必丈夫要回家中，  
低下头来把门进，  
迈步儿进了上房中。  
茶壶坐在火口上，  
茶盅卤壶壶安排下，  
把里边抓了些好茶叶，  
等一等奴丈夫回来喝茶。（下）  
张（上唱）  
人在外面心在家，

就留我妻一枝花，  
有心回去看一看她，  
柜上身忙顾不上，  
张公子来嘻笑哈，  
众位伙计听我说，  
把咱骡马搭配上，  
掌柜子今天要回家。  
拿上三匹缎子两匹绦，  
拿两匹油干青，  
杂样儿丝线拿上几斤，  
再拿上二斤桃桃粉。  
手拉马儿往外行，  
伙计们送出大门庭，  
叫声众位回家去，  
送人千里一样行。  
离别伙计往前行，  
不觉来在大街中，  
攀鞍踩镫上马身，  
马上加鞭往前行。  
走一山来又一岭，  
过了一村又一村，  
马儿不走皮鞭动，  
恨不得一步回了家中。  
初三起身到十八，  
路上走了半个月，  
马儿不走皮鞭打，  
不觉来到我村上。  
攀鞍踢蹬下马身，  
双足站在地溜平，  
身上的尘土打干净，  
手拉马进了村，  
抬起头来把目睷，  
大街人多闹纷纷，  
见了老者打一躬，

见了小的我认不清，  
手拉马儿往前行，  
不觉来到我家门。  
手打门环叫一声，  
叫一声我妻快开门。  
田(上场唱)  
正在家中胡思想，  
耳听得门外人叫咱，  
走上前来开门看他，  
原来是奴的丈夫发财回家。  
二人门外难讲话，  
随上为妻到咱家，  
田氏女把门垫垫打。  
张(拉马进家唱)  
马儿拴在槽头上，  
马鞭子挂在门环上，  
张公子来嘻笑哈，  
再叫我妻听我说，  
你把门帘快打起，  
将衣包抬在当炕上。  
田(唱)  
田氏女嘻笑哈，  
一把垛掸子手里拿，  
前面儿垛来后面儿打，  
将丈夫摔了个土渣渣，  
进门来与丈夫把坐打。  
张(唱)  
张公子坐在椅子上。  
田(唱)  
慌忙端来一杯茶，  
再叫奴的丈夫快来喝茶。  
张(背唱)  
张公子手端一杯茶，  
我有巧言瞒哄她，



就说我在外打了瓦，  
试验他贤良不贤良。

(转脸又唱)

我在外面打了瓦，  
我本是赶脚送回东家，  
单等二日天明了，  
一概东西与他送到家。

田(唱)

田氏女气昂昂，  
上前夺了一杯茶，  
早知道你在外打了瓦，  
喝你妈的尿水也没啦。

张(唱)

张公子笑嘻嘻，  
再叫我妻听我说，  
我今天回来不走他，  
在家嘞做庄稼。  
我给人家短工则当，  
你在咱家纺棉花，  
夫妻省钱过日月，  
吃好吃歹迁就吧。

田(唱)

田氏女来气昂昂，  
你倒说了个挺排场，  
短工则当与你纺棉花，  
你道不是吃你妈的头糟糠，  
单等二日天明亮，  
坐上一挂轿车到俺娘家，  
与俺哥兄弟兄去商量，  
与你早死的拆散家。

张(唱)

张公子来怒气生，  
骂一声田氏女狗贼人，  
老子们赚上银钱把你哄，

你不该破口伤害人，  
自从我那一年离咱家，  
路儿上遇上个好东家，  
本银领给我三千两，  
他叫我四路嘞去买粮。  
四路粮食都买下，  
小米子涨成两千八，  
三年头上算一账，  
一股开了七千两。  
三千两拨到大柜上，  
本丈夫带回四千两，  
把咱的房屋板倒它，  
起房盖屋拴车马，  
黑燕燕骡骡拴两个，  
塔合拉轿车拴两挂。  
哪儿红火哪儿看它，  
坐上轿车叫你看得欢。  
等待二日天明亮，  
东庄上唤来你龟大。  
把我的脚模手印一齐垛下，  
休不了你个狗贼人算我平常。

田(唱)

千悔万悔好后悔，  
自己做错埋怨谁，  
一句话说得把他得罪下，  
说上两句好话央计央计他，  
田氏女好比一拨葱，  
双膝跪在地流坪，  
再叫丈夫你要听，  
为妻的话儿不要在心。  
官凭印虎凭山，  
妇道人家凭得男子汉，  
为妻与你说了几句耍笑话，  
你不该挂在心上。

自从丈夫离咱家，  
黑地白夜把你想，  
白天想你一晌晌，  
黑夜想你睡不着。  
八音盒子自鸣钟，  
想丈夫想得直到如今，  
丈夫你不信隔壁邻友问，  
哪一个不想丧了良心。  
你就说把为妻休出门，  
相见妻儿万不能，  
现在娶个狐狸精，  
用不了三二年和你打离婚。  
今年为妻二十一，  
再有五年二十六，  
身子不大不小长得急骨，  
为妻长得一对可喜足。  
那一天为妻打了一卦，  
算见奴丈夫不远回家，  
隔壁邻友借了一票当，  
该不该的安排了一下。  
白面豆面都买下，  
为妻量了二斗好荞麦，  
量下荞麦都磨下，  
俺知道丈夫你好吃灌肠。  
知道丈夫好喝酒，  
与丈夫打了二斤梅桂露，  
买了钵钵酱豆腐你就酒，  
又称了四两莲花豆。  
知道丈夫好吃肉，  
与丈夫割了二斤肥羊肉，  
羊汤削面不太顺口，  
又打了二两香豆油。  
知道丈夫好喝茶，  
与丈夫称了半斤好茶叶，

大叶茶这两天太打凉，  
给你称了二斤三和茶。  
砂糖黑糖碎冰糖，  
与丈夫买了一根露西瓜，  
山高路远你受干渴，  
西瓜老还在咱家柜板上搁。  
桃红裤儿水红鞋，  
等死你想死你你不该不回来，  
只有今天穿了两只黑老娃儿鞋，  
贸然然你跑回来。  
为妻做了两只改良鞋，  
尖尖上缀的胡彩彩，  
二日天明奴穿上，  
伸得丈夫手里揣一揣。  
好花儿开在五六月，  
好闺女活的十七八，  
二十四五正当年，  
人过三十误了少年。  
牡丹花开在五六月，  
三天两天就得浇灌，  
忙说七八年没啦浇灌，  
叶叶圪蹙枝枝干。  
官大有银海大宽，  
宰相肚里好撑船，  
饶过为妻这一遍，  
从今向后再也不敢。  
丈夫坐在椅子上，  
为妻跪在大地下，  
隔壁邻友到咱家，  
你就不怕别人笑话咱。  
为妻央计你半后晌，  
丈夫没啦些笑牙牙，  
再叫丈夫听我说，  
油圪丢丢丈夫你笑了吧。

|            |                 |
|------------|-----------------|
| 张(唱)       | 捏上两个饺子你吃来吧。     |
| 张公子来把话说，   | (背唱)            |
| 没脸的贱人听我说，  | 不要看我这地央计他，      |
| 磕一个响头滚起来吧， | 等一等他要央计咱，       |
| 田(白)       | 睡到半夜三更打，        |
| 不磕！        | 总叫他跪到圪斗板下，      |
| 张(唱)       | 凭着我的本事还拿不住他。(下) |
| 不给我磕头我不让。  | 张(唱)            |
| 田(白)       | 张公子来把躬打，        |
| 磕呀！        | 再叫众位听我话，        |
| 田(唱)       | 离家外出整八年，        |
| 磕罢头来往起爬，   | 全为谋生赚些钱，        |
| 再叫丈夫听我说，   | 如今幸得回家转，        |
| 为妻与你把厨房下，  | 但愿全家团圆共聚欢。      |

## 劝戒烟

人 物 :玉林妻(青衣)30多岁      赵玉林(丑)32岁  
二   婢(老旦)50多岁

|                 |                  |
|-----------------|------------------|
| 妻(上唱)           | 这村里卖洋烟的人实在多，     |
| 家住太谷住城北，        | 村府、阎长管不住。        |
| 自幼许配给了念书的。      | 青年人直圪钻，          |
| 奴男人把洋烟吃，        | 吃了洋烟，花上钱，        |
| 家里的营生懒怠做。       | 花上自己的钱惹人讨厌！      |
| 嫁下一个吃洋烟的男人气断奴的肠 | 奴男人清早出的门，        |
| 则！              | 也不知他去谁家把洋烟熏。     |
| 小奴家生来可怜！        | 家留下奴独一人，         |
| 埋怨一声上房里的二老爹娘，   | 思想起来真气人，找下一个吃洋烟的 |
| 今日挑，明日拣，        | 男人败尽狗兴！          |
| 好男人挑了千千万，       | 奴男人吃洋烟把钱花，       |
| 彻彻地拣了个漏油灯盏。     | 变房子卖地尽由他，        |

小奴家 ,常劝他 ,  
再三不听奴的话 ,  
尽管他吃洋烟不管奴的家。  
左思右想泪如麻 ,  
我有心到大街上去找他 ,  
又恐怕人家笑话。  
无奈何打坐在牙床上 ,  
等等他回来了劝说劝说他。  
玉林 ( 上唱 )  
我的名儿赵玉林 ,  
每日起来把洋烟熏。  
清早起 ,出的门 ,  
去到精神馆里我把洋烟熏 ,  
连熏了三个泡子没啦过了瘾。  
一个泡子一毛七 ,  
三个泡子五毛一。  
没钱儿 ,我骗得吃 ,  
人家锢住我要钱嘞。  
逼得我无奈何押了我的袍子 ,  
今年冬天没穿的活该我冻的。  
袍子押了一块八 ,  
也有吃来也有喝。  
丢骰儿 ,把宝押 ,  
输了钱儿往回跌 ( 跑 ) ,  
这两天没钱儿受得些紧逼。  
回家去和我妻儿来商量 ,  
叫她给我另改嫁。  
差媒人 ,来说合 ,  
身价要下二百八 ,  
有钱儿熏洋烟心宽意乐。  
一边儿盘算往回行 ,  
行不觉来到自己的门。  
抬起头来用目睷 ,  
门子关了个紧又儿紧。

想必是我妻儿圈上个后生。  
我在门儿外侧耳细听。  
门儿外听了多一阵 ,  
听见里边无有人。  
我的妻 ,贤良人 ,  
不给我赵玉林坏门风 ,  
何必我无事人操人家的闲心。  
手儿里打门环环为妻你快开门 !  
妻 ( 唱 )  
正在家中奶娃娃 ,  
耳听的门儿外面人叫咱。  
将娃娃 ,放床上 ,  
走上前来开开门 ,  
原来是吃洋烟的男人转回家中。  
咱二人门儿外边难讲话 ,  
来来来随上为妻到咱家。  
进大门再把二门进 ,  
迈步儿来到大院心 ,  
来为妻打起了门帘帘丈夫你先进。  
进门来与丈夫把座儿打。  
玉林 ( 唱 )  
赵玉林坐得咱家椅子上。  
妻 ( 唱 )  
今清早出得门 ,  
你又去谁家把洋烟熏 ?  
吃洋烟花了钱你说我听。  
玉林 ( 唱 )  
赵玉林把话明 ,  
再叫我妻你要听。  
清早起我出得门 ,  
精神馆把洋烟熏 ,连熏了三个泡泡我  
概也没啦点点精神。  
妻 ( 唱 )  
三个泡子没吃足 ,

我问你多少钱买一个？

玉林(唱)

一个泡子一毛七，

三个泡子五毛一，

嫌泡子不中用蘸上料子。

妻(唱)

提起泡子蘸料子，

我问你的钱儿在哪嘞？

玉林(唱)

没钱儿我骗得吃，

人家向我要钱嘞，

无奈何押了我的袍子。

今年冬天没穿的活该我冻的。

妻(唱)

丈夫你吃洋烟是自寻的，

咱家里本是过得穷日子。

改不改，你直管吃，

好话告给了你实聋子，

冻死你饿死你不受你的狗屈。

家里的营生懒怠做，

每日东跑西狗游。

一无耻，二无羞，

一份子家业顺手流。

我看你天生下来就是个讨吃骨头！

玉林(唱)

赵玉林这里把气生，

骂一声我的妻儿狗贱人！

你说老子讨吃命，

老子讨吃你高兴？

不是老子发了瘾定打你一顿！

妻(唱)

一见丈夫把气生，

吓得奴家吃一惊。

叫丈夫你要听，

为妻有话对你明，

有两句粗鲁的话儿我说你听。

丈夫你今年三十几，

并不是三两岁的小孩子。

咱家里无吃的米，

有了钱儿尽管你，

不吃洋烟省下的钱买成点儿米。

为妻忍饥挨饿不说甚，

怀里抱得你三岁的小孩童。

哭一阵，闹一阵，

没吃没喝谁能行？

难道说娃娃哭你概不心疼？

财主家家业有多大，

吃洋烟逼得卖婆姨又卖娃娃。

拆高楼，卖骡马，

卖得要啥没啦啥，

吃洋烟倒了的不是一家。

有一个财主把洋烟吃，

他女人劝他他不听，

先卖地，后卖人，

一份子家业抖干净，

没几天把一个财主弄成穷人。

洋烟本是英国发，

吃上亡国又破家。

发了瘾，没钱花，

贼出百计偷盗人家，

叫人家逮住把腿也给砸煞。

金丹、料子和洋烟，

三种毒害人没深浅。

纵然你有大家业，

万贯家产也不够变。

先卖了小水地，然后拆得卖院。

想当初老人把你生，

叫你长大成人顶门门。

成过家，不怠动，  
每日起来把洋烟熏。  
你死后怎样对待你的老人。  
穿得两只鞋大开花，  
穿的裤子没裤裆。  
腰里襟(系)的一匹麻，  
头发长成一寸长。  
吃洋烟不洗脸成天黑渣渣。  
姐儿姊妹不来走，  
亲戚朋友丢开手。  
有朝一日无活路，  
去到门上把人求，  
跌<sub>子</sub>子露胯概不害羞！  
丈夫至今日不要把洋烟熏，  
一天能省几个铜(铜板钱)。  
置下地，盖起房，  
正大光明有志气。  
生孩子留后世多么体面。  
你若不改洋烟不退瘾，  
一天更比一天紧。  
把为妻，休出门，  
想见为妻万不能。  
难道说夫妻分离你概不心疼？  
劝丈夫劝了多一阵，  
不知丈夫你怀揣甚的心。  
叫丈夫，你要听，  
为妻劝你一片诚心，  
石头也抱得出它能软三分。  
玉林(唱)  
赵玉林听一言怒气生，  
骂一声我妻狗贱人。  
叫我改，万不能，  
洋烟是我的命根根。  
改洋烟改死我谁顶我的命？！

妻(唱)  
一见丈夫不回心，  
气得奴家要发疯。  
叫丈夫，你要听，  
看起来你赵家没德行！  
一早起劝得我骨软三分。  
二婶(唱)  
老伴去世三年出，  
留下我守寡过日子。  
我的儿走外国，  
隔壁子有个侄儿子，  
思想起我的儿想得我老婆哭。  
正在家中把儿想，  
忽听侄儿家闹嚷嚷。  
赵玉林把洋烟熏，  
他妻劝他概不听，  
只得我到他家解劝乖(语助词)他们。  
迈开脚步往前行，  
不觉来到他的门。  
低头儿，把门进，  
我把侄媳问一声：  
你二人争争吵吵却为何情？  
妻(唱)  
二婶婶进门来你先坐定，  
媳妇有话对你明。  
你侄儿，坏了心，  
每日起来把洋烟熏。  
尽管他吃了洋烟不管俺们。  
玉林(唱)  
二婶婶进门来你坐下细听，  
侄儿有话对你说。  
你媳妇，坏了心，  
啪啪地(整整地)骂了我一早晨，  
骂得我三辈子也不能转人。

二婶(唱)

二婶婶我听一言怒气生，

开言我骂声赵玉林。

你的妻是真心，

劝你的话你概不听。

你再吃洋烟我也和你不行。

再三劝你也不听，

到明天把你送到城，

戒烟局，退烟瘾，

叫你连灰灰也喝不成。

送得你游民场里把磨儿推，

我看你早死的改呀不改！

玉林(唱)

赵玉林听一言心害怕，

再叫二婶婶听我说。

二婶婶你要听，

我从今不把洋烟熏，

我再熏了洋烟对不起你们。

妻(唱)

你说的话儿我不信，

还得你对天把誓盟。

玉林(唱)

赵玉林，跪流坪，

祷告空中众神灵，

我要再吃了洋烟天霹五雷轰！

妻(唱)

一见丈夫把誓盟，

倒叫奴家心放平。

走上前，搀起身，

看起来咱赵家有德行，

丈夫你改了洋烟为妻俺们高兴。

二婶(白)

贤良媳妇劝戒烟，

妻(白)

老人的阴德感动天，

玉林(白)

跌地明灯真好看，

妻(白)

你说甚嘞？

玉林(白)

你吃不叫吃，说也不叫说啦。

二婶(白)

说你改洋烟的话吧！

玉林(白)

一谋真心改，改，改洋烟！

曲谱附录：

## 采 茶 调

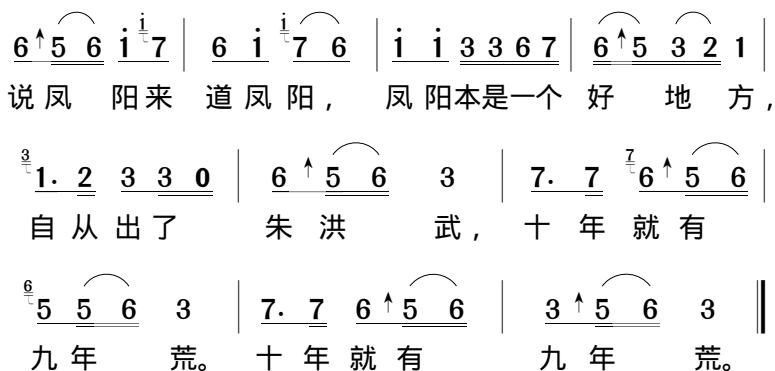
1 越  $\frac{4}{4}$

邵 阳 小调

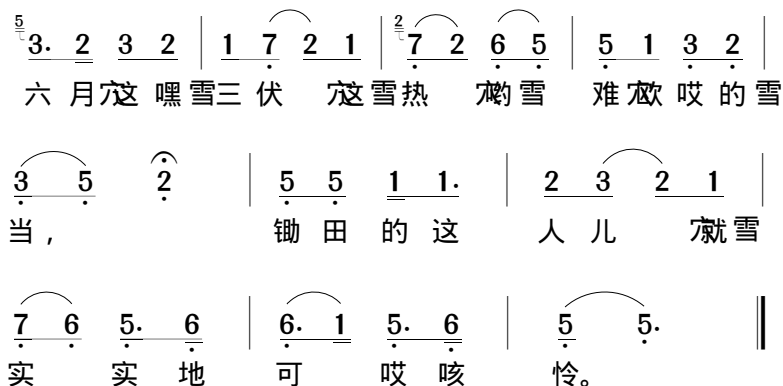
|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| 6. <u>6</u> <u>6</u> <u><math>\dot{1}</math></u> <u>3</u> <u><math>\sharp 5</math></u> 5                  |  | 6. <u><math>\dot{3}</math></u> <u><math>\dot{1}</math></u> <u>6</u> <u><math>\sharp 5</math></u> <u>3</u>                           |  |
| 正 月 那 个 采 茶   |  | 是 新 年 ,   |  |
| 6. <u>6</u> <u>6</u> <u><math>\dot{1}</math></u> <u>3</u> <u><math>\sharp 5</math></u> 5                  |  | 6. <u><math>\dot{3}</math></u> <u><math>\dot{1}</math></u> <u>6</u> <u><math>\sharp 5</math></u> <u>3</u>                           |  |
| 姐 妹 那 个 雪 双 双   |  | 进 茶 园 ,   |  |
| 6. <u>6</u> <u>6</u> <u><math>\dot{1}</math></u> <u>3</u> <u><math>\sharp 5</math></u> 5                  |  | 6 <u><math>\sharp 5</math></u> 6 - 6 <u><math>\dot{3}</math></u>  |  |
| 姐 妹 那 个 雪 双 双   |  | 茶 那 雪 茶 园   |  |
| $\overset{6}{\underset{\cdot}{\dot{1}}}$ . <u>6</u> <u><math>\sharp 5</math></u> <u>3</u>                 |  | $\dot{3}$ <u>6</u> <u><math>\dot{1}</math></u> <u><math>\dot{3}</math></u> <u><math>\sharp 5</math></u> <u><math>\dot{3}</math></u> |  |
| 进 罗 雪   |  | 采 起   |  |
| $\dot{1}$ <u><math>\dot{1}</math></u> <u>6</u> <u><math>\sharp 5</math></u> <u>3</u>                      |  | 6 $\overset{5}{\underset{\cdot}{\dot{3}}}$ - $\dot{3}$ <u>6</u>   |  |
| 新 茶   |  | 转 那 雪 转 回   |  |
| $\overset{6}{\underset{\cdot}{\dot{1}}}$ . <u>6</u> <u><math>\sharp 5</math></u> <u>3</u>                 |  | ( 6. <u>6</u> <u><math>\dot{1}</math></u> <u>6</u> <u><math>\sharp 5</math></u> <u>3</u>  |  |
| 还。  |  |   |  |
| 6. <u><math>\dot{3}</math></u> <u><math>\dot{1}</math></u> <u>6</u> <u><math>\sharp 5</math></u> <u>3</u> |  | 6. <u><math>\dot{3}</math></u> <u><math>\dot{1}</math></u> <u>6</u> <u><math>\sharp 5</math></u> <u>3</u> <u>6</u> <u>5</u>         |  |
|   |  | 3. <u><math>\sharp 5</math></u> <u>3</u> <u>5</u> <u>3</u> )  |  |



## 打 花 鼓

1 越  $\frac{2}{4}$ 松树树 唱  
阎定文 记

## 锄 田 佬 调 雪

1 越  $\frac{2}{4}$ 高硕鹏 唱  
阎定文 记

# 游 省 城

1 越  $\frac{2}{4}$

王振基 唱  
阎定文 记

$\dot{0} \quad \dot{1} \quad 7 \quad 6 \quad | \quad \underline{3 \quad 5} \quad \underline{6 \quad 7} \quad 6 \quad | \quad 6 \overset{\vee}{3} \quad 5 \quad 6 \quad | \quad \underline{3 \quad \sharp 4} \quad 3 \overset{\vee}{3} \quad |$   
 家 住 这 雪 山 西 太 原 儿 府, 离

$\underline{\dot{3} \quad \dot{3}} \quad \underline{\dot{1} \quad 7} \quad | \quad 6. \quad 7 \quad 3 \quad 5 \quad | \quad \overset{\text{贼}}{\underline{2 \quad 1 \quad 7}} \quad 6 \quad | \quad \underline{\frac{1}{4}} \quad 6 \quad |$   
 城 十 里 呵 杨 家 堡,

$\underline{2 \quad 1 \quad 7} \quad 6 \quad | \quad 6 \overset{\vee}{3} \quad 3 \quad 5 \quad | \quad 6. \quad \dot{1} \quad 3. \quad 2 \quad | \quad \underline{7 \quad 6} \quad 1 \quad |$   
 咱 姐 妹 生 来 命 儿 里 苦,

$\dot{1}. \quad 7 \quad 6 \overset{\dot{1}}{\quad} \quad | \quad 3 \quad 5 \quad \sharp 4 \quad 3 \quad | \quad \underline{2 \quad 2} \quad \underline{6 \quad 1} \quad \underline{1 \quad 2} \quad |$   
 咱 的 父 命 归 阴 咱 家 妈 妈

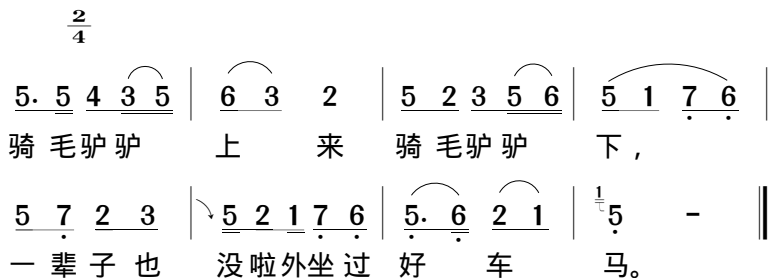
$3 \quad 5 \quad \sharp 4 \quad 3 \quad | \quad 3 \quad 6 \quad 1 \quad 1 \quad 2 \quad | \quad 3 \quad 6 \overset{\dot{1}}{\quad} \quad |$   
 老 母 亲 枉 爱 任 爱 得 儿 哟

$\underline{1.} \quad \underline{2} \quad 3 \quad 3 \quad | \quad 5 \quad \sharp 4 \quad 6 \quad \overset{\text{猿}}{\underline{3 \quad \sharp 4}} \quad 3 \quad | \quad \overset{\text{贼}}{\underline{2 \quad 1 \quad 7}} \quad 6 \quad ||$   
 咳 么 儿 哟 雪 恩 养 成 人。

## 刘三推车 男 雪

王振基 唱  
阎定文 记

## 割 苜 麦



# 小 放 牛

1 越  $\frac{2}{4}$

$\dot{1}$  7 6 ..... | 6 6 7 6 5 | 3 3 2 3 5 | 6  $\dot{1}$  5 7 |  
 出 得 门 来 用 目 瞧 衣 呀

6 - | 5 3 5 | 6  $\dot{1}$  6 5 | 5 3 2 |  
 咳 雪 那 边 厢 上 来 一 个 女 客

5 5 3 2 3 | 5 5 3 2 3 | 1 2 3 1 5 | 6 - |  
 人 呀 哈 南 呀 哈 南 么 衣 呀 咳 雪

||: 3 3 5 | 6  $\dot{1}$  6 5 | 3 3 2 5 3 | 2 - |  
 头 上 戴 的 一 枝 花 ,  
 杨 柳 细 腰 一 纤 纤 ,

3 3 5 | 6  $\dot{1}$  6 5 | 3 3 2 5 1 | 2 - :||  
 身 上 穿 的 杨 柳 纱 ,  
 小 小 金 莲 抓 抓 抓 ,

||: 3 3 2 3 1 | 2 - :||: 5 5 3 2 3 |  
 心 儿 里 想 着 她 , 这 一 场  
 口 儿 里 念 着 她 ,

5 5 3 2 3 | 1 2 1 5 | 6 - :||  
 想 思 病 把 人 害 煞。

## 刘 三 推 车

男女对唱 雪

王振基 唱  
阎定文 记

1 越  $\frac{2}{4}$

0  $\dot{7}$  6 3 5 | 5 6  $\dot{1}$  6  $\dot{1}$  |  $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  7 |

男 刘 三 咳 雪 推 车 上 了 这 雪 东

$\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$  |  $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$  |  $\dot{7}$  6 3 5. 5 |

街 的 呀 哈 雪 咳 嫂 嫂 俺 们 坐 车 观

3 3 6 5 3 2 |  $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  7 |  $\dot{1}$   $\dot{1}$  7 6  $\dot{1}$  |

东 街 上 的 这 雪 灯 咳 呵 雪 刘 三 哥 选

5. 5 5  $\sharp 4$  3 |  $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$  7 | 6 3  $\sharp 5$  6 3 |

男 的 喔 怀 嫂 选 嫂 嫂 我 坐 在 观 见 了 ,

6  $\sharp 5$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$  7 | 6 3  $\sharp 5$  6 3 | 6  $\sharp 5$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  7 |

男 见 什 么 你 对 俺 们 说 , 咳 长 条 条 是

6 3  $\sharp 5$  6 3 |  $\dot{5}$  5 5 5 5 5 | 3  $\dot{3}$   $\dot{2}$  |

菜 瓜 灯 , 红 瓢 这 瓢 子 是 西 瓜

$\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{7}$   $\dot{2}$  |  $\dot{1}$   $\dot{1}$  7 6  $\dot{1}$  | 3 5 3 2 3  $\dot{5}$  |

灯 咳 雪 咯 崩 儿 勒 崩。 崩 儿 勒 崩

$\dot{1}$   $\dot{1}$  7 6  $\dot{1}$  |  $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\sharp 4$  | 3  $\sharp 4$  3 |

咯 崩 儿 勒 崩。 崩 儿 勒 崩 得 儿 崩 得 儿 崩 ,

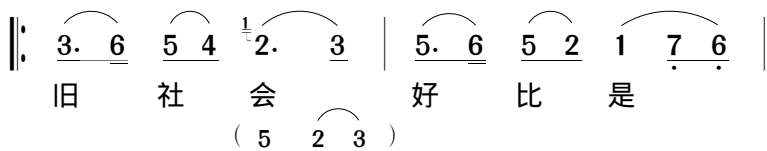
3 3 3 3 3 3 | 7 6 6  $\dot{1}$  ||

一 崩 一 个 莲 花 落 咳 么 咳 雪

# 妇女自由歌

山西民歌  
阮章竞填词

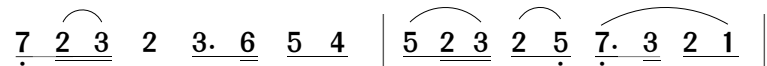
1 越  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$



看 不 见 那 太 阳 看 不 见 天 ,



黑 格 洞 洞 的 苦 井 万 丈 深 ,  
数 不 清 的 日 月 数 不 尽 的 年 ,



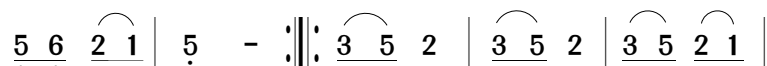
井 底 下 压 着 咱 们 老 百 姓 ,  
做 不 完 的 牛 马 受 不 尽 的 苦 ,



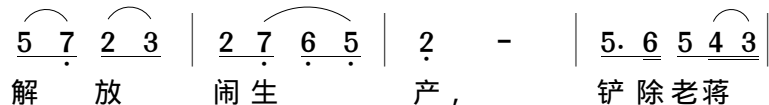
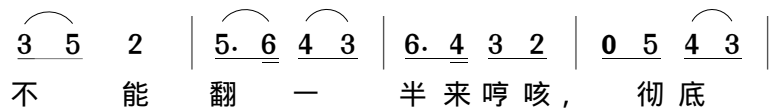
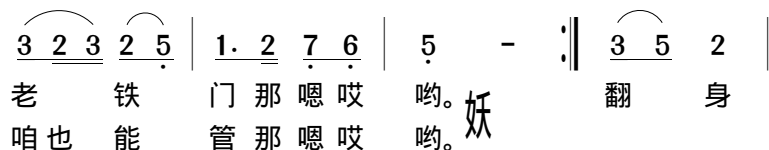
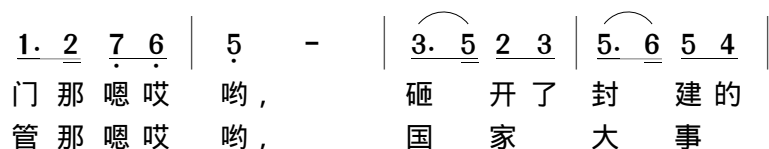
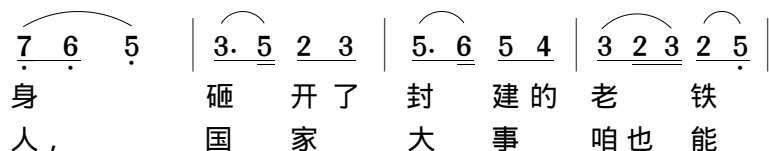
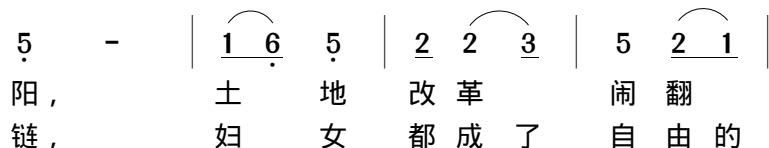
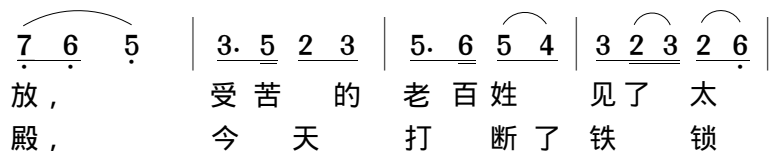
妇 女 在 最 底 层。 多 少 年  
谁 来 搭 救 咱。 共 产 党



多 少 代 , 盼 的 那 个 铁 树 就  
毛 泽 东 , 他 领 导 咱 全 中 国



把 花 开。 中 国 人 民 大 解  
走 向 光 明。 从 前 的 妇 女 走 进 阎 王

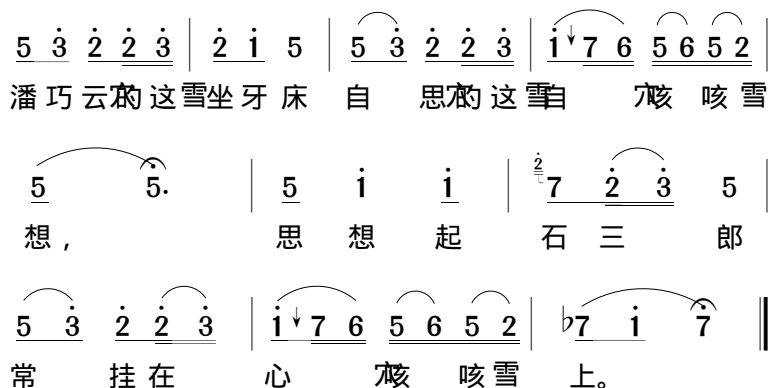




## 翠 屏 山

六女雪

1 越  $\frac{2}{4}$





## 对 花 灯

## 菱花落雪

( 5. 6 5 3 | 5 ī ī | 5. 6 5 2 | 2 2 3 5 ) |

5. 6 5 3 | 5 ī ī | 5. 6 5 3 | 2 5 5 |

一 道 黄 河 九 道 弯, 一 弯 弯 了 六 千 三,

一 道 黄 河 九 道 弯, 过 了 三 门 到 中 原,

5 b7 | 0 6 6 | 5 5 3 | 2. 3 5 |

方 圆 两 万 七 千 里,

梢 公 抬 头 朝 前 看,

ī ī ī ī | ī 6 5 | 3 3 3 3 2 | 1 3 5 |

左 朵 花 儿 开 雪 琅 当 一 支 梅 花

左 朵 花 儿 开 雪 琅 当 一 支 梅 花

2 1 2 | 5. 5 5 3 | 2 5 ī | 1 6 5 |

来 雪 水 流 千 里 不 复 还 咳 吗 哈 雪

来 雪 一 马 平 川 好 庄 田 咳 吗 哈 雪

1. 1 1 3 | 2 3 1. 1 | 1 1 1 6 | 5. 6 5 ||

咳 咳 老 莲 花 花 里 金 钱 梅 花 落 雪

咳 咳 老 莲 花 花 里 金 钱 梅 花 落 雪

## 送 樱 桃

1 越  $\frac{2}{4}$

0  $\overset{\cdot}{3}$  5 5 |  $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{1}$  7 6 |  $\overset{\vee}{5}$   $\overset{\cdot}{3}$  7  $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$  |  
 家 住 在 太 谷 住 城 儿 就 雪

$\overset{\cdot}{7}$   $\overset{\cdot}{6}$  5  $\overset{\vee}{5}$   $\overset{\cdot}{3}$  |  $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$  |  $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{6}$   $\overset{\cdot}{1}$  7 6 |  
 西。 离 城 儿 就 雪 里 第 四

$\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\wedge}{5}$  |  $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{1}$  7 6 |  $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$  7 6 5 |  
 区， 奴 姐 姐 白 菊 花，

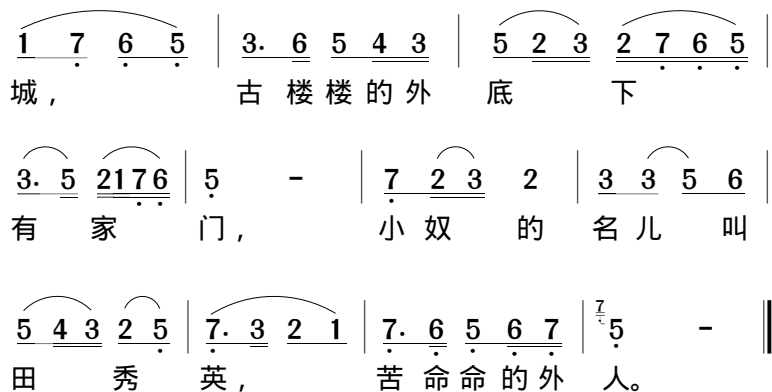
$\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{3}$  5 5 |  $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{1}$   $\overset{\cdot}{2}$  7 6 5 |  $\overset{\vee}{5}$   $\overset{\cdot}{3}$  5 5 |  
 小 奴 家 的 名 儿 叫 六 月 雪， 相 好 的

$\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{1}$   $\overset{\cdot}{1}$  7 6 |  $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{3}$  5 6 7  $\overset{\cdot}{6}$  7  $\overset{\cdot}{2}$  |  $\overset{\cdot}{3}$  5 5 2  $\overset{\wedge}{1}$  ||  
 哥 哥 住 在 在 在 姐 丈 丈 的 门 来 来 来 雪 上。

## 苦 伶 仃

$\frac{2}{4}$

$\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{6}$   $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{4}$   $\overset{\cdot}{3}$  |  $\overset{\cdot}{5}$  2 3 |  $\overset{\cdot}{5}$   $\overset{\cdot}{6}$  5  $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{3}$  |  
 家 住 儿 就 在 这 太 谷 儿 的 外



## 绣 花 灯



# 卖 烧 土

$\frac{2}{4}$

$\underline{3} \ \underline{5} \ 2 \mid \underline{5} \ \underline{6} \ \underline{5} \mid \underline{5.} \ \underline{4} \ 3 \ 5 \mid \underline{2 \ 1 \ 2 \ 6 \ 5} \mid$   
 家 住 在 直 隶 保 定 儿 就 府 ,

$\underline{3} \ 5 \ \underline{2 \ 3} \mid \underline{5.} \ \underline{6} \ \underline{5} \ 4 \mid \underline{3 \ 2 \ 3} \ \underline{2 \ 6} \mid \underline{5} \ - \mid$   
 我 的 外 名 儿 叫 二 木 虎 ,

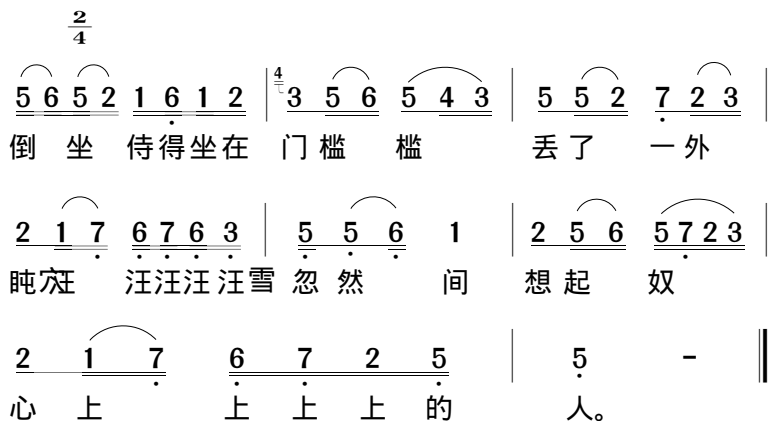
$\underline{1} \ \underline{7} \ \underline{6} \ \underline{5} \mid \underline{2} \ \underline{2} \ \underline{3} \mid \underline{5.} \ \underline{5} \ \underline{2} \ 1 \mid \underline{7} \ \underline{6} \ \underline{5} \mid$   
 俺 爹 把 我 带 到 太 原 外 雪 府 ,

$\underline{3.} \ \underline{5} \ \underline{2 \ 2 \ 3} \mid \underline{5.} \ \underline{6} \ \underline{5} \ \underline{4 \ 3} \mid \underline{2.} \ \underline{3} \ \underline{2 \ 5} \mid \underline{1.} \ \underline{2} \ \underline{7} \ \underline{6} \mid$   
 每 日 里 我 就 推 上 推 车 儿 卖 烧 土 嘞 唔 哎

$\underline{5} \ - \mid \overset{(2 \ 2 \ 2 \ 5)}{\underline{5.} \ \underline{5} \ \underline{2} \ \underline{1}} \mid \underline{7} \ \underline{6} \ \underline{5} \mid \underline{3.} \ \underline{5} \ \underline{2 \ 2 \ 3} \mid$   
 哟 哎 嘞 唔 哎 哟 每 日 里 我 就

$\underline{5.} \ \underline{6} \ \underline{5} \ \underline{4 \ 3} \mid \underline{2.} \ \underline{3} \ \underline{2 \ 5} \mid \underline{1.} \ \underline{2} \ \underline{7} \ \underline{6} \mid \underline{5} \ - \parallel$   
 推 上 推 车 儿 卖 烧 土 嘞 唔 哎 哟。

## 不 见 面



## 割 田



# 大挑菜

$\frac{2}{4}$

$\underline{7. \dot{3}} \quad \underline{\dot{2}. \dot{3}} \mid \underline{\dot{1} \ 7 \ 6} \ 5 \mid \underline{6. \dot{1}} \ \underline{3 \ 3 \ 5} \mid$   
 奴 家 家 贫 土 地 依 么 儿

$\underline{\dot{1} \ 7 \ 6} \ \underline{5 \ 6 \ 5} \mid \underline{2 \ \dot{1}} \ 7 \ \underline{\dot{2}} \mid \underline{\dot{1} \ 3} \ \underline{5. \ 6} \mid$   
 小 嘞 么 哼 咳 每 日 就 起 来

$\underline{5 \ 4 \ 3} \ \underline{2 \ 1 \ 2} \mid 5 \ - \mid \underline{7. \dot{3}} \ \underline{\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{3}} \mid$   
 把 菜 挑, 今 天 天 好

$\underline{\dot{1} \ 7 \ \dot{2}} \ \underline{\dot{1} \ 7 \ 6} \mid \underline{5 \ 6 \ 5 \ 2} \ \underline{5 \ 2} \mid \underline{5 \ 3 \ 5 \ 6} \ 5 \mid$   
 起 的 早, 梳 一 梳 外 头 来 缠 一 缠 脚,

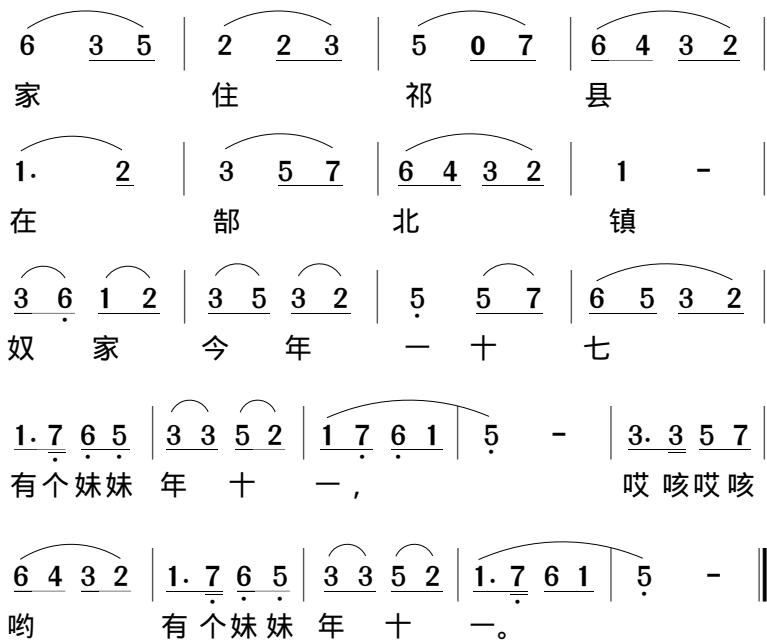
$\underline{5 \ 5 \ 2} \ \underline{5. \ 2} \mid \underline{5 \ 3 \ 5 \ 6} \ 5 \mid \overset{2}{\underline{7. \ \dot{2}}} \ \underline{\dot{1} \ 7 \ 6} \mid$   
 手 提 上 篮 篮 往 外 跑, 哎 嘞 哼 咳

$\underline{5 \ 6 \ 5 \ 2} \ 5 \mid \underline{5. \ \dot{1}} \ 7 \ \underline{6 \ \dot{1}} \mid \underline{\dot{1} \ 5 \ 6} \ \underline{5 \ 4 \ 3} \mid$   
 急 慌 忙 扭 回 身 来 将 门 儿 锁

$\overset{3}{\underline{2 \ 1 \ 2}} \ 5 \mid \underline{\dot{2}. \ \dot{2}} \ \underline{\dot{1} \ 7 \ 6} \mid \underline{5 \ 6 \ 5 \ 2} \ 5 \mid$   
 好, 哎 嘞 哼 咳 急 慌 忙

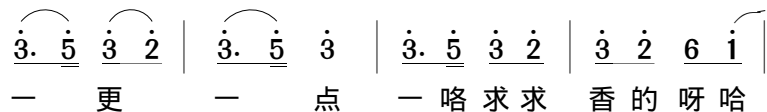
$\underline{5 \ \dot{1}} \ 7 \ \underline{6 \ \dot{1}} \mid \underline{\dot{1} \ 5 \ 6} \ \underline{5 \ 4 \ 3} \mid \overset{3}{\underline{2 \ 1 \ 2}} \ 5 \parallel$   
 扭 回 身 来 将 门 儿 锁 好。

## 采 棉 花

 $\frac{2}{4}$ 

穴注：此曲与“出东口”同曲调 雪

## 哭 五 更

 $\frac{2}{4}$ 

· 猿 猿 ·



## 打 冻 凌

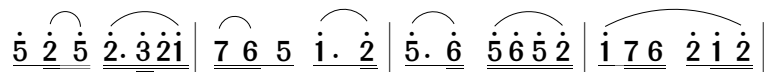




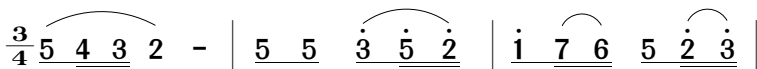
## 算 帐

 $\frac{2}{4} \quad \frac{3}{4}$ 

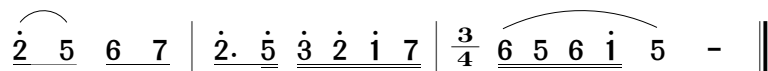
慢板 雪



刘英 环 坐 牙床 自 思 自

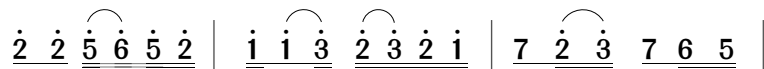


想 思想 起 奴的 丈夫

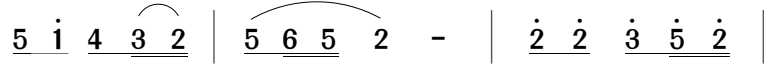


常 挂 在 外 喘 咳 咳 咳 咳 上。

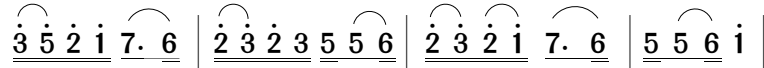
## 锄 田

 $\frac{2}{4}$ 

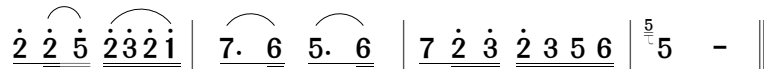
谁 楼上 呀就 雪打五 更 锄在 东 吼 方 锄在



方 吼 咳 咳 明 乌鸦 叫 呀 在 雪



喜 鹊 鹊 喳 倒 叫我一时 睡 不 着 打 枣 湾



锄田 了 去 走 一哈哈 哎 咳 咳 咳 程。

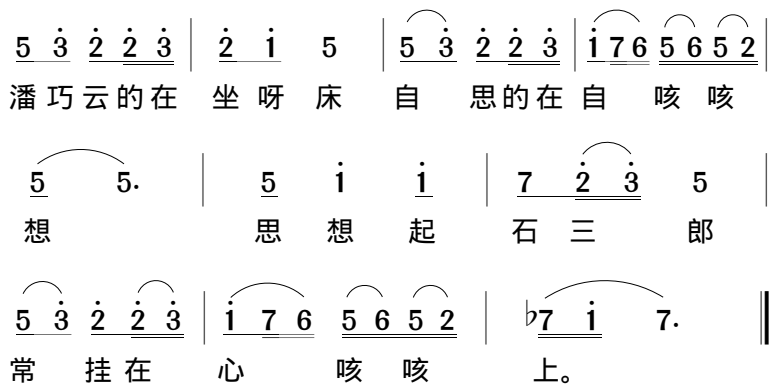
## 放 风 筝

$\frac{2}{4}$



## 翠 屏 山

$\frac{2}{4}$



## 写 十 字

 $\frac{2}{4}$ 

|                               |                               |                             |                            |                               |                                       |
|-------------------------------|-------------------------------|-----------------------------|----------------------------|-------------------------------|---------------------------------------|
| <u>5</u> <u>2</u>             | 5                             | <u>5</u> <u>7</u>           | <u>1̇</u> <u>2̇</u>        | <u>5̇</u> <u>2̇</u> <u>3̇</u> | <u>2̇</u> <u>2̇</u> <u>2̇</u>         |
| 我                             | 写                             | 一                           | 字                          | 一                             | 道的在                                   |
| <u>1̇</u> <u>7</u>            | <u>6</u> <u>5</u>             | <u>5</u> <u>1̇</u>          | <u>7</u> <u>6</u>          | <u>5̇</u> <u>2̇</u>           | <u>1̇</u> <u>7</u> <u>6</u>           |
| 街                             | 呀 哼 咳                         | 吕                           | 蒙 正                        | 挂                             | 兰                                     |
| <u>5</u> <u>6</u> <u>1̇</u>   | <u>5</u> <u>4</u> <u>3</u>    | 5                           | 5 <u>6</u> <u>1̇</u>       | 5                             | 5 <u>5</u>                            |
| 走 过                           |                               | 斋                           | 关 老                        | 爷                             | 蒲 州                                   |
| <u>1̇</u> <u>1̇</u> <u>2̇</u> | <u>5̇</u> <u>2̇</u> <u>3̇</u> | <u>1̇</u> <u>7</u> <u>6</u> | <u>5</u> <u>5</u> <u>2</u> | <u>5</u> <u>5</u> <u>2</u>    | <u>5</u> <u>5</u> <u>2</u>            |
| 他 把 就                         | 豆                             | 腐 么 就                       | 卖 呀 嘞                      | 咳 呀 嘞                         | 人 儿 嘞                                 |
| <u>1̇</u> <u>4</u> <u>3</u>   | <u>5̇</u> <u>6̇</u>           | 5                           | 5                          | 1                             | <u>1̇</u> <u>7</u> <u>6</u> <u>5̇</u> |
| 得 儿 嘞                         | 丢 么                           | 依                           | 打                          | 丢                             | 呀 儿 哟 丢                               |
| <u>2̇</u> <u>3̇</u>           | 5                             | <u>1̇</u> <u>2̇</u>         | <u>1̇</u> <u>7</u>         | <u>6</u> <u>5</u>             | <u>1̇</u>                             |
| 依                             | 打 丢                           | 刘                           | 备 四 川                      | 卖                             | 草 鞋                                   |

## 上 包 头

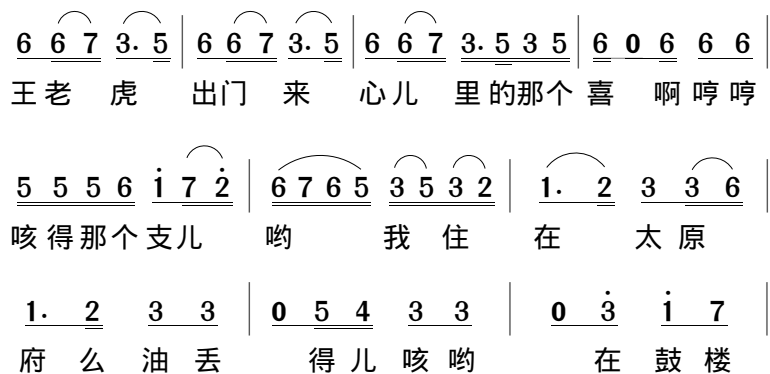


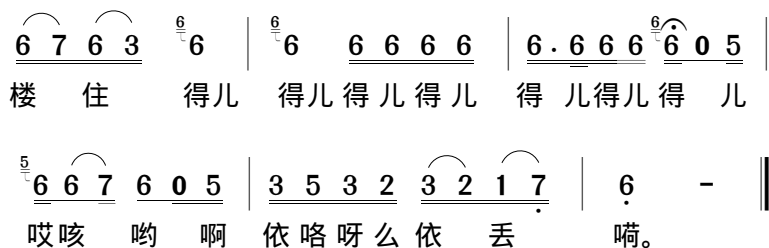
## 看 秧 歌





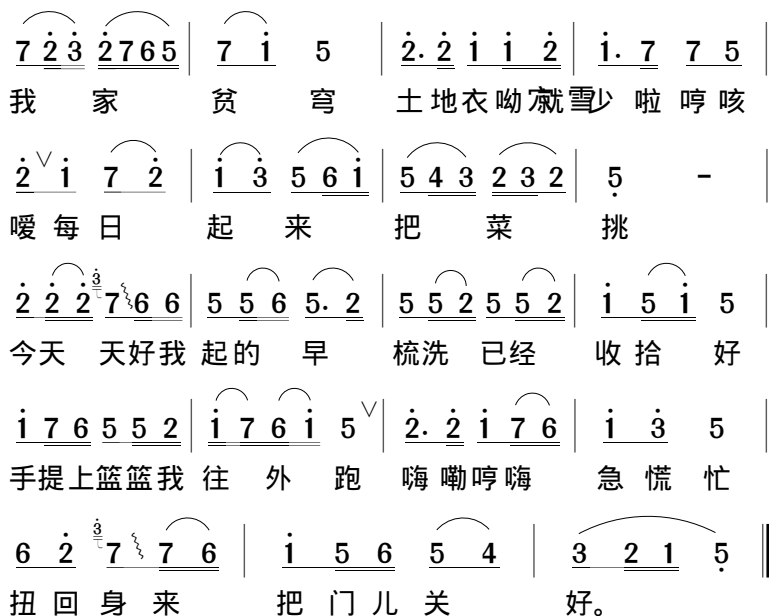
## 卖 高 底

 $\frac{2}{4}$ 




## 姐 妹 挑 菜

$\frac{2}{4}$



## 卖 元 霄

$\frac{2}{4}$

|  |                                   |   |                                 |
|--|-----------------------------------|---|---------------------------------|
| $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$            | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$     | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$                     | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$   |
| 我  | 小 子                               | 今   | 年                               |
| $\dot{1}$ $\flat 7$ $6$ $5$              | $\dot{3}$ $\dot{1}$               | $\flat 7$ $\dot{2}$ $6$ $5$                       | $\dot{3}$ -                     |
| 二  | 十                                 | 七   |                                 |
| $\dot{3}.$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\flat 7$ $6$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\flat 7$ $\dot{3}$           | $\flat 7$ -                     |
| 家 住                                      | 太 谷                               | 在 城   | 西                               |
| $\flat 7$ $\dot{3}$ $\dot{5}$            | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$     | $\dot{1}$ $\flat 7$ $\dot{3}$                     | $\flat 7$ - $\dot{3}$           |
| 别 的                                      | 营 生                               | 不 会   | 干                               |
| $6$ $6$ $6$ $5$ $6$                      | $\flat 7$ $7$ $\dot{3}$           | $5.$ $\flat 7$ $6$ $5$                            | $\dot{3}$ -                     |
| 就会那做个                                    | 小 生                               | 意   |                                 |
| $\dot{3}.$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\flat 7$ $6$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\flat 7$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\flat 7$ - $\dot{3}$ |
| 哎 个 哟 哟                                  | 哟 哟 哟 哟                           | 哟 得 儿 人 哎   | 哟                               |
| $6$ $6$ $6$ $5$ $6$                      | $\flat 7$ $7$ $\dot{3}$           | $5.$ $\flat 7$ $6$ $5$                            | $\dot{3}$ -                     |
| 就会那做个                                    | 小 生                               | 意   |                                 |

# 采 茶

ㄈ甲 雪

$\frac{2}{4}$

$\underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{6}} \mid \dot{1} \cdot \quad \underline{\dot{3}} \mid 2 \quad 2 \mid \overset{3}{\underline{\dot{5}}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}} \mid$   
姐 儿 那 个 挑 水 就 雪 上 东

$\underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{3}} \mid 2 \quad 2 \mid \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{3}} \mid \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{1}} \mid$   
坡 哪 嗨 呀 一 对 就 雪 鸳

$\underline{\dot{7}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{6}} \mid 1 \quad 1 \quad \underline{\dot{b}7} \mid \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{7}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} \mid \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{6}} \parallel$   
鸯 一 对 鹅 嗨 呀

# 采 茶

ㄈ乙 雪

$\frac{2}{4}$

$\underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{6}} \mid \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{6}} \mid \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \mid \underline{\dot{1}} \cdot \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{5}} \mid$   
十 三 月 亥 啦 还 采 茶 么 拉 倒 采 茶 小 小 梅

$\underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}} \quad 2 \parallel \dot{5} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}} \mid \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \quad 2 \parallel \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}} \mid$   
香 呀 闰 一 年 呀 樊 梨 花 那 么 雪

$\underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{3}} \mid \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{3}} \mid \underline{\dot{7}} \cdot \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} \parallel 1 \quad \underline{\dot{7}} \quad \underline{\dot{6}} \mid \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{5}} \parallel$   
许 配 呀 九 菊 花 儿 开 呀 薛 丁 山 呀



## 采 茶

## 丙 雪



## 对 花



## 唱 腔 锣 鼓

### 一、起板 穴出场锣鼓、串儿 雪

员 援 打打打打 | 皮 且 且且且且 | 光且且且 光且且且 |  
||: 光且且 皮且且 ||: 光 且 皮 且 :|| 光 且 皮 |  
令 光 打打 | 皮 且且 皮 且 | 光 且且光且 |  
皮 且 光 打 ——— 打打乙 (接板上起唱)  
巴 穴接眼上起唱 雪

现在有的(串儿)里加上文场音乐,为唱腔预示调式。

圆 援 打打打打 | 皮 且 且且且且 | 光且且且 光且且且 |  
光 且且 皮 且 ||: 光 且 皮 且 :|| 光 且 皮 |  
且 且 光 | 且. 光 皮 且 | 光 0 ||  
猿 郢 打 打 打 | 皮 且 且 打 | 仓 且 仓 且 |  
||: 仓 且 皮 且 :|| 仓 且 皮 | 仓 仓 |  
皮 且 皮 且 | 仓 且 仓 | 皮 且 仓 ||

## 二、过门 穴唱腔中锣鼓 雪

员援“二五锤”——用于二句式唱腔，上句尾接二锤，下句尾接五锤。第一铰子拍在句尾最后一个字上，底号提前一拍。“二五锤”又有紧慢二五锤、吊二五锤和带小锣二五锤的区别。

①“紧二五锤”——用于快速演奏，锣鼓走单字。如：《十字牌》紧唱时用。

“紧二锤”：打打 | 皮且 皮且 | 皮且皮且 光 ||

“紧五锤”：打打 | 皮且 皮且 | 光 且且 | 光且 皮且 |

光 皮且 | 皮且 皮且 | 光且 皮且 | 光 0 ||

②“慢二五锤”——用于慢速演奏，锣鼓走花字。如：《拐姑子》用。

“慢二锤”：打打打打 | 皮且且 皮且皮且 | 光 皮且皮且 | 光 0 ||

“慢五锤”：打打打打 | 皮且且 皮且皮且 | 光 皮且皮且 |

光 且且皮且 | 光 皮且光 | 皮且光 且且皮且 |

光.且 皮且皮且 | 光 0 ||

③“吊二五锤”——每句结尾一锤都落在眼上，在强弱上给人有吊起来的感觉。如：《踢银灯》用。

“吊二锤”：打打打打 | 皮且 皮 | 且光 皮且 | 光且皮且 光 ||

“吊五锤”：打打打打 | 皮且皮且 光 | 皮且皮且 光 |  
皮且且 皮且且 | 皮且 皮 | 且光 皮且 | 光且皮且 光 ||

④“带小锣的二五锤”——在“二五锤”前加小锣帽子。  
如《断料子》中用。

“带小锣二锤”：衣打 | 打衣打 太 | 且且 光且且 | 皮且 光 ||

“带小锣五锤”：衣打 | 打打衣打 太 | 且且 光且且 |  
皮且 光.且 | 光.且 皮且 | 皮且 光且 | 皮且 光 ||

圆“二七锤”——可用于二句式唱腔。

①“慢二七锤”：如《算帐》中用。

“慢二锤”：打打 | 皮皮 且且 | 皮且 皮且 |  
光 太且 | 皮且 皮且 | 光 0 ||

“慢七锤”：打打 | 皮皮 且且 | 皮且 皮且 | 光 且且 |  
皮且 皮且 | 光 太且 | 皮且 光 | 皮且 光 |  
皮且 皮且 | 令 光 | 皮且 皮且 | 光 0 ||

②“紧二七锤”：如《清风亭》中用。

“紧二锤”：衣打 | 打打衣打 皮且 | 皮且 光且 | 皮且 光 |

“紧七锤”：衣打 | 打打衣打 皮且 | 皮且 光 | 且且 光且 |

皮 且 光 | 皮 光 皮 光 | 皮 且 光. 且 | 皮 且 光 ||

猿 鄺一二五锤 ”——用于四句式唱腔。如《缉草帽》用。

“一锤”：打 打 | 皮 且 皮 且 | 光 o || (唱完一、二句奏)

“二锤”：打 打 | 皮 且 皮 且 | 光 且 皮 且 光 || (唱完三、四句奏)

“五锤”：打 打 | 皮 且 光 且 | 皮 且 光 且 | 光 且 皮 且 |  
皮 且 光 且 | 皮 且 光 | (唱完回句后奏)

又如《苦伶仃》中用的“一二五锤”：

“一锤”：打 打 | 皮 且 皮 且 皮 且 | 光 o ||

“二锤”：衣 打 | 打 打 衣 打 太 | 且 且 光 且 且 | 皮 且 光 ||

“五锤”：衣 打 | 打 打 衣 打 太 | 且 且 光 且 且 | 皮 且 光 且 |  
光 且 皮 且 | 皮 且 光. 且 | 皮 且 光 ||

在“一二五锤”中，如把上句“皮 且 皮 且 皮 且 光”换成“衣 打 打 打 衣 打 太”，就变为“二五锤”了。

源 媛 二四七锤 ”——用于五句式唱腔。如《送樱桃》中用。

“二锤”：打 打 打 打 | 且 光 且 皮 且 皮 且 o | 光 且 皮 且 光 ||

(用于第二句末尾四小节，和唱同步)

“四锤”：打打打 | 且光且 皮且皮 | 且且光且 皮且光 |  
且光皮且 光 | （用于末句后，即五句后）

“七锤”：打打打 | 且光且 皮且皮 | 且且光且 皮且光 |  
且光皮且 光.且 | 光且且 皮且光 | 且光皮且 光且皮 |  
且且光 且光皮且 | 光 0 || （末句回句后用）

锣声“光”，有时为垫锤，为的是花哨好听，所以往往超出几声。又如，《游省城》中用的“二四七”锤。

“二锤”：打打打打 | 皮且 皮且皮且 | 光且皮且 光 |  
“四锤”：打打打打 | 皮且且 皮且皮 | 且.且光且 皮且光且 |  
且光皮且 光 ||  
“七锤”：打打打打 | 皮且且 皮且皮 | 且.且光且 皮且光且 |  
皮光皮且 光且 | 光且且且 皮且光且 | 皮且皮且 光且皮 |  
且.且光且 且光皮且 | 光 0 ||

缘酆二三七锤”——用于花句式唱腔。如《偷南瓜》中用。

“二锤”：打打 | 皮且 皮且 | 光且 光 || （唱完一、二句后奏）

“三锤”：打打 | 皮且 皮太太 | 且光 且光 | 皮且 光 |

(唱完三、四句后奏)

“七锤”：打打 | 皮且 且且太 | 且光 且光 | 皮且 光 |  
光 且 | 皮且 皮且 | 光 且.光 | 皮且 光 ||

(唱完回句后奏)

远郾“三七锤”：

“三锤”：打打打 | 皮仓打 皮且皮且 | 仓打 皮且皮且 | 仓 0 ||

“七锤”：打打打 | 皮仓打 皮仓皮且 | 仓 皮仓皮且 | 仓 皮且 |  
仓 皮且 | 仓 皮仓皮且 | 仓 仓 皮仓皮且 | 仓 0 ||

苑援“一四七锤”：

“一锤”：打打打打 | 皮且 皮且皮且 | 光打皮且 光 ||

“四锤”：打打打打 | 皮且 且.且且且 | 皮且光 皮且光 |  
皮光皮且 光 ||

“七锤”：打打打打 | 皮且 且且且且 | 皮且光 皮光皮且 |  
光且 光 | 光 皮且光 | 皮且光 皮光皮且 |  
光且皮 且打光 | 皮光皮且 光 ||

三、切板唱腔结束锣鼓雪打打 | 皮且 且 | 光 0 ||

以上为祁太秧歌大家具武场不用铙钹、马锣雪其音乐过门唱腔中锣鼓雪一般程式是：二句式可打“二五锤”、“二七锤”、“三七锤”；四句式包括：二句半式、三句式、三句半式雪打“一二五锤”；五句式可打“二四七锤”；花句式可打“二三七锤”、“一四七锤”。

祁太秧歌除大部用大武场外，还有少数几个节目不用大武场而只用小武场饺子、手锣雪且常常伴有丝弦乐者计有：《拣烂炭》、《扯被阁》、《待满月》、《张公子回家》、《打酸枣》、《韩湘子度妻》、《绣荷包》、《出西口》、《登云休妻》等；伴有唢呐者，有《当板箱》、《钉缸》；伴有竹笛者有《小放牛》。

小武场的运用：一般程式是在每一段唱腔中间加两节。如，

“衣打衣 | 太打衣打 | 太 - | ”在唱腔末尾再加两节如上，接着加鼓点重复唱腔后半部作为过门。如二句式，则在上句后奏两节小武场，下句后再奏两节，然后加鼓点重复下句唱腔，作为过门可参看《扯被阁》唱腔曲谱雪如四句式，则在第二句后奏两节小武场，第四句后再奏两节，然后加鼓点重复三、四句唱腔，用为过门可参看《拣烂炭》唱腔曲谱雪

武场锣鼓字谱：

|              |          |           |
|--------------|----------|-----------|
| 打太雪-鼓板单键击    | 衣太雪-手板单击 | 令—马锣轻击    |
| 光—马锣重击       | 且—铙钹单击   | 皮—饺子单击    |
| 太太果、台雪-手锣单击  | 来—手锣轻击   | 仓—马锣、铙钹合进 |
| 才—手锣、饺子、铙钹合击 | 冬—战鼓单击   | 巴—梆子单击    |



## 后 记

传统文化是民族之根 ,文化遗产是传统文化、民族精神的承载者。清代学者顾炎武说 :“有亡国 ,有亡天下。亡国 ,肉食者谋之 ;亡天下 ,匹夫有责。”他说的亡天下 ,就是指亡文化。所以 ,保护民族文化是每一个中国人的责任。无论是物质文化遗产 ,还是非物质文化遗产 ,我们没有任何理由厚此薄彼 ,应予以同等的重视。文化遗产是历史先辈心血和智慧的结晶 ,是实现文化创新的基石。丰富多彩的中国文化遗产展现了中华民族伟大的文化创造力 ,体现着中华民族的人文精神。

我国经济建设正取得举世瞩目的成就 ,同时 ,我国也正处于一个重要的社会转型期。也许人们的价值取向也随之发生了深刻的变化 ,人们更多关注的是经济的繁荣 ,而无暇去顾及我国民间艺术瑰宝的盛衰。这种认识显然是短视的、片面的。文化遗产的历史价值和艺术审美价值是基础 ,经济价值是附属 ,我们不能够舍本逐末 ,缘木求鱼。当前 ,我国对于非物质文化遗产正投入前所未有的热情 ,逐步建立了一系列的法律法规 ,关于非物质文化遗产的保护传承工作有望健康有序地开展 ,可谓春风化雨 ,时不我待。诚如胡锦涛同志指出的 :“加强世界遗产保护成为国际社会刻不容缓的任务 ,这是历史赋予我们的崇高责任 ,也是实现人类文明延续和可持续发展的必然要求。”

就祁太秧歌而言 ,原有的 ~~猿~~多个剧目和曲目 ,至今仍能被登台表演的也只剩下了 ~~圆~~余个 ;由于历史性政治因素和名老艺人的

自然衰亡,一些程式表演技巧和言传身教特色已逐渐失落,祁太秧歌传人出现严峻的青黄不接状况。祁太秧歌的特性本具有鲜明的时代性,但传统剧目与时代已形成断层,缺乏新内容,时代感不强,不足以引发年轻一代的欣赏和学习兴趣。另外,由于受经济利益的驱动,一些演出团体逢年过节以及受雇于红白事宴时,随意增加一些不严谨的表演及念唱,使剧种走样变异,严重影响了祁太秧歌的声誉;而电视、音像、网络等多媒体传播手段的出现,对舞台表演的各小剧种冲击很大。祁太秧歌正面临着自然消亡和被社会淘汰的危险。

为了拯救和保护祁太秧歌这一三晋大地独有的艺术瑰宝,社会各界都应对其投入足够的关注。各级相关部门都应采取必要的强有力措施,通过全面普查走访健在的资深老艺人,尽力抢救保护已近失传的、尚未被挖掘的祁太秧歌剧本;通过搜集、整理、记录祁太秧歌各类实物资料,用文字、录音、录像、数字化多媒体等手段,全面整理已经出版的、未出版的和所收集到的祁太秧歌剧本、曲谱、唱腔锣鼓,汇编集成,建立完整的档案记录。文化艺术部门应牵头成立一些相关的团体、协会、机构,定期举办祁太秧歌学员培训班和各类秧歌赛事活动,不断地发现和培养秧歌新秀。建立以祁县、太谷为中心,联络周边各县的祁太秧歌振兴机制,以会演或研讨会为平台,开展交流与协作;以秧歌剧团、乐人团体为平台,发挥其传承、传播、示范作用。

只有民族的才是世界的。我们迫切需要对祁太秧歌进一步深入收集、整理、挖掘,通过对其音乐艺术、社会文化以及综合价值等方面的深层次研究,旨在这门民间艺术能够得到更好的传承和发展,使之能够更好地服务于社会,服务于人民。

封面题签/ 尹建峰

责任编辑/ 员荣亮

书籍装帧/ 陈 婷



ISBN 978-7-203-07319-2



9 787203 073192 >

定价：30.00元