

秧歌戏的起源与特征

□王有国

秧歌戏主要分布在中国北方的山西、陕西、河北、内蒙古、山东等地，是北方民间小戏的主要形式之一。张紫晨在《中国民间小戏》一书中将中国民间小戏分为六大系统——花灯戏、花鼓戏、采茶戏、秧歌戏、道情戏、其他戏曲。秧歌戏是六大系统之一。据统计，山西共有地方戏曲剧种52个（包括已经失传或近于失传的剧种），除了“四大梆子”，其余均为地方小戏。其中秧歌戏流布最广，各个地区都有，如繁峙大秧歌、广灵秧歌、朔州大秧歌、祁太秧歌、太原秧歌、襄武秧歌、壶关秧歌、汾孝秧歌、沁源秧歌、泽州秧歌等。内蒙古大秧歌由山西朔州大秧歌演变而成，现已绝迹。各地秧歌戏由于受当地文化背景的影响，尤其是吸收当地其他剧种和曲艺的成分，音乐和剧目均有明显差异，风格异彩纷呈，各具特色。但对比各路秧歌戏来看，仍然可以清晰地探索出秧歌戏的一些典型特征和本质属性，以及秧歌戏的一些生成、发展、流传的规律。

秧歌的形成与流传

关于秧歌戏的起源，目前毫无争议的结论就是起源于民间的秧歌、社火。社火源于对土地与火的崇拜，是古老的风俗，有着数千年的历史。“社”为土地之神，“火”为火神，可追溯到远古火的使用和农耕的产生，在生产力水平极低的情况下人们产生的万物有灵的自然崇拜心理。社火最早是祭

祀时的表演，以乞求风调雨顺，后来，于祭祀中加入娱乐成分，即以娱神为初衷的社火表演，如百戏、乐舞、民间杂耍等。据孟元老《东京梦华录》记载，北宋时期的社火活动很繁盛，每逢正月初一至十五，村社举办的迎神赛会有种类繁多的杂戏表演。这些娱神的表演实则是娱人，随着社会的发展，娱神的功能越来越淡化，而娱人的目的越来越明显，发展到现在，几乎纯粹是以娱人为目的，追求红火热闹，只有个别农村仍保留着祭祀的形式。社火的内容和种类很多，有背社火、地社火、车社火、马社火，还



◇ 清代社火脸谱

有灯火类，表演活动有舞龙、舞狮、踩高跷、划旱船、骑竹马等。社火的许多表演是秧歌表演，也因为秧歌融入社火以后具有社火的功能，成为社火的一个重要组成部分，因此有时认为秧歌与社火是一回事，将二者混为一谈。

秧歌与社火是不同的两个概念。我们首先从形式上将秧歌与社火区别开来。在社火表演中，凡是集体性的歌舞表演即为秧歌。除了“踢鼓子秧歌”等地秧歌，踩高跷、划旱船、骑竹马等都是秧歌，其主要特征是“歌舞表演”。舞龙、舞狮，还有杂技性的背社火，常

常与秧歌一起表演，也被人们认为是秧歌，其实并不具备秧歌的特征。像正月里举行的“九曲黄河灯”这类灯社火，并无歌舞性质，显然不是秧歌。**从内容上区分，社火起源于祭祀，而秧歌起源于劳动。**关于秧歌的起源，黄芝岗的

《从秧歌到地方戏》、哈华的《秧歌杂谈》、张紫晨的《中国民间小戏》中均有论述，一致认为秧歌是农民插秧、耘田时在田间群唱、对唱、竞唱的一种歌。秧歌表演时有人击鼓，用鼓来兴歌、节歌、送歌。也就是说，唱歌前先击鼓起兴，中间以击鼓控制节奏，歌后以击

鼓结束。腰鼓的出现，使鼓由大变小，可以挎在身上，为秧歌的舞蹈表演提供了便利。因此，**腰鼓是秧歌的一个重要道具，也是秧歌的一个重要特征。**凤阳花鼓源于秧歌，而湖南、湖北的花鼓戏则由花鼓秧歌形成。凤阳花鼓流传到北方，形成各地风格不同的秧歌，如陕北的安塞腰鼓、晋北的踢鼓子秧歌。山西浑源的“耍故事”属于晋北踢鼓子秧歌，至今有击打腰鼓的角色，这是最为本真而明显的秧歌属性。

秧歌最早是歌唱，古代集体劳动，需要统一的节奏，这个节奏依靠唱

歌或击鼓来控制。且不用说实用性很强的劳动号子、打夯歌之类，便是节奏舒缓的劳动也要有节奏感，这是古人的习惯，也是风俗。他们的劳动往往和歌唱结合起来。劳动的节奏感最终形成艺术，因此说艺术起源于劳动。音乐、舞蹈的节奏源于劳动的节奏；舞蹈的步法源于劳动的步伐；音乐、歌唱乃至戏剧则源于劳作时的歌声。

秧歌由田间击鼓互歌进一步形成歌舞表演，即敲锣打鼓，载歌载舞，进而又化装扮演各类角色，形成后来的民间文艺形式，都与农事密不可分。秧歌的舞蹈以“扭”为主要特征，前进、后退、绕圈子，这些都是由插秧和耘田时的步伐演变而成。劳动时的步伐是有节奏感的，这种有节奏感的劳动步伐最后变为有乐感的舞步。秧歌是集体性的歌舞，采用街头化装表演的形式，主要动作以“扭”为主，动作很大，大扭大作；有类型化的角色，如野太医（或卖膏药的）、货郎、疯公子、丑婆子、小丑（也叫“二小”）、妞（少女）、鼓子（武士，有的挎花鼓）等；有简单的情节，无非是小丑或者鼓子挑逗（或曰调戏）少女，丑婆子或者老翁保护少女，追打调戏者。秧歌表演一般都是载歌载舞，如山西左权的小花戏；也有单纯舞蹈形式的秧歌，如晋北踢鼓子秧歌。但需要强调的是，秧歌的表演总是与民歌的演唱相结合，这是秧歌与生俱来的

特点。如北方地区的地秧歌，分“大场子”“小场子”。“大场子”舞罢，“小场子”开始演唱。高跷秧歌在休息时也要演，有时唱民歌小调，有时配以动作表演唱。流行于晋、内蒙古、陕、冀的二人台就是在民歌和秧歌社火的基础上形成的地方小戏，应属于秧歌戏系统。二人台小戏在搬上舞台之前就以“打玩意”的形式打地摊演唱，其实就是秧歌表演。

秧歌是群众性的民间艺术形式，演秧歌虽然不乏优秀的演员，但**一般没有专业的演员，都是民间业余时间自发的，人人都可参与的活动。**

秧歌戏的情节构成

中国传统戏曲是以歌舞演故事。秧歌的歌舞表演是它形成戏曲的基础，秧歌的化装表演为形成舞台艺术做了充分的准备，秧歌的各类角色如老汉、婆婆、少女、媳妇、货郎、小丑等，是形成戏曲角色的雏形。秧歌中的民歌内容，尤其是**一些叙事性的民歌，形成戏曲的故事情节。**如山西民歌《走西口》《打樱桃》，形成了同名的二人台小戏就是很好的例子。也可以根据现实生活素材现编现唱。秧歌表演中一些男女化装表演的小唱段其实就是小戏的原初形式。如左权小花戏《打樱桃》《菜哥》等戏极其短小，在搬上舞台之前，就是打地摊的秧歌表演。从山西原平的凤秧

歌，我们可以明晰地看到秧歌形成秧歌戏的轨迹。

原平凤秧歌的表演有三种形式：踩街、踩圈和开轱辘。这三种形式分别是舞蹈表演、歌舞表演和小戏。踩街就是在街道上穿行表演，是大场子，化装成各种角色的男女排成一定的队形，前面有人统一指挥，踩着锣鼓点边扭边舞。踩圈是在一个固定场地表演，是小场子。由一对“老夫妻”领唱，其余均为女角。演唱前先表演一段舞蹈，然后男主角手持花扇将绕圈舞动的女角逐个引逗出来，被引出的女角先与男主角跳一段舞蹈，然后男主角领唱，女角合唱，即兴编唱词。比踩街表演得更加细致、热闹。开轱辘是演出一个个的小戏。这些小戏内容情节较简单，但也有人物性格和矛盾冲突，具备戏曲的特征。如《打麦》《观灯》《怀胎》《亲家相骂》等。这些歌舞小戏歌唱时没有伴奏，舞蹈时由打击乐器伴奏。由于没有丝弦乐器伴奏，又称干板秧歌。凤秧歌的传统剧目有80多个，内容大都是反映农村生活和农业生产的。原平凤秧歌的三种表演形式正好反映了由秧歌歌舞而形成秧歌戏的过程。

哈华在《秧歌杂谈》一书中介绍陕北传统的秧歌道：“旧秧歌主要为春节演出红火（热闹），或祭神和迎神用。……较普遍的主题为恋爱、调情。如《白蛇传》《公子逛妓院》《小放牛》

《扑蝴蝶》……它对恋爱和色情的描写，都是非常细腻和大胆的。”“往往丑角是最突出的人物，扮得满脸大麻子，耳朵吊着两个辣椒，甚至脸上画着个大王八……”这些正是传统秧歌的重要特色。秧歌的角色是模糊而不确定的，是类型化的、概括性的。老汉就是老汉，婆子就是婆子，媳妇就是媳妇，货郎就是货郎，没有具体的名姓。

秧歌戏为了追求热闹的效果，莫过于表演人间男女之情事，这些正构成了秧歌社火基本的情节内容。如山西大同和朔州地区的踢鼓子秧歌，传说是表演梁山好汉的故事，但里面两对“鼓子”（丑角）不时地对两队“花旦”进行挑逗，同时表演武术和舞蹈动作。如有的高跷表演中加入《西游记》的故事内容，但情节表演多以猪八戒背媳妇或者调戏妇女为主。也有高跷表演“赵匡胤千里送京娘”的故事，这个取材于民间戏曲或者传说的故事，在秧歌表演中早已面目全非，里面虽然有扮演赵匡胤角色的，但看不出跟“送京娘”的故事有什么联系，而核心情节却是一个男丑角不断调戏年轻女性（其中有一个是京娘），一个扮演老太太的丑角——应该是年轻女性的母亲或婆婆，画着歪嘴，耳朵上戴着红辣椒，手拿一把笤帚不断追打那个调戏妇女的男丑角。旱船表演也是如此。旱船是在陆地上模拟水上行船的舞蹈，有掌舵的老艄公，有一个助

手“撑船旦”。后面紧跟三个坐船的少女，最后当然少不了一个男的小丑（当地人叫“二小”），手拿拂尘来回到各位少女面前去做挑逗的动作。

在大多数的秧歌社火表演中都有男女挑逗的情节，且以“丑角”为主角。秧歌小戏正是从这单调重复的情节因素里孕育生发出来，从秧歌社火到秧歌小戏的转化过程中，男女间性的挑逗是一个母题，由此而生发了小戏的一些情节类型。

显然，简单重复的表演难以满足人们的审美享受。秧歌舞蹈的表演往往结合民歌的演唱和民间曲艺的演唱，这样载歌载舞的表演才更有热闹的气氛。如踩高跷比较累，演员会结合唱曲子进行休息。跑圈子秧歌在休息的空间也有演唱。这样，歌唱与舞蹈的结合为戏曲的形成具备了充足的条件。

秧歌戏的特征

秧歌具有强烈的地域性特征。秧歌是在地域文化的背景下产生和发展的，秧歌在流传过程中，每到一地必然和当地的文化互相影响，各地的秧歌与当地的风土人情、风俗习惯紧密相连。各地秧歌戏的发展也不均衡，有些受梆子戏的影响，已走向板腔体的大戏，有的仍然保留着原初的秧歌小戏形态，甚至从来没有被搬上舞台。从秧歌戏的剧目、音乐、表演形式来看，仍保留着不少秧

歌戏最初形成时的原生态特征。

以小戏为主。秧歌戏初形成时，都是情节简单、人物较少的小戏，由二人或三人表演的“二小戏”和“三小戏”最多。大多数的秧歌戏是以唱小戏为主，有些地方的秧歌戏受大戏的影响形成大戏，或者以大戏为主，兼唱小戏。如晋北地区的繁峙大秧歌、广灵秧歌、朔州秧歌，还有河北的蔚县秧歌、定州秧歌都是以大戏为主的。山西祁太秧歌、陕北秧歌则都是以唱小戏为主。

干板秧歌。干板秧歌是秧歌戏最早的形态，因为秧歌表演只用锣鼓伴奏，在秧歌戏初形成时也只用锣鼓伴奏，没有丝弦乐器。现在的秧歌戏基本都有了丝弦乐器伴奏，但都历史不长，有的是20世纪下半叶才加进去的。除了极少数形成较晚的秧歌戏，大多数的秧歌戏最初都是干板秧歌。所谓干板秧歌，就是伴奏只用锣鼓，没有丝弦乐器。山西的泽州秧歌至今保持着干板秧歌的形式，一唱到底。一唱到底是秧歌戏初期的重要特征，也是干板秧歌的特征。祁太秧歌现在已经有了丝弦伴奏，但仍保留着不少一唱到底的剧目。干板秧歌也有几种形式，如山西陵川县的平腔混场秧歌，行腔时无伴奏，在上下场和起板、送板时用锣鼓伴奏，有时每唱完一段要混打一通锣鼓。山西高平的清场秧歌也没有丝弦乐队，只有打击乐伴奏，所谓“清场”就是唱的时候伴奏不用鼓，

上句用小锣伴奏，下句加入了锣镲。另外，介体的干调秧歌演出时不用文武场的乐器伴奏，只依靠演员的唱功、表情和身段取胜。干板秧歌是秧歌戏区别于其他小戏的一个重要特征。

以民歌体和曲牌连套体为主的音乐结构。秧歌戏初形成时的音乐唱腔大都是民歌体，后来有的发展为曲牌连套体；也有不少的秧歌剧种受地方大戏的影响，形成板腔体，并演大戏。事实上形成板腔体的秧歌戏有的仍然保留着不少曲牌连套体的音乐，成为两种体式结合的音乐结构和兼演大戏小戏的形式。山西的繁峙大秧歌、广灵秧歌、朔州秧歌吸收了北路梆子和晋剧的唱腔，形成了板腔体音乐结构，并保留了联曲体的“训调”，形成晋北秧歌独特的音乐风格。而祁太秧歌、沁源秧歌和二人台至今仍然是一戏一曲或一戏多曲的民歌体或曲牌联套音乐结构。祁太秧歌的独特之处是“三条腿”的音乐结构，即每个唱段三句或五句，体现了它的民歌特色。

简单的唱腔和简单的表演形式。秧歌戏刚形成时，唱腔和表演形式都比较简单，也可以称之为秧歌戏的低级形态。在有些秧歌戏中，至今仍保留着这类特征的小戏，二人台的有些歌舞小戏和民间小调还不是严格意义上的戏剧。如二人台《五哥放羊》《挂红灯》《打秋千》等歌舞小戏，《跳粉墙》《送四

门》等民歌对唱的小段，是十分不成熟的，几乎没有什么情节，也缺乏人物形象的表现，只是一种演唱雏形。二人台虽然流传范围较广，但形成仅有一百来年的历史，因此保留着小戏刚形成时的初级形态。从现有的剧目来看，由简单到复杂，由歌唱、演唱到戏曲，脉络很清晰。

另外，有些地方的秧歌戏由于流传地域不广，没有得到很好的发展，如甘肃的陇东小戏，是社火的一种，一直是打土摊演唱，很少舞台演出，陈设极为简单，一般只用一条长板凳即可。人物少，情节简单，都是时间较短的小唱段。以歌舞取胜的山西左权小花戏剧目少而且短，大都是民歌体的小唱段。

“丑角”的重要地位。秧歌戏最初都是小戏，如“二小戏”和“三小戏”的模式。后来有些地方的秧歌受大戏的影响有了大戏剧目，但仍然保持秧歌戏的喜剧特色，一般不演大型的历史剧目，而去演幽默滑稽的生活剧。因此，秧歌戏中的丑角一直占重要地位。在秧歌戏中，一些人物众多、情节复杂的大戏中仍然保留着“二小戏”和“三小戏”的情节模式，以及小戏“戏耍”的幽默诙谐风格。山西北部的繁峙大秧歌、朔州大秧歌、广灵秧歌是一种接近于大戏的地方戏，地方特色很浓。它的最大特点是保留着不少民间秧歌社火的元素：舞蹈、音乐方面有民间歌舞特

色，而且内容和形式也受到秧歌社火很大影响。如晋北秧歌大多数剧目中都有丑角，而且有的剧目不止一个。如《龙蛇镇》中的李大，《三复生》中的侯氏，《闹花园》中白召和春花在花园中的戏耍，还有《河灯会》中的刘二、老王八、老鸨。这些丑角戏份很重，增加了热闹气氛。这些丑角戏明显是“二小戏”和“三小”戏的模式，而且仍然保留着秧歌社火中丑角戏耍的情节模式。

京剧的《杀惜》、晋剧的《杀院》，都演宋江杀阎婆惜的故事，晋北秧歌戏叫《杀楼》，大体情节一致。但秧歌戏中增加了“老鸨”和“红头”两个丑角的戏，戏份很重，从内容上看似乎节外生枝或画蛇添足，但从戏曲的美学意义和民间性特征来看是一个亮点，“老鸨”和“红头”二人的插科打诨，玩耍逗笑，热闹了观众，体现了秧歌戏是“耍耍戏”的特征。与京剧、晋剧等正剧的表演相比，更加幽默诙谐，活泼有趣。

秧歌戏的价值

扎根于民间的秧歌戏，与百姓生活息息相关。过去，在农村看戏是人们主要的娱乐活动和文化生活，是人们最大的乐趣。秧歌戏是典型的地方小戏，有着鲜明地方文化特征，那种乡音乡情的亲切感，具有独特的魅力。赵树理说：“秧歌要保持自己的特色，不要采用大

戏的调子，要在自己唱腔的基础上发展提高，保持秧歌戏多唱少白的特点，民间小戏的秧歌，非常适合反映现实生活的内容，用小戏的形式，反映现实生活。”他不主张秧歌向大戏学，也不主张照搬大戏的东西，秧歌要保持自己的味道，要发扬自己的特长，壶关秧歌有自己的特长。

由于秧歌戏短小精悍，程式较少，适合演现代戏的特点。20世纪40年代，陕甘宁边区开展了新秧歌运动，延安的广大文艺工作者深入农村学习秧歌、腰鼓，创造了新秧歌剧，如《兄妹开荒》《夫妻识字》《十二把镰刀》等，在抗日战争、解放战争中起着鼓舞斗志、宣传教育的作用。抗日战争时期，处于太岳区中心的山西沁源县，为了以文艺作武器，激发人们的抗日热情，成立“沁源绿茵剧团”，利用沁源一带的秧歌小调编演许多优秀的新秧歌剧，受到广大军民的好评。沁源秧歌成了革命战争中有力的武器，为革命胜利立下了汗马功劳。同时，也就在这个特殊的年代，沁源秧歌快速形成小戏，搬上舞台。

中华人民共和国成立后，在党的“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针指引下，秧歌戏得到进一步发展，各地成立了专业的秧歌剧团，培养了专业的编创、演职人员，许多的秧歌戏由原来的干梆戏加入丝弦伴奏，有的吸收板腔体音乐，增加行当，开始演出大戏。