



作者简介

杨红，民族音乐学家，曾就读于中国音乐学院音乐学系和香港中文大学研究院，分别获文学硕士（1990）和哲学博士（2004）学位。现为中国音乐学院音乐学系副教授、民族音乐学及中国传统音乐研究生导师、国际传统音乐学会（ICTM）会员以及世界民族音乐学会理事等。长期从事中国传统音乐的田野调查与研究工作，发表学术论文 50 余篇，著作有《中国传统音乐引论》、《中国民族民间音乐》（合作）等。

目 录

序	赵宋光 (1)
中文提要	(3)
英文提要	(4)
鸣 谢	(6)
绪 论	(7)
一、已有的相关研究与成果	(8)
(一) 关于二人台的资料来源与研究现状	(8)
(二) 关于中国民间戏班的研究成果	(12)
二、理论架构与研究方法	(13)
(一) 宏观—微观—互动之三重研究层面	(14)
(二) 六种文本形式与多向解释	(18)

上篇 文化追问与实地普查

第一章 生存背景与历史语境	(23)
一、地理特征和文化历史渊源	(23)
(一) “娘娘滩”——汉唐以来的地缘文化背景	(23)
(二) “河套文化”——中原文化与游牧文化交融的基点	(25)
(三) “黑界地”——蒙汉文化共存的见证	(26)
二、三大文化板块的并置与碰撞	(28)
(一) 黄河东边的晋西北边缘文化板块	(28)
(二) 黄河西边的陕北边缘文化板块	(31)
(三) 蒙古族鄂尔多斯部文化板块	(32)
三、走西口——跨越三大文化板块之间的社会经济文化现象	(35)
(一) 走草地	(39)
(二) 跑河路	(40)
(三) 走东路	(41)



第二章 二人台与其生态环境	(43)
一、二人台源流论	(43)
(一) 现有的源说论	(43)
(二) 河曲源、内蒙古西部流	(46)
(三) 二人台历史发展的二个阶段	(50)
二、二人台的演艺组成	(63)
(一) 二人台的主体是戏曲	(63)
(二) 二人台的客体是兼有歌舞、说唱、器乐等民间艺术的综合形式	(66)
(三) 二人台是蒙汉民间音乐文化融合的综合载体	(67)
三、二人台当今社会文化生态	(77)
(一) 民间班社的生态环境——一种依附于乡村文化背景的原生形态	(77)
(二) 国家编制剧团的生态环境——一种依附于城市文化背景的变异形态	(81)
(三) 文化个体户的生态环境——一种依附于城市娱乐场所背景的大众形态	(86)
上篇结语	(88)

中篇 个案研究——对两个民间戏班的田野调查

第三章 个案一：二牛家族剧团的构成与生存方式	(93)
一、二牛家族剧团的组织规模	(93)
(一) 基本概貌	(93)
(二) 班主及其组团历史	(96)
(三) 戏班的成员构成	(99)
二、二牛家族剧团的师承关系	(100)
(一) 传承网络	(100)
(二) 传授的地点与环境	(105)
(三) 徒弟的学习生活	(106)
三、二牛家族剧团的经济运作	(106)
(一) 固定的戏路机制	(107)
(二) 票房机制	(112)
(三) 特殊的演出经济人——“写戏”机制	(113)
四、二牛家族剧团的演出形式以及对“唐戏”剧目的现象直观	(116)
(一) 即兴的表演特色	(116)
(二) 随机的演出剧目	(118)
(三) 演出的“唐戏”剧目	(119)

第四章 个案二：河曲县曲峪二人台艺术团的构成与生存方式	(124)
一、曲峪戏班的组织规模	(124)
(一) 基本概貌	(124)
(二) 班主及其组团背景	(126)
(三) 曲峪戏班的成员构成	(127)
二、曲峪戏班成员的来源与流动	(129)
(一) 演员阵容	(129)
(二) 挑头演员	(130)
(三) 跳班现象	(131)
三、曲峪戏班的经济运作	(132)
(一) 写戏机制	(132)
(二) 演出合同机制	(133)
(三) 戏班的收入与开支	(135)
四、曲峪戏班的演出形式与表演剧目	(136)
(一) 唱腔与表演	(137)
(二) 牌子曲	(139)
(三) 演出剧目	(145)
中篇结语	(145)

下篇 河曲民间戏班与西口路文化中的乡俗礼仪生活

第五章 民间戏班与乡俗礼仪（一）——非定时的活动特色	(151)
一、乡村日常生活中的闹“红火”	(151)
(一) 河曲乡村的闹“红火”习俗	(152)
(二) 闹“红火”习俗中的二牛剧团演出实录	(153)
(三) 当地人对二牛剧团演出的本土评价	(158)
二、个人生活礼仪	(162)
(一) 成年仪式——12岁开锁	(163)
(二) 婚嫁礼仪	(167)
三、准格尔旗物资交流会	(172)
(一) 河南湾物资交流会	(172)
(二) 交流会上的曲峪二人台演出	(173)
(三) 异地人对曲峪二人台演出的本土评价	(174)

第六章 民间戏班与乡俗礼仪 (二) ——定时性的活动特色	(177)
一、正月闹元宵	(177)
(一) 陕北府谷闹元宵	(177)
(二) 河曲焦尾城村闹元宵	(182)
(三) 延续的传统: 闹社火与二人台——节日气氛的升腾	(184)
二、府谷木瓜三官庙会	(185)
(一) 全庙村——木瓜村	(185)
(二) 三官庙会的仪式活动	(187)
(三) 二人台在木瓜庙会上的演出活动	(191)
(四) 三官庙会文化的基本特征	(193)
三、神木大堡当镇任家伙场村的神会	(194)
(一) 三皇庙与神官	(195)
(二) 任家伙场村神会	(195)
(三) 求神过程实录	(197)
(四) 对神官下马仪式之民间信仰解读	(198)
四、民间祭祀节日——河灯节	(199)
(一) 原始信仰——河灯节的由来	(200)
(二) 放河灯——神圣的祭奠	(201)
(三) 音乐祭献——二人台与其它民间艺术、流行音乐的在场	(203)
(四) 河灯节仪式活动与音乐——神圣与世俗的混合载体	(205)
下篇结语	(207)
结 论	(213)
参考文献	(221)
英文参考文献	(221)
中译文文献 (按作者汉译名拼音排序)	(222)
中文参考文献	(223)
索 引	(232)
图表索引	(232)
图片索引	(233)
谱例索引	(234)
地图索引	(234)

序

赵宋光

“二人台”这个称呼，在当代中国音乐学界已经是无人不知的了。“东有二人转，西有二人台”，都是泥土芬芳十分浓郁，民族风格十分鲜艳，透露着往昔底层老百姓心态情致的独特表演艺术品种。东边的，山东、河北百姓跑关东；西边的，山西百姓走西口，陕北百姓走北草地。在为生计拼搏的漫长岁月里，两边不约而同地创造了集歌舞、器乐、曲艺、戏曲与口头文学于一身的表演艺术品种。这两笔文化遗产，在 20 世纪中叶从民俗音乐文化里走出来，以各自的审美特色引人注目，不但在都市舞台和电视屏幕亮相，而且在音乐科研和院校课堂得到整理和讲授。

可是，有谁能够把“二人台”置于历史与地理纵横交织的宏伟坐标中，确认它为三大文化板块地缘交融所形成的“西口路”经济文化生活的结晶，对它进行高视角的观照和细致入微的透视？有谁能够深入到当代二人台班社里，跟演员和演奏员们三番五次不辞辛劳重走西口路，亲身体验那表演小组和观赏群体在山沟僻壤间鱼水相依、互动相激的鲜活场景，那充溢生机的民俗文化氛围？有谁能够把乡间土屋墙上用红纸张贴的账单——把演出若干场的出资人姓名和款项尽行公示的红榜——一幅幅拍摄下来，作为当代文化生态的活见证搜集保存起来，统计梳理出来，进行音乐社会学和音乐文化学的研究？除了杨红，我还没有发现第二人。

杨红 1990 年获文学硕士于中国音乐学院音乐学系，2004 年获哲学博士于香港中文大学研究院。她是中国音乐家协会会员、国际传统音乐理事会会员、中国传统音乐学会会员、中国少数民族音乐学会会员、世界民族音乐学会理事等。她历年来任中国音乐学院副教授，任民族音乐学及中国传统音乐学科的研究生导师，讲授“民族音乐学导论”、“田野工作与采风”等专业课程，从事中国传统音乐的田野调查与研究。专著与论文甚丰。

在这篇博士学位论文的方法论层面上，杨红采纳法国文化人类学家皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）所倡导的“参与客化法”（王铭铭译名 participant objectivation）。这方法的特点在于：不仅强调研究者对于所研究文化事象的亲身参与，而且要求把“局外”与“局内”沟通融合，充分“对象化”，达到高度客观性的认知。可贵的是，杨红不仅从理论上准确地把握了这一方法，而且身体力行，把这方法的精髓化作自己的科研实践，去采录，去询问，去统计，去梳理，去洞察。因此，她所广泛阅读的大量文献资料就从纸面上活跃起来了，成为“客观性认知”的历史支撑和地理铺垫，共同还文化事象以深度真实的本来面貌。



关于二人台在当代的生存际遇，有必要再度重视“路文化”这一概念。在近几百年间，二人台艺术是在“西口路”的经济文化独特生态中萌生、发展并成熟起来的，它的表演场景是“西口路”上一个一个“点”的乡镇市集，给它注入经济与文化养分的是这些“点”上的底层老百姓。近几十年来，二人台的不少剧团开始登上大城市的国营剧场，不少人认为这就是标志着二人台艺术“登大雅之堂”的“辉煌”时期。杨红的田野调查展示了三类文化生态的对比：（1）国营编制的剧团剧场，（2）都市娱乐场所的火爆炒作，（3）民间班社在乡间的流动演出。我们能从对比中看出，保持着二人台固有生命力的，是第三类文化生态。那么，第三类文化生态何以能保持固有的生命力呢？是由于：它不脱离传统音乐文化的沃土，它满足广大农村老百姓的文化需求，它在密布于广大地域的许许多多“点”上吸纳又播洒民族文化资源。这三项文化优势，用一个词来概括，那就是“路文化”。我们不妨大胆地断言，二人台在新世纪要保持自己的勃勃生机，必须牢牢握住那“路文化”的命根子。

“路文化”概念的建立，让我们能从“二人台”这一特定地域特定时期的文化事象上升到概括化的文化定性，转而寻访各种“文化流”的生命力。

这篇博士论文能达到如此的学术高度，当然要感谢香港中文大学的导师们的精心指导。在香港有条件读到更多欧美学者的原文论著，从中受到启迪。同样不可忽视的是，在这篇论文的背后，有着大量不为人知、不嫌卑贱的含辛茹苦，来保证文化底蕴的厚重。

这样的精神，正是当代的音乐人类学研究必不可少的，值得后学者诚恳效法。

中文提要

当代社会变迁中的二人台研究

——河曲民间戏班与地域文化之互动关系

二人台，近百年来长期活跃在晋北、陕北、内蒙古西部、冀北等省地，是广大人民喜闻乐见的地方戏曲之一。这个由蒙汉两族人民共同产生的艺术表演形式，是蒙汉文化交流的特有产物，在中国北疆人民的社会生活中占有很重要的位置。

二人台集民歌、民间歌舞、说唱、戏曲、器乐、杂技等艺术形式为一体，是一种综合性的民间演艺品种。二人台经过长期的历史发展，至今已经积累了近百余个剧目，以枚（笛子）、四胡和扬琴为三大件主奏乐器，音乐风格鲜明而富有地域色彩，至今仍然十分活跃在城乡人民的社会生活中。特别是位于晋、陕、内蒙三省交界处的山西河曲，以其浓厚的历史文化和特殊的地理位置、丰富的民间文化艺术而呈现出地缘文化特色。河曲至今存在众多的民间二人台戏班，他们以原生形态的活动方式，沿着当年著名的走西口路线，常年演出于民间乡镇村落，深受蒙汉人民的喜爱。河曲二人台不仅以地道的艺术风格显示其浓郁的地方特色，而且它在乡俗礼仪生活中扮演着独特的角色，在现代文化环境中发挥了特有的社会功能。

笔者对河曲民间戏班以及与西口路地域文化的关系进行了实地考察，从时间、地点、社会维护、文化象征等多维视角，展开了宏观与微观、过去与现在、原型与变异、局内与局外等层面的探究。基于对二人台流行地域的实地普查，对其生存的地域背景与历史语境进行了文化追问；围绕着对河曲二牛家族剧团和曲峪二人台艺术团的田野调查，加以描述、比较、分析和阐释，探讨了民间戏班的内部组织和外部运作机制；对河曲民间戏班与西口路文化中的非定时性和定时性的乡俗礼仪生活，实证论述了两者之间所产生的互动关系。通过对二人台在各类乡俗礼仪中的活动比较，笔者认为河曲二人台作为一种“世俗的娱乐”，不仅与地域文化产生密切的互动，还是西口路文化的重要组成部分。

ABSTRACT

A Study on the Er-ren-tai in Contemporary Social Transition: Interactions between Hequ District Non-governmental Troupes and Regional Culture

For nearly a century, er-ren-tai has been the most popular drama within a region encompassing China's northern Shanxi, Shaanxi, western Inner Mongolia and northern Hebei. As a product of cultural exchanges between the Han and Mongolian nationalities, er-ren-tai plays a significant role in the daily life of the people in that region.

A mixture of folk songs and dances, narration, instrumental music and acrobatics, er-ren-tai is a unique form of performing arts. Historical accumulations have resulted a repertory of close to more than one hundred plays, with a characteristic basic instrumentation of mei (flute), sihu (four-string fiddle) and yangqin (dulcimer) as accompanying instruments. Today, er-ren-tai is still actively a part of people social life in the region, particularly in the Hequ county that intersects Shanxi, Shaanxi and Inner Mongolia. With this special geographic location and its rich cultural heritage, Hequ stands out as a distinctive representative of the region's er-ren-tai tradition.

There are many non-governmental er-ren-tai troupes in the Hequ county. Performing in its traditional style in towns and villages along the historical route of "going west to make a living", these troupes enjoy tremendous popularity among the Han and Mongolian locals. Having a strong regional flavor reflected in its artistic styles, involving as a special part in folk rituals, er-ren-tai brings into full play the social function in the contemporary environment.

The author has conducted case studies on er-ren-tai and its troupes, two of the representatives are the Er-niu Er-ren-tai Family Troupe and the Quyu Er-ren-tai Art Ensemble. After investigating er-ren-tai both diachronically and synchronically, studying it from various dimensions such as time, location, social maintenance and cultural features, and viewing it as both insider and outsider, I depict er-ren-tai in both micro and macro levels, present its past to the present, trace the special geographical and historical background that produces and nourishes er-ren-tai, examine its primitive-forms and variations in towns and villages, clarify the inner structure and outer operational mechanism of er-ren-tai troupes, and discuss its interactions with the contemporary social environment and local humanity factors.

By examining the relationship between er-ren-tai and regional folk rituals, I expound the inter-

active bond between er-ren-tai troupes and the “going west to make a living” culture. After comparing different activities of er-ren-tai, I believe being one of the profane entertainments, er-ren-tai not only has tight interactions with the local culture, but also is one of the most important composing factors of the “going west to make a living” culture.

鸣 谢

早在硕士学习阶段，耿生廉、董维松两位前辈在传授西北民歌和梆子腔专题时，那高亢宽广的音声，就已触发我对于西北黄土地的激情向往。多年来，我一直梦想探研的就是这块神秘的土地和生存其中的民间音乐。现在，本文终于了结了该桩心愿。面对一个活跃于这片黄土地上的戏曲音乐品种，在完成了实地考察和理论阐释以后，却又觉得对此了解才刚刚开始，未知的东西还很多。

我要感谢香港中文大学为笔者提供了优越的学习环境，使我从中获取了丰富的知识，打下了坚实的理论基础。导师曹本冶教授多年来的精心指导，极大地拓宽了我的学术视野。正是在曹教授多方面理论教导和深入细致地批改修正下，这篇博士论文才得以顺利完成。曹本冶、韦慈朋（J. Lawrence Witzleben）、罗炳良、余少华、陈守仁等教授们诸门专业课程的严格执教，使我获益匪浅，并领悟了他们严谨的学术风范。这些对我的论文写作都起到了潜移默化的作用。另外，音乐系主任陈永华教授、系内工作人员以及同窗学友等在生活和学习上给予了我莫大的关心、鼓励和帮助，笔者在这里一并致以崇高的敬意和由衷的感谢。

在本文的实地考察中，各地的同行和文化部门为笔者收集到大量的一手资料提供了多方面的支持和帮助。他们有河北省张家口的孙汉章，内蒙古呼和浩特的王世一、邢野，包头的李野、张春溪、郭长岐、陈怀智、柳陆，鄂尔多斯赵星，准格尔旗的奇富林、郭立民，山西河曲的贾德义、张存亮、马福善、韩运德、赵宇明，忻州地区的黄怀仁，陕西府谷的郭候绪，神木的马政川等。此外，我能够顺利开展普查和定点考察工作，得益于当地的朋友（向导），他们有张家口的史全武、范建平，大同的方淑坤，呼和浩特的徐步伟，包头的付丽娜，准格尔旗的史润月，河曲的贾德义、王建伟，府谷的郭候绪等。特别值得感谢的还有赵宋光教授，笔者有幸在采风过程中承蒙他的理论指点。

本文的主人公——河曲二人台戏班的两位班主樊二牛和王东占以及全体戏班成员，为笔者的驻团考察、随团演出实践、生活和采访，给予了关心和照顾，特此表示衷心的感谢。

最后，也是最应感谢的，是我的父母。他们一直默默支持我的学业。尤其是我的母亲，多次在重病住院的情况下，为让我专心学习，隐瞒病情，竟没有让我回去一次。在此，唯能将此论文献给我的亲人，聊寄一片感恩之情。

绪 论

一个世纪以来,二人台活跃在长城内外、黄河左右和阴山南北,广泛流行在晋西北、陕北、内蒙古西部、冀北四省广阔的土地上,是该地域人们最喜闻乐见的地方戏曲之一。这个由蒙汉文化交流所产生的民间表演形式,在中国北疆人民的文化生活中占有很重要的位置。

二人台集民歌、民间歌舞、说唱、戏曲、器乐、杂技等多种艺术形式为一体,^①有着上百年的历史。至今已经积累了近百余个剧目、曲调和器乐曲牌,以枚(笛子)、四胡和扬琴为三大件主奏乐器,音乐风格鲜明而富有地方色彩。

二人台与历史上的走西口生活^②紧密相关。晋西北边缘文化、陕北边缘文化和蒙古族鄂尔多斯部文化这三大文化板块的碰撞,成就了这一奇特的地缘文化特色。走西口正是跨越这三大文化板块之间的社会经济文化现象。二人台不仅记载了走西口生活的艰辛,而且通过大量的剧目、唱腔和曲牌,折射出历史、地域、民俗、蒙汉语言等走西口文化的诸方面。可以说,二人台是走西口文化的一面镜子。

二人台至今仍然十分活跃在蒙汉城乡人民的社会生活中。特别是在山西河曲,存在众多的民间二人台戏班。他们沿着当年走西口的路线,常年演出于民间乡镇村落,活动在人们的乡俗礼仪生活中。在岁时节日、庙会神会、交流会市集、冠婚丧祭、人生礼仪、民间庆典、祈雨求福等场合中,二人台是必不可少的“调料”。人们并肩接踵、扶老携幼、引领翘首、踊跃观看的就是二人台。人们说看二人台就是闹“红火”。^③二人台为蒙汉人民的生活空间平添了一道艳丽的光泽。河曲人说,连河曲的狗叫声都是二人台味道。

在这个深厚的历史和边缘地域性文化的广阔背景中,造就了二人台复杂多质的文化自我。这种自然地理的特征、多元文化的交织、蒙汉民族的共存、农耕文化和游牧文化的融合,不正是二人台本体所隐喻的吗?在漫漫西口路上,至今仍然时常看到这样一个场景:一个河曲民间戏班,在路边简单搭一个舞台,就伴随着西口的风沙,红红火火表演起来。和着台下人们热情的呼声,映照多种神奇的眼睛,构成着一幅多么生动的贯穿着时间流

① 在中国民间歌曲集成、音乐舞蹈集成、曲艺集成、戏曲集成、器乐曲集成的山西、陕西、内蒙古、河北省四省卷中都有二人台的一席之地,可谓是一种独特的综合性民间艺术形式。

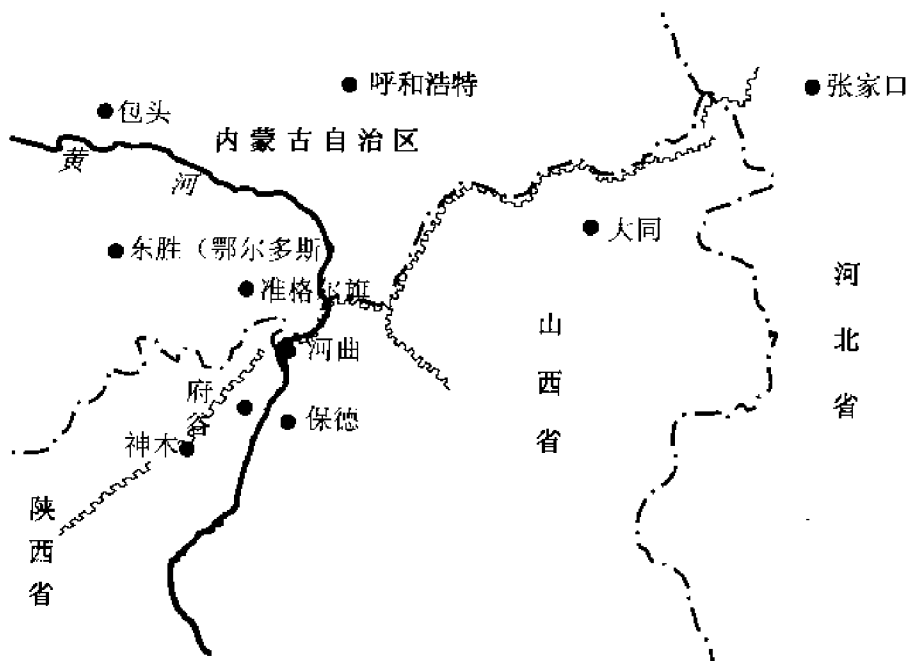
② 走西口指的是自清朝以来,居于长城以内的晋西北、雁北以及陕北地区的人们,因为生活所迫,离乡背井,走出“口外”(长城的边口)到长城以外的内蒙古西部打工谋生的社会生活。

③ 乡村风俗之一,闹“红火”一般是指在春节正月期间闹社火中的热闹场面,后泛指村民在农闲时的各类愉快的精神文化生活,其中,以看二人台为主要活动内容。



程的西口路风景画面！

本文的研究对象，正是这样一个伴随着西口路文化^①，而执着地走在无数的乡间村落、乡俗礼仪生活的河曲二人台民间戏班。笔者历经三年时间的实地考察，试图以当今民族音乐学的视野，去深入地体验田野中的二人台深邃的文化内涵。



地图 0-1 晋北、陕北、内蒙古西部、冀北二人台流行地域采访示意图

一、已有的相关研究与成果

(一) 关于二人台的资料来源与研究现状

对二人台的研究始自 20 世纪 50 年代。最有影响的当属 1953 年中央音乐学院中国音乐研究所采访队到山西河曲县进行的民歌发掘、采集和调查工作，旨在了解民歌与人民生活的关系。当时采访队由 9 人组成，成员有晓星、李一鸣、李侗民、李明辉、赵宽仁、王树、简其华、金湘、苏芬，其主要任务是对河曲的山曲进行收集和整理，后来以《河曲民间歌曲》一书出版（中央音乐学院中国音乐研究所编 1956）。在后面附录的调查报告，有《河曲民间流传的“二人台”》一文，对河曲二人台的源流沿革、音乐、演出形式、节目内容以及二人台的发展前途等方面进行了论述，并在其后附上在河曲搜集的二人台节目目录。

^① 西口路文化是走西口文化概念的同义词或延伸，泛指走西口形成的相对固定路线中的地域文化内涵，更多的是从这条路文化中的不同地点去理解。

该著影响深远,是二人台较早的实地考察资料,今天看来还是甚为珍贵。^①

60年代初,内蒙古对二人台的研究逐见成果。主要是在剧本的搜集与整理等方面。主要成果有内蒙古自治区文化局编的《二人台牌子曲选集》(1960),《二人台剧本选集》(1960),《二人台资料汇编》(1961),《二人台初探》(苗文、王奇,60年代),^②内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印的《二人台传统剧目汇编》(1-7)(1962)等。

60年代中期至70年代,“文化大革命”的风暴使全国对二人台等民间音乐的研究陷于停顿状态。80年代以后,对二人台的研究开始进入辉煌时期,主要表现在对二人台音乐和剧本的搜集和整理方面。

首先,在中国民族民间音乐集成中,部分二人台音乐曲谱分别被收入在山西、陕西、内蒙古、河北卷的民间歌曲、民间歌舞、曲艺、戏曲和器乐曲卷中。其次,以内蒙古地区音乐工作者为主体,对二人台进行了溯源、剧本、音乐整理以及音乐形态为主等多方面的研究。如席子杰搜集整理的《二人台顺口溜集》(1984),吕宏久记录整理的《刘银威二人台唱腔集》(1987),张春溪、李子荣搜集整理的《二人台音乐》(内蒙古西路部分)(1986内部印刷),邢野整理的《二人台传统剧目集成》(1988),吕烈的《二人台音乐》,内蒙古艺术研究所编辑的《二人台剧目选》、《东路二人台剧目选》、《东路二人台音乐》等。另外,包头市文化局主办的《剧稿》(内部刊物),亦大量刊登了对二人台进行多方研究的文章。

陕西、山西等地出版的有李世斌等搜集整理的《二人台音乐》(1983),马政川搜集整理的《陕北二人台曲牌集》(1996),贾德义的《山西二人台传统剧目全编》(2000)等。

在实地考察过程中,笔者发现内蒙古的研究成果基本是以公开出版和内部刊印为主,而在晋北和陕北一带,搜集到很多地方研究者多年收集和整理的手稿,这些手稿大多没有出版。如河曲韩运德的传统二人台曲谱手抄本、河曲文化馆和府谷文化馆关于二人台剧目和音乐的铅印本,等等。笔者认为这是基层难得的二人台记录工作。

综上所述,二人台的研究状况基本上是以二人台流行地域的地方专家研究为主。研究的范围主要体现在以下三个方面:

1. 二人台音乐唱腔和曲牌的搜集、记谱和整理

二人台作为一个土生土长的民间音乐艺术,其音乐广泛建立在民歌基础上。一剧一调的音乐表现形式,区别于其它地方戏曲的某些程式性特征。对其研究的起点主要表现在对二人台唱腔和曲牌音乐的搜集和记谱整理方面。在地方学者的二人台研究中,这是主要的研究领域。下面是笔者在考察中收集的关于二人台唱腔和曲牌搜集和整理现状。

^① 采访队分成诸小分队,分别围绕着“走西口”的生活、爱情生活、二人台三个专题进行调查,在为期三个多月的时间里,搜集了400余种民歌曲调、4000余首歌词以及45出二人台剧目。

^② 这是最早全面介绍二人台的专著,但是作者没有搜集到此书。

表 0-1 二人台唱腔和曲牌统计一览表

文本名称	唱腔	曲牌	整理者	出版状态	时间
河曲民间歌曲	42	5	赵宽仁 李明辉	公开	1956
二人台牌子曲集		80	内蒙古自治区文化局	公开	1960
河曲二人台	83	58	山西省群众艺术馆、忻县行署 文化局、河曲县文化局合编	内部 编印	1981
二人台唱腔音乐集	96		邢野	呼和浩特 市民间歌 剧团铅印	1982
二人台牌子曲 (音乐集)		104	邢野	呼和浩特 市民间歌 剧团铅印	1982
二人台音乐①	300	103	李世斌	公开	1983
府谷县民族民间器 乐曲		24	府谷县文化馆音乐舞蹈组	内部铅印	1984
二人台音乐②	128	69	张春溪 李子荣	内部印刷	1986
中国戏曲音乐集 成·内蒙古卷	西路二人台 62(单曲) + 31(多曲) + 3 (小戏)③ 东路二人台 61(单曲) + 60(多曲) + 2(小戏)④	16 (西路) 10 (东路)	《中国戏曲音乐集成》编辑委员会、《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》编辑委员会	公开	1993
中国曲艺音乐集 成·内蒙古卷	32 + 2 (小戏)⑤		《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会、《中国曲艺音乐集成·内蒙古卷》编辑委员会	公开	1997
中国戏曲音乐集 成·山西卷	5 + 1(小戏)⑥		《中国戏曲音乐集成》编辑委员会、《中国戏曲音乐集成·山西卷》编辑委员会	公开	1997
中国戏曲音乐集 成·陕西卷	1(走西口)	2	《中国戏曲音乐集成》编辑委员会、《中国戏曲音乐集成·陕西卷》编辑委员会	公开	1995

① 《二人台音乐》共记录唱腔曲调 300 首,其中包括 88 个剧目唱腔以及 212 个变体;记录牌子曲 103 首,其中有 89 个曲牌以及 14 个变体。

② 《二人台音乐》共记录唱腔曲调 128 首,其中包括 77 个剧目唱腔以及 51 个变体。

③ 3 个小戏分别是《走西口》、《挂红灯》、《闹元宵》。

④ 2 个小戏是《高大人领兵》、《秀姑劝夫》。

⑤ 2 个小戏是《打连成》、《五哥放羊》。

⑥ 1 个小戏为《走西口》全部唱腔。

(续表1)

文本名称	唱腔	曲牌	整理者	出版状态	时间
中国民族民间器乐曲集成·河北卷		14	《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会	公开	1997
山西二人台传统剧目全编	55		贾德义	公开	2000
传统二人台曲谱	89		韩运德	手稿	笔者 2002年 采风搜集

2. 二人台剧目的收集和整理

20世纪60年代初期,内蒙古自治区文化局率先加强了对二人台的搜集、整理和研究工作,邀请各地著名老艺人到呼和浩特市,集中力量,收集整理了尽可能搜集到的二人台传统剧目的原始剧本,经过校勘,铅印成册,内部印发,共计7集(包括补遗一集),其中,包括了二人台传统剧目的绝大部分。这一时期,还出版了二人台牌子曲选集、二人台音乐专集和二人台资料选编,这些早期的搜集整理和出版,对二人台的后续研究有重要的价值。

表0-2 二人台剧目收集整理统计一览表

文本名称	剧目	整理者	出版状况	时间
二人台剧目选集	35	内蒙古自治区文化局	公开	1960
二人台传统剧目汇编①	255	内蒙古二人台艺术调查研究委员会	内部	1962
河曲二人台传统剧目选集	32	河曲人民文化馆	内部铅印	1983
二人台传统剧目集成②	200	邢野	内蒙古自治区准印	1988
山西二人台传统剧目全编	63	贾德义	公开	2000

① 《二人台传统剧目汇编》(7本,一本是补遗,供内部研究参考)。1962年在呼和浩特由内蒙古二人台艺术调查委员会编印。在第一集(西路)的前言中,说明在内蒙古自治区西部地区,收集传统剧目255个(包括硬码调、顺口溜),其中,141个是1962年由老艺人口述的,其余114个是1954年之前挖掘的,此次又经老艺人逐字逐句校正。在编辑时,将现有的剧目分为:东路(乌兰察布盟)剧目113个,西路(呼和浩特、包头、武川、伊克昭盟、河套地区)剧目142个(包括蒙汉语混合演唱剧目2个),其中,硬码调(即硬码戏)、顺口溜(类似串话,一种民间口头文学形式)专门汇集成册。

② 《二人台传统剧目集成》是以原内蒙古二人台艺术调查委员会1962年编印的《二人台传统剧目汇编》为基础,汇集了晋、陕、内蒙、冀等省区的200多出传统剧目(包括一个剧目的多种版本),从中筛选出代表西路二人台和东路二人台的200个传统剧目。其中,硬码戏(以唱做为主)76个,带鞭戏(以歌舞并重)43个,对唱81个。

3. 二人台的源流、音乐形态等方面的研究

黄翔鹏曾坚持认为古乐并没有全部消亡,古乐存在于近乐之中,“传统就在现在”。他的遗作《二人台音乐中埋藏着的珍宝》就是这一思想的具体体现。他通过对二人台器乐曲牌《出鼓子》的宫调和曲式结构的分析,认为二人台是古乐珍宝(1997:5-19)。

关于二人台音乐形态的研究,是当前公开出版物中最主要的研究方面。具有代表性的如草田的《二人台初探》(1961:1-185)一文,对二人台的产生、形成和演变过程,以及剧本、唱腔、牌子曲和演出节目来源等内容进行了较为全面的讨论。在《二人台音乐》(李世斌 1983)一书中,则分别探讨了二人台的源流和沿革、二人台与人民生活的关系、二人台剧本的体裁、二人台音乐和牌子曲以及音乐体制、旋律、音阶、调式等方面的特点。

总之,由于历史的原因,上述对二人台的研究只是囿于剧本、唱腔和牌子曲的收集和整理,以及二人台音乐形态等方面。虽然资料丰富,但甚少见到深入而全面的研究成果。对二人台进行音乐学、社会学、人类学等多维学术角度的研究更是十分鲜见。笔者正是力图从这些方面,对二人台音乐文化进行整体研究,以填补一个学术空白。

(二) 关于中国民间戏班的研究成果

以往中国学者对于戏曲的研究,主要专注于史论、剧种、音乐形态、剧本及其作者、表演等多方面,而把表演戏曲的团体——戏班,这一既是谋生的职业民间组织,又是一个进行艺术生产的集体作为研究对象的,却十分少见,更鲜有对于戏班这个在中国戏剧研究界的突出薄弱环节进行系统的探讨。

历史上,对于戏班以及演出活动的记录,多见于清代中后期的文人记载。张次溪编纂的《清代燕都梨园史料》及续编^①,比较集中地保留了当时文人对戏剧、演员、演出等相关的记录和题咏,但少有对戏班以及演出的研究。20世纪30年代,齐如山的《戏班》^②是对当时北京京剧(平剧)戏班状况进行的细致记录,分别从“财东”、“人员”、“规矩”、“信仰”、“款项”、“对外”六个章节加以记述,内容涉及到戏班内部构成和对外经济运作的主要方面,可以说是对中国戏班研究的最早而又十分可靠的文献资料。

学者对于戏班的关注,自20世纪90年代后,又开始有所显现。主要表现在对戏班历史嬗变及其发展的探讨。张发颖的《中国戏班史》(1991出版,2003年增订本)是第一部系统地论述戏曲班社发展历史的专著。该作从中国历史上的乐户制度、历代宫廷教坊组织、城乡勾栏瓦肆的民间演出活动、历代家庭戏班制度、一般营业戏班的演出活动、名角挑班、艺人培养、经营管理制度等多方面,探索了戏曲班社的历史发展轨迹。然而,该书对于当代的戏班现状论述略显简单。另外,还有刘沪生的《京剧厉家班史》(1999),也是对一个

① 见《清代燕都梨园史料》,北平:遼雅斋,中华民国23年[1934]。《清代燕都梨园史料续编》,北平:松筠阁书店,中华民国26年[1937]。

② 见《齐如山剧学丛书》之八,北平国剧学会1935年版。

戏班的历史进行详尽的记录。张发颖的《中国家乐戏班》(2002),则是对历史上存在的家乐戏班现象进行系统研究的另一本著作。

对戏班的关注还表现在对戏曲班社进行人类学方面的研究。如香港学者陈守仁对粤剧戏班的采访和研究,分别从了解戏班成员的入行经过、他们的戏班生活以及对香港粤剧发展的观念等方面,尝试从“人”的角度观看香港粤剧的另一层面(1996:107-119)。台湾戏剧学者邱坤良的《一个野台戏班的初步研究》一文,是作者在1976年农历9月对台北歌仔戏班“民安剧团”所作为期一个月的调查成果。文章分别从“民安剧团”的缘起、“民安剧团”的营业情形、“民安剧团”的表演形式、“民安剧团”的团员以及身世背景、民间演戏与宗教活动之关系、演戏与观众、演员的生活、“民安”的下一代等方面,探求并深入了解剧团组织、演员生活和他们的表演形式(1997:271-295)。

傅谨所著《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》(2001),是近年一部颇受注目的对戏班进行的田野调查报告成果。作者面对浙江省台州20世纪80年代以来民间戏班的重新复苏,从一个戏剧理论家的独特视角,根据多年的实地调查、搜集的实证资料,结合叙事笔调的实录方法,紧紧围绕“台州戏班”这个研究对象,详尽而细致地描述了台州戏班的历史与现状、戏班内演职员的生活方式、戏班的经济运作、戏班的演出剧目与演出形式,客观地记录了民间戏班的存在方式和内在构成,揭示了民间戏班所拥有的顽强生命力的文化渊源。虽然在书中某些结论性意见或有再商榷的余地,但该作可以从宗教学、社会学、文化人类学等多方面来理解。

二、理论架构与研究方法

任何社会群体所拥有的音乐现象,都脱离不开它所处的社会文化背景。这正是民族音乐学自20世纪50年代就开始关注的。而人类学对民族音乐学有着深远的影响。生存活跃在西口路文化中的二人台及其民间戏班,广泛散播于民间草根阶层,和地域文化紧密结合在一起。由于二人台所处的晋、陕、内蒙古、冀之交界地域背景是一个具有深厚历史文化积淀的地区,以致若想全面认识二人台的文化风貌,必须着眼于历史背景,从它所处的本土概念认知模式,以及展现二人台行为的整体环境和文化意义着手。这种从时间、地域、社会、概念、行为、个体、音声之间形成互动关联的思维,是研究二人台及其民间戏班的理论基础。

剖析二人台,其相关的文化观念(如民间信仰、风俗礼仪之观念和认知)与表演行为和音乐声响始终融为一体,其传统曲目、艺术风格与相关的历史人文背景、音乐表演的历史源流、传承习惯、传播渠道等文化因素有着直接的互动关系。在以上三元结构模式里,行为包括多方面,它是观念的具体量化,有走西口的传播行为,有各类乡俗礼仪的参与行为,以及民间戏班的运作行为等。作为二人台的表演者,则拥有具体的外化行为和本身的表演操作行为,以及由始至终覆盖着二人台表演实施的展现行为。

本文的理论架构主要参考了梅里亚姆 (Alan Merriam) 的三元结构模式 (1964)、蒂莫斯·雷斯 (Timothy Rice) 对梅里亚姆进行修正的四级目标模式 (1987: 469 - 488), 以及美国人类学家克利福德·格尔兹 (Clifford Geertz) 的“历史构成、社会维护、个体适应与体验” (1973: 363 - 364) 等方法概念, 从整体研究角度, 又借鉴了雷斯关于音乐体验和民族志的三维空间研究方法 (2003: 151 - 179)。

(一) 宏观——微观——互动之三重研究层面

与西方民族音乐学家和人类学家研究胶着于“远方文化的迷恋”不同的是, 笔者关注的地区是处于复杂多样化背景下的本土文化中的一个跨文化交叉点。人类学自称为“人与文化的学科”, 一直关注人类普同性和文化差异性之间的协调问题, 重视描写文化、社会、人之间的关系 (王铭铭 1997: 1 - 4)。若想把它运用在本土文化的音乐事项里, 还须在相应的理论框架中, 寻找人类学的社会 (society)、文化 (culture)、个人 (individual) 概念在本土文化中的独特位置。

基于特殊背景和研究对象的需求, 笔者在上述民族音乐学理论架构基础上, 借鉴社会学和人类学相关的理论与方法, 制定了下述三重研究层面:

宏观层面: 在该层面的研究中, 笔者基于二人台特殊的地理位置和宽广的文化语境, 进行宏观的历史追溯, 探索二人台的生成原因和背景。在对当前的二人台生存状况进行实地普查和比较以后, 选定山西河曲民间戏班作为定点考察范式, 以此展开河曲民间戏班与地域文化互动的研究。

微观层面: 在河曲众多的民间戏班中, 以二牛家族剧团和曲峪二人台剧团为个案调查对象, 通过深入剖析戏班内部组织和外部运作机制, 对河曲民间戏班的个性与共性因素展开探讨。

互动层面: 音乐作为一种社会文化现象, 从来就不孤立于其所处的社会文化背景之外。这种把音乐与文化融合为一体加以认识的学术态度, 已经是民族音乐学学科定位的首要态度。二人台作为西口路文化的一个特产, 必定与其所处的地域文化互化相融, 成为一个社会共同体。两者之间是一个互动的关系。这是该理论架构中的一个重要研究层面, 旨在探讨它们之间的互动因素, 从而进一步认识走西口文化中深厚的历史文化内涵。

本文在上述三重研究层面上, 将文本表述分为上篇、中篇、下篇三大部分。上篇分两个章节, 主要是对二人台流行地域及其文化语境进行历史的追溯, 以及二人台在当今生态环境的实地普查结果; 中篇分两个章节, 主要针对两个不同类型的河曲民间戏班的构成与生存方式进行个案调查和具体的微观比较研究; 下篇分两章, 通过对诸类文化事件的个案研究和比较, 探讨河曲民间戏班与西口路不同地域的乡俗礼仪生活的互动方式和关系。笔者曾驻团跟踪这两个民间戏班的演出活动, 探究民间戏班与西口路不同地点、在非定时性和定时性乡俗礼仪生活中产生的互动关系。实际上, 在三篇论述中, 宏观——微观——互动三个研究层面既相对独立运用, 又时常重迭在一起。然而, 从整体研究角度上讲, 上篇

以宏观研究为主导,中篇以微观研究为主导、下篇则以互动研究为主导,三篇是互为参照、互为补充、互相联系在一起的整体。

不论是研究对象(二人台)放置在宏观的社会——文化中去探讨,还是通过对个体(戏班)和具体的文化事象(乡俗礼仪生活)进行微观透视,都首先涉及到一个从社会与文化人类学角度都十分注重的“人观”(personhood)概念的探讨。二人台作为跨越民族与地域的民间艺术,必定是该地域人们固有的观念和信仰反映在艺术品种之上的结果,其中寓意着自我的观念以及情感的表达方式。这样植根于理念之上,把个人、自我和情感表达置于民族对个体和社会关系本质的思考之中,才能帮助我们真正地理解不同音乐文化以及音乐体验的差异所在。

迄今为止,梅里亚姆提出的关于民族音乐学“含有三种分析层面上的研究——关于音乐的观念,与音乐相关的行为,以及音乐的声音本身”(Merriam 1964: 32)之模式,依然是一个颇有影响的理论框架。不管梅里亚姆最初将音乐认为是“文化中的音乐”(1964: 7),还是进而认为“音乐就是文化”(1975: 57),“音乐作为文化”(1977: 204),音乐与其相依存的文化因素是鱼水关系,这在民族音乐学家的研究中已经有目共睹。音乐的概念指导人们的行为(包括身体、社会、语言行为),这些行为产生音乐,而音乐的声音又反过来影响人们的概念,三者关系基本上是循环的。梅里亚姆的三元结构模式,阐述了民族音乐学的研究对象和方法,揭示了音乐文化现象的基本结构,耐特(Bruno Nettl)曾将之称为民族音乐学的一个“定论”(1983: 2)。

把音乐作为人类行为进行研究,是和人类学的理论一脉相承的。梅里亚姆的理论模式中还有一个闪光之处,即提到民族音乐学的音乐描述的功能。他认为音乐允诺情感的表达,提供审美的愉悦、娱乐、交流,具有象征意义,以唤起生理的反应,对社会的整合、社会机制和宗教仪式的合法性发挥作用,故音乐对文化的延续性和稳定性都起着至关重要的作用。在这个意义上,文化中其它的因素与音乐相比,并不具备音乐所具有的这些特殊功能作用(1964: 225)。笔者认为在音乐文化事件中,音乐与其内含的概念和外化的行为应该视为双向的关联而运用于思维过程中。

在晋、陕、内蒙古交界地区的乡间村落,无论是人生仪礼、庙会、神会,还是时令节日,人们在不同社会的场域中,用自己的命名系统、记时方式、仪式实践、民间艺术等社会文化活动,展示着民间的信仰、生命周期的要点和岁月的流逝,保留着本土的乡俗礼仪,从而构成西口路精彩纷呈的民俗文化生活。二人台同时也与本土的民间信仰和仪式发生互动关系。曹本冶在仪式音乐研究的理论架构中,提出了“信仰——仪式行为——仪式的音声”的三分模式。该模式是用来研究仪式音乐现象的结构关系,与梅里亚姆的三元结构模式有异曲同工之处。仪式进行中的音声行为是仪式不能分割的一部分,它由始至终覆盖着仪式的展现。要了解仪式的音声,必须从包含信仰认知模式及仪式体现行为在内的整体环境和意义中着手。“这种对信仰(概念、认知)、仪式行为、仪式中的音声三者之间互动联系的思维,应该是研究仪式音乐的主导理论结构模式”(2002: 277)。本文在面对具有仪式

行为的文化事件时,将其信仰、仪式行为和仪式的音声三要素以及文化生态环境中所有的文化事项(包括二人台)融为一体,其地域、场合、时间、人物等因素都与仪式、行为、音声产生整体性作用。

从整体论角度来谈论二人台与人(个体)作为社会主体之间的互生(reciprocal reproduction)过程和相互关系,有助于我们用多重历史的眼光看待地域文化特征,有助于从真正意义上对文化加以理解的建构过程。人观被不同层次的信仰和仪式所表述,也制约着人的行为。随着时间的推移,这些观念和行为也在不断地发生变迁,并不断地再生产和重新编码,成为不同时代的不同概念,并可能与现代文化组合成复杂的社会形态。注重用“历史架构”的观点来填补上述理论空间,是该文一个重要的研究切入点。

雷斯将格尔兹在其《文化的解释》中提出的,用来说明一定社会阶层符号系统的“历史构成、社会维持、个体适应与体验”(Geertz 1973: 363-364)这一人类学模式与梅里亚姆的模式相结合,形成自己可分为“分析程序——形成过程——音乐学目标——人文科学目标”四层逐级阶段或目标层次的研究模式(Rice 1987),^①该模式扩展了梅氏模式的“音声——概念——行为”的三重模式,实际上是对其模式作了某种程度上文化意义的延伸,即现实的音乐或文化的概念乃是历史构成长期积累的结果,音乐或行为则是社会维持的对象。雷斯以历史和个体两个新的维度,大大拓展了民族音乐学的学术视野。笔者正是在历史——社会之时空中,探讨二人台在历史构成和社会维护中,个体适应与体验的社会文化生态特征。

当前,音乐的发生是在一个开放的、文化相互影响的、动态的、充满动力的社会中。那么,随着时间的变化,音乐的体验有什么相应的变化呢?本文把二人台紧紧围绕在“时间”维度上进行整体考虑,将二人台作出纵向的历史概念上的分期以及横向的音乐表演体验中的分期,试图在这种历时和共时的整体研究中,给予二人台合理的文化定位。因为二人台正是在时间流程中,受到社会和文化变迁的重要影响而具有不同的体验(experience)。可以说,时间是探讨二人台存在、发展并进行体验的一个基本因素。

雷斯曾在《音乐体验和民族志中的时间、地点和隐喻》(2003)一文中提出了“音乐体验中的三维空间”(three-dimensional space of musical experience)概念,以此建立“以研究对象为中心的音乐民族志”(subject-centered musical ethnography)。因此,雷斯为音乐体验和民族志提出了三维空间,即时间、地点、音乐隐喻的理论研究方法(Rice 2003: 151-152)。

^① 在此模式里,雷斯认为在“概念、行为、音声”三层次中,每一目标层级是在共时性的或双向关联中与另外两个层次相互联系。第一目标层级为“分析过程”,其中仍保留梅里亚姆的“三重结构”内核。但主张将其纳入“历史构成、社会维持和个体适应与体验”(音乐文化中个体变化的观念、行为和音乐)的背景中进行分析。第二目标层级为“形成过程”,主要目的是探讨“历史构成、社会维持和个体适应与体验”三者之间的互动关系。他认为“声音、行为、概念”三层次中,每一个层次是直接和另外两个层次相互联系,其中的每一个过程都可以用另外两者的词汇来解释。第三目标层级主要着眼于音乐学的目的,即为什么人类要制作音乐?第四个目标主要着眼于人文科学的目的。

雷斯将时间维 (time) 界定为: “至少有两种方法来理解时间, 一种是按年代顺序的或历史的, 一种是按体验的 (experiential) 或现象的 (phenomenological)。” (2003: 162) 对于地点维 (location), 雷斯指出: “也许由于传统理论舒适的空间构建已经不足够, 在过去十五年以来, 社会理论开始对更新空间 (space)、地方 (place)、地点 (location) 产生兴趣。人类学家研究中的社会或村庄和社会学家的阶级或国家已经被其研究对象的发展所超越, 地理学家们也正在重整他们固定不变的理论, 而开始从一种社会构建、社会在空间上的映射、一种像时间一样动态的角度去理解。” (2003: 159)

传统上, 民族音乐学家们经常将自己的研究锁定在一个地方。但是, 我们所研究的某些对象实际上不只定居在某一特定地点, 而是沿着某种地点维度上的多处地点, 音乐体验可以说是空间中诸地点的产物, 也可以说是构成这种地点的因素。二人台从形成到发展, 乃至到当今的存在格局, 一直广泛散播在晋、陕、内蒙古、冀的蒙汉交界地区。面对这样一个流行地域广博的对象, 如何看待其在不同地域、地区的经济、政治、社会关系中所呈现的变化, 地点是一个重要的研究参照维度。

雷斯提出了具有社会——地理意义上地点维度的一种方法概念, 这些嵌套的点有: 个体的 (individual)、亚文化的 (subcultural)、区域的 (local)、地域的 (regional)、国家的 (national)、地区的 (areal)、散居的 (diasporic)、全球的 (global) 和虚拟的 (virtual)。虽然这些空间可以是指世界的地理位置, 但对音乐体验同样重要的, 也有些是指音乐家和观众体验音乐时想象出来的地点 (2003: 161)。^① 笔者将有选择地应用其中一些地点维度, 对二人台进行论述和分析。

在隐喻维 (metaphor) 中, 雷斯认为隐喻来自于一些信念, 那就是, 音乐的本质是通过形如 “A 是 B” 的隐喻来表达的。这些信念形成了对音乐和音乐行为进行论述的基础 (Rice 2003: 163)。^② 现在一般应用的隐喻有: 音乐是艺术、认知、娱乐、治疗、社会行为、商品、象征符号和解释文本 (2003: 165)。^③ 针对二人台音乐文化的特点, 其音乐也具有作为艺术、娱乐、象征、身份认可、社会行为以及商品等隐喻维的内涵。

① 雷斯认为个体应该作为独立和唯一的来理解, 而不是文化的和社会的; 亚文化是指社会的一些局部, 以性别、阶级、种族、信仰、年龄、职业、兴趣等等加以社会性的定义; 区域是民族音乐学家长期研究的在社会和文化地理意义上的比喻, 尤其是那些可以进行面对面相互作用的地点; 地域指一群组织或团体; 国家就是政治意义上的国家; 地区指世界上一些有同一历史经历的区域; 散居指那些有共同起源但分散于世界各地的人们的共同体; 全球指那些世界各地不同的人之间由贸易, 旅游和电子媒介而形成的联系; 虚拟指一些由电子网络形成的并不实际存在的体验空间, 也就是一些由计算机创造和表演的音乐文件 (2003: 162)。

② 这里, 雷斯所指的隐喻并非文学上的转义、修辞的工具, 或花哨的装饰性语言中的一些例子。相反, 他所说的隐喻, 是基于 20 世纪分析哲学和欧洲大陆哲学对隐喻的认识脱离修辞学的转变, 认为隐喻是人类思考的关键因素, 从而具有重要的认识论和存在论的隐含意义 (2003: 164)。

③ 雷斯具体地分析了其中四个隐喻, 即音乐是艺术、音乐是社会行为、音乐是一个符号系统 (象征)、音乐是商品的 “所指”, 并用于他的研究坐标中 (2003: 166)。

本文研究的对象——“二人台及其民间戏班”，正是随着历史的发展，历时和共时地延续着当年西口路的诸地点，与地域文化发生各种互动关系，故该文将此研究方法引伸到社会文化的宏观整体层面和音乐微观体验之层面，来探求二人台所隐喻的文化内涵。然而，在具体的个案研究中，如在某些社会性的仪式活动或者秩序性、群体性的礼仪生活中，还要借助上述诸种理论架构，将各要素视为一个互动网络，交织在一起，具体案例加以个别分析，并实时加以理论补充。

（二）六种文本形式与多向解释

实地考察（Fieldwork）是社会学和人类学的基本研究方法。本文的理论与方法均建立在实地考察研究的基础上。笔者于20世纪80年代末就曾经在陕北和晋北进行过采风，对该地区的民间音乐之丰富和原生性极为感叹，但由于时间的关系，并未深入其中品味它们的深邃所在。自2001年决定对二人台进行立项研究以后，遂展开对二人台流行地区的分阶段实地考察和研究。

针对上述三重研究层面的设定，笔者制定了相应的实地考察方案：即普遍调查（宏观）、个案调查（微观）以及专题调查（互动）。三种调查有秩序地体现在下述的三个不同调查阶段中：

第一阶段：实地普查工作。笔者于2002年夏，对二人台流行地域进行了实地普查，路线为：河北省张家口→山西省大同→内蒙古呼和浩特→包头→鄂尔多斯（东胜）→准格尔旗→山西省河曲县→保德县→陕西省府谷→神木等地区的城市、县城、乡镇、村庄等地方，沿着当年走西口的路线来回走过一遍，跨越4省10几个地区。历时两个月有余。

第二阶段：定点实地调研工作。笔者于2003年夏与秋初，分别跟踪两个河曲民间戏班进行驻团考察，参与戏班在山西省河曲，陕西省府谷、神木，内蒙古的准格尔旗、东胜、包头等地的演出活动，又沿着当年走西口路线走过一遍，考察戏班在各种乡村文化生活中的活动现状。历时两个多月。

第三阶段：具体文化事件的考察工作。笔者于2004年春节正月期间，分别跟随上述两个河曲戏班，考察了山西河曲、陕西府谷等地的传统节日、庙会等多项社会文化活动。历时一个多月。

笔者在实地考察中搜集了大量文献资料，并录制了大批音响数据。主要运用记录和访谈等相关手法，从而获得可对研究对象进行多向解释的六种一手文本形式：

音像文本：笔者在实地考察中，录制、录音了百余盘录像带、MD、录音带以及拍摄了大量现场照片，这些数据是笔者最直接的原始资料。

实地考证文本：笔者在实地考察过程中，对一些地理方面的重要文化古迹遗留进行了大量的考证工作，如西口古渡、黄河龙口、文化古迹浮雕、古戏台上以往河曲戏班的题记等，获得许多珍贵的第一手考证文本。加之各地的志书、政协文史资料等，成为研究过程中的重要引证材料。

地方研究者的实访文本：笔者在跨越众多省份地区时，首先采访当地从事二人台的研究者，聆听他们在多年研究中的感悟，掌握了基层研究的状况和空白，对全面了解二人台的研究现状提供了可靠的依据。

著名老艺人的采访本文：了解他们对二人台的感性认识以及组班历史，对认识二人台戏班在当今动态的发展具有直接的参考价值。

民间戏班的局内观文本：在对河曲戏班进行微观调研时，注重他们自己对组团演出的实际看法，这是可贵的局内人看法，对构建当今二人台戏班的发展轨迹提供客观的数据来源。

本土（当地人）的观点文本：这是笔者在实地考察中极为重视的一种采访资料。通过当地人的看法，用他们自己的语言来解释二人台音乐文化现象中的一些地域特点。这是认知人类学中一个重要的方法，是最为客观和直接具有说服力的解释文本。

解释象征体系对人的理念和社会生活的解说，是理解“地方性知识”（local knowledge）形成的世界观、人观和社会观背景（Geertz 1983）。认知人类学强调必须从本族人的角度出发去分析和描写文化志材料，^①也就是要采用 emic 方法，用本族人的语言来研究和描写本族人的概念和行为。基于这种认知理论，笔者在考察中力图用本地人的看法来阐释说明二人台这种独特的音乐艺术，即用当地的解释体系，“钻进当地人的脑中”，去解释他们自己的文化，从而寻求一种相近的体验。

以上述六种文本，可作为解释二人台及其戏班与地域文化之互动关系的基础。在解译过程中，本人也需借助于民族音乐学所强调的“主位——客位”观，正如耐特将之形象地比喻“一枚铜币的两面”（Nettl 1983：154）。“实际上，所有的民族音乐学者都有局内与局外的因素。‘文化局内人’（cultural insiders）之间也有不同民族、语言、方言、住地或者家乡。‘音乐局内人’（musical insiders）之间也有很大的差别，如：基本音乐知识、对特殊乐种的知识、演奏水准等。另外，个人的特征及背景都会影响他的局内性或局外性，如：性别、年龄、宗教、经济条件或者教育背景等，都是有关系的因素。”（韦慈朋 2002：114）这种所谓的“emic/etic”观点，是笔者在面对上述文本进行解释时自始至终所关注的。作为一个相对于研究对象范围的“文化与音乐”的局外人，只能在“当地人的观点”的原本解释基础上，加以消化，再做出较为客观的解释。正如格尔兹认为的：人类学写作本身就是阐释。只有“本地人”才能做第一层次的阐释，这是他的文化。此外，还应该第二层、第三层的阐释。对此，格尔兹提到“深度描述”（thick description），为的是展示和随着分析逐渐切入当地人的所作所为而进行阐释，然后加以系统化（Geertz 1973：3-15），研究他们的语言和行为，理解他们的信仰和声音，感悟他们“自我”概念的世界，从而成为“对别人阐释的阐释”，站在一个“异文化”的位置上体察研究者自身的“本文化”，其

^① 格尔兹提出用新的符号手段，即深度描述和认知角度——地方性知识的概念去重新探讨文化之源。自觉地追随“文化持有者的内部眼光”（from the native's point of view）去阐释文化。展示文化符号的“所指”和“能指”之间排列组合所能具有的可能的复杂关系（Geertz 1983：55-72）。



“深度描述”所导致的理解超脱于事实之上。以沟通融合研究对象、研究者和读者的三个观念世界。“一个民族的文化是多种文本的集合体，这些文本自身也是集合体，而人类学家则需倾全力去确切地解读它们的本质。”（Geertz 1973：452）

文化存在于文化持有者的头脑里，整个社会的每个成员的头脑里都有一张“文化地图”，人类学要研究的就是这张“文化地图”。认知人类学强调对民族学材料即文化志进行分析描写时必须从本族人的角度出发，即必须采用 emic 方法（Geertz 1983：68-70）。自英国社会人类学家马林诺夫斯基（Malinowski）以来，社会人类学者最引人注目的是在于他们的参与观察法。在西方，社会人类学家中，这种“参与”实际是指西方人对非西方社会的某种渗入。认为只能用当地人的眼光理解当地社会或采用“主位法”来理解当地社会。参与观察法要求人类学家在研究别人的社会生活时，应置身于当地社会的语境内部，体验当事人的观念和行为。法国社会思想家布尔迪厄（Pierre Bourdieu）则从另一种新角度提出本土化的社会、文化与人的理解的路径，从而反映了人类学者从异域走向本土、从本土理解文化和人的存在基质的追求。他的“参与客化法（participant objectivation）”要求研究者把自身的实践纳入思考和观察的范围，既要对社会生活提供一定的概括，又要理解自身和被研究者生活的逻辑（王铭铭 1997：179-184）。显然，这种“参与客化法”虽然来自于人类学的“参与观察法”，却是一种全然不同的学术态度。笔者在驻团调研中，就是在此类方法基础上，力图在客观的社会模型和主观的能动性之间寻找联结点，变换采取“局内体验”、“局外观察”两种交替方法。在被研究者的世界里，寻求研究者的自省内容，两者相互贯通，形成相互映照的关系。也就是说，尽量客化主观世界，内化客观世界的实践及时空场域，以获得更为客观而具有说服力的阐释文本。

对二人合作历史与现状的宏观研究、个案的微观研究以及二者与当代地域文化的互动研究，是三条主线研究内容；而运用六种一手文本，结合中外诸相关学科的理论建构，则是展开的一系列思辨与实证、主观与客观相结合的理论阐释和论证过程，从而形成本文人文叙事的基本格局。

上
篇

文化追问与实地普查

第一章 生存背景与历史语境

一、地理特征和文化历史渊源

在二人台流行的晋西北、陕北、内蒙古西部以及河北的张北一带，东西长 1000 多公里，跨越不同省地和民族。在这片广漠无垠的黄土地上，雄浑的黄河萦绕而过，构成了二人台音乐文化繁衍发展的底色。这里，既是黄土高原与内蒙古草原的过渡带，又蕴含着深厚的历史文化底蕴。二人台音乐文化，正是由晋、陕边地汉族农耕文化与鄂尔多斯游牧文化的嫁接、交融而成。

这种地理上的过渡带形成了地缘文化特质，而农耕文化与游牧文化的交汇与共存又融集于其中，笔者正是从这个角度，从“娘娘滩”、“河套文化”和“黑界地”三方面展开特殊的地理环境与其文化历史渊源的探索与讨论。

（一）“娘娘滩”——汉唐以来的地缘文化背景

二人台生存的背景如此宽深，欲究其历史渊源首先要从河曲的娘娘滩说起。

娘娘滩，位于黄河中游的山西省河曲县城东北 7 公里处，是万里黄河上唯一有人居住的河心洲。咆哮的黄河水从龙腾虎啸段的西端龙口冲出后，到滩头一分两股绕岛的两侧而下，犹如巨龙大口张开，娘娘滩正好突起于两股水流的中央，恰似一棵戏弄龙头的宝珠，以此展现出数十里狭长的河谷平原。北岸为内蒙古准格尔旗地区，南岸过河攀山而上为一古城堡，名曰罗圈堡，是明代兵营所在。南山上则是一溜儿摆开的古塞长城。娘娘滩正是在这种特殊的地理环境中，逐年积淀了特殊的历史文化内涵。

娘娘滩有一个古老的传说。汉高祖刘邦驾崩之后，朝中奸臣作乱，吕雉趁机篡位，遂将薄姬太后和太子刘恒（汉文帝）贬逐宫外，囚禁于黄河中游这块荒芜人烟、与世隔绝的小岛之上，娘娘滩由此得名。而由此上溯十数里囚禁刘恒的山岛则称为太子滩，但太子滩至今无人居住。这个故事在晋西北一带世代相传。据《河曲县志》记载，岛上原有一座娘娘庙，如今已经荡然无存。清代道光年间，河曲知县曹春晓曾作《娘娘太子滩》诗一首，浓重描绘了娘娘滩的人文景观（1989：577）：“黄河迤迤渺无端，忽向中流露两滩。麦穗连云迷雁字，杨花坠雪冒鱼竿。平安惯引扁舟渡，富贵时寻片瓦刊。太子娘娘看不见，至今犹说汉宫残。”

娘娘滩于 70 年代到 80 年代初，在滩头曾经出土汉代圆瓦档，瓦透固面上写有“万岁

富贵”的汉隶字样，据史学家和考古工作者鉴定，确认系汉代遗物。以此推论，在汉代岛上就有人居住（杨治平 2000：197-198）。在娘娘滩，也曾出土“人面蜈蚣口”塑面砖雕，其形制为半圆，类似古建筑之云瓦。从布局和风格上看，多有汉末之特征。“另在滩头场面西北方小庙附近，曾于80年代中期发现汉代建筑遗址的夯土层。又据滩头残存的碑碣文字看，均系重修圣母祠所镌刻，对汉文帝与其母薄太后多有所论述。明万历二十五年《重修圣母庙碑记》，为邑人苗公朝阳所撰。文中指出，薄姬生文帝为吕后诬贬，载在野史。今壁间赵汉纪述考核甚详。”（马福善 2000b：142-143）开头一段抄录如下：

圣母祠者，祀汉文帝母薄太后也。祠于黄河岸边者，河中有沙洲二，曰“娘娘滩”、“太子滩”。父老相传，高祖贬薄姬于此地潜住，故名。夫薄太后生文帝，为吕后诬贬，载在野史。今壁间赵汉纪述考核甚详，而河中二滩邑志辨疑，不为无据。兹不具论。惟是二滩旧俱有庙，不审建自何时，今其遗址犹存，往往得瓦，头隶有“万岁富贵”字样，则当时为皇王圣母之庙无疑。（《河曲县志》1989：556-557）

可见，娘娘滩当视为汉代遗址。在滩头出土的“万岁瓦档”和“人面蜈蚣口”可以说是汉代遗物或者说汉代晚期的遗存，并与汉孝文、薄姬有关。

然而，娘娘滩何时住人？为何居住在这里？为何又全是李姓？据传说，汉代飞将军李广保护太后逃到娘娘滩居住，曾建宫殿一座，李广及后代也随后迁到娘娘滩居住。从出土的“万岁富贵”瓦档看，可以证明岛上曾有皇族居住。岛上居民听说祖先有一家谱，但不知流落到何方。有心人也千方百计打听其下落。近年来，有人打听到家谱在内蒙古一带，是被岛上的先人走西口时带出去的。滩上村民李保云等人通过迁居内蒙古的河曲李姓人家几经寻找，终于在准格尔旗一个村庄里找到一张娘娘滩的旧家谱，家谱被带回娘娘滩，并复制保存。从家谱上看，娘娘滩的祖先是李文，李文生下李广和李光，而最后定居滩上的是李广的孙子辈李彦等弟兄4人。家谱只记载到第22代（杨峻峰 2000：150-151）。

据史书查证，薄姬确有因怀孕其子遭吕后陷害受贬。薄姬落难到娘娘滩后，在太子滩生下文帝刘恒（公元前202年）。文帝7岁时，由众朝臣推荐，被封为中都（今山西晋中）代王，而此后吕后仍专治朝政，故薄姬仍流落河岛。直到公元前180年，吕后专治8年后死亡，汉文帝刘恒即位后，才为薄姬平冤昭雪。薄姬在岛上乐善好施，受人尊重。她善医术，尤善医小儿妇女疾病，医救过滩上不少居民和附近百姓。所以当朝里派人接薄姬回朝时，当地百姓苦苦挽留。薄姬也不愿离开乡亲们，几次拒绝回朝。致使文帝生气，下令将岛上娘娘行宫烧毁，强行接薄姬娘娘回宫廷，尊为太后。但是娘娘滩上居民始终怀念她，在薄姬走后不久，滩上就为她修起圣母祠堂，塑起金身佛像。并将每年的农历五月初五日，相传是薄姬娘娘离滩归京之日，作为祭祀圣母节。然而，圣母祠虽经历代修整，终因年代久远，未能完好保存下来。但是，明清为薄姬圣母娘娘锤刻的四通青石碑文，至今完好地屹立在娘娘滩上（张存亮 2000：140-143）。2001年6月25日，筹资50万重修圣母祠。

“于遗址上新建大殿三楹，东西耳殿台榭山门各一间，塑像绘壁，雕梁画栋，檐牙高矗，气象恢宏。”（王文才 2002：171-172）

娘娘滩的特殊地理位置，使之成为古往今来的兵家必争之地。举头南望的古塞长城，更有历代征战的硝烟遗迹。特别是自汉以来作为边疆的流放地，更决定了该地区是一种地缘文化特征。如今，娘娘滩隶属山西河曲管辖，而太子滩划归内蒙古准格尔旗。黄河作为中华民族的母亲河，在这里又成了连接三省的纽带。冬日的黄河水凝固时，却成就了一种为人作嫁的功能。三省的乡民不知何时约定俗成，黄河两岸娶亲都要等到黄河结冰后举行。当浩浩荡荡的娶亲队伍踏过黄河河面，构成了由秦晋之好而延伸至今的蒙汉之好。黄河、长城在这里与晋北、陕北和内蒙古西部形成了浑然一体的地缘风貌，也为二人台艺术的孕育和成长提供了宽深丰厚的历史文化背景。

（二）“河套文化”——中原文化与游牧文化交融的基点

在二人台流行地域中，内蒙古西部是其主要形成和发展、并有重要影响的地区。内蒙古西部自古就是北方游牧民族的生息繁衍之地。据内蒙古《土默特志·地理志》记载：“大青山南北历来就为北方游牧民族进出之地，南麓平壤尤为盛称。”（1997：1）早在公元前21世纪至前5世纪，在这里生息的各族先后有荤粥、鬼方、獯鬻和狄等游牧民族，他们与中原华夏族都曾有过交往。自公元前4世纪起，匈奴在阴山（大青山）一带建立了强盛的国家。战国末年，匈奴先后与燕、赵、秦等国兵戎对峙，并将势力范围逐步扩张至山西北部。4世纪以后，南徙入塞的匈奴逐渐与汉族融合。此后，进出该地域的民族主要有鲜卑、柔然、突厥、契丹、女真等。元朝建立后，形成了以蒙古族为主的多民族杂居区，农业和手工业也都得到较快发展。清代以后，该地区由于受到前来经商、垦荒的汉民族在经济文化方面的影响，到清末，本民族的语言文字基本丧失。中华民国肇建，从官方到民间均用汉语汉文，甚至风俗习惯也多以汉化（《土默特志·地理志》1997：91-92）。

鄂尔多斯位于黄河九曲的最北端。三面环河，背依阴山山脉，南端面临绵延万里的长城。左有吕梁高峰，右有贺兰之颠。黄河在这里三面环绕，形似套状，遂以河套得名。这里同样是北方游牧经济和中原农耕经济的交汇之处。由于诸多的北方游牧民族迁徙于此，推动和发展了鄂尔多斯北方游牧民族的历史和文化。河套地区是我国古代“河套文化”的发源地，这里数千年来演绎出一幕幕中原文化与游牧文化相互渗透和融合的历史画卷。

萨拉乌素河（又名红柳河）位于鄂尔多斯高原的东南角，它发源于陕西西北部的白云山北部，向东北方向流入内蒙古，横贯乌审旗南部，在巴图湾村附近折向陕西，往东在清涧县注入黄河。1978至1980年，科学工作者在这里继续过去外国学者的考察工作，发现了珍贵的古人类化石19件和丰富的旧石器时代的文化遗物多件。其中有部分属细石器，制作上大部分有二次加工的痕迹，因而成为“河套人”和“河套文化”之称，并闻名于世界（中国社会科学院考古研究所 1984：20），说明三万五千年以前这里已有旧石器文明。“三

千年以前的上下几百年，这里生活着土方等游牧部落。今杭锦旗境内的朔方城，标出了周王朝跟他们的疆界。”（赵宋光 2001：439）在河套地区以及阴山一带，曾经产生了晶莹剔透的匈奴文化。自战国开始，匈奴就是一支与中原各诸侯国相抗衡的力量。秦昭襄王还在河套东部修了一条南北走向的长城，这是鄂尔多斯地区最早的一条长城。秦始皇为了加强封建中央集权统治，巩固北部边疆，在鄂尔多斯中部曾修筑“直道”，这就是著名的“秦直道”。秦直道南起云阳县的甘泉山（今陕西省淳化县北），北达九原郡（今包头市西），正在阴山南麓，全长1800里（约合今1400里）。这条快捷方式直通的大道，南北遥遥相对，故称谓直道（陈育宁 2002：30-31）。“秦直道”形成南北往来的便利，客观上成为连结中原与北方经济文化的纽带，对中原文化与北方匈奴文化的交流与相互传播，起了积极的作用。匈奴文化正是鄂尔多斯青铜文化的代表，是我国古代北方游牧民族所特有的草原文化，一个重要的方面就是体现了北方游牧民族与中原文化的相互交往关系。其中，“昭君出塞”这一历史事件，更加说明了匈奴关系的密切发展（宝斯尔等，1989：20-33）。“最动人心弦的，当然是昭君出塞的事迹和河套地区老百姓对她有口皆碑的赞颂崇敬。老百姓间，谁也不会诉说，当年匈奴怎样南侵，霍去病怎样驱赶，却独独钟情于草原文明跟农耕文明结亲的榜样。这象征着，人民要求把两种文明的冲突互戕埋入历史，而高扬两者的结亲交融。”（赵宋光 2001：158）

隋唐时期，突厥的人居，使这里的畜牧业相当发达，为中原地区提供了大量的马匹，同时也经营农林业，一直到唐中叶蒙古族的出现。蒙古各部从额儿古纳河西迁到蒙古高原后，蒙古各部向往统一，成吉思汗从此登上历史舞台。公元1206年，成吉思汗统一了蒙古各部，建立了蒙古汗国。然后转战南北，进行了无数战争，后由其子孙忽必烈建立了元王朝。元朝灭亡之后，明朝政府采取了分割统治和以蒙制蒙的政策，在沿边一带设立多处防治蒙古侵扰的军事卫所。公元1532年，蒙古统治者达延汗三子死后，子衮必里克墨尔根袭济农位，号称彻辰汗，统领鄂尔多斯万户，成为后来鄂尔多斯部和封建主的祖先。从此以后，鄂尔多斯一直在河套地区，经营畜牧业，与汉族进行经济文化交流，共同开发河套地区，汉人也在套内经营农业，出现了蒙汉杂居的状况，也出现了较为固定的牧区和农业区。16世纪末，蒙古族以大漠为中心，分为漠南、漠北和漠西三部分，鄂尔多斯隶属漠南地区。鄂尔多斯部归附于清朝后，即实行了蒙旗建置（宝斯尔等 1989：54-66）。

总之，从秦汉至1949年的两千余年间，鄂尔多斯地区基本就是北方游牧民族与中原农业民族交往杂居之地。人们的经济活动表现为农牧业交替和农牧业并存的特点。

（三）“黑界地”——蒙汉文化共存的见证

“黑界地”是清朝禁止蒙汉人民放牧和耕植的一块“隔离地”，位于黄河北岸鄂尔多斯高原东部的准格尔旗境内。据《准格尔旗志》记载，清顺治六年（1649），鄂尔多斯游牧部落编为6个旗，这里为鄂尔多斯左翼前旗，迄今置旗已有300多年历史（1993：3）。准格尔旗北部、东部被黄河环抱，东邻清水河县和山西省偏关县，南部以山西省河曲县、

陕西省府谷县为界。这里有丰富的煤矿资源，被誉为内蒙古西部的“金三角”地带。民间谚语形容该地为“歌的海洋，舞的故乡，醉汉的天堂”。

2003年8月20日，在薛家湾政府办公大楼，笔者采访了准格尔旗宣传部副部长贾广华，他说：

清时，这一地区蒙汉之间有50华里的隔离带，在这个范围内，蒙汉都不准踏入。准格尔正好就处在隔离带上，后来蒙古族牧民慢慢进入这一地区饲养放牧，汉民也因为土地紧张，迁移到这里垦荒种地，从而使这里成为蒙汉民族的杂居区。正是由于蒙汉生产方式和生活方式的大交流，如河曲的农耕文明，凡是它能触及的地方都渗透其中，从而产生了农耕文明和草原文明的碰撞。现在准格尔旗的马棚、长滩在历史上都属于河曲，其生活方式都与河曲生活习惯一致。新中国成立以后，才以黄河为界，形成新的行政划分。

据《准格尔旗志》记载，清代以前这里以游牧为主，农耕的发展是从清康熙年间的垦务开始的。清代初期，清朝政府鉴于明王朝与鄂尔多斯部边墙外无休止的争端，故把长城以北，鄂尔多斯部的西南边沿划出宽25公里，长300公里的地段作为“禁留地”，直属皇室（人称皇界地）。规定汉人不能入此境垦殖，蒙民不得入此境游牧，以示蒙汉隔绝，将这一地带作为蒙汉界限。清康熙三十五年（1696）康熙皇帝西巡西安，途径保德、府谷、神木、榆林等地，官员军卒反映沿边土地瘠薄，军民生机维艰，希望能出边垦殖。鄂尔多斯各旗也向皇帝奏请“愿与民人伙同种地，两有裨益”。同年，理藩院奉旨传达上谕：“有百姓愿出口种地，准其出口种地，勿令争斗。倘有争斗之事，或蒙古欺压民人之处，即行停止。”陕西、山西官员奉旨后，开始组织移民出边垦殖，从此禁留地禁令开放。清康熙三十六年（1697），晋陕汉民纷纷入旗境，开始沿长城外逐渐向准格尔旗地开垦。清康熙五十八年（1719），随着垦殖的人愈来愈多，鄂尔多斯各旗叫喊牧场逐步狭窄，又要求在“禁留地”勘界一次，对汉民渐入腹地加以限制。允许汉民在边墙算起点带沙的土地宽15公里，无沙的土地宽10公里的租界地内租种，并确定租税定例。后来，为减少蒙汉纠纷，又在确定的界址外，各拓地10—15公里不等，允许汉民照旧给租耕种，约计新的界址距边墙仍超不出25—30公里，蒙汉地界即以此案为定。“在新界址外，又划出5—8公里的一段地带为‘禁闭地’……禁闭地因长时间不牧不耕，草腐叶败呈黑色……”（《准格尔旗志》1993：94），当地人称赞闭地为“黑界地”，蒙汉不准入禁闭地内放牧或垦殖。牌界地垦殖的汉民，只能春出秋归，不准建屋定居，户籍仍在原籍。旗境长川以东至黄河畔的牌界地多为山西移民垦殖，以西至伊金霍洛旗的牌界地多为陕西人垦殖。以后，自清朝光绪三年至四年（1877—1878），牧地垦放殆尽，只好又把“禁闭地”开放，实行招租（《准格尔旗志》1993：93—95）。

“黑界地”的最终全部开放，使大批汉民涌入旗地开垦种植，形成大面积的蒙汉民族杂居，共同开发准格尔的局面。从而使准格尔旗成为一个以蒙古族为主体，又以汉族人数居

多的多民族地区(《准格尔旗志》1993:85)。而汉族的大多数人又都是从晋陕迁徙而至的。因此,这一带的民间音乐主要是蒙汉交融产品蛮汉调^①和二人台。

二、三大文化板块的并置与碰撞

上述特殊的地缘文化,河套文化和黑界地把黄河与草原、农耕文化与游牧文化联系在一起,融合而互补,形成中华文明亘古至今的故有风貌。在这种历史渊源中,三大文化板块——晋西北边缘文化板块、陕北边缘文化板块以及蒙古族鄂尔多斯部文化板块,在晋、陕、内蒙古交界地区并置与碰撞,成就了二人台深厚的文化内涵和生存环境。

(一) 黄河东边的晋西北边缘文化板块

山西地处我国南北要冲。其南部是中原农耕文化区,是华夏文明的主要发祥地和华夏先民领袖人物的活动中心,故最早被称作“中国”的“帝王所都”之地。其北部则属于北方游牧文化区,“曾几经游牧区向农耕区的变迁,是戎狄各部族跃马扬鞭、纵横驰骋的活动场所。这样的地理形式,使得山西成为中原与北方两大古文化区的有机结合部,成为华夏(汉)与戎狄(胡)民族错综交错的历史大舞台,由此不但奠定了山西古代文化发展的基本格局,而且在我国的历代王朝更迭中有着举足轻重的政治战略意义。”(李元庆 1997:31)

娘娘滩的历史传说,说明自汉唐以来这里就是边疆的流放地,作为西北黄土高原的东部边缘,形成一个晋文化中之边缘文化的特征。这里以其河曲独特的地理位置最具有代表性。

河曲,自宋置县,迄今已有一千多年的悠久历史。河曲位于山西省西北部,晋、陕、内蒙古三省交界的黄河东岸,素有鸡鸣听三省的美誉。东界偏关、五寨,南界岢岚、保德,西、北隔黄河分别与陕西省府谷县,内蒙古自治区准格尔旗相邻。南北长56公里,东西宽35公里,总面积1323平方公里。正是因黄河由东、西、南三面绕县境流过,蜿蜒曲折,故得“河曲”之名(《河曲县志》:1989:36)。

河曲作为汉族的边疆地带,晋文化的边缘地区,中华民族两大象征的黄河和长城在这里“会师”,明代的内长城是这里最为突出的边塞景观。至今,仍能依稀可见一座座古长城烽火台,或翘首于黄土山头,或俯身于河谷平川,雄居黄河风险,不失当年古塞雄风。古代屯兵营寨林立于黄河沿岸,至今以“营、寨、堡”为名的村庄很多。

黄河孕育了五千年灿烂的华夏文明,同样也在这里留下了雄浑的历史足音。特殊的地理环境,使这里的古代文化内涵十分丰富。其山川风貌掩藏着历史的氤氲之气。

河曲故地属晋国边地,据《左传·昭公十五年》载:“晋居深山,戎狄与之邻”。开始“启以夏政,疆以戎索”(《史记·晋世家》)。此时,晋国的政治经济文化等诸方面的国力

^① 蛮汉调是蒙汉文化交融而形成的一个特殊歌种,其曲调多来自鄂尔多斯蒙古族民歌,歌词多为汉语,也有蒙汉语兼杂演唱的。其歌唱形式多为男女对歌,即兴编词。

实居列国之首。河曲故地的晋民族与戎狄族等北方部族常有文化私交、边贸、通婚、共事等自然融合的活动。从本县出土的器型如尖底瓶、鬲、高领折肩罐上，可以引证已故考古学家苏秉琦所指出的晋文化所属文化区系类型及其内容特点：“晋文化考古包括三个组成部分，三项内容：第一，作为中原地区古文化的一部分；第二，作为北方古文化的一部分；第三，作为北方、中原两大古文化区间的枢纽部分。……它是独一无二的，是北方、中原两大文化区文化会合点上相互碰撞发生裂变形成的一个新星。”（苏秉琦 1994：17-19）进入战国，作为赵国疆域之外围，当属胡人所辖（或曰林胡），经过晋和戎狄诸部大量的渗透融合，基本形成晋的华夏文化。林胡是北方从事游牧、精骑射的民族，似为赤狄余种，居赵国的西边。战国末年，林胡为赵所灭，归附于赵。民族的融合直接物——胡服骑射，使赵武灵王开中原骑兵之先河。“骑射文化”是民族文化融合的历史象征，它开创了中国古代战争史的新阶段，同时引起了我国古代服饰制度的深刻变革。秦汉以后各式各样的胡服相继为汉民所采用，并逐步与汉民族的服装款式相融合，成为中华服饰文化的重要组成部分（李元庆 1997：366-371）。秦汉之时，伴随胡马及胡物南下的则是华夏农耕文化的北上。河曲正是率先使北方游牧草原文化与中原农耕文化结合。东汉时，河曲故地和黄河彼岸，已经是南匈奴定居的地方。这里南匈奴与本地汉民杂居，共同戍边，防止北匈奴的南下。曹魏时期，由于南匈奴的内附，人口迅速猛增，匈奴汉化程度发展很快，河曲民风民俗，夹杂了胡风，特别增加了骑马强悍的尚武精神。在唐末五代的大乱时期，河曲由于其特殊的地理位置，历来为北方少数民族饮马黄河、雄视中原、决战千里的古战场。明代以来，河曲边地战火不绝，万历年间又修筑了南起石梯隘，北起偏关境的百四十里长城。由于土地被官僚地主兼收以及繁重的赋税徭役，百姓失去土地，四方流亡，编成流民。各地农民纷纷造反。陕西府谷县黄甫川王嘉胤率众起义，曾攻陷府谷、保德、河曲等地。以后长达三百年的时间里，特别是康熙乾隆两朝，这里农耕商贾彬然盛矣。据河曲旧志载，黎民百姓凡有土地者耕读传家，及时种植。无地者专养牲口供人驮运货物，或赴蒙租种荒地，春去冬回，足称勤劳（马福善 2000a：112-115）。

正是由于数不清的征战，使这里涌现了许多名垂青史的人物。如民族英雄杨家将，曾经从境内的“火山”发祥，其始祖杨信（杨业的父亲），是出身河曲地带的土豪。在民间传说中，杨信被称为“火山王”、“火山刺史”、“火山节度使”（武永义 2000：152-153）。至今这里的杨家寨、火山遗址都给后人留下许多金戈铁马的壮丽诗篇。又如元曲四大家之一的白朴也曾诞生于这片文化热土之上。

大量的历史文化遗迹，也记载了当年的战事和农耕文明与草原文明结下的不解之缘。笔者于2003年8月实地考察了河曲古迹三处，亲身感触往年战争和民族文化交流的遗存。^①

一观河曲旧县的水门。这是明万历年间守城的士兵拉水进出县城的必经之门，至今保留完整。其碑记上记载：“京北苗朝阳题：金汤要经，大清阁记。”活着的文物隐含着昔日战乱岁月的历史。

^① 该考察是在河曲县博物馆馆长马福善的引领下，随同的还有赵宋光先生。



图 1-1 河曲旧县明水门

二考弥佛洞。它位于县城东北 46 华里石城村北黄河绝壁上，是河曲古刹中的奇迹。民国初年，有僧名真空者，四处募化，重修佛洞，并在洞以上平坦处，修 2 层共 7 排砖石砌成的拱型窑洞，称“石径禅院”，内供如来佛，地藏王菩萨、财神塑像。若要入弥佛洞，必经 2 尺宽的羊肠石径 300 余步，中有 2 尺宽、1 丈长的独木桥一座，桥下是百丈深崖，黄河奔流其下（《河曲县志》1989：491）。这里恰是黄河天险龙口段，河路凶险，人们纷纷把佛像当作神灵，上供祷告，祈求平安。引人注目的是，在石径禅院的正窑门头的十幅戏剧人物浮雕，引起戏剧界和考古界的重视，并加载于《中国戏曲志》。它们分别为《白蛇传》

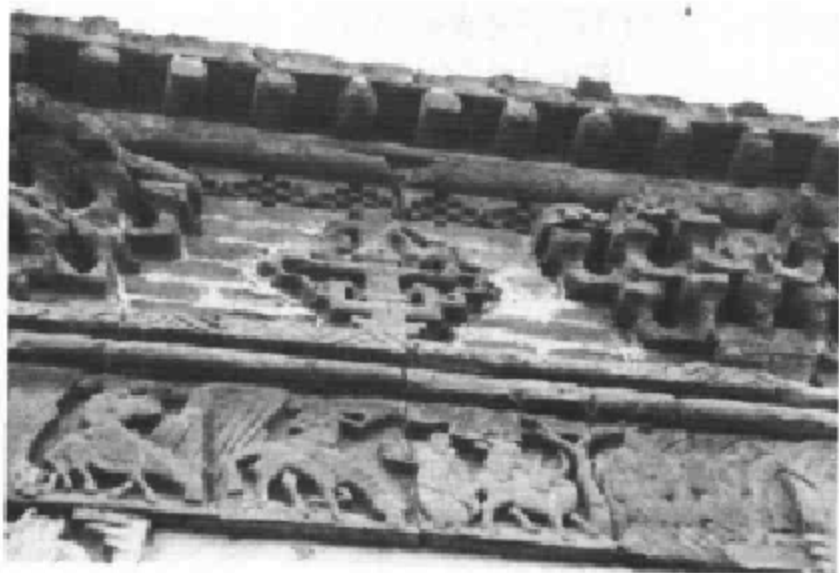


图 1-2 弥佛洞浮雕之一

的祭塔、《三娘教子》的教子、《牧羊圈》的舍饭、《打金枝》的梯子上殿、《八义图》的朝房、《打鱼杀家》的杀家、《打子上坟》的上坟、《春秋配》的检柴、《渭水河》的钓鱼、《白蛇传》的游湖。尤为注目的是，其中还发现有当地人民走西口、与蒙胡汉民族经济文化交流的浮雕，上有骑马、骑骆驼等生动场面的塑造。可以说是河曲作为晋西北地缘文化的历史引证。

三看海潮庵。海潮庵位于旧县城东南一里处涧河之滨，又名海潮禅寺，始建于明万历年间。在20亩面积内，容12座庭园，数十楼阁的古老寺院，具有较高的建筑艺术水平（《河曲县志》1989：491-492）。该寺庙由于座落在晋、陕、内蒙古三省交界处，可以说是蒙胡汉民族政治、经济、文化相互交流融合的历史见证。海潮庵以其深邃的佛教文化，成为民族团结、安居乐业的福地。据史料记载：清道光年间，蒙胡民族“牛成群，羊如云，络绎不绝布施于海潮禅寺”。康熙皇帝曾嘉奖海潮庵主持“千佛衣”一件，至今存在寺内（赵宇明 2002：35）。

河曲作为晋西北地缘文化的典型地区，构成了汉族、北狄、匈奴、鲜卑、突厥、契丹、蒙古族、满族等民族经济文化交流及杂处的三角区，从而成为中原文化和草原文化的交汇点。

（二）黄河西边的陕北边缘文化板块

以榆林、府谷、神木等地为代表的陕北地区，东边与晋西北隔黄河而望，西北边与内蒙古西部接壤，这片土地可以视作秦文化的边沿。据《洛川县志》载：“洛川在先秦时期境近戎狄。自魏晋南北朝至宋元各代，曾为汉族与少数民族杂居之地。”历史上曾经有羌族、鲜卑族、匈奴、蒙古族等少数民族的融入，“与当地汉族长期杂居交往，逐渐在婚姻、宗教、文化、风俗诸方面互相融合，在生活、风俗、语言等方面逐步趋向汉族。现在虽总称为汉族，但在姓氏、村名等方面仍留有融合的文化痕迹可寻”，如弥、党、雷等被同化者姓氏（1994：47-48）。在《洛川县志·氏族志》中载：该地除了来垦荒者为最大来源外，“尚有少数流贬而来者，古如北魏之太尉丕，今尚有里。明清作罪发配，亦或成家立业于此间焉。”（《洛川县志》第二册（中国民国33年铅印本）：480）可知陕北也是属于边疆流放地之一。

陕北在历史上是北方游牧民族南下的聚集地。除了华夏族以及逐渐融入华夏族的周人和殷商一些方国之外，夏末，还出现了文献所提及的“犬戎”。《后汉书·西羌传》载：商王武乙暴虐，“犬戎寇边，周古公逾梁山而避于歧下。”（卷八十七）此后，周积极发展农业生产，迅速强盛，曾伐犬戎以及殷的方国（《史记》卷4《周本纪》）。从此，犬戎归属周人。在犬戎之北，或东北，即今陕北及河套一带，还有一种以游牧民族为生的民族，夏代统称为“荤粥”，商代称“鬼方”（鬼戎）。陕北绥德清涧以及晋西北发现的一批殷代青铜墓葬，出土的殷式青铜器，如蛇首匕、兽首或环首背弯刀，与蒙古、俄罗斯贝加尔湖一带的青铜文化中的卡拉苏克文化出土的同类器物相似，可能是殷时鬼方的遗迹，代表我国北方青铜时代的文化，向北影响到卡拉苏克文化，同时亦强烈地影响到殷商文化。鬼方到西周中期，称为玁狁，春秋后称为狄（周伟洲 1997：22-31）。春秋

时期的狄大致可分为白狄、赤狄等，赤狄主要分布在晋国，白狄则居于秦国北，今陕西渭、洛流域和陕北、晋西（马长寿 1962：4-7）。匈奴原是在今内蒙古阴山一带的游牧民族，不时南下攻掠华夏诸国。秦国、赵国、燕国与匈奴为邻，为抵御匈奴南下侵扰，故三国修筑长城以御匈奴的侵扰。秦长城所经历的甘、宁、陕、内蒙古4省区中，陕西的一段最长，且有分支。秦始皇统一六国后，陕西北部更是成为秦朝防御和威震匈奴的大本营。西汉初期，虽然与匈奴和亲，但是，匈奴仍时常南下攻掠陕西，汉武帝因此发动了3次大规模的对匈奴的战争，击溃了匈奴，部分匈奴和降众已居于陕北一带（周伟洲 1997：54-56）。匈奴后来因内乱而分裂为南北两部。东汉时，南匈奴为北匈奴所逼，故东汉允许其部众南迁到沿边地区，南匈奴部众大规模移居陕北。而东汉逐渐失去了对河套南，包括陕北地区的控制。随匈奴一起降服的还有羌族，统称之谓“羌胡”。自张骞通西域后，龟兹人降服于汉，陕北榆林北聚居着一批西域龟兹胡人。魏晋南北朝，尚有鲜卑大量迁徙之陕西关中和陕北一带，这种民族大融合的主流和趋势是汉化，但是，原来的北方和西北的羌胡文化亦对汉族文化产生碰撞，经过了冲突、分解、消化和吸收的过程（周伟洲 1997：141-143）。到隋唐统一，胡汉混杂，相互通婚，逐渐融入华夏文化的组成部分。北方突厥、铁勒等族迁徙之陕西境内。真可谓各族荟萃于长安，唐乐不正是融中华古乐和四夷及外来音乐为一体的吗！

当中国历史进入了分裂割据时期，宋与西夏在陕北开始争战，一定意义上加强了陕北党项羌等蕃族与汉族的融合。定居陕西的“回回”也开始汉化，与汉人通婚，改说汉语，但他们始终信仰伊斯兰教，最后形成回族。元朝时蒙古族南下征服陕西内地的汉族时，由于地理环境的改变，使内迁的蒙古族逐渐由游牧转化为定居农业。明朝，陕北边镇与河套蒙古中的鞑靼（东蒙古）和瓦剌（西蒙古）关系密切，为防御鞑靼和瓦剌的势力向陕北等地扩展，明朝统治者曾在陕北一带，修筑长城、边墙，加强防御。然而，修边墙置堡的策略，却产生一定的不利影响。即边墙和长城均在榆林等三边一线，河套地区基本是在边墙之外，从而使得陕北一小部分成为蒙古族游牧之地。《东南纪事》中所载清戴名世所著《榆林城受纪略》中写到：“明初，即唐受降城故地，营东胜，跨河北，以卫套中；已而弃东胜不守，则河套遂失。”（邵廷采等 2002：13）战事基本停止后，河套地区的蒙古与汉族恢复通商交往，才有力促进了北部边疆的汉族与蒙古族的经济文化交流。清朝统一后，河套蒙古与陕北均处于清朝统治之下，蒙汉人民之间的关系更为紧密，这种民族文化格局和关系，一直保持到现今（周伟洲 1997：235-248）。

（三）蒙古族鄂尔多斯部文化板块

鄂尔多斯是北方游牧民族唯一的一块跨越黄河南岸，位于长城以北的特许地区。这里自古以来就成为中原农耕文化与北方草原文化争雄的焦点，既有长城内外两种文化的对峙与冲突，也有相互间的融合与促进。

蒙古族的鄂尔多斯部，是守护成吉思汗陵的部落。明代中叶，随着再度统一的蒙古

政权而迁移至与中原地区近邻的漠南，驻牧在黄河上中游的河套地区，从此开始被称作“鄂尔多斯”（蒙古语意为“守护宫帐的人们”）。鄂尔多斯部族的由来可以追溯到13世纪初降服成吉思汗的蒙古语族古老部落兀良哈。兀良哈部落曾出过一名叫兀答赤的千夫长，兀答赤及其子孙在成吉思汗死后，一直带着自己的千户守卫着成吉思汗的遗体所在地（今肯特山）。他们都是普通的奴隶，不与外族通婚，不参加军队。到明代，他们离开那个葬地，仍继续守护“八白室”，即后人祭祀成吉思汗的处所。这部分兀良哈人环绕着成吉思汗陵寝而驻牧，后来形成鄂尔多斯部（赵宋光 2001：442）。由于明朝与蒙古的关系渐为修好，故在长城沿线设立了多处商贸互市。经济的不断往来，促使该地区经济形态的多样化。特别是明清以来，在中原农耕文化的影响下，大片的土地放垦，加之汉民的不断涌入，形成蒙汉杂居。然而，鄂尔多斯的后裔，作为草原贵族，继承了古代草原文化的精髓，保留了蒙古族的传统文化，维持了在成吉思汗陵的古老祭祀与习俗，从而形成特有的文化特色。

鄂尔多斯部文化，具体地讲就是指具有游牧文化特征的近现代鄂尔多斯蒙古民族文化，从成吉思汗的军队数度围攻西夏而进入鄂尔多斯地区至今，已经有着800多年的历史进程。“自明中叶以来守护成吉思汗的鄂尔多斯部又经过辗转迁徙从漠北来到河套地区，驻牧在这块美丽富饶的草原（河套地区，遂改称为鄂尔多斯地区），年复一年地完成着守护、供奉、祭祀成吉思汗陵寝的特殊使命，也使游牧民族文化在这里得到继承、发展和弘扬。”（杨勇 2000：序）

19世纪，比利时人田清波（Antoine Mostaert, 1881~1971）曾对鄂尔多斯进行调查和研究，并在1934年发表了《鄂尔多斯志》。这是一部收集了珍贵的实地调查资料的著作。全文约6万余字，分7个部分，围绕着鄂尔多斯地区是中国古代北方多民族活动的地区、是鄂尔多斯蒙古文化的发祥地、是清代以后蒙古社会变化的缩影等方面，论述了鄂尔多斯历史的特点（陈育宁 2002：194-211）。

作为世界史上一位叱咤风云的人物，成吉思汗与鄂尔多斯有着不解的生死情缘。从1205年到1227年间，他先后率领游牧铁骑对西夏共发动了4次战争，最终将西夏征服。在1226年至1227年间，成吉思汗统率大军曾经驻扎在鄂尔多斯地区。在《蒙古秘史》第265节中记载到：“成吉思汗住过冬，欲征唐兀（即西夏），重新整点军马，至狗儿年秋（1226），去征唐兀以夫人也遂从行。冬间于阿儿不合地面围猎，成吉思汗骑一匹红沙马为野马所惊，成吉思汗坠马跌伤，就于捌斡儿合惕地面下营。”经专家考证，“阿儿不合”即今鄂尔多斯的阿儿巴斯苏木，距西夏国都中兴府（今银川）仅有110公里，汉译为“多窟汇聚”，是指其境内的阿儿寨（百眼窑）石窟，证明成吉思汗于1226年冬就驻扎在鄂尔多斯。在阿儿寨第31窟，绘有一幅对成吉思汗家族朝拜、供奉、祭祀的壁画。自蒙元直至明末，蒙古贵族耗巨资在阿儿寨继续开凿石窟，建寺诵经，明为宣扬佛教，实为供奉祭祀成吉思汗及其家族，永传后世（杨勇 2000：2-4）。成吉思汗八白室是在成吉思汗1227年病逝后逐渐形成的，实为一座可以移动的帝王陵，亦即成吉思汗的祭祀之地。这是成吉思

汗英灵和代表性遗物的保存地，供人们供奉、祭祀。成吉思汗八白室，是指八座白色的蒙古包，成吉思汗的灵柩占有一个白室，其余的七个白室分别是忽兰哈顿、古日布勒津高娃哈顿、成吉思汗的弓箭、宝日温都儿（成吉思汗生前祭祀苍天用过的圣奶桶）、成吉思汗马鞍、成吉思汗溜圆白骏画像。由于组派鄂尔多斯部专门守护、管理这个神圣分陵寝，形成了一个称作“达尔扈特人”的特殊阶层。他们世代相传，专门负责祭祀、供奉等日常事务，享有特殊的政策，即不纳赋税、不承担徭役永世不为官，终身守常孝（杨勇 2000：23）。负责守护和供奉“八白室”的鄂尔多斯部人入居河套后，先是供奉于黄河南岸的王爱召，清初移至郡王旗，即伊金霍洛，意为帝王之陵寝。八白室“从而演变成今天的成吉思汗陵园，实际上是陵寝的象征。”（陈育宁 2002：136）从此成为蒙古民族拜谒先祖和英雄的圣地，同时也成为传承蒙古族传统文化的中心（杨勇 2000：5）。

鄂尔多斯蒙古民族文化中的一个重要组成部分是祭祀文化，这与鄂尔多斯部受命用传统方式定期举行祭祀活动有关。成吉思汗祭奠，是最富有游牧文化特色的祭祀。每年有大祭四次，分别是农历三月二十一的查干苏鲁克祭、五月十五日的淖尔祭、九月十二日的禁奶祭、十月初三的皮条祭。这四次大祭分别在春、夏、秋、冬四个季节举行，史称四时大祭。同时，成吉思汗祭奠在每月初一、初三和其它一些特殊的日子里，都有固定的传统祭祀，约30余次，统称为小祭。此外，还有每年前来拜谒的蒙古贵族和平民的祭祀，通常多达百余次。这些祭奠场面盛大隆重，祭祀仪程严格有序。由守陵人达尔扈特中的八个雅木特德（专门执掌和从事成吉思汗祭祀的八个门户的代表），在固定的岗位上，世代承袭祭祀职责，履行祭祀圣职（杨勇 2000：33）。

鄂尔多斯部文化，比较完整地保留了蒙古族的祭祀文化，同时，继承了北方民族的游牧文化习俗，反映了它在不断地与外族文化交流和吸收中形成和发展了它的民族特点和地区特点。特别是喇嘛教的传播，使藏传佛教文化在鄂尔多斯得到弘扬。鄂尔多斯蒙古族大量的民歌、宴歌、婚礼歌、牧歌等，也受到藏传佛教文化的影响。体现出他们善于吸收、融合、发展外族文化的进取精神（陈育宁 2002：242-247）。当地蒙汉音乐文化交融印记的歌种“蛮汉调”，与二人台有着血缘关系，其中就有取材于喇嘛教召庙寺院名的曲目，如《王爱召》、《韩庆召》、《关灵召》、《小西召》等（赵星 2002：81）。

这种脱离物质生产，专职精神文化的鄂尔多斯部特色，使得该地区长期处于相对安宁的状态，避开战争。特别是在明朝廷改变封锁制度以后，这种环境才使得络绎不绝的“走西口”能够持续了几百年，同时，也促进了农耕文明与游牧文明相互吸收补足的顽强动势。

就是在这样一个广阔的大地上，在黄河与长城的怀抱里，三大文化板块并置交叉，产生碰撞。他们互相渗透、影响，又彼此和睦共处，为二人台的产生和发展营造出一个复杂多元化的历史文化背景。从二人台流传的地域来看，主要传播区是以土默特右旗、鄂尔多斯的准格尔旗为代表的内蒙古西部地区，山西河曲地区，和以府谷、神木为中心的陕北地区而构成的三角地带。二人台就是在这样一片广漠的黄土地和苍苍莽莽的高山间、林涛里，久久地传唱不息。

诚然，晋陕内蒙古处于同一片地缘文化，拥有共同的边缘，彼此产生影响。但是，作为自古以来就是相互接触的人们共同体，它们之间有时虽然是通过战争达到共处，相互接触的人们共同体的文化借用、吸收、融合，其间基于强势与弱势原因（如战争的败方归属胜方），存在量与质、主与次之分情况，而更多的则是互补的关系。历史上赵武灵王的胡服骑射和魏孝文帝的全面汉化，可以说是一个范例。当然，在某种程度上，也存在同化的现象。笔者在实地考察中，看到当今的鄂尔多斯地区已基本是汉族的文化占居主导地位，其中，民族间的经济应视为融合之一大要素。

三、走西口——跨越三大文化板块之间的社会经济文化现象

在内蒙古西部，阴山之南，这里曾经是一块天然草原。正如北齐时流传下来的那首古老的《敕勒歌》中描绘的那样：

敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野。
天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。

敕勒（高车）本是在贝加尔湖一带放牧的民族，在北魏统治集团征服他们之后，就迁徙到阴山之南黄河之滨，从事牧业开发。今天的准格尔旗、土默特左右旗、托克托县一带，当初是水草肥美的牧场，这里的黄河支流被称为敕勒川。《敕勒歌》所赞美的，正是跟黄河融为一景的富饶牧场。走西口人追求向往的也正是这一片肥沃的土地。

清初，由于统治者划分“黑界地”，人为割断蒙汉民之间的交往。据归化城（呼和浩特）先农坛石碑记载，汉民到口外开垦，始于康熙三十一年（1692）。清同治版《河曲县志》载：“自康熙三十六年，圣祖仁皇帝特允鄂尔多斯之请，以故河保营得与蒙古交易。又准汉民垦蒙古地，岁与租籽。”可知清朝开禁的这一时期。《准蒙档》（4）002册第11页载：“乾隆五十六年八月二十五日，河曲知县衙门来文，催准旗速报境内务农的汉民，以备汇总呈报太原府兵备道吏、神木部郎、保德州官。”《大清会典事例》记，嘉庆二十年，仁宗皇帝言：“近年蒙古渐染汉民恶习，竟有建造房屋，演戏听曲之事，此已失其旧俗。兹又留邪俗，尤属非事。”可知当时走西口极为昌盛，不少汉民举家出口，由“雁行”（即春来种地，秋收后回原籍）^①发展至定居。这一特殊的社会现象遗留延续到新中国建国初期（陈秉荣、周少卿 2001：115-116）。

在《河曲县志》中，将走西口列为该地区的习俗之一。河曲有民歌曰：“河曲保德州，十年九不收。男人走口外，女人挑苦菜。”河曲旧志载云：“河邑人耕商塞外草地，春夏出口，岁暮而归。但能经营力作，皆足糊口养家。本境地瘠民贫，仰食于口外者无虑数千人。

^① 这种“雁行”，农民们习惯称之为“跑青牛犊”（草田 1961：2）。

其食糜米、麦面、牛乳、牛肉，其衣皮革毡褐，其村落曰‘营盘’，其居屋曰‘账房’……凡出口外耕商者，莫不通蒙古人语。”（1989：549）走西口，始于清朝初年。《明史》、《明会要》载，河曲属于明王朝“逼临巨寇”的“极边”，鞑靼，瓦剌部落，在正统以后，“恃其强暴，迭出与中夏抗”，“据河套，侵扰边部将百年”，故明代无走西口之说。至清代，版图扩大。据《清圣祖实录》载，康熙时代有数十万山西、山东、河北、陕西的汉民不顾禁令，到察哈尔、绥远一带垦荒。《清史稿·食货志》载，乾隆初年，又有众多流民到察哈尔、绥远（现内蒙古西部地区）一带垦荒。《绥远通志》载：“于是内地人民之经商懋迁者，务农而春去秋归者，亦皆由流动而渐进为定居，由孤身而渐成为家室……凡经属近诸旗地，已蔚为农牧并管、蒙汉共居之乡。”河曲旧志又载，康熙三十六年（1697），河保营始与蒙民交易。可知走西口盖始于17世纪后半叶。其所到之处，主要是今河套，后山一带。县志又记载，只有生活贫苦的人，才肯铤而走险跑口外。河曲二人台有《走西口》一剧，描写了走西口是怎样的一种非人的生活（《河曲县志》1989：549-550）。

实际上，历史上有关走西口的确切记载有两次，一是在《移驻河曲县治碑记》（河曲县城从旧县移到城关的碑）里，其中有一段记载了走西口的时间：“自康熙三十六年圣祖仁皇帝特允鄂尔多斯之请，已故河保营得与蒙古交易，又准河民垦蒙古地，岁与租籽”。可以说明在康熙初年，由皇上下诏书，即由皇家正式号召开发西部，把农耕定居文化带到沙漠游牧民族中去。另一次是咸丰五年（1855）（二人台传统剧目《走西口》唱词中描写的晋北人走西口时间），由于连年灾荒，老百姓普遍逃荒走西口去谋生。这次是为生活所迫，是民间的走西口。另据《土默特志·地理志》载：“清代进入本地区的汉族，主要来自山西和陕西，多数人从事农业生产，部分从事商业和手工业。汉族农民约当康熙年间开始出边，先是‘雁行’，后来逐渐定居。从乾隆元年（1736）开始，汉族大规模迁来，到乾隆七年（1742）已达四、五十万。此后汉族人数基本处于上升趋势。”（《土默特志》1997：61）天长日久，内蒙古西部地区逐渐形成一个所谓“五方杂处”的蒙汉各族人民共同居住、生存之地。随着内蒙古西部地区的人口日益增多，经济也有所发展。呼和浩特、萨拉齐、托克托县、包头、五原……这些交通要点逐渐形成城镇，以至于进一步引起清朝政府的注意。为了加强其统治，便在上述地区，分设五厅，并划归山西省管辖（草田 1961：3-4）。

据《府谷县志·地理志》记载，府谷县西起庙沟门村西南的十二个小城（当时叫连城镇），东至麻地沟（现麻镇）以东的大迪（莲花迪）的长城沿线以北五十里以外的地区为汉蒙合界地。界地内由府谷县人民种植，界地外归蒙古人民放牧。这个时间是清代康熙至乾隆期间，当时，由于本地农民生活艰难，地贫壤瘠，又遭连年荒灾，民族之间也不断发生战争。人们为了谋求生路，不得不走口外（《府谷二人台志》手稿：1985：2-3）。

西口有两重含意，一是指大西口，即长城所有的口子，都可称西口。像准格尔旗东南地区，在历史上属于河曲地带，20世纪50年代初期，才以黄河为界，划分给内蒙古，实际上口已经包括在内，说明口是城门洞。正如府谷县文化馆馆长郭候绪介绍到：

二人台剧目《走西口》是地域文化的结果。西口是长城的关口，口子的概念，到处都有。长城（边墙）每隔一段开一个口子，关里和关外的人民民间来往很多。

一是指二人台走西口的口子，就是河曲的西口，也是代表性的西口。河曲农民泛指内蒙古西部伊克昭盟、准格尔旗、包头、大青山、后套等地为西口或口外。其谋生手段“是给西口外的地主‘揽长’、‘打短’，^①其次是下煤窑或‘跑河路’，^②通常是春去秋回，也有长年流落外乡的。”（晓星 2000：46）河曲县，几乎每一家都有亲人留在内蒙古。而在内蒙古，几乎每一块土地上都有山西人。难怪在内蒙古大地上，流行的剧种除了二人台，就是晋剧。不少地方还有吃河曲酸米饭的习惯。足见山西文化对内蒙古西部地区文化的影响之大。

明朝时，口外一带还不是明王朝的势力范围。只是到内蒙古地区并入清王朝的版图时，走西口的现象才开始盛行。笔者于2003年8月16日采访河曲县博物馆馆长马福善时，他认为：

河曲旧志中记载，康熙时期，即200年前政府允许汉民开发西部，即用农耕文化开发西部，不仅是针对陕北、内蒙古的包头以南的地区，还有西部大草原，顺着黄河，到宁夏的恒城。河曲到西边谋生，清代初期就有。康熙年间，人们生活很苦。鄂尔多斯准请到北京，政府才同意双方可以通商、贸易、边贸。河曲弥勒洞上面有一圈场，就是当时贸易的地方。明时，这一地区打仗很频繁，清初以后，统一了版图，长城失去意义，此时才有了真正的走西口活动。西口的概念，是200年来的概念。其古渡口就在君子津。这在《水经注》中，曾有记载。实际上在公元156年，东汉恒帝巡幸，就曾经路径这里，建立了这一古渡口。^③

笔者于2003年8月，在河曲采访了原河曲县文化馆馆长、1953年曾陪同中国音乐研究所采访队的张存亮，他介绍到：

走西口共有三条路：一条为走西边草地，即民歌中唱的打工仔走的路，一条是从黄河上走的河路。最后一条是从东边大路商队走的路，也就是商路。

① “揽长”就是打长工，长年出卖劳力；“打短”即打短工，临时的雇工，往往在农忙时被雇用。

② “跑河路”是指在黄河上作船工，俗称“河路汉”。

③ 君子津地处河曲电厂八、九墩处。这里有明长城守河十墩，连接对岸逐鹿台，对岸是陕北的莲花辿（莲花缠），北边则是著名的内蒙古大口遗址，可谓鸡鸣三省处。其景观称为紫塞千峰秀。2004年冬，笔者在马福善带领下，实地考察了这一古渡口，这一古渡口至今仍然在使用。



图 1-3 君子津古渡口

笔者根据这一线索,认为以上三条走西口的路线,正是由于走西口者的不同身份,决定了他们行旅方式的不同。二人台乃走西口活动之音乐现象之一。

地图 1-1 河曲走西口示意图,实线代表走草地路线,虚线代表跑河路路线。黑箭头表示到包头再分散各地



地图 1-1 河曲走西口示意图

（一）走草地

走草地是走西口历史上人数最多、最广泛的苦行者所走的路线。俗称“走西口”或“旱路跑口外”，实为走西口的代名词。走西路者大多都是打工阶层，他们往往是以步行的方式，走出口外，到内蒙古西部谋生。虽然涉及晋西北、雁北和陕北广大地区，但最普遍、最具代表性的，正如河曲民歌中所唱的，是河曲和保德人的走西口。当时，这一带地区由于气候恶劣，土地贫瘠，又连年遭灾，“十年九不收”，只好走口外。除了打工种地外，还有以生产或经营甘草（中药材）为主的商品经济活动，在县志中记载为“耕商塞外草地”（《河曲县志》1989：549）。河曲的走口外的路线，一般是“从城关或其上游的河湾、梁家碛渡口过河后，经内蒙古马棚、府谷县的古城，然后进入鄂尔多斯境内，经纳林、马场壕、达拉特旗，到达包头，稍作休整，再分散到各地去。”该段路所用的时间，民谚称作“紧七慢八”，即紧走需7天，慢走则8天。在这段路程中，惟有进入库布其沙漠最令人毛骨悚然。在大漠上，只能眼瞅着零星的骆驼粪，凭借感觉与经验在沙包和蒿草中前进。一旦迷路，就有生命危险。人们视其为“鬼门关”。走者每天约行程60—80里，风餐露宿。其行装极为简单，一条扁担，分别扎捆行李和食品。其扁担有三种用途：一为对付野狼和野狗的袭击，二是在露宿搭茅庵时当梁架，三是初冬返回家乡过黄河时横架扁担以防止因冰冻不实而掉进冰窟（陈秉荣、周少卿 2001：110—111）。

在走西口（走草地）的历史潮流中，河曲县附近的长城隘口——“水西门口”，是当时山西、河北、河南等省群众通往内蒙古的重要关口大道。它既形成一个商旅往来的水旱码头，又是艺人汇集的枢纽之地。清同治十年（1872）“重修边城水西门口碑记”载：“河曲为晋省极边邑，城卧黄河，界临草地。边城隘口林立。”“水西门口尤为险要。河邑人多在口外贸易……是水西门为货物辐辏之地。舍舟登陆，适当其冲。”“扩建重修，水旱码头之地也。”水西门口为河曲人走西口的必经之地。二人台代表剧目《走西口》由此而得名。

走草地，这是一个多么震撼人心的历史生活写照。河曲二牛家族剧团的班主樊二牛演唱传统剧《走西口》时，就将走草地的过程和路线很生动地唱出来：^①

头一天住古城，路程七十里整。虽然路不远，走了三个省。
二天住乌拉苏，扯了五尺布。坐在店坊炕上，补了烂皮裤。
三天翻坝梁，坝梁刮东风。刮东风调西风，抽得我两脸疼。
四天沙蒿塔，捡了个烂瓜巴。拿起来啃两口，解凉又解渴。
五天沙庆家，提笔把书写。想起孙玉莲，记在书里面。
六天到包头，包头好丝绸。遇见河曲侯（“侯”，指姓侯的人），捎给巧手手。

^① 这是笔者于2003年8月在随二牛家族剧团在西口路上的一次巡回演出调查时所记载下来的。

七天住了个长牙店，住店没店钱。叫一声长牙嫂嫂，可怜又可怜。

上了个王爷店，两眼好垂泪。三年头上一算账，挣钱没工钱。

在河曲，笔者采访原文化局局长赵宇明时，他生动地叙述到当年西口路走草地的坎坷，并哼唱了传统版本《走西口》中的一段“走了二里半”^①：

走了二里半，拧回头来看；我瞧见十妹子，还在房上站。
一流簸箕湾，下了大河畔；西门外上船，丢下我命疙瘩。
一过台子堰，瞧不见河曲县；盘算起十妹妹，怎扔下我的毛眼眼。
头一天住古城，第二天住纳林；第三天相思病，害在那喜家坪。
到了乌拉素，拾了块破白布；进了店房门，补一补烂皮裤。
上了马场壕，遇见了饿狼嚎；一黑夜没睡着，第二天赶紧跑。
走过沙蒿塔，拾了块烂瓜钵；捡起来啃一口，打凉又解渴。
上了新民堡，看见红市布；我买了二尺五，缝了个讨吃兜。
到了包头西，碰见了二姑舅；你给我那巧手手，捎上两片哈达绸。
上了珊瑚湾，碰了个达老板；说了两句蒙古话，吃了两颗酸酸蛋。
到了珊瑚河，遇了个达老婆；要了两块糠窝窝，还认我干哥哥。
住了蒋白店，要了碗生荞面；吃得我肚子坏，拉稀跑茅圈。
住了长牙店，住店没店钱；叫一声长牙哥，可怜一可怜。
上了五原县，挣饭没工钱；到处没生路，心如滚油煎。
刮出嘉峪关，两眼泪不干；思想起小妹子，心呀心不安。

（二）跑河路

清朝末年，内蒙古西部地区地方的交通状况极其艰辛不便。“下起山西河曲，上溯宁夏的黄河上下游之间的‘河路’，成为关里塞外来往的交通要道，帆船，货仓，常年输运；旅客，行人，络绎不绝，托克托县的河口镇和包头，亦成了载运货物和来往行人的水旱码头。”（草田 1961：4）

跑河路，即船工们从黄河河道上行船去内蒙古。跑河路的河曲船筏工们，开船扳筏，从“水西门口”出发，逆水而上，沿黄河水线，绕道内蒙古河套川。船工们被称为“河路汉”。这类贫苦的河路汉，河曲有数千人之多，有船筏上千只，他们为坐地大商贩到蒙地航运油籽、皮张、粮食等物品。他们常年走险于黄河，丧生者不计其数，深受苦难的磨炼。当地流传着“扳船汉，扳船汉，船船装满泪蛋蛋”，正是船工充满风险和悲惨境遇的写照。

河曲境内的“龙口”是黄河的一处天险。据《河曲县志》载，这里两岸石壁陡峭，怪

^① “二里半”是河曲“水西门口”北约四里许的一个村庄。由二里半开始走西口到“水西门口”过黄河，对面就是内蒙古准格尔旗的台子堰。

石倒垂，黄河被挟持其中，水流湍急，声若雷鸣。旧志称之为“龙口雷声”(1989: 493)。每当船只从黄河龙口这一十分惊险的河段经过时，都要停下来，作好准备，再闯龙口。

由于黄河河路险要，每年在河路上遇难的河路汉不计其数。故在河曲县，有了河灯节的历史传统。在县城西门口外，临黄河建起“禹王庙”，并在岸边建起古戏台，隔河与内蒙古、陕西相望。人们每年在农历七月十五日，将 365 盏河灯放于河的中流，以超度死于河中的亡灵，从而成为九曲黄河上的一大庙会奇观。

(三) 走东路

这是走东路的“西口”者，为赶生灵、跑运输的“高脚户”。他们将当地坐地商从黄河用船运回的内蒙古商品，再用大牲畜驮运往山西省忻州、雁门、太原、晋中一带的大城镇，亦称作“赶脚户”。

走西口，不仅使千百万人得以生存，还使经商成就了山西商业史上最为辉煌的事业。走东路，通常就是商队的路线。他们从大同走，到丰镇、集宁、山口北到二连，往西到呼和浩特。商队往往赶着成群的骆驼，到内蒙古从事商业贸易。他们开设字号，公平买卖。

商队常贩运米面丝绸。《忻州志》就有这样的记载：“忻州人经商，不屈不挠”。正如余秋雨在《抱愧山西》中所感叹的：山西人不甘家乡的贫困和拥挤，“他们把迷惘的目光投向家乡之外的辽阔天地，试图用一个男子汉的强韧筋骨走出一条摆脱贫困的大道。……他们首先选择的，正是‘走西口’。口外，为数不小的驻防军队需要粮秣，大片的土地需要有人耕种；耕种者、军人和蒙古游牧部落需要大量的生活用品，期待着一支民间贸易队伍；塞北的皮毛、呢绒原料是内地贵胄之家的必需品，为商贩们留出了很多机会；商事往返的频繁又呼唤着大量的旅舍、客店、饭庄的出现……。”在乾隆初年山西“走西口”的队伍中，一个来自忻县乔家堡村的青年农民乔贵发，来到口外一家小当铺里当伙计，后来，正是乔贵发和他的后代的奋斗，“开创了乔家大院的最初家业。……他们所开设的‘复盛公’商号，奠定了整整一个包头市的商业基础，以至出现了这样一句广泛流传的民谚：‘先有复盛公，后有包头城’。”(余秋雨 2002: 313-315)

诚然，余秋雨在这里所指的晋商，其中不乏有最初走西口的打工仔，后来发展成山西的富贾，如上面提到的乔贵发。他们本来就是背井离乡的远行者，但是当 they 富裕起来，形成商队时，走的是一条与“走草地”截然不同的商道，亦即传说中的驼道。“当康熙皇帝开始实行满蒙友好政策、停息边陲战火之后，山西商人反应最早，很快知道自己该干什么了，面向蒙古、新疆乃至西伯利亚的庞大商队组建起来，光‘大盛魁’的商队就拴有骆驼十万头，这是何等的眼光。”(余秋雨 2002: 318)

“走西口”现象的出现，固然有其客观的社会原因，如内蒙古西部的地域环境为“走西口”者提供了良好的谋生条件，它们在地理上的交界邻近，内蒙古西部地广人稀，土地肥沃，资源丰富，交通闭塞，蒙古族人又不事农，有着广阔的劳务市场，从而吸引大批的“打工仔”前去出卖劳动力；但也有历史上的深层原因，蒙汉人民自古以来就有着友好往来

的关系，他们一衣带水，互相依存。商队带去的是蒙古人民需要的日用商品，而将蒙古族的土产再带回中原。历史已经见证了这一事实。

走西口，不仅衔接了农耕文化和游牧文化的道路，也沟通了黄土文化和奶茶文化的通道，更为注目的是其结果融合成为“西口”或曰“西口路”文化的产生。二人台便是西口路文化最集中的代表。“走西口”的这一区域性的社会实践是二人台赖以发展的肥沃土壤。二人台与走西口的密切关系是一个直接的因果关系。走西口为二人台提供了原始纯朴的音乐和素材，二人台反过来又生动地反映了走西口的生活现实。河曲二人台代表剧目《走西口》，就是历史上走西口的生动写照。另外，《打后套》和《水刮西包头》等剧目也都是反映走西口在内蒙古的生活。二人台是蒙汉人民共同劳动、生活的真实记录，是和走西口这一历史现象紧密相关的。

二人台经过历史的演变发展，成为沿黄河中上游地区蒙汉人民喜闻乐见的艺术形式。二人台的产生固然有着深刻的社会根源和广泛的群众基础，它在人民群众生活极为悲苦、经济文化极端落后的历史环境中形成；然而，二人台在极其深远而复杂的经济文化背景中得以形成、生存和发展，与三大文化板块丰腴的文化生态的高品位营养是分不开的。在河套地区，蒙汉两族音乐文化的交融产品不仅是二人台，还有“蛮汉调”、“爬山调”等音乐品种，展示了独特的黄河文明。在晋北、陕北与内蒙古鄂尔多斯的高原连袂带出二人台，是走西口这一社会经济文化行为的结果。

第二章 二人台与其生态环境

一、二人台源流论

二人台是走西口人和口外的人民共同创造的。多少年来，二人台的发源地究竟是内蒙古还是山西、陕西，一直纠缠不清。这恰恰说明蒙汉民族的文化交流达到了水乳交融的地步。

二人台作为民间歌舞小戏，早时称为“社火玩意”^①或“打玩意”、“打坐腔”，到民国初年又称“二人班”、“丝弦玩艺小班”，演出形式是打地摊，不登台。到抗日战争时期，在晋绥革命根据地的新文艺工作者，将这一民间歌舞小戏搬上舞台演出，始称二人台。新中国成立后，山西、内蒙古相继成立了专业二人台表演团体（张存亮 1989：1）。

关于二人台的起源地在何处，众说纷纭。笔者于2002年夏进行二人台实地普查过程中，曾经多次询问当地从事二人台研究和创作演出的人对二人台的说法，他们基本上持有山西和内蒙古两种源说的看法。

（一）现有的源说论

1. 山西河曲源

二人台源于何时，究竟源于何地？有人认为：“二人台产生的具体年代无可考，大约在19世纪末，晚清。”（王世一、李野 1998：55）在《包头市文化志》中记载到：它约诞生于清光绪年间（1886年前后）（2001：76）。

在《中国戏曲志·山西卷》的二人台概述中，首先提到“二人台在省内主要流行于晋西北、晋北一带，因源于河曲，一般称‘河曲二人台’。”（1997：1641）

在《河曲县志》卷二十第二章专题记载二人台时云：“《打后套》一剧中唱道：‘大清国出真龙，乾隆爷爷把基登，登基后出了戏一宗，这宗戏出在山西凤凰城’。”《河曲县志》载：“宋太平兴国年间，建火山军，后改火山县。金改称隰州、河曲县。故治即在今旧乡村。直到清乾隆二十九年，县治才迁河保营。而旧县城依山临涧，蜿蜒曲折，形似‘凤凰单展翅’，故有‘凤凰城’之称。‘这出戏出在山西凤凰城’，即指河曲。二人台的代表作《走西口》有唱词曰：‘家住太原府，爹爹名叫孙朋安’。而河曲在明、清两代隶属太原府。还

^① “社火”是指正月里各种文娱活动形式的总称。其中，以“跑圈子秧歌”为主。

有:‘头一天住古城,第二天住纳林,第三天翻坝梁,两眼泪汪汪’,将河曲到内蒙古的路线、店口说得非常准确。乾隆登基是1736年,二人台《种洋烟》说的是道光十三年,即1833年的事,而《走西口》的咸丰正五年,是在1855年。由此可知,至少在200年前就有了二人台的雏型。”(1989:471)笔者认为,从二人台剧目中所指的时间维是很难看出所谓的“雏型”为何形态,但至少可以说明二人台在河曲的历史发展之久远。

认为二人台源于河曲说,在《河曲县志》中还有其记载,即据《绥远通志》记:“于是内地人民之经商懋迁者务农而春出秋归者,亦皆由游动而渐渐为定居……。凡经属近边诸旗地,已蔚为农牧并管,蒙汉共居之乡”。随着河曲艺人奔走内蒙古、陕西,卖艺为生,于是传播于内蒙古等地。如晋满内蒙古的名演员樊六、樊二仓等,更早者则有“老百灵旦”、“锁锁旦”等人,皆河曲艺人定居内蒙古者。内蒙古亦视他们为二人台的祖辈(1989:471)。

从二人台传统剧目《走西口》的剧情时间、地点来看,所谓“西口”就是指从河曲到内蒙古西部而必须经过的府谷县固城镇的西城墙之出口(中央音乐学院中国音乐研究所编1956:145)。河曲、保德和府谷一带的农民,因土地贫瘠,常常从“口里”走“口外”,即到内蒙古谋生。此外,据《明史》记载:“太原府领州五,县二十”,其中有河曲县、保德州(明史:958)。当时的河曲、保德人自然会自称为“家住太原府”了。另外,孙玉莲在其丈夫太春“走西口”时,为他梳头,从发式上可以推断时间是在清代(王如占1981:23-24)。

1953年中央音乐学院中国音乐研究所采访和调查山西河曲民歌时,对二人台的产生年代收集到两种不同的说法。一是始于清咸丰年间(1851~1861),当时已有《拜大年》、《刮大风》等节目,一是据更多的艺人认为始于光绪最初几年(1875~1908),因为二人台的产生与内蒙古西部地区的开发(原绥远省)百余年的繁荣紧密相关,不会早于这个时期。采访队认为后者比较接近事实。至于发源地,河曲人不否认二人台是从内蒙古西部传过来,但认为二人台的“老根子”还是河曲,因为流行剧目《走西口》反映是河曲人的生活(中央音乐学院中国音乐研究所编1956:200-201)。

《准格尔旗志》中亦记载道:“‘二人台’初叫打‘玩艺儿’,清季由山西传入,至新中国建国前后,已较为普及,大人、小孩均能哼唱舞蹈。”(1993:438)故认定二人台也是从山西传入,又在本地得到发展。

2. 内蒙古土默川源

在《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》的综述中,认为二人台产生并最早流行于内蒙古中部的土默特地区和山西省河曲一带(1993:17)。而在《包头市文化志》中则更明确地记载为:“包括包头市区、郊区和土默特右旗在内的土默川,是二人台艺术孕育和诞生的摇篮。”(2001:76)

二人台的诞生与内蒙古的开发密切相关。据史书记载,远在公元16世纪初,达延汗统一了蒙古各部及漠南地区,他的孙子阿拉坦汗便率领土默特部迁到呼和浩特地区定居下来,

除经营畜牧业外，也重视发展农业和手工业生产。明嘉庆时（1522—1566），内地居民大量流入，大都“居屋佃作，号曰板升”（房屋）（明史·王崇古传）。另据《清圣祖实录》记载：沿长城的内蒙古地区原是不准开垦的，但是也有人不顾禁令，私自前来内蒙古开垦。清政府为了统治，特设置土默特旗的行政组织来管理。土默特旗俗称“土默川”，“所辖者计为河套以东及阴山以北之一大部，界内共设七县，即归绥、萨拉齐、包头、武川、托克托、和林格尔、清水河等七邑也。”（《绥远通志稿》）及至清末，包头、托县等土默特旗的所辖者各县成为人口众多、蒙汉杂居的城镇。其主要表现在土默川一带有的蒙古人不会说蒙语，却精通汉语，而汉民中也有人会蒙语。他们的生活习惯也无大差异，这里盛行着分别用蒙语和汉语演唱的民歌以及用蒙汉两种语言演唱的“风搅雪”、“坐腔”，即演唱前，先用笛子、四胡、扬琴合奏牌子曲，然后在乐器伴奏下，演唱各种民歌。还有社火，这是汉民从内地带来的仪式活动，大多是民间歌舞表演。二人台就是在蒙汉民歌和坐腔的基础上，吸收了汉族的民间舞蹈，创造的化妆表演艺术形式。据老艺人霍国珍说，清光绪十六年（1890）就有了二人台班子；西路二人台年近古稀的老艺人秦五毛眼于1953年被采访时则提到，他的爷爷就是村里演二人台的，由此上推两辈，其爷爷就是光绪初年的人，老艺人们大多认定二人台产生于光绪初年。另据山西河曲二人台老艺人任淑世谈，二人台在河曲首次演出于巡镇，时间为光绪二十九年农历正月，那时是由内蒙古西部地区演出二人台的本地人，利用春节回家探亲，参加了镇上的闹社火活动，表演了《什样锦》等节目，人们非常喜爱这种歌舞形式，于是在当地争相学唱起来。故认定二人台的初步形成在土默川一带（席子杰 1981：7）。

提到土默川二人台，必然就和著名的民间老艺人老双羊联系在一起。人们常常把老双羊作为二人台的创始者。老双羊（1856—1928）原籍土默特右旗古雁村，后移居沙尔沁西边的协盛窑子村，姓云，又称云双羊。他一生爱好歌唱，又善打口哨、说串话，爱滑稽，善把蒙汉民歌调和在一起，夹杂着滑稽表演，深受当地人欢迎。凡在蒙古族传统习俗的逢年过节和喜庆宴会上，他都被邀请前去敬酒娱乐，久之成为职业歌手。他从事敬酒的歌唱内容和表演形式，最初是用一把胡琴和一支枚的简便丝竹乐器伴奏，利用蒙古族民歌曲掺入汉语演唱，有时也用蒙汉两种语言混合而唱，使人听来新鲜活泼，并用男青年充当“女”配角，即男女对唱的形式，这亦是“坐腔”式。在此基础上，他又开始化妆表演，这样，诞生了土默川的二人台（巴靖远 1986：288—289）。草田曾详细论述到，在清光绪初年，也就说当老双羊唱到69岁时，由于年老气衰，音韵失调，故想出一个办法，即和他儿媳妇尝试化妆演唱，结果大受群众欢迎。于是，当地许多“打坐腔”的艺人，纷纷采用这种形式，二人台从此由“坐腔”转变为“化妆演唱”。当时表演比较简单，表演者用扮秧歌的方法扮成一丑一旦，丑角上穿黑色白边四开小褂，下套红布裤子，脸上涂抹一块豆腐白，类似戏曲中的小丑；旦角上穿花衣，下围罗裙，头罩绢子，脸搽官粉，口涂胭脂，手拿簪帚或手帕，类似秧歌中的农村妇女扮相，在四胡、笛子、打琴的伴奏下，脚踩秧歌步子表演起来，这便成了二人台的雏形（草田 1961：14）。

据《土默特志·文化与语言志》中记载,土默特地区在明、清时期民间流行的戏剧与歌曲逐渐与汉民所唱者揉合,从而形成新的特色。其中谈到“小班儿坐腔”,即能歌者与擅丝弦者随时凑在一起自拉自唱自娱,只有生、旦两角对唱,既不化妆也不表演,因而也被称作“小曲儿坐腔”。所唱多为蒙古民歌,如《三百六十只黄羊》等,也有晋陕两省北部的民歌,如《牧牛》、《放羊》、《思凡》等。乐器为三弦、四胡、扬琴、笛子、梆子等。光绪初年,土默特蒙古族艺人云双羊改革坐腔,把蒙古曲儿与大秧歌(约在乾隆年间,从晋北传入)的跑圈子动作揉合起来进行表演唱,其后又逐步改旦角的花衣为彩裙,改包头帕为贴鬓,改手中的笏帚为手帕,改秧歌步为台步,于是形成了跑码头的“小班儿”,剧目不断增加,曲目也丰富起来,因其仅有生旦二角表演,也称“二人台”(1997: 689)。

王金泉对根据《走西口》剧情中的时间、地点和剧中的一句唱词“家住在太原”来断定二人台发源地是河曲等周边一带,认为很有商榷的地方。而据1957年出版的《陕北榆林小曲》中写到:“大约六、七十年前,经过一位萨拉齐(绥远省)蒙古族老艺人老双羊同几位汉族艺人合作,创造了一种简单的化妆演唱形式……,这就是现在流行在绥南,陕北和晋北、晋西一带的二人台。”(3页)以此推断二人台的起源地是在包头一带(1981: 24-25)。

持同一观点的还从二人台的剧目、曲调和老艺人三方面来探讨。二人台的一些剧目具有明显的地区性,如从《水刮西包头》、《水淹坝口子》等剧目,以及用蒙汉两种语言演唱的“风搅雪”来看,均为土默川蒙汉杂居地区特产的佐证。曲调上,从“码头调”(社火中所唱的民歌的总称)到“丝弦调”(唱腔和过门皆以器乐伴奏,不用锣鼓),一直发展到“丝弦坐腔”、化妆演唱的“玩艺儿”班子,其次用蒙语演唱的《森吉德玛》、《巴音杭盖》等蒙古族民歌,也已经成为二人台的牌子曲。另外,二人台的老艺人,如包头的计子玉、樊六,萨县的刘银威、任万宝,后套地区的高四、巴图淖等,都是包头和后套地区的人,其中也有的是从山西、陕西走口外后从事二人台演唱的(唐叶封 1981: 25)。

沙痕还从二人台的剧目和音乐特点来看,认为二人台发源于内蒙古西部地区。一是二人台剧目中,有反映内蒙古生活的《走西口》、《打后套》、《拔壮丁》、《转山头》、《水刮西包头》、《水刮坝口子》、《阿拉奔花》等;二是在音乐上,吸收和溶入相当一部分蒙古族音乐,如牌子曲《四公主》、《森吉德玛》、《巴音杭盖》、《三百六十只黄羊》等;三是在二人台音乐发展历史上,有蒙古族艺人老双羊等作出贡献(1987: 297)。

(二) 河曲源、内蒙古西部流

根据实地考察和文献分析,笔者认为,二人台的源应在河曲,内蒙古西部则是二人台的流,两者结合起来缺一不可,共同形成二人台的源流。实际上,关于二人台的发源地之争,虽有众说,但二人台在内蒙古西部得到形成发展,确实达到某些共识。

1953年的河曲民歌采访队虽然没有明确河曲是二人台的源,当时却十分肯定二人台形成于内蒙古西部地区。其根据是从现有的二人台剧目中,认为直接或间接反映内蒙古西部

地区的人或事从中占有一定的比例,如《水刮西包头》描写的是光绪年间水淹包头的情境,《小叔叔挎嫂嫂》取材于呼和浩特附近某县叔嫂私奔的传闻,《打后套》则是以内蒙古西部地区后套所发生的事件为题材(中央音乐学院中国音乐研究所编 1956:201)。再如二人台所用的方言,在内蒙古西部是使用“接近山西口音的‘内蒙话’(内蒙古西部地区的汉族语言)。”(李野、赵伯超 1981:15)

内蒙古二人台研究学者王世一和李野亦认为二人台“产生流布地区在内蒙古西部以及山西河曲、陕西一带。但主要形成发展流布在内蒙古西部。”(王世一、李野 1998:55)这里虽然把产生地说的十分宽泛,但也十分强调在内蒙古西部得到形成和发展。

二人台作为在民歌基础上发展起来的艺术形式,200多年前在河曲已具雏形(《河曲县志》1989:3)。早在明末清初时期,在河曲即有活动踪迹。明崇祯十五年,河曲灾歉,有唐家会村民李正心,为邑诸生,家资颇富,李捐谷千余石献于本村“三官社”赈贫并作“社火玩艺”资用。为村修戏台一处。会房(排练室)三间。购置秧歌小戏服装多件。村民赞誉。戏庆三日。当时县知田思孔赠其“伉爽大夫”匾额一块。“秧歌小戏”即可视为二人台的雏形“社火玩艺”,唐家会后来成为河曲二人台的发源地之一(周少卿、张存亮 1992:119)。

草田在《二人台初探》一文中,首先提出二人台是内蒙古西部土生土长起来的一个剧种。“它是蒙、汉劳动人民多年来共同生活、斗争,共同团结、互助所产生出来的一个新剧种。”随着走西口迁徙过来的人民,同时也传来了各种民间艺术形式,“特别是戏曲、民歌和各种形式的‘社火’。比如戏剧有晋剧、道情、大秧歌、咳咳腔(即猴儿腔);曲艺有评书、花鼓、八角鼓;民歌有码头调、丝弦调、河路调、船夫调、爬山调、山歌儿、牧歌等;社火中包括秧歌、高跷、龙灯、渔船、竹马、旱船、小车子、戏海蚌、抬搁、挠搁、独龙扛、大头和尚戏柳翠、哑老背妻、转九曲,……真是内容丰富,形式多样。”每到农历正月十五举办的“社火”(通常由正月十四日起至十六日止)和关里各地流行的“社火”相同,群众称为“闹三官”。其中,以“跑圈子秧歌”为主。“码头调”是社火中所唱民歌的总称。一般歌曲的旋律跳动不大,适于多人齐唱,歌唱中间和结束时,须加锣鼓(如《珍珠倒卷帘》中就有“码头调”)。“据老艺人谈,山西河曲‘闹社火’时,往往在秧歌队里跟着‘丝弦班子’,闹秧歌的人边扭秧歌边带着胡琴、笛子之类的民间乐器,当‘踢股子’表演告一段落后,不接唱码头调,改唱丝弦调。这时,带着民间乐器的人们等锣鼓煞住便演奏起来,并选一二歌手独唱或对唱。唱腔、过门皆以器乐伴奏,不用锣鼓。日子一久,同样一首民歌,因伴奏、唱法不同,在旋律上也逐渐起了变化。”因为“社火”具有季节性,人们为了满足自我文化娱乐的要求,“每到冬天闲暇之际或夏天晚饭之后,便成群结伙地围坐一室,配上几件民间乐器——笛子、四胡、打琴、三弦、梆子……便自拉自唱起来,唱的都是民歌、小调——即丝弦调。由于这种娱乐形式是坐在一起自拉自唱,故称为‘丝弦坐腔’。”(草田 1961:4-8)二人台正是以跑圈子秧歌为主要舞蹈表现形式,以“丝弦坐腔”为早期唱腔形态发展而来。

诚然,二人台在内蒙古西部形成“流”,有着深刻的社会根源和历史背景,即“晚清的移民政策使大量内地移民涌入土默川河套一带,土默川自明阿拉坦汗时代开始,逐渐形成蒙汉人民长期友好聚居的地区。”另外,“晚清土默川地区经济的渐趋繁荣,归化城的兴盛,包头成为西北地区重要交通枢纽,商业繁荣。”(王世一、李野 1998:55)

综上所述,从关里(河曲)“闹社火”传来的汉族民歌——丝弦调,久而久之,在内蒙古西部亦吸收了很多蒙古族民歌。有些蒙古族民歌,因汉人不会蒙语而抛开歌词,只学会曲调,这样便成了二人台的牌子曲。如牌子曲《三百六十只黄羊》、《四公主》、《森吉德玛》等,原都是蒙古族民歌。有些蒙古族民歌直接吸收改编成二人台节目,如《阿拉奔花》。另外,据说山西省河曲县巡镇樊家沟有两个二人台老艺人,唱旦的叫樊二官,唱丑的叫樊立梦。他们曾在包头赌场中演出过,光绪二十八年(1902年)由内蒙古返回故乡,开始在山西河曲等地流传开(草田 1961:10-15)。由此说明,二人台恰恰源在河曲,而真正得到发展却在内蒙古,亦就是说是流的延伸的结果。^①

关于二人台发源地在河曲,还基于以下几点思考:

1. 特殊的地理位置和社会背景

河曲隔黄河与内蒙古准格尔旗和陕西府谷县相望,历来为三省边塞的要冲。患在时腋之下,“军民相间,军十七于民”,是历代部族进犯中原的跳板,战争一直不断。入明以来,为了加强对北方蒙古马队的防御,实行军户和屯田制度,以保证军队的兵源与供给。河曲土著民族之骤减,多因中古或元来战争。其一,死于战乱,其二,逃往异乡。夷考其实,河曲县强宗大户多为明初移民迁入。如河曲县城周氏家族,望出江西永丰郡永兴县。又如,县城侯氏家族,望出江西袁州卫,明洪武初迁入。^② 县城贺氏,于明初由江西赣州迁入。为后来全县的强宗大户奠定基础。或许这也是二人台天然混杂外来因素之一。

据河曲考古学者马福善介绍,河曲是皇帝西巡的必经之地。历史上曾经有6个皇帝西巡时8次来到河曲。自东汉的汉桓帝开始,有拓跋什翼健(代国昭成皇帝)、北魏的拓跋嗣、拓跋焘、明代的正德皇帝、清康熙皇帝,他们都是从走西口的君子津渡口通过。这说明河曲在历史上不仅是兵家必争之地,还是通往西部走廊的跳板。历史考古亦证明了河曲是北方游牧文化与中原文化的结合部,这不是人为的,而是自然形成的。另外,河曲作为三省交界处,往往兵家都在此作一下休整,然后过黄河,打到关中、豫西或者晋南。

河曲早在北宋时,就在火山县,即清代河保营境内九良津,设有与契丹人通商的榷场。据《河曲县志》记载:“河曲县历史上就有晋西北的‘水旱码头’之称,是周边地区的贸易中心。‘南来的茶布水烟糖,北来的肉油皮毛食盐粮’,在此成交,由水路流通河套,陆路

^① 关于二人台早期文化生态,在后文关于二人台历史发展之第一阶段,即“20世纪前作为民间演艺品种的形成和发展”中将有详细论述,并以河曲考证为讨论基点,以此加强河曲源的论证。

^② 引自侯维世履历样板印件,即乾隆年间所刻。

流通太原等地。清末民初,本县民间专事驮货的骡子有 500 多匹,船筏有 300 余只,商店有 330 余家。”(《河曲县志》1989:3)可见,河曲在清代时,即是商贸繁盛的地区。清乾隆四十八年界定河西五十里至十里长滩划归河西管辖。这里直到新中国建国初,都是晋、陕、内蒙古周边地域的贸易中心。这为二人台从源到流的形成构成了一个天然的生存和传播环境。

2. 丰厚的传统文化底蕴

山西是戏曲文化大省,是中国北方戏曲的摇篮。早在宋、元、金时代,山西地区就率先出现高度繁荣的戏曲艺术,元代则是元杂剧盛行的地区。元代至正年,在山西洪洞县戏台上,就有“大行散乐忠都秀在此作场”的题记。“不但和当地特定的文化地理环境以及社会政治背景直接相关,而且也与山西古代主要是春秋战国时代的乐舞文化传统有着密切的历史渊源关系。”河曲白朴就是元杂剧作家“四大家”之一。山西在明中叶以后又进入了第二个黄金时期,先后孕育出蒲州梆子、中路梆子、北路梆子、上党梆子等山西“四大梆子戏”为中心的多种地方剧种,并影响到外省一些地方剧种的形成和发展(李元庆 1997:460-471)。随走西口而同时传入内蒙古的晋剧,就是山西的主要代表剧种,至今仍然和二人台经常同时演出于西口路的乡俗礼仪生活中。

河曲素有“民歌的海洋”之称。明代就有“户有弦歌新治谱”,“儿童父老尽歌讴”的景象(《河曲县志》1989:471),故为中国北方民歌极有代表性的地区之一,是民歌之乡。在《中国民间歌曲集成·山西卷》中,河曲民歌占 30%。唱“山曲儿”是老百姓最普及和简单的形式。可以说,这儿人人能歌善舞,乡镇男女老少都会唱山曲儿和二人台。不论是在县城,还是在乡村,随便碰到某人,都会在你的要求下哼唱几首。2002 年夏,在娘娘滩上,巧遇一个卖瓜的老汉,已有 80 岁,当我们一行 4 人在他瓜滩上吃完西瓜后,要求老大爷唱首民歌或者二人台。他一点没有推却之意,遂站在黄河边,背后河对岸就是内蒙古,即兴演唱了一首内蒙古的爬山调,随即转过身来,背对山顶蜿蜒而居的河曲明长城,高歌一首河曲山曲儿。这种在特定地理环境下的即兴演唱,包含着极为深刻的文化内涵。二人台正是在民歌基础上源出,而在内蒙古开花结果。

3. 传承途径

二人台在长期的形成和发展过程中,涌现出了一批又一批的民间艺人。据《河曲县志》记载:清代有李有润(1827—1900)、张兴旺(1832—1909)、张占存(1853—1925),俱为唐家会人;中华民国和新中国成立后有樊贵作(1871—1946)、樊二仓(1911—1980)、樊六(1910—1984)、菅二毛(1880—1957)等(《河曲县志》1989:473)。尤其一些河曲著名艺人,随着走西口流动卖艺,很多已经定居在内蒙古,并成为当地著名的二人台民间艺人,如樊贵作和樊二仓,二人为父子关系,河曲樊家沟人,艺名分别为“老百灵旦”和“小百灵旦”。樊贵作幼年在本村“马王社”学唱二人台,后与同村艺人樊立蒙、樊二蛇、樊六并其子樊二仓组成职业演出班,活动于邻近的省、县地区,而后樊二仓在内蒙古成为

著名的二人台演员。同村的樊六，先工小旦，后攻老旦，曾学艺于“老百灵旦”，并搭班演出。因善演女角而被誉为“六牡丹”、“六闺女”。后来走西口赴内蒙古结识河曲籍的张埃锁（“锁锁旦”），演技更加成熟。并与菅二毛等活动于河套、土默川一带，名高一时。1938年曾回河曲为傅作义将军部演出。1939年领班定居于绥远。他塑造的《探病》中的刘干妈最为著名。而菅二毛，艺名是“芝麻旦”，河曲沙坪村人，工丑，自小在本村“自乐班”学唱二人台，后参加樊六、樊立蒙的演出班子。1931年到绥远拜“锁锁旦”为师，演技大进，闻名遐迩。另外内蒙古著名四胡演奏艺人周治家（拉塌地）、神枚赵四、张埃宾（吹塌天）也均来自河曲，他们曾于1953年作为民间老艺人随着内蒙古二人台演出队，参加赴朝慰问团，演出《打金钱》、《打秋千》等节目（周少卿、张存亮 1992：119-123）。这些都从某一方面为河曲源、内蒙古西部流之说提供了有力的佐证。

（三）二人台历史发展的二个阶段

1. 20世纪前二人台作为民间演艺剧种的形成和发展

二人台的形成初期，实际是共时存在两种二人台雏形文化生态，即“打坐腔”和“打玩艺儿”。

（1）“打坐腔”——以自娱性为基础的民间艺术文化生态

二人台是由民间闹社火时的“打坐腔”发展而来，何时成戏尚不详（《中国戏曲志·山西卷》1997：1641）。

“打坐腔”即是民歌坐唱，是农民在节日喜庆聚会或劳动余暇的一种业余文娱活动。其特点是演唱前，先用枚（笛子）、四胡、扬琴合奏牌子曲，^①然后在乐器伴奏下，演唱各种民歌（李野、赵伯超 1981：15）。

“打坐腔”主要是唱当地的民歌。河曲民歌中有大量的山曲，通常是人们在山野隔山对歌，即兴创作，不拘形式。后来渐至以枚、四胡伴奏。“打坐腔”的演唱多在冬闲季节，人们在家里火炕上围座演唱，尽欢而散。河曲“打坐腔”活动极为普遍，最早产生在唐家会、河会，时间在清道光以前（1821），著名艺人有张三堂等（《河曲县志》1989：472）。这实为经常性的群众自娱自乐活动。

河曲岱狱殿二人台老艺人吕桂英，今年65岁，她说：

二人台早期完全是“打坐腔”形式。中华民国时，几个人围座在一起，唱二人台的人借上老百姓的衣服和扇子，拉上一个能说的，一男一女对上两个句式，就唱起来，完全是自娱自乐。劳作时，如推磨等单调的劳动，就边走边唱，想甚唱甚。

^① 那时就是演奏民歌旋律，后来这些曲调都成为二人台牌子曲。

府谷县郭候绪介绍到：

小时，听老人说，二人台就是坐腔形式，每到正月，就是看二人台。土炕上就是二人台表演的舞台，看的人都在地上，表演的人都是盘着腿坐在炕上表演，没有扇子，就拿着茗帚，丑角带着辣椒子。

在《中国戏曲志·内蒙古卷》综述中，亦论述到“打坐腔”在内蒙古的发展。“位于黄河北岸的土默川和南岸的准格尔、达拉特等地，晋陕移民最初多落足这些地方，黄河水运是沟通内地与塞外的动脉，从山西河曲经托克托县河口、包头、萨拉齐、五原等重镇的数百里河道，风帆林立，客、货运输络绎不绝。内地移民、商贾、船工等不断将自己家乡的民歌小调带到这里。特别在春节期间，这一带也像内地一样闹社火，秧歌、高跷、龙灯、渔船、旱船、小车、戏海蚌、抬搁、挠搁等随之盛行起来，社火中的民间歌舞小曲深受群众喜爱，他们在农闲时也三五成群唱起小曲，并有简单的丝弦伴奏。当地蒙古族群众也有坐唱蒙古曲的传统，于是蒙汉人民‘蒙古曲’和汉族的‘丝弦坐唱’合起来演唱，语言也是蒙汉间杂，当地人称‘打坐腔’，统称之为‘蒙古曲儿’。”（1993：17）

（2）“打玩艺儿”——以简单化妆表演于节日的社火文化生态

“打玩艺儿”又称“社火玩艺”，是河曲民间春节文娱活动形式的总称，包括“打玩艺儿”、“耍玩艺儿”、“社火”三种类型。凡带音乐的表演形式如秧歌、高跷、小车、道情、二人班、八音会统称“打玩艺儿”；纯舞蹈性的表演形式如龙灯、旱船、舞狮、竹马、抬搁、柱搁、活轮舞、拉碌碡、哑老背妻等统称为“耍玩艺儿”；凡是灯火发亮的形式如花灯、焰火、九曲灯游、炭火龙一类，统称为“社火”（《河曲县志》1989：472）。

“打玩艺儿”是唱者在“打坐腔”的基础上，加上舞蹈和表情动作而渐发展起来的（《河曲县志》1989：472）。所表演的节目，近于民歌小演唱。其特点是没有完整的故事，多以四季、五更、十二月为表现内容。演员一旦一丑，用第三人称表达剧情，其内容多为民间生活趣事和杨家将故事等。表演动作多是从当地“秧歌”舞中吸收过来，以“舞鞭”、“舞扇”为主。气氛热烈奔放。

据有关史料记载，这种“舞鞭”活动（即霸王鞭^①）早在五代宋初即在河曲民间十分盛行。《河曲县志》云：“五代北汉刘崇置雄勇镇，属岚州。^②宋太平兴国七年（982年），建火山军。”（1989：37）当时河曲作为“古塞雄关”，是抵抗外族侵犯的重要军事要地，更由于杨业父子号称“火山王”，杨家火山军在河曲的兴起，使得民间舞鞭弄棒的学艺练武活动盛行，就连乡间儿童也不例外。清同治版《河曲县志》有诗曰“塞上吹笛，世俗乐育。

① 俗称“金钱棍”、“响钱子”。原用于民间秧歌舞蹈，后引入二人台。开始只当作打节拍的音响，后渐渐成为二人台“带鞭戏”（火爆曲子）中不可缺少的舞蹈道具（《河曲县志》1989：481）。除了二人台，霸王鞭也用于汉族其它地区的民间歌舞中，云南白族也有。

② 河曲唐隶太原，为岚州宜芳县地（《河曲县志》1989：37）。



儿童逐队，稚子欢呼。骑竹马而游，玩棒棍为戏。”到明、清时期，这种群众性的“练武”玩艺活动，后来也参加了民间“社火”活动，称之为“武杨歌”。“武杨歌”是由武术表演动作演变而成。舞者每人手持霸王鞭，或花棍棒一根，表演各种武术花招，且边舞边唱“武术歌”。如“交一交二交三四，交五交六。交七八九上一十啊……”一直唱到一百弄，乐器用锣、鼓、镲等打击乐伴奏。“武杨歌”这种古老的民间艺术，在河曲代代相传，一直延续到1940年。河曲樊家沟村就是“武杨歌”的活动盛地。在“武杨歌”的同时，河曲民间还产生另一种歌舞形式“凤阳歌”。这是一种带丝弦伴奏的说唱歌舞，所唱曲调是河曲民间小调。歌词亦大多歌颂杨家将的故事，故又称为“颂杨歌”，实为与“武杨歌”均源于杨家将在河曲火山活动的缘故（张存亮 1988：95-97）。河曲旧志云：“上元前后三日，祀天官、地官、水官，谓之‘三元盛会’。锣鼓喧闹。歌舞于市者，唱凤阳歌也。”（《河曲县志》1989：468）据老艺人樊板太相传，二人台初出现的小节目中，如《绣花灯》、《珍珠倒卷帘》、《杨八姐叹十声》等和《凤阳歌》所演的内容和曲调几乎一模一样，而舞鞭的着套更是同一路数。二人台的牌子曲中，如《得胜回营》、《将军令》、《九连环》、《出口阵》等，亦是从《凤阳歌》中吸收而来。河曲早年《凤阳歌》活动胜地樊家沟村里，曾经出现过的二人台著名老艺人，如樊六、樊贵桌、樊二仓、二蛇旦等，都是从小学《凤阳歌》而从艺的（张存亮 1989：1-3）。

河曲春节民间历来有逐户串院子转火龙娱乐习惯，而“打玩艺儿”由于一旦一丑加之丝弦伴奏人员不过六、七人，能进入每户院内表演，故很受群众欢迎，渐至“打玩艺儿”一词被其专用。据《河曲县志》记载：“咸丰元年正月（1851）唐家会张兴旺等串院演出《红云》、《庆寿》等节目。此后巡镇‘马王社’、五花城‘西瓜社’、城关‘河路社’等亦俱摹仿推广，‘打玩艺儿’于是盛行。‘玩意儿’班串院演出，主人总是以‘油食’、水果、烧酒招待，俗称‘串院礼’。”（1989：472）

在内蒙古西部，据传，清末民初时期，土默川右旗的蒙古族人云双羊等人也是把“打坐腔”改为化妆表演，深受欢迎，由此民间艺人也纷纷效仿（《中国戏曲志·内蒙古卷》1993：17）。

（3）“风搅雪”——以搭班演出为主的民间戏台文化生态

“风搅雪”班社的出现，是二人台的一个重要发展形式和转折点。

在同治二年（1863）前后，河曲县唐家会村创办了“五云堂玩意儿班”。由艺人李有润、郭圣祥、“天明亮”等人主持传艺，将《牧牛》、《小寡妇上坟》、《走西口》（有抄本传世）等节目加以整理改编，并与该村道情戏合并组成了“风搅雪”班同台演出。他们除了在本村演出，还到邻近村舍活动。在河曲县五花城乡大念堰村的龙王庙古戏台后壁上，留有他们的舞台题记。写有：

同治八年七月二十三日庙会大吉 阳歌盛事 风搅雪 日场 小寡妇上坟 夜场 打经堂① 五云堂玩艺班敬演

① 打经堂是道情戏。



图 2-1 “五云堂玩艺班”在龙王庙古戏台后壁上的题记

由此可证，在同治年间二人台已经成戏演出于戏台（《中国戏曲志·山西卷》1997：1641）。《河曲县志》载：“光绪九年（1883）唐家会三官社组织道情班和‘玩意儿’班同台穿插演出，活跃于山西、陕西、绥远三省交界地区。直至民国初年，唐家会村有郝圣祥，记录、整理过《小寡妇上坟》等几个二人台节目，专供演出。原本今尚存。”（1989：472）。

河曲唐家会的“五云堂玩艺班”吸引了大量来学艺的人。艺人李有润、天明亮等人收外村艺徒达 30 余人。甚至邻县如偏关、保德、陕西府谷、内蒙古沙圪堵等地的艺徒，也来拜师。因此，由外地艺徒和本村群众共同集资，清同治（约 1863）年间，在该村财神庙街，建一“五云堂”学艺处，平房三间，门庭上刻有砖雕金字《五云堂》匾额一块，下书有“艺徒书赠”字样。“五云堂”其意为四方五路的民间艺人云集于此而学艺，遗址至今尚在（张存亮 1988：104）。



图 2-2 《五云堂》匾额

五云堂学艺处一般于每年入冬三月教唱传艺，开春后赶庙会。唱“愿戏”和“旱戏”^①，并组班出外转村演出。所演剧目来源有三：一为民间歌舞剧目，如《上坟》、《进兰房》、《惊五更》、《庆寿》等；二从大戏剧目吸收而来的，如《王小二赶集》、《尼姑思凡》（目连戏剧目）等；三从道情剧目中吸收来的，如《打经堂》、《三世修》等。前二类剧目常在闹“社火”中演出，而第三类道情剧目则是每逢敬神戏时必演。一般演出时“起唱”（第一天）和“了唱”（第三天）可以配以民间歌舞剧目或秧歌小戏，“正唱”（第二天）必须是大剧目，当地群众称呼这种班子为“和子班”、“玩艺班”、“风搅雪”。后来他们还在陕西、绥远（内蒙古）等沿黄河边境地区活动。曾在“五云堂玩艺班”搭班的艺徒，先后有根小子、狗狗旦、万人迷、丁三汉、拴套子、李铁锁、秦五毛眼、丁喜才、降改良、秦根海、周换锁、周治佳等人，他们后来均成为晋、秦、绥（内蒙古）三省的著名二人台艺人。^② 现河曲二人台老艺人李有师，即是该村第六代名流后裔^③（张存亮 1989：5-7）。

1986年，从唐家会村道情老艺人张全兔家中藏的“五云堂玩艺班戏文”手抄本一册中，^④ 可知他们早在清光绪十一年（1885），由艺人李有润口述，邬圣祥执笔，记录整理了二人台剧目《走西口》、《小寡妇上坟》，道情戏《向子出家》、《三世修》等剧目。可以说他们是二人台由歌舞表演向戏曲雏形过渡的首创者。特别是《走西口》中有二人成亲、夫走妻留、梳头、丈夫太春离家远行、妻子玉莲依依惜别等，尤其是在最后的唱段中把河曲人走西口的路线以及店口，如河曲的“二里半”、“西门河畔”、到内蒙古的“台子也”、“古城”、“纳林”等地名真切地描述出来。其旧本和当今流传演唱的新本基本相同，只是在开头和结尾处稍有变化。

2003年8月16日下午，笔者在河曲马福善的引导下，实地考察了峙沟的护宁寺。^⑤ 护

① 晋西北因春旱少雨，以唱戏而祈雨。

② 现在的《五哥放羊》，最早是陕西府谷的丁喜才唱出。据张存亮说，丁喜才的《五哥放羊》是从唐家会学的。

③ 笔者曾于2003年8月17日，上午9：30，到唐家会村的李有师家里采访这位二人台著名老艺人。李有师生于1924年，今年已经80岁，现在还能演唱。他自八九岁上就唱道情，十二三岁时唱二人台，主要扮演老旦。他在《探病》一剧中，扮演的刘干妈在当地家喻户晓。他为了增加角色的艺术感染力，本来没有虚字的地方，李有师却即兴加有虚字，如“哎嗨嗨，叫我不放心。唉嗨嗨。”从而在演出实践中，不断提高和完善自己的演艺水准，久来形成了自己的表演风格。有赞语道：“二人台演到家，李有师的刘干妈。”李有师50年代去过北京演出，曾与周恩来合影。在采访中，李有师饶有兴趣地分别演唱了几段道情：如唱高调梅花：“高高山上一苗蒿，那面刮飞往那边摇，咯摇摇。”唱一枝梅：“今天我把老伴唤，去到大街走一程，引上咱娃快走吧。唉嗨嗨，老婆子，（答应，嗽），唉嗨嗨，老头子（答应），引上咱娃快走啊”。唱平七字：“在家中了爹娘命，东张以上搬亲朋。”唱苦七字《六碗记》中“老婆拷打二小子”：“儿自南学把书念，哪知深山把柴砍。”

④ 据张全兔讲，他的曾祖父张兴旺（艺名喜面丑）曾在“五云堂”教唱过二人台，并留有家传练功宝剑一把（张存亮 1988：106）。

⑤ 随同考察的还有赵宋光先生。

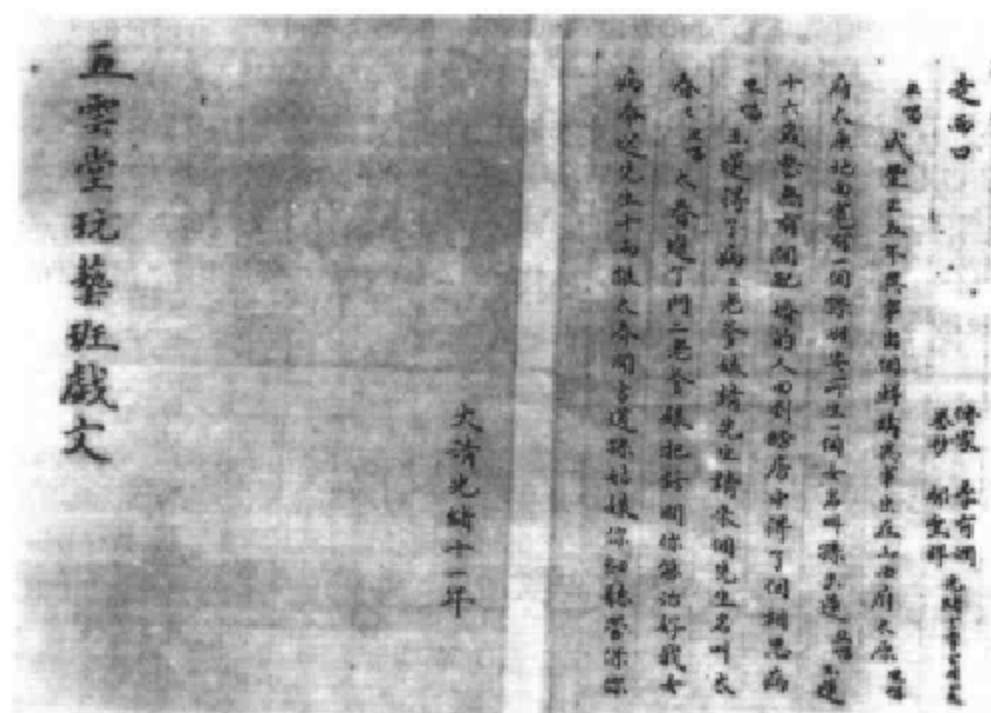


图 2-3 《走西口》手抄本

宁寺距离河曲县城 30 公里，座落在峙沟村庄的南边，即在河曲至偏关公路西侧、峙沟桥西边一华里、黄河的东岸，于河曲、偏关的内长城内（明长城）。下面是奔腾的黄河，与对面的准格尔旗的房塔沟隔河相望。护宁寺至今并没有任何保护措施。弃落的院子内，并排立着三个碑记，碑对面是一古柏树，栽于元代，距今已有 800 余年的历史。

右边的碑记上写：

重修护宁寺碑记。大清道光三年岁次癸未，……嘉庆丁丑春告竣。

[上面写有西北包党项——受降城（接受外来人的）]。

中间碑记：

重修大寺庙碑记（字迹已经看不清。但尚见乾隆岁在丙寅的字样）。

左边碑记是：

护宁寺补修东殿改建戏台碑记，大清咸丰六年^①岁次丙辰四月上浣八日。

（中间记载署桦林营千总（武官名）大同巾营……楼子营城守厅候补千把总武举分防河口外委把总）。^②

根据寺庙结构，一般先有寺庙，后栽树。寺庙的建筑结构是五铺作双下昂，这是元代的建筑风格，柱下粗上细，是一种国家规定的建筑风格，营造法式很气派。

① 二人台《走西口》唱的民间走西口是咸丰五年。

② 可见是兵马之地。

从以上记载中可见，护宁寺可以上溯到北宋，但无金石可考。有记录的金石碑记是在嘉庆丁丑春告竣。重修护宁寺是在道光三年岁次癸未（第一碑），咸丰六年改建戏楼（第三碑），最早的碑记是中间的碑文，即乾隆岁在丙寅。

戏楼因为建设在低洼的地方，故用左右拱建成，十分省料。建筑风格是一纵一横，即丁字型拱顶窑，这在明代民间很盛行，与河曲旧县建筑风格均一致。在戏楼的背面，有一个背石龛，上写“怡情处”，咸丰三年七月，落款为：公杜立。公杜即指从事公益事业，搞戏社的组织。

在戏楼里墙上，能够辨认的题记有：^①

- a. 双合会，神会三天李香兰立（双合会班主），四月初八。
- b. 光绪八年四月初八：卢世祥戏在此。
- c. 山西省河邑县（河曲县）石家庄娃娃班
牧羊圈（剧目）
- d. 光绪六年四月初八 双合班
首场 渭水河
一正 雁塔寺
二正 麒麟山
末
- e. 民国叁拾肆年四月初八 戏班义和馆
- f. 河曲县德盛班 光绪五年四月初七
- g. 德胜班（光绪）大戏班 “长坂坡”

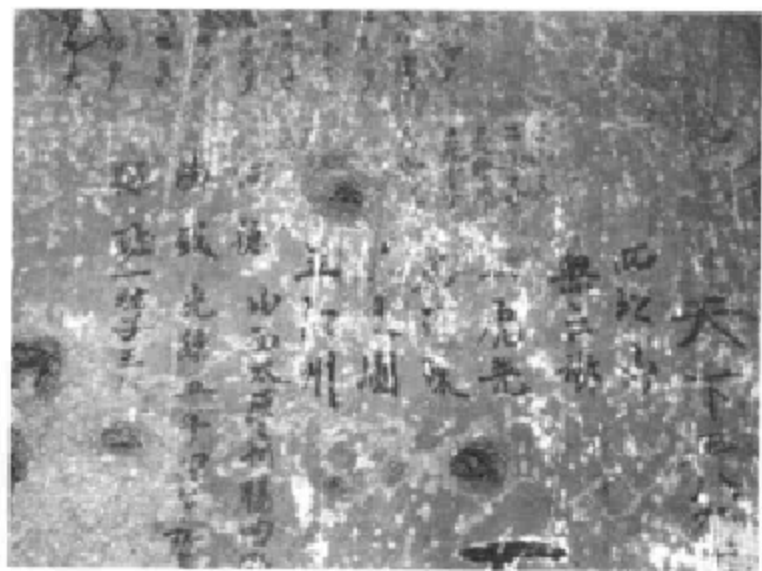


图2-4 护宁寺戏楼台后的题记照片

① 均在戏楼里墙——考证而来，有些字迹已经十分模糊，均与马福善、赵宋光共同考证。

从上述题记中看到,双合班子占据多数,这就是风搅雪班子,演出中既有道情戏,又有二人台。

自五云堂玩艺班后,河曲县先后有30多个二人台班社,经常活跃于晋、陕、内蒙古边界地区。并随着河曲人的“走西口”,一些艺人在内蒙古各地组织起“乡曲社”,继续二人台的演出活动(中国戏曲志编辑委员会、《中国戏曲志·山西卷》编辑委员会 1997:1641)。从晋西北的河曲、偏关、保德县,到陕北的府谷县、神木县,直至内蒙古的准格尔旗、托克托县、武川县、包头、土默川一带,形成二人台发展的主要基地和活动中心,出现了来自于这些地区的很多著名民间艺人。到清光绪年间,河曲县在土默川、大青山一带活动的二人台小班就有20余个,有老白灵旦(樊贵泉)班、李铁锁班、何三旦班、十四子班、郭二鱼班、邬玉青班等(张存亮 1988:108)。同时,当地蒙古族艺人也有唱二人台的班子,如著名蒙古族艺人荣双羊、老山羊。据传说,河曲第一个和内蒙古二人台创始人荣双羊合作演唱二人台的人是锁锁旦(万人迷),地点是在内蒙古萨拉齐,时间在光绪初(约1883)年间(张存亮 1989:10)。可见,二人台在走西口的潮流中,是蒙汉人民共同智慧的结晶。

二人台和走西口的密切关系,形成上述西路二人台的发展脉络。由于艺人的流动演出,相对西路,还有东路的二人台的发展。东路二人台形成于清末民初,主要流行于内蒙古中部的农区和半农牧区。东路二人台虽然是从当地社火、民间歌舞发展而成,但受大秧歌的影响较深。东路二人台因为经常和大秧歌同台演出,亦俗称“风搅雪”。东路二人台大小传统剧目共有69个(《中国戏曲志·内蒙古卷》1993:18)。

2. 20世纪后二人台的双轨发展(民间的延续和作为官方认可剧种的专业化发展)

二人台随着职业或半职业演出班社的大量涌现和流动演出,开始向更大范围流布而传播。大批民间艺人把唱小曲、演小戏作为一种谋生手段,到内蒙古“刮野鬼”,使得二人台在内蒙古西部得到极大的发展。二人台在内蒙古西部风行一时。正是由于伴随着走西口,二人台才在内蒙古西部得到充分的发展而真正得以形成。其中,“打软包”是一种最主要的流动演出方式。

(1) “打软包”——流动演出于晋、陕、内蒙古西口路文化生态

由于流动演出而传播的路线不同,二人台逐渐有了西路和东路之分,下面将分别论述。

A. 西路二人台

《河曲县志》载:“‘打软包’是由班主领班,大伙搭班组成的职业性的演出班子。每班不过10人左右。因其服装、道具简单,不过装几个包袱,故称‘打软包’。班主称‘出当子’,搭班人称‘入当子’。此种演出很少上舞台,多是‘打地摊’形式。赶古会、赶庙会、赶‘事业’(婚丧大事),赶‘时节’(如割洋烟、跳粮仓等),逛渡口、宝局、商号、大店,在街头、院内、大厅,有张高桌便可演出。演出报酬有的给钱,有的给粮食、瓜果、食物等。演员按演出水平,服装道具按数量质量各自评定股份,按月或按季分红称作‘开股子’。给达官贵人演出,有时另得点‘赏钱’。”(《河曲县志》1989:472)

“打软包”多以家族、亲友、乡邻艺人组班，长辈为头，其服装、道具、乐器等合伙购买或自制。一般丑、旦衣两身为主，打软包自带。伴奏为枚、四胡、扬琴、四块瓦。出走时，自备三到五天的熟食，如干粮、炒米、炒面等。丑旦固定化妆，演出时换节目不换妆，其他公、婆、叔伯都由丑角一人串演，俗称“抹帽戏”（又称“摸帽戏”）。《河曲县志》云：“清末至民国，比较著名的‘打软包’班子有：李铁锁、燕八十二、营二毛、樊二仓、樊六等班。他们活动于晋西北、绥远等广大地区，并大批收徒传艺。同时又发明了‘抹帽戏’的形式，由一个演员通过换头戴方法扮演几个角色，出现了多人演出的戏剧，如《小寡妇上坟》。”（1989：472-473）据一些老艺人讲，河曲人最初跑口外时，因为不会蒙语，难于和蒙人交往，于是就用演小戏唱小曲方式，与蒙人交情“答话”。特别是一些手工艺匠，他们到蒙地走荒串包（蒙古包），招揽营生，更是以演小戏等吸引用户的。所以在内蒙古活动的著名河曲二人台艺人，都是手工匠出身，如樊六（笼箩匠）、王半师（毡匠）、芝麻旦（编席匠）、何三旦（皮匠）、李铁锁（小炉匠）等（张存亮 1988：107）。

河曲最早的二人台“父子班”班主是李占存。民国初年，率其子李铁锁、李二成、儿媳三兰花组成职业二人台班，活动于本乡村庄及绥远地区。儿媳三兰花为河曲第一个二人台女演员。李占存歿后，李二成继领其班，为40年代河曲最有名气的戏班之一（周少卿、张存亮 1992：119）。40年代，河曲就有30多个演出班子，除演出传统节目外，还演出了《小放牛》、《查路条》、《口袋》、《十二把镰刀》、《夫妻识字》、《兄妹开荒》等移植和自编节目。最出色的为岱岳殿^①的演出班子。该村青年李法子、三候眼等人自组“打软包”班子演出。1938年曾得到傅作义将军部赠送的军衣，1939年去绥远演出途中遭土匪抢劫而散伙。1944年又同当地驻军建立了“军民友谊业余剧团”进行演出。1947年改名为“贫农文化站”。1953年，以李法子为首组成10余人的“娃娃班”，参加全县汇演，获得头奖。之后，该团的“娃娃”演员皆为河曲二人台剧团的骨干演员。1954年3月，河曲举办了第一次二人台、民歌汇演，参加演员170余人。此后，全县兴起二人台热潮，出现了“夫妻班”、“姊妹班”、“父子班”、“娃娃班”等，共40余个（《河曲县志》1989：473）。

2003年8月17日上午，笔者采访了河曲岱岳殿二人台老艺人吕玉根。^②到家时，得知吕玉根还在地里劳作，他很快被人叫回家。在窑洞里，吕玉根因曾患中风，说话较少，多由其夫人田牡丹（62岁）介绍其情况，她说：

吕玉根于1955年成立了家庭二人台班子，成员有大舅舅（扬琴）、二舅舅（四胡）、张翠英（嫂嫂，小旦）、吕玉根（小丑）、田牡丹（小旦）、外甥（张翠英的二姑娘）等。大舅舅的二儿子李新义现在也组织了二人台班子，继承了家传。当时的班主是李法子（本村）和郭怀义（王花城）。吕玉根最后到了县专业二人

^① 岱岳殿是道教祭祀泰山之神的道观，被视为东岳大帝的行宫，每年农历三月二十八日为祭祀日。“岳”的繁体字写作“山”字头下牢狱的“狱”，但当今许多文史资料往往错作“狱”。

^② 同行的还有赵宋光和河曲的贾德义。

台剧团，演出剧目有《走西口》、《打金钱》、《水刮西包头》、《打樱桃》、《探病》、《扇子记》、《珍珠倒卷帘》、《五月散花》、《挂红灯》等。演出一般在本地，也到外地，如山西的阳泉、太原、忻州、五台、保德，陕西的府谷、靖边、富县、内蒙的马棚、准格尔旗的榆树湾、包头等地区。收入最高的是每月300元左右。一年演出时间，一般是在正月一直到黄河结冰之前（11月）。1957年，吕玉根曾去北京演出二人台。全家人都是跟李法子学得二人台。李法子是本村著名的二人台艺人，90年代末才去世。在村里学唱和学乐器不分工，故会唱二人台的也会演奏。乐队中打鼓师很重要，那时，四块瓦、梆子都用。当时的二人台表演是“抹帽戏”，后来发展成五人二人台。晚上演出一般在三个小时以上，九点左右就开戏，演完后，还要排两个小时的戏，白天也要排练。训练一般在早上六点起来喊嗓子，练功（下腰、下蹲、提腿），走台步，扇子功。去任何地方演出时，一般都是派饭、派睡，^①请戏的村子派毛驴来驮箱子。刚开始时，自己走，后来从1-2个毛驴增加到6-7个毛驴，当走到30里外，补助3毛钱。到了年底，如果没有挣到钱，拖家带口的给一点补助（1块半），有时给一件大衣。



图2-5 笔者在吕玉根家的土炕上进行采访（赵宋光摄）

吕玉根15岁跟李法子^②学二人台，是其第一个学成的徒弟。当时因为长得丑，师傅不要他，他就编上顺口溜，打着四块瓦，数落说他的人，从此唱出名气来，尤其是唱丑角很

① 派饭和派睡是指分别安排在村民家中吃饭和就寝。

② 二人台名丑，1915年生人，河曲岱岳殿人。16岁师承于王五，1938年自组职业班到内蒙古流浪卖艺。其带的艺徒都成为二人台骨干演员。

出色。20世纪50年代中期,晋陕内蒙古在呼市举办二人台走西口比赛,他和吕桂英合作演出的《走西口》,荣获第一名(当时没有发奖状)。吕玉根1987年曾获由忻州地区行署文化局颁发的1986年度全区文化系统的先进工作者证书。1990年1月获1989年度职工业余剧团先进工作者称号。1990年6月获得山西省业余戏剧奖大赛表演一等奖。1995年8月获得河曲县委、县政府颁发的从艺40年以上的优秀文艺工作者称号。

中华民国初年,二人台在内蒙古也由民间自娱演唱逐渐发展为半职业或职业班社。人们仍然习惯称之为“唱蒙古曲儿”或“打玩艺儿”。艺人来自于汉族和蒙古族农民。“‘二人台小班’一般由七人组成(两旦两丑三件乐器),最多不超过八人,艺人叫‘七忙八不忙’……二人台班社多以艺人命名,如云双羊班、越明班、潘五兰班等。剧目多由地方小曲发展形成,如《走西口》、《五哥放羊》、《画扇面》、《放风筝》等,也有一些是吸收其它小剧种的剧目发展的,如《牧牛》、《吃醋》、《顶灯》等,艺人们也根据当地的真人真事编写一些小戏,如《水刮西包头》、《水淹坝子口》、《转山头》、《打后套》等。”(《中国戏曲志·内蒙古卷》1993:17-18)

B. 东路二人台

伴随着跑口外艺人的流动演出,东路二人台也得到发展。东路是一条相对于“西口”的走东口的大道。^①据山西阳高县、大同一一带的老艺人冯有才讲,大约在1911年前后,他跑口外,到了内蒙古集宁县,在春节“社火”踩高跷时,唱的是山西民歌小调,后来看见二人台小班打地摊演出活动方便,故亦效仿这种演出。他们也在民国初年组成小班,如阳高县民间艺人常变鬼、武科举、罗占福、康三等人,纷纷搭班在阳高、大同、内蒙古的集宁、丰镇、卓资山、商都一带活动,后来传到河北张家口地区。东路二人台因为是从西路传过去的,基本同于西路,但是也有自己的一些剧目。如《卢占魁刁人》、《妓女告状》、《拉毛驴》、《撒荞麦》、《拉骆驼》等20余出,是雁北地区特有的剧目,表演上也多以三、四人的多角戏居多(张存亮 1989:12-13)。

东路二人台在张家口坝上一带非常流行。该地区在历史上也是我国少数民族的游牧地区。“自康熙年间始,清政府放宽了出塞垦荒的禁令,河北、山西、陕西等地的农民涌入张家口一带垦荒,有的打短工春去冬回,有的携家小长期定居。与此同时,一些小商贩、小手工业者和民间艺人也流入该地,使坝上形成了一个蒙汉杂居的地区。”(《中国戏曲志·河北卷》1993:98)清朝末年,这里仍然是地广人稀。据老艺人的口传得知,当地的农牧民,闲暇时在家里也是自拉自唱自乐,演唱民歌和民间传说,亦称“丝弦坐腔”,逢年过节大伙闹秧歌、唱小曲热闹一番。坝下的唱秧歌艺人每年都到坝上草原走村串户卖艺糊口。外来的流浪艺人与当地的唱小曲“两下锅”,逐渐形成了载歌载舞的东路二人台小戏。民国初年已有了二人台职业班,亦称为“玩艺班”、“小曲班”、“蹦蹦儿”。到民国初年,打地摊

^① 东口,一般指张家口以东到喜峰口古北口一带越过长城流入内蒙古(《中国戏曲志·内蒙古卷》1993:12)。

的小班渐多,剧目也丰富起来。张家口北市场、南市场以及茶坊酒肆多有演出。较早的张家口坝上的尚义县有尤八子、常板头戏班,康保县有李飞高、四鸽子戏班、李亮(艺名二姑娘)戏班,张北的孙高(四朵花)戏班,沽源县的郑明礼(骆驼旦)戏班,尚义还有叶绿戏班、小宝子戏班等(孙汉章手稿:2-3)。

(2) 专业剧团——二人台以舞台为主要表演场合的地方小戏文化生态

二人台的称呼始于20世纪40年代(《中国戏曲志·内蒙古卷》1993:18)。50年代,二人台开始步入专业化的大发展,以内蒙古尤甚。这与官方举办学习会是分不开的。原绥远省(即现在的内蒙古西部地区)民间艺人学习班,从1951年开办,前后大约共办了11期,其中,以培训专业、业余二人台艺人为主的学习会共7期。1953年,学习会改称建立群众艺术学校,培养了大量的二人台演员、演奏员和业务骨干,很多二人台的名艺人,都在这里学习过,如刘银威、刘全、赵四、周治家、张埃宾、顾晓青、乔玉莲等。学习会还改编铅印成册二人台剧本(包括二人台现代戏和经过改编的二人台传统剧目),影响较大的有二人台现代戏《只有花儿结了果》、《见面》、《三女子劝夫》、《二娃与改花》、《李掌印进城》、《姐妹割麻黄》等。并成立戏曲审定委员会,以席子杰为首的戏审会工作人员,收集、整理、改编了一批二人台传统剧目,如《走西口》、《打樱桃》等(李野 1981:18-20)。

新中国成立后,内蒙古艺术学校专设二人台班,培养二人台演员,由从事二人台研究和剧目工作的苗文琦主持,著名二人台艺人刘银威、班玉莲等任教,培养了许多演员和演奏员,逐步壮大了二人台专业队伍。这个班后来成为现在的内蒙古直属二人台演出队。之后,呼市和包市也曾建立市艺校,均设有二人台班。60年代,在呼包二市培养出来的二人台演员中,一些至今还是呼市两个民间歌剧团的中坚力量。“文革”中两校均撤销。改革开放后,内蒙古艺校又继续开办二人台专业,并在呼包二市和其它地区设立分校,专力培养二人台艺术人员(李野 1981:21)。

50年代初,二人台从民间乡村进入城市。在呼和浩特和包头,以及集宁等地,先后出现了专业二人台演出团体,并逐渐走入剧场。内蒙古成立了第一个国家所有制的前进二人台剧团,由派去的专职人员和老艺人合作,推出第一批经过整理改编的传统剧目《尼姑思凡》、《走西口》、《打金钱》、《打秋千》、《打樱桃》等。接着西部地区各盟市和旗县相继成立二人台剧团,后改为民间歌剧团^①(《中国戏曲志·内蒙古卷》1993:19-20)。1952年,在东路,张北先举办二人台演出班,1957年成立了张家口地区民间歌舞团,尚义、沽源等县也办起二人台艺校,康保县也成立了专业民间歌舞团(《中国戏曲志·河北卷》1993:98)。内蒙古东路二人台在50年代和60年代发展缓慢,70年代末,乌兰察布盟文化部门提出“振兴东路二人台”,乌盟二人台剧团改为东路二人台试验剧团(《中国戏曲志·内蒙古

^① 呼市有两个民间歌剧团,即民间歌剧一团(前身为前进剧团)和民间歌剧二团。此后,巴盟在歌舞剧团内也设立二人台歌剧队,自50年代后期到60年代初期,不少旗县相继成立二人台剧团。张家口地区、山西的大同市和河曲等地,也都纷纷建立二人台专业剧团。(李野 1981:21)

卷》1993:20)。

在包头地区共有四个专业文艺团体从事以二人台为主的演出活动。他们是包头市民间歌剧团、包头市郊区乌兰牧骑、包头市土默特右旗乌兰牧骑和包头市固阳县乌兰牧骑。

山西省河曲县作为二人台的故乡，新中国成立初期，河曲巡镇（当时是县府所在地）是晋、陕、绥（内蒙古）三省边境地区最大的集贸市场。每逢三、八日集，来自三省成千上万的人们前来赶集交易，二人台演出非常繁盛。由邬怀义等人组织的二人台集市演出队，演出《放牛》、《五哥放羊》、《十对花》等二人台小戏，深受欢迎，故民间传有“扯破衣服丢了鞋，也要看集市二人台”的说法（张存亮 1989:21）。二人台成了河曲的热门戏。1956年秋，山西省河曲县政府成立了河曲县二人台专业剧团。共有演职员27人，内有原岱岳殿团15人。由张存亮任团长，邬怀义、李法子任业务副团长兼艺术指导。聘请著名二人台老艺人菅二毛（芝麻旦）来团传艺。建团后，首先排演了《走西口》、《探病》、《打秋千》、《下山》、《撑船》等30余个传统剧目。1957年春，本团李法子、李有师、吕桂英、吕玉根、张林燕、柳凤英、王来祥、张存亮等15名优秀演员，代表山西省赴京参加全国民间文艺会演，河曲二人台首次登上首都舞台，由两个13岁的小演员表演了《珍珠倒卷帘》，被评为优秀节目。1964年3月，二人台剧团转为忻县地区文工团（《河曲县志》1989:473、张存亮 1989:24-26）。

1959年以后，山西阳高、大同、偏关等地也相继建立了专业二人台表演团体。大同市二人台建团时，内蒙古支持骨干演员有任万宝、张贵桃、马兰心、小兰兰、秦根海、刘克、秦有年等人。笔者于2002年8月10日上午，在大同市采访了二人台著名老演员张贵桃，录制音像多首。张贵桃介绍道：

我是呼和浩特新城人，今年65岁。从小爱唱二人台，全靠口传心授得来。在1954年考到呼和浩特前进剧团，该团专演二人台，后来移植大戏，但都是用二人台来唱。如用《打秋千》移植的《祥林嫂》，用《打樱桃》移植的《方四姐》等。1958年，为支持山西，演员加乐队共15-16人一起来到大同，成立大同市民间歌剧团，从此我一直在该团演出二人台。

可以说，正是大批专业二人台剧团的成立，使得二人台逐渐从生存在民间草根阶层中的民间演艺形式变成为官方认可的所谓“地方戏曲”剧种。

二人台作为一个戏曲品种，与四大腔系剧种不同的是，它是一个与民歌、民间歌舞等民间艺术形式不断融合的品种。老百姓非常喜欢，由民间自生养育起来，因而有着丰厚鲜活的生活气息和灵活的艺术表现形式。二人台正式形成与起源不同，在清末民初，樊六、樊二仓等艺人把河曲的二人台随着走西口带到内蒙古内，云双羊则把坐腔改革成舞台的二人台。1961年，二人台第一次搬上银幕。内蒙古电影制片厂拍摄了该厂第一部片子，就是《走西口》（著名老艺人刘银威和二人台最早的女演员班玉莲扮演太春和孙玉莲）和《卖碗》

(韩世五、成以仁、乔玉莲演出)。^①

二人台在近百年的时间里,从民歌坐腔到打玩意儿、风搅雪,乃至形成一地方音乐品种,是一个完整的从源到流,而又逐步发展的过程。二人台至今风采依旧,并仍在继续发展,存在很多变数。

二、二人台的演艺组成

二人台,是从做戏人为二人组合形制的角度来称谓的。台,^②实际上在汉语词典中还有一种敬辞的说法,指旧时称呼对方或跟对方有关的动作,^③含有某种动词的意思。^④二人台这一称谓既可有一旦一丑二人作科的含意,又带有其历史渊源和地理背景特征。然而,值得注意的是,二人台的综合性特点却为这一民间艺术形式带来复杂而又特殊的一面。翻开中国民族民间音乐集成,二人台在晋、陕、内蒙古以及河北卷的民歌、民间歌舞、说唱、戏曲和器乐曲卷中都分别占有一席之地,这在任何民间艺术形式中都极为罕见。但同时说明,民间音乐并非依研究者的分类法而存在;当今惯用的分类法也存在着问题。那么,二人台究竟归属何类?归属何类是否这么重要?还是明白它的演艺属性,或演艺组成因素更为重要?这儿所谓归属何类的困难,主要是有人想把分类法生硬地套用于二人台,我们可以弃此而集中探讨它的演艺组成因素。

(一) 二人台的主体是戏曲

王世一对二人台的归属谈到:^⑤

新中国建立初期内蒙古就成立国家二人台剧团,整理改编了一些剧目。有些成功,但是大部分存在争议。二人台作为一种艺术形式,到底是什么?概括起来,大体有四种不同的看法,即歌戏大小之争(戏曲、歌剧、大剧种、小剧种)。

如果说二人台是戏曲,但基本是民歌小调,所以有人称民间歌剧团,这个叫法至今还在争;包头二人台则改为漫瀚剧,是以二人台为母体发展的新剧种;有

① 见乔玉莲《参加二人台艺术片〈走西口〉、〈卖碗〉的拍摄工作的回忆》一文,载由包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆编辑的《二人台数据专辑》第二辑,1982年,57-58页。

② 在这里取“台”字,主要考虑到“二人台”的称谓始自20世纪40年代。在1960年和1961年由内蒙古人民出版社出版的繁体版《二人台剧本选集》和《二人台数据汇编》中均采用的是“台”字,故这里还是用该字。

③ 见《现代汉语词典》修订本第1218页。中国社会科学院语言研究所词典编辑室编,北京:商务印书,1999。

④ 据新疆民族音乐学家周吉讲,该词在新疆也为动词,与胡人有一定关系。历史上丝绸之路在东边有两条路线,均通过二人台流行地域。当然,这需要作一定的考证。

⑤ 这是笔者于2002年8月13日下午2点30分在呼和浩特的王老家里进行的采访。

的地方叫小剧种。在编纂地方志时，把二人台称为以戏曲为主，歌舞、说唱、器乐兼备的地方小戏。二人台到底如何界定，有主体和客体的问题。二人台到底叫不叫戏？另外，歌剧是外来的东西，不应是民间的称呼，二人台本身有自己的规律。

戏曲理论家洛地则认为二人台是戏弄。戏弄，即妆扮且演其事。戏弄的历史很久远，古代就有。一是推至极古，将人之初有社为“社戏”的源头，一为各地“土生土长”的民间地方小戏。他提出戏弄有6个特点（1997：85-87）：

戏弄所妆扮的，都是身份而非人物；

戏弄所表现的，都是社会生活的片段，所表现的只是细节，没有贯穿性矛盾；

戏弄的宗趣，在于滑稽、热闹、嬉谑，且以男女调情逗闹为主，即具有调弄、嬉弄、耍弄、嘲弄、玩弄以至侮弄的成份；

戏弄（一个段子）的出演者，一般为二、三人，故有“二小、三小”、“三脚”之称，最多不过五个做戏人；

戏弄，在古代未必须兼有唱做，现今戏弄一般都有唱有做；

戏弄的活动方式，是季节应时，与戏耍等相伴而行，流动传播，一般地说，无专门以戏弄为业的专业艺人，也无长年演戏弄的固定班社

洛地关于戏弄的观点，对二人台来讲十分新鲜，在内蒙古引起一些争论。二人台在某些方面确实具有戏弄的某些特征，如在《姑嫂挑菜》、《打秋千》中的“姐妹”就是身份的体现，二人台大部分都是以介绍一个故事中的情节戏为主，二人台的某些剧目，如《探病》中的刘干妈、《拷嫂嫂》等都是以滑稽表演而取胜，二人台大多数剧目也都是以二人、三人做戏为主等。但是，二人台在某些方面却又有它自身的一些东西，并不能完全生搬硬套。这恰恰是其含有多种艺术形式综合体的本质所在。

李野不同意洛地关于二人台是戏弄的观点。他认为二人台的《走西口》就不是戏弄，有人物、情节，不是以嘲弄、玩耍为情节的。他说道：

二人台是一个很有特色的品种。1949年前，二人台基本上是民间表演唱，其中个别剧目是向地方戏的过渡。特殊的例子就是《走西口》。《小寡妇上坟》，描写了6-7个人物，但是只有两个演员表演，女的表演小寡妇，男的则不断地变换角色，二人台艺人叫“抹帽戏”，即一身多职。这些都明显地表明二人台已经突破二人台表演唱的形式，向戏曲发展的趋势。二人台像地方小戏表现在：角色已经有16到20种；音乐唱腔开始有各种板腔，如亮调、慢二流水、紧二流水、捏子板等板式变化，这些都是戏曲的特点。如《十对花》，就是把民歌化妆表演唱，《五哥放羊》、《打连成》都是用第三人称来表演的，而《走西口》则变为第一人称。由第三人称到第一人称，这或许是向戏曲的过渡。但是，它们又同时表演于

舞台上,很难讲用何标准去定位。二人台为蒙汉音乐文化的融合,音乐方面,《小放牛》是一个很典型的例子。京剧中也有小放牛,但是,二人台的小放牛却较之京剧的小放牛更为粗犷豪放,具有塞上的风格。京剧则委婉、阴柔的多。^①

二人台是戏曲,还是歌剧?从戏曲和歌剧的实际区别来看,二人台显然具备戏曲的基本特征,应当归入戏曲的范畴。“1959年,中央有关部门做过一次统计:全国的戏曲剧种共约360余种,其中就包括有二人台。《中国地方戏曲集成》的内蒙古卷,也收入二人台剧本,显然也是把它看成一种地方戏曲。《辞海·艺术分册》的‘二人台’条,也明确地指出它是一个‘戏曲剧种’。……二人台是一种地方戏曲,这是一个客观事实。”(李野 1982:27)

二人台的剧目分为“硬码戏”和“带鞭戏”两类。“硬码戏”以唱功为主,偏重唱、做、念,故事性较强,委婉细腻,长于抒情。如《走西口》、《打樱桃》、《探病》等。“带鞭戏”(亦称“火炮曲子”)则歌舞并重,边舞边唱,舞蹈性较强。如《打金钱》、《十对花》等。此类节目故事性不强,且多以四季、十二月为序进行表述(《河曲县志》1989:474)。还有人把二人台剧目划分为硬码戏、带鞭戏和对唱三大类。硬码戏注重唱、念、做;带鞭戏注重舞蹈表演;对唱则是由二人交替演唱,无(或很少)念白和做科,唱词多无人物性格,故俗称“掏牙句子”(邢野 1988:5)。笔者更倾向于前者的两分法,“硬码戏”是有人物有故事情节的戏曲剧目,而“带鞭戏”和对唱则可以统视为具有歌舞说唱因素的剧目。硬码戏是二人台的重头戏,也是演员功底的重要审视尺度。二人台演员无不把演好硬码戏作为自己艺术水准的衡量标准。

诚然,二人台的戏曲因素是显而易见的。从它的产生到形成,始终处于从民间歌舞向地方戏曲演变的过渡状态。在诸种艺术形式中,戏曲因素是一个演变发展的主体方向,而其它艺术品种的因素组合渗透其中,故形成一个主体与客体之间的关系,呈现一种综合演艺品质。其戏曲因素主要表现在以下的几个方面:

二人台音乐虽然拥有大量的民歌,但是,在大部分唱腔中,已经有了板式变化,具有戏曲音乐特征。二人台的板式以亮调(散板)、慢板(一板三眼)、流水(一板一眼)和捏字板(有板无眼)为主。慢速部分包括亮调、滚白、入板、慢板,处于全曲的开始,其中,除了慢板是一板三眼外,其它均为散板;中速部分包括慢流水板、二流水板、紧流水板,处于全曲中部,一板一眼,经常表现为多次重复;快速部分包括快板、捏字板、搓板(垛板)、煞板(切板)和回板等板式,有板无眼,处于全曲的最后部分,亦常是音乐的高潮地方。这种速度和板眼上的变化,在带鞭戏的音乐中体现得较为突出。《走西口》中就有亮调、慢板、流水板等板式变化的对比和变化。另外,还有用“联曲”或“集曲”的形式构成人物性格对比多变的叙事性或戏剧性的音乐。如《卖碗》中活泼风趣的王成唱的是《卖

^① 这是笔者于2002年8月17日下午3点在李野先生家进行的采访记录。李野先生曾在1951年参与了民间艺人学习会,前后10多期,很多著名的二人台艺人都在该班学习过,如刘银威、刘全等。

碗》调，好色贪财的地主薛诚心唱的是《红云》调，纯朴善良的香兰姑娘唱的是《绣麒麟》调。三种不同身份、不同个性的人物用了三种不同的唱腔曲调，表现不同的人物性格特点。

二人台剧目大多都有宾白。其唱腔曲词趋重于白描，道白皆用口语，其语言运用了大量的方言、谚语、串话等，具有浓郁的生活气息和戏曲的诙谐性特点。行当也由原来主要的旦、丑交替叙述故事，进入以剧中人的身份而成为以人物化的角色来扮演故事。这是二人台从表演唱到说唱形式向戏曲过渡的突破。

二人台表演在传统的民间社火舞蹈风格基础上，也向晋剧等剧种吸收和融汇了某些戏曲的身段和舞蹈动作的表演程序，从而比民间歌舞更加戏剧化和人物化，实际构成了二人台的唱、念、做、舞等表演艺术风格。演员在舞台上的动作也大量借鉴了戏曲的虚拟表演程序特点，如开关门、整鬓等，而更多的是虚实结合。如《走西口》中的开关门、搓麻绳、纳鞋底和梳头等。二人台由于保留了跑圈子秧歌的一些特点，故走场（舞台走法表演）是其重要的表演形式之一。如走“圆场”中，吸收了戏曲中常见的碎步跑圆场，另有大步走圆场（丑角运用）和小跑步式的走圆场（旦角用的，即双肘曲起，手握成拳，小跑步式的跑圆场）。另外，二人台的台步幅度比秧歌小，比戏曲大，介于秧歌和戏曲之间，走起来双臂是前后摆动，而非戏曲的左右摆动。从这一点来看，二人台的表演比戏曲更为生活化。

（二）二人台的客体是兼有歌舞、说唱、器乐等民间艺术的综合形式

二人台以戏曲为主体，同时兼有歌舞、说唱和器乐等民间演艺形式的客体，是一个独特的民间综合演艺形式。其客体中大致有以下民间演艺因素：

1. 民间歌舞

在二人台传统剧目中，有一批属于很活跃的民间歌舞性表演。它们以歌舞形式，从坐腔基础上走上舞台表演，十分贴近生活。表演中没有很多技巧，都是以现实生活为主要内容，把歌舞形式与打玩艺（秧歌、闹元宵）表演形式有机地融合在一起。在二人台唱腔中，有大量民歌、多段体的叙事性民歌，其中，吸收了大量来自晋西北、雁北、陕北、准格尔、汉族民歌和蒙古族等民歌，将它们汇集合套，其旋律之多，多段体民歌运用的地域之广、数量之丰富，是在戏曲其它剧种中极为罕见的。保留的一部分民歌小曲，如《十对花》、《五月散花》、《眊妈妈》、《观灯》等，句式上都是上下句的四句式或两句式、三句式、五句式 and 六句式，而构成单乐段结构，一戏一曲，专曲专用。尤以民歌常见的“四季”、“十月”等一类的表现格式，通过添加哥妹、姐妹、嫂弟、母女、朋友、伙计等一定的人物关系与有趣的生活故事情节，抒发人们的思想感情，形成有特色的男女对唱，且载歌载舞进行表演。特别表现在二人台的走场方面，就有大8字（双8字、单8字，常由音乐间奏配合动作）、大半月儿（生、旦由舞台的中上至中下反复走月牙形，边舞边唱）、搬门儿（常用在音乐的间奏或唱段的虚字部分，小旦左右手耍花扇掐腰配手绢儿，走原地云步；生角背藏

扇，随着小旦抖扇矮步转动，眼睛随扇）、天地牌子（小旦一手持扇，一手携生，前后或左右伴以依依惜别的眼神，边走边唱）、男搀女蹲（用于过门，小旦做闪腰，小生弓箭步搀扶）、大十字（用于较长的走场音乐中）等（郝丛楼 1981：320）。

2. 说唱形式

在二人台的剧目中，歌舞并重的带鞭戏可看成是带有说唱因素的一类剧目，并在二人台节目中占据一定比重。这一类剧目常常为一旦一丑边歌唱边舞霸王鞭和扇子来讲故事的走唱表演（《中国曲艺音乐集成·内蒙古卷》1997：464）。经常演出的剧目有《挂红灯》、《打金钱》、《五哥放羊》、《十里墩》、《打连成》（拜大年）等。表演时，旦、丑一替一句，或一替几句互相对唱，边歌边舞，曲调大都采用民间传统的说唱形式，如十二月表古、叹五更、报花名等。音乐间奏时常表现为各类走唱表演，音乐基调欢快而奔放。二人台常用的道具是扇子、手绢儿、红绸和霸王鞭。其中，霸王鞭的运用十分独特。演员手持霸王鞭（花棍），上下左右，磕击肩、背、手、脚等处，不断打出带有节奏的响声。如《打金钱》的高潮部分就是霸王鞭的个人技巧表演的发挥之处。

3. 器乐牌子曲

二人台虽有少量的曲牌用于剧目的表演和烘托情绪，但是，大多数牌子曲是独立于剧目以外、经常单独进行演奏的民间器乐曲。其“三大件”枚、四胡和扬琴以及四块瓦等乐器的组合，是具有汉文化和塞外风格交融的丝竹乐。

二人台是独特的综合艺术形式，民歌因素来自于它丰富的唱腔，一剧一调，保留了一部分民歌小曲；歌舞因素在于其表演艺术中，有大量民间社火舞蹈；说唱因素则是有相当多的节目是以第一人称讲述简单故事的走唱表演；戏曲因素则是指二人台不光有行当，其节目大多有宾白，而且其音乐有一定戏剧化，大部分唱腔有了板式变化，其表演艺术也向戏曲（大秧歌、道情、晋剧等）横向吸收。正因为二人台以戏曲为主，又有歌舞、说唱、器乐等，从而体现为民间艺术独特的综合体品种。二人台作为含有多多种民间音乐种类的综合载体，其结构体制亦呈现多样性。二人台的音乐体制具有曲牌体的特征，是“以单曲迭用为主，兼有多曲联用和简单板式变化。”（王世一、李野 1998：56）

（三）二人台是蒙汉民间音乐文化融合的综合载体

二人台作为民间综合演艺品种，是蒙汉民间音乐文化诸成分融合的结果。内蒙古学者把二人台艺术看作是内蒙古西部地区的民间文学、民间音乐和民间舞蹈互相融合的产物，是蒙汉两族民间艺术，特别是两族民间音乐长期交融的产物，是塞上文化同内地移民带来内地文化交融的产物（王世一、李野 1998：55-56）。笔者认为，更应该把二人台重点放在蒙汉民间艺术，特别是不同地域音乐融合的平台上来认识这个相当复杂的综合演艺品种内涵。

1. 二人台的文学

二人台的民间文学性强,民歌、赋、比、兴都有。其中,顺口溜、快板(呱嘴)、歇后语、串话、谚语大量运用。《包头市文化志》载:“二人台的剧本(唱词和宾白),源于这一地区的民间文学,除民歌唱词和民间故事传说之外,本地很有特色的‘串话’以及顺口溜、绕口令、歇后语等,无不为二人台所吸收。”(2001:77)《种洋烟》原是民歌,化妆表演后,有说白,用快板说地名,合辙押韵。诚然,这与蒙汉人民相容并存,共同创造了丰富的民间文学诸形式是分不开的。

《河曲县志》云:“二人台的语言,具有浓郁的河曲地方色彩。它恰当地运用河曲方言土语,并吸收当地及外地民歌、秧歌、爬山调等长处,运用多种修辞手法,创造出独具一格的‘酸捞饭’^①风味,演唱时妇孺皆能心神领会……‘带鞭戏’一般说白不多,个别节目在开场加段‘呱嘴’(亦称‘课子’),类似小快板。‘硬码戏’说白较多,多以民谚、民谣俗话为基础,构成朗朗上口的韵白,人称‘串话’。”(1989:475)二人台说白中大量运用方言土语,极具形象性和动作性。如《探病》中刘干妈对翠玉的一段话:“唉,小时没娘,到大话长,干妈那年怀胎四个月了;人家害娃娃是爱吃那酸毛杏儿,酸葡萄,干妈我一心想吃个灯笼红香瓜子……你干爹狠狠瞪了干妈一眼,他走到那卖香瓜子的跟前,拿起个小的,放下个大的,拿起赖的,放下那好的,挑来挑去挑下个朽嘴儿小瓜子。”演员说话时要伴以长吁短叹,噘嘴饶舌,根据山西河曲一带方言和内蒙古汉语的规律,抑扬跌宕,交错穿插,方见效果。这就是语言个性。《探病》的宾白全是由串话组成,可谓一种极富地域特色的民间韵语。

另外,在二人台的唱词中,大量运用迭字、比喻、比拟、排比等修辞手法。迭字如《打樱桃》中的:“阳婆婆上来丈二高,风尘尘不动天气好”;“红丹丹阳婆满山山照,手提上竹篮篮抿嘴嘴笑”。而《打连成》中描写正月十五闹花灯的一段唱:“西瓜灯,红腾腾;白菜灯,绿茵茵;芫荽灯,碎纷纷;韭菜灯,宽森森;茄子灯,紫盈盈……”其排比、比喻、比拟以及迭字兼而有之,形象生动(《河曲县志》1989:475)。这样的迭字修辞等手法,在河曲山曲、内蒙古爬山调以及蛮汉调中大量存在,被二人台直接吸收。

二人台传统剧目中,《阿拉奔花》是一个十分鲜见的用蒙汉两族语言演唱的剧目。这正是蒙汉两族人民长期共处、相互吸收融合的见证。“阿拉奔花”即蒙语译音,汉意“十朵花”。此剧反映了蒙汉青年相爱的故事。男的均用蒙语演唱。笔者于2002年8月到内蒙古准格尔旗采访二人台老艺人郭立民(76岁)时,他说,他和师傅唱的二人台剧目《阿拉奔花》,女唱汉语,男唱半蒙半汉语:

^① 酸捞饭是河曲人的主食品,相传始于北宋。“时辽兵常入侵,老百姓为避兵祸逃入深山。有时将泡好的米丢下,几天后回来舍不得丢掉就凑合着吃。结果味如酸奶,黄亮坚韧,又能清热解渴。于是用心制成酸汤,将米放入,在15℃以上温度下浸泡4至8小时后澄出即做成酸粥。做成稀饭叫酸稀粥,从汤中捞而食饭粒者叫酸捞饭。盛夏时一日三餐多以此为之。河曲家家户户锅台上有一‘江(酸)米罐’,子孙相沿,爱莫能舍。”(《河曲县志》1989:546)

女唱：清早起来要早起，烟洞上冒烟从天起；
梳洗打扮要整齐，找上森腾哥哥好商议。

男唱：塔内^①（她）到了玛内（我）家来，
瞎眼的脑亥（狗）咬塔内（她），
玛内（我）抽出个大烟袋，
狠狠打它陶劳盖（头），
让你受惊怨玛内（我）。

《海莲花》原为伊盟蒙古族民歌，后成为二人台节目，内容表现了某汉族青年与蒙古族姑娘乌云其相爱的故事。其中，在男女对唱的各段尾腔，演唱的歌词是蒙语译音“莫乃哨赛白淖”，汉意为“我的姑娘好”（邢野 1988：396）。

2. 二人台的唱腔音乐

由于流传地区的地理环境、民俗风情、生活习惯、语言特点、民间文化艺术等不尽相同，使得二人台在与不同地域相互吸收、融合的过程中，形成一些本地区的艺术风格特点，尤为表现在二人台的音乐方面。

二人台按照流传的基本路线，划分为西路和东路，这是一种最常见和基本的说法。在《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》中，也是按照此分法加以介绍的。在上述二人台源流论中，已经加以一定的论述。

二人台的音乐分唱腔和牌子曲两大类。二人台唱腔音乐以汉族民歌为主，兼有部分蒙古族民歌。由于西路二人台是二人台主要形成和发展的路线，同时亦是笔者重点考察的地区，故在此着重探讨西路二人台蒙汉音乐之融合现象。

二人台的唱腔不论硬码戏或带鞭戏，大部分剧目是专曲专用，故曲调容量大，来源多，十分丰富。其来源主要有三：

一为晋西北等内地民歌演变而来，如《画扇面》、《卖饺子》、《顶灯》、《小放牛》等；而《吃醋》、《卖扁食》、《钉缸》、《十里墩》、《撒白菜》等节目，又是从山西晋中秧歌、雁北大秧歌、河北民歌中吸收而来。

二为陕北民歌演变而来，如《五哥放羊》、《四哥揽工》、《绣荷包》、《洛阳桥》等剧目。

三与内蒙古西部民歌融合而来，如《种洋烟》、《打后套》、《水刮西包头》、《压糕面》、《阿拉奔花》、《海莲花》等。

二人台音乐可谓是蒙汉民间音乐大熔炉。山西河曲的山曲和陕北的信天游、内蒙古的爬山调同属黄土高原上的三朵奇葩，其乐句大多是上下句结构，歌腔中的大音程跳动多，它们同当地民歌一起，构成二人台音乐的基本色调。同时，融入内蒙古西部的民间音乐，

① 下划在线的词均为蒙语译音，括号内是汉语意指。



从而形成二人台特有的音乐风格。

在内蒙古准格尔旗，“蛮汉调”是唯一由两个民族创造的，它在蒙汉民族长期生活和文化交流融合中产生。对这一称谓，有三种说法，如“蛮汉调”，是蒙古人的称谓。这儿历来把南来的汉人称为“蛮”，蒙古族短调的旋律，经南来的打工仔用夹带汉语的歌词演唱，就演变成新的歌种，当地的蒙古族雇主称之为“蛮汉调”，其中有贬低的含意；“漫瀚调”，意味大漠之中的歌，因为在该地东端有库布其沙漠；“蒙汉调”，意味蒙汉两个民族交融的产物。笔者还是倾向于“蛮汉调”的称谓，因为这个名称带有更多的社会人文信息。“蛮”实指南边流浪过来的雇工。这正是走西口现象所反映的打工仔生活。“蛮汉调”是蒙汉音乐交融的另一个品种，此歌种更完整地保留了蒙古族民歌旋律结构。“蛮汉调”音乐与二人台有着血缘关系，可以说是姐妹艺术。在准格尔旗，二人台和“蛮汉调”经常在一起演唱，“蛮汉调”的伴奏乐器同样是二人台的三大件。

谱例 2-1 蛮汉调《栽柳树》

栽柳树（山曲儿不酸没听头）

（准格尔旗内蒙古民歌）

（准格尔旗）王凤英、奇富林演唱
杨 红 记谱



在二人台《种洋烟》中，该段民歌直接被吸收到唱腔中，音乐亦有很大的发展。

谱例 2-2 二人台《种洋烟》

种 洋 烟

（栽柳树调）

（河曲）王永茂、贾彩萍演唱
杨 红 记谱





原始的鄂尔多斯蒙古族民歌《栽柳树》由上下两个乐句构成一个8小节乐段。这是一首叙事性的民歌，反映了现今准格尔旗北部布尔陶亥乡的黑召赖村栽柳树的故事，描写了当地蒙古族姑娘毛阿肯与青年阿勿日米德的爱情生活（赵星 1998：148-149）。其原始歌词为：

黑召赖沟呀栽柳树，你看那毛阿肯妹妹扭两步。
黑召赖沟呀寸草滩，正好是阿勿日米德的磨马湾。
黑召赖沟呀栽柳树，栽不起柳树不好住。
.....

《栽柳树》被二人台吸收为唱腔后，其音乐在原来的两句8小节的基础上延伸扩展成18小节，唱腔结构基本保持了原民歌的旋律框架以及落音形式，但在两句之间加进了大量的衬词和衬腔，如上句“大河畔上栽柳树”的句尾落到商音后，加进了衬词“爱妹妹的哥哥呀，哎妹子呀”以及上下围绕着商音的3小节的衬腔，下句“越看那个妹子我越糊涂”最后落徵音，构成徵调式。^①后面的衬词“哎滴溜溜转，八不隆冬转……”加之丰富的迭字运用，一气呵成扩充了7小节，其衬腔以商音和徵音为主，加进16分音符节奏，使得旋律和节奏张弛有度，富有华彩多变的音乐效果，并加入了“间奏”与“尾奏”。^②演唱时加用许多上下滑音和装饰音，使唱腔颇有戏剧性的效果。

① 二人台唱腔音乐主要有宫、商、徵、羽四个调式，其中，以徵、商调式居多，这与晋西北、陕北一带民歌常见的调式特点十分相同。由于二人台唱腔音乐中大量使用装饰音以及滑音等，几乎很难找到绝对的五声音阶，相反，Fa和Si在其中十分游移，常常处于装饰和辅助地位，但仍然使得旋律变化丰富。

② 二人台的音乐间奏分尾子和底槌两种。尾子分大、小两种，其特点是将唱腔和最后一句反复一遍作为过门，或者把唱腔的最后一句当作前奏；底槌也分大和小两种，大底槌用于慢板或流水板的乐句中中和流水板或捏字板末句之后，小底槌用于慢板和流水板的乐节之间。

二人台唱腔音乐的主要特点是大幅度音程跳进多，常以4度和5度跳进为主，间以8度甚至8度以上的大跳，音域宽广，如《打连成》的八度大跳是非常具有二人台唱腔特色的旋律。当然，这些都是在五声音阶式的级进旋律基础上，这样形成的音调自然获得演唱者不同音域之音色与音量的对比变化，使得唱腔听来大起大落、生动而鲜活。

二人台音乐正是因拥有大幅度跌宕起伏的旋律，大量运用装饰音和滑音的唱腔以及大量衬词虚字、单字对字的迭置^①而形成的衬腔这三“大”特点，从而构成了二人台唱腔音乐特有的“味儿”。

3. 二人台的牌子曲

二人台音乐的另一个重要组成部分，是二人台牌子曲。二人台牌子曲有近百首，其本身作为一个独立的器乐演奏形式，与二人台的唱腔音乐并驾齐驱。

(1) 二人台的乐器组合

一种声腔艺术往往是戏曲唱腔与其主奏乐器共同体现而来。在一种声腔的形成和发展中，主奏乐器始终伴随其中，与唱腔一起构成该声腔的主要特色（杨红 1992：24-26）。

二人台的乐队是伴随着二人台音乐在长期的艺术实践中形成和发展起来的。最初是枚、四胡、扬琴三大件和四块瓦组成，之后又加入二胡、三弦和梆子等。乐器件数虽少，却包括了我国民间乐器中吹、拉、弹、打四大类。传统的二人台，因为不用锣鼓，亦称为“丝弦班子”。

二人台乐队中的三大件，即枚、四胡和扬琴之组合形式，同样也是蒙汉音乐交融的结果。不论是唱腔伴奏还是牌子曲演奏，各种乐器均发挥不同的作用。正如艺人们常说的那样“枚是骨头，四胡是皮肉，扬琴是衣着”。内蒙古的艺人则称“枚是骨头四胡是肉，扬琴是皮裹着奏”。陕北艺人将三大件称作梁（枚）、柱（四胡）、基（扬琴）。也就是说，三大件缺一不可。三大件合奏时密切配合，互相填补，协调统一，表现了二人台音乐浓郁的地方特色。

A. 关于二人台的“枚”

2003年9月9日，笔者采访了何昌林，何教授曾经对枚做过考证，他说道：

“枚”之说法由来已久。东汉马融《长笛赋》曾经有过记载。笛称为枚，其缘故于古时候打仗时，为了避免战马出声，让马嘴里衔着类似树叉一样的东西，即“籀”，该字与“枚”通假，而晋陕内蒙古交界地区，古时就是打仗的地方，所以说二人台里将笛子称呼枚，是有地方原因的。

^① 二人台唱词中的衬词和虚字极为丰富，两者常常结合使用。诸如“哎勒哎咳哟”、“乃似一呀咳”、“曾本儿一本儿一本儿曾”、“崩啦一啦格子儿崩”等，单字和对字的迭置有“哟哟哟哟”、“咳咳咳咳”、“花花花花”、“一巴儿一巴儿”、“一个一个”等，这与晋西北、陕北和内蒙古西部地区基本相同的语言节奏习惯有紧密的联系。

在何昌林教授的指点下，笔者作了如下考证：

汉马融《长笛赋》云：“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已，龙吟水中不见己，截竹吹之声相似，刻其上孔通洞之，裁以当篴便以持。”（【清】《古今图书集成·经济汇编乐律典》：1168）由此可知，笛与篴相通。

在台湾版《中文大辞典》中，^①“篴”字，与“𪔐”通假，为“施于马鞭之笛”（第二十五册，127页）。而“𪔐”，“策也、捶也。杖也”（第十八册，50页）。“枚”字则解释为“马捶也。【左传·襄·十八】以枚数阖。【注】枚、马𪔐也。……衔枚，止言语器讙也。枚状如箸，横衔之……结于项。”（民国五十二年，第17册：65页）因此，篴、𪔐、捶、枚相通，亦即笛也。可见“枚”的称谓久远矣。

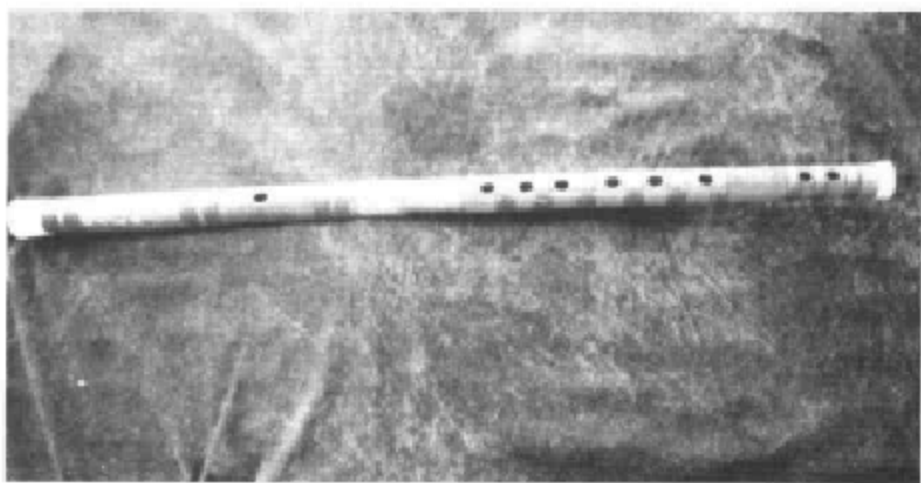


图2-6 枚

在二人台雏型时期，枚是唯一的伴奏乐器。它由古代横笛发展而来，属于曲笛类（《河曲县志》1989：478）。枚不同于普通的笛子。其枚筒比一般笛子较粗，是筒音为A的平均孔笛。演奏时需要气息运用得当，筒内气的容量要灌满，艺人们叫灌满气，这样才能发音准确。转调全靠气息的运用、控制、结合指法的变化共同来完成。河曲曲峪二人台艺术团班主、枚吹奏者王东占说：

枚的味道和笛子不一样。枚的声音不透亮，既有朦胧的感觉，又有清脆的味道。这也是二人台特有的味道。换成普通笛子就吹不出这样的风格来。

枚，有时又称作“梅”，笔者认为这可能是谐音。河曲二牛家族剧团的人却有另外一种解释。他们认为“梅”来自于南方的梅雨季节，属曲笛，是从南方过来的。这就又有一种

^① 见《中文大辞典》，中文大辞典编纂委员会编纂，台北：中国文化研究所。民国51-57（1962-68）。

解释的可能,即河曲作为边塞要地,曾经实行军户屯田制度。自明代以来历史上的大移民,很多来自江南一带。当然这亦需要进一步考证。笔者更倾向于上述关于“衔枚”的来历。

枚通过指法的变动,可适应二人台的四个调。二人台民间老艺人依据枚的吹奏指法,分别称为硬四字(F调,简音为3)、满六字($\flat$ B调,简音为7)、下五眼($\flat$ E调,简音为 $\sharp$ 4)^①、三眼(C调,简音为6)。“除6作简音外,4、3、7作简音是其它地方音乐中极少使用或忌讳使用的。”(《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》1997:1017)枚的选调的特殊性,构成了二人台牌子曲的艺术特色。枚常用的演奏技巧是滑音、历音、打音、花舌等。

二人台牌子曲的定调,所有乐器都以枚的音高为准。故只有枚有乐调名称,其它乐器都以枚的调名而称谓。

B. 四胡

二人台三大件乐器中的四胡,亦称“四弦”,或叫“四股子”。四胡分高音、中音,二人台用高音四胡。左手的触弦位置在指关节处,用指节由外向里按弦。常用技巧是上下滑音、长音加花、翻把演奏(高音用低八度,低音翻高八度)和回滑音(俗称“上下抹把功”)。民间艺人用“花字多,没空弦,高低反用裹得严”的说法,形象地概括了四胡的基本演奏技巧。四胡的音色与枚、扬琴非常协调,常常和主旋律形成既有统一又有支生的加花关系。据老艺人郭玉麟讲,早期在陕北流行的“打坐腔”伴奏乐器就没有四弦(四胡)和四块瓦,用的是枚、扬琴和三弦、板胡等,而四弦是内蒙古人民惯用的乐器。很可能是在“打坐腔”的艺术交流活动中引进了四弦和四块瓦(李世斌 1983:3)。

C. 扬琴

扬琴也称打琴。在民国初年二人台的“玩艺儿班”时引入运用,其时为八音扬琴,后来改为“双十型”扬琴,今用快速转调扬琴(《河曲县志》1989:478)。扬琴常用的演奏技巧有八度衬音式重复手法、左手单轮与八度双音手法和催板奏法等。

D. 四块瓦

二人台乐器组合中,除了枚、四胡和扬琴外,还有一件极具特色的打击乐器——四块瓦。四块瓦是二人台原始的、唯一代替梆板的打击乐。它用四块竹板制成,长约4至5寸,宽约一寸半,形似圆瓦,分持每手,各执两块,因手掌张合发出音响,指挥乐队节奏。

传统二人台牌子曲的乐队编制,通常就是枚、四胡和扬琴,外加四块瓦或梆子,有时也用小鼓、小镲。四块瓦或梆子常以明快、利落的节奏,随着旋律的展开,而敲出丰富多样的节奏型,渲染乐曲气氛。

(2) 二人台的牌子曲

二人台的牌子曲形成晚于唱腔。二人台牌子曲基本上是独立于唱腔之外而在舞台上单

^① 二人台所通用的枚的发音,简音为a,仅开三孔为d¹,仅开两孔为c¹。据此,硬四指调把这三个音唱作3 5 6,为F调;满指调把这三个音唱作7 2 3,为 $\flat$ B调;软四指调(下三眼调)把这三个音唱作6 1 2,为C调;五指调(下五眼调)把这三个音唱作 $\sharp$ 4 6 7,为 $\flat$ E调,以往出版的介绍资料中,都把 $\flat$ E调的简音说成4(Fa),有待校正。

独演奏，自成一体。一般是在演出前先演奏一首到两首曲牌，告知观众演出即将开始。在演出过程中，也配合剧情、场景和剧中人物的表现以及演员运用手绢、扇子和霸王鞭等道具舞蹈时作伴奏音乐，有时也为某一特定情境伴奏，如《打金钱》中叫板前用《帽子头》等。固然也时常在演出变换剧目之间穿插演奏于舞台上。

二人台牌子曲的来源主要有以下几方面：

A. 来自明清时期流行的牌子曲和关里汉族民歌。如《西江月》、《柳青娘》、《推碌碡》、《上南坡》、《柳摇金》、《黄莺亮翅》、《绣荷包》、《丝罗带》、《水龙吟》、《喜相逢》、《绣荷包》、《闹元宵》等30余首。

B. 来自于内蒙古民歌。如《三百六十只黄羊》、《森吉德玛》、《四公主》、《云登海利》、《巴音杭盖》、《敏金杭盖》、《喇嘛苏》、《沙尤格包》、《大青马》等10余首。

C. 来自戏曲，特别是晋剧的牌曲。如《小开门》、《九连环》、《一句半》、《万年红》、《大救驾》、《爬山虎》、《吊棒槌》、《帽子头》等20余首。

D. 来源于宗教或庙堂音乐。如《东方亮》、《观音寺》、《千声佛》、《吕纯阳》等近10首。

E. 来自长安鼓乐和山西民间吹打乐。如《得胜回营》、《狮子令》、《将军令》、《万年欢》、等近10首。

二人台牌子曲中，最有蒙汉音乐融合印记的是吸收了不少蒙汉民歌。其中，就有鄂尔多斯蒙古族民间传统的“短调”歌曲。如《森吉德玛》、《四公主》等，将民歌旋律予以器乐化的加花发展，而使得声乐经过润色发展变化成器乐曲。还有像《巴音杭盖》、《三百六十只黄羊》、《白话》、《乌苓花》等蒙古族民歌，都被吸收入到二人台的牌子曲中，从而极大地丰富了二人台的音乐风格和表现力。

谱例2-3 内蒙古的短调歌曲（包古尼道）“巴音杭盖”^①

巴 音 杭 盖

伊克昭盟

$\text{♩} = 60$

巴 音 (吆) 杭 盖 的 北 梁 上 (荷 荷 荷)，

有 幸 降 生 的 骏 马。

① 巴音杭盖：地名，意为最富饶的地方。谱例引自《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》（上）460页。



这首短调歌曲用蒙语演唱,乐段结构为四句,旋律起伏较大,音域宽广,歌颂的是富饶的草原上奔驰的骏马。被二人台牌子曲吸收之后,根据二人台器乐演奏的特点,加之艺人们对原民歌的理解,却发展成下例器乐形态:

谱例 2-4 二人台牌子曲《巴音杭盖》^①

巴 音 杭 盖

河曲曲峪二人台艺术团演奏
杨红录音并记谱



^① 这是根据 2003 年 8 月笔者跟随河曲曲峪二人台艺术团到内蒙古准格尔旗演出时的现场录音。枚:王东占,扬琴:贾计兴,四胡:王来才,板梆:刘岳飞。



牌子曲在融合内蒙古民歌的过程中,逐渐把民间歌唱赋予器乐化的表现,甚至两者相间较远。比较上述两个谱例,不难看出后者在音乐上较之原民歌旋律变化很大。音乐从原来民歌的16小节扩充到30小节,并形成A(1-17小节)和B(18-30小节)两个素材的旋律发展。变化手法主要是拆散某些旋律和节奏,在这基础上进行加花演奏。如原民歌的开始两小节旋律,在牌子曲中抽取羽、宫、徵音而进行器乐性的发展变化,但中间乃至最后落音还是同于原民歌在变宫到羽再落徵音的结束方法;B素材以开始的宫音强调与A形成音乐的对比和变化,加之全段在演奏长音和同音反复过程中,枚的叨字^①技巧和四胡的上下回滑音装饰,构成二人台牌子曲的演奏风格。另外,一首民歌经过融化和演变,在牌子曲中还主要表现为节奏和速度的衍展,从而变化成为音乐由慢板、快三眼到流水板,最后在捏字板上突然切住,然后放慢结束的变化流程。这些均构成牌子曲《巴音杭盖》与原民歌旋律迥然不同之处。

三、二人台当今社会文化生态

二人台作为民间综合演艺形式,至今其本体仍存在继续发展的变量,这与二人台始终站立在一个黄河与草原相伴为侣之广袤的深厚历史舞台上,善于融合异质文化,吸收外来因素,广泛深受群众欢迎不无关系。那么,二人台经历了特殊的历史长河洗礼,在当今社会文化舞台上是怎样生存的?它在新的社会人文生态条件下又是如何保持和维护的?笔者于2002年夏实地考察了二人台当今的生存状况,发现二人台目前在晋北、陕北、内蒙古、河北张家口等地区,其生存和发展现状,共时并存三种不同机制(即共时存在民间班社、文化个体户、国家编制剧团)、三种现存状态(原生形态、大众形态、变异形态)和相应的三种生存背景(乡村、城市娱乐场所、城市)。上述分类,主要基于二人台的演出场合而言。

(一) 民间班社的生态环境——一种依附于乡村文化背景的原生形态

中国的民间班社,尤其表现为戏班,其历史可以追溯到中国历史上的乐户制度。“乐

^① 二人台的枚在演奏同音延长时,往往用三度进行抹音装饰,富有跳跃和欢快热烈的气氛。

户”之名，始见于南北朝之北魏。《魏书·刑法志》中曾记载“乐户”之来源为罪人之家属。而“真正大部分戏曲艺人多属于一些农民在荒年歉月以艺谋生，稀里糊涂而被视为和进而成为乐户者。”（张发颖 2003：7-21）而真正作为戏班进行演出活动的，当推散乐戏班在农村的流动演出。金、元家庭流动戏班的演出活动亦甚早，而描写家庭戏班的剧本有二：一是南戏《宦门子弟错立身》；一为北杂剧《汉钟离度脱蓝采和》。它们分别描写了家庭戏班的组织形成、流动的演出活动。而且他们已经受雇于庙会 and 赛社演出。“山西洪洞县明应王殿元杂居壁画本身就是报赛明应王殿水神的庙会演出。忠都秀这个自称‘大行’的散乐戏班受雇来此自不待言。”（张发颖 2003：87）清代，民间班社演出活动已经十分昌盛，如有清代北京昆、京、秦、徽诸班的递嬗，历代家班的兴衰等，都说明民间戏班的活动具有悠久的历史传统。

1. 张北坝上民间戏班活动

笔者对二人台进行普查的第一站是张家口。张家口位于河北省的西北部，原是察哈尔省管辖地，处于内蒙内呼和浩特以东，是河北、山西、内蒙古三省交界处，亦属于三角地带。张北坝上大部分是草原边缘地区，在辽代，有不少汉人居住地，清末民初，还是游牧民族的聚居地。坝上流行晋剧和二人台。由于该地流行的二人台在音乐唱腔、风格、语言特点等方面与流行于晋北、内蒙古的二人台有所不同，一般称之为东路二人台。

康熙年间一直到清朝末期，察哈尔省督统府管理内外蒙，包括乌盟和锡盟以及外蒙。民国初年也管理该地域，组成察哈尔特别行政区。这是东路二人台活动区域。而西路二人台活动区域则是绥远行政区，管理呼和浩特和包头一带，政府派满族官员。

自清朝政府开始，允许内地移民在内蒙古耕地。清朝末年，汉族居民定居以后，遂形成村落，故有可能产生杂交文化。1920~1930年间，该地区由国民党政府管理。1946年解放，建立察哈尔省特别行政区（乌兰夫在此地建立内蒙革命党）。1953年，察哈尔省撤销，成为河北省张家口专区。

张北坝上二人台的发展与西部二人台有着直接的渊源关系。晋北、陕北、河北（张北）等地农民到口外，尤其在长城一带开荒种地。内地汉民的大批迁居，在坝上形成了一个蒙汉杂居地区，从而发展了二人台这一民间艺术。至今坝上二人台活动仍然十分频繁。著名艺人有丁义祥（丁五子）、郑明礼（骆驼旦）、孙廷高（四朵花）、李飞高（荞面旦）、李永德（艺蒙古丑），乐手有著名的笛子演奏家冯子存（吹破天）以及张朴林、萧举（吹塌天）（《河北地方剧种史料汇编》：182-183）。

据张家口群众艺术馆副馆长、二人台研究学者孙汉章介绍到：^①

清末时张家口坝上和乌盟、锡盟还没有人烟，光绪年间坝上才形成村落，它们均属察哈尔省管辖。张家口活动的民间班子有20多个，一般聚集在张北、沽

^① 这是2002年8月8日下午4点在张家口饭店对孙汉章的采访录。

源、康保、崇礼、尚义坝上四个县，还包括乌盟锡盟大片土地，实际上是察哈尔下属的12个旗群。当时察哈尔反抗清朝最厉害，康熙年间把察哈尔平息以后，降格为察哈尔没有世系权，只能放牧，因此变成清朝的牧场。故察哈尔牧民对清政府极为反感，外蒙独立后，大多数察哈尔蒙人都跑到外蒙。因此，至今外蒙人与张家口一带的汉人有着错综复杂的血缘关系。张北县是二人台长期活跃的地区，在500坝就有3个戏班子。而尚义县是二人台活动中心，是坝上东路二人台的发源地。因为师徒关系密切，徒弟均由同一师傅带出，如八道沟有惠文英二人台戏班，张北有吴桂二人台戏班、张秀才二人台戏班、王春祥二人台戏班。另外，国家体制的戏团团体，如尚义县晋剧团、康保县晋剧团、沽源县晋剧团中都有二人台演出。惠文英戏班整理传统小戏，自上世纪70年代末到1995年，在张家口地区巡回演出，很受欢迎。他们一般正月集合，演到种地，再从夏天演出到秋收结束，一年活动两季。演出场合主要是时令年节和乡镇交流会。演出报酬最早是150元一场，后来250元左右，然后到350元不等。人数在15到16人，乐队4至5人。现在，大部分戏班主要演出于红白喜事。

上面谈到的惠文英戏班，也称惠文英演艺班，是一个由尚义县农民惠文英领班、闻名于张北地区的二人台民间戏班。该班建于1959年，演出活动于坝上的农村和牧区，深受群众喜爱。这时期也是二人台在坝上活动的兴盛阶段，民间戏班蜂起。实际上，早在30年代，尚义县就有著名的常友录二人台班活跃在坝上各地，并一直延续到60年代。同时，也涌现出常友录及其传人叶友全、任光美等一批二人台民间艺人。和常友录搭班的有著名笛子演奏家冯子存。惠文英二人台演艺班常年活动在张家口以及乡邻的内蒙古的乌兰察布、锡林郭勒和山西大同等地，大都演出于各地庙会、商品交易会的风俗节日中，深受群众欢迎（《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》1997：1419-1420）。

2. 内蒙古西部民间戏班活动

内蒙古作为二人台的重要发展基地，民间戏班活动在新中国建国前一直很兴盛。包头的理论学者李野说到：

新中国建立前，没有职业的二人台演出形式，都是民间小班，成员有5至7人，最多10余人，乐队只有三大件伴奏。小班活动时间往往只有半年，大多是在正月过年、赶庙会、赶赌局，赶烟场（种大烟刨烟时，到地边上唱，给赏钱或粮食、大烟）等场合上表演。

50年代初，呼和浩特虽然已经有几个班主承班儿领戏晋剧和二人台戏班，但由于班主制的内部问题，造成艺人们经常流动跑班和自由组合的现象。为了加强对文艺事业的管理，市文教局社会文化科组成了“民间职业剧团登记”工作组，通过登记，确定了“民艺剧社”、“和平剧社”两个二人台剧团，并发了登记证（《呼和浩特市文化志》1986：22）。这是

国家政府第一次对民间戏班的管理,同时,也促成了民间戏班正规化发展。然而,笔者在呼和浩特考察时,发现呼和浩特的民间班社已经基本消亡,而在内蒙古的土右旗(色拉齐镇)还有些小班在活动,但是总体方面已经趋于衰退状态。

3. 河曲民间戏班活动

山西河曲作为二人台产生发展的源地之一,从上述二人台历史概述和笔者亲临护宁寺戏楼古戏台对历史上民间戏班演出进行的实地考察中,都可以看出河曲民间戏班活动自古到今一直十分兴旺,该地也是目前二人台民间演出最繁盛、民间戏班出现最多的地区。目前,在晋西北、陕北和内蒙古西部地区,活跃于民间演出的二人台班子基本上都来自河曲。河曲县现共有 20 多个二人台民间戏班,常年演出于晋、陕、内蒙古交界地区,即往年走西口的路线上。演出场合基本上都是在乡间搭“野台”演戏,说明二人台在河曲有着广泛的群众基础和演出市场。

表 2-1 河曲民间戏班一览表(2002 年夏考察结果)

民间班社	班主
河曲县二人台歌剧团	吕二利
海红蜜二人台歌剧团	管保慈
河曲城关二人台剧团	李新飞
河曲旧县二人台剧团	张欢仁
河曲黄河情剧团	苏俊华
河曲民间艺术团	樊二牛
河曲青年二人台剧团	伊占元
河曲井峪沟剧团	乔富泉
河曲曲峪二人台剧团	苗连贵
河曲马三二人台剧团	马 三
河曲县城关艺术团	李 艺
河曲刘家塔二人台剧团	刘树林
河曲楼子营二人台剧团	辛 四
河曲炭水业余剧团	王铁柱
河曲蒲公英艺术团	郑有明
河曲县职工工业余剧团	刘玉贵
河曲县朝霞二人台剧团	李明晓
河曲县炭水二人台剧团	王改留城
河曲县炭水二人台剧团	王根为
河曲郝家沟二人台剧团	王翠叶
河曲县凤凰城二人台歌剧团	王茂华、王改留城

采访河曲县凤凰城二人台歌剧团时,班主王茂华介绍到:^①

我们这个民间戏班通常演出在正月和春秋两季,夏季活动较少。每年演出于山西河曲、保德,陕西和内蒙古的包头、呼市、临河、巴盟、伊盟,即往日走西口的道路。一般是被请才演,一场300元左右。演出剧目除《走西口》、《打樱桃》、《打金钱》外,还有大型的剧目如《方四姐》、《刘家庄》等。

河曲之所以成为当今二人台民间戏班演出活动的中心,还需从历史的角度加以关照。河曲民间戏班历史上活动十分昌盛,据笔者在护宁寺古戏台戏班演出的题记考证,光绪年间就有李香兰戏班、卢世祥戏班(光绪八年四月初八)、河邑县(河曲县)石家庄娃娃班、双合班、义和馆戏班(民国叁拾肆年四月初八)、河曲县德盛班(光绪五年四月初七)、义和馆戏班、德胜班(光绪)大戏班等在护宁寺戏台上演出,这在本章二人台的历史阶段中已经就笔者的现场考证作了一定的论述。

新中国建国后,河曲历史上有两次外来的大事件对河曲民间音乐文化的发展、尤其是对二人台戏班建设起到重要影响:一为1953年9月,由中央音乐学院中国音乐研究所组织的采风活动,对河曲民间音乐进行了较为全面的挖掘和整理,不仅在全国产生了影响,还促进了河曲民歌、二人台的进一步发展,河曲从此有了“民歌海洋”、“二人台之乡”的称誉(《河曲县志》1989:473);二为1957年的反右运动,使一批右派分子来到河曲,对河曲民间音乐的繁荣促进很大。1957-58年在河曲由艺术界下放来的一批人办起一个八音歌舞团,成为后来政府主办的忻州文工团的前身。知识分子下放到河曲,普及了音乐专业知识,又壮大了当地民间音乐的演出队伍,提高了民间艺人的专业水平。河曲二人台民间戏班正是在这样的一个浓郁的民间艺术氛围中,自上世纪50年代到60年代以后,相继演变发展而来,逐渐形成现有格局,并在西口路地域文化中起到承前启后、举足轻重的作用。

(二) 国家编制剧团的生态环境——一种依附于城市文化背景的变异形态

相对于民间戏班的“野台”演出,国家编制剧团是指演出于“正规舞台”、由国家给予资助的国营剧团。1950年后,政府为了支持二人台这一独特的民间艺术,纷纷建立国营剧团。当初,演员大都以著名的民间艺人为主。而后,各地的国营剧团发展不均。相对来说,内蒙古自治区的国营剧团发展持久,直到现在仍然存在,其前后共组建了7个二人台专业剧团。而其它省份的国营剧团现已基本撤销。

笔者根据对二人台实地普查的资料和搜集的相关文献资料,将新中国建国后国营剧团的基本情况进行了调查和统计,其大致情况归纳如下:

^① 2002年8月22日上午11点30分,在河曲华龙宾馆(笔者所住旅馆)巧遇该班以河曲县旧县乡代表队身份来参加河曲县举办的二人台比赛,这是对班主的采访节录。

表 2-2 二人台国家编制剧团一览表

省份地区	名称	建立时间 (年)	变动情况	备注
河北省张家口	张家口地区 民间歌剧团	1957	1996 年撤销	
内蒙古呼和浩特	前进实验剧团	1953	1955 年该称为呼和浩特市民间 歌剧一团	
内蒙古呼和浩特	呼和浩特市 民间歌剧一 团、二团	1955	1958 年进行调整, 一团、二团 合并为呼和浩特市民间歌剧团	呼和浩特市民间歌 剧二团前身是民间 职业剧团和平剧社
内蒙古呼和浩特	呼和浩特市 民间歌剧团	1958		
内蒙古包头市	包头市民间 歌剧团	1956	“文革期间”被撤销, 1973 年 恢复, 1982 年改建为包头市地 方戏实验剧团, 1986 年在此基 础上改建为新的地方戏曲剧种 ——漫瀚剧	著名演员有计子玉、 樊六、高金栓、樊 二仓、巴图淖、菅 四、周三、袁三、 郝秀珍、乔玉莲等
包头市固阳县	固阳县乌兰 牧骑—民间 歌剧团	1960	1963 年撤销, 1971 年成立固阳 乌兰牧骑	
包头土默特右旗	土默特右旗 乌兰牧骑— 民间歌剧团	1959	“文革”改演歌剧和晋剧, 1970 年成立土右旗乌兰牧骑, 1985 年改为土默特右旗民间歌剧团	
包头市沙河镇	包头市郊区 乌兰牧骑— 民间歌剧团	1971	2000 年随郊区改为九原区民间 歌剧团	
山西省大同市	大同市民间 歌剧团	1959		原呼和浩特市民间歌 剧一团团长任万宝带 队, 抽调马兰心、张 桂桃、郑晓和、芦凤 英、秦根海、秦有年 支持该团建设
山西省河曲县	河曲县二人 台剧团	1956	1964 年转归为忻州地区文工团。 1966 年解散。“文革”后, 曾经 一度恢复, 但是, 至今大多数 演员回到民间戏班参加演出。	

1. 呼和浩特“民间歌舞剧团”^① ——“移植型”的变异形态

笔者于 2002 年 8 月 12 日在呼和浩特民间歌舞剧团采访了该剧团的底文杰(艺术总监)、赵鹏(作曲、指挥)。当问到为何表演二人台的剧团和班社都称为二人台民间歌舞团时, 他们说:

^① 国家体制的二人台剧团亦称为“民间歌剧团”, 这里的“民间”意指二人台属于民间艺术, 而非“民间班社”中的“民间”(班社组织性质)所指。

二人台原是搭地摊、载歌载舞的表演形式,属于民间歌舞类型,又因为它有众多传统剧目,主要是歌唱,文中又有戏,故称为民间歌剧团。

在呼和浩特,有两个属于国家全民性质的剧团专演二人台,即“内蒙古二人台演出剧团”和“呼和浩特市民间歌剧团”。后者集聚了民间二人台最古老的班子,吸收民间老艺人多。他们曾经于50年代代表内蒙古地方戏进中南海演出,受到政府的高度赞扬。另外,内蒙古艺术学校设立了呼和浩特戏剧班,呼和浩特艺校也设有二人台歌剧班,均为以上剧团输送了大量的二人台人才,使内蒙古二人台逐步走向专业化的道路。

呼和浩特市民间歌舞剧团是在绥远省民间艺人学习会与前进试验剧团、共和剧社、红旗剧社、民艺剧社、和平剧社基础上,于1955年正式成立。当时由前进试验团正式改称为呼和浩特市民间歌剧一团,和平剧团更名为呼和浩特市民间歌剧二团。1956年,两个民间歌剧团为国营剧团。1958年,重新组建为呼和浩特市民间歌剧总团,原一、二团改为一、二分团,同年,又合为一个民间歌剧团。全体演职员140余人,团长吕列。后来,抽调原歌剧二团优秀演员,支持了包头市民间歌剧团。1963到1964年,原歌剧一团抽调部分优秀演员支持并帮助组建大同市民间歌剧团,同年,又抽调个别演职人员支持张家口专区民间歌剧团。可以说,呼市民间歌剧团为发展三地二人台事业培养了大批业务骨干。1966年6月,“文革”期间,二人台被当作“流氓黄色剧种”被取缔。“文革”后,又重新恢复组建呼市民间歌剧团,吸收部分新演员。演员大多都来自于艺校歌剧班。呼和浩特市民间歌剧团通过40多年艺术改革,使二人台这个民间小戏从农村进入城市,并登上舞台,演出了大量的传统小戏以及现代戏,对剧种的发展积累了大量艺术实践经验。该团演出代表性的传统剧目有《走西口》、《打金钱》、《探病》、《十对花》、《闹元宵》、《借冠子》、《方四姐》、《茶瓶记》、《卖碗》等,以及移植改编的大量现代剧目,如《新走西口》、《雷锋》、《红花朝阳开》、《两个管家》、《南海长城》、《洪湖赤卫队》、《大破威虎山》、《南方来信》、《豹子湾战斗》、《刘三姐》、《天仙配》、《青山前哨》等。呼市专业二人台剧团,几经合并和重新组建,在二人台剧目、演员的培养等方面作出很大贡献(《呼和浩特市文化志》41-57)。该团目前100多人,由演员队、乐队、舞台工作队、编导室组成,其中,乐队有30多人。二人台的乐队除笛子、四胡、扬琴三大件外(他们以笛子称呼),还加有二胡、中胡、琵琶、笙、高低音唢呐、三弦、中阮、大提琴、低音提琴等民乐化编配,打击乐有传统的梆子、四块瓦,后加鼓板、小镲、铙、大锣等。

笔者重点考察了呼市民间歌舞剧团的演出活动,并于2002年8月14日下午1点30分随团到呼市郊外的回民区攸攸板镇刀刀板村演出二人台专场。按照传统方式,此次演出档期为3天6场戏,每场报酬为1000元,其它“大包”。(剧团行话,意味吃、住、来回接送由承接方全包负责。)14日午场于3:30分开始,演出古装戏《茶瓶记》(9人),晚场演出开始于8点整,剧目主要有《打金钱》、《双喜临门》、《顶碗》以及二人台对唱等轻音乐形式。15日午场是古装戏《兄弟俩》,晚场为《方四姐》。16日午场是古装戏《哑女告状》,

晚场是二人台小戏精品和轻音乐。

笔者认为,像呼市民间歌舞剧团这样的国营体制,演出的剧目以在二人台基础上改编移植的大戏居多,而二人台小戏精品则配上现代化的舞台灯光(如《打金钱》、《顶碗》等),更具有轻音乐的味道。它的生存完全依托于大城市文化背景,音乐文化形态则呈现在原始形态基础上的变异形态,其变化主要体现在对传统剧目的改编和表演形式的求新发展等方面。

本团专职人员普遍认为现在该团逐渐走向衰退,一是缺乏专业人员管理,二为青年演员大多毕业于艺校,不太喜欢二人台,而着意追求演出流行音乐和歌舞节目。

2. 包头市漫瀚剧团——“创新型”的变异形态

包头市漫瀚剧团成立于1986年,其前身即包头市民间歌剧团(二人台专业剧团),现为包头市属重点戏剧团体,也是内蒙古自治区重要的表演艺术团体之一。漫瀚剧是在二人台艺术基础上发展创新而成的新剧种。包头市漫瀚剧团实际在1982年就开始实施这一工程。首先是将包头市二人台民间歌剧团改建为包头市地方戏实验剧团,首任团长李野,书记姜华,副书记兼副团长戴炳林、赵挨壮,副团长唐佩义、张春溪。1986年正式命名成立。

漫瀚剧是内蒙古西部地区汉族地方戏剧剧种。漫瀚剧的奠基剧目是《丰州滩传奇》(编剧:李野、王宝舜、姜言富、长崎,导演:果肇昌、张景亮,艺术指导:石磊,音乐设计:张春溪、陈怀智,舞美设计:丁裕民,主要演员:张凤莲、刘永胜、陈青、卢志庆等),1986年晋京演出,获得成功,宣告了剧种的诞生。随后,又创作演出了《契丹女》、《三十三岁的女经理》、《魂系中国》、《两个女人和一个男人》等剧目。在《丰》、《契》两剧中,全面继承了二人台的艺术传统,同时,吸收了晋剧、京剧等表现手段,加入合唱、伴唱甚至通俗音乐的轻声唱法,用包头语言演唱,并大量吸收了蒙古族的音乐舞蹈(《剧稿》1993/3.4:6-7)。在《北国情》基础上加工改编的《契丹女》,于1992年赴泉州参加文化部举办的“天下第一团”优秀剧目展演,并再次晋京汇报演出及参加第三届中国戏剧节,并应邀赴西安参加第四届古文化艺术节演出,获得成功。荣获中宣部“五个一工程奖”和“文化新剧目奖”。《契丹女》的艺术成就标志着漫瀚剧已逐渐走向成熟。此后创作排演的《东瀛女》参加了全国现代戏交流演出,《忠烈碑》参加了在广州举办的第五届中国戏剧节。新建的漫瀚剧剧团建筑面积5500平方米,成为建设、发展新剧种的坚实基础。

诚然,漫瀚剧音乐以二人台作为母体,但突破了原二人台专曲专用或多曲连接的音乐手法。在二人台音乐的基础上,通过对90余首二人台传统唱腔进行分析和归类,在力图保持其音乐风格的前提下,按照戏曲声腔规范,初步创作出以《挂红灯》为代表的“口调”和以《爬楼》为代表的“楼调”,作为剧种的“主腔”,形成“以板式变化为主导,以曲调组合为基础、兼用专调”的音乐体制。主腔的基本板式也在二人台原来板式基础上,由慢板派生了慢三眼、快三眼,由流水板派生了快流水、垛板、清板等,由捏字板派生了急板,由〔散板〕派生了〔由板〕等。在行当上,也进行了分腔,形成青衣、小旦、须生、小生、花脸五种唱法,使得原二人台的即兴演唱,被较规范的唱腔所取代。而彩旦和丑角等,

暂用二人台的传统唱腔以及选择使用部分小曲(《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》1998:1103)。

2002年8月16日上午9点,笔者考察了漫瀚剧团的彩排,并采访众多演职创作人员,其中有现任漫瀚剧团副团长、国家一级演员张凤莲。张凤莲少年从艺,曾经演出过中路梆子、北路梆子、二人台以及现在的漫瀚剧,有着丰富的艺术经验和扎实的功底。她由于勤奋好学,很快成为漫瀚剧的领衔主演,并荣获第十届中国戏剧“梅花奖”。她说:

本团现有160人左右,由演员队、乐队、舞美队、艺工室、办公室、艺术档案室组成。绝大多数年轻演员、演奏员系艺术院校毕业生。漫瀚剧是二人台的继续发展,其开元剧目《丰州滩传奇》,前后共排练了5年,可见一个新剧种的出现不是简单和盲目套用原来的东西,要有所创新。

漫瀚剧团的乐队编制还是以传统的枚、扬琴、四胡作为三大件。乐队队长樊义为笔者介绍了乐队有以下两种编制:

民族乐队,主要是演小戏时的编制:

三大件:枚、扬琴、四胡。

二胡4,琵琶2,中阮、大阮。

大提琴2,低音提琴2。

电子琴、合成器。

混合乐队,使用于大戏演出,其编制在民族乐队的基础上,另加配:

弦乐组:小提琴8、中提琴2。

木管组:长笛2、短笛1,单簧管1,双簧管1,大管1。

铜管组:小号2,圆号2,长号2。

打击乐组:板鼓、锣、钹、铙、四块瓦、定音鼓。

综上,漫瀚剧的乐队建立在中西乐队混编基础上,但是,乐队主奏三大件,甚至打击乐四块瓦等都完全保留了二人台的本色。在彩排过程中,虽然是一个新编戏,但是,唱腔和伴奏均能强烈体现二人台味道。这是漫瀚剧力求不能失去二人台特色的根本所在。

漫瀚在蒙语中意为沙原,并借用“漫瀚调”的“漫瀚”为剧种命名,在艺术的发展上提供了广阔的前景。它脱胎于二人台,但并不等于二人台,它是在内蒙古西部的歌海里和戏曲艺术的宝库中,吸收丰富的营养,在辽阔的“沙原”上,建起崭新的艺术大厦,力争“体现时代精神,具有歌剧色彩和民族民间歌舞形式的现代戏曲。”(关益全 1987:4)

李野认为从二人台到漫瀚剧是一个飞跃。新中国建国后,二人台不管是经历了传统节日的整理改编,还是移植或新编剧目,二人台总是处在或歌剧或戏曲的改革中。漫瀚剧却



使得二人台登上一个新的高峰，主要从声腔上进行革新设计，这与以往二人台的音乐改革，有了一个质的飞跃（李野 1987：14-16）。陈宁则提出“漫瀚剧可以是应该是二人台的改名”，认为漫瀚剧与二人台是地方同一剧种的不同发展阶段（陈宁 1987：36）。

笔者认为，漫瀚剧的出现，旨在使二人台创新成一个新的属于完全戏曲化的剧种。他们所做的各种尝试都是难能可贵的，与呼和浩特民间歌舞剧团的二人台改编构成不同的变异形态的两个方面。但是，是否这样改革就是成功？笔者看到，在广大的乡镇村落，活跃着众多的民间戏班，他们常年奔走，自负盈亏，但是人们愿意看的还是这样原生形态的二人台演出，虽说野台味道浓烈，但这就是民间二人台的生态环境。相比之下，生存在城市文化背景中国家体制的二人台剧团，却在一片不断的改革声中举步维艰。这是一个不得不使人深思的问题。

（三）文化个体户的生态环境——一种依附于城市娱乐场所背景的大众形态

相对于民间戏班和国家编制剧团，文化个体户则是指那些在城市娱乐场所作为文化个体户的二人台歌手演出。^①这一部分人无需演出执照，亦无需在固定的地方固定演出，而是流动演出于各个城市娱乐场所，如茶座、餐饮、卡拉OK等。鉴于某些娱乐场所当地的知名度和影响，笔者重点考察下述两处富有代表性的娱乐场所。

1. 张家口戏曲茶座考察记实

在张家口，东路二人台的民间班社活动并不活跃。然而，在文化娱乐场所，二人台却深受欢迎。2002年8月8日晚，笔者考察了张家口市的一个戏曲茶座，看到其中演唱二人台的情形，认为在这种大众文化生态中二人台的发展颇有市场化的趋势。

戏曲茶座位于闹市一个相对僻静的角落。其座椅摆设完全按照剧场排列的形式，旁边有包厢，后面是一个吧台。在茶馆舞台上，有一个圆形巨大的时钟。这个时钟是为观众安置的。因为点歌的人多，一般是点自己喜爱的歌唱曲目，为了照顾所有的客人，体现一种公平待遇，当第一轮演唱时，每一首歌曲只唱一分钟，到时即停。第二轮往往是两分钟一首歌，依次类推。演员唱完每支曲子，得到的报酬从1元到10元不等。在这样利益制约下，只见歌手唱完一轮中的一首（肯定是不完整的一首），即频繁地跑到听众面前收钱。通过现场观察，点二人台唱腔的观众占整晚点歌曲目的一半左右，其它的均为流行歌曲。二人台点唱较多的是《走西口》、《打金钱》、《拜大年》等。但是，由于在时钟的控制下唱得不完整，笔者听来尤感不足，欠缺艺术表现力。而观众竟能完全适应这种演唱方式，全然不顾艺术享受，为能尽快听到自己点听的歌曲而振奋，且随时摇旗呐喊，真可谓一种独特的文化市场现象。

^① 笔者在乡镇的一些娱乐场所并未发现专职演唱二人台的文化个体户，故这里的考察只局限于城市的某些具有代表性的娱乐场所。

2. 包头银河烧烤城考察纪实

包头银河烧烤城可以说是包头市餐饮加娱乐的一个突出代表场所。烧烤城座落在繁华闹市中心，设置在一宽阔的大院子里，几十家门头紧紧相邻，来这里的客人主要不是来专吃各种烧烤小吃，而是边吃边听二人台的演唱。二人台在这里是主要的演唱佐料，其中，亦夹杂着蛮汉调和流行歌曲。当然，二人台演唱中除了那些传统曲目外，更招人喜欢的还是二人台的“荤段子”，以及演员根据客人的特点和要求而即兴编唱的荤故事和内容。

2002年8月16日晚，笔者在原包头晋剧团著名老旦演员傅丽娜等人陪同下，来到银河烧烤城。我们随即点了一个二人台小班，聆听了他们演唱的二人台《走西口》。他们不化妆，但却穿上舞台服装，演唱时还加入一定的表演。当扮演玉莲的演员唱到哭板唱段时，动情地竟落下眼泪。接下来马上又唱了一首二人台的“荤段子”。我感到很诧异，深觉该演员的演唱功底不浅，在这种嘈杂的环境下竟能如此很快入戏。同行的朋友告知，在这里唱二人台必须演技高，方能获得掌声，这样方能尽快再被邻近包间聘去演唱，才有可能挣到较高的报酬。演出的这一班只有3人组成，他们大都唱的是民间二人台，男演员叫梁天善，41岁，来自土右旗，女演员叫吴月英，30岁，同扬琴伴奏者孙万义（30岁）是夫妻，来自山西天镇。据他们介绍，他们已经在烧烤城唱了4年，按小时收费，一般50-100元，但是，碰上大款，还可能挣到300-500元不等。他们这些二人台小班一般不给各摊位老板场地费，然而，必须按月给租这块地的承包人，一月缴纳费用180元。烧烤城不仅是包头著名的餐饮娱乐场所，也是二人台十分重要的活动场所。里面大约活跃着26个班子，每班3至4人，三大件在这里最简单的省略为扬琴伴奏。但是，为了招揽生意，普遍使用电声扩音设备。而且，根据客人的要求，想甚就唱甚，在这里最受欢迎的还是充斥着大量“荤段子”的演唱。据笔者现场观察，此现象并无政府干预。

2003年9月19日晚，我再一次考察了银河烧烤城的二人台表演。这次我们带来山西河曲二人台民间班子二牛家族剧团，来和他们作一番比较。期间，我们随便点了一个小班子，他们用电子琴伴奏演唱了二人台选段，男女对唱中夹杂着通俗音乐的味道。当二牛剧团樊欢荣和樊欢女俩兄妹即兴演唱《打金钱》、《拜大年》等诸段二人台唱腔以及蛮汉调时，引来很多食客的观赏和喝采。其中，一穴头说如果他们来这里唱这样地道的二人台，肯定很有市场，一晚能挣几百元，远比民间班子合算，建议他们加盟。但是，班主二牛却不以为然，他说：

在这里唱二人台，会把我们的二人台变味，我们已经适应了民间班子的跑戏。

这就是民间戏班对自身音乐的认识和理解（music identity）。与流行化的二人台演唱相比，他们还是认同自己的原生演出场合，有着自己的音乐价值观。

上篇结语

自2002年夏至2004年春节期间，笔者在对二人台流行地域进行的普查工作基础上，又先后2次深入内蒙古西部，5次去山西河曲，2次到陕北府谷及神木，沿着当年走西口的路线来回走过2遍，跨越4省10几个地区。看到二人台生机勃勃的存在和发展，发现大量的民间戏班，特别是河曲民间戏班仍然以原生形态常年活跃在晋陕内蒙古三省不同地区和乡村百姓的生活中。在西口路上，沿途时常看到一群人围着一个自搭的土野台在欣赏不知哪一个民间戏班的二人台表演。民间戏班的规模虽然不大，但数量可观，并随着乡镇二人台市场的巨大需求，而呈不断上升的趋势。相比之下，国营剧团主要存在于内蒙古的呼和浩特和包头等大城市，陕北、晋北以及河北张家口已经没有国营剧团。这些国有剧团现在有种强烈的危机感，在某种程度上，仍然要自负盈亏。固然他们也演出农村，但除了完成一年的演出任务以外，整体上已经处于二人台的振兴之中，强调如何改革和跟上时代的潮流，可谓是一种在二人台原生基础上的变异状态。而包头市漫瀚剧团更想实现的是二人台向漫瀚剧这一质的变化，成功与否，还有待于今后的发展。至于城市娱乐场所的二人台演唱，则完全适应了市场的需求，相对于前者，他们以通俗的表演形式，极力向流行音乐靠拢，而二人台的演唱往往用本质噪音，其本身就极具通俗化的因素。在此基础上，以民歌式的通俗唱法演绎二人台，结合电声乐器和卡拉OK伴奏带，十分迎合大众的审美情趣，这样自然又找到自己生存的一个点，这不得不说是二人台本身多种混合因素造成的必然结果。通过宏观探讨了二人台的地理特征和历史文化背景，以及二人台自形成、发展乃至现在的文化生态以后，对这样一个复杂的二人台当今生存现状进行了分析比较后，得出如下结论：

1. 西路二人台依然十分兴盛

相对于东路二人台，西路二人台不仅在过去，直到今天仍然很昌盛。主要表现在晋、陕、内蒙古交界的这片广阔的地区，二人台是广大群众非常喜爱的民间艺术形式，不管是国营剧团、还是民间戏班、城市娱乐场所，二人台深深根植于人们社会生活的土壤中，生根开花。

为什么二人台发展这么快，尤其是西路二人台盛于东路，笔者认为：

一有历史原因。几百年的走西口不仅造成了二人台本体，还形成了庞大的观赏群众，这一群体分布广泛，跨越不同省份和地区，从而形成西路二人台普遍存在的巨大市场，使二人台拥有广大的群众基础。他们至今是二人台消费的主要力量，也造成二人台民间戏班的风起云涌，不断满足这一民间的精神文化生活需求。

二有政治原因。新中国建国后，内蒙古自治区政府把二人台作为内蒙古的特色文化代表，极力推广和宣传。这不仅表现在他们通过国营剧团进行二人台改革，并成立了漫瀚剧团，对二人台，特别是西路二人台进行全方位的革新，还集中民间和专业力量，对二人台

的艺术本体（包括剧目、剧本、唱腔和牌子曲等）进行各种有益的创新和发展。另外，他们大量改编的二人台剧目，是当前国家剧团、民间戏班以及文化个体户都在演出的剧目，极大丰富了二人台的演出内容。如改编的传统剧目《方四姐》，影响很大，民间戏班都愿上演。笔者在采访河曲民间戏班时，他们甚至认为，如果不能演《方四姐》，就不算真正的二人台剧团。虽然他们演出的形态不同，但同样促成良好的二人台群众市场，故各能在自己的背景中得到生存与发展。而东路二人台由于国营剧团已基本消失，民间戏班只是活动于坝上一带，从数量到演出的地域范围以及拥有的市场都远不及西路，故影响远远小于西路二人台。

三为二人台作为蒙汉异质文化融合的产物，有着欣赏和审美的巨大空间。或许越是不同的民族，融合的就越快，越有新鲜的生命，这种“混血儿”的结果越独特。特别是晋陕内蒙古交界的地区，内地民间音乐与内蒙古西部音乐的融合更为直接而鲜明，音乐特色较之东路二人台更为鲜明而有浓郁的地域风韵，故西路二人台的音乐较之东路更有发展的空间。

2. 民间戏班依然是目前二人台演出的主体

民间戏班，特别是山西河曲民间戏班，依然延续着当年走西口的路线，日日月月活动于乡间村落和人们的文化生活中。他们不间断的演出，不仅在晋陕内蒙古享有盛誉，而且亦构成了当今二人台的演出主体。河曲民间戏班常年活动在山区偏僻的乡镇村落，多年以原生态存在和发展，受到外来因素影响较小，这或许是保持和拥有它自身活力的缘故。

二人台雅俗共赏，艺术表演自然，更贴近生活，至今在西口路上久演不衰。人们常说，二人台是走不完的西口、卖不完的菜、打不完的樱桃、挑不完的菜……^①，但是，老百姓还是百看不厌。河曲20多个民间班子，均非政府组织，他们深入民间，深入到人们现代生活中去，甚至走进国际文化交流的领域。^②这或许说明，广大群众对原生态之二人台的依恋，除了对原汁原味音乐艺术风格的欣赏之外，还有文化认同等多方因素。

国营剧团的演出是以创作和改编的剧目为主，带有强烈的现代意识。他们除了在城市剧场演出外，也深入企业和乡间。由于国营剧团数量较少，加之长期的经营机制，人员分工过分细微，队伍庞大，绝大多数乡村尤其是偏远地区是请不起这样的演出团体。并且其演出的变异状态已远离民间的审美情趣，老百姓愿意看的还是价格低廉的民间戏班原生态演出。因此，数量有限的国营剧团只能满足以城市消费为基础的文化需求。

城市娱乐场所的二人台演唱，是城市文化生活的一个侧面。他们不能成戏演出，完全依附于某种商业运作，相反，却自有其市场。有市场需求，就有其存在的必然，这就是市场机制。这种个体化的二人台演唱，符合城市大众化的消费和审美，且受众面相对固定和狭小（以城市中青年为主），亦可视为一种城市文化现象之一。

① 指常演的传统剧目《走西口》、《卖菜》、《打樱桃》、《姑嫂挑菜》。

② 河曲二牛家族剧团的主要演员樊欢女和张成义今年就将被邀请去法国、意大利参加民间艺术节演出河曲二人台。



3. 乡村依然是二人台主要的生存背景

河曲民间戏班的演出，基本上都是活动在晋、陕、内蒙古三省的乡村和县城。由于西路二人台的流行地区，特别是乡镇村落大多交通不便，很多地区至今未通火车，虽然很多家庭都拥有电视和电话等现代信息设备，但相对的封闭却至今保留着极其丰富和完整的乡俗礼仪传统，广大老百姓还是喜欢二人台这个土生土长的民间演艺品种。因此，乡村的民俗礼仪活动是二人台的重要演出场合，如庙会、神会、时令节日、人生礼仪等等。可以说，民间的乡俗礼仪，是二人台赖以生存的重要基础。二者之间存在着直接的互动关系，这也是笔者将在下篇重点研究的焦点所在。

中
篇

个案研究——对两个民间戏班
的田野调查

第三章 个案一：二牛家族剧团的 构成与生存方式

根据 2002 年夏河曲县文化局关于民间戏社的统计数字，目前，河曲民间戏班共有 21 个。当然，这只是一个保守数字。由于众多的市场需求，戏班之间的流动性较强，演员时常被其它戏班的班主临时雇去演出，这样的情形十分常见，故还有随时增加和临时组合的“小野班”的存在。河曲民间戏班虽然数量多，但是班社内部的结构形式和生存方式大致相同。这也是中国戏班在数百年历史发展过程中所传承下来的基本形态。

在河曲众多的民间戏班中，二牛家族剧团是一个十分有特色的典型代表。它在河曲县 412 个自然村落里，家喻户晓。不仅因为二牛家族剧团的戏班历史长，而且经常走村串巷、深入山庄窝铺，足迹遍及河曲县各个村落，远及内蒙古，近到雁北、陕北的村村寨寨，更重要的是二牛剧团的成员由清一色的家人构成，是一个纯正的家庭班底，其演出可是绝对的“民间化”，在当地享有盛誉。不论大人小孩，无人不晓得二牛和他的家庭剧团。如果你一张口要看地道的河曲二人台，老百姓肯定向你介绍，要看二牛剧团的。二牛和他的戏班演的戏之所以受欢迎，除了他们演出的二人台原汁原味，没有走样外，还有戏班家庭成员扎实的唱功和诙谐幽默的戏路表演以及浓郁的生活气息。笔者选定采访的就是这样一个剧团。

二牛家族剧团近年演出十分活跃。笔者在 2002 年夏作实地普查工作中，曾经在河曲县城巧遇二牛剧团的演出，并跟随他们连续观看 4 天 7 场戏的演出。他们在当地反映热烈，演出盛况斐然。我当即提出要跟随二牛剧团驻团进行考察的要求，二牛欣然同意，并约好来年合作。

一、二牛家族剧团的组织规模

（一）基本概貌

二牛家族剧团成员有 16 人左右。虽说职务上有演员、乐队和杂役三部分构成，但通常一身兼多职，既能粉墨登场，又能吹拉弹打。除在乡村土戏台上演出外，大多要搭台唱戏，是一个十足的野台子戏场。



图 3-1 二牛家族剧团的演出现场

民间戏班从来没有固定的化妆室。当遇到没有后台空间时，演员化妆时常就在戏台的一侧，于露天里公然打脸包头，任人围观。



图 3-2 二牛剧团的演员正在化妆

演员构成戏班的内部核心。女演员有 3 至 4 人，主要演旦角；男演员有 4 人，演小生、小丑和老旦（当地土话称老婆（pà））。乐队由 7 人组成，文场有 4 人（三大件枚、四胡、扬琴和二胡），武场有 3 人（鼓板、锣和梆子），后台杂役有 1 至 2 人，主要负责电工、服

装、道具、搭台等工作。在二牛戏班里，演员在不演出时，一般都要兼任演奏板、梆等打击乐器，以及其它搭台等杂役，但乐队三大件的人和职位是固定的。这是河曲戏班内部构成最基本的格局。



图3-3 二牛剧团的三大件乐队组合演出照

如前所述，二牛家族剧团的演员主要来自于家庭成员：二牛及其儿子、媳妇、女儿、女婿都登台演出。大儿子和二儿子扮演的丑角远近皆知，女儿和媳妇是闻名花旦，女婿则是著名的小生演员，一家人演出配合默契，是生活和舞台上极佳的搭档。另有5至6个徒弟，拜师门下，已有5年。二牛夫人和大媳妇管理财务、服装，剧团音响扩音等电工工作，均由二牛担任。

二牛家族剧团每年都在正月、二月以及六、七、八月演出和过庙会，^①地点大多以山西河曲，陕西神木、府谷，内蒙古包头等地为主。一般是正月、二月在山村演出和过庙会。七月是过会季节，大约连演40天，这是最忙碌的演出时期，如果天气好，每天都能演出两场，且场场爆满。二牛家族剧团每年在正月初，即开始离家出外演出。在演出过程中，一般上午排戏，下午3点开戏（夏天4:30开戏），晚上8点开戏，一天两场，演出日程排得很满。整个剧团在唱戏之余，还要种庄稼。二牛常说：

不种地就不是庄户人家。如今咱闹的挺好的，家里头，出外头，既不误种地，也不误演戏。到时，娃娃们（徒弟）都来帮我。我也关心他们。我每次打戏箱，都嘱咐师傅打戏箱面一定是平的，因为在外孩子们都是睡在上面。

^① 在各地的庙会场合中演出。

除了农忙时种责任田，一年演出能够赚十几万，除支付家庭成员和乐队的演出日常工资，还能够有所盈余。徒弟没有工资，二牛平时给一些生活零用钱。没有出外演出时，就在家排练。二牛在自己家腾出两个房间，分别作为男女生宿舍。演出期间，则会由邀请方提供住宿或者派住到各个老百姓家，男女演员分开居住，其剧团管理十分严格。

二牛不仅创办了自己的家庭剧团，还出资置办了戏班最基本的资产。戏箱共有6个，演出服装和道具也是最基本的财产。戏箱，特别是舞台布景，虽然现在看起来十分破旧，但是，这些家当跟随了二牛剧团多年，不管在那里演出，一眼看去就是一个地地道道的草根班子。因为名声在外，每年的演戏档期排的满满的，这足以说明二牛剧团在民间是何等受欢迎。

（二）班主及其组团历史

传统上，民间戏班的称谓，常以班主的名字命名。二牛剧团对外演出时，虽于戏台上悬挂“山西省河曲县民间艺术二人台歌剧团”横幅，但当地和经常演出的地方，都亲切地称呼为“二牛家庭剧团”。

二牛，全名叫樊二牛，生于1947年，家住河曲县六固乡祈家堰。

2003年7月29日，笔者到河曲后，立刻联系樊二牛，准备前去采访他并跟随其班子驻团演出。二牛家没有电话，更没有手机，只好直奔二牛家。县城离二牛家乡大约有20里路，位于巡镇以上山区的祁家堰均为土路，由于几天连续下雨，路段塌陷，车辆根本上不去，我只好和采访助手王建伟包了一辆面包车，尝试去二牛家。中途上来一个女孩子，谈话中得知她是二牛的徒弟田彩霞，她正要赶到二牛家参加外出演出。当车快到巡镇地区最高处狗儿洼时，路塌陷太严重，车实在上不去了，我们只好步行上山。由彩霞带路，5里路，大约走了三个半时辰，终于到了祁家堰。

祁家堰村是六固乡一个地地道道的山村，全村500多口人，140多户。祁家堰是当地有演二人台传统的村落，按二牛的话来说，就是本村连鸡鸣狗叫都是二人台的调调。该村党支部书记樊振明这样介绍到：

祁家堰是二人台故乡，会唱、奏二人台的就有100多人。据记载，清朝顺治以后，该村全部姓樊。正如二人台《走西口》所唱，自咸丰年间，该村就盛行走西口。至今在内蒙古的祁家堰人，比现在的祁家堰人要多两倍。

二牛从小爱唱二人台，受业于本村著名二人台民间艺人樊同庆。樊同庆除演唱二人台以外，擅长二人台的三大件乐器枚、四胡和扬琴，带出很多徒弟。同村师兄、本家兄弟樊安雄（擅拉二胡和四胡）谈到二牛学艺的过程时，如数家珍：

二牛10几岁上想学二人台。当时，人家都在屋里排戏，二牛就趴在窗户外面，用手捅烂窗户纸瞅，跟着大家一起学唱。里面的人“呸”，唾他一口，轰他

走，他还是趴在那里不动。老师傅樊同庆就说，这小子爱这个，将来是个唱二人台的，他就学上了。家里人连个音乐细胞都没有，真想不到，就出了他这么一人。

二牛 14 岁跟老艺人樊同庆学习二人台。樊同庆深厚的艺道，使二牛受益匪浅。他不仅善于表演二人台的传统剧目，对演奏二人台的乐器也十分在行。



图 3-4 二牛近照（二牛在演出时也时常带一把二胡等乐器）

二牛 17 岁去忻州地区演出二人台。因当时建筑工地多，即在建筑公司宣传队表演。当时演出大多还是晋剧，一般演出是《红灯记》、《沙家浜》等样板戏居多。

70 年代，二牛与河曲的武亮英首次演出用二人台曲调编唱的《大寨红花遍地开》。1981 年回河曲，在化肥厂当电工。1983 年冬，借调到巡镇文化馆，从此唱开二人台。1985 年开始，自己组团演出，当初起名为“河曲县青年晋剧团”，班子里有 50 多人，成员大多由外面雇来，主要演出晋剧老八本（如《打金枝》等），还从太原请老师来排戏。1988 年开始演出二人台，剧团成员逐渐以家庭成员为主，主要培养儿女，并与雇来的内蒙古准格尔旗卜塔亥乡只鸡寨村的一个家族班底合并，该家庭成员由父亲李精义、母亲杨三改（女唱男），女儿李岚凤，女婿马三来组成。两班成员加起来有 13 人，剧团名称为“河曲民间艺术二人台剧团”。一起合作 3 年。90 年代后，二牛就以自己家庭班子独立对外演出了。



图 3-5 二牛家庭班底和内蒙古准格尔旗一个家庭班底的合影

二牛在谈到办家庭戏班的经验时，感慨万分：

我这一辈子，就是闹了个二人台剧团。以前雇人演戏，有一年曾经雇了98个人，人家全挣了我的钱啦，我没有挣下一个钱。我一生气，回家培养自己的小子和闺女闹戏。原来主要培养二儿子和闺女，大儿子本来是个木匠，从来没有演过戏，正月里跟上我出门，看见我演戏累得不行，就说，爸，我替你演吧。走到陕西神池店上，替我演了个《小叔子拷姘嫂》，一下子给耍的好啦，这是因为他长期跟着演戏，看我培养徒弟，先看就看会了。我说，后继有人了。家庭剧团闹好了，和惠了，每年毛收入能挣个十来万，但开支大，都给孩子们发了工资。我给他们按劳分配，一人演出一个月也能有千元左右。我常说，那才叫能哩。我就爱受这个罪，娃娃们跟上也为了学东西，咱也得教人家。虽然没本事，就我这些本事他们学下也合适的。我今年都56了，我非把这个家庭剧团办好才行。

二牛自己组团有将近20年的历史，其全家都是二人台的演员。妻子叫金翠女，今年51岁，六固乡人，19岁上与二牛结婚，从小爱唱民歌、二人台，十几岁就活跃在农村宣传队。在2002年8月中共河曲县委河曲县人民政府举办的河曲县第九届“一会一节”民歌、二人台大赛中，金翠女荣获三等奖。二牛在演出或者培养徒弟时，翠女就搞好伙食等后勤工作，全力支持丈夫的戏班工作。

二牛家庭在经营演出二人台的事业中，获得的证书有：

- 2001年9月获得河曲县“移动杯”民歌、二人台表演大赛组织奖。
- 樊二牛获得河曲县“移动杯”民歌、二人台表演三等奖。其剧目《双喜临门》荣获剧目表演奖。其女婿张成义荣获表演三等奖。
- 2002年11月获得山西省文化厅给予的河曲县文笔镇二牛家庭剧团“办好民间表演团体，丰富基层文化生活”荣誉证书。

二牛虽然50开外，但是却已经有了几个孙子 and 外孙，平时由老伴看管。孩子有时也跟着剧团跑外，整日随剧团演出，看来二牛的剧团真是后继有人。

（三）戏班的成员构成

二牛家族剧团的主要演员和台柱子均为家庭成员，即大儿子樊欢荣、二儿子樊欢胜及媳妇、女儿樊欢女及女婿。二儿媳和女婿本是一对兄妹，是河曲寺堰村人。妹妹张树梅14岁时就跟随二牛（公公）学习二人台，18岁开始正式登台演出，后来嫁给二儿子。哥哥张成义也是14岁上拜师于二牛，小伙子嗓音好，表演有灵气，进步快，很快成为二牛剧团的顶梁柱，二牛便将女儿许配给他，师徒变成了翁婿，可谓亲上加亲。全家在二牛的带动下，整年活跃于二人台的演出事业中，从某种意义上说，是个小型而集中的以演出二人台为业的私营小企业。

表3-1 二牛家族剧团成员一览表

姓名	年龄	与家庭关系	行当	职务	文化程度
樊二牛	56 (1947)	父亲	老汉	团长（班主）	小学
金翠女	51 (1953)	母亲	民歌	财务、服装	小学
樊欢荣	32 (1972)	大儿子	小生、老汉、	鼓板	小学
王换珍	33 (1971)	大媳妇		服装、财务	小学
樊欢胜	28 (1976)	二儿子	老旦、小丑	扬琴、鼓板	小学
张树梅	24 (1980)	二媳妇	小旦		小学
樊欢女	24 (1980)	女儿	小旦、丑旦、小生	打架具（打击乐器）	小学
张成义	28 (1976)	女婿	小生、老汉、小丑	鼓板	小学
鲁永琪	28 (1976)	徒弟	老旦、小丑	梆子	小学
李明	17 (1987)	徒弟	小生	鼓板（武场）	小学
田彩霞	17 (1987)	徒弟	小旦		小学
田海燕	16 (1988)	徒弟	小旦		小学
张艳丽	15 (1989)	徒弟	小旦		小学
樊二永	28 (1976)	徒弟		枚	小学
赵文生	23 (1981)	徒弟		扬琴	小学
杜宝财	55 (1948)	家族		四胡、低胡	小学
樊基德	50	家族		四胡	小学
樊安雄	55	家族		二胡	高中



根据这一统计,二牛家族剧团成员的文化程度都只有小学水平。只有樊安雄是高中文化,他保存了一份十分破旧的二人台牌子曲的简谱记录,并送给了笔者。民间艺人大多文化水平不高,但却极有艺术创造力。二牛就是唱奏表演样样拿得起来的多面手,他不仅管理自己的剧团达十几年,还培养了众多徒弟,且不断联系戏路,有着灵活经营的头脑,这在河曲县的众多班主中是很少见的,这也是其它民间班主对他的一个共识。二牛的二儿子可以说是多才多艺,既当演员,又常常演奏扬琴等乐器,有时在外演出,他还时常演奏电子琴。女儿和女婿则是一对舞台和生活中极佳的搭档,他们合演的很多二人台小戏,都被拍成VCD在市场上销售,其演出水平深得当地和外地观众的赞赏。2003年,曾代表河曲二人台,被河曲县选定作为山西省民间艺术团成员,拟前往法国和意大利参加国际民间艺术界的演出。这或许是二牛多年培养二人台徒弟的最高回报。

二、二牛家族剧团的师承关系

山西历史上就是乐户大省。这个“以‘贱民’的身份世代代、祖祖辈辈从事着以‘乐’作为主要谋生手段的行当,成为充满着血泪辛酸的社会群体”(项阳 2001:4)。而乐户的婚姻则更是一种“行亲”,“所谓‘行亲’是指乐户通婚均在同行内部进行”(乔健等 2001:59)。二牛虽然不是乐户后代,但自称为戏人,家里自他开始以演二人台为生,以戏为业,为此他颇为自豪,认为二人台是他的魂,是他的命。他更想在家庭里,把二人台世代传下去。事实上,他已经通过联姻,使下一代全部成为二人台艺人,第三代也正在传承过程中。

对于二人台的传授方式,他说:

过去老艺人不懂谱子,只知道凡字调、工字调等某一个曲调。我是靠自己表演、演唱和演奏带徒弟,以身传教,没有什么章法。

众所周知,中国民间音乐正是在这种“口传心授”的模式上得以生存和发展。二人台也以这种传承发展至今。戏曲更是在其生产过程中讲究一种师承关系。二牛家族剧团与其它民间班子的最大不同,在于家庭班子中建立了一套稳定系统的传承方式。二牛不但以身传教,带出几班徒弟,而且还使得自己的戏班后继有人,并从血缘传承、婚配传承、师徒传承等方面形成一个师承关系的网络。

二牛自1990年以后开始带徒弟。一批徒弟大约在7至8人,年龄一般在16至17岁。二牛除了教唱和排戏外,还专门带演奏三大件乐器的徒弟。徒弟一般先学唱,然后学乐器,二牛还亲自教授四胡和枚。

(一) 传承网络

1. 血缘传承

著名社会学家潘光旦(1899—1967)于20世纪40年代著有《中国伶人血缘之研究》。

第一次从“生物遗传”角度观察中国的“人才”。他将中国之伶人看作一种“人才”，是一种受隔离的“人才”：“伶人的社会地位和别种人才的社会地位有一种很明显的不同；他一面受人‘捧场’，一面却也受人歧视，歧视的结果，便使他们在社会里成为一种特殊的阶级，在心理和生理两方面，都呈一种演化论者所称隔离的现象（segregation）”（1941：5）。这种隔离的结果，在伶人传承上，常表现为血缘传承。潘光旦在书中列出了10个血缘网的脉络，最小的是2个家系结合而成的，最大的可以多至40多个家系，数据十分丰富（1941：103-206）。这可谓戏曲传统上的一种传承模式。二牛家班的传承就是如此。

表3-2 第一批传承徒弟表

姓名	性别	年龄	专长
樊欢荣	男	21	小生
樊欢胜	男	15	老旦
樊欢女	女	14	小旦
张成义	男	18	小生
张树梅	女	14	小旦
樊二永	男	17	枚
余绣清	女	15	小旦（现在偏关）
张瑞锋	男	18	小生（现在城关）
鲁永琪	男	18	老旦

血缘传承主要体现在二牛带传的第一批徒弟中。二牛夫妇有3个孩子，2个儿子和1个女儿都从父学习二人台。二儿子樊欢胜和女儿樊欢女，于1985年开始学习表演，尤其女儿14岁学唱，17岁便正式登台演出。二儿子先学打鼓和扬琴，后来擅长演小丑和小生。大儿子樊欢荣始学木匠，但由于从小生长在家庭浓郁的二人台环境中，结婚后跟随剧团两个月，就能上台演出了。

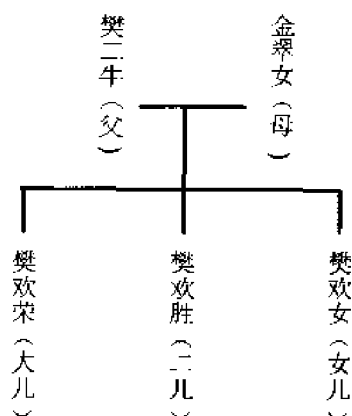


表3-3 二牛二人台血缘传承家系图

2. 婚配传承

潘光旦在谈到伶才是一种受隔离的人才时，提到“这种隔离的现象有两方面，一是社会的与心理的，二是生物的与血缘的。……因为隔离的缘故，伶界的人物，便不能不在自己团体一类寻找配偶，终于造成一种所谓‘阶级的内群婚配’（class endogamy）的现象与习惯。内群婚配的结果，当然是把许多所以构成伶才的品性逐渐集中起来，使不至于向团体以外消散。有时候因缘凑合，并且可以产生一两个极有创造力的戏剧‘天才’来”（1941：7）。二牛在家庭血缘传承基础上，为壮大家庭戏班力量，在自己徒弟中，选定条件好的演员为儿女婚配，可谓当代的乐户人家。虽然他们已经摘去了旧时观念中的“伶人”阶层的地位，但却继承着伶人世家的传承模式。笔者在采访二牛这个问题时，他现实地说：

我把女儿许配给徒弟，主要因为这个徒弟唱的好，很有发展前途。为了家庭戏班的兴旺，同时，也觉得这个娃很有出息，为了拴住这个徒弟，让他们结婚是再好不过的方式。他们在台上也是一对好搭档。女婿的妹妹也是我的弟子，她常作为主要演员登台，正好和我二儿子般配，他们也有意，所以俩对兄妹同时联姻，这不亲上加亲吗？

的确如此，在戏台上，他们时常夫妻对戏，又往往兄妹搭档，家庭戏班特色尽显其中。

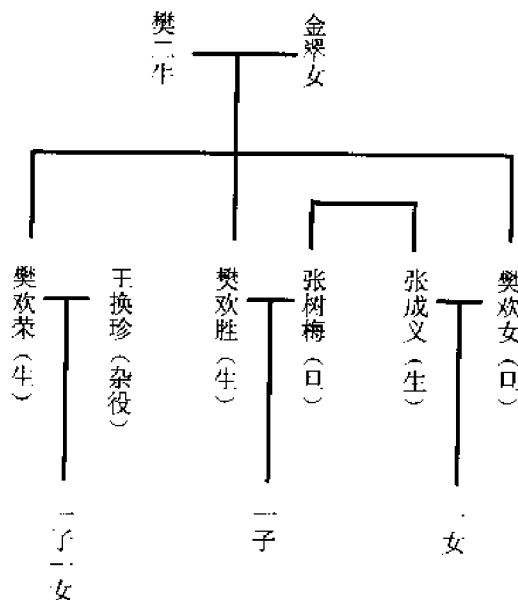


表 3-4 二牛剧团二人台婚配传承家系图



图3-6 二牛家庭成员合影

二牛家庭戏班的内群婚配传承，使我们看见了“类聚配偶律”的行使。“我们知道同行之间的婚配确乎是来得容易，而同一种角色之间的联姻，尤其是来得爽快”（潘光旦 1941：241）。二牛家庭的血缘婚配传承，有力地证明了此点。

3. 师徒传承

师徒传承关系广泛存在于中国戏曲的历史发展过程中。不乏有科班中和戏班中的各种师徒关系。二人台演员大都跟随民间著名艺人学艺而成，他们一般就近拜本地区较有名望的艺人为自己的师傅，当然，师傅也要看该徒弟的条件如何，是否是演戏的“料”。二牛家庭戏班除血缘传承外，更重要的还有师徒传承网络。除家庭成员外，二牛在短短 10 余年里，分 3 批带出 19 个徒弟。

在二牛剧团，徒弟除了在家里学习排练外，一个更为重要的训练场地就是跟班演出。二牛在舞台上以身施教，让徒弟在大量的舞台实践中直接成长起来。每次出外演出，徒弟必须参加，这样既可现场广泛观摩，又可直接上台锻炼。在国营剧团，有的学员为上不了台而发愁，而在二牛戏班中，这个现象一点都不存在。徒弟在演出中每每频繁上场，他们主要表演二人对唱以及载歌载舞的歌舞戏，硬码戏的演出还是以二牛家庭成员为主。演出繁忙季节，二牛对徒弟的培训直接就放在这个真正的舞台上进行练手。这样的环境，既缩短了学艺时间，又使徒弟尽快进步。

表 3-5 第二批徒弟花名册 (1995 ~ 1996 年)

姓名	性别	年龄	专长	备注
刘乐飞	男	15	鼓板	现已自组班子
赵文生	男	15	扬琴	现居家
张美艳	女	15	小旦	演出于他班
王海荣	男	15	梆鼓	任职于他班
王培凤	男	19	枚	在内蒙古
张春生	男	18	枚	山西艺校学生在 该班实习一年半

表 3-6 第三批徒弟花名册 (2000 年至今)

姓名	性别	年龄	专长	备注
李明	男	15	小生、鼓板	
田彩霞	女	15	小旦	
田海燕	女	15	小旦	
张艳丽	女	14	小旦	
田美丽	女	14	小旦	包头艺校
樊 星	男	17	枚	忻州艺校
薛培文	男	16	小生	河曲艺校实习



图 3-7 二牛与现在跟班徒弟合影 (2003 夏拍摄于祁家堰戏台)

从上述三批徒弟花名册中，可以看出，二牛的徒弟包括表演的各个行当以及二人台的乐器演奏人才，他们大都在14左右拜师学艺，16岁登台演出。除目前正在跟班的徒弟外，许多徒弟现已单独挑班，或在其他班子演出，更有个别优秀徒弟考上本地或内蒙古包头艺校，这使二牛十分自豪。每每送走一个好徒弟，师徒都要到县城照相馆照一张师徒留念照，可见深厚的师徒感情。二牛与笔者交谈中，常流露出不想让徒弟翅膀一硬就飞走的想法，从而影响自己的戏班。对走出的徒弟既高兴又有离别的叹息之情。故常常不愿让徒弟样样在行，以各种方式留住他们，深怕失去好帮手和好演员。这可以说是戏曲传承中普遍存在的现实心态。

如果说二牛家族剧团的传承是旧时伶人血缘传承的一个缩影，那么，它同样也可以追寻到过去山西乐户的踪迹。二牛在家庭血缘传承和婚配传承的基础上，又带出自己几班徒弟，为剧团不时增添新鲜血液。正如潘光旦先生所说：“伶人的婚姻与家世，虽已经足够证明类聚配偶与遗传法则的效力，足够产生一般的伶人，使历久不替；但还有可以改进的余地”（1941：242）。二牛深感，要建立巩固家庭戏班，光靠血缘传承和婚配传承远远不够，培养徒弟则是另一重要而不可替代的传承方式，从而维护壮大了家庭剧团，使其经久不衰地延续和发展。

（二）传授的地点与环境

二牛传授徒弟的地点往往选择在家乡和跟班演出的流动舞台上。徒弟拜师后，一般就住在二牛位于祁家堰的家里学艺并跟班演出，农忙时都要来帮忙种地和收割。徒弟在外演出时不拿工资，但吃住全管，有时二牛还给些零花钱。对于农家孩子来讲，只要能学到技艺，就算得上十分如意了。在二牛家里，徒弟除学艺外，也要干一些杂活。二牛家一排正房的左右两边，各分出两个小屋，作为男女宿舍之用。里面均为一个大炕，徒弟在一起都睡同铺，其铺盖为徒弟自备，吃的是大锅饭。二牛的妻子金翠女负责伙食，大家也一起帮小工。有时二牛还亲自下厨做饭，因为二牛的烹饪水平在本村颇有名，有时还为办喜事的人家帮忙做酒席。笔者在二牛家蹲点考查时，就和女徒弟住在小屋的大炕上，也品尝到二牛高超的烹饪手艺。

祁家堰村的干部和村民十分支持二牛的二人台事业，其男女老少都非常喜爱二人台。村里有一个戏台，已经建有20年，是在旧戏台基础上重新翻建的。二牛传授二人台的地点是大队会议室，在此二牛主要传授二人台的基本知识和技能，排戏实习则在本村的戏台上。这两处地点离二牛家都很近。二牛家门口是全村最热闹的地方，村民们经常坐在其门口聊家常，看他们排练。二牛一家外出演出时，家里就由乡亲们帮着照料，而演出淡季回来，二牛就本村戏台上，为自己的父老乡亲演上一场，作为回报和答谢。笔者前去蹲点采访时，已深感村里人对二牛家庭剧团的认同，甚至对笔者前来采访也习以为常。因为当地的记者和电视台也都曾造访过二牛家，只是该次笔者住在二牛家随团参访而引起村里人的一些好奇罢了。

（三）徒弟的学习生活

徒弟的学艺生活十分紧张。除跟班流动演出略显繁忙外，在二牛家里的学艺生活却颇有秩序。二牛的传教严格，管理上有条不紊。下表是徒弟在跟班演出之外的日常学习生活内容安排。

表 3-7 徒弟一天的学习生活内容表

时间	内容	备注
5:00	练功	
6:00-7:00	练嗓	
8:00	早饭	
9:00	学习乐理知识	二牛教音乐基本知识和二人台的旋律构成
9:30-12:00	排戏	
12:00-15:00	午饭及休息	
下午	排戏	
晚上	自由活动	

诚然，二牛家就是一个二人台生动的民间学堂。虽然师傅只有家主二牛一人承担，但他却管理严格，传、帮、带一人兼多职，常年默默地做着自己觉得应该做的一切。这正是二人台百余年间得以生存发展乃至传播的真实而生动的写照！

三、二牛家族剧团的经济运作

民间戏班既无政府支持，也很少获得社会赞助，基本的生存方式，就是通过营业性演出活动来获得报酬，以维持戏班的基本需要。由于民间戏班常年演出于开放式的广场，很少与观众发生直接的经济往来，收入全部依赖于邀请和承接演出的地方支付的报酬，即“戏金”。因此，民间戏班的经济供养和运作，是其生存发展的重要基础。河曲民间二人台戏班甚多，如何在复杂激烈的同行竞争中，尽可能获得更多的演出合同，同时，又在不同季节、不同地区尽可能得到较多的演出收入，是考验戏班演出水准的尺度，更是班主对外社交能力的体现。

二牛家族剧团在河曲县民间戏班中是个营业时间长、有良好酬金回报的表演团体。这与二牛辛勤经营戏班，在社会上保持良好信誉和演出质量有密切关系。由于二牛剧团以家庭成员为主，且剧中人物和实际家庭成员关系吻合，更重要的是，二牛常年在民间传承二人台，原汁原味，深受百姓欢迎。在常年的营业演出中，二牛剧团形成了自己特有的三种戏路机制，将家庭戏班经营得有声有色。

（一）固定的戏路机制

二牛在多年的演出生涯中，严格遵循演出规则，在民间享有盛誉，从而形成“固定戏路”，即在相对固定的演出季节里，被不同地区的个体或村落所固定邀请，演出的天数和场次也相对固定。这种固定的戏路使演出一般不会中断，班主一般将被邀请的地方与地方之间的演出时间安排得十分妥当，中间没有空档。基本上在一地的最后晚场结束后，第二天早上立即赶场到下一演出地，当晚甚至下午就开戏演出。这种转场现象对二牛戏班来讲，虽然紧张而辛苦，但成员们对此已习以为常。

二牛家族剧团演出的戏路，有本地戏路和西口路固定戏路两种：

1. 本地戏路

笔者于2003年7月29日晚到达河曲，30日即赶往二牛家乡祁家堰，采访二牛家庭戏班以及展开蹲点调查、跟班演出的调研工作。自8月1日—9月5日（农历7月4日—8月9日）随二牛戏班在河曲本地区一个多月，进行实地考察。随后又随二牛前去西口路演出。亲自体验和领略了他们繁忙却有秩序的演出生活。

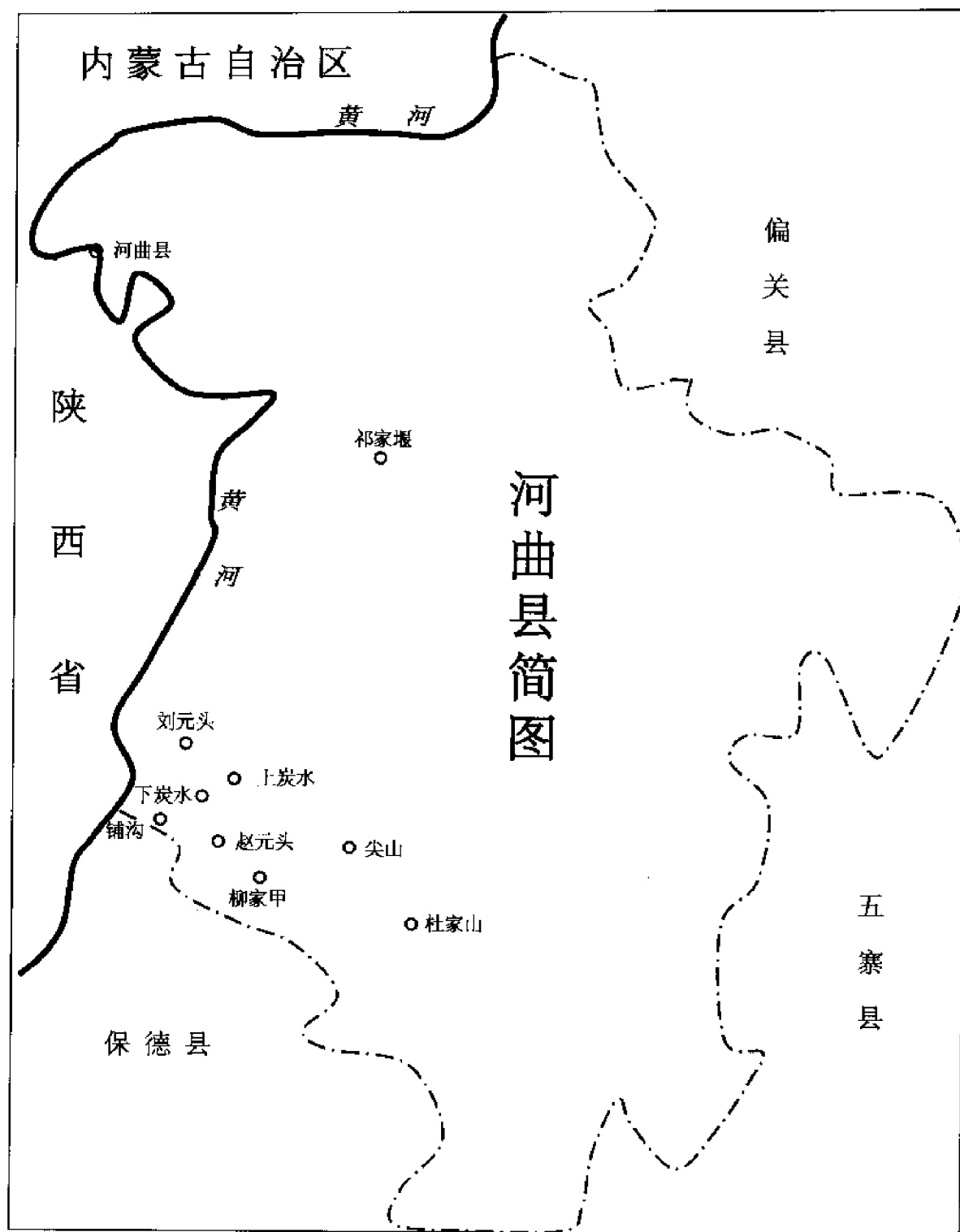
因受2003年SARS的影响，整个演出比往年延迟。为时一个多月的本地区一轮演出活动中，二牛每天都有戏演。其中，既有二牛自己联系的台口戏，^①又有某村庄专门邀请二牛戏班的演出任务。以下是笔者跟班在河曲县演出路线的示意图。^②

表3-8 二牛剧团2003年农历七月至八月在河曲县各乡村的演出日期、地点一览表

演出日期（农历）	演出地点
7月4日	祁家堰
7月14—16日	河曲县城关县城旧街二轻局门口
7月17—19日	下炭水
7月20—22日	铺沟
7月23—25日	赵元头
7月26—28日	刘元头
7月29—8月1日	柳家甲
8月2—4日	尖山
8月5—7日	上炭水
8月8—10日	杜家山

① 台口戏是指联系某地点戏台上的演戏事宜，包括与邀请方商议演出的档期、戏价等相关演戏细节的全部过程。当地人称专门联系演戏的人为“写戏人”，写下的戏称“台口戏”，写戏的过程叫“写台口戏”。

② 这里二人台的日期安排均按照农历。当然，这只是二牛戏班演出档期的一部分。实际上，在9月6日（农历8月10日）以后，二牛戏班仍然在演出台口戏。笔者因为时间关系，没有继续跟班参与。

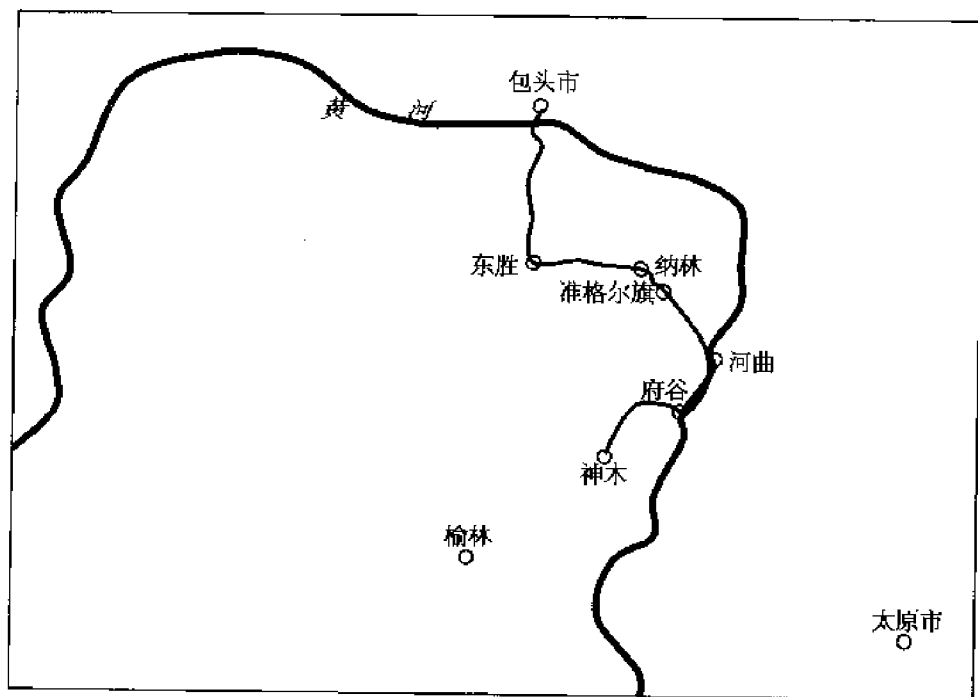


地图 3-1 二牛剧团 2003 年农历七月至八月在河曲县演出地点示意图

笔者跟随二牛剧团在河曲县演出的一个多月里，演出地点就有 10 处，演出路线基本为本县地区沿黄河的村落。这只是二牛剧团在一个月内的演出戏路，可以说是二牛在本地戏路的一个缩影。实际上，二牛在本地的戏路涵盖着整个河曲县的村村落落。在常年的演出中，二牛剧团几乎跑遍了河曲的所有村庄，甚至有的村庄一年请他们演两次以上。加之岁时节日、红白喜事等诸种乡俗礼仪的需求，二牛的本地戏路实为随机可变，人们随时邀请和“写”二牛的台口戏，这已经构成了二牛本地的固定演出机制。

2. 西口路固定戏路

在河曲及西口路，除二人台，晋剧同样也是当地人喜爱的地方戏曲，故晋剧常和二人台搭配演出。笔者考察中发现，目前晋剧和二人台都是独立演出，但在乡村，二人台更有市场。在二牛家庭剧团近 20 年的演出生涯中，先是演晋剧 5 年，后来基于市场的需求，就专演二人台。每年的演出路线均沿着往年走西口的路线。常走的途径是：从山西河曲出发，到保德，过黄河到陕西府谷，后至神木，再到内蒙古的鄂尔多斯（准格尔旗），最后到达包头。其演出路线图如下：



地图 3-2 二牛剧团西口路演出路线图

近几年的演出路线，由下述西口路上的具体地点构成固定戏路。演出路线和时间以及演出的场合详记如下：^①

^① 这里演出的时间安排均按照农历计算。

正月初二举班出门，主要是在河曲本地配合时令节日的演出。

2月19日在南也过古会（3天），然后整顿在家。

2月26日出发，到保德和陕西府谷演出，大多是庙会，时间月余。

4月18日，在府谷的孤山古庙会演出，写台口戏3-4天。

4月20日，府谷新民乡演出，以卖票形式演出7-8天。

5月7-8日，陕西神木县城卖票演出。

6月20日，陕西神木二郎山古会，卖票演出4天。

6月25日，神木、大堡当过神会。

7月15-19日回河曲，参加河灯节及本县乡村演出。在家修整几日。

8月2-3日，到内蒙古。先到准格尔旗过交流会演出，然后到包头以及周边的五原县、赵家营演出。为期两月左右。

10月2-3日回家，冬天排练。

3. 戏路档期

常年固定的戏路中，二牛一般与邀请方在以上几个演出地方谈妥，报酬相对适中。由于多年的信誉，二牛接受的演出安排从未有合同，一切安排均为口头约定，但从未有失误现象。

每到一地，演出日期安排常以单数记，有3、5、7、9天不等。也常有4天7场戏的安排。其中，3天5场戏，是村庄和乡镇最常见的演出档期。在大的县城和乡镇，有时是4天7场演出，更大的交易会，常是5天11场戏。这与其它地区的戏班演出档期，既有相同之处，也有区别。^①一般头天晚上开演第一场，称首场，第二天的演出为正场，一般下午和晚上各演两场，最后一天的晚上为末场，这与笔者在护宁寺戏台里面考查清光绪六年四月初八双合班的演出题记中“首场、一正、二正、末”等记载是相当吻合的。二牛接戏演出最多的就是3天5场戏的档期。不管演出属于何类档期，剧目均不能重复，这是河曲戏班演出规则之一。所以，接下档期长的演出对戏班来说是一个重要的考验。能否拥有相当的演出剧目，并从容胜任，与戏班成员的多少和演员素养及经验都有直接关系。值得注意的是，民间戏班的年度与日期的演出安排，均按照农历，民间百姓也仍按农历计算安排生活。

4. 戏价与开支

如果按照二牛每年演出的季节和档期计算，一年大概演出6个月以上，演出场次约300场。二牛戏班在本县演出的报酬，一般为1400-1500元（3天5场戏），外地演出往往在3000元上下浮动。传统节日的演出报酬有时很高，如正月十四、十五、十六的元宵节，可达7000元（如在山西朔州地区井平县）。接4天7场戏时，河曲是1800元，外地则在5000左右。在包头赵家营大队，演出7天，挣到10000元左右，这不仅是二牛戏班一年演出路

^① 浙江省台州戏班的演出日期亦均以单数记，如3天、5天、7天、9天等，一般不会有双数的日期安排。但是，其中演出3天的村庄是很少的，最常见的是每个台基演出5天，超过5天的台基也有，但不多（傅谨 2001：153-154）。

线的终点站，也是他们收入最多的地方。

由于二牛家庭戏班长期演出于晋、陕、内蒙古地区，其家庭成员也就结识了许多当地的朋友。二儿子和媳妇经不住其它商机的诱惑，自2002年10月18日起，夫妻俩用多年演出二人台的积蓄，在包府路上（西口路）开办了一家饭店，该地区是内蒙古一个煤矿开发区。女婿则自己买车，干起往陕西神木拉煤的活计，一天能赚200元。

家庭戏班面临拆散的困境，二牛却如是说：

孩子们嫌唱二人台挣钱少，想干别的，我不能阻拦。但是，过庙会和节日时，有人点名被请演出，他们也都会参加。一般一天演出给400元，下午、晚上各演出两场。在正月、二月和七月，这是戏价高的季节，一般一场就在400-500元。学徒跟班演出时，每月给点零花钱，经过二到三年的训练，可以上场表演时，一月发给200元。一轮全演下来，也可挣到800-1000元。而家族成员，根据上场度，一般每月能挣到1000多元。

二牛随手递我一些揉搓的信纸，是发工资的单子。笔者随机抽取一张，抄录如下：

表3-9 二牛剧团2001年5月工资表

姓名	工资（元）	盖章签字
樊二牛	1500	
樊欢荣	1000	
樊欢胜	1000	
樊欢女	1000	
樊二永	1000	
张成义	1200	
张树梅	1000	
王换珍	600	
樊安雄	600	
金翠女	400	

不过，在2004年正月，二儿子和媳妇因为饭店经营不善，又卖掉饭店，回到家庭戏班里来演出。女婿也暂时放弃跑车，回班参加旺季的演出活动，以赚到更多的演出收入。正月演出每人一天能挣到100元，而在平时的演出中，最多一天能收入50元左右。

5. 其它费用的开支

田仲一成在《中国的宗教与戏剧》中，引用广东肇庆《水坑谢氏家谱》所载《芝兰书室拜年条例》。可以看出，清道光年间，广东一带的演戏活动所需戏价外的费用开支（1992：337）：

戏班合同。除戏金外，其杂项银两中，宵火耗、床铺、台凳、灯油、出入箱，及戏棚、遮天拜亭、蓬厂，祠堂粉饰、陈设张挂、油蜡牛烛、灯笼纸张洋灯、祭仪拾席、花红香烛、迎送人夫、吹手、执事、金字牌、拾桌、水薪、席铺搬运各项使费额，共支银壹佰叁拾两。

可见，历史上戏班的演出，除戏金外，还有其它额外支出的现象。像上述戏价外费用开支的罗列，纳入合同中，如此详细。二牛戏班的演出活动，除戏路的档期和戏价议定外，也有其它的演出费用开支。虽然没有上面那样繁多，也有如伙食和住宿，以及从甲地到乙地的戏箱和人员接送等相关问题。二牛戏班由于戏路长期固定，额外费用也约定俗成，主要有“大包”、“小包”两种情形。

“大包”就是在戏价之外，演出地负责接戏箱、戏班成员以及铺盖等杂物。演出期间，派住派吃，即演员按照男女分别，派往村里百姓家食宿。二牛最喜欢这种方式，因派住的家庭，基本上是村里较富裕的大户，伙食招待得较好。另外，演出地还负责给戏班人员2条香烟、10包手纸、5块香皂等生活用品。

“小包”是指伙食自理。这样一来，戏班要有个专职厨师，负责做饭等。有时住在大队部，男女睡通铺，这是较艰苦的情况。二牛戏班在一轮巡回演出中，两种情况时常都存在，只能看运气如何。小包时，戏价并不一定相对提高，这要看承接演出的村落的贫富差别而定。二牛认为，演出就是有赔有赚，赔的地方是指碰上小包，虽多付额外支出，心态也极豁达。

（二）票房机制

二牛戏班在外地演出中，尤其在陕北和内蒙古，如遇演出时间存在空档日该地又是二人台的好市场时，便时常以卖票的方式入账。二牛甚至笑言：

票房实际上比写戏所得，多得多。票价每张2元，平均每场能卖到800元左右。在陕西神木县，票价2元，一场能收入1000元左右，曾连续卖票演出25天。在内蒙古包头，票价2元，一场收入则在1300-1400元左右。在包头的临河家，一场在1500-1600元左右。在五原县，一场也在1500-1600元左右。有时也在陕西神木、府谷和内蒙古的娱乐场里搭台演出，一天800元左右，票价也是2元。

可见，在内蒙古等富裕地区，票房收入也随之增高。也印证了群众对二人台的喜爱程度。二牛戏班往往在县城或较富裕的乡镇，选择在广场式环境中，搭土戏台，用幕布简单一围，就可卖票演出。票价只有2元钱，也没有票据，交钱即可进去看戏。舞台下面没有座位，人们可自带板凳或者就干脆站立观看。这就是普遍存在于广场演出的民间二人台剧

场形式。二人台演出从来没有观众座席，可以想象，这么一大群人擦肩挨背一站就是两个小时以上，仍然那么百看不厌，场景如此可观。这就是二人台雄厚的市场需求。难怪二牛一年演出繁忙，有着固定的戏路，还要插空玩一把票房收入，虽然辛苦，但是乐趣却在其中。

（三）特殊的演出经济人——“写戏”机制

写戏人，即联系演戏的人，又称“写台口”，指负责联系演戏，谈戏价以及如何接送等整个过程的人。

在河曲戏班中，二牛戏班因其组班历史长、演戏老实、口碑好等背景，故拥有长期的固定戏路。加之二牛本人就善于“写台口”，获得演出邀请就相对容易。人们也比较熟悉二牛的戏，从而在各地都有一些固定的“写台口”的人。

应该说，河曲“写台口”的人，是二牛本人。他在长年演戏的同时，形成固定的演出关系，其戏路长，深受本地区的喜爱。他深知何时去哪里演出，既有市场，戏价又适中。碰上老关系，戏价低些也无妨。二牛戏班的徒弟是不拿工资的，怎样算二牛本人也能赚钱，只是多少而已。这与河曲其它戏班均要付所有戏班成员工资的情况不同。由于河曲二人台戏迷甚多，二人台演出市场也吸引了其它二人台爱好者参加到这个行列。在河曲的一些村落和单位，有自愿为二牛担当“写台口”的人，在当地被称为“挑头人”，集资邀请二牛。如二牛在下炭水演戏的挑头人是何永田，副挑头人是苗永飞。他们为本村联系二牛剧团来演出，其戏价谈妥为3天5场戏，共800元。然后他们则去村里各家和单位（如村里的煤矿）敛收看戏钱，这叫全村聚钱。一般人均5元，每家20-30元，有钱的能给到30-50元，这完全是自愿的行为，然后再把集款的详细收入写在大红纸上，张贴在村子土戏台旁边的墙壁上，以便让全村人知道详情，同时也是集款人的荣耀。在这张大红榜上，集款人以及款项写得清楚而详细。诚然，“写台口”的人要有市场眼光，尤其要知道本村的经济实力，同时戏价还要谈得合适，否则，集款不够的话，写戏人还要自己补齐戏金，多了则属于自己的盈余收入。因此，写戏人在某种程度上实际起到一种演出经纪人的作用，只不过不是某一个班子固定的经纪人而已。当然，在经济上也要承担一定的风险。从下炭水集资情况来看，收入和戏价基本持平。写戏人一般为二人台的爱好者。他们说只要组织好一次演出，就基本上心满意足了，不会在乎经济上的一点得失。

“下炭水唱戏”村民集款

苗伟小 50 元	苗乃田 50 元	苗永胜 50 元	苗贵生 50 元	苗双喜 50 元
李宽小 50 元	狄文善 50 元	苗永青 40 元	苗金 30 元	苗有田 30 元
李云小 30 元	王成才 30 元	苗贵明 20 元	苗序旺 20 元	王有才 20 元
李瑞峰 20 元	苗伟希 20 元	李刚柱 20 元	李来小 20 元	王秉牛 20 元
何怀小 30 元	王二牛 20 元	苗六田 20 元	苗王负 20 元	王尚国 20 元

李板小 10 元 王板小 10 元 何田仁 10 元

免费拉戏箱：苗双喜、何永田

免费看戏箱：何山小

合款：810 元

集款人：苗永明

苗永飞

2003 年 8 月 16 日

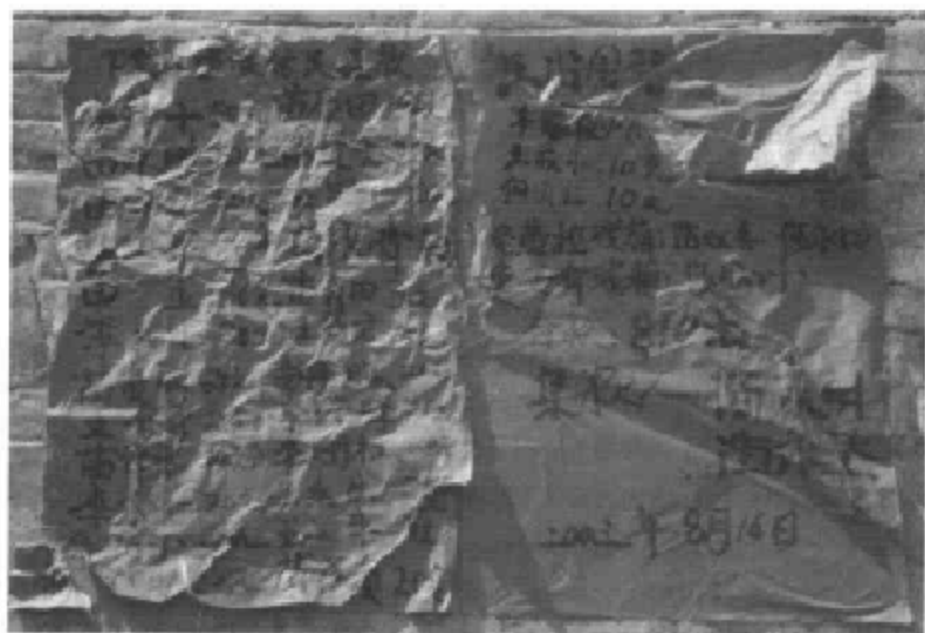


图 3-8 “下炭水唱戏村民集款”大红榜张贴现场照

二牛在铺沟演出的挑头人叫柳爱青，男，41 岁，石料厂老板；副挑头人是何全喜，男，33 岁，是一名货车司机。以下是在铺沟的集款情况：

铺沟唱戏村民集款

富蟬（煤矿）400 元；进财（石场）50 元；爱伟 50 元；

全明（焦化厂）50 元；陈希元（白灰楼）200 元；培瑞 100 元；

旺旺 100 元；保蟬 100 元；志军 100 元；再生 50 元；文财 30 元；

占后 30 元；跃峰 100 元；柳青 30 元；三命 50 元。

共收 1440 元。吃住全包，车接车送。

铺沟给二牛的戏价是 1200 元，剩下的则是写戏人所得。可见，铺沟的戏价比下炭水要多的多。另外，下炭水的伙食要戏班自己起火（小包），而铺沟则是全管（大包）。按二牛的话来讲，生意就是有赔有赚。

二牛在陕北的写戏人是田其生，34岁，神木县大保当镇任家伙场村人。初中文化，17岁就到内蒙古打工，21岁开始学作生意，后来在新庙开了一家焦化厂和砖厂，现在又在神木本地作些房地产生意，可以说是一个农民企业家。近年，在自己家乡投资翻建三皇庙，并担任庙会会长。田其生从小喜欢二人台，当二牛多年演出于西口路上的神木这一地点时，田其生逢场必看，多年来与二牛家结下深厚友谊。由于神木的各种神会颇多，久而久之，他便自然成了二牛戏班在神木地区的写戏人。另外，神木还有一位专门为二牛“写台口”的人，叫贾宝玉，他亦善于联系各种庙会和神会的演出。

樊虎子，57岁，与二牛同村，也是河曲祁家堰人，俩人打小在一起长大，是二牛在内蒙古包头一带的“写台口”人。樊虎子14岁出口外，父辈就以走西口谋生，到樊虎子这一代也是走西口。樊二牛也曾经和樊虎子一起走过，只不过二牛又回到家乡，而樊虎子却留在内蒙古，最后在包头赵家营定居。樊虎子从小就是在二人台的艺术环境中长大，至今谈起二人台还是那么兴趣十足。而赵家营是河曲走西口定居的集中地，是二人台演出的好市场，樊虎子每年都给二牛在赵家营、五原县等包头一带写“台口戏”，二牛在该地的戏价是最高的，每年最后一站二牛必在这里演出，一直演到人冬才回家乡。演“台口戏”的同时，这里也是二牛戏班票房收入的重要据点。多少年来，已经形成一个良好的写戏循环。赵家营人对二牛戏班的演出剧目及其成员了如指掌，可见他在此演出的影响。



图3-9 晋、陕、内蒙古三个“写台口”人于2003年夏相聚包头时的合影
(从左到右依次为田其生、樊二牛、樊虎子)

二牛由于常年在外演出，家里一直没有安装电话，曾经配置了一部手机，也因有一次喝酒过量，在路上不慎丢掉，后来就没有再买。但是，二牛的演出一点没有因缺少通讯设备而受到影响。二牛在哪地演出，随便一打听就知道。人们对二牛太熟悉了，如果有人联系二牛演出，就会直奔二牛演出的村子或乡镇，到了以后，打听戏台在哪里，直

接找到二牛即可。这一点笔者深有体会，有一次，笔者刚从外地赶到河曲，即按照此办法，找到二牛的演出地，但没有料想，二牛刚刚转场去下一个村庄，只好再临时雇佣一辆摩托车载往目的地，这样才找到二牛戏班。对此现象，我甚为惊讶，在现在这样一个信息社会，没有通讯工具，简直无法想象如何生活。像二牛这样长期在外演出，更是离不开通讯。河曲二人台民间戏班的班主都有手机，以便联系“台口戏”。而二牛却不以为然，仍然按照传统的方式我行我素，居然长期深入民间，戏路不断，不得不为这样的潇洒而感慨万分。

四、二牛家族剧团的演出形式以及对“唐戏”剧目的现象直观

二牛家族剧团常年演出于村庄简易的土戏台上，在乡镇，如果是演“台口戏”，则在邀请方所在的商家或单位门口搭台开戏。卖票演出时也是选择相对开阔的地方，搭台开演。舞台前面没有观众席，观者大多坐砖头或自带板凳，更多是站立观看。因此，演出环境不同于剧场。这种长期固定、几乎不间断的野台戏，决定了二牛戏班的演出和表演形式具有即兴、简洁、注重与观众互动等特性。

（一）即兴的表演特色

二牛戏班每到一处，往往是中午或下午到达演出场所，稍微休息片刻，就忙于搭台。首先把戏班的横幅在舞台上挂好，然后搭好里外幕布，把自备的灯光和音响设备安置好，在台中后面，布置一个戏桌两椅，舞台地面铺一简陋的地毯，即全部完毕。由于是流动演出，故很少有大道具，携带的大多是随身小道具，如扇子、手绢、霸王鞭、烟袋以及棍棒等类。舞台看起来很简单，是一个典型的民间戏班行头。

二牛在2003年8月份的演出，基本是3天5场戏的档期，每场时间一般在两个小时以上。只有演员的精彩表演，才能吸引大部分站立的观众连续观看并获得掌声和喝彩。演员和观众时常产生互动和影响。有时演员兴致高昂，演出时间就延长些许，有时为了达到行规上一场最少一个半小时的演出时间，还要临时加一些即兴表演，否则，演出承接方就会少给戏金。二牛演出历来严格遵循这一行规，演出时间甚至超过3小时的也常有，故当地人认为二牛演戏比较老实。因此，二牛在传授徒弟的过程中，特别强调演员的表演功夫。女儿樊欢女极具表演才能，她不仅胜任旦角，还能客串丑角，如她在《王二娃说媒》中扮演丑角根旺子，演得极为俏皮而滑稽幽默，其中，掺杂着很多即兴的成份。她说：

要在台上连演几天戏，村里的男女老少都来看，必须唱好，有时看到大家爱听，还要多加“俏口”，就是唱得更花哨，更重要的还是表演。老乡看二人台，大多是看热闹，看到下面喝彩声大，就得加把劲，演得更滑稽，逗他们笑，演得更加活泼逗乐。

樊欢女在表演中,为达到演出效果,时常加进一些即兴演唱,丰富唱腔和展示自己的歌唱技艺。如下例是《害娃娃》一剧中的四句唱腔,樊欢女分别加用了四种即兴演唱方法:

一推:即在该唱的地方不唱,推迟一点再唱出:如在“十”字和“婆”字处的推迟半拍演唱。

二抢:即把过门也唱出,如“婆婆家”的“家”字的拖腔,原是乐队的间奏部分。

三闪:即闪过板点,在后半拍入唱:如“苗”、“盼”和“胖”字之处的处理。

四“扒疙瘩”:这是二人台老艺人的土话,指演员的即兴发挥,意指在原高音区的旋律上再加高音:如“身手大”的“身”字处,演唱在原来的徵音(有时也唱宫音)上再往上加到商音,扩大音域,强化音乐的张力表现。此为二人台最具独特风格的唱法之一。

谱例3-1 樊欢女演唱的《害娃娃》选段

害 娃 娃

(河曲)樊 欢 女 演唱
杨红录音并记谱



演员不仅能唱戏,还要会演戏。由于土野台贴近观众,很多观众甚至扒在台边,这种近距离会使台上的演员和台下的观众产生直接共鸣,演员的即兴表演是在这种环境下产生的。欢女之兄樊欢荣对我说,每个地方的演出剧目常差不多,唱久了,自己也想变。他常用民间俗称的“疙搭字”唱法即兴表演,即改变原音符的时值,形成切分效果,使音乐富有变化。有时演戏疲惫时,则用“钻山沟”的唱法,即为了某种情绪表达的需要,将旋律简化演唱,达到省劲目的,二牛的即兴表演,更为突出,为获得掌声,故意用些丰富的表情和夸张的动作,换来观众喝彩。正如二牛所说:

一个精彩段子演完后，观众叫好，演员自然高兴，这种快乐，台上台下是一样的。

这正是二人台艺术自产生的那一天起，就有自娱性的本质所在。即兴是演员的表演技巧之一，一个演员水平的高低，与他的演技有关，更与他的艺术修养、现场发挥和有着良好的舞台表演口碑有着密切的联系。二牛就是个善于表演又从中尽情享受这种感受的艺人。

（二）随机的演出剧目

河曲民间戏班“写台口”时，往往主要就演出地点、演出时间以及其它具体的演出运作细节谈妥即可，不具体写演出剧目。一方面是每个戏班都有固定戏路，演出内容又以传统剧目和地道的二人台风格为主，另一方面可能是河曲为二人台故乡的缘故，不管当地还是外地，都认为河曲二人台较纯正地道。“写台口”请班子，主要看请哪个班，班主是谁，便清楚剧目了。

二牛的剧目全部都是二人台的传统段子和小戏，剧目完全没有剧本依据，都是口传心授。徒弟也是靠长期跟班演出，耳濡目染所得。家庭成员几乎所有传统小戏都能演，徒弟也样样拿得起来。二牛同子女、儿媳及女婿与徒弟穿插表演，其组合样式是多样的。

因为没有戏单，演出中，一般临时决定上演哪个剧目，决定后给台下观众报一下。笔者在驻团跟班演出中，经常看到二牛演完一个节目后，匆匆跑到后台，叫喊着上何戏，有时临时组合演员，遇有问题，便临时换节目。这种随机的演出方式，确实让我吃惊，但二牛有条不紊的安排，亦不失为一种民间班子特有的管理方式。

多年的经验，二牛对剧目安排早已心中有数，而家庭成员和徒弟也就尽可能多地积累传统剧目的演出能力和经验，力图达到全面手，以胜任多种角色的演出，即使面对随机的演出剧目安排也都心照不宣。但也有个大致行规，就是不管接几天几场戏，演出的剧目一定不重复，否则会罚戏金。每场演出基本上按照下列的剧目类型安排：

第一个剧目：跑场戏，即“带鞭戏”或曰“弓鞭戏”。此类大多是对唱和载歌载舞的表演，多半属民歌风格的抒情唱段，表演时要尽量跑满台场，达到煽情热闹的效果，渲染舞台气氛，起到闹台开场的作用。此类剧目以徒弟们的组合表演居多。常演剧目有《拜大年》、《打金钱》、《打秋千》、《五哥放羊》、《神经观花》、《姑嫂挑菜》、《拉哥哥》、《四人观花》等。

第二个剧目：坐场戏，即“硬码戏”，即以唱功见长、故事性较强的剧目。此类以显示演员功底为重，演员以二牛的儿女夫妇为主。常演剧目有《走西口》、《打樱桃》、《探病》、《吃醋》、《卖菜》、《卖碗》、《光棍哭妻》等。

第三个剧目：小丑戏，即以小丑表演见长，以幽默滑稽逗乐为主的剧目，演出在笑声中结束，以吸引观众下场再来。常演剧目有《王二娃说媒》、《余老财串门》、《挎嫂嫂》、《害娃娃》等。

在这一演出框架基础上，可任意加添，尤其是坐场戏和小丑戏，是戏班不断“写台口”的重要参数。

二牛戏班成员在多年的演出实践中，形成固定搭档而组合演出的剧目有：

1. 夫妻搭档：

二儿子与媳妇搭档演出的剧目有：《走西口》、《卖菜》、《探病》、《洞房》、《十八摸》、现代戏《双喜临门》、《王二娃说媒》等。

女儿与女婿搭档演出的剧目有：《水刮西包头》、《十里墩》、《拷嫂嫂》、《听房》以及一些硬码戏。

2. 兄妹搭档：

二媳妇与女婿（兄妹俩）常演剧目有：《吃醋》、《卖碗》、《五哥放羊》、《十里墩》等。

大儿子和女儿合作剧目有：《余老财串门》、《害娃娃》、《王二娃说媒》等。

3. 姑嫂搭档：

二媳妇与女儿演出剧目有：《姑嫂挑菜》、《十里墩》等。

4. 公媳搭档：

《双喜临门》、《公公骚媳妇》等。

在2003年8月份的演出中，因二牛的二儿子和媳妇需要照应开在西口路上的饭店，女婿又有拉媒任务，故只能以大儿子和女儿为主要演员，碰上当地要求二牛上场的，二牛偶而也亲自上场露一手，后来又临时雇来了一个唱旦角的演员（陈留存），其他演职人员主要靠徒弟。由于接下的“台口戏”多，眼下的戏班规模也只好匆忙上阵了。笔者正为失去诸多重要戏班支柱而产生疑惑时，二牛却不以为然，认为这次演出正好是徒弟练手的极好机会，写“台口戏”依旧没有受到影响。相反，真正拿工资的人少了，二牛却赚个盈满。同时，他也认为这次在本地区的演出戏价稍低，但考虑到都是老客户，为家乡人演出，自己也有一份责任。

（三）演出的“唐戏”剧目

二牛剧团的节目丰富，除了传统的《走西口》、《探病》、《捏软糕》、《卖菜》等剧目外，还有该团拿手好戏《洞房》、《十八摸》、《听房》、《小叔子拷嫂嫂》、《公公骚媳妇》等“唐戏”剧目。^①“唐戏”是本地土话，这在西北地区统称为“荤段子”，即带有“性”的内容。这是一种处于特别“敏感内容边缘”的节目。正因为如此，河曲大街小巷的人

^① “唐戏”是河曲方言。在当地，“唐”具有特定的所指，其本身带有“傻”、“下流”的含意。其实不然，在民间，这是所谓人性的自然流露。与“唐戏”同类的方言还有“唐人”、“唐话”等，都与“性”有着直接的关联。

们异口同声地戏称二牛剧团为“唐剧团”、“毛驴剧团”、“二驴剧团”，这里面既有戏弄调侃意味，又实际带有些许赏识成分。因为老百姓喜看的就是二牛善演的传统剧目，包括荤段子。

如同民间口头文学和西北“花儿”等民间艺术里有许多所谓的“荤段子”，二人台也有许多被官方以及有关方面定性为“黄色”、“糟粕”、“低级趣味”的传统剧目。然而，这些“不登大雅”的玩艺儿，却在民间屡禁不绝，富有其顽强的生命力。二牛戏班每到一地演出，虽然演出没有戏单要求，表演的剧目均为随机安排，但是，双方都有一个约定俗成的习惯，即在最后一场主要上演“唐戏”，或者邀请方主动提出，要求在末场演出此类剧目。既然观众愿意观看此类节目，二牛极量都去满足。二牛写“台口戏”较其它民间戏班多，其中，有这方面的原因。

二人台的显著特点之一，是它的现实性、生动性和通俗性。其内容主要是“反映青年男女的爱情生活和对美好生活的憧憬，揭露旧社会的腐朽黑暗和反映劳动人民的苦难生活等”（《河曲县志》1989：474）。因此，二人台的人物多为家庭生活中的亲属关系，如情侣、夫妻、姐妹、姑嫂、母女等。这也体现在“唐戏”的家庭人物关系方面，如夫妻、情侣之间的情爱。然而，也有一种被认为是不合法的、有伤风化的性的描述。如男女相互爱悦的表现，更引人入胜的则是夫妻之外的情爱等，在西口路地区，这种关系叫“串门”、“搭伙计”。此类内容在以往的二人台研究中常常被忽略掉。但也可见该方面的零星描述，如有的提到“对于这一类爱情内容，要和它所产生的历史背景和社会条件联系起来看，它是严酷的封建社会里，劳动人民政治上被压迫、经济上被剥夺，婚姻没有自由，往往连正常的夫妻生活也被剥夺的结果。有人说这是‘一种正常要求的不正常的表现’，这种见解是比较公正的（李世斌 1983：15-16）。还有的认为“色情东西的存在，剥削阶级是有其影响的。早期的二人台班子有些被内蒙古西部地区城市赌场收罗，受到城市商人、恶霸流氓、地主们的影响。流浪在农村中的二人台班子，虽然和农民直接见面，但也常被无聊的地主雇在自己庄园里表演，少则一天半天，多则十天八天。地主们喜欢‘十八摸’，地主的女人常点唱‘吃醋’等；有时他们还请艺人教唱。这种经济上的依靠，使得一些艺人们不得不接受其影响，迎合其趣味”（中央音乐学院中国音乐研究所编：1956：222）。从上述这些论述中，不难看出作者把二人台中有关“荤段子”的存在与“封建社会的压迫”、“剥削阶级的影响”等联系在一起加以评断，或多或少地显露出一种消极的态度，难免带有主观和片面的看法。笔者认为应从多方面，尤其是从学术性角度进行剖析，才能正视这一现象。

关于二人台的“荤段子”，虽然在大陆是个尽量避开的敏感话题，但它却是实实在在演出于民间，受到老百姓的欢迎。在实地考察过程中，又不能避而远之。二牛剧团的此类剧目可谓是最吸引老百姓的，关键在于其家庭人员关系和剧情中的人物关系全部吻合，如二儿子夫妻俩常合作演出《洞房》、《十八摸》，而女儿和女婿则配合该戏演出《听房》，更甚者则是二牛和媳妇演出《公公骚媳妇》、兄弟和嫂子来演《小叔子拷嫂嫂》、而在女婿临时

不在场的情况下，兄妹也可以来演这类戏。他们表演毫无做作，表演的那么现实、直接而生动，能不吸引当地群众吗？难怪演这一场戏时，全村男女老少，另外更多见的是邻村的人们也纷纷乘拖拉机赶来观赏，他们就是要看二牛家里的人怎样演绎这类“唐戏”。

诚然，二人台中的“荤段子”得以长盛不衰，有其上述深刻的社会历史原因，但是，笔者认为，这亦与一地人文环境、民风习俗密切相关。主要体现在人们对“串门”现象、甚至我们认为是“乱伦”的宽容。

《河曲县志》载：“河曲地处晋、陕、内蒙古交界处，古称‘晋右严强’、‘陕东重镇’，历代为防御外侵而建边寨关口甚多，且驻有相当数量的军队。然因其地势狭窄闭塞，上有龙口，下有石梯隘口，易守难攻，历来无大的战事”（1989：412）。明清时期，驻河曲的军队主要分布在营和堡，如光绪年间，在河保营驻兵 1055 名，马 91 匹。在楼子营，曾驻兵 600 名。在旧县营，清初设军 350 名。河会营则守兵 200 名，唐家会营守兵 100 名等等（1989：414-416）。同时，正如上篇所说，河曲又是晋、陕、内蒙古商贸聚集之地。这种驻兵戍守，商旅集结的地方，男性相对集中，战事又少，因此，“性市场”需求相对旺盛，也相应青楼妓馆的生意。民间对男女情爱甚至“串门”现象也特别持以宽容的态度。笔者在河曲作实地考察的同时，曾搜集带“荤”的民歌近百首。在河曲县博物馆的韩运德先生处，他把自己整理的手稿赐于笔者，收获甚丰。他以民歌“尘世上谁不贪花红”为名，从十个内容方面加以整理，共手抄记载下 365 段唱词和 17 首曲调。这里记录如下：

- 1-15：描述妹妹的外貌之美。
- 16-33：回想起妹妹对哥哥的吸引。
- 34-45：行走在眺妹妹的大路上。
- 46-58：站在门外偷看妹妹。
- 59-70：妹妹对哥哥的热情接待。
- 71-108：妹妹是如何想哥哥的。
- 109-200：哥哥和妹妹相互调情。
- 201-315：哥哥和妹妹是如何做爱的。
- 316-340：做爱后的哥哥妹妹。
- 341-365：世界上所有的动物都是一样的。

因此，这儿的民谣又说：

圪拉垒墙墙不倒，姑娘接客娘不恼，和尚跳墙狗不咬。

笔者曾分别将其中几个常演的段子和曲调记录下来。二牛剧团演出的这类剧目，唱词较为粗野刺激，曲调也放荡撩人。村里人不时哄笑起来。二牛曾经对笔者说：

这是咱的拿手好戏，观众都喜欢。人们听得高兴，演员唱得也来劲。在这种红火热闹中结束演出，下次能不叫我来吗？在县城里演，人家上头有人关照下来，不叫唱！其实，哼！还是照演，不演观众不愿意，他们还到我村里，专门要叫唱给他们听哩！

实际上，县政府对于二人台“唐戏”演出现象从来不闻不问，持一种宽容的态度。但是当县里举办大型活动时，遇有上级政府部门前来参观，上演的二人台还是尽量避免“唐戏”剧目的出现，以免出现负面影响。然而，也有特殊的情况，当外面的人出于对二人台的熟悉程度，也提出看些这类剧目时，政府也最多安排《拷嫂嫂》这类稍微隐讳的剧目演出，绝不上演《十八摸》、《听房》、《公公骚媳妇》之类的“唐戏”代表剧目。^① 笔者在河曲县城考察二牛剧团演出时，与县文化局局长一同看戏，当看到上述唐戏剧目时，不断问我是否能听懂。我赶忙问政府对这样的演出如何管理，他说政府不支持，但也从来不专门禁止，因为二人台就是这样的东西，民间这么需要，就听其自然吧。这从一个侧面表达了政府对于演出者与群众（观众）的市场供求关系的认同态度。

二牛出外演出许久，当回到家乡时，也忘不了给自己本村人上演这类节目，以此来慰问家乡父老。



图3-10 儿子和媳妇表演《十八摸》的现场剧照（祁家滩戏台）

① 可参阅后面第四章第二节“挑头演员”中的事例脚注（脚注1）。



图 3-11 女儿和女婿表演《听房》的现场剧照（祁家堰戏台）

这就是二牛剧团为何能年年村村转，伴随着悠扬的板声，每每演得勾人心魄之处。

第四章 个案二：河曲县曲峪二人台 艺术团的构成与生存方式

从官方和民间的统计中，获知河曲民间戏班共 21 个。河曲民间戏班是如此昌盛，就连随时乘坐的小面包出租车司机，一听说我是来研究二人台的，立时就写给我一个戏班班主的电话，推荐这个戏班好，可去调查。笔者遂激发联想：河曲戏班肯定还会随时像雨后春笋般地出现，21 个只是个保守数字。笔者在考察中，一直希望寻找第 22 个班子。

2003 年夏的河曲河灯节上，无意发现一个横幅上写着“河曲县曲峪二人台艺术团”（以下简称“曲峪戏班”）的戏班，在节日极为重要的河神庙戏台上演出，成为河灯节的主展内容。笔者立刻被该团崭新齐全的设备 and 优质音响效果及班底雄厚的架势吸引，这与二牛剧团行头甚为破旧的现状形成鲜明对比。当下决定，把该团列为微观调查的另一个案，以便与二牛剧团共同对照，作为从两个方面开展戏班与地域文化互动关系研究的重点之一。

一、曲峪戏班的组织规模

（一）基本概貌

曲峪戏班于 2003 年 7 月 15 日正式建立，班主王东占。该班组建时间短，成员广罗河曲优秀二人台民间艺人和近来在二人台比赛中的获奖演员，尤其青年演员。这个由个人投资建立的民间戏班，刚一成立，立刻在河曲戏班中脱颖而出，崭露头角。

全团共 18 名固定成员。由演员、乐队和杂役三部分组成。演员 10 人，男演员 4 人，女演员 6 人；乐队 7 人，均为男性，另有后台专职电工 1 人，其它后台杂役均为戏班成员兼职负责。曲峪戏班采用聘任制，其成员来自河曲各村，都有民间戏班的演出经历。

王东占最初投资 3 万元，购买戏箱 26 个，大音响 2 个，大喇叭 4 个，以及音响扩大和高质话筒 9 个，另有舞台美术装饰以及服装道具等。

王东占、王来才和贾计兴的枚、四胡和扬琴之三大件组合，可谓是河曲民间戏班中的顶级搭档。他们不仅演奏生涯长，且都是从小就活跃在曲峪老戏班中，演出经验十分丰富。笔者曾专录他们演奏的二人台牌曲 20 余首。



图4-1 曲峪戏班演出现场照



图4-2 曲峪戏班的三大件组合演出实照

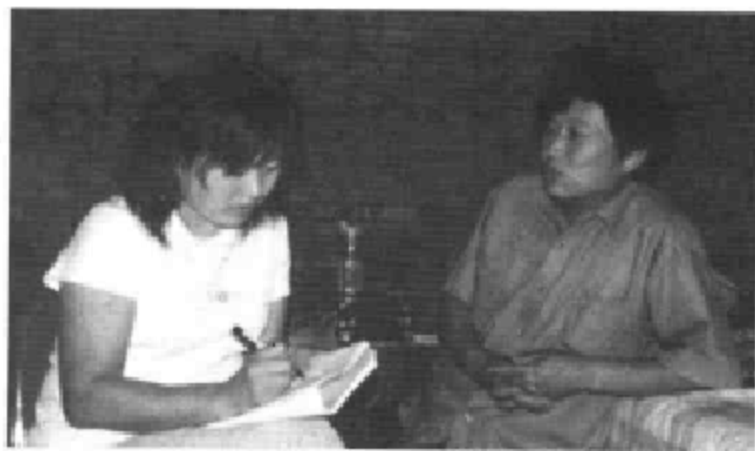


图4-3 笔者正在采访班主王东占（王建伟摄）

戏班虽然成立时间短,但是,由于雄厚的表演根底和乐队实力派的组合特色,建团后不久,即频繁地被当地及陕北、内蒙古等周边地区的传统节日和大型庙会、物资交流会等邀请演出,同时,也演出于乡间村落和各种乡俗礼仪中,得到社会的承认和赞誉。

(二) 班主及其组团背景

班主王东占,男,1949年11月12日出生于河曲县曲峪村,初中毕业。自小喜欢二人台,主攻吹枚。完全靠自学而得。1977年12月,到忻州地区文工团,系统学习演奏,后出来白挑戏班。王东占说道:

作为一个事业,我搞了一辈子二人台,办团的思路就是因为我一辈子喜欢二人台,家庭又没有负担,不求挣多少钱。如果挣不到钱,赔了也不怕。虽然很辛苦,但还是决心办下去。我夫人很支持,常跟团任后勤。

在谈到为何以家乡“曲峪”(曲峪二人台)为该团对外的正式名称时,王东占提到两个重要的建团背景:

一是政治背景:“曲峪”在河曲是个很响亮的名子。1967年,河曲全面掀起学大寨的群众运动,当年当地的口号是“学大寨,赶曲峪”,曲峪是晋西北学大寨的典范。1973年,《人民日报》发表新华社记者文章:“曲峪治山治水治滩结合,农林牧副全面发展”(《河曲县志》1989:30),1974年,河曲全面推动“学大寨、赶昔阳,认真推广曲峪经验”的运动,并向纵深发展(刘护林 2001:76-93)。因此,当时曲峪在晋、陕、内蒙古一带非常有名,具有强烈的政治符号象征。

二为二人台背景:曲峪早在1959年就创办了农村二人台戏班,当时称“曲峪二人台业余剧团”,由山西省文化局下放文艺干部给予技术指导,培养出王志华、赵彩英、邬巨园、贾继新、王来才等二人台表演和演奏骨干人员。他们自编自演的《水上南梁》、《相亲》、《巧下种》、《丰收季节》等20余出二人台现代小戏,深受群众欢迎,多次到县上演出,并推广他们的活动经验。1959年,班主王志华出席全国文教群英表彰大会。1964年又为华北书记会议汇报演出《相亲》,受到彭真、乌兰夫、李立山等中央领导人的赞赏。同年,他们代表全县出席全国农村青年业余作者积极分子代表大会。“文革”初中断,1971年开始恢复发展,演出了《走西口》、《打樱桃》等传统剧目。1981年,他们自编自演的二人台小戏《双喜临门》,参加了忻州地区业余文化汇演并获奖,被省、区评为先进单位。从此,曲峪业余剧团越办越好,曲峪村党总支一直重视并支持剧团建设和培养年轻演员。除在剧团由老演员培养新生力量外,1976年村党总支在曲峪7年制小学中,附设了二人台戏曲班,从本校5年级毕业生中,招收学员50名。除上本校的文化课外,聘请业余剧团骨干,教授戏曲课。经过3年培养和教育,该班有一半学生能表演二人台小戏,10名学员充实该业余剧团,还为地区文工团等单位选送演员10多名。本团主要演员先后有菅保憨、王志华、赵彩英、王

留女、王玉凤、王玉才、张彩莲、郭巨园、贾继新等。该剧团的演出，直到80年代改革开放后才解散，演员变为个人活动。现曲峪二人台班底中仍有老曲峪二人台业余剧团的人（如四胡演奏者王来才等）。

看来，“曲峪”作为一个鲜明的“招牌”，是再好不过了。不光班主觉得这是光荣，继承了曲峪二人台业余剧团的传统，戏班人员也有作为其中一员的自豪感。

该团自成立的第一天起，就被频繁邀请演出。王东占介绍到剧团刚成立后演出经营的辛劳，他说：

建团后，自农历6月28日起开始正式出台，就开始演出了，天天演出，合同订得满满的，一天都没有闲着。剧团成员都会演戏，全部都在民间戏班里呆过，演出经验丰富。因为班底好，才经常被大的活动请去，一开始演出信誉就出去了。记得刚成立后不久，在山西保德演出完后，马上转场到内蒙古的马棚。不料想，那几天都在下暴雨，转场那天雨更大，看到新买的戏箱被泡在雨水里，心痛到极点。黄土路都被雨水冲垮了，车不能前进，为了不失合同中的信约，我们将演出行头临时都打成软包，背在身上，戏箱就放在路边的一个小村庄里，步行前去，有一段路黄土粘连的走不动，全体戏班人员就手脚全用上，硬是爬了过去。准时到达下一个演出地（说到这里，王东占伤心地流下眼泪）。实际上，干啥都能挣钱，我在忻州各种综合晚会上，遇到演出二人台，我就被请去吹枚，一晚上能挣到100元。现在，我一天演出5小时，自己建的团要亲自领班，晚上要看台子，因为全部家当都在舞台上，每天吃住都在舞台上，这是自己的事业吗，累点也不算什么，自己的追求就是这样，这是我一生的爱好。真想挣钱的话，早干别的了。

班主的一席话，笔者听来非常感动，在跟班演出过程中，已深刻体验到民间戏班的艰辛和不易。该团与二牛剧团不同，他们由于专业水准和经历迥异，大多数演员都经常演出于各地。尤其作为班主，曾经在专业的团体里演出过，更有自己的看法：

我倾向于把过去不合理的东西加以改革。但是，尽量要保持二人台原来的风味。可以改革唱腔和乐队手法，不能老用固定的一套，尽量往前走。如乐队不仅仅是三大件，可以说是以三大件为主，有时还加进架子鼓、电子琴等，因此，排练是很必要的，甚至比演出还要费钱。

但是，笔者在跟班考察中，从来没有见到该团运用电子琴和架子鼓等。基本还是传统的三大件加打击乐器。这或许是班主的一时心愿吧。

（三）曲峪戏班的成员构成

曲峪戏班主要由演员和乐队成员构成，另外，还配有一名专职负责全团演出的灯光和



音响扩音设备，戏班称其为“电工”，随时监督舞台演出效果。化妆和服装均由演员自己负责，有时班主的夫人亦兼管后勤和伙食等杂役工作。全团人员精简，班主也管理得当，大小演出从未出过差错，很难想象这是一个刚刚组建的民间戏班。由于演员长期演出于各戏班，对剧目及行当轻车熟路，故一队人马拉来就能上台演出，并且角色搭档，配合默契。下面是剧团成员一览表：

表 4-1 曲峪戏班成员名单

姓名	性别	年龄	专长	文化程度
王东占	男	54	枚	初中
王来才	男	63	四胡	小学
贾计兴	男	56	扬琴	小学
张近荣	女	42	扬琴	小学
王占军	男	40	打击乐	小学
贾宝良	男	40	打击乐	小学
刘岳飞	男	24	打击乐	小学
张志荣	男	42	老旦、小丑	小学
张兰	女	41	小旦、花旦	高中
王爱亮	女	44	小旦、花旦	小学
王艳芳	女	22	小旦	小学
段秀清	女	31	小旦	小学
刘瑞枝	女	26	小旦	小学
王留女	女	49	小旦	小学
张跃	男	23	小生	小学
白心田	男	55	小生、老汉	小学
王如勇	男	55	老旦、老汉	小学
邹贵军	男	32	电工	小学

解读这份花名册，可以看出，曲峪戏班的演出阵容十分可观。乐队专职人员就有 7 人。演员中，台柱子是扮演老旦和小丑的张志荣，主要旦角扮演者是张兰和王爱亮等中年演员。她们演出经验丰富，能胜任各种小旦和花旦等角色，常演出硬码戏，展示深厚的演唱功底，是该团的演出主力。其他小旦则是年轻的女演员，常在演出的开始表演载歌载舞的带鞭戏节日，活跃舞台气氛。小生和老汉的扮演者，是河曲有名的民间老艺人白心田和王如勇。张跃作为二人台小生演员的后起之秀，已活跃于舞台多年，他扮相英俊，擅长歌舞戏的表演及其它小戏，曾于 2002 年河曲民间二人台比赛中获得表演二等奖，现已是上场频率较高的人物。



图4-4 曲峪戏班演出结束后合影于冀尾城村戏台

二、曲峪戏班成员的来源与流动

（一）演员阵容

以河曲22个民间戏班算起，每个戏班平均10人的话，自然就应该有200名左右的二人台演员。这些演员来自于河曲各村镇。但是，有几个村庄，相对集中了众多的二人台演员，这与该村二人台的历史发展和优秀二人台民间艺人的师徒传承分不开的。曲峪可谓是其中一个典型代表。

曲峪戏班中，曲峪出身的二人台演员和演奏员就占据了整个剧团的绝大多数。除个别年轻演员外，其它的老演员几乎全部来自于曲峪，如王来才、白心田和王如勇都是曲峪老班底的人。下面就是笔者通过采访所记载的部分演员的个人简历。

王来才，男，曲峪人。10几岁跟刘厚老艺人（1930生，二人台著名四胡演奏者，在56岁上因病去世）学拉四胡。从小听二人台多。王来才可以说是目前戏班的元老，因为他曾经是曲峪最早的二人台剧团的成员之一。他说：

那时晚上下地回来，在一起拉着“打坐腔”就学会了，拉的东西全是传统的。四胡是很早就有，枚的作用最大，双方配合很重要。四胡在三大件中是各走各的，下把滑音是很有特色的技巧和风格所在。

王如勇，男，擅长扮演老旦，曲峪人。19岁开始学习老旦，师从邬聚田。邬聚田从小唱老旦，老家是花城，1964年到曲峪。是曲峪老二人台剧团的老旦演员。王如勇平时在家种地，

每逢演出季节时出来唱老旦。曾经扮演《探病》中的刘干妈以及《方四姐》中的老于婆。

张兰，女，1963年生。由外村嫁到曲峪，丈夫是曲峪人，也是唱二人台的，可以说是半个曲峪人。高中文化程度。23岁学习二人台，没有师傅。是看着别人演出自学的。收益最大的是看当地有名的二人台演员辛礼生、张翠英的演出。丈夫王明德（扮演老旦）个人办了一个剧团，也是曲峪的一个二人台剧团，张兰于26岁时参加了丈夫领班的民间班子，当时因为聘请了辛礼生、张翠英演出，这样就直接跟着他们学习。戏班解散后，她就到各个班子去演出。原来夫妻俩演出二人台一年能有2万多收入。这两年丈夫不去演了，在曲峪老家看管家里的娃娃，现在只好她一人外出演戏。一般在正月、二月以及六、七月为多。她认为自己的表演是完全传统的二人台味道，没有任何改变。

贾计兴，男，56岁，曲峪人，乐队扬琴手。扬琴是从18岁上学的，跟随民间艺人王三板汉学习扬琴。王三板汉是河曲城关人，90多岁，去世已经10多年了。贾计兴原在河曲二人台剧团打扬琴，后来也在二人台剧团弹三弦，完全是靠口传心授而学来。他说：

扬琴在二人台音乐中，是重要的支柱。一般起节奏和和弦作用。曲牌都是在听到传统的老艺人演出时心里默记下来，就学会了。从来没有过演奏谱子。

花旦演员王爱亮，1960年生，也是出嫁到曲峪，常年跟随戏班演出，而成为戏班的主要的女演员之一。

（二）挑头演员

二人台表演必须具备“耍戏”，即玩耍的功能，故丑角和老旦的表演最有效果。为了招揽观众，丑角和老旦的表演是至关重要的。一个戏班的影响，主要靠挑头演员，即扮演丑角与老旦演员的知名度。由于各戏班在河曲县长期演出，当地老百姓对本县演员的了解是心知肚明的。因此，召募挑头演员是戏班得以生存和发展的关键。曲峪戏班的挑头演员，是擅长表演老旦和小丑的张志荣。

张志荣，生于1962年。老家在南沙洼，7岁跟随父亲张二仁学唱老旦（民间二人台老旦常由男演员扮演），自幼看得多了，也就全会了。父亲死后，随母嫁到曲峪。15岁即上台演出《小叔子挎嫂嫂》、《双喜临门》、《探病》、《听房》、《十八摸》等。曾经领过民间班子，当过班主。他扮演的《挎嫂嫂》中的小叔子（丑）和《探病》中的刘干妈（老旦），幽默滑稽，表演生动，形象鲜明，已是他重要的拿手好戏，常被县里请去为外来贵宾和客人表演河曲二人台的这类经典段子。^①

挑头演员不仅是主要演员，也是演员的领班，全团的演出节目都由他安排，相当于国营剧团的艺术总监。民间戏班所有人员的地位十分平等，但班主和挑头演员的关系比较密

^① 笔者在跟随曲峪二人台艺术团在内蒙古演出完毕，于2003年8月28日在河曲参加了《2003年全市综合治理河曲现场会文艺晚会》，看到张志荣被县里邀请和王爱亮合作的《挎嫂嫂》的演出。

切，因所有的演出，班主均要和张志荣商量，甚至挑头演员还参与具体的写戏过程，可谓班主比较信任的人。实际上，笔者在考察他们的演出活动中，看到张志荣确实对演出的各项事宜非常富有责任心，虽然他没有参与戏班的投资，但和班主配合默契，十分热情地参与戏班的经营和管理，是班主的得力助手。



图4-5 曲峪戏班挑头演员张志荣演出《持鞭鞭》现场剧照
(摄于2003秋准格尔旗物资交流会的戏台)

然而，笔者于2004年冬去考察曲峪二人台在府谷的庙会演出情况时，却发现张志荣没有有在戏班里挑大梁演出，急忙一问，才得知张已经自己组班单练了。说明挑头演员只要能量大，不会长期与他人合作，也想过一把班主瘾。

(三) 跳班现象

河曲戏班中，除了二牛戏班的成员因来自一个家庭，其演员结构相对固定外，其它戏班虽然也有家庭成员的关系，但终因没有二牛家庭演员那样齐全的配置，而只能是以聘任制为主要招募演员的方式。因此，戏班间演职人员的跳班现象十分普遍。

河曲民间戏班在“写台口”和经营管理方面有很多方面基本相似，其演员的待遇和工资实际差别不大，演员和乐手由于经常跳班，彼此都很熟悉。演员在一个戏班里最长呆到1-2年，就跳班，几乎人人都有跳班经历。笔者曾经采访过众多演员，他们都不约而同地回答跳班实际是很自由的。班主虽然都担心手下演员随时有溜走的可能性，但是也无办法，只能尽可能地把戏班搞好，工资及时发出去，千方百计地稳住他们。尤其是挑头演员的去留是关键所在。班主对此，视为平常。演员真想跳班，班主一般也管不住，反正这儿一走，其它班子的人也能来，这就叫作良性循环。

青年男演员张跃，就是在曲峪戏班成立之时跳班来到此班的。张跃生于1981年，今年

23岁，河曲县刘家塔人。在2002年河曲二人台比赛中获得二等奖。19岁开始跟随冀侯兰（女，42岁）学习二人台演唱和表演。冀侯兰，河曲县岱岳殿人，因为有很多老艺人都出自这个村子，故该村被认为是二人台的发源地之一。冀侯兰唱小旦，现在也是民间剧团的班主，演出活动以陕西府谷为多，平时在晋、陕、内蒙古各地也都唱。张跃说：

以前跟着师傅冀侯兰班子唱，因为给钱少，才跳班到这儿。演员跳班很普遍，主要考虑经济收入的问题。现在收入均按季节不同而有差异，旺季（正月）每月1000多，现在是每月900元。

这实际说明了徒弟在跟着师傅演戏过程中，主要是学戏，基本上没有太多收入。如同二牛剧团的徒弟那样，只是有些生活费。但一旦学成后，尤其像张跃这样还获了奖，自然就会跳班到大一些的班子去独立演戏。二牛的徒弟分几批培养，说明了要想长期留住徒弟，是很难也是不可能的。曲峪戏班中扮演小旦的青年演员，更是经常跳班演出，只是在一段时间里相对固定于一个民间班社而已。像二牛剧团这么长时间的固定结构已非常少见，但二牛家庭成员有时也被其它戏班临时借去演出某一个档期，该戏班由于演员临时跳班，其它跳班演员还未来，宁愿临时高价聘请其它戏班的演员来补差，也不能失去演出的机会。二牛在儿子和媳妇以及女婿临时干别的事情时，同样也聘请其它戏班的演员来补差，这种现象极为常见。

河曲戏班的演员中，有很多是夫妻关系。但是，由于种种原因，很多夫妻并不愿意都在一个戏班里演戏，故意跳班分散到不同的戏班中。如张志勇的夫人是打扬琴的，在二牛2003年9月的后期演出中，就跳班来到二牛剧团进行演奏。夫妻两个在戏班演出中，有时几个月才见一面，当然很艰苦。然而，这一机制给民间戏班带来竞争和繁荣，既推动演员间的相互交流，又随时优化组合，为河曲二人台的昌盛打下良好基础。

诚然，演员的跳班为戏班生存带来一定的挑战。但这种流动性也同样给戏班和演员双方都带来好处。如一个戏班不断有新演员加盟，就给戏班增添了新的演出面孔，也带来该演员擅长表演的剧目，或许这正是该戏班尚缺的内容。如果是挑头演员或主要演员进来，甚至可能带来他原来的观众群，扩大戏班戏路，名演员在这方面尤其具有突出的作用。而相对于戏班，演员也想通过跳班，选择更加适合自己的班子和搭档，展示自己的表演才华，更重要的是想获得较高收入。笔者在3年数次考察二牛和曲峪两个民间戏班的演出活动时，每每发现新演员的加入。如2004年冬跟随曲峪戏班到府谷演出时，发现随着挑头演员张志荣的离班，增添了新来的王根伟和吕梦圆两位搭档。他们与原有演员搭成新组合，为戏班填补了新鲜血液和活力。

三、曲峪戏班的经济运作

（一）写戏机制

曲峪戏班以响亮的“招牌”、雄厚的班底和全新的装备，自成立起，就在河曲一炮打

响。凭借著名的挑头演员和一流的乐队，加之班主具有的专业团体演出和管理经验，一时被当地官方和民间认可，写戏不断。按照班主的话来讲：“一天没有闲着过”。先后被当地以及周边的陕北和内蒙古等地“写台口”戏，且在较大的场合中演出，档期排的满满的。另外，演出档期长，在本地以3天5场戏为主，在内蒙古，则多以5天9场戏为多。能够在某一地连续演出数天，虽说十分辛苦，但对一个刚刚成立的戏班，也值得骄傲。如果说二牛常年在民间演出二人台，有着“职业化”特色的话，曲峪戏班则在阵容和管理上具有“专业化”的特征。

曲峪戏班的演出基本是写戏制，全靠“写戏人”（联系演戏的人，当地又叫“揽戏人”）的运筹。除河曲河灯节的写戏具有官方邀请性质外，陕北和内蒙古的写戏，则全靠当地专门的“写戏人”牵线联系。这样的“写戏人”具有统筹各路信息的能力，包括对民间戏班及演出水准等相关资料的掌握，当地诸类集体活动、乡俗礼仪事项和大型物资交流会的统筹安排和协调，以及对经济运作等细节的处理。写戏人具有“演出经纪人”的职业性质，但不代表某一方利益，而是一个地区完全个体化的操作，这与二牛剧团在陕北和内蒙古有专属自己的写戏人完全不同。前者是为一个地区活动专门写所有演出团体戏的专职人员，后者则是具体为二牛剧团写戏的人。

内蒙古准格尔旗有个写戏人叫田有，专门为各类活动揽戏和从事戏价商议。他从中提成总戏价的10%。田有为曲峪戏班揽的第一个台口戏是内蒙古准格尔旗的物资交流会，连演5天9场戏，戏价为6000元。同时，他还写有晋剧等其它艺术形式的台口戏。可以说他是交流会上各剧团的总代表，与交流会总管统筹一切经济运作及相关事宜。笔者在5天的交流会上，看到田有时常在不同的台口观察各场演出情况，具有舞台监督的职能。一有差错，戏价就会出现问题，他要在演出方和邀请方之间协调处理。

2003年8月24日下午，曲峪戏班在内蒙古准旗南河湾（准格尔旗物资交流会举办地）演出完毕后，笔者亲自参与了一次写戏过程。这次前来写戏的是准格尔旗伊太煤矿的王根成。预约曲峪戏班下一个点是伊太煤矿，演出4天7场戏，戏价5000元。双方谈了几个来回，最后均觉得满意，随后就拍板定下。签订合同。班主王东占认为内蒙古的戏价较高于本地和其它地区，既然全团的演出行头都在这里，一地尽量多安排几个演期，既获得较多的经济收入，又扩大戏班对外影响。

（二）演出合同机制

曲峪戏班写台口戏，往往要签订一份合同书，才算正式定下演出计划。班主认为，合同书是戏班对外演出的正规作法。因演出跨越不同地区，戏班演职员又多，保证演出的圆满成功，且能准时拿到约定好的戏金，合同就显得十分重要。因此，曲峪戏班在外演出中，王东占随时带着盖好章的合同书，以便写戏时马上就能签署。下面是班主送给笔者的一份合同样书。



正面写着“山西省河曲县曲峪二人台艺术团演出合同书”

甲方:(盖好章)

签字

乙方:

签字

年 月 日

反面是演出合同细则:

演出合同

甲方:山西省河曲县曲峪二人台艺术团

乙方: 省 县 乡镇 村

一、时间及场次:定于 年农历 月 日至 月 日

演出 天 场(其中日场 场、夜场 场)

二、演出形式: 乙方包括演出、每场戏价 元

共计: 元(万 仟 佰 拾元整)

三、运输:由 方负责 从 接箱及全体演职人员,运输途中由乙方负责剧团演员及箱子的安全,如有损失需赔偿。

四、演出节目:必须按照剧团现有节目演出,演员临时发生疾病不能上台演出双方协商更换节目。

五、演出期间乙方无偿提供舞台、烧水、用炭、舞台照明及宿舍用电。

六、食宿:乙方负责甲方宿舍、如甲方起伙,乙方无偿提供灶具、伙房、帮灶、舞台用水、看台人员 名。

七、治安保卫:在演出期间,乙方全面负责舞台、剧场、宿舍治安保卫,否则造成甲方的损失均由乙方负责。

八、演出变动:演出途中如下雨或停电等其它事故停演时,如化好装停演乙方付给甲方戏价50%,开演后因事故停演付全部戏价。因下雨雪等原因不能演出,乙方先取得甲方同意后方可停演。停演后演期加场不加日。

九、甲方如有政治任务,不受此合同的限制。

十、本合同一式两份,双方各执一份,如哪方撕毁合同,赔偿对方损失50%。

备注:

甲方:山西省河曲县曲峪二人台艺术团 签字

乙方: 签字

年 月 日

从上面的演出合同中,拟定的各条款十分清楚。内容包括戏价以及运输、剧目、食宿、治安保卫、演出变动方面的详则。据班主介绍,曾经有一次,吃饭的工夫,就让人偷走一个电子琴。事后他心痛不已,认为在合同中有该项的说明十分必要,同时,也要求对方出人帮助看台。

制定合同,也带来一些麻烦,有些特殊情况,往往预料不到,成为对方较真的原因。由于合同由戏班制定,把自己定为甲方,很多地方为自己考虑较多,接戏方如果认真挑刺,也能抓住一点问题而纠缠不休,造成双方的不愉快。如2004年正月在陕西省府谷木瓜村过庙会,就因一次午场演出稍微耽搁了时间,而在最后的戏价给付中,就以此罚金200元,使得戏班深感痛觉,同时也得到教训。

笔者考察中,发现像曲峪戏班这样拟定合同书的并不多见。曲峪戏班正是以自信的阵容,得到一些大型活动邀请,演期较长。一方面由于演员多,剧目丰富,另一方面,合同签订也使举办方相对放心。

(三) 戏班的收入与开支

曲峪戏班实行聘任制,没有学员徒弟,用班主的话来说,即“全是拿工资的人”。戏班收入全部用来发工资,演职人员每月工资800-900元不等。

曲峪戏班是河曲县目前戏价最高的。但班主却为难地跟我说,自己的投资不知何时才能挣回来,自建团起,他一点钱都没有挣到,只是持平。由于戏班演员多,虽说戏价高,一发工资,所剩无几。笔者为王东占简单算了一笔账,他从接戏那天起,实际每天都有演出。粗算也有3万左右收入。但是,班主却一脸无奈地说道:

除了发工资外,还有其它的一些开支,如去内蒙古演出,合同中对方不负责租车,戏班只好自己花钱租一辆大卡车前去。这些就不去计较了,只要一个好名声。现在写戏全靠在外的信誉和名气。剧团搞得越好,以后的戏路就不断,还能拿到好戏价。比如今年的农历2月2,大同左云县,这个全国的文明村和全省的小康村,打电话到河曲县文化局,要找河曲一流的二人台民间戏班,文化局立刻给我打电话,把这次的演期接了下来,5天9场戏,戏价是13000元,可真创了我办团的记录。在外演出,先想到演好戏是前提,戏价自然就跟上去了。

曲峪戏班的戏价有一定之规,在本县的演出戏价低于外地演出,大型活动戏价则较高,而在本县村里演出时的戏价则较低,3天5场戏戏价一般是1500元左右。下面是曲峪戏班在几项大型活动中不等的戏价(相似的戏价这里省略未统计)。

戏价的不等与地域有很大关系。河曲民间戏班深知外出演出是生存的重要保证。但同时,除了要有好的挑头演员外,演员的搭配,尤其年轻演员的多少,是被“写戏”的重要前提。同样,工资待遇就成为招揽好演员,尤其是年轻演员的关键。

表 4-2 曲峪戏班 2003 年农历七月、
八月及 2004 年正月、二月在大型活动中的演出戏价表

日期（农历）	地点	戏价（元）	每场平均收入（元）
7 月 14-16 日（3 天 5 场）	河曲河灯节	2400	480
7 月 25-29 日（5 天 9 场）	内蒙古准格尔旗物资交流会	6000	666
8 月 1-4 日（4 天 7 场）	内蒙古伊太煤矿	5000	714
正月 14-16 日（3 天 5 场）	陕西府谷木瓜庙会	3500	700
2 月 1-5 日（5 天 9 场）	山西大同左云 2 月 2 传统节日	13000	1444

河曲的二人台人才市场有个行情，即乐队人员不缺，很多演员同时兼任乐队伴奏，而演员却相对紧俏，尤其年轻演员，而市场极需年轻演员。因为歌舞节目是乡村文化生活中的重要内容，其表演者主要是年轻演员，故在曲峪戏班里，每演完一个档期，工资就随时发下，所以说，戏班是以演出日来计算的。工资发放情况如下：

- 挑头演员：80-100 元（天）
- 主要演员和年轻演员：30-40（天）
- 老演员：20-30 元（天）
- 乐队：20-30（天）
- 电工：20 元（天）

年轻演员比乐队的日工资收入要高，老演员的收入也不及年轻演员。看来，二人台的市场，还是年轻人的天下。所以，现在河曲很多年轻人愿意学唱二人台，为未来生计打基础。不过，要具备一定的条件和时间才能学好演好戏，所以年轻演员不是能很快出人头地的。现在河曲定期举办二人台比赛，为年轻人提供一个展示才能的机会，比赛获奖者，都是各戏班争抢对象，工资也相对稳定。

四、曲峪戏班的演出形式与表演剧目

二人台演员由于跳班现象较突出，使曲峪戏班的演职人员来源广泛。一班人马合作演出几个档期，往往又有新的跳班者随时加盟，因而略显人员结构的不稳定性。跳班演员都会二人台的传统剧目，因此，不需要过多排戏，甚至今天搭班演出，马上即可上场与另一组合同台。某种意义上讲，这种现象既产生演员之间的互动合作的演出激情，也使这种临时组合的演出形式，较之二牛家庭剧团成员由于长期合作而形成的默契配合略显不足，故缺少二牛家庭剧团的某些即兴表演，而呈现出较为规范化的表演特色。

（一）唱腔与表演

曲峪戏班和二牛剧团一样，演出的剧目既没有剧本，音乐也没有谱子可依照，演员的演出经验全靠口传心授、观摩他人演出或者跟随某一个师傅习得而来。但由于经常的跳班现象，也使演员之间在演出配合过程中，逐渐形成某些规范性的表演特点。

规范性的表演，表现在唱腔方面，以女演员运用“满腔满字”的唱法体现，即在演唱时，不增音加句，不缩音减拍，较多用于慢板唱腔中。如《走西口》的慢板唱腔等。男演员的演唱，则以真假声结合混用和翻八度的演唱方法表现二人台的唱腔特点。由于翻八度，与女声形成同腔，这是二人台唱腔中别具特色之一。男声使用假声，一般在 a^2 以上。河曲著名二人台男演员辛礼生（1939—）就是以这种唱法享誉周边地区。他经常以其知名度被河曲戏班临时特聘，曲峪剧团是他常光顾的班子。^①



图4-6 辛礼生正在跟笔者交谈他演唱的心得体会

① 笔者于2003年8月29日，前去辛礼生家里采访。辛礼生是河曲楼子营辛家坪村人。20岁学唱二人台，没有师傅传承，当时只是跟着山西省下放的右派学过，由于嗓子好，被选到河曲县二人台剧团，1964年又随全团到忻州文工团。后回到家乡，主要是因在文工团唱二人台挣钱少，那时赶马车拉煤都比他挣得多。当时楼子营有一个二人台班子。他参加后始终没有间断。辛礼生主要唱小生。60年代，就已经在当地很出名，经常被民间戏班雇来演出，也亲自带班演出二人台。辛礼生讲了一些演出的体会。他说：

换气在二人台演出中是最重要的。有的地方不需要换气，也能顶下来。否则没有那个味道。二人台不同于别的剧种，一般二人台的唱词是一对一的，每一段总是双的。不到换气时换气，味道也就没有了。民歌演唱的滑音、咬字在二人台演唱中都很重要。实际上，二人台不能变质。需要的音不能变，变了就没有二人台的味道。男声演唱中的真假声和一句唱词中的随时翻高八度的唱法、以及衬词衬腔都是二人台的歌唱表演特色。传统的东西，现在老百姓还是很喜欢，像《走西口》、《打金钱》艺术性都很高，现在想改编都改编不了。我最喜欢演“跑场戏”（边歌边舞的霸王鞭戏），如《打金钱》，其中有数板、道白、缠口令、霸王鞭。《顶灯》中什么本事都能用，这是活的东西。

曲峪戏班的挑头演员张志勇，常把这些演唱方法与幽默诙谐的小丑表演结合，生动活泼，往往成为演出过程中的精彩片段，颇得台下观众的阵阵喝彩，这是该团对外展示的重头剧目。

谱例 4-1 《拷嫂嫂》(丑) 唱腔之一

拷 嫂 嫂

张 志 勇演唱
杨红录像并记谱

♩ = 60

清 朝 年 间 议(呀 么)议 事

多, 好 人 (那个) 稀 少

灰(呀么) 人 这 多, 出 了 那 一 个

眉 了 红 小 叔 子 拷 嫂 嫂,

这 就 是 (那个) 二 相 公 (的) 我。

其中，有“+”标记的均为真假声混用和翻高八度的演唱处。伴随着翻高八度，接下常常是下滑音的装饰唱法。一般在高八度的末一音下滑，以缓和紧张度。这种下滑音运用十分灵活，根据情绪需要，一般在 g^1 以上的音，都可使用。此种唱法具有大量装饰音，它们与被装饰音之间常呈五度、四度和三、六度关系。

小丑表演常结合唱腔、宾白和作科，发挥角色的表演特色。在上例演唱过程中，张志勇充分利用收扇、开扇、抖扇加之舞步动作和眨眼等表情，塑造丑角的滑稽幽默的舞台形象。在真假声和翻高八度演唱处，均伴以开扇和抖扇动作，在该段最后的“我”字唱出后，丑面对舞台后侧方，在间奏中右手开扇放之背后，走“八字小弓步”，头随之前后晃动，加之眨眼等动作，表演十分生动诙谐。

（二）牌子曲

曲峪戏班的乐队三大件演奏者中，有两位是民间老艺人，均来自曲峪二人台老班底，而枚的演奏者又有长期在专业剧团演奏的丰富经验。三人演奏配合默契，积累的二人台传统牌子曲多，可谓是河曲二人台牌子曲的代表。枚的演奏者王东占说：

二人台牌子曲和二人台唱腔一样，发源于河曲，但是，发展在内蒙古。牌子曲的名称全是内蒙古起的。但随着走西口又传回河曲。河曲的老艺人代代传下去，形成我们现在演奏的这个样子。

曲峪戏班演出前，先单独演奏1-2首牌子曲，一为让久等的观众知道即将开戏，二让演员作好准备。他们经常演奏的牌子曲见下列，其演奏的速度均按照慢板（ $\frac{4}{4}$ ）——快三眼（ $\frac{4}{4}$ ）——流水板（二流板 $\frac{2}{4}$ ）——快板（捏字板 $\frac{1}{4}$ ）这一由慢入快的发展模式进行。

1. 五三点（巫山顶）
2. 西江月
3. 巴音杭盖
4. 双头柳青娘
5. 大板架
6. 八板
7. 万年欢
8. 碰梆子
9. 狮子令
10. 上南坡
11. 推碌碌
12. 柳妖金
13. 隔墙眊

二人台牌子曲的完整旋律是由枚、四胡、扬琴共同完成的。在曲峪戏班乐队的演奏中，枚和四胡基本不独立“走”旋律，而是两种乐器围绕着乐曲的骨干音随意发挥各自的演奏技巧，同时也互相让路，用繁简对比手法，相互烘托。当枚主奏主旋律时，四胡则运用抹音、滑音及碎弓等技巧，添字加花，以填补枚因换气而出现的间隙，起装饰主旋律的作用；当四胡主奏旋律时，枚则发挥二、三度抹音（叨字）、垛音等技巧装饰主旋律，艺人们称“托腔保字”；扬琴则围绕着骨干音以八度、五度、四度和音衬托，民间艺人称“兜底”。故枚保字，四胡托腔，扬琴兜底，三者不受旋律的约束，密切配合，各显其长。梆子从中以简洁而多样的节奏型，指挥乐队，掌握节奏，控制速度，烘托音乐的热烈气氛。如下

例牌子曲《双头柳青娘》,①由纷繁华丽的慢板(一板三眼)曲调,逐渐简化音符,加快速度,过渡到快三眼(一板三眼)、流水板(一板一眼)、捏字板(有板无眼),充分表现了枚、四胡、扬琴及梆子四件乐器的合奏特点,可谓民间“自然”配器法。

谱例 4-2 牌子曲《双头柳青娘》中的快三眼

曲峪二人台戏班演奏

杨红录音并记谱

$\text{♩} = 140$

枚

四胡

扬琴

梆子

① 这是笔者于2003年8月22日下午3点30分,在准格尔旗物资交流会戏台上现场录制曲峪戏班首场演出的第一首牌子曲。

枚

四胡

扬琴

梆子







（三）演出剧目

河曲民间戏班常年演出于晋、陕、内蒙古地区，表演的剧目却完全是二人台传统剧目，很少演出现代新编剧目以及创作的新剧目，这或许是因为河曲戏班来源并长期活动于草根阶层的缘故。实际上，老百姓愿意看的还是二人台的传统剧目。曲峪戏班的演员由于都有跳班演出的经验，故一位演员来到戏班后，随着也带来他所擅长演出的剧目和角色。但二人台剧目以二人表演为主的小戏居多，男女演员都能表演二人台传统剧目中的所有角色，故形成一般演出规律，即年轻演员多表演歌舞剧目，中年演员多演唱功戏，挑头演员演出以小丑和老旦逗人取笑的剧目为多。

曲峪剧团由于演职员阵容可观，演期较长，剧目自然具备多些。并且如同二牛剧团演出时没有戏单要求一样，演出时的剧目安排通常是由班主或挑头演员随机安排，只要不重复剧目即可。在5天9场戏的档期中，常演剧目是：

传统带鞭戏有《五哥放羊》、《拉哥哥》、《挂红灯》、《打秋千》等，传统硬码戏有《姑嫂挑菜》、《卖菜》、《王成卖碗》、《捏软糕》、《探病》、《害娃娃》、《吃醋》、《钉鞋记》、《五人走西口》、《打樱桃》、《挎嫂嫂》、《四人观花》、《听房》、《王二娃说媒》、《光棍哭妻》等，改编戏有《双喜临门》以及《方四姐》、《刘家庄》等大型剧目。

显然，曲峪剧团的演出剧目丰富而全面，比起二牛常演剧目来说要宽泛得多，这与演员编制多有直接的原因。然而，在实际演出时，也同样遇到二牛剧团演出的要求那样，被当地要求演出一些“荤”的剧目，曲峪剧团也尽量满足这些要求，由年轻演员演出《十八摸》、《听房》等。曲峪剧团的“荤”段子传统剧目较之二牛剧团少得多，亦不像二牛剧团演的那样地道，演员也明显地缺乏这方面的剧目表演经验，故只能勉强应付一下，而以其内容的传统剧目见长。

中篇结语

本篇通过对二牛家族剧团和曲峪戏班的田野调查，分别对其戏班的构成与规模、戏班的师承关系与成员流动、戏班的经济运作、表演形式与演出剧目等方面作了概要描述、定性分析和两个戏班的初步比较。两个戏班既有相同的地方，也有不同之处。从两个不同的个案研究中，可管窥河曲戏班的基本格局和经营机制，并成为河曲戏班中带有独特性和普遍性的类型代表。

从两个戏班的内部组织规模以及对外经济运作等方面看，一个共同特点就是：戏班的基本格局大致相同，即以演员为戏班内部组织核心，乐队职责独立而分明；对外经营以“写戏”机制为戏班经济运作的主要方式，演出剧目以传统剧目为主，大同小异，剧目安排均以歌舞（带鞭戏）打头，后面按照硬码戏和小丑戏为顺序演出，并且在每个台口演出的戏单也呈现随机性的安排之特点等。

然而，两个戏班的不同之处和个性也显而易见，主要表现在以下几个方面：

- 班主背景不同：二牛是民间艺人的典型代表，具有多年组团的历史；曲峪戏班的王东占则有专业剧团经历。班主的出身，决定了两个戏班的管理和对外写戏的经营方式略有差异。

- 成员构成不同：二牛以家庭成员为主，构成以儿子、女儿、媳妇和女婿等为主的家庭班底，他们均担任挑头演员的职责，共同对外形成一个家庭戏班的演员格局，乐队成员也属于家族范围，且都来自一个村庄，另有自己的徒弟加盟。曲峪戏班履行的则是演员聘任制，演员以曲峪人为主，但由于跳班现象严重，演员来源广泛，可以说来自于河曲不同的村庄。挑头演员往往以演小丑和老旦的演员为主。但是，演员阵容规模比二牛家族剧团要大得多，演出剧目多，故能经常被其它大型活动所邀请。

- 师承关系不同：二牛由于组团时间久，为维护戏班的自身发展，逐渐形成血缘传承、婚配传承、师徒传承等一套戏班内部传承机制，二牛是直接传授者，戏班结构稳定。曲峪戏班由于演员多因跳班而来，师承关系复杂，甚至有些演员完全靠自学而成，因此，在写戏过程中，演员组合多变，呈现不稳定状态。

- 经济运作不同：二牛戏班的常年实践，形成在本地和西口路的固定戏路，并在西口路几个固定地点拥有自己的专职写戏人，保证了戏班常年戏路的正常运行，经营中从未有演出合同，均靠日常演出的信誉而获得。曲峪戏班则表现为其经济运作尽量往专业团体的经营机制靠拢，这不仅表现在戏班配有专职人员管理后台杂役等工作，还体现在写戏过程中的演出合同的制定和签署，演出事宜的商议均以合同条款为准。

- 表演形式和剧目的大同小异：二牛戏班由于成员相对固定、家庭人员长期搭档，使得演员之间配合默契，故在演出中以即兴表演见长，民间演唱功底深厚，剧目全部为传统剧目，某些传统的“荤段子”，是戏班的保留节目，深得乡民欢迎，戏班演出多为各地村落邀请。与此相比，曲峪戏班的成员来源广，临时搭配多，表演形式相对规范，戏班规模和演员阵容较之二牛戏班要大得多，使得曲峪戏班的剧目广泛，除了传统剧目外，还经常演出一些较大型的剧目，但较之二牛戏班的“唐戏”（荤段子）剧目则少得多，因此，常常在邀请方强烈要求下，也只是勉强上演一个《十八摸》等常演节目，故这方面每每不能完全满足邀请方的需求，但是其它传统剧目的丰富性也适当地弥补了这方面的缺憾。这种对外形象，使得曲峪戏班常被邀请在本地和外地一些大型中演出，如大型庙会 and 内蒙古准格旗的交流。当某地邀请河曲戏班演出二人台时，曲峪戏班往往是河曲县政府推荐的首选戏班。可以说曲峪戏班的写戏人包括官方，县政府参与了曲峪戏班的写戏运作。

综上所述，二牛戏班在河曲戏班中是极为独特的代表。河曲戏班中虽然也有以家庭成员组成的班底，但演员配置还没有达到全面而完善的地步，只能说是零星分布的，更谈不上传承等一系列戏班内部发展，而二牛戏班在这方面却以独特的内部结构、传承以及对外运作等发展机制，在众多河曲戏班中独具一格。曲峪戏班则是河曲戏班中共性的代表，这不仅反映在戏班成员的来源和流动，是河曲戏班中极为常见的现象，更主要的是其基本格局和对外运作更带有普遍意义。

下
篇

河曲民间戏班与西口路文化
中的乡俗礼仪生活

乡俗，是民俗现象的一种，泛指产生在一定地域范围中乡间村落的民间习俗现象。民俗，在《现代汉语词典》中将其定义为“民间的风俗习惯”(1999: 883)。乌丙安在《中国民俗学》中，则把民俗分为经济的、社会的、信仰的和游艺的四个类别。其中，社会的民俗含有乡里社会习俗（也称作村落社会，或扩大为村镇社会），表现在：严格维护村境的惯例，组织乡里社会的协同生活，管理村落的共同生活秩序，开展乡里的社交往来，主要是村寨中喜庆、年节、庙会等群众活动（1985: 164-181）。高丙中则认为民俗有两种存在形态，即文化的和生活的。文化的民俗呈现为事象，生活的民俗表现为活动（1994: 13）。在他看来，民俗的“民”指任何群体的人，民俗的“俗”是任何群体的人都具有的群体的充分的“俗”（1994: 170）。这一点，比起英国威廉·汤姆斯（William John Thomas, 1803—1885）创立“民俗学”（folklore）时把“民”定位于以乡民为主的普通民众，其民俗包括“旧时的行为举止、风俗、仪式庆典、迷信、叙事歌、谚语等”（Dorson 1968: 53）要宽泛得多。

乡村（农民）社区（peasant society）是社会人类学调查研究的主要对象。所谓乡村，传统上指的是自给自足的耕作人（农民）的集合体。英国的列斐特（R. Redfield）界定的传统农民的三大特征是：对土地具有亲密和敬畏态度，好农不好商，以及把勤劳视作一种美德（1956: 112）。而现在的乡村社会，受工业社会的影响，基于本土的经济活动已渗透其中，而呈现多样化生态。但是，务农仍然是其主要的谋生方式。费孝通在其《江村经济》中，通过对该村的经济、社会关系和仪式等社会生活进行整体概括和分析，体现了历史与现实错综复杂、小群体与社会的频繁互动以及个体不自觉地在习俗与创新中寻求自身定位的多重现象（1939），从而提供了一个试验性的范例。由于村庄相对故步自封，家族便成了社会组织的骨干。同族同村的人，由于血缘和地缘的相互结合，其社会文化事象也就有了共通的关系。杨庆堃（C. K. Yang）研究了家族组织在农村社区的重要性（1959），并通过实微研究提出地方性经济对乡村社会所起的功能作用（1944）。施坚雅（G. William Skinner）认为农村社会系统的基本单位是由十数乡村组成的市场社区（marketing community），乡村的商贸活动蓬勃开展于市场社区中，这种地方性的市场对农民的生机尤为重要（Skinner 1964）。杜赞奇（Prasenjit Duara）在对华北邻村几个村落的研究中，从国家权力与区域——地方权力角度进行解释，从而提供了一个国家与社会关系结构的描述途径，旨在探讨中国国家政权与乡村社会之间的互动关系（1988），等等。这些都是西方社会人类学对中国乡村进行的多方面的关注和描述。

基于上述理论和研究范例，笔者重点关注于乡村社会里长期形成的民俗事象，以之作为考察二人台生存背景的重要依据。如体现民间信仰的传统节日、庙会、神会，以及以商

贸活动为主题的地方物资交流会等。本文之所以运用“乡俗”而不用“民俗”之概念，即把宽泛的“民俗”缩小，而具体指乡间村落的民众日常集体活动，包括共同的群体风俗习惯等多方面。把二人台民间戏班放在乡俗文化和生活中，与乡俗的历史传统和社会现实结合在一起，整体地看待河曲民间戏班与乡村民间各种文化习俗和礼仪生活的密切关系，这种学术取向更具有地方性本土特征。

邹昌林的《中国礼文化》提出了“礼”是中国文化标志的理论。中国文明的摇篮是黄河流域，是黄河流域的特殊自然地理环境蕴育了中国的文明。“中国文化有礼为基础，虽然有着多种原因，但由特殊的自然地理环境和社会历史环境下形成的特殊生产方式，却是古礼发展、定性的内在动力和基础。”（2000：285）中国素以“文明古国，礼仪之邦”而著称于世。古代礼仪的涵盖面非常宽泛，举凡典章制度、伦理观念、道德修养和行为准则等，都与礼仪息息相关。“中国古代的生活礼仪，以其民族性、礼法约束性和相对稳定的特性，为民众所接受，从而深深扎根于人民大众之中。……荀子曾说‘形与俗’，《礼记·大传》说‘百志成故礼俗刑’，即指出礼对民俗的影响。而孙希旦《礼记集解》直言《王制》篇冠、昏、丧、祭、乡、相见‘六礼’是专‘言礼之在民者’。‘礼失而求诸野’的古话，似乎也是说礼在民间。中国古代，不论是钟鼓鸣奏的朝廷庙堂，还是人烟稀少的穷乡僻野，无不看到‘礼’的存在；不论是地位显赫的高官贵戚，还是出身低下的耕夫布衣，无不受到‘礼’的影响。”（吴成国 1999：3）可见，礼仪生活是社会生活的重要组成部分，也成为人民生活中的一部分。当代学者钱穆认为“礼即是中国的社会生活”（1969：331）。既然礼仪存在于社会生活中，那么，就可指所有社会阶层的人们交往方式。本文所指的礼仪则是发生在民间村落中的乡俗礼仪生活，即泛指乡镇村落一般民众自发性的民间社会活动。

乡俗礼仪中最重要的是仪式活动。仪式是人类历史长河中最为普遍的一种社会文化现象。何谓仪式？英国仪式学家爱德蒙·利奇（Edmund R. Leach）引证牛津英语辞典源于14世纪对仪式（rite）、典礼（ceremony）和习俗（custom）的解释，认为它们有两种不同的用法：一方面，这些术语可以交替用于表达非本能的、并可预知的、但不能用一些理性的观点来解释的行为，或系列行为；另一方面，这三者的区别在于仪式通常作为习俗的实体，特别是和宗教表演结合在一起，典礼和习俗则是世俗活动的表述。仪式是一个概念，一个被社会背景界定的抽象的所指（Hicks 1999：176）。

可见，仪式的某些方面或者具有仪式因素的行为总是和日常生活习俗结合起来，共同表现为人类的一种文化特质。在晋、陕、内蒙古二人台流行地域，由于深厚的历史文化内涵，自古这里就以“礼”为本，至今保留着丰富完整的乡俗礼仪生活。其中，二人台是不可或缺的主要参与内容，与各种乡俗礼仪生活共同表现出西口路浓郁的地域文化特色，两者产生极为密切的互动。笔者结合诸种个案的实地调查，将从乡俗礼仪发生的非定时性和定时性两大活动特点来分别论述和分析河曲民间戏班与其之间的密切关系。

第五章 民间戏班与乡俗礼仪（一）

——非定时的活动特色

在晋、陕、内蒙古交界地域，乡镇村落的一些乡俗礼仪生活区别于传统节日的一个重要方面，即在一年周期的社会活动时间不固定。如乡村的闹“红火”风俗、个人的人生礼仪等事件都呈现出非定时的活动特点。它们随时可以发生，但又具有根深蒂固的传统，是乡村的一大民俗景观。

一、乡村日常生活中的闹“红火”

费孝通在其《乡土中国》中指出，中国社会的基层是乡土性的。三条大河的流域全是农业区。“据说凡是从这个农业老家里迁移到四围边地上去的子弟，也老是很忠实地守着这直接向土里去讨生活的传统。最近我遇到一位到内蒙古旅行回来的美国朋友，他很奇怪的问我：‘你们中原去的人，到了这最适宜于放牧的草原上，依旧锄地播种，一家家划着小小的一方地，种植起来；真像是向土里一钻，看不到其它利用这片土地的方法了’。”（1986：1-2）正是这种乡村的土气，构成了中国乡土社会的基本单位。费孝通进一步论述到：“在社会学里，我们常分出两种不同性质的社会，一种并没有具体目的，只是因为在一起生长而发生的社会，一种是为了要完成一件任务而结合的社会。……用Durkheim的话说，前者是‘有机的团结’，后者是‘机械的团结’。用我们自己的话说，前者是礼俗社会，后者是法理社会。”（1986：5）由于乡土的束缚，村落的人们崇奉祖先的经验，拜祖的后果则形成传统保守的势力，不参与外界的事物（Yang 1961：29-31）。这种保守性发展至乡村的每一生活细节，每一文化形式，乃至影响到个人的价值观念，无论人生观、世界观，都数千年不变（刘创楚、杨庆堃 1989：72）。晋北和陕北的乡村由于大多交通不便，历史上形成相对的封闭和孤立，人们逐渐“习”出一个在节日里“闹红火”的乡俗。其中，各种“社火”和二人台是这些穷乡僻壤村庄里常态生活中最为多见的精神文化娱乐形式。后来，这种“闹红火”的风俗随着走西口传播到内蒙古西部，使得那里的乡村生活也有“闹红火”的风俗，并延续至今。河曲戏班之所以能够沿着当年西口路常年累月地演出，主要一点就是去不断地满足这一延续百余年习俗传统的需求。

（一）河曲乡村的闹“红火”习俗

河曲乡村，传统延续下来的一个特殊的乡俗就是闹“红火”。除了一年的节日，闹“红火”习俗成了今日河曲人主要的精神文化娱乐生活。

河曲的村落由于大多座落于偏僻山区，旧时，一年的岁时节令是人们唯一“闹红火”的时刻。据《河曲县志》记载：在河曲民间春节文娱活动中，除了“社火”，就是二人台，^①二人台班子演出闹红火，很受群众欢迎（1989：472）。时间久了，人们并不满足于只在节日期间的精神文化生活，而逐渐把这一节日习俗转变为日常不定时的乡村日常活动。

乡村的闹“红火”活动，是二人台民间戏班的主要生存环境，也是保证戏班演出档期不断的重要前提。对此，河曲的二牛这样感慨道：

二人台戏班如果光靠每年定时的活动邀请演出，根本活不下去。平常的村子闹“红火”，是班子的主要生路。闹“红火”保证了戏班的一年演出档期不断，大量的台口戏就是闹“红火”。

河曲乡村日常生活中的闹“红火”习俗，主要是看二人台演出。二人台构成闹“红火”的唯一内容。看起来相对于节日活动单调得多，但是，村民却不以为然，他们说看二人台就是看“红火”，二人台和“红火”成了同义词。如果说河曲的酸捞饭是乡民们赖以生存的饮食基础，看二人台闹“红火”则是他们现实生活中的精神食量。可以说，酸捞饭和二人台一起构成河曲文化的“县粹”。糜黍是河曲人的主要食品。用糜米作成的酸捞饭，是河曲人的膳食传统。有一民歌曰：“糜米酸捞饭豆腐菜，你才是哥哥的心中爱。”^②而用黍子作成糕，则是河曲民间至高无上的美食佳肴。河曲俗话说：“人生三顿糕，两顿吃不着”，即指初生满月喜庆糕、结婚双喜糕和去世丧葬糕。二人台剧目《捏软糕》通过给母亲过寿诞做软糕的具体动作，极具浓郁的乡土生活内涵，表达了纯真的爱情。如下面的唱句：

二小唱：哥哥捏了个白灵灵，

杏花唱：小妹妹捏了个笑盈盈。

二小唱：捏了一对鹅，

杏花唱：好比你和我；

二小唱：捏了一对鱼，

^① 实际上，二人台本身就是春节社火中的一个内容，只不过“社火”因其为规模较大的组织活动，故只在正月里活动，二人台则表演于一年中的很多场合。它们都具有闹“红火”的特色。关于社火内容，可参阅后面的“正月闹元宵”章节内容。

^② 引自《河曲文史资料》第三辑（2000），10页。

杏花唱：有情又有意；
 二小唱：哥哥捏了对喜鹊鹊，
 杏花唱：又喜又甜咱们俩。
 合：捏的哥妹笑哈哈。^①

二人台和乡民们的生活习俗是这样的贴近，难怪他们如此感叹到：看二人台就像吃酸捞饭，永远看不厌，吃不烦。笔者在田野考察时曾经问乡民们，他们村一年有几次专门为闹“红火”而请二人台戏班来演出，他们说没有固定的次数，这就需要看挑头人的策划安排，但是每年二牛剧团都要来演出，富裕村可能会多些。一来他们觉得应该在村里热闹一下了，让村民放松而“红火”一场，二来可以使自己亲戚们来串门看戏。往往一村来演戏，四面八方的村民和各家亲戚也纷纷来凑热闹，实际上为乡村人们的民间交往提供了一个良好机会。串门，走亲戚，看戏构成河曲村民一个鲜活的生活常景，这就是他们所认为的闹“红火”中的现实生活写照。

（二）闹“红火”习俗中的二牛剧团演出实录

二牛家族剧团一年的演出实际上有一多半是为闹“红火”所写的台口戏。由于村子闹“红火”无固定时间，只要不是农忙季节，都可以随时邀请二人台班子演几天，故二牛一般在一年的演出计划中，把当地的闹“红火”作为自己台口戏的重要场合，同时，也是戏班得以生存的重要保证。虽然闹“红火”台口戏的戏价不是太高，一般一场在200元左右，但是，二牛说：

自己戏班首先要满足当地老乡的看戏需求，然后再在节日和庙会等固定场合演出中想着多赚钱。闹“红火”闹出了名，其他地方的大型场合也会邀请我们去，这是一举两得。闹“红火”每天都可以接戏演出，收入实际是不断的。

笔者于2003年8月（农历七月）跟随二牛家族剧团驻团演出考察，历时一个多月。下面是他们在该月的演出实况：

从二牛剧团的演出日程中，可见乡间村落闹“红火”一般写戏都是3天5场戏的演出档期，且自河灯节以后，演期排得很满，无任何空档。一个月里，除了河灯节和聘闺女两个其它演出场合外，其它均为村落的闹“红火”。即在10个演出地点，演出场次共45场，其中就有8个村落、35场为闹“红火”，在各村演出的剧目也差异不大。笔者在一村观察演出现场时，每每发现邻村群众纷纷赶来看戏的热闹场景，加之本村人和各家的亲戚，土戏台前面真可谓黑压压一片，场景十分可观。

^① 引自贾德义《山西二人台传统剧目全编》，150—151页。

表 5-1 二牛剧团 2003 年 8 月 (农历七月) 在河曲县闹“红火”中的演出日期、演出地点、演出剧目等相关资料统计一览表

日期 (农历)	地点	时间	演出剧目	演员	写台口
7 月 4 日	祁家堰	21: 50	1. 曲牌《五三点》 2. 《打秋千》 3. 《水刮西包头》 4. 《神经观花》 5. 《洞房》 6. 《十八摸》 7. 《听房》 8. 《光棍哭妻》 9. 曲牌《八音杭盖》	樊二永 樊欢胜 樊基德等 田彩霞 田海燕 樊欢女 张成义 田彩霞 田海燕 鲁永琪 樊欢胜 张树梅 樊欢胜 张树梅 樊欢女 张成义 樊欢荣 鲁永琪 田海燕。 全体乐队	红火
7 月 14 日 ↓ 7 月 16 日	河曲县 城关县 城旧街 二轻局				河灯节
7 月 17 日	下炭水	21: 40	1. 《拜大年》 2. 《探病》 3. 《吃醋》	李 明 田海燕 鲁永琪 田彩霞 樊欢女 樊欢荣	红火
7 月 18 日		16: 30 ↓ 18: 00	1. 《卖菜》 2. 《王二娃说媒》 3. 《神经观花》	李 明 张艳丽 樊欢女 樊欢荣 鲁永琪 田彩霞 鲁永琪 张艳丽 田海燕	
		21: 00 ↓ 0: 00	1. 《五哥放羊》 2. 《姑嫂挑菜》 3. 《挎嫂嫂》 4. 《拉哥哥》(十里墩)	田彩霞 薛培文 张艳丽 田海燕 薛培文 樊欢女 李 明 李 明 张艳丽 田海燕	
7 月 19 日		16: 30 ↓ 18: 00	1. 《打秋千》 2. 《害娃娃》 3. 《四人观花》	张艳丽 田海燕 田彩霞 薛培文 鲁永琪 田海燕 鲁永琪 樊欢荣 张艳丽 田海燕	
		21: 00 ↓ 0: 00	1. 《洞房》 2. 《听房》 3. 《十八摸》 4. 《卖碗》	樊欢荣 樊欢女 樊欢荣 樊欢女 樊欢荣 樊欢女 樊二牛 薛培文 田彩霞	
7 月 20 日	铺沟	21: 00 ↓ 23: 30	1. 《拜年》 2. 《探病》 3. 《吃醋》	李 明 张艳丽 鲁永琪 田海燕 樊欢荣 田彩霞	红火

(续表1)

日期 (农历)	地点	时间	演出剧目	演员	写台口
7月 21日		16:30 ↓ 19:00	1.《姑嫂挑菜》 2.《王二娃说媒》 3.《拉哥哥》	李 明 张艳丽 田海燕 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田海燕 李 明 张艳丽 田海燕	
		21:30 ↓ 23:30	1.《打秋千》 2.《卖碗》 3.《四人观花》	田海燕 张艳丽 李 明 薛培文 田彩霞 樊欢荣 鲁永琪 田海燕 田彩霞	
7月 22日		16:30 ↓ 19:00	1.《卖菜》 2.《害娃娃》 3.山曲《令河套》	李 明 张艳丽 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田海燕 樊欢女	
		21:30 ↓ 23:00	1.《五哥放羊》 2.《拷嫂嫂》 3.《光棍哭妻》 4.山曲《刮野鬼》	薛培文 田彩霞 李 明 樊欢女 樊二牛 张艳丽 鲁永琪 樊二牛 陈留存	
7月 23日	赵元头	21:30 ↓ 23:30	1.《拜年》 2.《探病》 3.《吃醋》	李 明 张艳丽 鲁永琪 田海燕 樊欢荣 陈留存	红 火
7月 24日		16:30 ↓ 18:30	1.《卖菜》 2.《害娃娃》 3.《神经观花》	李 明 张艳丽 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田海燕 鲁永琪 田海燕 张艳丽	
		21:30 ↓ 23:30	1.《打秋千》 2.《姑嫂挑菜》 3.《光棍哭妻》	田海燕 张艳丽 李 明 田彩霞 陈留存 樊欢荣 鲁永琪 陈留存	
7月 25日		16:30 ↓ 18:30	1.《四人观花》 2.《拷嫂嫂》 3.山曲《拉骆驼》	樊欢荣 鲁永琪 田海燕 田彩霞 李 明 樊欢女 樊欢女	
		21:30 ↓ 23:30	1.《五哥放羊》 2.《洞房》、《十八摸》、 《听房》 3.《拉哥哥》 4.《光棍哭妻》	薛培文 田彩霞 樊欢荣 陈留存 李 明 张艳丽 田海燕 樊二牛 鲁永琪 陈留存	
7月 26日	刘元头	21:30 ↓ 23:30	1.《打秋千》 2.《探病》 3.《吃醋》	田海燕 张艳丽 鲁永琪 田彩霞 樊欢荣 陈留存	红 火

(续表2)

日期 (农历)	地点	时间	演出剧目	演员	写台口
7月 27日		16:40 ↓ 19:00	1. 《五哥放羊》 2. 《害娃娃》 3. 《神经观花》	李 明 田彩霞 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田海燕 田海燕 张艳丽 鲁永琪 田海燕 张艳丽	
		21:30 ↓ 23:30	1. 《卖菜》 2. 《洞房》、《十八摸》 3. 《听房》 4. 《光棍哭妻》 5. 山曲《北京喇嘛》	李 明 田海燕 樊欢荣 陈留存 樊欢荣 樊欢女 樊欢荣 鲁永琪 陈留存 樊欢女	
7月 28日		10:00 ↓ 12:00	1. 《姑嫂挑菜》 2. 《四人观花》 3. 《王二娃说媒》 4. 《拉哥哥》	田海燕 张艳丽 李 明 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田彩霞 樊欢女 鲁永琪 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田彩霞 田海燕 张艳丽	
7月 29日 ↓ 8月1日	柳家甲				聘 闺 女
8月 2日	尖山	21:30 ↓ 23:30	1. 《打秋千》 2. 《探病》 3. 《害娃娃》	田海燕 张艳丽 鲁永琪 田彩霞 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田海燕	红 火
8月 3日		16:30 ↓ 18:30	1. 《卖菜》 2. 《余老财串门》 3. 《姑嫂挑菜》	李 明 田海燕 樊欢荣 樊欢女 李 明 田彩霞 陈留存	
		21:30 ↓ 23:30	1. 《五哥放羊》 2. 《吃醋》 3. 《神经观花》	薛培文 田彩霞 樊欢荣 陈留存 鲁永琪 田海燕 张艳丽	
8月 4日		16:30 ↓ 18:30	1. 《姑嫂挑菜》 2. 《王二娃说媒》 3. 《卖碗》	李 明 张艳丽 田海燕 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田彩霞 樊二牛 薛培文 田彩霞	
		21:30 ↓ 24:00	1. 《拜年》 2. 《洞房》 3. 《听房》 4. 《十八摸》 5. 《光棍哭妻》	李 明 张艳丽 樊欢荣 樊欢女 樊欢荣 樊欢女 樊欢荣 樊欢女 樊二牛 鲁永琪 陈留存	

(续表3)

日期 (农历)	地点	时间	演出剧目	演员	写台口
8月 5日	上炭水	21:30 ↓ 23:30	1.《拜大年》 2.《探病》 3.《吃醋》	李 明 田海燕 鲁永琪 田彩霞 樊欢女 樊欢荣	红 火
8月 6日		16:30 ↓ 18:30	1.《姑嫂挑菜》 2.《害娃娃》 3.《神经观花》	李 明 张艳丽 田海燕 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田海燕 田海燕 张艳丽 鲁永琪	
		21:30 ↓ 23:30	1.《打秋千》 2.《卖碗》 3.《拷嫂嫂》 4.《拉哥哥》	田海燕 张艳丽 樊二牛 薛培文 田彩霞 李 明 樊欢女 田海燕 张艳丽	
8月 7日		16:30 ↓ 18:30	1.《卖菜》 2.《余老财串门》 3.《光棍哭妻》	李 明 田海燕 樊欢荣 樊欢女 樊欢荣 鲁永琪 陈留存	
		21:30 ↓ 24:00	1.《五哥放羊》 2.《洞房》 3.《十八摸》 4.《听房》 5.《拷嫂嫂》	薛培文 田彩霞 樊欢荣 陈留存 樊欢荣 陈留存 李 明 樊欢女 樊二牛 鲁永琪 陈留存	
8月 8日	杜家山	21:30 ↓ 23:30	1.《打秋千》 2.《探病》 3.《吃醋》	田海燕 张艳丽 鲁永琪 田彩霞 樊欢女 樊欢荣	红 火
8月 9日		16:30 ↓ 18:30	1.《卖菜》 2.《王二娃说媒》 3.《神经观花》	李 明 田海燕 樊欢女 樊欢荣 鲁永琪 田彩霞 鲁永琪 田海燕 张艳丽	
		21:30 ↓ 23:30	1.《姑嫂挑菜》 2.《害娃娃》 3.《光棍哭妻》	李 明 张艳丽 田海燕 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田海燕 田海燕 陈留存 樊二牛 鲁永琪	
8月 10日		16:30 ↓ 18:30	1.《拜大年》 2.《拷嫂嫂》 3.《四人观花》	李 明 张艳丽 李 明 樊欢女 樊欢荣 樊欢女 鲁永琪 田彩霞	
		21:30 ↓ 24:00	1.《五哥放羊》 2.《洞房》 3.《十八摸》 4.《听房》 5.《拉哥哥》	薛培文 田彩霞 樊欢荣 陈留存 樊欢荣 陈留存 李 明 樊欢女 田海燕 张艳丽	



图5-1 二牛剧团在铺沟的演出现场照

（三）当地人对二牛剧团演出的本土评价

在驻团跟班演出中，笔者随机选择了两个村落，调查本地人是如何评价二牛剧团的演出。采用的调研方法，即在二牛一村演出结束，赶到下一个承接演戏地点后，再返回该村进行采访，采访的对象力求不同年龄段之男女。现将采访的结果分成以下三类：

1. 二牛演得好，很红火

2003年8月17日下午4:00，到下炭水进行采访。下炭水村里有一煤矿，在本村土戏台边，看到一群人正好围在一起闲聊，即随机展开访谈，下面是部分采访录：

笔者：大伯，你叫什么名子？多大年纪了？二牛演出你看了没有？看了几场？

被采访者1：我叫田仁，今年57岁。我非常喜欢看二人台。村里闹红火，都请二牛剧团。这次二牛来，我都看了。尤其觉得樊欢荣和樊欢女兄妹俩演技高超，合作这么多年，扮像好，演戏自然，这就是艺术啊！

笔者：大嫂，你在村里作什么？多大了？你最愿看二牛哪些戏？

被采访者2：我叫康林林，今年46岁，下炭水人，现在是本村煤矿的厨师。我很愿意看二牛的戏，没有拉下一场。最愿意看二牛红火热闹的戏，愿意看《十八摸》、《听房》。其实，每年二牛都来演，看二牛的戏已经好多次了，一个家庭的人都会演，真好。我最喜欢二人台了，看其它的像晋剧、民歌啊，都不如二人台这样接近生活。

笔者：大伯，你在煤矿上，还是种地啊？这次你参加集款了吗？你可以随便说说你的看法。

被采访者3：我叫何怀小，今年58岁，是煤矿上的工人。我拿了30元，很愿意看《光棍哭妻》、《听房》、《害娃娃》之类的。总之，喜欢看什么，二牛剧团就演什么。二牛剧团唱的都是二人台老调子，原汁原味，不像现在改编的那样，而且，越笨越红火。二牛演的戏是可以的，如果不好，就没有人请。如果看内容，就看晋剧，看二人台，主要是看红火、看热闹，它贴近生活。如果不好，还不如回家看电视，坐在家里，既暖和，又不怕雨淋。另外，二牛的服务态度好。很信任他。

笔者：大叔，你看来也是矿上的啦，你觉得呢？

被采访者4：我叫苗伟善，今年45岁，也是煤矿工人。我就说一句吧。二牛的人格好，满足群众的要求，群众喜欢什么，他就唱什么。这一点可好。（众人大笑）

笔者：小伙子，你叫啥？今年多大啦？你是怎么看的？

被采访者5：我叫苗永胜，27岁，是本村的村民。二牛剧团非常红火热闹，他们唱的《山曲》、《王二娃说媒》等戏，动作节奏明快，音调好听，是所有二人台剧团中最好的。

2. 看二牛的戏，主要是想看二牛的“唐戏”和逗乐的戏

2003年8月17日中午，路过丁家洼，笔者随机采访了几位坐在路边的人：

笔者：老大爷，您叫什么名字？今年高寿？你觉得二牛演出咋样啊？

被采访者1：我叫周七十六，（笔者笑言，很少听到这样的名字）是在我爷爷76岁时出生的，所以起这个名，今年81岁了。二牛剧团一般在村里演出多，年轻人很爱看，老年人也十分喜爱。二牛演出的一些“唐戏”，如二牛和媳妇合演的《公公搔媳妇》，老人有时说不好，但还是很愿看。因此，本村人都叫二牛剧团是“毛驴剧团”。在村里，如果是晋剧和二人台相比，大家还是爱看二人台，特别是看二牛演的“荤段子”

笔者：师傅，你认为二牛演得咋样？

被采访者2：我叫周志亮，今年32岁，丁家洼人。二牛剧团在本地区确实很红火，当地人爱看，其它二人台班子演的没有意思，演的太保守，村里人喜欢唐话（荤话），所以村里每年都要请二牛剧团来演。

笔者：大嫂，你看二牛的演出有什么感想？

被采访者3：我叫杜秀清，今年40岁，也是丁家洼人。二牛剧团演出非常逗

乐，看县文化馆二人台剧团演的戏，看不懂，感觉干巴巴的，从音调到词都不喜欢，还是愿意看二牛的，他们不光在正月、节日里演出，过古会也经常演。正月、二月每场1000-2000元，平常过会时，都是全村聚钱，人均5元，一家一般是20-30元，这是自愿的行为，有钱的能给到30-50元。在农村看大戏根本管不起，饭也管不起。老年人爱看大戏，年轻人爱看二人台，很逗笑。（说完大笑）

8月20日中午，在铺沟进行采访。因为铺沟紧靠着大道，交通方便。因此，这里经济发展很快，有很多村办厂子，以下是在一进村，紧靠大路的一个小卖部前边进行的采访录：

笔者：小伙子，你叫甚名（当地土话，我已经学会）？多大了？作什么？看了二牛的戏了吗？觉得怎样？

被采访者1：我叫杜耀锋，今年25岁，铺沟人，是烧耐火砖的。我非常爱看二牛的戏，感到很受教育。特别爱看《拜大年》，听来特别亲切。二人台地方方言很浓，非常贴近生活，河曲二人台班子多，其中二牛剧团很有特色。二牛团有很多好演员，如女儿、女婿、二小子，他常演老旦。我最愿看老旦戏了。二牛与文化馆的二人台相比，觉得虽然文化馆二人台艺术水平高，但是二牛唱的开放，有唐戏看，很有意思，文化馆演的太保守。二牛一般是个人请来的，通过多种途径，每一户人家都是自愿拿钱，最少拿50元，煤矿、焦化厂、白灰窑单位都在100-300不等。

笔者：师傅，你叫啥？多大了？作什么的？

被采访者2：我叫何建军，今年38岁，铺沟人，是出租车司机（开小面包车）。二牛唱戏很实在，农村生活以娱乐为主，串亲访友，热闹一下，增加文化气氛。因此，二牛二人台演出很红火。班子里小娃娃很多，都是二牛的徒弟，演得很好。尤其是《探病》中的刘干妈表演的很生动，特别逗乐。二人台在这个地区就属二牛红，徒弟才起步，就演得很精彩。

3. 二牛的“唐戏”年轻人接受不了

笔者在采访中，所有人都认为二牛的戏好看，很红火，只是他们由于年龄不同，态度看法稍有区别。中青年说得很坦然，甚至可以公开承认愿意看二牛的“唐戏”，学生略显不好意思，老年人也在这方面有所顾虑。下面是两位学生的被采访录：

笔者：小朋友，你多大了？叫甚名？你也看二牛的戏吗？

被采访者3：我叫赵刚，今年15岁，上中学七年级（初中）。是为了看戏才来串亲亲。看了二牛的戏，觉得他们唱的好，尤其是《探病》中的刘干妈，很愿意看，二牛剧团在河曲县很有名。除了二牛的子女演的好，学徒演的也都很好。但是，作为中学生，不愿意看《十八摸》那样的戏，觉得不好意思。

笔者：小朋友，你叫甚名？你觉得呢？

被采访者4：我叫赵惠，今年12岁，上小学四年级。喜欢看《卖碗》，喜欢娃娃们演的戏，觉得特别亲切。但是，看二牛的“唐戏”，有点不好意思，太笨啦。

在铺沟小卖部里，售货员是一个妙龄少女，穿着打扮十分入流。笔者进去买水时，顺便采访了她。

笔者：姑娘，你叫甚名？多大了？你对二牛的演出有什么看法吗？

被采访者5：我叫何倩，今年18岁，是小卖部的服务员。二牛的戏不是真实的，《挂红灯》、《探病》是健康的，但是，像《十八摸》这样的荤戏，作为年轻人是不能接受的。因此，他在所有的二人台班子中是最下等的。（十分鄙视的表情。）

笔者：（茫然）那你这次去看二牛的戏了吗？

答：二牛来演还是去看，因为村里人都看，在家里也没事，只是看到“唐戏”接受不了时就不看了。

笔者：（看到小卖部在营业时都放着电视节目）除了二人台，你都愿意看哪类节目，是不是特别愿意看电视节目。

答：也不是，电视节目有时也没有意思。其实，我很愿意看晋剧、黄梅戏，当然是通过电视看。不过，二人台正规的节目也愿意看。

看来，这个年轻女孩对二牛演的“唐戏”是不能接受的。但是又坦承还是喜欢二人台的，每逢二牛演出还是去看，且愿意看内容正规的节目。或许她是初中毕业（笔者闲聊时问及到），年龄又轻，对“唐戏”深感羞耻感而已。

上述采访文本，是当地人对二牛演出的本土观后感。虽然可以大体分为三类，但从不同年龄人士对二牛戏班、尤其是对“唐戏”的反应中，体现出的是当地老、中、青、少的不同价值观。老年人虽说自小就生长在当地浓郁的二人台环境中，喜欢看二人台、特别是“唐戏”，但作为社会的年长者，又有身份等方面的顾虑，故表面持重，态度含蓄，甚至有些老人不愿直言，但极其认同；中青年则对之表露的十分大胆，坦言喜爱的程度，尤其是中年女性表述直白，无任何顾忌；部分年轻女孩对“唐戏”的反感，是受现代文化影响的本能反映；少年学生则由于正处在受教育阶段，不好意思谈论此方面，但愿意看二牛徒弟演的戏，具有对同年龄段演员身份的认同感，二人台戏台下永远亦不会缺少他们。这些不同价值观的共时显现，折射出当地政府与社会对此类民间艺术现象的认可态度。只有在这样宽松的社会环境中，河曲二人台戏班才得以自然地适应市场、满足市场的需求，从中找到自己的生存和发展坐标。同时，也反映出二人台在该地乡村人们生活中是一个主要的娱乐形式。

二、个人生活礼仪

个人生活礼仪,简称人生礼仪,人类学称之为“通过仪式”或曰“生命礼仪”(rites of passage)(Gennep 1960),是指在人生必经的几个不同生活阶段时举行的过渡仪式。“每个人的社会属性就是通过这些重要阶段不断确立起来的,在各阶段中自古以来使用一定的仪式做出表示,以便获得社会的承认和评价。”(乌丙安 1985:182)几个重大人生礼仪分别是诞生礼、成年礼、婚礼和葬礼。它们构成了人类生活中普遍遵循的四大礼仪习俗。并且这些礼仪多在家庭和亲族的范围内进行。

人生礼仪是一种普遍存在的礼仪文化现象。从历史文献记载可知,早在两千多年前,我国的人生礼仪就有了完备的体系,并普遍得到遵行。两千多年来,人生礼仪经历了传承和变异过程,多种文化的影响,民族文化间的交流,都给中原本土的人生礼仪附着上丰富的内容。数千年来,无论细民百姓,还是皇室贵族,大都遵行如仪。在这种实践中,使得个人“通过”人生礼仪,变为“社会化”、“文化化”的人(钟敬文 1995:136-137)。

人生礼仪作为社会民俗的仪礼,与民间信仰关系密切。其中,仪式行为与民间信仰交织在一起,构成复杂、多样和多重因素的乡俗结构。在传统的社会意识中,人们的人生观念总是与吉凶祸福观念有直接的关系。特别是蕴含其中的民间迷信观念,对形成人生礼仪的仪式行为和仪式象征形成多重属性的关系。人生礼仪由生到死、再由死到生构成由现实社会生活到民间信仰生活的轮回,也形成独特的乡俗风情。

在晋、陕、内蒙古西口路的村落社会里,二人台依然是各种人生礼仪的主要添加佐料。在二人台的台口戏中,人生礼仪是其重要的演出场合之一。二人台经常不定时地被个人聘去参与各种人生礼仪。长期的参与,使得该地域各种人生礼仪都离不开二人台的助兴,使得二人台和各种人生礼仪共同构成一幅乡村生动的民俗画卷。二人台主要参与成年仪式、婚礼和葬礼仪式。^①

① 作为人生的最后一道礼仪,葬礼可谓是人生的结束仪式。由于笔者在考查中,没有遇到葬礼仪式,只好借助二人台戏班的讲述,简单附上相关的数据信息。在2003年11月,曲峪二人台戏班为河曲一乡村的丧事演出3天5场戏。每一场演出前,在前排中间设置死者(为一老人)的灵位,桌上放置供品,观众席唯一的一把椅子上放着死者的照片,暗喻为死者在另一世界也能看上二人台。全村人陪同死者一起观看,将死者置于生者之中,有着更为复杂的文化心理因素。既表现对死者的尊重,也是对活人的安慰,以免引起哀伤而形成对人的精神压力。特别是在该例的“白喜事”中,老人高寿而去,主家还要请上二人台为老人送行,演出的剧目依旧是那些同样演出于闹“红火”中的剧目,让大家一起来热闹,这种“悲喜交加”的本质,实际反映了乡民对生死的根本观念。“人类在对死者的丧葬仪式上,寄托了自己的全部生死观,生之眷恋与死之恐惧,是不可调和的矛盾。”(仲富兰 1990:100)这种“人生礼仪在民俗观念中呈现出一种由生到死的社会生活中的过程和由死到生的信仰生活中的过程,这两种过程的衔接与循环,正是民俗传承中对人的一生及其转化的标志。”(乌丙安 1985:183-184)

（一）成年仪式——12岁开锁

在晋、陕、内蒙古的城镇和农村，至今还延续着一种传统的仪式：当孩子到12周岁的时候，其生日往往伴随着隆重的成年礼仪，即12岁开锁，从而标志成人的意义。

1. 传统开锁仪式

在陕西府谷，郭候绪给我介绍了12岁开锁这一民间风俗：

12岁开锁，是民间的一种传统风俗。随着生活的提高，而逐步发展、变化。传统的开锁，包含着在小孩12岁成年之前的保锁过程，即出生后就用红绳系上两个铜钱，象征锁住命，同时要依托于有保锁的庙。我小时保锁的庙供的是观音。一年两次保锁。

一次是每逢生日时，就要去庙里拜观音菩萨。拿着供香在庙上敬神、磕头，把锁从墙上取下，拿着锁在香上左转三遍，右转三遍，意味让神仙度过，带上灵气，然后带在脖子上，一般要带7天。然后再把锁挂在家里的最高处。

一次是年三十，到黎明三更鼓时，开始点上火龙，放炮、点香，将锁在火龙上度一下，这是敬神的一种方式。锁度上以后，马上带到脖子上，一直带到初七。正月初八，是接神的日子，把神仙接回来，锁就挂在家里的最高处，或者放在神堂里（过去在农村，每家都设有神堂），让神保佑。腊月二十三，是送神的日子（所有神仙都升上天），在没有神的日子，晚上一般不出门，没有神保佑，会怕鬼。

每一年过生日，自然要到庙里去带锁。每年接一个锁，到12岁，正好12个（12盘），一盘就是一年的锁。当时我一年却带两盘锁，因为家里太看重这个孩子的生命，到12岁开锁时，就是24盘。把24盘锁挂在脖子上，用一个铜锁锁起来，再连开12下，把锁从脖子上取下来，回去把铜钱解下来，放在柜子里，就可以化了，把毛线编成裤带，自己系起来，啥时褪了就扔了。

现在府谷乡村12岁开锁仪式如下：

- 设置主席台：亲戚和朋友在台前吃饭，饭厅里要放置一个主席台子。
- 主持人说话，开场白，主持人要选择会来事的人，而不是家里的人。
- 主席台前面，把开锁的孩子的饭桌放在灶台边，有灶神保佑，因此在灶台边开锁。

- 吃饭，第一桌是给开锁的坐，蜡烛蛋糕，放鞭炮，主持人主持。
- 家长说话。
- 孩子说话。
- 亲朋好友祝福，放炮。

另外，男孩、女孩到12岁时都要开锁。

在神木，开锁的仪式是在孩子12周岁生日时举行，地点往往选择在庙里或在家里，请神官（巫神）给主持开锁。

神木二郎山的孟师傅（庙管人）经常为人开锁。他说道：

开锁中最关键的一步是念经。神仙显灵。平时保锁，都要由巫神在家里举行。

开锁一般有三个步骤：

- 念经。
- 用条柱、簸箕扫三下，意思是扫过庙宇，如求神念三遍经。
- 打寺，用禅杖打三下。

神木的12岁开锁，二人台一般演出的剧目是犹如祝酒歌形式的《拜大年》、《捏软糕》、《打金钱》、《挂红灯》、《十对花》，中间穿插唱流行歌。这均在酒席上唱。

2. 当代12岁开锁仪式纪实

中篇提到，二牛家族剧团每年都会到内蒙古包头的赵家营村演出。该地由于经济发展快，人们生活富裕，12岁开锁礼仪十分多见，从而成为二牛演出的重要场合之一。

赵家营村位于包头市钢铁大街中段南侧城乡结合部，村子的对面就是包头市闻名遐尔的银河广场。1998年9月，随着包头市委、市政府的区划调整，该村由郊区正式划归青山区管理。全村东西长约1公里，南北长约3公里，总面积约3平方公里。有土地1000亩，农户940户，农业人口1470人。1995年社会总产值8500万元，人均收入2650元，是包头市重要的副食品生产基地。赵家营村人大多来自山西河曲以及陕北等地。他们为了生存，背井离乡，走西口来到这里，给地主赵有才当长工。他们用辛勤的汗水创造了赵家营村，发展了赵家营村。赵家营1949年前叫赵贵疙旦，1949年后改名为赵家营村。

赵家营村作为山西走西口来的移民村，有的村民已经有七八代。自改革开放以来，作为包头城乡结合点，村民广开思路，建立了众多乡村企业，村民彻底告别了贫穷，逐步富裕起来，成为包头市闻名的“小康村”。20年前的赵家营村还是一个土墙土院土房，充满“土气”的穷村，现在已经是农民家家住排列整齐的洋楼，条条大路纵横交错的现代化村庄。虽然深受都市生活的影响，但是，村民们依然乡音未变，习俗未变，每逢节庆和婚丧人生大礼，必请河曲二人台来助兴。二牛剧团的写戏人樊虎子就是赵家营村著名的富户，二牛剧团也就成为赵家营村每年的常客，频繁演出于诸多乡俗礼仪的场合中。

2003年9月20日，笔者参加了在包头赵家营村举办的杨鹏飞12岁生日庆典仪式。这一天要铺排酒席，大宴宾客。客人所携礼品各色不等。这是一个传统加现代观念流变的仪式。二牛剧团自然成为被邀请来助兴的对象。

中午12:00点，仪式在赵家营村对面的同乐村酒楼开始。只见酒楼前面的场地上，起地安置了一个巨大的半圆形环状红色气环，上面有两个对峙的巨大的龙，作戏球状。龙的下方悬挂一个红色横幅，上写“杨鹏飞十二岁生日庆典”，地上用红色爆竹摆放成“生日

快乐”的字样，前方再摆好5个爆架，上面装有各类爆竹，后方地上摆有5箱代表吉祥的飞鸽待放飞。只见杨鹏飞小朋友胸挂大型圆锁，锁周围按照顺序镶嵌着12生肖，中间写有“富贵平安”字样，父母分别站在身旁，和手拿五色汽球的同学们一起。由主持人（雇来的电声乐队的女歌手暨主持人）宣布仪式正式进行，首先让小朋友对杨鹏飞的生日表示祝贺：“祝杨鹏飞生日快乐、万事如意”。然后齐唱生日快乐歌，放飞气球。

12：10，放飞吉祥物和平鸽。

12：15，燃放“生日快乐”爆竹。

12：30，孩子由父母抬着进入酒楼。只见宴席前面的小型舞台上，请来的是当地的二人台电声乐队3人（乐队2人，1人管扩音设备），墙上的大红绒布上，写有“杨鹏飞12岁生日庆典”，前方放有一个三层高的生日蛋糕。

12：40，在主持人的开场白祝福中，亲朋好友入席就坐。

12：42，仪式在庆典音乐中正式开始。

12：45，主持人致祝贺词：“在这欢乐时刻，我们迎来了北国塞外钢城骄子杨鹏飞小朋友的12岁生日。下面有请杨鹏飞和全体小朋友步入他12岁生日殿堂。众亲朋鼓掌欢迎。”

12：48，杨鹏飞和同学们高兴地脚踏气球，意指告别童年。

12：55，杨鹏飞在音乐声中大笑几声，表示告别童年的激动心情。并给亲朋好友说今天的盛典是父母操办的，向父母表示感谢。

13：00，杨鹏飞的父母手拉手步入儿子生日殿堂，众亲朋鼓掌欢迎。然后分别站在儿子的身旁。

13：08，小寿星的爷爷、姥姥和姥爷上场。

13：10，小鹏飞点燃生日蜡烛。掌声祝贺。

13：12，小鹏飞发言感谢父母的养育之恩，表示永远爱他们。这时父亲擦眼泪。

13：14，小鹏飞闭眼默默祈祷一个心愿，然后，主持人问是何心愿，他表示不肯给众人说。这是自己的秘密。

13：15，父亲发言，表示谢谢大家来参加儿子的成年礼。

13：16，妈妈祝福，感谢亲朋好友参加儿子的12岁生日庆典，希望大家吃好玩好。

13：18，小鹏飞吹灭蜡烛，意味告别了童年，步入灿烂的少年时光。

13：20，小朋友们排成两行，分别向小鹏飞送生日礼物和献上祝福话，小鹏飞给每一个同学脸上都点上蛋糕，表示谢意。小朋友共坐紧靠小舞台（主席台）的一个酒桌，喜气洋洋。

13：30，酒楼为每一桌佳宾斟满美酒，全体起立，手拿美酒共同祝福。

13：32，主持人用蒙语唱起内蒙古的祝酒歌。众乡亲干杯。

13：35，主持人唱祝福生日歌。（用《今天是您的生日》曲调，即兴加唱有关祝福小鹏飞的歌词。）

13：38，由亲人协助小鹏飞切开蛋糕，分给众乡亲。主持人唱《拍手歌》。

13:40, 小鹏飞和父母一起向众人三鞠躬。然后父亲手拥儿子, 背伏妻子下场。

13:45, 主持人唱《好日子》给大家祝酒。

13:50, 二牛家族剧团演出二人台男女对唱。主持人介绍二牛剧团来自民间, 是晋陕内蒙古闻名的二人台戏班。樊欢女、樊欢荣兄妹演唱《拜大年》。

13:55, 一个当地二人台演员阿全持篮(篮子装各种表演道具)着彩妆及戏装闪亮登场。以幽默诙谐的老旦(男扮老旦)表演二人台手绢舞蹈, 乐队奏二人台《挂红灯》唱腔音乐伴奏。然后说串话, 逗来大家一片笑声。与主持人唱《拜大年》、《挂红灯》。最后在主持人唱的《好日子》音乐中, 作各种二人台舞蹈表演: 绸舞、扇子舞、单红绸舞。

14:10, 二牛剧团的樊欢女、樊欢荣演唱《打金钱》。

14:15, 众人举杯祝福, 就坐吃饭。

14:25, 樊欢女和樊欢荣表演《挂红灯》。

14:30, 全体人员共同举杯, 再次表示庆贺。

15:00, 仪式结束。乐队奏乐, 人们相互祝福, 一派祥和气氛。



图5-2 杨鹏飞带领与小朋友们在开锁仪式前放飞吉祥物

3. 开锁仪式的分析与解释

成人开锁仪式安排在12岁举办, 基于深厚的传统信仰。“在我国观念信仰中, 十二是一个极其重要的数目字: 地支的数目是十二, 生肖的数目也是十二, 民间还认为小儿到十二岁魂魄才长全……十二是一个周期, 第十二则显示出周期的结束。十二岁时的人生礼仪也正是基于这样的观念信仰而来得。”(钟敬文 1995: 151)

长命锁（保锁）与神灵的崇拜和信仰有着紧密的关联。传统的12岁开锁仪式实际具有诞生礼的存在。两个铜钱，盖源于人类对新生命的欢欣和对死亡的恐惧。在生产水平极为低下的岁月里，疾病是危害人们身体健康和生命的大敌。为了保全生命的延续，从我们的先民就开始了与病魔的斗争。然而借助的武器更多的是来自于冥冥之中的力量，这就是禁忌信仰和灵物崇拜的由来（仲富兰 1990：8）。

一根红绳和两个铜锁，每年的这种保锁风俗，直到12岁开锁，意为孩子长大成人。实为借助一定的神奇力量，避邪除瘟，意味可“锁”住生命，保障孩子的健康。这种成年礼，既是原始信仰的遗存，又随着社会的发展，加入很多新的内容。

从赵家营村的12岁开锁仪式中，可见与传统仪式内容大致相同，但仪式过程中充满着现代社会的的生活方式。除了邀请河曲二人台戏班演出外，还请了电声乐队和一个融传统和现代表演特色为一体的老旦从中逗乐，内容也比传统的开锁礼仪要丰富的多，如在酒楼前的放飞和平鸽以及齐唱西方的生日快乐歌等项内容，呈现的是一个充满象征意义的当代礼仪。

在这一隆重的仪式上，省略了传统礼仪中开锁的仪式环节。为此，杨鹏飞的舅舅说道：

因为孩子的母亲信仰基督教，家里专门开会商议，决定还是按照风俗举办12岁仪式，但省略了开锁步骤。这是从信仰基督教出发，基督教义不搞民间习俗，只要用诚实和善良感动大家，净化了自己的心灵就可以了，在举办这个仪式过程中要消除迷信色彩。

开锁仪式从乡间庙宇到都市酒楼，其深层的所指是共同的：即人生的成年含意。按照利奇（Leach）关于仪式中的“隐喻”和“转喻”的概念，赵家营12岁开锁与乡村传统开锁礼仪相比，前者是隐喻，象征性的，后者则是转喻，现实性的。转喻的符号关系是邻近的，而隐喻的象征关系是类似的（利奇 1991【1976】：17）。赵家营村的开锁礼仪没有庙宇，没有巫师主持，也没有灶爷的保佑，代替的是主持人的现代话语，营造的是现代语境下的孩子成年礼仪，然而，保锁、开锁之强烈的民间信仰又贯穿其中。说明社会和物资的变迁不等于心理的变迁，内含极其深刻的意义。格尔兹（Geertz）指出：“文化模式具有天然的双重性，既按照现实来塑造自身，也按照自身塑造现实，它们以此把意义，即客观的概念形式，赋予社会和心理的现实。”（1973：93，格尔兹 1999【1973】：108）

赵家营村12岁开锁仪式，就是基于原来文化模式的基础上，把外来的因素变成本土文化的有机成份，将隐喻化为转喻，跨越两者的时空置换，这也体现了雷斯（Rice）关于音乐体验和民族志的三维空间理论的内涵。

（二）婚嫁礼仪

社会的基本单位是家庭。而家族的构成、发展和延续以及亲族之间的社会关系，都与婚姻直接相连。中国的婚姻俗制因地区的不同，存有差异，但是汉族大多数地区婚俗随着

社会的变迁和发展,逐步呈现大同小异,基本遵循着传统形制而延续下来,构成社会民俗中的重要内容。

1. 河曲乡村婚嫁习俗

河曲乡村,尤其是山村,由于长期的地理封闭,以及人文环境的相对稳定,作为人生重要的喜庆礼仪,婚礼仪式中保留了许多传统风俗,别有地方特色。乡村社会正是由家庭为主要的社会组织和生产单位而构成,乡村的婚礼和乡村社会直接联系在一起,婚礼是村里上下轰动的大事,从而形成一家结婚,百家欢乐之热闹非凡的隆重场景。

二人台是婚礼中的重要参与形式。村里人看婚礼进行与看二人台是并列的内容。笔者在跟随二牛剧团演出时,曾遇河曲柳家甲的一个农民前来找二牛写戏。这一次与婚俗有别的是,一般是男方家聘请二人台来婚礼现场助兴,这次却是女儿出嫁,女儿的父亲前来写戏,当地俗称为“聘闺女”。

2003年农历7月29日,二牛家族剧团刚刚结束在刘元头村的演出,马上转场到柳家甲前去为村民杜占海“聘闺女”演出。我坐二牛驾驶的摩托车前去柳家甲考察“聘闺女”的礼俗以及二人台在该场合中的演出,其它戏班成员则乘坐主家派来的两辆拖拉机转场。

柳家甲座落在紧靠黄河的偏僻大山中,由于山高,村子里十分缺水,至今主要还是靠天吃水。笔者和戏班成员住在村子小学的几间土房里。

杜占海的女儿名叫杜小霞,今年19岁。

晚上7:00,放鞭炮,提醒请来的人吃饭。

在结婚的女方家房子上面,悬挂一巨大的霓虹灯牌,中间一个大大的“囍”字在周围的一片彩灯中闪烁,非常气派。

农历7月30日,上午7:00,放鞭炮,告知来宾吃饭。

8:00,男方来人迎亲。他们自放鞭炮,告知亲家来迎亲。只见3辆轿车,其中一辆上面布满花卉,婚车上面用鲜花扎有一个双心花环,下面则是红花作成的红双喜,进门以后,主家招待茶水。

大喇叭里放着喜庆的乐曲。娶亲的人送来喜糕和衣服,以玫瑰花作为来娶亲的礼物。其中,一双坐轿鞋,规定只能在轿上穿,不能沾土,新娘到男方家时,下轿再换鞋,结婚穿的衣服也都同时拿来。

另外,必须男方催,女方才化妆穿衣。穿衣出来时不能经过二道门,这是禁忌。

女方家做好糕鱼(两个),一个给男方,一个给女方,里面包着钱和枣。

9:00,女儿洗脸穿衣,穿衣时,未婚和怀孕的人不能在场,此时,女儿已经哭泣。

先化好妆,然后由姑姑梳头(实际前一天,新娘已经在河曲县城盘好头,但是按照传统的习惯,必须象征性地由姑姑梳头)。穿衣时,由母亲拿着秤,在身边象征性地秤秤,避黄丫头和大肚老婆踹她。结婚衣服是厚厚的棉衣棉袄,越厚越象征着一生厚沉,内衣全是红的。新娘站在炕上穿衣。嫂子帮助整理。

妈妈把一枚鸡蛋剥好，在女儿脸面上上下下滚脸两次，表示女儿出嫁开脸。

然后新娘哭泣，表示不愿离开自己的父母。父亲把女儿从床上抱下。表示送女儿出嫁。父亲也擦拭眼泪。

11:15分，我和二牛剧团的樊欢女一起跟着新娘到了新郎家大王家堰。两村相距10里路。娶亲队伍快到家门时，先响炮，大门上点旺火。新娘到时，下车要先换上另一双新的红皮鞋，当走到院子里时，院内发火龙，旁边放着斧头，意味避邪。然后是提前知道这里办喜事的乞丐前来乞讨，要钱。这个地区都有这个现象，叫“丐帮”，这是他生存的一个途径。院内停放着新娘陪嫁的一辆摩托车。

11:30，新房里，墙壁上挂着新婚夫妇结婚照，只见新郎身着新衣（衬衫和西裤，系有领带）站在床上，迎接新娘。床后面全是红红绿绿的新被，床头放着两盏长明的喜灯，新娘一到，新郎才能下床。然后替新娘梳三下头叫“上头”，意思是结婚了，白头到老。

床上放着女方家带来的枣花糕。娘家人一同随来的有8人，有叔叔、舅舅、哥哥、弟弟以及表哥、表弟等。迎新娘的是新郎的二姨妈。按属相算，樊欢女因为属相不合，不让她去正房看迎新娘，笔者的属相则允许进新房。

12:00，婚礼仪式正式开始。

在新郎家院子的正北屋墙上，贴着用大红纸上写的结婚仪式程序如下：

李 飞

杜晓霞 结婚典礼程序

- (1) 鸣炮奏乐开会
- (2) 来宾入席
- (3) 主婚人入席
- (4) 新郎新妇携手入席
- (5) 新郎新妇互戴红花
- (6) 新郎新妇互谈恋爱经过
- (7) 主证婚人讲话
- (8) 自由讲话
- (9) 宣读礼账
- (10) 来宾退席
- (11) 游艺散会

2003年7月30日

紧靠此处，还贴有一块中间写有双“囍”的大红布，前面置办一个简单的主席台子，双方亲属就坐。

新婚夫妇互相戴红花，面对主席台站好。拜天地、拜高堂和夫妻对拜。



主婚人宣读受礼的婚账。

游艺活动开始：新娘进洞房，众人不让进。最后由新郎背着新娘绕院子三周，然后，再由公公分别背上婆婆和媳妇绕院子各跑一周，众人才让媳妇进洞房。

13:30，众亲朋就坐入席吃喜饭。樊欢女则在每个酒桌上分别演唱二人台唱段《拜大年》、《挂红灯》、《十对花》等，间插内蒙古的蛮汉调《北京喇嘛》、《刮野鬼》等，为婚礼增添喜庆气氛。

16:00，婚礼结束。笔者和樊欢女急忙赶回柳家甲，赶场下午的二人台的演出。

农历8月1日，上午10:00，新婚夫妇回门。到柳家甲。此时放炮，众乡亲纷纷来观看。中午12:00，在新娘家设酒宴庆祝。期间，二牛剧团的演员在酒席上即兴演唱二人台选段。

整个婚庆历时3天。

2. 婚嫁礼仪上的二人台演出

二牛家族剧团在杜占海聘闺女的礼仪中，除了在婚礼酒席上的串桌即兴演唱外，在整个婚礼的3天时间内，共上演了5场戏，观众除了柳家甲本村外，邻近村里的人也纷纷乘坐拖拉机赶来看戏，二人台给整个乡村带来节日般欢乐的气氛。

表5-2 二牛剧团在“聘闺女”礼仪中演出内容一览表

日期(农历)	地点	时间	演出剧目	演员
7月29日	21:00 ↓ 0:00	柳家甲村 戏台	1.《拜大年》 2.《探病》 3.《吃醋》 4.《神经观花》	李 明 田彩霞 鲁永琪 田海燕 樊欢女 樊欢荣 鲁永琪 田彩霞 田海燕
7月30日	16:00 ↓ 18:30	同上	1.《打秋千》 2.《害娃娃》 3.《拉哥哥》	田海燕、张艳丽 樊欢荣、陈留存、鲁永琪 李 明、田海燕、 张艳丽、田彩霞
	21:00 ↓ 0:00	同上	1.《十对花》 2.《双喜临门》 3.《兄弟夸嫂嫂》	田海燕、张艳丽 樊二牛、鲁永琪 樊欢女、田彩霞 陈留存 李 明
8月1日	16:00 ↓ 18:30	同上	1.《姑嫂挑菜》 2.《王二娃说媒》	李 明 田彩霞 陈留存 樊欢女 樊欢荣 鲁永琪 田彩霞
	21:00 ↓ 0:00	同上	1.《五哥放羊》 2.《洞房》 3.《十八摸》 4.《听房》 5.《光棍哭妻》	薛培文 田彩霞 樊欢荣 陈留存 李 明 张艳丽 樊二牛 鲁永琪 陈留存

3. 婚礼与二人台：从家族范围到全村场域

河曲乡村的婚嫁礼仪新旧掺杂。虽然结婚新装废当年流行的“大蓝棉袄包虱（臀）子，羊肚毛巾打鼻子，皮头子鞋刺窟子”（《河曲县志》1989：535）而变为现代的时装，娶送亦由轿改为汽车，鸣炮和向长辈鞠躬、讲话、戴花等取代了过去的磕头、“认大小”的一套，等等，但是，传统的某些习俗始终贯穿其中。其礼仪包含着如下习俗：

象征习俗：如妈妈用剥好的鸡蛋为女儿滚脸，父亲背负女儿上轿车等乡俗，象征着女儿今天嫁出去，将从一个家庭转移到另一个家庭。

禁忌习俗：婚礼过程中的种种驱邪避祸程序，如穿新衣不能经过二道门，在婚礼过程中黄毛丫头和孕妇避进新房，新娘进新家时的院内必发火龙等。

礼节习俗：在主持人的语言提示下的拜天地、拜高堂、夫妻对拜等。

游艺习俗：如进新房前的各种戏耍等。

在河曲乡村，结婚作为人生和家庭的一件重大事件，无论家庭条件如何，都十分讲究。婚嫁礼仪也是严格地按照程序进行。一般都在正房墙上贴一写在大红纸上的结婚程序，以示规范而庄重。结婚必请二人台来演出，这是因为在偏远的乡村，二人台始终是闹“红火”的象征。结婚虽是家庭和亲族范围内的仪式活动，但是作为人生的终身大事，家族视为兴旺的象征。在前后三天的娶亲、回门等婚礼过程中，二人台自始至终伴随其中，并在村子的戏台上连演3天5场戏，邻近村落的男女老少都前来捧场。这种热闹的场景，可谓是一家喜事，全村同乐。仪式的范围已经扩大到全村以及周边村庄。戏台周围，布满小商小贩的摊点，吆喊着贱卖各种山货梨枣，人们扶老携幼，早早占据好看戏的地方，磕着瓜子，喜气洋洋地观看二人台，婚礼与二人台已经融为一体，主家欢乐，村民同贺，这是多么祥和的一乡村民俗盛景。



图5-3 一家喜事，全村同乐

三、准格尔旗物资交流会

内蒙古准格尔旗的各乡，每年都要举办物资交流会，各地规模不等。《准格尔旗志》载：“物资交流会是本旗传统的商品交易方式，无固定时间，一般在农闲的庙会或酬神谢雨时举办。全旗各地有不同的地点。届时，毗邻旗县的群众、商贾也踊跃参加。”（1993：310）

准格尔旗物资交流会在周边地区影响很大。其中，准格尔召在每年农历七月初七左右的大会最为著名，吸引着包头、榆林、神木、府谷等地的商旅和本旗各地的农牧民。从1957年开始，每届准格尔召物资交流大会举办，旗政府都派员参加。1962年，在经济困难时期，准格尔召大会参加者仍有2000余人，旗国营商业、供销合作社、合作商业和个体商贩88户赴会交流，商品总额5万元，成交额3.2万元，税金征收1493元，会费收取500余元（《准格尔旗志》1993：310）。

原旗政府所在地沙圪堵每年的8月1日至10日举办万人物资交流大会，胜过以往各地的历届交流会规模。集市成交额逐年上升，1980年20万元，1985年47万元，1990年则是63.72万元（《准格尔旗志》1993：310）。

（一）河南湾物资交流会

2003年8月22—26日（农历7月25—29），在准格尔旗现旗政府所在地薛家湾郊外的河南湾，举办盛大的物资交流会。与以往不同的是，目前这样的物资交流会已完全由私人或私营企业承包。大会设在河南湾一个会场上，参与者来自本旗和各毗邻旗县及呼市、包头的集体和个体工商户。会场上，摊棚相连，商品琳琅满目。交易的项目有粮油、农副土特产品、服装、食品、大小牲畜、家禽、生产数据、工业和手工业消费品等。人们熙熙攘攘、车水马龙，一派热闹繁华景象。直到夜深人静，看完二人台或者晋剧，人才散去。

交流会场分三个区域。第一区域主要是餐饮和小吃，各种风味的餐馆鳞次栉比。几个白色蒙古包是该交流会上带有明显标志的主要饭店。蒙古包的右手是一个设置有观众席的大型圆形广场，舞台上写戏演出的是鄂尔多斯晋剧团。左手新搭建的戏台上面，写戏演出的是河曲曲峪二人台艺术团。

第二区域是商品交易区。

第三区域是游艺区，其中有大型马戏演出、流行歌曲卡拉OK演唱以及各种游艺活动。

人们来逛交流会，不仅是来购物，吃各种小吃，主要还是来看二人台和晋剧表演。周边的村民们也纷纷赶来。为了能看到每一场的二人台的演出，很多人都要住在亲戚家。笔者住的一家农户，夫妻俩就把双方老人都接来看二人台，一住就得6天，老人还带来自己的孙子。一家人其乐融融，真像过年一样热闹。

（二）交流会上的曲峪二人台演出

2003 年农历 7 月 25 日，河曲曲峪二人台剧团在交流会上新建的戏台上演出。按照戏班的传统风俗，当戏班演出于一个新落成的戏台时必须打台，^① 举办开新台的仪式程序。由大戏班的大花脸化好装，披靠执行。此次开台，是由鄂尔多斯晋剧团的花脸执行。其程序如下：

中午 12:00:

- 烧香、摆供、磕头。
- 吹打乐（锣鼓点）。由两支唢呐和锣鼓共同担任。
- 开台人为大花脸，头披 1 米长的红布，着大戏的披靠，脚蹬高靴，摆上供品后，台上就剩下他一人，大花脸说：“我是姜太公，奉玉皇大帝之命，下凡拿妖”。
- 将大红公鸡放在案上，斩下鸡头，提上鸡向四周墙上撒鸡血，将五谷（糜、麻、小铁块、谷子、小麦）撒向四方。
- 锣鼓点上，放炮。
- 把鸡头挂在戏台中上，上披八卦图，里面置一小碗，放上鸡头，七针七线，连同小碗串在一起吊起来。
- 在戏台的三面墙上写“十破”（表示东南西北）。
- 敬供品的位置上写着“太公在此诸神退位”。
- 打击乐齐上，迎接他从后台走（侧面）。（开台人上场也是从后台上）。
- 戏班唱戏的人都要披红，身上挂一个红条子，演完以后就不带了。
- 最后，供品拿下，总共时间大约 30 分钟。

传统上，执行打台的人，即扮演者只能是大戏班的大花脸（或二花脸，三花脸绝对不能担任此角色），须化装成包公形像，但是化装必须化成金脸，即用金粉或银粉化装，而不是用油彩化装。在二人台第一场演出前，必须供上郎神（娃娃），这是演员的祖先，祈求保佑。

曲峪戏班在准格尔旗南河湾的交流会上，共演出 5 天 9 场戏，演出的时间和剧目等相关数据见下表。

^① 打台，是当地戏班的称谓。在其它地方也称作“破台”或“开台”。这是中国戏曲诸剧种戏班的重要仪式。用于戏班演出于一搭建在从未用作演戏的新台上，其中包含着驱除邪气求神保佑等信仰和禁忌。在破台仪式完成之前，戏班不能开始演戏，戏班成员的正常生活以及准备工作也无法进行。有的地方还有专门的“破台戏”，如香港粤剧《祭白虎》（陈守仁 1997：251-269）。

表 5-3 曲峪戏班在河南湾物资交流会上的演出一览表

日期 (农历)	时间	演出剧目	演员
7 月 25 日	15:30 ↓ 18:15	1. 曲牌《双头柳青娘》 2. 《卖菜》 3. 《卖碗》 4. 《捏软糕》	王东占、王来才、贾计兴等 张 跃、刘瑞枝 白心田、张志荣、王爱亮 王如勇、张 跃、段秀清
	20:30 ↓ 22:55	1. 《五哥放羊》 2. 《探病》 3. 《害娃娃》	张 跃、刘瑞枝 张志荣、王爱亮 白心田、王爱亮、王如勇、段秀清
7 月 26 日	16:00 ↓ 18:47	1. 曲牌《巴音杭盖》 2. 《姑嫂挑菜》 3. 《吃醋》 4. 《钉鞋记》	王东占、王来才、贾计兴等 段秀清、张 跃、王爱亮 白心田、刘瑞枝 张志荣、张 跃、张 兰
	20:30 ↓ 22:40	1. 《拉哥哥》 2. 五人走西口	张 跃、段秀清、刘瑞枝 张 跃、王爱亮、张 兰、 王如勇、张志荣
7 月 27 日	16:00 ↓ 18:20	1. 《打樱桃》 2. 《拷嫂嫂》 3. 《四人观花》	白心田、王爱亮 张志荣、张 兰 张 跃、王如勇、段秀清、刘瑞枝
	20:30 ↓ 24:00	1. 曲牌《西江月》 2. 《挂红灯》 3. 《双喜临门》 4. 《十八摸》	王东占、王来才、贾计兴等 张 跃、刘瑞枝 张 兰、段秀清、张志荣、白心田 王艳芳、张 跃
7 月 28 日	16:00 ↓ 18:00	1. 《打秋千》 2. 《王二娃说媒》 3. 《光棍哭妻》	段秀清、王艳芳 张志荣、白心田、王如勇 白心田、张志荣、段秀清
	20:30 ↓ 22:30	《方四姐》	全体
7 月 29 日	16:00 ↓ 18:00	《刘家庄》	张志荣、张 兰、王如勇、 张跃、白心田、王爱亮

(三) 异地人对曲峪二人台演出的本土评价

交流会上, 二人台戏台前下的观众坐在自己随身带来的凳子上, 或者坐在垒起的砖头上, 后面的观众只能站着看戏。与二人台同时演出的, 是对面大型舞台上由鄂尔多斯晋剧团演出的晋剧大戏, 周围拥有千人的座位, 犹如露天体育场。晋剧与二人台相对简陋的演出环境相比可谓天壤之别。但笔者细心观察, 发现看晋剧的人总不如二人台多, 且老年人占据很大比例, 而二人台这边的观众则男女老少皆有。问起台下的观众, 为何不去看

晋剧时，他们笑言道：晋剧演的更多的是皇宫里的戏，不如二人台热闹，二人台的调调又多，听来很亲切。赶会就是以热闹为主。

在农历7月24日演完午场戏后，笔者随机采访了部分观众：

观众1：张少兰，女，50岁。汉族。

我是准格尔旗东孔队乡王青塔大队人。我觉得河曲二人台最好听，非常喜欢看他们的二人台，他们表演很好。赶交流会，实际上主要来看戏。我一般是看完午场戏，就在这里逛交流会，吃点小吃，再等着看晚上的演出。因为是邻村的，路远，我每天都得从中午就赶来，一天正好看两场。我觉得这几天可热闹啦，可高兴了。

观众2：梁山，男，48岁。

我在准格尔旗黑岱沟乡务农。二人台虽然带串话，但总的来说属于文明教育。二人台只有山西来的正宗，尤其是河曲二人台很正宗，调调好听，表演等各方面也很好，剧中对话也是正宗的。（笔者问是否指对话的方言地道，他连忙笑着点头）。

观众3：陈双郢，女，27岁。

我是准格尔旗河南湾人。二人台的演唱、表演都很好。河曲二人台正宗，我从来没有听过内蒙古演出的二人台。我会听（熟悉）二人台，都是通过本地人唱二人台。本地的二人台和河曲差不多，河曲二人台每年都来这里演出，特别频繁。今年如果不是有非典，一年能看5到6个班子，都是河曲的。民间班子挺好，演戏很认真，唱的都是小段，不是全部的段子，所以比较灵活，就像折子戏，不像那面的晋剧那么死板。年轻人容易接受。我最喜欢《王成卖碗》，一段段地演唱和表演，看起来很过瘾。

观众4：刘永花，女，65岁。

我是准格尔旗合岱乡刘家塔人。祖上山西，生在内蒙古。从小熟悉二人台。每年的交流会，都要去沙圪堵、马栅等地去看二人台。看的最多的还是河曲二人台。本乡没有。我是带着孙子来看的，住在亲戚家，孙子看了几场就想回家了，我看的还是不想回家。河曲二人台唱的好听，我最喜欢《王成卖碗》。王成受财主的欺压和剥削，看了心里很惭愧，自己也是农民出身，受过有钱人的压迫，很可怜他。内蒙古也是这种二人台调子，山西内蒙古都很接近。总的来说，传统的二人台还是河曲演的好，传统的东西很欢迎。作为老年人喜欢传统的，不喜欢流行音乐。这次看演出，女婿提前三天来接我，我打算看完全部的二人台演出。我一定全部看完了再回去。

笔者顺便问其孙子，刘栋，男，7岁。他说：

我也愿意看，我刚上一年级。这次是放假回来。跟着奶奶一起来。我能看得懂，觉得很热闹。

观众5:王红,女,18岁,无业。

我是准旗河南湾人。河曲二人台的演出节目精彩。表演得很好。原来看过很多戏班演出的二人台,觉得河曲二人台是最正宗,唱得也很地道。交流会如果没有二人台演出,肯定不行。这里靠近旗政府,大街上的商店很多,什么商品都能买到,人家来看二人台,才能顺便逛会,买点东西。交流会上演二人台,是这里的传统。这叫促销。但很多人主要还是看戏,来玩的多。

观众6:安军,男,23岁,木工。

我是准旗河南湾人。河曲二人台的方言比这里好听,听的很懂,曲调唱的也好听,这次是碰巧看看,喜欢听唱。我不是每天来,主要听说有会了,过来玩玩,会上肯定有二人台。交流会上一般都请河曲二人台来演。

上述采访,是异地观众看河曲二人台的本土感想。准格尔旗和河曲隔黄河而望,地理上十分毗邻,方言也很接近。乡村民众同样喜爱二人台,而他们心目中认为最正宗的就是河曲二人台。因而该旗各乡每年举办的物资交流会都会写戏请河曲二人台来演出,两者之间有着不解之缘。“交流会+二人台”,构成该地独特的一道特色佳肴。人们喜欢看河曲二人台,河曲二人台戏班也把这块阵地视为自己重要的演出场合。二牛和曲峪二人台剧团都亲切地称呼到准格尔旗来演出为“过交流”,每年必来。交流会的戏价也很可观,是河曲民间戏班重要的戏路之一。在交流会上,每每看到二人台戏台前站立观看的观众伴随着二人台的音乐和表演而发出阵阵喝彩声时,这不仅是交流会上精彩动人的一人文景观,而且也为此历史上就形成的文化互动情境作了生动的诠释。



图5-4 曲峪二人台戏台前的观众

第六章 民间戏班与乡俗礼仪（二）

——定时性的活动特色

在晋、陕、内蒙古西口路的乡镇村落社会生活中，人们保留和延续了丰富而完整的民俗文化事象，逐渐形成了黄河中下游以农业经济为主的文化生态环境。除了上一章所讨论的某些非定时的乡俗礼仪生活以外，民间一年之内的岁时风习、古老的各类庙会、带有民间宗教信仰色彩的神会以及民间祭祀节日等，都是该地域特殊的定时性的民俗活动，河曲民间戏班是活跃其中的重要音乐文化事项。乡俗礼仪与二人台融为一体，展现出两者的鱼水相连，并引发我们关于音乐文化整体的思索。

一、正月闹元宵

正月十五闹元宵，是民间文艺活动最集中、最隆重的岁时节日。据《榆林府志》记载：“正月十五日上元，天官诞辰，俗所尤重，街头遍张灯火、花炮及火场，倡优戏乐，士女聚观焉。”《河曲县志》记载道：“正月十五前后共三日，街巷堆火龙门前，祀天官、地官、水官，谓之‘三元盛会’。锣鼓喧闹，歌舞于市者，唱凤阳歌也；插灯数百枝，排列宛如阵图，观灯者曲折行其中者，谓之‘转灯游会’也。街上花灯、高跷、抬阁、旱船、秧歌、二人台、武术、车灯、‘狮子’、二女拉碌碡、大头和尚戏柳翠等令人目不暇接，晚上放焰火。街上人如潮涌，热闹异常。”（1989：539）现在晋北、陕北的闹元宵节日中，上述点灯盏、玩灯、搭彩门、闹社火、转九曲、放焰火等诸多习俗，仍然构成节日丰富的活动内容。

实际上，在河曲和陕北等地，元宵节的时间不是全部定在正月十五这一天。如河曲焦尾城村是正月十八，有的地方，最晚定在正月二十五，而陕北府谷墙头是二月十九。总之，从过罢大年头一天一直到二月，都处在闹元宵的节日热潮中，当地群众称为“闹社火”。期间，可以说是黄河上下，长城内外，普天同庆。笔者参与并考察了陕北府谷和河曲焦尾城村的正月闹元宵盛况，深刻体验其浓烈的节日欢腾气氛。

（一）陕北府谷闹元宵

俗话说：“正月十五闹元宵”，“闹”字恰好说明节日欢乐热闹的活动特点。由于元宵节是正月里规模最为盛大的节庆，故有“小过年，大十五”之说。届时，白天欢闹，晚上张灯四起，各种社火表演，加之玩灯、赏灯、看二人台，各种文艺活动，极富娱乐性。是一

年中人们最欢快的节日。

陕北府谷县和山西保德县隔黄河而望，一座黄河大桥把两省紧密联系起来，行人大多步行 10 分钟左右就到对面。这里的元宵节实际延续着往日河神庙的传统。原来都是民间自发举办，主要是敬神活动。由于近年的经济发展，县政府越来越重视利用传统盛大节日搞文化宣传，一来提高府谷对外知名度，二来搞活经济，把传统敬神和闹元宵的社火活动结合起来。今年的元宵节，邻近乡镇村子的人都来闹元宵，县城的旅馆几乎全部客满。

府谷县的闹元宵活动，更具有国家和民间联手合办的性质。整个县城的活动主要分为两个活动大区，一为县政府举办的秧歌大游行以及设在黄河边上的猜谜语抽奖活动。一为民间私营企业个人出资举办的民间游艺活动，包括灯展、垛火龙、二人台表演、放焰火、灯游会（九曲黄河阵）等传统闹元宵节目。会首（承办该活动的总管）是府谷食品的总经理张建国。

1. 国家作为型塑民间仪式力量的在场

政府主办的闹元宵活动，主要体现在大型的陕北大秧歌游行。政府部门的直接操作，显示了国家对民间风俗活动兴盛的决定力量。

正月十四晚秧歌大游行正式进行。只见各方队身着鲜艳的民族服装，伴随着二人台《拜大年》、《打金钱》、《挂红灯》等对唱、晋北陕北传统民歌、内蒙古民歌、以及当代流行歌曲，女手执花扇或红绸、男举各类花伞或绸扇，表演丰富多样的陕北大秧歌、陕北安塞腰鼓以及各类高跷等。出会的秧歌队全部是府谷县政府组织的各单位秧歌表演队。每个参加表演的队伍都配有大型彩车，上面有锣鼓、演唱以及扩音设备。只见税务系统的彩车上写着大型标语：“税收是国家的命脉”等口号，可以说是民俗活动中当代国家符号的象征。这种政府的行为，显然体现了行政的直接操作。整个大秧歌游行历时 2 个小时有余。

表 6-1 2004 年元宵节秧歌出会顺序表

出会单位	节目	十四出会顺序	十五出会顺序	十六出会顺序
榆林煤炭出口（集团）公司	安腰鼓塞	7	7	2
府谷发电有限责任公司	秧歌	2	3	5
金融系统	秧歌	6	6	6
税务系统	秧歌			
电力局	秧歌	1	1	1
煤炭局	高跷	5	2	7
教育系统	秧歌	3	5	4
府谷酒厂	高跷	4	4	3

出会时间：正月十四、十五、十六日上午十点半（十时集中），晚上八时（七时半集中）。

集中地点：所有出会单位统一在县城十字街按顺序集中。



图6-1 国家在场的符号象征：税收系统的秧歌彩车

2. 民间会首主办的闹元宵活动项目

由民间挑头举办的传统闹元宵活动，有以下传统项目：

（1）九曲黄河阵

正月十四，为起会的日子，在黄河岸边的陆地上举办，其灯场有5亩地之大。先规划出一个“九曲黄河阵图”，再按其阵图线路插灯杆365根，在灯杆上挂彩色花灯千余盏。按九曲路线迂回盘旋，用铁丝网成九曲通道，总行程足有5里之外。人们游乐一圈，需要个把时辰。夜晚，只见人在灯海游，灯在人海飘，人流和灯流汇成一片狂欢浪潮。正前面搭有彩门，为阵门出入口处，上有一大横幅写道“府谷镇向全县人民拜年，”这是民间自觉选择的国家符号。旁边搭有一个神棚，供的是河神。人们三三两两地来烧香拜神。

九曲黄河阵，是过去古战场摆的阵容，逐渐变为闹元宵活动中的主要项目。人们一般晚上成群结队地来转九曲，即按照顺序穿过九个门，切忌不要嫌路途长而低头从杆下钻，这叫钻狗洞，不是人走的。转到中央，供一观音菩萨，人们要在此烧香磕头，祈求一年的平安。另外，还供三个求子娘娘神，这样转下来，大约要半个时辰左右，意味一年的顺畅。下午，就见孩子们边转边把香插在每一个设置碗灯的竹竿下，这也是敬神（主要是娘娘神）的一种方式。其中，绿灯为生男，红灯为生女。这常常是夫妻俩来求子的地方。整个过程不能与外人说话，悄悄把所求的灯端回家，点上供起来。

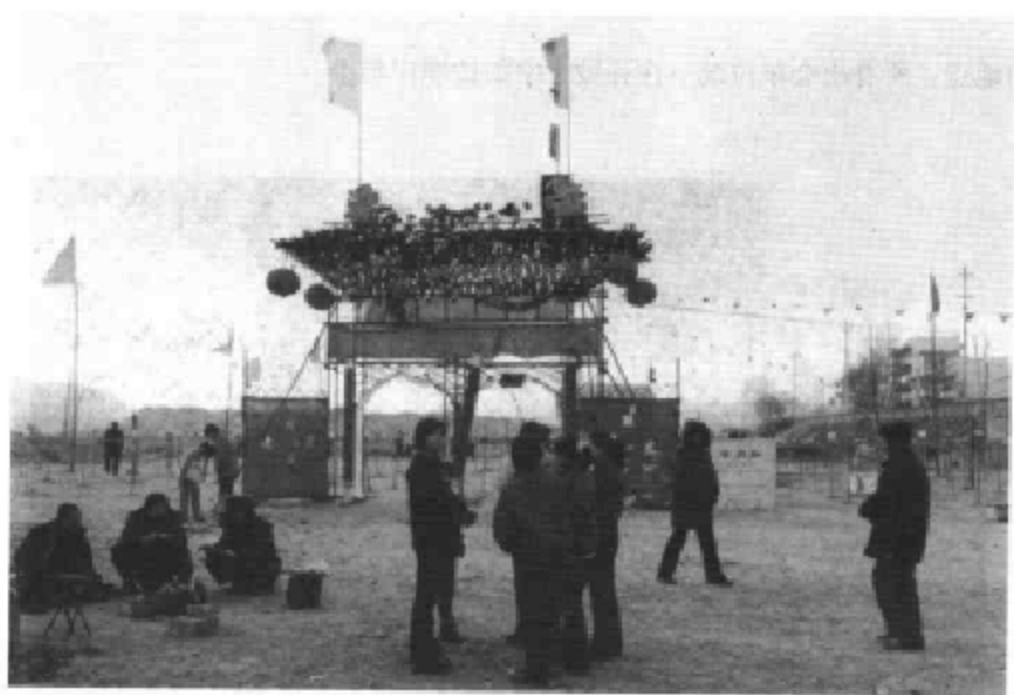


图 6-2 九曲黄河阵现场照

(2) 闹花灯

在府谷食品的大楼前，搭建一个彩门牌楼，上面的横幅写着：“个体肉食经营户向全县人民拜年”，这可以说是民间个体的符号象征了。沿着街道的两侧，吊着各类花灯。正如二人台《拜大年》中唱到的各类花灯品种：西瓜灯、白菜灯、茭菱灯、韭菜灯、茄子灯、黄瓜灯、龙儿灯、凤儿灯、老虎灯、狮子灯……。街上垛好火龙，可让人们围着火龙载歌载舞，亦为人们晚上赏灯和看二人台取暖而用。人们晚上一股转完九曲黄河阵，都会来看各类花灯。

(3) 二人台表演

府谷闹元宵请来的是本地一个二人台戏班——“府谷二人台歌剧团”，班主是府谷人，非常热衷二人台艺术。由于河曲二人台的知名度，当地的班主一般聘请的全是河曲二人台演员。恰好这次聘来的是以二牛的女婿张成义家族为主的二人台戏班成员（寺堰村），二牛的女婿也赶来任挑头演员，趁着二人台一年的演出旺季，争取多些收入。戏班成员如下：

挑头演员：张成义（小生）（河曲寺堰村）

张瑞峰（堂弟）：小生、小丑。（河曲寺堰村）

刘曼霞（堂弟媳）：小旦。（河曲寺堰村）

张朝霞（堂妹）：小旦。（河曲寺堰村）

王翠叶：小旦（河曲城关）
 王清玉：小旦（河曲城关）
 王向明：小生（河曲城关）
 枚：吴刚（河曲五花城）
 四胡：马建国（河曲赵家沟）
 扬琴：吴欢伟（河曲五花城）
 板：张瑞军（保德）

演出地点：府谷食品街临时搭起的戏台。

表 6-2 府谷闹元宵二人台演出剧目一览表

日期	时间	剧目	演员
正月十四日	15:00-18:00	1. 《拜大年》 2. 《小叔子持嫂嫂》 3. 《卖碗》	张成义 王翠叶 张瑞峰 刘美霞 王向明 张朝霞
	20:30-23:00	1. 《打金钱》 2. 《捏软糕》 3. 《吃醋》	张成义 王翠叶 王向明 张朝霞 王清玉 张瑞峰 刘美霞
正月十五日	15:30-18:00	1. 《挂红灯》 2. 《卖菜》 3. 《余老财串门》	张成义 王翠叶 王向明 张朝霞 张瑞峰 刘美霞
	21:00-23:30	1. 《五哥放羊》 2. 《走西口》 3. 《四人观花》	王向明 张朝霞 张成义 刘美霞等 张瑞峰 王翠叶 王向明 王清玉
正月十六日	15:30-18:00	1. 《打秋千》 2. 《王二娃说媒》 3. 《姑嫂挑菜》	王翠叶 王清玉 张瑞峰 刘美霞 王向明 王翠叶 王清玉
	21:00-23:30	1. 《拉哥哥》 2. 《十八摸》 3. 《听房》	张瑞峰 王清玉 刘美霞 王向明 张朝霞 张成义 王翠叶

(4) 舞龙队转九曲黄河阵

正月十五日晚8点，由两个巨龙组成的双龙戏珠，随着上千人开始转九曲黄河阵，祈祷一年的平安、通顺。人们见到巨龙过来，一片欢呼声，争先恐后跟着巨龙转九曲，祈求来年风调雨顺，整个队伍绵延数里，伴随着舞龙而缓慢行走，历时1小时左右。



图 6-3 人们围着火先看二人台

(5) 放焰火

正月十五日晚 9 点，伴随着二人台的歌声，正式放焰火。只见各种样式的焰火腾空而起，把整个府谷县城照得灯火辉煌，一派欢快的节日气氛。

(二) 河曲焦尾城村闹元宵

河曲焦尾城村的闹元宵是在正月十七到十九日举行。聘请的是曲峪二人台的台口戏。曲峪二人台于正月十六日在陕北木瓜村三官庙会演完以后，第二天就连忙赶场到河曲焦尾城村。晚上隆重登场。

焦尾城村距离河曲城关镇 10 里路，濒临黄河，是一个地道的村落社会。正月十七这天，是村子闹元宵的起会日子。中午 12:00，就开始各类社火的表演。全村男女老少和邻村的村民都兴高采烈地赶来看热闹。

晚上 20:00 正，闹元宵仪式活动正式拉开帷幕。地点在村子戏台前面的空旷场地上。曲峪二人台剧团已经搭好戏台，唢呐和锣鼓在戏台上面为各类社火表演伴奏。

20:02，耍龙灯表演，其中有双龙戏球、双龙上下翻滚，场面壮观。

20:15，跑旱船表演，唢呐和锣鼓乐伴奏。只见前面一个老渔翁手拿桨引导 5 只彩船，5 位村姑身穿鲜艳的绿色彩服，配上红篷绿帮的彩船，散发出浓郁的乡土气。旱船随着渔翁的指挥，跑出各种队形，其中，一早船跌倒，老渔翁连忙用船桨前后左右将其撑起，博得众人喝彩。

20:30，腰鼓表演。全部为儿童表演。5 行 5 列的整齐队伍，25 位男女儿童在领队口哨的指挥下，做出各种队列和敲鼓甩绸的表演。

20:45，燃放各类焰火。

21:00，二人台演出开始。首先打铜（锣鼓乐）闹场。



图 6-4 焦尾城村闹元宵

表 6-3 曲峪戏班在焦尾城村闹元宵活动中演出的场次和剧目一览表

日期	时间	剧目	演员
正月十七	21:00-23:30	1.《拜大年》 2.《卖碗》 3.《捏软糕》	张 跃 吕梦圆 白心田、王根伟、王爱亮 王如勇、张 跃、段秀清
正月十八	16:00-18:30	1.《五哥放羊》 2.《吃醋》 3.《害娃娃》	张 跃 吕梦圆 王如勇 刘瑞枝 白心田 王爱亮 王根伟 王艳芳
	21:00-23:30	1.《挂红灯》 2.《小叔子拷嫂嫂》 3.《四人观花》	张 跃 吕梦圆 王根伟 王爱亮 张 跃、王如勇、段秀清、 王艳芳
正月十九	15:30-17:30	1.拉哥哥 2.《探病》 3.《光棍哭妻》	张 跃、段秀清、王艳芳 王根伟 王爱亮 白心田、王如勇、段秀清
	21:00-23:00	1.《打秋千》 2.《王二娃说媒》 3.《双喜临门》 4.《十八摸》	吕梦圆、王艳芳 王根伟、白心田、王如勇 王爱亮、段秀清、张 跃、 白心田 王艳芳、张 跃



图 6-5 曲峪二人台在焦尾城村闹元宵活动中的演出现场照

（三）延续的传统：闹社火与二人台——节日气氛的升腾

岁时节日是农耕文化的周期标志。乡村文化中的正月闹元宵，是村落社会过年活动中最为重要而热闹的时刻。因为元宵节一过，春耕生产的大忙季节即将开始，人们正是抓住一年中最后的空暇来热闹一番。春节重在礼，元宵节喜在乐，闹元宵是从家族到社会群体意识的体现。乡俗礼仪恰好就是使社会群体能够充分进入节日特殊精神状态的有力工具。乡民们自觉选择各类社火和二人台这一本土民间演艺形式，共同塑造了闹元宵乡俗礼仪形式的混合载体。该传统在历史进程中得到延续和发展，并不断增加新的时代内容。但是，二人台始终是闹元宵乡俗活动中的主要支柱之一，在整个闹元宵节日活动中占有特殊地位。它是整个社火表演的最后压台戏，也是乡民们最热切等待的表演节目。府谷有句民谣道：“唱起二人台，婆姨娃娃勾不拌鞋。”（李世斌 1983：18）二人台带来的就是节日的气氛。

比较陕北府谷的闹元宵和河曲焦尾城村的闹元宵，前者在县城由政府 and 民间联手合办，而后者则是纯粹的村落社会，其乡俗仪式活动完全由村子自发主办；府谷乡俗礼仪活动的范围是整个县城，场面隆重而规模庞大；而河曲焦尾城村的仪式活动场域是村子戏台前的小小空场地，闹社火内容少些，活动规模相对小，且充满乡土气息。然而，两地的二人台在“闹元宵”场合中所演的剧目次序相似，均在头场必演正月过年内容的《拜大年》，在第二天（闹元宵的正日）晚场演出正月闹元宵内容的《挂红灯》，以及其它的剧目安排，在程序上都有定规，实际含有节日仪式程序的意味。

如果说焦尾城村的闹元宵更具有原汁原味的传统闹“社火”乡俗礼仪的话，府谷闹元宵则是闹元宵乡俗的变化形式。随着社会的变迁，作为乡村文化代表的乡俗礼仪也相应地

演变和发展。乡俗礼仪不是化石，而是人们现实生活的一部分，与社会密切相连，产生互动。府谷闹元宵之所以是国家力量的显现，说明该地作为全县的文化中心，其节日出现国家的在场势必由文化传播和社会化引起。实际上，教育事业的发展和大众媒体的传播，不仅改变了乡民的文化知识结构，而且也改变了传统价值观念。其节日的风土人情，必然接触并吸收外面世界时髦的风尚。大秧歌队伍的游行，伴随的音乐可谓五花八门，二人台、晋陕内蒙古民歌，与大量流行歌曲和时代流行歌曲穿插在一起，形成联唱形式。而焦尾城村的闹元宵却一首流行歌曲都找不到，伴随的音乐依然是土生土长的二人台和当地以唢呐主吹的笙管乐。

总之，府谷和焦尾城村的闹元宵活动，都是昔日传统的延续。虽然府谷更具有国家的符号象征，但两个闹元宵活动基本是各类社火内容加二人台的最后压场表演。二人台的演出场次都在3天6场（府谷）和5场（焦尾城村），基本涵盖整个闹元宵活动。二人台不是简单的节日活动添加剂，而是使闹元宵节日气氛成倍膨胀而升腾的主要燃料。可以说，元宵节的乡俗活动，有二人台表演，才可以名副其实地显示“闹元宵”这一节日性质。

二、府谷木瓜三官庙会

庙会作为中国民间广为流传的民俗活动之一，实为中国远古时期宗庙社郊制度——祭祀的遗留，是乡村人们主要的群体活动。“庙会或在寺庙院内、周围举行，或在寺庙所在村镇街市举行，且都有固定日期。由会首会同庙中僧人举办，内容有唱戏、摆供、诵经、‘领牲’祭祀、商品交易等。”（《河曲县志》1989：541）可见，庙会是以庙为活动中心，呈现出社会集团的核心意义。“即在一定的时间内，聚拢在一个场所，进行一种为大家所共同遵守的带有契约性的社会行为，如群体性的祭祀、祈祷、献演、娱乐等。”（高有鹏 2000：1-2）西口路各地庙会众多，表现了民众生活的典型侧面，从而构成村落社会乡俗礼仪的重要方面。

2004年正月十四到正月十六，在陕北府谷木瓜村举办了一年一度的三官庙会。河曲二人台是每年必请的。这次曲峪二人台艺术团被请来演出，笔者随同考察。

（一）全庙村——木瓜村

木瓜村是府谷闻名的全庙村，距离府谷镇30里左右，是一个典型的山村。周边山峦起伏，连绵不断。该村因处于黄土高原，山体被黄土覆盖，甚少青山，沟道深切，梁昴支离破碎。小小的山村，却庙宇众多，庙会也非常繁盛。其中，著名的祖始庙，每年农历四月十五，都有隆重且规模很大的庙会，来自晋、陕、内蒙古周边地区的香客大约20余万人来此烧香，祈福求安。

关于木瓜村的来历，庙会负责人之一郝润捌这样介绍到：

木瓜村是一个非常特殊的全庙村。民间信仰很丰富。说起为什么叫木瓜村，有一个传说。村里某一年的春天，有一天村里的一面小红旗不见了，正好那天下了一点雪，人们就去寻找，发现是村里的一只狐狸把它叼到一棵木瓜树上，后来修路的来了，就确定下来，这个村子就叫木瓜村了。

木瓜村的庙宇多，供奉的神仙俱全，包括佛教、道教、儒教。多神信仰始终是中国社会的特点。多神信仰产生多庙宇。虽然大多数村落庙宇的神像都有供奉多教多神的现象，如中国土生土长的道教本身便是多神系统，但是，在木瓜村里，却拥有 17 座庙，成为名副其实的“全庙村”。实际上，中国历史上始终没有形成某一种宗教在精神上对人们的绝对统治。木瓜村的多庙宇，是自发宗教的延续，从而保持了它原有的民间祭祀性特征。这与中国各自为政的小农经济有一定的关系，使得乡民们从民风到心理素质都保持着乡土纯朴的本色。

表 6-4 木瓜村庙宇一览表

规模	名称	供奉	宗教类型	备注
大 庙	祖始庙 (至通观)	吕洞宾 (还有八仙里的其它七位神仙及他们的师傅)	道教	
	三官庙	天神、地神、水神、关公	道教	
	玉地楼	玉皇大帝	道教	
	龙泉寺	如来佛	佛教	
	城隍庙	城隍爷	道教 佛教	里面还有一个小龙王庙
	十五殿	阎王爷	道教	
	魁行楼	文人魁行爷	儒教	
	娘娘庙	送子娘娘	佛教	里面还有个庙叫“北岳庙”供奉岳飞
	真武庙	崇祯皇帝	道教	
	文庙	孔子	佛教	
	关老庙	关公	佛教	
	老龙庙	老龙娘娘、老龙爷爷及五方龙王	佛教	
	千佛庙	佛爷、马王爷、火神、关公	佛教	
小 庙	朝阳殿	观音	佛教	
	龙泉寺 (小)	四大天王	佛教	
	二大金刚庙	二大金刚	佛教	
	北菩萨庙	菩萨	佛教	

上表中,除了三官庙、玉地楼、龙泉寺、城隍庙以及娘娘庙设在村里外,其它庙宇均分布在村子周边的山峦上。站在村头,举目四望,可见山岭上庙宇林立,把木瓜村包围其中,极为独特而壮观。



图 6-6 木瓜村全景

（二）三官庙会的仪式活动

在木瓜村三官庙会上,每年都要举办隆重的祭典仪式和庆贺活动。三官庙座落在村东头,院内石碑上的字迹已经十分模糊,无法辨认,但庙内的梁记依稀可辨,上写:“大清嘉庆十二年岁次丁卯桂月谷旦闾境经理会首募化建”,又一梁记载道:“大清光绪三十二年岁次丁未瓜月谷旦经理会首 李生荣 袁士岁 高狱、泥木匠 刘崇德 刘成德 邓成重修建”。说明三官庙已经有近 200 年的历史。

此届庙会,会首是木瓜村的村民李根,他是庙会的总管,下属还有 4 个会首,都各管其能。他们在庙会上,胸前都带好各自的职能牌,十分严肃而认真地执行和管理庙会仪式的各项活动内容。正月十五这一天,笔者在现场采访了李根,他说:

今天是天官的圣诞,每年一届,都是由上一届选出下一届会首,负责整个庙会事宜。木瓜村的三官庙会,完全是民间的,社会集资,每家都会出钱,因为木瓜村的村民都很重视这个庙会,正好又和元宵节在一起。所以是一年中最热闹的时候,周围村里的人都会来参加,非常隆重。

木瓜庙会完整的仪式活动实际在正月十三就已开始。四天的仪式活动内容安排如下:

正月十三,下午 1:00,请神起会。由三官庙的田和尚和大会总秩序及执事榜上的人,各负其责,在八音会(笙管乐)的伴奏下,带着供品到城隍庙请神,由会首把牌位端回来

到三官庙里供奉。上的供品是素供，即馒头和水果等。这次请来的是城隍爷爷。

正月十四，中午 10:00，二人台在本村戏台演出，闹红火。12:00，起会。

各类社火依次按耍龙灯、踩高跷、篷船、腰鼓、寸跷、和尚寺庙音乐等顺序表演。

木瓜村头，亦摆有一个九曲黄河阵，东彩门牌坊上面写到“祈福保安”四个大字。

木瓜村的西彩门牌坊上，写着“普天同庆”，彩门外，人们正在用大炭块垛火龙。

正月十五，中午 12:00 整，正会，木瓜村正式拉开仪式庆典活动。地点是村子的西彩门下的空场，游街表演。

先放炮。

河曲曲峪二人台的演员在一装饰成花车样式的大卡车上通过扩音设备唱起二人台《打金钱》，为即将开始的闹会助兴。全部化装着彩衣上场。

八音会也在另一个彩车上演奏传统乐曲。

12:10，耍龙灯表演，锣鼓伴奏。

12:15，高跷表演，着古装服饰，锣鼓伴奏。

12:25，篷船表演，着彩妆，锣鼓伴奏。

12:35，跑旱船，摇彩船的女子清唱当地民歌。

12:45，一划桨者（老农）唱内蒙古鄂尔多斯民歌《刮野鬼》和陕北民歌《摇三摆》。

12:48，二人台对唱《十对花》。

12:52，秧歌表演，锣鼓伴奏。均是中年人的表演者，女双手执扇，男举花伞，变换各种队形。中间领队独唱二人台《挂红灯》。后加唢呐和锣鼓伴奏。

13:05，腰鼓队表演青年男女各一排 10 人，成各种队形表演。

13:17，寸桥（跷）表演，儿童男女各 10 人组成两排表演，锣鼓伴奏。

13:50，把彩车开到木瓜乡政府院内唱二人台《拜大年》、《挂红灯》以及蛮汉调等。

在二人台演唱的同时，以上程序再次表演一遍。

14:55，和尚奏三官庙笙管乐。

15:15 三官庙内祭祀仪式开始。和尚乐队奏乐，主持烧香、祭拜、上供。边作法事，边吟唱。会首分别在庙门口磕头、祭拜。

15:30，二人台演出。

20:00，所有参会人转灯游会。

21:00，二人台演出。

正月十六，中午 12:00，末会，活动秩序和内容同正会。

15:30，二人台演出。

20:00，转灯游会。

21:00，二人台演出。

24:00，三官庙会送神，仪式全部结束。



图 6-7 木瓜村三官庙和尚奏笙管乐

表 6-5 在三官庙院内的黑板上, 写有“大会总秩序”

次序	项目	负责人	备注
1.	八音会	张四兵	
2.	举清道	郝永强	举着“清道”的旗子
3.	举执事	王浩	举着写有“执事”两字的牌子
4.	黄罗伞	韩永利	举着伞
5.	三元会	王清书	二人台在祀天官、地官、水官会上演出
6.	香纸盘	雷宏	端着放有香纸的盘子
7.	举天官赐福	刘永	举着天、官、赐、福四个字
8.	彩 车	刘贺和	
9.	八音会彩车	赵宝怀	
10.	龙 灯	王金锁	
11.	高 跷	李 波	
12.	莲 船	李玉泉	过年村子里耍的用各种花、布、竹条等做的一种船
13.	秧 歌	秀英、陈英	
14.	腰鼓队	马红霞	
15.	寸 跷	李倩、李冉	

(续表1)

次序	项目	负责人	备注
16.	会首	五人	三官庙会的组织者
17.	和尚	荣三平	
18.	二人台	王东占	
19.	八音队插电	赵费	
20.	转灯游会	免祸消灾	指所有参加仪式活动的人在搭建的用铁丝网围成的好多圈子,吹着喇叭、敲着鼓等转,意思是免难消灾。
	火元会		
	三元会		
	同乐会		
			2004 年古正十三

执事榜 (举办活动的人)

总经理:刘芬 苗柱

经 理:李根

会 首:高山 张二则

书 记:王征 郝润捌

总指挥:王台贞

总导演:王合贞

顾 问:郝金武

保 管:高利

厨 房:王玉清 白来金 郝立日

支香灯:王元珍 郝金武

奔 走:白柴(跑腿的)

捧 盘:雷宏(游行时一个人捧着放有香纸等的盘子)。

三元会:王清书

跑 台:韩富九

电 工:王占斌

灯油会:闫琪

跑经堂:郝瑞(侍候和尚的人)

东彩门:刘丑香

西彩门：张留寨

值 勤：王金锁

摄 像：任明

本庙和尚

灯油会彩门：王金良

司水火：韩富（挑水的人）

八 音：张四兵

领表和尚：雷鼎

司 茶：白荣（端茶倒水的人）

大会总秩序					执事榜				
次序	项目	负责人	次序	项目	负责人	次序	项目	负责人	次序
1	西彩门	张留寨	15	值勤	王金锁	1	电工	王占斌	
2	东彩门	张留寨	16	会管	高山	2	灯油会	王金良	
3	常设会	王德	17	和尚	雷鼎	3	礼佛堂	王德	
4	常设会	王德	18	挑水	韩富	4	礼佛堂	王德	
5	三义会	王德	19	挑水	韩富	5	西彩门	张留寨	
6	三义会	王德	20	挑水	韩富	6	挑水	韩富	
7	挑水	韩富				7	挑水	韩富	
8	挑水	韩富				8	挑水	韩富	
9	挑水	韩富				9	挑水	韩富	
10	挑水	韩富				10	挑水	韩富	
11	挑水	韩富				11	挑水	韩富	
12	挑水	韩富				12	挑水	韩富	
13	挑水	韩富				13	挑水	韩富	
14	挑水	韩富				14	挑水	韩富	

图6-8 三官庙院内的黑板写明“大会总秩序”和“执事榜”

（三）二人台在木瓜庙会上的演出活动

曲峪二人台剧团在木瓜庙会上自始至终扮演重头戏的角色。它是唯一外请的戏班，戏价是庙会开支的一大部分。二人台参与三官庙会的各项活动内容。在社火游街表演时，以彩车为一流动舞台，伴随着社火游街进行表演；当社火在街口场地表演时，二人台又把彩车停在观看的人群中演唱，渲染庙会的欢乐气氛；然后还要一天两场表演在戏台上。这种动态的演唱和静态的表演，相间安排在庙会进行的每一天活动中。可以说，整个木瓜村在三天的庙会节日中，乡民们始终沉醉在二人台的音乐里。

表 6-6 曲峪戏班在木瓜村戏台演出时间剧目一览表

日期	时间	剧目	演员
正月十四	10:00-12:00	1. 《拜大年》 2. 《四人观花》	张 跃 吕梦圆 张 跃 王如勇 刘瑞枝 王艳芳
	21:00-23:00	1. 《打樱桃》 2. 《吃醋》 3. 《害娃娃》	张 跃、王爱亮 王如勇 刘瑞枝 白心田 吕梦圆 王根伟 王艳芳
正月十五	15:30-17:30	1. 《五哥放羊》 2. 《小叔子持姨嫂》 3. 《王二娃说媒》	张 跃 王艳芳 王根伟 王爱亮 王根伟 白心田 吕梦圆
	21:00-23:30	1. 《挂红灯》 2. 《探病》 3. 《卖碗》	张 跃 吕梦圆 王根伟 王艳芳 白心田、王根伟、王爱亮
正月十六	15:30-17:30	1. 《拉哥哥》 2. 《捏软糕》 3. 《双喜临门》	张 跃 刘瑞枝 王艳芳 王如勇 张 跃 吕梦圆 王爱亮、刘瑞枝 王根伟、白心田
	21:00-23:00	1. 《卖菜》 2. 《光棍哭妻》 3. 《十八摸》	张 跃、吕梦圆 白心田、王根伟 刘瑞枝 王艳芳、张 跃



图 6-9 曲峪二人台在木瓜村三官庙会上的演出

(四) 三官庙会文化的基本特征

民间庙会的实质是民间信仰，是一种群体性的祭祀活动。人们把神灵当作自己的保护神加以崇奉。由于木瓜村有着泛神信仰的文化传统，这里的一草一木、一山一水，都有神灵，因而到处都有神庙。三官庙会可以说是一种自然神庙会，有天官、地官和水官道教神的保佑。这次庙会请来的又是城隍爷的神灵，三天庙会时间里，全村都要吃素，这种朴素的民间信仰是三官庙会的基本宗旨。

三官庙会具有一定的组织程序和活动模式。如同其它敬神活动一样，三官庙会也是遵循着“请神—敬神—送神”三阶段活动模式，其中，又间插众多敬神祭拜以及娱人娱神的仪式进行。全部仪式活动完整而有秩序。

三官庙会与传统的元宵节相融合，是人们心目中一年最有影响的盛大节日活动同时也成为三官庙的宗教节日活动。因此，民间宗教活动也引入了岁时节日的民间文娱活动内容。三官庙会上的闹社火项目与府谷镇和河曲焦尾城村闹元宵内容大致相同，但较之府谷镇和焦尾城村的社火形式却更加丰富而完整。除了闹元宵节目中必有的耍龙灯、篷船、秧歌和腰鼓外，还有高跷、寸跷、跑旱船、和尚庙堂笙管乐以及二人台和八音会。这些在彩车上和游街现场的演唱和演奏，使得节日气氛和宗教气氛相融在一起，充满象征的村落个性。

三官庙会为大规模的群众娱乐活动提供了一个最广阔、最理想的阵地。庙会文化也随之丰富和发展。庙会以娱神为号召力。民间自己集资筹办，充分吸收了民间文娱活动内容，如闹社火中的各类表演、本地十分流行的二人台和八音会等。庙会把它们吸收到宗教场所中来可谓是“百戏竞集”，使得三官庙会几乎成了乡村民间的文化节。敬神是村落社会人们一种最普遍的信仰。名义是娱神，其实首先娱人，达到天人合一的境界。这对于偏僻山村的乡民们来说，将神与娱乐结合起来，其感召力极强。群众集体的才能与智慧获得最充分和深刻的表现以及合作的机会。三官庙会使得宗教活动与乡俗生活、传统民俗文化以及二人台有机结合在一起，促进了庙会文化内容的形成、稳定和发展。

作为由一个村庄举办的庙会，三官庙会的规模之大、时间之长都展示了该村内部巨大的凝聚力。庙会最活跃的主体是普通民众，它的参与者不仅是本村的家家户户，而且也吸引了周围许多村庄的信民加入到公共活动的空间中，使庙会真实的场景呈现于社群境域，体现的正是这种人人都能享受的庙会文化本色。

二人台的演出贯穿于三官庙会仪式活动的始终。在整个仪式场域中，它既随着各个仪式活动内容的展示而进行流动演出（彩车上的流动演出），同时，还在各类仪式活动结束后（包括三天社火内容有秩序的展现后，以及在三官庙宇内的敬神仪式结束后），在本村的戏台上进行定点演出。其演出的剧目虽无定规，但是，还是延续着歌舞戏——硬码戏——小丑戏之演出传统程序进行，演出内容与闹元宵节日内的剧目基本大同小异。这是基于二人台以娱人为主要表现功能，然而，在三官庙会上还要有酬神、谢神之功用隐喻内涵。这其实已经包含着一定的仪式属性。

三、神木大堡当镇任家伙场村的神会

陕西省神木县，位于陕北黄土高原顶端，内蒙古鄂尔多斯草原南沿。这里的村落社会神庙多，有着信仰神灵的习俗，故神会活动十分普遍。神会就是为神仙过生日。每年的农历六月到七月，神木的神会特别多。庙会 and 神会都是为神仙过生日的集会，但是两者之间存有差异。庙会是为祭典庙宇中的神灵而进行的集体活动，请回来的神灵往往只是某一神灵的塑像或牌位；而神会则主要是为某一个能够通神的活着的人过会，相比庙会，神会规模小，期间，只有二人台来娱神娱人。神会一般有两种，一种是在固定日期，由会首组织和有一定的活动模式；一种是个人的因某种原因（如遇人生大事、看病、求姻缘等）来求神灵的旨意，这往往是在个人家里办，一般是晚上过。^①这个能够通神的人，当地人称为“神官”。

2003年9月13日，笔者乘火车先到大同，然后转14日一大早的火车赶往陕西神木。在火车上，发现乘坐的周边基本都是神木人。由于笔者对神木各村都有“神官”这一颇带迷信色彩的职位甚为迷茫，便立刻展开采访。于是就近采访了笔者乘坐的卧铺车厢对面的一个中年男人。他叫牛榆平，今年42岁，神木人，从事林业工作。他说：

神木历来信仰神灵。神灵的随从就是被称为“马童”的人，即神官。神官在神木也称作“神汉”、“神婆”。实际上这是一种迷信的做法，是为了消灾灭祸。传说神官可以通神看病。神官在神会上主要是过忌日，作法术。神官喝酒后，脸即变色，下马，就成了神。这叫人神一身。这时，所有来求的人，手牵一只羊，拿香纸、黄表、酒，依次给神官磕头，神官就此说法事。黄表上面写上字，用神官特有的朱砂写（红米砂），带一道福，妖魔鬼怪就不会来你家。神会一般都在山上进行。

在神木著名的二郎山菩萨顶，庙管人孟师傅介绍道：

寺院的人不能下马，因为本来就在神灵所居住的地方，神神附身。巫神（下马以后）就叫神官，榆林地区以南叫马脚，以北叫马童（神官），本地普遍的叫神官。

在神木，当地文化馆馆长李来栓解释神灵之概念如下：

神有两种：一是为牲口成仙，如狐狸成仙；一是人死后，即老祖宗死后几十年，到阴间修炼成为神仙。神出来，需要一个活人替他传话，就由神官顶神，当

^① 神官一般都在晚上表演，主要被认为是迷信，国家不允许，只好偷偷的作法事。

神的马童，替他传话。神官跳出来，几天都不说话，他为神通风报信。神官初一、十五都要为自己的神进香。神会是定月不定日。

（一）三皇庙与神官

任家伙场村的三皇庙座落在村头的一个小山丘上，正庙对着戏台。旁边（左边）是观音菩萨庙（管救苦救难），右边是三皇出世庙，是白龙代王（管雨的神）。面向大路的一个院落是会坊，即举办神会的地方。每当过神会时，众人在此吃饭。田其生是会长，神官高张娃是会首。

正殿里面写道：

三皇着天地支，
地皇铸天排次序
人皇下旨安众生
号三皇合力治世

花果上悟空称世
公明下山救黎明（赵公明）
关羽千里走单骑
孙真人存龙去疾

三皇庙里，供着主神：天皇、地皇、人皇——三皇爷。

一进正殿大门，在三皇爷下面，依左至右供奉着乐王爷之神位、关圣帝君之神位、人皇之神位、天皇之神位、地皇之神位、黑虎灵官之神位、西天大圣之神位。

大保当任家伙场村的神官叫高张娃（即马将），今年53岁（在家里苦练成仙），担任本村以及周边邻村通神的神官。

在神官家里，设一个神位，家里神位和庙上一齐上供。供品有水果、月饼、馍馍、点心、酒、茶、烟。高张娃认为神最爱喝酒、喝香茶，所以必须上供。

高张娃平日也是看庙人。每当下马传神旨意时，都要在神像前手打羊皮鼓，唱着自编的调调。

（二）任家伙场村神会

二牛家族剧团在神木的写戏人田其生，近年在家乡任家伙场村投资一部分资金，翻建了该村的三皇庙，现任会长。三皇庙神会是在每年的农历六月二十五日到二十七日进行。神会期间，人人有求必应，二牛剧团一般是在庙会对面的戏台上连演3天5场戏，为神会助兴。

因为笔者在考察过程中错过了一年一度的神会活动，田其生便为笔者十分详尽地介绍了神会的仪式内容，整个神会的活动程序如下：

农历六月二十四日，晚上8：00，会首聚会，神下来吩咐过会的一切事宜。神由本村神官高张娃担任，安排神事。人事由田其生安排。

六月二十五日，起会，是来请神的人报到的日期。具体事情如下：

上午10：00贴布告，上面写着会长、副会长、厨师、会首、管会场。发请帖、请朋友、请单位来。写好的二人台戏开始在12：00演出，请神的人来报到的同时，也来看戏。晚上20：00，再演出第二场。

六月二十六日，正会，上供。以往看好病的人，都带着供品前来谢神。有送羊的，出业匾、锦旗等。这时，要杀牲祭祀。把羊拉倒正殿前，叫领生羊。在门口必须往羊上倒水，净化献身。当羊全身抖动时，再拉到会坊前杀宰，然后供给请神人吃。

中午12：00，过关，从1岁-12岁的未开锁的孩子要过关（每年保佑），在神楼底下钻来钻去。同时，请的客人在会坊中吃饭，喝酒。

下午18：00，大家看戏。

自中午12：00-15：00、16：00-19：00、21：00-24：00这3个时段，连续三天，在三皇庙，供奉的是关老爷（关元昌），有求必应。其它日子也有，如三月三日，五月十三，六月二十六，十月一日，有求的人都来，由神官替神传言。

六月二十七日，末会。会首开始总结。由神官下马来替神说过会的一切。那天下来的是哪位神，就是该神为其它人看病。晚上18：00，依旧唱二人台。22：00-12：00，是下马过程。

下马程序：

- 会长全部上庙。
- 开始问卦，往空中投两个铜钱，一正一反，即上卦，全为正，是阳卦，全为反，是阴卦（叩柴），三支配在一起，叫喜卦。
- 烧黄表，让神灵下来。
- 神官开始抖着羊皮鼓，请神下马。（一小时）
- 办神事。神有何事让人干，给田其生说。
- 办人事。外面有请的人，求财的、求儿女的、看病的、保平安的等，轮流排队出来求问。神官担任神。
- 看完之后，会首和会长搀扶着神官回马，回到人间。

全部时间2小时。

(三) 求神过程实录

笔者在任家伙场村，恰好碰上一位村民前来求神保佑。其整个过程，因为神官不许录音录像，只好借助笔记记录下来。

神灵下马借口传言之过程：(2003年9月18日，下午17:46分，地点：三皇庙内)

- 抛卦（用的是汉朝的卦钱）
- 神下来，敲羊皮鼓。
- 烧黄表。
- 哼唱，边敲羊皮鼓。求神者烧香、烧黄表。
- 唱“请神调”。大约20分钟。
- 上身。前后摇头、节奏变、头一边左右摇摆，一边喊叫。附身的是西天大圣。（每次附身可能是不同的神）。
- 求者边哼，答应。
- 求者与神的对话，神告戒事宜（吟诵调）。
- 18:45。摇头等动作，嘴里打吐噜。
- 神回。
- 众人架着他，再回到人间。

时间一小时。

请神下马过程实际可简化为6步骤：

- 请神
- 安神
- 神到当台，显神灵，马到当台，祝太平。
- 下马
- 神说神，人听神。
- 回马。神回去了，神官本人也即可轻松下来，回到现实。

时间最少为一小时。当然这常常是不定的，要看神官下马需要多久。因为每一次请神过程都不一样，有时请神顺利，神很快附神，时间就会短些。有时则请神不易，迟迟不下马，就需要较长时间来完成下马。总之，由起到落均要有一个完整的过程。

求神完后，二牛剧团在对面舞台上演出二人台，以娱神和谢神：

1. 《老结拜观灯》：二牛、樊欢荣、樊欢女、田彩霞。
2. 《走西口》：樊欢荣、樊欢女。
3. 《探病》：二牛、樊欢女。



图6-10 在请神过程中，神官边敲边抖羊皮鼓唱“请神调”

（四）对神官下马仪式之民间信仰解读

在观察神官下马的整个过程中，笔者反思当地的信民们为何如此相信一个活生生现实里的人能够从容地变换着“人——神——人”两种角色的互换，周旋于两个截然不同的境界，来传达神的旨意。其原因，实为根深蒂固的原始信仰，概括地讲，就是“巫”的意识深含于神会仪式的民间信仰之中。

“在远古社会漫长的岁月中，巫的出现是划时代的一件大事，对于文明的发生和发展，都是至关重要的。巫作为原始人与神灵对话的使者，成为氏族的精神支柱，思想文化的集大成者。从许多史料中可以看到，无论是法律、文字、天文、历算、医学，还是绘画、歌曲、舞蹈、戏曲，巫不但是这些文化、科学的创造者，而且还是传承者和传播者。在以祖先崇拜等原始信仰为主要内容的庙会中，巫促成了庙会的神庙制度系统化、制度化，即巫成为人们政治、经济、军事、文化、道德、哲学、法律、信仰等广泛内容的指导者——人们每当举行大的活动之前，都要讨问巫，让巫做出决定。在《尚书》、甲骨文辞等材料中，占卜的内容尤其多，其主要原因就在这里。作为神使意义的巫，无论是其职业还是其意识，在今天许多庙会上都存在着，并且还深深地影响着庙会文化的具体内容。”（高有鹏 1999：131-132）

神灵信仰与仪式构成了神会文化的基本特征，也构成了社会面貌象征的展示方式。中国的宗教存在于一个复杂的社会生活和文化背景下，它是多样和无序的（Freedman 1974：21）。中国民间的宗教信仰实际上渗透于草根社会的生活中，主要包括神、祖先以及鬼三

类。任家伙场村每年的神会可谓是一个典型范例。其神官下马过程，包括请神——安神（下马）——送神（回马）三阶段。最为动人心魄的下马时刻，也就是神附体（上身）时，这个过程有两个重要的辅助工具，一为羊皮鼓（此时节奏越来越快，急促而震撼）的敲击和抖动，一是神官边抖动羊皮鼓，边大声吟唱“请神调”的音乐。随着音乐节奏的逐步加速、音量的逐渐增强，在这种音乐状态中，神官眼泪俱下，摇头晃脑，从而进入上身境界。可见，音乐在这里是神官下马的关键。在中国道教仪式中，局内人认为音乐具有通神的功能，“通神的功能是举行仪式最直接的目的。因为以音乐沟通天人是道教科仪运用音乐的基本出发点。”（曹本治 1997：381）吉尔伯特·鲁盖特（Gilbert Rouget）在《音乐与迷幻》（Music and Trance）一书中，探讨了音乐与神附体现象的关系，这种上身（trance）现象在世界各地都能找到，且在大多数情况下都伴随着音乐。他通过分析世界各地上身与音乐发生的大量实例，认为一种是“情绪性的上身”（emotional trance）状态，与音乐有最直接和明显的关系。在上身过程中，音乐能给上身带来情绪力量，使之完全进入迷幻状态。另一种是“感染性的上身”（communal trance）状态，它有诱发的（induced）和导向的（conducted）两种形式。音乐在发生了迷幻以后，它可以触发上身和维持上身。最后一种是“萨满上身”（shamanic trance），如萨满迷幻现象表现为迷幻者集主持人与舞蹈、音乐以及演奏乐器（萨满鼓）为一身，通过自我歌唱和跳舞导致其迷幻。鲁盖特认为音乐在这里明显地扮演着类似于剧场音乐（theater music）的角色，并且带有象征意义，而这种象征意义又会转化为一种情绪的力量。萨满是一个魔法师，他的歌唱带到无形的想象中的世界（Rouget 1985：315-319）。在仪式中，这种现象或许可以作为仪式的“音声环境”（曹本治 2002：278）之一种类型吧。

显然，在这种民间信仰场合中，二人台不是起到神官下马仪式中的通神作用。但是神会从来都是需要二人台来娱神，主要还要娱人。因为信男信女们来求神，是该庙宇香火旺盛的表现，娱神娱人，是二人台与神会之间的主要关系。

高张娃可以说是任家伙场村的专职巫师。他平时就以庙为家，以“神官”为其职业。巫师具有“通灵”现象，故他的主要职责就是为人间求福减祸、消除灾难。虽然在现代社会中，受到现代文明的冲击很大，但巫的意识仍然在神木村落社会里深刻、鲜明而突出地保存着。

四、民间祭祀节日——河灯节

在河曲县城水西关外、黄河著名的西口古渡，建有一座河神庙。不知始于哪朝哪代。这里每年举办西口河灯节，祭祀河神大禹，追悼亡灵。在河灯节上，以丰富的民间音乐、尤其是二人台献演为其主要的活动内容。笔者于 2002 夏和 2003 年夏两次实地考察了西口河灯节的盛况，深刻感受到河曲河灯节不仅是一个神圣与世俗相结合的民俗盛典，还是中国传统节日和地方民间音乐相融合的典型代表。

（一）原始信仰——河灯节的由来

河曲西口古渡河灯节是当地一年一度的重要民俗节日。其节日仪式的主要象征是船工河路汉们于每年农历七月十五要在黄河里放河灯。旨在祭祀河神大禹，追悼亡灵，祈祷河路太平。河神庙座南朝北，面向黄河；主神大禹的殿宇对面，建有一座砖木结构的二层建筑。建筑底层，是娱神的戏台，上层，俯临黄河，称作“望河楼”。这里曾是著名的走西口渡口。每年开春，走西口的人们唱着悲凄的山曲，从这里的古渡乘船抵达彼岸，从此踏上漫漫西口路，出外谋生。送行的亲人站在望河楼上，依依惜别，从而谱写了《走西口》等著名篇章。由于走西口的历史影响，近年，河灯节这一民俗节日已演变成为一项政府组织导演的旅游项目，放河灯的日子由一天扩充为四天，逐渐成为一项集宗教祭祀、音乐表演、商业贸易、游玩娱乐为一体的社会性民俗活动。然而，祭祀河神是主要内容，体现在每晚的放河灯，民间音乐献演是其主要的表现形式。

古代燕赵地区流传着两个极具魅力的传说，一个是沧海变桑田的传说，另一个传说就是大禹治水。传说在尧舜时期黄河中下游曾经发生过大洪水，黄河分裂为九条支河，拨散开来流过华北平原。《尚书·益稷》载，当时“洪水滔天，浩浩怀山襄陵”，连山陵都淹没了（张京华 1995：2-3）。大禹治水的传说故事，使得沿黄各地纷纷建立河神庙，连年祭典，祈求平安。

“提起（了那）哥哥（呀）走西（呀）口，止不住小妹妹泪蛋蛋流”。凄凉的歌声道出当年走西口的艰辛，有多少人走西口就一去不回头，死于磨难。尤其是被称为“河路汉”的黄河船工，长年奔走于黄河天险，丧生者不计其数。“天下黄河九十九道弯，弯弯撒满扳船汉的血”。为了乞求河神的保佑，在河曲“水西门口”，建起一座“禹王河神庙”，并在对面盖起一个雕龙画柱的大戏台。河神庙建于何时？《河曲县志》载：“在县城西门外黄河岸上，乾隆十六年建。每年正月初二、三月十八、七月十五3次庙会。以七月十五一次最隆重，诵经、奏乐；至晚则用船将360盏河灯放于黄河中流，以超度溺死者亡灵；灯光浮游，光点灿烂，观者如堵。”（1989：541）建庙后，就把每年的农历七月十五作为祭祀活动日。

关于河灯节祭奠活动的来历，河曲的张存亮（历年参与组织河灯节）介绍到：

河灯节在过去有两种形式，一种是民间的，河灯节开始时不是有组织的，走西口的人死了，家里人到黄河边祭奠他。过去，大部分“跑河路”的人经常遇险，每逢传统的鬼节，大家把供品放在岸上，在西瓜皮上，用年糕捻成一个灯台，里面倒上油，后来发展成用瓷碗，在纸中间放糕灯。

第二种是由河路社组织。乾隆十六年，建大禹庙，供奉大禹，祭奠亡灵。对面修戏台，该庙经过长城口（水西门口），每天都有很多货船经过河套。过去黄龙口十分惊险，每当船从这儿经过时，都要停下来，一般三条船上的人停下来共

同把一只船拉过，回来再拉另一只船，这叫“三船一帮”，每只船共有6个船工和一个艄工（掌舵人）。祭奠亡灵也有说法，当年死的当年祭，后来河路会祭奠的除了当年死去的亡灵，往年在内蒙古死去的亡灵也祭奠。

由河路社组织安排活动事项，其中要唱戏。一年过两次会。三月是运煤的船只出钱（碳船），七月十五则是河路社（货船）组织活动，最初称作“迎神祭鬼节”，规模大，既唱戏，也放河灯，河灯制作既有瓜皮的，也有瓷碗的，数量多，花样多，365盏灯，代表365天，一天一灯。庶民要给河神烧香披红，摆面食糕点等供品，送糕灯，这灯叫“祭心灯”。台上唱“愿戏”。其程序是，河路社的会首（活动的组织者）开始宣布祭奠活动开始，灯放在神像的前面，烧香，在庙前铁放炮12响，称“镇妖炮”。然后拿着火把，由唢呐吹奏，手拿河灯，上船放灯，船到河浪中心，抛锚，开始放河灯，叫“领魂祭鬼灯”。先放头灯，即龙灯、领头灯，后放低碗灯。放灯由五人操作，一个火把，一个放灯，一个点灯，一个倒油，期间唢呐一直吹奏，放船时不吹。后来就在岸上吹，不上船，吹的曲调基本都是二人台牌子曲。河灯最多漂十里，祭奠亡灵。这就是最初的河灯会形式。

清同治年间，黄河“西口”成了蒙汉民族通商交易的重要口岸，河灯会的活动形式，随之有了很大发展和变化，主要是娱乐性和民间艺术性增强，祭祀活动减少。每逢河灯会来临，“河路社”的会首，提前要组织大批能工巧匠来制作河灯，当地的船头富商也积极捐款。较大的彩船龙灯，用木架制作，用纱布彩画而成，其余河灯即用彩纸剪贴绘画裱糊而成。灯座底部刷桐油（现改用石蜡油）搅沙子防水照明，灯芯子用苇节裹棉花蘸黄油点燃。近年又增放大量烟花爆竹助兴。

（二）放河灯——神圣的祭奠

祭祀河神大禹的主要仪式活动是于农历十四到十六晚在黄河上施放河灯。2002年农历七月十五这一天，是河灯节最隆重的一天。晚上的河灯漂放最多（已经不是传统的365盏，而是千盏以上），同时放焰火。笔者作为局外人，把这一晚作为重要的考察项目。夜晚降临，人们挨肩擦背，争相挤到河神庙一带。7点钟时，在黄河专门整修过的河堤上早已人山人海。河神庙和望河楼上，灯火通明。沿黄河长堤的电线杆上，悬挂着一线整齐的红色灯笼，人们翘首盼望河灯漂放时激动时刻的到来，等待着船工们点燃船头的火把。火把一亮，船儿便载着能工巧匠制作的各種河灯，划向黄河急流中心处，抛锚停立。晚8点，随着一阵人声鼎沸，只见上流头专门负责放河灯的一艘大船上开始施放焰火，鼓乐喧天。随着礼炮轰鸣，各种焰火在河面上齐明，河灯开始下水。依次放下的河灯，在黑暗的黄河河面上闪闪发光，沿着黄河水流逐渐变成屡屡灯线。随着数量的增多，河灯就在河面上散布开来，夜色里的黄河即刻变成一条灯河。只见滚滚黄河波浪上舞动起十里长明彩灯，开阔浩荡，缓缓漂向黄河的极目远方。最后的焰火是模仿瀑布，人们争相欢娱，情境颇为壮观，呈现一派节日

盛况，整个河灯漂放达到高潮，笔者亦深深陶醉其中。整个河灯漂放历时两小时左右。

值得说明的是，河灯漂放已经形成大赛性质。在2002年的河灯节上，全县共有13个乡镇为组灯参赛者，以灯工艺制作精良、漂流时间长、灯光齐明、灯距均匀、漂流直线一道长龙为评定标准。一、二、三等奖的奖金分别为1000元、800元和500元。

第二天，笔者向县宣传部提出欲想作为局内人参与河灯漂放的要求，县宣传部同意笔者登船，使笔者能亲自观察体验放河灯这一激动时刻。晚上7:50分，笔者准时在月亮岛登上一个参赛船队。当随船到达黄河中间时，四处灰暗，只见每个河灯漂放船只都点燃着火把，开始陆续放河灯。第一盏彩色龙头灯先下水，接着荷花、鸟兽、鱼虾、龙凤、仙女……，一盏盏彩灯陆续放入水中。一般是每隔5米放一灯，点一盘烟花炮。原来只放365盏彩灯，象征一年365天的吉祥如意，现在已经扩大到上千只以上。笔者也参加到这支神圣的队伍中，来到船头。船老大告诫笔者一定认真放好每一只河灯，因为它代表亡灵的引路灯，以祈船工们在新的一年里平安。在河面上放好河灯，不能将灯熄灭，放河灯时不许说话等种种禁忌。当笔者小心翼翼地放好每一只河灯时，心中悠然产生一种神圣的崇敬心情，这是一种庄严的肃穆之情。实际上这是自古以来祭奠仪式的沉重遗留。当放河灯大约一个时辰时，焰火四起，直接在河面上观赏，情形十分壮观。古代的遗痕加之现代高科技焰火样式的点缀，使笔者深感民间节日既有着顽强的传承性，又随着时代社会和文化的变迁，有着变异性等特点。这种变异是在新的社会环境中的产物，是民间节日得以延续和发展的动力。

河灯节是河曲一年一度的盛大民间祭奠节日，随着社会文化经济的发展，新的内容不断充实。近年已经发展成颇有商贸和大使形象的政府行为。2003年的河灯节，更加显示出这一主题特色。除了往日祭奠活动内容外，同时还举行“河曲杯”全国首届独轮车精英赛。农历七月十四（8月11日）上午10时，在河曲古渡广场举行盛大的古渡广场竣工剪彩仪式，同时也是《黄土高坡上的文化绿洲》系列片开拍仪式。只见广场四处彩旗飘扬，若干大型气球飘在黄河上空，下面悬挂着6幅对联，上面分别写到：“综观博览阅尽黄河古今神韵，轻摇满拉摄足忻州表里山河”；“饱览黄河风水来河曲，展望黄河未来来河曲”；“贺同德公司改制两周年和白碳黑成为出口创汇产品，同德公司祝一会一节贺首届全国独轮车精英赛圆满成功”；“晋峰水泥年年增长岁岁热卖畅销晋陕蒙公路桥涵广泛使用，晋峰水泥国际质量认证品优质优信誉一流重点工程首选产品”；“紫峰烟花欢乐万年，忻州市（河曲）紫峰烟花有限公司”；“领略黄河文化来河曲，体会黄河风情来河曲”。从对联中可以看出该河灯节的主要活动内容。仪式上共上演了五大乐章。一为大河雄风，展现山西锣鼓乐的风采；二是绿洲风情，主要是中老年腰鼓队的表演，民间舞蹈美的功能之一就是舞蹈和体育的结合，从中看到的有古代乐鼓的遗存，它不是体育竞技，而是充满韵律美感和谐，显示出一种文化的活力；三为古渡神韵，由高跷秧歌队的表演，其中两个小丑（济公）和角色表演，音乐由唢呐吹出的地道的当地八音会鼓吹乐。四为春花怒放，是少儿腰鼓队的表演，五是风轮飞转，各代表队表演了独特的独轮车技艺。



图 6-11 河灯节庆典仪式现场

诚然，无论形式如何多样而变化，祭祀节日的三天晚上放河灯这一古老的“文化遗留”，是永远不会改变的，否则，就失去河灯节的真正含意。不管白天的仪式节目如何翻新，成千上万的人们晚上照例观看河灯，照例要去看对面戏台上以及分布在县城临时搭建的各土戏台上表演的二人台。

（三）音乐祭献——二人台与其它民间艺术、流行音乐的在场

节日习俗是民俗文化的重要组成部分。传统节日中有相当部分的习俗是与竞赛竞技有关的（刘乡英 1997：11）。在 2002 届河灯节上，隆重举办了三个大赛。除了河灯漂放大赛外，还有黄河摆渡大赛和民歌二人台擂台赛。另有古装戏表演、体育比赛、书画展、电视演讲大赛、群众团体文体活动表演等活动。

河曲古渡河灯节是一个以全县城为范围的民俗仪式。在这个开放场域中，以西口古渡河神庙下的黄河为仪式活动的中心，同时，各民间音乐演出场域构成娱神的分场。河神庙对面，设有娱神的戏台。2002 年河灯节在主戏台每天上演的是山西晋剧，由外请的岢岚青年晋剧团演出，体现出传统观念中对重大节日仪式的隆重认同。2003 年，这里请来的是本县曲峪二人台艺术团，这是基于该次河灯节与全国的体育比赛联系在一起，各大媒体均到场，河曲县政府要用自己的二人台娱神，来显示本县地域文化的特色。沿着河神庙两旁，均是民间贸易摊位。不唯本县，周边各县的老百姓都会来赶会看戏。民间社团则要牲猪醴羊，恭谨祭祀河神。晋剧、二人台唱起，八音会奏起，河神庙里香烟缭绕，晚上西口古渡万头攒动，构成了一幅色彩斑斓的民俗画面。

中国民间传统节日常常体现为以音乐作为神圣祭献的祭礼活动。在2002年河灯节中,以河曲著名的二人台和民歌、民间器乐八音会以及山西晋剧等民间音乐表演构成河灯节的表演主体。他们在众多单位门前、餐馆、商场的外边搭临时戏台,当街献艺表演。民间八音会虽然以传统的笙管乐器为主,但现场都加有扩音设备,年轻的乐手占了大多数,演奏的曲目不再限于传统曲目,也有《汾河流水哗啦啦》、《回娘家》以及《爱我中华》等时代流行曲。诚然,随着社会、文化的发展,现代民间节日活动也受到大众文化的冲击。大街上时常有张灯结彩的花车穿越,上面均有年轻人演唱流行歌曲,配合着广告游行,进行流动演出,与浓郁的民间音乐相间,使人们感受到现代社会多元文化强烈的节日气氛。笔者重点考察民歌二人台擂台赛,这是传统表演形式在现代社会环境下的一个独特现象。

在居住的旅馆,无意中听到二人台的演唱,顺着声音寻去,发现原来是一个参加民歌二人台比赛的代表队在排练,笔者随机展开了采访。他们是河曲县旧县乡代表队,实际上是一个民间班社,全称为“河曲县凤凰城二人台歌剧团”。他们参赛的剧目是新编二人台《假戏成真》,完全是二人台的原始素材改编。他们主要想通过获奖而获取名声,以便日后被人经常邀请演出。这次来是得到旧县乡企业办公室赞助。

河曲民歌二人台大赛在2002年农历七月十四正式拉开帷幕。因为民歌二人台是河曲最主要的文化特产,故主办者是河曲县宣传部。由地方政府直接参与,可谓是河灯节的重头戏。比赛宗旨为依托传统河灯节,挖掘民歌、二人台优秀人才和曲目,展示河曲民歌、二人台的艺术魅力,扩大知名度,增进交流与合作,促进提高与发展。参赛人员不受年龄、职业、性别的限制。大赛在河灯节上连比三天,给节日增加热烈的气氛。这也是河灯节最醒目的祭礼。比赛在离黄河渡口不远的地方搭起舞台,一个醒目的“擂”字矗立在舞台正后方。乐队设在舞台的左侧,由县文化馆的二人台乐队组成。舞台下面的第一排是评委所在地。下午5:40分,由河曲县宣传部副部长致词,河曲县文化馆馆长刘玉贵当众宣布比赛规则,比赛即开始了。比赛伴随着河灯漂放完,一直到深夜1:50结束。第二天上午9:30分继续演唱比赛,直到中午1点预赛才结束。晚上10点,河灯漂放完,决赛开始,到深夜1:00结束。很多观众专门为看二人台而来,一部分观众是看完河灯驻足观赏。观众人山人海,气氛热烈,不时报以热烈的掌声,正是娱神娱人,达到完全的节日境界。据统计,民歌演唱最多的曲目是《那是个谁》。而决赛基本上全是二人台剧目,演唱最多的剧目依次排序为《走西口》、《打金钱》、《挂红灯》、《种菜》、《五哥放羊》、《卖碗》、《十对花》等。可以看出传统剧目还是深受欢迎,同时经典唱段最能体现演唱技术和风格。参赛人员年龄最小的是3岁,最大的则是80多岁。

比赛设一等奖,奖金500元,二等奖5名,各300元,三等奖8名,各200元,优秀奖10名,各100元,三年连续奖励。最后由年轻的后生贾向荣以参赛剧目《打金钱》二人台对唱夺得桂冠。

众所周知,民间音乐是在它特定的演出场合中显现它们的诸种风格和特征。同样,民间节日也是民间音乐十分活跃的演出场合。河曲民歌二人台擂台赛是民间音乐在新的社会

环境下的转型存在,其表演形式不变,同样着戏装,但是演出的场景和目的发生了变化。比赛的是剧目中优秀唱段,像《走西口》中的唱腔,由于其宽广的音域,高难度的歌唱技巧,戏曲特有的板式变化,赋予唱腔戏剧性的特色,在这次比赛中,很受歌唱者的喜爱。有将近三分之一的人演唱此首唱段。

河曲民歌二人台擂台赛以竞技的方式展示民间音乐和戏曲的艺术魅力,在节日中更具有煽动性、挑战性和娱乐性,与现代社会经济的发展、文化的转型、传媒的导向等不无关系。

2003年的河灯节,在河神庙对面的娱神主戏台上,曲峪二人台艺术团献演了3天5场戏。演出的剧目如下:

表 6-7 曲峪二人台在河神庙戏台上的演出剧目一览表

日期(农历)	时间	演出剧目	演员
7月14日	21:00 ↓ 23:00	1. 曲牌《五三点》 2. 《五哥放羊》 3. 《卖碗》 4. 《害娃娃》	王东占、王来才、贾计兴等 白心田、王艳芳 张志荣、张跃、王爱亮 白心田、王爱亮、王如勇、 段秀清
7月15日	16:00 ↓ 18:00	1. 《拉哥哥》 2. 《探病》 3. 《捏软糕》	张跃、段秀清、刘瑞枝 张志荣、王爱亮 王如勇、张跃、段秀清
	21:00 ↓ 23:00	1. 《打秋千》 2. 《卖菜》 3. 《挎嫂嫂》 4. 《吃醋》	段秀清、王艳芳 张跃、段秀清 张志荣、王爱亮 白心田、段秀清
7月16日	16:00 ↓ 18:20	1. 曲牌《巴音杭盖》 2. 《打樱桃》 3. 《走西口》 4. 《四人观花》	王东占、王来才、贾计兴等 白心田、王爱亮 王如勇、张跃、白心田、 段秀清、王爱亮。 张跃、王如勇、段秀清、 刘瑞枝
	20:30 ↓ 24:00	1. 《挂红灯》 2. 《王二娃说媒》 3. 《双喜临门》	张跃、刘瑞枝 张志荣、张跃、王如勇、 王艳芳 王爱亮、段秀清、张志荣、 白心田

(四) 河灯节仪式活动与音乐——神圣与世俗的混合载体

放河灯是传统的中元节最具特色的民俗活动。在放河灯之前先有中元张灯的做法。中元张灯似乎是道教的主张,放河灯则是佛教的创新(杨琳 2000: 312-313)。

河灯节祭祀的主要是河神大禹。大禹是史前神话中的人物,他从治水英雄到古代帝王,

是华夏民族文明的象征。从经济角度，他导水治水的伟大工程，受到后人崇高的敬祀，这种民族英雄式的祖先神祭奠，是古渡河灯节民间节日的重要文化底蕴意义。在这一重大民俗节日里，当地民歌、二人台、八音会以及晋剧演唱构成了河灯节上的音乐百花形态。它以凡俗的民间音乐表演形式，实质上达到的是超俗的祭祀境界，在神圣与世俗之间构成人与神之间的时空关系，达到人神共乐。“戏曲艺术对宗教作了世俗化的解释。在艺人们看来，神灵和人一样，也是极喜欢娱乐的……名为‘敬神’，而所演的戏却是娱人的。”（郑传寅 1990：200-201、206）其中表现为以河神庙和黄河放河灯为仪式活动的民俗节日象征，以民歌、二人台为主体的当地民间音乐的典型代表为节日仪式的社会载体和意义。戏曲（二人台、外请晋剧）表示了仪式的隆重，这是深厚的民间传统观念，以河神庙中元节的道教佛教因素为仪式的信仰核心，以县政府为仪式组织者，以代表信仰圈内不同祭祀群落的民间音乐社团为音乐表演人，从而构成了以二人台为主，民歌、八音会、晋剧、流行音乐为附属的音乐祭礼。

法国著名社会学家涂尔干（Durkheim）把世界划分为宗教（神圣）和世俗两大领域，认为神圣和世俗永远是矛盾的两个方面，两者之间的“异质性”是绝对的，并把宗教定义为“宗教信仰和实践的统一体系”（Hicks 1999：11）。涂尔干的这些权威性论点似乎可以解释人类宗教的普遍性，但民间节日艺术却具有它本身的特殊性。作为源于中国民间信仰的传统节日及其音乐，正是宗教领域与世俗领域的结合。

河曲河灯节是一种神圣与世俗相结合的民间文化载体。河灯节神圣的祭祀主题，是基于深厚的民间信仰之“宗教观念”。河灯节祭祀的世俗性则在于祭拜河神和黄河亡灵这一体现中国强烈的宗法意识的“世俗观念”，实际上在这一仪式过程中含有祈求平安之意。

河神的祭奠，是河灯节的主题，显然整个仪式过程应属于神圣的宗教祭祀内容，具有深厚的传统历史积淀。但是作为当今执行仪式过程的行为者，他们实际上是以民俗的心态面对这个传统的神圣祭奉，于是形成一个个人们的现实世界和超凡神灵所在的神秘世界的混合界面，达到节日的狂欢境地。这种娱乐是某些生活本质的反映。

河灯节属于节日性的娱乐活动，与神灵信仰和祭祀活动有关。只不过由于这种活动以宗教寺庙为中心、以祭祀神灵为主题，才使它更具有祭礼的色彩。河灯节祭礼以它明确的主题（祭祀河神），政府专人组织和筹办的活动性质，其各项表演和活动均在特定的场所，按照特定的程序在特定的时间和空间中有序地进行，从而构成完整的祭奠仪式和过程。

如果说“神圣”是河灯节的严肃主题的话，那么，“民间音乐祭献”就是河灯节的世俗的形式。两者相辅相成，达到节日有效性的本质体现。

当今的河灯节虽然走向世俗化，但是它源于原始信仰是很明显的。“中元七月十五，本来是把一年两分后作为下半年第一个望日定为节令的，……但是，当佛教盛行后，大约从6世纪起，形成了重大节日，中国俗称‘鬼节’。原来是佛教徒追荐祖先的祭日，佛教称为‘盂兰盆会’，是求佛救度死去亡人的活动。这天僧寺举行水陆道场，诵经法会，放灯等宗教仪式，施斋众僧。佛教徒也都上坟祭祖，供佛求助。”（乌丙安 1985：296）同时，放河灯

的过程是信仰与仪式行为融合的体现,虽然没有庄严规范的仪式程序,但它还是在肃穆中放好每一个河灯,并且存在种种禁忌,这一切都是心照不宣的,如果不是笔者亲自登船体验,知其然绝不知所以然。仪式行为中的重要因素之一是上演戏曲,这是河灯节的重要内容,这一点仍然是节日传统保持的重要方面。河灯节虽然还存在仪式的某些功能,但已经由原来的仪式象征因素,演变成更加娱乐性和世俗性的庙会式节日,其中,民俗的成份更多于昔日宗教祭祀的历史背景,成为集宗教信仰、游乐玩赏、商业集市于一体的大众化的文化节日。“对于古代来说曾经是严肃的事情,对于近代来则可能已经变成娱乐。对祖先来说最重要的宗教信仰,都在后代的儿童故事中得到表现。”(泰勒 1992 [1929]: 16)

下篇结语

在西口路文化中,乡村的非定时和定时性乡俗礼仪至今仍然是人们现实生活中的重要组成部分。平日的乡村闹“红火”风俗、人生仪礼、准格尔旗各地的赶交流、晋陕内蒙古三省边民的乡村庙会、神会仪式以及传统祭祀节日等,与走向市场、开发多种经营等开拓性举动相映衬,共同组成了乡村社会多姿多彩的民间生活图景。其中,二人台伴随着各类乡俗礼仪的展现,成为乡民们独一无二、无可替代的民间演艺形式。二人台与上述乡俗礼仪生活相辅相成,发生密切的互动关系。

上述个案描述,有着强烈的地域性特点。如何强调和理解在中国广大疆域里该类民俗文化现象所呈现出的统一性、多样性与独特性问题,更具有地域文化的现实意义。如何能够在诸乡俗礼仪生活中从关注具体人到具体事件的特点出发,到达对各类村落仪式、其中包含的民间信仰形态、组织形式和权力结构、二人台在伴随其中所发挥的互动作用等给予更为系统和实证的解释,显得尤为重要。笔者通过上述从时间角度对非定时性和定时性两类活动特点以及其中的9个乡俗礼仪生活与二人台的互动个案分析,将两者整合起来加以解析和讨论,从以下三个方面可见某些共性与个性的特征。

1. 乡俗礼仪事象中的民间信仰因素

曹本冶在《中国传统民间仪式音乐研究》中,其前言开始便指出:“中国传统的信仰体系如道教、佛教、伊斯兰教、自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜、地方神灵崇拜等,普散于民众草根阶层,是地域文化的一个核心部分。仪式是在特定场合和特定时间、按特定程序、由特定人员执行的行为活动,可以用‘近信仰’↔‘远信仰’的两极变量思维方式来理解其属性。”(曹本冶 2003: 1)

晋陕内蒙古村落社会里,各种民间信仰因素或隐或现、或近或远蕴含于乡俗礼仪生活中。它们“或表现在行为上形成了某种手段或仪式,或表现在口头上形成了一个信仰的语汇或口头文学(如神话、魔法故事,仪式歌谣和祝辞等),或表现在心理上形成了影响精神生活的某种力量。这些渗透在人们生活中的具有信仰色彩的事象,……都是从人类原始思维的原始信仰中不断传承变异而来的民间思维观念的习俗惯例。这些民间思维观念的习俗

惯例，受到了人们的信奉，甚至成为支配人们物资生活与精神生活的重要因素。”（乌丙安 1985：238）这些民间信仰表现为或对神灵的崇拜，或对自然的崇拜，或对祖先的崇拜，等等。更常见的则是在乡俗生活中一些传统习俗的延续，并无任何具体的崇拜物象，但仍那么深入于乡民草根阶层。如闹“红火”习俗，就是村民们欲把在每年正月才能得到的欢乐带到日常生活中。这也可认为是一种朴素的信仰蕴藏其中，即传统延续下来的祖先习俗的崇拜。因为“存在”就是一种道理。准格尔旗的赶交流会，可以视为庙会的进一步发展，其中也是对传统集市贸易游艺习俗的崇信形式。

人生礼仪体现的是人们在其信仰生活中对生与死的观念，所包含的社会特征与民间信仰特征交织在一起，形成多样复杂的乡俗结构。如12岁开锁，就有深刻的对巫神的信仰，“天保命、地保命，这个孩子我保定”。婚礼仪式中的种种禁忌，如新娘初进新家时的院内发火龙等，都有古老信仰中“驱邪”之含意，但都转化为祝吉喜庆的社会意义。至于葬礼，更是体现为对“鬼灵”的信仰因素。为死者演戏，是相信鬼灵的存在。

正月闹元宵是汉族一个非常隆重的传统节日。其来源，有源于汉文帝说，源于佛教说，源于汉代太一神祭祀说。但是，从太一之祭——元宵节的表象联系和内在联系上分析，如星神主宰生殖、元宵祈年、元宵祈子、张灯的用意等，都与太一之祭有着渊源关系（杨琳 2000：75-95）。

陕北的木瓜村庙会、神木大保当任家伙场村神会以及河曲河灯节，更是带有多种民间信仰色彩的庙会性质活动特点。由于地域相近，虽然带有区域文化的一般特征，如都符合庙会的基本概念，即以一个庙宇为活动中心，而展开一定规模的祭祀活动，但在具体建构上却形成村落仪式个性的追求。

河灯节源于对古代英雄人物的崇拜和信仰；木瓜村的三官庙会源于民间多神信仰；而神木神会则源于古代“巫”的意识和信仰。

祭祀大禹的河曲河灯节，是横跨黄河、长江流域，在我国影响最大的庙会典型。特别是在河岸边的城镇，几乎都与大禹神庙及庙会有着密切的联系。大禹神话时代是我国神话时代中的最后一个，离有文字记载的殷商文明最近。其神庙的建立主要集中在黄河中下游。一是因为这一带水患众多频繁，二是这一带经济发展较早，文化相对发达。故产生众多的大禹治水的传说故事，从而体现出民间文化心理因素的物化现象，即神庙。在大禹传说中的生辰举办庙会，河神庙正是体现出这样的基本意义。“一是我国原始信仰与改天换地的壮举的联系，成为民族奋斗不息的精神传统的重要内容；二是英雄崇拜在民间信仰中集中体现出的民族智慧和民族力量，不断被发扬广大；三是大禹的牺牲精神、奉献精神、抗争精神和大无畏精神，成为代代相传的精神，成为民族的宝贵经验，成为代代相传的精神财富，影响着我国民族的壮大发展和昌盛。这也正是原始信仰为何在我国民间庙会上屡屡得以体现的重头原因。”（高有鹏 1999：130）

木瓜村的三官庙会和任家伙场村的神会同为敬神祭祀活动，前者为庙宇的法师和庙会的会首共同完成祭祀活动，从而形成一个祭祀群；而后者则完全只有一个巫师自己完成从

仪式的组织者（当然也包括会首）、执行者、指挥者、受祀者、仪式音乐的表演者等多种职责的转换。巫师在神会中具有十分重要的意义，他直接扮演神使的角色，他通常起到神会的导演和主演的作用。另外，上庙会的人不一定是敬神，故乡亲们常称看热闹和逛庙会；神会则只是有求的人才来敬神，没有商贸活动。

2. 乡俗礼仪事象中的仪式因素

人类学家维克多·特纳（Victor Turner）认为仪式是“在非常态场合中的规定性的正式的行为，它涉及到关于神秘的或超验的存在、或作为所有产生效果的起始和终极的力量的信仰。”（Bowie 2000：153）

加拿大仪式学家罗纳德·格兰姆斯（Ronald L. Grimes）在其《仪式研究的起点》（*Beginnings in Ritual Studies*）一书中，根据仪式的不同应用，将仪式划分为六种类型。即（1）仪式化（Ritualization），格兰姆斯所谓的“仪式化”，实际上是指具有仪式意味的人体动作，这类动作的起因是人类心理和生理反应的自然流露，它们可以被看作是仪式的简单形态，包括所有非实用性的、富有象征意义的行为；（2）礼仪（Decorum），礼仪起源于公众交际和社会生活，如见面礼、社交礼仪等，其特征是人际间面对面的进行“个人间的，形式化的”交往；（3）典礼（Ceremony），典礼是大型群体的政治性互动行为，其中权力具有典礼的中心意义，其特征是“群体间的、政治性的”；（4）巫术（Magic），巫术是指其仪式行为不仅具有意义，而且具有效力。它试图调动其超凡的力量并伴随着某些期望的结果，其特征是技术性的、因果关系的和终极手段导向的；（5）礼拜（Liturgy），作为一种精神的实践，一种期待神圣的力量，可以说它是一种符号的行为，因此，其特征是宗教性、神圣性的；（6）庆典（Celebration），庆典是社会性的虚构，其中没有交易和期望，也不存在巫术行为，其特征是游戏性的、玩耍性的、戏剧性的、审美性的，如狂欢节等（Grimes, 1995：40-58）。

格兰姆斯认为不同的仪式因目的、用途不同而形成各自不同的感性模式，这些模式既包含可感受的情绪、情感方面的因素，也包含可感知的姿态、语态方面的因素，集中表现了一个具有仪式意味的行为过程。笔者认为，以上这六种仪式行为，或多或少地与民俗节日相互交织融合在一起，渗透其中。尤其在庆典仪式中，节日场合只有进入到仪式状态中才能有纪念意义，通过节日中所展现的事件以及它所产生的威力，节日气氛才得以渲染。然而，在晋、陕、内蒙古村落社会的乡俗礼仪中，却很难找到纯粹宗教性和神圣性的仪式活动，最具有代表性的还是那些神圣与世俗相结合的礼仪活动。

仪式作为信仰体系的行为方式，“是信仰认知模式的外向展现，在特定场合和时间、按特定方式和程序、由特定执仪人员执行、为特定群体举行的行为活动。”（曹本冶 2002：276）中国传统仪式有各种类别，按照仪式出现的时间特性，有定期循环再现的“周期性仪式”（如节日仪式和定期的圣诞、庙会祭祀等）和依事临时举行的“指向性仪式”（如天旱求雨仪式等）两类；按照仪式内容的社会特性，可有个人生命历程中的“生仪礼”（出生礼、成年礼、结婚礼、丧葬礼）、“祭祀仪式”（如祭神、祭鬼、祭天、祭祖等）、“巫术仪式”（如驱

鬼、祛灾、治病、净宅等)三类(同上 2002: 276-277)。

笔者调查的乡俗礼仪个案正是在上述中外理论的基础上加以仪式行为的关照。在乡村闹“红火”活动中,没有固定的信仰物象,也没有举办任何仪式性活动,但是各村落闹“红火”必看二人台,且必须连看3天5场戏,才能结束这项社会活动,这就是一种习俗性的规定。“仪式的定义,以广义来说,也包括与信仰无关的一些习俗性或礼仪性的行为。”(曹本冶 2003: 1)这里,笔者且将此现象纳入远信仰的仪式行为的范畴来考虑。

人生礼仪的仪式性活动是显而易见的,其活动自始至终都按照严格的仪式程序进行。各地的正月闹元宵活动由于各类社火内容的有序进行,其仪式因素亦已十分具备。人类学家阿劳德·凡·盖尼普(Arnold van Gennep)使用“过渡仪式”(rites of passage)这一术语来涵盖所有的仪式,其中包括“生命转折”仪式等(如出生、成年、结婚、死亡)。然而,他把这一概念扩展到人类社会中,尤其是包括季节性的节日以及地区的仪式、祭品、朝圣等任何行为、宗教、世俗的所指。关于“过渡仪式”,盖尼普提出了仪式过程的三个阶段,即隔离(separation)阶段、阈限(liminal)或转换(transition)阶段、合并(incorporation)或重整(reintegration)阶段(Bowie 2000: 161-166)。特纳则进一步对仪式三阶段中间的阈限阶段(liminal)作了研究,并提出新的见解。他认为,过渡仪式不仅可以在受文化规定的人生几个转折点上举行(如出生礼、成年礼、结婚礼、丧葬礼等),也可以用于年度性的节庆、政治职位的获得、秘密社团的加入等社会性活动上。特纳于20世纪50年代曾对中非Ndembu(赞比亚)仪式进行实地考察,在分析过渡仪式时,特纳指出仪式的“阈限”(liminality)有公开性与隐秘性之别。公开性的阈限通常发生在季节性的庆典仪式(如耕种仪式、收获仪式、节日庆典)当中,而隐秘性的阈限通常发生在人生过渡礼仪和为社会地位晋升而举办的过渡礼仪中(Bowie 2000: 169-170)。上述人生过渡礼仪和闹元宵这两类礼仪活动都与人们的日常生活形成一定的区别,日常生活“常态”中的家庭和乡民们被人生礼仪或节庆的仪式凝聚力所吸引而参与其中。长辈与晚辈、人与人之间展开比日常生活时多得多的交往和沟通,人与社会密切互动,其仪式“阈限”过程中的要素得到充分的发挥,从而唤起仪式参与者之间某种共同的情感与体验。

木瓜村三官庙会和神木任家伙场村神会的仪式活动表现的十分完整,其中,仪式活动的展现,可谓就是一种“文化表演”(cultural performances)(Geertz 1973: 113)。前者可理解成“仪式化”的行为,后者则更加具有“巫术”的行为结果,因为这类“反科学”的巫术行为可以满足特定社会中人的需要,所以也就有其存在的特殊的功能。格尔兹(Geertz)把宗教看作是一个象征的体系。他指出,“在宗教信仰与实践中,一个群体的精神气质之所以表现出合乎理性,是由于它被证明代表了一种生活方式,而这种生活方式理想地适应了该世界观所描述的真实事态。”(Geertz 1973: 89-90, 格尔兹 1999 [1973]: 103-104)仪式是表现宗教和塑造信仰的。对仪式的参与者来说,仪式的宗教表演“是对宗教观点的展示、形象化和实现,就是说,它不仅是他们信仰内容的模型,而且是为对信仰内容的信仰

建立的模型。在这些造型的戏剧中，人们在塑造他们的信仰时，也就获得了他们的信仰。”（Geertz 1973：113-114，格尔兹 1999 [1973]：130）特纳（Turner）认为仪式是“在非常态场合中的规定性的正式的行为，它涉及到关于神秘的或超验的存在、或作为所有产生效果的起始和终极的力量的信仰。”（Bowie 2000：153）

值得注意的是，那些由国家力量支配的大型地方节日活动，如府谷的正月闹元宵、河曲的河灯节等，具有国家力量的象征意义。不同区域的个案，却受到全民族历史的规定和国家力量的影响，形成的共同性本质的一面。国家已经存在于民间表达方式里，是国家与社会新的连接方法。

3. 乡俗礼仪事象中的二人台

胡志毅认为“戏剧与仪式的关系最显著地体现在戏剧与节日的庆典关系中，或者说，戏剧往往是在节日的庆典中演出。”他引述约瑟夫·皮柏在其《节庆、休闲与文化》一书中提到的关于柏拉图的节庆来自神圣的渊源，上天将缪斯赐给人类，是作为节庆的伴侣。一个没有歌唱、音乐和舞蹈的节庆、一个没有形可见庆祝形式的节日、一个没有任何艺术点缀的节庆，都是无法想象的。艺术活动就像节庆本身，节庆只有通过艺术才会出现。正因为如此，艺术使得人们对节庆真正仪式的、宗教的起源在开始萎缩或被遗忘之际，仍能保持鲜活的记忆（2001：8-9）。

戏曲作为民间节日文化中娱神的基本手段，是人与神相通的媒介。其传统可追溯到远古时期的巫祝法戏，即为了娱神献媚于神灵而进行的集体（或个人）的咏唱、舞蹈等行为。“随着庙会规模的扩大，庙会上的戏曲、歌舞形式由往昔的信仰色彩浓郁的崇神，逐渐向世俗的娱人转变。”（高有鹏 2000：36）因此，节日上表演的歌舞戏曲形式，是中国传统节日特征的显现，同时说明节日民间音乐文化的生命核心是世俗的娱人的艺术。“戏曲依托于节日，节日伴随着戏曲。戏曲文化得到了广泛的传播，观众与戏曲的亲合力也大大强化”，“民间节日是戏曲文化得以广泛、长期传播的重要媒介，节日民俗环境又反过来制约戏曲文化形态的生成。”（郑传寅 1990：7）

郭英德在其专著《世俗的祭礼：中国戏曲的宗教精神》中，认为戏曲就是一种“世俗的祭礼形式”。中国民间迎神赛社的祭祀活动主要有四种类型：一是岁时节令，如春节、上巳、端午、中元、中秋，以及冬春祈年、夏秋报赛等；二是跟社区祭祀有关的祀日；三是淫祀，即名目不正，不列祀典的祭祀，品种杂多，如土地神、灶神、海神等神灵的寺庙，如已死去所先贤、圣哲、名人、驃将等的寺庙；四是不定时的喜庆婚丧活动和驱疫求神活动，如疾苦、天灾、时疫、新庙庆成、佛像开光、酬神还愿等等（1988：33-34）。庙会在对民族传统文化的汇集和传播方面，既是某个地区的经济形态的集中表现，又是文化艺术的典型表现。多种社会现象共存于庙会，或是宗教的载体，或是艺术的载体，或是道德说教的载体。

在上述乡俗礼仪诸事象中，二人台参与其中，占有主要地位。它不仅为人们带来节日般的欢乐，造就“红火”的气氛，还给人们带来纯正的民间艺术享乐，是传统节日不可或

缺的重要活动形式。

二人台就是这样一个具有娱乐作用的民间演艺品种。它在任何演出场合中，经常演出的剧目均大同小异，但是，所发挥的作用因事而异。其中，娱人是最主要的社会功能，在这个前提下，才能达到助兴、娱神、酬神、谢神，甚至娱鬼的功效。从这一点讲，二人台更具有世俗性的社会娱乐意义。

结 论

本文在绪论中所阐述的相关理论架构与研究方法的参照下,其研究总体上主要包括三个方面的内容:上篇(第一章至第二章)是对二人台的历史文化语境和当今的生存现状进行的宏观研究和实地普查结果的综述;中篇(第三章至第四章)是对两个不同类型的河曲民间戏班进行的个案调查和具体的微观比较研究;下篇(第五章至第六章)通过9个不同文化事件的个案研究的比较,探讨河曲民间戏班与西口路不同地域的乡俗礼仪生活的互动方式和关系。这同时也体现出笔者提出的宏观——微观——互动三个层面上的相互关联和递进的整体研究架构。

上篇的第一章,对二人台的生存背景和历史语境进行宏观理论反思,从历史构成、社会维护的角度,探究汉唐以来的晋北地缘文化背景以及蒙汉文化交融的文化历史渊源,从中看出二人台的流行地域既呈现出地缘文化的地理特征,又是三大边缘文化板块并置与碰撞之处,最终形成与二人台产生有着直接因果关系的“走西口”这一社会经济文化现象。

上篇第二章是笔者对二人台从源到流的历史追踪以及对二人台当今社会文化生态的实地普查的成果。在对二人台众多源流说进行了历史和多方面的论证之后,笔者提出了山西河曲源,内蒙古西部流之观点。通过相关史料和实地考证,梳理出二人台历史发展的二个阶段轨迹,即二人台在20世纪前走过一条作为民间演艺剧种的形成的发展的道路,主要表现形态为“打坐腔”、“打玩意儿”和“风搅雪”。“打坐腔”表现为民歌坐唱,以自娱性为基础;“打玩意儿”则是加上舞蹈和表情动作,以简单化装表演于节日的社火文化;“风搅雪”是由玩意班(二人台)和道情班(道情戏)合并搭班穿插演出为主的民间戏台文化。20世纪后二人台则以民间的延续和作为官方认可剧种,走向另一条专业化双轨发展的道路。民间延续主要体现为流动演出于西口路的“打软包”(打地摊)形式,从50年代以后,二人台作为一个正式的地方小剧,正式登上舞台,以内蒙古西部为主,各地纷纷建立二人台“专业剧团”,呈现以舞台为主要表演场合的地方小戏文化生态。进而对二人台演艺组成形式论证为以戏曲为主体,兼有歌舞、说唱、器乐等民间艺术为客体的综合形式。对二人台的生存现状进行实地普查后,笔者提出在当今的社会文化形态中,又有共时存在的三种生态环境、三种不同的文化背景以及三种不同的形态,即依附于乡村文化背景中的民间戏班呈原生形态;依附于城市文化背景的国家编制剧团表现为一种变异形态,这个变异形态指的是在原生形态上,进行改编,甚至编出个新的剧种——漫瀚剧;同时还有一种依附于城市娱乐场所背景的文化个体户体现为大众形态,影射出二人台已经走向了流行音乐的存在方式。通过对这三类现象考察结果的比较研究,得出西路二人台至今依然十分兴盛,民间

戏班依然是目前二人台演出的主体,以及乡村依然是二人台主要的生存背景之主要结论,从而印证了在社会维护背景中个体成员的适应与体验。

中篇第三章和第四章,是对河曲二牛家族剧团与河曲曲峪二人台艺术团的田野调查。通过对这两个民间戏班的内部构成到外部的经济运作方式的比较研究,可以看出两个戏班基本格局的大致相同,以及戏班成员构成、经济运作乃至表演特点和演出剧目的差异所在。而前者涉及到传统戏班内部传承的发展踪迹,尤其是显露出的血缘传承、婚配传承、师徒传承的传承网络,从而形成固定的戏路机制、票房机制和写戏机制,以及在表演方面所具有的即兴特点等方面,使两个戏班分别成为体现了河曲戏班的个性与共性的典型代表。同时,为民间戏班原生形态的层进积累过程提供了更为深刻的感性认识和实证根据。

下篇第五章和第六章,探讨了二人台在非定时和定时性乡俗礼仪生活中的活动特点。通过二人台在乡村日常生活中的闹“红火”、个人生活礼仪、物资交流会、传统节日(正月闹元宵)、庙会、神会以及艺人在民间祭祀节日中的参与和演出活动中呈现出的二人台与社会文化的互动形态,从而展开属于地方戏曲所特有的、长期以来又容易被人们低估或误读的那份存在于民间草根阶层的价值意义的探讨。

二人台与乡俗礼仪彼此相辅相成,构成一个密不可分的整体,从而展示出两者之间的互动关系,以及二人台在以乡村为背景的社会文化生态环境中的存在意义。在乡俗礼仪生活中,基于民间信仰(概念认知)的所有仪式性活动因素固然重要,但是,二人台在其中演出的剧目更是伴随着这种社会群体活动的展现,成为与社会行为(包括仪式行为)极为重要的互动因素。其中,在各项文化事件中,二人台固定的演出档期、演出剧目的非重复性、剧目按照跑场戏、坐场戏和小丑戏的安排等方面,均构成了有规律和有程序的演出。但是,每一场具体剧目的安排又呈现随机性的特点,即在上述演出框架基础上,可以任意多加其它剧目,且在地域生态环境中的不同地点上演的剧目大同小异。这种在有程序的演出中,又体现出随意性的特点,正是在乡俗礼仪活动中的“固定性”中的非“固定性”因素。“文化传统的演变,实质上是其本身组成结构之固定与非固定因素的相生相胜关系之运作过程。‘定-活’两极变量指的是固定和非固定的因素,它作为我们研究仪式音乐的基础思维方法。”(曹本冶 2002: 279-280)^① 如上所述,这种“固定性”中的

^① 关于对仪式音乐的固定与非固定因素的探讨,可参见曹本冶《香港道教全真派声乐音乐在仪式中的固定和非固定因素》。载《中国音乐国际研讨会论文集》,148-158页,山东教育出版社,1990年版;曹本冶《海上白云观施食科仪音乐研究》,台湾新文丰出版公司,1995年版,383-388页。曹本冶曾经用道教音乐为例说明这两极变量的共存。譬如在海上白云观所收集的118首韵曲之中,发现有一些重复运用的旋律因素,我们可以把这些旋律因素看作是白云观科仪音乐的“词库”中所储存的“词汇”。韵曲便是以熟练的重复变奏手法,在词库中取出适当的词汇,在韵腔结构、速度、音色等方面依不同的仪式环节、经文内容和文字结构,以及不同斋主对科仪的不同要求,作出相应的变化(曹本冶1995: 383-384)。这种“音乐在仪式中的运用,其地域性所存有的音乐素材、创作手法及运用习惯法则,以及一曲多变、一曲多用等重复变奏手法,是相对固定性的因素;但其实际运用所产生的结果可视为多变性的非固定因素。”(曹本冶2003: 16)

“非固定性”因素，不仅反映在二人台的演出剧目安排上，下篇的两个章节的内容划分，也体现出这一主旨。同样，在各地的不同诸类乡俗礼仪中，也存在着这两种因素的变换。如在祭祀庙会中，既有严格的请神、敬神、送神的固定程序展现，又在整个活动场域中伴随着非固定的活动进行，如商贸集市的参与。在木瓜庙会中就完全没有商贸活动，人们赶庙会主要是来敬神和看戏玩耍，而在河灯节这样的祭祀庙会节日上，其社群生活的实态运作，随着各种仪式性活动的进行，商贸活动却始终存在。将庙会中的信仰、交换和休闲诸因素融汇一体，在人与社会的互动中不断地变轨。这个两极变量连同地域、场合、时间、人物等因素与乡俗礼仪活动中的仪式、行为和音声，都构成了极有活力的互动因素。

在完成了对二人台及其民间戏班以及与乡俗礼仪生活的密切关系的系统整体研究之后，可以重新回过头来审视本文课题立意的初衷。即在绪论中，曾经在整体研究和互动层面上借用雷斯提出的音乐体验和民族（音乐）志的三维空间研究架构，来看河曲民间戏班在不同时间和地点与地域文化的互动关系的隐喻意义。

对二人台音乐体验的田野考察，是贯穿于西口路文化的历史进程中加以整体研究考虑的。当按照一些影响个体和群体的重大社会和文化变迁进行分期时，时间对于音乐体验的重要性将愈加明显。首先，在时间维度上，二人台的文化生态环境可以划分在三个历史时段（20世纪以前、20世纪以后及当今时段）。这种历史的分期和社会维护与文化的变迁联系在一起。研究音乐体验，应当同时基于历时的和共时的双向考虑。这种“按年代顺序和历史的研究，是最容易用图形表达的。但是因为研究对象随着时间的移动而导致的音乐体验的变化和音乐展现给我们它自身对时间的经历（度量，缩短，延伸），这些在音乐体验的空间中则需要文字的描述。”（Rice 2003：163）下篇关于二人台与乡俗礼仪的非定时性和定时性活动内容，也是从时间维上加以考虑，考察二人台在两种共时的时间维度上的参与特点。在下面的示意图中，展示的是二人台在当今时期的非定时性和定时性两种共时维度上，如在正月闹元宵、人生礼仪、庙会、祭祀节日等不同场合中的音乐体验（见表7-1）。

其次，二人台的演出活动始终伴随着西口路地域文化的展现。这些地域文化集中表现在晋、陕、内蒙古交界地区乡间村落的诸类乡俗礼仪生活中。二人台这种跨地域文化现象的形成，是不同地域文化之间产生互流关系的结果，也可以说是走西口——一种“路文化”走出来的结果，地缘文化迁徙传播出来的结果，乡俗礼仪哺育出来的结果，蒙汉音乐（异质文化）融合出来的结果。笔者于2002年至2004年间，曾经沿着这个地点维上的多处地点，跟随民间戏班到各地的演出点进行体验，其最终目的就是追寻着这个几百年来的传播路线，去体验二人台得以生存发展的这片土地的过去和现在。上述个案发生的地点，广泛分布于晋陕内蒙古交界地区的乡镇村落。二人台的地点维可分为由戏班（individual）、戏班群（多个戏班活动 subcultural）、乡村（local）、晋陕内蒙古交界地区（regional）、国家（national）、全球（global）等几个嵌套组合在一起的地点、地区、社

会和音乐活动中的点。^① 它们将社会意义上的“点”和地理上的“点”镶嵌在一起，其关键是说明二人台在多个地点上的社会生活和音乐体验。这个带有社会——地理意义上的维度，并不强求与一些自然的地点放在一起。它实际上更是一种方法，是用来思考和描述人们创造、体验以及理解音乐的许多社会位置。这种地点的意义是随着不同族群、不同时间、不同描述而变化的。因此，我们可以把这个维度理解成流动的、嵌套的、动态的、多重的和被构造的结构。

最后，二人台的音乐体验还通过时间和地点，具有多方面深层的文化隐喻所指。如记录活跃于诸类文化事象中的二人台演出，从不同的时间维和不同的地点维，已基本涵盖了河曲民间戏班的活动轨迹，显露出多个隐喻内涵。因此，透过两个河曲民间戏班的演出，隐喻折射出的是“走西口”，或曰“西口路”的一种传统的“文化遗留”(cultural heritage)，它展示着往日西口路文化的历史轨迹。可以说，是西口路文化造就哺育了二人台音乐艺术，反之，二人台又始终依附着西口路上的乡俗礼仪生活，并成为西口路地域文化整体中不可分割的一部分。从这一方面来讲，二人台其中的隐喻已经超越了雷斯所言“隐喻”^② 的内涵，并具有深刻的历史、地域文化以至于跨地域文化身份等多方面的所指。

隐喻来自于某些信念，这些信念形成对音乐及音乐行为进行论述的基础。二人台作为艺术的隐喻，是最为直接明了的；作为娱乐和符号系统（象征）的隐喻，是二人台的一个本质所在；作为身份认可的隐喻，是二人台本身所含有的蒙汉音乐文化所指，具有地域或民族身份的认同；而在社会行为方面的隐喻，则随着不同地点的不同音乐体验，而显示出不同含意的所指；作为商品的隐喻，如二人台民间戏班本身就是一个谋生的职业组织，它既是一个不断进行艺术生产的集体，又受到社会政治、经济条件的制约，故从某种意义上来说，二人台只有在这些乡俗礼仪的社会活动中，作为商品被使用，获得经济回报，才能使得戏班正常运作和发展，形成艺术生产和再生产的良性循环。二人台这些隐喻所指，使我们对二人台具有认知和体验上的转移，不管是明显还是新奇，都如同文化一样永无止境，而且每种隐喻都会告诉我们有关音乐本质的某一重要方面。

① 笔者是在雷斯的地点维上，选用了以上这些点，来说明二人台的音乐体验。由于二人台本体存在的特殊性，现在尚没有地区点（areal）和散居点（diasporic）等。

② 其实，雷斯的所谓 metaphor 与梅里亚姆的 conceptualization 大同小异。雷斯的隐喻内涵实际都属于概念的范畴。正如 Andrew Killick 在以韩国的音乐说唱和戏剧为例、响应雷斯新模式的文章中所认为的那样，metaphor 仍然是一个概念的问题。他试图在个案的研究中探讨乐种形式和社会历史过程中的关系，揭示雷斯的三维空间，作为一个概念的框架在这个历史发展和文化中意义改变过程中的实用性（Killick 2003：182）。Killick 虽然认为雷斯的 metaphor 并不是一个最合适的用词，但他也认识到很难用一个词来替代 metaphor，所以建议用概念（concept）、功能（function）、分类（categories）等加以理解（2003：192 - 193）。

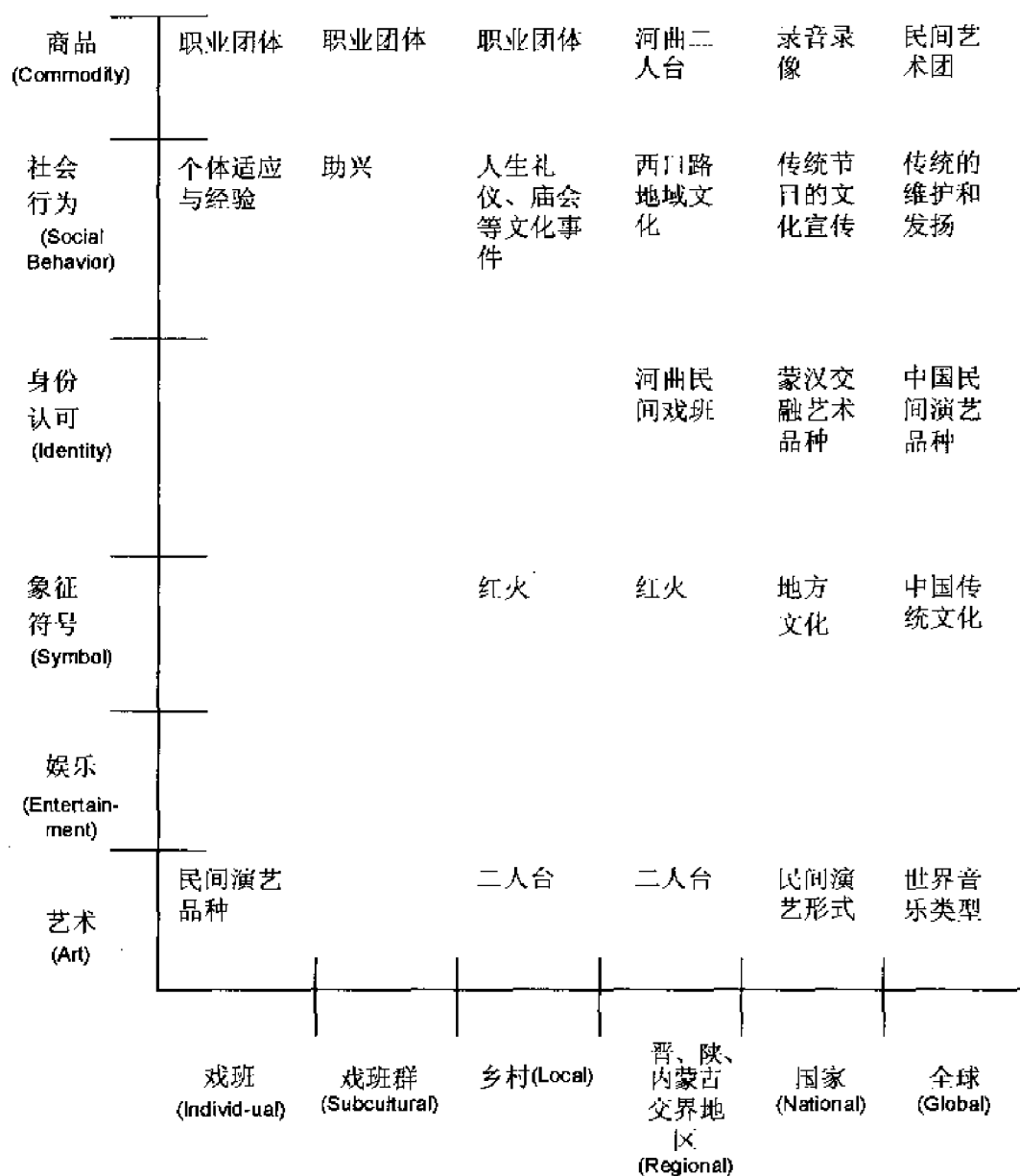


表 7-1 二人台音乐体验的三维空间示意图

笔者认为，雷斯试图把隐喻加到时间和地点上，构成一个三维空间，来表达音乐体验的不同含意。虽然隐喻这个词在这里的运用尚需探讨，但是，无需质疑的是，音乐体验和文化是通过人类的思维和认知（conceptualization）而相互映像，音乐体验是文化的一种折射，音乐体验同时也推动了文化的展示。

上表是二人台当今的音乐体验。如果再用一个 20 世纪初至 1949 年的二人台，以民间的延续（“打软包”）阶段为时间维作上述音乐体验的三维空间示意图加以比较的话，可以看出二人台在地点维度上没有了国家（national）和全球（global）以及相应的隐喻



内容,作为身份认可、社会行为和商品内含也比现在要少的多。^①然而,二人台音乐体验一个最为鲜明而直接的隐喻就是娱乐,娱乐是二人台参与乡俗礼仪事项一个最为突出的功能所在。

在乡俗礼仪诸事象中,二人台不仅参与其中,还是各项仪式和活动的主要表演形式。在乡村闹“红火”中,二人台直接担任了独一无二的主要地位,其演出为成千上万的村民带来红火的气氛,目的就是娱人;在人生礼仪中,二人台不仅为仪式活动助兴喝彩,还是主家用来酬客的极好礼品,带给参与者的也是莫大的艺术娱乐享受;在庙会中,二人台更是借以娱神、媚神、酬神,从而达到娱人、聚人的作用,体现庙会信仰的重要内容;在传统节日中,二人台作为节日必须的、不可缺少的一项主要内容,给节日和人们带来欢乐。可以说,二人台和“娱乐”已经形成同义词的关系。

实际上,二人台从本质上讲就是一种娱乐的手段。在二人台众多的艺术因素中,演员的演唱和表演、乐队伴奏的配合、尤其是带鞭戏的火热表演、丑角或老旦的幽默滑稽扮相,给所有参与的观众带来的是极大的愉悦享受。特别是在往日西口路的偏僻乡村,当今多元的娱乐格局尚未形成时,二人台成了最重要的娱乐机制。戏曲是什么?“戏曲是演述者(协同剧作家)在剧场中‘召唤’观众一同参与娱乐休闲,回归民族文化之根的审美游戏。”(陈建森 2003:18)游戏的本质是参与,而参与游戏的目的就是娱乐,可见游戏和娱乐是紧密联系在一起的。

追溯起源,中国戏曲都有“娱乐”这个最本质的象征意义。自宋元以来,观众看戏,显然是到勾栏瓦肆、庙会集市、舞榭戏台消闲遣闷,寻乐游戏。戏曲多在节日、庆典、朝廷宴会、庙会、堂会、茶园演出,这都说明戏曲的演出是为了满足观众的娱乐需求。

中国戏曲的另一个定位,就是属于俗文化形式。古代戏曲,不管演出于任何场合中,都是具有商业性质,以满足大众娱乐休闲为目的。清代戏曲理论家李渔在其《闲情偶记》中说道:“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。”(中国戏曲研究院 1980:28)。从而指出了戏曲的文化定位,就是一种雅俗共赏、老少皆宜的大众化、俗文艺形式。同时,这种俗文艺形式主要满足社会各阶层的人们娱乐需求。作为以戏曲形式为主的二人台,演出于民间乡俗礼仪生活中,是表演者与观众一起“娱乐”的世俗文化形态。乡间村落的乡俗礼仪活动,不论它是基于何种朴素的习俗概念的延续,还是贯穿着某种民间信仰的理念寓意,所体现出的世俗性是其中最为直接而鲜明的主体。可以说,在这种场合中演出的二人台,就更具有“世俗的娱乐”之隐喻象征定位。

二人台的演出,虽然表演于戏台上,但是,不同于剧场的是,这种戏台是开放式的,

^① 当时由于经济和社会制度等原因,村里的乡俗礼仪生活的规模和内容远远没有现在这样丰富。二人台作为一种社会行为,只是一种以“打软包”和“打地摊”的演出形式,作为参与和助兴的行为要相对少些,而作为商品的交易则更是一种简单的赏金或者赏物形式的交换,远没有现在完整的“戏价”写戏的行为过程。

有时甚至就搭在商业娱乐区域，没有观众席，观众可以随时进出。二人台在演出过程中，演员和观众之间形成一种独特的审美交流和互动的关系。此时，演员要使出浑身的解数逗得观众开心，让观众享受共时的“耳目之娱”。这种审美互动不仅在戏台上的演员和戏台下的观众之间所形成的广场交流语境中进行和展开，而且通过扩音设备，音乐音响也弥漫回荡在整个活动场域，与所有在场的其它因素发生互动。前者可称为近互动，后者则是远互动，然而，它们始终属于一个整体场域中。

二人台的剧目内容，大多是描写当地人们的生活内容。不管它演出于何种场合，演出的剧目内容基本上与庙会、神会或祭祀节日的信仰主题均无直接关系，二人台的参与就是为活动助兴，带来节日般的娱乐气氛。从这一点看，二人台确实就是一种可以演出于民间各类乡俗礼仪场合中的“世俗的娱乐”。

在自由休闲的乡村闹“红火”演出环境中，二人台主要是为乡民们娱乐休闲而来。村民们自掏腰包，就是“找乐子”来了。3天5场戏的固定演出档期，让乡民们体验的就是娱乐性和玩赏性。最后一场的“荤段子”内容，让这种娱乐性达到顶峰，从而获得大众的青睐，同时，也是戏班赖以生存的基础。

在家族范围的人生礼仪场合中，二人台一要为礼仪活动助兴，二要满足参与者的娱乐享受。主人家出钱请二人台来演戏，不就是酬谢亲朋好友的最好礼物吗？

在群众性节日狂欢的节日庙会环境中，二人台始终伴随其中。从娱人到娱神，再从娱神到娱人，都离不开“世俗的娱乐”这一主题的展示。二人台激活了节日的热闹气氛。节日、庙会迎献的内容都少不了二人台演戏这一项，并形成了传统的惯例。在民间庙会上，既有进香还愿的仪式性内容，也是世俗娱乐和商品交易混合一体的民俗活动。二人台的演出，不仅要满足香客祈福还愿心理，还要满足大众忙里偷闲、休闲松弛的娱乐心理。总之，二人台就是这样一个具有“世俗的娱乐”功能的民间演艺品种。在各类演出场合中，娱人可说是最主要的社会功能，在这个前提下，辅以助兴、娱神、酬神、谢神，甚至娱鬼的功效，从而具有世俗性的社会娱乐意义。二人台与地域文化产生真正互动的意义就在于此。

笔者通过对二人台和地域文化的互动研究，来探求这一民间艺术形式所隐喻的更为广远的文化意义。晋、陕、内蒙古交界地区的村落乡俗礼仪，构成了这个跨地域社会——文化的秩序体系。二人台紧紧参与其中，通过传统节日、神诞的节日庆典、民间信仰的延续和乡村日常的人生仪礼，使得村落历史的延续得以显示，与此同时，乡俗礼仪生活也凸显了社会变迁的轨迹。在现代性背景下，这样的研究或许能照亮当代的某块历史之荫，使之融入于现代化社会中，形成一个平等的历史话语，显示其特有的文化内涵。

诚然，二人台与西口路文化是鱼水关系，密不可分。但是，二人台又不能代表全部的西口路文化。走西口作为地缘文化的产物，是一种谋生的手段，是经贸动机所引出的结果，由此而产生了西口路文化的整体。可以说，是随着走西口的人的流动，带来了二人台艺术。这种生态环境又反过来滋养了二人台，使得二人台逐渐变成西口路文化的一部分。西口路

文化如同丝绸之路文化，都是在一条经商途径中，经济与文化诸因素发生关系，形成一种路文化的特色。本文的研究，可以作为西口路文化的一个例证。若要认识西口路文化概念的真正含意，还需要进一步从多方位加以探讨。

关于西口路文化的概念，并不是作者首次提出。在 2003 年河曲河灯节活动中，赵宋光先生曾多次提及这个概念。当时对此概念并没有具体化。本文在此作为抛砖引玉，至于在历史、经济、文化、社会等多方面更为广阔的相关领域研究，还有待于其他众多学者的学术参与，方能真正理解西口路文化的真谛所在。

参 考 文 献

(中西文献以姓氏字母先后分别排列为序)

英文参考文献

Bowie, Fiona

2000 *The Anthropology of Religion: An Introduction*. Oxford, England: Blackwell.

Dorson, Richard M. ed.

1968 *History of British Folklore: Peasant Customs and Savage Myths*. London and New York: Routledge & Kegan Paul.

Duara, Prasenjit

1988 *Culture, Power, and the State: Rural North China, 1900 – 1942*. Stanford: Stanford University Press.

Freedman, Maurice

1974 “On the Sociological Study of Chinese Religion.” In Arthur P. Wolf, ed., *Religion and Ritual in Chinese Society*. Stanford: Stanford University Press, pp. 19 – 41.

Geertz, Clifford

1973 *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

1983 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.

Gennep, Arnold van

1960 *The Rites of Passage*. Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press.

Grimes, Ronald L.

1995 *Beginnings in Ritual Studies*. Columbia; South Carolina: University of South Carolina Press.

Hicks, David, ed.

1999 *Ritual and Belief: Readings in the Anthropology of Religion*. Boston: McGraw – Hill College.

Killick, Andrew

2003 “Road Test for a New Model: Korean musical Narrative and Theater in Comparative Context.” *Ethnomusicology* 47 (2): 180 – 204.

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, IL.: Northwestern University Press.

1975 "Ethnomusicology Today." *Current Musicology* 20: 50 - 66.

1977 "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical - Theoretical Perspective." *Ethnomusicology* 21: 189 - 204.

Nettl, Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty - nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Rice, Timothy

1987 "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 31 (3): 469 - 88.

2003 "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *Ethnomusicology* 47 (2): 151 - 179.

Redfield, R.

1956 *Peasant Society and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Rouget, Gilbert

1985 *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Translation from the French Revised by Brunhilde Biebuyek in Collaboration with the Author. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Skinner, G. W.

1964 *Marketing and Social Structure in Rural China*. Reprinted from *The Journal of Asian Studies*, Vol. 24 No. 1, November, 1964. Arizona: The University of Arizona Press.

Yang, C. K.

1944 *A North China Local Market Economy*. New York: Institute of Pacific Relations.

1959 *A Chinese Village in Early Communist Transition*. Cambridge, Mass: The M. I. T. Press.

1961 *Religion in Chinese Society*. Berkeley: University of California Press.

中译文文献（按作者汉译名拼音排序）

爱德华·泰勒（Edward Burnett Tylor）

1992 《原始文化》（1929 年伦敦版），连树声译，上海：上海文艺出版社。

杜赞奇（Prasenjit Duara）

1994 《文化、权力与国家：1900 - 1942 年的华北农村》，王福明译，南京：江苏人民出版社。

克利福德·格尔兹 (Clifford Geertz)

1999 《文化的解释》，纳日碧力戈等译，上海：上海人民出版社。

2000 《地方性知识——阐释人类学论文集》，王海龙、张家瑄译，北京：中央编译出版社。

利奇 (Edmund R. Leach)

1991 《文化与交流》，郭凡、邹和译，广州：中山大学出版社。

田仲一成

1992 《中国的宗族与戏剧》，钱杭、任余白译，上海：上海古籍出版社。

中文参考文献

巴靖远

1986 《土默川的“二人台”与老双羊》，载土默特左旗土默特志编纂委员会编辑《土默特史料》(第20集)，288-293页。

宝斯尔、杨勇、托娅

1989 《鄂尔多斯历史与文化》，北京：中央民族学院。

包头市文化局

1993 《剧稿》。(内部刊物)。

包头市文化局编

2001 《包头市文化志》，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆合编

1981 《二人台资料专辑》剧稿增刊1。(内部刊物)。

曹本治

1999 《道教仪式音乐的组成因素》，香港：香港中文大学；崇基学院；宗教与中国社会研究中心。

2002 《仪式音乐研究的理论定位及方法》，载于《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，275-289页。

曹本治主编

2003 《中国传统民间仪式音乐研究》【西南卷】，昆明：云南人民出版社。

2003 《中国传统民间仪式音乐研究》【西北卷】，昆明：云南人民出版社。

曹本治、朱建民

1997 《海上白云观施食科仪音乐研究》，台北：新文丰出版公司。

草田

1961 《二人台初探》，载内蒙古自治区文化局编《二人台资料汇编》1-186页，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

陈秉荣、周少卿

- 2001 《“走西口”的民俗文化及其成因初探》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第四辑，110-122页。

陈建森

- 2003 《戏曲与娱乐》，上海：上海人民出版社。

陈梦雷编

- 【清】《古今图书集成·经济汇编乐律典》，台北：鼎文书局。

陈宁

- 1987 《漫瀚剧可以是应该是二人台的改名——试论漫瀚剧与二人台的关系》，载包头市文化局戏剧创作评论室编《漫瀚剧学术讨论会论文集》，36-43页。内部刊物。

陈守仁

- 1996 《仪式、信仰、演剧：神功粤剧在香港》，香港：香港中文大学粤剧研究计划。

- 1997 《实地考察与戏曲研究》，香港：香港中文大学粤剧研究计划。

陈育宁

- 2002 《鄂尔多斯史论集》，银川：宁夏人民出版社。

郑传寅

- 1990 《传统文化与古典戏曲》，湖南人民出版社。

杜荣芳

- 1984 《二人台舞蹈》，北京：人民音乐出版社。

费孝通

- 1986 《乡土中国》，香港：三联书店香港分店。

- 1987 《江村经济》，初版1939年，香港：中华书局。

傅谨

- 2001 《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》，南宁：广西人民出版社。

高丙中

- 1994 《民俗文化与民俗生活》，北京：中国社会科学出版社。

高有鹏

- 1999 《中国庙会文化》，上海：上海文艺出版社。

- 2000 《沉重的祭奠——中原古庙会文化分析》，开封：河南大学出版社。

关益全

- 1987 《展望与探索》，载包头市文化局戏剧创作评论室编《漫瀚剧学术讨论会论文集》，3-7页。内部刊物。

郭英德

- 1988 《世俗的祭礼：中国戏曲的宗教精神》，北京：国际文化出版公司。

韩瑞选注

2000 《白朴祖籍隰州河曲营考》，载《白朴词选注》附文五，呼和浩特：远方出版社。

郝丛楼

1981 《二人台表演特色》，载《河曲二人台》，山西省艺术馆内部编印。

河北省戏曲研究室、中国音乐家协会河北分会、中国戏剧家协会河北分会、河北省文化局艺术处编

？《河北地方剧种史料汇编》（非正式出版物）。

河曲人民文化馆

1983 《河曲二人台传统剧目选集》，油印本。

河曲县志编纂委员会

1989 《河曲县志》，山西人民出版社。

呼和浩特市文化局、文化志编纂委员会编

1986 《呼和浩特市文化志》，铅印稿。

胡志毅

2001 《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，上海：学林出版社。

黄翔鹏

1997 《二人台音乐中埋藏着的珍宝》，载《中国音乐学》1997 第3期，5-19页。

贾德义

2000 《山西二人台传统剧目全编》，太原：北岳文艺出版社。

贾登云、韩英

1985 《府谷二人台志》，手稿。

李世斌等搜集整理

1983 《二人台音乐》，西安：陕西人民出版社。

李野、赵伯超

1981 《解放前的二人台》，载包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆合编《二人台资料专辑》剧稿增刊1，14-17页。

李野

1981 《二人台在解放后的发展》，载包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆合编《二人台资料专辑》剧稿增刊1，18-23页。

1982 《戏曲乎，歌剧乎？》，载包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆合编《二人台数据专辑》（内部刊物）第二集，26-27页。

1987 《开端的思考 思考的开端》，载包头市文化局戏剧创作评论室编《漫瀚剧学术讨论会论文集》，14-22页。内部刊物。

李元庆

1997 《三晋古文化源流》，太原：山西古籍出版社。

刘创楚、杨庆堃

1989 《中国社会——从不变到巨变》，香港：香港中文大学出版社。

刘护林

2001 《河曲县农业学大寨大事记》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第四辑，75 - 104 页。

刘沪生、张力、任耀翔

1999 《京剧厉家班史》，北京：北京图书馆出版社。

刘铁柱

1981 《二人台音乐介绍》，载忻县行署文化局、河曲县文化局合编《河曲二人台》，328 - 358 页。

刘乡英

1997 《民间节日》，海燕出版社。

柳陆

1998 《漫漫西口路》，北京：作家出版社。

洛川县志编纂委员会

1994 《洛川县志》，西安：陕西人民出版社。

洛地

1997 《“戏弄”辨类》，载包头市文化局主办的《剧稿》1997，1 - 2，81 - 94 页。

吕宏久记录整理

1987 《刘银威二人台唱腔集》，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

马长寿

1962 《北狄与匈奴》，北京：三联书店。

马福善

2000a 《略谈河曲》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第二辑，110 - 119 页

2000b 《娘娘滩出土“万岁瓦档”和“人面蜈蚣口”塑面砖雕之我见》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第二辑，141 - 143 页。

2003 《河曲县的由来》，手稿。

马政川搜集整理

1996 《陕北二人台曲牌集》，神木县文体办内部印刷。

内蒙古二人台艺术调查研究委员会编

1962 《二人台传统剧目汇编》(1 - 7)，呼和浩特：内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印。

内蒙古自治区文化局编

1960 《二人台牌子曲选集》，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

1960 《二人台剧本选集》，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

1961 《二人台资料汇编》，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

潘光旦

1941 《中国伶人血缘之研究》，商务印书馆。

齐如山

1935 《齐如山剧学丛书》之八，北平国剧学会。

钱穆

民国 58 年（1969）《中国文化丛谈》（二），台北：三民书局。

乔健、刘贯文、李天生

民国 90 年（2001）《乐户：田野调查与历史追踪》，台北：唐山出版社。

丘坤良

1997 《一个野台戏班的初步研究》，载陈守仁编《实地考察与戏曲研究》，香港：香港中文大学音乐系粤剧研究计划，271 - 295 页。

沙痕

1987 《二人台简介》，载吕宏久记录整理《刘银威二人台唱腔集》，297 - 300 页。呼和浩特：内蒙古人民出版社。

山西省群众艺术馆、忻州行署文化局、河曲县文化局合编

1981 《河曲二人台》，太原：山西省艺术馆内部编印。

【清】邵廷案等著

2002 《东南纪事》（外十二种），北京：北京古籍出版社。

苏秉琦

1994 《华人 龙的传人 中国人——考古寻根记》，沈阳：辽宁大学出版社。

孙汉章《二人台牌子曲》，手稿。

孙汉章、马达

1997 《丝竹乐》。载《中国民族民间器乐集成》全国编辑委员会《中国民族民间器乐集成·河北卷》编辑委员会《中国民族民间器乐集成·河北卷》（上、下），北京：中国 ISBN 中心。1011 - 1032 页。

唐叶封

1981 《也谈二人台的起源地》，载包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆合编《二人台资料专辑》剧稿增刊 1，25 页。

田混开

2000 《河曲是个好地方》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第二辑，120 - 129 页。

土默特志编纂委员会

1997 《土默特志》，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

王金泉

- 1981 《谈二人台的起源地》，载包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆合编《二人台资料专辑》剧稿增刊1，24-25页。

王铭铭

- 1997 《文化格局与人的表述》，天津：天津人民出版社。
1998 《现象的异邦：社会与文化人类学散论》，上海：上海人民出版社。

王如占

- 1981 《二人台起源地不在包头》，载包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆合编《二人台资料专辑》剧稿增刊1，23-24页。

王世一、李野

- 1998 《〈二人台概论〉提纲》，载内蒙古自治区文化厅主办《内蒙古艺术》1998年第二期，55-58页。

王世一、柳谦、张皇

- 1993 《漫瀚调》，北京：人民音乐出版社。

王文才

- 1998 《沉吟的母亲河》，北京：作家出版社。
2002 《重修圣母祠碑记》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第五辑，171-172页。

韦慈朋

- 2002 《民族音乐学亚洲化的挑战》，载于《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，112-123页。

乌丙安

- 1985 《中国民俗学》，沈阳：辽宁大学出版社。

吴成国

- 1999 《中国人的礼仪生活》，武汉：湖北教育出版社。

武永义

- 2000 《杨家将溯源》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第二辑，152-159页。

席子杰搜集整理

- 1981 《二人台的诞生》，载包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆合编《二人台资料专辑》剧稿增刊1，7-9页。
1984 《二人台顺口溜集》，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

项阳

- 2001 《山西乐户研究》，北京：文物出版社。

晓星

- 2000 《河曲人的走西口生活》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第二辑，46-89页。

邢野整理

- 1988 《二人台传统剧目集成》，呼和浩特：内蒙古自治区准许印制。

杨红

- 1992 《论戏曲音乐文化的整体性》，载《中国音乐》第4期，24-26页。

杨峻峰

- 2000 《娘娘滩找到旧家谱，老祖先原是飞将军》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第二辑，150-151页。

杨琳

- 2000 《中国传统节日文化》，北京：宗教文化出版社。

杨勇

- 2000 《鄂尔多斯草原文化》，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

杨治平

- 2000 《黄河仙境娘娘滩》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第二辑，197-198页。

余秋雨

- 2002 《出走十五年》，昆明：云南人民出版社。

余正东主修，黎锦熙总纂

- 《洛川县志》，全二册，中华民国六十五年据民国33年铅印本影印，台北：成文出版社有限公司。

岳忠

- 1982 《二人台乐器中的四胡》，载包头市文化局戏剧创作评论室、包头市群众艺术馆合编《二人台数据专辑》（内部刊物）第二集，72-73页。

张春溪、李子荣搜集整理

- 1986 《二人台音乐》（内蒙古西路部分），伊克昭盟群众艺术馆编印。

张次溪编纂

- 中华民国23（1934）《清代燕都梨园史料》，北平：邃雅斋。

- 中华民国26（1937）《清代燕都梨园史料续编》，北平：松筠阁书店。

张存亮

- 1988 《漫谈二人台的起源》，载邢晨声主编的《民间艺术论文集》，95-112页。山西省忻州地区民间文艺家协会刊印本。

- 1989 《二人台志》，铅印手稿。

- 2000 《薄太后与娘娘滩》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第三辑，

140 - 143 页。

张发颖

2002 《中国家乐戏班》，北京：学苑出版社。

2003 《中国戏班史》，北京：学苑出版社。

张京华

1995 《燕赵文化》，沈阳：辽宁教育出版社。

赵宋光

2001 《草原×黄河：心底的情结》，载《赵宋光文集》第一卷，153 - 162 页，广州：花城人民出版社。

2001 《为赵星〈民族音乐艺术论〉所作的序》，载《赵宋光文集》第二卷，439 - 443 页，广州：花城人民出版社。

赵星

1998 《民族音乐艺术论》，兰州：甘肃人民出版社。

2002 《蛮汉调研究》，呼和浩特：内蒙古大学出版社。

赵宇明

2002 《海潮庵》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第三辑，3 - 39 页。

《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会主编，《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》编辑委员会编纂

1998 《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》，北京：人民音乐出版社。

《中国民族民间器乐集成》全国编辑委员会《中国民族民间器乐集成·河北卷》编辑委员会

1997 《中国民族民间器乐集成·河北卷》(上、下)，北京：中国 ISBN 中心。

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会、《中国曲艺音乐集成·内蒙古卷》编辑委员会

1997 《中国曲艺音乐集成·内蒙古卷》，北京：中国 ISBN 中心。

中国社会科学院考古研究所编

1984 《新中国的考古发现和研究》，北京：文物出版社。

中国戏曲研究院编

1980 《中国古典戏曲论著集成》(七)，北京：中国戏剧出版社。

中国戏曲志编辑委员会、《中国戏曲志·河北卷》编辑委员会

1993 《中国戏曲志·河北卷》，北京：中国 ISBN 中心。

中国戏曲志编辑委员会、《中国戏曲志·内蒙古卷》编辑委员会

1994 《中国戏曲志·内蒙古卷》，北京：中国 ISBN 中心。

中国戏曲志编辑委员会、《中国戏曲志·山西卷》编辑委员会

1997 《中国戏曲志·山西卷》，北京：中国 ISBN 中心。

中国戏曲志编辑委员会、《中国戏曲志·陕西卷》编辑委员会

1995 《中国戏曲志·陕西卷》，北京：中国 ISBN 中心。

中央音乐学院中国音乐研究所编

1956 《河曲民间歌曲》，北京：音乐出版社。

仲富兰

1990 《现代民俗流变》，上海：三联书店上海分店。

钟敬文主编

1995 《中国礼仪全书》，合肥：安徽科学技术出版社。

周少卿、张存亮

1992 《河曲二人台》，载河曲政协文史资料委员会编《河曲文史资料》第一辑，89 - 123 页。

周伟洲

1997 《陕西通史·民族卷》，西安：陕西师范大学出版社。

《准格尔旗志》编纂委员会编

1993 《准格尔旗志》，呼和浩特：内蒙古人民出版社。

邹昌林

2000 《中国礼文化》，北京：社会科学文献出版社。

索 引

表索引

- 【表0-1】二人台唱腔和曲牌统计一览表 / 4
- 【表0-2】二人台剧目收集整理统计一览表 / 5
- 【表2-1】河曲民间戏班一览表（2002年夏考察结果） / 60
- 【表2-2】二人台国家编制剧团一览表 / 62
- 【表3-1】二牛家族剧团成员一览表 / 79
- 【表3-2】第一批传承徒弟表 / 81
- 【表3-3】二牛二人台血缘传承家系图 / 81
- 【表3-4】二牛剧团二人台婚配传承家系图 / 82
- 【表3-5】第二批徒弟花名册（1995-96年） / 84
- 【表3-6】第三批徒弟花名册（2000年至今） / 84
- 【表3-7】徒弟一天的学习生活内容表 / 86
- 【表3-8】二牛剧团2003年农历七月至八月在河曲县各乡村的演出日期、地点一览表 / 87
- 【表3-9】二牛剧团2001年5月工资表 / 91
- 【表4-1】曲峪戏班成员名单 / 108
- 【表4-2】曲峪戏班2003年农历七月及2004年正月、二月在大型活动中的演出戏价表 / 116
- 【表5-1】二牛剧团2003年8月（农历七月）在河曲县闹“红火”中的演出日期、演出地点、演出剧目等相关资料统计一览表 / 134
- 【表5-2】二牛剧团在“聘闺女”礼仪中演出内容一览表 / 150
- 【表5-3】曲峪戏班在河南湾物资交流会上的演出一览表 / 154
- 【表6-1】2004年元宵节秧歌出会顺序表 / 158
- 【表6-2】府谷闹元宵二人台演出剧目一览表 / 161
- 【表6-3】曲峪戏班在焦尾城村闹元宵活动中演出的场次和剧目一览表 / 163
- 【表6-4】木瓜村庙宇一览表 / 166
- 【表6-5】在三官庙院内的黑板上，写有“大会总秩序” / 169

- 【表6-6】曲峪戏班在木瓜村戏台演出时间、剧目一览表 / 172
- 【表6-7】曲峪二人台在河神庙主戏台上的演出剧目一览表 / 185
- 【表7-1】二人台音乐体验的三维空间示意图 / 197

图片索引

- 【图1-1】河曲旧县明水门 / 10
- 【图1-2】弥佛洞浮雕之一 / 10
- 【图1-3】君子津古渡口 / 18
- 【图2-1】“五云堂玩艺班”在龙王庙古戏台后壁上的题记 / 33
- 【图2-2】《五云堂》匾额 / 33
- 【图2-3】《走西口》手抄本 / 35
- 【图2-4】护宁寺戏楼台后的题记照片 / 36
- 【图2-5】笔者在吕玉根家的土炕上进行采访（赵宋光摄） / 39
- 【图2-6】枚 / 53
- 【图3-1】二牛家族剧团的演出现场 / 74
- 【图3-2】二牛剧团的演员正在化妆 / 74
- 【图3-3】二牛剧团的三大件乐队组合演出照 / 75
- 【图3-4】二牛近照（二牛在演出时也时常串一把二胡等乐器） / 77
- 【图3-5】二牛家庭班底和内蒙古准格尔旗一个家庭班底的合影 / 78
- 【图3-6】二牛家庭成员合影 / 83
- 【图3-7】二牛与现在跟班徒弟合影 / 84
- 【图3-8】“下炭水唱戏”村民集款大红榜现场照 / 94
- 【图3-9】晋陕蒙三个“写台口”人于2003年夏相聚包头时的合影（从左到右依次为田其生、樊二牛、樊虎子） / 95
- 【图3-10】儿子和媳妇表演《十八摸》的现场剧照（祁家堰戏台） / 102
- 【图3-11】女儿和女婿表演《听房》的现场剧照（祁家堰戏台） / 103
- 【图4-1】曲峪戏班演出现场照 / 105
- 【图4-2】曲峪戏班的三大件组合演出实照 / 105
- 【图4-3】笔者正在采访班主王东占（王建伟摄） / 105
- 【图4-4】曲峪戏班演出结束后合影于焦尾城村戏台 / 109
- 【图4-5】曲峪戏班挑头演员张志荣演出现场剧照 / 111
- 【图4-6】辛礼生正在给笔者交谈他演唱的心得体会 / 117
- 【图5-1】二牛剧团在铺沟的演出现场照 / 138
- 【图5-2】杨鹏飞带锁与小朋友们在开锁仪式前放飞吉祥物 / 146

- 【图5-3】一家喜事，全村同乐 / 151
- 【图5-4】曲峪二人台戏台前的观众 / 156
- 【图6-1】国家在场的符号象征：税收系统的秧歌彩车 / 159
- 【图6-2】九曲黄河阵现场照 / 160
- 【图6-3】人们围着火龙看二人台 / 162
- 【图6-4】焦尾城村闹元宵 / 163
- 【图6-5】曲峪二人台在焦尾城村闹元宵活动中的演出现场照 / 164
- 【图6-6】木瓜村全景 / 167
- 【图6-7】木瓜村三官庙和尚奏笙管乐 / 169
- 【图6-8】三官庙院内的黑板写明“大会总秩序”和“执事榜” / 171
- 【图6-9】曲峪二人台在木瓜村三官庙会上的演出 / 172
- 【图6-10】在请神过程中，神官边敲边抖羊皮鼓唱“请神调” / 178
- 【图6-11】河灯节庆典仪式现场 / 183

（注：以上图除注明摄影者外，其余均由杨红摄。）

谱例索引

- 【谱例2-1】蛮汉调《栽柳树》 / 50
- 【谱例2-2】二人台《种洋烟》 / 50
- 【谱例2-3】内蒙古的短调歌曲（包古尼道）“巴音杭盖” / 55
- 【谱例2-4】二人台牌子曲《巴音杭盖》 / 56
- 【谱例3-1】樊欢女演唱的《害娃娃》选段 / 97
- 【谱例4-1】《拷嫂嫂》（丑）唱腔之一 / 118
- 【谱例4-2】牌子曲《双头柳青娘》中的快三眼 / 120

地图索引

- 【地图0-1】晋北、陕北、内蒙古西部、冀北二人台流行地域采访示意图 / 2
- 【地图1-1】河曲走西口示意图 / 18
- 【地图3-1】二牛剧团2003年农历七月至八月在河曲县演出地点示意图 / 88
- 【地图3-2】二牛剧团西口路演出路线图 / 89