

HENAN XUNXIAN “STILTS”  
INVESTIGATION AND RESEARCH IN THE  
TEMPLE FAIR

A Dissertation Submitted to  
the Graduate School of Henan Normal University  
in Partial Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of Master of Arts

By

*Yu QiongFang*

Supervisor: Prof.Zhang Wei

March,2013

  
Y2291062

## 摘要

近些年来我国政府高度重视非物质文化遗产的保护工作,对于民间文化的保护采取了一些针对性的有效措施,使得民间文化在一定程度上得到了良好的保护。浚县自古是一座有着浓厚文化气息的文明古城,文化部在2008年将浚县古庙会中的社火表演评为“国家非物质文化遗产”。以高跷为代表的浚县社火表演,不仅代表着浚县人民几百年来不变的璀璨民俗文化,还代表着浚县人民传承民间艺术的恒久精神。研究浚县高跷表演艺术能够持久发展的原因以及它的文化艺术特点是保护其能够长期繁荣发展的重要因素。

本文首先从浚县高跷的历史文化背景和艺术表演方面研究其高跷的文化及艺术表演特点。浚县高跷上起于清代,它的不断发展和浚县的庙会文化是分不开的。这就是浚县高跷的一大特点,有着浓厚的宗教气息。对神祇的崇拜和敬仰是浚县庙会文化的重点,遍布于浚县城大伾山和浮丘山上有关佛教和道教的庙宇,是浚县充满神秘色彩、烘托社火气氛的重要因素。这也形成了浚县高跷“行走山间”,以祈福为主要目的的表演特点。从杂技的角度,浚县高跷的技巧也可以说是花样多、难度大、可观性强。以娱乐为主要目的的浚县高跷中还拥有着大量的民间故事传说,这是我们人类精神文化中重要的组成部分。由于浚县高跷的技巧与音乐都是以口传心授的方式传承至今,作者还调查了浚县当地的几位重要高跷艺人,从而对浚县高跷的历史文化和表演艺术的特点进行更深入的研究。

再次,是对浚县高跷中武场伴奏音乐与文场小调音乐本体的调查与研究。浚县高跷音乐如今正面临着即将流失的问题,而文场中的小调音乐有着相当的音乐研究价值,保护其小调音乐是当务之急。有关浚县高跷的技巧和音乐的详细研究在各类杂志、书刊等作品中只占少数。这是本文章研究的创新点,尤其是对浚县小调音乐的研究,从浚县高跷中小调的来源和音乐特点都做了详细分析。文章通过对浚县高跷中比较常用的四首小调的音乐本体分析,总结出浚县小调具有着朴实、平稳的音乐特点,体现了当地人民朴实、大方的性格特征。地方人民不但在生活中秉承着儒家思想的“和”的精神,在小调中也凸显出“中”的思想。

最后,是对浚县高跷的发展现状及保护措施的研究。对于我们人类好的文化,并

---

流传至今保存完好的文化，我们必须以保护和传承的态度珍惜它。所以，有目的、有方法的对其艺术表演保护是首要任务。本文从文化宣传、立法保护、建立浚县高跷管理体系、保护高跷音乐传承人与培养高跷音乐人才、加强与高校的合作、资金保护几个方面对浚县高跷提出了保护措施意见。希望通过政府与民间的大力支持使浚县高跷走出国门，走向世界。

**关键词：**浚县高跷，浚县庙会，浚县小调

## ABSTRACT

In recently years, China's intangible cultural heritage keeps drawing enormous public attention, for which reason many of the excellent Chinese folk-cultures have been well preserved. Xunxian County has historically been a city with particularly rich cultural traditions. In 2008, the *Shehuo* Shows (Spring Festival Festivities) in Xunxian was listed in the "National Intangible Cultural Heritage" by the Ministry of Culture of China. The *Shehuo* Shows in Xunxian, mainly featuring stilt performance, is a representation not only of the splendid folk-cultures in Xunxian produced over the last centuries, but of the lasting endeavor of people in Xunxian to pass on folk arts. A close study of the reasons for the continuing development of stilt performance, as well as the cultural characteristics of this art form, is the key to maintain its vitality in the long run.

First in this article, XunXian stilt's cultural and artistic performance characteristics from its historical cultural background and artistic performance aspect to study. Stilt performance in Xunxian, beginning in the Qing Dynasty, has been developing together with the native temple fairs. This explains why it has retained a major feature of religious flavor. Worship of gods is the core of Xunxian temple fair culture. The Buddhist and Taoist temples scattering over Dapi Mountain and Fuqiu Mountain create a uniquely mysterious atmosphere in Xunxian that helps the *Shehuo* Shows. Thus, stilt performance in Xunxian has evolved itself into a "walking in the mountains" event with praying as its main purpose. Woven into the entertainment oriented stilt performance are large numbers of folk tales, which account for a significant part of human cultures. Technically speaking, high level of variety, difficulty and visual enjoyment are the most striking features of the performance. However, ballads once sung during the stilt performances are now facing the threat of extinction. Considering the great research value of these musical pieces, their protection should be put on the top priority.

Again, the XunXian stilt to research survey and research for percussion instruments in Chinese operas in the accompaniment music and Wen Chang minor music. In magazines and books of various kinds, there are only a handful of studies on the skills and musical value of the stilt performance in Xunxian. This is where the originality of the paper comes from. Laying special emphasis on their musical value, the paper

---

presents a detailed analysis of the source of the ballads and their musical features. It is found that these ballads have a simple and smooth style, which is a direct representation of the simplicity and generosity of the local people. The locals not only adhere closely in their life to the Confucianist doctrine of “harmony”, but have highlighted in the ballads the doctrine of “mean”. The appeal of these ballads is shown to the fullest in their delicate but simple melodies.

In the end, research development status and protection measures of XunXian stilt. All the good cultures of mankind, especially those still kept alive today, should be well protected and passed down to future generations. Therefore, it is a top priority that these artistic performances are preserved through purposeful and effective means. Protective measures, including team construction, cultural communication, academic exchange, talent introducing and fund safeguarding, are suggested in this paper. It is hoped that by the joint efforts of governments and non-government forces, stilt performance in Xunxian can be an event of global influence.

**Keywords:** stilt performance in Xunxian, temple fairs in Xunxian, Xunxian ballads

# 目 录

摘 要.....	I
ABSTRACT.....	III
目 录.....	V
绪 论.....	1
第一章 璀璨的浚县庙会文化.....	5
1.1 浚县庙会的历史文化背景.....	5
1.1.1 浚县庙会的形成与发展.....	5
1.1.2 浚县庙会的形成条件.....	6
1.1.3 浚县庙会中的社火表演.....	8
1.1.4 浚县高跷在浚县社火表演中的特殊地位.....	9
第二章 浚县高跷的艺术表演特点.....	11
2.1 浚县高跷的表演场地.....	11
2.1.1 初八场地.....	11
2.1.2 东山场地.....	12
2.1.3 西山场地.....	12
2.2 以各村为代表的浚县高跷队特点.....	13
2.2.1 浚县高跷队总况.....	13
2.2.2 西街村高跷队特点.....	14
2.3 浚县高跷的题材.....	15
2.3.1 历史中的《白蛇传》与《孟姜女》.....	16
2.3.2 高跷题材内容.....	16
2.4 浚县高跷演员的化妆、服装、道具.....	18
2.4.1 化妆.....	18
2.4.2 服装.....	18
2.4.3 道具.....	19
2.5 浚县高跷中的武场与文场.....	20

---

2.5.1 武场技巧.....	20
2.5.2 文场音乐.....	23
2.6 善歌善舞的浚县人民.....	23
2.6.1 善舞的后寺艺人.....	23
2.6.2 善歌的西街文人.....	24
第三章 浚县高跷音乐的本体研究.....	27
3.1 伴奏乐器研究.....	27
3.2 文场小调研究.....	28
3.2.1 浚县小调《孟姜女寻夫》音乐分析.....	28
3.2.2 浚县小调《尼姑思凡》音乐分析.....	29
3.2.3 浚县小调《放风筝》音乐分析.....	31
3.2.4 浚县小调《垂金扇》音乐分析.....	33
第四章 浚县高跷的发展现状及其保护措施意见.....	37
4.1 浚县高跷在传承发展中存在的问题.....	37
4.2 保护措施意见.....	38
结 语.....	41
参考文献.....	43
致 谢.....	45
攻读学位期间发表的学术论文目录.....	47
独 创 性 声 明.....	49
关于论文使用授权的说明.....	49

## 绪论

### 一、课题来源

浚县古庙会堪称“华北第一古庙会”，之所以有这样的名称与庙会进行时间最长，人数最多有关，文化部在2008年将浚县古庙会中的社火表演评为“国家非物质文化遗产”。浚县庙会中的民间社火具有悠久的历史，始于上古虞舜时期，成熟于唐宋，盛于明清，加之其丰富的内涵被学者称为是“中国文化史上的一个奇迹”。它的形成与发展同时也展示了我国传统文化的传承过程，其中浚县社火表演形式有踩高跷、扭秧歌、舞狮子、跑旱船、骑竹马、抬阁、背阁等，高跷是其社火表演中的主要形式，它的情节具体，小调婉转动听，表演技巧难度大，并具有一定的历史内涵。“踩高跷”作为传统民俗活动能够如此完好的保存至今，为我们艺术研究者提供了宝贵的“活”的资料。

### 二、研究目的和意义

浚县高跷在文学、音乐、舞蹈等方面都具有较高的学术研究价值。浚县庙会中“踩高跷”的舞蹈表演形式有20多种，表演剧目共有九组，表演时要唱的小调有五首以上，伴奏乐器以拉弦乐器和打击乐器为主。然而，至今对其民俗活动的整体研究还极为欠缺，因此研究其艺术价值是当务之急。以庙会中的“踩高跷”作为主要研究对象，以点概全的了解浚县音乐，从而更好的传承民间传统文化，又可以研究其能够存在到现在的意义。

浚县高跷艺术的研究对我国非物质文化遗产的保护，对我国民间文化中民间音乐的传承与发展都将起到重要作用，这也是本文研究浚县高跷的目的与意义。文化产业是我国未来发展的重点内容，浚县的高跷艺术展示了我国几千年来世代相传的璀璨文化，它的文化价值必将在未来的社会发展中有重要贡献。作者用论文的形式对其表演艺术与文化内涵进行了整理、保存。通过调查研究对浚县高跷表演艺术进行整合、梳理，并对浚县高跷中小调的音乐本体进行研究分析，这也是本文的重点与难点。

### 三、浚县高跷研究回顾

有关浚县踩高跷表演的研究在二十世纪早期《浚县志》中就有记载，但对其发展脉络、各项高跷技能的详细阐释、有关文场中小调的谱曲分析几乎为一片空白。作者还根据各地研究踩高跷这一民俗活动的理论成果进行了研究，希望能够在不同地方不同风俗习惯的比较中更加全面的分析、研究浚县踩高跷艺术。

1. 浚县高跷的资料回顾。有关记载浚县高跷的资料有很多种，论文类《浚县正月古庙会民俗音乐现象调查》、《浚县正月古庙会 民俗文化的盛典》、《浚县正月古庙会调查》都以描写盛大的庙会场面和简单介绍浚县高跷的故事内容为主；本人前期研究论文《浚县正月古庙会中踩高跷的表演过程》也为浚县高跷的研究做出了铺垫。地方特刊《中国鹤壁民俗文化节特刊》每年更新浚县高跷的图片资料，文中还有许多涉及到浚县庙会的热闹非凡和高跷的表演形式。书籍类中州古籍出版社出版的《浚县志》对浚县高跷的几组故事人物、伴奏乐器进行了简述；《中国历史文化名城浚县》中对浚县高跷的表演形式进行了简单描写；马金章与张富民所著《浚县正月古庙会》对浚县高跷的九组故事角色进行了描写，并记载了四首高跷小曲的演唱歌词。这些描述都以浚县高跷的表演形式和内容为主，但从高跷的技术解析以及文场小调的音乐分析资料基本为零，保护这一重要文化表演形式迫在眉睫。还有诸如：硕士论文《河南浚县正月古庙会文化保护性研究》、《旅游开发与文化遗产保护的关系》都是从保护民俗文化的角度进行的研究。

2. 与高跷有关的研究。作者总结了诸多国内与高跷有关的文章，其中论文占一大部分。硕士学位论文《北京顺义大胡营村高跷会调查报告》从北京大胡营村高跷的发展、人物扮相、伴奏音乐、以及不同角色所唱小调进行了详细分析。其产生条件以及人物扮相都与浚县高跷有着相同点，但它的高跷技巧以及不同角色所唱小调的形式与浚县高跷的武场技艺、文场小调有所不同。对人物扮相和高跷表演简介的论文有《辽南高跷》和《柳位村的高跷艺术》。杂志类文章《高跷的由来》、《高跷仪仗队》、《踩高跷》分别阐释了高跷的由来。介绍高跷伴奏音乐中的小锣节奏的《踩高跷乐曲说明》，介绍长汀高跷技艺的《长汀民俗舞蹈高跷扑蝶的传承与发展》以及从人类学角度叙述海城高跷的论文《海城高跷秧歌的人类学观察》。

#### 四、研究思路与方法

近些年来，人们对于中国传统文化的理性认知与历史的客观评估已成为了学术理论界的热议话题之一。作为非物质文化遗产更加得到了社会的深切关注，本文主要采用了民俗学对浚县踩高跷这一民俗现象进行研究，据浚县高跷中特有的音乐文化内容则采用民族音乐学研究方法。

踩高跷属于民间集体活动，从它的起源可以看出它的存在与民间的劳作、信仰崇拜和娱乐是分不开的。其本身就是一种民俗事象，踩高跷亦是民俗活动的形象载体。在浚县，踩高跷更能显现出浓重的民俗性。它的表演目的为敬神、娱乐；表演时间与赶庙会

时间一致；主要表演场地就为当地的庙门前；表演内容为古时流传的神话传说以及一些戏剧剧情；表演过程中文场的小调为一代代相传的民间小曲。采用民俗学的研究方式来研究其民俗现象，有针对性的研究其每种现象的民俗形式是如何产生的。调查一方民间艺术需结合当地的历史文化、地理、社会环境以及民俗特征等等。民间艺术现象也是民俗现象的一个方面，它属于民俗学的分支学科之一。民俗学是一门以民间风俗习惯为研究对象的人文科学。浚县踩高跷的调查与研究的基础就是应用民俗学研究其当地的风俗习惯，即调查、收集、整理、描述、分析和论证浚县高跷的特点与社会功能。<sup>[12]</sup>从而了解当地的历史文化，以及浚县高跷的发展过程，这也是人类民俗现象规律的研究方法。

将浚县庙会中踩高跷的小调音乐文化置于该地的文化、地理、宗教等中去对这些文化进行研究，应用民族音乐学的研究方法阐述其有关文化特征及生存演变规律。<sup>[13]</sup>通过调查当地文化背景，进而研究其音乐的行为方式，再对“踩高跷”中的音乐本身进行研究，再结合文化背景对音乐进行更深入的研究。<sup>[14]</sup>这便是民族音乐学研究的阶段模式，它具体分为田野工作和案头工作两个阶段。“民族中心主义音乐价值观”是民族音乐学田野工作的大敌，浚县为鹤壁市管辖县，本文作者就是鹤壁人，这对研究浚县音乐的文化背景带来了很大的便利。减少了不同音乐价值观的阻碍，能够更好的与当地艺人沟通交流，从而获得真正的音乐现象。通过现场对艺人的采访，记录了大量的对话文字，还进行了录音、录像和拍照，为整理、分析其音乐现象做好了充足的资料准备。下阶段的案头工作，作者将艺人所演唱的小调用简谱谱成，记录当时演唱的准确歌词以及旋律走向。最后对其音乐进行了详尽分析，并多次与艺人交流音乐分析中的一些问题。

此页不缺内容

## 第一章 璀璨的浚县庙会文化

“正月里来正月正，正月十五雪打灯。

正月赶会到县城，看罢东山，看南山。

买个咕咕回家转，给俺孩子好好玩。”

以上就是浚县民间时常哼唱的小曲，该曲由作者记录浚县当地艺人泥猴张演唱，它流传至今还展现着浚县庙会的场面浩大和浓浓的民俗味道。

每逢正月初八到十五，浚县这个坐落于河南的古老城市就热闹非凡，各地来此上山朝拜的香客；为孩子祈福考学成功的家长；观看社火表演的老人与小孩；来购买浚县特色艺术品和小吃的年轻人；还有来参观中国风情的外国人。一时间都聚集在这里，浚县璀璨的庙会文化吸引着他们每年都想参与进这里的热闹与风土民情。

### 1.1 浚县庙会的历史文化背景

“庙会是集宗教祭祀、娱乐游艺和商贸交易于一体并依附于特定宗教场所的宗教活动而发展起来的民俗活动。”<sup>[1]</sup>可以说它是在人们满足了物质生活的基础上呈现的一种对精神生活的向往。庙会最初是用来娱神的，进而是娱人。选择固定的地点和时间用来与神交流，固定的场所就谓之“庙”，固定的时间就成为了“会”。<sup>[2]</sup>浚县庙会起源于古代的祭祀活动，经过唐宋明清的大肆发展，在 20 世纪 80 年代形成了空前壮大的庙会规模。它是集庙宇、宗教、娱乐和商贸四个主要构成要素于一体的完全型庙会。

#### 1.1.1 浚县庙会的形成与发展

相传远古时期大禹治水就是在浚县城东部的大伾山（当地人称为东山）上指挥挖道筑堤，为纪念治理黄河泛滥的功臣，浚县每年正月都会有大型的祭祀活动。《礼记·杂记下第二十一》中载：“子贡与老师观看到盛大的祭祀场面，子曰：‘赐也乐乎？’子贡曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其乐也！’”<sup>[3]</sup>可见，浚县有关历史记载的正月古庙会始于春秋时期，庙会的萌芽发展期应该比此时间更靠前。后赵时期，石勒皇帝在大伾山东麓雕凿了大石佛，加之山上新庙宇的兴建，这里前来朝拜祭祀的人不断增加。

唐王朝初期，浚县人民安居乐业，至今当地高跷形成的原因还是当地人民口口相传

的关于李世民的亲民政策。武则天当政时，佛事大兴，各地纷纷效仿雕凿奉先寺大佛。浚县城西部的浮丘山（当地人称为西山）上被人们选中一块“灵石”用来开洞凿佛，人们在这块大石上雕塑佛像达 996 尊，以后来此参拜祈福的人接踵而至。宋代大伾山上新建了太平兴国寺、天齐庙与丰泽庙，东山庙宇的兴盛与西山的佛像成为香客赶庙会的主要集中地。这时的赶庙会时间尚不稳定，比较零散。基本上根据相传玉皇大帝的生日为正月初九，东岳大帝的生日为农历三月二十八，大禹生日为六月初六等等诸多神祇的生日来庙会朝拜。

明朝，效仿泰山上被当时皇帝封为“天仙玉女广灵慈惠恭顺普济护国庇民”的碧霞元君，在浮丘山新建了碧霞宫。碧霞元君声明显赫，前来祈祷的人都认为在此地很灵验。这时期，浚县庙宇兴盛，不同神祇的生辰比较集中于正月，加之是农闲时节，朝拜的香客们便不约而同的聚集在本月了。正月庙会的规格也因此逐渐变大，人流涌动，浚县庙会进入了快速发展时期。清朝康熙年间，浚县古庙会已颇为兴盛。每年正月十五后，朝山进香的人络绎不绝，买卖浚县特产的商贾、表演民间艺技的艺人相继而至。浚县庙会逐渐成为了集宗教、商业贸易、民间游艺于一身的社会节庆活动。<sup>[4]</sup>清末民初，庙会曾因要破除迷信而有所衰落，但仍旧延续下来。

新中国成立后人民政府支持改造古庙会，1952 年还成立了“浚县文物保护管理委员会”，60 年代浚县博物馆的成立使得大伾山与浮丘山、县城内的文物古迹得到保护，庙会随之承继兴盛。70 年代古庙会经过了文化大革命的洗礼，步伐更加稳健和坚定，1984 年春，浚县政府成立了“浚县大伾山风景区管理处”，同时建立了管理机构，为浚县庙会的蓬勃发展起到了奠基作用。随着改革开放的大好政策，浚县庙会的社火表演连续几年大步前进，已达到了空前规模，在 2007 河南省政府批准浚县古庙会为“非物质文化遗产”项目，同年还被评为“河南民俗经典”。2008 年庙会上的社火表演也被国务院公布为“国家级非物质文化遗产”。<sup>[5]</sup>

### 1.1.2 浚县庙会的形成条件

浚县庙会从古至今都在源源不断的变化和发展，这与浚县的地理位置、信仰崇拜和便利的交通都是分不开的。浚县今隶属于河南省鹤壁市，地处太行山东麓与华北平原的过渡地带。东部属于黄河冲积扇北翼西北边缘地带，由西南向东北和缓倾斜。由于与扇前洼地交接，加上古黄河频繁决口和改道，形成了浚县山岗、平原、河渠错落分布的地貌。<sup>[6]</sup>庙会主要活动山脉有县城东部一公里处的大伾山位于县城西南的浮丘山，当地人

简称二者为东山和西山（有时称为南山）。

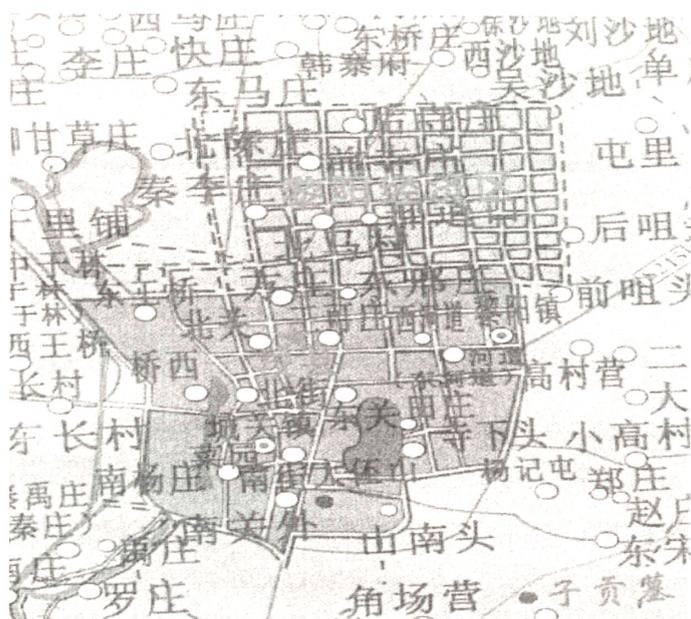


图 1-1 浚县大伾山与浮邱山

大伾山孤峰凌云，海拔高 135 米。自古多有皇帝上山祭天、文人登山赋诗，王维有诗“望望行渐远，孤峰没云烟。赖有政声远，时闻行路传。”以来表现大伾山的陡峭，这也是社火表演中浚县高跷的特色——行驶在山中。笔者亲临大伾山时也被它的陡和静雅所倾迷，尤其是过了山门拾阶而上的歇歇亭，既为路人准备了歇脚的地方又能欣赏它的陡壁摩空。也许是此山的陡显得性格孤僻，当地的人们就在山上修建了不下 8 处古建筑群来陪伴它。康熙十五年建于大伾山上的吕祖祠是东山社火表演中最热闹的地方，它右边有霞隐山庄，左边为虚天道院，还与高处的八卦楼相互映衬，体现出道家教义的玄妙、高深。相传浚县古时县官刘德新一心想要修道成仙，又全真道奉吕洞宾为祖，因而修此庙为吕祖祠。大伾山上除了热闹的吕祖祠外，还有太极宫、禹王庙、天齐庙、太平兴国寺、天宁寺观音寺、张仙洞、万仙阁，崇尚佛教、道教的庙宇都汇集在此，还有国家重点保护单位大石佛。大伾山的天然地形为繁多庙宇的修建创造了有利条件，庙宇的汇集又促成了庙会的兴盛，这就是浚县大自然赐予的天然特色。

浮邱山因山势若浮云而得名，西扼卫河，北时浚县古城，有“阳平关险甲天下，浮邱山城甲四川”之说。山顶有碧霞宫为朝顶圣地，座北向南有山门外、前院、中院、后院四个单元，山门建于一平台上，台对面有清代戏楼。正月十六的社火表演就在碧霞宫山门前和古戏台之间。碧霞宫中的碧霞元君就是当地人们所朝拜的三位老奶奶，这三位

老奶奶负责人间的送子之事，许多求子、希望胎儿聪明的香客都会来此许愿。近些年来还有很多学生家长来此求学生高考成功，且十分灵验。碧霞元君属道教尊崇的神灵，但在碧霞宫的垂拢上却有着儒家的二十四孝图，这就是中国的佛、儒、道彼此之间相互融合的文化传承特点。浚县的三教合一消除了朝拜时信仰不同的隔膜，吸收了更多的祭祀朝拜者，上世纪三四十年代便统一在碧霞宫为正月十六赶庙会的正会。

人们常称浚县为古城，这不仅是因为浚县东山与西山上的古代庙宇繁盛，更重要的是它是一座“真正”的古城。浚县城内小姑山上现今还遗存着明代古城墙；元代供奉孔子及其弟子的孔庙；雄踞城市中心的文治阁是明代的钟鼓楼；翰林院、子贡祠。无一不映衬着浚县的古老，也从而熏陶了浚县庙会的气氛。

大自然赐予浚县“山”的文化，使得信仰在浚县尤为重要；而“水”的滋养，则给浚县带来了交通的便利。上世纪60年代卫河、淇河、共产主义渠、永通河4条河流都流经浚县，这为浚县的交通提供了便利，八方游客云集畅通无阻。那时前往浚县的香客有沿卫河上游的怀庆府、卫辉府，下游的彰德府、大名府、保定府、天津卫来此朝拜。七十年代以来，由于降水减少，地表水大减，又因长期超量开采，致使地下水位下降。如今几条河流基本都已干涸，人们换乘汽车来此，但长久以来延留下来的赶庙会习俗，并没有因交通的不便而使人数减少。

大自然赋予浚县大好的山川河流，使繁盛的庙宇、宗教信仰、商贸流通、文化娱乐都集中在此，一个完全型的庙会就这样一代一代沿袭下来。形成了浚县正月庙会的四大特点：时间“长”、社火表演有“特”色、风味小吃“好”、民间工艺品“妙”。“长”在正月初一到二月初二，“特”在社火表演的民俗风情，“好”在浚县当地的美味佳肴，“妙”在浚县本地的泥塑玩具和各类民间艺术品。

### 1.1.3 浚县庙会中的社火表演

《中国杂技史》载：“宋代杂技繁荣，艺人为适应新的要求，并能够与其他团体抗衡便组织起‘社火’来。规模小的组织为之火，规模大的为之社，类似于后世的杂技班或专业行会。”<sup>[7]</sup>

浚县的社火是群众自发组织的进香朝拜活动，它与浚县庙会相依存，它的历史与浚县庙会一样久远。浚县的民间社火玩会原称火神圣会，由于文革时期破“四旧”，民间玩会则改为同乐会。浚县社火玩会分布广、规模大，现有玩会60多家。<sup>[8]</sup>表演玩会的队伍都以村为单位，有的只有几十人，有的队伍几百人。都为民间业余组织，农闲时排练，

逢年过节或重大喜庆时演出。出会时，队伍的排列次序有严格规定：鞭炮在前，随后为队旗和两个大灯笼，会首（队伍组织领导者），然后是响器和“玩会”。正月里浚县庙会上的重头戏便是社火表演，初八在大街小巷里社火彩排，初九在大伾山吕祖祠前为玉皇大帝（玉皇神像放在吕祖祠内）表演，十六在浮丘山碧霞宫朝拜碧霞元君。

浚县庙会社火表演中的主要节目有：踩高跷、大头娃娃、打花棍、二鬼打架、舞狮子、扭秧歌等。其中秧歌和竹马都以女性为主，其他皆为男士的项目。为了使社火表演更好看，一般在腊月就开始集中训练。训练内容一是巩固原有节目，二是抢救传统节目，三是编排学习新的节目。比如：2012年的社火表演就将背阁再次亮相，并增添了清代格格这一表演。

浚县当地高跷艺人李顺波对社火也有着相同的理解，他称：“社火在各个朝代的名称都不同，春秋时期被称为‘火舞之乐’，秦汉时称为‘百戏’，隋唐时期称为‘社火杂耍’，明清时叫‘社火玩会’，今称‘民俗文化娱乐活动’。李顺波老人今年已进80岁，他凭借上辈人的口传心授背记这些历史如此清晰，真的难能可贵。”

### 1.1.4 浚县高跷在浚县社火表演中的特殊地位

历史上对高跷的由来解释各不相同。学者多认为原始社会的图腾崇拜以及沿海居民的捕鱼生活与高跷有着密切的关联。《山海经》中《海外南经》云：“长股之国在雄常北，被发。一日长腿。”<sup>[9]</sup>从郭郭注“长股民，长脚民是以木续足，木高1—2米，可在沼泽地、烂泥地、水边行走、劳动，捞捕鱼类等。”可见在上古时期，人们就已经掌握了这门技能。从劳动的层面讲，高跷也是古代先民为采摘树上的野果而创造出的一种技能。<sup>[10]</sup>还有史学家考证，远古时期朱丹氏族视仙鹤为图腾；考古学家认为：甲骨文中已有近似踩跷起舞形象的文字。也有相传高跷源于为纪念名为“高跷”的人，踩上树枝救人民于水火。<sup>[11]</sup>

有关高跷来源的故事《列子·说符》中曾记载：出生在宋国的一个人能把比身体长一倍的木杆绑在小腿上，踩着高跷疾走快跑。南北朝时沿袭汉代“百戏”演出，就有“跷伎”表演。唐代，高跷深受人民喜爱，还传入宫中。在宋代高跷被称为“踏桥”。清代以来称为“高跷”，这时的高跷在农村十分盛行，尤其是在正月没有农活的时候，这也许就是浚县高跷兴起的时间。浚县当地艺人李顺波讲述，高跷来源于这样一个故事：在唐代初期国家兴盛，李世民大赦天下，为造福百姓而举办社火玩会。由于表演者没有舞台，后边的百姓们看不到，李世民就命表演者踩着高跷表演，这叫一接腿。但是后边的

人还是看不到，李世民就命人再把高跷高些，成了二接腿。

现代关于高跷的名称也有很多种，北京称为“高跷会”，黄河流域则称为“扎高跷”。由于高跷材料大部分由柳木制成，在河南、山西、陕西、宁夏等地又叫“柳木腿”，浚县当地人们也常称高跷为“柳木腿”。高跷在浚县社火表演中是重头戏，这源于它的历史悠久、故事情节丰富、人物扮相多取自民间故事或戏剧、有高超的技术表演还有婉转动听的小调。只要有高跷表演的出现定会迎来无数的观众围观喝彩，由于高跷的高度还使得远处的人们也能看的津津有味。浚县的高跷有两种，一种跷长1.5米十分惊险，还有一种低跷有半米高，走起路来就容易多了。本文主要研究1.5米高的高跷，它的内容丰富，技术娴熟，具有更大的研究价值。

浚县高跷的历史可以追溯到一百多年前，据浚县后寺庄会首王书存<sup>①</sup>叙述，他的父亲和爷爷也就是清朝末年就演出过高跷，高跷的故事人物以及技巧等等都是由爷爷那辈传下来的土生土长的高跷文化。在上世纪八十年代浚县每年出跷的队伍还有来自周边淇县、滑县、汤阴、卫县等地来此演出，随着经济的发展外县外出打工人数的增加对于高跷表演的热情已不如以往。西街村的李顺波口述，八十年从外地来的高跷队们提前一天就要到，住处还要自己找，在出跷那天凌晨三点高跷队就开始化妆，早起五点就在山下等候，虽然很辛苦但大家玩起来热火朝天，高兴劲把一切都抛之脑后了。上世纪九十年代外地高跷队逐渐减少，如今外地高跷队几乎很少来此表演了。

会首王书存还介绍，浚县高跷以前的技巧表演难度是极高的，像“过天桥”这种桌子上放桌子再放凳子再放梯子，梯子上放木板，人从6米多高的木板上走过去翻下来十分惊险。还有从山上往下面跳台阶，一跳就是五米的，各种难而险的技巧被这群高手演绎的潇洒而令人惊叹。如今以前的高手年数虽高，年轻的高跷手又忙于生计，真正热衷于高跷的具有高超技艺的艺人又因表演时间太少而无法展示。浚县高跷的技巧艺术正处于半生半存的状态，急需继承发展和记载保存。

<sup>①</sup>会首：浚县以村为单位的“同乐会”最大领导者，会首相当于企业的法人，一年一变。——笔者按。

## 第二章 浚县高跷的艺术表演特点

浚县高跷的艺术表演特点与它的表演时间、地点、文化背景都是分不开的。本人连续两年实地对浚县高跷表演进行了细致的调查，从浚县高跷表演的场地，以村为代表的高跷队，高跷的表演题材，高跷演员的化妆、服饰、道具，高跷武场技巧文场音乐等等方面都作了深入的研究与分析。

### 2.1 浚县高跷的表演场地

浚县社火表演主要集中于正月初八、初九与十六。不止在东山与西山上的古建筑为社火表演提供了很好的展示平台，在东山与西山之间的平阔马路也可以是展示表演的好去处。贴近于人民和人民生活的艺术总会流传的久远而绵延，它取自于人民而又作用于人民。浚县特有的自然环境与古建筑是人们观看表演的大场地，这不但为浚县高跷的表演烘托了热闹气氛，也体现了浚县高跷以古建筑为中心的表演特点。高跷出演时人群与表演融为一体，仿佛遍地皆是表演者，人群在哪里，表演便走到哪里。

#### 2.1.1 初八场地

初八为初九祭拜火神与玉皇大帝的社火表演而准备，也可以称为预演。由于社火表演都以村为单位，各村之间有一定的距离。这天的巡演便在各自村、镇附近进行。笔者主要随西街村高跷队观看表演，这只队伍浩大而又传统，宽广的马路是高跷走场的最佳地形，雄踞浚县城中间的文治阁为高跷表演靓点展示的必经之地。



图 2-1 文治阁

文治阁明万历四十三年(1615年)移钟鼓于楼上,又名钟鼓楼。清康熙四十八年(1709年)重建,改名文治阁,取“以文为治”的意思。<sup>[16]</sup>文治阁高约20米,分上下两层。顶为重檐四角攒尖顶,挑角花脊,上层四面开窗,下层四面开门。门洞为十字顶结构,洞门分东、西、南、北四个方向,为行人车辆通行而过。每个洞门之上又有张子白与赵素庐题写的匾额:“丹流东壁”、“碧泻西山”、“清环黎水”、“黛护伾岚”。这样的建筑风格使得高跷表演更具情景演绎性。高跷精彩之处便从文治阁开始:大鼓停置于“碧泻西山”题匾下,大蹲桩、小蹲桩、上扁担、探海等等技巧跟随着急速的鼓点亮相;其中牵象造型,由西券“碧泻西山”下穿过文治阁东券“丹流东壁”,古建筑与高跷演员的戏服相协调,加之精彩的造型促成了浚县高跷原汁原味的独特文化风格。

### 2.1.2 东山场地

东山(大伾山)上的吕祖祠建于清康熙十五年(1676),为浚县当时县令刘德新所建。原为刘德新希望吕洞宾的弟子柳仙帮助自己成仙所被人供奉,建国后人们将玉皇大帝请入东山上的吕祖祠内,此后初九朝拜玉皇大帝便集中于此。由于东山的路较为陡峭,吕祖祠前恰为宽广的平地,这给予社火表演极佳的场地。

当地人常称:“东山观景,西山朝拜。”东山的坡道陡成60度角,山中腰还有歇歇亭可歇脚。山虽陡可攀登时的红砖路却为游客带来了防滑、防摔的作用。整齐的红砖路让人踏上感觉踏实又有力,砖与砖之间的缝隙也使踩高跷的演员能够站稳。游客登此山已上气不接下气,踩高跷者冒着山陡的危险攀登而上需要很强的体力和平衡力以及耐力,但这还不算最艰难的,难度更高更精彩的位于吕祖祠前。各个节目都于吕祖祠前亮相,浚县政府还在此搭建了高约一米五的台子,为来往国外游客及记者们观看拍摄,更便于公安部门整顿秩序。吕祖祠前与台子之间相隔十米左右的平地便为高跷表演中最精彩部分的表演处,每个节目表演前还会向吕祖祠拜三下,以表现对玉皇大帝的崇拜与尊敬。

### 2.1.3 西山场地

十六这天热闹非凡,位于西山的碧霞宫内外聚集了上十万名游客朝拜祈福。碧霞宫全称碧霞元君行宫,是用于供奉泰山神女碧霞元君的地方,创建于明代嘉靖二十一年(1542年)。碧霞元君原为以保多子多福的仙人,自建庙以来,浚县当地人们有别于求子的祈福应验的也颇多,随之外地香客也上山来此许愿。久而久之,形成了愿望一旦达

成便要连续三年还愿的传统。九十年代以来碧霞宫内又兴起了为孩子祈福考中大学的朝拜内容，也颇多应验的，这使得西山上的碧霞宫每逢正月便水泄不通、人山人海。

正对碧霞宫的山门，又有清代补建的戏台，当地人称为“古戏台”。古时为善男信女为酬谢碧霞元君所表演的场所。碧霞宫与古戏台之间有开阔平地约 1000 平米，十六这天社火表演中的不同节目能够同时在此亮相，碧霞宫高于平地约 15 米，古戏台亦如此，在两者之上能够将平地尽收眼底。演出这天还有政府电视台的大型汽车电视停置于平台最北面现场录制放映社火表演，演出人员由北面上山队伍直碧霞宫前位置表演，结束后向南边方向驶进下山。这样的平地也为舞狮子、武术、秧歌等需要大面积施展的节目提供了表演场地。也使得高跷中的人物形象及难度技巧得以展现。

### 2.2 以各村为代表的浚县高跷队特点

浚县社火表演在文革之前被称为火神圣会，由于文革期间破“四旧”被更名为“同乐会”。为万民同乐玩会的意思，也就是普天同庆，与欢庆丰收、除旧迎新相连。浚县“同乐会”都以村或者街道为单位成立的，“同乐会”与各地“玩会”性质一致。每会有会首用于组织汇演，有属于自己专用的名称、队旗、横幅和招牌。浚县民间“玩会”有个不成文的规定，每个演员上会扮演必须连续上够三年，这样使得高跷队伍人员相对比较稳定。浚县高跷在八十年以来得到了较快的发展，滑县等临县、村等的高跷队伍都会来此亲情演出。如今由于交通、经济等各种因素外地高跷队很少来此表演。

#### 2.2.1 浚县高跷队总况

以村、街为单位的浚县社火队，每队都上演三种以上不同的节目，节目中又各自有着自己的绝活，每年出演的社火队由节目是否精彩来决定。2000 年至 2010 年高跷表演队伍有西街村、东后街、新镇镇、王庄镇等，其中西街村与东后街都在浚县中东部较繁华地带，新镇镇位于浚县西南部与滑县接壤，王庄镇位于浚县北部。浚县社火表演重要集中于正月初九的东山与十六的西山，浚县的西山与东山的大部分都位于浚县城内，这为浚县城内的高跷队伍带来了便利，也成为以后高跷出队的主要因素。

1986 年国务院批复省政府将浚县划归鹤壁市，管辖七镇两乡以及四个街道办事处：城关镇、善堂镇、屯子镇、王庄镇、新镇镇、小河镇、卫贤镇、城关乡、白寺乡、卫溪街道办事处、黎阳街道办事处、浚州街道办事处、伾山街道办事处。2013 年春节期间笔者亲身观看了浚县高跷队的表演情况，高跷队出演单位分别为西街村、东后街、王可庄、

后寺庄、西关纸坊街，值得一提的是这些村都位于东山与西山附近。西街村、东后街、西关纸坊街都位于浮邱山山脚下，王可庄和后寺庄都位于大伾山北部，它们所属的街道办事处都为浚县城内，由此可见出演高跷的队伍因地理位置在变化。由于出演高跷队伍的特色都有所不同，一下以表格的形式还进行了总结概括。

表 1-1 2013 年浚县高跷表演情况

社火队名称	东后街	西街村	王可庄	后寺庄	西关纸坊街
所属办事处	卫溪街道办事处	卫溪街道办事处	黎阳街道办事处	黎阳街道办事处	卫溪街道办事处
地理位置	浮邱山附近 东北角	浮邱山附近 北部	大伾山附近 以北	大伾山北部 相距 4 公里	浮邱山附近 西北部
高跷队成立时间	清朝	1929 年	清朝	清朝	清朝
会首	孙保国	李庆春	大队组织	王书存	单连喜
高跷特色	翻桌子	文场小调	叠罗汉	扑蝴蝶	双扑双捉 <sup>①</sup>
最高年龄	60 岁以上	61 岁	50 岁	60 岁	40 岁
最小年龄	7 岁	16 岁	8 岁	11 岁	6 岁

根据调查结果显示，各村高跷的成立时间大多集中于清朝，上跷年龄最小 6 岁，最大达 60 岁以上。各村高跷的表演故事情节顺序基本一致，造型也一致，只是有个别的特色不同，其中西街村的文场小调最值得我们关注，并且有老资格艺人李顺波做指导使得西街的高跷在浚县很是出名。

### 2.2.2 西街村高跷队特点

西街村位于浚县中心地带，城关镇西部，浮邱山脚下。他们的高跷队得以很好的发展与一位老艺人李顺波是分不开的。在李顺波 14 岁时已经能够完整背唱祖辈传下来的小调，这些小调据李顺波叙述与清建宁公主有着很大的联系。历史上建宁是顺治的妹妹，康熙的姑母。每年西街村的高跷队表演都由李顺波指导，从武场的技巧、文场的小调到文武场的伴奏音乐，再到高跷腿的捆绑工作、演员表情，无一不是他亲手教导。

<sup>①</sup> 双扑双捉：两人同时扑蝴蝶与两人同时捉鱼。此为浚县高跷表演中的许仙扑蝴蝶和姜太公钓鱼两个故事情节。——笔者按。

将高跷艺术继承下去是他一辈子的梦想，也是西街村一直在追寻的目标。

笔者采访李顺波先生时据他描述，浚县高跷中的小调与清代建宁公主还有一定的渊源。建宁公主为皇太极诸女：顺治十年(1653)13岁时嫁给平西王吴三桂之子吴应熊。十六年(1659)十二月被封为和硕建宁长公主，后改为和硕恪纯长公主。十四年因其父吴三桂反叛清廷，同其子吴世霖皆被清廷处死。吴应熊死后，康熙皇帝经常下诏慰藉公主，谓其“为叛寇所累”。浚县城内有一座驸马墓，据当地人介绍这个墓就是吴应熊之墓，皇姑建宁公主在其夫死后将其葬于浚县境内，并买下了浚县数栋大宅、带来了宫廷的秧歌队。浚县小调起初就是学习了皇姑带来的宫廷秧歌小调而产生的，通过几年的学习与地方语言、口传心授的变迁，带有江南风格的宫廷秧歌小调已成为浚县小调的本地特色。当时，西街村将小调运用在秧歌表演时边跳边唱，1929年浚县西街村在文庙后院广场举行国父孙中山去世追悼会并进行汇演，各村社火玩会都来参加，演出时西街村的秧歌因由小孩表演受到了批评。西街村不得已将秧歌表演改为高跷，秧歌唱曲也随之移到高跷表演上，成为高跷武场后的文场大戏。

西街村的高跷队以20岁左右的年轻人为主。人物出场顺序为：大金脸与韩湘子、姜太公、许仙与白蛇、青蛇、余二姐与书生、张公背张婆、婆婆和傻子、二小赶驴。表演顺序为：走场、每个人物故事亮相、每组技巧表演、共同组合造型。武场高跷伴奏为十八翻，乐器为1鼓、3锣、1镲、1兜。据77岁的民间艺人李顺波讲述如今十八翻已无人能够奏出，但他本人还能够演奏十八翻、演唱文场的小调。《孟姜女寻夫》、《垂金扇》、《放风筝》、《八月十五过江》、《尼姑思凡》等小调皆是西街村武场过后文场中的压轴戏。

### 2.3 浚县高跷的题材

经过笔者的调查总结出，浚县高跷的题材主要以九组人物故事的形式呈现，它们分别是：大金脸、老渔翁、扑蝶和闹许仙、余二姐与苏生、老婆婆和傻儿子、大妞和瞎子、撑船公与货郎妇、张公背张婆、二小赶驴。这些故事皆取自于民间神话传说以及一些民俗佚事。充分地呈现出浚县信奉佛、儒、道三家的传统思想，大金脸属于道教中的神话传说，扑蝶表现了佛教中经几世报恩的佛家思想，大妞和瞎子体现了儒家的以孝为先等等。浚县高跷人物中的这些故事不是凭空想象的，一些是有书记载的。随着时代的潮流，

如今浚县高跷也增进了新节目，如：唐僧、孙悟空、猪八戒《西游记》中的人物等等。

### 2.3.1 历史中的《白蛇传》与《孟姜女》

自古《孟姜女》和《白蛇传》就是我国四大爱情故事中的两个感人故事，它们上千年的流传使得华夏儿女无一不知、无一不晓，承载着的是中国文化固有的历史和人民的夙愿。其中《白蛇传》古时常在戏曲中出现，现今多以电视剧的形式出现。在浚县高跷表演中《白蛇传》也是压轴好技，对此故事的刻画呈现出“扑蝴蝶”和“青蛇白蛇闹许仙”两组故事情节。《白蛇传》故事的最初记录形式是以“陶真”的方式出现的，与其他三个传说相比出现的时间虽较晚却有着深厚的中华根基，不失为中国的文学典型。<sup>[16]</sup>

《孟姜女》的故事最早在《春秋左传》中出现，经过隋唐的变迁，故事内容已经改编为对秦始皇修造长城对徭役过于苛刻的控诉，明清时孟姜女传说逐渐定型，“古人有个孟姜女，她竟午时去寻夫。哭倒城池三百里，后世人人都得知。”（广西歌谣）<sup>[17]</sup>近代的《孟姜女》多以民间小调的形式出现。民间小调《孟姜女寻夫》还称《孟姜女》、《孟姜女十二月花名唱春调》等，用分节歌形式的表现十二个月中孟姜女对丈夫范喜良的思念以及对封建徭役生活的不满。

### 2.3.2 高跷题材内容

第一组人物是大金脸与小红孩，大金脸是南顶老君，实为玉皇大帝的化身；小红孩是韩湘子。据说韩湘子是社会上的九大贼之一，八仙就是九个贼改造后的化身，因为只收了八个，剩下一个，所以现在社会还有贼的存在。这个故事就是讲述韩湘子由于年纪较小不好收服，只好由玉皇大帝亲自出马，但玉皇大帝又怕万一收服不了他丢面子，就化身为南顶老君。这也是大金脸将自己的脸涂成金色以掩盖真实身份的原因。

第二组人物是姜太公钓鱼，历史上姜子牙为周朝的开国元勋之一，他岁虽贫苦却文韬武略，终日坐于河边寻找时机一展抱负。他的钓鱼钩是直的，看似是钓鱼实则是在熬性，而纣王的妻子妲己故意吊着一条鱼打搅姜子牙修炼成仙。表演过程中，姜子牙一直拼命的将鱼向外推，一人则挑着一个白杆。

第三组扑蝶和青蛇白蛇闹许仙，这组故事源于我们众所周知的《白蛇传》，传说许仙儿时在上路中遇见了一条白蛇，其他学生看见了就拼命地打它，有一个孩子竟然用脚踩这条蛇的尾巴，许仙想要保护它便打了这个孩子，并将白蛇送到了一条小山沟里养伤，直到白蛇伤养好。白蛇经过千年的修炼终于能化为人身，为了报答许仙的救命之恩，

白蛇知道许仙喜爱蝴蝶，就让青蛇利用蝴蝶他引入山沟。演员许仙头上有一面圆镜代表公子和英雄，青蛇与白蛇则在许仙前面，青蛇手拿青色挑杆引许仙前往。三个角色走走闹闹，分分合合为青蛇白蛇闹许仙，他们相互追赶，玩出许多花样。

第四组余二姐与苏生，民间传说苏生与余二姐青梅竹马，感情很好，渐渐的两人长大了并且产生了感情，余二姐意外怀孕了。以前社会中姑娘未婚先育父母是决不允许的，余二姐的父亲就非要将她置于死地，但她的母亲不忍心就将她偷偷放出来。余二姐找到苏生，两人一下场，高跷伴奏的鼓点便开始慢三点锣，用音乐与两人之间的恩爱表演表现两人之间的美好爱情。

第五组老婆婆和傻儿子，老婆婆生了一个傻儿子，她背上拴着个瓷夜壶，怀中抱着傻儿子。婆婆明知自己儿子傻，却依然很爱自己的儿子，傻儿子知道知自己妈是逗自己，两人满场玩闹的情景表达了一种亲情。

第六组大妞和瞎子，瞎子老婆把女儿生下以后就去世了，瞎子靠算卦和卖艺把女儿拉扯大，女儿逐渐长大后体会到了父亲的艰难万分孝敬父亲，一出场就是女儿搀扶着父亲，表现了亲情也教育了人们要尽孝。

第七组撑船工与货郎妇。男士头戴着毡帽，手拿着一只船桨，货郎妇背上背着包袱，手里拿着一个小鞭。货郎妇迫于生计走街串巷卖些闺中用品。一日，在乘船过河时，撑船的见他有几分姿色就生歹意调戏，货郎妇不断地用手中的小鞭子抽打他。二人边打边斗，一会向右侧倾斜，一会向左侧倾斜，因为在船上一不小心就会掉进水里。

第八组张公背张婆，这个故事也与道教有关，用于教导人们不要图小便宜。传说浚县善堂临河寨没有一个人好人，外人不管是做生意还是过路者只要一进临河寨就会被抢光。这件事情久而久之惊动了玉皇大帝，玉帝就派了一位卖油郎到此地打探实际情况。卖油郎一来到临河寨就开始叫卖，临河寨的人一看有便宜可占都围于此耍无赖，半抢半的油全抢光了。卖油郎走出临河寨碰到了张公，张公看他可怜就留他吃午饭还把自己的一簸箕芝麻送给他养家糊口用，临走再三劝诫他不要再来临河寨。当天夜里卖油郎就托梦给张公说庙门口石狮子流血水之时就是临河寨大难来临之时，张公告诉自己的老伴，她却不相信。张公好心将梦告诉临河寨的人，他们就戏弄他，拿了红药水把狮子的眼睛刷红了。张公一看狮子眼睛红了赶忙回家拉老伴往外跑，但是张婆就是不相信，张公一急就背着张婆跑了。一跑出临河寨就听身后轰隆一声，瞬间临河寨变成了一汪黑水。

第九组二小赶驴又称赶嘴儿，也就是过去的赶驴，过去有位漂亮的大姑娘要雇赶驴

的串亲戚，这个赶驴的叫二小，两人走到半路荒无人烟的地方，二小便起了坏心眼，调戏大姑娘。这时候驴都看不下去主人做这种缺德事了，就开始在地上打滚，不时的咬主人踢他。二小挥着鞭子折跟头、被驴踢得满地打滚嘴里还骂骂咧咧十分滑稽。一般这个节目都在高跷最后出场，二小挥舞着鞭子围着高跷队满场跑。民间的一些俗文化既生动又风趣，一个小故事便能反映出民间中的乐趣。

## 2.4 浚县高跷演员的化妆、服装、道具

浚县高跷演员的化妆、服装、道具都是为表演题材所服务的。笔者调查中发现，不同题材中的人物在化妆、服装、道具的选择上都具有一定的规定，所要表现的故事人物形象首先要在外表上活灵活现、十分逼真。

### 2.4.1 化妆

高跷中的人物扮相都与戏剧中的脸谱有所相近。大金脸象征着威武庄严，用于表现神仙。演员满脸涂满金粉，眉毛向上，嘴下四周有时会用红色油彩。小红孩、许仙、苏生、撑船公都采用“生”角的化妆特点，略施脂粉，眼四周有红晕精神而又俊俏。老渔翁面部中间、眼睛上面有白色油彩表示自负和上年纪。青蛇与白蛇、货郎妇、余二姐、大妞、大姑娘为“旦”角的化妆特点，面部化妆简单与“生”角一样又被称为“素面”。老婆婆在脂粉涂抹后，还用褐色油彩描出皱纹的痕迹表现年纪大。傻儿子属于“丑”角，不光在鼻子周围涂有白色油彩，眼睛、眉毛四周有黑色油彩左边倾斜向下、右边倾斜向上弯曲勾画以突出丑角的滑稽，有时嘴部也会有红色油彩倾斜弯曲。二小也为丑角扮相鼻子周围涂有白色油彩，头发蓬乱。

### 2.4.2 服装

与戏剧相似，高跷中的人物服装有着一定的程式规格。从生、旦、净、丑的角色扮演到衣服的颜色都能够看出故事人物的特征。浚县高跷的人物衣着类别大概可以分为神仙类、老生小生类、旦角类和丑角类。由于高跷不同于戏曲中的程式化衣着打扮，带有民间的民俗娱乐气息，因此在衣着上很多的是吸引人注意的装扮。

神仙类的南顶老君身穿黑色官衣外有大褂，头戴天平冠。<sup>[10]</sup>天平冠为凡间帝王一类人物角色所戴。韩湘子又称小红孩，顾名思义，他身着一身红色的类似圆领褶子的大褂，肩上还披着云肩，四周有云钩和缀穗，头戴紫金冠。姜太公身着黄色褶子并加黄色大褂，

满头白发，额头系有黄巾。神仙类的装束不同于凡人，每个人物衣着只有一种颜色，以表现出神的庄重和威严。

小生和老生类中，许仙身着蓝色褶子，外披蓝色大褂衣服四角和领口上有白色图纹，头戴蓝色文生巾，帽子中间还有一个圆形的小镜子。头戴圆镜子的这类小生又被当地人称为“英雄”，用于造型技巧——上扁担和牵象时扮演站在最上面的英雄人物。苏生和许仙装扮一致只是换为较艳的绿色褶子，帽子上也带有一面圆镜。老生角色皆穿着短褶子，唯一不同的是掌船公头戴鸭尾巾。

旦角类扮演白蛇与青蛇女演员或男演员都穿花色女褶子，白蛇着白色戴凤冠，青蛇着青色亦戴凤冠。<sup>①</sup>余二姐、大姐等都身着粉色或红色女褶子，头戴红色大花十分显眼。老婆婆身穿深蓝色庶民衣着，用皂纱笼住发髻。<sup>②</sup>张婆由于是演员一人扮演张公和张婆两人，张婆的上身和老婆婆一样，下身腿背在张公身后皆为塑料所制，有裙子盖住。丑角这类上身为褐色或蓝色庶衣，腰上系有红色衣带，下身为花裤子，以夸张搞笑的氛围。新的角色孙悟空、猪八戒等人物皆穿寓形服饰。<sup>②</sup>

表演时穿有大褂的人物都将其脱掉，便于高跷技艺的展示。单上扁担这一造型却需要英雄人物的大褂显得威武、潇洒。总体来说，浚县高跷队的人物衣着都以亮色为主，不同于戏曲的完全程式化，但又合乎戏曲中角色的衣着形象。

### 2.4.3 道具



图 2-2 高跷道具

踩高跷最重要的道具就是高跷腿，它的木质材料必须选用坚硬而有韧性的榆木、槐木或柳木，据李顺波叙述高跷在浚县也常被称为“柳木腿”、山西等北方地区也有相同

<sup>①</sup> 凤冠：一种用金丝网为胎，上点缀凤凰，并挂有珠宝流苏的礼冠。明代有贵族身份且受封妇女才能戴，到了明末制度混乱，富家妇女也随其所好戴用。一种用金丝网为胎，上点缀凤凰，并挂有珠宝流苏的礼冠。——摘自陈茂同：《中国历代衣冠服饰制》[M]。天津：百花文艺出版社，2005年，第235页。

<sup>②</sup> 寓形服饰：演员所扮演的神异角色，其身穿着服装是和本身的外形特征相协调的。——摘自徐华铛、杨冲霄：《中国戏曲装饰艺术》[M]。北京：中国轻工业出版社，1993年，第45页。

的称呼。跷高一般为 1.5 米长，木腿上面为矩形下面较细为圆柱形似放大的筷子，在木腿中间距地面约 90 公分处设置有脚踏板，用布条做的带子将脚固定在高跷腿上。年岁较小的孩童，使用跷高约一米，脚踏处与地面距离 70 公分。除基本道具高跷腿外，每个人物还有不同的道具用于表演。

大金脸手中的木棒就是收服韩湘子时施法所用，小红孩手中的篮子中有宝物用于采荷。两人出场时，大金脸倒退行驶双手摇木棒，有时还两棒相击面朝小红孩，小红孩左手摇篮子，右手摇栓，展示两人在斗法。韩湘子的栓由长约三十厘米的圆柱形木棒制成，木棒前端用三种颜色的方巾绑在上面，根据音乐节奏韩湘子在走场时一步一摇栓。老渔翁一出场便双手向外推，姐已手拿白杆挑逗姜子牙。扑蝶这一组中，青蛇手拿青色挑杆引许仙进山，表演中青蛇会在前面倒走用挑杆引许仙前进。余二姐这一组中，余二姐身后背着他和苏生的孩子，两人恩爱前行。以往为老婆婆背夜壶、傻儿子在她怀里，近些年为烘托气氛，改成傻儿子身后背着夜壶较老婆婆背更风趣。货郎妇身后背着针线包袱，手里拿着小鞭子，撑船公双手持浆。二小赶驴这组，大姑娘骑在假驴上，这头驴是塑料制成的用布捆绑在人肩上，驴身下面有白色的围布画了两条假腿仿佛人骑着真驴在跑，二小手拿大长鞭不时的鞭打地下吓唬驴，这是高跷队中的最后一组也是最活泼最能烘托高跷氛围的一组，这里的鞭子不仅用来表演还能驱赶太靠近高跷队影响演员表演的人群。

## 2.5 浚县高跷中的武场与文场

中国民间高跷素有文场武场之分，武场用于表现高跷技巧，文场用于武场后的小调演唱。上世纪五十年代浚县高跷刚刚兴起之时，浚县高跷文场小调曾是浚县一道亮丽的风景，如今由于后继无人，已没人能够边跳边唱委婉动听的小调了。但是我们还是努力保存传统音乐的角度将这些曲子一一记下。武场中的高难度技巧更是没有机会在看到，据李顺波先生说浚县当时的高跷可以从三米的山坡上往下跳，高跷腿可以从身后背回到身前，还有很多技巧如今已没有人再潜心学习，浚县高跷的艺术很值得我们保存、记载。

### 2.5.1 武场技巧

浚县高跷中的技艺展示不仅在于造型的高难度动作，精彩表演之前的走场也是极为重要的。根据打击乐器锣的节奏，进入会场前走场时一般使用二八板，高跷人物一拍一步的走。走时按照演出顺序右侧一列一般为男角，左侧一列一般为女角，两列人物按故

事顺序大金脸、姜太公、青蛇、白蛇等等来进场。值得一提的是，大金脸这一组中韩湘子这一角色的技巧较多，边走还要边摇摆栓，右手中的栓要根据节奏从头顶绕过，绕的圈子越大越好看；张公背张婆这一组实则为一入扮演两个人，演员面部化妆是张婆而腿上着装是张公，身后背的是张婆的假裙子、身前是张公的假身子和张婆的假腿，这样一个人就扮演了两个人的角色；其中傻儿子和二小赶驴两组在队伍最后满场跑，起到热场的作用。高跷队来到庙门前都会集体下拜三下，初九的吕祖祠和十六的碧霞宫前，至此高跷队队员右腿在前左腿在后双腿起跳三次，以示对玉皇大帝和三老奶的尊敬与崇拜，这也回归了人们最初社火表演的本意为神祇祝寿、感谢神祇的保佑。礼毕，各个人物就开始亮相，每组人物根据故事情节会应用不同的技巧表演。

浚县高跷武场中的技巧主要有：探海、提篮、背剑、大小蹲桩、爬脚叉、蝎爬、捕鱼、抱月、蹿桌、扑蝶、大扎草、贴皮草、单叉、仰脸叉、上扁担、叠罗汉、牵象、赶驴等。<sup>[20]</sup>技巧表演中还分角色展示部分像探海、提篮、背剑、大小蹲桩等是每个人物表演难度技巧前的进场展示，单叉、仰脸叉为每组展示的难度技巧，最后是牵象和上扁担等造型展示。以下是对每种技巧的详细介绍：

探海是将一只高跷腿半扳到后面身体前倾行走；提篮是用与腿反向的手提着高跷腿行走；背剑是将腿背到相反方向的背后再转到腿的同一侧，再用绳子系到高跷腿上用嘴咬着绳子来固定，这时背后就好似背着把剑；大蹲桩由男士角色表演，两腿微微弯曲向前同时蹦跳着走；小蹲桩由女士角色表演幅度相对男士小些；抱月是用手将同侧的高跷腿抱着；蝎爬是姜子牙表演中的一种技巧，双手打叉在地上捕鱼犹如蝎爬；爬脚叉为一只腿伸直在前面，另一只腿坐在下面，两腿同时抬起蹦跳前进；贴皮草是大金脸上台表演时所用，表演时演员两腿微微下蹲，共同小退步；单叉为双腿跳起坐于地下双手交叉置于地面，后面的人助跑双手握在单叉人的腰上翻过去，这一技巧为男演员每组的表演；仰脸叉是女演员双腿跳跪在地上腰部向后仰双手交叉在头前，后面的人同样从她上面翻过去；蹿桌就是踩高跷的人从桌子上跳过去，跳法也有好几种，有单腿跳、双腿翻过去站在地上，还有双腿先交叉坐在桌子上再跳坐到地上或者直接双腿交叉穿过桌子跳坐到地上；牵象为五六人两只胳膊交叉相互向前合拢驾着玉皇大帝，玉皇趴在这些人肩上，小红孩骑在玉皇身上手摇着花篮玉皇口中叼着红绳，前面一般由扮演公子或英雄的人物牵着绳子向后退，犹如一只大象被人牵着在向前走；上扁担为 5、6 人肩上驾着一根粗壮的扁担，将英雄人物抬到扁担上，还有 3、4 个人用手把英雄脚固定在扁担上，这

样上面的英雄可以挥舞自如，他前仰后合、左右晃动，有时一下子全部身体翻到后面又翻到前面，手还拿着扇子一直摇摆，十分风光；以上技巧之外还有一些无人知晓名称的动作如：前面人将后面的左腿抬起，后面的人拉着前面人的腿，这样两列人依次同时跟着节奏前进等，这些技巧只能在这里说明样式。

这十几种高跷技艺能够保存至今，有着顽强的生命力，也是有一定原因的。像探海、提篮、背剑等单腿行走的技艺，多在演员登台亮相时使用，技巧难度并不算太大。大小蹲桩、爬脚叉、单叉、仰脸叉都是在亮相之后用来展示高跷中翻和跳的技巧，这与探海、提篮、背剑是一套的动作，前后联系十分紧密。还有蝎爬、捕鱼、扑蝶、赶驴等是题材中人物形象的需要所运用的技巧，其中扑蝶走场时展示，蝎爬、捕鱼、赶驴都是亮相后展示不同于其他组的技巧展示。最后的上扁担、叠罗汉、牵象是浚县每个高跷队必有的高跷造型，它们可观性强还能够显示出每个队员之间的相互团结。可以看出，浚县高跷能够保存下来的技巧大部分为难度较小、题材中需要和观赏性强的。



图 2-3 翻桌子



图 2-4 上扁担



图 2-5 牵象

### 2.5.2 文场音乐

据高跷艺人李顺波叙述，八十年代的浚县高跷初九在东山武场玩过后还会到山下拉文场，十六这天一样在武场后来到了桥西拉文场。拉弦的往队伍中间一坐，伴奏一开始，踩高跷的人就开始随着音乐跳起来。音乐一般先是慢板接着是二八板、九板，紧接着就开始等待唱曲子，高跷就站住不动说好唱那个就开始唱了。浚县的小调历史悠久有着江南的委婉动听，又有着地方戏般的拖音像《孟姜女寻夫》、《垂金扇》、《放风筝》、《八月十五过江》、《尼姑思凡》，这些朗朗上口的曲子无一不表现出他们对生活的热爱，这些十分珍贵的小调由于艺人的识谱和文化有限一直没有被记载下来，保存这些代表一方水土文化的音乐是当务之急。

## 2.6 善歌善舞的浚县人民

人是传统艺术的继承者，他们既承载者代代相传的任务，同时又在传播中不断的完善与改进。居住在浚县城内的高跷艺人们，不仅文武双全又能够将自己热爱高跷的心融入演绎中，并且将这种爱传递给观众传递给一代又一代的表演者。

### 2.6.1 善舞的后寺艺人

2013年2月1日这天笔者来到浚县城的后寺庄采访当地的高跷艺人，没有想到热情的后寺人民都纷纷前来说自己所见所知的高跷历史。首先前来介绍后寺高跷历史的是后寺玩会会首王书存，他的爷爷辈就会玩高跷，各种高难技巧也是从爷爷的那辈的艺人传过来的，如今他已经有78岁高龄，如此计算浚县后寺高跷的历史应该是在清代末年甚至更靠前。

会首一般主要负责高跷的保存及维修等与道具有关的管理，后寺的玩会会首为每年换一次，王书存这已经是第四次当会首。据他叙述，高跷如果出现问题都是高跷艺人自己出资补修，服装也是村里集资购买。经笔者与浚县政府人员的沟通了解，政府每年在各村出会前会有所补助，但是资金尚且满足不了各村的需求。这也是浚县高跷不能够完好保存下来的原因之一。

笔者采访的后寺庄高跷艺人大部分都为王氏姓，从14岁就开始每年都坚持上跷表演的艺人王兴海今年已40岁。他如今主要扮演的角色为姜太公，据他描述在姜子牙这一角色化妆中白色油彩图出的皱纹、白色的假发、白胡都是对他年龄的刻画。身着黄色

大袍手不时地往外推，以防惊扰他修炼身心。在表演牵象和上扁担这两个造型时，姜子牙就是抬人的主力，被压在最下面的就是他。王兴海叙述有时被压的憋红脸还是要挺住，不然上面的人就没办法表演自如。笔者问王兴海他的高跷表演会坚持到什么时候，他非常坚定的回答“实在上不动的时候”。

还有活跃于高跷表演的王二付，他对高跷的角色十分熟悉。排在后寺庄高跷队头一人大金脸就是他，他讲述大金脸之所以是金色是因为南顶老君要降服的韩湘子为麒麟坐骑，麒麟就是金色的。而西街艺人李顺波说，大金脸是为了掩盖他的真实身份，这些扮相流传至今背后的故事值得我们继续认真考证。

## 2.6.2 善歌的西街文人

我国音乐家郭乃安认为：“音乐是人们创造并享有的。关于音乐的研究，我们要以人为原点。”<sup>[21]</sup>歌者是小调的演唱者、编创者和传播者，是民众音乐活动的主导或中心。中国民歌之所以绵延不衰就是因为有着无数默默无闻的民歌爱好者及其优秀的演唱家。在浚县这座古老的城市，也是孔子的弟子子贡的故乡，它的文化氛围及其宗教的神秘色彩是浚县小调的风格气息。浚县的人民爱唱歌，当地的中老年人都会哼唱赶庙会时的民谣小曲，虔诚的香客都会唱神歌，高跷艺人们爱唱小调。高跷中的浚县小调与浚县一位热衷于音乐艺术的老人息息相关。居住在浚县西街村的李顺波老先生，对高跷由衷的热爱。他的父亲在五十年代就是高跷能手，在李顺波十四岁那年跟随父亲学习演唱小调，能够背唱上十首小调。据李顺波说他的职业是刻碑文，据有一定的文学底蕴，所以学唱较快，学唱过程中每天早起都要坚持学习，一天都不能落下。在学习小调期间，他还学习了拉弦即板胡，现在还记得一些拉弦伴唱时所记得工尺谱，因为当时疏于记载，现在能够记下来的已经很少。

民歌是民间音乐的基础，可以说一切音乐艺术都是由民歌发展而来的，而在河南地区小调是其民歌的重要组成部分。“小调常常在劳动的余暇和风俗的节日、娱乐、集会时歌唱。它的形式规整匀称，旋律性强，易于流传。”<sup>[22]</sup>2011年9月笔者来到久违已久的李顺波老人家进行采访调查，李顺波、男、汉族、1936年出生，中共党员，曾任西街村党支部书记。从三岁开始参加表演，先后扮演过韩湘子、许仙等多个人物角色。他叙述浚县小调属于他年轻时所学的江南小调。江南小调的音乐性格委婉细腻、曲折优美，与河南高亢有力的豫剧、大平调好像格格不入。而在浚县这个文化交融的地方却毅然的

得到了人们的肯定并流传下来，浚县的江南小调在歌者的学唱中还经过了再次创作，成为具有浚县地方特点的浚县小调。

小调常用四季、五更、十二个月等形式联缀为多段分节歌。浚县的小调也一样，《五更寒》、《孟姜女寻夫》等等都表现了民间生活中的记时性，还有小调中的情歌《垂金扇》，生活歌《放风筝》等等。李顺波老人，在学习江南小调的基础上还创作了迎合时代背景的《八月十五过江东》。到了拉文场的时候，拉弦的就往高跷队伍一座，音乐一响高跷就开始随着音乐满场走动，节奏一般由慢板到二八板一直到九板儿。热场音乐之后就要开始唱了，高跷先站住商量唱哪个调，说好唱哪个调就开始唱了。据李顺波述：“文场中的《垂金扇》最为动听，这几个小调相似性很强，演唱时很容易串在一起，能够完全学唱好的人很少。”也因此，李顺波在建国时是浚县城里的演唱名人，人们想听他的歌把当时珍贵的冰糖水、梨水都专提供给他一人喝。

此页不缺内容

## 第三章 浚县高跷音乐的本体研究

### 3.1 伴奏乐器研究

浚县高跷武场乐器伴奏以打击乐器为主，三个锣分布在高跷队的前后，一鼓在队伍的最前方。鼓与锣的配合使上跷的演员动作整齐有序，根据故事情节、场地的不同节奏也会有所不同。可以说浚县高跷武场的音乐灵魂就是锣，走在队伍前带队领锣的人决定着整体高跷节奏的快慢，这一锣首先给出节奏其他乐器就会随之节奏进行。一般刚出跷演员走场时都以慢板为主，所有演员按照锣给定的节奏边走边做各个人物的动作。以下为走场时节奏：

XX X | XX X | XX X | XX X |

人物技巧表演时带队的锣会给出基本节奏，并且锣的节奏型一直为如此，较简单但给予上跷的演员以明确的点数。鼓的节奏就相对复杂些，有空拍与附点、左手与右手的交错进行。鼓的节奏型主要有六个两拍，循环反复演奏。如下是锣与鼓的配合：

鼓	<u>XX</u> <u>XX</u>   <u>XX</u> X   <u>XXXX</u> <u>XX</u>   <u>XX</u> <u>XOX</u>   <u>XX</u> <u>XX</u>   <u>XX</u> X
锣	<u>XX</u> <u>XX</u>   <u>XX</u> X   <u>XX</u> <u>XX</u>   <u>XX</u> X   <u>XX</u> <u>XX</u>   <u>XX</u> X

带领伴奏音乐的锣还会根据人物表演的需要融入各个人物中。比如，表演姜太公钓鱼时，敲锣的人会走到姜太公人物旁边给他鼓点指挥其表演各种技巧；到余二姐与苏生这组时，锣鼓点即刻变为慢三点，用以表现两人之间美好的爱情；高跷队伍整体做造型时，只领头一锣敲击，这一节奏与上图所示锣点一致。整体来看，浚县高跷武场中的节奏都以2/4拍为主，明显分为慢板与快板两种音乐节奏表现形式。

浚县高跷文场中的伴奏乐器以弦乐为主，并伴随有打击乐器。文场中演唱时伴奏乐器一般为板胡，根据小调的旋律走向伴随演奏。但由于长时不玩文场音乐，其伴奏音乐也是以口传心授的方式，能够记下来的工尺谱几乎都遗失了，这是研究其伴奏音乐的一

大遗憾。文场音乐中的小调就显得极为重要了，这是浚县高跷音乐中的精华部分，它的研究与保存能够为民间音乐的发展带来很大的动力。

### 3.2 文场小调研究

由于浚县高跷小调来最早来源于宫廷，其在宫廷时来源于何处已无考证，也由于它采用了中国传统音乐中常口口相传的传承形式，旋律的变异、歌词的更替都会随之增加。因此，寻找其根源的难度随之增加，笔者根据其音乐特点与多地区音乐进行了对比，希望通过比较音乐的方法找到其溯源。浚县高跷文场小调有《孟姜女寻夫》、《放风筝》、《垂金扇》、《尼姑思凡》、《八月十五过江东》等。它们都为分节歌的形式，多的分为十五段，少则为五段，是民间小调中最常见的几种曲调，南北方皆有相同的小调名称，以下是对各个小调的详细分析。

#### 3.2.1 浚县小调《孟姜女寻夫》音乐分析

《孟姜女寻夫》属于民间音乐小调中的时调，分为十三段，叙述了十二个月中故事人物——孟姜女思念丈夫范喜良的哀伤心情，十二段毕还有一末尾句。“孟姜女”调又叫“春调”是我国流传最广、影响最大的一个民间小曲的基本曲调。它具有规整的起、承、转、合四句体乐段，徵调式、四句落音分别为商、徵、羽、徵，是典型的汉族音乐思维习惯的体现。浚县《孟姜女》保留了江苏“母曲”中的基本曲调，音程跨度较小，节奏与浚县方言有着前长后短的特点。

孟姜女寻夫

浚县小调

1=F 4/4

1 1 2 | 3.2 3 | 5.6 5.3 | 3 2. | 5.5.6 5.3.2 | 1.2 3.2.3 | 2.2.1 6.5.6 | 5 - |

正 月 里 来 正 月 正， 家 家 里 那 个 户 户 共 展 红 灯，

1.6 1.2 | 3.2 3 | 2.1 1.5 | 6 - | 2.3.2 1.6 | 5.6 1 | 2.2.1 6.5.6 | 5 - ||

别 家 夫 妻 团 圆 聚， 孟 姜 女 丈 夫 去 造 长 城。

图 4-1 浚县小调《孟姜女寻夫》简谱

孟姜女

江苏小调

1=E 4/4

1 1 2 | 3.2 3 | 5.6 5.3 | 2 - | 2.5 3.2 | 1.2 3 | 2.1 6.1 | 5 - |

正 月 里 来 是 新 春， 家 家 户 户 点 红 灯，

5.6 1 2 | 3.5 | 2 1 5 6 - | 6.2 1.6 | 5.6 1 | 2.1 6.1 | 5 - ||

人 家 夫 妻 团 圆 聚， 孟 姜 女 丈 夫 造 长 城。

图 4-1 江苏小调《孟姜女》简谱<sup>①</sup>

从旋律上来看，除第一乐句两个小调一样外，之后的每个乐句对比都参差不齐。浚县小调《孟姜女》第二乐句是其第一乐句后半部分的重复变化，与江苏小调《孟姜女》第二乐句的变化有所不同，遵循了浚县方言多音节前一个音节是有声调的后一个常常是轻声的特点，<sup>[23]</sup>呈现出音符密集与多八分、十六分音型；且音与音之间的跨度小，多为二级、三级音程，可见民歌在流传过程中也有很多重要的旋律特征会流失。第三乐句中，浚县小调在保留骨干音 dou、sol、la 的基础上，节奏平实无太大音乐动力；江苏小调有附点音符的节奏较多，且有切分音，明显可以看出江苏小调的动力性较强。最后一个乐句中，浚县小调的“孟姜”两字处，旋律紧凑、音程跨度为二级。此处“姜”字是由高到低的旋律，而浚县方言的“姜”字却是上扬的音调，与第二乐句的“家”相对应。从而使此处突出了“姜”字，重音在此字上体现了，河南小调在音与它们所配置的字调不符时，有时会用装饰音或滑音的方法来“正字”。如果将“姜”字放到江苏小调的旋律中，我们便体会不出“姜”字的重音来。

总体看来，浚县小调《孟姜女》旋律平实，音程跨度较小，节奏多八分、十六分音型，多音节语气词多长音重音体现了北方方言的重音较多。与江苏小调的婉转不尽相同，较密集的音程关系使音响听起来更悲伤些，这些不同点都取自于我们不同的地域、文化、社会因素的影响。

全曲共十二段歌词如下：从第二段开始“二月里来暖洋洋，双双燕子在南方。一巢修得端端正，双双燕子拜花郎。三月里来是清明，桃红柳绿正当中。别家坟上飘白纸，孟姜女坟上冷清清。四月里来养蚕忙，姑嫂二人去采桑。桑篮挂在桑枝上，哭了一声丈夫，采了一把桑。五月里来是黄梅，黄梅发水两眼酸。别家田中黄杨势，孟姜女田中草虫堆。六月里来热难当，蚊子飞来寸短长。任可吃奴身上血，别恶奴夫范喜良。”前六段为李顺波先生背出，后六段已流失，最后结尾句为：十二月花名都唱完，唱的官也心酸。快快把他放出去，把罗裙递给小孟姜。

### 3.2.2 浚县小调《尼姑思凡》音乐分析

浚县小调《尼姑思凡》又名《五更寒》，属时序体民歌，是“五更调”曲体的一种，哀唱了一位小尼姑自小被父母送进庵堂，羡慕俗人生活想要还俗的悲伤心情。“五更调”曲名流变历经了：“从军五更转”、“叹五更、太子五更转”、“五更”、“五更调”、“小五

<sup>①</sup>石林：《中国民间歌曲集成·江苏卷》[M]。北京：中国 ISBN 中心，1998 年，第 807 页。

更”的过程，唱词句式也由五言四句逐渐转变为长短句。<sup>[24]</sup>主题内容也从南北朝时的边塞军士的思乡之情渐渐演变为民间少女、尼姑等女性对命运挫折的哀叹。“思凡”即为神仙或出家人羡慕人间生活，实际上，“尼姑思凡”更多的是表现俗家女性对遁入空门尼姑的体恤，是俗家女性在“思凡”。<sup>[25]</sup>天津河东区的《尼姑思凡》多以从高至低的叹息式旋律走向，并采用了 si 这一色彩音，多拖腔。山西、陕北、湖南则少拖腔。江苏常州市的《俏尼僧》<sup>①</sup>也常用拖腔。从旋律上看浚县的《尼姑思凡》与江苏小调《俏尼僧》有着神似的特点。

尼姑思凡

1=F 2/4 浚县小调

2 2 5 | 5 5 6 5̣ | 5 5 6 5 3 | 5 2 | 2 2 5 | 6 3 5 3 2 | 1 2 3 2 1 6 | 5 - |

一更里小尼姑稳坐在庙堂，怀抱着小木鱼两眼泪汪汪，

1 1 6 | 1 | 2 5 5 3 | 2 2 3 2 1 | 1 6 | 2 2 5 | 5 6 3 2 | 1 1 1 6 | 2 3 2 1 6 | 5 - ||

女孩家出家来呀受罪又受苦，自青春不能配少年一情郎。

图 4-3 浚县小调《尼姑思凡》简谱

俏尼僧

1=D 2/4 常州市

6 1 2̣ 6 5 | 6 1 2̣ 6 5 | 6 1 5 3 | 2 1 2 | 5 3 5 | 2 3 2 1 | 6 6 1 2 1 6 | 5 - |

一更里俏尼僧进庵堂，手捧着念佛珠儿两泪汪汪。

1 1 2 | 5 5 3 | 6 1 5 3 | 2 1 2 | 5 3 5 | 2 3 2 1 | 6 6 1 2 1 6 | 5 - |

平民削发真受哭，年少的青春不配那少年郎。……

图 4-4 江苏小调《俏尼僧》简谱片段<sup>②</sup>

以上为两地简谱，浚县《尼姑思凡》歌词如下：

一更里小尼姑稳坐庙堂，怀抱着小木鱼两眼泪汪汪。女孩家出家来受罪又受苦，自青春不能配少年一青郎。埋怨一声爹，只恨一声娘。提起来算卦仙恼在奴身上。他算我不能活一十二岁，因此事把小奴送在庙堂。二更里小尼姑两眼泪汪汪，大姐姐小妹妹成对成双。穿红的戴绿的人人见爱，怀抱着银娃儿口叫亲娘。恨只恨自己身不能成双，又拆开好油丝巧梳妆。海棠花又戴上一二两三朵，有金簪和玉印斜插并旁。五更共有五段，李顺波只背至此处。

### (1) 旋律调式对比分析

<sup>①</sup>《俏尼僧》、《尼姑思凡》都属“思凡”类民间小曲。摘自——胡小满：文化视野中的晚清燕赵小曲[M]。北京：科学出版社，2011年，第183页。

<sup>②</sup>石林：《中国民间歌曲集成·江苏卷》[M]。北京：中国 ISBN 中心，1998年，第880页。

两首曲子虽旋律上有出入却同样都为徵调式，且都为五声。节奏型也常用八分、十六分音符。每四小节为一句，上段为四句，下段也为四句，与歌词相照。由于所记小调为李顺波所背，因此浚县的《尼姑思凡》只记录了上半段，这也是口传心授的弊端。每五更前段都为“起、承、转、合”的四句体传统音乐形式。

浚县小调每句开头常用向上四度音程与江苏小调一致，每句末浚县小调以二度结束与江苏小调一致。江苏小调中的骨干音 la→re 与浚县小调的骨干音 re→sol 都为四度音程，可以看出两曲框架的高度相似性。第一乐句两曲都以“re”结束，前两小节的节奏型也完全一致，最后一小节浚县小调的拖音更长些，更表现出浚县人民对于叹息音乐表现的丰富理解。第二乐句两曲的后两小节节奏型一致，“re”、“dou”、“la”、“sol”的结束音型也一致，两句的旋律最大跨度都为九度。浚县小调第二句头运用了第一句的头，用“同头换尾”方法；江苏小调第二句的尾与第一句的头相似并进行了拓展，两曲前两小节虽旋律看似不同，方法与用处却异曲同工。第三乐句，两曲的第二小节主要音型都为“sol”、“mi”，两句都运用了切分音，不同的是江苏小调用在了第一小节，浚县小调用在了第四小节。第四乐句前两小节，两曲都采用了第一、第二乐句的音乐元素，最后落在徵音上，并都伴随有长拖音。

#### (2) 歌词韵律比较

这两首小调每乐句的最后一个字都是相同的，分别是“堂”、“汪”、“哭”、“郎”，韵母为“ang”与“u”。格律为平平仄平，反复的韵律使情感得到了强化。每句的字数不够整齐，多是发展中的长短句，不再拘泥于字数，可见这首小调的民俗性很强。浚县小调乐句多为 11 而江苏小调除第二乐句为 11，其他乐句皆少于 11 字，可见浚县方言语速节奏要快于江苏方言语速。

从江苏小调《俏尼姑》与浚县小调《尼姑思凡》可以看出，两地的旋律框架十分相似，旋律起伏都较大、走向也异曲同工。歌词内容虽有变异，却韵律一致。浚县小调在这里没有河北《尼姑思凡》的北方悲叹旋律色彩，虽每句都为下叹旋律走向，却与江苏小调的轻快、婉转相吻合。这使得我们注意到浚县小调的来源有很大的可能为南方地区。

### 3.2.3 浚县小调《放风筝》音乐分析

浚县小调《放风筝》反映了人民的日常生活风土人情，是乡间民众最喜闻乐见的传统题材，曲调清新动听，表现了劳动人民生活中的情趣。这是一首二句体民歌，当地人也称“两句半”。它的第一乐句结束在“re”上，第二乐句结束在“sol”上，后半句结

束在“sol”上，从骨干音可以看出此小调为徵调式。同省的新野县小调《放风筝》歌词与浚县小调中的基本一致，但曲调上有所不同。下面根据对两首小调的对比我们可以看出同一地域范围的同一小调所呈现的不同曲调特点。

三月里来寸草生，桃花杏花满园红。柳条又发青，哎嗨、哟哦哦，柳条又发青哦。春暖花开天晴朗，我和姐姐去踏青。捎带放风筝，哎嗨、哟哦哦，捎带放风筝哦。十里长亭好风景，万花楼下去踏青。姐妹往前行，哎嗨、哟哦哦，姐妹往前行哦。一位舞童来踏青，骑着白马跨跟蹬。腰系剑和弓，哎嗨、哟哦哦，腰系剑和弓哦……

放风筝

浚县小调

1=F 2/4

22 5 | 556 5 | 56 53 | 3 2· |

三月 哟 里来 寸 草 生，

22 5 | 635 32 | 13 216 | 5 - |

桃花 呀那个杏花 呀 满 园 红。

323 2161 | 23 216 | 5 - | 5 5 | 56 1 |

柳条 又 发 青 啊， (哎 哎 哟)

323 2161 | 23 216 | 5 - ||

柳条 又 发 青 啊，

图 4-5 浚县小调《放风筝》简谱

放风筝

新野县小调

1=G 2/4

565 32 | 565 32 | 16 5356 | 116 1 | 25 332 |

正月 (呀) 十五 (啊) 寸 草 生 (啊)， 桃花 杏花

153 21 | 55 553 | 2321 5 | 565 32 | 116 153 | 2321 5 ||

满园 红， 柳条 已发 青 (啊)， (那 呀)， 柳条 已发 青 (啊 啊)。

图 4-6 新野县小调《放风筝》简谱<sup>①</sup>

### (1) 句式结构与歌词对比

这两首小调都为两句半的结构，歌词都为“七字、七字、五字”型，其中上、下两个七字句又是七言句诗体，并且都韵“ng”。即“三月里来寸草生，桃花杏花满园红……”但是，它们的衬词有所区别。

<sup>①</sup> 石林：《中国民间歌曲集成·河南卷》[M]。北京：中国 ISBN 中心，1998 年，第 325 页。

浚县小调第一乐句衬词为“哟”、“哎”，而新野县小调为“呀”、“啊”，由此可以看出两地方言的不同衬词也会有所不同。曲调上看，浚县小调衬字“哟”处的旋律是由低到高进行，当地方言感叹语句常发“o”音，这样便便于发音。而新野县小调衬字“呀”、“啊”处的旋律是由高到低，便于发开口音。第二乐句中，浚县小调衬字“呀”与上一句“哟”有所不同，这与前面的字“花”发“a”音一致，并多了“那个”两字做语调上的补充。而新野县小调此乐句并无衬字。补充句中，新野县小调衬字“哪”、“呀”体现了河南地方方言口音较重、下降音调居多的特色，而浚县小调用了“哎”、“哎”、“哟”三字，并且“哎”、“哎”两个字都用了上滑音，这与浚县方言中感叹语句常用上仰音有一定关系。

#### (2) 曲调对比

两个地方小调都为徵调式，体现了“我国太行山以西的西北块区分布大量的徵调式的特点”。<sup>[26]</sup>第一乐句中，浚县小调结束音为“re”，在不稳定音级上，是典型的民间小调特点。而新野县小调乐句展开较为丰富，结束音“dou”在稳定音级上给人以结束感。浚县小调第二乐句是第一乐句的继承，而新野县小调第二乐句听起来像是第一乐句的转变。实际上它是第一乐句的发展变化，是通过第一乐句的第一小节动机：“sol”、“mi”、“re”展开的一系列变化。这与浚县小调看似不同但实际上发展方法是一致的。补充乐句中，浚县小调前半句运用了新的材料进行，后半部分重复的是第二乐句，使乐句显得活泼而又统一。而新野小调重复的却是第一乐句，从此处可以看出新野小调是完全围绕着第一乐句进行展开的。

从整个旋律来看，浚县小调朴实、平稳，体现了当地人民平实、大方的性格特征。它所用的二、三度音级进行较多，大跳只有一处，从此可以看出浚县人民不爱张扬，善于追求“中”、“和”的特点。尤其是在小调旋律中高音“sol”进行到“re”是“re”到“sol”的回归，大跳“sol”到低音“la”之后也是它们之间的音“dou”。这与当地人民遵循儒、道思想有所关联。从浚县小调《放风筝》与新野县小调的对比中我们可以看出，地区相近的地方小调结构有相似性但曲调却区别很大，在用词上也有许多不同。

#### 3.2.4 浚县小调《垂金扇》音乐分析

浚县小调《垂金扇》还选自《济公活佛》系列小人书中，讲述了当时一位贪官想要离间一对夫妇，把垂金扇放在妇人的衣柜中，最后被济公断明真相，成全了一对夫妻的民间故事传说。在郟西和长阳《垂金扇》为非物质文化遗产保护遗产中的民间小调，这首小

调被浚县艺人李顺波成为最好听的小调。它唱中还带有对白，共有十五段。东京大学所藏《垂金扇》而非《洒金扇》，但歌词中却用“洒金扇”，江苏小调也称《洒金扇》，浚县人称为《垂金扇》与活佛济公小人书一致，这其中的文字原因有待继续研究。东京大学网站中藏有《垂金扇》的歌词，如下：

（女唱）闲来无事到奴家，姐见一见笑哈哈，慌忙去泡茶哎哟哟慌忙去泡茶，（男白）泡不泡茶我且问你，昨晚来的那个人，怎么穿着打扮我都看见，头戴马蓝披的草帽，蓝绸子褂，里身穿月白洋绉，大褂、双面缎鞋，白布子，左手提着画眉笼子，右手拎着洒金扇，那是何人？（女唱）那是奴的姑表弟，瞧他的姑妈，他姑是奴的妈哎哟哟捎带着看奴家。（男白）看奴家，看冤家罢，为什么拉拉扯扯？（女唱）表弟有一把洒金扇，奴家有一朵茉莉花，金丝拉扯扯哎哟哟金丝拉扯扯。

此歌词详细记载了本曲的主要内容，与浚县小调歌词基本相同，如此一首小调其念白竟十分详尽，可见我国的许多的宝贵遗产流失于日本的不占少数。这首小调以一对夫妇一唱一答的形式，描写了丈夫来到亲家抱怨妻子的情景，内容风趣，旋律通俗容易上口，李顺波也称此曲很是好听。此类曲调语言性较强且以到亲家抱怨为题材的小调被称为“银钮丝调”。<sup>①</sup>它大多流行于我国华北和江浙一带，在江苏民间歌曲集成中也找到了此曲，它的歌词与浚县小调歌词相类似，通过以下比较可以看出两曲的不同与联系。

垂金扇

1=E  
2/4

浚县小调

5̣6̣ 5̣3̣ | 2 23 | 5̣6̣ 5̣3̣ | 2. 3 | 6̣1̣ 1 | 5̣6̣ 5̣3̣ | 21 | 6̣5̣6̣ | 1 - | 1̣6̣ 1 | 5̣6̣5̣ 32 |

闲 暇 里 那 个 无 事 就 到 姐 家 呀， 姐 儿 一 见

112 323 | 22 21 | 16 5 | 32 31 | 23 216 | 5 - | 56 53 | 2. 3 | 16 5 |

笑 呀 么 笑 哈 哈 呀 Y 鬟 你 忙 倒 茶 呀， 哎 哟 哎 哟 哟 Y 鬟 你

32 31 | 23 216 | 5 - ||

忙 倒 茶 呀。

图 4-7 浚县小调《垂金扇》简谱

<sup>1</sup> 银钮丝调：大约兴盛于明代嘉靖、隆庆年间。摘自——袁静芳：中国传统音乐概论[M]。上海：上海音乐出版社，2000年，第33页。

洒金扇

苏州市

1=E  
2/4

1̇ 2̇ 1̇ | 6 5 6 6 | 5 5 | 5 1 | 1̇ 2̇ 1̇ | 6 5 5 | 5 5 | 5 6 | 1 | 1 2 | 6. 1̇ | 5. 2 | 3/4 | 1. 2 | 5 3 | 3 0 |

正 月 月 半 到 丈 人 家，  
2/4 | 5 6 5 | 3 | 5 6 5 | 3 | 5 6 1̇ | 5 3 | 2 1 | 2 2 | 5 5 #4 | 5 6 | 1 2 | 3 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 5 1 |

姐 儿 一 见 笑 哈 哈， 她 叫 春 香 忙 去 捧 茶， (呀 呀 哟 哟)， 叫 春 香 忙 去 捧 茶 (呀 呀 哟 哟)。……

5 - | 5 6 1̇ | 6 5 3 | 1 2 | 5 5 #4 | 5 6 | 1 2 | 3 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 5 1 6 | 5 - ||

图 4-1 江苏小调《洒金扇》简谱<sup>①</sup>

浚县小调《垂金扇》为(8+8+6)的两句半的格式，江苏小调《洒金扇》为(7+8+6)，由于江苏小调第一乐句的最后一小节是3/4拍，比浚县小调少一拍，但整体框架是一致的，最后一个乐句都是对前一乐句的反复。两曲都为徵调式，属C宫系统，且浚县小调的前两乐句运用了民族音乐发展中的“借字”手法。“借字”包括许多种方法其中“单借”就是将“角”变为“清角”从而向下五度移宫的旋律手法。<sup>[27]</sup>将浚县小调下移五度后，第一乐句骨干音“sol”、“la”、“mi”、“re”变为了“dou”、“re”、“la”、“sol”，与江苏小调的骨干音是一致的。两首小调的第一乐句第三、四小节都是第一、二小节的反复，而浚县小调两者的不同之处在于第一乐句的后四小节是对前两小节的展开，江苏小调却以三度与四度音程的跳跃结束在角音上。浚县小调此时却显得十分平稳与流畅，凸显出浚县人民的平和心态。

第二乐句很显然两个小调的旋律线十分相似，可分为(2+3+3)形式的三个部分。其中“一见”两字的旋律基本一致，而后第二部分的三小节虽由于上乐句后半部分的的不同发展而旋律有些改变，但中间的一个小节两者都为“re”音的发展。后三小节浚县小调运用了“简化”手法，把第一小节复杂的三连音变为八分音符，“mi”到“sol”的向上采用倒影手法进行了“mi”到“dou”的向下平稳进行，第二小节的十六分音符也简化为附点音符最后都结束在徵音上。最后六小节两曲都是对前面一个乐句的缩减反复。两首小调的衬字也十分一致“呀”字和“哟哟哟”，这些词曲和旋律骨干音的相类似性，让我们不得不猜想浚县小调是否来源于江苏一带。

对于四首小调的分析我们看出。从浚县小调的来源出发，由于浚县小调来源并不是本地，并与江苏小调的类似性可以大胆地猜测浚县小调来源于江苏小调。河南又靠近古时的京杭大运河，不仅从当地对建宁公主传说的角度，我们也可以想到浚县小调的旋律

<sup>①</sup> 石林：《中国民间歌曲集成·江苏卷》[M]。北京：中国 ISBN 中心，1998年，第762页。

风格神韵有源自于江苏地区的可能。尤其是清代时的浚县水路发达，来自京津的商人不断，这更说明了它的由来和北京、江苏是分不开的。从两者的相类似性出发，浚县小调与江苏小调又有着密不可分的共同母体流传联系。

## 第四章 浚县高跷的发展现状及其保护措施意见

“表演艺术的繁荣局面有两个重要的支撑点：一个是创作，一个是教育。”<sup>[28]</sup>作为非物质文化遗产保护遗产的浚县古庙会，传承的是几千年的文化习俗，但高跷在庙会中是年轻的，它具有强大的生命力和创新的空间。每年来此观看高跷表演的游客有二十多万人，可真正理解高跷人物故事的却很少；虽然高跷每年都在上，队伍却越来越少，八十年代的十来队现在只有五队；上跷的孩童多了，技巧却在减少，更多的家长是希望孩子上跷能够使神灵保佑孩子平安；高跷的文场音乐动听委婉，却没有人能够传承下来。从创新方面，高跷的技巧和音乐实在需要进一步挖掘和更新；从教育方面，高跷队伍的建设以及人们对高跷文化的理解也需要进一步系统化的发展。总的来说，浚县高跷如今面临着：1、队伍需要扩大 2、技巧需要挖掘更新 3、音乐需要传承创新 4、高跷文化精神的大力传播。

### 4.1 浚县高跷在传承发展中存在的问题

在各街各村的调查采访过程中，笔者发现人们对高跷人物故事的由来记忆都不太深刻了。这些故事是民间文化的代表，它表现了浚县当地人们对神、神话、当地民俗风情的深刻认识，体现了劳动人民最初对神灵的敬畏、伦理道德观和田间的风趣故事。将这些故事记录下来并为各个村称颂是十分必要的，我们需要一群具有一定文化水平的老人传承下去，它将是浚县文化的巨大财富。

现代的物质社会，人们在没有物质稳定的前提下追求精神享受实为困难。浚县的高跷艺人们几乎每户都是平日外出打工，每到过年才纷纷回家。采访中笔者还了解到，李顺波老人的儿子虽然会踩高跷因为工作需要而缺少练习上跷的时间，只能在每年高跷表演时敲一下锣。在表演期间我们还了解到，有许多技巧需要一定的时间和空间才能够展示，高跷队在表演时有很多重复技巧的展示而耽误了精彩技巧的表演时间。一般大会出演给每队的时间都在十分钟左右，以这样的时间展示高跷的各种技巧显然不足，所以我们应该取其精华去其糟粕。比如：东后街的高跷表演，在出场表演完地面上的一些技巧退场后，又排队重新上场表演翻桌子。浚县每个高跷队的特点都不相同，但整体的顺序、技巧方法基本是一致的，东后街这种有别于其他高跷的技巧在第一次上场表演就足够

了,也能够为其他队伍争取更多的时间。这些问题都是因为高跷表演的随意性大,长时间无人系统管理的原因。

由于人才的缺失,浚县高跷的文场音乐面临着失传的现实。李顺波老人反复强调现在的年轻人不愿意吃苦学习,他的年纪也在逐年递增,能够记起的旋律在笔者的努力下保存了下来,但是真正能够应用在高跷表演中的人才需要进一步培养。浚县高跷中的小调也需要更多学术权威人才的支持,这些动听的小调它不仅代表着历史中的痕迹,还可以找寻到民间音乐在不断繁衍中的规律。只有通过学术上的支持,它的音乐文化价值才能够得以肯定,进而能够有更好的发展空间。与浚县小调有着同样传承价值的高跷技巧也在慢慢流失,年轻的高跷艺人缺少了老艺人们的耐心和刻苦的精神,人们对生命的价值观也发生了改变。高跷中的高难度技巧如:走天桥、五米以上翻跟头等等,非一日两日能够完成,表演者没有物质保障很难下决心练习。

资金的匮乏是浚县高跷表演中存在问题的客观原因。政府机关每年对每村高跷队有一定的补助,但对于一个演出团队资金相对过少。每年高跷道具的维修都是由村民自己出钱,服装也是由会首组织村民捐钱购买。在东后街笔者还发现会首在本村最抢眼的墙上贴着各个村民捐钱数目的红纸。还有一些商业机构也进行了捐款,这是很值得提倡的。

从以上可以看出浚县高跷存在着高跷文化传播的薄弱,高跷队伍管理缺少系统化,音乐和技术传承的人才缺乏以及资金匮乏的问题。这些问题的解决将会使浚县非物质文化遗产——浚县庙会文化得以较快发展,还能使得我们的民族音乐文化得以继承发展。

## 4.2 保护措施意见

根据以上对浚县高跷在传承发展中存在问题的总结,本人从以下几个方面提出了一些意见:

加强浚县高跷文化宣传力度。保护浚县高跷当地人民义不容辞,首先当地政府应加强浚县高跷文化宣传工作,尤其是对区内的宣传。在区内可以通过电视、广播、网络、报刊及音响制作等手段进行广泛的宣传。据笔者调查浚县退休老人多数都在家中,并且对浚县文化比较了解。像胡玉德老师(曾经是浚县大伾山石猴路的带头人),在浚县有一定的影响力且了解十分浚县文化。他在家闲暇之余有很多想要了解浚县文化的人登门造访,他为浚县文化的传播做出了许多奉献。我们可以通过这种以老人为中心的文化传播方式,在每年庙会前每村以广播的形式将老人们所知道的高跷文化传播给村民。

另外，浚县文化局每年都会派记者对社火表演进行调查，并在《鹤壁民俗文化节》特刊杂志上发表文章，这也能够成为高跷故事传播的途径。其次，组织民俗学专家和有关专业人员以文字、视频等方式向本地和外来游客介绍浚县高跷。

立法保护。这是国际社会保护文化遗产的通常方法，也是最有效的保护手段之一。目前，浚县正月古庙会被列入中国春节民俗申报世界文化遗产重要内容，相关法律保护政策也即将孕育而生，政府需要尽快出台《浚县非物质文化遗产保护条例》等相关地方性法规，早日实现浚县非物质文化遗产保护工作的有法可依。

建立完善的浚县高跷管理体系。由于各村高跷队中表演者的年龄差异较大，会首对高跷的管理也非易事。笔者在调查中发现，浚县每个村之间的联系较少，对每村高跷的特色相互的了解也是十几年前的记忆。其实，每个村的高跷队应该在演出前了解其他队的状况，这样可以避免重复的表演内容，而且能够使各村的表演者减少演出压力。建立一个完善的交流体系，让各村既表演了自己的特长又有更多的时间创新高跷表演形式。高跷技术人才也并不是没有，而是高跷管理系统的疏忽使得没有更多的时间表演各类技巧。还有，很多能够演有工作的人没有时间练习技巧，这便需要时间去教其他人练习。再者，年轻的人不愿吃苦学习的问题需要一个代表作为榜样鼓励他们练习。庙会期间正是学生放寒假，田地里不繁忙的时间，各村组织好人教导练习会使表演更精彩，从而高跷技巧也得到了继承。

保护高跷音乐传承人与培养高跷音乐人才。所谓“非物质文化遗产传承人”，是指在文化遗产传承过程中直接参与制作、表演等文化活动，并愿意将自己的高超技艺或技能传授给其他人或政府指定的自然人及相关群体。浚县高跷正是通过这些高跷传承人才得以继承，保护了浚县高跷的传承人便是保护了浚县高跷文化。因此，浚县地方政府应积极采取各种措施对传承人进行保护并建立相应的传承机制。高跷音乐的传承离不开管理人员和音乐专业人员的参与。浚县高跷音乐人才的缺少是浚县高跷最值得关注的问题，必须建立高跷音乐人才队伍，通过教授高跷人员唱小调使得浚县高跷变得丰满，传统民族音乐也因此得到发展。

以多种渠道确保浚县高跷的保护资金来源。其一，政府应加大文化保护经费在浚县财政支出中所占的比例。其二，通过比赛获得奖金。2013年正月13日，第五届中国（鹤壁）民俗文化节首届中原社火表演大赛在浚县浮丘山广场举行。王可庄和西街村的高跷表演分别取得了第二名和第三名的好成绩，这次比赛前三名还有上万元的奖金，这也从

一个方面解决了高跷的资金问题。其三，鼓励社区、企业、群体或个人参与浚县高跷资金投入。

加强与高校的合作。近几年来，由于河南对中原文化保护的重视和支持，涌现出了不少科研队伍和研究爱好者，这就是研究和传承非物质文化遗产保护工作不可缺少的生力军。我们应该充分利用它们的优势，积极与区内外的其他研究机构和学者进行交流与合作，不断整合资源，壮大研究实力。北京的大胡营高跷曾在 2009 年参加了“北京传统音乐节”闭幕式的演出。<sup>[26]</sup>浚县高跷也可以用这样和高校合作、交流的形式，让更多的领域的专家和学者关注这一传统艺术表演形式。当然，如果媒体的传播得到政府大力支持，学术界的专家也会更加关注浚县高跷，从而提高浚县高跷文化的传播范围。

## 结语

浚县高跷有着独特的文化价值，它的高跷人物故事丰富，技巧难度大，文场小调朴实动听。通过对浚县高跷的文化形态及艺术特点的研究做出以下总结：

浚县高跷代表着浚县几千年来经久不息的浚县社火文化，它的表演时间与地点都与浚县庙会息息相关，是集宗教、娱乐于一体的艺术表演形式。初九为祭祀玉皇大帝高跷表演穿梭于大伾山上，十六为朝拜碧霞元君高跷表演展示在碧霞宫与大戏台之间。这便是浚县高跷的表演特点：古建筑是浚县高跷的环境氛围，宗教信仰是它生存发展的精神支柱。

浚县高跷队都以各村为代表，各村的高跷也各有特色。西街村的文场小调，东后街的翻桌子，后寺庄的走天桥和扑蝴蝶，西关纸坊街的双扑双捉各个精彩。技巧表演有：探海、提篮、背剑、大小蹲桩、爬脚叉、蝎爬、捕鱼、抱月、蹿桌、扑蝶、大扎草、贴皮草、单叉、仰脸叉、上扁担、叠罗汉、牵象、赶驴等。有走场技巧，各个人物上场技巧和造型技巧三种表演形式。

浚县高跷的表演内容也都以故事人物为中心展开，故事人物总的来说有九组：大金脸、老渔翁、扑蝶和闹许仙、余二姐与苏生、老婆婆和傻儿子、大妞和瞎子、撑船公与货郎妇、张公背张婆、二小赶驴。这些故事皆取自于民间神话传说以及一些民俗佚事，充分地呈现出浚县信奉佛、儒、道三家的传统思想。

本文重点是对浚县高跷小调的研究，一方水土养育一方人，浚县的小调反映着他们的生活，同时生活也影响着他们小调的艺术特点。浚县地方人民不但在生活中秉承着儒家思想的“和”的精神，在小调中也凸显出“中”的思想。信奉于山间庙宇中的佛教与道教的浚县人民，不但生活中思想保守、本分，它的小调也平实、保守。在总结浚县小调艺术特点的同时，与江苏小调的对比中我们还发现，不同地区小调的骨干音与歌词的极相似性，这使我们展开浚县小调是否来源于江苏地区的想象。证实这一判断是否正确还需要我们进一步进行调查和研究。

此页不缺内容

## 参考文献

- [1] 华智亚、曹荣. 民间庙会[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2006: 11.
- [2] 盛夏. 迷狂的社火(上)[N]. 中国鹤壁民俗文化节特刊, 2011-1(61).
- [3] 马金章、张富民. 浚县正月古庙会[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 2008: 17.
- [4] 刘式武. 浚县浮丘山古庙会盛况[N]. 中国鹤壁民俗文化节特刊, 2011-1(28).
- [5] 马金章、张富民. 浚县正月古庙会的形成、发展和现状[N]. 中国鹤壁民俗文化节特刊, 2011-1(15).
- [6] 赵智海. 浚县志[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 1990: 150-152.
- [7] 傅起凤、傅腾龙. 中国杂技史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2004: 175.
- [8] 马珂. 朝顶路上的浚县社火[N]. 中国鹤壁民俗文化节特刊 2011-1(25).
- [9] 郭鄂. 山海经新考[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2004: 619-620.
- [10] 鸿宇. 踩高跷[J]. 国学, 2007, 1(7): 52.
- [11] 匿名. 踩高跷的由来[J]. 农民文摘, 2005, 21(1): 54.
- [12] 钟敬文. 民俗学概论[M]. 北京: 高等教育出版社, 2010: 7.
- [13] 伍国栋. 民族音乐学概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1997: 16.
- [14] 杜亚雄. 民族音乐学概论[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2011: 43.
- [15] 马金章. 中国历史文化名城浚县[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 1994: 64.
- [16] 钟敬文. 中华民俗学经典[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2002: 75.
- [17] 胡小满. 文化视野中的晚清燕赵小曲[M]. 北京: 科学出版社, 2011: 175.
- [18] 徐华铛、杨冲霄. 中国戏曲装饰艺术[M]. 北京: 中国轻工业出版社, 1993: 36.
- [19] 陈茂同. 中国历代衣冠服饰制[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2005: 199.
- [20] 马金章、张富民. 浚县正月古庙会[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 2008: 83.
- [21] 郭乃安. 音乐学, 请把目光投向人[M]. 山东: 山东文艺出版社, 1998: 1.
- [22] 袁静芳. 中国传统音乐概论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2000: 34.
- [23] 陈红芹. 浚县方言中的多音节语气词[J]. 文学界(理论版), 2010, 1(11): 113.
- [24] 乔建中. 土地与歌[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2009: 199-200.
- [25] 胡小满. 文化视野中的晚清燕赵小曲[M]. 北京: 科学出版社, 2011: 149.
- [26] 刘正维. 我国民间音乐的调式体系与调式分布[J]. 西安音乐学院学报, 2002, 20(11): 5-10.

- [27] 狄其安. 三个不同地区的汉族民歌茉莉花的衍变过程 [J]. 黄钟, 2009, 22(4): 71-77.
- [28] 乔建中. 土地与歌[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2009: 389.
- [29] 张帆. 北京顺义大胡营村高跷会调查报告[D]. 北京: 中国音乐学院, 2010.

## 致 谢

首先，感谢参与调查的浚县西街村艺人李顺波在论文小调写作方面的全力支持。再次，感谢浚县后寺庄会首王书存、村支部书记王修武及热情的高跷演员王兴海、王二付、王彦军等对笔者写作的全力配合。最后，感谢导师对论文的指导与点评，使得论文能够顺利的进行，感谢您的教导！感谢你们的大力支持！

此页不缺内容

## 攻读学位期间发表的学术论文目录

(1) 连续出版物

[1] 代崢, 于琼芳. 画中有乐、乐中有画 [J]. 青年文学家, 2011, 26(5): 117.

[2] 于琼芳. 浚县踩高跷的表演过程 [J]. 大众文艺, 2012, 56(288): 207.

## 独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写的研究成果，也不包含为获得河南师范大学或其他教育机构的学位或证书所使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

作者签名： 于淼芳 日期： 2013.5

## 关于论文使用授权的说明

本人完全了解河南师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河南师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

作者签名： 于淼芳 导师签名： 张伟 日期： 2013.5