

渭南地区戏曲志编纂委员会 编

渭南地区戏曲志

张庚



张庚

PDG

三秦出版社

前 言

渭南地区位于关中平原东部,地域宽阔,人口稠密,全区面积1,313.4万平方公里,人口438.06万人,平均每平方公里人口密度为334人。交通四通八达,境内铁路畅通,公路已成网络。工业日益勃兴,已形成门类比较齐全,产品品类繁多的工业体系。这里,农业发展已有几千年的历史,中华人民共和国建国以来农业发展较快,特别是中国共产党的十一届三中全会以来,随着农村改革的深入发展,农业和农村经济进入了一个新的发展阶段,农村经济结构也不断发生变化,农村在振兴。商业发达,城乡市场繁荣活跃。

周、秦、汉、唐等十一个朝代定都长安,渭南长期处于京畿要地。不仅农业、手工业和商业有着悠久的历史,戏曲艺术也随之经过孕育、发展到形成、繁荣。建国30多年来,尤其是党的十一届三中全会以来,渭南地区戏曲艺术更为繁荣昌盛。

在这经济上兴旺发达、政治上安定团结的盛世,渭南地区文化局根据陕西省地方志编纂委员会、省文化厅、省民族事务委员会、中国戏剧家协会陕西分会1983年6月19日通知精神,组织人员从1985年3月开始编纂《渭南地区戏曲志》,成立了编委会,下设编纂组、办公室。经过培训编志人员,学习编志知识,搜集资料,同年8月写出了《渭南地区戏曲志》初稿,经多方征求意见,特别是省“戏曲志”编委会多次组织讨论,提出修改意见并具体帮助。

《渭南地区戏曲志》以马列主义、毛泽东思想为指导,坚持辩证唯物主义和历史唯物主义,坚持实事求是。它是一部具有民族特色的、科学的、知识性、资料性融为一体的志书体裁的地区性戏曲小百科。

由于历史的偏见,过去没有人为戏曲写志,建国后,若干年来由于“左”的干扰,则无法修志。党的十一届三中全会以来,政通人和,修志已成必然。《渭南地区戏曲志》就是在这种形势下产生的。它填补了我区戏曲志历史的空白。

《渭南地区戏曲志》属艺术学科,用艺术研究的成果,来为人民服务,为社会主义服务,达到裨今惠后的功用。综其特点为:

一、富于时代气息。这本志书,是统合古今资料编纂的,按详今略古的原则记述渭南地区戏曲艺术的历史和现状。对剧目、表演、音乐、舞台美术等在继承的基础上发展和创新。可以从中看出时代的要求,感受到时代在前进的气息。

二、具有地方特色和剧种风格。全区有11个剧种,这在全省来说,是剧种较多的地区。这些剧种各有特色,有温文尔雅、婉转动听的,有曲牌悠扬、丝丝入扣的,有铿锵抒情、动人心弦的,有激越高亢、鹤立高吟的,等等,风格各异,但都能雅俗共赏。

三、纵横交错,经纬分明。全志纵有综述、大事记,横有部类——剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹……既反映了戏曲的历史

沿革，又反映了建国以来戏曲研究的成果和戏曲史论研究与艺术实践的新水平。有纵的历史连续性，有横的广阔性。

四、具有系统的戏曲专业知识。《渭南地区戏曲志》的全部释文采用的资料是经过反复核实的，准确性强，释文通前至后注意知识性，戏曲的“唱念做打”“手眼身法步”四功五法表演手法的发展和创新，各剧种的唱腔选段与记谱、舞台美术向轻、美、亮、写实与写意相结合的发展过程，在有关部类的记述中均有反映，增强了志书的可读性。

戏曲是群众性的综合艺术，它的全部历史是在发展中前进的。在这改革的盛世，戏曲艺术将随着改革的步伐，不断创新，不断丰富，不断顺应广大人民群众鉴赏水平的提高，在秦东大地上，更为千姿百态，万紫千红。

序

鱼 讯

《渭南地区戏曲志》编委会，用两年半时间编成了一部志书，现在由三秦出版社出版了，这是一件值得庆贺的事，因为它是我省戏曲志编纂成书最早的一部。

这部志书有40万字，全面系统地记述了渭南地区戏曲艺术的渊源、继承、改革、发展和现状，内容丰富，文图并茂，具有科学性、知识性、资料性，是我省戏曲志书方面一部前无古人的系统的创业工程。填补了一个多剧种地区千百年来无戏曲史志的空白，它将以自己的独特风貌列入各种志书之林。

渭南地区自古以来经济繁荣，文化发达，土地辽阔，物产丰富，物华天宝、人杰地灵，为三秦咽喉，京畿要隘。在这得天独厚的地域内，蕴藏着古老的文化遗迹、文物古迹和革命遗址，同时也罗布着浩瀚多彩的戏曲艺术遗迹。黄河两岸，渭、洛之滨，是我国文化开发较早的地区之一，大荔沙苑文化，字圣仓颉故居，以大荔为中心的古老民歌，“秦声”、“郑风”，秦、汉、唐的“角抵”、“百戏”及大型音乐舞诗《秦王破阵乐》、“散乐”、“参军戏”、“傩戏”、“唱经”等古代文明琼英，长期哺育了这里的戏曲艺术之花茁壮成长。作为四大声腔之一的梆子腔——秦腔，在金元之际已跻身于“杂剧”之列，明、清两代已形成完整的剧种。

渭南地区在我省来说，是个多剧种的地区，有秦腔、同州梆子、迷胡、碗碗腔、阿宫腔、线腔、跳戏、老腔、韩城秧歌、渭南秧歌等十多个剧种。在潼关沿黄河一带各县不仅保存了宋金、元时期的戏曲文物，还流传着不少戏曲剧本作者和艺人的故事、传说。古代各个时期形成的不同风格戏曲班社数以百计，演出活动非常活跃。戏曲艺术精英荟萃，人才辈出，就以秦腔来说，我省著名演员多在渭南一带学艺，成名，献艺。清中叶有著名秦腔艺人魏长生在同州一带学艺，后赴京演出，誉满京华。清末民初有申祥麟、白长命、水铃儿、王德元、朱林逢、王赖赖、王麦才、赵东郎、拜家红、张海娃、罗士魁；线偶名艺人杜进虎；碗碗腔名艺人杜升初（艺名一杆旗）、谢德龙；迷胡艺人杨保、张子忠（艺名锅罗）、五子儿、保来儿；阿宫腔名艺人段天焕等都曾在舞台上名噪一时，长期为广大观众所喜爱。各剧种的剧目，更是丰富多彩，剧作家层出不穷，明代有传奇作家王无功，清有李灌、李芳桂（李十三）、崔问余、李印堂，辛亥革命以后有李桐轩、高培文、李约祉、李仪祉、王伯明、白瑞生、郝心田等，都以他们创作的丰富剧目繁荣了戏曲舞台。新中国成立以后，本着文艺为人民服务、为社会主义服务的精神，在百花齐放、百家争鸣方针指导下，革命文艺工作者和老艺人一起，培养了一批一批的社会主义戏曲人才，渭南地区的戏曲事业又跨入一个新的阶段，各剧种演出团体纷纷兴起，创作、导演、教练、表演、戏曲音乐、舞台美术人才济济。对于旧有的民族民间戏曲艺术，在继承的基础上，进行了卓有成效的改革，使它以新的面貌展现在社会主

义的舞台上。他们辛勤努力的成果获得了党和国家领导人的热情赞扬和鼓励，在省、地历届会演中崭露头角。

这个志书统合古今，对历史的成就，特别是新中国成立以后对戏曲各剧种的继承改革，发展创新，人才培养，剧本创作，戏曲评论，演出场所的建设，戏曲文物等等都作了实事求是而详实的记述。是一本探本求源、寓褒贬于记事之中，明规律于兴衰之间的专业志书，对今人后人阅读、参考、研究都是很有价值的材料。

《渭南地区戏曲志》的脱稿成书，从成立机构、培训干部、搜集资料，编纂初稿到定稿，给全省带了头，同时在编志的实践中，锻炼出一支好的编纂队伍。他们在编志过程中较系统地掌握了专业知识，从我多次和他们接触中，看到在他们身上有一股刻苦好学，不畏困难开拓前进的毅力。他们在广征博采资料、编纂志稿中，多方倾听意见，不仅专家、学者，就连知情的老艺人也不放过，他们这种不怕酷暑严寒、反复修改书稿的负责精神令人肃然起敬。韩城市戏曲志主编耿万津把自己的生命献给编志工作，年过半百的于树仁在经费极端困难的情况下，背上干粮，千里迢迢上京调查有关资料，这种为完成志书的奉献精神是感人的。如果没有这样一支坚强的编志队伍，要完成《渭南地区戏曲志》和11部县（市）戏曲志书是不可能的。这是群体智力的荟集，是群体汗水的结晶。

渭南地区各级党政领导和文化部门的负责同志，对戏曲志的编纂，给予了极大的关怀和支持，不然这样大的综合艺术的系统工程是很难顺利完成的。

目 录

序

前 言	
综 述	(1)
图 表	(17)
一、大事年表	(17)
二、剧种表	(38)
三、剧种流布图	(42)
志 略	(46)
一、剧种	(46)
二、剧目	(58)
三、音乐	(85)
四、表演	(176)
五、舞台美术	(217)
六、机构	(234)
七、演出场所	(274)
八、演出习俗	(289)
九、文物古迹	(300)
十、报刊专著	(308)
十一、轶闻传说	(314)
十二、谚语口诀	(319)
传 记	(325)

综 述

渭南地区位于陕西省八百里秦川的东部，东滨黄河与山西运城地区毗邻，南依秦岭同商洛地区相连，北邻延安地区，西接西安市与铜川市。渭河、洛河交贯全区。目前辖11个县市：渭南市、韩城市、合阳县、白水县、华阴县、澄城县、富平县、大荔县、潼关县、华县、蒲城县。

渭南地区先秦时期曾分属魏、韩、郑等国，秦汉时为三辅之左冯翊，六朝以后又分属冯翊、弘农两郡或同州、华州二州。中华人民共和国建立后，设置专员公署，所辖市县屡有变更。中国共产党渭南地委、渭南地区行政公署设在渭南市。

渭南地区现有地方戏曲剧种16个，其中本地剧种11个，有秦腔、同州梆子（老秦腔、东府秦腔）、碗碗腔、老腔、迷胡（因产生于陕西的眉县、户县两地，故称眉户。据说又因曲调缠绵悱恻，使人入迷，故名迷胡。）阿宫腔、线腔、跳戏、道情、渭南秧歌、韩城秧歌。占全省剧种的1/4。外来剧种6个：京剧、豫剧、曲剧、话剧、蒲剧、花鼓戏。

渭南地区是我国梆子声腔剧种发源地之一。其发展历史基本上经历了以下七个不同的历史时期：

一、源远流长的秦声古剧

渭南地区是陕西省文化繁兴较早的地区之一。大荔沙苑人所创造的中石器时代的文化，即沙苑文化，其遗址在本区达十四五处，至于新石器时代的遗址更是十分丰富，伴着古代文明的高度发达，举世著称的西音就产生于这里的大荔县（吕不韦《吕氏春秋·音初》），在西音基础上发展形成的秦音——秦风——秦声，成为古代秦地重要的文化活动内容。《诗经》中魏风、郑风，是先秦时期当地人们留给我们的最早的乐舞歌诗。它可以歌，可以舞，可以弦，可以诵。尤其是郑风（今华阴、华县）的载歌载舞，表演古朴。这种融音乐、诗歌与舞蹈于一体的“乐”的艺术特色，对后世诗歌及戏曲产生了极大的影响。秦始皇统一六国使秦文化得到空前弘扬。秦人气势高昂而强悍，其时的音乐“秦声”、“秦风”则反映了当时这种政治和民情，其声，音铿锵激越，浑厚宏大。徐嘉云在《中国戏剧史》中写道：“秦腔俗称梆子腔，盖因其以梆子为乐器而得名者也，其来源极古，负谓肇始于战国，唯时秦始皇甫灭六国，囊括天下，乃寄情于声也。……后世之秦腔实际胚胎于此焉”。司马迁《史记》中关于秦声的记载，包括有对故乡的深情。他的外孙杨恽有外祖遗风，在被罢黜闲居华阴时，以秦声日以继夜地与其妻子儿女“拂衣而喜，奋袖低昂，顿足起舞，仰天抚缶而呼鸣”（杨恽《与孙会宗书》）借揉孤愤之

情。魏晋六朝时期，此风不减秦汉。隋末唐初，弘农人民的又一伟大创造就是大型音乐舞蹈史诗《秦王破阵乐（舞）》（吴兢《贞观纪要》）的问世，其发扬蹈厉、慷慨悲昂，深得人民群众的喜爱和唐宫廷的嘉许（新、旧《唐书》、《贞观政要》），人称“秦王腔”（范紫东《乐学通论》）。在“州有伶、府有戏”（白居易诗）的大唐，渭南地区成为唐梨园、教坊艺术与艺人的渊藪之一。散乐、参军戏、傩戏、唱经、唱道情、唱曲子遍及全区。教坊不少大曲，取之本区。华阴新茸“设厅”，大荔东窟谷民演杂剧，华山道士唱道情，冯翊九龙庙居民赛，民间岁除日，二老人备为傩翁、傩母，画裤、涂面，散乐巡乡历村演出。共同形成了“馆台北阙笙歌于洛滨，珠阁西聆箫曲于秦野”（《金仙公主墓碑》）的昌盛局面。下邳（今渭南市下邳乡）白居易、白行简兄弟对故乡的这种情况也时时溢于言表，诗中多有记载。唐代盛行朝野的大曲、拍弹、盘给傀儡与我区的迷胡戏、老腔又名（拍板），碗碗腔都有一定的关系，至新中国成立前，二华（华阴、华县）农村的小舞台木偶戏和皮影戏还延承有既唱秦腔、碗碗腔又唱曲子腔的“风搅雪”的不同唱腔剧目，皮影戏就更不言而喻了。至今沿黄河两岸一带的韩、合跳戏（又名饶鼓杂剧），就是在唐杂剧、傩戏的基础上形成并发展而成的具有唐宋杂戏遗响的地方剧种之一。

五代与北宋时期，唐宋大曲、舞队、鼓子词与杂戏，在我区进一步地方化。“同州乐工翻黄幡绰《霓裳谱》，钩容直乐工程士守别依法曲造成，”（《嘉祐杂志》），当时所用六么、法曲等，如今之“秦腔也”（焦循《剧说》卷一）。在元代，则有撮彦举、李仲章、王天祺、郭时中、李庭、郭镐等，他们共同促进了元杂剧的兴盛局面。同州李仲章的杂剧，人称“词如铁笛秋风”（《太和正音谱》）。戏曲世家李十三就是在元末明初从华县举家西迁至渭南的。明代中叶康海罢官居家，寄情山水，复振北曲，二华同（同州）、朝（朝邑）是他繁频往来的地方之一，韩邑二韩（韩邦奇、韩邦靖）、华县二张（张光孝父子）成了康海的有力支持者，享名国中的“妙妓出秦中”，大大促进了西府曲子和迷胡与二华曲子的艺术交流，《石将军传》就出于这个时候。晚明则有合阳的王无功潜心传奇创作、演出。他共创作剧本七部，其中《梨花记》、《异梦记》、《景园记》、《弄珠楼》影响较大，汤显祖、冯梦龙、杨君鸾、陈继儒、祁彪佳等戏曲大家都评点过他的作品。祁彪佳说“伯彰善为儿女传情，必有所极精惊处，令观者破泣而欢”，并称他们的创作“匠心独构”（《远山堂曲品》）称赞王无功的创作“无功喜传侠女，故红侠中每有技击者”。“格善变、词善转”，好写生且“通本不脱豪侠之气”、“一洗脂粉之病”，（《远山堂曲品》），这在晚明儿女柔情谰语充斥舞台的情况下，实属难能可贵。秦腔《花亭相会》即根据无功《百花亭》移植。清代的蒲城崔问余等也曾有传奇作品传世。

二、明、清两代戏曲

渭南地区的地方戏曲剧种是在秦声古剧的哺育下产生并日趋兴起的，而秋神报赛的群众性戏曲活动，则极大地促进了它的成熟与繁荣昌盛。

秋神报赛即春祈秋成报赛，此风肇于先秦，此后遍及农村。最先只限于后土祀及与农

业有关的神祇，后因隍祀而普及于很多寺庙观馆。星罗棋布于我区广大农村的古代戏楼（又名乐楼、戏台、歌台、歌舞楼、舞榭），是这方面的历史见证。以韩城市为例，宋元两代戏楼造址达20多处，一个小小的县城（市前为县）亦达17处之多，有些村庄也多达七八个。尽管经过多次兵燹的毁坏，但目前渭南地区尚存的清代以前建筑的戏楼，约140多处。其中有大荔朝邑大寨子东岳庙的宋代乐舞楼，韩城市北营庙的金元时代戏楼，蒲城城隍庙的乐厅露台（金人符节《重修城隍庙碑记》），华阴县敷水的金代戏楼和韩城城隍庙明代戏楼，澄城县城隍庙唐代乐楼、华县城隍庙戏楼（“文革”时毁）等等。明初，由于朱元璋敕封城隍，各州府县以至一些稍大点的村庄都建有城隍庙，而戏楼又成了每座寺庙总体建筑结构中必不可少的组成部分。所以农村普遍流传“城隍庙对戏楼”的谚语，从此祀城隍庙又成了当地秋神报赛的重要内容。庙会演戏一般都由庙首或会首负责，集资或以庙产收入支付，一次耗银相当于中等人家一户一年之全部收入。一般演戏一台，有时多达四五台。有对台、并台和对、并台同时演出。赛会实为赛戏。赛戏的普遍发展，极大地促进了农村戏曲的发展与繁荣。戏曲流派风格的形成和发展与赛戏有密切的关系。从时间上讲，一般赛会演戏为三天三夜，多时可达旬日半月。华阴县西岳庙会，演出达20余日（《华阴县志》卷1），盛况空前。清康熙时康行侗主修的《韩城县续志》说“大会于八月二十四前后，凡五日里中之祀，此为第一。商贾辐辏，百货鳞集，士女朝礼，香火杂沓，遍于城中，有越境渡河而来者，箫鼓宴享，备极繁华。乐伎歌舞，尽态极妍。里社以南北分其为社，各五，有以数十金，致梨园者，妙舞清欢用于郡邑，由来久矣。”蒲城、合阳县赛会演戏，更是驰名省内外，当地群众口歌说：“合阳六月炸，澄县七月压下下”。蒲城最盛者是“南北二赛，南赛在五更村，祀东岳，北在延兴，祀尧山圣母，届时梨园纷集，车马填塞，一切浮糜足抵中人数十户之产”（《蒲城县新志》卷1）。清初李馥燕《清明登尧山》诗说：“凌顶东风鼓啸歌，声高不管警人多”。有时这一会从“正月四日开始唱戏，至麦芒未停。”大荔县正月望日的赛会演戏，创自宋真宗时，元明二代，更是“社鼓喧阗，火烟辐辏，渭、蒲、富、临咸至”（《道光大荔县志》卷4）。明人张联珠在《后土庙重修碑记》中说“百姓祈丰年，为之报赛，从西汉、历西晋、六朝及唐、宋、元、明，恒四序不绝。”如果把我区各县这种秋神报赛演戏的日程加以排比，就会发现一年360天中，几乎每天都有报赛或其它祭祀演戏活动。娱神实为娱人。“二华”一带每年春、冬祈牛马、火、龙王、药王、关帝、河渚诸神，都有定月定日，大则搭台、小则皮影、木偶、曲子戏演唱，三日贯例，年年如是。赛会和祀神成了人民群众唯一文化娱乐活动。演戏之习，日唱不足，继之以夜，从而又形成了我区的夜戏风靡于世。乾隆初年抚陕的陈宏模曾专门出告示10多次，三令五申禁戏。但情况如何，用其人一段话说明“秋成报赛、敬神、还愿演戏，原所不禁，但白昼甚长，尽可演戏，何必定在夜间。”“陕西向有夜戏恶习，于广阔之地搭台演唱，日演不足，继之彻夜”（《墙远类偶存稿》卷27）。

渭南地区是一个长期以农业人口为主体的地区，这种举县若狂的赛戏演出，充分表现出农民在戏曲方面的兴趣与无穷尽的艺术创造力，从而形成了本区的剧种之多，剧目的丰富，艺人的辈出不穷和班社的林立。梆子声腔中同时出现同州梆子（老秦腔），秧歌剧中出现韩城秧歌与渭华秧歌的不同风格流派。并在不同流派中出现了新剧种的情况。

正是在这种秋神报赛中涌现的，各剧种间的相互竞争与学习，如线腔戏吸收梆子声腔剧种的腔调形成了“乱弹调”，联曲体迷胡戏，碗碗腔、秧歌不断吸收板腔体音乐结构，从而形成了两种音乐结构并用等等都以说明问题。

渭南地区本地戏曲剧种，滥觞于唐以前的秦腔古剧，至宋元间开始形成了许多不同声腔的戏曲剧种。明清两代逐渐达到了鼎盛时期，呈现一派霞蔚云蒸的戏曲胜境。

秦腔是梆子腔剧种中形成较早的戏曲剧种。从声腔上讲，它的板式变化体音乐结构无疑与唐大曲中的慢快、中快、散板式变化有着必然的继承关系。宋时期《串梆子》已标志着这种音乐结构的逐渐独立自成门户，元代作为北曲别派的西腔、乱弹，仍跻身于金元杂剧之列。大约到了明初，秦腔就成一个新的戏曲剧种。在明中叶以后，完成南曲四大声腔（昆、弋、余姚、海盐）并存的北方重要戏曲声腔。此后不久，即繁衍出一系列梆子声腔剧种，成为我国四大声腔之一。明末清初，由于秦腔在同州一带的稳固发展，成为秦腔四大流派之一，并逐渐形成了自己高亢激越、古朴的艺术风格，独立成为一剧种，康熙以前它有时（或基本上）是板腔、联曲两种曲式共同。板式有散板、紧板、慢板与滚白等，除滚白外各板路又有两种情感色彩不同的调子，即花音（又名欢音）、苦音（又名哭音），乾隆以后，从宋大曲和元杂剧中吸收的曲牌（包括套曲）唱腔，逐步转变为伴奏音乐，即曲牌音乐，板式也不断丰富。即在二六板的基础上形成了具有不同感情色彩，可以表现多种思想感情的10多种板路，音乐的戏剧性大大加强了。这种以一个曲调为基本，充分利用曲调变化的原则，把它用各种板头唱出来，主旋律清晰、明朗，节奏变化多样，而且成套，从而使音乐与戏曲表演、剧本结构等有机地成为一戏剧性极强的整体。并使其唱做念打都音乐化。它看起来好象简单，只有一个主旋律，两个曲调（花音、苦音）七八种板路，但却能通过不断的变化，表现极为丰富的现实生活及现实生活中的人和事。在这里史诗及抒情诗的原则结合了起来，内在节奏通过音乐外在结构表现出来了，而且二者浑然一体。所以在以昆曲为代表的联曲体发展到无法解决音乐与戏剧性的矛盾时，“随唱胡琴，善于传情”、“易入市人耳目”的秦腔，就很快被不识字或识字甚少的农民和他们的艺术家所喜闻乐见，从而广泛形成了一个以秦腔为代表的梆子声腔剧种体系。就陕西省来说出现了板路风格基本一致、与流传地区语言相结合的四路秦腔：东府的同州梆子（老秦腔），西府的西路秦腔，南路的汉调桄桄，中路的西安乱弹。象迷胡、线偶腔、道情、秧歌这些以曲牌联缀的戏曲剧种，在音乐上不断吸收板腔体音乐的特色，丰富充实自己。本区11个地方戏曲剧种的完善与兴盛都在这一时期。十八、十九两个世纪，是本区戏曲蓬勃发展，蔚为大观的时期。班社林立，艺人辈出，剧目丰富，演出场所遍及各个村镇，有时一个村竟达数所，表演的程式化程度更高。有些地区演出更是一一年四季不落台，白天演、夜晚演，秋神报赛戏、丧葬戏、寿诞戏，戏曲艺术似乎整年都在活动中。同州梆子（老秦腔）有著名的四大班、八小班，三四十个班社；合阳县跳戏则有行家村、莘里、南义、坊镇、宋家庄、南北顺村、岳庄、坤龙等30几个班社；线偶戏有以领班艺人和村名命名的班社30多个；碗碗腔的李家班，老腔的张家班，“迷胡”的杨运子班，党回儿班等。阿宫腔、韩城秧歌也拥有一批著名班社，此时戏曲班社大都是以主要艺人为核心的自组形式，一班是一二十人，艺人要求有较全面的艺术才能，即“文武不挡”，演出多为包戏，具有浓厚的自乐班社性

质，有极强的季节性。每个班社都有一批艺术造诣很高的艺人。全区不下千人，其中影响较大的康熙、乾隆年间有同州梆子的申祥麟、宝儿、喜儿、黄三等。嘉、道、同、咸年间有入运登空滑稽敏捷的第一名丑皂皂子，庄严雄伟、神韵绝俗的须生王观灯，歌喉宛转、丝丝入扣的须生冬至儿，矫工出众、武艺超佳的旦角启运儿，韵协商羽、唱工最佳的青衣兴业儿，凤眉梨花、清柔流丽的平安儿，风姿俊美、雅如兰芳的双元儿，工力老到不同凡庸的润儿。净角有声如雷鸣、气贯长虹的四金儿，鹤立高岭、虎啸长风的五五子、忽忽子，黑红文武精通无阻大木头、二木头，丑角中妙趣横生、武艺精通的碟碟子，俗不伤雅、动辄有趣的水涵子等。清末则有近如花笑、远如岚翠的长命儿，文武兼备的水铃儿，活韩信王谋儿，猛开花王德元，迷三县朱林逢和王赖赖、李桂亭等；线偶戏的杜进虎，阿官腔的金马驹、石盆子、王石娃、董相公、赵老四、任老五、王仓、齐娃子、友娃子；迷胡的白牡丹，老腔的张老闷、张坤儿，碗碗腔杜升初等。这里特别应该提及的是18世纪中晚期的魏长生与19世纪的白长命，他们在秦腔艺术上的造诣和影响，彪炳青史，与日月同辉。魏长生字婉卿，行三，人称魏三儿，乾隆四十五年（1780）他二次入都，以“甘受罚无悔”求得在双庆班演出机会。结果“以《滚楼》一剧，名动京城，观者日至千余，六大班顿为减色”、“士大夫并为之心醉”（《燕兰小谱》），“六大班艺人失业，力争附秦班觅食”（《藤阴杂记》），此后在北京演出达8年之久；乾隆五十二年（1787），他又扛着秦腔这面花部戏曲的大旗，南下扬州，演出于苏、杭、扬州一带，使江南最繁华的扬州出现了“到处笙箫，尽唱魏三之句”（《扬州画舫录》序）的盛况。不少名流学者如焦循、李斗、赵云松、吴海溪、李调元、吴长元等为之折服。在北京、扬州他又培养了一大批秦腔艺人，形成了一支浩荡的拥有极高艺术造诣的秦腔队伍，史称“魏派秦腔”。18世纪震撼剧坛的“花雅之争”中，秦腔终于以它的“易入市人耳目”、“热耳酸心”且富有泥土芳香的艺术风格取代了被朝廷尊为“雅部”的昆曲，而成为剧坛盟主。当时朝廷尽管三令五申明令禁止秦腔，但国中仍出现了“秦腔热”。魏长生与秦腔，也“清流名播大江南、海外咸知有魏三”了（《燕兰小谱》）。魏长生对秦腔艺术的贡献是多方面的，他的剧目，能随时自出新意，不专用旧本，唱腔有“遏云振林木”之感，化妆上的流水头与妇人无异。表演上的纯朴细微，做工精美，“描摹入微”，尤其是“贞烈之剧，声容真切，令人欲泪”（《燕兰小谱》）。他把陕西农村社火中的蹀躞和秦腔中的矫工巧妙地加以运用，发挥，使之“足跳目动，在在关情”。正如小铁笛道人说的“蹀躞者胜，坠髻争妍，如火如荼，目不暇给，风气一新”（《日下看花记》），“倾倒一时”（《梦华琐簿》）。他们创造的众多女性艺术形象，极大地丰富和发展了秦腔艺术。白长命是继魏长生后又一卓绝的同州梆子表演艺术家，在北京曾享有极高声誉，人称“盖陕西”。他工青衣、花衫，如《玉香女奉琴》、《王有道赔情》，其戏无不宜人，人赞之为“雅曲清歌，陶人欲醉，近如花笑，远似岚翠”（王绍猷《秦腔记闻》）。水铃儿的技艺也颇精湛，当地流传着这样一首歌谣“同州府、大荔县，出了水铃儿一巧旦，会运桨，会舞剑；执火棍，打焦赞；扮贺后，去骂殿；这些好，不上算，一扎场子七回变”。正是这些在秦腔演唱艺术上有着极高造诣的艺人，共同促进了秦腔的发展与兴盛。其它剧种中同样有一批富于创新精神的艺人，如杜进虎在线偶戏唱腔与表演上的创造与革新，一杆旗在碗碗腔上的大胆创新等

等。艺人的培养多是师傅带徒弟口教心传，就是一些科班也不例外。艺人讲究师承、门派，这样也往往因其艺人的亡故，造成某些技艺与剧目失传。

剧目是戏曲繁荣的重要表现。也是戏曲艺术在各方面创造的集中体现。这个时期涌现出大批新剧目，大都是这个时期的创作，象在艺人中普遍流传的“江湖十八本”，“上八本”、“中八本”、“下八本”，“四小”、“四袍”等等都是久演不衰。其中的“三打、一破加一寺（即《打金枝》、《打镇台》、《打銮驾》、《破宁国》、《法门寺》）”更是脍炙人口，家喻户晓、妇孺皆知的。从《赛琵琶》到《香联串》再到《秦香莲》——《铡美案》，集中表现出同州梆子艺人在剧目思想上与艺术上的不断交流、革新。《庆顶珠》、《春秋配》、《反徐州》等的出现及所产生的影响，使这一剧种长于表现重大的政治斗争、多生多旦多净、角色行当齐全的特点，得到具体体现。

“要唱文《渔家乐》，要唱武《长坂坡》，不文不武《闹沙河》”，正道出了它们见文见武的特点。历史剧，尤其是《三国》、《水浒》、《杨家将》戏成为它的主要内容和行当本色。其它剧种也同样积累了相当丰富的剧目，如以历史故事为主要内容的跳戏，有近百种剧目。以细腻见长，善于表现儿女情长的碗碗腔与阿宫腔，也都拥有众多剧目（阿宫100多，老腔100多种，碗碗腔近千种）。线腔也有“十二龙”、“十二鸳鸯”、“二十四传”、“七十二图”和“三箱”、“二楼”、“双钗”等500余本，以民间生活为特长的迷胡也达520余本，韩城秧歌与渭南秧歌也收有百本以上的剧目，总计可达三千本。这些剧目反映的社会生活面极为广阔、丰富，若从历史的角度去考察，可以说上自先秦，下至清代，应有尽有，足以反映出社会生活中的政治斗争、历史大事、军事斗争，宫廷、民俗故事、大案奇闻、人情风俗和传奇、言情等方面的内容。大荔川心店是专门刻印同州梆子剧本的坊间，刻书逾数百部，如见有的《余宽休妻》、《断桥亭》、《斩秦英》等。

从明末清初开始，有相当一批文人学士积极参加地方戏曲剧目的创作，从而对戏曲的剧目文学水平有了较大的提高。象明末清初合阳的李灌（1601—1676），他不但对合阳线偶戏的唱腔、脸谱、服饰与提线技巧等进行了许多改革，而且创作剧目30余本，其中以当地农民反清为题材的《黑山记》直接取材于现实生活斗争，他的创作具有较强的民族意识与爱国主义思想，所以直到辛亥革命中，这些作品仍被当作以“灌输革命为宗旨”（雷葆谦《合阳县志新材料》）加以演出。乾隆年间渭南举人李芳桂，群众称“李十三”，于18世纪末叶创作剧本十大本：《紫霞宫》、《万福莲》、《火焰驹》、《香莲佩》、《春秋配》、《玉燕钗》、《如意簪》、《白玉钿》、及两折戏《玄宗锄谷》、《四岔捎书》，其中《春秋配》、《火焰驹》、《白玉钿》、《紫霞宫》被秦腔、碗碗腔、迷胡、京剧、河北梆子、蒲剧、评剧、豫剧等多种地方戏曲移植演出，产生了很大影响。李芳桂的剧作具有情节曲折错综，婉转旖旎、结构宏阔，唱词生动自然，雅俗共赏的特点。尤其善于描写动乱年间的人与事。蒲城崔问余的《碧玉钿》、合阳乾隆年间翰林许秉（莲塔）改编的《意中人》（跳戏）和其它一些文人参与戏曲剧本创作，都对戏曲文学性的提高，起过不可忽视的作用。

在表演艺术上，以同州梆子为代表的本区地方戏曲表演艺术逐步程式化，角色行当适应表现更为广阔的现实生活，更趋于细致。同州梆子角色行当由明代至清初的四门30余类逐步稳定为“十三头网子、二十八门”。各行当也积累了一系列具有极强表现能力

的程式和技术性极高的特点，如吹火、吊帽盖、甩发、耍翎子等。秦腔艺术的程式化原则以及表演艺术上还有一些场节，如上下场等多达30余种，即使是一些技术性极强的特技也套路化。至于脸谱、服饰、砌末装置，都始终围绕剧情去塑造舞台形象，而各具千秋。至于音乐上的程式化也十分鲜明。其它一些戏曲剧种在秦腔影响及相互间艺术交流过程中，也逐步形成了自己的艺术规范，同时也深深地影响着外省的一些地方戏曲剧种。

三、辛亥革命后的戏曲

19世纪中叶以后，随着闭关自守的小农经济的被打破，依附于这种自给自足经济基础上的自乐班与类似的戏曲班社，也受到了冲击。19世纪末至20世纪初，在本区继续出现了一大批地主兼工商业者出资组办的戏曲班社。象前面提到的同州梆子四大班，因均系他们组建，故又称“四大财主班”。辛亥革命前夕，此类班社尚有蒲城县商人陈福儿于光绪十五年左右在本地成立的清盛班，盐商兼票号商人赵鱼鱼于光绪末年在孝义成立的孝义班，渭南南焦村官僚兼工商业者七老爷于光绪二十八年成立的彩胜班，中焦家村商人焦兴盛于光绪二十年前后成立的兴义班，板桥商人常棣娃组建的兴泰班，澄县窑头煤矿老板谟留的临盛班、辉盛班，华阴北洛村药材商张寻春的春盛班（后全班去宁夏）、白水、合阳与韩城也有财主与商人建立班子（《老树红花》）。这些班社虽不进行商业经营性演出，但承担秋神报赛演出，同样可以扩大财源。由于资金比较雄厚，行头也都很齐备。

辛亥革命后，本区一批民主革命者，象蒲城县的李桐轩，富平的高培文，华阴县的王伯明，华县的白瑞生等，他们一方面在本地区组织编演团，编写新剧目，宣传革命，启发民智，移风易俗。另一方面又积极在省城西安筹建以移风易俗为宗旨的新的戏曲机构陕西易俗伶学社（后改为易俗社），进行秦腔改革。李桐轩于民国6年编写了《甄别旧戏草》一书，对传统戏曲进行了较科学的分类与鉴别，成为当时秦腔改革的理论基础。而与此同时同州梆子因未能适应这一新的革命形势，日趋没落（至解放前夕，同州梆子在本区销声匿迹，班社一无所存）。秦腔遂成为唯一的大戏。不久华县白瑞生也仿易俗社在华县创立强聒社，自筹新戏箱，自编新剧目，在城乡演出。以后相继建立的秦腔班社有1925年蒲城县的秦义社，1928年的维新社、竞化社，1930年大荔县的隳民社，1932年朝邑县的党民社与韩城县的秦腔研究会，军队剧团有国民党四十二师的隳民社，十六军的马当剧团与培风社、移风社、永安社、化俗社等，培养出了张建民、周信华、贺吉庆、董化清、杜化秀、杨景成、赵景兰、王西民、李玉民、贾安民、党训民、陆三民、申元民、徐元民等优秀演员。不久各县与当地驻军也相继建立了一些秦腔剧团，秦腔一度兴盛。演员解培元、解培治、余巧云、张彩香、王维民、王连民、李小铃、陈妙铃、姚振华、罗秋云等一批年轻的演员此时亦崭露头角。其它小型剧种也曾出现过一度的中兴，如韩城县秧歌剧不仅可以和秦腔唱对台戏，还出现了一批剧目和演员，如当地群众广为称颂的演员，“一盆血”、“盆半血”、“白菜心”、“人参苗子”等。当时已成立的班社达20多个，个人均有自己的拿手戏，如一盆血的《捉蚂蚱》、“盆半血”的《赶脚客》

等。迷胡戏于民国初年曾进省售票演出。其它地方小戏虽仍活跃于农村，但只是逢年过节或庙会演出，班社大抵为业余性的自乐班或走乡串村的演出。碗碗腔艺人杜升初、谢德龙等为当时本区皮影戏的著名者。杜升初（1879—1953）艺名一杆旗，渭南人，他在自己的演戏生涯中，挚诚、认真，富有创新精神，他的一段自我描述中，认为把演戏当作毕生的事业“……这也是一宗文化，任凭他庸夫、俗子耻笑咱”。他一人可演百本戏，培养了5个徒弟，著名的有“十四红”。他演戏的特点是“字意精确，做戏细致”。（王依群《碗碗腔音乐介绍》）。同时的人参苗子、齐喜儿、王蔓等，人称“齐喜王蔓参苗子，一杆旗、歪脖生（姓高，佚名）。”迷胡戏艺人有杨保（青衣）、丑角五子、须生保来、天命、生角九子、川喜、看柱，小生双喜，小旦兼青衣小德娃、先生旦，花旦卜山、丑娃，老旦平安、科举。华县的老官台、北沙村、田村、白家堡、孙家凹等都是广大群众熟知的迷胡“戏窝子”。线偶戏则有“六八儿”王孝前，阿宫腔段天焕等。

震撼中外的“渭华起义”爆发于本区渭南、华县一带，它揭开了我区历史的新篇章，也给本区戏曲活动带来了新的生机。民国18年（1929），大荔县中共地下党员米晦生、张重文组建了本区第一个由共产党领导的戏剧班社“哀鸿剧社”，排演了《翠英之死》等剧目，揭露和抨击了国民党黑暗统治；早在1921年魏野畴在华县咸林中学任教时，除向学生灌输马列主义进步思想外，还组织学生“成立一个新剧团，演话剧，唱新戏，一次在县政府门前连演三天新戏，观众异常拥挤，赞声不绝”（《省教育志·魏野畴与咸林中学》），促使学生走向社会，走向群众。抗日战争时期（1937—1942），中共党员郭明鼎在咸林中学组织宣传队，不久通仁乡桓公乡、莱公乡也组织了抗日宣传队，利用包括戏曲在内的各种形式宣传抗日救亡。编演的剧目有《抗日斧》、《人民泪》、《爱国的冤枉》等。此外华县少少女中，一完小（城关）等都有自己的宣传队和文艺组织。渭南县则有姚明辉、杨纯学等人组织的“哈哈剧团”和文艺宣传队、募捐队；合阳有“铁血宣传队”；蒲城县尧山中学的宣传队，白水、韩城、富平等县学校都有抗日宣传队，宣传抗日救国，通过文艺活动揭露反动派的投降主义面目。与此同时合阳民教馆还于1938年建立了专业性的剧团“怒吼社”，演出《从军行》、《文盲泪》、《大义天亲》、《平原之战》、《长江会战》、《民族英雄》等剧目，激励抗日军民的爱国精神。这些新型的文艺活动，为本区现代戏曲历史增添了新的光彩。它打破了过去传统戏统治舞台的状况，标志着戏曲与现实生活、政治斗争的结合，也是戏曲反映现实生活和斗争的成功尝试，为戏曲增加了新的生命力。

土地革命、抗日战争与解放战争时期，本区的驻军大都有自己的戏曲班社，如1925年（民国14年），国民党军驻蒲城县郑百川旅旅长亲自成立的“秦义社”，有艺人车云亭、毛金荣、张海山、赵景兰、杨洪升、张建民、大麻子、苏育民、孙曲贤等；大荔县驻军冯钦哉旅的“隴民社”，成立于1931年，该社是在“榛苓社”的基础上组建的，分三班演出，主要演员有李笑依、颜春苓、苏隴民、姜维新、何振中、王文鹏、孟遏云等；驻合阳张海亭旅组建的“新民社”、蒲城孙辅丞旅的“培风社”，十路军司令韩子芳的“移风社”，主要演员有张云亭、杨景成、杨秀花、白素华、李金凤、杨文华等；驻华县国民第一军军长张卓等调留外省的班社，常有豫剧、蒲剧和京剧在军部演出；艺

人李桂芳、姚裕国、贺银亮等创建的“光艺社”于1946年也被国民十六军整编为“马当剧团”活动于“二华”、同、朝一带，这些均为秦腔班社，一般在乡镇售签子演出，从而使秦腔在本区产生了极大的影响。此外，抗日战争爆发后，山西蒲剧艺人王子明在大荔县两宜成立了“新民剧团”，有王存才、杨明亮、张玉德、张玉泉、宋荣廷、阮光保、张庆奎、王左福、司小秃等名艺人在渭南、渭北各县活动了7年，抗战胜利后于1946年返晋。

也应该说明，自清末以来，由于几次大的灾荒，尤其是光绪二十六年（1900）与民国18年的两次大年馑和连年战争，本区农业生产遭到严重破坏，加之国民政府的各种苛捐杂税，社会动荡不安，戏曲也受到极大的摧残，演出场所不断缩小，班社越来越少，此间不少艺人家破人亡流落他乡。同时因他们的社会地位也极为低下，有时连最基本的生活也难以保证，有时还受到凌辱，同州梆子许多著名艺人改行，如文武花旦李桂亭、武功教练张海平、赵文瀛（二麻子）去西安“榛苓社”当教练；花旦朱林逢、王德元、拜家红、何祥初等搭入西安秦腔班社。王麦才入蒲城秦腔班社，王谋儿回家种田，张海娃在大荔县开茶社糊口。红极一时的“盖陕西”白长命饿死在蒲城土窑里，名净王赖赖深恐死后暴尸，遂在澄县城外自掘墓穴，久住不出，等着离世。远走他乡者也不乏其人，如秦腔艺人张新春、李金娃等流落到青海、宁夏、甘肃一带。碗碗腔、线偶戏、迷胡戏的不少艺人也迫于生计而弃艺他往。至解放前夕，我区无一个完整的专业性戏曲剧团，有少数班社名存实亡，偶尔有演出，多是坐场子自乐班和乐人的混合宣荒组织。皮影戏班社也濒于停演，部分艺人跟唱秦腔入了自乐班。各乡镇的戏楼等演出场所多为军队占用或被灾民乞丐所居住，有些戏楼随着庙宇的拆毁，相当部分砖材被用于修炮楼、地堡。艺人的培养与戏曲传统的继承处于停滞状态，艺术上的提高更谈不上。甚至不少精湛的优秀技艺，都在这个时期随着艺人的亡故而失传。这一时期，尽管有一批地下党员给本区戏曲艺术予以维持和保留，也带来一定的生机，但总的趋势是戏曲的极度衰落，曾是中国戏曲发祥地之一的渭南地区，多年哺育出的那些戏曲老树凋零了。

四、恢复与发展时期的戏曲

新中国诞生后（下简称建国后），在党的“百花齐放，推陈出新”文艺方针指导下，本区戏曲事业获得新生，不断向前发展。解放初期1948、1949两年全区留下来的专业剧团能以成班的仅有蒲城县“群众剧团”、渭南“和平曲剧团”和合阳县的“华团”。随着新民主主义革命的胜利，社会主义建设的发展，全区各县乡镇业余剧团便应运而生，县区和部队驻军的地方都有文工团、宣传队和秧歌队。据统计，渭北解放早的各县业余剧团发展最快最多。合阳的路井、黑池、坊镇、伏六、甘井最兴盛，黑池22个村庄就有19个业余剧团。白水冯雷、雷牙等有30多个；大荔县各乡镇计有50多个；富平县有22个业余剧团，5个皮影社，5个曲子会，14个自乐班。渭河南各县的业余文娱组织也同样迅速地建立起来，闲散在农村的艺人，纷纷被群众聘为业余剧团领导和教练。当时影响最大的演出团体是大荔分区和渭南分区文工团，1950年这两团合并后力量更加雄厚，演出的剧目如《血训图》、《白毛女》、《大家喜欢》等10多本时装戏，

已成为各文工团、剧团演出的范本。1950年土改期间，省和大区单位的文学、文艺、艺术家纷纷下乡投入运动，合阳县有戏剧家黄俊耀、文学家郑伯奇、美术家赵望云在合阳县中学成立的“合中文工团”，华县、大荔、蒲城、华阴、白水等县各中学都成立了文工团，主要演时装戏。通过“土改”和“抗美援朝”运动，全区广大农村已形成了一张宣传网。同时戏曲团体很快地发展起来，各县的戏曲艺人在政府的领导和关怀下积极组织起来成立专业剧团。1950年渭南“新民社”、“潼关复兴剧团”，1951年华县“联合剧团”、朝邑县“九三剧团”、澄县“工农剧团”、“富平县剧团”相继成立。截止1954年，包括合阳“晨光线偶社”、大荔县“祥泰皮影社”、富平县“群众皮影社”（以上专业）在内的专业剧团15个，演出人员1005人。为了推动社会主义建设，恢复生产，发挥文艺的战斗作用，本区遵照中央关于“改人改制改戏”的指示，在组建和活动过程中，首先对戏曲进行了一系列的改革，在“改人”方面，组织戏剧界人士学习马列主义、毛泽东文艺思想，树立为工农兵服务的观点，大大地提高了艺人的政治觉悟和思想认识，提高了艺人的政治素质；与此同时又组织艺人排演新戏。在“改制”方面，首先明确了分区文工团的任务是“面向农村，推行普及，联系民间文艺团体及艺人，有指导有重点地开展群众文艺运动”，在艺术形式上“除利用本身善于掌握的形式外，还必须掌握该地区人民大众喜闻乐见的一种或几种艺术形式”（柯仲平《团结起来，为建设西北、开展各民族人民文艺运动而奋斗！》《柯仲平文集·文论》第181页）。1950年渭南专区文工团合并后，选派部分新文艺工作者到剧团工作。各县相继成立的剧团多属民营性质，1954年随工商业改造的形势，政府对各县剧团进行了“民营公助”的改制，在县文教局领导下，团内成立民主团委会，由演职人员办团，体制变为集体或全民性质。同时把成立起来的专业团体巩固下来，从此结束了我区一段时间内专业剧团消失的局面。在发展和巩固的过程中，对于剧团暴露和存在的问题，做了两件事：一是排演新戏，整理传统剧目；二是培养新生力量。在这八年中，剧团配合土地改革、“三反”、抗美援朝、农业合作化纲要宣传等先后演出了《白毛女》、《罗汉钱》、《刘巧儿》、《刘胡兰》、《梁秋燕》、《小二黑结婚》等现代戏；《赤胆忠心》、《逼上梁山》、《打虎计》、《渔腹山》等新编历史戏；《徐州革命》、《金沙滩》、《杜十娘》、《铡美案》、《游西湖》、《游龟山》、《白蛇传》等整理后的爱国、反霸方面的传统戏。在开展群众性的戏曲活动方面，主要采取了三条措施：一、选派一些专业干部深入农村，结合各项政治任务对农村业余戏曲活动进行指导与辅导；二、西北局文化部和省上对本区的戏曲历史资料，进行了比较全面的挖掘、抢救工作，将碗碗腔老艺人杜升初请到部里协助记录出30多个碗碗腔传统剧目，其中红十本、黑十本都很珍贵。同时组织了当时仅存的同州梆子老艺人为陕西省第一届戏剧会演大会作展览演出。在组织会演、交流戏剧经验方面，全区于1952年2月与1956年4至5月间先后分别召开了文艺评选模范大会与戏曲会演、分区选拔大会。选派了一些业余剧团参加了省上举办的“首届职工业余文艺观摩会演”大会。1956年4—5月分区在渭南举行的戏曲选拔大会，为参加陕西省“第一届戏曲观摩演出”选拔剧目，参加的县11个，演出剧目32个，经评选，9个剧目赴省，演出单位代表159人，观摩代表57人，共256人组成渭南地区演出代表团。这次选拔赛和参加省上演出，是本区8年来戏剧工作的全面检查与总结。“改人改制改戏”使

本区戏曲获得新生。大大提高了演职人员的政治觉悟与艺术水平，清除了舞台演出中的一些不健康的東西与剧目中的封建糟粕。各剧团对文化部公布的禁演剧目作了检查和讨论。初步建立了社会主义的戏曲体制，涌现出一批适应新形势的剧目。但在百花齐放竞相茁壮之中也出现了在剧目与表演艺术上粗暴对待传统的现象，这给推陈出新与“三改”带来消极影响。

在“三改”的同时，各演出团体和政府领导关心新人的培养，1954年到1956年间各县先后招收的新生，是建国后第一批新演员：大荔县原朝邑新生部招学员45名，潼关县剧团招40名，合阳县新生团两次招收60多名，华县招新生50多名。1951年富平县剧团招收新生20名，1956年西北戏曲研究院给该团输送来李步林、惠存孝、李亚铃等8名演奏人员。同年白水縣从西安接回三意社支援工矿、农村文化建设的63人，组成了白水县人民剧团。其它各县也都招收了新学员，全区共计350多名。以新的教学内容和方法进行艺教。这一代新人，为本区戏曲的继承和发展打下了基础，同时为本区的艺教工作积累了新的教学经验。

五、大繁荣时期的戏曲

1957年至1965年是渭南地区戏剧大发展大繁荣的时期，其重要标志是：一、专业演出团体相继建立，新型剧场陆续增建；二、古老的同州梆子获得新生，新兴的碗碗腔、老腔、阿宫腔、线腔由皮影木偶剧小剧种突破帷帐搬上大戏舞台；三、进行演出竞赛，开展艺术交流；四、戏曲资料的全面发掘与整理；培养一批戏曲新人；初步形成了一个编剧队伍。

渭南地区的专业演出团体，从1956年到1959年在巩固的基础上发展到15个，演职人员1107人。随着区划的变更和地方新剧的增加，1960年陕西省委宣传文教书记会议《关于全面调整剧团和扶植、发展戏曲艺术事业的意见》草案，渭南专区建立碗碗腔、迷糊、线腔、阿宫腔等5个剧团，发展一个话剧团（队）。至1960年，渭南、大荔、蒲城、韩城等4大县分别成立了戏曲剧院，下属1—5个团，其中包括秦腔、碗碗腔、迷糊、线腔，阿宫腔5个地方剧种和皮影、木偶专业剧团。演出单位达到20个（《陕西省文化事业历史统计资料（1949—1978）》）。

随着演出团体增加和人民文化生活的不断提高，各县相继建设新剧场（院）以满足广大观众的需要。9年中，大荔、渭南、潼关、蒲城、合阳、富平、华县、华阴、韩城等县先后建立的“人民剧院”、“和平剧场”、“工人俱乐部”、“职工俱乐部”、“人民堂”、“影剧院”、华县的“西关剧场”，华阴县的“岳庙剧院”，澄城县的大礼堂等，在这一时期已成为观众聚集、文化活动的中心。接待演出，平均每月在40场以上（包括午场），除本地区各团交流演出外，外地剧团也争相演出，一个剧场一次演出达10日以上。大荔县人民剧院、华县人民剧院、渭南县人民剧院和华阴县岳庙剧场演出团体咸止无间，演出不停，一年中几乎每天都可看戏。

从1956年陕西省第一届戏剧观摩演出大会开始，本区就协助省上有关部门进行戏曲的挖掘与整理工作。截止60年代初，先后挖掘出同州梆子、跳戏、迷糊、韩城秧歌、碗