



渭南地区文化局  
渭南地区艺术科学规划领导小组 编  
渭南地区艺术创作研究室

INDONGXIJU  
LUNWENJI

# 秦东戏剧论文集

西北大学出版社

## 前 言

这是按省艺术科学规划领导小组的要求，于1988年3月召集有关艺术单位专门研究规划了本区艺术科研课题，后，一批戏剧学术论文应运而生。到同年9月，召开了渭南地区戏剧学术研讨会，宣讲、探讨了这批论文。行署副专员贺桂梅参加了这次会，认为这在戏剧学术思想上是一大收获。

本集收录了22篇论文，过去均散发在多期《西岳戏苑》上，复经修改，作为研究成果编辑成册出版。

由于渭南地区的剧种在全省来说，比较多，因而剧种介绍及其特色在全书所占比重较大。剧种的渊源、发展、相互渗透的关系及其表演、音乐、唱腔的独具之处，均有考证和论说。对戏曲文学发展的探讨，对戏曲唱词的艺术功能的认识，对戏曲程式的美学探讨，对艺术产品商品化的见解，对举办调演利弊的剖析等等，皆有论述。是一集涉及戏剧面广，且有深度，融科学性、艺术性、可唱性、可读性于一体的读物。以此向建国四十周年献礼。

由于我们的水平有限，难免有不足亦或缺憾，敬请读者赐教。

编 者

1989年5月

(11) .....  
 (12) .....  
 (13) .....

# 目 录

## 前言

|                     |         |
|---------------------|---------|
| 中国戏曲史上的活化石——跳戏..... | ( 1 )   |
| 秦声·秦腔·同州.....       | ( 11 )  |
| 华阴“老腔影子”史考.....     | ( 17 )  |
| 线腔的老家在合阳.....       | ( 23 )  |
| 阿宫腔的渊源与发展.....      | ( 31 )  |
| 线腔改革之我见.....        | ( 38 )  |
| 论渭华秧歌的发展.....       | ( 46 )  |
| 浅论“石羊道情”.....       | ( 56 )  |
| 韩城秧歌浅析.....         | ( 63 )  |
| 木偶戏琐谈.....          | ( 77 )  |
| 谈跳戏的音乐结构与唱腔节奏.....  | ( 83 )  |
| 老腔戏的地方语音和唱腔旋律.....  | ( 87 )  |
| 线腔音乐形成初探.....       | ( 92 )  |
| 浅谈阿宫腔的音乐特色 .....    | ( 111 ) |
| 华阴曲子音乐演变纪略 .....    | ( 118 ) |
| 渭华秧歌“平调”之管见 .....   | ( 122 ) |
| 渭南秧歌的渊源及发展 .....    | ( 132 ) |
| 渭南戏曲文学发展初探 .....    | ( 140 ) |
| 戏曲程式化美学初探 .....     | ( 150 ) |

|                            |         |
|----------------------------|---------|
| 浅谈戏曲唱词的艺术功能 .....          | ( 160 ) |
| 社会主义初级阶段艺术生产的商品化及其管理 ..... | ( 176 ) |
| 说说戏剧调演 .....               | ( 183 ) |

## 中国戏曲史上的活化石——跳戏

跳戏，是流传于陕西省合阳县沿黄河一带的古老地方剧种。它对研究中国戏剧的起源、结构、特质等，有着不可忽视的活化石的价值。

### (一)

跳戏向有广场跳（俗称“哑跳”）、上台跳两种形式，后者从前者发展而来。因其表演多系原始、机械的古代民族舞蹈动作，故有“舞蹈调动”、“蔓延蹈歌”之说。又以社火锣鼓、大铙、喷呐伴奏，习称“踏戏”、“杂戏”、“跳杂戏”、“跳调”等。

跳戏尚未发现文字记载，仅累代相传的说法有四：1.古部落民族蹈歌的遗形；2.古民间雉戏的衍化；3.唐参军戏与宋杂戏、队舞的演变；4.金元锣鼓杂剧的遗响。

古代合阳为有莘氏部落集居地，依山傍水，临河近滩，杂草莽林密，百兽杂居。夏、商、周王代称谓“莘国”或“有莘国”。这个部落出了一个伟大人物叫伊尹。《吕氏春秋·古乐篇》载：

汤乃命伊尹作“大夔”，歌“晨露”，修“九招（九韶）”、“六列”（六律），以见其善。

合阳人作为有莘氏部落的后代，对自己祖先伊尹所作的“大夔”、“九招”、“六列”及歌唱的“晨露”，视为至宝，代代传袭，每值节庆歌之舞之，是顺理成章的事。跳戏起源另一说是来自驱傩仪式。当人们处于蒙昧状态时，认为灾祸病患乃是疫鬼作祟，便出现了禳疫祈福、驱傩祭神仪式。不“表演者头戴面具和冠，金色四目，手执戈盾，数尺长麻鞭甩动作响，高呼吃恶鬼。称做神舞。”而有跳戏的村庄，对此活动非常重视，一年一度，春节例行，时届元宵，辄演不误。正月初五黎明，挨门齐户在院落大敲锣鼓。名曰：“镇穷鬼”。初六至十二，于广场演哑跳，人们装扮而舞，舞时各戴面具，锣鼓唢呐伴奏，却无一句台词。此与古傩仪极为相似。因为古傩仪，具有浓郁的图腾色彩，而跳戏早年舞台前檐两角悬挂着彩绣夔龙、朱雀、龙凤等旛旌，旗边呈火炬形，村人称腾腾神旗。

古代的跳戏都有面具，后用绘脸谱取而代之。

跳戏至今还保存着参军戏的特色，上台跳表演时，先演神戏，并鸣鞭放炮以驱邪，然后一个登场人物名曰“春官”，装成丑官模样，身着绯红官衣，头戴圆翅纱帽，勾以“豆腐块”脸谱，手舞花扇上场。词无定例，即兴自编。或表本地风光名胜；或诉农民生计艰辛；或谈演员阵容；或说官绅压迫，专以诙谐、幽默、讽刺语言引人发笑，乃至指名叫骂，肆意嘲谑。借机抒怀，以快心胸。例如合阳行家庄已故跳戏艺人党万寿，在民国初年扮演春官时，上场对子说：

清朝民国都一般，哪个当官不爱钱。

台前观众有人小声提醒他说：“小心招祸，县太爷在台下看戏哩！”他听见后转向观众又加了两句：

当面敢骂袁世凯，何况执事贾象山。

县执事贾象山虽然政声不佳，听了奈何不得，只好一笑置之。又如1987年，农历正月十六日，《中国民间舞蹈集成》陕西省编辑办公室的同志到行家庄为跳戏录相时，跳戏老艺人党建华扮演春官，针对剧场红男绿女青年观众的发型、服饰，即兴编了一段唱词：

“绵羊尾巴”头上挂，小腿能吹大喇叭。

为啥把胡桃垫脚把？听去就像驴来啦。

那个到底是女子娃？我老爷头昏眼也花。

经五代而至宋，跳戏正式以“杂剧”（也叫舞戏）面目进入戏剧行列。宋《梦粱录》卷三有一段记载：“每遇供舞戏，则排立叉手，举左右肩，动足应拍，一齐群舞。”这与跳戏表演“上势”动作很类似。《东京梦华录》中还有段关于杂戏的记载：

有假面长髯，展裹绿袍、靴筒。如钟馗像者。

傍一人以小锣相招和舞步，谓之“舞判”。继有二  
三瘦瘠以粉涂身，金睛白面，如骷髅状，系锦绣团

肚脐带，手执软杖，各作魁谐趋踮，举止若排戏，谓之哑杂剧。

跳戏剧目中，过去不少班社就有《钟馗捉鬼》和《五鬼闹判》的哑跳节目，表演形式与上述记载完全吻合。至清道光、咸丰年间，班社林立，跳踏蓬勃，著名戏班三十多处。传至韩城、朝邑、蒲城以及山西的临猗、万荣一带，此可谓跳戏发展的鼎盛时期。晚清民初，战争频繁，村社不安，民负日重，跳戏活动日趋稀少，沿黄河一带村庄尚能演出，其余班社多已湮没。抗日战争时期，农村经济遭到严重破坏，跳戏几近绝响。唯北吴仁、莘里、南义、行家庄尚可勉强凑合演出，但大非往日可比。1949年，随着解放，也曾有过一度恢复。1957年，行家庄跳戏还曾赴省参加“陕西省第三届民间音蹈大会”，荣获集体表演一等奖，两名个人表演二等奖，一名整理挖掘民间艺术奖。

## (二)

1. 跳戏活动的目的与意义，由驱傩而衍化为娱乐，上面已述，不再赘言。

2. 组织活动的方法，含有浓厚的社祀观念，就其工作人员的称谓也非常古老。跳戏从来是以社戏面目出现的。一入腊月，各村社选出十分热爱并有崇高威望者担任领导，名曰“计谋”，负责筹凑演出费用与全盘工作。助手名曰“计谋腿子”，负责杂务。导演称作“跳母子”或“拨师”，必须表演技能全面且有绝技并熟悉所有行当者担任。分社定址，

秘密排练，父子相传，累代成习。孩童一到七八岁，家长强行令其学跳。“无论村中秀才、举人或是达官显宦，”只要在家，须按社族宗法得与村人同台演跳，不得视为“戏子”而受歧视。清·乾隆时，莘里村的许秉简兄弟，曾以翰林、贡生身份跻身戏场，装生抹旦，与民同跳，视为高雅，传为佳话。演出时，各社旗鼓相对，争赢比胜，互不相让。

3. 表演程序：初五“镇穷鬼”后，各社按规定划分地界，对敲锣鼓，互相挑逗激励，不能随意越界，否则以“踏场子”为名，兴师问罪，形成群众性的对打场面。正月初六至十二日各社分场哑跳，十三日搭置舞台，十四至十六日进行登台跳。舞台两侧，支上高于舞台面尺余木板，乐队分武左文右面居其上，文乐席板上平列两张条桌，以备置放唢呐、茶杯之类。整个乐队人员，均成居高临下之势，正视表演席位，决不左顾右盼。此亦为别的剧种所少见。

4. 演出程式：开演前先“打旦子”，旨在招人聚众。先演神戏（哑跳），如《天官赐福》、《钟馗捉鬼》、《奎星点斗》等，再上春官，接着演武打节目，俗名“打台子”，最后才开演折子戏或本戏。每个演员的表演程式只有四种：即“上势”、“下踩场”、“跑场”、“杀战”。各类角色登场，文踩场，武上势，上一个势，要踩够14个鼓点（28拍），踩满四角，踏够56个鼓点才算势已上完。人人必须学会上势，上势不好，会大大减弱艺术效果。上势动作纯系舞蹈，锣鼓唢呐伴奏，节奏相当缓慢。风格粗犷豪迈，运行如出一辙。势的分类有三：男上势、女上势、代“把子”（武器）上势。势的名称归纳了18种，多依角色身份（如罗汉势、猴王势、判官势）；动作（如拉马势、低走、搜船势）；上

场人数（如二士争功、三义、四路诸侯、五点梅花势等）；道具（虎叉、扁担势）来命名。势之动态多类拳术，讲究功底扎实，拳不出格，真枪真刀，实打实杀，不论群打对打，必须打准打响。若有失误，损伤对方，只许赔偿，不许诉官。民国以来，逐渐改用为戏剧道具，但仍沿用古老的“杀战”方式，似系祖传更改不得。这种千人同姿，僵硬古板的表演程式，只能证实其原始性。

### (三)

因跳戏受节奏缓慢的限制，时间多用于表演程式，所以古剧本文字简洁，一本戏长短犹如现在一大折戏。因为后来受其它剧种影响，渐次出现了大的剧本，但常常一整天才能演完。正由于此，原传统古本台词简练明快，句式结构多为四句七言，六、八句少见，更无大段唱词。上场“引子”下场诗，多属对偶句式。唱腔与道白均系吟诵调，现存只有三种格式，一是直叙式（即无固定格），名曰“跳调”；二是吟白吟式，名曰“夹竹桃格”；三是如唱词为八句时，第五句必是六字两句，每三字后必须加击锣鼓一拍，名曰“云抱月格”。现将第二、三种格式举例如下：

“夹竹桃格”（剧名：《打瓜园》）

郑恩：（上吟）

苍天何故困英雄？每日卖油作经营。

男儿要随平生志，建功立业创太平。

（白）咱家姓郑名恩字子明，太原榆次县碾子村人氏。只因家贫，每日卖油为生。行至中途，好不惨

杀人也。

（接吟）

一轮明日沉沧海，乌云罩住栋梁才。

怀中抱定珊瑚树，走尽天下无处栽。

“云抱月格”（剧名：《失代州》）

李闯王：（吟诵）

自从起义米脂川，纵横天下十数年。

起手先把陕西占，夺关斩将到河南。

杀污吏！（咚）除贪官！（咚）

仓粮尽让百姓餐。

北渡黄河神威显，长驱大进克太原。

除有格式限制外，台词也多缺乏人物个性描写，共性语言多。如只要是“报子”角色，都是这样四句：

报子生来心性急，背上斜插令字旗。

一年四季领粮饷，要与吾主报消息。

这一切皆说明跳戏剧本还处于宋、元“说话人”和明清“说书场”的阶段。就此，对剧本的保管制度还非常严格，每社由“社头”指定专人严加锁藏，任何人不得随便翻阅、传抄、转借。排练时由一人给每个演员分头写出“花单”，即系一村各社也是互不交流。如若失密，必然重处。即使家中子弟，保管者亦守口如瓶，故常常随着保管剧本者的突然谢世，不知存放何处而遗失。这些封闭、保守、落后的思想，造成了这个剧种发展缓慢，剧本很难提高的结果。

#### (四)

跳戏的唱腔音乐，据临皋村已故跳戏音乐艺人李华宗生前回忆说：跳戏原有三种曲牌，即鼓乐曲牌、唢呐曲牌、唱腔曲牌。某一行当角色用某种曲牌表演，用某一曲牌演唱，原是有严格规定的，但不是曲牌联套。清末，他师傅还掌握50多个表演曲牌（即唢呐曲牌和鼓乐曲牌）和30多个唱腔曲牌。行家庄健在的年近八旬老艺人党国壁说，他如今只会一种唱腔曲牌《宫场调》，也很难唱准。1962年调查时，搜集到一本清末民初时的手抄本《跳戏唢呐工尺谱》，只有24种曲牌。1986年调查时，艺人们只会四、五个曲牌。鼓乐曲牌，1962年还搜到22种。现在只有八种会奏。

目前搜集到的鼓乐曲牌，多以表演效果和表演时序命名，如截槌鼓、扑场子、乱砸、擂鼓、朝王鼓、钉缸鼓、马蹄鼓、下山虎鼓、滚鼓、升帐鼓、紧、慢行鼓、文、武流水鼓、猫扑鼠、金钩等。唢呐曲牌多以行当名称与表演动作命名，如老旦、小旦、正旦、花旦、武旦、大丑、小丑、老丑、员外、土地、打扫、摇摆、摆袍、操演、细茶、大开门、接台、打架、祭江等。其它像“滴落金钱”、“老虎磨牙”、“山坡羊”、“南唐会”等，或是吸收而来，或是原本即此，尚待考究。

以上曲牌，今之艺人多已不知用之于何处？如何演奏？造成这种现象有诸种因素：历史上的时兴时废；跳戏本身的老化与失去观众；社会变革与发展；艺术门类的增多与冲击等，故而使跳戏音乐基本上又返还到最原始的徒歌状态。就

现存音乐分析，伴奏乐分文乐、武乐，武乐有大、小鼓、太铙、大铙、小钹。文乐只唢呐一种，这些器乐都是民间原始乐器，有它独特的音响气氛与艺术特色。吟诵时并无伴奏乐，只在每句吟诵结束后，有两铙钹鼓垫奏，唢呐只是在上、下场的舞蹈表演程式中和铙鼓一同起伴奏作用而已。

由于唱腔曲牌的失传，所留的吟诵体，即高声而有感情的朗诵诗文形式。节奏变化是依吟诵段（即唱段，多由四句组成）而决定，从曲体结构上讲，每一吟句为一乐句，每句如由强拍（即黑板）开始，则每一吟句大约为四小节，如从弱拍（即红板）开始，每句则扩展约为六小节，上下两句构成为一乐段。从节奏上看，前三句比较舒缓，最后一句较前急促，原四小节的缩为两小节，六小节的缩为四小节。节奏极为自由，几乎无慢、中、快、散之分。上述的节奏节拍，只不过是模拟以时值比而言。概约是受其它剧种影响，有点像处于板式变化的雏形，但不像板式结构那样严谨，这也是吟诵时不受伴奏乐所拘限而形成的。因为，听起来犹若清唱，又不用乐器伴奏，《晋书·乐志》称此为“徒歌”。故说这是跳戏最初期的原始状态。

通过以上分析，可以得出如下几点结论：

1. 根据跳戏发展脉络，逆转探索，跳戏就是宋“杂剧”，宋杂剧又是唐“参军戏”与“歌舞戏”的综合，而这种综合又来自于周、秦、汉时雉的衍化。所以跳戏在自身成长过程中，逐步使内容情节故事化，表演舞蹈程式化，鼓乐演奏戏曲化，是中国戏曲发展史上，最早形成了完整的戏剧形式与实体，故说它对研究戏曲发展史，有着较系统的活的资料价值。

2. 它虽系中国最早的戏剧,但与今天戏剧相比,既非曲式,也非板式,又非民歌、小调,而是自成一体的剧种。同样有剧本、演员、音乐、舞台、观众等戏剧结构要素。但又有不同之处,这些不同之处包括产生它的地理位置,历史环境及民族风俗习惯及信仰,对文化艺术的审美意识,生产生活方式,精神素质面貌等,所以它是地域文化的产物。这对研究中国戏剧所涉及的内含,都具有一定的重要意义。

3. 经调查分析,凡是有跳戏或者说跳戏盛行的村庄,都散在于黄河沿岸一带,而这些地方在封建社会都是文人辈出,农业生产发达的村庄,封建文化长期居于统治地位,为跳戏的萌发创造了先决条件,也为中国戏剧艺术领域最先培育了这一剧种,这是历史的光荣,民族的骄傲,为我们留下了一笔宝贵的文化遗产。换言之,跳戏能够推存到现在,正说明了我们这一代的经济、文化、生产、交通等仍长期处于落后状态。这是值得深刻反思的一点。

从目前看,这一剧种或保留,抑或自然淘汰,还是输入新的血液?我想还是取其精华,扬弃糟粕,综合治理;改革抢救为好。以便保留剧种,让它在中国戏曲史上,既有活化石的价值存在,又焕发出新的光彩为四化建设作出贡献。

(王宏声)

## 秦声·秦腔·同州

我们之所以把《秦声·秦腔·同州》作为本文的命题，是想对秦腔这个历史悠久的大剧种的演化及其出生地谈点管见。

秦腔的渊源，诸说不一。我们是以秦汉说为依据撰写此文的。

秦声何来？远在秦嬴政崛起的岁月，作为统一六国的秦始皇，雄心勃勃，秦人亦气势高昂、强悍，其时的音乐则称秦声、秦风，它反映了当时的政治和民情，革除了周“西音”的弱柔之风，铿锵激越，浑厚宏大之声兴起。此为秦腔胚胎之时。徐慕云在其《中国戏剧史》中写道：“秦腔俗称为梆子腔，盖因其以木梆为乐器而得名者也；其来源极古，有谓肇始于战国。维时秦始皇甫灭六国，囊括天下乃寄情于声也。”又云“燕有贤士高渐离者，善歌，初因鼓瑟而于始皇，冀乘间行刺，以报燕仇，始皇不察，颇宠迁之，每宴必使高歌，闻者泣下，秦人由是多习其声。后渐离疏刺不成，始皇怜其忠，不忍杀之，瞽其目，尚使歌，渐离又以铅实饭中，欲击始皇。始皇知其志终不可夺，乃杀之。秦人慕其行而效其歌，漫成国俗。故秦声即燕赵慷慨悲歌之遗响也，传入秦后，其声乃益激越，后世之秦声实际胚胎于此焉。”在古

四音（东音、西音、南音、北音）之一的西音基础上发展形成的秦音、秦风——秦声，是古秦地的重要文化活动。

到了西汉时期，渭水两岸的人民群众自乐的艺术形式则为秦声，司马迁在《史记》中对故乡秦声的记载，是饱含深情的。据《渭南地区戏曲志》载：司马迁的外孙“杨恽（前？—54）有外祖的遗风，在被罢黜家居华阴时，日以继夜地与其妻子儿女拂衣而喜，奋袖低昂，顿足起舞，仰天而呼鸣。杨恽《与孙会宗书》借‘舒孤愤之情，所用即为秦腔’。”公元前二三世纪，秦汉时期，冯翊（今大荔）人民与古扶风和京兆人民一起，在先乐舞、百戏基础上，演出了角抵戏《东海黄公》、《西京杂记》、《西京赋》、大型歌舞戏《总会仙倡》，角抵戏在当时很盛行，这对戏曲的演进起了积极的作用。清人俞曲园说：“角抵，为戏剧之始。”始者，开头。秦汉时期的秦声，可以说是戏曲的开头，只能是“寄情于声”的声、或音，非后人所称的戏曲或戏剧，自然也不能称其为秦腔了。

唐宋大曲、舞队、鼓之词与杂戏，于五代与北宋时期，在渭南地区进一步地方化。据焦循《剧说》：“当时所用六么，法曲等，如今之秦腔也。”元杂剧的兴盛，促使着秦腔逐渐形成。明代则是秦腔发展演化的一个重要时期。据明正德初年《太上感应篇图说》中，录有陈良谟侨居同州时村人风习与演戏图，“戏楼建筑耸脊飞檐，上下两层，具有元明时代关中戏楼的建筑风格……台口右侧，一人前出，似非剧中人物，前台右倾一人站立，模笛正吹，笛手身旁，一人侧座，正在击鼓，其鼓内倾，承于架上，鼓师右膝，放置一物，似为梆子。由于图宜简，故而笛鼓让路，击梆者不另绘人

物。”这是删繁露简之作，梆子放于鼓师右膝之上，突出了梆子为击节乐器的重要性。说明梆子腔——秦腔已趋于形成。

秦腔的音乐结构为板式变化体，“它与唐大曲中的慢快中快散板变化有着必然的继承关系。明初秦腔则以一个新兴剧种出现。明中叶以后，它成为与南曲四大声腔（昆、弋、余姚、海盐）并存的北方重要声腔。清中叶，秦腔艺人魏长生带班进北京，使康熙年间的‘秦优新声’复振于世，奠定了秦腔在戏剧舞台上的地位。之后，又遍演大江南北，风靡一时，繁衍了梆子声腔。”（《见渭南地区戏曲志》）。《都门记略竹枝词》写道：“几处名班斗盛开，而今梆子压春台。”《定南零梦录》、《旧剧丛谭》等书亦说：“当时秦腔梆子，专务火爆，其影响之大连京腔二簧都杂以梆子俗派。真正的二簧规矩、韵味都难以寻觅了。”

梆子腔是板式戏曲较早的剧种，而最早有关梆子腔的记载都与秦地连在一起。明万历47年的《钵中莲》传奇所著录的“西秦腔二犯”唱词之后，秦腔这个剧种名目在史料或专著中常有所见。如康熙时，孔尚任《平阳竹枝词》中提到“秦声秦态最迷离”，从听觉和视觉艺术方面，肯定了秦腔的美学价值。刘献廷的《广阳杂谈》提到“秦优新声，有名的乱弹者，其声甚散而哀”。雍正时，四川锦州令陆永《竹枝词》说：“一派秦声浑不断，有时低去说吹腔”。乾康时张漱石作《梦中缘传奇序》说：“长安梨园称盛……所好惟秦声、罗、弋。”这些对秦腔的论述，表明秦腔具有浑厚激越、悲壮委婉动人，赖以寻味的特色。

在乾隆以前，秦腔又称“秦声”、“西秦腔”，梆子腔为