

中山大学博士学位论文

关 中 影 系 叙 论

General Introduction and Study of the Shadow Play
of Central Shanxi

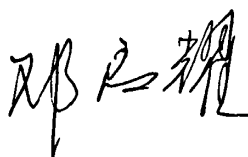
专 业：民俗学

博 士 生：梁志刚

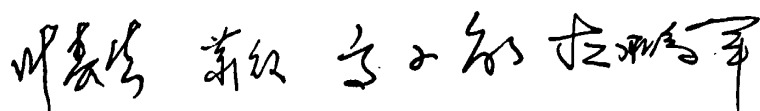
指导教师：康保成 教授

答辩委员会成员：

主 席（签名）：



委 员（签名）：



中山大学中文系

二〇〇九年六月一日

论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：梁志刚

日期：2009年6月10日

学位论文使用授权声明

本人完全了解中山大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版，有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆、院系资料室被查阅，有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索，可以采用复印、缩印或其他方法保存学位论文。

学位论文作者签名：梁志刚

日期：2009年6月10日

导师签名：张保松

日期：2009年6月10日

关 中 影 系 叙 论

专 业：民俗学

博 士 生：梁志刚

指导教师：康保成 教授

摘 要

本论文以关中影系为整体研究对象，以关中影戏为核心研究内容，既是对中国影戏三大体系之一的关中影系的总体研究，也是对中国影戏的区域性研究。

本文结构上由绪论、七章正文和余论共九部分组成。

影戏是以光显影的民间平面傀儡小戏。中国影戏发源于陕西关中，源远流长。关中影戏生存于关中大地独特的自然社会人文环境中，它滥觞于汉武帝时期的摄影还魂术，经唐五代佛道文化的酝酿，到宋代已相当完善且具规模，元明两代文献少而难窥全貌，清代则蔚为大观。历史原因，其流变脉络远混近清，发展情形多波多折，主要流布在山野乡村，分布区域近 30 个省市。生存现状，几近濒危；保护措施，尚无良策。

“关中影系”是我国三大影系之一，指以中国陕西关中地区为核心的，包括陕、晋、甘、内蒙、川北、豫西等地与关中皮影戏相关的诸声腔影戏，其核心的关中影戏，历史渊源久长、文化底蕴丰厚、民俗功能显著、剧目剧本繁多、班社艺人众多、剧种声腔多样、演出技艺精湛、雕刻艺术精美、流布地域广阔、对其它影系影响远大。自上世纪以来，由于适合其的“原生生态环境”的改变，虽偶有短暂的复苏，但整体上呈现式微之势，目前处于濒危状态。

关中影戏与民俗。关中皮影是在关中特定的生存空间中孕育、产生和成长的，与民俗关系密切，常常参与民间迎神赛社、春祭秋报、山神庙会、婚丧庆典、请神还愿等民俗事项。多数情况下，影戏表演是一种民间仪式行为，人们借以驱邪、祈福，表达对敬畏事物的回避和理想生活的向往。为了实现不同的

仪式功能和信仰功效，影戏呈现出不同的表现形态，形成了不同的演出种类：主要有神戏、白事戏、红事戏三大类。戏神崇拜：关中皮影戏的祖师爷有观音菩萨、关公、孔子等。“请戏”习俗：人们约皮影戏班来演出时要说“请”，而不能用“叫、让、喊、要、招”之类的词语，敬畏之心由此可见，这与其民俗信仰功能相关。演出的过程一般由“奠酒”、本戏、捎戏三部分组成。“写戏”有定钱、守约、提成三原则。旧时关中影戏的禁忌很多，这些禁忌、信仰与行规相互交融，难以割裂。

关中影戏的班社组织。影戏班社由艺人、影箱、乐器、剧本、戏台等几部分构成，其基本形式既有家庭或家族班子，也有异姓艺人合伙的。传承方式主要有家族式和非家族式两种。据不完全统计，自清中叶以来，关中影戏班社有千个以上，由此规模，可见其作用及影响之大。

关中影戏的剧本。关中影戏的剧本，形式上分本戏和折子戏两种，剧目有数千个，常演剧目几百个。其中，老腔影戏剧本有 200 种左右，现常演剧目有 30 多种，特点是武戏及神话传说戏多。碗碗腔皮影戏剧目有几百种，特点是多表现才子佳人、闺阁闲情、仕途功名。清代举人李芳桂专门为碗碗腔影戏创作了十个剧本，这在全国绝无仅有。阿宫腔剧目有 600 余本，题材多取于历史故事，大都为揭露封建统治者的昏庸腐败、荒淫无耻、残忍凶暴，以及批判卖国求荣、表彰民族气节的戏，唱词浅显朴实、生活气息浓厚，也有取材民间故事的，多为反映伦理道德、男女爱情的感情戏和颂扬清正廉洁、刚直不阿的清官戏，其重要特点是一人“吃本”——影戏班里只有一个人掌握着剧本，是师徒间口传心授地记在脑子里，没有纸质等的实物可供他人共享和保存。弦板腔剧目有 500 多，其中有不少是连台本，多取材于各朝各代的历史演义、武侠小说及民间故事，内容有抗敌爱国、宫廷斗争、宦海沉浮、农民起义、忠奸纠纷、爱情婚姻等，武戏多于文戏。灯盏头碗碗腔剧目有 100 多本，唱词富有诗意，雅俗共赏，最基本句式为七字句和十字句。

关中影戏的音乐唱腔。老腔唱腔一般为宫调式，主要有慢板、流水板、紧板、飞板、走场板、哭板、空板、归板，特点是粗犷豪迈、雄浑奔放、高亢激越。碗碗腔又称时腔，因在其伴奏乐器中有铜碗碗而得名，时腔是相对于老腔而言，后名碗碗腔其音乐唱腔属于板腔体，既擅细腻委婉、典雅清丽，又能激

昂奔放、雄健豪迈、刚柔兼济的音乐特点。阿宫腔属板式变化体音乐，板式结构严谨，声腔分“欢音”和“苦音”两种，欢音表现喜悦、欢快、明朗、轻快的情绪，苦音表达悲伤、怀念、凄凉、愤怒的情感。弦板腔的特点是豪迈奔放、慷慨激昂，较少表现温柔缠绵、悲凄哀怨情调。灯盏头碗碗腔因用小铁棒敲击灯盏头而得名，与东府碗碗腔有别，其基本特点是清越幽雅、细婉柔润，欢音轻松欢快、喜悦、流畅，苦音则哀婉缠绵，如泣如诉。

关中皮影的雕刻工艺。影和戏是皮影戏构成的两大要素，关中影戏所用影偶都是牛皮制成的，原料皮质的选用、雕刻工艺的完善、雕镂手法的精湛、雕饰技巧的高超、绘色效果的精美，在国内皆为一流。随着时代变迁，影戏演出日趋式微，关中尤其是东府华县、华阴的皮影雕刻却呈现生机，已从单纯服务于影戏班社的演出，发展成更多地作为观赏性民间工艺美术品。旧时，关中皮影雕刻分为东路和西路两派，东路皮影以“同朝”（同州、朝邑，现属大荔县）的为最佳，现以“二华”（华县、华阴）的为代表，造型独特、雕镂精细、色彩鲜明，具有极高的艺术和民俗价值；西路皮影制作较为粗犷、简明质朴、古朴厚重，但色彩变化较少，雕工略显粗糙。此外，有人认为在东西两路之间存在着中路皮影，俗称“兴平”皮影，兼具东西二路特征，以灰皮皮影为代表，其皮子处理工艺独特，质地灰白柔韧，雕刻精致细腻，色彩柔和丰富，具有极高的工艺鉴赏价值和收藏价值。现在，东西路皮影雕刻在造型、色彩等方面已趋于同化，主要是西路向东路学习的较多些。

关中影戏的濒危与保护。受意识形态、现代文化、现代科技等诸因素影响，上世纪30年代开始，关中影戏昔日的繁盛渐去渐远，期间虽偶有起伏，但大势已去，现状衰微，具体表现在：看影戏的人越来越少，老艺人日稀，中青年艺人很少，技艺濒于失传，影戏箱子、剧本、道具等残损失落，演出市场日益萎缩。2006年国务院颁布《国务院关于公布第一批国家级非物质文化遗产名录的通知》（国发〔2006〕18号），关中影系（戏）中的华阴老腔、华县皮影戏（碗碗腔）、阿宫腔、弦板腔、环县道情皮影戏、孝义皮影戏已被列入“第一批国家级非物质文化遗产保护名录”，占该批全国皮影戏总数（13种）的近一半。

关键词：关中影系（戏），民俗功能，班社组织，剧本声腔，雕刻艺术

General Introduction and Study of the Shadow Play System of Central Shaanxi

Major: Folklore

Name: Liang Zhigang

Supervisor: Professor Kang Baocheng

Abstract

This dissertation takes the shadow play system of Central Shaanxi as the whole studied object and the core content of the study is shadow plays in Central Shaanxi. It is not only a general study on the shadow play system of Central Shaanxi, which is one of the three Chinese shadow play systems, but also a regional study about the Chinese shadow plays.

This dissertation is made up of nine parts including the introduction, the main part of seven chapters and the conclusion.

The shadow play is folk playlet which is shown through light and played by plane puppets. Chinese shadow play originated from Central Shaanxi and it developed for a long time. It existed in the unique, natural and social human surroundings of Central Shaanxi. It began in the methods of reviving after death in the time of Emperor Wu in the Han dynasty. Through the brewing of Buddha culture during the Tang Dynasty and the Five Dynasties, shadow plays developed perfectly and in scale in the Song Dynasty, a full view on shadow play couldn't be taken in Yuan and Ming Dynasties because of few documents, but there was a splendid sight in shadow plays in the Qing Dynasty. Because of the historical reasons, there was a fuzzy changing vein of shadow play in remote history but a clear one in near history. And it met with many setbacks and grew up in the villages of 30

provinces. Now shadow plays are almost in danger and there are not good protective measures for them.

The shadow play system of Central Shaanxi is one of the three Chinese shadow play systems, which refers to the related shadow plays of Central Shaanxi in different tones Chinese in the regions, the core of which is Central Shaanxi, including the provinces of Shaanxi, Shaanxi, Gansu, Inner Mongolia, the north of Sichuan and the west of Henan. The Shadow Play of Central Shaanxi is the core of the system, which has a long history, deep cultural details, remarkable folk function, varieties of plays, many theatrical troupes and artists and different tones. Its performing skill is perfect and the sculpture art is fine. It is scattered widely, which influenced the other shadow play systems profoundly. Since last century, owing to the change of primitive ecology, which is adapt to it, it got short recovery, but only took on a slight development. Now it is almost in imminent danger.

The Shadow Play of Central Shaanxi and folk customs: It was born and bred in Central Shaanxi so it was closely related with the local customs. It often took part in the folk activities, such as welcoming Heavens, worshiping Heavens in spring and repaying Heavens in autumn, mountain deity temple fairs, the ceremonies of weddings and funerals, pleasing gods and redeeming a vow. In most cases, the performances were folk ceremonies so that they could drive out evil spirits, pray for blessings and express the ideal lives. In order to realize different functions of ceremonies, the performance took on some different forms, such as plays about worshiping Heavens, plays about funerals, plays about happiness. The plays about worshiping Heavens: the founders of the Shadow Play of Central Shaanxi are Mother Buddha, Buddha, Guangong and Confucius. The customs of "pleasing performances": when someone invited a theatrical troupe to perform, "please" has to be said instead of "calling", "letting".

The process of performing was offering libation, main plays, and extra plays. "Writing plays" needed three principals such as deposit, promise and drawing a percentage from a sum of money. In the old days, the Shadow Play of Central Shaanxi had many taboos. Those taboos, beliefs and regulations were involved in each other, which were difficult to get rid of.

The theatrical troupes of the Shadow Play of Central Shaanxi: they are made up of artists, trunks, instruments, plays and stages. Its form is a family or a family tree, or the artists from different families. The inherited mode is in a family or not in a family. According to the incomplete statistic, since the middle century of the Qing Dynasty, there have been more than one thousand troupes, through such scale its great function and influence could be seen.

The plays of the Shadow Play of Central Shaanxi: the plays are main plays, highlights from plays. There are thousands of plays among which hundreds of the plays are often played. Among these plays there are over 200 old kinds of plays, among which more than 30 kinds are often played. Their features are acrobatic, fighting and fairy. There are hundreds of kinds of tunes of small copper bowls in puppet show from Central Shaanxi whose features are expressing the wit and beauty, the things about the boudoirs, scholarly honors of an official career. Li Fanggui, the successful candidate in the imperial examinations in the Qing Dynasty, composed 10 plays for the Wanwan Tune, which are rarely seen throughout the country. There are over 600 plays of A Gong Tune whose subject are more taken from folk stories, most of them are disclosing the fatuous and corrupt of feudal rulers and their being dissipated and shameless and brutal. They also criticize those who seek power and wealth by betraying their country, and praise the national integrity whose words of the plays are simple and lively. Those plays are more taken from folk tales conveying ethics and morality, the feeling between boys and girls, and praise the honest and upright officials' being honest and clean, principled. Their important features are only one person who can know the play in the troupe which is dictated

by the master without words on paper. There are over 500 kinds of plays of Xianban tune and most of them are serialized plays. They are taken more from the fictional history in different dynasties, martial arts novels and folk stories whose contents are fighting the enemy for their countries, the struggles in courts, the dispute between the loyal and treacherous court officials, ups and downs in officialdom, peasants' uprightness and the loving marriage. Among them there are more martial arts than gentle show. The Plays of Wanwan Tunes of the Head of Oil Lamp has more than 100. The words of the songs are like poems, which are popular with both intellectuals and the general public. Their basic sentence patterns are seven-word or ten-word sentences.

The tunes of music of the Shadow Play of Central Shaanxi: The old tunes are general palace tune, which are slow rhythm, flowing-water rhythm, fast rhythm, flying rhythm, walking rhythm, crying rhythm, hollow rhythm, and returning rhythm. Their features are straightward and forceful, sonorous and exciting. The Wanwan Tune is called because copper bowls are struck when performed. They are minute and roundabout, elegant and beautiful, excited and bold, staunch and tender. Egong Tune belongs to board-formed changing music. The structure is close and tight. They have 2 kinds, the happiness and sadness. The happiness one expresses the joy, cheerful, clear, light mood; the sadness is an expression of grief, memory, sad, angry feelings. The features of string and board tune are bold and unrestrained, impassioned, tender performance less lingering, mournful sad mood. Lamp head and bowl tune is named for the rap on the lamp bowl head with a small iron rod. Different from bowl tune in Dongfu, its basic features are clear, melodious and quiet, thin graceful and smooth. The happiness is easily cheerful, joy, smooth; and the sadness is sorrowful tangled up, as if weeping and complaining.

The sculpture art of the Shadow Play of Central Shaanxi: Shadow and play are two factors of the plays. All the puppets of the plays are made of cattle hide. The raw materials are chosen fine. And the sculpture art and the color are also good, which are called the first-class in the

country. As time goes on, the performances are dying away. But the sculpture art of Hua County and Huayin in Dongfu of Central Shaanxi are taking lively look. Now they have not only performed in shadow plays but also served as ornamental folk arts and crafts . In the old times, the sculpture art was divided into 2 groups. One was called East Group, the other was called West Group. In addition, someone think there is Middle Group between the East and West Group, namely Xingping Shadow Play. The grey shadow play has the great value of industrial art and collection. The color of the puppet shadows was different. But now they are almost the same.

The danger and protection of the Shadow Play of Central Shaanxi: Suffered from the sense form and the modern culture, science and technology, from the 1930s, they died away. Fewer and fewer people enjoy seeing it. The old artists are hardly found, the young artists are few, the skills are almost lost, many of the trunks, plays and instruments were damaged and disappeared, the performance market was shrinking. In 2006, the State Council issued an announcement about the first state-level intangible cultural heritage. Huayin Lao Tune of the Shadow Play of Central Shaanxi, the Wanwan Tune of Hua County, Agong Tune, Xianban Tune, the Daoqing shadow play of Huan County and Xiaoyi shadow play were listed in it, which account for near half of the total (13) in the list in China.

Key words: (the school of) Shadow Play of Central Shaanxi, scripts and tunes, troupes organization, folk function, sculpture.

目 录

中文摘要·····	IX
英文摘要·····	IX
目 录·····	IX
绪 论·····	1
一、中国影戏的流派划分与“关中影系”的界定·····	1
二、前人相关研究综述·····	6
三、选题意义及主要创新点·····	22
四、资料来源与研究方法·····	23
五、主要不足之处·····	24
第一章 “关中影系”的历史演变·····	25
第一节 关中影系的地理人文环境·····	25
第二节 “中国影戏源于陕西说”补证 ·····	34
第三节 关中影系的形成及明清两代的流传情况·····	38
第四节 清代及其后关中影系的发展演变·····	45
第二章 关中影系的传播与分布·····	48
第一节 关中诸声腔的分布与传播·····	48
第二节 “关中影系”其他省区诸声腔的分布与传播·····	63
第三章 关中影系的剧目与剧本·····	68
第一节 代表性剧目叙录·····	68
第二节 碗碗腔影戏剧本作家李芳桂·····	98
第四章 关中影系的音乐唱腔·····	104
第一节 阿宫腔的音乐唱腔·····	104
第二节 老腔的音乐唱腔调 ·····	105
第三节 碗碗腔的音乐唱腔·····	106
第四节 弦板腔的音乐唱腔·····	108
第五节 灯盏头碗碗腔的音乐唱腔·····	109
第六节 秦腔的音乐唱腔·····	111
第七节 道情的音乐唱腔·····	112
第八节 弦子戏的音乐唱腔·····	115

第九节 越调音乐的音乐唱腔·····	116
第十节 八步景的音乐唱腔·····	117
第十一节 大筒子的音乐唱腔·····	118
第五章 关中影系代表性班社组织·····	120
第一节 组织结构·····	120
第二节 代表性班社及艺人·····	124
第三节 组织经营·····	169
第四节 传承方式·····	176
第六章 关中影戏与民俗·····	178
第一节 影戏的信仰习俗与艺人地位·····	178
第二节 “请戏”习俗·····	183
第三节 “写戏”习俗·····	184
第四节 演出种类·····	186
第五节 演出程序·····	197
第六节 行规行话·····	201
第七节 禁忌·····	206
附：安康地区演出习俗·····	208
第七章 关中影系的雕刻工艺·····	215
第一节 关中影偶的造型特征·····	215
第二节 关中影偶雕刻的工艺流程·····	216
第三节 关中影偶雕刻艺人与传承·····	222
第四节 相关知识·····	231
第五节 生产经营·····	235
附：老腔、碗碗腔皮影影偶资料·····	237
余 论 关中影系的濒危状况与保护对策·····	240
结 语·····	245
参考文献·····	246
后 记·····	258

绪 论

影戏是以光显影的平面傀儡民间小戏。中国影戏发源于陕西关中，源远流长。

关中影系指以关中影戏为核心的包括陕、甘、宁、青、晋、川、内蒙、豫西等地的诸声腔影戏，是我国三大影系之一；关中影戏指陕西关中地区的诸声腔影戏。此“系”意谓体系、流派；“戏”指戏曲、戏曲流派、戏曲声腔。

关中影戏生存于陕西关中大地独特的自然、社会、人文环境中，它滥觞于汉武帝时期的摄影还魂术，经唐五代佛道文化的酝酿，到宋代已相当完善且具规模，元明两代文献少而难窥全貌，清代则蔚为大观。其历史源久，流播广泛，分布诸省区，进而声腔纷呈，剧目众多，影偶异同，民俗教化功能显著，区域性强，逐渐自为小系统，共成大体系，我们称之为关中影系。

历史地宏观地角度看，除关中地区外，整个中国影戏都是关中影戏的流变的余脉，从这个意义讲整个中国影戏都可以称之为关中影系，其流变脉络远混近清，发展情形多波多折，主要流布在山野乡村，分布区域近 30 个省市。但如此做则太笼统、太大而泛了。需结合流变传播后的形态特征、声腔特点、民俗功能、区域环境等具体状况，给予归纳分类。目前，较合理的是三分法，即将全国影戏分为关中影系、滦州影系、潮州影系。关中影系与另二影系一样，其生存现状，几近濒危；保护措施，尚无良策。

一、中国影戏的流派划分与“关中影系”的界定

“影戏”有广义和狭义之分，广义的影戏包括人影戏和偶影戏（纸影戏、皮影戏），狭义的主要指偶影戏，本文仅研究后者中的皮影戏。^①

根据文献记载和田野考察获知，我国的皮影戏流布于陕西、山西、甘肃、青海、宁夏、内蒙古、河北、北京、天津、山东、辽宁、吉林、黑龙江、河南、湖北、湖南、安徽、江西、江苏、浙江、上海、四川、重庆、云南、广东、福建、台湾、新疆、香港等 29 个省市区。魏力群教授在《中国皮影艺术史》中提及上述省份中的 26 个^②，不含新疆、重庆、香港。新疆有皮影戏的说法缘于朱哲^③：上世纪 20 年代，一位姓王的皮影艺人将影戏传进了新疆古城子（今奇台县）；重庆是从四川新独立出来的直辖市，其潼南、巫溪等地曾有过影戏活动，见说于上

^① 江玉祥先生认为“影戏，即影子戏。中国的影戏，包括手影戏、纸影戏、皮影戏三大类。”见江玉祥《中国影戏》，四川人民出版社，成都，1992 年，第 1 页。

^② 魏力群：《中国皮影艺术史》，北京：文物出版社出版，2007 年 6 月，第 4—8 页。

^③ 朱哲：《皮影戏入疆的传说》，《当代戏剧》，2000 年第 4 期，第 38 页。

世纪80—90年代的地方县志；香港的皮影戏演出始于上世纪80年代后期，湖南省木偶皮影艺术剧院与香港影偶艺术中心合作，常年在香港地区演出木偶戏、皮影戏^①。可见皮影戏流布之广，几乎遍及全国，民众的需求情况与影戏生命力由此可见一斑。

当然，皮影戏在各地的繁盛程度不尽一致，曾经最繁盛、至今仍有一定演出场次的地域主要是关中影系流布的陕西、山西、甘肃、青海和滦州影系流布的河北、东北这两大区域，其次像河南、湖南、湖北、台湾等省也有。

最早提出我国影戏流派概念的是顾颉刚先生，他在《中国影戏史略及其现状》中提出：

“影戏……在全国各地亦尚有不少地方在残留着，并且按照其所受外界影响之不同而保有极大之差异，约计之可有数大区域。一为陕西，二为川滇、湖北，三为河南、山西及河北本部，四为河北东部及东北各地，山东所有者为另一种，江、浙、闽所有者又另为一种，广东与湖南所有者同为纸人，当别有来源，或即为最初用纸雕制影人时之所遗留而未改其制法者，其与以上各种皆显有不同。现存影戏之分区，于上七者略尽之。”^②

顾解释如此划分的依据是：

“至今影戏尚可区为数大区域，如：川、滇、鄂为从陕西直接传入者；河南及河北西部、山西所有者为宋汴京之遗；江苏、浙江、福建所有为南宋之遗，其另一派即为广东及湖南现存者，其影人尚用纸，或即为‘初用素纸雕镞’者之衍变；山东所有另为一种，当亦为南宋之遗，因北上与本地戏剧结合者。而负盛名之滦州影戏，则河北东部及东北各地尚为其领域。此盖由于各地皆有特殊之风俗技艺，以致同源之影戏，及染地方色彩以后遂呈极大差别之现象也。”^③

顾对中国影戏流派首次作出总体划分，影响至今。顾文虽无明确说出“流派”二字，但其“区域”之意此处当为“流派”之用。

^① 梁志刚等于2006年在唐山采访前来参加全国皮影戏汇演的湖南省木偶皮影艺术剧院（团）从该团团长处获知。

^② 顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》第19辑，北京：中华书局，1983年8月，第121页。

^③ 顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》第19辑，北京：中华书局，1983年8月，第135页。

江玉祥先生在此基础上明确提出中国影戏流派“七大影系”说：

七大影系是：1. 秦晋影系。包括陕西皮影、甘肃皮影、河南西部和北部皮影、山西皮影、河北西部皮影、北京西城皮影、川北皮影、青海灯影。2. 滦州影系。包括河北东部皮影、北京东城皮影、东北皮影、内蒙皮影。3. 山东影系。包括山东皮影、安徽皮影、河南东部皮影、苏北和苏中皮影。4. 杭州影系。包括浙江皮影、上海皮影、苏南皮影。5. 川鄂滇影系。包括湖北皮影、四川灯影（成都灯影）、河南南部皮影和云南皮影。6. 湘赣影系。包括湖南影戏和江西影戏。7. 潮州影系。包括广东影戏、福建影戏和台湾影戏。”^①

廉振华先生则按地域之西部、东部、南部将全国影戏分为三个影系：

流传在陕西、山西、四川、甘肃、青海等省的中国西部“陕西影系”；以河北滦州、乐亭、昌黎的滦州影为中心，流传在北京、辽宁、山东、黑龙江等省市的中国东部省份的“滦州影系”；流传在湖南、湖北、浙江等省的“华南影系”^②

影子由明代发展到清代中叶，已达到高峰，在全国形成三大系：西部的“陕西影系”（以华阴、华县为中心），东部的“河北影系”（以滦州为中心），以及南部的“二湖影系”（湖北、湖南）。

秦振安博士（美籍华人）按地域和影偶质地也将中国影戏划分为“三大系”说，但与廉振华先生所说略有不同，秦认为：

中国皮影戏，约可分为三大系：一、陕西影系。此派以陕西为中心，其活动范围，包括陕、晋、川、甘、青诸省。陕西影系，所使用者皆为牛皮影人。二、潮州影系。潮州影系，以广东及福建为中心。活动范围，包括两广、闽、浙、台及东南亚华侨居留地区。此派影戏，亦使用牛皮影人。三、滦州影系。滦州影系，以河北省之滦州（即今之昌黎、滦县、乐亭三县）为中心。活动范围，遍及河北全境、北京及天津两特别市和东北各省。滦州影系，所使用者概为驴皮影人。”^③

从上面的介绍来看，可见人们对影戏流派的划分是存在着很大差异的。造成

^① 江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社，成都，1992年，196—197页。

^② 廉振华：《中国影子演变史话》，《人民日报》（海外版）1987年3月23日第7版。

^③ 秦振安编著：《中国皮影戏之主流——滦州影》，31页，台北，台湾省立博物馆出版部，1991。

这种差异的存在,主要是由于各人划分的标准不同。如顾颉刚的标准是历史渊源、传播流变、地域色彩、风俗技艺,他说:

“按照其所受外界影响之不同而保有极大之差异,约计之可有以下数大区域”、“广东与湖南所有者同为纸人,当别有来源,或即为最初用纸雕制影人时之所遗留而未改其制法者,其与以上各种皆显有不同”、“直接传入者……之遗……之衍变……之遗……与本地戏剧结合者……此盖由于各地皆有特殊之风俗技艺,以致同源之影戏,及染地方色彩以后遂呈极大差别之现象也。”

而江玉祥明确提出的划分标准是:

“影偶、弄影技术、唱工、灯光、舞台(影幕)、乐器,构成影戏的六种因素,就是我们区分影戏流派的依据和标准,特别是影偶、弄影技术、唱工、乐器四项,应该着重考虑。”^①

江的标准有一定合理性,但难以真正执行。我们试对江先生的“影偶、弄影技术、唱工、乐器”四项重要标准做一简要分析,看看是否能行得通:首先是“影偶”,从文献看,最初的影偶用纸,后改为皮。若按照江的“影偶”标准来划分,相同质地的影偶应属统一流派,像纸影、牛皮影、驴皮影。但实际上,广东潮州至今保留着“纸影”名称;湖南现在既有纸质影偶,又有皮质影偶(牛皮、羊皮、驴皮);同是陕西牛皮影,既有关中的汉牛皮影,又有安康、汉阴的水牛皮影,而水牛皮影又多在湖南、湖北、江西等地。而江先生却将它们分属到秦晋影系、湘赣影系、川鄂滇影系、潮州影系之中。其次是“弄影技术”,即对影偶的操纵技艺,这只是个技术层面熟练与否的问题,都属“双手舞动百万兵”的手法,很难做为分类标准。事实上“唱念”的重要性远在“弄影技术”之上。再次是“唱工”(或唱腔),若将江先生的“唱工”理解为演唱技艺,则同是滦州影系内,有“掐嗓子”与“不掐嗓子”、“真嗓”与“假嗓”的“唱工”技艺;关中影戏中又“欢音”与“苦音”的区别,等等;若理解为“唱腔”,则全国各地影戏唱腔非常丰富复杂,仅陕西就有老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔、灯盏头碗碗腔、秦腔、道情、弦子腔、大筒子、八步景等多种,基本上都是因地域方言及地方戏曲唱腔不同而各具差异。以此为标准,也难行得通。最后是“乐器”,影戏中乐器的使用

^① 江玉祥:《中国影戏》,成都:四川人民出版社,1992年第1版,第193页。

情况，主要看其声乐唱腔需要，即它们是为唱腔服务的，相同或不同乐器的使用与否，因方言和地方戏曲音乐需求而呈现差异，虽然有些地区的影戏可以凭一两种独具特色的乐器加以区分，但实际上乐器使用的交叉现象很多，以此区分声腔偶尔尚可，做为影戏流派划分的标准则很难。

廉振华的标准是地域，秦振安的标准是地域和影偶质地。

总之，他们的标准各有不同，故其结论也不大一样，但各家虽都有一定的合理性，但也都存在着一些不足。笔者根据文献梳理和田野调查，认为以历史渊源、地域传播、表演风格为标准，把我国影戏大体分为三大流派更为妥当。具体划分上，基本认同秦振安博士的“三大系”流派说，但将“陕西影系”称谓改为“关中影系”，这样更具体、真实，因为无论是中国影戏起源地，还是绵延发展历程，乃至当今规模状况、艺术成就、民俗价值等，所谓的“陕西影戏”，并非指陕西全境的影戏，当不包括陕北和陕南影戏，而是指陕西关中地区的关中影戏，且陕北和陕南影戏都是关中影戏的余脉或衍生体。

中国影戏形成于中唐^①，形成地在陕西^②，陕西影戏的核心在关中，即关中影戏是陕西影戏的核心，也是中国影戏的核心。北宋影戏是在关中影戏的基础上发展起来的，随着宋金朝代更替迁移而北上、东飘、南下，直至几遍布全国。北上，金人押解众多艺人北上祖地东北，形成滦州影系；东飘南下——宋室东南迁，将影戏带到浙江，进而流布福建、广东、台湾等地，形成南方的潮州影系；关中影戏除东进宋代京城汴梁演出传播外，还向西到甘肃、青海，向北到宁夏、内蒙，向东北到山西，南下到四川北部等，形成“关中影系”。

“关中影系”是我国三大影系之一，指以中国陕西关中地区为核心的，包括陕西、山西、甘肃、青海、宁夏、内蒙古、四川、河南西部等地与关中皮影戏相关的诸声腔影戏，包括老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔、灯盏头碗碗腔、道情、弦子腔、越调音乐、八步景、大筒子、眉户灯碗腔、皮腔等等。历史渊源之久长、文化底蕴之丰厚、民俗功能之显著、剧目剧本之繁多、班社艺人之众多、剧种声腔之多样、演出技艺之精湛、雕刻艺术之精美，流布地域之广阔、对其它影系影响之远大，堪称全国影戏之首。

自上世纪以来，由于“原生环境”的改变，与众多非物质文化遗产一样，

^① 康保成：《中国古代戏剧形态与佛教》，上海：东方出版中心，2004年，第453页。

^② 齐如山：《影戏——故都百戏之四》，《大公报》（天津版）1935年8月7日，第12版。

“关中影系（戏）”虽偶有短暂的复苏，但整体上呈现式微之势，目前处于濒危状态。

二、前人相关研究综述

中国影戏的研究始于上世纪二三十年代，因当时对民间文化的重视而被关注，至二十一世纪初，经历了三十年代、五六十年代和八十年代后三次小高潮。

清末民初，西方民俗学影响下的我国现代意义的民俗学研究开始起步，标志是1918年北京大学歌谣研究会的成立，^①随着民俗学研究的深入，影戏被纳入其中。三十年代和五六十年代的研究主要集中在影戏起源与形成、部分区域影戏考研上，八十年代后的研究才真正涉及到全国各地的影戏，涉及历史渊源、传播流变、流派种类、声腔音乐、表演操纵、剧目剧本、影偶造型、雕刻工艺、民俗功能等多方位的问题，同时收集整理出一批剧目、音乐、艺人的相关资料。据对中国期刊网不完全统计，近20多年间研究性论文有100余篇，专著20余部。

中国影戏研究的最早者为佟晶心先生。^②佟晶心在1926年8月出版的《新旧戏曲之研究》（1925年完稿）一书中专门设有“中国影戏”专节^③。1934年佟晶心发表《中国影戏考》，^④文中虽言“中国影戏”，但并未广涉全国影戏，也未及陕西影戏，仅对滦州影戏的影偶制作、戏台、脚本、剧目腔调音乐、班社演出、观众等作了阐述，因其在中国影戏研究中的较早地位而必须提及。

（一）关中影系研究

整体而言，关中影系的区域性介绍性文字较多，研究性成果不多，特别是将之“体系”性整体研究的尚无。下面仅介绍一些有价值的研究成果：

1. 1949年以前关中影系研究。

文章和著作极少。现可见到的最早文字是1932年陈光珪发表的《最近西安之戏剧》^⑤一文，其“五，皮影戏”部分言：“皮影戏为西安之特殊剧种……今大荔（即旧同州）与朝邑二县，均为皮影之出产地，而大荔县中且有一价值二万余元之大皮影戏箱……此影戏规模甚小……木箱数具即可盛之，再有大车一辆，全

^① 钟敬文主编《民俗学概论·前言》，上海：上海文化艺术出版社，1998年，第1页。

^② 江玉祥：《顾颉刚与皮影戏——〈文化名人与皮影戏〉之二》，《文史杂志》2005年第5期，第21页：“近代中国学者对传统影戏进行科学研究的第一波约始于1925年前后；就笔者掌握的资料看来，大概以佟晶心的研究为最早。”

^③ 佟晶心：《新旧戏曲之研究》（再版），上海，上海戏曲研究会，1927年。

^④ 佟晶心：《中国影戏考》，《剧学月刊》，1934年，第3卷第11期。

^⑤ 陈光珪：《最近西安之戏剧》，《剧学》月刊，1932年（民国21年），1卷12期

戏社即可自由行动。若遇演唱时，即以载戏箱之大车为戏台，上撑布棚，前张白绢之幕，内燃明灯……约有四五人即可演唱……皮影之剧词极古雅，每每引经据典，或间杂以西厢中之词句……唱调与音乐均非常低细……剧中所用乐器，共有锣、鼓、喇叭、胡琴、小铜钟数种……又皮影之布景，倍极堂皇富丽”。该文谈不上研究，只是对碗碗腔皮影戏的介绍性文字，但关于在大车上演出影戏反映了关中东府渭北一带的影戏演出情况。

关于陕西关中是中国影戏的发源地。20世纪30年代，齐如山先生推断陕西是中国影戏的发源地：“按此戏当然始于陕西，因西安建都数百年，玄宗又极爱提倡美术，各种技艺，由陕西兴起者甚多，则影戏始于此，亦在意中。且西安现时仍有此戏，汉中一代尤为风行……流传之影戏亦颇高雅……是所证影戏发源于此也。”^①顾颉刚先生认同齐的说法“此说虽无史籍根据而仅为一种悬念之假定，但颇为有理。”并进而推断“在汉时已有影戏，且已甚完备，而西安为汉、唐所共都，文化艺术自易相承，更以今日现状推定唐时影戏当已盛行。”^②“中国影戏之发源地为陕西，自周秦两汉以至隋唐当皆以其地为最盛”^③“西安为影戏发源地，（湖北有影戏为自西安由汉水流入，其时当在宋、元）”^④。齐如山认为：汴京之影戏即由西安流传而来^⑤。顾颉刚表示认同“言颇近理，因二地不但距离不为甚远，交通尽有频繁可能，更以其同为帝都所在，凡百技艺莫不趋之，都城既由西安而汴京，影戏当亦随之而去所谓帝都所在，人文荟萃，百艺云集者例外实为罕逢，盖为名者趋于朝，为利者亦莫不趋于朝，艺术之市场随帝都而转移，亦事理之必然也。吾人既知影戏之由西安而汴京之故，则其由汴京而杭州，亦可不烦解而喻矣。”^⑥齐顾二位均认为陕西是中国影戏的发源地，周秦汉唐之都自然指关中胜地长安了。江玉祥先生也持中国影戏发源于陕西关中说：“陕西皮影历史悠久，关中地区很可能就是中国影戏的发源地。”^⑦笔者认为关中地区是中国古代多个王朝的政治经济文化的中心，关中影戏源远流长，不但

^① 齐如山《影戏——故都百戏之四》，《大公报·剧坛》，1935年8月7日第12版。

^② 顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》，第19辑，北京：中华书局，1983年8月，第111页。

^③ 顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》，第19辑，北京：中华书局，1983年8月，第135页。

^④ 顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》，第19辑，北京：中华书局，1983年8月，第118页。

^⑤ 齐如山《影戏——故都百戏之四》，《大公报·剧坛》，1935年8月7日第12版。

^⑥ 顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》，第19辑，北京：中华书局，1983年8月，第114页。

^⑦ 江玉祥《中国影戏》，四川人民出版社，1992年2月第1版，第59页。

魂不死”观的出现，到秦汉方士的“弄影还魂术”，再到影戏的产生，关中影戏在陕西、在全国的源头位置清晰可见。

顾颉刚《中国影戏略史及其现状》^①是三十年代具有标志性的研究成果，该文梳理了汉代以来中国影戏的流变脉络，认为影戏具有四个特性：“（一）影戏始终为国产，并未受任何外来影响，尤其在于其创始时代，中国在周秦时已有影戏，至西汉而其制渐备，此时在任何国家皆未能有影戏也”；“（二）中国影戏之发源地为陕西，自周秦两汉以至隋唐当皆以其地为最盛”；“（三）影戏本体组织简单，故时常需要他种艺术以充实其内容”；“（四）影戏内容组织虽然简单而必须藉他种艺术以充实之……亦皆具有特异之风味，一为词句之组织，一为所唱之声音”。顾氏从发生的时间、空间、发展、姊妹艺术影响、语言声腔等方面对中国影戏进行概括，至今仍具有重要价值和影响，其中一二两点专言中国影戏与陕西的关系：发生于周秦之时、西汉其制渐备、发源地为陕西等，后两点言游戏内部本体组织与他种艺术的关系、声腔语言的唱念，为所有影戏的，自然包括陕西关中影戏及其为核心形成的关中影系。

另有来自互联网的有关研究关中影戏的文章，难究其实，但其若真，甚较有价值，故在此录下：①“康熙四十四年(1705)前后出现的……周元鼎《影戏论》，都是较有影响的论述秦腔著作。”^②②曾任陕西都督府修史局总纂、西安易俗社创始人的李桐轩于1932年写了《影戏改良说》，当为研究关中影戏的较早论述，但现无可查，仅见于陈锡斗的《中国现代文学年表（1932—1935年）》^③。

2. 1949—1980年的关中影系研究。

因政治、文化政策等原因，该时期的影戏研究几为空白，主要是一些介绍性、资料性的普及文章书籍和影偶造型、剧目剧本汇编、音乐整理集成等。当然，这种资料对于我们今天的研究来说也是十分必要和难得的。

3. 1980年以后的关中影系研究。

1980—2000年，关中影系研究有了较大的拓展和深入，形成了一系列专题性研究成果。

^① 顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》第19辑，北京：中华书局，1983年8月。

^② 互联网：奥一论坛 > 三秦大地(陕西)《秦腔戏曲》房间《秦腔的起源和发展》，见于 <http://webbsl.oeeee.com/bin/content.asp?aid=87,0,6415151,1>

^③ 互联网：陈锡斗《中国现代文学年表（1932—1935年）》，见于 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c08b9ed010083p6.html

志书、文史资料整理方面。在政府的倡导性政策引导下,80年代末至90年代初,各地文化部门开展了全国范围的戏曲志、曲艺志、政协文史资料编撰工作,主要成果以各地戏曲志的形式出现,其中收录了一些与影戏相关的包括剧目汇编、班社组织、音乐唱腔、演出习俗等资料,虽简约却很宝贵,有一定的价值,成为现今解和研究影戏的重要资料。陕西省戏剧志编纂委员会组织全省各市县文化部门编撰出版了《陕西省戏曲志》丛书(鱼讯主编)^①,凡十一册,其中大部分载有相关地区的影戏文献,是极为宝贵的资料。关中许多县的政协组织都安排专人收集整理当地的文史资料,并定期出版专辑,如《华县文史资料》、《陇县文史资料》等,其中部分集子里收录有当地皮影的一些资料。

一些地方的基层研究者也根据自身的特点和环境进行辑录性研究,有《甘肃民间皮影艺术》、《皮影艺术的魅力》、《咸阳皮影》、《青海皮影》、《中国孝义皮影》、《川北皮影戏》等成果,对当地影戏的历史渊源、操纵表演、音乐声腔等给予介绍。

重要作家、剧本研究整理方面。1980年9月,高泽、王禾、辛景生执笔的李十三史料研究组出版了《李十三评传》^②,对清代举人碗碗腔皮影戏剧作家李芳桂作了一定的研究,该书设8个章节,分别为:“生平行述”、“关于‘十大本’及其流派”、“创作思想”、“剧本的传奇结构特色”、“几个典型人物形象的塑造”、“泼墨点绘丑角人物”、“语言的三个特色”。1958年陕西省文化局编印《陕西传统剧目汇编》(丛书)将清代举人李芳桂专为碗碗腔皮影戏创作的十个剧本收入《华剧》等分册,内部刊印,因数量较少未曾广泛流传;2000年陕西渭南市临渭区文体局根据《陕西传统剧目汇编》(丛书)之《华剧》第一集,编印出《李十三十大本》^③。该书是研究关中影戏的重要声腔——碗碗腔影戏的宝贵资料,尤其是剧本方面。

音乐唱腔的记录整理和研究。王依群记录整理的关中影戏音乐《碗碗腔音乐》(1953)^④从“碗碗腔所用的乐器”、“碗碗腔演唱的分工”、“唱腔部分”、“曲牌部分”、“打乐部分”等方面对关中影戏之一的专用声腔——碗碗腔作了介绍和记

^① 鱼讯主编:《陕西省戏剧志》(丛书),西安:三秦出版社,1994—2000年。

^② 李十三史料研究组:《李十三评传》,西安:陕西人民出版社出版,1987年9月。

^③ 渭南市临渭区文体局:《李十三十大本》,陕渭新出批(1999)字第6号,2000年6月。

^④ 王依群记录整理:《碗碗腔音乐》,西安:西北人民出版社,1953年5月。

录。刘均平、何均记录整理的《弦板腔音乐》(1981)^①是1959年对乾县、兴平县四位老艺人演唱演奏的记录,现今老艺人们早已不在人世,这些资料尤显珍贵。另,杨善武的《河南地方戏曲音乐汇编·灵宝皮影戏音乐资料》^②,收集整理的是道情皮影音乐。这些书籍多为基层文化部门的工作者记录整理,理论色彩不强,资料珍贵。

高校和科研院所专家学者的研究。一些高校和科研院所的专家学者开始关注影戏,他们将理论原理、文献资料与田野调查结合起来,从学理层面来审视影戏这一特殊的民间戏剧。此类代表有江玉祥、魏力群、康保成、赵建新、赵宗福等。江玉祥教授的《中国影戏》^③堪称上世纪90年代中国影戏研究的力著,该书以史为线结合地域分布,从历史学、文化学、民俗学的角度来审视影戏这一民间文化现象,通过对文献的梳理和长期田野调查,主要论述了中国影戏发展脉络,涉及中国影戏流派及部分民俗等内容,也涉及风格、雕刻、表演艺术等,其中的“中国影戏探源”、“革命根据地的影戏”、“中国影戏的流派及其分布地域”、“四川皮影戏”等章节内容属关中影系范畴。涉及历史渊源、传播流变、民俗特征、雕刻艺术等。该书还有《中国影戏与民俗》版^④,章节内容大致相同。其文《中国影戏探源》^⑤确定影戏内涵“影戏的产生必在真人演戏剧之后”和“影戏也属戏剧之一种”的两层意思,通过对“古人关于影子的认识”、“方士和弄影术”、“唐代具备了影戏诞生的条件”等,得出结论:“中国的影戏不是舶来品,它就诞生于中国传统文化的土壤里。它是汲取了道士方士的‘弄影还魂术’、变文的影像配说、唱、乐的形式,以传奇文为剧本而形成的一种民间新型综合艺术,形成时间大约在唐代开元、天宝以后。”并认为“从白居易《长恨歌》和陈鸿《长恨歌传》里已透露出影戏的信息”。《略谈皮影的造型特征》^⑥归纳出中国皮影合理的变形性、大胆的夸张性、巧妙的象征性、稚朴的装饰性等四大造型特点。《试论明代的影戏及相关问题》^⑦不同意顾颉刚“在清以前,影戏皆只曰影戏,从无冠以地名者”^⑧的说法,“考察文献记载和民间传说,发现没有冠地名的地方影戏在明代

^① 刘均平、何均记录整理:《弦板腔音乐》,西安:陕西人民出版社,1981年7月。

^② 中国民族音乐集成河南省编辑办公室,油印本,1988年10月。

^③ 江玉祥:《中国影戏》,成都:四川人民出版社,1992年2月第1版。

^④ 江玉祥《中国影戏与民俗》,台北:淑馨出版社,1999年。

^⑤ 江玉祥:《中国影戏探源》,《民间文学论坛》,1988年,第2期,第85—92页。

^⑥ 江玉祥:《略谈皮影的造型特征》,《文史杂志》,1997年,第2期。

^⑦ 江玉祥:《试论明代的影戏及相关问题》,《社会科学研究》,1988年,第5期

^⑧ 顾颉刚:《中国影戏略史及其现状》,《文史》,第19辑,北京:中华书局,1983年8月。

已露端倪”它们是浙江影戏、河北山东的纸影戏、滦州影戏、陕西影戏，且“其他省份的地方影戏，多半也在明代开始形成流派”。《清代四川皮影戏中的“十殿”戏》^①将清代四川皮影戏中“十殿”的剧目归纳为《唐王游地府》、《目连救母》、《骂阎》三种，并指出“这类戏有两个共同特征：一、思想内容多宣扬因果报应；二、表现手法都采用大摆‘十殿’的形式，意在使观者敬畏，止恶扬善。”江先生的文著具有独到的成就，但从戏剧艺术角度看，并非戏剧本体的研究阐释，这在某种程度上淡化了影戏作为戏剧艺术特别是民间戏曲艺术的本位性，给后续研究留下空间。

赵建新教授的《陇东南影子戏初编》^②，收录了清代陇东南地区影戏近 50 种抄本的叙录和 6 种抄本的录校本以及线谱、音乐等资料，探讨了陇东南影戏的传统剧目、剧本体式、唱词唱段特征、抄本的文献价值，并研究“陇东南影子戏的职能和作用”。文有《中国影戏溯源》^③等。

魏力群教授的《中国皮影艺术史》^④堪为 21 世纪初中国影戏研究的力著，在前人基础上提出中国影戏三大区域流派说：“以滦州皮影为中心的北方皮影、以陕西皮影为中心的西部皮影、以江浙湖广为中心的南部皮影”^⑤，该书涉及关中影系相关内容研究的有“影戏起源诸家说”、“各地民间的影戏”、“清代民间影戏班社”、“传统影戏剧目名录”、“影戏唱腔的演变发展”、“皮影造型特征”、“皮影雕制工艺”等条目；另有《皮影之旅》^⑥、《民间皮影》、《中国唐山皮影艺术》等专著。其文《中国民间皮影造型考略》^⑦分析了我国皮影造型的演化：“在造型风格上，早期皮影有着相对的一致性。明清以后，以河北滦州和陕西华县为中心形成了北方皮影和西部皮影两大区域流派，影人造型也形成了明显的地域性特征。”对各地影偶的造型风格进行考察、比较，提出早期影戏造型的一些共同特征。魏结合美术理论和田野调查，对影戏造型研究成果显著。

康保成教授在《佛教与中国皮影戏的发展》中提出“巫术中的招魂术是我国影戏的远源，而印度佛教‘以影说法’是影戏的近缘，此类‘神迹’和伎艺从不同

^① 江玉祥：《清代四川皮影戏中的“十殿”戏》，《四川戏剧》，1994 年，第 2 期。

^② 赵建新：《陇东南影子戏初编》台北：施合郑民俗文化基金会出版，1995 年。

^③ 赵建新：《中国影戏溯源》，《兰州大学学报》（社会科学版），1995 年，第 1 期。

^④ 魏力群：《中国皮影艺术史》，北京：文物出版社出版，2007 年 6 月。

^⑤ 魏力群：《中国皮影艺术史》，北京：文物出版社出版，2007 年 6 月，第 52 页。

^⑥ 魏力群：《皮影之旅》，北京：中国旅游出版社，2005 年。

^⑦ 魏力群：《中国民间皮影造型考略》，《河北师范大学学报》（哲社版），1998 年，第 3 期。

的途径传入我国。隋时宋子贤以影像说佛是我国影戏史上一件具有里程碑意义的大事。中唐时期,佛教僧人以光影演出变相,同时元宵节提供了影戏上演的重要场合,我国的皮影戏宣告成熟。宋代影戏多演世俗故事,佛教因素不浓。但明清乃至现在仍流行的影戏,仍表现出与佛教形影相随的密切关系。”^①较为深刻地论述了影戏与民间信仰及宗教的关系。

赵宗福教授《论河湟皮影戏展演中的口头程式》^②一文运用民间文学的叙事理论来研究影戏的剧本创作问题:“河湟皮影戏有自己的话语程式。艺人们根本不用影卷等书面文本,也用不着演前彩排,即可表演甚至即兴创作演出大型或连台情节生动、唱词唱腔优美的戏。它体现了民间文艺传承口头性与民俗文化程式化的特性”、“河湟皮影戏艺人的创作展演始终是程式化的文化传承,艺人们利用叙事模式以及各类尺度不一的‘词’,加以巧妙地装配,形成许许多多的皮影戏作品。”

一些研究生在导师的指导下,对影戏进行或区域性或种类型研究,取得了可喜的成绩。成果有孔美艳《山西影戏研究》^③、黄雪《华县皮影的艺术精神》、荣梅《灯影里的绝唱——环县道情皮影艺术考》、曹晓芳《秦晋皮影碗碗腔的调查与研究》、邬建安《红色皮影研究》^④、陈文静《二十世纪中国影戏研究百年述评》^⑤等硕士学位论文。他们从各自的专业视角出发,选取某一区域的影戏为个案,对剧本、民俗、美术、音乐等进行有侧重地研究,特别是邬建安的《红色皮影研究》从性质角度探讨了影戏,与众不同。陈文静的《二十世纪中国影戏研究百年述评》将二十世纪的中国影戏研究分成兴起期(1915—1949)、发展期(1950—1978)、总结期 1978—1999)三个时期。

关于影戏的民俗功用。江玉祥的《四川皮影戏的民俗功能》^⑥认为影戏“具有四大社会功能,即:(1)巫术宗教的功能;(2)教育的功能;(3)对文化和社会制度再肯定的功能;(4)增强传统的伦理观和道德标准的功能”。其中“巫术宗教的功能是影戏原始的民俗功能,直至近代,仍然是四川皮影戏头等重要之事。主要体现在社区和个人的一系列民俗活动中:‘酬神还愿’……‘行会戏’……

^① 康保成《佛教与中国皮影戏的发展》,《文艺研究》,2003年第5期,第87-92页。

^② 赵宗福《论河湟皮影戏展演中的口头程式》,《文艺研究》,2000年第4期,第118、124页。

^③ 孔美艳《山西影戏研究》,2002年山西师范大学研究生学位论文。

^④ 邬建安《红色皮影研究》,中央美术学院硕士学位论文,2005年。

^⑤ 陈文静《二十世纪中国影戏研究百年述评》,四川大学硕士学位论文,2006年。

^⑥ 江玉祥:《四川皮影戏的民俗功能》,《文史杂志》,1989年,第6号。

‘祈年禳灾’……‘人生礼仪的大贺礼’”。^①沈珉的《中国传统皮影》归纳中国影戏具有四大功能：即巫术功能、教化功能、娱乐功能和审美功能。^②

还有一些书籍以丰富的图片资料为主体，侧重于对皮影戏的感性介绍，扩大了影戏的社会影响，但学术色彩不足。

孙建君的《中国民间皮影》^③以图片资料为主，文字方面设“皮影的历史渊源”、“皮影的造型与雕刻技术”、“皮影的表演”、“皮影的流传与地方特色”、“皮影艺术的文化内涵”五个专题进行论述，在“皮影的流传与地方特色”专题中，认为中国影戏“元明以后，流布于全国各地，呈现出不同的流派与地方特色。但元明以前，影戏尚没有地区之分，虽早已在长安、汴京及杭州等地普及，却没有长安影戏、汴京影戏、杭州影戏等称谓。这大概与当时皮影戏班只在当地演出有关。”并细设“陕西皮影”、“山西皮影”、“甘肃皮影”、“青海皮影”、“唐山皮影”、“北京皮影”、“河南皮影”、“湖北皮影”、“四川皮影”、“湖南、广州皮影”、“东北皮影”等条目予以介绍。在“皮影艺术的文化内涵”论述了“皮影与中国宗教文化”、“皮影与中国戏曲文化”、“皮影与中国民俗文化及其多方面的价值”。影偶图版方面，作者收罗了陕西、甘肃、青海、山西、四川、河南、河北、黑龙江、北京、浙江等10个省市的皮影作品593件（套），按造型特征分类，分为人物、妖怪、衬景道具、剧目场景四大类。该书的皮影实物图片属珍贵资料，“朵子大片”多为清光绪年间的遗物，特别是一些影偶形象记录了皮影戏曾发挥的教化民众的功能，如《游地狱》景片，是昔日民众自我教化、抑恶从善剧目的皮影形象。

陆志宏《甘肃民间皮影艺术》^④，以彩色图片资料为主，收集了甘肃境内许多有价值的影偶图片，是研究影偶造型、色彩、朝代等的重要资料；其中的文字部分虽少，但亦有价值，如在谈甘肃影戏与秦腔的关系时认为“秦腔是甘肃乃至西北地区的“大戏”，而皮影、木偶戏则称之为“小戏”。但就这样一个占西北戏曲主流地位的“大戏”，却一直认社火为“祖”，皮影为“舅”。秦腔戏班不管流动到哪里演出，凡遇皮影、木偶戏班（社）在附近表演，便立即暂停演出，并请出

^① 江玉祥：《四川皮影戏的民俗功能》，《文史杂志》1989年第6期，第35—36页。又见江玉祥《中国影戏》，成都：四川人民出版社，1992年，第285—295页。

^② 沈珉：《中国传统皮影》，北京：人民美术出版社，2004年，第43页。

^③ 孙建君：《中国民间皮影》，长沙：湖南美术出版社，2004年，第20页。

^④ 陆志宏：《甘肃民间皮影艺术》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2002年9月。

本班“庄王”(戏班供奉的神),备好供品去拜谒“舅舅”。之后,皮影、木偶领班人代表“舅舅”去回拜,并馈赠“外甥一件新袍或礼品。这个民俗传统,恰好反映了皮影与秦腔的密切关系,也表明甘肃皮影的出现早于秦腔。”还引用民间传说及相关学者研究观点认为“在甘肃有这样的传说:‘宋仁宗庆历年间,范仲淹镇守甘肃庆阳,当地艺人就以皮影犒劳将士。’”“掘甘肃清水县史料考证,在明末崇贞年间,该县就有皮影戏演唱。由此可见,甘肃皮影作为一个早期的发展中心,对全国皮影发展产生的影响是不言而喻的。”“20世纪60年代,甘肃陇南还搜集到灯调的明代抄本《麒麟图》。这一发现也说明早在明代,甘肃皮影就有一定规模的演出活动。”“近代甘肃皮影受陕西影响,盛行的唱腔有弦板腔、碗碗腔、阿宫腔、道情、影子腔等,也有许多班子在一台戏中前半部分唱秦腔,后半部分用道情、影子腔等演唱。……在陇东,还常常出现台上一人唱,台下众人 and 的热闹场面。”此外,还介绍了甘肃影戏的演出程序、技艺、民俗等。

马德昌《皮影艺术的魅力》^①一书从“中国皮影戏的发展历史”、“中国皮影戏在国际上的地位和作用”、“陇东皮影的制作与演出”等方面进行介绍性研究,并附有“皮影造型精粹照片”、“皮影戏的部分音乐曲谱”等资料。

侯丕烈《中国孝义皮影》^②有“中国皮影戏的流变”、“孝义皮影戏探源”、“皮影的制作和色彩的应用”、“皮腔音乐”、“碗碗腔音乐”等章节。

姜全子等《陕西东路华县皮影》^③通过对陕西华县碗碗腔光艺皮影戏班的十日考察,以图文并茂的形式,从“华县皮影样片”、“光艺皮影戏班考察”、“影戏探源”、“隐语”、“规矩”、“禁忌”等方面对华县影戏进行介绍性研究。

崔永平《怎样演皮影》^④,主要从“艺术造型与制作”、“怎样进行皮影戏的操纵表演”等方面给予介绍。四川南充地区文化局编的《川北皮影戏》^⑤主要介绍了“皮影的制作过程”、“川北皮影的表演艺术”、“川北皮影的音乐”,记载了川北南充地区的部分影戏班社。

李家瑞《由说书变成戏剧的痕迹》^⑥认为:“灯影戏虽名为戏,但最早的灯影

^① 马德昌:《皮影艺术的魅力》,内部资料,1994年。

^② 侯丕烈编著:《中国孝义皮影》,太原:山西教育出版社,2005年。

^③ 姜全子、左汉中、李红军等:《陕西东路华县皮影》,台北:台湾汉声出版社出版,1990年。

^④ 崔永平:《怎样演皮影》,北京:中国戏剧出版社,1987年11月。

^⑤ 四川南充地区文化局:《川北皮影戏》,成都:四川文艺出版社,1989年8月。

^⑥ 国立中央研究院《历史语言研究所集刊》第7本第3分,1937年11月。

戏，也是叙述故事的说书”。周惟《关中皮影》^①记录了关中东府华县碗碗腔皮影戏著名艺人潘京乐的演出生活情况。

华慈祥《中国影戏三题》^②从“影戏与历史文化”、“影戏与宗教文化”、“影偶的程式化问题”三方面说明“影戏演出使用的影偶、景片（表演形式）和影卷（演出剧目）及演出场合浸淫着历史与宗教文化的浓郁色彩”。

王应舜《川北皮影雕刻泰斗——冯海荣》^③提到“清乾隆年间，陕西渭南地区皮影艺人杨二本，因逃荒沿途卖艺到西充县槐树乡安家落户，传渭南皮影。因它是外地传来的，人们叫它广皮影……在川北流传开来，而且发展很快……皮影雕刻手纷纷弃旧（土皮影）刻新（广皮影）”。

陆志宏《皮影——中国传统造型艺术的瑰宝》^④认为“它（皮影）传统造型艺术中最成熟、最完美、最生动、最有影响力的种类之一。它所形成的独立的造型体系在中国造型艺术史上占有特殊地位，是我们文化遗产的重要组成部分。皮影艺术涉及到中国历史、文化、政治、军事、宗教、民族及民俗等诸多方面因而它的造型内容十分丰富而庞杂”。

李海洋《环县道情皮影》^⑤认为环县道情皮影是在本地形成的“环县四合原乡兴隆山道观的修建和祭祀神灵为环县道情与皮影的结合提供了千载难逢的历史机会”、“环县道情皮影在长期的演化过程中，其音乐唱腔与风格都吸收了陇原地方戏曲、民歌小调。”

曹晓芳《山西侯马皮影戏考察报告》^⑥“结合秦晋两地的影人制作、戏文内容到具体的音乐分析，还发现两地流传的影戏艺术尚存一定的联系，因此，笔者拟测，山西皮影很有可能与陕西皮影同出一源”。

宋清《宝鸡皮影造型抉微》^⑦指出皮影与其姊妹艺术剪纸的异同：“皮影和剪纸造型特征有许多相通之处。首先，二者都是雕镂艺术，用刀和剪通过镂空来造型；其次，二者都是平面艺术，即在二维平面上造型；此外，二者都采用夸张的艺术手法来处理图像。不同的是皮影是动态的，在动中求其魂，而剪纸是静态的，在静中取其神。宝鸡皮影在面部和服饰图案中，吸收了民间剪纸的

^① 周惟：《关中皮影》，《华夏人文地理》，2002年，第6期。

^② 华慈祥：《中国影戏三题》，《东南文化》2001年，第9期。

^③ 王应舜：《川北皮影雕刻泰斗——冯海荣》，《文史杂志》，2002年，第3期。

^④ 陆志宏：《皮影——中国传统造型艺术的瑰宝》，《美术向导》，2003年，第2期。

^⑤ 李海洋：《环县道情皮影》，《档案》，2004年，第1期。

^⑥ 曹晓芳：《山西侯马皮影戏考察报告》，《交响——西安音乐学院学报》，2000年3月，第1期。

^⑦ 宋清：《宝鸡皮影造型抉微》，《西北美术》，2003年，第3期。

图案和装饰。”还分析了宝鸡皮影与宝鸡民间社火脸谱之间千丝万缕的联系:

“社火是一种民间巫术活动……它的脸谱分为对称型和非对称型,尤其体现在非对称型脸谱中,其图案变化丰富,极具象征意义……皮影由于侧面造型,所以脸谱设计上极具夸张性,尤其是‘净’脸的神仙鬼怪,图案性强,很有象征意义……这些都说明皮影和社火脸谱之间不无关系。”又分析西府宝鸡的皮影造型特征有“宝鸡皮影在造型上形体高大、粗犷有力、装饰简约、质朴大方。这与东路皮影精巧细致、装饰严密、刻工讲究的造型风格形成了鲜明的对比。具体说来,其造型特征体现在以下四个方面:首先,在造型上形体高大,在雕刻上刀工粗犷,有较强的艺术张力……其二,线条和色彩并用,阴刻与阳刻结合……其三,根据人物的性格来塑造表情及造型特征……最后,注重头饰和道具的刻画。”

武永虎、武立贵《孝义皮影》^①也认为皮影与剪纸和社火有关联:“皮影与剪纸艺术有关,演出中又配有当地的民间社火音乐,是一种喜庆的艺术形式。”

孙建君《中国民间皮影艺术》(下)^②“皮影与中国宗教文化关系密切……皮影是一种造型艺术与戏曲艺术融为一体的综合艺术,它与宗教文化的关系,不仅体现在它所表现的宗教故事、宗教人物,宣扬的宗教思想及参与的宗教活动中,而且也体现在它的形成历史、人物造型和演出的剧本方面。”

武丽敏《孝义皮影的造型语言特征》^③认为:“孝义皮影造型语言的特征主要体现在形象塑造的意念化、立体表现的多元化和自由化、图案运用的秩序化和灵活化以及人物造型的戏剧化和地域化等方面。”

冯炳超《东方艺术瑰宝——环县道情皮影》^④“明末清初,环县四合原乡兴隆山道观的修建合祭祀神灵,为道情与皮影结合形成‘鱼鼓道情’提供了良机。环县兴隆山也成为道情皮影艺术成长的摇篮,诞生了独具特色的‘环县道情皮影戏’”、“环县道情皮影的演出地点多数在黄土窑洞里”、“环县道情皮影有着独特的道情方式,音乐高亢激昂,婉转悠扬,旋律优美,节奏明快。唱腔婉转流畅,句尾有长长的拖腔(称‘簪’)”。

另外,还有一些介绍性多,研究性少的文章。解志科《乾县皮影简介》^⑤、

^① 武永虎、武立贵:《孝义皮影》,《文史月刊》,2004年,第1期。

^② 孙建君:《中国民间皮影艺术》(下),《中国书画》,2004年,第5期,第160页。

^③ 武丽敏:《孝义皮影的造型语言特征》,《装饰》2005年,第3期。

^④ 冯炳超:《东方艺术瑰宝——环县道情皮影》,《丝绸之路》,2004年,第12期。

吴梅萍《陕西皮影》^②、高泽《皮影戏录旧》^③、常胜利《漫谈皮影戏》^④、行乐贤《晋南皮影艺术杂谈》^⑤和《河东木偶、皮影寻源探流记》^⑥、常任侠《谈谈木偶戏和皮影戏》^⑦、刘有宽《重视木偶戏、皮影戏四川皮影戏艺术》^⑧、老沈《四川皮影戏》^⑨、崔永平《皮影戏史话》^⑩、沈慕垠《四川皮影戏》(上下)¹¹、廉振华《西方学者加勒和西门与中国皮影艺术》¹²和《中国影子演变史话》¹³及《民间艺术之宝》¹⁴、郑骅《二华皮影的艺术特征》¹⁵、单良全《中国影戏与佛教》¹⁶、张一朱景义《山西皮影》¹⁷、王锦光洪震寰《中国古代的影戏》¹⁸、王泽庆《抄本皮影戏<西厢记>浅析》¹⁹、李鸿文《陇原皮影》²⁰、耿星普《“长安道情”简介》²¹、丁言昭《木偶、皮影和宗教文化》²²、张晋元《皮影戏的渊源与流播》²³、范晓峰《青海灯影音乐概述》²⁴、吕律《陇东皮影道情》²⁵、赵家瑞王炳智《秦陇川原皮影戏》²⁶、华慈祥《明代山西孝义武将纸窗影人真伪考述》²⁷、朱哲《皮影戏入疆的传说》²⁸、袁瑞春《四川的皮影戏》²⁹、庆振轩《宋金“影戏”考》³⁰、

^① 解志科：《乾县皮影简介》，《民间文学》，1980年，第10期。

^② 吴梅萍：《陕西皮影》，《中国美术》，1980年，第1期。

^③ 高泽：《皮影戏录旧》，《当代戏剧》，1985年，第8期。

^④ 常胜利的《漫谈皮影戏》《文史资料选辑》总108辑中国文史出版社1986年12月。

^⑤ 行乐贤的《晋南皮影艺术杂谈》《民俗（画刊）》1989年第9期。

^⑥ 行乐贤：《河东木偶、皮影寻源探流记》，傅仁杰 行乐贤主编《河东戏曲文物研究》，北京：中国戏剧出版社，1992年6月。

^⑦ 常任侠：《谈谈木偶戏和皮影戏》《光明日报》，1955年4月23日，第3版。

^⑧ 刘有宽：《重视木偶戏、皮影戏四川皮影戏艺术》，《光明日报》1955年4月26日，第2版。

^⑨ 老沈：《四川皮影戏》，《四川日报》，1955年11月22日，第3版。

^⑩ 崔永平：《皮影戏史话》，《人民日报》，1981年1月10日，第8版。

¹¹ 沈慕垠：《四川皮影戏》(上下)，《四川日报》，1985年11月13日/27日，第4版。

¹² 廉振华：《西方学者加勒和西门与中国皮影艺术》，《人民日报》(海外版)，1986年4月27日，第2版。

¹³ 廉振华：《中国影子演变史话》，《人民日报》(海外版)，1987年3月23日，第7版。

¹⁴ 廉振华：《民间艺术之宝》，《人民日报》(海外版)，1987年9月10日，第8版。

¹⁵ 郑骅：《二华皮影的艺术特征》，《人民日报》(海外版)，1987年3月23日，第7版。

¹⁶ 郑骅：《二华皮影的艺术特征》，《人民日报》(海外版)，1987年3月23日，第7版。

¹⁷ 张一、朱景义：《山西皮影》，《文史知识》，1989年，第12期。

¹⁸ 王锦光、洪震寰：《中国古代的影戏》，《文史知识》，1986年，第2期。

¹⁹ 王泽庆：《抄本皮影戏<西厢记>浅析》，傅仁杰 行乐贤主编《河东戏曲文物研究》，北京：中国戏剧出版社，1992年6月。

²⁰ 李鸿文：《陇原皮影》，《民俗研究》，1994年，第2期。

²¹ 耿星普：《“长安道情”简介》，《当代戏剧》，1996年，第5期。

²² 丁言昭《木偶、皮影和宗教文化》，《戏剧艺术》，1997年，第3期。

²³ 张晋元：《皮影戏的渊源与流播》，《当代戏剧》，1998年，第3期。

²⁴ 范晓峰：《青海灯影音乐概述》，《中国音乐》，1998年，第3期。

²⁵ 吕律：《陇东皮影道情》，《丝绸之路》，1998年，第5期。

²⁶ 赵家瑞、王炳智的《秦陇川原皮影戏》，《丝绸之路》，1999年，第2期。

²⁷ 华慈祥：《明代山西孝义武将纸窗影人真伪考述》，《东南文化》，1999年，第4期。

²⁸ 朱哲：《皮影戏入疆的传说》，《当代戏剧》，2000年第4期，第38页。

²⁹ 袁瑞春：《四川的皮影戏》，《文史杂志》，2000年，第6期。

³⁰ 庆振轩：《宋金“影戏”考》，《兰州大学学报》(社会科学版)，2001年，第1期。

鹤坪《最后的民间——陕西华县碗碗腔皮影艺人写真》^①、沈宇《华县皮影》^②、李彬《中国唯一的皮影木偶艺术博物馆》^③、曹晓芳《山西影戏的历史进程》^④等等。

上述研究，除部分文著有较开阔的大视角外，其他的多仅局限于某小地区的局部的关注，没有从大区域流派角度对该区域内各声腔影戏进行整体地、体系性地审视和研究。

进入 21 世纪，随着人们学术视野的扩展，大家意识到仅靠单一的文献资料已不能有效地研究活态的民间影戏，必须走向田野，灵活运用民俗学、社会学、戏剧戏曲学、文化学、宗教学等多学科的知识，采取多种技术手段，如录音、摄影、摄像、实物搜集等方法对皮影戏进行立体的记录、考察和研究。

一批博士、硕士学位论文，增添了 21 世纪中国影戏研究的学术分量。他们在田野考察的基础上，综合运用多学科的知识 and 理念来观照影戏的艺术个性及其文化价值，撰写了一批学术含量较高的硕士论文，如孔美艳的《山西影戏研究》（2002.4）从源流发展、活动方式、班社艺人、剧目剧本、音乐艺术、演出习俗现状前景等方面对山西影戏进行较为系统的研究；黄雪的《华县皮影的艺术精神》（2005.5）主要从美术角度对关中华县皮影进行研究；邬建安的《红色皮影研究》（2005.5）以独特的视角，研究有别于传统皮影的革命性“红色皮影”：“红色皮影主要指从 20 世纪 40 年代开始延续到 20 世纪 70 年代末，以中国共产党所制定的文化政策和红色政权把握的文艺方向作为基本准则的有别于传统皮影的新作品。它酝酿于五四新文化运动……诞生于革命根据地部队的影戏团、文工队并迅速普及……成长在 20 世纪 50 年代以后建立起来的各级政府文化部（门）直接管辖的专业影剧团之中，而以文革时期全国皮影据社普遍演出移植革命样板戏为其发展的高潮。”该论文包括概念、剧目、造型与制作工艺、组织经营与演出等章节。

2004 年中山大学中国非物质文化遗产研究中心康保成教授承担了教育部重点研究基地重大项目《我国皮影戏的历史与现状》，从 2005—2007 年起以包括本人在内的中山大学中国非物质文化遗产研究中心田野考察团队诸组对陕西、甘

^① 鹤坪：《最后的民间——陕西华县碗碗腔皮影艺人写真》，《税收与社会》，2002 年 10 月。

^② 沈宇：《华县皮影》，《旅游》，2002 年，第 11 期。

^③ 李彬：《中国唯一的皮影木偶艺术博物馆》，《今日山西》，2003 年，第 1 期。

^④ 曹晓芳：《山西影戏的历史进程》，《黄河之声》，2005 年，第 2 期。

肃、四川、重庆、河南、云南、贵州、河北、北京、天津、辽宁、吉林、山东、湖南、湖北、福建、广东、台湾、安徽、江苏、浙江等二十一个省市的皮影戏进行了较全方位的田野调查,仅2005年的田野调查,共采访影戏艺人356人,搜集影戏剧本599种,拍摄相关照片3.7万余张,现场摄制影戏演出录像带73盒,购买或获赠不同地区的影戏演出或媒体采访光碟265张,各地影人共几十件。这些文献和口述材料,有不少是为过去学者没有关注到的。至2007年底,这一项目已完成博士学位论文6篇^①,硕士论文2篇^②,专著2部^③,本博士学位论文也是其一部分,发表论文30余篇,其中涉及关中影戏的有专著1部,论文6篇^④。

此外,一些日本学者也对中国影戏给予关注和研究,如稻叶明子、千田大介、山下一夫等多次到中国进行田野调查,对我国影戏的生存状况、剧目剧本等进行整理研究。

(二) 其他研究

除前面已提及的佟晶心、顾颉刚文外,其他主要文章有:

30年代,曾进行过影戏起源、影戏与宝卷关系问题的讨论。1937年《歌谣》杂志连续刊出5篇文章,讨论影戏的起源及其与宝卷的关系,参加者为佟晶心、吴晓铃、叶德均^⑤。这场讨论由佟晶心《探论“宝卷”在俗文学上的地位》引发:“影戏在宋朝所使用的剧本便是当时的话本,但近代的便用宝卷”,“影戏的剧本组织,和故事的结构很有宝卷的意味,但已采用对话的形式。”吴晓铃对此撰文《关于“影戏”与“宝卷”及“滦州影戏”的名称》提出置疑:“影戏的剧本在宋朝并不是用话本,近代用的也不见得就是宝卷。理由很简单,因为影戏著重在

^① 六篇博士学位论文分别为:李跃忠《中国影戏与民俗研究》,中山大学中文系,2007年5月;郑劭荣《中国影戏的艺术特征及其与姊妹艺术的关系》,中山大学中文系,2007年5月;张冬菜《中国传统影戏演出形态研究》,中山大学中文系,2007年5月;卜亚丽《中国影戏剧本形态叙论》,中山大学中文系,2007年5月;邓琪瑛《海峡两岸潮州影系研究》,中山大学中文系,2008年5月;张军《滦州影系研究》,2008年11月。

^② 两篇硕士学位论文为:陈燕《豫南影戏的愿戏研究》,中山大学中文系,2007年5月;李惠《湖北云梦茶馆影戏研究》,中山大学中文系,2007年5月。

^③ 李跃忠:《灯影里舞动的精灵——中国皮影》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,2006年11月。

梁志刚:《关中皮影》,杭州:浙江人民出版社,2007年12月。

^④ 梁志刚:《关中影戏的演出形态》,《广东教育学院学报》,2008年,第1期。

《关中皮影戏的习俗》,《中山大学学报论丛》,2007年,第12期。

《关中影戏及其班社组织》,《文化遗产》,2008年,第3期。等。

《山西岐山秦腔皮影艺人王云飞考察记》,《中华戏曲》,2007年,第7期。

《关中皮影》,杭州:浙江人民出版社,2007年12月。

^⑤ 《歌谣》第2卷、第3卷,1937年。

表演，其文词是代言体，而话本和宝卷著重在演说，其文词则是叙述体，二者在运用方面迥乎不同”。佟晶心撰《答吴晓铃先生关于“影戏”与“宝卷”的问题》回应：“影戏为代言体或系后来的事”，“宝卷也有代言体的”。叶德均文《关于影戏——致晶心先生》基本认同影戏与宝卷存在关系，认为论“中国的影戏”不能局限于“滦州影”，“对于影戏之史的研究，仅以一地为限，是不够的”，主张“把北方滦州等地的影戏和其他各地的相互比勘”，皮黄、说书、傀儡戏都与影戏有关联，“一种技术的形成，和他种艺术是有错综复杂的关系的”。吴晓铃在《杂论“影戏”——兼答佟晶心先生》文中认为“话本”话本有“代言体”和“叙述体”之别，“宋代影戏为代言体很有可能”。此次讨论也有涉及到影戏与民俗关系，但仅限于渊源考辨。

影戏与戏剧及其他艺术、宗教关系方面。孙作云、孙楷第、任二北、周贻白等对作了有意义研究和讨论，观点不一，颇有价值。

孙作云《中国影戏源流》^①（1938年）探讨了影戏的起源和兴衰，对影戏与傀儡戏、讲史、昆曲、变文、宝卷等的关系给予研究，记录了“影戏人的迷信”习俗，虽具体内容局限在滦州影戏，但对影戏研究的整体影响是存在的。

孙楷第《近代戏曲源出宋代傀儡戏影戏考》^②（1940年稿，1952年重订）考证了影戏与隋唐时期变文、俗讲的关系，揭示了影戏与佛教文化的关系。关于戏剧与影戏的关系，孙氏分析“此所谓‘大影戏’者，事易明。盖影戏所用影人，本雕羊皮为之，其状渺小。今以人为之，则遽然长大，异乎世之所谓影戏者，此其所以为‘大影戏’也。”进而提出《武林旧事》中的“大影戏”即为《梦粱录》中所载的“乔影戏”，并作了进一步的解释，“据其形言谓之‘大’，据其质言谓之‘乔’。”^③以其词言“不尽为代言体，应参杂说话口气”。^④孙的意思很清楚：宋代影戏已经具备了戏剧的性质，大影戏是以人的表演来代替影偶的演出，实际上它已经不是影戏，而是真人表演的戏剧了，宋元以来戏文杂剧出于傀儡戏影戏。

周贻白在《中国戏剧与傀儡戏影戏（对孙楷第先生〈傀儡戏考原〉一书之商榷）》中反对中国戏剧出于“傀儡戏影戏”说，认为大影戏是人的影子在表演，

^① 孙作云：《孙作云文集第四卷——美术考古与民俗研究》，开封：河南大学出版社，2003年，578—608页。

^② 孙楷第：《傀儡戏考原》，上海：上杂出版社，1952，第63—64页。

^③ 孙楷第：《傀儡戏考原》，上杂出版社，1952年版，第68页。

^④ 孙楷第：《傀儡戏考原》，上杂出版社，1952年版，第89页。

不过是以“人影”代替“影人”罢了。他不同意“大影戏”即“乔影戏”之说，认为大影戏“不过是在元宵偶一为之的仿戏，并非一项伎艺而于瓦舍演出者。”^①其结论是：影戏的形成“是由模仿真人而来，进一步才模仿真人扮演的伎艺。及至有了真人扮演的戏剧，乃再而模仿真人之戏剧表演。此为一定不移之逻辑。”^②

任二北先生《驳我国戏剧出于傀儡戏影戏说》反对中国戏剧出于傀儡戏影戏说，提出：“‘大影戏’三字的原意，就是大型的影戏，仍为雕纸或雕皮的，并非真人。”《武林旧事》所云“或戏于小楼，以人为大影戏”，“乃因大型影戏改由人演，才加上‘以人为’三字；并非因以人演之后，才加这‘大’字”。即大影戏之名并非因人扮演而得，原本就存在大型影戏。接着任氏以《百宝总珍》中“大小影戏分数等”为据，认为“大影戏”之“大”即为大型的意思。对孙说的依据之一人影戏作如下分析：其一，人影显示不出色彩，不美观；其二，人影不能始终保持侧面或半侧面的姿态，影子的动作效果受局限；其三，人影太大，难以与其他舞台道具相配合。因而大影戏“分明为一种粗伎，反不如皮革的影人所演，来得精致了。”正因为受此种种的局限，以大影戏来演述故事也就不太可能了，它至多是一种即兴发挥式的表演技艺，而不是戏剧。关于大影戏，郑劭荣博士认为：“大影戏就是人玩弄自己影子的游戏，其影子较普通影戏为大，故此得名；大影戏的动作形态上比较随意，并非一定要‘模仿大影戏的机械滑稽动作’，其本质还是影戏，不是人戏。”^③

江玉祥在论及大影戏的性质时，认为“孙任周三氏都是瞎子摸象，猜对了一部分”，“《武林旧事》所谓‘或戏于小楼，以人为大影戏’，应该是人模仿大影戏的机械滑稽动作，在小楼上戏乐”。^④

郑劭荣认为“其实江氏亦不免‘瞎子摸象’之俗，且其看法并未超出任二北‘摸象’的范围。我们认为任先生的判断是可以接受的。”^⑤

有学者对某些民间技艺在影戏形成过程中的重要作用作了考察。董每戡的《说“影戏”》一文提及走马灯、剪纸、手影等民间游艺对影戏形成的影响。“也

^① 周贻白：《中国戏剧史长编》，上海书店出版社，2004年版，第97页。

^② 周贻白：《中国戏剧与傀儡戏影戏（对外稽第先生〈傀儡戏考原〉一书之商榷）》，《周贻白戏剧论文选》，长沙：湖南人民出版社，1982年5月，第78页。

^③ 郑劭荣：《中国影戏的艺术特征及其与姊妹艺术的关系》，博士学位论文，2007年5月，第31页。

^④ 江玉祥：《中国影戏》，成都：四川人民出版社，1992年2月第1版，第33页。

^⑤ 郑劭荣：《中国影戏的艺术特征及其与姊妹艺术的关系》，博士学位论文，2007年5月，第31页。

许这些极其原始单纯的玩艺便是复杂的影戏的前身,发展的起点。”^①郑劭荣博士由此分析道:“诚如所言,影戏与走马灯的关系确实值得重视,它们之间存在较大的共性,二者均为借光取影的艺术,产生出活动的画像,并且它们都是在唐宋时期发展和成熟起来的。这种联系为我们窥测影戏的发展起点提供了重要线索。”

^②关于手影戏,李跃忠认为“手影戏只有‘弄影’,而不能‘弄故事’,也就是说它不能以‘影人’表演故事,所以我们以为它不属于戏剧范畴,而只是一种技艺表演。”^③“以为古代的一种‘手伎’游艺,尤其又是其中的手影戏表演,对中国影戏的发展也有直接影响。”^④郑劭荣则考察了说唱伎艺与民间剪纸在影戏形成过程中的重要作用^⑤。还有人从图腾文化的角度研究影戏的造型^⑥,或从中国传统文化的角度解析皮影颜色的选择具有别尊卑、明伦理、寓褒贬等功能^⑦。

1980年以前,学者对影戏的研究主要以滦州影戏为对象,其他地区包括关中、西北地域的影戏较少论述。研究方法上除文献学外,许多学者开始进行田野调查,注重材料的原始性和实证性。

总体看,八十余年来的关中影系研究,整体上与中国影戏其他地域的研究基本一致,尽管涉及到影戏的多个角度层面,具有积极的作用,但多数文章著作较为平直表面化,多是介绍考证历史源流、剧本、戏班、戏台、影人等,其记录介绍性往往大于研究性,特别是缺少将民俗学、文化学、戏曲学、人类学、艺术学、社会学等诸学科相关理论与田野调查结合起来,用综合比较的方法进行研究,因此显得不够宏观、系统、全面、深入。影戏研究始于民俗学,但却较少真正地关注影戏的民俗性,以及其生存的“原生生态环境”,缺乏从影戏生存的原生态环境、宏观系统方面进行深入研究。关中影系的“体系”性“系统”研究尚属空白。

三、选题意义及主要创新点

1. 选题意义: 2006年,国务院颁布《关于公布第一批国家级非物质文化遗产名录的通知》(国发〔2006〕18号),关中影系(戏)中的华阴老腔、华县皮

^① 董每戡:《说“影戏”》,《董每戡文集》(上、一?),广东高等教育出版社,1999年版,第372—373页。

^② 郑劭荣:博士学位论文《中国影戏的艺术特征及其与姊妹艺术的关系》,2007年3月,第259页。

^③ 李跃忠:《“手影戏”戏剧形态辨》,《艺术百家》,2005年,第4期,第34页。

^④ 李跃忠:《从“手伎”到影戏》,《民族艺术》2005年第4期,页45—49。

^⑤ 郑劭荣:《从唐宋说唱伎艺与民间剪纸看我国影戏的形成》,《民间文化论坛》2006年第3期,页59—64。

^⑥ 黄雪:《华县皮影的艺术精神》,西安美术学院设计艺术学硕士学位论文,2005年。

^⑦ 裴世虎:《色彩习俗与中国皮影的色彩选择》,河南省民间艺术理论研讨会论文,未刊稿,年代不详。

影戏（碗碗腔）、阿宫腔、弦板腔、环县道情皮影戏、孝义皮影戏名列其中，占该批全国皮影戏总数（13种）的近一半。

“关中影系”作为我国三大影系之一，不仅历史悠久，而且在班社组织、音乐唱腔、剧目剧本、雕刻工艺、民俗功能、繁盛程度等诸方面都具有独特的成就和价值，且对其它影系产生了较大影响。自上世纪以来，由于适合其的“原生态环境”的改变，与众多非物质文化遗产包括其它影系一样，“关中影戏（系）”虽偶有短暂的复苏，但整体上呈现式微之势，目前处于濒危状态。本项目作为教育部重点研究基地重大项目《我国皮影戏的历史与现状》中的一部分，在前人的研究基础上，对“关中影系”进行更加深入的全面的探讨，因此本文选题对该非物质文化遗产的研究和保护就具有特别重要的意义。

2. 主要创新点。

本论文的创造性成果主要表现在以下三个方面：

1) 首次明确提出“关中影系”概念；补充论证“中国影戏源于陕西”说，确定“中国影戏源于陕西关中”说，并进行了较为全面的研究。以往学界对关中影戏研究的局限表现是未将其作为一个整体来审视和研究，只以省或市县为单位进行局部介绍或研究，缺乏整体性和深入性。

2) 对“关中影系”剧本、声腔的研究较为深入。

①从宏观与微观角度对“关中影系”重要剧本及其声腔进行较为深入的研究。如整体研究“关中影系”多个声腔的剧目剧本特色，并深入剖析全国影戏中独特的清代举人李芳桂专门为影戏创作的剧本《十大本》。

②对“关中影系”内部的多个声腔曲谱、演唱技巧进行比较，以阐述“关中影系”内外诸声腔丰富多彩的联系与差异。

3) 运用文献和田野资料，对“关中影系（戏）”的分布情况、戏班组织、传承运作等给予较为全面深入的研究；阐述“关中影系（戏）”原生态环境、民俗功能等，指出它与民俗血肉相连的关系。

四、资料来源与研究方法

1. 资料来源。本文所用资料包括文献资料和田野调查资料：

1) 文献资料方面。作者最大限度地掌握了能够查阅到的文献资料，包括①历史性文献资料——史书、方志、笔记、小说、古诗歌等；②专门志书——《中国

戏曲志》、《中国曲艺志》、《陕西省戏剧志》等；⑤陕西诸县政协编辑的《文史资料》等资料；⑥近现代学者研究成果。

2) 田野调查资料。以包括本人在内的中山大学中国非物质文化遗产研究中心“我国皮影戏的历史与现状”田野考察团队诸组的田调材料为主。时间：2005—2006；地域：陕西、甘肃、四川、重庆、河南、云南、贵州、河北、北京、天津、辽宁、吉林、山东、湖南、湖北、福建、广东、台湾、安徽、江苏、浙江等二十一个省市；收获较大：如2005年暑假的考察，共采访影戏艺人356人，搜集影戏剧本599种，拍摄相关照片3.7万余张，现场摄制影戏演出录像带73盒，购买或获赠不同地区的影戏演出或媒体采访光碟265张，各地影人共几十件。这些文献和口述材料，有不少是为过去学者没有关注到的。

2. 研究方法：将民俗学、社会学、文艺学等相关理论和田野调查介入到戏曲民俗的研究之中。

五、主要不足之处

本论文的不足之处主要表现在三个方面：

1. 绪论部分还需要完善；部分章节需要调整补充。

2. 由于历史文献材料的缺失，对关中影系（戏）源流演变状况尤其是清代以前的研究，难以具体和深入；许多重要的老艺人已去世，本人在田野调查时未见其人而只能闻于他言，故有些材料的真实性和丰富性方面还难以确定。

3. 由于本人的田野调查只在陕西和河南西部，其他地区的所用材料主要是从文献或他人考察资料中梳理而来，未能亲身感受其“原生态”状况。

第一章 “关中影系”的历史演变

首先对“关中影系”做一界定。从历史的宏观角度看，中国各地的影戏都属于关中影戏的支系。在“源”后的传播过程中，“流”到各地的影戏都入乡随俗地有所改“变”，形成了自己诸如声腔、民俗等方面相对独立的特征，即所谓“同源异流”，需区别对待。如人从猿猴演变而来，但还是要将世界上的不同人种区别开来。因此，本文的“关中影系”是相对狭义的，指宋代以后尤其是明代后陕西关中及其周边地域与关中影戏相关的影戏，包括陕西、甘肃、青海、宁夏、山西、四川、河南西部的皮影戏。

言关中影系必以关中影戏为核心，故先言之多言之。

第一节 关中影戏的地理人文环境^①

任何事物都生存在与之相适应的特定空间，不同的生存环境孕育出千差万别的物种生态。，社会人文产物也同样如此，生存于各自独特的自然人文环境中，并形成其独特性，不同的自然人文空间孕育着千姿百态的文化艺术种类和形态。皮影艺术生存在与其相适宜的自然人文环境中，陕西关中大地特定的自然人文空间孕育出独特的关中影戏；而同是在关中大地不同地区，由于受相对不同的地理、民俗、方言等影响，又产生了关中影戏的多种声腔形式，呈现出不同的形态特征，如华阴老腔、华县碗碗腔、西府碗碗腔（灯盏头碗碗腔）、富平阿宫腔、咸阳弦板腔等，它们与自身生长地独特的自然人文环境或曰生存空间——特别是民风民俗紧密融合，呈现出异彩纷呈的特征。“十里不同风，百里不同俗”，关中影系（戏）内部的诸声腔也应了此言。

关中，指中国陕西的关中地区，或称关中平原、关中盆地，其范围西起宝鸡，东至潼关，南倚秦岭，北临“北山”，渭河纵贯其间，东西长约360公里，西窄东宽，总面积约3.9万平方公里，包括西安、宝鸡、咸阳、铜川、渭南五市及杨凌示范区。关中气候温和、地势平坦、河流纵横、土质肥沃，为陕西人口稠密、经济发达、自然条件最好的富庶之地，古时号称“八百里秦川”。“关中”之名，

^① 参见渔汛主编《陕西省戏剧志》，西安：三秦出版社，1994—2000年。

古已有之，《史记·索隐》韦昭曰：“西以散关为限，东以函谷为界，二关之中谓之关中”；《长安志》：居于函谷关（东），大散关（西），萧关（北）和武关（南）四关之中部，故称关中；《史记·集解》：“东函谷，南武关，西散关，北萧关”。函谷，即函谷关，在今河南省灵宝县东北；散关，即大散关，在今陕西陇县西北。现通称秦岭以北，黄龙山、桥山以南，潼关以西，宝鸡市（含）以东的渭河流域地区为关中。

考古发掘证实，关中是华夏古文明最重要的发源地之一，这里有数十万年前蓝田人和大荔人遗迹，有半坡文化遗址，传说中的华夏民族“人文初祖”炎帝和黄帝的族居地和陵墓都在关中地区。如果说黄河流域是中华民族的摇篮，那么称渭河流域的关中为黄河文明的摇篮，当不为过。远古关中，后稷教民稼穡，公刘继业以固，后民沿遗承习，好稼穡，务本业，重信义；因地近西戎，天高塬阔，生存所需，风尚劲勇，民皆习战。《汉书·地理志》称秦地（关中）“安定北地，上郡西河皆迫近戎狄，修习战备，高上气力，以射猎为先”。朱熹在《诗集传》中说：“秦俗强悍，乐于战斗”，“秦人之俗，大抵尚气概，先勇力，忘生轻死”。贾谊《过秦论》言及秦始皇“奋六世之余烈，振长策而御宇内，吞二周而亡诸侯，履至尊而制六合，执敲扑而鞭策天下，威振四海。南取百越之地……北筑长城而守藩篱，却匈奴七百余里……关中之固，金城千里”。《史记·秦始皇本纪》记载：秦时，四海廓清，宇内安宁，政治、经济、文化繁荣发达，以咸阳为中心的驰道通达华夏四面八方，“东穷燕齐，南极吴、楚、江湖之上，滨海之观毕至”。《晋书·姚兴载记》：“古人有言，关东出相，关西出将，三秦饶俊佚异，汝异多奇士”。说的是函谷关以东地区，民风尚文，多出宰相；函谷关以西地区，即关中，民风尚武，多出将帅，可见关中尚豪义、重武侠的民俗由来已久。汉强唐盛之后，国家的政治经济中心东移，关中之地日渐衰落。数千年灿烂辉煌的历史，在这块古老的土地上留下了大量的文物古迹、人文景观—数以千计的古墓陵冢、残垣断阙、故桥陈仓、玉雕石刻、寺宇庙观、壁画墓碑，灿若奇葩，积淀了广博深厚的中华文化。关中地区，山川环抱，凭险有倚，为战略之优；农业发达，储粮养兵，为经济之优；人烟稠密，民尚耕战，为社会之基；民风淳朴，文化厚积，百技汇聚，为戏曲之蕴。关中地域人杰地灵，名人辈出，有史籍可考者数以百计：周先祖后稷、公刘、古公父；汉代大臣冯唐、袁盎、董贤、伏波将军马援，将领窦固、

耿恭、窦宪、班超、班勇、窦武、马腾，文学家史学家班彪、班固、班昭、马融、贾逵，水利家何敞，机械制造家马钧；唐李世民、李靖、于志宁、侯君集；北宋画家张舜民、名臣范祥；明代著名文学家、戏剧家康海、名士张确、吏部尚书王恕、左都御史温纯；清书法家贺瑞麟、李锡龄、理学家马理、教育家杨歧，等等。关中自古以来亦为文学家所盘桓称颂，如贾谊、李白、杜甫、白居易、王维、杜牧、李商隐、韦庄、柳宗元、范仲淹等。周秦之起，汉唐之兴，华夏文明之昌，民族精神之盛，中华自信之慰，皆由关中而来。关中的文物古迹不胜枚举：黄帝陵、乾陵（武则天陵）、昭陵（又叫唐陵，唐太宗陵）、茂陵、兵马俑、大小雁塔、姜子牙钓鱼台、周公庙、五丈原、张良庙、龙门洞、金台观、华山，等等。关中境内有各类文物保护点2万余处，已公布的重点文物保护单位1800多处，其中全国文物保护单位40多处，居全国之冠；境内馆藏文物50多万件，文物价值位列全国第一。^①

关中地区位于我国自西向东、从高到低、阶梯型三级陆地的中部，西为干燥的高地，北临黄土高原，南靠秦岭山地，中有八百里渭河冲积平原，环山临水，天高塬厚，沟壑纵横，塬梁交错，冬季干燥寒冷，春夏秋既有风调雨顺之季，亦有干旱祈雨之时，地理环境独特，古人誉之为“形胜之地”。

中外先贤早就发现自然地理环境对立国安邦、社会发展、民俗风习的重要作用。《管子·乘马》云：“凡立国都，非于大山之下，必于广川之上，高毋近旱而水用足，下毋近水而沟防省。因天材，就地利，故城不必中规矩，道路不必中准绳。”意谓一个国家国都的选址务必要考虑到水流及周围的自然环境。从地理条件优劣的角度来分析社会政权的兴衰，在我国古代典籍中多有记载。《史记·刘敬叔孙通列传》记述汉初刘邦欲建都选址时有臣进言：“秦地被山带河，四塞以为固，卒然有急，百万之众可具也。因秦之故，资甚美膏腴之地，此所谓天府者也。陛下入关而都之，山东虽乱，秦之故地可全而有也。”此话既分析了关中地理条件的优势，又把由此引发的政治、军事、经济方面等诸方面情况联系起来。张衡在《西京赋》指出：“秦据雍而强，周即豫而弱，高祖都西而泰，光武处东而约，政之兴衰，恒由此作。”说明秦强周弱与地理环境有很大的关系。唐人杜佑认为，关中的地理条件对于政治上的巩固和统一是很重要的，曾言“雍州之地，

^① 渔讯主编：《陕西省戏剧志》，西安，三秦出版社，1994—2000年。

厥田上上，户杜之饶，号称陆海，四塞为固，秦氏资之，遂平海内”。《通典·州郡典》曰：“夫临制万国，尤惜大势，秦川是天下之上腴，关中为海内之雄地。”顾祖禹在《读史方輿纪要·陕西方輿纪要序》中指出：“陕西据天下之上游，制天下之命者也，是故以陕西而发难，虽微必大，虽弱必强，虽不能为天下雄，亦必浸淫横决，酿成天下之大祸。”关中地区的自然地理环境可谓皇天后土、天赐之域，《荀子·强国篇》言关中“山林川谷美，天材之利多”。关中的土壤在全国是上等的，黄壤肥沃，易于耕作，中国最早的历史地理著作《尚书·禹贡》将全国划分为九州，其中雍州的土壤是上上等的：“厥土唯黄壤，厥田上上。”关中隶属雍州，因此，古代关中既多为帝都之域，亦为兵家纷争之所。班固在《汉书·地理志》中说：“凡民函五常之性，而其刚柔缓急，音声不同，系水土之风气。”点明了地理环境与风俗的密切关系，地理环境差异是造成不同风俗的重要原因，也是构成一个地区特色文化的主要因素之一。包括皮影戏在内的富有地方特色的民俗文化形成之因也与此相关。法国思想家孟德斯鸠（1689—1755）在《论法的精神》^①中说：山地、平原、近海三种地形会产生三种不同的政体，即“居住在地的人坚决主张要平民统治，平原上的人则要求由一些上层人物领导的政体，近海的人则希望一种由二者混合的政体”。他还认为：土地肥沃程度的不同，对于人们的性格的形成、精神的熏陶也会造成很大的差别。土地贫瘠，使人勤奋、俭朴、耐劳、勇敢和适宜于战争，而生活在土地肥沃地区的人则软弱、怠惰、贪生怕死。气候的不同会影响到一个民族或一个国家的面貌和命运。其一世后的德国大思想家黑格尔（1770—1831）从历史哲学的高度精辟地阐述了地理条件在人类历史发展中的重要作用。他在《历史哲学》^②中明确地提出了“历史的地理基础”这个概念，认为：地形条件的差异，影响着人们的生产、生活方式和性格类型，影响不同民族的生存发展，并将人类特性与其生存的地理环境所产生的差异分为三种：生长在干燥高地、广阔草地上的人们主要从事畜牧业，他们没有法律关系的存在，其特点是好客与掠夺；居住在平原地区的人们主要经营农业，这里能产生伟大的王国，并筑起了大国的基础；居住在海边的人们，大海给了茫茫无定、浩浩无际和渺渺无限的观念，人类在大海的无限里感到自己的有限的时候，他们就被激起了勇气，要去超越那无限的一切。大海邀请人类从事征服、从事掠

^① 白寿彝：《中国通史·第一卷 导论》，上海：上海人民出版社，1989年4月，第112—113页。

^② 白寿彝：《中国通史·第一卷 导论》，上海：上海人民出版社，1989年4月，第113—115页。

夺，但是同时也鼓励人类追求利润、从事商业。马克思主义者用辩证唯物主义和历史唯物主义的方法分析地理条件和社会发展的关系，认为地理条件是人类历史发展的前提之一，不同的地理条件影响社会生产力的分布状况和发展水平，地理环境还影响着一些国家政权的形式和政权的职能及其历史特点，同时地理条件对社会发展的影响随着社会生产力水平的提高而不断变化。

由此可见，古今中外的思想家、史学家们早已认识到地理环境对社会历史、风俗文化的影响和作用。自西周起，关中作为我国古代政治、经济、军事、文化的中心地域，历时 1100 多年，先后有西周、秦、西汉、新莽、西晋、前赵、前秦、后秦、西魏、北周、隋、唐等 12 个王朝在此建都。

自古以来，独特的自然地理环境、数千年的华夏传统文化，不仅对我国的政治军事有着重大作用，也直接影响到关中地域的民风民俗、戏曲传统乃至民间皮影小戏。连绵巍峨的秦岭，源远流长的渭河，生生不息的民众，朝代更替、民族融合、人世沧桑、兴废荣辱，传统文化的积淀，独特的地理人文环境使关中艺术雅俗并荣、博大精深、影响深远。在地理环境、政治军事、传统文化等因素的多重作用下，一方面，关中民众形成了自己独特的性格特征和审美取向：勤劳纯朴、忠厚信实、细腻稳重、富于耐性、性情耿直、内敛豪爽、尚勇侠义、刚柔兼济；同时，受自然环境影响的关中地区，传统上以旱作农业经济为主，关中人在笃信“一份耕耘一份收获”，辛勤劳作的同时，又重闲适、易满足、甚恋家：“三十亩地一头牛，老婆孩子热炕头”是昔日关中的最大满足。

关中戏曲艺术历史悠久，起源于秦地关中先民们早期的春祈秋报祭祀活动，生活气息浓厚，地方色彩鲜明，散发着关中民众的土俗与刚健。上古时期，关中先民就在生产劳动中创造出“百兽率舞”的歌舞艺术。西周以后，民间鼓舞有了广泛发展，诗歌说唱相应地繁盛起来。《诗经》中娱神的《载芟》、《田耜》、《七月》，娱人的《周颂》等，均应属秦地最早的声乐。西周至秦，原始狩猎生活中角抵一类竞技由动作模拟渐衍为舞，原始祭祀活动中戴面具的“傩”渐成一种表演形式，人物故事虽简单，但“戏”的概念已萌芽。《史记·李斯列传》载：秦二世曾在甘泉宫观“俳优角抵之戏”。此时，乐、技、舞已逐渐融为一体。角抵之戏的出现，标志着融音乐、诗歌、舞蹈、技艺为一体的秦地戏曲雏形的形成。汉代出现了孕育着歌舞、诗歌、说唱、民间杂技等戏曲要素的“百戏”，后来又

加入了一些简单的故事情节，从而形成独特的戏曲艺术。汉代《东海黄公》“戏”，史料证明见于秦地。李斯谓：“击瓮扣缶，弹筝拔鼗，歌呼呜呜，快人耳目者，真秦之声也。”其特点为“以慷慨激昂见长，其歌也，高亢悠扬”，“一唱三叹”。据《隋书》记载：隋炀帝时，“每岁正月，万国来朝，留至十五日，总追四方散乐于端门之外，建国门内，亘八里，列为戏场……百戏之盛，振古无比，自是第年以为常焉”。到了唐代，随着经济文化的发展交流，各种新的文化艺术竞相亮相，促进了戏曲艺术的发展，以歌舞为主的歌舞戏，以科白为主、滑稽取胜的“参军戏”，尽囊括于“杂戏”之中，带有简单故事的歌舞与“百戏”，日渐风行，唐天宝乐部、梨园、教坊，以及广泛的民间艺术活动等，为后来的宋元杂剧、影戏等奠定了基础。宋元时期杂剧继续发展，唱赚、鼓子词、诸宫调等艺术形式相互融合，曲牌联缀起来表现一定的故事情节，“唱曲”因地制宜地出现了同一曲调的多种变异，具有地方特色的唱腔音乐流派相继出现。元人杂剧主盟艺苑之时，仍有西腔、乱弹、西调等北曲派别杂剧的存在。关中众多的地方戏曲剧种，正是酝酿形成于这个时期，各门类艺术日趋融合，极大地促进了戏曲以唱、念、做、打、舞共同表现一个故事为特征的戏曲的发展。元代咸阳卢纲被誉为“元知音善歌之士”，臧晋叔在《元曲选》附《元曲论》中说：“三十六人中之首者卢纲，即咸阳人。音属宫而杂商，如神虎之啸风，雄而且壮”，“万无一敌”。以行院或家庭为单位的戏曲班社也出现了。从明代中到清初，是以秦腔为主的陕西地方剧种形成、发展和成熟时期。根据现有资料考察，陕西的秦腔约在明中叶之前，已经从金元杂剧中派生出来，在传统的“西音”、“秦声”基础上，经过长期的艺术实践，逐渐形成了自己的独立声腔。在明万历抄本《钵中莲》中，已出现了“西秦腔”的名称，据考证，该剧本的写作年代当在嘉靖元年（1522）。在陕西凤翔的传统木版戏画中，亦发现有明正德九年的秦腔剧《回荆州》戏画。同时，在正德年间刊行的《苑洛乐志》、《乐律举要》等著作中，亦有关于秦腔的记载。可见在明代中后期，秦腔已经作为一个剧种存在了。只是由于新发现的这些记载过于零星，目前我们尚难以勾勒出当时秦腔剧种的全貌而已。明代中叶“秦腔”名谓的出现，已经标志着陕西地方戏剧从金元杂剧派生而来，成为陕西的独立剧种，同时也标志着秦腔艺术的最后形成。

明末清初是以秦腔为主的陕西地方戏曲发展和成熟的时期。秦腔在其形成的

过程中，由于风土习俗不同、所受姊妹艺术的影响不一，先后又出现了几个中心。在以凤翔为中心的西府所属的西秦旧地，结合当时的习俗和民歌，形成了所谓“西秦腔”，又名“乱弹腔”。后来“西秦腔”流传到东府同州一带，融合了元杂剧的一些要素，形成了“梆子腔”，即“同州梆子”、“同蒲梆子”或“山陕梆子”。从分布情况看，秦腔在形成之后，随着商旅的往返和人口的流徙，分东西两路向外发展：西路乱弹以陇县、千阳、凤翔、宝鸡、岐山、周至等地为中心；东向礼泉、兴平、户县、咸阳及长安一带发展；西向秦州（天水）、平凉、庆阳、固原、兰州、巩昌、武威以至青海、宁夏、新疆各地发展；向南则沿汉水，过巴山往四川、云南、贵州、湖广、江浙流布。由于经济和地理条件原因，这一路向境外发展较早较快一些。东路梆子则以大荔、蒲城、合阳、澄城、白水、富平、韩城为中心，北向宜君、黄龙、洛州、延安、榆林一带发展；东经华县、华阴、潼关，过蒲州，出函谷向晋、豫、冀、鲁诸省发展；西经渭南、临潼向省会西安及咸阳、泾阳、三原一带重镇发展。这两路秦腔在陕西境内发展流传的过程中，又因语言和风俗的不同，逐渐形成了不同的流派。东路有“同州腔”、“渭南腔”，西路有“周至腔”、“礼泉腔”，南路有“汉调弹戏”，中路即长安则形成了“西安乱弹”。两路秦腔在发展流布的艺术实践中，都在不断剔除原来混杂在自身中的说唱体杂腔杂调和曲牌体的艺术风格，而共同向着深受群众欢迎的通俗化的对偶句式板腔变化体曲式结构发展，使秦腔艺术向着更完整更统一的道路迈进。在秦腔逐渐走向成熟的过程中，阿宫腔、碗碗腔、弦板腔等一批民间小型剧种也逐渐孕育并形成。

清中叶，花雅之争，秦腔主盟艺坛，陕西戏曲呈现鼎盛之势。秦腔也在这一时期走向成熟：它以板式变化为基本特征，并融音乐、文学、舞蹈、美术、技艺、建筑、乐舞、工艺、武术等各种要素于一体，角色行当亦逐步齐全，从明中叶的生、旦、净、丑、杂五类发展成为十三类二十八门。使戏曲舞台具有了表现生活中各种人物无所不能无所不包的功能；在表演艺术上，戏曲表演艺术的虚拟性和程式化被不断地充实和丰富，使得人物形神兼备，极具戏剧感染力。此时的秦腔正积累了众多适合舞台演出且各有特色的剧目，不但戏曲音乐的伴奏乐器有了极大的丰富，演出效果大大加强，同时还积累了大量排练、演出、班社管理的经验。由于秦腔在花雅之争中居于艺坛盟主地位，因此它的发展不仅对全国地方剧种的

成长有着很大的影响,而且对关中地区的秦腔剧种各个流派和多种地方剧种的成长、发展完善、提高起了极大的示范和促进作用。秦腔和当地人的方言土语、生活习俗、欣赏趣味相结合,逐步发展为各自独立的剧种,如东路的同州梆子、西安乱弹、西府秦腔、陕南的汉调二黄、汉调桄桄,礼泉、富平的阿宫腔等。曲子、碗碗腔等又分为陕南、陕北、关中各自的地方剧种,进而又有了自己的作家、班社和表演人才。这便使得各个戏曲剧种更加接近百姓生活,更能够准确地表达百姓的喜怒哀乐。有些地区将好几个不同剧种组织在一个班社里,同台演出,这种班社被称为“风搅雪”。经过长期的艺术实践,互相吸收、互相影响,不仅丰富提高了地方剧种创作、演出水平,而且极大地促进了各个剧种的风格、流派的形成和发展。秦腔之名正式出现在明朝中叶,1936年版《辞海·秦腔》:“秦腔明代中叶以前在陕西、甘肃一带的民歌基础上形成,在发展过程中受到昆曲、弋阳腔、青阳腔等剧种的影响,而成为梆子系统的代表剧。”秦声由声而乐,由乐而曲,由曲而成“腔”,而入戏。清代戏曲家李调元在《雨村曲话》中夸赞“康王腔”为“真秦腔”。经元代与明初一个多世纪的艺术实践,秦腔在明代中叶杂剧基础上经康海、王九思等人与秦中乐伎的努力,逐步脱离了在曲式结构上的联曲、板腔共用阶段,而将曲牌纳入伴奏系统,唱腔上突出板式的变化体式,秦腔慢慢成为一个新的戏曲剧种,并成为和南曲四大声腔并存的北方主要戏曲声腔。同时,关中的其他民间歌舞小戏也在酝酿、发展、繁荣着。

关中地区戏曲剧种众多,本地剧种和外域流入的剧种合计有50多种,占陕西剧种的 $\frac{3}{5}$ —据统计全国共有300多个剧种,陕西约占 $\frac{1}{6}$ 。古代有角抵戏、歌舞戏、参军戏、木偶戏、泼寒、大面、盘铃、拍弹、杂戏、院本、诸宫调、西调等大多数形成于关中,并流行全国。后世形成和流入的剧种有秦腔、同州梆子、西府秦腔、西安乱弹、老腔、阿宫腔、弦板腔、碗碗腔、灯盏头碗碗腔、陕北碗碗腔、洋县碗碗腔、勉县灯碗腔、户县灯碗腔、渭华曲子、二华迷糊、关中曲子、关中道情、石羊道情、西府平弦、陇县灯笼腔、跳腔、线偶戏,以及陆续流入的京剧、晋剧、豫剧、评剧、话剧、歌剧、舞剧等30余种。这些剧种从戏曲声腔上看分别属于梆子腔、曲子、碗碗腔、道情等体系;从曲式结构上看,又分为板腔体、联曲体、单曲体三种。其中,老腔、阿宫腔、弦板腔、碗碗腔、灯盏头碗碗腔、陕北碗碗腔、洋县碗碗腔、勉县灯碗腔、户县灯碗腔为皮影戏专用声腔。

陕西的传统剧目和创作剧目丰富,不包括那些只存剧目而无剧本以及艺人口传心授的,约有8000—10000个。^①

关中地域独特的自然地理环境、社会历史人文和民俗风习造就了独特的关中性格,也为关中影戏提供了生存和发展的空间,造就了独特而影响深远的关中影戏。关中影戏的老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔、灯盏头碗碗腔、秦腔、道情等就生存在中国西部的关中大地上。

慷慨激昂的秦腔以及皮影戏老腔、弦板腔是干旱广漠、苍茫厚重的西北黄土高原中生存着的人们质朴深沉、苍凉悲壮、豪爽奔放的呐喊。人与环境的对抗多于和谐,而不屈不挠的斗志又充溢于胸,因此,秦腔、老腔、弦板腔以哭喊为主调,多慷慨悲壮之音。关中地区深厚的人文底蕴和悠久的戏曲文化影响着关中皮影艺术的品格,也为我们探求关中民间影戏的历史和现状提供了依据。影戏作为最具平民艺术趣味的戏剧形式,与广大民众的娱乐、精神信仰、习俗生活血肉相连。就其艺术的文化精神而言,关中影戏既具有强烈的历史和神话情结,又有着浓厚的民间生活气息,如老腔皮影、弦板腔皮影、秦腔影戏大多取材于历史或神话故事,长于表现恢弘壮阔的历史故事和离奇的神话传说,并形成了激昂、豪放、刚健、悲壮的艺术品格,这与该地民风及民众的集体性格一脉相承;而碗碗腔皮影则在表现历史题材之外,更以展现民众的现实生活和理想追求见长,唱腔或激情豪壮,或细腻柔婉。尤其值得注意的是,历史悠久的关中戏曲文化直接滋养了关中影戏这一民间艺术之花,品种繁多的地方戏始终是关中影戏艺术发展的重要营养源泉之一。从艺术本体来看,无论是影戏的音乐唱腔、剧本剧目、影偶造型、舞台演出,还是影戏的艺术观念,均不同程度地受到了关中诸地方戏曲的影响,其中尤以秦腔的作用最为明显。如老腔、灯盏头碗碗腔等影戏的脸谱、音乐体制、角色体制和剧目体系等有不少与秦腔相关联者,秦腔影戏更是直接移植了秦腔大戏的艺术形态。此外,广泛流行的说唱艺术也为关中影戏的发展提供了诸多艺术资源,其中灯盏头碗碗腔、道情影戏、老腔皮影的源头便是民间说唱技艺。在上述因素的合力作用下,形成了富有关中地域色彩的独特的关中影戏文化,这也是关中影戏在我国影戏领域占据重要地位的主要原因之一。

^① 渔讯主编:《陕西省戏剧志》,西安,三秦出版社,1994—2000年。

第二节 “中国影戏源于陕西说”补证

关中影戏因“俗”、“小”、“神”等的特性，历来不为正统文人重视，关于其起源及流变鲜有记载，难觅详踪。有关中国影戏起源的周代、汉代、唐五代、宋代等四说^①之中，有三说与关中地域、关中影戏有关，由此可见关中影戏的历史地位。

前人研究认为陕西是中国影戏的发源地，也有认为是陕西关中的，但未明确表达。如齐如山先生推断陕西是中国影戏的发源地：“按此戏当然始于陕西，因西安建都数百年，玄宗又极爱提倡美术，各种技艺，由陕西兴起者甚多，则影戏始于此，亦在意中。且西安现时仍有此戏，汉中一代尤为风行……流传之影戏亦颇高雅……是所证影戏发源于此也。”^②顾颉刚先生认同齐氏的说法：“此说虽无史籍根据而仅为一种悬念之假定，但颇为有理。”并进而推断“在汉时已有影戏，且已甚完备，而西安为汉、唐所共都，文化艺术自易相承，更以今日现状推定唐时影戏当已盛行。”^③齐说虽有道理，但把整个陕西作为发源地，范围似乎大了些。顾说推定于汉唐之都自然指关中胜地长安了。江玉祥明确认为是关中：“陕西皮影历史悠久，关中地区很可能就是中国影戏的发源地。”^④

中国影戏发源于陕西关中。

基于前辈成果，结合文献梳理和田野调查资料，笔者认为中国影戏发源于陕西关中。关中地区是中国古代多个王朝的政治经济文化的中心，关中影戏源远流长，不仅是陕西影戏、关中影系的代表，也是中国影戏的典型。从远古人类对影子的迷茫和“灵魂不死”观的出现，到秦汉方士的“弄影还魂术”，再到影戏的正式产生，关中地区、关中影戏在陕西、在全国的源头位置清晰可见。

东汉班固《汉书·外戚传》记载：

李夫人少而蚤（早）卒……上思念李夫人不已，方士齐人少翁言

^① 江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社，1992年2月第1版，第1页。

A. 周代说见于顾颉刚《中国影戏略史及其现状》，《文史》第十九辑。

B. 汉代说见于虞哲光《皮影戏艺术》，上海文化出版社1958年版；董每戡《说“影戏”》，载董氏著《说剧》，人民文学出版社1983年版。

C. 唐五代说见于孙楷第《傀儡戏考原》，上杂出版社1953年8月修订第二版。

D. 宋代说见于王国维《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏曲出版社1984年7月新1版；

佟晶心《中国影戏考》，《剧学月刊》3卷11期；周贻白《中国戏剧与傀儡戏影戏》，《周贻白戏剧论文选》，湖南人民出版社1982年版。

^② 齐如山：《影戏——故都百戏之四》，《大公报·剧坛》，1935年8月7日，第12版。

^③ 顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》，第19辑，北京：中华书局，1983年8月，第111—112页。

^④ 江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社，1992年2月，第1版，第59页。

能致其神。乃夜张灯烛，设帷帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步。又不得就视，上愈益相思悲感，为作诗曰：“是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟！”令乐府诸音家弦歌之。^①

中国影戏从汉武帝时李少翁的弄影还魂术到宋仁宗时的街巷献演，其间历经千余年，未见文献直接记载。自北宋仁宗朝（公元1022—1063年）始，才陆续见之于各种笔记野史。“影戏”一词及演出情形的文献资料最早见于北宋张耒的《续明道杂志》：

京师有富家子，少孤，专财。群无赖百方诱导之。而此子甚好看弄影戏。每弄至斩关羽，辄为之泣下，嘱弄者且缓之。一日，弄者曰：“云长古猛将，今斩之，其鬼或能祟，请既斩而祭之。”此子闻甚喜。弄者乃求酒肉之费，此子出银器数十。至日，斩罢，大陈饮食，如祭者。群无赖聚享之，乃白此子，请遂散此器。此子不敢违，于是共分焉。旧闻此事，不信。近见事有类是，聊记之，以发异日之笑。^②

张耒（1054—1114），字文潜，生于北宋仁宗至和元年，卒于徽宗政和四年，祖籍亳州谯县（今安徽亳县），后迁居楚州，生长于楚州淮阴（今属江苏）。此段记载是现有宋人记影戏资料中最早的一条，其中有点需在意：“影戏”一词已出现，是否已成为固定的专用名词尚不能下结论，但其与戏曲之关系已然，当为该时期戏曲的形式之一；称演出影戏为“弄影戏”，与戏曲之初“戏弄”当有关联，动词“弄”字施动的对象和效果是“影”，形式和结果是“戏”；“弄者”是影偶影戏的操纵表演者，说明它属傀儡戏类；“斩关羽”是故事情节，即影戏剧本，演的是当时盛行的“三国历史故事”，在此未必有民俗信仰的成分；“祭”之因虽是“群无赖百方诱导”的结果，但它对“影戏与民俗信仰的关系”有无作用，尚不得而知；“京师”点明地点在北宋京城汴梁（今河南开封）；“旧闻此事”推知该“影戏”在宋仁宗至哲宗时期（1022—1100）已出现。

北宋高承《事物纪原》卷九“影戏”条云：

故老相承，言影戏之原，出于汉武帝李夫人之亡，齐人少翁言能致其魂。上念夫人无已，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，帝坐他

^① 汉·班固：《汉书·外戚传》唐·颜师古注《二十四史》，第二卷，北京：中华书局，1997。

^② 宋·张耒：《续明道杂志》，中华书局，1990年版

帐，自帐中望见之，仿佛夫人像也，盖不得就视之。由是世间有影戏。

历代无所见。宋朝仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰

作影人，始为魏、吴、蜀三分战争之像。至今传焉。^①

此文献为当今我国影戏研究中关于影戏起源的最可采信原始材料，可证明关中国影戏的历史渊源。该段文字先言影戏起源的依据乃为“故老相承”、汉武帝李夫人及少翁传说，次言影戏的题材为“或采其说”的“三国事”，三言影戏是由“说话”（“谈”、“说”）艺术演变而来——“加缘饰”即增加文饰，将说讲三国的话本改编成影戏话本（剧本），“作影人”即雕镂制作与该剧本内容相关的影偶，由此有了关于三国分争的影戏——“始为魏、吴、蜀三分战争之像”。

“说话”是中国影戏形成的重要因素之一。随着“说话”（“说书”）的兴起，北宋仁宗时“市人”“谈三国事”的情形当不少见，宋仁宗嘉祐间进士苏东坡在《东坡志林》卷一云：

涂巷中小儿薄劣，其家所厌苦，辄与钱，令聚坐听说古话。至说三国事，闻刘玄德败，颦蹙有出涕者；闻曹操败，即喜唱快。以是知君子小人之泽，百世不斩。

顾颉刚就这段记载，发表了他的看法，他说：“三分之事极繁重，战事之像，尚为今日拿影者极畏惧之工作。若影戏此时方创始，必不能胜表演魏、蜀、吴战事之任务。”^②

宋仁宗时，中国影戏能表演三国故事且如此吸引人，可见其从剧本、影偶到演技等诸方面已发展到了相当成熟的阶段。江玉祥先生推断：“可能影戏在唐五代诞生时，原以演故事情节简单，人物少的宗教故事和传奇故事为主，进入宋仁宗年间，开始搬演以三国故事为题材的影戏”。^③

周、汉、唐三朝的都城皆在关中，而宋代之汴京也与关中相距不远。关中影戏班社东去演出或传授技艺既很便利也极可能，后来随着朝代更替等原因流播四方亦在自然之中——作者在关中东府华阴及河南灵宝作田野调查时获知：过去该县（现为县级市）皮影戏班经常到河南西部的灵宝一带演出，现在张喜民的老腔影戏班偶尔也应邀前往演出；在河南三门峡灵宝考察时，三门峡市群众艺术馆馆

^① 宋·高承：《事物纪原》（卷九），上海古籍出版社，1992年版。——见于魏力群《中国皮影艺术史》P037

^② 顾颉刚：《中国影戏始略及其现状》，《文史》第十九辑。

^③ 江玉祥：《中国影戏》四川人民出版社，1992年2月第1版，第25页。

长员更厚介绍说：灵宝皮影戏唱的是道情，据老艺人讲是清末从陕西关中兴来的，其说法有二：一说是有位在陕西为官多年的灵宝籍退休官员告老还乡时从陕西关中兴来的；另一说是在关中经商多年的灵宝籍商人带回来的^①。不管哪一说，河南西部灵宝的皮影戏都源于陕西关中是无疑的。而该地区民众将演唱道情皮影的艺人一般都尊称为“先生”，这在我国其他地区是不多见的，其原因是否与这些皮影艺人所演唱剧本的劝善内容及仪式性作用有关，尚待考究。

笔者在关中一带考察的过程中，曾闻听陕西商洛一带或许还有从关中兴过去的“道情皮影戏”，而在安康则看到了“道情皮影戏”演出，并采访了老艺人^②。关中兴影戏既然能因民间的自然需求而演出并传播到河南西部，那么宋代影戏班子或主动或被动地因进贡、献艺、求财、谋生等原因再东行几百里，到京城汴梁演出，落地生根进而流播，可能性也是极大的。另据作者在关中西府田野调查时了解到：不知从何时起，西府的影戏班子每年三次赴数百里之外的甘肃天水、兰州一带演出，而且每次演出都需2—4个月的时间，各乡村甚至城里的居委会竞相邀请，场次基本上接连不断——70余岁的影戏老艺人韩有芳听师傅、师爷讲清代时已有，自己至今仍然不停前往演出；在陇县等地考察时也获此说^③。这说明只要有民俗环境、市场需求、经济效益，影戏艺人们是不辞路遥艰辛的。西去数百里既是常事，东行数百里且是前往都城，更在情理之中。引此田野调查诸例，意在说明：中国影戏起源之宋代说，也与关中兴影戏密切相关。在现今无法获得充足文献资料的情况下，通过田野考察分析得出的推断，当不为凭空的臆断之语。

田野调查时笔者获知：关中东府华县民间皮影艺人中至今还广泛流传着“汉妃抱子宫前耍，巧剪桐叶照窗纱。文帝治国安天下，制乐传入百姓家”的皮影起源传说^④。所述借光显影故事的发生地在都城长安，为关中兴腹地。若此弄影还魂术或由弄影哄子发展为治国安天下制乐入民家，确为后世影戏之源的话，那么关中兴之地较早有影戏活动当为必然。华县又传：“贵妃啖荔枝，伶奏碗碗以增味，

^① 中山大学非物质文化遗产研究中心主任康保成教授主持教育部重大课题“我国皮影戏的历史与现状”，并组成以其博士生为组长的多个田野调查组于2005—2007年奔赴全国十余个省区考察，笔者是陕西考察组组长，成员有梁志刚、孔美艳、张勇风、杜冰、江佳伟、王子荣，作了大量笔记等，本文脚注中简称“中大陕西组考察笔记”，下同。

另：笔者于2005—2006年单独前往陕西考察的笔记，简称“梁志刚2005（2006）年田野调查笔记”，下同。

^② 中大陕西组考察笔记。

^③ 梁志刚2005年田野调查笔记。

^④ 中大陕西组考察笔记。

击碗拨弦者，皆自华州。”^①

中国影戏起源于陕西关中，至北宋繁盛而有载，因金灭宋而东流、北上、南下，及至流播全国。近代史学家顾颉刚先生《中国影戏略史及其现状》认为：“中国影戏之发源地为陕西，当皆以其地为最盛。宋以后方盛兴于河南，自其后最盛之地即随帝都而转移。至今影戏尚可区为数大区域，如：川、滇、鄂为从陕西直接传入者；河南及河北西部、山西所有者为宋汴京之遗；江苏、浙江、福建所有者为南宋之遗，其另一派即为广东及湖南现存者，其影人尚用纸，或即为‘初用素纸雕鏤’者之演变；山东所有另为一种，当亦为南宋之遗，因北上与本地戏剧结合者。而负盛名之滦州影戏，则河北东部及东北各地尚为其领域。此盖由于各地皆有特殊之风俗技艺，以致同源之影戏，及染地方色彩以后遂成极大差别之现象也。”^②

康保成教授在《佛教与中国皮影戏的发展》中提出“巫术中的招魂术是我国影戏的远源，而印度佛教‘以影说法’是影戏的近缘，此类‘神迹’和伎艺从不同的途径传入我国。隋时宋子贤以影像说佛是我国影戏史上一件具有里程碑意义的大事。中唐时期，佛教僧人以光影演出变相，同时元宵节提供了影戏上演的重要场合，我国的皮影戏宣告成熟。宋代影戏多演世俗故事，佛教因素不浓。但明清乃至现在仍流行的影戏，仍表现出与佛教形影相随的密切关系。”^③较为深刻地论述了我国影戏与民间信仰及宗教的关系。

以上材料或直接或间接说明：关中地区是中国影戏的发源地，关中影戏在中国影戏发展过程中具有重要的地位。

第三节 关中影系的形成及元明两代的情况

一、关中影戏的形成

中国影戏滥觞于汉代的弄影还魂巫术，脱胎于唐宋说唱艺术，至宋代已成熟并开始广泛流播，元明文献资料极少，真容难现，清代则愈加完美，乡村田野遍地开花，高度繁盛，蔚为大观，达到顶峰，民国时期渐衰，解放后的二十世纪五十、八十年代有所恢复发展，但整体上呈衰落趋势，九十年代始已被国家列入濒

^① 中大陕西组考察笔记。

^② 顾颉刚：《中国影戏略史及其现状》，《文史》，第19辑，北京：中华书局，1983年8月，第135页。

^③ 康保成《佛教与中国皮影戏的发展》，《文艺研究》，2003年第5期，第87-92页。

于消亡的非物质文化遗产保护名录。

江玉祥在顾颉刚的基础上对关中影系的形成进行了较为详细、合理的推论，他说^①：

“西汉武帝时，长安城中方士曾在皇帝面前表演弄影技艺；唐玄宗时，长安城中可能已经出现搬演杨贵妃艳事的影子戏。”“影戏与唐代寺院的俗讲有渊源关系。俗讲是铺挂画卷，讲唱变文的佛教艺术。后来，挂画卷为活动的影偶代替，讲唱变文衍为说唱故事，就成了最初的影戏。”“中国影戏从陕西发源，首先沿黄河流域传播。北宋政治文化的中心，东移至河南，仁宗时，影戏便在与陕西毗邻的开封兴盛起来。靖康元年(1126年)金兵攻破开封，靖康二年(1127年)的四月，金人俘虏徽钦二帝和后妃、皇子、皇女以及宗室贵戚等3000多人北去，其中包括“弄影戏”等倡优伎艺150余家。中原的影戏随着北归的金兵，传到山西、河北、东北”。

二、元明两代的情况^②

元明两代影戏，文献极少，难括全貌，似乎断落。江玉祥先生为此做了大量的收集整理工作，并阐述了自己的观点，笔者基本认同，现转引概括于下。

1. 元代影戏

元蒙统治者入主中原，游牧民族文化对中原传统文明造成巨大冲击，影戏也难或免。元初，统治者为维护统治秩序，实行高压政策，颁布一系列文化管制法令：“诸民间子弟，不务生业，辄于城市坊镇演唱词话、教习杂戏、聚众淫谑，并禁治之。”“诸弄禽蛇、傀儡、藏撇、撇钹、倒花钱、击鱼鼓，惑人集众，以卖伪药者禁之，违者重罪之。”“诸弃本逐末，习用角觚之戏，学攻刺之术者，师、弟子并杖七十七。”“诸乱制词曲为讥议者，流。”^③“立集场唱淫词犯人四十七下，社长、主首、邻佑人等二十七下。”^④诸禁中不见“弄影戏”字样，可能包含在“弄傀儡”之中，有人称“影戏”为“平面傀儡”。影戏在“城市坊

^① 江玉祥《中国影戏》，四川人民出版社，1992年2月第1版，第196页。

^② 江玉祥《中国影戏》，四川人民出版社，1992年2月第1版。

^③ 《元史·刑法志四》，王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》第一编“中央法令”，上海古籍出版社，1981年第1版第3页。

^④ 《纂图增新群书类要事林广记》戊集上卷“诸条格”，王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》第一编“中央法令”，上海古籍出版社，1981年第1版第3页。

镇”无法演唱，又退回到乡村田野，娱神娱人。从元仁宗(1312—1320)屡次颁布禁止乡村夜间“聚众唱词”、“祈神赛社”等法令，防戒“妨碍农务，滋长盗贼”^①。屡禁屡犯，禁而不止，收效甚微，可见影戏在农村山野演出的情形。百姓们常常“夜间叙著众人祈神赛社，食用茶饭；夜叙晓散”^②，有时被统治者撞上，也无畏惧，闻延祐六年九月禁罢集场令说：“前者我蛮子田地里去，回来时分，见村里唱词，聚的人每多”^③。可见，民间艺术活动，相沿成俗，与民众血肉相连，不是一纸行政命令能取消的。尽管元朝政府取缔了城市坊镇的影戏演出，但影戏在乡村相当活跃。

1955年，山西省孝义县旧城东的八卦古墓侧壁上绘有纸窗人影、坐骑等八幅壁画，有“大德二年”、“五月，乐影传家，共守其职”字样。此墓所葬年代为元大德二年(1298年)，考古材料证明了元代民间影戏的存在。墓口的纸影壁画及其“乐影传家，共守其职”的字迹，说明墓主人是出身于影戏世家的民间影戏艺人。简单的随葬品(一瓶一碗)，反映出影戏艺人贫寒的经济状况和低下的社会地位。称“乐影”，可能指有音乐伴唱的影戏。另，元人汪颢《林田叙录》云：“傀儡牵木作戏，影戏彩纸斑斓；敷陈故事，祈福辟攘。”^④值得注意的是，元代纸影戏已由宋代的“素纸”发展为斑斓的“彩纸”，显然纸影制作技术比宋代高明，说明元代的影戏比宋代的有所发展。元代影戏内容仍是“敷陈故事”，民俗功能为“祈福辟攘”，说明元代影戏由“城市瓦舍”退回乡村后，主要用于民间“祈神赛社”。

元朝禁止民间演唱影戏，主要是防范人民聚众造反，不一定仇恨影戏本身。元朝的统治者也欣赏影戏，他们吞金灭宋时可能掳掠了不少影戏艺人，甚至随其军事扩张，将影戏远播至波斯、阿拉伯、土耳其等地。十四世纪波斯的政治家、史学家拉施特爱丁百(Rashid al-Din、FadlAIllah, 1247-1318)曾说：“当成吉思汗的儿子继承大统后，曾有中国的戏剧演员到波斯，表演一种藏在幕后说唱韵

^① 《元典章》卷57“刑部”十九“禁聚众”，见王晓传辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，作家出版社1958年版第6页“延祐四年六月禁罢集场聚众等事”条。

^② 同上，第8页“延祐六年八月禁治集场祈赛等罪”条。

^③ 同上，第9页“延祐六年九月禁罢集场”条。

^④ 江玉祥：《中国影戏》四川人民出版社，1992年2月第1版，第66页；转引自曹振永《皮影戏艺术的源流、沿革和演变》(《甘肃戏苑》1988年第1期)。

戏剧”，表演内容为“许多国家的故事”^①，所指当为影戏^②。据说在窝阔台(ogatai)继承帖木耳汗(Tamerlane。)前，中国的影戏艺人在波斯表演影戏，表演人在幕上表演一个缠头的老人被系在马尾巴上拉着走。当窝阔台(Ogatai)问这个表演人是什么意思，他就说，“这是一个回回叛徒，把他由城外送到城内的样式是如此。”窝阔台并没有怪罪这个嘲骂的人，赐给他许多波斯的美术品、珠宝，还有中国稀见的纺织品和雕刻石^③。看来，中国影戏艺人也是入乡随俗，到了外国，自然就演别个国家的故事。元代影戏的题材及影戏艺人的视野，比宋代拓宽了。

2. 明代影戏

明朝前期，社会生产恢复和发展显著，至中期，农业和手工业有了较大发展，商品经济繁荣，工商业城镇兴起，并由此产生大批市民阶层。当时的工商业城镇，除南北二京外，大致分布在江南、东南沿海和运河沿岸等三个地区，其中以江南地区最为繁华。为了满足新兴市民阶层日益增长的文化娱乐需求，继明杂剧和传奇(南戏)之后，以反应市民情感和意识的长短篇白话小说(平话)为主体的韵通俗文学蓬勃兴起，其中包括俗曲民歌、宝卷、弹词、鼓词、傀儡影戏等诸多品种。另一方面，为限制知识分子自由思想，明统治者推行科举经义之文取士。文人士子把朝廷规定的四书五经作为必修科，揣摩经义，争作八股时文，对俗文学不屑一顾。街头巷尾的傀儡、影戏，更被视为不登大雅之堂的“小戏”。故明代只有少量诗文和通俗小说中还残留着只言片语记录影戏。

诗文小说中的影戏。明代影戏情况，常见于明代诗文小说中。瞿佑有《影戏》诗云：“灯火光中夜漏迟，风轮旋转竟奔驰。过来有迹人争睹，散去无声鬼不知。

^① 江玉祥：《中国影戏》四川人民出版社，1992年2月第1版，第66页；转引自佟晶心《中国影戏考》，刊于《剧学月刊》3卷11期，1934年11月。

^② 江玉祥：《中国影戏》四川人民出版社，1992年2月第1版，第66页；转引自周贻白编著《中国戏剧史》上册，中华书局1953年版第138页。类似的话，顾颉刚在《中国影戏略史及其现状》一文（作于1936年以后）引用过，佟晶心在《中国影戏考》一文（刊于1934年）也引用过。可能原文出自拉施特修撰的《史集》(Jamic al-Tawarikh)一书，但是江玉祥先生翻查商务印书馆1986年出版的余大钧、周建奇翻译的《史集》中文本，未查到原文。可能佟、顾、周三位先生所据的版本不同。笔者也未查到，故转引。

^③ 江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社，1992年2月第1版，第66页；转引自海伦·海曼·约瑟夫著《东方的傀儡剧》，见《剧学月刊》第2卷12期佟静因中译本，1933年12月。原文出自波期史学家拉施特主编《史集》。

月地花阶频出没，云窗雾阁暂追随。一场变幻如春梦，线索重看傀儡嬉。”瞿佑，钱塘（今浙江杭州）人，生于元至正元年（1341），卒于明宣德二年（1427）。此诗反映了元末明初南方影戏的演出情况。“线索重看傀儡嬉”，由此得知明代称“影戏”为“傀儡”，近代也有称“皮影”为“平面傀儡”的。

田汝成《西湖游览志余》卷二十引了瞿佑的一首看灯诗：“南瓦新开影戏场，满堂明烛照兴亡，看看弄到乌江渡，犹把英雄说霸王。”瓦舍（也叫“瓦肆”、“瓦子”）本为宋元时大城市里娱乐场所集中的地方，《梦粱录》记南宋杭州的瓦舍“城内外合计有十七处，如清冷桥西熙春楼下，谓之南瓦舍”。瞿佑诗表面写的是南宋临安（杭州）正月十五庆祝上元节弄影戏的热闹场面，实际也是写元末明初杭州上元节的实况。田汝成下文说：“词中所言风俗，与今无异。”可知杭州正月十五演影戏的风俗，从宋到明，基本相同。从中还可得知，明代影戏常演楚汉相争的故事。徐文长有一首《做影戏》的灯谜诗也可佐证，诗云：“做得好，又要遮得好。一般也号子弟兵，有何面目见江东父老。”灯谜在日常生活中最能反映民俗事象，以“做影戏”为谜面，引导人们去猜谜底，说明影戏在当时为大家熟知的事物。“一般也号子弟兵，有何面目见江东父老”，也是演楚汉相争的故事。“做得好”，指操纵影人的技艺高超。“遮得好”，指演影戏四周要围以布幛，观众只看亮子（影窗）上影子栩栩如生的表演。值得注意的是，明代称演影戏作“做影戏”，与宋代的“弄影戏”当同。徐文长（1521—1593），明山阴（今浙江绍兴）人。

以上为明代南方影戏，北方影戏的情形在明末无名氏所著通俗小说《梼杌闲评》（又名《明珠缘》）里有保存。《梼杌闲评》第二回“魏丑驴迎春逞百技，侯一娘永夜引情郎”描写山东临清地方举办迎春社火的场面：

是日朱公置酒于于妃官，请徐、李二钦差看春。知州又具春花、春酒并迎春社火，俱到官里呈献。平台约有四十余座，戏子有五十余班，妓女百十名。连诸般杂戏，俱具大红手本。巡捕官逐名点进，唱的唱，吹的吹、十分闹热。及点到一班叫做鞞鞞技，自鞞鞞国传来的，故叫做鞞鞞技，见一男子，引着一个年少妇人并一个小孩看那妇人只好二十余岁，生得十分风骚，……朱公问道：“你是那里人？姓甚么？”妇人跪下禀道：“小妇姓侯，丈夫姓魏，肃宁县人。”

朱公道：“你还有甚么戏法？”妇人道：“还有刀山、吞火、走马，灯戏。”朱公道：“别的戏不做罢，且看戏。你们奉酒，晚间做出几灯戏来。”传巡捕官上来道：“各色社火俱着退去，各赏新历钱钞，惟留腔昆戏子一班，四名妓女承应。并留侯氏晚间做灯戏。”巡捕答应去了。……一本戏完，点上灯时，住了锣鼓，三公起身净手，谈了一会，复上席来。侯一娘上前禀道：“回大人，可好做灯戏哩。”朱公道：“做罢。”一娘下来，那男子取过一张桌子，对着席前放着一个白纸棚子，点起两支画烛。妇人取过一个小篾箱子，拿出些纸人来，都是纸骨子剪成的人物，糊上各样颜色纱绢，手脚皆活动一般，也有别趣。手下人并戏子都挤来看。……直做到更深戏才完。

上段文字说明：影戏在明代又称“灯戏”，它与刀山、吞火、走马同属“诸般杂戏”；明代影戏常在岁时节日演出；明代北方流行二三人组成的家庭影戏班，道具行头简便，只有一介小篾箱子纸影；明代影戏多在“晚间做灯戏”。

明代地方影戏流派初步形成。顾颉刚先生说：“在清以前，影戏皆只曰影戏，从无冠以地名者。”意谓地方影戏流派形成于清代。其实，冠有地名的地方影戏在明代已有之。陕西影戏历史悠久，江玉祥认为“关中地区很可能就是中国影戏的发源地”^①。陕西皮影戏流派繁多，概而言之，有关中皮影、陕南皮影、陕北皮影、商洛皮影等。仅关中影戏，又分东路老腔、碗碗腔皮影，西路弦板腔、灯盏头、秦腔皮影，北路有阿官腔皮影，中路道情皮影。其它省份的地方影戏，多半也在明代开始形成流派。山西孝义县元代就有纸窗影演出，至明代便形成了独具特色的孝义影子。这说明地方影戏流派在明代已初步形成。

明代影戏的文物遗迹。明代影戏文物不多，主要有：灯影戏台。中国民间信仰丰富，敬奉各种神祇，并定期办庙会祭祀，如敬奉观世音菩萨的较为普遍，每年有三次观音庙会，平时酬神还愿、春秋祈报的临时性仪式不可胜数。旧时，一般乡村里举办庙会，都喜欢演影戏，既省钱又方便，几根木料和绳子，再加上几张席子和布帛就搭起演出的影戏台。河北尉县保存有明代的固定影戏台，说明当时灯影戏用于酬神赛会次数之繁，并逐渐形成固定演出场所，为清代“灯影戏

^① 江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社，1992年2月第1版，第60页

园”的出现打下了基础。传世的明代影偶。明代影偶的图片，见于1989年5月27日《人民日报》（海外版）第七版刊登的一幅明代皮影“韦驮云朵”的黑白照片，落款为“马德昌收藏”。据中国美术馆鉴定，这是一件明初的“月宫”残片。马德昌先生是甘肃省平凉市一位民间皮影收藏家。山西省侯马市民间皮影收藏家廉振华先生收藏有明代孝义纸窗皮影，影子古朴，形象粗犷，雕刻别致，确为难得。另外，南京皮影艺人王长生也在报纸刊登过他收藏的明代皮影武将头像。目前各地所存的明代皮影，多据箱主自述，很少作影人形制比较研究，更缺乏对皮革和颜料进行科学的化验分析，因而时代确定欠科学依据。^①

山西的影戏是否是该时期及该事件该路线传播而来，江先生由所举“孝义县……榆树坪村南，金正隆元年(1156年)七边形砖砌单室墓中出土的皮影头像壁画^②，以及在山西繁峙岩山寺文殊殿金代大定年间(1161—1189)的壁画中，发现的儿童弄影戏图^③”，得出“这些都是宋、金时期影戏北流的实证。”

笔者不敢苟同：此二例只能证明该地该时有影戏存在，而不能断定就是金人押解“弄影戏”艺人北上路线流播的。由山西与陕西地理位置及民风之相近、同州梆子戏之形成、陕西东路碗碗腔皮影戏在山西的流播等角度看，明代以前山西若有外来传入的皮影戏，也当首先是从陕西东路传来的，即宋代时关中影戏向东流传至河南汴京，向北流传至山西。

关中影戏到了河南汴梁后，一支流向北方：河北、东北。南宋·徐梦莘《三朝北盟会编》卷七十七“靖康二年正月二十五日记事”记载：金兵攻克北宋京城汴梁后，收集“杂剧、说话、弄影戏，小说，嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝、琵琶，吹笙等艺人一百五十余家”，“令开封府押赴军前”。由此，中原皮影戏就随着北归的金兵，传到了河北、东北等地。另一支流向东方南方：安徽、江苏、浙江、福建、两广、江西、两湖。随着宋朝王室南迁，由南渡的难民带到了安徽、江苏、浙江，进而向福建、两广、江西、两湖等地流播。这些流播到各地的影戏除保留影戏的基本特征即“以影演戏”外，入乡随俗地结合当地习风民俗，尤其是汲取当地的戏曲声腔、俗曲小调，逐渐形成有别于它地影戏声腔。如此，则源

^①

^② 张一、朱景义《山西皮影》，《文史知识》1989年第12期，第62页；1980年10月，在孝义县西约25公里的榆树坪村南，金正隆元年(1156年)七边形砖砌单室墓中出土的皮影头像壁画。

^③ 孙机《拍袒与影戏——戏剧文物二题》，《文物天地》1987年第3期，第13页；山西繁峙岩山寺文殊殿金代大定年间(1161—1189)的壁画中，发现的儿童弄影戏图。

于关中的中国影戏就这样在全国范围内到处落地生根、开花结果，蔚为大观地呈现出诸多风格不同的地方影戏，并形成关中影系、滦州影系、潮州影系。

江玉祥认为：“全国影戏，按大的文化背景划分，可分南北两派，北派影戏以黍稷文化为背景，南派影戏以稻作文化为背景。如按各地影戏亲疏关系来分，南北两派又可分为七大影系，每一影系包括若干类型影戏。这七大影系是：1. 秦晋影系。包括陕西皮影、甘肃皮影、河南西部和北部皮影、山西皮影、河北西部皮影、北京西城皮影、川北皮影、青海灯影。2. 滦州影系。包括河北东部皮影、北京东城皮影、东北皮影、内蒙皮影。3. 山东影系。包括山东皮影，安徽皮影、河南东部皮影，苏北和苏中皮影。4. 杭州影系。包括浙江皮影、上海皮影、苏南皮影。5. 川鄂滇影系。包括湖北皮影、四川灯影(成都灯影)、河南南部皮影和云南皮影。6. 湘赣影系。包括湖南影戏和江西影戏。7. 潮州影系。包括广东影戏、福建影戏和台湾影戏。”^①

元明两代，有关影戏的文献资料较少，难以窥其全貌，更理不出其具体脉络。只能从个别考古发现中略之其存在。

第四节 清代及其后关中影系的发展演变

清代，是中国影戏大交流，大融合时期，南北东西，碰撞激荡，在不同的生态和文化环境里，孕育出了千姿百态的地方影戏。入清以后，关中影戏取得了极高成就，空前活跃，向东西南北方广为流播，并有文献或田野调查的资料可证。向东至河南灵宝一带，向西至甘肃、青海，向南至陕南、四川北部、湖北西部，向北至山西、宁夏等地。

关中影系的声腔主要有老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔、灯盏头碗碗腔、秦腔、道情、弦子腔、大筒子、八布景等，其中流布较广、影响较大的是东府的碗碗腔皮影戏和西府的秦腔皮影戏一流布于陕西、甘肃、青海、四川等地。碗碗腔的产生年代，无文献可考，但清乾隆年间渭南举人李芳桂专为碗碗腔撰写剧本《十大本》，则可说明碗碗腔产生至少已有200年以上。举人专为一民间碗碗腔皮影小戏撰写剧本，在全国绝无仅有，《十大本》更成了民众喜爱、艺人乐演的传统剧目，并成为衡量艺人和戏班水平的标准。

^①江玉祥《中国影戏》，四川人民出版社，1992年2月第1版，第196—197页。

历史上，关中地域涌现了许多杰出的皮影艺人和著名的影戏班社，并产生了较大的影响，现仅以东府碗碗腔皮影为例，说明关中影戏的发展演变。

清末民初，碗碗腔皮影戏有 30 多个班社，如“参苗子”（即王复育）、“一杆旗”（即杜升初）、“十四红”（即肖景文）等皮影班社当时就颇有名气。1937 年，上海“中国唱片社”将“一杆旗”杜升初演唱的碗碗腔皮影戏《碧玉簪》中的“月下来迟”、《双官诰》中的“三娘教子”、《十王庙》中的“换颢”、《白玉钿》中的“店遇”、《玉燕钗》中的“杀船”等六个唱段录灌成三个胶木唱片，在全国发行。

建国前后，有谢德龙、芦成福、石永庆、郭向荣、李映恺、徐发朝、肖振华、白兆武、石景亭、常日新、左春治、石怀荣等班社。他们不但活动于本乡本土，还南下四川，东奔山西、山东等地演出，从而把关中碗碗腔皮影戏传到省外，影响较大。1949 年后，各级政府多次举行皮影戏调演活动，经过交流和研讨，在某种程度上促进了皮影艺术的发展和提高，关中皮影也曾在此活动中焕发出流光溢彩，经常在首都北京及其他省市为外宾和群众演出。著名碗碗腔皮影艺人谢德龙在西安演唱皮影戏多年，先后为来访的 30 多个国家首脑、人民团体和友好人士演出。渭南临渭区官道乡的王玉录应邀到法国演出，令外国观众拍案叫绝；临渭区阎村乡皮影戏名签手郭向荣 1956 年在“陕西省第一届皮影木偶戏观摩演出大会”上富有特色的“跑马”表演技巧，轰动了省城。1987 年 9 月，华县皮影团在“全国部分省市皮影唐山邀请赛”中一举获得二等奖，引起全国文艺界及研究者的关注。1988 年 9 月，中央美术学院“黄河流域民间艺术考察团”赴华县考察回京后，连续两次邀请华县皮影赴京演出，誉满京华。1993 年，华县、华阴的皮影艺人应邀参加张艺谋导演的电影《活着》的拍摄演出。1995 年 7 月，华县皮影应台湾国立艺术学校的邀请，赴台参加台北偶戏节。同年 12 月，应邀赴香港参加“中国民俗艺术节”演出。1996 年 7 月，应日本“唐·吉诃德”剧团邀请赴日本演出。1997 年 4 月，中央电视台“中国一绝”摄制组赴华县拍摄《秦东皮影》文化艺术片，并在中央电视台 1—4 套播出，陕西电视台国际部也紧随其后，来华县拍摄跟踪报道节目《影人儿》上下集，于同年 12 月在陕西一套、陕西卫视播出，中央电视台、香港凤凰、山东、浙江、四川、福建、内蒙古等十多个卫视台陆续转播。省市电台及有关报刊也从各个角度对关中特别是华县皮影进行了广泛的宣传报道。1996 年 9 月应德国傀儡戏工作者协会邀请，华

县皮影团赴德国进行为期 45 天的巡回演出，随后华县皮影团又分别在 1998 年和 2000 年两次应邀赴德国科恩及柏林演出。这些活动充分彰显出作为陕西民间传统文化种类之一的关中皮影的艺术价值与魅力，扩大了中外文化的交流，产生较大影响。

·

第二章 关中影系的传播与分布

第一节 “关中影系”陕西诸声腔的传播与分布

关中影系的关中影戏入乡随俗,在关中各地不同的地理、人文环境的作用下,汲取了相关姊妹艺术的营养,经过漫长的孕育发展,形成了若干不同的剧种声腔。关中影戏声腔以阿宫腔、老腔、碗碗腔、弦板腔、灯盏头碗碗腔、秦腔(借用大戏的)最具代表性,尤其是前三种影响较大,关中俗言:“要知皮影的历史,就不能不知老腔;要说皮影的广泛性,就不能不说时腔(碗碗腔);要讲皮影的独特性,就不能不讲阿宫腔。”它们或因乐器得名,如碗碗腔、弦板腔;或以唱法命名,如阿宫腔^①;或以地域命名,如老腔。

关中影戏诸声腔传播分布的基本情况是:阿宫腔原产于咸阳礼泉、乾县,清时流布于礼泉、兴平、咸阳、泾阳、三原、乾县、富平等地,建国前在咸阳地区逐渐消失,仅富平县尚存,1958年搬上大戏舞台。老腔生长落户于关中华阴县,戏班属地不出县境,演出以本县为主,也到周边附近县演出,一般不远行。碗碗腔诞生于华阴、华县(古华州),先分布于渭南诸县,后传播流布于陕西全省,进而远播山西、四川等地,并与当地民间音乐及其他艺术相融合,形成与母体渭南碗碗腔不尽相同的诸多本地碗碗腔。弦板腔大约形成在宋代,至清乾隆、嘉庆年间弦板腔已达鼎盛时期,主要流布于礼泉、乾县一带,1958年,乾县弦板腔首次搬上大戏舞台。灯盏头碗碗腔流布于关中西府的千阳等县。秦腔本是大戏声腔,影戏借用,传播流布面积最广,影响最大,不仅陕西西府各县盛演,而且甘肃、青海、宁夏等省均十分盛行。

一、阿宫腔的传播与分布

阿宫腔,又名遏工腔,亦称北路秦腔,以皮影的形式演出。清代流布于关中的礼泉、兴平、咸阳、泾阳、三原、乾县等地。阿宫腔何时产生,无证可考,从老艺人口述与民间传说中得到的说法有三:一、阿宫腔就是秦朝阿房宫中演唱的艺术形式,刘邦、项羽灭秦时,项羽焚烧阿房宫,众多内侍、宫女、歌舞伎逃出,

^① 阿宫腔之名有三说:一说阿宫腔即遏工腔,是讲究“翻高”、“遏低”的一种唱法;一说阿宫腔即阿宫腔,唱腔高遏到了“宫”字调上;一说阿宫腔就是秦朝阿房宫中演唱的艺术形式。如此,则是因其音乐演唱方法技巧而命名的了。渔讯主编《陕西省戏剧志·咸阳市卷》,西安:三秦出版社,1994年12月第1版,第59—60页。

流落富平、礼泉、兴平、泾阳等县，卖艺为生，演唱悲喜唱腔时有“噫~~咽~~”的高音假嗓，当为原阿房宫中内侍、宫娥应声语音“噫~~咽~~”的遗响；二、阿宫腔源于礼泉民间流传的遏宫小调，理由是1911年有人看到礼泉、兴平交界处店张镇灯影戏台有幅木刻对联：“高画清诗见槐里，小工遏调出礼泉”。槐里就是现在的兴平县，小工遏调实际是遏工小调，文人作诗或写对联，为了求得对仗工稳，往往把词组倒置或拆散重新组合，礼泉一带流行的遏工小调唱法上讲究“翻高”、“遏低”，“遏”最难，有“三放不有一遏”之说，所以称“遏工”腔；三、阿宫腔实际是北路秦腔，因该声腔影戏的演唱艺人是一人演唱众多人物，演出轻唱重说，唱腔高遏到了“宫”字调上，故称遏宫腔（阿宫腔），亦区别于秦腔。^①

二、老腔的传播与分布^②

形成与传承^③。老腔皮影是流布于陕西关中华阴一带古老的地方小戏，俗称“老腔影子”，发源于八百里秦川东部、西岳华山脚下的华阴市双泉村。老腔出世后一直没有传到外地，主要流传于华阴及其周边一带。演出范围以华阴、潼关为主，在大荔、西安、富平、河南灵宝、山西芮城等地也有演出。其特点是唱腔粗犷豪迈、雄浑奔放、高亢激越。

老腔的起源有三说：一是“拽船说”。老腔皮影的发源地——关中华阴双泉村地理位置独特，南倚西岳华山，北临渭河，西通长安，东接黄、渭、洛三河交汇处，村南是“西汉京师粮仓遗址”。昔日航运繁忙，船工云集，拽船号声此起彼伏、响遏行云。故有人推想：船工抑或当地人士以拽船号子为基础，吸收当地的一些民间艺术，逐渐形成了一种一人主唱、众人帮腔、多人合作的说唱艺术，其说唱形式颇似拽船时一人高吼号子、众纤夫齐声应喝一般。这种说唱艺术最初当无乐器，只是木板拍击船板，后来在长期的发展演变中逐渐加入了弦乐和其他打击乐器，并与皮影结合，最终形成一地方剧种。二是“兵营说”。双泉村的村址就是西汉的京师粮仓。想当年，戍守粮仓的士卒们为消磨长期单调枯燥的军旅生活，便在自娱自乐中逐渐形成了“老腔”加“皮影娃娃”的演唱形式，后来流传到了民间，便形成了这一地方剧种。三是“孟儿说”。传说，清代湖北老河口有一名叫“孟儿”的说书艺人，沿途乞讨，逃难路经华阴双泉村，被张家祖先收

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·咸阳市卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第59—60页。

^② 渔讯主编《陕西省戏剧志·渭南地区卷》，西安：三秦出版社，1994年10月第1版，第73页。

中大陕西组考察笔记。

^③ 梁志刚：《关中老腔皮影戏漫谈》，《新闻爱好者》，2007年，第10期，第44—45页。

留。“孟儿”为报恩，将自己的说唱技艺传给张家人，后又融入皮影，发展成老腔皮影。因“孟儿”来自湖北的老河口，故称该声腔为“老腔”。此说在当地流传较广，大概最早是由演唱老腔皮影的张家后人说起的，并以此来证明老腔为张家的“家戏”。而从老腔皮影“只传张家人”的规矩和发展经历看，此说似不无道理。但近年来，华阴的人们包括张家的后代艺人，又倾向前二说了。

以上三说，由来已久，若细加论究，三说实为二说，即本地说和外来说。按照戏曲艺术和人类文化学所揭示的一般规律，任何一种声腔及其表演形态的产生和发展，都与其所依存的自然和人文环境有关，都是特定的自然文化空间的产物。老腔这一地方皮影剧种也同样是在其独特的自然文化空间中产生并发展起来的。这个自然文化空间的基本情形是：地处秦、晋、豫三省之要冲，华山、潼关、黄河近在咫尺，古人形容其“山峦如聚，波涛如怒，山河表里潼关路”；位于风调雨顺、粮棉富庶的八百里秦川东端；西通京都长安，东开中原门户；自古以来，既为兵家必争之地，亦为商贾流民通衢之所。

峻拔奇险的华山，奔腾怒吼的黄河，红血白骨的兵战，汉唐恢宏超拔的气概，以及船工的号子、戍卒的情怀……很难想象，这样一种自然人文空间会产生出柔情缠绵、婀娜细婉的声腔及艺术，它所孕育出来的定然是粗犷豪放、高亢激昂、铿锵激越的声腔，无论它的名字是否叫“老腔”。民俗中有“一方水土养一方人”之说，关中老腔皮影就是华阴双泉村一带自然文化空间的“自生子”，没有这特殊的环境，就没有“关中老腔皮影”。从老腔流布的区域看，离开了此空间，老腔也难以生存。

由此推断，老腔应是在拽船号子、戍卒情怀的基础上，结合当地及外来文化的一些艺术形式，在本地独特的自然文化空间中，经过长期的孕育、发展、演变、融合而逐渐形成的。其中抑或包括如“孟儿”一类外来人士的催化，但绝不可能单纯是外来“孟儿”之所为，要不然，“孟儿”及其师门子弟们为何没有在家乡湖北的老河口形成老腔呢？即便真有“孟儿”存在，也应是他到华阴双泉村后，将自己的说唱技艺与当地的自然文化氛围相融合，进而集成性地创造出一种有别于其原声腔的华阴老腔。

旧时，老腔皮影戏班属张家家班性质，从不外传，老腔戏迷因没有剧本和师传，很难学。老腔皮影戏后来出了张家，也是迫不得已：1923年，艺人张玉印

患了重病，求医无效，戏迷百勤家有个可治其病的祖传秘方，治病前他们立下文约：治好病给百勤剧本。但病好后，玉印悔约。后来，大约是在1928年前后，百勤伙同闫平娃等人趁张玉印在曲城演罢戏拆台子混乱之际，盗走了“戏包袱”，既是皮影艺人又是商会会长的张玉印发现后派手下保镖带枪追赶，有一人被追赶奔跑摔断了腿，后虽经官司追回，但平娃等已转抄了一些剧本。从此老腔戏在社会上传开，不久，平娃组织起班社，唱起了老腔。从此老腔戏出了张家门。张家老腔后人也开始外传了，如张玉常传艺于异族的张奉军，张小六收吕孝安为徒，吕孝安又传给了王振中等。

现在华阴的皮影声腔有：老腔、时腔（20世纪50年代前后，才开始称碗碗腔）。

三、碗碗腔的传播与分布^①

形成与流布。

皮影碗碗腔又称时腔，因在其伴奏乐器中有铜碗碗而得名。称时腔是相对于老腔而言，旧时民间称碗碗腔皮影戏为“时调新腔”，后名碗碗腔，是关中东路（府）皮影的主流，也是关中皮影的重要声腔之一，发源于同（同州）朝（朝邑）—今大荔县，盛传于二华（华县、华阴）、渭南、蒲城、白水、澄县等地。

碗碗腔皮影戏究竟产生于何时，目前尚无文献可考。据民间传说，唐时杨贵妃喝酒听乐，常要敲铜碗，后来宫中艺人就在乐器中加进了小铜碗，碗碗腔由此而形成，并传入民间。不过，传说终归传说，不足为据。依现有文献看，东府碗碗腔皮影戏的产生年代至少应在清乾嘉之前，因为当时临渭县举人李芳桂专门为碗碗腔创作了十个剧本，号称《十大本》或《李十三十大本》。由于举人文士的介入，使得碗碗腔皮影戏在剧目、音乐、声腔和表演等方面，有了很大的改进和发展。清乾嘉年间，碗碗腔皮影戏在渭南一带就已经十分繁荣，皮影班社不下二三十个，名艺人也层出不穷。这些皮影班社虽然均为半农半艺的民间组织，农忙时务农，农闲时从艺，但他们对待艺术事业的态度却是十分严肃认真，而且在演出活动中形成了一套切实可行的规矩，这些都确保了碗碗腔的传承与发展。碗碗腔于清乾隆年间传入四川北部，嘉庆年间传入山西省曲沃、孝义等地。民国初、中期，在二华（华县、华阴），皮影时腔（碗碗腔）比老腔更为盛行。常年演出

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·渭南地区卷》，西安：三秦出版社，1994年10月第1版，第74页。
中大陕西组考察笔记。

的班社有十多个，当时最有名的艺人有三娃（即家娃、来娃、安娃），最有名的箱主有三坤（即西坤、耀坤、丙坤），演唱艺人除三娃外还有记事、长命、灶火等。这些艺人的演技都很高超，唱、拉、弹、打无所不精。其中有些技艺已失传。家娃有两个徒弟，一个叫同州，一个叫安运，他们演唱的基本功都很扎实。特别应该提出的是华阴东乡艺人长命，对华阴当地时腔的继承发展贡献很大。华阴经常活动的时腔班还有段转娃班、杨护国班、方长班、杨兴耀班等，艺人们除在本地演出外，还常到铜川、咸阳、宝鸡、山西省侯马等地演出。上世纪50年代，华县文化馆成立了光华（魏振业）、光明（李俊民）、光庆（李五喜）、光艺（潘京乐）四个皮影戏班，配备戏箱，鼓励演出。因盛行于中国五岳之一的华山脚下（华县、华阴），中央一领导提议将碗碗腔改名为华剧：既是华山的戏剧，也是中华民族的戏剧嘛！但“华剧”之称始终未能流行开来，百姓们仍喜欢叫它“碗碗腔”。

朝邑碗碗腔剧团（后归大荔县）最初是老艺人自发组织的，后为政府收编。1981年，大荔县剧团曾招了50名学生专门学习碗碗腔，学制5年，毕业后编到剧团，唱碗碗腔、秦腔、眉户。但这些学生后来留下来演出的不到10人。现在剧团编制40人，经常参加演出的有20余人。大荔民间皮影艺人段满瓮能唱20多本戏，基本皆为口传心授，家藏大约有十来本，常演剧目有：《劈山救母》、《秦英征西》、《唐王征西》、《杨文广征西》、《桂花山》、《武观音堂》、《博浪沙》、《蛟龙驹》、《孝廉卷》、《白蛇传》、《金碗钗》等。

洋县碗碗腔^①，来源于关中东部，最早形成的年代和地区，说法有三：一是清乾隆年间（1736—1795），关中绰号“滥盘子”（真名佚）的灯影戏艺人，带弟子一人经骠骆道逃荒到洋县白石寨演唱并传艺，后又流传到龙亭、石槽等地，便有了洋县碗碗腔；二是乾隆时，洋县东区皮影戏艺人雍昌杰出山巡回演出，从关朝邑、同州等地学会了碗碗腔，并吸收了汉中民歌和汉调桄桄一些曲调，把原来唱的汉调桄桄改唱成碗碗腔；三是清嘉庆三年（1798），陕西省戏剧家、渭南人李芳桂（即李十三）任洋县儒学训导时，把碗碗腔皮影戏带到洋县，后经本地艺人的改进、发展，形成了洋县碗碗腔。

洋县碗碗腔以洋县为中心，流布于陕南各地。清嘉庆、道光年间（1796～

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·汉中地区卷》，西安：三秦出版社，1997年9月第1版，第62页。

1850), 仅洋县就有石槽王文举、万家岭雍昌杰、黑峡张义、小江坝李彦彪等有名皮影戏班。相传, 自雍昌杰以后, 洋县每三年办一科碗碗腔学徒班, 每科徒弟出师, 都要带去一批本子和一套“底子”(即皮影人物)。到清末, 洋县碗碗腔已发展到18个班社。这些班社, 一般都是5至7人, 多系以家庭为单位的“父子班”。演出活动多在麦收前和秋收后。演出形式也很简便, 每到一处, 无论室内、广场或EE1间地头, 只要有一张方桌或打谷用的拌桶, 两边栽上杆子, 搭起简单的小棚, 前边挂起“亮子”, 后边点一盏油灯, 放三条板凳即可演出。白天借阳光的投影亦能照常活动, 这就是人们常说的“月影戏”。

四、弦板腔的传播与分布^①

弦板腔是陕西省主要古老地方剧种之一, 广泛流行于关中的礼泉、乾县、兴平、武功、周至及甘肃东部的庆阳、正宁、宁县和天水、合水、兰州等地。弦板腔又称“板板腔”, 因主要伴奏乐器“弦子”和敲击乐器“板子”而得名。“弦子”亦称“二弦”, 形似二胡, 音箱略大, 是弦板腔文场面主奏器; “板子”为弦板腔所独具, 是武场面主奏器, 作用相当于其他剧种的司鼓, 有“二板子”和“扎板子”两副, 左右手各持一种, 敲起来音质悦耳, 声音响亮, 故称“弦板腔”。

弦板腔的起源流变, 说法不一。据《陕西省戏曲志·咸阳市卷》引王绍猷先生考证: 弦板腔皮影戏起源于宋代, 产生于关中乾县、礼泉、兴平等地。弦板腔原为民间说唱。说唱者左手摇“呆呆子”(即二板子), 右手摔“结子”(即扎板子), 形式为一人独唱或为数人对唱, 很像“莲花落”、“数来宝”、“板壳子”, 后来加入“土弦子”(即土三弦和土二弦)以及山歌、民谣、经曲、小调(包括劝善调)等, 唱腔逐渐多样, 内容日趋丰富, 逐渐形成了有“弦子”伴奏, 又有“板子”击节的曲艺说书形式。再后来, 这种形式与“隔帘说书”的皮影戏联姻, 形成了“弦板腔”皮影戏曲剧种。过去, 礼泉历德镇(唐代胡人阿史耶宗将军的封地)有一种“关中鼓乐”叫“什伴景”, 节奏与弦板腔相似, 有人考证, 弦板腔是在阿宫腔、关中道情、秦腔的基础上演变而来: 从武场面乐器看, 与秦腔相近, 节奏明快、催人振奋之处也属秦腔的特征。唱腔拖音“噫……”、“啊……”如阿宫腔, 但近二十年来, 弦板腔已无拖音。1800年前后, “弦板腔”曾与“道情”同台演唱, 以后演变发展为独台演唱, 而后形成独特剧种。

^① 渔讯主编《陕西省戏曲志·咸阳市卷》, 西安: 三秦出版社, 1994年12月第1版, 第124页。

弦板腔皮影戏被称为“四人忙”，艺人俗言：“一辆大车四个人，绳子四条椽四根”。四个人分两部分：在“亮子”前操作并兼演唱的叫“前手”，后面乐队的三人叫“后手”，其中一人敲鼓兼弹三弦，一人拉二弦带拍铙钹，一人甩呆呆（板子）兼大锣、唢呐、大号、小锣。后来或可有四手、五手、六手等，加入板胡、二胡、笛子等乐器。

礼泉人介绍：历史上乾县、永寿、礼泉曾是一个县，称乾县，上世纪 50 年代才分开，弦板腔的核心区域在礼泉，乾县的弦板腔都是礼泉人教下或是带过去的，理由：乾县演唱弦板腔的艺人所在地都与礼泉交界。

弦板腔的著名艺人有王天德、郝振安、马怀玉、王正友等，其中，王天德擅长武打戏，以演唱《封神榜》、《西游记》等剧目著称；郝振安、马怀玉、陈文蔚、王正友以演唱三国戏闻名，郝振安后期则多演唱传奇戏，演唱中融入缠绵抒情的细腻唱腔。

1959 年，乾县剧团聘请老艺人郝振安、马怀玉、陈文蔚等教授演员弦板腔音乐，将弦板腔搬上大戏舞台，以演员取代皮影娃娃，并在剧目、音乐、布景、服装、道具等方面进行大胆改革，第一出弦板腔戏大戏是《槐荫媒》，一经演唱，座无虚席。据乾县退休教师、编剧、县志编辑，现 80 多岁的张汉回忆：1958 年乾县先在舞台上试唱了弦板腔《天仙配》一折，后来到省里汇演 3 次，演出剧目为《白马血盟》、《万寿屏》、《紫金簪》。1960 年“乾县剧团”易名为“乾县弦板腔剧团”，弦板腔也被确定为陕西省重点培养的五个新剧种之一，陕西戏曲研究院、易俗社和省歌舞剧院也派人到乾县剧团指导。陕西人民广播电台和中央人民广播电台多次播放了弦板腔唱段和选场，有的唱段还灌制了唱片，其中《紫金簪》全剧被陕西电视台进行了拍摄录像，在电视台多次播放影响很大。“文革”后 1978 年第一次文艺大调演，由省第一导演席春民导演，上京演出，影响很好。

出于种种原因，弦板腔现已濒临灭亡。目前，弦板腔的发源地乾县、礼泉、兴平已很少演唱。原属集体自负盈亏性质的乾县弦板腔剧团已逐渐解体，青年演员大多改行下海，大龄的演员难以支撑演出，弦板腔主要乐器“二弦”和“板子”的演员现只剩下三四人，且已进入高龄。作者在田野考察时见到和听到了三个弦板腔皮影戏班的演出—乾县胡永春与张教练班、礼泉县张国正班和刘景班，但都是在勉强支撑罢了。

五、灯盏头碗碗腔的传播与分布^①

灯盏头碗碗腔又名“西府碗碗腔”、“灯盏头腔”、“灯盏子”、“碗碗腔”、“千阳碗”，因用小铁棒敲击灯盏头而得名。由此可知，“灯盏头”原本是生活用品而非为乐器，是皮影戏演出时借用而来，并在使用过程中逐渐成为该剧种富有特征性的主要乐器；也可推知该声腔最早产生于民间的情形。虽然其名中也有“碗碗腔”字眼，但与东府的碗碗腔有别，二者声腔体系不同。

据现年 77 岁、兼唱灯盏头碗碗腔的千阳县南寨镇小寨村的老皮影艺人李贵杰介绍：“灯盏头”，原来本是关中西府老百姓家中或庙院里用来点油灯的器灯碗，用生铁铸成，敲上去声音（音质）不好，后来成了乐器，制作上就有讲究啦，要在铸造时加入些铜才好，声音（音质）会变得“灵、脆”，同时还要将该灯盏头的底部由日常家用的平底变成突出些的凸凸形，这样放到地面或物体上再敲出的音就不会太闷了，才好听。灯盏头的形状是上大下小的碗碗型，规格尺寸有大有小，无统一标准，但也不能太大了，太大的话敲出来的声音也大，会把演唱念白的声音压住，一般常见的尺寸为上直径 8.5 厘米，下直径 5.5 厘米，高 3.5 厘米。用来敲击灯盏头的小铁棒最好也用生铁铸成，但不用加铜，长约 11 厘米，直径 8—10 毫米。“灯盏头”敲出来的声音比东府老腔和碗碗腔乐器中的铜碗碗要低些，也容易唱些。

灯盏头碗碗腔约在二三百年前产生于关中西府宝鸡市千阳县南寨镇南寨村齐家背后，流布于周边地区的宝鸡、陇县、千阳、凤翔及甘肃省灵台、平凉一带，因风格独特，为群众喜爱而成为当地剧种。灯盏头碗碗系皮影戏，自清末以来逐渐兴盛，它的鼎盛时期大约在 1934 年前后，当时县内有皮影班社 20 多个，班社多以箱主姓氏冠名，艺人多为世传。像齐宝魁班、沙奴娃班、姚志一班、张同闪班等。1958 年，千阳陇县合并，陇县人民剧团排演了大戏《金碗钗》，第一次将这一独特剧种搬上舞台，后参加了上级文艺调演。1959 年甘肃省灵台县成立了灯盏头碗碗腔剧团，以大戏形式演出，参加了甘肃省文艺调演，坚持数年，“文革”开始后停演。1978 年，千阳县文化馆组织了业余灯盏头碗碗腔演出队，并将创编剧目《审坛子》搬上了舞台。1992 年，中国西部商品交易会在宝鸡市举行，选调灯盏头碗碗腔参加大会演出，演出获得了与会代表和观众的好评。2003

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·宝鸡市卷》，西安：三秦出版社，1996 年 5 月第 1 版，第 74 页。
梁志刚 2006 年考察笔记。

年，县文化馆组织人员对该剧种进行了抢救性的挖掘整理工作，通过走访艺人整理出文字资料一套，举办培训班，成立演出队，排演了本戏《富贵图》、《遇良桥》和几出折子戏，利用农闲季节演出，广受好评。同年9月参加了宝鸡市民间艺术展演活动，荣获宝鸡市人民政府颁发的特别贡献奖和演出二等奖。然而，由于资金匮乏，设施简陋，一些特色乐器无法添置，演职人员基础薄弱，难以表达该剧种的艺术精髓，加之排练剧目较少，该剧种的巩固和发展面临新的困难。

六、秦腔的传播与分布^①

秦腔为大戏剧种声腔，何时为皮影演唱所用，无据可考。在关中西部的宝鸡、咸阳一带，秦腔皮影戏班流布很广，演出频繁。据艺人们讲，甘肃、青海等地也有秦腔皮影戏班活动，其中多是关中一带的班子在每年的三个演出季节（俗称“三料子”）去演出的一虽然当地也有此类班子，但由于水平不高，当地人宁愿多花点钱请关中的班子演。过去，“每料子”都有几十个关中的秦腔皮影戏班到那里演出。

秦腔属板式变化体音乐，源于陕西和甘肃一带的民歌、小曲，因采用木梆子击节，发出“桃、桃”之声，又名“桃桃子”、“梆子腔”，民间称桃桃乱弹，因古时陕、甘均属秦地，故名秦腔。清末民初，陕西境内的秦腔演变为东路秦腔、西路秦腔、中路秦腔和南路秦腔。秦腔盛行于陕，流布四方，除西北五省外，还向东、向南流播，中国戏剧史研究家齐如山在《中国戏剧源自西北》中说：“大凡梆子腔调亦来源于陕西的秦腔。如蒲州梆子、代州梆子、河北梆子、老梆子、山东曹州梆子、青州梆子、河南梆子都是由秦腔演变而来，其实不止这些，如四川的云贵梆子、浙江的南梆子等，都是来源于秦腔。即便是广东、福建的老戏，也含有梆子的意味。”据史料记载，秦腔班社早在明代就已出现，至清代，秦腔进入兴盛时期，秦中各地班社林立，演出盛行，仅西安地区就有保符班，以及后来的江东班、双赛班、泰来班等。农民领袖李自成也有随军戏班。其班社中名伶如云，最著名的有申祥麟、樊小惠、姚锁儿及宝儿、喜儿等。民国时期，有易俗社、榛苓社、三意社、正俗社、膺民社、新声社、集义社及各县团社50余个。从1938年起，以延安为中心的秦腔戏班有陕甘宁边区民众剧团、关中八一剧团、三边剧团、绥德民众剧团、边保剧团、陇东剧团等。

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·宝鸡市卷》，西安：三秦出版社，1996年5月第1版，第68页。
梁志刚2006年考察笔记。

七、道情的传播与分布

与影戏相关道情的有关中道情、安康道情、商洛道情、陕北道情、陇东道情等。

1. 关中道情^①。关中道情即长安道情，因形成于陕西长安而得名，流行于陕西关中一带，故又名关中道情。

2. 安康道情^②。安康道情，俗称“道情皮影戏”、“牛皮灯影子”，流行于与关中语音相近的安康、旬阳两县北区一带的城镇农村，属陕西四路道情之一，建国后称“陕南道情”。

据艺人口传：明末清初，安康、旬阳就有道情皮影班社活动。明崇祯年间有个叫白米虫的艺人曾将道情从关中带到商县，又从商洛带到安康。清乾隆二十五年前后(约 1760—1765)，安康县西路(今恒口、五里一带)人赖世魁替人送货入关中，带回道情戏，办起皮影班，并专请文士在家记录整理道情戏 300 余本。嘉庆、道光年间(1796—1850)，在安康一带，道情戏已初具规模，计有赖家班、胡文魁家班、陈家骥班、刘家班、李家班等驰名西路坝子和北区山乡。咸丰、同治年间(1851—1874)道情戏进一步发展，安康西路恒口、五里以及北区一带赖家班、李家班、徐家班传人尤显荣、郭老七皆立班传徒杨登科、牛海山、李久祥、郭光耀、郭觉财、郭天鹏、王全能等或收徒传艺、或组班演出，旬阳的赵家班远近闻名，常年活动。光绪年间(1875—1908)，安康的道情皮影戏骤增班社 30 余。光绪十五年(1889)兴安府正堂颁布地方《禁令》共八条，第二条称：“严禁夜戏，唯夜戏为害最盛，亦为聚赌招匪之所”^③。反映了当时戏曲演出之盛况。(此为 1989 年春地区普查文物时，在旬阳县张平乡丰溪村发现的“禁令碑”碑文)

光绪至民国年间(1875—1945)，安康城、恒口至城东老君关之间方圆不足百里道情戏班即达 36 个之多。这时期，道情戏班已大量涌进安康城区，尤其是一年一度秋季的“土地会”，安康城大街小巷多达十多个道情皮影班先后搭起过街台子，连唱半月之久。旬阳的赵家班、庞家班及其传人庞世堂、向继文、龚德让、陈茂柱、庞世中、谢国兴、郭朝斌等，旬阳县北区赵湾、甘溪、棕溪、城关等各地都有道情皮影班常年演出。

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·省直卷》，西安：三秦出版社，2000 年 7 月第 1 版，第 183 页。

^② 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994 年 12 月第 1 版，第 7，55 页。

^③ 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994 年 12 月第 1 版，第 20 页。

建国后，党和人民政府重视道情戏的继承和发展。1952至1955年，安康专署派文化干事赵书绅会同安康县政府派人拨款扶持成立业余道情皮影班，排演《北京四十天》、《梁山伯与祝英台》、《赤胆忠心》等新编历史剧，刻制工农兵现代新影人，演出《白毛女》、《穷人恨》、《糖衣炮弹》、《擦亮眼睛》、《挖界石》等现代剧，到安康县农村以及平利、竹溪、白河、旬阳一路区镇演出，颇受欢迎。1956年，安康专署、陕西省文化局先后举办皮影、木偶会演，道情艺术、荟萃交流、各路艺人、欢欣鼓舞。1957至1959年间，安康、旬阳两县政府先后召开皮影戏艺人座谈会，组织发掘遗产，并相继建立专业皮影班社，派干部加强领导和管理，增加演出场次，提高演出质量。农村业余或半职业皮影班社也相当活跃，当地逢有大小节日或集会，道情戏是最受欢迎的剧种之一。

八、大筒子的传播与分布^①

大筒子影戏，因以主奏乐器大筒子胡琴得名，又称“拉胡戏”、“筒筒戏”，因常与八岔戏同台演出，民间通称“二棚子”，流行于汉中一带。大筒子的渊源与发展，据旧志记述、艺人相传及古戏楼壁题留迹：清嘉庆年间(1796—1820)随移民从湖南、湖北、四川传入。道光、咸丰年间(1821—1861)汉阴、安康、旬阳等地已有了自乐活动和班社活动。早在清同治五年(1866)，有汉阴县的大筒子戏班公义社在铁佛区一带承担庙会酬神演出，今铁佛区黑龙洞戏楼壁题犹存。光绪年间班社逐渐增多，计有汉阴的赵德恩、赵德展、邹老六、易正明，安康的陈泰茂(旦)，白河的李天才、李天喜，旬阳的李铁良等颇有名气的领班艺人。从汉阴县德兴社传留至今的“瞧单”上所记剧目表明，当时除“三小”戏，已有生、旦、净、丑行当的本戏和连台戏《东京图》、《万寿山》、《三封官》、《饭店会》、《掉白扇》、《铁板桥》等。民国《汉阴县志》称：“二棚子淫荡猥亵，当道以有伤风化已禁演矣”；光绪二十八年刊本《旬阳县志》记“淫戏宜禁也，长吏严申严约，有犯必惩，使其销声匿迹，亦维持风教之事也。”足见筒子戏当时在民间的深入与活跃。清末至民国年间(1909—1945)大筒子戏日臻兴旺，陆续涌现出汉阴的何天佑、邹银坤、胡朝兴、齐玉德、何有奎、何有刚等，旬阳的程昌德、李万忠、赵承龙、康明堂等一批名伶。他们拜汉调二黄艺人为师，学习表演程式，吸收二黄戏的部分击乐打头和唢呐曲牌，丰富了音乐表现力。随着演技的不断提

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第7，54页。

高，行当分工也日趋细致，出现了末角、生、老生、小生、老旦、正旦、小旦、彩旦、老丑、小丑的区别。汉阴公义社、德兴社，安康王志的班子，旬阳王茂功的班子，活动范围进一步扩大。何天佑领汉阴公义社远游川北一带演出。至建国前夕，班社活动日渐呈衰微之势。建国后，一些老班社纷纷恢复活动，为农民的翻身解放和配合当时的政治运动宣传演出。

九、弦子腔的传播与分布^①

又称“弦子戏”，演唱以弦胡(当地人叫弦子)伴奏而得名。早年称“高腔”、“莲花落”等。嘉庆末叶至道光初年(1815—1825)，平县魏汝区水田河李敬模创立弦子腔皮影戏班，为班主兼“拦门”。李敬模(艺名“奶毛儿”)原是莲花落”小戏班主，知识广、懂音韵、吹拉弹唱样样通，他借鉴“坐唱曲子”、“四川高腔”的音乐形式，首创添用弦胡主奏，三弦、竹笛伴奏，用山歌号子喊腔伴唱，唱腔板式也较前有些变化，颇受群众的喜爱，传名“弦子腔”。传子授徒，成为平利县内最有名望的皮影戏班，弦子腔的影响也日渐扩大。

弦子腔影戏以平利县为中心，流行于毗邻的镇坪县、旬阳县南区、白河县西区、安康县南山、岚皋县东北隅、湖北省竹溪、竹山邻壤地区的山乡村镇。其起源未见文献记载。据艺人们祖辈相传以及现存剧目抄本所立年代表明：清嘉庆初年，平利县内即有皮影小戏活动。此小戏以锣鼓击节，“莲花落”敲打、说唱民间故事，无丝弦伴奏，俗称“莲花落戏”。道光、咸丰之交(1845—1856)，弦子腔影戏有了发展。除李家班由敬模之子李兴业、李正业继父立班四乡演出外，道光二十五年(1845)平利县莲香河私塾教师王朝炎喜读诗书、爱说古今、好唱民歌、他置办皮影戏箱，延请魏汝弦子腔艺人李矮子领箱主演并授艺其子王学斗。咸丰九年(1859)学斗出科领班，以王家班享誉。同治年间，李、王两家弦子腔影戏班不仅在平利县内活动，且赴毗邻镇坪北区及湖北竹溪一带乡下演出。在剧目上，除演唱民间故事外，已有不少大本头神话传说及历史演义剧目，现陕西省艺术研究所保存有王家班第三代传人樊礼三 1960 年献出的弦子腔同治元年(1862)四月抄本《白良关》、同治二年抄本《满春园》、同治八年抄本《飞虎山》即为明证。同治年间出县到毗邻的镇坪、竹溪一带演唱，弦子腔影戏有了新发展。至光绪末及民国初年，弦子腔影戏第三代李、王两家班子破“艺不外传”的陈规，传

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第7，55—59页。

徒 50 余人，立 10 余班，活动区域拓展到毗邻的安康东区、旬阳南区、岚皋东北、镇坪北区、白河西区以及湖北竹溪、竹山等交界的广大山乡村镇，且剧目日益丰富，增添宫廷戏、公案戏、神活戏等计达数百本，现存的光绪年抄本《麒麟阁》、《双子贵》《龙驹马》、《恩母祠》、《玉虎坠》、《红灯会》等是当时常演剧目。光绪年间，李家班的第三代李均志、李均江、李均惠、李均厚等承艺传徒立班演出。光绪二十一年(1895)李均志(乳名连生)开始领班，除承师叔父李正业外，还拜河南越调艺人李长林参师，并广交二黄戏班艺人，交流艺技，引进二黄、越调剧目及艺术上能为其所用之处，对弦子戏的发展作出贡献。光绪十一年(1885)，王家班的第三代王国均、王国顺、王国喜、王国印等继承祖业领班演出。

民国期间(1920—1940)弦子腔皮影戏日趋兴旺。李家班第五代传人李鉴德、李鉴豪、李鉴义等，王家班第四代传人樊礼三、樊应龙等积极接纳外姓学徒，随班授艺。此时，平利境内父子班、弟兄班、家庭班发展到 14 个，从业百余人。由短季节性的演出到长季节性的演出，个别班社常年走乡串村；剧目不断增多；表演形制日臻规范；名琴师郭大申把〔鱼美郎〕、〔梳妆台〕、〔钉缸调〕、〔放风筝〕、〔雪花飘〕、〔刮地风〕等 10 余种山歌小调和民间曲牌引入弦子腔影戏，发展了音乐表现力；出现了一批有名望的拦门把式、戏母子、鼓师和琴师；弦子腔皮影戏名噪陕、鄂交界地。民国 17 年(1928)平利县城隍庙会，会首们不顾历代县衙“乡野俗戏，须得禁止”的规定，首次接请李均志的弦子腔皮影班进县城与二黄大戏班唱对台。建国前的十余年中(1940—1949)，由于天灾人祸、民不聊生，弦子腔皮影戏亦濒临危亡局面。建国后，弦子腔皮影戏班社伴随着城乡经济的逐步恢复而获得新生。李家班、王家班继续活跃在平利及镇坪农村。1956 年春，平利县人民政府组织李鉴德、樊礼三、王国君、吴世凯等弦子腔老艺人加工排演传统戏《沽酒》，先后参加了安康专区、陕西省首届皮影、木偶戏曲会演，受到表彰奖励。1958 年，于利县汉剧团请老艺人李鉴德、樊礼三、柯洲亭进团系统记录整理弦子腔音乐遗产，首次以人扮角色演出现代戏《飞山堰》。此次将弦子腔搬上舞台的实践中，引用汉调二黄的表演程式，揉进皮影人的表演特色；吸收汉调二黄的击乐打头，增加二胡、月琴、扬琴、琵琶、中阮、小提琴、大提琴以及小铜器；舞台美术别具风格；为地方戏舞台频添异花。1960 年，该团又将弦子戏传统剧目《沽酒》改名《三石二两七》，经整理加工排练，参加陕西省新搬上舞台

剧种会演，省电台录音对外播放，获得好评。嗣后，《香罗帕》、《游乡》、《回娘家》、《摘匾》、《海龙下山》、《拾玉镯》、《松岭钟声》、《追箱》、《两相喜》等先后由平利县红旗剧团以弦子戏演唱，前往湖北郧阳、四川万县等地巡回演出和参加陕西省安康地区的历届会演，获得了好评和奖励。

十、八步景的传播与分布^①

即八步景皮影戏，又称“八不就”、“八摆景”，嘉庆至咸、同年间，“八步景”由地摊形式演变为皮影戏，流行于安康、旬阳、平利、岚皋等县山区。据艺人相传：约在明朝中叶，外地饥民陟入金州境内，为沿门乞食，乃取竹制“筋斗板”，击节“莲花落”，唱诉悲惨苦情。后经传唱人不断加工，由说唱某人某户的遭遇，发展为演唱有情节的历史故事，由散唱到群唱，进而由地摊演变为皮影戏。清同治末至光绪年间(1870—1900)安康就有汪文成班，曹家高升班(祖孙三代)在安康、旬阳北区演出。民国8年(1919)前后，曹家班的后辈曹晏奎、曹晏喜，以及张瓜子班(内有陈二鼎、曹家五、冯怀恒)继续为业。民国9年(1920)旬阳皮影艺人杜西寺邀集王在举等办班演出。此后的20余年中，由杜家班转箱给黄启贤家班，内有艺人王正熙、黄启胜、张全清、黄启发、黄承选等，活动在旬阳北区赵湾、枫树和镇安交界一带。同期，平利的康家班也就地活动。这些班社多系父子家庭班，农忙务农，农闲演出，以赶庙会为主，很少远离本土。临建国前，八步景近于绝迹。

十一、越调的传播与分布^②

越调皮影戏，流行于旬阳、安康、汉中山区。艺人相传，越调源自河南、湖北越调大戏。清道光末至光绪初年(1845—1880)，有河南越调戏班在旬阳、千利一带活动。光绪二十年(1894)前后，河南越调李大架子领班，演员有兰定子(工净，当时40多岁)、李二架子、李老八、王喜凤、王不旦等10余人在旬阳白囊河、石佛寺(今庙岭乡)、神河、吕河一带演出一年多。因旬阳遭灾，班子星散。李大架子、李二架子、兰定子、董寿亭等人被汉川坝(今吕河乡)道情双盛皮影班赵万金挽留。从此，赵家班一分为二，一班演道情皮影，一班由李大架子等改演越调皮影戏(李二架子早在河南时就学会皮影拦门)。兰定子还到汉川坝贾川胜班演出传艺。嗣后，李二架子在白囊河招亲落户，收徒传艺，培养出旬阳的第一代

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第7，18，62页。

^② 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第19，60页。

越调艺人赵维彦、赵维寿、胡茂学、庞胜昌、赵维跃、朱正洪、尚银仓等。他们学成出师，组班立社，带徒传艺郭朝贵、梁富杰、赵春干、郭家旺、刘俊才等。同时，安康八步景戏艺人汪文成到旬阳演出学会了越调的唱腔打头，回安康传授女婿柯世金及徒胡万兴、李有豪、唐世俊、汪承皋、徐昭娃、余正隆等。柯世金又传教内弟汪成魁及汪成皋、余瑾成、唐世俊等。自此，河南越调大戏便在旬阳、安康两地起根发苗演出皮影小戏。光绪三十年到民国30年(1904—1941)前后，旬阳、安康两地的越调皮影戏经当地艺人们的继承、变革和苦心经营，有了很大的发展。在旬阳有赵家双盛班、贾川胜班、黎隋班、梁富杰班、华得彦班、郭家班、尉迟芳班、庞志班；在安康有汪家班、唐家班、新胜班、李有豪班。民国30年(1941)后，越调戏逐渐衰落，几致失传。

建国后，越调戏有所复兴。1956年安康县皮影戏会演有越调戏参加，安康专区戏曲发掘组于1960年前后，邀越调传人胡学茂、郭家旺、赵春平、郭朝贵、汪成魁等口述抄录传统剧目、源流沿革、班社艺人、音乐唱腔、演出规制等形成文字资料；1962年，安康、旬阳拟组织越调皮影队以保留剧种，但终未成事。今不复存。

11. 汉调二黄的传播与分布^①

汉调二黄，习称二黄、汉二黄，主要流布于陕南的安康、汉中地区。1930年前后，平(京)剧流入该地区，为示区别，遂有老二黄、土二黄、本地二黄之称。汉调二黄有大戏(舞台演员)和皮影戏(小戏)两种演出形式。

汉调二黄系板腔体，以二黄、西皮为主要声腔，属“皮黄腔系”剧种。二黄、西皮为两种不同的腔调，其腔调考原至今亦为诸说并存。一般认为，西皮调源于陕、甘一带、即“西皮本甘肃腔、所用以托腔者为胡琴、为月琴、故曰琴腔、西秦腔，明末已流行内地。二黄调之源，一说陕西土生土长，属秦声古调之一，在汉水流域发展成长，故称“汉调”、“汉二黄”、“西曲二黄”；一说汉刘邦屯兵汉中时，将汉水中上游民歌作军谣，后带入关中制于乐府，集秦楚乐工传唱，因别于楚、秦乐及西域龟兹乐而称汉调、秦声；一说源自唐代黄幡绰所创“黄冠体”而得名二黄，即“梨园法曲说”；一说由“徽调”、“四平调”衍变；一说“起于江右”，系“弋阳腔”派生，或“西秦腔”传入江西，改竹笛、唢呐为胡琴伴奏

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第45—46页。

变成二黄等。西皮、二黄西调合流演变的众说中，多认为明末清初，在汉水流域合成，先自汉水中上游顺流东下荆、襄、武汉得以发展，又溯水洄流汉水中上游一带。

建国前，陕南地区无汉调二黄形成发展的文献资料。建国后，1956年，陕西省文化局及陕西省剧目工作室在安康设立专区戏曲发掘组，全面组织二黄老艺人们口述传代辈份、班社来往和源流沿革；以及迄今对古戏楼遗存至今的班社壁题留字；紫阳县蒿坪河杨氏大家《族谱》及其后人追述先祖六世兴办二黄科班等所调查三方面的史迹表明，地处汉水中游的安康地区在汉调二黄的繁衍发展史上居于重要位置。

安康地区影戏小结：安康地区流行的地方剧种，以历史悠久、遗产丰富、覆盖全区的汉调二黄(汉剧)为主，并有存活在部分区域的八岔、大筒子、道情、弦子戏、越调、八步景。其中汉调二黄、八岔、大筒子为舞台演员及皮影两种形式演出；道情、弦子戏、八步景、越调则为皮影形式演出。建国后，道情、弦子戏、八步景分别搬上舞台，由演员排演了一些新剧目。^①

第二节 “关中影系”其他省区诸声腔的传播与分布

关中影系在其他省区的传播分布情况，本文拟分以下声腔门类进行介绍：甘肃省的秦腔影戏、陇东南的道情影戏；宁夏的秦腔影戏、道情影戏；青海的秦腔影戏；山西的皮腔影戏、碗碗腔影戏；四川的影戏；河南西部的道情影戏。

一、甘肃省的秦腔影戏

秦腔在甘肃既唱大戏又演影戏，而以大戏为主，这与陕西西府情况相同。

陆志宏《甘肃民间皮影艺术》^②认为：“肯定皮影发源于陕西或陕西的西安，还缺乏依据。”“甘肃皮影作为一个早期的发展中心，对全国皮影发展产生的影响是不言而喻的。”理由是“宋代之前，李唐‘关陇集团’的崛起使今甘肃、陕西两地风俗相互融汇，文化联为一体，从而促成与木偶关联的皮影艺术产生是有可能的”，甘肃有传说：“宋仁宗庆历年间，范仲淹镇守甘肃庆阳，当地艺人就以皮影犒劳将士。”掘甘肃清水县史料考证，在明末崇贞年间，该县就有皮影戏演唱。

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第45页。

^② 陆志宏：《甘肃民间皮影艺术》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2002年9月，第2—3，6页。

20 世纪 60 年代，甘肃陇南还搜集到灯调的明代抄本《麒麟图》，这一发现也说明早在明代，甘肃皮影就有一定规模的演出活动。

清末大将军董福祥曾把甘肃环县皮影戏带往京城，为慈禧庆贺寿诞，现在还可从许多皮影戏箱里看到明、清的遗物，而且这些遗物，大都是作常成熟的艺术精品。解放后，甘肃产生了一些以革命内容为题材的皮影，数量不多，有一定的史料价值。甘肃通渭有个刘家皮影戏班，清嘉庆年间由刘纯儒老先生创建，已传七代，延续近两百年，至今仍在演出。20 世纪 60 年代以前，像刘家班这样的影戏班子在甘肃的陇东、陇中、陇南等地比比皆是。经过文化大革命，影箱多毁弃，幸存甚少。清民两代，甘肃成了极其封闭落后之地，而皮影却如雨后春笋般在大部分地域生存发展着。上世纪 50 年代，甘肃最偏远的阿拉善右旗蒙古族牧民区曾留了皮影演出的足迹。

另：近代甘肃影戏受陕西影响较大，盛行的唱腔有弦板腔、碗碗腔、阿宫腔、道情、影子腔等。也有许多班子在一台戏中前半部分唱秦腔，后半部分用道情、影子腔等演唱，观众称“倒过‘影子(腔)’就欢了”。在陇东，常常出现台上一人唱，台下众人附和的热闹场面。

二、陇东南的道情影戏

1. 概述

陇东南道情影戏以环县道情皮影戏为代表，是道情与皮影相互结合的产物。

据《环县道情皮影志》记载^①：

环县隶属甘肃省庆阳市，地处偏远的陕、甘、宁交界的黄土高原丘陵沟壑区，曾是周人的发祥地之一，也是古老秦陇文化和周边族群文化相互碰撞融合之地。特殊的地理位置和深厚的文化底蕴，孕育了“环县道情皮影”这一土生土长的民族民间艺术。

环县道情皮影是“借灯传影配声以演故事”的民间戏曲，故称“影子戏”、“灯影戏”。俗称“小戏”或“老道情”，相传产生于宋代。据史料记载，我国“素纸雕簇”始于汉代，至隋唐时随着佛教变文的兴起，逐渐发展成为较为完备的影戏，北宋初“绘革社”出现，皮影戏在民间广为流传，道情源于古代道教音乐。其中“俗曲道情”诞生于唐，兴盛于宋，并以歌曲和说唱形式在社会上广为流传。它

^① 环县道情皮影志编纂委员会，《环县道情皮影志》，兰州市：甘肃文化出版社，2006 年 9 月第 1 版，第 1—2 页。

在千百年的发展演变中,广采博纳,汲取了陕西道情皮影和本地民歌、小曲的营养,融合了内蒙、宁夏、陕北等地的民歌、民乐、说书等艺术形式,形成了以悠扬激越的道情为演唱曲调,以精雕细刻的皮影为表演形式,以历史故事、民间传说、乡土风情、宗教民俗等剧目为表演内容,借鉴戏曲的叙述方式与演出方法,成为当地人民倾诉感情、丰富文化生活和承担祭神、过关、还愿等民俗活动的综合性民间艺术。环县道情皮影在漫长的发展过程中,经历了宋元时代的产生、形成期;明清至民国初的成熟、兴盛期;1936年环县解放至“文革”前的新生、转折期;“文革”期间的冷落、沉寂期及改革开放以来的抢救保护期。特别是清末“环县道情皮影大师”解长春对道情皮影中唱腔、音乐、表演、剧目等方面进行了成功的改革、创新和完善,使这一民间艺术达到鼎盛。解长春一生传艺四方,艺徒众多,为环县道情皮影的传承奠定了坚实的基础。根据2004年对环县道情皮影的系统普查,县内现仍有47个戏班、300多名表演艺人和40多名皮影雕刻者,分布在20个乡(镇),并形成以环县为中心,延伸至周边的华池、庆城县及宁夏盐池县。陕西定边县等在内的分布格局,成为各民族团结、融合和共同繁荣的象征。也成为黄河流域、黄土高原上具有一定规模的原生态艺术群体。

2. 环县道情皮影戏与自然环境、社会民生^①

环县道情皮影戏是道教文化的民间流传,是农耕文化的典型艺术形态,它与当地的自然环境和社会民生关系密切。

地理位置的特殊性。环县位于毛乌素沙漠边缘的黄土高原丘陵沟壑区,特殊的地理环境形成环县特殊的文化环境。以农耕生活为主的农民始终把他们与黄土山川连在一起,进而产生对大自然的崇拜心理,道教文化也被当地人崇尚和敬仰。所以,这里不但具备了道情皮影产生、流传的地理条件,也拥有因塬大沟深、交通闭塞,使传统文化保留相对完整而恒定的自然环境和人文环境。另外,多民族融合和多区域结合的地理条件也决定了道情皮影不论在形式上还是内容上都具有多元化、融合性的艺术特点。

社会功能的多样性。环县道情皮影作为一种民间艺术,它承担的社会作用是多方面的,而这种多方面的社会功能也成为它生存的文化空间和主要特点。一是民俗礼仪性,环县自古以来自然环境恶劣,交通闭塞,被捆绑在这片古老黄土地

^① 环县道情皮影志编纂委员会,《环县道情皮影志》,兰州市:甘肃文化出版社,2006年9月第1版,第4—5页。

上的农民生活极度贫困，他们对大自然无比敬畏的心理逐渐转化为对神灵的依赖和崇拜，敬神娱神遂成为人们社会生活的需要，为了当地人民生活的安宁，老人们通过组织庙会等民俗活动，用道情皮影戏酬神、还愿，祈求四季平安，从而达到人与神、人与人、人与自然的相互理解与沟通。道情皮影在表情、歌唱、视觉等各方面无疑是最理想的娱神艺术形式。环县农村在举办庙会祭祀、招吉纳福、红白喜事、生日祝寿等民俗活动中，都请道情皮影戏班承担某一特定习俗礼仪。环县境内有数百座庙宇道观，每年在神灵的诞辰日都过庙会、唱道情皮影戏。始建于明代的兴隆（俗称东老爷山），位于环县四合塬，是方圆百里最大的道观，每年农历三月初三是镇山之神——无量祖师的诞辰，道情皮影戏演出是必有的祭祀活动。二是抒情说教性。如果说民俗礼仪是道情皮影演出的首要目的，那么接下来演出的大本戏才是道情皮影演出的主要内容。道情作为道教文化的传播者，其内容贯穿了儒、释、道三教因果报应观念，故以历史故事、民间传说为素材，夹杂神化色彩，宣扬精忠报国、勤劳节俭、尊老爱幼和忠贞自由等中华民族传统美德的大本戏，便成为惩恶扬善、表现劳动人民对美好生活追求和向往的主要载体和平台。道情皮影便成为当地民众社会生活中不可缺少的精神食粮。三是文化娱乐性。广大农村由于经济发展相对滞后，交通很不发达，文化娱乐活动极为单调和贫乏，道情皮影无疑是这里的民众唯一的文化娱乐方式。农闲时节，天刚黑时，只要锣鼓管弦一响，十里八乡的民众便会扶老携幼相拥而坐，争相观看皮影戏。“走亲戚毛驴一赶，吃羊肉袖子一卷，心旷了牛窝里一喊”的俗语正反映了群众对道情皮影戏的喜爱程度。每当一场大本戏结束后，一般都加演以当地乡土风情为素材，反映劳动人民的生活，具有主题集中、情节风趣、讽刺性强等特点和耐人寻味的小本戏，如《王琪怕老婆》、《秃子尿床》、《二姐娃做梦》等。这些幽默、欢快的短剧总是给劳动一天的人们带来了无限的欢乐和笑声。所以说，道情皮影在娱神的同时，也达到了娱人的目的，是农村广大群众主要的文化娱乐形式。

雄厚广泛的群众性。道情皮影戏由农民演、农民看，具有广泛的群众基础。其不但在人物造型、唱腔、情节处理等方面都以农民的质朴生活态度和古代神话传说为基础，而且演出道具简单，两只木箱一头毛驴就可驮着走乡串户，巡回演出，简便易行，出入方便，五、六人便可搭班表演。演出地点也无需排场，一般在

一个聚光收音、宽敞豁亮的农家窑洞里演出效果最佳，所以又称“窑洞戏”或“炕头戏”。也正因为道情皮影这种群众性特点，才使它千百年来深深扎根于农村的村庄院落，并依靠广大农民，以口头方式和师父带徒弟的形式得以传承，并成为一些农民的谋生手段。

第三章 关中影系的剧目与剧本

第一节 代表性剧目叙录

关中影系演唱的剧目有数千个,其中常演剧目也有几百个,下面按地区分声腔分类阐述。

一、陕西影戏剧目^①

1. 老腔剧本。

(1) 概述

老腔影戏历史悠久,产生于陕西关中东部西岳华山脚下的古华州(今华阴市),流传于该市及周边县。据老腔影戏艺人讲:老腔影戏剧本有200种左右,我们考察组见到的有150余种,一般都是古代战争题材的历史戏或神话传说,其中以西周、春秋列国、三国、唐宋时期的历史剧最多,约120余本,如《黄河镇》、《临潼斗宝》、《三战吕布》、《失街亭》、《战冀州》、《出五关》、《三气周瑜》、《征南》、《征北》、《征东》、《征西》、《金沙滩》、《返大同》等等。形式上分本戏和折子戏两种。

老腔影戏剧本在题材上的突出特点是:古代战争戏或神话传说多,武戏多,常演剧目有三十多种,有《借赵云》、《失街亭》、《空城计》、《樊梨花征西》、《三打祝家庄》、《反出五关》、《收火马》、《擒吕布》、《三气周瑜》、《五路伐蜀》、《取南郡》、《取洛阳》、《托肠救主》、《取西川》、《张花反延安》、《三让徐州》、《火烧连营》、《取四郡》、《仁贵东征》、《西天取经》、《封神演义》、《祁祖成圣》等。

其次,也有反映民众生活趣事和纯武打剧目,但数量较少,约20多出,如《秃子尿床》、《挖蔓菁》、《董烂子卖他妈》、《王眯眼办亲》、《收羌白》、《耍社》等。

上世纪五十年代又移植了十几本历史剧,如《小刀会》、《逼上梁山》、《斩李广》等。六七十年代还创作和移植了十多本现代剧,如,《刘胡兰》、《杜鹃山》、《智取威虎山》等。

现存最早的老腔剧本是乾隆十年(1745)本,也有同治、民国等年间的剧本。

张喜民戏班现存老腔剧本:张喜民是现今华阴著名的老腔影戏艺人之一,藏

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志》丛书,西安:三秦出版社,1994—2000年。
中大陕西组考察笔记。梁志刚2005—2006年考察笔记。

有许多老腔剧本，其中不少还是稀缺的本子，如：《保安门》（民国 27 年 8 月 11 日，张玉印）、《破曹》（民国 33 年 3 月 26 日）、《下南唐》（民国 10 年 3 月）、《走南阳》（中华民国 18 年 4 月，张玉印）、《借赵云》（张玉印）、《罗成征南》（民国 27 年冬月初七，张玉印）、《鸡鸣山》（民国 10 年，张五常，王振国）、《取四郡》（民国 2 年 5 月 29 日，张玉印）、《放永宁》（1954，侯德娃）、《南汤寿州城》（民国 27 年 8 月 18 日，张玉印）、《取天水》（侯德娃）、《炮打台城（信都）》（民国 25 年 7 月，张五常）、《东吴大报仇（白帝城托孤）》（1999 年 12 月，张喜民）、《火烧摘星楼》（民国 24 年 2 月 27 日，张五常）、《东吴大报仇（一）》（张玉印）、《今吉令周（金鸡岭）》（民国 1 年，张玉印）、《草船借箭》、《大闹天宫》（人民共和国元月 18 日，侯德娃）、《劈山救母》（独幕老腔移植舞台剧，王忠亮）、《八仙过海》（据侯德娃唱本改，林虎、宝全执笔）、《老腔舞台剧“劈山救母”乐谱本》、《上坟》（1977 年元月 18 日，侯德娃）、《借赵云（选段）》、《三四（视）洛阳》（张玉印）、《斩余元》（张玉印）、《劈山救母》（2001 年，张喜民）、《西凉遇马超》（张喜民）、《扬州玩琼花》（“内文是民国 3 年抄”，张喜民）、《逼上梁山（选场）》（1977，张喜民）、《八仙过海》（张喜民）、《扫北平》（张喜民）、《大闹天宫》（1977，张喜民）、《孙悟空三打白骨精》（1978 年 3 月，张喜民）、《取南郡》（1963 年 7 月 10 日，张喜民）、《金沙滩》（1999 年 12 月，张喜民）、《三让徐州（火烧濮阳）》（1979 年 6 月吉日，张喜民）、《狗家滩》（2004 年转抄，张喜民）、《反平凉》（1964 年，张喜民）。

张新民戏班现存老腔剧本：张新民之父张全生是上世纪 40—80 年代最著名的老腔艺人之一。父亲留下的剧本主要有：《三打祝家庄》（同治十三年十月吉日立）、《马灵官》（泉店张松林记，中华民国 34 年 8 月吉日）、《反出五关全本》（张全生记，公元 1960 年 10 月 1 日）、《逼霸王》（张全生，公元 1957 年 10 月昔日立）、《反代通》（张全生，民生社残页，2004 年 6 月 1 日）、《华光闹三界》（嘉庆七年）、《牧火马全本》、《失街亭》（根据乾隆十年本《空城计》抄而成，1979 年）、《张良归山》（张全生，宣统三年清和月立）、《粉红江全本》（张全生记）、《战冀州全本》（张全生记）、《空城计》（乾隆十年三月初二）、《樊梨花征西》（张全生，民国 24 年 7 月）、《火化殷洪》（张全生，公元 1979 年演出本）、《火烧濮阳》、《东吴大报仇》（张新民，2000 年正月 23 日）、《擒吕布》（张新民，1980

年3月)、《西凉》(张全生,公元1956年7月)、《反洛阳全本》(张全生,公元1988年3月20日)、《晏池关壹本》(张全生,民国32年7月)、《稍戏本》(张全生,中华民国26年7月)、《瓦口关(传全)》(张全生,中华民国30年正月30日)、《诛仙阵》(陈志正编,1990年11月)、《三气周瑜》(张全生)、《西天取经》(张全生)、《绝龙岭1本》(全盛班,公元1984年古历10月26日)、《黄河镇全本》(张全生,民国25年7月29日)、《五路伐蜀》(张泉生,民国25年3月)、《取南郡全本》(张全生)、《张花反延安》(张新民,公元1814年春立)、《天水关》(张新民,2002年11月)、《取四郡(传本)》(张全生,中华民国30年2月11日)、《无量成圣本》(张泉生,民国24年腊月初一)、《取洛阳》(张新民,2002年12月)、《托肠救主》(张全生,民国27年3月吉日)、《去东川全本》(张全生,中华民国32年2月15日)、《战宛城全本》(革新剧社张全生记)、《金鸡岭》(张全生革新剧社)、《下南唐》(张全生,民国24年4月25日)、《取西川》(张全生)、《万历王吊孝全本》(张全生)、《走南阳全本》(张全生)、《出五关全本》(张全生记)、《过江壹本》(张全生,民国29年9月13日)、《三让徐州》(张全生,1964年元月8日)、《投唐一本》(张玉麟,民国38年8月中旬)、《摩天岭》(张全生,民国35年7月28日)、《长坂坡》(张全生,民国24年10月10日)、《征东》(张全生,1992年12月复写)、《反平凉》(张全生,民国33年正月吉日)、《刘秀斩坤阳》、《借赵云》、新编折戏《收马记》(张全生)、折戏《诸葛亮观阵》、《反大同一本》、《收张奎》(张全生)、新民社新编《刺破帛老宽》(张全生,民国39年7月18日)、《逼霸王》(张全生,1957年6月28日)、《二卖粮》(民生社,53年右11月20日)、《人之初唱本》(公元1950年冬月吉日)、《破高关全本》(张新民,2002年6月21日)、《收殷交全本》(张全生)、《大报仇》(张全生革新剧社)、《台城壹本》(永发班记,民国16年)、《反五关(道情)》(陕西省传统剧目工作室)、《十二金牌》(编剧李静慈,陕西省文化局陕西省戏曲修审委员会印)、《三世仇》、《一家人》、《十二金牌全本》、《女书记》(华阴县皮影社)、《三战吕布》、《取中山》、《大征南壹本》(民国24年4月20日,张全生)、《代金陵全本》(张新民)、《武观音堂全本》(“西历一九八六年元月十五日抄”,张全民)、《临潼斗宝》(民国29年10月12日)、《八仙一本》(民国21年3月,张泉生)、《扬州玩花》(公元1951年正月吉日立,张全生)、《荆州全本》

(民国 36 年三月十五日吉, 张玉印)、《薛丁山征西》、《锁阳关》(公元 1979 年古历闰陆月肆日, 张全生)、《盘沙桥全本》(民国 38 年元月吉日立, 张全生)、《罗通扫北》(民国 31 年 1 月中旬, 张全生)、《访永宁》(1946 年, 张全生)、《晏池关壹本》(民国 12 年, 张新民)、《四圣归天》(同治三年立, 里中华民国 34 年, 张全生)、《杜康卖酒》(皮影艺术, 碗碗腔, 由张全生口述张锁牢口述改编)、《节振国》(华阴市文化馆郭守义改编)、《小刀会》(闫村皮影社, 新)、《巧绣山花》(华阴县皮影社, 分 2 本, 新)。

(2) 剧目介绍:

《借赵云》 老腔戏传统剧目, 又名《北僻借将》、《徐州解围》、《一将难求》、《收赵云》。本事见《三国演义》第十一回, 情节有出入。秦腔、豫剧、川剧、河北梆子、徽剧、京剧有同目。剧本有华阴老腔名艺人史长才、王平安、段转窝师徒家传手抄本。写刘备破曹, 借得公孙赞良将赵云。途中二人论述时势, 情投意合。回营遭到张飞蔑视。后与典韦交锋中, 张飞折服。表现了刘备礼贤下士的爱才精神和张飞以貌取人的错误态度。《借赵云》是老腔经常演出的代表剧目。1956 年华阴革新皮影社曾以《借赵云》、《三战吕布》等剧参加省观摩演出。1960 年渭南县戏曲剧院迷胡剧团以老腔排演此剧, 参加省新搬上舞台剧种会演大会演出, 省电台有录音。

《征南》 老腔传统剧目, 又名《罗成显魂》、《破明关》、《淤泥河》、《大征南》。有陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·老腔》第一集书录张全生保存本。写唐高祖李渊三子齐王元吉与二兄秦王世民不睦, 诬秦王淫乱官闱, 高祖怒囚世民。江南刘黑闥造反, 高祖命元吉挂帅, 罗成为先锋, 发兵征讨。元吉因罗成系世民臂助, 故意加害: 先藉故责打八十; 至明关又立逼其出战; 罗取明关后又以未拿住刘黑闥, 再逼罗出城。罗兵困马乏, 宿营合风驿被苏烈围, 马陷淤泥河, 死于乱箭中。元吉修表搬兵。高祖赦世民, 复令平南。兵至明关, 收服苏烈。

《永合堂》 老腔传统剧目, 剧本有陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·老腔》第一集书录华阴吊桥皮影社保存本。写宋真宗赵恒(剧词中作赵德襄)时, 北国萧后用黄龙计设永合会, 欲诓宋王赴会, 勒写平分天下文约。八贤王赵德芳带寇准、呼延赞、杨延景替宋王前往被困。时九军都督马君奇镇守新安, 闻讯前往救驾, 中箭身亡。番兵又困新安, 杨延景去定州符谦处搬兵。符与八贤王有隙;

派弱军三千交杨。延景弱军中收得岳胜，至太行山又收得杨青、孟良、焦赞等二十四将，结为兄弟同去救驾。妖僧智敏助萧后杀符谦，夺定州，擒杨青。杨子杨堂云梦山学艺，奉师傅王禅命，下山杀智敏救出父亲。黄龙又摆三寨连环阵，杨延景得王禅相助，如意鞭打死黄龙，阵破，萧后败回北国。

2. 碗碗腔剧本。

(1) 概述

碗碗腔诞生于古华州的华县（也有人认为是同州，今大荔、朝邑），时间晚于老腔，故又称时腔。演出地域初在渭南地区，后流播陕西全境、四川北部、山西、甘肃、青海、宁夏等省。据华县碗碗腔影戏老艺人潘京乐讲，碗碗腔皮影戏的剧目有几百种，我们考察组在潘京乐和姜建合处见过一百六十多种。

碗碗腔剧本形式上分本戏和折子戏两种。

本戏：传统戏有《全家福》、《秦英征西》、《薛仁贵征东》、《万历王》、《柳河川》、《白鹿塬》、《四圣归天》、《闻连灯》、《雁塔寺》、《香山还院》、《赵五娘吃糠》、《梅花簪》、《劈山救母》、《九连珠》、《九连灯》、《珊瑚塔》、《大龙凤环》、《小龙凤环》、《孝廉卷》、《刘备祭灵》、《唐金山游河南》、《金碗钗》、《刘高代箭》、《鸳鸯被》、《白玉楼》、《迎绣川》、《杨龙开弓》、《二度梅》、《兵火缘》、《王祥卧冰》、《虎口缘》、《兰田代》、《竹林会》、《五福瓶》、《苏秦拜相》、《张义拜相》、《周仁回府》、《药王卷》、《琅英渡江》。现代戏如《一家人》、《赶鸡蛋》。

折子戏：《张古冬借妻》、《鲁志敬做诗》、《秃子尿床》、《脏婆娘》、《招夫养夫》、《卖杂货》、《杭州卖药》、《鸳鸯楼》、《王允献连环》、《战樊城》、《别宫》、《柳毅传书》、《嫦娥奔月》、《天台山》、《百草堂》、《祝家庄》、《武松打虎》、《闹书馆》、《相面》、《夸女婿》、《狼虎峪》、《小姑贤》、《教书》、《逛会》、《退兵》、《白河用水》、《火烧博望坡》、《刘备过江》、《长坂坡》、《司马拜台》、《五丈原》、《吴汉杀妻》、《刀劈韩天化》、《降火龙》、《董烂子卖他妈》、《张三怕老婆》、《细老汉》、《卖杂货》、《林英哭五更》、《阎王落》。

特别值得一提的是，清代举人李芳桂专门为碗碗腔影戏创作了八个本戏和两个折子戏，后人誉称“十大本”。八个本戏是《白玉钿》、《万福莲》、《玉燕钗》、《十王庙》（原名《如意簪》）、《香莲佩》、《春秋配》、《紫霞宫》、《火焰驹》；两个折子戏是《四岔捎书》、《玄玄锄谷》。

(2) 剧目介绍：^①

碗碗腔影戏剧本在题材上的突出特点是：多为表现才子佳人、闺阁闲情、仕途功名的。

《万福莲》 碗碗腔传统剧目。又名《女巡按》、《女观察》、《观音堂》。李芳桂编。为皮影戏“李十三”十大本之一。剧本有《陕西传统剧目汇编·华剧》第一集书录本，西安易俗社郝心田《女巡按》整理本，陕西省戏曲研究院鱼讯、黄俊耀《女巡按》改编本，陕西人民出版社田汉《谢瑶环》改编本。写谢瑶环奉武则天旨意巡抚江南，游观音会时遇袁华骂武则天，随带入按院。龙相乾与肖慧娘定亲，龙游学未归。慧娘兄肖九三卖妹于张宏为婢。慧娘知之出逃遇龙，被九三告在谢堂下。谢责打张宏，成全了二人婚事，龙以定情之物“万福莲”赠谢。张宏怀恨告谢通匪，武则天差人追捕。谢又以“万福莲”与袁华定情，袁杀死差官与谢逃走，为太湖义军首领孙天豹所执。时龙相乾任苏州府，谢劝其与孙天豹合兵反周复唐，迎新主中宗即位。中路秦腔、南路秦腔有同剧目。

《火焰驹》 碗碗腔传统剧目，又名《李彦贵卖水》，李芳桂编为皮影戏“李十三”十大本之一。剧本有《陕西传统剧目汇编·华剧》第一集书录本及陕西人民出版社谢迈迁改编本。写宋哲宗时，兵部尚书李绶次子李彦贵与同乡吏部黄璋女黄桂英定情；长子李彦荣奉旨北征，为王强所迫害暂留番邦。王强参奏，狱系李绶。李彦贵及母、嫂回原郡。黄桂英约彦贵花园赠金，黄璋使王良、刘德杀丫鬟以诬彦贵，问成死罪。丫鬟芸香携金出逃冒李彦贵名上京应试。李绶有恩于艾谦，艾骑火焰驹北国送信。李母、嫂、及黄桂英法场祭桩。李彦荣及时赶到救了彦贵，李绶官复原职，王强处斩，李彦贵与桂英、芸香成婚。秦腔、蒲剧、豫剧、河北梆子有同目。1958年长春电影制片厂按谢迈迁改编本拍摄成第一部秦腔电影《火焰驹》。

《白玉钿》 碗碗腔传统剧目，又名《李清彦骂和尚》。李芳桂编，为皮影戏“李十三”十大本之一。剧本有《陕西传统剧目汇编·华剧》第一集书录本、陕西人民出版社任国保改编的秦腔本。写生员李清彦骂元顺帝御封国师鞞真和尚后，与董寅上京应试。途中与镇江尚飞琼花园邂逅，清彦赠紫金鱼，飞琼赠白玉钿梦中定情。董寅弃清彦持白玉钿镇江冒名顶婚，致飞琼投江。清彦以逼死皇选

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·渭南地区卷》，西安：三秦出版社，1994年10月第1版。第105—113页。

美女被鞏真捕，路遇盟友苏天爵获救。飞琼为其父好友吕思诚救起，寄养崔刺史家。董从尚府逃出，又持苏天爵给李清彦荐婚书，去崔家二次冒名招亲遭打，告密鞏真。钦差李清彦，苏天爵斩了鞏真，棍打董寅。李清彦与尚飞琼、崔双林完婚。中路秦腔、河北梆子有同剧目。

《玉燕钗》 碗碗腔传统剧目，李芳桂编，为皮影戏“李十三”十大本之一。《陕西传统剧目汇编·华剧》第一集有书录本。写岳俊携妻邹丽娘同仆人山精、妙英夫妇赴石首县上任，途中与店女邹媚娘订亲，媚娘赠玉燕钗。山精因取银返家。岳俊一行上了贼船，乜性推岳俊入水，威逼丽娘为儿媳，贾充带印石首上任。岳俊因玉燕钗水中不沉，为船女李倩倩救，二人订亲后分离。丽娘杀乜性与妙英逃去，亦为李倩倩救。岳俊见乜性船，上寻丽娘，被贾充以杀人罪捕。山精到石首识破贾充，伪作刑名师爷。媚娘投石首又被贾充纠缠，山精让媚娘假意允亲，赚了县印，蒙汗麻倒贾充，扶岳俊复正。岳俊与邹媚娘、李倩倩成婚。

《如意簪》 碗碗腔传统剧目，又名《十王庙换头》，李芳桂编，为“李十三”十大本之一。本事见《聊斋志异》卷一，剧本有《陕西传统剧目汇编·华剧》第一集书录本。写秀才朱尔旦嫌己才思不敏，请判官为其破腹换纳灵机，使中解元。又教为其妻宋飞燕换头，使变美貌。吴翰林女吴绛仙游十王庙，遇朱尔旦，生爱意，故遗如意簪。朱拾赠其妻。县衙役王十潜入吴府行奸未遂，杀死吴绛仙。判官取吴绛仙头移朱妻宋飞燕颈上，吴翰林见宋误为己女，告官，衙役从朱家搜出宋飞燕头，将朱收监。花严女花晓云病亡，判官又使吴绛仙借尸还魂奔向吴家。花严告官，县令又判吴绛仙为花晓云，吴不服判，求县令太太审验了宋飞燕身首不同肤色，证实换头与借尸还魂事实，真象大白。吴绛仙又认出杀人凶犯王十，王十被打死，后朱尔旦打仗立功，会试点了翰林，又与吴绛仙成婚。同州梆子、中路秦腔、线腔有同剧目，京剧、河北梆子亦有同剧目。

《春秋配》 碗碗腔传统剧目，李芳桂编，为皮影戏碗碗腔“李十三”十大本之一。有《陕西传统剧目汇编·华剧》第一集书录本。写张雁行功名被革，将妹妹张秋鸾送姑父侯上官家，欲入山举事。重阳来生员李春发家辞行。酒醉遇石径坡行窃，李念石家贫，老母在堂，赠银两布匹释放。李送走张，又遇受继母虐待在芦里拣柴的姜秋莲与乳母，复赠银。姜继母声言秋莲与春发有私，定要告官。秋莲与乳母外逃。遇侯上官抢走包裹，杀死乳母，又欲逼辱秋莲，秋莲计推侯落

涧，寄身慈悲庵。石径坡涧底遇侯又抢走侯的包裹，为报李春发恩，投入李家。姜继母失女，又见乳娘尸首，遂去南阳府告官。南阳刺史耿仲从李家搜出包裹，将李春发除名收监。石径坡探知冤情，决计寻找姜秋莲下落。着春发家人李驥上山告知张雁行，石去侯上官家行窃。侯贪财已将张秋鸾卖与娼门，正向妻子讲说被石、秋鸾听见；石误张秋鸾为姜秋莲，乘秋鸾连夜私奔，尾随要其去南阳与李春发对质。张秋鸾疑为歹人相逼投入井中。石去南阳击鼓报案。姜秋莲父与许黑虎贩米归来，姜父救出张秋鸾，被许推井桩砸死井中。许胁迫张秋鸾，为按院何德福所带，秋鸾亦被送入慈悲庵。府役捞出姜父尸，姜继母咬定石径坡害死丈夫，知府又将石与井主侯上官收监。张雁行打败南阳府军，潜入城内，刑场救走李春发。李死不作叛臣，亦逃入慈悲庵，与秋莲、秋鸾各诉经过，春发投案自首，道姑公堂辩冤。侯上官被惩，张雁行归降，李春发与秋莲、秋鸾成婚。是谓“春秋配”。梆子、中路、西路、南路秦腔有同剧目，京剧、川剧、蒲剧、晋剧、河北梆子、河南梆子、山东曹州梆子、莱芜梆子、云南梆子亦有同剧目。

《香莲佩》碗碗腔传统剧目，又名《钉呆迷》，清蒲城县令曹之升未竟稿，后为李芳桂续成。为皮影戏碗碗腔“李十三”十大本之一，有《陕西传统剧目汇编·华剧》第一集书录本。写当阳武秀才吕思望与妹吕庚娘去舅家拜寿，途中遇继母虐待拾柴少女魏绛霄，庚娘说合，以金钗为聘物为兄定亲。佛教徒麻也清反叛，派出的二部将欲抢庚娘、绛霄，被吕思望结义兄弟马飞杀死，马去当阳自首，思望前去探望，送绛霄回家，留庚娘碧云观前等候。县令曹也参之子曹秀生，率官兵讨麻也清，与庚娘相遇；庚娘箭射盔缨，二人定情，秀生赠香莲佩，并修书让其转送父衙。庚娘夜宿牛二家，吕思望乘牛二车，酒性发作，牛以为暴死推其下车，携其包裹银两归。牛将所遇告妻，为庚娘听见，被二人勒死弃尸竹林。乡约、地方见思望“尸”，报官，思望酒醒离去。二人遗尸惊惧，借被魏绛霄继母钉死的呆迷顶替。曹县令追问，继母诬绛霄与思望因奸杀弟，遂将二人暂且收监。乡约、地方又找见庚娘“尸”，救醒庚娘，曹县令见信始知是儿媳，将牛二收监。庚娘愤而杀牛妻，暗藏人头于绛霄继母柴笼内，为乡约、地方所见。计使其送入县衙。曹县令“背审”，弄清了真相，开释吕思望、魏绛霄和马飞。马飞摔死牛二与绛霄继母。麻也清攻城。思望、马飞迎敌，庚娘计斩麻也清，救出曹秀生，两对夫妻双双团圆。

《紫霞宫》 碗碗腔传统剧目，李芳桂编，为皮影戏“李十三”十大本之一。剧本有《陕西传统剧目汇编·华剧》第一集书录本。写解元谷梁栋应试前收留继母郑氏前房子女吕子欢、吕花瓣，又赠银义弟范思增，豪杰花文豹，逃荒人夏云峰父女。谷上京应试后，吕子欢兄妹勒死谷妻吴晚霞，劫墓盗衣，吕子欢又害死其妹。吴晚霞冻醒返婆家途中，又被海慧和尚用药麻倒。和尚割了吕花瓣人头，又将吴衣穿花瓣身上。花文豹打走和尚救了吴晚霞，安置紫霞宫内，又将先后投奔的吕子欢、海慧和尚斩决，将两个人头送新城县令。县令发现无头尸，误将酒醉枕人头包裹的范思增收监。后花文豹归顺与谷梁栋还朝，夏云峰替范生拦马告状，吴晚霞赶来作证，真象大白，亲人团圆。同州梆子、中路秦腔、南路秦腔有同剧目。京剧、河北梆子亦有此剧目。

《金碗钗》 碗碗腔传统剧目，传为澄城业善李荫堂撰，无据（《李十三评传》第73页21注），本事见唐人崔护诗《题都城南庄》及孟棻《本事诗崔护觅水逢女子》，宋官本杂剧《崔护六么》和《崔护逍遥乐》，元白朴、尚仲贤《十六曲崔护谒浆》杂剧，宋元佚名《崔护觅水》戏文（《宦门弟子错立身》引）与话本《醉谈》，明孟称舜《桃花人面》传奇，金怀玉《桃花记》传奇，冯梦龙《警世通言》卷三十的入活，清舒位《人面桃花》及曹锡黼《桃花吟》传奇（《无町词馀》，清乾隆丙子五亩园原刊本，见孙楷第《戏曲小说书录题解》357页）。剧本有《陕西传统剧目汇编·华剧》第二集书录本。写崔护上京赶考，借水解渴与村女桃小春订婚。崔家有二女：艳娘、丽娘。艳娘游东岳庙遇卢生，遗金碗钗通情，被庙僧炼烨拾去，夜里行奸伤命。艳娘魂冒丽娘名与卢生幽会，后入仙境，卢生误认丽娘为艳娘，责其负义，掷钗于地，致丽娘投河遇救。后夫妻兄妹相会兰桥驿，艳娘下凡言明真相。崔护与小春、卢生与丽娘结为夫妻。

《四岔》 碗碗腔传统剧目，又名《亡识字》、《四岔捎书》，为皮影戏“李十三”十大本之一。剧本有《陕西传统剧目汇编·迷胡》第一集，李卜口述本（标明清李芳桂原著），长安书店本。写同州景纪明父子经商凉州，托同乡杨明胜回家捎书，将“忙雇一人”，写成“亡故一人”。杨讨回信时，见景家门挂纸钱，又去凉州报丧，闹出一场误会。1983年渭南华山影视公司改编拍摄为电视剧。迷胡有同剧目。

《玄玄锄谷》 碗碗腔传统剧目，又名《锄谷》，李芳桂编。“李十三”十大

本之一，剧本有《陕西传统剧目汇编·汉调二簧》书录本。写戏迷贾捏揣、玄玄父子去地里锄谷。一路口唱乱弹，争辩班社、演员优劣，以至锄错了地。父子又为请戏争辩、打架。贾捏揣被玄玄打倒装死，玄玄以演戏一日两晚诳父、父起而争辩。要演二日三晚。其父子辩戏，记录了清乾隆时期同州梆子的班社、演出剧目、各行当著名演员均数十个，是同州梆子戏最早的历史文献（《李十三评传》第103页注）。汉调二簧有同剧目。

《二度梅》 碗碗腔传统剧目，又名《杏元和番》。本事见《二度玉蟹记全传》及清初天花主人《二度梅全传》；清人石琣《二度梅》传奇，无名氏《二度梅宝卷》及《二度梅》弹词。剧本有《陕西传统剧目汇编·华剧》第四集书录本。写唐德宗时，奸相卢杞专权，害死忠臣梅魁并抄杀家眷。梅子良玉与母逃出。母返娘家，良玉辗转为父故友陈日升书童。隆冬梅开，陈日升以梅祭奠亡友。天降严霜，梅花尽落，二度开放。祭奠时书童哭之甚哀，陈诘问始知亡友子，以女杏元许之，并令与其子春生读书。卢杞奏杏元和番，良玉春生重台惨别。杏元谒昭君庙，投崖自尽，幸为神救，改名为邹工部收留，与邹女云英姐妹相称。良玉归途遇难，改名为邹府教读，后经邹夫人撮合二人相认。春生亦遇难投水为渔家母女所救，与渔女周玉姐订为百年之好。后周玉姐为姜魁所抢，春生与岳母赴节度使邱章英处告状，邱为良玉舅父，春生与良玉母相认，收留渔家母女。卢杞失势，良玉、春生皆高中，杏元、云英与良玉完婚。1958年，朝邑剧团首次将此剧搬上大舞台，剧本由田建军、惠居民、卞海山整理。同年《二度梅·重台》参加西北五省会演。1959年又在省戏曲研究院礼堂招待宋庆龄副主席作了专场演出。

《兵火缘》 碗碗腔传统剧目，又名《兵火拉伞》、《拜月记》、《兵荒拜月》、《双拜月》。本事见元关汉卿《闺怨佳人拜月亭》杂剧、元施惠（君美）《王瑞兰闺怨拜月亭》（或《蒋世隆拜月亭》），南戏（戏文）、明人无名氏《幽闺记》传奇。剧本有陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·华剧》第八集书录田珍娃保存本《兵火拉伞》、《陕西传统剧目汇编·秦腔》第三十四集书录本《双拜月》、陕西省艺术研究所藏清同治十年抄本。1958年，大荔县碗碗腔剧团据碗碗腔老艺人《兵火拉伞》手抄本由田建军、惠居民整理改编，1959年鱼讯、封至模润色。写宋末战火四起，民不聊生。蒙古兵破汴梁，秀才蒋世隆与妹蒋瑞莲，金兵部尚书王镇与妻、女儿瑞兰同在兵乱中失散。蒋瑞莲幸逢王镇妻收为义女。王瑞兰适遇蒋

世隆订为百年。王镇奉旨边关调查军情回朝，过广阳同世隆、瑞兰相会，女告知联姻之事。王镇因世隆是贫寒秀才，私订终身又背伦常，逼瑞兰弃世隆同归。后世隆上京得中状元，有情人终成眷属。1959年，由大荔县碗碗腔剧团首演，1960年，参加省新搬上舞台剧种会演大会，得到肯定。同年日本前进座剧团来西安，作为招待演出节目。日本朋友上台赠送了花篮。后经封至模、王小民精心排导，赴京汇报演出。周恩来、朱德、董必武、彭真、李先念、陈毅、习仲勋等中央领导看了演出。周扬同志说，碗碗腔“《拉伞》与川剧《拉伞》比较，‘别有风格’”。吴雪说：“川剧《拉伞》在全国很有名，主要是舞蹈多。这个戏超过了川剧《拉伞》。”1961年至1963年该剧在山东、山西、内蒙、宁夏、甘肃、青海等地演出，受到一致好评。北京、山东、山西、内蒙、陕西等7种报纸发表了评论。中国剧协理事、晋南蒲剧院院长墨遗萍看后赋诗赠剧团：“观剧既有感于怀，提笔自难已于言，诗赠大荔《兵火缘》，碗碗拖腔留旧情。最是耐人寻味处，神情备至王瑞兰，如果解州关卿在，一看拜月更欣然。”太原市月影剧团、甘肃戏校等17个演出单位，学习排练了《兵火缘》全剧，或《拉伞》、《拜月》等折子戏。

《琅英渡江》 传统碗碗腔剧目。《博浪沙》之一折。剧本整理李志虎、卢葆青。剧本有《陕西省传统剧目汇编·华剧》第九集谢德隆全本演出书录本。本事见《史记·留侯世家》和看松主人《双锥记》传奇、《西汉演义》第八回。本戏写秦灭六国，张良五世相韩，誓为韩报仇，使壮士陈大力椎秦博浪沙中，不中，各自逃匿。后陈与琉球国女王妹琅英去岛国平定叛乱。经张良传汉皇帝旨，封为琉球国王。折戏写琉球国女王琳娥，初承父位，部属轻视图叛，遣妹琅英渡海欲求中国杰士为夫。剧中展示琅英同乳娘驾舟过海，万里奔波去寻才郎的一段。为皮影折子表演戏。亮子上一叶扁舟，时而阳光明媚中如行平湖；时而狂风暴雨中上下搏击。水天一色，如临其境。华县皮影团1988年12月地区二届艺术节演出。获剧本创作奖、表演一、二等奖各一。

《一家人》 碗碗腔大戏现代剧，1960年大荔县碗碗腔剧团田建军，根据同名淮剧改编。写新四军女战士张英，1947年秋奉命深入敌方侦察，完成任务后暴露，被追赶至大河口，幸为王大伯及女儿小琴摆渡脱险。敌人又逼王大伯摆渡，王故将船摇翻，被打死。张英跑到王大妈家，敌人追踪而来，王大妈急中生智，认张英为亲生女小琴。不巧小琴也被敌人追捕回家，王大妈大义灭亲拒不相

认。张英、小琴都说自己是张英，敌人真伪莫辨，昼夜审讯，三人忍受酷刑，坚不吐实，敌人无奈转送盐城，途中为我军所救。1960年，大荔县戏曲剧院碗碗腔剧团首演，1960年曾参加陕西省青年演员会演，获剧本改编奖。

《赶鸡蛋》 碗碗腔大戏现代剧，剧本有大荔县剧团演出本。写隆冬腊月张老婆大女生了一个“头首娃”，鸡蛋极缺，老婆攒下十数个准备去看。队上牛病，急需作药引。起初二女怕老婆不给，将蛋偷去，把馍放在篮子；老汉也怕老婆不给，巧设“机关”，提篮装作去看女儿；队长也将给钱说在前面。老婆闻讯，慷慨为牛治病，匆匆去赶老汉，老汉以为老婆看破“机关”，越跑越快，老婆追赶不放，赶上后不见鸡蛋，相互猜忌埋怨。二女桂花赶来说破，真相大白。1964年，渭南专区碗碗腔剧团首演。同年4月参加陕西省第二届戏曲观摩演出大会。

《渭滨春暖》 碗碗腔大戏现代戏。1965年刘遵义、谢蒙秋编剧。剧本有1965年渭南专区碗碗腔剧团打印本。写年轻党员王春亮，初任渭滨生产队长，一心为公，狠抓农活质量，誓夺丰收。社员梅桂婶，只顾个人不顾集体，受春亮批评心中不服。验收农肥时，她唆使春亮丈母娘海棠妈，以次充好，堵塞春亮的口。春亮不循私情，耐心教育海棠妈，梅桂婶也受到教育，重视了农活质量。1965年，渭南专区碗碗腔剧团首演。

《沙苑恩仇》 新编碗碗腔大戏古代剧。春晓(执笔)、刘遵义编剧。本事见阎文德整理的《沙苑子的传说》(三秦出版社，1989年2月出版，《渭南地区民间故事集成》，第357页)。剧本有1989年5月第2期《西岳戏苑》发表演出本。写唐玄宗朝安史乱中，在临潼华清池养病的长乐公主偕侍女秋娘，只骑避祸沙苑，晕倒途中，为沙苑名医东方翁与孙女莲花用葵藜丹所救，并将二人认作孙女，收留家中。一日秋娘出外寻找散步的长乐、莲花，偶遇表弟、冯翊县正堂吴仁。二人互叙离别之苦及眼下艰难。吴仁信誓旦旦愿为唐室效忠收留长乐，约定即刻备桥迎接。突闻安史兵陷长安，严令辑拿李唐宗室。吴仁变心，欲取长乐献俘。秋娘发现囚车，以与长乐话别堂前搪塞。后堂莲花愿替长乐赴死，二人争执不休。东方翁计使长乐服药假死，受到孙女莲花、义孙女秋娘怒斥。莲花假扮长乐被抓走后，东方翁说明真相，救醒长乐。吴仁押假长乐献俘途中，又闻太子李亨即位，安史兵败，大哗。转又请出假长乐，叩头求饶。莲花道明假扮真相，吴仁派人迎接长乐。请莲花入轿，自入囚车，备受奚落。吴仁为掩饰自己罪恶，攀亲强使长

乐与其成婚。长乐假允，吴仁遂放长乐回东方翁家约定七日后完婚。吴仁又将秋娘许给书吏。秋娘受辱碰壁昏死。长乐回到东方翁家，正欲同莲花出逃。闻唐兵暂败的吴仁又提前来捕长乐献俘。• 吴仁杀死东方翁并放火烧毁东方家。此时唐兵又胜，吴仁计穷又抢东方翁妾蔡丹去向有病的皇帝献宝。出逃的长乐同莲花与吴仁一伙均向长安疾奔，以争先后。吴仁捷足先登献丹有功，李亨封其为駙马。吴仁即将与长乐成婚之际，秋娘昏死遇救，转辗归来，告知东方翁被害消息，并决计与莲花去告御状。长乐参透皇室亲疏世态，劝说秋娘、莲花不必自投罗网去做冤魂，三女升仙出走。渭南地区大荔县碗碗腔剧团首演，1988年12月参加渭南地区第二届艺术节。获创作三等奖，表演一等奖一个，三等奖四个。

洋县碗碗腔的传统剧目^①：以大本神话戏为主。如《青玉瓶》、《聚魂瓶》、《劈桃山》、《劈华山》、《月霄剑》、《飞龙剑》、《火化摘星楼》等。一般剧目的故事都比较曲折离奇，且多连台本戏。如《封神》有二十多本，《西游记》则有50本以上。另一特点是每个班社主都有演出剧目的抄本，无论日场、夜场、主唱者都要将抄本放在面前，长年日久，相习成俗。解放后，洋县党政领导和文化主管部门为了抢救地方戏曲艺术遗产，曾由洋县文化馆邀集民间流散艺人座谈研究，并多次拨款扶植该剧种。1958年，由老艺人王维兴、黄正礼、华维瑞等，成立了洋县皮影剧团。不仅恢复上演了一些传统剧目，还改编、排演了《血泪仇》、《三世仇》、《红云岗》、《小保管上任》、《小二黑结婚》等一批现代戏，在群众中很受欢迎。“文革”中，因无法照搬“样板戏”而被解散。1976年以后，洋县农村群众又自发地组织皮影戏演出，相继出现了刘家嘴、三里河、万家岭和杜村坝等皮影剧团。为了使这一剧种后继有人，洋县文化馆还于1984年培训了6名青年演员，成立了洋县皮影剧团(自负盈亏)继续活跃在洋县山乡大地。

3. 阿宫腔剧本。

(1) 概述

阿宫腔又称遏工腔，亦称北路秦腔，原以灯照皮影的形式演出，也是影戏专用声腔，上世纪五十年代末曾搬上大舞台演出人戏。阿宫腔影戏产生于关中中部的富平县或礼泉县，流播地域主要在关中中部和西部，清时富平、礼泉、兴平、咸阳、泾阳、三原、乾县等地常演出，建国前咸阳地区已不见踪迹。^②

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·汉中地区卷》，西安：三秦出版社，1997年9月第1版，第62—63页。

^② 渔讯主编《陕西省戏剧志·咸阳市卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第59页。

(2) 剧目介绍：^①

阿宫腔剧目题材广泛，内容丰富，已经挖掘整理的传统剧目有 600 余本^②。题材多取于历史故事，大都为揭露封建统治者的昏庸腐败、荒淫无耻、残忍凶暴，以及批判卖国求荣、表彰民族气节的戏，唱词浅显朴实、生活气息浓厚，如《七箭书》、《重耳走国》等；也有取材民间故事的，多为反映伦理道德、男女爱情的感情戏和颂扬清正廉洁、刚直不阿的清官戏，如《西厢记》、《魂斗负义》、《女巡按》等；还有取材于现实生活的，多为抨击恶势力和恶少劣妇的讽刺喜剧，如《三婆娘顶嘴》、《屎巴牛招亲》、《打锅》等。

阿宫腔影戏演出时由一人耍签子（影偶）兼唱，剧本特点是说繁唱少，语言特点是通俗浅显、朴实敦厚、生活味浓，句子多为七字或十字句，多在四、六偶句上唱，也有在三、五奇句上唱的。阿宫腔在剧本上的重要特点是一人“吃本”，而不是“抱本”^③。所谓“吃本”，即影戏班里只有一个人掌握着剧本，而且是师徒间口传心授地记在脑子里，没有纸质等的实物，可供他人共享和保存。这样，就会造成“人走剧亡”的结果，近年来，随着老艺人在世者日寡，阿宫腔影戏剧本有许多只知剧目，已无剧本，成为该剧非物质文化遗产保护的难题。所谓“抱本”，即影戏艺人中的唱说者将剧本（纸质实物）展放于面前，边看边演唱，宛如“抱”着一般，故名。

《女巡按》 阿宫腔保留剧目，1960 年，鱼讯、黄俊耀据“李十三”《万福莲》改编，有阿宫剧团收藏的油印本。写宫女谢瑶环奉旨女扮男装巡按江南，民女肖慧娘为武三思之子武洪所抢，被义士袁华搭救，为谢所遇，谢留袁华，慧娘又巧遇游学归来的未婚夫龙向乾，二人去按院告状，谢以理公断。武咆哮公堂，被谢生责四十。武洪诬谢私通太湖叛民，上赐尚方宝剑，欲就地杀害。太湖英雄康振武访见袁华，劝谢弃官投民，谢不肯。袁杀差逼反，战胜武洪，同奔太湖。1960 年，富平县剧目首演，1961 年曾赴京汇报演出，并巡回山东、山西、内蒙、宁夏、甘肃演出。

《屎巴牛招亲》 阿宫腔传统剧目，剧本有《陕西传统剧目汇编·阿宫》第一集书录段天焕口述本。写蜘蛛女杏花有才貌，温柔多情，为选婿出诗门首，有

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·渭南地区卷》，西安：三秦出版社，1994 年 10 月第 1 版，第 102—105 页。

^② 渔讯主编《陕西省戏剧志·咸阳市卷》，西安：三秦出版社，1994 年 12 月第 1 版，第 59 页。

^③ 渔讯主编《陕西省戏剧志·咸阳市卷》，西安：三秦出版社，1994 年 12 月第 1 版，第 59 页。

人对上，即便许亲。屎巴牛慕女才貌，化一书生前去应对，得中招赘。恶霸蝙蝠心中不服，有意寻衅，为窃听新房殴打屎巴牛兄京官。受伤京官，告在虎王台前，传来蝙蝠，分不清是禽是兽，请来凤主，亦难认明。•虎王怒挖蝙蝠双目，白昼不准外出，夜晚任其横行，飞禽得以相安，因起名夜蝙蝠。

《当柜子》 阿宫皮影传统剧，谢蒙秋整理，剧本有1989年10月第5期《西岳戏苑》发表本。写赌棍刘水淡爹娘死后家当输尽。为生活妻子李巧珍着其带了首饰典当。在当铺王掌柜的勾引下，水淡又将当银输光，气的妻子巧珍寻死觅活。王掌柜名为催讨欠银，实则想调戏刘妻。水淡与巧珍附耳定计，从后门溜出，巧珍与王见面。王见家无他人，便以言语挑逗，巧珍假意半推半就。王赌咒发誓，脱光衣服。水淡依计打门，王掌柜惊恐万状，被巧珍藏入柜子。水淡进门，假意吃东西，家中没有，要当柜子。掀开柜盖，发现王掌柜。水淡假意要杀、要打，王磕头求饶。最后约法两章：如数退还“明开当铺，暗设赌局”编去刘家银两；立字保证，永不再设赌局，坑害青年。并将保证张贴王掌柜当铺门口。富平县阿宫皮影剧团首演。1988年12月参加渭南地区第二届艺术节，获演出综合奖、剧本创作三等奖，表演一等奖、二等奖各一。

《王魁负义》 阿宫腔保留剧目，1960年，富平县剧团据川剧本《情探》集体研究，王玉珊执笔改编。写正义善良，心怀惻隐的烟花女敫桂英去海神庙进香路上，搭救了赶考不第、乞讨莱阳、饥寒交迫冻僵雪地的王魁。二人海盟山誓，结为夫妻，永不相负。桂英伴王攻读三年，送王赴京应试，又在海神前盟誓：桂英断发相赠，表示忠贞不二，王魁发誓，富贵决不负恩。但王魁上京身荣，休弃糟糠入赘相府。桂英闻言悲愤自缢，魂往汴梁索命，人神共愤，活捉了王魁。1960年，由富平县剧团参加陕西省新搬上舞台剧种汇演大会首演，1961年又先后赴北京、山东、山西、内蒙、宁夏、甘肃等地汇报巡回演出，受到中央和各省市赞赏。

《两家亲》 阿宫腔大戏现代剧，曾长安编剧，有1983年《西岳·戏剧增刊》发表本，1984年修改油印本。写承包了责任田的农村寡妇谷秀富裕起来后，托“热火婶”介绍，欲与互有情义的近邻嫫夫何成江结亲，受到堂兄田家坤和正与自己儿子田三娃热恋的何成江的女儿何芳芳的反对。“热火婶”的爱人、公社干部老郑也站在世俗立场上阻挠。最后谷秀在“热火婶”的帮助下与命运抗争，

得到了公社党委书记的支持，两家两代人终于结合。反映了富裕后的农民，对美满幸福生活的向往和追求。1983年，富平县剧团参加地区创作剧目会演大会首演，获剧本二等奖，后参加了陕西省1984年创作剧目展览演出，受到省市有关方面领导的接见和好评；文化部艺术局戏曲处林毓熙处长也认为是一出有基础的好戏，并被推荐录像，参加1984年全国现代题材戏曲、话剧、歌剧观摩演出预选。

《三姑娘》 阿宫腔大戏现代剧，曾长安编剧。剧本有《西岳》1986年第3期发表本，省喜剧美学研究会、省艺术研究所戏剧创作研究室《喜剧美学研究通讯》1987年4月9日第5期发表本，《当代戏剧》1987年第2期发表本。写十一届三中全会前后，叶家三姐妹在婚姻选择上的风风雨雨，恩恩怨怨的命运遭遇与不同追求、结局：大姐秋玲为盖房嫁人终生依附他人；二姐雪玲为换粮违心成婚，终被人弃，才和相知结合；三妹春玲为葬母许人，几经波折，终与心上人成家。富平县阿宫剧团首演。1986年12月先后参加了渭南地区首届艺术节，获演出、剧本一等奖；省首届艺术节分片预赛。1987年4月参加省首届艺术节大奖赛，并参加5月西安大奖赛汇报演出，获综合演出一等奖、创作一等奖。1987年9月参加中国艺术节西北荟萃演出（兰州），获荣誉杯。

4. 弦板腔剧本^①。

（1）概述

弦板腔常演剧目非常丰富，约有500多本，其中有不少是连台本。剧情内容较为集中，多取材于各朝各代的历史演义、武侠小说及民间故事，内容丰富，语言通俗易懂，对白诙谐，生活气息浓烈，武戏多于文戏，能体现真杀真砍的情形，深受群众喜爱。在众多剧目中，以春秋列国、三国时期的戏为主，如《桃园结义》、《三请诸葛》、《回荆州》、《战马超》、《出五关》、《取四郡》、《取襄阳》、《大报仇》等，另外还有《追风驹》、《三英配》、《韩原山》、《青龙关》、《行乐图》、《三上坟》、《春秋笔》、《忠义图》、《马嵬坡》、《紫金簪》、《九连珠》、《白马血盟》、《逼上梁山》、《武则天》、《谢瑶环》、《槐荫媒》等。新编剧有《借驴》、《十三姐妹闯三关》、《七星剑》。移植剧有《穷人恨》、《血泪仇》、《沙家浜》、《智取威虎山》等。老艺人把叫“勾着呢”剧本中的字每句只写前一字，后边的用一横线代替，如“国

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·咸阳市卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第77页。

泰民安”写成“国一”等。折子戏（撂戏）较少，一般在正式开演前先加演一两折，多为艺人自编，语言诙谐风趣、内容逗人发笑，很受欢迎。

（2）剧目介绍：

弦板腔剧目有 400 多个，反映夏、商、周、秦，汉、三国、晋、隋、唐、元、明、清。这些剧目内容有颂扬爱国精神、抵御外族侵略、宫廷斗争、宦海沉浮、农民起义、忠奸纠纷、爱情婚姻道德等。这些剧目歌颂了真、善、美，鞭挞了假丑恶。也有一些宣扬宿命论、封建礼教和恐怖、淫秽、丑化劳动人民的一些不健康的剧目。弦板腔剧目多写男女爱情生活，歌颂妇女反封建礼教、神权、夫权的斗争精神。描写劳动人民诚实、善良、聪慧、英勇的美德和高尚情操。

从风格上讲，有文戏、武戏、文武兼备戏、悲剧、喜剧、公案戏、宫廷戏等；从形式上分，有本戏、折子戏；从剧种上分有木偶、皮影；从性质上分有历史剧、社会剧、神话剧、神鬼戏、宗教戏。腔剧《紫金簪》

《九联珠》 弦板腔古典剧，朱振普领兵镇边，被奸臣扣压粮饷，处于绝境；熊碧莲父被奸臣惨杀又抄满门，孤身逃走，路遇一‘双胞胎兄弟，救到边关，杀退入侵之敌，回朝除奸。

乾县弦板腔剧团演出本，1960 年丁明改编。导演郭朝中、惠济民。刘智民、王碧云、车秀花、王月亭、丁碧霞主演。省戏协存刻印本。

《紫金簪》 大型弦板腔古代戏。宋吏部尚书高元贵嫌贫爱富，逼女高寄玉与秀才夏昌时退婚，女誓死不从。高吏部借李善甫杀死丫鬟之机，诬告夏昌时，吴知县判夏死罪，适逢察院来县明冤。寄玉和昌时终结良缘。乾县弦板腔剧团演出本。1959 年张汉、厂明、王绍猷创作。车秀花、刘智民主演。参加陕西省庆祝国庆三十年献演大会。省人民出版社出单行本。

《郁轮袍》 大型弦板腔。剧本描写唐朝王维和冒充工维的王推一同上京应考，王推事先拜访岐王，说自己是王维。岐王受骗，赠王推郁轮袍。考后出现两个王维，岐王命考官以袍为证，工推中了状元，王维被赶出京城，隐居山林。1959 年根据明朝王衡的原著改编。礼泉剧团参加 1960 年陕西省新搬上舞台剧种会演大会演出。主要演员有丁文婵、强风贤、赵智中、邓维民、赵好育。弦板腔本。

《山村小店》 小型弦板腔现代戏。主要写国营商业部门，不只是在山村办商店，还要挑担背货跋山涉水到深山一·家一户上门为人民服务。乾县剧团演出

本。1971 年张英创作。强淑霞、刘智民演出。陕西人民出版社出版。《血马血盟》大型弦板腔古典剧。汉时吕后专权，残酷陷害刘姓家族与忠臣，周勃与陈平挺身而出，终除奸党。乾县剧团演出，1978 年张汉创作。强淑霞、税小玲、黎小云、刘智民演出。省戏剧家协会，省艺术研究所藏本。《赶花轿》弦板腔中型古代戏。灵草妈人称要不够，在女儿出嫁时，刁难亲家，两个轿夫生气，在迎亲途中出“要不够”洋相，抨击了她的坏思想。五一俱乐部创作演出(赵西文执笔)。1964 年《剧本》月刊发表。

《十三姐妹闯三关》 小型弦板腔现代戏。为集体多养猪、养好猪，三姐妹们不但解决于思想重视这一关，还设法克服了饲料缺少和学好科学技术的两道难关，为国家作出了贡献。兴干剧团演出本。1959 年创作，周向荣执笔。刘芬芳、姚玉民、王新娥、吴秀莲、柴富华演出。省剧协藏印本。《取桂阳》弦板腔古典剧。孔明遣赵云智取桂阳，桂阳太守赵范早有投蜀之意，随之开城迎赵云，并将年青美丽的寡嫂韩玉娘为其妻，云不从。反要杀范，刘备劝说，云范终于合好，共同对敌。乾县弦板腔剧团演出本，1962 年赵伯平、金葳、厂明改编。导演王俊鹏、惠济民。刘智民、张小平主演。省剧协存印本。

5. 灯盏头碗碗腔剧本

(1) 概述

灯盏头碗碗腔，又名西府碗碗腔。据艺人讲，灯盏头碗碗腔演出剧目约 100 多本，常演剧目有《万福莲》、《女巡按》、《双宫四亲》、《点红灯》、《金碗钗》、《玉山聚义》、《宝莲灯》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《刘月礼吃面》、《哪吒闹海》、《状元祭塔》等，其剧目结构奇巧，情节复杂，故事曲折，唱词富有诗意，雅俗共赏，最基本名式为七字句和十字句。

(2) 剧目介绍^①

《火焰山》 皮影戏常演传统剧目，别名《孙猴盗扇》、《三盗芭蕉扇》。孙悟空保唐僧西天取经，路过火焰山，大火挡道。悟空向铁扇公主借扇扇风，铁扇公主与悟空有前仇，不予借。悟空变铁扇公主丈夫牛魔王，盗来扇子，扑灭火焰山大火，师徒顺利能过。

《紫霞宫》 皮影戏常演传统剧目，明武宗时，山西谷梁栋赴京应试，名列

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·宝鸡市卷》，西安：三秦出版社，1996 年 5 月第 1 版，第 129—131 页。

金榜。其继母前房子余子唤、女儿花伴与谷妻吴晚霞有隙，二人定计勒死晚霞。晚霞蒙土地救活，重返阳间，又遇绿林英雄花文豹解救，安置深山紫霞宫中。后赴山西大同告下御状，冤案始明，与谷梁栋团圆。

《万福莲》 皮影戏常演传统剧目，别名《观音堂》、《女观察》、《女巡按》。唐武则天时，巡按谢瑶环游会，遇袁华骂武则天，即带入按院府，以礼相待。肖九之女肖慧娘，许秀才龙象乾为妻，象乾游学未归，肖又卖女与张宏作丫鬟。肖慧娘闻知逃走，小庙中巧遇龙秀才，告于谢瑶环堂下。谢斥肖九不义，将肖慧娘判归龙秀才。张宏怀恨在心，即上奏武则天，谓谢通匪。武则天差人拿谢，谢闻知大惊，告之袁华。袁藉此逼谢联络孙天豹反之，遂逼武则天让位。

《白兔记》 此剧系影戏常演传统剧目，别名《玉龙祚》、《刘智远拆书》。刘智远未得志时，于药王庙偷鸡，遇李修元，李以女妻之。李夫妇死，三娘兄洪义嫂妒刘，欲害之。刘往邠州投军，兄嫂逼三娘改嫁，三娘不从，嫂夺其子咬脐郎投入河中，为窦老所救，送至邠州。刘以军功升节度使，咬脐郎长大，出猎遇三娘于井台，代母寄书。刘得知为已妻，易服回家相会，擒李洪义夫妇，一家团圆。

《乔太守乱点鸳鸯谱》 皮影戏常演传统剧目，别名《乱点鸳鸯谱》、《鸳鸯恨》、《乔公断》。刘炳义有妻谭氏，生子刘璞，聘孙氏珠姨为妻，未娶。女儿刘惠娘，受裴家聘，也未过门。孙家女珠姨之弟名玉郎，聘徐家女，也未过门。刘璞婚前有病不起，孙家以子玉郎化妆代顶花烛，夜与刘惠娘盟白头。事被裴家闻知，告于太守乔木。乔太守以孙玉郎刘惠娘盟约，不再判离；孙玉郎既占裴生未婚之妻，即以其未婚妻徐女陪嫁裴生；刘璞与孙珠姨仍就婚配。

《地风剑》 皮影戏常演剧目，别名《黑水国》，明世宗时，黑水国王薛丹造反，杨凤墀为师征讨。柏达借机秦本，抄杀杨家满门。凤墀之女玉环逃出，遇吕秀、巧莲相救，至白云庵寄居。樵夫李忠深山打柴，得揭帝神所赠地风剑，与吕秀同至边廷，战胜薛丹。回朝后，杨凤墀奏明原委，世宗大怒，将柏达处斩，吕秀、李忠受封，并与杨玉环、吕巧莲各自婚配。

《劈桃山》 皮影戏常演传统剧目，别名《劈桃山救母》。灌州杨天佑，系碧云宫黄衣金童转生，三仙女思念金童，私下凡与之婚配。妖狐孙七姐争婚不遂，约牛魔王等逼之，被三仙女战败。七姐奏与玉帝，帝大怒，令张四姐下凡，收其

法宝，擒拿三仙女压于桃山，并火化杨家庄。杨天佑被火烧坏双目，至白马寺安身。18年后，三仙子杨宝林成人，受李老君传授武艺，并赐宝物兵器，刀劈桃山，救出母亲及妹妹，同到白马寺与杨天佑相会，并返天界复位。

《金碗钗》 皮影戏常演传统剧目，有《借水》、《团圆》折戏常单独演出。崔护上京赶考，因借水解渴与村女姚小春订婚。崔家有二女，长曰艳娘；次曰丽娘。艳娘游东狱庙遇卢生，故意遗钗通情，被庙僧炼华拾去，夜晚行奸伤命。艳娘魂入仙境，冒丽娘之名与卢生幽会。卢生将丽娘误认为艳娘，致使丽娘投河自杀，幸遇得救，后于兰桥驿，夫妻兄妹相逢，艳娘下凡言明情，卢生与丽娘始归于好。

《韩梅破三关》 皮影戏常演传统剧目，别名《鄆家山》、《金钗记》。明天启年间，赤须国王造反，王重领兵征战。朝廷开科取士，备选英才，韩梅应试，途经鄆家山被虏。大王周彦雄之妹凤英赠金钗，与韩成婚，放韩应考。韩梅得中，挂帅出征，凤英为内应，大破三关，赤须王降。韩梅携原配姜汝娘及周凤英凯旋回朝。

《杜十娘》 皮影戏常演传统剧目，别名《百宝箱全传》。有《百宝箱》折戏单独演出。书生李甲上京应试，同妓女杜十娘相爱，遂定终身。杜以已积蓄赠李，李赎杜出妓院，归途中，李甲受奸人挑唆，卖十娘。十娘怒投江中，后被救入慈庵。李甲家中遭火灾，妻妹外逃，庵遇十娘。李甲从戎得功，封靖国侯，后全家团聚。1960年，为参加新剧种会演，扶风肥人民剧团搬上戏剧大舞台演出。

《剪红灯》 皮影戏演传统剧目，唐王命吴文正征西，日久未归，其妻杨玉英剪灯去卖，文下观灯相遇。1960年，陇县人民剧团首次将该剧搬上戏剧舞台上，并参加宝鸡市新剧种选调演出。小旦、小生唱做工戏，主要演员高秀兰、常香兰。

《张连卖布》 皮影戏常演传统剧目。张岐山家贫不务正业，其妻耿氏纺线，交张携带出售。张因懒而误赶集，又用钱赌博，输光空手而回。耿氏向其要钱，张撒谎，语言支吾。耿氏怒，罚其下跪顶打。

6. 秦腔剧本^①

(1) 概述

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志》丛书，西安：三秦出版社，1994—2000年。

此秦腔指的是流布于关中西府、甘肃、青海等地的秦腔，在关中宝鸡一带被称为西府秦腔，用来演出皮影戏的正是此种秦腔。1960年前后，艺人共口述抄录西府秦腔剧目448个，折子戏43个。

（2）剧目介绍

常演剧目：据岐山县秦腔影戏艺人王云飞讲：唱秦腔皮影戏的没有剧本，都是师徒间口耳相传，学到肚子里的，戏中有很多象声词、语气词，用剧本不方便，艺人也多不识字。王云飞经常唱的传统剧目主要有：《请石令》、《斩李广》、《请龙宫》、《周公征东》、《文王聘贤》、《淮土宫》、《王元伐赤国》、《鸡阳关》、《斩金堂》、《王喜岐回归》、《伐子都》、《蛟龙驹》、《司马冒断阴曹》、《大香山》（香山还愿）、《玄武楼》、《月南洞》、《宋北龄下山》、《同台面礼》、《七雄盗桃》、《尧刚征南蛮》、《富贵图》、《柱子山》、《全家福》、《临潼山》、《秦琼表功》、《关武山》、《打邓州》、《马烂淤泥河》、《罗通扫北》、《斩秦婴》、《洞庭湖》、《九公桥》、《五行山》、《万字山》、《杨二郎劈桃山》、《程翔劈华山》、《五鼠大闹东京》、《鸳鸯带》、《贺国楼》、《王云乍》、《麒麟送子》、《百凤图》、《六合川》、《孝廉卷》、《财神图》、《香莲串》、《人游观》、《百塔观》。解放后的新戏有《李双双》、《夺印》、《槐树庄》、《红嫂》、《红树木》、《梁秋燕》；样板戏有《红灯记》、《白毛女》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等8本。

7. 道情剧本

（1）关中道情剧本^①。关中道情剧目十分丰富，陕西省剧目工作室挖掘组1959年抄录的传统剧目大小170余部。剧目题材有神仙道士戏，神话故事戏，历史故事戏，民间生活戏四种。代表剧目有《目连救母》、《湘子出家》、《三山关》、《陈塘关》、《五霄阵》、《火烧绵山》、《杨三姐赶会》、《姐妹争嫁妆》等。1958年陕西省戏曲学校道情班和长安县剧团将此剧种搬上大舞台，排演了传统戏《隔门贤》、《墙头马上》；1987年陕西省戏曲研究院青年团带《隔门贤》晋京汇报演出，受到好评。

（2）安康道情剧本^②。

安康道情皮影戏剧目丰富，据专区戏曲发掘组1960年调查核计，道情皮影戏1261个，已抄录662个，全部抄录本及影戏艺人捐献的道情手书剧本309个，

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·省直卷》，西安：三秦出版社，2000年7月第1版，第183页。

^② 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第55页。

及道情艺人冯成秀口述《通百本》全套，现存陕西省艺术研究所。《陕西省传统剧目汇编》收入道情 30 本。

清乾隆二十五年前后赖世魁创办安康道情皮影戏班，并请人整理记录道情影戏剧本 300 余本。（现）李家班收藏有嘉庆二十三年（1818）手抄道情剧本《望夫山》，道光九年（1829）抄本《八阵图》以及道光后期抄本《赵王村》、《战漳河》等 90 多种。建国后，艺人捐献的同治年抄本《百花诗》、《琥珀珠》、《击磐槌》等，艺人杨朝宏捐献有同治十一年（1872）文英堂木版戏本《七贤图》12 卷，表明当时剧目的来路较宽。现存的光绪年抄本《苦节图》、《司马茂夜断阴曹》、《伏牛山》、《血染衣》、《玉峰山》（盏花连）、《进姐已》、《乾隆游江南》、《云霞兽》、《莲花院》、《盘蛇山》、《胡迪骂阎》等是当时常演，也是道情戏独有的剧目。

安康道情戏剧目丰富。1962 年安康专区戏曲发掘组抄录了 1261 个道情剧目，仅安康艺人徐远昭、李荣堂等 14 人捐献、现存陕西省艺术研究所的手抄剧本即达 309 本（折），李荣堂捐献家传道情戏抄本 40 余件。剧目中大本头戏多，亦有不少连台本戏，如《粉妆楼》可连演 18 天，《文天祥》前后 5 本，《金田起义》、《石达开》历史剧目。多数剧目故事传奇，情节完整、曲折动人，文词秀丽，注重韵辙（有些剧的唱词一韵到底）。稀有剧目如《赤松游》、《广寒图》、《荆钗记》、《杨武舟骂殿》、《墨池记》、《黄花铺》、《左公案》、《笔砚仇》、《蒙云关》、《奉先楼》、《丽春园》等 30 本收入《陕西省传统剧目汇编》已出版发行。《陕西传统剧目汇编·陕南道情》铅印本，大 32 开，1960 年前后陕西省文化局委托陕西省剧目工作室整理编印出版。共六集，收陕南道情传统剧目 30 本。计有：《赤松游》（上下）、《大闹花灯》、《广寒图》、《荆钗记》、《文天祥》、《杨武舟骂殿》、《石达开》、《五虎山》、《三巧图》、《雄黄剑》、《墨池记》、《反冀州》、《黄花铺》、《左公案》、《蟠龙谷》、《笔砚仇》、《五龙阵》、《永宁庵》、《快活林》、《劫皇纲》、《蒙云关》、《雪梅花》、《点翠镯》、《盘蛇山》、《火焰山》、《奉仙楼》、《五柳园》、《丽春园》。口述剧目和原存剧目为安康道情皮影戏艺人冯成秀、郭志全、李荣堂、杨森连。建国后有《北京四十天》、《梁山伯与祝英台》、《赤胆忠心》等新编历史剧，《白毛女》、《穷人恨》、《糖衣炮弹》、《擦亮眼睛》、《挖界石》等现代剧。

剧目介绍：

《陕西传统剧目汇编·陕南道情》 铅印本，大 32 开，1960 年前后陕西

省文化局委托陕西省剧目工作室整理编印出版。共六集，收陕南道情传统剧目30本。计有：《赤松游》（上下）、《大闹花灯》、《广寒图》、《荆钗记》、《文天祥》、《杨武舟骂殿》、《石达开》、《五虎山》、《三巧图》、《雄黄剑》、《墨池记》、《反冀州》、《黄花铺》、《左公案》、《蟠龙谷》、《笔砚仇》、《五龙阵》、《永宁庵》、《快活林》、《劫皇纲》、《蒙云关》、《雪梅花》、《点翠镯》、《盘蛇山》、《火焰山》、《奉仙楼》、《五柳园》、《丽春园》。口述剧目和原存剧目为安康道情皮影戏艺人冯成秀、郭志全、李荣堂、杨森连。

《三巧图》 安康道情传统剧目，冯成秀口述。写太平天国石达开进川，于秦中一战，儿女双双战死。入川后遇金公父女清明扫墓，恶霸康洪打死金公，欲抢金女三巧。石达开救之，认为义女。为其择配时，女自择一马夫，年五十余，貌与石达开相同，众不解其意。康洪勾结巴蜀千总围追石达开，金三巧劝夫替身，石达开易装突围，得三巧与金康助战，打退满清追兵，捉住康洪，为女父金公祭灵。生、旦、净唱打戏。

《古水新波》 安康道情现代剧。专区秦剧团参加1964年省第二届戏剧观摩演出大会演出。剧情是1962年冬，川、陕、鄂三省交界地的古水垭生产队开扒伐木，购买木材的远近客户络绎不绝。林木组长黄金满眼见客多料少，便向队长林山英献一“少卖国家，多卖集体，高价出售、超产奖励”的“三道本”被山英采纳，却遭到山英的未婚妻、队会计雪梅的反对。雪梅在党支部监察委员福来婶的支持下，教育山英、批评金满，批判资本主义的“三道本”，终于按“先国家、后集体，不卖高价、支援兄弟队”的政策出售了木材。全剧以陕南道情音乐为主要声腔设计创作。编剧陈纪元、陈希元；导演陈纪元，助导郭符中、符晓义、陈培基、黄贤明；音乐设计刘正洽、沈德群；舞美设计沈孟雄；屈民启饰林山英、刘菊芳饰雪梅、王晓红饰福来婶、黄贤明饰湖北客金桂芳、陈培基饰四川客假木匠、刘福杰饰老么叔、杨艺新饰黄金满、鲁兴政饰来娃。1965年改为秦腔演出参加专区现代剧会演。

8. 弦子腔剧本^①

（1）概述

弦子戏 又称“弦子腔”，演唱以弦胡（当地人叫弦子）伴奏而得名。早年称

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第83页。

“高腔”、“莲花落”等。以平利县为中心，流行于毗邻的镇坪县、旬阳县南区、白河县西区、安康县南山、岚皋县东北隅、湖北省竹溪、竹山邻壤地区的山乡村镇。其起源未见文献记载。据艺人们祖辈相传以及现存剧目抄本所立年代表明：清嘉庆初年，平利县内即有皮影小戏活动。

1959年，安康专区戏曲发掘组统计，弦子戏的传统剧目有853本。老艺人樊礼三、李鉴德、王国均、吴世凯捐献祖传手抄剧本167本，现藏于省艺术研究所，其中有新刻木版戏文《鹦歌记》、《珍珠大汗衫》；署名安康新民书店承印木版本《断臂记》、《双头马》，署名汉口镇永宁巷大街老岸同文堂发客不误的辛丑年木版本《巧连珠》全集等。可见，弦子戏的剧目源于多方。剧目内容多取材于《封神演义》、《东周列国》、《三国演义》、《隋唐演义》、《杨家将》、《说岳全传》、《水浒传》等历史小说。特点为：一、部分剧目富有人民性和爱国思想体现反对旧礼教、旧婚姻制度的民主精神；二、不少剧本结构宏大、情节曲折，如《八盘山》有三十六回，《群英会》（宋代故事）三十一回、《荷包计》二十三回、《黄河阵》二十四回、《断臂记》十六回（有人41人，围绕王佐断臂说陆文龙归宋，有条有理展开情节、曲折复杂）等均可连演数十日；三、词语浅显朴实，口语生动形象，生活气息浓厚，乡土特色强烈，词格结构以规整的十字句和七字句为多，偶有少量的三不齐长短句；四、《诛仙阵》、《文王访贤》《梅花卷》、《云进图》、《三花配》、《卖苗郎》、《沽酒》、《忠孝义》、《紫金镯》、《五晶瓶》、《白玉关》、《卖弓计》、《摩天岭》等为弦子戏特有剧目。其中有9个被收入省文化局出版的《陕西省传统剧目汇编》。

（2）剧目介绍：

《陕西传统剧目汇编·弦子戏》 铅印本，大32开，1960年前后陕西省文化局委托陕西省剧目工作室整理编印出版。收大型剧目9本，为平利县弦子戏老艺人樊礼三存本。计：《群英会》（明真宗时事）、《八盘山》、《白玉关》、《摩天岭》、《玉晶瓶》、《荷包计》、《黄河阵》、《花田错》。

《弦子戏音乐集成》 油印本、平利县文教局1989年元月编印。编纂领导小组组长焦传美，主编王志富。全集基本按照集成统一体例规范，分概述、弦子戏唱腔音乐简介、弦子戏曲牌音乐、弦子戏打击乐、弦子戏音乐和传记6大类，130个条目、约12万字，较为全面系统地记述了流行于平利县、镇坪县一带弦

子戏的历史和现状。

《三石二两七》 原名《沽酒》，弦子腔皮影传统戏。写漆农卜容怀将落难书生袁日庆救到家中，女儿卜秀英与袁相爱，订好百年。卜容怀积极成全这门亲事，并请媒婆鲍妈和阴阳先生苟爷为其选择良辰佳期。鲍、苟二人趁机要挟敲榨，卜只好许以“三石二两七”作为媒红谢礼。临完婚时，卜容怀却给了鲍妈、苟爷三个鸡蛋和二两土漆，戏弄和讽刺了贪财无耻的鲍、苟二人。最后他大胆地为女儿主婚唱礼，圆满地完了亲事。1959 年秋，葛天明根据弦子皮影戏艺人樊礼三的演出本《沽酒》整理改编，1960 年 3 月安康地区代表团搬上舞台，以人排演。导演陈培基，唱腔设计余书棋，演员：张德功饰卜容怀，程贤慧饰袁日庆，王桂英饰卜秀英，马全秀饰媒婆，陈培基饰苟先生。参加省新搬上舞台剧种会演，荣获大会表彰和奖励。省电台录音播放。

《松岭钟声》 弦子腔现代戏。蔡伟作。写 1964 年初秋，陕南某山区松岭大队。由于大队长何志达在治山治水中成绩显著，松岭亦成为人们参观 P85 学习的先进典型，锦旗、奖状挂满墙，模范事迹四处扬，何志达由此骄傲自满，固步自封起来。气象预报将降大雨，公社动员紧急防洪，生产队长柯昌林、团支部书记何玉梅，带领社员修堤修坝，而何却要迎接外省参观团抽调劳力，整修队部摆排场。为此展开了一系列的矛盾斗争。后来暴雨成灾，水库堤坝险决，大队支书赵克坚敲响大钟鸣警，社员夜半抗洪。松岭的钟声教育了何志达，也使所有骄傲自满、固步自封的人有所警觉。此剧是平利县红旗剧团把皮影弦子腔搬上舞台由人扮演的第一个大戏，首演于 1964 年 8 月。同年 11 月参加安康专区专业剧团创作剧目会演，受到观众的普遍好评。导演冯家富，音乐唱腔设计邹成仁，舞美设计葛天明，主演邹益礼、何基奎、武芳荣、吴贵铭、常春芳。

9. 八步景剧本^①

(1) 概述

八步景皮影戏，又称“八不就”、“八摆景”。流行于安康、旬阳、平利、岚皋等县山区。建国后，1960 年，安康专区戏曲发掘组接请仅有的艺人口述抄录了百多本(折)剧目、班社沿革及有关资料。1980 年旬阳文化馆派专人采访了年逾七旬的老艺人黄启胜，对八步景的代表剧目《九龙寨》及部分唱腔音乐记谱并

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994 年 12 月第 1 版，第 83 页。

录音。1979—1984 年，旬阳县剧团先后排演了八步景现代戏《卖花生》、《五号房间》、《小俩口赶集》、《拜女婿》、《光棍雇工》等剧目，分别参加地、省会演，令各方观众耳目一新。在搬上舞台演出中，新增了丝管伴奏，使八步景古调新弹。

(2) 剧目介绍：

八步景的传统剧目有 237 个，已抄录 128 个。大本头戏多，有像《绿牡丹》等连台本戏。文词通俗易懂、韵辙上口、乡土味浓。代表剧目有《岳飞震潭州》、《灵骨床》、《龙化关》、《玉杨投亲》、《三孝堂》、《红煞阵》、《黑煞阵》、《九龙寨》等。

《五号房间》 八步景现代戏。姚敬民编剧。写旅社服务员王翠花欲与未见过面的男朋友杨明会面，特意留下最好的五号房间接待。挖药老人雪夜前来投宿，被王翠花拒之门外。王翠花久待杨明不见，让服务员小兰为其代班。杨明在途中遇到病倒的挖药老人，搀扶着来旅社投宿，小兰热情接待，并安排二人同住五号房间。杨明误将小兰当成王翠花，闹出笑话。天亮后，王翠花来到旅社，发现登记簿上杨明已住五号房间，百般热情，住客起来后，发现是挖药老人，态度大变。杨明说明情况并批评了王翠花的服务态度，翠花羞愧难言。1979 年石泉县业余剧团首演。导演欧定元，作曲梁彩鼎，参演者陈小梅、赵石勇、郝小凤、王军。获地区业余会演创作一等奖，演出乙等奖。后由地区组织人力谱曲改为八步景戏，1981 年参加省业余会演。省《群众文艺》发表剧本。

10. 越调影戏剧本^①

(1) 概述

越调皮影戏流行于旬阳、安康山区。艺人相传，越调源自河南、湖北越调人大戏。清道光末至光绪初年(1845—1880)，P60 有河南越调戏班在旬阳、千利一带活动。光绪二十年(1894)前后，河南越调李大架子领班，有演员兰定子(工净，当时 40 多岁)、李二架子 (李运亮，河南淅川县李官桥人，工旦，当时 50 多岁)、李老八、王喜凤、王不旦等 10 余人在旬阳白囊河、石佛寺(今庙岭乡)、神河、吕河一带演出一年多。因旬阳遭灾，班子星散。李大架子、李二架子、兰定子、董寿亭等人被汉川坝(今吕河乡)道情双盛皮影班赵万金挽留。从此，赵家班一分为二，一班演道情皮影，一班由李大架子等改演越调皮影戏(李二架子早

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994 年 12 月第 1 版，第 59 页。

在河南时就学会皮影拦门)。兰定子还到汉川坝贾川胜班演出传艺。嗣后,李二架子在白囊河招亲落户,收徒传艺,培养出旬阳的第一代越调艺人赵维彦、赵维寿、胡茂学、庞胜昌、赵维跃、朱正洪、尚银仓等。他们学成出师,组班立社,带徒传艺郭朝贵、梁富杰、赵春干、郭家旺、刘俊才等。同时,安康八步景戏艺人汪文成到旬阳演出学会了越调的唱腔打头,回安康传授女婿柯世金及徒胡万兴、李有豪、唐世俊、汪承皋、徐昭娃、余正隆等。柯世金又传教内弟汪成魁及汪成皋、余瑾成、唐世俊等。自此,河南越调大戏便在旬阳、安康两地起根发苗演出皮影小戏。

光绪三十年到民国30年(1904—1941)前后,旬阳、安康两地的越调皮影戏经当地艺人们的继承、变革和苦心经营,有了很大的发展。在旬阳有赵家双盛班、贾川胜班、黎隋班、梁富杰班、华得彦班、郭家班、尉迟芳班、庞志班;在安康有汪家班、唐家班、新胜班、李有豪班。民国30年(1941)后,越调戏逐渐衰落,几致失传。

建国后,越调戏有所复兴。1956年安康县皮影戏会演有越调戏参加,安康专区戏曲发掘组于1960年前后,邀越调传人胡学茂、郭家旺、赵春平、郭朝贵、汪成魁等口述抄录传统剧目、源流沿革、班社艺人、音乐唱腔、演出规制等形成文字资料;1962年,安康、旬阳拟组织越调皮影队以保留剧种,但终未成事。今不复存。

(2) 剧目介绍:

越调戏的剧目,有河南越调流入的传统剧,也有移植道情、八步景及汉调二黄的剧目。据专区发掘组统计,越调传统剧目528个,已抄录出128个。内容有神话故事剧如《九渡林英》(韩湘子渡林英)、《九华山》(佛祖收伏妖僧)、《祖师成圣》(永乐王太子成圣)、《火焰山》(西游记)、《大香山》(妙善女成佛)、《小香山》(观音收伏刁白花)等;历史剧《文王访贤》、《抱火斗》、《大郑宫》、《清河桥》、《下河东》、《反昭关》、《洪羊峪》、《耕田》、《米粮川》、《破洛阳》等;爱情戏《二姻缘》、《赶花船》、《三困锁阳》、《七星庙》、《女中魁》、《双拜堂》、《长生乐》、《阴阳配》等。经常演出的剧目以本头戏为主,如《封神》、《西游》、《征东》、《征西》、《水浒》等。流行最广的剧目是“四铡”、“五征”、“一卷”、“一旗”:即《铡郭槐》、《铡包勉》、《铡国舅》、《铡美案》,《薛仁贵征东》、《秦

英征西》、《樊梨花征西》、《姚刚征南》、《雷振海征北》，《孝廉卷》，《龙凤旗》。剧目特点是情节完整、故事性强、传奇色浓；语言文辞朴实真切、生动形象、近乎口语、一听就懂。剧目中也不乏封建迷信之糟粕。

11. 汉调二黄影戏剧本^①

(1) 概述

汉调二黄有大戏（舞台演员）和皮影戏（小戏）两种演出形式。汉调二黄剧目十分丰富据安康专区戏曲发掘组 1960 年调查核计 1 032 个，已抄录 614 个，《陕西省传统剧目汇编》有汉调二黄 18 本。题材有春秋战国、秦汉三国、两晋、隋唐宋、元明清历朝故事，二黄艺人把它归称“三本半”即封神、列国为一本，秦汉三国为一本，唐宋元明清为一本，野史外传为半本。体裁上有正剧、喜剧、悲剧、悲喜剧、耍戏；有文戏、武戏、唱功戏、做功戏和唱做并重、文武兼备的全行当戏。陕南二黄传统剧目 85% 都是本头戏。五四运动后新文化运动波及陕南，直至抗日战争时期救亡戏剧在陕南各地兴起，一些唤醒民众的“文明戏”

《孙中山蒙难记》、《烟毒》等和一批抗日话剧、歌剧《打回老家去》、《放下你的鞭子》等剧目先后涌进安康、汉中，由 10 多个各界救亡宣传团体，公开演出抗日话剧《刮地皮》、《新茶上市》、《傻女婿》等剧目。1949 年后，在戏曲改革中，对常演的数百个汉调二黄传统剧目进行了初步地审查与清理，停演了一批含有封建毒素的剧目，积极移植了一些新编历史剧。为加强对全区戏曲剧目的领导，专员公署于 1958 年 4 月成立了戏曲剧目发掘校勘委员会，制定了“剧目校勘方案”，卓有成效地在全区开展了戏曲剧目发掘工作。

(2) 剧目介绍

《二度梅》 又名《陈杏元和番》，汉调二黄传统连台本戏。写唐德宗时鞑靼马青龙进犯，奸相卢杞力主议和，主战者梅伯高被杀，陈日升、冯天乐遭贬，卢杞兵抄梅府，伯高之子梅良玉逃易州未婚岳父侯兰家。侯兰派人押良玉回京。中途书童搬来黄豹截救，良玉逃出，欲自尽，被陈日升救下，留居府内，将女杏元许配之。卢杞又进谗言，要杏元婚嫁和番，由良玉、春生伴送北上，至秀水县重台，杏元与良玉登台望乡，赠钗与良玉惜别，后至昭君庙前投崖自尽。昭君娘娘差风神将杏元送往大名府邹伯富花园得救，改名凤英，藏身邹家。而流落邹府

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994 年 12 月第 1 版，第 45—46，67 页。

的良玉在花园失钗，焦虑生病，此钗恰又落在杏元手中，她见钗悲痛成疾，邹母探知原委，成全二人重逢。人物众多，情节曲折，其中《祭梅》、《骂相》、《和番》、《重台别》、《落花园》、《渔舟配》、《思盗钗》为单折名剧，小旦、小生重头戏。孙玉宝、李玉喜、陈长庚、杜建德(正旦)、龚敬荣常演。《陕西省传统剧目汇编·汉调二黄》第二集辑王寿春口述本。

《七人贤》 汉调二黄传统剧目，讽刺喜剧。故事写刘传义、刘传定兄弟二人，父去世，遭继母杨氏虐待，逃奔在外，辗转至柴桑店时投军，边关效命。杨氏并未罢休，假手所带亲生儿子刘成，陷害传义遗妻王氏入狱，对其孙儿金童、孙女凤姐百般折磨，企图置于死地独吞刘门家产。刘成生性善八岔·大筒子·安康道情·弦子戏整理·创作剧目

12. 大筒子剧本^①

(1) 概述

大筒子影戏，据旧志记述、艺人相传及古戏楼壁题留迹：清嘉庆年间(1796—1820)随移民从湖南、湖北、四川传入。大筒子戏的传统剧目有124个，多属民间故事及神妖传奇。以短小折戏为主，本戏较少。代表剧目有《百草坡》、《万寿图》、《阴阳扇》、《打兰桥》、《店家会》、《东京头》、《鞭打芦花》、《正德访贤》、《铁板桥》等。早期剧目以三小(小生、小旦、小丑)戏为主，有《兰桥汲水》、《桑园配》、《保娃子打草鞋》等。从汉阴县德兴社传留至今的“瞧单”上所记剧目表明，当时除“三小”戏，已有生、旦、净、丑行当的本戏和连台戏《东京图》、《万寿山》、《三封官》、《饭店会》、《掉白扇》、《铁板桥》等。建国后，新编剧目《送子参军》、《兰桥担水》、《补锅》、《两升黑豆》。

(2) 剧目介绍

《光棍雇工》 大筒子(二棚子)小喜剧，作者刘志杰。故事写杨柳乡簸箕村能工巧匠五叔，在“学大寨”年月里得罪了现今当上了簸箕产品推销员的三娃。使自己的优质簸箕销售陷于困境。他得知三娃挂榜雇用一名簸箕产品验收员的消息，十分心喜。有心前去应雇，深恐因当年“划清界线”，“棒打鸳鸯”得不到三娃的谅解。不想这件事被女儿四妹识破，悄悄地告知了三娃，一对并未断线的情人设下巧计，借雇工考试之机，使五叔认识了错误，不料，同村耍嘴皮子的六

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第84—85页。

婢以做媒送礼为诱，亦想求得三娃的雇用，在一场严格的业务考核中，聪明的三娃发现了他们各自的特长，既雇用了技术娴熟的五叔，也支持六婢开办婚姻介绍所。簸箕村村民们在发展生产的过程中，抛弃了过去的隔阂，结成了劳动致富的新关系。旬阳县文工团首演，导演游芋荃(特邀)、刘成良，音乐设计周世政、梁金和、石德达，舞美设计李映乐。刘成良饰五叔、张小平饰六婢、何廷训饰三娃、张祖芳饰四妹。剧中五叔箕箕舞蹈动作的设计和表演富有特色。获地区1984年会演创作演出二等奖。

《站花墙》 又名《杨二舍化缘》，八岔戏传统剧目。赵德财、钟玉贤、张复诚口述，李仲修整理。写书生杨二舍按婚约到王府投亲，岳丈嫌贫爱富，欲昧婚不认，其女王美蓉闻知，抱怨父亲无情，又一筹莫展。一日带丫鬟梅香花园遣闷，巧在墙头会见扮作化缘的二舍，二人借物寓情互诉衷肠，互表坚贞不渝之心，并交换了信物。是生、旦重头唱功戏。1956年安康汉剧团参加陕西省戏曲观摩演出大会获奖。导演王道中，音乐设计余书棋，主演黄贤明、龚尚武、王贤珠。省电台常播。同年长安书店出版单行本，流传较广，久演不衰。

二、甘肃、青海影戏剧目

秦腔影戏剧本

影戏与古代话本说书关系密切。在甘肃，人们常把皮影戏称为“灯下说书”、“高台教化”。在皮影戏里，一般唱词较少，以白为主，它的发展有其自身的规律，只是后来，才受到秦腔的影响，有许多剧目唱腔向秦腔靠拢。传统皮影剧本大多以口头流传，也有一些历史悠久的戏班存有大量剧本，如通渭刘家班不仅藏有大量的线谱(皮影画稿)，而且存有大量剧本，如《双罗衫》、《牧羊卷》、《庞涓搜府》、《双白壁》、《葵花镜》、《柳河川》、《后宅门》、《狮儿卷》(铡国舅)、《鸳鸯壶》、《火化金梅寺》、《白鹿缘》、《忠烈会》、《三下阴》、《坐越国》、《观音寺还愿》、《四进士》、《汗衫记》、《金银镯》、《七人贤》、《红罗帕》等。在陇中流传的剧本还有《黄河阵》、《群仙阵》、《太湖城》、《金霞冠》、《万仙阵》、《诸仙阵》、《清凉殿》、《锁阳城》、《八龙川玩景》、《游地狱》及封神、西游、三国、水浒等本子。在陇东，也流传着数百种剧本。所有这些皮影剧本与秦腔剧本并不雷同，说明它有着自己的体系。^①

^① 陆志宏：《甘肃民间皮影艺术》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2002年9月，第5—6页。

第二节 碗碗腔影戏剧本作家李芳桂^①

一、生平概述

李芳桂(1748—1810):清代乾隆年间举人,碗碗腔影戏剧本作家。乳名鹏,字林一,号秋岩,俗名李十三,乾隆十三年(1748)四月二十八日生于陕西渭南縣渭北蔺店乡李十三村。李芳桂19岁乾隆丙戌年时考中秀才,在邻村设馆教书。39岁考中乾隆丙午科举人,名震乡里。清嘉庆元年(1796),他赴京会试,未中。嘉庆三年(1798),他已51岁,第二次赴京会试,结果以落选告终。科场的失意,使他对功名彻底绝望,从此潜心于戏曲创作,在他生命的最后十余年中,他创作了《春秋配》、《火焰驹》、《紫霞宫》、《香莲佩》、《如意簪》、《万福莲》、《玉燕钗》、《白玉钿》八大本戏,还有《玄玄锄谷》和《四岔捎书》两个折子戏,艺人们称之为“李十三的十大本”。

二百多年来,人们习惯于将李芳桂称为李十三。“李十三”原本是李芳桂出生地的村名。作为具有民主主义思想的封建时代的举人,李芳桂运用戏曲艺术反对清王朝的封建统治,62岁时,因“诏谕”:禁演皮影而受害,以身殉戏,死于清嘉庆十五年(1810)。李芳桂生前坎坷多难,死后也未得安宁:上个世纪中期,兴修水利时平了李芳桂的坟墓;社教运动中,“十大本”被打成“封建毒草”,在全县巡回批判,在阶级斗争教育馆里作为反面教材展出示众;“文革”期间,李芳桂墓碑和纪念碑等被作为“四旧”砸毁,只有“始祖李十三”碑和“文昌阁记”碑,被其后人翻铺为过门石,才幸免于难。

李芳桂个人命运多舛,但他所创作的剧本,却流播广远,不仅推动了碗碗腔皮影戏的革新和发展;还为别的剧种注入了新鲜血液。嘉庆四年(1799),秦腔著名艺人姚翠官将《春秋配》这出戏带到北京,在“双和部”西秦班中演出。其生动的故事情节和浓郁的生活气息,以及演员充满激情的表演,倾倒了京都的观众。之后,这出戏先后被京剧、河北梆子移植演出,川剧艺人还把《春秋配》列为自己的传统四大名剧之一,京剧大师梅兰芳也于清宣统三年(1911)演出了《春秋配》。其他剧作也被许多剧种广泛移植,流播各地。如《白玉钿》成为“秦腔正宗”李正敏30年代演出的名剧,《万福莲》先被鱼讯、黄俊耀改编为《女巡按》,后被戏剧大师田汉看中,改编为京剧《谢瑶环》;《火焰驹》被秦腔移植演出后,

^① 李十三史料研究组:《李十三评传》,陕西人民出版社,西安,1987年9月,第1版。

在上世纪 50 年代末，又被长春电影制片厂拍成电影，在全国放映。

二、《十大本》析要

1. 版本考证。李十三的《十大本》有三种版本：

(1) 抄本。李芳桂的《十大本》，未曾出版发行，其剧目，文献记载略有不同。^①

①原抄本。李十三后代族人《交社轮流帐》第五本记载：“林一公手著剧本共八回：《白玉钿》、《十王庙》（原名《如意簪》）、《香莲珮》、《万福莲》、《春秋配》、《紫霞宫》、《火炎驹》、《玉燕钗》”^②。《交社轮流帐》第六本记载的是“八本三折”。其中“八本”与《交社轮流帐》第五本里记的“八回”剧目相同。“三折”未写名称，社会上流传的说法是：《玄玄锄谷》、《四岔捎书》和《借亲配》。《交社轮流帐》每本记事三十年，一至四本，已失落不明。第五本是从光绪二十四年(1898)记起，按五门轮流分管一年，在“帐面”登记一年来祠堂祭祀用的土地财产收入，添人进口交的人丁费收入，祭器火炮和铜响乐器家具等；公用财物，和一年总的收入开支等项目。也特地登记着李芳桂剧作手抄本交接的数字。手抄本专用一块四方形金黄色的布单包裹，方方正正，形状象戏台上皇帝用的大金印(玉玺)，随同“帐本”轮流交接。李十三族分支《二门家谱》“李芳桂”名下，记有“著传奇七种”。《序》篇提到李芳桂的剧作手稿，于李芳桂殉难后六十三年（同治元年，公元 1862 年）毁于回民起义的兵火之中。

王绍猷《秦腔记闻》第 33 页记有：“清初渭南李石山孝廉，名丹桂，字清岩，有十大本之作，至今流传于世，到处欢迎。”王绍猷没有说明十大本”剧目的名称，只是说其剧中的主人公“凡姓李者皆是也”。即凡剧中的主人公姓李的，就是李芳桂创作的。民间传：“十大本”不写皇帝是因为李芳桂有翰林之才，屡考不中，于是“王不用我，我不写王”。

②流抄本。李芳桂《十大本》的手抄本，毁于清同治元年兵火后，流传在艺人手里的舞台唱本，辗转借抄，多有窜改。艺人擅自删芟窜改，是当时戏剧界的普遍现象。窜改的原因：一是原作繁长；二是有些字句咯口，不能就其艺人的唇吻；三是对原作中的方言土语，不理解其含义。经艺人窜改后，有改好了的，但

^①李十三史料研究组：《李十三评传》，陕西人民出版社，西安，1987 年 9 月，第 1 版，第 55—56 页。

^②李十三史料研究组：《李十三评传》，陕西人民出版社，西安，1987 年 9 月，第 1 版，第 1 页：“李芳桂乳名鹏，字林一”。

也有改得效果相反的，不是被改得“文阙理荒”，便是“面目全失”。清道光时人龚自珍，在《己亥杂诗》中，对这种窜改现象，感慨长叹：“梨园串本募谁修，亦是风花一代愁。我替尊前深惋惜，文人珠玉女儿喉”。李芳桂的“十大本”也遭此厄运。

③族抄本。李芳桂死后的一百七十多年间，李十三家族后裔曾两次抄写过“十大本”。

第一次抄写。抄写者是李氏十五世李中槐。李中槐，出生于李芳桂死后第十二年（清道光二年，公元1822年），家道富有，幼年受家庭教育，把“十大本”作为教材课读，后来又课其子女。李中槐一生无仕，但在本族中还算得上“腹内有诗书”。他一生曾多次抄写过“十大本”，一是缅怀家族先贤，还将手抄本分别送给他的几个女儿作为陪嫁；二是鉴于艺人的唱本多有改窜，要亲手厘定，恢复原著面目。李中槐的手抄本，现仅存《如意簪》和《白玉钿》的合订本，封面题有：“抄于清光绪壬辰十八年（1892），李中槐字澹香号七十老人乎录。”李中槐的外孙姜龙田，在合订本的扉页写有一“记”：“林一先生是其族祖，灯影戏曲七本三折之作，兵焚后，原本毁去，后传于演唱者，率多舛讹。公乃手为改正，各录一本，歿后散佚无存。家母每忆及辄为惆怅。至民国癸酉二十二年（1933），偶于友人家发现合订本，细察之，公之墨迹也，不胜惊喜若狂。不同意于主人，即时携归。不料数十年，此梦想弗得者，于无意中得之。以后始知，原在亲戚马某处，借与另一马姓抄写。时在辛亥革命之年，复被人所窃；再到刘姓乎中，而流传到联保处，又为某委员携去，辗转而到友人家中，又被我看见。其流落时间，约三十年之久。有关系者屡向我索讨，费了许多唇舌，怎么赔偿都行，原物归还。我则抱定老主意，万万不能。即使他们欲求一见，亦甚难能。如此者多年之后，再未罗索，我安然保存！公之遗迹也，似乎冥冥中造化，故为作灵，经过许多波折，终归爱护者保存之，可不宝诸？”

第二次抄写。第二个抄写“十人本”的是十六世李晏清（清光绪间武秀才）。李十三村《交社轮流帐》第六本里记有：“买利本帐七本，草咱村戏用，晏清经手抄写，墨笔不在内，支洋壹拾伍元，抄八本三折。”

二百年来，李芳桂的剧作，只是抄本流传，未能出版发行的原因是多方面的。首先，李创作的态度是“重在售意，不重沽名”；其次，出身寒门，拿不出梓印

费，而他又不攀附名人以传世、结交权富以达贵，故无人解囊付钱梓印；其三，当时社会歧视“花部”，嫌其文辞鄙俚，不入大雅，难得读书人鉴赏，故“付印行之于世者极为稀少”②。其五，更为重要的原因是李的剧作真实地反映了当时社会的生活风情，提出了尖锐的社会政治问题，这在文字狱盛行的清代，不能不使李芳桂甘愿“自毁行迹”，连流传的抄本也不敢注明真实姓名。尽管如此，其作品上演后，不胫而走。

另，《续陕西通志稿》卷一八六《艺文四》五十四页记有：“影戏十三本，清渭南李芳桂撰。”没有具体地列述“十三本”的剧目。

根据清代抄本、李十三家族沿袭的传说，以及对临渭、华县、华阴、大荔(包括朝邑)等县碗碗腔皮影戏艺人的调查，特别是根据李芳桂著作的传奇结构特色、戏曲语言的地方色彩和兼有典雅清丽的风格，经过分析、比较和考证，可以断定，李芳桂创作的碗碗腔皮影戏剧本，共是八本两折，八本即《交社轮流帐》第五本里记载的“八回剧目”。《交社轮流帐》第六本里记的“三折”，和姜龙田在“记”里所说的“三折”，以及社会上流传的李芳桂有三个折于戏之说，都是不切合事实的。三个折子戏中的《借亲配》，纯属误传。民间喜剧《张古董借妻》，早在清康熙朝就已上演了，《扬州竹枝词》(④清江都董伟业耻夫撰《扬州竹枝词》(扬州陈恒和书林刻)，首页有楚阳板桥居士郑燮于乾隆五年九月朔日题《序》。)第十页记有此剧的演出情况：“丰乐朝元又永和，乱弹班戏看人多。就中花面孙呆子，一曲传神借老婆。”丰乐、朝元、永和是扬州当时著名的三个乱弹戏班，孙呆子是扮演花脸演员的雅号。乾隆初年，戏剧家唐英(⑤唐英，字隽公，一字叔子，号蜗寄居士，辽宁沈阳人。乾隆初年，历任九江关，粤海关监督，著有诗文集《陶人心语》。唐氏《梦中缘·序》云：“余性嗜音乐，尝戏编《筋骚》，《转天心》、《虞兮梦》传奇十数部。)又根据《张古董借妻》撰写传奇《天缘债》。在乾隆朝，《张古董借妻》已成为都城北京家喻户晓的一出喜剧，也盛演于各省地方戏中，如同州梆子，汉剧、徽剧、河北梆子、川剧、滇剧，都有这个剧目。也有同剧而异名者，如川剧、滇剧叫《借亲配》，楚剧叫《卖棉纱》，京剧叫《一匹布》。成书于乾隆三十九年(1774)的大部头戏剧丛书《缀白裘》第十一集“乱弹组”，就已收录有《借亲配》(四折)，为无名氏作品。当时李芳桂二十五岁。碗碗腔皮影戏演出的《借亲配》，无论从文字语言，剧情结构，还是从人物形象的

思想内容来看，都不是出于李芳桂的手笔改编。

《族谱》和《二门家谱》记载的：“著传奇七种”，缺少《香莲珮》。

辛亥革命之后，在陕西又一次传说着李芳桂有“十大本”剧目。这次是李十三家族的十八世李茂华提出来的。李茂华是当地教育界的知名人士，为给李十三村创建“三育小学”，苦无经费，和渭北信义的老教师刘建候谋划筹策。刘建候提议把族祖李芳桂的戏剧著作出版，换来稿费作经费。从碗碗腔皮影戏的流行剧目中，选出和李芳桂文风接近的无名氏的作品《蝴蝶媒》和《清素庵》（又名《四素》、《囊哉》），也给李芳桂凑够“十大本”。李茂华选辑的“十大本”，当时并没有出版。而北李“十大本”之说，却从此流传开来。好事者还把这“十大本”的剧目，编成谐音成韵的偶句：珮、配、庙、钗、钗；宫、莲、媒、驹、庵。

（2）《陕西传统剧目汇编》（丛书）版。

一九五八年，陕西省文化局以“内部资料”编印的《陕西传统剧目汇编》（丛书），曾将李芳桂的八本两折戏，分别收录在《华剧》和《汉调二簧》各分册里，但未标明为清人李芳桂撰著。《华剧》第一集，内收李芳桂的八本传奇，就是根据李晏清的手抄本排印的。

（3）渭南市临渭区文体局本《李十三十大本》。这是渭南市临渭区文体局于2000年6月，根据陕西省文化局1958年编印的《陕西传统剧目汇编》（丛书）《华剧》第一集所录，单独印刷成册。该书计有八本三折戏，其中八本为《香莲珮》、《春秋配》、《十王庙》、《玉燕钗》、《白玉钗》、《紫霞宫》、《万福莲》、《火炎驹》，折子戏为《四岔捎书》和《玄玄锄谷》，另加与李芳桂文风相近的无名氏本戏《蝴蝶媒》、《清素庵》及更早些时的折子戏《古董借妻》。^①

“十大本”较充分地反映了清乾嘉时期民族矛盾和阶级矛盾日益尖锐的社会状况，通过典型的人物形象和传奇的故事情节，艺术地再现了当时不同阶级、阶层之间的相互关系和社会风情。在8个本戏中，出现过11次盗窃和凶杀案、6次内外战争、5次豪侠惩恶除奸、7次农民起义，仅嘉庆年间苗族、回族、藏族和白莲教起义就达9次之多。《紫霞宫》反映了清王朝“上司要钱官不清”的腐朽吏治；《香莲珮》、《紫霞宫》和《白玉钗》揭露了清王朝统治阶级利用宗教迷信愚弄、残害人民的罪恶行径，特别是在《白玉钗》一剧里，通过李清晏骂和尚，

^① 渭南市临渭区文体局：《李十三十大本》，陕渭新出批（1999）字第6号，2006年6月。

把这一社会弊端揭露得淋漓尽致，入木三分：“李清晏：堪叹那满朝中毫无主见，为什么听邪说宠信异端。”“尚飞琼：恨了声天子和宰相，为何宠用那和尚！”李芳桂继承了前代的民主思想并结合自己所处的社会环境、坎坷遭遇加以发展。在 8 本戏里，描写了 11 对冲破封建礼教束缚并取得胜利的青年男女的忠贞爱情，作者借剧中人物之口，大声喊出“不用三媒和六证，何须月老系红绳”的呼声。

第四章 关中影戏的音乐唱腔^①

关中影系在漫长的孕育发展过程中，在关中等地不同的地理、人文环境的作用下，汲取了相关姊妹艺术的营养，入乡随俗地形成了若干不同的剧种声腔。这些剧种声腔或以唱腔命名，如阿宫腔（尚未成定说）；或以乐器命名，如碗碗腔、弦板腔；或以地域命名，如老腔。以老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔、灯盏头碗碗腔、秦腔（借用大戏声腔的）最具代表性，老腔、碗碗腔、阿宫腔和弦板腔影响较大，尤其是前三种，关中俗言：“要知皮影的历史，就不能不知老腔；要说皮影的广泛性，就不能不说时腔（碗碗腔）；要讲皮影的独特性，就不能不讲阿宫腔。”本章主要介绍老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔、灯盏头碗碗腔及秦腔。

第一节 阿宫腔的音乐唱腔

阿宫腔属板式变化体音乐。板式结构严谨，声腔分“欢音”和“苦音”两种，欢音表现喜悦、欢快、明朗、轻快的情绪，苦音表达悲伤、怀念、凄凉、愤怒的情感。阿宫腔的艺术特色，以唱腔最为突出：比秦腔柔腻，较迷胡、碗碗腔刚劲，不沉不噪，激越委婉，善于表现人物的心理变化。开场必奏“十样景开场”（由十种以上曲牌合奏的），未看得戏，先闻其声，表现出阿宫腔在吹打乐上的别具一格。

音乐的表现形式分唱腔、曲牌、打击乐三部分：

唱腔板式有六大类：（1）慢板——板三眼的4/4节拍，节奏严格，曲调平稳，抒情性强。其中又分慢三眼、快三眼，又分别被称为“慢塌板”、“紧拦头板”。

（2）二六板——板一眼的2/4节拍，节奏适中，根据人物的情感变化或快或慢：六板可变为有板无眼的1/4节拍，也有“播板”、“原板”、“七锤二六”、“慢带摇板”、“小带摇板”等板头，都归二六板范围之内。（3）二倒板——慢速为2/4节拍，快速为1/4节拍，有软起硬起、带序不带序之分，变化极多，只一句唱腔，多和其他板头相接。（4）带板——不受节拍限制、随情自由发挥的板头，往往是在人物冲动时选用此唱腔，有的紧打慢唱、有的慢打紧唱。（5）箭板——一种无板无眼、节奏十分自由的散唱腔板式。（6）浓板——唱中有说、说中有唱的板式，无板无眼，节奏由慢出发，可快可慢。

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志》丛书，西安：三秦出版社，1994—2000年第1版。

曲牌分弦乐曲牌、管乐曲牌两大类，其中弦乐 400 余种，管乐 300 余种。弦乐曲牌常用的有【小桃红】、【柳生芽】等，管乐常用曲牌有【两句腔】、【上中山】、【喜相逢】等，打击曲牌有开场曲、动作曲、板头曲三大类。

阿宫腔的主要乐器文场有二股弦(硬弦)、月琴、胡琴、唢呐、笛为伴奏乐器，武场有小锣、鼓、铙钹、击子、铰子、梆子、牙子等。

第二节 老腔的音乐唱腔

据曾参与《中国戏曲音乐集成》(陕西卷)编纂工作的闫红昌介绍，老腔基音为 D、E，一般为宫调式。

老腔的唱腔主要有：慢板、流水板、紧板、飞板(先慢后快，用于表现平静下来后忽然发怒)、走场板、哭板(边哭边唱)、空板、归板(似唱似白)。老腔的“拉波”(帮腔)很有特色，当地俗言形容：“拉波号子撑破天，醒木一响鬼神惊”。“老腔影子节节高”一唱腔音高最后强拉到顶峰。老腔还有“自由音”一说，这是指老腔无固定音高，要根据主唱者的嗓音条件来定。过去，若主家招待得好，艺人心情好，攒劲唱，尽力顶到高音；若招待得不好，就不费大劲，只唱到中音，对得起戏钱就行了。

老腔的乐队由以下乐器组成：文场有月琴、板胡、梆子、钟铃(与碗碗腔的“碗碗铜铃”相同)；武场有大锣、马锣、手锣、引锣、小狗锣、大铰子、小铰子、板鼓、战鼓、长号、木头等。木为老腔独有，当演至高潮时，下档用木头按节奏猛力叩击座下木板，发出强烈声响，增强激越气氛，同时众人齐唱，帮腔拉波，满台激昂，“满台吼”之谓亦由此而来。

关于板胡和月琴，华阴皮影艺人王振中介绍说：秦腔的板胡和老腔的板胡形状一样，但音色不一样，秦腔的板胡为高音板胡，老腔的为低音板胡，秦腔高亢，老腔低沉浑厚；碗碗腔的月琴是二根弦，老腔的月琴是三根弦。

老腔影戏的表演及分工。

老腔皮影的演出过程与关中其他皮影戏的演出过程基本相同：先搭台撑“亮子”，然后以牛皮影偶借光显影，演唱故事。

老腔戏班由五人组成，分别称为“前首”、“签手”、“上档”、“后槽”、“下档”。各有分工，一司数职，协同合作，缺一不可。班主原来多由箱主担任，后来逐渐

由前首（手、声）担任。

其乐器家当的司职情况如下：（1）前首（手）：也叫说戏的、叮本的，说唱全本台词，一般为班主，演出时，怀抱月琴，旁放剧本，全场奏唱，并司战鼓、板鼓、手锣等，兼指挥协调全班人员。（2）签手：也叫“捉签子的”、“拦门的”，挑签耍影，操作全场皮影表演。（3）上档：司板胡、大铍子、小铍子、长号。（4）后槽：也叫“打后台”、“打后槽”，司大锣、马锣、碗碗、梆子。（5）下档：也叫“贴档”、“帮档”、“择签子的”，根据剧情进展、提前为签手安装、准备皮影人物道具，随时供签手使用，并帮签手“绕朵子”、排兵对打，并司长号、木头，呐喊助威。

由于演出的常是战争题材或神话传说，所以老腔皮影在整个演出过程中，不仅前首一主唱者感情激越昂扬，颈项青筋迸起，到更场换景时的最后两句，戏班所有人都齐声“帮腔”“拉波”，竭力吼唱。再加上用枣木制成的“木头”强烈急促的击节声，全场达到一次又一次高潮。当地有俗语描绘其状态：“拉波号子冲破天，木头一拍鬼神惊”，真可谓“拍板戏”、“满台吼”，极具戏剧感染力。总之，从“木头”敲击的声响节奏，到“满台皆吼”的粗犷气势，再到古代战争题材的常演剧目，等等，无一不表现出“老腔”这种地方剧种与华阴双泉村独特的自然文化空间的一致性。

第三节 碗碗腔的音乐唱腔

碗碗腔属于板腔体，分花音、平音、哭音，其腔调融合了北曲的铜牙铁板之声和南曲靡丽婉转之音，从而形成了既擅细腻委婉、典雅清丽，又能激昂奔放、雄健豪迈、刚柔兼济的音乐特点，唱悲苦戏凄婉缠绵，演征战戏则激昂刚健。华县的碗碗腔皮影戏演出常与该县的另一声腔“眉户”连在一起。眉户属曲牌联套体，用眉户演唱皮影戏的文字记载所见不多，据曾参加过张艺谋电影《活着》中皮影演出的、华县当今最著名的老艺人、现年 77 岁的潘京乐讲：华县过去有专门的眉户皮影戏班，用眉户演唱本戏、折子戏，后来只唱折子戏，他本人就唱过，当地老百姓最爱听，现在唱得少了。今年 40 多岁的艺人魏金全现在还常用眉户演皮影折子戏。眉户曲调柔腻缠绵，尾音婉转起伏，不绝如缕，极富抒情色彩。碗碗腔的演唱也有其特别之处，类似晋南梆子，除净角、须生、老旦不用假声外，

小生、正旦、小旦多是半声粗，半声细，或者说吐字有“真声”，拖腔用“假声”（艺人称“稍子”声）。

碗碗腔被称为“时调新腔”，是伴随着“花部”戏曲的兴起，同步发展起来的。在这个过程中，李芳桂起了相当重要的作用。李芳桂先后两次进京会考的时间，正是“花部”戏曲“点缀帝王州”的鼎盛时期，既有号称西秦第一班子中的“双和班”，也有声震京师的“徽班”。自古以来，曲无定调，声腔的抑扬亢坠随演员而定。李芳桂之前的碗碗腔，其演唱形式类似于说书，曲调粗犷单调，为了更准确地表达李芳桂《十大本》剧作的社会风情、艺术心境和生旦悲欢离合的传奇特点，经过革新创造，把过去碗碗腔中“北曲”的武夫怒吼杀伐之声与“南曲”的柔美婉转之调融于一体，既细腻缠绵，又粗犷豪放。创新后的“时腔新调”具有了全新的面貌：花脸武戏吐字重，杀声如雷，声裂金石；生旦爱情戏启口轻圆，柔情似水，转腔绵细疾徐。在月琴和铜碗碗击节的主要乐器声伴奏下，典雅飘逸，一曲三折，令人回肠荡气、神魂俱醉。平日里的阡陌田间，常可听到百姓们吟唱着碗碗腔曲调。

碗碗腔的音乐形式相当完备。板式有南路慢板、北路慢板、紧板、慢紧板、滚板、闪板、尖板等；曲牌有重台、银钮丝、桂花香、硬顶、搬皂等。它的音乐节奏复杂，旋律起伏较大。表现喜怒哀乐的手段非常丰富，唱腔真假声并用，男音吐字厚重，势如金断石裂；女音启口轻圆，韵若行云流水。它以齐全的板路、丰富的腔调，构成了独具特色的板腔单乐体系。

与其音乐相适应，碗碗腔皮影戏所用的乐器有时多达 19 种，常见的打击乐器有 9 种，弦乐器 3 种，管乐器 2 种 4 件。其中碗碗、月琴、二弦（两根弦）是碗碗腔的独特乐器。作为打击乐器的碗碗以青铜质为佳，演奏时板眼都打，现在也有黄铜的，但音色稍差。此外，弦乐器中的硬弦也为时腔中所独有，老腔无，秦腔以前曾有，但因其硬不好拉，现也无。一般认为，时腔中的板胡为下档，硬弦为上档。乐器虽多，但每个班社的演出艺人一般只有五六人，每人上台 5 件事，都配合得十分默契，滴水不漏。具体分工为：（1）前手：说，唱，弹月琴，敲手锣、边鼓和堂鼓。（2）二弦：拉二弦，敲铙，吹唢呐、大号，兼上月琴弦。（3）后台：掌碗碗、梆子、铍子、大锣、马锣，有时兼吹大号。（4）胡琴：掌胡琴、唢呐、大号，择人马，帮签子。（5）签子：拾人马头，平场（桌椅景物），挑签，

说杂话，管灯火。

碗碗腔在各地的音乐唱腔也有不同的特点，除了演唱的方言不同外，音乐的板式风格也不同，比如大荔的委婉，铜器伴奏也较细腻；华县的就粗犷一些，同时华县的较华阴要繁琐一些；而渭南和大荔比较接近，蒲城的碗碗腔在唱腔、板式上与华县、大荔相似，可与华县、大荔等地的人进行搭班演出。

洋县碗碗腔^①。洋县碗碗腔，俗名“灯影腔”，音乐是关中碗碗腔南传并吸收了汉中民歌和汉调桄桄的一些曲调而形成的。唱腔柔和清雅、宛转缠绵，上滑音和拖腔较多。小生、小旦吐字多用真声，拖腔用假嗓；老生、老旦用真声，花腔用喉音。除花脸外，其他角色唱到落音时多用“噢”子翻高形成假音，委婉细腻，韵味无穷。常用的唱腔板路有箭板、慢板、二六、嘹子、滚板等十余种。唢呐牌子很多，如“点绛唇”、“三索”、“吹腔”、“将军令”等。伴奏乐器有二弦、板胡、笛子、唢呐、海笛、饶钹、大锣、小锣、报鼓等。它的音乐，都是作为间奏和衬曲运用，到唱或念时，弦乐和打击乐全部停止，仅用板板和碗碗击节。所以，其唱、白都能一字一句地送进观众耳朵。

第四节 弦板腔的音乐唱腔

弦板腔是在陕甘民间音乐的基础上演变发展而成的，音乐特点豪迈奔放、慷慨激昂，表现英雄豪杰一类武打戏最为适宜，较能完美地表现它独特的技巧。表现温柔缠绵、悲凄哀怨的抒情戏较少。

弦板腔唱腔板式有十多种，正板（即慢板）是它的核心板路，其中有9种主要板式，分别为：导板、上音子、正板、紧板、二流板、气死人、三不齐、滚板、撇板。因节奏、速度的不同，可分为三种类型：（1）正板类：包括正板、三不齐正板、上音子、气死人；（2）紧板类：包括紧板、三不齐紧板、二流板；（3）散板类：包括导板、撇板、滚板。其中“导板”、“气死人”、“上音子”、“三不齐”都是短暂的插入性板式，很少独立使用，其余板式均可独立使用，也可与其他板式套用。“气死人”（即阴死板）、“伤音子”、“提头”等是正板的局部变化；“伤音子”是在正板、紧板的首句加上一个较长的拖腔，基本属于带字叫板的唱法。“板头”、“放板”的长过门（艺人称“浑联”）多为同一主体曲调的加花变异，

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·汉中地区卷》，西安：三秦出版社，1997年9月第1版，第62，99页。

句中的小过门，基本是吹腔旋律的反复变化和延长，节奏为2/4、1/4拍。散板，亦有与3/4、3/8拍的混合板，较少。放板落音主要在“1（哆）”音上，结束音却在其上五度“5（嗦）”音上。调式音阶的结构，苦音为5、6、7、1、2、3、4、5的七声征调式，花音为5、6、7、1、2、3、4、5的调式。上述各板式，除“气死人”，“伤音子”、“滚白”外，都有“花音”与“苦音”之别。结束时，后边常带有“嗨嗨”式假声“噫—呀”齐唱，别具风韵，既能渲染剧情气氛，又能趁接音间隙更换乐器。音乐伴奏，除部分模拟唱腔或衬托节奏外，一般只伴奏句中或句尾的过门，似曲子演唱形式。弦板腔的唢呐曲牌和秦腔通用，其弦乐曲牌为数不多，主要有：软音弦索谱，软音过梆子，硬音过梆子，凤香梅，纱窗外；软音：开头；硬音：开头；错改孟，软双塌，硬双塌等，时有借用其他剧种曲牌的现象。弦板腔的唱者最少得有3个人，也可更多，女的多唱旦角，有一个就行了。一场唱一本戏，一般都是3个小时，弦板腔皮影演出的过程较完整、复杂，所以时间长，有时还捎个折子。

弦板腔乐队少而精，人员不分文武场面，均要互相兼顾，大致分工是：（1）司鼓，兼硬三弦，有时也兼小锣；（2）二弦，兼铙、唢呐；（3）板子，兼大锣、长马号，有时兼小锣；（4）板胡，兼小锣、唢呐，有时兼大锣；（5）二胡，根据情况，大锣、小锣、唢呐均可兼。武场乐器基本与秦腔相同，几乎全由秦腔移用而来，唯独击节的板子别具一格。板子，艺人叫“呆呆”，是弦板腔极有特色的击节乐器，全套两件，即“二板子”（相当于秦腔的梆子）和“扎板子”（相当于秦腔的牙子）。“二板子”由两块长15厘米、宽2.5厘米、厚1.5厘米的枣木制成，以软皮条系之，主要用于击节；“扎板子”由长16厘米、宽3厘米、厚2厘米的枣木作底板，串以长9.6厘米、宽3厘米、厚2厘米的竹片垫板。左手执二板，右手甩扎板。

第五节 灯盏头碗碗腔的音乐唱腔

灯盏头碗碗腔是民间艺人采当地民歌小调、西府曲子、关中道情、方言小戏之长，与本地皮影乱弹合并而成的独有剧种，因而形成了浓郁的地方特色。

灯盏头碗碗腔属板腔体音乐，其基本特点是清越幽雅、细婉柔润，花（欢）音轻松欢快、喜悦、流畅，苦音则哀婉缠绵，如泣如诉。其唱腔多用喉及上腭发音，

偶以鼻音扬至高八度拖唱尾，使唱腔抑扬顿挫，富于变化，叫板及拖腔中多用助词和衬字，如苦音“”、“啊”、“哎”，花（欢）音则用“安”、“咦”较多。

灯盏头碗碗腔音乐的调式除滚板外，花（欢）音多为1、3、5、6（哆、咪、嗦、啦）几个音组成，苦音则多由1、2、4、5（哆、来、发、嗦）几个音组成，定调bB。

灯盏头碗碗腔的板式有五类，分别为：慢板、二六板、带板、尖板和滚板。

（1）慢板：又叫大板，为“一板三眼”的结构，4/4 节拍，但唱起来偶有碰板开腔的唱法，唱名以十字句、七字句居多，女声有时用彩腔，在演唱中慢板只有一句，二句即转入“二六板”或其他板式。（2）二六板：为“一板一眼”，2/4 节拍，连环板和灯盏头由一人掌握，每拍要击一次，因此，演唱时给人以“有板无眼”的感觉，其实眼已在其中，唱词为七字句或十字句，分上下句，眼起板落即“躲梆子”，有个别唱句亦用“碰板”唱。二六板是唱腔中使用最多的一种板式。（3）带板：有慢带板、紧带板、飞板之分，慢带板是一种散板形式，唱奏均自由，一般只唱一句即转入其他板式，紧带板为“有板无眼”1/4 节拍，有严格的节奏，唱腔平直无拖腔；飞板为1/8 节拍，“有板无眼”速度比紧带板快一倍，有严格的节奏。（4）尖板：又称“垫板”、“黄板”，是种“无板无眼”的散板形式。唱奏均自由，只唱一句即转入其他板式，只有起板过门，无唱间过门，作唱段引子居多。（5）滚板：是一种“有板无眼”的散板形式，唱句字数自由，只有苦音，无欢音，唱起来如泣如诉，常用于极度哀伤悲痛之时，可单独应用，通常滚板唱完后即转入二六板唱腔。

除上述板式外，常用弦乐曲牌有：开戏前用的开板，剧中对白用的【黑摸】、【黑揣】等，其唢呐曲牌、武场锣鼓点与秦腔基本相像，如【流水空场】、【朝天子】、【柳生芽】、【大登殿】、【十三饺子】等。

灯盏头碗碗腔的各种板式，除“滚板”无欢音外，其他均有欢、苦音之分，都是以处于核心地位的“5”（嗦）为各调式主音，即“徽调式”，它的三度音又近于“b7”，因而又近似于“燕乐调式”。声腔虽有“徽调式”，但某些齐板过门或欢音唱句却以“1”（哆）为主音，属于“宫调式”，这种宫、徽交替的调式增加了灯盏头碗碗腔的声腔色彩，不至于流于单调。

灯盏头碗碗腔使用的乐器同其他剧种一样有文武场面之分，文场面乐器句括

木板胡、竹笛、月琴、二胡、唢呐、竹笛、马号等，武场面乐器有灯盏头、连环拿手戏（又称“莲花落板板”）、平鼓、铙钹、手锣、勾锣等。灯盏头和连环板掌握节拍，演奏时灯盏头、竹笛的清亮，连环板的清脆，月琴的浑厚，二胡的缠绵，互相交合在一起，给人以清越优雅、柔润的美感。

灯盏头皮影戏的特色乐器有：（1）灯盏头碗碗：灯盏头，即古时生铁铸成的高脚菜油灯碗。制作时，需经火烧、锻铸后浸入食醋中淬火，敲时发出清脆响亮的声音。（2）连环板：又称“莲花落板板”，作用与形制类似秦腔打击乐中的“牙子”，比“牙子”短而厚，长10厘米，厚4厘米，用枣木制成并用牛筋连合。（3）月琴：共鸣箱用桐木制成八角形，琴杆用枣木制成，牛筋作弦，无品位，用拨片拨弦演奏。

第六节 秦腔的音乐唱腔

秦腔的唱腔慷慨激昂、苍劲悲凉，既有西北黄土高原浑厚深沉、豪放激越的刚劲，又有缠绵悱恻、细腻柔和、轻快活泼的特点。秦腔的音乐唱腔，有“欢音”和“苦音”两种声腔和六大唱板。苦音易于表现深沉悲痛、凄楚怀念的感情，欢音善于表现轻快喜悦、爽朗热烈的情感。其基本板式有6种，分别为：慢板、二六板、二倒板、带板、箭板、滚板。（1）慢板：一板三眼，是富有抒情和叙事性的板式，苦音慢板中的低腔有“伤寒调”、“阴司调”。（2）二六板：一板三眼，是富有抒情和叙事式的板式，用牙子起唱的叫“摇板”，用锣鼓起唱的有原板、七捶大小带板。（3）二倒板：一板一眼，常为二六板转慢板的过渡句服务，有时在慢板前作为开导句。（4）带板：有板有眼，带上鼓板节奏的散唱形式，也就是“紧打慢唱”。（5）箭板：又称尖板、垫板，为无板无眼的散板，亦分紧、慢。慢箭板速度较慢，击乐锣鼓点较长，用来表现激昂豪放的感情；紧箭板又称快箭板，速度较快，击乐锣鼓点稍短，多用于表现紧张激烈之感情。（6）滚板：是一种无板无眼的特殊板式。只有苦音，唱腔富有强烈的吟、诵、念、唱等性质，能够充分表现人物极度悲恸、痛苦等情绪。滚板分滚板和滚白两种。滚板唱词有较为整齐的上下句，每句为五字，四句或六句为一段，有较强的旋律性，并有紧慢之分。滚白是一种音乐化的哭泣性散板。演唱形式是以唱夹白，表现剧中人物处于绝境和百般无奈时之情感。其为散文句，唱句和句格较自由，唱词无固定字数。

秦腔曲牌：分弦乐曲牌和管乐曲牌(唢呐曲牌、海笛曲牌、笙管曲牌、笛子曲牌)两种。弦乐曲牌主要有【跳门坎】、【小开门】、【浣花开】、【张良归山】、【柳青娘】等。管乐曲牌主要有【流水空场】、【七句半】、【水龙吟】、【寿宴开】、【朝天子】、【梳妆台】等。打击乐曲牌常用的有24种，如【豹子头】、【三槌】、【四槌】、【五槌】、【望家乡】、【浪头】等。

伴奏乐器：文场有笛子、唢呐、海笛、笙、板胡(胡呼)、高音胡、二胡、三弦、琵琶、扬琴、低胡、大提琴等；武场有板鼓、暴鼓、堂鼓、战鼓、大锣、小锣、铙钹、铰子、梆子、牙子、马锣、汤锣、碰铃、三角铁等。

道白说唱文字。关于道白说唱句子，关中西府皮影艺人的理解和操作是：“二句为对(联)，四句为诗，六句为列，八句为片。”一般来说，八句以下包括八句都为押韵的格式，要以道白形式说出，而八句以上的句子则用唱的形式表现。要害(重要)的话怕人家听不清，往往要说(白)，因为唱时有音乐伴奏等因素，可能会听得不清楚。关于说唱的难度，演戏的有句俗语：“一白二笑三乱弹(乱弹即唱)”，指的是说笑唱技艺难度的顺序：道白最难，笑次之，唱又次之。

据宝鸡老艺人韩有芳讲，皮影戏秦腔与大戏秦腔在唱腔、调门、道白、板式、乐器之使用、位置等方面都基本相同。不同的是大戏的调门、唱腔、节奏缓慢些，皮影秦腔节奏急促些，乐器少些、单调些；大戏的剧本简单些，将皮影戏本中琐碎、重复的部分删去；大戏的演员受正规专业训练，发音较准确、纯正，而皮影演员少正规训练，口语化些，有些字音发得不准，如“犬、圈、拳”等音。另如“笑”有细笑、冷笑、傻笑等多种，理解不同或不到位，笑的效果就不同。

第七节 道情的音乐唱腔

一、关中道情^①

关中道情原为坐场说唱形式，多为民间艺人逢年过节过会或农闲时围坐一起演唱，有时还对场竞赛，很受群众欢迎。明清以后用于皮影戏演出。唐《嘯余谱》有“道情乐词之类，亦谓黄冠体”；有调“一经、二词、三道情”，可知道情是由念经词曲发展而来。唱词曲调有“九腔十八调”之称，现仅流传八腔十一调。八腔即(清江引)、(金线吊葫芦)、(藕断丝不断)、(节节高)、[大连厢)、(高腔)、(推

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·省直卷》，西安：三秦出版社，2000年7月第1版，第183页。

句子)、(皂罗袍);十一调为(大红袍)、(苦相思)、(蛤蟆跳门坎)、(哀连子)、(剪花)、(拖音)、[笑板)、[榻句子)、(气头子)、(怒板)、(落头子)。唱板有慢板、:二六板、飞板、串板、滚白。除滚白外各板式分阳坡(欢音)与阴坡(苦音)。曲牌有[皂罗袍)、[耍孩儿山坡羊]等。在唱腔上有一个突出的特点,就是帮腔。演唱四句一帮腔,并分长短两类。乐器有16种,文场有板胡、二胡、笛子;武场有板、鼓、渔鼓、筒板、三才板、大锣、小锣、大钹、小钹、云锣、梆子、牙子、碰钟。以渔鼓、筒板、三才板为特有乐器。新中国成立后,又吸收了秦腔一些伴奏乐器。

二、安康道情

唱腔与板式。安康道情唱腔和伴奏音乐幽雅、委婉、细腻。板式变化规律,仍以“散、慢、中快、散为序,为七声音阶,徵调式。板式有:安板、二流、代板、尖板、赞子、摇串子、滚白、颠弦、彩簧。板有软、硬之分。软调(苦音)、硬调(欢音)。软调多表现哀诉、悲伤、忧怨情绪;硬调表现高亢、激越、欢欣情绪。板式简单,变化多样,演唱时弦乐不伴奏,只从落句开始进入伴奏过门,具有说唱音乐特点。

安板:实即慢板,板式一板三眼,4/4节拍,起落句自由性较强,“软安板”多表现哀诉、忧怨情绪;“硬安板”表现高亢、激越情绪,多用于抒情、叙事性。

二流板:亦分软、硬二流。一般为眼起板落,即2/4节拍,紧二流速度实际为1/4节拍。慢二流常表现叙事情节;如剧中人情绪转为对唱或表现急促、愤怒情绪则转唱紧二流。

代板:即导板,只唱一个上句,下句可导入各种板式。为自由节奏,以表现人物舒展、奔放情绪,音调比较高亢、激越。

尖板:无板眼,自由节奏为散板形式。剧中人常表现在悲壮或疑虑等情绪时多用此板。

颠弦:是一种有旋律性的叫板唱腔。剧中人在一种悲恸的情绪中如诉如泣地唱,随伴奏一跌一闪而谓之“颠弦”,实际只是一个单句,即可转入其他板式。

摇串子:有板无眼,似流水板,板中有唱有数。多表现欢快情绪。为1/4节奏形式。

滚白:一种节奏自由的滚唱形式,带有吟诵性。

彩簧:俗称“麻簧”。是一种唱腔中的放腔,这种放腔即叫“放簧”,仅限唱

词的下句，如需放簧时，下句唱词最后一字必须放开并帮衬词，后台即可帮腔。

“簧”分硬彩簧、软彩簧，不同板式放不同的簧。

曲牌·锣鼓打头

据了解，约有六七十首，皆因老艺人早年相继故世，留传不多。曲牌中有的借用大剧种的曲牌，如丝弦曲牌中的【十爱姐】、【撒花籽】、【摘黄瓜】，把地方民歌当做过场曲牌使用。有些曲牌，艺人在长期演出中听学来的，不知名，根据场景情绪顾名思义而取名，如【木节子】、【一担青】等。

丝弦曲牌：【柳生芽】、【姐儿好小脚】、【撒花籽】、【浪弦】、【高梅花】、【八谱】、【十爱姐】、【摘黄瓜】、【雪花飘】等。

唢呐曲牌：【大开门】、【小开门】、【江流水】、【朝天子】、【点将】、【拨火棍】即【东噜罗】、【跌落】即【叠罗】、【哭皇天】、【唢呐皮】、【一担青】、【木节子】、【宝一眉】、【五更欢】等。

打击乐分闹台锣鼓、动作锣鼓、板头锣鼓和曲牌锣鼓。闹台锣鼓：用于开演前。将所有的锣鼓点串连套打，可长可短，较为灵活。

动作锣鼓：用以表现人物感情动作，如像出场整冠、理须以及武戏开打等。鼓点有【五锤】、【列槌子】、【豹子头】、【泰山锣鼓】、【翻山鹞子】、【金钱花】等。

板头锣鼓：主要用于各种唱腔板式起板开头，以情绪而决定节奏、速度。如【导板头子】、【一锤安】、【三锤安】、【余锤子】等。

曲牌锣鼓：配合唢呐吹奏牌子伴以锣鼓。

乐器与乐队：道情皮影戏，一般由五至七人组成。如五人者：拦门一人（演唱并掌签子）；敲鼓一人兼打暴鼓、牙子、堂鼓、水子、渔鼓筒；拉皮弦一人兼打铙钹、唢呐；吹笛子一人兼大锣；打梆子一人兼打小锣。如六人者再加一人拉板胡兼打二五子（即小钹）。如七人再加一人主要吹唢呐伴奏唱腔。除拦门者主唱外，其他人员还要搭白。

皮弦：主奏乐器。竹制，琴筒粗，蒙蛇皮，琴杆短，牛皮筋作琴弦，竹片、马尾作琴弓，定“5—2”。

笛子：定弦乐器。随主弦伴奏唱腔，下开三孔为“F”。

板胡：俗称“胡胡”，辅助乐器。定“1—5”。

唢呐：辅助乐器，竹制。除伴奏唱腔外兼奏曲牌。筒音为“C”。

打击乐器有暴鼓、堂鼓、梆子、牙子、渔鼓筒、水子(碰铃)、道锣、铙钹、勾锣(小锣)、二五子(铍子)。用途与汉调二黄、秦腔同(参阅汉调二黄击乐部分)。

道情人员分工及乐器配置

主奏乐器	兼 奏 乐 器	定 弦	件 数
皮 弦	铙钹、唢呐	5 2	3
笛 子	大锣	定 调	2
唢 呐	主要伴奏唱腔、曲牌。(专人)		1
板 胡	唢呐、小钹	1 5	3
拦 门 (演唱者)	唱为主(包括各门角色)兼唢呐、钹		3
暴 鼓	堂鼓、渔鼓筒、水子(碰铃)		4
木 梆	小锣		

第八节 弦子戏的音乐唱腔

1. 唱腔与板式

弦子戏唱腔属板腔体，七声音阶宫调式。板式有：导板、一字、二流、卖调、踩弦调、翻山调、文嘹子、武嘹子、还阳板、苦平、滚板、课课子、喊腔等。

一字板：为一板三眼即一节拍，唱腔由板上开口，板起眼落。

一字板有快、慢和欢、苦音之分。欢音称为“平板一字”，表现欢快，抒情性强；苦音称“苦平一字”，表现低沉、悲凄情绪，剧中人根据戏剧情节，常用于抒情性或叙事性情景中。

唱词：句式为三、三、四的十字句。

2. 乐器与乐队

弦子戏以皮影形式演出，人员较少，使用乐器也很简单，虽有文、武场之分，还是数人一包揽。文场弦乐器有：弦胡、三弦、笛子、唢呐；武场铜器有：鼓、锣、钹、勾锣、二五子(小铍子)、铃铃、马锣等。1960 年被搬上舞台人演后，增添了二胡、月琴、扬琴等。

弦胡：主奏乐器(自制)，用大竹筒制作。筒口直径为 10 厘米，筒长 18 厘米，镶嵌泡桐木板为面。琴杆高约 24 厘米，软弓，牛皮筋作弦。定“6—3”。

三弦：辅助乐器。定“5 1 5”。

笛子：定调乐器，通常用笛为下开三孔为“D”，即民间所称“三眼调”。

唢呐：主要吹奏曲牌，筒音作“1”为“D”音。

小牙子：为击节乐器，俗称“莲花落”板，主要用于唱腔中击节伴奏。板为梨木制成条形状，板长12厘米，宽为2厘米，厚为2.5厘米，中间刻凿长槽，宽而浅，为其老牙子（即底板），上板为竹板，其长宽度同底板，中间。凿槽深而窄为小牙子。用线绳联缀一起，共制两付，演时左手执老牙子直打节拍，右手执小牙子击打花子。乐队人员分工，一人兼几件乐器，其分工如图：

第九节 越调音乐的音乐唱腔

越调戏初流入旬阳时，无论河南艺人或当地习者，道白均用河南语音，唱词吐字严遵河南字音语调，基本原封不动。唱腔板式也只有八板头、慢板、二流、大小导板；曲牌也只有【万年欢】、【梅花酒】、【新水令】等；击乐打头简单。到当地艺人学成立班时，道白和唱腔逐渐采用旬阳、安康语音，增加了哭板、滚板、尖板，渐次吸收了地方民歌【十爱姐】、【倒采茶】和汉调二黄的【芦花令】、【朝天子】、【耍孩儿】等曲牌，音乐表现力较前丰富，更具地方风味。就连长期留驻旬阳的河南越调艺人董寿亭也在越调地方化的流变中能唱旬阳语音的越调戏。

唱腔与板式。

原有板式八板头也叫大起板、慢板即一字板、紧二流、慢二流、大导板、小导板、散板等，后增加了哭板、滚板、尖板等，丰富了唱腔音乐的表现力。音乐旋律跳动较大，唱腔华丽细腻、优美诙谐。唱腔上突出的特点是放腔（习称“喊腔”）。演员在演唱时根据板路和戏剧情节发展需要而放腔。放腔是把唱腔的末一个字音拖长或缩短。拖长则为长腔，拖短则为短腔。放腔一般有长腔、短腔、尖腔、五腔。一般旦角放腔较多，演唱方法采用老配少的唱法，即用本嗓唱、假嗓放腔。男角用低声唱、高声放腔，不用假嗓。伴奏音乐分文武场面。文场乐器有弦胡（主奏乐器）、月琴、唢呐、大号（习称喇叭）。丝弦曲牌原有【万年欢】、【新水令】、【梅花酒】，后吸收汉调二黄曲牌【耍孩儿】、【朝天子】、【六么令】及当地民歌小调【十爱姐】、【倒采茶】等。武场乐器有大锣、大钹、大鼓、暴鼓、牙子、小锣、马锣、水子（即碰铃）。武场分闹台锣鼓、板头锣鼓、动作锣鼓，色括长锤、裂锤、乱石窝、翻山鹞子、紧五锤、慢五锤、金钱花、豹子头、导板头

子等等打头。

越调戏主要唱腔板路有慢板(即一字板)、二六板、哭板、尖板、二句调(亦称浪里钻)、环板、倒板、半截倒板、筋头板、大起板(亦称八板头)靠山红、滚板、跟牙子板和散板等 14 个板头,二六板有快慢之分;尖板和倒板有大小之别。运用放腔,是越调戏的突出特色,有长腔、尖腔、五腔、放腔四种。旦角的放腔多用真嗓唱,假嗓放腔,叫“老少配”。其他行当放腔少,全用真嗓。放腔的使用,一是唱腔板路的要求,如大起板,一句唱词必放三腔,倒板放两腔;二是剧情决定,凡剧情紧张,很少放腔,使其紧凑有力,剧情缓慢放腔则多。武场乐器近同汉调二黄,文场乐器有四弦(主弦)、月琴、小筒子、唢呐、喇叭(大号)。有击乐鼓点 10 余种、曲牌 25 种。

越调皮影戏班一般只有 4—5 人,一人拦门耍签,一人打鼓带牙子,一人拉四弦带小锣,一人弹月琴带大锣大镲和唢呐,一人击水铃、马锣、吹大号、收拾戏箱背戏箱。全部角色可由四人、三人或二人分唱:四人分唱叫“四顶柱”,三人分唱叫“三角撑”,二人分唱叫“打连筋”。每年春节正月初五至三月,夏秋之交六月六至八月,秋冬之交九月九至冬月十三日为班子的主要活动时间。以演庙会 and 演写戏为主,无售票演出。

第十节 八步景的音乐唱腔^①

原为说唱音乐形式,无丝弦伴奏,仅用竹制的“筋斗板”击节演唱,由于音乐简单,后经艺人在实践中不断吸收当地的“八岔”戏、“大筒子”戏以及民歌等音乐加以改造,大大的丰富了唱腔音乐与伴奏音乐,同时又有自己的独特剧目,逐渐地演变为影戏形式演出,深受山区群众所喜爱。八步景的唱腔由原来的民歌体演变为初具板腔体的音乐形态。

唱腔与板式。

唱腔与板式不叫“板”而称为“簧”。八步景腔调有老簧、小簧、月簧、反簧、哭簧、气死簧、尖板、么板、杂调等。唱腔悠扬,其规律一般为“号子”起头,中间转有节奏的唱腔,由“号子”结尾。各行当唱腔由拦门人(即掌签子)全部包唱,形式为一人唱众人合,颇具山歌风,全部击乐伴奏,唢呐只吹奏过门,

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》,西安:三秦出版社,1994 年 12 月第 1 版,第 170—171 页。

牌子以渲造气氛，演唱者多用边音翻高为假声帮腔的演唱方法。

老簧：具有一般戏曲“慢板”或“二流”板的抒情性和叙事性。节奏较为缓慢，一个唱段以“吆号子”开头，散板形式，类似“导板”，中间转为正板，上下句反复，最后以“吆号子”帮腔间以锣鼓结束。

月簧：又称“哭簧”，为2/4节奏型。多用于剧中人悲恸、深沉情绪，曲调富有抒情性和叙事性。

反簧：由两种节奏型板式构成，前半部为2/4节奏，中间转为1/4节奏型，实际起到人物情绪转换，常表现诉说性的叙事情节。

第十一节 大筒子的音乐唱腔^①

大筒子戏因主奏乐器大筒子胡琴得名，又称“拉胡戏”、“筒筒戏”。因常与八岔戏同台演出，民间通称“二棚子”。流行于安康、汉阴、石泉、旬阳、白河一带。吸收二黄戏的部分击乐打头和唢呐曲牌，丰富了音乐表现力。随着演技的不断提高，行当分工也日趋细致，出现了末角、生、老生、小生、老旦、正旦、小旦、彩旦、老丑、小丑的区别。

1. 唱腔与板式。

唱腔为初具规模的板式变化体。主要板式有：一字、四流、老板、二流、板半半板、小生调、老生调。辅助板式有阴板、尖板、数板和彩腔八板头。

一字：为大筒子慢板唱腔，板式结构为4/4拍节，曲调徐缓、平稳，长于表现抒情性情节，旋律为对仗型。此板适宜演唱十字句，一句唱词为上下两个腔节，四腔节成一唱段。唱词多则八句少则四句，系独立唱段，可自行终止。

词格：筒子戏的唱词格式仍为十字句即三、三、四；七字句为二、二、三齐言对偶句。七字句的词与腔句基本一致，唯一字和阴板十字句则上下两句词为四个腔节为一唱段。

旋律特征筒子戏唱腔音乐绝大部为宫调式，少数唱腔为徵调式。宫调式以1 3 6 5 6 2 1为基础旋律骨架；徵调式以3 5 6 2 1 6 5为基本旋律骨架。唱腔特点，一是衬词衬字十分普遍，使唱腔显得活泼、优美，加深了地方民歌色彩；二是不少唱腔结束句往往末尾三字截断不唱，如

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第54—58页。

“水深自有摆渡人”，重复后半句为“摆哟……”便留给锣鼓敲击作结束句。

2. 伴奏音乐

分丝弦曲牌和唢呐曲牌与击乐。这些曲牌与锣鼓经是艺人在长期演出实践过程借用兄弟剧种及民间锣鼓稍变之。有些丝弦曲牌艺人们多从唱腔旋律撷取片段而用，以烘托剧情、渲染气氛、场次衔接等；唢呐曲牌多用于军士行进、饮酒行令、皇帝登殿、百官朝贺等。锣鼓经亦是借用其他剧种用于演出。

3. 乐队与乐器

筒子戏音乐亦称文武场。建国前文武一次主奏大筒子胡琴兼吹唢呐，司鼓一人，一人打两件子（即锣、钹），小锣捡场人员代。建国后也增添了竹笛、二胡等色彩乐器。胡琴定弦为“2—6”，唢呐竹制，筒音为“C”。

第五章 关中影系代表性班社组织

第一节 组织结构^①

影戏班社是皮影戏生存的基本组织单位，由艺人、影箱、乐器、剧本、戏台等几部分构成。关中皮影班社大多由民间艺人自发组合而成，其基本形式既有家庭或家族班子，也有异姓艺人合伙的班社。在艺人们眼里，影箱（装影偶的箱子或夹子）的身价最高，它既是皮影戏演出必不可少的道具，也是一份价值不菲的财产，多数艺人购置不起。旧时，关中渭南一带的地方富户商贾有喜爱购置上等影箱并蓄养皮影戏班的习俗，目的多是借此来装点门面，附庸风雅，炫耀经济实力，而艺人们则因贫困而卖身其家，谋求生存。在业界，对影箱拥有所有权的人被称为“箱主”，关中渭南的这些富户商贾箱主们往往以拥有价值高、质地好的影箱和著名艺人而竞相炫耀，艺人们则凭借着富豪箱主的权势名望行走乡里，以求少些骚扰、演出顺畅。影戏艺人与富豪箱主之间的这种相互依存的关系，使皮影雕刻与演出艺术得以不断地向更高层次发展，原因一方面是富豪箱主追求与其身价相配的高质量的皮影影偶和高水平的“把式”艺人，另一方面无论雕刻艺人还是演出艺人若想以此求得生计，也都需不断提高自身技艺。也有某个艺人或几个艺人合伙购置影箱来演出的，但其影偶的品质往往是低档次的。现在，情况已发生了变化，影箱的拥有者多是艺人自己。一个皮影戏班除“箱主”外，还有一名负责戏班具体事务及演出的“班主”，又叫“领班长”。箱主和班主可能是同一人，也可能不是。一般情况下，班主是由技艺高、能服众的主要艺人担当，但并非所有箱主都需要当班主或能够当班主的。

关中每个皮影戏班都有自己的班名，其中有的是以箱主、班主的名字或艺名命名的，如“吉庆班”、“景隆班”、“祥盛班”、“德胜班”、“仁义班”、“振华社”、“金华社”、“好善班”、“益蛮班”、“一杆旗皮影社”、“十四红皮影社”等，有的是专门起的，如“同乐会”、“革新社”、“德庆社”、“光华社”、“光艺社”、“光明社”、“光庆社”等。

关中影戏各声腔剧种班社的人员组成及分工情况有所不同。

一、阿宫腔皮影班社的组织结构

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志》丛书，西安：三秦出版社，1994—2000年。

中大陕西组考察笔记。

梁志刚 2005—2006 田野调查笔记。

阿宫腔皮影戏班一般由 6 人组成。艺人的分工和职责可以由一首顺口溜概括：“签手唱戏满台跑，两手忙把签子挑；二把手帮签心要巧，还要敲锣吹大号；打板的小锣堂鼓一齐敲，填空说白凑热闹；弹月琴的没品麻，抽空跟上拍大铙；二股弦带上领头拉，着急了还要吹唢呐；拿的胡琴手不离，打梆还要带吹笛。”

二、老腔皮影戏班的组织结构

华阴老腔皮影戏班由 5 人组成，其分工是：（1）前首：也叫“前手”、“前声”、“说戏的”、“叮本的”，坐在戏台的左前方，分工是弹奏月琴，说唱全本台词，指挥全班演出，兼战鼓、板鼓、云锣、手锣等，指挥协调全班人员，也是班主；（2）签手：也叫“捉签子的”、“拦门的”，位于戏台前排正中的亮子下面，负责操纵皮影偶的表演和帮腔。（3）上档：位于戏台的左后角，负责板胡、大铙子、小铙子、长号。（4）后槽：位于戏台的后排中间，也叫“打后台”、“打后槽”，司大锣、马锣、勾锣、梆子和碗碗，武打时还要呐喊助威，“拉波”帮腔。（5）下档：位于戏台的右边中部，也叫“贴档”、“帮档”、“择签子的”、“副签手”，负责准备签子（皮影）、吹长号、打木头，也就是根据剧情进展，提前安装影偶道具，随时供签手使用，并帮签手“绕朵子”、排兵对打、拍木头、吹长号和呐喊助威一帮腔。

三、碗碗腔皮影戏班的组织结构

碗碗腔皮影戏班，由 5 人组成，俗称“五人忙”，现主要分布于渭南诸县。座次位置与老腔相同，戏班内部分工明确，相互协作，除 1 人挑签外，其余 4 人掌握 17 件左右乐器。

前首（手、声）：负责剧中各种角色的唱念，掌握剧情缓急，安排人物、场次、动作、腔调和打击乐的总体规划，司月琴、堂鼓、边鼓和手锣，另外负责开场吹打乐曲中的口技，在演出中居首要位置，也多为班主。

签手：又称“灯底下”或“拦门的”，影戏演出中的重要人物之一。负责影偶操作、道具摆布、灯光音响，兼帮腔。

上档：又称“二股弦”，司二弦子（也叫“硬弦”）、铙钹，兼管大号、唢呐，有时帮腔，属于不太忙的职务，行内称“若要闲，二股弦”。

后槽：又称“打后台”，司碗碗、梆子、大锣、马锣和铙子，有时帮腔，是不太需要特别专注的职务，有“要自在，灯影戏上打后台”之说。

下档：又称“板胡儿”，帮签（负责影偶的拆装配备），司板胡、唢呐、大号、音响和帮腔。

关中影戏班社的艺人们，在台下也各有分工：前首，因演出时最辛苦，所以保管东西少，只负责携带月琴、堂鼓和戏本，不必参加搭台拆台，但戏台搭好后撑挂亮子时必须亲自动手，与签手共同合作将亮子撑好；签手，携带影人头茬夹子、亮子（幕布）、亮棍（撑展亮子的特制木棍）和灯具，搭台时负责挖好4个立杆的坑，演出前和前首一起悬挂好亮子；上档，负责携带二弦、大号、唢呐外，搭台拆台也需从头到尾参加，旧时还要搬运5条被子；后槽，搬运全部铜器和零乱的演出道具，也得参加搭台拆台；下档，携带大夹子（影人身子和车马景片）和板胡等演出道具，搭拆台也要参加。

四、弦板腔皮影班社的组织结构

弦板腔皮影戏俗称“四人忙”，戏班由4人组成，行装简捷便利：“一辆大车四个人，绳子四条椽四根”，就可以组班搭台演出。演出时，4个人分为前后两部分：一人在台前亮子后操纵影子娃娃兼演唱的叫“前手（首）”，3人在台后为乐队叫“后手”。“后手”中，1人打鼓带弹三弦，1人拉二弦带拍铙钹，1人甩呆呆（板子）带大锣、唢呐、大号和小锣。弦板腔作为皮影形式演出，乐队具有少而精的特点，文武场面均要互相兼顾，其大致分工是：打鼓的兼硬三弦、战鼓（有时也兼小锣）；拉二弦的兼铙、唢呐；甩板子的兼大锣、长马号（有时兼小锣）；负责板胡的兼小锣、唢呐（有时兼大锣）；负责二胡的，根据情况，大锣、小锣、唢呐均可兼。

五、灯盏头碗碗腔戏班的组织结构

灯盏头碗碗腔戏班也由5人组成，但人员分工与老腔和碗碗腔有所不同，其称谓直接以所司主要乐器名呼之，具体为：（1）挑线的：位于前排正中亮子下方，负责操纵皮影，兼主唱之一。（2）敲鼓的：位于前排左边，以鼓为主乐器，兼司小锣或月琴，或司板和灯盏头一板和灯盏头不能分开（板、眼），主唱之一。（3）打锣的：位于后排左边，或带（司）月琴，或带（司）板和灯盏头，或带二胡。（4）拉板胡的：只负责此1件乐器。（5）吹笛的：也只负责此1件乐器。

灯盏头碗碗腔皮影戏演出过程中，主唱的一般是挑线的和打鼓的2人，其他人只偶尔随唱几句，无帮腔，二胡可有可无。

六、秦腔皮影戏班的组织结构

秦腔皮影戏班一般由6—10人组成：包戏1人，花脸1人，须生2人，旦角2人，敲鼓1人，板胡1人，二胡1人，打锣1人。挑签的兼唱，其他唱者也都要兼钹、梆子、扬琴等1—2样乐器。因为秦腔皮影戏一台要连演好几天，需要几个人轮换着唱才行，重点唱手需有2—3人（男、女），否则只由包戏的一人全场唱下来太累，受不了，也不太可能。

秦腔皮影戏班素有所谓“四柱”之说，指的是戏班里的4个重要角色，他们分别是：（1）灯底下的（挑线的），兼唱；（2）敲鼓的，兼唱，敲3个鼓——平鼓（双手敲）、干鼓（敲干鼓时用右手，左手摇“牙子”，叫干鼓带“牙子”）、皮鼓（用牛皮做的，双手敲），其中平鼓和干鼓传说是用野猪皮做的，现用桑木或枣木块，中间掏空，代替干鼓（2寸高、5寸长、3寸宽）；（3）拉板胡的，带唢呐；（4）旦角（也叫“二手”，女），兼勾锣、梆子、戏锣（此为6人班时，旦角要做的；7人时，扇子1人，勾锣、梆子为1人，戏锣1人，其中或挑线的；旦角必须有一个是女的，唱旦，若挑线的是女的，可兼唱旦）。

秦腔皮影戏班的人员少则6人，多则10人，其分工因此也不尽相同，具体情况如下：

6人班：（1）挑线的（灯底下、签手）1人，（2）敲鼓的1人，（3）勾锣、梆子、戏锣1人，（4）拍扇子1人，（5）板胡带唢呐1人，（6）二胡带唢呐1人，过去此2人也要带“马号”（长号，学马嘶鸣）。

7人班：（1）同上，（2）同上，（3）文场面3人，（4）大锣（勾锣）、梆子1人，（5）戏锣1人。

8人班：（1）同上，（2）同上，（3）勾锣带梆子，（4）戏锣（小锣）、扇子，（5）板胡，（6）二胡，（7）三弦，（8）月琴。

9—10人班：主要是比8人班多1—2名唱手。

据陇县皮影艺人张玉琴介绍，陇县秦腔皮影戏班在本地演出，由6人组成，有时5人也行，当地人不太讲究，若到甘肃天水演出，戏班也得要8—10人。凤翔、宝鸡、岐山、甘肃天水的皮影戏班，人员需7—10人，人数不够，主家不愿意，唱戏人也受不了一因为唱的时间长，每天3场戏、天天连着唱，上午、晚上唱皮影，下午唱自乐班。每台演出时，所有人都要上场，人多了可以替换着唱。

艺人俗语“七紧八慢九消停”，指的就是这种情形。当然，到这些地方演出皮影戏的戏班人数比陇县多，戏价也比陇县高，每本戏100元，1台要演7本（场）戏，共计700元。按规矩，戏班要免费赠送3个下午的“江湖”（自乐班），主家不再另外加钱。1本戏一般唱2个多小时，演出的时间长，人员要换着唱才行。陇县白天不唱皮影，下午唱自乐班，晚上演一本皮影戏。到甘肃天水，给当地居委会演出，1天2场，随主家意，1台戏可唱3—6天。随后到需要的人家中唱，在人家中只唱自乐班、奠酒——虽不演皮影戏，但也要拿出皮影黑虎、灵官等，说些吉庆话，这类叫平安戏。

在甘肃天水一带演皮影戏所用光源也与其他地方不同，一般上午用太阳光，阴天才用灯。

西府秦腔皮影戏班成员的称谓：“手”指挑签子的，因坐最前面而叫前手；“二手”指拉二胡、敲钹、敲锣的；“角”，原叫空色，由女子担任，司手锣，1—2人均可。

第二节 代表性班社及艺人^①

一、民间班社组织及主要艺人

1. 阿宫腔皮影主要班社及艺人

阿宫腔皮影班社主要流布于乾县、礼泉、富平等县。清代末年，乾县阿宫腔皮影戏班最有名的是任家班，艺人有任相公、任进思、任百思等；礼泉阿宫腔皮影戏班最有名的是瞎娃子灯影班、马娃子灯影班、乔娃子皮影班、友娃子皮影班；三原的王仓皮影班。当时民间流传着“乔娃子的竹棍（挑签）、友娃子的相，王仓的戏味赛蜜糖”这样的说法。富平的阿宫腔皮影艺人主要有段天焕、段明侠、王开文等。阿宫腔皮影戏班中，挑签的一般是班主，水平高者能在亮子后耍出烟火、翎子飞舞、头身分离等特技。

阿宫腔皮影戏班一般由六人组成。有一顺口溜言其分工情况：“签手唱戏满台跑，两手忙把签子挑；二把手帮签心要巧，还要敲锣吹大号；打板的小锣堂鼓

^① A. 渔汛主编《陕西省戏剧志》丛书，西安：三秦出版社，1994—2000年。

B. 李志军、谢林、马少亭、孔哲夫主编：《陕西民间艺术家》，陕西省文化厅、陕西省艺术馆出版，1996年。

C. 政协华阴文史、学习委员会编：《华阴民间艺术》，出版单位不详，1997年。

D. 中大陕西组考察笔记。

E. 梁志刚2005—2006年田野调查笔记。

一齐敲，填空说白凑热闹；弹月琴的没品麻，抽空跟上拍大铙；二股弦带上领头拉，着急了还要吹唢呐；拿的胡琴手不离，打梆还要带吹笛。”

富平县阿宫腔皮影剧团 其前身为“焕娃子皮影班”，是班主段天焕于清光绪年间，约富平的赵志奎、朱彦发，礼泉的安四、赵积福等人成立的。1952年，县政府批准段天焕皮影社为职业性的重点班社，任命段为社长，更名“民乐皮影社”，演职员有：段天焕、程应文、支树魁、党兆信、赵志奎，1953年又改名为“群乐皮影社”。1955年，段天焕收段明侠、王开文为学徒，聘请任喜德帮档。1956年参加陕西省第一届皮影、木偶观摩演出大会，演出《观表》、《剪梅鹿》、《三霄坐洞》，获演出一等奖，段天焕、党兆信、支树魁分别获个人一、二、三等奖。省电台给《寒宫认母》、《王出挂画》录了音。1957年，县政府批准皮影社属集体所有制专业皮影社。随后，又招收学员王立胜、惠东新、徐东海、邢忠友。1959年，富平县并入铜川市，皮影社改名为“铜川市阿宫皮影剧团”。1961年，恢复富平县制，剧社又改名为“富平县皮影队”。以后试排了现代剧《三世仇》，1974年参加地区皮影汇演，节目为《红灯记》中的“痛说家史”、“斗鸠山”，及《龙江颂》中的“后山访旱”，由省电台录音播放。1975年，参加省皮影木偶选拔演出，节目为《常青指路》、《情深似海》、《闸上风云》。后同华县、礼泉组成陕西省皮影木偶演出团，赴京参加全国皮影木偶会演，演出剧目为《情深似海》，颇受好评。1976年，进行了皮影改革，聘请华县魏志全刻制了大影人，试制了机关布景和道具，县文教局还资助其购置了一台手扶拖拉机作为运输工具。

段天焕（1899—1982） 艺名焕娃子，阿宫腔皮影著名艺人，家居陕西富平南董段堡，富平县皮影社社长，富平剧团艺术指导。段天焕师从友娃子，学艺刻苦，3年出师。他善于用嗓，天赋钢音、口齿伶俐，道白清晰，语言滑稽，嗓音独特，声调分明，尤长净门，语气逼真，情切意真，一举成名。段天焕能演80多本戏，拿手的有《碧游宫》、《破潼池》、《七箭书》、《四贤母》、《赠绉袍》、《天台山》、《淮河营》、《炮打台城》、《白河用水》、《汉阳院下书》、《凤仪亭》、《古城会》、《蛟龙驹》、《玉瓶赠金》、《千里驹》、《张古董借妻》等。师傅友娃子善于演唱和创造诙谐风趣的善良人物。阿宫腔皮影戏是唱、耍一人相兼，前手不得照本而唱，要把剧本记得烂熟，才能随耍随唱，耍唱合一。

2. 老腔主要班社及艺人

老腔皮影戏的根据地是八百里秦川东部、西岳华山脚下华阴市的双泉村（原名西泉店）。双泉村之名是上世纪 50 年代因其村北口有两眼泉水而得，原名西泉店。关于这两眼泉，村里的张家人还讲了一个传说：旧时风水先生说，双泉村为南边的两条龙（山脉）环抱，本是该出大人物的地脉，但因二龙追逐戏谑，到村子北口露出了龙头，形成了这两眼泉，这却露了真容，泄了真气，因此该村只能出戏子—假公卿，而出不了大人物啦！这两眼泉早已干枯，不过村里现在还有一眼常年流水的清泉。上世纪 50 年代末，双泉村东边三门峡建水电站，因电站蓄水可能淹没该村，所以政府决定将华阴、华县、大荔等县十几万人移民至宁夏。但是人们大多不愿意去，双泉村只去了十几户，而且两三年后又搬了回来，这十几户人家中有演皮影戏的，不过他们只在宁夏移民区演出。

据老腔艺人讲，张家老腔皮影已传了许多代，出了一些颇有名气的班社和艺人。过去华阴民间曾流传着“张孟儿的影子呱呱叫”，但张孟儿是何时人，无从推断。

（1）19—20 世纪中期前

这一时期，主要有张坤儿班、张怀英班、张扁儿班、张小六班、张五常班、张玉印班，其中以五常班最著名。

张坤儿班 张坤儿（约 1845—1925），班主、前首；签手张砖头（约 1850—1900，张坤儿之弟）。

张怀英班 张怀英（约 1853—1923），班主、前首，声宏如雷，有“吓死娃”之称。

张扁儿班 张扁儿，生卒年份不详，签手，老腔、时腔均能表演，俱佳，人称“双下索”。

张小六班 张小六（1853—1948），善于吸收各种剧种之长，亦能移植剧种，改编剧本，常演耍戏、怪戏、新戏，号称“天外戏”。

张五常班 张五常（1894—1951），张坤儿之子，华阴县卫峪乡西泉店人，著名老腔皮影艺人，班主，道白清晰，唱腔细腻，以净角老生戏见长，半农半艺。身高体健，脖长喉大，嗓音浑厚洪亮，天资聪敏。其父张坤儿也是著名的老腔艺人，一生饱尝艺人艰辛，厌此贱业，对儿五常寄予“光宗耀祖”厚望，曾阻其学艺。为使张家祖传的老腔戏后继有人，便传艺于侄子猪儿，苦心教诲，五常在旁

处处留心，偷经学艺，独自操琴苦练，竟学会了一些唱段。有一次，父亲出外，年仅16岁的小五常手捧月琴，放开歌喉唱，弹了一段戏，恰逢父亲归来，从远处听到他那浑厚洪亮、激情奔放的唱腔后，一反常态，正式开始授儿技艺。张五常很快掌握了老腔戏的全部演唱技艺，18岁便能登台演唱，誉满华阴。他的演唱特点是既擅演唱高亢雄壮、激昂慷慨的，也能演唱旋律优美、婉转悠扬的，特别善于抓住人物内心的变化，表达人物的思想感情，渲染剧情气氛，以声传情，以情动人。张五常能演唱50余本戏，其中流传广、影响大的有《下南汤》、《出五关》、《柳河川》、《借赵云》、《取西川》、《反平凉》、《刘秀走南阳》、《五虎投唐》、《长坂坡》、《王文秀访永宁》、《敬德投唐》、《收姜维》、《定军山》、《临潼会》、《黄飞虎反五关》、《取四郡》、《汜水关》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《罗通扫北》、《反延安》、《西凉遇马超》、《五牛分尸》、《金鸡岭》、《孙五子过江》、《西圣归天》、《取南郡》等30多本戏。他的演艺活动范围主要在华阴、华县、潼关、渭南（原为县）、大荔、河南灵宝、山西永济等地。

张玉印班 张玉印（1902—1950），华阴县卫峪乡西泉店人，面貌清俊，天资聪颖，秉性豪放，嗓音高亢清脆，声如响雷，以生旦戏见长，常给有钱人唱，演一场能挣两担麦子。从小便随祖叔父张坤儿、父亲猪儿（签儿）出外演出。耳闻目染，兴趣颇浓。父辈弟兄二门只得此子，视若明珠，娇惯放纵，任其所好，但学艺上却严格训导。父亲专门在自家上房搭一戏台，撑开亮子亲自传艺，专人送饭，不许外出。13岁学成，独自登台演唱，嗓音洪亮清脆、激昂慷慨，当即声震华阴。张玉印堪称演艺奇才，生旦净丑诸角色无一不能，更善于抓住每本戏的高潮，使同行望尘莫及。后来，张玉印进入国民党政界，任华阴县泉店车站商会会长，成为关中皮影艺人中最显达者，但演戏的癖好依旧，与一般艺人不同的是，他身挎盒子枪，还有警卫保镖。张玉印能演唱40多本戏，主要有：《王文秀访永宁》、《长坂坡》、《出五关》、《薛仁贵征东》、《下南汤》、《刘秀走南阳》、《反平凉》、《收姜维》、《五虎投唐》、《破黄巢》、《取南郡》、《取西川》、《东吴大报仇》、《借赵云》、《收五王》、《征南》、《罗通扫北》、《敬德投唐》、《儒郎成圣》、《马灵官》、《收张奎》、《临潼会》、《八仙过海》、《反延安》、《三让徐州》、《柳河川》、《收火马》等。签手张景坤，善于表现细微动作，准确传神。

（2）20世纪中期至今

这一时期主要有张全生班（革新社）、侯德娃班、吕孝安班、王振中班、任浪鱼班、张奉军班、张喜民班、张新民班、张军民班、权稳班、任麦荏班。其中影响最大的是张全生班和王振中班。近年来，还在演出的班子有喜民班、新民班和军民班。

张全生皮影班 张全生，华阴县卫峪乡西泉店人，曾祖张兴、祖父怀英、父亲天宝（签手）、叔父锁牢都是有名的老腔艺人，师承张锁牢、张玉印，“新兴堂”是他家的戏班名，家有各种手抄老腔戏100多本，最早的是清乾隆三年藏本。张全生十一二岁学戏，几乎不识字，读不懂戏文，全靠别人逐句地教，他边记边唱，甚至在梦中还念念有词，很快就拿下了几个折子戏，十三四岁时，学会了四五个本，乡亲们听了都说唱得好，很快就挑起了大梁，成为张家的后起之秀。张全生14岁那年，两班子灯影对台演戏，一班是著名艺人史长才的，另一班就是张全生家的。全生开的是《金鸡岭》，那高亢的嗓音，激越的唱腔，一开口就把观众给吸引住了，观众很快都涌到全生的台下，人头攒动，呼声迭起。史长才从台里向外探出头去，发现自己台前的人已寥寥无几，十分懊丧：“想不到我今晚竟败在这个毛孩子手里！”从此，张全生渐渐出名了，他领着张家戏班闯东走西，唱红了二华及山西、河南的几个邻县。全生演戏的轶闻很多，除和名艺人张玉印、史长才、段转娃唱对台戏外，最让人津津乐道的是五方村官僚豪绅刘必达儿子结婚时的那次经历了。当时二华的名戏班来了十几个，其中仅老腔就有五六家，搭台对擂，各显其能，刘必达亲自点戏评品高下。全生开的是拿手戏《苟家滩》。开场鼓响罢，他就铆足了劲，使出了全身功夫，一时间，高潮迭起，数九寒天，却唱得大汗淋漓，一阵阵掌声、叫好声，此起彼伏，终于压倒众魁，声威大振。18岁时，全生被国民党拉了壮丁，家里借债将他赎回来，迫于生计，他只好领了大土豪周树亭的戏箱，卖艺糊口，赚的钱多数缴给箱主。30岁那年，因过度劳累，又受了风寒，得了筋骨病，困顿潦倒，饱受折磨。

新中国成立后，县里把皮影艺人组织起来，成立了“革新社”。革新社成立后，经常到农村巡回售票演出，很快就红火起来。张全生当了3年社长，他演出的场次最多，也最受群众欢迎。一次下乡演出，原定的是全生戏，可是该县王县长来后想看一下史长才的戏怎样，就临时改了戏，谁知刚一开戏，群众就嚷了起来，还把油倒了长才戏班的人一身，长才用剪子把衣襟铰了，戏也只好停演。待

全生上台，台下的鼓噪声立马平息下来。事后王县长很后悔，向长才戏班道了歉。还有一次，革新社在三河口演出，第一晚全生演出，第二晚浪鱼演出，有人竟揭去了新贴的戏报，只把第一天的戏报露出来，一定要让全生再演。像这样的事还发生过几次，由此可见全生受观众喜爱的程度非同一般。因此，全生演出的场次最多，贡献也最大，文教局评工资时，全生的工资也最高。1950年和1951年，他两次赴渭南地区参加汇演，都得了奖。尤其1956年参加赴陕西省的汇演，不仅得了奖，电台还专门给他录了音。张全生能唱的传统戏有60多本、新编现代剧10多本。“文革”期间，老戏被迫停演。直到1975年，张全生又联络了杨兴跃、杨护国等，重新组织起来，成立了张全生皮影社，全生任社长，成员有张锁牢（后槽）、张关盈（板胡）、亭育（择签子）、张景坤（签手）、张天宝（签手，张全生父），活动于华阴、潼关等地。1980年后，戏班成员调整为张四（板胡）、张新民（签手）、张建民（择签子）。此时，张全生已年逾八旬，但他放不下他视之如生命的皮影，忙着整理资料、灌制唱片，他说：“祖传的东西，绝不能丢，老腔戏这杆旗，在咱家绝不能倒。”1990年西安电影制片厂为他摄制了电影；山西风陵渡送给他一面上书“艺术超群”的锦旗；《中国戏曲音乐集成·陕西卷》收集了他的有关资料，还赠送他一面上书“老腔正宗”的锦旗。作为民间艺人的杰出代表，张全生还曾任华阴县政协第一届、第二届委员。

华阴革新皮影社 由王润亭县长亲自组织艺人史长才、段转娃、王平安等于1952年成立的集老腔、时腔（碗碗腔）为一体的皮影班社，下设7个皮影班子，包括张全生、任浪鱼、张奉军3个老腔班和方丈、护国、兴耀、刘德娃4个时腔班。属集体所有制，指定了馍铺、油店，安排了人事，办理了演出证。县文教科派苗培德、廖雨化、吴栋梁负责该社的管理工作。革新社中，艺人工资最高30元，最低20元，主要根据技艺水平来定。革新社的成立，给皮影艺术带来了空前的繁荣，除了演传统戏，还创编和移植了许多现代戏，对社会主义文化事业起到了一定的积极作用。班社一成立，就红火起来，频繁到农村巡回演出，经济收入较好，购买了3副皮影箱。张全生当了三年社长，他演出的场次也最多，最受群众欢迎。该社活动于二华、大荔、潼关一带，颇受群众欢迎。曾招收了一批新学员。1956年，革新社参加省第一届皮影木偶观摩演出大会，荣获大会演出奖，张锁牢荣获演出个人三等奖。该社于“文革”开始时解散，艺人们各自回家，大

部分人没有受到批斗，只有赵方丈受到诬陷挨批斗，他的剧本、影偶，有的卖给了外地人，有的被偷走。1979年后，皮影戏重新活跃起来，著名老艺人史长才、段转娃、王平安等已相继去世，其第二代传人重返皮影舞台。其中主要艺人有：史长才的徒弟赵双河、段转娃的徒弟刘德娃、王平安的徒弟杨兴耀、卫存才的徒弟杨护国、灶火的徒弟魏肉，还有锁儿、兴保等艺人。他们活跃于民间，有的演唱水平已超过了师父还有所发展，但总体上是在走下坡路。时腔乐器的配奏方面，解放前后的几十年里也出了许多名手，其中影响最大的要算五方坡上村的卫存才，他擅长硬弦月琴，亦能演唱，先后跟长才、转娃等多家班子演奏。离开革新社后，又先后到陕西省戏曲剧院、甘肃省戏校、甘肃杂技艺术团参加乐队，一直工作到退休。这前后，段村的董忠运、红岩的孟安运也很出色。上世纪80年代后期，时腔皮影每况愈下，兴耀、护国、浪鱼等许多较有影响的艺人相继去世。1990年后，华阴县偶尔登上时腔皮影舞台的只有卫兴宝、赵存智和刘德娃了。

王振中皮影班 王振中，因头发自幼全白，外号白毛，1938年生于华阴南寨村。只上了3年小学，六七岁时开始学戏唱秦腔，爱好广泛，1957—1958年始改学老腔，先师从城南的郭子仁，后师从吕孝安开始时拉板胡，1959年学唱白，月琴只学了6天就能抱着唱戏了。王振中得老腔皮影戏艺人吕孝安真传后，成立了“木胜班”，在与迷胡艺人寿娃、春荣搭班期间，他把迷胡搬上了灯影舞台。又吸收了其他姊妹剧种的营养，使其老腔皮影演唱技艺不断升华。当时革新社已经成立，但由于吸收的都是有名望的中老年艺人，王振中没有在内。1961年，王振中开始自立门户，领李如林（箱主）的戏箱开始演唱老腔皮影戏，靠着高超的技艺，很快赢得了观众。他的剧本有自己手抄的，有自编的，共有六七十本。老腔以武打戏为主，剧目以三国戏最多。振中因先天弱视，不得不将剧本唱词道白背下来，能唱几十本“吃本戏”，拉、敲、弹、唱全会，也能做签手。“文革”时期，王振中顺应当时形势，在村文艺宣传队中演出现代剧目《金花银花》、《学毛选》、《学焦裕禄》等。1977年，王振中班作为华阴恢复传统戏后的第一个皮影班社，在县体育场演出了《智取威虎山》、《杜鹃山》，以及自己新改编移植的《逼上梁山》，博得了群众的喝彩、上级业务部门的肯定。接着他又改编了《闹天宫》，创编了神话《三打白骨精》、历史剧《李世民取明州》等；1993年参加了张艺谋导演的《活着》的排练演出；1995年参与了电影《桃花满天红》

的配音。王还编写过剧本《三打白骨精》、《取明州》、《白门楼》、《水淹下汪》、《回心石》、《祁祖成圣》等，有的剧本现收存在渭南市文化艺术馆。王说不喜欢唱《无量成圣》，因为它宣扬的是不忠不孝，所以自编了《祁祖成圣》，写祁祖成圣后造福后代的故事。上世纪70年代，王振中帮助湖北省戏研所剧目工作室改编《碧游宫》等剧目，振中接着参与了《中国戏曲音乐集成·陕西卷》中的老腔音乐以及《迷胡集成》的编写工作，其中的多数内容都是根据他所唱的整理而成的。为了把老腔艺术传承下去，自1981年下半年起，陕西省文化厅派专人到王家录制老腔音乐片段，1982年，印成小册子《老腔板式》，共200多页。王振中戏班的人员，先后有盛向中、李十全、曲宽玉、杨宽厚、任方圆、曲志孝、王和利、卫兴宝、任君坡等人。另外，王振中收了个女徒弟李贵珍，这在行内引起不小的震动，尤其是，老腔皮影戏根据地的双泉村（西泉店）是绝对不能接受女声来唱老腔。但无论接受与否，李贵珍学艺有成却是不争的事实。李贵珍今年40多岁，十几年前学艺于王振中，秦腔、眉户、老腔都学，人称“华阴老腔第一代女传人”。《劈山救母》改良音乐中出现由女主演唱，双泉人从不接受。

在采访王振中的过程中，老艺人即兴为我们连着弹唱了《三战吕布》、《访白袍》《罗通扫北》、《碧游宫》、《韩湘子度村英》等的几个片断：

《三战吕布》：“（刘备）从他来到汜水关，（慢板）困龙未遇春雷响，向日腾空上九天。”

《罗通扫北》丑角程咬金的丑流水：“好个舌辩徐茂公，天文地理尽皆通。众家豪杰有多少。单送我老命丧黄城。”

《罗通扫北》徐茂公正板：“七弟宽心战乌龙，何必忧虑在心中，万池陷在黄龙岭，算就今日必动兵。”

《碧游宫》广成子滚白唱段：“我叫一声三教主，三师叔，啊呀三师叔呀，弟子怎敢三闯碧游宫，只国师教门下的男女弟子，挡出宫门，不能出宫也是枉然。”

《韩湘子度村英》旦角村英流水：“忽听丫环一声禀，门儿外来了一道童，急忙莲步出门外，过路给师傅化缘来。”

1984年，王振中参加渭南地区第一次民间艺术调演大会，演唱《访白袍》，获演唱二等奖；1993年，获华阴市华山杯群众戏曲大赛二等奖。

王振中的月琴：高89厘米，其中杆30厘米，鼓高37厘米，正六边形。11

个音位，用黄蜡与松香熬制的胶固定，可移动以定音。杆为槐木，音位块为竹子，鼓为桐木，边梆为核桃木，拨子为龙柏（硬杂木）。桑木最好，硬，不走相，月琴尺寸各人大小不等。

老腔皮影的外姓著名艺人，除了王振中，还有任浪鱼、吕孝安、侯德娃等。非张家一族，他们能学到老腔，各有原因，其中任浪鱼是在张玉印“丢了”张家祖传剧本后开始演出老腔的；吕孝安是在任浪鱼之后为张家小六当长工时直接从张家学来的；侯德娃是张小六的外甥，小六无孙子，女儿又早死，侯从小在张家长大，张小六便将老腔皮影戏直接传授给了侯德娃。

近二十多年来，当地有些名气的老腔影戏班主要是：张喜民班、张新民班、张军民班。他们藏有大批影卷，其中不少本子还是很稀缺的演出本子，如张喜民的《保安门》（民国27年8月11日，张玉印）、《破曹》（民国33年3月26日）、《下南唐》（民国10年3月）、《走南阳》（民国18年4月，张玉印）、《借赵云》（张玉印）、《罗成征南》（民国27年冬月初七，张玉印）。张新民的《失街亭》（根据乾隆十年本《空城计》抄而成，1979年）、《张良归山》（张全生，宣统三年清和月立）、《空城计》（乾隆十年三月初二）、《樊梨花征西》（张全生，民国24年7月等）。

张喜民班 华阴老腔张家皮影戏班，现今最著名的班子。班主张喜民，1947年生，华阴县卫峪乡西泉店人。师承盲人李积善，也学于张尚坤、张全生。戏班主要成员为：张喜民（前声、班长）、张十民（签手）、李根贤（板胡）、张四季（后槽）、张伟东（副签手），有时张新民也去帮忙。张喜民“文革”前就演出了，1963年随家人由宁夏回迁（几年前因三门峡水库工程移民搬迁到宁夏）后开始学老腔影戏，3个月后就登台演出，父亲张志强为他挑签，师父李积善拉板胡。一般只学三个月就上场演出是不可能的，张喜民能如此，除其自身聪明灵性和“门里出身，自带三分”外，关键是身边有技艺高超的张志强、李积善、张志英三大高手护卫，演出时一旦张喜民有什么不妥，三人可替之掩饰过去。所以张喜民初出江湖，即声名鹊起，被乡亲们亲切地称为“泉店娃”。因他年龄小，又为主唱，所以大家喜欢看他的演出，每年（1963—1964）可演150场以上，每场戏价15元。喜民的人缘很好，有群众基础，考察组随新民班到王寨演出时不停听到当地人问：“喜民呢？”“喜民呢？”“文革”时，老腔皮影戏演出受到极大影响，县

里红卫兵来搜戏箱时，喜民的父亲张志强将戏箱埋入地窖中，只剩少许皮影和剧本。那时唱老戏不敢拿出“娃”（旧皮影），怕被没收，唱新戏用新“娃”（样板戏等影偶），唱的主要有《红嫂》、《红灯记》、《沙家浜》、《林海雪原》、《智取威虎山》、《王杰》、《雷锋》、《学习焦裕禄》、《毛泽东思想放光芒》、《新人新事》等。农村人不爱看新戏，戏班平时在乡里演出，多唱老百姓喜欢听的老戏，只是为应付来检查的人才临时唱新戏，检查的人一走马上又改唱老戏。现在，张喜民家仍保存有“文革”时期的新戏皮影。1975年，形势有了变化，允许有限制地演出部分老戏，《逼上梁山》、《大闹天宫》、《三打白骨精》等开始上演，但许多老戏仍不让演。“文革”结束后，皮影戏演出日渐频繁，至80年代初，则可以用“火爆”两字形容了。每年至少演150场，从初一到十五，几乎每天都有演出，皮影班社也多，戏价从60年代的15元，逐渐升到18、20、25、30、50、60元。张喜民藏有许多老腔剧本，其中不少还是稀缺的本子，如《保安门》（民国27年8月11日，张玉印）、《破曹》（民国33年3月26日）、《下南唐》（民国10年3月）、《走南阳》（中华民国18年4月，张玉印）、《借赵云》（张玉印）、《罗成征南》（民国27年冬月初七，张玉印）、《鸡鸣山》（民国10年，张五常，王振国）、《取四郡》（民国2年5月29日，张玉印）等。张喜民曾多次获奖：1989年2月张喜民参加由陕西人民广播电台、陕西省文化厅主办的“陕西地方戏澄城‘钟鼓楼杯’广播大奖赛，获一等奖”；2002年元月，由中共渭南市宣传部、渭南市文化局等主办的“渭南市‘建行杯’戏曲新剧目调演”中，张喜民作为《三英战吕布》的主演，荣获优秀表演奖。2004年8月，在首届中国青年文化周“中华青年民族特色精品展示会”上，因参加展览的作品具有民族特色，艺术风格鲜明，获“中华青年民族文化优秀传承特别贡献奖”。2004年在“华阴市‘3·15’电力杯第二届地方戏曲演唱大赛”中荣获二等奖；2005年5月渭南市第一届皮影调演获优秀演唱奖。

张新民班 华阴老腔张家皮影戏班。班主张新民，1956年生，华阴县卫峪乡西泉店人。10岁左右学艺，师从其父张全生。父在世时，常唱折子戏，父亡后始为前首、主唱、领班。现班子人员不太固定。父亲留下的皮影箱子已卖掉，尚藏有部分父亲留下的剧本，主要有：《三打祝家庄》（同治十三年十月吉日立）、《马灵官》（泉店张松林记，中华民国34年8月吉日）、《晏池关壹本》（张全生，

民国 32 年 7 月)、《稍戏本》(张全生, 中华民国 26 年 7 月)、《瓦口关(传全)》(张全生, 中华民国 30 年正月 30 日)、《黄河镇全本》(张全生, 民国 25 年 7 月 29 日)、《五路伐蜀》(张泉生, 民国 25 年 3 月)、《取南郡全本》(张全生)、《张花反延安》(张新民, 公元 1814 年春立)等。

张军民班 华阴老腔张家皮影戏班之一。张军民, 1950 年 11 月生, 华阴县卫峪乡西泉店人, 前声、班主、箱主, 随同父亲张志英, 学艺于张五常。张军民自言, 13 岁跟父亲打对睡, 睡觉时教唱, 教一句学一句, 稍有不对就被脚踢。班子人员不太固定。解放初期, 华阴的老腔班少于时腔(碗碗腔)班。“文革”时期, 老腔班增多, 时腔班减少。“文革”时期, 能坚持演出活动的为方丈、护国、兴耀、刘德娃四个班子。

3. 碗碗腔皮影主要班社和艺人

碗碗腔皮影戏产生于关中东部的渭南, 流布于陕西、山西、甘肃、内蒙古、四川等地。其戏班状况随着社会环境的变化而变化。位于关中东部少华山下, 被誉为皮影之乡的碗碗腔重镇华县, 其皮影演出和雕刻于清代乾隆年间进入繁盛期, 民国时再度辉煌。《重修华县县志稿》记述道“……清末民初演唱者二三十家”, 民间极盛时多至 48 家, 著名的班社有“吉庆班”、“景隆班”、“祥盛班”、“德胜班”、“仁义班”等。1913 年, 在新文化运动的影响下, 为宣传民主革命思想, 华县咸林中学白瑞生、顾熠山等人创建了“强聒社”影戏班, 设计制作新影偶, 自编自演《金莲痛》、《珍妃泪》、《鸦片战》等现代戏, 为民众义演。1949 年新中国成立后, 在省民政厅的协助下, 以华县城关镇刘云锋为发起人, 成立了“西安试办光明皮影社”, 在西安演出达 7 年之久。华县文化部门直接领导的光华、光艺、光明、光庆皮影社, 带动全县其他 30 多个皮影社活动于省内外。“文革”期间, 中国皮影在其他地方已被视为“四旧”, 销声匿迹, 但在华县这块土地上却能应时而变, 演出了《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》等现代皮影戏, 并一改只有男演员的传统, 增加了女演员, 使这一民族艺术薪火相传, 延续至今。华县上世纪中后期最著名的 4 个班社是: 李五喜班、李俊世班、潘京乐班、魏振业班。改革开放后, 老艺人纷纷重新出山, 收徒授艺, 还相继成立了“振华社”、“金华社”, 标志着华县皮影又进入了一个新的历史时期。

据渭南市皮影协会统计: 2005 年渭南全市有 10 个左右的皮影班社, 其中华

阴有四五个老腔班，2个时腔班社（魏存才班、赵存智班）；大荔有2个时腔班社（王进发班、段满瓮班）；临渭区有石景亭班（乐天皮影社）。现在，这些戏班的人员所属不固定，交叉组合现象明显，往往是某人接到戏后，召集其他艺人，临时组班，演完即散，相互间并无约束。人员固定的只有一两个班社，主要是华阴的张喜民班；相对固定的班社有五六个，如华县的光艺社（潘京乐班）、华艺社（吕崇德班）、振华社（姜建合班）、光华社（魏金全班），还有王水龙班、荣庆皮影社、华阴赵存智班。

一杆旗皮影社 该社是渭南市官底乡肖前村杜登科于1906年前后创办的碗碗腔皮影戏班，成员有党振江（官底乡党家村人，拉板胡）、冯新才（蒲城荆尧人，拉二股弦）、周福寿（临潼相桥人，挑签子）、张自详（下吉东关人，敲梆子、碗碗）。张自详去世以后，其位置由肖振华替代。传说该班社在行走途中，车夫挑白毛巾为旗，人问：“谁的戏？”车夫答：“看，一杆旗的。”故被称为“一杆旗皮影社”。该社成立后，活动在渭南、大荔、蒲城、富平、兰田、三原、凤翔、临潼、华阴、华县、西安等地，1929年曾去四川演出。常演出的剧目有：《十才子》、《蝴蝶杯》、《桃花庵》、《钗串鳞骨床》、《燕子侠》、《八义图》、《二度梅》、《水月庵》、《春灯谜》、《四圣归天》等。另外还有杜登科创编的《新百年》等剧。1951年杜登科去世后，肖振华在原有基础上成立了“振华皮影社”。杜登科（1879—1951），原名杜升初，艺名“一杆旗”，出生于大荔县杜家滩，19世纪80年代，因家乡遭水灾，随父（母亲已故）流落到渭南（今临渭区）官底乡肖家村。自幼读书好学，立志从艺，师从家父以及同州碗碗腔艺人白单儿，3年出师，生、旦、丑、净均能，红极一时。后创办一杆旗皮影社，能演100余本戏。1950年被推选为陕西省第一届文联代表大会代表。

十四红皮影社 该社是渭南市官底乡肖前村肖景文（师承义父一杆旗杜登科）创办于1910年的碗碗腔皮影戏班，因肖景文14岁唱戏便出了名，故人称其社为十四红皮影社。成员有冯新才（官底楼王人，拉板胡）、杨随娃（田市苏武人，拉二股弦）、胡双牛（临潼田市人，挑签子）、王保（凭信燕家人，敲梆子、碗碗）。班社成立后，多活动于渭南北部及邻县地区，1929年曾去四川，也到山西等地演出。常演剧目为《十才子》、《周仁回府》、《凤箫媒》、《二度梅》、《水月庵》、《巫峡壁》、《四圣归天》、《苦节图》、《二胡塔》等50余本。

同乐会皮影社 临渭县（现渭南临渭区）皮影班社，由信义乡石家村王悦中、石增根和中焦村的张兆丰发起，石培根、张兆发和南师乡曹家村王瑞堂联合集资，共同办起的。共有3班，第一班有王悦中、石培根、张兆丰，不足人员演出时临时借用；第二班有焦正中（北焦村人，前手）和曹家村的李咸和（板胡）、曹慎引（二胡）、曹宏烈（打后台）、曹慎发（挑签）；第三班有田鹏德（何田村人，前手），其他人员均是曹家村的，有曹树彬、曹志诚、王克勤。同乐会皮影社从1943年开始演出，均为义务的。1960年以工地文艺组名义在交口民工营、指挥部活动有半年之久，年均演出七八十场。主演碗碗腔历史剧《劈山救母》、《四圣归天》、《万福莲》、《香莲佩》、《八义图》、《菩萨卖药》等。老艺人王悦中的折子戏尤受群众喜爱，当时流传有“悦中短曲刚开口，菩萨卖药戳纸墙，会兄古城会的争，还有菜地挖蔓青”的谚语。

三合班 临渭县（现渭南临渭区）允曲乡堡里村皮影戏班。其发展历经几起几落，戏班名也数次变化。1919年，由李生财、边朴银、陶星富3户联合创办，因该班由3户3人组成，前手和挑线的又都是华县人，故起名“三合班”。演唱的剧目主要是李十三的《十大本》，因该班艺人技艺高，所以颇有名气，活动区域在宜君、耀县、黄陵、铜川等北山地带。1950年，因分红不均，人心各异，三合班解散。1963年，堡里生产队在原三合班的基础上成立了庄正社。该社由4人组成，原三合班的边朴银为前手，又培养了新前手苏俊英。庄正社刚成立，就在全乡范围内逐村演唱，主要唱现代戏，有时也到蓝田、厚镇、大王等地演出。庄正社只维持了3年多，“文革”一开始，戏箱就被烧了，班子被迫解散。1976年，苏俊英重新制戏箱，请边朴银等艺人创建了7人班子，起名“新胜社”。苏俊英唱前手，还有原三合班的老艺人边朴根，又聘请了河西村的一些老艺人。新胜社仍以北山一带为主要活动区域，由于三合班在当地一直享有良好的声誉，所以新胜社在北山一带唱得很红，加之他们演唱的剧目灵活多样，有古典戏，也有现代样板戏，并根据红事唱喜剧，白事唱悲剧，如结婚唱《槐荫媒》、《昭君和番》等，丧事唱《四圣归天》、《墨刀记》等，有时给生产队演还会先来几句开唱白，如“牛在槽头产麒麟，良马广生千里军”等，故深受人们欢迎。到了1981年，新胜社自动解散，至今不曾恢复。自1929年至1981年，历时52年间，堡里村由三合班到庄正社又到新胜社，三起三落，看起来好像是3个皮影班子，实际上，

庄正社继承了三合班，继而又产生了新胜社，一脉相承。

官道区皮影宣传队 临渭县（现渭南临渭区）官道区皮影戏班。1969 年，官道区委成立了“官道区毛泽东思想皮影宣传队”，主要由肖振华、曹彦负责，成员有左春智、苏师、胜谋、惠真慧、田改英。宣传队以演“八个样板戏”为主，另有《红心朝阳》、《骆驼岭》、《焦裕禄训子》、《换猪》、《都愿意》等剧目。戏班成员都是来自各村组的，由生产队给每人发工资，月工资最高的 50 多元，最低的 27 元。活动范围主要在渭南、箱地等地。演出时各村管饭、管接送。每场演出费 18 至 20 元不等。

景贤皮影队 临渭县（现渭南临渭区）皮影戏班。1979 年春，临渭县凭信公社景贤村史振江、史武州等人，经公社党委批准成立了景贤皮影队，成员有柳天成、侯清发、明升、代庄庄等人。演出的剧本有：《白玉钿》、《双河塔》、《万福莲》、《借亲配》、《金碗钗》、《铡美案》、《杀船》等古典传统剧。演出的现代剧有《红灯记》、《红色娘子军》等，主演是侯清发。当时主要活动在凭信、官路一带，深受一方百姓的欢迎，邀请其演出的人很多。当时景贤皮影队东到过太荔的羌白，西到过临潼的相桥，北到过蒲城的龙阳，南到过渭河边的固县村。1982 年，景贤皮影队因后继无人，尤其是主演侯清发因身体原因退出皮影队而就自行解散了。

徐发朝皮影班 临渭县（现渭南临渭区）碗碗腔皮影戏班。徐发朝，生于 1913 年，又名朝娃子、吴章娃，临渭县南师乡吴章村人，父亲徐大荣，是皮影戏板胡手。徐发朝自幼家道贫寒，19 岁跟父亲学艺，擅长生、旦、丑角戏，以清亮的嗓音和滑稽幽默的对白，表现才子佳人、丑角人物的性格。主要演出李十三的“十大本”，兼演《蝴蝶杯》、《挂画》等剧，能演出的剧目有 60 多本。

西安市德庆皮影社 西安市碗碗腔皮影班社，国营性质，1952 年 7 月成立，社长谢德隆，副社长卢成福，成员有李录荣、刘升才、郭成复、杜炳泉、廉自发、张明才、李世杰、石狮子、白兆武、段思斌、王金生等，1956 年参加陕西省第一届皮影木偶戏观摩演出大会，获集体演出奖。1957 年西安市文化局在平安市场内为该社修建了专门剧场，可容纳 400 人左右。该社一成立，就十分重视对传统皮影的革新创造，为了适应剧场艺术的需要，谢德龙对皮影艺术进行了大胆的改革，把“亮子”（银幕）放大两倍，将 7 寸皮影人改为 1.2—1.7 尺，扩大了乐

队，对原有的唱腔也做了改进，不仅使皮影艺术较以前好看了许多，也真实了许多，并分设女声和男声，改变了以前“前手”（男）一手全包的旧习，使这一民间艺术面貌一新。在剧目方面，除上演传统剧目如“十大本”等外，还整理改编了传统戏《虎皮传》、《闹天宫》、《孙猴盗扇》、《八义图》、《金碗钗》、《猪八戒招亲》等。新创作了剧本《宝娃参军》、《好保管》、《婆爱媳》、《好媳妇》等。又将现代戏《白毛女》、《血泪仇》、《三世仇》、《朝阳沟》等搬上皮影舞台。为使皮影后继有人，皮影社吸收和培养了一批青年学生，有魏明芳、陈桂侠、夏生荣、王德成、王桂中、王小清等，还帮助西安市文联挖掘并整理出碗碗腔传统剧目 200 余本。1958 年，谢德龙率“德庆皮影社”赴甘肃演出，颇受好评。1959 年，谢德龙率领“德庆皮影社”代表陕西省赴北京参加全国皮影木偶小戏调演，并获奖。谢德龙的皮影制作艺术曾受到苏联代表的赞赏。1960 年 11 月，该社正式改为“西安市皮影木偶剧团”，谢德龙继续任团长。1965 年 10 月，因传统戏封箱停演，德庆皮影社也被迫解散。

谢德龙（1900—1983） 碗碗腔皮影著名艺人，西安市德庆皮影社社长，渭南交斜镇美王官庄村人，乳名森娃子，艺号红菊花，素有“渭北红”、“铁嗓子”的美称，被“一杆旗”杜升初看中后收为徒弟，出师后，生、旦、净、丑都能胜任，尤长于“黑头”、老生及丑角，能演唱 130 余本戏，其中“吃本戏”50 多个，拿手戏有《金碗钗》、《水月庵》、《女巡按》等。曾在蒲城县杨虎成家领班唱戏，又在渭北闫彪统家领班唱戏，后一直在华县，给仲谋家领班唱戏。1951 年，应影戏艺人卢成福之邀请，渭南名艺人谢德隆赴西安演出，深受好评。经马健翎、黄俊耀、刘尚达、田益荣等人努力，在当时的省领导赵伯平、赵守一等的支持下，于 1952 年 7 月成立了“西安市德庆皮影社”，谢德隆任社长，1956 年参加陕西省第一届皮影木偶戏观摩演出大会，获一等奖。还受聘担任了陕西省戏曲研究院和陕西省广播电台文工团的艺术顾问，为陕西省戏曲研究院的音乐工作者记录整理了碗碗腔的大量曲谱。他还帮助著名演员李瑞芳等学会了碗碗腔唱腔，为 1956 年该院把碗碗腔《金碗钗》搬上大舞台起了重要作用；帮助省广播文工团著名演唱演员恩凤学会了碗碗腔的优美唱腔，通过电台将碗碗腔艺术推向全国。由于谢德隆在皮影艺术方面作出的巨大贡献，他被推选为西安市政协委员，中国戏剧家协会陕西分会理事。1983 年，谢德龙 83 岁，病故。

李世杰^① 1934年生，碗碗腔皮影著名艺人，是西安市德庆皮影社最年轻的成员，现陕西省戏剧研究院退休演员。7岁跟父亲学艺，后拜了许多老师，也向“一杆旗”、“十四红”等名艺人学了不少技艺，生、旦、净、丑样样精通，能唱上百本戏。电影《秋菊打官司》中秋菊每次出门“讨说法”时的背景音乐“唉，走咧！”就是李世杰用纯正的碗碗腔唱的；电影《红高粱》插曲中也有一段精彩唱腔是他唱的。笔者于2005年1月23日晚拜访了李世杰，老人回忆起德庆皮影社的诸多往事，感慨不已。虽年老体衰，可说到皮影戏、提及碗碗腔，老人就抑制不住激动之情，交谈中先弹唱了一段碗碗腔苦戏，又拿出自己整理的碗碗腔乐谱给笔者看。举手投足，无不流露出对碗碗腔皮影的挚爱和惋惜。

华县皮影剧团 1958年成立，共有演职人员9名，主要成员有潘京乐、郝丙黎、刘文信、吕思道等。该团演出剧目有170余本戏，主要用碗碗腔演出，间用迷糊和道情。1975年，该团出席全国木偶、皮影戏调演，《光明日报》刊登了评论文章。1976年，上海美术电影制片厂在华县拍摄了该团上山下乡演出的实况。1979年后，该团在剧目、舞台表演等方面进行了革新，并经常与省市其他剧团进行艺术交流，多次应邀到省会西安及国外演出，获高度评价。

华县皮影“四光社” 华县四个碗碗腔皮影班社，即光明社、光艺社、光华社、光庆社。上世纪50年代，华县政府文化主管部门成立该四社，组织、鼓励艺人演唱，并购置四副箱赠之，著名艺人潘京乐是光艺社的，魏振业是光华社的，*据传光华班成员之间最为和睦团结，以“仁义班”闻名。

光艺皮影社 社长潘京乐，前声，华县圣山乡潘塬村人，自幼家庭贫苦，小时候得了“癞疮头”，因为没钱治病，头发全掉光了，因此外号“秃子娃”，平日里总戴顶帽子。14岁师从刘德娃，又广拜名师，博采众长，还受过艺号假猪娃的宋文盛的指点，跟名琴师颜守箴学弹月琴，跟刘同远学腔韵。碗碗腔最讲究假声托腔（亦称稍子声），潘的一副好嗓子得天独厚，稍子声特别好，尖细而洪亮，其唱戏最大的特点是擅唱苦戏，声情并茂，字正腔圆。开蒙戏是《万福堂》、《两世姻》、《绣龙袍》。早期班子成员有：颜守箴（1902—1963，拉板胡特好，当时俗称“气死贵娃”）、王张娃（签手）、刘统远（后槽）、冯家茂（硬弦）。出师后相随的人有：颜天远（硬弦，1909）、王泰山（签手，1909）、雷云（后槽，1909）、

^① 梁志刚2005年田野调查笔记。

张沟有（板胡，1909）。15岁被雇到下庙乡地主史文信家，直到解放。1951年成立光明社，人员有：前声，潘京乐；签手，吴振玉；硬弦，吕思厚；板胡，岳新明；后槽，康志英。50年代加入合作社，一个月能挣40—50元，1956年县文化馆相继成立了光艺、光华、光庆、光明四个皮影班社，潘京乐加入到光艺社，户口也进了城，但1962年户口又下放农村。演出剧目有《检举奸商》、《三世仇》、《血泪仇》、《白毛女》等，当时光艺社的人员有：前声潘京乐、签手刘文信、后槽康志英、硬弦吕思道（或颜守箴，或吕思厚）、板胡刘新发。潘所领光艺皮影社其他成员的技艺都很高：拉板胡的刘树声（刘华）是陕西省戏曲研究院科班出身，签手郝炳黎名誉渭南，老琴师吕思厚曾在西安德庆社拉二弦，打手曹的是老艺人康志英，人才齐聚，极受欢迎。现在，光艺社已名存实亡了，潘京乐常与徒弟吕崇德或其他艺人搭班演出。

光华皮影社 原社长魏振业（前声、77岁），现班主魏金全（42岁，魏振业之子），签手。主要成员有：前声，魏振业（77岁）、董进水（63岁）、吕崇德（64岁）；后槽（台），李平安（62岁）；二弦（上档），刘兴文（56岁）、雷全印；板胡（下档），刘华（65岁）。魏金全曾到德国演出皮影戏，后来还收了几个法国徒弟。

光庆皮影社 社长李五喜，前声，艺名“桃园红”，东赵乡李托村人，小时喜爱皮影戏，想学，家长不许，便在桃园里偷学，故获此名；签手，郝炳黎，擅挑武戏，被誉为华县“把式”（技艺最好的）；板胡，颜耀荣；后台，刘念娃、于新慰；二弦，蔺堂娃。

光明皮影社 社长李俊民，小名才娃，前声，高塘镇铁李村人；签手，郝赵斌；板胡，刘金瑞；后台，郝丁才；二弦，吕耀兴。

吕崇德班 班主吕崇德，64岁，前声，大明镇吕堰村人，师承潘京乐。主要成员有：前声，吕崇德或潘京乐；签手，刘正宏（2005年去世，郝炳黎徒弟）、上档，刘正娃；板胡，刘华；后台，吕崇德或潘京乐。

振华皮影演出团 华县姜建合碗碗腔皮影班社，团长姜建合，华县下庙人，37岁，受父亲姜尚文影响，自幼喜爱皮影，13岁拜师学艺，后又师从名艺人李俊民，刻苦好学，大胆创新，字正腔圆，音韵优雅，激情奔放，能唱70多本戏。现为华县皮影协会副会长，两次赴德国演出，是华县最年轻的皮影艺人。

史长才班（华阴） 前声，史长才；签手，收涛儿；后槽，长娃（长才兄）；板胡，闫凯；硬弦，满桶。

坤胜班（华阴） 前声，段转窝；签手，杨土木；硬弦，孟福臣；板胡，童舟；后槽，孟安运。

二胜班（华阴） 前声，王平安；签手，赵灶火；硬弦，元儿；板胡，三娃；后槽，董中运。

其他还有孟丑子班、赵方丈班、杨兴耀班、杨护国（魏存才徒弟）班等。

魏存才班 华阴市碗碗腔皮影班。班主魏存才，1924年生，华阴五方乡人。15岁学艺，师从盲人根要。当时拜师，磕个头即可，有钱的箱主管吃管住，不到20岁出师。当时，岳庙乡南城村有钱有势的大财主张耀奎办了个“坤胜班”皮影班子，魏存才投之，以养家糊口。当时，一场好戏的戏价为一斗麦子，不好的为5升麦子，每月基本上可演25场。“文革”前，庙会多，戏也多，而以6月为最，俗称“六月炸”。魏的左耳稍聋，自言是职业病一演出时打击乐震的。现因年纪大，已不演出了。

赵存智班 华阴碗碗腔（时腔）皮影班。班主赵存智，50多岁，师承赵方丈，班子成员基本上是魏存才班的，较为稳定，但大多已上了年纪，活动起来不很方便。

肖振华皮影班 渭南临渭区皮影戏班。班主肖振华，渭南官底乡肖家村人，前手。8岁那年成了孤儿，师从义爷“一杆旗”杜升初（肖振华父肖景文为“一杆旗”的义子，早逝），两年后跟当地两个老艺人冯新才（乳名套柱，名二弦）、刘升才（乳名三娃，名板胡），加入蒲城县的皮影戏班。1950年，领戏班，一连半月数十天地售票演出。1951年，成立西京皮影剧社（即振华皮影剧社）去甘肃兰州南门外“屯戏场”售票演出，一本《忠义侠》竟然连续演了八晚，倾倒当地观众。1952年初夏之际，剧社应甘肃省文化局邀请，为外宾演出。皮影班的主要成员有：张胜谋，50岁，板胡；张建设，50岁，硬弦；左春智，70岁，签手，官底镇左家村人，师从“老苏师”；王兴义，64岁，后槽，官道区辛市公社布袋王村。当地人称肖家村为“皮影村”，从清末至民国，该村出了许多皮影艺人，特别是前声，知名的有杜麻子（艺名“铺地黑”）、杜升初（杜麻子之子，艺名“一杆旗”）、肖敬文（艺名“十四红”）等。

石景亭班 临渭区碗碗腔皮影戏班。班主石景亭，前声。1970年前后，石景亭组织“信义皮影队”，1997年加入德庆皮影社参加演出，自负盈亏，多劳多得，每月能挣400元左右，这样持续了六七年。2003年从德庆皮影社出来后，成立了“渭南市乐天皮影社”。此名是渭南市临渭区文体局长、渭南市皮影协会会长蒯振杰为他起的。石景亭之妻钱美玲，59岁，16岁时学秦腔，25岁师从肖振华，学唱碗碗腔。戏班其他成员有：史景龙，56岁，后槽，龙背史村三组。12岁开始学艺，师承德庆社的李禄荣、李世杰；曹保民，53岁，板胡，龙背乡北史村；张天娃，签手；张胜谋，53岁，硬弦，临渭区官底乡肖家村；雷保民，板胡。

大荔县皮影团 大荔县文化局组织的皮影团，艺人有李存才、雷振山、张义娃、雷文礼、李正明、高成林。演出于各乡镇。1973—1983年间，每年演200多场，每场戏钱年龄大的给5元，其他的4元。雷文礼因身体不好，中途回家不演了，于1983年去世。

李存才班 大荔县皮影班社，班主李存才，前声，捻桥乡雷夫村人；张双赐，后台；贾乐，签手；薛绑柱，二弦。

雷文礼班 大荔县皮影班社，前声，雷文礼（羌白镇石碑村人）、高茂子（羌白镇寺前村人，水平高，雷文礼徒弟）、田山娃（洪山村人，已逝）、段满瓮（56—57岁，沙底乡人）；签手，曹家娃（已逝，洪山村人）；后台，雷孟乾（54—55岁，羌白镇石碑村人），各种乐器均会，月琴一流，可惜没声，父子相承。

王进发班 大荔县皮影班社，1962年成立，班主王进发，63岁，前声，西寨乡西寨村人。成员均为西寨乡人，分别为：李雪成，71岁，签手；鱼清喜，签手；李水泉（王进发的舅父），80岁，后台；王栓牢（王进发的叔伯兄），硬弦；康健成，62岁，下档。

德兴社 大荔县皮影班社。班主段满瓮，前声；高成林，前声；段快车，签手；雷梦乾，后槽；王文红，硬弦；张腊草，板胡。一般为6个人，钱分7份。

大荔县碗碗腔其他艺人 王四贵，前手，石槽乡龙泉村人，去世已20多年；王凤堂，前手，沙底乡沙底村，羌白镇太凤村，已逝十几年；运金魁，前首，石槽乡西内村，已去世30多年；雷振山，签手，羌白镇西白村（沙底过来），去世30多年；张义常，签手，朝邑县朝邑镇人，“圆圈转”，能唱能挑能拉，但噪音

不太好，家传，80多岁，其父外号“四管”，打后台，也能圆圈转；柴继好，板胡，冯彬迁村人，已逝七八年了；张子英，板胡，沙底乡沙底村人，已逝30多年；张义娃，板胡，大荔县城关人，已逝近30年；张水龙，二弦，沙底村人，已去世30年；玉儿，二弦，沙底乡霸城村人，已逝30年；党憨儿，签手，石槽乡党家村人，已逝20多年；王左臣，打后台，沙底乡沙底村人，已逝30多年；柴兴儿，打后台，冯村乡迁村人，已逝二三十年；李有才，签手，李存才兄，89岁。

党志兴班 蒲城县碗碗腔皮影班。班主党志兴（已故），前声。戏班主要成员有：曹进虎，51岁，后槽；曹有财，62岁，板胡；曹万仓，53岁，帮档；王仲谦，68岁，二弦；何家录，60岁，签手；刘海潮，66岁，前声；喜寿，50岁，板胡。

碗碗腔其他著名皮影艺人

参苗子（1856—1910） 本姓王，名育复，渭南临渭区凭信乡钟南村人，唱戏吐字清晰，韵味浓烈。

郭向荣（1892—1963） 著名签手，又名向娃，渭南阎村乡申郭村人，15岁就在临潼新丰镇南柳河黄村黄会宝的皮影戏班中担任挑签，一年后，又被华县高塘北候村班主侯良请去挑签。1950年，自己成立了“民艺皮影社”。

石永庆（1914—1961） 官名光佐，乳名“狮子”，艺名“石家娃”，渭南周家乡石家村人。1939年，组织自乐班活动在渭北，被称为“西南红”、“西北红”等。1946年到西安组织自乐班演出，1949年与谢德龙在西安搭班演出，1955年参加“西安德庆皮影”社，能演唱20余本戏，生、净、丑、旦都能，刚柔并济，激越缠绵，嗓子久唱不哑，被誉为“铁嗓子”。

李映恺 1905年生，前手，领班长，雅号“十六红”，渭南信义乡上太庄人。1937—1938年在四川演出，能唱70多本戏、60多折戏。

郝炳黎 乳名忙娃，1924年生于华县圣山乡圣山村。被碗碗腔艺人谢德龙看中，收为徒弟，13岁起给师傅挑线（签），同台演出，跟随谢德龙演了33年戏。新中国成立之初，一直在华县、渭北一带演出，1952年随谢进入西安德庆皮影社，1958年因省际之间艺术交流的需要，被调到甘肃省戏校当老师。期间，认真教学的同时，还向京剧名家马连良的弟子京剧教练袁魁英悉心请教，将京剧

武打场面中许多程式、技巧，借鉴融化到皮影戏的武打表演之中，创造了许多小打技法，如：“黑虎掏心”、“单戟独立”、“捏子挖眼”、“老牛捂嘴”、“连腰转”、“背花拳”、“抢双锤”、“花战”等多种打法，大大丰富发展了皮影戏的表演艺术。1961年，郝炳黎回到家乡，先后给光庆社的李五喜、光艺社的潘京乐等人挑线。

洋县碗碗腔戏班^① 洋县碗碗腔戏班，多为继承祖传技艺的家族班子，历史上曾有过兴盛时期。民国初年，洋县、城固等地还有皮影班十多个，由于后来的战乱和灾荒，演出活动逐渐减少，到解放前夕，已近绝迹。

洋县碗碗腔皮影戏班社一览表

班社名称	创始人	活动时期
石槽灯影	正义举	清嘉庆至咸丰年间
万岭灯影	雍朝杰	清嘉庆至光绪年间
黑峡灯影	张 义	清道光至同治年间
小江灯影	李彦彪	清光绪初至清末
刘家嘴灯影	刘念存	清末至 1949 年
三里河灯影	黄正理	民国 19 年(1930)至 1958 年
雍家灯影	雍念德	民国 29 年(1940)至 1958 年
洋县皮影剧团	梁廷荣	1958—1967 年，(因“文革”解散)
洋县皮影剧团	洋县文化馆	1984—1987 年，自行解散

4. 弦板腔皮影主要班社及艺人

上世纪弦板腔的流布区域逐渐缩小在关中的礼泉、乾县、兴平一带，礼泉、乾县、兴平三县弦板腔皮影的班社主要有王天德班、张国正班、孟文秀班、刘景班、胡永春班、张教练班、建娃娃班。

弦板腔皮影戏班由五六人组成，人员固定，故有“四紧六松活”的俗语。解放后最红火的时候有 40—50 个班子，现在少多了，只有二三个班了。礼泉现在演出的弦板腔戏班主要有两家：(1) 张国正班，活动范围主要在礼泉泔河两岸及泾河以东，咸阳以西；(2) 刘景班，活动范围主要在礼泉县城以南，包括兴平、乾县。另外，还有张国正徒弟的冯启章班（不常活动），兴平县上志乡的抗娃娃班，

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·汉中地区卷》，西安：三秦出版社，1997年9月第1版，第192—194页。

韩世英班等。

礼泉县皮戏班及艺人 礼泉县既是弦板腔的根据地也是发源地。弦板腔在本地叫弦板戏，只要一说，就都知道是弦板腔的皮影戏，邻县兴平则称“板板”。当地原来流行的是阿宫腔，因阿宫腔太软太缠柔，不为人们接受，渐渐没了声息。接下来流行道情，这是由阿宫腔到弦板腔的过渡形式。后来出现了雄浑豪放的弦板腔，大受欢迎，演唱至今。一百七八十年来，礼泉的弦板腔皮影戏演出从未间断，清代中期有40多个班社，清末到民国，有15个班社，100多艺人。杨五班传了5代。咸丰年间有一名为“大丰盛”，弦板腔皮影戏班，该班文字资料已无，也无家谱，但有一咸丰十年剧本上写有“大丰盛”字样。另有咸丰七年剧本《白马坡》，以及冯启章手中的“咸丰”年间的弦腔剧本《热河避暑》。

大丰盛皮戏班 清咸丰年间，第一代：班长张长命，外号老张三，前手，生于乾隆间，咸丰时人。第二代：其子，外号小张三，前手，生活在咸丰、道光年间。第三代：小张无子，过继一子不唱戏。第四代：张玉虎（40多岁），不唱戏。

王家皮影班 礼泉县皮影班 清乾隆时期成立，创始人王文，礼泉县新时乡鹄鸽寨村人，班子由4人组成，演出时舞台在一辆大车上，王文在“亮子”前耍牛皮娃娃（皮影）兼演唱，后边有乐队3人，其中1人敲鼓带敲小锣兼三弦，1人拉二股弦带拍铙钹兼吹唢呐，另1人左手摇“呆呆”，右手摔“结子”一亦称扎板子，带敲大锣兼吹大号（三节套长号）。王家皮影班属家班性质，是个“窝传窝”流传下来的班社，王文去世，大儿子王彦声领班，二儿王彦凯为台柱。其后是大孙子王全领班，二孙子王玉为台柱。到曾孙王天德时改班为社，王天德任社长，领社演出。第一代王文演唱的是道情和阿宫腔；第二代王彦凯演唱的也是道情、阿宫腔，但已开始在阿宫腔和道情的演唱中融入弦板腔元素了，以唱文戏为主，如《百宝匣》、《玉楼挂画》、《槐荫相会》等；第三代王全，长于演武戏；第四代王天德时，已加上了硬板三弦，增加了美的韵律，弦板腔作为一个皮影剧种开始逐渐流布。王家班四代前手在礼泉、乾县等县都是名闻遐迩的，能演出剧目130余本（折），其中拿手的有《木门道》、《韩原山》、《三英配》、《天水关》、《石佛洞》、《麻姑洞》、《马陵道》、《蛟龙驹》、《追风驹》、《腾云驹》、《西番驹》、《征北塔》等几十本。清末民初，灾害频繁，王家皮影社日渐衰落，传至王天德，虽曾繁盛过，终因后继无人而散伙。

王天德(1903—1981) 陕西礼泉县新时乡鹁鸽寨村人,王家皮影班第四代传人。王天德的弦板腔灯影戏在乾县、礼泉、永寿、彬县、旬邑、长武、泾阳、三原、户县、周至、高陵诸县,几乎无人不晓。王是个多面手,随父唱影戏时,既敲板又扣锣,还要拉胡琴,甚至还得帮签子。王天德演戏认真细腻,对戏本上的字意不懂的不唱,历史朝代界限不清的不演。王有近300本手抄戏本。他虽是文盲,却根据历史故事、民间传说等资料,自编了32本戏。他唱腔的最大特点是粗犷豪放、慷慨激昂、坚韧有变,拖音宽长婉转、悦耳优美,如《祭灵》戏中刘皇叔“满营中三军齐挂孝”一句唱词,他唱得既悲壮浑厚,又哀婉感伤。王天德擅长揣摩人物心理,细致刻画人物性格,挑起影人来,活灵活现。他演唱《木门道》中的诸葛亮,性格文雅安静,举止大方,深谋远虑;演张手握长矛,吹胡子瞪眼,又有将勇兵强、无敌天下的气概。1956年,天德皮影戏团参加宝鸡专区皮影戏会演,演出《十八国临潼斗宝》,影响较大,获表演奖。又参加陕西省皮影戏会演,获一等奖。1958年,王天德进乾县弦板腔剧团当了3年教练,配合剧团将弦板腔皮影剧《紫金》改编成大戏,搬上舞台。于1981年去世,享年78岁。

张国正班 张国正,1924年生于,礼泉县药王洞乡东张村,前手(挑唱),15岁学艺,师承张赵友(同村人,前手,已故)、张彦相(前手,张彦相的师傅是其父亲,其父的师傅是本村小名叫“命娃子”的,“命娃子”的师傅就不知道了),先学锣鼓,后学挑签子和唱,除二胡、板胡外,样样都行。戏班其他成员有:张志斌,75岁,敲鼓兼三弦、小锣、鼓、爆鼓、战鼓;张志荣,56岁,拉二弦,兼铍子、唢呐、小号、长号—仿马鸣,营造战场气氛;冯启章,63岁,药王洞乡寨子村人,板胡、二弦(此为主弦)、铍子、唢呐;郑文涛,63岁,打板子兼敲锣;张志合,54岁,帮签子的兼二胡,还会雕刻皮影。

采访中,张国正对笔者说:咱这村子的弦板戏是由阿宫腔发展过来的,什么时代已说不清了,据说是项羽烧了阿房宫,秦始皇的三千嫔妃逃出来后,传下来的。明清时期,本地大财东家大多有皮影箱子和班子。我20多岁独自上台挑唱,现50多年了,原来能唱几百本戏,现在老了,忘了许多。我的戏本在“文革”时被红卫兵“破四旧”,烧掉了100多本,现在家里还有270多本。演皮影戏,识字的人可以看本演唱,不识字的只能“吃本”(记在脑子里)。我和师傅、师爷

一般都是“看本”演出，师傅张赵友能“吃本”的有几本戏，我年轻时“吃本”的有15本左右。“吃本”戏不是把剧本的全部东西都背下来，主要记住剧本中的人物名字和大概意思就行了，剩下的就由艺人即兴发挥，由于艺人的知识多少不同，随意说的成分多，张冠李戴是常有的事，有时历史剧和神话都混在一起了。看戏的人观赏水平和习惯也不完全一样，有的是听戏词看（品）文字，有的是看耍孩（皮影）的技巧，有的是看剧情。在礼泉，不同乡镇也不一样，有的地方文化水平很低，可以随便编着演唱，没人听得出来，都是看热闹的；但有的地方比较难演，像汧河以北地区，那儿的人文化层次高，懂得多，很挑剔，不能瞎编乱演。

王俊彦班 王俊彦，领班长，挑唱（前手），17岁师从王天德，先是帮签的，王天德去世后当了前手，能看本唱20多本戏，已有20多年没演皮影了，现无箱子。班子成员有：刘三，三弦、敲鼓兼小锣；李留老汉、李罗儿、任娃，二弦兼唢呐、拍扇子（锣钵）；李二老汉（已故）、王昆山（王天德之子，70多岁，已退休），打板子（重要）、勾锣、唢呐、马（长）号（有的是双长号）；木耳（已故）、王俊彦、谭四林，笛子、扬琴。弦板腔乐队中，二胡是次要的；帮签的，闲时兼更次要的板胡。

礼泉现存的弦板腔戏班还有刘景班、建娃班。刘景，56岁，挑线的，唱，包戏，柿得乡王都村人。建娃，41—42岁，挑线，唱，柿得乡王都村人。

乾县皮影戏班及艺人 乾县现有两个皮影班子，都是弦板腔，分别为胡永春班和张教练班。

胡永春班 乾县皮影戏班，人员不固定。胡永春，60岁，马连镇北上官村人，领班长、箱主、二弦、挑线、唱、文武场面；闫升，67岁，马连镇马连村人，唱弦板腔唱得原汁原味；许新平，60多岁，薛录镇大马村人，打板子（“呆呆”）打得好；胡小妮，35岁，胡永春之女，唱、挑、二胡（除鼓外铜器都会）；洛春芳（已故），前手，唱得特别好；马团月，唱；胡禄玲，板胡，且是多面手（乐器），马连镇马连村人；晁建华，55岁，氏德镇纪村人，板胡、二胡、铜器；刘守忠，66岁，马连镇高家庄人，11岁学艺于刘五（刘正兴），敲鼓、呆呆（板子）。据胡永春介绍，弦板腔的唱者最少得有3个人，也可更多，女的多唱旦角，一个班子有一名女的就行了。自己干了很多年，接触了二三十个前手，武场面的乐器

由胡提供，有时用张教练的箱子（皮影），由张当前手（挑、唱）。

张教练班 张教练，1965年生，马连镇洛坊人，领班长、箱主、前手（挑线、唱）、乐器，16岁学艺，师从洛存芳（礼泉县柿得乡张冉村人，已去世2年，张说：师傅洛存芳是礼泉弦板腔的头一把前手一唱兼挑签），18岁出师。张能“吃本”演十几本戏，“看本”唱30多本，其中以三国戏为多。1990年一年主演100多台戏，1995年演了八九十台，2000年后每年演四五十台。除演戏外，张还用自制的手工皮雕刻皮影（自学），销往甘肃庆阳。

乾县现有皮影箱子：马连镇有两副旧箱子；薛路镇坛子坊村退休教师王军，五六年前买了两副旧箱子，自己写戏，组织人演出，也能敲鼓，主要是爱好；梁村镇桑园村的赵国新，50多岁，会拉弦（板胡），不会唱、挑，有1副箱子。

兴平县皮影戏班及艺人

孟文秀皮影戏班 兴平县弦板腔皮影班社。班子成员8人，班主孟文秀（1925年生），演艺精湛，享誉兴平、周至、户县。孟文秀皮影戏班更名为“北汤台皮影社”。1956年参加陕西省第一届皮影木偶观摩演出大会，演出《乌江岸》，获三等奖；1959—1964年，北汤台皮影社被县文化科改名为“兴平县皮影剧团”；“文革”期间，戏班子以宣传封、资、修的罪名被勒令解散；1976年，戏班又恢复演出活动。兴平县皮影班在民国时有十几个，解放后还有8个。

清光绪年间，兴平县著名的皮影戏班有天训子班、换印子班；民国时蜚声西府的有陈廉贵皮影戏班。

5. 灯盏头碗碗腔皮影主要班社和艺人

灯盏头碗碗腔，又名“灯盏头腔”、“灯盏子”、“碗碗腔”、“西府碗碗腔”、“千阳碗”，主要流布于关中千阳、扶风等县。“文革”时，灯盏头碗碗腔被禁；“文革”后，也没恢复起来，20世纪80年代，宝鸡市组织各剧种汇演时，千阳县文化馆临时组织，排演了一个多月才勉强演出。当时齐文公、齐碎元还活动。齐碎元还能唱，齐文公会二胡、板会、莲花落，不会月琴、打鼓打锣。过去都是5个人一班子，一人身兼多职。现在人员也不全，基本没有活动。

齐家皮影戏班 千阳县灯盏头（西府）碗碗腔早期皮影戏班，为齐保魁曾祖父于清乾隆五十年（1785）前后创建，历经四代人的苦心经营，至第四代传人齐保魁1985年病逝，班子解散，一直堪称千阳碗碗腔皮影戏班的佼佼者。齐保魁

(1894—1985)，千阳县南寨镇南寨村齐家背后人，母亲早逝，从小随父亲四处奔走唱皮影，以兼唱灯盏头碗碗皮影戏为业，于民国27年(1938)继承父业，挑线、唱(全班只一人唱)，并开始领班，人称“齐班长”。班子主要人员有：齐保魁，挑线、唱、领班长；齐文公，月琴、三弦，齐家背后村人；冯石蛋，吹笛；齐碎元，敲鼓、唱，齐家背后村人；齐乃忠，打板子、敲灯盏头，齐家背后村人。演出区域，西至陇东，东至凤翔、岐山。拿手剧目为《剪红灯》、《五云祚》、《火龙山》，常演剧目有《五鼠闹东京》、《五福堂》、《状元祭塔》、《青石岭》、《玉山起义》、《王宝和番》、《王兴进宝》、《韩梅破三关》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《碧血剑》、《刘月礼吃面》(争老子打架)、《河州降妖》、《天竺国》、《茶壶记》、《三铺床》、《苦节图》、《太和城》、《李太白显圣》、《麒麟送子》等50余本。齐保魁从艺40余年，口唱手挑各具特色，影人弄刀舞马、坐立行走、甩发拂须、作揖听拜形象生动，舞姿逼真，唱腔别致。1960年受陇县人民剧团邀请，传授演唱技艺，排演了《金碗钗》、《五福堂》、《点红灯》、《状元祭塔》等剧目，并参加了上级文艺调演，其代表剧目有《双游狱》、《点红灯》、《乔太守乱点鸳鸯谱》等。在演出《李太白捞月》时，他将蜡烛置于罐内遮成弯月形，李白自月内跨鲤鱼而出，伸手捞月，逼真新奇，引人入胜。在演出《太和城》时，齐保魁手挑皮人，口中吹火，巧妙地制造气氛。他的挑线技术居当时之冠，对继承和传播灯盏头碗碗腔艺术做出了卓越的贡献。

李学明班 西府碗碗腔、西府秦腔混合皮影戏班。清光绪五年(1879)，宝鸡县巩家泉艺人李学明创办。由李家祖孙三代6人组成，李学明为领班，挑线、唱；长子李辛，生、净、丑；次子李德，旦；三子李侃，生、丑、净，孙子有柱，拉板胡兼唱；孙子祁芳，打鼓兼唱。三代人俗称“大碗”、“二碗”、“三碗”。光绪三年(1877)，学艺两年的李学明15岁，回乡组班，演唱剧目有《金碗钗》、《十王庙》、《菩萨降火龙》、《玉凤楼》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《洞庭湖》、《哪吒闹海》、《银索计》、《泼水计》、《坛香坠》、《王祥卧冰》、《公冶长断八岔》、《葵花镜》、《阴阳扇》、《白玉楼挂画》、《秦瑞麟不认前妻》、《惠风扇》等50多本。活动于宝鸡县东部、麟游、岐山、眉县一带。1932年，因西府碗碗腔不景气，改为西府秦腔，1961年，宝鸡市戏曲汇演，宝鸡县人民剧团聘请李辛、李有柱、李祁芳进行唱腔指导，将《借年》用西府碗碗腔搬上大戏舞台。

祁家皮影班(眉县) 为西府秦腔、西府曲子、西府碗碗腔混合的皮影戏班。清代中叶,祁家就有秦腔自乐班,领班人不详。光绪二十六年(1900),朱镇领祁家班去徽、成二县躲灾荒。当时,班内有名演员八娃:马娃(旦)、会娃(旦)、紧娃(须生)、朱娃(旦)、锁娃(板胡)、虎娃(须生),其余二娃不详,另有朱锁(净)、保平(旦)、奴奴(板胡)。民国初年,改秦腔为西府曲子,由马登科父亲领班。1932年后,又改唱西府碗碗腔。1957年参加县汇演后,经县政府批准,以祁家班碗碗腔为基础,组成了眉县重光皮影社。

阎家皮影班 人称阎班长灯影班,陇县西府碗碗腔皮影戏班。1925年前后,陇县杜阳乡胡家庄阎智娃随千阳黄里碗碗腔皮影班演唱后,于1929年租赁黄里皮影戏箱,回陇县组织艺人创办阎家皮影班,自此陇县始有碗碗腔戏。该班共5人,分挑手、前手、上档、下档、后槽。挑手主要负责影人表演、包戏、唱白、敲打灯盏头;前手坐鼓、敲钩锣、连环板、手锣;下档拉二弦、吹唢呐;上档弹月琴、吹喇叭、帮挑手添灯油;后槽工铰子、笛、唢呐、碰铃。演出剧目主要有《劈桃山》、《劈华山》、《二猴碰头》、《王翦灭六国》、《忠孝图》等50余本。该班主要活动于陇县、宝鸡县西部、千阳县西部一带,1952年阎智娃病故后自动解散。

眉县重光皮影社 眉县西府(灯盏头)碗碗腔皮影戏班。为抢救濒临灭绝的西府碗碗腔剧种,1957年,经眉县人民委员会批准,由眉县文化科主办,于同年2月17日,成立了西府碗碗腔眉县重光皮影社。县里派了朱海中为社长,吸收张荣茂、朱德明、王绪、王千红、汶长长、侯有劳、崔金田、李培玉、李水根等为成员。邀请王升荣、赵升荣打板并教唱,二郎沟孙希民、斜峪关全四拉板胡,共14人组成,采取农忙生产、农闲演出的办法,每场包场费7元,不足此收费标准时由文化科补够,高出不上交。1958年底,因演出收入锐减,入不敷出,故自行解散。

姚志一(1898—1964) 灯盏头碗碗腔皮影艺人,千阳县张家塬镇双庙塬村姚家湾人,演出的剧目中诗文较多。挑线,生、丑、净、旦都能,代表剧目有《苦节图》、《蛟龙驹》等。

千阳县现在能唱灯盏头碗碗腔的艺人只有3位了,分别是:李贵杰,1930年生,76岁,千阳县南寨镇小寨村五组人,主要唱秦腔,间唱灯盏头碗碗腔,仍能参

加演出，但没有台口。陈宝玲，女，50岁，南寨镇朝阳村二组人，曾为陇县剧团的学生，师从齐保魁，既唱大戏也唱皮影，现因家中事多，儿子不让她演了。齐润霞，女，30多岁，原来唱秦腔，两三年前才开始学唱灯盏头碗碗腔。

2002年前后，南寨镇文化站为拍电视片，组织成立了灯盏头碗碗腔皮影班，成员都是南寨镇的，有6男3女共9人，其中会唱的只李贵杰和陈宝玲二人，负责人是文化站站长樊传强。成员有：李贵杰（唱）、陈宝玲（唱）、齐润霞（唱）、齐常润（男，60多岁，月琴，不唱）、谢红莉（女，30岁左右，挑线）、张德财（50多岁，板胡）、张根茂（50多岁，二胡）、张有成（50多岁，笛子）、齐存让（60多岁，打板子和灯盏头）。2005年县、市、省电视台将南寨镇灯盏头碗碗腔皮影班演出的节目录了像，宝鸡市电视台还将其制作成光盘。

如今现在千阳县还有五六副皮影箱子，其箱主分别为：郭九成，50多岁，城关镇西关人，只出租箱子，不参加皮影演出，是个为白事吹唢呐的吹班头；刘居田，50多岁，城关镇西关人，不会唱戏，只出租箱子，会吹唢呐，也是吹班头，其父是皮影艺人，已故3年，有3副箱子，卖了1副，一副刘居田用来出租，据说另一副箱子是陇县陈招贤刻的，最好，不露面；仵勤功，50多岁，城关镇西关人；赵喜让，50多岁，南寨镇三合村；任朝凤，30多岁，崔家头乡段家塬人。

李有才班 扶风县西府（灯盏头）碗碗腔皮影戏班。1942年，扶风县黄堆乡齐镇李有才置箱组班，农闲演出，农忙稼穡，活动于扶风、永寿、乾县、武功、眉县、岐山、麟游、宝鸡县一带。班长李有才，生于1920年，挑线技艺精湛，也敲鼓、包戏，可包戏独唱42本碗碗腔剧目，主要有《黑松林》、《柳河川》、《白玉楼》、《龙泉剑》、《草桥关》、《全家谱》、《双银镯》、《打灯棚》、《三上坟》、《三元征北》、《双报恩》、《雪山梅》、《马破曹》、《邓艾取川》、《鸳鸯瓶》、《福寿图》、《龙凤灯》、《四花玩灯》、《马天龙走国》、《田发章走国》、《杜十娘》等，还有方言小喜剧《玩会》、《秃娃尿床》、《邱旺作诗》、《北邙山》、《双合印》、《捉蚂蚱》等。所演稍戏，诙谐滑稽，逗人发笑。从1965年起，该班先后10余次参加省市皮影调演，曾多次获得奖励。

扶风县现有灯盏头碗碗腔艺人为：齐峻乾，67岁，黄堆乡（现法门镇）人，主唱，挑线，多面手，吹拉弹唱面面俱全，藏有三四十本剧本；齐锁银，40岁，

齐峻乾之子，吹笛子，挑线；李海宁，女，33岁；李毛旦，著名灯盏头碗碗腔艺人李有才之子。

6. 秦腔影戏主要班社及艺人

慕仪马家皮影社 宝鸡陈仓区（原宝鸡县）西府秦腔皮影班，由慕仪乡慕仪村马好善的祖上创办。其父马般般系清末民国时期艺人，挑线技艺精湛，唱腔声音洪亮。马好善10岁随父学艺，天资聪颖过人，生、旦、净、丑皆能演唱，声腔婉转、宽厚洪亮、吐字清晰，所唱《滚龙床》、《孙猴坐洞》、《下河东》、《蛇蝎洞》，曾轰动岐山、宝鸡、凤翔一带。1955年，参加宝鸡地区民间业余戏曲汇演，获一等奖。1956年春，在陕西省民间艺术汇演中，该班演出的《孙猴坐洞》获一等奖。马好善曾先后任宝鸡县第五届人民代表大会代表和宝鸡县政协委员，1983年病逝。

慕仪贾家皮影班 宝鸡陈仓区（原宝鸡县）慕仪贾家堡贾烈贤创办的西府秦腔皮影戏班。贾烈贤主唱旦角，精于挑线，挑线技巧娴熟高超，为同行称道，双手能挑9人4马，表演马上马下十八般武艺，镗里藏身、马上射箭、杀回马枪等，行动灵活，技法奇特高超。常活动于岐山、宝鸡、凤翔一带，为皮影戏班社中较有影响的班子。

韩有芳皮影班 正名为硤石乡皮影班，宝鸡市陈仓区（原宝鸡县）硤石乡秦腔皮影班社。班主韩有芳，生于1931年，硤石乡六川店村人，4岁开始学秦腔，后师承皮影戏挑签子的孙喜才。未拜师前曾学过“胡胡”（解放后叫板胡）。他对笔者说：师傅先叫我跟着他拉了3台戏的“胡胡”，然后才收为徒弟，学挑签子，一年后我就可自己挑、演了，然后又自学敲鼓。我没文化，不识字，但记性好。拜师时，师傅给我做了一身衣服，我（们）这里拜师时都不用给师傅钱礼，但逢年过节就要买些礼品拜望师傅，一年四季八节中的春节、仲秋、五月端阳节、重阳节这四个节一定要看望师傅。师傅要是看上你就愿意收你为徒，不存在教会徒弟饿死师傅的习俗。我师傅去世20年，我师娘还活着，我还走了（看望）多年，直到她去世。这是凭良心的事，也有的徒弟不像样，师傅在时（活着）也不拜望，甚至不认师傅。师傅师娘对我很好，我师傅教了3个徒弟，只我一人学成。这里的师傅授徒一般不保留，喜欢你就多教，我师傅对我好，全都教我了。过去的影灯为青油（菜籽油）灯，后来是汽灯，现在用的是电灯。油灯为1—4个捻子，

电灯为 200 瓦左右的。我发明用 3 个灯——在 1 尺长的小木板上固定绿、白、红 3 个灯，各灯都有开关，平时用白的，演神界、阴曹地府时用绿的或红的。常演的本子有：三国的《冲钢剑》（又名《赵济图跳井》）；隋朝的《全家福》；唐朝的《唐王征西》、《温河》（也叫《瞻前影》，讲的是唐僧收沙和尚）、《刘全进瓜》、《唐王游地狱》、《黑风洞》（又名《王恩十一拜弟兄》）、《红灯记》（又名《孙纪高卖水》）、《程兴远和番》（又名《两朵梅》）；宋朝的《包爷（拯）三下阴曹》、《包爷卖布》、《李世民》、《乾坤带》（又名《斩秦英》）、《霍氏骂殿》、《香莲串》、《富贵图》、《御当案》、《二龙山》、《杨文广征西》、《杨木孔下穴》、《铁壳坟》、《马靴子》、《铁罗成》、《目连救母》；明朝的《北风图》、《朱元璋起义》、《麒麟送子》（又名《朱洪武出生》）、《东台挡将》、《永乐王还愿》（又名《黄州卷》）、《黑染》（又名《审周爷》）；清朝的《热河祭灵》、《鸳鸯帕》。

戏班有七八个成员，现为 7 人，最多时 8 人。班子里除吹笛、唢呐等占住嘴的外，其他所有人都会唱，且一兼多职。挑签的马国强，83 岁，硖石乡姜王村人；拍钹的程子科，68 岁，硖石乡六川店村人；板胡朱英灵，70 岁，硖石乡六川店村人；旦角韩英花，49 岁，硖石乡六川店村人；二胡温志成，60 岁，甘浴乡甘浴庙村人；旦角温灵梅，44 岁，甘浴乡甘浴庙村人，温志成之女。此班人员较为固定。韩有芳次子韩冬生，1958 年生，22 岁开始学艺，业余唱过大戏，跟父班唱秦腔皮影戏有七八年，敲鼓，唱小生，4 年前不唱了，因为戏少价低，顾不了家用，现在西安建筑工地打工。

韩有芳家的乐器尺寸：勾锣（铜质），直径 51 厘米；钹（铜质），直径 28 厘米；手锣（铜质），直径 22 厘米；战鼓，直径 25 厘米；平鼓，直径 23.5 厘米；尖鼓，直径 23.5 厘米。

中和堂皮影班 宝鸡市陈仓区秦腔皮影戏班。领班长柳天宝，1955 年生，宝鸡市陈仓区上王乡姚家崖村人；挑线刘九文，小名刘文芳，1945 年生；司鼓王新民，1942 年生，陈仓区贾村镇玲珑村人，1952 年开始学大戏的生、旦角，亦挑线、包戏（又名“包本”，即熟知该本戏的故事情节以及所有角色的唱词，并能讲、教、演唱）；板胡柳天宝，1955 年生，县功镇姚家崖村人；二胡李正会，1943 年生，金台区硖石乡红硖村人，幼年学二胡、唢呐；旦角王秀芬，1960 年生，渭滨区石坝河乡范家庄村人，学皮影戏有四五年。2006 年 2 月 11 日，笔者

由宝鸡市群艺馆退休副研究员赵家瑞引领，观看了该戏班在宝鸡市陈仓区县功镇李家崖龙渠堡演出的庙会戏，看到庙内张贴的账目清单，捐了些布施，吃了顿庙会饭。

张全德班 宝鸡市陈仓区木樨乡秦腔皮影班。张全德，70岁，箱主、板胡、喇叭、唢呐、领班长、写戏。成员有：张新文（64岁，唱溜子、须生、挑签）、赵占荣（周原乡蔡子村人，包40多本戏，花脸、挑线子、敲鼓）、赵乖让（35岁，二胡、花脸）、刘天信（女，45岁，旦角，周原乡刘家村人）、玲玲（女，45岁，周原乡刘家村人）。

强生富班 宝鸡市陈仓区（原宝鸡县）秦腔皮影班。领班长强生富，1943年生，宝鸡市陈仓区县功镇张家什字村人，学过板胡、唢呐，1964年跟皮影班拉二胡，拉过料子戏，后停了一段时间，至1997年又跟皮影班；箱主谭青，1935年生，金台区金河乡浴池村人，1956年左右开始学艺，学吹唢呐、鼓、二胡、唱，皮影箱子有32个身子、107个头、桌椅4套、花草2片，是5年前花了260元钱从别人手里买来的；挑线蔡生权，1946年生，陈仓区贾家镇龙新村人，1981年开始学皮影，会板胡、二胡、唢呐、锣，能包唱15本戏，师傅强义，71岁，贾家镇人；旦角吴英娥。

贾村张小明班 宝鸡市陈仓区（原宝鸡县）秦腔皮影戏班，由贾村镇张小明于1983年组班，主要活动于原宝鸡县境内及甘肃天水一带。张小明自幼学唱皮影戏，挑、敲、唱全能，戏班成员有刘金霞（女）、胡居省、张三才、胡玲霞（女）等。

陇县皮影戏班 据陇县皮影艺人康福海介绍，陇县的皮影戏班最多时有20多个，大约在上世纪80年代，现在没有市场了，剩下十几个，其中演出台口稍多些的有六七个班子，但主要是给庙会唱，其他场合都不唱了，也没有师傅再带徒弟，年轻人也没有想学的。陇县皮影戏班最少由6人组成，最多12人，一般多是七八个人。现有皮影戏班的领班长分别是：（1）县城：a. 王宏喜，79岁，城关镇段家庄人，唱了一辈子，现在还唱，而且挑线、鼓、板胡都行，还包戏、写戏，陇县老艺人现在只此一人了。王宏喜全家皆能唱，有箱子，现住在县城，儿子承包了一个大戏舞台，戏也多。b. 张玉琴，女，60多岁，是木偶皮影相结合的班子，现有皮影和木偶箱子各1副，能唱、挑线、梆子、勾锣，原来在凤翔

学皮影、唱戏，在陇县知道的人不多，1990年后回到陇县唱，逐渐有些名气，1995年在陇县供销社主办的秦腔比赛中获一等奖，从此打响了名号。c. 白志忠，30多岁，城关镇神泉村人。(2) 温水镇：a. 王龙成，60岁，峡口村人，打鼓、领班长、包戏、写戏、唱，现无箱子。b. 张万林，30多岁，12岁学皮影，现有木偶、皮影、大戏3副箱子，擅长唱、挑线、鼓等，技艺较全面，该班的皮影戏演出场次较多。c. 李万林，40多岁，有皮影、大戏两副箱子，戏也很多。d. 仁全德，40多岁，领班长、挑线、写戏，有皮影、木偶两副箱子，“台口”（演出）多。e. 任全德，40岁上下，温水镇人。(3) 东南镇梁村：a. 陈栓，60岁，擅长唱、板胡、写戏，一家三口都唱（儿子、女儿），有皮影、木偶两副箱子。b. 陈栓荣，60多岁，东南乡梁家村人。(4) 东风镇峪头村：张有为，60多岁，唱、鼓、箱主、包戏、写戏。(5) 固关镇水滩村：何春江，60多岁，鼓、箱主、包戏、写戏。(6) 凌府下镇凌府下村：王平仓，60多岁，箱主、包戏、唱、锣底下。(7) 曹家湾乡金山寺：张全定，40多岁。另外还有些散零班，自己没箱子，演出也少，偶尔写出戏，临时找人组合唱。

陇县民乐木偶艺术团 即张玉琴皮影木偶班，成员有：(1) 挑线的，安小红，男，36岁，温水镇安家堡人，不多唱，小生，学艺约20年；王陇琴，女，33岁，陇县杜阳镇下梁泉村人，唱旦角。(2) 扁雷子的（打鼓的），宋军校，男，40岁，东南镇张家庄村人，唱（花脸、须生）、锣、钹、挑线。(3) 拍锣钹的，卢连义，男，60岁，杜阳镇下梁泉村人，包戏、唱（除旦角外都唱）。(4) 打锣的（大锣、小锣），李秀琴，女，54岁，东风镇盖头村人，唱旦角、小生（较少）。(5) 扯丝的（拉板胡），刘金田，48岁，千阳县草碧镇辛家村人，唱花脸、丑角、唢呐。(6) 拉二胡的，张友生，50多岁，固关乡殿嘴村人，唱小生、须生；兰乃堂，50多岁，千阳县草碧镇雨花村人，唱须生，不会吹唢呐。张玉琴说，她这个班子的人员是固定的，大家在一起十几年了，从未分开过。其他班子的人员多不固定，往往是临时性的，一料子开戏前才叫人组班。领班长名声好的，艺人们就愿意跟着干，名声差些的，叫人组班也较难。皮影戏班人员的选择是双向的，领班长选艺人，想找技艺水平、性格素质都好的艺人，而艺人也不是被动的，也选择技艺、心态、名声好的领班长，到名声不好的领班长那里演出，也有损自己的名声，降低自己的身份。皮影戏是小戏，现在组班演出不用办任何手续、证

件，大戏班子就需要经过政府部门审批，办好经营许可证才能演出。

王宏喜班 王宏喜，80岁，陇县段家庆人。班子人数六七人。领班长：王宏喜；板胡：康宿海，唱生角，板胡拉得好；刘恩成，40多岁，牙科乡三里营人，唱生角、拉二胡；打鼓：王凯，34岁，王宏喜的次子，打鼓、挑线；旦角：寇存爱，王宏喜的二儿媳，32岁，唱旦角、挑线子，除板胡外都会；板（二）胡：徐继元，41岁，温水镇温水村人，板胡、二胡、唢呐，不唱；挑线：韩虎祥，31岁，东风镇赵家山村人，挑线、锣、唱生角、打鼓。此班人员不固定，自由组合，互相串班，现在的年轻人即使学会了也多不愿唱了。

千阳县秦腔皮影班社、影箱及艺人 上世纪80年代，千阳县的皮影戏班有将近20个，现在只剩四五个了。另外凑合着不讲质量的（唱腔、挑线都不够好的）还可组织几个班子。这些班子是：余海娃班，城关镇西关村3组；郭九成班，城关镇西关村；陈乃强班，城关镇西关村；刘忠武班，城关镇；刘居田班、城关镇西关村1组；仵珠林班，城关镇；杨玉虎班，柿沟乡英明村；任勤发班，柿沟乡水沟辛家沟村1组；何九龄班，双文家坡乡宝丰村；何全周班，双文家坡乡宝丰村；王虎豹班，南寨镇朝阳村；李贵杰班，南寨镇小寨村；李启祥班，沙家凹乡水泉村；刘实忠班，崔家头镇刘家塬村；郭五福班，崔家头镇；赵兴山班，崔家头镇；任菊爱班，张家塬王家庄；杨春梅班，草碧镇。

千阳现有6副皮影箱子，其箱主分别为：任朝凤，崔家头镇段家塬村人；仵勤功，签手、不会唱，城关镇西关村人；赵喜让，南寨镇三河村人；郝炎访，张家塬镇寺坡村人；戚志升，水沟镇水沟村人；刘居田，50多岁，城关镇西关村人。皮影艺人中能唱能挑线的有七八人，最好的是雷睡娃，77岁，城关镇侯家坡人，能两手同时挑线，一手挑三四个影人，善耍马人、鞭花，十分逼真。

余海娃班 千阳县秦腔皮影戏班。领班长余海娃，自有皮影、木偶两副箱子，两个戏班，皮影、木偶均演。主要艺人有八九位：余海娃，城关镇人，1948年生，从艺40年，领班长、写戏、包戏、挑线的、唱花脸、胡子须生、司鼓；任朝凤，35岁，崔家头乡段家塬村人，学艺10余年，箱主，家有皮影、木偶两副箱子，原来还有大戏箱子，挑线、唱；钱孝连（打锣的），69岁，甘肃省灵台县邵寨镇山联村庙下社人，从艺20年；赵巧惠，46岁，从艺20年，旦角，陇县南寨镇新西村人；李润生，二胡，43岁，凤翔县汉封乡豆村人，学艺21年；申

正强，板胡，43岁，文家坡乡宝丰村人，从艺23年。秦腔皮影戏班有4个重要角色，称“四柱”，余海娃的两个戏班中，一班的四柱子为余海娃（包戏）、赵兴山（板胡，崔家头镇庄科村人）、赵巧惠、刘复忠（挑线，有木偶箱，刘家塬人）；二班的四柱子为余海娃（包戏）、李荣生（板胡）、任朝凤（挑线）、齐润霞（旦角）。余说自己班子的人90%是固定的，矛盾少，而有的班子常闹矛盾，人员变化大。余前些年曾同时领过三四个戏班，后来市场小了，改领两班木偶、1班皮影，现在木偶不太行了，只领1班木偶、1班皮影。

余海娃既是皮影艺人，直接参加演出，也是皮影木偶戏的经营者：写戏→组织戏班演出→戏价抽成，只要写下戏，随时都可同时演出三四台戏，在县上也有些小名气，县里需演皮影的大多找他，因此生意还是可以的。有一年仅正月十五一天就写了6台戏，2006年正月十五晚上又写了3台戏，同时在千阳县城里的3个地点演出，据说属于县里统一安排的元宵节民间娱乐活动中的一项。作者看到的是在县政府、政协大门右侧由余海娃领着的演出。不知是因为另一处正在上演大戏的缘故，还是同时上演3台皮影戏而使观众分散了，此处的影戏亮子前冷冷清清，只有一位老人蹲在稍远处，不知在看还是听。后来大戏散了，回家路过此地的人纷纷驻足，观看片刻又散去，留下些孩子好奇地玩着。

吕启孝班 千阳县南寨镇皮影戏班。吕启孝，南寨镇朝阳村人，领班长、写戏、板胡、唢呐。该班的四柱为：吕辰存、何德发（60多岁，文家坡乡何家沟村人，挑线、敲鼓）、李惠琴（40多岁，南寨镇朝阳人）、赵真让（60多岁，箱主、挑线）。

王庆皮影戏班 岐山县皮影班社，系岐山县马江乡何家村王庆于清康熙年间创办，至今已传了六代。所唱声腔历经弦板腔、灯盏头（西府）碗碗腔、西府秦腔，班名有乐盛班、新义班、王云飞皮影社。创始人王庆，演弦板腔皮影戏约50年；第二代王忠在清初唱弦板腔，后改唱西府（灯盏头）碗碗腔，唱了约40余年；第三代王振彩，仍唱西府（灯盏头）碗碗腔50余年；第四代王静荣，先为西府（灯盏头）碗碗腔，剧目140余本，后改为西府秦腔，剧目300余本；到了第五代王积财和第六代王云飞，均演唱西府秦腔。该班主要活动于宝鸡、咸阳、西安和甘肃天水、庆阳地区一带。

王云飞皮影社 系岐山县王庆皮影戏班第六代班社。王云飞，1941年生，

陕西岐山县王家皮影戏班第六代传人，“王云飞皮影班”班主，原名王明君，艺名王云飞，皮影技艺高超、知识丰富，堪称陕西西府具有代表性的著名秦腔皮影演出艺人。戏班共有10人，分工如下：挑线的：王云飞，兼唱花脸，也唱生、丑、净、旦，领班长、包戏、写戏、箱主；扁雷子（敲鼓的）：李启劳，77岁，鼓（班鼓、战鼓、干鼓）、牙子，兼唱须生，宝鸡县阳平镇红远村人；赶台铃的（打锣的）：赵怀斌，70岁，锣、梆子，兼唱小生，岐山何家村人；拍栓子的（拍钹的）：林志兴，钹兼唱须生，住在岐山雍川镇解刀村；赶小铃的（提手锣的）：景爱仙（女），40多岁，手锣、旦角，凤翔县宏水镇刘家塬人；板胡：周广田，74岁，板胡兼唢呐，宝鸡阳平镇联合村人；二胡：赵宗禄，50多岁，二胡兼唢呐，阳平镇安来村人；打扬琴的：杨仁权，50多岁，阳平镇宝丰村人；旦角：王秋占（女），40多岁，旦角兼帮签子的（协助挑线），宝鸡市阳平镇曹家村人；机动：可有可无者，若戏价高就叫个唱花脸的来，若低就不叫了，由王代替。

师承技艺情况：王云飞的皮影技艺既有家传成分，属皮影世家，也向其他名艺人广泛学习，汇众家之长。第一代：王庆；第二代：王忠清、王忠朝、王忠实；第三代：王振彩、王振顺；第四代：王静荣；第五代：王禄才、王堆财、王积财、王积王；第六代：王世明，王云飞（王明君）、王武魁。据王云飞介绍，王家戏班六代人中，他对前几代的情况知道的不多，只听长辈说是唱弦板腔和灯盏头碗碗腔的。第四代王静荣，小名王杜荣，能唱400多本戏，没有文字剧本，都记在脑子里，是“三口腔”一花脸、须生、旦角都能唱，唱的戏很正规。王静荣吸大烟，死时50多岁，当时孙子王云飞才2岁多，被抱在大人怀里捧着灵牌给爷爷送葬。俗言道唱戏伤气，抽大烟也伤气，王静英两样都占，是得气管炎一类病死的。第五代王积财（1906—1984），包戏、鼓、挑线，有箱子，新中国成立后破除封建迷信，一些戏未能传承下来。第六代王云飞，因属小龙，爷爷给起名王明君——中国式长辈对晚辈的厚望显而易见。不过他本人似乎更喜欢叫王云飞，毕竟在皮影界里王云飞这个名字是响当当的。王云飞8岁随父学秦腔耍皮影，14岁就当上了领班长（班主），包戏、签手。他的皮影技艺来路较多，师从非一，有从父亲那儿学的，也有向其他著名艺人学的一王家有皮影箱子，谁来用箱子他就跟着去学。岐山过去有名的皮影戏艺人四海、董步荣、杜好力等，他都跟着学过。跟四海学《青龙关》、《淮土关》、《天水关》，随董步荣学《周公征东》，向杜好力

学《抱琵琶》、《白蛇盗草》、《张良归山》，等等。这些名艺人对他一点都不保留，既教剧本内容（口传），又教挑线演技、唱腔道白。这些戏他父亲都不会一过去爷爷会，可惜爷爷死时他才2岁多。王说自己挑线的技法与东路的有所不同，如武戏中的武打厮杀，东路的是人身连头一卧地就算杀了，而王的则是真砍真杀，杀人头落地还要用刀枪挑起来，东路的没这技术。王擅长武戏，所用的影偶枪刀都比东路的长。同时，王喜欢说唱丑角、花脸、须生，特别是丑演得好，凡有戏，其中丑的说唱都由王一人包了。应该说王家的皮影戏班已传到第七代了，即传到王云飞之独子王同兴了。王同兴生于1970年，14岁学艺，先学的挑线，18岁出师，能挑、唱（须生）三四十本戏，也能写戏、包戏、当领班长。但因现在戏少，没台口，王同兴唱不出名气，只好外出打工。虽然甘肃还有些皮影戏演出，可戏价太低，一台150—250元，平均每人一天10—20元，不如打工挣的钱多。

王说：唱秦腔皮影的没有剧本，都是师傅口口相传、学到肚子里的，戏中有很多象声词、语气词，用剧本不方便，艺人也多不识字。王云飞能唱七八十本戏，生、丑、旦都唱，包戏嘛唱啥像啥，经常唱的剧目有：周朝戏《周公征东》、《文王聘贤》，列国戏《斩金堂》、《伐子都》，晋朝戏《蛟龙驹》、《司马冒断阴曹》、《大香山》（又名《香山还愿》），汉朝戏《尧刚征南蛮》、《富贵图》，隋朝戏《全家福》、《临潼山》、《秦琼表功》，唐朝戏《罗通扫北》、《斩秦婴》，宋朝戏《杨二郎劈桃山》、《程翔劈华山》、《五鼠大闹东京》，明朝戏《麒麟送子》、《百凤图》，清朝戏《财神图》、《香莲串》，解放后新戏《李双双》、《红嫂》、《电杆河边》，样板戏《红灯记》、《白毛女》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等。王说，过去常常是没箱子的艺人比有箱子的唱得多唱得好，因为有箱子的一般是自己写下戏或被邀请才去唱的，而没箱子的不管谁写下戏只要叫了都会去，演的机会多场次多，加上有“得卖劲唱，要不人家下次不叫你了”的心理，自然就唱得卖劲，技艺水平也就提高得快了。

岐山县过去的著名皮影艺人还有四海、董步荣、杜好力。其大致情况如下：

四海 姓不详，岐山县南关人—那儿的人都姓宋，四海可能也姓宋吧。过去，许多艺人都只知艺名，真名却无人知晓。过去，四海演戏挣的钱都吸大烟了，一辈子也没结婚，光棍一个，也未置过（皮影）箱子。能唱100多本戏，生、丑、净、旦都会，包戏、打鼓、敲梆子，不会挑线，自己没班子，总是搭班唱戏，谁

有戏叫了就跟谁去。“文革”前去世的，死时60多岁。

董步荣 周公庙西董家台村人，脾气不好，据说爱给孩子们讲老戏，“文革”时因此被批斗，气死了，约60多岁。包戏、打鼓，不会挑线，没箱子，能唱100多本戏，吸大烟。

杜好力 宝鸡县阳平镇人，1900年左右出生，1964年后去世的。吸大烟，很穷，没箱子。能唱百十本戏，特点是道白好、须生好，包戏、打鼓、锣、梆子，在岐山蛮有名气的。

岐山的皮影箱子与皮影班子 一个地区皮影戏班的数量与皮影箱子的数量有一定的关系，虽然不能说有多少箱子就会有多少戏班，但没有箱子肯定是没法演出的。上世纪80年代初，岐山县有十多副皮影箱子，仅王云飞所在村子就有两副箱子—王和其堂哥王军各一副。现在全县有4副箱子，箱主除王云飞外，还有刘学民、周炳、武世禄。刘学民，70岁，1937年生，教书，县工会常委（搞宣传）、县剧团书记、文化馆书记，已退休，业余学秦腔，唱大戏，也唱小戏（皮影、自乐班），曾在陕西省群众秦腔首届大奖赛上获二等奖（1991年）。周炳，五丈原镇温家湾人，领班长，敲鼓，唱，现还在演出。武世禄，清华镇后峪村人，领班长，挑线，包戏。在岐山县，一般的箱子有50—60个皮影身子（桩桩），100多个头茬，若干个场景，如此就基本上可以演出了；若箱主经济条件好，购置得再多些当然更好。

凤翔县皮影戏班情况 作者采访了凤翔县文化馆姚锐馆长、戏剧部主任鲁旭，两人介绍道：

从民国至今，本县受东西路演出的影响，唱的是碗碗腔。戏班多由8—10人组成，除挑线的外，其他人手中都有乐器，一台无闲人。一般拿主要乐器的是次要唱手，拿次要乐器的是主要唱手。有的皮影戏班全员都是自家的，当地人称之为“一窝鳖”。皮影戏中的神怪戏较多，这些内容在大戏舞台由真人来演很难，皮影小戏却很容易。50年代，本县最出名的皮影戏班是益蚕班和好善班，“文革”后有马天虎班、罗笃林班、张小红班。现在，凤翔的皮影班子少而散，几乎没有了，虽有一些皮影箱子，没高手唱演，没台口（演出）。现在老百姓喜欢自乐班和“走场戏”（与自乐班相似，唱者要表演些小动作，不化妆）。能唱江湖的都能唱皮影戏，本县能唱江湖的有120—130人，班子人员不固定，自由组合，因此，

只要有皮箱子和挑线的，就立即可以组成若干皮影班子。

凤翔县的皮影戏演出过去较盛行，比较有名的班社有好善班、益蛮班等。据有关资料记载，改革开放以后，各地皮影班社有所恢复，截至1998年，全县共有皮影班社30多家。凤翔演出皮影的艺人中著名的有马天虎、曹凯等。马天虎的唱腔音调圆润，拖腔优美，风格独具，有人说马天虎保留了西路秦腔的原汁唱法。

凤翔的皮影箱子原来比较多，但大部分都在1984—1985年间卖出去了，主要的皮影箱主有：（1）罗贤，65岁，田家庄乡人，自己不会演皮影，70年代末买的旧箱子，用以出租；（2）王英，已故，林镇坡村蔡家寨人，箱子已卖，写戏、箱主、挑线、唱花腔；（3）吴积福，彪角镇人，领班长、挑线、包戏、唱胡子生（须生），有专人写戏，1985年前后去世，箱子已卖；（4）陈岳山，郭店乡石罗村人，1978年去世，写戏；（5）程幸元，53岁，郭店乡刀子村人，领班长、唱、鼓、锣、包戏，不写戏，常为红白事做吹手，现在没台口，不唱皮影了；（6）周成福，唐村乡慧山村，2005年去世时74岁，箱主、领班长、包戏、鼓；（7）王炳杰，76岁，陈村镇孙家南头村人，箱主、包戏、挑线，箱子已卖，不演了，他的挑线水平在凤翔是一流的；（8）潘科，长青镇石头村人，板胡。

马天虎班 马天虎，1938年生，凤翔县秦腔皮影艺人，领班长，包戏，唱一二十本戏，拍锣鼓，20岁学艺，至今已48年，唱腔好，名气大，曾在省市秦腔清唱表演中获过奖，前四五年常在电视上出现，有些名气，只唱皮影、江湖，不唱木偶或大戏。该戏班成员有十几人，且大致固定，戏价较别的戏班高些。该班成员为：曹凯，66岁，敲鼓，须生，凤翔前庄乡曹家庄人；陈福海，79岁，箱主，挑线的，说丑、赶台铃一打次要乐器，前家庄乡孙子福村人；李德生，60岁，打钩锣，唱、丑、梆子、鼓，城关镇八旗屯村人；乐都林，50多岁，须生、唱、锣鼓，前家庄镇后村人；乐拴堂，花脸、锣鼓；张玉琴，60多岁，旦角，陇县人；马保能，40岁，旦角，石落务村人；张栓槐，50多岁，二胡、喇叭、唢呐；王青，66岁，板胡、喇叭、唢呐，周原乡嶂谢村人。

刘夺班 刘夺，70多岁，花脸、领班长，租用别人的箱子。他所在的村子就能组成一个皮影戏班。成员有：刘夺之子（鼓、吹手、花脸），杨宏斌（鼓），刘夺之妻（生、旦），张康前（须生、打锣），刘栓保（须生、锣鼓），景岁狗（板

胡)、杨天雄(二胡),刘雅利(旦角)。

罗贵生班 罗贵生,60岁左右,班主,有箱子,凤翔县城关镇豆腐村人,师承马好善、吴积福,包戏、鼓、板胡、领班长,除旦外,生、净、丑都能唱,县文化馆登记的只此一个皮影班子,现在主要唱江湖和吹班。

李有才班 扶风县西府(灯盏头)碗碗腔皮影戏班。1942年,扶风黄堆乡齐镇李有才置箱组班。农闲演出,农忙稼穡,活动于扶风、永寿、乾县、武功、眉县、岐山、麟游、宝鸡县一带。班长李有才,生于1920年,挑线技艺精湛,也敲鼓、包戏,可包戏独唱42本碗碗腔剧目,主要有《黑松林》、《柳河川》、《白玉楼》、《龙泉剑》、《草桥关》、《全家谱》、《双银镯》、《打灯棚》、《三上坟》、《三元征北》、《双报恩》、《雪山梅》、《马破曹》、《邓艾取川》、《鸳鸯瓶》、《福寿图》、《龙凤灯》、《四花玩灯》、《马天龙走国》、《田发章走国》、《杜十娘》等,还有方言小喜剧《玩会》、《秃娃尿床》、《邱旺作诗》、《北邙山》、《双合印》、《捉蚂蚱》等。所演捎(臊)戏,诙谐滑稽,逗人发笑。自1965年起,该班先后十余次参加省、市皮影调演,多次获奖。

扶风县现有皮影戏班及艺人:

扶风县民间艺术演出公司 经理席宗虎,于1993年成立的综合性演出团体,原挂靠县文化局,自负盈亏,1999年从凤翔刘军虎处购得一副新皮影箱子;

李禄德班 秦腔皮影戏班,箱主李禄德,法门镇(原黄堆乡)黄堆村人,此箱是李与禄禄两个人合伙于2005年从凤翔刘军虎处买的,现还在演出;

张宗魁班 班主张宗魁,75岁,太白乡肖家村人,现身弱多病,不演唱了,旧箱子,影偶基本完好,无大片景物。

现有秦腔影戏艺人 李禄德,近70岁,花脸、胡(须)生;禄禄,70多岁,城关镇后裕村人,挑线的;王芳艳(女),56岁,法门镇赵家村人,旦角,锣鼓;李海宁(席宗虎妻),旦、生、武场面;李慧霞(女),42岁,旦,武场面;王淑琴(女),60岁,旦角;张来顺,56岁,须生;邓宗彦,60岁,司鼓。

旬邑孟家皮影社 民国时期秦腔戏班社,领班长、包戏是孟师,有5名成员。能演出100多本(折)戏,常演的有《串龙珠》、《龙凤呈祥》、《八仙庆寿》、《全家福》、《七人贤》、《王三小卖水烟》、《隔门贤》等。曾为八路军西北剧团、八一剧团演出,并传授唱腔及乐器,留下口传本戏十多种。1948年,孟师过世,

戏班解散。

上官村皮影社 领班长姚治国，铜川市耀州区（原渭南耀县）石柱乡上官村人，从小酷爱戏曲，生、旦、净、丑样样精通，村人称之“八面风”。上世纪40年代，唱自乐班，后用媳妇做鞋的格襟，剪刻出几个皮影戏的人物，放在面罗底上用灯照着演唱，进而又自己泡制牛皮，雕刻了牛皮影人，编排了秦腔折子戏《三回头》、《五典坡》、《祭灵》、《杀庙》等，演出后颇受欢迎。国民党军队曾以“共产党嫌疑”将他抓去吊打了一顿，他愤愤不平，后来自编自演了《治国蒙难》，揭露国民党兵欺压老百姓的罪行，还自编自演现代戏。新中国成立后，他的演出剧目既有传统的，也有配合当时形势的现代戏，因此耀县文教局专门从宝鸡购回一副皮影戏箱赠给他，以资鼓励。“文革”开始后，皮影社以“四旧”的“罪名”被禁，皮影人、道具被焚烧。

7. 安康道情影戏主要班社及艺人

安康道情影戏班社^① 建国后，党和人民政府重视道情戏的继承和发展。1952至1955年，安康专署派文化干事赵书绅会同安康县政府派人拨款扶持成立业余道情皮影班，皮影班在安康农村配合反霸减租、土地改革运动，发挥了一定的宣传教育作用，活跃了翻身农民新的文化生活。旬阳的赵家班、庞家班也恢复活动，走区串乡，流动演出。1956年，安康专署、陕西省文化局先后举办皮影、木偶会演，道情艺术、荟萃交流、各路艺人、欢欣鼓舞。1957至1959年间，安康、旬阳两县政府先后召开皮影戏艺人座谈会，组织发掘遗产，并相继建立专业皮影班社，派干部加强领导和管理，增加演出场次，提高演出质量。农村业余或半职业皮影班社也相当活跃，安康县恒口区道情艺人张自成、李荣堂、宋代业先后在当地农村文化俱乐部组织青年男女挂衣登台演出道情戏《三进士》、《剪红灯》、《王相爷搬窑》《姬兰英表家》、《问娘子》等传统剧目和《一场虚惊》等现代剧，深受干部和群众的喜爱。当地逢有大小节日或集会，道情戏是最受欢迎的剧种之一。安康专区戏曲发掘组于此期间广聘名老艺人口述记录整理道情戏剧目、音乐、班社源流沿革的文字资料。1960—1965年，在陕西省举办新搬上舞台剧种会演大会的影响下，安康县汉剧团、旬阳县汉剧团、安康专区秦剧团先后把道情戏正式搬上舞台，演出现代戏《木匠迎亲》、《朝阳凯歌》、《古水新波》分别参加了地、

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第55—57页。

省会演，均获好评。道情艺术在由“亮子”搬上大舞台的过程中，从剧目、音乐、表演、舞台美术诸方面都进行了全面而有成效的继承、革新和发展，使道情戏出现了新的局面。于此期间，安康县多次召开皮影戏座谈会，发出加强领导和管理的通知，使全县 10 余个道情戏班(50 余人)常年活跃在农村乡镇。“文革”后的 1977 年，一度被封禁的古装历史剧恢复演出。至 1982 年，安康、旬阳先后召开专业会；举行皮影汇演。两县专业剧团演出了道情现代剧《换地》、《爬坡》等。旬阳县文化局还给部分道情班社颁发演出许可证。至今约有 10 余个班社仍继续活动。

旬阳县道情皮影社 县属民营团体。1957 年 3 月由旬阳县文化科鲁继亨、文化馆焦祯怀负责筹建。龚德让任社长，成员有庞世堂(拦门)、向纪文(板胡)、谢兴国(皮弦)、吴廷常(司鼓)、代荣治(笛子、唢呐)、庞世忠(拦门)等。演出剧目仅庞世堂一人就有 80 多本大型皮影传统戏，如《九焰山》、《临潼山》、《青铜关》、《水帘洞》、《珍珠洞》、《莲花洞》、《连环计》、《蛟龙驹》、《五龙驹》、《吴荣反山东》、《乾隆下江南》、《红灯会》、《剪红灯》、《粉妆楼》、《鸡爪山》、《安禄山》、《苦节图》、《反江东》、《葵花镜》、《红楼梦》、《琵琶词》、《通天河》、《玉环记》、《打蛮船》等。流动于本县城乡及白河、安康、紫阳、汉阴、石泉等地。1956 年 12 月参加陕西省第一届皮影、木偶戏观摩会演大会，庞世堂拿手戏《打蛮船》获表演一等奖、奖锦旗一面，奖金 500 元。1959 年 12 月在安康城连演 20 多天，场场暴满。1962 年，旬阳县人民剧团特邀向纪文、龚德让、吴廷常等人合作将道情古典折子戏《隔门贤》搬上舞台，由演员表演。1963 年春，艺人庞世堂等相继去世，遂告解散。

庞世堂(1902—1962)^① 又名庞治喜，安康道情皮影戏艺人，家住旬阳大棕溪。幼年天资聪颖、未进学堂便随父庞永昌、叔父庞永洁道情皮影班四处流动，七岁正式学戏，青年即已成名，长期在本乡仁明智班演唱皮影。1957 年 3 月，旬阳县道情皮影社成立，庞领班拦门主唱，演出活动繁盛热烈。不数年，跑遍了旬阳县各区乡和县境内 90% 以上村庄，运用皮影形式为丰富山区人民文化生活、继承传播地方小剧种做出了贡献。他先后于安康、汉阴、石泉、紫阳等县城乡演出，在观众中留下深刻影响。他的耍签技巧甚为高明，双手可同时表演八个手持

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994 年 12 月第 1 版，第 317 页。

兵器、神态各异的影人作战，场面激烈壮观；表演双马出场，战将骑于马背，挥刀舞枪，战马四蹄奔腾前进，边鼓、长号配击音响，有声有色、活灵活现，观众无不为之称赞颂扬。拿手剧目《打蛮船》，设计和表演了一套在船上、水中、桌椅旁打斗的情节，精到绝妙，极富特色。1956年他带此剧参加安康专区皮影会演后旋即赴西安参加陕西省第一届皮影、木偶戏观摩会演大会，荣获皮影表演一等奖，受到与会专家和西安观众的一致好评。他的唱腔亦具风采，使用旬阳乡土方言，加上他天生——口耐力较强的嗓子，以通俗的唱腔和道白赢得广大听众的喜爱。他目不识丁却记戏较多，常演剧目近百本，以《三国》、《西游记》、《聊斋》故事剧为主，代表剧目有《打蛮船》、《火焰山》、《水帘洞》、《珍珠洞》、《莲花洞》、《英哥搬兵》、《蛟龙驹》、《吴荣反山东》、《乾隆下江南》等。1961年应邀到安康戏曲发掘组口述抄录道情戏剧本，中途因病回家，不久即病逝。

8. 弦子腔影戏主要班社及艺人

平利县李家弦子班 弦子腔皮影班社。始建于清嘉庆中叶(1803)，系平利魏汝水田河李敬模(艺名“奶毛儿”)兼拦门主演，置箱自营的半职业戏班，即农忙务农，农闲出外演出。咸、同之际，其子李新业，李正业续任班主。其间因沿循李家班“艺不外传”的旧规，故使艺技发展缓慢，流行区域狭窄。清光绪二十一年(1895)，李均志承班主演，除承师叔父李正业学艺外，参师河南越调艺人李长林习操拦门耍签，广交其他戏班艺人交流艺技，使弦子戏艺术得到丰富和提高。自此，改班为专业演出，常年活动于平利、安康、旬阳、镇坪及湖北竹溪、竹山等地。民国以后，李均志子李建德，继承祖业，并积极接纳外姓学徒，随班授艺。民国19年(1930)至民国29年(1940)间，平利弦子腔皮影班发展达“个”，其中较有名望的拦门把式吴世凯、陈世全、陈世沛、柴富友、柯州亭、李建德和鼓师王包包、魏正明、李建豪、李建义及琴师郭大申、史厚伦、田仕义、吴朝礼等。建国后，李家班皮影戏一直坚持活动。李建德、李建豪和柯州亭等著名艺人，多次受聘到平利县剧团，带徒传艺，为弦子戏剧种搬上大戏舞台和运用皮影戏形式活跃山区人民文化生活作出贡献。平利县王家弦子班平利弦子腔皮影班社。清道光二十五年(1848)，平利莲香河落第秀才王朝炎创办，聘魏汝区弦子腔皮影艺人李矮子(真名不详)领箱拦门。王子学斗，从师于李，随班学艺。约于清咸丰七年(1857)，王学斗艺成带班，拦门主演，活动于平利、镇坪及湖北竹溪等地。

光绪二十二年(1896),王学斗领三子国顺、国喜、国印独立王家班。长子国顺表演技艺出色,人称“全行把式”。民国初年,王家班增置皮影戏箱四副,分头流动演出,拦门把式有:王国顺、王国喜、王国君、王国荣等。嗣后因灾荒、战乱,演出每况愈下。有的变卖戏箱糊口,有的被抽丁拉夫,至民国38年(1949),王家班仅有王国君一副戏箱间断活动。

李均志(1877—1941)^① 弦子腔皮影戏艺人,艺名连生,平利县魏汝区水田河人,出生于艺门(为李家班创始人李敬模的第三代传人),13岁随叔父李新业跟班学艺,后拜河南越调艺人李长林为参师学“拦门”耍签。19岁出师后独当一面领班演出,从艺40多年。在平利、安康、旬阳及湖北竹溪等地活动,他聪明好学、功底扎实,拦门耍签,一人包唱生、旦、净、丑诸行,以声调区分行当,加之他吐字清楚,演做细腻,观众称颂他“装啥像啥”。他注重继承李家班传统剧目,唱腔特色、表演风格,并使之有所发展,是李家班艺术创造上有突破的一位传人。民国17年(1928)率班在平利县城隍庙与二黄大戏唱对台,因赢得了观众,挤垮了大戏班而名噪山城。李均志演出认真,艺德高尚,善与其他戏班艺人交流,博采众长,兼容并蓄,为丰富弦子戏艺术付出了巨大努力。他记戏多、戏路宽,演出不同剧目400余本,人称“戏母子”、“戏口袋”。民国10年(1921)以后,他率先打破“艺不外传”的李家班旧规,收外姓为徒传教艺技,先后培养出拦门把式有吴世凯、李建德、柴富友、陈世全、陈世沛和琴师郭大申、史厚伦、田仁义、吴朝礼及鼓师王包包、李建豪等,为弦子戏剧种的延续发展贡献颇大。

9. 汉调二黄影戏主要艺人

何文涛(1878—?)^② 汉调二黄皮影及大戏艺人,家住安康市恒口街。学童时代即爱好戏曲,31岁时正式从事汉调二黄皮影艺术。家中对此十分反对,尤其大哥为当时县政府科长、更是极力阻挠,认为唱戏为家门丢脸。何每每回答:“你做你的官,我唱我的戏,谁也不要管谁。”由于他幼年读书有文墨底子,再加苦心钻研,虚心好学,所以既能熟练地演唱100余本皮影戏,而且对剧词理解、琢磨优于一般艺人,加之嗓音洪亮,吐字清楚,在拦门技巧和唱腔韵味等方面又能进行一些必要的改革,因此,与其他艺人的风格有所不同,富于感情,以唱念塑造人物性格、演啥像啥,观众爱听爱看。他对皮影戏的拦门、抱本、

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》西安,三秦出版社,1994年12月第1版,第301页。

^② 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》西安,三秦出版社,1994年12月第1版,第302页。

吹笛、拉弦诸技，样样精通，登大戏舞台也是一名出色的大净角色。除经常参加自乐社演出夕卜还搭班流动于安康、汉阴、紫阳各县城乡班社。民国7年(1918)，受镇安福录班领班李来成之邀，赴商洛、镇安、山阳、商县一带流动演出三年，为该班花脸台柱演员。后因他要归返家乡，班子只好散去。此后又在安康同心社、西关自乐社等处临时搭演，不作正式成员。1956年以主弦伴奏汉调二黄传统戏《麦里藏金》一剧参加安康专区首届皮影会演大会，旋即以特邀代表身份赴西安参加陕西省第一届皮影木偶戏观摩会演大会，获纪念奖。在多年的艺术实践中传授弟子多达50余名，其中如王考娃在紫阳高滩一带负有盛誉。

安康影戏班社小结：建国前，安康地区影戏戏曲班社，属私人经营。有四类：①职业艺人置箱办班领班经营；②富户置箱立班，由名角领班经营；③艺人联合办班；④民办官助。各职皆由箱主或领班长任用，班社立有各类规章制度。经济收入自负盈亏，除箱主扣除箱费和本人薪俸及演员集体伙食费外，其分配部分按厘分账，演职人员最低三四厘，最高不超过九厘，学徒只管饭不分账。

皮影班社组织形式简便，适应山区广大农村。全部行头用具装在两只一人可背(挑)的箱子里，转点活动在城乡的街头巷尾、院落、田野、晒场，立起撑竿，搭起约丈余见方的围子，借数张桌椅，挂起“亮子”，晚上点燃桐油灯、煤油灯、汽灯或电灯就可开锣演唱。成员5人左右，其中“拦门”(又称掌签子或玩影子)一人，“坐统子”(打鼓掌板)一人，主弦一人，其他乐器及抱本主唱、写头(外联)，担箱等兼而施之。家庭班、父子班、师徒班居多，农忙务农、农闲演出，亦有少数专业艺人长年在外出搭班，四季职业演出。建国后由集体、个人或文化馆(站)组织皮影班社活动，本世纪五十年代为繁盛时期，此后逐年数量减少。

安康地区清咸丰三年(1855)－1970年可知名皮影班社一览表

许安和道情皮影社	鲁家二黄皮影社	冯荣贵二黄皮影社
石泉城关刘福清皮影班	石泉池河章拨林皮影班	后柳陈昌久皮影班
喜河王志佑皮影班	熨斗甘朝爵皮影班	两河董焕文皮影组
饶峰业余剧团皮影组	长阳刘芳庆皮影组	恒口杨登科道情班
恒口镇赖家道情皮影班	恒口郭天鹏道情班	恒口郭觉才道情班
恒口郭老七道情皮影班	牛海山道情皮影班	李久祥道情皮影班

李荣远道情皮影班	李荣福道情皮影班	李荣堂道情班
李正才道情皮影班	王洪山道情皮影班	杨天科道情皮影班
李庭魁道情皮影班	石寿海道情皮影班	李守金道情皮影班
李守恩道情皮影班	尤自新道情皮影班	杨朝宏道情皮影班
张自成道情皮影班	唐经理道情皮影班	良登海道情皮影班
杨天长道情皮影班	达福利道情皮影班	冯成秀道情皮影班
杨森连道情皮影班		

二、国有、集体影戏剧团

1. 省级皮影剧团——陕西省民间艺术剧院

陕西省民间艺术剧院作为国营专业剧团值得我们关注。该剧团成立于 1953 年，是西北地区唯一的省级木偶、皮影专业艺术表演团体，其皮影团原为皮影队，成立于 1960 年 10 月，成员有著名皮影雕刻艺人李占文、李纯等，演出的是秦腔皮影戏，曾排演了《采蘑菇》、《秃尾巴老李》等剧目。1962 年皮影队被撤销，1986 年恢复，并对皮影舞台、布景、影件、音乐、唱腔等进行了革新，先后排演了一批适合少年儿童和国际交流的皮影剧目，主要有《鹤与龟》、《闹社火》、《两朋友》、《老鼠偷油》、《鸡冠花红》、《狐假虎威》、《鹬蚌相争》、《狐狸与乌鸦》等。其中 1987 年排演的《老鼠偷油》参加全国部分省市皮影戏唐山邀请赛获二等奖，1989 年皮影戏《女娲补天》在陕西省第二届艺术节中获铜奖，1992 年皮影戏《鸡冠花红》参加陕西省新剧目观摩演出获三等奖，1994 年皮影戏《鸡冠花红》在全国专业剧团儿童小型木偶剧皮影戏金猴录像评比中荣获演出一等奖及编剧、导演、表演等十余个单项奖，2003 年皮影剧《降妖马》在第二届全国木偶皮影比赛中荣获综合铜奖。

随着对外文化交流的发展，自 1987 年开始，陕西省民间艺术剧院先后出访了法国、德国、瑞典、美国，其精彩的演出，获得了国际友人的交口称赞，扩大了关中皮影在国外的影响。

在近年来民间艺术衰微、民间艺术团体尤其是专业团体普遍不景气的大环境中，陕西民间艺术剧院挖掘潜力、博采众长、开拓市场，2004 年共演出 218 场（包括木偶、皮影、戏曲等），收入十余万元，2005 年共演出 338 场，收入数

十万元。

关中皮影戏班社的组织结构是完整而严密的，各成员分工明确，协调一致；班社艺人宛若星辰，繁多闪耀；传承形式较为传统；班社以家族传承、师徒相承、艺人自主合伙为主，也有少数国有集体性质的。从某种意义上讲，可以说关中皮影戏班是我国国内各类皮影班社形式的一个缩影。

2. 市县级皮影社团

陇县皮影剧团 上世纪 50 年代经文化主管部门批准成立的民营公助、自负盈亏的县办秦腔皮影专业演出团体。陇县文化馆聘请皮影雕刻艺人陈召贤刻制全新皮影戏箱 1 副，于 1956 年 4 月报县文教科批准，由文化馆干部李健甫任团长，选招民间艺人徐升堂、王宏喜等 8 人组成，同年 9 月开始在农村演出。1959 年，千阳、陇县合并，扩展为两个班子。1960 年 2 月，陇县人民剧团请千阳灯盏头（西府）碗碗腔齐保魁班来进行指导，后齐保魁班并入陇县皮影剧团，成为其第三班。1961 年 9 月，千阳、陇县又分县，灯盏头碗碗腔班仍归千阳县，陇县保留两个秦腔班，李健甫继任团长，毛振轩为副团长。1963 年，为适应“大演现代戏”的要求，由县文化馆美工高云鹏设计、陈召贤刻制，又增添了全套现代皮影戏箱，演出现代戏《小二黑结婚》、《梁秋燕》、《穷人恨》等剧目，亦受观众欢迎。同年，该团以现代剧《赶花轿》、《飞鸽迷》等剧目，参加了陕西省皮影戏调演。1966 年，“文化大革命”开始，以“破四旧”为名，陇县皮影剧团被撤销。

洋县皮影剧团 属洋县文化馆，生存于 1984—1987 年，后自行解散。

第三节 组织经营

影戏班社有自己的组织经营方式，下面仅从戏价与分配方面给予关注。

一、戏价

作者的考察组于 2005 年 8 月 4 日晚在华县金惠乡李岩行政村雷河组采访魏金全光华皮影班演出丧戏。事主雷某，其父已去世 26 年，其母去世 8 年，现在将二老骨灰盒移回老家入土归根，请了皮影、吹鼓、歌舞三个班子来演出，价格分别为：300 元/皮影戏（5 人），340 元/吹鼓班（8 人），1600 元/歌舞团（自备大舞台等，20 人左右）。

宝鸡皮影戏班在当地或甘肃演出，现在的戏价最高的为一本戏 100 元，最低

70—80元，一晚上演一本，3个小时左右，最短不得少于两个半小时，一台戏至少唱三晚，不能只唱一晚或两晚。凤翔戏价为：一台戏是三天四晚上，需演出影戏5场（每晚演一场本戏，另一场本戏放到某一上午演），唱江湖3场（每下午一场），戏价为860元一台。作者2006年2月28日到乾县考察，遇胡永春弦板腔皮影戏班在马连乡大乙村西堡子药王庙演出庙会戏，其戏价是：一晚（本）180元，连演两晚，共计360元，演出时间每晚3个小时左右。具体分配为：6人加箱子，共分7.5份。前手：1.5份，其他人都各1份，箱子1份。写戏（定钱）一般都是10元，熟人就不交定钱了。

关中皮影戏历来有戏价低廉、服务百姓的特点，乡村民众一般都能够接受其价格。具体的戏价也是随着时代的变迁和经济的发展而变化的。解放前，艺人挣的是粮食（无现钱），一台戏的戏价是2斗米麦或3斗玉米。解放初到“文革”前，戏价是一台戏（三天四晚上）25元钱，当时皮影戏的“台口”（演出）很多，艺人们一年到头忙个不停。弦板腔皮影戏演出的过程较完整复杂，所以时间长，一本（场）戏的演出时间大多超过3个小时，有时还要捎个折子戏。以礼泉县影戏的戏价变化为例：解放前，开始是只收铜元，不收纸币，因为纸币票子不值钱；后来收棉花或麦子，平均一场（本）戏2捆棉花（20斤）或7—8斗麦子（1斗为30市斤）。1980—1990年还是一场25元，1990年开始，一场要收180—200元。另据皮影艺人李贵杰介绍千阳县这些年影戏戏价的情况是：“文革”后，每本（场）戏30元，每台戏90—150元，一台戏一般是两天三夜5本戏，但也有的白天不唱，只唱晚上3本或4本戏的；1998—1999年，一本（场）戏60元，一台戏只演3本—三个晚上各唱一本，白天不演皮影，第二天下午免费唱自乐班，也有的不唱自乐班；2000年开始，一本戏80元，一台戏3本240元，也是演三个晚上，每晚一本戏，白天只唱一次自乐班。给村子人家演出的平安戏是这样的唱法，给庙会的庙会戏同是一台戏两天三夜，但要唱5本戏，白天也演皮影^①。

关中西府一带演出皮影戏，除戏价外，主家对戏班一般还会有其他的现金报酬：（1）“奠酒”钱。“奠酒”时主家都要在送烟、茶、糖、水果、菜的盘子里放上20—100元钱，让戏班人看，也让观众看，这样主家才有面子。若一台戏只奠酒一次，主家会一次性将想给的钱都置于其中，若需奠酒数次则将钱分次放入，

^① 梁志刚等田野调查笔记，2005年。

一般“正日子”给的会多一些，这钱叫“奠酒的钱”或“奠酒封的封”。(2)喇叭扩音器钱。相当于音响器材的损耗费，一般每场5元，一台戏需付20—50元。

(3)戏台费。即戏台使用费，多数戏班的箱子和戏台同属于一人(箱主)，但也有分开的，箱子的分账是在戏价里的，而戏台使用费则由主家另付，一般为10—20元。(4)车旅费。即戏班从自家到主家去的旅途费用，这有几种情况：若专为某主家演出一台戏，则戏班的往返车费全部由该主家出；若某主家请唱首台戏之后，还有其他地方(近处)继续请该戏班演出，则主家只付戏班来程车费，下一主家再付由首主家到自家的车费，依此类推，返程费不管，由戏班自出；若是去唱一料子戏，如从宝鸡陇县到甘肃天水，往返于陇县至天水的车费都由戏班自己出，第一个邀请的主家也不负担，戏班会从总戏价收入中扣除。在本地演出，戏班自己有农用三轮车的，自己开车去，车费则根据路程远近与主家商量，由主家出，一般在50元以内；戏班没车需租车或搭车的，车费实报实销，也有主家派车来接的，自然没有车费之说了。过去，戏价与车费、戏台使用费是分开与主家算的，现在则是整体与主家说定，戏班内部再具体细分。

现在岐山唱皮影比唱江湖的挣钱要少。江湖演出的对象主要是私人，村民家的红白事多唱江湖，江湖班子的艺人每人每天能挣40多元钱；而皮影戏给庙会唱的多些，艺人每人每天只能得30元左右。所以，皮影艺人也更喜欢去唱江湖。同时，近年来庙会戏少了，因为老年人主持(当会长)的庙会可能会叫皮影戏班，而年轻人主持的庙会则多叫电影、大戏、歌舞或几个人围桌而弹、拉、唱的江湖戏等。

关中皮影戏的价格，西府与东府有些不同。西府给庙会演出的戏价一般比演其他戏高些，每台戏多为300元左右(三天四夜)，其戏钱往往由该庙所在村每家分摊；给家庭演出的则少些，每台戏200元左右(三天四夜)。如有丧事，只要家庭经济条件许可的，村民们还是愿请皮影戏班来演的，因为皮影戏既娱亡灵又保家人平安；而经济条件差些的人家不请皮影戏班唱，多请吹唢呐的吹班。有的地方，村民家白事请皮影戏，红事则不请皮影只唱“江湖”。东府华阴，庙会戏戏价低于俗家戏价20—30元，原因是庙里筹钱不容易，戏班也想借此积点功德，且该庙会戏年年唱，庙上与戏班还需为以后合作着想。2005年7月18日(阴历六月十三日)晚，时逢华阴市五方乡王寨村的关公庙会，作者率考察组随张新民

老腔皮影班，乘其农用车前往，观其演出关公庙会戏，见到了戏班与事主之间的戏价交易和戏班内部分配的全过程。演出从当晚9点不到开始，到午夜12点多结束，约3个多小时，160元的戏价由庙里平时积攒的香火钱支付。据张新民说，给私人家庭演出的戏价一般是180—200元/台（场）。现在，东府的皮影戏演出，一般以一场（本）为单位，一台戏指的就是一场戏，是否连演出事主决定，不像西府那样，一台戏指的是约定俗成的连续演出几天几夜。

为游客或专程观看者演出的收益较好，一次演半小时或一小时，可获得300—500元，因此华阴老腔班经常去华山演出。

2007年7月作者从张喜民处获知，华阴老腔的戏价已升到每场/本戏500元左右，熟人的话收460—480元，给庙会演出至少也得300元，艺人的收入也比以前强了。华阴市文体局整合境内老腔资源，成立了“华山老腔艺术团”，由市文体局艺术股长党安华任团长，统一对外联系经营，凡到外地演出的，除包吃住外，每个艺人每天有100元的收入。

演出活动所需时间，据华阴艺人介绍和笔者田野调查体验，华阴老腔皮影戏演出的时间一般都在晚上，戏班从出门到演罢回到家的大致时间是：夏季，下午18:00动身，到达演出地后搭台吃饭，21:30开始，唱完为凌晨1:00左右，吃饭后返回，到家约凌晨3:00，共历时9—10小时；冬天，16:30动身，19:00—20:30开演，23:30演完，凌晨1:00左右回到家。

通过田野调查，本人认为经济利益应该是艺人从事皮影活动的主要动力。

二、收入分配

关中各地皮影戏班演出的收入分配原则上基本相同，都采用“分账式”，其中又有“平均分配”和“差额分配”两种形式：（1）平均分配。即除去班子必须的花销外，按人数（包括箱子）将收入分成若干份，艺人各得1份，这是现在的分配法。（2）差额分配。即将收入分成比艺人人数多1—2份的若干份，在第一轮的“平均分配”之后，按艺人技艺、地位、付出情况再进行第二轮分配，体现个体差异与多劳多得原则，但差别也不是特别明显，这是传统分配法。分配的时间，有按场次分的，也有按一料子分的。不过，同是分账式，过去和现在、东府与西府，甚至西府各县之间也略有不同。据宝鸡陈仓区（原宝鸡县）秦腔皮影戏班班主韩有芳讲，现在和过去的分配不同：现在的人都讲究平等了，大部分戏班

的收入是平均分配，即把以戏价为核心的所有收入（除去“内外交头”）按人头数和箱子平均分成若干份，每人1份，箱子1份；过去是按艺人在戏班中的地位——也就是演出过程中的作用大小、付出多少来分配的，其中挑签子的（多同时是主唱、包戏、领班长）拿钱最多（约占整个戏价的20%），其次为司鼓和板胡的（约10%），旦角拿钱最少。同是宝鸡市陈仓区的秦腔皮影戏班，中和堂皮影班的分配则是差额分配，即在平均的基础上，略有按劳分配的意味。具体方案是，根据演出人数（5—7人）分成若干份：5人的分成7份，7人的分成9份，其中每人1份，箱子1份，另1份叫唱份，只给演出中唱的人，唱份的分配也不平均，唱得多的多分一分其中的3成，唱得少的少分一分1—2成。

千阳县影戏班的分配规矩。过去是差额分配：敲鼓的1份，板胡兼唢呐的1份，挑线的1份，二胡、勾锣等都是8厘（8厘即0.8份，下同），另有1份唱账给包戏的4厘，其他唱戏的各1—3厘；还有1份账，领班5厘，箱子5厘。现在是平均分配与差额分配相结合；每个艺人都分得1份账，另外有唱账1份（按唱者在该场演出中唱的多少来分）、箱子5厘、领班5厘，领班的又将自己的5厘账分给敲鼓、挑线或板胡中的三位中的二人各分1厘（自己也是其中的一位，剩3厘自留），以示对之默契配合的认可，目的是为了搞好关系，有利于今后的演出。现在，千阳皮影各戏班的人数不尽相同，但分配原则是一样的，基本上都是“平均”加“差额”的分配模式：6人班分成8份账，7人班分成9份账，8人班分成10份账。这是千阳的规矩，陇县、岐山又略有不同。

陇县皮影戏班的分配情况。据艺人张玉琴和康福海介绍，陇县影戏班的收入分配是按艺人本事大小、贡献多少来进行的，一般每人分1份，唱得好的再加1厘，最高的可分到1份4厘，如包戏兼敲鼓的。领班长另有5厘账，若既是领班长又是司鼓、包戏的，也不能拿得太多了，最高只能拿到1份5厘。既然大家合伙搭班，适当的均衡对照顾其他艺人的心理感受，维系长期合作是很重要的。具体分账情况是：每人1份；箱子、领班长各半份（5厘）；唱账1份（有的班子有，有的没有），按唱者唱的水平 and 多少来分，其中包戏的既拿2厘唱的，又拿2厘包戏的，若同时又是领班长则再加1厘，合计5厘，其他唱者分1—2厘不等，不唱者不拿此份，有的角色只能拿到按人头数分的1份账，如拉弦的。唱1料子戏（两个多月）下来，只拿1份账的艺人能挣六七百元，如拉二胡的；若既

是箱主、写戏又兼领班长者，则能挣到近 3000 元；专门写戏者挣的是内外交头，比箱主、演唱的挣得多。具体来说，箱主兼主唱的分 1 份 7 厘，能挣 1000 多元；领班长兼写戏的，1 份加内外交头，能挣 2000 多元；打鼓兼唱的，得 1 份 4 厘，能挣 1000 多元。

岐山影戏班的分配情况。据老艺人王云飞讲，如何分配戏钱，过去和现在不一样。过去是根据每个人在班子里起的不同作用来分的，作用大、出力多的就分得多点，作用小的就分得少点。领班长拿得多些，因为他会的多、能包戏、出力大，而旦角就少点，因为她（他）只唱一个角色，最多再兼一件乐器，出力少。每个艺人分多少账，比例规矩是过去传下来的，已约定俗成，各个戏班都一样，即按人数、戏箱分成若干份，原则上是平均每人 1 份，但实际操作时并不平均分，多的可拿到 1 份 5 厘，少的只能拿 6—7 厘，其他人则根据作用大小、出力多少拿 9 厘、1 份 1 厘、1 份 2 厘不等。箱子的账，有的班里按一人算，得 1 份，也有的按半个人算，只拿 5 厘。按劳分配，艺人们都认可，没人有意见。现在不同了，都是平均分配，一人 1 份，箱子也 1 份，不再分得那么细。原因嘛，一是受这些年来平均分配观念的影响；二是戏少，演出场次加起来的钱也不多，不值得细究；三是大家在一起都有个面子，不想明说谁重要谁不重要。王云飞的班子共 10 个人，加上箱子分成 11 份，每人 1 份，箱子 1 份。

凤翔县影戏班的分配情况。据艺人罗贵生介绍：原来，挑线的和打鼓的都能包戏，各分 1 份账；胡子生（须生）、花脸（兼老旦）、铜器、板胡兼唢呐的，也各分 1 份账；拉二胡兼唢呐的，分 8 厘账，若不会吹唢呐只能分 6 厘账；正旦兼小锣，分 8 厘账；小旦分 6 厘账；学徒的无固定份数可分，只分结账——即大家分完后剩下的零头，每台戏一般不会不剩一点零头；箱子按 1 份账分，但它实际上只能拿到 5—6 厘，其余 4—5 厘要分给打鼓、挑线、包戏的各 1 厘，还剩 1—2 厘分给领班长或写戏的。一般的，戏班里分账最多的人理论上能拿到 1 份 6 厘，如挑线、箱主、包戏三者合一的，可实际上只能拿到 1 份 5 厘，另 1 厘账要拿出来分给写戏的、出力大的或关系好的，当然拿不拿出这 1 厘账来再分，要看拿 1 份 6 厘账者本人的意愿，不拿出来分，自己全留下，道理上也可以，但下次组班子的时候就难保有多少人愿意与他合作了。过去写戏人只得 8 厘账，后来因写戏较难，花费也多，改成得 1 份账。同时写戏人拿定钱（外交头）5—10 元不等。现

在无零头账了，不分男女每人都拿1份，箱子1份，而箱主往往会将箱子账中的若干厘或20—30元送给领班长。

扶风县民间艺术演出公司（席宗虎）的秦腔皮影班有6个人。分配原则为：过去，老艺人分法是6人分成7份账，主唱兼司鼓或挑线的分1份账，少的有分5—9厘账的不等，女艺人最多只能拿8厘账，从来不曾超过男的；现在的分法，按自乐班演出的标准，每人每天得40元，多的部分归公司，少了由公司补贴，主家管吃住。

乾县影戏班的分配情况。领班长按“料子”发给艺人工钱，时间一般是每料子末（一年有春、秋、冬三料子戏），即每料子结束时根据该料子收入的多少来给艺人“身钱”（工钱），艺人与影戏之间无文字合同。6人班的分成7.5份账，其中前首1.5份，全把手1份，只能做一样事的分8—9厘，箱子（装皮影娃娃的影箱，也叫上箱）分半份，铜器（又叫下箱）分半份，上下箱同属一人的，得1份账。

三、实物分配

每次演出，主家除支付戏价等现金外，还要拿出一些实物来招待影戏班：（1）烟、茶、糖平均分，不分男女每人一份，箱子没有，这是每台戏演罢即分。（2）被面或红布：每“料子”结束时分，每人一份，箱子只留1条。具体说来，若收得30条被面10人分，每人各3条，箱子就不给了；若收得29条被面10人分，则箱主少要1条，因为箱子已分了现金的那份账了；若收得23条被面10人分，则每人2条，箱子1条，剩下的则按被面的实际价格折成现金，谁要谁就出钱买了，这笔钱由大家（包括买被面者）平分。过去贫困地区的主家一般都是上红布（“搭红”），现在家庭条件好些的主家多上价值几十元钱的被面。

四、其他

上世纪中叶的人民公社时期，华县农村生产队按人头、按工分（一个劳动日就是一个工，一个工值9分钱）进行年终的口粮分配，艺人在外演出影响了上工，只要给自己生产队交三四毛钱，就算上工了，年底就有口粮分。皮影戏班给生产队演出，戏价是一场8—10元钱，戏班艺人平均分配，箱子不分。因为当时华县的光华、光艺、光明、光庆4个皮影班社带有某种集体性质，戏箱由县上统一出资订购，交给戏班使用保管，戏班人员基本固定，演出收入要先留下公基金和公

义金，再按人数平均分配。公基金用于戏班的道具维修和其他应急之用，公义金用于办集体大事，如80年代，光华班打后台的赵静斋被火车撞断腿，戏班便从公义金中拿出几百块钱为赵静斋治疗。当时，在生产队里劳动的男劳力，一年只能挣到几十块钱，比皮影艺人要少多了。

第四节 传承方式

影戏班社要延续下去，就需要培养传承人。影戏技艺的传承，主要有家族式传授和非家族式传授两种形式。家族传承一般在家庭内部进行，不传外姓人，并且传男不传女，非常保守，这种情况在旧时的老腔皮影中体现得较为明显。老腔原本是华阴泉店村（后改名双泉村）张氏家族的家班戏，家族有规，从不外传，当时一些老腔戏迷因没有剧本和师传，很难学到。在张氏老腔皮影的传承中，著名的艺人有张坤儿、张怀英、张小六、张五常、张玉印、张志英、张喜民、张新民、张军民等，全都是张家族内人。后来被外姓“窃走”，无奈之下，张家老腔后人才“破了戒”，不得已才开始教族外人，老腔的传承和影响也由此扩大了。

张家老腔戏班的传承流变的脉络，据张喜民讲，从前向后推，大致是：（西汉粮仓军营的说唱表演、三河口船工号子——黄河、渭河、洛河）……（清末民初的）张坤儿→张孟儿……→张怀稀→张尚才、张尚坤→张五常→张玉印→张小六→张全生→张喜民、张新民、张军民。关于老腔的传承流变需要说明的是：此标示法只能按年代分，而不能按张氏家族内部的辈分来分，因为同一辈分的人可能相差几十岁，如喜民、军民跟新民的父亲全生是同一辈分，但年龄上却要小几十岁，而与全生之子新民是同一年代人；张五常、张玉印、张小六、张全生是同一年代人，辈分却不同。同理，其师徒传承关系也较复杂，并非简单的上辈传给下辈，同辈传承的情况不少，上下辈逆传的现象也难说没有。

随着老腔戏班的发展，老腔皮影演出活动逐渐繁荣，艺人们的足迹东到河南、山西，北到大荔朝邑，西到临渭，南到商县。1956年，张全生、任浪鱼等加入革新社，参加了陕西省第一届皮影木偶观摩会演，获得了演唱奖和表演奖，张全生获得了荣誉奖。张奉军的《借赵云》获得了二等奖。1956年，老腔《借赵云》搬上了大舞台演出。80年代末到90年代，华阴经常活动的班社有7个。在潼关活动的1个，蒲城2个，从业人员近70名，但影响最大的要算张全生和王振中。

张全生全面继承了张氏的家戏传统，唱功精湛，在陕西省戏剧会演中荣获“老腔正宗”的称号；王振中聪明好学，有文化，理解力强，兼收并蓄，博采众长，对老腔戏的继承发展做出了突出贡献，并应邀在张艺谋导演的《活着》中作幕后主要演出者之一。

师徒传承主要是随班带徒，师傅经过考察，选定徒弟，徒弟在举行拜师仪式后，就可以跟随师傅学艺了。学艺时间一般是3年，有些时候要看徒弟的天分和悟性。有的师傅比较保守，就要靠徒弟自己领会和练习。徒弟为了学好技艺，必须讨好师傅，让师傅尽快传授给自己重要的东西。师徒关系好，自己努力的话，一般都会学有所成。如“华阴三杰”史长才、段转娃和王平安跟随德润学艺，三人中，王平安家里条件较好，少时有些文化教养，能读能写，在学艺中进步较快。史长才和段转娃家境贫寒，没有上过学，目不识丁，只能靠师父逐句地教唱，死记硬背，拿下1本戏至少也得花几个月的工夫。旧时，师父收徒弟不能草率，先要送礼，还要焚香，给师父行三叩九拜的礼。学艺中，徒弟若有失误或漫不经心，就要遭到体罚，俗称“忤孽教”。师父体罚徒弟的方式一般是顶乐器。由于悟性的差异，段转娃受到体罚最多，而且往往是顶大鼓。每逢出门演戏，徒弟要小心地服侍师父，做好“吹（灯）、拉（驴）、打（铺）”三件事。在师父的悉心传授下，史长才、段转娃、王平安三人很快掌握了全部的传统演唱技艺，各自显露出了卓越的才华，20岁左右就都能独自领衔出台了。

新中国成立后，除带徒弟的传统方式外，还出现了政府出面举办培训班的形式，请技艺高的艺人做老师，讲课传艺。

第六章 关中影戏与民俗

“影戏和民俗之间有着密切的关系，这不仅体现为民俗活动是影戏起源、形成的源头，是影戏生存发展的文化空间，也体现在民俗对影戏演出内容、过程及仪式的影响，而且影戏及其演出也丰富了相关的民俗活动及民俗类型。”^①关中影戏与民俗也有着密切关系，本章拟在以下几个方面对其做些简要分析。

第一节 影戏的信仰习俗与艺人地位

一、祖师爷——戏神崇拜

作为戏曲的一个特殊种类，中国影戏如中国其他戏曲一样，有着自己独特的信仰民俗，其中戏神即祖师爷崇拜是其重要内容之一。关于影戏的起源和形成，李跃忠认为：民间艺人的诠释则有着自己的特殊话语体系——即在各地形成了关于影戏“创始人”的传说。这些传说很多是为“解释”影戏的行业神而衍生的。影戏业供奉的祖师神最普遍的是老郎神、观音菩萨，另外还有一些地方奉孔子、月皇大帝、黄龙真人、乐王教主（唐太宗）等。^②孙建君在论述“皮影与中国民俗文化及其多方面的研究价值”时，提到了影戏戏班供奉祖师爷和保护神的情况：

各地的木偶戏和皮影戏都有敬奉“祖师爷”（即“戏神”）的习俗，但谁是“祖师爷”，说法却不尽相同。……河南信阳地区经常演出的影戏剧目有整本的《封神演义》，即所谓的全神戏，皮影班子供奉的则是姜太公。……河南桐柏皮影艺人敬奉的却是唐太宗李世民。据说李世民梦游地府，因为魏徵斩了金光老龙受惊吓，还阳后崇信鬼神，才使皮影戏得以流传，故将李世民奉为影戏祖神。陕西华县皮影艺人敬奉的“祖师爷”是传说中的梨园祖师唐明皇。^③

关中影戏和其他戏曲剧种一样，也供奉有本行业的祖师爷，不过受地域、民俗、声腔等因素的影响，关中各地不同的影戏班社所供奉的祖师爷也不完全相同，主要有观音菩萨、关公、孔子等。

供观音菩萨为祖师爷的习俗，李跃忠以为“北京、河北、东北影戏所供的祖

^① 李跃忠：《影戏与民俗关系论略》，《文化遗产》，2009年第1期，第130页。

^② 李跃忠：《影戏》，北京：中国社会出版社，2008年，第35-36页。

^③ 孙建君《中国民间皮影》，长沙：湖南美术出版社，2004年，第26-27页。

师神为观音菩萨”^①。其实此俗，也广泛存在于关中影系区。2005年7月，作者到关中渭南考察，华阴市（县级市）老腔皮影艺人张喜民介绍：传说观世音菩萨曾三渡关中华阴县，其中有一次发现华阴县将有灾难降临，便在离华阴县很远的地方，以佛光为幕，以竹叶为影，自己坐在蒲团上，演出劝善故事，把华阴县的百姓引来看戏，为百姓解脱了一场灾难。后来，人们仿照这种表演形式，创造出影戏，并供奉观音大士为祖师爷。按，张师傅所讲的与北京西派影戏供奉的祖师爷（观音大士）的起源传说完全一致，据翁偶虹介绍：

据说观音曾三渡陕西华阴县。有一次观音发现华阴县将有灾难降临，便在离华阴县很远的地方，以佛光为幕，以竹叶为影，自己坐在蒲团上，演奏劝善故事，把华阴县的百姓引来看戏，解脱了一场灾难。后来，人们仿照这种表演形式，创造出影戏，所以西派影戏供奉观音大士为祖师爷。^②

如深究这两家讲的“故事”，会发现它们与民国时期佟晶心采录的下面这个传说，极为相似。佟先生记到：

有那么一天，有那么一个地方，在一个清晨八点多钟的时候，有一个村子外面的空地里突然空中有了奇怪的光彩。光彩过去以后，空中就出现一座五彩的楼阁，楼窗中有如影戏的人物走动，于是这个村子的人就都跑到这个空旷的地上来看这个奇怪的事情。正当他们看的出神时忽然发生了地震，整个村子的房屋全都被埋没了。因此村民们想起若不是这海市蜃楼、昙花幻影，大家岂不是全都被埋进了土里。因此就说这是观音菩萨化身点化愚民，所以拯救了全村子人的性命。故此，有人依照那天所见窗间的幻影作出影戏人来，专门宣讲经卷，警醒愚顽，故此影戏有所谓的宣卷一说，直到现在影戏的班社在后台还供奉菩萨的神像和明灯。^③

这些故事，大同小异这，但都“折射了广大俗民希望摆脱人间苦难的美好愿望”。人生在世，难免要碰到许多意外和灾难，尤其又是在生产力、科学技术都不发达的古代社会，普通百姓既要在生产过程中担心各种自然灾害对农作物的破

^① 李跃忠：《影戏》，北京：中国社会出版社，2008年，第43页。

^② 翁偶虹：《路家班与北京影戏》，192-193页，北京《文史资料选编》第23辑，内部资料，1988年。

^③ 佟晶心：《中国影戏考》，《剧学月刊》，1934年第3卷11期，第5页。

坏、毁灭，收成不好则要忍受物质生活的贫乏，也要忍受各种疾疫的肆虐，同时还得承受来自社会各方面的压力，所以其困苦程度是相当高的。广大艺人也一样，既有漂泊行旅之苦，也有演出各方面的压力，同时来自世俗的偏见、歧视，使其精神更为压抑。在他们遭受灾难、困苦时，常采常采取的方法，便是乞求于天，祈求于神灵。而影戏起源的“观音传说”，及相关习俗则折射了广大俗民的这些心理需求。^①

关中影系供奉的行业神除了观音菩萨以外，还有供奉关羽、孔子的。2006年2月作者在宝鸡考察，采访陈仓区（原宝鸡县）76岁的秦腔皮影老艺人韩有芳时，见其皮影箱子盖内顶部贴有关公神像。韩有芳解释说：“同是秦腔，皮影戏敬的祖师爷是关公，大戏、木偶戏的祖师爷是观世音菩萨或地藏王。”由于关公的特殊地位，人们还形成了一些供奉“关羽神”的习俗，陇县影戏艺人张玉琴介绍说：“过去，唱戏前，由领班长（而非箱主）领着艺人把皮影箱子打开，将关公、天官的皮影人（头茬插到“桩桩”一身上，带签子）放到影箱盖内侧，摆上供品（苹果、月饼、桃等，不能上梨和荤食），上香，烧黄裱纸，然后将酒直接倒在地上、箱子上，班子成员每人磕3个头，口中或心里说些祈求保佑之类的愿语。”

至于供奉孔子为祖师爷的习俗，北京东派影戏也是这样。有人推测这可能可能与创始东派影戏的人是秀才黄素志有关。^②另外，宝鸡千阳皮影雕刻艺人侯珠喜说“皮影戏是孔圣人‘隔帘说书流传下来的。’传说孔子周游列国，到处讲学，每到一处，打台张灯，从早上一直讲到晚上。”^③而陕西岐山秦腔皮影戏艺人王云飞的“诠释”就更详细，似乎也更“合理”些。2006年2月21—26日，笔者在他家采访时，他告诉我：这里，大戏敬的（祖师爷）是庄王，小戏敬的是孔子、太上老君或关圣帝君，木偶戏敬的是小娃娃。皮影戏的祖师爷是孔子，传说孔子周游列国，教化子民，但因长得太丑，无论走到哪里都把人家吓跑了。于是其弟子子路等人用帘子将车子遮住，孔子便在里面隔帘说书。可有些人听不懂孔子的话，于是又弄了个透亮白布——与后来皮影戏的幕布“亮子”相同，刻了些人物影偶，根据所讲内容让这些影偶活动起来。后来，孔子的弟子及传人将这一方法

^① 李跃忠《中国影戏与民俗研究》，中山大学博士学位论文，2007年，第145页。

^② 翁偶虹《路家班与北京影戏》，北京《文史资料选编》第23辑，内部资料，1985年，第193页。

^③ 宋清《宝鸡皮影造型抉微》，《西北美术》2003年第3期，第8页。

继承下来，发展成了影戏。过去，岐山等地的皮影戏班也是在大车上撑亮子演出的，所演内容多是帝王将相、才子佳人、孝子贤孙、行善积德等的剧目，与孔子教化的相同。人是应该受到仁、义、礼、智、信教化的，尤其是孩子，从小受到影戏中正面人物的言传身教，行个礼，磕个头，祭祀祖先等等，对人、对己、对家、对社会都有益无害，所以说影戏是一种教化于民的好方式。

其中把观音菩萨、孔子作为祖师爷崇拜，主要是与两人在影戏创始传说中的地位及其救苦救难、教化世人的形象在艺人心目中的价值有关。

二、影戏与木偶戏

二者均为傀儡性质小戏，都与祭祀性活动关系密切，且常相伴演出，有的就是皮影和木偶一体化戏班，根据主家要求，或单独唱皮影戏，或单独演木偶，或二者都演——白天演木偶晚上演皮影。岐山王云飞介绍说：小戏是地方戏，说本地话，通俗易懂，在当地受欢迎，但也因此受地域影响，跑不多远。皮影戏是吉利戏。有些地方不唱木偶戏，因为它（木偶）是半截子人——无腿无脚，唱了要死娃哩，不平安，不吉利。岐山民间把木偶叫“zhouhu”（肘乎），谁若听说某村唱木偶戏就会相约道：“走，去看看谁家死娃哩。”也有一些村子特别是偏远山区不讲究，没死人也唱木偶戏。解放后基本上不太讲究了。

旧时唱戏的叫“跑江湖的”，戏班艺人大多吸鸦片。王云飞说他师傅班子里除了他还是娃娃不吸外，其余的都吸。吸大烟的原因之一是：一吸上它精神马上就好，身上的病痛也不疼了，唱得也有劲，结果赚的钱都吸进去了，自己的家也不管了，老婆也由人家帮“管”着呢。

三、影戏与大戏

中国戏剧分人戏（真人在舞台上演出的戏）和傀儡戏（木偶戏、影戏），前者又称“大戏”，后者称“小戏”。影戏虽曰小戏，辈分却比大戏高，接受大戏的恭敬。关中戏曲演出有一条不成文的规矩：但凡遇上皮影戏与大戏在同一村落演出，皮影戏没开演，大戏是绝对不能先演的。当地皮影艺人每言及此无不充满自豪地说：我们皮影戏就是比它们（大戏）高，因为我们的祖师爷（观音菩萨、关公、孔子）比他们的祖师爷（小娃娃二郎神、庄王爷等）高嘛！这应与二者所奉祖师爷的地位差异有关，也与二者的作用功能有关：皮影戏的主要功能是娱神驱邪，而大戏的功能主要是娱人，在世人眼中神当然高于人啦，娱神的戏不开演，

娱人的戏岂敢开演？^①

据陆志宏《甘肃民间皮影艺术》介绍：在甘肃，秦腔既唱大戏（人戏）又演小戏（影戏、木偶），且大戏秦腔在西北戏坛占绝对主流地位，但它却一直认社火为“祖”，皮影为“舅”。秦腔戏班（大戏）不管流动到哪里演出，凡遇皮影、木偶戏班在附近表演，便立即暂停演出，并请出本班“庄王”（戏班供奉的神），备好供品去拜谒“舅舅”。之后，皮影、木偶领班人代表“舅舅”去回拜，并馈赠“外甥”一件新袍或礼品。这个民俗传统，恰好反映了皮影与秦腔的密切关系，也表明甘肃皮影的出现早于秦腔。^②

四、影戏与民众生产

影戏原本是欠发达农业社会的信仰产物，是尚处于蒙昧状态的农民的精神寄托，是以虔敬神祇为第一目的的民间艺术，它与广大农村的生产活动息息相关：春播前要演皮影，目的是祈神保佑一年风调雨顺、五谷丰登；秋收后要演皮影，是新粮入仓，为酬其功，给神唱个还愿戏。甘肃山区，大多地域高寒，每到庄稼拔节抽穗，必下冰雹，许多地方以“闹山”的民俗活动来抵御冰雹，期间也得请来皮影敬神；甘肃又十年九旱，一到春夏，庄稼枯死，百姓无奈，还得向神求雨，又是演上几场皮影，以娱龙王诸神。西北农村所敬“方神”，大多与农业生产和农民的生活有关。而且对神祇的迷信、崇拜程度为现代城市人所不能想象。敬神的场面严肃、隆重、热烈。皮影戏班出动，音响、唢呐、锣鼓齐鸣，全村（社）老少齐出动。长老前辈们穿上马褂、戴上小帽、净其脸手，双手捧香，走在队伍的前列，中青年随后，恭恭敬敬地步入庙院神前。“神头”或“会长”焚香化马，敬茶奠酒，祷告请神看戏，此时还鸣放响炮。戏台一般设在庙堂的对面，这是专门为神而筑立的。有些地方演皮影时，每家每产还得在祖先堂前点香化马，叩头恭请祖先看戏。^③

五、艺人地位

旧时，关中影戏艺人是受歧视的，社会地位卑微，当地俗言道：“一不学吹手（为死人吹喇叭的），二不学戏，三不学待诏（理发的）把头剃。”人们觉得这三类活儿很下贱：吹手给死人吹喇叭吊丧，却不能上人家的酒席上吃饭；理发的

^① 梁志刚 2005—2006 年田野调查笔记。

^② 陆志宏：《甘肃民间皮影艺术》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2002 年 9 月，第 1 页。

^③ 陆志宏：《甘肃民间皮影艺术》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2002 年 9 月，第 2—3 页。

不管谁的头再脏，也要为人家洗净；戏子给神鬼唱戏，不能睡在家里，只能住在神庙里——你是神了嘛，地上铺些麦草，盖个自带被，且死了也不能入祖坟，活得很凄惨！戏班艺人自言“唱戏没本（戏本→成本），越唱越紧（贫穷）”。岐山皮影艺人王云飞说：过去唱戏人穷得很，大多娶不起婆娘，毛病也多，到处吃喝嫖赌。不过，这里的老百姓还是保守的，关中有一风俗：村民家里“宁让盛丧（放死人），不让成双（戏班的野男女合住）”。其实，戏班中多为正派女子，并不与任何婚外男子胡来，只是因为生计或爱好才干这一行的。另外，也有一些特殊情况，怪不得艺人：有些村里一些“无后事”的人家为求有后，还主动让自家的婆娘（老婆）与影戏艺人发生关系，以图生下后代，续上香火。这些人觉得，戏子到处走，嫖的多了，也记不清都和谁“那个”过了，“事”后早忘了，所以“求后”的当事人心里不太担心戏子过后会来认领孩子。不过，影戏艺人们也有引以为自豪的时候：旧时演戏的人过河搭船都是免费的。关于这一风俗，民间有一个流传广泛的故事：有一年王母娘娘在西天举行蟠桃盛会，请八仙唱戏助兴，八仙个个喝得大醉，归来上不了船，何仙姑从曹国舅抱着的由4块檀香板组成的云阳鼓板上抽下一块做了上船的跳板，并留给了船家，从此说书唱戏艺人的乐器云阳板就剩下了3块，所以说书唱戏的艺人过河就不用交钱了。实际生活中，往往是说书唱戏艺人过河途中或之后为船工说唱一小段，双方其乐融融，两不相欠。当然，这是旧话了，现在过河坐船得掏钱付费了。

第二节 “请戏”习俗

关中影戏民俗中有一个既矛盾又统一的怪现象，一方面影戏艺人社会地位低下卑微，另一方面人们要约皮影戏班来演出时又要说“请”，而不能用“叫、让、喊、要、招”之类的词语，敬畏之心由此可见，“请戏”一词也由此而来。一般民众既瞧不起从事请神驱邪职业的皮影艺人，但又需神灵庇护、降福除祸，关中皮影艺人及皮影戏在老百姓心理和生活中的地位由此可见一斑，而这种既矛盾又统一的特殊现象只能从其祈神驱邪的功能中寻找答案了。

关中地区请皮影戏的缘由主要是庙会、求平安、还愿和红白事等事项，演出的过程一般由“奠酒”、本戏、捎戏三部分组成，演出时间、本数基本上是固定的，过去一般是三天四夜7本戏，现在也有两天三夜5本戏的。笔者在考察过程

中了解到的情形是：这种演出的过程、时间、本数等，在关中西部（西府宝鸡）尤其是山区及甘肃一带得以延续，基本上还没什么变化，而关中东部（东府渭南）、中部（咸阳等地）则明显地简化了——有的演出过程没有“奠酒”部分，时间以一晚上演出1—2本戏者居多，很少有一场戏连演几昼夜的。

千阳县请戏的缘由及相关剧目为：①寿戏——日期固定，常演剧目有《万寿图》、《全家福》等；②丧戏——有日期限制，常演剧目有《刘备祭灵》、《双羊祭灵》、《雁塔寺祭灵》等；③婚戏——常演剧目有《回荆州》、《花亭相会》、《回窑》；④庙会戏——剧目很多，但必须先演《香山还愿》，随后不拘形式，任何戏都可以唱，杀戮的也行；⑤平安戏——又叫“谢茬戏”，庆丰收，祈平安，无具体日期要求，但有月份限制。

第三节 “写戏”习俗

关中影戏班社基本上都是民间组织——除上世纪中期政府性行为组成的多数为期短暂的国有或集体剧团外，这些班社的成员多是半农半艺者，农忙务农，农闲从艺。喜爱，固然是皮影艺人从事皮影戏演出活动的原因之一，但民以食为天，为生计应该才是其最直接最根本的动力。既是为生计，就自然会谋划着怎样运作经营，并在长期的实践中形成了一套约定俗成、行之有效的经营运作机制。下面主要从写戏、戏价、分配等几个方面来介绍关中皮影戏班的经营运作。

一、写戏

所谓写戏，就是皮影戏班相关人员觅揽演出生意的行为活动，有其特定的规矩。皮影戏班是靠不停地演出来维持艺人生活和提高戏班声誉的，因此主动写戏、争取得到更多的演出机会是十分重要的，甚至可以说能否写到足够的戏，直接关系到戏班的生存。过去，写戏的人往往是有名望、守信用者。有的戏班聘专人写戏，有的则无，有的是领班长和一能干者担任。专门写戏者需有很强的社交能力，属戏班成员，但可以什么皮影技艺都不会，也可以会某角色而兼写戏。现在一般没有专门写戏的了，戏班艺人谁都可以写戏。而在实际运作中，90%左右是领班长来写戏的，班里其他人若联系到戏，经领班长同意，此人则为该台戏的写戏人，若与领班长所写的戏时间上冲突了，则要演领班长写的，领班长有优先权。写戏时先讲好价，约好时间、地点、演出内容等，事主要先交点定钱，这叫“外交头”，

金额2—10元不等，戏款于唱完后一次付清。“外交头”归写戏人所有，不计入整个戏价之中，也不分给其他艺人，这是写戏人的辛苦钱。另外，写戏人还从整个戏款中提成4%—5%，这叫“内交头”。皮影戏在写戏时，双方说清楚演出的时间、地点、戏价、待遇（吃、住、招待）等，不用签协议，口头约定即可（木偶戏写戏要签书面协议）。待遇指演出过程中主家提供的其他服务，如每天1条烟、1斤茶叶、1斤白糖，这是约定俗成的规矩，写戏时即使不说，到时主家也会按此办理。另外，同是关中皮影戏班，在不同地方演出，规矩也有所不同，即所谓入乡随俗。到甘肃演出，一般每晚演出前，主家都要在亮子前上供、焚香、挂红。其供品主要是水果、煎炸等素食，不能上荤的，挂红指往亮子上搭块红布，原来是挂5—6尺长的红布（经济条件好的不扯开，不好的则扯成1尺宽的），现在都是挂红缎子被面，每场如此；关中西府一带，这些仪式大多不在亮子前进行，而是在庙中进行。

据宝鸡市硖石乡皮影老艺人韩有芳介绍，过去戏班每新到一地方，写戏人或手中拿着皮影娃娃，或将皮影娃娃插到自己的脖子后，走街串巷，人们一看就知道是唱皮影戏的，若需要就与之定价相约。这十几年，写戏人都是直接跑到村庄、庙会负责人家里，看人家有没有需求。皮影是娱乐的，可直接主动到人家里联系。这与吹唢呐的不同，吹唢呐的不能主动到亡人家联系，犯忌，只能等着亡者家人寻上门来邀请之才能去。若到远处如甘肃演出，一般在家（关中）时就将一料子（一个演出季度）的戏都写好了，至少也要先写下四五台戏才能去。到达演出地区后，再边演出边寻找写戏的机会，否则不敢贸然前往，因为要是万一写不下或写不够戏，没有足够的戏演，戏班人员的吃住就会成问题。只要有约在先，双方都会按约行事。万一出现违约，就按相关的习俗处理：主家违约需按原价付款，若提前几天通知对方，则不按违约算；戏班违约，则或被罚戏，或挨打，或被扣下演出器具等。

关中西府千阳、乾县、礼泉等县的“写戏”有三个原则：

1. 定钱。主家若需请戏班演出，双方先谈好时间、地点、内容等，然后预交2—10元钱（80年代初是2—3元，现在是10元）的定钱，哪怕1元钱也算定钱，以示彼此已达成契约，这就叫写戏。谁写的戏此钱归谁（俗称“外交头”）。

2. 守约。定钱一旦交收过，就算双方约定成立，整个过程都是口头约定，不

需文书契约，任何一方不管何种情况都不得违约（木偶戏要签订书面合同，原因是木偶班人多，有十几个人，箱子也大，戏价大，一旦对方违约，这些人的吃住、费用等都成了问题，所以木偶戏班担心对方即主家违约）。写下戏后，戏班将到或已到约定地点，主家不想演了，是要照约支付全部戏钱的，若主家失约又不付戏钱，影戏班会采取在主家门口坐、卧、吃等行动将戏款索回；而若戏班失约误了戏，班主就有可能被吊打，戏箱子也可能被扣，即便该戏班逃得不见踪影，主家也会追寻到该戏班，将其箱子等搬走。这时，戏班需通过与主家关系好的人或当地有声望者来调解，最终多以戏班认错、罚戏的结果了结。当然，若双方提前说明原因，协议赔偿也可。皮影戏班失约情况极少，因人少东西少，行动方便。而木偶戏班人多东西多，可能偶尔会因天气、路况不好等失约，但也极少见。一般情况下，就是下大雨、下冰雹，戏班也会赴约。万一出现失约，双方说明客观原因，戏班失约几天或几本戏就加罚几天几本戏或扣些戏价即可。总之，干这一行，守信是最基本的，失信就等于自断财路。从这个角度看，讲信用是戏班艺人为自身生计考虑所必须的，也可算作一种敬业精神吧。

3. 提成。一般写戏人按戏价的 5%—10%提成归己，这叫“内交头”，写戏人拿的账（钱）是整个戏班最高的。写戏人俗称“搞外交的”，戏班的吃、住、戏都由他负责，如果戏班离家远行，没有戏演就要追究写戏人的责任了。写戏人必须是能力强、腿脚勤快的，能够将戏安排得一个连一个，尽量少耽误戏班演戏。与大戏和木偶戏的情况不同，皮影戏的写戏人一般由领班长兼任，较少用外人。过去，乾县的皮影戏班多有一人专门跑外交“写戏”，叫“跑班长”，专门搞外交写戏的人除收“外交头”归己，还要按戏价提成 5%—10%的“内交头”，若写戏者是班子内的艺人，就只收“外交头”就行了，不再提成，因为大家一起演戏，钱不能叫一个人都拿了，彼此之间要有个基本的平衡。现在，没有专门的写戏人，一般情况下熟人定戏不交定钱（“交头”），非熟人交 10—50 元，当然就不好意思再按戏价比例提成了。

第四节 演出种类

影戏是关中农村广大民众喜闻乐见的一种艺术样式，艺人们在以高超的技艺、生动的故事情节给观众带来美的享受的同时，也满足了人们在民俗、宗教信

仰层面的诸多需求，影戏作为娱人、娱神的工具而富有特殊的功能和价值。换言之，民间影戏不是一种纯艺术行为，它是一种生活化、信仰型的艺术形式，是民众日常生活的有机组成要素。关中影戏反映了当地民众的精神世界和真实生活。

关中皮影是在关中特定的生存空间特别是民俗土壤中孕育、产生和成长的，如在民间迎神赛社、春祭秋报、山神庙会、婚丧庆典、请神还愿等民俗事项中都可以看到影戏活动。据民国《重修华县志》记载：“二华一带每年春冬祈牛马、火神、龙王、药王、关帝、河渚诸神都有定月定日，大则搭台，小则影戏、木偶、曲子演唱，三日惯例，年年如是。”在不同地域的民俗、不同的姊妹艺术、皮影的自身发展规律等综合因素的共同作用下，关中各地不同的皮影剧种，也呈现出或同或异、丰富多彩的演出习俗和形态。

关中影戏的演出是与民众的习俗生活紧密相连的，在很多情况下，影戏表演是一种民间仪式行为，人们借以驱邪、祈福，表达对敬畏事物的回避和理想生活的向往。为了实现不同的仪式功能和信仰功效，影戏呈现出不同的表现形态，形成了不同的演出种类，在不同的影戏种类活动中，演出环节、组织模式、艺术构成也不尽相同。根据渔汛主编的《陕西省戏剧志》的介绍以及我们的田野考察，关中影戏主要有神戏、白事戏、红事戏三大类。

一、神戏

凡是与祭祀神灵有关的戏统称为神戏，包括庙会戏、山神戏、还愿戏、平安戏、祈雨戏、驱邪戏等。

1. 庙会戏 庙会戏是指各寺庙所敬神诞辰、成道等神诞之日演出的戏，演出形式多样，皮影戏是其中一种。自古关中各地就有赶会（庙会）看戏的习俗。庙会皮影戏的演出由“奠酒”、本戏、捐戏三部分组成，演出的时间、本数都有一定之数——过去一般是三天四夜上演7本戏，现在既有三天四夜上7本戏的，也有两天三夜上5本戏的。“庙会戏”三天四夜中的演出具体情况是：每天上午、下午、晚上各演一场，其中上午演1本戏，下午演3个折子戏，晚上再演1本戏，即每天都是两本捐3折，三天四夜共演出7本9折。会期一般为三天，头一天的前一晚上演的戏叫挂灯戏，第一天为头会戏，第二天为正会戏，第三天为罢会戏，共演10场。大型的庙会戏有演出四天五夜、五天六夜甚至十天半月的，这主要由庙会规模、影响以及布施募捐费的多少而定。“庙会戏”有多种演出习俗，戏

班必须遵守，所演剧目均由会长与戏班协商而定。首晚“挂灯戏”须先演“奠酒戏”，后演“还愿戏”，演出剧目必须是“平安”的，关帝庙会日须演关公戏。大庙会的正会日须演“天明戏”，即通宵演出，不得间断。庙会皮影戏的唱词内容，尤其是“奠酒”的话语，是借艺人之口传神仙之意，因此一定要根据各庙会所敬神的不同而有所区别，敬哪位神说哪位神的话，而且说的都是些吉庆话，不能有杀戮的话。庙会皮影戏有庙内、庙前、远离庙址等不同的演出场所，由此也就有了“接神送神”之俗。在庙内、庙前演出，不用接送，若庙内或庙前场地太小，容纳不下较多的观众，或离村子远，群众看戏不便，演出前由戏班和主家（会长）一起，拿着皮影，到所敬之庙，奏乐放鞭炮，将欲娱之神请到演出场所，搭个临时神堂，予以敬奉，请其观戏，这叫“接神”或“请神”。接请时，一定要“奠酒”：上香、放炮、捐钱粮（烧黄裱纸）。然后，由会长将神牌位捧在胸前，请到临时演出场所，过程中戏班只打鼓、吹唢呐（2个）、打场锣鼓，不用唱。最后一天晚上演罢消戏后，还要将各位神送回家（庙），送的过程与接时基本一样，将神牌放好，也要上香、放炮、敲打锣鼓、吹唢呐等。若无神牌位，会长、班主只在心里默默念叨，请之即可，其他形式、程式相同。在庙内、庙前演就不用接送了。关中西府一年的庙会有：正月初九玉皇爷会、正月十六老爷（关老爷、关公）会、二月初二药王爷会、二月初八土地爷会、二月十五老君爷会、二月十九菩萨爷会、三月三佛爷会、三月十九火爷会、四月初八城隍爷会、六月十五娘娘会、六月六和七月七娘娘爷神会、七月十二、九月十三都是老爷会、九月十五老君爷会、十月初十张爷（张三丰）会。

下面是东府华阴一次关公庙会戏演出的具体情形。^①

地点：华阴市五方乡王寨村关羽庙前

时间：2005年7月17日（阴历六月十三）下午6：30至18日0：40

戏班：华阴老腔张新民班——张新民（前声）、张转民（板胡、上档）、李三虎（签手）、卫兴宝（副签、下档）、李月明（后槽）

缘由：关羽庙会

7月18日（阴历六月十三日）是华阴市五方乡王寨村的关羽庙庙会，为表示对关帝神灵的虔诚敬奉和祈福感恩之意，该庙主管及信徒们专门邀请张新民老

^① 中大陕西组田野调查笔记。

腔皮影戏班前来演出，下午 5 点半考察组随戏班从泉店村前往。王寨村的关帝庙是一间红砖灰瓦小房，坐落在村子东边的路旁，“文革”期间曾被毁，1994 年由本村 7 户人家集资重建，据说重建时曾遭到村大队的反对。进到庙里，见一老妇人正给神上香，口中念念有词，其虔诚的神情不禁令人肃然起敬。关公为主神，居正中，两边分别是药王和十八神。门内外还有几位年纪较大的妇女忙碌着，她们说这座庙的原主管叫苏娥，现年 88 岁，平日里庙中的收入、花销及初一、十五的活动皆由她主管。据苏娥介绍，每逢初一、十五，尤其是庙会期间，村里和方圆三五里的人常来这里上香许愿，方圆几十里，这儿的关公最灵，信徒们一般都亲切地叫这庙里的神灵为“爷”。来上香的多为妇女。

庙会主要由村中信神的妇女承办，男人对此多持默认的态度，“宁可信其有，不可信其无”嘛！今晚这台戏的承事人叫孟凤兰，62 岁（1943 年生）。“承事”需负责今晚演出艺人的吃饭、演出需要的用具等，这种“承事”为自愿担当的，一般在上一年度的庙会时就定下了下一年的承事人。问及孟凤兰承事的原因，孟说：“我们家儿子和女儿都平平安安，感谢爷的照看。”

戏班到达后就开始在庙前十来米处搭台子，台子搭好后，只见几个妇女在庙里点燃几大张黄裱纸，在所有人面前绕一绕，口中念叨着净身攘邪之类的话语，这叫“清堂”，即在神前人需要净身。接下来几个妇女开始敲木鱼，约有十几分钟。最后一道程序是“给爷送衣”，就是在庙外烧纸。这一仪式是庙会戏演出前必须进行的。

然后艺人们到承事孟凤兰家吃饭，我们也一起被接待。饭为四菜（豆角、土豆粉条、凉皮、辣黄瓜）一汤（饺子）和馒头，据说这类饭中饺子是必不可少的，它表示浑浑圆圆之意。

演出于晚上 8 点开始，前半小时演折子戏《关公施福》，此为关帝庙会的敬神戏，因此将“天官赐福”改为“关公施福”。折子戏之后，承事人将一盘葵花子、一盘饼干、一盘糖果、一人一盒延安牌香烟、一壶水送到戏台里，艺人们边演边抽空吃喝，这是关中皮影戏演出的规矩。接着是本戏《借赵云》。观众很少，几个好奇的孩子玩了一会就不见了，只有十几位老人似看似听地坐在那儿。演到一多半时，狂风大作，大雨哗然而至，剩下的几个老人不得不躲到庙里看戏，而戏依然照演——影戏原本就是娱神的嘛！直到零点 13 分，本戏才演完，可几位

忠实的观众还要求继续演出《绝龙岭》等折戏，因雨下得更大了才作罢。

拆戏台用了近半个小时，之后我们又随艺人一起去“承事”家吃饭，饭菜与演出前吃的完全相同。吃饭时我们了解到：今晚演出的戏价是160元，比市场价低20—40元。这笔费用从庙里平时积攒的钱中支付。戏价低的原因一来是此庙较穷；二来是为庙会神灵演出，艺人们全当是积功德了；三来这类戏是每年都要演的，戏班为了与庙上保持好关系，以求来年再被邀请，也需优惠些。收入的160元分配情况是：车费30元，戏台10元，箱子和5位艺人各20元。

我们回到泉店村已是半夜1点40分了，从出发到结束历时8个多小时，也就是说影戏艺人们忙碌了8个多小时，每人才挣了20元钱。

据艺人们讲，皮影戏的演出也有季节性，一般的，每年开春后1—3月份、冬季10—12月份为演出旺季，6月份庙会多，可达20多场，冬季死人多，丧戏自然也多。关于冬季死人多这个现象，百姓的解释是：“老天不让他过年了一一活到头了嘛。”

下面是西府乾县的药王庙会戏演出情形。^①

时间：2006年2月28日（农历二月初一）下午16:00至凌晨1:30

地点：乾县马连乡大乙村西堡子药王庙前

场次：两场（两晚）

演出剧目：第一场晚上，本戏开始之前捎《天官赐福》、《药王》、《观音菩萨》3折，然后演出本戏《火牛记》；第二场白天，11:00—14:00演出本戏《空城计》。这里的庙会皮影戏开始前一般不用“奠酒”，先演3折神戏，然后演本戏——本戏不再演神戏了，而演唱庙会主持或村民们喜欢、戏班前手也能（会）唱的三国、列国等戏。

药王庙对联是：上联“药王舍药医疾患”，下联“济世赐福康万年”，横批是“百感百应”。另一对为：“成仙道古今称药王，精医理唐封孙真人。”

据村民们讲，他们这村对药王格外信，这位药王爷来这儿都几百年了，信他能保一村人平安。农历二月二日是药王爷的生日，村里每年都要在本村的药王庙为药王爷唱戏，每次两晚上。至于邀请哪类戏班唱何种戏，则需根据村里人集资的数额多少来定，集得多了就唱大戏。大家喜欢听弦（板）腔和秦腔，弦（板）

^① 梁志刚2006年田野调查笔记。

腔晚上听起来好着呢，尤其是硬弦声更好听，次则是木偶戏，唱皮影戏是因为资金少，不得已。

这座药王庙无会长，逢上庙会演出等活动，村里爱好这行的人出面到各家集资，出多少随意，给（捐）多少是多少，最多给 20—30 元，少的 2 元的也有。信佛的人家都捐，信天主教的人家不捐。村里约有 100 户人家 500 多口人，人均 1.2 亩地，地里多种苹果，庄稼少，每亩收入 700—1000 元。

戏价是一本 180 元，演两本，共计 360 元。演出时间是当晚和次日中午。分配如下：6 个艺人加箱子，共分 7.5 份，其中前首（手）1.5 份，其他人都各 1 份，箱子 1 份，写戏者只得 10 元信息费。

2. 山神戏 山神戏，即山神会戏，是人们为山神春祈秋报而演出的戏，关中西府多山，当地百姓敬山神的也多。清乾隆三十二年（1767）的《凤翔县志》载：“城北三十里有山神庙，邑人每岁正月初九日迎山神出山，历各村报赛至四月，始送还庙”、“十月秋成，报答土功，祭献山神，经月不绝”。每逢山神会日，上演“山神戏”：先于山神庙前设棚“奠酒”，接着演出。戏毕，由承办村社（前一年按帖排好序的）迎山神下山，任途经的各村寨抢迎山神、行踏村庄，最后由承办山神会的村寨抬回，举办山神会。山神戏的演出时间一般为三天四夜，也有四天五夜的。“山神会”一般每年两次：春正月一次，祈求山神保佑五谷丰登、诸事如意，夏收前结束；秋十月一次，秋收后报祭山神，亦还春愿，直至腊月方止。作者在西府田野考察途中，碰巧遇到一场山神戏演出，时间：2006 年 2 月 11 日下午 5 点，地点：宝鸡市陈仓区县功镇某村，戏班：强生富皮影班（秦腔）。

3. 还愿戏 事主向神灵求助并许愿，待愿望实现后还愿谢神，请戏班演出的戏，叫还愿戏。还愿戏虽也是谢神，但不是庙会戏。关中西府和甘肃一带，还愿戏的演出地点一般在自家庭院，也有庙会戏演完后还愿人借机就地搭船，请戏班加演一至数本或若干折来还愿的，所加之戏的戏钱由还愿人另付，这虽在庙里演，也不算庙会戏，而是还愿戏。还愿戏常演剧目有《巫山还愿》、《神州还愿》、《香山还愿》等。

2005 年 7 月 19 日夜，东府华阴张喜民老腔班到卫峪乡周家村演出还愿戏，考察组随往，并邀咸阳教育电视台王良副台长带摄制组协助采访。到巫者家中，进一昏暗小屋中，见两位约四五十岁的妇女正向墙壁上挂着的神像焚香叩拜，其

中一个为巫者，另一位是今晚还愿戏的主家（事主）。据巫者自言，她今年 47 岁，通灵已 20 多年，给人看病问事 16 年了，供奉的“爷爷”是关公和瑶池金母，看病时请的是华佗、孙思邈。事主家住西岳庙东边 20 里左右的亭子汉港（音），42 岁，一年前曾在此求“爷爷”送个外孙，现已得到，今晚专门请了皮影戏班来演唱，还愿谢神。

4. 平安戏 关中的平安戏是以戏娱神的演出活动，意在向神祈求村社六畜兴旺、五谷丰登、平安吉祥、诸事如意，俗称“平安戏”，演出形式多样，以皮影戏、江湖为多。与通常庙会戏有所不同，皮影戏所娱悦、所祈求的对象是各村落山寨村民们敬奉的认为属于自己本乡本土甚至本村本族的山神、土地神、牛马神等（或称之“五圣公”），都是一些不入大庙的小神小仙。村民深信，锣鼓一响，皮影一晃，神灵高兴，人们就平安了。若家里人常得病，便请皮影戏班来，给家里的炕神、土神（土地爷）、五方五地唱一唱，就会好了。所演的戏不能有杀戮的内容，多为大团圆结局，主要剧目有《大拜寿》、《大回荆州》、《大登殿》等。西府的平安戏一般由村里出面约请戏班演出，价钱由各家分摊，戏价较庙会的低，比私人约请的高。作者在礼泉县拜访弦板腔皮影老艺人张国正时，正赶上他们为十余里外的一村民家演出平安戏，便与专程来协助作者工作的咸阳电视台摄制组一起前往考察，对戏班、事主都作了采访^①。现将对主家的采访内容简述如下：

主家：胡清俊，男，33 岁，初中文化

种类：平安戏

形式：皮影戏

声腔：弦板腔

戏班：礼泉县张国正皮影班

缘由：社院祈福

时间：2006 年 3 月 1 日

地点：礼泉县赵镇胡寨村 4 组胡清俊家院子后门外

胡清俊：因新房盖好后搬迁入住时没有社院，住后家里不太平，母亲害病，去年年底做了胆结石手术，留下后遗症，前些天又住进医院，明天出院，今天请来皮影戏班唱唱，希望母亲平安、全家无灾。母亲得病，肯定与搬迁时未社院有

^① 梁志刚 2006 年田野调查笔记。

关，现在请皮影戏班来是补办一下，应该是有用的。这戏是平安戏，祉了以后才安，不祉难安。我们胡寨村是大村，226户人家，八九百口人。我家有父母、夫妻、一儿一女共6口。在我们这里，白事、周年、庙会请皮影戏的比较多，过（贺）寿有叫皮影戏的，也有叫歌舞戏、木偶戏的，家庭（经济）条件好的会叫大戏，像我这种情况请皮影戏的不多。我请这戏班唱两天三场，每场150—180元。在我家演完后，如果村里其他人有需要，想借此点戏（加场）也行，但需另加钱给戏班，戏价也是每场150—180元。戏台子可放在原处不动，也可以搬到后点戏者家中，不过一般人还是喜欢搬到自己家里，尤其是正月。有人来看戏、点戏，是主家“有人情”着呢！这叫“凑乎人”呢，是风俗，只有事主家人缘好，才会有人来点戏“凑乎”呢，否则不但不“凑乎”，连看都不来看。演出时，来看戏的人越多，说明主家的人缘越好，热闹，人气旺，好！

西府秦腔皮影老艺人韩有芳说人们邀请皮影戏班演出的原因主要是祈求庄里人的平安，不生病。锣鼓响一响，人们就平安了，这都是人的信仰。给神唱戏，还愿的多，都为了此事。若家里人常得病，请皮影戏班来给家中的炕神、土神（土地爷）、五方五地唱唱。若家中有事，有钱的，就请皮影戏班演唱，既娱阴间亡灵又保阳间人员平安；钱少的人家一般不请皮影班，只能请吹唢呐的来吹吹，这较普遍些。一般的，红事没人请皮影班，若请也是只请其弹奏演唱“江湖”（乱弹）。

5. 祈雨戏 关中多塬上之田，庄稼、牲畜所需之水，主要源于上天，若久旱不雨，百姓们便会自发地组织起来，举行各种形式的请神祈雨活动，由此演出的娱神戏叫“祈雨戏”，这也是皮影戏的常演内容。所演剧目多为斩旱魃、奠酒、还愿、平安、神仙、僧佛等内容。

6. 驱邪戏 关中地域辽阔，旧时一些偏僻村落、荒郊野岭、村居人家时常发生一些当地百姓难以解释或抗拒的奇异现象，包括天灾人祸、迷信闹鬼、小儿受惊、瘟疫流行等等，村民们认为是邪祟鬼怪所为，便用各种方式祈求神驱邪除秽，演出皮影戏是形式之一。这类戏就叫“驱邪戏”。常演出《奠酒戏》、《黑虎搬三霄》、《太和城》及判官、钟馗、关公等内容。

下面是华阴老腔皮影张喜民班演出敬（驱、送）瘟神（也属敬神类戏）。^①

^① 中大考察组田野调查笔记。

时间：2005年7月14、15日晚上8点左右开始至深夜12点多结束，连演两场。

地点：华阴市敷水镇台头村

缘由：敬（驱、送）瘟神

戏价：每场180元，主要由村民李喜娃捐赠

剧目：《黄河镇》、《收五王》，演出次序是第一晚演《封神演义》中的《黄河镇》，第二晚演《隋唐演义》中的《收五王》

观众：此为农闲时节，观众主要是中老年人，也有一些小孩子嬉戏其间，但很快就回家睡觉了。演此戏的目的是驱邪，但可能因禁忌或畏惧的缘故，人们口中都不用“驱邪”类字眼，而说“送瘟神”，不但要写个纸牌位供奉在皮影戏台前（观众后）请“瘟神”看戏，还要供奉些水果点心等供品，燃放爆竹一举行“奠酒”仪式，然后才能开始演出。演出结束后，要将瘟神的纸牌位拿到村外，抛向空中，让它随风飘去，算是“送走了瘟神”。这类戏多在农闲时演出，此时正值当地人称的“麦罢（音bie）”，即刚收割完小麦的闲暇之际，也是炎热暑湿、害虫肆虐之时，人们既有闲心也有目的邀演此戏，可谓是精神需求与务实企盼相结合的一种独特现象。观众主要为中老年人和好奇的孩子们。

二、白事戏

即因死人入葬、周年、迁坟等而演出的戏，简称“丧戏”。

丧戏 丧戏，亦称白事戏或丧葬戏，指超度、祭拜、周年一类戏，要演出一些封官发财之类的剧目。“丧戏”的演出形式有皮影戏、木偶戏、大戏、堂会戏、曲子戏、江湖自乐班等。开戏必须先演一折《祭灵》，若亡者为男子，多唱《刘备祭灵》一折，俗称“男祭灵”；若是女子，多演《雁塔寺祭灵》一折，俗称“女祭灵”。也有唱《燕召王祭灵》、《孙北龄祭灵》、《双阳祭灵》、《热河祭灵》、《孙夫人祭江》等的。演完《祭灵》后，主要演出贤顺忠孝一类的剧目，演出常常通宵达旦。

2005年7月15日，华县潘京乐碗碗腔皮影戏班在金惠乡毛家沟村演出丧戏《朱洪武祭灵》。主家为过世的88岁老人办丧事，老人生前就特别喜欢看皮影戏。当晚请了秦腔团、皮影戏班、吹鼓手三伙人来演出，戏价分别是：秦腔团700元，皮影戏班350元，吹鼓手150元，基本上是按每个艺人平均50元左右计的。

咸阳市教育电视台业务台长王良应邀协助我们采访，并拍摄了当晚演出的全过程。

2005年8月4日晚，华县魏金全碗碗腔皮影戏班在金惠乡李岩行政村雷河组演出丧戏。事主：雷西保；缘由：其父已去世26年，其母去世8年，骨灰均在外地，今晚特为举行移骨灰盒回乡入土仪式而邀请了3个班子来演出；表演人员及价目：一为歌舞剧团演出，自备舞台，要求演员化妆，有歌舞杂耍等节目，价格1600元；一为皮影戏演出，戏价300元；一为8人乐队（吹班），价格340元。皮影戏班的演出成员是：魏金全，签手，班主，1964年生；董进水，前声（首），1944年生；刘华，下档，板胡，1943年生；李平安，后槽；雷全印，上档，硬弦。

三、红事戏

即喜庆类的戏，包括寿戏、结婚戏、生子戏、满月戏、解生戏、建房戏等。寿戏 家中长辈六十花甲后，逢寿诞日，子女们有请人为其庆贺之习俗，形式有皮影戏、“堂会戏”、自乐班、曲子班等，俗称“寿戏”。剧目多为《八仙上寿》、《大拜寿》、《赵颜求寿》、《梁颢八十中状元》、《王永拜寿》之类。

1. 结婚戏 多因向神许下若找到对象结婚则演出皮影戏者，在如愿结婚时要唱皮影戏。

2. 生子戏 因求子心切，向神请求得子，如愿后也要给神唱皮影戏，或为祈求神灵保佑孩子一生平安，亦唱之。

结婚戏、生子戏也属于还愿戏。

3. 满月戏 所谓满月戏，是为小孩满月而演出的戏，演出形式多样，皮影戏是其中一种，常演剧目有《麒麟送子》、《怀影树送子》、《龙凤呈祥》等。

4. 解生戏 华阴除有满月戏外，还有与之相关的“解生”戏，一般是在小孩（男）出生后的一二十天演出皮影戏。满月时，由奶奶抱着男孩、带着馒头在村中转悠，其间会有人将馒头拿走，并给孩子起名或给孩子钱，以前为一毛钱，现在则至少为一元钱。

5. 建房戏 华阴称之为“烘房”、“搭顶”，即在房屋盖好后或该上大梁或搭顶的前一天晚上演出的皮影戏，要演鲁班盖房内容的戏，希望以后住进去的人过得红红火火，房梁上得顺顺当当。此类戏属于平安戏一类。

自古以来,敬神祈福、攘邪避祟的心理和行为,是人们缓解心理压力、寻求精神慰藉的重要途径,对调节情绪、和睦家庭、安定社会具有一定的良性作用,尤其是在那些经济文化尚不发达的偏远地区,其作用更显而易见。现代文明社会中,人们同样会寻求一些心灵慰藉的方法。从某种意义上讲,二者在形式、虚拟对象等方面有差异,但动机和目的却没有本质的区别,因此,简单地用“科学”或“迷信”来界定它们,似乎武断了些。如何客观公允地研究和对待这些民俗信仰的教化劝世功能,以及由此产生的民间文化艺术,是当今非物质文化遗产保护工作中无法回避的问题。

第五节 演出程序

关中影戏的演出过程,有其独特的民俗性、复杂性和趣味性。采访中,影戏艺人们给笔者介绍了关中影戏的一些演出习俗,如皮影戏正戏开演之前,一定要先奠酒,演《天官赐福》:挑上个带着童儿的天官(影偶),说些吉利话,天官、童儿下去后,再上2—3个财神、药王、山神、土地之类小仙—具体上哪一位,需根据主家之事而定,也说些吉利话,然后,开唱本(正)戏,最后是捎戏。整个演出过程由“奠酒→本戏→捎戏”三个部分组成。在具体操作上,各地又有些差异,下面先以岐山秦腔皮影戏为例,介绍关中西府皮影戏的演出过程;再介绍甘肃秦腔影戏的演出程序。

一、关中西府秦腔影戏的演出程序^①

1. 奠酒

给神演戏一定要有“奠酒”,而且每晚开演前都要举行,一演三天,凡夜演必奠。“奠酒”的过程是:

首先,会长(寺庙的住持)先将瓜果、酒菜等供品供奉于皮影戏台前,焚三炷香并叩拜,请神降临赐福等,再将酒环戏棚倒洒,燃放鞭炮,然后皮影戏才能开演。接着,艺人演《天官赐福》:

黑虎上场说话:“家出四川峨眉山,太师闻正将吾搬。野人鲁亚背七箭,将吾祭祀在岐山。吾公明赵(即赵公明),阴平官吉地时福,命我赵王二帅监场,跨动了黑虎。”(下场)

^① 梁志刚 2006 年田野调查笔记。

灵官上场道：“家出汴京在河南，三十二岁吾归命。子牙斩将封神位，封吾开道王灵官。言吾灵官王，阴平官吉地时福，命我赵王二帅监场，跨动了青狮。”（下场）

天官上场赐福：“奉敕旨下了九霄，随身带四季功曹。赵王二帅前开道，吾察民间善恶。吾一上元司府一品天官，中央紫微大帝……一出南天门，足踏汇仙石，大叫赵、王二帅何在？（赵王二帅曰：“伺候！”）驾起福苗起禄，随吾奔上吉庆堂……先献仙丹一枚，后献王母蟠桃。王母蟠桃寿诞高，保佑合众人长生不老。”（下场）

刘海上场：“家出户县聚宝村，爹娘生咱有仙根。玉皇有旨曾封过，封吾撒钱和财神。吾有四宝献上，一献摇钱树，二献聚宝盆，三献三合枕，四献夜明珠。摇钱树金钱乱滚，聚宝盆土内藏金，三合枕三阳开泰，夜明珠耀日光明。”（下场）

钟馗上场：“身高丈二眼环铃，身穿一领朱砂红。要知吾的名和姓，撒福盘子叫桃荣。……（艺人会根据主家情况，现场随机编唱些献寿祝福之语）千寿万寿无疆寿，三枝寿香插寿炉。寿山寿海供寿酒，寿梨寿枣分左右。寿衣寿杖中堂有，中堂悬挂福寿图。吾当今天来庆寿，寿诞堂前寿上寿。”（下场）

宝鸡老艺人韩有芳所言“奠酒”时的话语分别是：

黑虎：“生吾当天黑即安，降吾当星斗未全。出世时神鬼皆怕，修炼在峨眉山。太师爷将吾搬，跨黑虎下了仙山。下西岐和子牙邀我，七件事无名归迁。”

灵官：“头戴七星宝顶冠，西北角上连剑砍。横眼一睁天黑暗，怒气冲发头上冠。胯下火龙高万丈，左手持鞭右手砖。金砖打得恶不善，监察狱使王灵官。”

菩萨：“家出南海普陀山，竹岭洞中把身安。一面站着白鹦哥，一面杨柳串珠帘。吾观世音菩萨。”

韦驮：“家出神州本姓王，金甲金盔八宝装。手执千金降魔杵，倒坐山门放火兴。”

护法：“青面红发口似血，身穿铠甲如铁衣。手执板斧千斤重，倒坐山门除妖邪。”

（注：韦驮、护法是观音菩萨身边的两个保镖，玉皇大帝身后的保镖是青龙白虎。）

东府的此项活动不叫“奠酒”，而叫“祭神”或“敬神”，凡是为娱神而演出的戏都要有此程序，具体过程是：摆好所敬神灵的牌位→放响炮→上贡品（不上酒）→焚香许愿或还愿→烧黄裱纸→演出天官赐福类前奏戏→本戏→折子戏→结

束。

演庙会戏，通过艺人之口所说的神仙之语，要根据所邀庙会敬的神不同而有所区别，敬哪位神就说与哪位神有关的话，说的都是些吉庆话，不能有杀戮内容。韩有芳说，在请皮影戏演出的人们心里，奠酒是主要的，演戏较“奠酒”而言次要一些。也许这就是皮影戏特定的祭祀功能吧。

2. 本戏（正戏）

演出较多的是一些刀马冤仇、奸臣害忠臣类的争斗戏，俗称硬场戏，如《斩李广》、《怀土关》、《铡国舅》等，内容多是向天鸣冤一因为皇帝不听不管或是山高皇帝远管不到，只能向上天神灵申诉冤情了！一般多是帝王将相之事，较少有民间百姓家庭生活方面的内容。

3. 捎戏

捎戏，是最后一晚上本戏演完后赠送的折子戏，内容多是应观众之意的一些幽默滑稽或黄色搞笑的小段子，也有从某个本戏中选出一或三折来演的（单从一本中选三折的很少）。这原本是主家付了戏钱后想再捎带得到点附赠，或是戏班回敬主家的一点心意，或是观众意犹未尽、另求开心的一丝延续，后来演变成戏俗，并沿袭成规。此处的“捎”字有两层意思，一是“捎带”，即演完本戏（正戏、主戏）后，为缓解正戏的紧张气氛，捎带着演一段轻松活泼的折子戏（渭南一带的规矩是一本三折，即演一个本戏后要再捎带演三个折子戏）；二是谐“臊”音，“捎戏”即“臊戏”，在每台戏的最后一本戏结束后（晚上），都要应观众要求再无偿送上一段“臊戏”，多是男女调情寻欢、世俗滑稽风趣的内容，语言多粗俗直露。据艺人们讲，要求唱“臊戏”者，一般都是那些三四十岁的婆娘（关中对已婚女人的称谓），男人要求唱的很少。这些婆娘往往会在最后一本戏演完后，大声喊着：“唉，挑线的他叔那，把你那怪话给咱说点，多说点！”“想听你那怪话呢！”暗示戏班说唱一些风骚的黄段子——“臊戏”。若遭拒绝，这些婆娘们就会非常不满地当即发出全盘否定性的牢骚：“啥戏班嘛，连个怪话都不会说，走走走，唱得一点都不好！”臊戏的演唱时间一般为十几分钟，都要挑上生、旦之类的影人。臊戏主要在庙会戏结束后说唱，其他场合的戏后一般没有，像红白事、还愿、平安戏等都在人家的院子里演，若唱之，主家会不愿意的。因此，在此场合下捎带演唱的是滑稽诙谐的“捎戏”。据艺人介绍，关中西府乡村里，婆

娘们常聚在一起说些“怪话”，彼此吵架看谁骂人的臊味重，并以此为乐、以此显能。相形之下，男人们虽也跟着听、看、乐，但似乎含蓄、矜持、“正经”些。也许这也是该地区的一种风俗吧。东府的情形与西府的差不多，要求演此内容的也都是些四五十岁的婆娘，只是说法上略有不同，称之为“耍戏”：“唱戏的，你给俺来几段耍戏，不要正传的戏！”偶尔也会有被当地人认为没文化的男人要求唱这类戏的。而同是东府的华阴市则略有不同，当地人管这类折子戏叫“怪戏”，一般都是中老年男人点的，婆娘们不点，听者主要是中老年男女。艺人们解释说：说些臊味怪话惹人笑呢，人高兴了，心情好，身体好，平安快乐。“捎戏”并非都是“臊戏”，其中的“臊戏”现象也不能简单地理解为“黄”，因为承受着太多沉重的生活负担与传统道德桎梏，田野民众们是需要闲暇之时轻松轻松，更何况是已连续看了数小时“正统”内容的戏了呢！另外，这也可以理解为田野民众普通的、直率的、人性的一种精神娱乐需求。“臊戏”常演的剧目有：《三十六花》、《苏三送银》、《捉蛇蚤》、《顶坑塞子》、《尿床娃》、《秃子尿床》、《卖货郎》、《下四川》、《懒婆娘》、《对诗》等，另外，还有一些是唱戏艺人自己临场发挥、随意创编的。

另，千阳县的秦腔影戏演出程序也是“奠酒→本戏→捎戏”三部分，其中“奠酒”的情况在各乡村也有些不同。多数地方每晚（场）演出前都要奠酒，有的在头天晚上奠酒，还愿折子戏因仅唱一晚上，奠酒后直接唱折子就行了。千阳县城关镇西关村艺人余海娃介绍该县的“奠酒”仪式程序是：①上供品，在戏台亮子前置桌，摆好水果等供品；②敬神，一般上三炷香，升（烧）黄裱纸，磕头；③放鞭炮，越长越响越好；④洒酒，将白酒倒洒在戏台前面的地上一用杯子或直接用酒瓶倒都可；⑤搭红，拿一条5尺长5尺宽的红布或一条红缎子被面搭到亮子上（若是木偶戏则搭在天官木偶的头上或身上）；⑥“天官赐福”，挑上影偶天官等，借天官之口，说唱些吉祥、赐福的话。

二、甘肃秦腔影戏的演出程序

甘肃秦腔影戏的演出程序与陕西西府的基本相同，但也有差异，陆志宏《甘肃民间皮影艺术》介绍的具体情形为^①：

1. 请神童子出场。

^① 陆志宏：《甘肃民间皮影艺术》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2002年9月，第4—5页。

首先登场的是请神童子，他的出场念白是：“今有某省某县某乡某村，设下皮影戏盛会，感动玉帝，命吾下凡，邀请当方诸神临凡赴会。来在坛中先燃一炷信香。阿弥陀佛，九天圣母一声请，阿弥陀佛，请在坛中赴会来……。”村中庙内几位神，便更换几位神的名字。当请神童子上场，那些放羊娃、牧牛童都要自觉跪在山神、土地神像前，每人点香一炷，名曰“跪香”，祈求山神、土地神管好恶狼虎虫，不要伤害自家牲畜。

当请神童子宣布“请神已毕，观见当方诸神临坛赴会，各就本位。喜之不尽，待吾以奔三十三天，玉帝面前回旨去者。”第一场——《天官赐福》便开演。

2. 上演《天官赐福》。

《天官赐福》中率先登场的是玉皇大帝的巡检御史王、赵灵官。王灵官吟诗云：“头戴七星宝顶冠，手执金鞭加金砖。金鞭一起乾坤转，金砖落地鬼神寒。要知吾的真宝号，监察御史王灵官。”念白：“今日天官登台，玉帝命吾下凡伺候。”赵灵官吟诗云：“生吾神天黑地暗，降吾神星斗未全。未出世神鬼皆怕，修行在峨眉宝山。”念白：“念吾神黑虎赵，今日天官登台，玉帝命吾下凡伺候。”

天官上场吟诗云：“盘古初分水为头，女娲炼石补天球，太极图上分八卦，吾当怀抱如意钩。世日若得阴功满，天官赐福降灵凡。”念白：“赐福上元一品天官，仓颉之子紫微星大帝，只因此地合社人等，起来灯花醮演一功（指祭神而演出的皮影，功：为量词），香烟纷纷，冲开南天门斗口，玉帝心中可喜，命吾前来赐福降香。哗啦啦拨开云头，只见二帅何在？”王灵官、赵灵官：“令发语。”天官：“前边开路，吾当后边赐福。来到此地，果然是五福吉地，待吾夸奖夸奖：此来一座好宝庄，青龙白虎在两旁，前山紧靠龙吸水，后山紧靠卧龙岗，龙吸水来出王位，卧龙岗上状元郎。夸奖已毕，待吾赐福上来：香在炉中蜡在台，花在瓶中自己开，常年累月多茂盛，天官赐福降临台，一炷信香叩上苍，保佑人等都安康，风调雨顺两兴旺，国泰民安粮满仓。赐福已毕，将吾的如意留在此地，保佑常年富贵，万事如意，户户平安，六畜兴旺。大的无灾，小的无难。牛羊马匹，低头吃草，抬头长膘。狼来缩口，贼来迷路，恶人远离。清风细雨，落在田苗以上，恶风暴雨，泼在旷野深山，一籽落地，万粒归仓。只见东南角上祥云飘飘，红光闪闪，不知哪一位大仙到此？”

刘海上场，吟诗云：“家住村子在户县，自幼生来把柴担，骊山老母曾指点，

命吾东海去修仙。玉帝面前曾封我，封咱掌世撒金钱。”白：“只因此地合社人等，诚心过大，起来灯火醮演一功。玉帝心中可喜，命吾前来赐福撒钱。哗啦啦拨开云头，只见天官、二帅请了。”三人同说：“请了。”……刘海开始撒钱：“一撒风调雨顺，二撒国泰民安，三撒人口兴旺，四撒大发财源。”撒钱已毕，手抓金笔留诗一首：“刘海本是赤脚仙，行来云头撒金钱，金钱撒在福寿地，富贵堂前两万年。撒钱已毕，圣王面前交旨正是。”

天官曰：“观见刘海撒钱已毕，撒得金钱乱滚，吾当喜之不尽，将‘四宝’同日留在此地……，庄前庄后，庄左庄右，瘟荒染疾，小儿痘口，不祥之兆，打在吾的袍袖内边，带上三世三间，神王面前交旨正是。”

3. 上演其它剧目。

第六节 行规行话^①

常言道“无规矩不成方圆”，每个行业都有其特定的规矩，俗称行规。旧时的行规是指本行业所有成员在从事该行业的长期实践过程中、在共同的民间信仰基础上逐渐形成的、有益于本行业及其从业人员并要求相关人员共同遵守且具有约束力的一些规定。皮影戏行业为了自身的生存发展需要，形成了一些具有约束力的行规。这些行规虽然不具有法律效力，但艺人们一般都会自觉遵守，不敢随意违规，否则就会引起同行的公愤，违规者本人也担心招致神灵的惩罚。

行话，指的是某一行业内部人员使用的外人听不懂的暗语，也叫黑话。它是为了保护本行业及相关从业人员的利益，在长期的实践过程中形成的。皮影戏行业也有自己的行话。下面简单介绍一些关中影戏行业的行规行话。

一、行规

关中影戏演出的季节和班子组合等都有一定的规律和规矩。

1. 演出次数

过去，关中西府的影戏班子每年都要演出“三料子”（三次季节性演出），每次2—4个月：正月初一至四月初八为一料子，艺人们大年初一便离家出门，初二到目的地即开演，到阴历四月初八回来，收麦子、种庄稼；阴历六月初到八月十五为一料子，在外演出，八月十五回家过节秋收，种上麦子后再出去；阴历九

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志》丛书，西安：三秦出版社，1994—2000年。
中大考察组田野调查笔记。梁志刚田野调查笔记。

月十三日至腊月初八为一料子。演出地点主要是到甘肃省，也有在本地的。现在，因为戏少，出去演出不完全按“三料子”了，而是根据“台口”多少，多了多演，少了少演，出去一两个月都行。东府影戏的演出和组班，也是按季节的，但与西府的不太一样。

2. 组班规矩

关中皮影戏班是相对固定的，即每料子的人员是固定的，下一料子开始前，再根据上次彼此间的合作情况互相选择，自由组合成新的戏班，其中有的班子人员经常变动，有的则几年甚至十几年不变。在影戏班子的组合过程中，领班长（班主）往往是核心人物，决定下一料子自己班子的组合对象，其他艺人有受聘和拒聘的选择，这是关中影戏的行规。

西府皮影戏班组班的规矩是：每年三料子戏，一次定“一料子”，一旦约定下来，双方就要信守承诺，搭班期间，不管双方有多大摩擦，或技艺水平、其他表现再差劲，领班长也得让其将该料戏唱完，不得中途解聘，艺人也不得辞职。具体情形是：①领班长选定对象并征得对方同意后，要给选定的艺人2—10元钱作为邀聘定金，接受者不得再参与别的班子。此为口头约定，无需文书，艺人们讲究“人言为信”。若艺人违约，跟别的班走了，不但要挨骂，甚至可能挨打，而若家中确实有事脱不开身，提前打个招呼，随后再来加入是也可以的。现在，一般不用付定金，口约即可。一约即为“一料子”，也就是一个演出季节，2—4个月不等。②在两“料子”间的休息期间，艺人相对自由，若其他班子有戏相约，也可以临时参加演出。③在约定的“料子”期内不得参与其他班子演出，但其间若本班子无戏可演，又恰遇邻近班子临时缺人来邀请，经领班长同意，也可临时出去演出，其收入归演出者本人，但本班写下戏后必须立即回来；若出现临时被邀演出时间与本班演出时间发生冲突，必须先回本班参加演出。④每“料子”结束时，领班主会主动跟自己选定的班内艺人口头商量续约：“下次是否愿意再与我一起出来演？”对方若同意就算定下来了，若不愿意则婉言谢绝。一般情况下，艺人不会主动向领班长提出续约，若该料子结束时没接到领班长的邀请，就意味着自己没被选中，双方心知肚明，但谁都不会说破，面子对艺人来说是极重要的。好在这是自古传下来的行规，不但双方要遵守，整个行业都是如此运作的，没达成绩约的一方心里虽会有些别扭，但也都会豁达地对待，另行选择，重新组合便

是。

旧时，东府华县皮影戏班每年有两次重新结伙搭班的时间：春季的五月初五和秋季的八月十五。需要重新选择的艺人们这两天都会自动聚集在赤水镇的洪庙或高塘镇的街道十字路口。在这里，班主与艺人们相互选择，各寻所需，当场约定——一定一季（大约半年时间）。据说更早时是一年三季（次）组班：正月某日、五月端午（俗称“农罢”）、八月十五（俗称“秋罢”），艺人们相互选择，约定成班，称“定班子”。

据艺人雷孟乾介绍，旧时东府大荔县影戏的行规是：①一年定两次戏（组班），领班长要付定金，先定前首，付的定金多，其他人员由领班长和前首商量着定，付少许定金。关于定金的作用，行规里这样规定：收了定金的艺人必须履行约定，但有三种情况例外，即“死了不还，不唱了不还，班子不成（没组成）不还”。这里的“不还”不是简单的还不还定钱的事，而是强调必须守约的原则。除了这三种情况，受邀人想退回定钱都不行。②戏班与主家的写戏约定，也是必须守约的，写下戏后，戏班将到或已到，主家不想演了，是要照约支付全部戏钱的，而若是戏班误了戏，班主就有可能被吊打，箱子也有可能被扣下。③过去，影戏艺人搭船过河都是免费的，雷孟乾十几年前，过河坐船还不用掏钱。现在不行了，得掏钱付费。

华阴皮影戏艺人在每年的正月十五、五月十五、八月十五组班子。正月十六，全班子的艺人要聚在一起，炒菜买酒，庆祝组班成功，上演“全”班子戏。该班子的人员需合作到五月十五，根据各自的意愿，也可延续到八月十五，甚至到腊月初八，从腊月初八至正月十五，艺人不受原戏班的约束，自由组合，想加入谁的班，只要班主同意就可以加入了。

渭南地区有“组铁班”之说，所谓“组铁班”亦即富人的家班，拥有皮影戏箱的富人往往给影戏艺人300—500两银子，买断其一辈子的演出生涯，除非该艺人日后“三不唱”——声（嗓子）坏了不唱，人死了不唱，改行了不唱，否则不但要退回全部银两，还会受到严厉的处罚，艺人一般是不敢越此轨的。班子的班名往往以该富人箱主的名字命名。演出收入归艺人，箱主只收箱子那份钱，这钱一般用来维修箱子，因此箱主实际上是得不到演出挣的钱的，只是图个名罢了。皮影戏箱的置办，一般是由箱主购买上等牛皮，请皮影雕刻艺人到家中专门刻制。

为了让艺人刻得精细些，常把雕镂下来的小碎渣子收集起来，用秤称分量，以此确定艺人的工作数量和质量，来付给相应的报酬。富人家刻制、收藏皮影，蓄养戏班，是渭南地区的一种现象，目的是显示其富有或权势。

由此可以看出，关中西府和东府影戏的行规基本相同，仅略有差别。

3. 分工

以东府的影戏班为例：①搭台时，除前声（即“前首”或“前手”）外，其他艺人都要搭台子，因为要让前声休息好，养足精神，准备即将开始的数小时的演唱。台子搭好后，前声拿亮子（白色幕布），签手拿撑杆，二人合作共同将亮子撑好，此举提示艺人：要演唱好一台戏，要皮影的签手与唱者前声之间的默契配合是最重要的。同时，这也是前声和签手在班子里重要地位的象征，其他人没有资格干此活。②映照影偶的灯的位置、高低由签手负责调整，而其向左或向右则由后槽负责调整。③器具保管：平时，签手保管影人的头茬，帮签的保管影人身子等，后槽保管铜器、亮子，前声保管月琴和戏本——因其演出辛苦，所以保管的东西少，其余各自的弦乐器归各自保管。④旧时，演出时，后槽还需负责给大家倒水，台下替大家铺被子等。

西府搭戏台用料有句顺口溜：“十五根椽，八叶板，四个口袋两个碗（装油燃灯用）。青油一罐子，十根钱串子（指串钱的绳线）。 ”

领班长，即班主，一般由签手担任，能否当领班长主要是看肚里有没有货，有没有水平和能力，并非箱子的主人都当班主。

4. 其他

关中皮影戏行规除对艺人的为人处世、演出过程等进行规定外，还对戏班集体活动中艺人的日常起居进行约束。有一些是很细小的。如东府华县影戏班晚上休息时都是两人搭伙睡，甚至是一条被子两人合盖。而搭伙也有一定之规，不能胡乱凑合或闹情绪的，一般是“前首”与“灯底下”（签手）搭伙；“上档”与“下档”搭伙；“后曹”与徒弟娃或赶毛驴的搭伙。哪怕睡前两个人闹翻了脸，也必须睡在一起。之所以如此，一方面是因为戏班外出必须轻装减负，另一方面也为了时时提醒艺人：班子的团结、彼此的合作是极为重要的。

据华阴老腔艺人张喜民介绍，按照行规，戏班人员不管台下有何恩怨，上台后，都必须全神贯注、高度协作，外人无论是从其动作表情还是演出效果上，丝

毫看不出艺人间有何嫌隙，全然是一股劲。例外的现象也有，但极少，而且会招来众人非议。这也表现出艺人们的大局意识和高度的责任感。

东府影戏台上艺人的坐姿也是有规矩的：为了在狭窄有限的戏台里最大限度地合理利用空间，演出时除了签手、硬弦可坐一个屁股（整个屁股都坐在板子上，端身正坐）外，其他3人只能坐半个屁股（半个屁股坐在板子上，半个屁股虚空着，侧身斜坐）。

至于点戏，有时主家直接点明唱某某戏，而多数情况下只说原则：能唱哪类戏不能唱哪类戏等，其余则由戏班确定。

二、行话

行话主要包括行话及其特殊形式手势语两种。

1. 行话

行话，即行业黑话，是皮影艺人行走江湖、便于行业内部交流而不为外人所知的一些术语。据艺人余海娃、张玉琴、康福海介绍，影戏班子的行话多得很，词汇丰富，吃喝住行都有黑话代号，如：面——一条，馍——捞，椒子——烧架，盐——末子，吃——收，炕——翁台，被子——关张，睡觉——垂下来，走路——将馍（蒋拜），烟——寸节，人——帅（男女皆是），老汉——雷公，老婆（岁数大的老女人）——罗，40多岁半老的女子——二全龙，年轻媳妇——干细（子），未婚女子——斗斗，年轻漂亮的姑娘——明斗，女孩——豆花，小伙子——小男，未婚的男孩——光儿子，娃娃——光光，衣服——挂沙，坏（态度不好、长得不好等）——爆，骂人（此人不好、坏得很）——鳖串，此人不够数儿（八成）——挡土挂宿，眼镜——亮光，笑——喜园地，钱——列（或“连火”），喷呐——顺子，打鼓人——扁雷子，拉板胡——扯丝的，——留，二——月，三——王，四——的，五——中，六——神，七——兴，八——卦，九——姚，十——菊。

2. 手势语

“手势语”，是戏曲演出过程中表演者与伴奏乐队或乐队内部为达到某种和谐而进行的一种相互提示、交流的肢体语言，关中影戏演出中常常使用手势语，其发出者主要是前首和挑签的，可以将此理解为其行话的一种特殊形式。旧时，艺人搭班演出，因演出前无专门时间统一排练，各个艺人的演唱特征、伴奏习惯也不尽相同，演出过程中又无法直接用语言交流，为求得相互间的默契配合，艺

人之间需要进行必要的提示性交流,于是便逐渐形成了一些具有暗示作用的行业性手势语。这种手势语,宝鸡艺人称之为“挂号”,其具体内容如下:右手上举,以大拇指尖、食指指尖相攥,伸出中指、无名指、小指呈三字状,表示用“踏三锤”、“三眼”铜器;右手上举,五指伸开,表示用“五锤”铜器;右手上举,以中指、无名指、小指紧攥,伸出食指、大拇指呈八字状,表示用“倒八锤”铜器;拇指,带板;食指,用一锤家伙;手心朝下,按板;食指和中指,勾锣、板鼓;食指、中指和无名指,三道音;小指,用曲牌小曲;手心朝上,连续吹、连续打。

第七节 禁忌

禁忌是民俗信仰的重要内涵之一。“禁忌作为特殊的民俗事象,它包含两方面的意义:一是对受尊敬的事物不许随便使用,因为这种神物具有‘神圣’或‘圣洁’的性质,随便使用是一种亵渎行为,违反这种禁忌就会招致不幸,遵循这一禁忌,就会带来幸福;二是对受鄙视的贱物、不洁、危险之物,不许随便接触。违反这种禁忌,同样会招致不幸。”^①禁忌的产生有多方面的原因,仲富兰指出禁忌大体上由四个方面而来:一是对灵力的崇拜和畏惧。灵力,即英语中的 mana,其含义为“一种超自然的神秘力量”。据说,禁忌就是灵力依自然的直接的方式,或者以间接的传染的方式,附着在一个人或物或鬼身上所产生的结果。一般说来,“灵力说”,更多的是着眼于禁忌的原始状态和原始的禁忌状态的。二是对欲望的克制和限定。其主要依据是弗洛伊德从心理学角度对禁忌所作的分析。弗氏认为,欲望是人的本能要求,但是,作为“社会的人”便要对欲望进行某种抑制。三是对仪式的恪守和服从。仪式的规定往往带有某种随意性,然而,禁忌一旦形成之后,就具有了“不可抗拒的约束力量”。人们出于社会化的需要,往往并不去认真考察它的合理性,而只是绝对服从。并且它还将依靠社会的、宗教的、宗法的权威意志以强制的方式传承下去。四是人们对教训的总结和汲取。这是人们将认识的过程作为一种因果关系的推导过程。由于早期人类的愚昧和科学的不发达,这种推导往往造成偏差,从而形成人们对某种“偶然因素”的共同的误解。由这种“共同的误解”而得出的“教训”,也是形成禁忌的一个缘由^②。

生存于民俗信仰土壤中的中国影戏自然也有许多相关的禁忌。过去,关中皮

^① 陶立番:《民俗学概论》,北京:中央民族大学出版社,1987年8月第1版。

^② 仲富兰:《中国民俗文化学》,杭州:浙江人民出版社,1998年。

影戏班的禁忌很多，如：①影人夹子平放时需朝上，靠墙放时须正面朝外，否则谓之曰“背时”；②男女影人的头和身子不能混杂，以免乱了阴阳，会出现有违纲常伦理的男女野合之事；③搭台演出前，若皮影的身子和头茬没连到一起，不能撑亮子，否则不吉利，容易出事——对主家、戏班都不好；④搭戏台时，撑亮子的棒子不能掉到地下，唱完卸台时也不能掉到地下，否则不吉利，意味着本次或下次演出将有不顺之事发生，而其他时间无此讲究；⑤影人的摆放，无论是收藏在影夹里的还是演出时搭挂在两边线上的，影人们的朝向都必须一致，且一般是朝着前方（亮子、观众）的，绝对不能脸对脸（也就是口对口），因为这样会使班里的艺人之间产生口角、闹矛盾，或出现忘戏、唱错戏等问题；⑥将皮影娃娃的头茬与身子组合时，一定要插牢，演出过程中影人的头是绝对不能掉下来的，否则主家是极不高兴的：人头掉下来，意味着死亡，太不吉利啦；⑦乐器不能躺在地上，必须立着放；⑧严禁任何人的屁股坐在剧本上，怕“臭”了戏；⑨女人不能坐到戏箱上，因为女人身子不洁净——女人的月经会冲撞箱子中的神仙（影偶），不吉利；⑩艺人戴的帽子不能放在戏箱上，会影响“台口”（接戏场次、财运）；⑪因平安吉祥事项而演出的戏，不能唱杀戮内容的剧目，等等。

关中皮影戏班除了遵守自身行业的禁忌外，还要尊重演出地民众的习俗，不得违犯当地的一些禁忌，老百姓对此颇有些讲究。如吉庆场合，忌讳演唱杀生害命类的剧目，要演团圆喜庆内容的，开场须唱《回荆州》、《打金枝》之类庆贺戏；有些影戏名称、内容等若对主家的姓氏、先人或所在地地名等有冒犯的，也不能演，比如为韩姓主家演戏，绝对不能唱《斩韩信》，在北堡子演出千万不能唱《罗通扫北》。西府皮影演出的禁忌有：杨姓多的地方，不能唱杨家将的戏——杨家死人多；当地的头一场要唱还愿戏，戏中不能有杀戮、死人的内容。一般一演就要连续3天，头场指第1天3场戏，演足了1天3场、3天9场之后，其余的再唱什么就不讲究了，有啥唱啥。

此外，皮影艺人们还有自己独特的信仰，如戏班在行程途中，若见到婚嫁迎娶的，不好，预示不顺利，影响财运，而遇到出殡的则是好兆头，财运来了嘛——影戏的祭祀功能也由此可见一斑。演出时，不管唱何种剧目的戏，只要有狗跑进台子里，艺人都很高兴，因为狗来了，就意味着会有人来写戏了——狗带财运来了。

这些禁忌、信仰与行规相互交融，难以割裂。

附：安康地区演出习俗^①

皮影戏班习俗 搭棚顺序：先自“九龙口”（鼓师坐处）始、棚高六尺、宽八尺、钉脚钉，立竿，绑钩绳，拴“马牵”，撑亮子，牵梢子出箱。违顺序 则不吉利，延续至今。开演前，先不撑鼓架，不准动牙板，梢子（即皮影人头）不准口对口。违时，众瞪一眼不语，以示警戒并防口角。妥管戏箱。戏箱不准众人坐，不垒放，不口对口，不口对墙。忌说“梦”字，改说“昆”字，错了招众人指责。但戏情中，该说“梦”字时，说“梦”。杀鸡定吉利。将一只白公鸡砍去头丢于地上任其乱蹦，待其停止跳动，颈部向何处，何方吉利。此忌建国后废。箱内放炮定财源。在空戏箱内点燃鞭炮盖上，炮后揭开，箱内何方炮纸多，何方收入奸。此习建国后废。分账。账分四等：拦门一等，坐统（即鼓师）二等，写头二或三等，大小两件三等。建国后，账分三等：拦门一等，杂工不另分等，按劳同其他人一起评定二等或三等。

会戏 庙堂寺院、商帮会馆，定期祭神聚众之日，俗称：“过庙会”。据不完全统计，全区共有各类庙会百余处。月月有会，一年不断。会期必酬神 演戏，称：“唱会戏”、“公办戏”。会期少者三至五天，多则五至七天，大庙会竟十天半月。城镇川道、沿江码头的会戏多请大戏班子，山区农村会戏多请小戏班、皮影班。唯各城镇的土地会特别，大街小巷搭起过街台子，请来皮影班子，“小戏谢土地”。凡会戏都由会首主持写戏、点戏，安顿戏班食宿，奖罚戏班戏价。会戏的经费，由庙产支付；无庙产者，由会首向当地富户及群众筹捐粮、款，向香客“化斋”、“写布施”、“随喜”。各地会戏的讲究规矩礼仪不等。

神戏 无论是会戏、愿戏乃至“打围鼓”清唱，正戏前都要唱“神戏”。由演员扮“天官”出场，道白交待时间、地点、哪方（个）善男信女，因什么事唱戏，再说些赐予这些善男信女吉祥的道白。庙会正期，上午不点本戏、多唱《魁星点斗》、《天官赐福》、《八仙献宝》、《刘海耍金钱》等折戏以示降福消灾。

供神位 凡祭神会戏，办会人事先在面向台口下的适当地方设一供桌，供领受愿心的神牌、供果。皮影戏班在神牌右侧供戏班敬奉的“太子菩萨”像匣，燃

^① 渔讯主编《陕西省戏剧志·安康地区卷》，西安：三秦出版社，1994年12月第1版，第258页。

烛焚香。开戏时鸣放鞭炮。戏间香火不断，直到戏完为止。

节戏 无论戏班、自乐社、玩子会，凡演出(唱)时，遇农历节日，定要演出与节气相结合的戏，如正月十五演《薛刚闹花灯》；五月五端午节演《白蛇传》；七月七演《牛郎织女鹊桥会》；腊月底唱《王小二借年》等。

愿戏 信神敬佛者，每有大病大灾，总要祈求消灾避难添福添寿或求 赐利禄功名，许下愿心，称“许愿”。许愿后平安无事或达到所求，就要给神 佛兑现愿心，称“还愿”，多以唱戏为酬谢，叫“唱还愿戏”。“愿戏”分两种：集体许的愿，由会首募化布施包戏还愿；一种是个人“许愿”，个人包戏或就集体包戏的机会，投资其中。还愿时，要供奉接受愿心的神位，请神当面验收，这叫“勾愿”。勾愿时，由戏班中长者主持，此人洗手净面，焚香叩首，祷告“打卦”，神位前供放满升米，插香、插蜡，是谓香米。戏班把香米平均分配。但大戏班的“十杂”、小戏班的箱主无份。

写戏 凡戏班联系演地、商定演期、剧目、戏价及有关事宜的活动称“写戏”。专职此事的人称“写头”。写戏的多少、关系班社生活，责任重大，戏谚说：“不打不唱、一股硬帐”，待遇较高。“写头”出外，身带“瞧单”、背夫子靠(注：夫子靠，戏衣、武将铠服、绿色、关羽专用服。)雨伞、马鞭作身份标志。写戏一方交少许戏价作定金。“写头”以戏衣作押头以示写戏成交，双方信守合同。建国后的专业剧团，无专职联系的岗位、多有兼职，或临时抽派称“外联”、“办外交”、“前站”。

点戏 戏班领班长或写头执本班社“瞧单”请写戏主家或到场的特殊人物指定演出节目，俗称“点戏”。被点的戏以及被点的把式(即演员)，只要班社有，就得照点出戏，不得更改。如遇主演把式有病以及其它特殊情况，尚可通融；如主家有意刁难，领班长或写头还得下话求情换戏换人。在紫阳县还有这样的点戏：正演出中，某观众(多属有威望者或戏迷)一时心血来潮，要点戏，他便叫：“台上停下来，点个戏！”台上当即停下，换演点戏，报酬由点戏者付给。点戏唱完了，再接着唱正戏。

找戏 在农村，尤其在山区，难得来个戏班，正本戏腰台(即演出结束)，观众还不过瘾，要戏班加个戏，叫“找戏”。戏班便加演一二折“八岔”或“二棚子”，短小、热闹、用人少，不耽误收拾后台，也满足了观众的戏瘾。找戏更多

见于皮影戏，有时，戏班承应了另一地的接请，必须当天赶路，就把正戏剪短，再唱找戏，一人领唱众人唱，边收拾箱子边说唱，争取时间。

天明戏 也叫鸡叫戏。乡村庙会，或大户人家的红白喜事请戏，看戏人多路远，既无处投宿，又黑夜行路不便，便从白天晚上唱到第二天天明。正戏后，多是混时间的“水戏”。如《程咬金降妖》，程咬金可当着丫环任意画出许多滑稽符，引人发笑散瞌睡。

破台戏 旧时新戏楼建成，必须先请戏班“破台”，有的称“开光”，方能启用，否则不吉利，当地定出凶事。此习俗的内容细节在各地繁简不等。紫阳、岚皋及南山一带，破台前半月或五至七天，戏班在后台置一供桌，上陈香蜡纸表1斗米秤肉10斤，宰鸡一只，不拔毛放在桌上，桌下再套活鸡一只供破台时用。戏台左右“马门”各用两根缠有黄裱的打棍，交叉拦门口，除由生角演员担任的掌教(掌握梨园教的法师)可从棍下钻进钻出，其余人均止步，破台前，扮演王灵官的净角演员，须斋戒沐浴，禁绝房事，每日开金脸、挂“髯口”穿戴灵官戏服，坐高位，手执钢鞭(即马棒)，闭目扎势，两边椅上各立一童。掌教将一锭银元宝或十块八块银元塞入灵官口中，向灵官四礼八拜，上香焚纸打卦，一日三次。灵官口中的银物，破台后归灵官所得。破台定在中午，会首和各界人士清早就要跪在台下，焚香化纸。到时供桌搬至前台，灵官着戏妆全身挂满黄裱，高坐其上；派师及破台后剧目演出者，扮好戏妆，执香跪戏楼两侧。届时，锣鼓唢呐齐鸣，掌教打卦、焚表、杀鸡，把鸡血往灵官脸上一点，灵官睁眼。掌教说：“请大圣开金口”，灵官大吼一声，将口中银物吐出，跳下供桌，舞鞭至台中表诉一番。开始破台，灵官换用绑有黄裱及火炮的鞭，“外场”人一把松香烟火打在鞭上，引燃火炮，灵官执鞭从下马门进，上马门出，至中场说道：破台完毕，大吉大利，待我回禀玉帝得知”。随即把脸上画的那只眼睛擦去，掌教疾将白绫朝灵官脸上一盖，印下第一个最值钱的“灵官脸子”。灵官满身挂的黄裱纸为“灵官符”，由“外场”取下挂在台口，供观众购买，人们买到折成三角，用黑布一包，给小孩带在身上，据说能避邪。所卖下的符钱归班子平均分。破台毕，正式开演第一台戏。在旬阳，破台大都在午夜，先跳“女加官”，后跳“五鬼闹府”，伴以小锣、堂鼓。跳毕，杀鸡滴血取鸡头连同破台符钉于戏台正中，并以红绸裹蔽鸡头，燃放鞭炮，撒五谷杂粮，破台乃告功成。而在安康、汉阴、石泉一路由唱生的扮天

官，末角掌教，伴以唢呐曲牌舞之，杀红公鸡一只，鸡血盛入底部有孔的碗内，端至前后台，滴血于各个角落，取下鸡头连同破台符钉在舞台屏风正中，上下马门各用两根棍交叉拦放，马门外放三堆瓦，每堆二页，灵官出场，三步踩碎三堆瓦，然后上高台念祭文，请上神“开金口露银牙”，口中吐钱（此钱会首出、天官演员得），再燃放用黄裱及火炮扎成的火鞭，在空中一扫，口念“风调雨顺”，再一扫，口念“国泰民安”等，念完将火鞭抛台下，将参上的瓦砾、炮屑等杂物抛掉，谓之“扫台”，以示破恶除邪。扫台毕开唱神戏。破台的酬劳是：演灵官的得钱和衣服一套，掌教得米一斗一升，众分吃鸡肉。

馈供 凡庙会三天以上的戏，除戏正价外，会首必备斗米，秤肉（10斤）、坛酒（10斤）。正会的中午鸣炮馈送，以资慰问。庙会十天以上者，馈供二至三次以资鼓励。各地数额不等，量力而为。

罚戏 演员在台上“冒妆”掉了帽子或忘带“口条”，或唱掉了“牙子”（节拍）说错了词，或武打时丢枪脱刀，凡是台上出了差错，懂戏多事的观众就不容忍，喊叫“停下来，罚戏！罚戏！罚戏！”，台上二话不说，请照瞧单上罚，罚啥唱啥。罚戏无报酬。有些罚戏本人不露面，请有威望的观众或地头蛇去罚。唱会戏，会首出罚戏条子，只给一本戏价。所以艺人们说：“紫阳的戏不好唱”，“汉阴的戏不好唱”，“口里都不好唱”。

忌讳戏 旧时，戏班唱会戏或走码头或围桌清唱，只能因地因事因主安排吉利顺遂的戏，不能唱地方忌讳的戏。小庙不能唱大神戏，民家不能唱封神戏，意示小不劳大、劳大不容。安康城忌唱《破洪州》；紫阳城不唱《雷十了张继保》；汉阴县蒲溪街不唱《审头刺汤》，汤姓望族忌讳；后坝不唱《拾玉镯》，戏中风流事出孙家庄，有辱孙姓大户等。

开箱封箱 旧时戏班到一定的时间要清理戏箱，加贴“封箱大吉”字条，作短暂憩息。启封时换贴“开锣大吉”、“新春大发”大红纸条，郑重开箱演出。汉调二黄班社开、封箱时间——一年两次，农历正月初一开箱，五月初十封箱；下半年农历六月初六开箱，冬月十三封箱。开封箱时，箱主要摆酒席，谢赏艺人辛苦，聘留和辞送把式，喜庆新的合作开始。

杀鸡定向 大年初一开箱演戏，立“栽生”，由唱六外的扮“灵官”、手执钢鞭坐台中高案，由班社一老前辈焚香烧裱、问神卜卦，另一人提红公鸡一只，菜

刀一把至台中，一刀将鸡头剁下，任鸡在台上挣扎直至死去，死鸡头所停方向即吉利方向，本年戏班则沿此方向巡回演出。

亮台戏 也称踩台戏。是戏班到一地的首场演出。既要有吉庆戏《五福堂》、《八仙庆寿》、《满床笏》等，又要有过硬的拜客戏，上齐全班中最好的演员，穿戴最好的戏装，以示戏班戏好、箱好、把式(注：俗称，有一定水平的演员演奏员)好而博得观众的好评。主家给亮台戏要赏“红包”或专有捧场者给演出披红放炮以壮声誉。

对台戏 俗称“打对台”。有几种情形：庙会大、会期长、庙产多、财力厚，同时写两个戏班到会赛演，招徕更多观众，会场热闹，香火旺盛，多写“布施”(注：布施，以财物与人，此指以财物与寺庙)收入多；一种是旗鼓相当的两个戏班在巡回中无意相会或有意碰撞，甚或当地官绅、帮会大爷有意邀请两个班子在一个场地搭起两个台子对台演出，观众在中间挑着看，那边戏好，箱子好、把式高、名角多、那边台口观众多，就唱赢了，能加戏价、夺声誉。对方输了，便减戏价、名声低。所以戏班对唱对台戏从不马虎，要审时度势、有足够把握才敢应承，应承了便要想尽办法取胜。打滚龙庙会上，会首请来两个戏班同在一个戏台演出，一家一折，共七折，上午四折、下午三折，双方争演拿手戏。各方的派师和管场的都注视对方扮什么戏，并以“黑话”指挥自己的演员，如：台外一方正演《汾河湾打雁》，台内一方准备接场的演员口戴“麻三”(即胡须)，手上却又拿着“黑三”，使对方派师看不出自己要演什么戏，将出场时，演员忽将麻三取下，挂上“黑三”，对方派师立刻“黑话”告诉台外：“马下的、戏巾子”。台外角色薛仁贵知道对方将演《采桑》，正唱：“他的母在家望儿转，他的父在家望儿还、薛仁贵催马往前面……”，接着换演《采桑》的唱：“见一大嫂在面前”，《打雁》的正旦由坐椅子拉鞋底的表演、当即变换跪在椅子上作《采桑》的表演，压住对方扮好的戏不能出场。这样换戏，只要换得好，观众是很欢迎的。如此截戏，不管长短，只要截到第三折唱完，一方就算优胜。下午按顺序演出，一家一折。如遇下雨，互相推让，谁也不愿先演。滚龙第一折由哪方开演，双方协商或由会首决定。

打炮戏 旧制戏班多流动演出谋生，俗称“江湖班子”。科班艺人或票友(即非职业性演员或乐师)，要加入某班社，谓之“搭班”，也叫“跑滩”、“跑江湖”。

能否被班社留用，在于第一场一出戏的演出，谓之唱“打炮戏”。搭班人经箱主同意上戏，临演前要向鼓师、琴师及箱信行礼“办招呼”以求关照。故有“搭班如投胎”之说。“打炮戏”唱响了，双方讲明在班时间、账份、有关章法。一经入班，必守班规，不能违约乱纪，不能硬“跳槽”（即违约另搭班）。

焚裱 裱是黄色的细纹纸，祭神专用祭品。凡演出关爷（关圣帝君、蜀汉关羽）戏《挑袍》、《水淹七军》、《华容道》等；闻太师（殷商、文仲）戏《太师回朝》等；关、闻的头盔上必加系长带红绸垂飘双肩，以示神尊。扮妆时，饰演者必须端庄肃穆、洗手净面，扮妆齐正后正襟危坐，闭目默戏，心存虔诚。出场时，前场人员立即焚裱、鸣炮，以示祭意。

搭彩红 又称“披红赏彩”。是会首或某观众给名演员拿手戏的褒奖形式。一种是给赏人把准备好的一丈长大红绸带连同点响的鞭炮抛上戏台，捡场人当即把红绸系于正主演的演员身上，以示奖励，受奖人停戏向台下道谢；一种是奖金，称“彩红”、“红包”。奖给演员个人的，演员当场领红致谢；奖给小旦小生合作的，二人各半；奖给公私各半的，后台出一旦角谢；班子积累的彩红钱，按“厘”分成，不平均分配。

吃派饭 有的地方接来戏班，头人便向各家派饭，安排戏班的生活。派人拿上一叠红纸条，请班社主事人将全班人的名字逐个写在条上，并注明他是啥角色或啥职务，任各家挑选喜爱的角色名条贴在家门上。亮箱戏腰台，艺人便到街上寻找，自己的名字贴在哪家就到哪家去吃饭，直到班社离开此地，不付分文饭钱。

送腰台 会戏，一般是三天四夜。中期由会首送来一箱豆腐（约40市斤）、一斗米（50—60市斤）。十斤肉、十斤酒，谓之“送腰台”。各地不等。

分账 每台戏价收入，按厘分账。一般为：箱主十厘，领班长九厘，鼓师、琴师均八至九厘，打大锣、打钹均七至八厘，写头八厘，盔箱七厘，大衣箱八厘，二衣箱六厘，买办五厘，打小锣三厘，箱费百分之二；门门不挡的末、净、生、旦均九厘，五丑、六外、七小、八贴均七厘，九老、十杂均八厘，手下头旗四至五厘。对跟班随师习艺的学徒，学制三年，不分账，由师管待吃穿，出师之后头年收入全归师父，报养育之恩，三年期内登台支角者，拿一二厘账作日常费用。

班规 旧时，戏班班规甚多，通称“十大班规”：一不许坐班邀人；二派戏不临场推诿；三不错报“家门”；四不许吃酒行凶；五不许夜不归宿；六不许见

班辞班；七不许无事串班；八严禁吃里扒外；九不结私党；十夜宿不串铺。

禁忌 禁坐“九龙口”，即文武场面坐的地方。演出前，除鼓师外、任何人不能坐在“九龙口”；不准用鼓签子敲鼓，敲鼓是骂人，或预兆班内要发生口角、打架。忌说“梦”字，改叫“亮子”或“混子”，“做梦”叫“扯亮子”或“扯混子”。其因说法有二：历来称登场演戏为“优孟衣冠”，“梦”与“孟”同音，直呼梦则对优孟不尊，故忌。戏班所供祖师“老郎太子”乳名称“梦子”故忌。忌说“伞”，改叫“撑花儿”，因伞的谐音字是“散”，有散伙之意，不吉，故忌。

第七章 关中影偶的雕刻工艺^①

第一节 关中影偶的造型特征

影和戏是皮影戏构成的两大要素，缺一不可。“影”有手影、纸影、皮影（包括牛皮、驴皮、羊皮）、塑料影等，而关中皮影都是牛皮制成的。关中皮影的上乘雕刻作品，无论是原料皮质的选用、雕刻工艺的完善、雕镂手法的精湛、雕饰技巧的高超、绘色效果的精美，还是整体性的艺术效果，在国内皆为一流。随着时代的变迁，尽管皮影戏演出日趋式微，但关中尤其是东府华县、华阴的皮影雕刻却呈现一片生机，当今的关中皮影雕刻已从单纯服务于影戏班社的演出，发展成更多地作为观赏性民间工艺美术品而走进千家万户。

关中皮影有其独特的造型风格，人物的头部多为正侧位造型，以顶、额、鼻、颧、后脑为轮廓构图，只刻画出一边脸和一只眼，因此民间戏称看皮影戏是“两只眼看一只眼”。文生和旦角的面部基本上是镂空的“虚脸”，人物显得眉清目秀；花脸和丑角的头面多是未镂空的“实脸”，眉、眼、口、鼻都有脸谱化的夸张变形。特殊人物的身体部位也有夸张和变形，如手臂、腿脚等肌肉隆起、青筋裸露，以突出人物的特殊性格。人物的性格，主要通过头面部来展示，通过五官塑造性格一吊眉展阳刚之气，平眉显阴柔之美，实脸圆嘴呈丑角诙谐幽默之趣，人物多通天鼻大额头。

关中皮影的雕刻，按雕镂技艺、艺术风格等可分为东路和西路两派。东路皮影指渭南的大荔（同州、朝邑）、华县、华阴、合阳、澄县、蒲城、临潼一带的皮影，西路皮影指宝鸡、咸阳的陇县、千阳、凤翔、岐山、扶风、眉县、乾县、礼泉一带的皮影。过去，东西二路皮影在造型、服饰、色彩、雕刻等方面差异较大。东路皮影，旧时以“同朝”（同州、朝邑，现属大荔县）的为最佳，现以“二华”（华县、华阴）的为代表，造型独特、雕镂精细、色彩鲜明、玲珑剔透，具有极高的艺术和民俗价值。其影偶制作，以上等牛皮为原料，经炮制刮毛去脂、磨、刻、染、熨、缀等20余道工序精工细作而成。影人高约33厘米左右，造型小巧玲珑，色彩鲜亮净透；以五官塑性格，吊眉展阳刚之气，平眉显阴柔之美，实脸圆嘴呈丑角诙谐幽默之趣，人物多通天鼻大额头。人民大会堂陕西厅至今仍摆放着华县已故皮影雕刻艺术大师李占文的作品。西路皮影制作较为粗犷，雕色

^① 中大考察组田野调查笔记。梁志刚田野调查笔记。

简明质朴，构图大方舒展、古朴厚重，线条洒脱流畅，造型丰满刚劲，但色彩变化较少，雕工略显粗糙。另外，也有人认为在关中西路两路之间存在着中路皮影，俗称“兴平”皮影，呈现的是东西二路结合的特征，以旧时的灰皮皮影为代表，其皮子处理工艺独特，质地灰白柔韧，雕刻精致细腻，色彩柔和丰富，具有极高的工艺鉴赏价值和收藏价值。由于皮质过于柔软，因此不宜用于表演。遗憾的是这一灰皮制作工艺现已失传。现在，东、西路皮影雕刻在造型、色彩等方面已趋于同化，以西路向东路学习的较多些。

第二节 关中影偶雕刻的工艺流程

关中皮影制作，工艺精细，工序繁多，流程严谨，从制皮、雕刻、染色到连缀成形共有 20 多道工序，每道工序都有着特殊的要求，形成一整套严密完整的工艺流程。

1. 选皮

选择上好的牛皮，是刻出好皮影的前提，但东、西两路雕刻者对牛皮的选用有所不同。东路皮影雕刻大师李占文的大弟子汪天稳认为，1—3 岁的乳牛皮质最好，柔韧度强。利用率高；4—6 岁的牛，皮柔韧度差。肚子处皮质太皱，使用率低，只能用三分之二。据西路皮影雕刻名家陈召贤（陇县，已故）之子陈秀文讲，黑牛皮比黄牛皮透明、白亮，用 9—10 岁的老黑“尖牛”（公牛）皮最好，6—8 岁的也行，不得已时，4—5 岁的尖牛也能用，但黑牛太少了。嫩牛不行，2—3 岁的尖牛也不行，皮质脆得很。母牛因下牛犊的原因，皮质太松脆，容易折断，更不能用了；花牛一奶牛皮又厚又泡，密度不够大，透明度也不好。水牛皮太粗糙，毛眼粗，透明度不好，用着也不理想。他现在用的是老黄牛皮。其父陈召贤和他自己所刻的皮影都是供影戏班演出用的，所以一定要结实耐用，而做工艺品的皮影例外。西路皮影雕刻大家刘改成（凤翔）之子刘军虎与陈秀文的说法不太相同，他认为：3 岁左右的牛皮最好，6—8 岁的也可以，太老的牛皮有皱纹、血管痕迹等杂质。

总之，西路雕刻者喜用较厚些的皮子，东路雕刻者喜用略薄些的皮子，但大片景物用太薄的皮子来刻很难竖起来。从颜色上说，有的认为黄牛皮好，透明度高，为上品；有的认为黑牛皮最好，色白、明净、透亮，为上上品，但黑牛数量

少，不太易得。

因成本高、工艺繁杂、费时费力等原因，关中地区已基本没有人再使用手工炮制的牛皮——“手工皮”来雕刻皮影了，取而代之的是通过机器、化工原料制成的“机制皮”。不过，无论是皮影雕刻者还是“机制皮”的供货者，都说“手工皮”的质地好。

2. 泡皮

选好牛皮后，将它放到盛满清水的器皿中，放入些许洗衣粉或草木灰、石灰等，使其发酵，以便于刮去毛肉，留下净皮；也有只用清水，不放他料的。春秋两季最适宜泡皮，一般需泡7—10天，每天换一次水。冬夏二季较少制皮，因为冬天的冰水容易将牛皮里的纤维组织冻断，夏天泡的牛皮则容易腐烂发臭。所以，雕刻艺人们常常是在春秋两季就把一年需用的皮子都泡制好了。不过冬天牛皮便宜，有的艺人买下后，将其泡在地窖里，泡上一个多月，水温以20℃为宜。最好别往水里撒盐，因为浸了盐的皮子晴天发硬，阴天发软，做不成好影子。

3. 刮皮

刮皮时，要用光滑的圆木压和特制的一尺长、两头有把手的月牙形刀具，以斜刀刀法将牛皮一寸一寸地挨着刮，两面都要刮干净，快的话一天可刮一张。

4. 绷晾

皮子刮好后，用木框将皮子撑开，然后用绳子绷好，阴干。春秋三四天，夏季两天即可。该过程中，皮子切忌日晒，因为晒后皮子会“暴”起来，致使皮子里的纤维组织断裂。也不能放在火上烤，烤后一掰即折，这和忌日晒的道理一样。一般说来，夏天8—9小时即可，冬天3天后才干，春秋2天多就干了。

5. 打磨

阴干后，用细砂纸打磨，也可用碗的外层光滑面将皮子两面都擀平（磨光滑），使皮子光滑。据汪天喜讲，无论是自制的手工皮还是买来的机制皮，都要先用200号砂布打磨，然后用清水洗净、晾干。然后进行第二次打磨：用湿布将皮子夹在中间，潮四五个小时（时间太短，容易表面湿，中间干）后刻，然后进行第三次打磨，否则以后皮影容易不平整。打磨后，即可根据需要进行裁剪。

6. 选料

根据皮影角色的不同或部位的不同，所选用的皮料也有差异：武将用厚些的，

生旦略薄些；上臂薄些，下臂厚些；表演用的厚些，作为工艺品的薄些；大片背景用厚的，小片用略薄的；后腿皮厚，前腿皮薄，前腿窄、短一些，后腿宽、长一点。

7. 画图

用钢针在皮子光滑面上照画谱或模子描画，画出需刻的线条纹路，有的是直接将画谱或模子放在皮子下，固定后画，有的是用照明箱投影来画。画图谱时一定要事先计划好，套用得当，以免浪费皮子。过去的图谱是用锅灰和食用油拓摹影偶模板而成，这一过程叫“擦样子”；现在，一般是用复印机完成的。

8. 焖皮

画后刻前需先将皮子润湿，方法是用湿布将皮子包裹住，使之湿软，便于雕刻。用温水将棉布浸湿然后拧干——以拧干到最大限度为最好，然后用其裹住牛皮卷成一卷（东路的是直接平压），这叫“焖”。焖的时间与皮子厚薄和季节有关：厚的时间长些，薄的时间短些；冬季时间长些，夏季时间短些。汪天稳说一般皮子需焖4—5小时，薄些的需0.5—3小时。湿一些的布焖得快，但湿布拧得干些焖出来的效果好，尽管慢一些。焖时要经常检查，用手摸摸皮子的软硬，太软太硬都不行。太硬，可能是焖的时间不够；太软，可能是焖过头了，最好将薄的和厚的皮子间隔着放。也可将皮子放入塑料袋，将塑料袋袋口折好压住，以免水分跑掉，过去没塑料袋就用旧的雨伞布。一般来说，用纯白色的土棉布最好，带花的会掉色将皮子染了。

9. 雕镂

雕镂，即按图刻皮成型。雕镂的顺序是：先凿眼再雕刻。即先用特制的凿子按需要凿出各种形状的孔眼，然后用刀具镂刻所需的线条纹路。东路的雕刻工具：凿眼的有圆形的、半圆形的、套花的等，大约不下10种。大些的花眼如龙眼、马眼、鱼鳞也可以用刀子刻成。一般来说，用刀子刻的效果要好，纯用凿子凿出来的显得死板。刀具主要有平刀和尖刀两类，有20余种之多。平刀从0.1毫米到2.5毫米的大约有十二三把，龟板、鱼鳞、3字等形状的镂刻用平刀；尖刀用于镂刻特细的花形如牡丹等，半尖刀用于拉丝，不易断，如刻头发、胡须等。艺人们在实践中总结出雕镂各种图案的经验，还编了顺口溜，比如：刻花形——做活先把眼眼打，然后再把框框画；雕雪花——雪花先竖画，然后左右再打叉，六棱刻

出来，雕成雪花花；刻字一字先把四方画，横竖交叉就成了；刻旦角一弯弯眉，线线眼，樱桃小口一点点；刻丑角一要想笑，嘴角翘；刻头帽一先刻帽，后刻脸，最后再刻鼻子线。

华阴陈艺文介绍说：雕刻工具多是自己做的，包括尖刀七八把，刻花型平刀十五六把，用0.1毫米刀取线，0.2毫米刻雪花和字，1.5毫米平刀刻花型、图案（包括雪花、字、龟板、鱼鳞、人字、梅花等），尖刀刻圆弧型。凿子有直径0.5毫米及以上的不下20种。

西路陈召贤留下的雕刻工具有：4把凿子、1把尖刀、3把宽嘴刀。

为了演出的灵活性和稳定性，雕镂时也要选皮，要求影子上臂薄下臂厚，前腿腰部要薄些，后腿上身要厚些，这样影人竖起来才有垂直挺拔的效果。且前腿短，后腿长，前脚平，后脚斜，后腿带骨缝、装饰多。

关中东路影人的高度一般在27—33厘米。

在雕刻刀法上，东路皮影和西路皮影各有特色：西路是拉刀一刀动皮子不动，即雕镂时皮子不动刀动；东路是推刀，称为“推皮刀法”，即雕镂时扎在皮子上的刀子不动，手指推动皮子来镂刻，这也是东路皮影雕刻艺人引以为豪的，他们觉得这种刀法独特、高明。

据说西路的拉刀之法是凤翔刘改成发明的。刘改成会篆刻，由于他在世的时间是1939—2004年，因此不好推测西路雕镂更早些时是用何种刀法的。据刘改成之子刘亚利说：“过去，岐山有个老李师也是拉刀，刻得好，已死，手艺没流传下来，我见过他的作品，刻得很好。”这老李师，推其年龄当不小于刘改成。

推刀法和拉刀法，孰优孰劣，恐难分高下。从皮子的厚薄看，推刀用于薄些的皮子较适合，拉刀则无论厚薄都可以。西路雕刻者认为：拉刀法，刀过之处的痕迹亮度大些；而推刀法，刀过之处不够光滑，尤其是人物的身子边、长线条外边。当然，还有技艺水平的因素在内。西路凤翔只用一把刀，使用握式，而东路华阴华县等地的平刀和尖刀多达23—25种。不过，同是西路皮影雕刻，陈召贤的刀法又不同，他是“刀皮同时走”。

过去，皮影雕刻艺人都是穷人，富人请去刻皮影，要求高，管吃住，艺人们每天刻得不多，但很精细，原因之一也是为了多吃几天富人的饭。

10. 推实

皮子上的眼儿全部凿好后，要用40—50厘米长，10厘米宽的特制木推尺一“（音）板”（多叫“（音）棒”）（或叫，方言，“推压、摩擦”之意）之，即用力将影偶压平推实，使之高度定型，两面都需推压。推过之后，再取出那些已刻断而未剔除的东西。板（棒）一般用柿木制成一柿木光滑、不粘他物，硬度好，也不易变形。除柿木外，枣木也可以用。板（棒）的规格一般长约45厘米、宽约5.6厘米、厚约4厘米，其中推压的一头做成略微凸起的斜形平滑状，用来推压皮子。操作时，用一只手将牛皮固定住，另一只手握住棒的中部，棒头抵在肩腋处，另一头推压皮子。先推压没画图的一面（反面），即顺着一个方向由近至远地推压，然后再换个方向推压。推实了这一面，再翻过来推压另一面，直到把皮子打磨到平整为止。若此次没能把皮子推压平整，以后上了色就再无机会推压了，成型后的皮子就会翘起。这道工序可以使影偶平整光滑。

11. 上色

雕镂好的皮影需要着色，主要有五色一红、绿、黄、黑、白。过去的颜色是从金属中提炼出来，如铜黄等（此技术现已失传），现在用的都是化学产品，当地人俗称“洋色”，着色的效果、保存时间都不理想。关中皮影以大红大绿为主调（百姓喜好），另有黑色过渡，还有用桃红、浅红、黑色来勾勒线条的，以分出层次。实在分不出者再上紫色。定颜色要根据人物身份、性格，包公、张飞以黑色为主，一般生、旦无固定颜色，可随意选用，民间已定型的人物颜色是固定的，如猪八戒主色为黑，孙悟空主色为黄（披虎皮），关公是绿袍红脸，皇帝则以黄色为主调，米黄、棕黄、深黄，分别为年轻、中年、老年皇帝的服饰颜色。民国时皮影的色彩比较鲜艳，也容易掉色，用石色上出来的红时间长了会因积淀而变深，用品色上出来的红时间长了会变成桃红色，用国画的品红、品绿等不透亮，颜色不会跑，而一般的品色渗透性很强。衣饰的配色也有讲究，比如，一般说来，黄龙袍配绿龙，绿龙袍配黄龙，红龙袍配绿龙，黑龙袍配黄龙，白龙袍一般配绿龙。刘郎的桌子是绿色，杨继业的桌子为白色。

旧时，调配颜料时要加入一定量的“骨胶”（用雕镂剩下的边角余料熬成），上色时画笔蘸满颜料，让染汁滴到皮子上，笔尖不接触皮子，因颜色厚重，时间一长，颜色会慢慢地渗进去。现已无人这样上色了，一来因为提炼此种颜料的技艺在民间已失传，二来太费工夫。现在，配色时只加少许骨胶，颜料很稀，染得

较快，外层再用骨胶封住，以免褪色。若偷工减料，颜料太稀，上的骨胶又少，就很容易褪色。影偶常用与否，氧化的情况差别很大，常用者氧化快，会变得光滑润泽，如遇上色不妥时，可以即上即擦，进行修改；若两三分钟后再想改色，则需用砂纸打磨，再重上。上色后，要阴干，用现在的方法上色，冬天放一天可干，夏天一小时，春秋二三小时左右。关中皮影上色之后不加其他保护，如上桐油、青漆等，要的就是本色，上了漆就没有收藏价值了。

据华阴陈艺文介绍，明清时期，皮影色彩相近，都是用从矿石和铁器中提炼的“石色”来给皮影上色。虽费时，但耐久性好，且越久色越正。民国之后，改用化学产品，价钱便宜，上色方便，但易褪色。皮影所用颜色除了主要的五色，还有蓝色、金黄色、浅红、浅绿、果绿、深绿、黄红、大红、淡紫、桃红、深紫、棕色等十多种。调配皮影染料时要加入骨胶，但骨胶不能太多，否则就“太顽了”，不能用了。

12. 熨平

颜色上好晾干后，需使之“发汗”、平展。过去，是用土炕热砖熨烫，此法最好，方法是用两块木板夹压住皮子，烫热一晚上即可。现在都是用熨斗，据说质量不及过去，优点是既省事又快捷。

13. 连缀成型

这是最后一道工序，即将各个部件组合成一体。皮影人物的结构较为复杂，每个人物都分为头、身、臂、手、腿等部件，每个部件都须单独刻制，部件刻制成功后，再用线将除头部以外的其他部件连缀组合起来，形成一个完整的身体。用来连缀的线绳，过去是牛皮制的，现在一般是棉涤线。有一道工序（已在雕镂时完成）非常重要且有诀窍，就是皮影身上连缀操纵杆一签子的孔眼之位置，旦角需在胸部偏后，其胸线才突挺，显出女性特征；生角、武将需在脖下偏后，人物才精神，也容易平衡。连缀时有“管前不管后”（指腿部）、“管后不管前”（指上身）之说。跪时前腿、腰部要保持圆弧形，两胳膊肘处、腰处、两腿处共有5个“骨缝”（孔眼）。关中影人一般由12—13个部件组成：一个头茬、一个身子（实指上腹）、一个下腹、两条大腿、两条小腿，两上臂，两下臂，两只手。

第三节 关中影偶雕刻艺人与传承

关中皮影历史悠久，涌现出许多著名雕刻艺人。当代的，东路有李占文及其传人汪天稳、汪天喜、薛宏权、张华洲、李兴顺等，陈增礼及其传人陈艺文、陈进朝、严必荣、李福平等；西路有陈召贤及其传人陈秀文等，刘改成及其传人刘亚利、刘军虎等，以及无专师者梁思荣。

一、东路皮影雕刻的主要艺人

1. 李占文及其传人

李占文：华县人，师承其舅李三喜，传汪天稳、李兴顺，汪又传其弟汪天喜、同学之子张华洲，天喜传妻弟薛宏权、弟汪天兴等。

李占文（1909—1988） 陕西关中华县人。家境贫寒，读过3年私塾，粗识文字。受皮影戏和皮影雕刻艺术的熏陶，少时就喜爱皮影艺术。上私塾时，就自刻纸影人，偷拿家里白包袱布，避过先生监察，在学堂窗上撑“亮子”演影戏。17岁拜师于舅父李三喜，学刻皮影。若按李占文比其舅小二三十岁来推测，李三喜当生于1879—1889年的清末。李三喜，为华县、同朝颇有名气的皮影雕刻艺人，雕刻技艺精湛全面，刀法独特娴熟，其技艺据说师承自同州一皮影作坊。其刀法被称为“推皮走刀”或简称“推刀”，特点是以刀触皮，全凭手指功夫和技巧推动皮子运转，皮动刀不动，要求有较大的手指力度。师严徒勤，在舅父的教导下，李占文终于学成，制皮、绘图、推皮、上色、装置等皮影雕镂的完整过程无一不精，继承了师傅的全套技艺。旧时，师徒二人在渭南一带为当地皮影戏班添箱补缺、刻制皮影。新中国成立后，1950年李占文受陕西省文联特聘，刻制现代皮影人物道具，以供农村皮影戏班上演现代皮影戏之需。李占文与省文联梁济海、张茂才合作创作、刻制了《白毛女》、《穷人恨》、《兄妹开荒》等现代皮影人物道具，给陕西皮影戏舞台带来了生机。1952年，李占文制作的现代皮影戏《白毛女》全剧的皮影人物道具，被以陕西文联的名义赠送给苏联木偶艺术专家奥布拉斯佐夫。其后，李占文还刻制了《梁秋燕》、《李双双》等现代皮影人物。这些现代影偶，对于推动皮影戏改革和上演革命现代戏，起了一定的作用。1960年，陕西省傀儡艺术剧团成立，李占文调到该团，与美工交流刻制皮影的心得，雕刻技艺日益提高，设计刻制了《秃尾巴老李》、《采蘑菇》等剧的皮影人物道具，影人高约60厘米，造型大气而不失精美，并设计了自动活动的装置，促进了皮

影舞台艺术的创新发展。1961年春，李占文受命与画家邹宗绪、任国钧等合作，为北京人民大会堂陕西厅设计、制作了皮影《文成公主与藏王松赞干布婚礼图》，作为装饰屏风。这幅影屏，雕镂精细，线条流畅，色彩华美，玲珑剔透，古朴典雅，人物形象生动传神，生动地再现了汉藏兄弟民族和睦相处的历史佳话，开拓了皮影雕刻艺术的新领域，也开创了皮影雕刻艺人与美术工作者合作的范例，受到周总理的称赞。1963年西安德庆皮影社借调李占文，为其刻制由美术家马毅设计的大型皮影现代戏《宝娃参军》、《好媳妇》、《血泪仇》、《三世仇》，以及新编传统皮影戏《芙蓉仙子》、《猪八戒吃西瓜》等的人物道具。凤翔剧团请李占文去刻现代皮影戏道具，每月工资70元。1976年前后山西侯马文化局邀请李占文边刻皮影边带徒弟，月工资也是70元，并承诺解决其孩子的城镇户口和工作，李在晋两年最终无果而返。回陕西后，受聘于咸阳市工艺美术公司雕刻皮影，其间带徒20个左右。1978年，李占文刻制的皮影作品参加全国工艺美术展览，并被选送日本、美国、法国、英国和联邦德国展出，引起了中外相关人士的极大关注并得到极大赞许。1979年，李占文出席“全国工艺美术人员代表大会”，被誉为“全国驰名老艺人”。1980年，李当选为咸阳市人大代表、政协委员，并多次被评为咸阳地区、咸阳市劳动模范和先进生产者。据其徒弟汪天稳讲，1986年，国家轻工部工艺美术总公司授予李占文“中国皮影雕刻大师”证书。1988年去世。

李占文的皮影雕刻艺术功力深厚，刀法娴熟，且线条简洁，纹路清晰，所刻人物性格鲜明，色彩协调，具有独特的艺术风格，且刻影授徒，影响颇大。李占文还收集了许多皮影艺术资料，收藏皮影画谱、模板千余件，为关中尤其是东路皮影艺术的提高和发展作出了重要贡献。

汪天稳 1949年生，华县柳枝镇人，师承李占文。汪天稳从小爱看皮影戏，喜欢刻纸影。汪家与李家相距不远，1961年汪天稳12岁时，便由姨父介绍，拜李占文为师。李当时在西安陕西傀儡艺术剧院工作。每当汪天稳想家时，李占文就拿皮影子逗他开心。师傅要求特别严格，一大早就得起来练功，天冷时，小手都冻得发麻。待推皮动作熟练后，再练手劲：用右手抓着左手腕，在手腕上放两块砖头，手腕下再吊两块砖头，很辛苦。练半小时到一小时后画线，手不能抖。苦学三年，1964年出师。当时，不能演老戏，汪天稳就跟师傅到德庆皮影社刻

皮影，师傅刻主件，他刻次件。汪天稳说自己在雕刻速度上比师傅慢得多，一天只能刻2—3个番头，而师傅一天可刻5—6个。师傅调料、染色本领极高，尤善红绿色，烘色、过渡色自然润滑，人物有灵气、活；还会耍签手，但水平没有雕刻好，会搞白事时的“纸扎”，会画花圈，知识范围较广。汪天稳觉得自己在染色、雕刻方面的技艺已达到师傅的水平，生、旦的雕镂水平可能已超过师傅，但速度慢，刻的小丑、老丑没有师傅刻的逼真，有灵气。1965年应华县文化馆邀请，为之刻皮影。1966年到渭南文化馆，待了一两年。当时皮影售价为一个头茬1元钱，一个身子5元钱，汪一个月能刻100个左右。其间还刻制了《奇袭白虎团》、《沙家浜》等样板戏的全套影偶。1967年，渭南市文化馆被砸，所有设施包括皮影、皮子等都被抢，汪返回华县，刻字、木版年画等，几个月后又刻皮影。其后当了6年兵，并在部队入了党。1975年复员到华县文化馆，正值文化局组织成立华县皮影剧团，汪天稳出任书记。1976年，汪天稳被调到西安工艺美术研究所，后任美术研究所民间工艺室主任，被国家劳动部授予“皮影雕刻鉴定师”称号，汪天稳在研究所带了汪国庆等十几个徒弟、在临潼、华阴、大荔、宝鸡也有徒弟。2005年被聘为“中国艺术研究院民间艺术创作研究员”。

汪天喜 1959年生，华县柳枝镇人，初中文化程度。1979年师从其兄汪天稳，学习雕刻皮影，也多次求教于李占文，1981年在家中办起“华县皮影工艺厂”，成了全县颇有名气的皮影雕刻专业户。收媳妇、弟弟、妻弟妹、外甥女等为徒。汪天喜不善言辞，憨厚老实，从小爱画画，也会设计，他所雕刻的影人多次在华县、渭南、西安、北京等地展出并获奖，受到许多艺术家和国际友人的赞赏，作品远销到德、意、日、法、英、美、加拿大等十多个国家。所刻皮影，刀工精细，色彩鲜明，供不应求。

薛宏权 1968年生，华县柳枝镇人。1982年师从姐夫汪天喜，1986年学成出师，1993年和妻子在县城租房开坊，刻销皮影。获有“民间工艺美术家”、“陕西省服务农村青年增收先进个人”、“陕西省优秀青年农民”等荣誉称号，现为陕西民俗艺术协会理事，是华县皮影雕刻、经营最善者之一。

张华洲 1970年生，华县柳枝镇丰良村人，受父亲张琪影响，从小喜欢美术、皮影，1985年师从汪天稳，也曾师从过刘应魁（柳枝王宿人），其绘画功底有助于皮影的雕刻、上色，临摹时亦有心得：“密不透风，疏可跑马”，“复杂处

更趋复杂，简明处更趋明了”。1992年开始收徒，已教会20余人，现有5男11女从学，最小的16岁，最大的36岁，主要是邻村和本村人。

江国庆 1961年生，1980年毕业于陕西师范学校艺术专业，同年进入西安市工艺美术研究所（民间皮影研究室），师从汪天稳。先后设计、制作了《孙悟空大闹天宫》全套人物（78件）、《樊梨花刀劈杨凡》（获轻工部“旅游产品优秀作品奖”）、《帝王出巡图》（获陕西省“优秀产品设计一等奖”）等皮影作品。创办有中国西安皮影博物馆，并建有皮影网站。

李占文在咸阳收的徒弟还有李兴顺（李占文之孙）、赵百年、罗爱香等20余人。

2. 陈增礼及其传人

陈增礼：华阴人，自学为主，博采众长，曾受李占文等启发而无拜师之仪，传子陈进朝、陈艺文，及邻村严必荣、李福平。

陈增礼 1932年生，华阴市北肖村人，家境贫寒，上过几年学，年少时就喜爱皮影，十七八岁开始学刻皮影，搜集了上千皮影图谱，20岁左右刻成第一套完整的皮影，拿到文化馆参加展览，得到皮影老腔艺人张全生的称赞。经张全生介绍，为华阴民间皮影革新社雕刻皮影，也参加演出活动。只要见到好皮影，就将其拓摹下来，后来去见李占文时，已攒了有6本厚厚的图谱。在西安，陈增礼曾跟李占文和张奔学刻皮影，但未正式拜师。上世纪60年代，陈增礼大胆尝试，进行现代皮影人物的雕刻，与尹存保合作，先后完成了《沙家浜》、《红色娘子军》、《杨立本告状》、《夺印》等现代戏的皮影人物雕刻。“文化大革命”期间，又给老腔艺人王振中（白毛）设计雕刻了《智取威虎山》、《杜鹃山》、《红色娘子军》等戏的皮影人物。古装戏放开后，皮影戏班子的演出非常活跃，陈增礼大显身手。当时华阴周围十多个皮影班子的戏箱都有陈增礼的作品，作品流传到灵宝、侯马、渭南乃至兰州、新疆等地。与其他皮影雕刻艺人不同的是，年逾60的陈增礼不仅雕刻皮影，还演唱皮影戏一能唱、能挑，常和一些名艺人搭班唱戏。他曾跟吕孝安、王振中合演过《取中山》、《敬德投唐》等传统戏，又多次跟张全生、任浪鱼合作，演出场次不下五六百场，演过的戏也有50多本。他还利用许多皮影艺人的演唱录音，走村串巷，独自搭台，自挑签子，一人演一台皮影戏，每场只收二三十元钱，很受欢迎。陈增礼对皮影人物的特点、服饰、道具、脸谱、场景以

及性格特征都了如指掌，他有手绘的皮影图谱上万件，能绘制多种皮影故事长卷，如《大盗驾》、《孔圣人文行天下》、《大观灯》等，特别是《闹社火》百米皮影画长卷，在皮影艺术界影响很大。除了皮影画，他还创作农民画，多次参展并获奖。作为民间美术家，陈增礼“讲能讲一套，刻能刻一套，演能演一套，画也能画一套”，这在当今民间皮影艺人里，恐难寻觅第二人。1980年，陕西省艺术馆请他到西安整理馆藏的数百套皮影；1984年，洛川县请他参加赴法展演的筹备工作；1985年，北京美术馆请他赴京整理皮影。他曾被华山工艺美术公司、华山民间艺术所聘为艺术师，带徒传艺，还办起皮影雕刻作坊，为公司培养了一批皮影雕刻技工。陈增礼所收的徒弟约有三四十人，一般不收学费，家住远处需在陈家借宿的非亲朋者可随意交点生活费。目前陈家一家人专务皮影，兼做农活：儿子陈艺文、陈进朝及孙子陈习也刻皮影，儿媳上色，全国各地常有上门订货者，生意红火，成了华阴有名的皮影雕刻专业户。所授徒弟中，陈艺文的水平最高，并已收徒多人。1997年陈增礼被聘为华阴市政协文史资料委员会委员，2005年被聘为中国艺术研究院民间艺术创作研究员。作为民间艺人的陈增礼被选为华阴市政协委员，每月可领养老金200元，这也是华阴市文化部门保护、抢救非物质文化遗产的举措之一。

陈艺文 1965年生，15岁学艺，师从父亲陈增礼，3年后出师。为陈增礼最得意的弟子，雕刻技艺已超过父亲，但自言皮影（戏）方面的知识还不及父亲。家有生产作坊，在市区开了间皮影销售店铺。在陈艺文家，我们看到了一幅陈艺文自制的《昭君出塞》图谱组合，长17米。2003年，陈艺文刻制了《三国演义皮影图谱》，有256个头，非同凡响。陈艺文自言其特点：从小就跟皮影艺人搅在一起，后来学雕刻，所以不仅会刻，而且懂行。

严必荣 1967年生，华阴市梦原镇严家村人，1982年师从陈增礼，原有绘画基础，陈倾心传授，严勤奋好学，1986年前后出师单干。在家里开一皮影雕刻作坊，现有徒弟七八人，另有出师者若干。

大荔皮影雕刻艺人

3. 其他雕刻艺人

张百坎 同州人，出生年月不详，上世纪60年代去世，皮影雕刻技艺水平应与李占文不相上下，但影响不及李大。12岁入同州新庄皮影作坊学艺，师从

姨父张水景（新庄人）。抗日战争时期，同朝作坊被迫关闭，张百坎回家务农，直到1956年才重操旧业。

张进有 1939年生，师从父亲张百坎，1956年入父亲张百坎所在的大荔手艺联社学习皮影雕刻，1957年到皮麻厂工作，其间不再雕刻皮影，直到1992年才重新开始刻皮影。

二、西路皮影雕刻艺人

1. 刘改成及其传人

刘改成：凤翔人，天资慧敏，博才多艺，自学为主，传子刘亚利、刘军虎。

刘改成 1939年生，2004年腊月去世。自幼酷爱皮影，上小学时便利用课余时间刻制，有时刻得入了迷，上课时也偷着刻。12岁，拜刻图章的老艺人为师，学习篆刻手艺。据其子刘军虎介绍，父亲不善言辞，但心灵手巧，又虚心好学，刻苦钻研，深得师傅的喜爱，半年后便能独立刻章。他常跟随戏班演出，还会制作二胡、板胡、扬琴等乐器。刘改成初学刻皮影时无师傅，1958年，爱才的师傅推荐17岁的刘改成到北京师叔那里学艺。在师叔的推荐下，刘进入北京工艺美术综合厂，自费学习雕刻技艺，学刻其他地方如唐山、四川等地的皮影。22岁学成，始刻关中西路皮影。60年代初逃荒到甘肃天水，在那里待了几年，为当地生产队雕刻皮影，刻了十几副箱子，换得一些粮食养家糊口。那时，私人是刻不起皮影箱子的。生产队杀头牛，刘改成就用其牛皮加工刻制皮影，并带了3个徒弟，其中一个甘肃天水市北道跑马泉村人，叫张家娃（今年约60岁），现在当地很有些名气。“文革”前夕，刘改成回到家乡凤翔，用了两年时间给县文化馆做了4副箱子用于展览、销售，当时一张牛皮卖5元，一副箱子卖一二百元。现在凤翔约有一半的皮影箱子是刘改成刻制的。上世纪70年代，刘改成在北京刻了全套《西游记》，所有人物、景物齐全。刘改成刻制的皮影除了传统的人物和道具，还有马人、龙、凤、麒麟以及花草、树木、飞禽、走兽等500多个品种。80年代，西安的一些大宾馆开始销售刘改成的皮影作品，当时，刘的作品很紧俏，要用外汇券才能买到。

据刘改成的次子刘军虎介绍，父亲在皮影雕刻技艺的传授上是保守的，许多人想跟他学刻皮影，都没成；而其他手艺如修表、刻章、印字、画像（尤其是画伟人像，刘在当地很有名气）等，父亲倒是带了不少徒弟，这些徒弟大多是残疾

人。刘改成将皮影雕刻手艺传授给了自己的儿女，其中大儿子刘亚利刻制得最好。从1982年起，刘家就基本上不做其他活了，专刻皮影。1986年，县文化馆将他们父子刻制的皮影选送到大连参加“全国皮影评比会”，获得最高奖项“佳品奖”。

刘亚利 刘改成的长子，1965年生，十四五岁就跟随父亲学刻皮影。

2006年2月，笔者采访了刘亚利，刘亚利自述道：上世纪80年代初，我随父亲到咸阳皮影公司教徒弟，李占文教东路皮刻，父亲教西路皮刻，李的刻法是“推刀”，刀不动（推皮子），我父亲是“拉刀”（皮子不动刀动），李占文一天能刻五六个头茬，我父亲一天能刻七八个头茬，而我（刘亚利）一天能刻十二三个头茬——现在一天可以刻20多个头茬。我学会后，父亲就不刻了，专门指导我。我父亲刻的皮影现在家里也没有了，都在别人那里收藏着，甘肃有一家收藏有一副我父亲刻的箱子，前些年我们兄弟去了几趟，想高价买回，都没成。我姐学染色，我刻她染。现在人们的需求和市场状况都变化了，雕刻艺人思路也宽了，也能跟随时代、市场的变化来调整自己的思路，人们想象出啥，市场上需要啥，啥好看，尽管过去没有，我都能设计、雕刻出来。另外，着色也要变化，过去的样式、颜色都是固定的，现在多样化了。过去刻皮影都是艺人自己设计、雕刻，差别较大，谁刻的就有谁的特征，一看就能看出来。现在都是互相学习综合，样子造型色彩差不多。我喜欢往东跑，对东路皮影见的多，陕南陕北去的少，见的也少，不太了解。现在，凤翔皮影雕刻中西路皮影刻得好的只我们兄弟一家了。西安小雁塔收藏了许多旧皮影，其中有我父亲收藏和雕刻的大件二三百片，头茬1000多个，身子几百个。宝鸡金台区韩有芳的那副旧箱子是我父亲刻的，新的这副箱子是我去年用一个半月时间刻下的（妻子上色）：当时刻了45个身子，100个头，6套桌椅，5套角子，4朵花，还有龙、虎、马等，合计4500元。其中，成本约300元，利润约4000元，若请人的话，徒弟工钱就要1000元，染色装订需500元。姐姐刘亚琴，1977年学染色，两年后，我学雕刻，她染色，结婚嫁到西安后，我就自刻自染了。刻皮影辛苦，累得很，我今年41岁，脖子就不好了。

刘军虎 1970年生，师承父亲刘改成，妻子辛亚红也随着学雕刻、上色。现在凤翔县文化馆内设有皮影雕刻作坊、销售铺面，作坊内长年有徒弟十余人。

笔者2006年2月采访刘军虎，刘介绍说：

我们兄弟姐妹(3男2女)中,我大哥(刘亚利)刻得最好,他继承了我父亲的多种才艺,也心灵手巧,只读到小学四年级就不读了。上小学一年级时,他趁父亲不在家,偷着拿出刻具,用父亲刻下的边角余料刻些小人物,然后拿到学校给同学耍着玩。他喜爱这一行,有耐性。我二哥也上到小学四年级就辍学回家刻皮影了,我父兄刻皮影,我母亲、姐姐上色,当时(1982年)生意比现在好得多,常有外国人来家中购买。我大哥爱刻,我和二哥却有些刻烦了,原因是整天要做十几小时嘛,都受不了啦,我俩干脆跑到外面打工去了,跟人家搞建筑,打工打烦了,又回家刻皮影,二哥现在老家做(虢王乡万丰村),自己没有店面,他刻的功夫不错,刻得也快,比大哥、大姐和我都快,但不及我大哥刻得好,常受父亲训斥。

东路皮影人偶的头身尺寸比例,过去是1:5,现在是1:7(头大身体小);西路皮影人身的比例一样,过去是1:5,现在是1:7。只是整体尺寸,西路比东路大一些。我做的靠子高度为37—38厘米(身子加头帽子),旦32—34厘米,生、净34厘米左右。

我(刘军虎)刻一副皮影箱子的时间一般为大箱7—8个月,小箱6个月。影偶的数量和种类为:40—50个身子,150个头茬。另有8片马人一马人分上首马人、下首马人、战马,其中上首又分红马人、黑马人、黄马人、花斑马人(又叫梅花马);下首马人又分骑老虎的、骑大象的、骑骆驼的、骑狮子的、骑鹤的、骑麒麟的等—《封神榜》上有的都要有。6堂(套)桌椅—龙桌龙椅、帅桌帅椅、书生桌椅(有分富人家的书生桌椅和贫人家的书生桌椅)、满堂红桌椅(椅子上搭红布,桌子一般本身就是红的)、蝴蝶桌椅(桌椅上有蝴蝶造型,如富人家小姐闺房中用的)、贫桌贫椅(或竹桌竹椅—造型独特、简单,看似桌腿都不稳,似有绳子固定,多染黑色)等,一般的4堂桌椅就够了;另有龙、虎、四季花、金殿、帅帐、绣楼、亮面子等。大箱子还必须有:水族兵将(包括龙王、水晶宫等)、蛇蝎洞、“变化”一神仙72变而化出的各种造型,如蛇身人头、三头鸡、九头鸟、一条腿一只胳膊的怪物等,造型繁多。

皮影中有一套叫“社火”的,造型多,也难做,其中有“李彦贵卖水”(担两桶水,扁担两头各站一个女人)、“钟馗嫁妹”、牛车、轿子、天官赐福、地狱等。我前年做了12片:人骑马上、人坐轿子、牛车、轿子(2—8人抬,上面的

人物可替换)；“考察”：指地狱中的人物景物，有朱砂神判(大约80厘米左右)、奸商大斗小秤、割舌挖眼、抽肠换肚、上刀山下油锅、拉锯分尸、倒推研磨、鬼捣尸(将人放到石臼中捣)、望乡台、金银桥等。地狱景物一般三四片就够用了，也有要刻8片的，全副的为18片。另外有“绕子”(也叫“云朵子”)、天官赐福(其后有一童子，二人都站在云朵上)、黑虎(赵公明骑黑虎站在云朵子上)、灵官(王灵官骑马站在云朵上)，“绕子”(云朵子)加上天官童子叫天官架子，骑黑虎在云朵上叫黑虎架子，灵官骑马在云朵子上就叫灵官架子。

2. 陈召贤及其传人

陈召贤：陇县人，师从不详，传子陈秀文等。

陈召贤 西路皮影雕刻代表，陇县牙科乡予村人，生活于上世纪20—80年代，师承千阳县水沟乡李姓师傅，名不详。所刻皮影，刻工精致，造型古朴，色彩凝重。人物形体一般在0.8—1.2尺之间，结实高大，形象生动。其作品自1982年起先后在宝鸡、北京、杭州、广州等地展出，被中国美术馆以及国外学者、专家收藏。现保存陈召贤皮影作品最多的人是陇县城关镇高棱村的郭海荣(郭海海)。另外，杜阳镇下梁泉村的卢连义也保存有陈召贤刻的皮影箱子，皮影人物也较多。

陈秀文 陈召贤的儿子，1959年生，初中毕业，后随父学艺，1985年出师。父亲陈召贤留下来的图谱有头谱100个，身子谱28—33个，还有其他虎桌、龙桌、帅桌、书桌(均包括椅子)等画谱若干。已有3年没人来买他的皮影了，三四年前进的一张皮子，至今还有大半张放在角落里，看来想以此谋生不容易。

3. 其他雕刻艺人

梁思荣 礼泉县西张堡乡南寨村人，上世纪五六十年代出生，从小喜爱画画，爱看戏，尤其爱看皮影戏，1972年参加县文化馆举办的业余美术创作学习班，学刻皮影。礼泉皮影属西路皮影，人物体形高大，造型古朴典雅。1978年，梁思荣在县工艺美术厂雕刻、研究皮影，同时对过去收藏的一些皮影进行整理，并虚心向皮影老艺人王天德、张国正等前辈请教，挖掘西路皮影已经失传的人物形象等资料，汇集和临摹了皮影头像840余件，龙虎、战马、花木等80余件。在对西路皮影的研究、探索过程中，梁思荣做了一些创新性的尝试。他参考、借鉴不同流派的皮影及其他姐妹艺术，如借鉴剪纸的多层剪法，尝试多层皮影刻制，

他一次可刻六层皮影人物全身和头像。在色彩运用上,梁思荣改变了原西路皮影大红大绿的简单对比手法,将民间传统的色彩运用和中国画的渲染过渡及工艺变型装饰等手法结合起来,形成了西路皮影的新格调:明快醒目、古朴典雅、艳而不俗,从而生动地表现了不同剧目、不同人物的个性特征。1983年,他刻制的《穆桂英》、《李世民》、《长孙夫人一文德皇后》、《杨宗保》等荣获陕西省工艺美术产品“百花奖”,接着又参加了全国工艺美术“百花奖”展览评比会,后代表国家参加莱比锡博览会。1984年5月,他刻制的《花亭相会》、《虎口缘》等15套古典剧目作品参加全国巡回展;同年12月,应三联书店香港分店邀请,这些作品在三联书店读者服务中心楼展出,另有部分作品在澳门展出,均得到了观众的好评。1984年7月,礼泉县职业学校聘请梁思荣任教,他开设了“特种工艺美术专业”,向学生传授皮影雕刻、皮影剪纸、皮影刺绣、通草贴画、毛线贴画、香包、布老虎等民间工艺。1985年3月,师生共同设计、刻制了皮影《西厢记》、通草贴画《金鱼图》等20幅作品,赠送外国友人。后来梁思荣和学生们又共同设计、制作了《三英战吕布》、《西厢记》等皮影、剪纸、绘画等40幅作品,参加陕西省教育厅举办的“陕西省职业技术教育成果展览”,广受好评。上世纪八九十年代,梁思荣刻制的各类皮影共计3600多套,其中大部分作品销往英、法、美、德、日等十几个国家。

第四节 相关知识

关中皮影雕刻具有极鲜明的个性特征:同样的画谱、模子,不同的艺人刻出来的效果是不同的,这不仅与雕刻者个人的技艺水平有关,也与其性情、爱好、素养有关。内行人,一眼就能看出来哪些皮影出自哪些艺人之手。

1. 脸部造型:关中皮影人物的脸型分为实脸、空脸、掏丝脸。脾气暴躁的以花脸为主,刚正不阿的以红脸为主—实脸(不刻);俊俏的男女一般脸部为镂空的,只有口、眉、眼上色,其余线不上色;奸臣的脸看上去是镂空的,实为多半镂空,也有其他线条;丑角往往是实脸,口、眼、眉、鼻等处也是实的。脸部的五官根据人物不同的性格雕出不同的造型:口、眼、眉、鼻不规则,眼睛或圆或扁,眼角或朝上或朝下,口有大张的也有噘着的,鼻子有直的有歪的。小旦的额头较高、饱满,不戴帽子;小生的帽子戴得较平,稍高些。而脾气暴躁的武将则

额头饱满，帽子朝后些，戴得高些。一些重要而常见的人物还有专用造型，如关羽专用头茬白脸，程咬金专用头茬圆眼疙瘩胡，董卓专用大奸实脸，曹操专用掏丝子脸，包公专用大黑脸叉胡子。带胡须的丞相头茬高 22 厘米，罗成盔甲头茬高 16.5 厘米，姜子牙头茬高 12 厘米。胡子分胖胡子（一般与纵眉搭配）、三须子（与平眉搭配）、疙瘩胡、叉胡子等。帽子也有多种，且有俗称，如四方帽子的叫八面威，武将束发冠的叫盔甲子，便衣武将叫主帅子。带上一圈红色者都为神仙，如“赐福天官”。华阴老腔皮影与华县碗碗腔皮影的造型等基本相同，都是东路皮影。华阴老腔艺人张喜民和张十民的皮影箱子（兄弟俩合用一个箱子）有 4 个头茬夹子，内装 740 多个头，包括包巾头、翎子头（又分单翎的、双翎的）等多种。

2. 头饰：有凤的是皇后贵妃，已婚女子盘发，未婚女子扎辫子，头上戴花的多是贵妇人，等等。

3. 服饰：皇帝穿龙袍，皇后戴凤冠，皇帝的帽子各个朝代不同，皇后的凤冠也不同。有钱人家穿得华丽些，色彩丰富些；贫穷人家穿得简单些，色彩单调些，以黑、蓝为主。武将穿盔甲战袍，文武全才的元帅以及皇亲国戚穿蟒袍，但不能用黄色，也不能叫龙袍。书生小旦的衣服多有花饰，官员的衣服多有飞禽走兽。平民百姓以无雕饰的袍子为主，女子多穿裙子，其中贫女身上无雕饰，富家女子身上有富贵花。

4. 手型：武将一般是握拳，性格温和些的是手伸直，食指小指伸，中指、无名指握着，拇指呈自然态。年轻貌美之女子用兰花指，俏丽些的女子则手指微屈。

5. 袖子（下臂）：生旦一般都有大袖子，武将多是小袖子，但也有例外——如文武全才的人物往往左侧小臂是大袖子，右侧小臂是小袖子（需拿剑等兵器），有讲究。

6. 袍子：一般皇帝的袍子刻有龙形，身子（上身）上盘一条龙，两袖子上各有一龙头。文官身上刻有天上飞的动物，武将身上刻有地下跑的动物。关公的头与赵匡胤的头之造型、色彩（绿色红脸）都一样，只是赵匡胤帽子后有两个“交天子”（小柱子），而关公的无，因为只有当了或将来能当皇帝的人才能有“交天子”。而赵、关身子的造型也相似，都是绿袍。

7. 腰带：女子穿裙子就要用腰带，而穿袍者不用腰带。腰带有搭在前后之分。

8. 鞋子：男人包括神仙、书生、武将等一般穿靴子，特殊人物如孙悟空、猪八戒、穷人、丑角、抬轿的等市井人员则多穿布鞋，当官的丑角也穿靴子。女人是三寸金莲，穿裙子不露脚。

9. 靠子：藩将身上多饰以图腾性动物，脸部多胡须，造型与汉人不同，盔甲也有区别。神将的靠子与凡人武将的不同，有飘带，头上多有黄裱纸等。

10. 金殿：金殿有大小之分，满亮子大小的叫大金殿，三分之一亮子大小的叫小金殿。金殿有一、二、三层之分，柱子有4—5根，柱上盘有龙；人物多少可以根据情况而定；殿中有龙桌龙椅，还有文臣武将若干人。

11. 亮面子：即戏班演出时一直挂在幕布“亮子”上的大件皮影饰品，又分满亮子和半亮子，满亮子与亮子一样宽，半亮子只有亮子的一半或大半，都是挂在亮子的上方，以示戏班箱子之高档程度。西路皮影亮面子左右各有一根柱子，俗称“两条腿”，东路的亮面子没有腿(柱子)。以《白蛇传》题材为满亮子的，其景物主要有大福寺、青蛇洞、白蛇洞、金山寺、红楼、药房、灵芝山等；半亮子的景物有水漫金山、断桥、莲叶船、湖上等。

12. 雕刻口诀：刻画男性角色——“眼眉平，多忠诚；圆眼睁，性情凶；若要笑，嘴角翘；要发愁，锁眉头。”刻画少女面部——“弯弯眉，线线眼，樱桃小口一点点。”这些口诀，简练地概括了雕刻皮影人物喜、怒、哀、乐等表情、性格、特征的方法，发展了传统美学的优点。

13. 皮影画谱：画谱制作：先将白纸放在皮影模板上，用肘部在纸上磨出棱印，再用包了棉花的白布坨蘸食油、炭晶粉或灯焰煤（煤油灯点着熏黑玻璃）磨拓即成。汪天稳保存着一些珍贵画谱，有师传的“确确字”，即模子的确切尺寸，为同朝（同州、朝邑）时期的。华阴陈艺文有一幅《昭君出塞》图谱，长17米，若刻制一套需六七人连续雕镂两个月。陈艺文说最有价值的当数社火影子，传统社火影偶有牛拉车、抬轿子、对台演、抢观众等四台故事，很具有民俗特色。

14. 影偶模子：即雕镂皮影所用的模具一底版，与画谱的作用相同，一般用手工皮制作，不易变形，长期使用也不会起毛。

15. 同朝皮影：即关中同州、朝邑（今大荔）的皮影。旧时，同、朝皮影雕刻得最好，那里有皮影作坊，有专门研究、雕刻的人员，其皮影比“二华”（华县、华阴）的讲究，很“大气”，男娃不算头7.2寸，女娃7寸，有价值的金殿

类大件多为康乾盛世作品。

16. 同州皮影作坊：据大荔县张进有介绍，清末至民国时期，同州（今属大荔）有两个皮影雕刻作坊：一处是新庄村皮影雕刻作坊，其门上有一块横匾“同州雕刻皮影”，另一处是东大街皮影雕刻作坊。每个作坊约有艺人20—30人，合计50余人。作坊主要为有钱人做（雕刻）用于演出的“箱子”（指整副皮影）。整个皮影雕刻过程为流水作业：有绘图者、有雕镂者、有染色者，分工明确，按劳分配。在同朝作坊里，一般一人一天能刻一件（不包括头）。同州皮影雕刻前对皮子“戳”（用特制木棍推压）的比较多，刻成后的影偶比较“板正、光滑”，基本保持原皮子的大小；有的地方刻前“戳”的少，刻成后容易收缩变小。

17. 机制皮：过去，关中皮影雕刻所用的牛皮都是手工制作的，现在，基本上都是机制的。所谓机制皮，就是运用现代技术和机械设备将生牛皮加工成可以用来进行皮影雕刻的原材料。与手工皮相比，机制皮的优点是：一是降低了成本——用手工制皮一张就是一张（只能一层），而机制皮则可将一张牛皮制成2—3张（层），且能批量快速生产，无季节限制。二是厚薄均匀，外表“明、透、亮”。三是薄而软，易于雕刻。缺点是：皮子中的纤维结构被破坏了，质地变得脆硬，不能长久保存。自从上世纪90年代采用机制皮起，关中地区就很少有人再费时费力、高成本地制作手工皮了。机制皮的研发、生产、经营者是出身于的渭南澄县皮影世家的李天社，本人为皮影收藏、研究、鉴定者。十余年来，关中皮影雕刻所用的机制皮，基本上都是由他供货的。

18. 操纵杆：关中影偶的操纵杆多用竹棍，人偶都用3根，需活动的动物用1—2根不等，静物景片不用。文身（生、旦等）以胸杆为主，两手各一杆，套在用铁丝做成的环内，以3根竹棍作表演。其中，小生的上杆插在脖子下边，叫“中项棍子”；小旦的插在胸前，叫“胸纤子”。因男娃娃转动得少，棒在中间，显得稳重；女娃娃转动得多，棒在前部，易于前后转动。武身（靠子）的上杆都插在后肩，叫“项棍子”，这样方能表现武将的威武沉稳之势，也便于格斗，前臂手带铁环套在竹棍上，后手不带铁环，因为后手的竹竿在兵器上带着，在打斗时，再带上竹棍，也是用3根竹棍操作。

19. 影夹：即摆放影偶的纸板夹子，可折叠成三层。一般来说，头茬要单独分门别类放置在若干个夹子里，桩桩（身子）也同样分门别类地按生、丑、净、

旦、青衣、官服、靠子，文、武，老、少，尊、卑等放置。关中影偶造型主要有八大类，分别集中收藏在八种不同的影夹子里。每种影夹又可分为若干专用夹子，如：“王帽夹”、“翎子夹”、“旦头夹”、“生头夹”、“靠夹”、“官衣夹”、“神夹”、“妖魔夹”、“主场夹”、“贫场夹”等等。

(1) 头茬夹：装有王帽头、纱帽头、二卜头、巾子头、包巾头、翎子头、主帅头、披发头、凤冠头、辫子头、草图头、挽圈头、抓髻头、小旦头、老生头、杂角头等；

(2) 影身夹：装有蟒、靠、官衣、氅、帔、披风、旦影子、褂子、便褂子等；

(3) 枪戟夹：装有枪、仪仗、銮驾、亮子等；

(4) 大活夹：装有帝王殿宇、将相府第、兵营虎帐、神庙仙窟、龙车凤辇、猴王象车等；

(5) 台夹：装有社火全台、耍狮子、专用剧目等；

(6) 变化夹：装有神、道、仙、妖魔等变化物及道具；

(7) 场夹：装有王场、贫场、旦场、生场、贫生场、仙场、妖场等；

(8) 马夹：装有各种马匹和牲畜等。

20. 皮影鉴定：即不同时期皮影作品的鉴定。西安工艺美术研究所民间工艺室主任、皮影雕刻鉴定师汪天稳认为：需从皮质、色彩、雕镂工艺、染料渗入状况、氧化程度等方面来鉴别皮影作品是哪个时期的。实际上，皮影作品的确切时间很难说清，一般能说准60%—70%就不错了。旧有“当朝不刻当朝戏”的习俗，也就是说明代刻宋代的服饰，清代刻明代的服饰，依此类推。现在所见最早的皮影是明代的服饰，特征是皮厚、雕工较粗糙等；清代，特别是康乾盛世的皮影，雕工精细，色彩精美，堪称珍品。

第五节 生产经营

关中皮影的生产是手工作坊式的，经营是作坊与店铺相结合。关中皮影雕刻已经成为人们致富的手段，从业者目前约有数百人，产值应在千万元以上。雕刻地域主要集中在华县、华阴、西安、咸阳、岐山、凤翔等地，所雕刻的皮影主要作为旅游工艺品销售。一些旅游景点、商铺成为皮影零售的窗口，也有专营皮影的小铺面，人员数目不详。有人称，皮影雕刻在华县已成为一种农民致富的产业。

现在，关中皮影雕刻艺人中雕刻、经营较为突出的有：汪天稳、薛宏权、汪天喜、张华洲、江国庆、陈艺文、陈进朝、刘军虎、刘亚利、严必荣、李福平等。他们多是在家中开设手工作坊，以收徒授艺的方式进行技艺传承和产品生产。学员多是本村或近处的，也有外地外省的，为挣工资兼学艺者为多数，也有专为学艺而来的，如我们采访组在华阴市陈艺文家的作坊里，就遇到了一位来自山西的女弟子，在华县薛宏权的作坊里见到了一位来自广州某大学艺术专业的女生，已在那儿学了3个多月。

据华县文体局长贾平京介绍，华县的皮影雕刻、销售已初步形成规模，柳枝、莲花寺、华州、下庙、大明、东阳等乡镇及县城，已有从业者300人左右，年销售额约500万元，汪天喜、薛宏权、张华洲的手工作坊产品供不应求，不仅畅销国内，还远销德、意、日、英、法、美、加拿大等十余个国家，技艺超群的个人作品更是价高且难求。华县县城大街的电线杆上，也悬挂着汪天喜、薛宏权、张华洲皮影雕刻的灯箱广告。

至于皮影雕刻经营的具体情况，采取当事人自述的方式也许更可信，当然可能会保守些。

华县汪天稳：1982年，国家文化交流委员会与日本签订了雕刻一部《大闹天宫》皮影（100多件）的协议，成交金额为十几万美金，转包给西安工艺美术研究所5万人民币，所里挣了1万元的利润。另外，由徒弟江国庆投资，汪天稳与弟汪天喜合作刻制了《清明上河图》（高1.2米、长22米）和《文成公主进藏》（高1.5米、长2.5米）的大型皮影工艺品。《清明上河图》成本大约十七八万元，2005年深圳文化传播公司想购买，拍至800万元，但最后没有成交。

华县汪天喜：来学艺的都是本村或近处的，开始在师傅家刻，基本学会了就回自己家刻，每人每月工资最低300—500元，高者能拿到1200—1500元。来者都是农村人，农忙时种地，农闲时刻皮影。一般家中主妇、孩子也刻，以解决剩余劳动力的问题，带领大家致富。1984—1989年，家里有八九个人制作，每年可做出3万—5万件皮影，全部用于销售。临潼、华阴、大荔、宝鸡等地也都有徒弟。华阴严必荣：现有七八个徒弟，每月可刻50—100个皮影，过去产品由汪天稳包销，现在一半卖给汪，一半卖给别人。客户需要什么就刻什么。徒弟从师傅处购买皮子，刻出来的皮影以能卖出去为标准，能卖出去的就回收。徒弟开始学时不

刻头茬，一般学两三个月能刻身子，学一两年才刻得了头茬，所以要分工合作。李福平：精品可卖到七八十元一个，四大天王能卖到100元一个，生、旦要卖到40多元一个，一般都是批发，很少零售。原料牛皮每平方尺10元左右，一次买100—200平方尺，可使用两三个月。

凤翔刘亚利：不久前刚接了副箱子订货，刻50个身子，140个头茬，4盆花，1棵树，6套桌椅（龙、帅、王、富、贫、绣桌椅），兵（包括吼娃子、角子、打旗的等）5套（每套4个，人旗连体），售价5500元。现在市场情况不好，利润低。我用的牛皮都是李天社供的，每尺10元，打个电话，李亲自送货来，一次最少要买1万元，这些货大约用四五个月，我哥俩一年大概要用3万元的货，我弟用得更多，我一年只用几千元的货（皮子材料）。

陇县陈秀文：原来所用牛皮都是自己手工制的，一般至少要400多元一张，多的要五六百元一张，据说20年多年前只要100多元一张。现在很少有戏班买，因为戏班挣不了多少钱，买不起，价钱卖低了，我不够本，也不卖。省上、县里有人要二三件，皮影人物要100元一件，对方给60元一件。

梁思荣雕刻的皮影《西厢记》、《白蛇传》、《唐太宗》、《三对面》、《三英战吕布》等作品曾参加地、省和全国举办的工艺美术作品展览，被定为陕西省工艺美术旅游产品，深受外宾欢迎，仅1982年就出口整套或单人皮影1500余件，其中《白蛇传》影偶一次被外商订购了20套。

目前，关中影戏的衰微与影偶工艺品的热销形成鲜明的反差，笔者不禁心生忧虑：倘若关中影戏衰亡了，这原本与影戏相辅相承的关中影偶，或将失去其特定的民俗文化内涵，生命还能延续多久呢？

附：老腔、碗碗腔皮影影偶资料

1. 老腔与碗碗腔皮影：造型基本相同，只是有的名称略有差异。下面是考察组在张喜民之弟张十民家测量其影偶的一些数据。

头茬：750多个，其中90%是新刻的。华阴皮影人物的脸可分为实验、空脸、掏丝脸。有包巾头、翎子头，有单翎的、有双翎的。红脸，关羽专用头；圆眼疙瘩胡，程咬金专用。带胡丞相脸高22厘米，盔甲头罗成高16.5厘米，姜子牙相头高12厘米，董卓专用大奸实验，曹操用二奸掏丝子脸，包公专用大黑脸叉胡

子。胡子有：胖胡子（一般与纵眉搭配）、疙瘩胡、三须子（与平眉搭配）、叉胡子。帽子带上一挂红都为神仙，“施福天官”。时头：固定用于红、白喜事，丧事祭奠时头上有白带。

身子：约 200 个，80%是新刻的。帽子为四方的，称“八面威风”；武将束发冠的，叫“盔甲子”；主帅子：便衣武将叫“主帅子”。

场景：树、桌子等，帅桌、帅帐、县桌、火签、神位、假山（42 厘米高、21 厘米宽）、水（旧，192 厘米长，45 厘米高）、水（53 厘米长，35 厘米宽，龙王出场用）、桥（新，92 厘米长，33 厘米高）、土炮（35.5 厘米宽，36 厘米长）、驴、鸡、火（火狮子、火马、烧房，34.5 厘米长，51.5 厘米宽）、金鸡岭（60 厘米高，38 厘米宽）、八仙过海（35 厘米长，25 厘米高）、云（30 厘米长，23 厘米宽，神仙出场用）。

兵卒（头身一体，1 根签子）：4 个一堂兵（一个整体四个影人，44 厘米高，其中一头 20 厘米），1 个报子兵（35 厘米高，其中头 10 厘米）；紫衣绿帽红裤子，新刻，用于区别不同兵派。

靠子：①旦靠：从脚底到额顶 29 厘米，帽子翎子 13 厘米；②靠子（汉靠）：从脚底到额顶 29 厘米，帽子翎子 13 厘米；③老藩（藩将）：从脚底到额顶 30.2 厘米，帽子翎子 14.7 厘米；④苏靠：从脚底到额顶 29 厘米，帽子翎子 10.5 厘米。

正旦：身高 29 厘米。

小生：身高 27.5 厘米。

凤旦：身高 25 厘米，冠 5 厘米。

野人、动物若干。

《封神演义》影偶：雷震子，总高 32 厘米，脖子以上 9 厘米；哪吒，身高到额顶 26 厘米，帽子 6 厘米，火轮 4.5 厘米；龙须虎，总高 26.5 厘米。

四值功曹（年、月、日、时）之年：脚到额顶 28 厘米，帽 5.5 厘米。

明苏龙头：带翎 19 厘米，其中脸高 5 厘米，头宽 5 厘米，帽子 7.8 厘米高，宽 7.2 厘米，翎子长 20 厘米。

八仙：汉钟离，从脚底到额顶 28.2 厘米；铁拐李，从脚底到额顶 29 厘米，臂伸展 28.6 厘米。

山老母：从脚底到额顶 26.7 厘米。

清初道服：总高 23.6 厘米。

皮影夹子：头茬夹子，长 45 厘米，宽 25 厘米；身子夹子，长 71 厘米，宽 45 厘米，每夹装 12 个影偶。

校卫夹子：丞相侍卫，翎子头，黄衣服；曹操侍卫，绿衣服、红衣服；公公，黑衣服，全身 33—36 厘米，头帽 9—10 厘米。

官衣夹子：龙帽龙袍皇上，身高 28 厘米，帽子 8 厘米，脸 40 厘米；蟒袍相帽宰相，身高 30 厘米，脸 5 厘米，帽子 8.5 厘米；海水带梁子官头、巡抚，身高 29 厘米，帽子 7 厘米，脸 5.5 厘米；官衣官帽县官，身高 28 厘米，帽子 6 厘米，脸 4.5 厘米；显衣帅盔，元帅开帐，身高 27.5 厘米，盔高 9 厘米，脸 5 厘米。

2. 碗碗腔魏金全戏班的影箱：有头茬 500 多个，身子 100 多个，能演 60 多出戏。

影夹：(1) 身子夹 7 个。演出时，7 个身子戏夹放在一起，从上到下分别为：第一夹丫环、院子、衙役；第二夹龙袍、官衣；第三夹生衣（老生、小生，又分贫富）；第四夹旦（小旦、老旦、正旦，又分穷富旦）；第五夹便（富）；第六夹大褂（武生）、褂、相似（包括 4 个黑、绿、红、白身子）；第七夹靠子。其他如马、龙、云朵子、平场子、花、石等分放在第七个夹子之间。

头茬夹 4 个。夹一：正旦（发头，包括男女）、顶头（头发挽髻）、主司子（硬主司子：额上顶发髻，正旦、小旦、小生、老生；软主司子：头后挽髻：羽帽子、小腿后另长帽巾）；夹二：神头（相头、杂头、官头、武将头、元帅桌帐）、王头（皇上）、神头、包巾；夹三：翎子（盔头武将上场）、将巾子。

余 论

关中影戏的濒危状况与保护对策

关中影系的现状：濒临衰微，积蓄抢救性保护。

2006年，国务院颁布《关于公布第一批国家级非物质文化遗产名录的通知》（国发〔2006〕18号），关中影系（戏）中的华阴老腔、华县皮影戏（碗碗腔）、阿宫腔、弦板腔、环县道情皮影戏、孝义皮影戏名列其中，占该批全国皮影戏总数（13种）的近一半。然而，关中影系昔日的繁盛渐去渐远，现状的衰微令人叹息。膏肓之病非一日所积，早在上世纪30年代，佟晶心先生就曾对中国影戏的式微发出慨叹，担心皮影戏将成为博物馆艺术。后虽经政府扶持得到复兴，但这些毕竟是人为性的繁荣，难以久长，受意识形态、现代文化、现代科技等因素的影响，上世纪90年代中期开始，这一传统的艺术便急遽衰落了。具体表现是：看皮影戏的人越来越少，老艺人在世者日稀，中青年艺人很少，想学者几乎没有，技艺濒于失传，影戏箱子、剧本、道具等残损失落，演出市场日益萎缩。

近年来，关中皮影已开始得到政府相关部门的重视。2003年，陕西省文化厅就调查、整理出《陕西省优秀民间文化名录》（征求意见稿），将全省优秀民间文化分门别类地列为“民间音乐目”、“民间舞蹈目”、“民间戏曲目”、“曲艺目”、“民间风俗目”、“民间杂技目”等六大目，目下分甲、乙、丙、丁等24科，科下选出200多个民间民俗文化种类，并着手进行保护，从中既可得知陕西包括关中非物质文化遗产之丰富，也可看出他们工作之细致认真的程度。笔者在考察过程中，感受颇深的是：以关中为代表的陕西非物质文化遗产之繁多、传统文化底蕴之丰厚与保护性经济投入的比例之小，形成巨大的反差。难怪关中人感慨道：“关中的‘古董’太多了，遍地的‘秦砖汉瓦’，拿到外省都是宝，而在陕西只是草一排不上号。”在关中西府的陇县、千阳等县考察时，听说负责民间文化保护的文化馆等部门，几乎没有得到用来保护非物质文化遗产的任何经费，正常的办公经费都很紧张，工作人员能领到基本工资就不错了，连下去调查的笔记本都得自己买，乡镇文化站大多处于瘫痪状态。一些人因自己有心而无力保护和拯救濒临消亡的民俗文化而无奈地叹息着。在东府一县考察，闻听该县文体局连办公室纸张都紧张得很，根本没钱保护什么文化遗产，而县政府大院却停放着几十部中高档轿车，其中有不下十辆看来是新的或是较新的。

在关中诸县的皮影考察过程中，笔者感觉华县、华阴、渭南临渭区等地的保护性工作还是比较努力的。华县为保护、开发皮影下了若干文件，采取了一些措施，如评选“华县德艺双馨皮影戏老艺人”，入选者每人每月可领到 50 元的养老费；收徒传艺的，另发奖励金。2006 年评选出来的“德艺双馨”者如下：

华县德艺双馨皮影戏老艺人名单

姓 名	性别	出生年月	民族	演艺技能	住 址	所在班社
潘京乐	男	1929. 10	汉	前声	华县高塘镇南麦村潘塬	光艺社
吕崇德	男	1944. 9	汉	前声	华县大明镇吕塬村	华艺社
魏振业	男	1931. 6	汉	前声	华县东阳江村	光华社
刘正娃	男	1941. 2	汉	二弦	华县大明镇吕塬村	光庆社、振华社
郝兆斌	男	1935. 6	汉	签手	华县高塘镇南麦村	光艺社
赵振才	男	1926. 1	汉	前声	华县大明镇赵家村	
董进水	男	1944. 12	汉	前声	华县高塘镇忠靳村	光华社
刘 华	男	1943. 12	汉	板胡	华县大明镇吕家塬	光艺社
李平安	男	1944. 8	汉	后台	华县高塘镇铁李村	光华社
杨宏恩	男	1943. 8	汉	二弦	华县高塘镇坪里村	

华县知名皮影表演、雕刻艺人统计表

姓名	性别	出生年月	艺术特长	住 址
潘京乐	男	1929. 10	表演、前声	华县高塘镇南麦村潘塬
吕崇德	男	1944. 9	表演、前声	华县大明镇吕塬村
刘赶年	男	1933. 12	表演、前声	华县毕家北刘村
董进水	男	1944. 12	表演、前声	华县高塘镇忠靳村
魏振业	男	1931. 6	表演、前声	华县东刚江村
赵振才	男	1926. 1	表演、前声	华县大明镇赵家村
姜建合	男	1968. 5	表演、前声	华县下庙镇姜田村
魏稳柱	男	1948. 10	表演、前声	华县东刚乡胡磊村
刘化民	男	1949. 9	表演、前声	华县高塘镇刘堡村
毛录友	男	1945. 10	表演、前声	华县金惠乡毛沟村

买学让	男	1941. 12	表演、前声	华县高塘镇铁里村
史蝴蝶	女	1952. 6	表演、前声	华县尔刚乡江村
郑金顺	男	1944. 10	表演、前声	华县金惠乡汤坊村
张智勇	男	1933. 10	表演、前声	华县少华乡西寨村
张树俊	男	1935. 1	表演、前声	华县大明镇大明村
魏金全	男	1964. 8	表演、签手、雕刻	华县东刚乡江村
侯新民	男	1964. 6	表演、签手	华县高塘镇罗吝马家村
罗宝来	男	1931. 7	表演、签手	华县金惠乡李岩村
颇白法	男	1961. 9	表演、签手	华县大明镇日堰村
刘友彪	男	1963. 10	表演、签手	华县大明镇吕堰村
刘恩俊	男	1943. 12	表演、签手	华县毕家乡拾村
朝兆斌	男	1935	表演、签手	华县高塘锁南支村
尔忠信	男	1936. 7	表演、二弦	华县办水镇郭村
雷全印	男	1944. 11	表演、二弦	华县金惠乡辛岩村
杨宏恩	男	1943. 8	表演、二弦	华县高塘饥坪里村
刘止娃	男	1941. 2	表演、二弦	华县大明镇吕堰村
刘兴文	男	1950. 2	表演、二弦	华县大明镇吕堰村
刘尔耀	男	1949. 6	表演、二弦	华县大明镇吕堰村
吕耀兴	男	1963. 8	表演、二弦	华县大明镇吕堰村
李平文	男	1944. 8	表演、后台	华县高塘镇铁李村
刘建平	男	1962. 9	表演、后台	华县大明镇吕堰村
王志政	男	1935. 6	表演、后台	华县东阳乡李寺村
魏亚民	男	1958. 1	表演、后台	华县东阳乡江村
吕自强	男	1964. 10	表演、后台	华县大明镇吕堰村
张全仓	男	1954. 1	表演、板胡	华县大明镇龙湾村
刘 华	男	1943. 12	表演、板胡	华县大明镇吕家堰
杨新录	男	1964. 6	表演、板胡	华县大明镇三义村
岳效武	男	1927. 1	表演、板胡	华县大明镇唐安村
薛安稳	男	1955. 3	表演、板胡	华县金惠乡薛马村

薛自龙	男	1928. 12	表演、板胡	华县金惠乡薛马村
刘同洲	男	1948. 11	表演、板胡	华县高塘镇刘堡村
颜树法	男	1961. 10	表演、板胡	华县大明镇吕塬村
颜生才	男	1919. 9	表演、板胡	华县大明镇颜塬村
刘进瑞	男	1957. 1	表演、板胡	华县大明镇吕塬村
田忠胜	男	1931. 2	表演、板胡	华县大明镇三义村
刘耀乾	男	1924. 11	表演、板胡	华县大明镇白泉村
张建文	男	1944. 5	表演、板胡	华县大明镇太平寺
吕全友	男	1947. 12	表演、板胡	华县毕家北石村
汪天喜	男	1959. 11	雕刻	华县柳枝镇梁堡村陈堡组
薛芝粉	女	1958. 10	雕刻	华县柳枝镇梁堡村陈堡组
薛宏权	男	1968. 7	雕刻	华县军民南路乡镇 5 号
蹇小风	女	1969. 3	雕刻	华县军民南路乡镇 5 号
赵百平	男	1963. 6	雕刻	华县莲花寺罗纹村
张华洲	男	1970. 11	雕刻	华县柳枝镇丰良六组
汪天兴	男	1963. 10	雕刻	华县柳枝镇梁堡村陈堡组
薛 勇	男	1982. 8	雕刻	华县金惠乡薛马村四组
薛 宁	女	1985. 9	雕刻	华县金惠乡薛马村四组

2005 年，关中皮影重地华县被陕西省文化厅命名为“陕西省民间艺术·皮影之乡”，被授予“华县皮影·全省文化产业示范基地”称号。2006 年，华县及陕西省文化厅正积极向文化部申报，欲将华县命名为“中国皮影之乡”。2005 年田野调查时，我们就感到：华阴市文体局在境内的皮影文物保护方面也做得较好，将一些有价值的皮影、乐器等收藏起来，专人保管，并专门设置了皮影陈列展览室，局长张富强组织人员拍摄老腔皮影 VCD 专辑，为保护皮影艺术到处奔波。该县文化馆退休干部杨甫勋，潜心研究老腔音乐，是《陕西戏曲音乐集成·老腔分册》的主要撰写人。华阴市文体局局长张富强和业务股长党安华提供了下面的介绍性资料：华阴老腔皮影戏在“文革”期间，班社瘫痪，戏箱被收缴，旧戏停演，演出中断；改革开放后，老腔演出将起又落，后继乏人，面临濒危；在国家

启动非物质文化遗产保护工程的大背景下，2003 年上任的华阴市文体事业局局长张富强带领相关人员，深入民间，走访调研，及时制定出一系列抢救保护老腔皮影的有效措施，成立了“华阴老腔发掘保护小组”，对境内老腔现状进行全面调查，为所有老腔艺人办理了人身意外保险，每年定期给老腔艺人检查身体两次。可喜的是，老腔后继乏人现状也有所改变，一些中青年主动上门拜老腔艺人王振中、张喜民等为师，学习老腔。

2006 年，“华阴老腔”被列入“国家首批非物质文化遗产重点保护名录”，华阴市文体局成立了“华阴市华山老腔保护发展中心”和“华山老腔艺术团”，又由业务股长兼导演党安华担任中心主任和团长，对老艺人演唱的传统老腔皮影戏进行录像、录音，并与艺术造诣较高的老腔艺人签订了“带徒协议”，每年给予带徒补贴。现在，在政府的支持、管理和保护下，老腔皮影戏的演出场次较前些年多了些，戏价收入也高了一倍左右，艺人的自我认同感和积极性也提高了不少，华阴老腔十多年的日渐式微之势已有初步改变。

渭南临渭区的情况：2004 年 12 月，经渭南市民政局批准成立“渭南市皮影协会”，会长蔺振杰（临渭区文体局局长）、副会长于超武，办公场所在临渭区文化局。有会员 260 人，其中皮影雕刻者 160 人，演出艺人 100 人，皮影研究者 4 人（于超武、蔺振杰、杨甫勋、孙田恩），召开了会员代表大会，通过了章程，选举产生了常委，对全市诸县的皮影艺人、班社进行了调查、协调和组织工作。2005 年渭南建市十周年庆典之际，该协会成功地组织了“建市十周年皮影调演大会”。原计划 8 个班参演，因艺人非常踊跃，增至 10 个班，5 月 20—23 日共演出 3 天。早在 1988 年临渭县就成立过皮影协会，会长蔺成江（蔺振杰之父），后因活动渐少，自行终止了。蔺成江老先生曾募捐为清代碗碗腔皮影剧作家李十三建碑。

虽然关中皮影戏像全国各地其他的皮影戏一样，繁盛时期已去，衰微之势难挽，但毕竟还有许多人割舍不下它，还有不少有识之士为了其生命的延续做着不懈的努力，而最让人欣慰的是，皮影戏的若干声腔已被列入“国家非物质文化遗产名录”之中，并将得到保护和抢救。

结 语

源远流长的影戏作为以光显影的平面傀儡民间小戏，几乎遍布全国，而以关中影系最为突出。千余年来，它生存在中国大地、民间百姓中，成为民众特别是偏远山区民众生活的伴侣。以关中影戏为核心的关中影系在陕、甘、宁、青、晋、川、内蒙、豫西等广大地区生生不息，与社会民生息息相关，演义着一曲又一曲祭祀礼仪、祈福禳邪、娱神乐人的俗乐，具有重要的民俗教化功能和民俗特性。本文拟在关中影系的历史流变、传播分布、剧目剧本、音乐唱腔、班社组织、民俗特性、雕刻艺术等方面给予关注，但其博大的内涵实在难以用一篇论文解读。

从历史渊源上看，关中地区是中国影戏的发源地，关中影戏是中国影戏的典型代表。因此，宏观而言，关中影戏历史源久，流布九州，流变脉络清晰可辨，全国影戏都是关中影戏流变的余脉，因此中国影戏都可以称之为关中影系。但因其流变分布后，与当地自然、社会、民俗、方言、音乐、物产等融合的情况不同，不仅产生区域性差别，与源发地的母体也有了很大不同，形成不同的体系，故还是区别对待为好，我们根据其流变传播后的形态特征、声腔特点、民俗功能、区域环境等，汲取前人的成果，将全国影戏分为关中影系、滦州影系、潮州影系。

关中影戏的形态特征和民俗功能是十分突出的。早期的关中影戏说唱色彩浓厚，唱腔简单，剧本多说教色彩，影偶造型粗实古朴；中后期，其戏剧化程度渐高，音乐唱腔、唱念技艺、剧本体制、影偶造型日臻复杂精美。其民俗功能分为仪式性和娱乐性两种，二者在演出目的、演出环境、表演内容等方面均有不同。影戏的仪式性功能即宗教信仰功能，表现在它是为神演出的，无论是祈请庇佑或是还原，目的是娱神谢神，演出场所多在庙宇或其他有神祉的地方；也有的仪式性演出是为驱邪禳秽、祭灵祭孤等的。影戏的仪式性功能属于民俗信仰范畴，是其他戏曲不能替代的。影戏的娱乐性功能，多附着于仪式性功能之上，主要是在进行仪式性演出过程中——主要是其后所进行的世俗的观赏的娱乐嬉戏内容的演出。

关中影戏（系）现已几近濒危，原因是多方面的，其中上世纪中叶开始的意识形态变化所造成的其生存环境的改变，当为主因。

参考文献

一、古籍文献

- [1]汉·司马迁.史记.北京:中华书局,1982.
- [2]汉·班固.汉书.北京:中华书局,1962.
- [3]汉·班固.汉书(颜师古注).北京:中华书局,1962.
- [4]梁·宗懔.荆楚岁时记.姜彥稚辑校.长沙:岳麓书社,1986.
- [5]唐·崔令钦.教坊记.中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [6]唐·段成式.酉阳杂俎前集.北京:中华书局,1981.
- [7]唐·刘肃.大唐新语.北京:中华书局,1984.
- [8]唐·张鷟.朝野僉载.北京:中华书局,1979.
- [9]唐·魏徵等撰.隋书.北京:中华书局,1973.
- [10]后晋·刘昫等.旧唐书·音乐志.北京:中华书局,1975.
- [11]宋·张耒.明道杂志.
- [12]明·陶宗仪.说郛三种.卷四十三.上海:上海古籍出版社,1989.
- [13]宋·高承.事物纪原.影印文渊阁四库全书.第920册,台北:台湾商务印书馆,1983.
- [14]宋·苏轼.东坡志林.北京:中华书局,1981.
- [15]宋·赵甌.中兴遭史.影印文渊阁四库全书.第352册.台北:台湾商务印书馆,1983.
- [16]宋·徐梦莘.三朝北盟会编.上海:上海古籍出版社,1987.
- [17]宋·孟元老.东京梦华录(外四种).上海:古典文学出版社,1956.
- [18]宋·耐得翁.东京梦华录·都城纪胜(外四种).上海:古典文学出版社,1956.
- [19]宋·吴自牧.东京梦华录·梦粱录(外四种).上海:古典文学出版社,1956.
- [20]宋·周密.东京梦华录·武林旧事(外四种).上海:古典文学出版社,1956.
- [21]宋·无名氏.百宝总珍.玄览堂丛书.三编第三十一册.
- [22]宋·李昉等编.太平广记.北京:中华书局,1961.
- [23]宋·洪迈撰.夷坚志.何卓点校.北京:中华书局,1981.
- [24]元·钟嗣成.录鬼簿..中国古典戏曲论著集成.(二).北京:中国戏剧出版社,1959.

- [25]宋·金盈之撰.新编醉翁谈录.周晓薇校点.沈阳:辽宁教育出版社,1998.
- [26]明·陶宗仪.南村辍耕录.北京:中华书局,1959.
- [27]明·朱权.太和正音谱.中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [28]明·徐渭.南词叙录.中国古典戏曲论著集成(三).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [29]明·田汝成.西湖游览志余.上海:上海古籍出版社,1998.
- [30]明·王夫之著.船山全书编辑委员会编校.船山全书.第15册.长沙:岳麓书社,1995.
- [31]清·李渔.李渔全集.杭州:浙江古籍出版社,1992.
- [32]清·徐大椿.乐府传声.中国古典戏曲论著集成(七).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [33]清·焦循.花部农谭.中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [34]清·李调元.剧话.中国古典戏曲论著集成(八).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [35]清·王德晖、徐沅澄同著.顾误录.中国古典戏曲论著集成(九).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [36]清·崇彝.道咸以来朝野杂记.北京:北京古籍出版社,1982.
- [37]清·傅崇矩.成都通览.成都:巴蜀书社,1987.
- [38]清·周询.芙蓉话旧录.卷四.成都:四川人民出版社,1987.
- [39]清·徐珂.清稗类钞.北京:中华书局,1986.
- [40]清·夏仁虎.旧京琐记.沈阳:辽宁教育出版社,1998.
- [41]张次溪编.清代燕都梨园史料(正、续编).北京:中国戏剧出版社,1988.
- [42]林孔翼辑录.成都竹枝词(增订本).成都:四川人民出版社,1986.
- [43]中国古典戏曲论著集成(第1-10册).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [44]叶德辉.据明刻绘图本《绘图三教源流搜神大全》.上海:上海古籍出版社,1990.
- [45]郑逸梅.逸梅闲话二种.济南:齐鲁书社,1987.
- [46]马明等校点.诸子集成.长沙:岳麓书社,1996.

二、影戏研究专著、学位论文、资料

- [47]江玉祥.中国影戏.成都:四川人民出版社,1992.

- [48]江玉祥.中国影戏与民俗.台北:淑馨出版社,1999.
- [49]魏力群.中国皮影艺术史.北京:文物出版社,2007.6.
- [50]魏力群.皮影之旅.北京:中国旅游出版社,2005.
- [51]赵建新.陇东南影子戏初编.台北:施合郑民俗文化基金会出版,1995.
- [52]马德昌.皮影艺术的魅力.中国工艺美术学会民间工艺美术专业委员会编辑,1994.
- [53]陆志宏.甘肃民间皮影艺术(图录).哈尔滨:黑龙江美术出版社,2002.
- [54]孙建君编著.中国民间皮影(图录).长沙:湖南美术出版社,2003.
- [55]姜全子等.陕西东路华县皮影.汉声.第44期.台北:汉声杂志社,1992.
- [56]中国民间美术全集卷12(木偶皮影卷).济南:山东教育出版社、山东友谊出版社,1995.
- [57]崔永平.怎样演皮影戏.北京:中国戏剧出版社,1987.
- [58]孙建君编著.民间皮影.武汉:湖北美术出版社,2000.
- [59]环县道情皮影戏编纂委员会编.环县道情皮影志.兰州:甘肃文化出版社,2006.
- [60]侯丕烈编著.孝义皮影(图录).太原:山西教育出版社,2005.
- [61]李跃忠.灯影里舞动的精灵——中国皮影.哈尔滨:黑龙江人民出版社,2006.
- [62]沈珉.中国传统皮影.北京:人民美术出版社,2004.
- [63]吴薇编著.民间皮影(图录).石家庄:河北少年儿童出版社,2004.
2006.11.
- [64]梁志刚.关中皮影.杭州:浙江人民出版社,2007.12.
- [65]李跃忠.中国影戏与民俗研究.中山大学博士学位论文.2007.5.
- [66]郑劭荣.中国影戏的艺术特征及其与姊妹艺术的关系.中山大学博士学位论文.2007.5.
- [67]张冬菜.中国传统影戏演出形态研究.中山大学博士学位论文.2007.5.
- [68]卜亚丽.中国影戏剧本形态叙论.中山大学博士学位论文.2007.5.
- [69]张军.滦州影系研究.中山大学博士学位论文.2008.11.
- [70]邓琪瑛.海峡两岸潮州影系研究.中山大学博士学位论文.2008.5.
- [71]曹晓芳.秦晋皮影碗碗腔的调查与研究.西安音乐学院硕士学位论文,2000.
- [72]孔美艳.山西影戏研究.山西师范大学硕士学位论文,2002.

- [73] 邬建安. 红色皮影研究. 中央美术学院硕士学位论文, 2002. 2004.
- [74] 荣梅. 灯影里的绝唱——环县道情皮影艺术考. 西北师范大学硕士学位论文, 2005.
- [75] 黄雪. 华县皮影的艺术精神. 西安美术学院硕士学位论文, 2005.
- [76] 李惠. 湖北云梦茶馆影戏研究. 硕士学位论文. 2007. 5.
- [77] 陈燕. 豫南影戏的愿戏研究. 硕士学位论文. 2007. 5.
- [78] 田益荣. 关于皮影戏. 西安: 新华书店西北分店, 1950.
- [79] 王依群记录整理. 碗碗腔音乐. 西安: 西北人民出版社, 1953.
- [80] 梁文达记录整理. 陕北道情音乐. 西安: 西北人民出版社, 1953.
- [81] 阿维编. 皮影戏(图录). 北京: 朝花美术出版社, 1955.
- [82] 沈之瑜选编. 皮影(图录). 上海: 上海人民美术出版社, 1958.
- [83] 陕西省群众艺术馆. 陕西皮影. 北京: 人民美术出版社, 1958.
- [84] 虞哲光. 皮影戏艺术. 上海: 上海文化出版社, 1958.
- [85] 中国皮影大全(图录). 上海: 上海人民美术出版社, 1959.
- [86] 靳蕾整理. 皮影戏音乐. 哈尔滨: 北方文艺出版社, 1961.
- [87] 刘均平、何钧记录整理. 弦板腔音乐. 西安: 陕西人民出版社, 1981.
- [88] 青海省群艺馆、中国音乐家协会青海分会编. 青海灯影音乐. 西宁: 青海人民出版社, 1982.
- [89] 中国民族音乐集成河南省编辑办公室. 中国戏曲音乐集成·河南卷·豫南皮影[90] 戏音乐(征求意见稿). 1983.
- [91] 刘丹桂. 四川皮影. 成都: 四川人民出版社, 1983.
- [92] 四川皮影画册. 成都: 四川人民美术出版社, 1985.
- [93] 高泽、王禾、辛景生等. 李十三评传. 西安: 陕西人民出版社, 1987.
- [94] 王茂先. 咸阳皮影(图录). 西安: 陕西人民美术出版社, 未署出版时间(当为二十世纪八九十年代).
- [95] 中国戏曲音乐集成陕西卷编委会. 中国戏曲音乐集成·陕西卷·老腔分卷. 内(96) 部资料. 1989.
- [97] 中国民族音乐集成河南省编辑办公室. 河南地方戏曲音乐汇编. 灵宝皮影戏音乐 资料. 内部资料. 1988. 10.

- [98]曹振锋主编.中国美术全集·工艺美术篇·民间玩具剪纸皮影.北京:人民美术出版社,1988.
- [99]四川省南充地区文化局编.川北皮影戏.成都:四川文艺出版社,1989.
- [100]赵继光主编.青海皮影(图录).西宁:青海人民出版社,1990.
- [101]李志军、谢林、马少亭、孔哲夫主编.陕西民间艺术家.陕西省文化厅、陕西省艺术馆出版,1996.
- [102]关剑清.木偶皮影.昆明:晨光出版社,1996.
- [103]政协华阴文史、学习委员会编.华阴民间艺术.出版单位不详,1997.
- [104]张樽国.皮影戏——张德成艺师家传影偶图录.台北:中华民国教育部,1997.
- [105]王韵凤编绘.腾冲皮影戏(图录).云南德宏芒市:德宏民族出版社,1998.
- [106]刘小娟、姚其巩.皮影.天津:天津人民美术出版社,1998.
- [107]李军.皮影生涯三十年.铅印稿,1999.
- [108]陈义敏、刘峻骧主编.中国曲艺·杂技·木偶戏·皮影戏.北京:文化艺术出版社,1999.
- [109]赵少华.中国面具与皮影(图录).北京:五洲传播出版社,1999.
- [110]戴云编选.影卷忠孝节义.王秋桂主编.民俗曲艺丛书.台北:财团法人施合郑民俗文化基金会出版,2000.
- [111]清·李芳桂著,渭南市临渭区文化局编.李十三大本(内部资料).2000.
- [112]王光普、张莉编著.北幽神怪皮影(图录).兰州:甘肃人民美术出版社,2002.
- [113]王添强、麦美玉.戏偶在乐园.台北:财团法人成长文教基金会,2002.
- [114]许德茂主编.唐山皮影(图录).长春:吉林摄影出版社,2005.
- [115]庞彦强、张松岩.河北皮影·木偶.石家庄:花山文艺出版社,2005.
- [116]朱文编著.孝义皮影史话(图录).太原:山西古籍出版社,2006.
- [117]朱景义,朱文.山西孝义皮影戏史话.太原.山西古籍出版社,2006、9.
- [118]李明贤.渭南民间皮影.渭南市民间皮影戏剧学会,内部刊物,1994.
- [119]吴少华.千年古灯.上海:百家出版社,2004.
- [120]中国美术全集编辑委员会.中国美术全集(工艺美术编 12 民间玩具剪纸皮影).

三、戏曲类等专著

- [121]佟晶心. 新旧戏曲之研究. 北京: 戏曲研究会出版, 1927.
- [122]孙楷第. 傀儡戏考原. 上海: 上杂出版社, 1953.
- [123]王国维. 王国维戏曲论文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1957.
- [124]周康燮主编. 宋元明清戏曲研究论丛(1-4集). 香港: 大东图书公司印行, 1979.
- [125]周殿福. 艺术语言发声基础. 北京: 中国社会科学出版社, 1980.
- [126]王利器辑录. 元明清三代禁毁小说戏曲史料(增订本). 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [127]周贻白. 中国戏剧发展史纲要. 上海: 上海古籍出版社, 1979.
- [128]周贻白. 周贻白戏剧论文选. 长沙: 湖南人民出版社, 1982.
- [129]谭正璧、谭寻. 曲海蠡测. 浙江人民出版社, 1983.
- [130]中国大百科全书编委会. 中国大百科全书·戏曲曲艺卷. 北京: 中国大百科全书出版社, 1983.
- [131]山西省文化局戏剧工作研究室编. 山西剧种概说. 太原: 山西人民出版社, 1984.
- [132]邓之诚. 清诗纪事初编. 上海: 上海古籍出版社, 1984.
- [133]傅雪漪. 戏曲传统声乐艺术. 人民音乐出版社, 1985.
- [134]山西师范大学戏曲文物研究所. 宋金元戏曲文物图论. 太原: 山西人民出版社, 1987.
- [135]郭英德. 世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神. 北京: 国际文化出版公司, 1988.
- [136]廖奔. 宋元戏曲文物与民俗. 北京: 文化艺术出版社, 1989.
- [137]中国大百科全书编委会. 中国大百科全书·戏剧卷. 北京: 中国大百科全书出版社, 1989.
- [138]灵宝曲艺编撰小组. 灵宝曲艺志. 油印本, 1989.
- [139]中国戏曲志(全国各省市卷). 北京: 中国 ISBN 中心、文化艺术出版社, 1990年起陆续出版.
- [140]李肖冰、黄天骥、袁鹤翔等编. 中国戏剧起源. 上海: 知识出版社, 1990.
- [141]余从. 戏曲声腔剧种研究. 北京: 人民音乐出版社, 1990.
- [142]丁言昭. 中国木偶史. 上海: 学林出版社, 1991.
- [143]张庚、郭汉城主编. 中国戏曲通史. 北京: 中国戏剧出版社, 1992.

- [144]傅仁杰、行乐贤等主编. 河东戏曲文物研究. 北京: 中国戏剧出版社, 1992.
- [145]周华斌. 京都古戏楼. 北京: 海洋出版社, 1993.
- [146]鱼讯主编. 陕西省戏剧志丛书. 西安: 三秦出版社, 1994—2000.
- [147]中国戏曲剧种大辞典. 上海辞书出版社, 1995.
- [148]周育德. 中国戏曲文化. 北京: 中国友谊出版公司, 1995.
- [149]王国维. 宋元戏曲史. 北京: 东方出版社, 1996.
- [150]廖奔. 中国戏剧图史. 郑州: 河南教育出版社, 1996.
- [151]武艺民. 中国道情艺术概论. 太原: 山西古籍出版社, 1997.
- [152]陈国礼主编. 川剧表演身段教程. 成都: 天地出版社, 1997.
- [153]廖奔. 中国古代剧场史. 郑州: 中州古籍出版社, 1997.
- [154]黄竹三. 戏曲文物研究散论. 北京: 文化艺术出版社, 1998.
- [155]齐如山. 国剧艺术汇考. 沈阳: 辽宁教育出版社, 1998.
- [156]康保成. 傩戏艺术源流. 广州: 广东高等教育出版社, 1999.
- [157]武俊达. 戏曲音乐概论. 北京: 文化艺术出版社, 1999.
- [158]郑振铎. 插图本中国文学史. 北京: 北京出版社, 1999.
- [159]梅维恒著, 王邦维等译, 季羨林审定. 绘画与表演. 北京: 北京燕山出版社, 2000.
- [160]陆永峰. 敦煌变文研究. 成都: 巴蜀书社, 2000.
- [161]黄天骥, 陈寿楠. 董每戡文集. 广州: 广东高等教育出版社, 1999.
- [162]康保成. 中国古代戏剧形态与佛教. 上海: 东方出版中心, 2004.
- [163]孟繁树. 中国板式变化体戏曲源流研究. 北京: 文化艺术出版社, 2002.
- [164]路应昆. 戏曲艺术论. 北京: 北京广播学院出版社, 2002.
- [165]傅谨. 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, 2001.
- [166]胡忌主编. 戏史辨. 第1—4辑, 北京: 中国戏剧出版社, 1999—2004.
- [167]德·基希(Kisch, E. E.)著、周立波译. 秘密的中国. 东方出版中心 2001.
- [168]薛麦喜主编. 黄河文化丛书·艺术卷. 山西人民出版社 2001.
- [169]吴戈. 戏剧本质新论. 云南大学出版社 2001.
- [170]常任侠、郭淑芬等编. 常任侠文集. 卷三, 安徽教育出版社 2002.
- [171]钟敬文. 钟敬文文集·民俗学卷. 安徽教育出版社 2002.

- [172]冯俊杰.戏剧与考古.北京:文化艺术出版社,2002.
- [173]张发颖.中国家乐戏班.北京:学苑出版社,2002.
- [174]张林雨.山西戏剧图史.太原:山西人民出版社,2002.
- [175]孙作云.美术考古与民俗研究.孙作云文集(第4卷).郑州:河南大学出版社
2003.9.
- [176]傅谨.中国戏剧艺术论.太原:山西教育出版社,2003.
- [177]吴文科.中国曲艺艺术论.太原:山西教育出版社,2003.
- [178]廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史(1-4卷).太原:山西教育出版社,2003.
- [179]容世诚.戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群.桂林:广西师范大学出版社,
2003.
- [180]乔晓光.沿着河走——黄河流域民间美术考察手记.北京:西苑出版社,2003.
- [181]刘徐州编著.趣谈中国戏楼.天津:百花文艺出版社,2004.
- [182]郑传寅.传统文化与古典戏曲.长沙:湖南人民出版社,2004.
- [183]张发颖.中国戏班史.北京:学苑出版社,2004.
- [184]乔忠延.山西古戏台.沈阳:辽宁人民出版社,2004.
- [185]车文明.中国神庙剧场.北京:文化艺术出版社,2005.
- [186]倪彩霞.道教仪式与戏剧表演形态研究.广州:广东高等教育出版社,2005.
- [187]栾冠桦.角色符号——中国戏曲脸谱.北京:生活·读书·新知三联书店,2005.
- [188]冯俊杰.山西神庙剧场考.北京:中华书局,2006.
- [189]陕西戏剧史料丛刊.编辑部.陕西戏剧史料丛刊.陕戏剧(曲)志编辑部编印,
内部刊物,1983.
- [190]山省文化局戏剧工作室.山西剧种概说.太原:山西人民出版社,1984.
- [191]焦文彬.秦腔史稿.西安:陕西人民出版社,1987.
- [192]李汉飞.中国戏曲剧种手册.北京:中国戏剧出版社,1987.
- [193]李昌敏.中国民间傀儡艺术.南昌:江西教育出版社,1989.
- [194]重庆戏曲志编辑委员会.重庆戏曲志.北京:文化艺术出版社,1991.
- [195]路应昆.中国戏曲与社会诸色.长春:吉林教育出版社,1992.
- [196]叶德均.宋元明讲唱文学.上海:古典文学出版社,1957.
- [197]中华书局编辑部点校.全唐诗.北京:中华书局,1960.
- [198]陈汝衡.宋代说书史.上海:上海文艺出版社,1979.

- [199]周绍良,白化文.敦煌变文论文录.上海:上海古籍出版社,1982.
- [200]中华书局编辑部.文史.第十九辑.北京:中华书局,1983.
- [201]林孔翼辑.成都竹枝词(增订本).成都:四川人民出版社,1986.
- [202]刘益荣.花灯.桂林:漓江出版社,1987.
- [203]宋兆麟.巫与巫术.成都:四川民族出版社,1989.
- [204]倪钟之.中国曲艺史.沈阳:春风文艺出版社,1991.
- [205]乌丙安.中国民间信仰.上海:上海人民出版社,1995.
- [206]张竹.中华民间艺术大观.武汉:湖北少年儿童出版社,1996.

四、影戏研究论文

- [207]何西亚.我国之旧影戏.申报.1925年10月1—3日本埠增刊.
- [208]陈志进.甘肃之灯影戏.申报.1925年10月12日本埠增刊.
- [209]佟晶心.中国影戏考.剧学月刊.第三卷第十一期,1934.
- [210]吴晓铃.杂论“影戏”——兼答佟晶心先生.歌谣.第三卷第九期,1937.
- [211]佟晶心.答吴晓铃先生关于“影戏”与“宝卷”的问题.歌谣.第二卷第四十期,1937.
- [212]吴晓铃.关于“影戏”与“宝卷”及“滦州影戏”的名称.歌谣.同上.
- [213]李家瑞.由说书变成戏剧的痕迹.历史语言研究所集刊.第7本第3分,1937.
- [214]岑家梧.灯影戏杂记.责善(半月刊),第2卷第10期,1941.
- [215]齐如山.谈皮人影戏.畅流.第七卷第九期,1942.
- [216]齐如山.谈皮簧与皮人影的关系.畅流.第七卷第十二期,1942.
- [217]孙楷第.近代戏曲原出宋傀儡戏影戏考(附表).辅仁学志.第十一卷第一期,1942.
- [218]任半塘.驳我国戏剧出于傀儡戏影戏说.戏剧论丛.1958.第1辑.
- [219]顾颉刚遗著.中国影戏略史及其现状.文史.第19辑,中华书局1983.
- [220]孙机.拍袒与影戏——戏剧文物二题.文物天地.1987.第3期.
- [221]杨祖愈.论中国影戏的起源.戏曲艺术.1988.第3期.
- [222]谭遥.四川皮影艺术.见重庆市博物馆.巴渝文化.编辑委员会编《巴渝文化》第1辑,重庆出版社1989.
- [223]四川皮影戏的民俗功能.江玉祥.文史杂志.1989.第6期.

- [224]谢奇.川北农民皮影艺术家王文坤.四川画报.1989.第6期.
- [225]行乐贤.晋南皮影艺术杂谈.民俗(画刊).1989.第9期.
- [226]张一、朱景义.山西皮影.文史知识.1989.第12期.
- [227]江玉祥.清代四川皮影戏中的“十殿”戏.四川戏剧.1994.第2期.
- [228]李鸿文.陇原皮影.民俗研究.1994.第2期.
- [229]赵建新.中国影戏溯源.兰州大学学报(社会科学版).1995.第1期.
- [230]李永和.看皮影戏.戏文.1995.第6期.
- [231]耿星普.“长安道情”简介.当代戏剧.1996.第5期.
- [232]行军.木偶、皮影戏音乐的创作特点.音乐天地.1997.第2期.
- [233]江玉祥.略谈皮影的造型特征.文史杂志.1997.第2期.
- [234]丁言昭.木偶、皮影和宗教文化.戏剧艺术.1997.第3期.
- [235]谢荫芳.影戏趣谈.当代戏剧.1997.第3期.
- [236]张晋元.皮影戏的渊源与流播.当代戏剧.1998.第3期.
- [237]魏力群.中国民间皮影造型考略.河北师范大学学报(社科版).1998.第3期.
- [238]范晓峰.青海灯影音乐概述.中国音乐.1998.第3期.
- [239]赵家瑞、王炳智.秦陇川原皮影戏.丝绸之路.1999.第2期.
- [240]华慈祥.明代山西孝义武将纸窗影人真伪考述.东南文化.1999.第4期.
- [241]曹晓芳.山西侯马皮影戏考察报告.交响——西安音乐学院学报.2000.第1期.
- [242]庆振轩.宋金“影戏”考.兰州大学学报(社科版).2001.第1期.
- [243]高巨涛、刘淑贤.挑签传人——访皮影木偶操作老艺术家梁全民先生.山西老年.2000.第3期.
- [244]朱哲.皮影戏入疆的传说.当代戏剧.2000.第4期.
- [245]赵宗福.论河湟皮影戏展演中的口头程式.文艺研究.2000.第4期.
- [246]于超武、段有才.张家父子与秦东皮影.当代戏剧.2000.第6期.
- [247]华慈祥.中国影戏三题.东南文化.2001.第9期.
- [248]王应舜.川北皮影雕刻泰斗——冯海荣.文史杂志.2002.第3期.
- [249]陆志宏.皮影——中国传统造型艺术的瑰宝.美术向导.2003.第2期.
- [250]宋清.宝鸡皮影造型抉微.西北美术.2003.第3期.
- [251]康保成.佛教与中国皮影戏的发展.文艺研究.2003.第5期.

- [252]杜韵红/文、段明明/图. 腾冲刘家寨皮影艺术. 今日民族. 2003. 第5期.
- [253]单纯刚、杜福建. 最后的皮影戏. 瞭望. 新闻周刊, 2003. 第48期.
- [254]陈凡平. 论世界各地的皮影戏及其相互关系. 台北. 民俗曲艺. 总第145期, 2004.
- [255]魏伯庆. 同朝皮影与碗碗腔. 当代戏剧. 2004. 第3期.
- [256]孙建君. 中国民间皮影艺术(上). 中国书画. 2004. 第4期.
- [257]孙建君. 中国民间皮影艺术(下). 中国书画. 2004. 第5期.
- [258]张晋元. 拍板戏和板板戏. , 当代戏剧. 2004. 第5期.
- [259]武丽敏. 孝义皮影的造型语言特征. 装饰. 2005. 第3期.
- [260]梁志刚. 关中影戏的演出形态. 广东教育学院学报. 2008. 第1期.
- [261]梁志刚. 关中皮影戏的习俗. 中山大学学报论丛. 2007. 第12期.
- [262]梁志刚. 关中影戏及其班社组织. 文化遗产. 2008. 第3期.
- [263]梁志刚. 山西岐山秦腔皮影艺人王云飞考察记. 中华戏曲. 2007. 第7期.

五、地方志、文史资料

- [264]丁世良、赵放主编. 中国地方志民俗资料汇编各卷, 北京: 北京图书馆出版社, 1989.
- [265]山西孝义县地方志编委会. 孝义县志. 北京: 海潮出版社, 1992.
- [266]陕西、甘肃、山西、河南等省市的地方志.
- [267]何学诗. 灯盏头腔碗碗戏的概述. 千阳文史资料选辑(陕西)第1辑. 1985.
- [268]郑怀瑞等. 宝鸡县民间皮影戏. 宝鸡县文史资料(陕西)第3辑. 1985.
- [269]阎中立. 陇县皮影剧种及表演特色与著名表演家. 陇县文史资料选辑(陕西)第5辑. 1985.
- [270]郝可轩. 漫谈皮影戏. 文史资料选辑(全国政协)第108辑. 中国文史出版社, 1986.
- [271]何学诗. 千阳的“灯盏头腔碗碗戏”. 宝鸡文史资料(陕西)第5辑. 1987.
- [272]李仁杰. 我知道的商县皮影戏. 商县文史资料(陕西)第4辑. 1987.
- [273]田坚初. 浅谈富平皮影艺术. 富平文史资料(陕西)第11辑. 1987.
- [274]曹希彬. 户县灯碗腔. 户县文史资料(陕西)第4辑. 1988.
- [275]詹中强等. 皮影越调和清戏. 谷城文史资料(湖北)第2辑. 1988.
- [276]王化. 南充皮影戏. 南充文史资料(四川)第3辑. 1988.

- [277]王磐滨.什邡皮影戏.什邡文史资料(四川)第4辑.1988.
- [278]段士朴.曲沃的木偶、皮影.曲沃文史(山西)第4辑.1989.
- [279]王增智.路家湾的皮影、木偶艺术.灞桥文史资料(陕西)第4辑.1989.
- [280]谢翔云.金昌市的皮影戏和木偶戏.金昌文史(甘肃)第4辑.1990.
- [281]丁述学.榆中的皮影戏.榆中文史资料选辑(甘肃)第1辑.1990.
- [282]四川省开江县志编纂委员会.开江县志.成都:四川人民出版社,1989.

后 记

2004年，我有幸考入中山大学，成为康保成导师门下的博士生。同年，康老师主持教育部重大课题“我国皮影戏的历史与现状”，并将之分成若干子项目，成为部分博士生的学位论文选题，本论文《关中影系叙论》是其中的子项目之一。康师在指导我们充分梳理相关文献资料的基础上，组成以其博士生为组长的陕西、河北、东北、西南、两湖、河南、山东、江浙、闽台粤等九个田野考察组，进行了我国有史以来规模最大、范围最广、参与人数最多的全国性田野调查。我为陕西考察组组长，于2005年1月、7-8月，2006年2-3月先后三次（其中一次是六人同行，两次是只身独往）赴陕西，重点是关中地区进行考察调研，受益颇多、感慨亦深。

对非物质文化遗产的调研，来自田野调查的第一手材料是极为重要的。我们在陕西进行皮影田野调查的过程中，得到了陕西省各级领导、管理者、研究者、艺人、爱好者及朋友们的诸多帮助，在此向表示衷心的感谢！他们是（按考察行程次序）：省政法委宋洪武书记，文化厅刘宽忍副厅长、赵登峰处长、王朝中老师，陕西师范大学宁锐教授，省民间艺术剧院艺术办主任邓津邱、副院长梁军、原创工作室主任杨飞及李淑文、荆田华，西安工艺美术研究所民间工艺研究室主任汪天稳，渭南市皮影协会原会长蔺成江，临渭区文体局长兼现任会长蔺振杰、秘书长于超武、副会长杨甫勋、车怀庆，文化馆长孙慧兰，渭南市文化局调研员路树军、社文科科长马辉志，华县文体局长贾平京，华县民间艺术研究会的张更胜、高振强，摄影师张韬，华阴市文体局长张福强、文化馆长宁文英，皮影收藏、鉴定师李天社，大荔县文体局长姚建忠、文化馆长唐世德、县剧团团长何满堂，蒲城县文体局长万少平，安康市委秘书长邹明、安康市文化局长吴少华、局长助理向健刚，文化馆长吕农、股长林松寿，剧协主席陈济元，平利县文体局副局长黎胜勇、文化馆长常纪伦，汉阴县文体局股长刘杰，旬邑县文体局长何家立、副局长江华，文化馆长袁彩娥，咸阳市文化局长韩炜、副局长张跃飞、科长薛恩光，咸阳市教育电视台副台长王良，礼泉县文体局长刘振洲、文化馆长王钧剑、社文股长曹补充、研究者张廉、张公昀、晁生武，戏剧作家张汉，乾县文化局副局长何朝朝、股长吴俊英，文化馆长齐旭峰、杨志英、刘剑琦，宝鸡市文化局刘建州老师、群艺馆副研究员赵家瑞、创作室主任韩民生，陇县文化馆长杨秉权，千阳

县文化馆长苏治国、研究者景岩，凤翔县文化馆长姚锐、创作室主任鲁旭。艺人有（按音序）：白兆武、陈光仲、陈进朝、陈艺文、陈赠礼、段满瓮、党建民，韩有芳、胡永春、胡晓妮、姜建合、姜尚文、康福海、雷孟乾、雷文礼、李贵杰、李世杰、李存才、李富平、李明才、李五常、李兴余、刘步瑞、刘军虎、刘亚利、刘华、刘兴文、刘正宏、刘正娃、罗贵生、吕崇德、吕思道、吕自强、潘京乐、潘祥舜、沈继生、石景亭、王存虎、王进发、王开选、王宏喜、王云飞、王同春、王秀玲、王振中、汪天喜、魏存才、魏金泉、魏振业、卫兴宝、肖振华、席宗虎、徐胜利、薛宏权、薛芝芬、严必荣、颜书有、颜耀荣、颜仲之、杨森达、余海娃、张潮宝、张国正、张华洲、张教练、张进有、张喜民、张新民、张军民、张石民、张四季、张玉平、张玉琴、张有旺、张志荣、张志和、张转民、赵百年、赵存智。相关朋友：高文让、高成林、李娜、李僧杖、刘凤英、孙前恩、王忠亮、王忠玉、王学民、薛飞、赵生玉、周显明。

参与田野调查组工作的孔美艳、张勇凤、杜冰、江佳伟、王子荣付出了许多艰辛，我在此向他们深表谢意。

多年来，承蒙康老师在学业上精心教导，黄天骥、欧阳光、叶春生老师的启发，师母在生活等方面的帮助，吴承学老师的多方关照，以及师兄弟郑劭荣、李跃忠、张军、张冬菜、卜亚丽、黄爱华、李钢等的相互帮助。

读博这些年，家人为我付出了很多，母亲、岳父母、妻儿、姐弟为我操心不已，本该承担上孝、中爱、下教责任的我深感愧疚。

感恩之心永存。在此，我向母校中山大学，向恩师康保成先生，向所有给予我关心帮助的老师、同学、朋友们表示衷心的感谢！

梁志刚

公元二〇〇九年六月十日

于中山大学东区文虎堂（118楼）315室