

锣鼓杂戏考略

杨孟衡

《蒲剧艺术》1996年1、2期

-

山西晋南的临猗、万荣、运城、河津、新绛诸县流传一种杂戏，以吟诵腔调为主，简用曲牌，不被丝弦，仅以锣鼓助节，今人统称之为锣鼓杂戏；又因其乐器中有饶钹，亦称饶鼓杂戏。这种杂戏自古至今无职业班社，只为迎神赛社而留存于农村里社村落中，代代递传。由于时代迁移，赛事不举，锣鼓杂戏也就随之逐代衰落，迄今濒于消亡，已成明日黄花。

兹选定临猗县新庄村的锣鼓杂戏作为考察对象，基于如下考虑：

一、1980年，山西省戏剧研究所曾经对晋南锣鼓杂戏进行普查，发现唯有新庄尚具恢复锣鼓杂戏演出的可能性。故于同年9月，组织新庄杂戏老艺人重新排练演出了《铜雀台》和《三请》两出大型三国戏，并进行录音录像。录制期间与新庄演职人员举行多次座谈，初步了解到新庄杂戏历史沿革衍变情况。

二、据口碑流传，临猗县境内包括新庄等一些乡村流布的杂戏形成最早，是为祭祀马明王（唐·马燧，屯军临猗，平河中李怀光叛变有功，卒谥“庄武”，敕建“庄武王庙”于临猗城北隅，世代飨祀）而创制的一种戏剧形式，一般视为晋南地区锣鼓杂戏的发祥地。

三、新庄村位于临猗县城以东峨嵋原上，附近的峨嵋岭麓有龙岩寺，新庄杂戏历代都是与龙岩寺礼佛祀神活动相联系，定期在龙岩寺院前的舞台上演出杂戏，故当地群众又称之为“龙岩杂戏”。

鉴于上述情况，确定以新庄锣鼓杂戏为重点考察对象，借一斑以窥全豹，或可有助于对晋南锣鼓杂戏总体面貌的了解。

（一）

临猗县由临晋、猗氏二县合并而成，新庄原来隶属于猗氏县。古猗氏县亦称郇邑，或作郇瑕，西周侯国，姬姓，系文王庶子郇伯封地，灭于晋。《左传》僖二十四年：“狐偃及秦、晋之大夫盟于郇。”成公六年，晋诸大夫皆曰：“郇瑕氏之地，沃饶而近盐。”亦均指猗氏而言。唐·杜甫《酬冠侍御》诗：“径别郇瑕邑，于今四十年；”《哭韦大夫之晋》：“凄怆郇瑕邑，差池弱冠年。”两诗亦均吟咏猗氏。盖猗氏县处于古代唐、虞、夏等京畿之地，自古以来，人文荟萃，是中华民族文化的重要发祥地之一。前猗氏县初置于西汉，属河东郡，故治在今临猗县南二十里铁匠营村。北魏太和十一年（487）改置北猗氏县，属汾阴郡。隋仍属河中府，宋、金、元因之。明属蒲州，清雍正六年（1728）属蒲州府。民国属河东道。1954年与临晋县合并为临猗县，治所在原猗氏县城。

猗氏城东有龙岩寺，龙岩寺周边有新庄、上里、高家垛三村。按旧俗，三个村的锣鼓杂戏依年序轮流在龙岩寺演出，各村每三年轮赛一次，由寺院住持僧人与值赛村的社首共同主持这项祭祀演剧活动。这既是乡民岁时行乐、祈年报赛之举，也是佛门布道与世俗生活相结合的体现。

龙岩寺曾经是一座建筑宏伟的寺庙，自古香火旺盛，僧人众多，是河东一方遐迩闻名的佛家胜地。据清雍正版《猗氏县志》载：“在城东龙岩寺东廊后，崭壁飞轩，当条稷之豁，望夕月，涌素魂，先投峨眉，第一胜概也。”故有猗氏十景之一——“龙岩夜月”之称。明人郭四维有吟咏《龙岩夜月》诗云：

闲步鸡园松向西，空门雨后草萋萋。

经翻宝地昙花坠，晕照金仙桂影低。

浮阁含风窥陆海，悬崖流水泛曹溪。
清淡入夜还星聚，手指琼楼作偈题。

明人荆王士题《龙岩夜月》诗：

猗城佳景处，香刹月光浮，
素魂嫣然住，清浑淡欲疏。
尘挥秋满袖，花散两翻丘；
翠柏吟深壑，峻阁未全倾。

清康熙戊戌（1718）年前后，猗氏县理学名儒赵鹤翀在龙岩寺设理学院，为数届儒生讲学。这期间，他曾亲自批点过锣鼓杂戏剧本，据说还与他的学生们参与龙岩杂戏的演出活动。赵鹤翀是龙岩寺附近高家垛人，从小在乡随俗，在儒、佛合流的宗教意识和社事攸关的乡土文化熏陶下，作为本土文人参与杂戏演剧活动，当在情理中。

龙岩寺毁于抗日战争时期，至五十年代，残余部分被拆除挪作农场建设之用。自此片瓦不存，无迹可考了。据新庄老人们回忆，龙岩寺是由三重庙宇建筑——正殿、过殿和山门组成中轴线上的主体建筑群，九开间的大佛殿坐北朝南，单檐歇山顶，梁架、斗拱做法粗放，内堂宏阔，殿内正中立佛像有三丈多高。东西两廊连结高墙，围成寺院；两廊厢房住满了僧人。抗战初期，僧人有所流散，继遭兵燹，残破的寺院尚有五十余名和尚留守。龙岩寺的资产，素称殷实，仅固定田产就有五百余亩，为历代佛事活动奠定了物质基础。龙岩寺内曾立有金大定三年、元至正二十八年以及明、清两代的石碑数通。老人们依稀记得，金大定三年碑记载有五代时后周太祖郭威的事迹，叙后汉

乾佑年间郭威领兵破河中灭“秦王”李守贞事。故村人世代传言，新庄以及上里、张家垛的杂戏是在龙岩寺建成为菩萨“开光”时就演出了，即是说金大定年间新庄等村就已经有了锣鼓杂戏。另有一说，新庄的张军（原新庄党支部书记）和张相唐（现新庄文化室图书管理员）曾经撰文：“据传龙岩寺建于唐代贞元二年（786），主持建造者是河东节度使马燧。”认定新庄等村锣鼓杂戏“早在唐代已有这种艺术雏形”，这“与唐代兴建的龙岩寺有密切关系”（见《山西剧种概说》604页）。这种传闻虽然“话出有因”，但很难作出确切的历史判断。现在，龙岩寺已经消失了，带走了许多确凿的历史答案，但在其历史荧屏上闪烁着吉光片羽，却能给人提供深厚的历史质感，为探寻锣鼓杂戏的发展轨迹和把握锣鼓杂戏的本质特征，都具有极为重要的意义。

（二）

新庄行政村由新庄和冯坡窑两个自然村组成，位于峨嵋岭边沿，七个居民组，三百八十户，一千四百八十口人，以高、姚、张三姓氏为主；总耕地五千六百四十亩，大牲畜四百九十头，深井七眼，林果树五百亩，木材树十三万株（据1991年统计）。新庄位于临猗县东南方，为古郇邑辖区；北枕峨嵋，南屏中条，西衔黄河，东达盐池（解州），“居山河之心腹，当秦蜀之咽喉”，是一个“沃饶而近盐”的富庶之地。春秋时人猗顿就是在这个区域内经营畜牧盐业，十年之间，“其息不可计，富埒王侯”，世称陶朱、猗顿之富（见《史记·货殖传》）。

1987年，在新庄南面的程村发掘出东周古墓群二百二十四座，车马坑八座，新庄本村也因建房取土发现古墓陶器，现存于县博物馆

内。凡此种种，都说明这一地带是先民早期开发的浩穰之区，有着深厚的古老文化积淀。

新庄的锣鼓杂戏在这深厚的古老文化土壤中生发，然而，究其形成的时代，则很难作出确定的回答。幸而新庄现存锣鼓杂戏抄本中还保留着一些先辈的题跋文，尚可窥测锣鼓杂戏之古态。兹选录三则如下：

一、《三请〔诸葛〕》抄本正文前有姚继唐志文——

……吾村有所谓杂戏者，不知肇自何时。意其田家作苦，岁时行乐，如唐风蟋蟀章之故事者也。《三请》一剧，责成张玉堂先生修正，玉堂邀唐臂助，唐以社事攸关，见猎心喜，不吝献丑，遂与玉堂批阅原本，鲁鱼亥豕，不堪入目，而费解处尤多。改头换面，稍具原本之间架，而移花接木，不啻另起炉灶焉。积三日三夜之营，工始告竣。而热心社事如姚君敬壁、高君飞凤等，咸任指导之责，洵盛事也。

辍笔散时，大雪狂飞，唐戏谓玉堂先生曰：“梨花满天飞，咱二人不惮驰驱（剧中唱语）。”玉堂曰：“余等乐此，不觉其苦。”脱稿，乡先辈金曰：“笔之，以昭郑重。”余等念急就若斯，疏漏难免，幸勿以完璧自限，作渡津筏观可也。……

中华民国十四

年冬念八日乡后学姚继唐志

二、《三请》抄本正文前张鸣珂志文——

乙丑腊抄本，因时间促短，采用多人混合制，嫌不一致，更兼开演以还，字句复有增减，原本涂太模糊，不足昭示来兹。过后，由姚尧卿一手重抄；工甫援，适尧卿赴并门，托仆圈点。仆为眉目清荟起见，对于板唱句以丹，耍白以墨，过场处以括弧，庶后之阅者，一目了然云。

丙

辰花月上旬村小学张鸣珂志

三、《下兖州》抄本正文前张忠良题——

此本杂戏，吾乡旧有，只缘历年久远，纸敝字缺；再，字稍有白字，句略有错误，若不修补另誊，即为废物。吾乡人顾念前人创造之难，恐负后辈守成之责，因而呼姚君瑶清以修补，命余以另誊。余虽不善于书，兹以社事攸关，欲尽此义务，于是不数日而厥功告竣。书之虽非铁划银钩，而目之清楚新鲜。俚云：物在人兴，良有以也。

壬申春初张忠良题

上录民国十四年（1925）、丙寅年（1926）和壬申年（1932）三则文字的作者姚继唐、张鸣珂、张忠良，均系新庄锣鼓杂戏继往开来的已故先辈名公。

姚继唐（1896—1976），字尧卿（瑶清）。毕业于山西大学堂，（按旧山西大学系借助所谓“庚子赔款”创办于1902年，是晚清时

期山西的最高学府——笔者）历任山西省第一中学、临汾第六师范高等教师。

张鸣珂（1883—1963），即姚文所称“张玉堂先生”。十八岁得中蒲州府试秀才，后执教材塾多年；三十岁时，出任陕西陆军混成旅参谋；十年后回村，担任小学教师。

张忠良（1908—1989），高中毕业，四十年代去四川谋事，定居成都。

上述三人留下的关于锣鼓杂戏的文字，虽然简略，但却透露了某些历史信息。

其一，锣鼓杂戏之兴，“不知肇自何时”；所谓“唐风”故事，乃指周成王封北叔虞为唐侯，后迁曲沃，改国号为晋，仍其始封之地，因称《诗·国风》篇名为“唐风”；《诗·唐风·蟋蟀》篇：“蟋蟀在堂，岁聿其莫。”宋·朱熹注曰：“唐风勤俭，故其民间终岁劳苦，不敢少休；及其岁晚务闲之时，乃敢相与燕饮为乐。而言今蟋蟀在堂，而岁忽已晚矣。”（见《四书五经》中册 45 页，中华书局 1985 年版）意谓新庄杂戏是秉承远古遗风和“岁时行乐”的民风民俗生发而来的。这虽欠科学论证，但却勾勒出锣鼓杂戏这一传统戏剧文化的历史大背景。

其二、“历年久远”的杂戏抄本，经辗转传抄，因文字形近而产生讹误，以致“鲁鱼亥豕，不堪入目”，如不加以整理并另行誊抄，势将变成“废物”而失传。足见锣鼓杂戏在民间流传的古旧面貌。

其三、姚继唐等三人及其在文中所提张玉堂（即张鸣珂）、姚敬壁（1861—1926）、高飞凤（1876—1954），以及“乡先辈”姚惟精等，均系新庄先辈文人。如姚惟精（1877—1956）系前清拔贡，为猗氏全县“行文优秀者”，经督府核定，选赴京师会考，入选后于河东

道任职。这一批文化人的参与，对锣鼓杂戏踵事增华并使其流传后世起了很重要的作用。联系前文所述清初进士、理学家赵鹤翀批点锣鼓杂戏剧本轶事，可以想见本土历代文人学士以“社事攸关”的传统文化心态和“乐此不觉其苦”的怡情雅兴，一代接一代地对锣鼓杂戏的创制和发展作出过历史性的贡献。

而今新庄熟谙锣鼓杂戏的一代人，都是上述已故先人的晚辈。如姚绍唐，1911年生，时年八十一岁（指笔者于1992年采访之时。下同），是姚继唐的堂侄，师范毕业，教师，新庄锣鼓杂戏的“掌本者”；张相唐六十七岁，张鸣珂之子，是杂戏剧本的承传人；高仰山七十五岁，村人赠其艺名“活张飞”，是擅演杂戏的主将；张奠基七十七岁，人称“全包袱”，是强记杂戏剧词的能手，还有诸如姚宝琦、高士明、张改过、高俊民等一班年届古稀的老人，都是新庄继承锣鼓杂戏的骨干。1980年录制锣鼓杂戏《铜雀台》、《三请》的演出，都是由他们参与并传授给新庄一批中青年人共同完成的。

新庄的锣鼓杂戏绝响数十年之后，能重新推上八十年代的舞台，全赖这班硕果仅存的杂戏老人的支持。十二年后（1992年），笔者重访新庄，欣逢这些老人大多健在；谈起新庄的锣鼓杂戏，仍然兴味盎然。约请他们清唱锣鼓杂戏，他们欣然应诺，并将他们粗犷豪放的吟唱录音珍存；这恐怕是古老的锣鼓杂戏最后的一次历史回响了。

（三）

按旧俗，每当新庄轮值赛社年份时，里正、社首于年前入冬后即着手筹备赛事，召集本村各姓的氏族长者与龙岩寺住持僧共议有关事宜，如筹措办赛资金，商订祭祀程序，组织杂戏排练，租赁演出戏箱等（清末民初，新庄杂戏演出一般均租用梆子戏专业班社的戏装行头；抗战前租赁一次约三十至四十银元）。

农历正月十六日，是正式开赛日，其程序大体可分为：迎神摆道——供馔祭祖——谒庙礼佛——神马圆阵——祭台斋会——最后是锣鼓杂戏正式登台演出。

迎神摆道——凌晨，杂戏子弟由名为“引戏人”的总管统一安排，按各自扮演的角色化装，穿戴整齐，扮成如乐毅、姜尚、刘秀、马武、刘备、关羽、孔明、张飞等历史人物或杨戬、哪吒、白猿、观音、沙僧、悟空等神话人物，集结于村中心的公事房场院内等候；与此同时，里正、社首一早召集全村男女老幼，备齐一列马队，鸣鞭鞭炮，放地铳，敲锣打鼓，把一干扮杂戏者迎出场院。村人叫做“迎杂戏”。实则含有迎接“众神下凡”之寓意。里正、社首毕恭毕敬，为“众神”把盏饯行，送“神”上路，是谓之“摆道”，然后扮杂戏者或骑马、或步行，锣鼓导前，乡人鼓呼随后，在“引戏人”带领下，遍游村衢委巷，以示驱邪除疫。

供馔祭祖——游遍全村之后，扮杂戏者按高、姚、张等姓氏分开，分别到各自的家庙祭祖，肃立于祖先堂前，由本氏族长者司祭、献牲、供盏、焚香祷告，向列祖列宗叩拜如仪，为子孙后代祈福。

谒庙礼佛——祭完家庙后，杂戏班重新汇集，列队向龙岩寺进发。龙岩寺内，香烟缭绕，钟磬长鸣，赞偈朗朗，木鱼声声。杂戏人物，鱼贯而入，立于正殿佛前，合十作揖；善男信女，集聚殿前，瞻仰佛祖金颜，顶礼膜拜；寺院僧人，齐诵佛教声诗，宣讲佛教教义，劝勉芸芸众生，谨遵戒律，免堕恶道。

神马圆阵——乡人俗称为“跑神马”。当礼佛完毕，“引戏人”领众杂戏人物走出寺院山门，穿过院前广场，登上面对佛寺、坐北朝南的舞台，列成横队，站立台口，作“观阵”状；台下广场上数十名精壮青年，牵着马匹，缓步圆场，当引戏人发出“跑马”号令，众青

年用右臂紧扣马颈后脖，扬鞭催马，沿着广场圆周，疾速奋进。此时，台上擂鼓助威，台下群情振奋，围观群众，比肩接踵，呼哨喝彩，全场沸腾，把赛事推向高潮。据说，这种“跑神马”的习俗，系摹袭唐代马燧在猗氏屯兵习武之遗风。

祭台斋会——“跑神马”过后，由引戏人主持祭台仪式，在台口上化纸钱，焚线香，口中念念有词，为全村人禳灾祈福；聚集在台上的杂戏演员所扮“古人”也要跪祭天地，行三拜九叩大礼。之后，由村正、社首带领杂戏全班人马，进入龙岩寺，在寺主和管理总务的知寺僧都维那头接待下，与地方知名施主等共进素宴，名曰“斋会”。

上演杂戏——饭后，上演杂戏，乡人叫做“耍杂戏”。杂戏的演出，没有弦乐伴奏，只有打击乐。如门鼓、战鼓、小鼓、大钹、小钹和三面铜锣；管乐只有唢呐一支或两支。乐队由新庄村民和寺院和尚组成，和尚一般担任吹奏唢呐，这种僧俗合作也是世代承传下来的传统。三天赛程，每天选上几个杂戏剧本上演，从第二天起，免去所有祭祀仪式，只演杂戏；至午，杂戏演职人员仍在龙岩寺用餐。

上述程序，是新庄杂戏处在早期就与相关各方约定俗成的祭祀模式，而锣鼓杂戏则成为祭祀活动的主体，贯穿于整个祭祀的全过程。只是抗战以来，物废人迁，祭仪大幅从简，赋与杂戏人物的宗教意念也相应淡化，不过杂戏剧本大都比较完整地保存下来了。

锣鼓杂戏剧本流传于晋南地区的剧目大约有一百多个，山西省戏剧研究所和临汾蒲剧院收藏的锣鼓杂戏剧本也大体齐全，仅就新庄曾经上演过的杂戏剧目有《乐毅伐齐》、《伐西歧》、《降香》、《潼关》、《鸿门宴》、《三山会》、《匕首剑》、《战昆阳》、《铜雀台》、《三请》、《白猿开路》、《大闹天宫》、《无底洞》等。综观剧本内容，多为“前代史书文传兴废争战之事”的历史题材和颂扬

神力的神怪故事；多数表述历史故事的杂戏剧本，并非正史的演绎，而是与“史书历代君臣将相故事话本”（《梦梁录》）和“一朝一代故事，顷刻间提破”（《都城纪胜》）的民间说唱文学有着密切的关联。这些剧本普遍留下说唱文学的痕迹，有的甚至把小说、话本中整段韵词原封不动地移植到剧本中来，尚未经过代言体的戏剧化提炼，仍保留着不少“叙事”的成份和“章回体”的结构形态。如新庄杂戏《乐毅伐齐》列十五回，《铜雀台》列六回，《三请》列十八回，《下兖州》列十四回，都是沿袭小说、话本的叙事套式来敷演戏剧故事的。

按宋、金杂剧、院本演出，一般由末泥、引戏、副末、副净四个角色组成，或添一人名装孤。然而锣鼓杂戏剧本中的人物，一律以剧中人本来的名分出现，无论唱腔、表演均无特定的角色行当之分，而且突破了宋、金古剧五个角色的限度，可以无拘束地把民间说唱故事搬上舞台，按故事中所需要的人物敷演为戏剧。这是锣鼓杂戏在建构形态上与宋、金杂剧、院本的主要区分。

然而，宋、金杂剧、院本中“以指麾为职”的“参军色”或称“竹竿子”这个角色，在锣鼓杂戏中却更活跃、更积极地存在着，那就是锣鼓杂戏中称为“打报者”一角。每当杂戏开演时，打报者手举令旗，引领即将演出杂戏的所有角色出台亮相，由打报者致语，概述剧情大意之后，才正式开演。打报者戴礼帽，身着长袍马褂，不担任剧中任何特定的主要角色，但却活跃在整个演剧过程中，包揽全局，发挥“串戏”的作用。因为锣鼓杂戏演出，只有主要人物登场。帝王上场，没有宫女、太监，元帅升帐，没有中军、兵卒，所有次要的或群众性的角色，诸如殿头官、太监、中军、校尉、差役、家院、兵卒龙套等，均由打报者一人承担，履行诸如打座、斟酒、捧墨、报军

情、传圣旨等职能。有时，打报者还可以制造特定的舞台时空导向，以虚设戏剧环境和强化舞台气氛。如《铜雀台》第六回《曹阿瞒脱靴走谷荏》中，马超追赶曹操时，打报者立于台中，象征一棵大树，马超赶曹操绕“树”追杀，当马超端枪猛刺曹操，打报者用双手抓住马超的枪杆，并高呼：“枪刺到树上了！”此时，曹操才得以脱身逃命。又如《三山会》一剧，唐中宗登场叙说薛刚反出长安以后，渺无音信，打报者后台接话：“薛刚在淇家山招下数万义士，不久有兴兵报仇之意！”唐中宗听罢吃惊，接着说要防范薛刚兴兵报仇云云。总之，打报者可以自由处置剧中各种关节，千军万马他呼之即来，险情噩耗他一报便到，神奇地连接和推动剧情的发展，较之宋、金古剧“竹竿子”的功能有过之而无不及。新庄锣鼓杂戏的打报者一角，历来均由在祭祀活动中的“引戏人”连续担任，他必须熟悉各种祭祀仪式和掌握杂戏演出整个情节发展的进程，是一身兼有演员、导演、主持人、策划人的“全能”角色。

(四)

锣鼓杂戏剧本的文体结构，以“七言”迭韵的诗赞体为主；也有“七言”中夹杂“三言”，将句子音节变作“三、三、四”的“十言”句式；偶尔还有数十字的骈体长句。如《铜雀台》中曹操赞赏新建铜雀台的吟句：

左边台安的是——舞蹁跹，头九色，背五彩，仪瞬迁，鸣岐山，有道现，无道隐，禽中王，朝阳金凤；

右边台安的是——起电雷，腾云雾，能大小，会飞潜；用则行，舍则藏，鳞中圣，变化鱼龙。

这种句式在杂戏剧本中不多见。分析其句子结构，也还是在“七言”音节基础上加“三言”垛句即“三、……四”变化为铿然而发的长句，仍属齐言迭韵的诗赞体制。这类以“七言”为主的诗赞体剧词，分上下两句反复吟唱，曲调性不强，却容易上口，是自然语音略加音乐化的“吟诵体”腔调。新庄杂戏称这类腔调的词句为“耍句”；有的如剧中交锋时一来一往急速对吟的单句或观景时用节奏短促的垛句吟唱的称作“拧句”。

锣鼓杂戏以“吟”为主，间以散文念白，“唱”不占主导地位，现存较早的杂戏剧本如《乐毅伐齐》中有的唱词前就标明【西江月】、【鹧鸪天】等杂曲或词调曲牌；有的剧本虽未标明曲牌，然唱词仍是长短句的曲词格式。如《铜雀台》中曹植唱：

铜雀宴开，祥云凝结瑞霭。
文武满台，喜气覆东海。
赴蟠桃会杰，一对舞驾来。
似这〔等〕（待）衣冠济济，
尽欢娱，真无赛。

但更多后期剧本中的唱词都已用七字或十字齐言迭韵句式，与诗赞体吟诵词句没有差别，而其唱腔实际上早已脱离了古词曲谱，趋向于以“吟”代“唱”而归入“耍句”的音乐唱腔的格局。

〔耍句〕分紧急调和常用调，是锣鼓杂戏的主要腔调，用说唱兼有的叙述唱法，如《铜雀台》曹操唱段：

5 2 5 5 5 | 5 5 5 (匡) | 5 5 5^{b7} 7 | 5 5 5

(匡) | 中略至结束句 | 5 4 4 (匡) ||

吾今 观看 铜雀 园。 堪 羨 花木 景色 鲜
看 一 看

又如《铜雀台》马岱唱段：

5 5^{b7} 7 5 | 5 5 · | 5 2 5^{b7} 7 | ^b7 (匡) | 5 2 2 5 | 2
^b7 · | 5 2 5 5 | 5

刘关 张异 姓人 誓同 生死 我和 你亲 骨肉
怎 下 绝 情

(匡) | (下略)

(拧句)一般用于交战或观景，吟唱时间或穿插耍句和数板。如
《三请》夏侯淳唱段：

1 5 5 | 2 5 7 | 6 5 4 | 2 5 5 | 5 5 | 6 5 5 | (下
略)

曹丞相 辅汉 皇 功劳 重 他本 是 保 国 元勋 (匡)

杂戏人物上场，一般以吟诵四句或八句七字齐言诗句自报家门，
标作“念”；散文道白则一句一锣，如“老夫姓曹名操(匡)，表字
孟德(匡)，家住沛国谯郡人氏(匡)……”；无论“念”或
“白”，剧中人物的动作都是定型地随着锣鼓的节奏，如傀儡戏的人
物一般“既手舞而足蹈，必左旋而右抽”(唐·林滋《木人赋》)。
即便是坐定吟诵词句，不管外在动作与内心节奏吻合与否，也总是不

停顿地挥动两手。这种游离于人物内心活动的表演程式，只是强化了“叙事”的节奏感，而不是互为表里的“表情”动作。可见锣鼓杂戏尚未达到“歌、舞、戏”融为一体、“合歌舞以演故事”的戏曲化程度，还表露出中国古剧不成熟的雏幼形态。

锣鼓杂戏表现“战争兴废”的历史故事居多，称为“武杂戏”。武戏人物上场的表演程式叫做“列鬼”（相当于当今戏曲中的“起霸”），一人上场为“单把列鬼”，二人为“双把列鬼”，四人为“四把列鬼”。“列鬼”时，在锣鼓配合下，抡拳舞臂，如搏斗状，是一种拳术动作的组合。表现争斗武打的程式叫做“摆阵”，阵式有“三把阵”、“五把阵”、“老套阵”、“冲阵”和“眼前过人”等。“摆阵”时，无论双人刀枪对阵或多人交战厮杀，也都是在锣鼓点的配合下有着固定的套数和程式。据说早年的武打场面使用真刀真枪，接近武术表演。可见锣鼓杂戏的武打均源于民间拳术及各种武术加以虚化衍变而来。

锣鼓杂戏的表演以锣鼓击节统制整个舞台演出的节奏，故杂戏演员有条诀谚：“要把杂戏演，先学踩鼓点，鼓点踩不对，动作难学会。”锣鼓杂戏的锣鼓经有以下几种：

【雷鼓】大将或皇帝出场用。如：廿切切乙都儿切 | 光光乙都儿光 || 大将出场用一次，皇帝出场用三次

【煞鼓】人物过场结束，需转唱或道白时用。如：圪拉·光光都儿光 ||

【三鼓】唱“耍句”前或武打完时用，分【硬三鼓】与【软三鼓】两种。【硬三鼓】为：打光光光 ||；【软三鼓】为：打光光光都儿光 ||

【走鼓】凡人物上场时皆用。如：打光光光光 |；有时演员带架势时，加||：都儿·隆冬冬光；|然后又转【走鼓】，再转【煞鼓】停。

【列鬼鼓】凡武将带架势出场皆用。如：|| 2/4 (捂锣) 冬 仓 | 冬冬仓 | 仓 仓 仓：|| 3/4 仓 仓 仓 仓 仓 都儿 | 仓 仓 仓 | 仓 仓 仓 ||

【战鼓】双方人物交战时皆用。如：2/4 光 光 | 切 切 切 | 光 光 | 切 切 切 | 光 光 乙 切 | 乙 切 切 | 光 光 乙 切 | 乙 切 切 | 光 光 乙 切 | 乙 切 切 | 光 光 切 | 光 光 切 | 光 切 乙 切 | 乙 切 切 | 光 切 乙 切 | 乙 切 切 | 1/4 切 | 4/4 光 光 光 光 | 光 光 光 | 切 切 切 切 切 切 切 | 2/4 光 切 | 光 切 | 3/4 光 光 光 光 切 | 光 光 光 ||

【跌场鼓】人物慌忙时用。如 ||：4/4 都儿·切 切 切：| 3/4 切 切 切 | 转【走鼓】。

【行营鼓】人物走路、趟马时用。如：|| 都儿·切 切 |：| 切 切 乙 切 | 切 切 切 | 光 光 乙 光 | 光 光 光：| 光 光 乙 光 | 乙 光 光 | 切 切 切 | 光 切 切 | 切 光 | 切 切 切 | 光 光 | 光 光 光 ||

在锣鼓经配合下的战斗、武打场面，一般采用“四面围攻”或“四面迎敌”的动作组合形式，不分割舞台空间，而是让交战双方在同一时空的场合下，把战斗的整体面貌呈现出来。如围城的战斗，则是四员大将（无一兵卒）分别从四面攻城，而守城者（也只一员大将）则从“城内”分别轮番杀上四门，逐个与敌交锋。他们挥戈弄枪，且吟且舞，无论从东南西北的角度都可以观赏他们的表演。这样的表演形式，无疑还保留着古代歌舞戏可供四面围观的艺术特征。凡

考察过锣鼓杂戏的学者，认定它是个古老的剧种，这是毫无疑义的共识，但究其起源则诸说不一。

五十年代中国戏曲研究院王遐举先生到晋南考察锣鼓杂戏，撰文《简介晋南的“锣鼓杂戏”》说：

据说这个剧种来源很久，但究竟悠久到什么程度，连他们自己都摸不清头脑，外人更莫测高深。他们不求提高，也不希望发展。说这是酬神的戏，不能随便改动，改动就不能酬神了，所以就这样原封不动地一代一代地流传下来（见《蒲剧十年》页355）。

临猗县人杜立芳先生《论龙岩杂戏》一文，说到龙岩寺存有金大定三年（1163）及元、明时期的碑文，经他分析，未能确定杂戏的形成年代，只是说“且把龙岩杂戏的最早流传时期暂时推到明代万历以前”。

任半塘先生《唐戏弄·补说三四》根据杜文《论龙岩杂戏》所提供的情况分析，认为“龙岩杂戏是山西临猗县龙岩寺之社火戏……寺内曾有后周太祖郭威时碑；寺留‘大定三年修建’字样。故龙岩杂戏可能产生于唐或五代”。

原临汾蒲剧院墨遗萍先生《蒲剧史魂》说：

对“饶鼓腔”（按即锣鼓杂戏）形成影响较大的，一为唐初秦王李世民大破宋全刚于柏壁的《破阵曲》，命军民“百二十八人，银甲，持戟以舞”，饶鼓吹奏，以壮其志。二是马明王

(燧)镇河中李怀光后，军民欢奏《定难曲》，载歌载舞以勇往，铙鼓齐奏响云霄。猗氏为明王立有马庄武庙，且盛传“马明王好看杂戏”，并说“铙鼓杂戏，就是起于马明王”之唐代（见《蒲剧史魂》页44）。

以上先辈名公，均已作古，他们对晋南锣鼓杂戏形成年代的判断，很难逐一考实，但他们著文涉及的历史文化背景，值得作为研究指向而深入探索。据乾隆版《蒲州府志·城池》载：“猗氏城旧传唐兴元元年（784），节度使马燧讨李怀光于河中，筑垒以屯兵，后遂加筑为县郭”。翌年，德宗贞元元年（785），马燧率兵八万困河中，李怀光自刎，部将牛名俊斩其首以降，叛乱平息。马燧身为河东藩帅，拥有土地、甲兵、赋税三大权，由于屯兵猗氏，平叛后，他对猗氏建设特殊关怀，如“龙岩寺，在猗氏县东十八里，贞元二年敕建”（《蒲州府志·古迹》卷3，页61），马燧奉旨兴建佛寺，既是为猗氏人民积善造福，也表明唐德宗对其平叛有功的褒奖。另有猗氏城内的唐代佛寺——双塔寺，亦当是马燧任内的建筑。今临猗县城北隅有双塔，七级方型，东西对峙，西塔南壁有明嘉靖乙未年(1535)立碑《猗氏县重修双塔寺记》云：“猗氏一寺有双塔，而寺因以塔名。寺之古址，双塔，皆在寺垣之内。历唐、元以来，直罹兵燹……”明洪武年间，置僧会司于寺内。今寺毁，塔经维修尚存，列为名胜。明嘉靖戊戌年（1538）进士猗氏县人何东序于当时题咏《双塔斜影》诗云：“氏国何言最佛图，遥化分影到星虞，凭虚渐觉诸天近，补梵翻警绝代殊。”极言猗氏佛门补译梵经、赞偈佛义之盛事。这也表明佛教文化经马燧在猗氏兴建佛寺而得以流传。

马燧卒谥庄武，亦建庙，享猗氏民间赛祭，历千年而不衰。据《重修庄武王庙记》载：

……马庄武王之庙食于邑也，自唐宋迄今矣。闲尝论其勋名与西平等，而忠诚激发，机化神速，莫著于河中之役。猗城屯戍所也，即今过城隅而登所谓“古垒秋风”者，尤觉云雷旗鼓之状，飒然心目。盖当时式遏寇虐，举此邦之人而衽席之，以故猗氏民家家户户祝饮食必祭，历千年不衰。

庄武王庙内还存有清道光十一年《设立海会碑记》提及每年重阳节，猗人设本醮祭奠，香火尤剧，商贾辐辏，士女杂遝，“社中子弟复演杂戏以悦”（引见《蒲剧史魂》页63）。据当地长者言，在马庄武庙必须上演锣鼓杂戏才能安神。

综上所述，可知龙岩寺、双塔寺和马庄武王庙，都是河东藩帅马燧生前死后的中、晚唐时期的重要文化建构。按旧俗，每年九月九日猗氏县城有传统庙会，包括新庄的城外各村杂戏和城内四坊的杂戏，都要集中到县城马庄武王庙前演出。循着传统的脉络体察，锣鼓杂戏的生发、形成与猗氏的唐代佛教文化和对马燧的纪念活动以及军中营妓的歌舞艺术在当地的流布，不无历史渊源。马燧系儒将，通音律，平李怀光叛乱后，制乐舞，颂扬军功，在屯军的猗氏，举行全民性的庆祝活动，即所谓“式遏寇虐，举此邦之人而衽席之”；《新唐书·礼乐》载：“河东节度使马燧献《定难曲》”。这是个大型歌舞，与初唐秦王李世民在柏壁（今绛县西南）大破刘武周后军中相与作《秦王破阵曲》相类似，“发扬蹈厉，异乎文容”，群队执戟以歌，从锣鼓杂戏尤其是“武杂戏”的表演形态，以及赛祭仪节如“神

马圆阵”的演练习俗，都透露出唐代河东军中乐舞之遗风。所以说，墨遗萍先生认为《破阵曲》、《定难曲》这类军中歌舞对晋南“锣鼓腔”的形成有较大影响，亦不无道理。

更值得注意的是，从锣鼓杂戏剧本文体结构分析，与唐代佛教“俗讲”的变文关系非常密切。有唐一代，佛教盛行，尤其是中唐以来，佛教“俗讲”的变文，风靡于长安寺院，成为当时社会各阶层人士留连忘返的“戏场”。这种盛况见于载籍者颇详，无庸赘述。盖艺僧聚众俗讲，“佛曲”动人，“故事”摇心，听者填咽寺舍，乐闻其说。这是因为“变文”的作者以全新的文体、生动的笔法来描状与“经文”相同的内容，投好当时世俗社会审美需要而产生的轰动效应。这种“俗讲”之风，流传到黄河东边的猗氏佛教寺院，当是必然之势。前文考察了新庄锣鼓杂戏与龙岩寺布道活动的历史渊源，按龙岩寺、双塔寺均兴建于佛教盛行的唐德宗时期，宣讲佛教教义的变文，对锣鼓杂戏产生决定性的影响，其主要标志就是变文与锣鼓杂戏在文体上的一致性。据王重民《敦煌变文研究》一文考计：七言句在变文唱词内占的比重最大，大约占65%；六言约占15%；“三三七”或“三七”句式约占20%（见《敦煌变文论文录》上册，页293、301、302；上海古籍出版社1982年版）。现存锣鼓杂戏剧本文体，也是以七言为主，六言、十言次之，大体与变文文体结构相当。兹就锣鼓杂戏与敦煌变文作文体比较。

最普遍运用的是七言句式，如：

锣鼓杂戏《白猿开路》 “刘氏回煞”时（吟）	《大目连犍变文》叙青提 和目连地狱相见时变文
一见我儿痛伤情，	阿孃既得目连言，

<p>不由两眼珠泪盈。 想儿想得肝肠断， 望儿望得眼无睛。 只因在世造下孽， 阎罗殿上问典刑。 昼戴枷锁还犹可， 夜卧铁床苦非轻。 钢鞭打过上油掌， 吞铁弹来饮热钢。 娘今身受百般刑， 你在阳间怎知情。</p>	<p>呜呼怕孀泪交涟！ 昨日与儿生死隔， 谁知今日重团圆。 阿孀生时不修福， 十恶之愆皆具足。 当时不用我儿言， 受此阿鼻大地狱。 阿孀昔日极芬荣， 出入罗帏锦帐行。 那堪受此泥犁苦， 变作千年饿鬼行。</p>
---	---

六言句式，如：

《白猿开路》罗卜追悼刘氏亡灵后（吟）	《大目连犍变文》叙目连葬送父母后出家的变文
<p>参透善恶报应， 只当乐善不倦。 平生做事纷繁， 中间时时检点。 暗时阴私不爽， 日有神明照鉴。 欲要不做亏心事， 劝君自己推算。</p>	<p>目连父母亡没， 殡送三周礼毕。 遂即投佛出家， 得蒙如来赈恤。 头上须发自落， 身裹袈裟化出。 精修正大阿罗， 六用神通第一。</p>

十言句式，一般是由“三七”、“三三四”等句式构成，大体上仍然是“七言”语句夹杂“三言”变化而来。锣鼓杂戏中这一类句式同敦煌变文一样，也占有相当比重，且句式变化多端，兹不列举。至于“五言”，在变文和锣鼓杂戏中亦有，因其在敦煌变文之前的中国古诗及民歌中早已出现，亦不予庸列。

总之，从文体上比较，可以说锣鼓杂戏是演化变文为代言形式的最古老剧种。“变文”是“讲唱”的，讲的部分用散文，唱的部分用韵文。郑振铎说：“这样的文体，在中国是崭新的，未之前有的”；“在古代，散文里偶然也杂些韵文，那也是‘引诗以明志’的举动，和‘变文’之散韵交互使用者决非‘同科’”。今知中国戏曲最早具有散韵互用之“文体”，堪与变文“同科”者，似乎非锣鼓杂戏莫属。这种散韵交用的文体结构，决定着变文和锣鼓杂戏演唱体制上用吟诵体表述故事的基本特征。这也是锣鼓杂戏与变文“同体”的最明显标志。变文中“唱”的部分，往往标明“吟”、“断”、“平”一类提示性词汇，《维摩诘经变文》用的这类提示最多，如“天宫未免得无常”唱段之前就标作〔古吟上下〕的字样。窃以为这很可能就是提示说经者用古诗吟诵腔调轮回演唱上下韵句的意思，当可归入吟诵体之列。而锣鼓杂戏现存省戏研所数十种古抄本，凡属齐言韵句也都标作“吟”，也就是说“唱”的部分都是用“吟诵体”演唱的，偶有少数长短式曲词标作“唱”，而实际上还是吟诵体。笔者在编校《山西地方戏曲汇编·锣鼓杂戏专辑》时，曾写有《锣鼓杂戏简介》文字，节录如下：

锣鼓杂戏演出形式、剧本结构独具特色。它的唱词很少（指长短句式曲词——笔者），而以大量有节奏的齐言韵句表述戏剧内容；它的唱腔近似吟诵，不被丝弦，而以铙、锣、鼓、钹及唢呐伴奏。由一个称为“打报者”（类似宋代杂剧的“竹竿子”）举令旗引剧中人物上场后，即正式演出。……剧本中除唱词（长短句）外，大量迭韵词句统称“耍句”，有些如剧中人交锋时一来一往急速对念的单句，又称作“拧句”，还有的写本将“耍句”标为“（约）〔乐〕声唱”，称谓不一。这次我们在汇编中除唱、白外，对上述迭韵句一律标为“（吟）”，人物上下场的句子则标为“（念）”。

我们发现在敦煌卷子中，有的“变文”行文格式与上述锣鼓杂戏十分相似；如《八相押座文》（伯二四四〇）：

……〔对仗白说〕白月才沉，红日初升。仪仗才行，天下晏静。烂漫彩衣花璨璨，无边神女貌莹莹！（青一队，黄一队，熊踏……）（大王吟）拔棹乘船过大江，神前倾酒五三缸。倾杯不为诸余事，男女相兼乞一双！（夫人吟）拔棹乘船过大池，尽情歌舞乐神祇！歌舞不缘别余事，伏愿大王乞个儿！（回銮驾却）。（吟生）圣主摩耶往后园，嫔妃彩女奏乐喧。鱼透碧波堪赏玩，无忧花色最宜观！无忧花树叶敷荣，夫人彼中缓步行。举手或攀枝余叶，释迦圣主袖中生。释迦慈父降生来，还从右肋出生胎。九龙洒水早是祓，千轮足下瑞莲开。

上面节录的一段“变文”，是任半塘先生据传抄本《八相押座文》参照《敦煌变文集》卷五《太子成道经》等典籍加以校订的，并作了详尽的分析。他认为：这篇变文的行文格局俨然已接近剧本，登场“队仗”与下场“回銮驾却”犹后世戏曲之“龙套”拥帝王下上场之排场；“队仗白说”宜是队仗随大王、夫人上场，而由大王念白，从“月白”到“莹莹”，皆是念白词语；标明“大王吟”、“夫人吟”，应是扮大王扮夫人者分别吟唱，更具代言体式。这种文体格局与吟诵体锣鼓杂戏几乎是别无二致。尤其值得注意的是对“吟生”的分析，任先生认为“乃大王、夫人等剧中人而外，另有一人在，担任一般吟唱，用以叙述情节，推进故事”，这个“戏外人物”当“则是后来宋金杂剧中种种戏外角色之先导，如参军色、打报的、外末等皆由此来”。任先生所指“打报的”，即本文前引《简介》锣鼓杂戏中类似宋金杂剧“竹竿子”（一作“参军色”）的戏外角色。他还据此及其它相关材料，判断“龙岩杂戏”“可能产生于唐或五代”。由此可见，任半塘先生将锣鼓杂戏与唐代变文相联系而作出的判断，是有其历史根据的。

郑振铎先生曾就敦煌变文之文体结构对后世文学艺术之影响，予以高度评价，他说：

在敦煌所发现的许多重要的中国文书里，最重要的要算是“变文”了。在“变文”没有发现以前，我们简直不知道：“平话”怎么会突然在宋代产生出来？“诸宫调”的来历是怎样？盛行于明清二代的宝卷、弹词及鼓词，到底是近代的产物呢？还是

“古已有之”的许多文学史上的重要问题，都成为疑案而难于有确定的回答。但是自从三十年前斯坦因（按：系指清光绪年间事。敦煌千佛洞第一百六十三窟中收藏大量古籍，光绪十五年顷始为住持道士王圆篆发现。光绪三十三年三月，英国斯坦因（Sirel Stein）到敦煌，贿得六千余卷敦煌写本，捆载而归，纳之大英博物院）把敦煌宝库打开了而发现了变文的一种文体之后，一切的疑问，我们才渐渐的可以得到解决了。（《中国俗文学史》页 180）

从地缘学角度观察，“秦晋相望鸡犬闻，黄河一派就中分”，唐代佛教文化向中土流布必先浸润河东，而发祥于猗氏的锣鼓杂戏，占有天时地利之优势，应是俗讲变文的最先受益者。尽管我们现在还不能确切地敲定锣鼓杂戏的形成年代，但综观前文所述，我们说：锣鼓杂戏是从变文递嬗而来的一种戏曲文本；或者说，遗存于晋南的锣鼓杂戏，可溯源于唐代变文，经上文分析，当是不争之事实。

(六)

锣鼓杂戏的产生，具有划时代的意义，作为板腔体戏曲文体结构的先河，对梆子戏艺术建构具有决定性的作用。正如前文引郑振铎先生所说，在没有发现敦煌变文以前，人们简直不知道“平话”、“宝卷”以及“弹词”、“鼓词”等韵、散兼备的说唱艺术是怎么产生的；而在中国特别是北方的戏曲疆域中，从宋金杂剧、院本到元杂剧以曲牌联缀演唱的戏曲艺术，怎么到明清之际蓦然被板腔体的梆子戏

艺术所取代？这一历史性的转折，只有从锣鼓杂戏中才能找到合乎逻辑的答案。

曲牌体与板腔体的戏曲剧种，虽然都是以曲和词互为表里的演唱体制，但却是两种迥然不同的艺术建构；前者是曲牌联缀的音乐结构，作曲词者照谱填词，曲在词先，词受曲所牵制；后者是板腔变化式的音乐结构，是以上下齐言句式的基本旋律，按板眼度曲，词在曲先，曲以词为依托。这两类戏曲的艺术结构方式，在文学和音乐关系上是相悖逆的，犹如是在两条互不衔接的轨道上运行的戏曲形态。清人杨恩寿在其《续词余丛话》中引南宋理学家、教育家朱熹的话说：“古人作诗，只是说他心下所存事。说出来，人便将他诗来歌。其声的清浊长短、各依他诗之语言，却将律来调和其声。今人却是先安排下腔调了，然后作语言去合腔子，岂不是倒了？古人是以乐去就他的诗，后世是以诗去就他乐，如何能兴起得人！”显然，朱熹推崇的是古代“诗言志”的歌诗传统，认为到了宋代的词调或大曲歌舞，是“诗就乐”，在创作程序上颠倒了，难以尽兴言志而感人。杨恩寿将朱夫子这段话移到戏曲方面来诠释，他说：“按曲者照谱填词，不敢意为增损，以诗就乐是也；兴之所至，纪一曲、两曲、至十余曲而成一曲者，以乐就诗是也。”前一句讲“照谱填词”是“以诗就乐”，这是对的；后一句讲“填词纪调”是“以乐就诗”，则失之偏颇，因为“纪调”只是一种艺术手法，并不改变照谱填词的曲牌联缀的艺术体制。杨恩寿是湖南长沙人，多在云南、贵州各地作幕客，他还不知道在北方黄河中游晋、豫、秦三省一衣带水的邻近地区，已经产生了一种以七字齐言为主的诗赞体戏曲文本，在晋、豫称锣鼓杂戏，在秦称跳戏；在山西境内还有上党队戏、雁北（含忻州）赛戏以及河北邯郸地区的赛戏。这些都是民间迎神赛社的酬神戏，按其分布范围，大

体上是在三晋地域文化圈内，是古代漫长的农耕社会以村社经济为基础而生成的戏曲艺术体系。而这种齐言韵句诗赞文体和以吟诵腔调演唱的古赛戏，才真正是不受曲牌制约的“以乐就诗”开梆子腔之先河的一种崭新文体的戏曲文本。

吟诵体的形成是山西各地古赛戏包括晋南锣鼓杂戏在其衍变中的重大变革，是在继承宋金古剧表演体制的基础上，汲纳变文、说经、话本等说唱艺术韵、散兼用的文体，从“叙述”向“代言”转化的戏曲体裁。它突破了古剧的五个角色的限制，能够较妥贴地把民间说唱文学中的故事搬上舞台，按故事所需要的人物敷衍为戏剧；它不拘泥于如唐宋大曲那样“通前后为一曲，其次序不容颠倒，而字句不容增减，格律至严，故其运用亦颇不便”的局限；也不受如元杂剧四折一楔，一角主唱，多曲联套的制约，而是采用与民间说唱艺术相近的吟诵腔来演唱故事，用近似小说话本的章回体裁来结构剧本场次，走出了赛神戏新格局的发展道路。嗣后，梆子腔就是在这些古老的锣鼓杂戏、跳戏、队戏、赛戏等迎神赛社的民俗文化背景下，继承以齐言韵句为“唱”，以口语散文为“白”的文体结构，从而发展成声势浩大的梆子声腔剧种的庞大体系。

“鸡唱闻三省，龙吟晋豫秦”；在陕西同州、山西蒲州、河南陕州的黄河三角地带，梆子腔从这里生发崛起，迎着明末清初风云变幻的时代风暴，以其“繁音激楚，热耳酸心”的时代音调而风靡于世。从北方到南方，从农村到城市，梆子腔作为“花部”的主力，席卷中国广大地区的戏曲舞台，形成了众多的梆子声腔剧种；向西南流布于四川、云南、贵州，演化为川剧弹戏、云南丝弦、贵州梆子；向东北方向流动，在山西演化为北路梆子与中路梆子，在河北、北京、天津演化为河北梆子、京梆子、卫梆子；向东南发展，对河南、晋东南、

冀南、山东、苏北、皖北梆子剧种的形成以及南下至湖北襄阳等地花部诸腔的创制，都有着一脉相承的重大影响。八十年代在太原、西安相继召开的梆子声腔剧种学术研讨会，对梆子腔源流的探讨，形成了百家争鸣的热点，从宏观到微观各种视角提出了大量的有关梆子声腔发展衍变的历史材料和学术见解，取得了丰硕的研究成果。不过，这种偏重于“声腔”而忽视“文体”的研究，往往容易导致多元的考察取向而难以取得共识；讨论中诸如秦腔、山陕梆子、乱弹腔、吹腔、勾腔，汉调桡桡、劝善调等融入梆子腔的各类腔调，它们在构成梆子声腔总体框架中各处于何种位置？孰轻孰重？孰弱孰强？相互影响如何？内在联系怎样？……若仅就某一局部时空观念来说，都各有其一定的依据和理由，但各自论点总是互相掣肘，既不能合力探索源头之所在，又疏理不清流变之轨迹，以致众说纷纭，莫衷一是，且不断引起争议和质疑。

明万历年间著名曲律学家王骥德《曲律》云：“世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣！”他是针对“南曲之始，不知作何腔调”而发出的感叹。这也是提示人们仅从“声腔”方面来探讨戏曲之源流是很困难的，因为声腔自身多变，又因时代技术条件的局限，无法捕捉并保存原始的音响来印证今人的论断，故而意见分歧在所难免。从根本意义上来说，梆子声腔的产生，并非是附着在某一曲调上衍化而来的，它继承锣鼓杂戏韵、散交用的诗赞文体，超越曲牌音乐向板式音乐跳跃，是一种“转轨”性质的裂变，两者的艺术建构路数根本不同；曲牌音乐是以完整的曲牌为基本单位，其曲文体式是被严格控制在曲牌固定的格律中填入的词句；而板式音乐的基本结构单位则是一个对称的上下句，即相当于一个乐段，而梆子唱腔曲调就是这种“乐段”的组合，可长可短，即便只有上下两句，亦可单独成

曲，不像曲牌那样受固定的格式、句数所限制，具有很大的灵活性和自由伸缩的余地，只要是齐言韵句的唱词，就可以谱入板式变化的曲调。这种音乐体制，正如前文引朱熹所推崇的“以乐就诗”的古代歌诗的回归，当然，这种“回归”也就是在更高层次上对文化传统的继承，而承接古制又递传到梆子腔的历史媒介，则是流布于黄河三角地带的锣鼓杂戏等古赛艺术。从这个意义上讲，锣鼓杂戏为发展梆子声腔剧种铺平了一条前所未有的广阔道路。

以往的戏曲史著，对黄河三角地带遗存的古赛艺术，视角偏离，经验浅薄，因而对产生于同一地区的梆子腔，摸不透它的来龙去脉。也曾有学者从梆子戏“文体”上作过探讨，论证戈阳腔、青阳腔的“滚唱”多系七字齐言句式，视为梆子腔文体结构之本源。乍看也有其一定的道理，但从梆子戏产生的历史环境作具体分析，这一论点就难成立。据考，在山西的汾西和万泉，曾经分别流传过戈阳腔和青阳腔，都是经由“商路”从南方引进到山西境内少数几个村社，作为“祭祀戏剧”存活下来的；它们远离自己的“家族”被禁锢在北方小块“飞地”之内，由村内子弟一代代搬演下去，“孤身独处”失去了一切发展的机会而趋于衰亡。这种衰老之躯，怎么可能孕育出生机勃勃的梆子腔呢？任何事物的发展变化，都是以其所处的时间、地点、条件为转移的；梆子戏生发之时，生发之地，生发之机，可以说是在晋南锣鼓杂戏（包括陕西的跳戏和上党队戏）的羽翼下孵化而成的，是黄河三角地带流行的赛神戏剧所创制的七字、十字齐言韵句文体，才使得梆子腔在戏曲领域中，摆脱了韵理精微、用法烦苛的曲牌联套的束缚，朝着“板腔体”方向迈进而蓬勃兴起。所以说锣鼓杂戏，包括跳戏、队戏，是梆子腔戏曲赖以生发的母体，是有其历史的规定性的。当然，我们不能因此而排斥或否定其它历史的艺术因素对梆子声

腔剧种源流沿革的影响，因为它本身就是一种动态型的软体结构，是不断吸收外部艺术营养而发展的声腔体系。从“文体”和“声腔”两个方面来探讨梆子声腔剧种的发展历史，将会相辅相成地取得更加厚实的研究成果。

蒲州梆子是山西各路梆子之长，若问它的原始腔调怎样的？恐怕也难作具体回答。乾隆四十三年（1777），海盐人朱维鱼与友人田方千、王宜之三人“自长安到潼关，渡河溯汾”，在临汾地区看到了梆子腔的演出，他说：“演戏剧曰梆子腔，词极鄙俚，事多诬捏，盛行于山陕，俗传东坡所倡，亦称秦腔”（见《枕碧楼丛书·河汾旅话》）。朱维鱼考诸《东坡志林》云：“余来黄州，闻光黄间人，二、三月皆群聚讴歌，其词固不可分，而音亦不中律吕。但宛转其声，高下往返如鸡唱耳。”并依此判断说：“此盖因光黄间徒歌流传，但节以丝木，使稍谐音调相演唱，岂真为东坡所倡哉？”他虽然否定了梆子腔为“东坡所倡”，但又说山陕梆子“要皆昉于鸡鸣耳”。这就是说，梆子腔起始也具有“宛转其声，高下往返如鸡唱”的特点。这是一种上下句音调翻高的唱法，运用真假嗓音相结合，尾句用假声挑高八度的唱腔旋律，至今蒲州梆子、上党梆子中如【慢板】、【二性】、【撩板】、【中四六】、【霸王鞭】等诸多板式中，仍然程度不同地可以听到这种“高下往返”的音乐旋律。如雄鸡叫明的引吭高歌，似乎是梆子戏早期声腔基本旋律的音乐内核，无论板式上千变万化，都离不开这个基本旋律之“宗”，从而形成了梆子声腔长盛不衰的本质特征。而这种“高下往返”的行曲格律，只有在上下齐言韵句组成的文学体裁上，才能运转自如，得以长足发展。这也体现了梆子戏“文体”和“声腔”结合运行的规律。于此足见锣鼓杂戏为梆子戏剧之母，诚不诬也。

厦门大学图书馆