

《主角》带来“秦腔热”，上海戏剧学院教授郭红军： 听秦腔不是看戏，是“过生活”

□长江日报记者李煦

“他大舅他二舅都是他舅，高桌子低板凳都是木头。走一步退一步权当没走，一头驴两头牛都是牲口。”电视剧《主角》热播，让秦腔这个古老的剧种走到全国观众面前。王菲那几句陕西腔的歌唱，更是让观众倾倒。

秦腔有什么魅力？为什么秦腔似乎只在西北流行？《主角》会让秦腔走出潼关，走向全国吗？上周，长江日报《读+》周刊专访了上海戏剧学院教授郭红军，他的主要研究方向包括戏曲文献与理论、秦腔史。



郭红军。

《陕西易俗社新论（1912—1949）》
郭红军 著
中国戏剧出版社



三千万儿女高唱，像用生命在呐喊

八百里秦川尘土飞扬，三千万老陕齐吼秦腔，调一碗髯面喜气洋洋，没搁辣子嘟嘟囔囔。广袤旷远的八百里秦川，只有这秦腔，也只能有这秦腔。秦人自古是大苦大乐之民众，他们的家乡交响乐除了大喊大叫的秦腔还能有别的吗？——贾平凹

秦人创造了自己的腔儿。这腔儿无疑最适合秦人的襟怀展示。黄土在，秦人在，这腔儿便不会息声。——陈忠实

当初秦腔要是被乾隆爷爱上，千恩万宠弄进宫去，先把那些“毛糙”的东西打磨掉，再精雕细刻一番，最终把秦腔搞成“牙雕”“鼻烟壶”之类的仅供少数人把玩的“精品”也未可知。要不是他们飞起脚来把秦腔从京城踢出去，让秦腔远离贵族气、精巧气、鸟笼子气，秦腔还真不会有今天的“三千万儿女高唱”呢。我曾经对一位想了解秦腔的外国记者讲：

访谈 不空谈“走向全国”，秦腔最深的根在西北

“女主角”登台晚了几十年 秦腔电影又“慢半拍”

读+：我们就从《主角》聊起吧，这部电视剧把秦腔舞台上的女演员描写得光彩照人。但是我看资料发现，秦腔是在上世纪40年代以后才有女演员成规模登台的，比很多剧种都晚，这是怎么回事？

郭红军：秦腔最早有女演员登台，据现存资料记载，应是出现在兰州。当时有个唱青衣的演员叫朱怡堂，在兰州成立了化俗社。朱怡堂为人开明，动员妻子李喜凤学戏，后来他的女儿也成为秦腔早期女演员之一。那时女人登台演戏还被视作禁忌，李喜凤的娘家人听说她要唱戏，百般阻挠，甚至以剥夺她姓氏相威胁。李喜凤迫于无奈，只得随夫姓，改名朱喜凤登台。资料显示，她首次登台大约在1915年前后，但在这之前尚属个别。进入20世纪30年代，陆续有女演员开始登台演出，但真正形成规模，则要等到抗战以后。孟遏云、杨金凤、何彩凤这批演员，是秦腔最早一批有影响的女演员。从时间上看，比上海已晚了近三十年。

这主要还是因为当时西北地区经济文化相对落后，信息闭塞，观念跟不上。直到1935年陇海铁路开通，外地一些男女同台的戏班进入西安，观众才慢慢接受了秦腔女演员登台。

读+：1949年以后，很多地方剧种都新创或改编定型了轰动一时的代表作，比如豫剧的《花木兰》，黄梅戏的《天仙配》，甚至出现了昆剧《十五贯》“一出戏救活一个剧种”的传奇，为什么秦腔没赶上这个机会？

郭红军：这个问题比较复杂，原因也很多，很难一下子说清楚。

豫剧的常香玉、黄梅戏的严凤英等演员很早就主动投身戏曲改革，眼界开阔、思想活跃，几乎凭借个人之力影响甚至改变了一个剧种的发展方向；而秦腔在那一时期缺少这样具有引领作用的代表性人物。

西北地区从艺人员大多出身贫寒，识字不多，视野相对狭窄，缺乏艺术革新的自觉意识。多数人仅为生计奔波，虽已进入新的历史时期，但在思想观念和艺术理念上未能及时转变。

如果说京剧、越剧、豫剧、黄梅戏等是以演员为核心推动创作革新，那么秦腔则更侧重于剧目建设，从易俗社到新中国成立后，剧作家始终居于主导地位，这在一定程度上限制了演员个人风格的发挥和观众影响力的形成。因此，秦腔在这一时期有影响的剧目如《三滴血》《火焰驹》，均为群戏，未能产生类似其他剧种的“明星效应”。

可能还有一个原因，就是当时文化部门对待秦腔传统遗产的态度简单粗暴，不尊重传统、不尊重艺人。新中国成立初期的“戏曲改革运动”前后，许多富有秦腔艺术特质的剧目都被禁演，各剧团出现“无戏可演”的现象，没有办法只能从外面移植。当时樊粹庭改编的豫剧《劈山救母》还能演出，秦腔剧团就演《劈山救母》，一个剧团，其他剧团都跟着演，还有《牛郎织女》《张羽煮海》等剧目，剧目重复，且这些戏也不是秦腔的长处。以后出现的《游西湖》《周仁回府》《赵氏孤儿》《法门寺》等，也是经过多次改编之后才能上演，这个改编过程更是充满曲折和坎坷，等到好不容易定型，时间上也错过了。（越剧《梁山伯与祝英台》1954年拍成电影，黄梅戏《天仙配》1955年拍成电影，豫剧《花木兰》1956年拍成电影；秦腔唯一一部早期电影是1958年的《火焰驹》——读+注）。

“秦腔文学”放异彩 秦腔印象就是冲天一吼

读+：作为戏剧的秦腔没能诞生“国民级”的代表作，但是秦腔却滋养了陈彦《主角》、贾平凹《秦腔》这样的长篇小说力作，这是其他地方剧种没有做到的，这又是为什么？

郭红军：我觉得很少有哪个剧种能像秦腔这样有这么深厚的群众基础。秦腔与当地人的生活息息相关，生老病死都离不开秦腔。正如贾平凹所说：“生儿以秦腔迎接，送葬以秦腔致哀，似乎这个人生的世界，就是秦腔的舞台。”

西北人的秦腔启蒙大多时候并不在标准规范的城市剧场，而是在乡野间的露天舞台上。凡生于斯长于斯的人无不自带秦腔基因，无不被秦腔熏染。陕西的作家、书画家乃至大学教授等许多专家学者都痴迷秦腔，陈忠实、贾平凹等人谈起秦腔头头是道。早在1983年，贾平凹就写过散文《秦腔》，自豪宣称秦腔是“历史最悠久者，文武最正经者，是非最汹汹者”的剧种。后来，贾平凹又写了小说《秦腔》，足见作者对秦腔艺术深沉的感情。总之，陈彦和贾平凹等人身上具有浓重的乡土气息，秦腔就是这种乡土气息的具象化，刻到骨子里的艺术。直到现在，在西北农村，从庙会庆典到红白喜事，秦腔是不可或缺的存在。它是仪式的一部分，是情感宣泄的出口，是集体记忆的载体——听秦腔不是“看戏”，而是“过生活”。

其他剧种的生态我没做详细、专业的调研，不敢妄加评论。不过我想大概有这样一个原因吧，京剧、昆曲为雅部正声，艺术成就极高，但与普通百姓的日常生活保持着一定距离；越剧、黄梅戏等虽通俗清新、传播广泛，但更多是作为一种“欣赏对象”存在于观众的审美生活中，而非融入到

秦腔酷似美国的西部摇滚，喊起来完全是忘我的情态。那位记者在看演出时，见“黑头”出来一唱他就乐了，直说太像摇滚，只是节奏有些缓慢而已。很快，“黑头”又唱起了“滚白”，节奏之快犹如铁锅捣豆，愤怒之态毫不亚于现代人的愤世嫉俗，他终于对我的“摇滚说”完全信服了。

——《主角》原著作者陈彦

一位来自陕西的上海学者如何看秦腔

我们已经看见，黄土高原上第一流的文学家们，是如何用自己的方式咏叹秦腔。但是研究秦腔，是需要一点距离、一些冷静的。郭红军无疑是最合适的研究者之一，他是上海戏剧学院教授，是深耕秦腔文献与近现代秦腔史的核心学者，他是陕西人。

郭红军系统整理地方戏曲文献，主编百万字《民国时期西安秦腔班社戏报汇编》，挖掘大量散佚戏报、档案；专著《陕西易俗社新论1912—1949》，界定陕西重要秦腔团体“易俗社”兼具社会教育机关与新型秦腔班社的双重属性，厘清长期流传的史实谬误。其最具影响力的考据成果之

一，是对1924年“古调独弹”事件的严谨考证。

1924年夏，鲁迅等10余位学者赴陕西讲学期间曾到过易俗社，参观并看戏后给该社题赠“古调独弹”。1962年易俗社50周年大庆以后，其大力宣传鲁迅“亲题”制匾相赠，在实际上是精神上，都不断形塑其与“古调独弹”的关系。郭红军比鲁迅日记、书信、同期报告书、易俗社老人口述等多重原始史料，指出史实与民间叙事存在出入。他认为，后世将“古调独弹”固化为精神符号时，过度简化了历史语境；目前，对“古调独弹”的释义和所指均呈现出混乱和迷惘，在实践上不利于易俗社“古调独弹”精神的构建。

郭红军并没有只聚焦城市知名班社，他把研究视野下沉至乡土民间，完成《陕西省周至县民营秦腔剧团生存现状调查》。周至素有关中“戏窝子”之称，遍布常年跑庙会的民营秦腔团体。他长期田野走访民间班社，记录演员生存困境、庙会演出机制、乡土观众审美，剖析基层秦腔依靠民俗维系生命力、同时受市场与人才流失挤压的现实矛盾。他提出，民间民营剧团才是秦腔活态传承的根基，脱离乡土演出生态讨论秦腔保护容易陷入空谈。



《主角》剧照。

婚嫁嫁娶、节庆祭祀等具体生活场景之中。

读+：有一种说法，秦腔是“小人物的剧种”；还有一种说法，秦腔没有“精致化”，保留了乡土特点。您认为，秦腔最大的特点是什么？

郭红军：作为梆子腔鼻祖，秦腔具有承载宏大叙事的传统与能力，尤其擅长演绎家国情怀的厚重题材，如《荆轲刺秦》《豫让刺秦》《苏武牧羊》《金沙渡》《下河东》等。其激越苍凉、慷慨悲壮的声腔气质，在表现民族气节、征战存亡与忠奸斗争时，赋予这些剧目厚重的史诗感。

另一方面，“小人物的剧种”与家国情怀的承载者两种判断并不矛盾，反而共同揭示了秦腔完整的艺术品格：前者指向它的服务对象与情感立场，后者指向它的题材广度与声腔功能。更有趣的是，即便是某些宫廷戏，秦腔也习惯于平民化的情感逻辑去处理。以《打金枝》为例，这出戏名义上是帝王家事——皇帝的女儿、驸马、元帅，但秦腔的处理方式把宫廷礼仪全部剔除，只剩下公婆、儿媳、女婿、亲家这一套老百姓再熟悉不过的关系网，本质上就是一个普通家庭的内幕矛盾。观众看这出戏，不需要懂宫廷礼仪，只需要有自己的家庭生活经验就够了。

更深一层看，秦腔舞台上的英雄也常常是被“小人物化”的普通人——单雄信临刑前“呼喊一声响帐外”的豪迈与痛楚，杨业在《金沙渡》中的捶胸顿足，赵匡胤被困河东时的长歌当哭，这些末路悲情恰恰是普通百姓最易共情之处。秦腔的真正魅力，正在于它用最朴素的腔调，唱出了平民百姓心底最浓烈的情感。

提到精致化，1912年易俗社成立后，在表演、唱腔、剧目、化妆、服装等方面一直向京剧等当时发展较为成熟的剧种学习。新中国成立后，更是全方位推进剧种建设，涵盖唱念做打、服化道等各个环节。

秦腔之所以给观众，尤其是外地观众留下“不精致、乡土化”的印象，根本原因在于它没有像京剧、昆曲、越剧那样，建立起一套规范严谨的表演体系。上世纪五六十年代，秦腔界曾有意识地推进这项工作，比如为老艺人举行拜师收徒活动，帮助老艺人整理艺术资料等。然而，随后十余年的社会动荡导致多数艺人离世或退出舞台，传承出现断层。进入80年代，也曾做过努力，但已不具备继续完成这一体系建设的各种条件。

这与秦腔自身的历史渊源也有关系。我们现在所说的秦腔，实际上是清后期形成于西安地区的一个新剧种，过去叫“西安乱弹”或中路秦腔。清末民初，在陕西境内，东路有同州梆子，西路有西府秦腔，南路有汉调桄桄，“西安乱弹”与之四路并列。在甘肃境内，还有以兰州、天水、庆阳为核心的甘肃中、南、东三路秦腔。这些秦腔分支在剧目、演出风格、语言等方面各有差异。虽然“西安乱弹”逐渐崛起，其他各路秦腔相继式微，但长期形成的审美习惯和表演习惯至今难以统一。这就造成了今天省市大剧团与基层剧团在舞台上差异明显，而占据秦腔大部分市场的，恰恰是这些风格更为质朴、灵活的基层剧团。

秦腔最大的特点，应该还是平民性。风格古朴悲壮，声腔上以悲苦色彩为主，这跟西北艰苦的生存环境有关。秦腔生于斯、长于斯，与八百里秦川的苍茫厚重一脉相承，在这片承载了太多历史沧桑与生存重负的土地上，高亢激越、沉郁顿挫的腔调才是生活磨难的本真状态。

秦腔给人最深刻的印象就是它的“吼”，虽然从艺术专业上讲，秦腔也不是靠“吼”的——它有板式、有韵致，讲究

“字正腔圆、声情并茂”，并非一味地蛮吼——但很难改观外地观众对它的第一印象，那种暴躁、刚烈，像是用生命在呐喊一样。其实，秦腔的“吼”并不是嘶喊，而是气息从丹田直冲喉头所发出的一种壮怀激烈的宽音大嗓。但这种悲苦、激扬的旋律，却是生活在这片土地上的人们所需要的，听秦腔，听的是生活，是人生。

只要西北的庙会和白喜事还需要秦腔 秦腔就活得好好的

读+：您身在上海，100年前，越剧就是诞生于乡间、从上海走向全国的。您认为，秦腔没能走向全国，最主要的原因是什么？今时今日，秦腔还需要“走向全国”吗？唱秦腔的人们，他们自己有变革的呼声和共识吗？

郭红军：越剧能够走向全国，一个关键的外部条件是上海作为经济文化中心所提供的广阔平台。正是依托这个平台，越剧在艺术观念、创作理念和市场运作上都走在了时代前列。秦腔之所以始终未能突破西北地域的限制，客观原因也正在于此——它缺乏这样一个能够辐射全国的文化枢纽。

不过，地方戏之所以为地方戏，就在于它的语言、声腔、表演风格与特定地域的文化土壤和观众审美深度绑定。20世纪50年代，上海新新越剧团支援西安，在此基础上成立了西安越剧团，但影响无法和秦腔团相比，而且后来难以以为继，就解散了。我想，根本原因在于语言不通、水土不服，无法与当地观众建立起真正的情感联结。以此反观秦腔，它的语言声腔、它的情感表达方式，都是西北方言与地域性格的自然延伸，一旦脱离这片土地，便如无根之木。从这个意义上说，我不认为秦腔需要以“走向全国”来证明自身的价值。它生于斯、长于斯，最深厚的生命力恰恰就在西北这片热土上。

其实，秦腔曾经也有过“走出潼关”的探索。1921年4月至1922年10月，陕西易俗社曾经在汉口成立分社，售票演出一年半。其间，武汉地区的《大汉报》不仅连续刊登易俗社戏曲广告，还曾多次刊登评论文章为其助阵宣传。在汉文化名人梁启超和龚炎培等不但前往观剧，还题赠匾额给予鼓励赞扬。剧作家欧阳予倩还将易俗社的几个剧目移植为京剧。应该说秦腔武汉之行产生了一定影响，但最终不过是声誉日高，经济上却略有亏损。1959年，陕西省戏曲演出团也曾巡回江南十三省（市）演出近半年，被称为“三大秦班下江南”，对宣传秦腔产生了一定影响，但最终还是没有在任何地方生根发芽，说到底还是有个水土不服的问题。

秦腔求新求变的脚步从未停歇过。民国初年，以易俗社为代表的改良秦腔班社，在艺术本体上进行了系统性的革新。唱腔方面，在传统板式基础上创新新腔，丰富了旋律色彩；表演方面，吸收了京剧等剧种的身段、做功，对秦腔传统舞台风貌做了重要补充；剧目方面，大量编演具有现实关怀的新戏，在题材和结构上突破了传统戏的格局。

新中国成立后，秦腔改革持续深入。20世纪50年代，秦腔界创作了《刘巧儿》等现代戏，在唱腔音乐上大胆创新，探索传统音乐如何表现现代生活。《陕西日报》《西安戏剧》等报刊也为秦腔艺术改革和讨论提供了平台，从声腔、表演、化妆等各个层面展开了持续深入的讨论。

1983年，中共陕西省委发出“振兴秦腔”的号召，从组织上建立振兴秦腔指导委员会，按照“抢救、改革、继承、发展”的方针，对秦腔艺术进行以艺术革新为中心的综合提升。

纵观百年历程，秦腔始终在变革中寻求发展。核心问题从来不是“要不要变”，而是“如何变”——这个问题的讨论持续至今。

无论怎么变，关键还在于尊重艺术规律。秦腔生于西北、长于西北，它的审美特质、声腔气质都与这片土地血肉相连。与其空谈“走向全国”的口号，不如踏踏实实把戏唱好，让秦腔在它所扎根的土壤中正枝繁叶茂。

读+：我们再回到《主角》吧！您觉得，《主角》对于秦腔，意味着什么样的机遇？秦腔今后的路，会是怎样的？

郭红军：《主角》对于秦腔而言，最大的意义不在于它能将秦腔带向全国，而在于它为秦腔提供了一次难得的“被看见”的机会。至于秦腔今后的路，我认为应当回到它的根基上去，回到民间，回到与普通观众息息相通的情感纽带里。

秦腔不缺传统剧目，《三滴血》《火焰驹》《周仁回府》《金沙渡》这些经典早已深入人心。但秦腔还需要一些经得起时间检验的新作品，需要更多像易俗社当年那样兼具艺术追求与社会关怀的创作。与此同时，新一代演员的培养也在眉睫，老艺人的绝活要有人接，传统唱腔的味道要有人传。秦腔的平民性是最可贵的基因，但平民性不等于粗糙。精致化不是京昆化，而是在保持秦腔底色的前提下，在唱腔处理、表演规范、舞台呈现上做更细腻的打磨，让秦腔在接地气的同时也有规矩。

秦腔不需要盲目追求“走向全国”这样的宏大目标，它最深厚的观众在西北，最稳定的生命力也在西北。只要西北的庙会还有人请戏，红白喜事还需要秦腔来安顿人心，秦腔就活得好好的。

读+

周刊

12 长江日报

2026年6月30日 星期二
责编：马梦娅 美编：陈昌
版式：陈笑宇 责校：刘明



扫一扫发现更多

爱那『大西北的摇滚乐』

□王永芳

第一次听秦腔，是在大学的课堂上。教新闻采访的申凡教授来自西安，他一高兴就开口吼一嗓子秦腔，音调高亢沧桑，带着黄土高原的味道。

几年前在B站上看到一段大火的秦腔视频，铜锤花脸跟太后吵架，字字如刀，句句带火，朝堂几乎要被掀翻。我边看边笑，那种密集的、炸裂的情绪冲击力，像一记闷拳砸在胸口，但莫名其妙，还想再挨一下。

后来我了解到，那一段叫《忠保国》，又叫《黑丁本》，那段吵架是秦腔特有的“紧双锤带板”，老祖宗早就把“倍速吵架”写进了曲谱。当时的我并不知道这些，我只是个偶然路过的外行，被一种陌生的戏曲语言撞了个趔趄。

印象中的戏曲都与它不同：京剧严谨，一板一眼都是规矩；昆曲古典，水磨腔里泡着六百年风雅；越剧婉约，才子佳人浅吟低唱能绕梁三日。它们都美，都精致，都让人不敢高声语。可秦腔呢，好像不够圆润，不够含蓄。

但我停不下来，我又摸到了张晓亮的《斩单童》。

那是真正意义上的“炸裂”。单雄信临刑前骂遍昔日兄弟，张晓亮用秦腔花脸的喉音和颤音，把每一个字从牙缝里挤出来，带着铜刀般的金属质感。那不是唱，是“嚼碎钢牙”地骂，带着“把心挖出来摔在地上还带三声响”的恨。唱到“骂罗成”那一段，极高亢的怒吼突然坠入沙哑的哭腔，听得我眼眶发热，身心也如临战场。

如果说京剧、昆曲、越剧属于城市、属于文人，那么秦腔属于黄土原上刮过风，属于庙会庆典的香烟缭绕，属于红白喜事上的生离死别。贾平凹这样表达：“生儿以秦腔迎接，送葬以秦腔致哀，似乎这个人生的世界，就是秦腔的舞台。”

这种带着“黄土味”的苍凉腔调，被作家陈彦比作“大西北的摇滚乐”。

《主角》改编自陈彦茅盾文学奖同名小说的电视剧，把秦腔推到了全国观众面前。而且《主角》的流量没有止步于荧屏。西安剧场的秦腔演出门票秒空；抖音上《主角》里的秦腔有多绝”话题播放量破亿；年轻人开始模仿“吹火”“卧鱼”，用陕西方言二创剧集片段。

读完《主角》回头再看张晓亮，我好像听懂了更多。那个在法场上骂遍昔日兄弟的单雄信，和剧中那个被流言围剿、被生活碾轧却硬撑着不跪下的忆秦娥，共享同一种魂魄——不认命、敢担当、守本心。秦腔唱出来的，是骨子里那股压不弯、折不断的精气神。

周日晚，我给申凡老师发了条微信：“好想知道您再唱秦腔啊。”过了一会，他真回了一段清亮朴实的《穷人的孩子早当家》：

“好闺女，提篮小卖拾煤渣，担水劈柴也靠它，里里外外一把手，穷人的孩子早当家。栽什么树苗结什么果，撒什么种子开什么花。”

这也是秦腔啊！可以是庙堂上的雷霆万钧，也可以是灶台边的家长里短，它就是日子本身。我收藏了申老师的语音，写这篇稿子的深夜里，我又点开听了一遍。