

出版
文化出版社
花木蘭

曾永義主編

輯刊 文學研究 古典

五編第12冊

清代楚曲劇本及其 與京劇關係之研究(上)

丘慧瑩 著



古典文學研究輯刊

五 編

曾 永 義 主 編

第 12 冊

清代楚曲劇本及其與京劇關係之研究（上）

丘 慧 瑩 著



國家圖書館出版品預行編目資料

清代楚曲劇本及其與京劇關係之研究（上）／丘慧瑩 著——初版——新北市：花木蘭文化出版社，2012〔民101〕

目 4+246 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 五編；第12冊）

ISBN：978-986-254-933-9（精裝）

1. 清代戲曲 2. 京劇 3. 戲曲評論

820.8

101014718

ISBN-978-986-254-933-9



古典文學研究輯刊

五 編 第十二冊

ISBN：978-986-254-933-9

清代楚曲劇本及其與京劇關係之研究（上）

作 者 丘慧瑩

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2012 年 9 月

定 價 五編 20 冊（精裝）新台幣 33,000 元

版權所有・請勿翻印

清代楚曲劇本及其與京劇關係之研究（上）

丘慧瑩 著

作者簡介

丘慧瑩，中央大學中文碩士、高雄師範大學國文研究所博士，目前任職於彰化師範大學國語文學系暨研究所專任副教授，學術專長為中國古典戲曲、俗文學、民間文學、女性文學。

曾獲第二屆中國海寧杯〈王國維戲曲論文獎〉一等獎、中華發展基金會獎助、2009年山東省文化藝術科學優秀成果一等獎。

著有專書《乾隆時期戲曲活動研究》、《唐英戲曲研究》及戲曲、寶卷等相關學術論文多篇，並主編《中國牛郎織女傳說·俗文學卷》、《大學國文選》〈女性文學〉部份。

提 要

在中國戲曲發展的漫漫長河中，清代的「花雅爭勝」是一個非常重要的課題。青木正兒甚至認為，清中葉之後的戲劇史，就是一部「花雅」興亡史。這一段戲曲發展變化的歷程，使中國戲曲無論在形式或內容上都產生了巨大的變化。由於受到清朝政府的政治干預，以及文人觀念的食古難化，使得原本單純的戲曲發展更替過程，附加了雅正——俗鄙、正統——歧出等干擾。回歸戲曲史發展的歷程，其實這是中國戲曲由曲牌音樂轉變成板腔變化音樂、由體製劇種轉變為聲腔劇種、由劇作家中心轉變為演員中心，更重要的是此時戲曲所呈現出的面貌，是不管「案頭」只理會「場上」搬演的重要歷史時刻。「花雅」之間的關係，絕非純粹的對立，實質上是在各種戲曲聲腔、劇種互競的過程中，促進了中國戲曲的交流、吸收及發展。而「花雅爭勝」最後的霸主——京劇，正是具備這些轉變後特質的集大成劇種。

只是有關這一段歷史的相關研究，因為資料不足，加上以前的研究者，重心都放在戲曲聲腔更迭的過程，使得這一段戲曲發展的歷史，只能由今日尚存的各種聲腔傳統劇目上溯，因此這一段「花雅爭勝」史，始終處在眾說紛紜、模糊不清的情況中。以往學者的研究，僅能就劇目來討論，由於不同劇種可能都有相同劇目的情況下，若僅就劇目分析，可能造成失之毫里差之千里的錯誤。「花雅」競爭之初，受限於資料不足之故，僅能從乾隆中葉所輯之《綴白裘》及末葉《納書楹曲譜》中的花部劇本得知。這些資料，讓我們了解到梆子與傳奇之間的關係，屬於板腔體音樂與曲牌音樂之間如何融合、過度的情況。而這批「楚曲」資料的發現，則可知皮黃與傳奇之間的關係，即從徽班到京劇這一路的發展。對照時間的先後，正是梆子一系與皮黃一系，對京劇先後造成的影響。經由「楚曲」劇本的分析，補足了戲曲發展史空缺的一部份，也使得長期處於各說各話的戲曲發展歷史，有了明確的證據可供依循推論。

本文的幾點成就：

- 一、釐清長期以來學者對「新鐫楚曲十種」的誤解
- 二、確立「徽班——漢調——京劇」發展的脈絡
- 三、「楚曲」上承傳奇下啟京劇的特殊地位
- 四、釐清「楚曲——京劇」的關係
- 五、「楚曲」影響京劇的表現技法
- 六、劇本場上性的重要

本文的研究，從預設到結論的距離不大，但是卻是花雅研究，特別是徽班到京劇研究的一大步。而這樣的分析比對的意義，都只有一個指向，即了解花雅爭勝時由徽班——楚曲——京劇，這一路的變化發展，並論證做為花部霸主的京劇，及其所代表的板腔體戲曲，劇本文學性雖遠遜於傳奇，卻有其優越的場上特質，所以最終能在「花雅爭勝」的過程中，取得最後的勝利。



目

次

上 冊

緒 論	1
一、「花雅爭勝」與京劇的形成	1
二、研究動機與目的	4
三、研究範圍、方法及進程	9
第一章 楚曲漢調與京劇形成的歷史考察	13
第一節 徽班與漢調的關係	13
一、徽班的形成及進京	13
二、班曰徽班調曰漢調——徽班的唱腔變化	18
三、徽班劇目	28
第二節 做為京劇前身劇種之一的楚曲	31
一、楚曲劇本的時代——最遲於嘉慶末葉已然存在	32
二、新鑄楚曲十種及兩個長篇楚曲	35
三、其他短篇楚曲	39
第三節 楚曲劇作概要	41
一、長篇楚曲	41
二、短篇楚曲	49
三、歷史劇的偏重	56

第二章 楚曲劇作的特色	59
第一節 往生角戲的表演方向傾斜	61
第二節 分場制的形成	70
第三節 淺白平直的語言風格	80
第四節 新生成的唱詞表現技法	86
一、運用「對口接唱」鋪陳故事	86
二、有層次的「對口接唱」表達情節高潮	91
三、細說從頭的唱段抒情敘事	95
四、以排比句型深化情感	98
第五節 成熟運用曲牌做為過場音樂	103
第三章 長篇楚曲敘事結構分析	119
第一節 生旦對位及其變形結構布局的長篇楚曲	122
一、生旦對位情節發展類型	123
二、生旦對位情節布局的變形	133
第二節 擺脫生旦對位結構布局的長篇楚曲	142
第三節 結構布局與情節高潮	150
一、結構布局的變化	151
二、結構線與情節高潮	153
第四章 長篇楚曲對京劇的影響	157
第一節 全本沿用楚曲的京劇劇作	158
第二節 集折串演本	176
第三節 新編連台本戲	239

下 冊

第五章 楚曲對京劇單齣的影響（一）	247
第一節 未見京劇流傳的楚曲劇作	248
一、無流傳資料可尋的「楚曲」劇本	249
二、車本收錄，卻未見京劇流傳的「楚曲」劇本	251
三、楚曲劇作被車本沿用，卻未影響京劇劇作	261
四、車本與京劇本同題材劇作皆與楚曲不同的劇作	273

第二節 沿用楚曲的京劇劇作分析	283
一、幾乎完全沿用的劇作	283
二、因押韻因素而改唱詞的劇作	294
三、因唱詞冗長而略作刪減的劇作	298
第六章 楚曲對京劇單齣的影響（二）	329
第一節 為角色而改動楚曲的京劇單齣	329
一、突出二路老生的劇本	329
二、突出花旦的劇本	346
三、突出小生的劇本	351
第二節 為劇情而改動楚曲的京劇單齣	360
一、為劇情合理而改動	360
二、單純的劇情減省	365
第三節 同題京劇單齣的不同劇種來源	378
結語	390
結論 從楚曲京劇劇本看板腔體戲曲的「場上性」	393
一、確立「徽班——漢調——京劇」發展的脈絡	394
二、「楚曲」上承傳奇下啓京劇的特殊地位	395
三、釐清「楚曲——京劇」的關係	396
四、「楚曲」影響京劇的表現技法	398
五、場上性才是劇作傳演的主要因素	399
附錄	403
附錄一 「楚曲」《回龍閣》與梆子腔、《戲考》所收諸折唱詞對照	403
附錄二 「楚曲」《辟塵珠》與京劇《碧塵珠》重要唱詞對照	425
附錄三 「楚曲」《綁子上殿》與車本《綁子上殿》、京劇《上天臺》唱詞對照	427
附錄四 「楚曲」《李密降唐》與車本《斷蜜澗》、京劇《雙投唐》唱詞對照	432
附錄五 「楚曲」《楊四郎探母》《回營見母》，與車本《四郎探母》、京劇《四郎探母》唱詞對照	443

附錄六	「楚曲」《東吳招親》與車本《甘露寺》、 京劇《甘露寺》唱詞對照·····	448
附錄七	「楚曲」《花田錯》與車本、京劇本唱詞 對照·····	455
附錄八	「楚曲」《轅門射戟》與車本、京劇本唱 詞對照·····	465
附錄九	「楚曲」《洪洋洞》與車本《洪羊洞》、京 劇《洪洋洞》唱詞對照·····	471
附錄十	「楚曲」《二度梅》與京劇《失金釵》唱 詞對照·····	480
附 圖	·····	501
附圖一	：《轅門射戟》封面·····	501
附圖二	：《曹公賜馬》封面·····	502
附圖三	：《東吳招親》封面·····	503
附圖四	：《日月圖賣畫》封面·····	504
附圖五	：《魚藏劍》總綱目次·····	505
附圖六	：《上天臺》總目·····	507
附圖七	：《祭風台》總綱目次·····	509
附圖八	：《英雄志》總綱目·····	511
附圖九	：《二度梅》總綱·····	513
附圖十	：《辟塵珠》總綱目次·····	514
附圖十一	：《打金鐺》總綱目次·····	516
附圖十二	：《烈虎配》總綱目次·····	518
附圖十三	：《回龍閣》報場·····	520
附圖十四	：《龍鳳閣》總綱目·····	521
附表	京劇沿用改編楚曲關係表·····	523
引用書目	·····	525

緒 論

一、「花雅爭勝」與京劇的形成

「花雅」問題是清代戲曲發展的重要課題，青木正兒甚至認為，清中葉之後的戲劇史，就是一部「花雅」興亡史：

乾隆末期以後之演劇史，實花雅兩部興亡之歷史也。〔註1〕

「花」、「雅」之名首先出現在吳長元的《燕蘭小譜》（乾隆五十年，1785），〔註2〕成書稍晚的《揚州畫舫錄》（乾隆六十年，1795）所載的「花」、「雅」名稱，則是眾人熟知的：

兩淮鹽務，例蓄花雅兩部，以備大戲。雅部即崑山腔，花部為京腔、秦腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。〔註3〕

焦循的《花部農譚》（嘉慶二十四年，1819）也提到：

梨園共尚吳音。「花部」者，其曲文俚質，共稱為「亂彈」者也，乃余獨好之。吳音繁縟，其曲雖極諧於律，而聽者使未睹本文，無不茫然不知所謂。……花部原本於元劇，其事多忠、孝、節、義，足以動人；其詞直質，婦孺亦能解；其音慷慨，血氣為之動盪。〔註4〕

〔註1〕 青木正兒：《中國近世戲曲史》（台北：台灣商務，1988），頁446。

〔註2〕 〔清〕吳長元：《燕蘭小譜》例言：「元時院本，凡旦色之塗抹、科譚、取妍者為花，不傅粉者而工歌唱者為正，即唐雅樂部之意也。今以弋腔、梆子等曰花部，崑腔曰雅部，使彼此擅長，各不相掩」，收在《清代燕都梨園史料》正續編（北京：中國戲劇，1988）上，頁61。

〔註3〕 〔清〕李斗：《揚州畫舫錄》（台北：世界，1979）卷五「新城北錄」下，頁107。

〔註4〕 〔清〕焦循：《花部農譚》序，收在《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國

從上列三書得知「花」、「雅」名詞出現在清乾隆朝（1736～1795），並成為清中葉以後戲曲發展持續被關注的問題。

「花雅爭勝」的基本概念，本指清代「地方戲曲」在發展的過程中，與「崑曲」相對峙的競爭，終於使得戲曲劇壇為之一變的情況。青木正兒將「雅部」「崑腔」視為「王者」，「花部」諸腔視為「霸者」，以西周至漢代一統的歷史，來類比這一段戲曲發展史：

雅部，王者也；花部，霸者也。自明萬曆迄乾隆中期，適當西周時代。崑劇如周室，君臨劇界，克保其尊嚴；自乾隆末期為始，成為春秋之世，崑曲威令漸次不行，權柄遂落西秦、南弋兩霸之手，然斯時猶知崑曲之可尊也。道光以還，頓為戰國之世；花部梟雄相競，各樹旗幟，崑曲遂如有若無矣。至咸豐、同治之間，皮黃成一統之業，奠定子孫可萬世君臨劇界之基矣。（註5）

以群雄並起、政權轉移的說法，比喻「花雅」戲曲的消長，清楚道出歷來戲曲聲腔發展變化的事實。

但因清朝政府不惜動用行政力量，以「聲音既屬淫靡，其所扮演者，非狹邪嫖褻，即怪誕悖亂之事，于風俗人心殊有關係」（註6）的原因，排斥、禁毀「花部」戲曲的演出。使得單純的戲曲發展、更替、變化過程，從悅耳動聽與否，衍生出帶有雅正與俗鄙、正統與歧出、高尚與卑賤、風教與狹邪等對立概念的爭議。《中國大百科全書·戲曲曲藝》對「花部」、「雅部」下的定義為：

花、雅之分，沿襲了歷來封建統治者分樂舞為雅、俗兩部的舊例，具有崇雅抑俗的傾向。所謂雅，就是正的意思，即奉崑曲為雅樂正聲；所謂花，就是雜的意思，言其聲腔花雜不純，多為野調俗曲。故花部諸腔戲，又有「亂彈」的稱謂，曾長期受到上層社會、士大夫文人的歧視而登不了「大雅之堂」。（註7）

便是受了歷來「花雜崑雅」觀念的影響。從明清文人大量從事劇本創作、且大力介入演劇活動以來，原被視為俗樂的戲曲活動，竟已高尚化，成為雅正

戲劇，1959）冊八，頁225。

〔註5〕 青木正兒：《中國近世戲曲史》（台北：台灣商務，1988），頁446。

〔註6〕 〈翼宿神祠碑記〉，收在江蘇省博物館編《江蘇省明清以來碑刻資料選集》（北京：三聯，1959），頁295～296。

〔註7〕 鄧興器所撰「花部 雅部」，《中國大百科全書·戲曲曲藝》（北京：中國大百科全書，1983），頁127～128。

文化的象徵；而當時新興的各種地方戲曲，則被文人士大夫嘲笑詆斥，視為俗鄙醜拙，難以忍受的市俗文化，這其中態度的轉變及區別方式實可玩味。

然而「花雅爭勝」不是只有聲腔的問題而已。「花部」戲曲除了聲腔外，還包括了劇本、音樂、舞台等都方面的變化，這也導致雅部崑腔為適應變局產生結構性的改變。中國戲曲發展到此時，是從曲牌體音樂戲曲，變化為板腔體音樂；從劇作家中心，轉向演員中心；從體製劇種，變化到聲腔劇種。若將「花雅爭勝」，在不預設誰為主、誰為客，且無政治運作干擾的情況下考察，實則僅是戲曲發展中，汰舊換新的更迭變換過程。「花雅」之間的關係，絕非純粹的對立，實質上是在各種戲曲聲腔、劇種互競的過程中，促進了中國戲曲的交流、吸收及發展。

集「花部」大成的「徽班」，在乾隆五十五年（1790）因萬壽祝釐的歷史因素進京，各種劇種的藝人互相搭班演唱的結果，不但使得戲曲藝術精益求精，且使「花部」戲曲正式在北京取得主導地位。而「徽班」之所以擁有京班、崑班望塵莫及的特色，便在於它是一種「聯絡五方之音」，〔註8〕能博採眾長且踵事增華的多聲腔戲班。具有複合性、流動性、可塑性的「徽班」，〔註9〕在「漢調」藝人進京搭入「徽班」演出，更使「徽班」如虎添翼，「漢調」藝人帶來的「楚調新聲」風靡一時，造成「班曰徽班，調曰漢調」的現象。〔註10〕只是這種「崑、亂、梆子俱諳」、「文、武、崑、亂不擋」的多聲腔合班演出，〔註11〕雖可以滿足不同觀眾的喜好，卻是不同劇種在一起演出，各自使用各自聲腔曲調，屬於諸腔拼合的狀態。必須等待「徽班」內部逐漸孕育、演化，將徽調、漢調、崑曲、梆子互相交流、結合、融化，從而產生具有新風格及特色的新劇種——「京劇」。以皮黃為主、且具有統一風格的京劇正式成立，並襲捲全國，成為戲曲舞台上新一代的霸主時，「花雅爭勝」的戲碼也才算是正式結束。〔註12〕

〔註8〕〔清〕小鐵笛道人：《日下看花記》自序。收在《清代燕梨園史料》正續編（北京：中國戲劇，1988）上，頁55。

〔註9〕陶雄：〈從徽班向京二簧嬗變中的若干問題〉，顏長珂、黃克主編《徽班進京二百年祭》（北京：文化藝術，1991），頁15～16。

〔註10〕陳彥衡：《梨園舊話》，頁836。收在《清代燕梨園史料》（北京：中國戲劇，1988）正續編中。

〔註11〕陸小秋：〈從徽班看徽戲〉，顏長珂、黃克主編《徽班進京二百年祭》（北京：文化藝術，1991），頁43～52。

〔註12〕有關花雅爭勝相關問題，尚可參考汪詩珮：〈花雅之爭所帶動的劇場環境〉《乾

「京劇」從醞釀到形成經過一段很漫長的的歷程。從「徽班」進京一直到現代，京劇也還不斷地在形式、表演各方面有所蛻變。就京劇發展的分期，歷來說法不一，〔註13〕本文採《中國京劇史》的分期，分爲：

1. 京劇孕育形成期：1790～1840（乾隆五十五年到道光二十年左右）
2. 京劇成熟期：1840～1917（道光二十年至民國六年左右）
3. 京劇鼎盛期：1917～1938〔註14〕

由於「京劇」是融合徽調、漢調、崑曲、梆子等產生的新劇種，其在表演風格與演出劇目上也承襲了各家之長。除了崑曲之外，早期劇本的缺乏，使得研究工作難以進行。

二、研究動機與目的

由於「花雅爭勝」有著眾多的新興聲腔，因此歷來對「花雅爭勝」的研究，多是以戲曲聲腔興替的角度著眼。孟繁樹〈論花雅之爭〉、陳芳《清代戲曲研究五題·論清代「花雅之爭」的三個歷史階段》、范麗敏《清代北京劇壇花雅之盛衰研究》，都是以聲腔更迭的時間與過程爲主要研究重心。〔註15〕一

嘉時崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》（台北：學海，2000），頁7～30、陳芳：〈論清代「花、雅之爭」的三個歷史階段〉《清代戲曲研究五題》（台北：里仁，2002），頁9～63。只是這些研究對「徽班——漢調」的部份幾乎都沒有著墨。

〔註13〕波多也乾一：《京劇二百年之歷史》（台北：傳記，1974）馮叔鸞序，以徽班進京至道光末（1790～1850）爲醞釀期，咸豐至終清之世（1851～1917）爲成熟期，頁1～2。蘇移：《京劇二百年概觀》（北京，燕山，1989）以1790～1840爲孕育期，1840～1850爲京劇正式誕生期，頁38。毛家華《京劇二百年史話》（台北：行政院文建會，1995）認爲是徽班進京至道光二十年（1790～1840）爲孕育期，道光二十年至咸豐末（1840～1860）爲形成期，以北伐（1927）之後爲鼎盛期，頁1～57。馬少波等主編之《中國京劇發展史》（台北：商鼎，1992）則以1790～1880爲孕育期，1880～1917爲成熟期，1917～1937爲鼎盛期，頁5～6。

〔註14〕《中國京劇史》（北京：中國戲劇，1999）〈緒論〉中的分期，還包括了第四個時期1938～1949因中國受日本侵略，及國共分隔而造成京劇盛衰的不同情況，及第五個時期爲1949～1996（原標明1990，但修正後的下卷實際編寫到1996）之後的京劇新生期。由於本文所涉及時代，主要是京劇的形成期，所以未將後面兩部份列出，頁8～9。

〔註15〕孟繁樹：〈論花雅之爭〉《地方戲藝術》第四期（鄭州：1984），頁34～39、陳芳〈論清代「花雅之爭」的三個歷史階段〉《清代戲曲研究五題》（台北：里仁，2002），頁9～63、范麗敏《清代北京劇壇花雅之盛衰研究》（北京：首都

般戲曲史裡，對這一段的歷史，也沒有脫離這樣的論述方向。青木正兒的《中國近世戲曲史》、周貽白《中國戲曲發展史綱要》、吳梅《中國戲曲概論》、盧前《明清戲曲史》、許金榜的《中國戲曲文學史》、廖奔、劉彥君《中國戲曲發展史》等，或多或少提及了花部戲曲異於傳奇的部份，以及花部戲曲的特質，然而也都只是點到為止，並沒有詳細的探討或是具體的深入論述。〔註16〕張庚、郭漢城《中國戲曲通史》中，提及較多當時花雅戲曲活動的背景：

這種局面的出現，是和康乾時期社會經濟的恢復與發展所提供條件分不開；也和戲曲本身傳統日漸深厚有關。……

正由於地方戲之隨著商業活動流布，有很多大工商業城市便往往成為各種聲腔劇種的薈集點，出現了崑曲、「亂彈」諸腔並奏，彼此競爭的局面……由於各劇種的彼此競賽，相互交流，不僅對戲曲藝術的豐富、提高起了推進作用，而使得當地劇種得以博采眾長，迅速形成發展起來。乾嘉以來，許多包括幾種聲腔的大型綜合性劇種的出現，也正是在這種特定條件下醞釀產生的。〔註17〕

周妙中的《清代戲曲史》，推測了崑曲逐漸衰落原因：

- 一、崑曲興盛了數百年，漸趨規範化程式化進走向了僵化失去了旺盛的生命力。……
- 二、清朝中葉以後的傳奇雜劇作家，文人逐漸多了起來，他們不像以前的作家那樣，精通音律，懂的演出效果。……久而久之，使傳奇雜劇不再是活躍在舞台上的文藝，變成了供人閱讀的案頭文學了。
- 三、人們的愛好往往要求有所更新。一種文藝盛行的時間太長了，又不再改進提高，就不能再給人以新鮮的感覺，觀眾對它的愛

師範大學博士論文，2002）。

〔註16〕青木正兒：〈花部興與崑曲之衰頹〉《中國近世戲曲史》（台北：台灣商務，1988），頁437～467。周貽白〈花雅兩部的分野〉《中國戲曲發展史綱要》（上海：上海古籍，1984），頁402～408。吳梅〈清總論〉《中國戲曲概論》（台北：廣文，1980）卷下，頁105。盧前〈花部之紛起〉《明清戲曲史》（台北：台灣商務，1988），頁102～107。許金榜的〈清代地方戲的勃興〉《中國戲曲文學史》（北京：中國文學，1995），頁378～382。廖奔、劉彥君〈花雅之爭〉《中國戲曲發展史》（山西：山西教育，2003），頁106～115。

〔註17〕張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（台北：丹青，1987）冊三，頁3、5。

好就減弱。〔註18〕

葉長海、張福海新編的《插圖本中國戲劇史》，提供了花部戲曲在清代勃興發展、步步取勝的可能線索：

清代地方戲的勃興，不是突然的，就戲劇自身運動來看，明代中、晚期的地方戲即已為它打下堅實的基礎，同時，戲劇藝術成果自身的積累和繁衍，各地興起的歌舞、說唱等民間表演藝術走向戲劇的潛在力等等，都為地方戲的滋生和成長準備了充份的藝術條件。從引發和促成地方戲勃興的外部原因看，滿清入關，奪取明王朝政權引起的民間情緒的震蕩，是激發清代地方戲興起的一個重要契機。而經濟的發展，城市的繁榮，資本主義因素的生長等，都不同程度地超過了明代。特別是市民階層的發展和壯大，戲樓、茶園等劇場業的繁榮、發達，都為地方戲的興起和發展提供了充份的物質條件。……商路的暢通，也帶動了人口的流動，加之戰亂、災年、流民、移民等原因發生的人口遷徙，也使地方戲藉此得以傳播和流變。〔註19〕

孟繁樹的《中國板式變化體戲曲研究》，是以梆子腔為主，涉及「花雅爭勝」的這段歷史。〔註20〕但大多學者的研究，主要是著眼於花部諸腔何時取得霸位的問題，而以了解及介紹各種戲曲聲腔的歷史及發展為敘述重心。

筆者從碩士論文開始，研究重點一直不離「花雅爭勝」這個戲曲史中重要的課題。除《唐英戲曲研究——花雅爭勝期一個劇作家的考察》，另有《乾隆時期戲曲活動研究》一書，其後也陸續發表〈場上與案頭的左右傾斜——談明清文人對戲曲劇本的品評標準〉、〈風教與風情的左右傾斜——談明清文人對戲曲內容的品評標準〉等文章，皆是著眼於花雅問題，想釐清花雅爭勝期各戲曲間的互動與交流過程。〔註21〕然而從研究的過程中得知，花雅問題

〔註18〕周妙中：《清代戲曲史》（河南：中州古籍，1987），頁405～406。

〔註19〕葉長海、張福海：《插圖本中國戲劇史》（上海：上海古籍，2004），頁364～365。

〔註20〕孟繁樹：〈前言〉《中國板式變化體戲曲研究》（台北：文津，1991），頁1～4。

〔註21〕筆者有關花雅問題的相關研究：《唐英戲曲研究——花雅爭勝期一個劇作家的考察》（中壢：中央大學碩士論文，1991）、《乾隆時期戲曲活動研究》（台北：文津，2000）、〈場上與案頭的左右傾斜——談明清文人對戲曲劇本的品評標準〉《戲曲研究》第六十四輯（北京：中國戲劇，2004）、〈風教與風情的左右傾斜——談明清文人對戲曲內容的品評標準〉《第一屆明清文學與思想研討會》（嘉義：南華大學，2003），頁254～276。

難以釐清的重要關鍵所在，便是當時花部劇本的難以取得。因為在清中葉以後，各種聲腔並峙的情況中，對於各種聲腔如何互動，以及京劇如何從徽班脫胎而出的發展，特別是演出劇目的繼承部份，當代的研究者只能從老藝人的口述、以及文獻中著錄的劇目加以比對。

只是這種僅能比對劇目，或由後往前逆溯的推論方式，存在著許多的模糊與陷阱。在當日諸腔同台並奏的「徽班」中，各種聲腔劇種處於互動與交流的情況下，同一劇目可能是現今多種不同劇種的「傳統劇目」；而「徽班」中原本唱西皮的劇目可能到京劇時改唱二黃。以《香山》一劇為例，成書於嘉慶十五年（1810）的《聽春新詠》中，記載了藝人李香葉（小喜）、居星環（雙鳳）皆擅演《香山》一劇，而「徽班」藝人張芝香（連喜）亦長於此劇，作者特別標示二部《香山》不同處：

蓋西部《香山》與徽部稍異。徽部服飾裝嚴，西部則止穿背甲，非雪膚玉骨者，不輕為此。〔註22〕

張芝香的《香山》是「流韻繞梁，魚魚雅雅，尤令人神怡心曠」，而星環登場卻是「令人情蕩」；作者指出的並不是情節內容上的差異，而是表演服飾及風格的不同。〔註23〕因此這劇目，到底是源自於徽班抑或秦腔，並沒有清楚的證據。但這個劇作，卻被承襲下來，《清車王府藏曲本》亂彈部份，亦收有《大香山》一劇，然非全本，僅白雀寺求藥至莊王信道一小部份。〔註24〕最早的京劇劇本集——光緒六年（1880）出版，由李世忠輯纂的《梨園集成》也收有此劇；〔註25〕編成於民初的《戲考》中，〔註26〕所收《大香山》一劇與《梨園集成》本同。編者王大錯於考述部份，言其劇本得自「徽班之老藝員」，然而這些資料卻還是難以釐清二部劇作何者源頭較早，只能說明此劇後來由徽班唱紅，京劇也承襲徽班的劇本，且沿用下來。又如《蝴蝶夢》一劇，可唱崑腔，亦可唱亂彈，「楚曲」中亦收有此劇，只是比對《戲考》中收錄之京劇

〔註22〕〔清〕留春閣小史：《聽春新詠》「張芝香」條。收在《清代燕都梨園史料》正續編（北京：中國戲劇，1988）上，頁173。

〔註23〕以上特質、差異相關引文，見留春閣小史：《聽春新詠》「張芝香」、「雙鳳」、「小喜」條。收在《清代燕都梨園史料》正續編（北京：中國戲劇，1988）上，頁173、186、187。

〔註24〕《清車王府藏曲本》（北京：學苑，2001）十二冊，頁102～110。

〔註25〕收在《續修四庫全書》（上海：上海古籍，1995）集部，戲劇類1782冊，頁192～203。

〔註26〕收在王大錯述考、鈍根編次《戲考》（台北：里仁，1980）冊九，頁5333～5358。

劇本，與前述三者之間，都還存有不小的差異。〔註 27〕因此對於京劇形成初期，其如何繼承「徽班」中各劇種劇目特色，進而或增、或刪、發展、變異、創造，實在是戲曲史上一個值得關注的問題。只是因為當時劇本的匱乏，故對京劇形成之初，那一段「花雅爭勝」的歷史，始終難以撥雲見日，處在眾說紛紜的情況中。

由於「京劇」的「前身劇種」不少，但是除了《綴白裘》及《納書楹曲譜》所收的「花部」劇作外，〔註 28〕早期的「花部」劇作幾乎不可得，因此無從考察除崑腔傳奇之外的各京劇「前身劇種」，對京劇在何種方面產生影響。歷來學者雖莫不認為京劇源於徽班，而後來的徽班又演唱著漢調，那麼，最早演唱皮黃的花部戲曲——漢調，與京劇關聯如何？

中國近代曾有兩次大規模搜集俗文學資料，一是清咸豐以後，北京一個蒙古王府——車王府，抄藏了大批戲曲與說唱文曲本；〔註 29〕另一次便是民國初年由劉半農出任中央研究院史語所民間文藝組主任後，開始徵集俗文學資料。而中研院收錄的這一批俗文學資料，後來輾轉運來台灣，1965 年美國哈佛大學趙如蘭到台灣搜集中國民族音樂資料時，這批俗文學資料被開箱運用，其後俞大綱在報端發表一篇〈發掘中央研究院所保存的戲劇寶藏〉，極力鼓吹其重要性，於是這批資料才又引起世人的矚目。1973 年，曾永義在哈佛燕京學社的補助下，帶領年輕學者，花了三年的時間整理編排，整理出了戲劇、說唱、雜曲、雜耍、徒歌、雜著等，六屬一百三十七類的目錄敘論。有關這一批資料的整理、分類相關問題，曾永義曾撰〈中央研究院所藏俗文學資料的分類整理和編目〉一文加以說明。〔註 30〕其中豐富的劇本資料，對研究戲曲史「花雅爭勝」的相關問題，有莫大助益。

〔註 27〕崑腔《蝴蝶夢》劇作收錄在《全明傳奇》（台北，天一，1983）130 冊，《綴白裘》亦收其中九折。唱亂彈的《蝴蝶夢》，收在《清車王府藏曲本》（北京：學苑，2001）二冊，頁 283～303。「楚曲」《蝴蝶夢》收在《俗文學叢刊》（台北：新文豐，2002）冊 109，頁 115～160。京劇本《蝴蝶夢》收在《戲考》（台北：里仁，1980）冊二，頁 810～821。

〔註 28〕〔清〕錢德蒼編《綴白裘》二編收有雜齣〈賞雪〉、六編、十一編皆有榔子亂彈劇作，〔清〕葉堂《納書楹曲譜》補遺卷四，收有時劇。此二書收在《善本戲曲叢刊》（台北：學生，1987）第五輯。

〔註 29〕車王府所收曲本於 1991 年由北京古籍出版社出版影印線裝本，2001 年由北京學苑出版社出版普通本。

〔註 30〕曾永義：〈中央研究院所藏俗文學資料的分類整理和編目〉《說俗文學》（台北：聯經，1984），頁 1～10。