

清代北京戏曲演出研究

序

张燕瑾

“文化大革命”结束之后，也结束了“文化革命”中所实行的文化专制政策。学术界开始重新审视自己所走过的路。于是一场重新编写中国文学史、为何编写文学史的讨论展开了。1988年《上海评论》提出了重修文学史的口号，其后，1990年即出版文学史三十一种，1995年又出版三十五种……讨论的核心是如何看待文学作品的问题，但不论哪种观点，其观照的对象却是一致的——文学。有关戏曲史的讨论则不同。戏曲作为一门高度综合的艺术形式，以演员在舞台上的人物装扮表演为创作的最后完成。戏曲文本、演员的表演（包括化妆及唱念做打等种种技巧）、舞台的灯光布景、音响伴奏……等等，着眼于哪一点都可以写出一部“史”来。但是，这诸多因素有没有一个核心？靠什么来统摄？倘若各行其是互不关涉，显然，就不能构成一个有机的统一体，多种因素杂拌式地“焊接”在一起，也不是艺术，不是戏曲。我以为戏曲的核心、戏曲的灵魂乃是故事——文学，其他各种因素都是围绕“故事”这个中心而安排的，也可以说，诸种因素都附著于故事这个核心之上，为它服务。正如许多戏曲表演艺术家在谈论自己的表演经验时所说：“我演人物。”人物是故事中的人物，是故事的载体；离开故事便无人物，离开人物也不成为戏剧。无助于人物塑造的表演越多，背离戏曲越远。

有的戏,比如京剧《三岔口》、《雁荡山》,没有复杂的情节,没有人物的言语,整出戏都是靠演员的做、打完成的。但是,有故事(虽然很简单),有冲突,有的人物;因而也才有是非,有善恶,有正义与非正义。假如《三岔口》没有宋金对峙、杨家将爱国精神的背景,假如《雁荡山》没有孟海公起义反隋的背景,任堂惠与刘利华的打斗、孟海公与雁荡山隋朝守将贺天龙的打斗还有什么意义呢?舍此,不仅演员的表演失去了根据,戏曲的演出也失去了意义。即使只拟出一个故事大纲,让演员到舞台上即即兴表演,甚至连文字大纲也没有,只有口传心授的故事框架,也要有的人物、有冲突、有情境,有如何开头、如何发展、如何结局的安排,有是非褒贬的思想倾向,这其实就是文本,就是戏曲的文学意蕴、精神所在、思想内涵。戏不能离开文本,不能没有灵魂。单纯表现技巧的“演技”不是戏曲的精髓要义,它是手段不是目的。

毫无疑问,构成戏曲的多种因素都应该在戏曲史上占有一席之地,可以写综合史,也可以写专史和专题研究。只论文学而忽视其他戏剧因素的戏曲史并不是完整的戏曲史。范丽敏君专著《清代北京戏曲演出研究》的出版,对于构建完整的、作为综合艺术的戏曲史方面,做出了令人欣慰的贡献。

一、首次尝试从剧目、演员、班社出发,对清代剧坛上花、雅盛衰的历史作全面、系统的考察和研究,在某种程度上具有填补空白的意义。

二、对前人关于清代戏曲演出方面所取得的研究成果,广泛借鉴和采纳,又不拘成说,有自己的重新思考和结论,原创性的见解所在多有。如范丽敏君总结清代戏曲声腔演变规律,认为清代北京剧坛上花、雅盛衰变化的历史,遵循的是由雅到花、再到“雅”的规律,即雅→花→“雅”。这既符合大自然否定之否定的法则,也符合艺术的规律。综观明清声腔演变的历史可以看

出,明代初期和中期,雅指北杂剧、花指南戏诸腔(昆腔是其中之一);明末到清中叶,雅指昆腔,花指京、秦、二簧等腔;到了清朝末年,“雅”指皮簧,而花则指京秦、梆簧、越剧等。在一些具体问题上,她也提出了不少与先贤时哲不同的意见。丽敏君的思考,既有宏观的、带有规律性的认知,也有微观的、具体问题和事实的辨证,表现出一个学者思维的严密和科学。

三、试图从戏曲演出的角度入手,突破过去戏曲史研究某种程度上存在的以文学剧本为唯一着眼点的偏颇倾向,建立起一种更全面、更完整、更符合戏曲本质特色的研究体系。范丽敏认为“谈到戏曲演出,清代无疑是最具代表性的,其中尤以北京剧坛的戏曲演出活动最为繁荣,资料最为丰富”,因此选择了以清代戏曲演出活动为研究对象,构建出一个与以戏曲文本为研究中心的戏曲史不同的新的研究体系。

丽敏君的论著写得很艰苦。这不是一本阐发新理论或用新理论分析戏曲现象的理论著作;她选择的是一条实证道路,每一个观点都要通过大量的材料加以说明。以资料的丰富、全面见长,是这部专著的明显特色。在全面、坚实的资料基础上,使我们看到了清代真实而系统的戏曲演出活动面貌。而这些资料的获得殊非易事,范丽敏花费了大量的劳动,辛苦奔波,是用心力和体力换来的。她充分利用了北京的资料资源,先后到中国国家图书馆、首都图书馆、中国第一历史档案馆、故宫博物院、中国艺术研究院及一些演艺团体,查阅了大量书籍、档案,寻找第一手资料。这不仅为她的专著打下了深厚坚实的基础,也使许多尘封日久、不为人知的资料公诸于世。她的论文有说服力,事实本身就有雄辩性。

1999年范丽敏到我这里来攻读博士学位。读博期间让我们最费心思的问题是确定论文选题。对于学术积累丰厚的学科

来说尤其如此。有分量的学术课题基本上都有人做过了；太小的问题又不够博士论文的分量。为此，我们一起探讨过好几个选题，最终她自己选择了这个难度很大的课题。最初我还真有些担心，怕她完不成，原因就是有那么多未经整理过的档案资料要从头翻阅。范丽敏却总是表现出自信。她是不惜力气的，她完成了。此后，范丽敏又到浙江大学在徐朔方先生门下做博士后。徐先生是我敬仰的学者，经徐先生指点，丽敏君果然学业大进，这部专著便是她做博士后期间对博士论文精心修改的结果。

范丽敏是一位肯花力气又能耐寂寞的学者，持之以恒，必将取得更大的成绩。这是我对她的判断，也是我对她的期待。

二〇〇三年十二月八日

于京华煮字斋中

前 言

在中国戏曲史上,戏曲文学史与戏曲演出史是两个密不可分的部分。如果说戏曲文学史是静态的、平面的、文学意义上的戏曲史,那么戏曲演出史则是动态的、立体的、艺术意义上的戏曲史。如果把戏曲文学比作土壤、基础,所谓“剧本,一剧之本”,戏曲演出则是开在此土壤之上的花朵、建在此基础之上的宝塔,二者是密不可分的。但长期以来,中国戏曲史的研究领域存在着以戏曲文学为重心的倾向,在具体的操作中又多以几个著名作家的著名作品作为研究的中心,而在相当程度上忽略了将剧本付诸场上的伎艺,即演出方面的历史和成就,作为一种研究倾向,这从总体上来说无疑是偏颇的。有鉴于此,本书尝试从演出的角度关照和重构中国戏曲史。

谈到戏曲演出,清代无疑是最具代表性的,其中尤以北京剧坛上的戏曲演出活动最为繁荣,资料亦最为丰富。尔时五音繁会、班社林立、名脚辈出。

戏曲演出,离不开“唱”,所谓“唱念做打”,“唱”居第一位,唱功好的演员一般是一个戏班的台柱。因此,谈戏曲演出离不开对“唱”的理解与阐释。在古代戏曲论著中讨论“唱”的远远多于讨论“念”、“做”、“打”的,且长期以来我们以“戏曲”指称民族戏剧,即是因为“唱(曲)”不仅在戏曲演出中而且在戏曲文学中特别重要的缘故(至少古人是这么认为的)。

从戏曲文学方面来说,区分不同戏曲类别的是文学体制上

的不同,即是杂剧,还是传奇。从戏曲演出方面来说,区分不同戏曲类别的则是所“唱”声腔的不同,并往往以某种声腔指称该种声腔的戏曲。声腔在清代基本上有四种大的类别:昆腔、高腔(“弋腔”或称“弋阳腔”为其分支,在清初和清中叶北京的弋腔一般又称为“京腔”)、秦腔(梆子)、皮黄腔。清代戏曲演出史主要即是此四种声腔在场上唱演的历史。因此本书的中心即是阐述清代北京剧坛上各戏曲声腔或云各声腔的戏曲并存及消长的历史和规律。

以上声腔根据不同的声情特点,又有特定的称呼,一般将昆腔称为“雅(部)”,其余诸腔主要是高、秦、皮黄等称为“花(部)”。一部清代戏曲演出史,在相当的程度上,亦即一部花雅盛衰的历史。因此本书从声腔流变的角度探讨清代北京戏曲演出的历史。

在搜集大量有关清代北京剧坛演出史料的基础上,本书以花雅诸腔为基点,通过班社、演员、剧目,勾勒各声腔(的戏曲)盛衰演变的历史。具体说来即首先以空间为纬,将清代北京剧坛分为内廷与民间两个部分;其次以时间为经,将内廷之戏曲演出的历史分为清初至咸丰末年、咸丰末年至光绪中叶、光绪中叶之后至宣统三年三个时期;民间之花雅盛衰的历史分为清初——顺治至雍正朝、清中叶——乾嘉两朝、清末——道光至宣统三年三个时期。在时空的交叉点上,以班社、演员、剧目为线索,阐述不同时间阶段下花雅兴衰的历史,及同一时间条件下不同空间——内廷与民间花雅兴衰的时间差异。

在占有大量历史文献的基础上,本书力图使清代北京剧坛上的戏曲演出活动立体化、动态化,从而达到真实、客观、系统地认识这一时期戏曲演出活动及其规律的目的,并由此为戏曲史的研究提供一个与以文学剧本为中心的不同的立足点和观察

点,以冀能对建立起一种更全面、更科学化的戏曲史研究体系作出贡献。

引 论

(一) 研究对象的基本界定

在戏曲史上,“花”、“雅”二字是使用比较频繁的一对概念,尤其在清代,一部清代戏曲史可以说在相当程度上就是一部花雅兴衰的历史,因此谈清代演剧,离不开对花、雅概念的理解与阐释,但在不同人的笔下花、雅的含义往往不尽相同。

乾隆五十年安乐山樵(吴长元)《燕兰小谱·例言》云:“元时院本,凡旦色之涂抹、科诨、取妍者为‘花’,不傅粉而工歌唱者为‘正’,即唐‘雅乐部’之意也。今以弋腔、梆子等曰‘花部’,昆腔曰‘雅部’,使彼此擅长,各不相掩。”^①

同一时期,在南方,李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”谓:“两淮盐务例蓄花、雅两部,以备大戏。雅部即昆山腔;花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。”^②

其后焦循《花部农谭》也谈到了花雅的问题:“梨园共尚吴音(按:即昆剧)。“花部”者,其曲文俚质,共称为‘乱弹’者也,乃余独好之。盖吴音繁缛,其曲虽极谐于律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所谓。……花部原本于元剧,其事多忠、孝、节、义,足以动人;其词直质,虽妇孺亦能解;其音慷慨,血气为之动荡。”^③

以上几种解释基本上代表了清人对花雅概念上的界定。

综合以上所说,其义有四:一,戏曲脚色之别,“凡旦色之科诨、涂抹、取妍者为‘花’”,“不傅粉而工歌唱者为‘正’”,即雅。即以上吴长元所云。这是花雅の原始意义。元·夏庭芝《青楼集》“李幼奴”条云:“凡妓,以墨点破其面者为花旦。”^④盖与此相近。二,戏曲声腔之别,盖由原始义而来。原始义中的“花”是花杂、通俗的意思,“正”是高雅、雅正,引申为戏曲声腔,花杂、通俗者称花,高雅、雅正者称雅。即以上吴长元所云的“今以弋腔、梆子等曰‘花部’,昆腔曰‘雅部’,使彼此擅长,各不相掩”。三,戏曲之别,歌雅音者为雅,歌花杂、通俗之腔者为花,即以上焦循所言。四,戏班之别,歌雅音之戏班为雅部,歌花杂、通俗之音之戏班为花部。即以上李斗所云。

四种含义中第一义后人不用于论花部、雅部,第三、第四义中所谓的戏曲之别、戏班之别,其依据仍是声腔,故花雅概念之区分主要在声腔。《花部农谭》将花部剧与雅部剧区别到了语言、内容、声腔,但语言、内容之别并非花雅之别必不可少的条件。雅(昆)腔亦可演忠义之事,用通俗语言。而声腔之别则使二者不可混。另外,花雅之别并非戏曲之别还在于“戏曲”是中国传统戏曲的总称,包括杂剧、(南戏)、传奇、清代地方戏。故近代《中国大百科全书·戏曲曲艺》对花雅作了如下定义:

花、雅之分,沿袭了历来封建统治者分乐舞为雅、俗两部的旧例,具有崇雅抑俗的倾向。所谓雅,就是正的意思,即奉昆曲为雅乐正声;所谓花,就是杂的意思,言其声腔花杂不纯,多为野调俗曲。故花部诸腔戏,又有“乱弹”的称谓,曾长期受到上层社会、士大夫的歧视而登不了“大雅之堂”。^⑤

有鉴于以上所论,本书将戏曲声腔,具体说是清代北京剧坛

上流行的戏曲声腔——雅者昆腔，花者弋腔、梆子、皮黄等的兴衰的历史作为研究对象。

在戏曲史上，声腔占着特别重要的地位。虽然戏曲是一门综合浑成的艺术，包括“唱”、“念”、“做”、“打”，^⑥但是这个“唱”在戏曲这门综合的场上艺术中似乎特别突出，演戏又叫“唱戏”，从不曾叫“念戏”或“打戏”，当然有时也叫“做戏”，但那指的不仅仅是“做”，而是“唱念做打”俱全的敷衍一段“话文”，实际上还是等同于演戏。这个“唱”是老早就被戏曲家们注意到了，在中国古代戏曲理论史上论曲的专著中比比皆是，较之论“念”、“做”、“打”的不知要多多少倍，随手拈来的就有《唱论》、《中原音韵》、《太和正音谱》、《词谑》、《曲论》、《曲藻》、《曲律》、《顾曲杂言》、《弦索辨讹》、《度曲须知》等等，其中《曲律》、《曲论》都各有两部。古人论戏重唱的倾向，于此可见一斑。而且在戏曲的发展史中，还有一种只唱曲子不及其他任何表演的活动，一般称之为“清曲唱”。其一直与场上的戏曲演出活动并行发展，一直到清末都还有这种清唱曲社的存在，而且成就极高。元代清唱散曲，明清两代主要是清唱传奇曲文。而且在当时，清曲唱的社会地位远比不上扮演的地位高，进行清唱的曲家——一般称之为“清曲家”的地位也远比妆扮起来进行表演的演员的地位高。后者是下里巴人、倡优贱隶，而前者则多是文人士大夫，是高人雅士，二者分属于贵贱两个不同的层次。龚自珍《书金伶》云：“大凡江左歌者有二：一曰清曲，二曰剧曲。清曲为雅宴，剧为狎游，至严不相犯。”重清曲唱而不是相反，这本身就说明了问题。

一涉及到戏曲声腔，问题往往变得十分复杂，尤其是花部诸腔，不仅称谓混杂，而且指义也往往存在着不小的差异，但是不辨明这些问题，整个清代声腔（花部与雅部）兴衰演变的历史将无从谈起。

首先要说明的是雅部昆腔。

关于“昆”有好几种说法：昆山腔、昆曲、昆腔、昆剧。

对此，洛地先生在其所著的《戏曲与浙江》一书里作了精辟的分析：

首先，这里有个过程，先是明初与余姚腔、海盐腔、弋阳腔并称的昆山腔，大致就是从陆容、祝允明到徐文长说的那个时期的昆山腔。大约在隆庆万历即十六世纪末，出现了以昆山腔为依托的（清）曲唱，比起原先北曲曲唱来更为精进，使曲唱进入了一个新阶段——这便是后世称为“昆曲”的唱。接着是戏剧（戏曲）将清曲唱运用于剧唱，取得了成功，便是戏曲场上的“昆腔”。再接着是“四方歌者皆宗吴门”，于是又有了各地戏曲场上的“草昆”。也就是（昆）曲之前的昆山腔与（昆）曲之后的昆腔并不全是同一回事；（昆）曲又与其前的昆山腔、与其后的昆腔也并不全是一回事。^⑦

洛地先生说得很明白，“昆山腔”即是明初崑山人（戏子）以昆山当地的语音所唱的吴歌——“月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁”一类的民歌小调，是“以乐传词”的“歌（唱）”，而非“曲（唱）”。到了隆庆万历年间即十六世纪末，苏州太仓人魏良辅“愤南曲之讹陋”，向当时的北曲歌唱家张野塘、过云适等人学习（北曲）曲唱，设法运用于南曲，于是产生了不同于以前“昆山腔”的“歌（唱）”的（清）曲唱，是为“昆曲”。这种（清）曲唱“调用水磨，拍捩冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”^⑧，以致“一字之长，延至数息”具有“清柔而婉折”、“啞音若丝”的声情特点，因此获得了文人士大夫的倾心爱恋——“士大夫稟心房之精，靡然从好”。^⑨

由于这种（清）曲唱（昆曲）十分风行，于是很快就有剧作家

将之运用于戏曲场上的剧唱，是为“昆腔”。“昆曲”与“昆腔”是有区别的。一个是纯粹的唱，一个还要照顾到在场上演出时其它成分——“念”、“做”、“打”，其间必然会有某些差异。第一次成功完成此种创举的是梁辰鱼，他为此特别创作了《浣纱记》传奇，并大获成功，从此以昆腔演出的传奇愈来愈多，蔚为大观，使当时及其后的剧坛上呈现出繁荣兴旺的景象。这种以剧唱昆腔演出的传奇作品就叫做“昆剧”。

其次是花部诸腔。

高腔、弋阳腔、弋腔、京腔

据洛地先生分析认为，“‘高腔’是与昆腔相对的另一种唱”，是另一种“剧唱”。其结构是“一人‘滚唱’与众人帮‘腔’”。洛地先生具体解释说：“一人”是指“剧中唱词由一个人物唱或主要由一个人物唱，但也有个别少数可以由众人齐唱的曲牌”；“滚”，则是“以简单的或近乎口语的旋律敷衍曲文”；“众人帮‘腔’”之“众人”是指“后场”乐队或台上人物（演员），众人所帮之“腔”，是“唱腔”，是“一些稳定的旋律片断，即定腔乐汇”。这种结构是由“（元）北曲‘俚歌’的结构的沿承、衍化”，是“北曲中的‘俚歌’剧唱”，是“唱词与唱腔重合而行”的一种唱。高腔具有“调促”、“无板眼”、“辞情多而声情少”、“气宜粗”、“其调喧”的特点。^⑩

而弋阳腔又称“弋腔”，“只是高腔中的一支，只是它在高腔中特别出名，所以把它作为代词”^⑪。因此在各种文籍中都称“弋阳腔”或“弋腔”。“高腔”是民间的称呼，“弋阳腔”是载于文籍的称呼。

一般认为，京腔是弋阳腔在北京逐步地方化而发展起来的，它吸收了北京地区的语音和方言，又称“高腔”或“弋腔”。（按，京腔之得名，至迟不晚于明万历年间，明万历年间传奇抄本《钵中莲》有段唱词标明唱“京腔”。）《中国京剧史》上卷第一章谓：

“自清初至乾、嘉，它（按，指京腔）在北京舞台上很活跃，与北京语音结合，吸收了北京的民间曲调，渐次形成带有北京地方特点的弋阳腔，因此以京腔称。京腔之名，流行于康、乾之间。嘉、道以后，皮簧、梆子日益兴盛。京腔与之相较，唱腔高亢，但有帮腔而无伴奏，于是人们又称之为‘高腔’。”^⑫ 可谓的论。可见，同是在北京，高腔就有数个名称：弋阳腔、弋腔、京腔、高腔。但一般而言，就像《中国京剧史》中所说的，在清初和清中叶，此种声腔被称呼为“京腔”，清末此种声腔被称呼为“高腔”或“弋腔”。因此本书以高腔在北京演出的历史作为研究对象，至于行文中所引资料有称“弋阳腔”、“弋腔”、“京腔”或“高腔”的，名异而实同，读者辨之。

秦腔、琴腔、梆子（山陕梆子、四川梆子、河北梆子）、勾腔

清·徐珂编撰《清稗类钞》“秦腔戏”条云：“秦腔自创始以来……惟多商声，故当用竹木以节乐，俗称梆子。”^⑬ 清·李调元《剧话》云：“俗传钱氏《缀白裘》外集，有‘秦腔’。始于陕西，以梆为板，月琴应之，亦有紧、慢，俗呼‘梆子腔’，蜀谓之‘乱弹’。”^⑭ 康熙时人刘献廷《广阳杂记》云：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。”^⑮ 乾隆年间李声振《百戏竹枝词》“秦腔”条谓：“（秦腔）俗名梆子腔，以其击木若柝形者节歌也。声呜呜然，犹其土音乎？”并有七绝一首：“耳热歌呼土语真，那须叩缶说先秦。乌乌若听函关曙，认是鸡鸣抱柝人。”^⑯ 可见，秦腔以其出于秦地，故曰“秦腔”，以其用梆子击节，故又名“梆子腔”，有时又称之为“乱弹”。其最初出自山陕，故又多用以指“山陕梆子”。其特点是以梆子击节，以月琴、三弦伴奏，具有“热耳酸心”、“甚散而哀”的特点。

吴长元《燕兰小谱》卷五“杂咏”篇谓：“友人言：蜀伶新出琴腔，即甘肃调，名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副

之。工尺咿唔如话，旦色之无歌喉者，每借以藏拙焉。”^{①⑦}嘉庆十五年成书的《听春新咏》在论“西部”演员秀官时云：“盖秦腔乐器，胡琴为主，助以月琴，咿呀丁东，工尺莫定，歌声弦索，往往齟齬。”^{①⑧}显然，这里所说的“琴腔”（甘肃调、西秦腔）、“秦腔”，无论乐器与声情都与上述秦腔（山陕梆子）不同，周贻白先生称之为“四川梆子”，认为它“即今川剧中的弹戏（也就是乱弹）”，是山陕梆子“传到四川，和当地语音或土戏声调有所结合而发生了一些变化”后形成的。^{①⑨}这就是乾隆中叶风靡当时剧坛的魏长生所唱的“琴腔”。

秦腔流传到各地以后，与当地的方言和语音相结合，从而形成各种梆子腔，如河北梆子、河南梆子、山东梆子等。而河北梆子即是秦腔长期在北京演出，吸收北京地方的方言和语音逐步形成的，其在清末的北京剧坛上曾盛极一时，并曾多次进宫献演。

勾腔亦是山西地方曲调中的一种，是同秦腔同时传到北京来的一种地方声腔，《燕兰小谱》卷三“花部”篇有一首咏勾腔的诗：“嘹呖京腔响遏空，勾音异曲不同工。雁门山上初飞雁，忆煞当歌盛小从。”并有注云：“山西勾腔似昆曲，而音宏亮，介乎京腔之间。”^{②①}

二簧、西皮、汉戏（楚调）、皮黄（黄腔）

皮黄的形成有一个过程（“京剧”是民国之后的叫法，此前称“皮黄”或“黄腔”），不是一蹴而就的。

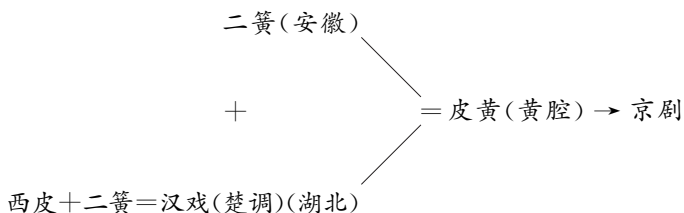
乾隆五十五年安徽班奉命入京祝寿，是清代戏曲史乃至中国戏曲史上的一件大事。其时由于朝廷倡昆、弋而禁乱弹，故徽班当时以唱昆腔为主，兼唱二簧调、吹腔、罗罗（ ）、梆子等，是一个诸腔杂陈的戏班，但其中二簧调是其代表声腔。二簧调，周贻白先生认为：“是由明代的四平腔（吹腔）转为四平调（平板

二簧)之后,参和其他声调变化而来。在安徽班未入京之前,已经形成了这项声调。”^①四平腔由明代的弋阳腔变化而来,但它无帮腔,有丝竹乐器的伴奏。

至于“西皮”,张庚、郭汉城先生主编的《中国戏曲通史》谓:“西皮,早先叫做襄阳腔,又叫做湖广腔。它是在湖北襄阳一带地方发展起来,并盛行于湖广各地的一种声腔。它的前身不是湖北本地的民间音乐,却是来自西北的西秦腔。陕甘一带的秦腔,流传到湖北以后,就在以襄阳为中心的襄河流域生了根,而发生了许多变化,由西秦腔变成了襄阳腔。……襄阳腔又继续在汉水流域发展,经过湖北艺人更多的加工改造,使它在音调上发生更大的变化,这就形成了后来的西皮。”其基本特点与秦腔相同,即“高亢激昂”。^②与此同时,湖北境内还存在着一种二簧调,这种二簧调“是在清戏的基础上,吸收了来自安徽的二簧腔并经湖北艺人加工而成”^③。这样西皮与(湖北)二簧首先在湖北合奏,形成“汉戏”,又称“楚调”。成书于道光八年至十二年的《燕台鸿爪录》云:“京师尚楚调,乐工中如王洪贵、李六,以善为新声称于时。”^④

汉戏演员进京后,因为当时徽班在北京实力相当雄厚,又因徽、汉二戏在声腔、表演风格、艺术手段上有着血缘关系,因此大多投身于徽班参加演出,从而使徽班的二簧调和湖北汉戏的皮簧在舞台实践中不断融合,大约在道光二十年以后,形成京剧。当时称“皮黄”或“黄腔”。道光二十五年杨静亭的《都门杂咏·词场门》有咏黄腔的一首诗:“时尚黄腔喊似雷,当年昆弋话无媒;而今特重余三胜,年少争传张二奎。”^⑤并在《都门纪略》一书中列当时著名的“黄腔班”七家:三庆、春台、四喜、和春、嵩祝、金珏、大景和。

即京剧的形成经历了这样的历程:



以上就是活跃在清代北京剧坛上的各声腔(花雅诸腔)的基本情况。

需要说明的是,在各种论及花雅的文籍中,又往往称花部为“乱弹”,将雅部昆腔与乱弹并举。所谓“乱弹”仍是相对于雅正而言,取花杂、纷乱之义。但“乱弹”一词还有泛指与特指之别。在宽泛的意义上讲,乱弹指的即是花部,泛指花部诸腔,但除此之外,还有特定的含义,即在不同时期,“乱弹”一词,均有特指。具体说,在康熙、乾隆朝秦腔最盛行之时,乱弹一词指的是秦腔,清·刘献廷《广阳杂记》云:“秦优新声,有名乱弹者,其声甚散而哀。”^{②6}在清末道咸以后乱弹专指皮黄,如王芷章《清代伶官传·例言》云:“按自清中叶以还,一般士夫学者,每以昆山腔为雅乐,其他则概以乱弹目之;但其后以西皮二黄最为普遍,于是乱弹二字,似又可为指皮黄之专称,近百年来,久已相沿成习。”^{②7}因此,乱弹相对于花部而言,一是乱弹等同于花部,指的是与昆腔相对的花部诸腔;二是乱弹指的是某一时期最流行的“花部”,即在康、乾、嘉时指秦腔,在道咸以后皮黄兴旺发达时指的是皮黄。

花部与雅部诸腔谓何,已如上述,需要说明的是,本书是以声腔为切入点,探讨清代北京戏曲演出发展演变的历史和规律,因此对声腔的含义和源流不做过多和过细的讨论,而是在不妨害本书主旨的前提下大致予以了界定。因此本书对诸腔的界定是宽泛的,因为众所周知声腔是复杂变幻的,到目前为止,还没有哪个人、哪部书对诸腔的含义和发展历史做出了绝对的、统一