



汉剧史论稿

HANJUSHI LUNGAO

朱伟明 陈志勇 孙向峰 著



人民出版社



汉剧史论稿

HANJUSHI LUNGAO

朱伟明 陈志勇 孙向峰 著

人民出版社

责任编辑:赵圣涛

责任校对:吕 飞

封面设计:徐 晖

图书在版编目(CIP)数据

汉剧史论稿/朱伟明,陈志勇,孙向峰 著. —北京:人民出版社,2016.9
ISBN 978-7-01-016402-1

I. ①汉… II. ①朱… ②陈… ③孙… III. ①汉剧-戏剧史-研究
IV. ①J825.63

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 147770 号

汉剧史论稿

HANJUSHI LUNGAO

朱伟明 陈志勇 孙向峰 著

人民出版社 出版发行
(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京中科印刷有限公司印刷 新华书店经销

2016 年 9 月第 1 版 2016 年 9 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:33.25

字数:500 千字 印数:0,001-4,000 册

ISBN 978-7-01-016402-1 定价:99.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号
人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

序

汉剧在我国戏剧史上地位十分重要。向北,它直接孕育了京剧,甚至说它是京剧的前身也不为过;向南,它对粤剧、广东汉剧(包括闽西汉剧,亦称“外江戏”)等剧种的形成产生了至关重要的影响。

汉剧主要流行于湖北省境内的长江、汉水流域,以及湖南北部如常德,陕西南部如安康、汉中等地。明代文献中记载的“楚调”是其前身,清初又称“楚曲”、“汉调”。以往,早期汉剧的资料,尤其是剧本资料比较匮乏,人们虽然知道汉剧对早期京剧(皮黄)影响巨大,但苦于证据不足,说话总是不那么理直气壮。最近,台湾中研院收藏的《俗文学丛刊》影印面世,其中有刘半农担任中研院史语所民间文艺组主任期间征集的二十四种“楚曲”剧本。据台湾学者丘慧莹研究,这批剧本最晚当在嘉庆末已经刊行(参丘慧莹:《清代楚曲剧本概说》,《戏曲研究》第七十二辑,2007年)。这样,许多京剧剧本的来源就一清二楚了,汉剧作为京剧前身的说法也就得以进一步坐实了。

以笔者所关心的《四郎探母》的来源为例。这个戏堪称是京剧演出史上影响最大的剧目之一,但它来自何处,以往众说纷纭。有人认为改编自说唱,有人认为移植自梆子腔,有人认为是张二奎从连台本戏《雁门关》(《八郎探母》)中摘出一段创编而成的。但这些说法证据都不足。楚曲《杨四郎探母》的发现,使这一问题豁然开朗。丘慧莹将楚曲与皮黄(京剧)本进行对照,发现二者之间的相似度非常高。无疑,楚曲《杨四郎探母》正是京剧《四郎探母》的前身。笔者在这一基础上撰《〈四郎探母〉源流考》一文(待刊),指出楚曲的来源是明代小说《杨家府演义》中宋军大破天门阵之后四郎与母亲重逢的描写和《资治通鉴》中记载的晚唐韩延徽探母故事;而萧太

后从楚曲的幕后走到皮黄的前台,是京剧《四郎探母》形成的关键桥段。

《四郎探母》之外,楚曲《杨令婆辞朝》之于京剧中的《太君辞朝》,楚曲《洪洋洞》之于京剧《洪羊洞》,楚曲《大审玉堂春》之于京剧《玉堂春》,楚曲《鱼藏剑》之于京剧《鱼肠剑》,楚曲《东吴招亲》之于京剧《甘露寺》的渊源关系也一望可知。道光二年(1822)刊刻的《汉口丛谈》中,提及著名汉调艺人李翠官主演的《杨妃醉酒》,应当就是京剧《贵妃醉酒》的前身。至于楚曲《蝴蝶梦》、《花田错》、《辕门射戟》、《回龙阁》、《二度梅》、《杀四门》等等,连剧目名称都与京剧完全相同,就无须多说了。而楚曲《曹公赐马》则与广东海陆丰正字戏剧目名称相同,值得进一步探究。

当然,剧目、剧本仅仅是考察剧种源流的标准之一。因为按照约定俗成的说法,所谓“剧种”主要是依据音乐唱腔加以划分的。对于板腔体戏曲而言,同一个剧本可以用不同的“剧种”演唱。但楚曲、汉调和京剧的渊源关系则不可否定。这恰恰是由于,除了剧目剧本之外,它们之间在音乐唱腔上一脉相承。

除了剧目之外,这批楚曲的剧本形态更令人瞩目。

众所周知,明代的长篇传奇到清代已经很少全本演出,代之而起的是折子戏。由于各折子之间在情节上一般没有紧密的关联,所以每个折子就是一个独立的演出段落,不需要统一的结构统领全剧。那么,后来京剧及各地地方戏中的分场体制是怎么来的呢?以往我们对这一问题不甚了解。这批楚曲的发现,或许能为解开这一奥秘提供线索。

还以《杨四郎探母》为例。这个戏在封面即注明“共四回”,又在首页第一行剧目“杨四郎探母”下注明“全图,共四回”。第二行其实是个目录:“第一回,叹母拟猜;第二回,盗令出关;第三回,回营见母;第四回,相会回营”。以下各回,其实就是后世板腔体戏曲中的场。“回”无疑是借鉴了章回小说的术语,不过一旦到了戏曲舞台上,故事情节与脚色的上下场合而为一,共同组成一个演出段落,小说的痕迹也就荡然无存了。

早期汉剧(楚曲)的曲词风格,也一变昆曲的典雅、委婉、清丽而为浅白平直、酣畅淋漓的风格。这一点,朱伟明教授已经指出。她还特别注意到楚曲中常用的排比句式,而这也正是后来皮黄以及其它板腔体戏曲的特点。

并且,早期汉剧的曲词风格,又是和板腔体戏曲唱腔的明快、激越相适应的。(参朱伟明《汉剧与中国戏剧史上的雅俗之变》,《湖北大学学报》,2010年第6期)。

汉剧进京的时间应该是道光初年。粟海庵居士(杨维屏)《燕台鸿爪集》中的《三小史诗引》中有云:“京师尚楚调,乐工中如王洪贵、李六,以善为新声称于时。”按《燕台鸿爪集》是杨维屏道光八年至十二年旅居京师时所作,这一时期“楚调”已经风行京师,可见道光初汉剧已经进京。王芷章《中国京剧编年史》推断,大约在道光九年(1829)年底,楚调艺人把《四郎探母》从湖北带到了北京。这个推断,大体上是不错的。

过去提起京剧的形成,免不了“徽班进京”的话题,这也不错。但汉调艺人搭徽班也是不应忽略的。据陈志勇的研究,汉剧演员米应先是“徽班汉伶第一人”,他进京的时间是嘉庆庚申年(1800)前后(参陈志勇《徽班汉伶第一人——米应先》,《文史知识》2006年第1期)。志勇的结论有材料支撑,是可信的。但我想,本来,鄂、徽两省交界,为紧邻,艺人们不考虑行政区域的划分,哪里有戏演、有钱赚就到哪儿去,这是常态。黄梅戏的“祖籍”是湖北省的黄梅县,但却在安徽省的安庆落地生根,开花结果,这或许可以为徽汉合流未必在京师形成提供一个旁证。所以,汉调艺人搭徽班的情况,应该在徽班进京之前已经产生。晚清倦游逸叟《梨园旧话》谈到北京剧坛的情况时说:“即以乱弹戏剧而论,班曰徽班,调曰汉调。”一语道破了皮黄形成期徽汉合流而以汉调为主的真相。而京剧的“湖广音”、“中州韵”,更成为京剧海纳百川,而多出于汉剧的铁证。

另一方面,“班曰徽班,调曰汉调”的徽汉合流组班的情形一路南下,直至广东,成为广东“乱弹”戏、“外江戏”的主流。

清乾隆二十四年(1759),江西籍人钟先廷在广州城南旧德门外魁巷建立“外江梨园会馆”。根据冼玉清先生对现存《外江梨园会馆碑记》的研究,乾隆四十五年(1780),来自广东省外的13个外江班中,徽班占8个;乾隆五十六年(1791),44个外江班中,徽班17班,湘班18班。这说明,在乾隆后期来粤的“外江班”中,徽班和湘班所占比例很重。因此,有人认为,广东汉剧(即外江戏)的娘家不是汉剧,而是徽剧。这就是不了解“班曰徽班,调

曰汉调”而造成的误解。实际上,无论汉剧抑或徽班,从安徽、湖北、湖南直下广府地区成为“外江戏”影响粤剧,还是经湖南、江西、闽西到粤东,成为潮梅地区的“外江戏”(即广东、闽西汉剧),汉调所起的作用都是举足轻重的。

广东汉剧在清末随着潮籍人下南洋而传到了新加坡。本人主持的国家社科基金重点项目“新加坡藏‘外江戏’剧本的搜集与研究”,就是企图搞清楚这批剧本的来龙去脉,以及“外江戏”与汉剧、粤剧等剧种的渊源关系。目前,这批剧本以及广东、闽西收藏的“外江戏”剧本大体搜集齐备,下一步拟赴两湖地区,希望在朱伟明教授等学者的帮助下有所收获,为深入开展这一项目的研究进一步做好资料准备。

对于汉剧这么重要的一个剧种,以往的研究不够充分。近百年来,有关汉剧的研究专著仅有扬铎的《汉剧丛谈》、《汉剧传统剧目考证》、《汉剧在武汉六十年》以及阎金铎的《汉剧》等几个小册子,再就是上世纪80年代以来邓家琪主编的《汉剧志》和刘小中、郭贤栋的《汉剧史研究》。论文中最有分量的是戏剧史家周贻白的《谈汉剧》。其余多数论文都是在讨论皮黄或其它唱腔时涉及到汉剧或汉调。而湖北大学朱伟明教授等学者撰写的《汉剧史论稿》,有望改变这一状况。

《汉剧史论稿》洋洋洒洒近四十万字,是一部前所未有的全面研究汉剧的史论结合的专著。其“绪论”对汉剧艺术发展的历史作了科学的分期,并全面回顾和总结了20世纪以来汉剧研究史。其正文部分共十章,先后讨论了如下重要课题:汉剧形成前楚地的戏剧活动、汉剧艺术发展历史、汉剧艺术形态与剧目剧本、“楚曲29种”与汉剧早期艺术形态、汉剧表演形态与主要艺术流派、汉剧艺术与近代汉口都市文化、近现代汉剧对外重大演出与流播、汉剧与其他剧种的关系、汉剧的剧史定位与传承保护。显然,《汉剧史论稿》的理论框架是系统而严密而的,史论结合是统起全书的重要特点。

此外,这部著作的特点还有:一、广泛汲取前人研究成果,并提出自己的合理见解。这一点,几乎贯穿全书。凡谈一个具体问题,必先梳理前人成果,指出其合理与不足,然后顺势提出自己的见解。二、资料翔实,论证合理,结论可靠。例如在谈到乾隆时“汉调的对外传播”时,就利用了赵翼的

《檐曝杂记》、严长明的《秦云撷英小谱》、蒋士铨的戏曲、乐钧和李宁圃的《程江竹枝词》、淮盐政伊龄阿、江西巡抚郝硕、广东巡抚李湖查办戏曲的奏折等资料,大有竭泽而渔的气概。三、视野广阔,把宏观理论框架与微观考据密切结合起来。仅以“汉剧形成前楚地的戏剧活动”为例,《论稿》作者就注意到了明末清初的楚地文人士夫的戏剧活动、汤显祖和湖北戏曲的关系、湖北的傩戏等民俗戏剧活动、田舜年的戏剧创作活动等。这样,汉剧在清朝的形成就不是无源之水无本之木,而是瓜熟蒂落水到渠成了。

近年来,朱伟明教授和她的团队在汉剧研究方面下了很大功夫。她和陈志勇博士共同主编的《汉剧研究资料汇编》(1822—1949),2012年6月在武汉出版社出版,为研究者提供了丰富的第一手资料。此外,朱老师的阶段性成果不断发表,除上文所引的《汉剧与中国戏剧史上的雅俗之变》之外,她还发表了《汉口的都市化与汉剧演出形态之嬗变》(《湖北大学学报》,2016年第1期),陈志勇也发表了《徽班汉伶第一人——米应先》、《徽班汉伶米应先生平及家世考——兼论米应先对京剧形成的贡献》(《戏曲艺术》2007年第2期)、《明末清初“楚调”的兴起及其声腔的衍化》(《中山大学学报》2015年第6期)等论文。除志勇外,朱老师的其他学生,也有好几位选择汉剧研究做他们的学位论文。可见,这部《汉剧史论稿》,是一部集大成的厚重的学术成果,在汉剧研究史上具有里程碑式的意义。

我钦佩朱老师和她的团队所做的工作,并希望学术界更加重视对汉剧的研究,期盼朱老师的研究取得更加丰硕的成果。

是为序。

康保成

2016年5月2日于中山大学

目 录

序 / 1

绪 论 / 1

第一节 汉剧艺术发展的历史分期 / 1

第二节 20 世纪汉剧研究史的回顾与反思 / 10

第三节 本书研究的理论思考与框架说明 / 34

第一章 汉剧形成前湖北地区的戏剧活动 / 37

第一节 明代湖北地区戏剧活动 / 38

第二节 田舜年与清前期鄂地的戏剧活动 / 51

第二章 汉剧艺术发展历史(上) / 61

第一节 乾嘉时期:汉调的兴起与汉剧的形成 / 61

第二节 道咸时期:汉剧走向繁荣与“四大河派”的形成 / 68

第三节 同光时期:汉剧“四派”在武汉合流 / 74

第三章 汉剧艺术发展历史(下) / 85

第一节 汉剧发展的黄金期(1900—20 世纪 30 年代) / 85

第二节 汉剧发展的低谷期(20 世纪 30—40 年代) / 96

第三节 汉剧发展的复兴期(20 世纪 50—80 年代) / 102

第四节 汉剧发展的变革期(20 世纪 80 年代至今) / 109

第四章 “楚曲 29 种”与汉剧早期艺术形态 / 114

第一节 “楚曲 29 种”与汉剧早期剧本的文学风貌 / 115

- 第二节 “楚曲 29 种”与汉剧早期剧本的剧本形态 / 130
- 第三节 “楚曲 29 种”与汉剧早期剧本的角色体制 / 140
- 第四节 “楚曲 29 种”与汉剧早期剧本的音乐体制 / 155

第五章 汉剧表演形态与主要艺术流派 / 163

- 第一节 汉剧“十大行”的艺术规范 / 163
- 第二节 余洪元与一末“余派”艺术 / 179
- 第三节 吴天保与三生“吴派”艺术 / 196
- 第四节 陈伯华与旦行“陈派”艺术 / 217

第六章 汉剧剧目、剧本与经典个案研究 / 239

- 第一节 汉剧剧目与剧本概述 / 239
- 第二节 汉剧“三国戏”的特色与影响 / 246
- 第三节 汉剧《二度梅》的流变与传播 / 274
- 第四节 《打花鼓》：一个汉剧经典小戏的生成 / 290

第七章 汉剧艺术与近代汉口都市文化 / 305

- 第一节 近代汉口都市文化的历史面貌 / 305
- 第二节 茶园、戏院与汉剧的都市化进程 / 309
- 第三节 汉剧艺术与“汉派文化”的互融 / 325
- 第四节 汉剧公会与汉剧的发展 / 341

第八章 近现代汉剧对外重大演出与流播 / 354

- 第一节 1921 年汉剧进京赈灾义演 / 354
- 第二节 1929 年汉剧“福兴班”赴沪商业演出 / 363
- 第三节 抗日战争时期汉剧的流动演出 / 375
- 第四节 新时期汉剧的对外交流演出 / 386

第九章 汉调、汉剧与其他剧种的关系 / 401

- 第一节 汉调对京剧形成的独特贡献 / 401

第二节 汉调南传与广东汉剧的生成 / 414

第三节 汉剧与楚剧的艺术交流与竞争 / 431

第十章 汉剧的剧史定位与传承保护 / 442

第一节 汉剧对明清传奇的继承与发展 / 442

第二节 汉剧与中国戏剧史的雅俗之变 / 452

第三节 方言与地方剧种“种类”的多样性 / 463

第四节 汉剧的生存现状与保护传承对策的思考 / 476

参考文献 / 482

附录:汉剧剧目表 / 493

后 记 / 518

绪 论

汉剧是一个具有悠久历史、流行于湖北地区以及周边多个省份的地方大剧种。清中叶,西皮、二黄声腔合流于湖北,得到了湖北戏曲艺人的精心改造和提高,后来不同程度地影响了我国其他地方剧种,尤其对京剧的形成作出了重要贡献。以历史的视角,对汉剧的艺术变迁、演剧面貌、对外传播和剧史定位等重要问题作系统梳理和归纳,不仅是研究汉剧发展史的内在需要,同时对地方剧种史、中国戏剧史研究及“戏剧类”非物质文化遗产保护工作具有重要的意义。

第一节 汉剧艺术发展的历史分期

汉剧,作为一个艺术品种,也呈现出孕育、形成、发展、繁荣、低谷、复兴、变革的历史演化路径。为便于研究,根据汉剧发展的历史轨迹,将其艺术发展的历史作如下分期。

第一阶段:孕育期(晚明至清前期)

明代文献已经出现了与昆腔、秦声并举的楚调、楚声、楚曲、楚腔的记载,它们正是后世汉调的先声。

关于楚腔、楚调,在明万历年间已有记载。一是屠隆《长安元夕听武生吴歌》诗,其中有两句:“千人楚调谁堪和,一曲吴歆总断魂。”^①屠隆诗中提

^① (明)屠隆:《白榆集》诗集卷3,《续修四库全书》第1359册,第464页。

及的“武生”是一位唱昆山腔水平很高的演员,但从“千人楚调谁堪和”一句来看,“楚调”已和戏曲声腔“吴歙”相提并论,而且十分流行。二是魏良辅的《南词引正》。魏良辅指出:“五方语音不同,有中州调、冀州调、弦索调,乃东坡所仿偏于楚腔。”^①稍后,王骥德《曲律·腔调第十》亦有类似的说法:“乐之筐格在曲,而色泽在唱。古四方之音不同,而为声亦异,于是有秦声,有赵曲,有燕歌,有吴歙,有越唱,有楚调,有蜀音,有蔡讴。”^②如果说以上戏曲家所言,还只是侧重在“五方语音不同”、“古四方之音不同”的范围,一般意义地列举各种地方曲调名称的话,那么明代袁中道《游居柿录》卷十的记载,则具有更为重要的价值:

晚赴瀛洲、沅洲、文华、谦元、泰元诸王孙之饯,诸王孙皆有志诗学者也。时优伶二部间作,一为吴歙,一为楚调。吴演《幽闺》、楚演《金钗》。予笑曰:“此天所以限吴楚也。”^③

这是万历四十三年(1615)袁小修在沙市与诸王孙公子同游荆州江头,在观看了“吴歙《幽闺》,楚演《金钗》”后,发出“此天所以限吴楚”的赞叹。这则史料说明当时昆曲风行全国,楚调与昆曲在楚地分庭抗礼,各有千秋,而楚调在楚地及周边地区正处于兴盛时期。这段文字,已不是一般意义上的腔调的介绍,而是具体涉及了剧本与演出的情形。尽管这时的“楚演《金钗》”是否就是后来的汉剧传统剧目《金钗记》还有待确认,但可以肯定的是,这是楚调剧目演出的最早记载。

崇祯十六年(1643),巴陵(今湖南岳阳)人杨翔凤《自牧园集》有《岳阳楼观马元戎家乐》诗云:“岳阳城下锦如簇,历落风尘破鞞鼓。秦筑楚语越箜篌,种种伤心何足数。”^④史载明末左良玉部将马元戎镇守岳阳多年,军戏

① 钱南扬:《魏良辅南词引正校注》,载《汉上宦文存》,上海文艺出版社1980年版,第97页。

② 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第114页。

③ 钱伯城笺校:《珂雪斋集》,上海古籍出版社1989年版,第1348页。

④ 杨翔凤:《岳阳楼观马元戎家乐》,转引自湖南省戏曲研究所编:《湖南地方剧种志丛书》(三),湖南文艺出版社1989年版,第175页。

艺人所唱演的“秦筑楚语”是否就是西皮与二黄尚难明确,但秦声、楚调同台合流演出的史实,显然值得特别关注。

跨入清代,从诗人吴伟业的《致冒襄书》(康熙六年)也可以看到这样的描述:“方今大江南北,风流儒雅,选新声而歌楚调。”^①这句话很明确告诉我们,楚调作为一种新兴的戏曲声腔受到文人的关注。而更应引起注意的是,在康熙年间的鄂西容美土司田舜年家中,田氏父子各有戏曲家班。田舜年的家班,“女优皆十七八好女郎,声色皆佳,初学吴腔,终带楚调;男优皆秦腔”。^②由此可见,斯时斯地,楚腔已与昆、秦诸调杂陈,已成为一支流播大江南北的重要声腔。

戏曲“一体万殊”,以方言念唱的声腔是产生“万殊”的根本原因,也是生成地方剧种艺术特色的源头。晚明至清初,楚调的形成并用作戏曲舞台语言,充分说明流行于湖北地区、以楚地语言为标志的声腔戏曲已经形成。楚地语言是否就是后来以汉口方言为标志的“汉腔”,尚需作周密的论证,但从艺术联系来看,明末清初的楚调、楚曲就是后来汉剧的前身。

第二阶段:形成期(清中叶)

汉剧的形成有两个重要标志,一是以汉口方言为舞台语言,一是以合流的西皮、二黄为声腔,尤以后者为关键。

嘉庆年间旅居汉口的浙江人范锴,在道光二年(1822)刊刻的《汉口丛谈》中提及著名的汉调戏班荣庆部伶人李翠官,记载其在汉口演出的情况:除记载李翠官演技之高外,还提及他擅演的剧目:“尝见其演《杨妃醉酒》、《潘尼追舟》,不独丰致嫣然,且酒后娇憨,船中倥偬之态,描摹毕肖;而《玉堂春》一剧,悲啼与妩媚俱生,尤臻绝妙。”^③《潘尼追舟》中“别庵”一场系唱二黄,《玉堂春》则以西皮腔为主,说明清中叶汉班已经出现了“皮黄合班”的场面。

而成书于清道光三十年(1850)的叶调元《汉口竹枝词》,以其亲身经历

① 冒襄:《同人集》卷4,《四库全书存目丛书》集部第385册,第164页。

② 顾彩:《容美纪游》,见王锡祺《小方壶斋舆地丛钞》(第六帙),上海著易堂印行本。

③ 江浦等校释:《汉口丛谈校释》,湖北人民出版社1999年版,第410页。

对汉口戏班演剧情况作了全面的描述:一是皮黄合奏,板式丰富。从“曲中反调最凄凉,急是西皮缓二黄。倒板高提平板下,音须圆亮气须长。”^①可知,当时在汉口的戏曲演出中,西皮、二黄已经合奏,而且出现了反调;板式有倒板、平板等,已经十分成熟。二是乐器固定,特色形成:“月琴弦子与胡琴,三样和成绝妙音。”^②记载了这种戏曲的伴奏乐器为月琴、弦子和胡琴,与后世汉剧文场伴奏乐器完全相符。三是十大行脚色体制。从罗列“末如张长、詹志达、袁宏泰,净如卢敢生,生如范三元、李大达、吴长福(即巴巴),外如罗天喜、刘光华,小如叶濮阳、汪天林,夫如吴庆梅,杂如杨华立、何士容。”^③可以看到戏班中末、净、生、外、小、夫、杂等汉剧独有的脚色行当体系的形成。四是汉班涌现,名角辈出,德玉、福喜等名伶已经享誉武汉及周边地区。总之,叶调元在道光八年(1828)重游汉口时,皮黄戏班已经非常兴盛了,而据“二十年来谁嗣响”一句的时间估算,皮黄合奏应该不晚于清乾隆年间。

此外,从剧本形态来看,皮黄合奏也不迟于清中叶完成。现存的最早汉调剧本,清代乾嘉年间汉口三元堂、文升堂、文雅堂等书肆刊刻的29部“楚曲”,其中《青石岭》一剧中“打赌”一场唱二黄,其他均唱西皮。可见乾隆、嘉庆时期的楚曲已经出现了皮黄合奏的情形。中国艺术研究院所藏清道光十三年徽戏《荐葛》、《戏凤》钞本,“实际上是一种汉派皮黄成分多,徽派皮黄少,徽汉合流的皮黄腔”,而且“皮黄同在一出戏里演唱的时间,在乾隆年间就已形成”。^④

从以上文献来看,西皮、二黄的合流至迟在清中叶的湖北,故据此将汉剧的形成定于这一时期。

第三阶段:繁荣期(嘉、道—光绪末年)

汉调在湖北合流后,除在汉口盛行外,也在湖北其他地区蓬勃发展,并

① 徐明庭辑校:《武汉竹枝词》,湖北人民出版社1999年版,第95页。

② 徐明庭辑校:《武汉竹枝词》,湖北人民出版社1999年版,第95页。

③ 徐明庭辑校:《武汉竹枝词》,湖北人民出版社1999年版,第95页。

④ 潘仲甫:《皮黄合流浅谈》,载《戏曲研究》第16辑,文化艺术出版社1985年版,第204页。

向外辐射、传播。湖北的汉调因流行地域的不同,逐渐形成了四个流派:襄河派、荆河派、府河派、汉河派。

襄河派以襄樊为中心,向北传播至陕西,河南南阳、许昌等地。

荆河派以沙市为中心,向南传播到湖南、广东、广西、福建等地。

府河派以德安为中心,通过府河流域的孝感等广大地区,向北传播到河南信阳、驻马店及山西晋阳等地。

汉河派以武汉为中心,通过鄂南的咸宁及鄂东南的黄冈,传播到东部安徽、江西诸省。此派以汉口为根据地,为汉剧之中坚。

汉剧襄、荆、府、汉四派,齐头并进,艺术各有所长。1861年汉口开埠通商,经济得到了极大发展,吸引全省各地的戏曲艺人纷纷云集于此,出现了“四派归一”的盛况。同治、光绪年间,武汉庙宇、会馆、戏楼林立,汉剧演出活动频繁。汉河派相继开设天字、双字、喜字三个科班,各地名伶也纷纷到武汉搭班,从此以汉河派为代表的汉剧迎来了演员、剧目、艺术全方位的大发展阶段。这一盛景一直持续到1938年武汉沦陷。

第四阶段:黄金期(1900年前后—20世纪30年代)

清末民初,汉口的经济进一步得到发展,各地汉剧艺人纷纷来汉演出。沙市的余洪元、余洪奎、名丑大和尚(李春森),通山的朱洪寿,黄陂的刘炳南,府河的吕平旺、高洪奎、喻俊卿、高海山、李春龙等,纷纷来到大汉口闯荡菊坛,以致民国初年汉口汉剧戏班多达二十余个,从业人员逾千人,甚至出现了十大行名角“三鼎甲”的盛况。他们分别是:一末余洪元、刘炳南、胡双喜,二净朱洪寿、邱志奎、菊长胜,三生钱文奎、麻子红、高禄寿,四旦李彩云、瞿翠霞、小云霞,五丑李春森(艺名“大和尚”)、吕平旺、小连生,六外陈旺喜、陆晓珊、程双全,七小董金林、黄双喜、汪素云,八贴董瑶阶(艺名“牡丹花”)、小翠喜、小月红,九夫刘子林、董燮堂、郑金珊,十杂张天喜、江珠子、高洪奎。^①汉河派人才之盛,正在于吸纳汉剧各派名角于汉口一处。

一时间,武汉班社林立,名伶荟萃,票友云集,已经成为汉剧活动的中

^① 刘小中、郭贤栋:《汉剧史研究》,武汉市艺术研究所编印,1987年,第202页。

心。这一时期,由于生活方式的变化,各类茶园、戏院、游艺场等供戏剧演出的场所如雨后春笋般涌现,汉剧至此逐渐告别了以会馆、庙宇的戏台、戏楼为主要场地的演出方式,演出场所更固定,硬件设施更完善,剧场的收入稳定,包银较班社更高,故而,汉剧名伶纷纷长驻各类剧场演出,汉剧演出的组织形式也从以班社为主导逐渐发展为以名角为主导的新时期,汉剧进入全面繁荣时期。

20 世纪初至 1935 年余洪元卸任汉剧公会会长之间的二十余年,是汉剧发展历史上的黄金时期,以“汉剧泰斗”余洪元走红汉口菊坛为标志。

在这一时期,余洪元开拓了汉剧的表演艺术,改变了此前一末重“衰”,重“说”,重“做”而不重“唱”的状况,形成以唱为主,做、念兼擅的特点;改造此前一末做工过于衰老迟钝的弱点,形成了“余派”“落落大方,不落恒蹊”的做工风格;他演戏体情熨帖,状人入微,表演细腻,在深摩剧情与角色的基础上,构筑唱、念、做、打四功与状人传情相融相生的独特境界。此外,余洪元创造了一批汉剧一末的经典剧目,其表演规范达到无人企及的艺术高度。从而确立了一末核心地位,形成了汉剧以老生戏为主的剧目体系和以衰迈重唱功的演唱格范。在他的旗帜下,又聚集了董瑶阶、李春森、李彩云等一批造诣高深和风格独特的艺术大家,形成了一个汉剧精英群体。他们首开京汉合演之先河,吸取京剧之所长,使汉剧艺术不断提高。余洪元还率大汉班远赴上海,北上京城演出,轰动京、沪两地,扩大了汉剧的影响。这一时期,可称为“余洪元时代”,是汉剧史上的鼎盛时期。

第五阶段:低谷期(20 世纪 30 年代—20 世纪 40 年代)

继余洪元之后,20 世纪三四十年代的领军人物,是被誉为“三生大王”的吴天保。

1931 年夏,武汉遭受了历史罕见的大水灾,由于当局防范不力,措施失当,以致人民生命财产遭受重大损失。^① 当时汉剧戏园被毁,汉剧艺人流离失所。大水退后,武汉十多家戏园仅剩一半,而且上座率陡降。汉剧十大行

^① 王玉德等:《1931 年武汉水灾纪略》,《湖北文史资料》1988 年第 4 期。