

JINGJUSHI
YANJU

京剧史研究



学林出版社

JINGJUSHI
YANJU

京剧史研究

——戏曲论汇(二)专辑

北京京剧史研究会 供稿

北京市戏曲研究所 编

学林出版社

封面设计：杨利禄

京 剧 史 研 究
——戏曲论汇(二)专辑 北京市戏曲研究所编

学林出版社代理出版 上海绍兴路5号
新华书店上海发行所代理发行 上海印刷十二厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 10 插页 2 字数 241,000

1985年12月第1版 1985年12月第1次印刷 印数 1—2,000

书号 8259·006 定价 2.05 元

目 录

京剧的渊源与流变·····	马彦祥 (1)
——在北京京剧史研究会成立大会上的讲话	
京剧是怎样形成的·····	李大珂 (27)
徽班演变的四个阶段·····	苏 移 (47)
——京剧形成问题初探	
清代宫廷戏剧·····	李体扬 (61)
京剧的形成·····	刘静沅 (74)
读京剧史料札记·····	何时希 (88)
二黄源流辨析·····	刘小中 郭贤栋 (105)
谈徽剧·····	<u>王芷章</u> (114)
京剧剧目考证三题·····	曾白融 (125)
京剧何时形成小议·····	张胤德 (160)
观剧杂忆·····	马焕然 (164)
关于北京地区时装戏的一封信·····	王登山 (168)
论四大名旦·····	黄蜚秋 (172)
京剧的兴起(选译) ····· [澳]马克林著 胡冬生 田润民译	(189)
关于《京剧的兴起》·····	胡冬生 (242)
清代乱弹戏在宫中发展的史料·····	朱家潘 (244)
孔府的戏曲活动·····	鲁 青辑 (299)
京剧影片一览·····	杜宝华辑 (309)

京剧的渊源与流变

——在北京京剧史研究会成立大会上的讲话

马彦祥

京剧是我国三百多剧种中最大的一个剧种，在国内、外的影响都很大。解放前一度被称为国剧，后来被人反掉了。其实，它也确实代表了中华民族戏曲艺术的精华。关于它的历史，有许多长期争论都未解决的问题，有待进一步探索。因此，成立京剧史研究会是非常必要的。

国外研究京剧的专家很多，美国、英国、德国、法国都有，日本更多。五十年前我就看过一本《京剧二百年之历史》（日本人波多野乾一著，鹿原学人把它译成中文，1926年在上海出版），从那时起，我就对研究中国京剧史发生了兴趣。今天我们成立这个研究会，以后就可以经常互相探讨，这对于京剧史中许多悬案的解决，必将有很大帮助。

一、京剧不姓“京”

从戏剧发展历史看，任何一个剧种，总是形成于一个地方，然后逐渐流向外地，于是，接触到许多别的剧种，彼此学习，互相借鉴。学习、借鉴愈多，剧种发展愈快。京剧的发展，也跳不出这个规律。

最初的京剧，并不是在北京土生土长的。它是外来户。它是吸收了许许多多其它剧种的声腔、表演艺术，拼凑而成的一个

大杂烩。它是在北京形成的，可是它原来并不姓“京”。

最初在北京并没有“京剧”这个名称，那时叫做“二簧”。京剧这名字是从上海叫起来的。大约在同治年间，上海就开始建造戏园了。那时的戏园专门给昆班唱昆曲用。稍后，安徽的徽班来，压倒了昆班。光绪以后，北京的徽班不断去上海，他们的唱法跟原来在上海的徽班不同，因此，人们称北京去的徽班为“京班”。这些“京班”压倒了原在上海的徽班，有些上海徽班的演员转到京班中去演唱，京、徽就合起来了，此时唱的腔调被称做京调。清末、民初，上海有一种石印的小唱本，封面上就题为“京师三庆班×××时兴京调”。后来，有人在报刊上说这就叫“京戏”，京戏之名由此产生。随着南北交流，京戏之名传到北京，大约在“五·四”以后，京戏之名在北京也流行了。

京剧最早起于安徽省怀宁县的石牌镇，当时叫“二簧调”。《扬州画舫录》中提到：“安庆有以二簧调来者。”声腔最初都是一种曲调。弋阳腔、昆山腔，都是一种腔调。西皮、二簧也是如此。后来才互相交流、融和，在一个剧种中包括多种腔调。京剧属于皮簧，即西皮、二簧，一般认为，皮、簧就是汉调、徽调。其实，京剧里所包括的岂止西皮、二簧？京剧包含的声腔多了，有昆曲、有高腔、罗罗腔、银纽丝等等。凡是乾隆年间在北京唱过的，京剧里都有。《探亲家》这出戏，大家都承认它是京戏，可它唱的腔调，既非西皮，又非二簧，而是银纽丝。不过，就主要部分而论，它还是源出徽调，是徽、汉合流形成的。所以我们查京戏的宗谱，发现它是徽戏的发展。所以，京戏并不姓“京”而应当姓“徽”。

徽戏在解放前已经衰亡了，解放以后才抢救过来。当时，在安徽已经很少人会唱徽戏，我们到江苏省的里下河，浙江省的农村中，找来了许多老艺人，教出来一批学生，成立了徽剧团。1959年到北京演出，演员都是年轻的，有个唱老生的张启祥，很不错，

在北京轰动一时，总理、毛主席都看了。在一次接待他们的座谈会上，我说“中国京剧院应该叫中国徽剧院或北京徽剧院。”这句话当时被引为笑谈。我现在还是这样看法：京剧不姓“京”，姓“徽”。

二、两条发展道路

徽剧从安徽传出来，走了两条不同的发展道路。

一条路就是进京的道路。这是以乾隆五十五年（1790年）四大徽班进京为标志的道路，这是一条接受贵族、宫廷影响的道路。在宫廷的熏陶与提倡之下，京剧表演愈来愈规范化、程式化。乾隆喜欢看戏，慈禧太后、光绪皇帝都喜欢戏，不论这些人个人怎么样，在提倡京戏这一点上是有功的。同时，这时宫廷提倡的京戏没有脱离民间的基础，而是宫廷与民间交流。那时的升平署，可以把整个戏班调进宫去演戏，演完了仍然回到民间。有些艺人进宫去又教戏、又演戏，叫做内廷供奉，但这些人却没有脱离原来生活的民间土壤。宫廷对京剧的好影响是艺术上很精致、很严格，规范化、程式化，不许走样，规矩很严。唱腔、表演，都有一定规范，绝对不允许乱来。京剧如此规范化，除宫廷的作用以外，另外一个起作用的是科班，特别是1904年成立的“喜连成”（后来改名叫“富连成”）。从前也曾有很多科班，但没有那么规范化，没那么严格。到“富连成”的时候，有所谓“十大班规”，非常严。今天所有京剧舞台上的范本，大概都受了这个影响。“富连成”在培养演员方面，立了很大功劳。它使京剧界整套的规章制度保留下来了。

高度的程式化，严格的规范化，这是徽剧进北京所走的道路，其结果是形成所谓“京朝派”的京剧。“京朝派”的好处是要求严格，技艺精湛；缺点则是容易出现形式主义的东西。这是注意技艺过了头的结果。

从前有所谓“戏不离技，技不离戏”的说法。演员一定得有技术，“京朝派”的好演员，都是有技术、有本事的。但是，技术总要跟戏结合起来，总是为了表现一定的内容而存在的，技术一定要为表现剧中人物的思想、感情、性格服务。象谭鑫培、余叔岩、梅兰芳、程砚秋这些前辈名家全都恪守这一条。他们浑身技术，可是并不随便使用，并不特地去卖弄他们的技术。谭鑫培唱《打棍出箱》，出场滑了一跤，一个屁股坐子，同时，一只鞋刚刚踢到头顶上，他用手轻轻一扶，鞋就正好落在头上。这是很高超的技术，刚好刻划了范仲禹当时那种迷离恍惚的精神状态。因此，谭鑫培这一手，一直被人赞誉不绝，叹为观止。别的唱《打棍出箱》的演员，没有这个技术，只好用手把鞋摆在头上，那艺术魅力就差多了。你再看谭鑫培、余叔岩演的《王佐断臂》。王佐一个“吊毛”，一只胳膊掉了下来，干净利落，恰到好处。又如《李陵碑》中的丢盔卸甲的身段，那也是一种特技，这种特技用来表现杨老令公当时那种处境和心情，效果也非常强烈。所有这些，都是为了表现这个人物，并不是为耍技术而耍技术，如果仅仅为了耍技术，那你京剧演员无论如何耍不过杂技演员。从前我在上海看见过一位演员，在台上打旋子，满台转着打，一连打了七十二个旋子，在上海很轰动。但是，这种戏我是反对的，因为他离开了戏，离开了人物。他不是表演戏而是卖弄技术。这种戏往往看过就完。戏总还是要以戏来吸引人才行。

徽剧从安徽出来的另一条路是往长江以南，到江苏、浙江、湖南、湖北、广东、广西、云南、四川一带。这是民间的道路，在广大的民间活动。这条路中间包括上海，但上海有它的特殊性，不能代表整个南方。从广大江南地区所有的徽班、徽调来看，它还是保留着丰富的人民的感情、人民的色彩。它保留着民间地方戏曲的特色，要求跟生活密切结合。以前农村看戏十分认真，台上的戏得让农民相信这就是真的生活。《坐楼杀惜》，上楼梯，

演员上去走了多少步，下来也得是多少步，如果少了一步，观众就要喝倒彩。演《探寒窑》，王宝钏的穿戴、头饰不能太富丽，否则观众就要提出批评，说你不象住在寒窑里。徽戏在南方，形成了“外江派”。如果说“京朝派”以形式精致、规范严谨为特点，那么，“外江派”就是以密切结合生活为特点。

与外江派相近的还有“海派”。“海派”京戏产生于上海。上海的京戏里边什么都有，比如连台本戏，上海的连台本戏专门用机关布景来吸引观众，而不是靠演员的表演，不是靠演员唱、念、做、打取胜。所以，上海的“海派”京戏看不得。周信芳先生的表演现在受到一致推崇，他保留了地方戏生活化的特色。他在“海派”中是最正派、最规矩的。可是，解放以前，周信芳先生在北京吃不开。我记得一九三五年他在北京中和戏园唱《封神榜》，我经常去看。周信芳在上海演《封神榜》，头本出来，总能演几个月才换演二本。可是在北京，他必须一天换一本。因为没有多少观众，因为这种连台本戏不符合北京观众的审美观念和欣赏要求。周信芳先生那时是头一天晚上演出完了，马上就排第二天的戏，他也没有现成的剧本，只有提纲式的本子。我常常去看周信芳先生排戏。他拉个提纲，一说锣鼓，告诉演员：“这地方你唱。”演员们就自己编词。这套本事，北京的京朝派演员来不了。那时，他的行头不用时就送进当铺，临到用时再去赎出来。

三、徽调在南方的流传与演变

早在传到北京之前，徽调就已在江南各省传播。比如江苏省，从明末以来就是戏曲流行的地区。乾隆年间出版的《缀白裘》，其中第六集、第十一集里有很多乱弹腔、梆子腔的戏。这中间有一部分就是安徽的乱弹。那时也没有徽戏这个名称，这个名字是其它省份的人们叫起来的。至于在安徽本地，就称之为乱弹。过去所谓“昆、乱不挡”中的“乱”，乾、嘉年间圣旨禁演的

“乱弹”，《缀白裘》中的“乱弹”剧本，都指的是徽戏。清朝乾隆、嘉庆、道光曾数次发出禁演乱弹的禁令。苏州的碑文上说，乾、嘉年间许多戏班子都抛弃昆曲，许多昆山腔演员都去演乱弹戏了。这证明，那时江苏省乱弹（也就是徽调）已很流行了。

浙江也是如此。浙江同安徽是邻省，安徽、浙江之间是个水网地区，水路交通非常发达，便于剧团流动，这是个特点。中国地方戏曲的演出都是流动的。一个地方戏曲剧团，如果只在一个地方演戏，不出去巡回演出，这个戏曲剧种就发展不了，这是历史上戏曲发展的一条规律。中国戏曲之所以多，剧种有三百多种，跟这条规律有关系。中国戏曲交流频繁，互相关系密切。中国戏曲剧种之多，这是很重要的一个原因。地方戏曲总是流动演出的，这在北京叫“跑帘外”，在南方叫“跑码头”。水路班子就跑码头嘛。江南各省皮簧、乱弹腔、安徽戏这么流行畅通，就是靠水路交通。北方的梆子就受限制，北方的交通就靠走旱路，这比走水路困难多。从前戏班子的戏箱、大衣箱、二衣箱、盔头箱、旗包箱，这么许多箱，都是象棺材一样大，那都是靠水路运的，那样大的箱子陆路没法运。走旱路，这些东西只能打软包，简陋的软包。所以我们研究戏曲史，一定要看到这一条发展规律。安徽去浙江从哪条路走呢？从新安江走。去年，我同几位同志一起到新安江，我特地从安徽坐船到金华地区，这实际上是当年徽剧之路。徽班留在金华地区的特别多，直到现在还有很多徽调老艺人，他们是我们搞戏曲研究的最宝贵的活资料。现在许多地方都没有徽戏了，但在金华地区还有。从前，金华地区的剧种号称：“昆、高、乱”。这里头“乱”就是徽戏。我到几个县里看过，唱徽戏的太多了。当然现在这个徽戏也不是从前的徽戏，但它比别地方的徽戏古老，还保存些古老的面貌。这是因为徽戏到了金华地区以后，交通就不方便了，它不能再在浙江省到处流动。四大徽班中三庆徽里头的高朗亭，在他到北京之前，怎么

能够让扬州的江鹤亭挑上的？怎么能在乾隆五十五年乾隆做寿的时候，把他送进北京？他就是先在杭州唱红，然后被推荐到扬州的。这在《扬州画舫录》里有记载，扬州的江鹤亭组织班子，把高朗亭送到北京去祝寿。这说明浙江省那个时候就有徽戏，高朗亭当时在浙江就已经很有名了。有些古老的徽戏剧目如《肉龙头》、《闹沙河》等，现在在全国各省都没有了，或者只剩一两折。可是在金华和温州乱弹班里头，还保存着全出。这说明浙江省同徽戏的关系是非常密切的。此外，《缀白裘》里头有两出戏叫《猩猩》（按：又名《郑恩打熊》，出自李玉的传奇《风云会》）、《同音宿》，这两本戏现在别的地方没有了，可是在金华还保留着。所以，我们要了解徽戏，最好到浙江省去跑跑。因为江苏现在已找不到徽戏资料了，其它省也都混合在各个大剧种里面，只有浙江省还保留很多。

再说江西，江西同安徽也是近邻，戏班来往，交通非常方便，安徽乱弹腔也早就传过去了。清代唐英编的《古柏堂传奇》昆曲剧本，是乾隆年间写的。内有几出戏：《面缸笑》、《十字坡》、《梅龙镇》、《双钉案》等，我们京戏里都有，这几个戏在那个时候，都是小戏，都是从乱弹腔改编过来的，是把花部戏改成雅部的戏。此外，我们还能看到，乾隆年间，江西巡抚郝硕曾在给皇上的奏折里面提到，乾隆年间，江西昆腔甚少，民间演唱的有高腔、乱弹腔、梆子腔等剧目。由此可见，乾隆年间，徽戏在江西已很盛行。

福建同江西是邻省，徽戏当然也可能由江西进入福建，这是一条路；另外一条路是从温州去。温州同福建也是毗邻地区。福建省也保留着徽戏老剧目，现在莆仙戏里头有一出叫《月龙头》的戏，我认为这是徽班带过去的。就是刚才我们提到的在浙江乱弹班里头的《肉龙头》。

至于广东，根据乾隆四十五年，广东琼花会馆立的《外江梨园会馆碑记》记载，十四个戏班里面，就有九个徽班。可见乾隆

末期徽戏在广东已经非常活跃了，广东本地的戏班不如徽班多，这是由于商业发达，徽班是跟徽商去的。凡有徽州会馆的地方必有徽班。

只有湖南，现在我查不到资料，没有明文为证，但是从剧目里头可以看到，许多早期的徽班戏目，象《肉龙头》、《偷鸡》、《挡马》、《打花鼓》，这些戏现在还保留在湖南戏里。至于声腔，湖南班里头还保留着，名叫安庆调，安庆调是什么呢？就是二簧，或者叫唢呐二簧。这些古老的名词还保留在湖南的戏班里。

另外，云南、广西、四川也有。总之，所有江南各省，江苏、浙江、福建、江西、湖南、广西、四川、云南几乎都有徽班。所以徽班在乾隆年间就已经流传到大江以南各个省。

流传到江南各省去的，有西皮也有二簧。不象我们北京，我们北京一般谈京剧史都说是道光十年左右，王洪贵、李六入京，徽、汉才结合，皮、簧合流。其实，在乾隆年间，江南所有的省都已经是既有西皮，又有二簧了。有的叫南北路，有的叫西皮、二簧。这个名称大家都是熟悉的，可见那时早就有了，可见徽汉合流很早，在乾隆年间的时候，就已合流了。这在文字记载上、在剧目上，都可以看出来。

现在来看，当时的声腔很复杂，京戏的声腔问题也很复杂。北方以秦腔为代表，南方以乱弹为代表。秦腔也叫梆子，中国的名词从前很不统一，比方秦腔这个名字，到底指什么秦腔？秦腔又叫梆子腔，有陕西秦腔，有甘肃秦腔，笼统的说秦腔，其实二者并不一样。最早来源可能是一个，但它分布地区不同。到山西，叫山西梆子，它不叫山西秦腔。我们现在看到的材料，西秦腔就是西皮调，西皮调是出于甘肃而不是出于陕西。西秦腔同陕西秦腔到底有什么关系呢？这关系究竟怎样呢？这有待于我们继续探索。西秦腔怎么变成一种西皮腔了？西皮腔什么时候流传到湖北？这个问题过去没有很好的研究。西皮腔流传到湖北以

后，怎么又同二簧结合起来的？是安徽的二簧吸收了西皮呢？还是湖北的西皮吸收了二簧？这始终是个疑问。去年，我到湖北，问了龚啸岚同志，对这个问题究竟怎么看法？他说：“绝对不是湖北吸收了徽调，也不是徽调把湖北的吸收了去。”我说：“总得有个先后吧！”他说：“这就很难查了。”我一想也不错。

道光年间，湖北麻城有个很有名的汉调演员叫范四保，此人到过北京；另一位汉调名演员余三胜，是湖北罗田人。麻城与罗田都靠近安徽的怀宁县，在麻城、罗田一带地方，徽调、汉调这两种声腔混在一起。怎样混合的？没有历史记载。我猜想，由于两者很近嘛。交界的地方，一个戏班子流行，就要培养许多接班人，总得有培养人的科班。也许不叫科班，叫别的什么名称吧。在那里熏陶训练青年演员。那时的演员既唱汉调，又唱徽调，这是非常平常的事情。不象我们今天的演员，唱了京戏之后，就不能再去唱河北梆子或评戏了。在那个时候，演员常常如此。所以那时候有“三合班”、“两合班”。那时汉调同徽调两相结合。西皮是湖北省的，二簧是安徽省的，这两个东西怎么搞到一起的？找娘家，恐怕还得到当地找去。因为这里是两省交界的地方，非常之近。因此，这两种声腔大约在乾隆年间，就已经结合了。考察它的演变确实很不容易，非实地调查不可，非到当地看材料不可，要去找活材料。我现在研究京剧史，主要从剧目方面去探索，看看保存到今天的剧目，二簧的戏同西皮的戏究竟怎么结合的。徽戏现在还存在多少本？什么样子？大概也可以看出个眉目吧！如果不从这个地方，而只从声腔上找，那就危险了。声腔变化是最大的。京剧发展，徽戏变成皮簧，皮簧又发展到京戏，腔调完全变了，不要说那么远，那是一两百年前的事情。就拿我们眼前几十年的情况来看，梅兰芳唱的京戏同我们今天新秀们唱的京戏，就不一样。今天唱的花梢得多了。你看，这几十年的功夫，变化多大！所以，我曾说过，京戏伴奏乐器，你

笛子可以改胡琴，那是没人反对的，如果现在加一个电子琴进去，我看就大不一样了，京戏马上就会变。我今天带了一段拨子的录音，大家听听看，是不是同原来的徽戏还有点相同的味道。（放录音）这段是一位歌星唱的，改革了，可她唱的是徽调，我们承认不承认？一定有很多人问，这哪儿是？这不是。从这段录音，我得到了两点启发。第一点，乐器一改，声腔就变了。我没有看过程长庚，但是据书上的记载，程长庚唱腔音调很高、很亮。高亢，宏钟大吕，但曲调平直。后来到谭鑫培这一代，老生唱腔变得婉转、流畅，跟早先完全不一样了。每年河南梆子来，演员一唱就一百多句。从前徽剧也是这样，一唱一百多句，《打金砖》，刘秀要唱一百零八句。从前就是那么唱，没什么腔调，很平直，就象说家常一样。去年崔兰田来，她唱一出什么戏，我记不得了，一唱就是一百多句，一口气唱下来，就是那么上下句，一个样子。地方戏在百年前的声腔就是如此，一百多句说什么呢？把整个历史故事都讲了，你一听就明白，这是戏曲。刚才许姬老不是说吗？他不同意现在把词拉的很长。我说这就同穿衣服一样，今天穿长袖子，明天穿短袖子，后来，又是穿长袖子。一会儿喇叭裤，一会儿什么裤，总这么变来变去。我看，戏的唱腔也有这么一点味道，从前长的、单调的声腔，现在改花梢了，花梢得简直叫我的耳朵不大能够接受。这样花梢，你必然要唱得短些。可现在我们的趋势，又越唱越长，叫观众都听腻了！（又放一段录音）这也是徽调，跟原先的徽调距离很远，现在听不惯，慢慢会听惯的。这里有个旦角唱法问题，刚才这段唱，唱的人不是唱戏的，是唱歌的，我觉得将来京剧旦角要走这个路子。什么道理？从前都是男旦，他没有女声，必须尖着嗓子来唱。在这个基础上，按照这个要求他力求圆润，这也是一番功夫，是很不简单的。现在，我们是女旦，我认为女旦永远也达不到梅兰芳先生的水平，永远唱不过程砚秋那样的水平，因为有标准在那里，最高标

准，是梅先生的嗓子，是程先生的嗓子，是荀先生的嗓子。这是谁定的标准？广大听众听惯了嘛，旦角就这么唱。现在我听了很多旦角新秀的唱也有改变，大小嗓结合。这就自然得多了。你如果唱小嗓，那你永远也超不过梅、尚、程、荀四大名旦。现在男旦没有了，应该用自己的嗓音。现在是大小嗓结合，我觉得这是一大变化。这种唱法是男旦达不到的，他大嗓一出来就难听了。地方戏旦角的唱大部分用本嗓子，表现感情就比较容易。我们京剧旦角这个花腔，用那么高的调门，用那样的发声方法，要表现人物感情很不容易，很困难。这是我听了这段录音得到的启发。将来的腔调一定要改变，再过若干年，一定会改变。许多地方戏都用本嗓唱，但京剧好象有个牢不可破的标准，你要不是这样，人家就不承认是京剧。这很吓人。其实京剧本身也一直在变，两百年来一直在变。当初说得那么好的，魏长生也好，高朗亭也好，米喜子也好，程长庚也好，其实怎么也比不上今天的演员。他在他那个时候是最高峰，但是戏曲跟一切事物一样，总是在不断发展，总是一代胜过一代。所以开路的人是不容易的。我认为谭鑫培、王瑶卿这一代是京剧的开始，这时的京剧同从前完全不一样。谭鑫培的唱腔，《探母》有唱片，你现在听听看。五几年的时候，有一次陈毅陈老总想听听老唱片，组织了一个晚会，把老唱片拿来放，唱了陈德霖的，唱了谭鑫培的。陈老总说：“啊呀，谭鑫培还没有谭富英唱得好。”是啊，若以谭鑫培这个标准来要求，你远不如谭鑫培。但时代不同了，要求不一样。还有欣赏习惯、审美观念也是慢慢在改变的。我们看京剧十三绝里头那旦角扮相可怕哩。那个方脸，那个时候就以为那样是美的、合理的。今天你在台上要是那样出来，就大笑话了。所以，要从发展上看，不能保守。戏总是在变，你不要制止。戏曲有一样好处，如果变得不好，群众不喜欢，就流传不下去。我记得四、五十年前，有个余胜荪，是余叔岩的弟弟，他标榜自己是“程派”，程长庚

派。还有个王泊生，他也自居“程派”。他没公开，因为他没见过程长庚。可是他们怎么唱也没人听，人家不要听你这个派。所以你不必去制止，也制止不了。群众不喜欢就维持不下去。即使一时喜欢，长久也维持不了。上海的连台本戏，那时一出戏可以卖几个月、卖半年。但在北京不行，机关布景看一次就够了，谁还天天去看机关布景啊！它保留不下去。可是，一出《空城计》，一出《玉堂春》，唱了几十年、上百年，还有人唱，还有人听。当然这几十年当中也不断改革。戏剧改革最主要的是剧目，当然剧目也不能永远保留下来，现在能够保留下来的剧目，大概都是靠技术，所以这段录音给我很大启发。我看到京剧演员，我就把这段录音放给他听，他也觉得好听。拨子是一种很慷慨、激昂的腔调，她却唱得那么柔软，抒情，真想不到吧。所以戏还得看你怎么唱。从前我们一谈到西皮，就说那是潇洒，一说二簧就是悲壮，其实这东西还得看谁唱，我记得王瑶卿先生那时候给我排《柳荫记》，中间有英台思兄的一段唱。他说唱四平调吧。四平调是潇洒的。但这里祝英台在思念梁山伯，是在她心里最悲痛的时候唱的，唱王瑶卿先生创的腔，就符合要求。所以还是事在人为，腔在人唱。腔不是死的。我很佩服王瑶卿先生，他的思想真是解放。在写唱词的时候，我想打破“二二三”、“三三四”这个格局，我想，把这个一打破，唱腔就可以搞出新的来了。我在搞《柳荫记》中就试了一试，我安排祝英台头一次上场唱个三字句。我们知道上下句这个规矩不能打破啊，我去找王瑶卿先生，我还怕他不高兴，我再三说，我是外行啊，我是有意识这么做的。我问他：“这可不可以唱？”他说：“可以呀！”我说：“这三个字一句怎么唱？”他说：“我有办法，别说三字句，田汉同志的《白蛇传》，最多的一句三十三个字，我也给他唱下来了，这看你怎么唱。词是死的，人是活的呀！”这样的话只有“通天教主”才能说得出来。他又说：“我把程砚秋先生《文姬归汉》中的胡笳十八拍

都给编成二簧了。”后来他一唱，听来果然很合适。这是特殊的天才，也因为他思想解放、见识多、看的多、听的多，我觉得这是个发展。还请大家听一段，这是安徽当时最著名的老生演员张启祥唱的《水淹七军》（放录音）。就是上下句，没有什么花腔，嗓子那么高，今天的演员，包括中年演员，恐怕唱不下来。要那么高的嗓子唱。用笛子或什么，今天是很困难，我们听这两段录音，一段是早期的，一段是最现代化的，两者大不一样。声腔这东西在发展，它随时改变。裘盛戎同志在“文化大革命”以前，曾经唱过二簧快板，把汉调的东西借过来了。他当时问我，行不行？我说：“怎么不行呢？你那个腔从哪儿来的，你也是琢磨出来的。你多实验，只要合乎人物、合乎剧情，你就用上。”

四、徽戏到北京后的变化

现在我们转过来看看徽戏到北京后变化的情况。

大家都知道，徽班进京是在乾隆五十五年，高宗八十大寿的时候。乾隆朝是戏剧变化最剧烈的时期。乾隆时，有这么几件大事：第一件：乾隆十六年，乾隆的母亲六十大寿；第二件：乾隆三十六年，他母亲八十大寿；第三次就是乾隆五十五年，他自己八十大寿。另外，乾隆十六年，也就是他母亲六十大寿那一年，乾隆第一次下江南南巡。从这一次起，他这一辈子南巡六次。乾隆时期六次南巡，三次万寿，都同戏曲有着密切关系，所以乾隆年间戏曲那么兴旺。自有戏曲以来，从来没有这么兴旺过。清代北京的戏曲，最早是昆曲，这是明代传下来的，其次是弋腔，北京叫做京腔，就是北京的高腔。最早就是这两种。但是，由于刚才我说的这几次活动，外地剧团来的就多了。每次万寿，都有许多剧团到北京献礼演出。那时，皇上万寿、太后万寿，各省封疆大吏都得送贡品，有什么奇珍异宝，都得献上来。高宗每次南巡都从苏州带些演员回来，摆在南府里演戏、教戏。大家知道高宗