



## 汉调对京剧形成的独特贡献

陈志勇 朱伟明

**摘要:**清中叶,昆腔的衰落为西皮、二黄声腔的传播和合流提供了契机。于湖北合流的皮黄声腔,被接踵进京的楚伶带到北京的戏曲舞台。道光年间进京的汉调,使北京剧坛为之一变,形成“班曰徽班,调曰汉调”的新局面。以余三胜为代表的楚伶,从剧目构成、声腔板式、伴奏乐器、舞台语言规范等方面对进京的汉调予以全方位改造,直接催生了京剧。从现存的乾隆、嘉庆年间的汉调剧本——“楚曲”29种来看,京剧不仅承袭了汉调的剧目与剧本,而且在分场体制、曲牌体制、演唱体制上,与汉调一脉相承。汉调进京及京剧的诞生,重构了19世纪中国戏曲的格局。

**关键词:**皮黄合奏;汉调进京;京剧形成;格局重构

在中国戏剧史上,京剧的诞生,被视为是清中叶以后最重要的历史事件。它的诞生与繁荣,不仅迎来了地方戏的辉煌,同时也重构了中国戏曲的格局。梳理京剧诞生的艺术源流,衡判京剧各种艺术来源的贡献,无疑是我们重新认识这段历史的重要突破口。

提及京剧的形成过程,最受关注的往往是“四大徽班”进京的史实。虽然从徽班进京到京剧的正式诞生还有相当的距离,但今人却常将“纪念徽班进京二百年”视同为“纪念京剧诞生二百年”。一个耐人寻味的事实是:乾隆末年已有大量进京的徽班(调),并没能直接演变为京剧,反而是后来居上的“汉调”,为京剧的形成提供了重要和直接的艺术基础。“班曰徽班,调曰汉调”的说法,也昭示了“汉调”进京,给徽班带来了巨大变化,为京剧的最终形成起到了独特作用<sup>①</sup>。然而,学术界对于京剧形成史上“汉调进京”这一事件的研究和评价,与其实际贡献显然是不相称的,这种面貌客观上影响了我们对“京剧形成”历史的整体把握。因此,重新考量并具体探讨汉调对京剧形成的独特历史贡献,对于深入理解与认识中国戏曲的内在发展规律与近代转型等问题,是十分必要的。

### 一、西皮、二黄楚地合奏与先期在京传播

研究汉调对京剧形成的影响,不能不首先考察徽班进京之前汉调皮黄合流、流播的情况。这是本文讨论的前提。这个问题可以分为两个层面来表述:

第一,明代文献已经出现了与昆腔、秦声相并举的楚调、楚声、楚曲、楚腔的记载,它们正是后世汉调的先声。

较早提到楚腔的是魏良辅的《南词引证》。魏良辅指出:“五方语音不一,有中州调、冀州调、古黄州调。有磨调、弦索调,乃东坡所传,偏于楚腔。”稍后,王骥德《曲律·腔调第十》亦有类似的说法:“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

<sup>①</sup>北京市艺术研究所、上海艺术研究所:《中国京剧史》上,中国戏剧出版社2005年,第63~70页。

畝,有越唱,有楚调,有蜀音,有蔡讴。”如果说魏氏与王氏所言,还只是一般意义地列举各种地方曲调名称的话,那么袁中道的记载,则具有更为重要的价值。袁中道《游居柿录》卷十载:他于万历四十三年(1615)在沙市与诸王孙公子同游荆州江头,在观看了“吴演《幽闺》,楚演《金钗》”后,发出“此天所以限吴楚”的赞叹。这则记载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介绍,而是具体涉及到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。”史载明末左良玉部将马元戎镇守岳阳多年,军戏艺人所唱演的“秦筑楚语”是否就是西皮与二黄尚难明确肯定,但秦声、楚调同台合流演出的史实,显然值得特别关注。

到了清代,从诗人吴伟业《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。”<sup>①</sup>而更当引起注意的是,康熙年间的鄂西容美土司田舜年家班女优,“初学吴腔,终带楚调;男优皆秦腔。”<sup>②</sup>由此可见,斯时斯地,楚腔已与昆、秦诸调杂陈。

第二,乾隆年间,以西皮、二黄为主要声腔的汉调已经合流,并在全国广泛流播。

潘仲甫先生在中国艺术研究院发现清道光十三年徽戏《荐葛》、《戏凤》带工尺谱的钞本,在对其深入研究后得出这样的结论:钞本“证明当时不仅是西皮与二黄在同一出戏演唱,而且根据曲谱分析,唱腔还带有很大程度的汉派皮黄特点。……实际上是一种汉派皮黄成份多,徽派皮黄少,徽汉合流的皮黄腔了”,潘先生并进一步指出:“皮黄同在一出戏里演唱的时间,在乾隆年间就已形成。”<sup>③</sup>

成书于清道光三十年(1850)叶调元的《汉口竹枝词》所保存的大量汉剧史料,既印证了潘仲甫先生的结论,也有助于我们加深对早期汉口汉调的认识。《汉口竹枝词》中有诗句记载了当时汉剧的主要演奏乐器为月琴、弦子和胡琴:“月琴弦子与胡琴,三样和成绝妙音。啼笑巧随歌舞变,十分悲切十分淫。原注:唱时止鼓板及此三物,竹滥丝哀,巧与情会。”有的诗句描绘了汉戏腔调板式的情况,不仅西皮、二黄已经合奏,而且腔调板式已渐趋完备,出现了倒板、平板以及西皮、二黄的反调,并形成了不同板式的旋律风格,如:“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。还有诗句记载了汉戏完备的一末至十杂的独特脚色体制及名班名角:“梨园子弟众交称,祥发联昇与福兴。比似三分吴蜀魏,一般臣子各般能。原注:汉口向有十余班,今止三部。其著名者,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、何土容。”此外,有竹枝词还记录了汉调名角精彩绝伦的表演艺术:“小金当日姓名香,喉似笙箫舌似簧。二十年来谁嗣响,风流不坠是胡郎。原注:德玉、福喜俱是胡姓。”“风前弱柳舞纤腰,宛转珠喉一串调。情景逼真声泪并,祭江祭塔与探窑?原注:此闺旦之大戏也。二胡及张纯夫均臻其美。”<sup>④</sup>

凡此种种,都说明汉戏已经发展到很高的艺术水准。从叶调元旅居汉口的时间及“二十年来谁嗣响”等诗句知道,他所记录的当是嘉庆年间汉口汉戏演出的盛况。综合这一时期汉戏成熟的声腔、精妙的表演艺术和广大的演出市场来看,汉调皮黄合奏的时间,足可以提前二三十年,即不迟于乾隆年间。

皮黄合奏在湖北完成后,不仅在楚地广为流传,而且在江浙、中南诸省都留下了踪迹。乾隆四十五年淮盐政伊龄阿复奏查办戏曲奏折<sup>⑤</sup>及道光年间小说《风月梦》,都提及“湖广之楚腔”在苏州、扬州一带盛行。此外,乾隆四十六年(1781),江西巡抚郝硕<sup>⑥</sup>、广东巡抚李湖<sup>⑦</sup>等官员复奏查办戏曲奏折及各地的

① 冒襄:《同人集》卷四,载《四库全书存目丛书》集部第385册,第164页。

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

③ 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,第204页。

④ 叶调元:《汉口竹枝词》,载徐华庭:《武汉竹枝词》,湖北人民出版社1999年,第95~96页。

⑤ 朱家潜、丁汝芹:《清代内廷演剧始末考》,中国书店2007年,第59页。

⑥ 朱家潜、丁汝芹:《清代内廷演剧始末考》,第64页。

⑦ 朱家潜、丁汝芹:《清代内廷演剧始末考》,第61页。

竹枝词等文献,都载明楚腔在赣、粤等地的踪迹。

更为关键的是,合流后的皮黄声腔在北京也得到了广泛传播。乾隆四十九年(1784),云南元谋知县檀萃督滇铜进京,看到北京皮黄演出的盛况,曾咏下“丝弦竞发杂敲梆,西曲二黄纷乱咙。酒馆旗亭都走遍,更无人肯听昆腔”的诗句。原注:“西曲弦索由来古本,因南曲兴而掩之耳,二黄出于黄冈、黄安,起之甚近,犹西曲也。”署名华胥大夫《金台残泪记》一书中也有“故当时蜀伶而外,秦、楚、滇、黔、晋、粤、燕、赵之色,萃于京师”<sup>①</sup>的记载,所谓“楚调”者即是湖北之汉调,“楚色”者当为汉调艺人。崇彝《道咸以来朝野杂记》写徽班进京的情况:“盖三庆最早,乾隆八旬万寿,自安徽来京,徽人多彼时所谓新腔,因以前多汉调也”<sup>②</sup>,也说明湖北的二黄比安徽的二黄来京要早。

合奏之皮黄声腔,在乾隆、嘉庆年间由湖北进京,是由一批楚伶完成的。成书于乾隆五十年(1785)的吴长元《燕兰小谱》记录有两位早期进京的旦角楚伶。一位是王湘云,该书卷二载:“王桂官(萃庆部),名桂山,即湘云也,湖北沔阳洲人。身材仿佛银儿。横波流睇,柔媚动人,一时声誉与之相埒。”湘云演技出类拔萃,“清歌妙舞,名冠梨园”(俞蛟《春明丛说·楚伶传》),因身材娇小,扮演少妇、闺秀,形象柔美动人,当时即有“蜀伶浓艳楚伶娇”的说法。湘云演《卖饽饽》、《葫芦架》等剧甚佳。另一位楚伶是四喜官,《燕兰小谱》卷四题咏:“本是梁溪队里人,爱歌楚调一番新。”可知四喜官在京都为人称道者正是新腔“楚调”。此外,据《听春新咏》记载早期入京的楚伶还有孙双凤、李凤林等人,分别隶三和部和春台部<sup>③</sup>。

乾隆年间或稍后进京的楚伶基本以旦角为主,他们将楚地的时曲及时兴的楚调带入北京,给京城的剧坛带来一股清新的楚风汉韵。

## 二、汉调进京与北京剧坛之新变

乾隆五十五年(1790)“四大徽班”进京,无疑是京剧形成史上的重要里程碑。徽班进京,颠覆了昆班占据京城剧坛的局面,“嘉庆以还,梨园子弟多皖人,吴儿渐少”<sup>④</sup>。尽管如此,进京的徽伶实际是“以安庆花部合京秦两腔”<sup>⑤</sup>。道光八年(1828)之《金台残泪记》记徽部所演各剧59出,除昆秦两腔之外,其二黄本调反而少见,确知者仅《萧后打围》、《戏凤》二出。诚如周贻白所言:“实则徽班虽号称二黄班,所演固多昆曲,纯粹的‘二黄’,最初也许只有‘四平调’。”<sup>⑥</sup>直至程长庚,仍“愤徽伶之依人门户”<sup>⑦</sup>。但是,不容忽视的是,徽班如徽商一样,秉持一种兼容并包、灵活经营的商业文化理念,致使班中艺人来源多元化,既有徽伶,也有唱秦腔、京腔、汉调甚至昆腔的各地艺人,以致发展到后来,徽班艺人“文武昆乱不挡”。正是徽班这种包容的姿态,为各种声腔的融合和京剧声腔的形成提供了平台。

在徽班搭建的平台上,将汉调演化为京剧的直接推手是嘉庆年间开始陆续进京的一大批楚伶。他们以老生演员米应先、童应喜为代表。米应先于嘉庆己未年(1799)前后入京<sup>⑧</sup>,首场以关羽戏《破壁观书》亮台,获得好评。于是声名大噪,遂为春台班台柱,掌管“四大徽班”之一的春台班长达20余年(继为楚伶余三胜接管)。可见,“春台班”名为徽班,实为汉班。

米应先与同时进京的楚伶童应喜,因“谓系首倡汉调、二黄于京师之人”,而立牌位于松柏庵的梨园先贤祠中<sup>⑨</sup>。米应先在“关戏”饰演上具有开创性的贡献,后得到了程长庚、余三胜等京剧名家的继承和发展,形成红生一行。而童应喜则以王帽袍带须生名闻京师,其声调高逸、响遏行云,尤善拉长腔,生平擅长老生唱工戏目甚多,据《春台班戏目》记载,有《探母回令》、《伐东吴》、《兴汉图》等四十余出。

嘉庆年间进京的楚伶将皮黄合奏的汉调带入京师,广为传播,扩大了汉调在北京剧坛的影响。尽

①张际亮:《金台残泪记》,载《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社1988年,第251页。

②崇彝:《道咸以来朝野杂记》,北京古籍出版社1982年,第74页。

③留春阁小史辑:《听春新咏》,载《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社1988年,第158~159页。

④杨懋建:《长安看花记》,载《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社1988年,第310页。

⑤李斗:《扬州画舫录》卷五,中华书局1960年,第125页。

⑥周贻白:《中国戏剧史》,湖南教育出版社2007年,第500页。

⑦张肖伦:《燕尘菊影录》,载《鞠部丛谭》,上海大东书局1926年,第1页。

⑧陈志勇:《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》,载《戏曲艺术》2007年第2期。

⑨王芷章:《京剧名艺人传略集》,载《中国京剧编年史》附录,中国戏剧出版社2005年,第903页。

管,这时期进京的楚伶在人数上还不多,搬演的汉调在艺术上尚嫌质朴简单,影响力有限,但客观上为道光十年前后大批汉调艺人进京铺平了道路。

据王芷章先生考证,道光十年(1830)前后,湖北黄冈、汉阳、江夏等地发生大水灾,一批楚伶为生计而进京搭演徽班<sup>①</sup>。这批楚伶知名者包括王洪贵、李六、范四宝、朱志学、余三胜、龙德云等数位。经过多年的奋斗,这批楚伶以自身精湛的艺术征服了京城的观众。

道光八年至十年之间刊印的《燕台鸿爪集·三小史诗引》记载:“京师尚楚调,乐工如王洪贵、李六,以善为新声称于时。”王芷章先生《京剧名艺人传略集》也总结道:“及至(道光)二十四、五年之际,……四大徽班,旗鼓相当,角逐一时,所奏悉楚调,盖至是而黄腔势力,始普遍京师,是不得谓非三胜之功也。”<sup>②</sup>楚伶和汉调在北京剧坛的影响逐步扩大,不仅楚伶自己掌握了春台、和春等徽班,而且至道光末年,北京菊部形成了“班曰徽班,调曰汉调”<sup>③</sup>的新局面。那么,这批进京的楚伶在艺术上给北京剧坛带来了最直接的变化是什么呢?

嘉、道年间进京的楚伶多为中老年男性演员,他们以老生、花脸等行当为主,一扫此前旦角挑大梁的局面。对于这个局面的变化,《中国京剧史》指出:“在汉调进京之前,无论是称为雅部的昆班,还是属于花部的京、秦、徽班,无一不是以演旦角戏为主。就以花部诸班而言,不仅各班以旦行演员为最多,而且一些旦行主演大多兼任领班人。……然而,汉调进京之后,形势发生了变化。演男性角色剧目日多,尤以老生为主之剧目数量最大。”<sup>④</sup>事实确实如此,汉伶进京后,增加了大量皮黄类的剧目,且由原来旦角剧目为主过渡到以(老)生行剧目为主的新阶段。

这个变化还可以通过嘉庆与道、咸不同时期戏目的比较看出端倪。成书于嘉庆八年(1803)小铁笛道人《日下看花记》和成书于嘉庆十五年(1810)《听春新咏》中记载徽班三庆、春台、四喜等部演员,善演的剧目主要是《胭脂》、《烤火》、《闯山》、《铁弓缘》、《别妻》、《送灯》、《花鼓》、《上坟》、《连相》、《琵琶洞》以及《思凡》、《藏舟》、《春睡》、《思春》、《香山》等旦角“粉妆戏”。至道光四年(1824)《庆昇平班剧目》所辑录的272个剧目,情况发生了重大改变,乾、嘉朝风靡的风情小戏,难觅踪迹,剧目以历史剧为主,主角以生脚为尊。又如,大约抄录于道光、咸丰年间的《春台班戏目》<sup>⑤</sup>收录三四百个剧目,取材于历史演义“讲说前代书史文传、兴废争战之事”的作品占有很大分量,“三国志戏”甚至专列了一栏。道光二十五年(1845)《都门纪略》辑录三庆、春台、四喜、和春、嵩祝、新兴金钰、双和、大景和等八个徽班,皆以老生掌班,老生人数比其他行当的总和还要多,而且老生的剧目也最多,有80余出,约占全部剧目的一半以上。

道光年间北京剧坛戏目的变化,显然与楚伶刮起的“黄腔”旋风有关。老生剧目的增多,与《都门纪略》、《春台班戏目》等文献记载进京楚伶善演剧目以三国故事和杨家将故事为主,是完全一致的。另一方面,这些“剧目都与现存的‘楚曲’剧本相符”<sup>⑥</sup>,也能印证汉调当时在京城影响之巨。楚伶中老生当台,并在京城戏曲舞台上盛演大量“三国”、“杨家将”等历史题材剧目,为京剧的形成奠定了剧目基础。剧目的变化,预示着北京戏曲舞台表演艺术革新时代的来临。

### 三、汉调在京剧形成过程中的独特贡献

众所周知,京剧是在吸收京、徽、昆、秦诸腔艺术养分基础上而形成的,但汉调在京剧形成过程中的独特贡献是全方位、多层次的。无论是剧目特色的形成,还是唱腔、板式、伴奏乐器和舞台唱念语言规范的确立,京剧都打上了汉调艺术的烙印。

#### (一) 戏曲唱腔的革新

楚伶对汉调的改造首先是从唱腔开始的。早期进京汉调多以西皮调为主,西皮唱腔具有“高而急”

①王芷章:《京剧名艺人传略集》,载《中国京剧编年史》附录,第107页。

②王芷章:《京剧名艺人传略集》,载《中国京剧编年史》附录,第899页。

③倦游逸叟:《梨园旧话》,载《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社1988年,第836页。

④北京市艺术研究所、上海艺术研究所:《中国京剧史》上,第65页。

⑤颜长珂:《〈春台班戏目〉辨证》,载《中华戏曲》第26辑,文化艺术出版社2002年,第134页。

⑥丘慧莹:《清代楚曲剧本及其与京剧关系之研究》,台湾高雄师范大学2005年博士学位论文,第26页。

的特点,诚如《都门杂咏》“时尚黄腔似喊雷”<sup>①</sup>和道光二十五年初刻本《都门纪略·词场》“今日又尚黄腔,饶歌妙舞,响遏行云”之所记。到了道光年间,王洪贵、李六、余三胜等汉调艺人开始改变汉调“高而急”的唱腔风格,逐步发展为花腔派汉调(新声)。曼殊震钧《天咫偶闻》卷七记录了进京汉调的声腔风格演化的轨迹:“道光末忽盛行二黄腔,其声比弋则高而急,其辞皆市井鄙俚,无复昆弋之雅。初,唱者名正宫调,声尚高亢。同治中又变为二六板,则繁音促节矣。”<sup>②</sup>

余三胜花腔的特点是:“老调翻新,添字嵌句,巧唱韵味”,如在《捉放曹·宿店》和《文昭关》的“叹五更”中,都有一段二黄三眼,唱词开始都是“一轮明月……”,余三胜在唱“一”字时,有13个迂回婉转的唱腔,就像是连续唱13个“一”字一样,所以名为“十三一”,听起来荡气回肠,渗透肺腑<sup>③</sup>。“压赛当年米应先”<sup>④</sup>、“而今特重余三胜”(《都门杂咏》),正是北京戏曲观众对余三胜行腔柔婉细腻、变化多端的“花腔”的充分肯定。波多野乾一《京剧二百年之历史》盛赞之“顿挫抑扬,缠绵悱恻,称为前古得未曾有。而于腔调改良之处,彼则荷第一人之荣誉”<sup>⑤</sup>。

后来,王梦生在《梨园佳话》中这样总结余三胜的演技:“(余)三胜,鄂人,亦老生中之不祧祖也。其唱以花腔著名,融会徽、汉之音,加以昆、渝之调,抑扬转折,推陈出新,后此诸家,无能出其窠臼者。其唱以西皮为最佳,若《探母》,若《藏剑》,若《捉放》,若《骂曹》,皆并时无两。而二黄反调,亦由其创制者为多。若《李陵碑》,若《牧羊圈》,若《乌盆计》,今日所盛传之剧,皆‘于(余)派’也。”<sup>⑥</sup>余三胜能被誉“老生中之不祧祖”,能成为汉调演化为京剧的最重要的推手,正在于他能兼容并蓄,“融徽、汉之音,加以昆、渝之调”,融合提炼,推陈出新,完成了声腔和语言规范的一系列艺术创新。

## (二) 板式体式的丰富

无论是汉调还是京剧,都是板腔体戏曲。板式的丰富性,代表着板腔体戏曲的艺术高度。毋须讳言,早期汉调的板式相对而言是较为单调的。叶调元《汉口竹枝词》一首“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”的诗告诉我们:道光年间汉调皮黄尽管已经有了原板、倒板、平板、反调等数种板式,但原注“腔调不多,颇难出色”,也透露出当时板式种类还不够丰富的事实。后来进京的汉调艺人余三胜等人,不仅改变了早期进京汉伶以唱西皮为主,同一剧目中少见西皮、二黄同奏的情况,还逐步发展和丰富了汉调皮黄的板式。

据苏移先生的研究,在余三胜时代,当时汉伶流行的剧目《文昭关》、《捉放曹》,二黄、西皮板式在同一剧目中相间使用,已经很为普遍。《文昭关》伍子胥、《大报国》李艳妃的唱腔,“慢三眼”、“二流”、“散板”、“倒板”等一整套二黄板式已经粗具规模。从《四郎探母》杨延辉、《击鼓骂曹》弥衡的唱腔,可知西皮的板式也渐臻完美<sup>⑦</sup>。经过几代艺人的共同努力,汉调板式更为丰富,如二黄腔逐步形成“二黄摇板”、“散板”、“滚板”、“倒板”、“二流”、“慢二眼”等一整套板式。西皮板式则比二黄腔更为完备,“散板”、“摇板”、“快西皮”、“西皮垛子”、“中、慢西皮”等板式也基本齐备。完备的皮黄板式,是以余三胜等杰出楚伶和京城其他“黄腔”艺人逐步创造完善的,如余三胜在《李陵碑》、《牧羊卷》、《乌盆记》等剧目中首创反二黄唱腔,极大地丰富了皮黄声腔的旋律。完备的西皮、二黄板式为表现各种历史场景、人物情绪提供了可能,也为京剧艺术的繁荣奠定了基础。

## (三) 唱念语言的改造

与唱腔紧密相关联的另一问题,是舞台唱念语言的选择与改造。京剧形成的重要标志之一,是北京字音与湖广音相结合的舞台语言规范的确立。余三胜等人的舞台语言“京音化”改造包括:归并《中原音韵》十九韵为京音“十三辙”,确立唱词的新韵脚;吸收京、秦、昆、徽及汉调的语音元素,创造唱腔的新韵

① 雷梦水等:《中华竹枝词》第1册,北京古籍出版社1997年,第190页。

② 震钧:《天咫偶闻》卷七,北京古籍出版社1982年,第174页。

③ 吴同寅:《余门三人杰——余三胜、余紫云与余叔岩》,载《梨园春秋》2011年第8期。

④ 刘正维:《论戏曲音乐发展的五个时期》,载《黄钟》2003年第2期。

⑤ 波多野乾一:《京剧二百年之历史》,上海启智印务公司1926年,第22页。

⑥ 王梦生:《梨园佳话》,商务印书馆1915年,第58页。

⑦ 北京市艺术研究所、上海艺术研究所:《中国京剧史》上,第78页。

味;改造徽、汉原来的韵白,提炼出京城观众乐于接受的新京白。

《燕台鸿爪集》记道光十二年(1832)前后春台班楚伶汪一香唱腔已是“郢曲声声妙,燕言字字清”<sup>①</sup>,说明楚伶很重视舞台语言的“京音化”。在京音化的同时,余三胜等楚伶大量采用湖北口音作为舞台语言,逐步形成独特的唱腔处理方式。试归纳如下:

《中原音韵》“皆来”部中的某些字,北京音归于乜斜辙,而汉调艺人的处理是归于怀来辙,如“鞋”,北京话读[eiε<sup>35</sup>],而京剧中读作[ei ai<sup>35</sup>];“街”,北京话读[tɕiε<sup>55</sup>],京剧中念[tɕi ai<sup>55</sup>]。

《中原音韵》“庚青部”里开口、齐齿两呼字,北京话读[əŋ]或[iŋ],而汉调艺人在京剧中的处理为[ən]或[in],如“兵”[piŋ<sup>55</sup>]、“敬”[tɕiŋ<sup>51</sup>]、“请”[tɕ<sup>h</sup>iŋ<sup>214</sup>]、“明”[miŋ<sup>35</sup>]、“迎”[iŋ<sup>35</sup>]诸字,均入人辰辙。这一规律,罗常培先生在1935年所撰《旧剧中的几个音韵问题》<sup>②</sup>一文有所论及,可参。

《中原音韵》“歌戈部”的字在[k、k<sup>h</sup>、x、ŋ]及[p、p<sup>h</sup>、m]作声母时,北京话读[x],而汉调艺人多处理为[uo],如“个”、“何”、“葛”字,分别读作[kuo<sup>35</sup>]、[xuo<sup>35</sup>]、[kuo<sup>35</sup>]。

《中原音韵》“东钟”部古喻母的撮口呼字,北京音读[uŋ],而汉调艺人的处理是[iuŋ],如“蓉”,北京音念[z<sub>2</sub>uŋ<sup>35</sup>],京剧读[iuŋ<sup>35</sup>]。

以上例子,均为京剧中的湖广音遗存。湖广音无疑是京剧语音系统里影响较大的一种方音。“湖广音”对京剧舞台语言的影响,是声、韵、调一体化的。

“湖广音”音节响亮,吐字清晰,平缓中富于变化,有利于表现人物身分、情绪,所以,这些处理舞台唱念语言的方式,随着米应先、余三胜、谭鑫培等汉伶的走红,渐渐孕育为北京菊部独宗“楚音”的一种风习。道光二十年(1840)刊刻的皮黄剧本《极乐世界》“凡例”云:“二黄之尚楚音,犹昆曲之尚吴音,习俗然也。”因此,在京的一些徽伶的手抄二黄剧本上,不少唱念字旁都注有湖北口音,如当时名伶安徽怀宁人曹春山,在他咸丰元年(1851)的手抄本《祭风台》中许多字旁都注了湖北口音,以应时俗。不容置疑的是,京剧唱腔中“湖广音”的遗存,赋予了京剧独特的舞台韵味,同时也见证了楚伶汉调的深远影响。

#### (四) 主奏乐器的引入

汉调花腔唱法,配合胡琴为主,月琴、三弦为副的文场伴奏方式,获得了良好的效果。据叶调元《汉口竹枝词》“月琴弦子与胡琴,三样和成绝妙音。啼笑巧随歌舞变,十分悲切十分淫”知,早在乾嘉时期,汉口的汉调已经形成了自己特色伴奏乐器体系。胡琴的引入,改变了道光之前京城皮黄伴奏主要以笛子为和的局面。笛子和奏在节奏的迅急、曲调的繁复上,灵活度不够,诚如徐慕云先生所指出的:“皮黄之托腔曩时皆吹双笛相和,颇费气力,腔调之转折亦欠灵活,故颇感不便。”<sup>③</sup>从乐理上而言,胡琴发音较之笛子为胜。笛出声靠气;竹筒胡琴出声靠力,它既保持了笛子的柔美,又通过加力的方式表现出杀伐之声,所以竹筒胡琴有丝有竹,更接近人声的音色,既能表现二黄平缓抒情,又能表现西皮高亢杀伐之气<sup>④</sup>。楚伶对胡琴的利用,打破了笛子的诸多限制,从此与昆腔的音乐伴奏体制彻底分野。后来,在对汉调竹筒胡琴加工、改造的基础上,形成了京剧主奏乐器京胡。

由上可知,汉调对京剧的形成提供的艺术滋养,既是全方位的,更是深层次的,因为汉调艺人的革新,直接促成了京剧最核心的艺术特征——唱腔板式、唱念语言、主奏乐器的最终确立。

### 四、从早期“楚曲”看京剧与汉调之血缘联系

汉调进京催生京剧的动态过程,不仅见载于各种历史文献,早期的汉剧、京剧剧本也为我们提供了另一考察的对象。对现存的早期汉剧剧本(楚曲)与京剧剧本予以比较,同样能清晰看到京剧与汉调(楚曲)内在的血缘联系。

① 粟海庵居士:《燕台鸿爪集》,载张次溪:《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社1988年,第272页。

② 罗常培:《罗常培语言学论文集》,商务印书馆2004年,第431页。

③ 徐慕云:《中国戏剧史》,上海古籍出版社2001年,第201页。

④ 胡汉宇:《楚调“皮黄合奏”成因及其传播》,载《戏曲研究》第72辑,文化艺术出版社2007年,第296页。

目前能见到最早“楚曲”有两批，一批是由杜颖陶捐赠，中国艺术研究院收藏的《新镌楚曲十种》<sup>①</sup>，实存5种；另一批是由台湾出版的《俗文学丛刊》之24种，二者凡29种。这两批楚曲都为汉口书商所刻印。从剧本形态上看，它们是“汉调(汉剧)的前身”<sup>②</sup>；刊刻的具体时间，“最晚的出现年代，也应当在嘉庆末叶”<sup>③</sup>。

以楚曲29种为代表的汉调剧目被陆续进京的楚伶带到了京城的戏剧舞台，极大地丰富了戏班的剧目演出。29种楚曲，除《蝴蝶梦》、《杨令婆辞朝》、《二度梅》等少数几个旦行剧目外，基本上为生行戏。这些楚曲在京剧形成期(1790—1840)曾被不同的剧目所收录。如道光四年(1824)《庆昇平班剧目》就收录有楚曲(29种)中的18种；而抄录于道光、咸丰年间的《春台班戏目》收录楚曲14出；刊刻于道光二十五年(1845)的《都门纪略》也载有相关楚曲剧目为当时徽班伶人所擅演，如“春台班”老生余三胜《双尽忠》(李广)、《战樊城》(伍奢)、《鱼藏剑》(王僚)；“新兴金钰班”老生薛印轩、四喜班夏花脸擅演《断密涧》之李密，而老生周凤山则以演王伯党闻名；“三庆班”老生程长庚《借箭》(鲁子敬)、小生曹喜林《草船借箭》(周瑜)；“和春班”小生龙德云《辕门射戟》(吕布)。此外，《上天台》、《回龙阁》、《大保国》、《二进宫》、《玉春堂》等楚曲也为《都门纪略》戏目所收录。

楚曲不仅被楚伶带到北京演出，而且直接被早期京剧沿袭、改造为己用。通过与“楚曲”比较，李世忠《梨园集成》、“车王府曲本”《戏考》等京剧剧集中与29种“楚曲”同名剧目，除少数场次有所调整外，在剧作结构、人物、情节、唱词几乎全部沿袭楚曲的就有《鱼藏剑》、《祭风台》、《打金钗》、《新词临潼山》、《大审玉春堂》5种。

如楚曲《祭风台》，卢胜奎(1822—1889)在编写京剧剧本《三国志》时，就直接继承了其排场、情节、语言等，颜长珂称《三国志》与楚曲本“两者的人物、结构、语言等没有重大差别。”<sup>④</sup>《中国京剧史》将《祭风台》与京剧《赤壁鏖战》进行对比，也得出了类似的结论<sup>⑤</sup>。再如楚曲《李密投唐》，也被京剧全盘继承。台湾学者王安祈将之与京剧剧本车王府本、民国初年《戏考》本以及名伶唱片、当代演出本《断密涧》的细致比勘，发现楚曲——车王府曲本——京剧剧本逐次发展的轨迹<sup>⑥</sup>。又如，为京剧所全本袭用的两个短篇楚曲《新词临潼山》、《大审玉春堂》。《车王府曲本》乱弹部收《新词临潼山》(上本)、《大审玉春堂》(全本)，《戏考》俱收二剧。比较以上三个版本，后两个版本在唱词上对楚曲几乎未作大的变动。

除全本沿袭之外，还存在将楚曲中的一些场次单独抽调出来集中演出的情况，如《戏考》收录早期“楚曲”的情况是：楚曲《鱼肠剑》单折戏6场(《战樊城》、《长亭会》、《文昭关》、《浣纱记》、《鱼肠剑》、《刺王僚》)；《祭风台》3场(《舌战群儒》、《借东风》、《华容道》)；《回龙阁》10场(《彩楼配》、《三击掌》、《平贵别窑》、《赶三关》、《五家坡》、《算粮登殿》、《回龙阁》、《大保国》、《叹皇陵》、《二进宫》)，这些曲段基本沿用了楚曲本，只是个别地方稍作删改。

除楚曲成为京剧剧目重要来源外，楚曲在剧本形态及排场上，也对早期京剧产生过不小的影响。

首先，楚曲分场的剧本体制，对京剧剧本体制有直接影响。分场制是板腔体戏曲与曲牌体戏曲在排场上的重要区别。作为曲牌体的传奇，以一个套曲的音乐长度为一出(齣)；而后来的地方戏则出现了以“人物上下为一场”的“分场制”，京剧即是如此。分场制的长处是突破了音乐体制的限制，而以主要角色的上下场为情节的单元，剧情可长可短。

考察29种楚曲发现，有一些剧目是分出(齣)，如《鱼藏剑》、《回龙阁》、《二度梅》；但大多剧目已经是分场制，如《上天台》、《英雄志》、《祭风台》、《辟尘珠》、《龙凤阁》、《打金钗》、《烈虎配》等。楚曲两种剧本体制的并存，说明它正介于从传奇分出制向地方戏分场制的过渡阶段。楚曲已经出现的分场制，当给予京剧剧本体制较大的影响。乾隆、嘉庆年间其他一些声腔的剧本，还在追步昆腔的步伐，如《明清戏曲珍

①孟繁树、周传家：《明清戏曲珍本辑选》下，中国戏剧出版社1985年；《续四库全书》1782册亦影印收入。

②张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社1981年，第131页。

③丘慧莹：《清代楚曲剧本概说》，载《戏曲研究》第72辑，文化艺术出版社2007年，第220页。

④颜长珂：《读新镌楚曲十种》，载《长江戏剧》1981年第3期。

⑤北京市艺术研究所、上海艺术研究所：《中国京剧史》上，第94页。

⑥王安祈：《关于京剧剧本来源的几点考察——以车王府曲本为实证》，载《中华戏曲》第27辑，文化艺术出版社2002年，第283页。

本辑选》中所辑乾隆、嘉庆梆子腔剧本,还未见分场的情况。

其次,楚曲曲牌过场音乐形式的成熟使用,为京剧提供了范本。综观楚曲29种曲牌的运用情况,呈现出频次至密、使用灵活、意识明确的特点,说明清代中期汉调已经熟练掌握了曲牌过场音乐的使用规律。《祭风台》是一个典型的例子,全本共使用吹打牌子49次,涉及曲牌凡9种。已经能够随着不同场合、不同感情、不同动作、不同人物身份的变换,熟练使用不同曲牌来渲染气氛。第十七场中孔明摆阵,剧中标明“锣鼓摆阵过场”,以激昂的锣鼓音乐来渲染摆阵将士誓杀曹贼的决心和勇气,即为显例。楚曲过场音乐,很大程度上丰富了人物在唱曲之余的特定时空中的表现力,尤其在人物上下场、只做不唱不念时,对突出特定场景下的人物情绪,渲染气氛作用明显。楚曲过场音乐的运用,对后世京剧及地方戏的音乐体制影响甚巨。

再次,楚曲“板腔体”唱曲体制的成功实践,为京剧的形成奠定了艺术基础。板腔体以上下对句的形式,可以对唱、轮唱、接唱、合唱,形式更加灵活,完全突破了传奇以曲牌联套演唱的音乐体制和依赖唱词表现情节的叙事体制,而使剧情的铺叙,情绪的表达,戏点的凸显,更为顺畅。楚曲板腔排比句的大量运用,对后世京剧的演唱体制也影响颇巨。楚曲29种中,排比句比比皆是,《上天台》刘秀连用八个“孤念你”;《斩李广》李广连用十个“再不能”;《鱼藏剑》伍子胥连唱四个“我好比”,这些排比唱句对细表剧情、深化情感作用明显。余三胜在演《探母》时,唱至“杨延昭坐宫院自思自叹”一段,曾唱了十个“我好比”,五个“我杀得”,四个“思老娘”,一时传为佳话。排比句在京剧中广泛运用,为演员的临场自由发挥留下了余地。

从乾隆中叶至道光末年不长的几十年里,北京剧坛先后经历了昆腔、京腔、秦腔、徽班(调)和汉调,后浪推前浪、各领风骚的五个不同时期。然而,之前的昆腔、京腔、秦腔、徽调未能演化为京剧,而独汉调能兼容昆、京、秦、徽诸调冶炼而成,正在于汉调的艺术特征契合了北京剧坛的审美需求。西皮调的高亢质朴和二黄调的婉转缠绵,使汉调兼具南北文化之胜,可以满足不同观众群的需要。尤其是,楚伶以老生高扬衰迈的唱腔,在北京戏曲舞台上演绎白帝城托孤、杨令公碰碑、祢衡击鼓骂曹、苏武牧羊之类充满历史沧桑感和民族气节的历史剧,一扫秦腔花旦粉戏的淫靡、昆剧才子佳人的缠绵,令人耳目一新;或许也暗合了国民对清廷昏聩,国势衰微,民族遭受欺凌现状不满情绪发泄和振奋精神之诉求。

更为重要的是,从乾隆年间开始,一批批优秀的楚伶绵延不绝地进入北京的梨园界,为京剧的形成提供了最充足的人才资源。从王湘云到米应先,从王洪贵、李六到余三胜,再从谭志道到谭鑫培,他们在继承乡贤精湛技艺基础上,从来都没有停止过艺术革新的步伐。米应先开创红生行当,余三胜新创汉调花腔,龙德云独创“龙调”,谭鑫培开创“谭派”,他们凭着“皮黄合流”之后多年的艺术积累,凭着汉调艺人集体雄厚的艺术实力,从声腔、剧艺到剧目、剧本等多方面为京剧的形成奠定了坚实的艺术基础,产生了重要而直接的影响。可以说,抽掉了汉调的京剧,是无法想象的。从这一意义上可以说,汉调进京所传递的,正是19世纪中国戏曲格局的转型与重构之重要信息。

●作者简介:陈志勇,中山大学中文系博士后,文学博士;广东 广州 510275。

朱伟明,湖北大学文学院教授,博士生导师。

●基金项目:国家社会科学基金艺术项目(09BB016)

●责任编辑:何坤翁