

刘国华、叶晨光

陕西二黄的母体是什么

——与束文寿先生商榷(下)

摘 要:针对束文寿先生提出的“京剧声腔源于与京剧具有渊源关系的陕西二黄剧种”的新理论,文章提出了质疑,展开了讨论,认为陕西二黄戏是汉剧的一个分支,在历史上并没有直接影响过京剧及其声腔的形成,“陕西二黄戏是产生京剧的母体”的结论及一系列主张,基本上没有什么事实依据,缺乏应有的科学精神与严肃态度,特别是完全忽视了大批优秀汉调(汉剧)演员陆续进京演出和对京剧形成的不可磨灭的巨大贡献的这一历史事实,忽视了汉调(汉剧)音乐(皮黄腔)对京剧声腔的形成所做出的不可磨灭的巨大贡献这一历史事实。[本文(上)发表于《黄钟》2010年第4期]

关键词:京剧;声腔;来源;研究

中图分类号:J617.18

文献标识码:A

DOI:10.3969/j.issn1003-7721.2011.01.018

四、陕西二黄戏与汉剧

束文寿先生称:“陕西二黄戏是产生京剧的母体”。但是,陕西二黄戏(汉剧)的母体又是什么呢?陕西二黄戏的历史是怎样的?陕西二黄戏(陕西汉剧)与汉剧之间是什么关系?这一系列重要的问题,他却未认真回答,不回答这些问题,就不能解答京剧真正的母体问题。

(一)陕西二黄戏和徽班什么时间传入江汉平原

束文寿先生称:“清代初期,秦腔作为一个声腔完善的戏曲剧种早于徽班就流传江汉平原一带,康熙年间已深入湖北内腹的土家族地区。据顾彩在鄂西观剧后的《容美纪游》所载:‘女优十七八好女郎,声色俱佳,男优皆秦腔,反可听。’”^[31]

束文寿先生在上面这一段文章中,实际上还提出了以下两个命题:

“清代初期,秦腔作为一个声腔完善的戏曲剧种”“就流传江汉平原一带。”

“清代初期,”“作为一个声腔完善的戏曲剧种”“徽班就流传江汉平原一带。”

在他看来,“清代初期”,秦腔(陕西二黄)与“徽班就流传江汉平原一带。”以下,我们分别就这两个问题进行一点讨论。

依据束文寿先生的上述文意,上面这段话,应该可以写成:“清代初期,秦腔(前秦腔、陕西二黄剧种)作为一个声腔完善的戏曲剧种早于徽班就流传江汉平原一带,康熙年间已深入湖北内腹的土家族地区。”这是对汉剧历史的无知与歪曲,而且,有常识错误。如:

“早于徽班就流传江汉平原一带”,我们应该说,秦班“早于徽班就”活动在“江汉平原一带”,或秦腔“早于徽”调“就流传在江汉平原一带”,或者更准确地说是,“清代初期”,前秦腔、陕西二黄剧种“作为一个声腔完善的戏曲剧种早于徽班(徽调)就流传”在二黄剧种的家乡“江汉平原一带”。在这里,束文寿先生实际上提出了一个命题:包括湖北二黄戏在内的二黄戏的母体是陕西二黄戏。

这是比较典型的信口开河!在“清代初期”,无论是汉剧还是所谓的前秦腔、陕西二黄剧种,并没有“作为一个声腔完善的戏曲剧种”存在。《陕西省戏剧志·安康地区卷·综述》中说:“安康地区的戏曲

作者简介:刘国华(1944~),男,湖北经济学院研究员(武汉 430072);叶晨光(1970~),男,武汉科技大学中南分校讲师(武汉 439295)。

收稿日期:2010-03-12

活动明末前无史籍可考”。^[32]那么,在“清代初期”,所谓的前秦腔、陕西二黄剧种,就不可能迅速“作为一个声腔完善的戏曲剧种”在安康或陕西存在。

其次是,标志着汉剧,甚至是陕西二黄剧种“作为一个声腔完善的戏曲剧种”存在的标志应该是皮黄合流,在“清代初期”,并没有完成皮黄合流,所谓“早于徽班就流传”在二黄剧种的家乡“汉江平原一带”也就无从说起了。事实是,在“清代初期”乃至中期(即李斗写作《扬州画舫录》时),当时的扬州,是各种地方戏曲——包括乱弹刚刚兴起并与昆曲并存与发展的时间,在《扬州画舫录》中,还未出现西皮、皮黄等概念,还未反映出皮黄已经合流,离开这个特定的历史条件,去盲目地说什么“作为一个声腔完善的戏曲剧种”存在,就没有什么可信性了。

因此,束文寿先生基本上是依靠想象在编造汉剧,甚至,是陕西二黄剧种的历史;编造当时各种地方乱弹发展的历史。如,他基本上不能提供,“清代初期”,陕西二黄剧种“作为一个声腔完善的戏曲剧种”究竟有什么证据?有什么名艺人?有那些活动范围?同时,他也不能提供,究竟是什么人(演员)?在什么时间?什么地方?陕西二黄剧种“早于徽班就”在“汉江平原一带”传播陕西二黄剧种?甚至,还在扬州与北京等地传播!

其三,既然“清代初期”,“作为一个声腔完善的戏曲剧种”“徽班就流传汉江平原一带”的问题。那么,“清代初期”,“作为一个声腔完善(或不够完善)的戏曲剧种”汉调或汉“班”也能够“流传汉江平原一带”吗?“流传汉江平原一带”的究竟有多少种“班”?汉班与徽班究竟是什么关系?束文寿先生究竟掌握了多少历史资料?究竟有多少证据?

杨文武、邓翔云先生认为,“所谓楚音,就是安庆方言和黄陂黄冈方言,所谓楚调,就是徽调和汉调,或皮黄的两流派,徽和汉也仅指安庆和武汉之间一块跨省的地区,省界东为徽,界西为汉。”^[33]因此,所谓“作为一个声腔完善的戏曲剧种”“徽班就流传汉江平原一带”的实际上就是楚调。

《梨园佳话》中有:“汉调流行皖鄂间。”

《歌场识小录》中有:“乱弹者何,皮黄(西皮、二黄之总名也),其实本为汉调。”“调无徽汉之分,音有皖鄂之别,以皖音度之则徽调,易以鄂音,即汉调。”

《皖优谱》中有:“惟徽调与汉调,所以别者,汉调唱腔,声杂襄樊耳。”

《清稗类钞》中云:“徽调源于汉调,初流行皖鄂间。”

陈彦衡《说谭·总论》中云:“二黄西皮始于湖北

之黄冈黄陂,后反为徽汉两派,要皆本其方言编为韵调,音节虽有不同,规模仍归一致。”

崇彝之《道咸以来朝野杂记》中有:“此四徽班不起于道光朝,盖三庆最早,乾隆八旬万寿,自安徽来京,徽人多彼此谓新腔,因以前多汉调也。”^[34]

这些大量、真实的历史记录告诉我们,徽调与汉调之间,具有紧密联系与血肉关系,“二黄之尚楚音”,“流行皖鄂间”的其实就是汉调——“流传汉江平原一带”的,其实,主要也是汉调,徽调并没有在这里流传。束文寿先生为我们制造了一个“徽班就流传汉江平原一带”的故事,但是,束文寿先生在文章中,却只字不提历史上早有明确记载的汉调、楚腔,只字不提《扬州画舫录》中明确记载的二黄调、罗罗腔(七句半,系汉剧唱腔中的杂曲小调),不承认汉调、楚腔的存在与影响,其目的就有贬低与否认汉调、楚腔和否定历史之嫌。同时,他自己也无法证明与回答陕西二黄如何从陕西传往湖北、安徽?与徽调与汉调是什么关系?

事实是,汉调——汉剧在自己的发展史上,曾依流行区域而划分为襄河、荆河、府河、汉河四个支流派系,湖北方言叫做“路子”^[35]

襄河路子以襄阳、樊城为中心,流行于光化、谷城、南漳、钟祥等地,以洪兴班最著名。襄樊又是“襄阳调”的兴发之地,襄阳调,其实就是西皮、湖广调等。襄樊,又是汉剧向陕西、河南、山西等外省传播的中转站,是汉剧的摇篮。陕西二黄戏实际上是襄河路子的一个分支,当时,这一带的汉剧被称为汉调二黄、山二黄、陕二黄、靠山黄等。以安康、汉中为中心,分为上下两路,白河以上为上路,亦称上河调;白河以下的予西、鄂西北为下路,亦称下河调。^[36]因此,陕西二黄实际上是汉剧四大支流派系的又一个层次的支流,其母体是汉调、汉剧是不容质疑的。因此,陕西二黄剧的声腔“源于与”汉剧“具有渊源关系的”二黄剧种,但是,陕西二黄剧种的声腔与京剧声腔并没有直接的“渊源关系”。此外,受汉剧影响的河南南阳、社旗的赊店镇又是汉剧祖山的所在地,历来为汉剧艺人重视;

荆河路子以荆州、沙市为中心,流行于长江流域的荆河一线的宜昌、枝江、公安、石首、监利等地,与荆河路子有关的是产生了“荆河戏”这一概念。荆河戏虽然有弹腔、高腔、昆腔三种声腔,但是,以弹腔为主,弹腔也叫南北路,也就是西皮、二黄。因此,所谓荆河戏就是唱西皮、二黄的戏曲,是汉剧的一种。荆河戏的音乐其实是一种吸收了荆州民歌的西皮,沙市当地的人更喜欢荆河戏的弹腔(汉剧),时有诗云:

“汉腔偏是客帮重,调爱荆河本地哥。”^[37]说明当时的汉剧音乐,存在着比较明显的地区之间的差异。俗谚云:“常德成班,沙市唱戏”。“这既反映了湘鄂两省间这一地带在戏曲史上的紧密关系,也可说明荆、襄、常、澧艺人们首创北路腔(西皮)作出的共同贡献。”^[38]当时,各路汉剧在沙市(今属荆州)竞技献艺,并以能够在“荆沙归来”、“荆沙驰名”为荣誉。^[39]也就是当时汉调“就流传汉江平原一带”的真实记录与反映。荆河戏的历史比较长,曾流传到湖南,并较深刻地影响了汉剧,所以,杨铎先生曾认为,荆沙是汉剧的摇篮。^[40]

汉河路子分为上下两路。上路以汉口为中心,其中心地位自不待言。下路以黄冈、大冶为中心,流行于鄂城、浠水、蕲春、阳新、通山一带。

府河路子以安陆为中心,流行于随县、枣阳以南、黄陂、孝感以北各城镇,以安陆桂林班最为著名;

汉剧在湖北的发展史上,还曾经有武汉、沙市(今属荆州)、襄阳等三个中心。

汉剧的历史告诉我们,汉剧的四个支流派系、三个中心,就是“博大精深的历史文化积淀和源远流长的”“汉水文化底蕴”,为汉剧“的形成发展具备天独厚的条件”。但是,所谓“陕西博大精深的历史文化积淀和源远流长的陕南汉水文化底蕴,为秦腔二黄戏的形成发展具备天独厚的条件”又具体表现在什么地方呢?^[41]在陕西的西安或安康这样的陕西一隅,就能够轻易地产生这样一些支流派系与中心吗?就能够轻易地产生影响京剧等皮黄腔系的声腔吗?

(二)汉剧、二黄戏(皮黄戏)是一个整体

虽然说,汉剧只是一个地方剧种,不能够和京剧一样称为国剧。但是,汉剧同时又是一个在全国有影响的剧种,或者说是一个准国剧。如,在我国,汉剧及其皮黄腔曾经影响了我国十一个省和部分少数民族地区,在他的影响下,全国产生了川剧、滇剧、桂剧、湘剧、粤剧等一批皮黄系列的剧种。现在,在湖南、广东、陕西、河南、福建、四川、江西等省还有汉剧团体。在汉剧的鼎盛时期,汉剧还流传到了海外。在美国、东南亚还有汉剧学会。各个汉剧之间,虽然有一定的差异,但是,他们一般都还有共同的剧目、腔调——皮黄腔,因此,汉剧与皮黄腔是一个整体,是以湖北、安徽为中心发展起来的一个剧种与声腔,他的中心从未在陕西出现过。假如想证明“京剧声腔源于陕西”,就编造陕西或西安、安康等是汉剧的发源地,或“清代初期,秦腔(前秦腔、陕西二黄剧种)作为一个声腔完善的戏曲剧种早于徽班就流传汉江平原一带,”就十分困难了。陕西二黄戏——陕西汉

剧其实就是汉剧的一个分支,就连束文寿先生自己也承认,“历史上曾被称作‘秦腔’、‘二黄’、‘土二黄’、‘汉调二黄’,建国后才改称为汉剧的陕西二黄戏”。^[42]即,陕西二黄戏一直就在汉调、二黄、汉剧等的范畴,而且,历史上,他从来就没有成为汉调、二黄、汉剧等的中心,也从未有人承认他是汉调、二黄、汉剧等的中心。1956年,陕西安康汉剧团王道中先生就曾说:“安康汉剧与湖北汉剧有着血肉关系。”所谓“陕西二黄戏是产生京剧的真正源头”,是皮黄腔系剧种的根本源头等结论、判断,就没有任何事实依据。当然,确认了陕西二黄戏一直就在汉调、二黄、汉剧等的范畴,甚至也可以“为陕西二黄戏与京剧声腔接源”间接地“疏通了管道”。^[43]

汉剧历史的研究者们早就开始了对汉剧历史的调查、研究,特别是,开展了对陕西汉剧(二黄剧种)的调查,根据调查结果,早在1737年(清乾隆二年),就有乾胜班在陕西紫阳嵩坪演出。1810年,湖北汉剧艺人范仁宝领阳春班在安康演出。陕西汉剧的老艺人一般都是从湖北移民的,他们一般都尊湖北汉剧为自己的发源地。^[44]今天,几乎没有任何汉剧艺人尊陕西汉剧为自己的发源地。束文寿先生的想象过于丰富了。

(三)是楚调、秦腔,而不是楚调秦腔或楚调的秦腔

汉剧,初称楚班,早期称为楚调、楚曲、楚歌、楚腔、楚声、汉调、乱弹、弹戏、二黄、二黄戏、皮黄、皮黄戏、黄腔等。此外,由于我国古代戏曲一般是声腔名与剧种名一致,所以,西皮、西曲、郢曲、湖广腔、湖广调、襄阳调等,有的时候,也是指代汉剧。1917年,汉剧史家杨铎先生首次将其定名为“汉剧”。^[45]其中,“楚调”之名最早见于明代王骥德之《曲律》:“乐之筐格在曲,而色泽在唱,古四方之音不同,而为声亦异,于是有秦腔,有赵曲,有燕腔,有吴腔,有越腔,有楚调,有蜀音,有蔡讴……。”^[46]距离今天已经有400年的年的历史了。1781年,清江西巡抚郝硕的奏折中亦有:“如前项石牌腔、秦腔、楚腔时来时去”之句。即,在1781年左右,“秦腔”与“楚腔”等概念就已经出现在当时的文献典籍之中了。京剧尚未形成之时,魏长生等人在北京是唱四川秦腔的艺人,王湘云等人在北京是唱楚调的湖北籍楚调艺人,“京师尚楚调”中指的也是“楚调”,而不是什么陕西二黄,这就说明,在清代,“秦腔”与“楚腔”(楚调)是两个根本就完全不同和有影响的剧种与声腔,一般文人、群众都可以比较清楚地分辨他们,不至于发生混淆。

束文寿先生还称:“乾隆年间乐钧的《韩江棹歌

一百诗》中有‘马锣喧击杂胡琴，楚调秦腔间土音’记载。同时期严长明《秦云撷英小谱》记载西安秦腔旦行演员申祥麟自陕西汉中渡武昌实习演求教当地女艺人胡姐，三年后返陕。以上记载说明秦腔流传湖北时间既早且广泛深入。乾隆年间湖北艺人已达到可以用‘楚调’来演唱秦腔的高超技艺。”^[47]

他在这段话中，提出了两个不同的历史事实，并归结为一个结论，为了叙述方便，我们分做两个问题讨论。首先，我们讨论“楚调秦腔”概念问题。

1. 什么是“楚调秦腔间土音”

乐钧诗中的“马锣喧击杂胡琴”一句是指“汉调马锣川打戏”，如《收病虫》、《水擒庞德》、《赵子龙下山》等，此皆为昔日楚调与今日汉剧传统的剧目。^[48]其特色是马锣与丝弦相配合，演员开唱之前，执马锣者高抛马锣，旋即又接住，有一定的技巧。陕西汉调二黄也有马锣戏。

“楚调秦腔间土音”一句则指的是当时唱楚调、唱秦腔的艺人各自带着湖北与陕西的“土音”演唱，即，应该翻译成“(演唱)楚调、秦腔(的演员)间(夹着各自的乡)土音”。任何一位参加今天高考的学生也不会搞错。但是，束先生却说：“以上记载说明秦腔流传湖北时间既早且广泛深入，乾隆年间湖北艺人已达到可以用‘楚调、土音’来演唱秦腔的高超技艺。”“经过数十年的流传，秦腔已可由湖北艺人运用当地的方音土语演唱。”这么简单的一句古诗和事实，却被束先生随意地歪曲了，现试分析如下：

“秦腔已可由湖北艺人运用当地的方音土语演唱”。这句话逻辑基本正确，即，“湖北艺人运用当地的方音土语演唱”秦腔，主谓宾结构完整。但是，事实并不存在。古籍中，鲜有“湖北艺人运用当地的方音土语演唱”秦腔或陕西二黄的记载。历史上，湖北根本就没有自己的秦腔剧团与陕西二黄剧团产生与存在，也就不可能有湖北秦腔剧团与陕西二黄剧团的“湖北艺人运用当地的方音土语演唱”秦腔或陕西二黄的事实。假如束先生能够提供一个湖北的秦腔剧团的名字或演员的名字，应该也是一件很有趣和有意义的事情，对于支持、巩固束先生的主张应该是有帮助的。

“湖北艺人已达到可以用‘楚调、土音’来演唱秦腔的高超技艺”，这句话逻辑错误。即，“湖北艺人已达到可以用楚调‘来演唱秦腔’——用一种戏曲唱腔去演唱另外一种戏曲唱腔——应该怎么唱呢？假如，可以用湖北‘土音’——湖广音乐‘来演唱秦腔’，并可以假定也是一种‘高超技艺’。但是，用‘楚调’如何‘来演唱秦腔’？难道是用二黄来演唱陕西二黄

吗？那么，反过来是否可以用秦腔‘来演唱’楚调呢？这个‘间土音’究竟如何‘间’？这也是‘高超技艺’吗？束先生是否能够示范或者解释、传授一下这种‘高超技艺’呢？

在上述逻辑错误的基础上，束先生实际上是这样理解乐钧的古诗的：“湖北艺人”“用‘楚调’”“来演唱秦腔”，因此，就形成了一种特别的“楚调秦腔”，所以，乐钧的古诗才有“楚调秦腔间土音”的描述——“湖北艺人”(演唱)“楚调秦腔(并)间土音(运用当地的方音土语)”，并被束先生认为是一种“高超技艺”和“京剧声腔源于陕西”的理由。

显然，束先生是忽视历史事实，首先，他把应该标在“楚调秦腔”之间的标点符号顿号去掉，并在事实上，制造了一个所谓的“楚调秦腔”的新概念或新剧种，并去掉一个关键的“间”字，全面篡改原来的文意，然后，又把标点符号顿号改标在自己今天提出的“楚调、土音”之间。从汉语的标点符号规则来看，加了一个顿号的“楚调、土音”，表示楚调与土音之间形成了平行、并列关系，这种概念的并列，对于束先生的主张，无任何意义。但是，束先生却在此脆弱的基础上进一步制造了“用‘楚调、土音’来演唱秦腔的高超技艺”，来为他的“京剧声腔源于陕西”的新结论作为证据。这种明显歪曲历史的古汉语水平，我们是不敢苟同的。

“楚调”，从声腔方面来讲，就是皮黄调、皮黄腔等；“土音”，在湖北本地来说，就是湖广音。“湖北艺人已达到可以用”湖广音——“土音”，来唱楚调——皮黄调、皮黄腔是天经地义的事情。但是，“湖北艺人”什么时间、什么地方曾经用湖广音——“土音”、用“楚调、土音”来演唱秦腔呢——唱陕西二黄呢？他们用得着用“楚调、土音”去演唱秦腔——陕西二黄吗？这样的“高超技艺”从何而来呢？现有的历史记载是：

清人顾彩《容美记游》中说：“女优皆十七八好女郎，声色皆好。初学吴腔，终带楚调。男优皆秦腔，反可听，所谓椰子腔是也。”^[49]

1615年，袁小修《游居沛录》中也曾说：“时优伶二部兼作，一为吴欲，一为楚调，吴演《幽閨》，楚演《金钗》。”^[50]

清人吴焘的《梨园旧话》中有：“惟三庆班老叫天，口操鄂音，纯唱汉调。”^[51]

上述这些记载，说明了当时的人们，对于秦腔、椰子腔、楚调等，从其语言、音乐等基本特征上，是能够识别与区别的，不至于发生把楚调当做楚调的支流——陕西二黄，当做椰子腔、秦腔的错误，也没有

出现什么“楚调秦腔”这样的奇怪概念;此外,还说明,当时的汉调、楚调演员几乎都是“口操鄂音,纯唱汉调”,当然,有的也能够用吴语(今江浙话)演唱。但是,历史上就没有关于“口操鄂音——(“土音”),纯唱”秦腔或陕西二黄的记载。

清人叶调元著名的《汉口竹枝词》中曾经写道:“急是西皮缓二黄”,向为文人们所引用,在163首中,他又说:“徽客爱缠红白线,镇商喜捻旱烟筒,西人不说楚人话,三处从来习土风。”^[52]同样,楚人在自己的戏曲表演中,一般也不会去说“西人”的话——不会去“间”“西人”的“土音”。

湖北人学唱吴腔或秦腔,一般会有两种情况:一是,语言能力比较好的,可以使人听不出来破绽,但是,语言能力不够好的,就“终带楚调”,就“间土音”。因此,“间土音”现象,有时,实际上是语言能力——艺术能力、“艺技”不够“高超”的具体表现。所谓“湖北艺人已达到可以用‘楚调’来演唱秦腔”并“间土音”现象,实际上并非什么“高超艺技”。

2. “其地有胡姐者,艺颇精,求其指示”

此外,束先生文中称:“同时期严长明《秦云撷英小谱》记载西安秦腔旦行演员申祥麟自陕西汉中渡武昌实习演求教当地女艺人胡姐,三年后返陕。以上记载说明秦腔流传湖北时间既早且广泛深入。乾隆年间湖北艺人已达到可以用‘楚调’来演唱秦腔的高超艺技。”

虽然,束先生在文中引用了乐钧的诗文,但是,他却未真实、全面地引用“同时期严长明《秦云撷英小谱》”的原文。严的原文是:“申生祥麟者,……故习秦声,出山后,由汉中渡江南至武昌,其地有胡姐者,艺颇精,求其指示……金弹儿汉阳名倡也,祥麟事之。”^[53]

严文中:“其地有胡姐者,艺颇精,求其指示……金弹儿汉阳名倡也,祥麟事之。”束先生的解释与理解基本正确,即,“胡姐者,艺颇精”、“金弹儿汉阳名倡也”——他们二人均有“高超艺技”,所以,“故习秦声,出山后”的祥麟,还需要继续向他们学习——“求其指示”、“祥麟事之”。但是,严文中的“以上记载”、“胡姐者,艺颇精”、“金弹儿汉阳名倡也”之外,并没有说明他们二人“可以用‘楚调’来演唱秦腔的高超艺技。”也未能“说明秦腔流传湖北时间既早且广泛深入”。更未能说明,当时,祥麟来武汉,曾经学习了“可以用‘楚调’来演唱秦腔的高超艺技。”显然,束先生无中生有,全面篡改原来的文意,制造了一个根本就不存在的事实。

由于历史文献的原因,关于“胡姐者”、“金弹

儿”、“祥麟”三人的记载比较缺乏,我们对他们的了解不多。同时,在历史上,在武汉,当时也没有关于有唱秦腔或楚调秦腔——陕西二黄比较有名的“胡姐者”、“金弹儿”等的记载。因此,“胡姐者”、“金弹儿”应该不是唱秦腔或楚调秦腔——陕西二黄的演员,而应该是当时比较优秀的汉调演员。至于“祥麟”,他“故习秦声”,究竟是习真正的秦腔?还是习陕西二黄或楚调秦腔?我们就无从考察了。但是,笔者见到的文献中,有记录秦腔演员“祥麟”的事项。如果他是习陕西二黄,那么,就表示,当时的陕西二黄就以湖北、武汉的二黄为正宗、楷模。如果他是习真正的秦腔,那么,就是不同剧种之间的交流。从“三年后”才“返陕”来看,我们认为应该是不同剧种之间的交流,并学习三年。而且,“祥麟”是为了学习“胡姐者”的“艺颇精”,而不是为了学习“达到可以用‘楚调’来演唱秦腔的高超艺技”才到湖北武汉来的,他花三年时间学习这样的“高超艺技”回到陕西后,究竟有什么作用呢?

我们认为,“以上记载”,应该可以说明:秦腔或者“前秦腔”——陕西二黄的演员到武昌学习汉调——汉剧,但是,却并不能证明陕西二黄“流传湖北时间既早且广泛深入。乾隆年间湖北艺人已达到可以用‘楚调’来演唱秦腔的高超艺技。”这是两件不同的事情,束先生的论证在逻辑上有错误,没有合理的基础。

(四)“绝”字从何而来

束文寿先生在文章中还称:“同样,由魏长生等艺人传往徽班的秦腔,也绝不可能只有上调(所谓二黄调)而没有下调(所谓西皮调)。因此,乾隆五十五年徽班进京演唱的声腔主调与道光年间大批湖北艺人以时称汉调的戏班进京,不是两种基调不同的声腔的陕西二黄戏,分别流传于安徽和湖北后,又在北京的一次大会合,最终形成了京二黄京剧。”^[54]

当年,“由魏长生等艺人传往”扬州的,是安徽商人江鹤亭主办的扬州乱弹剧团——扬州“本地乱弹”——春台班,而不是什么徽班。是四川秦腔,而不是什么陕西二黄。

束文寿先生连“魏长生等人”究竟是传往扬州“本地乱弹”?还是“传往徽班”?这样一个基本的历史事实都没有搞清楚,对魏长生等艺人究竟是那里的人?等等,也没有搞清楚,既未听过魏长生演唱,又无史料论证,这个“绝”字从何而来呢?

在这里,在事实上,束先生一边继续制造“清代初期,秦腔(陕西二黄)作为一个声腔完善的戏曲剧种”的事实,一边又制造陕西是全国二黄的中心,陕

西二黄“分别流传于安徽和湖北”的故事。假如陕西真的是全国二黄或皮黄的中心，那么，在信息传播技术不发达的时代，陕西二黄不经过湖北，不经过口头的逐步流传，不经过地理上的逐步移动，怎么能够直接流传于安徽——“分别流传”安徽呢？难道是应用空投、空运的方法“分别流传于安徽和湖北”的吗？“大批湖北艺人”中，有谁曾经唱过陕西二黄戏呢？他们究竟是在扬州？还是在四川？还是在陕西？学会了陕西二黄呢？他们之中，有谁会讲紫阳话？束先生能为我们稍微的进一步解释、证明一下吗？

（五）西皮、二黄合流是客观存在的事实

《扬州画舫录》中，仅仅只有：“罗罗腔”、“二簧调”等概念，而没有出现楚调、汉调、二黄调、皮黄调、皮黄、西皮等概念。说明当时在扬州流行的“罗罗腔”、“二簧调”等概念是有一定的历史与地域特征的。清粟海庵居士《燕台鸿爪集》（约作于道光十二年以前）说：“京师尚楚调。乐工中如王洪贵、李六善为新声称于时。”楚调即汉调，“新声”也就是西皮调，由此可见，在道光年间，北京才流行西皮调。这就说明，从二簧调到二黄调、皮黄调、皮黄、西皮等概念与事物，有一个历史发展与演变、传播的过程，也在一定程度上说明，皮黄调、皮黄、西皮等是逐步形成与传播的，皮黄有一个分开流行与合并、合奏的过程。

束文寿先生称：“长期以来，有人认为二黄戏的上、下两调分别产于陕西以外的两个不同地方，即上把“二黄”调产自安徽，下把“西皮”调产自湖北，后来在北京同台演出，皮黄合奏，才形成皮黄两调同弦的京剧，并影响这一系统所有剧种声腔的变化。这肯定是个误解。”“所谓西皮、二黄两调分产于两个地方，在历史上实际是不存在的事情。”^[55]

束文寿先生实际上认为：西皮、二黄实际上都产生于陕西，“清代初期，秦腔作为一个声腔完善的戏曲剧种早于徽班就流传汉江平原一带”。

从皮黄分流，到“皮黄合奏”，是漫长岁月的不断演化过程，是既定的历史事实，束文寿先生在连魏长生的生平事迹都没有搞清楚的情况下，就下结论，就又提出这样一个在一篇文章中，不可能简单的说清楚的问题，束文寿先生的论证是否过于急功近利了呢？

虽然，关于皮黄合奏的有关历史事实还有不少的地方需要进一步澄清，但是，熟悉汉剧的人们一般都知道，在汉剧行业内，除了有下把与上把、下调与上调等概念外，还有北路、南路等概念。即，把西皮称为北路、把二黄称为南路。虽然，还缺乏必要的文献记载，但是，在某些汉剧艺人的历史记忆中，西皮

与二黄是来自北、南两个不同的方向，属于不同的路子。他们的宝贵历史记忆可能要比今天束文寿先生随意的“所谓西皮、二黄两调分产于两个地方，在历史上实际是不存在的事情”的结论与想象更为重要和准确一些。

当然，皮黄合奏的事实还可以从汉剧的剧目中间接反映出来。如，在余三胜演出的剧目中，有西皮戏《探母》、二黄反调戏《李陵碑》、皮黄合奏戏《牧羊圈》等。这说明，在剧目这一层次上，也存在皮黄合奏的问题。道光二十五年（1845年），徽、汉合流后，促成了湖北的西皮调与安徽的二黄调再次交流。在徽调、汉调这一层次上，同样，也存在皮黄合奏的问题。简单地否认这些基本的事实，任意制造“清代初期，秦腔（前秦腔、陕西二黄剧种）作为一个声腔完善的戏曲剧种早于徽班就流传汉江平原一带”的事实，没有什么意义。因此，历史的真相应该是，“西皮、二黄两调分产于两个地方”，“在历史上实际”上是确实“存在的事情”——皮黄分流，在徽、汉演员的共同努力下，逐步实现了西皮与二黄两种腔调的交融，开始了不同的剧目，根据不同的来源，分别唱西皮或二黄；后来，有的戏就兼唱西皮和二黄，甚至，在同一唱段中先唱二黄，后转西皮，并能相互协调，浑然一体。

至于二黄的源流，一直没有定论，尤其是“源于西北”说，从未被学术界所公认。于质彬先生在他的专著《南北皮黄史述》中曾作过这样的表述：二黄“起于西北说，难以令人置信，因为陕南二黄发音以安康地区紫阳官话为准，而紫阳官话与武汉官话相近，疏于秦声，因之说陕南二黄来自湖北而非关中之物，则更为接近事实，陕南二黄正名‘汉调二黄’，更是基于这一事实。”^[56]

既然是“难以令人置信”，“百余年来，苦心追溯，争论不息，至今仍难以定论。”那么，束文寿先生为什么在这里却偏偏要在没有任何论证的情况下，就这样轻易断言“这肯定是个误解”和下结论呢？虽然，对西皮二黄的产生地有许多的意见与分歧。但是，我们还没有看到，有束文寿先生这样，既没有任何比较系统的论证，也没有什么依据，就这样断言“这肯定是个误解”。由于篇幅关系，我们就不展开讨论了。

（六）西皮、二黄二字的排序是合理、科学的

束文寿先生还对西皮、二黄二字的排列次序这样比较细小的问题提出了质疑：“云南檀萃乾隆四十九年在京观剧所写《杂吟》中有‘丝弦竞奏杂敲梆，西曲二黄纷乱咙（音读忙）’。而‘西曲二黄’传久则讹为‘西皮二黄’，进而将二黄戏的下调与上调分别称

为西皮调与二黄调。如果事实不是这样,按说京剧中的所谓‘二黄调’在早,胡琴定弦把位在上,而西皮调一称出现较晚,定弦把位在下,应该是‘二黄西皮’,简称‘黄皮’,但却把‘西皮’放在前面,‘二黄’放在后面,简称‘皮黄’,似与情理相悖。^[57]这个问题,以前,似乎还没有人提出过,比较新鲜,我们也有兴趣讨论。

象西皮、二黄这样有影响的声腔,是经过无数人的努力,经过无数次的演变才逐步形成的,而不是在陕西一地轻易产生的。我们这样说,应该“肯定”说,不是个误解。

现在,一般都认为,西皮来源于甘肃西秦腔,并在湖北正式形成。如,2005年,王正强先生对“西皮调”及其相关的概念进行了梳理、归纳:“出现在明代中叶的甘肃西秦腔(又名琴腔、甘肃调、甘肃腔、西腔、西皮调、陇东调、咙咚调、陇西梆子腔、甘肃梆子腔等),本是我国最早形成板腔体结构雏形的一种皮影和戏曲腔调,而且早在明万历(1573~1619年)以前,就已传入故都北京和河北西部诸地,而后由此又流向全国。不仅被当时的传奇戏曲作为曲牌联套演唱使用,还促成京师和河北涿州等地影戏的问世,也对初创时期的梆子腔、皮黄腔以及花部诸腔的形成与发展,产生过重要作用和影响。”^[58]

他还提出:甘肃调则在于它是“来自甘肃的皮影腔调”;如取【琴腔】为名者,因为伴奏“以胡琴为主”,新称【西皮调】暗含“西边来的皮影腔调”。嘉道以后,“西皮调”新称业已代替了“西秦腔”旧称,这也是当时“西秦腔”之名逐渐开始淡化,甚至,西秦腔、西皮调同时混杂相出的原因所在。但由此引发了后来皮黄腔的【西皮调】也出自甘肃皮影腔调一说。他依据历史典籍的记载,对西皮概念做了一个有历史依据的说明,应该是有一定的道理。起码,要比束文寿先生随便猜测和引用的“湖北人习将‘唱’说作‘皮’。……‘西皮二黄’在湖北可能就是‘西部人唱的二黄’之意”要确切一些。

因此,西皮又称西曲,并不是什么“传久则讹”,“西曲二黄”又称为“西皮二黄”也不是什么“传久则讹”。

当然,关于“西曲”、“西调”以及西秦腔、西府秦腔、秦腔等这些概念,涉及到许多复杂的戏曲历史问题,本文不可能展开讨论。

束文寿先生称:“据笔者考察,在陕西民间直呼此种戏为二黄,外省人亦称‘秦腔’亦称‘西曲二黄’(西曲这里是指陕西的戏曲)。”束文寿先生所谓“西曲这里是指陕西的戏曲”,完全是望文生义,他忘记

了还有比他们陕西更西的甘肃这一“西”,忘记了“西秦腔”的“西”。这样,就不能正确了解历史,也不能正确开展学术研究。

李泰山先生认为,“徽剧西皮相传从汉调吸收而来,但它经过徽班艺人的不断发展,使‘外来户’西皮逐渐形成了自己的演唱风格。有诗云:‘皖鄂相依两地连,湖北西皮徽班传;轰动北京人称好,成了二黄并蒂莲。’这首诗说明,湖北的西皮是由徽班唱出名的。”^[59]但是,束文寿先生未能提出证明西皮是在陕西产生的任何例子与证明。

束文寿先生还称:“按说京剧中的所谓‘二黄调’在早,胡琴定弦把位在上,而西皮调一称出现较晚,定弦把位在下,应该是‘二黄西皮’,简称‘黄皮’,但却把‘西皮’放在前面,‘二黄’放在后面,简称‘皮黄’,似与情理相悖。”^[60]束文寿先生的这些主张我们就更不能同意了。

既然,束文寿先生主张“陕西二黄戏是产生京剧的真正母体,是所谓‘皮黄’腔系剧种的根本源头。”“清代初期,秦腔作为一个声腔完善的戏曲剧种早于徽班就流传汉江平原一带。”“所谓西皮、二黄两调分产于两个地方,在历史上实际是不存在的事情。”——“西皮、二黄两调”同时合产于一个地方——陕西。那么,怎么又会出现“按说京剧中的所谓‘二黄调’在早,……而西皮调一称出现较晚”的事情呢?既然有先后,就有可能不在一个地方,就有可能存在分流与合流的问题。京剧这个儿子似乎应该按照他的母亲、母体——陕西二黄同样计算西皮、二黄出现的时间。

至于“将‘西皮’置于‘二黄’之前。由此才讹传为‘西皮二黄’”这个问题,由于不涉及上述所谓的“母体”的问题,加上束文寿先生这位身在“母体”一方的人都感觉“再无任何理由能将‘西皮’置于‘二黄’之前。”我们却可以试图解释一下。

我们不知道束文寿先生是学习什么专业的,对于音乐、声韵方面有无了解?这其实是一个比较简单的问题,也是一个与声韵有关的问题。两个或者两个以上的名词合在一起读,叫合称。这种合称也有简称的合称,如:西皮二黄、皮黄。两个或者两个以上的名词合在一起读,一般,也不分先后次序(个别的,也有分先后次序的)。他的排列应该遵循的一般原则是:易读、上口。从与我们戏曲、曲艺、歌词、诗歌等专业来看,就是要把后面的一个字有意地选择一个宽辙的音韵。因为宽辙的音韵具有发音洪亮、易记等特点。“皮”(pí)为也斜韵,属于窄辙的音韵;而“黄”(huang)为发华韵,属于宽辙的音韵,是一

个比较为人们常用的音韵。因此,在这一原则下,人们是自觉地选择了把“黄”字放在合称的西皮二黄的后面,是我们研究戏曲音乐及其历史的人必须知道的“理由”,“与”声韵学的“情理”不“相悖”,也不是什么“以讹传讹的历史误解”。假如束文寿先生个人要热中称二黄西皮、黄皮的话,那是他个人的爱好与自由,但是,有没有人赞同?就难说了。

(七)“西皮二黄”在湖北从来就不是“西部人唱的二黄”

在提出上面的常识问题时,束文寿先生又说:“根据周贻白《谈汉剧》等资料介绍,湖北人习将‘唱’说作‘皮’。‘皮’即‘唱’的意思。如此一来,‘西皮二黄’在湖北可能就是‘西部人唱的二黄’之意,由此才讹传为‘西皮二黄’”。束文寿先生讨论这个问题的技术是:把“西皮”中的“西”随意改变为西部的“西”,并把“皮”随意地去掉。把一个合称的概念“西皮二黄”随便改成为动宾结构“西部人唱的二黄”。然后,就提出他的新理论,是典型的偷换概念与任意想象。

这个问题,其实也是一个常识问题。所谓“湖北人习将‘唱’说作‘皮’。‘皮’即‘唱’的意思”,一般,是人们在考察、解释西皮概念时引用的。但是,之前,并没有人在引用这句话时把二黄也包括在内。可是,束文寿先生却例外地发明了把二黄也包括了进去,才得出了“如此一来,‘西皮二黄’在湖北可能就是‘西部人唱的二黄’之意”的结论,我们生在湖北,从来就不知道有这么一个“可能”。

其次是,所谓“在湖北可能就是‘西部人唱的二黄’之意”,束文寿先生并未明确说明“在湖北什么地方?什么人群中‘可能是’?考察西皮、二黄概念的产生与由来,在一般人群中,是较难获得有用答案的。本文以上已经指出,在荆河戏中,曾经有:南路、北路等概念,但是,在上述南、北地理方位基础上,荆河戏艺人从未有把自己置于“东”的习惯与先例,他们没有任何必要与可能,去把自己创造、演唱的两种相近的楚调以“西部人唱的”相称。西皮二黄,如果不是荆河戏艺人自己唱的,而是什么“西部人唱的二黄”,那就有点奇怪了。束文寿先生的“可能”是从那里得来的?我们就不得而知了。

因此,束文寿先生的这个判断完全是想象与无中生有。即,西皮二黄、皮黄等,实际上,仅仅是西皮与二黄两个概念、声腔比较合理、自然的合称,在湖北,无论在汉剧行业内,还是在一般民众中,他从来就没有表示过是“西部人唱的二黄”的意思。束文寿先生太多情了,制造历史与事实,是束文寿先生今天学术研究的一个基本的方法。假如束先生能够来湖

北考察一下,真正能够证明“如此一来,‘西皮二黄’在湖北可能就是‘西部人唱的二黄’之意”,或许,就比证明他的“京剧声腔源于陕西”的新理论更有说服力。

此外,束文寿先生主张西皮、二黄都是在陕西和由陕西人创造的。但是,在陕西,为什么还叫西皮、西皮二黄,而不叫陕皮、西安皮、安康皮呢?为什么没有自己本地方特有的名字呢?为什么还要继续按照湖北人的习惯继续下去呢?这只能说明,西皮、西皮二黄是在陕西以外的地方产生的,是比较固定、成熟的概念与专门术语,流传到陕西以后,仍然保持了原来的称呼,而没有被称为梆子、秦腔——他们与梆子、秦腔是不相同的。

五、京剧的形成与京剧声腔来源

清朝乾隆五十五年(1790年),四大徽班相继进京后,与北京剧坛的昆曲、汉剧、弋阳、乱弹等剧种经过五、六十年的融汇,才逐步衍变成为京剧。“这一嬗变的完成,主要标志为徽汉合流和皮黄交融,形成了以西皮、二黄两种腔调为主的板腔体唱腔音乐体系,使唱念做打表演体系逐步完善。”^[61]

邓翔云先生认为:“根据《中国京剧史·京剧形成的标志》所述,能代表京剧形成的是以下三个方面的规范化,一是建立了以皮簧为主,兼擅昆腔、吹腔、拨子、南锣等地方戏曲音乐腔调的音乐体系和板式的规范化。二是形成京剧演唱语言的规范化。三是程式的规范化。把音乐体系单列出来,三个方面的规范化都是演唱形式。”^[62]

苏移先生认为,京剧的诞生(京剧形成的五点标志)是:“西皮”、“二黄”为主的声腔已经确立,而且在调式、板式上,也有了很大的发展;北京语言的特点已经逐渐融于徽、汉二剧之中。如“十三辙”、“四声”、“上口字”、“尖团字”,在此时已经基本形成;一批具有京剧特点的剧目已经形成;在角色行当上也出现了一些新的变化;是随着京剧的形成,第一代京剧演员已经出现等。苏移先生还认为:“今日的京剧,就是在徽戏班的基础上逐渐发展变化而成的。当然,从徽戏的进京到京剧的形成,是有个较长的变化过程的,这一变化过程大约有五十年的时间。”^[63]

但是,束文寿先生却简单、武断地否认了这个漫长的融汇、嬗变过程,束文寿先生似乎认为,京剧与京剧唱腔的形成,不需要什么酝酿与准备,不需要时间,只要“以安庆花部合京秦两腔”,就“由此脱胎产生出京剧。由此可见,秦腔才是京剧真正的母体”。

特别是,他几乎完全忽略了汉调演员在京剧形成过程中的作用。退一步讲,假如魏长生等艺人是秦人、“秦伶”,并从陕西或陕西的安康把陕西的二黄剧种直接带到北京去了,也改变不了“班曰徽班,调曰汉调”的历史与定论。这是因为,京剧是徽、汉两个剧种及其音乐在北京融合以后形成的产物。但是,在形成过程中,汉调实占重要位置。严格地说,汉调的声腔、板式、剧目、字韵等,是后来形成京剧的主要内涵;徽班则是融会徽汉二调演员同台演出的一种“载体”和形式。因此,就有“班曰徽班,调曰汉调”之说。没有徽班,汉调演员无所依附,京剧较难形成。但是,没有汉调演员与汉调,只有徽班,只有魏长生等,就缺乏后来形成京剧的主要内涵,就无法形成京剧。^[64]这样,即使有包括有束文寿先生主张的魏长生等艺人是秦人,秦伶的三庆徽班在清乾隆五十五年(1790)进京等,也只是载体与形式初步出现的标志,也只是四川的秦腔音乐有被融合于京剧音乐中的一种可能,但是,距离新剧种京剧及其音乐的产生,为时尚远。魏长生等人对京剧声腔的形成,其影响应该是有限的。

汉调演员最早进京的是米应先(又名米喜子),大约在1800年左右(比魏长生等晚10年);他曾在春台徽班20年,但是,他作为汉调演员,毕竟单枪匹马,影响并不广泛。大批汉调演员陆续进京,约在1820~1832年之间,才形成了气候,又经过将近20年的融合、酝酿,京剧才逐步形成。著名的演员有王洪贵、李六、龙德云、谭志道等,最著名的是老生余三胜,这些优秀的汉调演员与徽班中的演员同台演出。徽调演员演的多为二黄、高拨子、吹腔、四平调等,间或亦演西皮调、昆腔和弋阳腔;而汉调演员演的则是西皮调和二黄调。京剧声腔的主要组成部分,无疑是西皮和二黄,从这一点上看,我们应该说,“京剧声腔”主要“源于西皮和二黄”——皮黄腔,其次,是“源于”昆曲、京腔等。或者说,京剧声腔“源于与京剧具有渊源关系的”汉调与徽调、昆曲等,“源于与京剧具有渊源关系的”皮黄腔、昆腔等。其三是,有人认为,以后京剧新创之“南梆子”,即袭于秦腔之余音,但是,并非袭于陕西二黄。

在我国戏曲发展历史上,曾经有不少著名的声腔明确、清楚的发源于某一地方,并进一步以该地方的地名命名,如:昆曲(昆腔)发源于江苏昆山,弋阳腔发源于江西弋阳。但是,根据京剧产生的历史与特殊情况,我们似乎应该说,京剧声腔源于某几种声腔,而不宜简单地说成为京剧声腔仅仅源于某一个地方。从后来的京剧剧目和声腔看,更多的是源于

汉剧和楚调(汉调),例如,现在的传统戏《击鼓骂曹》、《乌盆记》、《卖马》、《碰碑》、《琼林宴》等,都是源于汉剧。假如一定要说京剧声腔源于某一个地方,我们也可以说,由于京剧声腔主要是皮黄腔,因此,京剧声腔主要源于湖北、安徽,源于湖北、安徽的皮黄腔。其次是,源于江苏昆腔等。

京剧的前身是徽剧(徽调、也称皮黄戏)、汉剧(楚调、楚腔)、昆曲、秦腔、京腔等,并受到民间俗曲的影响。其中,徽调就能够“联络五方之音,合为一致”(《日下看花记》),搬演了不少昆腔戏,还吸收了啰啰腔和其他一些杂曲。因此,广义的京剧声腔的来源,是当时流传的徽剧(徽调、也称皮黄、皮黄腔)、汉剧(楚调、楚腔、皮黄腔)、昆曲、京腔、秦腔、啰啰腔和其他一些杂曲等声腔,可以说是,聚百家音乐艺术于一堂,而发扬光大之。

第一部京剧剧本是在清道光二十年(1840)刊行问世的署名观剧道人所著的《极乐世界》,其凡例中称:“二黄之尚楚音,犹昆曲之尚吴音,习俗然也。”^[65]京剧主要尚楚音(即汉调),不是尚徽音,更不是尚秦音、尚紫阳音、尚川音等。

京剧在形成过程中,尽管有许多历史事实需要我们进一步澄清、研究,但是,上述基本事实清楚,已为学界所公认,没有足够的证据与论证,一般是不能够轻易被推翻的。此外,从音乐、语言等方面来看,陕西方言、陕西音乐、陕西二黄等在今天京剧中的痕迹这些比较重要的、微观的方面,束文寿先生并没有提出任何具体的论证。所以,我们不能没有根据的说,四川人魏长生和四川秦腔或陕西的二黄剧种对京剧及其音乐有多么大的影响,所谓“京剧声腔源于陕西”、“陕西二黄戏是产生京剧的母体”等主张不能成立。

六、结 语

陕西二黄戏是汉剧的一部分,是汉剧的一个分支,在历史上,他并没有传播到当时的扬州,并没有直接影响过京剧及其声腔的形成,魏长生、四川秦腔、陕西二黄戏与京剧之间不存在什么直接的“管道”关系。束文寿先生提出的“陕西二黄戏是产生京剧的母体”的结论及一系列主张,基本上没有什么事实依据,缺乏应有的科学精神与严肃态度,是比较偏激的。特别是,他完全忽视了大批优秀汉调(汉剧)演员陆续进京演出和对京剧形成的不可磨灭的巨大贡献的这一历史事实,忽视了汉调(汉剧)音乐(皮黄腔)对京剧声腔形成的不可磨灭的巨大贡献的这一

历史事实,是我们不能同意的。

我们应该认真地学习历史、了解历史、认识历史、尊重历史,而不应忽视历史、忘记历史,不应轻易地想象历史,更不应任意地解释历史、制造历史。

[全文完]

[参 考 文 献]

- [31]同[1].
- [32]陕西戏剧志编辑委员会.陕西戏剧志[M].当代出版社,2002.
- [33]同[9].
- [34]崇彝之.道咸以来朝野杂记[M].
- [35]刘小中,郭贤栋.汉剧史研究[M].武汉:武汉市艺术研究所,1987.64~67.
- [36]同[35].
- [37][清]刘竹芬.沙市竹枝词.
- [38]海震.西皮腔溯源形成新探[J].戏曲研究,2001(1):28~38.
- [39]扬铎,扬宗珙.汉剧丛谈与续汉剧丛谈[M].北京:中国档案出版社,2004.58~78.
- [40]同[39].
- [41]同[1].
- [42]同[1].
- [43]同[1].
- [44]同[35].
- [45]同[39].
- [46][明]王骥德.曲律.1601年(明万历十八年)[C]//中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:165.
- [47]同[1].
- [48]方月仿.质疑二黄腔是早期秦腔的主要声腔[J].戏剧之家,2006(1):42~56.
- [49][清]顾彩.容美记游.康熙四十二年(1702年)[M].
- [50][明]袁小修.游居沛录(卷十)[M].上海:国学研究社(国学珍本丛书),228~229.
- [51][清]吴棫.梨园旧话[M].
- [52]徐明德等.湖北竹枝词[M].武汉:湖北人民出版社,2007.123~127.
- [53]严长明.秦云擷英小谱[C]//秦腔研究论著选.西安:陕西人民出版社,1983:173,174.
- [54]同[1].
- [55]同[1].
- [56]于质彬.南北皮黄史述[M].安徽:黄山书社,1994.
- [57]同[1].
- [58]王正强.西秦腔再考[J].当代戏剧,2005(6):262~279.
- [59]李泰山.徽剧沿革及其表演艺术[C]//江淮文史,2004(2):120~134.
- [60]同[1].
- [61]<http://www.docin.com/p-7081635.html>.
- [62]邓翔云.徽调证据的发现和京剧形成的新思维[J].中国京剧,1996(6):44~45.
- [63]同[20].
- [64]<http://books.google.com.hk/books?id=IEKxieY>.
- [65]观剧道人.极乐世界[M].清道光二十年(1840).

责任编辑、校对:汪义晓

What is the Origin of Erhuang in Shaanxi: Discussed with Shu Wenshou

LIU Guo-hua & YE Chen-guang

Abstract: About the sayings that "the vocal tune of Beijing opera originated from Shaanxi" and "that originated from the *Erhuang* in Shaanxi, which had long historic relationship with Beijing opera" by Shu Wenshou, the essay disagreed them and held that what the origin of Beijing opera were Huiju, Hanju, Kunqu, Qinqiang and Jingqiang, as well as the influence of civil-music in popular. The process of Beijing opera coming into being is clearly that accepted historian circle, it could not be negated if there were not enough convincing evidence and proof.

Key Words: Beijing opera, vocal tune, origin, *erhuang*, discuss