

# 明末清初“楚调”的兴起及其声腔的衍化\*

陈志勇

**摘要:**明万历间袁中道《游居柿录》记载了沙市新兴的戏曲声腔“楚调”。楚调并不是流行此地的青阳腔、弋阳腔或四平腔的别称,而是具有独立品格的一种戏曲“新声”。楚调广泛流传,经过清前期与秦腔、昆腔等“时调”的相互融合,至清中叶实现了与西皮调的合流,演化为皮黄声腔。楚调的名称逐步淡出,转而被称为“汉调”、“黄腔”。新的汉调成为汉剧、京剧等皮黄剧种的艺术母体。探寻楚调的源起及其早期形态,对于声腔史、剧种史及明清戏曲史的研究都具有重要意义。

**关键词:**楚调;汉调;皮黄声腔;声腔衍化;汉剧史;京剧史

**中图分类号:**I207.27    **文献标识码:**A    **文章编号:**1000-9639(2015)06-0018-10

明末清初是南戏声腔浸孳、蘖变和繁衍的重要时期,不同的方音与南戏演出体制相结合,“改调歌之”<sup>①</sup>,衍生出新的地方戏曲声腔。除了明中前期的“四大声腔”外,明末涌现出杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔(池州调)、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔、石台腔、调腔等数种<sup>②</sup>。清初又出现弦索腔、罗罗腔、西秦腔、高腔、襄阳腔等多种声腔,形成南昆、北弋、东柳、西梆四大声腔主导剧坛的新格局。在明末清初百余年时间内,文人笔下频频出现“楚调”的身影,而各种声腔史、剧种史及戏曲史著作对楚调的声腔属性及周边问题鲜有涉及,故撰此文作一些初步的探析,以推进皮黄声腔源起及其早期形态等问题的研究。

## 一、《游居柿录》关于沙市楚调的记载

“楚调”,顾名思义,是以楚地方音为基础的腔调。江西人魏良辅曾在指导昆腔演唱技法的《南词引证》中指出:“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。”<sup>③</sup>他强调楚腔独特的语音色彩及行腔方式,是一种与中州调、冀州调、弦索调不同的腔调。尽管还没有足够的证据表明魏良辅论及的“楚腔”就是一种独立的戏曲声腔,但视“楚腔”、“楚调”为一种方音腔调,晚明不少曲家是有明确的认识的,如王骥德《曲律》“腔调”就指出:“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,有吴歛,有越唱,有楚调,有蜀音,有蔡讴。”<sup>④</sup>“楚调”在与“秦声”、“吴

\* 收稿日期:2013—12—30

基金项目:国家社会科学基金青年项目“明传奇佚曲辑录、整理与研究”(12CZW055);国家社会科学基金重点项目“新加坡藏‘外江戏’剧本的搜集与研究”(14AZW009);中央高校基本科研业务费专项资金资助项目“明代戏曲选本研究”(13WKPY46)

作者简介:陈志勇,中山大学中国非物质文化遗产研究中心、文化遗产传承与数字化保护协同创新中心副教授(广州510275)。

① 朱彝尊:《静志居诗话》卷14,北京:人民文学出版社,1990年,第430页。

② 廖奔:《中国戏曲声腔源流史》,北京:人民文学出版社,2012年,第62页。

③ 钱南扬:《魏良辅南词引正校注》,《汉上宣文存》,上海:上海文艺出版社,1980年,第97页。

④ 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),北京:中国戏剧出版社,1959年,第114页。

歛”、“越唱”的对比中,曲调的“音不同”、“声亦异”的特性得以凸显。

其实在明末,楚调不但以乐曲腔调的形态而存在,同时也以戏曲声腔的面貌出现于楚地文人观剧生活的文字记录中。曾做过襄阳太守的徽州人汪道昆记录了湖广京山人李维桢蓄养家乐的情况,诗题《赠李太史本宁五首》其二云:“独擅阳春楚调工,重开宣室贾生同。虚传骏骨收燕市,转见蛾(峨)眉出汉宫。”<sup>①</sup>李维桢(1547—1626),字本宁,湖广京山人。隆庆二年(1568)进士,选庶吉士,除编修,进修撰,出为陕西右参议,迁提学副使。天启四年(1624)拜南礼部右侍郎,升尚书,乞归。《全明散曲》辑录其散曲一套,另从其所撰《南曲全谱题辞》<sup>②</sup>都能看出李维桢是熟知音律的戏曲行家。李维桢自己也曾有“郢曲阳春布,吴歌子夜阑”<sup>③</sup>的诗句来描写参加楚地文士家宴演剧的情景。李维桢和汪道昆诗句中的“郢曲阳春”、“阳春楚调”,都透露出当时家乐搬演的就是以楚地方音演唱的楚调戏曲。

对楚调演剧样貌记述更详的是湖广公安人袁中道的日记《游居柿录》,此书记载了万历四十三年(1615)间他在沙市与当地朱氏王孙、文士豪客一起观看昆曲、楚调演出的情况。

是年二月间,他赴王维南家宴,家乐演出楚调《金钗记》,“赴王太学维南名始席,出歌儿演《金钗》。因叹李杜诗、《琵琶》、《金钗记》,皆可泣鬼神。古人立言,不到泣鬼神处不休。今人水上棒,隔靴痒也”<sup>④</sup>。袁中道观剧后,将《金钗记》与李杜诗、南戏之祖《琵琶记》相提并论,叹曰“皆可泣鬼神”,说明楚调《金钗记》在艺术上达到了相当高的水准。

不久,袁中郎又记载其前往西城赴约参加王孙小泉的宴席,王府有自己的“歌儿”,搬演新排的剧目。

赴西城王孙小泉席,地较东城为僻,过湘城后湖宛,如村落,人家多茂林修竹。王孙家有歌儿,花径药圃具备,泛舟清渠,可数里。夜饮,出小伶演新剧。<sup>⑤</sup>

次月,袁中道应沅洲王孙的邀请,赴宴观剧。“新到吴伶”搬演的是昆曲《明珠记》。

沅洲王孙早以字来留行,同诸公至江头共饮。是日大风雨,亦不能行。坐中有言新到吴伶,歌曲佳甚,诸公再订明日听歌之约。

诸公共至徐寓,演《明珠》,久不闻吴歛矣,今日复入耳中,温润恬和,能去人之燥竞。谁谓声音之道,无关性情耶?<sup>⑥</sup>

“久不闻吴歛”数语,说明袁中道在沙市观看的戏剧,或主要限于楚调。昆曲“温润恬和”的腔体属性,使小修发出“能去人之燥竞”的感叹。

中秋过后,袁中道又和诸王孙一起宴饮观剧。吴伶、楚班同演,昆曲《幽闺记》和楚调《金钗记》轮番搬上红氍毹。

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,一为吴歛,一为楚调。吴演《幽闺》、楚演《金钗》。予笑曰:“此天所以限吴、楚也”。<sup>⑦</sup>

观看完两部经典的名剧,袁中道发出“此天所以限吴、楚也”。此语不仅说明昆曲风行全国,更透露出在当时江汉平原的重要城市沙市,楚调已经与昆曲分庭抗礼,各有千秋,进而说明楚调在沙市及周边地区正处于兴盛时期。斯时,不仅有让袁中道等雅集文士赞叹的“可泣鬼神”的楚班,而且有比肩《琵琶记》、《幽闺记》、《明珠记》的经典剧目《金钗记》。关于《金钗记》的剧目内容,扬铎主张是演周贵生、丘凤娇情事的《碧明镜》<sup>⑧</sup>;

① 汪道昆:《太函集》,《续修四库全书》第1348册,上海:上海古籍出版社,2002年,第414页。

② 李维桢:《大泌山房集》卷127,《四库全书存目丛书》集部第153册,济南:齐鲁书社1997年版,第588页。

③ 李维桢:《大泌山房集》卷2《十四夜吴宅灯燕》,《四库全书存目丛书》集部第150册,第349页。

④⑤⑥⑦ 袁中道:《珂雪斋集》,钱伯城点校,上海:上海古籍出版社,1989年,第1330,1332,1347,1348页。

⑧ 汉剧《碧明镜》,又名《双合家》,演周贵生原聘丘凤娇,岳父丘登高嫌婿贫穷,强令退婚。贵生之父周鉴不允,被丘父诬陷杀人而下狱。周贵生约会凤娇,娇赠以金钗,誓不另嫁。丘父再诬陷贵生杀人,逮送县衙。周氏父子,一同被判问斩,凤娇法场哭祭。幸遇定国侯昭雪冤案,释周家父子。欲斩丘登高,贵生代为求情,登高深为感动。周、丘两家和好,贵生与凤娇成婚。(参扬铎:《汉剧传统剧目考证》,武汉:武汉市文联戏剧部、武汉汉剧院艺术室编印,1981年,第200—201页)

流沙认为是仿效《钗钏记》的《刘孝女金钗记》<sup>①</sup>;陈历明则推测是潮州出土戏文《刘希必金钗记》同一剧目<sup>②</sup>。然因袁中道日记所载甚简,终难坐实。

袁中道《游居柿录》对万历年间沙市楚调的记载,彰显楚调已经在沙市受到文人雅士的欢迎,成为他们置办家乐的理想选择。但此时沙市的“楚调”是否仅是晚明“一地之声腔”的例案,还是有一定流播范围?是昙花一现,还是在入清后继续存在?此外,楚调具有怎样的声腔属性?与流行沙市的弋阳腔、青阳腔、四平腔等“时调”又有何关系?这些问题都值得深入探究。

## 二、万历间沙市《金钗记》的声腔归属

《金钗记》是万历间沙市“楚调”的代表剧目,因为它高超的艺术水平,而被搬上当地王孙文士的堂会,并被袁中道记载了下来。那么,《金钗记》究竟属于什么声腔呢?弄清这个疑问,事关“楚调”在中国戏曲史上,能否以独立的戏曲声腔获得承认的问题。

在声腔归属上,有学者认为《金钗记》就是万历年间沙市流行的青阳腔剧目<sup>③</sup>。事实果真如此吗?青阳腔发端于安徽省青阳县,明代隶池州府,故又谓池州调。青阳腔在嘉靖、万历年间风行一时,传播迅速,如万历年间福建建阳刊行的《新刻京板青阳时调词林一枝》就将青阳腔列为流行的时调,择选经典的折子戏予以刊行。编选者叶志元在书前特意强调:“千家摘锦,坊刻颇多,选者俱用古套,悉未见其妙耳。予特去故增新,得京传时兴新曲数折,载于篇首,知音律者幸鉴之。”<sup>④</sup>几乎同时,又出现了江西汝川黄文华精选的《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》,已将青阳腔与昆腔并列于受广泛欢迎和流行的“时调”。此外,选收青阳腔折子戏的明末戏曲选本还有《新撰南北时尚青昆合选乐府歌舞台》、《新选南北乐府时调青昆》等。胡文焕选编于万历二十一年(1593)至二十四年(1596)间的《群音类选》“诸腔类”,也将青阳腔与弋阳、太平、四平等腔同列。

风靡一时的青阳腔,很快流传到了长江中游的港口城市沙市。袁宏道于万历二十七年(1599)在北京给沙市时任荆关抽分的友人沈朝焕的信中写道,人生有数苦,而身处“南郡地暖”的“兄丈”,就要忍受“歌儿皆青阳过江,字眼既讹,音复干硬”之苦<sup>⑤</sup>。万历三十年(1602)袁宏道返乡,在描写当时沙市的竹枝词中也批评青阳腔的俚俗:“一片春烟剪縠罗,吴声软媚似吴娥。楚妃不解调吴肉,硬字干音信口咄。”<sup>⑥</sup>“硬字干音信口咄”,是当时喜爱昆曲的文人雅士对青阳腔的一致看法。与“公安三袁”邻郡的戏曲家龙膺,在《诗谑》中也有嘲谑青阳腔演出的诗句:“弥空冰霰似筛糠,杂剧尊前笑满堂。梁泊旋风涂脸汉,沙沱腊雪咬脐郎。断机节烈情无赖,投笔英雄意可伤。何物最娱庸俗耳,敲锣打鼓闹青阳。”<sup>⑦</sup>因为青阳腔喧闹以及舞台艺术相对粗陋,被龙膺斥为“庸俗耳”。在《中原音韵问》中,龙膺更是写下了大段鄙视青阳腔的语句:“抑且专尚蛮俗谐谑、构肆打油之语,衬碑砌凑为词,如青阳等腔,徒取悦于市井嫖

① 祁彪佳《远山堂曲品》“杂调”著录《金钗记》:“全效《钗钏》,何秽恶至此。”《大明天下春》卷8上层题为《刘孝女金钗记》,选有《张子敬钓鱼》。剧演书生张子敬江边垂钓奉亲,有刘孝女随父乘舟赴任,江心落水,为子敬所救。子敬见孝女穷途至极,劝说与其一道归家(参流沙:《明代湖北“楚调”浅探》,《长江戏剧》1982年第5期)。

② 《刘希必金钗记》于1975年12月在粤东的潮安出土,演西汉年间,南阳书生刘文龙(字希必)辞别新婚妻子肖氏赴京赶考,临别以半支金钗、半面菱花镜及一只弓鞋为表记。后刘文龙高中状元,因拒曹丞相招婿,被遣护送明妃出使西番,到达西番又被招为驸马。留番邦十八年,终被放归故国。汉帝嘉其忠孝,衣锦还乡,凭“三般古记”对认,夫妻团圆(参陈历明:《潮州出土戏文珍本〈金钗记〉》,广州:广东人民出版社,2012年,第162页)。

③ 陈历明:《潮州出土戏文珍本〈金钗记〉》,第162页。

④ 叶志元:《词林一枝》卷首,《善本戏曲丛刊》初集,台北:台湾学生书局,1983年影印本。

⑤ 钱伯城:《袁宏道集笺校》卷2《敝箧集》,上海:上海古籍出版社,2008年,第75页。

⑥ 钱伯城:《袁宏道集笺校》卷27《潇碧堂集》,第894页。

⑦ 龙膺著,梁颂成、刘梦初校点:《龙膺集》卷22,长沙:岳麓书社,2011年,第401页。

童游女之耳。置之几案，殊污人目，是所谓画虎不成反类狗也。”<sup>①</sup>作为戏曲家的龙膺与“公安三袁”交往密切，他对青阳腔的态度，一定程度上也折射出袁氏兄弟对戏曲艺术的审美取向。

青阳腔尽管很风行，但取材庸俗，行腔干硬，格调蛮俗谐谑，而遭到士大夫的鄙弃，故廖奔先生认为青阳腔虽与昆腔同为广受欢迎的“时调”，但“隶属的阶层不同，一为民间百姓，一为文人士大夫”<sup>②</sup>，此论甚是。由此视之，能受到袁中道称赏的楚调《金钗记》，绝不应是腔硬调高、锣鼓喧阗的青阳腔。

万历间沙市的楚调不是青阳腔，那么会不会如有的学者所认为的是流传于此地的弋阳腔呢<sup>③</sup>？弋阳腔因为“错用乡语”，加用滚调，内容浅俗，搬演热闹，很受下层民众的欢迎，流播甚广，在晚明的沙市也聚集了为数不少的弋阳腔伶人。万历三十七年（1609），汤显祖《赠郢上弟子》云：“年展高腔发柱歌，月明横泪向山河。从来郢市夸能手，今日琵琶饭甑多。”<sup>④</sup>这首诗是为“怀姜奇方张居谦叔侄”作，姜奇方曾任宣城知县，湖广监利人。张居谦，张居正之幼弟，湖广钟祥人。汤显祖在诗中，引用《北梦琐言》“琵琶多于饭甑，措大多于鲫鱼”的典故，以“饭甑多”来形容来沙市（郢市）献艺的高腔（即弋阳腔）伶人之多。

其实，袁中道兄弟对弋阳腔并不陌生。袁宏道在《瓶史》“十二鉴戒”中就将弋阳腔与“丑女折戴”相提并论<sup>⑤</sup>，意谓美妙的时境若唱弋阳戏，就如“丑女戴花”一样。袁中道《采石度岁记》记载万历年间他“从北来入新安”，游太白祠，“舟人有少年能唱弋阳腔者，亦自流利可喜”<sup>⑥</sup>。万历四十一年（1613）三月，袁中道到邻县桃源游玩，就遭遇“张阿蒙诸公携榼宫中，带得弋阳梨园一部佐酒”<sup>⑦</sup>。既然袁中道对弋阳腔颇为熟悉，那么他不会简单地将楚调与弋阳腔相混淆。况且从艺术形态上看，弋阳腔多用江西土曲，“句调长短，声音高下，可以随心入腔，故总不必合调”<sup>⑧</sup>，加之锣鼓司节，一唱众和，喜用滚调，与文士追求的宁静舒逸、高雅恬淡的堂会情景也并不相恰。由此看来，为袁中道所推崇的《金钗记》楚调，也不会是俚俗喧阗的弋阳腔。

也有学者认为袁中道所推崇的楚调为四平腔，“这种名为‘楚调’的新声，就是‘四平腔’。——或是‘四平腔’流传于沙市，抑或‘四平腔’在沙市的萌发、演进、形成”<sup>⑨</sup>。四平腔最早见载于明顾起元《客座赘语》卷9“戏剧”条：“又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者。”<sup>⑩</sup>清初刘廷玑《在园杂志》卷3亦指出：“近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔。”<sup>⑪</sup>刘廷玑虽谓四平腔演化自弋阳腔是在近年，时间研判上有错误，但裁定四平调的源头为弋阳腔，却是有据可依的。关于四平腔的特点，清初李渔讲得很清楚：“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”<sup>⑫</sup>据李渔的说法，四平腔特点之一是“字多音少”，音促节密，与昆曲“字少音繁”舒逸的特点，大相径庭。特点之二是一唱众和，有帮腔。此二点，显然都与袁中郎《游居柿录》中透露楚调亦如昆腔能“去燥竞”的特点，不相符合。

据上所论，可以排除万历年间楚调为沙市盛行的青阳腔、弋阳腔、四平腔。我以为，《金钗记》的声腔当属于以楚地方音为基础的、已具独立品质的一种“新声”。

① 龙膺著，梁颂成、刘梦初校点：《龙膺集》卷21，第379页。

② 廖奔：《中国戏曲声腔源流史》，北京：人民文学出版社，2012年，第66页。

③ 流沙先生认为万历沙市流行的《金钗记》为弋阳腔（参流沙：《明代湖北“楚调”浅探》，《长江戏剧》1982年第5期）。

④ 汤显祖著，徐朔方点校：《汤显祖全集》（二），北京：北京古籍出版社，1999年，第952页。

⑤ 钱伯城：《袁宏道集笺校》卷24《瓶史》，第828页。

⑥ 袁中道：《珂雪斋集》前集卷16，第692—693页。

⑦ 袁中道：《珂雪斋集》卷8“游居柿录”，第1282页。

⑧ 凌濛初：《谭曲杂札》，《中国古典戏曲论著集成》（四），北京：中国戏剧出版社，1959年，第254页。

⑨ 刘广禄：《“楚调”新探十议》，《沙市文化志》编纂办公室编：《沙市文化史料》，1982年，第347页。

⑩ 顾起元：《客座赘语》卷9，北京：中华书局，1987年，第303页。

⑪ 刘廷玑著，张守谦校点：《在园杂志》卷3，北京：中华书局，2005年，第89页。

⑫ 李渔：《闲情偶寄》卷2，《中国古典戏曲论著集成》（七），第33页。

### 三、明末清初楚调的兴起及与诸腔的融合

楚调在明末跻身于沙市诸腔竞发的剧坛格局,不断向周边传播,与其他声腔相互融合,相互竞争。楚调在向外扩展和传播过程中,自身的腔体特征和戏曲质素渐趋鲜明。

首先,明末清初的曲家、文士,已经能将楚调从周边众多流行的戏曲声腔中区分开来。换言之,楚调已经以独立戏曲声腔的姿态获得社会的广泛认同。

明万历间宋懋澄《九籥续集》卷10记载:

盖天下优人十九出弋阳,故土人好胜,一至于此。吴人云:“江阴莫动手,无锡莫动口”,岂特弋阳哉?然吴歌楚调不相入如薰蕕,彼其相和如东西,司长俱有竞心,都无雍和之雅。又腔曰“乐平”,地属饶州,岂夙游鹤阜,独协八音,以予听之,然欤否也?又其次曰“青阳”,乃南国矣。<sup>①</sup>

弋阳腔、乐平调出自江西,青阳腔(池州调)产自安徽,都是邻省衍生的“时调”声腔,它们在楚地广泛传播。但宋懋澄却能清楚地将楚调与弋阳腔、乐平调、青阳腔区分开来,这从侧面告诉我们楚调自身的声腔特性是明晰的。

其次,楚调孕育、繁荣于明末的沙市,逐步向周边扩散影响,说明其具备相当高的艺术水准和传播能力。

明末的沙市能孕育出楚调,首当归功于其作为长江港口的独特地理地位,“蜀舟吴船欲下上者,必于此”,因此“沙市明末极盛,列巷九十九条,每行占一巷。舟车辐辏,繁盛甲宇内,即今之京师姑苏,皆不及也”<sup>②</sup>。此言或有过誉之嫌,但也一定程度地描绘出明清之际沙市作为内河重要港口城市繁荣的景象。一般而言,城市经济的繁荣必将促进戏曲文化消费。明末鄂西容美土司田九龄(字子寿)游荆沙时就写下“江汉风流化不群,管弦久向日边闻”<sup>③</sup>,“泽在漫寻游猎迹,台荒空忆管弦秋”<sup>④</sup>的诗句,以记其在沙市所见繁盛的演剧面貌。这些记载和袁中道《游居柿录》中关于楚调的记录,都充分表明沙市是楚调的诞生地和大本营。

楚调在沙市形成和兴盛后,随着文士的从宦和交游,逐步扩散到周边及更远的地域。其中,“公安三袁”就是很重要的媒介。鄂西容美土司子弟中,田宗文与袁中道关系密切,很有可能将沙市的楚调“引入”鹤峰土司。虽未见明末容美土司搬演楚调的直接记载,但在清初康熙年间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,反可听”<sup>⑤</sup>。“终带楚调”既可理解为家乐伶人为楚人,带有楚地口音,也可以理解为这班楚伶原先是习楚调的,现在兼习昆曲,唱音难改。既如此,那么在秦腔、昆腔风行的清初,土司田舜年家乐已经是楚调与昆、秦诸腔竞陈的局面。

事实显示,明末至清初,楚腔已与昆、秦诸调一起,成为一支流播大江南北的重要戏曲声腔。往西,楚调传播至鄂西容美;往东,越过长江,还可以看到楚调传播至鄂东南嘉鱼的情形。《湖北诗征传略》卷3谓:“朱竹垞乃谓:楚调变而至于尹宣子,正音为之扫地,则未免过刻之论也。”<sup>⑥</sup>朱竹垞,即朱彝尊(1629—1709),清初著名的词人、学者,号竹垞,秀水(今浙江嘉兴市)人。尹宣子,名民兴,字宣子,号洞庭,湖广嘉鱼人,崇祯进士,官至太仆寺卿。南明王朝灭亡后,返乡归隐,卒于家。尹宣子熟谙音律,致仕

① 宋懋澄:《九籥续集》卷10,《四库禁毁书丛刊》集部第177册,北京:北京出版社,1997年,第715页。

② 刘献廷:《广阳杂记》,北京:中华书局,1957年,第200—201页。

③ 陈湘锋、赵平略:《〈田氏一家言〉诗评注》“田九龄卷”《陈明府元勋召自崇阳却寄》,北京:中央民族大学出版社,1999年,第100页。

④ 陈湘锋、赵平略:《〈田氏一家言〉诗评注》“田九龄卷”《荆游章台寺》,第84页。

⑤ 顾彩著,吴柏森校注:《容美纪游》不分卷,武汉:湖北人民出版社,1998年,第69页。

⑥ 丁宿章辑:《湖北诗征传略》卷3,《续修四库全书》第1707册,第140页。

后隐居乡里,建造园林,家乐自娱,伶人搬演的就是楚调。尹氏家乐搬演楚调而将“正音(昆腔)扫地”,除透露出尹氏对“楚调”的喜爱外,也说明楚调腔体具有别于“正音”的方音性质。

楚调往南,传至常(德)、岳(阳)地区。崇祯十六年(1643),巴陵(今湖南岳阳)人杨翔凤有《岳阳楼观马元戎家乐》诗:“岳阳城下锦如簇,历落风尘破鼙鼓。秦筑楚语越箜篌,种种伤心何足数。”<sup>①</sup>明末左良玉部将马元戎镇守岳阳多年,军戏艺人所演唱的“秦筑楚语”,显示秦声、楚调已同台合流演出。

楚调再往东南方向,传至江西建安。汤显祖《建安王夜宴》诗云:“徵歌一一从南楚,守器累累奉北藩。巧笑旧沾词客醉,博山通晓奉余温。”<sup>②</sup>据《明史》卷120“诸王世表三”,建安王朱多熾万历元年(1573)袭封,二十九年(1601)薨<sup>③</sup>。当时的江右是戏曲中心之一,建安王能从“南楚”引进的“新声”,必为楚地特色之声腔。就当时的情况而言,非勃兴之楚调“新声”莫属。

通过对以上零星文献的梳理,楚调在明末沙市孕育形成后,主要通过文人雅士的途径,向周边进行传播,扩大影响,逐步演化为一种个性色彩鲜明的地方声腔。

再次,明末清初,楚调独特声腔品格的确立,是在与昆腔、秦声诸腔相互融合的过程中达成的。这一时期,“楚调”成为文士喜爱的戏曲新声,成为他们置办家乐的重要选择。

屠隆《长安元夕听武生吴歌》中有“千人楚调谁堪和,一曲吴歛总断魂”<sup>④</sup>的诗句,此诗提及的“武生”是一位唱昆腔水平很高的演员,但从“千人楚调谁堪和”一句来看,“楚调”已和戏曲声腔“吴歛”比肩而出,十分流行。屠隆《集徐翁仍天均馆同叶虞叔》亦载“楚调”:“西园才子风流甚,楚曲吴歌手自调。”<sup>⑤</sup>屠隆精通曲律,不仅创作过昆腔的《凤仪阁乐府》三种,还酷好弋阳腔,冯梦桢《快雪堂日记》记载,万历二十八年(1590)九月二十八日,“唐季泉等宴寿岳翁,扳余作陪,搬弋阳戏。夜半而散,痛苦之极,因思长卿乃好此声,嗜痴之癖,殆不可解”<sup>⑥</sup>。尽管冯梦桢不喜好弋阳腔,但屠隆却有“嗜痴之癖”,说明屠长卿是熟谙弋腔的。在屠隆的诗句中反复出现“楚调”,我们可以推导出这样的结论:其一,屠隆所具备的曲学修养能区分楚调与弋阳腔,由此亦可旁证上文袁中道笔下的《金钗记》的楚调不与弋阳腔相混淆的结论。其二,楚调与昆曲同时竞演,说明楚调已经广为江浙一带文士所接受,其传播区域进一步扩大。其三,值得充分重视的是,不论是袁中道的《游居柿录》还是上文所引屠隆诗句,其中的“楚调”都是和昆曲同时出现在文人雅士堂会之上,由此揭示出楚调具有接近昆腔“静雅”的特性。

楚调“静雅”的声腔特点,使之在顺、康间昆腔家乐极盛之时,作为一种“新声”而成为文人士夫家乐的重要选择。清初诗人吴伟业于康熙六年(1667)曾对楚调传播的总体面貌有过描述:“方今大江南北,风流儒雅,选新声而歌楚调。”<sup>⑦</sup>这句话很明确地告诉我们,楚调作为一种新兴的戏曲声腔受到文人的高度关注。清初顾嗣立《观迟辰州澹生家乐即席口占四绝》(其二)云:“舞袖歌喉变入神,吴渝(歛)楚艳杂西秦。也知世上知音少,时顾筵前顾曲人。”<sup>⑧</sup>顾嗣立(1665—1722),字侠君,号间邱,江苏长洲(今苏州)人。康熙五十一年(1712)进士,曾预修《佩文韵府》,授知县,以疾归,博学有才名,著有《秀野集》、《间邱集》。从顾嗣立的诗句可知,迟澹生家乐为昆腔、楚调、秦腔的大杂烩,楚调已经同其他流行的“时调”充分交融。这样的情况还出现于浙江秀水项公定的家乐,李日华《六研斋笔记》卷1载:“(项公定)中岁颇娱声酒,尝招余出歌童相侑,备秦巴荆越之音。”<sup>⑨</sup>此处的“荆音”即指荆州中心城市沙市一带兴起的楚调。楚调与秦腔、川戏、越调一起进入江南文士的堂会,反映了戏曲消费的新动向。

① 陶澍、万年淳修纂,何培金点校:《洞庭湖志》卷11“艺文三”,长沙:岳麓书社,2003年,第382页。

② 汤显祖:《汤显祖全集》(二),第762页。

③ 张廷玉等:《明史》卷120“诸王世表三”,北京:中华书局,1974年,第2736页。

④ 屠隆:《白榆集》诗集卷3,汪超宏主编:《屠隆集》第3册,杭州:浙江古籍出版社,2012年,第65页。

⑤ 屠隆:《栖真馆集》卷7“七言律诗”,汪超宏主编:《屠隆集》第5册,第109页。

⑥ 冯梦桢:《快雪堂日记》,《四库全书存目丛书》集部第164册,济南:齐鲁书社,1997年,第715页。

⑦ 冒襄:《同人集》卷4,《四库全书存目丛书》集部第385册,第164页。

⑧ 顾嗣立:《间邱诗集》“桂林集”卷6,《四库全书存目丛书》集部第266册,第514页。

⑨ 李日华:《六研斋笔记》卷1,南京:凤凰出版社,2010年,第10页。

最能反映这种新动向的是被誉为“浙中名部”<sup>①</sup>的查继佐家乐“十些班”。毛奇龄《查继佐客淮复买小鷗头自随,短句为寿,或云嘲焉,并命鷗头歌之》组诗(六首之五)云:“旧部能吴舞,新人解楚歌。”<sup>②</sup>查继佐先前所蓄乐部擅长昆曲,而后来改唱楚调,“十些新变楚词耶”<sup>③</sup>。他以楚辞声尾“些”呼歌儿,其“家伶独胜,虽吴下弗逮也。娇童十辈,容并如妹”,而查继佐“数以花船载往大江南北诸胜区,与贵达名流,歌宴赋诗以为娱”<sup>④</sup>。查继佐家乐改昆腔歌楚调,表明查氏个人爱好的转移。查继佐携歌“楚调”的“十些班”游弋于“贵达名流”之间,在一定程度上扩大了楚调的影响;江南名流对查氏家乐的接受和喜爱,表明士人阶层对楚调的接纳和喜爱,并折射出楚调“新声”的兴起所导致的剧坛审美风尚的新变化。

总之,如清代曲学家凌廷堪所总结的“自明以来,家操楚调,户擅吴歛”<sup>⑤</sup>,楚调在明末清初迅速兴起,已经成为这一时期具有重大影响的“新声”,并对戏曲格局产生深刻的影响。这种影响不仅体现于上层文士家乐对戏曲声腔选择的新变化,也体现在文人雅士对楚调艺术品格的定位和重塑,进而使之成为明末清初戏曲腔系中不可忽视的一支力量。楚调的存在和壮大,扩散和融合,为清代中叶汉调的形成,奠定了坚实的艺术基础。

#### 四、楚调向皮黄汉调的声腔衍化

由于相关文献的稀少,我们很难完整地描绘明末清初楚调的艺术品格,但有两点是可以确定的。其一,楚调具有楚地方音的特点。由于孕育地为沙市,而沙市的方言属于北方方言区“西南官话”,与今天的汉口、常德、岳阳、宜昌、鄂西、重庆等地为同一方言区。古今移民,五方杂厝,外来方言与本地土语互相融合,沙市的方言形成了“咬字轻浅,清亮而不高亢,娓婉而不软媚”的特点<sup>⑥</sup>。其二,沙市方言“清亮娓婉”的特点,赋予了楚调雅正绵邈的声腔属性,与文人雅士家乐堂会演剧的氛围和境界颇为契合,故受到沙市王孙文士的青睐,从而与昆腔共陈于厅堂氍毹。这也是袁中郎感叹“此天所以限吴楚也”的原因所在。

明末清初楚调雅正绵邈的声腔属性,与清中叶叶调元《汉口竹枝词》描绘的“急是西皮缓二黄”中二黄调“缓”的总体特征完全一致。正因艺术血脉的延续,清中叶人们也习惯以“楚调”称呼已经西皮、二黄合流的皮黄声腔。叶调元《汉口竹枝词》卷4有诗句云:“吴讴楚调管弦催,翠鬓红裙结伴来。除却寒风和暑雨,后湖日日有花开。”<sup>⑦</sup>范锴《汉口丛谈》亦收录有金粟庵主人的诗:“清扬楚调吴侬语,及见吴侬又如何?寄语双双小红豆,可来此处舞婆娑。”<sup>⑧</sup>从地方戏曲艺术传承的相对稳定性和艺术关联性来看,明末清初流传甚广的楚调,与清中期楚地风行的二黄调血脉相承。换言之,明末孕育于沙市的楚调当就是清代湖北二黄调的前身。

声腔之间的相互融合和“在地化”演变,是中国戏曲声腔演变和衍化的基本模式。绵邈舒缓的楚地二黄调,遇到从汉江顺流而下的秦腔,经过长时间的磨合很自然地走到一起。高亢激越的秦腔便于抒发激越的情绪,流利宛转的二黄调便于表现舒缓的场景,迥异的声腔属性促成二者的互补和合流。清乾隆年间,由楚调一路走来的二黄调,终于与由秦腔转化的西皮调在湖北地区实现合流,合流的地点在汉口。关于西皮、二黄的合流形态,笔者已有专文论述,在此不赘<sup>⑨</sup>。稍作补充的是,皮黄合流选择汉口,与汉镇

① 沈起:《查东山先生年谱》“戊寅”,民国嘉业堂丛书本。

② 毛奇龄:《西河集》卷146,景印文渊阁《四库全书》第1321册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第512页。

③④ 查嗣樞:《查氏勾栏》,金埴:《不下带编》卷6,北京:中华书局,1982年,第117,116页。

⑤ 凌廷堪:《校礼堂文集》卷22《与程时斋曲书》,《续修四库全书》第1480册,第252页。

⑥ 湖北省沙市地方编纂委员会编:《沙市市志》第4卷,北京:中国经济出版社,1999年,第351页。

⑦ 叶调元:《汉口竹枝词》,见徐明庭辑校:《武汉竹枝词》,武汉:湖北人民出版社,1999年,第74页。

⑧ 范锴著,江浦等校释:《汉口丛谈》,武汉:湖北教育出版社,1999年,第414页。

⑨ 关于西皮、二黄在汉口合流的相关论述,参陈志勇、朱伟明:《汉调对京剧形成的独特贡献》,《武汉大学学报》

优越的地理位置、繁荣的港口贸易有关。嘉靖年间正式设立汉口镇后,因其独特的地理位置和便利的交通条件,汉口镇初具规模,“商船四集,货物纷华,风景颇称繁庶”<sup>①</sup>,商品贸易得以快速发展。至清初,优越的地理位置,致使汉口的商品经济又有了长足发展。刘献廷《广阳杂记》记载:“汉口不特为楚省咽喉,而云贵、四川、湖南、广西、陕西、河南、江西之货,皆于此焉转输,虽欲不雄天下,不可得也。天下有四聚,北则京师,南则佛山,东则苏州,西则汉口。然东海之滨,苏州而外,更有芜湖、扬州、江宁、杭州以分其势,西则惟汉口耳。”<sup>②</sup>到了清中叶的乾、嘉时期,汉口的经济指标不仅成为全省的风向标,同时也成为全国贸易经济的晴雨表,“楚北汉口一镇,尤通省市价之所视为消长,而人心之所因为动静者也。户口二十余万,五方杂处,百艺俱全,人类不一,日消米谷不下数千。所幸地当孔道,云贵州陕粤西南湖,处处相通,本省湖河,帆樯相属……查该镇盐、当、米、木、花布、药材六行最大,各省会馆亦多,商有商总,客有客长,皆能经理各行各省之事”<sup>③</sup>。各地的商帮汇聚汉口设立会馆,据统计,汉口的各地商帮建成的各类会馆、会所至晚清时多达 178 所<sup>④</sup>。众多商帮会馆中尤以山陕会馆规模最大,其正殿、正殿两侧、财神殿、天后殿、七圣殿、文昌殿,每殿皆建有戏台,一共有七座之多。商路即戏路,楚调与各地商帮带来的家乡戏(其中就有秦腔)在会馆戏台轮番上演,促进了相互之间的交流和融合。

汉口处于汉江和长江的交汇点,陕西秦腔顺汉江而下,沙市楚调(二黄腔)沿长江而至,最终熔冶于一炉。楚调二黄和秦腔西皮在汉口的合流,是历史的选择也是汉水文化和长江文化互补的结果。从音乐风格上看,西皮激越悲怆,故多表现愤怒、悲伤、控诉等题材、曲段;二黄舒缓雅静,则多表现人物抒情、雅致的场景。楚地戏曲艺人所创造的西皮、二黄的合流,就音乐形态而言,获得了对比与统一的完美平衡,体现出他们融汇南北戏曲艺术优长的集体智慧。从组曲形态上看,皮黄声腔“既不象高腔、昆曲用那么多的曲牌来联唱,以至对比有余、统一不够;也不像梆子腔都唱一个腔调,统一有余、对比显欠;而是运用多种声腔的多种板式变化,将音乐的对比统一推到一个相对平衡的高度”<sup>⑤</sup>。西皮、二黄在地域文化、音乐风格和组曲形态上的南北融汇,赋予皮黄腔“融合多家,自成一家”的文化品格和声腔属性,造就了其强大的艺术生命力和传播力。

于汉口合流后的皮黄声腔,在对外传播过程中,仍然被称为“楚调”。乾隆年间在潮州做官的江西临川人乐钧所作《韩江櫂歌一百首》中的一首诗云:“马锣喧击杂胡琴,楚调秦腔间土音。昨夜随郎看影戏,月中遗落凤头簪。”<sup>⑥</sup>这首竹枝词记叙了当时潮州等地男女结伴通宵观看影戏的情况。影戏唱的是楚调秦腔,而且以马锣击节,用胡琴伴奏。秦腔,用板胡;皮黄,用胡琴。胡琴对板腔体皮黄声腔的形成具有标志性意义<sup>⑦</sup>。这种演剧的音乐形式,就是外江皮黄声腔传入粤东的集中体现。与乐钧这首竹枝词几乎同时的另一首竹枝词,是乾隆年间嘉应人李宁圃的《程江竹枝词》:“江上潇潇暮雨时,家家蓬底理哀丝。怪他楚调兼潮调,半唱消魂绝妙词。”<sup>⑧</sup>这首竹枝词见于袁枚的《随园诗话》卷 16,是袁枚在广州听人传唱的。李宁圃这首《程江竹枝词》中提及的程江,是韩江的上游。据笔者考证,所唱的楚调是已经传入粤东地区的汉调<sup>⑨</sup>,只是由花艇上的本地歌伎清唱,自然就夹杂着潮音了。这也说明此时楚调流入粤东地区,受到当地士子文人的欢迎,以至歌伎也学来迎合他们的需要。

① 陶士偰主修:《(乾隆)汉阳府志》卷 12,《中国地方志集成·湖北府县志辑》第 1 册,南京:江苏古籍出版社,2001 年,第 128 页。

② 刘献廷:《广阳杂记》卷 4,北京:中华书局,1957 年,第 193 页。

③ 晏斯盛:《请设商社疏》,见贺长龄编:《清经世文编》卷 40《户政》一五,北京:中华书局,1992 年,第 991 页。

④ 傅才武:《近代化进程中的汉口文化娱乐业(1861—1949)》,武汉:湖北教育出版社,2005 年,第 309 页。

⑤ 刘正维:《汉剧传统音乐的精神继承》,《戏剧之家》1999 年第 6 期。

⑥ 乐钧:《青芝山馆诗集》卷 8,《续修四库全书》第 1490 册,第 498 页。

⑦ 参见胡汉宁:《楚调“皮黄合奏”成因及其传播》,《戏曲研究》第 72 辑,北京:文化艺术出版社,2007 年,第 296 页。

⑧ 袁枚著,王英志校点:《随园诗话》卷 16,南京:江苏古籍出版社,2000 年,第 422 页。

⑨ 陈志勇:《广东汉剧研究》,广州:中山大学出版社,2009 年,第 62 页。

向北,楚伶将皮黄合奏的皮黄腔带进北京,各种帝京文献延续传统,仍以“楚调”称之。《燕兰小谱》卷4题咏楚伶四喜官:“本是梁溪队里人,爱歌楚调一番新。”<sup>①</sup>道光八年(1828)或稍后刊印的《燕台鸿爪集》亦如此称谓王洪贵、李六所善“新声”为“楚调”:“京师尚楚调,乐工如王洪贵、李六,以善为新声称于时。”<sup>②</sup>

与此同时,也有以地域相称为“楚腔”的。乾隆四十五至四十六年,圣谕命令各省巡抚将有违碍字句的戏曲(删)本解京销毁,在各省巡抚的奏折中,客观地描述了各地戏曲声腔即包括楚腔在各省传播的情况。乾隆四十五年(1780)淮盐政伊龄阿复奏查办戏曲奏折说:“湖广之楚腔与安庆石牌腔、山陕之秦腔、江西之弋阳腔,在‘江广、四川、云贵、两广、闽浙等省,皆所盛行’”<sup>③</sup>。

次年,湖广总督舒常、湖北巡抚郑大进的奏折报告湖北的声腔活动称:“惟有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项,虽声调各别,皆极为鄙俚,使人易于晓解。”<sup>④</sup>同年,江西巡抚郝硕<sup>⑤</sup>、广东巡抚李湖<sup>⑥</sup>回奏广东、江西也有楚腔活动。稍后,道光朝广东番禺的一位名叫张维屏的进士,从湖北做官回到广州作了一首竹枝词《笛》:“楚腔激越少温柔<sup>[1]</sup>,解意双鬟发妙讴。玉笛听来都易辨,扫花折柳又藏舟<sup>[2]</sup>。”(原注:[1]梆子、宜黄俱近楚腔。[2]珠江唱昆曲多此三阙)<sup>⑦</sup>张维屏生于乾隆四十四年(1779),道光年间先后任湖北广济知县、同知、南康知府,辞官后回家乡定居。这首竹枝词正是张维屏回广州所记,至少有两点值得我们重视:其一,张维屏曾在湖北广济县为官,而广济正是地处鄂东的黄冈,是余三胜等人的家乡,道光时此地十分盛行皮黄声腔。从常理推测,张维屏在此地作父母官肯定没少接触该地皮黄戏。其二,张维屏在广州看到的梆、黄,正是皮黄声腔,所以他说“俱近楚腔”。

更值得注意的一个变化是,在清道光及其后,多以“汉调”来称谓皮黄合流的楚调,如崇彝的《道咸以来朝野杂记》。他在描述徽班进京的情况时说:“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>⑧</sup>楚伶带来的家乡戏曲声腔皮黄调,在北京剧坛的影响逐步扩大,至道光末年楚伶自己掌握了春台、和春等徽班,形成“班曰徽班,调曰汉调”<sup>⑨</sup>的北京剧坛新格局。

在皮黄声腔体系中,湖北人贡献的是具有地方特色的声腔二黄,故当楚伶将之带至北京,京城人直接称其为“二黄(腔)”、“汉调二黄”,抑或简称为“黄腔”。早期进京汉调,因已融合了西皮腔,故具有“高而急”的特点,于是《都门杂咏》以“时尚黄腔似喊雷”<sup>⑩</sup>来总结汉调的特点。道光二十五年(1845)初刻本《都门纪略》也有“今日又尚黄腔,铙歌妙舞,响遏行云”之类似的说法<sup>⑪</sup>。但很快,余三胜等楚伶对黄腔作了改革,使之更加靠近昆腔的雅致,曼殊震钧《天咫偶闻》卷7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>⑫</sup>余三胜等楚伶对汉调的变革,使其楚声的地域色彩更为鲜明。

据上梳理,明末兴盛于沙市的楚调在清初获得更大范围的传播,逐步与昆腔、秦腔等“时调”融合,终在清中叶的汉口完成皮黄的合奏。直至乾隆年间,合奏的皮黄声腔北上京城,南下粤东,都被称为“楚调(腔)”,延续了明末清初楚调的声腔传统。以“汉调”称呼皮黄合奏的皮黄声腔,大约始于道光年间。道光十年(1830)前后,湖北黄冈、汉阳、江夏等地发生大水灾,一批楚伶王洪贵、李六、范四宝、朱志学、

① 吴长元:《燕兰小谱》卷4,张次溪编:《清代燕都梨园史料正续编》上,北京:中国戏剧出版社,1988年,第35页。

② 张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》上,第272页。

③④⑤⑥ 转引自朱家溍、丁汝芹:《清代内廷演剧始末考》,北京:中国书店2007年,第59,61,64,61页。

⑦ 雷梦水等编:《中华竹枝词》第4册,北京:北京古籍出版社,1997年,第2870页。

⑧ 崇彝:《道咸以来朝野杂记》,北京:北京古籍出版社,1982年,第74页。

⑨ 倦游逸叟:《梨园旧话》,见张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》下,第836页。

⑩ 雷梦水等编:《中华竹枝词》第1册,第190页。

⑪ 杨静亭:《都门纪略》“序”,道光二十五年(1845)初刻大字本。

⑫ 震钧:《天咫偶闻》卷7,北京:北京古籍出版社,1982年,第174页。

余三胜、龙德云等为生计而进京搭演徽班<sup>①</sup>。自此后,由进京楚伶带入京城的皮黄声腔,被北京民众称为“汉调”、“二黄”、“汉调二黄”或“黄腔”。道光年间楚调转称“汉调”、“黄腔”,是楚调向皮黄合流汉调完成腔体演化的重要标志,也是汉调真正成为皮黄声腔代表性称谓的节点。

## 结语

皮黄声腔的源起及其早期形态,一直以来是声腔史、剧种史及近代戏曲发展史研究的一个难点和薄弱环节。我们通过对明末清初楚调文献的梳理,初步得出以下结论:

(一)明万历年间沙市的楚调,是皮黄声腔中二黄腔的重要源头。汉剧作为楚地孕育的皮黄剧种,其历史应该从袁中道《游居柿录》记载万历四十三年(1615)沙市搬演楚调《金钗记》算起。汉剧的历史,距今刚好400年。

(二)生成于沙市的楚调,从明万历年间至清中叶,并不是断裂的,而是以勃兴的面貌和独立声腔的姿态活跃在湖北、湖南甚至江浙一带,被文人视为一种戏曲“新声”。流播至大江南北的皮黄声腔,直至清乾隆年间仍被称之为“楚调”,延续了人们对明末清初楚调(实即二黄腔)的认知习惯和传统,充分凸显了楚调艺术脉络的延续性。

(三)楚调诞生之后,以兼容并蓄的姿态,不断与昆腔、秦腔及其他声腔发生融合,最终促成与秦腔西皮的合奏,实现皮黄声腔在湖北的合流,完成了楚调向皮黄合流汉调的声腔演化。

(四)道光十年前后,余三胜等楚伶集中进京,带去皮黄合流的楚调“新声”,楚调遂被改称为“汉调”(或“黄腔”),为京剧等皮黄声腔剧种的形成,奠定了艺术基础。

总之,明末湖广公安籍文学家袁中道《游居柿录》关于沙市楚调的记载,为我们研究皮黄声腔的历史起点,追溯汉剧、京剧等皮黄剧种的声腔艺术源流,探寻完整历史意味的楚调演化轨迹以及辨明“楚调”、“楚腔”、“汉调”、“黄腔”等名词在不同历史时期的意涵,提供了相对可靠的文献依据。在此基础上,进而探寻楚调缘起及其腔体演化的规律,对我们深入研究汉剧史、京剧史及清代戏曲发展史,都具有重要价值和意义。

【责任编辑:张慕华;责任校对:张慕华,李青果】

<sup>①</sup> 王芷章:《京剧名艺人传略集》,见《中国京剧编年史》附录,北京:中国戏剧出版社,2005年,第107页。