

川剧高腔在剧种形成发展中的标志意义及主体地位

杜建华

在近 20 年来，川剧史的研究取得了新的成就，既有学术著作的推出，也有研究论文的阐述，不但有新史料的发现，还有新观点的提出。但是，对于川剧这个剧种形成之历史年代，各研究家的说法大相径庭，少者说近百年，多者言其有 600 年，时间跨度之大，分歧之鲜明，在中国 300 多个戏曲剧种中是绝无仅有的，因而引起了戏曲史学界的关注。

川剧是中国戏曲大家族中一个多种声腔融合发展的代表性大剧种，其历史悠久，源多流长，形成过程十分复杂。加之，明末清初四川境内长达数十年的战乱、移民的特殊人文环境，且官方史志撰修缺项，民间艺术往往不能进入正史，民间流动的大量戏曲班社及演出没有进入修志史官的视野，现、当代戏曲史家们通常是在一些文人笔记、遣兴之作或者各地县志的相关记载中，发现一些关于戏剧演出活动的吉光片羽。依靠这些断续零星的资料，不同的研究者从不同角度去分析认识问题，诸说纷呈、百家争鸣势在必然。

较之京剧、越剧等源流较为清晰，或者梆子、高腔系统声腔较为单一的诸多剧种，川剧囊括了高腔、昆腔、皮黄、梆子和灯调等多种声腔，川剧史研究既要与本声腔系统的发展作纵向回溯，又要与相互融合的不同声腔体系作横向渗透性分析，因此川剧史的研究，涉及面广，时间跨度较长，具有相当难度。近年来，一些文化界戏曲界人士根据一家之言来认识川剧历史，难免以偏概全，甚至在某些文件中，将川剧与一些 20 世纪新兴的单一声腔剧种加以并列归类，形成了类别划分上的混乱。川剧是国家级非物质文化遗产项

目，曾两次作为我国推荐参与联合国非物质文化遗产代表作评选的备选项目，足见其在戏曲界的重要地位。因此，以川剧为个案，厘清其形成发展的历史，全面准确的认识川剧，不仅是川剧界的事情，也是中国戏曲史研究中一个应该解决的学术问题。

今年5月，笔者不揣冒昧曾撰写《试论川剧高腔与剧种形成之关系》一文，刊发于《四川戏剧》杂志第三期，主要提出了个人对川剧形成标志、时间的看法。我认为，川剧是以高腔为主体的多声腔剧种，川剧高腔形成标志着剧种的形成，川剧高腔形成于清康熙、雍正年间，距今约300年左右。下面再谈谈我的看法，就教于各位方家。

一、突破川剧史研究中的固有思维模式——五腔合流等于川剧形成

20世纪80年代中期，川剧界曾经专门召开过“川剧源流沿革学术研讨会”，《川剧艺术》杂志也发表过一系列论文，后来又陆续出版了一些很有分量的专著和论文，其中有如下一些具有代表性的观点。

钟韬先生在《川剧源流辨析——兼谈剧种史研究》（见《云贵川戏曲源流沿革研讨会文集》1987年三省戏曲志编辑部编印）一文中提出：三庆会的成立是川剧完备成熟的标志。他认为：“于1912年正式成立了三庆会，从而实现了五腔全面而彻底的合流，川剧业已正式完备成熟。因此把戏曲改良公会的建立到三庆会组成这段时间，认作川剧的形成期，看来是符合川剧发展实际的。”^①过去，笔者也曾赞成这种观点，但随着新史料、新观点的出现，以及讨论研究的深入，我认为这种看法值得商榷。

1987年中国戏剧出版社出版的《川剧词典·前言》中这样说：“川剧的历史发展约可分为：早年各个外地入川戏班的分别流布时期，本世纪初出现高昆胡弹灯同台演出及至统称川剧（川戏）时期。”

邓运佳先生在《中国川剧通史》（四川大学出版社1993年出版）中提出了不同的说法，他认为川剧诞生于明代，并在明代已走出四川；清代乾、嘉年间是川剧艺术的高峰期，呈现“诸腔杂呈”的局面，高腔、弹戏、胡琴的西皮腔、灯调皆源出本土，并非外省传入；但同时也认为：“由昆、高、胡、弹、灯五种不同声腔构成的一个联邦体制的川剧，则是在晚清完成的”。^②

安民先生在《川剧简史》（天地出版社1997年出版）一书中，以大量的资料为基础，较完整地阐述了他的观点。他认为，川剧“源出蜀土，流汇昆弋”，明代初期至中叶是川剧的萌芽期，这一时期出现了川戏的名称、腔调、剧本、舞台以及班社；清代康熙、雍正、乾隆、嘉庆时期是川剧的成长期，这一时期，各种入川的声腔通过与四川本土的灯调、山歌、秧歌、号子等融合发展，演出活动频繁，出现了川剧史上重要的艺术家、剧作家。^④“总起来说，清初康、雍、乾、嘉之际……，特别是昆、高、胡、弹、灯五种声腔已基本形成，因而川剧得以日益成熟。”

蒋维民先生在其《移民入川与人生舞台》（成都科技大学出版社1998年出版）一书中提出了自己的独特见解。他认为，在乾隆朝后期，已经形成了风格统一的川剧剧种。进而提出：可以将乾隆四十八年（1783癸卯）定为川剧剧种诞生的年代。近期，蒋维民先生又在《三合班与三同步》一文中提出了新的看法^③，其核心观点是：高腔与丝弦戏（胡琴、弹戏）合流，则标志着川剧形成。并以

大量史料证明，川剧中四大声腔合流的情况在清乾隆年间已经形成。蒋先生的突出贡献在于，他以无可争辩的史料证明，早在乾隆年间，李调元的家班演出的戏曲剧目已经拥有多种声腔。即是说：川剧多种声腔合流的历史，至少可以前推到乾隆年间，而决不是始于晚清时期的戏曲改良公会、辛亥革命或三庆会。

综观上述观点，各呈其理，自成一说，对川剧形成的年代，总的看来可以概括为“明代说”和“清代说”两种。持明代说者，皆以名称、腔调、剧目、舞台、班社为证；持清代说者，则以多种声腔的合流为标志。所不同者，前者一说为明代“诞生”，一说为明代“萌芽”。对此，笔者不敢妄加评议。后者，有的说为清末民初，一说为乾隆年间，笔者认同乾隆年间之说。

但是，同时也可以看出，几乎所有论者在阐述自己的观点时，都不同程度地受到五种声腔合流这样一个既有观念的束缚，似乎五种声腔没有形成或者合流，川剧的形成将受到质疑或不完整。由于篇幅所限，我在这里没有继续引用其他一些同志在讨论川剧形成时关于五种声腔合流的论述，可以说，在 20 世纪下半叶，几乎所有关于川剧史的论述，都不同程度地受到五腔合流观念的影响，成为川剧史研究中的一种固定思维模式，严重束缚了川剧史研究向纵深发展。把“五腔共和”作为川剧诞生的起点，窃以为与川剧的特点及其形成的事实不合。如果对川剧“五腔共和”的声腔体制形成的时间有不同看法，尚可诸说并存；但它的演化是一个渐变过程而不是突变过程是可以肯定的，五种声腔绝不是在同一个时期完成转化的，更不是开一次会议就可以将几种声腔融合起来。比如，大量资料充分证明，在明代四川各地已经广泛演出灯戏，灯调绝不可能与高腔、胡琴、弹戏在同一时期“完成转化”。又如昆曲，其向川昆转

化的方式也不等同于梆子、皮黄向弹戏、胡琴的转化方式。因此，我们不能在川剧形成与“五腔合流”两者间划等号。

二、川剧是以高腔为主体兼有多种声腔的剧种，高腔形成即标志着川剧形成

毛泽东同志在《矛盾论》中指出：“任何过程如果有多数矛盾存在的话，其中必定有一种是主要的，起着领导的、决定的作用，其他则处于次要和服从的地位。因此，研究任何过程，如果是存在两个以上矛盾的复杂过程的话，就要用全力去找出它的主要矛盾。捉住了这个主要矛盾，一切问题就迎刃而解了。”又说：“万千的学问家和实行家，不懂得这种方法，结果如堕烟海，找不到中心，也找不到解决矛盾的方法”。毛泽东同志的这一正确观点，对于我们认识川剧形成历史有着开启思路、理清头绪的重要指导作用。

川剧的多种多声腔来源不同，由江苏的昆曲、江西的弋阳腔（或弋阳诸腔）、陕西的梆子、湖北的皮黄演化为川剧中的昆、高、胡、弹四种声腔，（川剧灯调来源情况极为复杂，暂不讨论），再融合为一个统一的剧种，是一个渐变的过程，且时间跨度很长。在这个多种声腔转化并合流的过程中，各种声腔的互动作用不可等量齐观，一概而论，其中必然有一个居于主导地位、起着引导、决定作用的声腔，而其它几种声腔则居于服从和被引导的地位。那么，这个居于主导地位的声腔一旦形成，便标志着川剧已经形成，其形成时间也可以认定为川剧形成的时间。具体而言，川剧高腔形成之时，亦即川剧形成之时。理由如下：

第一，高腔剧目在川剧五种声腔中居于绝对多数地位。剧目是剧种的传承载体，数百年来，传统戏曲的继承和流传，都是通过具体剧目的继承和传演来完成的。对于戏曲剧种来说，其剧目越丰富，繁衍流传的能力就愈强。从川剧现有的五种声腔来看，高腔剧目占川剧剧目总量之60%以上。1962年四川省文化局戏曲研究室编印的《川剧传统剧目目录》一书，共收入了剧目词条1500余个，这1500余剧目皆为大幕戏或独立剧目，折子戏附在大幕戏之后，不独立设条。该书系内部印行的资料性工具书，材料真实，记录客观，全部为传统剧目，较准确地反映了20世纪50年代以前川剧传统剧目的声腔分类情况。其中高腔剧目786个，占60%以上；胡琴剧目居其后有318个，约占25%；弹戏剧目192个，约占15%；昆曲13个，灯戏5个，吹腔3个，其中，也有一些剧目可以两种声腔演唱，皆分别统计在内。另有少数剧目声腔不明，均未做统计。

再看1999年四川省川剧艺术研究院编辑的《川剧剧目辞典》，该书共收入剧目5892个（含1950年以后创作的剧目），其中参见条665个，附录存目1660个。在有本可查的3567个剧目中，除61个为多声腔、232个声腔不明外，高腔剧目共2357个，在分属五种声腔的3274个剧目中，比例高达70%以上，其数量超过了昆腔、胡琴、弹戏、灯戏剧目之总和。五种声腔中的昆腔，仅存40余个剧目，几乎全部是折子戏，且少见于舞台。从这两本目前最具权威性的川剧剧目工具书的统计数据来看，在相隔半个近世纪的历史进程中，川剧剧目数量有了大幅度的增加，但是，高腔剧目与其他声腔剧目的比例数并没有改变，高腔在五种声腔中的主导地位也没有改变，甚至还有所发展、强化。

第二，高腔是川剧五种声腔中最具代表性、艺术个性最鲜明的声腔。川剧高腔在中国戏曲声腔音乐中具有特殊的地位，在众多剧种构成的高腔系统中，其音乐形态发展最完善，最具有代表性。川剧高腔共有 300 余支曲牌，不同的音乐工作者将它们分为 9 宫（张德成《川剧高腔乐府》）、10 类（四川省川剧艺术研究院、省川剧学校《川剧音乐概述》）、6 类（路应昆著《高腔音乐与川剧》）或其它不等；可运用飞、钻、重、犯等手法，形成了独创一格的帮、打、唱相结合的结构形式，代表了中国高腔音乐的最高水平，是川剧为中国戏曲作出的独特贡献。而川剧中的昆腔、胡琴、弹戏、灯调，在中国戏曲声腔体系中则不具有这样的艺术水准和代表性地位。如果将高腔从川剧的声腔中去掉，那么川剧作为一个大剧种的地位将受到质疑，其剧种音乐的独特性、创造性将会大大削弱。

从高腔在川剧五种声腔中的地位来看，其主导性和代表性也不容质疑。半个多世纪以来，川剧舞台上几乎找不到一个有代表性的昆腔大幕戏。在新中国建立之前，历史上流传于四川的昆腔大幕戏几乎都演化为高腔演唱，如号称川剧高腔四大本之《金印》《琵琶》《红梅》《投笔》（《班超》）皆源于昆曲。而今，《金印》之《大挂剑》，《琵琶》之《坠马》，《红梅》之《游湖》，《班超》之《投军》《荣归》，仍旧以昆腔演唱，可见其由昆而高、高中夹昆的演化痕迹。现存的川昆剧目数量不多，濒于失传。而灯戏基本上就只适合于演出生活小戏，数百年来，没有大的改观，虽然近 20 年来个别剧团也编演了一些以灯调为主的大幕戏，但很难作为川剧的优秀剧目保存下来。对川剧这样一个大剧种而言，只能演出小戏、折子戏，是不能作为川剧之代表性声腔的。

川剧中拥有较多剧目的胡琴、弹戏两大声腔，虽然较之昆、灯两种声腔有更强的艺术表现力，也有不少的大幕戏。但就其声腔音乐的个性特色、发展的系统性、完整性而言，远未达到同类声腔如京剧、豫剧、秦腔、蒲州梆子等剧种的发达程度。在各自的声腔体系中，川梆子、川胡琴的艺术形态都不能居于领先地位，在川剧的五种声腔中，其艺术成就和影响力也远不及川剧高腔。。

第三，高腔锣鼓是川剧音乐的灵魂，是统一五种声腔的基础。川剧的五种声腔各有不同的主奏乐器，构成了各自的音乐特色。高腔以锣鼓为伴奏乐器，配以唢呐，没有丝弦器乐，形成了丰富的锣鼓曲牌，具有极强的艺术表现力，可以驾驭不同风格、内容的剧目。胡琴腔顾名思义是以胡琴为主奏乐器。弹戏又叫盖板子，以盖板胡琴为主奏乐器；灯戏则以音质特殊的胖筒胡琴为主奏乐器。昆曲以笛子为主奏乐器。这五种声腔音乐之形成统一的剧种风格是以高腔锣鼓为基础的，也可以说，高腔锣鼓是川剧音乐的灵魂，川剧鼓师如果不能演奏高腔剧目，则不能称之为川剧鼓师。

第四，高腔在四川的流传范围最广，扎根最深，在川剧五腔合流的发展过程中，高腔始终占据着主导地位。从川剧多种声腔在四川的流布范围来看，高腔占据着川东、川南、川中及川西地区，胡琴主要流传于川西平原及川东地区，从陕西进入四川的弹戏班主要活动于川北地区。由此，川剧历史上有四条河道之分，但是，这主要是就其所擅长的剧目和声腔而言，并不是说不能演唱其他声腔。比如说，川西坝擅长胡琴戏，是指那时的成都地区有天籁、贾培芝、萧楷臣等在胡琴腔演唱上具有很高造诣的一批艺术家。川剧最早的高腔戏班庆华班就长期驻扎成都，后来成都的三庆会也因为有一批高腔窝子戏如《离燕哀》《刀笔误》等而著名。新中国建立以

前，大量民间流动的江湖戏班，主要依靠高腔剧目来维持日常演出。旧时民间有许多以“跑滩”为生的川剧艺人，他们不能加入类似三庆会这样拥有固定演出场所的大戏班，只能不停地穿梭于各地搭班演出谋生，如果不会唱高腔戏，演出路子不能“通江”，则难以在戏班立足，面临生存危机。

川剧所谓昆、高、胡、弹、灯“五腔共和”，看似并列关系，实际上是以高腔为主导，其它多种声腔逐渐向高腔合流。前面已经谈到，入川的昆曲在清代后期，大批剧目改用高腔演唱，一些曲调演化为高腔中的昆头子，寄生于高腔而存在。胡琴、弹戏无论从剧目数量、艺术表现力还是流行范围、在民间的影响力都远不及高腔。因此，在川剧发展史上，“丝弦”戏班向高腔戏班融合的例证颇多，胡琴戏改唱高腔戏也十分常见。最近的例子有，徐棻先生在20世纪80年代创作的弹戏《欲海狂潮》，到2006年再度上演时，为增强其表现力、感染力又改用高腔演唱。

三、以五种声腔合流为标志来确定川剧形成的时期，不能准确反映川剧的历史与未来发展

应该看到，川剧的多种声腔并非一个恒定数，而是一个历史发展的过程，所谓川剧的五种声腔，只是对20世纪中期川剧声腔结构的一种大致概括（当时川剧中也还有少量吹腔、罗罗腔、安庆腔等），不能代表川剧声腔的全部历史和未来发展。关于川剧声腔的介绍，20世纪的著述中有这样一些说法：

1938年印行的《川剧杂识》中，作者唐幼峰介绍川剧只提到有4种声腔，“包括昆曲、高腔、皮黄、盖板”。此时的川剧演出中并非没有灯调，显然作者是有意将灯调排除于川剧之外。

1947年文通书局贵阳初版的阎金锬著《川剧序论》，仍然是将“昆、高、胡、乱”作为川剧的“四大主干”加以介绍。

50年代以来，介绍川剧的著述、文章大量出现“昆、高、胡、弹、灯”五种声腔的提法，如1955年重庆人民出版社出版席明真先生的《川剧浅谈》等。

80年代初，四川的曲剧盛行一时，全省出现了60多个职业曲剧团。南充曲剧团演出了《阿Q正传》，其中阿Q由女演员陈雪扮演，轰动一时。任白戈先生在看过该剧后，曾在《川剧艺术》杂志（1981年4期）发表文章说，“曲剧应该算是川剧的一个新品种。如果把川剧当作一个品种来看，也可以说它是在昆高胡弹灯五类之外增加新的一类。”任白戈先生在此表达了两层意思，一是将曲剧纳入了川剧剧种的范畴，没有将其作为一个独立剧种看待，认为曲剧是川剧五种声腔之外的第六种声腔；二是认为川剧所谓的五种声腔并非一层不变，它还可以增加，继续发展。

……

上述各种说法虽不能定于一尊，但也说明，对于川剧声腔的构成问题，学术界历来是有不同看法的。作为活态文化的川剧，在其长期的发展过程中逐步融汇了多种声腔，是一个由少到多的过程，而“五腔共和”只是其发展的一个阶段，既不能囊括过去，也很难代表未来。如果今天不对其声腔音乐加以保护，随着观众对声腔音乐审美选择的变化，若干年后也许还会出现由多到少的局面。换言之，作为非物质文化遗产的川剧艺术，它不是固态的文物，具有流动性、可变性特征，以一个时期的声腔状况来规范川剧的历史和未来，显然是不符合实际的，很难令人信服。

四、将五腔合流当作川剧形成的标志，是把演变的结果当作剧种形成的发端，结论本末倒置

川剧五种声腔的合流是一个渐变过程，最初出现的“两下锅”、“三下锅”或称“风搅雪”班子，主要是指高腔与胡琴、弹戏班子的组合，即演唱胡琴、弹戏的丝弦戏班向高腔戏班的合流，川剧谚语所谓“老陕唱高腔，只因饿得慌”，客观而形象地反映出弹戏、胡琴戏班逐渐改唱高腔的原因及过程。昆曲班子则逐渐被高腔班子消解。咸丰年间从苏州入蜀的最后一个昆曲班舒颐班，走过了数十年的历程，终于无法维持而被迫解体，其中一部分有才华的演员为求生存，陆续进入各地高腔或丝弦戏班唱戏，其中如周辅成（净）、苏一凤（旦）等被邀请到大名班做教师，将一批昆曲剧目带入川剧，流传至今。四川灯戏的发展走上了两条道路，一是融入川剧，成为川剧的一种声腔；另一条则是走独立发展的道路，比如在80年代异军突起的川北灯戏，便是由地方灯戏直接发展起来的，这二者有着共同的渊源关系。灯调进入川剧的时间不可详考，即便是1911年在成都成立的“三庆会剧社”，据称汇集了长乐班、宴乐班、宾乐班、翠华班、太洪班以及桂春班、舒颐班、彩华班、颐乐部（这些班社在三庆会成立前已经解体）的部分演员。但是，这些戏班中没有一个是灯戏班，当然，不能排除这些戏班中的演员在此之前都可以唱灯戏。

可见，川剧现存的五腔合流的声腔体制，实际上是高腔在四川剧坛的主体地位形成之后，其他四种声腔逐渐向高腔靠拢或转化而成。因此，将五腔合流当作川剧形成的标志，混淆了五种声腔中的主次关系，忽略了五腔合流是一个以高腔为主导的渐变过程。把演

变的结果当作川剧剧种的发端，只能得出一个本末倒置的结论。这正是笔者不敢苟同“合流”论者观点的基本考虑。

五、雍正二年（1724），高腔戏班庆华班驻扎成都并招生发展，可以作为川剧历史断代的一个标志性时间

通观中国大部分古老地方戏剧种，其发端时间都只能是一个概数，就连象越剧这样兴起于 20 世纪的新兴剧种，其首演诞生地也有两、三种版本。更何况川剧这样多声腔的古老剧种，其最初形成时间的确很难准确判定。但是戏剧界为京剧和越剧确定标志性诞生年代的做法，可以效法与借鉴。

京剧以四大徽班进京为标志，不是不承认这些戏班的剧种属性为徽班，却仍然以此时间作为标志，举行了声势浩大的京剧形成 200 周年的纪念活动。

越剧诞生日期的计算更为准确，是以 1906 年 3 月 27 日在嵊县东王村几位唱落地书的村民化装演唱，作为越剧的誕生日。越剧第一次在上海演出，是 1917 年 5 月 13 日，其曾经使用过的名称也十分丰富，有的笃班、小歌班、绍兴文戏、髦儿小歌班、绍剧、嵊剧、剡剧等。直到 1925 年 9 月 17 日，才第一次有了越剧的名称。尽管如此，上海、浙江等地，仍然于 2006 年举行了盛大的越剧诞生 100 周年纪念活动。

如果仿照京剧和越剧的纪年方式，则川剧可以雍正二年（1724），高腔戏班进入成都并招生发展之时间，作为川剧诞生的一个标志性时间。民国十三年《蜀伶杂志·班目·庆华班》记载：“雍正二年，有二十余人，由泸来省，住棉花街之药师殿，招聚生徒教授，因成立庆华班，注重高腔，继舒颐班而别树一帜，名亦相

等，今之名角康子林乃庆华班之数传弟子也。”这是目前有文字记载的最早的川剧高腔戏班。这个庆华班在川西、川南活动达百余年之久，为川剧的发展作出了重大贡献。作者撰写此文之时，康子林等庆华班弟子如川剧名家康及三、周名超、尹华宣等尚健在，皆为川剧当红名角，所记应该是真实可信的。同时也证明，其与今日的川剧高腔一脉相承。因此，我认为可以将此作为川剧诞生的时间，理由如下。

其一，四川地域辽阔，作为川西的成都平原，并不是高腔入川的最先流入之地。从戏曲流播的一般路径来看，长江水系沿岸城市如重庆、泸州、自贡、内江等繁华的大、中城市，应该是高腔戏从江西、湖南进入四川的必经之路，高腔戏的传播主要是从川东、川南向川西、川北蔓延。此说 20 余人由泸县（今泸州市）到成都，便是证明。众多史料表明，资阳河（包括泸州）是川剧高腔的发祥地，这个擅长高腔的戏班来自泸县，是有确切文字记载的最早的高腔戏班。以此作为川剧形成的起点，是有代表性的。其二，该戏班到成都后即招生徒，说明这个 20 余人的戏班具有一定的艺术实力，并在成都站住了脚根，否则自身难保，谈何招生课徒。其三，既已能招生徒，说明这个戏班已有较多的剧目积累，其后延续 100 余年的活动以及培养出众多川剧名家，足以证明其影响力。还有一点值得注意的是，该班是“由泸来省”，即由四川泸县来到省会成都，并非由外省进入四川成都。因此，不能排除这个有 20 多人高腔戏班在到达成都之前，已经流动或者固定在泸县演出过较长时间，否则难以招生科徒。

那么，这个戏班的出现是个例，还是普遍情况呢？《中国戏曲志·贵州卷·川剧》词条记载的一些情况，可以作为补充印证：

“川剧。外来剧种。流布全省各地，活动中心为贵阳、遵义、安顺、毕节。清雍正五年（1727年），遵义、绥阳、桐梓、正安一带由四川划入贵州时，四川的高腔、昆曲、胡琴、梆子唱班已形成了地方特色，亦流布于黔北一带。”^⑤这个记载，可以为当时高腔及昆曲、胡琴、弹戏在四川的普及程度作一印证。

贵州是川剧的第二故乡，民国年间，由于川剧名家魏香庭（艺名盖三省）在贵州创办天曲社，科生毕业后遍布全省，各自挑梁开班，川剧在贵州发展了20多个川剧团。这些，在贵州戏曲志中均有明确记载。为什么川剧在贵州省能够流行并发展呢？除了川剧自身的艺术影响力之外，这与两省的省治疆域沿革变化有直接关系。雍正五年由四川划入贵州行省的遵义地区，毗邻今重庆市，当时亦属于四川边境地区。其时，在当地流行的“四川的高腔、昆曲、胡琴、梆子唱班已形成地方特色”，换言之，即已完成了四川化的过程，至低限度已经改用四川话演唱，否则谈何形成地方特色？据此看来，川剧高腔在雍正初期业已形成，从川南泸县、川西成都、川东重庆以及边远的遵义地区，皆已形成普及之势。进而可以推测，或许在康熙年间，川剧高腔戏班已经在四川各地流动演出了。

又据李调元门生温庄亭在诗中描述的情况：“路多通背岭，人半在林间。耕牧时无事，高腔唱往还”。^⑥说明川剧高腔在乾隆年间已普及到四川的乡村野老。以乾隆年间这样的普及程度来推论，高腔戏班进入四川尤其是到达川东、川南等长江沿岸城市的时间，必定可以上溯到更早的年代。根据上述材料，雍正二年高腔戏班进入成都并发展兴盛的记载，是可以采信。仅此，我们说川剧有300年左右的历史，应该不是妄言。

注释：

①见《云贵川戏曲源流沿革研讨会文集》1987年三省戏曲志编辑部编印。

②四川大学出版社1993年出版邓运佳著《中国川剧通史》253页。

③见2007年2期《四川戏剧》双月刊。

④天地出版社1997年出版安民著《川剧简史》201页。

⑤《雨村诗话》十三卷。

⑥《中国戏曲志·贵州卷》73页。

厦门大学