

17

汉剧史料

专辑



湖北文史资料

一九九八年第一、二辑
(总第五十四、五十五辑)

湖北省政协文史资料委员会

湖北文史资料

一九九八年第一、二辑

(总第五十四、五十五辑)

汉剧史料专辑

刘小中

湖北省政协文史资料委员会

EB07/26

湖 北 文 史 资 料

(季刊 1980年创刊)

1998年第1、2辑总第54、55辑 1998年7月出版

开 本：850×1168 1/32 印张：12.5

字数：31.4千字 印数：2500册

主办单位：湖北省政协文史资料委员会 出版单位：《湖北文史资料》编辑部

印刷单位：湖北省政协印制室

发行单位：《湖北文史资料》发行部

发行范围：公开发行

出版日期：1998年7月

定 价：16.40元

刊 号：ISSN1006-3285

CN42-1067/K

前言

谢学秦

卑贱者最聪明，跑龙套最长学问。谓予不信，请读刘小中先生撰写的汉剧史料。这部呕心之作，史实确凿，持之有故，言之成理。且有新的史料发现，填补了汉剧史上某些空白。小中先生对于前辈著述，可因则因，不可因则革。本着前人误我，我不误后人的原则，以唯物史观匡正了剧坛某些讹误。史识史才，足以令圈内人士叹服，令某些久坐书斋的理论工作者瞠目。

世人轻视龙套，却不知龙套参与演出的戏最多，其知识面也就最为宽广。一般习艺者只跑3年龙套，大和尚李春森跑了9年龙套，终成汉剧名丑、一代宗师。小中先生9岁闯江湖，江湖班藏龙卧虎，是培养、锻炼人才的大熔炉。他跑了6年龙套，走遍汉剧各个流派聚集献艺的府河、汉河、荆河一带，可谓见多识广。19岁成为戏班当家演员；20岁当“管事”；21岁任“挡手”，主管全班事务；23岁组建共和班，出任管班。对外，上与官府周旋，下与社会上各色人等交往。虽历尽艰辛，却也增长了才干。对内，要为演员说戏、牵戏。说戏者，作戏也；牵戏者，导演也。因而积累了丰富的创作经验。所以，刚一解放，他即导演新戏《七夕泪》参加武汉市戏曲观摩会演，并获导演奖和演出奖；创作现代戏《血债血还》（与管纵合作），连演四百余场，各兄弟剧种纷纷移植，轰动江城，波及全省。京剧艺术大师梅兰芳先生亲临祝贺，并与小中先生合影，以志不忘。尔后，因剧团工作需要，小中先生又任专职编导。总之，剧团的所有工种，他都亲历过。所以，他对汉剧的了解是全方位、多角度的。这为他以后修志撰史，奠定了扎实的基础。

伶界有人常说小中先生对汉剧作过诸多贡献，小中先生则说只作过三件好事：一是当假孝子。旧社会无儿无女的艺人谢世，他披麻戴孝；二是为青年艺人牵线搭桥，使有情人终成眷属；三是为逝世的名老艺术家撰写悼词，张罗丧事。正因为如此，师友们都很爱戴他、器重他；有成就的艺术家都乐于指教他、点拨他。特别应该提到的是傅心一老先生对他的教诲与培植。傅心一老先生系爱国进步人士，汉剧界元老，著名汉剧教育家、活动家。他的每一项爱国活动都与汉剧相关联，而汉剧的每一次由衰到兴，也少不了他的心血。对于汉剧的发展脉络、习俗行规、掌故轶闻……他了如于心；对于各地汉剧活动情况，他熟悉得如同掌上观纹。小中先生追随左右，受益匪浅。傅老先生曾嘱小中先生撰修汉剧史，并说：我平时对你讲的都是史料。谚云：聪明的戏子，一点就通。从此，小中先生即时时处处留意汉剧史料的搜寻，勤学、勤问、勤记，日积月累，一部汉剧史已成竹在胸了。

建国后，小中先生常应邀参加一些理论研讨会、座谈会，与学术界相互交流，取长补短；与专家一同切磋，提高了理性认识。湖北音乐学院刘正维教授对汉剧唱腔的研究成效显著。因与小中先生志趣相投，如师如友，遂成忘年之交。

为了溯源，求证，小中先生除查阅了大量史籍外，还沿着汉剧流传、流布的轨迹，走访了汉剧名伶、名票及从事戏曲研究的专家学者，足迹遍及13省市。所到之处，皆有师友相助。间或有心存疑虑者，亦为小中先生史德所感动，欣然敞开资料库门，任取所需。期间，其弟子郭贤栋曾作为合作者随侍左右达4年之久。赖小中先生提携，学业大进，才干倍增，对于文化领导工作，力能胜任愉快。

归根结底，这一切都是在党和政府的领导、关怀与支持下进行的。原武汉市文化局巴南冈局长曾数次督促小中先生学习文化知识，并建议他专司编导之职。经过勤学苦练，小中先生舞文弄墨，出了大量成果。然胸臆未能尽吐，受历史使命感之驱使，不负傅心一

等前辈之厚望，不顾耄耋高龄，又欣然命笔。适逢改革开放大好时光，盛世修史，古今一理。省文化厅原厅长徐春霖给予财力物力的支持，省政协文史资料委员会提供出版之方便条件，春风化雨，汉剧史料这朵红花也就应运而开了。

（作者系省群众艺术馆编审、学术与艺术委员会顾问）

目 录

前言	谢学秦 (1)
一. 汉剧的形成	(1)
1. 起源及主要声腔	(1)
2. 皮黄源流	(30)
3. 三大摇篮	(91)
4. 四大河派	(96)
襄河派	(97)
荆河派	(104)
府河派	(119)
汉河派	(128)
5. 在近现代战争中	(142)
二. 汉剧的传播	(161)
1. 向国内各省传播	(161)
2. 汉调进京传播皮黄腔	(165)
3. 向国外传播	(198)
三. 汉剧传统剧目及行当与脸谱	(202)
1. 传统剧目	(202)
2. 十大行当	(207)
3. 脸谱	(223)
四. 解放前后汉剧的科班及学校与社团	(231)
1. 建国前的科班与社团	(231)
2. 建国后的学校与训练班	(237)

五. 建国后的湖北汉剧.....	(256)
六. 汉剧女艺人的兴起.....	(277)
七. 汉剧人物.....	(290)
1. 余洪元	(290)
2. 傅心一	(298)
3. 吴天保	(310)
4. 陈伯华	(319)
5. 四十二人小传	(337)
八. 我的汉剧生涯.....	(381)

一. 汉剧的形成

1. 起源与主要声腔

汉剧的前身称为楚调,又名楚腔、楚歌、楚曲及郢曲等,是我国四大古老剧种之一(其它三大古老剧种为昆、弋、梆),已传播到国内十几个省、市和几个国家,影响了几十个剧种,是一个历史悠久、剧目繁多的名优剧种。

汉调最早见于明代嘉靖年间(1522~1566)。魏良辅《南词引正》中载:“北曲与南曲大相悬绝,无南腔字者佳……五方语音不同,有中州调、冀州调、弦索调,乃东坡所仿(昉)偏于楚腔。”吴幻声在《吟碧馆剧谭》中说:“祝允明(字枝山)所著猥谈中有云,‘昆曲之支派自宋元剧本,传至于明分有曼绰、弦索调,二种古音渐失,流传于北者,为弋阳腔、高阳腔等,调杂有朔燕之音,其流传于汉者称为枞阳腔,流传于湖广者称为襄阳腔云云……’。”明万历年间(1573~1620),王冀德著《曲律腔调》(第十)中亦云:“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……”说明楚调在当时也很流行。皮黄合流后楚调逐渐演变为汉调。1912年,杨铎在《汉剧丛谈》中,首将汉调称为汉剧。

元朝元贞至大德年间(1295~1307),北杂剧十分繁荣。《青楼集》记载:“帘前秀,末泥任国恩之妻也,杂剧甚妙,武昌、湖南等处,多敬之。”“般般丑,姓马,字素卿,善词翰,达音律,驰名湖湘间。”说明北杂剧已在湖广省流行,北杂剧演员在湖北、湖南演出很有声誉。这些演员把大批剧目和曲牌带到了湖广省,逐渐演变成了湖广的地方戏曲声腔。明代朱元璋登基后,继承了元朝的文化、文学、戏曲传统,在传奇小说方面取得了很高的艺术成就。如《列国志传》、

《封神演义》、《隋唐遗文》等，特别是《三国演义》、《水浒传》，堪称一代巨著。不少历史名著被改成了戏曲剧本，推动了戏曲的发展，尤其是对皮黄腔系统剧种的发展起了重大推动作用，为此皮黄剧演“帝王将相”的剧目增多。明洪武初年，亲王之国，必以词曲 1700 本赐之，湖北武昌有楚王府，荆州有惠王府，安陆有兴王府等，各王府为了演剧，都有戏台的建筑。由此可见，不论王府宫廷，还是民间乡村，都出现了大量的戏曲活动，使本省产生了以楚调为主的多声腔剧种。万历四十三年(1615)在沙市，袁小修同诸王孙公子共游荆州江头，曾在他的日记中记载了他们观看“吴歃幽闺，楚演金钗”后发出的“此天所以限吴楚”的赞叹。当时昆曲风行全国，楚调与昆曲分庭抗礼，各有千秋，这说明了楚调在长江一带已处于兴盛时期。

明末清初，汉口逐渐繁荣，与河南朱仙、江西景德、广东佛山，被称为天下四大名镇，随后发展成为九省通衢的船码头。全国各地的商人云集汉口。这时上自达官贵人，下至贩夫走卒，都喜爱楚调。离汉口百十里的黄冈、黄陂的楚调艺人，将湖广调(圻水腔)演唱成新声唱腔(二黄腔)，在长江中游一带风行一时。楚调戏班艺人以长江和汉水为界，把二黄前身湖广调叫南边戏路子，简称“南路”；把西皮前身襄阳腔叫北边戏路子，简称“北路”。这两个名字叫了若干年。尔后黄冈、黄陂的艺人把湖广调越唱越好，韵味隽永，腔调清新，人们就以黄冈、黄陂的两个“黄”字，称湖广调为“二黄腔”，受到广大群众和楚王府的官僚豪绅们的认同。后来二黄腔北上，便有“一清二黄三越调”的民谣。商业行帮既有交易场所，又有娱乐场所，于是大修行帮公所和庙宇；戏曲也一样，修了自己行帮庙宇，称为老郎庙。荆河派老艺人曾亲眼见一石碑上顺治八年(1651)重修老郎庙的文字记载。襄阳樊城河街，在原战国伍子胥的衙门隔壁也有老郎庙，现在仍有破庙遗迹。武汉楚班公所亦即老郎庙，还有乾隆时的地基契约。这三座老郎庙，称为楚调发祥地的“三大摇篮”。后来大洪山脉的德安府也想自立门户，在府西门山华寺偏殿供奉

祖师爷，因是借住，称为半个老郎庙，不是发祥地，但算得上一个河派。为此，后人把楚调的起源和演变称为“三大摇篮”、“四大河派”。

关于明末清初皮黄腔的兴起，我发现了不少新的宝贵资料。据鄂西自治州容美土司的世家（田氏宗祠）记载，土司过去不学文化，横蛮无理，争袭爵位。明王朝对土家实行“以夏制夷”、“以教制夷”的政策，通过学习汉文化，土司开始汉化，容美土司就有较高的汉文化修养。从田世爵下传九霄、九龄——楚产——田玄——沛霖、既霖、甘霖——舜年——明如7代，10届世袭宣抚使职。田世爵“天性轻财，重结交，与荆州藩道府无不密契”。田九霄文武双全，和荆州文人墨客交往密切。田九龄被誉称是“开田派诗风之鼻祖”。从田楚产起，田氏五代是戏曲世家。《长阳志·人物篇》称，田九龄著有诗文20卷，诗中有戏曲人物的描写，如“凭将尺八专诸铁，报尽人间事不平”、“李陵碑畔旅鸿飞”等，这种用戏曲术语写诗，在他以后的各代后人所写的诗词中也屡见不鲜，不仅是管弦词人，而且还有板腔体。田九龄、田文宗、田楚产常游荆州，与油江袁氏（公安派袁小修）“唱和不歇”。尤其是田楚产，因土司内嫡庶争袭，携妻避忠岷，逃往荆沙，与袁氏更加密切，喜爱戏曲活动。袁小修在荆州观看“楚演金钗”的前一年，田才回司袭职。在荆州，他请儒学先生设馆任教，又请戏曲楚调老师教戏。田世家记载说明田楚产“天性嗜音律”。

田楚产长子田玄承袭父职后，农民起义军张献忠、李自成攻打荆州、襄阳，朝廷征调“其子沛霖、既霖、弟圭、贍等，率精兵自裹糗粮，随大司马援荆、竹、房、襄、邓，卫护惠王府亲藩，前后凡六七次，所向有功，又解饷以助军需”，并以数十人乐舞戏曲家班，为援兵庆功演出。田玄父子因功晋升，受到皇王奖赏。他不仅请儒学老师，还请了大批戏曲老师，培养了一定规模的戏曲乐舞班子。田玄曾作《感怀诗》：“纵说青阳好，笙歌辍市廛。”足以证明，田玄任期时，容美土司戏曲有了大的发展，楚调主要声腔南北路（皮黄腔）在长江

一带很流行。

容美土家族位居鹤峰与四川接壤处,他们吸收了四川的弹腔(即秦腔),故称上河路子,简称“上路”。鄂西土家族把这三种声腔自古至今,还是叫“南北路”和“上河路”,都未改名。四川川剧从土家族吸收了南北路,后叫丝弦戏,又叫胡琴戏,有时三种声腔在一出戏中同台合流。在伴奏上上河路拉的是盖板琴,南北路拉的胡琴。以上三种声腔是板腔体。昆曲、高腔是曲牌体,以词套曲,四折戏,文学深奥,难唱。内有五不可:不可高,不可低,不可重,不可轻,不可自作主张。听者不可喧,听其吐字、板眼、过腔得宜,方可便宜工拙。所以田沛霖诗中说:“一剧二剧三四剧,板腔不必寻规矩。”南北路是不按照曲板体的规格唱的。

田舜年,号九峰,是容美土司戏曲四代传人,在他手中容美土家族戏曲得到了大发展。他在荆州进一步引来汉文化和戏曲艺术,而结合土俗加以创造,在演唱风格、演出习俗等方面都别具一格,不同于汉宫乐舞戏班。他本身是个作家,《鹤峰州志》记有《许田射猎传奇》,清姚燮著《今乐考证》记有《古城记》,都是他的手笔。《中国戏曲集成》(282—283面)中说,“容美田一种《古城》,为容美田九峰三弄之一,与古本异”,还注明:“在列诸本,至今花部多有演者。”,尤其《古城记》内有关公保皇嫂的几段:挂印辞曹、霸桥挑袍、破壁观书、过关斩将、古城相会,至今成了皮黄剧种的传统剧目。田舜年善与名士结交,颇多知音。孔尚任长期苦心经营的《桃花扇》传奇脱稿后,很快传到鹤峰上演。1700年孔尚任被解除才升任的户部广东司员外郎职务,田舜年遣使投诗赞《桃花扇》,孔尚任依韵定诗回复《长留集》(据北京图书馆藏康熙刻本《长留集》复制),诗中有“投来郢曲玉无瑕,……何须扇底看桃花”的诗句。事后,孔尚任引顾彩访容美土司。康熙四十二年(1703)2月4日,顾由枝江出发赴容美,7月8日回枝,历时5个月,观看了多种声腔同台演出,集花、雅二部大成。顾彩著《容美纪游》云:“女优十七八,声色俱佳,初

学吴腔，终带楚调；男优皆秦腔反可听（所谓梆子腔是也）。丙如（舜田长子）自教，一部乃苏腔，装饰华美，胜于父优，即在全楚也称上驷。”

容美土家族，还有别致的宴客演戏形式，满腿黄泥者也可以入席饮酒观戏，“五月十三日，以关公诞，演戏于细柳城之庙楼，大会将吏客君具朝服设祭，乡民有百里而来赴者，皆饮之酒，至十五日乃罢。”可见有别于汉官宴饮观戏，黄泥巴农夫入席观戏，其所唱的腔调，一定是雅俗共赏。类似这样会戏甚多。有人认为，袁小修在沙市所看的楚调是指高腔（据记载袁小修并不喜欢高腔），又有人说顾彩在容美土司所看的楚调也是高腔，后说显然由前说推断而来。顾彩是戏曲音乐的行家里手，他在论述容美戏班声腔时，只讲了“苏腔”、“吴腔”、“秦腔——梆子腔”，“终带楚调”，从来未说“青阳、高腔”。鄂西各地群众都不太喜欢高腔，这早在明末，田舜年的祖父田玄说：“纵说青阳好，笙歌辍市廛”里就有反映。因而可断定，顾彩所看到的容美戏班的楚调，是演变中的南北路（皮黄腔）。从容美土司宽敞的戏厅、专用的教戏房、供公演的庙台等设施，以及拥有花、雅二部多声腔乐舞戏班，也说明田舜年是作家又能教戏，长子田丙如是戏曲行家，绝不是顾彩访问容美土司时才“在全楚也称上驷”的。从田舜年的祖父田楚产与公安三袁相交，接儒学先生和戏曲教师到容美土司，就开始有了戏曲活动，其父田玄又在荆州接来许多戏班老师，很明显荆州是向容美土司传播中原文化包括戏曲的桥梁和基地。容美戏曲活动最迟也在万历年间，它兴起时很繁荣，到了田舜年父子时更加兴盛。康熙四十五年（1706）田舜年在武昌逝世，终年 67 岁。田丙如袭位，是最后一个容美土司。到了雍正十三年（1735）“改土归流”，众土司崩溃，容美土司也不例外。雍正十一年（1733），田丙如因大军压境，属官出洞交印，感到孤立自杀。清王朝对田丙如直系亲属尚且宽大，区别对待，对教戏的优人自也不予追究，虏来土司内及邻司子女要退回归家，一批一批被送去学

戏的田氏青年土民，自然留在鹤峰州里，技艺高超的艺人为了谋生，就流落在社会上，在施南府乃至桑植、石门等地，成为江湖戏班的职业艺人。田舜年父子教的戏班，可被别的戏班任意聘用，对促进鄂西南剧形成和发展起了重要的作用。

西皮腔的形成与演变的时间较长。史料记载：南北杂剧悬绝，弦索流于湖广称为“襄阳腔”，有弦乐伴奏，在楚调中演出活跃，后与当地土腔小调“西曲”结合，逐渐演变为“西皮腔”，后因楚调艺人唱一段腔调台词，就叫唱一段皮，所以把“西曲腔”改为了“西皮腔”。

对西皮腔的来源众说不一。有人说襄阳腔的前身不是湖北民间小调演变的，而是来自西北的梆子腔或西秦腔。据《中国戏曲通史》：“梆子腔由山陕地区传到了湖北襄阳一带，形成为具有地方特色的襄阳腔，后来再经湖北艺人的丰富加工成了西皮腔。……陕甘一带的秦腔，流传到湖北以后，就在以襄阳为中心的襄河流域生了根，而发生了许多变化，由西秦腔变成了襄阳腔……又继续在汉水流域发展，经过湖北艺人更多的加工改造，使它在音调上发生更大的变化，这就形成了后来的西皮。”另一种说法，见于乾隆年间严长明所著《秦云撝英小谱》：“弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石碑腔，俗称吹腔），湖北人歌之为襄阳腔（今名湖广腔），陕西人歌之为秦腔。”这明显地说明襄阳腔与秦腔是姊妹腔，而不是母子腔，也不是由秦腔演变而成的。我认为，两者影响是互相的。早年在长江、汉水流域流行的“西曲”，是南北朝梁陈皇宫的歌妓乐舞。翟灏云：“南史徐勉传：‘武帝择后宫吴声、西曲女妓各一贡勉’。通典：‘梁有吴安秦善歌，后为乐令，初改西曲，以别江南上云乐’。乐府诗集谓：西曲歌于荆郢樊邓之间，因其方俗，谓之西曲。按：今以山西所谓小曲曰西曲，与古绝殊，亦因其方俗有之。”（见《中国古典戏曲编著集》卷十 20 页）

南北朝梁武帝萧衍很喜爱歌舞西曲，对宫中善歌唱的女妓进

行奖励,后令人改江南西曲为尚曲。梁陈灭后,西曲流落民间数百年,湖北长江以西荆郢,汉水以北樊邓,与当地土壤结合,成为当地民间土腔小调。长江杂腔小调古时用月琴、笛儿伴奏的多。荆郢、樊邓是古老的西曲,逐渐演变成了“西曲腔”,它与山西的西曲“与古绝殊”。楚调艺人在演唱中,唱一段腔的台词,叫唱一段皮,“腔”、“皮”不分,就变成“西皮腔”。清乾隆四十九年檀萃著《杂吟》曰:“丝弦竞发杂敲梆,西曲二黄纷乱咙(音忙,语言杂乱也),酒馆旗亭都走遍,更无人肯听昆腔。”此段[原注]是:“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。其浔阳以西,寿阳以北,皆归西曲,迨南曲大兴而西曲废,无学士润色,其词下里巴人……今尚西音,殆复古乎!”檀萃的诗与翟灏的文很相吻合。他叹息西曲弦索这二古音现在都被废除了。诗人地处浔阳的长江以东,寿阳的长江以南,他是站在东南角看长江以西的荆郢,汉水以北的樊邓,西曲在荆郢、樊邓成了民间土腔小调,而且很流行,诗人认为主要无文人润色,由阳春白雪变成了下里巴人。当他听到西皮时,“殆复古乎”,好象回到了古代。其实,北京唱的西曲就是西皮腔。

伴奏乐器:西秦腔以盖板琴为主,笙、笛为辅;西皮以胡琴为主,月琴、三弦为辅。伴奏唱腔:西秦腔高亢激越;西皮腔刚劲明快。特别是西皮腔用的是湖广音歌唱。充分体现了一南一北两种不同的风格,当然不能说西皮是西秦腔演变而成的。

关于二黄腔的来源有三种说法。一说,源于湖北黄冈、黄陂。据康熙六年(1667)江苏太仓人吴伟业著《致冒襄书》:“方今大江南北风流儒雅,选新声而歌楚调,孰有过我老盟翁乎?”早在明末清初黄州府就有“圻水腔”是楚调新声腔调,起名“湖广调”(又名“南路”,是二黄腔的原名),在长江一带很流行。深受观众欢迎的新声,就是楚调二黄。襄阳西北一带民谣云,“一清二黄三越调”,说明二黄在西北占了半壁山河。清乾隆檀萃《杂吟》云:“二黄出于黄冈黄安。”

清嘉庆张祥珂《偶忆篇》云：“戏曲二黄调，始于湖北，谓黄冈黄陂二县。”后来清末说皮黄说湖北的甚多。二说，二黄来自江西。成书于乾隆四十年（1775）前后的李调元的《雨村剧话》曰：“胡琴腔起于江右……又名二黄腔（江右即江西）。”杜颖陶在《二黄来源考》中曰：“二黄本名宜黄腔。”1934年8月他撰文说：“最近在整理玉箱所藏的旧抄本戏曲时，发现了两本《新旧门神》，一是乾隆十九年金胜光所抄的本子，一是乾嘉年间耕心堂的本子，两本词句工尺，仅有小异。在旧门神出场的一场是唱皮腔，及至新旧门神相争的一场则变了腔调，在金本上写着是‘宜黄’，在耕心堂上则写的是‘二王’，彼时我心中忽然一动‘二黄’二字，是不是由‘宜黄’讹传下来的？江浙人读‘二’字和‘宜’字相同，读‘王’字和‘黄’字同音，读书不多的人，因音同字不同而写别字是常见的事……于是便大胆下了一个断论‘二黄’本名‘宜黄’。”此观点近人流沙极力举之。三说，二黄腔来自安徽。最早见于清人李斗的《扬州画舫录》：“安庆有以二黄腔调来者，并列于花部之中……。”另见《梦华琐簿》：“自乾隆五十五庚戌，高郎亭以二黄入京师，组织‘三庆班’……。”

我认为凡是一个以地方取名的剧种，是与当地的民歌、土调及小曲等分不开的。昆、弋、梆、黄四大声腔剧种，都是因地方取名，昆曲属于昆崙山，弋阳腔属于弋阳县，西秦腔属于西秦（后称梆子腔），二黄腔属于黄冈、黄陂，把它们说成外来声腔是没有根据的。楚调二黄腔流传三百多年，清初二黄北上，受到广大观众欢迎。所谓发现新的二黄等说法流于草率，不应以讹传讹，贻误后学。江西二黄之说，缺少历史佐证。“二黄”为“宜黄”之说，论据不足。安徽二黄之说，最早见于清人李斗的《扬州画舫录》，但李斗只说了安庆调来了二黄，没说二黄产生于安庆。据徽调老艺人说，他们唱的二黄是学的湖北的，最典型的一出戏就是《二进宫》。徐唱：“急坏了定国公……”，杨唱：“兵部侍郎”，由二黄急转西皮，徐唱：“自从盘古分天地”，杨唱：“哪有个龙国太来行拜奸党……。”这就是向府河派

学来的风格,而汉河派则全部唱二黄。徽调以吹腔为主,学唱皮黄腔丰富了自己的剧种。每个剧种的艺人都有不忘自己根本的自尊心,决不会丢掉自己的主腔。到了清末民初,全国皮黄腔发展到了鼎盛时期,而徽调则走上了没落之路,它虽唱一些其它声腔,但又不愿意丢掉自己的主腔吹拨,故而渐渐消亡了。

1936年王芷章先生在《腔调考源·二黄考》中说:“二黄有两种:一种是有竹头的二簧,此调出自安徽,系吹腔发展而成,因吹腔用双笛伴奏,故曰‘二簧’,乾隆五十五年由高郎亭领徽班入京所唱的应是‘二簧’,而不是‘二黄’;二黄系湖北之‘二黄’,二黄初名‘楚调’,其创兴之地复当以襄阳为是。”周贻白先生在《谈汉剧》一文中提出:“至于汉调影响京剧,大体是可以肯定的,京剧一名皮黄剧,而西皮与二黄合并在一个舞台上唱出,实以汉剧为始。不过,其间的关系却要搞清楚,当汉调未入京之前,早在清代乾隆五十五年,徽班的二黄调已经到北京了。……京剧源出汉剧之说,应当指西皮调或西皮,二黄的合并非但与早已入京的徽调二黄无关,而二黄亦不产生自湖北,甚至汉调的二黄,还是从徽调而来。”

这两位先生确实写了很多戏曲论文,但二位先生想“开辟蹊径”,把产生于湖北黄冈黄陂的二黄,说成是徽调是没有历史根据的。把二黄的“黄”字加个“竹”头,说二黄原用双笛伴奏,后改为胡琴,此调产生于安庆。并说湖北只有胡琴二黄,安徽才是双笛二簧。说到簧,只有唢呐有簧,笛子无簧,照此推理,吹腔不能叫二簧才是。王芷章先生说徽班进京时,高郎亭唱的是二簧,又说二簧的产生年代,大约在乾隆中叶后,事实上高郎亭进京已是乾隆后期,二簧产生在乾隆中后期,十几年时间产生一个完整的皮簧腔,到北京演出是不可能的。另外高郎亭当时唱的是吹拨生活小戏,根本没有唱二黄。众所周知,徽班进京以前,二黄的活动就很频繁。昆曲名旦四喜官“爱歌楚调一番新”,檀萃《杂吟》的“西曲二黄纷乱咙”,还在原注中明确写到二黄产生于湖北的黄冈和黄安,应该说,历史证