

宜黄

诸腔

源流探

流沙 著

人民音乐出版社

清代戏曲声腔研究



宜黄

诸腔源流探
流沙 著

清代戏曲声腔研究



人民音乐出版社

责任编辑：常静之

宣黄诸腔源流探
——清代戏曲声腔研究
流 沙 著

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版
(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销
北京大兴新魏印刷厂印刷

850毫米×1168毫米 32开 262面乐谱 2 插图 8.5印张

1993年12月北京第一版 1993年12月北京第一次印刷

印数：0,001—1,035册

ISBN 7-103-01129-x/J·1130 定价：8.15元

序

余 从

流沙同志，是我心目中敬重的一位朋友，一位学者、专家。他从事中国戏曲历史与理论研究，尤其是戏曲声腔、剧种研究，已经有四十多年了。孜孜不倦的执著追求，脚踏实地的考察访问，使他在戏曲史研究上取得了令人瞩目的学术成果。《宜黄诸腔源流探——清代戏曲声腔研究》文集，仅是他学术成果的一部分。流沙同志约我为这本文集写序，我实在不敢当，但我们已有三十六载的友谊，作为老朋友，到真想说几句心里话。

我和流沙同志是在1956年春天相识的。那时，中国戏曲研究院为文化部筹办全国戏曲剧目工作会议和第二届戏曲演员讲习会作调查。我们一行六人，在先后到山东、安徽调查之后，落脚于江西南昌，结识了流沙同志。他待人热忱，思绪敏捷，谈吐爽朗，很自然地就和我们亲近了。我向他请教江西戏曲剧种、剧目知识，不觉深谈起来，发现彼此都是热衷于戏曲史研究的同道，尤对周贻白、杜颖陶二位戏剧史家在声腔研究上的许多学术见解

极感兴趣，真是一见如故。早先，周贻白老师指导我学习和研究戏曲史时，就曾要求我们必须到各地拜访当地的戏曲专家，以求教声腔、剧种方面的知识，把此视为“必修课”。自与流沙同志深谈后，他就成为我心目中拜访的对象。于是，在流沙同志陪我们赴景德镇调查饶河班和道士作法事坐唱高腔之后，我又单独与流沙一起绕道去乐平、弋阳，然后回南昌，目的是走访老艺人，探寻高腔、乱弹，以及信河班的流布情况。那时长途汽车少，有时能搭车，有时要跑路，为了求知也不觉得艰苦。记得在乐平的一个村子里，访到了马月明老艺人，我们交谈得非常融洽。马月明是乱弹班子出身的演员，详谈了晚清以来乐平地区乱弹班子的变化情形，还讲了乐平地区的高腔班子大都来自万年县，而非当地组班的历史事实。当晚，我们住在一个祠堂里。次日，我们发现村里有不少戏曲故事的浮雕，它们无疑是戏曲演出植根民间，戏曲艺术深入人心的见证。当时，流沙同志认真、细心进行调查研究的态度，给我留下了深刻的印象。事隔三十个年头的1985年秋，我们在古都西安出席全国第二届梆子声腔剧种学术讨论会后，又相约赴陕南调查汉调桡桡及其音乐。在当地同志的帮助下，我们一行九人到南郑县剧团、洋县木偶戏剧团进行了采访，收获颇多，尤其是从老艺人的介绍和示范演唱中，证明汉调桡桡这个梆子系统的剧种里有〔吹腔〕乐调，这是在声腔研究上具有学术价值的材料。流沙同志一如既往，仍然是那么认真、细致而耐心地进行调查、访问，令人钦佩。我所以说这些事，难免有点怀旧之感，然而并非仅仅如此，是想说明流沙同志一贯坚持调查研究这样一个事实。四十多年来，他的足迹跑遍了江西，也几乎跑遍了全国，访艺人、访专家、访典籍、访文物，观摩演

出，搜集资料。流沙同志的学术成果，就是在这样坚实的基础上构架而成的。

声腔的概念，在戏曲史上不仅是指属于戏曲音乐范畴的腔调，实际上也用以指运用这种声腔的地方戏，它的涵盖包容了这个剧种的全部。因此声腔考源及其流变、流布的分析，就不能仅限于腔调本身，而必然要涉及到演唱这种腔调的戏班、艺人及运用这种声腔所唱的剧目和舞台艺术，还有关于这种腔调的文献资料及口碑材料。这就要作出以腔调为主的综合性的考查，探究，才能从戏剧演出的总体上把握腔调的源流变化，才切合戏曲艺术的实际。流沙同志的声腔研究，大都以腔调为主结合剧目、文献、口碑等各个方面的材料进行综合论述，它们彼此相互印证，对照梳理，因而记述清晰，论点鲜明。其中有不少新的资料，新的见解，言前人之所未言。在这本文集中的许多论述中，都体现了这种综合性考查研究戏曲声腔的方法。流沙同志在这方面的实践及其取得的成绩，也从研究方法上给了我们有益的启示。

宜黄腔，即二黄腔的说法，见于清代戏曲史料，也是近代戏曲史家们所持的二黄腔出自江西的一种看法。但尽心竭力，爬梳史料，搜集曲谱，对比考证，如此加以细致而深入的分析，丰富这一论点的，应该说流沙同志做到了。我读此书，获益匪浅，同时也深感流沙同志具体的论述，必将对戏曲史、戏曲音乐研究起到很好的作用。在这些论文中，把宜黄腔的源流研究，追溯到西秦腔，又联系到吹腔乐调的流变，这是个很使人们发生兴趣，并感到很有价值的见解。吹腔乐调在戏曲声腔史上的地位和作用，在以前的论著中虽曾涉及但论述不详。流沙同志对吹腔乐调的考查、分析，补充了过去的不足。他主要论述的是吹腔与三五七、

二凡乱弹声腔剧种的情况，也与其它腔调比较分析，得出一些新的认识，这对进一步开展吹腔乐调与梆子、皮黄等声腔关系的研究会有所帮助。而流沙同志在梆子等声腔的研究方面，据我所知也已取得许多成果。作为老朋友，忠实的读者，自然也盼望它们有机会成书出版。

1991年6月北京

目 录

徽班进京及徽调在南方的流变·····	(1)
宜黄腔与二黄探源·····	(29)
宜黄腔三考·····	(54)
从音乐上看宜黄腔的形成·····	(72)
绍兴乱弹是来自山西的西秦腔·····	(117)
广东西秦戏考·····	(136)
清代楚调及汉剧的皮黄腔·····	(159)
越调、襄阳腔及西皮调·····	(176)
魏长生的秦腔与吹腔考·····	(200)
吹腔的源头出在北方·····	(231)
——也谈昆弋腔与吹腔的关系	

徽班进京及徽调在南方的流变

徽班之进入北京，在中国戏曲史上是件大事。一是由于徽班的大举进京，使整个徽剧艺术获得了迅速地发展，产生一种新的流派。二是这种新派的徽班，因为融合了汉剧的声腔和剧目，对于后来京剧在北京的形成，创造了极其重要的条件。因此，凡是人们谈论京剧产生的历史，都必定要从徽班进京说起，这就不是没有根据的了。

在清代进入北京的徽班，实际上却是安徽省戏班的简称（包括那些能唱徽调二黄腔的戏班也有如此称呼）。这种徽班的发源地，肯定是不在皖南徽州，而是出于省会安庆和江苏扬州等地。如清乾隆六十年（1795），李斗的《扬州画舫录》说：

两淮盐务例蓄花雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧（黄）调，统谓之乱弹。

这是乾隆年间扬州戏曲的情况。那时由安徽传入扬州的二黄腔，对当地戏曲的发展却有很大的影响。不久，便有高朗亭的三庆徽班进入北京。如《扬州画舫录》又说：

后句容有以梆子腔来者，安·庆·有·以·二·簧·调·来·者·，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四

乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。……自四川魏长生以秦腔入京师，色艺盖于宜庆、萃庆、集庆之上，于是京腔效之，京秦不分。迨长生还四川，高朗亭入京师，以安庆花部合京秦两腔，名其班曰三庆。而曩之宜庆、萃庆、集庆遂湮没不彰。

对于这位著名的徽班演员高朗亭，有的记载还说“幼在杭州”^①。这就可以证明，乾隆年间以二黄腔称著的三庆徽班，是先从安徽的安庆来到扬州和杭州等地，并从这些地方转道进入北京的。那末，这种出自安徽的戏班，在进入北京以后自称为“徽班”，也是无可非议的。

根据史料记载，继高朗亭的三庆徽班之后，还有一些南方的戏班相继入京。如《批本随园诗话》说：

《燕兰小谱》作于乾隆三四十年间。迨至五十五年，举行万寿，浙江盐务承办皇会，先大人（按即闽浙总督伍拉纳）命带三庆班入京。自此继来者又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班，各班小旦不下百人，大半见诸士大夫歌咏。

又如杨掌生的《梦华琐簿》说：

三庆又在四喜之先，乾隆五十五年庚戌，高宗八旬万寿，入都祝厘。时称《三庆徽》，是为徽班鼻祖，今乃省徽字样，称《三庆班》。

这些记载告诉我们，清乾隆五十五年（1790）时，为了皇帝祝寿而进京演出的徽班，是由浙江省盐务当局带去的。此时的高朗亭正在杭州，所以，才和三庆徽班一同进京。然而，乾隆六十年成书

的《消寒新咏》^②，在对北京戏曲的论述中，同时就提到三个徽班和十几位徽班演员。除三庆徽班高朗亭（时为三庆班掌班）等人外，还有四庆徽班和五庆徽班的著名演员。我们认为，见于《消寒新咏》的四庆和五庆徽班，活动时间很短，可能是由三庆徽班的临时分班而组成的。因为三庆徽班的进京负有特殊的使命，演员阵容必很强大。在祝寿以后，三庆徽班在北京留作营业性演出，便将戏班一分为三，以满足广大观众的需求。这样，从三庆徽班中分出来的两个戏班，才可能命名为四庆徽班和五庆徽班了。根据嘉庆十年（1805）《片羽集》的记载，四庆和五庆徽班在北京早已消失，而三庆徽班还保持一种分班演出的作法。如来青阁主人的《赠刘朗玉二首》诗注：“三庆部常以一班分唱数处，俗名分包戏，朗玉常疲于奔命焉”。正因为如此，在《消寒新咏》以外的有关记载中，就再没有发现“四庆”和“五庆”的班名，证明我们的这种推断，或致不误。

清嘉庆八年（1803）小铁笛道人的《日下看花记》，记载了北京的一些戏班，如三庆、四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班，都和《批本随园诗话》所记的相同。在这部书中也未见到“四庆”和“五庆”徽班。

清嘉庆十五年（1810），留春阁小史在《听春新咏》中，对于北京的戏班，曾以“徽、西”两部加以区分。而在此时被列入“徽部”的，除三庆、四喜、和春及春台以外，又增加了一个三和班。当然，作为北京戏曲的一个阵营来说，决不止五个徽班。

综上所述，乾隆、嘉庆年间进京的徽班，经过了一段时间的努力，其中有四个戏班在北京的舞台上取得了重要地位。这就是当年著名的“四大徽班”。如道光八年（1828）张际亮的《金台

残泪记》说：

京师梨园乐技，盖十数部矣。昔推四喜、三庆、春台、和春，所谓四大徽班焉。余以丙戌（按即道光六年）始至京师，春台、三庆二部为盛，

道光二十二年（1842）杨掌生的《梦华琐簿》又说：

春台、三庆、四喜、和春为四大徽班。……四徽班各擅场，四喜曰曲子，……三庆曰轴子，……和春曰把子，……春台曰孩子，……

由于四大徽班在北京的地位，正式确立，使这种来自南方的皮黄两腔，开始在向京剧的道路上发展，这是无可争辩的历史事实。因此，按照过去人们的习惯说法，是四大徽班进北京才有京剧，这是千真万确的。

在上述北京的四大徽班中，除了三庆徽班，其它三班并不属于安徽的戏班，这是应该加以肯定的。如《鞠部拾遗》说：

所谓四大徽班者，非四家尽属徽人。如和春之为扬州班，春台之为湖北班，四喜之为苏州班，三庆之为徽班。其调各殊，其派各别。

这项记载明确指出，在四大徽班中只有三庆原系安徽班，和春和四喜都是江苏班。而春台则是出于湖北的戏班。为什么这些不是安徽的戏班，在北京也都被称为“徽班”呢？其间必有某种特殊的原因，需要加以说明。

据《扬州画舫录》所载，乾隆末年从南方进京的三庆徽班，是以“安庆二黄”而称著一时的。这种新腔传至江苏扬州之后，首当其冲的，就是引起了扬州的本地乱弹，走向两极分化：一是与扬州的昆腔联合组班（如乾隆五十八年进京的“集秀扬部”，

是其一例)；二是与安庆二黄班的艺人同台演出。结果，在江苏出现了安庆二黄、扬州乱弹和昆腔三者合流的发展趋势。如《扬州画舫录》又说：

郡城自江鹤亭征本地乱弹，名春台，为外江班。不能自立门户，乃征聘四方名旦，如苏州杨八官，安庆郝天秀之类；而杨、郝复采长生之秦腔，并京腔中之尤者，如《滚楼》、《抱孩子》、《卖侍侍》、《送枕头》之类，于是春台班合京秦二腔矣。

扬州盐商江鹤亭的春台班，本是为了提倡“扬州乱弹”而组建的家班。由于受了魏长生秦腔和“安庆二黄”的影响，才使他不得不聘请安庆郝天秀等人来参加。至此，春台班在演出上就接近于三庆徽班了，在这种情况下，后来从江苏进京的扬州和春班、苏州四喜班等，就会效仿三庆徽班和春台班的作法，都来演唱“安庆二黄”和魏长生的秦腔，使它们正式加入了进京徽班的行列。如《日下看花记》的“双官”条说：

姓杨名天福，年十九岁，安庆人。四喜部。……演剧在淡中取态，其味当于雋永处求之。如《背娃》一出，自魏三（长生）擅场后步其武者，工颦妍笑，极妍尽致。天福轻描淡写，活象三家村里当家妇人，……

又如《听春新咏》的“桂宝”条说：

姓郝字秋卿，又字丛香，年十八。皖江人，四喜部。……《盘殿》、《四门》、《烤火》、《番儿》诸剧，虽并臻妙品，然秋卿佳处在生质不在人工，是以杏苑争春，止让梅花第一。

这两位徽班演员都是安庆人。他们在四喜班演出的剧目，除《番

儿》出自昆腔戏《邯郸梦》外，《背娃》和《烤火》是魏长生的秦腔戏，而《盘殿》、《四门》等剧，就是专唱“安庆二黄”的。这两出二黄戏，是前者出于《肉龙头》，演曹彬嫂嫂在街市金殿上救赵匡胤的故事^③。今湖北汉剧名《闹金阶》，即唱二黄。而后者出于《下南唐》，演刘金铤许婚高俊保的故事。又据《听春新咏》所载，四喜班还有小翠林（扬州人）的《思春》（出《闹沙河》），刘彩林（安徽人）的《萧后打围》等，也都是二黄戏。

嘉庆八年的《日下看花记》附有作者后记说：

《看花记》剡厠将竣，和春新班初亮台，偕友往观。初见《夜探》一出，有扮官娥二人，在左者，眉目逼肖鲁龙官；在右者，神肖江金官，心焉记之。嗣演

《收妲姬》一回，其伶之艺拍案叫绝。……

在北京的四大徽班中，和春班是最后进京的徽班。虽然《日下看花记》只有如此简单的记载，但是和春班演的《夜探》，就是一出二黄戏。此剧出于《二皇图》，演赵光义深夜入宫问病，用斧弑赵匡胤的故事。现在南方徽班和江西赣剧名为《困龙床》，皆唱二黄。

以上这些记载，反映了江苏四喜、和春等班加入徽班的情况，大概是因为安徽艺人的参加，使它们都能兼唱“安庆二黄”了。然而，湖北春台班进京以后，很快加入了徽班的阵营，这在《日下看花记》中，更有十分明确的记载。如“福寿”条说：

姓吴字春社，年十六岁，扬州人。春台部。……近见演《英雄谱》，扮霍玉蝉侍婢春花，代主抵罪一段，情辞激烈，声容哀艳，儿女英雄，令人泪下。吴郎洵徽

部后秀中杰出也。

又“元宝”条说：

姓顾年十五岁，吴邑人。春台部。……《背娃》、
《学堂》、《跌包》皆所习演。……立徽部中居然独当
一面，能令敷坐称佳。

从历史上来看，湖北戏曲受到徽班的影响，是发生于徽班进京以前的事情。因为徽班发源地之一的安庆，与湖北鄂东地区毗连为邻。自从“安庆二黄”崛起之后，在此地组成的乱弹班，立即向着湖北、湖南和陕西等地发展，并且，在乾隆年间就有安庆艺人参加湖北戏班演出的事例。据范锴的《汉口丛谈》说：

义宁州虞常泰《李翠官小传》云：李翠官，鄂之通
城人，幼习时曲于岳郡，居楚玉部，名噪湖之南者数
年。去而来汉，隶荣庆部。初，荣庆部有台官者，皖
人，名擅江、汉间，而李之技匹之，一时号两美云。

这是徽、汉艺人在湖北汉口同班演出的记述。而嘉庆间在北京的湖北春台班，据《日下看花记》提供的材料证明，不仅有很多著名的演员，如陈二林、王翠林、陈桂林、骆九林、陈荣官、何声明、孙金官、杨享龄、产太林等等，都是来自安庆府或怀宁县人，而且就连春台班的班务，也曾由安庆人来掌管。如“大翠”条说：

姓朱字素屏，年二十九岁，安庆人。旧在春台部兼
掌班务。《百花点将》、《翠云楼》、《跑马卖械》夙
所擅场。与江月芬同师。

这种情况的出现，使春台班兼唱“安庆二黄”戏，也就是必然的了。如陈二林的《演武》①，陈荣官的《喂药》，都是唱二黄腔

的剧目。由于湖北春台班的加入，使徽班在北京的实力得到了充实和加强，这对北京戏曲的发展，产生了越来越大的影响。正如《日下看花记》作者的《自序》说：

歌咏升平，伶工荟萃，莫盛于京华。往者六大班，
旗鼓相当，名优云集，一时称盛。嗣自川派擅场，韶晓
竞胜，……迺来徽部迭兴，踵事增华，人浮于剧，联络
五方之音，合为一致，舞衣歌扇，调风又非卅年前矣。

可见，少数几个徽班在北京开创的这种局面，更说明进京徽班的艺术成就，决非凡响。

二

乾隆、嘉庆年间进京的四大徽班，有的是经过江苏扬州转道北上，有的是在江苏本地组成的戏班。因而，在这些徽班的演出中，不可避免地都要吸收昆腔和扬州乱弹。经过这样一番变化，使进京的徽班日趋完臻，最终成为一种昆、乱兼备、诸腔杂陈的演出团体。这比起早期专唱“安庆二黄”的安徽班，在艺术上更加丰富起来了。据乾隆六十年的《消寒新咏》说：

邱玉官，三庆徽部旦色也。世人咸赞其技。……余
到京数载，雅爱昆曲，不喜乱弹腔，讴哑咿唔，大约与
京腔等，惟搬杂剧，亦或间以昆戏。时，同座哂曰：强
为效颦，终不免东施效颦耳。然有一旦，名邱玉官，盖具
兼长，而声色并茂者。

这段记载证明，刚刚进入北京的三庆徽班，主要唱的是“乱弹腔”。只有在搬演杂剧时，才能听到一些昆腔。及至嘉庆年间，情况完全有了改变。如《日下看花记》所记三大徽班（和春班刚

刚进京)上演的昆腔戏,比起《消寒新咏》的三大徽班就有明显的增加。同时更有不少演员以擅唱昆、乱两腔而著名。如《日下看花记》的“金官”条说:

姓江字毓秀,年二十岁,安庆人。三庆部。与朱福寿皆新到京,擅场之艺颇多,初演《打洞》、《审录》,风神秀整,态度清佳,昆、乱、梆子俱谙,……近见其演《弑齐》及《醉阁》亦极妙。

又“小三”条说:

姓苏字文广,年三十三岁,安徽人。三庆部。……昆、乱俱妙,跌扑矫健,自由。

又“翠林”条说:

姓王名锦泉,字秀峰,年二十岁,安徽怀宁县山桥镇人。春台部。伶工中之铮铮佼佼者,昆、乱俱谙,跌扑便捷,工小调,能吴语,……

又“桂林”条说:

姓陈字小山,年十九岁,安徽怀宁人。春台部。……陈郎虽隶花部,覃精昆曲,堪为雅部名伶。近见其于《英雄谱》扮霍小姐一回,拍案叫绝。

又“三宝”条说:

姓蔡字莲芳,年二十八岁,江苏甘泉人。春台部。……一时有赛魏三之目,然偶见其演昆部诸剧,活泼中仍自露其本领,固非后辈所能企及。

以上记载中的“乱”就是“乱弹腔”的简称。其具体腔调以“安庆二黄”为主,其次是“扬州乱弹”。根据有关记载,乾嘉年间徽班在北京演的二黄戏,就有《刘金锭》(包括《四门》、《喂