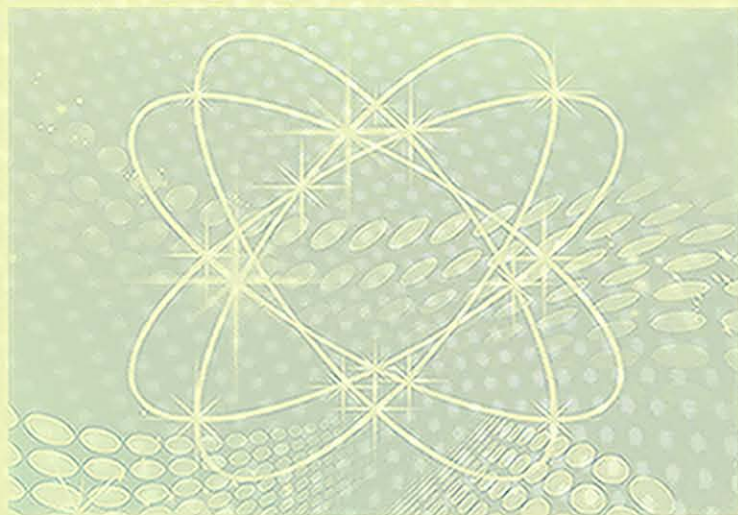


四川扬琴

成都市非物质文化遗产保护中心组织 编写

傅兵 编著



四川人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

四川扬琴 / 成都市非物质文化遗产保护中心组织编写;
傅兵编著. —成都: 四川人民出版社, 2015. 9

ISBN 978-7-220-09651-8

I. ①四… II. ①成… ②傅…… III. ①四川扬琴—介
绍 IV. ①J826. 4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 223222 号

SICHUAN YANGQIN

四川扬琴

成都市非物质文化遗产保护中心 组织编写

傅 兵 编著

责任编辑	谢 雪
封面设计	经典记忆
内文设计	戴雨虹
责任校对	袁晓红
责任印制	李 剑
出版发行	四川人民出版社 (成都槐树街 2 号)
网 址	http://www.scpph.com
E-mail	scrmcbs@sina.com
新浪微博	@四川人民出版社
微信公众号	四川人民出版社
发行部业务电话	(028) 86259624 86259453
防盗版举报电话	(028) 86259624
照 排	四川胜翔数码印务设计有限公司
印 刷	四川五洲彩印有限责任公司
成品尺寸	185mm×260mm
印 张	33.5
字 数	650 千
版 次	2017 年 4 月第 1 版
印 次	2017 年 4 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-220-09651-8
定 价	98.00 元

■ 版权所有 · 侵权必究

本书若出现印装质量问题, 请与我社发行部联系调换
电话: (028) 86259453

— 序 —

四川扬琴又称“四川琴书”，因其主要伴奏乐器为扬琴而得名，是唱、说、演奏兼具的曲艺品种，为四川省传统曲艺形式之一。它以生动的戏剧故事、优美的文辞和音乐、坐地传情的表演方式给人以美的享受，同时传载着中华民族高尚的人文精神和道德风尚，是我国优秀的民族文化瑰宝。

四川扬琴的艺术形式经历了一个较长的历史衍变和发展过程。据老艺人口传，清代乾隆年间已有扬琴伴奏的说唱表演，当时是单人自弹自唱，一人多角；嘉庆年间改由多人分行当演唱，用荷叶（一面苏锣）击节伴奏，以渔鼓和檀板击拍，称之为“清唱扬琴”或“荷叶扬琴”；后又以渔鼓代荷叶，俗称“渔鼓扬琴”；道光年间，艺人谢海楼将渔鼓改为盆鼓，俗称“大鼓扬琴”。艺人们在长期的艺术实践中，对扬琴的伴奏乐器、演出形式、曲牌曲调、发音吐字、润腔等不断进行改进和创造，逐渐形成了固定的艺术形式，即由五个演员（行话“五方人”）分为生、旦、净、末、丑等行当演唱，同时每人兼操一种乐器伴奏，表演形式有说有唱，曲目中人物众多时，可一人兼唱多角，演出时一般以坐唱为主，也可站立表演。

清末至民国，四川扬琴进入全盛时期。当时，扬琴艺人卖艺的方式主要为两种，一种是堂会，即受雇去某家演唱，凡婚丧嫁娶、开张营业、乔迁新居、逢年过节等，人们都愿请扬琴艺人前往演唱。另一种是坐馆，即在茶馆演唱，据清末宣统时期《成都通览》记载，当时成都茶馆共计四百五十家，即便在政府禁止茶馆经营雀牌（即麻将）等事期间，扬琴依然盛况如昔。四川扬琴兴盛的另一个表现在于行业组织的出现。一个行业必须发展到一定规模，从业人员达到一定数量，才会诞生行业组织。清道光年间，成都的扬琴艺人已经有了自己的行会组织“三皇会”，该会每年聚会两次，农历三月三，举行仪式祭拜“百寿图”（已过世的先辈艺人班辈图）；农历九月九议论会务和选举更换会首。“三皇会”加强了扬琴艺人的相互切磋和交流，促进了扬琴艺人群体之间关系协调和分工合作，扩大了扬琴在社会上的影响。另外，扬琴的兴盛，还促发了众多的四川扬琴票友组织（琴社），仅在成都就有陶冶琴社、六合琴社、超弦琴社

等。票友既是扬琴听众，又是扬琴的传播者，有的票友还成为职业艺人，票友中文化程度较高的，还研考和创编曲目、订正唱词，他们对于扬琴的发展和在社会的传播起到了相当大的作用。

曲艺在传统社会的主要传承方式为子承父业或师徒制，四川扬琴也不例外。如著名扬琴艺人谢兆松，师承谢诚斋；李联生为谢兆松弟子，李联生后又传授儿子李德元；李炳福传授儿子李德才（后又拜赵友太为师），如此不断传承。民国后，现代教育兴起，四川扬琴也开始通过学校教育进行传承。最典型的是成都慈惠堂瞽童教养所开设四川扬琴教学，该专业三年为届，每届二十人，每年都招收盲童，共办了九届。慈惠堂出来的学生，人称“堂派”，他们人数众多，分散在全省各地行艺，对四川扬琴的传承和传播起了很大的作用。新中国成立后，各市县相继成立曲艺团队，他们积极整理传统曲目，改进音乐，培养了一批优秀的接班人。其他没有扬琴曲种的市县团队纷纷派人到成都学习扬琴，使四川扬琴有了更大的影响力。

20 世纪末以来，现代科技迅猛发展，在多元文化和多种艺术形式冲击下，四川扬琴和其他地方曲艺渐趋衰退，抢救和保护迫在眉睫。这部《四川扬琴》是一本专业性较强的专著。该书从四川扬琴的形成与发展为起点，记述了不同时期演唱形式的变化，乐器、曲牌、唱腔的演变，演奏及伴奏风格的发展，是对 1994 年编撰出版的《中国曲艺音乐集成·四川卷》中“四川扬琴”的补充和完善；是作者从艺六十余年，广收博采、苦心钻研的经验总结。

全书资料丰富，在“源流沿革”中对四川扬琴的形成发展，历代班社组织、师承关系、轶闻传说作了描述；在“艺术特色”中，对四川扬琴的曲目、表演、音乐特色，包括大调、月调的音乐结构等作了详细介绍；同时，还详尽地介绍了四川扬琴的伴奏、演奏，包括乐器及特殊技法，其中既有历代大师们的经验，也有作者个人多年的心得体会，对研究曲艺音乐有重要参考价值；此外，书中精选的四川扬琴传统唱腔曲牌，伴奏、演奏曲牌以及传统曲目，集共性与个性于一体，为理论研究提供了宝贵资料。

望作者百尺竿头更进一步，使之更趋完善，给同行和后辈更多启迪。

肖常纬

2015 年 4 月 28 日于四川音乐学院

— 目 录 —

序..... 肖常纬 (001)

| 概 述 |

第一章 源流沿革

- 一、传入时期
- 二、发展初期
- 三、全面发展时期
- 四、新中国时期

第二章 艺术特色

- 一、曲目特色
- 二、表演特色
- 三、音乐特色
 - (一) 大调曲牌简析
 - (二) 月调曲牌简析

第三章 四川扬琴伴奏、演奏

- 一、托腔伴奏
 - (一) 单一性托腔
 - (二) 对比性托腔
- 二、常用伴奏乐器及演奏技法
 - (一) 扬琴及演奏技法
 - (二) 小胡琴及演奏技法
 - (三) 小三弦及演奏技法
 - (四) 二胡及演奏技法

(五) 鼓板及演奏技法

三、四川扬琴伴奏、演奏曲牌简析

附：四川扬琴伴奏、演奏谱例

前奏【六板头子】(一)

前奏【六板头子】(二)

前奏【六板头子】(三)

前奏【二流】(一)

前奏【二流】(二)

前奏【三板】(一)

前奏【三板】(二)

【一字】

前奏【懒翻身】(一)

前奏【懒翻身】(二)

前奏【懒翻身】(三)

前奏【大过门】(一)

前奏【大过门】(二)

前奏【大过门】(三)

【闹台】(一)

【闹台】(二)

【闹台】(三)

【四板头子】

【花大过门】

【将军令】(一)

【将军令】(二)

【将军令】(三)

【背工】

【垛板】

【狗春碓】

【南庆官】

| 传统唱腔曲牌 |

【慢一字】(一)(大调)(选自《值虎瞻韩》韩世忠唱段)

【慢一字】(二)(大调)(选自《鸿雁传书》王宝钏唱段)

【紧中慢】(一)(大调)(选自《处道还姬》徐德颜唱段)

- 【紧中慢】(二)(大调)(选自《处道还姬》罗昌公主唱段)
- 【快一字】(一)(大调)(选自《华容挡曹》关羽唱段)
- 【快一字】(二)(大调)(选自《借东风》徐胜唱段)
- 【快一字】(三)(大调)(选自《拷打红娘》红娘唱段)
- 【二流】(一)(大调)(选自《鞭坠芦花》闵翁唱段)
- 【二流】(二)(大调)(选自《木兰从军》木兰唱段)
- 【三板】(一)(大调)(选自《赐环拜月》王允唱段)
- 【三板】(二)(大调)(选自《鸿雁传书》王宝钏唱段)
- 【垛板】(一)(大调)(选自《伯牙碎琴》俞伯牙唱段)
- 【垛板】(二)(大调)(选自《观灯拾子》周桂英唱段)
- 【襄阳垛板】(大调)(选自《五丈原》诸葛亮唱段)
- 【幺腔】(一)(大调)(选自《托妻寄子》李陵唱段)
- 【幺腔】(二)(大调)(选自《拷打红娘》红娘唱段)
- 【慢幺腔】(又名【五玃头】)(大调)(选自《活捉三郎》张文远唱段)
- 【大腔】(大调)(选自《从良配玉》韩世忠唱段)
- 【慢大腔】(又名【下大腔】)(大调)(选自《处道还姬》杨处道、罗昌公主唱段)
- 【二流大腔】(大调)(选自《梳妆夺戟》董卓唱段)
- 【三板大腔】(大调)(选自《香莲闯宫》秦香莲唱段)
- 【苦平一字】转【苦平幺腔】(大调)(选自《琵琶记·观容起程》张广才唱段)
- 【苦平一字】转【苦平大腔】(大调)(选自《绣襦记·北海祭祖》郑北海唱段)
- 【苦平一字】(大调)(选自《双官诰·碧莲夜课》冯仁唱段)
- 【苦平三板】转【苦平一字】(大调)(选自《伍员渡芦》伍子胥唱段)
- 【慢一字】【犯苦】(大调)(选自《孙氏辞母》孙尚香唱段)
- 【二流】【犯苦】(大调)(选自《活捉三郎》阎惜姣唱段)
- 【三板】【犯苦】(大调)(选自《彩楼记·三击掌》王宝钏唱段)
- 【新水令垛板】(大调)(选自《三祭江》孙尚香唱段)
- 【昆头子】(大调)(选自《上关拜寿》邹瑜杰唱段)
- 【讴歌】(大调)(选自《都堂会》杜氏唱段)
- 【满江红】(大调)(选自《单刀赴会》唱段)
- 【春色姣】(大调)(选自《绣襦记·元和闹街》郑元和唱段)
- 【莲花落】(大调)(选自《绣襦记·花子教歌》郑元和唱段)

【月头】（月调）（选自《幽闺记·踏伞》蒋世龙、王瑞兰唱段）
【叠落金钱】（月调）（选自《绣襦记·花子教歌》合唱唱段）
【占子】（月调）（选自《玉簪记·秋江船会》艄翁唱段）
【讴渔歌】（月调）（选自《玉簪记·秋江》艄翁唱段）
【墨鸳鸯】（月调）（选自《玉簪记·秋江》陈妙常唱段）
【上小楼】（月调）（选自《双官诰·冯瑞荣归》冯瑞唱段）
【二流】（大调 月调）（选自《九子升官》财神唱段）
【清板】转【全大腔】（泸州中河调）（选自《香莲闹宫》陈世美唱段）
【四字调】转【一字】（泸州中河调）（选自《经堂杀妻》王兰英唱段）
【一字】【犯苦】与【回甜】（一）（泸州中河调）（选自《清风亭·赶子》张文秀唱段）
【一字】【犯苦】与【回甜】（二）（泸州中河调）（选自《清风亭·赶子》周桂英唱段）
【清板】转【一字】（古蔺中河调）（选自《清风亭·赶子》周桂英唱段）
【一字】转【大腔】（万县下河调）（选自《窦公送子》刘知远唱段）
【一字】（巴中下河调）（选自《松林赠膳》郑德王唱段）
【二流】（一）（泸州中河调）（选自《清风亭·赶子》张文秀唱段）
【二流】（二）（泸州中河调）（选自《清风亭·赶子》周桂英唱段）
【二流】（三）（泸州中河调）（选自《清风亭·赶子》张文秀唱段）
【二流】转【大腔】【合腔】（巴中下河调）（选自《碧莲夜课》冯雄唱段）
【三板】转【筒大腔】（泸州中河调）（选自《香莲闹宫》店家唱段）
【苦平三板】（泸州中河调）（选自《清风亭·赶子》张文秀唱段）
【三板】（一）（泸州中河调）（选自《清风亭·赶子》周桂英唱段）
【三板】（二）（巴中下河调）（选自《松林赠膳》谢文卿唱段）

| 前奏及间奏曲牌 |

【六板头子】
【四板头子】
【大过门】
【懒翻身】
【紧中慢】
【快一字】
【二流】
【三板】

| 器乐曲牌 |

【八谱】

【小开门】

【大开门】

【迎送】

【哭皇天】

【南庆宫】

【闹台】

【将军令】

| 传统曲目选 |

《五娘剪发》总谱（大调）（赵五娘唱段）

《活捉三郎》总谱（大调）

《大宴董卓》（大调）

《白帝托孤》（大调）

《三祭江》（大调）（孙尚香唱段）

《碧莲夜课》（大调）

《华容挡曹》选段（大调）（曹操唱段）

《活捉三郎》（大调）（张文远唱段）

《秋江》（月调）

《船会》（一）（月调）

《船会》（二）（月调）

《风亭赶子》（古蔺中河调）

《松林赠膳》（巴中下河调）

《观容起程》（泸州中河调）

附录：四川扬琴传统剧目一览表（270 出）

后记

概 述

四川揚琴

第一章 源流沿革

四川扬琴又名四川琴书，因其主要伴奏乐器为扬琴而得名。扬琴原作“洋琴”，徐珂著《清稗类钞》“洋琴”条说：“康熙时有自海外输入之乐器，曰‘洋琴’”。继后又曾叫作“蝴蝶琴”“扇面琴”“打琴”“扬琴”。^①据50年代初“曲改会”的座谈纪录和老艺人李德才、雷子云、李明清及现还健在的艺人刘松柏、萧必大等人介绍，过去扬琴的演唱曾是一人多角，自打自唱，以说为主，以唱为辅。其曲牌唱腔比较简单生硬，常带一些难听的尾音。说白时还使用“醒木”（界方），俗称“话鼓扬琴”，后来才由多人分角色演唱，用荷叶（一面苏锣）作鼓点，以提手（檀板）击拍，称为“荷叶洋琴”，又叫“清唱扬琴”或“扬琴清唱”。因荷叶所发之声与扬琴音律不谐，又以渔鼓（道筒）取而代之，称为“渔鼓扬琴”（后将渔鼓改为盆鼓，俗称之为“大鼓洋琴”）。演唱时，一人击扬琴居中，一人拍渔鼓居左后，一人执檀板（木鱼或怀鼓）居右前，三弦居左前，二胡居右后，即今日成都扬琴的“五方”演出形式。

四川扬琴的“五方”人，分生、末、净、旦、丑，各唱一角（剧中人物多时，可兼唱）并兼操乐器。扬琴唱本则几近戏剧^②，但非剧，因为它的主要特点不是用表演，而是坐地“以声曲传情”。它是用音乐来塑造刻画人物，用声腔来抒发传达感情。前辈艺人在“坐地传情”上花了很大功夫，除了在伴奏乐器上一改再改，务求和谐动听外，在唱腔的曲调、发音吐字、润腔等方面，也不断有所创造和改进，使扬琴成为成都曲坛上音乐性特别强的曲种之一。不少曲目的演唱，已达到较高的艺术水平，民国时期就有唱片行发行全国及东南亚地区。^③

扬琴音乐曲折委婉、幽雅细腻、生动流畅、表现力很强。它不但为贩夫走卒所喜

^① 据1921年出版、丘鹤俦著的《琴学新论》述：击弦乐器德西马琴（Duoimer）流行于欧洲各地，在匈牙利称钦巴龙，罗马尼亚称昌巴尔，白俄罗斯称铉巴尔。传入中国后，先称洋琴、蝴蝶琴、扇面琴、打琴，后称扬琴。

^② 如果扬琴演员不兼操乐器并进行化装表演唱，则已与戏剧无异，故新中国成立后，四川省及成都市曲艺团（队）都曾在扬琴的基础上编演过曲艺剧，或叫“琴剧”。

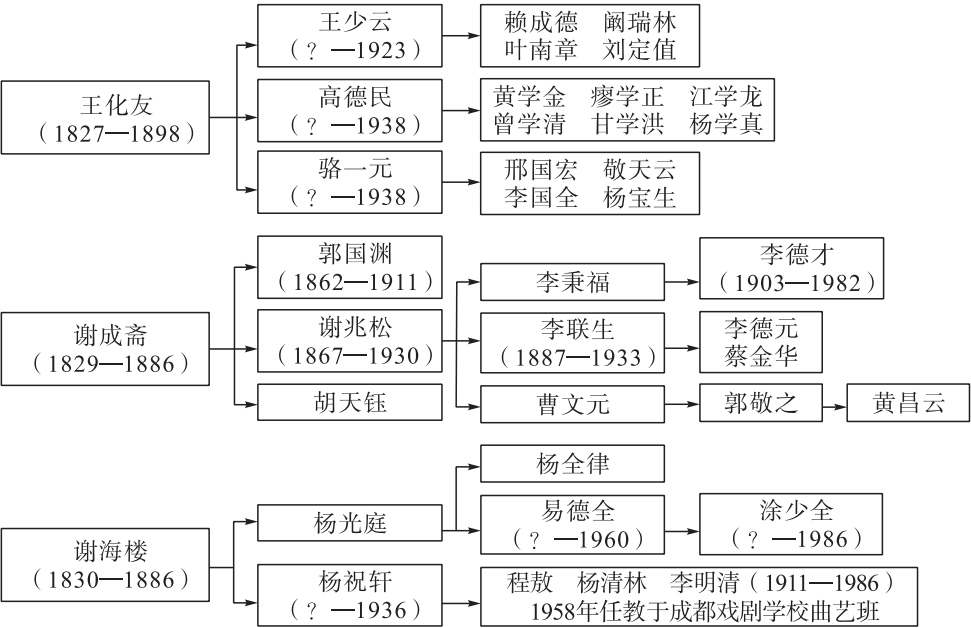
^③ 上海胜利唱片公司在1935年曾为成都扬琴艺人李德才、阚瑞林、郭敬之等灌制过数十张唱片。

爱，亦为文人墨客所赞赏，并被誉之为民间的“雅乐”。在四川曲艺中，有些曲种是从川剧中汲取营养而发展形成的，独扬琴反为川剧艺人所倾慕，许多川剧名艺人都曾向扬琴艺人学习过行腔吐字，有的还操弄过扬琴的“五方”乐器，与扬琴艺人同台演唱扬琴。^① 实因扬琴近剧，有许多相同的曲（剧）目，虽表演为扬琴所短，但声腔传情又确有独到之处，这是走唱与坐唱因形式不同而形成的特色。

据艺人相传，四川扬琴这一演唱形式，约始于清代乾隆年间（1736—1795），到嘉庆年间（1796—1820）已经很流行了，故有“清唱洋琴赛出名”的诗句记录^②，至道光年间（1821—1850），扬琴形式渐趋成熟，出现了谢海楼、康明欣等为群众所喜爱的艺人。相传改渔鼓为盆鼓即始于谢。谢嗓音洪亮，且精于音乐；他不仅将鼓用于扬琴伴奏之中，在他演唱时还经常加用箫、笛、磬、木鱼、三弦等乐器。

四川扬琴的历史，道光以前已无可稽考。道光后，艺人行会已经有“百寿图”记载。“百寿图”记载了扬琴艺人的师承世系，上写艺人生卒年月，按班辈排列。图之下方留有空当，艺人死后即书入此图。每逢年节会期，行会展出此图，后辈艺人对之行礼叩拜。新中国成立时该图已失存。仅凭艺人记忆，只知与谢海楼同期的还有康明欣、王化友、谢成斋、胡天熹。排列其师承关系如下：

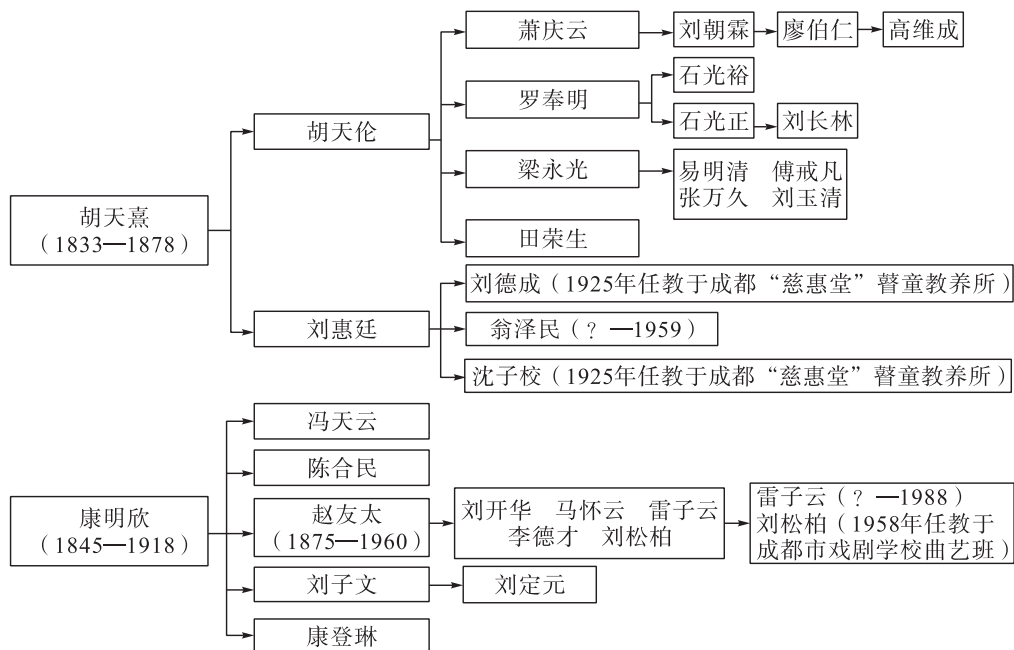
四川扬琴艺人师承关系表



① 扬琴“喂友票社”，系由成都“三庆会”艺人组成。康芷林曾是扬琴名家李联生的忠实听众。白美琼、黄佩莲、蒋俊甫、周企何、陈书舫、竞华、刘金龙、蓝光临、黄世涛等，都是扬琴的知音之客。

② 嘉庆年间举人杨燮，别号六对山人，写有《锦城竹枝词》百首，其中有“清唱洋琴赛出名，新年杂耍遍蓉城。淮书一阵莲花落，都爱廖儿哭五更。一首。见四川人民出版社1982年版《成都竹枝词》。

续表



上表所列，起于1827年，止于1990年，凡一百六十余年。其中如谢兆松、李联生、李德才等都是当时听众所喜爱的名家。谢兆松（1867—1930）工须生，善创新腔。他将扬琴的梯形桥改为雉蝶形，使上弦方便；并创造了右手击弦，即用左手掌外侧压弦以控制余音，取得顿音的效果。用轻细短促的顿音，衬托出行云流水般的唱腔，使之更加显得轻柔绮丽，此手法一直保持到现在。其后有李联生（1887—1930），系谢兆松之弟子，盲艺人，人誉“赛天化”，即赛过胡天熹、王化友之意。可知当年胡、王亦属名家。李联生工小生，后改老生、老旦。他在《华容道》中用“浪眼三板”行腔，别具一格，效果甚佳。戏剧作家黄吉安听后，惊为不可多得的人才，并专门为他编写了《五丈原》剧本相送。1934年《四川月报》刊载《成都扬琴之今昔》文章，赞李联生“……独擅歌坛，技绝千古。李自盲，性刚直，善歌正生，尤善唱悲壮慷慨之声，如《渔夫辞剑》《哭桃园》诸剧。其奏琴之技尤属绝妙……”继李联生之后，最有影响的艺人首推李德才（1903—1982）。李德才艺名德娃子。他善于吸收四川扬琴各派之长，行腔流畅婉转，风格华丽妩媚，处理人物感情细腻充分，发挥和发展了“哈哈腔”的润腔手法，形成了具有独特风格的“德派”唱腔。他擅唱《闯宫》《醉酒》《秋江》《船会》等曲目。其操琴之技尤精，善奏《将军令》，后他对这首曲子作了整理，并以其娴熟的演奏技巧多次在省内外演出，使此曲大放光彩，名扬四方。1935年，上海胜利唱片公司曾为他灌制唱片三十八张；新中国成立后，电台都有他演唱的录音播放。曾被选为中国曲艺家协会副主席、中国文联委员，四川省曲艺家协会副主席。



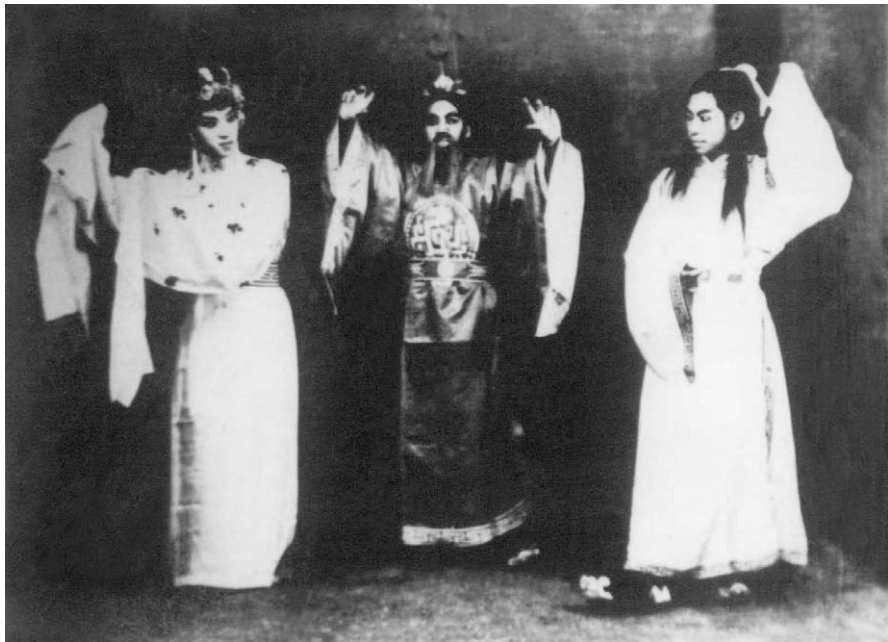
四川扬琴艺术大师李德才（左二）演出剧照

四川扬琴旧分南、北两帮。居北城者为北帮（多住玉沙街一带），居南城者为南帮（多住东华门一带）。1925年成都慈惠堂盲童教养所开办了扬琴班，这些盲童陆续学成出世，并形成了一个堂帮（慈惠）。他们结班（帮）演出，乃因为他们中盲人居多，住地相近，以便相互照应，而并非在技艺上形成了流派。他们各帮中均有名角，1934年7月《四川月报》《成都扬琴之今昔》文中介绍：“……南帮旦角巨子为（叶）南章、（李）炳福及近享盛名执歌坛牛耳之（李）德才；生角巨子为石老三（光裕）、秤砣（郭敬之）、二娃（廖学正）等。北帮旦角巨子为刑郭宏、刘洪生，生角巨子为已故之（李）联生、阚瑞林（永寿）。 ”

四川扬琴的演唱形制，到民国时已基本定型。随着社会的进步与变革，艺人们在声腔上仍不断有所创造。如李联生的《华容挡曹》，廖学正的《雷报》，石光裕、石光正的《书房骂高》，郭敬之、阚瑞林的《失岱山》，雷子云的《处道还姬》，洪凤慈、张大章的《饭店认子》都各有所长，堪称绝唱。

四川扬琴兴盛之时，广大听众中的一些热爱者，也在学习操琴演唱，且有演唱甚佳者。他们互称“票友”（也叫玩友）。票友之名始于清代末叶。1946年8月11日成都《新民日报》晚刊有《票友与下海》之文章谓：“时士大夫每有嗜戏剧……者，亟思粉墨登场，一试个中滋味。于（公馆）内设立消遣处所，分别排演清唱或彩唱。如遇知交欲登台扮演者，须楷书红柬请帖恭请消遣，个中人（即）呼（被请之人）为票友矣。昔时业戏剧者，皆被称为‘优伶’‘戏子’，其身份为人所鄙视，士大夫为尊崇自

己身份，故以‘票友’自称。”《成都通览》谓：“洋琴，均瞽者唱词，然有玩友能唱



1947年8月，四川扬琴票友在重庆第一次彩装演出。左起俞伯荪（饰罗昌公主）、周玉龙（饰杨楚道）、秋桐（饰徐德颜）。参加人员还有车辐、熊公弼等

者，只能平时唱，不能挂灯彩时唱。”^①

到民国时期 20 至 40 年代，文人墨客作为票友演唱扬琴以自娱的为数更多。文化、教育、邮电、财贸、轻工……几乎各界都有扬琴票友组织。票友之多，是扬琴这一曲种所特有的现象。由于有文人的参加，他们在曲目的研考、唱词的订正、新曲目的创编以及音乐、唱腔的改进等方面，都做过有益的贡献。四川扬琴之所以兴盛一时，也与众多听众的支持、票友的热情帮助和促进是分不开的。

一、传入时期

“清唱洋琴赛出名，新年杂耍遍蓉城。淮书一阵莲花落，都爱廖儿哭五更。”杨燮的这首竹枝词，描写了成都新年时分热闹的街市情景。从诗句来分析，当时的扬琴清唱已面向大众，逢年过节时在街上都能有所闻听。并且，从“赛出名”三个字可以推测出当时并不是一二个人有名气，而是许多人争相献艺，且技艺都应不俗。最后一句是作者对廖姓演员的评价，同时也反映出当时听众在曲牌、唱腔风格等方面已有一定

^① 据《成都通览》，洋琴艺人演唱，夜场居多，悬挂彩灯，上书曲目及演员姓名，谓之灯彩。

的鉴赏力，能分辨其优劣。从中也可看出，“清唱洋琴”的普及程度、演员水平、听众鉴赏力，并非是短时间能够形成的。但关于这一过程并没有详尽的文字记载，大多只有在艺人们的口碑中以及过去的县志、野史、笔记之中寻得些蛛丝马迹。

关于扬琴的由来就众说纷纭，各执一词。下仅举四种说法。

由来之一：

明末，有李洋者，世家子，聪颖过人，其先祖似自粤来者，李年少翩翩，能歌善舞，尤喜涉足歌场，时蓉城鲜有不识李生之歌名者。李为人温籍，得妇女欢，识者羨之。未几，李被人诬控，流戍西康。生乃自制丝桐，以指弹鼓，铿锵可听。（遂）谱入民间传说及历史上可悲可泣之事（自弹自唱以自娱），虽严冬酷暑亦未辍须臾；其后，指末冰断，乃改用竹签敲之（献诸歌场），于是边城耳目一新。未几，传如蜀都，流行一时。生之友人尤喜其谱调，（相约习唱，呼之为洋琴），“洋琴”由是而得名，不久即执锦江民间音乐之牛耳。^①

由来之二：

相传，清朝嘉庆年间，有位满族二品大员郝某，从广东贬官到重庆，住在知府徐光家里，他喜爱洋琴，常敲打唱歌。徐光听到琴声，也产生了浓厚兴趣，照样做了一张琴来敲唱。徐光的随员傅全，颇有音乐天才，还创作了一些新调新词。一天，他对徐和郝说：“我编了一个刘备的《哭桃园》的戏，用洋琴伴奏，想请二位大人指教！”说罢随即敲琴歌唱起来。起歌慷慨悲壮，凄婉动人。直听得二人老泪纵横，赞不绝口。从此，傅全继续写曲词，不断创新。（后来）传到成都，已具雏形。（以后又不断改进）成为有生旦净末丑多种角色的曲艺剧（曲种）。^②

由来之三：

清朝乾隆年间，广东一军犯发配四川重庆，他酷爱音乐，来川时携带了一张扬琴。先是自弹自唱，后与一邹姓之人绰号壮棒的合伙同唱，甚得群众赞赏。一来，邹壮棒将扬琴传到成都。邹壮棒来蓉后，与一唱道情（竹琴）姓林的盲艺人合伙演唱。扬琴为主，渔鼓（道情乐器）为辅，人称渔鼓洋琴。^③

① 《成都扬琴之今昔》，摘自1934年7月《四川日报》（五卷第一、二册）。

② 摘自冯树丹：《四川戏剧轶史》，四川省戏剧家协会，1992年。

③ 摘自萧前林编著：《四川扬琴音乐》，四川人民出版社1958年版。