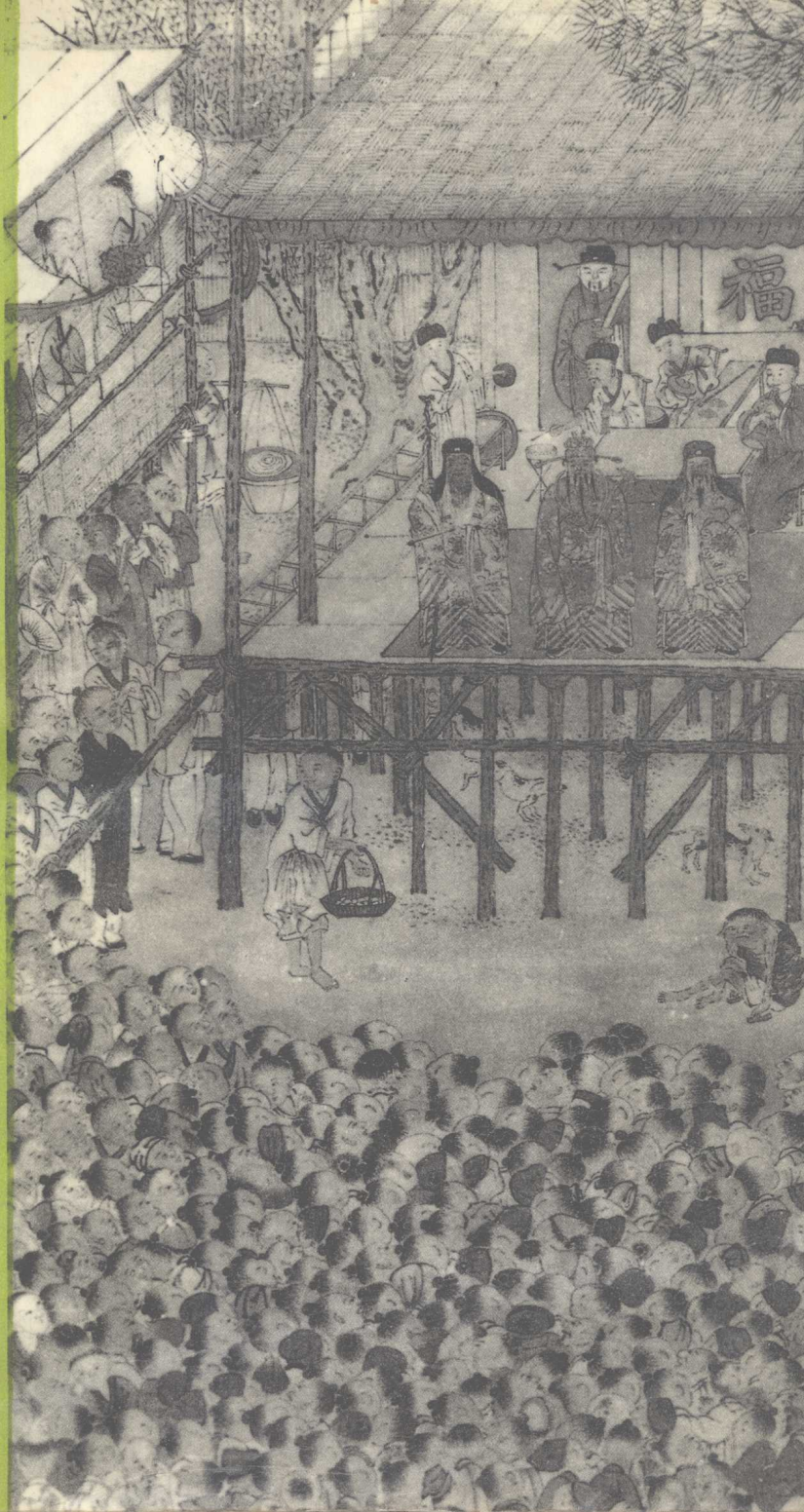


南北皮黄戏史述

黄山书社
于质彬 著



南北皮黄戏史述

于质彬 著

黄山书社

1994.1

皖新登字 05 号

责任编辑:王安龙

陈珏文

封面设计:于质彬

南北皮黄戏史述

于质彬 著

*

黄山书社出版发行

(合肥市金寨路 381 号)

新华书店经销 南京大学印刷厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:16.375 字数:410 千字

1994 年 1 月第 1 版 1994 年 1 月第 1 次印刷

印数:00001—2,000

ISBN 7-80535-616-5/K·334

定价:14.80 元

凡 例

一、此书记述皮黄戏形成和发展的历程。起明末清初，迄清末民初。

二、此书破除史书著述线性结构的局限；努力使线性、板块两种结构形式的有机结合，即：每一篇章都具独立存在的品格，同时，篇章与篇章之间又互为因果，具备承前启后的功能，从而保持全书构思的整体性。为此，此书采取纵横交错的记述方法。纵向：皮黄戏的形成过程，进京徽班的嬗变，皮黄戏新秀——京剧的出现，皖、苏、浙各省的徽戏继续获得发展；南方京剧的崛起，清末民初的南派京剧。横向：清中叶以降，两湖、江西、闽、粤、台湾、川、广（西）、云、贵各省的徽班活动和皮黄腔系地方戏曲剧种的形成、发展。然为皮黄腔系各剧种立传，不是此书的任务。此书只拟于横向视野内，对皮黄腔系各剧种的历史沿革，作一掠影式的概述，目的在于表明：（一）徽班为皮黄戏之祖。（二）皮黄腔系剧种各有千秋，绝非京剧一枝独秀。（三）研究皮黄戏，务必取全方位的视角，以一（如仅以皮黄腔系之某一剧种）概全，难免偏颇。

三、京剧史著，不一其书，然皆详于京剧形成后称盛京师戏曲舞台的盛况，而于京剧在南方的蓬勃发展，则表述得过于简略，此书对京剧在南方的蓬勃发展和南派京剧形成的前前后后考述甚详。此书不仅考述了扬州、里下河徽班与南派京剧的历史渊源和王鸿寿作为南派京剧奠基人的历史地位，还考述了南派京剧创业期著名伶工的艺术创造；而南派“四大须生”、“三大坤伶”的提出，以及对南派“四大名旦”的定位，则展现了南派京剧艺苑中的流派纷

呈、姹紫嫣红。对杭嘉湖水路京班和扬子江两岸京剧乡班的考述，以及对秦淮歌女清唱活动的考述，将有助于读者扩展对南派京剧的视野；书中的曲海勾沉坤伶谱，则再现了女演员作为南派京剧半壁河山的丰姿。又因作者与一些徽班名宿、南派京剧名宿有交往，复又颇多留心于二、三十年代报刊及清人、近人笔记丛书之相关记述，因之此书提供的皮黄戏的历史信息殊有可观。

四、此书之余论、附论各篇所言，盖皆为所属各篇章之言犹未尽者，因之俱为所属各篇章的有机组成部分。

五、此书的部分章节撰写于1985年以前，其时写入书中的健在的老艺术家，当书稿付梓之际，他（她）们中的一些人已先后作古。然对此未遑进行文字上的调整。好在书非定稿，修正、补充，容或有日。

六、此书虽曰史述，然主旨不在一般地考述其流变，而是着眼于对皮黄戏形成、发展之每一转折的相关事物的探本寻源，以展现皮黄戏形成、发展的历史真相及其客观规律。

目 录

第一章 皮黄戏的形成

- 一 西皮调、二黄腔考述 (1)
- 二 皮黄合奏考述 (19)
- 三 扬州、徽班与皮黄合奏..... (34)
- 四 皮黄戏史湮没不彰原因种种 (45)
- 五 余论：“四大徽班”述略..... (51)

第二章 进京徽班的嬗变

- 一 徽班进京前的京师戏曲舞台 (63)
- 二 徽班进京以后的艺术表现 (67)
- 三 徽班映丽 风调一新 (74)
- 四 徽班的嬗变 (77)
- 五 余论：徽班进京与北方戏曲..... (86)

第三章 皮黄戏新秀——京剧

- 一 咸同之世名伶述略 (90)
 - (一)三杰述略 (91)
 - (二)与三杰同时的京师皮黄戏名伶 (97)
- 二 同光之世名伶述略..... (130)
 - (一)后三杰述略..... (132)
 - (二)与后三杰同时的京师皮黄戏名伶..... (142)
- 三 全能型表演体系的形成..... (172)
 - (一)戏曲表演艺术源流..... (172)
 - (二)戏曲表演体系是剧种艺术的结晶..... (174)
 - (三)体现中国戏曲表演艺术文化博大精深的全

能型京剧表演体系·····	(177)
(四)京剧表演体系的核心部分——表演身段谱 ·····	(185)
(五)全能型京剧表演艺术体系的本质与职能 ·····	(189)
附论：京剧与昆曲·····	(193)
程长庚全能型表演艺术与京剧更新·····	(212)
第四章 四大徽班进京后南方的徽班与皮黄戏	
一 安徽徽班：·····	(231)
皖南的徽戏 安庆徽班	
二 江苏的徽戏：·····	(234)
高淳徽班 扬州徽班 里下河徽班	
三 浙江的徽戏与皮黄戏：·····	(261)
金华徽戏 衢州等地的徽戏 浙江乱弹里的皮 黄戏	
四 两湖的徽班与皮黄戏：·····	(271)
湖北(主要为汉剧)	
湖南(主要为弹腔、“南北路”)	
五 赣、闽、粤、台湾的徽班与皮黄戏：·····	(284)
宜黄戏、乱弹腔班	
“罗罗”与皮黄腔系剧种	
“外江班”与皮黄腔系剧种	
台湾乱弹	
六 川、广(西)、云、贵的徽班与皮黄戏：·····	(300)
胡琴腔与川剧	
桂剧、邕剧、丝弦戏	
襄阳腔与滇剧	
地戏与徽班	

附	皮黄腔系剧种表·····	(321)
第五章	南方京剧史述	
一	南方京剧形成前上海的戏曲活动·····	(334)
二	扬州里下河徽班与上海京调皮黄·····	(336)
三	里下河徽班与南方京剧·····	(338)
四	同光间的南方京剧·····	(353)
五	南派京剧的形成·····	(357)
六	南派京剧奠基人王鸿寿·····	(363)
七	南派京剧名伶谱·····	(369)
八	南派京剧坤伶述略·····	(396)
九	南派京剧与杭嘉湖水路班·····	(410)
十	扬子江两岸的南方京剧·····	(424)
十一	秦淮歌女与南方京剧·····	(434)
附论：	论关羽戏“南派”开山祖王鸿寿·····	(445)
	张桂轩舞台生活志略·····	(464)
	南北两派的交流与合作·····	(480)
	略谈南派京剧的形成和发展	
	——在南通里河班徽京老艺人座谈会上的讲话···	
	·····	(491)
	后记·····	(507)

第一章 皮黄戏的形成

皮黄戏,以唱西皮调、二黄腔为主或者兼唱这两项声腔的剧种的总称,然习惯上专指京剧。清·康乾之世,特别是乾隆年间,获得长足发展的皮黄腔,为许多戏曲剧种所吸收,成为与弦索腔、梆子腔鼎足而三的皮黄腔系。如今,尽管戏曲舞台很不景气,但以京剧为代表的皮黄腔系之各主要剧种(如粤剧、川剧),仍以深厚的传统技艺而令海内外人士叹为观止,显示了中华民族传统戏剧文化的魅力。因之,研究皮黄戏的形成历史,不只是对京剧而且对皮黄腔系的所有剧种,都是有益的。

一 西皮调、二黄腔考述

西皮调 关于西皮调的起源,迄今共有三说:

一说西秦腔即西皮调。清·张际亮撰于道光八年(1828)的《金台残泪记》:“谓甘肃腔,曰西皮调。”甘肃腔,西秦腔的别称。清·吴长元太初(别号“西湖安乐山樵”)撰于乾隆五十年(1785)的《燕兰小谱》:“蜀伶新出琴腔,即甘肃调,名西秦腔。”清·咸同间人谢章铤《赌棋山庄词话》归纳了吴、张两氏的说法,云:“甘肃腔即琴腔,又名西秦腔,胡琴为主,月琴为调,工尺咿唔为语,今所谓‘西皮调’也。”

一说西皮脱胎于秦腔。这是已故京剧旦角表演艺术家、戏曲史学者欧阳予倩的观点。1927年他在题名为《谈二黄戏》的文章中说:西皮调“脱胎于秦腔”^①;它的“慢板、快板、摇板等,都与秦腔的结构一样,行腔也很相似,只是韵味不同罢了。”^②

一说西皮调虽然脱胎于秦腔,但这要有一个渐变的过程,须经过不短的时间。即:秦腔须先变成与西皮调更为相近的“襄阳腔”,然后经由襄阳腔过渡成为西皮调。这是欧阳予倩于三十年前表述了西皮脱胎秦腔的观点以后,又经过深思熟虑,于五十年代在题名为《京剧一知谈》的文章中,论述了二黄腔的形成过程之后提出的观点。他写道:“至于西皮,则是脱胎于西北的梆子腔。由梆子腔变成襄阳腔,由襄阳腔变成西皮,必然经过一个不短的时间。”③其所说的西北梆子腔,即秦腔。

上述三说,以后两说的影响最为深远。

本书作者认为:西秦腔不是西皮调。张际亮、谢章铤二氏在西秦腔与西皮调之间简单地划上一个等号,表明他俩对这两项声腔并未进行过比较和研究。谢章铤之说,基本上是因袭张际亮的观点;其对西秦腔之声调“咿唔如语”的描述,则是抄袭《燕兰小谱》对西秦腔的描述。但张、谢二氏之说对后世学者也有一定之影响。如近人卢冀野《中国戏剧概论·十一、乱弹之纷起》章云:“西皮,据张亨甫(际亮)《金台残泪记》说:‘谓甘肃腔曰西皮调’。照此说来,西皮是甘肃腔(秦腔)的别称。”日本学者青木正儿《中国近世戏曲史》论述西皮调时,列了一张表:

甘肃腔——西秦腔(陕西)——西皮

完全接受了张、谢二氏之西秦腔即西皮调的错误观点。然而令人遗憾的是:1982年人民音乐出版社出版的专著《中国古代音乐简史》依然认为:“西皮是秦腔的一种。西指西秦,皮是当地称为唱段的专名。西皮云云,即是西秦的唱段。”中国音乐史专著竟如此说,实令人惊诧。

西皮调脱胎于秦腔说,易于跟西秦腔即西皮调之说混同。如欧阳予倩在进一步阐释西皮脱胎秦腔的观点时,便这样说:

……湖北人习惯于称唱词为“皮”,经常说;“唱一段‘皮’”,“很长的一段‘皮’”之类,所谓“西皮”可能就是说

从陕西或山西来的曲调。因为是从西北来的，所以湖南称西皮为北路……④

照这样界说，西皮与西秦腔便无什么明显的区别了。

西秦腔是在什么地方“脱胎”而蝉蜕为西皮调的呢？传说是在湖北。明末李自成率农民起义军自秦陇转战至河南、湖北边境，屯兵于鄂北、豫南之间，为时甚久。士兵们空下来就哼唱戏曲，所唱都是起义士兵从家乡带过来的同州梆子⑤。当地居民也都跟着学唱起来；在豫南一带便为豫剧（河南梆子）的形成扎下了根；在鄂北、尤其在襄樊一带，据说便形成了“西皮调”。同州梆子，即陕西同州的秦腔。周贻白教授考证：“今之所谓‘秦腔’，虽然指的是‘西安梆子’，但‘同州梆子’实为‘秦腔’。”⑥据明末清初间人吴梅村《绥寇纪略》卷九，李自成起义军中有“车优”，即大蓬车式随军戏班，“常在（李自成）帐中供奉”；又据清·陆次云《圆圆传》，李自成亦善歌“西调”。随军“车优”所唱、士兵和李自成所唱，都是同州梆子。然当是时，西皮调业已传唱于长江中下游的广大城乡了。戏曲史学者杜颖陶在《二黄来源考》一文中考证，明代崇祯年间（1628—1644）刊本《梅雨记》有“赣伶”（江西籍演员）黄六之女翠娘“能为新声”，善唱“西皮调”的记述：黄氏父女二人流动演唱于大江南北，“所至人争致之……时人曰：‘西皮调’，新翻妙；黄家腔，世无双。”（1934年8月《剧学月刊》第三卷第八期）可知在湖北、在长江中下游，在同州梆子到来之前，西皮调作为一项“新声”已传唱开来。西秦腔至湖北而蝉蜕为、脱胎为西皮调的传说，至今也还只能停留在“传说”的层面上，因缺乏史迹而不能视为历史。

但是，同州梆子（西秦腔）确与西皮调近似。如同州梆子《辕门斩子》所歌（西秦腔）与皮黄戏的西皮调相比较，两者在板式、唱调上极为接近。周贻白观看了同州梆子《辕门斩子》发现：“它（同州梆子）不但所用二胡是‘四工弦’，而且起板、过门、唱调，特别和汉剧的‘西皮’及湘剧的‘北路’相近似。”⑦正是因为如此，所以当明末

清初湖北襄樊、长江中下游一带正在兴起的襄阳腔或曰西皮调与来自秦陇的同州梆子相遇，互相学习和交流是必然的。但仍须指出：它们之间的关系是横向的，不是纵向的，即：西皮调并非脱胎于西秦腔。

前边说过，脱胎说影响较为广泛。五十年代以降问世的戏曲史著作、辞书，关于西皮调，多半都继承了此说。但是，对于“脱胎”说，欧阳予倩先生后来似乎也感觉到不够妥切，所以他才提出了前已引述的、经由襄阳腔的过渡而后变成西皮调的补说。此一补说亦具影响力，七十年代以后问世的戏曲史、音乐史专著多有同意此说者。如：《中国戏曲通史》下册第一章写道：“一般认为，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。”（该书下册第27页）《中国音乐史略》第五章说：“西皮是由湖北的襄阳腔发展而成的一种戏曲声腔。大约在明清之交……秦腔流入湖北襄阳一带，它与当地自明代以来就流行的楚调相结合，就产生了襄阳腔。……就成为西皮。”但是，西秦腔经由襄阳腔，然后变成西皮调的“过渡”论，如同西皮脱胎于秦腔说一样，仍不足以揭示西皮调成因的历史真相。

襄阳腔并非源于西秦腔，那么它的源头在哪里？清·乾隆间人严长明《秦云撝英小谱》云：

弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖北人歌之为襄阳腔（今名湖广调），陕西人歌之为秦腔。

枞阳腔（又称石牌腔）、襄阳腔、秦腔三者同源（弦索）而异流，各自独立、相互平行。三项声腔之间不存在谁源于谁、谁孕育了谁的问题。严长明记述得十分清楚：石牌腔、襄阳腔、秦腔，是弦索这项声腔流入皖、鄂、秦各地，并分别与各该地的民间曲调融合、变化而形成的各具本地特色的戏曲声腔，它们都是弦索的直系嫡传。

如同石牌腔、秦腔一样，襄阳腔的源头在弦索。那么，弦索是一

项什么样的声腔呢？清·乾隆间人李调元《雨村剧话》写道：弦索，即“‘女儿腔’，亦名‘弦索调’，俗名‘河南调’。音似‘弋腔’，而尾声不用人和，以弦索和之，其声悠然以长。”⑧这项声腔源远流长，与兴起于宋金时代的说唱艺术“诸宫调”一脉相承。

诸宫调首先流行北宋的都城汴京（开封）。宋、金交战，宋室南迁，于是这项艺术又被逃避战乱的说唱艺人带到了南宋都城临安（杭州）。宋·吴自牧《梦粱录》卷二十：“说唱诸宫调，昨汴京有孔三传，编成传奇灵怪，入曲说唱。今杭城有女流熊保保及后辈女童，皆效此说唱。”首创诸宫调这项说唱艺术形式的，便是汴京孔三传（宋·王灼《碧鸡漫志》卷二）。诸宫调这项艺术形式所反映的生活内容十分广泛，作品亦十分丰富。宋人的诸宫调作品已佚。金人的诸宫调作品，仅据董解元《西厢记诸宫调》开卷的一支曲文，便得八部诸宫调作品的名目：

〔柘枝令〕也不是《崔韬逢雌虎》，也不是《郑子迂妖狐》，也不是《井底引银瓶》，也不是《双女夺夫》。也不是《离魂倩女》，也不是《谒浆崔护》，也不是《双渐豫章城》，也不是《柳毅传书》。

这支曲文还表明：诸宫调的曲词并不是严格的长短句，而是一种比较自由的文体；更为可贵的是如曲学大师吴梅所说：《西厢记诸宫调》“通本杂缀市语，不取类书故实，而朴茂浑厚，自出高（则诚）王（实甫）之上。”（《瞿安读曲记》）

诸宫调的演唱形式，是“专以一人掐弹，并念唱之”（清·毛奇龄《西河词话》）。所弹系一种形似柳叶琴的弹拨乐器，叫做“弦索”（清·李渔《闲情偶寄》）；所谓“掐弹”，即演唱者“倚弦索以唱”（明·沈宠绥《度曲须知》）。大约正是由于诸宫调以弦索为主要表现手段的缘故，所以元明之际人们便称诸宫调为“弦索”。如中国戏曲史学研究的开山祖王国维考证：明代人便称董解元的《西厢记诸宫调》为“弦索《西厢》。”（《王国维戏曲论文集》第349页）

诸宫调,即弦索,对于中国戏曲的形成至关重要。这是因为:它流通南北;它的曲调联套但却活泼自由,对南戏(宋元戏文)、北曲(元代杂剧)的形成都有重要影响。王国维《宋元戏曲考》云:南戏曲调“配置之法,一出不以一宫调之曲为限,颇似诸宫调。”(见该书第121页)在戏曲史上,宋金时代的弦索(诸宫调)向被视为北曲之祖。元·钟嗣成《录鬼簿》将董解元摆在第一位:“以其创始(北曲弦索),故列诸首。”近人吴梅《中国戏曲概论》亦以董西厢为“北曲之开山”。王国维进一步指出:“其实,北曲皆用弦索”,并说包括王实甫、关汉卿等在内的元代作家的杂剧作品,都可用“弦索”冠名,“不独董词而已。”(均见《王国维戏曲论文集》第349页)

元明之际,诸宫调、亦即弦索的曲调联套体制,既被南戏北曲所吸收;它自身也以弹拨乐器弦索为载体,广泛吸收其时盛行于中原及皖苏豫鲁交界处的民间曲调如〔山坡羊〕、〔耍孩儿〕、〔驻云飞〕、〔醉太平〕、〔醉花阴〕、〔闹五更〕、〔寄生草〕、〔罗江怨〕、〔桐城歌〕、〔银绞丝〕等等俗曲小调(参见明·沈德符《顾曲杂言》),同时增益吹奏乐器笙、笛和打击乐器单皮鼓、大锣、钹、手锣等,在演唱小型戏曲的基础上逐渐衍变成为一项以“弦索”命名的戏曲声腔——“弦索腔”。这项声腔流行于豫鲁晋冀以及皖苏两省的一些地区。把这项声腔运用于大型剧目演唱的,首见于明代万历年间的《钵中莲》传奇。其第三出《调情》,贴旦饰殷凤珠在门前盼望情夫时唱的便是弦索腔:

〔弦索玉芙蓉〕奈情郎没影踪,徒使我春心动,把云巢

两窟判隔西东,满腔儿幽怨有谁能懂!……

可知是一项曲牌体、宫调式的戏曲声腔。其曲词也不是严格的长短句,由是亦得知:弦索腔与诸宫调依然存在着内在的联系。

从戏曲音乐的角度研究弦索腔理论的,以明代嘉靖间“南教坊”(在南京)的北曲大师顿仁(蒙古族)为开山。与顿仁同时且互为知音的戏曲家何良俊在《四友斋丛说·词曲》篇里,引述了顿仁的

“弦索九宫”的理论。嘉、隆之际的戏曲音乐家张野塘，精心研究弦索腔乐理，“更定弦索音节，使与南曲相近”（明·宋直方《琐闻录》），并与魏良辅合作，运用对弦索研究的成果，完成了对昆山腔的改造、革新。明代万历、天启间江苏吴江的曲学家沈宠绥，其所撰写的《弦索辨讹》一书，则是研究弦索歌唱理论的学术专著；其研究南曲的理论专著《度曲须知》一书，复又对弦索理论进行了深入的探讨。然恰在此刻，弦索腔本身的发展远远超越了理论界对他所进行的研究的范畴，这便是歌唱弦索腔的地方戏曲声腔剧种的崛起。它们是：明末形成于河南的大弦子戏、罗子戏、卷戏，明末清初形成于山东的柳子戏、八仙戏；清初形成于河北的丝弦（弦子腔、女儿腔），形成于山西的灵丘罗罗，形成于河南的越调（又：还有形成年代最早——元代末年——传唱于山西的“耍孩儿”戏）等。自这些剧种的崛起至清中叶以后歌唱弦索腔的新兴剧种之纷纷涌现，在豫、鲁、晋、冀四省及苏北、皖北地区形成一个共奏弦索腔而又各具地方特色的地方戏曲声腔剧种的群落，世称“弦索腔系”。

我们简略地回顾了自宋金时代的弦索到始于明代中叶、迄于清初而逐渐形成的弦索腔之历史衍变过程，然我们的目的不在回顾从弦索到弦索腔的衍变历史，而在于表明：作为宋金时代的北曲之开山祖（并滋养了宋元南戏）的弦索，于明清之际（明中叶——清初）成为豫、鲁、晋、冀各省之新兴的多种地方戏曲剧种之主干声腔的弦索腔，始终是一项独立的、富有繁衍功能的戏曲声腔；借以论证：明清之际伴随着这项戏曲声腔的流传，在安徽产生了石牌腔，在湖北襄阳形成了襄阳腔；传入秦陇，诞生了秦腔（或曰“西秦腔”），是合乎历史逻辑的。同时也表明：说襄阳腔出于秦腔，可能是由于“弦索即秦腔”的误解？但排除这一误解的正确答案，只能是“秦腔源于弦索”的历史事实。说襄阳腔出于秦腔，还不仅仅是出于误解，还有比这更为深刻的原因，那便是对严长明《秦云撝英小谱》之弦索传入襄樊，“湖北人歌之为襄阳腔”的论断不予认同；甚至对

秦腔出于弦索的记述亦予以置疑。如五十年代以后出版的一些戏曲史专著、辞书和剧种史专著,大都回避严长明对于秦腔成因的记述。本书作者的态度是:在还没有发现可以用来确认《秦云擷英小谱》所记为非之前,只能对严氏所云持相信的态度。因为:严长明的同时代人没有留下否定严氏此说的文字;后世的一些学者对严氏之说也只是回避、并未公开提出异议。认同严氏之说的学者亦有之。如:近人徐珂编纂的《清稗类钞》,于《戏剧门·秦腔戏》条便完全认同了严氏的论说,引述云:“弦索流于北部,安徽人歌之为枞阳腔,湖广人歌之为襄阳腔,陕西人歌之为秦腔。”当代学者也有认同严氏此说的,如《中国大百科全书·戏曲·曲艺》卷“秦腔”条云:秦腔,“一般认为出自陕西、甘肃及山西的民歌小曲,由民间流行的弦索调演变而成。”由于本章主旨所限,故对石牌腔、秦腔不作过多论述,而着重讨论襄阳腔。

约于明中叶(最迟亦不迟于明万历初叶),弦索或初期的弦索腔传入湖北,经过与襄樊一带的民歌小调融合,由弦索或初期的弦索腔演变成为襄阳腔。前举杜颖陶先生《二黄来源考》一文引述明崇祯间刊本《梅雨记》所述赣伶唱西皮调一事,表明襄阳调此刻已然有了别称。

襄阳腔又叫做“楚腔”。周贻白《中国戏曲发展史纲要》第二四:《四大徽班与皮黄》一章绘制的花部声腔系统表内,于襄阳腔下加以括号,内书“楚调”二字。这表明周先生认为襄阳腔、楚调,是同一个腔调。杨明、顾峰主编(之)《滇剧史》亦认为“〔襄阳〕来自楚腔”(见该书第41页)。滇剧的音乐结构为襄阳腔(西皮)、胡琴腔(二黄)、丝弦(梆子腔)三大声腔,以襄阳腔为主。因之《滇剧史》之襄阳腔来自楚腔论,具有一定的权威性。然则,与其说襄阳腔来自楚腔,倒不如说襄阳腔就是楚腔。史料显示,襄阳腔之名不及楚腔之名流布广远,明清之际,江、浙、皖、赣、湘、鄂等省以及北京,都曾先后有楚腔流传。这是因为:楚可以代表全湖北,而襄樊却只是湖北的一

部分；外省人既呼湖北为楚，那么呼传入本地的湖北之戏曲声腔为楚腔——尽管是襄阳腔——也便顺理成章了。可是，云南滇剧称西皮调为襄阳腔，对此应如何理解呢？那是因为襄阳腔最初是由籍隶襄、樊的人带过去的。清·乾隆初，当襄阳腔与秦腔一道传入云南时，人们形容这两项声腔为“楚咻秦鸣”^⑨楚咻，楚腔；秦鸣，秦腔。这表明：襄阳腔进入云南之初，曾被称作楚腔，过了一个时期，来自襄樊的艺人坚持保留了襄阳腔这个名称，以示数典不忘祖之意。

楚腔，一名楚曲，又名楚调，始见于明代戏曲理论家王骥德撰于万历三十八年(1610)的曲学专著《曲律》。该书卷二《论腔调第一》：“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，有吴歆，有越唱，有楚调”。自然不能绝对地认为王骥德所说的“楚调”就是襄阳腔，然对照其所云“秦声”、“吴歆”，确为明末清初人对秦腔、昆曲的通称之事实，那么，其所谓之楚调，当系出于湖北、流行于南方各省之一项重要戏曲声腔了。只是，其时出自湖北的重要戏曲声腔，除襄阳腔外实无其它可言，那么这项楚调当是襄阳腔无疑了。袁中道《游居柿录》记其于万历四十三年(1615)秋在江陵观剧事，很有参考价值。该书卷十记述其在江陵看戏时，中有一副戏班以“楚调”唱南戏《刘孝女金钗记》。江陵古称荆州，与襄樊相距不远，因之袁氏所看到的楚调，似即襄阳腔。同时，南戏属于南曲，然前已考述，南戏在宫调结构上接受过北曲弦索的影响。明朝开国皇帝朱元璋喜欢南戏《琵琶记》，并倡导南戏运用北调歌唱。明·徐渭《南词叙录》云：“(朱元璋)既而曰：‘惜哉，以宫锦而制鞋也。’由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，史称教坊奉銮 忠计之，色长刘景者，随撰腔以献，南曲北调，可于琵琶被之”。源于弦索和初期弦索腔的襄阳腔，又具有宫调式之特点，歌唱南戏，足以当之。据此，袁中道在江陵看到的楚调似即襄阳腔。

楚调之名持续的时间相当长，直至清中叶、直至嘉道间与西皮调之名共存。《禁书总目》载乾隆四十五年(1785)十一月二十八日