

湖湘

湖南省文化厅 编

湖南戏曲音乐集成

①

湖湘文库编辑出版委员会 湖南文艺出版社

文库

湖南省文化厅 编

湖南戏曲音乐集成

①

湖湘文库编辑出版委员会
湖南文艺出版社



《湖湘文库》编辑出版领导小组

顾 问	张春贤	周 强	杨正午	周伯华	胡 彪
	肖 捷	许云昭	戚和平	谢康生	文选德
	孙载夫				
组 长	蒋建国				
副组长	郭开朗	王汀明			
成 员	李凌沙	姜儒振	吴志宪	李友志	刘鸣泰
	朱建纲	龚曙光	金则恭	朱有志	刘献华
	钟志华	刘湘溶	彭国甫		

《湖湘文库》编辑出版领导小组办公室

主 任	刘鸣泰	朱建纲		
副主任	李凌沙	吴志宪	田伏隆	王新国
	尹飞舟	龚曙光	唐浩明	
成 员	唐成红	曾鹏飞	毛良才	刘国瑛
	陈壮军	王德亚		

《湖湘文库》编辑出版委员会

主 任	文选德			
第一副主任	刘鸣泰			
常务副主任	张光华	彭国华	张天明	
副主任	熊治祁	夏剑钦	朱汉民	曾主陶 黄楚芳
委 员	李建国	丁双平	汪 华	刘清华 黄一九
	彭兆平	周玉波	雷 鸣	王海东 韩建中
	谢冠军	杨 林		
装帧设计总监	郭天民			

原《中国戏曲音乐集成·湖南卷》编辑委员会

总 顾 问 金汉川 易 扬 何 为

主 任 委 员 吴兆丰

副主任委员 张 九 朱静民 潘一尘 贾 古

主 编 吴兆丰

常务副主编 贾 古

副 主 编 (以姓氏笔画为序):

石生朝 李 硕 胡健国 唐盛河 黎建明
潘一尘

顾 问 (以姓氏笔画为序):

万金红 邓炳南 邓渭元 左希宾 田琼林
田景光 邝洋生 冯祥昌 匡升平 朱立奇
朱奇平 刘炎卿 刘春泉 刘昭应 孙阳生
李元奇 李楚池 李鸿钧 杨宗道 何少连
余未精 张定高 张国辉 陈依白 陈剑雄
周扬生 周俊克 罗金梁 赵凤仙 宾金肖
黄尚初 萧年水 萧耀庭 虞松霞 董武炎
谢莲英 管宏湘 谭保成

编 辑 委 员 (以姓氏笔画为序):

邓开善 石生朝 朱静民 李 硕 李正斌
杨善智 吴兆丰 吴宗泽 张 九 陈 磊
陈飞虹 欧阳觉文 周兴湘 罗复常 胡丕基
胡健国 贾 古 唐方科 唐纯志 唐盛河
萧寿康 楚德新 谭兆龙 谭柳生 黎建明
潘一尘

原《中国戏曲音乐集成·湖南卷》编辑部

主 任 贾 古
副 主 任 黎建明 胡健国
文学编辑 王前禧 (特约)
美术编辑 谢惠钧 (特约)
音 编 组 长 石生朝
音 像 组 长 唐盛河

各剧种编辑组

湘 剧	黎建明	陈飞虹	谭兆龙	罗复常	胡丕基
	陈 磊	温雄生	周俊克	陈忠民	
衡阳湘剧	李 硕	谭东波	邝上田		
祁 剧	石生朝	周兴湘	谭柳生	康增笈	
辰 河 戏	潘一尘	贾 古	吴宗泽	唐方科	黎建明
武 陵 戏	石生朝	曾纪照	杨善智	熊能一	
荆 河 戏	石生朝	杨善智	傅守章	萧耀庭	
巴 陵 戏	黎建明	唐纯志	任舜耕		
湘 昆	黎建明	萧寿康	李楚池	贾 古	
长沙花鼓戏	胡健国	欧阳觉文	罗复常	谭兆龙	陈 磊
	胡丕基	冯合甫	唐纯志	李正斌	
岳阳花鼓戏	胡健国	刘可风			
常德花鼓戏	胡健国	熊能一			
衡州花鼓戏	唐盛河	欧阳映太			
邵阳花鼓戏	唐盛河	谭柳生	陈 磊		
零陵花鼓戏	唐盛河	周兴湘			
阳 戏	贾 古	唐方科	楚德新	吴宗泽	
湖南花灯戏	唐盛河	楚德新	唐方科	邓学鹏	贺子尊
侗 堂 戏	胡健国	楚德新	吴宗泽	唐方科	
侗 戏	贾 古	吴宗泽			
苗 剧	贾 古	唐方科	杨中和		

撰 稿 人

综 述 贾 古
概 述 湘 剧——周俊克 衡阳湘剧——李 硕
 祁 剧——石生朝 辰 河 戏——吴宗泽
 武 陵 戏——曾纪照 荆 河 戏——萧耀庭
 巴 陵 戏——任舜耕 湘 昆——萧寿康
 长沙花鼓戏——谭兆龙 岳阳花鼓戏——陈赐民
 常德花鼓戏——胡健国 衡州花鼓戏——唐盛河
 欧阳映太

邵阳花鼓戏——谭柳生
 阳 戏——唐方科 零陵花鼓戏——张平夷
 楚德新 周兴湘
 侏 堂 戏——胡健国 湖南花灯戏——唐盛河
 苗 剧——唐方科 侗 戏——吴宗泽
器乐简述 湘 剧——黎建明 衡阳湘剧——李 硕
 祁 剧——周仁建 武 陵 戏——曾纪照
 荆 河 戏——潘思林 巴 陵 戏——任舜耕
 湘 昆——萧寿康 长沙花鼓戏——欧阳觉文
 岳阳花鼓戏——刘可风

图 表 编辑、绘制：谢惠钧 石生朝 王前禧
 资 料 提 供：唐特凡 吴宗泽 萧寿康 谭柳生
 萧小智 杨中和 黎建明

照 片 摄影者：张京信 谢惠钧 唐盛河 吴宗泽
 吴洪生 安用甫 刘中岳 杨秀全
 彭浩坤 萧益堂
 提供者：湖南省湘剧院 常德市文化局
 岳阳市戏剧工作室 郴州地区戏剧工作室
 怀化地区戏剧工作室 永州市博物馆
 湖南省艺术学校 桂阳县湘剧团
 衡南县文化馆
 李楚池 萧寿康 邝上田 李团生
 王俊德 欧阳寿廷

《湖南戏曲音乐集成》修订编辑委员会

主 任 吴爱华

副 主 任 邹 健 何迪明 邹世毅

编 委 陈 慧 周志勇 李培生 王文勇

曾 岚 曾祥嗣

修订编辑 士 一

出版说明

湖湘文化源远流长，博大精深，是中华文化中独具地域特色的重要一脉。特别是近代以来，一批又一批三湘英杰，以其文韬武略，叱咤风云，谱写了辉煌灿烂的历史篇章，使湖湘文化更为绚丽多彩，影响深远。为弘扬湖湘文化、砥砺湖湘后人，中共湖南省委、湖南省人民政府决定编纂出版《湖湘文库》大型丛书。

《湖湘文库》编辑出版以“整理、传承、研究、创新”为基本方针，分甲、乙两编，其内容涵盖古今，编纂工作繁难复杂，兹将有关事宜略述如次：

一、甲编为湖湘文献，系前人著述。主要为湘籍人士著作和湖南地区的出土文献，同时酌收历代寓湘人物在湘作品，以及晚清至民国时期的部分报刊。

二、乙编为湖湘研究，系今人撰编。包括研究、介绍湖湘人物、历史、风物的学术著作和资料汇编等。

三、乙编中的通史、专题史，下限断至1949年。

四、甲编文献以点校后排印或据原本影印两种方式出版。

五、除少数图书以外，一律采用简体汉字横排。

六、每种图书均由今人撰写前言一篇。甲编图书前言，主要简述原作者生平、该书主要内容、学术文化价值及版本源流、所用底本、参校本等。乙编图书前言，则重在阐释该研究课题的研究视角和主要学术观点等。

七、对文献的整理，只据底本与参校本、参校资料等进行校勘标点，对底本文字的讹、夺、衍、倒作正、补、删、乙，有需要说明的问题，则作出校记，一般不作注释。

八、甲编民国文献中的用语、数字、标点等，除特殊情况外，一般不作改动。乙编图书中的标点、数字用法、参考文献著录规则等均按现行出版有关规定使用和处理。

《湖湘文库》卷帙浩繁，难免出现缺失疏漏，热望社会各界批评指正。

《湖湘文库》编辑出版委员会

前 言

《中国戏曲音乐集成·湖南卷》是湖南民族音乐文化的重要组成部分，是用曲谱、文字、图表全面科学地记录湖南戏曲音乐历史发展及其现实状况的一部有学术价值、历史资料价值的重要文献。它的编辑出版，对于弘扬民族戏剧文化的优良传统，革新戏曲音乐，提高戏曲创作和表演水平，进行戏曲艺术的历史和理论研究，都有着十分深远的历史意义和重要的现实意义。

1979年，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会制订了《收集整理我国民族音乐遗产规划》，提出在全国范围内对民族音乐进行全面、系统的普查搜集工作，分别按省（包括台湾省）、自治区、直辖市立卷，编辑出版中国民间歌曲、中国民族民间器乐曲、中国戏曲音乐和中国曲艺音乐等四部集成。全国艺术科学规划领导小组于1984年批准四部集成为艺术学科国家重点科研项目，由中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会和中国音乐家协会主办，成立各部集成的编辑委员会和总编辑部，自上而下发动、组织和指导各省、市、自治区对四部集成的编辑出版，并制订编辑体例。《中国戏曲音乐集成·湖南卷》就是在《中国戏曲音乐集成》编辑委员会和编辑部的领导和组织下，按照以何为兼主任、李郁文代主任、张民、张刚为副主任的《中国戏曲音乐集成》总编辑部1990年9月颁发的《〈中国戏曲音乐集成〉编辑体例》（修订稿）和《〈中国戏曲音乐集成〉简谱记谱规格》（修订稿）进行编纂、记谱而成书的。

《中国戏曲音乐集成·湖南卷》是在广泛深入普查收集资料的基础上，以精心选录的大量音乐资料，新撰的剧种概述、条目释文和图表等构成，全面、系统地介绍了湖南境内各民族各地方剧种音乐产生、发展、衍化的历史过程和特点，辑录了19个剧种的传统音乐优秀遗产和中华人民共和国成立以来到1985年为止的戏曲音乐革新创造的优秀成果。全书以历史唯物主义和实事求是为原则，以全面、精选、准确、明白为编纂的质量标准，以剧种音乐为主体，辅以图表和人物介绍，分上、下两卷，按先“地方大戏”后“民间小戏”，各剧种声腔的近疏和约定俗成的顺序排列，呈现为湘剧、衡阳

湘剧、祁剧、辰河戏、常德汉剧、荆河戏、巴陵戏、湘昆（以上为地方大戏剧种）、长沙花鼓戏、岳阳花鼓戏、常德花鼓戏、衡州花鼓戏、邵阳花鼓戏、零陵花鼓戏、阳戏、湖南花灯戏、傩堂戏、侗戏和苗剧的序列。为使集成有别于史论著作，编纂中坚持以历史唯物主义和实事求是的原则为指导，以“全面”、“精选”、“准确”、“明白”为质量标准，以事实记述和曲谱实录展现湖南戏曲音乐的历史和现状，阐述有关的经验与教训，力求入书的史料翔实可靠，表述客观忠实，对尚无定论者，诸说并取；记谱周全、系统，特点突出，准确无误、繁简适度；编目科学，分类合理，充分体现了全书作品的科学性和文献价值及历史作用。

湖南有着悠久的古代音乐传统，受楚文化中的巫傩文化影响颇深。楚时的巫歌、傩腔承传着楚辞《九歌》“一唱众和”的演唱形式，对后世的湖南戏曲音乐发展影响较大。楚歌乐曲以商调为主，兼有清角转调，“引商刻羽，杂以流徵”（宋玉《对楚王问》）的变调法和音律特征，这在两湖民歌中常可以找寻到踪迹，也为湖南戏曲音乐所承袭和沿用，影响高腔、打锣腔及川调诸声腔的音乐风格。唐代，湖南曾流传乐舞、大曲。《全唐诗》中所收的玄宗时诗人殷尧藩《潭州席上赠舞柘枝妓》诗，盛唐乐舞《柘枝舞》的乐调，五代陈游《乐苑》记载的“羽调有《柘枝曲》，商调有《屈柘枝》，另有角调之《五天柘枝》”都实为同主音之宫调变化，即羽调乃《柘枝曲》的原调；《屈柘枝》即“屈调”柘枝曲，其宫音屈指变宫转角，由羽调转为商调；《五天柘枝》则为角音扬指，以清角为宫转调，传统称为扬调。扬调、屈调合称“内五调”，民间称之为“赦指犯调法”，至今仍保留在湖南的民间吹打乐和戏曲器乐曲牌中，成为戏曲音乐的重要创作技法。从唐代到北宋，南岳衡山的祭祀，一直持续使用唐玄宗开元年间颁布的“祭祀五岳四渎”的大曲和法曲，有《苏合香》、《黄帝盐》、《四朵子》等曲名（宋张舜民《南迁录》。《稗史内编》卷143），为湖南戏剧演出活动的形成作了歌与舞的准备。宋代，湖南民间已有俳优戏剧活动，在浏阳县，就曾有过“凡酒肆食店与俳优戏剧之罔民财者，悉禁之”（清同治《浏阳县志》卷16《职官》二载《宋史》文）的禁令，东京汴梁勾肆乐人搬演的杂剧《目连救母》流传到湖南后，就成为我省的主要剧目之一，至今湖南诸高腔尚能演出。元代北杂剧在湖南流行后，荟萃了唐宋大曲、宋词、金元旧曲、诸宫调及北方民歌的北曲开始在湖南戏曲音乐中生根，使湖南的戏曲音乐更为丰富，促进了湖南戏曲剧种声腔的形成，展现出湖南戏曲声腔的特定艺术风格及多声腔综合发展的客观现实。

湖南的戏曲剧种，人们习惯将其划分为地方大戏与民间小戏两种类型。地方大戏剧种中的湘剧、衡阳湘剧、祁剧、辰河戏、常德汉剧、荆河戏、巴陵戏和湘昆，大多为多声腔的剧种，声腔分为高腔、低牌子、昆腔和弹腔（包括乱弹诸腔及小调）。民间小戏剧种有各种以地域命名的花鼓戏、花灯和阳戏。它们同源於民间歌舞，形成于清嘉庆、道光年间（1796—1850），大都经过从“对子戏”（两小戏）、“三小戏”、“半灯半戏”到多行当搬演整本戏的演进历程。民间小戏的唱腔直接脱胎于民歌、灯调，初期状态为民歌组合，后来发展为各剧种的声腔系统，根据曲调结构、演唱伴奏形式、表现特点及音乐材料（腔源）的共性，分成调子腔、打锣腔及川调等声腔。剧种形成与发展的历史，实为声腔形成、衍变史，各种声腔因源流不同，又构成各自独立的结构形态与艺术风格。

高腔 湖南现存五种高腔：长沙高腔、衡阳高腔、祁阳高腔、辰河高腔和常德高腔。曲牌均分南曲、北曲，各种高腔都有自己的特色，分属于湘剧、衡阳湘剧、祁剧、辰河戏、武陵戏和荆河戏。

高腔脱胎于弋阳诸腔，明初在湖南已有流传。常德老郎庙在1919年前尚存有“大明永乐二年置华胜班”的太平缸，而华胜班也确是当地历代袭用的高腔班名。至明嘉靖三十八年（1559），弋阳腔已在湖南广为传播，有当年徐渭《南词叙录》所载“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽广用之”为证。明万历年间（1573~1619），弋阳腔在湖南已有“村伶”演唱，或称为高腔。公安人袁宗道《游居柿录》就载有他在万历四十一年（1613）游桃花源时亲见高腔戏班演出的情形：“张阿蒙诸公携榼宫中，带得弋阳梨园一部佐酒。”（卷八第165页，上海国学研究社出版）并称：“时优伶两部间作，一为吴歙，一为楚调。吴演《幽闺》，楚演《金钗》。”（卷十第229页，上海国学研究社出版）三年后，袁氏《再游桃花源》中载同一事称：“带得村伶一部”。说明弋阳腔已在湖南城乡普及，并与本地腔调融合，故像袁氏这样的学者也将本地高腔称为“楚调”，以与弋阳腔故调相区别。这个时期，青阳腔在湖南的流传，也对湖南诸高腔的形成产生重大影响。武陵人龙膺《诗谑》中就有“何物最娱庸俗耳，敲锣打鼓闹青阳”，“弥空冰霰似筛糠，杂剧尊前笑满堂；梁泊旋风涂脸汉，沙陀腊雪咬脐郎。断机节烈情无赖，投笔英雄意可伤”的诗句（见《龙太常全集》第八册、《纶隐文集》卷二十二《杂著》，光绪十三年重刊本），其中提到的《水浒传》、《白兔记》、《三元记》、《投笔记》等传奇，至今仍为湖南诸高腔经常演出的剧目。

弋阳诸腔在湖南流播并扎根民间，与当地民歌、俗曲、佛曲、道偈结

合，融合楚巫傩文化，成为许多剧种的声腔，衍变成湖南高腔腔系，主要的途径有四：（一）参与宗教祭祀活动。弋阳诸腔初始均搬演“目连戏文”，而湖南诸高腔则搬演“四十八本目连”，包括《目连传》（正传与花目连）、《香山传》、《精忠传》或夫子戏，并常与巫、佛、道及民俗活动结合在一起。清乾隆二十八年（1763）《清泉县志》卷二《风俗》记述：“十五日中元节……其夜又特设饌以祭。祭毕，焚冥衣冠楮钱于门，又或用浮屠设盂兰会，放焰口，点河灯，市人演《目连》、《观音》、《岳王》诸剧。”至今，祁剧、辰河戏还能演出《目连传》全本。（二）商贾邀班演戏。明永乐至嘉靖年间（1403~1566），财力雄厚的江西商帮，在湖南湘潭、常德、宝庆、衡阳等商业繁盛城市，均建有“万寿宫”，宫前筑台演戏，他们喜乡音，常邀弋阳梨园演出。（三）王府戏曲与民间戏曲交流。明代李开先在其所著《张小山小令后序》中称：“洪武初年，亲王之国，必以词曲一千七百本赐之。”明朝两百多年，分封湖南的藩王就有长沙襄定王、吉简王，常德荣庄王，衡阳桂端王、祁阳王等，他们均建有王府，在府内建戏楼，养戏班，唱吴歙（昆曲），歌楚调（高腔），还唤民间戏班进府演唱高腔土调。（四）“移民”传播。元末战乱，朱元璋决战鄱阳湖，打败陈友谅而得天下，使江西人得到特殊的政治、经济地位，湖广人则因追随陈友谅而被重征苛赋，人多逃散，故有“扯江西，填湖广”的移民措施。湘、赣人民杂居，湘东、赣西又同为赣客方言区，弋阳故调传入并衍化，也是湖南高腔形成的重要原因。

在结构形态上，湖南五种高腔均为曲牌联套体，同属于腔句与放流相结合的体式。腔句结构是“先字后腔”，旋律舒展，行腔较为固定，有人声帮腔和“锣鼓靠腔”。“放流”也称数板或数句，句式长短参差，灵活自由，词意通俗，不尚拖腔而口语化。曲牌内部结构以“腔句”为基本单位，小者一二腔，多达十数腔。可以是上下句对答结构，也可以是上句或下句的重复与变化重复。腔句与腔句的连接，通过“靠腔锣鼓”与帮腔。高腔的词曲结合，一般为腔与词相互吻合。也可一句腔唱两句词，或一句词唱两腔。其起唱形式有调子、昆头子和散板（湘剧称“顿起”）、半念半唱。梢腔分单梢、双梢，双梢为重腔，或重复尾腔，或重复尾腔的后半句。传统高腔又分正体与变体曲牌。正体曲牌承词、曲文学体式，多保留于《目连传》、《观音》等连台大戏中，词格、曲格较为严谨。自明传奇本中出现“滚唱”以后，大量七言、五言或自由句式插入曲牌之中，正体格式被突破而成变体曲牌。特别是受青阳腔滚调影响，某些曲牌也近似板式变化。曲牌的自身变化还用犯腔、带过曲或集曲。

高腔曲牌的运用方法分单曲叠用和多曲联套。单曲叠用时称前腔或前腔换头。多曲联套则分南套、北套和南北合套。南曲联套用得较多，曲牌连接自由。北曲联套现仅《单刀会》保留较为完整，系〔北双调〕、〔新水令〕联套。南北合套较典型的是湘剧《马前泼水》中的〔北新水令〕、〔南步步娇〕式联套。南曲联套还保留了南戏的“合唱”形式，一曲数次叠用时，末尾数句唱词相同，且由其他人帮唱，犹如现今分节歌之“副歌”。

湖南的各种高腔，今存曲牌甚多，各具风格特点。特别是南曲中的“主曲牌”，虽源于弋阳腔，由于以当地民间音乐发展而来，故其旋律都具有民歌的典型音调特征。湘剧高腔的〔宰地锦裆〕类诸曲牌与湘中民歌接近，音乐风格与巫歌、打锣腔相通。祁剧高腔的〔宰地锦裆〕类诸曲牌，则与湘南调子、渔鼓、小调风格基本一致。辰河高腔的〔驻云飞〕、〔锁南枝〕、〔风入松〕诸母调的曲牌则具有清角为宫的“双重宫调”（即两个五声宫调交织在一起）性质，同湘西的花灯调、民歌及阳戏正调风格相近。常德汉剧、荆河戏高腔，多以“宫”为中心，其基本音调颇具洞庭湖民歌特色。

高腔，旧时向无曲谱，不记工尺，靠艺人口传心授，世代相传，在长期的流传中形成一种标记曲牌的“传统谱式”，艺人们称之为“圈腔点板”，即用特定的符号标明曲牌的起腔毕曲，“安腔立柱”；腔句的繁简长短，行腔的音区与走向，以及腔句连接规律，为某支曲牌画定基本轮廓，使演唱者既可自由发挥又须遵守传统规则。“圈腔点板”的符号，各种高腔大同小异，符形相似，繁简不一。

湖南的各种高腔，既遵弋阳腔“不叶宫调、不托管弦、一唱众和”的基本特征，在发展中又形成了自己的特殊规律。辰河高腔、祁剧高腔（宝河路子）用唢呐帮腔，宫调严谨。辰河高腔的“四宫八调”历代相传，“唢呐帮腔句”作为唱句的补充而成为曲牌的重要组成部分。湘剧、祁剧（永河路子）高腔的人声帮腔规则是“演唱在字，帮和入腔”，一般是句末的三个字。板式分散板、无眼板、一眼板、三眼板及“紧打慢唱”。多数曲牌为单一板式，亦间用复合板式。湘剧、祁剧多用淆板，多切分音型；辰河、武陵戏高腔多为正板接腔，或正板、淆板混用。《目连传》、《封神榜》等连台大戏用大锣鼓；《琵琶记》、《荆钗记》等传奇剧目，则多用小锣鼓。

湖南诸种高腔，既有相互间的吸收和补充，又同相邻地区的高腔故调保持密切联系。如衡阳湘剧高腔中兼有湘剧、祁剧两种风格的曲牌，辰河戏与武陵戏的高腔彼此渗透，武陵戏高腔中甚至存有与湘剧〔宰地锦裆〕风格相似的曲牌等。通过仅存曲谱的对照分析，发现湘剧高腔与赣剧弋阳腔（高

腔)有不少同源曲牌,如赣剧中今存之〔驻云飞〕、〔半天飞〕、〔驻马听〕、〔黄莺儿〕、〔一封书〕、〔出队子〕、〔甘州歌〕、〔红绣鞋〕,以及〔江风水〕类等数十支曲牌,主要腔句与湘剧〔宰地锦裆〕类诸曲牌“主腔句”基本相同。湘、赣高腔的固有特点,也见于湖北的麻城高腔中。祁剧高腔中,〔山坡羊〕、〔红纳袄〕、〔点绛唇〕、〔汉腔〕诸类曲牌的旋律结构和艺术特点,也与晚近弋阳腔(即赣剧高腔)大体一致。祁剧高腔固有的音乐风格,影响着广西桂剧高腔、江西楚南戏高腔以及闽西高腔。辰河、常德高腔与青阳腔也有着较为密切的联系。通常认为,今存的安徽岳西高腔和江西都湖高腔是青阳腔的遗存,南陵目连高腔是青阳腔的近支。岳西高腔多“滚唱”,近似板式变化;南陵高腔的腔句中,常加入“4”,具有“清角为宫”的双重宫调意义,这些因素,与辰河高腔、常德高腔相近似。在流传的剧目中,辰河高腔《捞月》与徽池雅调《四喜四爱》完全相同,常德高腔《思凡》与《词林一枝》中所收《尼姑下山》基本一样。由此可证,湖南诸高腔是在与相邻地区高腔故调的密切联系中,在与各高腔相互吸收补充的基础上,逐渐形成自己的艺术特点和结构规律的。

低牌子 低牌子为湘剧的固有声腔,辰河戏中称为“低腔”。祁剧、衡阳湘剧、武陵戏(常德汉剧)、荆河戏、巴陵戏统归为昆腔,为区别搬演传奇之昆曲,而分称为粗昆、粗牌子、正昆或“吹腔”。它们均搬演相同的剧目,具有基本一致的艺术特征。

低牌子的来源说法不一。一说低牌子是宋元南北曲在湖南的遗存。《青楼集》中记载有在昆曲产生前湖南即有南曲及北杂剧(北曲)的演唱者及其演唱活动。明成化八年(1477),茶陵人李东阳《燕长沙府席上作》中有“南曲声低屡变腔”的诗句(《怀麓堂集·杂记》卷一第17页)。《衡州府志》载有明嘉靖丙辰年(1556)伶人醉唱《单刀会》北曲。二说低牌子实为昆山腔早期曲牌,即“粗昆”;湖南多数剧种也以昆腔相称。所存曲牌之乐调与《九宫大成》所载工尺谱基本相同或骨架相似。

低牌子(含粗昆、吹腔)今存于三类剧目中:吉庆戏(如《天官赐福》、《八仙庆寿》等)、传奇剧(如《金印记·六国封相》、《青袍记·五福团圆》等)和与高腔间用的大本戏(如《目连传》、《岳飞传》、《封神榜》等)。

低牌子属曲牌联套体,分南曲联套、北曲联套和南北合套组套形式。今保存曲牌有:南〔园林好〕套、南〔粉孩儿〕套、南〔倾杯序〕套、南〔一江风〕套;北〔一枝花〕套、北〔点绛唇〕套、北〔新水令〕套;南北合套〔醉花阴〕套和〔粉蝶儿〕套。另有大量单曲,可以叠用成套。

低牌子的曲牌结构，大多分“正板”与“青板”。正板为缓曲，三眼板，旋律舒展；青板为一眼板，较多急曲。正板常在后半段转入一眼板并填入锣鼓随乐曲演奏，习称“合头”；青板有特定的锣鼓程式：起板用〔帽子〕，结尾有〔梢头〕，中间锣鼓随曲演奏。有些青板还可以拆为二节或三节。

低牌子的乐曲可以明显地分出北曲主刚，七声居多，南曲较柔，五声为主的基本特征。曲牌的连接有一定的锣鼓程式，剧中多用众唱，急曲较多，用大、小唢呐伴奏。曲牌中的锣鼓运用有三种形式：断句，演奏“合头”或压节奏，全套锣鼓演奏。

昆腔与“湘昆” 昆腔在湖南曾盛行一时，有王府家班，也有民间昆班。明末清初湖南地方大戏剧种均演昆腔剧目。晚近衡阳湘剧与祁剧保留昆戏较多，衡阳湘剧《醉打山门》曾轰动一时，祁剧昆腔《宜城三醉》、《议剑》唱调与表演别具特色。湘剧早期曾有《剑阁》、《闻铃》、《刺虎》等昆戏，久已辍演，名存实亡。辰河尚能演出《红梅阁·判奸》、《天开榜·认女》等少量单折戏。湖南昆腔已具有浓郁的地方特色，流行于湘南的昆腔，今称“湘昆”，作为独立的剧种，现有专业艺术表演团体——湖南省昆剧团。

昆腔传入湖南，至迟在明万历三十二年（1604）。是年，公安人袁宏道有《答君御诸作》诗：“打叠歌鬟与舞裙，九芝堂上气如云；无缘得见金门叟，齿落唇枯鬍细君。”诗后原注：“时君御演出《金门记》。”（《袁中郎全集·诗集》第207页，1935年上海世界书局国学整社本）君御是武陵人龙膺的字，《金门记》是龙膺所撰昆剧，时在龙氏家宅九芝堂演出，袁宏道观看演出后作了这首诗。到了清初，湖南各地已广有昆曲演出活动。康熙二十九年（1690），刘献廷在衡阳观演昆剧《玉连环》（《广阳杂记》《刘处士年表》第3页，中华书局1957年7月版），康熙四十二年（1703）顾彩在湘鄂西容美土司府观看家班演出昆剧《桃花扇》。此时，流传湖南的昆腔大多已地方化，按照当地语言咬字行腔而改“吴音”，被文人讥为“楚人强作吴歊”（刘献廷《广阳杂记》）。今之湘昆吐字行腔，以湘南官话为标准。南昆上声字当低唱的严律，在湘昆被改为上声高唱。唱调也多吸收民歌素材加以发展，更具地方特点。受高腔影响，湘昆发展了“滚唱”，对原腔句抽眼缩板，增加了“垛板”、“急板”。因有这些变化，湘昆已成为昆剧中独立的一支，与南昆、北昆并立。

昆腔属于“依声填词”的曲牌结构，较严格地遵守南北曲的词格、腔格，腔句中的板眼、字位，均有规定，“字在腔中”，不尚尾腔。各类曲牌均有“主腔”，腔句的“结音”比较丰富，也遵循“呼应”的结构原则，但不

严格。曲牌结构一般不分正板、青板，正板中也没有锣鼓合奏的“合头”；有赠板、急板之分；有散板，也有一眼板。伴奏双笛托腔，唱中不夹锣鼓；湘昆沿用明代传留之“怀鼓”点眼。

湘昆的套曲，习称“一堂牌子”，也分南套、北套、南北合套。曲牌以剧目组套，一般一套曲牌一韵到底。北曲一宫到底，南套不叶宫调。为使全套唱腔协调，多用“主腔”相似而又同笛色的曲牌组套。曲牌点板，严守“红黑腰底”的规则。历代艺人只点板眼，不记工尺，死腔活用，使“善歌者自能生巧”。湘昆今传谱式有两种，实则大同小异。演出传奇剧目，也用粗曲，如《千钟禄·搜山》之用〔风入松〕，《连环记·起布》、《尝纱记·回营》之〔出队子〕等军士唱腔，曲牌结构类似低牌子之“青板”，但曲调有差别。

弹腔（南北路） 弹腔包括南路、北路及其反调。反南路也称“阴皮”，反北路有叫“子母调”的，故俗称“南北路”。它是湖南地方戏的主要声腔之一，清代中叶后，曾参与高腔、低牌子或昆腔的合班，从而形成了湖南剧种的多声腔特点。

“弹腔”的称谓，初见于清郑延桂《陶阳竹枝词》：“酬神包日唱弹腔。”（江西《浮梁县志》）。湖南弹腔（南北路）的形成，约在清乾隆年间（1736～1795）。乾隆十四年（1749）原属于安庆花部大戏《肉龙头》中的《困曹府》、《闹街盘殿》已是湘剧常演的老戏（黄芝冈《论长沙湘戏的流变》，载《中国戏曲研究资料初辑》第65页，中国戏剧出版社1957年版）。乾隆四十五年（1780年）广州所立的《外江梨园会馆碑记》中载有徽班七、江西班二和湖南班二；乾隆五十六年（1791）立的《梨园会馆上会碑记》中湖南已有十七、八班，而安徽只有七班，而且除集秀班外，其他多为乱弹班（欧阳予倩《试谈粤剧》，载《中国戏曲研究资料初辑》第111～112页）。可见，此时湖南境内已有乱弹班的演出。王昶的《雪鸿再录》中记载他乾隆五十三年（1788）在沅州芷江县“使院小饮观剧”，在常德有“俞君招饮观剧”（载《小方壶斋舆地丛钞》第5帙第2册）。所观之剧“以安庆优伶祇应”（王昶《使楚丛谈》，载《小方壶斋舆地丛钞》第6帙第3册）。将其与李斗《扬州画舫录》所记“安庆有二簧调来者”相印证，是唱二簧调的。从今存剧目考究，《大长生乐》、《偷鸡》早期为安庆调（吹腔）；《水淹七军》、《龙虎斗》是唢呐二簧；《探亲家》、《打花鼓》和《王祥吊孝》、《李大打更》则唱罗罗腔（七句半），均属于乱弹诸腔，是乾隆年间广为流行的声腔。今仍为弹腔的主要组成部分予以衍用。

弹腔在湖南盛行，是在清嘉庆、道光年间（1796～1850）。道光二年