

首页 &gt;&gt; 艺术学 &gt;&gt; 戏剧学

## 清代“吹腔”源流及其与周边声腔的关系

2021年02月06日 15:45 来源：《中山大学学报：社会科学版》2019年第4期 作者：陈志勇

打印 推荐

**内容提要：**清中叶吹腔的兴起，给剧坛带来深刻的影响。考索吹腔的源流，发现我国南北存在两种吹腔：一为秦吹腔，一为安庆吹腔，二者在南方有融合的趋势。安徽伶人以吹腔为主，融合梆子腔创立高拨子，形成二簧腔；江西伶人以西秦腔为主，融合吹腔创立二凡调，形成宜黄腔。二簧腔、宜黄腔皆是吹腔向板腔体二黄腔演进的过渡声腔形态。考察吹腔源流及其与周边声腔的关系，对于全面把握清代戏曲声腔演进的轨迹，尤其是探明二黄腔的形成史具有重要的意义。

**关键词：**戏曲声腔/吹腔/西秦腔/二簧腔/宜黄腔/四平腔/二黄腔

**作者简介：**陈志勇，中山大学中国非物质文化遗产研究中心(广州 510275)。

**基金项目：**教育部人文社会科学规划项目“清代戏曲‘花雅同本’现象及相关问题研究”(18YJA760007)；中央高校基本科研业务费专项资金资助项目(18WKZD20)；国家社会科学基金后期资助项目“清代梆子皮黄戏源流考论”(18FYS004)。

吹腔是清代中叶兴起的一种戏曲声腔，传播甚广，即如余从《戏曲声腔剧种研究》所言，吹腔“‘阴魂不散’，到处都有它的影子”<sup>①</sup>。乾隆四十五年、四十六年(1780、1781)两淮盐政使伊龄阿、湖广总督舒常、湖北巡抚郑大进、江西巡抚郝硕、广东巡抚李湖等地方要员向朝廷奏报查办戏曲的奏折中，皆提到吹腔或石牌腔(吹腔的别名)与楚腔、秦腔、弋阳腔一样，在“江广、四川、云贵、两广、闽浙等省，皆所盛行”<sup>②</sup>。吹腔不仅被一些地方剧种吸收为重要唱腔，而且与昆腔、弋阳腔、四平腔、梆子腔、徽调二簧、江西宜黄腔皆有着或近或远的关系。吹腔是清代戏曲声腔史上一支影响广泛的唱腔，但学界对其关注并不充分，有些问题仍处于模糊状态。本文拟从吹腔的名实关系辨正入手，系统考察吹腔的形成史，梳理吹腔的艺术形态及其与梆子戏、徽调的特殊关系，以深化对此声腔的认识。

### 一、“吹腔”源流考

吹腔从字面上理解，诚如李家瑞所言，就是“以管吹为主要乐器的腔调”<sup>③</sup>。在我国古代的戏曲音乐史上，较为常见的吹管有笛、笙、箫、唢呐。理论上，凡是这些乐器伴奏的声腔皆可称之为吹腔。但事实并非完全如此，例如在清代前中期山东等地较为流行的姑娘腔，就是唢呐伴奏，《古本戏曲丛刊》六集所收《十出奇》第十二出“擒寇”就有姑娘腔，标明为吹唢呐伴唱，但现实生活中人们不会以吹腔称之。再如，以笛子伴奏的昆腔，它的爱好者也不会将之视为吹腔。正因如此，一些昆曲笛师“遇昆班夹演的吹腔戏，皆拒绝为之伴奏”<sup>④</sup>，这或许有维护昆腔正统地位的考虑，但也表明吹腔与昆腔之间有明显的区别。对于二者之间的不同，戏曲史家周贻白论之甚详：“吹腔为固定的一种调子，其每句间歇处有过门；昆山腔则随牌调转移，各有唱法。起唱时笛子随腔，腔停则笛止，不用过门。”<sup>⑤</sup>可见，吹腔作为一种特定的声腔，有其独特的声腔属性和音乐特性。

清乾隆间严长明的《秦云撷英小谱》指出了吹腔的原产地：“弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔(今名石牌腔，俗名吹腔)。”<sup>⑥</sup>严长明准确点出吹腔发源于安徽的枞阳和石牌一带。枞阳、石牌同属安庆府，相距仅百里，然而随着时间的推移，已经难以清晰区分吹腔最早是产生于枞阳还是石牌。不过，作为怀宁的下辖大镇，石牌较之枞阳更具区位优势，因为乾隆二十五年(1760)，安徽布政使司由江宁移驻安庆，安庆始为省会，自此安徽省、

安庆府、怀宁县同城而治。石牌艺人进入安庆城极为便利，城中也多石牌戏班，如乾隆五十五年(1790)浙江海宁人周广业《客皖纪行》记载，当年十二月初十日安庆城中“乏水”，“连日优人佐觞，地无昆腔，石籥所出，皆信口咿哑，彼处名石籥班”<sup>⑦</sup>。

尽管刻意去区分枞阳腔和石牌腔并无意义(事实上也难做到)，然而是否可以简单地将吹腔与枞阳腔或石牌腔划等号呢？要回答这个问题，必须弄清楚诞生于安庆的吹腔是如何产生的。

我们可以吹腔为起点，运用“逆向追溯法”，先找到与吹腔在艺术上具有直接“亲缘”关系且又早于吹腔的腔调。欧阳予倩在上世纪20年代认为，吹腔(艺人称“咙咚调”)出于弋阳腔，而从吹腔又产生了平板二黄<sup>⑧</sup>。周贻白也持类似看法：“所谓吹腔，它与二黄平板实为同一体系，而二黄平板旧有四平调之称。”<sup>⑨</sup>但需要指出的是，在近代戏曲行业中，四平调是二黄平板的旧称，它是由吹腔发展而来的一种声腔，与明代流行的四平腔是两个不同的概念。此外，学界还认为，在弋阳腔与吹腔之间有个过渡声腔，就是晚明时期流行的四平腔。也就是说，四平腔是吹腔的直接源头<sup>⑩</sup>。如此，弋阳腔—四平腔—吹腔—二黄平板(四平调)的演化之迹甚明，以下对此轨迹略作考述。

四平腔在晚明年间已见于文献，刊刻于万历间的《群音类选》在解释“诸腔”时日：“如弋阳、青阳、太平、四平等腔是也。”(11)稍晚，顾起元《客座赘语》指出四平腔的源头是弋阳腔：“又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者。”(12)对于如何“稍变弋阳”而得四平，陆小秋、王锦琦论之甚明：“(安徽艺人)学习了昆曲的伴奏形式，取消了靠锣鼓和人声帮腔，改用曲笛(或唢呐)伴奏，有了一定的宫调约束，使得唱腔的进行与衔接都比较平稳……这种‘其调少平’比之于原来高腔自具一格的新腔，就是四平腔。”(13)可见，四平腔是以弋阳腔为主体，融合昆腔的一些艺术形式改造而成的。

徽剧史研究专家陆小秋和王锦琦还通过曲谱的比较发现，在四平腔与吹腔之间还有一个过渡的声腔——昆弋腔(14)。也就是说，昆弋腔是四平腔融合昆腔的变体(15)。入清后，四平腔吸收昆腔的脚步并未停止，它继续在曲调中融进昆曲的因素，使得唱法更加细腻婉转。为四平腔变体的昆弋腔虽然仍保持曲牌联套体，但联套的方式更加灵活，甚至大量采用民歌、俗曲穿插其间，故而有学者大胆推测继承昆弋腔艺术基因的吹腔“可能先由民间曲调发展而来”(16)。徽州一带的艺人称昆弋腔为“昆平腔”，江西贵溪一带的坐堂班艺人则称之“四昆腔”(17)，这些称谓皆折射出昆弋腔为四平、昆腔交融的产物。

清代中前期剧坛的一个重大变化是西北的梆子腔南下东进，安庆作为当时安徽的首府也是梆子戏伶人进驻的重要城市。梆子腔在安庆及其周边地区流动演出时大量采用当地方言，“并受昆弋腔中滚调的影响(形成“回龙叠板”)，衍变为‘拨子’”(18)。在安徽方言中，“拨”“梆”音近，皖南的徽戏艺人认为“拨子就是梆子”(19)。拨子音调高亢激越，演唱时以梆击节，与梆子腔相同；甚至徽剧“老拨子”原板的唱腔和秦腔的花音原板仍极为相近，故而，拨子也被人称之为徽梆子、安庆梆子或乱弹。

梆子腔对昆弋腔的影响更多体现在板腔体的演唱方式上。本来，弋阳腔经过四平腔、昆弋腔的演进，尤其受到滚调的大量运用，有些曲牌已经开始被淘汰，将此称之为“曲牌遗失期”亦不为过。例如乾隆年间宫廷大戏《劝善金科》八本第十二出中的吹腔本无曲牌，编创者却别出心裁，直接从唱辞中提炼牌名，曲牌[晚风柳]源自唱句“垂柳被那晚风吹”，[摇钱树]出于“恨生生失去一棵摇钱树”，其他类如[罗衣湿][金水歌][红颜欢][褪花鞋][羊肠路][开笼鹤][繁华令][念阿弥]，莫不如法炮制。昆弋腔意欲突破曲牌体的势头，后因梆子腔的到来而获得彻底释放，因此出现了一些板式变化体的上下句唱段，吹腔由此诞生。在乾隆年间的《缀白裘》等历史文本中亦可看到，早期的吹腔是曲牌体与板腔体并存的特殊形态。

吹腔作为南方的腔调，曲调柔美婉转，拨子则继承梆子戏高亢激越的特点，二者各有所长，艺人将它们在同一剧目中配合演出，形成“吹拨”同剧演出的良好效果。例如乾隆间《缀白裘》中所选《斩貂》就是前唱吹腔，后唱拨子。吹腔与拨子两种声腔相互配合，取长补短，和谐共存于安庆戏班中，而被称为“石牌腔”或“枞阳腔”。

清中叶，“石牌腔”以安庆为中心兴盛起来后，迅速向外扩展传播。今天不少地方剧种还能见到吹腔的影子，只是名称五花八门，如婺剧称“芦花调”，绍剧称“阳路”，莱芜梆子称“乱弹”，湘剧、南剧、滇剧称

“安庆调”，贵州梆子称“安琴”，祁剧、桂剧、广东汉剧称“安春调”，闽剧称“滴水”。从曲调和演唱风格来看，它们还基本保持吹腔的本来面目。

## 二、南北两种吹腔

清中前期，发源于安庆的石牌吹腔在南方广泛流传的同时，北方也有一种吹腔——西秦腔(又称甘肃腔)到处流动演出。康熙五十一年(1712)始任绵竹县令的陆箕永有竹枝词云：“山村社戏赛神幢，铁拔檀槽柘作梆。一派秦声浑不断，有时低去说吹腔。”(20)西秦腔以唱吹腔为主，同时也吸收了此时山陕梆子腔的板腔体演唱形式，故入川的西秦腔只是“有时低去说吹腔”。后来大约在乾隆四十年(1775)前后，这种四川吹腔被魏长生带入北京，废除笛子改为胡琴伴奏，形成“琴腔”新调。

据流沙研究，西秦腔的源头就是由陕西入甘肃的陇东调，它的基本唱腔由两句体[吹腔](含[批子])和四句体[二犯]组成(21)。陇东调由弋阳腔演变而来，“干唱的弋阳腔加上管乐(唢呐)伴奏后，再从某一个音乐曲牌中抽出两句腔，以组成上下两句为一个乐段的曲调，这就形成原始性的吹腔……唢呐再换用笛子伴奏的四句腔，因无适当名称，就被陕西人称为‘吹腔’了”(22)。西秦戏早期的腔调“陇东调”在今天陇东南皮影戏中还有遗存，多称“老东调”(23)。康熙年间浙江人查嗣琛《土戏》的诗句“玉箫铜管漫无声，犹胜吹鞭大小横。不用九枚添绰板，邢瓯击罢越瓯清”(24)，即记述陕西凤翔府一带演唱吹腔的情况，当地的土戏仅有箫、唢呐与打击乐器伴奏，这种吹腔或就是陇东调。

由于西秦腔系中同时包含有长短句的吹腔和齐言四句体的梆子腔，二者在艺术上渐趋融合，故在李调元看来，“吹腔与秦腔相等，亦无节奏，但不用梆而和以笛为异耳”(25)。从西北走出的吹腔，被人们系以产地，称为“秦吹腔”。

乾隆六十年(1795)刊行的《霓裳续谱》“西调”俗曲集中即有“秦腔”和“秦吹腔”两个类别。如第十九种曲[秦吹腔花柳歌]，傅惜华认为“‘秦吹腔’，疑为‘西秦吹腔’之简名，乃秦腔剧中之一种调名”(26)，此论颇有见地。钱南扬《梁祝戏剧辑存》收录吹腔《访友》，标为“咙咚调”，即是秦吹腔，其曲词多为七字句，也有三三七、三五七句式(27)。秦吹腔在今天的广东海陆丰地区的西秦戏中还有遗存，西秦腔常用的吹腔在“唱腔结构的特征、每顿的过门、旋律走向、调式调性，以至艺术风格”都与之十分相近(28)。

对于安庆吹腔和秦吹腔，熟悉的行家一听旋律就能分别，因为它们一南一北，不仅风格有差异，而且雅俗难易有别。潘镜芙、陈墨香《梨园外史》第二十一回讲到，梅兰芳的祖父梅巧玲拿来吹腔剧本《盘丝洞》，这一本戏上因有“一江风”“梁州序”的牌名，被人认为是昆腔，熟知昆腔与吹腔的延四爷对此给出了解释。他的话对于我们认识这两种不同的吹腔有所帮助：

延四爷道：“这另是一路吹腔，同那寻常吹腔不是一样。那一路的吹腔，本于北曲，是有‘一凡’的。这一路的吹腔，本于南曲，是没有‘一凡’的。那一路是乱弹的先声，这一路是昆曲的变相，难易雅俗差的多了。”(29)

这段话道出两个重要信息：一是明确告诉我们吹腔有南北之分，二者有较为明晰的分疏；二是南北吹腔的腔调、源头和审美风格有差别。需要指出的是，引文中北曲吹腔中的“一凡”就是[三五七]，它是相对“二凡”而言。这种北方的吹腔随着梆子戏的脚步，在南方流传甚广，今天仍有遗存，如浙江绍剧中的[三五七]就是吹腔[陇东调]发展而来，只是绍剧称为[咙咚调]。浙江金华徽班的[龙宫调]，浙江杭嘉武班的[咙咚调]，江西宜黄腔的二凡平板等，皆是北方吹腔流落南方戏曲中的子遗(30)。

南北两种吹腔在乾隆年间的一些剧本中有直接的体现。现藏国家图书馆的抄本《十出奇》是一部以梆子腔为主体的花部戏，而《庆安澜》则是一部吹腔戏。这两部戏的作者都是山阴人周大榜。据郑志良考证，周大榜生于康熙五十九年(1720)，卒于乾隆五十二年(1787)(31)，他创作的两部剧反映的是乾隆年间江浙地区梆子腔、吹腔的艺术面貌。《庆安澜》以吹腔为主体，杂以梆子腔、民歌鲜花调、梆子腔吹调和[庆安澜入破]曲牌。在剧本中，每支吹腔都标明“配笛唱”和“配唢呐唱”，并存在一支吹腔由笛和唢呐交叉伴奏的情况。特别要指出的是，在《庆安澜》和《十出奇》中除了流行于南方的吹腔外，还出现了北方而来的吹腔，周大榜为凸显它与南方吹腔的区别，特意标为[梆子腔吹调]。在《庆安澜》中，[梆子腔吹调]出现在四出戏中，共有14支曲子，它们既

能单独组曲演唱(如第二折《变桃》、第十二折《眺海》、第十五折《幻斗》),也能与南方的吹腔搭配组曲(如第19折《收珠》)。这种情况在《十出奇》中也存在,用南吹腔的有两出戏(第十七出《吞聘》、第十八出《降神》),共5支曲;北吹调则有五出戏(第二出《嘱妾》、第五出《武娶》、第七出《文求》、第九出《议粮》、第十二出《祝诞》),共15支曲。北吹调也分笛和唢呐伴奏,在句式上与南吹腔并无明显差别,皆以齐言上下句为主,并夹杂着三三五,三三七,三五七等杂言唱句。若细论唱句体式的差别,则是南吹腔的杂言要多,其保留昆弋腔曲牌体的痕迹似乎更重,而北吹调则基本是齐言的五言或七言对句,杂言唱句较少。

乾隆年间花部剧本的存在,对于认识南北吹腔的艺术差异和二者的融合,提供了最直接的文献支持;同时也能较好地看待吹腔源头的两种分歧:一是以陆小秋、王锦琦为代表提出的“吹腔源自四平腔”的说法;一是以流沙为代表,认为“吹腔源自西秦腔”的观点。颇有趣味的是,这两种看法有一个相同点,就是皆认为吹腔更早的源头是弋阳腔,同时也受到昆腔的影响。最确凿的证据是,在一些现存的吹腔戏中还存在昆头子的情况,即在唱吹腔之前先唱一支昆曲,如《十出奇》第九出《议粮》在唱[吹调]前,先以唢呐配乐演唱[山坡羊]。

南北吹腔在梆子戏的影响下,开始向板腔体过渡,处于曲牌联套与板腔变化体之间的特殊形态。对于扬州等地流传的吹腔,徐珂《清稗类钞》将之称为“弋阳梆子秧腔戏”,文曰:

昆曲盛时,此调仅演杂剧,论者比之逸诗变雅,犹新剧中之趣剧也。其调平板易学,首尾一律,无南北合套之别,无转折曼衍之繁,一笛横吹,习一二日,便可上口。虽其调亦有多种,如《打樱桃》之类,是其正宗。此外则如《探亲相骂》,如《寡妇上坟》,亦皆其调之变,大抵以笛和者皆是……昆曲微后,伶人以此调易学易制,且多属男女风情之剧,故广制而盛传之,为昆曲与徽调之过渡,故今剧中昆曲已绝,而此调则所在多有也。(32)

徐珂将吹腔判断为“昆曲与徽调之过渡”,较为准确地道出吹腔介于昆弋腔与徽调之间的状态。他主要是从两个层面作此结论:从音乐体制上而言,吹腔处于齐言句中夹杂长短句的特殊形式,革去了昆曲“转折曼衍之繁”;在剧目题材上,吹腔多男女风情的旦角戏,而后来的“徽调”则以生角戏为主。

民间时兴的吹腔受到内廷戏曲机构的关注并将之引入清宫,因而在内廷戏本中频繁浮现吹腔的身影,如《忠义璇图》五本第二出蒋忠妻赛花唱[吹腔]:“雪花飘荡空中下,来来往往是客商。儿夫英明传天下,打尽了天下才郎。”完全是七字齐言句式。五本第十三出众人合唱吹腔,五本第二十出李逵独唱吹腔。另一本宫廷大戏《劝善金科》则采用了更多的吹腔唱段,四本第十四出妓女赛芙蓉不甘堕落风尘,情愿遁入空门为尼,鸨母、龟头前来堵截,三人轮唱十支吹腔。八本第十二出,女鬼书吏审案时与众女鬼轮唱七支吹腔。就句式而言,以上戏出中的吹腔起句多为三五七格式,其余唱句不计衬字完全是七字齐言句。嘉庆之后,吹腔更加频繁地出现于内廷戏本中,如齐如山旧藏《双合印总本》第二、三、六、七出中大量使用吹腔(33);另从内廷戏曲档案来看,标注“吹腔”的戏目越来越多,吹腔已经成为宫廷戏曲声腔大家庭中的重要成员。

### 三、吹腔与二簧腔

在吹腔兴起阶段,最早记载二簧腔的史料是成书于乾隆四十年的李调元《剧话》,他认为起于江右的胡琴腔“又名二簧腔”(34)。这则材料显示,二簧腔已在此前形成并流行于江西等地。四川人李调元对花部戏曲较为熟悉,曾与川籍名伶魏长生关系甚笃,他的记载应比较符合二簧腔的实际情况。时间往后推移二十年,则有李斗《扬州画舫录》卷5提及当时南方有二簧腔流行:“雅部即昆腔,花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹班。”(35)同卷还提及伶人樊大晖昆、弋、梆、罗和二簧“无腔不备”,人谓“戏妖”(36)。值得注意的是,李斗《扬州画舫录》特意指出“安庆有以二簧调来者”(37);那么,从安庆来的“二簧调”究竟是什么声腔呢?它与同期产自安庆的吹腔又是什么关系?我认为,乾隆年间兴起的二簧腔就是石牌腔,而石牌腔即如上文所指出的,是吹腔和拨子两种声腔的合称。

据《凌次仲先生年谱》卷1记载,乾隆四十五年扬州词曲局设立后,李斗就被征召参与对剧本的查飭工作(38)。按常理而言,身处扬州词曲局的李斗应该对江南地区戏曲声腔的流行情况是比较清楚的,《扬州画舫录》提及的安庆二簧调,应该是对当时安庆最流行的戏曲声腔的一种准确判断。如上文所言,当时安庆一带兴起的声腔就是石牌腔。令人疑惑的是,李斗为什么不像两淮盐政使伊龄阿、湖广总督舒常、湖北巡抚郑大进、江西巡抚

郝硕、广东巡抚李湖等地方要员向朝廷奏报查办戏曲的奏折中，直接称之为石牌腔或吹腔，却另题新名“二簧腔”呢？笔者以为这与徽班御前承应有关。组织徽班的扬州盐商为来自安庆的石牌腔取个新奇又文雅的名字，又能规避朝廷的“乱弹”禁令。众所周知，梆子戏在北京因为搬演“粉戏”而受到朝廷的查禁，至乾隆五十年(1785)议准：

(京师)城外戏班，除昆、弋两腔仍听其演唱外，其秦腔戏班，交步军统领五城出示禁止。现在本班戏子概令改归昆、弋两腔，如不愿者听其另谋生理。倘有怙恶不遵者，交该衙门查拿惩治，递解回籍。(39)

李斗的《扬州画舫录》成书于乾隆六十年(1795)，主要记述的就是此前二十余年间扬州的城市史。如上文所论，石牌腔所包含的高拔子就是吸收梆子戏艺术养分的产物，徽班艺人或组织徽班的盐商有意淡化高拔子而突出吹腔，而称二簧。徽州盐商在扬州垄断了盐业的经营，为向乾隆皇帝邀宠，他们在乾隆下江南及其庆寿期间，组织徽州戏班进献御前。乾隆五十五年(1790)，弘历八旬万寿庆典，四大徽班进京贺寿演戏，其中三庆班的高朗亭就被花谱《日下看花记》称为“二簧之耆宿”(40)。从此，二簧调频繁进入北京文人品评伶人的花谱视野，如《听春新咏》将北京剧坛分为三部，雅部为昆腔，徽部唱二簧，西部演梆子，这说明徽班演唱二簧腔为京城人所熟知(41)。即便到了道光中叶，楚伶进京唱红了汉调西皮，导致“吹律不竞”，但仍有徽班的二簧腔为个别人所特嗜：“若二簧、梆子靡靡之音……台下好声鸦乱。”(42)

“簧”的本义是指管乐发声的薄片，古时就有簧片之谓。笛子与唢呐都属于簧片乐器。王芷章认为，之所以吹腔被称为“二簧腔”是因为吹腔为笛子伴奏，“且多用双笛，由于笛膜相当于笙中之簧，故称为二簧”(43)。此论道出了二簧腔之“簧”来源于笛子的特殊构造，可备一说。笔者《“二簧腔”名实考辨》也从语源学的角度考证了二簧腔的命名与笛子之簧片有关(44)。何昌林则另有新说，他认为“二簧”是指“在两句一转的唱腔中，可以使用两次‘大过门’，即两次‘簧’（‘大过门’即‘簧’）”，“簧”在高腔中就是帮腔，“由于出现了两次，故称‘二簧’”(45)。不过，何先生的这种说法应者寥寥。

近读乾隆年间山阴人周大榜梆子戏、吹腔剧本《十出奇》和《庆安澜》发现，剧中的吹腔唱段皆明确标注是由笛伴唱还是由唢呐伴唱，故笔者认为“二簧”之得名还有一种可能，就是二“簧”指两种管吹乐器——笛子与唢呐。它们正是安庆吹腔的两种主要伴奏乐器。由两种簧管乐器指称由它们伴奏的声腔，这种命名的方式是戏曲声腔史上常见的。例如，伶人将笛、唢呐改为胡琴伴奏，李调元《剧话》记载：“胡琴腔起于江右，今世盛传其音，专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖声之最淫者。又名二簧腔。”(46)二簧腔又称为“胡琴腔”，亦是同样的命名原理。

由此可见，二簧腔的得名主要是与吹腔相关，很大程度折射出吹腔在清中叶不同寻常的影响力和传播力。

弄清楚了二簧腔即吹腔和高拔子，也就明白它与后世皮黄腔中的二黄调的差别与差距。差别，意味着二簧腔不可混同于二黄腔，它们是两种不同的声腔；差距，则意味着二簧腔在艺术上远没有二黄腔成熟和精致，如二簧腔还处于长短句式与齐言句式混杂的状态，不是完全意义上的板腔体。又据《十出奇》《庆安澜》中吹腔形态显示，当时的二簧腔仅有正板和急板，板式远没有后世二黄腔那么丰富和完善。正板是吹腔中最主要的板式，稍走低调的人称“二簧平板”；急板节奏紧促，与舒缓的平板形成互补。另外，后世以“老二黄”来称谓唢呐二簧，二簧平板则被称为“小二黄”，这些叫法透露出二簧与二黄之间的艺术联系。简言之，清中叶以笛和唢呐伴奏的二簧腔是后世二黄腔的“童年期”的形态，当它吸收西皮腔的艺术养分予以自身改造，就脱胎换骨演化为一种新腔——二黄腔。清中叶《燕兰小谱》《金台残泪记》等戏曲文献对此演进过程有所记载。《金台残泪记》指出“甘肃腔日西皮调”(47)，而吴长元《燕兰小谱》认为：“蜀伶新出琴腔，即甘肃调，名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之。工尺咿唔如话。”(48)张际亮《金台残泪记》又指出：“此腔当时乾隆末始蜀伶、后徽伶尽习之。”(49)西秦腔本是以笛伴奏，后改为胡琴，并向板腔体的梆子腔靠拢，从而衍生了新的西皮调。徽伶以西皮调更为新奇可听，广受观众欢迎，故转向西皮调学习并改造徽调吹腔，从而生成二黄腔。

#### 四、吹腔与宜黄腔

宜黄腔是清代抚州宜黄县产生的一种声腔。据流沙等学者考证，最早记载宜黄腔的文献是康熙间浙江余姚人徐沁《香草吟》第一出“纲目”的眉批(50)，文曰：“作者惟恐入俗伶喉吻，遂堕恶劫，故以‘请奏吴歙’四字

先之，殊不知是编惜墨如金。曲皆音多字少，若急板滚唱，顷刻立尽。与宜黄诸腔，大不相合。吾知免夫。”(51)这里提及的“宜黄诸腔”不明所指，故其是否包含“宜黄腔”也难坐实。较早出现“宜黄腔”之名的文献是昭槿的《啸亭杂录》，是书卷8谓“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名。其词淫褻猥鄙，皆街谈巷议之语”(52)。昭槿将已进京的宜黄腔与秦腔、乱弹腔并列而称，说明此腔已有相当的影响力，但其言语间又流露出对地方戏强烈的鄙薄之意。

宜黄腔在清中叶就已进入北京，且能与当时流行的秦腔、乱弹腔同时受到昭槿的关注，说明其声腔主体特征是明确的。宜黄腔的唱腔有[平板吹腔][批子]和[唢呐二凡]，伴奏乐器以笛子和大唢呐为主。[批子]即吹腔顿脚板(53)。在乾隆间的《缀白裘》折子戏“赶子”“挡马”皆能见到。可见，宜黄腔早期的声腔[平板吹腔][批子]由笛子伴奏，[唢呐二凡]则是以唢呐伴奏，故它们皆属于吹腔系统。

乾隆年间宜黄腔艺人改换了主要伴奏乐器，他们以胡琴代替笛子和唢呐，“并将[平板吹腔]和唢呐[二凡]统一起来，从而构成以[二凡]为主体的胡琴腔”(54)。胡琴腔由倒板(原唢呐二凡倒板第一句)、十八板(原唢呐二凡倒板第四句)、正板(原唢呐二凡正板)、流水板(原唢呐二凡流水板)、散板(原唢呐二凡流水板)、平板(原出平板吹腔)组成(55)。稍作说明的是，与宜黄腔声腔结构不同，安庆二簧腔以笛子伴奏的吹腔为主，以唢呐二簧为辅，而宜黄腔将西秦腔的小筒胡琴提升为主奏乐器，使之较安庆二簧腔在艺术上更为接近后世皮黄声腔系统中的二黄腔，甚至不妨认为“宜黄腔是一种原始的二黄”(56)。

正由于宜黄腔以[二凡]为主体声腔，故而流沙等学者更主张它源自北吹腔，即宜黄腔的源头是来自大西北的西秦腔。这一观点有据可证，程砚秋旧藏《钵中莲》传奇中就有[西秦腔二犯]的声腔名称。“二凡腔，是因源于[西秦腔二犯]而得名”(57)，具体而言，以三五七为主体的陇东调吹腔是西秦腔早期声腔，在其基础上变出一种半句吹腔的“批子”。“二犯”就是通过批子演变而来。流水板的二犯与一板一眼的秦吹腔并奏，形成曲牌与板腔的混合体(58)。二犯流水板、倒板、一板一眼的正板共同构成宜黄腔早期的唢呐二凡。一板一眼的秦吹腔后来演化为平板吹腔，批子也保留下来，成为宜黄腔中重要的声腔成分。

但要指出的是，宜黄腔虽脱胎于西秦腔，但在西秦腔的基础上又有所改进，例如在调式上，宜黄腔的唢呐二凡将西秦腔的宫调式改为商调式，仅平板吹腔保留了西秦腔的宫调式。在调性上，宜黄腔的二凡调改西秦戏的正宫调为凡字调，音调要低。在板式上，宜黄腔在西秦腔流水板的基础上，还发展出倒板、正板、流水板等多种，形成了较为丰富的板式体系(59)。由此可见，戏曲声腔的发展永远都是遵循继承与创新的规律，新腔脱胎于老调，又能吸收其他艺术元素而创立新的声腔。所以，即如宜黄腔与西秦腔的关系：既保持了母体血脉，又流淌着自己的艺术新血液。它们在艺术上的“同”与“不同”，启发我们应以辩证和发展的眼光去审视吹腔与宜黄腔之间的艺术联系。

吹腔是清代戏曲声腔史上独具特色的腔调，它与西秦腔、二簧腔、宜黄腔、二黄腔的关系错综复杂，这给它的源流蒙上神秘的面纱，也给我们了解它的前世今生带来了不小的困惑。

从上文的论述可以看到，吹腔的兴起，实际上是清代戏曲声腔演进的一个特殊历史阶段。在时间起止上，前可追溯至康熙年间梆子戏裹挟秦吹腔南传东进，后可延宕至嘉庆道光年间吹腔在皮黄腔系中遗留与衍化。这个过程基本上与清代乱弹流行时间和时长相埒。

继就清代剧坛称谓吹腔为“乱弹”来看，吹腔作为乱弹戏的一种，也如乱弹一样，有一个继承传统与融合新质，重组旧腔与再创新调的过程。而清中叶的二簧腔和宜黄腔正体现出曲牌体与板腔体混合演唱的特殊状态，处于由曲牌体结构向板腔体结构过渡阶段。事实上，二簧腔和宜黄腔都是吹腔阶段的产物，它们都是由吹腔向二黄腔迈进的中间状态，亦不妨将它们皆视为后世皮黄腔系中二黄腔的早期形式。所不同的只是宜黄腔较之二簧腔改换胡琴伴奏要早，故在清中叶，宜黄腔在声腔进化上，更接近后世的二黄腔。这也就是为什么欧阳予倩对二黄腔是来源于安徽、江西还是湖北作一番考证后，得出是几省艺人“集体合作”结论的原因所在(60)。

考察吹腔与二簧腔、宜黄腔的关系，还可以发现一个特别的现象：在清中叶，无论是二簧腔还是宜黄腔，它们的腔调系统组成都呈现南北声腔互补的共性特征。安庆二簧腔是由南方声腔色彩鲜明的吹腔与受秦腔影响较大的高拨子组合成的复合腔系，宜黄腔则是南方声腔吹腔与西秦腔变化而来的二凡调组合而成。南北声腔在安徽、

江西等地的融合，从而诞生了新的声腔。这种腔调生成的新路径熔铸了南方与北方戏曲声腔的长处，赋予声腔更丰富的表现力和涵容度。后来，产生于湖北的西皮与来自徽、赣的二黄，再次实现北腔与南调的融合。可以说，南北声腔的不断融合、改造与提高，成就了皮黄声腔的艺术高度。

吹腔源流及其演变轨迹的复杂性，不仅是因为它存在南北两个艺术品种，而且还在于它以极为灵活与开放的态度，不断与周边的声腔发生融合而衍化出新的品种。故而，本文在研究思路上，试图通过“减头绪”以实现“立主脑”的研究目标，即以二黄腔的来源问题为导向，通过考镜吹腔的源流来探寻与之有关系的安庆二簧腔、江西宜黄腔对后世二黄腔生成的独特贡献。

#### 注释：

①余从：《戏曲声腔剧种研究》，北京：人民音乐出版社，1990年，第140页。

②朱家溍、丁汝芹：《清代内廷演剧始末考》，北京：中国书店出版社，2007年，第58-64页。

③李家瑞：《北平俗曲略》，北京：中国曲艺出版社，1988年，第66页。

④王永敬主编：《昆剧志》下卷，上海：上海文化出版社，2015年，第974页。

⑤⑨周贻白：《中国剧场史(外二种)》，北京：中国戏剧出版社，2016年，第376，320页。

⑥傅谨主编：《京剧历史文献汇编》(清代卷·专书上)，南京：凤凰出版社，2011年，第11页。

⑦沈文倬：《周广业〈客皖纪行〉〈客皖录〉》，《文献》1981年第2期。

⑧欧阳予倩：《谈二黄戏》，《小说月报》17卷号外，1927年6月。

⑩如吴新雷主编《中国昆剧大辞典》指出：“吹腔，昆剧中吸收的地方声腔，从徽班中传来。早在明末清初的时候，由弋阳腔演变而成的徽州四平腔因受昆腔的影响，在安徽枞阳、石牌一带形成了一种新腔，初名‘枞阳腔’或‘石牌腔’，仍用曲牌体，后来逐渐变为板式体，用七字句、十字句，称为‘吹腔’。”(南京：南京大学出版社，2002年，第20页)

(11)胡文焕编：《群音类选》第三册，北京：中华书局，1980年影印南京图书馆藏明刊本，第1453页。

(12)顾起元著，谭棣华、陈稼禾点校：《客座赘语》卷9，北京：中华书局，1987年，第303页。

(13)陆小秋、王锦琦：《论徽剧声腔的三个发展阶段及二簧腔的形成》，《戏曲声腔研究》，北京：中国戏剧出版社，2007年，第11页。

(14)路应昆《“昆弋腔”辨疑》提出，昆弋腔是否存在有待证实，《缀白裘》中以昆弋腔替换梆子腔是规避朝廷乱弹禁令的巧妙做法，不可作为昆弋腔存在的直接证据(《戏曲研究》第94辑，北京：文化艺术出版社，2015年，第71-81页)。

(15)陆小秋、王锦琦：《“梆子”、“梆子腔”和吹腔》，《戏曲艺术》1983年第4期。

(16)李连生：《四平腔与吹腔关系蠡测》，王评章、叶明生主编：《中国四平腔研究论文集》上册，北京：中国戏剧出版社，2006年，第281页。

(17)(18)陆小秋、王锦琦：《论徽剧声腔的三个发展阶段及二簧腔的形成》，《戏曲声腔研究》，第16，28页。

(19)刘静沅：《徽戏的成长和现况》，《华东戏曲剧种介绍》第三集，上海：新文艺出版社，1955年，第62页。

(20)潘超、丘良任、孙忠铨等编：《中华竹枝词全编》第六册，北京：北京出版社，2007年，第719页。

(21)(22)(30)流沙：《清代梆子乱弹皮黄考》，台北：“国家”出版社，2014年，第67-71，28，37-45页。

(23)赵建新：《陇东南影子戏初编》，台北：财团法人施合郑民俗文化基金会1995年，第101页。

(24)查嗣琛：《查浦诗钞》，《四库未收书辑刊》第八辑第20册，北京：北京出版社，1997年，第76页。

(25)李调元：《剧话》卷上，《中国古典戏曲论著集成》第八册，北京：中国戏剧出版社，1959年，第47页。

- (26)傅惜华：《明清两代北方之俗曲总集》，《曲艺论丛》，上海：上海文艺联合出版社，1953年，第25页。
- (27)钱南扬：《梁祝戏剧辑存》，上海：古典文学出版社，1956年，第22-28页。
- (28)黄镜明、李时成：《广东西秦戏渊源质疑》，《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，太原：山西人民出版社，1984年，第615页。
- (29)潘镜芙、陈墨香：《梨园外史》，北京：宝文堂书店，1989年，第252页。
- (31)郑志良：《山阴曲家周大榜与花部戏曲》，《明清戏曲文学与文献探考》，上海：上海古籍出版社，2014年，第416-437页。
- (32)徐珂：《清稗类钞》“戏剧类”，第十一册，北京：中华书局，1986年，第5015-5016页。
- (33)齐如山旧藏《双合印总本》，中国艺术研究院图书馆藏本。
- (34)李调元：《剧话》，《中国古典戏曲论著集成》第八册，第47页。
- (35)钱泳《履园丛话》卷12亦有类似的话(上海：上海古籍出版社，2012年，第223页)。
- (36)(37)李斗著，汪北平、涂雨公点校：《扬州画舫录》卷5，北京：中华书局，1960年，第131，130页。
- (38)张其锦编：《凌次仲先生年谱》卷1，见陈祖武选：《乾嘉名儒年谱》第10册，北京：北京图书馆出版社，2006年，第140页。
- (39)《钦定大清会典事例》卷779，宣统元年(1909)上海商务印书馆。
- (40)小铁笛道人：《日下看花记》，张次溪编：《清代燕都梨园史料》，北京：中国戏剧出版社，1988年，第103页。
- (41)留春阁小史：《听春新咏》“例言”，张次溪编：《清代燕都梨园史料》，第155页。
- (42)蕊珠旧史：《长安看花记》，张次溪编：《清代燕都梨园史料》，第310-311页。
- (43)王芷章：《中国京剧编年史》附录，中国戏剧出版社，2003年，第1236页。
- (44)陈志勇：《“二黄腔”名实考辨——兼论“皮黄合流”的相关问题》，《中山大学学报》2018年第2期。
- (45)何昌林：《从三簧说到二簧》，《戏曲研究》第十二辑，北京：文化艺术出版社，1984年，第246页。
- (46)李调元：《剧话》，《中国古典戏曲论著集成》第八册，第47页。
- (47)张际亮：《金台残泪记》卷3，张次溪编：《清代燕都梨园史料》，第250页。
- (48)吴长元：《燕兰小谱》卷5，张次溪编：《清代燕都梨园史料》，第46页。
- (49)张际亮：《金台残泪记》卷3，张次溪编：《清代燕都梨园史料》，第250页。
- (50)流沙：《清代梆子乱弹皮黄考》，第308页。
- (51)徐沁：《香草吟》第一出“纲目”的眉批，国家图书馆藏康熙间曲波本。
- (52)昭槿：《啸亭杂录》卷8，何英芳点校，北京：中华书局1980年，第236页。
- (53)陆小秋、王锦琦：《“梆子”、“梆子腔”和“吹腔”》，《戏曲艺术》1983年第4期。
- (54)(56)(57)流沙：《清代梆子乱弹皮黄考》，第309，310，304页。
- (55)(58)(59)流沙：《宜黄诸腔源流探》，北京：人民音乐出版社，1993年，第39，68，38页。
- (60)欧阳予倩：《谈二黄戏》，《小说月报》第17卷号外，1927年6月。

分享到：

转载请注明来源：[中国社会科学网](#)（责编：胡子轩）

**相关文章**



## 今日热点

《习近平新时代中国特色社会主义思想在浙江的萌发与实践》《习近平科学的思维方

赵炎秋：培养青年学术人才 助力“三大体系”建设

谭建：让世界更好认识中国、了解中国

杨健民：学术期刊建设的学科化问题

北京冬奥会国际研讨会在线上举行

服务地方经济社会发展和国家重大战略

[回到频道首页](#)

值班电话：010-65393398 E-mail: [zgshkxw\\_cssn@163.com](mailto:zgshkxw_cssn@163.com) 京ICP备11013869号

中国社会科学网版权所有，未经书面授权禁止使用

Copyright © 2011-2022 by [www.cssn.cn](http://www.cssn.cn). all rights reserved

