臺大中文學報　第二十五期
2006年12月　頁199～238
臺灣大學中國文學系

皮黃腔系考述

曾　永　義*

提　　要

皮黃腔是西皮、二黃兩腔結合並存的複合腔調：西皮腔與襄陽調、楚調爲同實異名，論其根源則爲山陝梆子流入湖北襄陽，與襄陽土腔結合，因楚爲湖北之簡稱與古稱，故被稱爲「楚調」或「襄陽調」；而湖北人習慣稱唱詞爲「皮」，山陝梆子實由西方傳入，所以簡稱之爲「西皮」。「西皮調」最早於明崇禎間已流行大江南北，康熙間流入江蘇、福建，乾隆間又擴及廣東、浙江、四川、雲南、貴州、江西等省。二黃腔實出江西宜黃，爲明萬曆間向外流播的西秦腔二犯爲宜黃土腔所吸收而再向外流播者，流播至江蘇、浙江時，由於當地方言音轉訛變之關係，其稱呼乃有「宜黃」、「宜王」、「二黃」、「二王」等四種寫法，終於以「二黃」最爲流行。宜黃腔在康熙、乾隆之際，已在北京和花部諸腔並嶄頭角，也應當在乾隆之前流入江蘇、浙江、安徽和湖北。西皮、二黃兩腔的合流，在乾隆間應當首先在湖北襄陽，其次在北京和揚州。乾隆末至嘉慶初，徽班主要仍以皮黃合京、秦二腔演出，其後逐漸側重皮黃，終以皮黃爲主，於道光二十年前後，皮黃在北京京化完成，又經過咸豐、

本文於95.08.03收稿，95.12.03審查通過。
*傑出人才講座、世新大學中國文學系教授、臺灣大學名譽教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

同治至光緒使京劇達到成熟的時期。京劇也向全國各地流播，有單純之皮黃劇種者十八種、有與諸腔雜奏者三十七種，可見皮黃腔系對近代地方戲曲影響之大了。

關鍵詞：腔調、皮黃腔、西皮腔、二黃腔、梆子腔、楚調、襄陽調、宜黃腔、四大徽班、京劇

臺灣大學學術期刊資料庫

On the Origin and Diffusion of the *Pihuang* Tune Series

Tseng, Yong-yih*

Abstract

Pihuang qiang (tune) is a compound tune which combines *xipi* and *erhuang* tunes. *Xipi qiang*, Xiangyang *diao* (tune) and Chu *diao* are all the same thing though they bear different names. *Xipi qiang* has complex origins: after the Shan-shen (referring to the provinces of Shanxi and Shenxi) *bangzi* was introduced into Xiangyang of Hubei province, it fused with the local tune of Xiangyang. Since "Chu" is the short name and also the ancient name of Hubei, *xipi qiang* was also called "Chu *diao*" or "Xiangyang *diao*". People in Hubei used to call lyrics "*pi*," and Shan-Shen *bangzi* came from the west part of the province; hence the name "*xipi*".

Xipi qiang had become very popular nationwide during the Chongzhen period of the Ming dynasty; it diffused into Jiangsu and Fujian during the Kangxi period. Later during the reign of Qianlong, it was disseminated to the following provinces: Guangdong, Zhejiang, Sichuan, Yunnan, Guizhou and Jiangxi.

Erhuang qiang originated from Yihuang of Jiangxi province. It was actually a combination of the local tune of Yihuang and *xiqin qiang erfan*, which spread out during the Wanli period. When *erhuang qiang* prevailed

* Outstanding Scholar Awards; Professor, Department of Chinese Literature, Shih Hsin University; Emeritus Professor, National Taiwan University.

臺灣大學學術期刊資料庫

into the provinces of Jiangxi and Zhejiang, four written forms were adopted to refer to it: "*yihuang*," "*yiwang*," "erhuang" and "*erwang*." Eventually, *erhuang* became the most popular one. *Yihuang qiang* surpassed other various tunes and gained its popularity in Beijing during the reigns of Kangxi and Qianlong; prior to the reign of Qianglong, it had already diffused into Jiangxi, Zhejiang, Anhui and Hubei.

The fusion of *xipi* and *erhuang qiang* first took place in Xiangyang during the Qianlong period, to be followed by Beijing and Yangzhou. Between the reign of Qianlong and the reign of Jiaging, the Anhui opera troupe still performed in *pihuang qiang* together with *Jing qiang* and *Qin qiang*. Afterward, they gradually paid more attention to *pihuang* and finally centered only on *pihuang*. In 1840, the *pihuang* had undergone its process of Beijing-ization and existed through the periods of Xianfeng, Tongzhi and Guangxu, a time when the Beijing opera reached its maturity. At the same time, the Beijing opera spread throughout all over the nation, and there were eighteen kinds of pure *pihuang* opera and thirty-seven kinds of what blended *pihuang* with other various tunes, a fact that can fully indicate that *pihuang* tune series has exerted a large influence over modern local dramas.

Keywords: ***qiangdiao, pihuang qiang, xipi qiang, bangzi qiang, Chu diao, yihuang qiang,*** **the four main Anhui opera troupes, Beijing Opera**

臺灣大學學術期刊資料庫

皮黃腔系考述

曾　永　義

前　　言

近年來我對戲曲的研究，比較留意有關「腔調」的問題。發現「腔調」一詞，學者常掛在嘴邊，大陸學者甚至以此來作爲戲曲劇種分野的基礎，而且腔調也成爲熱門研究的論題；但是「腔調」的命義究竟如何，卻未有人能說得周延而清楚，遑論其他！因此乃著爲〈論說「腔調」〉[1]九萬餘言，對腔調作全面性之探討：考釋腔調之基礎命義爲「語言旋律」。前人對「腔調」的體會和認知是從自然語言旋律到人工語言旋律，而「腔」、「調」或「腔調」作爲戲曲語辭，則始見明代。筆者對於作爲有機體「腔調」本身的考察，從其內在構成要素、外在用以依存的載體、所以呈現的人爲運轉三方面著手。得知字音要素、聲調組合、韻協布置、語言長度、音節形式、詞句結構、意象情趣感染力七方面爲腔調內在構成要素，也是或隱或顯以影響腔調的關鍵。而其外在載體則取號子、山歌、小調、曲牌、套數討論，號子、山歌、小調大抵爲自然語言旋律，而曲牌、套數則講究人工語言旋律。越偏向人工，則對歌者制約越大；越偏向自然，則歌者可以發揮的空間越多。而其呈現人爲的運轉即是「唱腔」，主要藉前人理論說其修爲，而認爲受到載體語言意象情趣的感染力最大。其次

[1] 曾永義：〈論說「腔調」〉，刊於《中國文哲研究集刊》第 20 期（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002 年 3 月），頁 11-112，收入拙著：《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002 年 12 月），頁 22-180。

臺灣大學學術期刊資料庫

有關腔調變化和流播也是極重要的問題，乃以一章五節八點論「促使腔調變化的緣故」，以一章九節舉例說明「腔調流播所產生的現象」。另外要特別一提的是，只要一群人長期居住一地方，其方音方言便會形成特殊的語言旋律，謂之「腔調」。腔調在源生地只稱「土腔」，其根源之方音、方言，則稱「土音」、「土語」，其載體稱「土曲」、「土戲」。「土腔」一經流播便冠上源生地作爲名稱，其中勢力強大而流播廣遠的便形成腔調體系，簡稱腔系或聲腔。

腔調由地方方音方言源生，既經流播必與流播地之方音方言融合而或多或少產生質變，若流播多方，欲理清其來龍去脈，實在困難；文獻零碎短缺是主要原因，縱使今日欲追蹤考察亦難竟其功。此所以王俊、方光誠二氏〈漢劇西皮探源紀行〉，[2] 雖經五千多公里歷三十餘縣，所獲但能點滴支離而已，於事終無大補也。

又「腔調」源生方音方言，其呈現可用不同載體，如曲牌體、板腔體；詞曲系、詩讚系。載體不同，唱腔亦隨之有差異；又因伴奏樂器由打擊樂、管樂、絃樂、管絃合奏而迭易名稱，其藝術皆因之有所成長變化，而若論其方音方言腔調則根本不變。其變化者實爲其藝術之成長，以及與其他方言腔調之融合而有質變的現象。論者如因不明其理，便容易自陷而糾纏其中，如海震：〈梆子腔淵源形成辨析〉[3] 便是明顯的例子。

也就是說，如果我們要論述戲曲腔調，如果沒有以上這些認知作爲前提，便很容易誤入歧途而不自知，其探討所得便也容易偏頗而無法獲得正確結論。

而皮黃腔是西皮腔和二黃腔結合並存的複合腔調，它和崑腔、高腔、梆子腔都是流播廣遠的腔系。皮黃腔更由於作爲近代京劇的主要腔調，所以討論研究的人特別多，但是西皮腔、二黃腔的名義、來源與形成，尚異說紛紜；西皮腔、二黃腔於何時何地合流，也有不同的看法；乃至西皮、二黃如何促成京劇

[2] 見《戲曲研究》第 14 輯（北京：文化藝術出版社，1985 年），頁 160-179。

[3] 海震：〈梆子腔淵源形成辨析〉，刊於《戲曲研究》第 64 輯（北京：中國戲劇出版社，2004 年），頁 192-210。

臺灣大學學術期刊資料庫

成立也可以於衆說中取其精要者說明。本文希望在前賢的研究成果之上，提出個人認爲較爲正確的見解。

一、西皮腔之來源、形成與名義及流播（梆子腔、楚調、襄陽調、西皮）

西皮腔源自梆子腔，梆子腔傳入湖北，初稱楚調，入襄陽稱襄陽調，因湖北人稱唱詞爲皮，以其傳自西北，故稱西皮，請證成此說，且先看以下資料：

1.杜穎陶〈二黃來源考〉謂明崇禎年間(1628-1644)刊本《梅雨記》有贛伶黃六之女翠娘「能爲新聲」，善唱「西皮調」的記載，黃氏父女流動演唱大江南北，「所至人爭致之……時人曰：『西皮調，新翻妙；黃家腔，世無雙』」[4]。

2.乾隆年間，嚴長明《秦雲擷英小譜》云：

> 弦索流于北部，安徽人歌之爲樅陽腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖廣人歌之爲襄陽腔（今謂之湖廣腔），陝西人歌之爲秦腔。[5]

3.乾隆年間洪亮吉《卷施閣文集》云：

> 北部則樅陽、襄陽，秦聲繼作。芟除笙笛，聲出於肉。棗木內實，篔簹中鑿（今時稱梆子腔，竹用篔簹木用棗）。啄木聲碎，官蛙閣閣。聲則平調側調，藝則東郭西郭。[6]

---

[4] 見《劇學月刊》，第 3 卷第 8 期， 1934 年 8 月。案：臺灣國家圖書館所藏《劇學月刊》不齊，故無此卷期。《梅雨記》找不到此劇本，查《中國劇目辭典》、《古本戲曲劇目提要》、《古典戲曲存目彙考》等書亦無此劇本，此據于質彬：《南北皮黃戲史述》（合肥：黃山書社， 1994 年），頁 3 。

[5] 清・嚴長明：《秦雲擷英小譜》，光緒丁未（ 33 年， 1907 年）九月長沙葉德輝刊本，收入沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊續輯》第 7 輯第 70 册（臺北：文海出版社， 1974 年），頁 108 。

[6] 清・洪亮吉：《卷施閣文乙集》，收入清光緒丁丑（ 3 年， 1877 年）孟夏洪氏授經堂重校刊《洪北江先生遺集》（臺北：華文書局， 1969 年）第 2 册，卷 2 ，頁 728-730 。

臺灣大學學術期刊資料庫

由以上三段資料，可見「西皮腔」於明末崇禎間已傳唱大江南北；而湖北的襄陽腔亦名湖廣腔實出自秦腔，亦即以梆子節奏的梆子腔，乾隆間秦腔、襄陽腔、樅陽腔顯然都以弦索來伴奏。

一般說來，學者多認爲秦腔傳至湖北襄陽，因襄陽土腔強過秦腔，因被涵容而稱爲襄陽腔。至於襄陽腔與西皮腔的關係，《歐陽予倩戲劇論文集》〈京戲一知談〉云：

> 至於西皮，則是脫胎於西北的梆子腔，由梆子腔變成襄陽腔，由襄陽腔變成西皮，必然經過一個不短的時間。……湖北人習慣於稱唱詞爲「皮」，經常說：「唱一段『皮』」，「很長的一段『皮』」之類，所謂「西皮」可能就是說從陝西或山西來的曲調。因爲是從西北來的，所以湖南稱西皮爲北路。[7]

又周貽白《中國戲曲論集》〈中國戲曲聲腔的三大源流・梆子腔〉云：

> 西皮決非由四川梆子脫胎，按之地域，實系由陝西從白河經襄陽而入武漢。如今之雲南滇劇，其西皮則仍名襄陽調，亦即所謂湖廣調。他如漢劇、湘劇（名「北路」，亦來自漢劇）、贛劇、桂劇（皆湘班傳去）、粵劇（仍名梆子，其始亦傳自湘劇），皆系循此路線而發展。至於京劇（即皮黃劇），其西皮調則傳自漢劇，初名「楚調」。[8]

周氏說明了襄陽調的直接源頭係陝西梆子，由其流派粵劇之仍稱「梆子」，可以爲證；又由滇劇之西皮仍名襄陽調，可見襄陽調實爲西皮之前身；而歐陽氏之說，正可以解釋何以襄陽調稱作西皮的緣故。這樣的說法應當已成爲學者的共識。

周氏又謂「西皮調則傳自漢劇，初名楚調」。楚調始見江蘇如皋人冒襄輯《同人集》卷之四[9]康熙六年（丁未，1667 年）江蘇太倉人吳偉業〈致冒襄

---

[7] 歐陽予倩：〈京戲一知談〉，收入《歐陽予倩戲劇論文集》（上海：上海文藝出版社，1984 年），頁 106 。

[8] 周貽白：《中國戲曲論集》（北京：中國戲劇出版社，1960 年），頁 223 。

[9] 卷首有康熙乙卯（十四年，1685 ）金壇張大心敘。

臺灣大學學術期刊資料庫

書〉云：

方今大江南北風流儒雅，選新聲而歌楚調，孰有過我老盟翁者乎？[10]

可見康熙六年，楚調已流行江蘇省之大江南北。又成書於康熙四十二年(1703)顧彩《容美紀游》裏提到湖北的「田氏家班」，云：

女優皆十七八好女郎，聲色皆佳，初學吳腔，終帶楚詞。男優皆秦腔，反可聽。丙如自教一部，乃蘇腔。[11]

容美即今湖北鶴峰縣。顧彩所舉有吳腔（蘇腔，即崑腔）、楚調、秦腔。楚調即指湖北之腔調。

再如上海青浦人倪蛻（名鵬字振九），於康熙五十四年(1715)之後所寫之〈戲爲舉業文題詞〉云：

去年夏，客建寧，見村優演劇，始而憨童娶婦，繼而黠女潛逃；或誘於逆旅，或竊於户庭；或盲而捫，或乞而舞；秧歌稻鼓，楚咻秦鳴，無不雜然並出，風雨爭鳴。[12]

所云「建寧」屬福建省；所云「秧歌稻鼓」，爲地方秧歌小戲；所云「楚咻秦鳴」，當指楚調和秦腔。可見楚調於康熙末年也已流行到福建建寧。

又乾隆四十五年十一月二十八日上諭云：

茲據伊齡阿覆奏，派員愼密搜訪查明，應删改者删改，應抽掣者抽掣，陸續粘籤呈覽。再查崑腔之外，有石牌腔、秦腔、弋陽腔、楚腔等項，江、廣、閩、浙、四川、雲、貴等省皆所盛行。[13]

---

10 清・吳偉業：〈致冒襄書〉，見清・冒襄輯：《同人集》，據北京師範大學圖書館藏清康熙冒氏水繪庵刻本，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化，1997 年 6 月初版）集部 385 册，卷四「書」，頁 164 。

11 清・顧彩：《容美紀游》，見青玉山房居士輯：《舟車所至》（收入《近代中國史料叢刊續輯》，臺北：文海出版社， 1977 年初版），第 511 册，頁 620 。

12 清・倪蛻：〈戲爲舉業文題詞〉，見氏著《蛻翁文集》卷之二，收入《叢書集成續編》（上海：上海書店， 1994 年）集部第 127 册，頁 533 。

13 見〈查辦戲劇違礙字句案〉，「郝碩摺」條，收在《史料旬刊》（臺北：國風，1963 年 6 月初版）第 22 期，頁 423 。

臺灣大學學術期刊資料庫

又乾隆五十四年(1780)江西巡撫〈郝碩覆奏查辦戲曲摺〉云：

> 查崑腔之外，有石牌腔、秦腔、弋陽腔、楚腔等項，江、廣、閩、浙、四川、雲、貴等省，皆所盛行。[14]

從以上這些記載，可以說明「楚調」在乾隆間之盛行及其廣播。而如果楚調誠如周貽白所云即襄陽調之初名，其後因方言又改襄陽調爲西皮，則「西皮」應是「楚調」後來的名稱。但前文所引《梅雨記》，「西皮」於明末崇禎間已流行大江南北，而「楚調」之見記載流播，卻在其後的清康熙六年。也許楚調、襄陽調、西皮這三名其實同時並存，楚調就其省籍而言，襄陽調就其源生地而言，西皮則就民間俗稱而言。記載之先後，並不足以說明其源生發展與形成之先後。

對此，王芷章《腔調考原・西皮考》有云：

> 蓋此調既出甘省，故稱甘肅調，從本名也；所用以托腔者，爲胡琴，爲月琴，故曰琴腔，從樂器言之也；陝西古稱秦中，而甘肅則在其西，此調初由甘省，傳流至陝，陝省原有地產之秦腔，乃呼此由西方輸入之腔曰西秦腔也。隴山橫亙陝甘界上，由秦中言，則甘肅固在關隴之西坡，疑流俗必有「西坡調」之稱謂者，其後遂訛爲「西皮」。[15]

王氏之說，可以補西皮來自秦腔，與秦腔諸多異名之故，但「西坡」爲「西皮」之訛，語出揣測，不如襄陽俗語以皮爲曲詞可據。

乾隆以後，楚調猶見如下記載：

嘉慶間江西臨川人樂鈞〈韓江櫂歌一百首〉云：

> 馬鑼喧擊雜胡琴，楚調秦腔間土音。
>
> 昨夜隨郎看影戲，月中遺落鳳頭簪。[16]

此詩原注：「潮人演劇，鳴金以節絲竹，俗稱馬鑼。夜尚影戲，男婦通宵聚觀。」可見嘉慶間廣東潮州有帶土音而用馬鑼節奏以胡琴伴奏的楚調和秦腔，

---

[14] 同前註，頁 423 。

[15] 見王芷章：《腔調考原》（北京：中華書局， 1946 年），頁 8 。

[16] 見清・樂鈞：《青芝山館集》卷八，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社， 2002 年），集部「別集類」，第 1490 册，頁 498 。

臺灣大學學術期刊資料庫

用此來演影戲。韓江上源曰汀水，亦曰鄞江，出福建長汀縣北觀音嶺，入廣東大埔縣納靖溪、梅江，水勢始盛，曲折南流入海，乃名韓江。

又如李寧圃〈程江竹枝詞〉云：

江上瀟瀟暮雨時，家家篷底理哀絲。

怪他楚調兼潮調，半唱銷魂絕妙詞。[17]

此條資料又可印證上一首，說明「楚調」已流播廣東程江流域，程江源出梅縣西，東流入縣南入梅江。

楚調、襄陽調、西皮三者既係同實異名，下文進一步證成其與梆子腔之關係。

張正聲〈永安王宮人梨園行〉云：

妝成少婦想春閨，粉紅黛綠不須借。有時徑作武人身，吳王宮裏能騎射。

漢儀秦聲君須識，纖裊歷落摹不得。上將頭上進賢冠，大夫腰間黃金色。[18]

張正聲於明末崇禎二年(1629)擔任江西九江兵備道，曾在武昌作客，觀賞永王安家樂演出後，寫下此詩。永安王爲武昌楚王朱楨之子的封號。由詩中「秦聲」之句，可見彼時秦腔已流入武昌。

又乾隆四十八年至五十年(1783-1785)西湖安樂山樵吳元長《燕蘭小譜》卷四「雅部」：

四喜官，（保和部）姓時氏，字瑤卿，江蘇無錫人。本貴邸小豎，幼習梨園。雪膚蘭質，韻致幽閒，有玉峰、梁谿丰度。雖兼唱亂彈，涉妖妍而無惡習，與陳、王、劉、吳，並邀時譽。……本是梁谿隊裏人，愛歌楚調一番新。蛙聲閣閣三絃急，流水桃花別有春。[19]

前文云四喜官「兼唱亂彈」，後詩云「愛歌楚調」，可見這裏的「亂彈」和

17 清・李寧圃：〈程江竹枝詞〉，出自袁枚《隨園詩話》卷 16 ，收入王利器等輯：《歷代竹枝詞》丙編（西安：陝西人民出版社， 2003 年），第二册，頁 1638 。

18 轉引自蔣星煜：《中國戲曲史索隱》（濟南：齊魯書社， 1988 年），〈《永安王宮人梨園行》考〉，頁 115 。

19 見張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》（北京：中國戲劇出版社排校本， 1988 年），頁 34-35 。

臺灣大學學術期刊資料庫

「楚調」在詩人心目中是相同的腔調。而亂彈最早指的就是秦腔，[20] 可見楚調是秦腔產生出來的，乾隆間用「蛙聲閣閣」的梆子和急促的三弦伴唱的楚調已流入北京，保和部的四喜官也喜愛歌唱它。

那麼作爲楚調源頭的，究竟是什麼樣的秦腔呢？我們既已知所謂西皮、楚調在明末崇禎間皆已見諸文獻，而《綴白裘》中於萬曆間亦已見「西秦二犯」流傳江浙，則其流入襄陽一帶的可能性也是很大的。但是《燕蘭小譜》卷五云：

> 友人言：蜀伶新出琴腔，即甘肅調，名西秦腔，其器不用笙笛，以胡琴爲主，月琴副之。工尺咿唔如話。[21]

由此可以看出西秦腔的傳播力相當大，其入四川者形成胡琴腔，與楚調之用三弦伴奏者不同，也難怪周貽白認爲楚調並非由四川傳入的梆子腔。

而若說秦腔之傳入湖北，應當與山、陝商人有密切關係，此正所謂「戲路隨商路」。道光十九年(1839) 葉調元《漢口竹枝詞》云：

> 高底鑲鞋踩爛泥，羊頭袍子腳跟齊。沖人一陣葱椒氣，不待聞聲識老西。
>
> 徽客愛纏紅白線，鎮商喜捻旱煙筒，西人不說楚人話，三處從來習土風。
>
> 楚人做祭極平常，不及徽州禮貌莊。高坐靈旁宣誄祝，只如平日讀文章。[22]

寫的雖然是山陝商人、徽商、鎮商在漢口的生活各守其土風習俗，但由此也可以推知其作爲娛樂的秦腔和徽調，應當也隨著他們進入漢口。

所以總結起來說，同實異名的楚調、襄陽調、西皮，應當由山陝梆子傳入湖北襄陽、漢口一帶。因爲就腔調流播與新方音方言融會的原理來說，山陝梆子傳入湖北襄陽、漢口一帶，因襄陽之方音方言所產生之「土腔」強過山陝梆子，乃將之涵容而爲帶有山陝梆子質性的新腔，一旦此新腔流播於外，就被稱

---

[20] 見拙作：〈梆子腔新探〉，即將刊載於中央研究院中國文哲研究所《中國文哲研集刊》第 30 期， 2007 年 3 月。

[21] 見前揭書，頁 46 。

[22] 見雷夢水等編：《中華竹枝詞》（北京：北京古籍出版社， 1997 年），第 4 冊，「湖北」條，頁 2619-2620 、 2624 。

臺灣大學學術期刊資料庫

作「襄陽調」，而若就省分之簡稱而言，則被稱作「楚調」，若溯其所涵容之山陝梆子，謂其來自西方之曲調，則又稱之爲「西皮」。所以「襄陽調」、「楚調」、「西皮」三個名詞，其實是異名同實。

二、二黃腔來源及其流播

至於二黃腔，其實是「宜黃腔」的音近訛變。最早把二黃腔和江西連接起來的是清乾隆間李調元《雨村劇話》所云：

> 「胡琴腔」起於江右，今世盛傳其音，聿以胡琴爲節奏，淫冶妖邪，如怨如訴，蓋聲之最淫者，又名「二簧腔」。[23]

所云「江右」就是江西。後來杜穎陶〈二黃來源考〉云：

> 最近在整理玉霜簃所藏的舊抄本戲曲的時候，發現了兩本《新舊門神》：一是乾隆十九年(1754)金勝元所抄的本子，一是乾隆嘉慶耕心堂的本子。兩本詞句工尺，儘有小異。在舊門神出來的一場是唱皮腔，及至新舊門神相爭的一場則變了腔調。在金本上寫作「宜王」，在耕心堂本上則寫的是「二王」。彼時我心中一動，「二黃」二字是不是由「宜黃」兩字訛傳下來的呢？江浙人讀「二」字和「宜」字相同，讀「王」字和「黃」字同音。……黃可以訛作王，宜焉見不可訛爲二？然而這裏最要緊關鍵，宜黃腔是否曾盛行於江浙？……幸而天不絕人願，在枕月居士的《金陵憶舊集》裏，見到明末清初之時，宜黃腔曾稱雄於江浙一帶的文字。……又把《新舊門神》和嘉道時所抄徽調二黃工尺譜去仔細對照，彼此之間，居然十九相同。於是便大膽地下了一個斷語：「二黃」本名「宜黃」。[24]

宜黃、宜王、二黃、二王，這四詞，在江浙一帶易於音轉訛變，是很平常的事。所以二黃腔來自江西宜黃腔，可以說已經成了定論。李嘯倉〈贛劇諸腔的

---

[23] 清・李調元：《劇話》，「卷上」，收入《中國古典論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年 7 月第 1 版），第 8 冊，頁 47。

[24] 同註 4。

臺灣大學學術期刊資料庫

來源與演變〉、[25] 劉吉典《京劇音樂概論》[26] 與流沙《宜黃諸腔源流探・宜黃腔與二黃探源》，[27] 都同意這種看法。

也因此，歷來有關二黃源生諸說，如清人楊靜亭《都門紀略》所謂「黃腔始於湖北黃陂縣，一始於黃岡縣，故曰二黃腔。」[28] 從其說者有藝蘭生《側帽餘譚》、[29] 王夢生《梨園佳話》，[30] 陳彥衡《說譚》，[31] 劉豁公《歌場識小錄》、[32] 盧冀野《中國戲劇概論》[33] 等。又如王芷章在其《腔調考原・黃腔考》謂「黃腔」爲「湖廣」二音之反切，即「湖廣腔」。[34] 又其《腔調考原・二簧考》謂二簧爲徽調，與黃腔不同，二簧又訛爲二黃。[35] 又其〈論清代戲曲

---

25 李嘯倉：〈贛劇諸腔的來源與演變〉，收入氏著：《李嘯倉戲曲曲藝研究論集》（北京：中國戲劇出版社， 1994 年），頁 46-93 。

26 劉吉典：《京劇音樂概論》（收入《戲曲音樂研究叢書》，北京：人民音樂出版社， 1993 年）云：「二黃前身可能就是宜黃腔，宜黃腔是浙江的海鹽腔傳到江西宜黃縣，受當地民間音樂及弋陽腔的影響而形成的。後來又傳入浙江、安徽、湖北等地，經過各地藝人，特別是安徽藝人的不斷創造遂成爲二黃腔。」，頁 134 。

27 流沙：《宜黃諸腔源流探》（北京：人民音樂出版社， 1993 年），頁 29-53 。

28 清・楊靜亭：《都門紀略》，收入《烏石文庫》第 200 册，清光緒三年坊行本，「雜永」條，頁 47 。

29 清末藝蘭生：《側帽餘譚》云：「時下盛尚黃腔。黃腔起於湖北黃岡縣，詞意俚鄙，皆若輩隨口謅成，不經文人筆墨，宜無當於大雅。」光緒四年本，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》（前揭書），上册，頁 602 。

30 王夢生：《梨園佳話》第一章〈總論〉「徽調之興」條云：「徽調者，皮黃是也。皮爲黃陂，黃爲黃岡，皆鄂地名，此調創興於此，亦曰『漢調』，介兩黃之間，故曰二黃。今人求其解而不得，乃於黃上加竹作爲簧字，失其本矣！漢調流行於皖鄂之間，石門、桐城、休寧間人，變通而仿爲之，謂之『徽調』。」（上海：商務印書館， 1915 年），頁 8 。

31 陳彥衡：《說譚》，見于質彬：《南北皮黃戲史述》（合肥：黃山書社， 1994 年），頁 11 。

32 劉豁公：《歌場識小錄》，同前註，頁 11 。

33 盧冀野：《中國戲劇概論》，收入《民國叢書》（上海市：上海書店， 1992 年），第四編，「美學藝術類」。

34 見前揭書，頁 13 。

35 見前揭書，頁 28 。

臺灣大學學術期刊資料庫

的兩個主要腔調——徽調與西皮〉謂：實則二黃起於安徽、湖北戲有二黃，源出徽調。[36] 周貽白《中國戲曲論集・論漢劇》亦謂「襄陽調一名湖廣調。當時實有其地位，亦猶之二黃調之出於安徽。」[37] 又如清人王紹猷〈秦腔紀聞〉舉光緒甲午舉人張東白之說云：「二黃戲起自陝西、甘肅，是由唐代黃幡綽調與黃冠體調混合一體，古調翻新，歌之曰二黃腔。」[38] 附會爲說，莫此爲甚，但齊如山〈皮黃之來源及改造〉居然也說「二黃實在是產自陝南一帶。」[39] 此外，王芷章《腔調考原・二簧考》又別有妙說。大意爲：二黃有兩種，一種是有竹頭的二簧，此調出自安徽，系吹腔發展而成，因吹腔用雙笛伴奏，故曰二簧。乾隆五十五年由高朗亭領徽班入京所唱的應是二簧，而不是二黃；二黃系湖北之黃腔，黃腔初名楚調，其創興之地復當以襄陽爲是。[40] 其不止不知俗文學音同訛變之道理，甚且又將西皮、襄陽、楚調與二黃混而爲一了。而何昌林〈從三簧說到二簧〉則從雲林琴書中之曲牌「三簧」爲三個過門之腔，而謂「二簧」乃兩個過門之腔。[41] 余潔清〈二簧調究竟是什麼〉則謂「二簧與二黃是兩支聲腔，二簧不能誤爲二黃。」[42] 又如歐陽予倩〈京戲一知談〉云：「由弋陽腔同安徽的某種曲調相結合而成的四平腔，可能又和湖北黃州一帶的民歌

---

36 王芷章：〈論清代戲曲的兩個主要腔調——徽調與西皮〉，刊於《戲曲藝術》1983 年第 1 期，頁 88 。

37 周貽白：《中國戲曲論集》（北京：中國戲劇出版社， 1960 年），頁 328 。

38 清・王紹猷：〈秦腔紀聞〉，見于質彬：《南北皮黃戲史述》（前揭書），頁 13 。

39 齊如山：〈皮黃之來源及改造〉，見其《國劇漫談》，收入《齊如山全集》編輯委員會編：《齊如山全集》（臺北：聯經出版社， 1979 年），第 3 册，頁 67 ，總頁 1545 。

40 王芷章：《腔調考原》（北京：中華書局， 1936 年），頁 29-35 。

41 何昌林：〈從三簧說到二簧〉，刊於《戲曲研究》（北京：文化藝術出版社，1985 年 9 月）第 12 輯，頁 240-247 。

42 余潔清：〈二簧調究竟是什麼〉，刊於《戲曲研究》（北京：文化藝術出版社，1985 年 9 月）第 63 輯，頁 170-175 。

臺灣大學學術期刊資料庫

相結合，經過湖北人加工成了二黃。」[43] 更是語多揣測而無根。凡此皆可見論二黃腔源生之衆說紛紜了。[44]

江西宜黃腔在傳播過程，雖然因江浙語音而被訛變作「二黃腔」，但乾隆間方其流播至北京時，亦有仍作「宜黃」者。如禮親王昭槤《嘯亭雜錄》卷八〈秦腔〉條云：

> 近日有秦腔、宜黃腔、亂彈諸曲名。其詞淫褻猥鄙，皆街談巷議之語，易入市人之耳，又其音靡靡可聽，有時可以節憂，故趨附日眾，雖屢經明旨禁之，而其調終不能止，亦一時習尚然也。[45]

又戚震〈京華百六竹枝詞〉云：

> 宛轉珠喉服靚裝，弋陽秦調雜宜黃。
> 銀官去後湘雲老，斷腸詞曲粉署郎。[46]

可見乾隆間，宜黃腔在京華已與花部諸腔並嶄頭角了。

至於宜黃腔是否由宜黃土腔經流布而命名，抑或如前引劉吉典《京劇音樂概論》所云係明代海鹽腔傳至宜黃所形成，但那是用來唱詞曲系的曲牌體腔調，並非如今用來唱詩讚系的板腔體腔調。也因此流沙〈宜黃腔與二黃探源〉便認爲係明萬曆間見於《鉢中蓮傳奇》第十四出〈補缸〉中的「西秦腔二犯」，其唱詞爲整齊的七言句，既已流播江浙，自亦有流播宜黃的可能；而今之宜黃戲中有種俗名「二凡」的腔調，和京劇的二黃腔非常接近而比京劇又相當原始，這應當是宜黃腔的根源。其說雖或不無可取，但無論如何，宜黃腔既以宜黃爲名，其所涵蘊的宜黃土腔成分自是濃厚的，也就是說形成於明清之際的

---

[43] 歐陽予倩：〈京戲一知談〉，收入《歐陽予倩戲劇論文集》（上海：上海文藝出版社，1984 年），頁 106 。

[44] 《中國京劇史》第一册，頁 44-46 ，亦舉出其代表性之說法四種。

[45] 見清・昭槤：《嘯亭雜錄》，收入《清代史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1980 年 12 月第 1 版），頁 236 。

[46] 清・戚震：〈京華百六竹枝詞〉，轉引自流沙《宜黃諸腔源流探・宜黃腔與二黃探源》（北京：人民音樂出版社，1993 年），頁 29 。

臺灣大學學術期刊資料庫

「宜黃腔」，應當是西秦腔二犯流播宜黃，結合其土腔的產物。而宜黃腔原本是用嗩吶伴奏的，俗名「嗩吶二凡」，京劇作「嗩吶二黃」，後來改用胡琴爲主奏，李調元便稱之爲胡琴腔。[47]

二黃腔在乾隆間於徽班進京前已在北京流行。在雲南任祿功縣令的檀萃，於乾隆四十九年（一七八四）督運滇銅入京，在北京寫下〈雜吟〉詩云：

絲弦競發雜敲梆，西曲二黃紛亂咆。

酒館旗亭都走遍，更無人肯聽崑腔。

此詩後之注語云：

西調弦索由來本古，因南曲興而掩之耳。二黃出於黃崗、黃安，起之甚近，猶西曲也。漢晉而後，吳歌即南曲之源，皆爲三吳之音，其自潯陽以西，壽陽以北，皆歸西曲。迨南曲大興而西曲廢。無學士潤色，其間下里巴人，徒傳其音而不能舉其曲，雜以吾伊吾於其間，雜湊鄙諺，傖不堪入耳，故以亂彈呼之。而南曲分寸毫釐與笛合拍，拍板輕重，點次分明，數百年來，南曲爲中原大雅之音，而置西腔於不論，今尚西音，殆復古乎。[48]

由詩意和注語可見檀氏其時所見崑曲已不如西曲和二黃，它所說的西曲是絃索雜敲梆的西方腔調，應當就是加用胡琴的秦腔，那時正與二黃旗鼓相當。至於其他所論，問題殊多，無須在此討論。

宜黃腔於康熙十七年前後，就有流播至浙江杭州、紹興一帶的跡象。若耶野老徐冶公《香草吟》傳奇第一齣〈綱目〉第二支曲牌【沁園春】云：

請奏吳歈，清歌雅調，音徹雲璈。

眉批云：

作者惟恐誤入俗伶喉吻，遂墮惡劫，故以「請奏吳歈」四字先之。殊不知是編惜墨如金，曲皆音多字少。若急板滾唱，頃刻立盡。與宜黃諸腔，大

[47] 以上參考流沙：〈宜黃腔與二黃探源〉，並修正其說。見《明代南戲聲腔源流考辨》（臺北：施合鄭基金會，1998 年），頁 29-36 。

[48] 見萬素：《徽班徽調史料載錄》，檀萃：《滇南律詩集》，收入《徽班進京二百年祭》（北京：文化藝術出版社，1991 年），頁 172 。

臺灣大學學術期刊資料庫

不相合。吾知免夫。[49]

《香草吟》約作於康熙十七年左右，其作者徐冶公別署「若耶野老」，可知是浙江紹興人氏。（按：此人應即清初劇作家徐士俊。）浙江紹興當時雖崇尚吳歈崑腔，但俗伶喉吻的「宜黃腔」也同樣流行，其特色是「急板滾唱，頃刻立盡」，頗有弋陽諸腔的風味。這應當也是早期宜黃腔的面貌。[50]

由以上可知二黃腔實爲宜黃腔之音近訛變，宜黃腔在康熙間已流入北京、江浙等地，而若論其根源，很有可能是西秦腔二犯與宜黃土腔結合所形成。

三、西皮二黃之合流

至於西皮、二黃兩腔之合流，論其時間當在乾隆間，論其地點當在漢口、北京與揚州。論證如下：

（一）皮黃於乾隆間已在漢口和北京合流

西皮和二黃的合流常被引用的資料是見於道光三十年(1821)葉調元《漢口竹枝詞》中〈詠戲劇〉五首：

梨園子弟眾交稱，祥發聯陞與福興。

比似三分吳蜀魏，一般臣子各般能。（原注：漢口向有十餘班，今止三部……。）

月琴弦子與胡琴，三樣和成絕妙音。

啼笑巧隨歌舞變，十分悲切十分淫。（原注：唱時止鼓板及此三物，竹濫絲哀，巧與情會。）

曲中反調最凄涼，急是西皮緩二黃。

倒板高提平板下，音須圓亮氣須長。（原注：腔調不多，頗難出色，氣長音亮，

[49] 若耶野老徐冶公：《香草吟》傳奇，收入清・徐士俊撰：《曲波園傳奇二種》（據中國國家圖書館藏清初徐氏曲波園刻本影印，北京：北京圖書館出版社，2002 年），現藏於中央研究院文哲所線裝書室，頁 1。

[50] 清・枕月居士：《金陵憶萬集》亦言及皮黃曾盛於江浙，見《二簧源流考》。

臺灣大學學術期刊資料庫

其庶幾乎？）

小金當日姓名香，喉似笙簫（原書誤作「箭」）舌似簧。二十年來誰嗣響？風流不墜是胡郎。（原注：德玉、福喜俱胡姓。）

風前弱柳舞纖腰，宛轉珠喉一串調。情景逼眞聲淚幷，祭江祭塔與探窯。（原注：此閏旦之大戲也，二胡及張純夫，均臻其美。）[51]

由以上所錄第一首詩之原注和第三首詩可知在道光末年的漢口，西皮和二黃已同台演出，能奏出凄涼的反調，板式有倒板和平板，歌唱要圓亮氣長。又由第二首詩可見其文場伴奏樂器爲胡琴、月琴、三弦，正與京劇的所謂「三大件」相同。這三種絃樂合奏成「絕妙音」，既能襯托悲喜之情，也能應和歌舞的節奏。由末二首可知當時盛演閏旦戲，名腳有胡德玉、胡福喜、張純夫，擅長劇目有〈祭江〉、〈祭塔〉、〈探窯〉。這三齣戲依次唱的是二黃、反二黃、西皮。

葉氏所記雖是道光間現象，但皮黃之合流似應不於此時，蓋以鄂徽二省地界相鄰，而西皮、二黃又早見於乾隆之前，則其交流亦不當晚於乾隆間。如成書於道光二十年觀劇道人之《極樂世界》劇本凡例有云：「二簧之尙楚音，猶崑曲之尙吳音，習俗然也。今將以悅京師之耳，故槩用京音，間有讀仄爲平者，元人北曲已有其例，幸勿嗤爲謬妄。」[52] 可知二黃傳入湖北有被湖廣化的現象，也因此與形成於襄陽的西皮，自然與二黃合流。而在北京，爲「悅京師之耳」，故「概用京音」，從而自然有京化的現象。

但是藏在北京藝術研究院戲曲研究所的徽戲抄本，其抄寫時間是道光十三年十一月二十九日，地點在杭州十五魁巷榮華堂，抄寫者是一位愛好戲曲而身爲伙計的人。所抄的是有工尺譜的〈薦葛〉和〈戲鳳〉兩齣徽戲。據潘仲甫

51 清・葉調元：《漢口竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》（前揭書），第 4 册，「湖北」條，頁 2628-2629 。

52 見清・觀劇道人原稿、試香女史參評：《極樂世界傳奇》，「凡例」條，清光緒七年聚珍堂刊本，現藏於臺灣大學總圖書館善本書室，頁 2 。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈皮黃合流淺談〉[53]謂〈薦葛〉即〈徐庶走馬薦諸葛〉，這齣戲前面唱二黃，後面唱西皮；而且根據曲譜分析，唱腔還帶有很大程度的漢派皮黃特點，由此也可見徽漢二派皮黃早已交流，京劇所繼承的更偏重於漢派皮黃。又將抄本〈戲鳳〉與《綴白裘》裏的〈戲鳳〉比較，相似之處很多，無論結構、情節、腳色、唱詞、轍口都基本相同；而《綴白裘》裏的〈戲鳳〉唱的是皮黃腔，則皮黃同在一齣戲裏演唱的時間，又可以上推到乾隆年間，地點在北京。

《中國京劇史》於〈漢調進入北京〉也說：

> 乾隆年間，吳太初《燕蘭小譜・詠四喜官》記有「本是梁谿隊裏人，愛歌楚調一番新」詩句。另署名華胥大夫著《金台殘淚記》一書中也有「當時蜀伶而外，秦楚滇黔晉粵燕趙之色，萃於京師」的記載。所謂「楚調」，即湖北之漢調，「楚色」，即漢調藝人。近時，亦有湖北省崇陽縣文化局對漢調藝人米應先所作之調查材料，考證出米應先曾「隨春台部入京」，自嘉慶己卯年京師旋里」之事實。（見湖北省戲劇工作室編《戲劇研究資料》中〈米應先是湖北崇陽縣人〉。按嘉慶己卯爲嘉慶二十四年，1891。）春台班可能在乾隆末年即已進京，那麼，也可以得出結論：漢戲藝人約在乾隆末即已在京獻藝。此說也正可與吳太初「愛歌楚調一番新」記載印證。[54]

由此更可見西皮、二黃在乾隆間已在北京合流。因爲乾隆五十五年由高朗亭率領入京的三慶徽班及其稍後入京的四喜、和春、春台等四大徽班，本身就具有二黃腔，漢劇藝人既入徽班，皮黃焉能不合流。

（二）皮黃也於乾隆間在揚州合流

然而皮黃腔之合奏，乾隆間漢口、北京之外，于質彬《南北皮黃戲史述》

---

[53] 潘仲甫：〈皮黃合流淺談〉，刊於《戲曲研究》第 16 輯（北京：文化藝術出版社，1985 年 9 月），頁 191-202 。

[54] 蘇移等主編：《中國京劇史》上卷（北京：中國戲劇出版社，1999 年），頁 59-60 。

臺灣大學學術期刊資料庫

謂「皮黃合奏最適宜的環境和土壤，應是揚州；合奏的時間，當在乾隆中。」[55] 其所舉之條件有三：

其一，皮黃合奏以前，已有在一齣戲裏出現多種聲腔曲調的先例。如萬曆四十七年(1619)鈔本《鉢中蓮》中所用腔調崑腔之外，尚有弦索、山東姑娘腔、四平腔、誥猖腔、西秦腔二犯、京腔等，可視之爲多腔調劇種之先驅。

其二，自明末清初，徽班便擁有吹、撥、崑、弋、青陽、四平諸腔。至清乾隆年間，三慶班名伶高朗亭在揚州，「以安慶花部，合京、秦兩腔」於前，春台班名伶楊八官、郝天秀復采前來揚州搭春台班演出的秦腔名優魏長生之「秦腔，並京腔之尤者」，遂「合京、秦二腔」於後。[56] 至此，徽腔之諸腔雜奏，已趨於極至。

其三，清聖祖、高宗各自六次南巡，往返均經揚州駐蹕看戲。李斗《揚州畫舫錄》卷五〈新城北錄〉條云：「兩淮鹽務例蓄花雅兩部，以備大戲。雅部即崑山腔。花部爲京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二黃腔，統謂之亂彈。」[57] 可知兩淮鹽商不惜重金以最佳之戲曲供皇帝觀賞，而與雅部崑腔對稱的花部亂彈在揚州不僅可以說是「諸腔雜奏」，而揚州也可以說是諸腔交融的「大熔爐」，雖然李斗並未記錄揚州存在楚腔（即襄陽調、西皮），但周貽白《中國戲劇史長編》就乾隆四十五年(1780)上諭所指楚調一事，也認爲「據此〈上諭〉，則徽班未入京以前，已有楚腔。」[58] 也就是說乾隆間在揚州戲曲舞臺上諸腔雜陳中，已經有二黃腔與西皮腔的存在，它們正是在徽班中「合奏」。《皖優譜・卷一引論》謂：自明萬曆以來便已揚名南方各省的徽班，「降及盛清（康乾之世），安慶迺取二黃腔，創製新聲，由石牌腔、或樅陽腔之高撥子腔，成爲徽調。先達揚州，繼抵北京。又復融合京秦、歸納徽漢，遂成爲京二

[55] 于質彬：《南北皮黃戲史述》（合肥：黃山書社，1994年），頁34-40。
[56] 均見清・李斗：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，2001年），卷5，頁131。
[57] 清・李斗：《揚州畫舫錄》（前揭書），卷5，頁107。
[58] 周貽白：《中國戲劇史長編》（上海：上海書店，2004年），頁444。

臺灣大學學術期刊資料庫

黃調，百數十年來，遂以聲傾天下，至今不輟。」[59] 又焦循《劇說》卷一有云：「《武林舊事》、《輟耕錄》所謂〈六么〉、〈瀛府〉、〈清曲〉、〈伊州〉之類，皆以音調分別之，如今之崑腔、弋腔及安慶、湖廣、秦腔、京腔等也。」[60] 所云「湖廣」，即楚調、襄陽調、西皮之異名同實，而《劇說》之作，據其卷一自序謂於嘉慶乙丑（十年，1805）取乾隆壬子冬月（五十七年，1992）於書肆所得論曲、論劇之語，參與舊聞，於養病家居時著作而成。案焦循爲江蘇江都人，地處揚州市郊；則亦可證西皮曾流入揚州。至於葉調元《漢口竹枝詞》所云，皮黃合奏雖晚至嘉道間，但以徽鄂兩省地界相鄰，其西皮、二黃之交流，實不必等到嘉道間，必亦如同於揚州於北京，在乾隆間即已交流合奏，才是合乎事實。

由以上可見楚調（西皮）、宜黃（二黃）乾隆間都已流入北京，且在北京已有合奏的跡象；此外皮黃合奏的地點乾隆間也見於揚州和漢口。則皮黃合奏就無須等到乾隆五十五年徽班晉京之後了。

（三）誤將「西皮」視作道光間新聲

但是粟海庵居士作於道光十二年(1832)的《燕台鴻爪集》，其〈三小史詩序〉有云：

> 一香與其兄韻香，同屬春臺部，先後齊名。足微蹇，登場促步若橫行。然趁作姿媚，轉益其妍。京師尚楚調，樂工中如王洪貴、季六，以喜爲新聲稱於時。一香學而兼其長。抑揚頓挫，動合自然。口齒清歷，又燕產也，昵昵作燕兒女子恩怨爾汝語，聲情曲肖，令人心動。時無出其右者。[61]

從這段話可見一香這位旦腳演員，從王洪貴和李六那裏學到他們「以喜於新聲

---

[59] 天柱外史：《皖優譜》，收入劉修橋主編：《零玉碎金集刊》第 53 册（臺北：新文豐出版社，1979 年），頁 19。

[60] 清・焦循：《劇說》，收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982 年），第 8 册，頁 99。

[61] 張次溪：《清代燕都梨園史料》（前揭書），頁 272。

臺灣大學學術期刊資料庫

稱於時」的長處，這種「新聲」，正是京師所崇尚的「楚調」，也就是「西皮」。而一香口齒清歷，又是北京人，以京音唱西皮，尤「聲情曲肖」；所以詩中也稱她「郢曲聲聲妙，燕言字字清。」

就因爲這段話，將「西皮」視爲道光間的「新聲」，所以就引起了學者皮黃合奏的另種看法，如陶君起《京劇史話》謂先到北京的徽調二黃與後進京的漢調西皮「自然結合起來，成爲皮黃。」[62] 其他如張夢庚等合著的《京劇漫話》，[63] 八十年代出版的《辭海》「皮黃」條，亦皆有相同的見解。然而證諸以上所論，這種看法是不合乎事實的。

四、徽班晉京產生皮黃新秀「京劇」

據《清代燕都梨園史料》、《清代北京竹枝詞》，徽班進京時的京師戲曲舞臺，主要腔調已有京腔、秦腔、崑腔、弦索腔、山西句腔、囉囉腔、亂彈腔、楚腔、二黃腔等腔調劇種。[64]

乾隆五十五年(1790)，清高宗八旬壽誕，南方封疆大吏和鹽務官員徵聘久負盛名的徽班入京祝壽演出。清・仲山〈批本《隨園詩話》批語〉云：

> 《燕蘭小譜》作於乾隆三、四十年間。迨至乾隆五十五年，舉行萬壽，浙江鹽務承辦皇會，先大人命帶三慶班入京。自此繼來者，又有四喜、啓秀、霓翠、和春、春台等班。各班小旦不下百人，大半見諸士夫歌詠。[65]

---

[62] 陶君起《京劇史話》：「清朝道光中葉，湖北的漢劇演員李六、王洪貴等來到北京，以『楚調（即漢劇）新聲』得名。楚調和徽劇在戲路上雖然風格不同，但是出于同一源流，因此有時也在一處搭班。這樣，徽、漢兩個劇種便自然結合起來。由於這兩個劇種歌唱部分以西皮、二黃兩種腔調爲主，所以也稱爲『皮黃』（又名『京調』）。」（北京：中華書局，1962 年），頁 6 。

[63] 張夢庚等合著：《京劇漫話》（北京：北京出版社，1982 年），頁 12 。

[64] 見于質彬：《南北皮黃戲史述》（前揭書），頁 63 。

[65] 清・仲山：〈批本《隨園詩話》批語〉，收入王英志校點、主編：《袁枚全集》第三册《隨園詩話》（南京：江蘇古籍出版社，1993 年），該條資料見《詩話補遺》卷 3 第 2 條，頁 826 。

臺灣大學學術期刊資料庫

可見徽班入京最早是三慶班，加上後來的四喜、和春、春台，即所謂「四大徽班」。但「四大徽班」並不是都來自安徽。東鄰《鞠部拾遺》云：

> 然所謂四大徽班者，非四家盡屬徽人。如和春之揚州班，春台之為湖北班，四喜之為蘇州班，三慶之為安徽班，其調各殊，其派各別，久而久之，始為同化，乃成京班。[66]

可見徽班入京到京劇的成立，是經過一段相當的歷程。其歷程考述如下：

始撰於乾隆二十年(1764)的《揚州畫舫錄》卷五云：

> 高朗亭入京師，以安慶花部，合京秦兩腔，名其班曰三慶。[67]

又小鐵笛道人作於嘉慶八年的《日下看花記》[68]卷四〈補錄前經寓目今已散去者十四人〉「月官」條云：

> 姓高，字朗亭，年三十多，安徽人，本寶應籍。現在三慶部掌班，二簧之耆宿也。體幹豐厚，顏色老蒼，一上氈毹，宛然巾幗，無分毫矯強，不必徵歌，一頻一笑一起一坐，描摹雌軟神情，幾乎化境。……

可見將三慶班帶入京的是徽班名伶高朗亭，他將安徽花部的二黃腔結合當時已經流行北京的京秦兩腔同台演出，因此把他的戲班叫做「三慶」。他本人是精於二黃腔的旦腳。

然而像高朗亭「以二黃合京秦二腔」的作法，比他更早的其實是春台班的江鶴亭。《揚州畫舫錄》卷五云：

> 郡城自江鶴亭徵本地亂彈，名春台，為外江班。不能自立門户，乃徵聘四方名旦，如蘇州楊八官、安慶郝大秀之類；而楊、郝復採長生之秦腔，幷京腔中之尤者如〈滾樓〉、〈抱孩子〉、〈賣餑餑〉、〈送枕頭〉之類，於是春臺班合京秦二腔矣。[69]

---

66 東鄰：《鞠部拾遺》，轉引自流沙：《宜黃諸腔源流探》（前揭書），頁 4。
67 清・李斗：《揚州畫舫錄》（前揭書），卷 5，頁 131。
68 張次溪：《清代燕都梨園史料》（前揭書），頁 103。
69 清・李斗：《揚州畫舫錄》（前揭書），卷 5，頁 131。

臺灣大學學術期刊資料庫

其中所謂「長生之秦腔」即指魏長生。《揚州畫舫錄》卷五云：「四川魏三兒，號長生，年四十，來郡城投江鶴亭，演戲一出，贈以千金。」[70] 而江鶴亭則是兩淮鹽業商總，頗受高宗賞賜。[71]

從鐵橋山人等著於乾隆五十九年之《消寒新詠》、小鐵笛道人著於嘉慶八年的《日下看花記》、來春閣主人著於嘉慶十年之《片羽集》、留春閣小史著於嘉慶十五年之《聽春新詠》、蕊理舊史著於道光十一年至十四年之《辛壬癸甲錄》等清人所著梨園史料，其所記述之徽班優伶，多數隸屬三慶、四喜、春台、和春四大徽班。由此可見：[72]

（一）自乾隆末至嘉慶初，晉京的徽班優伶仍以安慶二黃（實即皮黃）合京秦二腔演出，尤其秦腔名伶魏長生及其得意門生劉朗玉都加入三慶班，進一步促成京秦二腔與皮黃的融合。但皮黃腔在道光間顯然已脫穎而出，其言及西皮者，已見前引錄《燕台鴻爪集》，其言及二黃者見道光二十五年楊靜亭《都門雜詠》〈黃腔〉云：「時尚黃腔喊似雷，當年崑弋話無媒。而今特重余三勝，年少爭傳張二魁。」[73] 所云余、張二氏均爲咸同間京劇成立後之前三傑人物。

（二）徽班演員藝術既融合諸腔，所長終於達成「文武崑亂不擋」的境地。如江金官「崑亂梆子俱諳」。

---

70 清・李斗：《揚州畫舫錄》（前揭書），卷五，頁 132 。

71 清・佶山監纂、單渠等總纂：《兩淮鹽法志》，嘉慶十一年 (1806) 序刊本，現藏於中央研究院史語所傅斯年圖書館善本書室。卷四十四〈人物志二・才略〉云：「江春字穎長，歙人，江演孫也。生時白鶴翔於庭，因號鶴亭。少習舉業，不得志。父承瑜卒，遂嗣爲商總，身繫兩淮盛衰者垂五十年。乾隆中，每遇災賑、河工、軍需，百萬之費，指顧立辦，以此受知高宗純皇帝。三十一年，太監張鳳盜金册事發，亡命江淮間，春與遊擊白雲上設計擒之，鹽政高恆以聞，由候銓道，特加布政使銜，一時異數，諸商無出其右者。四十五年，車駕南巡，幸其康山別業，召對稱，旨賚予優渥。」，頁 15-16 。

72 參考于質彬：《南北皮黃戲史述》（前揭書），頁 74 。

73 清・楊靜亭：《都門雜詠》，見楊靜亭：《都門記略》，收於沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊》（臺北：文海出版社， 1971 年初版），頁 623 。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）流派逐漸形成，如《聽春新詠・別集》所記三慶班吳蓮官融會魏長生、高朗亭兩派之所長，形成個人獨特表演風格，[74] 而春台班范添喜所演「諸劇俱能自成一派」，[75] 都可以看出流派形成的端倪。

（四）徽班由諸腔雜奏逐漸側重皮黃演出：乾隆四十年前後至徽班晉京的乾隆五十五年，北京劇壇先是京腔稱盛，中經京秦合一的短暫過程，最後秦腔取京腔而代之。其後徽班晉京，諸腔雜奏，各競爾能；於是北京單一腔調的戲班爲之黯然失色，諸腔名腳轉而投入徽班。而徽班在諸腔雜奏過程之中，逐漸側重皮黃。其緣故是皮黃在語言上的京化，如〈日下看花記〉所云：「邇來花部迭興，踵事增華，人浮於劇，聯絡五方之音，合爲一致，舞衣歌扇，風調又非三十年前矣。」[76] 其「聯絡五方之音，合爲一致」正說明了從乾隆四十年至嘉慶八年，皮黃逐漸京化，在語言上逐漸統一的歷程。

再從楊靜亭所刻於道光二十五年(1845)的《都門記略》觀之，徽班進京之後一直以旦腳爲主的格局被打破，改由生行擔綱，如道光初葉加入徽班的漢劇生腳演員，如余三勝、王洪貴、李六等，已然分成爲春台、和春的兩班主要演員和掌班；而其所記各班名伶擅長劇目，幾乎都是皮黃戲，可以看出徽班已確立皮黃爲主體的地位。而如果再參證前文所引《燕台鴻爪集・三小史詩序》，更可以說明彼時皮黃京化如洪貴、李六、一香者皆已完成。[77] 而此時的「皮黃」，便已有了「京二黃」的稱呼。[78]

由以上可見北京徽班皮黃，如以乾隆五十五年(1790)算起，至道光十二年

---

74 張次溪：《清代燕都梨園史料》（前揭書），頁 196 。

75 同上註，頁 168 。

76 同上註，頁 55 。

77 于質彬：《南北皮黃戲史述》（前揭書），頁 83 。

78 清・葉德輝爲《秦雲擷英》作序，有云：「崑山、弋陽同爲金元北曲變體，唱雖不同，其戲文腳本則同，非若湖廣、陝西，其戲文爲七字句或十字句（原注：三字一句者二句、四字一句者一句，合爲十字），流而爲今之『京二黃』、『梆子腔』也。」，前揭書，頁 85-86 。

臺灣大學學術期刊資料庫

(1832)「京二黃」成立，而爲後來所謂之「京劇」，其間經歷了四十二年。[79]

這四十二年，誠如張民〈從京劇聲腔的構成看戲曲風格的統一〉所云，京劇的成立必須由皮黃的合流到統一才算完成。他說：

> 京劇是個多聲腔的劇種，包括西皮、二黃、南梆子、四平調、高撥子、崑曲、吹腔、羅羅腔(南鑼)以及其他雜腔小調，眞可謂兼收並蓄。……京劇的各種聲腔，由於來源不同，風格不同，因而經歷了一個由不統一到統一的漫長歷程。乾隆五十五年(1790)徽班進京，帶來二黃諸腔，又吸收京腔、秦腔，爲京劇的成形奠定了基礎。道光二十年(1840)前後，出現程長庚、余三勝、張二奎「老三鼎甲」，標誌著京劇的形成。又經過咸豐、同治到光緒(1851-1908)。出現譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙「新三鼎甲」，京劇達到成熟時期。京劇的各種聲腔，就是在這漫長的歲月裏，互相影響，互相吸收，逐漸融合起來的。……二黃和西皮，一南一北，原本也是不統一的。爲什麼原來不統一的西皮、二黃能夠統一起來呢？這是因爲經過長期合演，互相影響，互相吸收，他們有許多共通之處。例如，它們的音樂體製相同－板式變化體（板腔體），板式的種類大體相同（二黃比西皮少些），同類板式的性能也相同（如原板、慢板等）。唱腔的結構大體相同，都是以上、下爲一組（結構單位），每句包含三個分句，有過門連接。唱腔的旋法相同，某些曲調可以說是西皮、二黃共有的。正因爲如此，從總體上來說，他們的風格是諧調的。但是它們畢竟是一南一北，情調有所不同，風格有所差異，一般來說，西皮剛勁明快，二黃柔和深沈。

---

79 《中國京劇史》頁 21-183 有更詳細的敘述，可以參考。但謂「京劇的形成，應當是道光二十年 (1840) 左右的事。此時 1. 建立了以皮黃爲主，兼擅崑腔和吹腔、撥子、南鑼等地方戲曲腔調的音樂體系和板式的規範化。2. 曲調和唱法的豐富與美化。3. 北京字音與湖廣音的結合，形成京劇演唱語言的規範化，如十三轍、四聲、上口字、尖團字的形成。4. 新的伴奏風格的出現，即改造胡琴，使之清脆嘹亮，並改變以往同曲隨合的伴奏方法，創製你唱高我低，你低我高，你簡我繁，你繁我簡，和指法上的吟、揉、綽、注和長弓、短弓、碎弓、抖弓、頓弓等伴奏技藝。」

臺灣大學學術期刊資料庫

> 京劇在腔調的使用上，很注意這個特點。凡是表現悲傷、感嘆、深沈的感情，多用二黃，如《搜孤救孤》、《桑園寄子》等戲全用二黃。凡是表現慷慨激昂、歡快活潑的感情，多用西皮，如《穆柯寨》、《轅門斬子》、《白門樓》等戲全用西皮。根據內容的需要，一出戲也可以一半西皮，一半二黃，如《捉放曹》、《逍遙津》等戲。當然我們不能機械地規定一出戲一定西皮到底或二黃到底，或各佔一半，而是要從內容出發選擇腔調，同時注意風格問題，不能隨便亂用。皮黃的統一，形成了京劇的基本風格，包括音韻、唱法、旋法、伴奏等因素，其他聲腔都按照這個基本風格向皮黃戲靠攏。[80]

張氏將西皮、二黃的合流和聲情詞情的配搭，及其間的互補有無，從而說明了京劇成立的歷程。由此也使我們想到，金元雜劇用北曲，宋元南戲用南曲，南北曲的合流產生了明清「傳奇」那樣的新劇種。這就好像西皮自北，二黃自南，南北合奏形成了皮黃，從而產生有清一代的京劇。物理不殊，前後循環，於戲曲亦然。

但張氏之說外，對於京劇之成立，尚有兩個要點應予補充：

其一，皮黃二腔板式的完備：自清乾隆間皮黃二腔在長江中游廣爲流播之後，以湖北漢調皮黃之發展最爲完備。道光年間漢調二黃在最初的「平板二黃」基礎上，已繁衍出「二黃搖板」、「二黃散板」、「二黃導板」、「二黃滾板」、「快三眼」、「慢三眼」、「反二黃」等板式；西皮腔如「二六板」、「流水板」、「散板」、「搖板」、「原板」、「慢板」等，此時也發展得相當完備。而進京後，更與徽、崑、梆等協奏，而使皮黃二腔板式有了新的發展，使之成爲徽班演唱的主要音樂形式，但也同時兼容如張氏所述及的其他腔調。[81]

其二，京劇中的「十三轍」，具有獨特聲調的「韻白」、「上口字」、「尖團字」等的形成，正是從徽班逐漸過渡到京劇，在語言上「北京化」的變

[80] 見《戲曲研究》第 12 輯（北京：文化藝術出版社，1984 年 6 月），頁 248-250 。
[81] 見《中國京劇史》（前揭書），上卷，頁 67-68 。

臺灣大學學術期刊資料庫

革結果。所謂「十三道轍」是綜合徽漢方言和北京話的發音特點，在唱白韻腳上所規定的十三個韻部（中東ong、一七i、言前an、灰堆ei、梭撥o、搖條ao、發花a、人辰en、由求ou、乜斜ê、姑蘇u、江陽ang、懷來ai）。所謂「韻白」是根據徽漢崑的語言聲調（漢調較濃），同時參照北京語言聲調特色，加以融會變化而成的一種北京觀衆能聽得懂而又富有音樂性的舞台語言聲調。所謂「上口字」是京劇韻白在咬字上的一種規律標準，實際是在京劇形成過程中所遺留下來的某些地方戲的字音標準。所謂「尖團字」也是指某些字（聲母）的語言標準。「尖」是指舌尖音，聲母爲z、c、s，如：心、酒、就、先、尖。「團」是指舌面音，聲母是ŋ、k、x，如：鑫、九、舊。這種尖團字讀法來自《中原音韻》，與河南方言極爲接近。[82]

加上這兩點對於從徽漢合流到京劇的完成，才有較爲周沿的說明。

而這裏附帶要說明的是《戲曲研究》第六十四輯（北京：中國戲劇出版社，2004年3月，頁17-43）爲「第二屆中國海寧杯王國維戲曲論文獎專輯」，其一等獎共兩篇爲朱文壽〈論京劇聲腔源於陝西〉，其要旨爲欲證成齊如山所云京劇之「皮黃」，實源出於陝西之「土二黃」。但其所引錄《齊如山回憶錄・第二章避難經過、閉戶著述》齊氏已明白說出「陝西早就有二簧，後來天津、北平的二簧班到西安，大家遂管平津之二簧叫做二簧或曰京二簧，管本地之二簧叫作土二簧，或曰本地二簧。」[83] 可見「土二簧」是對「京二簧」而言，亦即較早傳入陝西之二簧腔稱「土二簧」，用作與後來由京津傳入的「二簧」作分別，同時也將後傳入者稱作「京二簧」，以免新舊混淆，並不是如所謂「土腔」之即爲陝西源生之二簧。陝西之「土二簧」同樣可以由江西「宜黃腔」音近訛變之「二黃」所傳入者。且朱文中「土二黃」之源生時代，以及對西皮、二黃之源流與合流殊未論及，因之源於陝西之說，亦頗難教人信服。因其爲新說，且被評爲「一等獎」，故特爲提出說明。

[82] 見《中國京劇史》，頁80-84。

[83] 收入《齊如山全集》（前揭書）第10册，頁254、總頁6268。

臺灣大學學術期刊資料庫

五、皮黃腔的流播

在徽班進京之時，自揚州乘船由大運河北上，山東是必經之路；凡沿途大城，徽班必上岸演出數日，自然對兩岸地方戲曲有所影響：[84]

流行於山東章丘、惠民一帶的「章丘梆子」，其中的揚州亂彈、高撥子、皮黃腔，便是得自路經徽班的傳授。又流行於泰山周邊萊蕪、泰安、蒙陰等地的「萊蕪梆子」，其吹腔、撥子、崑曲、亂彈和灘簧等腔調也得自徽班。又流行於荷澤、鄆城、梁山、巨野、定陶一帶的「棗梆」，也因爲咸豐三年(1853)太平軍攻下南京後，徽班藝人逃難至此而傳授了皮黃腔。又形成於清末明初流行於魯豫蘇交界弦索腔系的「柳子戲」，紀根垠《柳子戲簡史》謂「自四大徽班進京……柳子戲先後吸收了一批老西皮、二簧劇目，約有三十餘出。」[85]

而徽班晉京後也四處演出，所謂「腳跟一線如蓬轉」，如流行於山西省上党地區的「上党梆子」，據山西晉城青蓮寺嘉慶四年(1799)至道光十一年(1831)四副上党梆子班題壁，都有皮黃劇目的史料。[86] 可以斷定上党皮黃形成於嘉慶初。此外如流行於陝西陝南地區的「漢調二黃」事實上擁有西皮、二黃兩種腔調。它與產生於鄂西北，流行於陝川邊境的山二黃有歷史淵源。又如流行於陝西安康、旬陽、漢陰鎮坪及鄂西北比鄰地區的「弦子戲」，也是唱皮黃的劇種。

皮黃既是徽班的重要腔調，自會隨著徽班所到之處流播。徽班進京後照樣在南方活動。[87]

嘉慶、道光年間，特別是同治以後，皖南徽戲在徽州、當塗最爲興盛。而

---

84 以下見于質彬：《南北皮黃戲史述》（前揭書），頁 86-89 。

85 紀根垠：《柳子戲簡史》（北京：中國戲劇出版社， 1988 年），頁 97 。

86 見李漢飛編：《中國戲曲劇種手册》（北京：中國戲劇出版社， 1987 年），頁 86 。

87 以下參考于質彬：《南北皮黃戲史述》（前揭書），頁 230-333 。

臺灣大學學術期刊資料庫

安慶、石牌一帶是徽班形成的發祥地，但太平天國時，卻使藝人外流而一蹶不振。徽班於江蘇以在高淳地區得到發展，嘉慶間最爲輝煌。乾隆間，揚州就是安慶二黃的活動中心，揚州徽班自成一派，它也沿京杭大運河北上深入淮北和海州一帶，甚受歡迎。同時也向里下河地區延伸，於咸豐間大爲興盛。

安徽徽班流入浙江，主要從皖南屯溪沿新安江而下，途經淳安、茶園、建德，再到蘭溪、金華、龍遊、衢州、江山等地。其故是金華、衢州自明清以來即爲徽商樂土。另外杭、嘉、湖三州也是浙江徽班活動地區，則爲嘉慶間由揚州傳入。而於明末清初唱高腔、崑腔的溫州亂彈，也於乾隆間兼唱皮黃。兼唱皮黃的浙江亂彈，還有諸暨、黃岩兩地。

湖北、安徽接壤，徽漢戲班交流自是常事。漢劇以西皮汲取徽班二黃從而皮黃合奏，如前文考述，當在清代中葉乾隆間，其盛行在道光末年。發展爲四派：荊河派，以荊州、沙市爲中心，西上四川，南迄常岳，下達漢口。襄河派，此爲漢劇最初發祥地。府河派，以安德府爲中心，上至黃孝，下至隨棗。漢河派，爲漢劇中堅，以漢江爲中心。另外，在鄂西北山區有「山二黃」，以沙市爲中心的有「荊河戲」，流行於鄂西北的「南戲」也都含有皮黃腔。

皮黃也經由徽班流入湖南。如長沙湘劇由高、崑、彈三腔構成，所謂「彈」即是「皮黃腔」，它是由直接繼承漢劇皮黃的岳陽巴陵戲間接傳入的。另有祁陽的「祁劇」，常德漢劇，辰河戲，衡陽湘劇等也都含有皮黃腔。

江西地方戲曲劇種，其含有皮黃腔者，有寧州大班，宜黃戲，玄安戲，盱河戲，袁河戲，孟戲（以演孟姜女尋夫故事得名），東河戲，撫河戲，饒河戲，廣信班。而集饒河、廣信兩大流派之大成的江西代表劇種「贛劇」，自也不例外。自清中葉所謂「江西亂彈腔」興起之後，江西的戲曲舞臺，也呈現了以皮黃戲爲主流的局面。

福建在清中葉也有徽班進出，加上江西亂彈腔東流，於是福州閩劇，閩西北泰寧縣梅林鄉梅林戲，閩西漢戲，以及南平的「右詞南劍調」（又稱「南劍戲」），三明的「小腔戲」，也都唱皮黃腔。

廣東因乾隆二十四年(1759)欽令廣州爲唯一通商口岸，徽班以及唱皮黃的

臺灣大學學術期刊資料庫

漢劇和祁陽戲，亦步商人之後塵擁入。乾隆四十五年(1780)所立的《外江梨園會館碑記》、乾隆五十六年(1791)所立的《梨園會館上會碑記》，常年演出於廣州的近五十班外江戲班，多數來自江浙皖的徽班，又以來自安徽爲最多，因之皮黃腔自然盛行於「粵劇」，直到二十世紀二十年代，粵劇才進入新的發展時期，謂之「現代粵劇」。此外唱皮黃腔的廣東地方劇種，尚有廣東漢劇、湘劇、西秦戲，以及海南的瓊劇。

臺灣亂彈亦稱北管戲，北管原指樂種，民國六十年代學者始以北管音樂演出戲曲者稱北管戲。其中之新路西皮，所唱的也是「皮黃腔」。這種皮黃腔應當由閩西漢劇傳入漳州隴海縣，因隴海已有泉州傳入的南管，乃將此源出湖北的皮黃稱作「北管」，再傳入臺灣，又由於早先已有西秦腔流派的「福祿」（亦稱「福路」），乃又將「福祿」稱作古路或舊路而自稱「新路」。後來作爲樂種的「北管」，除皮黃外，又包容福祿和崑腔曲牌，以及幼曲小調，總起來仍稱「北管」，以與「南管」相對稱。

四川於清代中葉，集高、崑、胡、彈、燈五種聲腔形成「川劇」。高腔由源於弋陽腔的京腔，於乾隆年間經徽班傳入四川，當時稱「清戲」。[88] 崑腔當係明清之際，因戰亂而傳入邊陲，而有川崑之稱。胡即胡琴腔，亦即皮黃腔，據《雨村劇話》，[89] 乾隆年間蜀中便有胡琴腔了。彈戲即梆子腔，源於西秦腔。燈戲則是蜀中農村中廣泛流行的歌舞小戲，因始演於元宵故稱「燈戲」。而在川劇，川西、資陽河、川北河、川東四派中，包括以成都爲中心的溫江地區各縣的川西派，以擅長胡琴腔著稱，所以說是川劇皮黃的正宗。

廣西自明末清初至乾嘉之世，先後流入崑、弋、吹、彈諸腔。其中傳自祁劇和徽班的彈腔，就是在廣西流行最廣且最具地方特色的皮黃腔，進而爲廣西的代表性劇種「桂劇」佔百分之八九十的主要聲腔。桂劇也兼唱高崑吹三腔和雜曲小調，有如川劇。

---

88 見清・李調元：《雨村劇話》，收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第8册，頁46。

89 同上，頁47。

臺灣大學學術期刊資料庫

雲南在四大徽班進京之際，亦有南方各省徽班進入，其時雲南與川桂一樣，崑、弋、秦、徽、胡琴、襄陽等腔雜奏。其中尤以胡琴（二黃）、襄陽（西皮）、絲絃（梆子）之腔最盛，從而同台共奏，形成滇劇。

貴州於清中葉亦與川桂滇相似，亦屬諸腔雜奏，其梆子、皮黃合奏者稱「本地戲」。另有布依戲，亦有二黃腔。

由以上，可見皮黃腔系，迄今猶幾於流播全中國及臺灣。

結　　論

總結以上考述，皮黃腔是西皮、二黃兩腔結合並存的複合腔調。

西皮腔與襄陽調、楚調爲同實異名。論其根源則爲山陝梆子流入湖北襄陽，與襄陽土腔結合，山陝梆子腔被襄陽土腔所吸收涵容，其流播他方時，因楚爲湖北之簡稱與古稱，故被名爲「楚調」，又因其實際形成於襄陽，故又被稱作「襄陽調」；而湖北人習慣稱唱詞爲「皮」，經常說「唱一段皮」、「很長的一段皮」，乃因其襄陽調實質上含有濃厚的山陝梆子成分，實由西方傳入，所以簡稱之爲「西皮」。「西皮調」最早的記載見諸明崇禎間 (1628-1644) 刊本《梅雨記》，那時已流行大江南北。此外西皮腔之流播，從文獻考察可知康熙間流入江蘇、福建，乾隆間又擴及廣東、浙江、四川、雲南、貴州、江西等省。

二黃腔實出江西宜黃，爲明萬曆間向外流播的西秦腔二犯至宜黃，爲宜黃土腔所吸收涵容而再向外流播，於康熙間至北京被稱作「宜黃腔」；但流播至江浙，由於當地方言音轉訛變之關係，其稱呼乃有「宜黃」、「宜王」、「二黃」、「二王」四種寫法，終於以「二黃」最爲流行，乃失本來名義，而有種種附會的說法。宜黃腔在康乾之際，已在北京和花部諸腔並嶄頭角。康熙十七年前後，宜黃腔也已流播到江浙，也應當在乾隆之前流入安徽和湖北。

西皮二黃兩腔的合流，在乾隆間應當首先在湖北襄陽，其次在北京和揚州。

乾隆五十五年爲慶祝皇帝八十大壽，高朗亭率三慶徽班晉京，合京秦二班

臺灣大學學術期刊資料庫

於班中；其後又有四喜、和春、春台入京，合稱四大徽班。乾隆末至嘉慶初，徽班主要仍以皮黃合京秦二腔演出，其後逐漸側重皮黃，終以皮黃爲主，並吸收四平調、崑腔、羅羅腔以及諸腔小調，演員於是達成「文武崑亂不擋」的境地，更打破由旦腳擔綱的格局改由以生行爲主，於道光二十年 (1840) 前後，皮黃在北京京化完成，出現程長庚、余三勝、張二奎「老三鼎甲」標誌著京劇的成立；又經過咸豐、同治至光緒 (1851-1908) 而有譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙「新三鼎甲」使京劇達到成熟的時期。

皮黃合流在北京形成京化的皮黃並以之爲主腔的京劇外，也向全國各地流播：

其爲單純之皮黃劇種者有：湖北漢劇、鄂北山二黃、湖北荊河戲、湖南常德漢劇、江西宜黃戲、江西九江亂彈、福建閩西漢劇、閩東北北路戲（福建亂彈）、福建南平右詞南劍戲（亂彈）、福建三明小腔戲（土京劇）、廣東廣州粵劇、廣東潮州漢劇、廣西桂林桂劇、廣西南寧邕劇、廣西賓陽馬山一帶絲絃戲、陝西安康漢調二黃、山西上党皮黃、山東鄆城等地棗梆等十八種。

其與諸腔雜奏者有：徽戲、江蘇高淳徽戲、江蘇揚州徽戲、江蘇裏下河徽戲、浙江金華徽戲、浙江溫州亂彈、浙江平陽和調班、浙江黃岩亂彈、浙江諸暨亂彈、湖北鄂西南劇、湖北崇陽堂劇、湖南長沙湘劇、湖南祁陽祁劇、湖南嶽陽巴陵戲、湖南瀘溪等地辰河戲、湖南衡陽湘劇、江西贛劇、江西廣昌盱河戲、江西東河戲、江西修水寧河戲、江西星子九江亂彈、江西吉安戲、閩西北梅林戲、廣東海陸豐西秦戲、廣東潮州戲、廣東瓊州瓊劇與排樓戲、台灣亂彈戲、川劇、雲南滇劇、貴州本地梆子、貴州興義布儂戲、陝西安康漢調二黃、陝西安康漢陽等地大筒戲、山西晉城上党梆子、山東章丘梆子、山東萊蕪梆子、山東魯西南等地柳子戲等卅七種。

由此可見皮黃腔系對近代地方戲曲影響之大了。

附記：本文審查委員某君對本文頁13 、頁28-29 之「擬音」，別有意見三條，附錄於此，以供參考：

一、作者採取杜穎陶〈二黃腔來源考〉之說，贊同「二黃腔」其實是「宜黃

臺灣大學學術期刊資料庫

腔」、「宜王腔」之音近訛變，這三個詞語在江浙一帶音轉訛變是很平常的事（頁13 ）。筆者建議可以用江浙方言擬音印證此說。根據錢乃榮：《杭州方言志》（日本東京：株式會社好文出版社，1992 年），「宜」〔ɦi 陽平〕，「二」〔ɦər 陰去〕，聲母相同，韻母之別在於舌面前元音與央元音，故「二黃」、「宜黃」易於音轉訛變；「王、黃」二字皆讀〔ɦuʌŋ 陽平〕，故「宜黃」、「宜王」音同。（以上擬音見頁13 、14 ）。從方言擬音可以佐證，應更具說服性。

二、京劇唱白韻腳歸納爲十三個韻部，曰「十三轍」。本文頁29 參考《中國京劇史》擬音。因爲京劇十三轍與《中原音韻》十九韻部有繼承的關係，又接近國語音系，筆者建議不要使用大陸學者的擬音，採用董同龢：《漢語音韻學・國語音系》（臺北：文史哲出版社，1981 年6 月六版）頁22 之擬音。因此十三轍「中東」〔-uŋ 〕、江陽〔-iaŋ 〕…。同理，尖音用ts 、ts′、s (國語注音ㄗ、ㄘ、ㄙ)；團音用tɕ 、tɕ′、ɕ (國語注音ㄐㄧ、ㄑㄧ、ㄒㄧ）。本文頁18 曰：「團指舌面音，聲母ŋ 、k 、x 」，擬音應改爲「tɕ 、tɕ′、ɕ 」。又按：團音不是舌根音k 、k′、x （國語注音ㄍ、ㄎ、ㄏ）（詳下文）。

三、頁29 曰：「尖團字讀法來自《中原音韻》。」此說可再斟酌。

筆者按：清王德暉、徐沅徵合著《顧誤錄》(1851) 曰：「北人純用團音，絕鮮穿齒之字，少成習慣，不能自知。如讀湘爲香，讀清爲輕，讀前爲乾，讀焦爲交之類，實難備舉。入門不爲更正，終身不能辨別。然而不難，要知有風即尖，無風即團，分之亦甚易易。」（《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982 年，册9 ，頁58) 。《中原音韻》音系中雖然有ts 、ts′、s 這組聲母，但因沒有這組tɕ 、tɕ′、ɕ 團音字聲母與之對應，所以不會有「尖音」名詞。由於北方話尖團不分，故北曲無所謂尖、團；吳語方言則尖團分明，故源自吳語的崑曲唱念亦區分尖團。[90] 不過要特別說明，中古牙音見系

[90] 袁家驊等：《漢語方言概要》（北京：文字改革出版社， 1980 年），北方話尖團不分，吳語則嚴格分別。頁 31 、 61 。

臺灣大學學術期刊資料庫

字，今開口呼、合口呼在吳語仍讀舌根音，今齊齒呼、撮口呼則變成舌面音，即團音。換言之，吳語方言見系字接細音韻母者，文讀時才變成舌面塞擦音的tɕ、tɕʻ、ɕ，即團音；而在白話讀音中仍讀舌根擦音k、kʻ、x，崑劇應是繼承文讀現象。京劇韻白強調尖團之分，是來自吳語方言的崑曲。[91]

又頁17第三行之下加此一段會比較清楚：「可見明清以來的宜黃腔，有一種是嘉靖間由宜黃土腔吸收海鹽腔，而以曲牌體詞曲系爲載體的，這種『宜黃腔』因爲用來演出《臨川四夢》而流播在外（見臺灣戲曲學院《戲曲學報》創刊號，拙作〈海鹽腔新探〉）；另一種是吸收西秦腔二犯而以板腔體詩讚系爲載體的宜黃腔，此即訛變爲二黃腔者。它們同出宜黃土腔，但因載體不同，在腔質與藝術上自然就有差異。」

（責任校對：陳秋宏）

引用書目

一、傳統文獻

清・李　斗：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，2001年），頁131。

清・李調元：《劇話》（《中國古典論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年），頁47。

清・佶山監纂、單渠等總纂：《兩淮鹽法志》（嘉慶十一年（1806）序刊本），卷44，頁15-16。

清・冒　襄輯：《同人集》（《四庫全書存目叢書》集部385冊，臺南：莊嚴文化，1997年6月，清康熙冒氏水繪庵刻本），頁164。

[91] 楊振淇：《京劇音韻知識》（北京：中國戲劇出版社，1991年），指出京劇傳統戲曲唱念非常強調字分尖、團；並認爲京劇分尖團是來自崑曲。比如《文昭關》伍員的唱詞：「好似狼牙箭穿胸」，如果不把句中的「箭」字咬準tsian，就唱成了「狼牙劍」。故不分尖團，唱詞的意義將會產生誤解。頁82-83。

臺灣大學學術期刊資料庫

清・昭　槤：《嘯亭雜錄》（《清代史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1980年），頁236。

清・倪　蛻：《蛻翁文集》（《叢書集成續編》集部第127冊，上海：上海書店，1994年），頁533。

清・徐士俊：《曲波園傳奇二種》（北京：北京圖書館出版社，2002年，據中國國家圖書館藏清初徐氏曲波園刻本影印），頁1。

清・楊靜亭：《都門紀略》（《烏石文庫》第200冊，清光緒三年坊行本），頁47。

清・樂　鈞：《青芝山館集》（《續修四庫全書》集部第1490冊，上海：上海古籍出版社，2002年），頁498。

清・顧　彩：《容美紀游》（《近代中國史料叢刊續輯》第511冊，臺北：文海出版社，1977年），頁620。

清・觀劇道人原稿、試香女史參評：《極樂世界傳奇》（清光緒七年聚珍堂刊本），頁2。

清《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），第3冊《隨園詩話》，頁826。

清・洪亮吉：《卷施閣文乙集》（《洪北江先生遺集》第2冊，臺北：華文書局，1969年，光緒丁丑孟夏洪氏授經堂重校刊本），頁728-730。

清・嚴長明：《秦雲擷英小譜》（《近代中國史料叢刊續輯》第7輯第70冊，臺北：文海出版社，1974年，光緒丁未九月長沙葉德輝刊本），頁108。

二、近人論著

于質彬：《南北皮黃戲史述》（合肥：黃山書社，1994年），頁3。

天柱外史：《皖優譜》，收入劉修橋主編：《零玉碎金集刊》（臺北：新文豐出版社，1979年），頁19。

王利器等輯：《歷代竹枝詞》（西安：陝西人民出版社，2003年），第2冊，

臺灣大學學術期刊資料庫

頁1638 。
王芷章：《腔調考原》（北京：中華書局，1936 年），頁29-35 。
王芷章：《腔調考原》（北京：中華書局，1946 年），頁8 。
王芷章：〈論清代戲曲的兩個主要腔調——徽調與西皮〉，《戲曲藝術》第1 期（ 1983 年），頁88 。
王俊、方光誠二氏：〈漢劇西皮探源紀行〉，《戲曲研究》第14 輯（ 1985 年），頁160-179 。
王夢生：《梨園佳話》（ 上海：商務印書館，1915 年），頁8 。
何昌林：〈從三簧說到二簧〉，《戲曲研究》第12 輯（ 1985 年9 月），頁240-247 。
李漢飛編：《中國戲曲劇種手册》（ 北京：中國戲劇出版社， 1987 年），頁86 。
李嘯倉：《李嘯倉戲曲曲藝研究論集》（ 北京：中國戲劇出版社， 1994 年），頁46-93 。
余潔清：〈二簧調究竟是什麼〉，《戲曲研究》第63 輯（ 1985 年9 月），頁170-175 。
周貽白：《中國戲曲論集》（ 北京：中國戲劇出版社， 1960 年），頁223 。
周貽白：《中國戲曲論集》（ 北京：中國戲劇出版社， 1960 年），頁328 。
周貽白：《中國戲劇史長編》（ 上海：上海書店，2004 年），頁444 。故宮博物院文獻館編：《史料旬刊》（ 臺北：國風，1963 年），第22 期，頁423 。
流　沙：《宜黃諸腔源流探》(北京：人民音樂出版社，1993 年），頁29-53 。
流　沙：《明代南戲聲腔源流考辨》（ 臺北：施合鄭基金會， 1998 年），頁29-36 。
海　震：〈梆子腔淵源形成辨析〉，《戲曲研究》第64 輯（ 2004 年），頁192-210 。
紀根垠：《柳子戲簡史》（ 北京：中國戲劇出版社， 1988 年），頁97 。

臺灣大學學術期刊資料庫

張　民：〈從京劇聲腔的構成看戲曲風格的統一〉，《戲曲研究》第12輯（1984年6月），頁248-25。

張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》（北京：中國戲劇出版社排校本，1988年），頁34-35。

張夢庚等合著：《京劇漫話》（北京：北京出版社，1982年），頁12。

陶君起：《京劇史話》（北京：中華書局，1962年），頁6。

曾永義：〈論說「腔調」〉，《中國文哲研究集刊》第20期（2002年3月），頁11-112。

曾永義：《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年12月），頁22-180。

雷夢水等編：《中華竹枝詞》（北京：北京古籍出版社，1997年），第4册，頁2619-2620、2624。

齊如山：《國劇漫談》（《齊如山全集》第3册，臺北：聯經出版社，1979年），

潘仲甫：〈皮黃合流淺談〉，《戲曲研究》第16輯（1985年9月），頁191-202。

劉吉典：《京劇音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1993年），頁134。

歐陽予倩：《歐陽予倩戲劇論文集》（上海：上海文藝出版社，1984年），頁106。

蔣星煜：《中國戲曲史索隱》（濟南：齊魯書社，1988年），頁115。

盧冀野：《中國戲劇概論》（上海：上海書店，1992年）。

檀　萃：《滇南律詩集》，收入《徽班進京二百年祭》（北京：文化藝術出版社，1991年），頁172。總頁1545。

蘇移等主編：《中國京劇史》(北京：中國戲劇出版社，1999年），頁59-60。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫