

弋陽腔及其流派考述

曾 永 義*

摘 要

弋陽腔起碼在明初永樂間已相當盛行，其流播地共有江西、安徽、南北兩京、湖南、福建、廣東、雲南、貴州等地，勢力之大冠嘉靖時諸腔之上。戲文中的弋陽腔見於記載者，則始於明正德間祝允明《猥談》，那時弋陽腔已與餘姚腔、海鹽腔、崑山腔等腔並稱。其流播地域如此廣闊，應當和它的腔調特質以及保持許多早期戲文面貌有密切的關係：它保持了戲文初起時，運用里巷歌謠、村坊小曲，以鑼鼓為節、不和管絃所衍生出來的現象；又吸收了北曲曲牌，從中生發了滾白和滾唱，為後來的青陽腔提供了極為開闊的天地。弋陽腔不僅沒有在嘉靖年間斷絕，而且萬曆以後陸續見諸文獻，入清之後，於乾隆間改名叫做「高腔」，至道光間仍時有蹤跡可尋。又衍生出徽州腔、四平腔、青陽腔、徽池雅調、京腔等派別，迄今猶然潛伏流播於各地方劇種，如：江西贛劇、浙江婺劇、福建詞明戲、廣東正音戲等等。可見弋陽腔在明代五大腔系中，流播最廣，以其俚俗「其調喧」而最為撼動人心，最為廣大群眾所喜愛；也因此，崑山水磨調雖始終為士大夫所倡導以期與之抗衡，實質上仍望塵莫及。

關鍵詞：腔調 弋陽腔 餘姚腔 海鹽腔 崑山腔 崑山水磨調 高腔
徽州腔 四平腔 青陽腔 徽池雅調 京腔

95.08.03收稿，95.10.24通過刊登。

* 世新大學中國文學系傑出人才講座教授

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為戲曲劇種分野的基礎，而且腔調也成為熱門研究的論題；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！因此乃著為〈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為「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」作為戲曲語辭，則始見明代。筆者對於作為有機體「腔調」本身的考察，從其內在構成要素、外在用以依存的載體、所以呈現的人為運轉三方面著手。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為腔調內在構成要素，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、小調大抵為自然語言旋律，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。而其呈現人為的運轉即是「唱腔」，主要藉前人理論說其修為，而認為受到載體語言意象情趣的感染力最大。其次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，其方音方音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為名稱，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。

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

1 曾永義，〈論說「腔調」〉，《中國文哲研究集刊》20期（2002），頁11-112，收入氏著，《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002），頁22-180。

2 王俊、方光誠，〈漢劇西皮探源紀行〉，《戲曲研究》14輯（1985），頁160-179。

腔調則根本不變。其變化者實為其藝術之成長，以及與其他方音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為前提，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。

弋陽腔自然也有它的「土腔」，弋陽縣屬江西省，位於江西東部信江流域，其東經上饒、玉山兩縣便可到達戲文發祥地浙江地界。一九八二年江西景德鎮陶瓷館，挖出南宋咸淳二年（1266）墓葬中有六件瓷戲俑；另在鄱陽縣同樣出土時為南宋景定五年（1246）洪子成墓葬中的一批瓷戲俑；兩者完全是按照戲文腳色塑造。這批出土文物可以證明，南宋戲文在十三世紀中葉已經傳到江西東北部。而戲文由浙江傳到景德鎮，沿著水路而來，弋陽縣就是其必經之地。⁴

我們知道宋度宗咸淳年間（1265-1274）「永嘉戲曲」有流入江西南豐的記載，⁵則在其時，弋陽縣用當地土腔歌唱戲文，或「永嘉戲文」流入弋陽而被弋陽土腔所取代，應當也是很自然的事。

但戲文中的弋陽腔，見於記載者，則始於祝允明《猥談》，⁶時代約在明武宗正德間，那時弋陽腔已與餘姚腔、海鹽腔、崑山腔並稱。而嘉靖間魏良輔〈南詞引正〉更云：

腔有數樣，紛紜不類，各方風氣所限。有崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽。自徽州、江西、福建，俱作弋陽腔。永樂間，雲、貴二省皆作之，會唱者頗入耳。惟崑曲為正聲，乃唐玄宗時黃幡綽所傳。⁷

魏氏於四大聲腔外，又舉出「杭州腔」，且說明弋陽腔在明初永樂間已傳至雲南、貴州兩省，那時魏氏已認為崑山腔才是「正聲」，而徽州、江西、福建仍

3 海震，〈梆子腔淵源形成辨析〉，《戲曲研究》64輯（2004），頁192-210。

4 以上參考流沙，〈從南戲到弋陽腔〉，《明代南戲聲腔源流考辨》（臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，1999），頁4-5。

5 見曾永義，〈也談南戲的名稱、淵源、形成和流播〉，收入氏著，《戲曲源流新論》（臺北：立緒出版社，2000），頁147。

6 祝允明，《猥談》〈歌曲〉條云：「數十年來，所謂『南戲』盛行，更為無端。於是聲音大亂。……蓋已略無音律、腔調。愚人蠢工，徇意更變，妄名餘姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔之類。變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端，真胡說耳。若以被之管絃，必至失笑。」，見陶珽輯，《說郭續》，《說郭三種》（上海：上海古籍出版社，1988），第10冊，頁2099。

7 見路工，《訪書見聞錄》（上海：上海古籍出版社，1985），頁239。

然俱作弋陽腔。如此加上嘉靖間徐渭《南詞敘錄》所云：「今唱家稱弋陽腔，則出於江西、兩京、湖南、閩、廣用之。」⁸則可見弋陽腔起碼在明初永樂間已相當盛行，其流播地共有江西、安徽、南北兩京、湖南、福建、廣東、雲南、貴州等，勢力之大冠嘉靖時諸腔之上。

一、弋陽腔的特色

那麼，弋陽腔何以流播地域能夠如此廣闊呢？這應當和它的腔調特質以及保持許多早期戲文面貌有密切的關係。元周德清《中原音韻》：

齊史沈約，字休文，吳興人，將平上去入製韻。……南宋都杭，吳興與切鄰，故其戲文如《樂昌分鏡》等，唱念呼吸，皆如約韻。⁹

可知戲文原本浙江溫州土音，浙江吳興人沈約既製《四聲譜》，「大抵多吳音」，¹⁰則戲文傳入吳興鄰近的杭州以後，其唱念呼吸，自然也「皆如約韻」，那麼傳入弋陽呢？清劉禧延《中州切音譜贅論》「江陽韻」條云：

弋陽土音，於寒山、桓歡、先天韻中字，或混入此韻。如關、官作「光」；丹、端作「當」；班、般作「幫」；蠻、瞞作「茫」；蘭、鸞作「郎」；山作「傷」，音似「桑」；安作「映」；難作「囊」；完作「王」；年作匿杭切之類。明人傳奇中，盛行如《鳴鳳記》用韻，亦且混此土音，而並雜入他韻。¹¹

可見如以《中原音韻》為標準，那麼弋陽腔的寒山、桓歡、先天三韻中的某些字，便會和江陽韻混用。也因此，前引之魏良輔《南詞引正》便說「北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳。」意思是告誡人北曲是用北方的語音腔調，不可雜入南方的語音腔調。明人王世貞《曲藻》嘲笑李開先所作《寶劍》、《登

8 徐渭，《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959），第3冊，頁242。

9 周德清，《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959），第3冊，頁219。

10 按宋濂，《宋學士文集》，卷30，〈翰苑續集·洪武正韻序〉云：「自梁之沈約，拘以四聲八病，始分平上去入，號曰〈類譜〉，大抵吳音也。」，《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1965），卷30，頁8。

11 劉禧延，《中州切音譜贅論》，任中敏編《新曲苑》（臺北：臺灣中華書局，1970），據聚珍仿宋版印行），冊6，第36種，頁6。

壇》二記，也是因為他雜用山東方言，必須吳中教師隨字改妥方可。¹²明人范文若《夢花酣·自序》裡批評湯顯祖「未免拗折人嗓子」，其原因之一是「多宜黃土音」。¹³元人虞集《中原音韻·序》云：

五方言語又復不類，吳楚傷於輕浮，燕冀失於重濁，秦隴去聲為入，梁益平聲似去，河北河東取韻尤遠；吳人呼「饒」為「堯」，讀「武」為「姥」，說「如」近「魚」，切「珍」為「丁心」之類，正音豈不誤哉！¹⁴

可見方言腔調各有其特質，字音每有歧異。所以王驥德在其《曲律》卷二〈論須識字第十二〉裡，但認為「蓋四方土音不同，其呼字亦異，故須本之中州。」¹⁵也就是說在方言歧異、各地殊音的情況下，應當以「中州」音，亦即開封、洛陽、鄭州一帶的語音為標準。

明人雖然想用中州音來統一規範戲文、傳奇的押韻，但事實上不可能而且沒有成功。張師清徽（敬）《明清傳奇導論》一書，於三編第一章〈明代傳奇用韻的研究〉中，以《六十種曲》為範圍，以《中原音韻》為標準，考察明人傳奇用韻的情況，發現「十九韻部中，除了東鍾、江陽、蕭豪三部沒有和其他韻部發生糾葛的表現之外，其餘十六部……相互間的鉤藤纏繞，不一而足，令人耳迷目亂。現在統計下來，共得三十八目，一千一百四十七條。……犯韻最多的是支思、齊微、魚模，這一項有三百一十七條；真文、庚青一百四十三條次之；先天、寒山、桓歡一百三十八條又稍次之。」¹⁶則明人於傳奇之用韻，幾乎無一人無毛病。這是什麼緣故呢？因為傳奇作者製曲大抵「隨口取協」，除了沈璟等譜律家外，未有人以北曲晚期形成的韻書《中原音韻》作為押韻的依據，而若以《中原音韻》為「斤斤三尺」加以衡量，則焉能不犯韻乃至出韻者？也就是說戲文流播的地域，各為方音，各為腔調，各具特質，各自產生獨特的現象。

12 王世貞《曲藻》云：「北人自王、康後，惟山東李伯華。……所為南劇《寶劍》、《登壇記》，亦是改其鄉前輩之作。二記余見之，尚在《拜月》、《荊釵》之下耳，而自負不淺。一日問余：『何如《琵琶記》乎？』余謂：『公辭之美，不必言。第令吳中教師十人唱過，隨唱字改妥，乃可傳耳。』李怫然不樂罷。」見《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁36。

13 范文若，《夢花酣·序》，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1985），105冊，頁1。

14 虞集，〈中原音韻前序〉，見周德清，《中原音韻》（前揭書），頁173。

15 王驥德，《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁119。

16 張師清徽（敬），《明清傳奇導論》（臺北：華正書局，1986），頁69-71。

那麼，弋陽腔有那些獨特現象呢？就明清人說法和今人研究歸納，有以下幾點：

其一，鑼鼓幫襯，不入管絃。

明楊慎《升庵詩話》卷十一〈寄明州于駙馬〉詩注云：

南方歌詞，不入管弦，亦無腔調，如今之弋陽腔也。蓋自唐宋已如此，謬音相傳，不可詰也。¹⁷

又湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉所云：

江以西弋陽，其節以鼓，其調諠。¹⁸

又泰昌元年刻本馮夢龍《新平妖傳》卷首張譽（無咎）序云：

如弋陽劣戲，不（疑當作「一」）味鑼鼓了事。¹⁹

凡此皆可見弋陽腔但用鑼鼓節奏而不用管絃伴奏，這是戲文諸腔初行時的共同現象。

其二，一唱眾和。

一唱眾和可以說是但用鑼鼓節奏不用管絃伴奏所衍生的現象。清李漁《閑情偶記》卷二〈音律第三〉云：

弋陽、四平等腔，字多音少，一洩而盡。又有一人啟口，數人接腔者，名為一人，實出眾口。²⁰

又清李聲振《百戲竹枝詞》云：

弋陽腔，俗名高腔，視崑調甚高也。金鼓喧闐，一唱數和，都門查樓為尤盛。²¹

又清李調元《劇話》卷上云：

17 此據楊文生箋校，《楊慎詩話校箋》（成都：四川人民出版社，1990），重編錄入卷9，頁241。

18 湯顯祖著，徐朔方箋校，《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1999），第2冊，詩文卷34，頁1188。

19 此序見日本內閣文庫所藏馮書《北宋三遂平妖傳》初、二刻四十回原本，見孫楷第，《日本東京所見中國小說書目》（臺北：鳳凰出版社，1974），卷4，明清部3，頁92-93。

20 李漁，《閑情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》（前揭書），第7冊，頁33。

21 路工編選，《清代北京竹枝詞（十三種）》（北京：北京古籍出版社，1982），頁149。

「弋腔」始弋陽，即今「高腔」，所唱皆南曲。又謂「秧腔」，「秧」即「弋」之轉聲。京謂「京腔」，粵俗謂之「高腔」，楚、蜀之間謂之「清戲」。向無曲譜，祇沿土俗，以一人唱而眾和之，亦有緊板、慢板。²²

凡此皆可見弋陽腔歌唱時還保持較為原始的方式，那就是一人乾唱，眾人幫和。這種幫和在南戲劇本中都寫作「合」，即合唱。何為〈論南曲的「合唱」〉²³謂南戲中合唱已達到渲染舞台氣氛、加深情感抒發、點題、局外人評論等四種效果。弋陽腔對此「合唱幫腔」運用得更加普遍。入清以後，弋陽腔改稱高腔，除了原有重複唱段唱句或唱詞的幫腔，又發展出「場上」和「幕後」幫腔各有不同唱詞的情形。²⁴

在江西贛劇弋陽腔曲牌中，幫腔句以其樂句長短節奏和旋律的不同，又分為長韻、中韻和短韻三種，藝人謂之「韻頭」，不同韻頭在伴奏鑼鼓上區別明顯；短韻只打四板，中韻十幾板，長韻二十幾板。「韻頭」亦稱「平」，因有「八平」、「六平」、「四平」之別；所謂「四平腔」就是保留「四平」的短韻頭，去其「六平」、「八平」的長、中二韻頭，削弱其高亢激越的特色，所以「稍變弋陽」的四平腔，才能夠「令人可通」。²⁵而在弋陽腔後期的發展上，其幫腔特點的變化非常突出，已變成分段體，以江西青陽腔為例，第一段由演員來唱，第二段由鼓師接腔，第三段才是其他伴奏人員合幫。青陽腔將這種幫腔名之為「調腔」（或稱接調），亦即「接調高腔」。²⁶

上文引李調元《劇話》謂弋腔又稱秧腔，雖是秧、弋轉聲，但由「秧腔」也可見其極具鄉土初起之情味。李氏又謂楚、蜀稱之為「清戲」，即指其不和管弦之清唱而言。而由李振聲竹枝詞所云「視崑調甚高也」，李調元《劇話》所云「即今高腔」，亦皆可見弋陽腔聲情高亢；李調元又謂「向無曲譜，祇沿土俗」，亦可知其所用曲牌大抵為粗曲，可以依土音土語按字行腔，故無須憑藉曲譜歌唱，如此歌者就可以自由運轉和發揮。於是弋陽腔就又有如下兩特色：

22 李調元，《劇話》，《中國古典戲曲論著集成》（前揭書），第8冊，頁46。

23 何為，〈論南曲的「合唱」〉，《戲曲研究》第1輯（1980），頁262-295。

24 見林鶴宜，《晚明戲曲劇種及聲腔研究》（臺北：學海出版社，1994），頁199-206。

25 見流沙，《明代南戲聲腔源流考辨》（臺北：施合鄭民俗文化基金會，1999），〈四平腔與平調辨〉，頁86。

26 同上，頁90-91。

其三，音調高亢。

其四，無須曲譜。

弋陽腔無須曲譜，尚有以下資料可以佐證。明凌濛初《譚曲雜劄》云：

義仍自云：「駘蕩淫夷，轉在筆墨之外，佳處在此，病處亦在此。」彼未嘗不自知。祇以才足以逞而律實未諳，不耐檢核，悍然為之，未免護前，況江西弋陽土曲，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔，故總不必合調，而終不悟矣。²⁷

凌氏批評湯顯祖不諳崑山腔音律，就好像弋陽腔那樣「句調長短，聲音高下，可以隨心入腔」那樣，無須講究合乎曲牌的譜律；由此也可見弋陽腔但憑歌者自由運轉，無須用曲譜制約，這種情況幾乎就是歌仔戲中的「雜唸仔」和「雜碎調」。「雜碎調」是福建漳州人邵江海根據「雜唸仔」改良而成，因又稱「改良調」，由漳州都馬戲班傳入臺灣，故又稱「都馬調」，成為與「七字調」並稱的歌仔戲兩大曲調。未知邵江海是否得自弋陽腔的啓示，否則直是「理路相通」，英雄所見自然相同了。弋陽腔的這種「隨心入腔」的特性，其實是保持了徐渭《南詞敘錄》所云，早期戲文的「隨心令」，所以都是村坊小曲，也就是不入宮調的粗曲。

又清初王正祥《新定十二律京腔譜·總論》云：

精於弋曲者，猶存其意於腔板之中，故冷然善也。無如曲本混淆，罕有定譜，所以後學惆悵。不較腔板、不分曲滾者有之，不辨牌名、不知整曲、犯調者有之矣。夫崑、弋既已並行於世，而弋曲之板既無傳，腔多乖紊，予心怒焉。而忍令其蕩廢如是乎？²⁸

又其〈凡例〉第五則云：

京腔詞曲，雖通行於外者，每有混淆字句；此無他故也，一則淺學詞人，未能究心於其間，或損或益，漸失曲體之真。而歌聲者識見不廣，亦竟不為之探討，而強諧腔調，甚至以觀字認為曲文，滾白混入詞句者，謬而又謬，皆因無譜相傳之故也。²⁹

27 凌濛初，《譚曲雜劄》，《中國古典戲曲論著集成》（前揭書），第4冊，頁254。

28 王正祥，《新訂十二律京腔譜》，王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》第3輯（臺北：臺灣學生書局，1984），頁39。

29 同前註，頁52-53。

弋陽腔傳入北京，被稱作「京腔」。王氏不知弋陽腔，原本就是無譜的「隨心令」，卻要用「崑腔觀點」來衡量它，以致於指責它「不較腔板，不分曲滾」、「不辨牌名」、「不知整曲、犯調」、「以襯字認為曲文」，雖說明他編撰《新訂十二律京腔譜》的緣故，但其實是「庸人自擾」。

所以清乾隆四十六年（1781），江西巡撫郝碩〈覆奏遵旨查辦戲劇違礙字句〉云：

查江西崑腔甚少，民間演唱，有高腔、梆子腔、亂彈等項名目，其高腔又名弋陽腔，臣檢查弋陽縣舊志，有弋陽腔之名。恐該地域有流傳劇本，飭令該縣留心查察；隨據稟稱：弋陽腔之名不知始於何時，無憑稽考，現今所唱，即係高腔，並無別有弋陽詞曲。查江右所有高腔等班，其詞曲悉皆方言俗語，鄙俚無文，大半鄉愚隨口演唱，任意更改，非比崑腔傳奇，出自文人之手，剗剗成本，遐邇流傳。³⁰

這裡所謂的「鄉愚隨口演唱」，正可以呼應「隨心令」之「隨心入腔」，而「詞曲悉皆方言俗語，鄙俚無文」，就成了其必然的文學特色。

其五，鄙俚無文。

對於弋陽腔劇本文學「鄙俚無文」這點特色，明袁宏道評《玉茗堂傳奇》云：

詞家最忌弋陽諸本，俗所謂過江曲子是也。《紫釵》雖有文彩，其骨骼卻染過江曲子風味，此臨川不生吳中之故耳。³¹

「詞家最忌弋陽諸本」，意思是說，講求文采華美的劇作家，最忌諱弋陽腔演唱的劇本，因為都是「鄙俚無文」。而俗所謂「過江曲子」，可能有兩個涵義：其一，「過江」就南方或江西而言，即江北；「過江曲子」即指元人北曲，元曲講究蒜酪風味，多用方言俗語，字多音少，有如弋陽腔劇本。其二，如流沙〈從南戲到弋陽腔〉云：

所謂過江曲子是指弋陽腔的音樂節奏較快，猶如江水一般。後人把弋陽腔板眼稱為「流水板」，就是過江曲子的意思，這種流水板屬

30 故宮博物院文獻館編，《史料旬刊》第22期（原刊於1931年，此據臺北：國風出版社1963影本），頁「天793」。

31 見獨深居士點次，《玉茗堂傳奇·牡丹亭》，明崇禎刻本卷首〈集諸家評語〉。此據徐扶明，《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987），頁83-84。

於早期南戲音樂的特點。……清李笠翁的《閒情偶寄》指出弋陽腔「字多音少，一泄而盡」。「字多音少」的唱腔，反映出曲調變化不大，旋律性不強；而「一泄而盡」即節奏性太快，一帶而過。現今保存在江西贛劇中的弋陽腔舊調，就明顯地具有這種風格。³²

流沙之說，言之鑿鑿，既能解釋「過江曲子」之名義，亦能發明弋陽腔之特質，應屬可信，而鄙說縱使「附會」，似亦言之成理，故並存於此，請讀者參考。

其六，曲牌聯套多雜綴而少套式。

就因為弋陽腔的「過江曲子」，多屬民歌小調性格的粗曲，所以宮調多半不明，其聯套自然以「雜綴」為多而少套式。流沙於前揭文〈從南戲到弋陽腔〉中，舉出一九五七年江西省文藝學校所收錄的音樂資料《江西弋陽腔曲譜》，其現存明代弋陽腔曲牌與南北曲同名者有：出於南曲戲文的曲牌共七十九支，出於北曲雜劇的共二十支，合計九十九支（流沙誤作一百支）。流沙還說，這些曲牌並不是明代弋陽腔所用曲牌的總和；又說，弋陽腔運用北曲，顯示所受元明北曲雜劇的影響，但弋陽腔卻將之「大都變成南唱」，亦即由七音階變為五音階。而真正保留北曲北調，在江西贛州東河高腔中還幸存幾支曲牌，如【四邊靜】、【點絳脣】、【八聲甘州】、【駐馬聽】、【風入松】等等。³³

而所謂「雜綴」是筆者所創的名詞，意即曲牌聯用無規律可言，只是自由選用予以綴合，所以不成固定的「套式」。但也有部分已襲用《琵琶記》以後新戲文的成規。「新戲文」也是筆者所創的名詞，指元末以後至明正德之前，由戲文過度到傳奇的戲曲劇種；這種「新戲文」，呂天成《曲品》謂之「舊傳奇」，而「傳奇」則謂之「新傳奇」，新舊傳奇，大抵以崑山水磨調之成立為界線。

對此林鶴宜《晚明戲曲劇種及聲腔研究·弋陽腔系統·音樂結構發展的新方向》，³⁴舉出弋陽腔對於曲牌體戲曲的音樂結構有四種發展方向：

1. 鄉野土曲的增進運用，不像崑腔作為插曲。如《古城記》第十一齣有〈鬧更歌〉三支與傳統曲牌【駐雲飛】交替使用。內容上配合連貫。
2. 曲套結構形式變化，如《珍珠記》、《古城記》曲牌與五七言句同用於歌唱。

32 流沙，《明代南戲聲腔源流考辨》（前揭書），頁48-49。

33 同前註，頁42-44。

34 林鶴宜，《晚明戲曲劇種及聲腔研究》（前揭書），頁188-197。

3. 南曲聯套的隨意性，如《高文舉珍珠記》第八齣〈登途〉的聯套是：越調過曲【水底魚】四支，雙調過曲【朝元令】三支。【水底魚】為淨丑乾唱的快板衝場曲，而卻由生腳歌唱；【朝元令】則為贈板細曲，卻反在粗曲之後。可見已打破南曲套數先慢後快的程式。
4. 北曲聯套的「南曲化」和首曲的「正曲（過曲）化」。弋陽腔中北曲組套頗多，但以短套居多，至短只用一支北首曲或北正曲組套。其例屢見不鮮，如《袁文正還魂記》第十七齣只用北仙呂首曲【點絳脣】，《古城記》第八齣、十九齣俱用北正宮首曲【端正好】，《草廬記》第四十六折用北仙呂正曲【混江龍】一支。如以兩支以上北曲組套時，常常不論宮調，如《古城記》第十四齣用北仙呂首曲【點絳脣】、七言句二首、北雙調正曲【雁兒落】二支、南越調過曲【水底魚】，《金貂記》第十六折用北南呂首曲【一枝花】、雙調正曲【清江引】、南中呂【紅繡鞋】二支。

林鶴宜的說法雖然方式不同，但本質上其實與上文所敘是差不多的。

其七，曲中發展出滾白和滾唱。

由於弋陽腔所用的曲牌多屬原本民歌小調，曲律的制約性很寬鬆，歌者不止可以如上文所云自由運轉、依字行腔，而且慢慢的從寬鬆的曲律中，發展出滾白和滾唱。對此流沙在上揭文〈從南戲到弋陽腔〉中，舉了以下兩個例子：

一為明弋陽腔劇本《珍珠記》【江兒水】一曲：

【江兒水】（旦）憶昔爹娘嬌養，愛奴如掌上珍，誰知今日受此情況？夫！你遇著奸相，逼做東床。（白）你在溫府中呵，（唱）穿的是綾羅錦繡，吃的是百味珍饈。朝朝筵宴穩坐高堂，怎知道妻房到此銜冤枉！（滾白）爹娘呵，你倚定門兒牢望。你那裡掛念兒行，兒在京城思想爹娘。正是人居兩地，天各一方。多應是阻隔這煙水雲山，兩地一般情況。（唱）恨只恨溫氏太心狠，高文舉！你是箇薄倖郎！將我恁般磨瘴。奴不憚千里迢遙，指望尋夫返故鄉，誰知今朝沒下場。（合）誤了我青春年少，耽擱我佳期多少，閃得人上有稍來沒下稍。³⁵

35 引自明萬曆金陵文林閣刻本《高文舉珍珠記》第20出〈逢夫〉，流沙文中誤作第22出。收入《古本戲曲叢刊》二集第一函（上海：商務印書館，1955），頁17。

對此，流沙說：「這支曲牌中的滾白詞句夾在音樂曲牌之中，似念非念，似唱非唱，通俗易懂。這對於表現人物和烘托環境是恰到好處的。」

二為明弋陽腔劇本《珍珠記》【駐雲飛】一曲：

（夫唱）【駐雲飛】【前腔】暫息雷威，聽我從容說事因。老奴只在廚房裡，那曉真端的！嗻，何用苦憂疑。（滾唱）自古道：千里未為遠，十年歸未遲；總在乾坤內，何須嘆別離！（唱）你與夫人，終有箇團圓日，何必叨叨究是非。³⁶

對此，流沙說：「後來在滾白的基礎上發展為『滾唱』，而滾唱形式是採用五、七言詩句或慣用成語，以流水板的節奏來歌唱。……滾白與滾唱形式，可以說是弋陽腔的獨特創造，形式尤為新穎。」

另外《六十種曲》葉憲祖《鸞鏡記》第二十二出〈廷獻〉寫科場考試，其中一支【駐雲飛】用弋陽腔唱，帶有滾調，刊本正襯不明，滾白、滾唱不分，茲錄之，並訂正如下：

（雜）黃字號生員領題。（丑應介，末）你的題是愛妾換馬。（丑）生員有了，只是異乎三子者之撰。（末）卻怎麼。（丑）他們都是崑山腔板，覺道冷靜，生員將駐雲飛帶些滾調在內，帶做帶唱何如。（末）你且念來看。（丑唱弋陽腔帶做介）

【駐雲飛】懊恨兒天，（末）怎麼兒天？（丑）天者夫也。辜負我多情（重唱）鮑四絃。（滾白）孔聖人書云：「傷人乎？不問馬。」那朱文公解得好，說是貴人賤畜。如今我的官人將妾換馬，卻是貴畜賤人了。他把論語來翻變，畜貴到將人賤。嗻！怪得你好心偏。

（滾唱）記得古人有言：槽邊生口枕邊妻；晝夜輪流一樣騎。若把這媽換那馬，怕君暗裡折便宜。為甚麼捨著嬋娟，換著金羈，要騎到三邊，掃盡胡羶。（滾唱）標寫在燕然，圖畫在凌煙。全不念一馬一鞍，一馬一鞍，曾發下深深願。（帶白）如今把馬牽到我家來，把我擡到他家去呵！教我滿面羞慚怎向前，啐！且抱琵琶過別船。

（末笑介）好一篇弋陽，文字雖欠大雅，到也鬧熱可喜，左右開門，放舉子出去。（眾應介）³⁷

36 引自明萬曆金陵文林閣刻本《高文舉珍珠記》，第19出〈詢奴〉，前揭書，頁15。

37 葉憲祖，《鸞鏡記》，《六十種曲》（北京：中華書局，1996），第6冊，頁54-55。

流沙雖未具引此曲，但他說此曲「已經是把滾白與滾唱結合起來。但是這種滾調在贛劇弋陽腔的曲牌中尚無他例。可見弋陽腔加滾還處於草創階段，不僅滾白和滾唱是分開使用，而且也只有極少數曲牌，才可以見到『加滾』唱調，儘管如此，這種加滾形式的出現，對於弋陽腔後期的發展，已經開拓出寬闊境地。」³⁸

後來在弋陽腔的基礎上發展為青陽腔，並且將弋陽腔的滾唱創發為「滾調」，更由此而終於將曲牌體破解為板腔體，成為戲曲音樂的一件大事。請詳下文。

對於弋陽腔的「滾白」和「滾唱」，筆者在一九七八年所寫〈北曲格式變化的因素〉一文中，認為北曲曲牌中的「增句」，其不押韻者近似「滾白」，其押韻者近似「滾唱」，以其皆介於賓白與歌唱之間，含有「數唱」或「帶唱」的性質。³⁹而今既知弋陽腔吸收北曲曲牌，頗受其影響，則其滾白滾唱，乃仿北曲曲牌增句之例而來，似乎言之成理。對此，一九九七年李殿魁在「明清戲曲國際研討會」上所發表的〈論北曲的增句〉，其結論亦說類同滾唱；二〇〇四年十二月俞為民在《戲曲·民俗·徽文化論集》中所發表的〈青陽腔與俚歌北曲的融合〉中，亦謂青陽腔之滾唱實受樂府（文人散曲）以外的「俚歌北曲」（包括民歌和劇曲）中句數不定變化之曲（即可增句之曲）的影響。⁴⁰

以上這七點弋陽腔的特色，可以說都是因為它保持了戲文初起時，運用里巷歌謠，村坊小曲，以鑼鼓為節、不和管絃所衍生出來的現象；但也由於它又吸收了北曲曲牌，從中又生發了滾白和滾唱，為後來的青陽腔提供了極為開闊的天地。

二、明萬曆以後文獻所見之弋陽腔與乾隆間之高腔

（一）明萬曆以後文獻所見之弋陽腔

從上文魏良輔《南詞引正》和徐渭《南詞敘錄》，可知在嘉靖以前，弋陽腔的流播地非常廣闊。但是前引湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉有這樣的話

38 本段論證參考流沙前揭文，〈從南戲到弋陽腔〉，《明代南戲聲腔源流考辨》，頁49-50。

39 見曾永義，《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980），頁334-339。

40 俞為民，〈青陽腔與俚歌北曲的融合〉，《戲曲·民俗·徽文化論集》（合肥：安徽大學出版社，2004），頁206-221；亦見氏著，《曲體研究》（北京：中華書局，2005），頁129-141。

語：「江以西弋陽，其節以鼓，其調誼。至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽、青陽。」⁴¹話說得很明白，那就是弋陽腔在嘉靖間已經斷絕，衍變為樂平腔和徽州腔、青陽腔。⁴²但證諸記載，弋陽腔不止沒有在嘉靖年間斷絕，而且萬曆以後，乃至今日之贛劇，仍然見其蹤影。其證據如下：

1. 清陳田《明詩紀事》卷十六陸粲〈上饒途中〉云：

桃花參差柳葉多。新雨灘頭生綠波。一夜東風吹驛舫，榜人齊唱弋陽歌。⁴³

陸粲，江蘇蘇州府長洲人，生於明孝宗弘治七年（1494），卒於世宗嘉靖三十年（1551）。嘉靖丙戌（五年，1526）進士，補工科給事中。以挺直敢言，謫貴州都鎮驛丞，遷江西永新知縣。早入詞館，頗負盛名。以念母乞歸，母歿，未終喪而卒。此詩當作於陸粲由江西西南之永新縣經弋陽過上饒之返鄉途中，上饒在鄰近弋陽之東，故為弋陽腔；弋陽腔由船夫歌唱，亦見其流行民間之俚俗。

2. 明范濂《雲間據目抄》卷二〈風俗〉云：

戲子在嘉隆交會時，有弋陽人入郡為戲，一時翕然崇尚，弋陽人遂有家於松者。其後漸覺醜惡。弋陽人復學為太平腔、海鹽腔以求佳，而聽者越覺惡俗；故萬曆四、五年來遂屏跡。⁴⁴

雲間即江蘇松江府，今屬上海市，當時是崑山腔流播的區域；而一旦弋陽腔流入，亦能「一時翕然崇尚」，雖然終以「惡俗」見摒，但據此亦可知嘉靖、隆慶交會之際（1566-1567），弋陽腔也曾流入松江。

3. 明王驥德《曲律》卷二〈論腔調第十〉云：

世之腔調，每三十年一變，由元迄今，不知經幾變更矣！……數十

41 湯顯祖著，徐朔方箋校，《湯顯祖全集》第2冊（北京：北京古籍出版社，1999），詩文卷34，頁1188。

42 流沙在〈江西弋陽調絕辨〉中謂湯氏所云之「樂平」，非指樂平腔，因為「樂平縣的戲班唱的根本不是什麼樂平腔」（前揭文，頁57），但王驥德、沈寵綏等已言之鑿鑿，詳下文。

43 陳田，《明詩紀事》，《續修四庫全書·集部·詩文評類》第1711冊（上海：上海古籍出版社，2002，影印天津圖書館藏清光緒陳氏聽齋刊本），戊籤卷十六，頁10，總頁245。

44 范濂，《雲間據目抄》，《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1978），第22編第5冊，卷2，頁3，總頁2629。

年來，又有弋陽、義烏、青陽、徽州、樂平諸腔之出。今則石臺、太平梨園，幾遍天下，蘇州不能與角什之二三。其聲淫哇妖靡，不分調名，亦無板眼。⁴⁵

《曲律》有明天啓乙丑四年春二月（1624）馮夢龍敘，則其所云「數十年來」當在萬曆間，可知當時弋陽腔尚與義烏等腔流行。

4. 明刊本《樂府艷曲雅調大明天下春》卷七〈弋陽童聲歌〉云：

明人作事巧非常，歌兒改調弋陽腔。唱來唱去十分好，唱得昏迷姐愛郎。好難當，怎能忘，勿起風情掛肚腸。⁴⁶

由「歌兒改調弋陽腔」，可見縱使在萬曆以後，弋陽當地的弋陽腔仍然唱著歌謠小調乃至於兒歌等民間俗曲。

5. 明沈寵綏《度曲須知》上卷〈曲運隆衰〉云：

而詞既南，凡腔調與字面俱南，字則宗洪武而兼祖中州；腔則有海鹽、義烏、弋陽、青陽、四平、樂平、太平之殊派。雖口法不等，而北氣總已消亡矣！⁴⁷

《度曲須知》有明思宗崇禎十二年（1639）原刻本，則崇禎間猶有弋陽腔與海鹽等諸腔並列。

6. 清康熙十二年（1673）陶耀纂修之《弋陽縣志》所載廣信府同知侯七乘〈弋陽縣志序〉云：

予童時聞里社演劇，即相傳有所謂弋陽腔者。然不知弋陽之起自何義，出於何方也。迨予履任信州，而屬邑之中，有弋陽焉。詢之，則弋陽腔之名實始於此。乃予三過弋陽，邑令陶君為予言，斗大一城並未有人焉，出而充梨園子弟者。昔之弋陽腔，至今日而幾廣陵散矣。⁴⁸

45 王驥德，《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁117。

46 見俄人李福清與李平編，《海外孤本晚明戲劇選集三種》（上海：上海古籍出版社，1993），頁534-535。

47 沈寵綏，《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，頁198。

48 頁1-2。案：國內所藏《弋陽縣志》共計四種：明程有守、詹世用等纂修，據明萬曆九年刊本影印，收入《中國方志叢書》華中地方第749號（臺北：成文出版社，1989）；清譚瑄等纂修，據清康熙二十二年刊本影印，收入《中國方志叢書》華中地方第750號；清俞致中等修、汪炳熊等纂，據清同治十年刊本影印，收入《中國方志叢書》華中地方第751號；以及近人花象太主編，弋陽縣志編纂委員會所編（海口：南海

侯七乘童年聞里社演弋陽腔戲曲，應在明末天啓、崇禎間；但在任廣信同知寫作〈弋陽縣志序〉的康熙十二年，弋陽縣就無人歌唱弋陽腔戲曲。

然而劉廷璣《在園雜誌》卷三有云：

舊弋陽腔，乃一人自行歌唱，原不用眾人幫合，但較之崑腔多帶白作曲，以口滾唱為佳。而每段尾聲仍自收結，不似今之後臺眾和，作啾啾囉囉之聲也。江西弋陽腔，海鹽浙腔，猶存古風，他處絕無矣。⁴⁹

劉廷璣，字玉衡，號在園，漢軍鑲紅旗人，生卒年不詳。康熙四十年（1701）任江西按察使，所敘應在此時之後。雖然對舊弋陽腔「一人自行歌唱」之「古風」說法，與上文所敘者相悖，而其所謂「多帶白作曲，以口滾唱為佳。」則又跡近青陽腔矣。但劉氏按察江西時，弋陽腔猶存，則似無疑義。若此則又與康熙十二年侯氏〈弋陽縣志序〉弋陽腔已成「廣陵散」之說矛盾。

再看傅涵《向北堂集》卷十一〈癡仙詞略〉有「竹枝詞四首」，其一云：

弋陽聲調太分明，去聽吳音點拍輕。羊角小車上饒過。南門路向北南橫。（原注：弋陽，信州屬邑，多謳者。）⁵⁰

傅涵是江西臨川人，康熙間，他在路過廣信府治上饒時，還聽到聲調甚為分明的弋陽腔。

又趙希知《環石齋詩集》卷三〈弋陽〉詩云：

伊昔聞高唱，相傳是弋陽。暮年事趨走，晚景看淒涼。竹樹周遭合，梨園日夜荒。還如在齋右，寂寞是高唐。⁵¹

趙希知清乾隆五年（1740）從江西奉新縣調任貴谿知縣，那時他路過弋陽時，已聽不到弋陽腔了。

出版社，1991），四書皆查無此序，憾甚！此據流沙，《明代南戲聲腔源流考·貳·江西弋陽調絕辨》（前揭書），頁60。

49 劉廷璣，《在園雜誌》，見嚴一萍選輯，《原刻景印叢書集成續編·遼海叢書》（臺北：藝文印書館，1971，影印民國間遼海叢書編印社刊本），卷3，頁1。

50 傅涵，《向北堂集》，清乾隆刊本，頁10。轉引自流沙，《明代南戲聲腔源流考辨》，頁62。

51 趙希知，《環石齋詩集》，清乾隆刊本，頁19。轉引自流沙，《明代南戲聲腔源流考辨》，頁63。

(二) 弋陽腔乾隆間俗稱高腔

但是乾隆間，弋陽腔好像不是斷絕，而是改名叫做「高腔」，由以下資料可以見得：

李聲振〈百戲竹枝詞〉云：

弋陽腔，俗名高腔，視崑調甚高也。金鼓喧鬧，一唱眾和。⁵²

則弋陽腔所以俗名作高腔，乃因聲調較之崑腔甚高。

《綴白裘》十一集卷二〈請師〉：

（王道士白）和尚呢有和尚的腔，道士呢有道士的腔，就是做戲沒也有個崑腔高腔的哩！⁵³

則高腔在民間已與崑腔並稱。

又由前文所引李調元《劇話》可知：在李調元眼中，弋腔因音近訛變而為秧腔。在北京又名京腔，在廣東又叫高腔，在湖北、四川又叫清戲。

又前文所引江西巡撫郝碩〈覆奏遵旨查辦戲劇違礙字句〉所云，可見郝巡撫讀書不多，不知弋陽腔之名始於何時，並且反以高腔又名弋陽腔。

李光庭《鄉言解頤》卷三〈人部〉「優伶」條云：

時則有若宜慶、翠慶，崑、弋間以亂彈，言府言官。（原注：京班半隸王府，謂之官腔，又曰高腔。）⁵⁴

同樣是乾隆末的李斗《揚州畫舫錄》卷五〈新城北錄下〉云：

兩淮鹽務，例蓄花雅兩部以備大戲，雅部即崑山腔。花部為京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。

若郡城演唱，皆重崑腔，……後句容有以梆子腔來者，安慶有以二簧調來者，弋陽有以高腔來者，湖廣有以羅羅腔來者，始行之城外四鄉，繼或于暑月入城，謂之「趕火班」。⁵⁵

則乾隆末年花雅並稱，弋陽腔為花部「亂彈」之一，其在江西弋陽者此時已稱

52 作於乾隆二十一年至三十一年（1756-1766），據孟繁樹考證，見滕永然，〈高腔瑣議〉，《戲曲論叢》2輯（1989），頁281。

53 據汪協如點校本，《綴白裘》（北京：中華書局，2005），第6冊，11集卷2，頁88。

54 道光間成書，憶述乾隆間事。清李光庭，《鄉言解頤》，《筆記小說大觀》33編（臺北：新興書局，1983），第3冊，頁54。

55 李斗，《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，2001），卷5，頁107。

高腔而流入揚州。由弋陽流入揚州的戲曲，此時也稱作「高腔」。

以上諸多資料，似乎可以肯定弋陽腔與高腔乃一物之異名，但是「高腔」之名，最早出現於徐大椿（吳江人）《樂府傳聲》〈源流〉云：

若北曲之西腔、高腔、梆子、亂彈等腔，此乃其別派，不在北曲之列。南曲之異，則有海鹽、義烏、弋陽、四平、樂平、太平等腔。⁵⁶

可見徐氏眼中屬北曲別派之高腔與屬南曲之弋陽腔毫無關係。這種情況有如在李斗眼中，秦腔與梆子腔為二種不同的腔調，而後人也視為異名同實。存此以待進一步考證。⁵⁷

然而道光三年（1823）武次韶等修、余鈐等纂《玉山縣志》卷十一〈風俗志〉云：

村落戲劇最喜西調，城市亦崑少弋多。自十月至十一月城隍廟絃管之聲不絕。⁵⁸

又道光四年陳驥修、張瓊英纂《鄱陽縣志》卷十一〈風俗志〉云：

東關外沿河一帶，多商賈集會公所，時喚崑、弋兩部演劇祭神。⁵⁹

玉山縣、鄱陽縣和弋陽縣都在江西東北一帶，弋陽縣於乾隆年間已將弋陽腔改稱高腔，而玉山、鄱陽兩縣，於道光三、四年卻仍有弋陽腔的記載，而且玉山縣的弋陽腔，勢力比起崑山腔來大得多。

由以上資料可以看出，明萬曆以後至道光間，弋陽腔時有蹤跡可尋。湯顯祖所云「至嘉靖而弋陽之調絕」是不可信的。萬曆以後，縱使弋陽縣或有不見弋陽腔之時，但事實上弋陽腔並未斷絕，其故可能有二：其一因弋陽腔改稱高

56 徐大椿，《樂府傳聲》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002），第1758冊，頁499。

57 有人以湯顯祖〈贈郢上弟子懷姜奇方、張居謙叔侄〉（作於萬曆二十六年，1598）云：「年展高腔發柱歌，月明橫淚向山河。從來郢市誇能手，今日琵琶飯甑多。」一詩中之「高腔」為劇種腔調名，認為是「高腔」最早的記載，其誤解詩意之甚，不足採信。滕永然，〈高腔瑣議〉，收入葉開沅主編，《戲曲論叢》第2輯（蘭州：蘭州大學出版社，1989），頁269-281，辨之已詳。即從其詩首句，「高腔」與「柱歌」呼應，亦可知其不為腔調名。

58 武次韶等修，余鈐等纂，《玉山縣志》，《中國方志叢書·華中地方》（臺北：成文出版社，1989，影印清道光三年刻本），第763號，卷11，頁3，總頁162。

59 陳驥等修，張瓊英等纂，《鄱陽縣志》，《中國方志叢書·華中地方》（臺北：成文出版社，1989，影印清道光四年刊本），第933號，卷11，頁5，總頁467。

腔，拘泥名稱者因不見弋陽腔之名，乃誤以為其時已無弋陽腔。其二，弋陽腔由弋陽流播他縣，本身反不見弋陽戲班，故誤以為弋陽腔在弋陽縣已絕，因此從資料上看，弋陽腔似乎時起時落。

三、弋陽腔的流派

（一）徽州腔與四平腔

明代中葉以後，弋陽腔流入安徽南部，在徽州府產生徽州腔。流沙《明代南戲聲腔源流考辨·徽州腔及其變調四平戲》謂此徽州腔即四平腔，其理由如下：⁶⁰

其一，據湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉云：「至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽、青陽。」可見弋陽腔在明嘉靖間，流播到樂平變為樂平腔，流播到徽州變為徽州腔，流播到青陽變為青陽腔。它們都保存弋陽腔「一唱眾和」，無管絃伴奏的特色。

其二，明顧起元《客座贅語》卷九〈戲劇〉條，謂萬曆以前之「四平腔」，乃「稍變弋陽而令人可通者。」⁶¹又明崇禎十二年（1639）刻本沈寵綏《度曲須知》上卷〈曲運隆衰〉云：「曲海詞山，於今為烈。而詞既南，凡腔調與字面俱南，字則宗洪武而兼祖中州；腔則有海鹽、義烏、弋陽、青陽、四平、樂平、太平之殊派。雖口法不等，而北氣總已消亡矣。」⁶²二書記載皆有四平腔而無徽州腔。可見萬曆以後「徽州腔」已不見其名。

其三，明張元長《梅花草堂筆談》卷十四〈柳生〉條云：「腔，右崑山，有聲容者多就之。然五十年來，伯龍死，沈白他徙，崑腔稍稍不振，乃有四平、弋陽諸部，先後擅場。然自新安汪姬、上江蔡姬而後，寥寥矣。」⁶³則明末蘇州流行的四平腔是來自安徽的新安、上江，而新安原指歙縣，明清皆為徽州府治；若此，其四平腔，豈不正是徽州腔。

其四，明末江西人蕭士瑋《南歸日錄》謂在揚州時「陪徽州賈子，呷鹽茶

60 參見流沙，《明代南戲聲腔源流考辨·徽州腔及其變調四平戲》（臺北：施合鄭民俗文化基金會，1999），頁92-114。

61 見顧起元，《客座贅語》，《元明史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1987），頁303。

62 見沈寵綏，《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》（前揭書），第5冊，頁198。

63 見張元長，《梅花草堂筆談》（上海：上海雜誌公司，1935），頁315。

豆粥，飲五加皮酒，挾新橋笨倡唱四平腔調，自豪也。」⁶⁴可見徽州賈子喜歡聽四平腔，可能因為是其家鄉腔調。

其五，明萬曆間杭州胡文煥《群音類選》分官腔、諸腔、北腔、清腔四大類，其諸腔類標題下云：「如弋陽、青陽、太平、四平等腔是也。」⁶⁵亦只見四平腔而不見徽州腔。

流沙總此而謂流行在南京、蘇州、揚州、杭州的四平腔，都是徽州傳過去，其不見徽州腔之故，乃因為時人習慣用其別名「四平腔」；所以四平腔即徽州腔，自然源自安徽徽州，時代在明嘉靖間。其說應屬可信。

流沙又說，江西贛劇弋陽腔老藝人將明清屬徽州府的婺源縣目連高腔稱作「四平高腔」，其與徽州四平高腔和紹興、溫州的四平高腔是一路相傳的（頁98）。又說明末清初江西吉安、建昌、南昌也出現流傳四平腔的記載（頁99-100）。由此而又傳入福建而為「四平戲」（頁103）。

至於「四平腔」之名義，則如上文所云，弋陽幫腔有八平、六平、四平之別，取其「四平」則名「四平腔」。⁶⁶

（二）青陽腔

明代中葉以後，弋陽腔流入安徽池州府⁶⁷青陽縣而為青陽腔，更有進一步發展，不止與崑山腔抗衡，而且成為在民間流傳最廣的南戲聲腔。其見諸記載的有湯顯祖〈廟記〉、王驥德《曲律》、沈寵綏《度曲須知》，俱已見前文。其形成時代當為明嘉靖間。

現存青陽腔劇本有如下三種：

1. 《新刻京板青陽時調詞林一枝》四卷。⁶⁸古臨玄明黃文華選輯，瀛賓鄰繡甫同纂，書林葉志元梓。

64 蕭士瑋，《春浮園文集》，《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000），集部，第108冊，頁8。

65 見胡文煥，《群音類選》，《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1987），第42冊，諸腔卷1，頁1467。

66 筆者另有〈從腔調說到四平腔的名義〉，收入《中國四平腔學術研討會論文集匯編》（福州：福建省藝術研究所，2006）。

67 明代徽、池二府屬南京，清康熙六年（1667）始置安徽省。

68 黃文華選輯，《新刻京板青陽時調詞林一枝》，《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1984），第1輯，第4冊。

2. 《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》六卷。⁶⁹汝川黃文華精選，書林愛日堂蔡正河梓。

3. 《新選南北樂府時調青崑》二卷。⁷⁰江湖黃儒卿彙選，書林四梓館繡梓，有可能是萬曆間刊本。

以上三種青陽腔選集共收劇目六十餘種（含崑山腔劇目在內），從其標目中「時調」、「新調」看來，或稱青陽腔，或稱池州腔，顯示其腔調流行不久，名稱未定。又《詞林一枝》、《八能奏錦》皆為黃文華所編，其籍貫古臨與汝川皆指江西臨川縣，與湯顯祖同鄉。可見青陽腔流播臨川，所以湯氏才據以說明嘉靖間，江西弋陽腔變為「徽、青陽」。

青陽腔既由弋陽腔流播至青陽結合土腔一變而來，自然保留弋陽腔的特質。

其一，保持一唱眾和，不用管絃伴奏的演唱方式。萬曆間湖南常德人龍膺《綸灑全集》卷二〈詩謔〉有云：

彌空冰霰似篩糠，雜劇尊前笑滿堂。梁泊旋風塗臉漢，沙陀臘雪咬臍郎。斷機節烈情無懶，投筆英雄意可傷。何物最娛庸俗耳，敲鑼打鼓鬧青陽。⁷¹

由「敲鑼打鼓」可見青陽腔保持弋陽腔不用管絃伴奏的傳統；又由詩中提到的劇目《寶劍記》、《白兔記》、《三元記》、《投筆記》，也可見青陽腔常演的劇目。

其二，弋陽腔傳統劇目被青陽腔所傳承。如連台本戲《目連傳》、《三國傳》、《征東傳》、《征西傳》、《岳飛傳》、《封神傳》等。

但是青陽腔在弋陽腔說唱的基礎上發展為「滾調」，成為青陽腔的最大特色。其間應當還受餘姚腔「雜白滾唱」的影響。由此而使文人傳奇向通俗化方向發展，對於戲劇情節的表現張力和人物思想情感的抒發，更起了酣暢淋漓的作用。而這種滾調運用「滾板」（流水板）唱法，不受曲牌音樂的限制，可以視需要隨意使用，以產生「一唱三嘆」的效果。如此較之謹嚴的崑山水磨格律，自然更富藝術感染力。譬如前文所引明葉憲祖《鸞鏡記》第二十二出〈廷獻〉中帶滾調的【駐雲飛】，凡是標有「滾唱」或「滾白」，其下接變體字的都是

69 黃文華編，《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》，《善本戲曲叢刊》（前揭書），第5冊。

70 黃儒卿，《新選南北樂府時調青崑》，《善本戲曲叢刊》（前揭書），第9冊。

71 龍膺，《龍太常全集》（清光緒十三年（1887）龍氏家刊本，現藏於中央研究院傅斯年圖書館古籍線裝書室），第8冊，頁24。

加滾詞句。這種滾白與五七言詩句結合，就是青陽腔的滾調。劇作家把滾調與冷靜的崑山腔板相比，說它雖欠大雅，卻熱鬧可喜。而這種熱鬧可喜，正是刻劃人物精神面貌最生動的地方。由此也可見，青陽腔滾調是非常生動活潑的。

青陽腔對於弋陽腔的幫腔，也有很大變化。弋陽腔的人聲幫腔，是一種齊幫形式，其特點是演員唱曲，臺後的樂隊人員為其幫腔。而發展為青陽腔，則人聲幫腔便由齊幫改為分段體幫腔，第一段是由演員來唱，第二段是鼓師來接腔，第三段才由司鑼、司鈸者合幫。所以，青陽腔的幫腔才叫作接腔或者是調腔。湖北麻城高腔〈拜月〉劇本，⁷²可以說明青陽腔接腔就是分段幫腔形式。其劇本如下：

王瑞蘭（白）妹妹請！（唱【紅衲襖】）幾時得把煩惱（接腔）絕，幾時得把（接腔）離恨撇。散步閒遊到花園。蔣瑞蓮（白）姐姐為何欲行又止？王瑞蘭（唱）非是我欲行（接腔）又止！你我來到花園，只見桃紅柳綠，粉蝶兒雙雙，不由人對景傷情（接腔）長嗟嘆。蔣瑞蓮（白）悶懷兒撇了罷！王瑞蘭（唱）悶懷兒待撇下怎撇下！蔣瑞蓮（白）割捨了罷！王瑞蘭（唱）要割捨（接腔）難割捨！蔣瑞蓮（白）沈吟移步。王瑞蘭（唱）沈吟移步畫欄杆，萬感傷情長嗟嘆。（接腔）萬感傷情長嗟嘆。

這種幫腔形式在江西都昌、湖口高腔、四川高腔以及浙江新昌調腔中都在繼續使用，根本沒有什麼變化。由此看來，從幫腔形式上也能區分弋、青兩腔的不同。

此外，青陽腔又吸收用橫笛伴奏的曲調，主要是南北【新水令】合套，稱之為「橫調」，使得青陽腔向雅音方面提升；如此與滾調並行，便成了雅俗共賞的腔調。青陽腔同時也把皖南民歌小調的語言旋律融入其中，使之有較鮮明的安徽地方特色。也因此，明萬曆間，青陽腔與崑山腔等量齊觀，在刊本中也就相提並論，稱之為「時調青崑」或「崑池新調」。⁷³

（三）徽池雅調

前文引明王驥德《曲律》卷二〈論腔調第十〉所云「今則石臺、太平梨園幾遍天下」，可見流傳在石臺、太平的腔調勢力之強盛，連蘇州的崑曲也無法抗衡。據王氏《曲律·自序》所署為萬曆庚戌冬，當明神宗萬曆三十八年（1610），

72 收入《湖北地方戲曲叢刊》（武漢：湖北人民出版社，1959），第17集，頁70-71。

73 以上參考流沙，《明代南戲聲腔源流考辨》（前揭書）·〈青陽腔源流新探〉，頁115-152。

則石臺、太平腔調之盛，當在萬曆三十八年之前。按石臺、太平兩縣，地處安徽南部池州府與徽州府之間，而石臺（即石埭）和青陽同屬池州府，太平雖屬寧國府，但亦鄰近徽、池二府，所以自然會受到嘉靖間（1522-1566）就已盛行流播的徽州腔和青陽腔的影響，而將二者合而為一，稱作「徽池雅調」。也因此，萬曆末年，閩建書林熊稔寰彙輯，淅水燕石主人刊梓的《新鐔天下時尚南北徽池雅調》⁷⁴和由明教坊司扶遙程萬里選，後學庠生沖懷朱鼎臣集，閩建書林拱唐金魁繡的《鼎鍤徽池雅調南北官腔樂府點板曲響大明春》⁷⁵二書，應當就是石臺、太平二腔的選集。

選入這兩種《徽池雅調》的劇目和萬曆元年（1573）刊的青陽腔選集《詞林一枝》、⁷⁶《八能奏錦》⁷⁷的劇目大多數同名；但其間實有明顯的差異，因為「徽池雅調」畢竟在池州腔（亦即青陽腔）之外又融入了徽州腔。

由青陽腔（亦名池州腔）與徽州腔結合而形成的徽池雅調，其中之青陽腔又進一步發展了滾調。從明刊戲曲選集可以看出在萬曆元年的《詞林一枝》，滾調在青陽腔中剛剛形成，但到了萬曆三十八年前後，正是石臺、太平梨園遍天下之時，滾調便被大量採用，甚至有些刊本標目就題作「時興滾調」、「滾調樂府」或「徽池滾唱新白」。其中有的青陽腔原未加滾的曲牌，到徽池雅調時便加進滾調詞句；有的比起青陽腔滾調詞句又有新的增加。徽池雅調的滾調，或是滾白加用五七言詩句，或者只用滾白詞句。

由於滾調詞句在徽池雅調中大量出現，使謹嚴的曲牌格律逐漸破解，如浙江新昌調腔的一些曲牌，變成這樣的結構：套板一（鑼鼓）一起調一疊板（正曲）一合頭或尾聲。這種新曲體，由上下兩個基本樂句反覆或變化運用，只有起調和合頭（或尾聲）保留原有曲牌的唱腔。也因此曲牌規律完全失去作用，也就沒有保留的必要；所以有些出於青陽腔的劇種，乾脆就使用青陽腔作為曲牌的名稱。

由於徽池雅調採用官話演唱，所以時刊選集中，凡標明「官腔樂府」和「滾調樂府官腔」的都屬其劇目，也因此可以向南北各地迅速發展。

徽池雅調流布發展的結果，發展為浙江新昌調腔、廣東海陸豐正音戲，浙

74 熊稔寰編，《新鐔天下時尚南北徽池雅調》，《善本戲曲叢刊》（前揭書），第1輯，第7冊。

75 程萬里選，《鼎鍤徽池雅調南北官腔樂府點板曲響大明春》，《善本戲曲叢刊》（前揭書），第1輯，第6冊。

76 前揭書。見注68。

77 前揭書。見注69。

江婺劇、福建詞明戲、山西萬泉清戲、山東大弦戲。

(四) 京腔

「京腔」始見於明代萬曆間（1573-1620）《鉢中蓮》傳奇第十五出〈雷殛〉中五雷正神所唱曲調，注明爲京腔。⁷⁸

「京腔」係弋陽腔流播到北京，京化後的稱呼。江西弋陽腔傳入北京，始見於明嘉靖三十八年（1559）徐渭《南詞敘錄》。明末崇禎間，江蘇如皋人冒辟疆《影梅庵憶語》云：

辛巳（崇禎十四年，1641）早春，余省覲去衡嶽，由浙路往，過半塘孰姬，則仍滯黃山。許忠節公赴粵任，與余聯舟行。偶一日，赴飲歸，謂余曰：「此中有陳姬某，擅梨園之勝，不可不見。余佐忠節治舟數往返始得之。……是日燕弋腔《紅梅》，以燕俗之劇，啣呀啣晰之調，乃出之陳姬身口，如雲出岫，如珠在盤，令人欲仙欲死。⁷⁹

所謂「燕俗之劇」顯然指的就是「弋腔」；也可見弋陽腔傳到北京，也沾染「燕俗」，也就是「京化」了。到了清初王正祥《新定十二律京腔譜》在〈凡例〉中就說得更明確了，云：

弋腔之名何本乎？蓋因起自江右之弋陽縣，故存此名。猶崑腔之起於江右之崑山縣也。但弋陽舊時宗派淺陋猥瑣，有識者已經改變久矣。即如江浙間所唱弋腔，何嘗有弋腔舊習。況盛行於京都者，更爲潤色，其腔又與弋陽迥異。予又不滿其腔板之無準繩也，故定爲十二律，以爲曲體唱法之範圍，……尚安得謂之弋腔哉！今應言之曰京腔譜，以寓端本行化之意，亦以見大異於世俗之弋腔者。⁸⁰

可見弋陽腔入京後，「更爲潤色」而京化後，已經與原本「世俗」的弋腔大異其趣。而到了乾隆間，京腔也傳到揚州。前引李斗《揚州畫舫錄》⁸¹卷五所云

78 見孟繁樹、周傳家編校，《明清戲曲珍本輯選》（北京：中國戲劇出版社，1985），頁69。

79 冒襄撰，《影梅庵憶語》，《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1974），第5編，第6冊，頁3317。

80 王正祥，《新定十二律京腔譜》，《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1984），第35、36冊，頁49、50。

81 其序署乾隆。

「花部爲京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。」⁸²可見乾隆間，京腔與弋陽腔已判然有別，同爲花部亂彈諸腔之一。但無論如何，京腔畢竟緣自弋腔，所以京腔的腔板，也要講究弋腔的菁華。王正祥《新定十二律京腔譜》〈總論〉云：

嘗閱樂志之書，有唱、和、嘆之三義。一人發其聲曰唱，眾人成其聲曰和，字句聯絡，純如繹如而相雜於唱和之間者曰嘆。兼此三者，乃成弋曲。由此觀之，則唱者即起調之謂也，和者即世俗所謂接腔也，嘆者即今之有滾白也。精於弋曲者，猶存其意於腔板之中，固冷然善也。（頁 38-39）

則京腔同樣要在腔板中守住唱、和、嘆三義，也就是起調、接腔、滾白的歌唱技法，以達到「冷然善也」的境地。然而這在北京從弋腔京化產生的新「京腔」是更要講究「三腔三調」的。王正祥《新定十二律京腔譜》〈凡例〉云：

板既有定，則腔調亦當區別，而曲乃大成。茲將腔分三種：曰行腔，曰緩轉，曰急轉；調分三種：曰翻高，曰落下，曰平高。行腔者，句頭之中，下餘兩三字，則於其間，頓挫成聲，故謂之行腔也。緩轉腔者，曲文句頭，止餘一字，勢在難行，而其腔又累累乎如貫者然，於斯時也，必擊鼓二聲，以諧音調，故謂之緩轉腔也。急轉腔者，曲文句頭，止餘一字，而其腔亦僅不絕如縷，腔宜急轉，乃可收聲，二聲之鼓，可以不擊，故謂之急轉腔也。翻高調者，從低唱而至高之謂也；落下調者，從高唱而至低之謂也；平高調者，從高唱而至本句之終之謂也。（頁 70-71）

從現在江西贛劇所保存之弋陽腔舊調，可見其符號標記，止「翻高調」與「落下調」兩種，加上其主要唱腔爲流水板唱法，爲原始弋陽腔之特徵；也由此可知弋陽腔之蛻變爲京腔，實因「三調」之外又加入「三腔」而「更爲潤色其腔」的結果，這可能是受崑山腔影響頗大的青陽腔入京以後產生的。王氏《京腔譜》〈凡例〉又云：

滾白乃京腔所必須也。蓋崑曲之悅耳也，全憑絲竹相助而成聲。京腔若非滾白，則曲情豈能發揚盡善。但滾有二種，不可不辨。有某句曲文之下加滾已畢然後接唱下句曲文者，謂之「加滾」；亦有滾白之下重唱前一句曲文者，謂之「合滾」；然而曲文之中何處不可

82 見李斗，《揚州畫舫錄》，《清代史料筆記叢刊》（前揭書），卷5，「新城北錄下」，頁107。

用滾，是在乎填詞慣家用之得其道耳。如係寫景、傳情、過文等劇，原可不用滾；如係閨怨、離情、死節、悼亡一切悲哀之事，必須「暢滾」一二段，則情文接洽，排場愈覺可觀矣。（頁73-74）

可見京腔相當重視滾白，而有「加滾」、「合滾」、「暢滾」三種形式，這種「滾白」即是繼承弋陽腔加滾的傳統；而對於青陽腔和徽池雅調所發展的五七言詩的「滾唱」，京腔則並未予以接納。也因此京腔保持了弋陽腔「鑊鈸喧闐，唱口囂雜」，⁸³不用絲竹但有鑼鼓的特色。

京腔除了弋陽腔京化之外，也還從弋陽腔那裡兼唱北曲唱調，對北曲有所吸收。孔尚任《桃花扇》續四十齣〈餘韻〉中有北雙調【新水令】等九支曲牌組成的套曲〈哀江南〉有云：

（淨）那時疾忙回首，一路傷心，編成一套北曲，名【哀江南】，待我唱來。（敲板唱弋陽腔介）⁸⁴

這裡明白說出在清康熙間，弋陽腔可以用來唱北曲。而王正祥在《新定十二律京腔譜》之外，另有《新定宗北歸音京腔譜》云：

北曲盛行于元，通行及今，字句混淆，罕有一定。予為分歸五音，摘清曲體，配合曲格，新點京腔板數，裁成允當，殊堪豁目賞心。⁸⁵

可見在清初京腔也用來唱北曲。這種情形和崑山水磨調也能唱北曲是如出一轍的。

而在乾隆間，京腔堪稱極盛，但也在此時一變衰落。清楊靜亭《都門紀略》卷四〈都門雜記·詞場〉云：

我朝開國伊始，都人盡尚高腔。延至乾隆年間，六大名班，九門輪轉，稱極盛焉。⁸⁶

又清吳太初《燕蘭小譜》卷三云：

魏三（永慶部），名長生，字婉卿，四川金堂人，伶中子都也。昔在雙慶部，以〈滾樓〉一齣奔走，豪兒士大夫亦為心醉。……使京

83 昭槿，《嘯亭雜錄》，《清代史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1980），卷8，「秦腔」條，頁236。

84 孔尚任，《桃花扇》（臺北：學海出版社，1980），卷4，頁264。

85 王正祥，《新定宗北歸音》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002，據清初停雲室藏板影印），集部曲類，第1753冊，封面，頁471。

86 楊靜亭，《都門紀略》（光緒京都榮錄堂刻本），頁55。

腔舊本，置之高閣。一時歌樓，觀者如堵。而六大班幾無人過問，或至散去。⁸⁷

由這兩條資料，可見京腔在乾隆間由極盛而頓成衰落，乃因為四川藝人魏長生以秦腔入京，風靡一時的緣故。然而震鈞《天咫偶聞》卷七卻說：

京師士大夫好尚，亦月異而歲不同。國初最尚崑腔戲，至嘉慶中猶然；後乃盛行弋腔，俗呼高腔，仍崑腔之辭，變其音節耳。內城尤尚之，謂之得勝歌。⁸⁸

從這條資料看來，清代北京崑弋的消長是：嘉慶以前崑腔盛行，嘉慶以後高腔盛行；而由高腔「仍崑腔之辭，變其音節耳」之語意看來，崑弋顯然有某種程度的合流。

餘言

總結以上，可見弋陽腔在明代五大腔系中，流播最廣，以其俚俗「其調喧」而最為撼動人心，最為廣大群眾所喜愛；也因此始終為士大夫所倡導的崑山水磨調所欲抗衡而實質上望塵莫及。由於其庶民的活力非常強大，所以也往徽池雅調、青陽腔、高腔、京腔不斷的發展，迄今猶然潛伏流播於各地方劇種之中。

弋陽腔的流播，據林鶴宜《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，⁸⁹謂江西弋陽腔在晚明所形成的龐大聲腔群包括：江西本地的樂平腔、贛劇高腔、撫河戲、盱河戲、寧河戲和袁河戲高腔，安徽徽州腔、四平腔、太平腔、青陽腔，浙江松陽高腔、西吳高腔、侯陽高腔、瑞安高腔、湖南湘劇、祁劇、常德漢劇、衡陽湘劇和巴陵戲的高腔，以及福建大腔戲、詞明戲、廣東瓊劇，河北京腔，山東藍關戲等。

而乾隆間，弋陽腔既然改稱「高腔」，則其後名為高腔者，自有可能為弋陽腔之流派。流沙〈高腔與弋陽腔考〉⁹⁰認為以下皆為高腔劇種：

(一) 與青陽高腔有關的，有山東柳子戲青陽高腔、安徽南陵目連戲高腔和岳西高腔、江西都昌湖口高腔、湖北大冶麻城高腔和四川川劇高

87 吳太初，《燕蘭小譜》，張次谿編《清代燕都梨園史料》（上海：上海書店，1996）冊1，頁89。

88 震鈞，《天咫偶聞》（北京：北京古籍出版社，1982），頁174。

89 林鶴宜，《晚明戲曲劇種及聲腔研究》（臺北：學海出版社，1994），頁71。

90 流沙，〈高腔與弋陽腔考〉，《明代南戲聲腔源流考辨》，頁78-79。

腔等。

- (二) 與四平高腔有關的，有浙江婺劇西安高腔、新昌調腔四平腔、福建閩北四平戲高腔等。
- (三) 與徽池雅調有關的，有浙江新昌調腔、福建詞明戲、廣東正音戲、湖北襄陽鍾祥清戲（亦名高腔）。
- (四) 與義烏腔有關的，有浙江婺劇侯陽高腔、西吳高腔等。
- (五) 與弋陽腔有關的，有江西贛劇、東河戲高腔和安徽徽州、湖南辰河祁劇之目連戲高腔等。

此外還有湖南長沙高腔、北京京腔。合林、流二氏之說觀之，可見弋陽腔雖係俚俗，但扎根鄉土，與廣大群眾生活息息相關，故流播廣遠，雖百變而不失其宗。

那麼，高腔的名稱又是從何而來的呢？對此，除前文有所說明外，陸小秋、王錦琦〈論高腔的源流〉更有詳細的解釋：

入清以後，由於多種原因使宮廷、皇族及士大夫階層所蓄的崑劇家班先後遭到解體，崑劇藝人不斷流入民間，並開始與「弋腔」藝人合班同台演出，到乾隆時這種情況愈見普遍。在一般人看來，崑、弋兩種同屬曲牌體的唱腔其最明顯的差別便是腔調有高、低之分（這裡所說的「高」、「低」，並非物理學範疇聲音頻率的高、低，而是屬於戲曲觀眾審美概念範疇的習慣用語。「高」實指「金鼓喧闐，一唱眾和，其調喧」，即音量很大的意思），於是在藝人和廣大觀眾中便出現了「高腔」、「低腔」（辰河戲稱崑腔為低腔）這兩種俗稱。李聲振於乾隆二十一年至三十一年間寫成的《百戲竹枝詞》在第一首「吳音」及第二首「弋陽腔」這兩個名目之後均作了注解，對「吳音」的注解是：「俗名崑腔、又名低腔，以其低於弋陽也。……」對「弋陽腔」的注解是：「俗名高腔，視崑調甚高也。金鼓喧闐，一唱數和。……」這兩條注解非常形象地說明了「高腔」這一名稱的由來。後來，高腔這個稱呼日益普遍，至乾隆末期，幾乎完全取代了「弋陽腔」這個名稱，而成為南戲系統除崑腔以外所有腔調劇種的泛稱。⁹¹

這樣的解釋不止有憑有據，而且是合乎歷史事實的。但是陸、王二氏費了很大

91 陸小秋、王錦琦，〈論高腔的源流〉，《戲曲研究》48輯（1994），頁164-165。

的篇幅考述高腔源自南曲，其實應當說「高腔的載體以南曲為最主要」；因為二氏不明腔調源生之道，與腔調之呈現可以憑藉多種載體，乃有此疏誤；可是二氏批評周、洛二氏觀點的錯誤，卻是言而可據的。⁹²

*附記：在乾隆年間被訛稱為「二黃腔」的江西「宜黃腔」以詩讚為載體，音樂屬板腔，也流傳到弋陽縣，俗稱「弋陽亂彈」，也被簡稱作「弋陽腔」；這種新生的「弋陽腔」與本文所考述的無關。見蘇子裕，《中國戲曲聲腔劇種考·兩種弋陽腔：高腔與亂彈》（北京：新華出版社，2001），頁28-36。

92 周、洛二氏觀點如下：1. 「所有高腔劇種多是沿用宋元南戲及雜劇腳本，但在唱時挂南北曲曲牌原名，而實質上已是當地民間歌謠『隨心入腔』，是南北曲『改調歌之』的產物」；「全國各高腔只不過受弋陽腔形式上的影響，並無什麼源流繼承的實質。」（見周大風，《浙江地方戲曲聲腔脈絡》）2. 「元曲到明中葉以後，『曲』『腔』進一步分野，一支進一步『曲』化而入崑曲，更普遍地是在民間較多地保存其結構形式進一步『腔』化而為『高腔』」、「北曲與高腔之間在音樂結構上十分相似」、「只要我們擺脫那種所謂『劇種』的觀念，不斤斤於型態表現那幾個音符上的差異，而從結構上去分析，會看到『北曲』與『高腔』之間的血緣關係的。」見洛地，〈戲曲及其唱腔縱橫觀〉，詳見陸小秋、王錦琦，〈論高腔的源流〉（前揭文），頁150-157。

引用書目

一、專書類

- (元)周德清，《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)王世貞，《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)王驥德，《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)佚名，《高文學珍珠記》，《古本戲曲叢刊》，二集第一函，上海：商務印書館，1955。
- (明)宋濂，《宋學士文集》，《四部叢刊初編》，臺北：臺灣商務印書館，1965。
- (明)沈寵綏，《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)胡文煥，《群音類選》，《善本戲曲叢刊》，第38-44冊，臺北：學生書局，1987。
- (明)范文若，《夢花酣》，《全明傳奇》，第105冊，臺北：天一出版社，1985。
- (明)范濂，《雲間據目抄》，《筆記小說大觀》，第22編第5冊，臺北：新興書局，1978。
- (明)凌濛初，《譚曲雜劄》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)徐渭，《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)張元長，《梅花草堂筆談》，上海：上海雜誌公司，1935。
- (明)陶珽輯，《說郭續》，《說郭三種》，第10冊，上海：上海古籍出版社，1988。
- (明)湯顯祖著，徐朔方箋校，《湯顯祖全集》，北京：北京古籍出版社，1999。
- (明)程有守、詹世用等纂修，《弋陽縣志》，《中國方志叢書》華中地方第749號，臺北：成文出版社，1989，據明萬曆九年刊本。
- (明)程萬里選輯，《鼎鏗徽池雅調南北官腔樂府點板曲響大明春》，《善本戲曲叢刊》，第1輯第6冊，臺北：學生書局，1984。

- (明)黃文華選輯，《新刻京板青陽時調詞林一枝》，《善本戲曲叢刊》，第1輯第4冊，臺北：學生書局，1984。
- (明)黃文華選輯，《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》，《善本戲曲叢刊》，第1輯第5冊，臺北：學生書局，1984。
- (明)黃儒卿選輯，《新選南北樂府時調青崑》，《善本戲曲叢刊》，第1輯第9冊，臺北：學生書局，1984。
- (明)葉憲祖，《鸞鏡記》，《六十種曲》，第6冊，北京：中華書局，1996。
- (明)熊稔寰選輯，《新鈐天下時尚南北徽池雅調》，《善本戲曲叢刊》，第1輯第7冊，臺北：學生書局，1984。
- (明)蕭士瑋，《春浮園文集》，《四庫禁燬書叢刊》，集部第108冊，北京：北京出版社，2000。
- (明)龍膺，《龍太常全集》，清光緒十三年（1887）龍氏家刊本，現藏於中央研究院傅斯年圖書館古籍線裝書室。
- (明)顧起元，《客座贅語》，《元明史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1987。
- (清)孔尚任，《桃花扇》，臺北：學海出版社，1980。
- (清)王正祥，《新定宗北歸音》，《續修四庫全書》集部曲類第1753冊，上海：上海古籍出版社，2002，據清初停雲室藏板影印。
- (清)王正祥，《新訂十二律京腔譜》，王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》，第3輯，臺北：臺灣學生書局，1984。
- (清)吳太初：《燕蘭小譜》，張次谿編《清代燕都梨園史料》，上海：上海書店，1996。
- (清)李斗，《揚州畫舫錄》，北京：中華書局，2001。
- (清)李光庭，《鄉言解頤》，《筆記小說大觀》，33編，臺北：新興書局，1983。
- (清)李漁，《閑情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (清)李調元，《劇話》，《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (清)武次韶等修、余鈐等纂，《玉山縣志》，《中國方志叢書·華中地方》第763號，臺北：成文出版社，1989，影印清道光三年刻本。
- (清)俞致中等修、汪炳熊等纂，《弋陽縣志》，《中國方志叢書》華中地方第751號，臺北：成文出版社，1989，據清同治十年刊本。

- (清)冒襄撰，《影梅庵憶語》，《筆記小說大觀》，第5編第6冊，臺北：新興書局，1974。
- (清)昭槎，《嘯亭雜錄》，《清代史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1980。
- (清)徐大椿，《樂府傳聲》，《續修四庫全書》，第1758冊，上海：上海古籍出版社，2002。
- (清)陳田，《明詩紀事》，《續修四庫全書》，第1711冊，上海：上海古籍出版社，2002，影印天津圖書館藏清光緒陳氏聽詩齋刊本。
- (清)陳驥等修、張瓊英等纂，《鄱陽縣志》，《中國方志叢書·華中地方》第933號，臺北：成文出版社，1989，影印清道光四年刊本。
- (清)楊靜亭，《都門紀略》，光緒京都榮錄堂刻本。
- (清)劉廷璣，《在園雜誌》，《原刻景印叢書集成續編·遼海叢書》，臺北：藝文印書館，1971，影印民國間遼海叢書編印社刊本。
- (清)劉禧延，《中州切音譜贅論》，任中敏編《新曲苑》，臺北：臺灣中華書局，1970，據聚珍仿宋版印行。
- (清)震鈞，《天咫偶聞》，北京：北京古籍出版社，1982。
- (俄)李福清、李平編，《海外孤本晚明戲劇選集三種》，上海：上海古籍出版社，1993。
- 汪協如點校本，《綴白裘》，北京：中華書局，2005。
- 孟繁樹、周傳家編校，《明清戲曲珍本輯選》，北京：中國戲劇出版社，1985。
- 林鶴宜，《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，臺北：學海出版社，1994。
- 花象太主編、弋陽縣縣志編纂委員會所編，《弋陽縣志》，海口：南海出版社，1991。
- 俞為民，《戲曲·民俗·徽文化論集》，合肥：安徽大學出版社，2004。
- 俞為民，《曲體研究》，北京：中華書局，2005。
- 故宮博物院文獻館編，《史料旬刊》，第22期，臺北：國風出版社1963。
- 流沙，《明代南戲聲腔源流考辨》，臺北：施合鄭民俗文化基金會，1999。
- 孫楷第，《日本東京所見中國小說書目》，臺北：鳳凰出版社，1974。
- 徐扶明，《牡丹亭研究資料考釋》，上海：上海古籍出版社，1987。
- 張師清徽（敬），《明清傳奇導論》，臺北：華正書局，1986。
- 曾永義，《說俗文學》，臺北：聯經出版事業公司，1980。
- 曾永義，《戲曲源流新論》，臺北：立緒出版社，2000。

- 曾永義，《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002。
- 湖北省戲劇工作室編印，《湖北地方戲曲叢刊》，第17集，武漢：湖北人民出版社，1959。
- 楊文生箋校，《楊慎詩話校箋》，成都：四川人民出版社，1990。
- 路工，《訪書見聞錄》，上海：上海古籍出版社，1985。
- 路工編選，《清代北京竹枝詞（十三種）》，北京：北京古籍出版社，1982。
- 蘇子裕，《中國戲曲聲腔劇種考》，北京：新華出版社，2001。

二、期刊論文

- 王俊、方光誠，〈漢劇西皮探源紀行〉，《戲曲研究》，14輯，1985。
- 何爲，〈論南曲的「合唱」〉，《戲曲研究》，1輯，1980。
- 海震，〈梆子腔淵源形成辨析〉，《戲曲研究》，64輯，2004。
- 陸小秋、王錦琦，〈論高腔的源流〉，《戲曲研究》，48輯，1994。
- 曾永義，〈論說「腔調」〉，《中國文哲研究集刊》，20期，2002。
- 滕永然，〈高腔瑣議〉，《戲曲論叢》，2輯，1989。

A Study on the Yiyang Opera and Its Later Divisions

Tseng, Yong-yih*

Abstract

The Yiyang opera became popular at least by the early part of the Ming dynasty (early 15th century). The scope of its circulation included such areas as Jiangxi, Anhui, the Northern and Southern capitals, Hunan, Fujian, Guangdong, Yunnan, and Guizhou. The magnitude of its influence made it the top operatic style in the Jiajing period (1522-1566). The earliest recording of Yiyang style operas can be found in Zhu Yunming's *Weitan (Indecent Talk)*, which was written during the Zhengde period (1506-1521). At that time, Yiyang opera was on the same par with the Yuyao, Haiyan, and Kunshan styles. Its wide circulation is most likely a result of the special nature of its tunes and the fact that many of the early operas written in this style were well preserved. These early recorded pieces incorporated ballads from "the lanes and alleys" and villages tunes, and used gongs and drums to keep rhythm. They also drew from northern arias, creating "rolling dialog" (gunbai) and "rolling songs" (gunchang), which paved the way for even further creative development in the later Qingyang tunes.

After the Wanli period (1573-1620), Yiyang opera started being recorded much more extensively. During the Qianlong period (1736-1796) of the Qing dynasty, the name Yiyang was changed to Gao. Written records of Gao opera can be found up to the Daoguang period (1821-1851). Many other styles were offshoots from Yiyang opera, including Huizhou, Siping, Qingyang, Huichi Elegant tune, as well as Peking opera. Even today, many of its characteristics can be found in Jiangxi Guju opera, Zhejiang Wuju opera, Fujian drama, and Standard Cantonese drama. A look at its composition and circulation will reveal that Yiyang opera enjoyed the widest circulation out of the five main operas of the Ming dynasty, enchanted people with its use of common speech and "noisy" tunes, and was loved by the widest segment of the population. Because of this, it had long been the envy of the Kunshan Shuimo tune, which was advocated by Ming literati but could never seem to overtake Yiyang opera in popularity.

Keywords: tune patterns, Yiyang opera, Yuyao opera, Haiyan opera, Kunshan opera, Kunshan Shuimo tune, Gao opera, Huizhou opera, Siping opera, Huichi Elegant tune, Peking opera

* Professor, Department of Chinese Literature, Shih Hsin University.