

徽班进京及徽调在南方的流变

一

徽班之进入北京，在中国戏曲史上是件大事。一是由于徽班的大举进京，使整个徽剧艺术获得了迅速地发展，产生一种新的流派。二是这种新派的徽班，因为融合了汉剧的声腔和剧目，对于后来京剧在北京的形成，创造了极其重要的条件。因此，凡是人们谈论京剧产生的历史，都必定要从徽班进京说起，这就不是没有根据的了。

在清代进入北京的徽班，实际上却是安徽省戏班的简称（包括那些能唱徽调二黄腔的戏班也有如此称呼）。这种徽班的发源地，肯定是不在皖南徽州，而是出于省会安庆和江苏扬州等地。如清乾隆六十年（1795），李斗的《扬州画舫录》说：

两淮盐务例蓄花雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧（黄）调，统谓之乱弹。

这是乾隆年间扬州戏曲的情况。那时由安徽传入扬州的二黄腔，对当地戏曲的发展却有很大的影响。不久，便有高朗亭的三庆徽班进入北京。如《扬州画舫录》又说：

后句容有以梆子腔来者，安·庆·有·以·二·簧·调·来·者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四

乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。……自四川魏长生以秦腔入京师，色艺盖于宜庆、萃庆、集庆之上，于是京腔效之，京秦不分。迨长生还四川，高朗亭入京师，以安庆花部合京秦两腔，名其班曰三庆。而曩之宜庆、萃庆、集庆遂湮没不彰。

对于这位著名的徽班演员高朗亭，有的记载还说他“幼在杭州”^①。这就可以证明，乾隆年间以二黄腔称著的三庆徽班，是先从安徽的安庆来到扬州和杭州等地，并从这些地方转道进入北京的。那末，这种出自安徽的戏班，在进入北京以后自称为“徽班”，也是无可非议的。

根据史料记载，继高朗亭的三庆徽班之后，还有一些南方的戏班相继入京。如《批本随园诗话》说：

《燕兰小谱》作于乾隆三四十年间。迨至五十五年，举行万寿，浙江盐务承办皇会，先大人（按即闽浙总督伍拉纳）命带三庆班入京。自此继来者又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班，各班小旦不下百人，大半见诸士大夫歌咏。

又如杨掌生的《梦华琐簿》说：

三庆又在四喜之先，乾隆五十五年庚戌，高宗八旬万寿，入都祝厘。时称《三庆徽》，是为徽班鼻祖，今乃省徽字样，称《三庆班》。

这些记载告诉我们，清乾隆五十五年（1790）时，为了皇帝祝寿而进京演出的徽班，是由浙江省盐务当局带去的。此时的高朗亭正在杭州，所以，才和三庆徽班一同进京。然而，乾隆六十年成书

的《消寒新咏》^②，在对北京戏曲的论述中，同时就提到三个徽班和十几位徽班演员。除三庆徽班高朗亭（时为三庆班掌班）等人外，还有四庆徽班和五庆徽班的著名演员。我们认为，见于《消寒新咏》的四庆和五庆徽班，活动时间很短，可能是由三庆徽班的临时分班而组成的。因为三庆徽班的进京负有特殊的使命，演员阵容必很强大。在祝寿以后，三庆徽班在北京留作营业性演出，便将戏班一分为三，以满足广大观众的需求。这样，从三庆徽班中分出来的两个戏班，才可能命名为四庆徽班和五庆徽班了。根据嘉庆十年（1805）《片羽集》的记载，四庆和五庆徽班在北京早已消失，而三庆徽班还保持一种分班演出的作法。如来青阁主人的《赠刘朗玉二首》诗注：“三庆部常以一班分唱数处，俗名分包戏，朗玉常疲于奔命焉”。正因为如此，在《消寒新咏》以外的有关记载中，就再没有发现“四庆”和“五庆”的班名，证明我们的这种推断，或致不误。

清嘉庆八年（1803）小铁笛道人的《日下看花记》，记载了北京的一些戏班，如三庆、四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班，都和《批本随园诗话》所记的相同。在这部书中也未见到“四庆”和“五庆”徽班。

清嘉庆十五年（1810），留春阁小史在《听春新咏》中，对于北京的戏班，曾以“徽、西”两部加以区分。而在此时被列入“徽部”的，除三庆、四喜、和春及春台以外，又增加了一个三和班。当然，作为北京戏曲的一个阵营来说，决不止五个徽班。

综上所述，乾隆、嘉庆年间进京的徽班，经过了一段时间的努力，其中有四个戏班在北京的舞台上取得了重要地位。这就是当年著名的“四大徽班”。如道光八年（1828）张际亮的《金台

残泪记》说：

京师梨园乐技，盖十数部矣。昔推四喜、三庆、春台、和春，所谓四大徽班焉。余以丙戌（按即道光六年）始至京师，春台、三庆二部为盛，

道光二十二年（1842）杨掌生的《梦华琐簿》又说：

春台、三庆、四喜、和春为四大徽班。……四徽班各擅场，四喜曰曲子，……三庆曰轴子，……和春曰把子，……春台曰孩子，……

由于四大徽班在北京的地位，正式确立，使这种来自南方的皮黄两腔，开始在向京剧的道路上发展，这是无可争辩的历史事实。因此，按照过去人们的习惯说法，是四大徽班进北京才有京剧，这是千真万确的。

在上述北京的四大徽班中，除了三庆徽班，其它三班并不属于安徽的戏班，这是应该加以肯定的。如《鞠部拾遗》说：

所谓四大徽班者，非四家尽属徽人。如和春之为扬州班，春台之为湖北班，四喜之为苏州班，三庆之为徽班。其调各殊，其派各别。

这项记载明确指出，在四大徽班中只有三庆原系安徽班，和春和四喜都是江苏班。而春台则是出于湖北的戏班。为什么这些不是安徽的戏班，在北京也都被称为“徽班”呢？其间必有某种特殊的原因，需要加以说明。

据《扬州画舫录》所载，乾隆末年从南方进京的三庆徽班，是以“安庆二黄”而称著一时的。这种新腔传至江苏扬州之后，首当其冲的，就是引起了扬州的本地乱弹，走向两极分化：一是与扬州的昆腔联合组班（如乾隆五十八年进京的“集秀扬部”，

是其一例)；二是与安庆二黄班的艺人同台演出。结果，在江苏出现了安庆二黄、扬州乱弹和昆腔三者合流的发展趋势。如《扬州画舫录》又说：

郡城自江鹤亭征本地乱弹，名春台，为外江班。不能自立门户，乃征聘四方名旦，如苏州杨八官，安庆郝天秀之类；而杨、郝复采长生之秦腔，并京腔中之尤者，如《滚楼》、《抱孩子》、《卖侍侍》、《送枕头》之类，于是春台班合京秦二腔矣。

扬州盐商江鹤亭的春台班，本是为了提倡“扬州乱弹”而组建的家班。由于受了魏长生秦腔和“安庆二黄”的影响，才使他不得不聘请安庆郝天秀等人来参加。至此，春台班在演出上就接近于三庆徽班了，在这种情况下，后来从江苏进京的扬州和春班、苏州四喜班等，就会效仿三庆徽班和春台场班的作法，都来演唱“安庆二黄”和魏长生的秦腔，使它们正式加入了进京徽班的行列。如《日下看花记》的“双官”条说：

姓杨名天福，年十九岁，安庆人。四喜部。……演剧在淡中取态，其味当于隽永处求之。如《背娃》一出，自魏三（长生）擅场后步其武者，工颦妍笑，极妍尽致。天福轻描淡写，活象三家村里当家妇人，……

又如《听春新咏》的“桂宝”条说：

姓郝字秋卿，又字丛香，年十八。皖江人，四喜部。……《盘殿》、《四门》、《烤火》、《番儿》诸剧，虽并臻妙品，然秋卿佳处在生质不在人工，是以杏苑争春，止让梅花第一。

这两位徽班演员都是安庆人。他们在四喜班演出的剧目，除《番

儿》出自昆腔戏《邯郸梦》外，《背娃》和《烤火》是魏长生的秦腔戏，而《盘殿》、《四门》等剧，就是专唱“安庆二黄”的。这两出二黄戏，是前者出于《肉龙头》，演曹彬嫂嫂在街市金殿上救赵匡胤的故事⑤。今湖北汉剧名《闹金阶》，即唱二黄。而后者出于《下南唐》，演刘金锭许婚高俊保的故事。又据《听春新咏》所载，四喜班还有小翠林（扬州人）的《思春》（出《闹沙河》），刘彩林（安徽人）的《萧后打围》等，也都是二黄戏。

嘉庆八年的《日下看花记》附有作者后记说：

《看花记》劄劂将竣，和春新班初亮台，偕友往观。初见《夜探》一出，有扮宫娥二人，在左者，眉目逼肖鲁龙官；在右者，神肖江金官，心焉记之。嗣演《收妲姬》一回，其伶之艺拍案叫绝。……

在北京的四大徽班中，和春班是最后进京的徽班。虽然《日下看花记》只有如此简单的记载，但是和春班演的《夜探》，就是一出二黄戏。此剧出于《二皇图》，演赵光义深夜入宫问病，用斧弑赵匡胤的故事。现在南方徽班和江西赣剧名为《困龙床》，皆唱二黄。

以上这些记载，反映了江苏四喜、和春等班加入徽班的情况，大概是因为安徽艺人的参加，使它们都能兼唱“安庆二黄”了。然而，湖北春台班进京以后，很快加入了徽班的阵营，这在《日下看花记》中，更有十分明确的记载。如“福寿”条说：

姓吴字春社，年十六岁，扬州人。春台部。……近见演《英雄谱》，扮霍玉蝉侍婢春花，代主抵罪一段，情辞激烈，声容哀艳，儿女英雄，令人泪下。吴郎洵徽

部后秀中杰出也。

又“元宝”条说：

姓顾年十五岁，吴邑人。春台部。……《背娃》、
《学堂》、《跌包》皆所习演。……立徽部中居然独当
一面，能令敷坐称佳。

从历史上来看，湖北戏曲受到徽班的影响，是发生于徽班进京以前的事情。因为徽班发源地之一的安庆，与湖北鄂东地区毗连为邻。自从“安庆二黄”崛起之后，在此地组成的乱弹班，立即向着湖北、湖南和陕西等地发展，并且，在乾隆年间就有安庆艺人参加湖北戏班演出的事例。据范锴的《汉口丛谈》说：

义宁州虞常泰《李翠官小传》云：李翠官，鄂之通
城人，幼习时曲于岳郡，居楚玉部，名噪湖之南者数
年。去而来汉，隶荣庆部。初，荣庆部有台官者，皖
人，名擅江、汉间，而李之技匹之，一时号两美云。

这是徽、汉艺人在湖北汉口同班演出的记述。而嘉庆间在北京的湖北春台班，据《日下看花记》提供的材料证明，不仅有很多著名的演员，如陈二林、王翠林、陈桂林、骆九林、陈荣官、何声明、孙金官、杨享龄、产太林等等，都是来自安庆府或怀宁县人，而且就连春台班的班务，也曾由安庆人来掌管。如“大翠”条说：

姓朱字素屏，年二十九岁，安庆人。旧在春台部兼
掌班务。《百花点将》、《翠云楼》、《跑马卖械》夙
所擅场。与江月芬同师。

这种情况的出现，使春台班兼唱“安庆二黄”戏，也就是必然的了。如陈二林的《演武》④，陈荣官的《喂药》，都是唱二黄腔

的剧目。由于湖北春台班的加入，使徽班在北京的实力得到了充实和加强，这对北京戏曲的发展，产生了越来越大的影响。正如《日下看花记》作者的《自序》说：

歌咏升平，伶工荟萃，莫盛于京华。往者六大班，旗鼓相当，名优云集，一时称盛。嗣自川派擅场，韶亮竞胜，……迺来徽部迭兴，踵事增华，人浮于剧，联络五方之音，合为一致，舞衣歌扇，调风又非卅年前矣。

可见，少数几个徽班在北京开创的这种局面，更说明进京徽班的艺术成就，决非凡响。

二

乾隆、嘉庆年间进京的四大徽班，有的是经过江苏扬州转道北上，有的是在江苏本地组成的戏班。因而，在这些徽班的演出中，不可避免地都要吸收昆腔和扬州乱弹。经过这样一番变化，使进京的徽班日趋完臻，最终成为一种昆、乱兼备、诸腔杂陈的演出团体。这比起早期专唱“安庆二黄”的安徽班，在艺术上更加丰富起来了。据乾隆六十年的《消寒新咏》说：

邱玉官，三庆徽部旦色也。世人咸赞其技。……余到京数载，雅爱昆曲，不喜乱弹腔，讴哑咿唔，大约与京腔等，惟搬杂剧，亦或间以昆戏。时，同座哂曰：强为效颦，终不免东施诮耳。然有一旦，名邱玉官，盖具兼长，而声色并茂者。

这段记载证明，刚刚进入北京的三庆徽班，主要唱的是“乱弹腔”。只有在搬演杂剧时，才能听到一些昆腔。及至嘉庆年间，情况完全有了改变。如《日下看花记》所记三大徽班（和春班刚

刚进京)上演的昆腔戏,比起《消寒新咏》的三大徽班就有明显的增加。同时更有不少演员以擅唱昆、乱两腔而著名。如《日下看花记》的“金官”条说:

姓江字毓秀,年二十岁,安庆人。三庆部。与朱福寿皆新到京,擅场之艺颇多,初演《打洞》、《审录》,风神秀整,态度清佳,昆、乱、梆子俱谙,……近见其演《弑齐》及《醉阁》亦极妙。

又“小三”条说:

姓苏字文广,年三十三岁,安徽人。三庆部。……昆、乱俱妙,跌扑矫健,自由。

又“翠林”条说:

姓王名锦泉,字秀峰,年二十岁,安徽怀宁县山桥镇人。春台部。伶工中之铮铮佼佼者,昆、乱俱谙,跌扑便捷,工小调,能吴语,……

又“桂林”条说:

姓陈字小山,年十九岁,安徽怀宁人。春台部。……陈郎虽隶花部,单精昆曲,堪为雅部名伶。近见其于《英雄谱》扮霍小姐一回,拍案叫绝。

又“三宝”条说:

姓蔡字莲芳,年二十八岁,江苏甘泉人。春台部。……一时有赛魏三之目,然偶见其演昆部诸剧,活泼中仍自露其本领,固非后辈所能企及。

以上记载中的“乱”就是“乱弹腔”的简称。其具体腔调以“安庆二黄”为主,其次是“扬州乱弹”。根据有关记载,乾嘉年间徽班在北京演的二黄戏,就有《刘金锭》(包括《四门》、《喂

药》二折)、《盘殿》、《演武》、《思春》、《铁笼山》、《戏凤》、《夜探》和《萧后打围》等等。然而，通过三庆徽班的进京演出，使那些根本不唱昆腔的乱弹班，也能搬演很多属于雅部昆腔的正宗戏。

进京徽班在南方吸收的“扬州乱弹”，其声腔是分为“吹腔”（以笛伴奏）和“秦腔”（以月琴伴奏）两种，总名叫作“梆子乱弹腔”。根据《消寒新咏》、《日下看花记》和《听春新咏》的记载，乾隆、嘉庆年间徽班在北京演的扬州乱弹“吹腔”戏，就有《李桂枝探监》、《杀惜》、《打樱桃》、《卖胭脂》、《打店》、《乾坤镜》和《打桃园招亲》等等。这些剧目，在后来的南方徽班中大都是唱“吹腔”。

扬州乱弹的“吹腔”，根据山东、河北等地剧种^⑤保存的曲调来看，我们认为它是出于清代“秦吹腔”的一个流派，曲调分作男女两腔。和清抄本《梅玉配》中的“吹腔”^⑥相比，扬州乱弹的曲调却有很大变化。大概在乾隆时代，扬州乱弹又受了陕西“秦吹腔”的影响。

扬州乱弹中的“秦腔”，与四川魏长生的秦腔不同。只有陕西的秦腔和它是同出一源的，乾隆年间都以月琴为主奏乐器。这种秦腔在徽班中的出现，也有一些文字记载可考。如《消寒新咏》的“邱玉官”条，收有石坪居士写的诗曰：

何堪咿唔杂鸣梆，急拍繁弦又一腔。
聒耳乍聆莺燕语，欢生始觉躁心降。

邱玉官所在的三庆徽班，原来是以乱弹腔为主的。这种乱弹腔因具有“讴哑咿唔”的格调，可知它除了安庆二黄以外，也应囊括扬州乱弹的秦腔在内。比如诗中提到“杂鸣梆”的梆子，就是秦

腔中的特有乐器，安庆二黄是不使用梆子的。又如《日下看花记》的“（葛）玉林”条说：

梆声阁阁四弦道，飞尽情波绕画楼。

可待邻姬思葛勃，人间五马最风流。

这种在四喜班中出现的，以梆子和四弦月琴为伴奏的腔调，和三庆徽班的情况一样，都是属于扬州乱弹的“秦腔”了。如乾隆年间在苏州编的《缀白裘》中所见的“秦腔”，与“吹调”在一起混用，这正是扬州乱弹的传统形式，在具体剧目中的体现。

在剧目方面，我们发现乾隆末的徽班，在北京演的《捡柴》、《九焰山》、《汴梁古井》、《舟遇》、《闹书房》、《打饼》和《补缸》等，都是出于扬州乱弹的秦腔戏（见《消寒新咏》），安庆二黄却不唱这些剧目。其中的《捡柴》、《改装》（出《九焰山》）和《打饼》等，又是同时进京的“集秀扬部”（扬州的昆乱合班）的主要剧目。由此可见，在进京的徽班中，扬州乱弹占有的重要地位，是不该忽视的。

以上这些情况说明，四大徽班在北京取得的重要地位，如果没有江苏的昆腔和扬州乱弹给予密切的配合，也是难以实现的。

四大徽班中的春台班，既然是从湖北进京的戏班，难道它在北京就只演其它剧种的剧目，而根本不唱湖北的戏曲腔调？这是绝对不可能的。众所周知，在北京徽班中演唱的“西皮调”，是由湖北的汉剧直接传去的。而北京最早出现西皮调的记载，目前也只有道光八年的《金台残泪记》中提到此事。那末，在嘉庆年间进京的湖北春台班，很有可能就把汉剧的西皮调带到北京了。为了证实这一点，我们在当时的文献记载中，找到了有关西皮调的线索。如《日下看花记》的“二林”条说：

姓陈字意卿，年十八岁，安徽怀宁人。春台部。
……初见其《打番》、《打雁》，丰姿满态，……按琴腔歌一曲，正复相宜。嗣演《遇妻》、《踢球》，颇有风趣，妙处更在嫣然一笑间。

又如“九林”条说：

姓骆字琴仙，年十六岁，安庆人。春台部。……演《游湖》、《借伞》，容庄色媚，语细音娇。……嗣演《捡柴》，目逆而送李郎时，情态尤妙。

又如“荣官”条说：

姓陈字荣珍，年二十四岁，安徽太湖人。春台部。擅场有《皮弦》、《四门》、《喂药》、《赏荷》、《游殿》、《打店》诸剧，姿容端淑，音韵和谐，……

又如“大翠”条说：

姓朱字素屏，……旧在春台部兼掌班务。……《翠云楼》、《跑马卖械》夙所擅场。

又如《听春新咏》的“二林”条说：

姓陈字意卿，皖江人。春台部。……《打雁》、《踢球》诸剧为卿所最自矜许者。

以上这些评论春台班演员的材料，有两点值得特别注意：一是陈二林的“按琴腔歌一曲”，和乾隆间称魏长生秦腔为“琴腔”^⑦的概念，是不同的。前者是指用“琴”伴奏唱腔的意思，后者却是声腔上的一种名称，那末，这种按琴腔唱的歌调，应该就是汉剧的西皮调了。二是在上述春台班的演出中，和汉剧西皮调相同的剧目就有不少。如《打雁》（《天门阵》一折，演穆桂英事）、《捡柴》（《春秋配》一折）、《皮弦》、《四门》（《下南

唐》一折)、《跑马卖械》和《抛球》(《迴龙阁》一折)等。其中,《皮弦》是出于乾隆年间《缀白裘》的《杀货》,唱梆子腔和〔梨花儿〕等曲调。此剧经过汉剧的演出,剧名改为《卖皮弦》,唱腔也改用西皮调。再如《跑马卖械》一出,即今汉剧的《张三赶妻》,又名《双跑马》,卖艺人张三买来一匹骏马,被地主王金堂霸去,夫妻二人在天鹅岭被虎冲散。二十年后相遇,他们来在白雀寺观播,准备伺机报仇。(据《菊部群英》所载,清同治年间在北京的春台班还能演出《跑马卖艺》一剧。)而乾隆年间北京集秀扬部的《遇妻》,和陕西秦腔的《张三找妻》,都只演剧中的夫妻相认一段。此外,其它徽班在嘉庆年间演出的西皮戏,还有三庆班李双林的《宛城》,四喜班葛玉林的《顶砖》和小彩林的《庙会》(《玉堂春》一折)等。

值得我们注意的是,嘉庆年间进京的春台班与其它徽班不同,在声腔上是最早兼唱皮黄两腔的徽班。它不仅可以使两腔同台,而且在一个剧目中,更进一步出现皮黄融合的现象。如春台班陈荣官的《四门》、《喂药》,原是正本戏《下南唐》的两折。在南方徽班和江西赣剧中两折都唱二黄。但是按照湖北汉剧的演法,《四门》和京剧的《杀四门》相同,都是唱西皮调的。而《喂药》仍唱二黄。如果春台班在京演的是汉剧路子,那末,这本《下南唐》就是标志皮黄合流的代表性剧目之一。又如春台班骆九林的《游湖》和《借伞》,原是《白蛇传》的两折。现在汉剧的演出也是兼用皮黄两腔的。

另据《日下看花记》的记载,三庆徽班的汪贵笙(安徽怀宁人)是嘉庆八年进京的徽班演员。他的《戏凤》一出,按照道光间抄录的剧本,是唱四平调和西皮的^⑧。四平调是二黄腔的属

调，因而这出《戏凤》唱腔的安排，也正是反映了皮黄两腔的合流。

根据上述这些情况，我们可以初步断定，乾、嘉年间在北京的徽班，大概是从春台班开始，就有汉剧的西皮调与二黄腔同台演出。并且逐渐影响其它的徽班大都走上皮黄合流的道路。如果这种判断不错，西皮调的进京就应在嘉庆年间无疑。

李斗的《扬州画舫录》指出，乾隆末年进京的三庆徽班，对于北京正在流行的京腔和秦腔，也采取兼并的作法，把它们引进到徽班之中。这种秦腔，当然就是四川魏长生的秦腔。对此，嘉庆年间刊印的《日下看花记》和《听春新咏》，都有一些文字记载，可以互为印证。如“庆瑞”条说：

姓刘字朗玉，二十一岁，顺天大兴黄村人。三庆部。魏长生之徒也，幼以小曲名。……《胭脂》、《烤火》超乎淫逸，别致风情；《闯山》、《铁弓缘》艳而不淫。古语‘一笑倾城’，刘郎足以当之；至《别妻》一出，手拨湘弦，清商一阕，……辛酉（按即嘉庆六年）春暮，偕小樊居士观刘郎此出，交口称佳。次日又演《送灯》……

《听春新咏》的“莲官”条说：

姓吴字香芸，又字广平，年二十，扬州人。三庆部。……《闯山》、《戏凤》、《背娃》诸剧，得魏婉卿（长生之号）之风流，具高朗亭之神韵。

同书“三宝”条说：

姓郑字韵生，年十六，扬州人。三庆部。……工于昆剧，偶作秦声。非其所好。

同书“添庆”条说：

姓谢字云仙，年十七，扬州人。始隶三和，今入三庆部。……《絮阁》、《寄柬》诸剧，歌喉圆亮，态度春容，出字收音，颇遵法律。间唱秦声，亦委婉多风，靡靡动听。

此外，春台班蔡三宝的《打门吃醋》，杨享龄的《桂花亭》，也是属于魏长生秦腔的代表剧目^⑨。这两出戏，现今只在四川的川剧中得以保存。前者题为《错吃醋》，后者叫作《虎丘寺》，又名《桂花亭》。据有关材料介绍，《桂花亭》是演唐伯虎和秋香的故事^⑩。现在陕西的秦腔和京剧都有《三笑缘》，惟有女主角不是秋香而名申飞云。由此可证，乾隆年间在北京红极一时的魏长生，既是四川的著名演员，他们师徒所唱的秦腔，当然就是川剧中的“弹戏”，根本不是陕西秦腔。

关于四川魏长生的秦腔，吴太初的《燕兰小谱》早已见著记载。但是，这种秦腔与进京徽班的关系，在道光的《金台残泪记》中却有十分明确的论述：

《燕兰小谱》记甘肃调，即琴腔，又名西秦腔，胡琴为主，月琴为副，工尺咿唔如语。此腔当时乾隆末，始蜀伶、后徽伶尽习之。道光三年御史奏禁。

事实已很清楚，在《燕兰小谱》中记载的大批川籍艺人离京后，魏长生的秦腔是由四大徽班的演员，仍在继续演唱着。现在有人考证，乾隆年间进京的魏长生秦腔，是用笛子伴奏的“吹腔”^⑪，此说固然不错，对此，我们还要补充这样一点，即是这种秦腔，和清初在川北流行的“秦吹腔”是一脉相通的。因为改用胡琴的伴奏，又名“琴腔”。当然，魏长生的秦腔还包括以梆为板的唱

调在内。现在看来，道光三年遭到禁演的秦腔，也并没有完全绝响。如《金台残泪记》又说：

《燕兰小谱》记京班旧多高腔，自魏长生来，始变梆子腔，……今则梆子腔衰，昆曲且变为乱弹矣。乱弹即弋阳腔，南方又谓下江调。谓甘肃腔曰“西皮调”。

如前所述，皮黄腔中的西皮调，是在嘉庆年间由湖北春台班带进北京的。而道光年间的《金台残泪记》把四川的秦腔（甘肃调），称之为“西皮调”，说明了魏长生的秦腔，在当时可能与徽班的“西皮调”融为一体。因为在北京四大徽班中，甘肃腔与汉剧西皮早已经同台演出。它们在音乐上具有的共同特点，也会促使徽班艺人把甘肃腔改造为西皮的一种唱调。只有这样认识问题，我们对《金台残泪记》的说法，才不会产生误解。现在根据西皮曲调的比较，我们认为京剧西皮的二六板，是出于魏长生的秦腔，而其曲调却与“秦吹腔”具有一种渊源关系。由于这种原因，当时属于汉剧的西皮调，在整个唱腔的板式上就有一些调整 and 变化：即汉剧西皮的原板变成了京剧西皮的慢板；汉剧西皮的二六板^②变成了京剧西皮的原板，加上魏长生秦腔变出来的二六板等，这就使汉剧西皮最终变成了京剧的西皮。当然，在《金台残泪记》成书的年代，京剧尚未正式形成，人们还知道徽班的西皮调中，含有“甘肃腔”的曲调，这是很有可能的。现在京剧西皮二六板和西皮其它板式唱调的不同，也证明它们是出于两种不同的声腔体系。

以上所述，汉剧西皮和魏长生秦腔，对于徽班在北京的发展，起到了一种特殊的作用。这就是说，原来属于秦腔梆子系统的剧目，只有用汉剧西皮调来演唱，才能与二黄戏协调和统一起来。

如果没有这些声腔的加入，进京徽班的唱调，就不可能产生像现在这样的京剧。

三

在徽班进京以前，真正代表安徽的徽调戏班的，只有安庆府怀宁县的“石牌班”。而且，在“安庆二黄”向外传播的时代，这种徽班唱的“石牌腔”，却已经相当出名了。清乾隆年间严长明的《秦云撝英小谱》说：

弦索流于北部，安徽人歌之为“枞阳腔”（今名石牌腔，俗名吹腔）；湖广人歌之为“襄阳腔”（今谓之湖广腔）；陕西人歌之为“秦腔”。……

又乾隆四十六年（1781）江西巡抚郝硕复奏查办戏曲奏折说：

查昆腔之外，有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所盛行。……惟（江西）九江、广信、饶州、赣州、南安等府，界连江、广、闽、浙，如前项石牌腔、秦腔、楚腔，时来时去。

这些记载证明，石牌腔的盛行时代，大体上是清乾隆年间的事情。其时，从安徽向江西流传的石牌腔，被九江的宁河戏，饶州的饶河戏（今属赣剧一派）吸收进来。至今在这些剧种中仍有“石牌腔”的名称。而石牌腔从饶州传至徽州府婺源县，经过发展和变化，又使它变成了“婺源徽班”。这种婺源徽班再进入浙江的地界，最后变成了“金华徽班”。另外，通过江西向福建发展的石牌腔，也被当地的剧种所吸收。现在闽东北地区的北路戏中。就含有石牌腔的成分在内。

与此同时，从安徽沿长江向西发展的石牌腔，在湖南各地的剧种中都改名为“安庆调”。从历史上看，所谓枞阳腔或石牌腔，都是根据安庆府的地名而定的。枞阳旧属桐城县（今为枞阳县），而石牌即今怀宁县治。这样，由安庆府向外流传的石牌腔，从更大的范围来说，当然是可以称作“安庆调”的。现在湖南的巴陵戏、常德戏、荆河戏、长沙湘剧、祁剧以及广西桂剧、江西东河戏等等，都有部分剧目唱安庆调。由此可以推知，乾隆年间在广东出现的一些安徽戏班^⑬，其中必定会有石牌腔的戏班，常驻广州。总之，除去四川和云贵两省，石牌腔最盛时期的活动地区，与江西巡抚郝硕记载的“江广闽浙”基本相符。

这种石牌班和“安庆二黄”班不同，它在声腔上是先唱吹腔拨子，后有西皮和二黄的。因为乾隆年间在安徽产生的石牌腔，其唱腔是由吹腔拨子而构成的，这是石牌班的声腔基础。后来因受进京徽班的影响，使其在吹腔拨子之外，又能兼唱皮黄腔。也不知是什么原因，石牌班始终都把昆腔戏排除在外，这与湖北汉剧的情况完全相同。我们必须强调指出，石牌腔和安庆二黄，虽然都以安庆地区作为根据地，只是它们属于两个不同的独立剧种，而且各自的发展道路也不一样。所以，在南方徽班的发展史上，石牌班则是徽调的一个流派。现在浙江的金华徽班，因为继承了石牌腔的传统，只有它可以称为石牌班唯一代表。

然而，在江苏形成的扬州徽班，虽然时间稍晚，又不在安徽境内，但是，这派徽班却和进京的徽班具有非常密切的关系。根据《扬州画舫录》记载，清代乾隆年间，江苏扬州就是“安庆二黄”的重要活动中心。自从三庆徽班进京之后，这种腔调在扬州又得到极大的发展。如嘉庆三年（1789）的《钦奉谕旨给示碑》^⑭，

对此就有详实的记载：

近日倡有乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，声音即属淫靡，其所扮演者，非挟邪媿褻即怪诞悖乱之事，于风俗人心殊有关系。此等腔调，虽起自秦、皖，而各处辗转流传，竞相仿效。即苏州、扬州向习昆腔，近有厌旧喜新，皆以乱弹等腔为新奇可喜，转将素习昆腔抛弃。

显然，这种从“秦、皖”等地传来的戏曲，也只有“安庆二黄”和“扬州乱弹”，才是演唱上述声腔的代表剧种。它们在扬州、苏州等地的发展，使历史悠久的昆腔受到了严重威胁。而扬州和春徽班的进京，和四大徽班在北京地位的巩固，对于扬州徽班的发展，产生了很大的影响作用。同时，由于吸收了“石牌腔”的艺术营养，又使自己具有一些新的特点。从此以后，扬州的徽班，在大江南北各地掀起了一个发展高潮，并且，根据各地不同的情况，形成了几路风格不尽相同的徽班，如江苏里下河徽班、安徽皖南徽班、浙江杭嘉湖徽班、上海徽班、福建徽班以及江西南昌徽班等等。这些徽班的形成和安徽石牌班在各地的发展，可以集中地说明，南方徽调在实际上形成的两大流派，已经各自称霸一方。

这种新派的徽班，因为最早形成于江苏扬州，不仅使它拥有大量的昆腔戏，而且还使“扬州乱弹”与“安庆二黄”并行不悖。加上后来吸收了汉剧西皮和石牌腔的唱调，使扬州徽班与进京的徽班，在声腔和剧目方面都有一些差别。长期以来，由于“扬州乱弹”最终不知去向，使很多研究家对于徽调吹腔的来龙去脉，很难作出正确的解释。我们现在可以肯定，这种扬州徽班中的吹腔，因为是出于“扬州乱弹”的吹腔，至今徽州、扬州和

南通等地的徽班艺人，都把它叫作“梆子腔”^⑮。而乾隆年间《缀白裘》中的“梆子乱弹腔”^⑯，其实就是扬州乱弹的泛称，已无疑义。那末，这种南方的吹腔，在山东和河北剧种中名为“扬州乱弹”，以及在徽班中名为“梆子腔”，从根本上来说，都未超出“梆子乱弹腔”的范畴。但是，这种梆子乱弹腔的基本曲调，都和京剧《贩马记》的吹腔，基本相同。

近几年来，因为有人发现清抄本《梅玉配》的曲谱，使大家知道“吹腔”这种腔调，原来是名为“秦腔”或“梆子腔”的。这些名称的产生，大概是和吹腔与秦腔梆子在一起使用，不无关系。我们在前面提到的川北地区的“秦吹腔”，就是两腔混用的实例。与此同时，从陕西传进北京的秦腔，也有这种类似的情况。如康熙间魏荔彤的《京路杂兴三十律》，提到一种“秦声”梆子腔，既用笛子伴奏，可知它和四川北部的秦腔一样，都必定是要兼唱“吹腔”的。我们从各种吹腔的比较中发现，惟有抄本《梅玉配》的曲调，非常简单。看来它是保存了康熙时代陕西“秦吹腔”的基本面貌。根据文字记载，江苏扬州在康熙年间就有陕西秦腔的活动^⑰。现在保存于南方昆腔《贩马记》中的吹腔，有些曲调与《梅玉配》的吹腔相同。可证康熙年间由西北传至扬州的秦腔，也必定带来了这种原始的吹腔。而嘉庆年间的《钦奉谕旨给示碑》中的梆子、秦腔等，既然是从“秦地”而来，其中就有这种吹腔。那末，作为一个独立剧种来说，扬州乱弹的基本唱腔，也只能是由吹腔和秦腔而构成的。这种情况，正是陕西秦腔早已形成的传统，在南方继续发展的结果。

根据曲谱的比较，我们发现徽调梆子腔和扬州乱弹的吹腔，基本上是相同的，其中，在女腔方面存在的差别，也只是徽调删

掉了扬州乱弹上下两句间的伴奏过门。另外，徽调梆子腔还有几种变体的吹腔，如《乌龙院》的男女腔、《贩马记》的小生腔以及《水淹七军》关羽的唱腔等等。这些吹腔在扬州乱弹中尚未发现。可见这是徽调梆子腔的一种发展。

然而，徽调梆子腔和安徽的石牌腔，虽然都是吹腔的唱调，但是在曲调结构和调式方面，都存在一些明显的差异：在女腔方面，石牌腔的上句腔，是九小节组成，徽调梆子腔和扬州乱弹，都只有七小节。而徽调梆子腔和扬州乱弹的下句腔，是九小节组成，石牌腔却有十一小节，并且还保留山西勾腔的特点。在男腔方面，石牌腔的曲调结构，和女腔完全一样，都是上句九小节，下句十一小节。其调式已经改为徵调式（落音为sol）。而徽调梆子腔和扬州乱弹，也和女腔完全一样，都是上句七小节，下句九小节。只是调式上仍旧保留了宫调式（落音为do）的唱法。安徽婺源县（今属江西）的徽班老艺人，对此分得十分清楚。据他们所说，婺源徽班是“先唱老石牌，后唱梆子腔”。事实证明，“老石牌”就是石牌腔的“吹腔”；而“梆子腔”只能是指徽调吹腔而言。现今婺源徽剧团藏有民国十五年抄本《奇双会》，也可以得到印证。在这个抄本中，有很多和扬州乱弹相同的吹腔唱段（附有工尺曲谱），都注明为“梆子腔”。这些事实充分说明，徽调梆子腔和石牌腔，在吹腔的源流上是出于两种声腔的体系，因而，不能混为一谈。

在南方的扬州徽班中，至今尚未见到扬州乱弹的“秦腔”曲调，大概是“高拨子”取代了这种秦腔的地位，使它完全归于消失。这种高拨子和二黄腔一样，也从安庆方面传来，又名“安庆梆子腔”。清嘉庆十年（1805），据江苏甘泉人焦循的《剧说》说：