

梆子腔新探

曾永義

世新大學中文系教授

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、套數和七言十言詩讚上下句形式討論；載體之於腔調，猶刀體之於刀刃。刀刃之鋒利程度，取決於刀體之質地。因之，號子、山歌大抵為自然語言旋律，曲牌、套數則講究人工語言旋律，而小調與詩讚居中，人工與自然參半。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

¹ 拙作：〈論說「腔調」〉，《中國文哲研究集刊》第20期（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），頁22-180。

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。

而梆子腔是明清以來的大腔系，流播廣遠，就其名義而言，同名異實，異名同實的現象滋生紛擾。對此，及門陳芳有〈梆子腔釋名〉⁴論其事。其所論及相關之名稱有西秦腔、秦腔、西調、甘肅調、隴東調（隴冬、隴咚）、亂彈、吹腔、梆子秧腔、梆子亂彈腔、安慶梆子等。本文除修正其論梆子腔（秦腔）之名義外，並進一步考證梆子腔之源頭非一般所說之山陝梆子而實為西秦腔，並由此而論及其流播情況。其次說明梆子腔之作為「花部亂彈」，其亂彈之名義乃有四變；更詮釋秦腔之載體「西調」實非腔調，並從而論及其伴奏之演變，以及秦腔

² 見中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第十四輯（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〉，中國戲劇出版社《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第六十四輯（北京：中國戲劇出版社，2004年），頁192-210。

⁴ 陳芳：〈梆子腔釋名〉，《輔仁國文學報》第14期（1999年3月），頁223-255。

之曲牌體與板腔體均其來有自。試圖在資料零碎、諸說紛紜之下，對令人極感煩雜之椰子腔（秦腔）作較清楚合理之分析歸納。

而流行於臺灣的「亂彈戲」，實質上包括扮仙戲、古路戲與新路戲，扮仙戲所用腔調為崑腔，古路戲用「福祿」（福路），經呂鍾寬考證，應為西秦腔；新路戲則為皮黃腔。其亂彈古路戲既與西秦腔具源流關係，更由其曲牌體與板腔體之結構情況，或可由此見其「禮失而求諸野」的現象，對早期西秦腔的認知應當有相當大的幫助。另外，「亂彈戲」中又有「椰子腔」，實為「秦吹腔」之曲牌化，凡此亦附論於此。最後納為結論八條，其中頗有言人所未及言者，希望本文之「新探」，對「椰子腔」（秦腔）之研究能有一些貢獻。

一、「椰子腔」、「秦腔」之名義與關係

「椰子腔」之名首見明熹宗天啓二年（1622），曲譜摺子所收錄之三十三首工尺譜中有標明「邦子空」者，顯為「椰子腔」之省文⁵。次見清康熙間劉廷璣《在園雜誌》卷三：

近今且變弋陽腔為四平腔、京腔、衛腔，甚且等而下之，為椰子腔、亂彈腔、巫娘腔、噴哪腔、囉囉腔矣。愈趨愈卑，新奇疊出，終以崑腔為正音。⁶

其卷首有康熙五十四年（1715）初春孔尚任序。則椰子腔之流播，已見於明末清初；其所以為名，自是以椰子為節拍的緣故。劉氏將椰子腔與亂彈腔並舉，明為不同之二物，必然有緣故，詳下文。

康熙間，秦腔以椰子腔為俗名。顧彩《容美記遊》卷五（約作於康熙四十二年，1703）記三月初六日主人宴客云：

戲在席間，……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。（原注：所謂椰子腔是也。）⁷

這裏所指的秦腔既與指稱崑腔之「吳腔」對舉，則秦腔乃以其腔調之源生地

⁵ 見廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》，（臺北：貫雅文化事業公司，1992年），頁135。

⁶ [清]劉廷璣：《在園雜誌》（臺北：文海出版社，1969年《近代中國史料叢刊》影印《遼海叢書》本），卷3，頁1a-b。

⁷ [清]顧彩：《容美記遊》（上海：著易堂印行，清光緒二十三年[1897]《小方壺齊輿地叢鈔》，第6帙第3冊），卷5，頁195b。

「秦」而為名；而其原注既云「所謂梆子腔是也」，可見「秦腔」與「梆子腔」乃異名同實，只是命名之道一以源生地，一以節奏樂器之不同而已。

又康熙間魏荔彤〈江南竹枝詞〉寫梆子腔在揚州情況：

由來河朔飲粗豪，邗上新歌節節高。舞罷亂敲梆子響，秦聲驚落廣陵潮。⁸
河朔指黃河以北之地，邗上、廣陵即揚州。由末二句也可見「秦聲」就是「梆子腔」。它流播到揚州時還保持「節節高」的特質。

又清康熙間四川綿竹知縣陸箕永〈綿州竹枝詞〉云：

山村社戲賽神幢，鐵撥檀槽柘作梆。一派秦聲渾不斷，有時低去說吹腔。
(原注：俗尚亂談。余初見時頗駭觀聽，久習之，反取其不通，足資笑劇也。)⁹

由次句「柘作梆」和三句「一派秦聲」，也可見康熙間秦腔就是梆子腔，已傳入四川綿竹；再由末句「有時低去說吹腔」，可以推測所謂「吹腔」應當是由高亢的秦腔改用管樂伴奏低唱而形成的。再由其原注亦可見此時梆子腔亦稱「亂談」，「亂談」當即「亂彈」之訛變。而此「亂彈」當係梆子腔傳入四川以後的別稱。詳下文，論「亂彈」之名義。

又李聲振作於乾隆二十一年至三十一年 (1756-1766) 之《百戲竹枝詞·秦腔》云：

耳熟歌呼土語真，那須叩缶說先秦。烏烏若聽函關曙，認是雞鳴抱柘人。
(原注：俗名梆子腔，以其擊木若柘形者節歌也。聲鳴嗚然，猶其土音乎？)¹⁰

由此詩亦可見秦腔俗名梆子腔，因其「以其擊木若柘形者節歌」，故云。

又朱維魚於乾隆四十二年 (1777) 自陝西回京¹¹，取道山西，著有《河汾旅話》，敘其於晉南趙城、霍縣所演出之秦腔：

⁸ 見〔清〕魏荔彤：《懷舫詩別集》（濟南：齊魯書社，2001年《四庫全書存目叢書補編》，第4冊影印清康熙雍正間刻本），卷6，頁2a-3b。

⁹ 出自《綿州縣志》，卷36，見王利器等輯：《歷代竹枝詞》（西安：陝西人民出版社，2003年），第1冊，乙編，頁794。

¹⁰ 〔清〕李聲振：《百戲竹枝詞》，見路工編選：《清代北京竹枝詞（十三種）》（北京：北京古籍出版社，1982年），頁157。

¹¹ 見〔清〕朱維魚：《河汾旅話》（臺北：新文豐出版公司，1989年《叢書集成續編》，第227冊影印舊鈔本），卷首序云：「乾隆四十有二年，彊圉作噩夏且月，乙未金朔將之京，田方千、王宜之欲赴汾陽，遂邀同行。晝則接軫，夕宿聯牀，各述見聞，相為言語，忘暑旅之困，歷旬有二，日記若干則，輯為一冊。……」（卷1，頁1a）。

邨社演戲劇曰椰子腔，詞極鄙俚，事多誣捏，盛行於山、陝，俗傳東坡所倡，亦稱秦腔。嘗考《東坡志林》：「余來黃州，聞光、黃間人，二、三月皆群聚謳歌，其詞固不可分，而音亦不中律呂，但宛轉其聲，高下往返，如雞唱耳。」此蓋因光、黃間徒歌流傳，但節以絲木，使稍諧音，調相演唱，豈真為東坡所倡哉！……漢官儀，宮中不畜雞，汝南出長鳴雞，衛士候朱雀門外，專傳雞唱。應劭曰：「楚歌，今雞鳴歌也。」晉太康《地記》：「後漢固始、銅陽、公安、細陽四縣衛士習此曲于闕下，即雞鳴歌。」李雁湖云：「今土人謂之山歌，吾鄉農夫、舟子多唱此曲，亦謂之吳歌，亦可被之管絃，然與山陝椰子腔戲唱，又終有別要旨，昉于雞唱耳。」¹²

由此可見椰子腔、山陝椰子即秦腔，並非如俗傳由東坡所倡。而其所以以椰子為名者，乾隆間嚴長明《秦雲擷英小譜》「小惠」條云：

秦聲兼用竹木（原注：俗稱椰子，竹用篔簹，木用棗），所以用竹木者，以秦多商聲。¹³

又乾隆時，唐英（1683-1754）《古柏堂傳奇·天緣債》（原名《張骨董》）第一出〈標目〉下場詩云：

李成龍借老婆夫榮妻貴，張骨董為朋友創古傳今。打椰子唱秦腔笑多理少，改崑調合絲竹天道人心。¹⁴

這兩條資料明顯可以看出椰子和秦聲、秦腔的關係。也就是說，秦地的聲腔是用椰子來節奏的，而椰子若以竹製之，則為篔簹；若以木製之，則為棗木。

又乾嘉間洪亮吉《卷施閣文乙集卷二·七招》亦云：

北部則縱陽、襄陽，秦聲繼作。芟除笙笛，聲出於肉。棗木內實，篔簹中

¹² 同前註，卷4，頁2a-3b，亦見中國戲曲志陝西卷編輯委員會編：《中國戲曲志·陝西卷》（北京：中國ISBN中心，1995年），〈志略·劇種〉，頁83「秦腔」條。

¹³ [清]嚴長明：《秦雲擷英小譜》，見道光癸巳（十三年 [1833]）世楷堂刊光緒補刊俞樾續本，現藏於臺灣大學總圖書館善本書室，卷首有清王昶（1725-1806）序文。通行本《秦雲擷英小譜》是光緒丁未（三十三年 [1907]）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》（臺北：文海出版社，1974年）第七輯第七十冊，此板本卷首增列葉德輝〈重刊《秦雲擷英小譜》序〉、王序之後復增徐晉亨〈題詞〉十二首。上述引文見此板本頁109，原注卻作「竹用篔簹，不用棗」，校以道光本作「木用棗」，與下文洪亮吉者同，應以道光本是而光緒本非。

¹⁴ [清]唐英著，周育德點校：《古柏堂傳奇》，《古柏堂戲曲集》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁396-397。

鑿（原注：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。¹⁵

可見梆子腔所以得名，乃因為用篔簹（即毛竹）之竹與棗木製成節奏樂器「梆子」的緣故。而秦腔亦稱梆子腔，習見於明末至清乾隆間之文獻資料，由上文所舉，已可見梆子腔之流播地有江蘇揚州，四川綿竹，陝西，山西趙城、霍縣，湖北襄陽，安徽樅陽等地。

但到了乾隆四十八年至五十年間（1783-1785）安樂山樵吳長元所著《燕蘭小譜》卷二「花部」云：「蔣四兒，（永慶部），直隸宣化府人，魏長生之徒。……所演皆梆子、秦腔，于羞澀中見娥媚之態。」則所云「梆子」顯然指魏長生之四川梆子，而「秦腔」則指山陝梆子矣。這應當是在北京所作的分野¹⁶。

又《燕蘭小譜》卷三「花部」云：「孟九兒，（大春部），山東歷城人。……嘗演《百花公主》，戎衣結束，秀媚中頗饒英氣。……其他雜劇，則梆子腔俱多，為京班別派。」所云「梆子腔俱多」，當指梆子腔系而言¹⁷。

又《燕蘭小譜》卷五〈雜詠〉云：

友人張君示余《魏長生小傳》，不知何人作也。敘其幼習伶倫，因阨備至。己亥歲隨人入都。時雙慶部不為眾賞，歌樓莫之齒及。長生告其部人曰：「使我入班，兩月而不為諸君增價者，甘受罰無悔。」既而以《滾樓》一劇名動京城，觀者日至千餘，六大班頓為之減色。又以齒長，物色陳銀兒為徒，傳其媚態，以邀豪客。庚辛之際，徵歌舞者無不以雙慶部為第一也。且為人豪俠好施，一振昔年委蕪之氣。鄉人之旅困者多德之。嗟乎！此何異蘇季子簡練揣摩，以操必售之具耶！士君子科闈困躓，往往憤懣不甘，試自思之，能如長生之所挾否乎？然機會未來，彼亦蜀中之賤工耳。時乎！時乎！藏器以待可也。

揣摩時好競妖妍，風會相趨詎偶然。消盡雄姿春婉婉，無人知是野狐禪。

（原注：京班多高腔，自魏三變梆子腔，盡為靡靡之音矣。）

題橋寧讓馬相如，回首西州淚滿裾。今日梨園稱獨步，應將佳話續虞初。¹⁸

¹⁵ [清]洪亮吉：《卷施閣文乙集》，《洪北江先生遺集》（臺北：華文書局，1969年影印清光緒丁丑[1877]孟夏洪氏授經堂重校刊本），第2冊，卷2，頁728-730。

¹⁶ [清]吳長元：《燕蘭小譜》，卷2，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》（北京：中國戲劇出版社，1988年），上冊，頁24。

¹⁷ 同前註，頁27。

¹⁸ 同前註，頁44-45。

由小注「京腔多高腔，自魏三變椰子腔，盡爲靡靡之音矣。」可見乾隆己亥（四十四年，1779）魏長生入京之後，其四川椰子就取代了高腔在北京作為「京腔的地位」。而這種四川椰子，也就是「以胡琴爲主，月琴副之」的「琴腔」，是由西秦腔傳入四川後形成的。詳下文。

從以上列舉的資料，可以清楚的看出在明天啓二年（1622）已見「椰子腔」之名及其流播，清康熙間，「椰子腔」爲「秦腔」之別名。名「秦腔」以其出諸秦地，名「椰子腔」以其用椰子爲節，而「椰子」則用毛竹或棗木製成。而椰子腔流入四川後，則加入弦樂，而以「胡琴爲主，月琴副之」，因被稱作「琴腔」；這種用胡琴主奏的椰子腔被魏長生帶到北京後，成爲與雅部崑腔對稱的「亂彈」。

二、椰子腔的源頭西秦腔及其流播

椰子腔在秦腔之外，又有「西秦腔」一詞，始見於記載的是玉霜彙藏鈔本《鉢中蓮》傳奇，計二冊，不分卷，十六出，未署作者姓名，末頁有「萬曆」、「庚申」印記，可知爲明萬曆四十八年鈔本¹⁹。其第十四出用「誥猖腔」與「西秦腔二犯」此二腔之外，其第三出〈調情〉前有【弦索玉芙蓉】，末尾有「山東姑娘腔」，第十出〈園訴〉用「四平腔」帶「前腔」三曲。其詞句皆爲七言或七言之增減。其他曲子皆用曲牌，可知此「傳奇」之所謂「腔」，亦視之如曲牌。

楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》云：

歷史上在五胡十六國期，鮮卑族所建王國，疆域占有今甘肅西南部，稱爲西秦（385-437），可見「西秦腔」是甘肅人民所創造，稱爲「甘肅腔」，是符合歷史事實的。……「椰子」是在北方民間曲調的基礎上產生、發展起來的多個劇種的總稱。起初是甘肅、陝西一帶的曲調。……「甘肅調」

¹⁹ 《鉢中蓮》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年），頁1-106。又查《中國歷代各族紀年表》（臺北：木鐸出版社，1982）：「庚申」是一六二〇年，該年七月神宗卒八月立光宗，改元，光宗九月卒，立熹宗，逾年改元，故「庚申」亦可能爲泰昌元年（頁560）。又湯顯祖〈寄劉天虞〉云：「秦中弟子最聰明，何用偏教隴上聲；半拍未成先斷絕，可憐頭白爲多情。」見〔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年），詩文卷18，頁811。所云「隴上聲」當係西秦腔，其時爲萬曆三十年（1602）原潞州知府劉天虞從嶺南回陝西原籍，繞道江西臨川探望湯氏之際。可知萬曆三十年之前，西秦腔已聲名流播在外。

與陝西西部的民間音樂相結合，形成了陝西的「西路梆子」，……「西秦腔」除了向東傳入陝西外，大概很早也已由甘肅向南傳入四川。1774年，又由四川金堂人魏長生由四川帶到了北京。²⁰

又吳長元《燕蘭小譜》卷五「雜詠」云：

友人言，蜀伶新出琴腔，即甘肅調，名西秦腔。其樂器不用笙笛，以胡琴爲主，月琴副之，工尺咿唔如話，旦色之無歌喉者，每借以藏拙焉。²¹

又嘉慶十五年(1810)《聽春新詠·西部》亦云：

秀官姓常字鈿香，年十五，揚州人(雙和部)……《胭脂》、《贈鐺》、《檀香墜》諸劇，節奏鏗鏘，歌音清越，真堪沁人心脾。蓋秦腔樂器，胡琴爲主，助以月琴，咿啞丁東，工尺莫定。²²

根據以上三條資料，可知「西秦腔」是源於甘肅的一種腔調；因其地居陝西以西，同時在五胡十六國時期，鮮卑人乞伏國仁據隴右建「西秦國」(385-431)，亦於史有徵。故源於甘肅之腔調名之爲「西秦腔」或「甘肅調」，是完全合理的。它其實就是梆子腔(秦腔)的源頭，因爲它被記載的時間最早。

由上述資料可以進一步說明，這種腔調向東流播後，結合陝西的土腔，形成陝西梆子；向南傳入四川後，則結合四川土腔，形成四川梆子。此即上文所云乾隆四十四年，由魏長生攜入北京者。因其伴奏樂器不用笙笛，而以胡琴爲主、月琴爲副，故一名「琴腔」。乾隆年間李綠園之《歧路燈》小說第六十三回，記載河南開封府演戲，云：

崑腔戲，演的是《滿床笏》，一個個繡衣象簡；隴州腔，唱的是《瓦崗寨》，一對對板斧鐵鞭。

又第七十七回言及山東歷城縣事，云：

那快頭是得時衙役，也招架兩班戲，一班山東弦子戲，一班隴西梆子腔。

另第九十五回亦敘及河南開封戲班中有「隴西梆子腔」：

這門上堂官，便與傳宣官文職、巡綽官武弁，商度叫戲一事。先數了駐省城幾個蘇崑班子……又數隴西梆子腔、山東過來弦子戲、黃河北的卷戲、

²⁰ 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》(北京：人民音樂出版社，2004年)，下冊，頁981-983。

²¹ 吳長元：《燕蘭小譜》，卷5，頁46。

²² [清]留春閣小史：《聽春新詠·西部》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》，頁186。

山西澤州鑼戲、本地土腔大笛喻、小噴吶、朗頭腔、梆鑼卷。……²³

因陝西隴西縣位在甘肅隴山以東，古為隴州，故其腔調謂之「隴東調」或「隴州腔」；而「隴西梆子」在隴山之西，地屬甘肅，當即指「甘肅調」，亦即「西秦腔」；而「隴東調」或「隴州調」即指今之陝西西府秦腔。

「秦腔」或「梆子腔」，若就文獻而言，見於萬曆間的「西秦腔」時代最早，表示其時已有能力向外流播。若此不禁使我們想到「西秦」，也就是甘肅，應當是秦腔的發祥地；它向東流播，在陝西西部和甘肅南部一帶，就產生了「西府秦腔」，因陝西境內原屬鳳翔府，舊名「西府」，故云；又因地處陝西西部，又名「西路梆子」。更向東至西安，為秦之中心，故以「秦腔」為名，又名「中路梆子」；更向東至同州府，是為「同州梆子」，又名「東路梆子」；其南下者至漢中，是為「漢調桄桄」，「桄桄」用以狀聲梆子，又名「南路梆子」。

陝西同州與山西蒲州間僅一河之隔，其梆子合稱山陝梆子²⁴。蒲州梆子北上入晉中，是為山西中路梆子，又稱「晉劇」；又北上入晉北，是為山西北路梆子；又其入今長治市一帶者，古為上党郡，是為上党梆子。因之山西梆子乃合中路梆子、蒲州梆子、北路梆子、上党梆子四大梆子而成。

山陝梆子入河北，是為河北梆子，有直隸老派、山陝派、直隸新派三大派；前二派合稱京梆子。

山陝梆子入河南，是為河南梆子，又名豫劇，其以開封為中心者為祥符調，以商丘為中心者為豫東調，以沙河兩岸為中心者為沙河調，以洛陽為中心者為豫西調，祥符、沙河、豫西基本相同，合稱豫西調。河南梆子流播於沁陽舊稱懷慶府者稱「懷慶梆子」，簡稱「懷梆」；又流行彰德（河南安陽）、衛輝（河南汲縣）、順德（河北邢台）、廣平（河北永平）、大名（屬河北）等五府，有「五府懷調」之稱的「懷調」，亦屬梆子腔，應是「懷梆」的支裔。又同州梆子流入南陽，是為南陽梆子，又稱南陽調、老梆子，今稱「宛梆」。

山陝梆子經河南入山東，是為山東梆子，其以荷澤（舊曹州府治）為中心者

²³ 分別見〔清〕李綠園著，樂星校注：《歧路燈》（鄭州：中州書畫社，1980年），中冊，頁594、下冊，頁745、885。

²⁴ 北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1999年）謂：「梆子又稱山陝梆子，源出山西、陝西交界處的蒲州（山西）、同州（陝西）。這裏是梆子聲腔體系最早形成的地方。」（見上冊，頁38。）但西秦腔於明萬曆間已有能力流播到江浙，而「梆子腔」於天啓間始見記載，俱見上文。因之論其源流應以由西向東較為「順理成章」。

稱「曹州梆子」，以濟寧、汶上爲中心者稱「汶上梆子」（或稱下路調），總稱高調。而流行在魯西南，豫北、冀南的，則稱平調；而流行於以萊蕪爲中心者，稱「萊蕪梆子」；而流行於以章丘爲中心者，稱「章丘梆子」，又稱山東東路梆子。

如此再加上前文所考述的流播地：江蘇揚州、四川綿竹、山西趙城、霍縣、湖北襄陽、安徽樅陽等地，以及下文引《廣陽雜記》所云，康熙間已傳入北京，則亦可見梆子腔流播之廣闊了。

另外，流行在臺灣的亂彈戲中有一種與稱新路戲的皮黃腔對稱爲舊路戲（亦稱古路、福祿、福路）的，其腔調應當是西秦腔的流派。首先來看呂錘寬的研究。

呂錘寬在〈北管戲〉²⁵中論「古路戲的源流」，其大義云：

古路戲又稱福路、舊路，以往都猜測該命名法爲在臺灣形成，以相對於另一種稍晚傳入的「新路」戲曲。不過如透過琉球御座樂的比較研究，我們發覺明末清初由中國傳入琉球、而保存於該地的宮廷音樂，其音樂內容與臺灣的北管大體相同，音樂系統中並有「古羅羅」與「新囉囉」的名稱。據此，則又顯示古路與新路的相對性名稱，可能在傳入臺灣之前就已經存在。²⁶

呂氏所指出的臺灣北管與琉球的御座樂，以其內容大體相同，又有古、新之分，可以使我們想到同是傳自明清時代的中國，所以有如此的巧合。

呂氏接著又指出《車王府曲本》所保存的亂彈劇目與北管古路戲相同者並不少，如《送荊娘》和北管戲習見的《送京娘》（亦稱《送妹》或《趙匡胤千里送京娘》），爲通行於臺灣北中部館閣的劇目，兩者皆相同；又《王英下山》一劇亦然。《王》劇在北管新舊路皆有，但明顯可以看出新路據舊路改編。

呂氏接著根據蕭炳《秦腔音樂唱板淺釋》，透過北管古路和秦腔音階與板式比較，可知北管古路戲板腔類的曲調，與秦腔並無關係。

呂氏又接著根據《中國戲曲志·廣東卷》，認爲北管古路戲與西秦腔有較爲密切的關係，謂「古路戲之【平板】、【流水】，與西秦戲之【平板】、【二

²⁵ 劉美枝：〈臺灣亂彈戲之曲牌套式初探〉，《臺灣戲專學刊》第12期（2006年1月），頁103-135。謂據她調查，北管爲樂種名，亂彈爲劇種名；而「北管戲」一詞，直到民國六十年代始爲學者所創。其說可取，惟本文將就呂氏原文，姑用北管戲稱之。

²⁶ 見陳芳主編：《臺灣傳統戲曲》（臺北：臺灣學生書局，2004年），頁42。

番】的曲調」有相同性。因為北管古路戲的【流水】，手鈔本中常將【流水】與【二凡】互用，口語上亦然；從名稱上，古路戲的【二凡】與西秦戲的【二番】為音轉義同，且其拍法一板三眼與一板三撩亦有其相通者。

呂氏又考察古路戲與浙江浦江亂彈的關係，根據黃吉士《浦江亂彈音樂》和《中國戲曲音樂集成·浙江卷》中的資料，認為北管古路戲中的【平板】與浦江亂彈的【三五七】或【平板】相若，至於旋律方面則與浦江亂彈的【平板】較為一致。浦江亂彈也有【二凡】，北管古路戲【流水】也稱【二凡】，但兩者並不相同，倒是浦江亂彈的【流水】與北管古路戲中的【緊中慢】頗為相同²⁷。

由呂氏的論證，大抵可以認定北管古路戲的腔調與廣東的西秦戲和浙江浦江亂彈的腔調存在著同源分流的關係。

而我們知道廣東西秦戲又名「亂彈班」，民間俗稱「隴東空（腔）」，俱可見其源自甘肅西秦腔；而甘肅西秦腔我們也已知於明萬曆間（1573-1620）即已流播江南，其【二犯】在流播區或作「二方」、「二番」、「二凡」、「二萬」、「二漢」、「二反」、「二緩」，皆音近訛變²⁸。而北管之古路戲與之既然有源流關係，則其或由廣東或由江南（尤其是浙江浦江）傳入臺灣，自屬可能²⁹，何況臺灣之北管也有「亂彈」之稱，而其古路戲館閣所供奉之戲神為「西秦王爺」，正可印證其根源。

只是北管古路戲，又有舊路、福路、福祿之稱。其稱古路、舊路，明顯是與西皮、二黃之稱「新路」相對，取其較之為古老、傳入較早之義甚明。但是「福路」、「福祿」又作何解釋呢？是否其中還潛藏著什麼訊息呢？鄙意以為，「福路」、「福祿」或者就是「河洛」在閩南語的音轉訛變，若此，「河洛」當指河南省中原（中州）地區，就西秦腔之流播而言，正是指流播到河南的河南椰子而言。雖然呂鍾寬考察發現「北管古路戲唱腔與西秦戲的關係，較之與秦腔或河北椰子等為密切。」³⁰而前引《歧路燈》正可證明西秦腔有流入河南的記載，則臺灣的「古路戲」就很可能直接由河南傳進來，所以才由「河洛」音轉訛變為「福祿」或「福路」。

²⁷ 同前註，頁42-50。

²⁸ 見中國戲曲劇種大辭典編輯委員會編：《中國戲曲劇種大辭典》（上海：上海辭書出版社，1995年），頁1340。

²⁹ 連橫：《臺灣通史·演劇》云：「臺灣之劇，一曰亂彈，傳自江南；故曰正音。」（臺北：黎明文化事業公司，2001年），頁742。

³⁰ 見陳芳主編：《臺灣傳統戲曲》，頁49。

三、「亂彈」之名義有四變

由上文已可概見「梆子腔」或「秦腔」有許多「異名同實」的現象；但戲曲中「同名異實」的情況也不少，如「雜劇」、「傳奇」是眾所熟知的，這裏要談的與梆子腔相關的「亂彈」也是如此。

（一）「亂彈」原指「秦腔」

在戲曲史上，康熙之後有所謂「亂彈」者，也與秦腔（梆子腔）發生密切的關係。「亂彈」首見康熙間劉獻廷《廣陽雜記》卷三：

秦優新聲，有名亂彈者，其聲甚散而哀。³¹

可見在康熙間，秦腔又名亂彈，而廣陽即指北京，則康熙時已傳入北京；據此，則孔尚任《平陽竹枝詞·亂彈詞》二首所云之「亂彈」、「秦聲」亦當指一物之二名，詩云：

亂彈曾博翠華看，不到歌筵信亦難。最愛蔡娃行小步，氍毹一片是邯鄲。

秦聲秦態最迷離，屈九風騷供奉知。莫惜春燈連夜照，相逢怕到落花時³²。

孔氏此二詩作於康熙四十六年冬至四十七年春（1707-1708）。其詩第一首稱「亂彈」，次首又說「秦聲秦態」，明白指出孔尚任所說的「亂彈」就是秦腔。而「翠華」指帝王出巡之旗飾，用指康熙帝；此謂康熙四十二年（1703）帝西巡，曾於太原或西安觀賞秦腔演出。

又黃之雋《唐堂集》卷四十一〈桂林雜詠四首〉，詩云：

宜人無毒熱，春至亦輕寒。吳耐輸佳釀，秦音演亂彈。

（原注：雜伶演劇謂之亂彈）

匠能為竹屋，人或住麻欄。聲教今南暨，諸蠻化不難。³³

黃氏於康熙五十年至五十七年（1711-1718）任廣西巡撫陳元龍幕僚，可見康熙末年廣西桂林亦傳入秦腔，其童子所演之劇謂之「亂彈」。據此推測「亂彈」之名義，黃氏蓋以童子所演「胡亂彈奏」，故謂之「亂彈」。而「雅部崑腔」與「花

³¹ [清]劉獻廷：《廣陽雜記》（臺北：臺灣商務印書館，1976年），卷3，頁23b。

³² 徐振貴編：《孔尚任全集輯校註評》（濟南：齊魯書社，2004年），第3冊詩詞類《長留集》，卷6，頁1850。

³³ [清]黃之雋：《唐堂集》（臺南：莊嚴文化事業公司，1997年《四庫全書存目叢書·集部》，第271冊影印清乾隆刻本），卷41，頁1b。

部亂彈」對舉，蓋亦因在文人耳中，崑腔雅正；至於花部地方諸腔，則亦「胡亂彈奏」而已。

又李調元《劇話》卷上云：

俗傳錢氏《綴白裘》外集有「秦腔」，始於陝西，以梆為板，月琴應之，亦有緊慢，俗呼「梆子腔」，蜀謂之「亂彈」。³⁴

可見縱使在四川，也把秦腔、梆子腔又稱作「亂彈」。乾隆十六年（1751）蔣士銓《昇平端》雜劇第二齣〈齋議〉所云江西三人「餽品班」，能唱「崑腔、漢腔、弋陽、亂彈、廣東摸魚歌、山東姑娘腔、山西唢戲、河南鑼戲，連福建的烏腔都會唱」³⁵。其所云「亂彈」，亦即曾在江西做過官的唐英，其《古柏堂傳奇》中多次提到的「梆子腔」。

由以上可見梆子腔（秦腔）被稱作「亂彈」，早在康熙間，它是首先和雅部崑腔對稱為「花部亂彈」的代表性腔調。

（二）「亂彈」成為「花部」諸腔的統稱

但是在乾隆年間，「亂彈」又進一步擴充其名義範圍。吳元長《燕蘭小譜》卷四「雅部」云：

吳大保，（宜慶部），字秀卿，江蘇元和人，旦中之兩頭蠻也。姿容明秀，靜中帶媚，本習崑曲，與蜀伶彭萬官同寓，因兼學亂彈，然非所專長。³⁶

又同卷云：

張發官，（保和文部），江蘇元和人。……昔保和部，本崑曲，去年雜演亂彈、跌撲等劇，因購蘇伶之佳者，分文、武二部。³⁷

《燕蘭小譜》所指稱之「亂彈」，顯然是指前文所云魏長生於乾隆四十四年從四川帶入北京的梆子腔而言。其〈例言〉云「是譜始於癸夏，成於乙秋」可見《燕蘭小譜》所記為乾隆癸卯（四十八年）至乙巳（五十年）間事。〈例言〉又云：

³⁴ [清]李調元：《劇話》，卷上，收入中國藝術研究院戲曲研究所編：《中國古典戲曲論著集成》八（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁47。

³⁵ [清]蔣士銓著，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》（北京：中華書局，1993年），頁763。

³⁶ 吳長元：《燕蘭小譜》，卷4，頁34。

³⁷ 同前註，頁40。

「今以弋腔、梆子等曰花部，崑腔曰雅部，使彼此擅長，各不相掩。」³⁸則乾隆四十四年以後，「花部亂彈」在北京起碼包括實質為「琴腔」的梆子腔和入京後稱作「高腔」的弋陽腔。

又李斗《揚州畫舫錄》卷五云：

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。³⁹

可見乾隆末年，在吳長元和李斗眼中，亂彈已成為崑山腔以外，地方諸腔的泛稱。乾隆五年董偉業《揚州竹枝詞》所云：「豐樂朝元又永和，亂彈班戲看人多。就中花面孫馱子，一出傳神借老婆。」⁴⁰董氏所謂之「亂彈」，既屬揚州，則似乎亦應為諸腔之泛稱。而彼時既已有雅部崑腔與花部亂彈的分野，則花部亂彈其名義之統攝諸腔，亦似早在乾隆五年之前，不必晚至乾隆末。又李氏將秦腔與梆子腔並列，顯然已分為兩種不同的腔調。此時之「梆子腔」實為秦腔與崑弋腔交流後之綜合性聲腔。這種綜合性聲腔的「梆子腔」，可從《綴白裘》中探得其成分和面貌。

（三）梆子亂彈腔

《綴白裘》是乾隆年間江浙劇壇流行劇目演出腳本的選輯，除收錄崑劇劇目外，尚在第二、三、六集的部分和第十一集全部，收錄共三十四種約七十個折子的地方戲，其第六集〈凡例〉云：

梆子秧腔即崑弋腔，與梆子亂彈，俗皆稱梆子腔。是編中凡梆子秧腔，則簡稱梆子腔；梆子亂彈腔，則簡稱亂彈腔。⁴¹

又李聲振《百戲竹枝詞·亂彈腔》云：

渭城新譜說崑梆，雅俗如何占號雙？縵調誰聽箏笛耳，任他擊節亂彈腔。

（原注：秦聲之縵調者，倚以絲竹，俗名崑梆，夫崑也而梆云哉？亦任

³⁸ 同前註，頁6。

³⁹ [清]李斗：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1960年），卷5，頁107。

⁴⁰ [清]董偉業：《揚州竹枝詞》，收入王利器等輯：《歷代竹枝詞》，第2冊，丙編，頁1039。

⁴¹ 鴻文堂《綴白裘》六集無凡例，引自寒聲：〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉，見山西師範大學戲曲文物研究所等編：《中華戲曲》第二輯（太原：山西人民出版社，1986年），頁143。

夫人崑榔之而已。) ⁴²

李氏竹枝詞作於乾隆二十一年至三十一年 (1756-1766)。由這兩段資料看來，乾隆間崑腔既與弋陽腔合流為崑弋腔，亦與椰子腔合流為崑榔，而俗皆稱「椰子腔」。則椰子腔之名義有如前所云之「亂彈腔」已擴大許多。從李氏竹枝詞又可見秦腔之所謂椰子腔與崑山腔合流後，採用絲竹合奏而為縵調，既稱崑榔，又稱椰子亂彈腔。孟繁樹〈論乾嘉時期長江流域的椰子腔〉⁴³指出：出自弋陽腔之徽州腔，經由四平腔之過渡，開始削減原屬弋陽腔特點之人聲幫腔和靠腔鑼鼓，並採用笛子或嗩吶伴奏，逐漸產生一種新吹腔「崑弋腔」。明末清初，南下的秦腔與崑弋腔在安慶附近同臺演唱，一以崑弋腔為主體吸收秦腔，形成「椰子秧腔」；一以秦腔為主體吸收崑弋腔，形成「椰子亂彈腔」。而由於兩種綜合性聲腔，皆為安慶班子所演唱使用，「班」、「榔」音近訛變為「安慶椰子」，故二腔合稱訛為「椰子腔」。可見《綴白裘》中的「椰子腔」，實為安慶班子訛音為「安慶椰子」的「訛稱」，其說可取⁴⁴。而「椰子亂彈腔」實即以秦腔為主體吸收崑弋腔的綜合體。

又嘉慶年間林蘇門《續揚州竹枝詞》云：

亂彈誰道不邀名，四喜齊稱步太平；每到絲觴賓客滿，石牌串法雜秦聲。⁴⁵

可見嘉慶年間徽劇四喜班與崑劇太平班在揚州雖稱並駕齊驅，但四喜所演的安徽石牌腔（亦名樅陽腔）其實已更受到歡迎。由末句「石牌串法雜秦聲」，亦可知石牌吹腔，已與秦吹腔合奏。而其所稱之「亂彈」，應當就是以秦腔為主體吸收崑弋腔（石牌腔）的「椰子亂彈腔」。所以嘉慶間在揚州被稱作「亂彈」的，又與乾隆末被吳元長和李斗所稱的「亂彈」，實質上又有所不同了。也就是乾隆末在揚州所稱的「亂彈」是地方諸腔的泛稱，而《綴白裘》、李振聲、林蘇門所稱的「亂彈」是椰子腔為主體吸收崑弋腔的綜合腔調。

⁴² 見路工編選：《清代北京竹枝詞》，頁157-158。

⁴³ 孟繁樹：〈論乾嘉時期長江流域的椰子腔〉，見山西師範大學戲曲文物研究所等編：《中華戲曲》第九輯（1990年），頁147-163。

⁴⁴ 王錦琦、陸小秋：〈浙江亂彈腔系源流初探〉，亦有相近似之看法。見山西師範大學戲曲文物研究所等編：《中華戲曲》第四輯（1987年），頁31-35。

⁴⁵ 見唐碧輯錄：〈揚州風土詞中的戲曲曲藝史料〉，見曲苑編輯部編：《曲苑》第一輯（南京：江蘇古籍出版社，1984年），頁264。

(四) 浙江秦吹腔亦稱「亂彈」

而清中葉以後，傳到浙江的秦吹腔以演唱【二凡】、【三五七】爲主的劇種也都稱「亂彈」，如浦江、東陽、溫州、黃岩、天台、紹興等地的亂彈。這種「亂彈」實爲秦吹腔傳入浙江的名稱。

由以上綜合觀察，「亂彈」一詞之名義，疊經數變，誠如王錦琦、陸小秋〈浙江亂彈腔系源流初探〉開頭所云：

「亂彈」一詞，出現於清代花部戲曲聲腔興起時期。其詞義內涵，因不同的歷史時期和不同的使用場合而各異。如清初劉獻廷《廣陽雜記》：「秦優新聲，有名亂彈者，其聲甚散而哀。」顯然是指秦腔；乾隆時李斗《揚州畫舫錄》載：「雅部即崑山腔。花部即京腔、秦腔、弋陽腔、椰子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。」其中，亂彈卻被作爲花部諸腔的統稱；此外，亂彈還被作爲個別戲曲聲腔、劇種或班社的稱謂：如椰子腔、皮簧腔皆曾自稱亂彈；山東萊蕪椰子稱「吹腔」爲亂彈；徽戲在其產生地石牌一帶，從來不稱徽戲，而自稱亂彈；安徽的廬劇若與京劇合班演出，其戲班便被稱爲亂彈班等。

在浙江，狹義的「亂彈」系指以【三五七】、【二凡】爲主，包括「亂彈尖」（或稱「崑弋腔」、「龍咚調」、「龍宮」）、「蘆花」（或稱「吹腔」、「陽路」）、「平板」（或稱「小二簧」、「二簧平」）、「撥子」等腔調在內的戲曲聲腔。廣義的「亂彈」，則指以演唱上述亂彈聲腔爲主的一些多聲腔劇種，如包括亂彈、崑腔、高腔、徽調、時調、灘簧等多種聲腔的溫州亂彈（甌劇）、黃岩亂彈等是，它實際上指的是各地的亂彈班。

在明、清兩代戲曲聲腔十分興旺發達的皖南地區，明末清初當地的崑弋腔與北方傳入東南地區的亂彈腔（或稱秦腔、椰子）匯合之後，相互吸收、融合，形成了椰子秧腔和椰子亂彈腔這兩種頗具影響的聲腔。乾隆時，它盛行於清代南方戲曲聲腔薈集的揚州、蘇州、杭州、徽州等地，後乃廣爲流傳，擴大其影響於大江南北。這種戲曲聲腔在浙江各地流傳的結果，復衍變爲浦江亂彈、溫州亂彈、紹興亂彈、諸暨亂彈、東陽亂彈、黃岩亂彈等。上述各種亂彈聲腔，雖在不同程度上存在著一些差別，但大體上都屬

於狹義的亂彈聲腔系統，簡稱亂彈腔系。⁴⁶

也因此徐扶明〈亂談亂彈〉謂亂彈又名鸞彈、爛彈、亂談，本來就是「亂彈琴」的意思，相對於「雅部崑腔」，故有「花部亂彈」之名。所以「亂彈」便成了廣義的詞彙⁴⁷。由以上可見，「亂彈」一詞，其義凡四變：康熙間指秦腔（秦地椰子腔）；乾隆四十四年後，指入京之四川梆子，亦即「琴腔」，其後為花部之總稱。而其流入浙江之【三五七】、【二凡】就成了今日狹義之亂彈；至於「椰子腔」，由於其與崑腔、弋陽腔交化的緣故，在《綴白裘》中，也成為地方腔調的代稱，而其「椰子亂彈腔」亦稱「亂彈腔」。此外，誠如王、陸二氏所云，有些地方劇種，雖有其本身之腔調，而亦冒「亂彈」之名，就使「亂彈」之名更加複雜化了。可見「亂彈」名義多變，如果掌握不清楚，便很容易墜入五里霧中。

四、秦腔的載體「西調」及其曲牌體與板腔體

（一）秦腔的載體「西調」及其伴奏

秦腔又與「西調」有頗為密切的關係。清初陸次雲〈圓圓傳〉云：

自成驚且喜，遽命歌，奏吳歙。自成蹙額曰：「何貌甚佳，而音殊不可耐也！」即命群姬唱西調，操阮、箏、琥珀，已拍掌以和之，繁音激楚，熱耳酸心。⁴⁸

陳圓圓所唱的吳歙崑曲不被李自成欣賞，自成喜歡的還是自己家鄉陝西米脂，繁音激楚，使人熱耳酸心的土曲「西調」，它是用阮（月琴）、箏和西域傳入的琥珀（火不思，一名渾不似）等絃樂器來伴奏的；自成以拍掌取代梆子節奏。

這種「西調」，正是「秦腔」的載體，本身不是一種腔調，它應是陝西一帶的小調雜曲。清康熙間黃之雋《唐堂樂府》五部中《忠孝福》傳奇第三十七齣演戲中戲《斑衣記》，原注：「內吹打秦腔鼓笛」，下面唱句標為「西調」，則秦腔可以用來唱「西調」，只是其伴奏樂器為鼓笛管樂而非絃樂⁴⁹。它應當就是

⁴⁶ 王錦琦、陸小秋：〈浙江亂彈腔系源流初探〉，頁30-31。

⁴⁷ 見徐扶明：《元明清戲曲探索》（杭州：浙江古籍出版社，1986年），頁328-339。

⁴⁸ [清]張潮（山來）編：《虞初新志》（臺北，廣文書局，1968年），第2冊，卷11，頁3b。

⁴⁹ 案：該唱詞內容為：「（俺）年過七十古來稀，上有雙親百年期。不願（去）為官身富

所謂「秦吹腔」，亦即梆子腔用管樂伴奏後的腔調名稱。可知一般人將「西調」作為梆子腔系的一種腔調是錯誤的。如下文敘及的劉文峰〈多源合流，分支發展——梆子戲源流考〉便是如此。

又康熙時，蒲松齡《通俗俚曲》中收有時調小曲數十種，如《翻魔殃》第三回〈弟費錢魏名獻計，母生氣仇福分家〉、《襖妒咒》第八回〈花燭〉、《磨難曲》第四回〈軍門枉法〉等⁵⁰，均稱「西調」；乾隆時《綴白裘》所選輯之〈出塞〉、〈過關〉、〈打面缸〉等折子戲中，也有題作「西調」、「西調小曲」、「西調寄生草」的曲子⁵¹。而乾隆六十年（1795）刊行的王廷紹《霓裳續譜》一書，收錄西調二百一十四首，佔全書約三分之一，其中有「秦腔」、「秦吹腔」的注記⁵²。可見「西調」這樣的雜曲小調是用「秦腔」或「秦吹腔」來歌唱。所云「秦吹腔」明指用管樂鼓笛伴奏，有如黃之雋所記，其句型正為三五七詞格；而「秦腔」則當如李自成之用絃樂伴奏，以見保持秦腔「繁音激楚，熱耳酸心」之特色，故但云「秦腔」。

若此，則用秦腔來歌唱的「西調」，在康熙間已有用絃樂和管樂來伴奏的兩種情況。由此亦可見「西調」實非腔調之名，而是用秦腔來歌唱的西方雜曲小調的總稱，亦即「西調」是秦腔的一種載體。

而我們知道，秦腔所以又名梆子腔，乃因為它原本只有打擊樂「梆子」，故以為名。又如前文所云其後配絃樂名「琴腔」，配笛低唱而為「吹腔」，對此，以下資料，亦可證明。

魏荔彤〈京路雜興三十律〉云：

夜來花底沐香膏，過市招搖裘馬豪。學得秦聲新倚笛（原注：近日京中名班皆能唱梆子腔），粧如越女競投桃。漢廷司馬終三禡，淇水前魚早二

貴，只願（俺）親年天壤齊。」見黃之雋：《忠孝福》傳奇（清康熙五十七年刊本，現藏於臺灣大學總圖書館善本書室）。

⁵⁰ [清]蒲松齡著，盛偉編校：《聊齋俚曲集》，《蒲松齡全集》（上海：學林出版社，1998年），第3冊，頁120（總2560）、頁353（總2793）、頁556（總2996）。

⁵¹ 可參見錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘》（北京：中華書局，2005年），第3冊，第6集，卷3《青塚記·出塞》，頁175-178、卷4《雜劇·過關》，頁247-250、第11集，卷4《雜劇·打鈔缸》，頁197-206。

⁵² [清]王廷紹《霓裳續譜》卷之一收有西調七十九曲、卷之二收有西調七十七曲、卷之三收有西調五十八曲，卷之七雜曲六十七曲之中收有「秦吹腔花柳歌」等曲。見王廷紹：《霓裳續譜》，收入國立北京大學民俗學會編：《民俗叢書》第四輯（臺北：東方文化應社，1971年），頁293。

毛。金紫銀青誇四座，書生相對一綈袍。⁵³

再加上前文所引錄之陸箕永〈竹枝詞〉這兩段資料，可見河北柏鄉人魏荔彤詩約作於康熙四十八年（1709），其時北京已傳入秦腔亦稱椰子腔，除以梆子擊節外，不久之前也用上了笛子伴奏，喜學秦腔的人多是裘馬輕肥的公子哥兒。陸箕永如前文所云於康熙五十一年（1712）任四川綿竹縣令，其〈竹枝詞〉寫的是綿竹民間社火演唱秦腔，由「鐵撥檀槽柘作梆」一句，可知用的是銅綽板、鐵琵琶唱東坡大江東去的典故，意味是用彈撥樂器和柘木梆子唱高亢的秦腔。而未兩句說的是綿延不絕的秦腔流派，也有轉為聲情較低的「吹腔」；「吹腔」所以為名，實以管樂主奏的緣故，亦即魏氏所云「學得秦腔新依笛」之「笛」。

又李調元《劇話》卷上云：

又有吹腔，與秦腔相等，亦無節奏，但不用梆，而和以笛為異耳。此調蜀中甚行。⁵⁴

《劇話》約成書於乾隆四十年（1775），所云吹腔以笛伴奏，盛行蜀中，正可與陸詩相映發。而由上文所云，蜀中魏長生以琴腔入京，則椰子腔在四川同時具有「秦腔」和「吹腔」。而四川之秦腔，即四川梆子，亦即「琴腔」。

由以上可知，原始的椰子腔但有打擊樂器梆子，故以為名；其後加入管樂者乃名「吹腔」，加上絃樂者乃名「琴腔」，而最後絲竹合奏，乃名之為「崑梆」，明顯是崑腔與梆子腔合流的結果。

（二）臺灣亂彈戲之曲牌體與板腔體

臺灣亂彈戲之古路戲，由上文考述，既知與西秦腔有源流之關係，因之若從觀察臺灣亂彈古路戲之曲牌聯套，乃至其曲牌體與板腔體之運用結構，應當也可推知秦腔在源地運用載體的情況。

⁵³ 魏荔彤：《懷舫詩續集》（《四庫全書存目叢書補編》，第4冊影印清康熙雍正間刻本），卷1，頁4a。原詩有序云：「此己丑年詩，舊曾刊行，今為改本。」（頁1a），引自廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》，頁139-140。

⁵⁴ 李調元：《劇話》，卷上，頁47。按嚴長明：《秦雲擷英小譜》云：「全元間始有院本……院本之後，演而……為弦索，……弦索流於北部，安徽人歌之為樅陽腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖廣人歌之為襄陽腔（今謂之湖廣腔），陝西人歌之為秦腔。」（頁108）此中所云之「吹腔」或認為《綴白裘》中之「梆子腔」即該腔。見齊森華、陳多、葉長海主編：《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997年），頁59「吹腔」條。若此亦當是秦吹腔之衍派。

秦腔既原本以「西調」為載體，為長短句詞曲系之曲牌體無疑，而臺灣亂彈之古路戲與新路戲，其曲牌腔板運用之情形卻頗為繁複，有六種情況，分別為：南北合腔、北曲聯套+板腔體、南北合套+板腔體、南北合腔+板腔體、套中夾套+板腔體、獨立曲牌+板腔體⁵⁵。分述如下：

1. 南北合腔

由於亂彈戲之曲牌唱腔有逐漸消逝之變遷現象，故目前僅知有二齣戲全由曲牌唱腔組成，分別為《水漫》與《大鬧天宮》。此二齣戲，除少數對曲目認知豐富之資深樂人知曉外⁵⁶，一般人多未聽聞。茲轉引葉美景所藏抄本之曲牌如下⁵⁷。

(1) 《水漫》

《水漫》由二十支曲牌串聯而成。其中【醉花陰】、【喜遷鶯】、【出隊子】、【刮地風】、【四門子】、【水仙子】為北黃鐘套式之主要曲段，【畫眉序】、【滴溜子】、【滴滴金】、【鮑老催】、【雙聲子】屬南黃鐘宮，自第五支曲牌始，便依一北一南之次序排列，為黃鐘宮之南北合套。此與許子漢於《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》中整理之襲用套式「北【醉花陰】、南【畫眉序】、北【喜遷鶯】、南【畫眉序】、北【出隊子】、南【滴溜子】、北【刮地風】、南【滴滴金】、北【四門子】、南【鮑老催】、北【水仙子】、南【雙聲子】、北【尾】」⁵⁸完全相同。至於第一至第四支曲牌，【二犯江兒水】屬南雙調，而【三仙序】之曲牌屬性，尚無法判定。故將此似為南北合套之套式暫歸為南北合腔。

(2) 《大鬧天宮》

《大鬧天宮》由二十一支曲牌組成，由於許多牌名闕如，尚難確知其套式結構。

⁵⁵ 劉美枝：〈臺灣亂彈戲之曲牌套式初探〉，頁118-133。

⁵⁶ 據蔡瑋琳指出，賴木松曾於其老師之抄本見過此二齣戲，而葉美景則擁有此二齣戲之抄本，見蔡瑋琳：《北管醉花陰聯套研究》（臺北：臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1998年），頁37。

⁵⁷ 同前註，頁37-44。

⁵⁸ 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1999年），頁619。許子漢為筆者指導之研究生，現為東華大學中文系副教授。

2. 北曲聯套+板腔體

(1) 《王英下山》

《王英下山》由【油葫蘆】套⁵⁹與福路板腔之【彩板】（倒板）、【流水】（【二逢】）組成。【油葫蘆】套與元雜劇之仙呂套式部分雷同。據許子漢之研究，仙呂套式為A-(B)-(C)-(D)-(E)-(F)-X，()指非必要曲段。其中B曲段由【油葫蘆】與【天下樂】組成，C曲段由【那吒令】、【鵲踏枝】及一至二支非必要性曲牌組成，D曲段由【村里牙古】、【元和令】、【上馬嬌】與非必要之【游四門】、【么篇】、【寄生草】、【么篇】及必要之【六么序】、【么篇】組成⁶⁰。《王英下山》之【油葫蘆】套由【油葫蘆】、【天下樂】、【那吒令】、【喜遷鶯】、【遊四門】、【寄生草】、【尾聲】七支曲牌組成，其中除【喜遷鶯】外，【油葫蘆】、【天下樂】與元雜劇仙呂套式之B曲段同，【那吒令】為C曲段之曲牌，【遊四門】、【寄生草】為D曲段之曲牌，【尾聲】為X尾曲。故【油葫蘆】雖與元雜劇之仙呂套式未完全符合，但曲牌之排序，大致與B、C、D曲段之曲牌順序相符。

(2) 《雌雄鞭》

《雌雄鞭》由【大報】套與福路板腔之【彩板】、【緊中慢】等組成。【大報】套由【醉花陰】、【喜遷鶯】、【四門子】、【水仙子】、【尾聲】串聯而成。據許子漢之研究，元雜劇之黃鐘套式為A-B-C，其中A為必用曲段，A曲段為【醉花陰】、【喜遷鶯】、【出隊子】、【刮地風】、【四門子】、【古水仙子】⁶¹。比對【大報】套與元雜劇之黃鐘套式，除中間【出隊子】、【刮地風】二支曲牌外，二者之牌名與次序皆相同。【大報】套於劇中由探子演唱，此亦與元雜劇黃鐘套式之A曲段多為「探子出關目」⁶²相同。

(3) 《白登城》

《白登城》屬罕見劇目，據蔡氏《北管醉花陰聯套研究》指出，此為帶有《白登城》套之新路戲，元雜劇之黃鐘套式之A曲段為【醉花陰】、【喜遷

⁵⁹ 【油葫蘆】套，為民間樂語，指由【油葫蘆】為首曲之聯套牌子，此類牌子套曲曲目不少，如【大報】套、【拾牌】套等。下文遇此聯套牌子皆不再註明為民間樂語。

⁶⁰ 許子漢：《元雜劇聯套研究：以關目排場為論述基礎》（臺北：文史哲出版社，1998年），頁53。

⁶¹ 同前註，頁159。

⁶² 同前註。

鶯】、【出隊子】、【刮地風】、【四門子】、【古水仙子】⁶³。將《白登城》套與元雜劇之黃鐘套式比對，其版本二之曲牌聯綴次序與北黃鐘套式大致相同。

(4)《逃關》

據《北管醉花陰聯套研究》可知其為帶有《逃關》套之福路戲，《逃關》套由【醉花陰】、【喜遷鶯】、【四門子】、【刮地風】、【水仙子】、【北尾聲】組成，其與元雜劇之黃鐘套式【醉花陰】、【喜遷鶯】、【出隊子】、【刮地風】、【四門子】、【古水仙子】曲牌相同，惟曲牌次序略有差異。

(5)《美良川》

《北管醉花陰聯套研究》將其列為帶有【大報】套之福路戲，【大報】套之曲牌與元雜劇黃鐘套式之A曲段之曲牌，除曲牌數目較少外，曲牌連接之順序大致相符。

(6)《全家祿》之〈求乞〉（賜馬渡江）

〈求乞〉由《鬥鶴鶩》套與福路板腔之【平板】組成。【鬥鶴鶩】套由【鬥鶴鶩】、【天王令】、【騁驂驪】、【復救差】、【北尾聲】五支曲牌串聯而成。將【鬥鶴鶩】套與元雜劇越調之套式比較，除首曲皆為【鬥鶴鶩】外，其他並無相同處。

3. 南北合套+板腔體

《夜奔》⁶⁴由《拾牌》套與福路板腔之【彩板】、【平板】等組成。《拾牌》套由【新水令】、【步步嬌】、【折桂令】、【江兒水】、【雁兒落】、【僥僥令】、【收江南】、【園林好】、【沽美酒】、【尾聲】十支曲牌串聯組成，此與明傳奇雙調南北合套之常用套式北【新水令】、南【步步嬌】、北【折桂令】、南【江兒水】、北【雁兒落帶得勝令】、南【園林好】、北【收江南】、南【僥僥令】、北【沽美酒帶得勝令】、【尾聲】⁶⁵相較，除【僥僥令】、【園林好】二曲之位置顛倒，及《拾牌》無帶過曲外，其餘皆相同。

⁶³ 同前註。

⁶⁴ 另有西路戲《新夜奔》，其唱腔為【倒板】、【西皮】、【刀子】、【緊板】組成，沒有曲牌體，見二水振樂軒3。

⁶⁵ 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，頁624。

4. 南北合腔+板腔體

南北合套之劇目，目前僅見《扈家庄》一劇，由《扈家庄》套與西路板腔之【倒板】、【西皮】等組成。《扈家庄》套由【醉花陰】、【畫眉詞】、【刮地風】、【四門子】、【鮑魚雁】、【水仙子】、【尾聲】串聯而成，其與明傳奇之黃鐘宮之南北合套北【醉花陰】、南【畫眉序】、北【喜遷鶯】、南【畫眉序】、北【出隊子】、南【滴溜子】、北【刮地風】、南【滴滴金】、北【四門子】、南【鮑魚雁】、北【水仙子】、南【雙聲子】北【尾聲】⁶⁶相較，《扈家庄》之曲牌數目較少，但牌名與順序皆在此規範中。但並非一北一南之完整結構，只是南北曲並用，故筆者將之命名為「合腔」，使之與南北組合有秩之「合套」有所區別。

5. 套中夾套+板腔體

《秦瓊倒銅旗》由《拾牌倒旗》套與福路板腔之【流水】組成。《拾牌倒旗》套由十支曲牌之《拾牌》套與四支曲牌之《倒旗》交錯聯綴而成。《拾牌》套為雙調之南北合套（見上文《夜奔》之《拾牌》套），《倒旗》套由【醉花陰】、【喜遷鶯】、【四門子】、【水仙子】組成，屬黃鐘宮之北套。《拾牌倒旗》套之組成為：北【新水令】、南【步步嬌】、北【折桂令】、北【醉花陰】、南【江兒水】、北【喜遷鶯】、北【雁兒落】、北【四門子】、南【僥僥令】、北【收江南】、北【水仙子】、南【園林好】、北【沽美酒】、南【尾聲】。此形式為《倒旗》套插入《拾牌》中，即黃鐘北套插入雙調南北合套中，為套中夾套。

6. 獨立曲牌+板腔體

(1) 【新水令】+【清江引】+板腔體

《醉酒》由【新水令】、【清江引】與福路板腔之【彩板】、【平板】組成，為「曲牌—板腔—曲牌」之形式。

(2) 【崑頭】+板腔體

① 《望兒樓》

⁶⁶ 同前註，頁619。

《望兒樓》由【崑頭】與福路板腔之【緊中慢】、【彩板】（【倒板】）、【二逢】組成。其形式為「板腔—曲牌—板腔—曲牌—板腔」。

②《訪普》

《訪普》由【崑頭】與福路板腔之【平板】、【四空門】組成，其結構為「曲牌—板腔」。茲節錄唱詞如下：

【崑頭】：水晶宮溼透了絞消金帳，光射斗水晶宮。（集樂軒24）

③《碧遊宮》

《碧遊宮》由【新水令】與板腔體唱腔組成，由於抄本僅註唱腔代號，未註明唱腔種類，無法得知板腔體之唱腔為何。

④《哭靈》

《哭靈》由【崑頭】與福路板腔之【彩板】（【倒板】）、【二逢】組成，其結構為「板腔—曲牌—板腔」。其唱詞為：

【崑頭】：為江山不安寧，為社稷些些不太平，想朝朝暮暮孤單，勞李良賊反心，龍國太將江山托付李良賊，某只得在皇靈嘆先王早發陰靈。（集樂軒23）

⑤《困南唐》⁶⁷

《哭靈》由【崑頭】與福路板腔之【彩板】、【二逢】等組成。其結構為「板腔—曲牌—板腔」。

(3)【耍孩兒】+板腔體

①《戲叔》

《戲叔》由【耍孩兒】與福路板腔之【緊板】、【平板】、【流水】組成。其結構為「板腔—曲牌—板腔」。

②《萬里侯》之〈遊園耍鎗〉

〈遊園耍鎗〉由【耍孩兒】與福路板腔之【平板】，再加小曲【鬥草】等組成。其結構為「板腔—曲牌—小曲—板腔—曲牌—板腔」。

(4) 北【尾聲】+板腔體

①《蘆花》

《蘆花》由北【尾聲】與福路板腔之【彩板】、【平板】組成。其結構為「板腔—曲牌」。

⁶⁷ 另有西路戲《新困唐》，唱腔為【西皮】、【倒板】等，見集樂軒23等。

②《打桃園》

《打桃園》由北【尾聲】與新路板腔之【梆仔腔】與小曲【鬥草】組成。其結構為「板腔—小曲—曲牌—板腔」。

(5)【不是路】+板腔體

《全家祿》之〈織絹〉由【不是路】與福路板腔之【平板】組成。【不是路】由母身、清、讚串聯而成，屬「一宮牌子」。清、讚為由母身之旋律變化形成，故視為一支曲牌。〈織絹〉之唱腔結構為「板腔—曲牌」。

臺灣亂彈戲之古路戲腔調既源自西秦腔，而既已知西秦腔曲牌體與板腔體並行，則臺灣亂彈戲古路戲以上所敘之現象，也許正合乎了所謂「禮失而求諸野」，則早期之西秦腔除以「西調」為載體之外，應當也如臺灣亂彈的古路戲以南北曲牌或出諸合腔、合套乃至北套或雜綴等各種形式作為載體，甚至於其曲牌體也和板腔體交相運用，而若以曲牌之南北而言，顯然以北曲作為載體為主要，南曲獨立運用，只有【不是路】，其他未見其例。

然而何以今日所見之秦腔載體為七字、十字之詩讚而為板腔體呢？對此，誠如臺灣亂彈戲已故藝人葉美景 (1904-2000) 所云：

《長生祿》之〈賜馬〉，周昌唱【鬥鶴鶉】套，四首，大吹伴奏。《黑四門》唱【大報】套曲，報馬子唱的。《王英下山》王英下山站四門要唱【油葫蘆】，但是現在已經不唱，只吹噴吶。《水淹金山寺》算是崑曲，屬武戲，王錦坤有傳抄本，但沒演過，只聽過上一輩的人排場過。⁶⁸

由此可見臺灣亂彈戲隨著時代變遷，部分劇目之曲牌唱詞，後來都省略不唱，而改由吹奏噴吶帶過，如所舉《王英下山》等，無形中減損並破壞曲牌體的演出歌唱，乃自然而然的向簡易的板腔體方面發展。以上所舉的例子，可以說被幸運的保存下來而已。

又何為〈梆子聲腔與板式變化體〉⁶⁹謂吹腔句式結構為三、五、七，即一曲字數分別是三字、五字、七字的句子所組成，是長短句形式；後來受上下句「滾調」的影響，三字句與五字句合併，乃逐漸發展成上下句形式。如再在節奏上予以變化，則曲牌之吹腔就變成板腔體之吹腔了。

至於「板式變化體梆子腔」始於何時？劉文峯後揭文謂乾隆中葉至嘉慶間。

⁶⁸ 洪惟助主持：《臺灣北管崑腔之調查研究期末報告》（桃園：中央大學中國文學系、所執行，1996年），頁9-10。

⁶⁹ 見何為：《戲曲音樂散論》（北京：人民音樂出版社，1982年），頁94。

因為現存最早板式變化體梆子劇本，有乾隆三十八年手抄本《回府刺字》，另有嘉慶十年手抄本《畫中人》、嘉慶十三年手抄本《刺中山》⁷⁰。

而王依群〈秦腔聲腔的淵源及板腔體音樂的形成〉⁷¹認為黃河東西兩岸流行的一種「勸善調」民歌，句式為七字、十字，板數、上下句落音都與秦腔基調二六板相似。又明清時山陝說唱藝術有說書、曲子、道情、大鼓、琴書、三弦調、寶卷等，秦腔受這些板腔體說唱文學的影響，應是不小的。而現存梆子戲演歷代故事劇，大多是說唱演義改編的，也可以證明其受說唱文學很大的影響。王氏之說，應當有很大的可能性。

另外任光偉〈梆子聲腔探源——兼談戲曲板腔體製之形成與發展〉認為至遲在北宋中葉眞宗、仁宗朝(998-1064)的民間雜劇「從文學體製上它源於五代及北宋初年盛行於我國長江以北的俗講與評話話本，為半敘事半代言的連臺本戲，其吟、誦詞為七字上下句結構；其唱腔則源於五代、北宋之吟詩、誦偈之聲調；其伴奏則屬於當時流行民間、軍中之鼓吹樂，唱時不吹，吹時不唱謂之斷送。其武打場面則源於唐、五代描寫戰爭之武舞。因為劇目主要是以描寫歷代戰爭興廢為內容，所以是典型的末本雜劇，而劇本中反映的事件與人物大多與山、陝、豫有關。」⁷²他又說：

這種北宋吟誦體的雜劇……目前仍保存於晉西南與豫北的「鑼鼓雜戲」（又稱鏡鼓雜戲），雁北的「賽戲」、晉東南的「隊戲」（亦稱「樂戲」）以及五十年前尚流行於陝東及陝北的跳戲（亦稱「傩戲」）。這四個劇種……其基本表演形式一致，唱詞統稱「吟」、「誦」，聲腔同屬吟誦體製，句式結構基本上也同為七字句，因而雖然名稱各異，但確屬於同一劇種之歷史演變。目前保持比較完整並具有代表性的當屬於鑼鼓雜戲。⁷³

於是任氏將鑼鼓雜戲、跳戲與蒲州、西府二梆子作比較，以其句式結構以七言為體，蒲州梆子一直把鑼鼓雜戲稱作「祖戲」，其劇目幾乎全都同為「歷代戰爭興廢」之歷史故事，其劇本如《忠保國》、《三家店》、《關公戰蚩尤》等甚至兩

⁷⁰ 見註79。

⁷¹ 王依群：〈秦腔聲腔的淵源及板腔體音樂的形成〉，收入《梆子聲腔劇種學術討論會論文集》（太原：山西人民出版社，1984年）。

⁷² 任光偉：〈梆子聲腔探源——兼談戲曲板腔體製之形成與發展〉，見山西師範大學戲曲文物研究所編：《中華戲曲》第四輯，頁15-29。

⁷³ 同前註，頁25-26。

者皆相同；蒲劇之鑼鼓經尚與鑼鼓雜戲相似。兩者基本上都是上下句句式結構。為此任氏斷定椰子腔來自鑼鼓雜戲等陝西吟誦體古劇。

任氏之說雖未能證據確鑿，譬如其說北宋中葉民間雜劇之體製，亦未說明椰子戲如何由曲牌體轉化為板腔體；但以所舉之鑼鼓雜戲，學者認為係屬古劇⁷⁴，蒲州椰子又稱之為「祖戲」，且為七言、十言之詩讚系，內容大多為「帝王將相」，更以其地緣相近，彼此影響轉化自有可能。又其所云板腔體早於曲牌體實為必然之事，縱使元雜劇，實亦板腔體（詩讚系）、曲牌體（詞曲系）並用，板腔體在元雜劇中稱「詩云」、「詞云」，亦當為吟誦體⁷⁵。

如此說來，秦腔在發展過程中，有可能既用「西調」那樣的雜曲小調和由此發展到像臺灣亂彈戲那樣用曲牌之雜綴乃至聯套、合套作為載體來歌唱，則自屬曲牌體，如成書於乾隆末葉之《綴白裘》第六輯之西秦腔《搬場拐妻》一劇，仍多是詞句長短的曲牌體，便是明顯的例證；但也有可能同時用俗講話本、鑼鼓雜戲那樣的七字、十字的詩讚作為載體來說唱，則自屬板腔體，如《鉢中蓮》所用的【西秦腔二犯】便是運用七言上下句形式，共用了二十八句。其情況正如元雜劇之兼容並蓄。

然而晚近板腔體秦腔之伴奏樂器主要為二弦子、板胡、月琴、琵琶、京胡、二胡等絃樂，而不用吹腔之管笛；民國以後廢二弦子改用板胡為主奏樂器和指揮樂器，其原有之雜曲小調，則改為曲牌音樂。可見秦腔在伴奏樂器上的變化是很大的，而且走上板腔體的趨勢很明顯。

（三）臺灣亂彈戲中之「椰子腔」實為秦吹腔板式化之前的原型

可是在臺灣的亂彈戲中，另有作用等同曲牌的「椰子腔」，以「嗩子」主奏，故亦稱作「嗩子腔」、「嗩子曲」，而「嗩子」又有「海笛」之稱，乃小型噴吶。所以此「椰子腔」（抄本中又作「椰子空」、「邦仔空」、「邦仔腔」、「椰子腔」、「房子腔」、「扈子江」等）之伴奏樂器以吹管為主，其與亂彈戲中新路、古路之以胡琴、殼仔弦主奏不同，並以「△」符號表示為「一板三撩（眼）」之曲。其在劇本中使用之情形有以下幾種：

⁷⁴ 見中國戲曲劇種大辭典編輯委員會編：《中國戲曲劇種大辭典》，頁289-292。

⁷⁵ 詳見拙作：〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉，《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，1992年），頁155-221。

(1) 全部演唱「梆子腔」，如《櫻桃記》用十三支、《盤絲洞》用九支。

(2) 「梆子腔」+曲牌：如《五蟲會》、《長生祿》加曲牌【瑣南皮】：如《太極圖》「梆子腔」二支加【瑣南皮】、「梆子腔」、「泣顏回」、「崑頭」、「上下小樓」。

(3) 「梆子腔」+板腔體+曲牌體：如《五福天官》之結構為：【崑頭】、【倒板】、「梆子腔」六支、新清板、北【尾聲】。

(4) 「梆子腔」+新路板腔：如《新雷神洞》之結構為：【二黃】、【緊板】、【緊板】、【刀子】、【西皮】、【花腔】、【花腔】、【頭板】、【花腔】、【西皮】、【花腔】、「梆子腔」、「二黃平」、「西皮」、「花腔」、「雙板」、「西皮」、「西皮」、「刀子」、「花腔」、「雙板」、「雙板」、「花腔」、「雙板」。

(5) 「梆子腔」+古路板腔：如《花研記》之結構為：「梆子腔」、「瑣南皮」、「反雙板」、「反彩板」、「梆子腔」。

以上是及門劉美枝在她九十四學年度下學期交給我的報告〈試論臺灣亂彈戲之「梆子腔」〉，她所歸納的現象，我據之撮要而成的。由於這種臺灣亂彈戲的「梆子腔」，其唱詞以七言為主，並以一對上下句為旋律單位，而唱詞多數為四句一單位，與一般歌謠相同；它也不具板腔體板式變化的性質。

而經劉美枝分析，發現亂彈戲「梆子腔」雖無板式變化，但唱腔分「公調」、「母調」二種，演唱依腳色不同而分以本嗓或小嗓唱之，並以「啊」或「啣」音拖腔，同時唱段結束另以「煞韻」行之，凡此卻皆為板腔體唱腔之特點。又如上所述，此「梆子腔」劇目中，除見「梆子腔」與曲牌體、板腔體串聯運用外，亦見全劇以「梆子腔」演唱的情況，可知其獨立性。

劉美枝又透過將此「梆子腔」與不同劇種、鈔本比對分析，發現其與西秦戲《梅玉配》之「梆子」、秦腔〈紅梅山〉之「秦腔」、安徽安慶彈腔之「吹腔原腔」、徽劇之「吹腔正板」之骨幹曲調相同，如以唱腔旋律、過門、結音三要素合觀，則《紅梅山》之「秦腔」與此亂彈戲之「梆子腔」最為接近，而《紅梅山》已確知為秦吹腔之系統，故知此亂彈戲之「梆子腔」之用小型嗩吶「海笛」演奏，亦實為秦吹腔之一派。另從安徽安慶彈腔、徽劇之吹腔分別命名為「吹腔原板」、「吹腔正板」，可知吹腔已朝板式變化之路發展，從而彰顯亂彈戲之「梆子腔」具板腔體之性格卻無板式變化，乃因屬較早期之秦吹腔音樂，是秦吹腔音樂板式化之前的原始面貌。

劉美枝之分析驗證相當縝密而科學，其說既創發又可信。若此，則臺灣亂彈戲中之古路（福祿、福路）音樂，既保存了早期西秦腔曲牌體與板腔體的面貌，同時也在其「椰子腔」中保持了秦腔管樂化後被稱為「吹腔」的原始面貌，所謂「禮失而求諸野」於此又得到了一個實證。

而此「椰子腔」於亂彈戲中，既可獨立重複運用以歌唱全劇，又可與其他曲牌聯綴運用以全本演出；此種現象，前者有如單曲體之「重頭」，後者可以視作曲牌與曲牌間之聯綴；則此「椰子腔」實質上與一般「曲牌」類似。諸如此類，在青陽腔破解其載體曲牌以後，也有「曲牌化」的現象，所以在泉州的「南樂」和臺灣的「南管」，才有所謂「北青陽」的曲調。

結論

總上所述，可以獲得以下結論：

其一，舊屬秦地的陝甘一帶，早在嬴秦時李斯上秦始皇書中就說：「夫擊甕叩缶，彈箏搏鞀，而歌呼嗚嗚，快耳目者，真秦之聲也。」⁷⁶這裏的「秦聲」不止和前文所引李振聲「嗚嗚若聽函關署」完全相同，也和陸次雲在〈圓圓傳〉所說的「繁音激楚，熱耳酸心」⁷⁷宛然相合，更和嚴長明在《秦雲擷英小譜》中所說英英鼓腹「洋洋盈耳；激流波，遶梁塵，聲振林木、響遏行雲，風雲爲之變色、星辰爲之失度」⁷⁸以及今日秦腔之激昂慷慨，高亢悲涼如出一轍。可見由方音方言爲基礎形成的「秦聲、秦腔」歷經兩千數百年，而風格特色，猶然一脈相傳⁷⁹。

⁷⁶ [秦]李斯：〈諫逐客書〉，見[漢]司馬遷撰，瀧川資言考證：《史記會注考證》（臺北：天工書局，1993年），卷87〈李斯列傳第二十七〉，頁1036。

⁷⁷ 見張潮（山來）編：《虞初新志》，卷11，頁3b。

⁷⁸ 嚴長明：《秦雲擷英小譜》，頁111。

⁷⁹ 有關椰子腔源生之說，劉文峰在〈多源合流·分支發展——椰子戲源流考〉（見山西師範大學戲曲文物研究所等編：《中華戲曲》第九輯〔1990年〕，頁164-174）舉諸家源流之說如下：(1)先秦燕趙悲歌之遺響：持此說者有清人楊靜亭《都門紀略·詞場門序》、徐慕雲《中國戲劇史》、王紹猷《秦腔記聞》、焦文彬《秦聲初探》等四家。(2)唐代梨園樂曲：持此說者有清嚴長明《秦雲擷英小譜》、田益榮〈秦腔史探源〉、范紫東〈法曲之源流〉等三家。(3)由民間俗曲說唱發展而成：持此說者有墨遺萍〈蒲劇小史〉、張庚、郭漢城《中國戲曲通史》、寒聲〈論椰子戲的產生〉、楊志烈〈秦腔源流淺識〉等四家。(4)由鏡鼓雜劇孕育而成：持此說者有劉鑒三〈蒲劇源流簡介〉一家。(5)由元雜劇發展而

其二，秦腔以地名，最古者稱西秦腔，於萬曆年間即已傳播至江南，其有能力自源生地「秦」流播至江南，起碼應在明代中葉之前；又有甘肅調、隴東腔、隴州腔、隴西梆子等異名同實之名稱。秦腔原本以雜曲小調之所謂「西調」為歌唱載體，乃至由此發展而用南北曲、套數、合腔、合套，而以北曲為主，是為曲牌體；也可以從俗講詞話或從鑼鼓雜戲取材，用七字、十字之詩讚作為載體歌唱，是為板腔體；因但以梆子為節拍，故稱「梆子腔」；康熙間，秦腔有以笛為伴奏者稱「吹腔」，有以胡琴、月琴或月琴、箏、渾不似為伴奏者稱「琴腔」，其載體似仍為西調等詞曲系。至乾隆末，秦腔與崑弋合流，其與弋陽腔結合者稱梆子秧腔（秧為弋陽合音），其與崑弋腔合者稱梆子亂彈腔或崑梆；其樂器管絃並用，為笛、箏；而安慶班子用此二腔演唱，又訛「班」為「梆」，而稱「安慶梆子」，因之《綴白裘》乃合此二腔並稱「梆子腔」，以致訛亂名目，致使梆子腔有同名異實的現象。

其三，「亂彈」之名原指「秦腔」（秦地「梆子腔」），其次成為「花部」諸腔的統稱，又為《綴白裘》中「梆子亂彈腔」之簡稱，更為今日浙江秦吹腔之稱；其義凡四變。

其四，臺灣亂彈之古路戲源自西秦戲，其腔自為西秦腔。我們由古路戲所用曲牌體和板腔體合奏的情形，應可以看出西秦腔曾經運用曲牌和詩讚作為載體的現象，正是所謂「禮失而求諸野」。

其五，臺灣亂彈戲中之「梆子腔」實為秦吹腔未板式化之前的「原型」，而安慶彈腔之「吹腔原板」、徽劇之「吹腔正板」，則亦可證明秦吹腔板式化的現象。

其六，秦腔晚近之載體一方面發展原有之詩讚，一方面將詞曲系西調之長短句雜曲小調演變為三五七字之體式；又由此合併三字五字兩句而成上下兩句七言或十言為單元之詩讚板腔體，而將雜曲小調乃至曲牌套數變為器樂曲，伴奏樂器也由吹奏樂改為絃樂。而若論其完全改為板腔體的時間，應當始於乾、嘉之世。

成：持此說者有焦循《花部農譚·序》、張守中〈試論蒲劇的形成〉、王澤慶〈從河東文物探蒲劇源流〉等三家。(6)由弋陽腔衍變而成：持此說者有劉廷璣《在園雜誌》、周貽白《中國戲曲史長編》二家。(7)由西秦腔發展而來，而西秦腔則出自吹腔（隴東調）：持此說者有流沙〈西秦腔與秦腔考〉一家。(8)劉文峰本人之意見：土戲→亂彈→梆子腔→山陝梆子→秦腔。以上諸家皆不明「腔調」源生之理，及其與載體之關係、流播所產生之種種變化，對此拙著〈論說腔調〉論之已詳，因之，除第一說差可探得根本外，其餘皆置之可也。

其七，秦腔生命力非常強大，向外流播至京、津、冀、魯、豫、皖、浙、贛、湘、鄂、粵、桂、川、滇、青、寧、新、藏等中國十八行政區，以及臺灣，所到之處必與當地方言腔調融合，或略有變化，或產生新腔。因此山西、河北、河南、山東的梆子，均尚名「梆子」，是為梆子腔系或梆子聲腔。而樅陽腔（石牌調）、梆子秧腔、梆子亂彈腔（崑梆）、襄陽調（西皮）、高撥子，乃至浙江亂彈等皆可稱之為梆子腔衍生的新腔。所以若說秦腔是近代中國地方系腔調劇種之母，並不為過。

其八，今日秦腔尚與崑、高、皮黃合稱中國四大腔系，而若論秦腔在劇種中與其他腔調運用的類型，則有以下五種：

- (1) 單一運用：如河南梆子。
- (2) 在多腔調劇種中，作為一個獨立腔調，有獨立之演出與傳統劇目，如川劇之彈戲。
- (3) 與其他腔調結合，仍保有其特性，如浙江紹劇之「二凡」。
- (4) 與其他腔調結合，仍保某些梆子因素，如西皮。
- (5) 作為一種腔調在一個劇種中單獨使用，未保留劇目與獨立演出形式，如京劇中之南梆子。

希望經過本文的「新探」，對秦腔（梆子腔）的研究能有進一步的貢獻。

梆子腔新探

曾永義

本文論梆子腔（秦腔）之名義外，進一步考證梆子腔之源頭非一般所說之山陝梆子而實為西秦腔，並由此而論及其流播情況。其次說明梆子腔之作爲「花部亂彈」，其亂彈之名義乃有四變；更詮釋秦腔之載體「西調」實非腔調，並從而論及其伴奏之演變，以及秦腔之曲牌體與板腔體均其來有自。經過全文探討，可以獲得以下結論：其一，舊屬秦地的陝甘一帶，早在先秦時代即已有由方音方言爲基礎形成的「秦聲、秦腔」。其二，秦腔以地名，起碼應在晚明中葉之前即流播至江南；原本以雜曲小調之所謂「西調」爲歌唱載體，乃至由此發展爲曲牌體；也可以從俗講詞話或從鑼鼓雜戲取材板腔體。至乾隆末，秦腔進一步與崑弋合流。其三，臺灣亂彈之古路戲源自西秦戲，其腔自爲西秦腔。其四，臺灣亂彈戲中之「梆子腔」實爲秦吹腔未板式化之前的「原型」，而安慶彈腔之「吹腔原板」、徽劇之「吹腔正板」，則亦可證明秦吹腔板式化的現象。其五，乾、嘉之世，秦腔一方面發展原有之詩讚，一方面將詞曲系西調之長短句雜曲小調演變爲三五七字之體式；又由此合併三字五字兩句而成上下兩句七言或十言爲單元之詩讚板腔體，而將雜曲小調乃至曲牌套數變爲器樂曲，伴奏樂器也由吹奏樂改爲絃樂。其六，秦腔生命力非常強大，向外流播至中國十八行政區，以及臺灣，所以稱說秦腔是近代中國地方系腔調劇種之母。其七，秦腔在劇種中與其他腔調運用的類型，則有單一運用者；有在多腔調劇種中，作爲一個獨立腔調而獨立之演出與傳統劇目者；有與其他腔調結合仍保有其特性者；有與其他腔調結合，仍保某些梆子因素者；有作爲一種腔調在一個劇種中單獨使用，未保留劇目與獨立演出形式者等五種。

關鍵字：梆子腔 秦腔 西秦腔 西調 吹腔 腔調

A New Look at the *Bangzi Qiang*

TSENG Yong-yih

In addition to discussing the meaning of the term *bangzi qiang* 梆子腔(Qin *qiang* 秦腔), this paper also shows that its origin is not, as is commonly assumed, the Shaanxi *bangzi* 陝西梆子, but rather the Western Qin *qiang* (西秦腔). Based on this finding, the transmission of the *bangzi qiang* is also traced. This paper draws the following conclusions. First, the Shaanxi-Gansu region, being under control of the Qin during the Warring States period, developed local Qin *sheng* 秦聲, or Qin *qiang* based on local dialect pronunciations, as early as the pre-Qin period. Second, Qin *qiang*, as used to indicate a region, had found its way to the Jiangnan area prior to the middle or the end of the Ming dynasty. Originally, it was sung in the Western *diao* 西調 using *zaqu* 雜曲 or *xiaodiao* 小調, from which it developed into the *qupai ti* 曲牌體. At this point, it also absorbed material from local performances of *cihua* 詞話 or *luogu zaxi* 鑼鼓雜戲 to develop as a *banqiang ti* 板腔體. By the end of the Qianlong emperor's reign, the Qin *qiang* had merged with the *kun'i* 崑弋. Third, Taiwan's *luantan*, the *gulu xi* 古路戲, originates from the Western Qin opera and makes use of the Western Qin *qiang*. Fourth, the *bangzi qiang* used in Taiwan's *luantan xi* 亂彈戲 is in fact the original form of the Qin *chuiqiang* 秦吹腔 (before the introduction of the *bangzi*). The fact that the *bangzi* was a later addition to the Qin *chuiqiang* can be proven by looking at the *chuiqiang yuanban* 吹腔原板 in Anhui and the *chuiqiang zhengban* 吹腔正板 of the Hui opera. Fifth, during the reigns of the Qianlong and Jiaqing emperors, the Qin *qiang* on the one hand further developed the *shizan* 詩讚 already in use, while on the other developed the now characteristic three-five-seven character format. Sixth, the remarkable vitality of the Qin *qiang* saw it spreading to all of China's eighteen administrative units and Taiwan, making it the mother of all local opera in modern China. Seventh, the Qin *qiang* is found appearing in opera by itself and with other *qiang* in various different forms.

Keywords: *Bangzi qiang* Qin *qiang* Western Qin *qiang* Western *diao*
chuiqiang *qiangdiao*

徵引書目

- 王廷紹：《霓裳續譜》，收入國立北京大學民俗學會編：《民俗叢書》第四輯第67、68冊，臺北：東方文化供應社，1971年。
- 王依群：〈秦腔聲腔的淵源及板腔體音樂的形成〉，收入《梆子聲腔劇種學術討論會論文集》，太原：山西人民出版社，1984年。
- 王俊、方光誠：〈漢劇西皮探源紀行〉，中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第十四輯，北京：文化藝術出版社，1985年。
- 王錦琦、陸小秋：〈浙江亂彈腔系源流初探〉，山西師範大學戲曲文物研究所等編：《中華戲曲》第四輯，太原：山西人民出版社，1987年。
- 中國戲曲志陝西卷編輯委員會編：《中國戲曲志·陝西卷》，北京：中國ISBN中心，1995年。
- 中國戲曲劇種大辭典編輯委員會編：《中國戲曲劇種大辭典》，上海：上海辭書出版社，1995年。
- 北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1999年。
- 任光偉：〈梆子聲腔探源——兼談戲曲板腔體製之形成發展〉，山西師範大學戲曲文物研究所等編：《中華戲曲》第四輯，太原：山西人民出版社，1987年。
- 朱維魚：《河汾旅話》，收入王德毅主編：《叢書集成續編》，臺北：新文豐出版公司，1989年。
- 李斗：《揚州畫舫錄》，北京：中華書局，1960年。
- 李斯：〈諫逐客書〉，收入司馬遷：《史記》，見瀧川資言考證：《史記會注考證》，臺北：天工書局，1993年。
- 李綠園著，樂星校注：《歧路燈》，鄭州：中州書畫社，1980年。
- 李調元：《劇話》，收入中國藝術研究院戲曲研究所編：《中國古典戲曲論著集成》八，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 李聲振：《百戲竹枝詞》，收入路工編選：《清代北京竹枝詞（十三種）》，北京：北京古籍出版社，1982年。
- 呂鍾寬：〈北管戲〉，收入陳芳主編：《臺灣傳統戲曲》，臺北：臺灣學生書局，2004年。
- 何爲：《戲曲音樂散論》，北京：人民音樂出版社，1982年。
- 吳長元：《燕蘭小譜》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 孟繁樹、周傳家編校：《鉢中蓮》，收入《明清戲曲珍本輯選》，北京：中國戲劇出版社，1985年。
- ：〈論乾嘉時期長江流域的梆子腔〉，山西師範大學戲曲文物研究所等編：《中華戲曲》第九輯，太原：山西人民出版社，1990年。
- 玩花主人輯，錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘》，北京：中華書局，2005年。
- 洪亮吉：《卷施閣文乙集》，《洪北江先生遺集》，臺北：華文書局，1969年。

- 洪惟助主持：《臺灣北管崑腔之調查研究期末報告》，桃園：中央大學中國文學系、所執行，1996年。
- 留春閣小史：《聽春新詠·西部》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨史料》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 唐英：《古柏堂傳奇》，收入周育德點校：《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 唐碧輯錄：〈揚州風土詞中的戲曲曲藝史料〉，收入曲苑編輯部編：《曲苑》第一輯，南京：江蘇古籍出版社，1984年。
- 徐扶明：《元明清戲曲探索》，杭州：浙江古籍出版社，1986年。
- 徐振貴編：《孔尚任全集輯校註評》，濟南：齊魯書社，2004年。
- 海震：〈椰子腔淵源形成辨析〉，中國戲劇出版社《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第六十四輯，北京：中國戲劇出版社，2004年。
- 張潮（山來）編：《虞初新志》，臺北，廣文書局，1968年。
- 許子漢：《元雜劇聯套研究：以關目排場為論述基礎》，臺北：文史哲出版社，1998年。
- ：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，臺北：國立臺灣大學出版委員會，1999年。
- 連橫：《臺灣通史》，臺北：黎明文化事業公司，2001年。
- 陳芳：〈椰子腔釋名〉，《輔仁國文學報》第14期，1999年3月，頁223-255。
- 陸峻嶺、林幹合編：《中國歷代各族紀年表》，臺北：木鐸出版社，1982年。
- 寒聲：〈關於山陝椰子聲腔史研究中的一些問題〉，山西師範大學戲曲文物研究所等編：《中華戲曲》第二輯，太原：山西人民出版社，1986年。
- 曾永義：《參軍戲與元雜劇》，臺北：聯經出版事業公司，1992年。
- ：《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年。
- 黃之雋：《唐堂集》，收入《四庫全書存目叢書》第271冊，臺南：莊嚴文化事業公司，1997年。
- 董偉業：《揚州竹枝詞》，收入王利器等輯：《歷代竹枝詞》，西安：陝西人民出版社，2003年。
- 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，2004年。
- 廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》，臺北：貫雅文化事業公司，1992年。
- 蒲松齡：《聊齋俚曲集》，盛偉編校：《蒲松齡全集》第3冊，上海：學林出版社，1998年。
- 齊森華、陳多、葉長海主編：《中國曲學大辭典》，杭州：浙江教育出版社，1997年。
- 劉文峰：〈多源合流·分支發展——椰子戲源流考〉，山西師範大學戲曲文物研究所等編：《中華戲曲》第九輯，太原：山西人民出版社，1990年。
- 劉廷璣：《在園雜誌》，收入沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊》第三十八輯，臺北：文海出版社，1969年。
- 劉美枝：〈臺灣亂彈戲之曲牌套式初探〉，《臺灣戲專學刊》第12期，2006年1月，頁103-135。
- 劉獻廷：《廣陽雜記》，臺北：臺灣商務印書館，1976年。

蔣士銓著，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，北京：中華書局，1993年。

蔡瑋琳：《北管醉花陰聯套研究》，臺北：臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1998年。

魏荔彤：《懷舫詩別集》，收入《四庫全書存目叢書補編》第4冊，濟南：齊魯書社，2001年。

嚴長明：《秦雲擷英小譜》，收入沈雲龍主編《近代中國史料叢刊續輯》第七輯第70冊，臺北：文海出版社，1974年。

顧彩：《容美記遊》，收入王錫祺輯《小方壺齊輿地叢鈔》第六帙第3冊，上海：著易堂印行，1897年。