



客家竹板歌研究



胡希张著

广东音乐研究

广东人民出版社

目 录

自 序	1
绪 论	1
第一章 源流篇	4
一、竹板歌名称种种	4
二、竹板歌起源的四则民间传说	6
三、竹板歌的“鼻祖”——古代民歌	8
四、竹板歌的“前身”——于都古文	10
（一）竹板歌不是中原随迁之物	10
（二）赣南寻根	11
（三）何为“于都古文”	13
（四）竹板歌源于于都古文的根据	16
五、竹板歌的发祥与传播	19
（一）竹板歌的发祥地	19
（二）竹板歌兴起的时间	20
（三）竹板歌的传播	21
六、竹板歌的嬗变	22
（一）由古文到竹板歌的嬗变	22
（二）由单一说唱到多种艺术形式的嬗变	34
七、竹板歌的传承	35
（一）新中国成立前竹板歌的传承	35
（二）新中国成立后竹板歌的传承	38

附录一：《中国音乐词典》“竹板歌”、“五句板” 词条	42
附录二：访问古文说唱老艺人肖秋林记录	43
附录三：访问古文说唱老艺人顾亮光记录	49
附录四：《悔心记》	57
附录五：《摇钱树》	60
附录六：《珍珠塔》	61
附录七：访问竹板歌说唱艺人李云香记录	62
附录八：访问竹板歌说唱艺人吴丙荣记录	66
第二章 功能篇	76
一、竹板歌的谋生功能	76
二、竹板歌的教化功能	79
三、竹板歌的宣传功能	84
四、竹板歌的审美功能	91
五、竹板歌的娱乐功能	92
六、竹板歌的社交功能	95
第三章 队伍篇	102
一、竹板歌说唱队伍的构成	102
（一）乞丐	102
（二）说唱艺人	103
（三）卖药人	107
（四）革命党人	109
（五）剧团演员	110
（六）群众文化工作干部	110
（七）词曲作者	111
二、“阿排佬”的行规	111
三、竹板歌民间说唱艺人的管理	114
四、竹板歌说唱新人的培养	117

(一) 集中办班, 培训骨干·····	117
(二) 以老带新, 跟“班”学习·····	118
(三) 能者为师, 加强“基训”·····	119
五、竹板歌说唱艺人的社会地位·····	119
附录一: 兴宁走江湖卖药人的行话(部分)·····	121
附录二: 《兴宁县民间艺人活动暂行管理条例(草案)》·····	122
第四章 种类篇 ·····	126
一、传本·····	127
二、劝世文·····	128
三、过街遛·····	131
四、吵骂措·····	133
五、风流散谈·····	135
六、虚玄歌·····	139
七、拆字歌·····	142
八、竹板歌表演唱·····	147
九、竹板歌小演唱·····	149
第五章 歌词篇 ·····	152
一、竹板歌的章句结构·····	152
二、竹板歌的声韵规律·····	157
(一) 对“韵”的要求·····	157
(二) 对“声”的要求·····	159
(三) 声韵的特殊运用·····	159
(四) 换韵·····	160
(五) “错”韵·····	163
三、竹板歌的修辞手法·····	164
(一) 直叙·····	165
(二) 起兴·····	165
(三) 比喻·····	167

(四) 双关·····	171
(五) 歇后·····	172
(六) 反复·····	173
(七) 顶针·····	176
(八) 对偶·····	180
(九) 排比·····	185
(十) 铺陈·····	186
(十一) 对照·····	188
(十二) 夸张·····	189
(十三) 比拟·····	191
(十四) 烘托·····	193
(十五) 故问·····	194
(十六) 引用·····	195
(十七) 借代·····	197
(十八) 反语·····	198
四、竹板歌的语言艺术·····	199
(一) 地域性·····	199
(二) 口语性·····	200
(三) 时代性·····	201
(四) 艺术性·····	202
五、竹板歌的说白运用·····	203
(一) 道白·····	203
(二) 独白·····	204
(三) 对白·····	205
(四) 夹白·····	205
第六章 腔调篇·····	207
一、竹板歌腔调的特性·····	208
(一) 曲体·····	208

(二) 调式·····	208
(三) 音阶·····	208
(四) 节奏·····	209
(五) 旋律·····	209
(六) 衬词·····	209
二、竹板歌的基本腔调·····	210
(一) 《拆字歌》·····	210
(二) 《五更叹》·····	212
(三) 《十扫厅堂》·····	213
(四) 《劝世歌》·····	214
(五) 《十洒扫》·····	216
(六) 《十二月寻夫》·····	217
(七) 《望将来》·····	219
(八) 《正月梅树尽开花》·····	220
三、竹板歌的改革腔调·····	220
(一) 四句板·····	221
《生来眼瞎脚又跛》(梅县)·····	221
(二) 平板·····	222
《竹板一打闹洋洋》(梅县)·····	222
《唱歌相像刘三姐》(五华)·····	222
(三) 拖板·····	223
《条条溪水向海洋》(梅县)·····	223
《幸福生活万年长》(五华)·····	223
(四) 欢板·····	224
《腊蔗头下淋蜜糖》(梅县)·····	224
《从头一直甜呀上》(五华)·····	224
(五) 吊腔·····	225
《拨开云雾见太阳》(梅县)·····	225

《子孙万代切莫忘》(五华)	225
(六) 欢板拖腔	226
《日头一出满天红》(梅县)	226
(七) 叠板(又说又念又套腔)	226
《会孝顺敬爷娘》(梅县)	226
(八) 哭板	227
《目汁双双洗衣裳》(梅县)	227
《目汁洗面汗洗身》(五华)	227
(九) 怒板	228
《皮肉打烂骨还在》(梅县)	228
(十) 骂板	228
《莫非死贼高文举》(五华)	228
(十一) 五句半板	229
妹子住在梅江边(梅县)	229
四、竹板歌的基本过门	229
第七章 伴奏篇	231
一、竹板歌伴奏乐器的发展	231
二、竹板的制作工艺	232
(一) 竹板的规格	232
(二) 竹料的选择	233
(三) 竹片的制作	233
(四) 竹板的装饰	234
三、竹板的敲打方法	235
(一) 竹板的基本握法	235
(二) 竹板的基本打法	236
(三) 打竹板的基本套路	237
四、竹板的打击技巧	238
(一) 平板	238

(二) 碎板·····	238
(三) 单七星板·····	239
(四) 双七星板·····	240
(五) 单摇板·····	240
(六) 双摇板·····	241
(七) 四摇板·····	241
五、竹板的伴奏手法·····	242
第八章 表演篇 ·····	245
一、竹板歌的传统表演形式·····	245
二、竹板歌表演形式的新发展·····	246
三、竹板作为道具的运用·····	248
四、竹板歌的表演基本功·····	249
(一) 说·····	249
(二) 唱·····	253
(三) 编·····	258
(四) 学·····	259
(五) 伴·····	259
(六) 山·····	260
附录：访问竹板歌说唱艺人胡满亲属记录·····	261
第九章 人物篇 ·····	267
一、已谢世的人物·····	268
黄佐汉 王 满 王 满 古 满	
何 满 石 满 刘 满 朱 满	
古宜权 巫敬谦 蓝亚梅 余兴祥	
李兰英 张剑珍 张一鸣 马添荣	
陈贤英 胡 满 罗 满 邹 满	
卢来凤 陈景文 何城寿 曾宪眉	
邓金凤 陈 满 张照英 温松满	

郑玉英 何 满 范冬妹 汤镜泉
刘奕良 吴 满 苏学运 钟志诚
谢添云 温 满 胡志光 赖加炽
罗 满 吴镜荣 邝和生 饶新娣
廖启忠

二、健在的人物…………… 291

钟春华 杨三娣 陈丙华 凌征英
李云香 刘天一 范 晴 吴 满
周天和 徐 放 林 帆 陈衣谷
张吉添 黄荣权 汤国云 汤明哲
陈召新 姚史坤 李祈才 余耀南
廖 安 严一波 钟佐南 蓝歆章
刘 艺 赖奕云 曾秋兰 陈昭典
陈倩荣 李惠嫣 肖建兰 李超泉
罗小红 钟伟华 钟柳红 彭 强
苏东茂

三、待查的人物…………… 316

魏 嫵 李仕娇 戴 满 邹 满
古 满 张二嫵 陈大伯 钟 满
林成握 廖呱呱 余其敬 李莲英
贺桂英 蔡德传 蔡 满 卓大娘
陈绍泉 陈 满

第十章 曲目篇…………… 318

一、竹板歌曲目总览…………… 318

(一) 传统曲目…………… 318

(二) 新编曲目…………… 320

(三) 出版、获奖曲目…………… 321

附录：周天和创作、改编、整理传本情况表…………… 322

二、竹板歌曲目选录·····	325
(一) 原始传本·····	326
《车龙卖花灯》(全集) ·····	326
《十里亭》 ·····	357
(二) 传统唱本·····	368
《梁四珍与赵玉舜》 ·····	369
《高文举》 ·····	399
《张古董借妻》 ·····	416
《热心救国(各款醒世文)》 ·····	434
(三) 新编传本·····	464
《告亲夫》 ·····	464
《婢女恨》 ·····	493
《上夜三斤狗, 下夜三伯公》 ·····	510
(四) 新编中短篇唱本·····	516
《万古流香》 ·····	517
《爱民曲》 ·····	529
《山村新风》 ·····	543
《春催杜鹃》 ·····	553
后 记·····	561

绪 论

“竹板歌”因说唱者以竹板击节伴奏而得名，属于客家民间曲艺，是梅州市的主要曲艺品种，流行于全市，兴宁最盛，五华次之，梅县、梅江区、大埔又次之。

竹板歌的前身为赣南的曲艺“古文”，于清中叶传入兴梅地区，历经二百多年的演变，由四句板发展成为五句板，由混迹江湖到驰骋艺坛，由讨食歌发展成为说唱艺术，并衍生出多种表演艺术形式，为文艺舞台增添了色彩，成为梅州艺坛上深受广大群众喜爱的耀眼新花，在许多重要文艺演出中都不可或缺，而且唱上广州，唱上北京。1952年，五华县说唱艺人温满、兴宁县农民歌手巫敬谦受国务院文化部邀请，赴京演唱竹板歌。1976年，梅县曾宪眉、汤明哲创作，汤明哲、罗小红表演的五句板说唱《山村新风》和兴宁县周天和等创作，陈倩荣表演的竹板歌《春催杜鹃》，赴京参加全国曲艺调演。

竹板歌既长于叙事，又能抒情，通俗易懂，好听好记，生活气息浓郁，泥土芬芳扑鼻，为广大群众所喜闻乐见，丰富了客家地区的群众文化生活。竹板歌的歌声，已经响遍海内外客家人居住的地方！

梅州既是“竹板歌之乡”，也是“山歌之乡”。竹板歌与山歌，俨然一对双胞胎，其文学特性（歌词）几乎是相同的，以致许多人并不注意区分它们，甚至分不清它们，往往将竹板歌与山歌混为一谈。有首竹板歌唱道：“紧去想到唔自然，山

客家竹板歌研究

歌带有七八千,《长毛》《三国》兼拆字,风流散谈搭虚玄,合意哪套过新鲜?”另一首竹板歌唱道:“妹就使牌郎使枪,山歌样样开心肠,唱哩山歌运气好,多赚白银几万两,盖过汀州搭上杭。”从歌中可以看出,竹板歌说唱艺人是把他们所唱的都视为山歌了。清末著名梅籍诗人黄遵宪是将“乞儿歌”(即竹板歌)视同山歌的(见黄遵宪《山歌》)。客家研究宗师罗香林更明白地将“五句腔乞歌”列为山歌的一种(见罗香林《粤东之风》)。二十世纪八十年代初编印的《粤东客家山歌》,不仅收入了《虚玄歌》等数十首五句体歌谣,还有一篇注明“竹板歌”的《低河饮水念高岗》,说明编者与黄、罗前辈有共识。艺人、学者尚且如此,也难怪一般群众不辨麦苗韭菜了。

笔者在撰写《客家山歌知识大全》的时候,虽然说明“从音乐曲调的角度说,竹板歌不是山歌。……从文学的角度说,竹板歌与山歌并无差别”,但出于“约定俗成”的考虑,还是将竹板歌列为山歌的种类。这样归类,其实是不恰当的。

竹板歌与客家山歌,虽然都是客家民间歌谣,但它们是两个不同的品种。大致说来,山歌是群众性的歌,竹板歌是职业性的歌。更确切地说,山歌是民歌,竹板歌是曲艺。

竹板歌与山歌的区别,不在于歌词结构有什么差异,不能简单地说四句体是山歌,五句体是竹板歌,因为山歌也有五句体,竹板歌原先也是四句体;不在于歌词内容有什么差异,不能简单地说山歌是抒情(爱情)的,竹板歌是叙事的,因为山歌也有叙事的,竹板歌也有抒情的;不在于唱的场合有什么差异,不能简单地说山歌是只能在山野唱的,而竹板歌是允许在众人场合唱的,因为山歌早就登大雅之堂了,即便以往,除情歌之外也是可以在人前唱的;不在于歌唱者有什么差异,不能简单地说山歌是群众唱的,竹板歌是乞丐和艺人唱的,因为

唱竹板歌的艺人也都是唱山歌的高手，而且，现在唱竹板歌的主力已经是专业和业余文艺工作者了；也不在于伴奏乐器有什么差异，不能简单地说打竹板的才是竹板歌，因为往往有不打竹板而清唱或用其他乐器伴奏的。它们的根本区别，在于所唱的腔调不同，山歌属于民歌，竹板歌是说唱音乐。同一首歌词，用山歌腔调唱就是山歌，用竹板歌曲调唱就是竹板歌。这些，是探讨竹板歌时应当首先弄清楚的。

竹板歌的内容，包括文学（歌词）、音乐（腔调）、说唱活动三个部分，只有对这三个部分分别加以剥拆又进行综合研究，才能对竹板歌有一个全面的、完整的认识。

第一章 源流篇

竹板歌流行于梅州市及其周边地区，它是如何兴起的？又是如何演变成如今这个样子的？“观今宜鉴古”，要研究竹板歌的现状，展望竹板歌的未来，就有必要知道竹板歌的过去。但是，就笔者所知，迄今为止还没有人对竹板歌的源流进行过系统的阐发，只有流传的只言片语可以作为研究的线索。本篇拟就竹板歌的源与流做一个尝试性的探讨。

一、竹板歌名称种种

竹板歌在不同地区有不同叫法，就是在同一个地区也有不同叫法，归纳起来有以下几种。

以伴奏乐器命名。因说唱者以竹板击节伴奏得名“竹板歌”。梅州客家话称这种竹板为“甲塞”、“拉甲”，所以，群众俗称竹板歌为“甲塞歌”或“拉甲歌”。

以歌词腔调结构命名。竹板歌以五句为一首，叫“五句落板”，所以又得名“五句板”。

以歌唱者身份命名。旧时，有些乞丐唱着竹板歌行乞，也有江湖艺人唱竹板歌卖艺、卖药的，所以群众又将竹板歌叫做“叫化歌”、“乞食歌”或“江湖调”、“阿排佬（大叫化）歌”。黄遵宪就称竹板歌为“乞儿歌”。博罗县则呼为“摸歌”，“摸歌又名五句板，**亦称竹板歌**……民国时期，摸歌演

唱者大多是行乞、卖唱的江湖艺人”(见《博罗县志》，2001年出版)。唱竹板歌的多为盲人，而客语谓“盲目(瞎子)”为“摸目”，“摸歌”一词可能由此而来。

上述各种名称中，“竹板歌”和“五句板”这两个曲目名称，都是新中国建立后才有的名词。有的著述就明确指出，竹板歌“建国前称‘乞食歌’”(见《永定县志》，1994年4月出版)，“共和国成立后称为竹板歌或五句板”(见《梅州客家风俗》74页，梅州市地方志编委办公室编，暨南大学出版社出版)。在梅州市的印刷品中和日常生活中，“竹板歌”与“五句板”都是通用的常见名词，而近二十年来，称“五句板”的日渐居多。

又是“竹板歌”，又是“五句板”，往往把许多人弄糊涂了，以致《中国音乐词典》(1985年6月出版)这样权威性的典籍竟也将它分别列了“竹板歌”、“五句板”两个词条。“五句板”词条说流行于广东省、福建省客家人聚居地区，又名竹板歌。而“竹板歌”词条只说流行于福建省西部客家方言地区。两个词条叙述内容大同小异(详见附录一：《中国音乐词典》“竹板歌”、“五句板”词条)。看来，确有规范使用曲种名称的必要。

那么，作为曲种的名称，应该采用“竹板歌”还是“五句板”才更加准确，更加科学呢？

“竹板歌”这一名称，抓住了这一曲种最鲜明、最主要的特征——竹板，形象、鲜明、通俗。

“五句板”这一名称虽然也反映了这一曲种的重要特征，但它并没有包含竹板歌的另一部分内容——四句板。五句体虽然是这一曲种的主体，但它是由四句体变化而来，而且，现在依然有四句体存在。更有说“竹板歌……有四句板和五句板之分”(见《武平县志》，1993年10月出版)。这说明“五句

板”一词存在一定的局限性即片面性。此外，“五句板”这名词还容易与五句体山歌纠缠不清。

由此可见，这一曲种应该是叫“竹板歌”较为准确。梅州市毗邻地区的许多地方都叫“竹板歌”，如闽西龙岩市《龙岩地区志》和永定、武平、上杭等县志就统一称之为“竹板歌”。

二、竹板歌起源的四则民间传说

关于竹板歌的起源，有几则颇为传奇的民间传说。

其一，据艺人们相传，秦始皇统一中国之后，实行“焚书坑儒”政策，一些儒生隐姓埋名化装逃难。有一天，乔装成算命、卜卦、卖药等三教九流人物的七个儒生在凉亭歇脚时，都在壁上题诗发泄对秦王的不满，因而互相赏识，又因同是儒生，便结拜为兄弟。化装成说唱艺人的儒生年龄最小，便呼为“某满”（客家俗称排行最小的为“满子”、“满女”、“满妹”、“满叔”、“满姑”、“满姨”等）。相传下来，说唱艺人的师傅头便称“某满”。

其二，相传某朝覆灭时，群臣逃命，有八人同路。他们按年龄长幼，分别称经、皮、抓、盞、风、火、徐、谣，沿途按各自的技能谋生，便形成后来的江湖八大相家：“经”是算命卜卦，“皮”是行医卖药，“抓”是卖弄武艺，“盞”是看相摸骨，“风”是撑船运输（一说补锅打铁），“火”是劫富济贫（一说烧瓦砖碗），“徐”是抬棺扛轿，“谣”是说书卖唱。前四相为“东行”，后四相为“西行”。说书卖唱的是小弟弟，便以“满”相称。

其三，传说有个饱读诗书却累试不第的秀才，因造反失败而改名换姓，流落他乡，以唱竹板歌卖艺和行乞度日，曾吟有

七律一首：

吾性疏狂似野牛，穿州过府任遨游。
饭篮向晓提残月，歌板临风唱晚秋。
两脚踏翻尘世界，一肩挑尽古今愁。
如今不吃嗟来食，村犬何须吠不休！

（这首七律流传的另一种“版本”略有不同：赋性生来是野牛，手持竹杖过通州。饭篮上挽迎新月，歌舞临风唱晚秋。两脚踏穿尘世路，一肩挑尽古今愁。吾今不负嗟来食，怎奈何须吠不休。）

这位落魄秀才死后，他的门徒每年清明节为他扫墓时，按照师傅生前的生活习惯，垒三块石头为灶，上置盆钵，盛残羹剩饭为祭品，表示永不忘本。相传下来，这位秀才便成了说唱艺人的祖师爷。

其四，相传古时候，有个长得如花似玉的女子名叫李阿仙，与少年才子郑元和私订终身。到了大比之年，郑元和却不愿赴京赶考，怕自己走后别人会对阿仙起歹心，宁可放弃功名，与恋人长相厮守。阿仙见元和如此真心相爱，便说：“你尽管放心去赴考吧，我一定守身如玉，等你衣锦还乡。”说完便用剪刀刺瞎了自己的双眼。郑元和悔恨不已，只得上路赶考，一举高中状元。他衣锦回乡后，发誓终身不仕，与阿仙朝夕相伴，一面编写唱本，一面教阿仙唱小曲“古文”，牵着她沿街卖唱为生。由于唱本感人，歌声动听，加上他俩的爱情故事早已广为流传，便越唱越红，一些有钱人还请去家里说唱呢。从此，唱“古文”便在各地流传开了。

前三则故事流传于粤东地区。第四则故事流传于赣南地区，由于“唱古文”可能是竹板歌的前身，便也收在这里。