

戏曲艺术研究資料(2)

- (一) 潮剧声腔流变的若干问题
- (二) 对粤剧音乐唱腔传统演变的看法
- * *
- (三) 观摩潮剧旦戏会演想到的音乐问题

中国戏剧家协会广东分会
广东省文化局戏曲研究室

1963.6.

不少戏曲工作者 业务实践或学习研究中，就某些艺术问题提出自己的意见，写成文章或笔记，由于或则篇幅过长、内容的专业性太强，或则意见不够成熟、尚未达到公开发表的要求，或则没有适宜发表这些文章的报刊园地，以致往往使这些意见失却交流探讨的机会，这对我省的戏曲艺术研究可能是一个损失。因此我们特将这些未能 在报刊上发表的文章，作为一种学术研究资料，予以辑印，发给我省戏曲界对此项艺术业务有兴趣有研究的同志，希望能就其中所提见解进行探讨，交换意见，以期进一步推动戏曲研究工作。

《戏曲艺术研究资料》第一辑是马景增编撰的《戏曲唱工艺术初探》，已于去年九月份印发。现在辑印的三篇文章是第二辑。阅后有何意见，可与作者直接交换，也可与我们联系，如能写成文章尤为欢迎。

潮剧声腔流变的若干问题

——学习什记——

张伯杰

我国在未有成熟的戏曲声腔之前，民间早就有“长吟”、“曼声”、“赚”等民歌、说唱音乐的声腔形式存在。戏曲声腔不单一脉相承地继承了历代的民歌、说唱声腔形式，同时还与盛行的唐宋诗、词牌及诗经、乐府等，有着极密切的血肉关系。追溯起来，起码就有成千年以上的历史。就音乐本身的声腔结构表现特征而言，大致可以归纳为三种类型：

（一）最古老的戏曲声腔结构形式，要算是曲牌音乐体制。有史实可据的，远在八百年以前宋光宗年间（公元1190年）南戏的演出，这种声腔音乐体制就已经相当明显和成熟了。

（二）后起的板眼音乐体制的形成，是中国戏曲声腔的一大发展，它推动着整个中国戏曲声腔的突飞猛进。从历史上说，它是沿着北宋民间说唱音乐的发展而来，并且也是脱胎于曲牌音乐体制的再发展，特别是历史上曾经盛极一时的各种滚唱形式的运用，对各种完整的板眼曲体的形式，起着很重要的作用。但是，板眼音乐体制的成熟期，则是在清乾、嘉（公元1736—1796年）间的事。

（三）今天盛行的另一种以小曲、小调、山歌等作为声腔主体的戏曲小戏，其历史则较前二种都要短些。

在上述三种戏曲声腔特征中，潮剧声腔究属那一种？它的声腔渊源究竟有怎样的具体发展道路？其声腔结构形式有什么特点？当前存在什么问题？现仅就个人学习所得，提出一些粗浅的看法，与同志们共同研究。

(一)

潮剧原名潮州戏，在明代曾通称潮调。但潮剧声腔怎样从民歌、民间演唱音乐演变发展的，目前尚缺乏材料，我们还没有办法探索其个究竟。但她的声腔渊源于八百年前就盛行的南戏，比较早地吸收和承继了南北曲的歌唱形式，则是可以肯定的。从史实以及目前能够提供的材料来说，潮剧声腔在明代已经具有明显的曲牌音乐体制的特征了。

根据考证，潮剧早在明代就已经形成自己完善的地方戏曲声腔。对潮调南戏遗留的完整戏文、锦五、声腔曲牌，我们可以根据解放后所搜集到的传统声腔曲谱材料进行研究。

1956年欧陽予倩同志在中国艺术团访问日本期间，发现了明代潮调戏文刻本二部尚存于日本，并带回了全部戏文的照片。一部是《“摘锦潮调金花女大全”》，共十七页，有潮调声腔曲牌十一个。内并附录潮州地方名剧《“蘇六娘”》的十一页锦五，有声腔曲牌四十一个。一部是有注明明丙寅年（公元1560年，离今402年）版刻，于潮、泉两地流行的《“班曲荔镜戏文”》，共五十五页，有声腔曲牌五十个，全文达五万字以上。

这三种戏文，描述的都是潮州当地流传很久的地方故事，基本上是用潮州地方方言撰写的，有很多风趣的俚俗乡语，只偶尔间插一段正音戏文。在一百三十一一个声腔曲牌中，就曲牌本身及曲牌联缀形式来看，都是运用着南戏的南北曲合套的曲牌音乐体制形式。基础上保留了南戏生、旦、丑、净、婆、占、末七行当，和各角色皆唱、递唱的惯例。1958年平盞土地期间，在揭陽县西寨东南，明坟黄州袁公古墓中，出土明纸子抄的高则诚《琵琶记》三本，《玉芙蓉》戏文二本。其中《玉芙蓉》二本，《琵琶记》一本。不幸为群众传手丢失，尚存的《琵琶记》二本，（原本现存广东省博物馆，並已由省戏曲研究室摄影校制，一编者。）一本为艺人传唱的曲本总纲（包括“辞朝”、“義倉賑济”、“強就鸾凤”、“琴瑟荷池”诸出），留下从高则诚原作移植过来的显著痕迹；一本为生（蔡伯喈）专唱的已本。这些殉葬物的发现，说明了黄州袁公者，极可能就是当时擅演蔡伯喈的潮调名伶或传艺老师傅。在地方史料记载中，则有潮人沈明正德九年潮陽县令《“宋文翰传”》（公元1514年、距今448年），其中、涉及到潮州戏曲活动一节说：“其治人以礼教，平生躬修，率物一秉於礼，凡推枯戏剧之俗，翕然丕变”。凡此等々，都说明了潮调是南戏的支脉，它是在明代形成的以地方方言演唱的戏曲声腔，並且很早就吸收了在京、元年代中盛行的各古老戏曲的剧本、声腔，而丰富发展起来的。

(二)

但是，从研究声腔的角度上来说，直至现在，我们还没有办法恢复上述的潮调声腔曲牌的演唱，这是个比较困难的征验。另一方面，所谓曲牌的撰作，历史上长期存在着可以歌唱、和不可以歌唱的情况。原来长短句的阅曲，是根据原有的各个曲牌的格式来填写的，就音乐的要求说，曲词必须根据各个曲牌的旋律、节奏、句逗、平仄，“倚声”而填词，这是一种音乐的文学创作形式。另一种，也有只根据文字的长短句来填词，不“倚声”，没有音乐的情绪、气氛、旋律、节奏的限制，是只供诵读的一种诗文的文体裁。而历史上的戏文也有可以演唱和不可演唱之分，这里不必赘述。因此，有人怀疑明代潮剧的“荔、金、苏”三刻本不是舞台演唱本，而是文人根据地方故事，以南戏曲牌格律撰写之作。也有人认为明代潮调声腔，是否符合于当时戏曲声腔的歌唱表现特征，还值得研究。

追溯戏曲声腔从吸收民歌、说唱音乐到成为能够表现戏剧内容的曲牌音乐体制的过程，是经历了一个漫长而复杂的发展道路的，开始是从只具小戏声腔规模——单一牌子音乐形式，逐渐地发展到能够表现复杂的戏剧内容的联曲体牌子音乐形式。

所谓单一牌子音乐形式，其特征是整个戏不受人物情绪如何起伏，均使用相同的一支曲牌轮流地演唱，演员只可在单一牌子

之内加以发挥、创造。在潮剧今日仍保留下来的锦丑戏中，我们还可以看得到；如《“桃花过渡”》，（《“蘇六娘”》一折）声腔用的是“灯笼歌”小曲，《骑驴探赜》则用的是“骑驴歌”等等。这是民歌、说唱音乐引用到戏曲中的初级阶段，其声腔较为单纯，易於上口，适应於人物不多、剧情简单的小戏。但当人物、剧情扩大、复杂了，戏剧性的要求增加、发展了，这种单一牌子音乐形式的演唱，就不能适应发展了的戏剧内容的要求，势必敦促声腔的变化和发展，由是便从单一牌子音乐发展到联曲体的牌子音乐形式。而联曲体牌子音乐本身，有由简单到复杂的发展过程；开始还是由若干原有的、各种现成的民歌小曲、牌调什缀拉奏起来演唱。虽然比单一牌子音乐形式跨进了一大步，但是还存在着曲子芜什，调性不统一等生硬现象。后来才逐渐由舞台歌唱的实践，经过艺人、乐工的研究、琢磨才切切形成各种定型的成套牌子联唱的套曲形式。规定了每出戏，有一定牌子套数，有严格的序引、正曲、尾声段落，也出现了协宫数调，作旋律节奏上的统一贯穿的工夫，这样才把戏曲声腔的牌子音乐体制发展成较完备的形式。

在南戏中，温州什剧的声腔形态，就已经具备了联曲体的牌子音乐体制形式。徐渭在《南词叙录》中谈：永嘉什剧是“村坊小曲为之，本无宫调，亦无节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已”。当是联曲体的早期形态，与小曲、民歌说唱音乐的缀凑形式。

元曲则是在南戏之后发展起来的，其声腔承接了南戏的精华，对牌子音乐进行了加工创造，把这种体制发展成为更高级的完备的声腔结构形式。每曲戏有规定的套数，协宫数间，牌调连接有一定严格规定等。以后在元明年代里，南曲诸古老剧种，又相继吸收元曲（北曲）声腔的长处，并把过於拘谨的程式限制加以打破（如每剧必四折，每折由一角唱到底等规格），无视了南北曲合套的形式，于是把联曲体的牌子音乐体制再推向更高的阶段。

从上述戏曲声腔牌子音乐体制的历史发展过程来看，明代潮调“荔、金、蕉”刻本产生于曲牌音乐体制达到相当成熟阶段的元明年代，其戏文声腔的撰作形式仍不脱南戏的旧规，所以，都具有联曲体牌子音乐体制形式的特征。“荔、蕉”刻本，每一出的序引、正曲、尾声自成通套，都遵守严格的联曲体形式，表现比较複什剧情，声腔曲牌的情绪变化也很细致，如“蕉”本赚、滚遍等的应用，都与人物歌唱情绪结合得很紧，如六娘烧香祷告继春病早癒，激动得剪发刈股唱“赚”，六娘为情死，桃花悲极唱“赚”，六娘、继春死而復生、相见时悲喜交集唱“赚”，都说明了人物的感情描写十分细致，曲牌形式的运用符合内容的要求，都是可以歌唱的舞台声腔曲牌。同时也保留南戏各角色行当皆递唱的旧制。如桃花引继春到后门私会一出的“尾声”：

占：（桃花） 娘郎相見笑勞啼；

生：（继春） 月今缺了会团圆。

旦：（六娘） 爹妈更深都睡了，

合： 正是共君相見時。

每一曲牌的篇幅不拘长短，而词曲长短句的规律限制则较严。如：

占：（皂角兜） 花园内，月光如镜照花阴。玳瑁满庭，

星光月白花无色，披星戴月人有情，人踏花去月随人行。

则是“三、七、四、七、七、八”长短句式。又如：

旦：（似娘兜） 记得分别伊，片时间对面千里。临行言

语咀未尽，懊恨冤家，惊人思爱一旦分离。

似娘兜则是“五、七、七、四、八”长短句式等。《金花女》刻本的整个戏文、声腔的撰写形式，则已与“荔、蕉”刻本有显著的差别，有个别地方已突破了原有联曲体的程式限制。其戏文的页数篇幅比“蕉”本长，唱的曲词比“蕉”本多，而应用的曲牌反而少。计有：锦堂月、平调、桂枝香、驻云飞、望吾乡、半捧玉芙蓉、倒板四朝元、金钱花、大圣乐、山坡羊、尾声，共十一个不同牌名的牌调。很多曲词脱出惯例，不标明牌名或只注“唱”，上场角色基本是七行当，也保留皆唱及递唱的形式，但行当的标注不统一。如金童“外”扮，却也称“元”、“公”、丑扮的嫂也称“未”、“婆”、“嫂”，驛丞则无标行当名称。联曲形式则比“蕉”本较趋自由，曲牌基本还是长短句格律，但

却间插以更多的五、七言诗词。如第八出“借银往京”，除了“一封书怀”外，其他唱词皆不标牌名，各角色有二句、四句、六句随唱随宾白，已没有严格的限制，其开场引、终场诗的形式也已打破，代之以宾白。从上述诸种迹象看来，“金”剧声腔曲词的撰作已经突破了当时牌调格律的限制，加插了相当数量的隔句押韵的五、七言诗词字句，说明了声腔已经起了明显的变化、沿着滚唱、滚白等更高的牌子音乐体制路子发展。显然的潮调声腔结构在一定的戏剧内容的要求之下，已经有所变革。並吸收民歌、说唱音乐，诸兄弟剧种的声腔曲体，进一步加强了歌唱形式的表现力，这也是很必然的。

(三)

明嘉、万年间（公元1566年——1622年，离今396—340年），滚唱的广泛应用，在戏曲声腔的历史发展上是一个很大的变革，並对各地戏曲声腔有过深刻的影响。按照戏曲史家的说法：“滚唱原出自弋阳腔，为其首创並独有的一种唱法”。並认为“原有的南北曲牌调，通过南戏的传播，被引用到弋阳腔上表之后，曲词过於文雅，不容易为广大的群众所理解，而加上滚唱、滚白，即是把原有整段曲词切开，在中间加上一些通俗词句，用比较简单的唱、类似朗诵，接近当地口语的唱腔唱出来”（欧陽予倩《戏曲研究资料序言》）。王古鲁更具体的说：在曲牌里“曲前、曲中、曲尾，另加五言、七言诗句慣用成語夾在其

中滚唱，这可说是滚唱的基本构成法”。

其实，滚唱形式在当时戏曲声腔中的广泛发展，实质是曲牌音乐体制变革上一个必然的客观发展规律，并不是偶然产生的事。当然，弋阳腔较早运用滚唱形式，这是史家都承认了的，但绝不可能是一个地方剧种“首创”之后而“独有”。另一方面戏曲声腔的变革，虽一面取决于客观潮流之间的互相影响，更主要的是戏剧艺术本身内容与形式上的矛盾，如何互相推进适应的问题。当曲牌音乐体制发展到明嘉、万年间，正是戏曲传奇、什剧发展到相当兴盛的年代，剧目撰写的内容，题材，进一步的更为繁複、多样、细致，已经使定型的倾向于抒情曲体的牌调，和联缀起来的体制形式，不能适应剧情、人物刻画的要求，也不能适应更多的叙事体裁的声腔曲调的表现。面临这种情势，曲牌体制就会在各地地方剧种中呈现两种情况，一个是墨守成规，保持凝固程式，固步自封。一个则势必再进一步吸收“里巷歌谣”，民歌、说唱音乐以丰富原有有限的声腔；同时也不能不促使它把原有的当地说唱声腔，通过滚唱、滚白的形式，溶纳入原有的各种牌调曲体中，务求提高每支牌调的歌唱表现力。因此，既成的各种稳定的牌调曲体，自然而然就会走上被突破，再创造再发展的道路。这个时期的潮调显然属于后一种情况，不但搬演了很多南曲系统诸剧种的许多剧目和声腔牌子，而且在声腔的变革上，也深深地受到当时滚唱、滚白形式的深刻影响，使它进一步吸收潮州民间各

种声腔形式，更好的丰富发展自己，保持了潮调自己声腔歌唱上的特色。

从“金”剧刻本中，我们不但可明显看到滚唱滚白的萌芽，而且从以后潮调吸收移植过来的兄弟剧种的什剧戏文、传奇、锦曲中，我们还可窥见潮调声腔发展上的各种滚唱痕迹。

《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调簧》（日本内阁文库藏，明万历38年刊——公元1610年）影印本，收有弋阳腔首本戏《珍珠米记》的“鞦韆老奴”“书馆逢夫”两个锦曲。王古鲁同志认为这两出戏文的辑录，是最早演曲的原始本，没有滚唱的迹象。我们试以所辑原文与潮剧昔年从弋阳腔移植的数百年前的舞台演曲本《扫窗会》作一番声腔上的比较，藉此探索潮剧滚唱形式的运用。如：

弋本：（江抱水）

（生） 闷把围屏倚靠，

敲窗败叶飘。

试听得寒蛩哀怨，

又听得孤雁声高。

雁！

你不带离愁偏惹愁怀抱。

每夜里对着残灯，

潮本：（下山虎）

（生） 闷将围屏来靠，（左句）

听敲窗落叶飘々。

又听见那寒蛩声叫，

孤雁声高，

寒蛩叫、雁声高。

暖雁吟；

你何不为我带书来，

越添下官愁怀抱。

伴着孤影照。

夜静更阑，

寂寞书斋，

上下无人，就是半朵红尘飞不到。

(旦叫介，生听介)。

蓦听得隔壁叫声高，

未审是何人悲嚎。

指定我名兜一句句低声叫，

想是我前妻来了，

妻不见丈夫，好似甚的，

一似月影水中捞，

寒冰火上熬。

妻！你若来了，受人磨难时节，

我解下朝簪，棄了官爵，

定要把怨仇报，

(旦) 夫！我是你前妻呀！

(生) 果是真了！

(旦：抛沙，科。)

此事求有蹊蹊，

想这样更阑夜静，

寂寞无聊， (丑句)

怎也有沙尘一阵飞来到。

(旦白) 那高呀！

(生) 又听见隔窗有人来叫声高，

未卜是何人敢来到？

(旦) 噯，吾苦……

(生) 是何人悲々嚎々，

执扫窗前(丑)把地扫。

(旦) 高文举，天着来诛你呀！

(生) 住口！

是何人敢将我高文举之名来叫声高，

不由我越添思量添烦恼。

(白) 住口！你这门外之人，敢此大胆，

下官自入温府以来，合家大小称

我为高老爷。你是何人，敢将下官

之名乱叫？

(旦白) 是你前妻到来呀！

(生) 哎呀！

待开门，

且住，

恐是温氏乔计，

千思万忖，想后思前，

你把我错认了，

(白) 是谁？

(旦白) 是王氏金贞。

不……消……说……了，

既是前妻来到，

吾忙把书抛，

待吾开门问分晓？

(生白) 且住，倒是下官差了！

若是王氏妻子到来尤之则可，

倘若是温氏乔计，

命人休弄於我，

教我体面何存？！（至句）

(生) 噢那……

门外之人，

不是前妻冤罚非轻，

若是王氏妻子到来，

至今不能相会，

必定遭冤枉。

(白) 你这门外之人，既是王氏妻

子到来，可将家中事情一一

说明，下官自然与你相认。

(旦白) 冤家，你近前来听。

(生) 在此，

(旦) 囹圄之中苦不胜，

只因吾爹济贫时，
 将妾招你为婿，
 一粒明珠分做两半，
 各人收藏在身边，
 意望你荣归明珠再圆，
 谁知你忘却旧恩义。(丑)

(生) 妻……你果来了。

(生) 知了，待你夫来开。

戈本关目较为含蓄，词曲也较文静简洁。潮本关目上添增了抛沙情节，声腔上又将生唱到底的安排加以突破，发展为生、旦紧凑呼应，运用了一歪段一歪段的滚唱滚白形式夹在原曲文中，作为“原曲的解译和人物感情的引伸”。如旦白：“高文举，天着来诛你呀”。生紧接滚唱：

快 $\frac{1}{4}$ 11 4[∨] 22 4[∨] 21 4[∨] 24 41 24

是何人敢将我 高文举之名 来叫

5—121 201212 0[∨] (25 4 5 5 5……)

声 高

接滚白：住口，你这门外之人，敢此大胆，下官旬入温府以来，合家大小称我为高老爷，你是何人？敢将下官之名乱叫？

当且报说：“是你前妻到来呀？”生万分激动，再接滚唱：

(散板)

3...3...3...2...3 2...4 12...4...2 165...

不 不 不 消 说 了，

1/4 0 2 1 12 0 1 1 14 0 2 2 0 6 2 12 1 2 0 5 6 10

那是前妻 到来忙把书抛 待我开门开门 间分晓。

以下都是保存弋本词意，而在声腔形式上脱却曲牌结构的唱法，用简单的节奏，加上口语化的说唱朗诵，进行滚唱，夹上滚白，而把角色内心的矛盾作更细致的、生动的刻划。再加：

弋本：（尾声）

（旦） 墙高梯小难移跳，

潮本：

（旦） 墙高梯短步难移，

败夫公夫……

妾身只望共你相会，月缺至圆，

谁知不敢与你相认，

正喜相会又来别离。

但恐此去，茫茫险阻，

吉凶未卜，后会何期？

教人怎能够捨得呵！

官人我的夫。

（生） 妻呀妻！

你今怎么高声大语，哭哭啼啼，

倘若野妇闻知机，

那时节，你命必定归阴司，

（生） 且自低声静悄，

此去告官司，

惟愿苍天相保佑。

夫妻相会告苍穹

悄悄低声话莫通

打破玉笼飞采凤，

放开金锁走蛟龙。

吾身不得归乡里。

忍了悲淚住了啼，

速速到开封府，

包爷台前诉因依，

自然夫妻互相会，

枯木逢春再生枝，（至句）

（旦跳介，生上梯介）

（生） 岂会伤了身体？

（旦） 夫会，且喜平安。

（生） 平安就好，妻呀，你先行，你夫
随后就到。

（旦） 夫呀！你着来呀！

（生） 我知。

（合） （尾声）

夫妻相会淚滿胸，

速到开封诉表情。

打破玉笼飞采凤，

放开金锁走蛟龙。（至句）

更明显的可以看见，潮本从元本尾声八句曲词，一人唱到底的形式中，发展为二人滚唱的形式，使戏中人物感情的发展更奔