



# 潮剧音乐

## 1. 伴奏部分 (一)

广东省戏曲改革委员会汕头专区分会编

116M  
03) ✓

广东人民出版社

700

# 潮 剧 音 乐

## 1. 伴 乐 部 分 (一)

江苏工业学院图书馆  
藏书章

广东省戏曲改革委员会汕头专区分会編

广东人民出版社

# 潮 剧 音 乐

## 1. 伴奏部分 (一)

广东省戏曲改革委员会

汕 头 专 区 分 会 编

\*

广东人民出版社出版 (广州大南路43号)

广东省报纸、期刊、出版社登记证粤版字第2号

广东省新华书店发行

广东人民印刷厂印刷

\*

统一书号: T8111 · 51

书号: 1127 · 787×1092 1/16 · 5印张

1958年4月第1版

1959年12月第2次印刷

印数: 3,621—4,620 定价: (7)四角六分

## 內 容 介 紹

潮剧音乐是祖国地方戏曲音乐宝藏之一。“潮剧音乐”共分三册刊行，第一册选征了潮剧有关源流、历史、沿革、风格特点方面的论述文章，并介绍了潮剧基本的锣鼓科介曲谱；第二册是唢呐吹牌、笛套、弦诗、伴乐曲调方面的介绍；第三册是基本的唱腔曲谱方面的介绍。三册一共包括唱腔伴奏曲谱二百七十六首。

“潮剧音乐”作为整理发展地方戏曲音乐，作为戏曲工作者和音乐工作者业务上及研究工作上的参考，都是很好的资料，并且也适合农村业余剧团和一般爱好戏曲音乐的群众的学习需要。

本书是“潮剧音乐”第二册。

## 編者的話

1952年9月，潮劇以古曲劇目“陳三五娘”作為演出節目，隨廣東省代表團出席中南區第一屆戲曲觀摩會演，有機會與各兄弟劇種進行觀摩學習。回來後，對承繼戲曲音樂遺產、發掘舊劇目等工作，在藝人、新文藝工作者之間都能獲得普遍的重視，潮劇音樂資料的整理工作就是在那時候開始。1953年底，我們曾在潮劇參加廣東省年度戲曲匯報演出中編印了“潮州戲曲音樂匯刊”三輯，及若干音樂研究文字，分送各有關單位和各地音樂工作者，廣泛徵求意見，得到了多方面的鼓勵和關懷，並提出了不少寶貴意見，使潮劇音樂三年來在研究、改革實踐上受了很大啟發，同時也紛紛收到若干單位和群眾要求“潮劇音樂”正式刊出的信件。為了發掘繼承優秀的戲曲音樂遺產，滿足廣大群眾的文化生活要求，為了給戲曲音樂改革工作，農村、工人業余劇團及群眾文娛活動提供學習，研究的參考資料，本會決定將“潮劇音樂”原稿進一步加以整理、校正，予以刊行。

“潮劇音樂”所整理出來的音樂曲調，包括了潮劇音樂中的較基本的唱腔曲調和伴奏曲調，並根據其時期的各種不同唱法及演奏方法，系統地加以選擇進行分析說明。為了幫助讀者在理論上更概括和系統的了解潮劇音樂，我們也選征了“潮劇源流及歷史沿革”“潮劇音樂一般說明”二篇文章，以供參考。

“潮劇音樂”的搜集整理工作是在黨政領導的重視關懷和支持下，在潮劇界老藝人、導演、樂師積極熱情的幫助下，順利完成的。特別是獲得正順、玉梨、賽寶、怡梨、三正、源正諸潮劇團的藝人同志們協助校對、修正，謹一併在此致謝。

最後，我們誠懇的期待專家，音樂工作者，各兄弟劇種，各地讀者繼續給我們予指正和幫助。

廣東省戲曲研究會汕頭專區分會

1956年11月10日

# 目 录

|                   |    |
|-------------------|----|
| 潮剧源流及历史沿革.....    | 1  |
| 潮剧音乐一般说明.....     | 7  |
| 潮剧鑼鼓念譜記譜符号说明..... | 26 |
| 曲譜介紹——            |    |

## 一、鑼鼓科介总譜

|              |    |
|--------------|----|
| 1 开場鑼鼓.....  | 28 |
| 2 激面介.....   | 33 |
| 3 想計介.....   | 35 |
| 4 惊逃介.....   | 37 |
| 5 打架介.....   | 38 |
| 6 賊科介.....   | 39 |
| 7 划船介.....   | 40 |
| 8 破城介.....   | 41 |
| 9 恋科介.....   | 42 |
| 10 安更鼓介..... | 42 |
| 11 天光介.....  | 43 |
| 12 响雷科.....  | 43 |
| 13 火炮介.....  | 44 |
| 14 号头站介..... | 46 |
| 15 英雄白介..... | 48 |
| 16 相思白介..... | 49 |
| 17 台前白介..... | 50 |
| 18 哭相思介..... | 51 |
| 19 水波浪介..... | 52 |
| 20 家丁鼓介..... | 53 |
| 21 紗帽头介..... | 54 |

## 二、唱腔弦引介总譜

|             |    |
|-------------|----|
| 22 二板介..... | 55 |
| 23 三板介..... | 57 |
| 24 其他介..... | 64 |

## 三、常用伴乐介

|                |    |
|----------------|----|
| 25 随点.....     | 68 |
| 26 搜科介.....    | 70 |
| 27 二板双套鑼跟..... | 73 |
| 28 想計介.....    | 75 |

# 潮剧源流及历史沿革

張伯杰

## (一)潮剧的流布及名称

潮剧是广东省主要的地方剧种之一。流布区域除了潮汕地区諸县市之外，东至閩南的龙岩、龙溪专区，西至惠阳专区的陆丰、海丰，北至客屬的五华、大埔、兴宁等地。数十年来，潮剧团也曾到过上海、台湾、香港、澳門演出，随着潮州人侨居外洋，也曾远渡至泰国、越南、馬來亞諸地。目前，在国内，潮汕有十一个职业潮剧团，閩南有三个职业潮剧团經常演出，在国外，南洋各主要城市也有数十个潮剧班社經常演出。艺人多至万人，国内外的观众，当不止千万人以上，有着广泛深固的群众基础。

潮剧原名“潮音戏”，又名“白字戏”，一般統称潮州戏。潮諺有謂：“正字母生白字仔”，并相傳正字戏生白字戏；“白字”是“正字”的对称語，是潮州人指潮語与官話二者的对称詞；由此可知以潮州話演唱的“白字戏”，极可能出自以官話演唱的“正字戏”（即正音戏）。

## (二)潮剧源流及潮州早期剧坛概况

潮剧是一个历史悠久的古老剧种，它的源流和形成年代，目前虽然还没有发现較詳細的史料記載，但根据潮州社会經濟地理概况，当地的史料記載，以及已經发掘出来的潮剧傳統剧目、音乐唱腔、觀目等材料研究，可以推断，它的形成約有三百年以上的历史；至于它的来源，基本上是从宋元南戏、弋阳系統諸腔为其宗，經過綜合昆腔、汉剧、秦腔、民間歌舞小調而逐漸脫胎演化为一单独的地方大剧种的。

潮州是唐宋以来南方边疆；为历代显宦达官左迁貶謫之地，地方史料历历可考；寰宇記載：“煮海为盐，稻得再熟，蚕有五收”，自古以来堪称富庶。尤其是潮州地处濱海，为宋、元、明南方对外貿易出入港埠之一，文物薈萃，經濟繁荣，特别是史上曾經过宋室南渡，大举移民，中原文物衣冠多流播入潮，也成为促进当地文化艺术較早发达的重要因素。因此，民間习俗对酬神巫祀，演梨宴飲，礼佛課頌，笙簫管弦等，多承襲古风，极为盛行。就戏曲而言也特別发达，明清以来先后相繼有“紙影戏”、“正音戏”、“昆腔”、“秦腔”、“汉剧”諸古老剧种流播入潮州。至今有的剧种尙存，有的已成絕响，有的已起了演化。但其在潮州演唱，有的比潮剧为先，有的是在潮剧形成之后，因此以乡土戏曲，童伶班面貌出現的潮剧，其孕育形成当然和上述諸外来剧种都有了密切的血緣关系。

潮剧未产生之前，流傳入潮州最早的戏曲，除了紙影戏之外，首推正音戏。明代潮人記宋元翰傳說：“平生躬修，率物一稟于礼，凡戏剧之俗，翕然丕变。”宋元翰是在明正德九年（公元1514年——离今442年）为潮阳知县，可知自明正德前后潮州已有戏曲了。至嘉隆万曆年間潮州簪纓豪門也多酷好戏剧，当地史載已有可考；如嘉靖（公元1522——1566年，离今390年）年間，海阳（即今潮安）林大欽“举巍科后，縱情于台榭声伎。”御史陈大器（潮阳县人）之四公子，“家蓄乐伎，其‘行乐图’尙存，以往元夜必張挂之。”那个时候，所流行的戏曲当指“正音戏”。

正音戏究竟屬何腔調？因早已成絕响，一時難有明確的答案。考潮州市遺下戏館“梨園公所”，內碑記有“咸丰九年众梨園子弟修建”，又載下許多正音班名字，并有供奉戏神“田元帥”塑象，旁有童子二人，手執書卷，書有“翰林院”三字。相傳田元帥是唐天宝曲師，總管梨園，本姓雷名林，官翰林院士；奉旨平番加封元帥，不幸犯罪，而改姓田，六月二十四日誕辰。潮劇从正音班承繼下來開鑼演出的吉祥例戏，有李世民淨棚（淨棚——即驅邪除疫之謂），八仙庆寿，蟠桃会，京城会（呂蒙政高榜第名），仙姬送子（董永，七姐故事）諸折，至今潮劇艺人还能以“正音”演唱。这些例戏曲詞典雅，其伴奏以噴呐領奏，唱腔从古，如八仙庆寿应用的曲牌玉母出 奏 文 点江，众仙上奏新水令，众仙上宴奏吹鼓、仙歌、沽美酒，散宴奏清江引等等，其曲牌均連奏而成一套。听之仍保存“其节以鼓，其調喧”格調，李世民淨棚念詩有說：“彩結楼台巧艳装，梨園子弟有千万，句句都是翰林造，造出离合与悲欢，来者万古流傳。”由此艺人多說：“正音戏出自唐朝梨園戏。”唯考唐史所載，只見唐玄宗“分乐部为二，堂下立奏，謂之立部伎，堂上坐奏，謂之坐部伎”。仅有歌舞，而未見有戏，唐書礼乐志有載“玄宗既知音律，酷爱法曲，选坐部子弟三百，教于梨園，声有誤者，帝必覺而正之，号皇帝梨園弟子，居宜春北院，梨園法部，更置小部音声三十余人。”想“梨園”二字之名必出此，今則已成为各地剧种戏班之統称。故其傳說正音戏出自唐代梨園戏，似尚值得研究。正音戏又名“竹帘戏”，因演剧时台面張挂竹帘为幕，其例沿用至其絕响，一直傳到潮劇十余年前还承其旧俗張挂之。考竹帘之張挂，系沿用元代勾栏之旧規，“青楼集”及“輟耕录”等書，記元名优有珠帘秀、賽帘秀、帘前秀諸名，当时演戏是在帘前。由此推断可能正音戏也曾承繼了元代杂剧院本的一部分影响。

但根据实际情况，加以查考，潮州之有正音戏是在明正德前后。当时南北戏曲之流变已从宋元杂剧，金元院本，而逐漸演化下来，出現了南戏。南戏又称戏文，明以后謂之傳奇，王国維的“宋元戏曲史”說：南戏“渊源于宋，殆无可疑”。据刘一清的“錢塘遺事”所載，可知宋度宗咸淳四十五年（公元1268——1269年，离今688年）期間，賈似道为相的时候，已很流行，直至元代（1280年）以后，明嘉靖隆庆以前（公元1572年，离今384年）南戏曾与北杂剧并立，在南方演化而为弋阳，海盐，余姚諸腔，正是方兴未艾。向达先生在“瀛涯瑣志”文中所介紹的英国牛津大学收藏的中文書籍中，有明万历重刊的“荔鏡記戏文全集”，系屬倚奇体裁（即閩南泉州，潮州流行的民間故事“陈三五娘”），由此可知，明万历年間尚有旧本荔鏡記戏文在潮、泉两地演唱并已刊印，流傳至今“荔鏡記”艳段諸折仍作为潮劇傳統剧目演出，所以說，南戏在那个时候流播入潮州，是有相当根据的。徐渭“南詞叙录”（嘉靖三十八年）說：“今唱家称弋阳腔，則出于江西，两京、湖南、閩广用之。”潮州地处閩粵贛边界，当时正音戏可能也即弋阳腔或为弋阳腔的支脈；至今潮劇仍遺下不少弋阳旧响，有一定历史渊源无疑。

再說紙影戏，在潮州則有更悠久的历史，似在南宋期間，先于正音戏流播潮州，潮人最尚影戏，凡乡社酬神賽会，常有聘演。潮州紙影有竹窗和阳窗之别，竹窗为原来之紙影戏，以牛皮雕形，用彩色妝飾，作为紙影皮身，表演时台內置一油灯，台面装一竹筐，以白紙糊窗，借灯光以映射演出。清末，有改紙窗为玻璃窗，棄皮影不用，以稻秆作圓身，紙手木足，泥塑头面，仿傀儡之戏装，背后及双手穿上鉄綫三根，作为操縱，称之“圓身紙影”，旧时表演以影現，演化之后則以形現，及发展至后期所罩玻璃窗也廢去，改用綉幕竹帘，并布置小

桌椅，从此，便号“阳窗紙影”。昔期“阳窗紙影”也标“正音班”，以竹帘为幕，其腔調鑼鼓均与正音戏同。考影戏起于北宋以前，而盛行于南宋，傳至清代，潮州紙影与灤州紙影齐名，潮州紙影戏出自何腔，現在仍缺考証材料；然据孙楷弟在“傀儡戏考原”中說：“影戏或謂仿汉武帝时李夫人事，吾州长安鎮多此戏，查严門岐昌左盐官曲艳說：长安佳子弟重衣高唱弋阳腔，盖緣繪革为之，重以辟蠹也。”岐昌字葯师慎行，孙与騫并乾隆时人。据此知乾隆时海宁长安鎮影戏唱弋阳腔，弋阳腔固兼南北曲者也。潮州紙影历史悠久，經過漫长的历史沿革，表演上已从竹窗演变而为阳窗，演唱則从“正音”經過明清之后递变而为潮腔，发展至今日，無論从剧目音乐，声腔，都和潮剧同出一轍，也还保存弋阳腔旧响。

綜上所述，說明正音戏与紙影戏在宋、元、明期間在潮州已盛行，这正是标帜着宋元南戏，弋阳腔，早在潮州已有所傳播或影响，这些历史事实，对后期潮州戏曲的流变当然产生深刻的影响，特别是对潮剧的形成和发展，可以說是先天已奠下了較踏实的根基。

### (三)潮剧的萌芽及成长

潮剧的萌芽有二种說法：一說为直接脱胎自“正音戏”，出現了“半夜反”班子，兼唱“正音”与“潮音”而逐漸形成潮腔。一說为正音戏在潮州流播之后，影响了原有民間歌舞，因而促成其演变漸以潮音模仿正音演唱乡土戏，出現了农民业余或半业余的塗脚戏、秧歌戏而成长起来，成为潮州戏。这二种說法均有一定根据，足以置信。

茲就二种情况的沿革，加以概述之：

一、明末以来，外方剧种相繼又叩潮州之門。昆腔自明嘉靖年間，綜合弋阳，余姚，海盐諸腔之后，已經是夺諸腔之冠，风靡南北，自然也流傳入潮州，为当地显貴达官所提倡爱好。昆腔“文詞典雅，曲調柔媚，足以蕩人”；正音戏主唱弋阳腔，“其节以鼓，其調喧”，难免相形見拙，遂居其次。当时的正音班，一面吸收昆腔演唱，以挽其頹势，一面由于不得达官显貴之賞識，轉而更多的流布于乡坊民間，也就出現“正音”“潮音”兼唱的“半夜反”班子（上半夜唱正音，下半夜唱潮音），其易腔之风愈来愈盛，由是逐漸出現潮腔。清乾隆年間，李調元“南越筆記”有載：“潮人以土音唱南北曲者曰潮州戏。”可知初期的潮剧系蛻变于正音戏，“半夜反”班子就是具体演变的历史事实，这演变过程促使潮剧基本承受正音戏的傳統，所演唱者也就是弋阳腔的变調当无可疑，但正音戏为成人班，潮音戏为童伶班，各自有其演唱表演規格，正音班終不能一变而为潮音班，正如成人不能变为童子一样，其道理显而易见，所以从正音到潮音，其“半夜反”似是完成了易腔的演化而已。

二、明清以来，潮州民間普遍出現各种土生土长的歌舞；有唱秧歌，关戏童，斗番歌等习俗。每逢岁景、元宵及春二、三月，乡社游神常有秧歌班演出，皆以壮年扮装画面飾梁山泊一百零八好汉，各执短棍二支，也有挂一小鼓者，配以大鼓大鈸，且击且舞，甚为壮观。这种舞蹈，有說为宋代之“訝鼓”“打夜胡”之遺。及后期秧歌之最后列出現农家自扮的簡單民間故事小戏；以土腔演唱如双搖櫓，敲四板，耍和尚，十八摸，打花鼓等，并配以民間擅長之笙簫吹管，或弦索鑼鼓为伴乐，且行且演唱，俗称“秧歌后棚”，或称之“秧歌戏”。古时中秋前后，民間又有关戏童之俗：演时先由主事赴田間捧土一枚归，置于香爐之中，陈瓜果香烛拜之，謂之請田元帅，群童各执香火一炷，上下左右搖蕩，如魚貫飞螢，火光縷縷閃爍，众人齐声奉咒語，推出一二人为脚色，蹲坐中央，拈香閉目直至香落跃起，点定戏目，令

之演唱，于是也就唱起来，所唱戏目，皆非受术者所熟悉，如唤其名字，受术者即醒。这种关戏童，想必是垂傳甚古之巫术；所奉祀之神也即正音戏的戏神，其演唱有仿“正音”，也有“潮音”之腔調。此外潮州的土著“在山为蚕，在海为蛋”，最早就有以方言斗畚歌，唱蛋歌之风俗流傳，这是一种純粹演唱的民歌。順治間吳穎为潮州知县，其新修府志述及潮州民間歌舞頗詳，有載：“柘蒲歌舞，傅粉嬉游，于今漸盛。其歌輕婉，閩广相半，中有无其字，而独用声口相授曹好之，以为新声。”又載：“仲春祀祖先，坊乡多演戏，諺曰：孟月灯，仲月戏，清明墓祭。”根据其叙述，那个时候，“柘蒲歌舞”“傅粉嬉游”的民間歌舞已相当盛行，所指的“坊乡多演戏”当指戏曲之风盛，同一时期周頌勛修潮州府志又說：“凡乡社中演剧多者相夸耀，所演傳奇，皆习南音而操土风。”証明潮州地方歌舞，民歌小調受正音戏影响之后，吸收之并加以溶化而形成潮腔戏曲，所以有說：“所演傳奇，皆习南音而操土风。”

由民間歌舞成长起来的潮腔戏曲，初时的規模必是有以相傳席地而演的“塗脚戏”。它原是农家业余娱乐，和关戏童、紙影戏等形式有关，应用童子演唱的規模极簡單的小戏。及后逐渐演化，成为农民半业余性質的半班子戏，在田野中草草搭台演唱，相傳其戏衣道具咸盛于农家摔谷之橢圓大桶中，台上以晒谷之竹席遮頂，故称为“摔桶戏”。也称“竹囊戏”，由是慢慢形成职业班子。初期正音班与潮音班有极亲密的尊师关系，相傳每游神賽会，如演戏多班，諸班登台，各布置妥当，必待正音班先开鑼，而潮音则最末，收鑼也如之，很久的一段时间，潮音班存有向正音班尊师請安之慣例。彼此关系，行輩規矩，极为严格。但是尽管如此，新兴的潮剧，来自民間，是以乡土之风擅胜，长于吸收，发展自己，因此愈来愈为广大群众所欢迎。而原有的正音戏，虽尽力易腔而歌，出現了“半夜反”，甚至兼唱昆腔，但仍不能挽回其頹势，終而成絕响。

后来“西秦”、“外江”諸剧种傳入潮州。“西秦”为秦腔，潮人称为“乱彈”，“外江”是汉調，故名“汉剧”，这些外来剧种，相繼为达官显貴賞識，每游神賽会必多加聘演，也风靡一时，潮剧又再次在剧目表演音乐等獲得該二剧种的深刻影响，如汉剧名师崇鎮、李毛先后曾在潮剧班社为师，搬演了不少汉剧戏目，在音乐、曲牌、介头、唱腔都留下汉剧的遺迹。而更促成潮剧日見壮大发展，傳至同、光之际，潮剧已日趨成熟，不单取早日正音戏以代，甚且席冠西秦、外江之上，风靡全境，据光緒二十八年嶺东日报載：“时潮州梨园，分外江与潮音，而潮音凡有二百余班，此为潮州戏之鼎盛时代。”

清末以来，潮剧經歷了不少当地社会的动乱和沿革；尤其是軍閥战争，国民党反动派統治时期；对潮剧的蹂躪鄙視，抗日战争潮汕大飢荒的影响，新兴班社日少，而瓦解者日多，艺人多淪落星散，远涉重洋謀生，直至1949年潮汕解放前夕，仅存下六个潮剧团，艺人只有五百余人，而淪落外洋，在泰国、越南、馬来亚諸地的班社艺人还比国内多好几倍。

#### (四)发展到現阶段的潮剧

潮剧三百余年来的演化，从內容到形式上的积累，都較多的保存了丰富的宋、元南戏，弋阳腔的剧目和表演特点。至今南戏可考者，而后人所称为元、明、荆、刘、拜、杀四大家的戏文，以及元、明年間流行的琵琶記、蕉帕記、破窑記，原为弋阳腔所有的首本老戏，如珍珠記、槐蔭記、訪友記、彩楼記等尙有它的艳段或全連在潮剧的傳統戏目中演出；其戏文典雅細致，多数保存了优美的唱腔曲牌結構，如珍珠記、扫窗会一折，其套曲有一定的正曲尾声，以同

宮調不同牌名的若干曲牌連串起來成為一套，而其例戲如：八仙慶壽、蟠桃會、京城會、仙姬送子等則由多個不同宮調而同調性的若干不同牌名的曲牌連串起來成為一套。這些均證明潮劇多少還保存南北曲合套的特點，而弋陽腔所具有的大鑼大鼓，有舞台上的誇張動作，以及“不分生、旦、丑、淨，各個角色同場皆唱，有二人三人合唱一曲，或合唱曲尾，一人唱眾人幫腔”等等風格仍一直保存下來。另一方面：它也較集中地保存了當地民間故事戲，吸收提煉了當地民間鑼鼓樂，古詩譜曲調、佛曲、法曲、小調、民歌而形成了具有地方色彩、田園風趣、生活氣息的戲目，如楊子良討親、桃花過渡（蘇六娘絕段）、陳三五娘（荔鏡記）、剪月容、龍井渡別嬌妻，丑戲金來清、柴房、會賣牛開厅等等，可以說：發展到現階段的潮劇，其遺產豐富，地方色彩濃厚，表現的內容形式多彩多姿。

但是，也由於流布區域的廣泛；四十餘年來潮劇班社遠渡外洋，受了資本主義商業化思想的侵蝕等等原因；促使它從講究細工的傳統戲目和地方故事戲為主的情況，發展到通宵日以繼夜的唐傳、封神榜等連戲，甚至時裝戲，还把電影也加以改編上演，無所不包。其表演藝術在不同程度上脫離了原來的優良傳統，走上庸俗、色情、神怪離奇、機關布景的邪路，使潮劇遭受了不應有的折磨和損失。

解放以後，潮劇在黨和人民政府的關懷和扶植之下，開始走上了新生繁榮的道路。1950年成立了戲改會，執行了毛主席的“百花齊放，推陳出新”的戲改方針政策，依靠藝人和新文藝工作者的緊密合作，著手進行具體的戲改工作。七年來，潮劇改革工作首先解除了長期壓在藝人頭上的封建班主制，由藝人起來當家做主。繼之，廢除了妨礙潮劇表演藝術發展提高的童伶制，提倡成人演戲，廢除通宵演出，保證了藝人健康，有計劃的進行掃盲，提高文化，幾年來，所有的潮劇藝人積極參加了一系列的社會改革運動，從而提高了階級覺悟和藝術水平。直至今日，潮劇藝人已經有若干人光榮地當選為省、市、縣各級人民代表，說明了幾年來，藝人在黨、政領導教育下，政治、思想有很大提高，和人民對潮劇藝人的愛護尊重，這是全體潮劇藝人的光榮。

1952年9月潮劇代表隊參加了中南區戲曲觀摩會演，得以向其他兄弟劇種學習，更進一步的明確了地方戲曲的發展方向。通過1953年3月潮劇第一屆舊劇目會演，發掘整理了優秀的傳統劇目“掃窗會”（珍珠記）、陳三五娘（荔鏡記）、認象（琵琶記）、楊子良討親、桃花過渡（蘇六娘）、搜樓、玉花瓶、浪子收尸（葯茶記）等等。改編了現代劇目方面有“小二黑結婚”“王貴與李香香”“海上漁歌”“兩兄弟”等，並曾創作了反映士改鬥爭的“洪厝埔血案”“汕頭老虎廖鶴洲”“江秀卿”等劇目，擴大了潮劇舞台的生活面，創造了新的人物形象，對群眾起了一定的教育作用，在內容與藝術形式的改革上，都有了顯著的成績。1956年春季已開辦了潮劇戲曲演員學習班，有計劃的調訓及培養人材，在演員表演藝術上，特別是成人男唱聲問題，著手進行研究和改革，獲得一定成績。八月間召開了全區劇目會議，傳達了中央文化部的劇目會議精神之後，潮劇改革工作又進了一步，更有計劃有步驟的進行發掘整理傳統劇目，直至今日為止，已發掘了有劇本的傳統劇目一千五百個左右，連同已發現劇目但一時未找到原劇本的則有五千個以上。此外還搜集了傳統曲牌，鑼鼓經笛套弦詩十餘本和若干歷史資料；已經經過整理錄譜的鑼鼓、唱腔、伴奏等音樂資料有四百首左右；單曲牌名民間詩譜名已查出者而未經過搜集的就有一千首以上。

現在除廣東省文化局直接領導的“廣東潮劇團”之外，還有六個國營潮劇團，五個職業

潮剧团。这些剧团在共产党和人民政府的正确领导下，将依靠艺人和新文艺工作者紧密团结合作，从事内容形式上的不断推陈出新，使潮剧这一深为中国人民所喜爱的、蕴藏着优秀丰富艺术传统的花朵开放得更辉煌和美丽。

1956年10月25日

# 潮剧音乐一般说明

張伯杰

## 一 滑音及音程

初听潮剧音乐的演奏演唱，都很强烈地使我们感觉到其滑音、琶音、花指的使用特多，在我们的耳朵中对一个乐音的接触感觉总有一种不稳定的音高在上下滑动，这和西洋音乐的演奏演唱不同；是具有潮乐自己的情趣和表现方法。

艺人称“潮乐一音三韵”这是有道理的。这意思是说每个乐音都按着演奏上的习惯而滑指，其上行或下行都有它一定滑音倾向，多半是其用音下行之末音向上滑按，上行之末音向下滑按，因此乐音产生了清脆、柔软的感觉。越古的腔调，唱法和乐调演奏法，这种用音就越明显。

在音程上，我们很明显就可以听出3—4、7— $\dot{1}$ ，是与西洋音乐3—4、7— $\dot{1}$ 不同，西洋音阶中的3—4、7— $\dot{1}$ 为相等半音程，但潮乐既非全音程，也非半音程，潮乐的4较之西洋音阶中的4稍高，而又高不到 $\sharp 4$ （一个半音），它的7较之西洋音阶中的7稍低，但又低不到 $\flat 7$ （一个半音）。当再深入研究之后，又发觉潮乐1—5五度音程的距离也不与西洋音阶中1—5五度音程的距离相等，比之小些近些。在各音的音程的互相比较之下，也发现略有高低。根据谢永一同志在1953年以源正剧团比较固定的扬琴进行对各音的推算，得出如下的结论和比数：

①工尺谱音程与简谱音程比较如下：

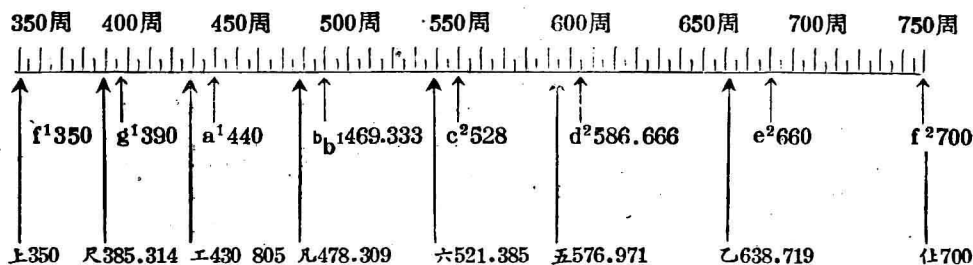
| 音名 | 频率(周)   | 音程        | 音程              | 唱法  | 频率(周)   | 音程    |
|----|---------|-----------|-----------------|-----|---------|-------|
| 上  | 350     | 8/8.807   | f <sup>1</sup>  | do  | 350     | 8/9   |
| 尺  | 385.314 |           | g <sup>1</sup>  | re  | 390     |       |
| 工  | 430.805 |           | a <sup>1</sup>  | mi  | 440     |       |
| 凡  | 476.309 | 15/16.654 | b <sup>b1</sup> | fa  | 469.333 | 15/16 |
| 六  | 521.385 | 8/8.721   | c <sup>2</sup>  | sol | 528     | 8/9   |
| 五  | 576.971 | 9/9.959   | d <sup>2</sup>  | la  | 586.666 | 9/10  |
| 乙  | 638.719 | 8/8.856   | e <sup>2</sup>  | si  | 660     | 8/9   |
| 仕  | 700     | 15/16.439 | f <sup>2</sup>  | do  | 700     | 15/16 |

从上表来看：上尺的音程比1 2音程短  
 尺工的音程与2 3音程同  
 工凡的音程比3 4音程长，  
 凡六的音程比4 5音程短，  
 六五的音程比5 6音程短

五乙的音程比6 7音程短

乙仕的音程比7 i音程长

②潮乐工尺譜的頻率及簡譜頻率以比例尺表示：



以上所举例証，說明了潮乐目前在乐音运用和音程的构成上和西洋音乐的彈唱，音律还保持了相当程度的距离，这也就是说，风琴或鋼琴是不能彈出潮州音乐的韵味及情趣来的，同样以十二平均律的音阶讀譜法也还是不能唱好潮州曲調。这种实际情况，只有要求我們諳熟了潮州音乐記譜符号“二四”原譜，或“工尺”譜之后，掌握了乐器运用上的指法特点，才能演奏出潮乐风味，也只有学准了潮州語言，才能唱好潮州曲調。

## 二 唱声的音色，定調和音域

潮剧的唱声傳統是和童伶制度的长期存在有着密切关系。在演唱中，童声就是主要音色（包括担任青衣、花旦、小生等主要角色）；因之，在乐音的音色音量的应用上，原多以柔細坚实和童声音色相和协为淮繩。

調門应用方面，在一些較古的例戏的演唱，以及一些唢呐曲牌，仍保存多样調門的吹奏之外，多年以来的童声演唱已經促成演唱上采取同一調門。其定音“上”相当于西洋音阶中的“F”音，所应用的音域大概在B—F<sup>2</sup>之間，共十二个音上下，但其常用音只有九个，其音域是C—D<sup>2</sup>之間而已。

解放以后，廢除了童伶制度，提倡成人演戏，童声的演唱規格跟随着这一大变革，而产生一系列的抵触；除了观众的欣賞习惯，必須解决之外，其音色音域，調門的傳統习惯的改变也必須及时加以解决。而这一艺术改革，正是須要耗費一定力量時間，并且經過复杂的思想斗争，和实际的艺术尝试的。

目前潮剧成人男女声上的調門运用，如何保存傳統角色类型的演唱等問題，以及发声方法及演唱方法上的整理、承繼等，正在进行研究，并部分已开始进行实践改革。

## 三 音羣的形成和运用(調性)

潮乐不是采取西洋音阶长短調所組成的音群来分別調性情緒上的差異，而是根据着潮乐乐器，傳統演奏方法，古乐譜的記音符号等而形成了若干定型的音群組織，这些音群組織的运用对比，便自然而然产生了調性情緒上的差異。大致其用音組織可分为“輕三六”“重三六”“活五”“反絃”四种。

目前潮乐的記音符号有二种：一为二四譜，一为工尺譜，二四譜为潮乐原有民間弦詩应

用古乐谱，工尺谱是随着唢呐牌调的吸收，后来才应用的乐谱。以“二四”“工尺”“简谱”符号对比之如下：

| 二四谱 | 二 | 三        | 四 | 五 | 六        | 七 | 八 |
|-----|---|----------|---|---|----------|---|---|
| 工尺谱 | 合 | 士<br>(乙) | 上 | 尺 | 工<br>(凡) | 六 | 五 |
| 简谱  | 5 | 6<br>(7) | 1 | 2 | 3<br>(4) | 5 | 6 |

二四谱原出自于无码乐器的古琴；按古琴弹奏的七弦散声只用五音“宫，商，角，徵，羽”，至于变宫、变徵（乙，凡—7，4）是根据演奏方法按琴徽取声；所以二四谱中没有乙凡的符号，“三”一音包括了士乙（6和7）二音，“六”包括了工凡（3和4）二音，也即是说在潮乐原有无码乐器上，轻按或重按而产生了土工（6 3）或乙凡（7 4）的音变差别。因此，二四谱在读谱上就有“轻三六”“重三六”之分，我们可试举“泣荆花”曲调为例：

|     |                           |                           |                              |                                  |     |                                      |                          |
|-----|---------------------------|---------------------------|------------------------------|----------------------------------|-----|--------------------------------------|--------------------------|
| 轻三六 | $\frac{1\ 1}{\times} \ 1$ | $\frac{1\ 1}{\times} (6)$ | $\frac{1\ 2\ 2}{\times} (3)$ | $\frac{5\ 5}{\times} (3) \ 5\ 6$ | 5 — | $\frac{3\ 2\ 3}{\times} (4)$         | $\frac{3\ 2\ 1}{\times}$ |
| 重三六 | $\frac{1\ 1}{\times} \ 1$ | $\frac{1\ 1}{\times} (7)$ | $\frac{1\ 2\ 2}{\times} (4)$ | $\frac{5\ (4)}{\times} \ 5\ 6$   | 5 — | $\frac{(4)\ 2\ 4}{\times} \ 5\ 5\ 4$ | $\frac{3\ 2\ 1}{\times}$ |
| 二四谱 | $\frac{四四}{\times} \ 四$   | $\frac{四四}{\times} \ 三$   | $\frac{四五}{\times} \ 五 \ 六$  | $\frac{七 \ 六}{\times} \ 七 \ 八$   | 七   | $\frac{六}{\times} \ 七 \ 七 \ 六$       | $\frac{六五}{\times} \ 四$  |

|                                                |                    |                                                 |                                               |                                                 |                    |
|------------------------------------------------|--------------------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------|-------------------------------------------------|--------------------|
| $\frac{6\ 5\ 6}{\times} \ \frac{7\ 6}{\times}$ | 5 —                | $\frac{(6)\ 1}{\times} \ \frac{(6)\ 1}{\times}$ | $\frac{2\ (3)}{\times} \ \frac{2\ 1}{\times}$ | $\frac{(6)\ 3}{\times} \ \frac{(6)\ 1}{\times}$ | 2 0                |
| $\frac{6\ 5\ 6}{\times} \ \frac{7\ 6}{\times}$ | 5 —                | $\frac{(7)\ 1}{\times} \ \frac{(7)\ 1}{\times}$ | $\frac{2\ (4)}{\times} \ \frac{2\ 1}{\times}$ | $\frac{(7)\ 1}{\times} \ \frac{(7)\ 1}{\times}$ | 2 0                |
| $\frac{三二}{\times} \ 三 \ \frac{乙三}{\times}$    | $\frac{二}{\times}$ | $\frac{三}{\times} \ 四 \ \frac{三}{\times} \ 四$   | $\frac{五}{\times} \ 六 \ \frac{五}{\times} \ 四$ | $\frac{三}{\times} \ 四 \ \frac{三}{\times} \ 四$   | $\frac{五}{\times}$ |

|                                 |                                                  |                                   |
|---------------------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------------|
| $\frac{2 \cdot (3)\ 5}{\times}$ | $\frac{6\ 6\ 5}{\times} \ \frac{(3)\ 5}{\times}$ | $\frac{2\ (3)}{\times} \ 5 \cdot$ |
| $\frac{2 \cdot (4)\ 5}{\times}$ | $\frac{6\ 6\ 5}{\times} \ \frac{(4)\ 5}{\times}$ | $\frac{2\ (4)}{\times} \ 5$       |
| $\frac{五}{\times} \ 六 \ 七$      | $\frac{八八}{\times} \ 七 \ 六 \ 七$                  | $\frac{五六}{\times} \ 七 \cdot$     |

从上例来看“轻”“重”用音调性的不同，正明显地表明是出自无码乐器的演奏方法，因此这种用音规律习惯，也很自然的引伸运用到唱腔上来，我们可从唱腔中用同一曲句以轻三六重三六曲调唱法作对比，那就更明显了。

$\frac{4}{4}$  (二板慢) (轻三六唱法)

|                             |                                                                                            |                  |                       |                                                   |     |                           |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|-----------------------|---------------------------------------------------|-----|---------------------------|
| $\frac{2\ 2\ 3\ 5}{\times}$ | $\frac{5\ 5\ 3}{\times} \ \frac{2\ 2}{\times} \ \frac{2\ 5}{\times} \ \frac{2\ 3}{\times}$ | 5 — <sup>v</sup> | $\frac{1\ 5}{\times}$ | $\frac{3\ 3\ 2}{\times} \ \frac{1\ 3\ 2}{\times}$ | —   | $\frac{1\ 5}{\times} \ 3$ |
| 无                           | 端 触                                                                                        | 景 想 窗 窗          | 愁 肠                   | 郁 结                                               | 缠 在 | 心                         |

|                             |                            |                  |                       |                                                                                            |     |                             |                                                |   |
|-----------------------------|----------------------------|------------------|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------|------------------------------------------------|---|
| $\frac{3\ 3\ 6\ 1}{\times}$ | $\frac{(5\ 1\ 6)}{\times}$ | 1 — <sup>v</sup> | $\frac{3\ 3}{\times}$ | $\frac{3\ 3\ 2}{\times} \ \frac{1\ 1}{\times} \ \frac{1\ 5}{\times} \ \frac{1\ 2}{\times}$ | 3 — | $\frac{1\ 1\ 2\ 3}{\times}$ | $\frac{2\ 3}{\times} \ \frac{1\ 3\ 2}{\times}$ | — |
| 胸                           | (乐)                        | 胸 中              | 郁                     | 闷 有 谁 晓                                                                                    | 有   | 谁 晓                         | 吾                                              |   |

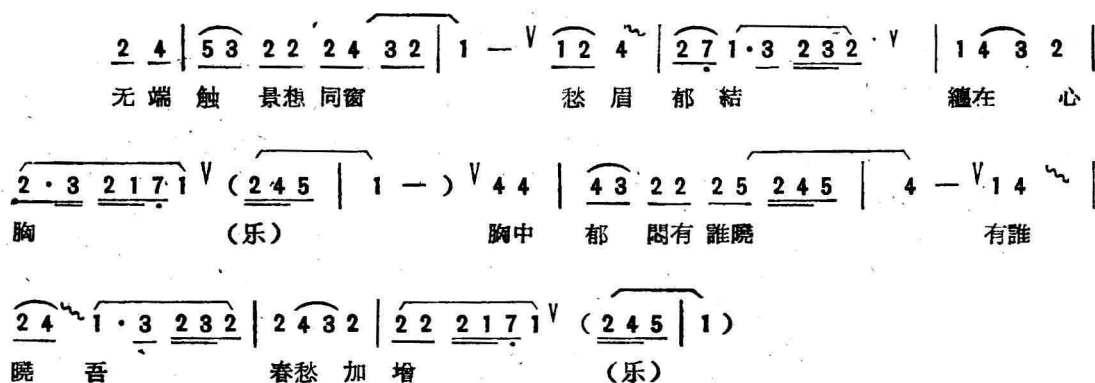
  

|                           |                                                        |     |
|---------------------------|--------------------------------------------------------|-----|
| $\frac{3\ 5}{\times} \ 3$ | $\frac{3\ 3\ 6\ 1}{\times} \ \frac{(5\ 1\ 6)}{\times}$ | 1)  |
| 春 悠                       | 加 增                                                    | (乐) |

4/4

(二板慢)

(重三六唱法)

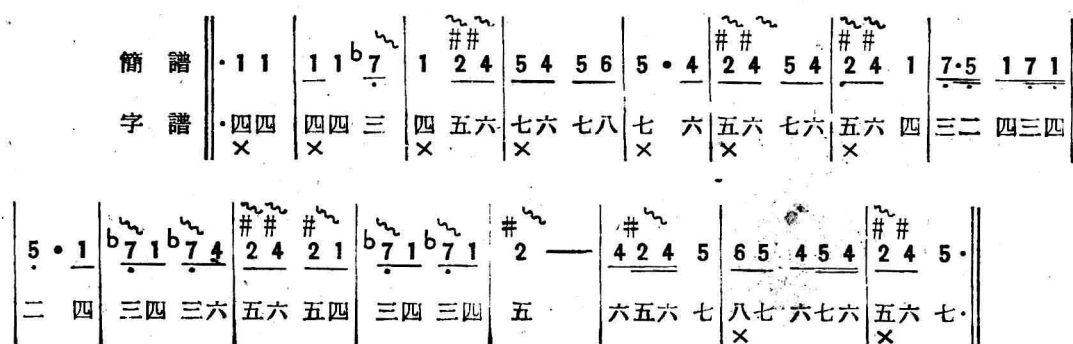


从以上乐调来看，除了加上花指及个别经过音之外，“轻三六”“重三六”之分别主要在用6—3或用7—4二音之变化。由是轻三六调以6135为主要音群组织来构成旋律，重三六调以7245为主要音群组织来构成旋律。这样在和声音程上就产生了调性上分别。不管唱腔或乐调，轻三六调多用于欢乐跳跃，表现了歌乐气氛，重三六调相反的多用于庄穆，沉重，激昂气氛。

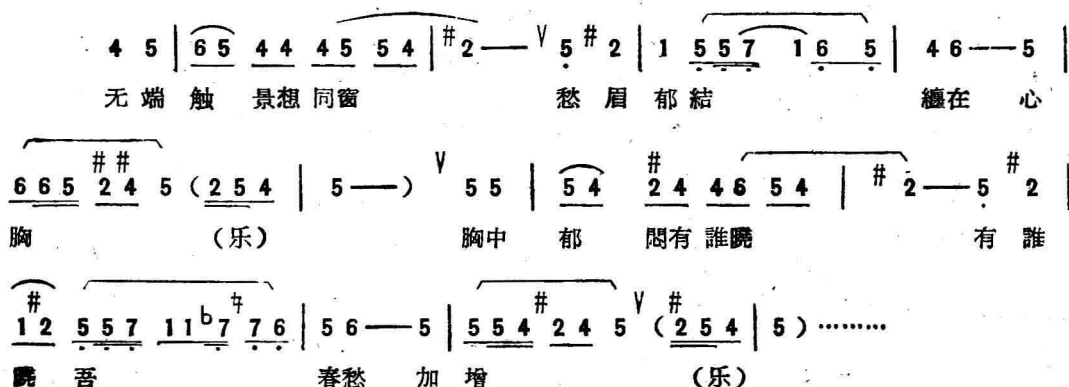
“活五调”也称“秋五调”。“五”是指二四谱中的“五”音（即简谱“2”音），“活”是潮语中指弹奏上的活指或揉音的意思；根据该曲调实际用音上研究，不单是“2”音有了变动，比西洋乐“2”高1/4至1/2音上下，而且“4”比普通潮乐用的4略高，7音又比原来潮音7降低了些（当然不合于西乐b7音）；这些音其滑指上下不稳定倾向更为明显，故艺人多说：“从乐谱（指二四谱）上看，活五调只有五音，但弹唱之，则一音数韵，圆润变化不止十音”是有其道理的。

再以“泣荆花”为例：

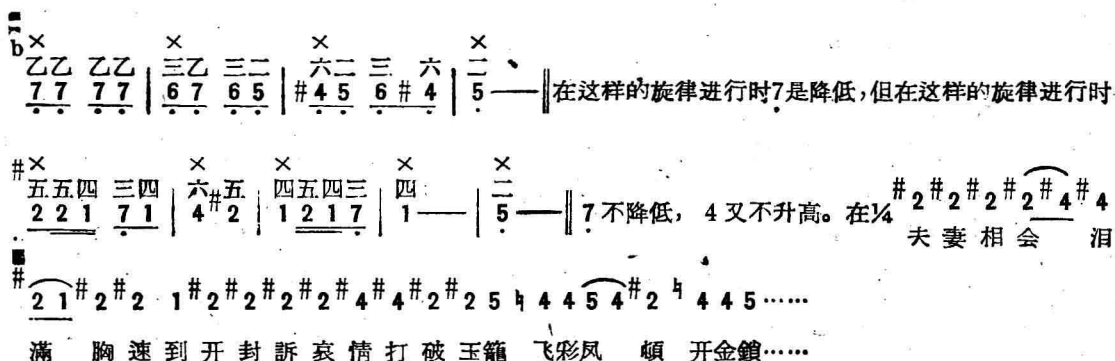
### (例一) 泣荆花 (活五调)



(例二)  $\frac{3}{4}$  (二板慢) (活五調)



其用音与重三六調同，但 7 4 2 等音高已有特殊变动，音程因之起了极大变化，其上行和下行因滑指及語言而产生了升降音变化，比如：



从曲句中看出 4 有的地方升高，有的地方不升高。这种用音的不稳定倾向是和潮州語言有密切关系，因此潮人唱活五調并不感到音程連接上的困难。該調性多用于悲怨，沉悶气氛。

反絳調类似西乐短調，以 6 2 4 音群組成旋律。可以說是介于“輕三六”“重三六”調的一种变体調式；由是而构成另一特殊調性气氛。（以下 F 音为“上”，用 6 2 4 音构成反絳調，实等于西洋 G 小調的 3 6 1 音，故也即轉小調。）

(例一) 泣荆花 (改作反絳調)

