

潮 割 音 樂

上
冊

花城出版社

潮 剧 音 乐

(上 册)

广东省戏曲研究会汕头专区分会编
广东潮剧院音乐编写组修订

花 城 出 版 社

修 订 前 言

解放后，在党的重视和领导下，老艺人和新音乐工作者紧密合作，对潮剧音乐遗产进行了发掘、整理和研究工作，取得很大的成绩。1953年，广东省戏曲研究会汕头专区分会，根据潮剧音乐改革的需要，以及广大群众的迫切要求，决定由老艺人陈华同志（已故），新音乐工作者张伯杰同志负责，组成潮剧音乐编写机构，把历年搜集、整理的声腔、伴乐曲谱，编辑成《潮剧音乐》一书，经潮剧界老艺人，正顺、源正、三正、怡梨、玉梨、赛宝诸潮剧团作曲、乐队同志们校正，于1958年由广东人民出版社出版，1960年再版。

随着我国人民群众文化生活的日益提高，广大读者要求对该书重新修订再版。由张伯杰、梁森桂、郑志伟、陈传云、陈华武等同志组成编写组，邀请原省戏研会汕头专区分会付主任谢吟先生、老艺人吴越光先生为顾问，进行修订。

本书选登有关潮剧声腔伴乐的起源、流变、风格特点的论述文章，并介绍潮剧传统的基本锣鼓科介、喷呐曲牌、笛套、弦诗、伴乐曲调，以及传统唱腔和改革的唱腔。

这次《潮剧音乐》的修订，限于我们的水平，错误难免。我们诚恳的期望戏曲界专家、老前辈、音乐工作者以及广大读者给予指正。

广东潮剧院音乐编写组

1981年6月

目 录

上 册

修订前言

潮剧锣鼓念谱记谱符号说明..... (31)

潮剧声腔的起源及流变..... (1)

潮剧音乐简介..... (9)

一、锣鼓科介总谱

1 开场锣鼓..... (33)	12 响雷科..... (51)
2 激面介..... (38)	13 火炮介..... (51)
3 想计介..... (40)	14 号头站介..... (53)
4 惊逃介..... (42)	15 英雄白介..... (56)
5 打架介..... (44)	16 相思白介..... (57)
6 贼科介..... (45)	17 台前白介..... (58)
7 划船介..... (47)	18 哭相思介..... (59)
8 破城介..... (48)	19 水波浪介..... (61)
9 恋科介..... (49)	20 家丁鼓介..... (61)
10 安更鼓介..... (50)	21 纱帽头介..... (62)
11 天光介..... (51)	

二、唱腔弦引介总谱

22 二板介..... (63)	24 其他介..... (73)
23 三板介..... (65)	

三、常用伴乐介

25 随 点..... (77)	27 二板双套锣经..... (83)
26 搜科介..... (79)	28 想计介..... (85)

四、唢呐牌子总谱

29 鉴州歌..... (86)	33 风入松..... (95)
30 红绣鞋..... (90)	34 刹雄虎..... (97)
31 打虎介..... (92)	35 雁儿落..... (100)
32 坠子..... (94)	36 登楼..... (103)

五、唢呐牌子

37 风入松(拆)..... (106)	65 归朝欢..... (117)
38 六么令..... (106)	66 闹江州..... (117)
39 六么令(拆)..... (106)	67 满江红..... (118)
40 文点江(一)..... (107)	68 水仙子..... (118)
41 驻云飞..... (107)	69 一江风清..... (119)
42 滴流子..... (107)	70 山坡羊清..... (120)
43 三板吹鼓(一)..... (108)	71 下小楼..... (120)
44 尾声尾..... (108)	72 上小楼..... (121)
45 九回头..... (108)	73 千秋岁..... (121)
46 文点江(二)..... (109)	74 秋千歌..... (122)
47 新水令..... (109)	75 武点江..... (122)
48 三板吹鼓(二)..... (109)	76 粉蝶..... (122)
49 仙歌..... (110)	77 无头坠子..... (123)
50 沽美酒..... (110)	78 收江南..... (123)
51 清江引..... (111)	79 急三枪..... (123)
52 双套坠子..... (111)	80 急三枪清..... (123)
53 新水令..... (112)	81 粉孩儿..... (124)
54 江儿水..... (112)	82 水底鱼..... (124)
55 雁儿落..... (112)	83 香柳娘(一)..... (124)
56 进香..... (113)	84 香柳娘(二)..... (124)
57 尾声..... (113)	85 草鞋踏..... (125)
58 一江风..... (114)	86 女搜宫..... (125)
59 玉芙蓉..... (114)	87 七句半..... (125)
60 朝元歌..... (115)	88 不是路..... (126)
61 番仔歌..... (115)	89 花鼓头..... (126)
62 画眉序..... (116)	90 川拔掉..... (126)
63 画眉序清..... (116)	91 金莲开..... (127)
64 五代荣封..... (117)	

六、二板吹鼓套

92 朝天子..... (128)	95 穿官诰..... (129)
93 接 客..... (128)	96 大拜堂..... (129)
94 摆 酒..... (128)	97 小拜堂..... (129)

七、笛 套

98 南正宫..... (130)	101 万年欢..... (131)
99 北正宫..... (130)	102 迎仙客..... (132)
100 开扇窗..... (131)	103 玉山坡..... (132)

八、弦诗(重六)

104 寒鸦戏水头板..... (133)	125 赛春花二板..... (143)
105 寒鸦戏水拷拍..... (133)	126 吹箫引凤二板..... (143)
106 寒鸦戏水三板..... (134)	127 鹧鸪天二板..... (143)
107 昭君怨头板..... (134)	128 秋声怨二板..... (144)
108 昭君怨拷拍..... (135)	129 中山调二板..... (144)
109 昭君怨三板..... (135)	130 画眉跳架二板..... (144)
110 柳青娘头板..... (136)	131 喜春风二板..... (145)
111 柳青娘拷拍..... (136)	132 杨柳春风二板..... (145)
112 柳青娘三板..... (136)	133 暮鼓晨钟二板..... (146)
113 粉红莲二板..... (136)	134 单狮戏球二板..... (146)
114 出水莲二板..... (137)	135 七月半二板..... (147)
115 柳摇金二板..... (138)	136 凤求凰三板..... (147)
116 崖山哀二板..... (139)	137 巡城仔三板..... (148)
117 鸿雁来宾二板..... (139)	138 梳妆三板..... (148)
118 红梅头二板..... (140)	139 三盖月三板..... (148)
119 过江龙二板..... (140)	140 黄鹂词三板..... (149)
120 泣荆花二板..... (140)	141 双玉燕三板..... (149)
121 海棠花二板..... (141)	142 落地梅花三板..... (149)
122 五月五二板..... (141)	143 双鸳鸯三板..... (150)
123 雨溅梨花二板..... (142)	144 寒江月三板..... (150)
124 中秋月二板..... (142)	145 浪漫曲三板..... (150)

九、弦诗(轻六)

146 熏风曲头板..... (151)	177 田头配二板..... (164)
147 双飞燕拷拍..... (152)	178 长流水二板..... (165)
148 大八板三板..... (152)	179 小放牛二板..... (165)
149 柳青娘头板..... (152)	180 夜来香二板..... (165)
150 柳青娘拷拍..... (153)	181 赐阁二板..... (166)
151 柳青娘三板..... (153)	182 玉姑娘二板..... (166)
152 凤求凰头板..... (153)	183 庆中秋二板..... (167)
153 凤求凰三板..... (154)	184 得胜令二板..... (167)
154 浪淘沙头板..... (154)	185 戏凤二板..... (168)
155 浪淘沙拷拍..... (155)	186 福德庙二板..... (168)
156 浪淘沙三板..... (155)	187 朗清月二板..... (169)
157 千家灯二板..... (156)	188 玉壶美三板..... (169)
158 骑驴歌三板..... (156)	189 金毛狮三板..... (169)
159 平沙落雁二板..... (157)	190 哭皇天三板..... (170)
160 柳摇金二板..... (157)	191 柳金娘三板..... (170)
161 一点金二板..... (158)	192 景春萝三板..... (170)
162 小梁州二板..... (158)	193 北山茶三板..... (170)
163 琵琶词二板..... (159)	194 飞凤吟书三板..... (171)
164 九连环二板..... (159)	195 单美人三板..... (171)
165 拾盃酒二板..... (160)	196 剪剪花三板..... (171)
166 春月明二板..... (160)	197 过街蹰三板..... (171)
167 福德祠二板..... (160)	198 一风霜三板..... (172)
168 风流子二板..... (161)	199 螃蟹歌三板..... (172)
169 卖杂货二板..... (161)	200 宜春令三板..... (172)
170 过江龙二板..... (162)	201 赏菊花三板..... (173)
171 到春来二板..... (162)	202 三板蝶三板..... (173)
172 粉蝶二板..... (163)	203 水底鱼三板..... (173)
173 西江月二板..... (163)	204 过山龙拷拍..... (173)
174 二串二板..... (163)	205 叹五更拷拍..... (174)
175 上天梯二板..... (164)	206 游西湖三板..... (174)
176 落地雪二板..... (164)	207 喇叭诗三板..... (174)

十、弦诗(活五)

208 柳青娘头板..... (175)	212 (失名)二板..... (176)
209 柳青娘拷拍..... (175)	213 断线三板..... (176)
210 柳青娘三板..... (175)	214 负米三板..... (176)
211 闺怨二板..... (176)	

潮剧声腔的起源及流变

张伯杰

潮剧是我国闽南语系的主要地方戏曲之一，流行于粤东、闽南、香港、台湾。它很早随潮人出洋，流播到泰国、越南、柬埔寨、马来亚诸地。目前国内有廿多个专业潮剧团，业余剧团则遍布潮汕城乡。在泰国曼谷、新加坡、香港均有职业潮剧班经常演出。国内、外观众以千万计，有着广泛、深厚的群众基础。

潮剧在明代称潮调，一名潮音戏，也名白字戏。一般统称潮州戏。潮州戏谚有：“正字母生白字仔”之说，意思是指以潮州话演唱的“白字戏”是孕育、脱胎于中州声韵（官话）演唱的正字戏（即正音戏）。

（一）潮剧和潮州历史文化的关系

根据现有史料研究，潮剧历史悠久，形成的时间有四百至五百年，其源出自宋光宗前后在南方流播的南戏。潮剧在未曾形成地方声腔之前，潮州早有隋、唐音乐传入和流播。在声腔体制形成的过程中，先是受过温州杂剧，弋阳腔、昆山腔的影响，后又受西秦、汉剧诸腔的影响。其声腔的孕育，最初是从南戏南北曲合套的官话歌唱开始，逐渐与潮州民间声腔的弹词（包括地方民歌、小调）结合，出现官、潮杂唱。经过漫长的衍变脱胎，才慢慢产生易腔、易调的变化，逐渐成为以潮州方言演唱的地方戏曲。

潮州地处边陲，为历代显宦达官迁谪之地，韩江两岸交通发达，经济繁荣，人才荟萃，自隋、唐以来，文化昌盛。旧社会，汕头的潮州会馆，历来有供奉陈元光开漳圣王塑像。查陈元光是隋朝协律郎陈政之子，陈政官居太常寺（即最高音乐官），晚年入闽垦植。其子元光精通音乐，永乐初年平盗有功，官至漳州镇抚。民彰其功，立庙供奉之。陈氏父子于隋末唐初，开化潮州、泉州，特别在音乐文化的传播上，颇具影响。唐玄宗（公元640—714年）广罗民乐和边邻诸族音乐，增设十部伎，设内外教坊五所，培训乐工歌伎。祖籍闽南莆田的梅妃，能歌善舞，为玄宗器重，她对盛唐乐舞在潮、泉的传播，起了很大的作用。唐韩愈（公元768—824年）因遭贬，任过潮州刺史。他和潮阳灵山禅寺大颠和尚过从殊密。这个时候，道、佛教音乐在潮州也早有所传播了。宋琴家苏轼于哲宗时（公元1094—1097年）随朝廷旧派三十人罹难，遭贬岭南，足迹遍南方诸州郡。当时，中原音乐在南方流播，和仕宦沦贬岭南也有着密切的关系。宋代潮州登进士者百余人，且“仕皆倡琴瑟，重乐以治民。”尤其是宋室南渡，中原文物南移，促使潮州文化更加发展。明清以来，潮州民间习俗，酬神巫祀，礼佛

课颂，笙箫管弦，承袭古风，代代相传。就戏曲而言，就有正音戏、昆山腔、西秦腔、外江班（徽戏）诸剧种流入。正音戏入潮最早。1975年，潮安西山溪明墓出土的手抄古本《刘希必金钗记》，卷末题有“宣德七年六月在胜寺梨园置立”，“新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记卷终下”等字样。按明宣德七年，即公元1432年，距今已548年。该本有完整连贯的六十七出传奇体裁戏文，用中州声韵，保留明代南戏分出结构，七角行当规模，以及南北曲合套的曲牌联缀形式，这个古本反映了那个时候潮州的戏曲活动和创作。从内容到形式，循元明传奇体例，承受南戏声腔。古本卷末还附有官话唱念“三棒鼓”、“得胜鼓”的锣鼓谱，及清唱曲“唱四季”。愈益见当年潮州正字戏在适应庙会的锣鼓演奏上已成熟，民间清唱也颇盛行。1960年，在揭阳明坟中，又出土了另一手抄古本《蔡伯喈》（即琵琶记全文）一本，单片二本（即演员专用），文本标明是明嘉靖（1522—1566年），用中州声韵间以潮州方言打诨插科，但仍属正音演唱，和南戏南北曲合套的声腔格律。上述二个出土本，所提供的材料，说明明朝中叶，正字戏在潮州已相当盛行了。

明代戏曲是在继承宋、元杂剧（北方），南戏（南方）的基础上，跨出南北戏曲地域各自演化的局限，逐步通过流播，互相借鉴，吸收，出现了声腔上的南北曲合套。南北曲合套在南方和地方声腔结合后，又繁衍了腔系众多的地方剧种。南戏最早有温州杂剧，于明嘉靖——万历年间，流播各地。明末清初，南戏和地方语言广泛结合，逐渐演化，而形成弋阳、海盐、青阳、余姚、昆山诸腔。同期，潮州也接受了南戏的流播，而有正字戏的传入。潮州出土的明宣德七年手抄本《刘希必金钗记》就是个例证。《金》剧一名《刘文龙菱花镜》，据考出自元代戏文，也即是早期南戏的老本子。至今，潮剧边邻的梨园、莆仙戏诸剧种，仍保留有大致相同的演出本子。至于正字戏之名，不外是潮人为区别方言与官话剧种的不同，而命名罢了。所谓正字戏，也即入潮较早的南戏温州杂剧。嘉靖38年，徐渭《南词叙录》有“今唱家称弋阳腔，则出于江西、两京、湖广、闽广用之。”用官话演唱的正字戏，于明代入潮后，不单保留有南戏的元代戏文《金钗记》，还随戏曲的流变，于明末清初吸收弋阳腔剧目及声腔，大致应符合徐渭所指。至今，正字戏还能保存，演出弋阳腔戏目声腔的有：《琵琶记》、《白兔记》、《荆钗记》、《拜月记》、《彩楼记》等传奇。解放后，我们在潮州向正字戏老艺人和海丰仅存的正字班做了全面调查，发现发展至清末的正字戏有曲戏、昆戏、乱弹杂调戏三种（另有一类，是没有剧本的连台提纲戏。故不列入声腔类型）这三种声腔曲调，各自一路，不相混杂。实际是诸官腔剧种的合班。这应是清代以后，所形成的流变。正字戏的曲戏戏目，占三种声腔的70%以上，是正字戏的主腔，也属南戏的原腔。除了乱弹杂调戏，属于皮簧、乱弹小调（西秦等）诸系的声腔路子外，曲、昆的声腔同属于南北曲合套，曲牌联缀体制。但昆曲定腔定谱，联曲声韵规格谨严，歌唱要求极高。曲戏虽也是曲牌编套联缀，但声韵歌唱规格较自由。滚唱，滚白的广泛使用，使曲牌有灵活的伸缩性，易于和各地民间声腔结合，不断充实和发展。这是弋阳声腔影响的路子。正字戏的昆、曲戏，保留大量南北曲传统套曲体制和曲调。潮州正字戏星散后，则大量流存于民间潮州各地的大锣鼓班。我们曾请老艺人杨炉伯忆录下来的曲目有：《铜旗阵》、《梨花征西》、

《五关》、《薛刚祭坟》等，就是传统套曲联奏的节目。也有大量的曲调被潮剧伴奏吸收、引用，变成潮剧舞台应用的完整音乐程式。如唢呐吹牌、笛套等有数百首以上。解放后，我们于52年曾观摩中南的戏曲会演，五十年代两次上京、沪、杭、赣，有机会看到浙、赣、川、湘各高腔剧种的高腔戏。深感上述剧种的高腔声腔，和正字戏的曲戏声腔有不少相似之处。应当说，从弋阳腔繁衍演化而成的各近代诸剧种中的高腔支系，因引用滚调和各地民间声腔的结合，已有着各种各样的变化。但万变不离其宗，多少还看得出，是受过南戏温州杂剧和弋阳腔在声腔音乐上的深刻影响。正字戏对潮州民间音乐和潮剧的启蒙、孕育、发展，产生了极其深刻的影响。

至于来自甘肃的西秦戏，出自徽班的汉剧，从声腔分类上说，是属板腔体制的古老剧种。它们于清乾隆前后风靡全国之时，也相继流入潮州，但那时潮剧声腔体制已形成。他们对潮剧声腔的演化，也起过很大的作用。总之，潮剧声腔不单在早期受过宋、元南戏的温州杂剧，弋阳腔、昆山腔的影响。在声腔形成后，又受到西秦、汉剧的影响，有着密切的血缘关系。

（二）潮剧声腔体制形成的探索

潮剧是以伶童组班为主，但丑、净、末、外则是成人扮演。伶童制历史怎样，我们未掌握到资料，可另研究。但潮剧声腔则有以童声音域，调门作为主要歌唱的特点。正字、潮音同拜皮于潮川的田元帅庙，传说供奉的戏神是唐天宝曲师田元帅。庙内有碑记及题款，开列的正音班名列正匾，潮音班名居偏位。舞台中央自古同挂三竹帘为幕。据考系沿用元代勾栏旧规。每逢乡祭庙会，数台同演，正音居正棚，潮音居偏棚。开锣之前，潮音必过馆拜问正音师傅，以示尊师。开场和收场，正字在先，潮音在后。潮剧开锣戏，《李世民净棚》、《八仙庆寿》、《仙姬送子》，及收锣戏《团圆》仍袭用官话，至今这些戏目，“官潮杂陈”痕迹尤存。清中叶以后，潮音班一度曾有上半夜唱正音，下半夜唱潮音，俗称“半夜反”。此例可能是尊师论辈的规矩，也是潮剧逐渐易语，易调而歌的一种演化过程。

潮剧舞台演出的剧本，我们现在掌握的最早古本，是明嘉靖丙寅年（公元1566年，距今413年）重刊的《班曲荔镜戏文》五十五出，和稍后刊刻的《摘锦潮调金花女大全》十七出。上栏还附有《苏六娘》十一出。二个古本包括三个戏文，现存放于英国、奥国、日本、（中国戏曲研究院，广东省潮剧院藏有原版影印本）《荔》剧用潮、泉方言编写。歌唱上属“国广相半”（或称潮泉合调），“官潮杂陈”（或称正音、潮音混用）痕迹很明显。其故事讲的是泉州陈三和潮州五娘相恋故事。引用南戏常用南北曲合套的牌名64个，偶也插注“潮调”。《金》、《苏》二剧则用潮州方言编写，“官潮杂陈”尤为突出。《金》剧写金章嫂迫姑金花牧羊、改嫁，金花坚贞不屈，饱受折磨，待郎荣归团圆的故事。《苏》剧写潮州苏六娘与郭继春表兄妹相恋，其婢桃花从中撮合的故事。二个戏用的声腔仍属南北曲合套曲牌。《苏》剧41个，《金》剧11个。三个戏文基本按南戏七角，生、旦、净、丑、末、外、占（贴）行当的规范撰写。唯《金》剧尤益地方化，有把末称公、兄，有婆、童、梅

香、手下、小鬼等称呼。所撰写的声腔，有各角色皆唱，二三人同唱一曲，有齐唱、对唱、后台帮腔等特点。清乾隆13年（公元1748年）蔡伯龙著《官音汇解释义》有云：“做正音，唱官腔，做潮音，唱潮腔。”这种说法正符合近年出土的明代正字《金钗记》、《蔡伯喈》古本“做正音，唱官腔”的史实。也符合《荔》、《金》、《苏》古本“做潮调，唱潮腔”的另一史实。上述五个明代戏文，反映了潮州明代时已有正字、潮音二种不同腔调和剧种的存在。而就五个古本戏文体裁、语言、声腔格律研究，说明潮剧是脱胎、孕育自正字戏（曲戏）。追溯其宗，其源当出自南戏雏形——温州杂剧。就《荔》、《金》、《苏》古本撰写的“闽、广相半”、“官、潮杂陈”的腔调、宾白而论，则似是潮剧开始自编的早期戏文。从现有五个掌握到的较老剧本比较，正字戏本先潮调本143年。这一事实，正符合“正字生白字”的论断。清乾隆辛巳年（公元1761年）《潮州府志》有载：潮剧“所演传奇，皆习南音而操土风。”四川李调元（公元1736~1795年）在《南越笔记》愈益浅显的说：“潮人以土音唱南北曲，曰潮州戏。”

潮州民间声腔有哪些种类？兹分述如下：

（一）民间声腔有唱“歌册”的说唱形式，在潮州有悠久的历史，和广泛的群众基础。这种形式至今仍保存原始的即兴的咏唱习惯，这是一种没有音乐规范和伴奏的民间说唱。其来自佛教的宝卷或变文（即佛经本文的俗释和地方化）。这种演唱形式，对潮剧声腔的地方化有极密切的关系。

（二）唐时潮州设府治，开元年建有开元寺。其藏经楼还保留有历史价值的佛教经典藏本。韩愈治潮与大颠和尚过从殊密，大颠和尚主持潮阳灵山禅寺，通过佛教的传播，开化潮州，功绩永载。佛经的宝卷及变文，至今还保留不少梵经，从正音到潮音供佛事课颂的佛曲。俗有称：佛曲、香花、禅河（一称相和）三大腔系，其中有保留历代我国共通的佛曲音乐，也有潮州特有的地方佛曲音乐（正音），还有民间盛唱的师公调（属道士调）、白字经（潮音，即民间的劝世文，多为七字句上、下句）曲目有《目莲救母》、《三娘成道》、《十月怀胎》、《廿四孝》、《焚牒》等。佛曲的流播和递变，也是潮州歌册的一支来源，和潮剧声腔的发展形成，关系也极其密切。

（三）史载唐代潮州土著，“陆有畬民，水有蜑户。”畬歌、蜑歌就是当地民歌，早期曾和潮州巫舞，关戏童的声腔结合。解放三十年来我们搜集到民歌、小调（包括畬歌），仅有《灯笼歌》和扣仔曲的《蚯蚓歌》等数首。唱词中有“倪了倪”、“哪哎哟”等拖腔，似出自蜑家的水上劳动歌唱。其它如《补缸歌》、《螃蟹歌》、《采茶歌》、《山歌》等小调，明显的是吸收江南流行的民歌、小曲而来。我们认为，潮州土生土长的民歌小调可能较少，远不及潮州说唱，宗教，祭祀礼乐丰富，流行广，影响大。至于隋、唐以来的大曲，南北流播的词牌等等，流入潮州虽早，但多已变成单纯演奏的器乐曲目，未能保存中州声韵（正音）的歌唱。这类器乐曲是大量的，流变脉络也十分复杂。

民间原有声腔，如何和外来的南北曲结合，而成为潮腔呢？

明代南戏的传奇，在正音戏的演出过程中，把南北曲合套演唱，传播潮州而为群众所接

受。而潮腔，则以地方方言、声韵为依据，把潮州说唱形式（包括少量民歌、小调）与南北曲结合起来。这种形式的结合，必经南戏戏文的移植和吸收。即在舞台实践中，从照搬，模仿原声腔，到逐渐易语，易腔，才慢慢脱胎形成独具一格的潮腔。至今，我们搜集整理已化成潮剧声腔的曲调，仍以南北曲牌名作称谓者，一百余首。这些曲牌仍保留南戏集曲联缀，遍套规矩和长短句格律（但在声韵，旋律，节奏，句读方面，则已纯粹潮州地方化了），足见受南戏声腔影响的深刻。如从明代《荔》剧64个曲牌，《苏》剧41个曲牌来看，用潮州方言的声韵，在易腔中仿效原中州声韵的依声协乐，限音限拍的长短句，和严谨的编曲痕迹，比较明显。这个时期的潮腔，仍处于遵古法制的萌芽阶段，引用潮州弹词体裁的地方歌唱成份比较少。但是，稍后刻印的《金花女》，不但在“官、潮杂陈”中，地方俚语增多，词曲结构，唱腔布局也已突破原有联曲体和句读格律的若干限制。《金》剧出数，篇幅比《苏》本长，唱的词曲比《苏》本多，但应用曲牌反而少，全剧只有十一个引用南北曲牌名的牌调，而且脱出南戏惯例，有的唱腔不标牌名，只注“唱”，运用潮州说唱形式的成份加多了。各角色随唱随宾白，联曲形式的开场引，终场诗，尾声等规范有时也被免去。上述这些变革，明显的可以看得出在声腔上《金》剧比《荔》、《苏》二剧，其易腔演化，又前进了一步。

徐渭在《南词叙录》中，谈及南戏温州杂剧时曾说，这是一种“村坊小曲而为之，本无官调，也罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已。”这种现象，当属南戏早期声腔雏形。南戏从温州杂剧之后，在舞台实践中，一面把南北曲合套的联曲形式，加以提高发展，一面和南方民间声腔广泛结合，演化而成四大声腔。我们认为，南戏与地方语言、声腔结合，应包括闽南、粤东诸地方剧种在内。这一变革，在戏曲发展史上，史家多认为是滚唱，滚白的广泛使用，是南戏流播各地，促使各地声腔发展的重大变革。这种变革，约在明嘉靖，万历年间（公元1566~1622年），这也正是潮调《荔》、《苏》、《金》在潮州盛演和刊刻成书的年代。潮剧这个时期，是从正字戏衍变戏目，声腔经初步易腔，但仍属“官、潮杂陈”的渐变阶段。欧阳予倩先生在《戏曲研究资料序言》中说：“滚唱原出自弋阳腔。”姑无论滚唱是否是弋阳腔首创，但他对滚唱的解释是正确的。他说：“原有的南北曲牌调，通过南戏的传播，被引用到弋阳腔上来之后，曲词过于文雅，不容易为广大群众所理解，而加上滚唱滚白，即是把原有整段曲调切开，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”。王古鲁更具体地说：“在曲牌里的曲前，曲中、曲尾，另加五言、七言诗句，惯用成语夹在其中滚唱，这可说是滚唱的基本构成法。”潮剧至今所用牌调，名称仍沿用南北曲牌名，保留曲牌起承转合的规范，这就是接受南戏声腔的深刻影响。尔后，经艺人再加上滚唱，滚白实践之后，逐渐形成一种应用上的声腔体制。即在所有潮剧曲牌中，既保留首尾的起，收句（有些曲牌包括起承转合）不能更改。但曲牌中间，则可任编曲夹上与曲牌统一的子、母句（即可以自由吸收弹词说唱，隔句押韵体裁）。这和各剧种接受弋阳腔滚唱，滚白的变化，有着大同小异的普遍规律。潮剧这种曲牌体制的形成，使他既保留一定南北曲原有的部份旋律，节奏、结构、又在原曲牌基础上，不断引伸、创造、发展，并由此

不断产生新的曲牌及新的变化。潮剧接受弋阳腔滚唱、滚白的创腔路子，集中体现在潮剧传统的摘锦戏出中。虽然这类戏和其他兄弟剧种剧目相同，但却由此而创造出与兄弟剧种迥异的色彩浓厚、艺术个性突出、唱做更为集中的声腔。

同一时期南戏的另一支——昆山腔，也流播入潮州。清初正字戏演出的昆戏，在潮州官绅、士大夫中，极受推崇，故号“雅部”。但由于昆腔声腔的牌调比较固定，声韵节奏考究极严，而且曲文典雅深奥，不易为潮剧和群众传习。《潮州府志》（公元1761年）所载，潮州戏“所演传奇，皆习南音而操土风”；百姓“聚观昼夜忘倦”，“若唱昆腔，人人厌听，辄散去。”潮剧对昆腔虽慕其官腔正名，拜敬为师，也只吸收其喷呐牌子，笛套专曲，来充实伴奏表现力。声腔上的吸收，仅限于将个别牌调作为填词，当成插曲应用。实际上，昆腔专曲定谱的套曲路子，始终未为潮剧所仿效。这一现象，正由于潮腔地方声韵的特殊性，艺人文化低、歌唱局限所致，这就毋须赘述了。

清乾隆年间，皮黄系统的板腔体制剧种，西秦、外江班流播潮州。这一时期，潮剧搬演了不少西秦戏，如《卖胭脂》、《张古董借妻》、《戏叔》、《戏凤》等。外江班的荣天彩、双福顺，曾誉冠剧坛。光绪年间的外江戏，就有四十多个班社，成为乡镇庙会所崇尚。潮剧师奉外江，先后拜崇镇、李毛等为师，搬演移植不少外江剧目，如《辕门》、《摘印》、《卖花鼓》、《刺王僚》、《收浪子尸》、《苍蝇记》、《杨天禄招亲》。舞台上偶尔也加演外江戏，成为潮剧的时髦。清末名净德意的工架、表演、唱工，师承外江做派尤为突出。外江班的演唱（特别是净、丑、须生）对潮剧声腔的流变影响很大。至今潮剧声腔曲目，有不少仍保留外江牌调的称呼，如大八板、数犯、叹坠落、汉韵。这些曲调，还听得出汉剧声韵的特点和风格。汉剧声腔促使潮剧脱出曲牌的集曲体制，把曲牌声腔发展成为各种板眼化的新腔。如潮剧曲牌结构的二板牌调，原只有二板中速，从属一定姐妹牌调的联缀，则慢慢脱离集曲规范，发展成为二板的慢板、中板、快板，以板眼变化为标志的繁多曲调。潮剧曲牌集曲中的尾声，在曲牌联缀中只有三板的中速节奏，则慢慢发展成为三板类中，以板眼变化为标志的慢板、中板、快板，形成变化繁多的各种声腔曲调。至于在曲前、曲中、曲尾地方弹词说唱化的加滚部份，则在借鉴汉剧声腔后，从子母句的隔句押韵，演化而再发展，作寄句，叠句，重句的创造。如把一个上句变成三句，四句、五句、六句不等的寄子句发挥，最后才用“下句”押韵收结。引句则再演化而成上引句、下引句，各有拖腔旋律的引伸，更加自由。潮剧声腔二百多年的再流变，促使它既保留曲牌联缀形式，又结合吸收板眼体制的节奏变化，扎根于民间进一步再创造和发展，这就是潮腔在此一历史时期，演化发展的主要特征。

这一时期的潮州剧坛，正如王定镐在《鳄诸撙谈》所说：“潮属菊部，谓之戏班，正音、白字、西秦、外江四种”。“正音、西秦、外江一类不过数班，独白字班以百计”。光绪28年，（1902年）岭东日报载：“时潮州梨园分外江与潮音，而潮音凡二百余班，此谓潮音鼎盛时代”。潮剧声腔以本地班面貌出现，至此声腔已达到成熟，有自己完整的声腔体制。在她壮大之后，必然扎根群众，风靡潮州，独霸剧坛。

（三）潮剧声腔近百年的流变

1840年鸦片战争后，潮剧已演化、易腔而成为成熟的地方剧种。她在近百年的潮州社会条件下，一面随潮人远涉重洋，传播到香港，东南亚各地。不但以潮州、闽南为国内演出中心，潮人侨居的泰国曼谷，就有五十多个班社。潮剧还和泰族的古老戏曲“儿家”（潮语读音）有互相借鉴的关系。如儿家和潮剧在声腔上，都是东方民族音乐的相对七平均律制。即有五、七声音阶的类似特征。儿家搬演不少潮剧戏目，尤以三国、水浒、说唐一类较多。其伴奏乐器，如坐式木琴，坐式铜钦等，和潮剧伴奏深波、钦仔等乐器，都有过交流借鉴的关系。

潮剧除了远播东南亚，借鉴外来文化艺术外，还敢于从内容到形式进行大胆的创新，发展文明戏，所谓文明戏，也即当时的现代戏。开始是编演当地流行的民间故事、历史故事，如《剪月容》、《蓉娘》、《金来清》、《翁万达斩十八翰林》、《萧端蒙打死江西王》、《卖牛开厅》、《柴房会》、《乞丐皇帝》等一类戏。间而也有反映时局的戏，如《林则徐》。辛亥革命，特别是在“五·四”新文化运动之后，就有反映1925年五卅大罢工的《上海惨案》。继之，有《袁世凯》、《黎元洪反正》、《刺尹藤》等剧目。在我党领导的大南山根据地，由赤花剧社演出反映平江起义的《平江潮》。从此，潮剧舞台评击政局，描写群众革命斗争的新剧就不断出现。从电影、话剧、歌舞或从民间传说为题材改编、创作为潮剧的就有《姐妹花》、《人道》、《空谷兰》、《爪哇案》、《暎叻案》、《新茶花女》、《一对可怜人》、《群芳楼》、《杏仁茶》等等。后来，反映抗日战争的戏也不少，如《平型关大捷》、《芦沟桥》、《韩复榘伏法记》。潮剧在剧目内容上的大胆突破和变革，必然促使她在表演上、声腔上有更飞速的发展，更加广泛地吸收兄弟剧种、民间声腔，包括众多的时兴歌调，电影歌曲，东南亚诸族民间音乐、小调，甚至西洋名歌、黄色歌曲，爵士乐等等，无所不包。这时期，有不少剧目声腔，是继承了曲牌体制和板腔体制结合的传统，又能吸收新腔合理地加以溶化，进行了革新，发挥了艺术的表现能力，而为群众接受和喜爱。如名教戏师傅福和、乌辫、如烈、元松、喜怀、乌鸡、玉斗、吟词、其国等人的创腔，在《姐妹花》、《人道》、《关王庙》等等戏目中不少唱段，至今仍为群众传唱。各班名头手中有林炳合、两福、两意、方五、方炎光、林贤、阿党、王安明、杨广泉好二弦；淑钦、钱柿饼、陈仙花好喷呐；名司鼓如沙普、阿亮、阿清、林炳和；名旦有崇喜、红定弟、能宽、崇兴、交走、李来利；名丑有顺明、明兴、阿川、阿大、尼姑、凌汉、如松、阿倪、清泉、乌必、四周、大目、坤全等；女丑有样师傅、清足、洪妙等等，各有不同艺术特色和声誉。但另一方面，也有不少剧目出现了一种不良倾向，为了追求收入，粗制滥造，日以继夜地搬演唐传、封神等长连戏，满台机关布景，神怪离奇。音乐声腔背离剧种的特点，寻求刺激、色情，使潮剧声腔频于变种。加上旧社会封建把头、反动派、日寇的盘剥、摧残，不少潮剧班社星散，到解放前夕，潮汕只存六个职业剧团。

解放三十年来，在党和人民政府的关怀和扶植下，潮剧开始走上繁荣的道路。1950年汕头专区成立戏改会，就着手进行潮剧的改革工作。在党的领导下，认真执行“百花齐放，推

陈出新”方针，依靠艺人和新文艺工作者紧密合作，着手进行改革，废除了长期压在艺人头上的封建班主制，艺人当家做主；接着又废除妨碍潮剧艺术发展的童伶制，和各种妨碍剧种艺术发展的旧规章制度。到1950年底，就发掘出部分优秀传统剧目，和整理、编演了一批新剧目，如《扫窗会》、《陈三五娘》、《认像》、《上路》、《描容》、《桃花过渡》、《讨亲》、《收浪子尸》、《闹钗》、《搜楼》、《摘印》、《拒父离婚》等；改编现代剧目有《小二黑结婚》、《王贵与李香香》、《海上渔歌》、《俩兄弟》；反映社会改革斗争的新戏有《洪厝埔血案》、《汕头老虎厅鹤州》、《江秀卿》等，开阔了潮剧的表现内容，创造了古、今各种人物形象。从1956年到1964年近十年中，由于有广东潮剧院、广东汕头戏曲学校、戏曲研究会等业务单位的通力合作，使研究工作、培训接班人、舞台示范等有了专门机构，加速了潮剧的发展。这一时期，潮剧生气勃勃，队伍扩大到25个专业剧团，艺人约二千人。发掘了传统剧目1300多个。搜集唱腔音乐，民间乐谱数百本，达数千首。在表演艺术方面，整理出旦，丑戏两个行当的表演艺术，并作了系统的理论研究。认真地做好剧目的推陈出新，整理上演了一批优秀传统戏：如《芦林会》、《辩十本》、《赵宠写状》、《井边会》、《铁弓缘》、《金花牧羊》、《闹开封》、《王茂生进酒》、《告亲夫》。先后把《苏六娘》、《陈三五娘》、《闹开封》、《王茂生进酒》、《告亲夫》、《刘明珠》、《火烧临江楼》、《芦林会》、《刺梁骥》等搬上银幕，拍成电影。编演了新编历史剧《辞郎洲》，现代剧目也大有发展，《革命母亲李梨英》、《滨海风潮》、《党重给我光明》、《万山红》、《江姐》等戏，深受群众欢迎。在声腔艺术改革上，有不少可喜的尝试，如突破了童声局限的单一调门，着重解决男女同腔同调，扩大歌唱调门的实验。创造了不少成功的有血有肉的各种人物的音乐形象。在声腔结构、艺术形式上，做了不少继承发展上的各种尝试。在恢复“二四”、“工尺”传统乐谱的同时，普及推广简谱，加强乐理知识的传播和应用，促使潮剧界在记谱及锣鼓念谱规范化等工作上，有自己一套记谱方法，取得显著成绩。由于各级党委领导的重视，充分调动新老音乐工作者的积极性，采用专业与业余相结合，有计划，有系统地进行声腔音乐搜集整理工作，先后出版了《潮剧音乐》三册，《潮剧扫窗会总谱》一册，编印内部专业参考资料《潮剧音乐资料汇编》七册，对潮剧声腔音乐的进一步提高，提供了研究资料。在伴奏乐队的编制，增强伴奏表现力方面，进行了大胆的探索 and 实验，收益很大。五十年代后期，广东潮剧院一团，两次上京，受到老一辈革命家的关怀、赞赏。60年还组织中国潮剧团赴柬埔寨、港澳演出，79、80年又再度到泰国、新加坡、香港公演，深受欢迎，载誉海外。

潮剧在十年浩劫中，受到严重的摧残、破坏，损失难以估量。打倒“四人帮”后，广东潮剧院，各县潮剧团，汕头地区戏曲学校，汕头地区戏工室等单位都已恢复建制，广大潮剧工作者，又开始专心致志于潮剧艺术建设，走上艺术发展的正轨。我们深信，在党的“双百”方针照耀下，潮剧将展现生气盎然的前景。

潮 剧 音 乐 简 介

张 伯 杰

一 滑音及音程

初听潮乐的唱奏，强烈地使我们感到滑音、琶音、花指的使用特别多，总感觉有一种不稳定的音高在上下滑动，这和西乐的唱奏不同，潮乐是有自己的表现方法和特点的。

艺人称“潮乐一音三韵。”意思是说每个乐音均按唱奏习惯而滑指，其上行或下行都有它一定的滑音倾向。多半是音下行之末向上滑按，上行之末音向下滑按，因此产生清脆、不稳定的感觉。越古老的腔调，这种唱、奏用音倾向就越明显。

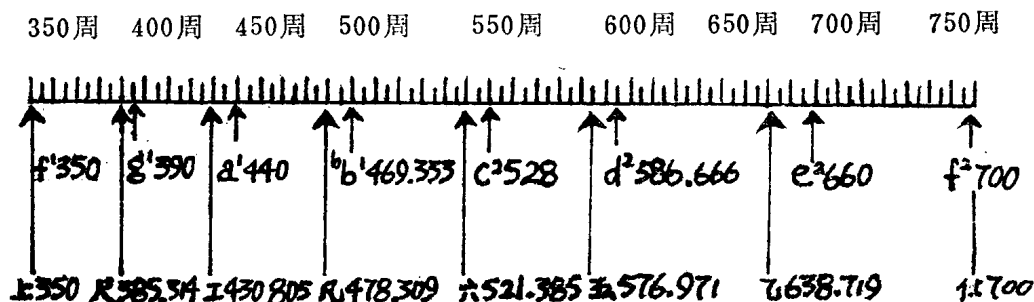
在音程上，我们很明显就可以听出3—4，7— $\dot{1}$ ，是与西乐3—4，7— $\dot{1}$ 不同，西乐音阶中的3—4、7— $\dot{1}$ 为相等半音程，但潮乐既非全音程，也非半音程，潮乐的4较十二平均律的4稍高，它的7较十二平均律的7稍低，但又低不到 b_7 。经研究，又发觉潮乐“1—5”五度音程的距离也并不与西乐音阶中“1—5”的音程相等，而比之短些。与中西乐各音音程互相比，也发现略有高低。根据谢永一同志在1953年以源正潮剧团比较固定的扬琴进行对各音的推算，得出如下的比数：

①工尺谱音阶与简谱音阶比较如下：

音名	频 率(周)	音 程	音名	唱名	频 率(周)	音 程
上	350	8/8.807 9/10.062 15/16.654 8/8.721 9/9.959 8/8.856 15/16.439	f^1	do	350	8/9 9/10 15/16 8/9 9/10 8/9 15/16
尺	385.314		g^1	re	390	
工	430.805		a^1	mi	440	
凡	476.309		b_b^1	fa	469.333	
六	521.385		c^2	sol	528	
五	576.971		d^2	la	586.666	
乙	638.719		e^2	si	660	
仕	700		f^2	do	700	

从上面来看：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 $\dot{1}$ 音程长。

②潮乐工尺谱的频率及简谱频率以比例尺表示：



上举例证，说明潮乐音程的构成上和西乐音律，还保持相当的距离。也就是说，风琴或钢琴是不能弹出潮乐的韵味来的。同样，以十二平均律的唱奏，就不能唱奏出潮乐曲调。只有谙熟了潮乐记音“二四”原谱，或“工尺”谱，才能掌握好乐器运用上的指法特点，才能演奏出潮乐风味，也只有念准了潮州方言，才能唱好潮剧唱腔。

二 唱声的音色、定调和音域

潮剧的歌唱传统，是和长期用童伶声有着密切关系。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，多以柔细坚实的童伶声色相和协为准绳。

调门应用方面，除一些较古的例戏中，特别是喷呐曲牌，仍保存多样调门的吹奏之外，多年的童声演唱，已经形成同一调门的习惯。其定音“上”，相当于西乐“F”音。所应用的歌唱音域，大概在b到F²之间，共十二个音上下。其常用音九个，音域是C¹—D²之间。

解放后，废除了童伶制，提倡成人演戏，原来童声的演唱方式即与这大变革产生一系列的抵触。除了观众的欣赏习惯必须解决之外，演唱的音色、音域、调门的传统习惯也必须及时加以改变，才能适应。而这一艺术变革，还须要有一个实践过程，才能逐步解决。

目前潮剧成人男女声的调门运用，如何保存传统声腔曲调和行当类型的演唱，发声方法及演唱方法上如何进行整理、继承等，正在进行研究，并部分开始着手进行实验。