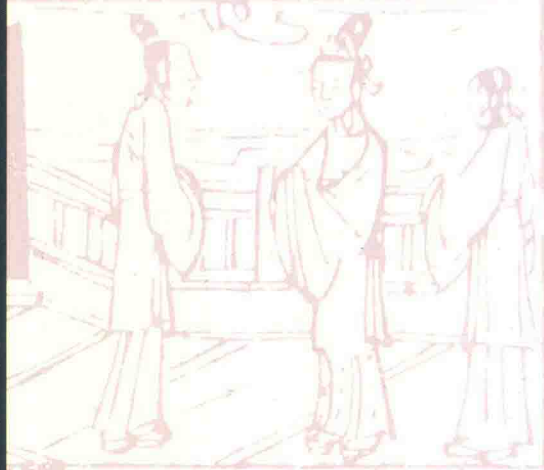


# 潮剧源流新证

陈勃 / 著

南方日报出版社  
NANFANG DAILY PRESS



# 潮剧源流新证

陈勃 / 著

南方日报出版社  
NANFANG DAILY PRESS  
中国·广州



## 图书在版编目 (C I P) 数据

潮剧源流新证 / 陈勃著. -- 广州 : 南方日报出版社,  
2018. 11

ISBN 978-7-5491-1926-4

I. ①潮… II. ①陈… III. ①潮剧—戏剧史—研究  
IV. ①J825.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 274099 号

CHAOJU YUANLIU XINZHENG

潮剧源流新证

---

作 者: 陈 勃  
出版发行: 南方日报出版社  
地 址: 广州市广州大道中 289 号  
出 版 人: 周山丹  
责任编辑: 付惠平 谢晓萌  
责任技编: 王 兰  
装帧设计: 劳华义  
责任校对: 王 燕  
经 销: 全国新华书店  
印 刷: 广东信源彩色印务有限公司  
开 本: 889mm×1194mm 1/16  
印 张: 17  
字 数: 300 千字  
版 次: 2018 年 12 月第 1 版  
印 次: 2018 年 12 月第 1 次印刷  
定 价: 58.00 元

---

投稿热线: (020) 87373998-0503 读者热线: (020) 87373998-0502

发现印装质量问题, 影响阅读, 请与承印厂联系调换。

# 目 录

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| 缘起 .....                                    | 1   |
| 第一章 潮剧源流新证 .....                            | 3   |
| 第二章 正字戏的来源及其鲜为人知的历史隐曲 .....                 | 23  |
| 第三章 滚与潮剧声腔体制的形成 .....                       | 51  |
| 第四章 潮剧《扫窗会》源流<br>——从“弋阳腔之最下者”到潮剧经典 .....    | 101 |
| 第五章 南戏本地化进程与潮州弦诗乐及潮州歌册的关系 .....             | 121 |
| 第六章 潮州弦诗乐是唐代大曲的本地化 .....                    | 147 |
| 第七章 从潮州歌册到潮剧经典<br>——从《杨令婆辩本》看潮剧的另一支来源 ..... | 201 |
| 第八章 从潮剧史研究看潮剧黄金时代的历史贡献 .....                | 223 |
| 跋 .....                                     | 264 |

## 缘起

曾祖母是我家的大戏迷，每次南光戏院的演出她都用心地保留着演出的宣传单——俗称“本事”。在没有手机没有互联网的童年时代，我常常将其集成的三本“本事”借出来獭祭一番，至今我那小小的收藏癖好可能跟这个有点关系。到了“互联网+”时代的今天，拜淘宝大数据之赐，积十余年工夫，竟集齐了“文革”前这批潮剧的宝贵录音。从1956年广东省潮剧团成立至1966年这十年间，潮剧出现了一个黄金时代，黄金十年的潮剧唱片共有136出戏（含唱段）。这些唱片，小部分是78转钢针老胶木唱片，绝大部分是目前十分流行的33转密纹唱片，还有个别45转小唱片。所以，让这批唱片发出声音问题不大，目前国际上很多图书馆都在对老唱片进行数字化处理。由于这些唱片目前绝大部分没有重新出版，我尝试了用24bit/96kHz进行取样，再用MagixAudio软件进行杂音消除，放到HiFi设备一播放，果然听到了这辈子最好听的《扫窗会》——潮剧史上不可逾越的一座巅峰，也是潮剧弋阳腔流传的重要证据。当第一个鼓介声音安更鼓一敲响，这出戏夜阑更静的意境已经紧紧扣住听众的心跳，当姚璇秋、翁奎金富有诗意的唱腔一响起，我惊叹于这张中国唱片社首版唱片在经历了半个多世纪风霜后仍然发出着莹洁光辉，而且唱片封面尚有姚璇秋的钢笔签名，真有沧海遗珠之感。

王国维开辟了以乾嘉学者治经史之法治曲的道路，系首位以戏剧人类学的方法研究中国戏剧的学者。1947年萧遥天的《潮州戏剧音乐志》，沿用王国维《宋元戏曲史》之研究方法，对潮剧史研究同样有筚路蓝缕之功。新中国成立后的潮剧普查和黄金十年的辉煌，为潮剧源流史研究提供了不可多得的材料，其中对《扫窗会》作出不可磨灭贡献的应算是被誉为“潮剧伯乐”的陈炳光，他在正顺潮剧团率先废除班主制和童伶制，并发掘整理演出《扫窗会》《伯喈认像》《拒父离婚》《收浪子尸》等一批优秀传统锦出戏，又亲自在社会上选拔了姚璇秋、萧南英、李端静等一批新演员，组织名师培训，使他们很快成为新中国一代演员的杰出代表。而这些锦出剧目对今天研究和解开潮剧联曲体特征、曲牌特征以及同弋阳腔的关系等源流问题至关重要。戏曲源流史的研究必须与戏曲普查的成果相结

合，才能有新的突破，正如高本汉把传统音韵研究与汉语方言大数据结合，才最终形成系统化的《汉语音韵学研究》，开辟了历史语言学的新天地。

这些是撰写《潮剧源流新证》之缘起。本书在体例上不拘一格，旨在把潮剧源流史的来龙去脉与潮剧艺术的引人入胜相统一，是一本“从入门到精通”的书，相信读者合上书时都会发出“原来如此！”的会心领悟。

## 第一章

# 潮剧源流新证

潮剧与弋阳腔的关系,是潮剧史研究中争议最大的问题,也是无法回避的问题。本书开篇即在回顾、梳理潮剧源流探索历程的基础上,运用戏曲人类学方法,根据历史文献、出土文物、语言、民俗,以及现存正字戏、白字戏、潮剧等剧种的比较、分析研究,重新论证萧遥天“考高腔出于弋阳,潮音班的前身正音戏,也出于弋阳”<sup>①</sup>这一结论的正确性,“纷纷致辨者,亦可以息矣”,且进一步为潮剧源流研究提供新的有力论证。

持“出于弋阳”观点的还有王起、流沙、张伯杰,持反对或商榷意见的有筱三阳、李平,《潮剧史》则持“潮剧既非来自关戏童,也不是来自弋阳腔或正字戏”<sup>②</sup>,随着近年戏曲研究的不断深入和系统化,这一谜一样的难题已经揭开神秘的面纱,惊叹萧遥天40多年前得出这一结论之不诬,在前人研究基础上,结合新中国成立后全国的戏曲普查的成果以及近年的戏曲研究新进展,现一一加以论证并提出商榷意见。

## 一、潮剧源流探索历程综述

### (一) 历年研究述评

1. 张伯杰:1959年论证“潮剧《扫窗会》剧目演出传统,应脱胎自正音戏中曲戏类”

潮剧的曲牌分为头板曲牌、二板曲牌、三板曲牌和散板曲牌,每一种曲牌都有特定的音乐结构、连接方式和鼓介、锣经的运用规律,从研究潮剧弋阳腔“首本戏”(见20世纪60年代中国唱片公司潮剧唱片介绍)《扫窗会》入手,张伯杰通过实地调查潮剧、正字戏两种戏剧音乐进行深入比较研究,论证小结如下:

(1) 正字戏《百日缘》【小桃红】头板曲牌,与潮剧《扫窗会》【四朝元】头板曲牌,从起三脚介散板到缓慢的4/4节奏、收句等,以及对偶曲唱法,是同一胎形。这里曲调连接,和潮剧《扫窗会》介绍出场高文举、王金真唱【四朝元】曲牌、【下山虎】曲牌二曲段连接,正是同一形式。在音乐曲调上研究,其对字母句唱法,和潮剧尤为酷似。

(2) “十八板”为潮剧古曲调中一特殊曲句,其结构和正字《百日缘》中董永唱“十八板”同。《扫窗会》中王金真爱恨交集,抛扫帚最突出动人的一段是唱“十八板”。这二剧目中的“十八板”,均为同一传统唱

<sup>①</sup> 萧遥天:《潮音戏的起源与沿革》,广东省艺术创作研究室编:《潮剧研究资料选》,广州:花城出版社,1984年5月,第152页。

<sup>②</sup> 吴国钦,林淳钧:《潮剧史》,广州:花城出版社,2016年1月,第48页。



法，并在用法上，似存古昔定规。

(3) 正字戏董永唱“三板尾声”（落尾），和潮剧中的“三板尾声”一样用法，尤类似《扫窗会》剧终落尾调曲调。除了从曲牌分析研究之外，演出时运用帮腔也与潮剧相同，锣鼓介锣跟伴乐等，也可听出为潮剧大锣戏前身雏形。



图 1-1 弋阳腔首本戏之潮剧《扫窗会》



图 1-2 弋阳腔首本戏之白字戏《珍珠记》



图 1-3 潮剧《槐荫别》与正字戏如出一辙

由于正字戏现在已经没有《珍珠记》这个戏，“根据以上音乐腔调上的线索研究，证实潮剧《扫窗会》剧目演出传统，应脱胎自正音戏中曲戏类，并非脱胎于正音戏昆戏类。就是说，少受昆曲唱法的影响。假如有足够证据证实正音戏出自弋阳腔，那么，王起教授认为《扫窗会》剧目，源自弋阳腔戏目，当为可信”<sup>①</sup>。

至于王起教授认为《扫窗会》剧目源出自弋阳腔戏目，现另有两点可以补充：一是清代《曲海总目提要》卷三十六：“珍珠记，一名珍珠米糈记，不知何人所作。……乃弋阳曲之最下者。”<sup>②</sup>二是清末江西仅存的弋阳腔的一支遗脉——饶河高腔的“十八本戏”中就有《高文举》（《珍珠记》）。<sup>③</sup>

## 2. 筱三阳：1960 年对正字戏的可考性提出质疑

“正字戏的曲戏部分，与潮剧比较接近，彼此有血缘关系，是可以肯定的。但是，说今天的正字戏就是清代的潮州正音戏是缺乏根据的，因为它经历了近百数十年的演变。至于说潮剧蜕变于正音戏，也缺乏可靠的材料。潮剧并不是三合班，如果说，正音戏对于潮剧的形成有过相当的影

① 张伯杰：谈《〈扫窗会〉的源流和音乐》，广东潮剧团编：《扫窗会》，北京：音乐出版社，1959年7月第1版，第138页。

② 俞为民，孙蓉蓉编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成·清代编·曲海总目提要》，合肥：黄山书社，2008年8月，第1273页。

③ 苏子裕：《弋阳腔发展史》，台北：“国家”出版社，2015年11月，第134页。

响，那会比较实际些。”<sup>①</sup>

这个质疑在当时未出土文物的条件下提出来也是符合逻辑的。

### 3. 李平：1982年提出质疑——“正字母”非弋阳腔

在研究两个出土戏文以后，李平肯定潮剧老艺人和与梨园有过关系的长者皆谓之“正字母生白字仔”这一说法，提出：所谓正音戏，渊源应是南戏，是明代海盐、余姚、弋、昆四大声腔广为传播之前的南戏。<sup>②</sup>

## （二）“正字母生白字仔”新证

### 1. 正字戏源远流长，并非不可考

#### （1）温潮一脉。

筱三阳对正字戏的可考性提出质疑，但是宝贵的戏文文物出土了，正如饶宗颐所说：“以前不知‘正音戏’起始于何时，现在从宣德抄本的正字刘希必（文龙）一名称，可以看出南戏传入潮州之早，分明是受到南戏的影响。”<sup>③</sup>明宣德潮汕地区即出现以官话为主杂有潮州方言的南戏演出活动，1975年潮州市凤塘公社后陇山园地出土对折纸本《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》，封面朱书“迎春集”，且标明“宣德六年六月十九日”“宣德七年六月在胜寺梨园置”等重要信息，是我国目前所见最早的戏文写本，早于上海成化本30多年，而且还附有锣鼓经，郑孟津对其点板的考证，认为与《琵琶记》的明初瞿仙本正是一脉相承。

饶宗颐、李平、张伯杰、陈历明等均认为是正字戏，唯《潮剧史》认为“潮剧迄今已有580年历史”，明显从宣德七年（1432年）算作潮剧起点，颇不可解，值得商榷。饶宗颐考证：“正音是与本地乡音相对立的雅言（地方旧时称曰‘孔子正’，是指读书讽诵的语音）。 ”<sup>④</sup>这里的雅言即当时的普通话，也是科举考试、打官腔的“官话”，通俗说，正字戏正是用明时的“潮州普通话”唱的。尤其应该值得注意的是，由于北曲是按照元周德清《中原音韵》的“平分阴阳，入派三声”的口语语言来唱的，也就是北方方言独立入声韵已经消失了；然而潮州出土宣德本《金钗记》这种用“正字”（书面语）来演唱的情况，则可能保留了“宣和间已滥觞，

① 筱三阳：《潮剧源流考略》，广东省艺术创作研究室编：《潮剧研究资料选》，1984年5月，第78页。

② 李平：《南戏与潮剧——兼与新版〈辞海〉正字戏、弋阳腔释文商榷》，广东省艺术创作研究室编：《潮剧研究资料选》，广州：花城出版社，1984年5月，第240页。

③ 饶宗颐：《〈明本潮州戏文五种〉说略》，《明本潮州戏文五种》，广州：广东人民出版社，2007年5月第2版，第15页。

④ 饶宗颐：《〈明本潮州戏文五种〉说略》，《明本潮州戏文五种》，广州：广东人民出版社，2007年5月第2版，第15页。

其盛行则自南渡”<sup>①</sup>的南戏的原貌。

当时“梨园”的盛况应该不难想象得到，清乾隆十三年（公元1748年）蔡伯龙（夷）《官音汇解释义》卷上的“戏耍音乐”条记著：“做正音，唱官腔；做白字，唱泉腔；做大班，唱昆腔；做潮调，唱潮腔。”<sup>②</sup>说明其时官腔、潮腔、泉腔并列，非所谓的“潮泉调”。其时官腔、泉腔、昆腔、潮腔并举，是指南戏声腔，难怪潮剧被称为“第五声腔”；正音、白字、大班、潮调并列，是指南戏地方变种明矣。幸而现在潮州仍保留正字戏、大白字戏、潮剧三个南戏实例，这在戏曲史上无疑也是罕见的，南戏的本地化进程历历可考，而这也成了研究这一问题的关键。

## （2）正字戏至今能唱宣德本《金钗记》中的“罗哩涟”曲。

说正字戏源远流长，还有一点：明宣德抄本《金钗记》和今天正字戏都有此曲。《金钗记》中既独立成曲，亦有时用于曲尾。第四十出刘希必被逼招为番邦驸马后，“番邦办午”在“弄舞”时，唱“哩涟罗哩涟，哩罗哩罗哩涟罗哩涟罗哩涟罗哩涟罗哩涟罗哩涟罗哩涟”。这种“罗哩涟”曲，正字戏一直保留下来，名艺人陈宝寿等还能唱。陆丰县民间小戏竹马戏至今也唱这种曲调。白字戏也有“罗哩涟”曲，与正字戏相同。潮剧现已失传。这也可证明正字戏与宣德本《金钗记》的继承关系及与潮剧、白字戏之间的亲缘。这颇能看出进化的过程，在“世之腔调，每三十年一变”<sup>③</sup>中，潮剧跑在了前面，把尾巴进化没了。

## （3）宣德本《金钗记》的三棒鼓、德胜鼓与正字戏如出一辙。

李平曾拿宣德本《金钗记》的三棒鼓、德胜鼓的锣鼓询盘正字戏打鼓师陈春淮同志，他说，虽正字戏已不能全条打出，但冬征当、冬正贡的音响是同一条路子的。<sup>④</sup>

## 2. 萧遥天论潮剧与正字戏的关系

### （1）潮剧脱胎于正字戏的进化痕迹。

“看现在的潮音戏各班，其开锣例戏，如唐明皇净棚、八仙庆寿、仙姬送子及收锣的团圆，这若干出都说‘戏棚官话’，脚色中的净，则无论在任何剧出里面，都用假嗓子说官话，这是老狐化人，仍留一条尾巴不能

① 徐渭：《南词叙录》，俞为民，孙蓉蓉编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成·明代编》，合肥：黄山书社，2009年3月，第481页。

② 张伯杰：《潮剧声腔的起源及流变》，广东省戏曲研究会汕头专区分会编：《潮剧音乐》，广州：花城出版社，1983年10月，第4页。

③ 王骥德：《曲律》，俞为民，孙蓉蓉编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成·明代编》（第二集），合肥：黄山书社，2009年3月，第75页。

④ 李平：《南戏与潮剧——兼与新版〈辞海〉正字戏、弋阳腔释文商榷》，广东省艺术创作研究室编：《潮剧研究资料选》，广州：花城出版社，1984年5月，第251页。

掩藏，旧时正音的遗腔仍未泯灭呢。”<sup>①</sup>

“老狐化人”这一“‘净’说‘戏棚官话’”现象，是又一个进化的遗痕，在明刊《重补摘锦潮调金花女大全》“投江遇救”这一出中，就有“净扮判官”宣读阴司的“玉皇圣旨”，此戏文特注明“正音”，可作一证据。另在“刘永祭江”一出中，“驿丞”的对白也是注明“正音”，说明当时的官话、雅言就是正字（正音），即基本沿用中古音的体系，有别于元代“入派三声”的北曲。

## （2）演出活动习俗方面的证据。

正音戏的做场，台面中央挂三竹帘，潮音戏也循老规矩，挂三竹帘，这是祖肇元剧的遗制。再看潮州其他像外江、西秦各种戏剧的做场，台中都挂红帐幕，和正音戏、潮音戏迥异，显得正音戏潮音戏的标志是相同的。

正音戏每唱词的句末，曼声折转，或由台后闲着的优伶帮腔，潮音戏也是这样的。

三四十年前的潮音戏，演唱戏目中颇多摘锦，都渊源于正音戏。

现在的潮音戏，其角色生、旦、丑、花面，戏剧专用术语如科、白、介、出、关目、妆扮、起套、煞尾，剧中人称谓如员外、安人、梅香、小姐、老汉、老身、奴家、小人，口语如则个、怎生、少待、知道、打睡，助词如呵、了、生、的、呢、吗，一切都沿用正音戏的惯辞，和潮州的方言迥不相侔。所有行头，纯为明代衣冠，网巾尤为特征。这可说是正音戏原货承接，连半点混化现象都没有。<sup>②</sup>

## （3）潮剧鼓介来自正字戏的证据。

据萧遥天考证：《网鱼》是正字戏《杏元和番》里面陈春生遇盗投水，适渔家女网鱼获救的一节，现仍保存在潮安锣鼓乐中。这是潮音戏剧与音乐的一个重要文献，现在潮音戏的鼓介“火炮”“累累金”“拗槌”“纱帽头”“水底鱼”“五千箭”，原来是正音戏的鼓介。<sup>③</sup>

## （4）潮剧大牌子鼓点以正字戏鼓乐为标准。

“又闻自老乐工，旧时之正音戏，亦为吹笛锣鼓之导师，潮州锣鼓乐如铜旗、五关、抛鱼、追舟、闹港、封相是大牌子，大鼓点，皆以正音戏

① 萧遥天：《潮音戏的起源与沿革》，广东省艺术创作研究室编：《潮剧研究资料选》，广州：花城出版社，1984年5月，第132页。

② 萧遥天：《潮音戏的起源与沿革》，广东省艺术创作研究室编：《潮剧研究资料选》，广州：花城出版社，1984年5月，第132页。

③ 饶宗颐总纂，萧遥天分纂，潮州市地方志办公室编：《潮州志·戏剧音乐志》，2008年1月，第3831页。

之鼓乐为标准。”<sup>①</sup>

3. 潮剧与正字戏同属一调式体系，调式名称源于古老的“二四”绝谱

陈蕾士说：“二四谱”不但为潮州音乐长期使用之谱式，潮州戏剧音乐生命之所系，而且亦是今日潮州乐调之依据。<sup>②</sup>

唱腔音乐的用调，是表达、衬托唱腔感情和增添色彩不可缺少的艺术形式。潮剧唱腔音乐和潮州民间音乐一样，有轻三六调、重三六调、活三五调、反线调、轻三重六调等之分，由于用音的主次和音的进行不同，演唱和演奏技巧有所变化，故而产生了不同色彩的音调和不同感情倾向，是潮剧唱腔音乐色彩表现的另一手法。

潮剧各调式因出自潮州古乐谱“二四谱”的记谱方式和演奏方法而得名。二四谱记音为二(5)三(6̣)四(1)五(2)六(3 4)七(5)八(6)，轻奏三六得63，重奏三六得74，故把无74者定为轻三六调，简称轻六；有74者为重三六调，简称重六；所谓活五，就是逢五(2)活奏，成为滑音。在音程、音高方面，与其他声腔也有差异。根据陈蕾士的考证，“二四谱”是伴奏弹词的筝谱，潮州“二四”乐谱与日本筝谱同源，并与唐筝定弦吻合。<sup>③</sup>

关于南戏的发展，从戏文来看，不少地方遗存了唐宋大曲，如“催拍”“袞遍”“赚”。从唐宋大曲发展出诸宫调（不同宫调的曲子合成一曲），到南宋出现赚（同一宫调南北曲合成一曲），再到南戏的南北合套，北曲七声音阶，南曲五声音阶，自然被称作“不协宫调”。

再从潮剧的领奏乐器“二弦”（也是潮州弦诗的领奏乐器）的演奏技巧看，演奏时坐姿保存唐乐伎趺坐特色。今泉州开元寺大殿木雕中有拉二弦伎乐飞天。

“唐宋大曲（有慢板、中板、快板），至今仍保留于潮州音乐大套曲中。唐宋一些术语（散序、入破、虚催、实催、歇拍、煞袞）目前仍在潮州音乐中应用，如变奏称‘催’，乐曲结束称‘煞’，每首弦丝乐谱都要注明多少‘板拍’，乐曲进入板后起音部分称拷拍。拉弦乐器千斤称‘徽’，把位称‘上徽’‘下徽’。乐曲反复称‘踏缠’，节奏旋律称‘撩舵’，等

① 萧遥天：《戏剧音乐志》，广东省艺术创作研究室编：《潮剧研究资料选》，广州：花城出版社，1984年5月，第26页。

② 陈蕾士：《潮乐绝谱“二四谱”源流考》，广东省艺术创作研究室编：《潮剧研究资料选》，广州：花城出版社，1984年5月，第157页。

③ 陈蕾士：《潮乐绝谱“二四谱”源流考》，广东省艺术创作研究室编：《潮剧研究资料选》，广州：花城出版社，1984年5月，第174—182页。



图 1-4 泉州开元寺大殿拉二弦伎乐飞天



图 1-5 敦煌莫高窟 172 窟盛唐时期《观无量寿经变》

等。”<sup>①</sup>“变奏是潮州弦诗乐一大特色，特别体现在弦诗的催奏上，催的变化可谓出神入化、层出不穷、风格独特。潮乐变奏虽说能演变几十种，但一般常用的只有十多种，基本催奏手法是单催、双催、双叠催，变化催法有跑马催、鸡啄粟、划船催、板后催、企六催、鸡仔跳催等常用催法。”<sup>②</sup>

① 黄玉生：《潮州二弦演奏艺术》，北京：中国戏剧出版社，2006 年 2 月，第 250 页。

② 黄玉生：《潮州二弦演奏艺术》，北京：中国戏剧出版社，2006 年 2 月，第 260 页。

既然潮剧与正字同属一种调式体系，因此李平甚至认为可以将两者看作同一剧种，进而也认定为不可归入弋阳腔的原因。

#### 4. 正字戏与弋阳腔的历史渊源的几个证据

(1) 正字戏保留中元节演出弋阳腔连台戏、三国戏等古老戏目的习俗。

在今天知名的传统戏中，三公戏和目连戏是明代碣石卫军戏的演出剧目。保留中元节演出弋阳腔连台戏、三国戏等古老戏目的习俗。陈守继有这样的记述：“碣石卫玄武山戏台最为典型。乾隆年间开始的双班合演，实际上就是为了演《三国》，《三国》作为‘正出’戏，除合演的第一天，因为上半天演开台例戏《搬大仙》（乾隆碣石总兵吴本汉编撰，故艺人亦称《吴本汉仙》，是玄武山独有的剧目），推到下午演出以外，每一天，它都从上午八时演起，中午略事休息，下午接着演至二时许才结束。其他剧目只作为‘团圆戏’，从下午二时许演至五时左右。”<sup>①</sup>

可惜大部分三国戏已经演变为科白戏，仍然保留古老唱腔的正字戏只存《斩雄虎》《闯辕门》《曹公赐马》《霸陵桥别》《千里独行》《过五关》《古城会》《单刀会》等十出。清末江西仅存的弋阳腔的一支遗脉——饶河高腔的“十八本戏”中也有《古城会》。

#### (2) 正字戏保留了原始的弋阳腔。

魏良辅所谓“自徽州、江西、福建俱作弋阳腔。永乐间，云、贵二省皆作之，会唱者颇入耳”<sup>②</sup>。既然明初弋阳腔已流传到云南、贵州等边陲之地，那么它在元末已产生，这是毋庸置疑的了。“明初永乐年间进入云南、贵州的弋阳腔，按照以上这些情况来看，只能是目连戏阶段所唱的高腔，这种高腔因其有江西地方特点，所以才被后人称为弋阳腔。”<sup>③</sup>所以正字戏演弋阳腔目连戏、连台戏、三国戏，正是保留了弋阳腔古老的一层。

## 二、潮剧源流新证

既然说潮剧可能源于先于四大声腔的南戏，又有越来越多证据揭示其与弋阳腔的渊源，这不是矛盾吗？问题出在一般的纵向溯源和横向比较是

① 陈守继：《广东正字戏与弋阳腔的渊源关系》，刘祯，钱贵成，裴建勤主编：《弋阳腔新论》，北京：中国戏剧出版社，2006年12月，第288页。

② 钱南扬：《汉上宜文存·魏良辅南词引正校注》，上海：上海人民出版社，1980年1月，第94页。

③ 流沙：《明代南戏声腔源流考辨·从南戏到弋阳腔》，王秋桂主编：《民俗曲艺丛书》，台北：施合郑基金会1998年版，第7页。



有局限性的，因为戏曲源流复杂，戏剧虽然为群众甚至官府喜闻乐见，但是正统观点认为戏曲不登大雅之堂，所以资料呈碎片化，不能窥一斑而见全豹。溯源要看到基因层，非文化人类学难以胜任，举个明了的例子：《诗经·国风·召南·野有死麇》被认为是爱情诗，但两千年来谁也不知道“死麇”跟爱情有什么关系。乡贤温丹铭先生运用人类学方法，考证出杀死鹿是上古求婚的仪式，后改成以俚皮为礼：

《野有死麇》，《毛传》以为“凶荒杀礼”，实则太古昏礼之仅存者。英人泰勒氏之《进化论》曰：美洲尼加拉圭河之打牲族人，凡男悦女而欲娶之，必先猎于田间，杀一鹿，拾薪至女家门首，叠成堆，至鹿其上，以为聘礼。即《诗》所谓“林有朴樕，野有死鹿，白茅纯束”也。麇、鹿为一类，故二者得通用也。自伏羲出，以死鹿为不文，乃改用俚皮为礼。然草野之间，荒远之地，犹有沿用太古之俗。南方诸国被化独迟，其出此也，盖无足怪。岂为凶荒之杀哉？大抵先古遗文，后人所不解者，往往藉今日环球之交通，群学之发明，得以剖其疑难而正其谬误。彼说经家之凭一己臆见，纷纷致辨者，亦可以息矣。<sup>①</sup>

温丹铭先生认为这种“礼失求诸野”的方法是止息“臆见”的利器。

王国维是以戏剧人类学方法研究《宋元戏曲史》的第一人，萧遥天是继承此方法研究潮剧的第一人，他的《戏剧音乐志》也是首次编入地方史志的戏剧志。

同样，以戏剧人类学的方法，可以找到潮剧史失落的一环。包含三层内涵：

- 第一层：基因层，原始宗教阶段；
- 第二层：孵化层，宗教阶段；
- 第三层：表现层，南戏阶段。

### （一）潮剧起源“关戏童”的文化内涵

#### 1. 潮剧关戏童同祀田元帅

“神不歆非类，民不祀非族。”（《左传》语）这是人类学的规律，萧遥天论述：“历来各种戏班所崇祀的戏神，形形色色，全不一样，如京剧

<sup>①</sup> 温丹铭：《温丹铭先生诗文集》，香港：天马出版有限公司，2014年6月，第352页。



