

雷剧研究与改革

(第一期)

湛江行署文化局戏工室编

1980·9

编者的话

雷剧是雷州半岛三县一市及邻县近四百万人民群众所喜闻乐见的一个地方剧种，解放后，在党和政府的关怀和领导下，经过三十年来的改革，现已具有相当规模。然而，作为一个剧种，它在唱腔音乐、表演程式等方面，还是不甚丰富、不甚完备的。因此，雷剧还必须不断改革、不断发展、不断提高。

为促进雷剧艺术的发展，我室编印了这本不定期的小册子，专用以介绍有关雷剧研究与改革的学术性文章和推荐各地好的和较好的革新唱腔。

本期选辑了今年雷剧发展研究座谈会推荐的二十一首革新唱腔，供各专业、业余雷剧团和文化馆(站)运用和推广。同时，还刊登了陈湘同志的《浅谈雷剧唱腔发展的历史》一文，以期引起对雷剧历史、唱腔、音乐等方面的更广泛的研究。

今后将陆续编印此册子，欢迎各地雷剧工作者踊跃来稿。来稿一经采用，即付薄酬，以示感谢。

湛江行署文化局戏工室

一九八〇年九月

目

录

浅谈雷剧唱腔发展的历史.....	陈 湘 (1)
抒怀腔.....	陈湘谱曲 (21)
对唱腔.....	陈湘整理 (24)
田 腔.....	陈湘改编 (25)
雷 腔.....	陈湘改编 (27)
怒 腔.....	陈湘谱曲 (29)
歌 藤.....	陈湘谱曲 (31)
四三板.....	陈湘谱曲 (32)
悦 调.....	陈湘谱曲 (34)
雷讴秋调.....	陈湘谱曲 (36)
叙 调.....	陈湘谱曲 (38)
桃 调.....	陈湘谱曲 (39)
流 板.....	陈湘谱曲 (41)
花 句.....	陈湘谱曲 (43)
宫调原腔.....	陈湘改编 (44)
雷讴羽调原腔.....	陈湘改编 (45)
复板原腔.....	陈湘谱曲 (46)
广传本板.....	何堪泰曲 (48)
广传激板.....	何堪泰曲 (51)
广传高腔.....	陈尚湘 何堪泰曲 (53)
广传愁腔.....	吴茂信曲 (55)
流 行 腔.....	(58)

浅谈雷剧唱腔发展的历史

陈 湘

雷剧是从雷州歌发展起来的。从“歌”到“剧”，在唱腔方面，经历着一个不断变革的过程。研究雷剧唱腔发展的历史，目的在于探索雷剧唱腔变革的规律，以利于推陈出新，更好地为人民服务。

列宁认为“只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化。”要搞好雷剧唱腔改革，就必须研究雷剧唱腔发展的历史，并尽可能确切地了解它。在这里，我想就几个问题，试作一些分析探讨。

雷州歌音乐语言的起源

艺术起源于劳动，这是马克思主义的观点。雷州歌作为一种完整的艺术形式，可以说是从雷州半岛劳动人民的斗争生活中产生的。但是雷州歌最原始的音乐因素，却是起源于雷州话的语音。

雷州话的每一个音，都是由声母和韵母拼切而成。声母产生声调，韵母产生韵脚。从语言学的角度看，雷州语音有八个声调，即阳平、阳上、阳去、阳入、阴平、阴上、阴去、阴入。例如“人”（阳平）“忍”（阳上）“远”（阳去）“曰”（阳入）“认”（阴平）“瘾”（阴上）“愿”

(阴去)“日”(阴入)但在音的高度上,“阳去”和“阳入”相等,“阴入”同“阳平”相等,故只有六个声调、雷州歌的主音就是雷州语音声调中的阳平声。雷州语音声调的“平仄”,在雷州歌唱词的格律中都有固定的位置。如果搞乱了平仄的位置,雷州歌就唱不出来。比如第四句“唱歌换来不要钱”,“来”和“钱”两个阳平声调的字都固定在第四字和第七字,唱起来就是

“5 2 3 5 1 2 — 2 5 3 2 1 2 —”

唱歌 换 来 不 要 钱。

若写成“我是唱歌同人换,”第四字的阳平声变成阴平声,第七字的阳平声变为仄声,就唱不出上面的旋律来。这说明雷州歌的旋律与它唱词的格律有着互相依存的关系,即自然语言与音乐语言的依存关系。

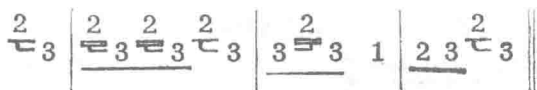
然而这种关系是怎样产生的呢?要回答这个问题,就要追溯到雷州歌格律的发展过程。雷州歌的前身是“里谣”或叫“土风”“雷谣”。下面就是一首流传很久的里谣:

打千秋,解劳忧,
纺棉花(咁半)缝条袷;
公穿下,婆穿下;
公穿破,婆就骂。

在这首里谣中,每句收尾字都是平声,而且阳平声和阴平声交替出现,这就产生了极其简单朴素的旋律:

$\overset{\cdot}{1} \overset{4}{\equiv} 5 \overset{4}{\equiv} 5 \mid \overset{5}{\equiv} 3 5 \overset{4}{\equiv} 5 \mid \overset{5}{\equiv} 3 2 1 \mid \overset{3}{\equiv} 2 2 \mid \overset{2}{\equiv} 3 \overset{2}{\equiv} 3$

打 千 秋, 解 劳 忧。 纺 “甘 半”, 缝 条 袷。 公 穿



下，婆穿下；公穿破，婆就骂。

从这个旋律来看，可见“阳平”和“阴平”这两个声调对构成旋律形象起着决定作用，是雷州歌最原始的音乐因素。但是这种里谣仅仅是一种唱述的形式，还不是完整的歌。后来古代无名氏的作曲家从人们听觉习惯上，本能地感觉到，不论怎样唱述，最后必须语音稳定、和谐，才能给人圆满的终止感觉。他们还从雷州语音声调中辨认出阳平声比较稳定、和谐，而且数量最多；于是他们便利用阳平声调，首先创造出里谣最后一句的完整旋律。这一句就是雷州歌的尾句，也是雷州歌最早出现的乐句。为了证明这点，下面列举五首向着雷州歌过渡的里谣来看看：

(一)

鸡角仔，尾摇摇， 上屋三伯做生日。
谁都请到不请我， 哄我梳头等几日。

(二)

走“成将”，点灯笼， 屋前屋后响旁旁(当当)
去请雷首和兴武， 五鬼捉来缠几缠。

(三)

这依呢(小)这依愚， 不肯得埋水上灶眉。
母在内听闻人喏讲， 狂狂走出来：
“埋水讲乜螺(什么) 两埋水背起闲又闲。
讲给亲家娘， 日子到期放轿来。”

(四)

七月七，罩蜘蛛， 七个婊子跪平平。

七支香，七盅茶， 三个嫁后嫁，
还有四个“堵头茶”。

(五)

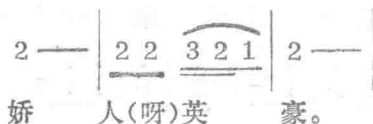
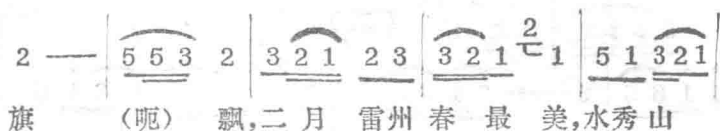
月光光，月圆圆； 嫖子织布在庭边。
脚踏弦机响噫噫， 手捧槟榔认同年。

这几首里谣的头句，都是三字一顿，二顿一句，仍然保存着原里谣的格律；第二句全是阳平声收尾，好象已定格，但与今体雷州歌的第二句不同（这可能是古代定格人嫌其阳平声收尾，过于稳定，旋律没有发展的趋势，而改为今体雷州歌第二句的格律）接着下面的字数、顿数、句数、平仄全不相同，没有规则；但到最后一句却完全一样，都是七字一句，阳平声在第四字和第七字，与今体雷州歌的尾句一模一样。可见这一句是今体雷州歌最先定格的句子；而且由于阳平声在第四字和第七字，决定着主音“2”的出现后伸展再出现，即构成了“2——2·4 3 2 1 2——”的旋律。

所以这最后一句是雷州歌第一个完整的乐句。

但是在这些里谣中多是阳平声收尾；无名氏作曲家从听觉的直接感受中，慢慢感觉到这样的收尾，唱起来主音出现过多，旋律平淡乏味，于是他们才创造出平仄间隔收尾，即：①仄——②阴平——③仄——④阳平。这在旋律发展上就是：不稳定——半稳定——不稳定——完全稳定，构成了曲调上的“起——承——转——收”比如：

<u>3 5 5</u>	<u>5 1</u> <u>2 3 1 2</u>	3 <u>2 3 5</u>	1 <u>5 3 1</u>	<u>2 2</u> <u>3 2 1</u>
南(呢)	海 扬	波 金	浪 笑, 百 里	平 原 红



第一句仄声收尾给旋律进行的余地；第二句阴平声收尾，给人以段落感；第三句仄声收尾，使曲调有新的发展趋势；第四句阳平声收尾，则完全稳定终止。根据这样的分析，我们便可以断定雷州歌音乐语音是起源于雷州话的语音。

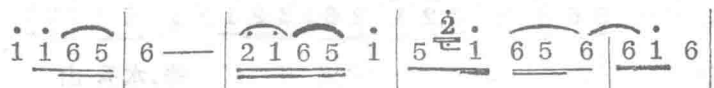
雷州歌音乐语言的发展

雷州歌有了基本曲调之后，便流行于群众之中。但群众多是即兴而唱，各人唱法有些差异，使唱腔有所变化。比如下面的几种唱法就各有不同之处：

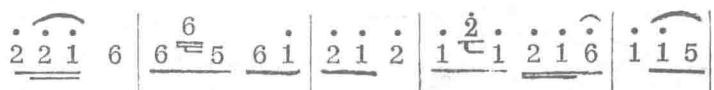
(一)



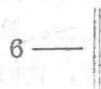
(二)



拿支火柴 打火光,情哥无来今夜



(呃) 晚。挽手牵衫拭眼汁,自己拭湿自己

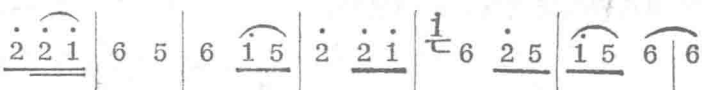


搥。

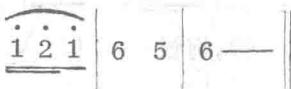
(三)



脚挽田 锈手挽粪,食长人钱 好(呀)



愁 闷,年头便做到年 尾,这世都 无

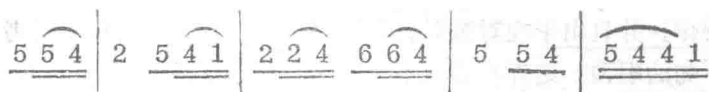


有 钱(呀)存。

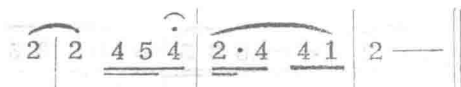
(四)



后堂即将(呃) 兵书看,北魏东吴争(呀)



地 方,数 九 寒 天 请 诸 葛,算 料 后



臣 是 刘 王。

这各种各样的唱法,在节拍和调式上都有一些差异。第一句有的在第一字拖长,有的在第四字拖长,有的增加一个

“5 6 5 5”,从全曲来看,有的是“2”调式,有的是

“6”调式。这都算是音乐语言的一种发展,给我们留下了一些有用的东西,象“5 6 5 5”这个音型,在许多新创的腔调中都已用上。例如《高台缓板原腔》里就有



春 雨 (呢) 染 绿

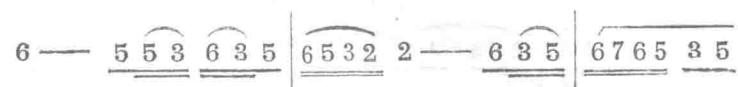
《讴腔》里发展成为“5 5 1 1 6 5 4 5 6 1 6 5 5 —”

晨 钟 当 当 (呢)

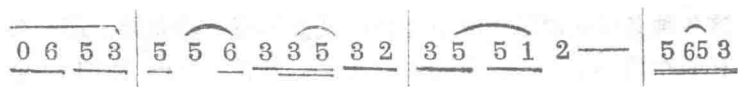
这样的新音型。

但是这种发展还是很微小的,没有特新的音型出现,基本上仍是据字定音,一调多腔,大同小异,变化不大。后来由于群众中有对歌的风习,在长期的对歌中涌现出了歌手,而且这些歌手都有很好的嗓子,有很强的音乐感,能够创造

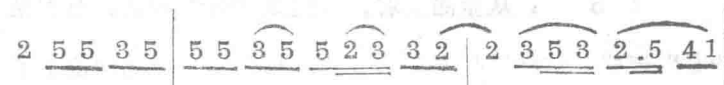
旋律；并且由于在对歌时，须要拉长拖腔，以取得时间来思考下句的唱词；这样在对歌中就产生了许多新乐汇、新乐句。这是雷州歌音乐语音的重大发展。比如在对歌中，他们唱：



喏！ 只要 你官 （呃） （呀） 有 呀 （呃）



良心， 怕也 山拦 与 （呀） 水



深，山辉我嫜 担刀 砍，水 深 官人 担 泥



平。

第一句开头的“喏”响亮有力。这个音的出现，可能是沿袭了田野里对唱时先喊对方一声的习惯，因而由自然的喊声变为一个乐音。接着第四字后“6 5 3 2 2 — 6 5 3 6 7 6 5

3 0 6 5 3 5 5 6”的拖腔和第二句第四字后

“3 5 5 1 2 —”的拖腔，都是清新优美的乐句，使雷州歌的音乐语言发展较大。这是很宝贵的传统，在新创的

《变格悦调》的 $\overset{5}{\text{C}}$ 3 5 5 · 1 4 3 2 3 2 5 5 1 2

喜 盈盈 来 （呵 呀）

的句子和《讴腔》中的

“
5 5 $\underline{\underline{4}}$ 5 5 $\underline{\underline{6 5 4 5}}$ $\underline{\underline{6 7 6 5}}$

一个鸡 来(呃)

5 · 6 $\underline{\underline{5 6 5 3}}$ $\underline{2 2}$ $\underline{3 1}$ $\underline{2 2}$ $\underline{3 2}$ $\underline{3 5}$ $\underline{5 1}$ 2 —

一个凰呀一个西来一(呵 呀)

$\underline{\underline{5 6 5 3}}$ 2 | ” 的一段就是从“对唱歌”中吸取并加溶化
个 东

而得来的。后来“对唱歌”被利用来进行迷信活动，唱所谓
“颂神歌”；由于要抒发对于神的歌颂的感情，唱腔中更有

柔婉的乐句出现。比如：6 — $\underline{1 6 1}$ $\underline{6 5}$ $\underline{\underline{5}}$ 3 | $\underline{1 6 3}$

喏！ 再颂那郡主 真武

$\underline{6 5 3}$ $\underline{0 6}$ 6 | $\underline{\underline{5 6 5 3}}$ $\underline{5 5}$ $\underline{6 5 2}$ 2 | $\underline{3 3 5}$ $\underline{3 2}$

(呃) (呃) 玄天上帝，脚踏龟蛇

$\underline{\underline{3 2 1 2}}$ 2 | 2 $\underline{\underline{5 6 5 3}}$ 2 $\underline{5 5}$ | 4 $\underline{5 4}$ $\underline{5 6}$ $\underline{3 6}$ | $\underline{5 5}$

显 (呀) 灵 机。今年来，风调雨顺，五谷丰登，

$\underline{6 6}$ $\underline{5 5}$ $\underline{\underline{4}}$ 5 | $\underline{5 6}$ 0 $\underline{3 6}$ $\underline{6 5}$ | 5 $\underline{3 3 5}$ $\underline{2 3}$ $\underline{2 1 5}$ |

六畜平安，人丁兴旺。总凭谁？ 总凭神公手执

$\underline{2 1 3}$ $\underline{5 3 2}$ $\underline{\underline{2}}$ 1 $\underline{2 3}$ | $\underline{5 3 2}$ 2 $\underline{5 2}$ $\underline{3 2 1}$ | 2 —

金鞭卅六卷，收妖逐邪保子儿。

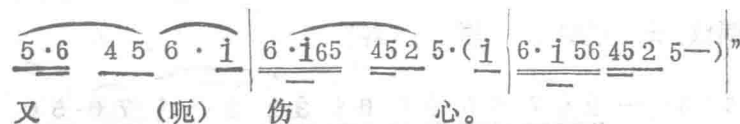
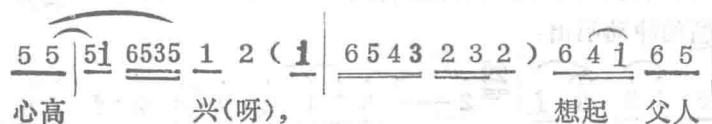
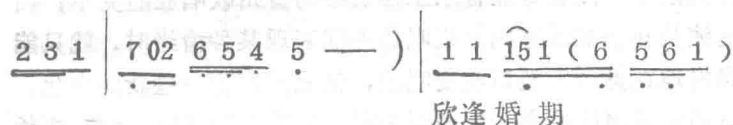
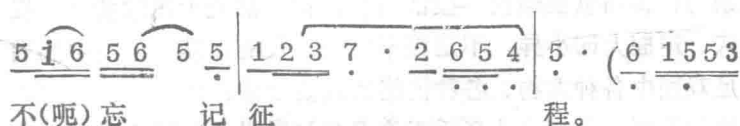
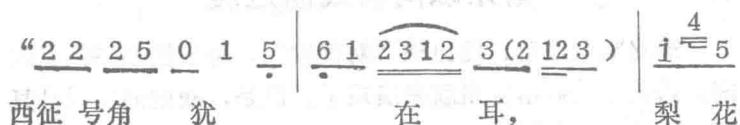
这种颂歌式的曲调，改变了原来雷州歌的音域，在第一句出现了“6 5 3 0 6 6 5 6 5 3 5 5 6 5 2 2”的新乐句，特别是中间突破唱词的格律，变为四字句，使旋律在充分舒展之后，自然出现平整的节拍，然后又转为“3 6 6 5 5”顺势而下，圆满终止，曲调显得相当丰满。

“颂神歌”突破了唱词的格律之后，便产生了“歌藤”。歌藤的格律又被《海南黎》（雷州木偶戏）所利用。下面就是雷州木偶戏《秋闺报恨》中的一段唱词——

小姐要问听我叹：
居住地名是广东，
与嫖同居肇庆府，
姓张之瀛就是我，
父母双全在堂上，
今庚正逢岁二八，
伴水前年初游过，
磨炼笔头等考试，
来中必有个好意，
不是伴朋去游玩。
倒口也问崔小姐，
年方春秋多少岁，
受过乜门人槟榔？

这里第一、二句和最后一句都是雷州歌的原格律，只是中间改变，句数任意增加。这种歌藤式新格律的建立是很有道理

的。因为它在开头和结尾保留雷州歌的特点，中间怎样变化，风格都不会变种。这种好的传统改革方法，对我们启发很大。虽然它是用在唱词的格律方面，但在旋律发展上也可采用。现在的《多句缓板原腔》就是按照这样的方法作了旋律上的创新。例如《樊梨花》中的一个唱段，先照原雷州歌唱完头两句“洞房花烛好光景，钟鼓丝弦快人心”之后，接唱



最后再按原雷州歌唱完“爹爹呀！何不仗义殉故国，为啥执迷不自明。”两句。这样听起来，既有新味又不完全脱离雷州歌。

总之，对唱歌和颂神歌的出现，使雷州歌的乐汇丰富

了，调式增加了，唱词的格律也突破了，标志着雷州歌的发展进入了一个重要的历史阶段。这两种歌都是民间歌手创造出来的，在情调、风格上仍然保存着原雷州歌抒情的特色，故在发展源流上应自成一个体系。我们称之为“雷讴体系”。现在的新腔中常有《雷讴……腔》之称，就是这个意思。

雷州歌向着戏曲过渡

继对唱歌之后，便出现“劝世歌”，再发展为雷州歌剧。这就是人们用雷州歌来演戏了。但是，戏剧的表现是复杂的；雷州歌虽经前一段的发展，但仍然处于民歌状态，板式、声腔大同小异，不定腔不定板，没有伴奏，远远不能满足戏剧中各种人物、各种情绪的表演要求；同时由于历史条件的限制，没有专业音乐工作者参与雷州歌唱腔的变革；因此演员在演戏时感到原来唱腔不能表现某种情绪时，就只能自发地在舞台上随口改变唱法，使唱腔产生一些新的变化，以适应表演的要求。比如要表现一种威武情绪时，演员便凭感情的冲动唱出：

$\dot{2} \ 5 \quad \dot{1} \ \dot{2} \quad \dot{3} \cdot \dot{1} \quad | \overset{23}{\equiv} 2 - \quad \underline{\underline{3 \ 3 \ 1}} \quad \dot{2} \quad | \quad \underline{\underline{2 \cdot 3}} \quad \underline{\underline{2 \ 1}} \quad \underline{\underline{7 \ 6}}$
 嘱致 三 （呃） 军 各部 下，传 令 多 人
 $5 \quad | \quad 6 - \quad \underline{\underline{2 \ 2 \ 7}} \quad \underline{\underline{6 \ 0}} \quad \underline{\underline{2 \ 5}} \quad \underline{\underline{6 \ 1}} \quad \underline{\underline{3 \ 2}} \quad \underline{\underline{2}} \quad | \quad \underline{\underline{2 \ 1}} \quad \underline{\underline{7 \ 6}} \quad \underline{\underline{5 \ 0}}$
 要 呀 听 声：太平 大路 任 倭 过，
 $\underline{\underline{3 \ 3 \ 1}} \quad | \quad \underline{\underline{2 \cdot 5}} \quad \underline{\underline{7 \cdot 6}} \quad \underline{\underline{6 \ 0}} \quad | \quad \overset{23}{\equiv} 2 \cdot \dot{1} \quad \underline{\underline{7 \cdot 2}} \quad \underline{\underline{7 \ 6 \ 5}} \quad | \quad 6 -$
 不准 （呀） 踏 苗 田 里 行。

— 0 ||

要表现一种极度悲痛的感情时，演员便模仿生活中的哭声，改变唱腔——

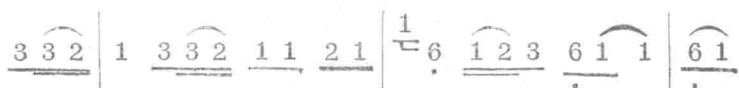
$\underline{3\ 5}\ \underline{5}\ \underline{3}\ \underline{2}\ \underline{4}\ |\ \underline{3\ 2\ 1}\ 2\text{—}$ $\underline{4\ 5}\ |\ \underline{5\ 4\ 3}\ \underline{2\ 1}\ \underline{1}$
 梁(呢) 兄 辞 阳 人(呀) 来报，
 $\underline{5\ 2\ 4}\ |\ \underline{4\ 2}\ 2\ \underline{4\ 5}\ 4\ \underline{3\ 2}\ |\ 1\ 2\ 2\ \underline{5\ 5\ 3}\ 2\ |\ \underline{2\ 1\ 5}$
 哭 声 也 同 雷 出 状，走 出
 $\underline{2\ 3}\ \underline{2\ 3\ 1}\ 2\ |\ \underline{6\ 5}\ 5\ \underline{3\ 3}\ \underline{1\ 2}\ |\ 2\ 4\text{—}\ \underline{3\ 2\ 1}$
 村外 瞒 父(呀)母(呀)，脚穿 孝
 $2\text{—}\ \underline{1\ 2\ 3}\ 2\ |\ \underline{2\ 4}\ \underline{3\ 2\ 1}\ 2\text{—}\ ||$
 鞋 头 披(呀) 毛。

有时要表现怒斥，就唱得快些、有力些，如：

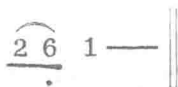
$\underline{3\ 5}\ \underline{3\ 2}\ |\ \underline{3\ 2}\ 1\ |\ \underline{3\ 2}\ \underline{3\ 1}\ |\ 2\text{—}\ |\ 1\ \underline{3\ 2}\ |\ 2\ 0\ ||$
 讲你 猪名 和狗 姓，讲不 分 明 命 归 亡

若要抒发内心的沉闷，演员就唱：

$\underline{5\ 3}\ 3\ \overset{1}{\text{—}}\underline{2\ 2}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{5\ 2}\ 3\ \underline{3\ 3}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{6\ 1}\ 1\text{—}$
 苦(呀) 心混 混 给兄 哥，七魄 三魂 散满(呀)



(呃) 坡, 迫 迫 忙 忙 路 上 走, 脚 有 到 泥 或



是 否。

演员这各种各样的创造,从曲调上看,虽然带有很浓厚的自然主义色彩,但毕竟有了一些新的表现力,有了一定的戏剧性,使雷州歌向戏曲方向迈进了一步。其中一些新乐句是雷州歌传统中的精华,被继承下来了。现在的《高台羽调原腔》的骨干乐句基本上就是上例那种威武的唱法;《秋调》和《女喉缓板原板》里也用上了上例那种悲痛唱法中的“4 5

4 3 2 1 2 —— ” “ 2 6 5 5 ”等有特征的音型。

表现沉闷的那种唱法,是过去演员随口创造出来的“1”调式唱腔,有独特味道,经整理,已定为《高台宫调原腔》。

然而演员在演出中对雷州歌所作的这种种变动,都是自发的,只能算是雷州歌向戏曲过渡的第一阶段,所以应叫做“自发改革阶段”。从雷州歌剧出现到全国解放,都是在这个阶段之中。在这个阶段中出现的新音乐语言,是从舞台演出中产生的,它的特点就是带有一些戏剧性,在发展源流上应该自成体系,我们叫它“高台体系”。这样,雷州歌的音乐语言就有两个体系,一个是“雷讴体系”一个是“高台体系”。但是两个体系在自发改革阶段,都未成为完整的戏曲唱腔体系。这是因为各种腔调的情绪表现不细致,对比不鲜