

潮 剧

音乐资料汇编

(七)

理论资料选辑

内部资料
仅供参考

潮剧音乐工作组 整理
广东潮剧院

中国音乐家协会广东分会
中国戏剧家协会广东分会
广东省文化局戏曲工作室
广东民间音乐研究室

编印
64.12

汕头市文化馆翻印 79.6

潮剧源流及历史沿革

张伯杰

(一) 潮剧的流佈及名称

潮剧是广东省主要的地方剧种之一。流佈区域除了潮汕地区揭阳县之外，东至闽南的龙岩、龙溪专区，西至惠阳老区的陆丰、海丰，北至客属的五华、大埔、兴宁等地。数十年来，潮剧团也曾到过上海、台湾、香港、澳门等地，随着潮州人侨居外洋，也曾远渡至泰国、越南、马来西亚等地。目前，在国内潮汕有十一个职业潮剧团，闽南有三个职业潮剧团经常演出，在国外，南洋各主要城市也有数十个潮剧班社经常演出。艺人多至万人，国内外的观众，当不止千万人以上，有着广泛深厚的群众基础。

潮剧原名“潮音戏”，又名“白字戏”，一般统称潮州戏。潮谚有谓：“正字母生白字仔”，并相传正字戏生白字戏；“白字”是“正字”的对称语，是潮州人指潮语与官话二者的对称词；由此可知以潮州话演唱的“白字戏”极可能出自以官话演唱的“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较详细的史料记载，但根据潮州社会经济地理概况，当地的史料记载，以及已经发掘出来的潮剧传统剧目、音乐唱腔、剧目等材料研究，可以推断，它的形成约有四百年以上的历史；至于它的来源，基本上是从宋元南戏、弋阳系统诸腔为共宗，经过综合昆腔、汉剧、秦腔、民间歌舞小调而逐渐脱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贬谪之地，地方史料历历可考；寰宇记载：“煮海为盐，稻得再熟，蚕有五收”，自古以来堪称富庶。尤其是潮州地处滨海，为宋、元明南方对外贸易出入港埠之一，文物荟萃，经济繁荣，特别是史上曾经过宋室南渡，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较早发达的重要因素。因此，民间习俗对酬神巫祀，泡梨宴饮，礼佛课颂，笙箫管弦等，多承袭古风，极为盛行。就戏曲而言也特别发达，明清以来先后相继有“纸影戏”、“正音戏”、“昆腔”、“秦腔”、“汉剧”诸古老剧种流播入潮州。至今有的剧种尚存，有的已成绝响，有的已起了泛化。但其在潮州泛唱，有的比潮剧为先，有的是在潮剧形成之后，因此以乡土戏曲，童伶班面貌呈现的潮剧，其孕育形成当然和上述诸外来剧种都有了密切的血缘关系。

潮剧未产生之前，流传入潮州最早的戏曲，除了纸影戏之外，首推正音戏。明代潮人记宋元翰传说：“平生躬修，率物一秉乎礼，凡戏剧之俗，翕然丕变。”宋元翰是在明正德九年（公元1514年——迄今412年）为潮阳知县，可知自明正德前后潮州已有戏曲了。至嘉隆万历年间潮州管理豪门也多酷好戏剧，当地史载已利可考；如嘉靖（公元1522——1566年，迄今390年）年间，海阳（即今潮安）林大欽“举巍科后，纵横于台榭声伎。”御史陈大器（潮阳县人）之四公子，“蒙蓄乐伎，其行乐图尚存，以往元祖必敬挂之。”那个时候，所流行的戏曲当指“正音戏”。

正音戏究竟居何腔调？因早已成绝响，一时难有明确的答案。考潮州前遗下戏馆“梨园公所”，内碑记刻：咸丰九年众梨园子弟修建，又载下许多正音班名字，并有供奉戏神“田元帅”塑像，旁有童子二人，手执书卷，书有“翰林院”三字。相传田元帅是唐天宝曲师，总管梨园，本姓留名林，官翰林院士；奉旨平番加封元帅，不辜犯罪，而改姓田，六月二十四日诞辰。潮剧从正音班承继下来开锣泛唱的吉祥例戏，有李世民净棚（净棚——即驱邪除疫之谓），八仙庆寿，踏桃会、京城会（吕蒙政高榜第名），仙姬送子（董永七姐故事）等折，至今潮剧艺人还能以“正音”泛唱。这些例戏曲词典雅，其伴奏以唢呐领奏，唱腔从右，如八仙庆寿应用的曲牌王母圣会又点江，众仙上奏新水令，众仙上宴奏吹鼓、仙歌、泡美酒，散宴奏满江引等等，其曲牌均连奏而成一套。听之仍保存“其书以教，其调喧”格调，李世民净棚念词有说：“彩结横台巧粧，梨园子弟有斗力，句句都是翰林造，造个离合与悲欢，未者乃古流传。”因此艺人多说：“正音戏来自唐朝梨园戏。”唯考唐史所载，只见唐玄宗“分乐部为二，置下正奏，谓之

五部役，堂上坐奏，獨之坐部伎”。只有歌舞，而未见有戏，唐书礼乐志有载“玄宗既知音律，酷爱法曲，选坐部子弟三百，教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，另皇帝梨园弟子，居宜春北院，梨园法部，更置小部音声三十余人。”想“梨园”二字之名必由此，今则已成为各地剧种戏班之统称。故其传说正音戏亦自唐代梨园戏，似尚值得研究。正音戏又名“竹帘戏”，因泡剧时台面张挂竹帘为幕，其例沿用至其绝响，一直传到潮剧十余年前还承其旧俗张挂之。考竹帘之张挂，系沿用元代勾栏之旧规，“耕录”及“辍耕录”著录，记元名优有珠帘秀、帘前秀诸名，当时泡戏是在帘前。由此推断可能正音戏也曾承继了元代杂剧院本的一部分影响。

但根据实际情况，加以查考，潮卅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，而逐渐泡化下来，出现了南戏。南戏又称戏文，明以后偶之传奇，王国维的“宋元戏曲史”说：南戏“渊源于宋，殆无可疑”。据刘一浦的“钱塘遗事”所载，可知宋度宗咸淳四十五年（公元1268—1269年，属今688年）期间，贾似道为相的时候，已很流行，直至元代（1280年）以后，明嘉靖隆庆以前（公元1572年，属今384年）南戏曾与北杂剧并立，在南方泡化而为弋阳、海盐、余姚诸腔，正是方兴未艾。何达先生在“潮涯琐志”文中所介绍的英国牛津大学收藏的中文抄籍中，有明万历年刊的“荔镜记戏文全集”，系属倚奇体裁（即闽南泉卅，潮卅流行的民间故事“陈三五娘”）。由此可知，明万历年间尚有旧本，荔镜记戏文在潮、泉两地泡唱并已刊印，流传至今“荔镜记”绝段诸折仍作为潮剧传统剧目泡出，所以说，南戏在那个时候流播入潮卅，是有相当根据的。徐渭“南词叙录”（嘉靖三十八年）说：“今唱家称弋阳腔，则出于江西、两京、湖南、闽广用之。”潮卅地处闽粤赣边界，当时正音戏可能也即弋阳腔或为弋阳腔的友版；至今潮剧仍遗下不少弋阳旧唱，有一定历史渊源无疑。

再说纸影戏，在潮卅则有更悠久的历史，似在南宋期间，先于正音戏流播潮卅，潮人最尚影戏，凡乡村酬神庙会，常有联泡。潮卅纸影有竹窗和阳窗之别，竹窗为原来之纸影戏，以牛皮雕形，用彩色妆饰，作为纸影皮身，表演时台内置一油灯，台面装一竹筐，以白纸糊窗，借灯光以映射泡瓜。清末，有改

纸窗为玻璃窗，蒙皮影不用，以稻草作圆身，纸手木足，泥塑头面，仿傀儡之戏装，背后反双手穿上铁线三根，作为操纵，称之“圆身纸影”，旧时表演以影现，泡化之后则以形现，及发展至后期所置玻璃窗也废去，改用绣幕竹帘，并布置小桌椅，从此，便号“阳窗纸影”。奇期“阳窗纸影”也称“正音班”，以竹帘为幕，其腔调锣鼓均与正音戏同。考影戏起于北宋以前而盛行于南宋，传至清代，潮州纸影与滦州纸影齐名。潮州纸影戏或自何腔，现在仍缺考证材料；然据孙楷第在“傀儡戏考原”中说：“影戏或谓仿汉武帝时李夫人事，吾州长安镇多此戏。查其门岐蜀左荷曲转谓：长安位于前查衣高唱弋阳腔，盖缘绘革为之，垂以辟蠹也。”岐昌学苑师慎行，孙与暮并乾隆时人。据此知乾隆时海宁长安镇影戏唱弋阳腔，弋阳腔固兼南北曲名也。潮州纸影历史悠久，经过漫长历史沿革，表演上已从竹窗泡变而为阳窗，泡唱则从“正音”经过明清之后递变而为潮腔，发展至今日，无论从剧目音乐，声腔，都和潮剧同出一辙，也还保存弋阳腔旧响。

综上所述，说明正音戏与纸影戏在宋、元、明期间在潮州已盛行，这正是标帜着宋元南戏，弋阳腔，早在潮州已有所传播或影响，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，可以说是先天已奠下了较踏实的根基。

(三) 潮剧的萌芽及成长

潮剧的萌芽有二种说法：一说为直接脱胎自“正音戏”，云现了“半和反”班子，兼唱“正音”与“潮音”而逐渐形成潮腔。一说为正音戏在潮州流播之后，影响了原有民间歌舞，因而促成其泡更渐以潮音模仿正音泡唱乡土戏，云现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。这二种说法均有一定根据，足以置信。

兹就二种情况的沿革，加以概述之：

一、明末以来，外方剧种相继又叩潮州之门。昆腔自明嘉靖年间，综合弋阳，余姚，海盐诸腔之后，已经是奇诸腔之冠，风靡南北，自然也流传入潮州，为当地显贵达官所提倡爱好。昆腔“文词典雅，曲调柔媚，足以荡人”；正音戏主唱弋阳腔。

“其声以数，其调以腔”，难免相形见绌，遂居其次。当时的正音班，一面吸收昆腔昆唱，以挽其颓势，一面由于不满达官显贵之赏识，转而更多的流布于乡场民间，也就出现“正音”“潮音”兼唱的“半班反”班子（上半班唱正音、下半班唱潮音），其易腔之风愈来愈盛，由是逐渐出现潮腔。清乾隆年间李调元“南越笔记”有载：“潮人以土音唱南北曲者曰潮斗戏”。可知初期的潮剧系蜕变于正音戏，“半班反”班子就是具体变调的历史事实，这变调过程促使潮剧基本承受正音戏的传统，所唱唱者也就是弋阳腔的变调当无可疑，但正音戏为成人班，潮音戏为童伶班，各自有其唱唱表唱规格，正音班终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“半班反”似是完成了易腔的化而已。

二、明清以来，潮州民间普遍出现各种土生土长的歌午；有唱秧歌，关戏童，斗蛋歌等习俗。每逢岁暮、元宵及春二、三月，乡社游神常约秧歌班唱戏，皆以壮年扮装画脸饰梁山泊一百零八好汉，各执短棍二支，也有持一小鼓者，配以大鼓大钹，且击且舞，甚为壮观。这种午蹈，有说为宋代之“说鼓”“打柷胡”之遗。较后期秧歌之最后则出现农家自扮的简单民间故事小戏，以土腔昆唱如双槌檀，敲四板，耍和尚，十八枝打花鼓等，并配以民间擅长之笙箫吹管，或弦索锣鼓为伴奏，且行且唱，俗称“秧歌后棚”，或称之为“秧歌戏”。古时中秋前后，民间又有关戏童之俗；当时先由主事赴田间捧土一枚归，置于香炉之中，陈瓜果香烛拜之，谓之请田元帅，群童各执香火一炷，上下左右摇荡，如萤火飞萤，火光缕缕闪烁，众人齐声奉咒语，推云一二人脚色，跪坐中央，指香闭目直至香落跃起，点定戏目，令之唱唱，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，想必是垂传甚古之巫术；所奉祀之神也即音戏的戏神，其唱唱有仿“正音”；也有“潮音”之腔调。此外潮州的土著“在山为番，在海为蛋”，最早就有以方言斗蛋歌，唱蛋歌之风俗流传，这是一种纯粹唱唱的民歌。顺治间吴颖为潮州知县，其新修府志述及潮州民间歌午颇详，有载：“松潮歌午，传粉嬉游于今渐盛。其歌轻婉，闽广相半，中无英字，而独用声口相授曹好之，以为新声。”又载：“仲春祀祖先，坊乡多唱戏，谚曰：孟月灯，仲月戏，清明墓祭。”根据其叙述，那个时候，

“松浦歌午”“傅粉嬉游”的民间歌午已相当盛行，所指的“坑乡多挖戏”当指戏曲之风盛，同一时期周恒勋修潮州府志又说：“凡乡社中挖剧多者相夸状，所挖传奇，皆习南音而操土风。”证明潮州地方歌午，民间小调受正音戏影响之后，吸收之并加以溶化而形成潮腔戏曲，所以有说：“所挖传奇，皆习南音而操土风。”

由民间歌午成长起来的潮腔戏曲，初期的规模必是有以相传席地而挖的“歪脚戏”。它原是农家业余娱乐，和关戏童、纸影戏等形式有关。应用童子挖唱的规模极简单的小戏。夜后逐渐挖化，成为农民半业余性质的半班子戏，在田野中草々搭台挖唱，相传其戏衣道具咸盛于农家撑杆之椅圈大桶中，台上以晒谷之竹席遮顶，故称为“撑桶戏”。也称“竹中戏”，由是物々形成职业班子。初期正音班与潮音班有极亲密的尊师关系，相传每游神赛会，如挖戏多班，诸班登台，各布盟要当，必待正音班开锣，而潮音则最末，收锣也如之，很久的一段时间，潮音班存有何正音班尊师倚安之惯例。彼此关系，行辈规矩，极为严格。但是尽管如此，新兴的潮剧，来自民间，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，出现了“半腔反”甚至兼唱昆腔，但仍不能挽回其颓势，终而成绝响。

后来“面秦”、“外江”诸剧种传入潮州。“面秦”为秦腔，潮人称为“乱弹”，“外江”是汉调，改名“汉剧”，这些外来剧种，相继为达官显贵赏识，每游神庙会必多加聘挖也风靡一时，潮剧又再次在剧目表演音乐等获得该二剧种的深刻影响，如汉剧名师崇德、李毛先后留在潮剧班社为师，搬挖了不少汉剧戏目，在音乐、曲牌、介头、唱腔都留下汉剧的痕迹。而更促成潮剧日见壮大发展，传至同、光之际，潮剧已日趋成熟，不单取早日正音戏以代，甚且席冠面秦、外江之上，风靡全境，据光绪二十八年潮东日报载：“时潮州梨园，分外江与潮音，而潮音凡有二百余班，也为潮州戏之鼎盛时代。”

清末以来，潮剧经历了不少当地社会的动乱和沿革；尤其是军阀战争，国民党反动派统治时期；对潮剧的蹂躏鄙视，抗日战争潮汕大饥荒的影响，新兴班社日少，而至解者日多，艺人多沦落星散，远涉重洋谋生，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，而沦落外洋，在泰国、

越南、马来亚等地的班社艺人还比国内多好几倍。

(四) 发展到现阶段的潮剧

潮剧三百余年来的泡化，从内容到形式上的积累，都较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、明年间流行的琵琶记、蕉帕记、破窑记，实为弋阳腔所有的剧本老戏，如珍珠记、槐荫记、访友记、彩楼记等尚有它的片段或全连在潮剧的传统剧目中泡化；其戏文典雅细致，多数保存了优美的唱腔曲牌结构，如珍珠记、扫窗会一折，其套曲有一定的正曲尾声，以同宫调不同牌名的若干曲牌连串起来成为一套，而其例戏如：八仙庆寿蟠桃会、京城会仙姐送子等则由多个不同宫调而同调性的若干不同牌名的曲牌连串起来成为一套。这些均证明潮剧多少还保存南北曲合奏的特点，而弋阳腔所具有的大锣大鼓，有午台上的夸张动作，以及“不分生、旦、丑、净，各个角色同场皆唱，有二人三人合唱一曲，或合唱曲尾，一人唱众人帮腔”等风格仍一直保存下来。另一方面：它也较集中地保存了当地民间故事戏，吸收提炼了当地民间锣鼓乐、古南音曲调、佛曲、法曲、小调、民歌而形成了具有地方色彩、田园风趣、生活气息的剧目，如杨子良讨亲、桃花过渡（苏六娘片段）、陈三五娘（荔枝记）、剪月容、龙井渡头别娇妻，丑戏金来满、柴房会、卖牛开厅等，可以说：发展到现阶段的潮剧，其逐步丰富，地方色彩浓厚，表现的内容形式多艷多姿。

但是，也由于流行区域的广泛；四十余年来潮剧班社远渡外洋，受了资本主义商业化思想的侵蚀等原因；促使它从讲究细工的传统剧目和地方故事戏为主的情况，发展到通晓日以继夜的磨传、封神榜等连戏，甚至时装戏，还把国剧也加以改编上演，无所不包。其表演艺术在不同程度上脱离了原来的优良传统，走上庸俗、色情、神怪离奇、机关布景的邪路，使潮剧遭受了不应有的折磨和损失。

解放以后，潮剧在党和人民政府的关怀和扶植之下，开始走上了新生繁荣的道路。1950年成立了戏改会，执行了毛主席的“百花齐放，推陈出新”的戏改方针政策，依靠艺人和新

文艺工作者紧密合作，携手进行具体的戏改工作。几年来，潮剧改革工作首先解除了长期压在艺人头上的封建班主制，由艺人起来当家做主。继之，废除了妨碍潮剧表演艺术发展提高的童伶制，提倡成人演戏，废除逼离泡出，保证了艺人健康、有计划的进行扫盲，提高文化。几年来，所有的潮剧艺人积极参加了一系列的社会改革运动，从而提高了阶级觉悟和艺术水平。直至目前，潮剧艺人已经有若干人光荣地当选为省、市、县各级人民代表，说明了几年来，艺人在党、政领导教育下，政治、思想有很大提高，和人民对潮剧艺人的爱护尊重，这是全体潮剧艺人的光荣。

1952年9月潮剧代表队参加了中南区戏曲观摩会演，得以向其他兄弟剧种学习，更进一步地明确了地方戏曲的发展方向。通过1953年3月潮剧第一届旧剧目会演，发掘整理了优秀的传统剧目“扫雪会”（珍珠记）、陈三五娘（荔枝记）、认象（琵琶记）、杨子良训弟、桃花过海（苏六娘）、搜楼、五花瓶、浪子收尸（药茶记）等。改编了现代剧目方面和“小二黑结婚”、“王贵与香香”、“海上渔歌”、“两兄弟”等，并曾创作了反映土改斗争的“洪唐城血案”、“汕头老虎票”、“江秀卿”等剧目，扩大了潮剧舞台的生活面，创造了新的人物形象，对群众起了一定的教育作用。在内容与艺术形式的改革上，都取得了显著的成绩。1956年春季已开办了潮剧戏曲演员学习班，有计划地培训及培养人材，在演员表演艺术上，特别是成人男唱声问题，着手进行研究和改革，获得一定成绩。八月间召开了全区剧目会议，传达了中央文化部的剧目会议精神之后，潮剧改革工作又进了一步，更有计划有步骤的进行发掘整理传统剧目，直至目前为止，已发掘了有剧本的传统剧目一千五百个左右，连同已发现剧目但一时未找到原剧本的则有五千个以上。此外还搜集了传统曲牌，锣鼓经笛套弦谱十余本和若干历史资料；已经经过整理录谱的锣鼓、唱腔、伴奏等音乐资料有四百首左右；单曲牌名民间诗谱名已查出者而未经过搜集的就有一千首以上。

现在除广东省文化局直接领导的“广东潮剧团”之外，还有六个国营潮剧团，五个职业潮剧团。这些剧团在共产党和人民政权的正确领导下，将依靠艺人和新文艺工作者紧密结合，从事内容形式上的不断推陈出新，使潮剧这一深受广大人

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

(原载广东人民出版社出版“潮剧音乐”一册)

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词、词牌及诗经、乐府诗，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式，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成，起着很重要的作用。但是，板眼音乐体制的成熟期，则是在清乾隆、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，潮剧声腔究竟属哪一种？它的声腔源流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)

潮剧原名潮剧，在明代曾通称潮调。但潮剧声腔怎样从民歌、民间说唱音乐演变发展的，目前尚缺乏材料，我们还没有办法探索云个究竟。但她的声腔渊源从八百年前就盛行了的南戏，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。

根据考征，潮剧早在明代就已经形成自己完套的地方戏曲声腔。对潮调南戏遗存的完整戏文、锦云、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年欧阳予倩同志在中国艺术代表团访问日本期间，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跋尾。一部是《摘锦潮调金花女大全》，共十七卷，有潮调声腔曲牌十一个。内并附录潮剧地方名剧《苏六娘》的十一卷锦云，有声腔曲牌四十一一个。一部是有汪明伦因寅年（公元1560年，庚子402年）版刻，於潮剧两地流行的《班曲荔枝戏文》，共五十五卷，有声腔曲牌五十个，全文达五万字以上。这三种戏文，所述的都是潮剧当地流传很久的地方故事，基本上是用潮剧地方方言撰写的，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说，都是运用着南戏的南北曲合奏的曲牌音乐体制形式。基本上保留了南戏生、旦、丑、净、婆、占、末七行当和各角色皆唱，连唱的惯例。1958年平查土地期间，在揭阳县西寨东南，明坟黄升菴公古墓中，出土明纸手抄的高则诚《琵琶记》三本，《玉芙蓉》戏文二本。其中《玉芙蓉》二本，《琵琶记》一本。不幸为群众转身丢失，尚存的《琵琶记》二本（原本现存广东省博物馆，并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”、“义舍赙济”、“强就鸾凤”、“琴诉荷池”诸卷），虽不从高则诚原作移植过来的显著痕迹；一本为生（蔡伯喈）专唱的己本。这些殉葬物的发现，说明了黄升菴公老，极可能是当时擅演蔡伯喈的潮调名伶或传艺老师傅。在地方史记载中，则有潮人记明正德九年潮阳县令《宋文翰传》（公元1514年，距今448年）其中，涉及到潮剧戏曲活动一语说：“其治人以礼教，平生躬

修，率物一蒙於礼，凡雅俗戏剧之俗，翕然丕变”。凡此等句，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；并且很早就吸收了在建、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，直到现在，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绪。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。原来长短句的词曲，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，也有只根据文学的长短句来填词，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词的文学体裁。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“荆、金、苏”三刻本不是与台演唱本，而是文人根据地方故事，以南戏曲牌格律撰定之作。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曲折的发展道路的，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，其特征是整个戏不管人物情绪如何起伏，均使用相同的一支曲牌轮番地演唱，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糸戏中，我们还可以看到：如《桃花过渡》，（《苏六娘》一折）声腔用的是“灯笼歌”小曲，《骑驴探亲》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，易于上口，适应于人物不多、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，于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，牌调什么拉起来演唱。虽然比单一牌子音乐形式跨进了一大步，但是还存在着曲子杂什，调性不统一等生硬现象。后来才逐渐由上台歌唱的实践，经过艺人、乐工的研究、琢磨才渐渐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，也出现了协宫散调，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整的形式。

在南戏中，温州什制的声腔形态，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》中说：永嘉什制是“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、民歌说唱音乐的零凑形式。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整的声腔结构形式。每出戏有规定的套数，协宫散调，牌调连接有一定严格规范等。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，并把过于拘谨的程式限制加以打破（如每剧必四折，每折由一角色到底等规格），出现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、苏”刻本产生于曲牌音乐体制已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、苏”刻本每一出的序引、正曲、尾声自成一套，都遵守严格的联曲体形式。去表现比较复杂的剧情，声腔曲牌的情绪变化也很细致：如“苏”本赚、滚递弄的应用，都与人物歌唱情绪结合得很紧如大娘烧香祷祝继春病早愈，激发游剪发刈股唱“赚”，大娘为情死，桃花悲极唱“赚”，大娘、继春死而复生，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，都是可以歌唱的台上声腔曲牌。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）娘郎相见笑唠唠；

生：（继春）月今缺了会团圆。

旦：（六娘）爹妈更深都睡了；

合：正是共君相见时。

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：（皂角儿）花园内，月光如镜照花阴。纸窗满度，星光映白花无色，披星戴月人有情，人踏花去自随人行。则是“三、七、四、七、七、八”长短句式。又如：

旦：（似娘儿）记得分别伊，比时间对面千里。迤行言语唱未尽，懊恨冤家，惊人恩爱一旦分离。

似娘儿则是“五、七、七、四、八”长短句式等等。《金花女》刻本的全个戏文，声腔的撰写形式，则已经与“荔、荔”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。其戏文的曲收篇幅比“荔”本长，唱的词比“荔”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、半插玉芙蓉、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。很多曲词院本惯例，不标明牌名或只注“唱”，上场角色基本是七行当，也保留唱词夜递唱的形式，但行当的标注不统一。如金章“外”扮，却也称“兄”，“公”、丑扮的嫂也称“未”、“婆”、“嫂”，驸丞则无标行当名称。套曲形式则比“荔”本较超自由，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“借粮往京”，除了“一封书”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，加插了相当数量的四句押韵的五、七言诗词句。说明了声腔已经起了明显的变化，沿着滚唱、滚白再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。

明嘉、万年间（公元1566年——1622年，距今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，并对各地戏曲声腔有过深刻的影响。按戏曲史家的说法：“滚唱原出自弋阳腔，为其首创并独有的一种唱法”。并认为“原有的南北曲牌调，通过南戏的传播，被引用到弋阳腔上来之后，曲词过于文雅，不容易为广大的群众所理解，而加上滚唱、滚白，就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”（欧阳予倩《戏曲研究资料序言》）。王古鲁更具体地说：在曲牌里“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”。

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，更重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、竹剧发展到相当兴盛的年代，剧目撰写的内容，题材，进一步的更为繁复、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。人物刻划的要求，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为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，溶纳入既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、锦云中，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，收有弋阳腔剧本《珍珠米记》的“鞠间老奴”“书馆逢夫”两个锦云。王古鲁同志认为这两出戏文的辑录，是最早演出的原始本，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午台演出本《扫窗会》作一番声腔上的比较，藉以探索潮剧滚唱形式的运用。如：

弋本：（江儿水）

（生）闷把团屏倚靠，
敲窗败叶飘。
试听那寒蛩哀怨，
又听淅淅雁声高。

雁

你不带离愁偏若愁怀抱。
每夜里对着残灯，
伴着孤影懒。
夜静更深，
寂寞书斋，
上下无人，就是半窗红烛也不到。
（旦叫介，生听介）。
暮听淅淅雁叫声高，

未审是何人悲嚎。
指定我名儿一句句低声叫，
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，
我却不朝簪，棄了官爵，
是要把怨仇报，

潮本：（下山鬼）

（生）闷将团屏来靠，（重句）
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。
嘎雁吟；
你何不为我带书来，
越添下官愁怀抱。
（旦：抛沙，科。）
比事未有脱踪，
想这样更闲夜静，
寂寞无聊，（重句）
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）嘎，吾苦，……
（生）是何人悲々嚎々，
执扫窗前（重）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。
（旦）怪口！你这门外之人，敢此大胆，

(旦) 夫！我是你前妻呀！

(生) 果是换了！

待开门，

且住，

怨是温氏乔计，

千恩万谢，想后思前，

休把定盘儿错认了，

(白) 是谁？

(旦白) 是王氏金贞

(生) 要……你果来了。

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！

不……消……说……了

既是前妻来到，

吾忙把坊抛，

待吾开门问分晓？

(旦白) 且慢，倒是不官差了！

若是王氏妻子到来尤之

则可，

倘若温氏乔计，

命人作弄於我，

教我体面何存？！(垂句)

(生) 嗟那……

门外之人，

不是前妻讹别非轻，

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) 团团之中苦不胜，

只因吾家济灾时，

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。(垂句)

(生) 知了，待你夫来升。