

潮州歌册韵律研究^{*}

——以《古版苏六娘全歌》为例

林朝虹

(韩山师范学院 潮州师范分院, 广东 潮州 521000)

摘 要:潮州歌册是以潮汕方言吟唱的一种说唱艺术,是一种富于地方特色的国家级非物质文化遗产。它以七字句式为主,并夹杂多种句式,其句式的变化引起节奏的变化,这些变化是与故事情节的变化、人物内心情感的抒发息息相关的。七字句为四句一组,90%以上为1、2、4句押韵的方式,还有少量的排韵、开头押韵等;七字句以押平声韵为主,其平声韵脚是阴阳相间的;其所有句式均可用仄声韵。潮州歌册押整个韵母且多数非入声韵母可押,这与潮州歌谣押韵特点大同小异;其通押、重韵、高频重现韵和押白读韵、俗读韵为主的特点,是由潮州歌册民间艺术的草根性决定的;潮州歌册以押齐齿呼韵为主,这既受其女子文化特性的影响,也与潮汕文化精细特性相关。

关键词:潮州歌册;句式;平声韵;押韵

中图分类号: H 177.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1007-6883 (2015) 02-0011-09

潮州歌册是以潮汕方言吟唱的一种说唱艺术,曾在广东潮汕地区和境外潮人社区流行,目前在潮汕地区余音尚存,是一种富有地方特色的国家级非物质文化遗产,简称歌册。对于潮州歌册的韵律研究,相关文章很多只提到其以七言句式为主、四句一韵、押平声韵的特点。中山大学肖少宋的博士论文《潮州歌册研究》作了进一步研究,认为:“潮州歌册以潮汕地区的戏曲、歌谣为基础,吸收弹词、木鱼书等唱本的题材、结构而形成,形式上以七言为主,每四句为一组,首句入韵,每组转韵,属诗赞系说唱文学,表演上采用徒口吟唱的方式,没有乐器的伴奏。”^[1]其第三章还重点分析了歌册的运用句式的多样性

及潮州方言中的俗读、文白异读等现象对歌册押韵的影响。但该研究还是属于例举性的,且有些观点值得商榷。本文尝试以北京图书馆出版社影印的《古版苏六娘全歌》(下称“《苏六娘》”)三卷歌文中的所有用韵和所有句式为封闭的研究对象,采用定量研究的方法,在数据统计的基础上,从句式、节奏与韵,七字句的平声韵,韵脚与用字以及押韵的特点等几方面进行概括与归纳,以期细致地描述歌册的韵律特点,具体地揭示这种说唱艺术的韵律面貌,从韵律方面挖掘潮州歌册这种国家级非物质文化遗产的语言价值和文学价值,为汉语方言、方言文学和民间艺术的研究提供素材与参考。而且运用封闭式定

收稿日期: 2015-01-04

作者简介: 林朝虹(1970-),女,广东揭西人,韩山师范学院潮州师范分院副教授,硕士。

^{*}本文承蒙韩山师范学院陈俊华老师提供歌册电子书,吴榕青老师建议歌册研究以《苏六娘》为例,特此表示衷心的感谢。

量研究，往往可以发现前人定性描述的某些纰漏，纠正某些研究结论的偏颇，使结论更符合客观实际。

一、句式、节奏与韵

歌册是说唱艺术，但它的音乐形态很简单。有人认为，潮州歌册来自民间，充满朴素内容与精神，与20世纪60年代后期在美国发展起来的简约派音乐有异曲同工之妙。歌册的吟唱不需要伴奏，也无需歌谱，“凡识字者有一定的听觉经验便可即兴吟唱”^[2]。不管歌文多长，曲调基本上重复循环，它适合吟唱的音乐性离不开错落有致的“平仄”调谐，更离不开使之朗朗上口的押韵相协。押韵是指合乎韵律的相同的声音在歌文中形成的有规律的回环反复，使句与句之间声音协调，构成一种抑扬顿挫、跌宕起伏的节奏感和音乐美。

歌册的押韵是与句式密切相关的，句式一变，节奏变了，押韵的方式也变了。《苏六娘》共有三卷，其除了类似于评话和弹词中“官白（脚色的说白）”的说白以外，共出现了七言句式、三三七句式、三四四句式、三三三三七句式等4种句式类型，其押韵方式也随之变化。下面从七字句和非七字句两方面考察。

（一）七字句的押韵类型

《苏六娘》七字句，四句一组，全歌共586组，其押韵类型如下：

（1）每组1、2、4句押韵。这是七字句占绝大多数的押韵方式，共544组，占七字句组的92.83%，譬如开篇第一组：

人生一世草一春，天地所造乾与坤；私情世上古今有，不如六娘郭继春。^{[3]521}

1、2、4句押ung（温）韵，且押平声韵，第3句不押，末字为仄声，平仄相间。

（2）每组1、2、3、4句押韵，排韵，共17组，占七字句组的2.90%，如：

嘱吾郎君切勿啼，勿怨六娘无又见；若有亏心此情意，情断海乾石烂时。^{[3]577}

1、2、3、4句押i（衣）韵，且第2、3句都用了仄声韵。

（3）每组1、2句押韵，开头押韵，共18组，占七字句组的3.07%，如：

郭兄勿说东共西，再年但出短饶来；父母年老欲靠尔，切勿为吾切断肠。^{[3]548}

1、2句押ai（哀）韵，第1句韵脚“西”，白读为[sai¹]，与第2句“来[lai⁵]”相押，第3句“尔”和末句“肠”不押。

另外还有1、4句押韵的3组，2、4句押韵的4组。由于歌册吟唱时是在每句末字作拖腔，因此后面这几类的乐感不如第（1）（2）类。

前人讲到歌册押韵时，往往只提到第（1）类，它确实代表了歌册押韵的主要方式。歌册这种押韵方式受到了潮汕歌谣的影响，笔者曾作了量化统计，“占六成多的潮汕歌谣就是这样，每章或每首1、2、4句押韵，这类似于格律诗中绝句的押韵”^{[4]23}。但歌谣的押韵比较自由灵活，排韵、随韵、交韵、抱韵、首尾押韵等等多种形式占了四成左右。歌册七字句是否就只有1、2、4句押韵这种形式？从上述的统计分析可知，还有7.17%的其他类型，虽然比例很小，但也不可忽略不计，毕竟它们代表了不同的押韵类型，显示了歌册押韵不过于死板的一面。

七字句其节奏类型一般是二二二一节拍，前面六字都是两字一拍，末字一拍，如“人生/一世/草一/春”。这是典型的顺音不顺义，如果按照语义划分，应该是“人生/一世/草/一春”，但歌册不是这样吟唱的，它不考虑语义，只按照语音来划分音步，即乐曲的节拍。

（二）非七字句及其用韵

非七字句节奏类型根据句式的变化而变化，其押韵方式也不同。

（1）三三七句式

七月里，是秋天，共君私情不分离；想今晚，初七夜，织女相会银河边。

过一宵，初八天，一日相亲十二时；头又蒨，鬓又散，鸳鸯交颈如鱼戏。

.....

日头上，十四天，腰围瘦损嫩玉机（肌）；一双双，同偕老，共君结发到百年。^{[3]539-540}

这是《苏六娘》卷一中的一段歌文，是“六娘留君（郭继春）在身兜，夜在闺房日在楼”的

8天，也是两情相悦、缠缠绵绵、卿卿我我、甜甜蜜蜜的8天，随着两人私婚这一情节的推进，歌文句式从一直不变的七字句转为三三七句式，每组2句，一组叙说一天的恩爱，“同飞同宿”8天便有了8组这一句式的歌文。歌文节奏从七字句的二二二一变为三字句的二一二一节拍，如“七月/里/，是秋/天/”，也是顺音不顺义。

这种三三七句式如何押韵呢？肖少宋的博士论文《潮州歌册研究》也把这种句式作为“歌册中非七字句及其用韵”中的一个类型进行分析，以《冯长春》卷三的一段歌文“持起笔，将伊批，涂家夫人人事不端。买奴婢，无观觉，致使污秽女红颜”为例，认为“此句式七字句入韵，六句一转韵”。^{[1]93}实际上，这种分析只适合该文所举的例子，并非所有《苏六娘》中的三三七句式都是如此，像上述《苏六娘》中的这段歌文，显然是第二句和七字句入韵，且都不转韵，8组都押i(in)韵，i韵较大篇幅地循环往复，更有利于缠绵情感酣畅淋漓地抒发，达到声情并茂的艺术效果。

(2) 三三四句式

手牵君，叮嘱言词，暗自切啼；君记得，东楼之上，劝读书诗。

妾见君，人才出众，世间少稀；牵惹了，贱妾想思，私情心意。

方才了，思想一计，抛掷钗枝；就持笔，写计罗帕，姻缘二字。

头过云，东楼之中，乞君收起；后正得，共君相会，相随不离。

数年间，云雨合欢，如醉似痴；意望了，姻缘成就，谐老百年。

不料到，合劝未饱，离愁义至；有谁知，青山满目，远隔二天。

君须记，闲花野草，切勿近边；非比许，楼门相对，相守相伊(依)。

但愿君，念妾微意，言语谨记；勿负妾，倚门悬望，受了孤栖。^{[3]553-554}

这是《苏六娘》卷二开头的歌文。苏家收下杨家定礼，要把寄养在潮阳西芦尚家的苏六娘接回揭阳吕浦家中，这对已私婚的苏六娘和郭继春来说，“狂风拆散双鸳鸯”的苦楚是巨痛的，两

人断约去官路相别。这是离别前苏六娘对郭继春的一片肺腑之言，情真意切，离愁别绪，苦涩不堪。因此歌文不但节奏变了，也一改押平声韵的特点，一连出现了好几个仄声韵。三三四句式，节奏为二一二二二二节拍，如“手牵/君/，叮嘱/言词，暗自/切啼”。第二个四字句入韵，押i(in)韵，一韵到底，在8组歌文中有5组出现了仄声韵，“意”“至”“记”都是阴去声，“字”是阳去声，“起”是阴上声，这里押仄声韵与人物哽咽凄苦的表达更为吻合，声随情变，声情一致。

(3) 三三三三七句式

忽听见，鼓初更，锦帐内，冷凄凄，寤寐相思无时离。

吾只处，守孤栖，听寒恐(蛩)，声悲啼，孤灯相伴在身边。

二更鼓，钟声鸣，杜鹃鸟，叫月明，肠肝寸断梦不成。

想伊入，会欢庆，睡不安，坐不宁，露滴落花月照窗。

三更鼓，孤雁啼，声悲怨，在天边，共娘会少相见稀。

闷恹恹，病想思，空使吾，如醉痴，空房独自守孤栖。

四更鼓，月对中，杏花开，十里红，值(底)时得见有情人。

鹊桥近，路不通，眠不得，实艰难，值(底)时见娘眉头双(松)。

五更鼓，天渐光，孤帐内，心头闷，肠肝寸断袂(袂)落床。

为着娘，百般苦，受尽了，无情病，不知只命若久长。^{[3]561-563}

这是《苏六娘》卷二的歌文，括号前是原文用字，括号内的用字是笔者修改的，将在“韵脚与用字”一节作说明。自六娘离开之后，继春“三餐茶饭吞不下”，“想着六娘闷在心”，相思病重，夜夜听城楼更鼓，无法入眠。这里运用了重叠延宕的“五更调”，其曲调最适合表达相思叹息的内容与情怀。三三三三七句式，前面4个二一节拍连用，如“忽听/见/，鼓初/更/，锦帐/内/，冷凄/凄”，使表达更为缓慢与延绵。肖少宋

认为：“此句式三字句偶句及七字句入韵，五句一转韵。”^{[1]96}其实这“五更调”是“一更”一个韵，“一更”两组三三三七句式：“鼓初更”组押i(in)韵，韵脚“凄”“离”“栖”“啼”“边”；“二更鼓”组押êng韵，韵脚“鸣”“明”“成”“庆”“宁”“窗”；“三更鼓”组押i(in)韵，韵脚“啼”“边”“稀”“思”“痴”“栖”；“四更鼓”组押ang韵，韵脚“中”“红”“人”“通”“难”“松”；“五更鼓”组押eng(ung)韵，韵脚“光”“闷”“床”“长”。因此不是“五句一转韵”，应是十句一转韵。

从上述分析可知，非七字句这种变奏曲的运用是与故事情节的变化、内心情感的抒发息息相关的。故事情节急剧变化、人物情感或喜或悲需要充分表达的时候，歌文往往就会从二二二一节拍的七字句转为其他节奏的句式，使变化了的情节更引人注目、更入耳入心，使主人公的情绪得以细腻尽情地渲染和表现。表达欢快愉悦情感时，往往押平声韵，一韵到底，一气呵成，痛快淋漓；而表达悲哀忧伤情绪时，或者转韵，或者仄声入韵，哀哀怨怨，曲折迂回。总之，声随情转，声情相协。

二、七字句的平声韵

“歌册主体格式是七字句，七字句的用韵规定是平声韵，只有非七字句时，才可用仄声韵，此为歌册用韵的重要特点。”^{[1]86}只有非七字句才可用仄声韵吗？七字句真的全部用平声韵、没有用仄声韵吗？同组的平声韵是否为同一声调？这个关乎声律的问题值得考察。

《苏六娘》卷三，除了阎王说白以外，是一卷没有夹杂其他句式的纯七字句歌文，每四句一组，共216组。据笔者对216组所有韵脚平仄情况的完全统计，并非全部押平声韵，其中用到仄声韵的有9组。按照韵脚的潮州话八声声调描述，它们分别是：

(1) 1、7、1调与1、7、5调

继春听者笑唠唏，生死亦到吕浦地；刀对头落亦欲去，愿欲一身到娘边。^{[3]586}

冤家咀话不看天，何必当初发盟誓；尔

今亏心来负我，死后共君相盘缠。^{[3]595}

这两组都押i(in)韵，第一组韵脚“唏”、“地”、“边”，分别为第1、7、1声；第二组韵脚“天”、“誓”、“缠”，分别为第1、7、5声。潮音第1、5声为平声，即阴平声和阳平声。这两组的第二句却都用了仄声韵，“地”和“誓”都是第7声，即阳去声调。

(2) 1、3、5调

五年共君结夫妻，并无三心共二意；有何事志尔见破，说出此话奇不奇。^{[3]591}

这一组也是押i韵，第二句用了仄声韵“意”，第3声，阴去声调。

(3) 5、7、2、1调

一头叮嘱一头啼，想我只病难医治；那在夜昏共早起，我身一定送阴司。^{[3]597}

这一组是排韵，押i韵，第二、三句押仄声韵“治”、“起”，分别是第7声和第2声，即阳去声和阴上声调。

(4) 1、3、3、5调

再共桃花说因依，年细未晓只事志；人说溪山会改变，惟有我心难改移。^{[3]597}

这一组也是排韵，押i韵，第三句押仄声韵“变”，白读为[bɪn³]，第二句用了仄声韵“志”，第3声，阴去声调。

(5) 2、5、3、1调

阎王注人三更死，定不留人四更时；手持罗帕来自缢，一倒在地送阴司。^{[3]600}

又是排韵，押i韵，一般押平声韵的第一句却押了仄声韵脚“死”，第2声，阴上声调；第三句押仄声韵，第3声，阴去声调。

(6) 5、1、3、7调

二人逐一从实持，姻缘只凭二句诗；罗帕为媒钗为记，婚书姻缘只二字。^{[3]603}

还是排韵，押i韵，韵脚“持”、“诗”、“记”、“字”分别是第5、1、3、7声，第四句用了仄声韵脚“字”，阳去声调。

(7) 5、3、3、5调

早知到只又相离，不如离别在阳世；伏望大王可怜见，生愿相爱死相缠。^{[3]604}

还是押i(in)韵的排韵，第二句、第三句押了仄声韵，“世”、“见”均为第3声，阴去声调。

(8) 1、1、6调

再共母亲咄知机，继春伊亦落阴司；
人双双全回返，使人去问非共是。^{[3]605}

这里1、2、4句押i韵，最后一句的韵脚“是”，第6声，阳上声调，仄声韵。

在《苏六娘》卷三216组歌文中，虽然只有9组七字句押仄声韵，才占4.17%，但已经让“只有非七字句时，才可用仄声韵”的结论得作修正了，真是“说有容易说无难”。

不过歌册中绝大部分七字句还是押平声韵，当它押仄声韵时，像在《苏六娘》卷三中一样，却很有规律，都是押i(in)韵，无一例外，甚至好几组还是排韵。i韵是潮州歌册最高频韵，其运用情况将在下文论述。

另外，七字句每一组的平声韵是否为同一声调？据统计，《苏六娘》三卷歌文中七字句共586组韵，其中韵脚全为潮音第1声即阴平声的有64组，全为第5声即阳平声的有52组，共116组，占19.8%。也就是说，有八成的七字句其平声韵脚是阴阳相间、不押同一声调韵的。其实阴平、阳平两个平声韵在同一组歌文中的交替出现，使声音处于不同的音高变化之中，有利于说唱艺术抑扬顿挫地表现，避免了声音处于同一音高的单调。平声韵阴阳相间的特点是为了适应歌册吟唱的表演需要。

三、韵脚与用字

歌册中运用同音字、近义字、近形字或其他别字的现象较为普遍。后人整理歌册是否有必要对用字进行考究修正，学界有不同观点，有人认为还是不要修改，以免由于整理者水平等原因降低了歌册的方言学价值。笔者认为，如有可能，应该运用方言学的研究成果对歌册进行基于语言学视角的整理注释，以达到让更多潮汕人读懂自己民系歌册文化的目的。单从韵脚与用字来说，本来原版就存在用字问题，如果仅仅是借用同音字，本民系的人还容易看得懂，但有的或许是一时的误刻，有的或许是原作者找不到一些古语词的本字，就只好用近义字去代替，如果离开了口耳相授，单看歌册文本，会错读韵脚的。譬如：

《苏六娘》歌文中常用韵脚“京”替代“惊”；上文三三七句式例子中的“机”应该是“肌”；上文三三三七句式例子中的“恐”应该是“蛰”，“寒蛰”即蟋蟀的意思；例子中的韵脚“双”，“眉头双”从意义上说不通，“双”应是“松”，“眉头松”即眉头舒展开的意思，“松”白读为[sang¹]，与“双”同音。这些都是同音替代，还比较容易读懂。而像下面的例子：

识破六娘只缘由，弃旧迎新假作真；
欢喜一身嫁别处，放丢继春做孤神。^{[3]593}

从文本上看，首句末字“由”读[iu⁵]，以为是2、4句押ing韵，实际上还是1、2、4句押韵、首句入韵的歌册典型押韵方式，“由”应是一时误刻，原字为“因[ing¹]”，在其他章节中也看到“缘因”一词。

妾为继春落阴司，愿死不做杨家妻；
若是返做杨家去，愿乞大王粗凌剧。^{[3]603}

同样从文本看，末句末字“剧”读[giah⁸]，以为是1、2句押i韵，实际上没有“凌剧”一词，应是“凌迟”，末句韵脚应是“迟[ci¹]”，还是1、2、4句押韵。歌册《苏六娘》还有好几处把应是韵脚的“迟”都误刻成“剧”。

而譬如下面这样的例子，错读韵脚的会更多：

林婆欢喜在心头，暗想娘子十分贤，
艮（银）簪老身来收玳（起），快回郭家说一遭。^{[3]P575}

从文本看，以为1、4句押ao韵，实际上第二句末字“贤[hiang⁵]”应是古语词“恁[ghao⁵]”，聪明能干的意思。《广韵》平声豪韵：“恁，俊健”，牛刀切。还是1、2、4句押韵。或许原作者找不到“恁”这个古语词的本字，就用近义词“贤”去代替，但两者读音相去甚远。《苏六娘》歌文中好几处都错用了“贤”字。上文三三三七句式例子中的“值时得见有情人”中的“值”也应是古语词“底[di¹]”，疑问代词，“什么，何”的意思，如唐·杜荀鹤《钓叟》诗：“渠将底物为香饵，一度抬竿一个鱼。”

潮州歌册像潮州歌谣一样，保留了大量的古语词，它们对于古汉语词汇的研究、汉语词汇史的研究以及辞书的编撰都具有重要价值，使我们更进一步了解古汉语词汇面貌。所以说，如能运

用方言学的研究成果对歌册进行基于语言学视角的整理注释，将会发现潮州歌册有不少既土又古的古语词入歌入韵，这样可以更好地挖掘歌册的语言学价值。

四、押韵的特点

《苏六娘》共三卷，除了说白和2组不押韵的之外，全歌共押614个韵，其押韵特点如下：

（一）与潮州歌谣押韵特点大同小异，押整个韵母，且多数非入声韵母可押，增添了其音乐性与韵律美

从表1、表2和表3可以看出，潮州歌册与潮州歌谣一样，潮汕方言语音系统中的大部分非入声韵都可以用来押韵，而且不是押韵腹和韵尾，是押整个韵母，且鼻化与否不论，如i与in通押等。这是两者的“大同”，但还有两点“小异”：一是歌册不可押的非入声韵母比歌谣多。通过统计分析可以知道，歌册《苏六娘》不押a、iou、uai、am、iam、uam、iong等7个韵母，而押u、ong韵也各只有一例，比例小得可以忽略不计。笔者曾对845首潮汕歌谣的押韵进行统计分析，发现“只有‘uai、am、uam’这三个韵母目前尚未找到用来押韵的歌谣”^{[4]24}。二是歌谣可以押入声韵，而歌册不可以。潮音韵母系统中还有一套入声韵母，共21个，其中在歌谣中可以用来押韵的有10个，主要是收-g韵尾的，但押入声韵的占极少数，为4.4%。^{[4]24}而在歌册《苏六娘》614个韵中，却找不到一个入声韵，是纯粹的非入声韵。

潮州歌册与潮州歌谣押韵的“大同小异”，正反映了歌册确实是在歌谣的基础上发展起来的，其押韵方式受到了歌谣的直接影响；也反映了两者属于不同的文学艺术形式。潮州歌谣是“谣”不是“歌”，是“徒歌”，以读为主，不是用来唱的，因此还可以出现入声韵。而歌册是说唱艺术，属于戏曲类，是用来吟唱的。歌册的韵脚是要作拖腔的，入声韵不能延长，因此唱的歌册不押入声韵，且收-m韵尾的也只有一个im，这样使歌册的乐感更强，平添了歌册的韵律美，增强了它的音乐性。

表1 《苏六娘》押单韵母韵情况一览表

韵母	次数	比例(%)
o	6	0.98
e(en)	4	0.65
i(in)	144	23.45
u	1	0.16
ê(ên)	20	3.26
合计	175	28.50

表2 《苏六娘》押复韵母韵情况一览表

韵母	次数	比例(%)
ai(ain)	72	11.73
oin(oi)	7	1.14
ao	13	2.12
ou	7	1.14
ian(ia)	64	10.42
ion(io)	20	3.26
iu	7	1.14
ui	11	1.79
uê	6	0.98
uan(ua)	14	2.28
合计	221	36.00

表3 《苏六娘》押鼻韵母韵情况一览表

韵母	次数	比例(%)
im	15	2.44
ang	68	11.07
eng	37	6.03
êng	9	1.47
ong	1	0.16
ing	40	6.52
iang	11	1.79
uang	4	0.65
ung	33	5.37
合计	218	35.50

（二）通押现象突出，存在重韵、高频重现韵的现象，以押白读韵、俗读韵为主，这是由歌册民间艺术的草根性决定的

在《苏六娘》歌文被考察的614组韵中，除了大量的i（衣）与in（丸）、e（余）与en（秧）、ê（哑）与ên（楹）、ai（哀）与oin（闲）、oin（闲）与oi（鞋）、ian（营）与ia（呀）、ion（羊）与io（腰）、uan（鞍）与ua（蛙），不论鼻化与否均通押外，还有其它通押的韵52组，占8.47%，主要是ung（温）、en（秧）、eng（恩）三个韵通押共26组，im（音）与ing（因）通押共10组，偶尔还有am（庵）与ang（按）、an（暖）与ang（按）、ang（按）与iang（央）、ang（按）与uang（汪）、uang（汪）与iang（央）等通押。由此可见，歌册通押现象较为突出。

《潮州歌册研究》谈到“通押”时举了两例，一是im（音）与ing（因），二是ai（哀）与

oin（闲），并说“以上‘来’、‘眉’、‘排’、‘知’、‘个’，皆为‘知’韵，而‘前’、‘闲’、‘千’、‘先’为‘闲’韵，但皆可通押”^[187]。笔者认为第一种情况属于通押，但第二种情况则不是ai（哀）与oin（闲）通押，而是押了揭阳音ai（哀）、ain（爱）韵，鼻化与否不论。因为这种韵脚，吟唱者不管是哪里人，都会按揭阳音的押韵去唱，不会一会儿ai韵，一会儿oin韵的，也只有这样才会更朗朗上口，更顺耳谐韵，顺耳谐韵是歌册押韵的最终原则。

《苏六娘》歌文还有重韵现象，譬如本文第一个例子中的韵脚“春”、“坤”、“春”，三卷歌文重韵的有35组，占5.7%。重韵占了一定比例，这一点潮州歌册与潮州歌谣相同，却是格律诗所不允许的。

据对《苏六娘》歌文所有韵脚进行统计，发现潮州歌册有高频韵脚字，其出现频率较高的韵脚有9个（见表4）。

表4 《苏六娘》高频韵脚情况一览表

序号	韵脚	读音	组数	比例(%)
1	来	lai ⁵	62	10.10
2	知	zai ¹	54	8.79
3	人	nang ⁵	46	7.49
4	行	gian ⁵	40	6.52
5	排	bai ⁵	33	5.37
6	伊	i ¹	32	5.21
7	情	zian ⁵	31	5.05
8	边	bin ¹	29	4.72
9	时	si ⁵	27	4.40
合计			354	57.65

这些都是潮汕人口中的常用字，如：“人”正读[ring⁵]，训读为[nang⁵]，当它作为韵脚时经常是读训读音；韵脚“行”读[gian⁵]，是个古语词，《墨子·公输》“行十日十夜而至于郢”；“情”当它作韵脚时，只有一例读[cêng⁵]，其余都读为[zian⁵]，也是个古语词，元·王实甫《西厢记》第一本第二折：“量着穷秀才人情只是半张纸，又没甚七青八黄。”潮人真是口吐金莲，一

不小心就把古语词当口语土话使用了。这几个字对潮人来说极为常见，很多识字不多的人也认得，它们作为韵脚高频重现，大大降低了识字的难度，方便了以往文化程度不高的歌者的吟唱。

潮州歌册与潮州歌谣一样，一般以潮汕方言中的白读音来押韵。方言白读韵入歌，使歌册散发更为浓厚的乡土气息和口语色彩。“在潮汕方言中，有接近40%的字几乎都有两种（甚至两

种以上)读音:一种为读书音(正音,一些地方称为‘孔子正’),一种为口语音。”^{[5]34}如读“娘”为[nion⁵],则是白读;读[niang⁵],则是文读。潮州歌册作为民间说唱艺术,受众是普通民众,尤其是妇女儿童,因此以押白读音为主。但由于押韵之需,有时也会杂糅文读韵,以顺耳谐韵为原则。

另外,潮州方言的俗读、训读也出现在潮州歌册中。“俗读”是“读字读半边”,“训读”是“用方言口语常用字的字音去读另一个意义相同或相近的字”^{[5]59-72},如读“人”为[nang⁵],则是训读。“俗读”、“训读”有时也统称为“俗读”。歌册以俗读为主,也可正读、俗读兼用,依押韵之需,还是以顺耳谐韵为原则。

歌册押韵较为宽泛,通押现象较为突出,且有相当比例的重韵,不断重复出现同一韵脚,以押白读韵和俗读韵为主,这些押韵特点,是由歌册的草根性决定的。从作者群体、听者群体和歌者群体看,潮州歌册属于底层文化。潮州歌册被认为是俚俗文学,文人学士不愿涉足其间,歌册“多数出自落魄秀才、闲散文人、潮剧艺人或记账先生之手”,“潮州歌册的作者基本上是下层的民间艺人与小市民”。^[6]“(旧时)许多目不识丁的女子被歌册故事吸引,或骂、或赞、或感动、或忧思……动情时融入故事中,自己演扮起来,绘声绘色。从听歌册到会唱,歌册成为她们的良师益友”。^[7]汕头大学陆小玲教授曾来到潮州市采访了歌册的指定传承人林阿姆,“林阿姆的歌声则越传越远,她从绣房唱到绣场,再到社区,直至成为国家级非物质文化遗产保护对象‘潮州歌册’的指定传承人”,但“林阿姆只断断续续地上过一年的学”。^[8]可见,昔日歌册的接受群体文化程度很低。出自下层民间艺人之手,且主要为文化程度较低的女性所写,歌册出现重韵、通押,把平日里常见常说的那些字词反复作为韵脚使用,押方言白读韵和俗读韵,也就再自然不过了,这是歌册韵律特点与民间说唱艺术相适应的表现。

(三)以押齐齿呼韵为主,这既是受其女子文化特性的影响,也与潮汕文化的精细特性相关

从表5的统计发现,歌册以押齐齿呼韵为

表5 《苏六娘》押齐齿呼韵情况一览表

韵母	次数	比例(%)
i、in	144	23.45
ian、ia	64	10.42
ion、io	20	3.26
iu	7	1.14
im	15	2.44
ing	40	6.52
iang	11	1.79
合计	301	49.02

主,占了所有用韵的半壁江山,且i(in)韵一枝独秀,占了近四分之一。歌册主要是为妇女而作,以女性为题材,诵唱者大多是妇女,诵唱的地点在以“娑娘围间”为主的女性活动场所,以多元化的爱情婚姻为主题,歌颂妇女英雄,抨击世态炎凉、泉情绝义的恶妇,渲染“婢为娘死”的“义举”,造就了女子贤淑温柔的品性。^[9]歌册是潮汕历史上独有的女子文化,适合女子吟唱倾听、自娱自乐,是表达女子情感的文化,以押齐齿呼韵为主,这种押韵特点是与其女子文化特性相吻合的。

以押齐齿呼韵为主,且i(in)韵一枝独秀,凸显了歌册声律的纤细,这与潮汕文化的精细特点也有关系。潮汕民系是一个擅长微观思维方式的民系,有人将潮汕文化的特质归纳为一个字“小”,小巧玲珑、小家碧玉、小家子气。林伦伦教授将潮汕文化的特点概括为“精细”两字,认为对于“精细”的追求造就了与众不同的潮汕文化。^[10]潮州歌册浸染于潮汕文化,声律纤细凸显潮汕文化“精细”特点也不足为奇。

综上所述,歌册以七字句式为主,并夹杂多种句式,句式的变化引起节奏的变化,其音步都是顺音不顺义;非七字句的运用是与故事情节的变化、人物内心情感的抒发息息相关的。七字句为四句一组,90%以上为1、2、4句押韵、首句

入韵的押韵方式，还有少量的排韵、开头押韵等；七字句以押平声韵为主，其平声韵脚是阴阳相间，不押同一声调韵，有利于说唱艺术抑扬顿挫地吟唱；所有句式均可用仄声韵，或平或仄与情感抒发相关。歌册中有不少既土又古的古语词入歌入韵。歌册押整个韵母且多数非入声韵母可押，增添其音乐性与韵律美，与潮州歌谣押韵特点大同小异；歌册的通押、重韵、高频重现韵和押白读韵、俗读韵为主，这些特点是由歌册民间艺术的草根性决定的；歌册以押齐齿呼韵为主，既受其女子文化特性的影响，也与潮汕文化精细特性相关。

参考文献：

- [1] 肖少宋. 潮州歌册研究[D]. 广州：中山大学，2009.
- [2] 陆小玲. 文本的价值观与行为的模式化——潮州歌册的女德教育功能对生活中女性“性别角色”的影响[J]. 星海音乐学院学报，2011（2）：38.
- [3] 北京图书馆出版社. 稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷·第四十五册·古版苏六娘全歌[M]. 北京：北京图书馆出版社，2002.
- [4] 林朝虹. 论潮汕歌谣的声律美[J]. 韩山师范学院学报，2010（1）.
- [5] 林伦伦. 潮汕方言与文化研究[M]. 广州：广东高等教育出版社，1991.
- [6] 吴奎信. 别具一格的潮州歌册[J]. 文史知识，1997（9）：58.
- [7] 陈洁. 独具一格的潮汕“女书”[J]. 泉州文学，2011（11）：62.
- [8] 陆小玲. 潮州歌册传承中的女性意识[J]. 广东技术师范学院学报，2010（2）：17-19.
- [9] 陈友义. 潮州歌册：潮汕历史上独有的女子文化[J]. 岭南文史，2013（2）：54-58.
- [10] 林伦伦，吴勤生. 潮汕文化大观[M]. 广州：花城出版社，2001：6.

Research Into the Rhythms in Chaozhou Folk Songs

——Take “Full-length Old Version Su Liuniang” for Example

LIN Zhao-hong

(Chaozhou Teachers' College, Hanchuan Normal University, Chaozhou, Guangdong, 521000)

Abstract: Chaozhou folk song, sung in Chaoshan dialect, is a very popular rap typical of Chaoshan feature now ranks as a state-level intangible cultural heritage. The syntactical structures are usually seven-word, but sometimes in a variety of styles. The changes of syntactical structure cause the changes of rhythm, which are closely related to the plots of the stories and the moods of the people. Four seven-word verses form a stanza, in which 90% of the first, second and fourth sentences are in a rhyming style, sometimes all the verses are in a rhyming stlye, which is known as “paiyun”, and sometimes the verses are in alliteration. The seven-word verses are mainly in level tonal rhymes, whose level tone feet alternate with Yin and Yang. All the patterns can be written in Ze tonal rhymes. All the final sounds can be in rhyme, as well as most of the non-entering-tone, which is almost the same as the rhyming characteristics in Chaozhou ballads, which are characteristic of “tong-ya”, the repetition of final sounds and rhymes but in colloquial and folk pronunciations. Chaozhou folk song is mainly in Qichihu rhythms, which is the result of its female culture as well as fine characteristics of Chaoshan area.

Key words: Chaozhou folk song; syntactical structure; level tone rhythm; rhythm

责任编辑 黄部兵