

潮汕戲曲與潮州歌冊互動關係探析

肖少宋*

摘要：明清時期，潮汕地區戲曲演出興盛，現存《明本潮州戲文七種》即為明證；潮州歌冊在清初開始傳唱，並迅速崛起，成為潮汕地區最重要的說唱藝術。這兩種藝術形式處於共同的文化生態環境中，雖傳唱方式不同，但各具特色，並一直處於良性的互動狀態。明代以降潮汕本地戲曲唱念方式與彈詞、木魚書等外地唱本相結合，最終塑造了潮州歌冊的基本形態；清代潮州歌冊產生並迅速興盛後，潮汕戲曲與潮州歌冊在題材上相互改編的現象很普遍，此趨勢持續到 20 世紀五六十年代，此種相互借鑒，促使這兩種藝術更為完善、豐富與精緻。潮州歌冊中保留了不少潮汕戲曲演出記錄及相關的戲班、劇目，從中可見戲曲演出在當時潮汕民衆生活中的重要地位。

關鍵詞：潮汕戲曲 潮州歌冊 說唱文學 同題文本 題材演化

明清時期，潮汕地區戲曲演出頗為盛行，當時所流行的劇種有正字戲、白字戲、西秦戲、外江戲（廣東漢劇）、潮劇，還有皮影戲、木偶戲等。潮汕地區演戲風俗之盛，從三方面可見一斑：一是幾乎常年都演戲，不僅重大的節日要演戲，而且各家族有喜喪之事也演戲；二是演戲時間長，一個地方演戲通常是連續半個月，或一個月，而且是通宵達旦；三是同時上演的戲班衆多，在一些重大的節日常出現幾個甚至十幾個戲班同時上演，同場競技的戲班幾乎囊括了當時盛行的各大劇種。觀劇成為潮汕普通民衆重要的文藝生活，深入人們的日常生活之中。人們常將戲中所演故事編成歌謠，概括成諺語，總結生活經驗，訓誡後人。潮州歌冊是一種富於潮汕地方特色的說唱藝術，興起於清初，晚清民國時期達到鼎盛，歌冊興盛的時間晚於潮汕戲曲，但以其表演簡易便利、內容通俗易懂，也迅速成為潮汕人文藝生活的組成部

* 肖少宋，男，1980 年生，廣東陸豐人。現為華南師範大學文學院講師，主持完成國家社科基金青年項目“文化生態視野下潮州歌冊的生成與嬗變”，發表《話本小說與潮州歌冊：簡論說唱文學對話本小說的因革》《北圖版〈稀見舊版曲藝曲本叢刊·潮州歌冊卷〉三題》等論文。

本文為廣州市社科規劃項目“嶺南說唱文學互動研究——以木魚書、潮州歌冊同題材作品為中心”（2018GZY11）的階段性成果。

分，至清末民初甚至可與戲曲演出分庭抗禮。兩種藝術在同一地域廣泛流行，相互影響，在題材方面多相互借用，豐富彼此的表演內容。

一 明清時期潮汕地區戲曲演出的盛況

潮汕雖地理位置偏僻，但與中原文化交流不斷，百戲、歌舞等諸類小戲隨之傳入，與當地民衆文化生活融為一體。元末明初，南戲發展壯大並向各地迅速傳播。宣德年間潮汕已經出現手抄本《劉希必金釵記》，說明此戲已是常演之劇目，因此，南戲最遲至明初已經進入潮汕地區。此後，南戲在潮汕廣為流傳，各地戲曲演出蔚然成風。明代戴璟編撰的《廣東通志初稿》卷十八“風俗·御使戴璟正風條約”“禁淫戲”條載：

訪得潮屬多以鄉音搬演戲文，挑動男女淫心，故一夜而奔者不下數女。富家大族，恬不為恥，且又蓄養戲子，致生他醜。此俗誠為鄙俚，傷化實甚。雖節行禁約，而有司阻於權勢，卒不能着實奉行。^①

明嘉靖年間（1522～1566），民衆觀戲已成常俗，聲勢浩大，以致觸動官方禮制之治，因而屢遭官方阻禁，但屢禁不止，觀戲之習已深入人心。現今所發現之潮州戲文七種，皆為明代抄本或刻本。如《蔡伯皆》為嘉靖年間抄本，《荔鏡記》為嘉靖四十五年（1566）刻本，這些抄本或刻本均為潮汕明代演劇觀戲興盛之證。

清代潮汕演劇觀戲之盛況，不僅見諸官修之書，也見於當時文人之筆記。清康熙年間所撰《潮州風俗考》載：

迎神賽會，一年且其半。梨園婆娑，無日無之。放燈結彩，火樹銀花，舉國喧闐，晝夜無間。擁木偶以遨於道，飾裝人物，肖古圖畫，窮工極巧，即以誇於中原可也。^②

①（明）戴璟編《廣東通志初稿》，廣東省地方志辦公室騰印，2003，第344頁。

②（清）藍鼎元《鹿洲初集》，載《近代中國史料叢刊續編》第41輯，文海出版社，1979，第1049頁。

清乾隆年間所刻《潮州府志》載：

凡社中以演劇多者誇耀，所演傳奇，皆習南音而操土風，聚觀晝夜忘倦。若唱昆腔，人人厭聽，輒散去。雖用絲竹，必鳴金而節之，俗稱馬羅，喧聒難聽。^①

“所演傳奇，皆習南音而操土風”，是指用具有當地特色的聲腔來搬演根據本地人物事迹改編的傳奇故事。由此可知，比之明代“多以鄉音搬演戲文”，此時已經從表演宋元南戲劇本為主，進入以表演根據本地民間事迹改編的劇本為主，說明南戲進一步地方化，形成一種新的地方性聲腔劇種。此聲腔與傳統南戲聲腔相比，有自身特色，如“必鳴金而節之”的音樂伴奏方式，喜好熱鬧高昂之氣氛，對於習慣於傳統聲腔如“昆腔”之人，當然會覺得“喧聒難聽”。但是此時地方性聲腔已經取得絕對優勢，深受當地民衆歡迎，而傳統聲腔反而受到嚴重削弱，出現“若唱昆腔，人人厭聽，輒散去”的情形。然官修書籍並沒有提及此種劇種之名，在清代文人筆記中纔稱之為“潮州戲”。屈大均《廣東新語》、李調元《南越筆記》有一條相似材料，記敘潮汕地區演戲情況：

潮人以土音唱南北曲，曰潮州戲。潮音似閩，多有聲而無字，有一字而演為二三字，其歌輕婉，閩廣相半，中有無其字而獨用聲口相授，曹好之，以為新調者。^②

從現有材料，我們可以瞭解潮汕地區戲曲的大概發展過程：宋元南戲傳入之時，仍用“官話”演唱戲文，後來受當地習俗風尚、群眾愛惡的影響，又因戲班為求生存，不斷接受當地各種文化因素加入表演之中，進而用當地方言搬演據當地人物與事件改編的故事，最終形成一種新的聲腔，稱為“潮腔”或“潮調”，而原用官話搬演戲文的形式反而逐漸衰落，現在的海陸豐

①（清）周碩勳編撰《潮州府志》，載《中國地方志集成·廣東府縣志輯》（第24冊），上海書店出版社，2003，第128頁。

②（清）屈大均《廣東新語》，中華書局，1985，第361頁。

“正字戲”正是宋元南戲在潮汕地區的遺存。

明清時期，正字戲、白字戲、西秦戲、廣東漢劇、潮劇等地方性劇種在潮汕地區廣泛流行，並常同場演出，相互借鑒，從而促進各自的發展，據王定鎬《鱷渚撫譚》所載“潮屬菊部，謂之戲班，正音、白字、西秦、外江凡四種。白字戲近來最盛，優童艷澤，服飾新妍，正音、西秦、外江一類不過數班，獨白字班以百計。”^①可見潮汕戲曲演出盛況之一斑。

二 潮汕戲曲與潮州歌冊的互動關係

（一）明本潮州戲文與潮州歌冊的關係

明本潮州戲文是潮汕地區出土及海外所回傳的七個明代潮汕傳統戲曲的刻本、手抄本，包括宣德抄本《劉希必金釵記》，嘉靖抄本《蔡伯皆》，嘉靖刻本《荔鏡記》《顏臣》《荔枝記》，萬曆刻本《金花女》《蘇六娘》。這些戲文是潮汕地區戲曲演出興盛的證據，對研究中國古代戲曲史和潮汕地區戲曲的歷史源流皆具有重要的歷史價值和學術價值。因此，研究者在論述潮汕地區的戲曲、說唱等表演藝術時，總會將其進行比較，說明各自的關係。

明本潮州戲文與潮州歌冊究竟哪個產生的時間在前？潮汕地區的研究者多認為潮州歌冊在明代已經出現，其證據即為明本潮州戲文的唱詞多有七字句，他們稱之為“歌冊唱腔”。陳蕃士即言“明朝萬曆刊本《潮調金花女》則曲牌尤少，十分之六七為彈詞載體。由此可知彈詞在潮州的勢力，既大且久。”^②這裏所說的“彈詞”當是指“潮州歌冊”。吳奎信也認為“《明本潮州戲文五種》中由明墓出土的宣德六年（1431）《劉希必金釵記》是唱潮州話‘正音’，未引入歌冊唱腔，用了104個曲牌；嘉靖丙寅年（1566）刻本《荔鏡記》已摻入了潮州歌冊唱腔，用64個曲牌；萬曆（1573～1619）刻本《金花女》大量引入歌冊唱腔，只用11個曲牌。曲牌越少，融入歌冊的唱腔就越多，這已為潮州歌冊和潮劇研究者所共識。”因此，“潮州歌冊出現於明

^① 轉引自饒宗頤《〈明本潮州戲文五種〉說略》，載《明本潮州戲文五種》，廣東人民出版社，1985，前言第15頁。

^② 陳蕃士《潮樂絕譜“二四譜”源流考》，載《潮劇研究資料選》，廣東省藝術研究室編印，1984，第169頁。

代從明本潮州戲文中可以一目瞭然，無可爭辯”。^① 其實，從明本潮州戲文的七字句推出明代已有潮州歌冊是很不可靠的。此推論最大的問題是如何界定“歌冊唱腔”，難道所有的七字句皆為歌冊唱腔？根據傳統戲曲發展的歷程，戲曲從曲牌聯套體向板腔變化體轉化時，所使用的曲牌越來越少，而板腔體戲曲也是以七字句為主，此特點在各地方劇種中體現得很明顯。因此，潮州戲文中曲牌漸少、齊言句漸多的現象正是反映南戲逐漸在潮汕本土化的過程，是各地方劇種所共有的特徵，可見，研究者並沒有提出證據說明潮州戲文所呈現的現象是受潮州歌冊影響而形成。

通過明本潮州戲文與潮州歌冊的比較，筆者認為另外一種情況應該更符合事實：歌冊是在潮州戲文內逐漸產生萌芽，後來受其他因素的刺激，從戲文中脫離出來，形成一種獨立的說唱藝術。也就是說，不是歌冊影響了潮州戲文，而是潮州戲文孕育了歌冊的胚胎，此種推論我們可以找到更多的證據來加以說明，拙文《潮州歌冊生成探微》^② 中已有詳細的論述，此處不贅。

（二）潮州歌冊與潮汕戲曲在題材上的互動

潮汕戲曲與潮州歌冊的密切關係，最明顯的體現是其同題材作品眾多。在潮汕諸劇種中，潮劇劇目的保存相對較為完整，如廣東潮劇院等編《潮劇劇目綱要》、陳歷明等編《潮劇劇目彙考》等都保存了大量劇目的劇情簡介及演出情況。我們梳理了一下潮州歌冊與潮劇同題材作品的情況，詳情見表 1。

表 1 潮州歌冊與潮劇同題材作品情況

潮州歌冊	潮劇劇目	潮劇演出時間及戲班
蘇六娘	蘇六娘	存明代萬曆年間刻本
上海案	上海案	20 世紀 20 年代，老一天香、中一枝香班
廣東案	七尸八命	20 世紀 20 年代末期，老正順香、老中正順
萬花樓	大鬧萬花樓	20 世紀 20 年代末期，老三正順香、老源正興
玉釧緣	謝玉輝	20 世紀 20 年代後期，老三正順香、老正順香
玉釧環	孟麗君（女宰相）	20 世紀 20 年代初期，老永正香、老玉梨香

① 吳奎信《潮州歌冊》，廣東人民出版社，2007，第 8～10 頁。

② 肖少宋《潮州歌冊生成探微》（未刊稿）。

續表

潮州歌冊	潮劇劇目	潮劇演出時間及戲班
玉盒仙琴金寶扇	蕭光祖和番	20 世紀 20 年代後期，老鳳鳴、中元華興、老正順香
玉樓春	邵十周	20 世紀 20 年代後期，老鳳鳴、中元華興
五虎平西	狄青征西	20 世紀 20 年代後期，老三正順香、老一枝香
秦雪梅	三元爭婚	20 世紀 20 年代演出
	秦雪梅	20 世紀 20 年代中期，老三正順香、老正順香
李旦仔	李旦仔登基	20 世紀 20 年代後期，老三正順香、老中正順
一世報	一世報	20 世紀 20 年代由老玉春班、老正順班、中一枝香班
雙玉魚	木廷仙考詩	20 世紀 20 年代末期，老三正順香班、老正順香
秦鳳蘭	秦鳳蘭	20 世紀 20 年代後期，老三正順香
二歲夫	二歲夫	20 世紀 20 年代末期，老玉春香
綠牡丹	綠牡丹	20 世紀 20 年代演出
八寶金鐘上棚	八寶金鐘	20 世紀 20 年代演出
雙玉鳳	趙匡胤	20 世紀 20 年代演出
珠玑記	朱柑記	20 世紀 20 年代演出
包公出世	包公出世	20 世紀 20 年後期演出
翁萬達	翁萬達斬十八翰林	20 世紀 20 年代演出
	林大欽	20 世紀 20 年代演出
乾隆遊山東	乾隆君訪山東	20 世紀 20 年代演出
乾隆遊江南	乾隆遊江南	20 世紀 20 年代演出
	胡惠強	20 世紀 20 年代演出
明珠記	珍珠記	20 世紀 20 年代演出
	掃紗窗	民國初期，老三正順香、老玉梨香、老正順香
隋唐演義	三雄會	20 世紀 30 年代中期，老三正順香班、老正順香等
	楊妃亂國	20 世紀 30 年代演出
	郭子儀拜壽	20 世紀 20 年代演出
羅通掃北	羅通掃北	20 世紀 30 年代老一枝香班
雙白燕	白燕媒	20 世紀 30 年代中期，老三正順香班、老怡梨春
鸞鳳圖	鸞鳳圖	20 世紀 30 年代中期，老玉堂春、老永康、中一枝香
奇中奇	奇中奇（雙認錯）	20 世紀 30 年代初期，老怡梨春、中一枝香
玉針記	刺梁驥	20 世紀 30 年代後期，老一枝香、中玉春香
正德君遊江南	正德君遊江南	20 世紀 30 年代初，老寶如班、老玉梨春、中一枝香
金燕媒	金燕媒	20 世紀 30 年代老三正順香

續表

潮州歌冊	潮劇劇目	潮劇演出時間及戲班
平南蠻	楊文廣平十八洞	20世紀30年代初期,老玉堂春、中一枝香
仁貴征東	薛仁貴征東	20世紀30年代中期,老三正順香、老源正興等
樊梨花	樊梨花	20世紀30年代後期,老三正順香
乾隆遊石蓮	乾隆遊石蓮	20世紀30年代初期,老三正順香
溫涼寶盞	扼死鸚哥	20世紀30年代初期,老三正順香、老玉春香、老正興
馮長春	塗學魯	20世紀30年代後期,老一枝香、老正興演出
臨江樓上棚	火燒臨江樓	20世紀30年代中期,老三正順香
背解紅羅	背解紅羅	20世紀30年代初期,老一枝香、中一正香、老正興
雙鸚鵡	雙鸚鵡	20世紀30年代中期,老寶寶豐
	楊家將	20世紀30年代演出
宋太祖三下江南	劉金定殺四門	20世紀30年代初期,老玉春香、老玉梨春、老三正順
	趙匡胤下南唐	20世紀30年代演出
粉妝樓	粉妝樓	20世紀30年演出本、20世紀40年代中期老三正順香
錦香亭	安祿山造反	20世紀30年代演出
麒麟圖下棚	雙麒麟	20世紀30年代演出
韓廷美上棚	崔如玉	20世紀30年代演出
竹箭誤	竹箭誤	20世紀30年代演出
楊大貴	楊大貴	20世紀30年代演出
度三娘	大香山	20世紀30年代演出
陰陽雙寶扇	雙鴛鴦	20世紀30年代演出
劉成美上棚	劉成美	20世紀30年代演出
龍井渡	龍井渡頭	20世紀30年代演出
龍圖公案	包公斬杜虎	20世紀30年代演出
東漢劉秀	漢光武中興	20世紀30年代演出
	劉秀逃難	20世紀40年代演出
珠衫記	玉鴛鴦	20世紀30年代演出
雙駙馬	三合明珠寶劍	20世紀30年代演出
五美緣	五美緣	20世紀30年代演出
六奇陣	張廷芳	20世紀30年代演出
紅羅衣	雙太子	20世紀30年代演出
	梅牡丹	20世紀30年代演出
八仙圖	林桂蘭	20世紀30年代演出

續表

潮州歌冊	潮劇劇目	潮劇演出時間及戲班
二度梅	陳杏元和番	20 世紀 40 年代老怡梨春
挽面案	借嬰記	20 世紀 40 年代中期，老玉梨香班
紅書劍	紅書寶劍	20 世紀 40 年代，老正順香
秦世美	何月嬌	20 世紀 40 年代演出
	秦香蓮	20 世紀 40 年代演出
八美圖	八美圖	20 世紀 40 年代演出
龐卓花	秦春奇遊地獄	20 世紀 40 年代演出
尼姑案	寶蓮寺	20 世紀 40 年代演出
劉明珠	劉明珠審玉芝蘭	20 世紀 40 年代演出
五虎平北	慈雲走國	20 世紀 40 ~ 50 年代演出

以上所列僅為 20 世紀 20 ~ 40 年代在潮汕地區盛演的潮劇中與歌冊同題材者，其他時期的情況，因缺乏相關資料，無法進行統計比較。晚清民國時期既是潮汕戲曲興盛的時期，同時也是歌冊大量出版與廣泛傳播的時期，兩種文學樣式在同一時間同一地域廣泛傳播，相互影響、借鑒是必然現象，表 1 所列大量同題材作品即為明證。

潮州歌冊與潮汕戲曲在題材方面可分為兩種關係。

(1) 歌冊據戲曲改編

歌冊《蘇六娘》（又稱《金釵羅帕記》）據明本潮州戲文《蘇六娘》改編；歌冊《二歲夫》（又稱《烈女配》）開首唱“明明是件實事情，到此已有十餘年，嘗排做戲人知機，做戲還不知細底，造做歌文傳更奇。”由此可知歌冊的出現，晚於戲曲。但其他作品是否還有據戲曲改編者，因缺乏相關資料，無法做出明確的判斷。戲曲受體制及表演的限制，無法對細節展開充分的描述，故有“做戲還不知細底”的感嘆；歌冊則不然，因不受表演時間等的限制，其長篇結構形式可對相關情節進行大量的鋪敘，歌冊的敘事方法也已相當成熟。因此從戲曲改編為歌冊時通常會增加內容，使情節更加豐富。

下面以《蘇六娘》為例，做簡要比較。

明本潮州戲文《蘇六娘》現存萬曆年間刻本，附刻於《重補摘錦潮調金花女大全》上端，原為日本長澤規矩也所藏，後入藏於東京博物館，為傳世孤

本。戲文共十一齣：六娘對月、林婆見六娘說病、林婆送肉救繼春、六娘寫書得消息、桃花引繼春到後門、六娘不嫁會繼春、六娘對桃花叙舊、六娘死繼春自縊、蘇媽思女責桃花、六娘想繼春刺目、六娘出嫁，刻本僅有唱詞而無賓白，長約四千八百字。此戲在潮汕地區廣為傳播，深受歡迎，民間有諺語曰：“食魚要食馬鮫鮓，看戲要看《蘇六娘》。”可見此劇影響之深。

歌冊《蘇六娘》分三卷，近兩萬字。將歌冊與戲曲相比，在文詞方面有相類之處，如戲文第五齣描寫蘇六娘與郭繼春相會時，有如下唱詞“娘郎相見笑嘍唏，月今缺了會大圓，爹媽更深都眠了，正是共君相見時。”歌冊第三卷文詞“六娘聽了笑嘍唏，月今缺了又再圓，且喜爹媽不在厝，正是共君相見期。”因襲關係很明顯，但歌冊在情節上做了不少擴展與延伸。

首先，增加了蘇六娘與郭繼春在西廬相識、相戀和離別的過程，此部分內容戲文僅有零散片段述及，且穿插於其他情節之中，歌冊開頭則用近一半的篇幅來鋪敘蘇、郭情緣，並夾以大量的人物心理描寫，將歌冊擅長鋪敘的特點發揮得淋漓盡致。

其次，增加了蘇、郭死後在冥府的經歷，戲文對兩人返魂的過程描寫很簡單，僅用人物的幾句對話帶過。歌冊對兩人死後的情節描寫極為細緻。六娘陰魂經過望鄉臺、枉死城、奈河橋，見到各種鬼魂受難的現象，最後到閻王殿與繼春鬼魂相會。閻王以繼春私婚、奪人妻之罪，判其入地獄三年，六娘則應懸吊受苦。後經兩人告以衷情，閻王令六娘返陽嫁入楊家，六娘言寧在陰府受苦，不願嫁至楊家，並將返魂機會推與繼春。繼春也只願與六娘相守。閻王為其真情所感動，令兩人返魂結為夫妻。冥審、遊地獄的情節在歌冊中很普遍，如《雷神報》中周氏自殺後，雷神爺知其含冤而死，奏請玉帝讓其還陽，但要七月後方可回人間，玉帝即賞她遊覽地獄，周氏由童子引領，遍觀地獄各種因果報應現象。同樣的描寫也出現於《王氏女》。設置這些情節的目的，一是通過寫曲折離奇、玄奧怪誕的現象迎合市民消遣、娛樂的心理，二是通過描寫鬼魂在地獄受磨難的景象，來加強“善有善報，惡有惡報”的觀念，彰顯其“吾造歌文勸世人”的目的。

最後，增加了蘇、楊兩家婚姻糾紛解決的過程。戲文並未敘及兩家糾紛，六娘與繼春復活之後，即以結親收煞。歌冊則敘及兩人返魂後，楊家至蘇家迫婚不遂，告至官府，官判六娘配與繼春，而償以楊家財物。戲文的結

尾顯得較為匆促，而歌冊則比較完整圓通。^①

20 世紀 50 年代至 60 年代，潮汕各地的詩人、作家，如陳覓、李昌松、李作輝、蕭菲等掀起了將潮劇和全國各地著名劇目改編為新潮州歌冊的高潮，在潮汕地區的《汕頭日報》《工農兵》等報刊陸續發表了不少優秀作品。廣東人民出版社也出版了《白毛女》（林煥祥等據同名歌劇改編）、《紅燈記》（曾慶雍據同名京劇改編）、《紅珊瑚》（陳覓據同名潮劇改編）、《李雙雙》（楊昭科等據同名豫劇改編）等長篇作品，約有二十種。

（2）戲曲據歌冊改編

上面所列潮劇和歌冊的同題材作品，即多為潮劇據歌冊改編。從清末至現當代，不少戲班藝人將潮州歌冊改編為戲曲劇本，搬上舞臺。20 世紀 20 年代至 50 年代初期，潮劇六大班（正順、源正、三正、怡梨、玉梨、寶寶）中，三正班的著名編劇謝吟、怡梨班的孫延章等即開始將歌冊改編為大型古裝潮劇或錦出戲，如表 1 潮劇作品，謝吟所改編的作品占了很大比例。20 世紀 80 年代，謝惠如所創作的大型古裝潮劇《陳北科上京》《翁萬達平南》，即以潮州歌冊《翁萬達》為藍本。潮劇改編歌冊主要是採用摘錦的形式，即選擇歌冊中最精彩的段落來改編，如《翁萬達斬十八翰林》《林大欽》等。因受演出條件的限制，改編歌冊全本的作品較少，即使改編成連臺戲本，在情節上也多有刪減。

蕭遙天在《潮音戲尋源》一文中曾指出潮汕戲曲改編歌冊的現象：

潮州有彈詞，時間未可考，惟較先於潮音戲之組織，則毋容置疑者也。潮音戲文之體裁，何以大部分仿彈詞？其主要不外憚於詞曲之填制，必按宮譜，審音正紐，平仄抑揚，此在潮之士大夫已非所長，況舊時潮音戲之編制者多為伶工、樂工，淺學猥鄙，聲律之道，更非所習，手頭之彈詞，固可彈唱，復有脚本可循，因仍仿製之。^②

文中所言“潮音戲”即為“白字戲”（包括海陸豐白字戲和潮劇），“彈

① 關於《蘇六娘》戲文與歌冊的異同，參見吳奎信《〈蘇六娘〉的戲文與歌冊》，《潮學》1994 年第 2 期，第 52 ~ 55 頁。

② 蕭遙天《潮音戲尋源》，載《潮劇研究資料選》，第 61 ~ 62 頁。

詞”即指“潮州歌冊”，蕭遙天指出了白字戲改編歌冊的普遍現象。

白字戲有所謂的“八大連戲”，即白字戲最為著名的八本連臺戲，據稱有兩種不同說法，一種指“英台連”“秦雪梅連”“高文舉連”“陳三連”“王雙福連”“崔鳴鳳連”“楊天梅連”“蕭光祖連”，另一種沒有“楊天梅連”，增入“蔣興哥連”“秦香蓮連”。^①兩種說法的十本連臺戲中，僅“楊天梅連”目前未見有同題材歌冊。

“英台連”，歌冊有《梁山伯祝英台節義全歌》（簡稱“山伯英台”），另有《英台仔》叙梁祝後代故事，白字戲無此內容 “秦雪梅連”，歌冊有《秦雪梅》，另有《秦雪梅仔》叙商輅後代故事，白字戲無此內容 “高文舉連”，歌冊有《明珠記》；“陳三連”，歌冊有《陳三五娘》（已佚，存重編本）；“王雙福連”，歌冊有《臨江樓上下棚》；“崔鳴鳳連”，歌冊有《崔鳴鳳》，另有《崔鳴鳳仔》叙崔鳴鳳後代故事，白字戲無此內容 “蕭光祖連”，歌冊有《蕭光祖上棚玉盒仙琴金寶扇》，另有《蕭光祖下棚寶魚蘭》叙蕭光祖後代故事，白字戲無此內容 “蔣興哥連”，歌冊有《珍珠衫》；“秦香蓮連”，歌冊有《秦世美》，另有《龐卓花》《雙鳳釵》叙陳世美、秦香蓮後代故事，白字戲無此內容。

將白字戲“八大連臺戲本”與同題材歌冊相比較，我們可以清楚地看到潮州歌冊對白字戲有很大的影響。

首先，在文詞上，白字戲有很多唱詞段落以七字句為主，與歌冊句式相同，如“英台連”等唱詞；有些甚至可以看出兩者間的因襲關係，如“高文舉連”第六齣“歷路尋夫”描寫王金真上京尋夫途中的怨恨心理的唱段，有些唱詞如“妾身可比浮萍草，今日東來明日西。銀瓶綫斷墜深井，鳳去臺空人自離。早知今日有此苦，不如配對農夫田舍兒。不是紅顏女子多薄命，這都虧心男兒惡行止”^②，與歌冊描寫相同內容的詞句“如今一身如浮萍，今日路來明日橋……銀瓶綫斷沉深井，鳳去臺空弓離弦……早知今日障慘淒，不如配一田舍兒……不是紅顏薄命來，只是男子歹心懷”，兩相比較，白字戲很明顯受到歌冊的影響。

其次，在情節方面，白字戲有些情節與歌冊相同，但與其他同題材文學

① 關於白字戲連臺戲的分析，參見詹雙暉《白字戲研究》，中山大學出版社，2009，第168～182頁。

② 轉引自詹雙暉《白字戲研究》，第171頁。

樣式却不同，也可證白字戲是從歌冊改編而來的。傳奇《高文舉珍珠記》中高文舉因虧空官銀無法彌補而陷於困境，白字戲即言高文舉父母雙亡再遭連年災荒，歌冊也寫道“雙親早已登仙去，又無手足共弟兄。……本來三殮已難度，值此饑荒愈難容”；傳奇中高文舉派遣張千送信時為溫氏發現並篡改為休書，而歌冊、白字戲篡改書信者皆為溫相；最後白字戲的結局也近似於歌冊而不同於傳奇。“秦雪梅連”中有“商輅平雪陽山”情節，此內容傳奇《商輅三元記》所無，也不見於潮劇之外的其他劇種，歌冊則對商輅平雪陽山之情節輔敘甚詳。

從文詞到情節，我們都看到歌冊對白字戲的影響，白字戲“八大連臺戲”在編寫時當是參考，甚至在唱詞上直接襲用了歌冊。

三 潮州歌冊所載戲曲演出情況及劇目

（一）潮州歌冊中的戲曲演出記載

潮州歌冊有很多演唱潮汕地區歷史故事、民間傳說的的作品，常涉及當地的風物人情、生活習俗等。自明清起潮汕地區的戲曲演出已成習俗，逢年過節，紅白喜事，皆以演戲酬神娛人，且演出頻率之高，規模之大，都超出了我們的想象。潮州歌冊中有很多地方即記載了潮汕戲曲演出的情況及其在普通民衆中的影響。

歌冊《華美案》上卷就記載有下尾沈鄉農曆七月二十五祭祀河公時演戲的情景：

七月廿五河公生，下尾沈鄉個人家，年年大鬧敬先祖，鄉里做戲七八棚。旗頭三玉共曲溪，鳳鳴做在祠堂前，外江正字在相鬥，四棚搭做左右畔。東西南北戲數班，皆是好戲引動人，嚷到四處俱知道，日子未到且未言。

歌冊《五義女》也同樣記載了農曆七月二十五的演戲禮俗：

七月廿五河公生，鄉里做戲六七棚，大君小娘來看戲，引動女兒來

外家。鄉里做戲五七棚，白字正音共亂彈，不如榮順戲真好，皺旦生好割死八。

由上引可見，僅一個鄉就同時上演五至八棚戲，而其著名的戲班有三玉班、鳳鳴班、榮順班等，外江戲（廣東漢劇）與正字戲同場競技，熱鬧非凡，可見潮汕地區演戲盛況之一斑。正因演戲成爲潮汕地區的重要民俗活動，所以在一些並非描寫潮汕風物人情的歌冊中，撰寫者也常夾入潮汕的演劇風俗。《玉釧緣》中描寫謝玉輝中舉之後，家族慶賀，也要“回家做戲共豎旗”，而此描寫是彈詞《玉釧緣》所沒有的，可見是潮汕民俗的滲入。還有更典型的例子，《黃元豹》卷一寫徐鸞英姑嫂元宵觀燈的情節，其故事背景爲杭州，但所寫的却皆爲潮汕地區的戲劇表演：

亦有央哥十幾班，亦有羅鼓鬧嗆嗆，亦有皮猴共吊戲，亦有正字共亂彈。

上面所提到的“央哥”即“英歌舞”，“皮猴”是皮影戲的俗稱，“吊戲”爲木偶戲的俗稱，三者皆爲潮汕地區所流行的戲劇表演。

以其他地區爲背景的歌冊也描寫到潮汕地區的戲曲演出情況，由此可見潮汕地區戲曲盛行的盛況。

歌冊中對潮汕地區戲曲演出情景描寫更爲詳細、生動的片段，載於《樟林遊火帝歌》。《樟林遊火帝歌》寫於清朝光緒年間（“光緒登基國太平”），現存手抄本。歌冊以樟林埠主神火神巡遊爲主綫，詳細記載了清代樟林內部街區布局、市場情況、對外貿易、民間戲劇演出、民風民俗等方面的內容，其中寫到農曆二月十三日開始的戲曲演出：

再唱演戲人知端，西爐福順好外江，做在城內中軍戲，四棚做在河尾田。上好白字說分明，老正順勝老正興，老福順比源盛好，四班相鬥無容情。再說二班分人知，外江三多榮天彩，做在鄭厝祠堂前，蚶墘脚做玉春臺。新興街三寶順興，中寶相鬥也切情，南社宮前榮天彩，書齋前做寶順興。藍厝祠前喜春園，塘西正香勝梨春，灰窑做棚老寶順，東巷萬利永豐堂。東社之人敢出銀，請有八棚鬧紛紛，二棚做在清秋埕，

萬壽春與老彩霞，葉厝祠堂老萬利，紅字三勝鬥無營。榮泰做在河田尾，北社二棚是外江，樂天彩與鈞天彩，鬥無歇鼓真驚人。河尾圍內金寶順，河尾圍外玉堂春，仙隴二棚好白字，老寶源盛金春園。白字西秦共外江，共湊約有廿外班，連做四夜共四日，引動鄰近外鄉人。

戲曲演出從二月十三日開始，連續四天四夜，而且參加演出的戲班達到二十幾個，白字戲、西秦戲、廣東漢劇等同場競技，熱鬧非凡，連鄰近的親戚朋友也被吸引過來。

這段材料最值得注意的是所提到的衆多戲班。白字戲班有老正順、老正興、老福順、源盛、老福源盛、金春園。據《潮劇志》，澄海外砂華埔鄉陳傑正於清同治三年（1864）創建老正興班，但應與此歌冊所載之老正興班不同。其他戲班皆未見有相關資料記載。^① 外江戲班（即廣東漢劇）有福順班、三多、榮天彩、樂天彩、鈞天彩等，福順班、三多班、榮天彩皆為外江戲四大班之一，鈞天彩未見於記載。^② 歌冊《挑燈案》中寫到秀才姚添秀與姚阿客打賭，約定如添秀能在五月十三日關帝誕請到三多班演戲，阿客即讓妻子上戲臺挑燈，由此可見外江戲“三多班”在當時的知名度。此外，還有玉春臺、三寶順興、中寶順興、老寶順、萬壽春、老彩霞、老萬利、紅字三勝、榮泰、玉堂春等十來個戲班尚不知所演為何劇種。

在其他歌冊也有白字戲、正字戲、外江戲競演的記錄，如《三義女》所描寫的“五月十三鬧蒼蒼，南門做戲請外江，西門正字亦鬧熱，挨挨攏攏擠死人”；“廟前做戲二三班，白字正字共外江，外江做出征赤壁，正字做出遇瑞蘭”。

從歌冊所提到的戲班，我們可以推知，至光緒年間，潮汕地區白字戲、外江戲最為流行，所以參演的戲班最多，歌冊也特別點明了戲班的名稱及演出地點。由“白字、西秦共外江”可知西秦戲也參加了演出，但其規模應是遠不如白字戲、外江戲，歌冊中也沒有明確標明西秦戲班的名稱。歌冊片言不及正字戲劇班，很可能此時正字戲在潮汕中心地區已經逐漸衰落，僅在海陸豐等相對偏遠的地方流傳了。

^① 詹雙暉《白字戲研究》一書也未提及，見該書第156頁“白字戲班及名角”。

^② 參見陳志勇《廣東漢劇研究》，中山大學出版社，2009，第365頁。

(二) 戲名歌冊與潮州地區戲曲劇目

蕭遙天在《潮州戲劇音樂志》中論及歌冊體裁的章節，收錄《點戲歌》一首，稱其為歌行體歌冊，言其“純用彈詞的濫套，和民謠完全異趣”。^① 從其套用“十二月歌”的路數，而且採用長短句形式，完全是歌謠的形式，沒有必要將其硬拉入歌冊。《中國民間歌謠集成廣東卷·汕頭市資料本》即收有此歌謠，題為《戲出十二月歌》。歌謠以每月氣候起興，引出一個潮汕地區戲曲常演的劇目。

潮汕歌謠有很多以戲曲劇目為誦唱對象的作品，如《戲出故事歌》以十二月歌形式咏唱戲曲故事，還有專門咏唱某一戲曲故事的歌謠，如在潮汕地區家喻戶曉的《荔鏡記》（又稱《荔枝記》《陳三五娘》），歌謠中就不少以其故事為內容，金天民在1929年所出版《潮歌》中就收有三首：

井底養泥鰍，井面開化是石榴。陳三五娘相伴走，放掉益春在半州。井底養羊官，井面開花是牡丹。陳三五娘相伴走，放掉益春在半山。

綠竹綠竹枝，綠竹所種河溪墘。五娘坐在綠竹頂，吊渴陳三在路邊。綠竹綠竹叢，綠竹所種在河溪東。五娘從在綠竹頂，吊渴陳三在路中。

溪水涸乾乾，一涸二涸到橋脚，陳三騎馬來砌塔，五娘騎馬砌塔脚。溪水涸悠悠，一涸二涸到潮州，陳三騎馬來砌塔，五娘騎馬砌塔洲。^②

除此之外，《蘇六娘》《金花女》等也皆有歌謠咏唱。可見，潮汕傳統戲曲對當時普通民衆的影響是很深刻的，在他們生活中有着重要的地位。

潮州歌冊也有咏唱戲曲劇目的篇章，可稱為“戲名歌冊”，戲名歌冊中流傳最廣的是《百屏花燈》：

^① 蕭遙天《潮州戲劇音樂志》，載《潮州志》（第八冊），潮州市地方志辦公室編印，2004，第3634～3635頁。

^② 金天民《潮歌》，南大書局，1929，第221、225～226、226頁。

活燈看了看紗燈，頭屏董卓鳳儀亭，貂蟬共伊嚟戲耍，呂布氣到手捶胸。二屏秦瓊倒銅旗，三屏李恕射金錢，四屏梨花嚟吸毒，五屏郭隗賣胭脂。六屏點將楊延昭，七屏張飛戰馬超，八屏孔明空城計，九屏李旦探鳳嬌……

元宵節，潮汕地區俗稱“喜節”“燈節”，是僅次於春節的隆重節日，舊俗的遊神賽會多集中於元宵前後進行。潮汕元宵節各種民俗活動中，以遊花燈最盛，其歷史也悠久。明代潮州戲文《荔鏡記》就有專折“睇燈”，演陳三五娘觀燈相遇之事，其中寫到當時“三街六巷好燈棚”的盛況。清嘉慶《澄海縣志》引舊志曰“今俗元夜，各祠廟張燈結綵，競爲鼇山，人物臺榭如繪……競賽花燈，稱不夜天。”^①花燈中最具特色者是“屏燈”，俗稱“紗燈”或“紗燈櫥”，是一種燈與彩塑人物、走獸蟲魚場景相結合的立體場景花燈，多表現戲曲人物故事。《百屏花燈》所呈現的即爲此種花燈。

此外，在《樟林遊火帝歌》中也包含一首“百屏燈”，所唱內容與上引《百屏花燈》有別，也值得我們注意：

大鑼高燈已過去，後面營來是花燈，頭屏董永送麟兒，二屏打城月南枝。三屏天德金環記，四屏秋月痴相思，五屏巧兒別陳商，六屏討親楊子良。七屏咬臍在打兔，八屏賞月吳美香，九屏蒙政在會妻，十屏私會周英奇……

《百屏花燈》反映了當時潮汕地區流行的傳統戲曲劇目的情況，這些劇目在當時應該都是人們耳熟能詳的，故常被譜入歌謠、歌冊中，可惜的是，有些由於概括得過於簡單，或現已沒有劇本保存，我們已經無法知道所演者爲何故事。

除上引兩首《百屏花燈》之外，尚有《百鳥名》《百花名》分別以鳥名、花名起興引叙戲曲劇目，皆爲同類作品。由此可見，以戲名（故事）入歌冊、歌謠在潮汕地區的流行程度。

^①（清）李書吉等撰《澄海縣志》，載《中國地方志集成·廣東府縣志輯》（第26冊），上海書店出版社，2003，第63頁。

小 結

潮汕地區的戲曲與說唱藝術潮州歌冊長期處於一種良性的互動狀態，相互影響，相互促進，共同走向繁榮。明代的潮州戲文的唱念方式已經蘊含着潮汕歌冊產生的一些重要因素，清初在彈詞、木魚書等外地說唱藝術傳入的刺激之下，潮州歌冊便得以生成。清代以後，潮汕地區的戲曲與潮州歌冊相互改編的現象已很普遍。戲曲的經典劇目被改編為潮州歌冊，擴大了戲曲的影響力，此種趨勢一直持續到 20 世紀五六十年代。潮州歌冊也常被改編成戲曲傳唱，豐富了潮汕戲曲的劇目，至 20 世紀三四十年代，潮汕戲曲對歌冊的改編達到了頂峰，各大戲班的編戲先生紛紛從潮州歌冊尋找素材，提煉出不少經典的劇目，可見，潮州歌冊對當時的潮汕戲曲的興盛，特別是白字戲、潮劇，起到了重要的推動作用，提供了重要的劇目來源。此外，潮州歌冊所記載的潮汕地區戲曲的演出情況和劇目，也讓我們瞭解到當時戲曲演出的盛況。