

## 潮州歌及其歌册的价值

### 一、潮州歌的艺术形态

潮州歌是广泛流行于广东潮汕地区和福建西南部的东山等地，以及香港、澳门和东南亚等海外潮汕籍华侨之中的地方曲艺形式。又被称作“唱歌册”、“歌册歌”<sup>①</sup>、“潮州俗曲”或“弹词”<sup>②</sup>。在人们口头上及一些文章中，也常常将之与据以表演的唱本即潮州歌册或“歌文”、“话文”等混同指称。事实上，前者为曲种的称谓，后者属曲本的称谓，不能混为一谈。后来，流布在福建西南部东山一带的潮州歌册，因为使用当地方音说唱，且具有了某些自身的地方特色，当地人称作“东山歌”，逐渐发展为一个独立的曲种。

关于潮州歌的形成，相传由元明以来的北方“词话”和江南“弹词”流传到潮汕地区发展演变而来，时间约在明代。<sup>③</sup>也有人认为其形成并非是作为曲艺表演形式的“词话”与“弹词”直接影响的结果，而可能是如“弹词”和“木鱼歌”等的曲本流入潮汕地区后，被当地人依歌谣吟诵的方式，采用当地

---

① 参见1968年印制的《泰国潮州会馆三十年》纪念册中张非所撰《由歌册歌谈起》一文。文中说，马泰新港播音的“丽的呼声”华语电台，十几年前曾经每天播送潮语说唱的“歌册歌”。

② 如《隋唐演义全歌》内页卷名均题“新造隋唐演义右调弹词卷之××”。

③ 参见《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷，陈觅、郭华所撰潮州歌条，中国大百科全书出版社1983年版，第32页；谭正璧、谭寻父女在其于1982年由北京的书目文献出版社出版的《木鱼歌、潮州歌叙录》中，通过对所叙潮州歌册中有关地名及其行政隶属关系的考订，也推断认为，个别歌册可能属于明代人的创作。

方音照本宣科自娱说唱的结果。<sup>①</sup>且形成的时间由目前掌握的材料来看，当不会早于清代。<sup>②</sup>可从有些记载来看，由潮州歌册影响形成的福建“东山歌”，其历史可能推至明代末期。如清末所修《东山县志》记载，明末武英殿大学士、福建漳浦（今东山）籍人黄道周（1585-1646）考中进士后，皇帝问他，你学识如此渊博，想必家乡的文化一定十分发达，岂料他回答说：“吾乡海滨邹鲁，劳夫荡桨，渔妇织网，皆能咏唱歌诗。”这里的“歌诗”，有人以为就是指的由潮州传来的潮州歌或者已经地方化了的“东山歌”及其“歌册”。

潮州歌的表演形式为说唱结合，以唱为主，间有说白。表演使用潮汕方音。但其“唱”的方式，与通常所说的“唱歌”大有不同，属于没有乐器伴奏的徒口“吟唱”。并且，这种“吟唱”，严格地说来，属于“韵诵”式“说唱”表演中的“吟诵”一类。“吟诵”所依的曲调，没有特别程式性的构成，基本上属于依照唱词的语句内容及情节发展的情绪变化，拖腔拉韵地自然展开，除了句尾的拖腔，其他的字句都是“念诵”出来的。而流行福建的“东山歌”，之所以自成一体，则因其发展成采用当地的民俗说唱“观姑歌”的基本曲调，又吸收漳州地区其他音乐曲调及其唱法，所形成的〔观姑调〕来进行说唱。历史上的职业艺人，也有采用竹板击节伴奏的情形。20世纪五六十年代，潮州歌的演出形式出现了一些变化，比如汕头市曲艺团等曾以弦乐伴奏的方

<sup>①</sup> 台湾学者王顺隆发表在《古今论衡》第7期上的文章《潮汕方言俗曲唱本潮州歌册考》，在集中梳理考辨了关于潮州歌起源的诸家观点后认为：“较合理的假设是：潮汕说唱（按即‘潮州歌’）不是先从外地的曲艺民歌导入后，再发展出唱本，而是某种已经发展得非常成熟的外地唱本被传入了潮汕地区（唱本导入），当地人据以改写成潮州方言后（唱本本地化），潮汕人才加以朗唱（曲艺形成），而且整个过程发生的时间还不是很早。”

<sup>②</sup> 如马来西亚的潮州籍学者萧遥天在1957年由南国出版社出版的《民间戏剧丛考》之《唱歌册》一文中说：“弹词入潮州，唱为潮音，称歌册，清代乾嘉年间已很盛行。”该文又载1985年由槟城天风出版社出版的《潮州戏剧音乐志》，而王顺隆在《潮汕方言俗曲唱本潮州歌册考》中，也对谭正璧、谭寻父女依据有些歌册中所称地名的行政隶属关系，推断有些歌册为明代人所作的观点，提出了质疑：“所以地名不符实际的情形，有可能是作者信手写下，或是改编者因袭了所据底本的写法，即便是作者有心考证地名，但是后朝的人也有可能沿用前朝的旧地名撰文。”为此，他认为：“我们需要有力的证据，否则目前依所能见到的唱本来看，只能说潮州歌册最早出现于清代。”

式，据传统长篇中的相关情节，在高台演出新编的短篇潮州歌《英台行嫁》，一些业余表演团体相继效仿，甚至出现了多人轮替说唱或一唱众和，且站立表演而辅之以动作的“表演唱”。

虽然一般认为潮州歌是属徒口吟诵式的说唱表演，没有程式性的专有曲调。但个别曲本即“歌册”却透露出一些我们不好理解的信息。比如封面标为《古板隋唐演义全歌》的长篇“歌册”，在内页的卷(回)名中，却标为“新造隋唐演义右调弹词卷之××”。这里的“右调”，谭正璧、谭寻父女在其于1982年由北京的书目文献出版社（即今经“北京图书馆出版社”改称的“国家图书馆出版社”）出版的《木鱼歌、潮州歌叙录》一书“隋唐演义”条的叙录文字中，写作“古调”，即可理解成其认为是“古调”的抄刻之误。但即便是“古调”之误，则这个“古调”是否有着与之对应的“今调”？如果这里“古调”一语的逻辑重音在于强调曲本之“古”，则“调”字又作何解？为何不署“古本”？抑或如“右调”所示，还有着与其对应或相区别的“左调”之类的东西？这里的“调”是“曲调”之“调”呢，还是其他的意思？都很让人费解。

同时，潮州歌虽名之为“歌”，但若按照曲艺的类型划分，事实上它是属于“说书”一类而非属于“唱曲”一类。好比“北京琴书”实属“唱曲”类中的“鼓曲”或曰“板式曲”而非“说书”类中的“小书”，不宜作“望文生义”的理解。其由“歌册”的曲本体制到艺术创造的审美功能，主要是属于长篇的“叙事”。曲本的形态，大体上与1967年上海市郊嘉定县出土的由北京永顺堂刻印的13种《明成化说唱词话》的话本体制相仿。因此，这里的“歌”当作“叙事长歌”而不作“歌曲”解。潮州歌也者，即为一种采用潮汕方音吟诵表演叙事长歌的曲艺“说书”形式。

在所流行的地域和人群中，潮州歌拥有十分广泛的群众基础。无论是田间场院，还是家庭祠堂，人们在生产劳动和家居休闲之余，几乎都喜欢照本说唱。其中尤以妇女为甚。甚至流行在福建东山一带的潮州歌分支或者说已经发展而为一个独立曲种的“东山歌”，因此而被有的人称作“女书”。历史上的潮州歌说唱多为业余活动，属于群众自娱自乐和自我教育的手段。表演时，说唱者将“歌册”置于眼前，照本宣科，形式简便而易于掌握。家庭妇女们的自

娱说唱则更加随意而且自由，边做手工边听赏，如果“吟诵”者说唱得疲累了，另外的人就会接替下去。

不唯中国大陆，台湾乃至海外的潮汕籍人士中，潮州歌的影响同样巨大。在东南亚，不仅20世纪50年代前后的华语电台里，每天都有专门的潮州歌节目播放，<sup>①</sup>而且在泰国，佛经录音带中心发行的由潮籍华侨吴佩英灌录的潮州歌音带，数量十分巨大，共发行《蜘蛛记》、《双贵子》、《双鸚鵡》等潮州歌音带达四十九套，计有六百四十八卷之多。<sup>②</sup>许多台湾及海外华侨，给故乡的亲人写信，甚至都采用潮州歌册的唱词体式，家人收到如此远隔重洋而又乡音浓重的“艺术家信”，或单独默念或全家唱诵，其感人场面，举世无双。据传清代旅居海外的侨胞陈载坤在异国给妻子写信，即是采用的“歌册”形式。妻子展读，倍感亲切，一时传为佳话。潮州歌在海外游子的心中，因而不只是思乡的凭借和乡情的慰藉，庶几也是一种文化的脐带，精神的依托。

潮州歌的魅力和影响是如此之大，以致在非常繁荣的鼎盛时期，如清末民初，不仅说唱表演的爱好者非常普遍，就连说唱表演的脚本也被广泛刊行。从而不仅形成了“曲种”繁荣与“曲本”刊行的良性互动，而且也借以保存了许多弥足珍贵堪称文献的艺术文化遗产。从某种意义上讲，作为潮州歌说唱底本的潮州歌册之价值与影响，在更阔大的范围与更深广的意义上，甚至超过了潮州歌本身。

## 二、潮州歌册的体裁特征与留存状况

作为潮州歌的说唱底本，潮州歌册的文学样式属于典型的散韵相间体的话本体裁，由潮汕方音写成。其中说白较少，韵文居多，通常约占全部曲本的九成以上。唱词的句式多为七字上下句，间或也有“三、三、四”词格的“攒十

① 参见1968年印制的《泰国潮州会馆三十年》纪念册中张非所撰《由歌册歌谈起》一文。

② 参见王顺隆：《潮汕方言俗曲唱本“潮州歌册”考》注②。

字句”。一些曲本，还有个别的三、四、五、六字的句式，和“三、三、五”、“三、三、七”等十一或十三字的句式，集中地穿插和点缀其间。唱词的韵辙十分灵活，大体上每四句左右一换韵。

潮州歌册的基本结构为长篇，仅有极少数知识性的歌篇为短段，在说唱正式的“全歌”之前作为“拢神”和“静场”之用，如《百鸟名》、《百花名》等等。通常情况下，每部被刻印的“歌册”，均冠以“××××全歌”之名，由几卷(回)到几十卷不等，少者三到五卷，多则六七十卷。如《隋唐演义全歌》就多达七十四卷。每卷唱词由几百行到千余行不等。比较规整的曲本样式为：每卷(回)开头大多都有四句左右的起兴性“诗云”开篇，通篇除了七言为主的齐言韵文，中间依照情节和表述的必要，灵活地插入相应的说白，以及一些用以感叹或评论的由“正是”引出的四句七言体诗。而许多七言或十言之外的插入性三、四、五字句式的“唱词”，通过与整篇唱词风格的比较来看，大抵是属于“念诵”或者“数说”式表演的部分。

潮州歌册曾经在民间广为传播。清代至民国时期，“李万利”、“李春记”、“瑞文堂”、“瑞经堂”、“财利堂”、“进文堂”、“友文堂”和“友芝堂”等书坊，是刊行潮州歌册的主要民间刻坊。以至于潮州歌册不仅成为当时社会进行娱乐审美和伦理教化的工具与手段，而且是衡量人们精神生活的特殊标尺。在潮州歌的流行地，过去许多人家甚至将收藏“歌册”的多少，作为自己身份的象征。一些人家的女儿出嫁，也以陪嫁“歌册”及其多少，作为有否文化修养的标榜。比如福建东山一带的婚嫁风俗中，“嫁女先添新唱本，让与新娘唱厅堂”，曾经一度成为当地一道耀眼夺目的人文和民俗景观。

民国以来，潮州歌的发展一直呈式微之势。但其价值与魅力，在散落民间的潮州歌册刊本里得以部分地保存。然而，经历了20世纪上半叶外侮内战的兵燹与动乱，经过了20世纪下半叶“文化大革命”的冲击与浩劫，那些原本流传民间为数众多的潮州歌册，已然散失殆尽。今天的人们要想搜求和研读这些曲艺曲本，因而变得十分困难。

最早将潮州歌册作为学术研究的资料加以搜集的机构，是广东中山大学的语言历史学研究所。从1928年该所发表于《民俗》周刊第二十七、二十八期合

刊上的《本所风俗物品陈列室所藏书籍器物目录》看，共有二百三十八部。但据日本田仲一成20世纪末的调查，现在只剩四十七部藏于该大学图书馆内。<sup>①</sup>另据刊载于1997年东方文化馆发行的《搏者风采》中施蛰存与薛汕二人1998年的通信称：1955年薛在北京市图书馆（现首都图书馆）工作期间，曾南下广东访书，并敦促藏有旧书板的书坊老板印行了一批潮州歌册，分别由北京图书馆（现中国国家图书馆）、北京市图书馆（现首都图书馆）和他本人等各藏一套；施则称自己1955年在上海购得的一百四十种潮州歌册，1956年转给了华东师范大学图书馆。此外，中国艺术研究院图书馆（原藏该院音乐研究所资料室）、北京师范大学图书馆、西北师范大学图书馆<sup>②</sup>、天津图书馆、广东省中山图书馆、潮州市图书馆、潮州市博物馆都藏有一百余部的潮州歌册；<sup>③</sup>汕头、澄海、潮安三地的图书馆和文化馆，也共藏有二百一十五部潮州歌册<sup>④</sup>。1991年2月26日的泰国《中华日报》有一则新闻称：1990年汕头市曾派专人赴京，访问潮籍人士薛汕，薛将所藏潮州歌册让来人拿到汕头分类整理，并选取了一百三十八部（按为一百四十部）进行眷印。总计共装订三百七十七册，一千五百五十四卷，按原木刻版样抄眷油印了数十套。<sup>⑤</sup>个人收藏方面，已知尚有新加坡籍的陈传忠藏有为数颇多的潮州歌册，台湾的王顺隆也藏有1990年汕头方面眷印的全部油印版，及在汕头书摊和新加坡潮州书店先后购得的二十五册（第一次十册，第二次十五册）旧版歌册。并已经建立了《潮汕方言俗曲唱本潮州歌册书目》（又作《家藏潮州歌册书目》）

① 参见[日本]上田望、大塚秀高编：《潮州歌册研究目录（稿）》，《金泽大学中国语学中国文学教室纪要》1999年版。

② 据吴奎信在其《潮州歌册的社会价值与审美功能》中称：北京师范大学图书馆和西北师范大学图书馆各藏有一百多部潮州歌册。文载《潮州学国际研讨会论文集》（上册），暨南大学出版社1994年版。

③ 参见广东省中山图书馆、汕头图书馆学会编：《潮汕文献书目》，广东人民出版社1994年版。

④ 参见马风：《旧潮州歌册调查杂记》，据叶春生：《岭南俗文学简史》，广东高等教育出版社1996年版。

⑤ 参见1991年《东方文化馆馆刊》第1期《谁需要潮州歌册？》，及《汕头日报》1994年6月4日文《为了潮州歌册这朵花》。

的电脑数据库，在网络上公开发布，供同行研究者使用。

同时，新“歌册”的创作和出版，也有所开展：如民国时期，汕头市“马合利”等商号开始用铅字印刷一些反映民主革命的新歌册，如《新中华》、《许友若》等；一些过去印行歌册的老字号，甚至以铅字印刷的所谓“机器版”相标榜；抗日战争时期，则有新作的《保卫大潮汕》、《南澳光复记》等进步歌册印行；20世纪五六十年代，一些新文化人如陈觅、李昌松、李作辉、萧非等创作了许多反映新的斗争和生活的潮州歌册。广东人民出版社也出版了《白毛女》、《李双双》、《红灯记》、《红珊瑚》、《南海长城》等多部。个别曲艺选集也收入潮州歌册的部分卷册。

即便如此，对于一个有着五千年历史、五十六个民族和九百六十万平方公里国土的文明古国来说，文化建设的重任不容我们眼看着有鲜明地方特色和文献资料价值的文化典籍如此萎缩、濒于消失。为了新歌册的创作，也为了更好地抢救和保存这些文化遗产，有关部门和人士需要奋起努力。

在这种情势下，依托中国国家图书馆的北京图书馆出版社（即今“国家图书馆出版社”），于2002年9月将散见于海内外的各种潮州歌册集纳比较后，择善本和全本汇集为《稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷》分批出版，便显得格外必要而且重要。这对于伸张和延传潮州歌的艺术血脉，贡献社会稀见的艺术档案，丰富中华学术的资料武库，无疑是一个重大的历史性的贡献。堪称传统文化发掘抢救的优秀成果，学术文化基本建设的传世巨作。

### 三、潮州歌册作为曲艺曲本的学术文献价值

潮州歌册是旧版曲艺曲本中，价值比较独特且特色较为鲜明的一种。它既具有一般曲艺曲本的共同特征，又有着其他曲艺曲本所不具备的自身特点。迄今关于曲艺曲本及其体裁类型和特有价值认识，由于历史和现实的种种原因，学界尚不十分清晰，未能形成应有的共识。对于潮州歌册的研究，当然也谈不上全面和深入。事实上，“曲本”作为曲艺表演的文学脚本，其中的传统作品，不仅是文学园地的一枝奇葩，更是文献遗存里的一种奇观。尽管其与文人

的案头创作相比，不免有些粗糙，但其本色率真的原生态品质，使得所具有的历史文献意义与学术研究价值是多方面的。为了使大家对于潮州歌册作为曲艺曲本的价值与特点，有一个基本的了解，我们有必要先费一些笔墨，首先来看看曲艺曲本的基本特点与价值。

### （一）曲艺曲本的一般特点与特殊功能

与曲艺艺术“说唱”表演的口头形态包括了“说”、“唱”、“又说又唱”和“似说似唱”（即“韵诵”）的多种形态相适应，曲艺表演的文学脚本即“曲本”的形态构成，也是丰富多彩和十分独特的。

通常说来，“说书”类曲艺的曲本称之为“话本”，“唱曲”类曲艺的曲本称之为“唱本”，“谐趣”类曲艺的曲本则可称之为“笑本”。<sup>①</sup>

其中，徒口讲说表演的“大书”的“话本”属于散文体式；说唱相间表演的“小书”的“话本”属于散韵相间的体式；韵诵表演的“快书”的“话本”属于韵文的体式。“话本”的主要审美功能在于叙事，情节曲折、人物众多、场景多变、篇幅宏大、分回结构、悬念勾连，是“话本”文学的一般特点。

“唱本”的唱词体式均为韵文，只不过，依照所用唱腔曲调体裁的不同，主要是演唱板腔的“板式曲”唱词，属于诗体的齐言韵文；主要演唱曲牌的“牌子曲”唱词，属于词体或曲体的长短句式即杂言体式的韵文；板牌混合使用的“杂曲”唱词，当然是属于诗词混合体即齐言杂言交错运用的韵文体式。

“唱本”的主要审美功能在于抒情，唱词的韵文格律，由词格句式到韵辙平仄，因为口头语言的“说唱”运用，而呈现出灵活多变即“定中有变”的品格，托事指物、借景生情是“唱本”文学的主要特点。

而“笑本”的体裁样式，除有散体（单口相声、谐剧等的脚本）和韵体（数来宝、快板等的脚本）之别外，还有对话的体式（如对口相声的脚本）。在对口和群口相声，对口快板和对口数来宝，以及独脚戏等的脚本在内的曲本样式里，对话、对谈和论辩

<sup>①</sup> 参见吴文科：《中国曲艺通论》第三章第一节“曲本文学的体裁类型”，山西教育出版社2002年版，第221页。



等等，又是其文学体裁的一大特点。从而为寓庄于谐的喜剧性创造，提供着极大的可能性。

由于曲本是为曲艺的“说唱”表演服务的，其语言的体式，通常是由第三人称的口吻统领，但时常也夹杂着第一甚至第二人称的语言。散韵相间的情形不唯出现在“小书”脚本里，在许多散体曲本中，也会时有所见。就是在语言的功能运用上，曲本的叙事、抒情、写景、状物、塑人、说明和说理，在不同的曲本类型中虽各有侧重，但具体运用起来，也是综合搭配、灵活驱遣的。这就使得曲本的语言体式，呈现出多样综合的风格。口吻语体、形式语体和功能语体，在这里是综合运用且高度统一的。虽然众多的曲本留存，呈现着相对粗糙的原生态面貌，但语必通俗、言须顺口、声要合律、辞求生动，是曲本文学的语言创造所共同追求的美学境界。

如果说“剧本是一剧之本”的话，则曲本无疑也是曲艺的“一曲之本”。历史上艺人的缺少文化以及出版业的不够发达，特别是曲艺艺术以口头语言“说唱”叙述的艺术表演特质，使得曲艺的曲本传承，过去主要地是以口头创作并口耳相传的方式进行的。这种存在方式与文学中口头创作并口耳相传的“民间文学”相类似。事实上，相当一部分的曲艺曲本，由创作到流传都具有民间文学的特征，包括其所具有的创作的集体性和流传的变异性等等。许多优秀的民间文学是曲艺曲本的文学母体和题材来源。就连许多承载着更多历史文化内涵的少数民族英雄史诗，也是曲艺曲本的重要组成部分。但这并不意味着曲艺的曲本文学都属口头创作或民间文学的范畴，因为自古至今曲艺的曲本都存在着文人创作的“定本现象”。从先秦时期被认为具有鲜明曲艺文学特征的荀子的《成相篇》，到北宋赵令畤所作鼓子词曲《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》，到金代董解元作《西厢记诸宫调》，再到明代贾凫西作《历代史略鼓词》，以及清代罗松窗与韩小窗的子弟书词创作等等，都说明曲本文学不全属于口头创作。只是，语言风格的差异和文人写作的案头特点，使得采用其表演可能不是完全适用而要加以适当的“二度改编”。至于后来的曲艺曲本创作，更有以案头为主的定本化趋向。所有这些，均是曲本文学与一般文学在文化属性上的异同。而曲本文学和一般文学真正的区别，在于曲艺的文学曲本是供曲

艺的“说唱”表演之用的。并且如前所述，其文学的体式，由于“说唱”表演的方式和方法的多样化，亦即随着曲种类型的不同，而呈现出与其他文学的体裁样式特别是语体风格上存在着的巨大差异。

曲艺的节目之广多，向来有着“书山曲海”的美誉。但纵览曲艺的发展历史，我们所真正知道的可能是为艺人所拥有即采用或编写的曲本，不是很多。甚至可以说是屈指可数：由敦煌变文到“成化词话”到子弟书词，由宋元话本到明清唱本到民国笑本，历史虽未断裂而枝叶不很繁茂。许多地方性很强的坊间刻本，过去也只在一地一隅流布，极难为同行及学界所知晓。其中为世所稀见的旧版曲本，更是凤毛麟角。一些地方性很强的曲本，如闽台地区的“歌仔册”，潮汕地区的潮州歌册，广东的“木鱼书”词，江浙沪一带的“弹词”刻本，河西走廊的“宝卷”刊本，乃至各个少数民族的史诗唱本，以及其他各地以不同方言创作流行的地方风格浓郁的各种曲本，亟待发掘搜集和整理刊行。没有这些地方性极强的曲本作支撑和参照，所谓中国文化包括中国曲艺的丰富性和独特性，以及“书山曲海”的称誉，就会无从谈起。

人们通常更多地注意到的，是曲艺曲本之于曲艺表演的实用价值与意义，以及曲艺的古旧曲本对于现实中曲艺创演的滋养、启迪与借鉴意义。但如果将曲艺曲本放到整个中国文化的大背景下去进行比照，就会发现，其所体现和折射出的更多、更宏阔、更深刻，也更独特的信息与意味，实为正统的历史资料和其他的艺术史料所鲜有。

首先，作为千百年来最底层广大民众所掌握并拥有的艺术形式的“说唱”底本，曲艺曲本所体现出来的历史与文化身份，与其说仅仅是曲艺表演据以“说唱”的脚本，不如说成是中华民族精神审美和民族心灵的特殊载体更为切实。像曲本的故事情节追求“大团圆”这种折射中国人求同求善心理的安排就不用说了，人物塑造上所体现出来的心理好恶及其对于社会心理和历史认识的影响，至为明显。这就使得历史上的英雄人物，生活中的美好形象，及其这些人与事中所蕴藏着的巨大的人格魅力和理想的伦理色彩，一向是曲本文学创作的主要取材对象。民族英雄、侠胆义士、忠烈女子、贤良智者和刚正清官等等，在千百年来必然地成为曲本文学人物画廊里的主角，和

歌颂、赞扬的主体。相应地，那些为映衬这些群众心目中正面人物的存在而必然要出现的反面形象，诸如凶狠残忍的敌酋、为非作歹的恶棍、品格低下的小人、昏庸腐败的官吏等等，便自然地成为曲本鞭挞、指斥和批判的靶子。穆桂英、诸葛亮、关公、武松、鲁智深、岳飞、包公以及秦桧、陈世美等人物，永远被曲本创作所反复演绎，就是鲜明的例证。包括许多“笑本”所刻画的可笑人物，同样由于是人们讽刺或抨击的对象，而必然地蕴含着作者毫不留情的针砭态度。正是许许多多此类在历史上以及民间传说中，具有或被赋予巨大人格魅力和理想伦理色彩的人物形象，为曲本进行爱憎分明的艺术创造，提供了审美的基础，奠定了接受的心理。而英雄的产生、侠义的体现、忠烈的品格、智慧的力量和清正的形象，往往是在国家民族的危难、社会官场的黑暗、生活之路的险恶、人情世态的炎凉等的历史与现实中凸现的。对于这类能够牵动人们情怀的典型人物的形象塑造，如果没有鲜明的伦理立场和强烈的主观爱憎，就无法打动人心，赢得听众与观众的共鸣。这也就是为什么曲本文学创作人物塑造的审美追求，要有鲜明的人民性，为人民写心，代人民抒怀，和人民大众在思想感情和审美姿态上保持高度一致，使自身的艺术建构深深根植于听众观众心灵深处的原因。

其次，作为曲艺艺术“说唱”表演的文学脚本，曲艺曲本又确实是广大的曲艺作家和表演艺术家，对于历史与现实的认识和感受、对于生命与生活的理解和向往，及其在艺术的意义所进行的审美体验与典型折射。以由民间的“说书”话本发展而成并且反过来又成为“说书”底本的中国古典章回体长篇小说《三国演义》为例，其中“尊刘贬曹”的正统政治伦理倾向、智慧超群而至于被描写得神化了的孔明形象、原本年长于孔明但被写成是少年才俊的周瑜等主题、情节与性格的描写处理，虽然与历史事实相去甚远，但却和一定历史时期的人民大众看待历史、理解英雄的思想感情非常贴近。以至于千百年来，与此相关的正史反倒鲜为人知，而被经过这种艺术处理的“演义之史”，却借着艺术表演的广泛传播，特别是贴近大众的审美沟通，而普遍地渗透到人们的心灵深处，成为大众心目中的历史构成。这是曲本文学人物塑造爱憎分明的特点所在，也是曲本文学这种独特的人物塑造手法及其审美力量的突出体现。

再次，作为一类文学体裁和样式，曲艺曲本对于文学及文学史的意义，更为切实。除却少数几种以“俗文学”命名的文学史，更多正统的文学史研究与写作，往往置曲艺曲本这种文学体裁及其遗产于不顾，仅仅将其文学的视野固定在常见的“诗歌”、“小说”、“散文”和“戏剧”等体式上面，从而使得所谓的“文学史”，成为一种起码是不够全面的“残缺之史”。殊不知，几乎所有的文学体式都与曲艺有关。比如，古代的诗歌是口头吟诵的，是“说唱”的产物；成为宋元两代文学标志的“宋词”与“元曲”，在本真的意义上，也是曲艺“唱曲”的产物；后来风行不衰的“小说”，更是脱胎于唐代以来的曲艺“说话”，原属于“说话四家”中的一支，其文学传统包括名称为后来的案头文学所直接承袭；至于极具中国特色的“章回体长篇小说”体裁，更是元明之际文人记录刊行“讲史”话本的结果。类如“欲知后事如何，且听下回分解”式的功能性套语，以及以“回”分章的结构性称谓，就是这种渊源关系的历史“胎记”。退一步讲，抛开可能是过去文人学者的狭隘与偏见不谈，也可能由于曲艺曲本在历史上仅仅是存留于艺人的口头，较难出版或无法获取（艺人为了饭碗，往往不愿外传），所以没有在文学史上得以体现。那么，站在现代的历史高度，对于这些在过去难得一见的曲本文学进行钩沉搜罗，筛选出版，其巨大意义，相信将随着时间的推移而日益显现出来。

复次，作为文献资料的曲艺曲本，在学术研究的意义上，所具有的实在价值，不唯体现在纯文学的领域。如前所述，如果联系起来看，曲艺曲本便不只是简单的“说唱”表演的脚本，其间所蕴含的历史文化信息，对于其他学科如哲学、历史学、社会学、民俗学、民族学、心理学、语言学、修辞学等等，都有着非常重要的参考研究价值。以哲学和思想史研究为例，过去一讲到庄子的“出世”思想、“无为”哲学与“超然”姿态，有人即以其妻子亡故却“鼓盆而歌”为例，来加以印证。好像“出世”者和“无为”者也无心无肺，没有起码的人伦情怀，不讲基本的世间事理。可如果抛开这种学理的牵强附会即只看现象不究本质，单就其所掌握的历史文化背景材料之单薄，于此可见一斑。如果说庄子作为“楚人”，“尚巫”是其文化的底色而没有为人所注重的话，则通过至今仍流行于湖北和湖南西北部的武陵山区一带，源于“跳丧鼓”和“唱

挽歌”等民俗形式的“丧鼓”即“鼓盆歌”等曲艺形式的曲本所透露出来的信息，我们即可发现，由于“楚人尚巫”，人死之后一直有着殡葬期间守夜唱孝歌的悼亡仪式，主家往往要陪同吊唁，以尽其责。对此，湖北流传的传统“鼓盆歌”曲本《蝴蝶梦》里的一些唱词，便透出了相关的信息，从民俗角度解答了这个历史的谜题。如有词云：

庄周来在灵前下，烧香把纸化；  
扑一个盆子当鼓打，唱歌陪丧家。

在这里，楚地的这种民俗事象，通过曲艺及其曲本的延传，得到了更加艺术、典型而又深刻地保存；庄子的原本思想及其在人伦世理方面的真实体现，由此也不难理解。尽管采用作为艺术文本的材料去印证历史，可能没有实在的原始材料来得硬气，但作为根植于千百年来一直延传不断的丧葬习俗的艺术表现之佐证，对于启迪学人的学理思想，意义或许更为深远。

可以毫不夸张地说，曲艺曲本在更阔大和更广泛的意义上，堪称民族心灵的特殊载体，民间文化的历史长卷，大众审美的集中折射，百姓情怀的艺术寄托，文史研究的多棱化石，娱乐教化的百科全书。它是人类社会的共同财富。

## （二）潮州歌册的学术意义与文献价值

潮州歌册作为曲艺曲本之一种，除了具备上述曲艺曲本的一般特点之外，自身的特点与价值，也是非常鲜明的。其中的本体特点，对照前述“潮州歌册的体裁特征与留存状况”之介绍，我们便不难发现其作为一种散韵相间体的说书“话本”有别于其他同类话本的独特之处。如果进一步翻检《稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷》，即可发现，其所蕴含的学术研究意义与历史文献价值，也是十分独特的。

皇皇七十大册，凡一千四百六十八卷，计约两千万字的《稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷》，是北京图书馆出版社经多方寻求比照，编辑出版的《稀见旧版曲艺曲本丛刊》的第一辑，全书共收入清代以来刊行潮州歌册最为著名的“李万利”、“李春记”、“瑞文堂”和“友芝堂”等书坊印行的稀见旧版

潮州歌册共一百三十种。其中篇幅最长的多达七十余卷，约三十万言；最短的也有两卷，万余言。

我们知道，曲艺及其曲本在历史上主要是口头创作且口耳相传的。对每一个曲种来说，比较可靠和完整的文字资料，特别是曲本的文献资料，向来十分匮乏。这就给其艺术的延传和研究，造成极大的困难，形成先天的不足。《稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷》的集纳出版，对于潮州歌这个曲种的意义，是非常显见的，也是无需细述的。其对其他学科包括哲学、历史学、社会学、民俗学、民族学、心理学、语言学、修辞学等研究的参考价值，更为一般史籍和文献所不可替代。限于篇幅，下面谨就其在一般文化学意义上的认识价值与文献特点，作些初步和概要的介绍，更进一步的价值抉发与学术探讨，因为有《稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷》集中提供材料，相信学界方家来日定会通过潜心的研究，作出深刻的揭示。

《稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷》中的曲本，题材相当广泛，内容十分宏富。举凡历史演义、袍带公案、胭脂灵怪、民间传说，琳琅满目；朝代更替、忠孝节义、劝善惩恶、悲欢离合，不一而足。虽然，其间难免有着封建性的思想糟粕，和民间艺术的粗砺性局限，但通过它，可以看到潮汕民众的历史意识与审美眼光；透过它，可以窥见一方热土的社会心理与价值取向。绵绵五千年的中华历史，悠悠无定则的现实人生，在这些曲本文献里，有着至为独特的审美诠释，和别具一格的艺术折射。其曲本文学的艺术风格饶有特色：述说历史大事，如道家常；抒写儿女情长，似造天籁。秉持着通俗朴实的形式意味，呈现出清醇隽永的美学品格。堪称“人民心底的通俗史”，“世道人心的万花筒”。至于蕴含其间丰富异常的艺术养料，不仅对潮州歌的复兴有着直接的历史推动，其由韵文叙事到人物塑造包括口语修辞等的独到技巧，对于现实的文艺创作和审美创造，无疑也有着较高的借鉴价值和不尽的启示意义。

曲艺艺人在历史上被人视为“下九流”，但通过这批潮州歌册里的一些创作，我们可以看到，其历史的眼光与现实的情怀，着实令人敬佩！比如一部题为《新中华》即内页所谓《最新改良新中华革军缘起全歌》的九卷歌册，创作于中国人民推翻封建帝制的风起云涌的革命年代。书中大力颂扬了“共和之

父”孙中山先生的革命业绩，描述了人民推翻帝制的高昂热情，勾画了当年改朝换代的历史长卷，映射了时人特别是作者本人的进步意愿。歌册虽然只由孙中山出世叙至武昌起义止，即到黎元洪进兵南京突然中止，可能属于未竟稿，但却是一部不可多得的研究当时曲艺创作的历史文献资料。

曲本作家在历史上是极少留下名字的。这批潮州歌册的一个重要特点，是像清代文人创作“子弟书”一样，个别歌册的字里行间，透出了一些有关歌册作者的信息。据谭正璧、谭寻父女在其《木鱼歌、潮州歌叙录》中《释潮州歌》一文所作的初步研究和介绍：其所叙录的一百六十二种歌册，仅有七种知道作者，而且还有二种只知其姓不知其名。比如知道了《刘成美忠节全歌》、《柳世清双噩鱼》、《三国刘皇叔招亲下》、《八宝金钟下》四种的作者为号“凤城逸士”的清代末年人柯昞庭（又作“柯丐庭”）；《纸容记》的作者大抵为清代末年人周文元；《锦香亭绫帕记》和《李旦仔》的作者姓陈。只是，“凤城逸士”的署名让人费解，如《刘成美忠节全歌》卷末署“潮城第四街逸士柯昞庭书校著”，“书校著”是何含义比较模糊。“周文元”的署名方式，也费思量，如“光绪八年新造来”的《纸容记》，就署“游春风流书士造，书名排号周文元”。即便这样，在不知作者姓名的情况下，这些信息也是十分难得的，称得上是重要而珍贵的发现。

即便是从出版史研究的角度来看，这些潮州歌册的封面及内文中反复出现的“新造”、“古板（版）”、“全歌”等招徕和标榜性字眼，及其一部歌册往往笔迹不一，即多人分抄赶刻，合而印刷出版的做法，包括“藏版”的堂名被挖空等可能是出于“盗版”的现象，尽管可能在过去的坊间出版中不乏其例，但具体到潮汕地区，特别是具体到清末民初时期当地的出版状况，仍然有着自身独特的历史研究价值。

另外，由于“口耳相传”的特点，潮州歌册也和许多民间文化一样，由于传承的讹误，而带来一些十分奇特的变异现象。比如人名的变异，就在同题材作品的借鉴改编中有着集中的表现。我们知道，忘恩负义的“陈世美”及其弃妇“秦香莲”的形象，在许多曲艺曲种的曲本作品里都有表现，但同题材潮州歌册的主人公，与鼓词《铡美案》中的作“陈士美”和“金香莲”又有不同，

而是被写作“秦世美”和“陈碧英”。如果说，这种以讹传讹的现象，由于方言方音的差异和笔录手写的舛误在所难免而可以理解的话，则像《三国演义》之“尊刘贬曹”的主题倾向，及其对普通听众所产生的深远影响，庶几到了可以“改写历史”的程度。作为曲艺曲本之一种的潮州歌册，及其蕴含其间的思想文化价值和独特的文史研究意义，因而也非常值得我们去大力发掘和潜心研究。北京图书馆出版社为了发掘整理和出版保存这份价值独特的文献资料，所秉持的良好初衷，因此将会结出丰硕的成果，种下美好的因缘。

（原载《稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷》“前言”，北京图书馆出版社2002年版。编入此集时有所增订）