

福建师范大学

硕士学位论文

泉州高甲戏音乐与乡土艺术音乐关系初探

姓名：林静

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：郑锦扬

20070801

福建师范大学学位论文使用授权声明

本人（姓名）林静 学号 GJ03238 专业 音乐学 所
呈交的论文（论文题目：《泉州高甲戏音乐与乡土艺术音乐关系初探》）
是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除
了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰
写过的研究成果。本人了解福建师范大学有关保留、使用学位论文的规定，
即：学校有权保留送交的学位论文并允许论文被查阅和借阅；学校可以公
布论文的全部或部分内容；学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存
论文。

（保密的论文在解密后应遵守此规定）

学位论文作者签名 林静 指导教师签名 郑锦超

签名日期 2007.8.28

泉州高甲戏音乐与乡土艺术音乐关系初探

The relations of Gaojia Opera's music of Quanzhou and folk art music

中文摘要

泉州高甲戏是福建省五大剧种之一，与梨园戏一起活跃于泉州的泉腔剧种。高甲戏音乐形成主要获益于闽南丰富多彩、多元交融的戏曲生态。高甲戏所生存的闽南戏剧生态中，偶戏是重要的组成部分。北宋陈淳记载当时戏头“逐家聚敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡，筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者。”至今泉州仍有俗语：“前棚嘉礼，后棚戏”。意思是说遇到酬天大典，或其他婚庆，一定要先演嘉礼（即傀儡戏），然后再演人戏。闽南地方戏曲在剧目、表演、音乐等方面都受木偶戏影响极深，至今各剧种仍尊称傀儡戏是本剧种的师傅。这种共生共荣的状态，为相互学习表演技艺提供了可能。闽南戏曲艺术荟萃，在这片人文深厚的土地上，当时与高甲戏共存的，有梨园戏、打城戏、傀儡戏、布袋戏等本地剧种，还有昆曲、京剧等外来戏剧。梨园戏、打城戏的表演艺术不能不对形成与发展中的高甲戏产生影响。比如，高甲戏的傀儡丑，就吸收了提线木偶的表演方式，在艺人的长期揣摩和创造下，灵活运用，逐渐形成了一整套的表演程式，并成功地被运用到剧情表现当中，不断发展成熟。泉州高甲戏的音乐曲牌与南音、泉州民歌、泉州地方剧种之间的联系密切，高甲戏与泉州民间乐种在乐队乐器和乐队曲牌之间的联系密切。

本文研究涉及了历史学、音乐学、比较学、戏曲学、曲牌学等学科研究，采用了音乐分析法、综合法、比较法、图表法，实地调研、采访与历史文献研究相结合等方法。

关键词：泉州 高甲戏音乐 乡土艺术音乐

Abstract

Quanzhou Gaojia Opera, one of the five operas in Fujian, is activated in Quanzhou area, together with the Liyuan Opera. Gaojia Opera gets much benefit from the colorful, multicultural opera ecology of Minnan. And puppet show is an important component of Minnan Operas. It's said that "every household amass wealth to employ actors in order to give audiences some puppet shows." (recorded by Chenchun, Northern song dynasty). There is still an old saying in Quanzhou, "Puppet show first, then open second." It means that when there are celebrations or weddings, people will give puppet show first and then opera show. Minnan local operas are extremely affected by puppet show in intent, performance, music and so on; so puppet show has an honorific title of master-opera. Well, it's possible for them to learn from each other because of this symbiotic co-prosperity of state. Minnan opera artistic blend of deep humanity in this land, and was a high drama coexistence. Liyuan Opera, Dacheng Opera, puppet show, puppetry and other local operas, as well as the other operas such as Kun Qu, and Peking Opera. The performing arts of Liyuan Opera, and Dacheng Opera must play in the formation and development of a high-impact movie. For example, a high ugly puppet theater, puppetry absorbed to the performances, the artists figured out later and the creation of long-term, flexible use and gradually developed a program of performances and was successfully applied to drama performance, are ripe for development. Quanzhou Gaojia Opera's music and music Qupai Nanyin, Quanzhou folk, Quanzhou

Local Operas close links between high drama and Quanzhou A folk music of the band and orchestra instruments Qupai between the links.

This paper deals with history, music, science, comparative study, opera school, and Tune of research, using music analysis, synthesis and comparative law, charts, field research, interviews and historical documents with the integration of research methods.

Key words: Quanzhou Gaojia Opera's music folk art

中文文摘

引言：主要讨论本课题目前研究的现状，哪些方面研究取得了较多的成果，还有哪些方面有待进一步深入研究，并指出本文研究思路与方法。

高甲戏俗称“戈甲戏”和“九甲戏”，它的名称由来有大致三种传说。一种说法是，早期高甲戏主要搬演武打戏，演员在台上手执戈、身穿盔甲，因“戈”的闽南话与“高”是谐音，于是取其“搭高台、穿盔甲”之意，由此称戈甲戏。一种说法是，高甲戏有九种角色，而“角”与“甲”的闽南语音相近，故称“九角戏”。再一种说法是，清道光年间“合兴班”等戏班到东南亚国家为侨胞演出。据说戏班在印尼演出时引起轰动，海外侨胞在贴出的海报中把它标榜为“高等、甲等戏”，戏班回国后，以“高甲戏”自称，后也就成为“高甲戏”了。

泉州高甲戏是福建省五大剧种之一，与梨园戏一起活跃于泉州的泉腔剧种。高甲戏音乐形成主要获益于闽南丰富多彩、多元交融的戏曲生态。高甲戏所生存的闽南戏剧生态中，偶戏是重要的组成部分。北宋陈淳记载当时戏头“逐家聚敛钱物，蒙优人作戏，或弄傀儡，筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者。”至今泉州仍有俗语：“前棚嘉礼，后棚戏”。意思是说遇到酬天大典，或其他婚庆，一定要先演嘉礼（即傀儡戏），然后再演人戏。闽南地方戏曲在剧目、表演、音乐等方面都受木偶戏影响极深，至今各剧种仍尊称傀儡戏是本剧种的师傅。这种共生共荣的状态，为相互学习表演技艺提供了可能。闽南戏曲艺术荟萃，在这片人文深厚的土地上，当时与高甲戏共存的，有梨园戏、打城戏、傀儡戏、布袋戏等本地剧种，还有昆曲、京剧等外来戏剧。梨园戏、打城戏的表演艺术不能不对形成与发展中的高甲戏产生影响。比如，高甲戏的傀儡丑，就吸收了提线木偶的表演方式，在艺人的长期揣摩和创造下，灵活运用，逐渐形成了一整套的表演程式，并成功地被运用到剧情表现当中，不断发展成熟。泉州高甲戏的音乐曲牌与南音、泉州民歌、泉州地方剧种之间的联系密切，高甲戏与泉州民间乐种在乐队乐器和乐队曲牌之间的联系密切。

高甲戏的发源地在泉州，泉州自古以来就是座历史文化名城，民间信仰风俗繁盛，与民间信仰相联系的文化活动同样兴盛。各种节庆神诞和迎神赛会是民间文化活动的主要载体。妆扮故事的“妆人”就产生于民俗活动中。根据闽南民间习俗，每逢喜庆节日、迎神赛会，人们都会妆扮故事踩街游行。据明万历年间泉州府经历陈懋仁《泉南杂志》记载：“迎神赛会，莫盛于泉。游闲子弟，每遇神圣诞期，以方丈木板，搭成抬案，索以绘在踩街中，周翼扶栏，置几于中，加幔于上，而以姣童妆扮故事……^①”。《泉南杂志》的记载说明了“妆人”的历史至少可推及明代，最初的形式是“以姣童妆扮故事”。明末清初，据《重纂福建通志》卷五十六风俗，泉州府，上元条：“装饰神像，穷极珍贝，阅游衢路，因其争端^②”。在活动中，人们敲锣打鼓，以当地民间打击乐和曲牌音乐配合“妆人”形式的游行活动，更好地烘托节日气氛。在闽南一带，至今仍保留着这种“妆人”传统的艺术形式，一种被称为“抬艺”或“龙艺^③”，另一种仍被称为“宋江阵”。最初的“妆人”，由于参演人数的限制，人物形象只有宋江和林冲等人，表演也仅限于一些武打技巧。随着参加的人员的增多，直到足以扮演一百零八梁山好汉。人们便手持武器，编排各式套子，配合广场，摆出各种阵势。这种表演形式既

^① 转引自陈玫编《高甲戏音乐》福建省戏曲研究所1979.10油印本，第1页。

^② 转引刘春曙、王耀华编著《福建民间音乐概论》，上海文艺出版社，1986，第497页。

^③ 龙艺：龙头和龙尾用布做的，龙身用木板搭成抬案，在每节抬案上安坐一个化了妆的儿童，儿童坐的椅子还装饰成各种各样的图象。

满足了人们的欣赏需求，又得到不断的普及。为了进一步满足人们在各种节日场合的需求，“妆人”的形式逐渐发展，成为能在庙台上表演的戏曲形式。

高甲戏音乐作为泉州民间音乐的重要组成部分，其继承和发展离不开与泉州众多乡土音乐之间的联系。过去，由于戏曲艺人及其行业长期受到人们的歧视，泉州高甲戏音乐与泉州其他乡土音乐的联系很少人做专门的研究。又因文革时期影响，许多资料包括泉州乡土音乐文化方面的资料严重散失。随着一些老艺人的纷纷谢世，抢救保护与传承发展成为高甲戏剧种面临的双重任务。因此，总结高甲戏与泉州乡土音乐文化关系的历史和现有的经验，探讨未来发展的对策，是具有一定现实意义的。

第一章，高甲戏音乐与泉州南音的关系。分二节。第一节探讨高甲戏音乐与泉州南音之间的共用曲牌，说明两者之间的血脉关系；第二节，主要探讨高甲戏音乐对泉州南音曲调的吸收，从南音曲牌在高甲戏音乐运用、高甲戏音乐对南音的变化吸收、高甲戏音乐吸收南音的手法、高甲戏音乐对外来曲牌的吸收和改造四个方面来论述这一节。

第二章，高甲戏音乐与泉州民歌的关系。本章分二节，主要讨论高甲戏与泉州民歌之间的关系。第一节 高甲戏音乐中的泉州民歌；第二节高甲戏音乐对泉州民歌音乐的吸收。

第三章，高甲戏音乐与泉州戏曲音乐的关系。分三节，主要讨论高甲戏与梨园戏、傀儡戏、打城戏之间的曲牌音乐联系，并探讨它们之间关系的特征。第一节，高甲戏音乐与梨园戏的共用曲牌。主要讨论高甲戏与梨园戏音乐之间的共用曲牌；第二节，高甲戏音乐与傀儡戏音乐的共用曲牌。第三节，高甲戏音乐与打城戏音乐的共用曲牌。从高甲戏音乐的兼容性和剧目化两方面来探讨与泉州戏曲音乐关系的特征。

第四章，高甲戏乐队与民间乐种乐器的关系。分两节，第一节，高甲戏的乐队与泉州民间乐种的乐器的相互关系；第二节，高甲戏采用的泉州民间器乐曲牌。

结语，泉州高甲戏音乐与乡土艺术音乐之间存在三个方面的特征：一是音乐的兼容性，二是曲牌共用性，三是与其它乡土音乐的共融性。

引言

一、高甲戏音乐的历史性形成

高甲戏的发源地在泉州，泉州自古以来就是座历史文化名城，民间信仰风俗繁盛，与民间信仰相联系的文化活动同样兴盛。各种节庆神诞和迎神赛会是民间文化活动的主要载体。妆扮故事的“妆人”就产生于民俗活动中。根据闽南民间习俗，每逢喜庆节日、迎神赛会，人们都会妆扮故事踩街游行。据明万历年间泉州府经历陈懋仁《泉南杂志》记载：“迎神赛会，莫盛于泉。游闲子弟，每遇神圣诞期，以方丈木板，搭成抬案，索以绘在踩街中，周翼扶栏，置几于中，加幔于上，而以姣童妆扮故事……^④”。

《泉南杂志》的记载说明了“妆人”的历史至少可推及明代，最初的形式是“以姣童妆扮故事”。明末清初，据《重纂福建通志》卷五十六风俗，泉州府，上元条：“装饰神像，穷极珍贝，阅游衢路，因其争端^⑤”。在活动中，人们敲锣打鼓，以当地民间打击乐和曲牌音乐配合“妆人”形式的游行活动，更好地烘托节日气氛。在闽南一带，至今仍保留着这种“妆人”传统的艺术形式，一种被称为“抬艺”或“龙艺^⑥”，另一种仍被称为“宋江阵”。最初的“妆人”，由于参演人数的限制，人物形象只有宋江和林冲等人，表演也仅限于一些武打技巧。随着参加的人员的增多，直到足以扮演一百零八梁山好汉。人们便手持武器，编排各式套子，配合广场，摆出各种阵势。这种表演形式既满足了人们的欣赏需求，又得到不断的普及。为了进一步满足人们在各种节日场合的需求，“妆人”的形式逐渐发展，成为能在庙台上表演的戏曲形式。

（一）宋江戏

早先的“宋江戏”因为演员均为少年儿童，所以被称为“宋江仔”。它在原有武打的基础上编演人们熟悉的梁山故事，剧目以表现“水浒”故事中的宋江为主。后来演员改由成人扮演，在表演艺术有了相当的提高，成为“唱念做打”齐全，剧目内容大为丰富的戏曲，被称为“宋江戏^⑦”。清乾隆间，“宋江戏”深受流行于闽南四平戏和竹马戏的影响。当时竹马戏著名艺师洪埔定居南安石井岑兜后，给当地的戏曲活动注入了新鲜血液。首先，他先根据四平戏的模式改造“宋江戏”。他通过搬演四平戏的剧目的方式，指导和排演宋江戏的演出，如《马陵道》、《古城会》、《子良救主》、《樊梨花》、《郭子仪》、《疯僧骂秦》等，其后，他又将竹马戏移植融入“宋江戏”。“宋江戏”保留下来的剧目有《李逵大闹忠义堂》、《宋江杀惜》、《武松杀嫂》、《抢卢俊义》、《扈三娘替嫁》等。

早期“宋江戏”运用了四平腔的曲牌，如【板腔】、【汉调】、【二黄】、【四边静】等，唱腔曲牌曲调，既非南音，也非民歌，其唱腔咬字，均带“官音”；在艺术表现上引进了四平腔真声演唱，短韵帮腔，句、段滚唱，锣鼓吹伴奏的形式。

（二）大气戏

至清中叶，随着社会发展变迁，人们从满汉的阶级矛盾脱身，投身于支持清政府，抗击外国侵略的民族斗争中。社会阶级矛盾的转化，使人们对戏曲内容的需求也有了相应的变化。人们从“官逼民反”的《水浒》的单一题材，扩展为以“精忠报国”思想为

^④ 转引自陈政编《高甲戏音乐》福建省戏曲研究所 1979. 10 油印本，第 1 页。

^⑤ 转引刘春曙、王耀华编著《福建民间音乐概论》，上海文艺出版社，1986，第 497 页。

^⑥ 龙艺：龙头和龙尾用布做的，龙身用木板搭成抬案，在每节抬案上安坐一个化了妆的儿童，儿童坐的椅了还装饰成各种各样的图象。

^⑦ 据老艺人陈坪司（1884——1956）说，听其师父辈相传，“宋江戏”清初就已存在。当时从他口中记录了几首久已失传的曲牌，如【论国职】、【安可义】、【拿余】、【马敬将】等，这些曲调甘南音，亦甘民歌，唱腔咬字，均带“官音”——[引自《中华戏曲志·福建卷》（上），《中华戏曲志·福建卷》编辑委员会，第 82 页。]

主的《说岳》、以节孝内容为主的《列国》、以忠义精神为主的《三国》。由于这类武戏的气派宏大,因此,被称为“大气戏”,它的特点是做工多,唱腔少。“大气戏”的唱腔常运用曲调雄浑有力的【将水】、【大环着】、【玉交枝】、【水车】、【水龙吟】等曲牌,场景音乐最常用的曲牌【乔南河】、【粉红莲】、【骂道人】曾被誉为传统曲牌中的“三大圣”,并伴以坚实洪亮、强烈激昂的大小唢呐曲牌和由小鼓、小锣、大锣、大钹、小钹等打击乐组成的“五音锣鼓”。

宋江戏经过不断的丰富和发展,艺术水平有了一定的提高,戏剧情节也渐渐趋于复杂化、戏剧化。清道光二十年(约1840)间,南安芩兜村的“宋江戏”艺人与漳州的竹马戏艺人和归侨,既洪皂、洪天赐、洪瓷苗三人,在原有宋江戏的基础上,进一步组织合办了“合兴戏”班,也称“三合兴”。“合兴班”音乐曲牌大量采用南音,又吸收民歌、锦歌和傀儡调。高甲戏音乐发展,虽然早期吸收了一些四平戏曲牌,但它的音乐来源主要是吸收在闽南广泛流行的南曲,以及傀儡戏,梨园戏的唱腔曲牌和闽南民间音乐,在合兴戏的基础上,在约在清末时期逐渐发展成为高甲戏。

高甲戏形成后,成为有定型戏文、特定表演程式、固定唱腔曲牌、行当体制逐渐完善的新剧种,这一新剧种因初具规模,有武戏、文武戏和丑旦戏等多戏路,而被称为高甲戏。

清末民初,高甲戏班发展很快,仅晋江、南安就有上百个戏班。1902年左右,南安县石井镇岭兜乡,同时存在“福良兴班”、“福荣兴班”等。民初,组建的戏班更多。同安县有“福和兴班”、“新福和兴班”,惠安县有“福联兴班”等。戏班的增多,使得剧种得到了快速发展,戏班之间的竞争也趋向白日化。为了在竞争中更好的生存,各个戏班除了继续吸收和改造京剧的表演程式、武打科套、锣鼓经外,还搬演了大量的幕表戏,如京剧的《屯土山》、《古城会》、《取长沙》、《走麦城》、《水淹七军》、《三战吕布》、《凤仪亭》等三国戏,又如从古典小说、民间小说中改编成的《说岳》、《隋唐》、《施公案》、《彭公案》、《包公案》、《楚汉》、《粉妆楼》、《七侠五义》、《郑成功》、《陈庆庸过大桥》等。这些剧目其中多为连台本戏,各戏班演出的剧目多达六百多本。

二、研究意义、现状、创新及方法

研究意义:高甲戏音乐作为泉州民间音乐的重要组成部分,其继承和发展离不开与泉州众多乡土音乐之间的联系。过去,由于戏曲艺人及其行业长期受到人们的歧视,泉州高甲戏音乐与泉州其他乡土音乐的联系很少人做专门的研究。又因文革时期影响,许多资料包括泉州乡土音乐文化方面的资料严重散失。随着一些老艺人的纷纷谢世,抢救保护与传承发展成为高甲戏剧种面临的双重任务。因此,总结高甲戏与泉州乡土音乐文化关系的历史和现有的经验,探讨未来发展的对策,是具有一定现实意义的。

研究现状:当前,国内外戏曲界和音乐界对泉州高甲戏音乐的研究现状,主要集中在以下几方面。

有关高甲戏历史源流方面。长期以来,由于文献资料的匮乏,有关高甲戏的历史源流也是众说纷纭、莫衷一是。有人以老艺人的口述资料为主。这些口述性回忆由艺人从师父那里代代相传。艺人们都认为泉州高甲戏是从扮演不漏水浒传故事的宋江戏发展而来,《中国戏曲志·福建卷》^①也是引用高甲戏老艺人陈坪的口述记载。也有不少人认为引用明万历年间陈懋仁《泉南杂志》^②载:“迎神赛会,莫盛于泉。游闲子弟,每遇神圣诞期,以方丈木板,搭成台案,索以绮绘、周翼扶栏,置几于中,加幔于上,而以

^① 《中国戏曲志·福建卷》,文化艺术出版社1993年12月。

^② 转引自陈枚《高甲戏音乐》,

姣童妆扮故事……”。此说也难为当地戏曲学者认同，泉州地方戏曲学庄长江先生通过深入泉州等地进行实地考察后，著有《晋江民间戏曲漫谈录》^⑨一书，通过访问著名高甲戏老艺人许仰川，提出“宋江戏是由竹林仔传入南安，再由南安传入晋江、泉州一带，称“九甲戏”，时间当在清咸丰后。”其它相关的研究主要有庄长江《泉州戏班》¹¹、陈瑞统《铿锵高甲》¹²、杨波《高甲戏形成与发展》¹³、吴捷秋《梨园戏艺术史论》¹⁴、台湾学者曾永义的《戏曲源流新论》¹⁵、刘浩然的《泉腔南戏简论》¹⁶、陈耕的《闽台民间戏曲的传承与变迁》¹⁷等专著中，也有谈到高甲戏的渊源的内容。海外的论文及专著除台湾施德玉先生著《中国地方小戏之研究》¹⁸、《中国戏曲音乐集成·福建卷》¹⁹、《中国戏曲志·福建卷》²⁰对其作为剧种介绍。

在上面所列研究文献中，以对高甲戏的历史的研究为多，但这些研究著作除了陈瑞统先生的《铿锵高甲》外，几乎都是八十年代以前出版的，因此，有些观点比较陈旧或缺乏近年来的相关材料；而关于戏班研究虽然独特，但也只有庄长江先生一个。单纯的高甲戏曲谱收集的，也就高树盘收集整理《高甲戏传统曲牌》²¹、安溪高甲戏资料汇编《玉珠串》²²和《中国戏曲音乐集成·福建卷》里的一部分。

有关高甲戏音乐方面的研究：大陆的论文和专著也不多，研究得最为深入的恐怕是陈枚先生《高甲戏音乐》。刘春曙、王耀华编著《福建民间音乐简论》²³中的高甲戏章节。表演方面的相关论文有：《丑的魅力》²⁴、《流派与经典的回望》²⁵、《高甲戏丑行的艺术》²⁶关于高甲戏音乐的研究也只到八十年代，近二十年来的高甲戏音乐发展出现了丑角化特点，音乐也出现了变化，而这时期高甲戏音乐的相关研究没能跟上。

研究创新：关于剧种研究的成果与高甲戏历史研究属于类同研究。而对于高甲戏音乐与本地乡土音乐的探讨，虽多有学者前辈作过探讨，也有很成熟，有见地的观点。但并没有形成全面、系统的研究成果，笔者正是在借取前辈学者老师们的成果，想试图对于，高甲戏音乐与本地乡土音乐之间的关系作一梳理，以此请教于专家。

研究方法：本文研究涉及了历史学、音乐学、比较学、戏曲学、曲牌学等学科研究，采用了音乐分析法、综合法、比较法、图表法，实地调研、采访与历史文献研究相结合等方法。

⑨ 庄长江《晋江民间戏曲漫谈录》，国际文化出版公司 1998 年 10 月。

¹¹ 庄长江《泉州戏班》，福建人民出版社，2006 年。

¹² 陈瑞统《铿锵高甲》，海潮摄影艺术出版社 2005 年 12 月。

¹³ 杨波《高甲戏形成与发展》，福建省戏曲研究所戏史室油印本，1982 年。

¹⁴ 吴捷秋《梨园戏艺术史论》，中国戏剧出版社，1996 年 10 月。

¹⁵ 曾永义《戏曲源流新论》，台北：立绪文化公司，民 89。

¹⁶ 刘浩然《泉腔南戏简论》，泉州文化杂志社，1999 年 6 月。

¹⁷ 陈耕《闽台民间戏曲传承与变迁》，福建人民出版社，2003 年 9 月。

¹⁸ 施德玉《中国地方小戏之研究》，台北：学海出版社出版，1999 年 5 月。

¹⁹ 《中国戏曲音乐集成·福建卷》，中国 ISBM 中心出版，2003 年。

²⁰ 《中国戏曲志·福建卷》，文化艺术出版社，1993 年。

²¹ 高树盘整理《高甲戏传统曲牌》，厦门市台湾艺术研究所编：，厦门大学出版社，2006 年 8 月。

²² 安溪高甲戏资料汇编《玉珠串》，内部资料。

²³ 刘春曙、王耀华编著《福建民间音乐简论》，上海文艺出版社，1986。

²⁴ 《福建艺术》2005 年第 1 期。

²⁵ 《福建艺术》2004 年第 4 期。

²⁶ 《中外文化交流》1997 年第 6 期。

第一章 高甲戏音乐与泉州南音的关系

高甲戏俗称“戈甲戏”和“九甲戏”，它的名称由来有大致三种传说。一种说法是，早期高甲戏主要搬演武打戏，演员在台上手执戈、身穿盔甲，因“戈”的闽南话与“高”是谐音，于是取其“搭高台、穿盔甲”之意，由此称戈甲戏。一种说法是，高甲戏有九种角色，而“角”与“甲”的闽南语音相近，故称“九角戏”。再一种说法是，清道光年间“合兴班”等戏班到东南亚国家为侨胞演出。据说戏班在印尼演出时引起轰动，海外侨胞在贴出的海报中把它标榜为“高等、甲等戏”，戏班回国后，以“高甲戏”自称，后也就成为“高甲戏”了。

第一节 高甲戏音乐与泉州南音之间的共用曲牌

高甲戏音乐在曲牌体系的命名上，不象南音那样，一首曲子必须按滚门、曲牌、曲名的规范来分类，而是比较随意地定名，例如有的曲牌用滚门命名，如《相思引》、《倒踏袄》、《潮阳春》；而有的就直接以唱词命名，如《但得强企》、《春光明媚》、《恨杀奸臣》。这大概是当时的艺人在引用南音时，随手拈来，一叫就约定成。

一、高甲戏音乐曲牌

本文的高甲戏音乐曲牌主要来自《中国戏曲音乐集成·福建卷》²⁷和《高甲戏传统曲牌》²⁸。《中国戏曲音乐集成·福建卷》中收录的高甲戏音乐曲牌主要有：【四朝元】、【生地獄】、【桂枝香】、【香柳娘】、【倒踏袄】、【花袄】、【北调】、【双闺】、【中寡】、【南浆水】、【福马郎】、【北相思】、【短相思】、【玉交枝】、【青衲袄】、【望远行】、【中潮】、【五开花】、【短滚】、【抱盛】、【逐水流】、【浆水令】、【北青阳】、【水车歌】、【水车猴】、【驻云飞】、【一江风】、【铧锹儿】、【步步娇】、【金钱花】、【倒踏金钱花】、【好孩儿】、【捻节好孩儿】、【北江儿水】、【薄媚滚】、【胜葫芦】、【剔银灯】、【地锦裆】、【寡叠】、【锦板叠】、【序滚叠】、【双闺叠】、【玉交叠】、【秦娥叠】、【傀儡叠】、【望远行叠】、【滴滴金叠】、【病子歌】、【瞎子看灯】、【四季歌】、【风吹呀】、【唠唠连】、【潮叠】、【灯红歌】、【望远叠】、【板腔】、【北叠】、【逐水叠】、【短滚叠】、【短中叠】、【翁姨叠】、【满空中】、【担水歌】、【长工歌】、【守节歌】、【五步送歌】、【十二生肖】、【打花鼓调】、【大补翁调】、【官甫送调】、【馒头 四句慢】、【馒头 大山慢】、【玳环着】、【地锦】、【越恁好】、【四边静】、【下山虎】、【草松仔】、【孝顺歌】、【风餐】、【叠】、【长潮】、【仙歌】、【长滚】、【短中】、【一封书】、【黑麻序】、【甘州歌】、【无头浆水】、【捻节一封书】、【行路歌】、【大环着】等。

《高甲戏传统曲牌》里收录的高甲戏音乐曲牌主要有：【北调】龙楼凤阁、一阵腹痛、双人同饮、一杯酒、当时读书；【金钱花猴】奉了夫人；【馒头起】黑毛序、猛虎声、越恁好、班子腔；【碧云灯】贼畜牲；【北叠】唐王听说；【甘州歌、馒头起】大人听说、尽日走路；【逐】枉屈我；【探子马报】马迪将；【将水】大别妻；【袄】我恨杀；【四边静、馒头起】吾儿一去；【将水轮、馒头起】一场事；【北调、馒头起】一望东、投告佛娘、论臣职；【寡北】卜相逢；【馒头】自恨命怯、府地娇容、母子分离、茫茫渺渺、谁疑得病、叫声鬼卒、忽听灵鸡、困倦了呀；【四边上、馒头起】一阵腹痛；【倒拖船】西宫夜静；【短滚】满面霜、劝爹爹，冬天寒、夫为功名、鱼沉雁杳、三更鼓、春光明媚、我最风流、手举苏白扇、圣葫芦、嫁随官人、阮邀君；【水车】南二簧；【水车交】

²⁷ 《中国戏曲音乐集成·福建卷》ISBN 中心出版。

²⁸ 《高甲戏传统曲牌》高树盘整理，厦门市台湾艺术研究所编，厦门大学出版社 2006 年 8 月。

一路行来；【逐水流、馒头起】南无呵；【四句慢过地狱番】谁知一身；【生地獄】我恨杀；【莺织柳】春天百花、一群鸟仔；【寡北】一场冤惨；【一封书、馒头起】春园内、听你报说；【末滚】心急步行来；【将水、馒头起】金銮殿；【中滚】心头欢喜；【短水车】来到花园心光彩；【下山虎、馒头起】听吩咐；【地锦、馒头起】淡淡青天；【又调】百岁光阴；【短中】梧桐落叶；【望远行】邀别人、共君结托、一群娑娘；【寡滚叠】入孔门；【倍滚】一个读书儿；【倍滚叠】状元红；【潮阳叠】鸡啼头声；【双闰】喜今霄、姻缘代、双亲醒；【南将水】燕双飞、只恐畏；【四腔北】苦切啼、我么恨杀；【寡北叠】今来在只；【步步娇】才脱天罗；【水车歌】三大金杯；【玉交枝】到今、轻移莲步、昨夜梦；【四边静】亏你一身；【杜相思】阮来挑起；【短相思】愿君只去、暗思想、当初卜嫁、想起姻缘、早间起来；【将水叠】一年四季春；【福马、馒头起】摇船艰苦；【玉叠】听见小姐；【望吾乡】绣成孤鸾；【五开花】忽听见枝上；【金钱花】听见小姐；【地狱番】为君去、望彭城；【北相思尾】但得强企；【玳环逐】、恨杀奸臣；【福马】自君一去、拜别母亲、秀才先行、心头寂寞；【鹧鸪啼】咱夫妻；【潮阳春】本是相府千金；【锦板叠、馒头起】于我哥、风打梨；【三遇反】恨冤家；【玳环逐、馒头起】听只消息。

两本书收录的音乐曲牌将相同（包括谐音相同的，如将水和浆水）除外，总数大致有 110 个曲牌。

二、南音音乐曲牌

南音，又称南曲、南管、弦管。关于起源的年代，至今未见历史文献的证明，因而众说不一。但就目前较为一致的看法，认为南音蕴育于唐，形成于宋元，发展至明清两代已是非常繁荣。南音主要由【指】、【谱】、【曲】三大类组成，是保存我国古代音乐比较丰富、完整的一个大乐种。

【指】即“指套”，是一种有词、有谱、有指法的套曲，共约 48 套，每套都有一定的故事情节，既可作演唱曲，也可作器乐演奏曲。

【曲】也称“散曲”、“草曲”，这是南曲中数量最多，流传最广的部分，其数量约有千首以上。戏剧性的清唱曲叫“草曲”，唱词都是闽南土话。土话同雅词水乳交融，绝妙地抒发平民的情感，听来亲切，学来容易。

【谱】则重于写景、抒情。“谱”则是器乐曲，附有琵琶指法，没有词，专供乐器演奏，共有 16 套，如四大名谱《梅花操》、《八骏马》、《四时景》、《百鸟归巢》。“南音”的记谱方法也是以琵琶弹奏指法为主，其节拍分为“散板”、“七寮”、“宽三寮”、“紧三寮”、“叠拍”、“紧叠拍”六种。

自古以来，南音一直流传着 108 个滚门、120 多个曲牌和 2000 多首曲子，具体曲牌²⁹如：【一江月】、【幽闺怨】、【九串珠】、【十八学士】、【七犯望商人】、【六国朝】、【七巧图】、【朝天子】、【山坡羊】、【九曲洞仙歌】、【水晶弦】、【水底月】、【十段锦】、【秋思夜梦】、【水下滩】、【一封书】、【水车歌】、【长、短流水】、【十三腔】、【太子游四门】、【大百花】、【四朝元】、【梁州序】、【忆秦娥】、【四犯头】、【忆王孙】、【红神子】、【红衲袄】、【绿绣鞋】、【十八飞花】、【北相思】、【竹马儿】、【北地锦】、【泣王孙】、【怨娇客】、【二犯江儿水】、【二郎神】、【步步娇】、【绣停针】、【北青阳】、【长、短翁姨】、【四遇犯】、【白芍药】、【传信玉女儿】、【巫山十二峰】、【五员美】、【古轮台】、【后庭花】、【金锁太环着】、【三台令】、【杜相思】、【虚滚】、【将水令】、【金钱花】、【三棒鼓】、【五翼蝉】、【满堂春】、【五开花】、【啄木儿】、【刮地风】、【玉交枝】、【五供奉】、【金索桂梧桐】、【皂罗袍】、【舞霓裳】、【长生道】、【黑麻序】、【风入松】、【渔父第一】、【风霜不落叶】、【长相思】、【牧顺风】、【风流子】、【汤瓶儿】、【恨萧郎】、【孝顺歌】、【西江月】、【柳摇金】、【长、短倒

²⁹ 孙星群《千古绝唱——福建南音探究》海峡文艺出版社，1996 年，第 188-193 页。

拖船】、【三遇犯】、【杜韦娘】、【催牌】、【普天乐】、【醉仙子】、【相思引】、【绵答絮】、【滴滴金】、【望吾乡】、【望远行】、【雁南飞】、【宜春令】、【哭春归】、【集宾贤】、【满地娇】、【越护引】、【掷地滚绣球】、【醉相思】、【醉蓬莱】、【泼浇兰】、【节节高】、【醉扶归】、【解三醒】、【选地游】、【乌夜啼】、【篋篋引】、【摊破石榴花】、【倾杯序】、【带花回】、【青衲袄】、【蔷薇花】、【牛脚堀】、【潮阳春】、【鸪鸪啼】、【碧玉环】、【鹊踏枝】、【驻马听】、【锦缠道】、【霜天晓角】、【福马郎】、【锦衣香】、【驻云飞】、【野风餐】、【静薇花】、【七犯望仙子】、【千里急】、【九连环】、【声声闹】、【山坡里】、【牛毛序】、【一翻身】、【八十开】、【八宝妆】、【沙淘金】、【玉楼香】、【昆寡北】、【四开花】、【三脚潮】、【叠韵悲】、【啼相思】、【南相思】、【鉴相思】、【玉相思】、【七犯子】、【叠字】、【酒仙子】、【麻婆子】、【八骏马】、【锦板】、【云相思】、【短相思】、【长短银柳丝】、【南北交】、【生地狱】、【薄媚花】。

三、高甲戏音乐与泉州南音之间的共用曲牌

通过以上比较，我们可以看出：虽然高甲戏音乐的曲牌来源比较杂，但考察高甲戏音乐主要唱腔曲牌，我们发现，高甲戏音乐曲牌吸收了大量的南音曲牌。通过笔者查阅相关文献，发现与泉州南音之间的共用曲牌大致有四十个左右。【短滚】、【北相思】、【黑麻序】、【翁姨叠】、【倒踏金钱花】、【锦板】、【四空锦叠】、【眉滚】、【步步娇】、【水车歌】、【红衲袄】、【青衲袄】、【回空北】、【金钱花】、【玉交枝】、【馒头】、【将水】、【双围】、【水车】、【北青阳】、【玉交】、【相思】、【杜相思】、【短相思】、【五开花】、【满堂春】、【望远行】、【长滚】、【中滚】、【潮】、【寡叠】、【北叠】、【一封书】、【孝顺歌】、【潮阳春】、【福马郎】、【驻云飞】、【望远行】、【生地狱】等。在高甲戏现能看到的一百来个曲牌中，从南音吸收的有近四十个，说明高甲戏在发展过程中曾大量运用南音曲牌，对高甲戏来说，泉州南音成为高甲戏发展的土壤与资源。

第二节 高甲戏音乐对泉州南音曲调的吸收

高甲戏的音乐唱腔主要来自南音，其类型曲牌是“大气戏”和“文武戏”中的【将水】，其旋律进行多出现大小三度进行和有四、五度跳进，起伏跌宕，活力充沛；字多腔少，音节明快，节奏较为紧凑有力，同时配有大锣介类别的[慢加冠]锣鼓点，气氛热烈而有气派，使整个唱腔显得威武雄壮，豪迈刚健，它与高甲戏经常表现的英雄人物的身份、性格、气质、风貌是相吻合的。

一、南音曲牌在高甲戏音乐运用分析

南音作为闽南语系中泉州色彩点的代表性乐种，对这一带的各个地方戏剧种的音乐，都有巨大的影响。高甲戏包括大气戏、生旦戏、丑旦戏。丑旦戏除了少数剧目运用南曲中的“叠”牌外，其余的都以本地民歌与外地民歌、戏曲曲牌为唱腔。因此，南音在高甲戏中主要运用于大气戏和生旦戏。由于生旦戏中的许多剧目都取自梨园戏，并且在发展过程中，聘请了梨园戏艺人教戏，教唱和参加乐队，所以它无论在唱腔曲牌、伴奏乐器、表演风格等方面，都表现出梨园戏的明显影响。因此，在高甲戏中，运用南曲最具特色的部分是大气戏。因大气戏的戏剧内容表演粗犷有力，气势宏大，所以在曲牌方面也表现出浑厚壮实的特点。如在【将水令】曲牌中，南曲中常以较为徐缓的节奏，用于叙述、抒情的唱段，来表达较为深厚的感情。如《陈三五娘》中【告老爷】³⁰一段，五娘为逃林大逼婚，与益春一道同陈三私奔后，五娘、益春被官府追捕审问时的申诉，行腔就较为委婉。

³⁰（刘春曙、王耀华《福建民间音乐简论》上海文艺出版社1986年6月）（第501页）

谱例 1（见附录）

在高甲戏中，【将水】作为在“大气戏”、“文武戏”的典型曲牌，其旋律进行多出现大小三度进行和有力度的四度、四度跳进，起伏跌宕，活力充沛；字多腔少，音节明快；节奏较为紧凑有力，同时配上大锣介类别的“慢加冠”锣鼓点，气氛热烈而有气派，使整个唱腔显得雄壮威武，豪迈刚健，而使它与《水浒》、《说岳》、《太平天国》等历史题材、正剧题材和武戏风格的某些英雄人物的身份、性格、气质、风貌相吻合。如下面三首【将水】曲调，分别表现了皇帝的威严，和怒斥奸臣、昏君的愤怒情感，气势较为宏大。

谱例 2（见附录）

谱例 3（见附录）

谱例 4（见附录）

二、高甲戏音乐对南音的变化吸收

南音在高甲戏中的运用有多种变化，主要包括调门、节拍、运腔、伴奏形式和演唱方式等五个方面。：

（一）调门，南音一般以洞箫定调，分五空管（1=G）、五空四仪管（1=C）、倍思调（1=D）、四空管（1=F）；而高甲戏虽然也有以洞箫为主定调的，称为洞管，但一般在大气戏、文武戏中，均以品管定调，常用调门有品管五空调（1=bB）、品管五空四仪调（1=bE）、品管倍思调（1=F）、品管四空调（1=bA）等。音区的不同形成了不同表情特征，南音音调较为柔和、低沉，而高甲戏较为昂扬、嘹亮。

（二）节拍，南音常用节拍有七寮（16/4 拍子）、三寮（8/4 拍子）、紧三寮（4/4 拍子）、迭拍（2/4 拍子）；而高甲戏的节拍有七寮（8/4 拍子）、三寮（8/4 拍子）、三寮四（4/4 拍子）、迭拍（2/4 拍子）、一二拍（1/4 拍子）、馒头（散板）。南音的同一曲牌在高甲戏中常以压缩节奏的形式出现，也有的用不紧缩的节奏，只是变换节拍，增加强拍反复次数。

（三）运腔，南音中常以曲折、婉转的行腔表达沉痛思忆和委婉之情，同一曲牌在高甲戏的大气戏、文武戏中则往往以较为朴直刚劲的行腔，表现悲愤激动之情。

（四）伴奏形式，南音唱腔的伴奏乐队由琵琶、洞箫、三弦、二弦组成，其定调主要以洞箫为主，显出柔和婉转的特点；而高甲戏唱腔的伴奏乐队则主要是由品箫、琵琶、二弦、三弦组成，再加以大小唢呐伴奏，具有高吭嘹亮的特点。尤其是配上大锣、大鼓、大钹演奏的大锣介的打击乐衬托，更显出浩大宏伟的气势。

（五）演唱形式，南音常以独唱、对唱的形式出现，没有帮腔；高甲戏除独唱、对唱外，还常运用帮腔形式，以加强语调，以衬托气氛。其帮腔形式大致有以下几种情况。

1、为使情绪进一步延续、发展，而在拖腔句帮腔。如【回空北】。

谱例 5（见附录）

2、用于加重语气，强调唱词。【眉滚】：

谱例 6（见附录）

3、用于重复唱词，补充情绪。如【金钱花】：

谱例 7（见附录）

4、帮腔的同时，配以锣鼓介，以加强气氛。如【玉交枝】。

谱例 8（见附录）

三、高甲戏音乐吸收南音的手法

高甲戏唱腔主要是南音，同时也吸收了木偶戏、梨园戏以及民歌、锦歌的部分曲调。

高甲戏在清末曾采用清代官府的“家班”音乐，有些曲调并用“官腔”演唱，如【马敌将】、【论臣职】、【捧杀】、【要夫】、【回首】、【力胜】等。由于官腔难懂，音调拖沓，慢慢被淘汰，并发展到渐渐采用当地的南音音乐。

高甲戏大量采用南音音乐是在“合兴戏”时期。据统计在南音的一百二十多个曲牌中，高甲戏从中吸收了四十多个，它们多是相对简短活泼，通俗易懂的曲调。在高甲戏中经常用的南音曲牌主要有【馒头】、【将水】、【双闺】、【水车】、【玉交】、【相思】、【望远】、【长滚】、【中滚】、【短滚】、【潮】、【寡叠】、【北叠】等。但这些曲牌运用到高甲戏中都出现了一些变化，是随着高甲戏的剧情变化，人物刻画而改变的。主要是通过如下手段加以吸收改造³¹。

（一）通过加前奏、留特韵、减敏音、多重复方式。

谱例 9（见附录）

谱例 10（见附录）

谱例 11（见附录）

（二）保留原框架，完整移植吸收进高甲戏音乐中。

谱例 13（见附录）

（三）通过捻节、加介、帮腔稍加变化，适应高甲戏演出。

谱例 14（见附录）

四、高甲戏音乐对外来曲牌的吸收和改造³²

高甲戏的场景音乐中，除一部分取自本地民间十音、鼓吹和南曲中的“谱”以外，还有相当一部分是从外地戏曲（如京剧、昆剧）中吸收而来的。这些曲牌在长期的运用中，也逐渐发生了变化。如【北上小楼】，原为一般器乐曲牌，在高甲戏中，用富有特色的品箫、琵琶、二弦、三弦演奏，加以演奏者以较为典型的高甲戏演奏手法作变化，使其具有一定的高甲戏风格。尤其为突出的是在调式音阶和旋律进行上的变化，调式音阶由原来的五声羽调式，变为有“变宫”、“变徵”的七声羽调式，同时在旋律进行中亦往往将“变宫”、“变徵”以高甲戏常见的旋法，起着代替宫、徵的特殊功用，使全曲旋律风格与剧种唱腔相统一。

京剧曲牌在高甲戏中运用时，大致有如下情况：（1）、曲牌名相同，运用场合基本一样。如：【泣颜回】、【老八板】、【汉东山】、【柳青娘】、【尾声】等。（2）、曲牌名相同，曲调稍有变化，运用场合大体一样。如：【万年欢】、【傍妆台】、【水龙吟】、【六么令】、【哭皇天】等。（3）、曲牌名不同，曲调或运用场合基本相同。如京剧【朝天子】与高甲戏【龟提水】、【急三枪】与【哭板】、【风入松】与【小牌】、等。（4）、曲调相同，曲牌名不同，运用场合也不相同。如：京剧【批】与高甲戏【串尾仔】等。（5）、吸收某些曲调进行变化，音乐形象较大差异。如：由京剧【小开门】的一些曲调片段，发展成高甲戏【走马】，应用于丑角出场。

除京剧外，高甲戏还从山西梆子，秦腔等中吸收了某些曲牌。如【男点绛】、【女点绛】等与山西梆子的同名曲牌有着相同的曲调和应用场合。【正点绛】、【家住在】与秦腔的吹奏曲牌的曲调、应用场合也相同。

³¹ 耀华、刘春曙《福建南音初探》福建人民出版社 1989 年 12 月，161 到 166 页。

³² 参考刘春曙、上耀华《福建民间音乐简论》上海文艺出版社 1986 年 6 月。

第二章 高甲戏音乐与泉州民歌的关系

高甲戏音乐与泉州民歌的联系主要体现在“丑旦戏”的民间小戏中。民国初,受竹马戏、采茶戏等民间小戏的影响,也为了适应观众的需求,高甲戏大量发展“丑旦戏”,其音乐大量吸收民间小调。“丑旦戏”以载歌载舞为基本表演形式,配合“生旦戏”的乐器和响盏等音色清澈的小型打击乐器,使得音乐风格诙谐活泼,富有浓厚的喜剧色彩。

第一节 高甲戏音乐中的泉州民歌

高甲戏音乐中的民歌主要来源于泉州民歌种类中的民间小调和习俗歌曲。但是泉州民歌的种类中,还有劳动号子、山歌、茶歌、褒歌、吟诗调和叫卖音调等,不同种类的民歌都有不同的特色,有的民歌由于时代的进步逐渐消亡,特别是习俗歌曲、吟诗调和叫卖音调,它们都因为人们生活方式的改变而退出历史舞台。

一、泉州民歌种类³³

泉州民歌种类较多,有劳动号子、山歌、茶歌、褒歌、民间小调、习俗歌曲、吟诗调和叫卖音调。下面分类简要介绍:

劳动号子 泉州地区的劳动号子多种多样,以演唱形式分有齐唱、对唱、领唱、帮唱;以声部结合分,分为有单旋律与支声复调;以地域分,有水上、陆地、林区。

山歌、茶歌、褒歌 泉州地区各地都有褒歌,亦名《园内花开》,安溪、南安茶歌,德化山歌,音乐高亢、嘹亮,明快热情,音调很有特色,系古老的中原民歌之遗音,是闽南地方民间音乐的“祖先”,它与福建民间音乐乃至客家音乐,潮州音乐等等具有密切关联。

民间小调 流传于泉州地区的民间小调,十分丰富,建国前民间艺人,尤其是女盲艺人的民间演唱,只要是小调,可谓深入人心,解放后,广大专业与业余音乐作者积极收集、记录、改编、整理、创作民间小调,取得喜人成绩,形成解放初期民间小调的繁荣、发展局面,好多填词民歌、改编民歌、创作民歌应运而生,深得广大人民群众的爱,同时留下不少佳作,传世人间。从音乐角度出发,泉州地区总共不下于60种小调音乐。

习俗歌曲 泉州习俗歌曲多姿多彩。有《龙船歌》及其变体还有《唆啰嚏》,领唱、帮唱,羽调式,音列为561235,典型音程为四度62、26,具有宗教意味的衬词《唆啰嚏》;有具有古老闽越先民遗音的衬词《礼啊去咧》;红白喜事的《哭嫁歌》、《劝嫁歌》以至《哭丧调》,羽调式,宫调式,商调式均有,此起彼伏,有复调意味,十分生动感人;另外,还有喝酒的《猜拳歌》,乐观、热情富有情趣,是泉州人豪放、坦率性格之体现。

吟诗调 泉州各地吟诗调,歌唱性强,旋律优美动听,调式丰富,节拍多变;大多是一首首完整的音乐。

叫卖音调 泉州叫卖音调具有浓郁的泥土气息与浪漫色彩,有着深厚的群众基础,是泉州之风情的体现。其旋律型可分为开放型的与扬抑型。属开放型的音乐开头或结尾有长音,力度较强;属扬抑型的,音乐开头声调高,力度强,随后则渐趋中低音区,力度较弱,产生良好的先声夺人的气势与效果。泉州叫卖音调有几种表现形式,一是人声演唱,二是用锣、鐃、竹板、或碗、匙、拔浪鼓等打击乐器的;三是用小喇叭或闹猪短

³³ 参考《中国民歌音乐集成·福建卷》上卷,闽南民歌部分,中国 ISBM 中心出版。《泉州文化》民间歌曲部分。

笛等小型吹管乐器的。

二、高甲戏音乐中的泉州民歌

高甲戏音乐仅吸收其中的民间小调和习俗歌曲中的部分内容。在声腔方面,“丑旦戏”的声腔是以流行闽南的民间小调为主,并融入部分泉州南音,如【短滚】、【翁姨叠】、【倒踏金钱花】、【锦板】、【四空锦叠】等,增加曲笛伴奏;小戏的唱腔曲牌大多来源于本地民歌小调,如【赏游春】、【四季歌】、【入孔门】诙谐明快,【十步送歌】、【灯红歌】、【长工歌】优美抒情;也有来自南曲,如以四二拍子为基本节拍,善于叙述情绪明快的曲牌【叠】;也有吸收流行于全国的【十二更鼓】(又叫【孟姜女】)、【打花鼓】(又称【凤阳花鼓】)等民歌。在高甲戏音乐中对民歌的运用主要表现在本地民歌的“高甲化”和音乐形象的性格化,如《桃花搭渡》中,用【灯红歌】、【四季歌】、【长工歌】表现桃花热爱生活、天真纯洁的内心世界。

高甲戏音乐中吸收的泉州民歌曲牌有:小调【五更鼓】、【打花鼓】、【丰收歌儿唱起来】、【十二生肖歌】、【长工歌】(一)、【长工歌】(二)、【十二烟花】、【二十步送妹】、【父母主意嫁番客】、【管甫送】、【桃花搭渡】、【灯红歌】、【病因歌】、【姜女赏花】、【守节歌】、【送哥调】等;灯歌舞歌【打花鼓】(花鼓调)【长工歌】(车鼓弄)、【看你面带青】(车鼓弄);习俗歌【彩莲歌】、【唆罗连】。

第二节 高甲戏音乐对泉州民歌音乐的吸收³⁴

高甲戏在其发展过程中,曾吸收了许多民歌曲调在“丑旦戏”里。其主要变化有二:一是其唱腔性格化,以适应人物的身份气质,性格,为塑造典型人物音乐形象服务;二是在调式旋律方面逐渐南曲化,使其与高甲戏其它曲牌的风格特点统一。下面就民歌在高甲戏发展过程的吸收与融合作一分析。

一、音乐形象的性格化

《桃花搭渡》剧中,曾先后运用了【大补缸】、【长工歌】、【怀胎调】、【灯红歌】、【四季歌】等民歌曲调。但它们都服从于戏曲内容的表现和剧中人的性格的刻画。从轻松活泼,富有强烈的生活气息的戏剧内容出发,全剧的音乐风格显现出愉快优美、热情洋溢的特点。桃花作为一个聪明伶俐的小姑娘,剧中运用了【灯红歌】、【四季歌】等较为抒情优美的曲调,着重展现了她对生活充满热爱天真纯洁的内心世界。渡伯又以【大补缸】、【怀胎调】变化而来的风趣诙谐的曲调,表现了他乐观开朗的性格特征。两者的音调迥异,性格鲜明。如在戏剧的开头,渡伯的唱腔。

谱例 15 (见附录)

由大补缸变化而来的曲调,节奏均称而与摇船动作相吻合,音调质朴,不时以富有弹性的四度、五度大跳:

谱例 16 (见附录)

表现出小船飘摇的动感,又有悠然畅闲的特点。表现出一种乐观自得、风趣豪壮的特征。

接着桃花上场,其唱腔为【长工歌】曲调,此时结合着唱词,使原曲调有了新的表现意义。它以连续的切分节奏,表现了桃花内心的欢悦,和性格的活泼,音乐的级进回绕,又具有优美深挚的特点,使音乐唱腔从一开始就展现出一个天真纯朴的农村姑娘形象。

³⁴ 本部分主要参考引用刘春曙、王耀华《福建民间音乐概论》,福建人民出版社。

谱例 17（见附录）

在“猜花名”的对唱中，渡伯唱腔多一字一音，较为朴实单一，而桃花的唱腔却不时地穿插以短小的婉转拖腔，表现出一种俏皮、天真的性质。对歌时，渡伯以风趣口吻唱出的【怀胎调】与桃花红的【灯红歌】、【四季调】形成了鲜明的对照。正是由于这些曲调的运用都是服从于戏剧的内容和人物身份，感情、气质，所以，使全剧音乐格调既保持着民歌的浓郁生活气息，又具有一定的戏剧性，塑造出了不同人物的性格特征。

二、调式曲调的变化

民歌曲调在高甲戏运用时，和以上音乐的唱腔性格化同时发生的变化，是调式旋律的变化。再以《桃花搭渡》为例，其中【怀胎调】的运用就颇具异趣。

谱例 18 原【怀胎调】：

谱例 19 在《桃花搭渡》中的曲谱：

【怀胎调】在《桃花搭渡》中的主要变化在于：（1）、是调式音阶的变化，由五声音阶加“变宫”的六声徵调式变为五声音阶加“变宫”、“变徵”的七声徵调式，这种音阶形式与高甲戏其余唱腔的主要部分南曲音阶形式相同，并使它们在音乐风格上相接近。

（2）、是旋律进行中突出了四度、五度的大跳进行，而有助于渡伯开朗性格的表达。第五小节的（#4）音的运用，表现出明显的以“变徵”代“徵”的特征，从而具有了高甲戏一般“变徵”音运用的特点。

（3）、末尾将原民歌中的过门曲调加上衬词演唱，加强了乐观情趣的表现，曲调结构由三小节的非方整性结构变成四小节的方整性节拍，又服从于戏剧中摇船劳动节奏的需要，与戏剧运用相吻合。

其余如《管甫送》、《唐二别妻》等剧目音乐，都表现出基于戏剧内容的唱腔性格化，和调式旋律的高甲化。

第三章 高甲戏音乐与泉州戏曲音乐的关系

高甲戏音乐以“泉腔”弦管为主,兼收傀儡戏、梨园戏和民间小调,既有清婉缠绵的音韵,又有激昂刚健的腔调,使得高甲戏的艺术更臻于完善,独具风格。高甲戏唱腔属泉腔,以泉州方言演唱。高甲戏音乐与泉州戏曲音乐的关系主要表现为高甲戏音乐与梨园戏、傀儡戏、打城戏之间的共用曲牌。下面分述之。

第一节 高甲戏音乐与梨园戏音乐之间的关系

梨园戏的音乐保留南戏以鼓、箫、弦伴奏为主,唱腔源于晋唐古乐,箫弦伴奏为主,一字多腔,用泉音演唱,亦称为泉腔闽音、下南腔、土腔。主要由南音、笼吹、什音和吸收其他剧种音乐(如潮调、弋阳腔、昆腔、青阳腔)等组成。

一、梨园戏音乐曲牌及其体式

梨园戏音乐唱腔属于南曲系统,唱腔属曲牌体。已知曲牌 250 多种,至今仍沿用古曲牌名:如【摩诃兜勒】、【霓裳羽衣曲】、【长相思】、【梁州序】、【甘州歌】、【太子游四门】、【薄媚花】、【鹊踏枝】、【阳春曲】等。

曲牌以“滚门”归类。现存“滚门”有 15 种:“二调”、“长滚”、“中滚”、“短滚”(以上属四空管);“长潮”、“中潮”、“短潮”(以上属倍士管);“锦板”、“中倍”、“倍工”(以上属五空管);“大倍”、“小倍”、“寡北”、“长寡”、“中寡”(以上属五空四仪管)。

此外,还包括一部分本地的民间小调,一般都用在小戏中。

伴奏音乐分丝竹曲牌,吹打曲牌和锣鼓帮三部分。

丝弦曲牌有 200 余支,大都来自民间器乐“十音”、“笼吹”,部门取于南音“谱”或“指”中的某节、某段,用丝竹乐器演奏。常用曲牌有【昭君闷】、【粉红莲】、【北元宵】、【北上小楼】、【玉兰操】、【傀儡点】、【翠腰裙】、等。

吹打曲牌有 100 多支,多来源于本地的“笼吹”和“十音”。用大唢呐吹奏(称大吹),并配以马锣或北锣鼓,多用于蟒袍戏中的贺寿庆礼、迎送宾客,升堂站班和官场人物出入场等场合。常用曲牌有【得胜令】、【开筵寿】、【将军令】、【伴将台】、【太子游】、【过沟龙】等。

锣鼓帮(即锣鼓经),分七帮锣仔鼓和八帮马锣鼓二类,有“七子八婿”之称。七帮锣仔鼓有【鸡啄粟】、【大帮鼓】、【擂鼓】、【小帮鼓】、【假煞鼓】、【满山闹】、【真煞鼓】七种鼓帮,其变体如【单啄】、【双啄】、【擗煞】、【顿煞】等有四十九种点子。

梨园戏音乐曲牌³⁵主要有【一江月】、【七犯梦湘子】、【水底鱼】、【一段云】、【水红花】、【下小楼】、【幽闺怨】、【九串珠】、【十八学士】、【七犯望商人】、【七娘子】、【六国朝】、【七巧图】、【朝天子】、【山坡羊】、【九曲洞仙歌】、【水晶弦】、【水底月】、【十段锦】、【秋思夜梦】、【水下滩】、【一封书】、【下山虎】、【水车歌】、【逐水流】、【十三腔】、【太子游四门】、【大百花】、【四朝元】、【梁州序】、【忆秦娥】、【大环着】、【太平歌】、【千秋岁】、【闷双清】、【光光咋】、【大百拍】、【四边静】、【步步莲】、【采花歌】、【四换头】、【子夜歌】、【忆王孙】、【红神子】、【红衲袄】、【绿绣鞋】、【十八飞花】、【北相思】、【竹马儿】、【北地锦】、【泣王孙】、【怨娇客】、【二犯江儿水】、【二郎神】、【步步娇】、【绣停针】、【北青阳】、【翁姨歌】、【四遇犯】、【太师引】、【大迓鼓】、【采菱歌】、【牧羊关】、【折柳吟】、【两蝴蝶】、【江儿水】、【瓦合儿】、【怨儿娇】、【白芍药】、【玉女儿】、【巫山十二峰】、【双

³⁵ 本部分曲牌参考整理了《泉州传统戏曲丛书》第九卷梨园戏音乐曲牌,和孙星群《千古绝唱——福建南音探究》。

鸿深鹑】、【双声叠韵】、【快活三】、【先地狱】、【五韵美】、【古轮台】、【后庭花】、【金锁太环着】、【三台令】、【杜相思】、【虚滚】、【将水令】、【金钱花】、【三棒鼓】、【五翼蝉】、【满堂春】、【五开花】、【啄木儿】、【刮地风】、【玉交枝】、【五供奉】、【金索桂梧桐】、【皂罗袍】、【舞霓裳】、【长生道】、【黑麻序】、【风入松】、【渔父第一】、【风霜不落叶】、【长相思】、【敕顺风】、【风流子】、【汤瓶儿】、【恨萧郎】、【孝顺歌】、【西江月】、【柳摇金】、【长、短倒拖船】、【三遇犯】、【杜韦娘】、【催牌】、【普天乐】、【醉仙子】、【相思引】、【绵答絮】、【滴滴金】、【望吾乡】、【望远行】、【雁南飞】、【宜春令】、【哭春归】、【探春令】、【五更转】、【思帝乡】、【婆罗门】、【临江仙】、【金字经】、【络丝娘】、【甘州歌】、【越恁好】、【满庭芳】、【急急吹】、【涅槃引】、【满江红】、【袞黄龙】、【百拍套】、【桂枝香】、【傍妆台】、【梅花引】、【端正好】、【捕灯蛾】、【集宾贤】、【满地娇】、【越护引】、【升平乐】、【蛮牌令】、【风摆尾】、【南二宴】、【长生道引】、【凤楼春】、【渔家傲】、【齐天乐】、【鹅毛雪】、【漫步香】、【醉花阴】、【醉落魄】、【雁儿落】、【忆双娇】、【哪吒令】、【胡捣练】、【菩萨蛮】、【赏官花】、【喜迁莺】、【锁聪寒】、【踏沙行】、【摩诃兜勒】、【人月圆】、【卜算子】、【掷地滚绣球】、【醉相思】、【醉蓬莱】、【泼浇兰】、【节节高】、【醉扶归】、【解三醒】、【选地游】、【乌夜啼】、【箜篌引】、【摊破石榴花】、【倾杯序】、【带花回】、【青衲袄】、【蔷薇花】、【潮阳春】、【鹧鸪天】、【碧玉琼】、【鹊踏枝】、【驻马听】、【锦缠道】、【簇御林】、【清风颂】、【清平调】、【醉东风】、【贺新郎】、【赏花时】、【锁聪郎】、【蝶恋花】、【霜天晓角】、【福马郎】、【锦衣香】、【驻云飞】、【野风潺】、【八宝妆】、【沙淘金】、【破阵乐】、【春莺啭】、【少年游】、【川拨棹】、【小蓬莱】、【火孩儿】、【小百花】、【好姐姐】、【缕缕金】、【歌娥】、【大河蟹】、【夜行船】、【浪淘沙】、【玉书后庭花】等。

梨园戏的曲牌体式有：套曲、集曲、过曲、慢、引、近、小令和唐宋大曲的袞等。梨园戏的曲牌来源于唐宋大曲和法曲、民间音乐、弋阳腔、青阳腔、昆腔等，其中保留了相当一部分的古曲，如【摩诃兜勒】、【太子游四门】、【霓裳羽衣曲】等。它的三个流派各有其专用的曲牌和独特的风格，同时，还专曲专剧，每个剧目都有一些专用曲调，其它剧目不能再用。在唱念方面，要求“明句读”，讲究“喜怒哀乐，吞吐浮沉”。各派的唱腔风格也各有特点，上路老戏比较古朴劲健，下南老戏比较明快粗犷，小梨园则比较委婉纤细，有独唱、对唱、轮唱、合唱等演唱形式。

梨园戏由于使用泉州方言歌唱，融合部分民间音乐，形成了独特的梨园戏南曲唱腔，曲牌联套，一出戏中，既可以用一种宫调中的曲牌连缀，也可以用不同宫调中的曲牌组套。每个传统剧目都有一套专用曲牌，曲牌形式有集曲、慢、引、小令等。

梨园戏还使用犯调集曲，有二犯、三犯、四犯、九联串、巫山十二峰、十八学士、十三腔等，如《昭君出塞》中的【山险峻】，又叫【十三腔】，有四个管门、十三个曲牌联成。

二、高甲戏音乐与梨园戏共用曲牌

高甲戏音乐的 100 多个曲牌中，与梨园戏音乐共用的曲牌有 40 多个。由于它们同属于南曲系统，很多曲牌也与梨园戏相同。现将二者共用曲牌列如下：【四边静】、【甘州歌】、【短滚】、【北相思】、【黑麻序】、【翁媪叠】、【倒踏金钱花】、【锦板】、【四空锦叠】、【眉滚】、【步步娇】、【水车歌】、【红衲袄】、【青衲袄】、【回空北】、【金钱花】、【玉交枝】、【馒头】、【将水】、【双闺】、【水车】、【北青阳】、【玉交】、【相思】、【杜相思】、【短相思】、【五开花】、【满堂春】、【望远行】、【长滚】、【中滚】、【潮】、【寡叠】、【北叠】、【一封书】、【孝顺歌】、【潮阳春】、【福马郎】、【驻云飞】、【望远行】、【生地狱】、【逐水流】、【柱枝香】。

高甲戏音乐的生旦戏部分以吸收南音和梨园戏音乐曲牌为主，由于梨园戏音乐是南

戏的遗留，主要是生旦戏，其剧目、表演和音乐曲牌对高甲戏影响极大，清末，很多梨园戏艺人到高甲戏戏班传戏，把很多剧目和音乐曲牌都融入到了高甲戏，规范了高甲戏的生旦戏表演和音乐唱腔。上述的曲牌中，大都是梨园戏移入高甲戏音乐的，但也根据高甲戏的特点进行了剧种化变更。

第二节 高甲戏音乐与傀儡戏音乐之间的关系

高甲戏的表演，特别是丑角的表演，很多都是模仿傀儡表演动作，形成了高甲戏特有的“傀儡丑”表演艺术。而与表演相配合的高甲戏音乐中，部分也采用了泉州傀儡戏的音乐曲牌。早期的大气戏阶段就开始吸收被称为“傀儡调”的泉州傀儡戏的传统音乐唱腔。

一、“傀儡调”

从全国范围看，各地传统傀儡戏种，大多采用当地主要戏曲声腔，唯独泉州傀儡戏，拥有自己剧种音乐唱腔“傀儡调”。长期以来，“傀儡调”广被本地高甲戏、打城戏等后起剧种所大量吸收。至于泉南布袋戏（掌中班），则全盘采用“傀儡调”及其打击乐器。甚至在民俗活动中，道士设坛做醮，有的也都演唱“傀儡调”。尤为值得重视的是早在明代万历以前，泉州傀儡戏“落笼簿”《五马破曹·苗泽弄》的【大逐鼓】“正更深”，《仁贵征东·扑流萤》的【剔银灯】“罗衣宽”、【锦廷乐犯】“坐来懒”、【袞】“银烛秋光”、【风云会】“我只处”，以及《黄巢试剑·苟合》的【雀踏枝】“灯花开”等，即已成为弦管（今称“南音”）“锦曲”而在民间广为传唱。傀儡戏非但未采用本地主要戏曲声腔，反是“傀儡调”被当地多数戏曲剧种全盘采用或大量吸收。这在中国戏曲史上是一种非常独见的现象。同时这也显示了泉州傀儡戏作为古老戏种的历史地位和作用。

传统“傀儡调”与梨园戏相同，都属以泉州方言为标准音的泉腔弦管（南音）体系。不过，由于傀儡戏的传统剧目大部分是以敷演历史故事为主，罕有风花雪月或缠绵悱恻的戏文。因此，若与梨园戏传统音乐唱腔比照，“傀儡调”则显然是北曲较多、联套较少，旋律曲调平直而失于装饰，独具刚健、高亢、雄浑、粗犷的艺术特色。

传统“傀儡调”属曲牌体音乐，已经记录、整理出三百余支传统曲牌的旋律曲调。1999年至2000年间已由泉州地方戏曲研究社校订，编入《泉州传统戏曲丛书》，由中国戏剧出版社正式出版。这些曲牌，可以归纳为五种节拍类型：

（一）慢（散板）。

（2）七撩（8/4），每小节一拍七撩。

（3）三撩（4/4），每小节一拍三撩。

（4）一二（2/4），每小节一拍一撩。

（5）叠拍（1/4），每小节一拍，撩拍相叠。

传统“傀儡调”的节拍，自古称为“撩拍”。唐段安节《乐府杂录》“羯鼓”条云：“咸通中有王文举，尤妙。弄三杖打撩，万无一失……。”可见泉州传统傀儡戏的“撩拍”概念，渊源甚古。

传统“傀儡调”的表现特点是基本保留了宋元南戏音乐构成的一些主要特征，其中为数很多的曲牌首尾，都由“引子”和“尾声”组成。曲牌重心乃叙事或抒情为主要部分，在表演中结合“比触”与“舞摩”，形成一种歌舞并重的表演形态。根据剧情的发展变化和人物情绪的跌宕起伏，每种撩拍类型的曲牌，又都经常出现混合拍子变化。如【锁南枝】、【香柳娘】等曲牌，都是七撩过三撩，有的则接三撩“口连尾”或“谱仔”。而【薄眉袞】、【剔银灯】等曲牌，则都是三撩过一二。

传统“傀儡调”习惯称为“过曲”的，往往即是“联套”部分。在“傀儡调”中，“联套”一般都由两支曲牌和“尾声”组成，个别的也有由三支曲牌和“尾声”组成的。如【一封书】、【胜葫芦】过【尾声】，【步步娇】、【园林好】、【五供养】过【尾声】等。

在传统“傀儡调”中，虽无“专用曲牌”的具体称谓，却有“专用”性质的曲牌存在，也即那些不能与其他曲牌联缀成套，而只能由其本身曲调叠用若干支曲文的曲牌。演唱叠用曲文，其性质就是重复“前调”。传统“傀儡调”的此类曲牌，占有相当数量。如常用的【出坠子】、【西地锦】、【地锦裆】等。

大量采用“帮腔”，也是“傀儡调”的一大特点。帮腔形式多种多样，其中最有个性的几种帮腔形式是：

1、全曲首尾及每句曲文末尾都使用帮腔。如【洞仙歌】、【兆志岁】等。特别是【兆志岁】，全曲首尾都在“南无阿弥陀佛”的“帮腔”之中。

2、全曲末尾都带“唠哩口连”，俗谓“口连尾”。帮腔的曲牌，既有慢词，也有过曲，并且包括多种撩拍类型。大致而言，慢词“口连尾”皆非散板，一般都是三撩或一二的撩拍类型。

上述所列，只是一小部分曲牌和若干撩拍类型的“口连尾”而已，很难概括“傀儡调”使用“口连尾”的全部特色，只能说是以斑窥豹。在“傀儡调”中，绝大多数“口连尾”，虽然在结构上并不属于“尾声”范畴，但又似乎可以作为“尾声”看待。这种使用“口连尾”的表现形式，在传统“傀儡调”中是带有普遍性的。

3、还有个别曲牌的帮腔部分，显系是由“口连尾”变体而成。如【摇船歌】和【金钱花】的“咳啰口苏”，【三仙桥】的“弄口连柳”，以及【寡北】的“哩口连花”或“哎哟嘴”等。

二、傀儡戏音乐曲牌

传统“傀儡调”是曲牌体音乐，每支曲牌都有固定的旋律曲调。有的曲牌，甚至有多种旋律变体，如【寡叠】、【三稽首】、【五供养】等。有的曲牌，名称相同，却有不同撩拍类型，如【好姐姐】、【倒拖船】等。另外，通过“增损旧腔，转入新调”的曲牌，也占相当数量。有些曲牌，未必宫调相犯，往往集合数支曲牌的乐句而成，这就是所谓“集曲”，即在几个同一宫调或管门系属而不同曲牌的曲调之间，各取一至若干乐句，重新组成一支曲牌。如【扑灯蛾犯】，就由【扑灯蛾】、【双汉鹑】集曲而成；【三遇犯】则由【福马郎】、【四空锦】、【水车歌】集曲而成，等等。这些曲牌，经过精心记录、整理，全部曲调旋律，都已得到抢救。由于星移斗转、人亡艺绝，还有不少曲牌，仍然失传。尤其是那些吸收外来腔调且又经过方言化处理（或以兰青官话演唱）的曲调，在“傀儡调”中统名“北调”。由于“北调”来自外来腔调（主要是弋阳腔），故出现在不同戏出中的“北调”，旋律曲调千差万别，各不相同。换句话说，“傀儡戏”中的“北调”，本身并无固定旋律，严格而言，很难作为曲牌看待。

三、高甲戏音乐曲牌与傀儡戏音乐共用的曲牌

傀儡戏音乐是泉州戏曲音乐的源头之一，它的表演程式和音乐曲牌很有特点。宋江戏的“杀冷盘”等武打套路有的是从傀儡戏中移植来的，而且将套路的音乐曲牌也一起搬用。一般而言，高甲戏音乐将这些傀儡戏曲牌用于大气戏类。它们之间的共用曲牌比较多。从上面的综合比较知道，高甲戏与傀儡戏音乐共用的曲牌³⁶有：【北调】（《岳侯征金》疯僧唱：“你做亏心”）、【四边静】（《李世民游地府》迦菩提祖师道：“看你做人”）、【浆水令】（《说岳》岳飞唱：“恼得我”）、【北叠】（《白蛇传》许仙唱：“急忙忙”）、【寡

³⁶ 参考《泉州传统戏曲丛书》十五卷，傀儡戏音乐曲牌，中国戏剧出版社，2000年4月。

叠】(《楚昭复国》归道唱:“入孔门”)、【翁姨叠】(《仁贵征东》墓婆唱:“祖师发豪光”)、【寡北】、【金钱花】(《三国归晋》傅唱:“装起十矢”)、【福马郎】(《李世民游地府》何翠莲唱:“光阴如箭”)、【北青阳】(《湘子成道》武淑金唱:“强陈遵命”)、【水车歌】(《李世民游地府》魏徽、尉迟敬德唱:“今日”)、【玉交枝】(《孙庞斗智》孙膑唱:“脚疼行”)、【剔银灯】(《收鲤鱼》金线女、鲤鱼精唱:“望爹爹”)、【薄媚滚】(《大出苏》相公唱:“好香树上生”)、【短滚】(《说岳》岳飞唱:“三国汉数终”);七撩类:【四朝元】(《刘贞刘祥》杨淑莲唱:“读书识理”)、【下山虎】、【青衲袄】(《黄巢试剑》崔淑女唱:“告妈亲”)、【生地狱】(《取东西川》刘协唱:“亏娘娘”)、【桂枝香】(《临潼斗宝》伍员唱:“君王失政”)、【北江儿水】、【步步娇】(《武王伐纣》姜尚唱:“臣祖贯”)、【黑麻序】(《收金鲤》张真唱:“容我三思”)、【红纳袄】(《孙庞斗智》孙膑唱:“伊贪我”)、【驻云飞】(《孙庞斗智》孙膑唱:“切齿贼庞涓”)、【一江风】(《子龙巡江》孙夫人唱:“离家庭”)、【铎锹儿】(《六出祈山》庞统唱:“满目干戈”)、【甘州歌】、【锦板叠】(《会鬼捉饭》郭良唱:“叹无常”)

高甲戏与傀儡戏共用的曲牌的用法也有所区别。在上述共用曲牌中,高甲戏没有专用的音乐曲牌,而傀儡戏有,如【下山虎】只用于《目连救母》中。

第三节 高甲戏音乐与打城戏音乐之间的关系

高甲戏音乐中吸收了部分打城戏音乐曲牌,打城戏音乐也吸收了高甲戏的部分文戏曲牌。两者之间形成了一些共用曲牌。高甲戏音乐曲牌在上文已有论述,现简要介绍打城戏音乐、乐队编制及其曲牌。

一、打城戏音乐及乐器编制

打城戏的音乐与曲调,是在佛曲和道情的基础上,大量吸收傀儡调混合而成。由于融合了佛曲和道情音乐成分,打城戏在音乐的表现方法上,与木偶戏有所区别。同一个木偶曲调,打城戏在节奏和曲调上比木偶戏来得缓慢而单纯,带有浓厚的宗教色彩。在伴奏乐器上,打城戏也有很大特色。最初是法器和戏曲乐器并用,从乐队编制上看,主要是乐器和木偶戏乐器在气氛上显得杂乱不统一,后来渐渐模仿其他剧种逐渐完善乐队编制。

早期的乐队编制分管乐、弦乐和击乐。管乐有大嗩、小嗩、小管、横笛;弦乐有二弦、三弦;击乐有南鼓、南锣、南钹、草锣、铜钟、锣仔、南碗锣、南拍鼓、双音、小叫、拍。

解放后的乐队编制也分管乐、弦乐、击乐,但乐器丰富多了。管乐有大嗩、小嗩、小管、横笛、鸭母笛、箫;弦乐有二弦、三弦、琵琶、飘弦、二胡、大胡、小提琴、中提琴;击乐有南鼓、南锣、南钹、锣仔、南碗锣、拍鼓、双音、小叫、拍、两盏、双铃、大通鼓、北小鼓。

二、打城戏的音乐曲牌³⁷

打城戏的音乐曲牌,大都来自佛曲、傀儡调和道情,一般不受滚和曲牌的限制,而是根据表演配用的。打城戏的表演艺术最初受到木偶戏的影响,在曲牌应用上多数根据木偶戏的规律。如由于舞台上的限制,木偶戏在“升帐”的【下山虎】、【点绛唇】的曲牌运用上只用半折,打城戏也是这样。

打城戏原来的曲牌只有【千秋岁】、【双闺叠】、【翁姨叠】、【北云飞】、【好孩儿】、【拖

³⁷ 吴天乙《闽南宗教戏剧的遗存——打城戏》(未出版的手稿)

船】、【剔银灯】、【浆水令】、【太师引】、【怨万】、【一封书】、【红纳袄】、【生地狱】、【一江风】、【带花回】、【皂罗袍】、【山坡里】、【寡北】、【胜葫芦】、【大环着】等。解放后，由于上演剧目的日渐丰富，曲牌的运用也不断增加，有【甘州歌】、【步步娇】、【越恁好】、【北江儿水】、【玉交枝】、【赚万】、【光光乍】、【地锦】、【催拍】、【四边静】、【雁儿落】、【五更子】、【声声诉】、【坠子】、【逐水流】、【驻马听】、【风入松】、【金钱花】、【泣颜回】、【缕缕金】、【大真言】、【北风猿交】、【献花】、【北调叠字】、【芍药儿】、【桂枝香】、【得胜令】、【下山虎】、【点绛唇】、【水车歌】、【叨叨令】、【泥金书】、【三稽首】、【美人蛮】、【好姐姐】、【旗儿】、【方见才】、【大趸鼓】、【水底摸鱼】、【太平歌】、【红绣鞋】、【普天乐】、【黑麻序】、【望吾乡】、【银瓶儿】、【宜春令】、【望高儿】、【福马郎】、【石榴花】、【扑银灯】、【赏宫花】、【川拨棹】、【乌猿悲】、【相思引】、【沙淘金】、【绵答絮】、【南海赞】。吹奏曲牌有【傍妆台】、【百家春】、【北上小楼】、【火石榴】、【五开花】、【过江龙】、【长绵答】、【跳龙门】、【哭皇天】、【渔家乐】、【北元宵】、【北二绵】、【两头门】。

三、高甲戏音乐与打城戏音乐的共用曲牌

打城戏是仪式戏剧，主要用于民间信仰仪式中，它的音乐以法曲和道情为主，音乐风格庄严肃穆，节奏缓慢；而高甲戏虽然也用于民间信仰活动中，但它不具备仪式功能，主要用于娱神和娱人。虽然开戏之间也有跳加官和闹八仙等仪式性表演，但不是戏剧的主体。因此，高甲戏音乐缺乏打城戏音乐的那种仪式性。两者的共用曲牌不太多，音乐风格相差也比较大。

根据对高甲戏音乐曲牌与打城戏音乐曲牌的综合比较得知，高甲戏音乐与打城戏音乐的共用曲牌主要有【四边静】、【双闰叠】、【翁姨叠】、【好孩儿】、【剔银灯】、【浆水令】、【一封书】、【红纳袄】、【生地狱】、【甘州歌】、【步步娇】、【越恁好】、【地锦】、【玉交枝】、【逐水流】、【金钱花】、【桂枝香】、【下山虎】、【水车歌】、【黑麻序】、【望吾乡】、【福马郎】、【五开花】、【大环着】。

在高甲戏与打城戏之间的共用曲牌中，曲调大致相同，但节奏有些差异的如【四边静】、【福马郎】、【逐水流】等。

第四章 高甲戏乐队与民间乐种乐器的关系

高甲戏除了伴奏音乐吸取泉州民间乐种音乐曲牌外,乐队也是在不断吸收泉州民间乐种的乐器的基础上逐步完善的。泉州民间乐种因流传地域不同、乐队组合不同、主奏乐器不同、传承曲目不同,形成了相互区别的种类,主要有笼吹、十音、车鼓、钹仔鼓、花鼓唱、十番音乐、大号音乐、牌子曲、闹厅音乐、打击乐《献金锣》、北管音乐等。

第一节 高甲戏的乐队与泉州民间乐种的乐器的相互关系

高甲戏的早期阶段(即宋江戏)的武戏,吸收了宋江阵武术套路和表演“创狮”的大锣大鼓反复敲打的形式,以渲染声势浩大、威武豪迈的武戏场面。

一、高甲戏乐队组合

在洪埔主持戏事后,逐渐规范乐队编制:大堂鼓1人,南锣兼大钹1人,正手大吹兼三弦或二弦1人,副手大吹兼笛1人,南锣兼大钹1人。从合兴班期间至建国初期,乐队编制扩展为大堂鼓1人,南锣兼大钹1人,正手大吹兼南嗩1人、副手大吹兼三弦1人、小锣1人、小钹1人、曲笛、二弦、拍板的演奏以至帮腔,均由乐队或演员兼。

建国后,全国的戏改运动,将“改人、改戏、改制”目标贯彻到全国各剧种中,客观上促进了高甲戏的乐队编制的变革。而在随后的多年发展和创新的号召下,再次发展了高甲戏乐队规模,形成了拥有40种乐器的乐队编制。有大吹、南嗩、洞箫、曲笛、管、长笛、二弦、二胡、高胡、壳仔弦、中胡、大广弦、小提琴、大提琴、低音提琴、南琵琶、北琵琶、三弦、双清、扬琴、古筝、大鼓、堂鼓、压脚鼓、小鼓、板鼓、拍板、铙板、木鱼、四宝、海锣、大锣、小锣、双铃、小叫、响盏、大钹、小钹、吊钹、三角铁等。大致南锣兼大钹1人同时,高甲戏使用的乐器,分为文、武乐二种。伴奏乐器以管乐、唢呐为主(解放后改用琵琶为主),此外还配有横笛、二弦、三弦等。打击乐器及其打击方法与京剧相同,如〔冲头〕、〔长锤〕、〔急急风〕等,但“三通”和“出将”时则与京戏不同。丑旦戏或轻松场面加用双铃、响盏等。

二、泉州民间乐种的乐器组合

高甲戏的乐队编制与乐器组合是在剧种形成和发展过程中不断地完善的,它吸收了泉州民间乐种的部分乐器,与泉州民间乐种的关系非同一般。泉州民间乐种主要有笼吹、十音、车鼓、钹仔鼓、花鼓唱、十番音乐、大号音乐、牌子曲、闹厅音乐、打击乐《献金锣》、北管音乐等。

(一) 笼吹

笼吹谱有南北谱之分,击乐有南北击乐之分,曲牌有文武之分。演奏根据不同场合分为单曲和套曲,套曲一般由二至五首乐曲连缀而成。泉州笼吹的乐器有唢呐、洞箫、二弦、三弦、大小鼓、锣、钹等。主乐为大鼓吹;演奏线乐和细乐时则使用南鼓(压脚鼓)、嗩仔(小唢呐)、二弦、三弦、箫、笛,以及京胡、二胡、椰胡、管子(鸭母笛)等。按不同的演奏组合形式,又可分为大鼓吹、鼓钹吹、大十番、八音吹、红甲吹等。演奏时以吹奏曲牌为主,打击乐配和,风格独特、音调优美。

笼吹演奏的乐曲分武乐和文乐两种。武乐由几支大唢呐合奏,加大锣、大钹,并用大通鼓按节奏擂打,吹奏《将军令》、《得胜令》、《秦王破阵乐》等大曲,唢呐齐鸣,通鼓响声连天,声势激昂威武,高亢激越。文乐用小唢呐、品箫、二弦、三弦、二胡等弦乐,并配合响盏、小锣等,按节搭配助声,演奏南音曲牌《雁声悲》、《我为你》、《暗想

暗猜》等，轻柔幽雅，节奏舒曼。除传统曲牌外，后又吸收提线木偶的乐曲和民歌小调，更加丰富多彩。

（二）泉州十音

泉州十音流行于各郊区、城镇与农村，起源于笼吹音乐的十音吹，后来因曲调易学、易记，逐渐流传开来。并在流传中吸取外来诸种曲调，从而丰富自己，逐渐成为独立的富有地方色彩的乐种，流行闽南各地，且被戏曲吸收为场景音乐，被民间舞蹈用于伴舞。

十音使用乐器有北暖（小唢呐）、笛子、管子、二胡、四胡、椰胡、京胡、北月琴（短柄）、双清、三弦、北琶；击乐有“五音”（通鼓、小锣、大锣、小钹、大钹）及小叫、木鱼、双音等，另加北鼓（百鼓、单皮鼓）。北暖与百鼓在乐队演奏中，互相配合，起指挥作用；北暖经常在乐曲的起奏与尾奏及中间速度的变化起了带头作用，而百鼓则指挥打击乐器的各种变化。其曲牌来自全国各地，有南曲之曲、谱，有民间之歌谣，有戏曲的场景音乐，有民间器乐曲，十分丰富，达四百首左右。但它没有统一规格，各地曲调大同小异，有同曲牌不同曲调，有各种压缩变奏以至集曲。演奏时，通常采用一个曲调演奏三遍，头遍慢速，二遍中速，第三遍稍快，速度渐快，整首乐曲配以击器，热情、明快、欢悦、清新，为泉州十音的特色，吹奏、拉弦、弹拨、各自变奏，形成支声复调。因乐曲结构大多呈现方块，适合舞蹈动作，故泉州民间舞蹈大多采用十音配乐。

（三）车鼓

泉州车鼓流行于城乡。春节后至元宵，泉州一些农村，常要敲锣打鼓热闹一番。乡村车鼓队（鼓、钟锣、草锣、大小钹等）沿乡里游走敲打，其典型鼓点为 2/4 冬冬|0 冬冬|冬冬|锵 0||。因鼓放置车上推行敲打，故名车鼓。

车鼓起源于汉代的车鼓乐。大约在本世纪三十年代从乡下流传到城里，由当时艺人首创加入两支大暖，吹奏流行曲调 D 后来逐渐为人们所接受，并加入笛、二弦、响盏、小叫、铜铃、碗锣等乐器，同时采用南曲音调。但锣鼓点仍为典型鼓点。因踩街游行，车鼓结队行走演奏，故又名车鼓阵。近些年来队员加以化妆，着统一的服装，并有简朴的舞步配合，更加多姿多采。泉州浮桥王宫女子车鼓队，参加多次踩街活动并上台演出，颇富盛名。

（四）钹仔鼓

钹仔鼓类似十音、车鼓。曲调大多采用十音谱，乐器仅有小暖仔、中鼓、小钹、小叫、铜钟等，音乐气氛热情。

（五）花鼓唱

花鼓唱系由锣鼓音乐加演唱南音散曲组合而成。头尾乐段采用锣鼓乐。乐器有大鼓、铜钟、草锣、大钹、小钹、小锣（南乐系统），鼓点没有固定，中间乐段演唱南音散曲，用品箫、百鼓（板鼓）、大鼓（敲鼓边）、小钹、小锣等乐器伴奏。唱腔前加“士头”飞结尾加“士尾”，成为定规。锣鼓在唱腔的大小韵之间加入，有别于龙虎调。乐队行走演奏时，肩挑锣与铜钟。它是南音演奏（唱）的一种发展。流行于南安、永春、德化、安溪等地的一些山村。

（六）十番音乐

十番音乐流行于晋江的安海、东石一带。有一百五十多年的历史，今已失传。其特征一是演奏（唱）所用曲牌均取自南音；二是演唱者全是儿童；三是采用乐器除南音所使用的乐器外，还有轧筝、笙、椰胡、二胡、管子、云锣、京胡，击乐器有四块、响盏、小叫、木鱼、扁鼓、铜铃、板鼓、板。演奏（唱）形式一是行奏、二是坐奏、三是坐唱。

（七）大号音乐是封建时代泉州督府官员出巡时鸣锣开道用的音乐。后来流入民间，被鼓吹音乐吸取，用于乐曲序奏与尾奏，增加庄严肃穆的气氛。南安英都镇尚有此种音乐。

（八）牌子吹

牌子吹又称八打吹、八音吹，属民间吹打乐，流行于晋南一带。它主要由二至四支琐呐（大暖）和八件打击乐器（鼓、大小锣、大小钹、铜钟、小叫、双音）组成。用于庆典、游行开道、迎宾、以至出殡仪式。有的地方组成女子牌子吹，盛行于晋南及鲤城江南一带。

（九）“闹厅”

是泉州大鼓吹的俗称，永春“闹厅”即是大鼓音乐与南音指谱合奏融合而成，是一种大型民间器乐。常用的乐器，击乐有：大南堂、大钹、匡锣、铜钟、小钹、碗锣、响盏、磬、小叫、拍板、双铃、小木鱼；管乐有大暖（又称大吹、大簧）、暖仔（中音琐呐）、品箫（曲笛）；弦乐有南二弦，解放后加进二胡、大胡。弹拨乐有南琵琶、南三弦等。演奏时采用套曲、集曲、变奏等手法，将各个曲牌用锣鼓音乐或过技曲连缀而成。其曲式结构大致可分为首尾大鼓吹呼应，中间南曲指谱（全套或摘取其中片断集曲而成新乐曲）。总体结构基本呈现慢头（序引）一大鼓吹一南音暖仔指一大鼓吹模式。大鼓吹使用曲牌皆属大吹谱，有单曲反复变奏的，有几首曲牌连缀而成的，首、尾大吹谱一般不重复应用，但气氛总是热烈、喜庆、辉煌的；中段乐章采用南音指谱中的某一套式摘取其中的某段重新组合，使用南音下四管乐器，配以热情的锣鼓，速度稍快于南音，撩拍多用紧三撩、叠拍。音乐风格淡雅、委婉而又清新、明快，是南音艺术的一个发展和丰富。首、尾以中段各曲牌之间的连接过渡采用锣鼓音乐，承上启下，具有吹打音乐的特色。它别具一格，流行于永春城乡及南安、德化、安溪等地。

（十）打击乐《献金锣》

崇武历来有“献金”习俗。“金”即为锣，“献”是一种祭祀仪式。古时官员出门有“鸣锣开道”，作战指挥有“鸣金收兵”。崇武的“鸣锣献金”却是一种独特的民俗娱乐活动形式。

崇武的“献金”，其敲打的架势、手法及乐谱都与众不同。献金者站立的架势，右脚在后，腿微屈支撑身体重量；左脚前伸，腿斜直维持身体平衡；左手举锣齐胸，上身略向后仰，右手挥槌敲锣。献金时，锣槌运行呈椭圆形，先自下方斜向上敲在锣圆心，再向上斜往外绕圈至下方，循环不息；节奏曲慢渐快，声音由高而低，直至在坚湊低沉声中嘎然而止；再周而复始，如此三回而告一段，符合于“无三不成礼”的民俗心理。表演都人数不限，但必成双相对而立，少则一对，多则十几、几十对。行进间的敲打节奏则与鸣锣开道相似。

崇武“献金”的由来也已无考。据说源于惠安崇武城，用于迎“头庄旗”（指是年最丰收的一只鱼船）和迎神赛会中。据载崇武渔民北上舟山群岛一带捕鱼的船只，须途经虎门。出于迷信，恐船入虎门，被“虎”吞食。因此，每年渔汛到来，总要在海滩为“头庄旗”送行，以“献金锣”仪式献给虎神，以求渔人平安，鱼产丰收。然后，在“头庄旗”带领下，渔船浩浩荡荡，北上捕捞口捕捞旋归，也以“献金锣”仪式在滩头迎接是年“头庄旗”。后来，“献金锣”也广泛用于迎送商船出入港及迎神赛会中。据传“献金锣”是早年群众袭用将军升帐的排班和大官出巡的鸣锣开道而形成的一种民间艺术。“献金锣”有两种演奏形式：一种原地演奏的称为“献金”，一种行进演奏的称为“出路金”。从其敲打的架势可知最早是使用于船上，因为敲打者系站在斜坡状的大船船艏倒八字（俗称尾花）上，正需如此。考崇武最早的大船是明初的兵舰。明洪武年间即在此设“船场”建造10只官船2只快船，官船每只可坐驾军110名。“献金”可能就出现于当年十分频繁的海上军事活动，作为实际战斗以及平时作战训练的指挥信号。到了和平时期，民间的大商船、大渔船也沿袭使用于出港入澳时祭神。

“献金”的敲打节奏效果极明显。其锣声步步紧扣人们的心弦，达到使豪情旺气凝

聚上升到最高峰而迸发出力量的火花，当锣声嘎然而止时，确是“此时无声胜有声”，真可以起到驱除邪气、鼓舞斗志的作用，自然受到征风战浪的渔民、船民的喜爱。

(十一) 北管音乐

清光绪年初，上海、江苏、浙江、广东等地的民间音乐通过海上交通等渠道首传入惠安峰尾。后经北管名师“舞庭”等的言传身授，使之繁衍于惠安北部及县城。光绪八年，北管名师刘永赖率队参加泉州祭孔活动，他的“笙声”受到泉州府府台重视。后经申报上宪，赐予“伶生”（伶生，伶舞生之略称），送他入孔子学府就学，并为其取“前程”名——“舞庭”（天子八伶舞于庭）。之后，每年泉州祭孔子，“多年庭”师都要率队赴游。从此，北管音乐得到了地方官吏、文入学士的欣赏与推崇，更加风行传播。为别于“南管”，当地人们就把这一源于省夕阳间音乐取名为“北管”。北管的乐器，沿用江南丝竹乐器，主奏乐器为京胡、笛子；同时参用了闽南的琵琶，嗩仔，莆仙音乐的尺胡、小三弦、双清、瓢胡等特色乐器。

三、高甲戏乐队与民间乐种之间采用的乐器之比较

高甲戏乐队的乐器众多，特色乐器有南嗩、品箫（曲笛）和南琵琶，与泉州民间乐种之间采用的乐器，既有相同乐器，也有不同的乐器。下面将高甲戏乐队乐器与泉州各民间乐种乐器进行比较，在表格内体现它们之间的相同乐器和不同乐器。

表格 1

剧种乐种	乐 器	与高甲戏不同乐器	与高甲戏相同乐器
高甲戏乐队乐器	大嗩、南嗩（小嗩、嗩仔）、洞箫、曲笛、管、长笛、二弦、二胡、高胡、壳仔弦、中胡、大广弦、小提琴、大提琴、低音提琴、南琵琶、北琵琶、三弦、双清、扬琴、古筝、大鼓、堂鼓、南鼓（压脚鼓）、小鼓、板鼓、拍板、铙板、木鱼、四宝、海锣、大锣、小锣、双铃、小叫、响盏、大钹、小钹、吊钹、三角铁		
笼吹	洞箫、二弦、三弦、大鼓、小鼓、锣、钹、南鼓（压脚鼓）、嗩仔（小唢呐）、箫、笛、京胡、二胡、椰胡、管子（鸭母笛）等。	椰胡、京胡、管子（鸭母笛）	洞箫、二弦、三弦、大鼓、小鼓、锣、钹、南鼓（压脚鼓）、嗩仔（小唢呐）、箫、笛、二胡。
车鼓	鼓、钟锣、草锣、大钹、小钹、大嗩、笛、二弦、响盏、小叫、铜铃、碗锣	钟锣、草锣、碗锣	鼓、大钹、小钹、大嗩（大唢呐）、笛、二弦、响盏、小叫、铜铃。
十音	北嗩（小唢呐）、笛子、管子、二胡、四胡、椰胡、京胡、北月琴（短柄）、双清、三弦、北琶、通鼓、小锣、大锣、小钹、大钹）、小叫、木鱼、双音、北鼓（百鼓、单皮鼓）。	北嗩（小唢呐）、四胡、椰胡、京胡、北月琴（短柄）、木鱼、双音、北鼓（百鼓、单皮鼓）。	笛子、管子、二胡、三弦、北琶、通鼓、小锣、大锣、小钹、大钹、小叫、双清、。
钹仔鼓	小嗩仔、中鼓、小钹、小叫、铜钟。	中鼓、铜钟。	小嗩仔、小钹、小叫。

花鼓唱	大鼓、铜钟、草锣、大钹、小钹、小锣、品箫、百鼓(板鼓)、小钹、小锣。	铜钟、草锣、百鼓(板鼓)。	大鼓、大钹、小钹、小锣、品箫、小钹、小锣。
十番音乐	轧筝、笙、椰胡、二胡、管子、云锣、京胡、四块、响盏、小叫、木鱼、扁鼓、铜铃、板鼓、板。	轧筝、笙、椰胡、云锣、扁鼓、铜铃、木鱼、四块、京胡。	二胡、管子、响盏、小叫、板鼓、板。
牌子吹	唢呐(大唢)和八件打击乐器(鼓、大小锣、大小钹、铜钟、小叫、双音)	铜钟、双音。	唢呐(大唢)、鼓、大锣、小锣、大钹、小钹、小叫。
闹厅	大南堂、大钹、匡锣、铜钟、小钹、碗锣、响盏、罄、小叫、拍板、双铃、小木鱼、大唢(又称大吹、大簧)、唢仔(中音琐呐)、品箫(曲笛)、南二弦、二胡、大胡、南琵琶、南三弦	匡锣、铜钟、碗锣、罄、大胡、小木鱼	大南堂、大钹、小钹、响盏、小叫、拍板、双铃、大唢(又称大吹、大簧)、唢仔(中音琐呐)、品箫(曲笛)、南二弦、二胡、南琵琶、南三弦
北管音乐	京胡、笛子、南琵琶、唢仔、1尺胡、小三弦、双清、瓢胡、提弦、二胡、三弦、北琵琶、扬琴、箫、笙、鼓、板	京胡、小三弦、瓢胡、1尺胡、提弦、笙	笛子、南琵琶、北琵琶、双清、唢仔、扬琴、箫、鼓、板、二胡、三弦、
打击乐 《献金锣》	锣	无	锣
大号音乐	未知	未知	未知

从上表的比较中我们知道，高甲戏与泉州民间乐种之间的相同乐器有：洞箫、二弦、三弦、大鼓、小鼓、南鼓（压脚鼓）、唢仔（小唢呐）、箫、二胡、鼓、大钹、小钹、大唢（大唢呐）、响盏、小叫、铜铃、管子、北琶、通鼓、小锣、大锣、双清、大南堂、拍板、双铃、大唢(又称大吹、大簧)、唢仔(中音琐呐)、品箫(曲笛)、南琵琶、北琵琶、扬琴、鼓、板。

高甲戏与泉州民间乐种之间的不同乐器有：椰胡、京胡、管子（鸭母笛）、钟锣、草锣、碗锣、北唢(小唢呐)、四胡、北月琴(短柄)、木鱼、双音、北鼓(百鼓、单皮鼓)、中鼓、轧筝、笙、云锣、扁鼓、铜铃、四块、匡锣、铜钟、罄、大胡、小木鱼、小三弦、瓢胡、1尺胡、提弦。

从高甲戏乐队乐器与泉州民间乐种乐器的比较可以看出，高甲戏乐队的乐器组合与泉州民间乐种乐器组合之间确实存在着一定的差异。这是因为高甲戏是戏曲艺术，它的伴奏乐器必须与行当表演配合，伴奏音乐必须具有戏剧性特点，对伴奏乐器的音色和表现功能有一定的要求，而且为了区别于其他剧种，也形成了有自己特色的剧种特性乐器；而泉州民间乐种大多是附属子神诞庆典、婚庆节日等活动，音乐要求热烈、欢快，节奏活跃，对乐器的组合没有要求，只要好听，演奏简单，携带便利，身边的乐器都能使用，常常具有地域性特点，但是当组合类别一旦形成，作为依附于一定仪式时，就不能随意更动，因为成了仪式性乐种，具有仪式功能，如打击乐“献金锣”。

第二节 高甲戏采用的泉州民间器乐曲牌

高甲戏音乐的吹奏曲牌分大牌和小牌两种，大牌又称“大吹乐”，系大唢呐吹奏的曲牌，一般都与锣鼓套结合；小牌又称“小吹乐”，系小唢呐吹奏的曲牌，但已发展为管弦演奏的曲牌，一般不与锣鼓介套结合。

大吹乐又分为奏或唱的曲牌、三通曲牌、一二曲牌等。三通曲牌系大吹乐曲牌配三通锣鼓介的。用于官员出城、迎接、拜寿、哀祭、跑马等场面，个别的也作上绣楼用。如【傍妆台】；一二曲牌系大吹乐或小吹乐的曲牌配【一二】锣鼓介的。用于迎接、坐场、环场、升官、回府、紧拜寿、紧哀祭、下法场等场面，个别的也用于上绣楼和刑罚，如【雁儿落】。大吹乐【一二】曲牌拍子全是“紧迭”（1/4拍子）的；小吹乐的【一二】曲牌拍子则有“”紧迭和“慢迭”（2/4拍的两种。但某些曲牌通用，如【雁儿落】、【银柳丝】、【得沙马】、【王大娘尾】等。

高甲戏传统吹打曲牌³⁸有：【北上小楼】、【小北节】、【字锦】、【火石榴】、【过仙草】、【松板】、【白牡丹】、【百家春】、【醉蓬莱】、【北元宵】、【小闺门】、【下山虎】、【哭皇天】、【游船歌】、【盘将台】、【一江风】、【梳妆楼】、【大补缸】、【玉水花】、【鬼垒点】、【秋月吟】、【望乡台】、【富贵阁】、【鬼相推】、【状元游】、【打花鼓】、【水底鱼】、【行路歌】、【昭君闷】、【五团花】、【桂子图】、【鬼仔超沙】、【雁儿乐】、【雁过沙】、【跳龙门】、【北元宵】、【算账谱】、【千秋浪】、【一条青】、【玉美人】、【粉芳莲】、【柳青阳】、【什货郎】、【春串】、【秋串】、【夏串】、【冬串】、【王大娘】、【团花中】、【小牌】、【文弟子】、【武弟子】、【千秋岁】、【玉麾令】、【驱阴兵】、【射雁】、【剑舞】、【潮串】、【八板头】、【西湖柳】、【哭板】、【得胜牌】、【北二簧】、【南二簧】、【金钱花】、【抱胜】、【开太平】、【月榴寺】、【力胜】、【安可义】、【浑江龙】、【做饼】、【雪贞台】、【背马牌】、【半空中】、【节二牌】、【串仔尾】、【梅花尾】、【三迭尾】、【五面尾】、【尾声】。

高甲戏的这些吹打曲牌来源广泛，有来自十音、笼吹、鼓吹、南音，也有来自外来剧种如京剧、昆剧、山西梆子、秦腔等。其中小吹乐的曲牌多数来自闽南民间流行的吹打乐十音和鼓吹。大都是曲调优美、诙谐风趣的小曲，适于衬托人物表演和场景气氛；有的来自民间歌曲的曲调，如【做饼】、【九连环】等；有的来自南音器乐曲——谱的片断，如【梅花尾】、【三迭尾】、【五面尾】等。一般而言，武戏、文戏多用大牌，生旦戏、丑旦戏多用小牌。

高甲戏来自泉州器乐的曲牌有：【梅花尾】、【三迭尾】、【五面尾】、【字锦】、【火石榴】、【过仙草】、【松板】、【松板】、【白牡丹】、【百家春】、【醉蓬莱】、【小闺门】、【下山虎】、【哭皇天】、【游船歌】、【盘将台】、【一江风】、【梳妆楼】、【大补缸】、【玉水花】、【鬼垒点】、【秋月吟】、【望乡台】、【富贵阁】、【鬼相推】、【状元游】、【打花鼓】、【水底鱼】、【行路歌】、【昭君闷】、【五团花】、【桂子图】、【鬼仔超沙】、【雁儿乐】、【雁过沙】、【跳龙门】、【北元宵】、【算账谱】、【千秋浪】、【一条青】、【玉美人】、【粉芳莲】、【柳青阳】、【什货郎】、【春串】、【秋串】、【夏串】、【冬串】、【王大娘】、【团花中】、【小牌】、【文弟子】、【武弟子】、【千秋岁】、【玉麾令】、【驱阴兵】、【射雁】、【剑舞】、【潮串】、【八板头】、【西湖柳】、【哭板】、【得胜牌】、【金钱花】、【抱胜】、【开太平】、【月榴寺】等。高甲戏的音乐曲牌与泉州民间乐种乐器曲牌之间的联系密切，而且有很多都是共用的，但是各自的曲调相差较大，最主要的原因同曲牌异曲调。

³⁸高树盘整理《高甲戏传统曲牌》，厦门市台湾艺术研究所编，厦门大学出版社，2006年8月。

结 语

高甲戏的形成历经了萌芽、雏形、成型、成熟四个时期，不同的时期。高甲戏音乐是吸收融合了南音、梨园戏、傀儡戏、打城戏、当地民歌、锦歌、十音、笼吹和鼓吹，以及四平腔、昆腔、京剧、徽剧等其他戏曲剧种的唱腔曲牌、打击乐和锣鼓经，而形成了独特的音乐风格。其中，对其他泉州戏曲音乐的曲牌改编和吸收最直接，也最为丰富。高甲戏音乐与泉州乡土艺术音乐之间的关系可以用三个特征总结：一是音乐兼容性，二是曲牌共用性，三是与其它乡土音乐的共融性。

一、音乐兼容性

高甲戏音乐兼容性特征表现在只要是好听的音乐曲牌，不管它是梨园戏的，还是傀儡戏的，还是打城戏的，一律吸收。高甲戏对兄弟剧种音乐曲牌的兼容性吸收分三种：一种是包括表演程式一起吸收，如高甲戏里的“冷煎盘”、“大碰场”、“凤尾摆”、“老鼠枪”等武打科套吸收了不少提线木偶的表演动作，俗称“傀儡打”。为了配合这些傀儡动作，高甲戏音乐原封不动地搬用了配合“傀儡打”表演程式的音乐曲牌，如【傀儡调】。一种是吸收其曲牌音乐曲调，然后根据剧目情节内容、人物塑造和演员表演进行变化，如【生地狱】。一种是采用其曲牌名称，但是音乐曲调面目全非，如【逐水流】。

高甲戏的音乐兼容性，将唱腔音乐风格和剧目紧紧联系在一起，根据剧目表演风格形成了三种唱腔风格。这三种风格可以说是不同时期吸收了不同兄弟音乐曲牌、剧目和表演艺术而引起的。比如：大气戏类的唱腔，主要吸收傀儡戏和打城戏的音乐曲牌，如【浆水令】、【玉交枝】、【四边静】等。生旦戏类生旦角色所用的唱腔，主要吸收南音曲牌音乐和曲调柔和优美，适于咏景、抒情的梨园戏唱腔曲牌，如【福马郎】、【北调】、【短中滚】等。丑旦戏类丑旦所用的唱腔，较多地吸收了曲调明朗、活泼而口语化的民间歌谣，和梨园戏音乐中比较接近现实生活，适合叙述、对唱的曲牌，如【孝顺歌】、【翁姨叠】等。

高甲戏音乐兼容性造成了界限分明的唱腔风格不统一的状况，但这种不统一的现象也是它有别于梨园戏、傀儡戏和打城戏音乐的主要特征。

二、曲牌共用性

高甲戏音乐与泉州戏曲音乐之间的关系的另一个特征是曲牌共用性。很多曲牌既为高甲戏音乐所有，也为梨园戏、傀儡戏、打城戏音乐所有。他们共用的曲牌列表如下³⁹：

表 2

高甲戏与梨园戏共用曲牌	高甲戏与傀儡戏共用曲牌	高甲戏与打城戏共用曲牌
【四边静】、【甘州歌】、【短滚】、【北相思】、【黑麻序】、【翁姨叠】、【倒踏金钱花】、【锦板】、【四空锦叠】、【眉滚】、【步步娇】、【水车歌】、【红衲袄】、【青衲袄】、【回空北】、【金钱花】、【玉交枝】、【馒头】、【将水】、	【北调】、【四边静】、【浆水令】、【北叠】、【寡叠】、【翁姨叠】、【寡北】、【金钱花】、【福马郎】、【北青阳】、【水车歌】、【玉交枝】、【剔银灯】、【薄媚滚】、【短滚】、【四朝元】、【下山虎】、	【四边静】、【双闺叠】、【翁姨叠】、【好孩儿】、【剔银灯】、【浆水令】、【一封书】、【红衲袄】、【生地狱】、【廿

³⁹ 表中的内容是笔者综合参考了《泉州传统戏曲丛书》第九卷和十五卷，2000年4月版，孙星群《千古绝唱——福建南音探究》和吴天乙《闽南宗教戏剧的遗存——打城戏》（未出版的手稿）中曲牌资料归类的。

【双闺】、【水车】、【北青阳】、 【玉交】、【相思】、【杜相思】、 【短相思】、【五开花】、【满堂 春】、【望远行】、【长滚】、【中 滚】、【潮】、【寡叠】、【北叠】、 【一封书】、【孝顺歌】、【潮阳 春】、【福马郎】、【驻云飞】、【望 远行】、【生地狱】、【逐水流】、 【桂枝香】。	【青衲袄】、【生地狱】、【桂 枝香】、【北江儿水】、【步 步娇】、【黑麻序】、【红纳 袄】、【驻云飞】、【一江风】、 【铎锹儿】、【甘州歌】、【锦 板叠】	州歌】、【步步 娇】、【越恁好】、 【地锦】、【玉交 枝】、【逐水流】、 【金钱花】、【桂 枝香】、【下山 虎】、【水车歌】、 【黑麻序】、【望 吾乡】、【福马 郎】、【五开花】、 【大环着】
高甲戏与梨园戏、傀儡戏、打城戏共用曲牌		
【四边静】、【甘州歌】、【黑麻序】、【翁姨叠】、【浆水令】、【一封书】、【红 衲袄】、【生地狱】、【桂枝香】、【玉交枝】、【步步娇】、【福马郎】、【水车歌】、 【下山虎】。		

从上表看出，虽然高甲戏与梨园戏、傀儡戏和打城戏的共用曲牌只有十多个，但是这些曲牌确是诸乐种常用的曲牌。但是它们大多是同曲牌名不同曲调，当然，也有曲调大致相同的，如【生地狱】。不过同一个【生地狱】，各个剧种的都根据自己的剧种特点进行节奏和曲调上的变化。

三、与其它乡土音乐的共融性

高甲戏与其他乡土音乐也有着密切的关系，如地方民歌、锦歌、地方戏曲音乐等，它们在曲牌上的相互吸收，在器乐上相互借用，在音乐文化上相互接近，同一个地区的不同剧种之间的音乐是相互影响、相互吸收的，说明高甲戏音乐与它们有着共融性，但是在吸收的时候又能根据剧种的特色进行剧种化。这也是为什么泉州诸剧种之间的音乐曲牌的运用既有相同，又能突出个性的缘故。

参考文献

专著

- 1、庄长江《晋江民间戏曲漫谈录》【M】，国际文化出版公司 1998 年 10 月。
- 2、庄长江《泉州戏班》【M】，福建人民出版社，2006 年。
- 3、陈瑞统《铿锵高甲》【M】，海潮摄影艺术出版社 2005 年 12 月。
- 4、杨波《高甲戏形成与发展》【M】，福建省戏曲研究所戏史室油印本，1982 年。
- 5、吴捷秋《梨园戏艺术史论》【M】，中国戏剧出版社，1996 年 10 月。
- 6、曾永义《戏曲源流新论》【M】，台北：立绪文化公司，民 89。
- 7、刘浩然《泉腔南戏简论》【M】，泉南文化杂志社，1999 年 6 月。
- 8、陈耕《闽台民间戏曲传承与变迁》【M】，福建人民出版社，2003 年 9 月。
- 9、施德玉《中国地方小戏之研究》【M】，台北：学海出版社出版，1999 年 5 月。
- 10、《中国戏曲音乐集成·福建卷》【M】，中国 ISBM 中心出版，2003 年。
- 11、《中国戏曲志·福建卷》，【M】文化艺术出版社，1993 年。
- 12、高树盘整理《高甲戏传统曲牌》，【M】厦门市台湾艺术研究所编：，厦门大学出版社，2006 年 8 月。
- 13、安溪高甲戏资料汇编《玉珠串》【M】，内部资料。
- 14、刘春曙、王耀华编著《福建民间音乐简论》，【M】上海文艺出版社，1986。
- 15、孙星群《千古绝唱——福建南音探究》海峡文艺出版社【M】，1996 年，第 188-193 页。
- 16、吴天乙《闽南宗教戏剧的遗存——打城戏》（未出版的手稿）【M】。
- 17、福建省艺术研究所编，《福建戏史录》【M】，福建人民出版社，1983。
- 18、叶明生，《莆仙戏剧文化生态研究》【M】，厦门大学出版社，2007。
- 19、容世诚，《戏曲人类学初探》【M】，广西师范大学出版社，2003。
- 20、王政尧，《清代戏剧文化史论》【M】，北京大学出版社，2005。
- 21、[日]田仲一成著，云贵彬、王文勋译，《明清的戏曲》【M】，北京广播学院出版社，2004。
- 22、骆靖《神圣与草根的交响——打城戏形成初探》【M】，厦门大学硕士论文。
- 23、刘富琳，《论“口传心授”——中国传统音乐的传承》【MA】，福建师范大学硕士论文。
- 24、吕良弼、陈奎，《福建民族民间传统文化》【M】，福建人民出版社，2006。
- 25、泉州市区道教文化研究会编：《泉州市区寺庙录》1996 年

论文

- 1、《中外文化交流》【J】，1997 年第 6 期。
- 2、《福建艺术》【J】，2004 年第 4 期。
- 3、《福建艺术》【J】，2005 年第 1 期。
- 4、《艺术论丛》【J】（一）福建省艺术研究所内刊，1989。
- 5、《艺术论丛》【J】（二）福建省艺术研究所内刊，1989。
- 6、《艺术论丛》【J】（三）福建省艺术研究所内刊，1990。
- 7、《艺术论丛》【J】（四）福建省艺术研究所内刊，1990。
- 8、《艺术论丛》【J】（五）福建省艺术研究所内刊，1991。
- 9、《艺术论丛》【J】（六）福建省艺术研究所内刊，1991。
- 10、《艺术论丛》【J】（七）福建省艺术研究所内刊，1992。

- 11、《艺术论丛》【J】（八）福建省艺术研究所内刊，1992。
- 12、《艺术论丛》【J】（九）福建省艺术研究所内刊，1993。
- 13、《艺术论丛》【J】（十）福建省艺术研究所内刊，1993。
- 14、蔡湘江，《泉州方言调值与简谱唱名及其与南音古乐律的关系》【J】，泉州历史文化中心《泉南文化》，1991年1月。

附录

谱例 1:

告 老 爷

(将水令)

1=C $\frac{4}{4}$

(五空管、紧三案)

中速

(6) | $\overset{\circ}{6}$ 6 76 5 66 76 5 | $\overset{\circ}{6}$ 3 6 5 0[#]433 2 2 |

(呈奉) 告 老 爷,

$\overset{\circ}{5}$ 3 $\overset{\circ}{2}$ 3 0 55 3 23 | $\overset{\circ}{2}$ 3 1 13 2 (6) |

气 听 (于) 诉 起:

$\overset{\circ}{6}$ 6.5 5 66 76 5 | 6 3 6 5 0[#]43 2 2 |

因 林 大,

2 2 5 2 33 [#]43 2 | $\overset{\circ}{2}$ 3 1 1 2 3 2 |

不 称阮 阿娘 意,

2 $\overset{\circ}{2}$ 27 6 12 1 6 | $\overset{\circ}{5}$ 57 6 6 5 57 6 |

即 共 (于) 陈 三

6 6 7 5 66 76 5 | 6 3 0 55 6 7 67 5 |

私 结 连 理。

5 (6) 3 3 2 | 2 (2) 2.4 3 2 |

(五妹) 荔 枝

03[#]43 2321 3 13 2 | 2 $\overset{\circ}{3}$ 5 2.4 3 3 |

为 媒, (不汝) 荔 枝

2 55 3 3 2 7 6 6 | 3 2 2 33 23 1 |

为 媒 自有 益 眷 做 证

2 66 6 17 6 65 6 5 | 6 $\overset{\circ}{3}$ 2 0 11 1 76 |

见。 卜 打 (于)

1.7 6 66 5 57 6 0 | 3 6.4 3 3 6.7 |

益 春 五 娘 羞

6 3 0 55 6.7 67 5 | 5 0.4 3 3 2 |

耻!

$\widehat{2} \quad (\overset{\circ}{5}) \quad \widehat{5.6} \quad \widehat{5.5} \quad | \quad \widehat{0.33} \quad \widehat{43.2} \quad \widehat{3.1} \quad \widehat{2.3} \quad |$
 卜 掠 三 哥,

$\widehat{2} \quad \overset{v}{2.25} \quad \widehat{5.53} \quad \widehat{2.5} \quad | \quad \overset{4}{3} \quad \overset{v}{4343} \quad \widehat{2.33} \quad \widehat{2.1} \quad |$
 (不放) 卜 掠 阮 厝 三 哥, 做一

$\widehat{6.6} \quad \widehat{3.2} \quad \widehat{0.33} \quad \widehat{23.1} \quad | \quad \widehat{2.66} \quad \widehat{6.17} \quad \widehat{6} \quad (\overset{\circ}{2}) \quad |$
 糊 涂 断 理。

$\widehat{2.3} \quad \widehat{1.3} \quad \widehat{2.7} \quad \widehat{6} \quad | \quad \widehat{2.3} \quad \widehat{0.2} \quad \widehat{7.6} \quad \widehat{5.57} \quad |$
 (齐唱) 咱 三 人, 咱 三

$\widehat{6.7} \quad \widehat{5.57} \quad \widehat{6} \quad \overset{v}{5.3} \quad | \quad \widehat{2.4} \quad \widehat{2.3} \quad \widehat{0.55} \quad \widehat{3.23} \quad |$
 人 恰是 鱼 鸟 (于) 落

$\widehat{2.3} \quad \widehat{1.13} \quad \widehat{2} \quad (\overset{\circ}{2}) \quad | \quad \widehat{2.3} \quad \widehat{1217} \quad \widehat{6} \quad (\overset{\circ}{2}) \quad |$
 网; 鱼 落 网,

$\widehat{2.3} \quad \widehat{0.2} \quad \widehat{7.6} \quad \widehat{5.57} \quad | \quad \widehat{6.7} \quad \widehat{5.57} \quad \widehat{6} \quad (\overset{\circ}{2}) \quad |$
 虎 落 陷,

$\widehat{2} \quad \widehat{2.3} \quad \widehat{0.55} \quad \widehat{3.2} \quad | \quad \widehat{2.3} \quad \widehat{1.13} \quad \widehat{2} \quad (\overset{\circ}{2}) \quad |$
 难 脱 (于) 身 离。

$\widehat{2.7} \quad \widehat{6.5} \quad \widehat{6} \quad (\overset{\circ}{2}) \quad | \quad \widehat{2.3} \quad \widehat{0.2} \quad \widehat{7.6} \quad \widehat{5.57} \quad | \quad \widehat{6.7} \quad \widehat{5.57} \quad \widehat{6} \quad \overset{v}{5.3} \quad |$
 鱼 落 网, 虎 落 陷, 真是

$\widehat{2.4} \quad \widehat{2.3} \quad \widehat{0.5} \quad \widehat{3.32} \quad | \quad \widehat{2.3} \quad \widehat{1.1} \quad \widehat{2.3} \quad \widehat{2} \quad | \quad 2 \quad - \quad - \quad - \quad |$
 难 脱 (于) 身 离!

演唱者: 苏来好

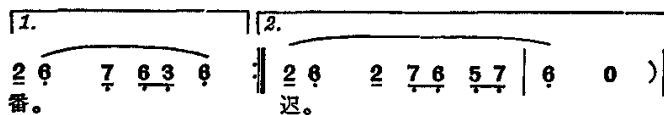
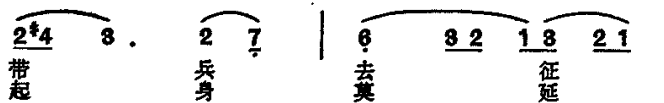
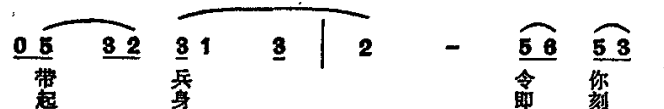
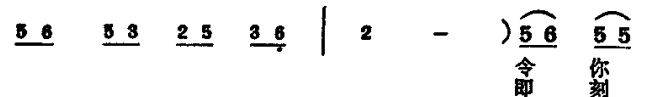
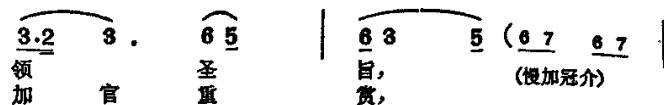
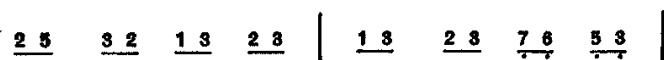
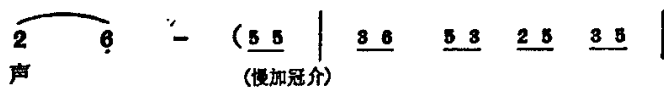
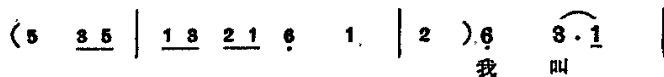
谱例 2:

将 水

(有 头)

1 = $\flat A \frac{4}{4}$

引自陈枚编《高甲戏音乐》



谱例 3:

将 水

(无 头)

1 = $\flat A$ $\frac{4}{4}$

引自陈枚编《高甲戏音乐》

(5 3 5 | 1 3 2 1 6 1 | 2) 2 . 7 6 |

骂 声

5 6 7 5 7 6 | 2 2 . 3 5 |

奸 贼 把 主

2 0 (5 5 6 7 | 5 6 5 3 2 5 3 5 |

欺,

2 -) 5 5 | 0 5 3 2 3 1 3 |

陷 害 忠 良,

2 - 5 6 5 3 | 2⁴ 3 3 0 2 7 |

陷 忠 良

6 3 1 3 2 1 | 2 6 7 6 3 6 |

是 何 意?

6 2 . 7 6 | 5 6 7 5 7 6 |

老 贼 莫 将

2 2 . 3 5 | 2 0 (5 5 6 7 |

闲 事 管,

5 6 5 3 2 5 3 5 | 2 -) 5 6 5 |

老 夫

0 5 3 2 3 1 3 | 2 - 5 6 5 3 | 2⁴ 3 . 2 7 |

岂 怕, 老 夫 岂 怕 你

6 3 1 3 2 1 | 2 6 (7 6 7 6 5 | 6 0) ||

生 祸 端。

谱例 4:

将 水

(无 头)

1 = $\flat A$ $\frac{4}{4}$

引自陈枚编《高甲戏音乐》

$\sharp 5$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{6}$. $\underline{\sharp 4 3}$ $\underline{2}$ $\underline{4}$
 金 奎 殿 无 事 起 风

$\sharp 3$ $\underline{0}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ | $\underline{0}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{1}$ $\underline{3}$ |
 波, 恨 着 昏 君,

$\underline{2}$ - $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ | $\underline{2}$ $\underline{\sharp 4}$ $\underline{3}$. $\underline{2}$ $\underline{7}$ |
 恨 着 昏 君

$\underline{6}$ $\underline{3}$ $\underline{1}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ | $\underline{2}$ $\underline{6}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ $\underline{3}$ $\underline{6}$ |
 毒 心 意,

$\underline{6}$ $\underline{2}$. $\underline{7}$ $\underline{6}$ | $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ |
 1. 当 初 5 扰 乱
 2. 移 步 行 出

$\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{0}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ | $\underline{6}$ ($\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ $\underline{7}$ |
 重 金 用 奎 我, 殿,

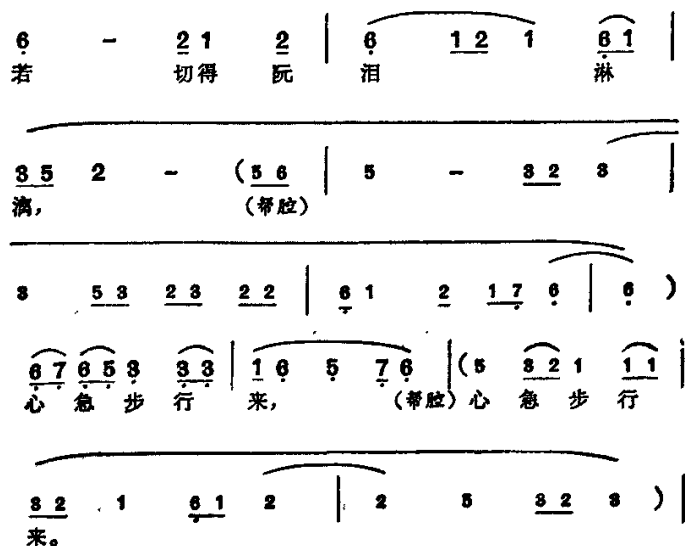
$\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{6}$ | $\underline{2}$ -) $\underline{5}$ $\underline{5}$ |
 太 试 平 看

$\underline{0}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{1}$ $\underline{3}$ | $\underline{2}$ - $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ |
 时 昏 节 君 太 试 平 看

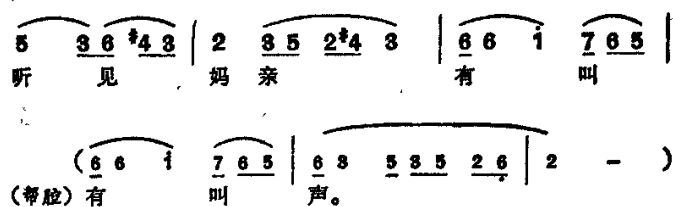
$\underline{2}$ $\underline{\sharp 4}$ $\underline{3}$. $\underline{2}$ $\underline{7}$ | $\underline{6}$ $\underline{3}$ $\underline{1}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ |
 时 昏 节 君 斩 要 我 怎

1. $\underline{2}$ $\underline{6}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ $\underline{3}$ $\underline{6}$ | 2. $\underline{2}$ ($\underline{6}$ $\underline{2}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{7}$ | $\underline{6}$ $\underline{0}$) ||
 身。 样?

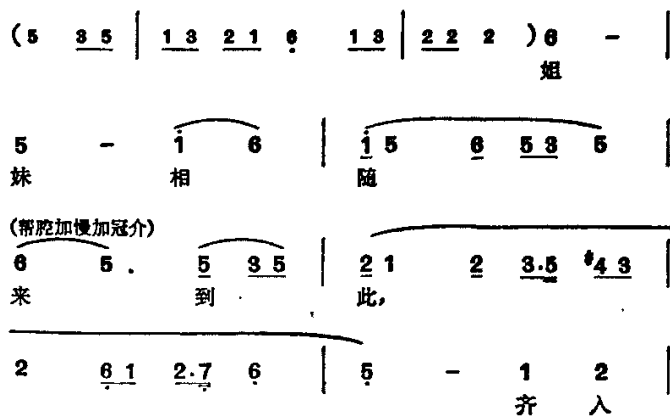
谱例 5:

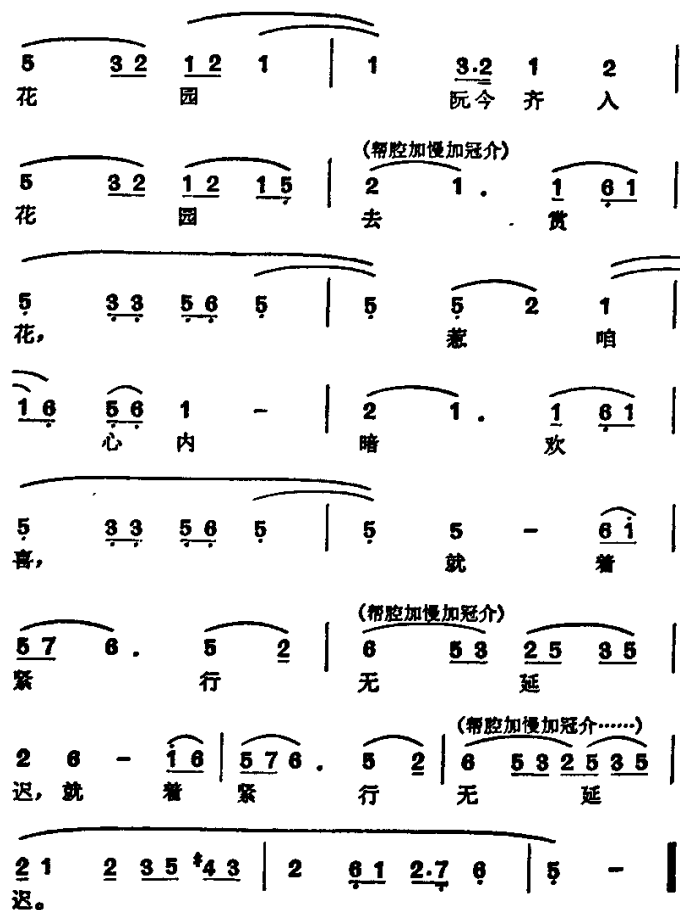


谱例 6:

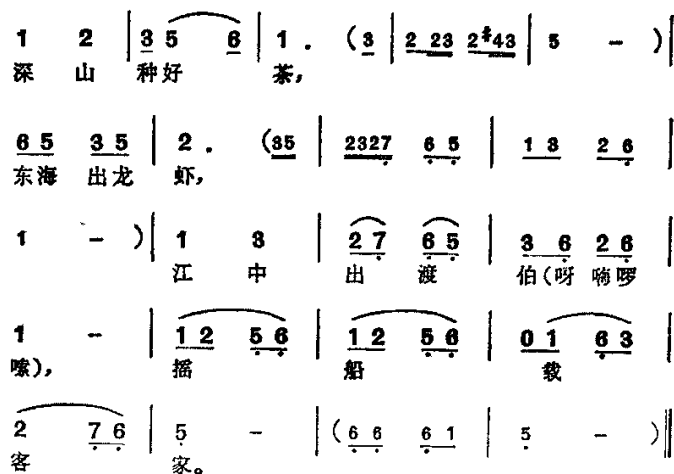


谱例 7:

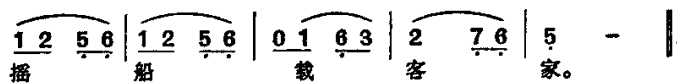




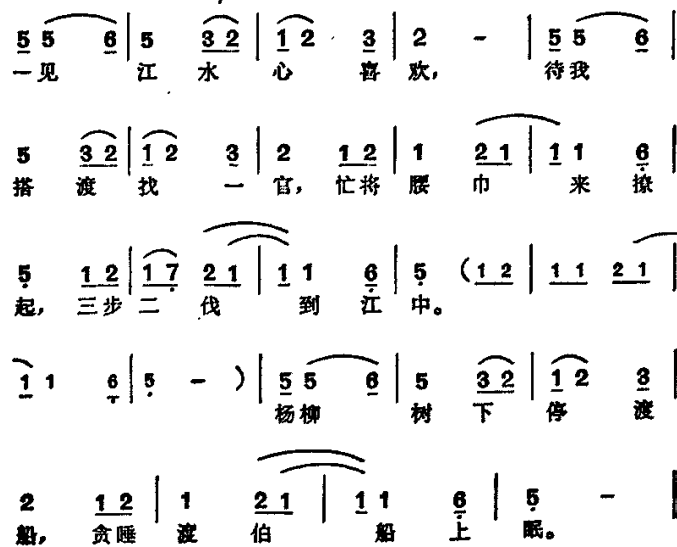
谱例 8:



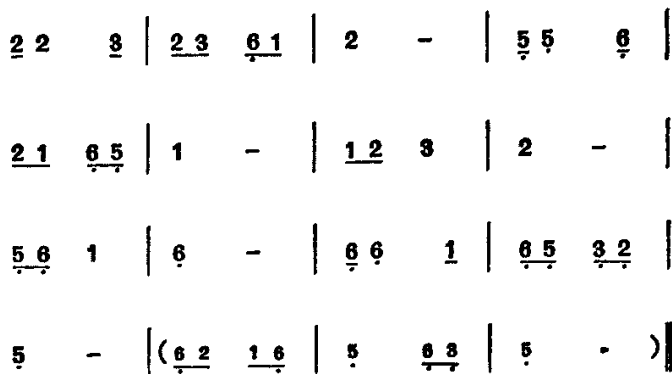
谱例 9:



谱例 10:



谱例 11:



谱例 12:

2 2 5 | 3.2 1 6 | 2 - | 5 5 6 | 2 4 3 2 |
 不 怕 江 流 - 急(呀) 又
 歌 声 听 来 好(呀) 摇

1 - | 1 6 3 | 2 2 7 6 | 5 7 |
 弯, 只 怕 (啰) 摇 船
 槽, 东 南 (啰) 西 北

6 - | 1 6 1 | 6 1 3 2 | 5 - |
 (呀) 人(呀) 孤 单。
 (呀) 任(呀) 往 还。

6 5 6 1 | 5 - | 6 5 6 1 | 5 - |
 (嗨呀 嗨呀 噱, 哩呀 哩呀 噱)。

谱例 13:

谱例 14:

(原係南曲拖腔)

高甲戲處理成間奏)

谱例 15:

瓊池盛會

(倍思管·聚三撩)
 【五開花】

泉州

瑞手 池提 盛運 會燈

共把孟路飲笑落臉(特韻)上笑落
臉相上指泛紅雲來
寶殿(於)何
未人聯印清靜
仙境清靜仙境瀟俗
(特韻...)
塵金鐘
之上留指痕(特韻)有人
聖上留(於)詩文
引自《高平戲音樂》第12頁。

譜例 16:

泉州
馬香蝦嘴
(特韻...)
(倍思管·聚三線)
【潮陽春·五開花】
恍惚殘春天
閨房
(特韻...)
一(京)思想阮(生)身(於)無
意。
註：①阮一音gun ʼs3, 我。 引自《南曲選集》第75頁

谱例 17:

(五空品管·第三線) 伊 說 東 州
【獨馬郎】

伊說時常同公主，
一齊去到伊一齊去到
海岸邊，山青水秀滿眼
盡是好景緻，野花遍地陣陣
芬芳撲面吹。野花遍地陣陣
芬芳撲面吹。

引自《高甲戲音樂》第15頁

谱例 18:

(五空管·聚三撩) 秋 天 梧 桐

泉州 蘇來好唱
劉春曙記

秋 天 梧 桐 葉 落 金 井

寒 衣 背 送, (不汝) 寒 衣 背 送 未 知

邊 關 路 底 去 秦 王 無 道

不 存 天 理, 撩① 我 夫 君

(不汝) 撩 我 夫 君 抽 來 邊 關 邊 長 城,

使, 使得 阮② 進 退 輛

難, 日 又 落 (於) 路 又 生, 晏 女 行 來

到 此 都 是 為 着 夫 君, 除 非 着 到 長 城, 亦 免 得 阮

谱例 19:

怀胎调

陈宗熟唱 王耀华记谱
(中国唱片 4-2361)

不 怕 江 流 急(呀) 又

弯, 只 怕 (罗) 摇 船 (呀)

人(呀) 孤 单。 (嗨呀嗨罗 嗦)。

引自《福建传统音乐》第 298 页

图 1:

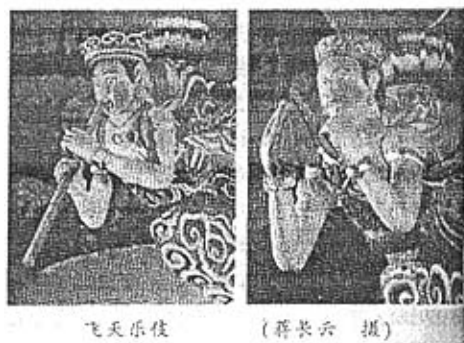


图 1



图 2



图 3



图 4



图 5

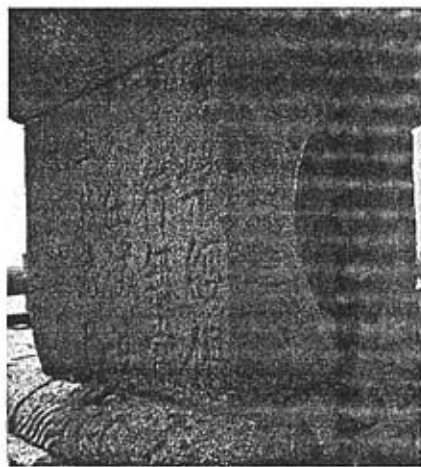


图 6



图 7



图 8



图 9



图 10

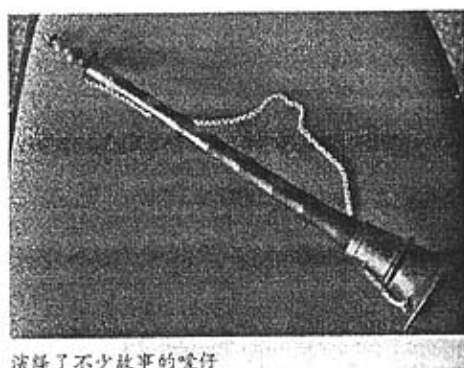


图 11

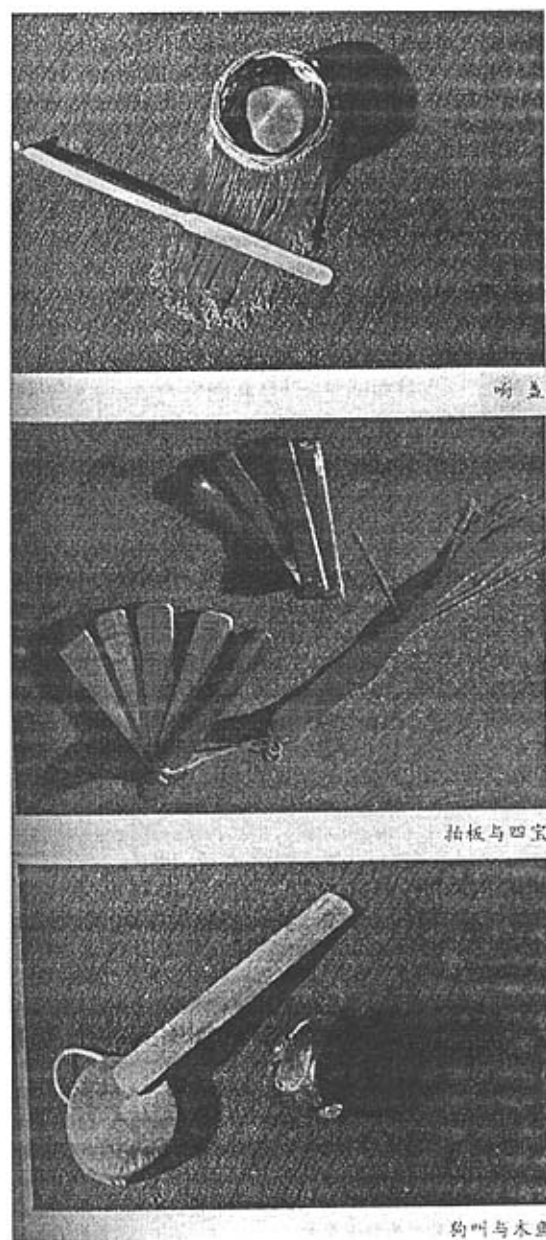


图 12

后 记

自从母校福建师范大学音乐系专科毕业以后，以为从此不用再受读书的苦。没想到毕业以后，单位的压力使我不得不边工作边学习。在毕业后的三年里先函授本科，拿到本科学位后继续攻读在职硕士。在学习期间还要一边为人妻为人母，照顾年幼的女儿，一边要工作赚钱维持生计，一边要抽空看书学习，每次看书只有等顽皮的女儿入睡了才能静下心来，而这时往往是深夜。

由于自己的学术功底浅薄，积累又不足，为了完成这篇硕士论文，我不得不在最后一年的每个周末和寒暑假期间尽量将女儿送回娘家，然后整出大块的时间看书、学习、撰写论文。

在硕士学习期间，导师博士生导师郑锦杨教授、博士生导师王耀华教授和蓝雪霏教授的严谨的治学态度和渊博的学识感染了我，同时，他们用心的授课和认真批改作业大大提高了我对学术的认识，也在一定程度上提高了我的论文写作水平。

为了保证论文的质量，我还先后两次到北京来到中国艺术研究院和国家图书馆查询资料，同时拜访乔建中老师和郑长铃老师，让他们对我的论文的选题和写作提出有益的修改意见。

当我看到多年来的努力终于完成了对我来说是工程浩大的硕士论文的时候，我感觉到硕士论文的写作比怀孕生孩子还要艰苦。在完成硕士论文之际，我最先想感谢的是我的导师郑锦杨教授，是他给我论文写作的提纲线索，使我能顺利完成写作。其次，我要感谢博士生导师王耀华教授和蓝雪霏教授，是他们用心的授课帮助了我写作水平的提高，同时，要感谢的是中国艺术研究院博士生导师乔建中教授，感谢他百忙中对我的论文开题和写作的修改，感谢郑长铃教授对我的论文提出有益的修改意见。再次，我要感谢福建师范大学音乐学院的领导，感谢泉州师院艺术学院的领导，尤其是王珊院长。她是我的恩师、是领导又是我的嫂子，在工作和学习、生活中不断的鼓励我、帮助我、给我机会，使我能顺利的来求学。再次，我要感谢给我提供资料的打城戏老艺人吴天已先生，和泉州艺术馆书记吴燕治女士。以及帮助我的同学、同事们。最后，要感谢的是我的父母和我的爱人，没有他们对我生活上支持和帮助，我就没有时间和精力来学习写作。

总之，完成这篇硕士论文让我体会到了辛苦和幸福，体会到痛并快乐着的感觉。我希望这篇论文是我通向学术生涯的敲门砖。