

弦管古乐是泉腔戏曲的 曲库

——从梨园戏三元老论南音与梨园戏关系说起

郑国权

历史文化名城泉州市，在区域不大的老城区中，竟然拥有弦管（亦称南曲，今称南音）和梨园戏、傀儡戏、高甲戏、打城戏等五种优秀传统文化。21世纪以来，它们都被列入国家级非物质文化遗产代表作名录，分别归于“传统音乐”和“传统戏曲”类别中。而列为传统音乐的南音，经泉州市人民政府的努力申报，终于在2009年9月30日被联合国教科文组织列入人类非物质文化遗产代表作名录。这五项活态的优秀传统文化共同的语言载体是泉腔闽南方言。因此，普通观众听曲或看戏，往往难以区分它们各自的特征。尤其是南音所唱的一些曲目，与梨园戏舞台呈现的唱段有许多相似甚至完全相同的

地方。因而泉州弦管与梨园戏等是姐妹艺术，还是母子关系，如果是母子关系，谁是母，谁是子？这个问题，历来众说纷纭，莫衷一是。

在“众说”中，大概有三种。第一种认为泉州南音与梨园戏等地方戏曲是同时或相近时期在民间产生的，但还找不到任何原始载录，所以很难分谁先谁后。第二种认为“梨园戏是南音之母”，而且认为南音是在“梨园戏衰落之时”，有人“拾遗”而形成的。第三种则赞同王国维“以歌舞演故事”为戏曲的观点，认为泉州南音是泉州戏曲音乐之母。因为“历代积淀、多元形成”的泉州南音，现存曲目数以千计，有太丰富的内涵，可以为任何一种泉腔戏曲提供基本曲调。因而可以说泉州南音是泉腔戏曲的曲库。

以上三种看法，几十年来大体上是各说各的，始终没能达成一致的结论。直到启动申报非物质文化遗产代表作名录以后，大家才认真起来，相继找到一批前辈的论述和多种古籍文献，从而有理有据地证明：泉州南音的形成是先于泉腔戏曲的，而且一直是包括梨园戏在内的泉腔戏曲的曲库。

一 梨园戏的前世今生

不妨首先回顾一下梨园戏的前世今生。

梨园戏以前有“上路老戏”“下南老戏”和“七子班戏仔”三个流派。各自生长于何时，史无记载，难以稽考。在漫长的岁月中，它们全部都是民营的戏班，遍布泉南各地，各自经营，时兴时衰，自生自灭。1952年，晋江县文化馆馆长许书纪先生把三个流派散如烟的梨园子弟邀集起来，在晋江县青阳一个旧庙创办了“晋江县大梨园剧团”，由老艺人蔡尤本口述七子班的《陈三五娘》，经许书纪记录和初步整理后排练，在草台上演，以获得微薄的收入来维持艰难的生活。当年10月，这个白手起家的剧团，参加在泉州市区开办的福建省第二期戏曲学习班，并上演这台戏，立即得到好评，并引起福建省

文化局领导的重视，遂于1953年4月，决定将晋江县大梨园剧团迁入泉州市区，与晋江专区文工队合并，成立“福建省闽南戏实验剧团”。任命小梨园艺人蔡尤本为团长，文工队队长许炳基为副团长。记录整理《陈三五娘》剧本的许书纪为艺委会主任，文工队的艺术骨干林任生、王爱群、吴捷秋为副主任。

同年（1953）经再整理加工的《陈三五娘》首次在泉州公演，也大受欢迎。其后再经精细加工提高的《陈三五娘》，于1954年以全新的面貌呈现在华东戏曲观摩会演的舞台上，一鸣惊人，荣获了剧本一等奖、优秀演出奖、演员一等奖（四位）、乐师奖、导演奖、舞美奖等。梨园戏由此进入全国优秀戏曲艺术之林。

历经十年浩劫之后，这个于1958年更名为“福建省梨园戏实验剧团”的剧团得以复活和振兴。而原有的晋江县小梨园、南安县大梨园等剧团在“文革”中解散，不再复办。因而福建省梨园戏实验剧团在20世纪80年代成为“天下第一团”，准确地说，应该是“天下唯一团”。这个团原先被打入“四旧”牢笼的优秀传统戏纷纷回到舞台，如《陈三五娘》《李亚仙》等，甚至一天演两场，还满足不了城乡观众如饥似渴的需求。从此，梨园戏承继20世纪50年代的复活振兴，又走入一段全面繁荣的黄金岁月。

二 三位梨园戏元老早年的论述

在20世纪50年代梨园戏复活振兴初期，其艺委会成员就开始关注梨园戏的历史渊源以及与泉州南音之间的关系问题，他们分别是编剧林任生、作曲王爱群和导演吴捷秋，他们三位毕生为梨园戏效力。

（一）林任生1955年写的《梨园戏剧目和南音曲考》

林任生是抢救、整理和全面提高梨园戏戏剧文学的第一人。这份文稿是林先生1955年同剧团到北京汇报演出时写的，在北京刻蜡板油印，分别呈送有关部门和文艺界人士。时过境迁，档案无存，近年

幸被石狮一位热爱梨园戏的谢老师从网上旧书店用高价购得，将由梨园戏导演庄长江编入《林任生剧作集》中。现摘引原文一段于下：

关于南曲（编者按：今称南音、弦管，下文同）和梨园戏之间的关系问题，按照一般戏曲的发展规律来说总是由说唱形式成长为表演艺术的，因此清唱的南曲应当产生在表演的梨园戏之前，况且，南曲敬祀的是孟府郎君（或张仙）而梨园戏则供奉的是田都元帅，这也证明二者的来源不同。我们认为南曲绝不可能从梨园戏分化出来的，相反的梨园戏倒是采取南曲为基本曲调之后才形成泉州的地方戏。至于梨园在不断演出之中将南曲加以丰富发展，并且反过来对于南曲的清唱团体起了一定的影响作用，则是很自然合理的。一般人只看到南曲都是清唱着从梨园戏里摘出来的剧目和曲文而忽略了它的原有的郎君会基础，于是产生了南曲导源于梨园戏的说法，这是值得提出来重新加以考虑的关键问题。^①

（二）王爱群 1986 年写的《论泉腔——梨园戏独立声腔探微》

王爱群是新文艺工作者参与梨园戏编曲作曲的第一人。1984 年 12 月，他在《梨园戏音乐简介》油印本一文中写道：“（由于梨园戏）不管在宫调体系、旋律、曲词和唱法等方面，都是和南音相同的，南音的个别器乐曲——‘谱’，也被拿来填上词，成为唱腔。如《郑元和·莲花落》的【三千两金】，就是南音器乐曲‘起手板’的第六节【绵答絮】。有些谱则作为场景音乐。因此，可以肯定地说，梨园戏唱腔，是源于早已在唐五代，就已盛行于本地区的‘南音’。”^②

① 庄长江主编《林任生剧作集》下册，闽南文化出版社拟出版，第 1115~1131 页。

② 王爱群《梨园戏音乐简介》，1984 年油印本，转引自吴捷秋《梨园戏艺术史论》，中国戏剧出版社 1996 年版，第 78 页。

王先生1986年又在内刊《泉州地方戏曲》发表《论泉腔——梨园戏独立声腔探微》一文，其中写道：“它的唱腔、乐器、宫调、工尺（乂）谱、音乐术语、符号、音阶形式等方面均采用早已流传于泉州的南音。”^①

王爱群提及【三千两金】是拿南音大谱“起手板”【绵答絮】填上词一事，这里可为其补充一件往事：据当年《李亚仙》的导演庄长江先生不久前对笔者介绍，1962年冬，下南老戏《郑元和》整理后更名为《李亚仙》，王先生很快就为它编好曲，只留下【三千两金】和【鹅毛雪满空飞】两曲，交由乐队的庄汉泽去编配。庄汉泽是弦管名师庄咏沂的儿子，也是弦管中人，当时在剧团拉二弦，便轻车熟路配了曲，还亲自为演员念曲。这件往事正好为这两首流行曲提供了明确的出处。

（三）吴捷秋 1996 年出版《梨园戏艺术史论》

吴捷秋是为梨园戏写史立传的第一人。1996年他在《梨园戏艺术史论》中写道：“单由梨园戏三流派的大量名曲保留在南音中，或说最早的泉州南戏‘下南’这些清唱曲，就在南音传唱，则是先有戏曲而后有南音，那是源流颠倒的说法。”^②在《梨园戏艺术史论》中，他还针对以前有人在一首诗的后注中称弦管源自“泉南七子班所演的戏文”的说法，指出：“这一说法，显然容易造成误解，得出先有梨园戏的方言曲本，而后有南音的‘词谱’的错误结论。”^③《梨园戏艺术史论》认为：“是故，考剧种者，必先论声腔；谈声腔者，须先明方言；方言为声腔之所本，南音乃泉腔之由始；而泉腔戏文之传唱，复纳于南音而成为名曲。泉州南戏资南音以萌生，泉腔南音因南戏而富丽，相辅相承，血脉流通，其孕育于泉州历史文化之母体。

① 王爱群《论泉腔——梨园戏独立声腔探微》，《泉州地方戏曲》1986年第1期，第37页。

② 吴捷秋《梨园戏艺术史论》，第78~79页。

③ 吴捷秋《梨园戏艺术史论》，第79页。

先诞南音而后生南戏，原是姐妹艺术，虽渊源有自，亦须辨其次序。”^①

以上三位梨园戏元老的论述，可谓有言在先，早已把所谓的“梨园戏先于南音”的看法，确认为“那是源流颠倒的说法”。

三 三次全国性研讨会作出的结论

拨乱反正之后，全国学术界许多从“牛棚”出来的有识之士，开始关注泉州的优秀传统文化。从1984年起，三次全国性的研究泉州南音的座谈会、研讨会先后在泉州召开。从1988年起，三次全国性和国际性的研究南戏的研讨会也先后在泉州（两次与莆田市合办）举行。中国南音学会、泉州地方戏曲研究社于1985年先后在泉州成立。如此高规格的学术盛会先后在泉州举办，在泉州文化史上是空前的。出席这些活动的有国家主管音乐、戏剧部门的领导和全国的音乐史家、戏曲专家，还有国外多位专家学者及本地有关专业人士。其中音乐界的有赵泓、黄翔鹏等；戏剧界的有张庚、郭汉城、薛若琳等；泉州本地的有王今生、朱展华、王爱群等。他们经过多场观摩和充分的讨论甚至争论，最后达成了泉州南音是“中国音乐历史的活化石”、泉州梨园戏是“中国宋元南戏的遗响”的共识。其中有争论的，只是关于中国南戏发源地是“一点”还是“多点”而已，至今悬而未决。

这些学术研讨活动留存的主要资料有：中国南音学会编印了几十份很有分量的论文；泉州地方戏曲研究社编撰了《南戏论集》（合作）、《南戏遗响》、《梨园戏艺术史论》和《明刊闽南戏曲弦管选本三种》等专著。

从各次的研讨会发表的论文以及汇编的书刊来看，学者们都认为

^① 吴捷秋《梨园戏艺术史论》，第79~80页。

泉州南音是幸存的“中原古乐”，可以溯源至晋唐。而梨园戏则是得益于弦管古乐的哺育在宋元时期发展起来的，泉州应当是中国南戏发源地之一。这些论述，一来证明了梨园戏三位元老对南音与梨园戏的关系，早有先见之明。二来为泉州南音、梨园戏申报国家级非物质文化遗产代表作，进而为南音申报人类非物质文化遗产代表作提供历史渊源的专家论据。

四 明清刊本是最好的历史凭证

当然，要深入研究一个乐种或剧种，除了当代专家的论述之外，还需要可靠的史料来支撑。有幸的是，托改革开放之福，泉州先后征集了一批十分宝贵的明清时期相继刊行的古刊本。不但有梨园戏戏文，还有南音（原称“弦管”）曲集。

首先说梨园戏戏文。梨园戏《陈三五娘》的祖本《荔镜记》^①，是在明代中叶由建阳新安堂综合先前泉潮二部《荔枝记》重编，于明嘉靖四十五年（1566）出版的。过了15年，又有一本潮本《荔枝记》^②在潮州问世。再过了30多年的万历年间，梨园戏的16个折戏排在146首弦管曲词的下栏，以《新刻增补戏队锦曲大全满天春》^③为名出版。进入清代，梨园戏《荔镜记》的后裔顺治本、道光本、光绪本的《荔枝记》也相继出版。

再说南音，在明万历年间，除了《新刻增补戏队锦曲大全满天春》上栏刻了146首弦管曲词之外，另有两家刻书商同时编印了126首“锦曲”（即“弦管曲”）曲词，即《钰妍丽锦》、《百花赛锦》

① 参见泉州市文化局、泉州地方戏曲研究社编《荔镜记荔枝记四种》，中国戏剧出版社2010年版，第一种即《明嘉靖本荔镜记》。

② 参见郑国权校订《明万历荔枝记校读——试以嘉靖本荔镜记与之比较》，中国戏剧出版社2011年版。

③ 参见〔荷〕龙彼得辑录，泉州地方戏曲研究社编《明刊闽南戏曲弦管选本三种·满天春》，中国戏剧出版社1995年版。

(又名《新刊弦管》),后来合编入《明刊闽南戏曲弦管选本三种》^①。进入清代,先后又有道光年间的《琵琶指谱》^②、同治的《文焕堂指谱》^③和清末的《御前清曲》等相继问世。

正是有了这批古刊本为据,我们才敢说梨园戏的《陈三五娘》起码“一脉相承五百年”,又以《荔镜记》刊本上栏的早已佚亡的《陈彦臣》和《新增勾栏》(主人公陈三)戏文为据,可追溯梨园戏确实是宋元南戏遗响。

上述这些明清刊本还可以证明,梨园戏(戏队)与弦管曲(锦曲)是各自独立、并行发展的,并不存在先有梨园戏而后生成弦管曲的任何迹象。而正相反的是,至迟在明代,弦管曲已先于戏文而存在,并为戏文所采用。如有一首【纱窗外】,是弦友耳熟能详的曲目,早已编入《指谱大全·自来生长》^④第三节。民初林霁秋先生的《泉南指谱重编》^⑤,标明它源自明末名妓真凤儿的故事,显然判断有误。此曲最早出现在明嘉靖四十五年(1566)刊本《荔镜记》第四十八出《忆情自叹》中,为黄五娘的唱词,与真凤儿毫不相干。但此曲也不是《荔镜记》及其据以“重刊”的不复存在的前本《荔枝记》的原配。因为曲词中黄五娘自言自语似的唱道:“想伊不是铁打心肝肠。伊肯学许王魁负除桂英,一去不返。”五娘这段唱太不近情理!因为陈三此时是“犯奸”发配崖州,此去自身难保、生死未卜,而不是上京考状元,怎可能像王魁一高中就负心?清顺治《荔枝记》的出版者也许发现此曲有这个漏洞,才为五娘在这句曲之前加上一段

-
- ① 参见[荷]龙彼得辑录,泉州地方戏曲研究社编《明刊闽南戏曲弦管选本三种》,中国戏剧出版社1995年版。
 - ② 参见石狮市玉湖吴抱负珍藏本,泉州地方戏曲研究社编《袖珍写本道光指谱》,中国戏剧出版社2005年版。
 - ③ 参见台南胡氏拾步草堂、泉州地方戏曲研究社合编《清刻本文焕堂指谱》,中国戏剧出版社2003年版。
 - ④ 参见郑国权、苏统谋等辑校《泉州弦管指谱大全》,中国戏剧出版社2015年版,第11~13页。
 - ⑤ 林霁秋重编《泉南指谱重编》,上海文瑞楼书庄代刷1922年版。

独白：“卜畏是我三哥路上遇见伊兄，共伊兄返去？阮疑可过，想我三哥，伊也无许心。”这个自圆其说的小修补，仍无法破解原曲文五娘此时此地怀疑陈三会去“学许王魁”无由的“多虑”。唯一的解释是，【纱窗外】是弦管中常见的三撩拍（8/4）的闺怨曲，《荔镜记》编者把它“拿来”组装进五娘思君的戏文中，并为适应演出节奏压缩为一撩拍（4/4）。

又一例，《明刊闽南戏曲弦管选本三种》（以下简称《明刊三种》）之一的弦管曲专集《钰妍丽锦》中，还有一首【精神盹】，应该是黄五娘在规定情景中唱的曲，但【精神盹】却没有出现在《荔镜记》中，而是直到清代才被选加入顺治本《荔枝记·五娘思君》中。以后这两首曲连同嫡生的【三更鼓】，在清道光、光绪本的《荔枝记》都延续下来。直到1952年蔡尤本口述整理本，才把出目《忆情自叹》《五娘思君》改为《大闷》，也即当今梨园戏经常上演的著名折戏《大闷》，其所唱的这三首曲，要唱50分钟左右。

再如《明刊三种·满天春》上栏弦管曲词中还有首【幸然见君】，主人公黄五娘为陈三被枉判愤愤不平地唱道：“……枉我只处屈落陷阱。都宪台中，若袂（意：不能）诉出只冤，天子殿前，终久为君恁服刑。”这个黄五娘要到“都宪台”和“天子殿”去为陈三喊冤，在现存任何一本戏文中都无载录。因此只有一种来由，这首曲不是戏中曲，而是早期的弦管曲，幸为《明刊三种·满天春》所编存。

五 具体曲目一分析便知究竟

这里再提供若干具体数据，来说明大量的弦管曲绝不是由梨园戏生成的。

（一）现存资料显示，弦管曲目数量多于梨园戏唱段。泉州地方

戏曲研究社 2014 年出版的《泉州弦管曲词总汇》^① 载明，现存有词有谱的弦管曲 2100 多首；泉州师院与台湾吕锤宽先生近期合编出版的《泉州南音（弦管）集成》^② 共 36 卷，标明集成弦管曲目 6000 首之多。而《泉州传统戏曲丛书·梨园戏·音乐曲牌》^③ 编入现存大小传统剧目 70 多个，其中第九卷为《梨园戏·音乐曲牌》，共编入现存唱段 220 多首。可见现存的弦管曲目多于梨园戏的戏中曲，是其数量的 10 倍至 30 多倍。

（二）以《陈三五娘》故事为题材的弦管曲，多于梨园戏唱段。弦管中唱“陈三五娘”故事的曲目有 210 多首，但从《荔镜记荔枝记四种》到蔡尤本口述本《陈三》中的曲目编入《梨园戏·音乐曲牌》的只有 37 首，还占不到 1/5，余者大量的是“非剧中曲也”。

最典型的是【元宵十五】一曲，几乎所有的人一听，都会说唱的是梨园戏《陈三五娘》的曲，但恰恰在梨园戏文中找不到它。请看曲词：

元宵十五 福马郎 五空管 一二拍

元宵十五，阮共君亲相见。见君标致，看君障^[1]标致，恰似天仙无二。返来阮厝，恹恹成病。幸逢六月，幸然楼前，投落手帕荔枝。伊来阮厝为奴三年，忍心不过，心忍那障不过，即会共君私结连理。恨煞林大毒心行止，买嘱知州、买嘱知州，捉^[2]伊发配崖州。你把^[3]阮双人拆散，那障分开做二边。你把阮双人拆散，那障分开做二边。

【说明】本首概括陈三五娘故事的始末，弦管界常唱曲目。陈三五娘戏文中无此曲。

【简注】[1] 障：这样。 [2] 捉：原作掠，今正。

① 参见郑国权主编《泉州弦管曲词总汇》，中国戏剧出版社 2014 年版。

② 参见吕锤宽辑著《泉州南音（弦管）集成》（第一册），人民出版社 2017 年版。

③ 泉州地方戏曲研究社编《泉州传统戏曲丛书·梨园戏》（第 9 卷），中国戏剧出版社 2000 年版。

[3] 把：原作掠，今正。

【曲谱】刊于《名曲选编》《古曲选集》四卷。^①

为什么【说明】中指出“陈三五娘戏文中无此曲”？因为读一下曲词，才明白它不是戏中某一人物或某个情节的唱段，而是概括《陈三五娘》故事的梗概，即从“元宵十五，阮共君亲相见”到“捉伊发配崖州。你把阮双人拆散，那障分开做二边”。这显然不是为戏文所写的，而是取材于《陈三五娘》故事始末编写的弦管曲。弦管中还有大量的散曲或指套曲以“陈三五娘”故事为题材，但都不是《陈三五娘》的戏中曲。

（三）弦管曲以张君瑞与崔莺莺故事为题材的曲目现存的有 50 首^②，最著名的如【望明月】【羨君瑞】【零落琴弦】及指套曲【小姐听】等，许多人都直觉地认为它源自元代王实甫的《西厢记》，或取之梨园戏演过的《西厢记》。但梨园戏传统本中没有这出戏，更没有这类曲目，也不是出自王实甫的原作。弦管中只有一首【一杯淡酒尊前过】，写的虽然是批评老夫人的失信负义，但《西厢记》戏文中同样无此曲，只有个别字词相似而已。由此可见，【望明月】等曲的始祖不是《西厢记》。而《西厢记》的始祖则是唐传奇《莺莺传》及宋金《诸宫调西厢记》等。但弦管曲也不是从《莺莺传》及《诸宫调西厢记》等照搬出来的，弦管人只是取材于张、崔故事来独立编曲的。有人认为有了戏才有曲，但【望明月】等 50 首弦管曲，至今尚难从任何一本戏文中找到出处。或者说，是从梨园戏以前曾上演过的《西厢记》传下来的？是的，梨园戏剧团在 1956 年至 20 世纪 60 年代初期，确实是常演《西厢记》的。但这个《西厢记》不是梨园戏的传统本，而是移植越剧的。当年负责移植《西厢记》的林任生先生，于 1955 年 12 月写下一篇《〈西厢记〉译后说明》，“据越剧

① 郑国权主编《泉州弦管曲词总汇》，第 121 页。

② 参见郑国权主编《泉州弦管名曲续编》，中国戏剧出版社 2007 年版。

本并参考‘北西厢’等，尽量忠实于王实甫（以越剧本说）”^①。移植本的作曲是弦管先生吴瑞德。当年看过这个戏的人说，“德先（生）”新写的唱段及场景音乐都很好听，但都不是弦管中的老曲。

（四）弦管中唱《王昭君》的曲目多达85首，仅次于《陈三姑娘》，但几乎都不是出自梨园戏的传统剧目。林任生先生1955年写下梨园戏三流派的剧目及小出戏名目，也都没有《王昭君》。后来由蔡尤本口述《昭君出塞》，作为“折戏”，由梨园戏训练班学员于1959年排练，先后去广交会为接待外宾和到北京作短暂的演出（此折编入《泉州传统戏曲丛书》第二卷）。这个折戏的特色，是全部采用弦管曲：开头小番唱【福马】“鼓返三更，阮卜邀君去困”，随后昭君依序唱名曲【出汉关】【心中悲怨】【山险峻】【把鼓乐】，都切合剧情。但小番唱的【鼓返三更】“阮卜邀君去困”，显然是“错置”，不合时宜乱了套。

（五）弦管中还有大量无主事人的“非剧中曲”。从《明刊三种》到大批民间手抄曲谱，以“春、夏、秋、冬”命题的抒情曲也很多。所谓“曲，为古代戏曲”，但不尽然。常识告诉我们，先秦的诗经，汉魏的乐府，唐诗宋词，相当部分都是用来谱曲歌唱的。所以古人有“唐人朝成一诗，夕付弦管”的记载。在弦管界，早就有人用工义谱编配李白的【忆秦娥】、刘禹锡的【陋室铭】、李煜的【浪淘沙】、牛希济的【生查子·新月曲如眉】、魏夫人的【卷珠帘·记得来时春未暮】、岳飞的【满江红】等传唱至今，不用说，这些当然不是戏中曲。至于五代的《敦煌曲子词集》，王重民校本164首曲词，则纯粹是专为谱曲用于清唱的，与戏文更无关。这其中的一首【叵耐灵鹊】，也保存在泉州弦管中。

（六）弦管中不但有大量散曲，还有“指套”50套，它们用于

^① 林任生《〈西厢记〉译后说明》，1955年油印本。未出版，现被《林任生剧作集》主编庄长江收存。

“和指”，如其中要净手焚香才可弹奏的【普庵咒】等，以及是虚谱无词的“大谱”15套，尤其是著名的“四、梅、走、归”，则是纯粹的器乐曲，更不是来之于戏曲。

以上这些，都是有书可查、于史有据的事例，可以充分证明弦管古乐的古老性、丰富性，绝不是也不可能是所谓的戏曲所能生成的。

六 二者来源不同是客观存在的

在这里，还可以用现有的资料，为林任生指出的“清唱的南曲”与“表演的梨园戏”二者的不同，多提供几项具体例证。

（一）乐器。弦管的乐器是上四管（顶手傢俬）的琵琶、洞箫、二弦、三弦，其源自唐代形制。梨园戏的乐器历史上是锣、鼓、吹（老艺人称以前不用也不能用琵琶，偶有需要，戏班找当地弦管人商借，用于小出自弹自唱）。弦管的“拍”是五片（“拍”源自隋唐“九部乐”“十部乐”），唱者居中“执拍者歌”；梨园戏的“拍”略小为三片，由后台乐队一人兼打“锣仔拍”。弦管的鼓是小“扁鼓”，只有“和指”时才用上；梨园戏的鼓是很独特的压脚鼓，称“万军主帅”，从开鼓到剧终，不可一时无此君。

（二）曲谱。弦管的曲谱，一向用工义谱（近期才开发软件可译为五线谱及简谱，尚未通用），而梨园戏自1953年建团以来都用简谱。再者，弦管人不论唱曲或奏乐，从不视谱，所有曲谱，即使一套“指谱”长达40多分钟，也是默背在心，能背上更多曲词和工义谱的人，才称得上为“饱腹”的弦管先生。至于当今梨园戏演出，则必备谱架、张开谱纸，否则便难以伴奏。

（三）节拍。弦管曲以上撩曲（三撩拍4/2、七撩拍8/2）为根基，《指谱》被视为弦管教科书，大多数指套以七撩拍为主。七撩拍被认为是唐代“慢曲子”的孑遗，现在其他曲种剧种已很少见。弦管指套《一纸相思》首节七撩拍的“一纸相思”开头这四个字，要

唱【长相思】近五分钟，梨园戏也有首同名曲（曲牌相同、内容稍异）则压为一撩拍。因为这种极慢的曲子，演员难以表演，鼓也打不出，观众更没这种耐心，所以梨园戏为适应表演的节奏，绝大多数唱段都为—撩拍的4/4或更紧凑的2/4。总的来说，弦管曲是以清唱为主，多数是自娱自乐。梨园戏则载歌载舞和科步话白，要受台前观众的制约。

七 弦管古乐何以是泉腔戏曲的曲库

泉州有了弦管古乐又有泉腔戏曲，是泉州之所以成为历史文化名城的重要内涵。而弦管古乐的更早形成，则是泉腔戏曲的大幸。因为弦管古乐是泉腔戏曲用之不尽的曲库。这个观点，以前没人提过，但有充分的史实可以为证。

（一）弦管古乐自唐宋以来为泉州培养了一大批优秀音乐人才。中华人民共和国成立后的公办剧团，无不聘请弦管先生出任专职作曲和音乐教师。

这是史无前例的新鲜事。因为在过去，泉州的弦管界与戏曲界是楚河汉界、泾渭分明的。弦管界多数是温饱无忧的人士才去“玩弦管”。他们自娱自乐、自律甚严，不卖艺谋利，不许妇女加入，也不许参与戏剧活动，个别违规者或自动退出或被驱逐。而戏曲界则是为温饱而卖艺，备尝艰辛，生怕粥少僧多，所以一人兼数职，从不配备编导和作曲人员，所有的唱念话白，全由戏师傅口传心授。直到中华人民共和国成立后才有了公办剧团，才有了编剧、导演和作曲人员的配备。当时，泉州戏剧界，所有公办剧团都不约而同地聘请弦管先生任作曲工作。如最早“戏改”后组成的泉州大众高甲戏剧团，聘请吴彦造（1926—2015，南音国家级传承人）为作曲；泉州打城戏剧团聘请的是吴振邦；晋江县小梨园剧团聘请的是庄杰补（曾率先把《指谱大全》译为简谱）；晋江县高甲戏剧团聘请的是吴抱负（《道光

指谱》的保存者)；梨园戏剧团聘来自文工队的吴瑞德(1900—1969)，又外聘一位蔡清霖(尊称小戛先)，任梨园戏演员训练班的弦管音乐教师。

吴瑞德当年是弦管界公认的“饱腹”的弦管先生。他“腹中”的曲目几乎包含《陈三五娘》的主要唱段，而且可以随弹随唱，又有所本。他在剧团任音乐教师和唱腔设计，为整理本《陈三五娘》等剧目编曲或作曲，贡献良多，获得全团人员的尊敬，亲切地称他为“德先(生)”。正因为这样，1953年首演的《陈三五娘》的《演出说明书》，其“音乐指导”标为吴瑞德、王爱群。“德先”摆在头一位。吴瑞德在1956年梨园戏移植越剧《西厢记》时，则是独挡一面为全剧作曲。

当今多位还能唱不少弦管曲的梨园戏训练班1956年、1957年、1959年、1960年班的学员和出任梨园戏弦管音乐的教师，一问起师承，都异口同声说是这两位弦管先生。

所以要谈弦管音乐是泉腔戏曲的“曲库”，其显著的例证，就是当年在梨园戏剧团工作的两位弦管先生，他们使梨园戏与这个曲库联结在一起，成为“源头活水”，可以用之不尽。

(二) 梨园戏剧团经整理的传统戏和新编或移植剧目，大都可以从中找到弦管曲的元素。如整理本《陈三五娘》第一折，五娘、益春、李妈三人观灯，无话白唱念，只有场景音乐。这段十分优美令人难忘的纯器乐曲，原来取之于南音大谱《梅花操》的三、四节。梨园戏上演率最高的《李亚仙》，前文提到的其中的【三千两金】，王爱群指出是取南音大谱“起手板”中的【绵答絮】填词而成的。所以王爱群在为整理本《李亚仙》编曲时，就把【三千两金】【鹅毛雪满空飞】留给弦管乐手庄汉泽去配谱和教唱。同时，《莲花落》四歌郎唱的“十八块无头曲”，就有南音叠拍曲【风打梨】等的全曲或唱段。李文章1979年在为新编现代戏《燕南飞》作曲，为女主角配一首怨叹长曲时，便把南音名曲《不良心意》的旋律都用上去了，情

绪倾向十分吻合，效果很好。

(三) 梨园戏有出折戏《春香闷》，据说是用《王十朋》的一折《十朋猜》与泉州某傀儡戏班的三国戏《五马破操》中的一折交换来的。这个春香，是东汉末年官居侍郎的黄奎的小妾，与侍郎的小舅子苗泽勾搭成奸。她偷听到黄奎密谋与武将马腾弑杀曹操的消息，随即由苗泽去向曹操告密，以致黄马两家被灭九族，只留下他们两人。苗泽带春香去向曹操讨赏，声言不要官也不要财宝，只要春香一人。曹操应允，但他们还未走出殿堂，曹操改口，以不仁不义大逆不道之罪杀之。

但这折戏的前半部，两人暗中终日不离不弃、鬼混在一起，春香却大唱南音中孤独无伴的闺怨曲。傀儡戏班唱的是【正更深】【情人一去】【昨暝一梦】【听门楼】；梨园戏唱的是【恨冤家】【鱼沉雁杳】【思想情人】【昨暝一梦】等，其内容完全是闺中女子思念远方的情人，与春香此时此地的情境丝毫不沾边。无疑又是从南音曲库取用，只是未认真对上号，以致“牛头不对马嘴”。

(四) 音乐史家何昌林先生说的“剧曲散唱、散曲剧唱”，在泉州并不限于梨园戏、傀儡戏，还有高甲戏。多位研究者的论著都称高甲戏音乐大部分取之于南音的曲牌乃至一首首的南音散曲，只是加以“高甲戏化”而已。之所以会这样，缘于在以前，南音全是无名氏作品，一向成为公共文化产品，当时更无知识产权的约束，加上旧戏班都没有专职的编曲人员，戏头家或戏师傅在教戏中或安排“桶戏”时，戏中角色尤其是女旦需要唱曲，便拿南音中的流行曲凑合上去。至于曲文与剧情是否一致，当年不打字幕，观众尤其是农村观众，只要有戏看有曲听就好，谁也不会去较真。以致上述梨园戏的春香唱《恨冤家》；一个高甲戏班演观音的戏，观音大士也唱《恨冤家》，成为一个流传久远的笑话。

(五) 正是南音有丰富的资源库，才使剧团中的新音乐工作者进入南音的“词山曲海”后，几乎都成为研究弦管音乐的专家。

王爱群先生原是新文艺工作者，早年曾从事抗日歌咏和抗日话剧活动。中华人民共和国成立后，先参加专区文工队而后合并到梨园戏剧团负责音乐工作。他首次接触传统戏曲，尤其是在《陈三五娘》一戏中与“德先”合作编曲时获益良多，后来成为研究弦管音乐的知名专家，出任1985年在泉州成立的中国南音学会的副会长，发表《论泉腔》等多篇论文。另有一位从福建师院音乐系毕业的李文章，分配到梨园戏剧团任教师和作曲，他也一心钻入弦管音乐中，从中汲取营养，为几部新创作的梨园戏和整理的传统戏作曲，都很成功，有的还获得大奖。他的另一贡献是，鉴于梨园戏的音乐曲牌，从明嘉靖《荔镜记》的76支到清代三本《荔枝记》只递减剩下几个【尾声】，而识字不多或不识字的艺师口传，也几乎不可能传授那些文绉绉的曲牌，李文章则借鉴南音的曲牌，为梨园戏整理出一份音乐曲牌提供给王爱群，最后在病中连同曲目的简谱编入《泉州传统戏曲丛书》第九卷出版。同时他还有多篇论文，其中有一篇首次提出每首弦管曲中都含有“典型腔与基本腔”，成为传世的新论。李文章也成为研究弦管音乐的专家。

上述诸位，可惜都已先后作古。但对他们来说，弦管音乐与梨园戏两者谁先谁后的问题，是毋庸置疑的。

所有的传统文化都是历史的产物，又有各自的渊源和不同的历程。在当今保护传承非物质文化遗产的时代要求下，进一步认定各种传统文化的历史渊源和文化价值，无疑是非常必要的。从这点出发，老拙才摘引前辈多位亲历者的论述和新发现的古籍文献中提供的历史凭证，以及许多鲜为人知的重要细节，罗列在此，以资参照，明辨是非。倘有不当之处，望批评指教。

（郑国权 泉州地方戏曲研究会名誉会长、研究员）