

明本潮州戲文《蘇六娘》人文背景考察

曾憲通

中山大學中文系

《蘇六娘》是潮州戲文中最早一種潮州本地戲，它以流行明代潮汕地區的民間傳說為題材，完全用潮音和潮腔來演唱，是鄉土氣息最為濃厚的古代潮州戲唱本。弄清它的人文背景，對於探討潮劇源流和潮州方言詞的文化內涵都有一定的參考價值。

一、《蘇六娘》戲文本事與民間傳說

在《明本潮州戲文五種》(廣東人民出版社 1985 年出版)中，《蘇六娘》戲文附刻於摘錦潮調《金花女》的上欄，總三十頁，約一萬餘字。此本雖不書刊刻年月，但從其版式略如《荔鏡記》來看，屬於明萬曆年間所刻當無問題。《蘇六娘》寫蘇六娘與郭繼春相愛的故事，可見早在明代已有將地方故事編成戲文的做法。戲文演蘇六娘自西瀘歸呂浦家後，日夜思念繼春，當她知道繼春相思成疾，性命垂危時，便毅然割股相救。鑒於蘇家已將六娘配饒平縣楊秀才，六娘急與繼春約會，商討對策。繼春主張私奔，六娘則堅持要繼春搶婚，二人相持不下，繼春遂拂袖而去。六娘以死殉情，繼春也自縊以報。隨後二人相繼還魂，終成眷屬。戲文腳色有生、旦、占、末、淨、丑，五色俱全，分別扮演繼春、六娘、桃花、蘇媽、蘇父、郭媽、林婆等戲中人物。全戲通過「六娘對月」到「六娘出嫁」十一出戲，將蘇郭相愛的曲折故事，淋漓盡致地表現出來。

據清謝巢云《紅藥吟館詩鈔》敘事長詩《蘇六娘》(載饒宗頤《潮州志·叢談志》「事部」十七)所記，蘇六娘是明代揭陽雷浦村人，其母家為潮陽西瀘豪富。六娘自幼以美著名，常常隨其母往返於雷浦、西瀘之間，因與西瀘郭生繼春兩相愛慕，私下有伉儷之約。終以不遂，「畢命江波」。其中並無「割股」和「還魂」等離奇情節。謝氏指出：「梨曲村歌，傳誣失實」。大概指的就是這類戲文。可見《蘇六娘》戲文是在民間故事的基礎上傳會割股、還魂等情節加工而成的。

據考證，有關人肉可以治病的記載，始於唐陳藏器所撰《本草拾遺》，後世孝子傳奇屢見有孝子割股以療親疾的故事。《宋史·選舉志》：「以孝取人，則勇者割股，怯者廬墓」，竟以割股為孝勇的行為。《蘇六娘》戲文之所以著力宣染六娘割股的情節，

正是爲了表現六娘這一富於「情勇」的形象。

旦：深深百拜祝神祇，我君病重爲相思，伏乞神天保庇，暗中扶持，願待伊(他)病通(全)解拆，粉身碎骨答謝天。

旦：林婆，人說頭毛(發)好下紙，肉湯好治病，又不知是不？

淨：阿娘祇(這樣)識藥，夭(還)勝過醫官，早時夭(還)來問我？

旦：慌慌忙忙一主張，掙毛下紙燒夜香。桃花，持雕刀來！

淨：阿娘是真是假？

旦：夜香燒盡就割股。

占：林婆插定(扶住)，阿娘眩(頭暈)。

淨：阿娘，你心色放定，嘔(別)帶累姐子。

旦：愿替我君落陰鄉。

淨：阿娘醒了，桃花持燈心來共阿娘縛。

占：燈心惡討(難找)，不未(如)將只(這)香爐灰壓罷！

淨：亦(也)好，亦好！桃花，共阿娘纏毛(頭髮)。

占：頭毛掙落細如絲。

淨：肉今割落幼如面。

旦：脫落一衫包肉去，凭只「三般」去救伊。(見《明本潮州戲文五種》頁777-778，以下引文頁碼見同書)

「割股」療疾其實是古代既愚蠢又殘忍的衝動行爲，戲文作者爲了使故事富於傳奇性而加入割股的情節，顯然是在唐宋以來傳奇故事的影響下爲了劇情發展的需要而設計的。

「夢」和「還魂」也是明代傳奇的特色。湯顯祖的名著有還魂、紫釵、南柯、邯鄲四記，號稱「臨川四夢」，其中尤以《還魂》記最享盛譽。《還魂記》又名《牡丹亭》，它是在話本《杜麗娘慕色還魂記》的基礎上寫成的。此戲演杜麗娘於夢中與秀才柳夢梅相遇於牡丹亭，夢覺相思成疾而死；後杜麗娘得慶生，終於與夢梅婚配。明代傳奇將悲劇的結果改爲大團圓，靠的就是「還魂」和「夢」的手法。很明顯，這一手法也爲《蘇六娘》戲文所吸收。湯氏之前，屢有女子死而還魂的記載，事見《際事志》及《齊東野語》，此二事正與《還魂記》始末相符。湯氏於《還魂記·序》中說：「傳杜太守事者，彷彿晉武都守李仲文，廣州守馮孝將兒女事。余稍更而演之。」由此可見，《蘇六娘》戲文亦當是據民間所傳蘇六娘故事「更而演之」的。湯顯祖爲明萬曆間進士，其《還魂記》差不多與《蘇六娘》戲文同時，湯氏又曾被貶廣東徐聞，則《還魂記》死而復生的情節爲《蘇六娘》戲文所仿效，自是情理中事。要之，明成化、弘治之後，南戲進一步發展成爲傳奇，

潮州戲文《蘇六娘》亦應屬於明代傳奇的範疇，它對後代潮劇的影響是顯而易見的。

二、《蘇六娘》戲文中的曲牌、科介和貼占

《蘇六娘》戲文約有三分之二以上是可以入樂的曲文，全戲共出現曲牌 39 個。從曲牌名稱來看，除個別待考者外，絕大部分曲牌都是有來歷的。其中有的本是古樂府詩名，如《楊柳枝》；有的原是唐教坊曲名，如《清平樂》、《巫山一段雲》；有的本是詞牌，如《滿江紅》、《玉樓春》、《下水船》；有的是南北曲共有的曲調，如《醉扶歸》、《綉停針》、《望吾鄉》、《刮地風》；有的是南曲獨有的曲調，如《剔銀燈》、《賽觀音》、《啄木兒》、《皂羅袍》、《香羅帶》等。曲牌名稱每寫別字，存在不少異文。如舊傳奇《琵琶怨》的《蝦蟇序》又作《黑蟻序》，而戲文作《黑麻序》；《殺狗記》的《大迓鼓》，戲文作《大迓古》；《紫釵記》的《棹角兒》，戲文作《皂角兒》；《琵琶記》的《雙鷓鴣》，戲文作《雙鷓勒》，又作《雙鷓瀚》；南北曲的《刮地風》，戲文作《括地風》；詞牌有《巫山一段雲》，戲文作《巫山一片雲》，等等。

將傳統曲譜與《蘇六娘》曲文作一比較，便可發現，二者在句式、字數、平仄和押韻等都存在不少差異，但也有相同或基本相同的一面。如《楊柳枝》為後代仿作的古樂府曲，一般均為七言四句，《蘇六娘》戲文的《楊柳枝》作：

旦：為君立心同死生，別人富貴我不爭；

爹媽若不從子愿，甘心剃毛去出家。(795)

「剃毛」義為削髮。戲文押生、爭、家三平韻。戲文《香羅帶》也是七言四句式(括符內為襯字)。

旦：綉床頭邊一扁箱，(都是)碎插珠金舊衣裳；

乞你早先收拾起，穿著裘衫記著娘。(804)

除第二句「都是」用作襯字外，餘三句都是七字句，押三平韻。《玉樓春》是《木蘭花》的別體，上下片各 28 字，為七字四句式。戲文作：

生：憶著當初刈股人，無計共伊(人)結成雙；

誤伊一死不見我，救我在世不見人。(818)

以上這些七字句，無論句式、字數、平仄和押韻，都與傳統基本相同。《啄木兒》傳統句式為三三七七，七七七七。戲文則改造為三三七，三三七。

旦：聽你說，我心酸，一遛心酸一斷腸；

自今開，無書傳，二頭消息冷如霜。(772)

「一遛心酸」即「一陣心酸」；「自今開」即「從現在起」。《殺狗記》的《大迓鼓》為六句，句式作五四四七七，戲文《大迓古》改為五句，句式作五四四七七，中有襯字。

占：阿娘聽(我)說起，舊日一使，相思病重，驚惶一家(全)無措置，食藥無效袂(得)身起。(772)

傳統《番卜算》為四句，句式是五五七五。戲文作：

生：拚死即為娘，望娘卜落場；

聽見楊家日子近，恰似虎著槍。(796)

「卜落場」意謂「好結果」，「楊家日子近」是指「迎親」日子逼近。此為單調，押三平韻。《卜算子》八句為雙調，押兩仄韻。戲文改造為五字六句，仄韻到底。

淨：傘子實惡持，葵扇准葵笠；

赤腳好走動，鞋子閣下挾；

裙裾榔柄起，行路正斬截。(789)

「惡持」即難持；「准」，當作；「閣下」，腋下；「榔柄」，將裙裾從後往前、從下往上提著；「斬截」，整齊。首句「持」字用揭陽音白讀為[koi⁸]起韻，讀起來十分密合。足證此曲當採自揭陽本地的歌謠。戲文《木蘭花令》為五句，句式七七四三七。

旦：薄情去了我身孤，改變不是舊規模；

水飯袂食，身袂理，一盞孤燈相對愁。(904)

與韋莊《木蘭花》上片相較，僅第三句略異。若將「水」作為襯字，二者也就一致了。李曄《巫山一段雲》上片四句押三平韻，下片四句押二仄韻，二平韻，句式為五五七五，六六七五。戲文《巫山一片雲》為五五七五式，押三平韻，同於李曄的上片。

生：桃花值處來，有事報我知；

占：阿娘昨夜不幸死，今有乜安排？(811)

《金印記》的《二犯朝天子》本屬北曲，南曲無之，前五句句式為七四四七三。戲文《二犯朝天子》與之略同。

旦：一天星月分外光，照(見)千山遠，萬水長。

星月相見人未轉，薄情郎。(763)

李煜《長相思》上下片句式均為三三七五，押三平韻。戲文曲牌《長相思》與之全同。

末：六娘死，無所依，一香消息一番啼，桃花必知機；

占：聽見叫，耳邊燒，目頓脉破胸前潮，驚惶頭著標。(814)

曲牌猶今之曲譜，它規定演唱曲子必須遵守的旋律，但在格式上則比較自由多變。上述十個曲牌是戲文中比較常見，且在形式上沿襲著傳統的格式。從這些曲文看，句式多有變化，平仄比較自由，押韻也較寬。此外，還有好些曲牌，在戲文中實際上僅保存其名目而已。內容上則多吸收地方歌曲而加以改造，故往往名存而實變。即使沿襲前代大曲的，也僅取其單片而有所更張。如戲文中標明《望吾鄉》曲牌的竟達八處之

多，而這八處的曲文，其句數、句式、平仄、押韻均五花八門，與傳統散曲及《邯鄲夢》中的《望吾鄉》曲牌格式大異，只有頁 798 和頁 800 二處為七字六句式，頁 797 基本上是七字八句式，頁 773 是七字四句式。這些七字句式同潮汕地區流行的歌冊以七字歌謠為主的的形式是一致的，而且幾乎成為多數曲文共同的趨勢。其間錯綜變化，大多採用襯字、跳字(如「楊家日子近」)和停頓等手段加以調節，成為潮州曲文的主流。

《蘇六娘》戲文的另一個特點是「科」、「介」並見。傳統戲曲中對於舞台表情動作的提示，元劇一般稱為「科」，南戲傳奇則稱為「介」。《蘇六娘》戲文中對於這類指示大都稱介，如「咀介」(776)、「笑介」(811)、「拜介」(821)、「扶起介」(778)、「且悶介」(797)、「且掩淨口介」(774)、「且悲介」(789)、「且怒介」(797)、「且拜祝介」(777)、「占背白」(812)、「占不應介」(811)、「不咀介」(776)、「又寫介」(788)、「且扯介」(801)、「末悲介」(813)、「占叫介」(771)、「生笑介」(811)、「生打且跌介」(802)、「生且忙相見哭介」等。但也有不少仍稱為「科」，如「見肉科」(783)、「倉卒迎科」(793)、「內叫科」(784)、「母忙出哭科」(808)、「刺目科」(880)等。可見《蘇六娘》還保留著這種由「科」到「介」的過渡形態，具有參考的價值。而頁 771 稱「內叫介」，頁 784 則稱「內叫科」，更是介同於科的佳證。

與這一現象有關的是，《蘇六娘》戲文中同樣存在著由貼到占這個腳色的過渡形態。在傳統戲曲行當中，有個叫做「貼旦」的腳色，按照明代徐渭的解釋，是在正旦之外再「貼」一旦的意思。實即指旦的副色或次要的腳色。「貼旦」到明傳奇簡稱為「貼」，「貼」後來又省寫作「占」。《蘇六娘》中扮演六娘愛婢桃花的副旦，戲文中一般都用「占」來表示，但仍有三處保留著「貼」的寫法(見頁 786、787、807)。這一現象，正是南戲的「占」為「貼」字省寫的明證。《蘇六娘》中的桃花，是位窈窕有才智、嫵辭令的腳色，在劇中僅次於六娘。潮劇中後來敷衍派生的「桃花姐過渡」，成為潮汕地區家喻戶曉、膾炙人口的一齣折子戲。

三、戲文所反映的潮州民俗

《蘇六娘》戲文雖然不很長，但從中也透露出不少明代潮汕地區民情習俗的消息，下面從戲文摘舉數事加以說明。

灶交弄

淨：阿媽，人叫桃花出在桃源洞，我有時去到尚厝，只見桃花在灶交弄。(771)
這是林婆向蘇媽介紹自己在甚麼地方認識桃花的。「尚厝」是蘇媽的外家，六娘和桃花常跟蘇媽到這裏來。林婆顯然是在桃花做飯的時候同桃花認識的。潮汕地區灶台的構築比較講究，火膛的出口處設有一個長方形的坑，用來裝置燒過的草木灰。這個長方

形坑就叫做「灶交弄」[zao³ka¹laŋ³]，一般也泛指灶前司灶人所坐的地方。從戲文可知，現代潮汕地區流行的這種灶台構築形式早在明代就已經有了。

檳榔

末：桃花，捧檳榔食。(770)

末外：你油鹽醬醋須著理，人來客去檳榔茶。(823)

上一條是蘇媽命桃花捧檳榔給林婆吃；下一條是六娘即將出嫁，臨行前蘇家爹媽對六娘的囑咐。二處都提到「檳榔」。檳榔形似橄欖，有消食生津的作用，原產於東印度，我國南方濱海一帶亦常食用，見《本草綱目》。李時珍曰：「賓與郎皆賓客之稱，《南方草木狀》言交、廣人凡貴勝旅客，必先呈此果。則檳榔名義，蓋取於此。雷教《炮炙論》謂尖者為檳，圓者為榔，亦似強說。」潮俗以檳榔為待客的佳果，尤以正月最為盛行，明本潮州戲文《荔鏡記》、《荔枝記》多記之，可以互證。

姜湯 姜糖 燈心 香爐灰

淨：阮村姐子識甚麼藥？阮只識肚痛食姜湯，喉痛食姜糖。(774)

淨：阿娘醒了，桃花，持燈心來共阿娘縛。(778)

占：燈心惡討，不未將隻香爐灰壓罷。(778)

以上是林婆和桃花提到的幾種安神治病的民間土方。姜是多年生的草本植物，其地下莖可以入藥，具有祛風、散氣、解毒的功效。燈心即燈心草，為多年生草本，莖細圓而長，可織席，中有白髓為莖心，供燃燈及外科之用。香爐灰也有止血的作用。從戲文看，這些土方都曾在潮汕地區流傳過。

綉房 綉床 綉筐 腳纏鞋

旦：接君入到綉房，見君清瘦日汁流。(793)

旦：綉床頭邊一扁箱，都是碎插珠金舊衣裳。(804)

旦：桃花，你去綉筐內雕刀持一柄來。(778)

旦：桃花，你去綉筐內一雙腳纏鞋持出來。(788)

潮俗婦女皆習刺綉，潮綉是潮汕地區著名的傳統工藝之一，具有很長的歷史。從戲文可知，明代的大家閨秀還設有專用的綉房和綉床。綉筐本是用來裝盛綉花工具的竹器，但上引最末一例卻於綉筐內盛有的腳纏鞋，這是怎麼一回事？我們從六娘下面的唱詞便可得知。

旦：腳纏一付腳一雙，遞乞郭媽雙手捧。(788)

原來那雙腳纏鞋是六娘專為郭媽而綉的，所以才特地放在綉筐裏。據記載，纏足之風起於南唐李後主，最初只在宮內舞女實行。宋以後民間婦女竟相仿效，至明此風遍及全國。從戲文來看，當時潮汕地區的婦女也未能免俗。女子以布帛裹足，用來裹足的

布帛便稱爲「腳纏」，足經裹後，足形屈上作新月狀，其形如弓，故腳纏鞋又稱弓鞋。
(810)

四、戲文所見的潮州方言俗字

戲文所見的方言俗字，筆者在《明本潮州戲文所見潮州方言述略》及《明本潮州戲文疑難字試釋》(分別刊《方言》1991年第一期和1992年第二期)中已有所述及。本文只據《蘇六娘》戲文作些補充，並略加申述(下文分別以~符代替所考釋的俗字)。

(一)新造字

《蘇六娘》戲文有兩個新造的會意字：

𠄎

生：自怨心中欠謀爲，今來共伊人情無所歸；不免將隻金釵踏~，羅帕拍碎。

(510)

不員爲「𠄎」，此字潮音當讀爲[bi²]，本指又平又薄的東西，此處是指金釵踩壓成薄片，可視作「扁」的新造字。「今來共伊人」是「現在與她」的意思。

𠄎

末外：治生勤儉，勸夫讀書，朝廷誥~德婦。(834)

這段唱詞，是六娘出嫁時，蘇爹媽對六娘的叮囑。「𠄎」字從上夫，以戲文按之，當是賢字。同刊本《金花女》有金花勸說劉永上京，不可失去大比之年的機會。

旦：官人你讀書，都不識聖~咀：雖有智慧，不如乘勢；雖有鐵基，不如待時。

(789)

聖下一字，自是賢字。賢德、聖賢，文理通達無礙；以「上夫」爲賢，形義固然很吻合，但從形體的來源考察，當是賢字的草寫楷化，實際上是一種訛體，並非從上夫會意。

丟

旦：外~聽說是林婆，得來問伊郭一官。(772)

占：阿娘，人叫「草~草~，後好不謀」，不如噴換伊。(787)

生：~毛在手，衣裳在身。(793)

旦：~毛剪落肉未生，肉今割了迹未平。(800)

占：阿媽，阿娘心肝~夭燒，不未再持藥來灌。(809)

旦：用心安排香水，從~逐一洗尸。(805)

旦：~帶(戴)珠冠龍鳳髻，含環諸般要是金。(805)

媽：做年起~？(815)

「草頭草頭，後好不謀」，這是桃花勸六娘不要換貼提到的一句潮州熟語。潮州話稱「結髮妻」為草頭，借用這句熟語的意思，是用不要換貼來比喻「原配」不要換掉，以圖吉利，是一種忌諱語。以上九個「長」字，乍看似是「長」的異寫，因為楷書影、套所從均是長字。但作長字解戲文無法講通。原來此字是頭字草書寫法的楷化，早在居延漢簡的年代就已經出現了，後來分別楷化為長和頭。前者保留在明代的寫本裏，故少為人所知；後者則被採用為簡化漢字，廣為流行。其實它們都是由同一個頭字分化出來的。上舉各例，以長為頭則文意暢達無阻，可見長即頭字無疑。（詳拙文《試釋》）

兂

丑：伊是昨冥昏，赧是今眠起，雖然是二日，爭差無～時。(818)

占：伊父母從頭知機，～番打疊媒人來。(818)

以上二段唱詞中的～字，從結構分析，當是個從幾省、幾聲的形聲字。幾字《說文》從絲成戍，此省為𦉳，草寫作𦉳，楷化成以，故以乃是幾的草體省略，但省略得難以辨認，故又加「几」為聲符，成為幾字的新造字。幾現又簡化為几。戲文上為「幾時」，下為「幾番」，文義均極切合。

(二)簡化字

《蘇六娘》戲文中的簡化字比比皆是，有些是同今天的簡體字相同的，如会、灵、体、时、园等，有些是同今天通行的簡體字小異的，如𦉳(娘)、𦉳(着)、𦉳(归)、𦉳(声)、𦉳(气)等，還有一些是草體楷化兼偏旁省略的字，需要略加辨析和證明。

𦉳

占背白：人說共君眠破九領席，～料君心𦉳(還)未著。(812)

「料」上一字乍看不知何字，好在同本《金花女》第十三出有異文提供了可靠的線索。

公白：三陽時～近年邊，一番人物迎春意。

唱：三陽時節近年邊，家家安排迎春意。(807)

因知𦉳即節的省體，上二點乃「竹」頭的草寫，並省去艮旁。戲文「節料」義為測度。

去

旦：你差了，我共你爹媽俱獨子年老，在(怎)～學得伊？(799)

「學」上一字似去字，但豎筆直下，比去字少一筆，從文義看，當是能字草寫楷化，略去左旁，有同刊《金花女》戲文可以為證。

生：今且幸逢冬節，手頭缺乏，不～盡得事情。(787)

「怎能」、「不能」在句中義正相協，可以互相印證。

𦉳

生：桃花流水依～在，不見當初勸酒人。(812)

丑：伊是昨冥昏，根是今眠起，雖～是二日，爭差無幾時。(819)
顯而易見，依𠄎、雖𠄎就是依然、雖然，太是然字的草寫又省去左半，與上二例構形基本相同。

(三)借音字

借音字其實就是寫別字。由於戲文出自民間專為戲班寫作腳本的下層文化人，出現在戲文中的別字幾乎俯拾皆是，如服侍作伏事、解拆作改拆、即是作見是、叮囑作丁祝、囚子作簡子、且喜作請喜、漸漸作暫暫、還魂作反魂、一陣作一逡、鴛鴦作宛央、放掉作放丟、告量作較量、康健作輕健，將目「刺瞎」作刺害，前世「修不夠」作收不到，等等。這些都是比較容易辨認的，但有些借音字卻需要加以分析和證明，才能弄清其音義的關係，試舉數例。

體

淨：來到只處正是蘇厝，不免人去體是如何？(768)

淨：桃花，你去體人一下。(772)

淨：我體一官許病怪怪年(呢)，那畏亦無久長。(774)

旦：林婆一去西蘆只久(這麼久)，至今不見回轉，不免使你去體消息一下。(786)

「體」字原讀作笨，義為粗壯的樣子。後用為肢體的俗字，才具有「體」的讀音。戲文中借肢體之體為睇。《說文》「睇，目小衰視也，南楚謂眇曰視」。睇本為楚語，本義與視有關，戲文以上各例中的「體」字均義為視，正是睇的借音字。「看」字潮州話讀如體，則是訓讀。戲文中的體字還有同「看」或「見」字連讀的例子：

占：秀才隱心只處(這裏)，待我去後門體看關未。(793)

旦：莫乞(給)閑人行近邊，畏人體見娘身體。(805)

「體看」、「體見」都是同義複詞，可作體借作睇的佐證。

茹

旦掩淨口介：老人茹咀！(774)

旦：呷(別)茹咀，快持來。(776)

末：五男二女，母子到厝，呷蒙你母無出茹。(804)

茹音讀為如，《周易·泰卦》「拔柔連茹」，注：「茹，相牽引之貌也。」引申而為紛亂之意。上引戲文中的茹字都有亂的意思。「茹咀」即亂說，「無出茹」意謂沒出亂子。

映 矚

旦：舉目無靠映。(776)

旦：我有爹媽無人映，早晚茶湯呷失時。(818)

占：一官雖死，留有阿娘在世，二家爹媽亦有靠映。(819)

以上三個「映」字，應讀如潮州話「秧」字的白讀陰去，音讀作[ɲ³]，義為依賴、依靠。「靠映」是與「靠」連用為同義複詞，也可單獨作「映」，如 818 頁所見。《金花女》戲文也常見「靠映」一詞，有時寫作「靠瞻」。

外：爹媽早世(逝)無靠映，你兄老倒又缺恩顧。(783)

丑：長(千)秋寶殿金玉滿堂，梅香終身也有靠映。(776)

婆：爹媽早世無靠瞻，兄嫂就當父母親。(771)

可見「靠映」也可寫作「靠瞻」，《荔鏡記》戲文也有單用「瞻」字的，其用法正與映字相當。

外：打你罪告都是我，當不肖仔將無可瞻。(408)

《荔鏡記》地「無可瞻」，相當於《蘇六娘》的「無人映」，可見映與瞻音讀基本相同，它們在潮州戲文中常用為借音字，與其本義無涉。

瞻字本義為「目不明」，見《字匯》。《荔鏡記》戲文也有用其本義的，如：

旦：鏡在台中，頭髻欺(倚)斜懶梳粧，照見我雙目瞻，照見我顏色瘦青黃。憶著馬上郎，不知伊今值(哪)一方？拙時(這些日子)為伊刈吊(難受)，菱花鏡無心瞻。(443 444)

《荔鏡記》上欄附刻「《顏臣》全部」中也有瞻字。

《黑麻序》：拙久(這麼久)但得欺(倚)耳聽，不敢春(伸)頭瞻。(381)

「照見我雙目瞻」，瞻在此用為名詞，乃指眼睛「不明」，正是用其本義。戲文中與粧、黃郎、方為韻，正是「秧」字白讀陰去的證明。與「無靠瞻」之瞻同音。「菱花鏡無心瞻」及「不敢春頭瞻」二句，瞻字用為動詞。上為照看，下為乍看，潮州話音為「秧」字文讀陰上，應讀為[iaŋ²]。從以上各例可知，「映」、「瞻」二字讀音相近，故戲文中可以通用。

(四)借義字

《蘇六娘》戲文中常見割、刈、割三字，且往往在同一詞組上互見迭現。

用「割」字的：

旦：六娘有心放丟(掉)你，亦不割股剪頭毛。(800)

旦：仔細想來無處缺，只恨不曾割心肝。(803)

生：憶著當初割股人，無計共伊結成雙。(812)

占：一使相思病將害，阿娘割股救伊好。(816)

生：割股厚恩未曾報，今旦又來棄千金。(821)

用「刈」字的：

旦：夜香燒盡就刈股。(778)

淨：蘇六娘甚有主意，痛著一官病重相思，後花園內燒香祝天，掙毛下紙刈股救

伊。(782)

末：不是刈股有感應，骨肉一旦險分離。(785)

用「割」字的：

末：聽見說，心頭悲，感伊割股相救濟。(781)

「割」義為切割，《周禮·天官·內饗》：「掌王及后、世子膳羞之割烹煎和之事。」割指宰割牲體，與「割股」義正吻合。「割」義為割殺，《周易·歸妹》：「士刲羊，無血。」引申而有宰割之義，潮音讀為[kui¹]。「刈」的本義為芟草，引申也有斷殺之意，潮音讀為[gai⁵]。總之，割、刲、刈三字雖讀音各別，而義則相屬。刲、刈之用為割字，當屬借義用法。「割股」一詞在戲文中，「割股」僅見一例；「刲股」四例，「刈股」三例。借義字在戲文中的應用可見一斑。

明本潮州戲文是研究潮劇源流和明代潮州話的重要依據。就明本潮州戲文所見，潮劇的形成大體上經歷過這麼幾種形式。一是移植。主要採用宋元南戲舊本用潮州話的讀書音來演唱，即所謂「正字戲」，如宣德本《金釵記》和嘉靖本《蔡伯皆》。從福建梨園戲《劉文龍》與劉希必《金釵記》的比較中（詳康保成《潮州出土〈劉希必金釵記〉考述》，載《文獻》1992年第3期），可以看出南戲傳播的途徑是自溫州經福建至廣東沿海地區的。這同吳越語通過福建地區傳入廣東沿海而形成潮州話的路線是基本一致的。二是創作。潮州民間藝人在吸收南戲、傳奇優點的同時，根據潮州民間詞調來編制演唱故事，即完全用潮音潮腔（含潮、泉插科）來演唱當地民間傳說的本地潮調戲。如《蘇六娘》、《荔枝記》和《荔鏡記》等。這些潮調戲文在曲牌、文辭、腳色、科介等方面，仍受到南戲、傳奇的影響。從內容上也可歸屬明代傳奇的一支。第三是改造。即把宋元舊本的戲文改編成潮州民間的演出腳本，基本上也用潮音、潮腔來演唱，如戲文中的潮調《金花女》。第二、三種已具備後代潮劇的雛形。潮州戲在把南戲、傳奇本地化的過程中，語言文字的表現形式是最典型的因素。移植戲文在唱詞上一般都繼承原本，但也雜有一些潮州方言俗字，尤其是賓白，更有明顯使用本地口語的傾向。《蔡伯皆》戲文有一本小生使用的己本，其賓白就為原本所無。《金釵記》中也加進了不少流行潮汕一帶的佛、道詞調；在一些情節上，也有將某些細節本地化的現象。如《金釵記》第四十六出把「鄧州南陽」寫成「鄧州府福建布政使司鄧州府南陽縣」（97），這當是戲文來自福建的佐證。《金花女》中的劉永，原本祖居「青州韓崗之陽」，而戲文多處寫作「韓江」，如第三出薛秀介紹劉永為「韓江劉家」（772），第六齣唱辭有「來到韓江日落地」，第八齣金花之兄金章叫進才到莊林（即樟林，明代南方名港，在今澄海）買海味（786）等。這些恐怕不是偶然的筆誤，而是編劇者有意把故事情節本地化的表現。移植戲文中語言文字本地化的傾向和潮調戲文中保留著大量明代潮州方言土語，是研究潮州方言的可靠寶藏，有著極其豐富的內涵，是我們今天必須大力開發並加以利用的。