

《国际中国传统音乐研讨会

——第 31 届国际传统音乐

学会学术会续会》论文

一、潮州细乐《睢阳恨》及其文化背景 (正式)

二、潮州细乐产生的历史文化背景

陈 威

广州星海音乐学院

一九九一年六月

‘国际中国传统音乐研讨会
第31届国际传统音乐学会学术会续会’论文

潮州细乐《睢阳恨》及其文化背景

陈 威

潮州细乐《睢阳恨》是一首情绪感人、内容深刻的乐曲，特别是经过已故著名艺人何天佑先生用竹弦演奏，并以他最拿手的活五调来抒发此曲，更是律动心声，韵牵肺腑。从本世纪五十年代以来，成为潮汕群众百听不厌的名曲。

常人只听出此曲哀怨如诉，催人泪下，并未了解其所刻划内容。有人还以为它是表现过去封建社会中妇女遭受万般苦难的怨恨，或者是青楼恨。但‘睢阳’分明是特定名词，究为何历史和文化背景，颇费思索。

笔者曾去汕头市辖潮阳县访问，参观了座落在城郊东山上的《双忠庙》，铭读了南宋时代忠义名臣文天祥宰相所写《沁园春》——题潮阳双忠庙一词（此词石刻嵌于庙内壁中）全词如下：

为子死孝，为臣死忠，死又何妨。自光岳气分，士无全节，君臣义缺，谁负刚肠！骂贼张巡，爱君许远，留取声名万古香。后来者，无二公之操，百炼之钢。人生翕^元云亡，好烈烈轰轰做一场。使当时卖国，甘心降^元，受人唾骂，安得流芳。古庙幽沉，遗容^元雅，枯木寒鸦几夕阳。邮亭下，有奸雄过此，仔细思量。

文天祥作此词时的特定历史背景是在宋末（1278—1279年）率勤王之师驻守潮阳，并拟接少帝^元到此建临时都城因敌追逼不成。他对叛宋降元而成元朝^元帅的张弘范之流甘愿为敌效命反过来围杀宋残军的贼行是恨之入骨的，借此词进行正义的声讨，同时也表达他自己忠贞报国之心，以张巡、许远为镜。所引的唐代历史人物张巡、许远二人正是与《睢阳》地名和《睢阳恨》有重大关系的。

经翻阅有关历史资料：唐玄宗时，安禄山叛乱（755—756），真源县令张巡起兵讨伐，与睢阳太守许远一同坚守睢阳（在今河南省商丘市），被叛军包围数月，苦战不休，粮尽仍掘鼠捕雀以食，坚持抗敌，后城陷，张巡骂贼而死，许远也不屈同死。

唐代河南省睢阳地方发生的张巡、许远两位忠烈的事迹为何得以在潮州细乐中表现出来呢？笔者认为，潮汕一带人民在历史上经历了宋代末年的变迁之风风雨雨，对伟大民族英雄文天祥、陆秀夫忠义之举甚为敬佩。一位是在海丰被捕后宁死不屈，三年后在燕京屡拒劝降在狱中写下气冲霄汉的《正气歌》被处死的文天祥，另一位是在崖山崖门攻破时抱幼帝昀同跳海，死不为俘的陆秀夫。潮汕人民为这两位丞相建祠立碑，当然也可纵情讴歌，用音乐形式来表达怀念之情，这是有曲为据的，如弦诗乐《崖山哀》（参见1990年星海音乐学院学报第二期拙文介绍）而由文天祥所作词题双忠庙的《满园春》浩然正气触发了灵感，写下《睢阳恨》一曲也是十分可能的。因在潮剧中先得到反映。因此我推断细乐《睢阳恨》并非从外省传入，（例如直接从河南省传入，因为手头尚未在河南民间器乐音乐例如筝曲或扳头曲中发现此同名曲）而是在潮汕本地所产生的。乐曲运用了潮汕特有的活五调来表现，更是风格韵味鲜明。

那么，如上所述，《睢阳恨》这个“恨”应是表现张巡、许远骂贼而壮烈牺牲，报国的壮志未酬而饮“恨”；恨国贼之“恨”。庄严而肃穆，悲愤和恨都是怀念历史英雄的，为他们壮烈之举而感慨，并非抒发儿女之情。

笔者向参与演奏此曲的古筝名家林毛根先生了解，据他来信提供的资料：活五调《睢阳恨》一曲是何天佑先生传谱，谱见下附二四谱抄件，由林毛根先生抄存：

睢阳恨

活五

何天佑传谱
林毛根抄存

二。二。三。四。三。黑。五。六。六。六。六。五。七。六。六。六。
五。六。五。四。三。三。五。六。五。四。三。四。三。七。六。五。六。七。
七。六。六。六。五。六。五。四。三。四。三。五。六。五。四。三。四。三。
四。三。四。三。四。三。四。三。四。三。四。三。四。三。四。三。四。三。
五。四。三。四。六。五。四。五。四。

何天佑先生五十年代曾告诉过林毛根先生：睢阳恨此曲原出自一齣的演张巡、许远的睢阳事件潮剧中，是张夫人自叹一段的“过场曲”。但其源也很可能先有该曲弦诗而后潮剧加以借用，因为潮剧的过场乐都是选用情绪吻合的弦诗牌子。当然，也有可能由潮剧排演中设计这么一段过场曲，因难查清，故作如上估计。作为十七板的板式结构，是古代声乐板式之一种，为潮剧所用。在潮剧中，较之可能是用五太调奏此过场曲，因为如果此曲用五太调奏之“五”则其律也如五太调。始由何天佑先生用活五调演奏，并亲自以竹弦领奏，林毛根先生箏和奏，成了细乐中十分动人而稀珍的乐曲。这一时

期何天佑先生与林毛根合作还演奏了《深闺怨》等乐曲，都是竹弦配古筝，同代名家林玉波和徐森生合作也用竹弦配古筝，也以活五调演奏了《福德词》。这些乐曲在五十年代由中国唱片社录音灌制成快转和密纹唱片，至八十年代初还由香港过滤了唱片杂音之后发行了原声带。当时何天佑先生在汕头（地区）音乐曲艺团工作，兼任学员班教师。他擅长二弦，且擅长演奏活五调和重三六调乐曲，尤以活五调为最，被公认为全潮汕最有名的活五调演奏家。何天佑先生原籍广东揭阳县城人，早年为富家子弟，排行第三，故人称何三。他师承普宁县著名二弦演奏家方修伦。（人称“长脚五爷”）方修伦是普宁有名的洪阳均天乐社创始人之一，也曾在戏班中任头手。（首席乐师：一般是二弦兼唢呐，文场与武场音乐都是第一把手）。潮汕的著名二弦手据说本世纪二、三十年代以来多出自揭阳和普宁，方修伦也是名家之一，何天佑奏得的一手好二弦，完全是方修伦先生所传。至于睢阳恨一曲是方修伦所传，还是方修伦承师所传，后传有可能是重三六调谱，因为据林毛根先生说，始由何天佑用活五调演奏和传下活五调的该曲二四谱。

唱片和录音的《睢阳恨》演奏三遍，但并非古曲之“三叠”格式，潮乐演奏遍次视场合不同可多可少，此曲在灌唱片时限在三分钟内，故只演奏了三遍。十七板（ $\frac{2}{4}$ 二板曲）反复三次之后，结尾加两小节而结束，终止在极不稳定的活五音 $\uparrow Re$ 上，这两小节是利用乐曲开头两个小节。这种终止，使愁思不断，此恨绵绵无尽期，令人回味无穷，这是何天佑独具匠心的精心设计。本来潮州的汉调音乐演奏时有终止在乐曲开头乐句而不是乐曲结束句的习惯，潮剧伴乐的弦诗也因舞台情节动作需要行弦可半途终止或转入唱腔起介，由鼓师傅的鼓点或槌的手势暗示。而何天佑先生作为独立完整的器乐曲处理，巧妙地

利用开头两小节第二小节的活五音极不稳定的结束，对乐曲的表现意义起着积极作用，这种巧夺天工的绝妙处理，不愧为大师的手法！下为何天佑演奏版本记谱实例：

活五调二板 《睢阳恨》 17板 何天佑传潘至主奏竹笛
(潮州细乐) 林毛根古筝和奏 陈嘉彬

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Suiyang恨' (Suiyang恨) in the 'Huo Wu' (活五) mode, 2 plates (二板), and 17 measures (17板). The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second and third staves have a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'rit'. There are also some handwritten annotations in Chinese characters, including '何天佑传潘至主奏竹笛' and '林毛根古筝和奏 陈嘉彬'. The score is written in a style that is both musical and calligraphic.

从上例乐曲演奏处理，特别用活五音“↑re”作极不稳定的终结，耐人寻味，好象此恨永无穷尽，告诫世代人切记深刻教训。文天祥正是以此教训而对照宋末有人叛国投敌，有人忠心耿耿，他本人效法张巡、许远不屈的忠烈气节，被捕后坚决不屈降，终于在三年后（1283年初）被元世祖处死于燕京。因此睢阳恨这个“恨”恨得正气照人。正如张巡在被围城死前写下《忠信应难敌，坚贞谅不移》之名句。文天祥被捕后多次拒降，在其诗《过零丁洋》中有“人生自古谁无死，留取丹心照汗青。”的警世名句。在押解大都（今北京）后，

先后拒绝南宋亡国之君赵昰和元世祖忽必烈的亲自劝降，在狱中写下《正气歌》。我在开头引用了文天祥题双忠庙的《沁园春》词。我认为潮人是直接受到他的词所教诲和启发之后才演睢阳戏，奏睢阳恨的曲。这种诗词直接影响比之历史文献资料更深刻。这是产生睢阳恨一曲的真正文化背景。

下面我还把查到的张巡在临近城破牺牲前所作的一首律诗《守睢阳诗》作为另一文化背景的参考材料抄下，结束本文。

守睢阳诗〔唐〕张巡

接战春来苦，孤城日渐危。
合围侔月晕，分守若鱼丽。
屡厌黄尘起，时将白羽麾。
裹创犹出阵，饮血更登陴。
忠信应难敌，坚贞谅不移。
无人报天子，心计欲何施？

从上诗我们可了解到睢阳被围的险峻形势，更重要的看到了张巡的坚贞不移气节，在久围无援、裹创出阵、死守孤城、饮恨睢阳的情况下，留诗后人，表他一颗赤诚忠贞之心，真是壮志未酬，此恨难消！这对我们深刻理会《睢阳恨》一曲的内涵思想内容，是有帮助的。

（正文完）

注：许远《守睢阳诗》间接抄自王力著《诗词格律》一书中的引用。诗的头句“接战春来苦”准确时间是公元756年春天。安禄山天宝十四年（755年）冬发动叛乱，率三镇十五万兵攻陷洛阳，次年在洛阳称帝，六月破潼关，入长安。守睢阳在756年春天至6月之间。

潮州细乐是指一种由高音小三弦（潮州三弦）、琵琶、筝为主体的演奏形式。有时因乐曲意境和情绪的需要也可加洞箫、椰胡或竹弦其中一件。而一般不加二弦，因为二弦是弦诗乐的领头乐器，为与弦诗乐有明显区别而不选用。演奏细乐的乐手，一般技巧都比较高，艺术修养全面，乐器熟练程度较深，是高层次高水平的小合奏。“细乐”一词含义，不仅指其乐器组合“细”（小），更重要是指演奏的乐曲技巧水平高，处理精细。传统上一般被认为是儒家乐，即在富有的书墨世家的范围中公子少爷们合奏，过去的读书人，是琴、棋、书、画俱会，有的达到俱精。在潮州，自十八、九世纪以来，据广泛调查了解，书香门第所掌握的是箏、琵琶、秦琴或三弦，其他棋、书、画不变，均属掌握之列。潮州有一句俗语说：“千日琵琶百日箏，半世三弦学不成”可见此三件乐器学之不易，只有当时书生才有条件学之。在这种文化背景下，促使潮州细乐发展、传播而使之较好留传至现代。在更小的组合时，可以用古筝配竹弦；古筝配提胡 古筝配椰胡；琵琶配古筝；秦琴配椰胡的重奏结合，根据乐曲内容情绪需要而选用，甚是灵活。这是南派中潮州派的细乐组合形式，其演奏曲目和演奏风格都大与北方回异。

潮州细乐的曲目分硬套和软套两种，最著名的代表曲目《胡笳十八拍》为硬套。其他曲目多为软套。与弦诗乐共用的乐曲不少，著名弦诗乐十大套几乎都可作为细乐组合去演奏，例如《昭君怨》、《平沙落雁》、《寒鸦戏水》、《月儿高》、《小桃花》等，其他如《小桃红》、《一点金》、《挨书登楼》、《深更灯》也是常演奏曲目。

广东汉乐本是另一乐种，它是皮簧板腔系统，但它在被潮乐吸收

溶化。融合潮乐变奏手法和旋法，加花润饰特点之后，也形成潮汕汉调独具的风格特点，其中也有小组合。乐器有三弦、琵琶、箏加月琴和汉调主要乐器外江头弦，（后来也有以提胡代替外江头弦）它形成细乐的另一支。此外细乐另一种演奏风格：潮阳的硬软套（乐曲均为套曲），其乐器有三弦、琵琶、箏、月琴、外江弦（据查为汉乐传入的另一分支）乐曲有串珠联（即“老串”）、日月交、寒鸦戏水等，硬套用6—3定弦，软套用5—2定弦这与汉乐西皮、二簧是一致的，故列为汉乐传入之分支。但这种硬软套由海陆丰传入潮阳之后，未能在潮汕进一步流传开来，其影响远不及潮州细乐。百余年来潮州细乐在澄海、揭阳潮安和汕头较集中，其他县也有流播。

一、北方的三弦琵琶箏在潮汕沿革和发展

首先在我国北方广大地区流行的三弦琵琶箏，历史悠远。春秋战国时候，即公元前237年以前，箏早已在秦国的民间广为流行。

《史记·李斯列传》载：李斯在前237年上书秦始皇：“夫击瓮叩缶、弹箏、搏髀、而歌呼呜呜、快耳目者，真秦之声也。”琵琶在秦汉时代已有两种琵琶，但并非今之琵琶，约公元前214年秦朝在增筑长城时，人民创造了箏鼓弹弦乐器称为“弦箏”，也叫琵琶，它是状声字，乃左右手主要手法，此其一。约公元前105年中国工人参考箏、筑、篪、篴等乐器又制作一种园音箱直杆、四弦十二柱的琵琶，就是后来的阮咸，此其二。约公元350年前后，通过印度传入中国的曲项琵琶，这种琵琶就是后来广为发展流传的今琵琶之前身。在、唐《九、十部乐》所标用的乐器中，我们已可见到三弦琴、箏和多种琵琶。三弦，其远源也是秦代的弦箏至明代杨慎（1488—1559）在《升庵外集》中云：“今之三弦，始于元时”明、清两代，大三弦在北方广大地区作小曲说唱杂剧伴奏乐器，清：叶梦

珠《阅世编》载。明嘉靖·万历年间，由于魏良辅改进昆腔伴奏乐队的需要，由北曲家张野塘设计创造一种筒形的小三弦比之长方筒形三弦，没有那么粗旷、豪放，以柔宛纤丽取胜。在江浙和南方广大地区流行开。16世纪下半叶传入日本的三弦，在日本称为三味线（shamisen）它保留了北方原大三弦的特点。泉州南曲也仍保留大三弦。

三弦琵琶等传入潮州，要算秦箏传入为最早。可能与韩文公韩愈（唐）和苏东坡、苏轼（宋）等名人入粤入潮为官带来的文化有关。秦乐对潮也极有影响。琵琶则起码在南宋传来，特别宋末政治文化南移和宋皇迁逃入潮汕带来宫廷音乐和乐师有关，三弦可能至明、清才传入。秦箏传入后形制上无变化，十三弦十六弦并用，但结合语言音调韵律的变化以及演奏手法之发展甚为明显，至少到十九世纪，已牢固地形成潮州箏派。与北方的陕西、山东、河南箏派对峙。琵琶传入潮州之后曾经较长时期保持原来的四相十一品（近代扩展为四相十三品）在空弦定律和演奏技巧上都加进了潮州语言音调韵味的明显影响。琵琶的演奏技巧高水平发挥是在十九世纪以后，一些潮州名家曾受驰名的江浙琵琶派指点。如现年九十多岁的丁鸿业先生清末师从洪沛臣（洪被誉为潮州琵琶王）据他回忆，当时《胡笳十八拍》《霸王卸甲》《月儿高》均有乾隆年间出版的散装谱，演奏上显然有江浙琵琶派的传技。

说到三弦，其改革沿变更大。从北方大三弦变为流行江南的小三弦，再沿变为在潮州盛行的高音小三弦。无论在音色上，性格上，已经与北方大三弦以及南方小三板均有明显区别。潮州高音小三弦其音色清脆、悦耳，如颗颗银珠。它已不再是弹拨低音乐器或中音乐器，而变成明亮的高音乐器。其定弦音区比南方小三弦高一均 $f^1 - c^2 - f^2$ 。

二、以三弦、琵琶、箏为主体的演奏形式的发展。

虽说在历史文献上早知古代器乐合奏以及宫廷雅乐中都加进三弦琵琶箏等乐器，但它们毕竟不是主体。有历史乐谱文献的正式依据为 1814 年蒙人荣斋所编《弦索十三套》其时他称为古曲，可见流传尚须向前推移若干年代。《弦索十三套》所使用的乐器是大三弦、琵琶、箏和胡琴。它流行于北方广大地区。而在陕西、山东、河南，三弦、琵琶、箏的演奏都盛行并且演技有较高水平。它们也加入到鼓乐中或戏曲说唱的伴奏中。河南的《板头曲》是以三弦琵琶箏和二胡、京胡、坠胡中的一种合奏器乐曲，它在演唱河南曲子之前先奏一曲，故称为《板头曲》。以上提到的《弦索十三套》和《河南板头曲》都是北方的细乐组合形式。前文已曾介绍过的广东汉乐中一支小组合三弦琵琶箏加外江头弦以及潮阳硬软套，也是由北方逐渐向南方经湖广而传入潮汕的。上面介绍的这些细乐组合，与道地潮州细乐比较，还有较多风格的区别，演奏曲目上也回异。我认为，三弦琵琶箏传入潮州的先后经一个很长的时期，从学习、传播、流行并以三种乐器结合而形成潮州细乐演奏形式，有着较长的沿革发展年代。据 89 年向潮汕的七十岁至九十岁的名艺人调查了解

之后，估计这种演奏形式在潮汕的定型和流播可能自明代开始形成经过数百年的传播至清代十九世纪下半叶到廿世纪三、四十年代初为鼎盛时期，它与弦诗乐的盛行是同步的。曲目的演奏技巧至近代水平已相当高，且能漂洋过海到越南、新加坡、泰国等地传艺。比之荣斋编《弦索十三套》和河南板头曲有过之而无不及。下面举《胡笳十八拍》潮州细乐一段为例：

胡笳十八拍

张汉希传谱 郑诗敏记谱

一、北斗，1=48 (潮州细乐)

琵琶

筝

三弦 (高一均)

(高一均)

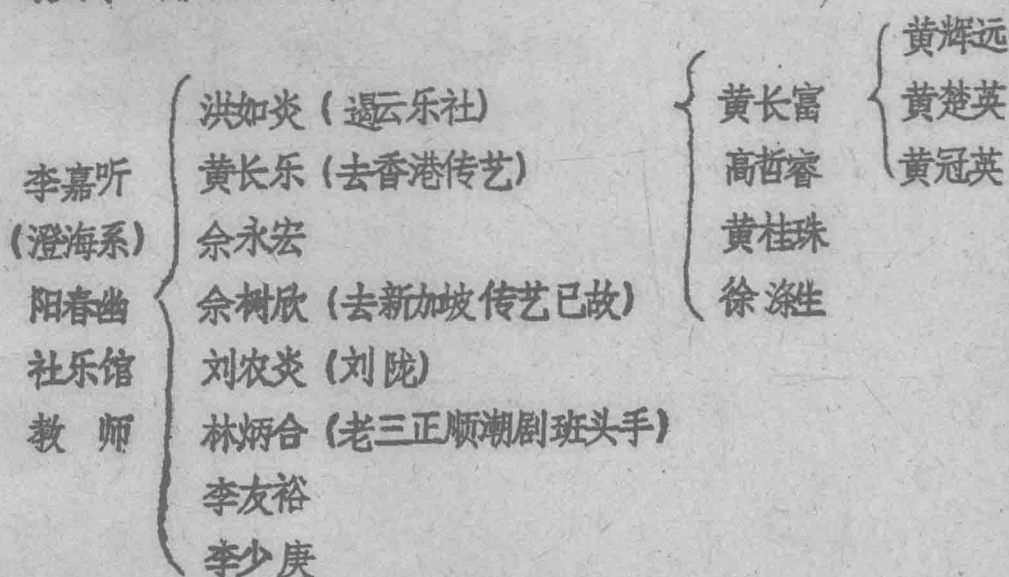
(高一均)

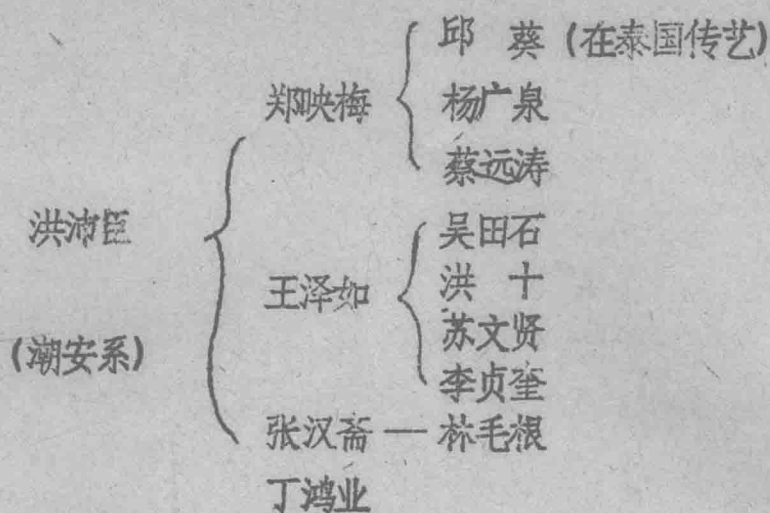
(高一均)



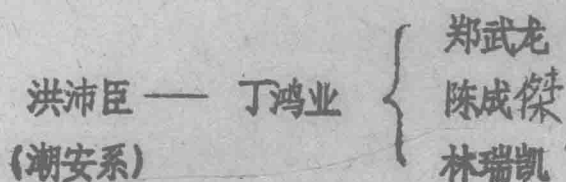
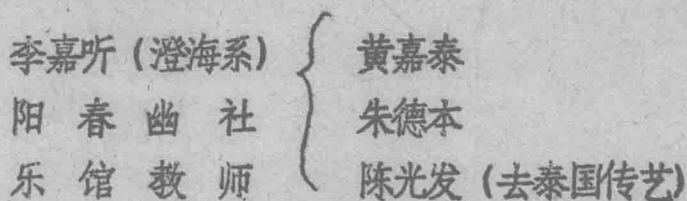
三、十九世纪下半叶至廿世纪上半叶，潮州的三弦、琵琶、筝名家（部分）附录：

(1) 潮州筝的师承关系线索：





(2)潮州琵琶部分名家师承线索:



(3)潮汕三弦部分名家

丁鸿业 有“猴仔爬树”的三弦绝技
忠义先生 本世纪初揭阳县三弦名家

(四) 后记

1989年3—5月,我和郑诗敏先生作为中国民间器乐曲集成《广东卷》编委身份。在汕头市和市属各县以及潮州市访问众多老艺人。被访问者为目前尚健在的70——90岁著名艺人和部分

中年有名望的头手（首席乐师）。特别是在澄海县访了潮州音乐研究会的全体艺人（他们都是从70—86岁的老艺人）；在揭阳县访问了九十岁高龄的丁鸿业老先生和他的细乐合作班子（50—76岁）在汕头市访问了潮阳笛套古乐名家八十七岁郑捷老先生和潮阳汉乐前辈肖韵阁先生（85岁）；前老源正潮剧团头手，著名潮乐演奏家王安明先生（七十二岁）汕头戏校教师，著名演奏家胡昭先生（八十三岁）以及箏演奏家林毛根、和汕头音乐曲艺团现任头手董峻先生，收获很多宝贵材料，随后我和郑诗敏先生合写《访潮乐老艺人所得的启示》一文发表于《民族民间音乐》1989年9月出版的第三期上。我的合作人郑诗敏先生，他本人就是潮乐专家！有名的潮乐组织者，整理者及作曲家，被誉为潮州音乐活字典，和他交谈，收益甚丰。这篇有关潮州细乐产生的文化历史背景文章，也可说是当时调查的一个方面收获，谨向“国际中国传统音乐研究会——第31届国际传统音乐学会学术会续会”敬献和彙报。

陈 威

1991年5月25日

