



# 泉州师范学院

QUANZHOU NORMAL UNIVERSITY

## 海峡两岸南音老艺术家座谈会

## 暨南音学术研讨会论文集

Handwritten text in traditional Chinese characters, likely a musical score or lyrics, arranged in vertical columns. The text is partially obscured by a white rectangular box in the center.

泉州师范学院音乐与舞蹈学院

泉州师范学院泉州南音学院

2011年6月

# 海峡两岸南音老艺术家座谈会 暨南音学术研讨会论文集

泉州师范学院音乐与舞蹈学院

泉州师范学院泉州南音学院

2011年6月

# 目 录

- 1、从福建南音工尺谱看中国传统音乐记谱法特点·····王州 王耀华(1)
- 2、管指套之发展与演变·····吕锤宽(14)
- 3、千古绝唱——福建南音“指”与“曲”·····孙星群(38)
- 4、仪式重复与弦管再现——中国传统“礼乐制度”的互动与延续·····周显宝(43)
- 5、2010 首届闽台音乐周纪要——海峡两岸当代音乐创作研讨会·····宋 瑾(57)
- 6、关于泉州南音传承现状的调研报告·····王 珊(74)
- 7、泉州南音的保护与传承·····陈燕婷(87)
- 8、慢谈弦管套曲与整弦排场·····陈 练(106)
- 9、现状·特性·作用·发展：非物质文化遗产保护视阈下的南音大会唱·····王东雪(108)
- 10、明代南音曲牌对中国传统曲(词)牌继承与发展的初步研究·····张兆颖(119)
- 11、《走马》的曲调特征·····曾宪林(127)
- 12、泉州、厦门两地南音专业团体的发展与南音传承·····王丹丹 陈梅娟(151)
- 13、清代弦管与艺术生活·····白志艺(160)
- 14、地方高校建设南音传承人资源库的优势及其意义·····陈敏红(167)
- 15、南音工尺谱“歇”与休止符的比较研究·····王珊 许连绵(173)
- 16、泉州南音乐事活动之“拜馆”初探·····陈恩慧(184)
- 17、祭祀仪式 音乐展演 文化认同——记厦门市锦华阁 2009 年秋祭郎君仪式及其南音表演·····  
·····龚佳阳(190)
- 18、泉州南音踩街功能及意义初探·····刘小凡(193)
- 19、南、北琵琶“马”的表现技法之比较——以南琶《八骏马》、北琶《春郊试马》为例·····  
·····陈敏红 吴凯婷(196)
- 20、古代音乐的活化石——泉州南音与新疆十二木卡姆之比较研究·····杨娇娇(207)
- 21、泉州南音滚门【中滚十三腔】微探·····李寄萍 龚冬梅(211)
- 22、关于南音“郎君祭”仪式的几点思考·····王李玲(223)
- 23、现代福建南音的“教”与“学”初探·····谢 婧(227)
- 24、漳州东山御乐轩“春祭”郎君仪式的文化变迁初探·····陈钰煌(230)
- 25、文化遗产的价值分析与保护意义——以泉州南音为例·····郑 峰(235)

# 从福建南音工尺谱看中国传统音乐记谱法特点

王州 王耀华

福建南音是一个历史悠久、遗产丰富的中国传统音乐乐种。福建南音作为一个独立的乐种，流行于福建南部的泉州、厦门及其周边各县，以及漳州一带，也流行在闽南方言通行的台湾、香港、澳门等地区，在东南亚闽南籍华侨、华人聚居区也甚为流行。南音除了单独演唱、演奏之外，还被运用于梨园戏、高甲戏、泉州提线木偶戏和打城戏等地方戏曲。

福建南音工尺谱属于固定名标音体系的记谱法。它在某种程度上体现了中国传统音乐记谱法的特点。

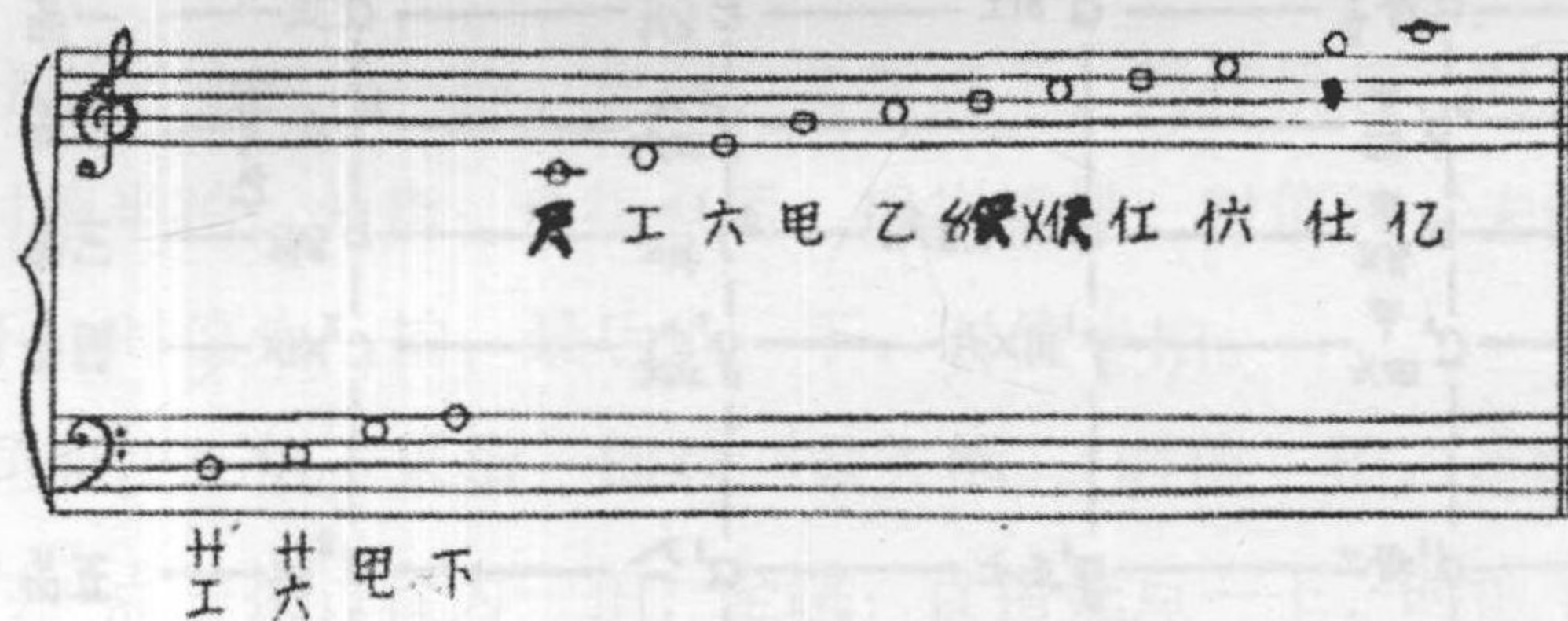
## 一、音高的定量与音值的定性

音高的定量，指的是在中国传统音乐记谱法中，对于乐音的高低，常有比较明确的量的规定，往往用一定的谱字对音高（或则绝对音高，或则相对音高）作比较准确、精细的记写。

福建南音的乐谱谱字既与琵琶的按指位相对应，又有固定的音高。福建南音的基本谱字有：尺（读作 chē）、工、六、电、乙，它们分别表示的音高是：c<sup>1</sup>、d<sup>1</sup>、e<sup>1</sup>、g<sup>1</sup>、a<sup>1</sup>；这是中音区的谱字。高八度用记号“亻”表示，附于基本谱字左旁：伋、伡、伢、伣、伤。再高一个八度则用记号“彳”，附于基本谱字左旁：彳尺、彳工、彳六、彳电、彳乙。基本谱字的低八度记号：“乙”为“下”，“电”为“土”（亦有相反者，基本谱字记作“土”、低八度谱字记作“电”），余者加“+”号于谱字之上方，如𠂔、𠂕。

现将以上谱字及其音高用五线谱表示：

[例 1]福建南音基本谱字音高



在福建南音的基本谱字之外，还有升降音临时变化记号。

1. 以“贝”字附加于“电”、“尺”之左侧，表示该音降低半音，记作：贝电、贝尺。

2. 反之，“贝电”、“贝尺”若需还原时，于字旁加“正”，记作：“正电”、“正尺”。

3. 以“x”号附加于“六”、“伋”的左方时，表示该音为四空管的“六”、“伣”，比五空管的“六”、“伣”高半音，记作：<sup>x</sup>六、<sup>x</sup>伣。这里的附加号“x”与下面所述的“𠂔”，来源于民间数


1 2 3 4 5 6 7 8 9

字记号 | || ||| x 𠂔 𠂕 𠂖 𠂗，它们分别作为“四空管”、“五空管”的特有谱字的缩写。

4. 反之，以“𠂔”号附加于“六”、“伣”左侧时，则表示该音为五空管的“六”、“伣”，比四

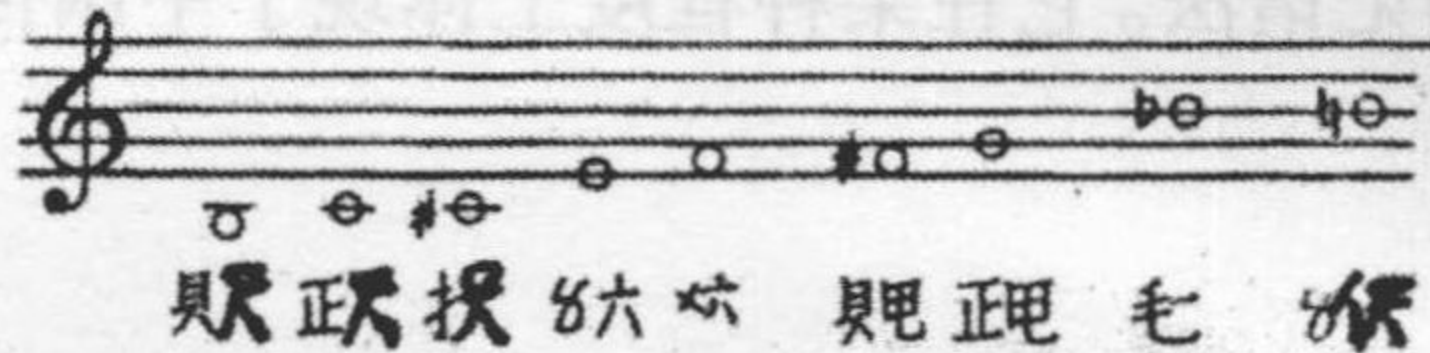
空管的“六”、“仄”低半音，记作“六”、“仄”。（请在六、仄左上方加上本段第五个字的记号）

5. 指套《妾身受禁》首节[二调·十八飞花]中，开头七小节的“乙”字称作“毛延寿一”，记作：“毛<sub>一</sub>”，较基本谱字的“乙”高半音。

6. 作为装饰奏法的“打尺”，谱字记作“扞”，奏为 ，此“扞”号，实际上也可以作升半音记号理解。

现将以上升降音临时记号以五线谱表示。

[例 2]福建南音升降音临时变化记号音高



以上这些福建南音记谱法的谱字的音高，又与南音琵琶的弦序、音位相联系在一起。作为记谱的标识，这种弦序亦有记号表示：母线（第四弦）在谱字左旁加“母”，第三弦谱字左旁加“川”，第二弦谱字上方加“人”，子线（第一弦）音符则与相应音高的谱字相同。如下图：

[例 3]福建南音琵琶音位图



以上这种音高定量的记谱特点，应当与中国汉族语言属于声调语言，乐音的带腔性有关。即：中国汉族语言的声调具有影响字义的作用，所以，与之相适应的乐音往往在音过程中，具有音高、音色、音强的变化。如：汉语普通话的四声，往往形成以下旋律音调：

[例 4]中国汉语四声声调



对于这种与语言声调相适应的旋律音调和“音过程”中的音色、力度变化，在中国传统音乐的许多乐谱中都探索了自身的记录方法。如：在七弦琴的文字谱和减字谱中，除了前曾述及的弦序音高及其在不同调弦法中的变化之外，还通过对“弦次”与“徽分”交汇点的简略示意，来标示出比半音更为细致的“微分音”的准确高度；运用右手的双牵、半扶、托劈、勾挑、打摘，左手的泛按、吟猱、绰注等演奏手法，来标示出“音过程”、音色变化和力度变化。在琵琶谱中，用弹、挑、摇指、捺、提、勾、搭、拂、扫、轮、吟、猱、带、擞、打、煞弦、绞弦等手法，来体现音高、力度、音色的变化。

在乐音时值方面，中国传统音乐的记谱法中，定量原则没有得到充分重视，而多以定性的观念来标示乐音或音过程的时值尺度。例如：福建南音记谱法中，用撩拍记号来标记拍子，“拍”为强拍，与戏曲音乐“板”的意义相同，“撩”为弱拍，与戏曲音乐的“眼”相类似，有七撩拍、记作。、、、L、、、，三撩拍、记作。、、、，一二拍、记作。、，叠拍、记作。。。除此之外，乐音的节奏是与南音琵琶的弹奏指法合在一起记写的。包括捷指类、点挑去倒类、甲线类、落指类、装饰性指法类等。捷指类，有全捷、点捷、抢捷、贯捷等。全捷，右手食指与拇指连续点挑，由重而轻，自缓而急，最后一点成为箫、弦及唱声的开始；点捷，先由食指一点，再捷，箫、弦及唱随之奏唱；抢捷，快捷半拍；贯捷：在一拍时间内食指与拇指一点一挑再一点一挑，共奏四音。

点、挑、去倒类，有：点，食指顺势弹下，时值半拍。若遇分指记号则为一拍；挑：以拇指挑弦，时值半拍。若遇分指记号则为一拍；去倒：食指点下，拇指挑起，时值一拍；紧去倒：与“去倒”相同而快一倍，时值半拍；分指：食指点后，拇指慢挑，时值较“去倒”增一倍；战指：食指与拇指慢点、挑各一下，时值为一拍，最后点一下，时值半拍。

颠指：与战指略同而快一倍；采指：即双“紧去倒”，时值一拍；半跳：食指先点一下，时值半拍，再于半拍时值内一点一挑，合为一拍；全跳：食指先点一下，时值半拍，再于半拍时值内一点一挑，最后食指再点一下，时值半拍；剪指，食指急点，拇指急挑，时值半拍。

甲线：甲线为本音的低八度音，除子线“乙”音的甲线用食指二线“下”音外，余皆以拇指甲三线或四线的低八度音，弹奏时以拇指压弦成音；甲线尚有多种变化形式。紧甲线，与甲线相同而快一倍；接声，用于箫弦、歌唱时，发出第一音后，休止半拍，第二三音相连合为三拍；直贯，与接声法相同，但第一音之后不作休止而三音连贯；钩甲，食指钩起，拇指甲下，常用于“谱”中。

落指：亦称“抡指”，有快落指、慢落指之分。快落指，由右手之小指起始，无名指、中指、食指顺次轮落四音，至食指后急用拇指挑起，共五个音占时半拍；慢落指，奏法与快落指同，惟速度较慢，每点明显分开。

装饰性指法：即弹奏装饰音的指法。有：单打尺，双打尺、抹六、半凡、全凡等。单打尺，以左手食指先按定尺，无名指按全尺，俟右手食指点过一下，左手用无名指紧抓三下，时值一拍；双打尺，以左手食指先按定尺，无名指按全尺，俟右手食指点过一下，无名指先抓一下，食指再点一下，无名指连抓三下，合为二拍；抹六，左手食指按“六”，无名指按“𠄎”，俟右手食指点过，左手无名指抓音，时值半拍；半凡，食指点下，拇指挑起，两音相连，时值半拍，但第一音必须较原音低一级；全凡，右手食指向下弹一下，时值半拍，续之以拇指向上、食指向下各急弹一下共合半拍，最后拇指上挑一下一指，共弹四下，时值二拍；但第三音必须比原音低一级。

减半：记号“、”，谱中无论何种弹奏法，若附以减半记号，均加速一倍。

由上可见，南音琵琶指法中以点、挑、去倒、撻指、甲线、抡指为基础，并形成主要节奏音型。

中国传统记谱法中的音值定性的特征，既与汉语是声调语言而同重音语言具有不同的特点相关，又与儒家思想强调社会人伦的克己平衡相联，还与道家思想追求超然物外、象外之象紧密相关。

如果说，以英语为代表的重音语言和以汉语为代表的声调语言，是世界语言中具有典型意义的两种语言的话，那么，由于重音语言强调轻重的循环，所以，对音乐要素中的节拍节奏尤为重视，甚为突出了强弱的均匀出现。与此相对的声调语言，在强调音过程中的音高、音色、音强变化的同时，其强弱变化是弹性的，板与字的同步时位关系，并不能使这一循环中的字变为重音，因字调而产生的腔也不因板眼的均匀出现而变得强弱相推。板眼并非强弱信号的界标，它对旋律的钳制程度被语言声调现象弱化了。正如古文没有标点一样，乐句与乐句之间没有明确的分句和节奏标示，也就成为正常的现象。因此，在运用演奏手法记写“音过程”的音高、音色、音强变化的同时，也运用手法记号来标记带有明显写意性质的节奏型，就像中国水墨画不必将自然中的一草一木亭台楼阁都精确地按照透视方法重现于画面一样，在中国传统音乐的乐谱中，也不讲求刻板精微的将所有乐音的时值一丝不苟地重现于纸面。明代朱权《神奇秘谱》载：“上卷太古神品一十六曲乃太古之操，昔人不传之秘，故无点句，达者得之，是以琴道之来传曲不传谱，不传句，故嵇康终其身而不传，伯牙绝其弦而不鼓，是琴不妄传以示非人故也”。<sup>①</sup>此处的传曲不传谱应当指的是不传“详谱”，琴谱只作备忘，供琴人专用，故不在琴谱上加板眼、点句逗，形成琴谱不传句的习惯。但是，有心于琴学的人，或因袭师承，或以己之体会，得知琴曲的板眼，体悟其句逗安排。所谓“达者得之”。在这种音值定性的特点形成过程中无论是儒家思想，或者是道家思想，都从各自的不同方面起着影响作用。儒家主张中庸之道，提倡中和之美的美学观，强调社会人伦的克己平衡，行为的循规蹈矩，这就从文化心理的角度对节奏的平衡起着重要的作用。因此，讲求基本节奏和记谱中的节奏型（一种基本节奏规范）的运用。道家则强调超然物外，追求象外之象，对心理节奏的流散飘逸起着重要的作用。因此，使中国音乐的节奏，在大致框架稳定的基础上，有许多弹性回旋的自由，而记谱法中的定性观念正为此留下了充分的余地。儒道两种思想的相互作用，形成了中国传统音乐独特的节奏思维方式和记录形态，使中国传统音乐的节奏有某种持衡的量，但又不在乎其尺度概念，而更注重于节奏的气韵。它不是立足于生理机制上的功能性的强弱律动，而是立足于心理上的情感性的优美韵律，使中国传统乐谱以音高定量、音值定性，来记录音调旋律的绵连不断和娓娓相衔，节奏节拍的弹性伸缩和气韵生动，形成了中国传统音乐记谱法的鲜明特点。

<sup>①</sup> 明·朱权《神奇秘谱》第2页（中央音乐学院民族音乐研究所据明刊本影印，音乐出版社，1956年，北京）。

## 二、谱简腔繁与骨谱肉腔

在中国传统音乐记谱法中，往往用较为简略的方式来记谱，但是在演奏过程中却装饰精巧、繁音倍出，因此称为“谱简腔繁”。在福建南音中，由于乐谱只记琵琶音位和演奏手法，标示的是旋律的骨干音，而在实际演唱过程中，演唱者可以而且应当作润腔装饰和即兴发挥，所以其琵琶谱叫做“指骨”，即手指弹奏方法和骨干音，腔谱关系可以称作“骨谱肉腔”，乐谱记录骨干音框架，就像人的骨骼架子一样，唱腔又圆润丰富，就像是丰满得当、结构匀称、有血有肉的躯体。福建南音的演唱、演奏在对七声音阶的处理上，虽然在各个管门的记谱法的基本谱字中，都只有五声音阶的骨干音（唯五空管为G宫系统与c宫系统的综合例外），但是在唱腔和洞箫、二弦演奏中，却经常出现变宫、变徵音。因而，在对与“骨谱”相应的唱腔以及洞箫、二弦的演奏处理上便显得丰富多彩、细腻委婉。在骨谱肉腔中，变宫、变徵的出现有多种形式：或构成多重大三度并置的富有特性的旋法<sup>①</sup>，或作装饰性、润腔性、代替性进行，从而使唱腔旋律及洞箫、二弦演奏与琵琶弹奏之间形成了横向和纵向的“七音、六律以奉五声”的效果。横向方面，唱腔、洞箫、二弦的旋律在进行之中，以五声音阶为主干，间以变宫、变徵，再以七音奉应五声，使其曲调线条更为柔婉细腻。纵向方面，以琵琶、三弦弹奏五声旋律为基本骨架，唱腔、洞箫、二弦各以自己独特的变奏形式出现变宫、变徵，曲调因而有如行云流水，顺畅优美。二者之结合，恰似珠联璧合，骨肉相依，刚柔相济。现取《山险峻》片段为例，将其琵琶“骨谱”与唱腔的关系作一比较：

### [例5]福建南音《山险峻》片段

这种“骨谱细腔，谱简声繁”的情况，不仅在南音中存在，而且在我国许多古老的民间乐种和有关古代音乐的文献中都可以看到。

例如，在京音乐乐谱中，也一样仅有乐曲的主腔旋律，但在实际演奏时，则各种独特的装饰音

<sup>①</sup> 详见《福建南音唱腔旋法中的多重大三度并置》，王耀华、刘春曙《福建南音初探》，福建人民出版社1990年版，第42—58页。



繁声傍出，远非谱字中所记的骨干音可以表现。<sup>①</sup>

再如西安鼓乐，有“哼哈”之法。用此法视唱乐谱时往往出现一些不用谱字表明的音，其中有“经过音哼哈”、“重复音哼哈”、“装饰音哼哈”、“双音哼哈”等。<sup>②</sup>

关于古谱记载的腔、谱关系，在任二北的《唐声诗》中有许多精辟论述。<sup>③</sup>指出：其中乐谱“简作一字一声者……每曲但示主腔与正板而已”，唱奏时“必有所增益”，特别是“骨干在谱”、“充之皮肉”等，实际上就是我国现存古老民间乐种的“谱简声繁”情况的写照。因此，南音的“骨谱细腔”，自然是我国古代音乐中腔、谱关系传统的继承。

上述中国传统音乐记谱法的谱简腔繁和骨谱肉腔的特点，应当一方面与中国传统音乐“写意为主，写意中的写实”的美学原则有关，另一方面与中国传统音乐的口传心授的传承方式相联系。

与中国传统艺术的其它门类一样，在中国传统音乐的创作中，十分重视以“法”写“意”，此“法”即“程式”，即立一定规式以为“法”，用程式来写意。在中国传统音乐中，最能代表其特点的程式是古典戏曲音乐中的程式。首先是声腔、曲牌，它们作为一定的旋律框架，具有某种概括性的风格、感情的类型化特征。其次是角色行当，把需要表现的千千万万数不尽的人物，按其性别、职业、社会地位、品性举止归纳为生、旦、净、末、丑五大类。在此基础上继续细分：生分为老生、武生、小生，老生又分文老生、武老生，小生又分文小生、武小生、穷小生；旦分正旦(青衣)、闺门旦、神仙旦、武旦、花旦、彩旦、老旦；净分大花脸(正净)、二花脸(武净)、白脸；末有带髯的、带白髯的；丑包括文丑、武丑、小丑。各种行当有不同的发声方法、音色、音域、行腔、润腔方法，在唱腔方面，体现了人物的类型化特征。再次，就是在细致分型的基础上，针对具体角色进行具体分析、处理，进而，根据人物性格、感情发展的不同阶段、不同层次，运用不同的板式、行腔，设计不同的唱段、唱句，甚至在同一唱句中的某一唱词、字，为表现感情的细微变化，还有大幅度的节奏伸缩和行腔起伏。这种方法的特点是先把音乐唱腔分成几大类，再按人物概括为几种类型，然后再细致地层层类分，形成一个以简驭繁的分层系统。适应这种分层系统的记谱法，采取了只记骨干音不记细致装饰润腔的方式，为各种类别的声腔曲牌提供基本框架（仅仅是基本框架），让表演者兼创腔者，亦即演员兼作曲家有充分的发挥余地，根据人物、情节、感情进行再创造，所谓“框格在曲，色泽在唱”。即：在一个只记骨干音的框架谱的基础上，通过速度、节奏、旋律的加花、润饰、简化、紧缩等变化，来适应多种人物类型、个别角色、感情发展阶段、句、词、字的变化。而避免了千人一面、千曲一腔的局面。

口传心授是音乐艺术的重要传承方式之一。虽然在近现代欧洲音乐的发展过程中，对口传心授的依赖程度有所减弱，但它仍然是不可或缺的，当今专业音乐院校和高师音乐系科声乐课的个别授课就是一个明证。在中国传统音乐发展过程中，对口传心授的传承方式尤为重视，讲求师徒之间直接的面对面的传授，从而大大降低了对乐谱的依赖程度。清代王德晖、徐沅澂在《顾误录》中把“按谱自读”列为“学曲六戒”之一。该书写道：“略解工尺之高下，即谓无须口授，自己持曲按

<sup>①</sup> 潘怀素《从古今乐谱论龟兹乐影响下的民族音乐》。转引自任二北《唐声诗》上编，上海古籍出版社1982年版，第188—189页。

<sup>②</sup> 参见李石根《西安鼓乐谱解读》油印本，李健正、余涛《西安“古乐”谱概述》，西安音乐学院学报1983年第4期。

<sup>③</sup> 任二北《唐声诗》，上海古籍出版社1982年版。

读，于细腻小腔，纤巧唱头，不知理会，纵能合拍，不过背诵而已。甚至有左腔别字，缺工少尺之处，罔不自觉。而于曲情字眼、节奏口气，全然未讲，不知有何意味”<sup>①</sup>。究其原因，中国传统音乐对口传心授传承方式依赖程度之所以高，是因为口传心授有利于神韵的传承，有利于创造性的发挥，有利于秘传。

中国艺术传统中，“韵”作为最高美学范畴，追求一种内在的韵味和律动。中国音乐的神韵则在旋律的线性游动中，由高低起伏、强弱交替、虚实相间、疾徐迟速等变化所产生的节律感。具有个体性、内在性和心理感受性的特点。正因为这三个方面的特点，所以，中国传统音乐尤其重视个人的体味、领悟，追求弦外之音，韵外之致。因此，口传心授就成了师傅启发徒弟体味弦外之音、领悟韵外之致的最重要方式，而在很大程度上削弱了对乐谱的依赖程度。

朱权《神奇秘谱》“序”中说：“概其操间有不同者，盖达人之志也各出乎天性，不同于彼类，不伍于流俗，不混于污浊，洁身于天壤，时志于物外，扩乎与太虚，同体泠然洒于六合。其涵养自得之志见微轮，发乎避趣，诉于神明，合于道妙，以快己之志也，岂肯蹈袭前人之败兴而写己之志乎，各有道焉！所以不同者多，使其同则鄙”。<sup>②</sup>由此可见，包括琴曲在内的中国传统音乐，重视个人创造性的发挥，“不同者多，使其同则鄙”也。为了达到“不同”，就应发展个性，承认每个人气质性格的不同，所谓“盖达人之志也各出乎天性不同于彼类”也。容许各人对同一曲目演绎的多样化和创造性。为达此目的，对乐谱依赖度低的口传心授当是首选的传承方式，因为如果在乐谱上详尽地记录了每个旋律花音、标上板眼句逗，固然方便了今日的准确弹奏，但另一方面却削减了再创造的多种可能性。正是在以骨谱为基础的口口相传之中，提供了曲目演绎多样性的客观基础，有利于启迪创造性的萌发，在骨干音框架的基础上作多种润饰、繁衍，各得其所，各美其美。

中国传统音乐的不传或秘传，既有像琴曲那样的曲高和寡的原因，于是“昔人不传之秘”、“嵇康终其身而不传”、“琴不妄传”；也有作为祖传绝技的谋生手段而“传媳不传女”的情况，有些人因终生无子而将绝技带到不该带去之处所。因此，谱面简约的骨谱只作备忘，主要的传承方式就依赖于口耳相依的口传心授了。

### 三、福建南音和中国传统音乐记谱法的乐学内涵

在中国传统音乐的各种记谱法中，都有丰富的乐学内涵。例如笔者在《中国传统音乐乐谱学》中所谈的“谱连器、律、调”，也就是说，中国传统音乐的记谱法多与一定的乐器、乐律、乐调相关联，体现了乐谱、乐器、乐律、乐调相统一的特点。

同样，福建南音记谱法也有其乐学内涵。

#### （一）南音基本谱字与“倍六头管”

南音调门称为“管门”，主要有五空管、四空管、五空<sub>凡</sub>管、倍思管等。这些称谓与历史上的音乐现象有何关系？称谓的来源在何处？《词源》关于“倍六头管”、“倍思头管”<sup>③</sup>的论述，为研究以上问题提供了许多有益的启示。

<sup>①</sup> 转引自袁青《戒“按谱自读”今解》，李元庆《民族音乐问题的探索》第113页，人民音乐出版社1983年版，北京。

<sup>②</sup> 同①第4页。

<sup>③</sup> 张炎《词源》，唐圭璋《词话丛编》第一册，中华书局1986年版。

福建南音的谱字均与一定的固定音高相关。其基本谱字与固定音高对应关系如下：

[例 6]福建南音谱字音高

谱字：尺 工 六 乚 乙

音高：c d e g a

若同我国民间通行的工尺谱比较，南音的音调与工尺谱七调中的“上字调”谱字及其音高有某些相符之处。

[例 7]工尺谱上字调谱字与南音基本谱字对照

[	上字调谱字：	上	尺	工	凡	六	五	乙
	上字调谱字音高：	$\flat B$	c	d	$\flat e$	f	g	a
[	南音基本谱字：	尺	工		六		乙	
	南音基本谱字音高：	c	d		e	g	a	

其中“尺”读“che”音，意义也与“尺”相同；“乚”读“士”音，与“五”的低八度“四”相通；仅“六”相差半音：上字调为 f，南音为 e。如果借用南音记谱法术语，将上字调的“六”称作“正六”，那么南音的“六”即为“倍六”。因为在南音“倍思管”中，“贝士”（ $\flat f$ ）比“正士”（g）低半音，“倍尺”（ $\flat B$ ）比“正尺”（c）低半音，“倍”就是低半音的意思。这里“倍六”的含义恰与张炎《词源》中的说法相同。

《词源》卷上“音谱”条说：“法曲则以倍四头管品之，其声清越。大曲则以倍六头管品之，其声流美……唯慢曲、引、近则不同，名曰小唱，须得声字清圆，以哑筚篥合之。”<sup>①</sup>“头管”即“筚篥”或“鬲篥”。“因谱其音为象器之首，至今鼓吹教坊用之，以为头管”。<sup>②</sup>

关于张炎“倍四头管”、“倍六头管”的含义，历来有各种不同观点。童雯在《中乐寻源》中认为它们是“苏捺”与“叭捺”这两种近似后世唢呐形的乐器。该书上册第 29 页又说：“按鬲篥，今尚有两种。大者俗称苏捺，音洪亮，似即倍四头管也。较小者，俗称叭捺，音清脆，似即倍六头管也。哑鬲篥，盖即今之头管。其制以竹为管，而无笳式之增音器。软芦为哨，长寸余。音圆而和。下于笛而高于箫。”<sup>③</sup>这是其一。再就是林谦三在《东亚乐器考》中认为：“倍六、倍四，大概有如大、小筚篥，有着音律关系。”<sup>④</sup>在以上两说中，笔者认为林谦三一说似乎比较接近于实际。同时，笔者还认为，张炎《词源》中所谓“倍六头管”的记谱法，与现在南音的基本标音系统有着紧密联系。其理由，除上面已经论述过的“倍六”与福建南音“六”字的关联以外，尚有以下两方面的根据。

一是根据宋代筚篥（管）的音高标准问题。杨荫浏先生的《宋·姜白石创作歌曲研究》告诉我们：“管（按：即姜白石所谓的‘哑鬲栗角’）是教坊燕乐的重要乐器，也是与词调有着密切关系的主要乐器……将管和箫相比，可以说，箫代表着‘雅乐’的标准音高，管则代表着教坊乐的标准音高，前者的最低‘合’为  $d^1$ ，后者的最低音‘合’，依宋熙宁至元祐（1086—1093）一段期间的教坊律来看，则是由高于  $f^1$  以至于高于  $e^1$ ，平均音高在  $f^1$  左右，与现在智化寺所用诸孔全按所得大哨正

<sup>①</sup> 张炎《词源·音调》，唐圭璋《词话丛编》第一册，中华书局 1986 年版。

<sup>②</sup> 陈旸《乐书》卷一百三十“鬲篥”条。

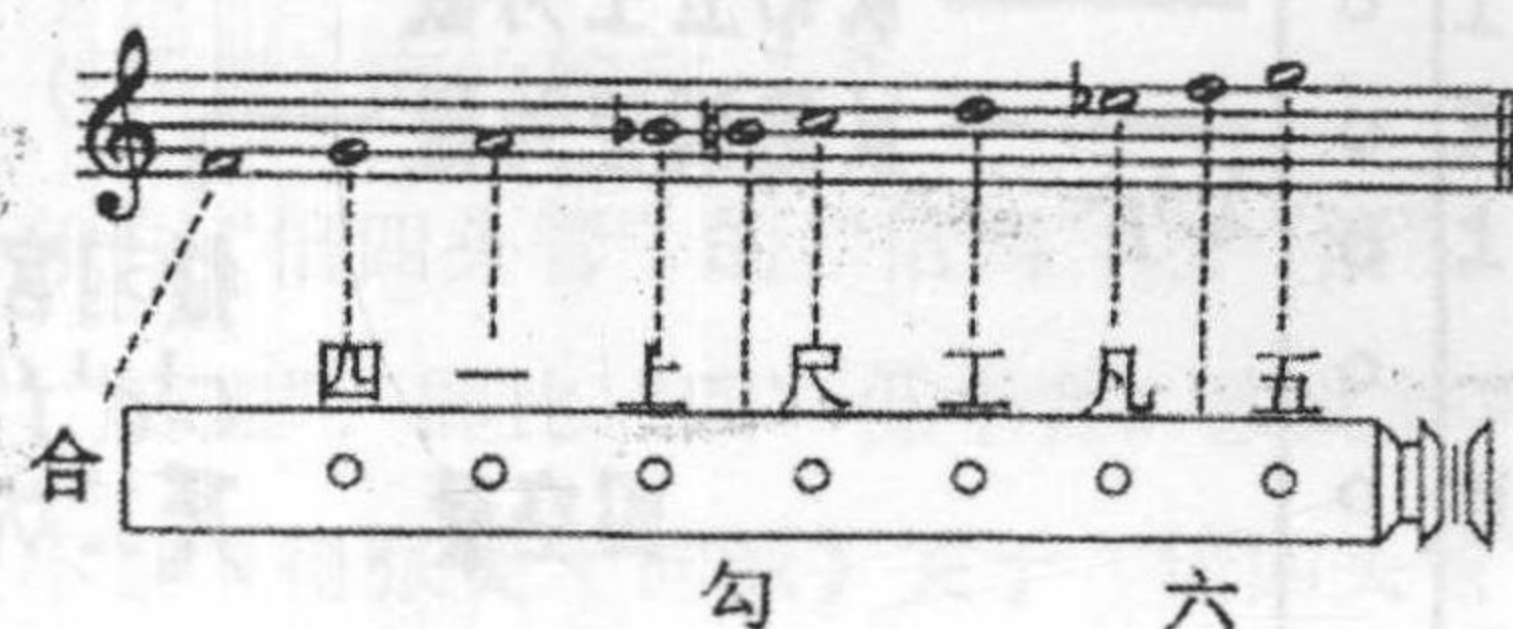
<sup>③</sup> 童雯《中乐寻源》上册第 29 页，商务印书馆 1926 年版。

<sup>④</sup> 林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社，1962 年版。

调‘合’音的高度相同”。<sup>①</sup>杨先生在这里不仅说明了宋代筚篥“合”音的高度 f' 左右，而且还指出了它与智化寺大哨正调“合”音的高度相同，从而证明了这种音高标准至今仍被现存的古乐种所运用着。无独有偶，南音洞箫的音高亦与上述箫的标准音高相同：全按最轻力吹法所得“筒音”是“d”，全按中平力吹法所得“筒音”是“d'”。

二是关于筚篥（管）的谱字问题。陈旸曾对“鬲篥”谱字有如下记载：“今教坊所用上七空，后二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。”<sup>②</sup>并附有各音音位的图示。如果将上述两点予以综合，则可得出如下鬲篥音位、音高图：

[例 8] 筚篥音位、音高图



据此，若借用南音“倍”的意义，则筚篥的“倍六”就是 f'，等音为 e。这恰好与南音历史上曾经有过的以四空管为正调，“四六”为“正六”、“五六”为“倍六”的意义相同，并可得出下表：

[例 9] 筚篥谱字与南音谱字之对照

筚篥谱字：	上	尺	工	凡	倍六	六	五	乙
音高：	<sup>b</sup> B	c	d	<sup>b</sup> e	e	f	g	a
南音谱字：		尺	工		六		乚	乙

由此可见，“倍六头管”与南音各对应谱字的音高完全相同。至此，可以认为，南音基本标音谱字、音高位置与张炎《词源》“倍六头管”记谱方式基本一致，南音的基本谱字正是现今基本管门“五空管”的谱字。因此，我们是否可以由此推断：南音“五空管”（五空调）与“倍六头管”调门有一定关联。

## （二）管门名义考

尽管南音“五空管”与“倍六头管”调门有关系，然而，南音管门却并不以“倍六”命名，而另有五空管、四空管、五空四仪管、倍思管等管门称谓。所谓管门，即调门。

五空管的基本谱字是：尺（c'）、工（d'）、六（e'）、乚（g'）、乙（a'）、伋（b'）、仞（d<sup>2</sup>）、伋（e<sup>2</sup>）。若以五声音阶对它进行考察，可以理解为，是一种下面是一个以 c 为“宫”的五声音阶，与上面一个以 g 为“宫”的五声音阶的综合。但占主导地位的是 g“宫”系统，因为还有“五空四伋管”属 c“宫”系统。

四空管的基本谱字是：尺（c'）、工（d'）、×六（f'）、乚（g'）、乙（a'）、×伋（c<sup>2</sup>）、仞（d<sup>2</sup>）。相当于 f“宫”系统的徵、羽、宫、商、角、徵、羽。

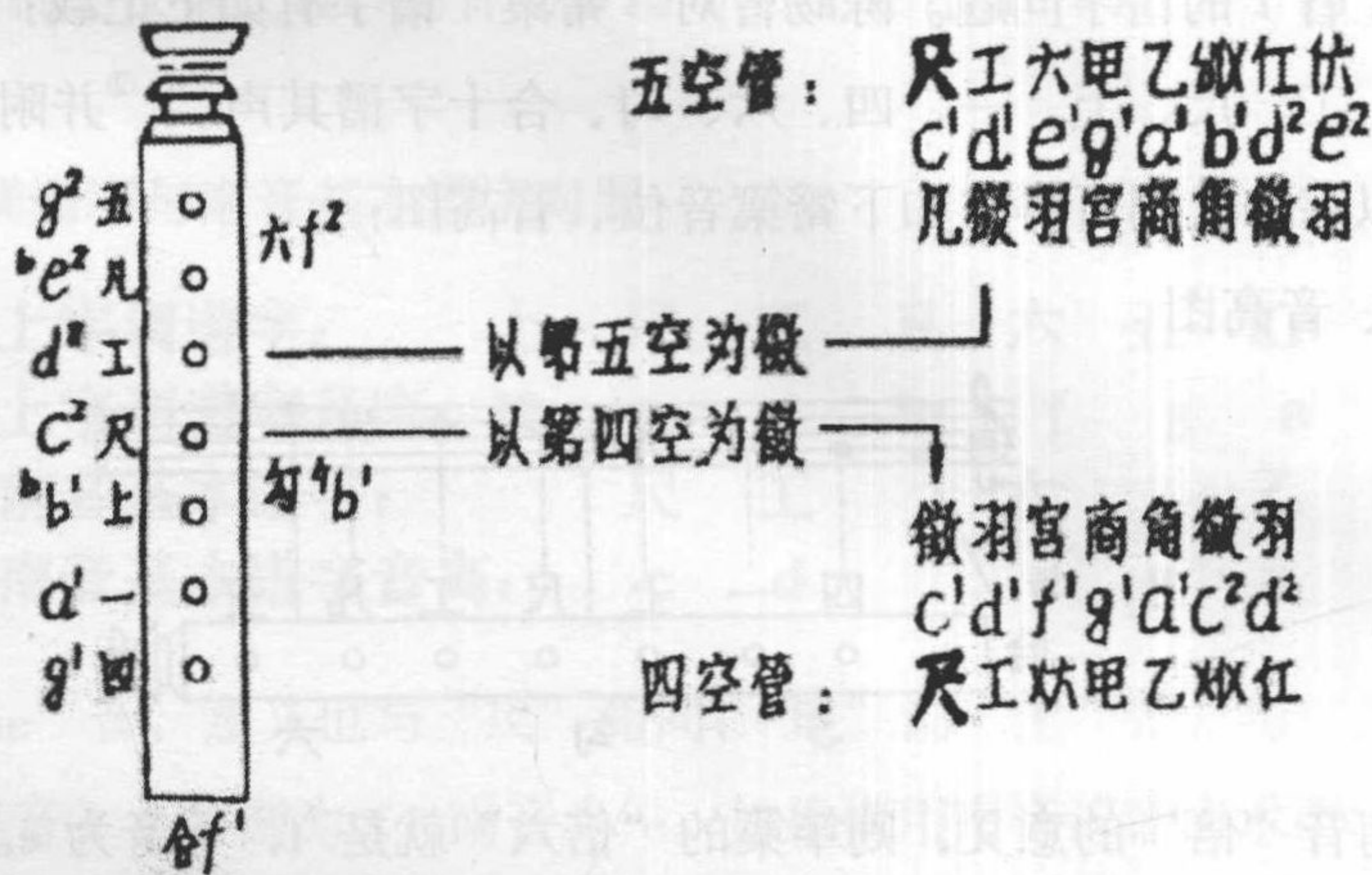
为什么称之为“五空管”、“四空管”呢？如前所述，由南音本身考察，这与洞箫的按孔有关，

<sup>①</sup> 杨荫浏、阴法鲁《宋·姜白石创作歌曲研究》，音乐出版社，1957年版。

<sup>②</sup> 陈旸《乐书》卷一百三十“鬲篥”条。

因为五空管只开前第五孔而吹得“六”音，四空管只开第四孔而吹得“六”音，所以分别得名。如今又可以从箏篥的按孔音位中得到另一答案，即：以开箏篥管的第五空所吹得的  $d^1$  音为徵音，称为五空管；以开箏篥管的第四空所吹得的  $c^1$  音为徵音，称为四空管。

[例 10] 箏篥音孔与五空管、四空管关系图



这种分别以第五空、第四空为徵，“以徵为主”的调名来源，与目前南音的管门命名原理相同，与我国民间音乐或古典音乐的其他乐种所流行的“以工字为主”、“以六字为主”<sup>①</sup>以及“以上为中心”<sup>②</sup>的调门名称亦属同一原理的不同支流。

然而，南音的调门名称又并不完全按以上原理，其余五空四伋管、倍思管等名，则由其自身的特性音级而来。

五空四伋管，因为以五空管的谱字、音位为基础，但高音伋又不在“伋”( $b^1$ )上，而在四空管的“伋”( $c^2$ )位置上，故称作“五空四伋管”。又因其“六”音用五空管的“六”( $e^1$ )，所以也称之为“五六四伋管”。其谱字与音高为：

[例 11] 五空四伋管谱字与音高

尺	工	六	电	乙	伋	仵
$c^1$	$d^1$	$e^1$	$g^1$	$a^1$	$c^2$	$d^2$

倍思管，则以“电”( $g^1$ )音降低半音为特徵，而称作“贝电”( $\sharp f^1$ )，并以此为调门名称。与之相应的“尺”( $c^1$ )音亦降低半音为“贝尺”( $b$ )。其谱字与音高为：

[例 12] 倍思管谱字与音高

贝	工	六	电	乙	伋	仵
$b$	$d^1$	$e^1$	$\sharp f^1$	$a^1$	$b^1$	$d^2$

于是，似乎我们可以对张炎《词源》中的“倍四头管”音位作出解释了。

为了解释这一个问题，拟先了解“倍”与“倍四”的意义。

首先是“倍”。在我国古代乐论中，比较普遍的看法是，“倍”与“清”，是两个相对的概念。

<sup>①</sup> 分别参见杨荫浏《中国音乐史纲》，上海万叶书店印行，1952年版。杨荫浏《河北定县管乐曲集》，音乐出版社，1956年版。

<sup>②</sup> 参见袁静芳《鲁西南鼓吹乐选集》，人民音乐出版社，1980年版。

沈括认为：“古法唯有五音，琴虽增少宫、少商，然其用丝各半本律，乃律吕清倍法也。”<sup>①</sup>其所谓“清倍法”，即高低八度取音之法，高八度为“清”，低八度曰“倍”。另在曾侯乙钟铭中，有一“涪”字，为八度分组最低组的前缀，当与“倍”义相关。<sup>②</sup>还有一种，就是南音的“倍”，即低半音，其含义可以理解为上述“低八度”意义的引申，即往低取音，而与“**韵**”、“变”之义相同，也与民间音乐“背调”的“背”义通。何昌林指出：“南谱中的‘倍尺’（贝尺）、‘倍士’（贝思），实即‘背尺’、‘背四’，比‘正尺’、‘正四’各低半音。”<sup>③</sup>他在引证《乐书要录》、《北梦琐言·王氏女》、智化寺音乐的调门、《通雅》笛子的“正调”与“背工调”之后，又说：“正由于调分正、背，故南音（按：即福建南音）中的‘倍’或‘贝’，皆‘背’字之讹；‘背’字一方面表示某个乐音降低小二度，同时又表示由此产生了上五（下四）度的旋宫。”<sup>④</sup>

我们认为，张炎《词源》中有关“倍四头管”的“倍四”之“倍”，应按南音“倍思”之“倍”的意义解释，就是低半音；所谓“倍四”，即比“四”低半音。按此解释，在“倍六”谱字的基础上，顺其路线继续往下探寻，便不难推得张炎《词源》关于“倍四头管”的谱字、音高：

### [例 13] “倍六”谱字与“倍四”谱字

“倍六”谱字：	尺	工	（倍六）	四	（五）	乙
	b→c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup> ←g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	
“倍四”谱字：	倍尺	工	（倍六）	倍四		乙

其中，原来的“五”字以低八度之“四”字代替记写，这就正好与南音“倍四管”谱字音位相符。也就是说，作为南音管门的“倍思管”，与作为调门的张炎《词源》“倍四头管”的调门，意义相通。此外，这种把“倍四”作为一个调门的解释，在《新唐书》中也可以找到根据。

“凡所谓俗乐者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫；越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟调为七商；大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角为七角；中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、高般涉为七羽。皆从浊至清，迭更其声，下则益浊，上则益清，慢者过节，急者流荡。其后声器寝殊，或有宫调之名，或以倍四为度，有与律吕同名，而声不近雅者。其宫调乃应夹钟之律，燕设用之。”<sup>⑤</sup>

这里，在遍述俗乐二十八调及“其后声器寝殊”之次，将“倍四”与“宫调”、“律吕”并提，因此，“倍四”当为一种协律之器。

所以，我们可以将张炎《词源》中“倍四头管”之“倍四”，同南音“倍思管”等同视之，它们不仅同为调门的名称，而且在实际音高、谱字方面亦相同。

### （三）撩拍考

关于我国各种记谱法中的节拍符号，何昌林《唐传日本天平遗谱“番假崇”之研究》认为：天平谱的“.”号为节拍符号，即一“.”为一板。并指出：“由于传入日本的《番假崇》一曲已经有表示‘板’位的符号，因此我认为，能体现板眼观念的记谱法的出现，至迟是在张文收创作《景云

<sup>①</sup> 沈括《梦溪笔谈》补笔谈卷一“乐律”540条，人民音乐出版社，1979年版《“梦溪笔谈”音乐部分注释》。

<sup>②</sup> 参见黄翔鹏《曾侯乙钟磬文乐学体系初探》，《音乐研究》，1981年第一期。

<sup>③</sup> 何昌林《南音十题》，《中国音乐》，1984年第二期。

<sup>④</sup> 何昌林《南音十题》，《中国音乐》，1984年第二期。

<sup>⑤</sup> 《新唐书卷二十二志第十二·乐十二》，中华书局《新唐书》，1975年。

河清歌》的时候：第七世纪。”<sup>①</sup>但在《敦煌曲谱》中，“板”、“眼”则以“口”、“、”号标示（据任二北《敦煌曲初探》<sup>②</sup>，叶栋《敦煌曲谱研究》<sup>③</sup>）。有趣的是宋末陈元靓《事林广记》，在《愿成双令》谱字旁，很有规律地标以“。”号，我们认为，这应该是拍板记号<sup>④</sup>。到了清代我国传统记谱法的符号标示已日趋完善，可以这样说，这是记谱法的一次飞跃。奉乾隆皇帝钦命编纂、成书于乾隆十一年（1746年）的《九宫大成南北词宫谱》，以及同编辑于乾隆年间的《纳书楹曲谱·凡例》就作了如下规定：“谱中‘、’者为头板，‘一’者为底板，‘x’者为头赠板，‘ㄩ’者为腰赠板，‘。’者为中眼，‘△’者为腰眼。”<sup>⑤</sup>《九宫大成南北词宫谱》又在记谱符号的细则方面作了明确说明：“今头板用‘、’，即实板，板於音始发也；腰板用‘L’，即掣板，拍於音之半也；底板用‘一’，即截板，拍於音乍毕也。其衬板之头板则用‘o’，腰板则用‘ㄩ’，以别於正板音，易於识认也。”<sup>⑥</sup>

那么，南音与以上记谱符号的关系是什么呢？只有在进行一番对比之后，我们才认为，南音记谱法的节拍符号，应该是一种在前两种书综合的基础上，经过长期实践后而不断完善的记谱法。记录“撩拍”（亦作“寮拍”）时，用红点“、”表示“撩”（即“眼”，弱拍）的位置，红圈“o”表示“拍”（即“板”，强拍）的位置。拍子记号有：慢（即散板，含慢头、慢尾、破腹慢）、七撩一拍、三撩一拍、一二拍、叠拍、紧拍等。

我们把南音“撩拍”置于各种传统节拍符号中进行对比之后，发现《敦煌曲谱》的板眼符号与它十分相近。南音撩位记号“、”与《敦煌曲谱》的眼位记号“、”相同，其拍位记号“o”与《敦煌曲谱》的“口”号相似，也与《事林广记》中谱字旁的“o”相同。拍位记号“口”之向“o”的简化和演变，盖因书写的方便起见。同时，南音在七撩一拍的第四撩，加用“L”号，又与《纳书楹曲谱》、《九宫大成南北词宫谱》的“腰板”记号相似。值得注意的是，南音第四撩的这一记号“L”，从时值位置看，原应与《纳书楹曲谱》、《九宫大成南北词宫谱》里的“头赠板”相当，但它却没有用头赠板记号“x”或“、”。不过，若从一定的形式必与一定的内容相联，一定的记谱法也必然反映了一定的音乐观念出发，联系弦管艺人称此第四撩为“尾指撩”来考察，那么，“L”与“x”或“o”的关系，似乎又可以从《词源》中的论述得到一定的印证：“南唐书云：王感化善歌讴，声振林木，击之乐部，为歌板色。后之乐棚前，用歌板色二人，声与乐声相应，拍与乐拍相合。按拍二字，其来亦古。所以舞法曲大曲者，必须以指尖应节，俟拍然后转步，欲合均数故也。”<sup>⑦</sup>从这里，我们是否可以说，南音的“尾指撩”与这种“指尖应拍”有一定的联系呢？那么，在“尾指撩”上不记作“x”或“o”，而记作“L”符号，是否也是一个从繁到简的演变结果呢？

另外，福建南音按拍动作又称“打撩”、“踏撩”。其实，“打撩”一语亦由来已久。唐·段安节《乐府杂录》“羯鼓”条云：“咸通中有王文举，尤妙（这里指妙於击奏羯鼓）弄三杖打撩，万不失

<sup>①</sup> 何昌林《唐传日本天平遗谱“番假崇”之研究》，《全国第二次民族音乐学年会》油印本。

<sup>②</sup> 任二北《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954年版。

<sup>③</sup> 叶栋《敦煌曲谱研究》，《音乐艺术》1982年第1期。

<sup>④</sup> 陈元靓《事林广记》，中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》第一集第703页，中华书局，1962年版。

<sup>⑤</sup> 《纳书楹曲谱》凡例第1页，乾隆五十七年序刻本《纳书楹曲谱》福建师大图书馆藏。

<sup>⑥</sup> 《九宫大成南北词宫谱》凡例第9页，《新定九宫大成南北词宫谱》岁在昭阳大渊阳月古书流通处景印（前有癸亥孟冬长洲吴梅叙）。

<sup>⑦</sup> 张炎《词源·拍眼》，唐圭璋《词话丛编》第一册第257页，中华书局1986年版。

一，懿皇师之。”<sup>①</sup>这里的“打撩”，应该是羯鼓演奏技巧之一种。从者简扼的描述中，我们可以得知，王文举双手能以三枝鼓杖演奏而不失手，可见其技巧之精。而且，王文举之精湛技艺，还从侧面反映了唐代高超的音乐水平。唐朝诗人崔道融就在七绝《羯鼓》中描绘了以撩拍击奏羯鼓的盛况：“华清宫里打撩声，供奉丝簧束手听；寂寞銮舆斜谷里，是谁翻得雨淋铃。”<sup>②</sup>诗中的“打撩”，应是敲击演奏羯鼓之意。羯鼓属打击乐器，按节应拍为理所当然。今天，南音中的“打撩”自然已经不是用《羯鼓》“打撩”了，但今天南音的“打撩”有其历史渊源这一点，是不用怀疑的。

作者介绍：

王耀华，福建师大教授，国务院学位委员会学科评议组成员、召集人，国际传统音乐学会执委会委员、亚太地区民族音乐学会会长、中国音乐家协会理事、福建省音协主席。福建省政协副主席。第九届全国政协委员、第十届全国政协常委，民盟福建省委第九、十届主委、民盟第八、九届中央常委。

王州，福建师大副教授。

<sup>①</sup> 唐段安节《乐府杂录》，中国戏剧出版社《中国古典戏曲论著集成》第1册第57页，1959年版。

<sup>②</sup> 明赵宦光、黄习远编定《万首唐人绝句》卷三十六，书目文献出版社1983年版，第876页。



# 弦管指套之发展与演变

吕锤宽

## 序论

弦管，为分布于福建的泉州与厦门、台湾的福佬语系社会、东南亚华人社会等三个地区的传统音乐，由于历史的演变与社会背景的不同，分布于三个地区的音乐内容虽相同，至于该乐种的名称，今日所见却互不相同，台湾称为南管，泉厦称为福建南音或泉州南音，菲律宾或新加坡称为南乐。由于本文研究的面向为该乐种的曲目及其历史演变，并非一时一地的社会文化现象，如以台湾的习惯说法为称，将无法涵盖泉厦或菲律宾的该乐种内容，而最重要者，为无法与历史上的该乐种联系，故本文仍采取该乐种即将消失或已经成为小众的名称「弦管」。至于究竟以“弦管”或“弦管”为是，根据明刊《新刊弦管时尚摘要集》，以及保存于彰化县鹿港镇雅正斋《泉南玉指谱》的〈弦管序〉，作者认为当以“弦管”为妥。

指或指套，为弦管第一类乐曲的总称，口语作  $chu^{n_1}n_2$  或  $chu^{n_1}n_2-tho^3$ ，两者的区别，前者为单词，后者为复词，词义皆相同，另有也称为  $cha^{n_1}n_2$ 。 $chu^{n_1}n_2$  为泉州音， $cha^{n_1}n_2$  为一般的福佬音，两者相同地为指。指套为弦管四类乐曲之一，其中第四类“大小都会”套曲于二十世纪四十年代之后已经完全失传。指套为多乐章组成的器乐音乐，用于整弦的第一个部分，速度极为缓慢，具有“序”的作用。

在南管文化圈，“指”除了作为乐曲种类的专称，也经常用以称琵琶的弹奏指法，或乐曲中琵琶的基本旋律，如为后者，专用的术语为「指骨」。实际上弦管的所有乐曲，包括已消失的大小都会套曲，乐曲的记谱法都含琵琶的指骨，故如果将指套的“指”视为琵琶指法的省称，则演唱的曲或标题式器乐—谱，也都能被「指」所涵盖。以语意名称的历史性言之，中国古代的音乐词汇，称演唱类音乐之和以管弦者为“曲”，器乐类的乐曲为“乐”，弦管“曲”的性质与中国古代的音乐词汇相符，为一种以乐器伴奏的声乐，明确地区别于清唱无伴奏的“歌”、或诵念的“谣”。

至于弦管的“谱”究竟何所指？或出处为何？根据演奏程序，“谱”位于整弦的第三部分，亦即演奏会将结束的时候，以该套乐曲作为结束，因此之故，活传统也称该处的演奏为「煞谱」。相对于指套的缓慢速度，谱可谓轻快流畅，而作为整弦主体的第二个部分—曲，每首曲虽为独立的乐曲，其滚门、拍法、速度等，都有一定的关系，故每次整弦所演唱的全部曲子，实能视为一套联章的歌唱曲。

学术界论弦管的古老性，并非根据事实的乐曲材料，而是利用相关的音乐现象，如：使用的乐器及其形制特征、音律制度、乐曲名称、演奏体制等，作者早期的弦管研究，即透过这些现象，论述它为唐宋音乐的余绪<sup>①</sup>。以上述非音乐本体的现象作为历史论述的依据，方法上多有可议之处，不论如何，该研究法仍有一定的材料依据，而台湾的文化界或「南管界」，也不乏以感性之词称弦管为唐代以前的古乐，检视汉代至南北朝时期的音乐史料，以最笼统的方式将弦管的表象特征的各

<sup>①</sup> 絃管歷史淵源的概述，可參閱呂錘寬撰《泉州絃管(南管)研究》第7-15頁的論述。