

# 从南音骨谱中的偏音看外来文化的影响

陈燕婷

【内容提要】偏音在南音骨谱中出现的比例很小，几乎可以忽略不计。但是在不多的一些偏音中，应用情况却较为复杂，各乐谱版本有着较大差异。同处清代的《道光指谱》和《文焕堂指谱》两部指谱集使用偏音的情况非常之少，可以以个数计。从清代两部指谱集到当代三部指谱集出版的一百多年时间里，偏音使用情况有了很大的变化，出现了如《梅花操》和《走马》中那样完整的七声音阶下行。正是在这一百多年里，中国遭遇了翻天覆地的变化，西方文化不断涌入，对中国产生了深远的影响。可见，南音的主体、源流是以五声性为主的中国传统音乐，这点毋庸置疑；偏音的使用应首先考虑西方音乐的影响；其他外来文化对南音的影响可能更多体现在润腔方面。

【关键词】南音 骨谱 偏音 外来文化

【作者简介】陈燕婷，中国艺术研究院副研究员，中央音乐学院博士

关于外来文化对南音的影响之研究，[法]施舟人的《“海上丝绸之路”与南音》，<sup>1</sup>认为南音是中外音乐传统交流的结晶，深受波斯文化影响；王耀华的《泉州南音“四大名谱”部分外来音乐因素溯源及其传入路径考》，<sup>2</sup>以大量的实例论证了欧洲音乐对南音的影响，并指出，相比之下，波斯音乐对南音的影响，远不如欧洲音乐对南音的影响。笔者在对南音指谱的谱面分析过程中，注意到了骨谱中出现的少数几个偏音，这几个偏音虽然数量很少，但却意义重大，可作为南音受欧洲音乐影响之佐证，具体详见下文论述。

一般认为，南音乐谱为琵琶谱，因为乐谱中包含了琵琶指法符号，暗示了节奏。由于相对演唱、洞箫润腔来说，琵琶谱更为简单，因而人们称之为“骨谱”，即只记录“骨干音”的乐谱。然而笔者认为，南音乐谱实际可分为2个层次，其一是真正的纯粹由谱字构成的“骨谱”，其二是有了初步润腔的琵琶谱。琵琶指法包含有一定的“润腔”成分，尤其是“撚指”符号“○”、“落指”符号“ㄣ”，以及两个装饰性指法符号，“才义”和“凡”，已是对谱字的丰富。如，“打义”符号，先用右手奏“全义”音，然后用左手无名指连续3次抓奏“贝义”音；“凡”符号，先演奏比原音低一级的音，然后演奏原音。这些带有一定“润腔”成分的指法符号，说明南音琵琶演奏其实并不纯粹是“骨干”，并不是完全的“骨感”，多少有一些血肉在其中。因此，本文所谈“骨谱”指的是不加琵琶指法的“谱字”所构成的骨干音谱。

据张友鹤《学琴浅说》：

“乐句之主体，用五正声，二清二变，则用于转调，间亦有用于乐句之中以补助五正声者。”

南音中出现的偏音，即传统的五声音阶之五正声之外的音，可以分为两种。其一是“骨谱”中自带的偏音，相比南音庞大的曲目系统来说，这类偏音所占分量极少。这些少量的偏音中，最常见的为变宫，其次为变徵。另一种是润腔中出现的偏音，数量很多，最常见的是变徵，其次是主要由琵琶指法中的“打X”奏法而产生的“#do-si”（C调）两音，这些构成了南音润腔特点。

对于偏音的用与不用，向来有不同的看法，而且有着明显的南北差异：

关于音阶形式，宋代乐律家有两种不同的看法：一种是反对应用变宫、变徵二音，而主

<sup>1</sup> [法]施舟人：《“海上丝绸之路”与南音》，载《闽南文化研究》2004年第2期，1310-1320页。

<sup>2</sup> 王耀华：《泉州南音“四大名谱”部分外来音乐因素溯源及其传入路径考》，《音乐研究》2015年第5期，5-13、41页。

张只用五声音阶；这可以陈旸为其代表。另一种是赞成应用七声音阶，而企图用理论来肯定七声音阶中各音的价值。这可以杨杰为代表。……陈旸反对二变，大意是说：宫、商、角、徵、羽五个音是正派的音；变宫、变徵两个音是有害的音；宫代表着皇帝；皇帝特别的尊严，不能有两个，而且也不能变动；因此变宫不能应用。<sup>3</sup>

陈旸，福建闽清人，为典型的南方人。南方推崇五声音阶，北方则常用七声音阶，这种南北差异早已为乐人所熟知：

（《九宫大成南北词宫谱》）严格按照南曲为五声音阶，北曲为七声音阶，所编入的乐曲或依音阶重分南北，或按南北适当变动音阶。如《董西厢》，在《曲谱大成》中是按南曲收入的，而此谱则一律收入北曲。又如南唐后主李煜之【浪淘沙】，本南词，唱作北腔已久，故收入（北曲）。而南曲传奇中之引曲，大多为七声音阶（见《纳书楹曲谱》），故而《南词定律》独于引曲未标工尺，以其与五声音阶的过曲、尾曲不同。《九宫大成谱》在收入这些七声音阶的引曲乐谱时，则全部依南曲例改为五声音阶。<sup>4</sup>

可见，南音骨谱以五声音阶为主是正常现象，极少数偏音的出现反而有点费人思量。

偏音在南音骨谱中出现的比例很小，几乎可以忽略不计。但是在不多的一些偏音中，应用情况却较为复杂，各乐谱版本有着较大差异，有的几乎不使用偏音，有的虽然使用偏音，但情况各不相同。在实践中，这种差异并未引起重视，未见过相关探讨。可见对于偏音，南音人并没有特别排斥或特别偏好，对偏音的有无也并不敏感，其一可能是因为骨谱本身的偏音很少出现，其二因为加上润腔后唱、奏出来的曲调本就含有许多偏音，骨谱本身极少的偏音就被淹没在润腔当中了。当然，润腔中使用的偏音也有自己的规范，并非随意使用。不过，骨谱中偏音的用与不用也许反应出了其他方面的问题，例如观念上主张或反对应用变宫、变徵之不同，这种不同导致了乐曲中偏音使用的不同情况，或者受到外来音乐影响产生变化，等等。此方面问题还有待进一步探讨。

## 一、指谱分析版本选择及概况

南音分为指、谱、曲三大部分，“指”是成套的带唱词的套曲，“谱”是纯器乐曲，“曲”则为散曲。本文乐曲的分析、比较方面主要关注指、谱二部分，因为，指、谱的数量是有限的，大致固定的。而“曲”数量众多，难以穷尽。虽也有“曲”集，但曲目往往各不相同，无法比较。况且，“指”本就由“曲”组成，指与曲的区别就是指是成套的，而曲是零散的。“指”中涉及之滚门、曲牌之丰富，具有一定的代表性：“‘指套’包括南音中所有最优秀的曲词、曲调和‘滚门’，……所以，学乐器的人，只要掌握了套中的主要‘滚门’，伴奏散曲亦就没有什么困难了。”<sup>5</sup>

南音界常以“指谱全”夸赞弦友的南音水平。由此可见掌握全部的“指谱”并非易事。而掌握了全部的“指谱”就能成为高水平的南音人，受人称赞。如吕锤宽《南管音乐》描述泉州名师高铭网和张在我时，称赞他们“为指谱全的南管人”。<sup>6</sup>

目前已知南音曲簿最早的版本出于明万历年间（约1604年），即《新刻增补戏队锦曲大全满天春》（简称《满天春》）、《精选时尚新锦曲摘队》（简称《钰妍丽锦》）以及《新刊弦管时尚摘要集》（简称《百花赛锦》）三种。此三种曲簿皆由国际著名汉学家、英国剑桥大学教授龙彼得先生自海外搜集获得。前者于20世纪60年代在英国剑桥大学图书馆发现，随后不久，后二者也在德国萨克森州立图书馆发现。1993年，龙彼得教授将已先于台湾出版的这三种曲簿赠予泉州地方戏曲研究社和梨园戏剧团，有关部门如获至宝，经过多方努力，将之

<sup>3</sup> 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1985年版，第390-391页。

<sup>4</sup> 刘崇德：《新定九宫大成南北词宫谱》“前言”，刘崇德主编《中国古代曲谱大全》（二），辽海出版社2009年版，751页。

<sup>5</sup> 王耀华主编：《福建南音》，人民音乐出版社2002年版，第3页。

<sup>6</sup> 吕锤宽：《南管音乐》，台中：晨星出版有限公司2011年版，第45页。

编辑刊印成册，名为《明刊闽南戏曲弦管选本三种》（简称《明刊三种》），<sup>7</sup>于2003年11月由中国戏剧出版社出版。遗憾的是，明代的三种曲簿皆只录曲词不录乐谱，仅少部分带有撩拍符号。这种现象可说是中国传统音乐的一个通病：

谨案前代史志，凡纪乐章者只录歌词不载声谱。班书郊祀志首泐其例，后代史家因循不改。所谓乐章者，章则有之，乐则未也。揆厥名义，实欠完备。一代制作，必有一代之精神。若录其文而略其声，无异可视而不可听。吾国古乐之沦湮，此其一绝大原因也。<sup>8</sup>

刘锦藻（1854-1929），近代之人，“《清续文献通考》，记事起清乾隆五十一年（1786），止宣统三年（1911）。”<sup>9</sup>由上述引文可以看出，至迟到了清末，人们就已意识到了“录其文而略其声”的弊病，因此，清代录文兼录其声成为风尚。著名的《九宫大成南北词宫谱》即编纂于乾隆年间（乾隆十一年，公元1746年）。

满清代明，汉士人层瓦解，曲运渐转而系于戏工。“依字声行腔”而打谱敷唱，旧时不识字之戏艺人无能为力也，于是，（由清曲唱家所打之）曲唱“工尺谱”乃出。是，时所使然，事所使然，势所使然也。自乾隆以下，众谱纷灿（工尺亦非全然划一），至今亦近三百年矣。<sup>10</sup>

清代南音有二部重要曲簿流传至今，即《文焕堂指谱》和《道光指谱》。前者编于1857年，刊刻于1873年，于2000年9月，台湾教授胡红波在台南临安路玉市上，意外发现，并高价购得。后者编于1846年，为石狮市玉湖吴抱负珍藏几十年的宝贝。二人先后献出曲簿，由泉州地方戏曲研究社整理出版，前者名为《清刻本文焕堂指谱》，<sup>11</sup>后者名为《袖珍写本道光指谱》。<sup>12</sup>这二部曲簿的重要性在于，基本都附有完整的工尺谱和撩拍、琵琶指法符号。尤其是后者，与当代流传的曲簿高度一致。

本文对比分析了清代2部“指谱”集《道光指谱》（简称道光版）和《清刻本文焕堂指谱》（简称文焕堂版），苏统谋、丁水清主编的《弦管指谱大全》<sup>13</sup>（简称晋江版），以及台湾、厦门出版的“指谱”集《南管指谱详析》（简称台湾版）和《南乐指谱全集》（简称厦门版），以纵向对比自清至今，横向对比泉州、厦门、台湾等3个南音的主要流传地域，南音“指谱”的大致构成情况，其历时性、地域性变化，以及各自不同的偏音使用情况。具体各版本曲目构成情况详见附录表一、二。

## （一）各个版本的“指套”概况

“指，即器乐曲，有词有谱，偶尔也可作清唱，然大部分都作为演奏乐曲。”<sup>14</sup>弦管老先生丁世彬对“指”的这一定义初看起来似乎自相矛盾：开头就将“指”定义为“器乐曲”，但是后面又说“有词有谱”，“可作清唱”，有词可唱的怎么能是器乐曲呢？其原因就在于，多数情况下，人们都将“指”作为“演奏乐曲”，只奏不唱。

有人认为：“‘指’还有一义，就是作为教材用于指导学生入门学习南音，即具有‘指南’的意义。通常由弦管先生口传心授，让学生熟读死背几套‘指’的曲词和工尺谱（俗称‘念

<sup>7</sup> [荷]龙彼得辑录著文、泉州地方戏曲研究社编：《明刊戏曲弦管选集》，泉州戏曲弦管研究丛书，中国戏剧出版社2003年版。

<sup>8</sup> [清]刘锦藻：《清续文献通考·乐考》卷一百九十九，“乐考十二·乐歌”，载王耀华、方宝川主编：《中国古代音乐文献集成》第一辑第十四册，北京：国家图书馆出版社2011年版，第549页。

<sup>9</sup> 王耀华、方宝川主编：《中国古代音乐文献集成》第一辑第十四册，“《清续文献通考·乐考》提要”北京：国家图书馆出版社2011年版，第70页。

<sup>10</sup> 洛地：《“曲”“唱”正议》，《戏剧艺术》（上海戏剧学院学报），2006年第1期，4-13页，第7页。

<sup>11</sup> 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》，泉州戏曲弦管研究丛书，中国戏剧出版社2003年版。

<sup>12</sup> 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》，泉州戏曲弦管研究丛书，中国戏剧出版社2005年版。

<sup>13</sup> 苏统谋、丁水清编校：《弦管指谱大全》，北京：中国文联出版社2005年版。

<sup>14</sup> 丁世彬：《闽南弦管概论》“引言”，中国（新加坡）上海书局出版社2009年版，第2页。

嘴’)。”<sup>15</sup>

5部指谱集，指套数各不相同：文焕堂版套数最少，只有总头加36套，共37套；其次为道光版，40套；晋江版和厦门版为50套；台湾版为48套加新创作的3套，共51套，然本文对新创作的3套暂时不予关注。

由附录表一可以看出，从清代道光年间至今约160年的时间，南音指套构成比较稳定，清代2部指谱集中的指套保留至今，并逐渐增加，到如今已有50套之多。清代2部指套同多异少，文焕堂版37套中有35套也出现在道光版中，只有《孤栖闷》、以及《南海观音赞》为道光版所无，由于《南海观音赞》后来被一分为二，名为《南海观音赞》和《普庵咒》，因此，这3套加上道光版自身的40套，清代共有43套指流传至今，这43套全部保留在其他三个版本的指谱集中。

5部指谱集中的指套有15套曲名和节数完全相同，其他指套不同处主要有三种情况，其一是多一节，其二是少一节，其三是某两节合为一节。也有少数情况是乐曲顺序对调。多一节的情况如指套《轻轻行》，晋江版和清代2版都只有两节。但是厦门版和台湾版将第2节中落【长滚鹊踏枝】滚门的“那恐畏”段，分离出来，作为独立的一节列出；《玉箫声》套，晋江版和清代2版都为3节，台湾版和厦门版则多了第4节“空误阮”。少一节的情况如《父母望子》套，其他版本都由3节构成，只有文焕堂版少了第3节。某两节合为一节的情况如《对菱花》套，其他版本都有3节，只有文焕堂版将2、3节合为一节，因而只剩2节。较复杂的情况如《记相逢》套，晋江版有5节，但是其他版本都无最后的“奉佛”节，而且清代2个版本都将2、3节合为一节，因此，清代版都只有3节，台湾版和厦门版都只有4节；《为人情》套晋江版和台湾版皆为3节，清代版皆少第3节，所以仅由2节组成，厦门版则多了“中秋月”节，共有4节。顺序对调的情况如《惰梳妆》套，道光版第3、4节顺序与其他版本颠倒。这些情况各有不少例子，详见附录表一，在此不赘。

值得注意的是，在清代2版中皆无《共君断约》套，但是如今的《共君断约》套中各曲其实在清代2版中都存在，只是未被独立出来，而被列入《春今卜返》套中。另，在《道光指谱》中，虽无如今独立的《孤栖闷》套，但是该套曲中2节分别收入其他指套中，其中第1节“孤栖闷”在《清早起》中，第2节“因见梅”在《锁寒窗》中。而仅比《道光指谱》晚11年的《清刻本文焕堂指谱》却有完整的《孤栖闷》套，且其《清早起》、《锁寒窗》套构成也与如今完全一样。

总体来看，各个版本相同指套的乐曲构成同多异少，最全者为晋江版和厦门版，皆为50套。相比之下，当代的3个版本共性更多些。可见，经过一百多年的时间，南音指谱有所变化，但是同仍远远多于异。

以晋江版为例，50套“指”，包含了近150首“曲”。各套由不同数量的散曲构成，有短有长，短则2节长则7节，其中以2、3节构成者为多：

由2节构成的有20套，占总数的5分之2；

由3节构成的有18套；

由4节构成的有6套；

由5节构成的有3套；

由6节构成的有一套；

由7节构成的有一套；

特殊情况如《普庵咒》由3回各6段构成。

50套指套，以“五空管”为多，共28套，其中有一套前为“五空管”后过“倍思管”。其次为四空管，共11套。9套“五空四仪”管，其中有3套中途转换其他管门。另有2套

<sup>15</sup> 《弦管指谱大全》编委会：“前言”，见苏统谋、丁水清编校：《弦管指谱大全》，北京：中国文联出版社20005年版，第1页。

为倍思管。

指套中的《趁赏花灯》、《心肝跛悴》、《一纸相思》、《为君去时》以及《自来生长》等五套最为著名，俗称“五大套”，又称“五枝头”。

## （二）各个版本的“大谱”概况

5部指谱集，大谱的套数各不相同：道光版套数最少，只有7套；文焕堂版有12套；台湾版和厦门版为13套外加一套新创作的《闽海渔歌》；晋江版最多，为15套。详见附录表二。

道光版虽然只有7套，但是其中的《孔雀展屏》套为文焕堂版所无，这一套加上文焕堂的12套，清代流传下来的谱共有13套，被称为内套，完整保留在当代的指套集中。晋江版多出来的2套称为外谱，是后来新增的谱，但是也不是当代人所创作，尚不知创于何时。台湾版和厦门版的《闽海渔歌》创作于20世纪5、60年代，由身居厦门的南音名师纪经亩率领一群南音乐人创作而成。

大谱各套、各节的名称历来有些出入。据晋江版“编辑凡例”六：

底本“大谱”各套套名和小节名，自上世纪初以来先后问世的刊本都作了改动并加上颇具文学性的文字，如“走马”改为“八骏马”；“百鸟归巢”的小节，加上非鸟类的“黄蜂出巢”、“蜘蛛结网”等名目，显然都是不妥的。故根据《清刻本文焕堂指谱》十二套“大谱”相应的套名及小节名加以订正，原有的名称基本上保留在（）中以备查。<sup>16</sup>

而“谱”和“曲”由于约定俗成皆以歌词的前几个字命名，所以在名称方面没有“指”这种复杂情况。

不计套名、节名的不同，不计有无引子，5部指谱集共有的6套谱中，基本相同的只有《三面金钱经》和《百鸟归巢》2套，节数和旋律大致相同。共性较多的还有《起手板》，其他版本都相同，只有文焕堂版少了1节；《五面金钱经》，其他版本都相同，只有道光版少了2节；《阳关三叠》，各版本也基本相同，差异在于最后4小段是独立成节还是合为1节。差异较大的如《八面金钱经》，当代的3个版本相同，清代2个版本差异较大，道光版只有引子加6节，无第1节，且8节并入7节中合为1节。文焕堂版虽也有8节，但是前5节与《五面金钱经》同，第6节则综合了当代版的2-5节，7、8节为当代版的6、7节。

其余7套，都只有4个版本，从附录表二来看，除《走马》4个版本都相同外，其他6套都是当代的3个版本基本一致，清代版则与当代版在构成节数方面有差异。

总的来看，当代大谱的3个版本基本相同，差异处主要在名称上。与指套相比，不同地域流传的大谱更加一致。

还以晋江版为例，15套大谱，由近百首各自独立的乐节组成。各套由2到8节构成，有些大谱还有引子。

由2节构成的有《叩皇天》；

由3节构成的有《三面》；

由5节构成的有《五面》、《梅花操》；

由6节构成的有《起手板》、《百鸟归巢》、《三不和》、《舞金蛟》；

由7节构成的有《孔雀展屏》；

由8节构成的有《八面》、《四时景》、《走马》、《阳关三叠》、《四不应》、《四静板》。

带引子的为《三面》、《五面》和《八面》，有着共同的“西江月引”。许多谱集略而不记。

其中，《四时景》、《梅花操》、《走马》和《百鸟归巢》，为南音界的四大名谱，简称“四梅走归”。《三面》、《五面》和《八面》与佛教有着密切关系。《起手板》为入门曲，新学生一般都要求首先学这首曲子，即为“起手”之意。《三不和》和《四不应》是南音中较为特

<sup>16</sup> 苏统谋、丁水清编校：《弦管指谱大全》，“编辑凡例”，北京：中国文联出版社2005年版，第39页。

殊的曲子，琵琶定弦有所改变。

与指套中五空管占绝对多数不同，15套大谱以四空管为多，共7套。其次才是五空管，共6套。倍思管和五空四仪管仅各有一套，《阳关三叠》是倍思管，《四不应》为五空四仪管。

《四时景》虽为五空管，但是从第5节开始，节名后标注“以下皆用四仪”，因此从第5节开始，实际上已转入五空四仪管，从第5节开始各曲皆为C宫。

## 二、指谱中的偏音使用情况

### (一) 指的情况

南音指套曲调以五声为主，偶有偏音出现，产生半音进行。就当代3个版本来看，最多者为“乂(C)、贝乂(降C)”，其次为“思(G)、贝思(降G)”进行。这些情况中的偏音，往往出现在下行旋律中，都是作为经过音使用，与正音配合，而且顺序无一例外都是先本音，后偏音。详见下文分析。

然而这些半音进行，并未出现于清代的文焕堂版中，道光版也只在分属于2个指套的3节中出现半音进行，包括《对菱花》次节、3节中的“乂、贝乂、下、士”，仅在第3节出现的“一、思、贝思、六”，以及《记相逢》次节的“六、思、贝思、六”。当代的3个版本，半音进行比之清代版稍多，但是也相当有限，如晋江版只在分属于8套“指”的10曲中出现偏音，而且每曲往往就一、二个，相比指套全部147曲以及各曲的篇幅，所占比例非常之小。具体如下：

第一种情况为只有文焕堂无偏音，其他版本相同。这种情况只在《对菱花》套第2、3节中出现。

指套《对菱花》次节，其他版倒数第2小节有C宫的“乂、贝乂、下、士”(宫、变宫、羽、徵)下行进行，只有文焕堂以正乂音替代贝乂音。第3节，其他版都有五句与2节尾句后半部分旋律相同，因此有5处属同一旋律反复的“乂、贝乂、下、士”(宫、变宫、羽、徵)下行进行。有一处C宫G宫转换处位于模糊宫调地带的“一、思、贝思、六”(C宫的羽、徵、变徵、角，或G宫的商、宫、变宫、羽)下行进行。只有文焕堂版同样以“下”代替“贝乂”，以“思”代替“贝思”，指法一样。前者在歌词“暝”与“昏”之间，后者在“青”与“黄”之间，详见下谱。

#### 谱例1:《对菱花》第3节晋江版、文焕堂版偏音乐句对比

晋江版<sup>17</sup>

文焕堂版<sup>18</sup>



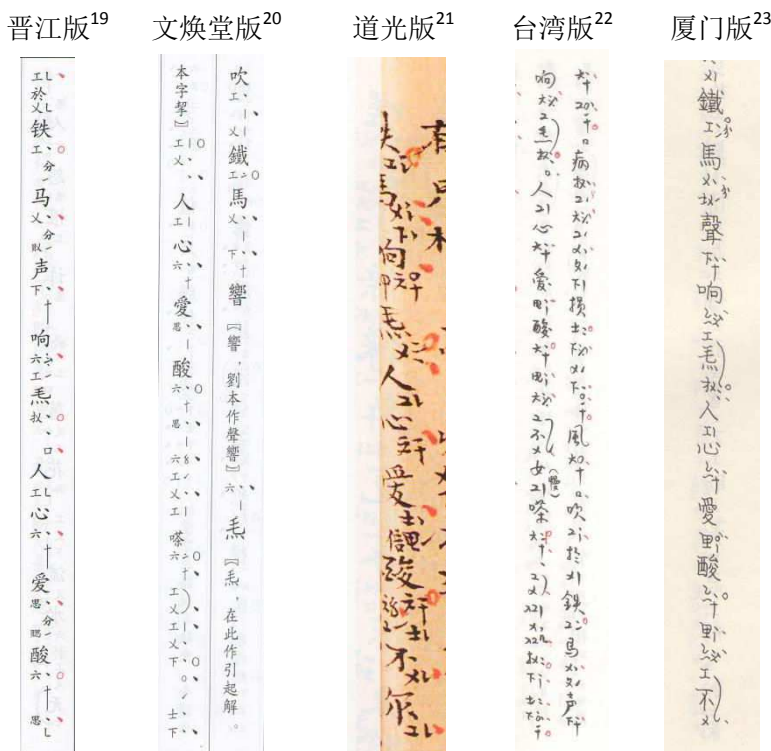
<sup>17</sup> 苏统谋、丁水清编校：《弦管指谱大全》，北京：中国文联出版社 2005 年版，71 页。

<sup>18</sup> 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》，泉州戏曲弦管研究丛书，中国戏剧出版社 2003 年版，144 页。

第二种情况比较复杂，各版本不太一样，如《记相逢》次节。

晋江版《记相逢》次节有一句 C 宫乐句，先是“工、乂、倍乂、下”（商、宫、变宫、羽）下行，而后是“六、思、贝思、六”（角、徵、变徵、角），从歌词“铁马”始，“爱酸”止。文焕堂版都以正音代替。道光版无前面的“贝乂”，后面的“贝思”则相同，台湾版、厦门版则保留贝乂，无后面的贝思。

### 谱例 2:《记相逢》次节偏音对比



第三种情况为当代版某几版有偏音，但是清代版全都没有偏音，这类情况比较多。

- 1.当代版《记相逢》第 3 节都有 C 宫的“工、乂、倍乂、下”（商、宫、变宫、羽）下行进行，文焕堂和道光版都省略倍乂。
- 2.当代 3 个版本《为人情》第 3 节都有一处 C 宫的“乂、贝乂、士、下”（宫、变宫、徵、羽）进行，清代版本皆无第 3 节。
- 3.晋江版、厦门版《趁赏花灯》第 4 节有一处 C 宫的“乂、贝乂、下、士”（宫、变宫、羽、徵），台湾版无第 4 节，清代 2 版无“贝乂”音，其他音的进行皆同。
- 4.晋江版、厦门版《锁寒窗》次节有一处 G 宫的“六、思、贝思、六”（羽、宫、变宫、羽）进行，文焕堂以正思代替贝思，道光版、台湾版省略贝思。
- 5.晋江版《绣阁罗帏》（南）次节有 C 宫的“工、乂、贝乂、下、士”（商、宫、变宫、羽、徵）进行，同一乐句在不同地方反复 5 次，台湾版、厦门版以乂代替贝乂，道光版歌词

<sup>19</sup> 苏统谋、丁水清编校：《弦管指谱大全》，北京：中国文联出版社 2005 年版，87 页。

<sup>20</sup> 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》，泉州戏曲弦管研究丛书，中国戏剧出版社 2003 年版，157 页。

<sup>21</sup> 石狮市玉湖吴抱贞珍藏本、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，原谱如此，117 页。

<sup>22</sup> 卓圣翔、林素梅编著《南管指谱详析》，台湾：高雄乡音出版社 2001 年版，182 页。

<sup>23</sup> 厦门市南乐团王秀怡编校《南乐指谱全集》，厦门鹭江出版社 2005 年版，61 页。



旋律差异大，全曲无贝义。文焕堂版无此套。

6. 晋江版、台湾版《照见我》第6节末尾有C宫的“义、贝义、下、士”（宫、变宫、羽、徵）进行，厦门版无此节，清代2版皆无贝义。

7. 晋江版、厦门版《手抱琵琶》次节中段有C宫的“下、义、贝义、下”（羽、宫、变宫、羽）。

上述带偏音的曲子，全部集中在五空管指套中，多数在C宫的情况下出现“宫、变宫”（义、贝义）的进行，仅有一例《锁寒窗》次节为G宫的“宫、变宫”（思、贝思）进行；仅有一例《记相逢》次节有C宫的“宫、变宫”（义、贝义）和“徵、变徵”（思、贝思）进行。另有一处《对菱花》次节为模糊宫调的半音进行。可见，指套中出现的不多的偏音中，“变宫”为多，而且多数在C宫的情况下出现。

值得注意的是，前述偏音在各个版本中的不同情况，往往除了有无偏音外，其他音的进行以及位置都大致相同。

## （二）谱的情况

大谱中偏音的使用情况较指套复杂，15套大谱共94曲中，有17曲出现偏音进行，多处出现了“四仪（c<sup>2</sup>）、五仪（b<sup>1</sup>）”进行，甚至还有“工、全义、义、贝义”（d<sup>1</sup>、#c<sup>1</sup>、c<sup>1</sup>、b）的连续半音进行。《梅花操》次节和《走马》6、8节都有连续的带半音的音阶下行。这些偏音基本都出现在五空管中。仅有一曲四空管《舞金蛟》为特例。大谱各个版本中的偏音情况与指套相似，主要出现在当代版本中，但是当代版本的情况也不太相同。道光版仅在《百鸟归巢》第2、5节中出现“思、倍思”进行。另外，指套中一个偏音都没有的文焕堂版，大谱中意外地使用了2个“倍思”。详见下文。

其一，文焕堂版中的偏音。

文焕堂《四时景》首节出现了一个C宫的“义、工、六、贝思、六”（宫、商、角、变徵、角）进行，台湾版厦门版与之相同，晋江版为正“思”；次节当代3个版本的“思”皆为“贝思”，因此当代3个版本其实已经转为“倍思管”。但是文焕堂版中相应处主要为正“思”，中间却突然出现了一个贝思，即G宫的“义、一、倍思、一、思”（角、商、变宫、商、宫）的进行。道光版无此套。

### 谱例3：《四时景》次节文焕堂版、晋江版偏音对比

晋江版<sup>24</sup>

文焕堂版<sup>25</sup>

The image shows two vertical columns of musical notation. The left column is labeled '晋江版<sup>24</sup>' and the right column is labeled '文焕堂版<sup>25</sup>'. Both columns use traditional Chinese notation, including characters like '六', '工', '一', '义', '思', '倍思', and '九', along with various symbols and lines to indicate pitch and rhythm. The notation is arranged in a vertical sequence, with some characters and symbols appearing in pairs or groups.

<sup>24</sup> 苏统谋、丁水清编校：《弦管指谱大全》，北京：中国文联出版社20005年版，396页。

<sup>25</sup> 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》，泉州戏曲弦管研究丛书，中国戏剧出版社2003年版，294页。



其二，道光版中的偏音。

《百鸟归巢》晋江版厦门版前5节都有一样的结尾，结尾处都有C宫的“乂、倍乂”进行，2、5节还另有可看做是G宫也可看做是C宫的，属于模糊宫调的“思、倍思”进行。台湾版前五节结尾相同地方的进行为“倍乂、才乂”，2、5节同样有“思、倍思”进行；道光版并无“乂、倍乂”的进行，二者都为乂，但是有“思、倍思”进行；文焕堂版则皆无半音进行。

其三，当代版有偏音，清代版无的情况。

1.当代3个版本的《起手板》第3节开头有C宫的“下、乂、倍乂、士”（羽、宫、变宫、徵），快到结尾处有G宫的“六、思、倍思、六”（羽、宫、变宫、羽）半音进行。文焕堂版以及道光版开头为“下、乂、乂、士”，后面音符与当代版有较大差异，全曲皆为正“思”，一个倍思都没有。

2.台湾版厦门版《四时景》首节出现两处“贝乂”，由于没有同时出现正乂，所以可视为往G宫的转调，“贝乂”为“角”。晋江版文焕堂版这两处则皆为正“乂”；当代3版《四时景》第6节的第4小节出现C宫的“六、思、倍思、六”（角、徵、变徵、角）进行，文焕堂版第6节为“六、思、六”，无偏音；晋江版《四时景》第7节中部及末尾两次出现C宫的“工、乂、贝乂、下”（商、宫、变宫、羽）进行，台湾版厦门版第7节的“工、乂、贝乂、下”仅出现在末尾处，中部为“工、乂、下”进行。但是有C宫的“一、四仪、五仪、一”（羽、宫、变宫、羽）进行为晋江版所无。文焕堂版第7节为“工、乂、乂、下”，无偏音。道光版无此套。

3.晋江版《梅花操》次节接近结尾处有一乐句很特别：“仨、四仪、五仪、一、仨、四仪、五仪、一、一、思、贝思、六、一、思、贝思、六”，一串很长的七声音阶下行。这一句可承前面旋律之宫调，看成是G宫的新音阶，也可看成已经旋宫至C宫的古音阶。厦门版台湾版同，文焕堂版为（高的）“工、乂、乂、一、工、工、乂、乂、一、思、思、六、一、一、思、思、六”，无偏音，此句明显为G宫。不过，据编辑注：梅花操次节“原本撩拍号缺漏特多，补缺加注，过于繁杂，特参照泉州指谱大全和刘鸿沟本酌补，以供参考”，<sup>26</sup>因此，此处差异可以暂时忽略。文焕堂版没有使用如今的高八度符号“亻”，因此在高音前标“高的”，以示高八度。奇怪的是，文焕堂版在乐谱开头标注琵琶谱字位置时，所用各个音位的谱字与如今基本相同，高八度音也用“亻”号表示，但是到了实际乐谱中，却弃之不同，而用“高的”二字代替，不知何故。道光版无此套。

4.当代3个版本《走马》每节都有一样的结尾，1、3、4节有同样的才六段。第4节中间有连续的两个G宫的“一、思、贝思、六”（商、宫、变宫、羽）进行，第6节开头连续两处G宫“仨、四仪、五仪、一、思、贝思、六”七声新音阶下行进行（也可认为是C宫古音阶，二者几乎同等分量。但参照全曲旋律，似乎G宫更胜一筹）；第7节有G宫的“工、全乂、乂、贝乂”（徵、变徵、清角、角）的半音进行；第8节有与第6节相同的两处G宫“仨、四仪、五仪、一、思、贝思、六”七声新音阶下行。文焕堂版第4节为“一、思、思、六”；第6、8节为G宫的“工、乂、乂、一、思、思、六”；第7节同处全为正乂，皆无偏音。道光版无此套。

其四，当代版有偏音，清代版无该曲，因此无从查对的情况。

1.晋江版《四时景》第8节中部出现两处C宫“仪（四空）、一、思、贝思、六、工、乂”（宫、羽、徵、变徵、角、商、宫）的缺变宫的古音阶进行。台湾版与之相同，但是在其后出现C宫“乂、贝乂、下、乂”（宫、变宫、羽、宫）的进行，与前一处共同构成完整的七声古音阶。晋江版该处为“母乂、仪、母下、仪”进行。“母”为奏母线之意，简谱版译为同音

<sup>26</sup> 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》，泉州戏曲弦管研究丛书，中国戏剧出版社2003年版，第300页。

“1”，为宫音。厦门版基本与台湾版同，唯一不同的是第8节的结尾处的“乂、贝乂、下、乂”，成为了“乂、贝乂、下、贝乂”。文焕堂版无第8节。道光版无此套。

2.当代3版《四静板》第6、7节中部都有G宫的“一、思、贝思、六、工”（商、宫、变宫、羽、徵）进行。道光版无此套，文焕堂版无此2节。

3.晋江版《舞金蛟》首节以F宫的“工、六、五六、乂、工”（羽、宫、变宫、徵、羽）结尾。其他版本皆无此套。

总的来说，与指套中的情况相同，各个版本中虽然偏音使用情况不太一样，但是除偏音外的其他音符多数都高度一致。

### 三、南音偏音的研究意义

其一，综上所述，可以看出，南音骨谱中虽然有少量偏音，但是这些偏音数量之少相比起南音指谱的庞大体系来说显得微不足道，可以认为，将偏音引入南音骨谱，尚只是一种试探性、偶然性的有限尝试。说明南音虽然可能受其他各种外来音乐的影响，但是它的主体、它的源流是以五声性为主的中国传统音乐，这点毋庸置疑。

其二，南音虽然因为有乐谱记载，骨干音变化不大，但是在流传、传抄过程中多少还是会有些差异，前述各个版本的异同就是证明。值得注意的是，润腔中使用的偏音与骨谱中的偏音是两回事。骨谱是从古代一直流传下来的，带有一定的稳固性。润腔则需要人来演绎，有自己的润腔规则，而且必然随不同时代的人的乐感之变化而变化，其中虽然因为师承关系有一定的稳定性，但是相比乐谱来说又有一定的时代变异性。南音受外来音乐的影响可能更多地体现在润腔上，而不是骨谱上。关于润腔中的偏音，有待进一步研究。

其三，偏音的使用应首先考虑西方音乐的影响。从前述分析可以看出，同处清代的两部指谱集使用偏音的情况非常之少，可以以个数计。而且两部谱集的情况各不相同，道光版比文焕堂版稍多些，使用的偏音基本都被后代指谱集所继承。从清代的这两部指谱集到当代三部指谱集的一百多年时间里，偏音使用情况有了很大的变化，出现了如《梅花操》和《走马》中那样完整的七声音阶下行。正好是在这一百多年里，中国遭遇了翻天覆地的变化，西方文化不断涌入，对中国产生了深远的影响。可以推测，南音骨谱中偏音的使用是受西方音乐影响所致。清末至今，西方音乐对中国音乐的冲击力度还是很大的，南音人在西方音乐的影响下，在琵琶上尝试不同音级的连接是很有可能。其实“贝乂”、“贝思”与“乂”、“思”等音一样，都是南音的常用音，只不过“贝乂”与“贝思”一般并不作为偏音使用，而是作为其他管门的五正声，与其他音结合组成了不同的宫调，成为宫调主音。如“贝乂”音在G宫中就是主音，为“角”；“贝思”音在D宫中也是主音，同样为“角”音。

其四，大谱比指套有更多、更复杂、更具规模的偏音使用情况，如整个的七声音阶的使用，半音音阶等等，可见，大谱更为灵活，不受唱词约束，具有更多的灵活性和可变性。而指套自古传下来，已成经典，相对难以撼动。

当然，具体情况还有待进一步研究，还有待进一步的资料发掘。

## 附录

表一：不同时期不同版本指套对比分析

序号	《弦管指谱大全》 <sup>27</sup> （2005年）50套	《道光指谱》 <sup>28</sup> （1846年）40套	《清刻本文焕堂指谱》 <sup>29</sup> （1857年）36套加总头	《南管指谱详析》 <sup>30</sup> （2001年）48套外3套	《南乐指谱全集》（2005年） <sup>31</sup> 50套
1	轻轻行 2 节	同	同	“那恐畏”独立出来成为第 3 节	“那恐畏”独立出来成为第 3 节
2	自来生长 3 节	同	同	同	同
3	因为欢喜 2 节	同	同	同	同
4	妾身受禁 2 节	同	同	同	同
5	见你来 4 节	同	同	同	同
6	心肝跋碎 4 节	同	同	同	同
7	父母望子 3 节	同	只有前 2 节	同	同
8	爹妈听 2 节	同	同	同	同
9	对菱花 3 节	同	共 2 节，2、3 节合为一节	同	同
10	一路行 4 节	同	同	同	同
11	记相逢 5 节	共 3 节加“余文”。2、3 节合为一节，无“奉佛”节	共 3 节，2、3 节合为一节，无最后的“奉佛”节	共 4 节，无“奉佛”节	共 4 节，无“奉佛”节
12	玉箫声 3 节	同	同	多第 4 节“空误阮”	多第 4 节“空误阮”
13	叹想玉郎 2 节	无	无	同	同
14	一纸相思 3 节	同	同	同	同
15	为人情 3 节	无第 3 节“风打梨”	无第 3 节“风打梨”	同	多第 4 节“中秋月”
16	趁赏花灯 4 节	同	共 3 节，1、2 节合为一节	同	无第 4 节“娘子有心”
17	锁寒窗 2 节	多第 3 节“因见梅”	同	同	同
18	想君去 2 节	同	无	同	同
19	亲人去远 2 节	同	同	同	同

<sup>27</sup> 苏统谋、丁水清编校：《弦管指谱大全》，北京：中国文联出版社 2005 年版。

<sup>28</sup> 石狮市玉湖吴抱负珍藏本，泉州地方戏曲研究社编，郑国权编注：《袖珍写本道光指谱》，泉州戏曲弦管研究丛书，中国戏剧出版社 2005 年版。

<sup>29</sup> 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》，泉州戏曲弦管研究丛书，中国戏剧出版社 2003 年版。

<sup>30</sup> 卓圣翔、林素梅编著《南管指谱详析》，台湾：高雄乡音出版社 2001 年版。

<sup>31</sup> 厦门市南乐团王秀怡编校《南乐指谱全集》，厦门鹭江出版社 2005 年版。

20	拙时无意 2 节	同	第 2 节为“泥金书”，但注明也可落同样的“三更人”	同	同
21	小姐听 3 节	最后多了“余文”段	同	同	同
22	清早起 3 节	在第 1 节后插入“孤栖闷”成为第 2 节，余后推，因此多出一节	同	同	在第 3 节后另附“我祇处”
23	孤栖闷 2 节	无，因该套第一节“孤栖闷”在《清早起》中，第 2 节“因见梅”在《锁寒窗》中	同	同	同
24	所见可浅 3 节	无	无	同	同
25	我只心 4 节	同	同	同	同
26	我一身 2 节	同	同	同	同
27	为君去时 2 节	同	第 2 节为“三更人”，而非“泥金书”	同	同
28	飒飒西风 3 节	第 2 节为“我命恰是海枯”，少第 3 节	无	同	同
29	绣阁罗帏 3 节	无	无	同	同
30	亏伊历山 3 节	同	无	同	同
31	搬奏龙须 2 节	无	无	多了第 3 节“看番军”	同
32	良缘未遂 3 节	无	无	同	同
33	绣阁罗帏（南）3 节	无第 3 节“蟋蟀声”	无	同	同
34	照见我 6 节	多第 7 节“既会写”	共 2 节，前 4 节合为一节，最后两节也合为一节	后两节合为一节“汝去多多”	无第 6 节“听伊说”。
35	金井梧桐 2 节	同	同	同	同
36	忍下得 2 节	同	同	同	同
37	手抱琵琶 2 节	无	无	无	同
38	普庵咒 3 回各 6 段	无	合为一套《南海观音赞》，“普庵咒”为第 2 节。	无	同
39	南海观音赞 2 节	无		同	同
40	举起金杯 2 节	同	同	同	同

41	惰梳妆 7 节	第 3、4 节顺序对调	共 6 节，第 5、6 节合为一节“十想思障般障”	共 6 节，无第 7 节“一年景”	同
42	出汉关 2 节	同	同	同	第 2 节为“又听见”
43	春今卜返 5 节	共 7 节，除 1、2 节相同外，第 3 节为“黄五娘”，4 节为“听伊说”，5 节为“听见闺房”，6 节是原来的 5 节“孙不肖”，7 节为“共君断”。	第二节为【二调北】的“黄五娘”，第三节也为【二调北】的“听伊说”，在《大全》中是《共君断约》套的 2、3 节。	同	同
44	弟子坛前 3 节	多第 4 节“海水返来”	列为 36 套指的总头	同	同
45	共君断约 3 节	无，因为该套 3 曲“共君断约”、“黄五娘”、“听伊说”都在《春今》套中	无，但是该套后 2 节在《春今》套中，为该套的后 2 节。	同	同
46	你因势 5 节	共 4 节，无原 4 节“运数调忌”	无原 4 节“运数”	第 4 节名为“荤素”	第 3、4 节顺序颠倒
47	情人去 2 节	同	第一节为“一阵狂风”，第二节才是“情人去”	同	同
48	五更段 4 节	多第 5 节“五更鼓”	无	同	同
49	听见杜鹃 3 节	同	同	同	同
50	花园外边 3 节	无第 2 节“忽听见”	第 1、2 节合为 1 节。	同	无
备注				多了新谱丁马成词卓圣翔曲的《鸾凤和鸣》套 3 节、《新妾身受禁》套 2 节、《天补忠厚》套 3 节以及卓圣翔曲的《诀别》一曲。	另有一套《罗帏坐卧》五空管，首节【千里急·醉南杜北】“罗帏坐卧”，次节和三节与《绣阁愁闷》2、3 节一样。

**表二：不同时期不同版本大谱对比分析**

序号	《弦管指谱大全》 (2005年) 15套	《道光指谱》 (1846年) 7套	《清刻本文焕 堂指谱》(1857 年) 12套	《南管指谱详 析》(2001年) 13套加一套新 创谱	《南乐指谱 全集》(2005 年) 13套加 一套新创谱
1	起手板 6 节	前 4 节无节名, 第 5 节不同名, 6 节同名	5 节, 对应晋江 版的 1-4 和 6 节。	同	同
2	三面金钱经(三台 令) 引子加 3 节	同	同	同	无引子, 2、3 节名不同
3	五面金钱经(五湖 游) 引子加 5 节	只有引子加 2、 3、4 节, 无 1、 5 节	无引子。3、4 节旋律相同, 但 是节名对调	无引子, 其他同	无引子, 除第 1 节, 其他节 名不同
4	八面金钱经(八展 舞) 引子加 8 节	引子加 6 节, 无 第 1 节, 8 节并 入 7 节中, 节名 稍有不同	无引子, 共 8 节。前 5 节与五 面同, 第 6 节综 合了晋江本 2-5 节, 7、8 节为 前者 6、7 节	无引子, 其他同	同, 无引子
5	四时景 8 节	无	7 节, 少最后 1 节	同	同
6	梅花操 5 节	无	4 节, 前 2 节合 为 1 节	同	同
7	走马(八骏马) 8 节	无	同, 无节名	8 节, 5、6 节名 同, 余不同	3、4、7、8 节名不同
8	百鸟归巢 6 节	同, 无节名	同, 无节名	第 2 节同名	节名不同
9	阳关三叠(阳关 曲) 8 节	同, 但 8 节 3 叠 谱略	9 节, 将晋江本 8 节 4 段中的后 两段独立成节	8 节的 4 段独立 成节, 共 11 段	8 节的 4 段独 立成节, 共 11 段
10	三不和 6 节	无	标 5 节, 其实只 有前 4 节,	无节名, 3 节与 2 节旋律同	基本同, 唯 3 节旋律与 2 节同
11	四不应 8 节	无	9 节, 前 4 及 6 节旋律大致相 同, 7 节重复 6 节, 后几节差异 大, 尾节为今四 静板第 4 节	无节名	最后一节节 名不同
12	四静板 8 节	无	4 节, 对应晋江 版的 1、2、3、 5 节	同	同
13	孔雀展屏 7 节	仅 4 节, 2、3 节为前者的 3、	无	同	基本同, 唯 4 节旋律差异



		4 节			较大
14	叩皇天 2 节	无	无	无	无
15	舞金蛟 6 节	无	无	无	无
备注		许多套曲未标示撩拍	有些套曲缺指法或撩拍	多《闽海渔歌》3 节	多《闽海渔歌》3 节

注：本文发表于郑长玲、王珊主编：《“一带一路”文化遗产国际学术研讨会论文集》，文化艺术出版社2017年版。