

【编者按】黄翔鹏先生（1927-1997）曾任中国艺术研究院音乐研究所所长、博士生导师，1983年首次应邀来泉州，参加南音大会唱活动。1984年，他又同赵沅先生等一大批专家学者到泉州举行南音座谈会。回京以后，写了一篇《“弦管”题外谈》，发表在《中国音乐》1984（2）期刊上。黄先生这篇文章开宗明义便把“南音”之名回归于原称的“弦管”。接着首先提到“乐种的性质”，他引用前辈杨荫浏先生的观点，认为“历史过浅就不宜独立而称乐种”。而“我们来讨论‘弦管’（一般现称南音）这个古老乐种的时候，问题当然不在这里；反而却在它已过于古老。”他认为“南音——谱、指、曲兼而有之。”“这种特点恐怕和唐五代以前歌舞音乐时代的历史源流有关。”他回顾在南音座谈会中，赵沅先生提出泉州南音是“中国音乐历史的活化石”的观点。据此，黄先生在文中写道：“它（南音）既与历史乐种有着诸种联系，本身又是当代犹存乐种。有的同志把它看作历史乐种的一个‘活化石’，这话很有道理。”文章还对我省和本市的研究成果加以关注，提到“王爱群（今按：来自梨园剧团）和王耀华（今按：来自福师大）同志都注意到了南音工尺（乂）谱体系的研究，无疑地这是抓住了关键性的研究课题。”“吴世忠（今按：来自泉六中）同志以为四空管中隐藏着<sup>b</sup>B宫乂可能与穆钟律有关。”文章的后半部分对南音（弦管）的律制和四个管门以哪个管门为主进行深入的分析。

黄先生发表这篇文章已经过去了36年，但他自谦的“题外谈”仍然具有重要的学术价值，对于有志于研究和爱好南音（弦管）的人士，无疑是篇值得反复学习的文献。所以我们从《中国音乐》中全文转录于此，以供弦友网友共享。转录中只对原刊个别明显错别字（如解作介）加以改正和为某些符号加个括号作点标注（如尺、伋，但工乂谱中用乂、伋）。不当之处，请以原刊为准，并祈批评指正。

## “弦管”题外谈

黄翔鹏

### 一、乐种的性质

所有的乐种，都是历史的产物。但是，一般地讲“乐种”，现在仅指按演出形式分类的音乐品种，如民族音乐五大类中：民间歌曲的歌种、戏曲的剧种、民间合乐的器乐乐种等。这是各种演出形式已经各自独立发展的分工结果。杨荫浏老先生从历史眼光谈“乐种”的形成条件，作过科学概括：1.历史形成的专有曲目。2.可以上推数代的传派或名家。3.本乐种专有的乐器配置或演唱形式。这是杨老在讨论“丝竹”是全国性乐种还是地方乐种时，提出的看法。杨老认为：历史过浅，在上述几个方面并无本身独具的史实之时，就不宜独立而称乐种。

我们来讨论“弦管”（一般现称南音）这个古老乐种的时候，问题当然不在这里；反而却在它已过于古老。因为没有一种分类法可以把它纳入按现有民族音乐五大类来分界的“乐种”。

南音——谱、指、曲兼而有之。无法说它是一个器乐乐种、曲艺的曲种、或与剧曲音乐有关的乐种。这种特点恐怕和唐五代以前歌舞音乐时代的历史源流有关。汉以来的“相和歌”，魏晋以来的“清商乐”，隋唐以来的俗乐（后称“燕乐”）都是这样的一一歌、舞、器无法分割的“历史乐种”。南音无舞；相和歌、清商乐、古燕乐无剧曲之词。这是南音和这些历史乐种的显著区别。作历史的考察，为南音溯源的时候，我们不能不注意到这方面的探求。此外从乐器史、乐律史、音韵史、音乐文学史诸方面来探寻南音与历史乐种的关系也总还是有迹可循的。许多同志已经作了尝试，黄典诚教授的切韵研究对于我们这些后学说来尤其是一新耳目，启发研究者从事多学科的协作攻关来解决历史疑难问题。

“音乐是一条河流”。在历史的发展中必然有所舍弃、有所增益，有所保留又有所发展。单纯是近现代乐种音乐比较好办，作系统调查就是了。单纯是历史乐种如相和歌音乐，难一些，根据史料说话，能弄清到什么程度就算数是了。唯独在乐种性质问题上极为特殊的南音给我们出了许多难题。它既与历史乐种有着诸种联系，本身又是当代犹存乐种。有的同志把它看作历史乐种的一个“活化石”，

这话很有道理。

研究死化石，可以作种种科技测定作为断定年代的根据，活的化石就很难处理了。其中的历史成份隐而不露，层层迭压，解剖起来必然十分小心。因为中国音乐史这门学科特别是其中有关古乐种的研究，基础十分薄弱，已有的研究成果不但难以助益于南音研究，还要反过来依靠南音研究来突破某些难关。这期间将有一个艰巨而漫长的往复过程，才能取得我们预期的成果。

音乐史工作者和民族音乐研究者宁愿多有一些南音这样的古老乐种来给我们出难题。难而有题就好。无非是：

开拓眼界，协作攻关；勤于实践，慎于结论。总会弄个水落石出的。

## 二、关于乐学规律的历史遗存。

音乐艺术在型态学的性质上有某些特点与语言相类似。闽南的方言保存了中原古音，中原的语音久经变化了，但语法结构、思维方式仍然在古今之变中保持着相当程度上的稳定性。音乐的历史变迁也是这样。从乐律学的分析中，就律制、音高标准、宫调关系、音阶、调式直至曲式各方面的研究，有可能认出前代的遗存。即使曲调非旧，这些规律性的东西总还是有迹可循的。

律学研究特别是律制问题的分析，事涉专门技术，希望南音的研究部门能够购置必要的测音设备，作些基本数据的测定工作。对活着的、流动着的音乐进行测音研究还不象文物测音那样容易。国际上这方面已经开始运用电子计算机技术的最新成果；我们应用简单仪器，还必须凭借人脑这部天然计算机的综合分析工作。舍此而外，不能依靠推理与假设，一望而知的。没有数据为凭，很难作出任何可以信服的结论。

乐学研究方面，目前对南音的探讨已经涉及古音阶问题，荀勖笛上三调问题、清商三调问题和隋代的八音之乐问题等。

我们的立足点应该在于这些乐学名词背后的历史真实情况。惭愧的是我们音乐史工作者至今只能作出吞吞吐吐的回答。因为这些问题无例外地在历史上都有纠缠不清的名、实关系的混乱。

这里只能暂提一些尚未正式发表的研究结论，供同志们参考：

1.荀勖笛是音高标准器——“笛律”，不是实际演奏中使用的乐器。十二笛

律提供十二“均”、每均各七音的标准音高。七音都在均内而不在均外。《晋书》荀勖奏议的注解中有原注，但已大量杂入唐人误解之注，小心不要上当。

2.注意“宫”字的多义。荀勖奏议中以宫为首的七音之名不是阶名而是音序之名。“三宫二十一变”不是三均；而是同均七音从三种音阶的角度分别观察时得出的二十一个异名（阶名：下列的图例中，清角用“和”字，变徵用“中”字，清羽用“闰”字，变宫用“变”字。在“奏议”中，和、中都用“变徵”表示是第四级，闰、变都用“变宫”表示是第七级。

荀勖黄钟笛： 姑 ○ 蕤 林 ○ 南 ○ 应 黄 ○ 太  
 b ○ c<sup>♯</sup> d ○ e ○ f<sup>♯</sup> g ○ a

“正声调”音阶 角 ○ 中 徵 ○ 羽 ○ 变 宫 ○ 商

“下徵调”音阶 羽 ○ 变 宫 ○ 商 ○ 角 和 ○ 徵

“清角之调” 调首 ○ ○ ○ ○

（清商音阶） 商 ○ 角 和 ○ 徵 ○ 羽 闰 ○ 宫

需要说明的是“清商音阶”的宫位。这是到隋、唐时才见于文献的。在荀勖的时代只把它看作以正声调角音为首的“清乐角调”，属于俗乐理论的一种不确定名称，所以荀勖在定名体例上也有别于“正声”、“下徵”。

3.中古的官方理论只承认“正声调”。由于“下徵调”来源极古，偶或被承认（郑译、苏夔则不承认）。古来的乐律学一般都用“正声调”之名，掩藏着其它两种音阶之实。我们从事乐学研究，要抛弃古文人的偏见来求实，不可不作精细分析。南音在这一方面可能深受历代官书如景祐新经、蔡元定等宋儒以至清儒的影响与束缚。立足于音乐实践来分析南音的音乐，当可发现在“正声调”即古音阶占优势的情况下，南音中应该还可发现不少下徵音阶、清商音阶的实例。音阶的使用是乐音关系的规律，不是乐种的规律。实际上，古雅乐、古燕乐、古清商乐都是三种音阶并用的。不同历史时期，或同时的不同乐曲，各有侧重罢了。

4. 郑译论“八音之乐”讲的“清乐黄钟宫以林钟为调首”等等，一般误解作新音阶，不对！清乐即清商乐，他所批判的“三声并戾”实际就是南史中王僧虔讲的雅乐“清商音律”。（详见上海音乐学院《音乐艺术》1982年拙作《八

音之乐索隐》)

古“清商音律”保存在琴调中仍然称做“清商调”(紧二、五弦)。按同均“正声调”来看它,或按无射为宫的五声音音价来看它,却是调首为羽的调式结构:

	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤
清商调:	徵		羽	闰	应声	宫		商		角	和	
正声调:	羽		变宫	宫	应声	商		角		变徵	徵	
琴调:	一弦			紧二		三弦		四弦			紧五	

魏、晋、南北朝的“清商音律”标准音列是羽调式。这能不能说明“南音”中保存着清商乐的乐学规律历史遗存?王爱群同志提出的南音羽调式问题是一个很有意义的问题。也许,上述的原因就是羽调式普遍存在的历史根据。

5.清商三调问题在历史上的变迁情况过于复杂,只能提醒同志们,它就象燕乐二十八调一样,在不同的历史阶段中同名各调往往有很不相同的解释,名、实关系紊乱得厉害,现在并无定论。丁承运同志近年的有关研究在《音乐研究》上发表了,可以说是为进一步的清理提出一些有意义的看法,最新的学术情报只能介绍这样一点情况。

可以看得出,这里是把有关乐学史问题当做历史疑案来对待的。我以为目前这些历史上的乐学理论研究,特别是我自己的未得定论的看法,都还尚待讨论而不敢叫人引以为据。乐律古称绝学,无处不是问题。逻辑关系紧密联系着,错了一点就象多米诺骨牌,全盘皆倒。

所以,谈南音我不敢作入门谈,只敢作“题外谈”;在题外也不敢提供“定论”,只敢提些看法供实践者参考。必须题内的研究者,经过理论与实践的往复运动、印证、修改,而后才可取得某些合乎实际的收获。这也是音乐史工作者向具体乐种研究者提出的一种“求援”吧!因为舍此而外,这种理论研究再也难得实践验证之途径了。

### 三、有关记谱法的问题

记谱法也是乐学问题的一个重要方面。具体的乐种,往往具有历史形成的特

定的记谱法，它与应律乐器直接相关而带上乐种的特点。对不同乐种的记谱法进行比较研究，应该可以发现其间的脉络关系，有助于研究乐种的历史特点。

王爱群和王耀华同志都注意到了南音工尺（乂）谱体系的研究，无疑地这是抓住了关键性的研究课题。我想提请同志们从更广阔的视野来看工尺（乂）谱问题。值得注意的是何昌林同志对古谱作分类法研究，因而提出的“音位谱”、“指位谱”这两大系的初步意见。我想补充一些看法，从两大谱系内涵的实质性问题，来说明两系的界限。乐学是“音乐基本理论”，而律学则是乐学的理论基础。“音位谱”的十二音名记谱法，实是来源于先秦的十二“律位”理论。<sup>①</sup>典型的音位谱是以“合”字为首的工尺谱，使用的音名，具有严格的升、降半音关系（如上四、下四等）<sup>②</sup>，何者为正音、何者为变音，明确无误。“勾”音即应声，没有标明是上、尺二音的升高或降低；但传统上一般是高上作“勾”，仍然符合先秦律位。民间的传统中，也有工尺谱以“尺”字、或“上”字为首的。它的音名关系仍然极为严整，但有时“勾”音却非高上，而为尺的低半音。但民间的传统在这一点上却执不含糊，明确地把它叫做“塌尺”。这完全可以说明“音位谱”的音名正、变序列在音程关系上已经严谨到天衣无缝的地步。典型的“指位谱”如七弦琴减字谱，则完全看不出音名关系。如“二四谱”不作轻、重处理时，弦序之名虽然也有音名的内涵，究竟仍是一种“指位”；派生出来的各种“指位”符号，也就不能符合音名的正变关系了。弄清楚这个原则区别，我以为对于南音工尺（乂）谱体系的研究是有参考意义的。

对南音工尺（乂）谱中的一些具体问题，我仍然只能作“题外谈”，既不能深入细致，又不应强不知以为知，只好提供下列一些参考性的看法：

### 1. 黄钟律与工尺谱记名的关系。

七弦琴正调的乐律学来源是极为古远的。一弦为黄钟，称宫弦而实为下徵。音位谱的工尺记名体系符合这一传统。“合”字为首，起徵、羽、宫、商、角时，正变音名关系完全符合先秦的曾侯钟律。合、四、一、上、尺、工、凡七音中：四、一、工、凡皆有上下之别；再除去高上作勾，本字不变的音名只有合、尺二音。这是因为生律的次序起自黄钟而次及林钟的原故。

第二点是五正二变问题。合、四、上、尺、工是正声，凡是分别按三度生律法从合、尺变出，即从黄、林二律产生的。

用这两个要点来和南音工尺（乂）谱比较，可以发现其间：稍有略同而大有质异。是否可以猜测为：同源而经流变。也就是说，南音谱式原为音位谱，但受黄钟音高变迁的影响时，乐器上的指位仍然保持着原有固定音名，并未随着黄钟音高而调整音名的正变关系，因而形成了音名关系之间的扭曲，转向“指位谱”而发展。

### 2. 南音在音位谱时期应该曾以“四空管”为正调。

证据之一：音位谱的工尺（乂）体系至今仍有以尺（乂）为首者。（尺（乂）音为黄钟，在南音为  $c^1$ 。）

证据之二：四空管的（乂）（尺）、工、<sup>x</sup>六（六）、思（四）、一，五正声关系全同一般工尺谱，工、六之间是小三度，不同于其它三个管门。

证据之三：南音在传统上称尺为“正尺”。对它说来尺是变化音了（在其它管门却为正声），其它的管门却以<sup>x</sup>尺为“正六”，不以<sup>x</sup>尺为正。以尺为正与以<sup>x</sup>尺为正这两者之间在矛盾，说明黄钟音高的变化迫使正、变易位，而传统的“正尺”之名证明了南音曾以四空管为正调。

证据之四：如以四空管为原先的正调，则可看出倍工、倍思与<sup>x</sup>尺都是原有音位谱中合理的变音记名的残余现象。因为从尺（乂）、工、六、四、一五正声来看，倍工就是音位谱的下工，倍思就是音位谱的下四，<sup>x</sup>尺就是音位谱的“塌尺”作勾；但在黄钟移位到“工”音以后，这种记名的残余情况却由同名的上、下之别变成异名关系，无法再作音位解释而只能是一种指位符号了。

### 3. 南音黄钟音高的变迁确定了五空管为正调。

南音四宫：F, C, G, D 应以四空管（F）为生律法的起点。王爱群同志提出南音的老师傅们却在艺术实践中强调五空管为“正调”，这一点十分重要。这应当是黄钟移位到“工”音（ $d^1$ ）的结果。现将四个管门的五正声列表如下：

	$c^1$	$d^1$	$e^1$	$f^1$	$\sharp f^1$	$g^1$	$a^1$	$b^1$
四空管：	×	工		<sup>x</sup> 六		思	—	
五空管：		工	<sup>x</sup> 尺			思	—	<sup>x</sup> 尺
五空四仪管：	×	工	<sup>x</sup> 尺			思	—	
倍思管：		工	<sup>x</sup> 尺	<sup>x</sup> 思		—		<sup>x</sup> 尺



怎能知道黄钟移位到了“工”音？

证据之一：“正六”改变音位谱工、六的小三度关系移到 $e^1$ （ $e^1$ ）成为五空管的羽音，以徵、羽、宫、商、角为“正调”，起点在“工”。

证据之二：“工”为黄钟，“一”为林钟。黄、林二律是工尺各调的支柱。南音工尺谱独有工、一两音在四个管门中保持不变，说明黄钟在“工”。

证据之三：南音琵琶定弦以“工”音（ $d^1$ ）为标准音。

还有第四点论证，涉及宋代大晟律  $d^1$  的律高考证问题。杨荫浏老先生《中国音乐史纲》的计算定在  $d^1$ ，近年来新说为  $c^1$ 。新说的根据，据说是故宫博物院藏“大晟钟”的未曾正式发表的实测结果，但“大晟钟”曾在宋、金之际经过金王朝的削磨改制，从音乐实践中自宋、元传承而来的“小工调”音高判断，“大晟律”之为  $d^1$  仍应以杨老的计算与判断为准。

#### 4. 古代南中国有没有地区性的律高标准？

1979年，拙作《释“楚商”》提出穆钟律  $bB$  是楚文化音乐制度的生律之本时<sup>③</sup>，曾经引起异议。这个问题在1983年西南数省的铜鼓与羊角钟等古文物测音研究中，大体上证实了南中国存在  $bB$  这个标准音高，而对东南沿海地区说来，目前仍无实据。

吴世忠同志以为四空管中隐藏着的  $bB$  宫毡可能与穆钟律有关。对这个问题，我一时还不敢置可、置否，愿意等待更多的证据。也许，从四宫的研究上，诸如四宫和五调的关系上，可以别寻途径来认识这个毡。

王爱群同志认为  $bB$  是毡不是毛，认为它是南音工尺（义）谱中失落了一个“上”字。我认为很有道理。有的同志也许以为看作毡即是 $\dot{c}$ 的重降，成了  $b^b c^2$ 。乐理上说不过去，但是不要忘记，南音工尺（义）谱在这里不属音位谱的性质，实际上只是表示发音的指位，又称半月仪就是证明吧！

#### 5. 译谱工作与保存南音艺术传统。

南音工尺（义）谱，四个管门，共用七个音。从现代音名看来，除本位音而外，只有 $\#f$ 、 $\#c$ 、 $b^b$ 三个变化音级。用音相当单纯，但调性关系却丰富而复杂：

第一、五空管作为“正调”，历史地占据着中心地位，别的管门往往也借用它的名义记写。因此，五空的调性交替现象比较复杂。五空而以 $\dot{c}$ 为调首或经常出现 $\dot{c}$ 时，有时易与五空四仪相混，或者根本就是五空四仪的借调记写。但五空



管本质上应是 G 宫（不可不察）。纪经亩老师坚决表示：五空管与五空四仪管是两个不同的管门。这是不能用我们的“洋乐理”概念来把它们简单合并的。

第二、四空管中还隐藏着 B 宫。

第三、各个管门的正声调音阶中还隐藏有同均的下微调音阶和清商音阶。

由于这些复杂情况的存在，如果按首调唱名法来译谱，简单地标作：1 = C, 1 = D.....等等，难免要造成许多调性的混乱。



在钢琴上的相对音程关系是完全相同的。南音的演唱中 4（和）要略高一些作 ↑4， $\flat 7$ （闰）要更高一些作 ↑ $\flat 7$ ，1（宫）则不允许有任何升高的倾向。如果简单地处理译谱问题，则要弄错宫位，写错音阶，并且破坏了南音演唱的传统风格。

按照我的个人浅见，斗胆建议：既然南音记谱法中的变化音名不过是 $\sharp f$ 、 $\sharp c$ 、 $\flat b$ 三个音，就不必改作首调唱名记谱了。这是尊重传统，按固定名译谱的好。只是必须注意，应当严格地按照原谱标明曲牌和管门的起讫位置。即使按固定名而不改调号、也要划上双重线为界。

也许有的同志以为，那还叫译谱吗？不过是改写成阿剌伯字或蛤蟆蝌蚪罢了。不是这样，这有甚大差别，不但这可以帮助不识南音工尺（乂）谱者来研究、学习南音；而且本质上是恢复了历史上的南音音位谱传统，改变了指位的涵义。至于南音团体的培养与训练，当然还是以用原谱为宜的。讲究版本，详细订正，那就是另一回事了。

我是南音老师父和南音学者们一个新入学的门下生徒，只敢作“题外谈”。第三题略略涉及题内，但是论者本人仍在门外，真正不敢自以为是，提些参考性看法也是求教。经验告诉我，只有真正的行家里手才能够作出实事求是的结论。那时，或是或否，都将受益不浅；参加这次学习座谈会更是不虚此行了。

注：①见《音乐研究》1983年第4期《中国古代律学》。

②见《人民音乐》1983年8月号拙作。

③见《文艺研究》1979年第2期。