

潮州二四谱探源

——论潮州的古谱、古调、古筝

●苏巧箏

潮州古城，历史悠久，文化光辉，人文荟萃，有丰富多彩、驰名中外的音乐、锣鼓和戏剧。按照潮人的习惯，将弦索乐称作文畔，将锣鼓乐称作武畔。属于综合艺术的戏剧，文畔、武畔双全。具体的讲，文畔包括有潮州的弦诗乐、细乐，潮阳笛套的硬线和软线，也包括庵堂观寺中的梵音和宗教音乐。武畔包括有以大鼓为中心，配用各种锣钹铜器，伴以大小唢呐及管弦的潮州大锣鼓，包括以大笛为主奏，伴用笙箫管弦，配上大鼓，锣钹等铜器的潮阳笛套锣鼓，还有形成于潮州开元镇国禅寺，专用于佛事活动的潮州寺堂鼓乐。这三种锣鼓乐，又派生出多种小型的演奏形式，如苏锣鼓，花灯锣鼓、鼓畔等。文畔的音乐有谱，武畔的锣鼓乐有经，泾渭分明。

在众多的音乐形式中，属于文畔的弦诗乐，使用“二、三、四、五、六、七、八”数字为符号，用潮音为唱名，加用板号形成的“二四谱”，被称为古谱，这种乐谱因未被列入中国乐谱系列之中而被称作“绝谱”，引起各方学者的重视。二四谱奏出来的音乐被称作“古调”，这种乐谱和它所奏出来的“古调”，皆因与古筝这件乐器的关系而探源至唐，甚至更远的年代。围绕着古谱—古调—古筝这条线索去探索、研究二四谱的历史、作用的

工作，已经持续了十几年。我从小在潮州跟随父亲苏文贤先生学习古筝，他先用二四谱教我唱弦诗，然后才教指法弹古筝，对于习以为常的二四谱，其价值、其历史源头，以及与古筝这件乐器的关系，在此提出我的一些观点，并请教于识者。

一、乐 谱

1957年，北京音乐研究所编印了中国音乐史参考图片，在第四、五辑中，发表了中国历代音乐谱式共三十八种（未包括二四谱）。要研究二四谱，应先将这些乐谱分类，然后将二四谱归入其类别之中。

1. 乐谱分类

①锣鼓经，吹打、管乐谱，如西安何家营鼓乐社乐谱。

②古琴谱，如唐卷子本，碣石调幽兰古琴谱。

③弦索谱，如敦煌唐代琵琶谱，福建泉州南×工谱。

④词歌曲谱，如宋姜夔白石道人歌曲谱，宋张炎的词源谱。

⑤乐舞谱，如元余载韶舞九成乐补方格谱，明朱载堉灵星小舞谱。

⑥宗教音乐谱，如五台山寺院传管子谱，

北京智化寺传合乐谱。

按乐谱的使用情况又可以分：全国通用乐谱，如工尺谱，外来的简谱，五线谱；地方性的乐谱，如福建泉南×工谱，五台山寺院用谱；各种乐器的专用谱，如古琴、琵琶、笙、瑟等乐器谱。流传在潮州的二四谱，是属于地方性的弦索乐谱。

2. 二四谱，

二四谱用七个中国数字为符号，以潮音为唱名，其排列如下：

谱字	二	三	四	五	六
拼音音标	zi ₂	sŋa ₂	si ₂	ŋəu ₂	lʌ ₂
潮音反切	而衣 ₇	思暖 ₁	思衣 ₁	俄乌 ₁	罗安 ₁
	七	八			
	tsi	bhi			
	徐因 ₄	波挨 ₄			

二四谱七个谱字用自己独特的方式，表现各乐音之间的逻辑关系，它配有板的符号，有节奏表现能力，但是，二四谱还必须配合一些弹奏的手法，如轻（轻三六），重（重三六），活（活五），反（反线）等加以变化，才算完整。所以，轻、重、活、反，既是一种演奏手法，也是二四谱中的谱字和乐音，两者结合，互补协调，臻于善美。这种乐（弦）谱的符号，用潮音唱（歌）出，经过语言韵律（诗韵）的润饰，每个谱字都有弦歌诗韵，所以潮人称这种能奏、能唱的乐谱为弦诗。

二、二四谱探源诸论

1. 1978年，香港书店出版了陈蕾士先生的《潮乐绝谱二四谱源流考》一书，陈先生因北京中央音乐学院音乐研究所发表的中国历代音乐谱式三十八种中，没列出潮州的二四谱，而称它为绝谱，开了对二四谱研究工作的先河。陈先生在书中写到：“唐朝制箏为十三弦，十三弦分高低的‘古今谱法’两套音

阶，潮州自古用箏为伴奏弹词乐器，且采用十三弦箏中之一套音阶，作为一般性乐谱及歌唱谱，因此，潮州乐谱与日本箏谱便大同小异矣，且所根据者俱是唐代箏制”^①。结论是：“二四谱是伴奏弹词的箏谱”^②。“潮州乐谱与日本箏谱同源及二四谱与唐箏定弦腹合”^③。

2. 1988年，中央音乐学院民族音乐研究论文之二，刊登了曹正先生《关于潮乐二四谱与工尺谱关系的探索》一文，文中写到：“就盛唐时期由我国传到日本的箏而言，当时不仅传去了乐器，演奏法，记谱法和乐曲也毫无疑问的随之传入日本。第一，以日本正仓院保留的复原的唐箏标本和现代流行日本广大民间的十三弦箏以及唐代乐曲《越天乐》等，都是有力的物证；第二，日本箏定弦法（包括演奏指法等）和对箏的构造解释传说等，也都是以中国箏为根据；第三，日本箏的定弦，依照《教训钞》的记载，是用仁、义、礼、智、仪、文、武、斐、兰、商、斗、为、巾十三个汉字代表十三弦箏的弦位和音名，其具体箏谱则用一二三四五六七八九十斗为巾来记谱”。结论是：“传到日本的十三弦箏，由第二弦开始为最低音之弦”，“再和潮乐二四谱联系起来看，二四谱由二始，是没有把这个后来占为首位的一弦加入这个行列的结果吧！”。

3. 1984年，西安音乐学院第三期学报《交响》，刊出何昌林先生的《秦乐与潮乐》一文，文中写到：“西凉乐的主要组成部份之一，是西汉魏晋流布在秦陇间的清商乐，故西凉乐又叫国伎或叫秦汉伎，乃隋七部伎之一，因此，西凉箏当可仍称秦箏”。“十三弦秦箏谱是一种什么样的乐谱，这可以由唐传日本的十三弦箏谱来加印证，因为这种乐谱早在唐代就传到了日本，并且应用至今，潮

①②③ 陈蕾士，《潮乐绝谱二四谱源流考》。香港书店1979年出版。第47至61页。

箏谱二四谱，实十二弦清商箏谱，这是由十三弦秦箏谱简化而成”。结论是：“因此箏谱（二四谱）应该是南朝覆灭后（589年后）才产生的十二弦清商箏谱，这种记谱法，有可能产生于公元七世纪初，长安、洛阳一带的十三弦秦箏谱的传入潮汕。”

4. 1956年，广东人民出版社出版的《潮剧音乐》一书中，张伯杰先生认为：“二四谱原出自无码乐器的古琴。”1985年，马来西亚天风出版公司出版萧遥天先生的《潮州戏剧音乐》一书中，对二四谱的来源持相同的观点。

5. 1982年第四期的《民族民间音乐研究》刊登了林毛根先生的《谈二四谱》一文，文中写到：“二四谱原是箏谱还是弦谱？至今未有定论。它是五声音阶乐谱，从音位排列到乐谱标记符号看，是由箏谱扩展到诗谱的可能性较大。二三四五六符号合箏的五声音阶弦序的排列，而拉弦乐器只有两根弦，用它来解释说不清楚。”结论是：“二四谱中的轻三六，重三六，活三五诸调，只有箏才解释得明白。”

6. 1989年第三期的《民族民间音乐》刊登了陈天国先生的《二四谱是弓弦乐器谱》一文，文中提出八个论点，可归纳如下：二四谱是弦诗乐合奏的基本谱，二弦照谱演奏，二弦的原始音域，正是二四谱的音域，以二弦的定弦二四定名，既合乎乐论，也切乎演奏实践，它们之间是有内在联系的。结论是：“二四谱为古琴谱说未免牵强”；“二四谱为古筝谱也难自圆其说”；“二四谱是弓弦乐器谱”。

三，二四谱与诸论没有源的关系

1. 二四谱不是来自古琴谱。因为：古琴谱的每一个谱字只表示弹奏的指法，它的每个乐音必须在谱字的提示下，经过运指弹奏之后才可得到，它不是旋律谱，而是一种指法谱。二四谱是一种旋律谱，它的一个谱

字表示着一个乐音，音位明确，这两者有本质上的区别。另一方面，原本属于文字谱的古琴谱，流传到唐代，经过改革，变成减字谱，它的每一个谱字，都有严密的，独立的，完整的逻辑关系，如若二四谱是来自古琴谱，它绝不可能只提取琴谱中的数字而完全不顾其内容和乐谱的结构形式。

2. 二四谱不是潮州伴奏弹词的箏谱。对弹词，有广义、狭义两种理解。广义讲，是指自弹自唱或弹唱的这种说唱形式；狭义讲，是专指江浙一带流传的弹词。流传在江浙一带的弹词，因用方言的关系，一般是流传在苏州、扬州、四明及毗邻地区，它是固定用琵琶、三弦、扬琴或月琴三四个人自弹自唱自说的坐唱形式。在弹词的伴奏乐器中，未见使用古筝这件乐器。这种形式，也没有在潮州流传。潮州民间流传一种唱歌册，这种歌册多以七言的潮州韵文为主，语言通俗易懂，夹杂乡间俚语。歌册内容丰富，题材广泛，有书史文传，历史故事，民间传说，小说平话，它歌颂英雄，弘扬传统美德，尊亲奉孝，以及民俗风情如佛教的因果报应等，在潮州颇为流行。歌册以吟哦咏诵自娱，不用乐器伴奏，它与有乐器伴奏的坐唱表演形式的弹词不但形式不同，也不同源。歌册不是弹词，歌册本身也不用乐谱，它由演唱者根据自己的能力、修养去自由发挥，歌册从没有用古筝伴奏。从多方面看，二四谱不是潮州伴奏弹词的箏谱。

3. 二四谱与唐传日本箏谱不同源。要证实二四谱与唐传日本箏谱不同源，首先要搞清楚唐箏是什么样？唐传日本箏谱是什么样？唐十三弦箏是否流传到潮州？潮州古筝用的是什么谱？这样，才能搞清二四谱与唐传日本箏谱的关系。

箏这件乐器，在中国土生土长已经有几千年的历史，所以称为古筝。古筝在历史上经过若干个发展阶段，从形状、规格、弦制、

音乐功能等方面有很大的变化。

隋开皇元年(公元581年)的七部乐,大业中(公元605—618年)的九部乐到唐贞观十六年(公元642年)的十部乐中,燕乐伎,清商伎,西凉伎,高丽伎,龟兹伎,皆用箏合乐,其中,西凉伎,高丽伎中,还分出用义甲弹奏的弹箏和用真甲弹奏的搗箏两个乐部。唐代还有清乐箏,轧箏、卧箏、搗箏、弹箏、云和箏等等,形式多样。唐《通典》云:“今清乐箏十有二弦,他乐皆十有三弦”。这说明当时,十二弦箏、十三弦箏是并用的。十二弦箏承袭古制,弹奏清乐、雅乐;民间教坊的俗乐,用的是增加了一根低音弦的十三弦箏,这在唐诗中可找到佐证,如岑参的“汝不闻秦箏声最苦,五色缠弦十三柱”。刘禹锡的“大扁高帆一百尺,清声促柱十三弦”。

唐代流传到日本的俗乐十三弦箏,至今仍保存在日本奈良正仓院,其中一唐箏的残片157.4厘米,宽23.6厘米,木板厚0.55厘米,实际箏体还要大。今日本流行的承袭古制的十三弦箏也在190厘米左右,形如瑟,是剝桐为体的结构,这样,我们可间接得知唐箏的形状和规格。

唐箏如何定弦?用什么样的指法?箏谱是何形态?我们没有确凿的资料,但从日本遣唐使准判官藤原贞敏到西安(公元834—840)拜师,返日后编写的《仁智要录》箏谱中可得知,十三弦排列弦位:“弦各从外计至于内,一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、为、巾”。右手弹奏的指法和符号为:“食指□,中指□,大指□,返爪□,食指中指连□,中指大指摘合□,食指、中指、大指撮合□,三指扼合后再加大指□,共八法。

左手作韵有推入□,推放□,二度推入□,取由一度曳缓□,取度曳缓□,弦移之间火急□,急中□,移弦之间延引也□,弹

绝□,弹已毕了”①共十法。

从弹箏八法和作韵十法可以看到,唐箏谱是一字一音,一指一法,符号明确,音位、弦位、指法齐全,是自成体系的古箏专用谱。

唐俗乐十三弦箏流传到日本,但唐箏是否传到潮州呢?试从潮地古箏的器和艺两个方面求证。

首先,从器方面看,唐十三弦箏承接汉十二弦箏的形制,形如瑟,剝桐为体,加低音一弦制成十三弦,头部尾部有平口岳山,没有弦轴,弦直接从岳山外的弦孔穿入到头部和尾部的弦槽之中。潮箏形如一台仲尼式的古琴,有肩、腰、额、冠、底部开有凤眼、瑶池、龙穴三个洞,作用和隐喻都与古琴相同,是以古琴为为本而制作的,箏体小,弧度大,从外部造形到内部结构,这两种箏,并无共同之处”。

再从艺方面看,十二弦箏弹奏雅乐,十三弦箏弹奏的是俗乐廿八调。唐传日本十三弦箏有十三个调子品,后来在流传中逐渐统一到壹越调,平调、大食调这三个调系之中。日本学者林谦三先生的《东亚乐器考》一书记载这三种定弦如下:

壹越调	6	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1	2	·	·
	·	·	·	·	·	·									
	b	d	e	#f	a	b	d ¹	e ¹	#f ¹	a ¹	b ¹	a ²	e ²		
平调	3	6	1	2	3	5	6	7	2	3	4	6	7		
	·	·	·	·	·	·	·	·							
	b	e	g	a	b	d ¹	e ¹	#f ¹	a ¹	b ¹	#c ²	e ²	#f ²		
大食调	6	2	3	#4	6	7	2	3	4	6	7	2	3	·	·
	·	·	·	·	·	·									
	b	e	#f	#g	b	#c ¹	e ¹	#f ¹	#g ¹	b ¹	#c ²	e ²	#f ²		

潮箏弹奏的是一种在本地形成、发展的弦诗。弦诗中有轻三六、重三六、活五、反

① 日本藤原朝臣《仁智要录》箏案谱法1—2页。

轻三六, 重三六	5	6	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
	c	d	f	g	a	c ¹	d ¹	f ¹	g ¹	a ¹	c ²	d ²	f ²	g ²	a ²	c ³	
活五	5	6	1	2	4	5	6	1	2	4	5	6	1	2	4	5	6
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
	c	d	f	g	#a	c ¹	d ¹	f ¹	g ¹	#a ¹	c ²	d ²	f ²	g ²	#a ²	c ³	
南路反线 (下反)	1	2	4	5	6	1	2	4	5	6	1	2	4	5	6	1	2
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
	c	d	f	g	a	c ¹	d ¹	f ¹	g ¹	a ¹	c ²	d ²	f ²	g ²	a ²	c ³	
北路反线 (上反)	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1	2	3
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
	c	d	f	g	b ^b	c ¹	d ¹	f ¹	g ¹	b ^{b1}	c ²	d ²	f ²	g ²	b ^{b2}	c ³	

线等四种不同的调体^① 古筝也有相应这些调体的四种定弦法:

潮筝没有专用谱,它在弦诗合乐中共同使用一种弦诗谱,它运用一系列的技法去对乐句进行加花、造句、润饰。由此可见,无论是从乐器或在乐艺方面,都无法寻得唐传日本筝与潮筝的关系,从潮筝的器和艺中也探不到唐筝流传到潮州的痕迹,既然唐筝没有流传到潮州,唐的筝谱又如何会跑到潮州去落户呢?皮之不存,毛将焉附?

四, 二四谱为潮调而生

1956年,梅兰芳先生、欧阳予倩先生将原藏于日本东京大学东洋文化研究所的《重补潮调金花女大全》,(以下简称《金花女》)的戏文摄影本带回国,这是明代万历(1573—1628年)的刻本,至今已有四百年的历史,应该说,这个潮调,是迄今所发现的

潮地最古老的乐调。

潮调是什么样?用什么谱?潮调今何在?1985年,广东人民出版社将在境内外收集到的明代七个剧本汇集,(即《金花女》,《新编全像南北插科忠孝正字刘希必金钗记》(以下简称《金钗记》),《蔡伯喈》,《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔枝记》,(简称《荔枝记》),《新刻增补全像乡读荔枝记》,(简称《荔枝记》),《颜臣》,《苏六娘》)出版,为寻找这些问题提供一些条件。现从三个方面论述。

1. 版本曲牌情况。(见下页表格)

将七个剧本的曲牌进行梳理,除去本剧目重复使用的曲牌,再比较七个剧本中重复的曲牌,这样,就剩230个。明确为潮调的《金花女》13个曲牌也在其它戏文中出现,可见,这13个曲牌并非《金花女》专用,也就是说,明确为潮调的13个曲牌也存在于不明确为潮调的其它六个剧本之中。230个曲牌,有

^① “调体”一名,是1988年,我在全国第五届传统音乐学会上提交的论文《潮州锣鼓音乐及其与西安鼓乐的若干比较》中提出来的。1989年,在《民族民间音乐》第三期发表的《潮州音乐调体说》,进一步阐述了我的论点,即弦诗乐中,有轻三六、重三六,轻三重六,活五,反线等不同,这些变化,是属于调的本体,因演奏手法的变化,产生了变体,故称它为调体。因为,体在中国传统艺

术中是一个常用词,如文有文体,书有书体,同一件事,可以用诗、歌、赋,文等不同的文体来表现,同一个书,可以用楷、草、行、隶、篆等不同的字体来表现,同一首弦诗,可以用轻、重、活、反等手法变化出轻三六、重三六、活五,反线等不同的调体。弦诗的这种通过手法的变化,产生的调在体这方面的变化,与文体、书体变化的情况一样,故称作调体比较合适。

剧本名称	版本年代	使用曲牌	除重复实用曲牌	备注
金花女	明万历1573—1628	25	13	
金钗记	明宣德六年1431	194	95	
蔡伯喈	明嘉靖1522—1566	95	62	原剧本有三册、现只有两册、部份残页
荔镜记	明嘉靖1566	185	38	
荔枝记	明万历辛巳九年1581	44	26	
颜 臣	明嘉靖1522—1566	103	48	
苏六娘	明万历1573—1620	68	33	
合 计		714	312	七个剧本互相比较除去重复，剩 230 个曲牌

多少个是潮调？潮调是否是专指曲牌？潮调今又何在？

今日在潮地流传的戏剧称为潮剧，潮剧与南戏有着历史的渊源关系，它是流传入潮的正音戏，在潮地经过一系列的融变，俗称“正字母生白字仔”的过程中形成加发展的，溯其源，就是清代李调元在《南越笔记》中写到的：“潮人以土音唱南北曲，曰潮州戏”。比较系统收录南北曲的八十二卷《九宫大成南北词宫谱》（成书于清乾隆十一年，1746年）中有曲牌2094个、连同变体曲牌有4466个，明本七个剧本的230个曲牌尽在其中。另一方面，1979年，汕头《潮剧音乐》编写组草拟的《潮剧唱腔音乐研究曲谱》中，有伴乐曲谱564首，唱腔曲谱269首，传统曲牌唱例85首，《金花女》的13个曲牌及其它剧本的大部份曲牌均可找到，可以说，潮调就在今天的潮剧之中，潮调是指一种风格，潮调是指潮人用土音唱南北曲。

2. 二四谱的产生，

潮人用土音来唱南北曲，由于语音的变化，（中州韵的南北曲变八声调的潮音），韵律自然不同，原来曲牌的乐音变成潮音潮调，

必然会有变化，为了沟通，为了传习，必然要用一种符号去记录这些变化了的南北曲，最简单、最方便、最容易统一的符号就是数字。将一二三四五六七八九十十个数字，用潮音读出，按顺序逐个进行割选，其中，一有两种读法，一的正音读法是YI，与工尺谱中的乙的符号同音，（相当于简谱7），要将南北曲变潮调，当然不能再取工尺谱中的谱字符号混用。一的土音读法是仄声的Ze，发音快，短，没有韵，不具备做乐音的条件，这样，一字没有被潮调取用，但这个落选，我认为与唐代俗乐十三弦筝的下加一弦是毫不相干的。

从二开始，接三四五六，正好对应工尺谱一个八度之内的排列，合四上尺工的五个正声，但原来工尺谱中，合，配有高八度的六，四，配有高八度的五，这样，还必须在二三四五六之后，再选用七八两个数，才能与工尺谱的谱字符号完全对应，其结果是：

合四上尺工六五
二三四五六七八
到此，其余的数字也不必用了，这是选择数字做符号的工作。

工尺谱中有乙、凡两个变音，潮人不用

