

中国古代音乐史

插图本



上海人民出版社

余甲方 著

CHAITUBEN ZHONGGUOGUDAI YINYUESHI





余甲方 著

中国古代音乐史

CHUAN BEN ZHONGGUO GUDAI YINYUESHI



ISBN 7-208-04098-2



9 787208 040984 >

定价 70.00 元
易文网: www.ewen.cn



余甲方 著



CHABEN ZHONGGUODAI YINYUESHI

中国古代音乐史

本

图

插



上海人民出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

插图本中国古代音乐史/余甲方著.

- 上海: 上海人民出版社, 2003

ISBN 7-208-04098-2

I. 插... II. 余... III. 音乐史-中国-古代 图集
IV. J609.22-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 010480 号

责任编辑 罗 湘

封面装帧 王晓阳

插图本中国古代音乐史

余甲方 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版、发行

(200001) 上海福建中路 193 号 www.ewen.com

新华书店上海发行所经销

商务印书馆上海印刷股份有限公司印刷

开本 787×1092 1/16 印张 14.25 插页 58 字数 293,000

2003 年 1 月第 1 版 2003 年 1 月第 1 次印刷

印数 1-3,100

ISBN 7-208-04098-2/K·941

定价 70.00 元

插图本

中国古代音乐史

自序

关于中国的古代音乐史，我国杰出的第一代音乐史学家杨荫浏先生曾感叹它是一部没有音乐的哑巴音乐史。这的确无奈地反映了我国音乐历史及其研究的现状。所有从事文化历史研究的学者，都希望自己的研究能够建立在多多益善的艺术史料的基础之上。但可惜的是，到目前为止，只有造型艺术可以稍稍满足学者们的意愿。因为造型艺术是以物质材料为实体的，其生命力可谓异乎寻常地长久，以至于远古时代的艺术材料，学者们也可以从许多的文化历史的遗迹中把它们探寻出来为自己的研究所用。可是像音乐和舞蹈这两门艺术的历史研究，相比之下就有限得多，困难得多了。因为这两门艺术是以流动的形态为表象的时间艺术或表演艺术，是随着表演和表演者的消失而消失的。如果我们要去追寻古代的甚至远古的音乐文明，只有借助于带有造型艺术性质的音乐文物才有可能。也就是说，要去参证、研究那些反映古代音乐状况的绘画、雕塑、乐器、书谱等遗存的音乐实物。而这类音乐文化遗物的线索，只存在于各个古文化的遗址，或留存于至今的种种古代典籍，甚至是隐含在各种古代神话传说里那些片断的有关音乐的记述之中。想要重现那流动形态的艺术美，简直就是一种美好的幻想。

中国音乐自来无史，有之当自 20 世纪的中叶。以杨荫浏先生为代表的一批令人敬重的学者，“筚路蓝缕，以启山林”，以所

见音乐遗存为研究对象，为我们初步勾画出了一幅依稀而生动的古代音乐发展概貌；甚至译解了遗存至今的古乐谱的谱字写法，使凝固在古谱上的“音乐”象征性地恢复了历史的音响。接着，以杨先生的学生，我国杰出的第二代音乐史学家黄翔鹏先生为代表的一批学者，在继承前人、师长们研究成果的基础上，又进一步地用相反的研究方法，从今天尚在流传的音乐当中，逆向地考证，经过新的反思和梳理，重新勾勒了古代音乐的部分原貌。前辈们艰辛的努力，克服了无数难以想象的困难。他们所做的这些开创性的工作，无不为我们后辈学人树立了高尚的风范，提供了珍贵的鉴借。这是我编著这本音乐历史的重要基础。

我于上世纪 70 年代末开始讲授中国传统音乐文化的课程。十数年间，虽广采博取、日积月累，但所得浩繁的教学素材却始终未得加工提炼整理成册，其主要原因还是不愿沿袭以往音乐史书的数十年一贯制，想在编写与形式上出点新意。如今，在高校向现代的青年学子们传授中国音乐文化的传统，更需在教学内容与教学方法上多动脑筋，力戒枯燥，以求趣味生动，引人入胜。理想的做法自然是历史陈述、文物图像、古谱音响并举，使文、图、声并茂。而既然古谱学还在“学步期”，“哑巴音乐史”在某种程度上已是一个难以改变的既成现实，那么可行的而又有效的做法就是历史

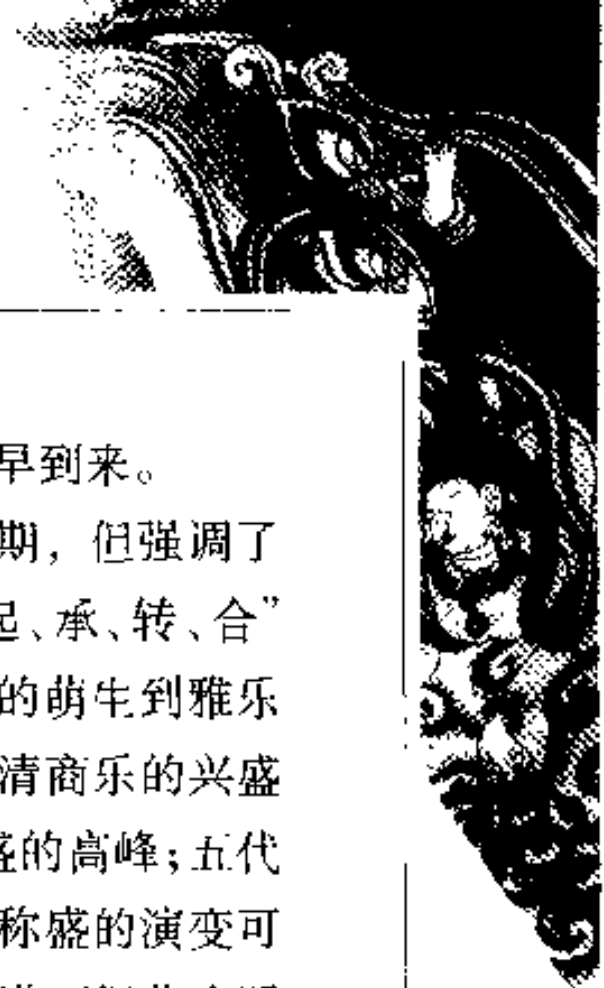
与图像的结合了。

历史与图像结合而成的图像文本其实是一种十分古老的史籍形式，它几乎与人类文明如影相随。从原始人的洞穴岩画，到从图像演变而来的象形文字，说明文图同源，图像自始就是一种记录生活、传导信息的工具。它是艺术创造，可以欣赏；又是生活的阐释，历史的证言。直观又易明，客观又写实。至文明社会，成为一种世界性共同语言的交流传达媒介。中国古籍插图博大精深，源远流长，“左图右史”向为古之学者所推崇。图像与史籍彼此独立，又相映成趣，互为诠释、补充和引伸。故中华民族自占以来图书并称，图文并茂。西方19世纪发明摄影技术后，照片部分地取代了绘画，图像便更是不用翻译地通行于世界，在文化传播交流中起着它独特的不可替代的作用。

随着一般意义的图文书、影集、画册的普及，图像史籍文本的受众群体也在不断扩大。20世纪初，图像史作为历史学的一个分支学科在西方应运而生。由此带出的作为音乐史学的分支学科——图像音乐史或音乐图像史的形成，西方约早于我国半个世纪。成书于20世纪20年代末，由德国著名音乐史料收藏家金斯基编撰的《图像中的音乐史》是此学科的开山之作，继而有成书于20世纪60年代初，由德国音乐学家贝赛勒和施耐德编撰的《音乐史图像》（多卷本）与成书于20世纪70年代、增补于80年代，由日本音乐学家属启成编撰的《音乐史大图鉴》（注：据《中央音乐学院学报》2001年第三期，于润洋文）。我国音乐学家刘东升、袁荃猷于20世纪80年代末编撰的《中国古代音乐史图鉴》继承前者，

以中国音乐历史的图像资料为内容，是音乐图像史学在我国的开山作。继而又有我国音乐学家吴钊于20世纪90年代末著成的《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，继续填补了我国和国际音乐图像史学的学术空白，为此学科的成熟和发展作出了贡献。

图像史是以图像材料获取和印证历史信息，一般排除当代画家的绘画作品。编撰上，依侧重点不同应不外有两种类型：一种以图像展示、构建历史；另一种用图像辅助、烘托历史。显然，前者以图像为中心，后者以历史为主体。据我国音乐学家于润洋先生所述（见上注），从金斯基的《图像中的音乐史》到我国的《中国古代音乐史图鉴》，在性质上基本上还是属于一种“图鉴”。即以所拥图像资料，按历史脉络逐一加注准确而详尽的文字说明。“鉴”为“镜鉴”或“审鉴”。历史图鉴即是以尽可能搜集到的图像构成可以观照的历史。可见这种以图像为中心构建的历史是不完全的“历史”。它的价值和意义是为“完全的”历史提供图像学的信息，它可以成为“完全的”历史的一个有机的组成部分。吴钊先生的《图说中国音乐史》所追寻的逝去的音乐踪迹并非音乐，仍是音乐图像。虽然吴先生对所拥图像资料的研究、分析较为深入，书中学术性的文字叙述的分量较重，对“图鉴”性质有所突破，但全书仍以“图像”为中心，是以音乐图像构建“音乐史”，即“图说音乐史”。据于润洋先生所述（见上注），20世纪60年代法国音乐学家潘谢尔勒编撰过一部《插图音乐史》，但其中文字叙述部分的学术分量还明显不如吴钊先生的这部著作。由此看来，它不是一部真正的插图音乐史。而迄今插



图本的其他专门史著作已比比皆是了。像剑桥的“插图史系列”，我国郑振铎先生的《插图本中国文学史》，名记者舒宗侨、曹聚仁两先生合编的《中国抗战画史》等就是口碑甚佳的出类拔萃者。可是以真正的音乐史为主体，以音乐图像作衬托，来辅助、印证、烘托历史叙述的图像音乐史体例至今还未曾见到。我想，如果我能涉足其间做个小小的探路者不是一件很有意义的事情么。这便成为我将这本音乐历史编成图像文本的基本思路。

本书主干的音乐历史的陈述，尽量调动国内学界同仁半个多世纪的学术积淀，吸纳各相关学科既有的和新近的研究成果，对绵延八千年的中国古代音乐史进行梳理和阐释。把各个国家或民族的历史作为一种文化来看待来研究和阐释，是上世纪末以来西方史学研究中的一个潮流。中国是一个多民族国家，又是有着八千年历史的文明古国。这绵延悠久的历史绝不仅仅是以王朝世系为中心的单线发展的历史，而是多元发展的历史。各种优秀的文化，包括各少数民族文化和许多外来文化的相互作用和糅合，共同促成了华夏文明的产生和演进。而我们研究的专业文化史，也只有将它放在多元发展的历史之中才更可以显见它自身的文化意义。如果有一天，学者们将中国各专业文化史置于世界多元文化发展的历史背景下加以考察和比较，那么人们就可以更清楚地看到中国文化的长处与不足，知道中国文明在世界文明中

的位置了。我期待这一天尽早到来。

本书沿用中国通史的分期，但强调了中国古代音乐文化独有的“起、承、转、合”式的演变进程。先秦从音乐的萌生到雅乐的鼎盛可谓“起”；汉魏六朝清商乐的兴盛可谓“承”，直至盛唐燕乐繁盛的高峰；五代后向宋金元词调、剧曲音乐称盛的演变可谓“转”；传统音乐融会贯通进而衍化为明清各类俗乐争盛可谓“合”。本书阐释各发展阶段的音乐体裁沿用民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐等五大传统音乐的习惯分类。为了体现中华民族的文化传统是汉族和各兄弟民族人民长期共同创造而成这一史实，本书将兄弟民族对华夏音乐文化的贡献融汇于各历史发展阶段之中。礼仪与宗教音乐在部分章节里也有着重提及，但并未深入。这两类音乐其贯通数千年的历史脉络，塑造我国音乐文化诸重要特征方面的作用，以及与华夏各族音乐在内容、形式、风格上的内在联系等，仍需过细地清理和研究。

在图文编排上，本书是以史为主体，故所有选收的图像均按纵向的历史沿革和横向的体裁门类有序编排，以图辅文、图文互照，化历史陈述和学术语言的枯燥为图文并茂的明快、流畅和轻松。为体现音乐史主干的脉络清晰，在图像中将黑白与彩色分列，黑白图像随文，彩色图像集束，以求得图像织体中的色泽纷纭和图文搭配上的浑然一体。这也算是我编著这本插图音乐史的几个标新立异的着眼点吧。



目录

001 自序

001 华夏音乐的滥觞

001 原始音乐(远古—公元前 2070 年夏代始年)

003 何为远古先民之乐?听唱劳作动情之歌。
——歌谣

004 图腾崇拜,投足以歌;操习干戚,百兽率舞。
——乐舞

008 夏击鸣球,击石拊石;如雷七鼓,群音之长。
——乐器

012 先秦雅乐的鼎盛

012 夏商周音乐(公元前 2070 年—公元前 770 年)

013 六舞祭乐奉为典,等级乐教礼乐观。
——礼乐

019 华夏旧器,鼓为始祖;八音之中,金石为先。
——乐器

023 “九歌、八风、七音、六律，以奉五声。”
——乐律

025 春秋战国音乐(公元前 770 年—公元前 221 年)

026 “好乐怠于政”，唯享乐是用。“临淄富而实”，奏世俗之乐。
——社会音乐

029 “满山谷是采芣苢的妇女，满山谷响着歌声。”
——民歌

034 “钟鼓喤喤，磬管锵锵”。“鼓琴鼓瑟”，“吹笙鼓簧”。
——乐器

037 “音乐之所由来者远矣，生于度量，本于太一。”
——乐律

039 “声音之道，与政通矣”。
——音乐美学思想

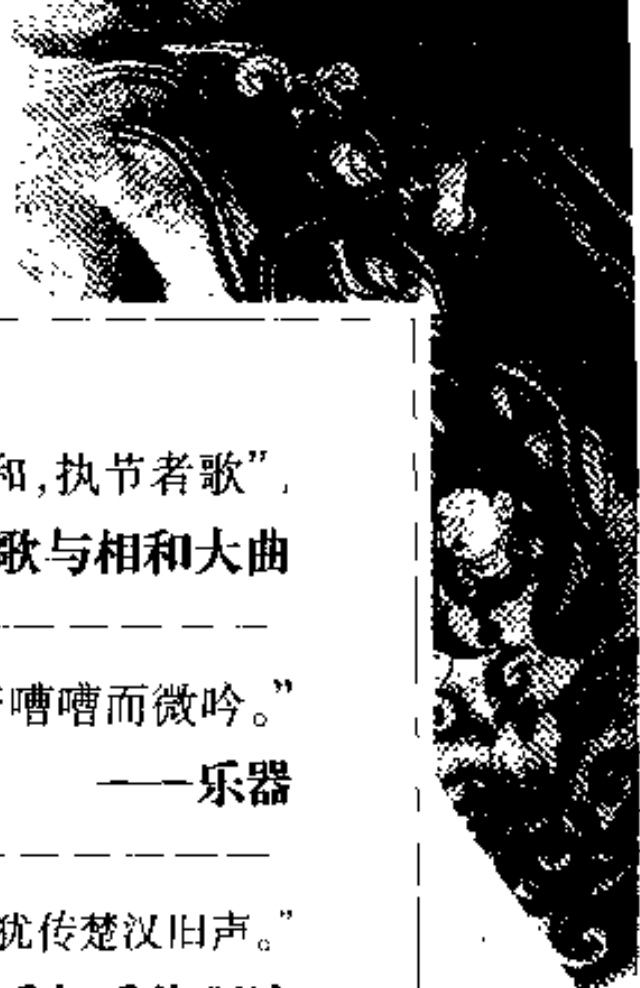
044 “人类意识与宇宙共鸣”。
——音乐表演

047 汉魏清乐的兴盛

047 秦汉音乐(公元前 221 年—公元 220 年)

048 采歌谣，创新声；兴乐教，观风俗。
——汉乐府

052 “有箫笛者为鼓吹”，“有鼓角者为横吹”。
——鼓吹乐



056 “丝竹更相和,执节者歌”,
——相和歌与相和大曲

064 “鼓砰砰以轻投,箫嘈嘈而微吟。”
——乐器

067 “唯琴工犹传楚汉旧声。”
——琴乐与乐律理论

072 魏晋南北朝音乐(221年—589年)

073 江南吴歌,荆楚西曲;清商古乐,华夏正声。
——清商乐

076 “屈支国管弦伎乐,特善诸国”。
——西域音乐内传

079 “梵音屠音,连檐接响”。“丝管寥亮,谐妙如神。”
——佛教音乐内传

082 “八音弦为最,琴为首”,“以最清之声写最清之物”。
——琴乐

085 “越名教而任自然。”
——音乐理论

088 隋唐燕乐的繁盛

088 隋唐五代音乐(581年—960年)

089 “踏曲兴无穷,调同词不同。”
——民歌与声诗

095 “合胡部者为宴乐”,“为诸乐之首”。
——燕乐

099 “飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。”
——大曲

104 “右多善歌，左多工舞”；“妙达钟律，遍工八音”。
——机构与乐人

107 “戏曲者，谓以歌舞演故事也。”
——歌舞优戏

110 “瞻礼崇拜，效其声调”，“愚夫冶妇，乐闻其说”。
——变文说唱

112 “间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难。”
——器乐

121 “犯羽含商移调态，留情度意抛管弦。”
——音乐理论

125 宋元剧曲的称盛

125 宋元音乐(960年—1368年)

127 “穷者欲达其言，劳者须歌其事。”
——民歌曲子

130 “风暖繁弦脆管，万家竞奏新声。”
——词调音乐

137 “不以风雨寒暑，诸棚看人日日如是”。
——弹唱乐

141 北曲遒劲，南曲宛转；南北合套，更为新声。
——杂剧音乐

- 150 子弟会聚茶楼,挂牌习学乐器。
——丝弦乐
- 157 “超然远览,奋其独见”。
——音乐理论
- 163 明清俗乐的争盛
- 163 明清音乐(1368年—1911年)
- 165 “刊布成轶,举世传诵,沁人心腑”。
——民歌与俗曲
- 170 “笙歌鼎沸,灯烛辉煌”。
——歌舞
- 179 “有如花坞春晓,好鸟乱鸣。”
——说唱音乐
- 183 “南昆北弋东柳西梆”,乱弹之最唯有皮黄。
——声腔与戏曲
- 193 “金吾不禁逐年新,鼓吹升平共闹春。”
——器乐与乐种
- 214 “中国乐律比我们更进步”。
——音乐理论

华夏音乐的滥觞

原始音乐

(远古—公元前 2070 年夏代始年)

由西方学者书写的世界文明史,从来没有东方文明和亚洲文明的地位。所谓“中华文明五千年”,在西方学者那里,也从来没有被承认过。但无数考古发现的事实都证明了中国既是人类的最早发祥地之一,也是世界上文化发达最早的国度之一。我国云南元谋人、陕西蓝田人、周口店北京人等化石的先后发现,说明我们的祖先远在两、三百万年以前就生活和劳动在祖国这块富庶、美丽的土地上。几十万年的原始氏族公社时期,人们以石器、弓箭为生活工具,在共同的劳动中共享劳动成果,过着没有剥削、没有阶级的原始共产主义生活。从艺术人类学的视角来看,音

乐文化的起源应该几乎与人类的起源是同时的。漫长的史前时期,使得我国早期人类原始形态的音乐生活早已湮没在历史的长河之中,音乐形态的不断消亡,又使音乐文化的传统变得难以表述。好在我国幅员广大,历史悠久,出土文物的丰富和文献记载的忠实、确切众所周知。从黄河流域的裴李岗文化、大汶口文化、仰韶文化、马家窑文化中可知,我国的地域性文化在氏族公社的初期就开始形成。1973年又发现了距今六千年左右的属早期新石器时代的长江流域河姆渡文化,后又在洞庭湖区域发现了距今九千年前的水稻,这就进一步证明了黄河流域和长江流域



山西万泉荆村无音孔埙



山西万泉荆村一音孔埙



山西万泉荆村二音孔埙



江苏吴江梅墩骨哨



陕西长安客省庄陶纺

是我们中华文明的最早发祥地。在上述文化遗址中,出土了众多的音乐文物。到了80年代的1986年至1987年间,在河南舞阳贾湖新石器遗址发现了距今八千年至九千年前的随葬骨笛十一支。这些考古成就足可将中国音乐的历史追溯到以上这样久远年代的新石器时期了。

由于夏、商、周三代长期以来没有明确的纪年,直到2000年9月公布的《夏商周年表》,才明确地把我国历史的纪年界定在夏代始年的公元前2070年。从可查的有关史前传说的古代文献得知,约公元前二千七百年左右,黄河上游各氏族部落开始结成联盟,推黄帝为联盟长,开始了传说中所谓的禅让制。这个时期是原始社会向阶级社会缓慢演变的时期,农、牧业均已有了—定

的发展。产生于劳动和生活当中的实用的石器、骨器、陶器、竹器,不但制作坚硬、耐用,而且种类繁多、造型奇特。有的还绘饰着浓艳色彩的图案。这些器物及图案又常常与原始先民们的音乐和舞蹈活动紧密联系着。青海大通上孙寨出土的一件舞蹈纹彩陶盆,是距今约五千余年的新石器时期遗物。陶盆内壁绘饰有三组五人的手挽手列队舞蹈图像。这是迄今所知可以估定年代的最古老的一幅原始舞蹈的图像。那时的舞蹈是同音乐相结合并且是融为一体的,学者们称之为原始乐舞。它反映先民们狩猎、农耕、祭祀、巫术等活动的过程,又助兴、娱乐和抒情。人们以此来鼓舞自己生活的勇气、劳动的热情和同自然界的抗争。



何为远古先民之乐？听唱劳作动情之歌。

——歌谣

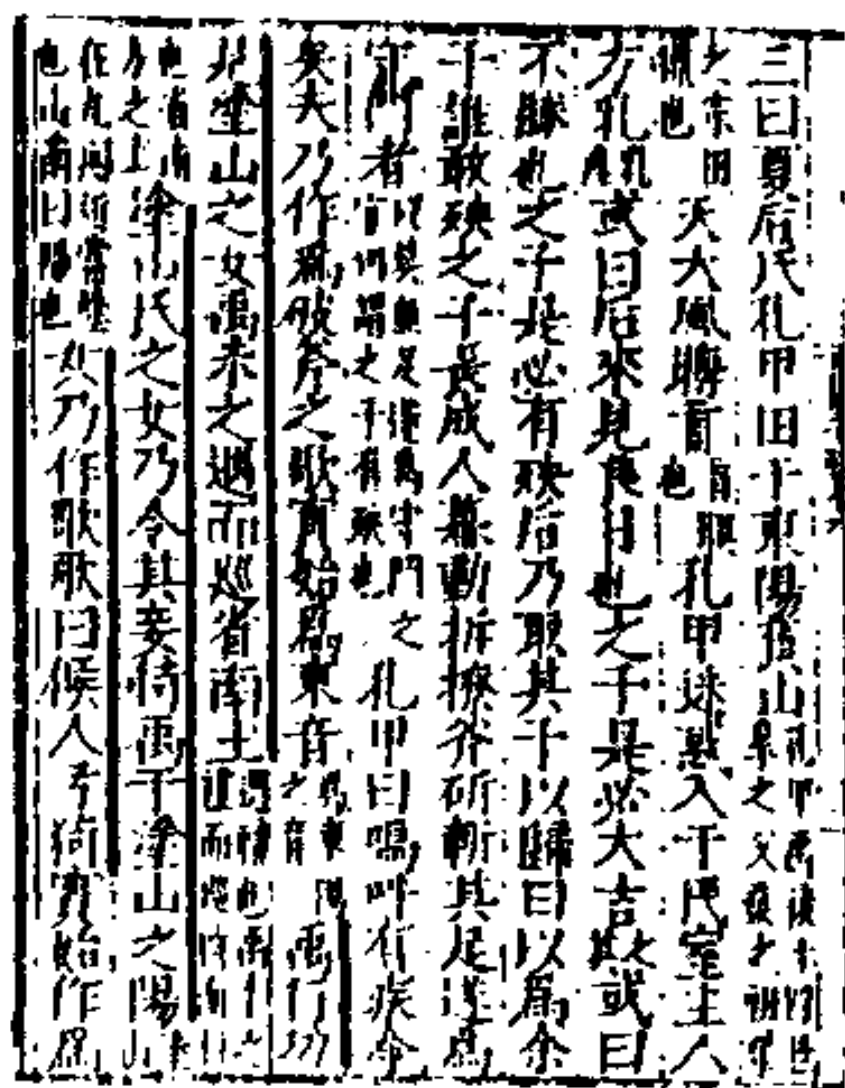
古今中外无数的音乐学者和音乐爱好者，都感觉“音乐是如何起源的”是一个十分有趣、迷人的问题。他们无论怎样猜想、证明，又无论怎样争辩，总也找不到能够让各方都满意的答案，终究达不成基本的共识。既然答案是丰富多彩的，那就让这些猜想、证明和争辩长久地继续下去吧。不过，我国古今智士仁人所阐发过的有关言论中，倒也不乏真知灼见。

其实，人类从猿进化而来之初，就可以感受到行进、奔跑、心跳、呼吸等生理现象和滴水、海浪拍岸、鸟翅搏击天空等自然现象的有规律的节奏，而言语和呼叫，流水、鸟鸣和山呼海啸的不同的声调变化，又会启发着人们对声音有高低、轻重的规律认识。但原始人类为自身和同种族类能够生存和延续，除生殖繁衍外，还要从事一项必须的，而且也是最基本的生产活动——劳动。劳动能够使人们最直接、最强烈、最深刻、最持久地感受和体会音乐的两个最基本的要素——节奏和音高。

先秦典籍《吕氏春秋》中有一段记载说：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”这就是说，原始先民们凡“举重”，就唱“劝力之歌”，即劳动号子。这段记载形象地反映了原始歌谣在劳动实践中自然产生的过程。鲁迅先生有一段名言进一步地说明了这个过程。他说：

“我们祖先的原始人，原来连话也不会说，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来。假如那时大家都抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作……，是‘杭育杭育派’”（《门外杂谈》）鲁迅先生在这里原不是谈论音乐问题，但我们完全可以从中学会到，他阐发了音乐或艺术史上的一个浅显而又深刻的道理——最初的劳动时的协作呼号预示了音乐的萌芽。

同样是《吕氏春秋》中的一段记载。在



《吕氏春秋》中“候人兮猗”书影

记述大禹和涂山氏女的爱情时写道：“女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗！’实始作为南音。”这首最早的南方情歌，生动地体现了人的情感和语言、语调与曲调之间的生动、密切的协调关系。《乐记》曾将远古歌唱起源的过程精辟地概括为：“歌之言也，长言之也”，“情动于中，故形于声”。歌唱，其实是语言的伸衍和扩展。情感起于内心，表现为外在的形式即是脱口而出的言语和歌声。闻一多先生曾将这四个字的深情的呼唤称之为“音乐的萌芽”和“孕而未化的语言”。（《闻一多全集》甲集第181页）同时，这句四言歌又是同治水的劳动生活密切相关的。音乐作为人类情感表达的一种载体，在原始艺术中，实在没有比它传达人的思想情感更为直接、更为便捷的方式了。这正所谓“言之不足故嗟叹之；嗟叹之不足故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”

《吴越春秋》载有一首据传是黄帝时

期的古老歌谣，名叫《弹歌》。歌曲唱道：“断竹，续竹，飞土，逐宍（肉）”。这可以说是描绘我们祖先狩猎生活的最早的歌曲。它不但记述了远古先民们制作弓箭和射猎的劳动过程，而且还使我们看到了，原始歌谣是怎样如实而形象地反映人们劳动生活的内容的。正是劳动的动作，劳动的情绪及其表达的愿望和由此唱出的劳动的呼号等诸多因素的结合，为音乐提供了原始的节奏和音调。同时，又是劳动工具在劳动中所发出的声响，启示着人们把其中部分的劳动工具转化成为乐器。如《弹歌》所说，把竹砍下做成弓，负上泥做的弹丸去追射猎物，在狩猎的劳动过程中，那有律动节奏感的声声砍竹和紧拉弓弦又放射箭后那持久震颤的弦鸣，以及捕获猎物后那欣喜若狂的阵阵欢呼、喧嚣和雀跃等，无不引发、催生着一种乐舞的原动。

图腾崇拜，投足以歌；操习干戚，百兽率舞。

——乐舞

诗、舞、乐三位一体的原始乐舞，被中外学者们认定是原始艺术的最高形式。我国古文献中，历来把诗歌、舞蹈、音乐视为一个结合体——乐。如《乐记》里说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容

也；三者本于心，然后乐气（器）从之。”（《乐象篇》）然而，古文献中的乐舞记载多为神话传说。蒙昧时期的人们还远没有认识到自身的作用和价值，他们崇拜的是自然力和想象中的祖先。他们以为乐舞有一种超



黄帝



伏羲



神农

自然的，可以感动上苍、媚悦上苍的力量。他们企望自然听命于人。传说虽然因掺杂了很多后人的想象附会成分，但真实地揭示了与氏族部落的农耕狩猎、图腾崇拜、祭祀典礼等社会生活有关的内容和形象生动的音乐表现形式，为我们勾画出了历史的依稀轮廓，是值得我们重视的。

《礼记》载，伊耆氏部落的人们，在每年十二月举行一次祭祀万物的蜡祭乐舞盛典上要唱一首《蜡辞》歌：“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归泽。”歌中祈求来年土地安宁，水流入谷，昆虫、杂草不要危害农作物。《吕氏春秋》载，葛天氏部落的人们表演乐舞时，“三人操牛尾，投足以歌八阕。”舞者拿着牛尾巴，投足踏歌，边舞边依次唱出《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总禽兽之极》等八首歌曲。同样是祭祀天、地、祖，祈祷草、木、谷、人、畜的丰茂和兴旺，然而结构大、题材广，天地与人兽，现实与理念，无所不及，无所不包，是一部万象宏卷的大型歌舞。它们是亦牧亦农、勤劳而纯朴的先民们，因实在无力与大自然抗衡而从心底里唱出的虔诚的祷歌，充满着青春和力量。它折射出



伏羲举日



内蒙古狼山岩画

氏族公社时期的人们的原始宗教意识和乐舞形式的祭祀活动，又部分地再现着农牧劳作的过程，可谓远古乐舞的集大成者。

既然乐舞成为原始社会祭祀典礼中的主要形式，那么乐舞的内容和场景必然是丰富多样、千姿百态的了。其中歌颂氏族的图腾就是原始乐舞经常表现的内容。

相传黄帝氏族以“云”为图腾，并创造了氏族代表乐舞《云门大卷》。至黄帝之孙颛顼时，其代表乐舞为《承云》。黄帝是中原初民所尊奉的上帝。这些以“云”为图腾崇

拜的乐舞虽然用于原始的宗教祭祀活动，但其实有着崇拜祖先的内涵，它的内容、歌唱、舞蹈、化妆、道具等，无不与大自然，与劳动和生活密切相关。乐舞《云门大卷》的主旨实际上是歌颂黄帝平定天下、开愚启蒙、建业兴邦、祚福万民的历史功绩，蕴含着反璞归真的哲理。它表现自然法则，倡导天下为公、和平仁爱，在远古具有普遍意义。尧部落图腾为古人想象中的日浴之地——“咸池”。“咸池”为天上西宫星宿，尧时的人们认为这个星是主管五谷的，其乐

舞即名为《咸池》。这个乐舞活动又必在每年仲春二月举行。仲春二月正是播种的季节，显然是用来祈求聚集在“咸池”的先祖亡灵的保佑，表达了人们对新的一年五谷丰登的良好祝愿。

相传女娲时的乐舞《充乐》，讴歌了母姓始祖女娲制定婚配、教民娶嫁和繁衍子孙的功绩。乐舞《扶来》所唱《网罟之歌》，颂扬了长江流域的部落领袖伏羲织网、渔猎的伟大发明。阴康土之乐是在洪水为患、水道壅塞、“民气郁闷面滞著，筋骨瑟缩不达”（《吕氏春秋》）的情况下，用来作为“宣导”的一种乐舞。舞名《大舞》，教民体育锻炼，以抗阴湿之病。朱襄氏之乐则是在干旱为灾，“万物散解，果实不成”的情况下，用来招致“阴气”，“以定群生”（《吕氏春秋》）。牛首人身的炎帝，是以“羊”为图腾的羌族祖先。那时的人们以羊的个大肥壮为美好兴旺的象征。以致后来汉字的“美”，正是“羊”字和“大”字的结合。炎帝（即神农氏）乐舞《扶犁》所唱《丰年之歌》，再现了这个耕稼部落耕种、收获的情景，歌颂了炎帝教民播种五谷、发明农业的功绩，人们尊称他为神农氏。这些，又是更为遥远的开愚启蒙的传说。

舜时的乐舞，就是孔子赞赏为“尽善尽美”的《韶》。这个后来被人比成无所不覆的天、无所不载的地的最高水平的原始乐舞，用以祭祀四方的星、海、山、河，既有“百兽率舞”、“鸟兽跑跑”的人饰鸟兽的化妆表演，又有“击石拊石”、“箫韶九成”的大型器乐伴奏；一方面把这些他们所信奉的动物视为与自己的祖先有着某种血缘关系，另一方面也从中获得鼓舞和力量。其风格可谓“温润以和，似南风之至”。至殷商，商颂

中仍有《玄鸟篇》，又可知商人继以燕子为图腾。而图腾乐舞的遗风可以惊人地延续至近世的我国部分少数民族艺术中。



还有值得我们关注的原始乐舞史迹是，在我国西南和西北的多处地方都先后发现过绘有乐舞场面的古老的岩石壁画，且画面形象而生动。内蒙古狼山地区的岩石壁画中，乐舞者就有长长的“尾饰”。有



商代卜辞(甲骨文)



甘肃黑山石刻画像

的身上还蒙着鸟兽样的伪装，模拟着鸟兽的形态动作，联臂踏歌，翩翩起舞。单人舞、双人舞、三人舞及四人以上的列队集体舞等形式齐备。甚至有一画面，在舞者四周画有围框以表示房屋或洞穴，其分明为室内乐舞。“舞”字在甲骨文中作或，活像一个人手持动物尾巴的舞蹈之形。从甲骨文中“𠄎(征)舞”字样来看，证实了史载原始乐舞中还有的一种武舞。原始部落间战争频繁，原始武舞的历史记录多处有见。《山海经》中就有“刑天神”“操干戚以舞”的记载，《乐记》又有“比

音而乐之，及干、戚、羽、旄，谓之乐”的记述。甘肃黑山石崖壁画中有数十人分层列队习武的舞蹈场面。舞者头插长长的雉翎，单手或双手叉腰，昂首挺胸作练武状，舞姿威武矫健。依照“人类任何时期的舞蹈都不可能脱离音乐而单独存在”的理论，我们可以从中推想与之共存的音乐，该是多么昂扬、振奋而富有战斗气氛啊。

人们或许对原始先民们以鸟羽兽皮、操习干戚等化装娱乐可以理解，但是却难以想象，他们已经不知不觉地将数十种原始乐器的演奏融入自己创制的乐舞之中了。

夏击鸣球，击石拊石；如雷土鼓，群音之长。

——乐器

中外乐器史的研究者多认为，鼓类打击乐器是人类最早使用的最古老的乐器。从乐器发展史来看，打节奏的敲击乐器早于其他有音高、长短的旋律乐器。因为音乐节奏和劳动节奏最初是一个东西。接下来出现的是吹管乐器，而弦乐器的出现稍迟。据传说，我们的远古祖先在劳动中发现，枯树干和实心树干被敲击后所发出的声音完全不同。于是用兽皮将空心树干蒙面成鼓，敲打娱乐。《山海经》中说：“……以其皮为鼓，概以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。”可见鼓有远传、壮胆、威震天下的功能。这里说的雷兽，是传说中一种长得像牛

的鳄类爬行动物的化身——夔(kuí)。黄帝得夔后，即用夔皮牛鼓八十面扬威天下，擒杀了蚩尤，致使天下太平。这样，夔就成了主管音乐之神；统帅原始乐舞节奏的鼓成为所有伴奏乐器的主宰就成为必然了。夔，在古文字中与鼉(tuó)相通。鼉也是一种鳄鱼。而在新石器遗址出土的文物中恰有鼉鼓的出土记录。据说，打击乐器起源理论中有一种“人体自身拍打节奏”而诱发打击乐器的起源说，而鳄类动物正好有用尾自击腹部作响的习性。那么，我们是不是可以将这一有趣的动物生活现象，同上述的打击乐器起源说作个相互的印证呢？

尽管学者们努力地证明鼓类乐器的古老，但因木质易腐，出土文物中从未见其最古者，而只从福建黄土仑遗址中出土了一件三千多年前用陶土烧制的“以瓦为匡”的“土鼓”。倒是吹孔类的气鸣乐器和玉石类的体鸣乐器，在今天的出土文物中频频显示着那惊人的久远的历史光辉。

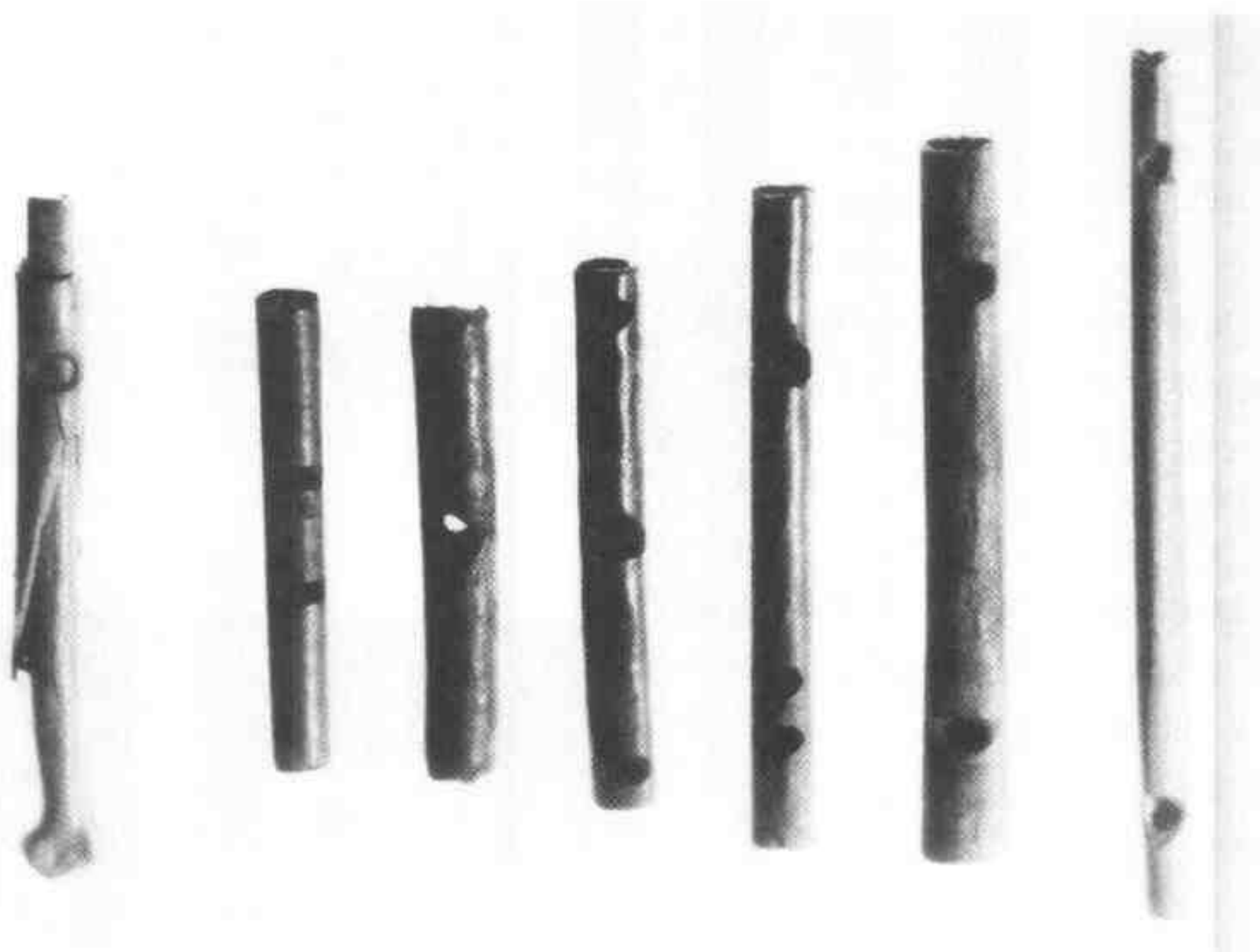
从今天北方少数民族狩猎时仍用木哨诱获猎物的现象推断，骨笛和骨埙应是远古先民最早使用的吹奏乐器。前述河南贾湖骨笛的距今年代（八千年以上）迄今所知最为久远。浙江河姆渡和江苏梅堰的骨哨，也是新石器时期的乐器。骨哨相比骨笛稍短，一至三孔不等，用鸟兽肢骨挖制而成。但远比骨哨年代久远的骨笛却管身稍长，形制完美，大多开有七孔，可吹两种音列，用鹤类尺骨挖制而成。有人用其中无裂纹的一支竟吹出完整的河北民歌《小白菜》。音乐尖亮悦耳，真是我国乐器史上的一大奇观。骨埙未见实物，而陶埙在河姆渡、陕西半坡、山西万荣、甘肃玉门等地均有实物先后出土。一孔、二孔、三孔发展到商代的有五个按音孔的埙，可以吹出八个连续半音。它深沉、空旷的音色可以把我们带往遥远的上古。这是一种非常奇特的球形（包括各种变形）或罐状的吹奏乐器。迄今所知只有我们民族独有。大小只比我们的拳头稍大，中空。指孔在腹部，吹孔在顶端。奇怪的是，有学者发现，从只能吹出两个音的一音孔埙起，埙所吹出的音程中最被强调的是小三度音程，连同所显示出的其他各种音高和音程的关系，为我们提供了我国音乐史上最早的音响材料。这是保存至今的我们原始祖先的真实音乐心理记录。其中小三度音程听



夔(战国铜印)

山西襄汾鼗鼓





浙江河姆渡骨哨



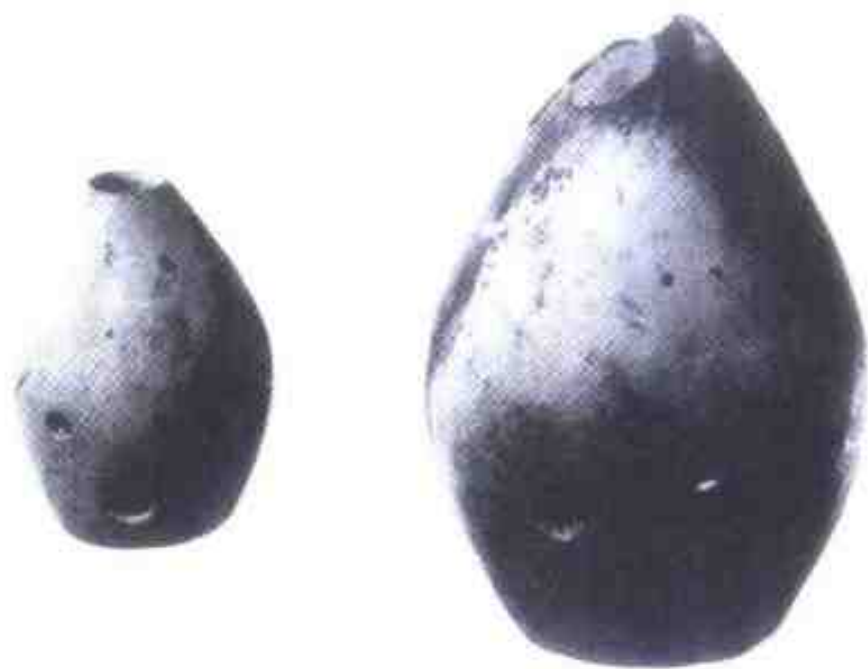
河南二里岗陶埙

觉审美心理的形成，对认清我国以五声音阶为基础的调式音阶体系和民族音乐文化的心理结构，有着重要的指导性的参证价值。

至于吹管乐器的发生原理，不像打击类和拨弦类乐器那样比较单纯而易于理解，所以长期以来吸引着但又困扰着一些有兴致的学者。据悉，20世纪初，日本一民族学者在台湾高山族的土著曹部族中，发现了横吹竹制的笛类乐器。而后又进一步向持笛人了解到，他曾见竹管被虫蛀一小孔，又见风吹小孔而发声，由此启发他用嘴吹小孔进而制成横笛的行为。这种笛的吹孔居中，笛管两端开口，以拇指按音，同我国西南少数民族的吹乐器吐良极为相似。而我国西南少数民族又是保留原始文

化习俗最多的群落，因此，这类纯朴、简单而又原始的被称为“横吹一边棱”的笛，可以看作是吹管类乐器的活化石。这种“横吹一边棱”的原始文化现象，也就成为我们解开吹管乐器起源理论之谜的一把钥匙。

玉石类的磬这种打击乐器，来源于先民们刨地的石铲或屠宰的石刀。在使用的过程中，他们意外地发现这种板片形状的石制工具能够发出悦耳的声音。这便启发了人们把它悬挂起来敲击娱乐，并用它来为乐舞伴奏。于是就出现了磬。商代的磬已有多样的形制，并且在磬体上雕有各种精美的动物纹饰。1950年在河南安阳武官村商代晚期一号墓，出土了一件大理石制作的伏虎纹大石磬。外观典雅、图案精巧，雕刻线条圆熟流畅。从只有单件出土来看，这



河南琉璃阁陶磬

是一件不成组的单悬特磬，估计在乐队中只发单音，其职能是强化节奏和突出稳定音。成组的石制编磬和铜制编磬，更多地出现在周代以后。



河南安阳虎纹特磬

先秦雅乐的鼎盛

夏商周音乐

(公元前 2070 年—公元前 770 年)

我国历史纪年的始年断在夏代。当世袭的夏王朝建立起来的时候，已到了氏族社会的晚期。传说禹为夏代开国君主。禹死后，世袭制代替了禅让制，奴隶私有制的社会就开始成型了，并逐渐取代了原始公有制的社会。随着社会制度的变革，社会分工的扩大，社会生产也发展了起来。这对音乐文化的提高起了不小的作用。比如这时出现的冶铜技术，到后来的商代发展成青铜制造业，制作几乎所有的器皿，包括礼器和乐器都用青铜制作，构成了今天人们所称的“青铜文化”。

而音乐文化地位的真正得到提高，还是在当时统治阶级的奴隶主开始把音乐作为娱神和娱己的手段的时候。他们把音乐同歌功颂德的典礼仪式联系起来，使音乐成为当时统治阶级社会活动的一个重要内容。这与史前各代乐舞多是歌颂上苍、图腾祖先有了本质的不同。这是因为从夏朝开始我国进入专制的奴隶制社会以后，其政治形态为以王权为中心统领四方。这必然影响到在社会文化生活中仍占主要地位的乐舞。如果说氏族社会的乐舞主要用于图

腾祭祀等礼仪活动的话，那么奴隶制社会的乐舞就开始转向了对王权统治者作为英雄形象的歌颂，同时也服务于宫廷贵族们的享乐。这样，专门为奴隶主统治者服务的乐舞奴隶和各种乐舞出现了，专门从事制律、作曲的乐官和制造、运用各种乐器的奴隶工匠、乐师也出现了。音乐从民间走进了宫廷，音乐的阶级性逐渐表现了出来。

经济基础的变革，生产力的不断提高和铁制工具、武器的使用，使得乐器中作为显示统治者身份和等级的“重器”——金属乐器，在音乐表演和乐队编制中被放在了相当重要的位置。其制作造型的精美和艺术性能的多样都达到了惊人的地步。为了神权统治的需要，音乐的社会功能被推到了极致。尤其是西周一系列等级化的礼乐制度实施之后，庞大的礼乐机构，完备的礼乐教育，使礼乐对哲学、美学思想，对社会的其他各类文化艺术，以至中国传统的审美思维都产生了巨大而深远的影响。这个所谓的雅乐的黄金鼎盛时代几乎贯穿了整个奴隶制时期，并延续到奴隶制向封建制过渡的春秋战国大变革时期。

六舞祭乐奉为典，等级乐教礼乐观。

——礼乐

史前时代艺术内容的中心是神，乐舞歌颂的是神，又演给神看。而由神变为人，则要经历漫长的历史过程。夏禹时代的代表乐舞《大夏》，是颂扬我国著名洪水神话中的治水英雄禹的。虽然乐舞仍有浓重的神话色彩，舞者八佾，头戴皮弁，裸露上身，下身著素积；而赞颂的是禹“勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞”，“以利黔首”的治水事迹。在禹身上反映着人民的意志和愿望。人们歌颂的禹的形象和精神，都深深地根植于现实生活的土壤。

商代乐舞《大濩(hù)》纪念商汤伐桀。“濩乐”原来是巫术活动中表演的歌舞，《大濩》因为集商朝乐舞之大成而得名。此乐舞除祭祀祖先外，更具有有一种炫耀武功的威慑力。我们可以见到商代祭祀祖先的青铜礼器上往往有狞厉面目的饕餮图纹，这就是威严恐吓的形象标志。

周代乐舞《大武》直接赞颂武王伐纣，以演绎武王伐纣的全过程，进一步颂扬开国君主的战争伟绩来炫耀武功，是典型的武舞。乐舞有表现战前准备、战斗和进军的过程、胜利及胜利后的统治等内容。舞者手执朱干玉戚，不乏征战杀伐的场面。这是因为周朝的奴隶制经夏朝的奠定始基，商朝的大发展面达到盛期。周初统治者发现要巩固政权，需要有强大的精神支柱，遂开始制定严格的礼制，并将对人们精神生活



周文王与周武王



“巫”“舞”同源

具有重大作用的音乐纳入礼制的范围，成为礼乐结合的制度。夏商周三代的乐舞文化，其目的都是通过对统治者的歌功颂德，起到肯定和维护王权、巩固奴隶制统治的作用。

夏商时期的奴隶主占有着大量的奴隶和社会财富，对平民实行暴虐的统治，自己却过着荒淫、奢侈的生活。《吕氏春秋》载：“夏桀殷纣作为侈乐，大鼓钟磬管箫之音。”这种对音乐艺术的奢侈享用，又从反面促使了音乐迅速专业化。尤其是周代。相比周，殷商的典章制度比较完备，祭祀的典礼场面宏大，音乐也有相当的发展，甚至当时殷文化要高于岐周。周公旦摄政后，吸收殷礼，采纳商乐，继承商代音乐文化的成果，于其摄政第六年开始制礼作乐，建立了庞大的礼乐机构——大司乐。其中乐师就有一千四百六十三人。礼需要音乐人才集中，这样就不但有了专职的乐师和乐舞奴隶，而且乐器的数量和质量、乐舞表演的技艺和规模都得到了不断的集中的提高和发展。

与渗透了奴隶主统治阶级意识的乐舞形成鲜明对比的是，奴隶们也用音乐宣泄着他们对奴隶主暴虐统治的愤慨与反抗。《尚书·汤誓》中就有这样的一首歌谣：“时日曷丧，予及汝偕亡！”今人夏野意译为：“太阳怎么还不下山呀，我们好一起逃亡！”据说这首民歌在后来的商汤伐桀中成为一句动员群众的战斗口号。

此外，卜辞上提到过“教戒”。“教”为教育、教养，“戒”为持戈警戒或持戈舞蹈。此“教戒”的含义为习武和习乐。这说明最初的音乐教育活动已见于记载了。但商周两个时期有很大的不同，商代的音乐教育有

一种特别的方式。商代延续神权统治，盛行求神问卜，并且必以专习乐舞的“巫”参与伴舞，沟通人神。这样，能歌善舞的巫就成为中国最早的专业舞师。《尚书·伊训》载：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”巫乐广泛用于征战、田猎、降神祈雨、驱鬼逐疫等各项祭祀礼仪活动之中。由狂热的宗教意识驱使，不分昼夜，酣歌狂舞，漫无节制。巫乐、巫舞成了商代乐舞形式和风格的主流特征。所以客观上，巫风对乐舞艺术的教育、提高和发展起到了促进的作用。我国古文字中“巫”“舞”同源。随着社会历史的发展，娱神的巫乐巫舞逐渐也变成了同时是自娱娱人的歌舞了。对我国音乐舞蹈影响深远的傩舞、傩戏，可能就是殷商巫风的遗制，这在少数民族的歌舞中残留得多一些，因为中原与“四夷”的音乐文化交流早在夏代就开始了。据《古本竹书纪年》载：“（夏）后发即位，元年，诸夷宾于王门，诸夷人舞。”这可能是这种交流的最早记载。又据《周礼》记述：“旄人，掌教舞散乐、舞夷乐，……凡祭祀宾客，舞其燕乐，”“鞀鞀氏，掌四夷之乐与其声歌。祭祀则歛而歌之，燕亦如此。”表明周代已有通晓并掌握四方夷乐的专职乐师被任用于宫廷。“旄人”、“鞀鞀氏”，可能是对少数民族专职乐师的称谓。可见华夏各地各民族间的乐舞等娱乐风俗的交融渊源深远，各地各民族音乐文化的风格形态，也一直是你中有我、我中有你的。

如果说商代人尊事鬼神，奉行“巫文化”的话，那么周代信奉代天保民，施行裕民政治，制礼作乐，发展文化，规定伴随礼的乐舞主要是雅乐。雅乐也就是周地本土的音乐舞蹈。周代分封诸侯，绝大多数都是

湖南古傩舞面





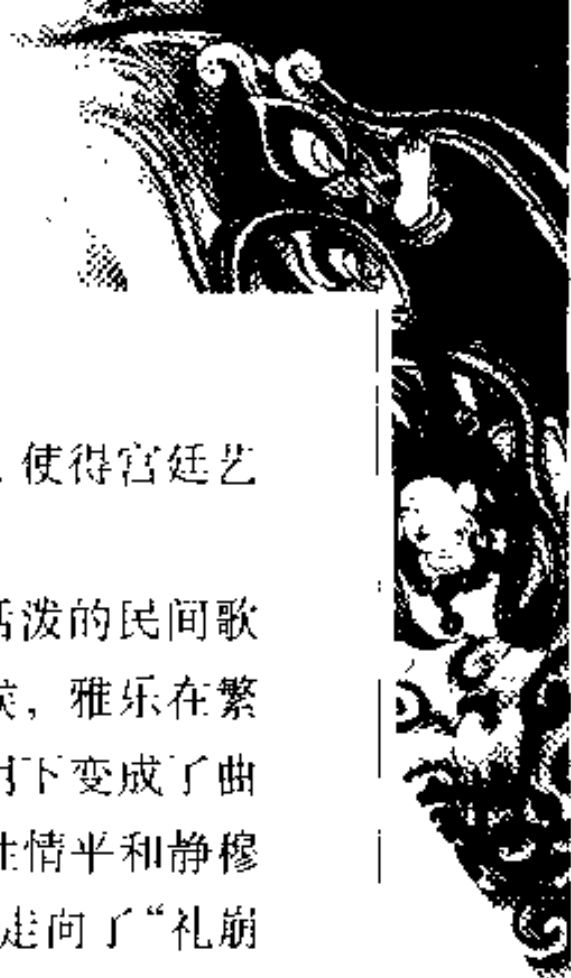
四川成都百花潭铜壶乐舞图(局部)



河南辉县铜壶乐舞图(局部)

周的同姓族人。等级礼仪中采用规定的雅乐,无疑对形成“家天下”的宗法统治起到了强化的作用。

周代统治者非常重视音乐的政治功能。周代礼乐制尊从严密的贵族等级秩序,制定了繁琐的礼仪和与之相配合的用乐规定。在“礼、乐、刑、政”的统治臣民的手段中,刑、政用以对付下民,礼、乐则专为统治阶级内部而设。他们认为这样既可分别贵贱等级,又可使人相互和敬。两者结合起来,就能维护奴隶制贵族的等级秩序,巩固统治阶级内部,从而更有效地统治人民。在周代统治者看来,音乐可以从感情上协和人与人之间的关系,“乐”有着举足轻重的作用,音乐应该成为推行“礼治”的辅助手段。所以,周代统治者规定不同等级的人享用不同编制的乐队和舞队。乐队编制规定为:“王宫县,诸侯轩县,卿大夫判县,士特县。”(《周礼·春官·大司乐》)舞队编制规定为:“天子用八,诸侯用六,大夫四,上二”(《左传·隐公五年》)。即:王使用乐舞时悬挂钟、磬等乐器限于四面,使用乐舞限于八行,每行人数限于八人;诸侯悬挂乐器限于三面,使用乐舞限于六行,每行六人;卿大夫悬挂乐器限于两面,使用乐舞限于四行,每行四人;士悬挂乐器限于一面,使用乐舞只有两行,每行两人了。甚至各种不同身份的人使用何种乐器,选择哪些曲目都有严格的等级规定,不可“僭越”。这种仪式雅乐不但标志了贵族的等级,而且加强了典礼对人们情感上的影响和肃穆气氛的渲染,强化了统治阶级的威严。这些规定和它的奴化作用,渗透到了历代封建社会各阶层人们的生活之中,影响极为深远。



周代将夏商周三代的宫廷乐舞《大夏》、《大濩》、《大武》，与夏代以前的黄帝、尧、舜时代的《云门》、《咸池》、《箫韶》三部乐舞合为“六代之乐”，简称“六乐”或“六舞”。周统治者“以六乐防万民之情，而教之以和”。所以“六乐”被用于祭祀天、地、日、月、山、川、先妣、先祖等场合，成为雅乐的最高典范，受到了各级贵族的重视，其中的《箫韶》就是前述舜时的乐舞《大韶》或《韶》乐，《大夏》也叫《夏籥(yuè)》，都因为主要采用箫、籥之类吹管乐器伴奏而得名。

“六乐”结构宏大，歌、舞、乐并举，气势庄严肃穆，为国子们必习的乐舞经典教材，又被历代封建统治者奉为“先王之乐”，是“神圣”的“雅乐”。每当改朝换代，或新立皇帝，都要依照先王的遗志制礼作乐。概括起来，无非是根据六代乐舞的精神分别编制文、武两套乐舞。文舞歌颂统治者的文德，以麻醉和欺骗人民；武舞歌颂统治者的武功，以向人民炫耀武力，镇压反抗。像周代《羽舞》、《皇舞》、《旌舞》等，是当时宫廷中的小舞，被历代宫廷吸纳、演化为专供王贵们享用的小型乐舞。

周代宫廷除乐舞外，另有颂、雅等大典乐歌，音乐都是从原始乐舞中分化而来，用于天子祭祖、大射、视学及两君相见等重要典礼当中。此时，重型的敲击乐器在其中营造着肃穆、隆重的气氛。“房中乐”是后妃们在内宫侍宴时所唱的抒情乐歌，仅用轻柔优雅的丝竹乐器伴奏。由于当时秦、楚、吴、越等边远民族地区的风俗歌舞已有了一定的发展和交流，周初开始的采风制度使这些民族民间音乐从乡到邑，从邑到国，最后聚集到朝廷。生机勃勃、质朴瑰丽的民间俗乐被不断采用到宫廷雅乐之中，加上

制作成“四夷之乐”用作点缀，使得宫廷艺术日益充实、丰富。

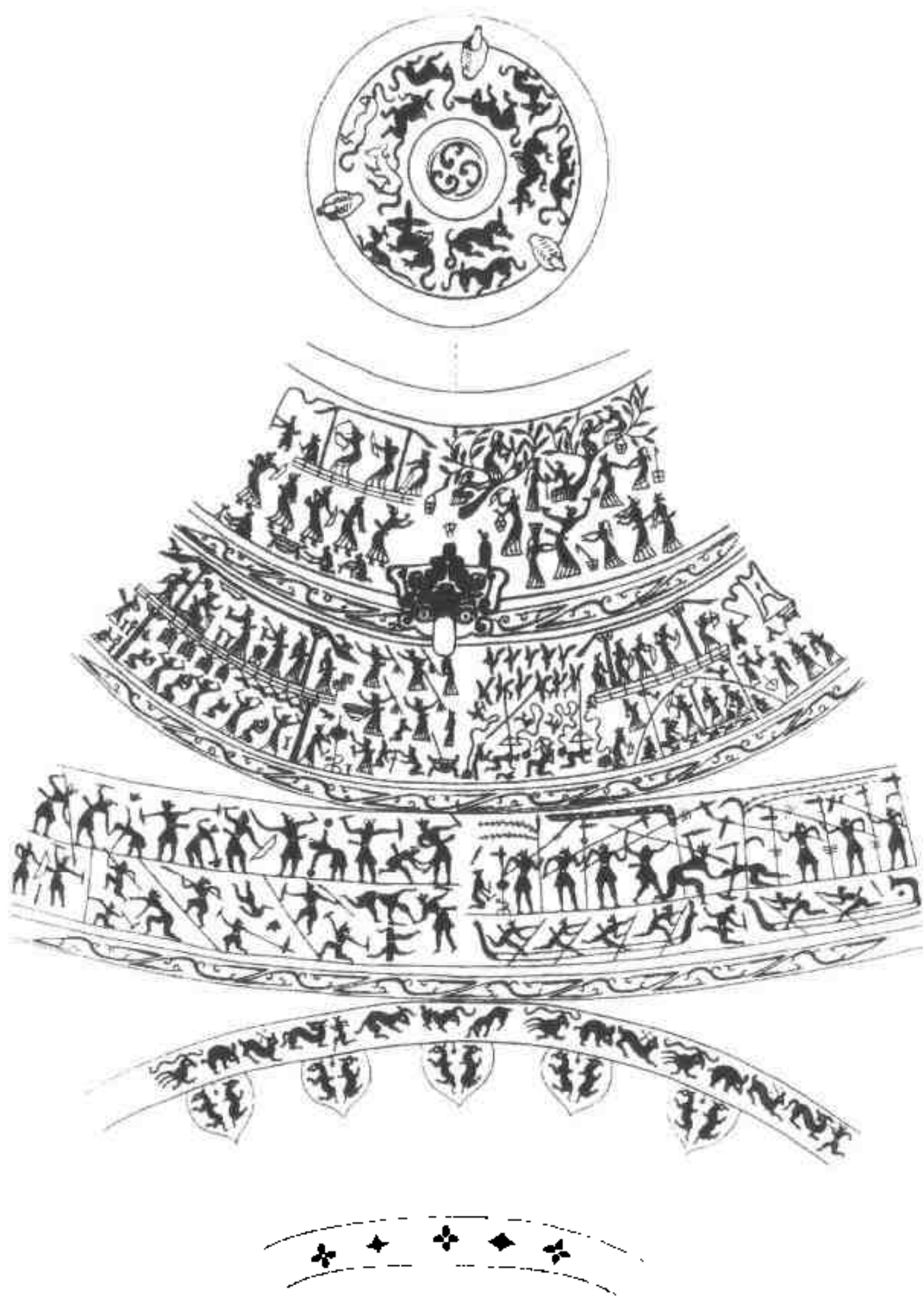
但是曾几何时，当清新活泼的民间歌舞蓬勃地兴盛起来的时候，雅乐在繁冗森严、至高至尊的礼仪作用下变成了曲调平直淡漠、速度缓慢拖沓、性情平和静穆的毫无生机的僵尸一具，开始走向了“礼崩乐坏”的颓势。

造成“礼崩乐坏”的局面有着当时社会政治、经济和艺术上的原因，是必然趋势。它虽然发生在我国奴隶社会的后期，但这种现象在中外历史上朝代更迭或历史转折的关头却时有发生，值得引起思考。西周后期，周王室日益衰微，乐舞的等级规定和礼制一样为新兴势力所忽视，逐渐失去了它的控制作用。再加上雅乐的内容和形式趋于定型走向僵化，不能满足当时贵族们所追求的享乐需要，所以不受欢迎，日渐没落。雅乐的乐教制度，客观上对音乐、舞蹈艺术的发展起了积极的作用，使我国奴隶社会的音乐和舞蹈艺术发展到了前所未有的高度。周初的统治者能够认识到乐教的功用，在当时确实是一个卓越的见解。但是，当它把乐舞同贵族奴隶制的礼制结合起来，并企图更加扩大乐舞的政治作用以达到巩固神权统治的目的的时候，便完全忽视并排斥了艺术的娱乐成分。因为礼乐制的核心是礼，乐不过是为礼服务的工具，为礼的奴仆而已，礼与乐的地位根本不是平等的。森严的程式化的礼不表达任何思想感情，而音乐正是表达人的思想感情的载体的情感艺术。乐服从礼的结果，最终只能使乐失去表情的能力而成为僵化的仪式音乐，因而大大削弱了它的社会功能，失去了人们的喜爱，雅乐也就成了“名存实亡”。

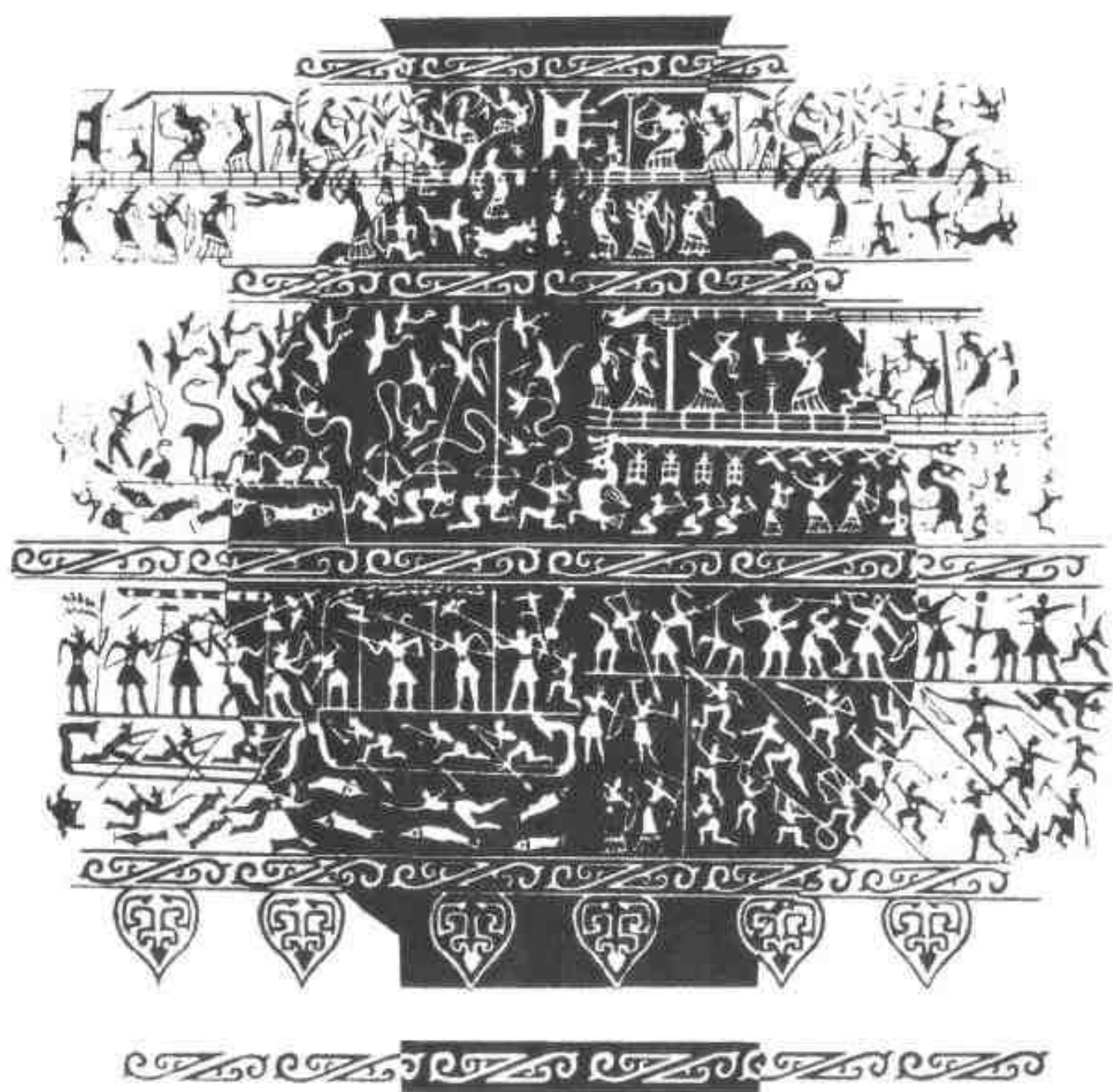
的躯壳。相反,所谓“桑间濮上之音”的民间歌舞,因为同世俗生活的发展紧密结合,日新月异,不断扩大内容范围和丰富、提高艺术表现的技巧,所以得到蓬勃的发展而风靡全国。

随着地方诸侯势力的强大,周王室日见衰落。进入史称的春秋战国时期以后,雅乐已完全失去了其统治地位,走到了“礼崩

乐坏”的绝境。就连诸侯贵族也无视于礼乐制度的束缚,把这个按礼乐制度永不可变动的音乐看成了“古乐”,对它越来越感到厌倦和隔膜,以“郑卫之音”为代表的民间音乐遂得以空前发展。各地新兴俗乐又因经贸往来、战事连年而得到交流,并进一步为宫廷所采用。



四川成都百花潭铜壶展开图



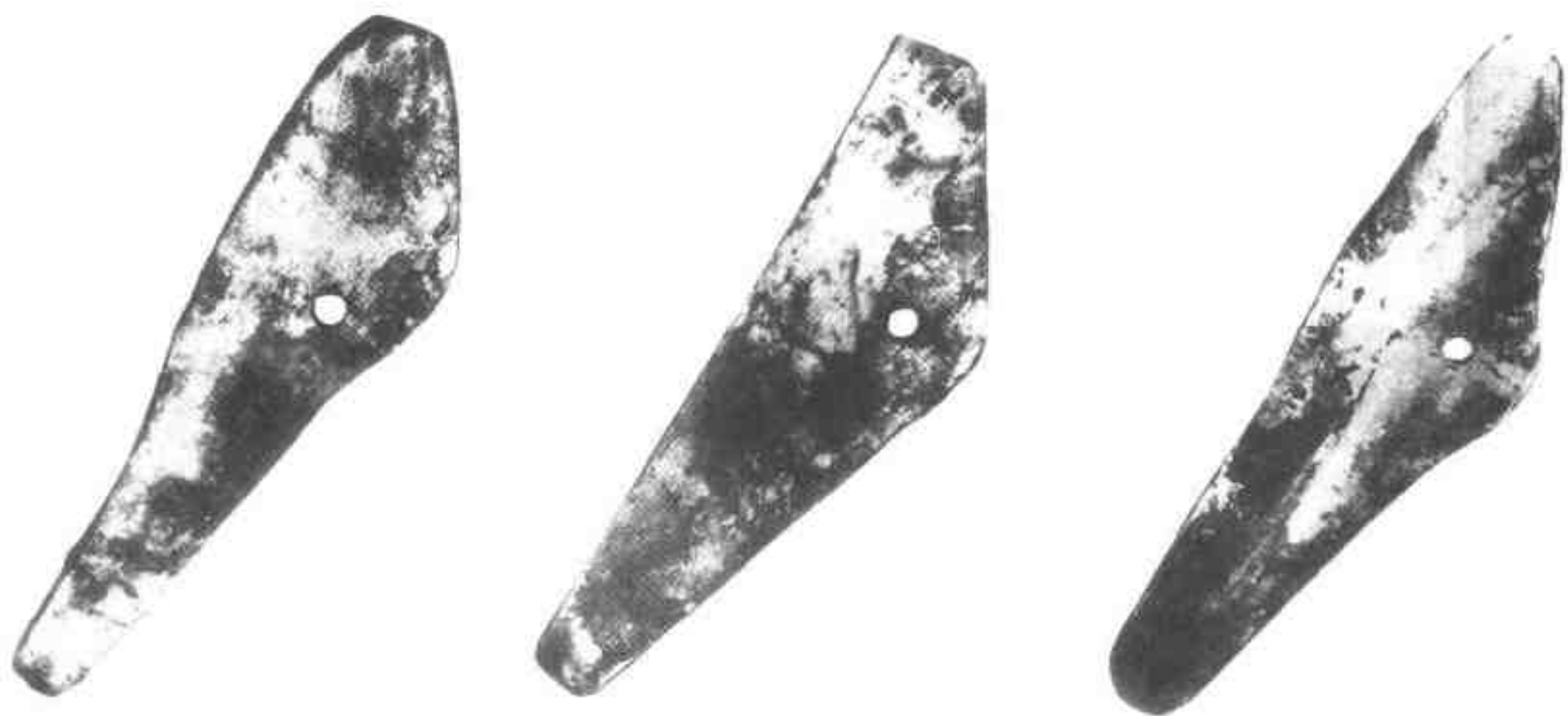
河南辉县牺壶展开图

华夏旧器，鼓为始祖；八音之中，金石为先。

——乐器

被称为乐器之始祖的土鼓，早在有关氏族公社的传说中就有记载。如《礼记·明堂位》说：“土鼓……伊耆氏之乐也。”又如《吕氏春秋·古乐篇》说：“帝尧立，乃命质为乐。质……乃以麋鹿冒缶而鼓之。”其实，这种“土鼓”实为陶鼓，至少应是在陶范技术发明后的彩陶和黑陶文化时期，人们

受到陶制食器的启发，用陶制的食器如缶、瓮之类为框，蒙以麋皮或蟒皮而制成。河南安阳商墓发现有木腔的蟒皮鼓，应是在手工业发展之后。商代的仿木铜鼓也很有特点。它的鼓面仿鳄鱼皮或仿羊、牛皮，纹饰清晰逼真，鼓面竖起来放置。从湖北崇阳出土的一面晚商铜鼓的造型上看，它同甲骨文



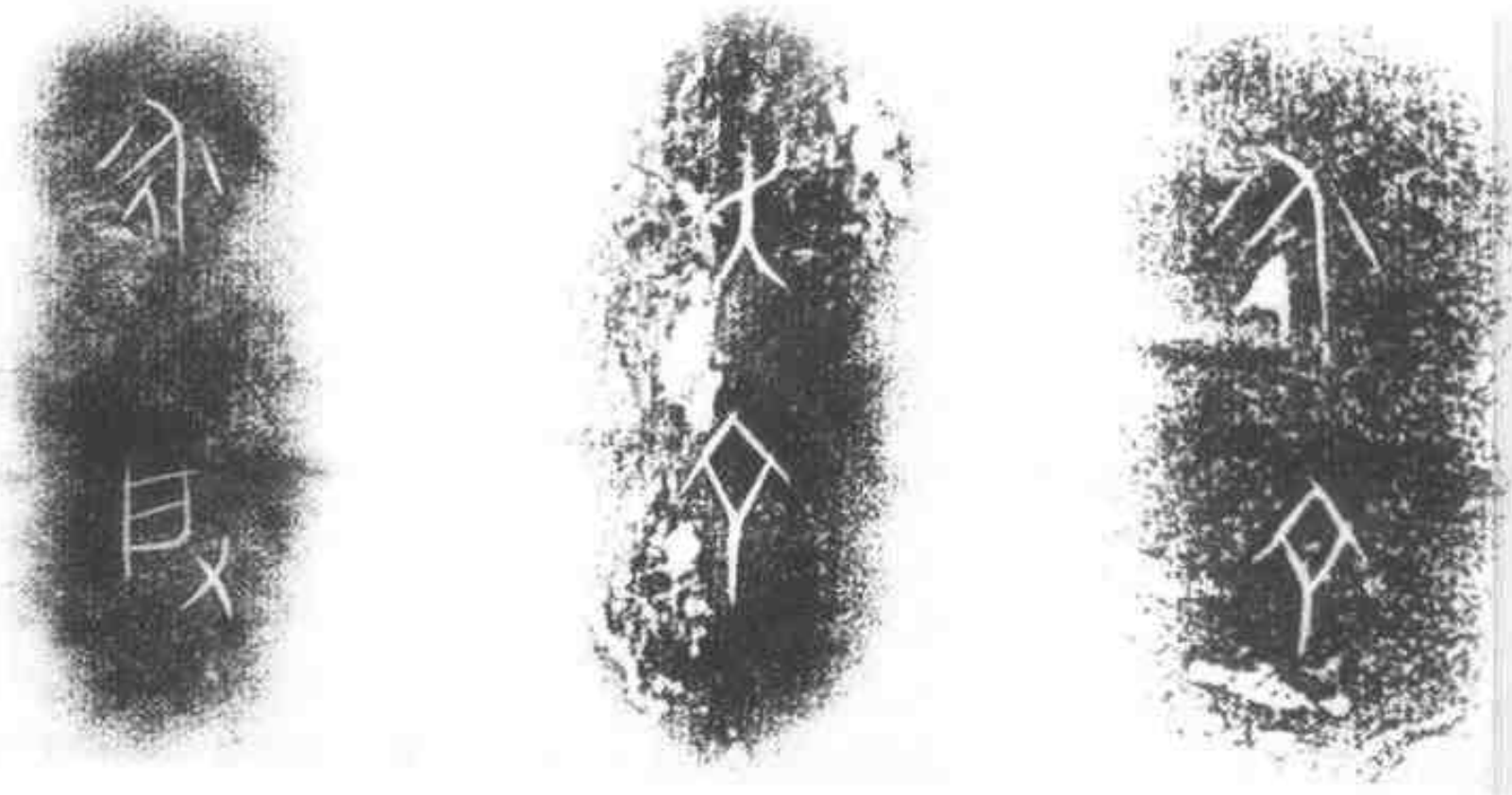
河南安阳编磬(三枚)

中的鼓(𥝩)字的字形相一致。从形制和演奏方式上看,应该看作是后世南方铜鼓的前身。它的产生也应是冶炼业和铸造业发达之后。其后才会发展为多种不同的形制,如带脚的足鼓,用木棍贯穿鼓身的楹鼓,以及鼓身装有木柄和绳槌、可以摇击发声的鼗鼓等等。

夏商最有代表性的乐器无疑就是青铜乐器了。以铜、锡合金的青铜铸造业是从商代开始发展起来的。但在河南登封告城

镇王城岗的夏代文化遗址有青铜器的残片发现,就难以排除夏代有青铜乐器的可能。但无论如何商代的青铜铸造比起夏代有了质的飞跃。其中可悬挂敲击的磬、钟、铙;手执敲击的铎、铃等乐器在殷商青铜时代发展得很快,此时已有依大小、声音高低为序编排成组的编磬、编钟、编铙等,而以一枚成组最为多见。

先看磬。继前述殷代虎纹特磬后,又有仅见于故宫博物院所藏殷墓出土的编磬



河南安阳编磬(三枚)铭文拓片



河南辉县编钟



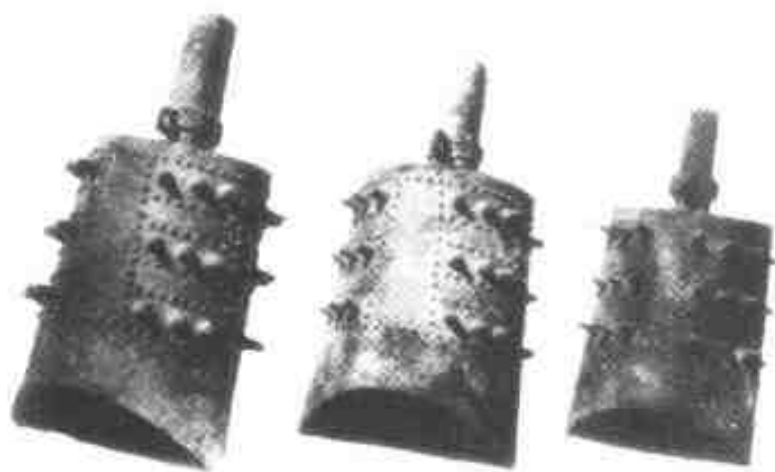
湖南宁乡象纹铙

三枚，其上分别刻有“永戍”、“天余”、“永余”的铭文。据测音高约为 b^2 、 e^3 、 he^3 ，依次恰好是一个大二度加小三度的三音列。

钟在我国的流布面非常广。作为打击乐器，在青铜商钟之前是新石器时代的陶钟，上有实心直柄。因为同商代的铜铙相近，所以倒转过来又可以称其为“陶铙”。商代的铜铙口在上，柄在下，可以把木制铙柄植在座架上“植鸣”或拿在手中“持鸣”。如果柄在上，口在下，把柄悬挂起来敲击，成为“悬鸣”，那就是钟了。但也有人认为铙也可以悬鸣。青铜商钟的形制很像是两片中国瓦拼合而成。这种被称为“合瓦形”结构的商钟庄重古朴，颇具青铜时代的古典美。而这种美感又是建立在实用功能基础之上的。原来，在这同一件钟的不同部位可以敲击出两个不同音高的音。两音高之间



陕西扶风中义编钟之一






陕西长安编钟



排箫(复制)

的距离恰好又是个小三度关系。联系到史前罐状吹奏乐器埙的发音音程关系，以及后来一些三件一组的编钟可以敲奏出五声音阶的五个音，这就不能不使我们感觉到一个带有规律性或倾向性的审美意识在起作用。它启示我们应该以一种历史的审美的目光，去关注中国音乐以五声音阶为基础的文化现象。

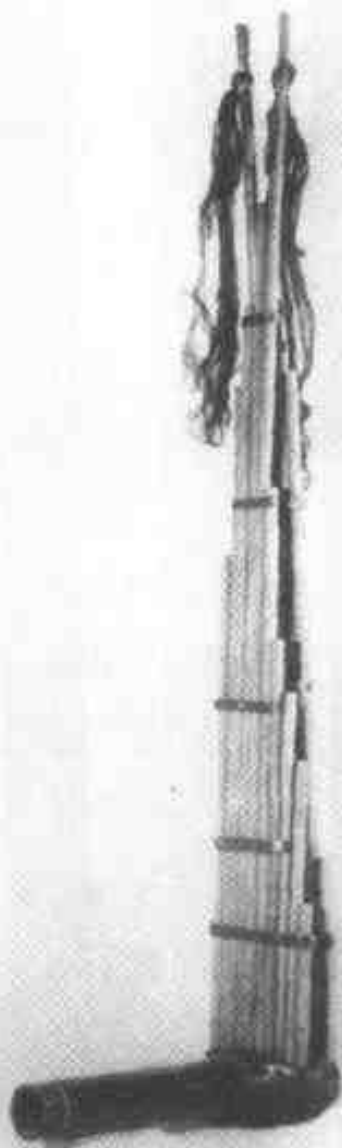
吹管乐器有用数根苇管编扎而成的箫(簫)和箛(hé)。箫是将苇管成列编排。甲骨文中簫字作或,可看作是后世排箫的前身,只能演奏单音曲调。箛是将苇管成束编扎。甲骨文中箛字作,即和,能同时发数音,后来演变成竽和笙。

史前的吹管乐器陶埙,殷墓出土的也有石制和象牙制的。商代的陶埙已增至五音孔了。陶埙之所以值得我们更多地关注,是因为这件我们民族特有的闭口吹奏乐器在数千年漫长的岁月中发展从未间断,呈序列性。音孔数目如同编钟、编磬的枚数和箫、箛等编管乐器的管数那样是逐一增加的。它生动地证实了我们民族的音阶观念发展的历程。从河南辉县琉璃阁殷墓出土的五音孔陶埙可吹奏五声音阶的曲调来看,说明小三度音程感在殷人的音乐审美心理上已较为稳定了,也说明埙等殷代乐器的制作和表演都已达到了相当的水平。自西周以来至战国初年的宫廷音乐中,无论乐队体制还是乐器品种都有了可观的发展。在乐器制作上,对音量、音色、音准、音质等方面都有了很高的要求,制作工艺上也十分精细考究。

至周代,仅见于文献记录的乐器就达七十多种。于是,我国第一个乐器分类法——“八音”分类法应运而生。所谓“八

音”，是按照制作材料的不同将乐器分为八类。首见于先秦古籍《国语》的《周语》部分。分别为“金”（金属冶炼后制成，如各类青铜乐器）、石（如石磬等）、土（陶土烧制而成，如陶埙等）、革（动物皮革制成，如鼓类）、丝（丝弦乐器，如琴、瑟等）、木（木制敲击乐器，如板、梆类）、匏（páo，葫芦为音斗的簧管类乐器，如竽、笙等）、竹（竹制吹管乐器，如排箫、笛、篪等）。如此，周代较为科学的乐律理论的产生就是很自然的事情了。

在“八音之中、金石为先”的周代，最让乐器制造工匠们意想不到的，是他们以辛勤的汗水、天才的智慧精心制作出来的钟、磬等青铜乐器，并未给人们带来多少美的音乐享受并传世不衰，反而倒成了为贵族等级宗法制度服务的礼乐重器，而没过多久，又随着“礼崩乐坏”渐渐地销声匿迹了。



湖南长沙马王堆竽

“九歌、八风、七音、六律，以奉五声。”

——乐律

我国自从有了殷商以来的埙序列和编磬、编钟序列的出土，并对它们进行测音，其结果已经可以证明，商代已初步形成了我国最古老的三声音阶。到了周代，我国五声音阶、七声音阶以至十二律的文物与实践都已经比较丰富了，但是它们的理论总

结还未见于文献记载。我们今天所能见到的有关周代乐律理论的最早记述，是春秋时期的文献《国语·周语》。文中说到：“大不踰宫，细不过羽，夫宫，音之主也，第以及羽。”这里说的是五声音阶及相互关系。它一方面勾出了五声音阶的主要轮廓，即从

宫音开始一个一个地到达羽音，同时提出了五声音阶系列中的以宫音为主音的观念。文中还完整地记载了十二律的律名，即黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟，并将十二律分为阴、阳两类，称为六律、六吕。即单数各律称为“律”，双数各律称为“吕”，律、吕为半音关系。六律六吕阴阳相间，配十二月十二支，周而复始，循环往复。假设黄钟相当于大、小调音阶的C并读作现代唱名的do的话，那么十二律各律名依次读作：do 升 do re 升 re mi fa 升 fa sol 升 sol la 升 la si。文中还提到了七声音阶的客观存在：“故以七同其

数，而以律和声，于是乎有七律。”这里的“七律”，其实就是指宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫所构成的七声音阶。

七声音阶牵涉到我国传统乐学理论中三种音阶，即古音阶、新音阶和清商音阶的问题。七声音阶中的五声音阶结构和阶名，传统上称为“五正声”。角、徵之间和羽、宫之间的变音结构和阶名，传统上称为“二变”。但不论哪种七声音阶，其中的“五正声”始终处于核心的地位。假设五声音阶和三种七声音阶的宫均相当于大、小调音阶的C并读作现代唱名的do的话，那么它们各阶名依次为：

十二律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
五声音阶	宫		商		角			徵		羽			宫
古音阶	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
新音阶	宫		商		角	清角		徵		羽		变宫	宫
清商音阶	宫		商		角	清角		徵		羽	清羽		宫
现代唱名	do		re		mi	la	升 fa	sol		la	降 si	si	do

我国的调式体系以五声音阶为基础，是在长期的音乐实践中所形成的。《左传·昭公二十五年》子太叔总结说：“……为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。”他在此明确指出，在唱奏各地的音乐中所出现的其他音阶和阶名有着衬托、装饰和丰富五声音阶的功用。

有了五声、七声音阶和十二律体制，又有了音阶中以宫音为音阶主音的观念，使进一步确立十二律“旋相为宫”的理论成为

可能。“旋宫”理论首见于后世成书的《礼记·礼运》中“五声六律十二管，还相为宫”的记载。旋宫转调是在强调了宫音在音阶中占主要地位的基础上，提出可将十二律的各律轮流为宫，构成不同调高的音阶。这一音乐思维虽未见西周的史料，但《周礼》所载“鬲钟（即夹钟）为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽”已经反映了这一思维逻辑。《礼记》的结论应看作是对周以来音乐实践经验的一个概括。



春秋战国音乐

(公元前 770 年—公元前 221 年)

虽说周初农业经济稳步发展，曾出现过史家称之为“成康之治”的社会安定时期，但随着各诸侯国力的壮大强盛、各国都城的逐渐繁华，他们与周王朝之间的矛盾对立也日益加深。周王室开始衰落，公元前 771 年幽王被杀，幽王之子平王为逃避西北戎狄族的威胁，东迁都城至洛邑。至此，王室已无法控制诸侯而已名存实亡，我国开始进入春秋战国时期。

社会发展的根本动力是生产力。由于铁器生产的普及，一方面铁制农具的广泛使用，促进了农业生产力的提高；另一方面铁制兵器的大量生产，客观上也促使武力争霸的兼并战争日益剧烈。随着奴隶的纷纷逃亡，奴隶对奴隶主的反抗斗争加剧，冲击了“公室”所有制的加速崩溃，一些国家逐渐向封建制过渡。到了战国时期，七国之中的秦国首先完成了封建改革，并建立起代表新兴地主阶级利益的政权，取得了霸权主义战争的最后胜利。在近两百年的战国时代，受宗族束缚的农奴及农业、手工业得到解脱，农民阶级崛起，商业经济发展，变革生产关系的要求非常强烈。在此基础上，一个代表没落贵族和新兴地主势力的知识分子阶层——“士”在政治上和学术上活跃起来。大教育家、大思想家孔子就是这

个上阶层的杰出代表。上阶层在意识形态领域创立的诸子百家争鸣的局面及城市俗乐的发展，正是这种变革在社会思想意识中的反映。特别是春秋末期上阶层的音乐发展可以不受礼的约束，而相当一部分原来的宫廷乐师流散到民间，也促进了各地音乐的繁衍。由于音乐的社会地位的提高，音乐生活的活跃，音乐影响到了人们的思想及社会生活，音乐也就成为上阶层关注和争议的对象了。

在诸子百家中，儒、墨两家显学对音乐的看法是针锋相对的。儒家强调音乐对人的教育作用，积极提倡音乐。儒家代表人物孔子把对音乐文化的品味提升到了审美评判的高度。他在齐国听到《韶》乐后，激动得“三月不知肉味”，夸赞它“尽美矣，又尽善也”，感叹这音乐的动人，竟能使人达到如此陶醉的境界。孔子创立的儒家音乐学说，成为了在后世漫长的封建社会中占据主导地位的音乐思想。而墨家则认为音乐只是浪费人力、财力，主张禁止音乐。

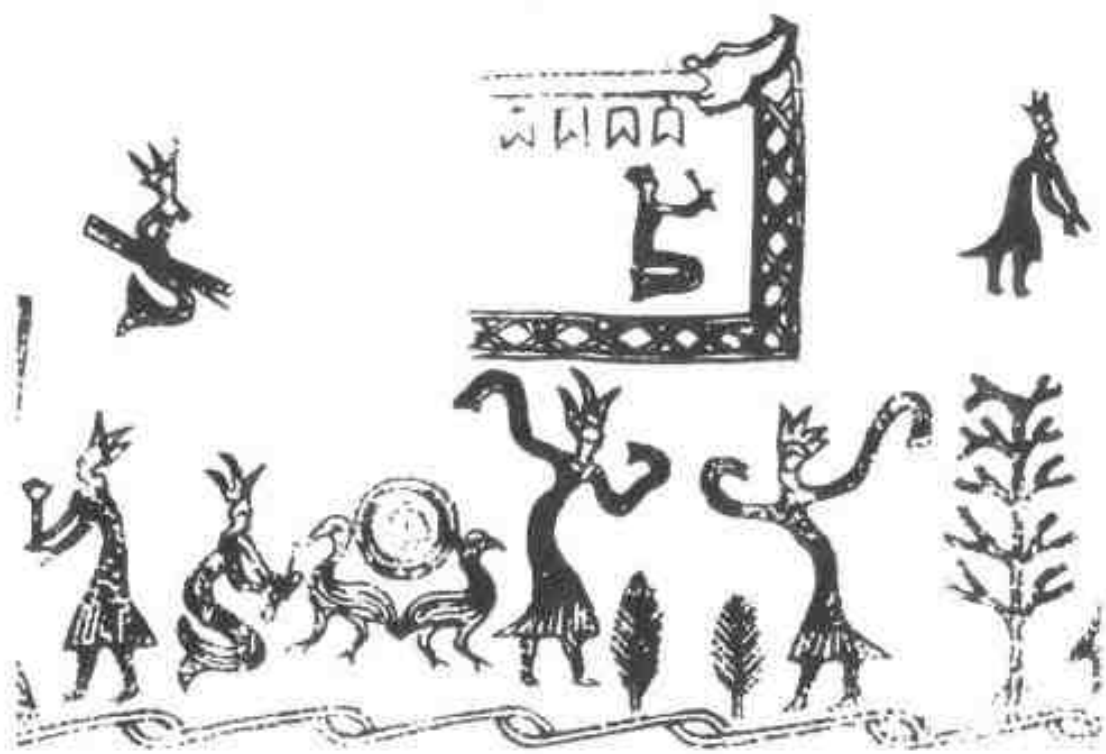
西周以来，民间“新乐”一直发展得生机勃勃。“礼崩乐坏”以后，音乐进一步从礼的束缚下得到解放。从周开始的为体察民情而设立的采风制度进一步活跃。孔子从历来采诗所得的三千多首歌词中，辑选出

三百零五首汇集成《诗经》作为授课教材。大诗人屈原在南方楚巫民歌的基础上改编创作成楚辞如《九歌》等唱词。

春秋战国时代的器乐与乐舞艺术在形式特征上有了很大的发展，形成了以一种叫做“钟鼓之乐”或“钟磬之乐”的宫廷音乐为主，并辅以在前世“房中乐”基础上发展

而成的“琴瑟之乐”的规模。既有歌、舞、乐的并作，又有合奏、独奏等多种表演形式。

此时期的音乐科学成就以湖北随州出土的曾侯乙编钟为突出标志。其制作之精美、音调之准确、音响之优美、音律编排之科学，在世界文化遗产中都堪称是一个辉煌的奇迹。



湖北战国时期刻纹燕乐画像

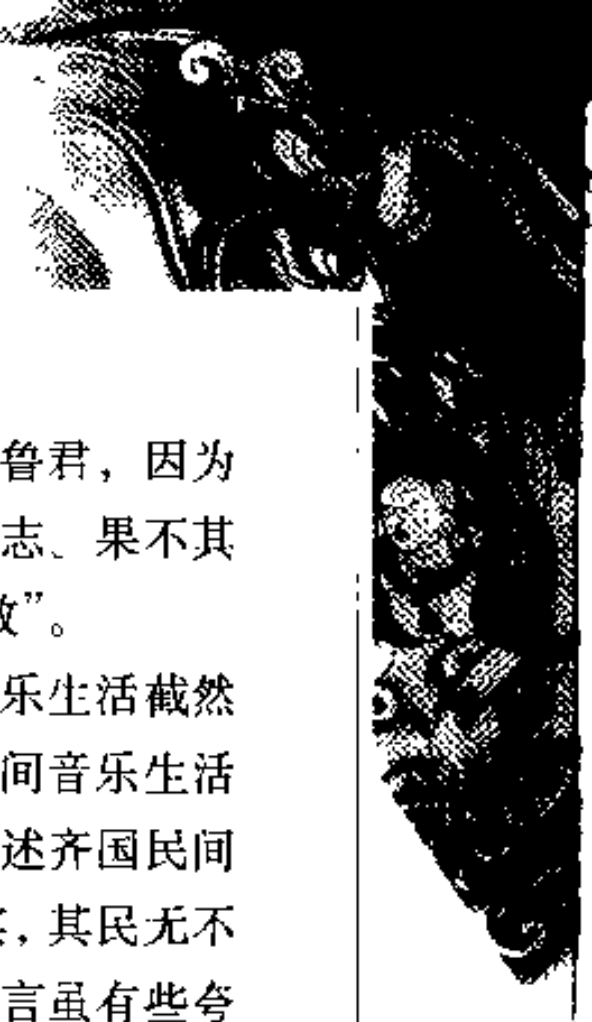
“好乐怠于政”，唯享乐是用。
“临淄富而实”，奏世俗之乐。

——社会音乐

“礼崩乐坏”的政治局面是随着周王室的全面衰落而形成的。周王室衰落的突出表现是在礼乐施行中的“僭越”行为。在乐舞享乐方面，“僭礼”存在着不尽相同的情况，有些王侯是为了表示自己的强大而越礼，有的侯君其实就是因为根本不懂礼而越礼。而他们的共同之处都是开始无视礼

乐的约束，唯享乐是用。有的竟在自己宴饮欢娱的时候大胆享用昔日天子之乐而毫不顾忌其行为是否“僭越”。

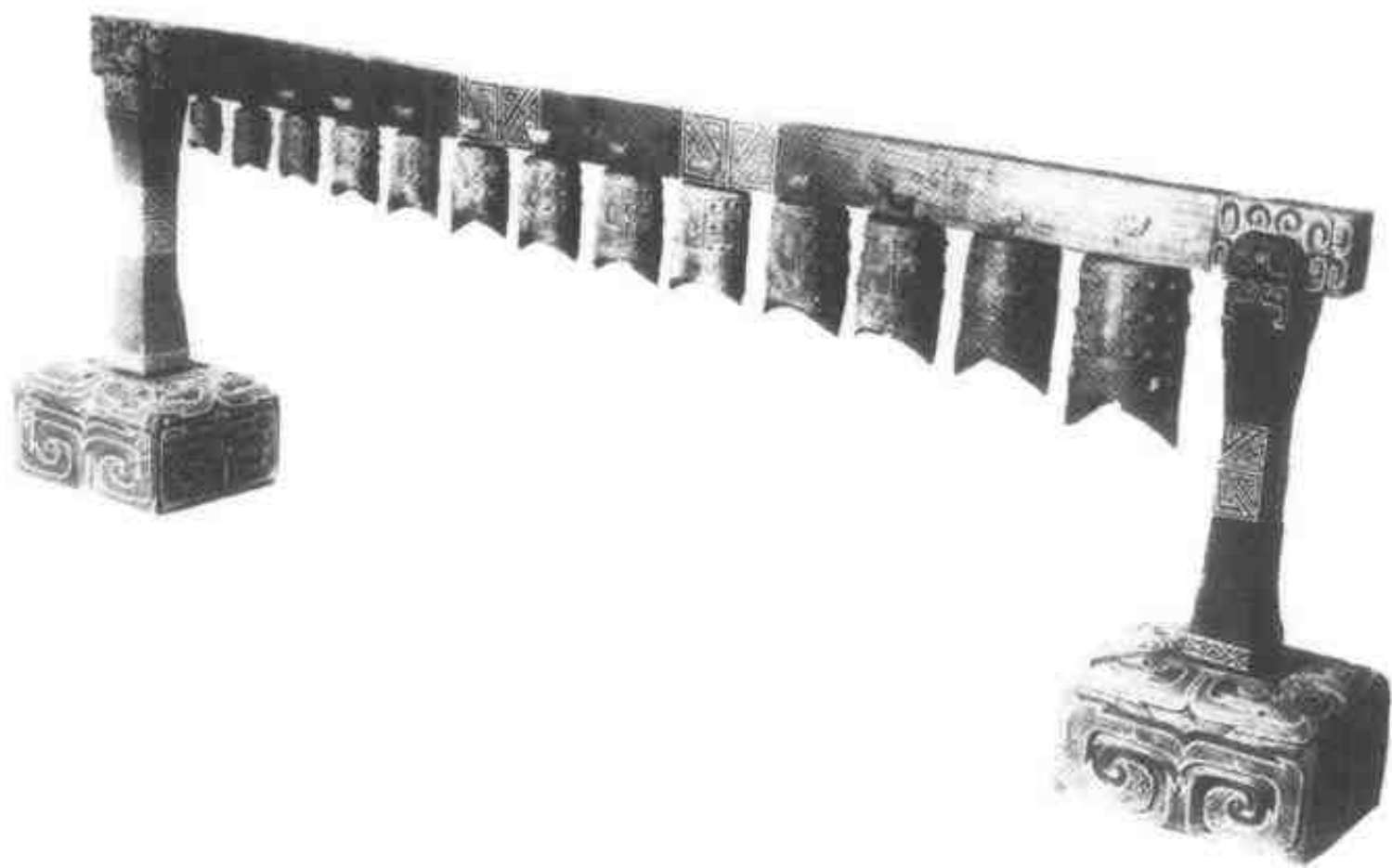
就音乐来说，“礼崩乐坏”就是音乐开始从礼的束缚下得到解放。在被称为“燕乐”的宫廷宴享宾客的音乐中，宾主间流行相互赋诗言志、应酬唱和的礼节时尚，以演



唱歌诗的形式表达各自的情趣意志。这种随心所欲的用乐方式已将雅乐的呆滞僵化挥之殆尽，但同时也普遍滋生了毫无节制的纵欲享乐。从曾侯乙墓室乐队编制可见，至战国初年，像小小曾国这样一个普通诸侯的国君，就既拥有一个一百多件重金属乐器的轩悬乐队，又拥有一支完整的“房中乐”的燕乐室内乐队。这种在音乐上的豪华奢侈的享乐方式，如果是在那些诸侯大国的宫廷、寝殿里就更可想而知了。还有甚者，即诸侯间时兴以送女乐为礼，作为对外交往中的贿赂手段，为其政治目的服务。据《左传·襄公十一年》载，郑国为贿赂晋国，一次就将师愷、师觸、师蠲三位乐师，编钟两套，以及铸、磬等贵重金石乐器，还有女乐 16 人作为赠礼送至晋国。而晋侯又将一半乐器和乐人赐给魏绛，魏绛从此便有了金石之乐。以上做法均被认为是符合于礼的。这里说的礼，即为“大夫有功则赐乐”。又据《史记》载，齐人担心鲁国若用孔子管

理政事必要称霸，便送女乐给鲁君，因为“好乐必怠于政”，用以消磨其志。果不其然，鲁君“受齐女乐，三日不听政”。

与贵族阶层荒淫糜烂的音乐生活截然对立的是，春秋战国时期的民间音乐生活非常活泼而积极。《战国策》记述齐国民间音乐生活时说：“临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴……”此言虽有些夸张，但音乐生活的普及程度还是可信的。被维护雅乐的统治阶级称之为“淫乐”的“郑卫之音”、“桑间濮上之音”是当时最具影响的民间音乐，伴随着人民方方面面的生活。人们经常以谣诵的方式直抒胸臆，直言不讳地表达民意。如郑国人民用自编顺口溜评说子产从政后实行的一系列改革：“我有子弟，子产诲之。我有田畴，子产殖之。子产而死，谁其嗣之？”（《左传·襄公三十年》）宋国筑城民工用歌谣嘲讽无能败将华元：“睥其目，幡其腹，弃甲而复，于思于思，弃甲复来”（《左传·宣公二年》）等。这些民



河南信阳楚墓带架编钟



苗族杵歌

间“俗乐”流布广，生命力强，以至宫廷贵族的音乐好恶都免不了受其影响而起了变化。梁惠王直言自己“真好世俗之乐耳”；魏文侯承认自己听郑卫之音不知倦；赵烈侯听郑声后，欣喜得要赐郑歌者万亩田地；鲁国更摆出文化之邦的大度姿态，在国内既能表演“濩乐”、“大夏”和“箫韶”等古老乐舞，又可唱奏邶、鄘、卫、郑、齐等各地民间歌曲。贵族们的喜闻俗乐及前述诸侯间时兴赠乐为礼，无形中引出了一个积极的后果，即促成了民族之间和地域之间的音乐文化的交流。

春秋战国时期还有一种民间歌曲的形式值得引起注意，即一种在劳动中以“相”伴奏为助力的劳动歌曲——“相歌”。“相”又称“舂牍”，是由舂米或夯土的劳动工具发展而来的击节乐器。手执“相”舂米或筑地夯土时所唱的歌曲即是“相”歌。此实为今世《舂米歌》或《杵歌》、《夯歌》之古老前

身。据《礼记·曲礼》载：“邻有丧，舂不相”可知，这种歌唱形式在当时民间的日常生活中相当普遍。近世台湾的部分土著部族中仍保存有这种音乐活动，由此可以推想，此类劳动歌咏在我国历史上有相当深厚的基础。它与后世汉代的相和歌也有着直接的历史渊源。战国荀子曾根据这种以相伴奏的歌曲结构写有一篇《成相篇》的歌词。词曰：“请成相、世之殃，愚闇愚闇堕贤良，人主无贤，如瞽无相何俟！”从咏唱后所得音节，清·卢文弨断其为“后世弹词之祖”。其实，这一节奏型的典型意义要远远超出说唱音乐的范畴，它几乎可以被认定为是我国民间音乐的一个经典节奏型。又从歌词内容涉及政治现象来推定，此歌词像是荀况根据采录得来的民间歌谣的节奏及内容加工编制而成。



“满山谷是采芣苢的妇女，满山谷响着歌声。”

民歌

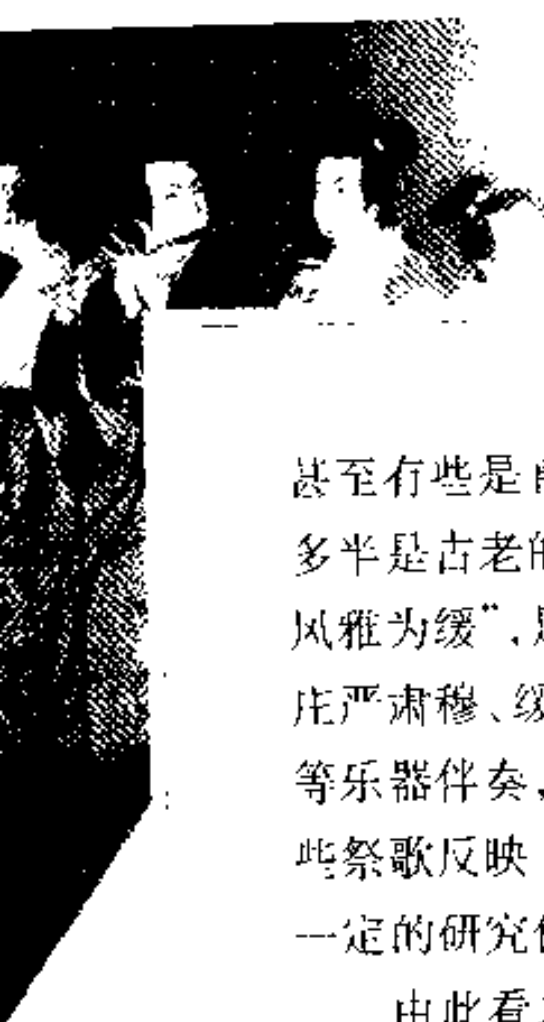
春秋战国时期的雅乐已逐步地退居到仪式乐的地位，民间俗乐占据了当时音乐生活的重要地位。但雅乐所积累的表演曲目、表现手法、演奏技艺、乐律科学等音乐上的成果，无疑会对音乐文化的发展继续发生影响。当时俗乐的内涵也是多方面的，不仅只是民间音乐。可以说，用于仪式的雅乐以外的音乐，甚至包括上层社会的所谓“新乐”及士阶层的音乐等都属俗乐范畴。自然，民间音乐最为清新、活泼。

民间音乐自西周以来就发展很快，其中民间歌唱活动比较突出。由于民歌反映人民的心声，统治阶层又难以得到，为巩固统治的需要，国家便收养一些贫穷无子的老人在民间搜集歌谣，再逐层汇集至朝廷，供统治者了解民意、体察民情、调节对策之用。这就是“采风”制度的实际意义：采风者将各地民歌视为“风”，从周初就开始采集，至春秋中期大约五百多年间，汇集了三百零五首民歌歌辞，这就是号称“诗三百”的歌辞总集《诗经》。采风制含有明确政治目的：“王者所以观风俗，知得失，自考正也。”（《汉书·艺文志》）当时“天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲……”（《国语·周语》）从政已离不开民间歌诗。古代交通不便，语言互异，在周以来如此广阔的地域内施行“采风”制度达数百年之久，并编撰成如此丰富完备的诗歌总集，实

非易事。人们都说《诗经》为孔子所编。从不少作品保持有浓郁朴实的民间创作风格来看，其最初的编集者应是周王朝的乐官、太师，孔子可能是经手校订辑录。

《诗经》所收诗篇皆可入乐，时称“歌诗”。大致分风、雅、颂三类。从形式和内容的特点上看，《周颂》、《大雅》的大部分为西周前期的作品；《大雅》的小部分、《小雅》的大部分为西周末年的作品；《国风》的大部分、《鲁颂》、《商颂》为东迁以后的作品。从《左传》载周景王元年（公元前544年）吴公子季札到鲁国观乐的史料可知，从民间采集来的歌诗经乐官、太师加工后已广泛应用于上层社会之中，成为宫廷“新乐”之新景观；当年鲁国乐工为季札演奏的就是从各国采求来的风诗。前述诸侯列国的外交与礼宾场合时兴以歌诗酬唱，借诗喻志。而孔子为其从事乐教之需亲手整理《雅》、《颂》音乐并弦歌“诗三百”，甚至还强调“不学诗无以言”。

十五国风大部分都是北方民歌，流行地域相当于今天黄河流域的陕西、山西、河南、山东四省，及长江流域的湖北北部和四川东部地区。大雅、小雅主要是贵族文人的作品，一般在诸侯大射、燕礼和士大夫乡饮酒礼时，用笙、管、瑟等乐器伴奏演唱。其中有不少反映现实、同情人民、暴露统治阶级内部矛盾的好作品。小雅就受到风的影响，



甚至有些是直接根据民歌改编的作品。颂多半是古老的祭歌。王国维说：“颂之声较风雅为缓”，是祭祀乐舞中的赞美歌。音调庄严肃穆、缓慢而缺乏生气。用管、瑟、琴等乐器伴奏，带有较浓的宗教色彩。但这些祭歌反映了古代生活的某些方面，有着一定的研究价值。

由此看来，风应是《诗经》的精华所在。它题材广泛、内容丰富，有情歌、劳动歌、生活风俗歌及讽刺歌，还有童话；它生活气息浓烈，情感表现也丰富多彩，有轻松愉悦、爽朗明快；也有深沉悲痛、慷慨激昂；又有曲折过回、愁思感叹。表演形式上有独唱、对唱、领和帮腔等。词曲结构上有分节歌、主副歌、换头、联曲等，清新、活泼、形象、生动，多方面地反映了当时的社会现实和人民的心声。

试举几例（译文选自陈子展撰述《诗经直解》）：

《韩诗·伐木序》说：“饥者歌食，劳者歌事。”在揭示尖锐阶级矛盾、表现被剥削者反抗意识的民歌中，可以《魏风》中的《伐檀》为代表：

（此录第一段）

	（大意）
坎坎伐檀兮，	坎坎地响着砍伐木料青檀啊，
寘之河之干兮；	把它放在大河之岸啊；
河水清且涟漪。	河水清清的又起了小波澜哟。
不稼不穡，	春夏不耕种，秋冬不收割，
胡取禾三百廛兮？	为啥拿得谷子三百廛啊？

不狩不猎，	冬天不出狩，夜里不打猎，
胡瞻尔庭有县貆兮？	为啥瞧你院子里有挂的猪獾啊？
彼君子兮，	他们君子啊，
不素餐兮！	不白吃几顿几餐啊！

这是我国难得的一首早期的讽刺歌曲。每句后面的语助词“兮”，好像是一领众和的呼号回声。

在国风里，“男女相与歌咏，各言其情”的民间情歌占有相当的比重，可以《郑风》中的《溱洧》为例。这首歌曲描写郑国青年男女于三月上巳节在溱水和洧水两岸自由愉快地歌舞，互表爱慕，赠送芳草，以示情意：

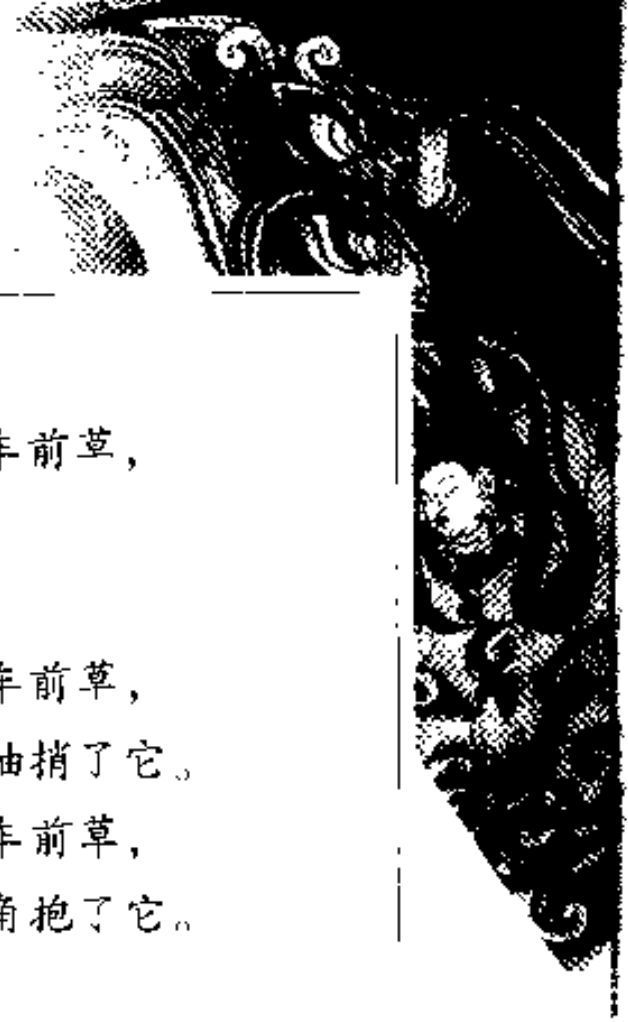
（此录第一段）

（大意）

溱与洧，	溱水和洧水，
方涣涣兮。	正森森啊。
士与女，	男的和女的，
方秉简兮。	正拿兰草啊。
女曰观乎？	女的说：“去游览么？”
士曰既且。	男的说：“已经去过啰。”
且往观乎？	“再去游览么？”
洧之外，	洧水的边头，
洵訏且乐。	真宽大又快乐！
维士与女！	啊，男的和女的！
伊其相谑，	是那樣的互相戏谑，
赠之以勺药。	相赠的用香料勺药。

歌曲感情诚挚、热烈、纯朴，与近世西南少数民族的风俗歌舞聚会《跳月》颇为近似。

劳动者即兴创作的劳动歌中，有以劳



动比兴的，也有直接咏唱劳动的，《豳风·七月》叙述农夫全家在残酷剥削下从事艰苦劳动：

（此录第一段）

（大意）

七月流火，	七月里黄昏大火星移下朝西，
九月授衣。	九月里天气渐冷发给了寒衣。
一之日簞发，	十一月里有寒风猛吹的毕毕拔拔，
二之日栗烈。	十二月里有寒气发抖的慄慄冽冽。
无衣无褐，	没有好衣也没有粗服，
何以卒岁？	拿什么把这一年结局？
三之日于耜，	正月里要去修理农具犁头，
四之日举趾。	二月里提起脚板来把工做。
同我妇子，	同我的老婆儿女一路，
饁彼南亩，	送饭到那南亩而去，
田峻至喜。	让田官到来饮酒吃饭舒服。

《周南·采芣苢》写妇女们采车前子所唱之歌。用词、节奏虽简单，却可使人深受其劳动欢乐的感染，引起丰富的想像：

（大意）

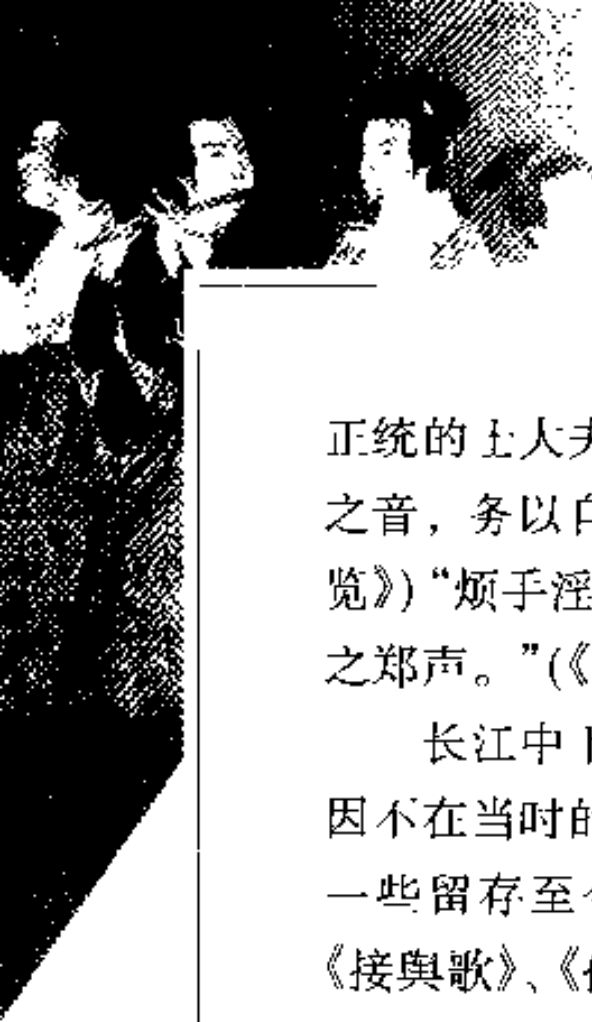
采采芣苢，	形形色色的车前草，
薄言采之。	于是採了它。
采采芣苢，	形形色色的车前草，
薄言有之。	于是有了它。
采采芣苢，	形形色色的车前草，
薄言擷之。	于是摘了它。

采采芣苢，	形形色色的车前草，
薄言捋之。	于是捋了它。

采采芣苢，	形形色色的车前草，
薄言袪之。	于是张开衣袖捎了它。
采采芣苢，	形形色色的车前草，
薄言褊之。	于是插起衣角抱了它。

闻一多因此曾说：“揣摩那是一个夏天，芣苢都结子了，满山谷是采芣苢的妇女，满山谷响着歌声。”想象中的歌声是这样地美好、动听，但因无乐谱留传，而不知周代民歌的曲调究竟如何。后人有关北宋赵彦肃所传唐开元《风雅十二诗谱》及元·熊朋来、明·朱载堉等所传诗经乐谱，因皆为伪托而不可信。从现存作品得知，《诗经》的诗句基本上都是整齐的四言歌体，乐歌曲体以民间分节歌形式为基础，经过加叠句、引子、换头、尾声等手法可构成多种结构样式。如有一首写远征兵士反战心理的《豳风·东山》。全歌共四段，以分节歌的方式用同一曲调反复歌唱。每段前面有一叠句“我徂东山，惓惓不归。我来自东，零雨其濛。”可看作为副歌。又如前有引子、后有尾声的分节歌曲体，实为后世南北曲中的联曲体结构的前身。引子和尾声之间为不规则曲调的交替重复或同一曲调的变化重复，实为后世诸宫调中的缠达、缠令结构的原始形态。《诗经》在形式结构上的这些细致复杂的特点，不但形成了曲式结构上的丰富多彩，而且造成了音乐情感表达方式上的多种多样。

从有关记载中还可推测，雅、颂曲调“和平静穆”；秦地民歌节奏明快，音调亢爽；而郑卫民歌则热烈奔放、活泼生动，被



正统的上大夫们贬斥为：“靡曼皓齿，郑卫之音，务以白乐，命之曰伐性之斧。”（《吕览》）“烦手淫声，招堙心耳，乃忘和平。谓之郑声。”（《左传》）

长江中下游一带的民歌称为“南音”，因不在当时的“采风”之内，故散佚很多。一些留存至今的著名南音如《徐人歌》、《接舆歌》、《孺子歌》、《越人歌》都见诸其他典籍之中。属于南音的“二南”（周南、召南），其流布范围限于楚国北部靠近中原、长江流域。此地域水路畅达，从歌词看，多为船歌。如《说苑》曾述及，楚大夫庄辛对襄成君谈到“越人拊楫而歌”的故事。此《越人歌》唱道：“今夕何夕兮，搴舟中流。今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，

不訾诟耻。心几烦而不绝兮，得知王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。”这首楚歌是从一首越地船歌译转过来的。基础是四字句，却充分运用了“兮”这个楚歌特有的语助词进行了自由、活泼的抒情。又如《孟子·离娄》有《孺子歌》曰：“沧浪之水清兮，可以濯我纓。沧浪之水浊兮，可以濯我足。”这首船歌据说是孔子在楚地亲耳听到的，在楚国流传很广。《楚词》宋玉答楚王问中还说到楚国郢中地区有《下里》、《巴人》，“国中属而和者数千人”，而《阳春》、《白雪》，杂用各种变化音如引商、刻羽、流徵之类，需有较高的技艺才能演唱。这些都说明了当时南方民间歌曲的发展甚为可观，且日趋成熟。

使楚国民歌得以大量保存而又最能体现楚歌特色的作品是《九歌》。《九歌》的由来传说甚多，说明了它原来本无作者，是楚国诗人屈原被放逐后，依据湘水、沅水一带民间祭神乐歌，沿袭古代乐歌旧名，修辞、加工而成。如东汉王逸在《楚辞补注》中所说：“楚国南郢之邑，湘沅之间，其俗信鬼好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，……出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作九歌之曲。上陈事神之敬，下见己之冤诘，托之以讽谏。”民间巫舞套曲《九歌》经屈原整理后，加前后迎神、送神乐歌各一首，合为十一首。即《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》。其中除写述了祭祀排场及赞颂阵亡将士以展示尚巫、尚武的楚俗外，其余均表现人神之间、男女之间的相爱，极富民歌色彩。鲁迅在谈到九歌时说：“俗曲俚句，非不可沾溉词



明人陈洪绘“屈子行吟图”

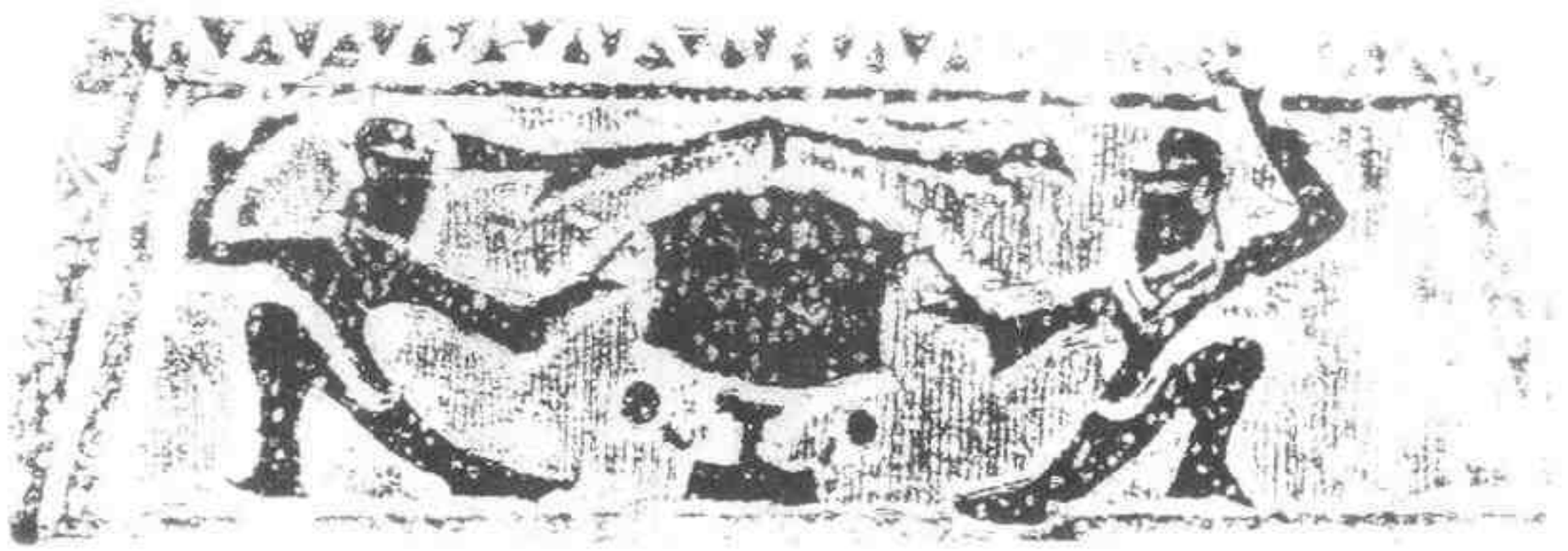
人，句不拘于四言，圣不限于尧舜，盖荆楚之常习，其所由来者远矣。”从歌词看，有描写弹瑟叩钟、鸣篪吹竽、扬枹拊鼓的器乐演奏，又有描绘舒缓安歌等乐舞场面。面对“其所由来者远矣”的乐与舞的结合、抒情与叙事的结合、娱乐与祀神的结合的奇特瑰丽的图景，可以想见，它的音乐必定是生动活泼、优美而富于激情的，它与中原文化有着完全不同的风格特点和历史渊源。

除九歌外，屈原还依照楚歌的形式，从楚声音乐中汲取养料，写下了《天问》、《九章》、《招魂》、《离骚》等许多伟大的乐章。其中值得注意的是，屈原多次运用了源于南音的一种传统的结构方法——“乱”。“乱”既是乐曲结构中的高潮部分，又是长篇歌曲中为制造高潮而常用的煞尾手法。从歌词上看，它或是总结全曲大意，或是叙述内心情感而使曲意更加深刻。屈原在楚辞作品中将“乱”与前面的乐段形成对比，不仅在句法上，而且在音乐节奏、旋律、速度、音色及表演上都采用了与前不同的手法使高潮突起。“乱”的结构方法早在周代武舞《大武》及部分《诗经》民歌中运用时已经收到过不同寻常的效果。孔子曾经称颂过：“关雎之乱，洋洋乎盈耳哉！”可见“乱”的音乐是极为丰满动听的。屈原在楚辞中继承了这种手法，如《离骚》的末五句：“乱曰：已矣哉！国无人莫我知兮，又何怀乎故都！既莫足与美政兮，吾将从彭咸之所居。”作者在尽情表达了自己的政治理想后，怀着愤懑悲伤的心情，表示了无限的爱国深情和宁死不屈的决心。正如东汉·王逸在《楚辞注》中所说：“屈原舒肆愤懑，极意陈词；或去或留，文采纷华。然后结括一言，以明所趣之志也。”“乱”的手

法影响深远，在其后的各类音乐中均有所见，如在后世的汉魏大曲中就有着广泛的应用。



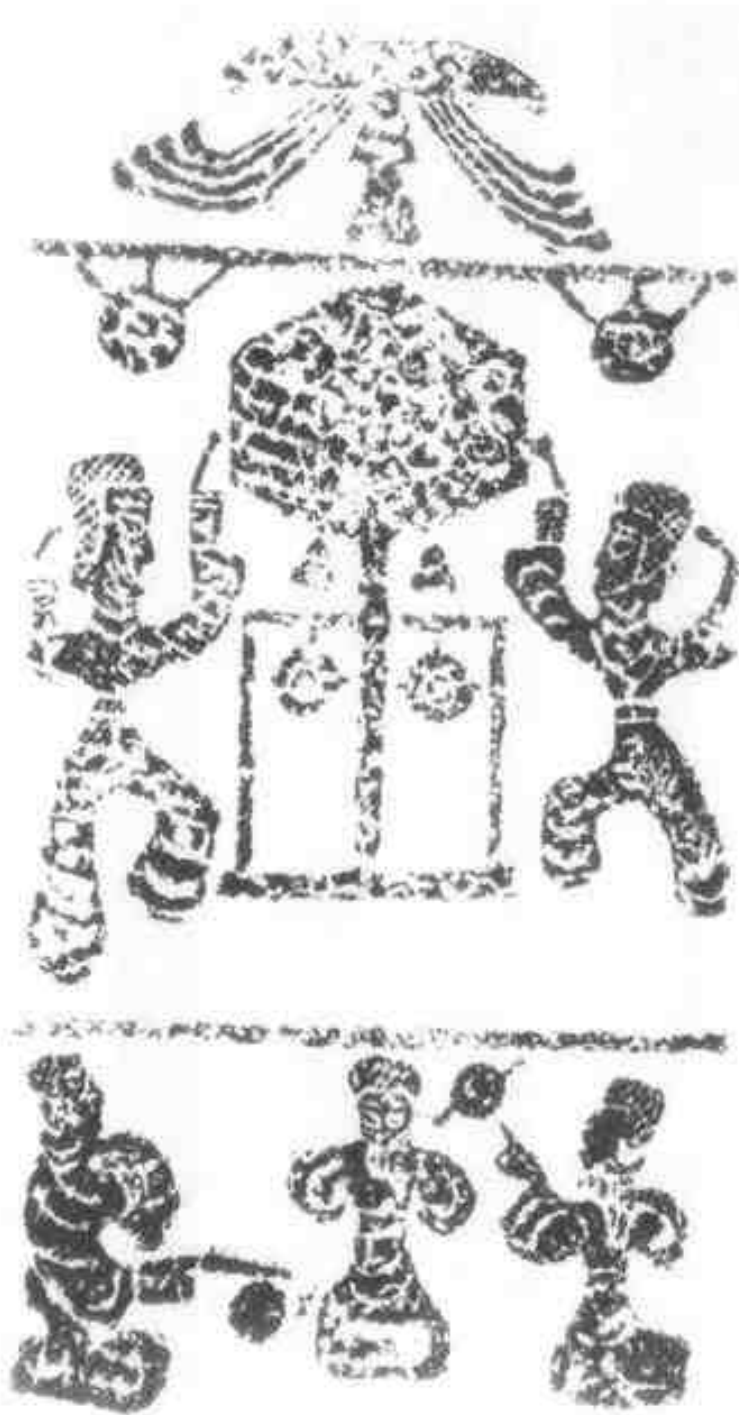
清人白应兆作“离骚图”



也可以构成七声音阶及多种调高色彩的五声音阶等。这就证明此时的编钟等乐器具备了演奏各地民间音乐的能力，也说明当时的各国都可以演奏他国的音乐，都在进行着相互融合、吸收、发扬各自特点的音乐交流。战国初年的曾侯乙墓出土的大套编钟等众多楚国乐器，为我们充分证明了这一史实。

当时各地民间音乐当中最引人注目的就是楚国音乐了。楚国虽然偏处南方，但南方的楚巫文化也吸收了中原的周文化，融汇了郑、吴、蔡、越等南北各地的歌舞音乐，如鲁迅先生所说是“交错为文，遂生壮采”。然楚声毕竟有着它自身的深厚渊源，有着与中原各国音乐不同的独特风格。我们从前述的屈原的《九歌》与《诗经》总体风格的比较中可以明显地感觉到这一点。楚辞音乐既是交流融汇的结晶，音乐风格又是以楚国为主，诸国兼容。

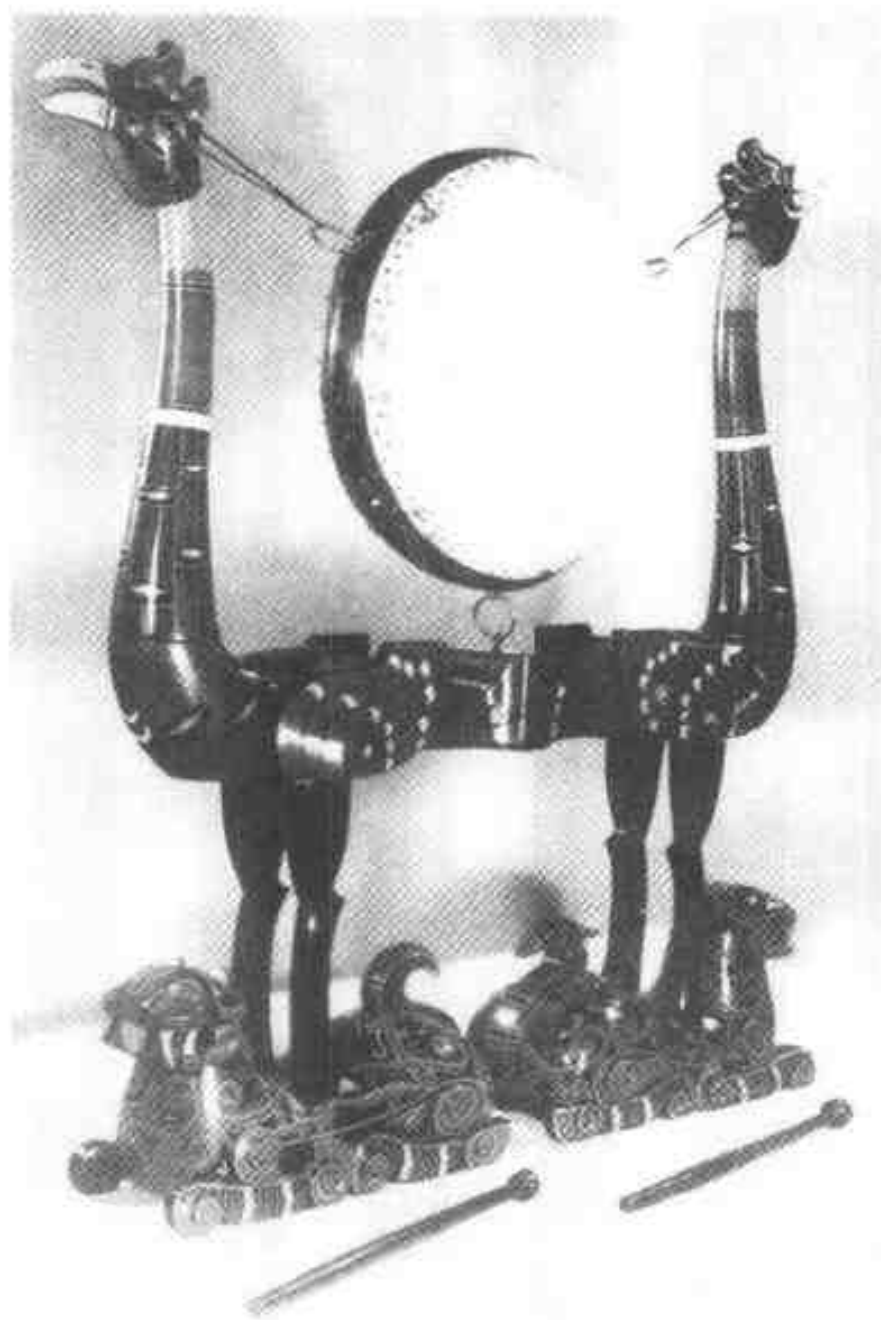
令人难以想象的是，在一部歌舞音乐中可以表演不同地域、不同传统、不同律调、不同旋法的音乐风格，这于当时的“钟鼓之乐”又是如何胜任的呢？1978年湖北随州战国初期的曾侯乙墓古编钟等乐器的出土，为正确解释这一历史疑难提供了可能。首先，这套古编钟的二千八百多字的铭文专讲乐律。它记载了春秋战国之际周、申、齐、晋、楚等地和曾国本地的各种律名、阶名、音程及变化音名称之间的对照情况。其次，古编钟三组排列共六十四件，总音域达五个八度。它们的共同音阶结构与现代C大调七声音阶同一音列，而且七音之外又具各种变化音，为十二律齐备，可以在三个八度中心音域范围内构成完整的半音阶。这样，旋宫转调当可自如运作。再次，



河南方城汉画像石

从这一庞大地下音乐厅的墓室结构和乐器墓存中，还找到了当时与“钟鼓之乐”或“钟磬之乐”相辉映的另一种乐队配制，即所谓“琴瑟之乐”或“竽瑟之乐”。这样，各地音乐在楚地交汇，一部乐舞表现各地风格的现象就比较容易理解了。

曾侯乙墓葬的绝大多数乐器陈放在木椁的中室。其乐器的分布已勾勒出了一个战国早期庞大完整的钟鼓之乐的乐队布局。南侧为一排三层编钟。钟架东面安置了一面大型“建鼓”。钟架西面向北成直角占满整个西侧的仍是三层编钟。北侧是一排双层编磬，共三十二枚。东侧排列了一系列乐器，分别为：竽二支、排箫三支、篪二支、



湖北江陵楚墓虎座鸟架鼓

瑟七张、带柄小鼓一件。这一长方形的四面乐队编制，实为前述宫廷雅乐中唯天子方能享用的所谓“宫悬”的“堂上乐”。东室除放棺槨外，放置乐器调音均钟一件、七弦琴五弦琴各一张、二十五弦瑟五张、竽二支、悬鼓一面。这恰为“琴瑟之乐”或“竽瑟之乐”的小型“房中乐”的乐器组合。其中琴、篪、箫等为现存年代最早的出土乐器，而五弦琴为首次发现。这一古乐器群和两套古乐编制的发现，为我们展现了一幅琳琅满目、多姿多采的先秦乐器画卷。

这里，除前述的钟、磬等金石重器外，小型的丝竹乐器也颇值得注意。

琴，现专指我国横卧案面的七弦弹奏乐器，弦下无柱。传说有“舜作五弦之琴”，随州战国墓就有五弦琴出土。可是同墓又

有七弦琴，马王堆汉墓出土的才是七弦琴。而先秦时期的七弦琴至今未见实物，可见琴的形制和弦数至少在汉以前是呈多样的。即使汉以后的标准形制成为十三徽的七弦琴以后，其式样还依琴的项、腰部位的曲线变化分为：伏羲式、神农式、仲尼式、连珠式、落霞式、月型式等多种。上述五弦琴从其琴体过于狭长、岳山很低、琴距狭窄、难于用手指触弦弹奏来看，较接近于文献所载的击弦乐器筑。《说文》云：“筑，以竹曲五弦之乐也。”又据宋·陈旸《乐书》载：筑奏时“品声按柱，左手振之，右手以竹尺击之”。早期的五弦筑正出现在战国时期，主要流行于燕、齐、赵等北方诸国，宋以后失传。

瑟也是横卧案面的弹弦乐器。因常与琴一起为歌者伴奏或和奏，故有“鼓琴鼓瑟”，“琴瑟友之”的诗句。与琴不同的是，瑟的弦下设柱，弦数明显比琴要多。但具体的弦数则传说不一，有五十弦、二十五弦、二十三弦多种。为宫廷雅乐必用的乐器。

竽、笙等簧管类乐器出现在殷商，因音斗为葫芦制，故“八音”将其归入匏（báo）类，后来音斗改为木制、铜制。《诗经》中也有“鼓瑟吹笙”、“吹笙鼓簧”等诗句。古匏笙因形制大小而有不同名称。《尔雅·释乐》云：“大笙谓之巢，小者谓之和。”《风俗通》又有：“竽，三十六簧也”之说。可见竽体大，簧多；笙体小，簧少。春秋战国时期笙竽并存，是非常流行的吹奏乐器。

篪同笛一样是横吹的竹制单管乐器。



湖南长沙马王堆筑

与笛相比,簠的管稍粗而短,则音色应较为浑厚,而且两端为封闭的“闭管”。“一孔一出”,即吹孔和按孔不在一个平面。

排箫,即为前述古称箛或箛篥的竹制编管竖吹乐器。随州战国墓出土的这件排箫由13个闭口管组成,按长短依次递减排列,其中有七八根管至今仍可吹出声响。

《礼记》中说:“大夫无故不撤悬,士无故不撤琴瑟”。“琴瑟之乐”的演奏技艺在当时也已达到了很高的水平,然而,“八音之中,金石为先”,与“钟鼓喤喤,磬管锵锵”的大型钟鼓之乐相比就显得逊色多了,贵族



江苏连云港东海西夏侯氏墓出土的“古笛排箫”

们更看重的是自己崇高、显赫的地位和权势,因而也就更崇尚能够营造这种地位和权势的金石类“重器”的音响效果。我们从曾侯乙墓室的乐队规模中完全可以想见到这种效果,其庄严和辉煌可谓是登峰造极的了。

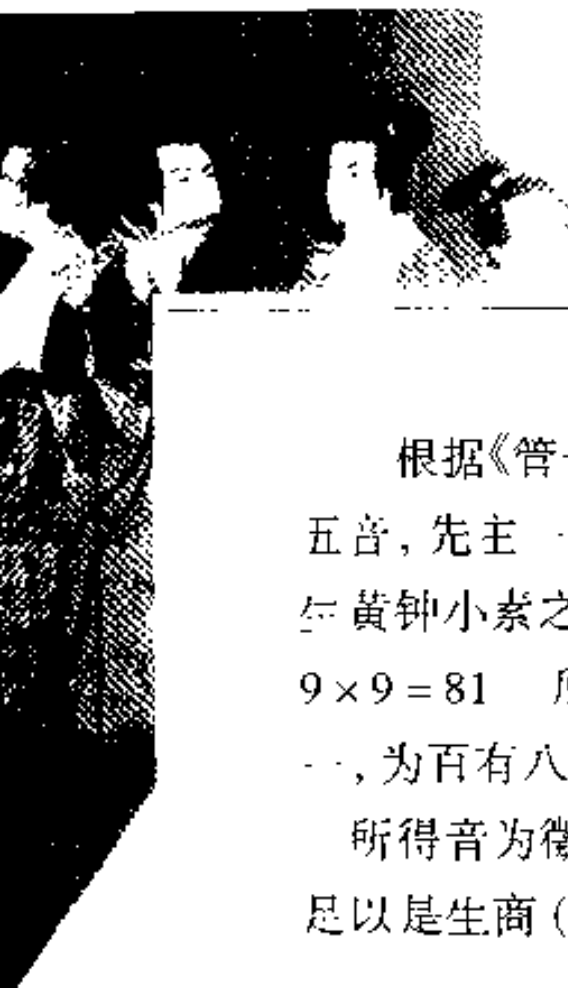
“音乐之所由来者远矣,生于度量,本于太一。”

——乐律

我国最早的乐律理论是于春秋战国时期正式产生的。这就是以振动弦分的长度来代表音的高低关系的律制——“三分损益律”的理论。我们祖先发明了用“三分损益法”来计算五声音阶中各音弦长的比例,这一乐律学的突出成就,在文献记载上和当时的音乐实践中都已得到了证明。三分损益律的生律法最早见于春秋时代的《管子·地圆篇》。此书作者相传为管仲(约公元前730年—公元前645年)和他同一学派的后人,成书时间可能于公元前645年—公元前400年间。这样看来,二分损益法

比奠定西洋乐理基础的希腊哲学家毕达哥拉斯(公元前582年—公元前493年)的同样发明至少要早一个多世纪。

之所以大家将二分损益法认定为是根据弦的长度计算,主要是因为迄今还没有发现真正用于音乐实践的律管。而且弦上计算误差小,计算方便,古人可能掌握在先。在弦上作“三分损益”的计算,其基本方法为:以某一空弦的全长为始发律,依次乘以 $2/3$ 或 $3/4$ 的因数(或先损后益,或先益后损),而后逐一得到各律的振动弦分的长度。



根据《管子·地圆篇》的记载：“凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫（按：即 $1 \times 3^4 = 9 \times 9 = 81$ 所得音为宫）。三分以益之以一，为百有八，为徵（按：即 $81 \times 4/3 = 108$ 所得音为徵）。不无有三分而去其乘，适足以是生商（按：即 $108 \times 2/3 = 72$ 所得

音为商）。有三分而复于其所，以是生羽（按：即 $72 \times 4/3 = 96$ 所得音为羽）。有三分去其乘，以是生角（按：即 $96 \times 2/3 = 64$ 所得音为角）。”按其义，若按照各音的相对高度以音阶形式依次排列，便可构成一个五声徵调的音阶，有人估计具有齐国音乐的地方特点：

(始发律)

(设宫在C的位置)

徵	羽	宫	商	角
弦长比数: 108	96	81	72	64

《管子》生律法的弦长损益计算顺序为先益后损，即先求出下方四度音，再求出上方五度音。依次类推。以图示意为：

除《管子·地圆篇》外，“三分损益法”的早期记载还见于战国时期《吕氏春秋·

季夏纪》的《音律篇》，为：“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所在，益之一分以上生，三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上；林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。”

《吕氏春秋》生律法的弦长损益计算顺序为先损后益，即先求出上方五度音，再求出下方四度音。依次类推，可生律 12 个半音。其计算次序如下：

战国初年曾侯乙编钟的钟律设计应用了三分损益律的成果。以曾侯乙编钟为代

表的钟鼓之乐的光辉绝妙的音响效果，也反映了春秋战国时期这一乐律学的伟大成



就《吕氏春秋》成书于战国末年(约公元前249年—公元前237年),比曾侯乙编钟的制作年代晚约两百年。可以认为,《吕氏春

秋》生律法对春秋战国时期的乐律学理论又是一个新的概括

“声音之道,与政通矣”。

——音乐美学思想

关于音乐美学思想,迄今大致有两种观念体系影响较大。一种是较注重于主观的思想和观念意识的阐发,强调音乐的内容表现和情感表达,以满足人的美感;另一种是较侧重于客观的材料和形式规律的探求,更多地满足于形式美的完善。有人将这两种音乐美学思想分别称之为他律论和自律论的音乐美学观,而我国先秦的音乐美学思想中就可以找到这“二律”论的渊源。

我国最初的美学观念实际上是从实用的角度出发的。最典型的实例就是汉字“美”的结构是从大从羊,以羊大为美的观念组织而成的。在畜牧业为主的时代,人们以饲养大羊为富足的标志。羊的肥壮首先是可以供人以美食的需要,这才会在外观上给人以一种满意的感受,而两个因素的综合才构成美感。所以羊大为美,既是形式的美,又包含着美的内容,是内容和形式的统一。

艺术美同样也包含有内容与形式两个方面。前述原始乐舞中的“百兽率舞”,人们装扮成各种禽兽的模样,放歌欢舞,是人在

猎获了、征服了长期威胁人类自身的百兽之后,感受到人的力量能够战胜一切凶顽,能够教百兽驯服顺和的那种无比的自豪和愉悦。这就是“百兽率舞”的内容的美。而奇丽优美的乐舞表演形式是体现这一美的内容的,是与它内容的表现相统一的。这种内容表现为一种思想情感的施放,一种情绪的宣泄,因为思想感情是属于内容范畴的。早在《尚书》中就有“诗言志,歌永言,声依永,律和声”(《尧典》)的思想,民歌里又有“心之忧矣,我歌且谣”(《诗·魏风·园有桃》)的诗句,说明古人认为音乐舞蹈是反映思想感情的。但艺术所反映的思想感情必须符合美学与伦理学的规范,这一规范的至高准则即为一个字——“和”。

首先提出“和”为美的理念的是公元前8世纪春秋时代的史伯。史伯的“和”观念有着规范的和谐美的本质,但他的表述却是与当时流行的一种阴阳五行说结合在一起的。据《国语·郑语》记载史伯的观点为:“故先王以土与金、木、水、火杂,以成百物,是以和五味以调口,刚四支以卫体,和六律

以聪耳……”春秋时期的阴阳五行学说用阴阳、五行解释一切自然现象与社会现象。天有六气，音乐则有六律；地有五行，音乐则有五声。在这一学派看来，天下万物都是由金、木、水、火、土五种物质元素在阴阳之气的作用下产生和形成的，音乐声响的强弱、清浊也是在这些物质条件的作用下生成的。这一学说首先注意到了音乐美感的产生来自音乐的和谐，就如同吃东西须调和五味才味美一样，音乐中同一的声音，单调的声音就不美，只有“和六律”才是“聪耳”的美听。这大概是阴阳五行说的朴素的唯物主义所在。然而史伯绝不会想到后人将这一“和”的理论做了卓越的发展。儒家把音乐作为修身治国之道，又强调“声音之道，与政通矣”，把音乐和政治、伦理思想统一起來；道家强调“意”而忘掉“形”，追求“无为”、“自由”、“率法天真”的观念，引导人超乎功利去寻找音乐自身的特殊规律和意境，以率直的情感表现音乐。儒、道两家似乎对“和”乐的观念分别做了带有“他律”和“自律”性质的理论发展。而值得深思的是，在中国封建社会历史上长期占据着统治地位的是儒家音乐观。

首先将“和”乐与伦理、政治挂钩的是晏婴（约公元前6世纪）。据《左传·昭公二十年》载，晏婴对齐景公讲述“和”与“同”的不一样，由先文讲调味转到音乐：“……先王之济五味、和五声也，以平其心，成其政也。”晏婴强调音乐必须综合各种因素如“五声、六律、七音、八风、九歌”以及“清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏”等等，使彼此“相成”“相济”。这就是“和”，而不可“同”，即单一。他说：“若琴瑟之专一，谁能听之？”君子听了和乐才

可“以平其心，心平德和”。晏婴对“和”乐理论的这一发展对后世影响很大，成了儒家音乐思想的先导。

在西周奴隶制时代，音乐只是附属于礼的作为规范人的工具而已，并没有自己独立的地位。到春秋时期，随着奴隶制的崩溃，音乐逐渐摆脱了礼的束缚蓬勃地发展起来，并且在社会上取得了它独立的地位。随着学术思想的进一步活泼，人们才开始较多地注意和争论起有关音乐的一些问题。在诸子百家对音乐发表的各种不同意见中，可以归纳出儒、墨、道三家最具代表性的不同见解。

春秋末期开始形成的儒家学派，其创始者和代表人物孔丘（公元前551年—公元前479年）对“礼崩乐坏”的局面是十分惋惜的。他一生积极提倡礼乐，不断地进行各种音乐艺术的实践，如弹琴、击筑、鼓瑟、唱歌、考订礼乐、宣扬《韶》《武》，把音乐列入“六艺”的第二位而精心传授，为恢复西周以来的礼乐制度四处奔波而不辞劳苦。他认为“乐至则无怨，礼至而无争，揖让而治天下，礼乐之谓也。”作为教育家的孔子始终认为音乐具有教育的作用，音乐对人能够产生精神上的影响，即为：“移风易俗，莫善于乐。”并把音乐作为修身治国之道，说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”用礼的标尺作为规范人的行为的准则，即“非礼勿视，非礼勿言，非礼勿听，非礼勿动。”甚至有时将礼乐的重要性强调到了超乎等级制的范围。他选用人才都以是否受过礼乐教育为标准，而宁选先受过礼乐教育的地位低微的“野人”，也不要后来才受礼乐教育的“君子”，即《论语·先进》所说：“先进于礼乐，野人也；后进于礼乐，君子也。如用之，则吾

从先进。”他对“季氏八佾舞于庭”的“僭礼”“是可忍也，孰不可忍也”（《论语·八佾》），认为乐必须服从于礼。但孔子的思想中，礼还不是衡量事物的最高标尺，其最高标尺是“仁”。他认为“礼”所规定的用以辨异、分别上下等级、尊卑老幼的秩序，是建立在民族血缘关系上的亲仁之爱的基础上的。儒家对仁的解释即孟子所说的：“仁者爱人”，“泛爱众而亲仁”这一全新的博爱思想在当时还从未有人提出过，它与奴隶制社会的野蛮本质是针锋相对的。孔子说：“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”（《八佾》）孔子看到乐能够感染和陶冶人性，拟以“泛爱众”的“仁”的音乐来培养合乎其社会理想的伦理道德和完美人性。可是他用种种努力想要实现的社会理想却还是奴隶制的等级制。这大概是历史上很多伟人的悲剧所在。

孔子在音乐审美评价上首先将内容与形式区分开来，要求内容善、形式美，即尽善尽美。乐舞《韶》、《武》的艺术表演形式是美的，但《韶》展示的是“虞宾在位，群后德让”的理想社会的内容，为善；而《武》揆弃了禅位制，宣扬了以武力夺取天下的内容，为“未尽善也”，“未尽善”的内容决定了作品最终还是不够美的。而《韶》“尽善”又“尽美”，内容与形式得到了统一，因而作品是美的。孔子的“和”乐观，即音乐审美观比对立事物的相成相济的“和”有了新的发展。孔子的“和”是探求对立事物的平衡，即“中庸”之和，或“中和”，是有节制的、适度的“乐而不淫，哀而不伤”，什么样的内在的表达和外在的表现都不能过分。“致中和，天地位焉，万物育焉”。即乐“和”、礼“和”，宇宙万物都“和”。所以孔子

的音乐美学理论从本质上讲是保守的。从这种保守的音乐审美态度对待如音乐的雅俗和古今等关系的问题，就必然是坚持崇雅贬俗和颂古非今的观点的。本是清新活泼的郑卫之音，他却认为会导致伤风败俗，有碍于“中正平和”之音的传扬。他“恶郑声之乱雅乐也”，鼓吹所谓“乐则韶武，放郑声，远佞人，郑声淫，佞人殆”。对民间音乐予以了全盘否定。

如果说作为儒家创始人的孔子的音乐思想还仅具有启蒙意义的话，那么儒家音乐思想在之后的一部音乐理论著作《乐记》中得到了更为系统的阐述。

据说孔子整理过《六经》，《六经》之一的《乐经》记载了儒家对音乐的论述，但该书已经散佚。现存的《礼记·乐记》，



清《圣蹟图》之“孔子删述六经图”



墨子

据《汉书·艺文志》说是汉武帝时由刘德等“采《周官》及诸子言乐事者”编纂而成。但《隋书·音乐志》说是由战国中期的孔门弟子公孔尼子所作。《乐记》在音乐的生成、音乐的特征、音乐的社会作用等诸多问题上以客观的艺术实践为依据，系统地阐发了儒家学派的独到见地。如带有原始唯物主义倾向的著名的“物动心感”说，在我国的古代音乐起源理论上就独树一帜。

该书《乐本篇》中说：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。”“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。”作者认为音乐是表达人们思想感情的，而表达人们思想感情的音乐是受到外界事物的影响而产生的，是客观外界事物的反映。紧接着，它就进一步把音乐和政治联系起来：“是故，治世之音安，以乐其政和；乱世之音

怨，以怒其政乖；亡国之音哀，以思其民困。声音之道，与政通矣。”制礼作乐的目的是“将以教民平好恶，而反人道之正也”，借礼乐教化百姓驯服于统治。正因为儒家音乐观由“物动心感”出发，把不同的音乐看作是施政得失的反映，得出音乐与政治相通的结论，突出强调音乐与政治的关系、音乐对政治的实用功能，所以在其后长期的封建社会中成为统治者制定音乐政策的根据，在不同音乐观念的交锋中，儒家学派也始终占据优势。

自孔子论乐之后，战国初以墨翟（公元前468年—公元前376年）为代表的墨家对孔丘音乐观进行了尖锐的抨击：“孔丘盛容修饰以蛊世，弦歌鼓舞以聚徒”，“弦歌鼓舞者，此足以丧天下也”。墨子站在劳动者的立场，深感贵族阶层“不厌其乐”的享乐，是“亏夺民衣食之财以拊乐”；“姑尝厚措敛乎万民以为大钟、鸣鼓、琴、瑟、笙、簧之声，以求兴天下之利，除天下之害，而无补也。”“是故子墨曰：为乐非也。”墨子的“非乐”，并非否定音乐的审美价值，而是反对贵族王公的侈乐。但由于他是出于一种实用功利的认识论，这使他并没有去关注音乐审美活动的本身，反而偏激地以为既然音乐不具有物质生产那种直接的功利，就应该禁止一切音乐。他不认识精神与物质对社会、对人所具有的不同功能，所以战国后期荀子站在儒家的立场上反批评墨子，说：“蔽于用而不知文”，“夫乐者乐也，人情之所必不免也”，“墨子之于道也，犹瞽之于白黑也，犹聋之于清浊也，犹欲之楚而北求之也。”

以老子、庄子为代表的道家学派，他们的思想虽也含有朴素的辩证法因素，但

他们是以一种虚无主义的态度来看待音乐的。如老子的音乐思想以“道法自然”为哲学基础，他推崇“大音希声”（《老子·四十一》），认为合乎“道”的本性的“希声”之音才是最美的音乐，即“大音”。因为“不欲以静，天下将自定”，人的行为若要合乎“道”，必须是无为、无欲才能达到。而“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽”，他认为五色、五音、五味等都是引起欲望的根源。所谓“希声”之乐，依“道法自然”之属性，是人的听觉感官所不能把握的，以感官（耳）能把握的音声就不美了。同样，庄子信奉“至乐无乐”。他的“和”乐观为：“无声之中独闻和焉”（《至乐》），进而主张“擢乱六律，铄绝竽瑟，塞旷之耳，而天下始人含其聪矣。”老、庄虽然看到了事物的矛盾性和正反两面互相转化的原则，但他们并不要发展矛盾，而且竭力维持现状、阻止发展，甚至希望回复到“邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”，“结绳而用之”的远古社会去。在审美上排斥美感体验，实际上也就否定了作为听觉审美艺术的音乐了。道家也是从反对当时社会上过分追求感性上的声色之乐，以快感为审美满足的倾向，发展到虚无主义地消极否定音乐的另一个极端。但是老、庄清静无为，超乎功利，强调精神上的修



老子骑牛图

养，强调探求音乐的意境，强调“天下莫能与之争美”的“朴素”，及“须精神之运，心术之动，求心而不求于声，无言而心悅”的重视内心体验的审美倾向，无疑给予后人莫大的启迪。

“人类意识与宇宙共鸣”。

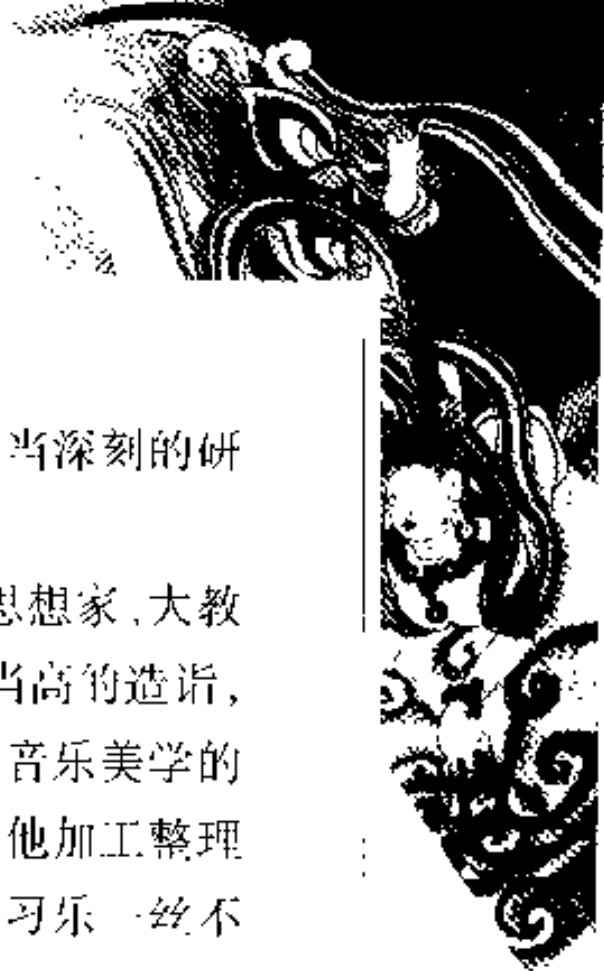
——音乐表演

在音乐艺术的发展历史上，专业音乐和民间音乐虽然通常有着各自不同的发展方式，但在音乐的技术领域，两者其实有着共同的审美追求和评价标准。专业音乐的素材、专业的宫廷音乐家（古时称乐师）起初都来自于民间。民间音乐从原始形态发展到日臻完美的時候被宫廷及专业文人注意并采用，作为宫廷及专业音乐发展的养料，被加工修饰成精致成熟的专业音乐；但同时也开始失去它原有的清新、鲜活的原始生命力而逐渐走向停滞和僵化。此时，宫廷或专业音乐又去注意并采集那犹如常青之树的永远保持着清新、鲜活的原始生命力的民间音乐。音乐文化的发展大致就是在这种历史循环式的递进中向前推进。春秋战国时期的音乐成就之所以成为我国音乐历史上的第一座高峰，首先就是因为西周大变革的促进下，民间音乐活动的非常普及和发展，从而影响波及到社会各阶层的音乐活动的普及和发展。这个时期的有关史籍中，记载了不少音乐表演艺术方面的发展状况，可以此窥视全貌。

前述已提及《战国策》载齐国民间器乐活动的普及和《宋玉答楚王问》中楚国数千人合唱《下里》、《巴人》的盛况。至战国时期，民间已有靠音乐谋生的职业艺人出现。其中有“鼓鸣琴，跕屐”的歌舞伎，也有专门到贵族之家为妇女唱诗的盲艺人，更

有大量流浪卖艺的歌女、乐手。他们当中有许多都是杰出的民间音乐家。据《孟子·告子》说：“昔者王豹处于淇，而河西善讴；绵驹处高唐，而齐右善歌”。王豹、绵驹等歌手的歌唱不但给当地人们留下了极为深刻的印象，甚至还影响带动了整个地区音乐活动的繁荣。《列子·汤问》中的记述说：“薛谭学讴于秦青，未穷青之技，自谓尽之，遂辞归。秦青弗止，饯于郊衢，抚节悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢，求反，终不敢言归。”该故事不仅表明当时声乐演唱技术已具有相当的水准，而且还可知当时已有了专门的歌唱技艺的传授教育。其中声乐技术理论，有《乐记·师乙篇》载：“故歌者上如抗，下如队（坠），曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。”说明当时不但有了声乐演唱的细腻感性体验，而且已将其上升为经验的描述和总结。而声乐教学的理论，有《韩非子·外储》载：“夫教歌者，使先呼而诋之，其声及清微者，乃教之。一日，教歌者先揆以法：疾呼中宫，徐呼中微。疾不中宫，徐不中微，不可谓教。”说明当时声乐教育的严格性和系统性；教歌者对如何选择学生都有了明确具体的要求。

我国的声乐艺术自古以来就追求以声情并茂为最高的理想境界。因为只有不仅声音优美，而且是声情并茂的歌唱才能使



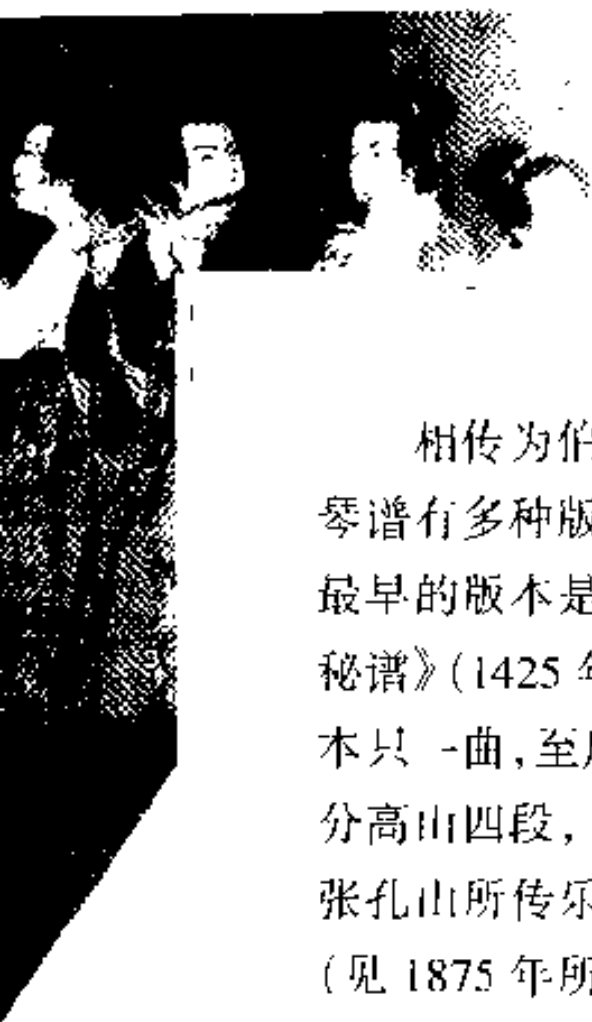
听者为之感动。春秋战国时期有不少这样的事例。《列子·汤问》载：“昔韩娥东之齐，鬻粮，过雍门，鬻歌假食，既去而余音绕梁榭，三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之，韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲愁，垂泪涕对，二日不食，遽而追之，娥还复为曼声长歌，一里老幼喜乐扑舞，弗能自禁，忘向之悲也，乃厚赂发之。故雍门之人至今善歌哭，效娥之遗声。”又《战国策》载《易水歌》的诞生为：“燕太子丹为报秦仇，送壮士荆轲至易水边，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌，曰：‘风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复返！’复为慷慨羽声，士皆瞋目，发尽上指冠。”这些传说故事可能有些文学上的夸张，但歌唱表演依不同的情境用不同的歌声，以真情感人，则是完全可信的。同时说明当时在许多不同的生活场景中都有以歌表情的习俗。《史记》载孔子临终“负杖逍遥于门，垂涕下泪，抱病而歌：‘太山坏乎！梁柱摧乎！哲人萎乎！’”歌到动情处，情真而又意深，因而具有很强的艺术感染力。

器乐表演也有不少如“瓠巴鼓瑟而渊鱼出听，师旷鼓琴而六马仰秣”的赞誉传说。其中师旷为春秋时期晋国著名宫廷乐师。《史记·乐书》上有一段关于他的记述极富浪漫色彩：有一回他为晋平公弹琴，“一奏之有玄鹤二八集于廊门，再奏之延颈而鸣，舒翼而舞。平公大喜，起而为师旷寿”。他能用琴声形象地描绘玄鹤飞翔、鸣叫、起舞的各种姿态，除去夸张成分，仍可想见其音乐修养的深厚和演奏技艺的高超。又据《左传·襄公十八年》说：“晋人闻有楚师。师旷曰：‘不害，吾骤歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声，楚必无功。’”可知

师旷对南北各地民间音乐有相当深刻的研究与表达能力。

众所周知，孔子是一个大思想家，大教育家，同时他在音乐上也有相当高的造诣，击磬、鼓瑟、弹琴、唱歌、作曲及音乐美学的评论等无所不能。“诗三百”经他加工整理出来后皆可合乐弦歌。而孔子习乐一丝不苟，态度极为认真也是出了名的。《论语·述而》说：“子与歌而善，必使反之，而后和之。”他随师襄学琴曲《文王操》，师襄已再三说：“可以益矣”，但他却一再表示“未得其数也”，“未得其志也”，直到彻底掌握了各种技能表现后方才停手。师襄感动得“避席而拜”。

在有关民间乐手的传说中，当推为千古传颂的佳话——“伯牙摔琴谢知音”的故事。伯牙为战国时期著名的古琴演奏家，少时随民间古琴大师成连学琴。据《琴操》说，伯牙曾被成连带到蓬莱山体察山呼海啸和群鸟悲号。经“移情”后完成了著名琴曲《水仙操》的创作，“成为天下妙手”。钟子期为民间樵夫，却有着极高的音乐修养和鉴赏水平，为伯牙的知音。据《列子·汤问》说：“伯牙所念，钟子期必得之。……伯牙乃舍琴而叹曰：‘善哉善哉子之听！夫志想象，犹吾心也，吾于何逃声哉！’”又《吕氏春秋·本味》说：“伯牙鼓琴，钟子期听之，方鼓琴而志在高山，钟子期曰：‘善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。’少选之间，而志在流水，钟子期又曰：‘善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。’钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。”这段动人的“知音”故事至今已在民间流传了两千多年。伴随这一动人传说，著名琴曲《高山流水》也已被锤炼成千古精品之作了。



相传为伯牙所作的琴曲《高山流水》，琴谱有多种版本流传于世，且风格各异，而最早的版本是见于明代朱权所辑的《神奇秘谱》（1425年）。乐曲题解说：“高山流水本只一曲，至唐分为两曲，不分段数。宋代分高山四段，流水八段。”而清末川派琴家张孔山所传乐谱将《流水》一曲分为九段（见1875年所辑《天闻阁琴谱》）。乐曲表现手法丰富多样，富有层次地时而出现山涧清泉涓涓细流的形象，时而描摹滚滚长河、洋洋大海波涛滚滚的声势和动态。尤其在第六段，张孔山为了形象地表现“流水”汹涌湍急、波涛澎湃地归入东海的浩瀚水势，创造性地集中运用了“滚、拂”手法，构成了一个完整的“滚拂”乐段，将乐曲推向了高潮，尽情地抒发了对故土河山的深挚感情。故川派《流水》又号称《七十二滚拂流水》，成为其后流传最广的琴曲之一。至1977年，美国发射的“航天者2号”宇宙飞船上录载了此曲，遂将人类的意识与宇宙交融、共鸣的音乐信息传播到了太空世界。

由此而知，古代音乐能够流传不外有两种传承方式，除口口相传外，就是记谱传

习。而不论哪种传承方式都只能大体上而不可能是严格地再现音乐的原貌。但在无数遍的口口相传或乐谱传习的过程中，却可能经历取舍、淘汰、修改、创造，融汇了无数传承者的智慧的结晶，使留存下来的音乐有可能成为日臻完美的被大多数人们认可的精品。然而，随着岁月的推移，时代的发展，这个传承流变的过程又是永不会终结的，因而也使得口口相传的音乐踪迹更加难以捕捉。这里且先说乐谱的记录。

据部分史料分析，我国最早的音乐记录有可能在春秋战国时期就已存在。《论语·子罕》说：“吾自卫反鲁，然后正乐，雅颂各得其所。”说到“正乐”，联系到孔子将“诗三百”皆合乐弦歌，若没有他一套自成系统的记谱法倒的确是难以想象的。这且为推论。又《韩非子·十过》说：“昔者卫灵公将至晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿，夜分闻鼓新声者而说之，使人问左右，尽报弗闻，乃召师涓而告之，曰：‘有鼓新声者，……其状似鬼神，子为我听而写之。’师涓曰：‘诺。’因静坐抚琴而写之。”这里则分明是在记录民间音乐，只可惜乐谱及记谱法均不得而知。



汉魏清乐的兴盛

秦汉音乐

(公元前 221 年—公元 220 年)

我国封建统治时期大约始自周显王十八年(公元前 351 年)。秦孝公(嬴渠梁)用商鞅变法,废井田、开阡陌。至秦始皇(嬴政)二十六年(公元前 221 年),废除了春秋、战国以来领主贵族在经济上和政治上拥有特权的制度,建立了代表新兴地主势力的中央集权政府,统一了中国。这个包括许多边地少数民族的封建帝国,在政治上实行有利于封建生产关系发展的郡县制,在经济、文化上实行统一币制、度量衡以及车同轨、书同文等措施。可是这些在历史上是进步的举措,由于力役和租赋的繁重,威胁到农民的生存;同时秦始皇又实行禁书、焚书、废私学、以吏为师直至后来坑杀儒生等苛政,使我国古代文化遭受到一场空前重大的历史浩劫,这又是对历史的反动。由于始皇的苛政失去民心,这个政权乃于秦二世(嬴胡亥)元年(公元前 209 年)因陈胜、吴广所领导的农民起义的爆发与蔓延而归于结束,仅统治了全国十四年。及后五年的楚汉相争,最后刘邦打败了项羽,于公元前 206 年统一了全国,史称西汉。从西汉至公元 220 年东汉王朝结束,

延续四百年之久

西汉是地主商贾政权,为封建社会的发展时期。汉高帝(刘邦)继承了秦王朝的一切制度,继续秦代未完成的任务,一方面为加强中央集权,大力打击氏族贵族势力,同时吸取农民起义的教训,采取了一些与民休养生息的开明政策,如废除苛法,减轻租税和徭役等,促进了社会经济的繁荣和文化的发展。从汉惠帝始解除了秦代制定的“挟书律”,对文化采取开放政策,使文化得以继承和发展。至武帝刘彻时期(公元前 140 年),国力日趋强盛。继胜利反击匈奴,张骞两次出使西域,并通过西域与西南各族、东南亚及中亚各国广泛进行经济、文化的交流,致使西汉朝的政权和疆域空前稳定,成为亚洲最富强繁荣的国家。而西汉后期,当国者则多属昏庸无能的纨绔,外戚、宦官和佞臣递擅政权,贵族、商人、地主恣意兼并,农民多失土地,无家可归,社会矛盾日趋尖锐化。公元 8 年,外戚王莽执政,曾提出改良政策,意图限制土地兼并,以缓和阶级矛盾,遭到贵族地主的激烈反对;又在绿

林、赤眉农民起义的铁拳之下，粉碎了他的幻想，结束了西汉统治。代表豪族地主的汉朝王室刘秀（光武帝），从农民战争的血泊中重新建立起东汉封建王朝（公元25年）。东汉政权国内实行解放农奴，兴修水利，促进农村经济的恢复，对外开拓西域，派班超等人再次出使西域，进一步加强与边地各民族的交往；又联合南匈奴打败北匈奴，使四周边地与汉朝有了密切的政治经济联系。但由于把持朝政的外戚和宦官对立的激烈斗争，形成两个贪污横暴的封建统治集团，都公开掠夺人民，激起全国农民的反抗。此外，又有一批官僚地主和中小地主阶层出身的太学生结成政治集团，参加外戚群反宦官的斗争而酿成党锢之祸。直到中平元年（公元184年），张角等利用五斗米教掀起全国性大规模的黄巾起义才结束了为时二百年的东汉豪强统治。

西汉前期为新兴地主阶级的上升时期，无论政治、经济、文化等各方面都有显著的发展。汉武帝时国家设立的乐府，是继西周大司乐以后我国历史上第二个规模庞大的音乐机构。乐府除继承先秦雅乐之外，

着重广泛采集民间音乐并创作新音乐以供统治者享乐、祭祀之用。乐府对我国古代音乐文化的发展起了很大作用，尤其是对民间音乐的发展起了集中和推动的作用。如乐府民歌、相和歌、相和大曲以及其他各种民间歌舞的相继出现，和它一起存在了一百多年，都反映了乐府的作用、成就和它长久的生命力。同时，西汉多次通西域，开辟了西域的交通路线，使我国各族之间，我国与亚洲各国之间的文化交流得到了促进，使我国音乐体裁多样化和音乐旋律更加丰富，乐器品种增加，不仅产生了我国初期的鼓吹乐，而且出现了笙、角、箜篌等多种乐器。器乐的演奏形式也呈多样化，伴奏和独奏的水平日益提高。如流行于东汉末年的琴曲《广陵散》就体现了我国一千七百多年前的器乐创作和表演的高超水平。此外，歌舞音乐、百戏、说唱音乐都在形成和发展之中，而只有宫廷雅乐日趋衰落。成书于西汉时期的音乐美学论著《乐记》形成了自身完整的音乐思想体系，从此对我国音乐思想的发展产生了重大而深远的影响。

采歌谣，创新声；兴乐教，观风俗

——汉乐府

“乐府”是我国历代封建王朝管理音乐的官署。以往据东汉史家班固在《两都赋

序》里所言，得知“始立乐府”者为汉武帝刘彻。即：“大汉初定，日不暇给。至武宣之世，

乃崇礼官，考文章。内设金马石渠之署，外兴乐府协律之事。”但《史记·乐书》有“高祖崩，令沛得以四时歌舞宗庙。孝惠、孝文、孝景，无所增更，于乐府习常肄旧而已。”《汉书·礼乐志》有“孝惠二年使乐府令夏侯宽备其箫管”等文。《汉书·百官公卿表》也有“乐府令丞”的记载。1976年在陕西临潼秦始皇陵出土一铜钟，其钮部刻有秦篆体铭文“乐府”二字。以上说明，乐府的设置是自秦代开始。秦始皇于公元前221年统一了中国。由于中央集权和政治、经济、文化大一统的需要，秦王朝创建了一系列的制度，如度量衡、文字、历法等。在音乐方面，也设立了专门管理音乐的机构——乐府，并集中六国之乐，为王室贵族服务。但秦王朝很快就被刘邦的西汉政权取代（公元前206年），汉承秦制，乐府机构也被承袭下来。汉初的宫廷中，周古代音乐大都失传，习用的雅乐连“世世在太乐宫”的人也“但能记其铿锵鼓舞，而不能言其义”（《汉书·礼乐志》），故宫中音乐多是来自刘邦故乡的楚歌、楚舞。汉初的乐府同秦乐府一样，并没有什么突出的建树。真正使乐府的机构和职能健全和发展的是汉武帝时开始创立的采诗制度。汉武帝时，中央集权的封建制度有了很大的发展，社会安定，经济繁荣。为进一步巩固统治，开展礼乐教育，则须加强和完善各种制度，包括礼乐活动。遂于公元前112年的元鼎五年，将乐府进行了大扩充，增加编制、充实人员，使其掌管宫廷的一切音乐活动。除搞一些郊庙祭祀之礼外，在刘邦故乡的楚歌、楚舞基础上，汉武帝发令，从黄河、长江流域的广大地区再广泛收集民间音乐。同时兼收并蓄西域、北狄等边远民族地区的音乐，引进



错金银钮钟(乐府钟)

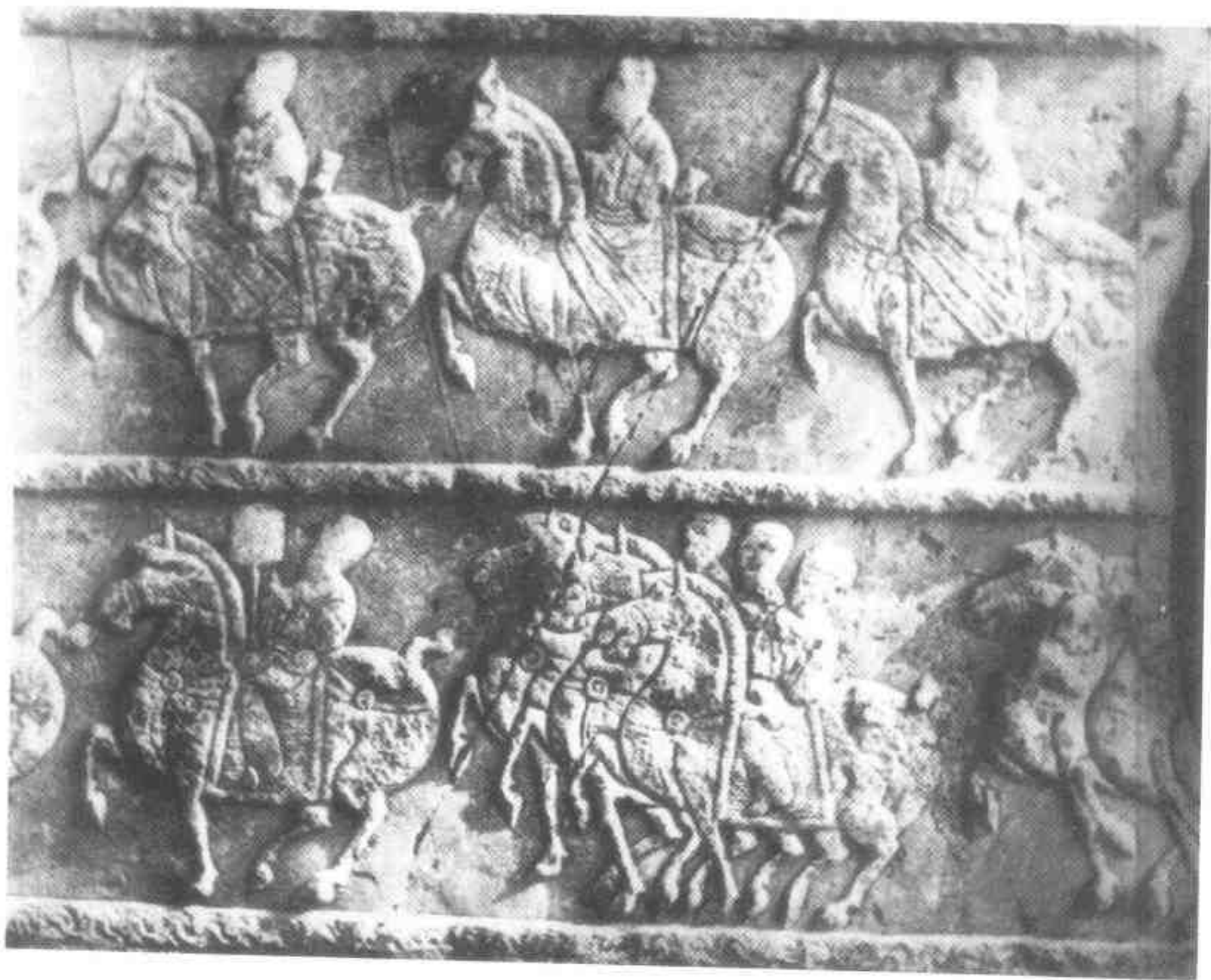
宫廷。即《汉书·艺文志》载：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有赵代之讴、秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发。亦可以观风俗，知薄厚云。”这一空前规模的有组织、有领导的采诗活动，目的就是为了兴乐教、观风俗，同时也是为了宫廷享乐和点缀升平。可是在客观上使各地区的民间音乐得到了广泛的集中和交流，对周秦以来我国民间音乐优良传统的继承和发扬起到了重要的促进作用。

这时的乐府已经发展成为我国历史上自周代“大司乐”以后的第二个规模庞大的音乐机构。汉武帝命大音乐家李延年为协

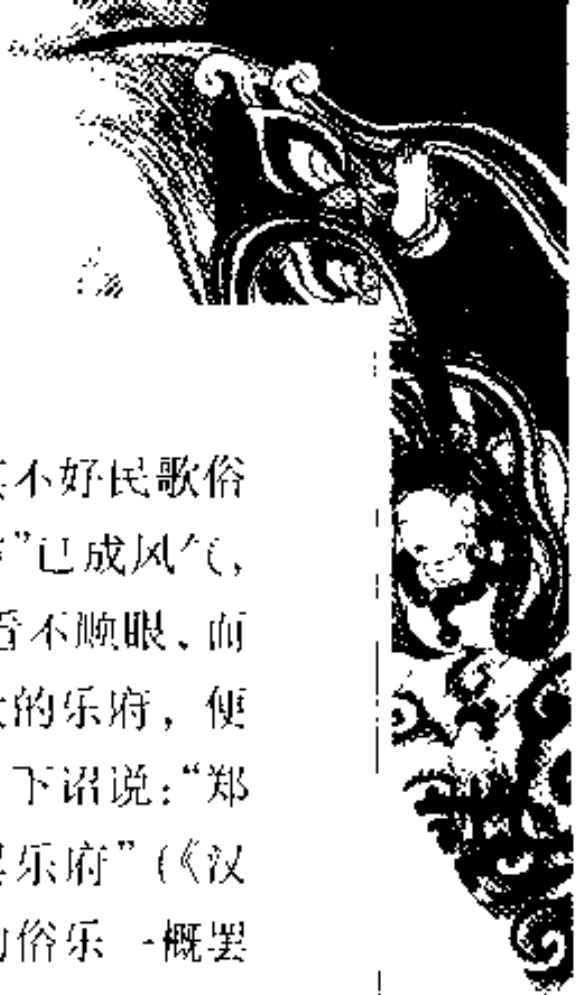
律都尉，举司马相如等数十人对所采民歌进行整理、加工、填词、编配，并创作、改编、演唱、演奏。所涉人员，既有专门唱奏的郊祭乐员、骑吹鼓员、沛吹鼓员、邯郸鼓员、巴渝鼓员、笳员、瑟员、蔡讴员、齐讴员、秦倡员、秦倡象员，以及齐四会员、巴四会员、楚四会员等；还有专门选读民歌的夜诵员；测音、调音的听工；制造和维修乐器的琴工员、柱工员、绳弦工员等。至汉成帝时已多达千人，就是哀帝罢乐时也有 829 人之多（据汉·桓谭《新论》）。

据《汉书·礼乐志》载，乐府收集了西汉民歌 138 首。虽然这仅是当时保存下来

的极小一部分，但已经可以看出民间音乐作品之精美所在。它们“感于哀乐，缘事而发”，直接表达了社会底层人民的心声。所采民间音乐经乐府数百名民间和专门音乐家“造为诗赋，略论律吕，以合八音之调”，用于统治者郊祭、朝会、宴飨等场合，冲击着传统的宫廷礼乐。即《汉书·礼乐志》所说：“今汉郊庙诗颂，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭才人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷”，“常御及郊庙皆非雅声”。宫廷雅乐因民间音乐与外来音乐进入宫廷并在宫廷中取得了重要地位而受到冷遇和排斥，日趋衰微。汉乐府自此逐渐形成重视民族民间音乐的优良传统，



山东曲阜汉画像石



西汉前期的民间音乐得到了蓬勃的发展。这些都不得不主要归功于主持乐府的汉代杰出音乐家李延年的卓越的组织 and 领导。可惜的是，史书上仅留下了他极简单的事迹片断，而无数像李延年一样为乐府活动付出毕生勤劳和智慧的音乐家，在浩瀚史籍中却找不到他们的点滴记载。

史称李延年中山人（今河北定县），“身及父母兄弟皆故倡也”。他“性知音、善歌舞”，“每为新声变曲，闻者莫不感动”。少时，因犯罪受腐刑，在宫中养狗，后因其妹善歌舞被选入宫，受到汉武帝宠爱，称为李夫人，李延年也因此而受到武帝重用，佩二千石印绶，在乐府中担任协律都尉。李延年擅长作曲，曾为《汉郊祀歌》十九章配乐。尤为可贵的是他善于吸收外来音乐的养料进行音乐创作。他曾根据张骞从西域带回的《摩珂兜勒》一曲，“因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐”。即用这首胡曲为素材，创作出 28 首联缀而成的新颖的武乐“横吹曲”。其中保存在《乐府诗集》中有一首《出塞》刻画了汉武帝时派兵急速出征抗击匈奴骚扰的威武阵容。这些武乐皆于宫廷作为军乐之用。可是当李夫人死后，又因其兄李广利投降匈奴，其弟与宫女乱淫，激怒了武帝，便将李延年及全家诛杀。至西汉末年，阶级矛盾加剧，国力衰退，又据《汉书·

礼乐志》说刘欣不好音乐，尤其不好民歌俗乐，对当时朝廷上下“郑卫之声”已成风气，贵戚外家“至与人主争女乐”看不顺眼，而当时国力又难以维持如此庞大的乐府，便于公元前 7 年的绥和二年六月下诏说：“郑声淫而乱乐，圣王所放，其罢乐府”（《汉书·哀帝纪》）。先将乐府里的俗乐一概罢去，只留下郊庙雅乐，裁革了 441 个演奏各地俗乐的“讴员”，此后乐府不再传习民歌。后将乐府中余下的 300 多人调到太乐署专搞雅乐，乐府终被撤消。

西汉乐府延续一百多年，不但当时对音乐的发展起到了积极的促进作用，而且对后世产生了深远的影响。如采集和整理民间音乐的做法就被其后很多朝代沿袭效仿。从现存古民间乐府诗许多是东汉的来看，接下来的东汉乐府就继续了这一。为了政治的目的而访听歌谣的采诗制度《宋书·乐志》里也保存了一部分西汉乐府民歌。宋代郭茂倩所编《乐府诗集》更搜集了自汉至五代的大批乐府歌辞，并按性质分别隶属于鼓吹曲、相和歌、杂曲、清商曲、横吹曲和杂歌谣辞六类，是研究古代乐府音乐的一部极为珍贵的资料，而前五类正是乐府音乐文学之精华所在。其中鼓吹乐和相和歌是汉乐府最主要的音乐体裁。

“有箫笳者为鼓吹”，“有鼓角者为横吹”。

——鼓吹乐

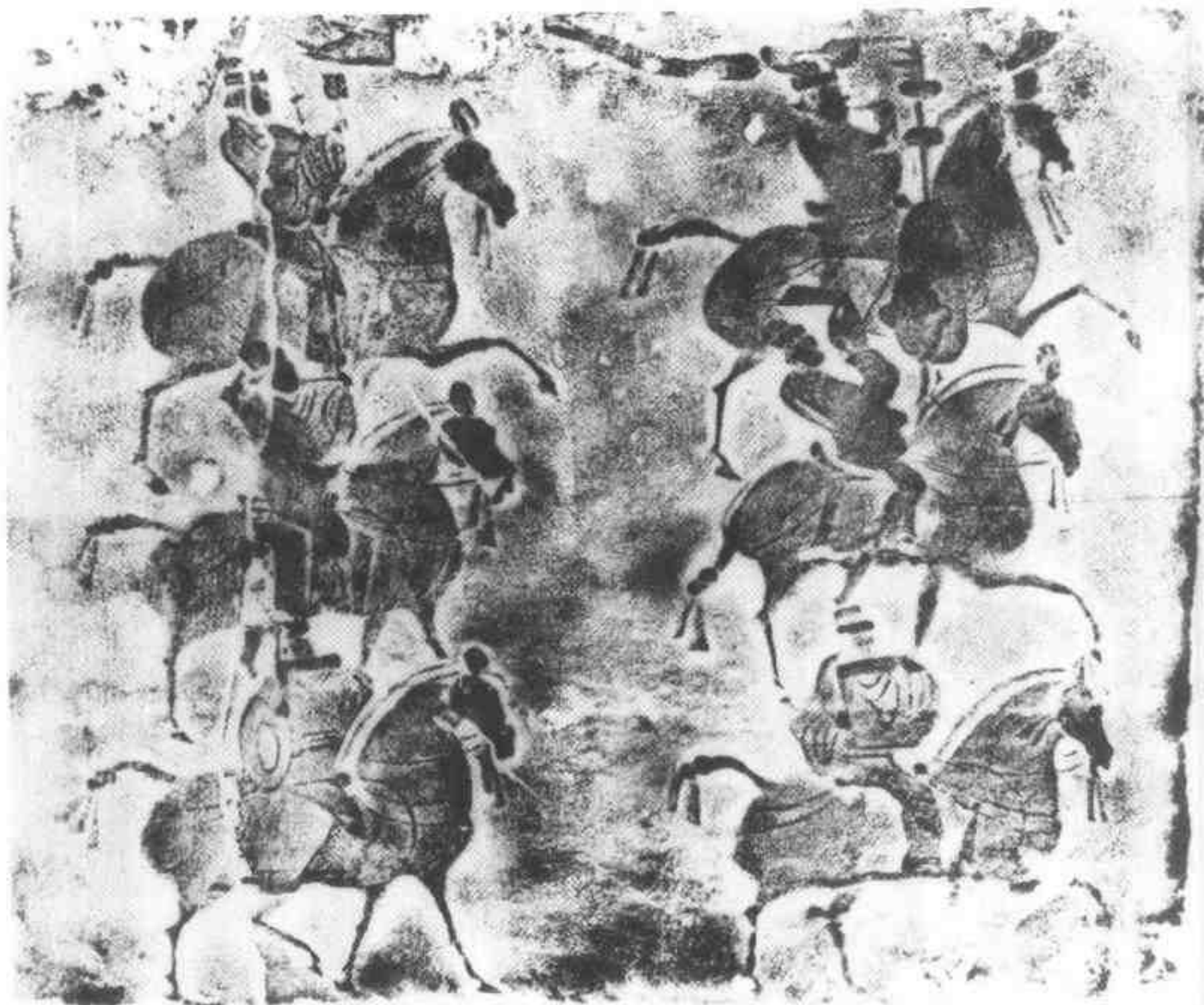
鼓吹乐是用打击乐器鼓和吹奏乐器排箫、横笛、笙、角等合奏的音乐，源于西北匈奴、鲜卑、吐谷浑等游牧部族的“北狄乐”，是吸收这些游牧部族的马上之乐而发展起来的。鼓吹乐于汉初传入中原后与汉族音乐相结合，是中原汉族同北方边疆少数民族音乐文化交流的最初成果。鼓吹乐最早的记载可追溯到秦末，即《汉书·叙传》载：“始皇之末，班壹避坠于楼烦，……值汉初定……以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹。”鼓吹乐至汉代发展起来，成为中原汉族广泛流行的一种军乐。晋·孙毓《东宫鼓吹仪》云：“鼓吹者，盖古之军声，振旅献捷之乐也。”它被军中作为振奋士气、祝捷庆功之用。其中的鼓，在中原古已有之，而众多在马上演奏的吹奏乐器如角、笙、横吹、短箫等，却带有浓厚的北方游牧民族的特色。《乐府诗集》卷二十一载：“北狄诸国，皆马

上作乐，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署”。这种马上之乐还常兼有歌唱，从开始主要用于军乐、仪仗，到后来在宫廷、民间衍生出很多新的鼓吹形式，在社会生活中广泛应用。《晋书·礼志》记载：“汉魏故事，将葬，设吉凶卤簿，皆有鼓吹”，鼓吹乐对后世我国的民族民间音乐有着相当久远的影响。

据《乐府诗集》卷二十一记，北狄乐“其后分为二部：有箫笙者为鼓吹，用之朝会道路，亦以给赐，……有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。”看来随着使用范围的扩大，在不同社会音乐生活的场合中逐步出现了不同编制、不同特色的多种鼓吹乐，其中鼓吹和横吹为两种主要类型。鼓吹多用于殿廷演奏，横吹多用于军乐。其实横吹有时也称鼓吹或鼓角横吹。前述李延年根据张骞从西域带来的《摩珂兜勒》曲改编成的“新声二十八解”就是早期的“横吹曲”，“后汉以给边将，和帝时万人将军得用之”。我们从1958年出土于河南邓县南朝墓的两块横吹画像砖上尚能看到其所谓军乐壮其声势的情景。此外，还有由黄门乐署掌管的汉乐中的两品俗乐：即黄门鼓吹乐和短箫饶歌。《乐府诗集》卷十六引崔豹《古今注》说：“汉乐有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣也。短箫饶歌，鼓吹之一章尔。亦以赐有功诸侯。”故《乐府诗集》卷十六“鼓



四川新都汉画像砖

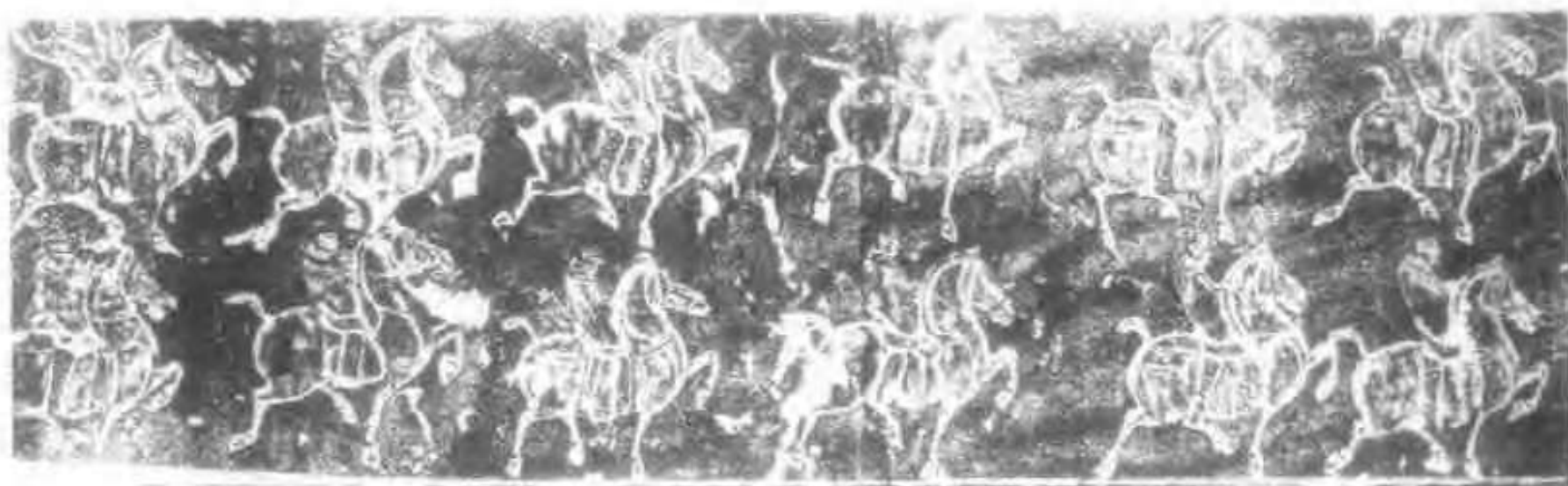


四川成都东汉墓画像砖

吹曲辞题解”说：“然则黄门鼓吹、短箫铙歌与横吹曲，得通名鼓吹，但所用异尔。”作为宫廷专设的鼓吹乐，黄门鼓吹除用于殿廷宴享外，也用于外出道路行进，如《西京杂记》的“汉大驾祠甘泉、汾阴、备千乘万骑，有黄门前后部鼓吹。”而短箫铙歌和横吹曲则都是军乐，汉代亦称为黄门武乐。从1954年成都扬子山汉画像砖看，短箫铙歌用排箫、铙、鼓、笳等乐器在马上演奏，故短箫铙歌的歌词内容多与道路有关，但也兼具殿堂演奏的形式，也有朝会的内容。值得注意的是，作为武乐之一的铙歌时常借用地方抒情民歌入乐，如《有所思》、《上邪》之

类情歌以及哀挽阵亡将士的悼歌如《战城南》等，应该是有其深刻的社会背景的。《有所思》唱的是和情人欲决而未决、《上邪》是唱不但要“与君相知”，而且还要使这种相知成为永远。歌中唱：“上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝。”誓言中列举一系列反常乃至荒唐之事来反衬对爱情的忠贞，后世此类诗歌很少见有如此热情奔放的。

《宋书·乐志》(第一)说：“……列于殿廷者为鼓吹”，“从行鼓吹为骑吹，二曲异也。”但宋书未说明亦用于道路的不独列于



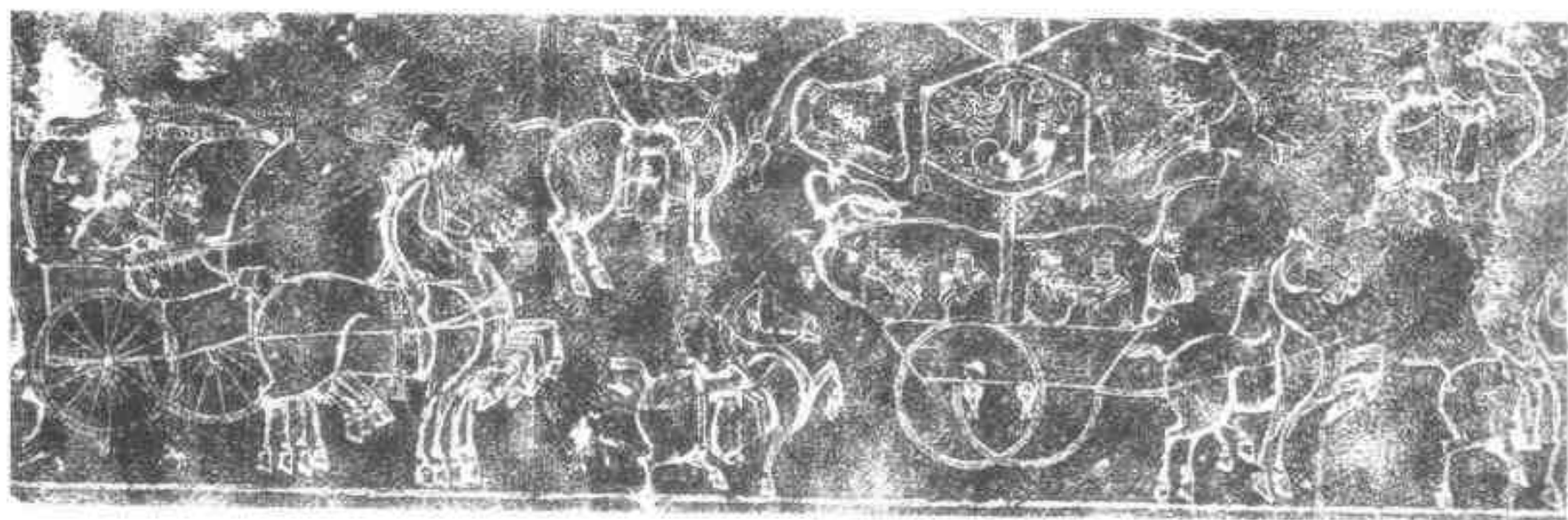
山南乐城石刻壁画



河南邓县南朝画像砖之一

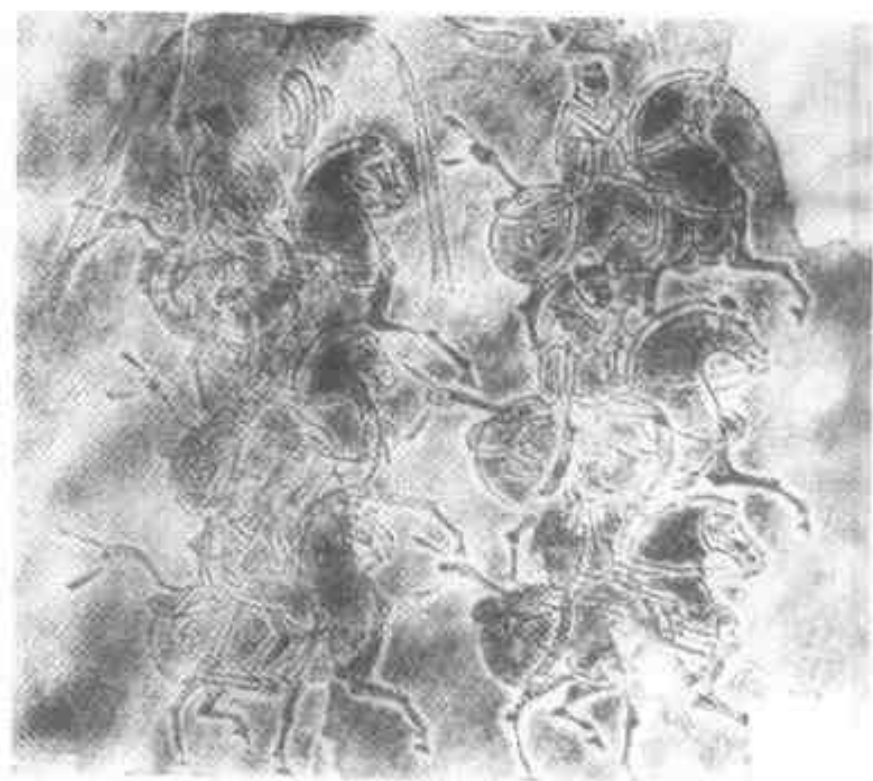


河南邓县南朝画像砖之二



山东肥城石刻壁画

殿廷的黄门鼓吹与骑吹的区别所在。据《续汉书·舆服志》(上)说：“乘舆法驾卤簿，后有黄门鼓车。”可知黄门鼓吹乐人是乘在车上作乐，骑吹乐人是骑在马上作乐。所用乐器为鼓、笳之类，而骑吹所用之鼓应是骑吹乐人可以手执的扁圆形皮鼓。另有以打鼓吹箫的合奏而得名的一种鼓吹乐形式——箫鼓，其箫为排箫，鼓为建鼓，也有鼓车和坐定两种演奏形式。《乐府诗集》说：“陈后主常遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。”可见箫鼓多用于宴享，也有用于舟车游闲娱乐及伴奏百戏歌舞等。从保存至今的许多鼓吹曲词来看，相当一部分鼓吹乐是带有唱词的配乐歌唱的音乐，题材内容很广，而多数叙述与战争有关的事情，反映当年边塞将士特定的生活和情感。



四川成都扬子山汉画像砖



四川新都汉画像砖

“丝竹更相和，执节者歌”。

——相和歌与相和大曲

相和歌是汉乐府音乐中最精彩的一部分，始于汉初我国北方的民间音乐。前述先秦以“相”为节奏乐器的劳动歌唱应是它的源头，表现为没有帮腔和管弦乐器伴奏的原始状态的清唱，始称“徒歌”。如果在徒歌形式的基础上加上了帮腔就成为《宋书·乐志》所说的“一人唱三人和”的“但歌”形式。民间徒歌、但歌由乐府采来经整理，“被之管弦”，就成了“丝竹更相和，执节者歌”的相和歌（《晋书·乐志》）。《宋书·乐志》（二）说：“但歌四曲，出自汉世。无弦节，作伎，最先一人唱，三人和。魏武帝尤好之，时有宋容华者，清澈好声，善唱此曲，当时特妙。”可知相和歌中的徒歌、但歌形式以后仍然保存下来，而但歌与相和歌的关系似相对更为密切。《汉书·礼乐志》说：“至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和。”这里是用管乐器来和歌，而“一人唱余人和”的但歌是以人声和歌，应始于前述先秦楚声的《宋玉对楚王问》中“国中属而和者”的人声相和。相和歌则应内涵更为宽泛些，它既可以是“丝竹更相和”，也可以是人声相和与丝竹相和兼而有之。因为丰富活泼的歌唱形式最初都是来自民间，作为汉乐府精华所在的相和歌及杂曲歌最初都来自各地的俗乐，即所谓赵代秦楚之讴，是先秦俗乐的继续和发展，它们大部分是“街陌”之间的产物，出于社会下层群众之口，

“感于哀乐，缘事而发”，同那些粉饰升平的作品明显不同，是人民的真实心声。如：

“悲歌可以当泣，远望可以当归
思念故乡，郁郁累累，
欲归家无人，欲渡河无船，
心思不能言，肠中车轮转”（《悲歌》）

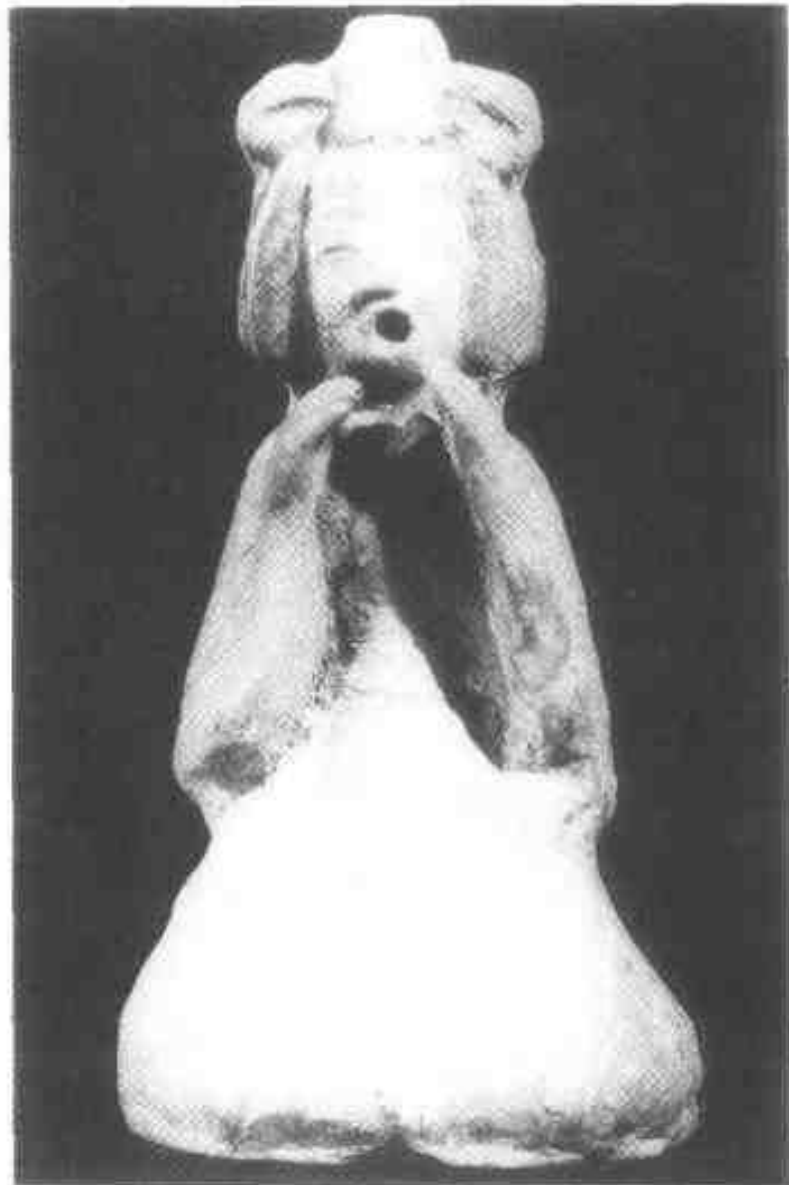
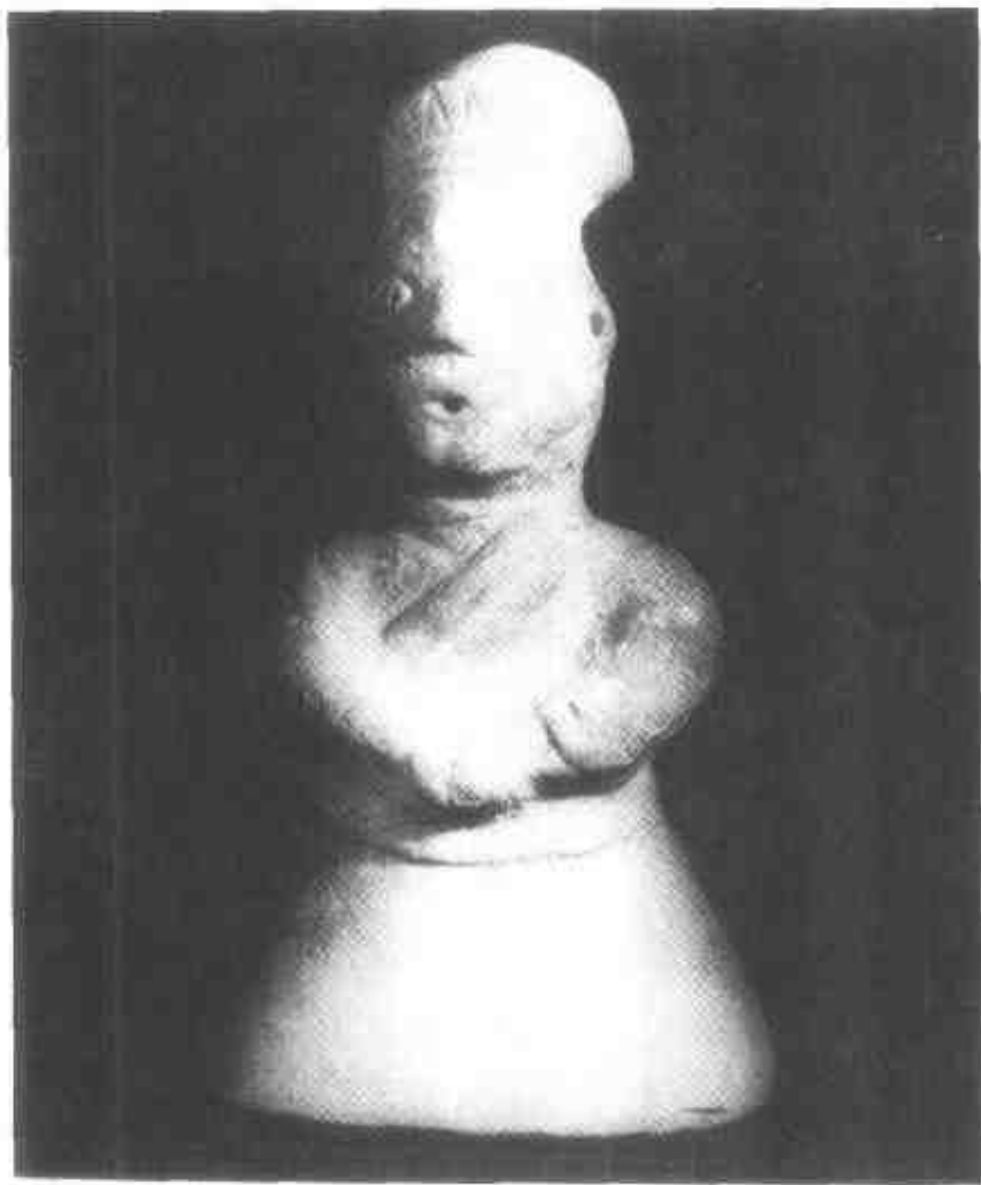
此歌四言、五言、六言都有，总的趋势是向五言上下句或四句体形式发展，形式比较自由。歌曲怀乡的情绪深重，比喻也极为自然。又如：

“枯鱼过河泣，何时悔复及！
作书与鲂鮄，相教慎出入。”

（《枯鱼过河泣》）

此歌形式上已定型为五言四句体，是寓言体歌辞，似是遭遇祸害者警告伙伴的诗。以鱼拟人，枯鱼作书，表现出极活泼的想像力。

许多长篇的抒情叙事歌曲，如著名的《十五从军征》、《焦仲卿妻》、《孔雀东南飞》等大都是由五言组成。其中《焦仲卿妻》是一篇长达三百三十多句的有完整情节的叙事歌曲，叙述小吏焦仲卿与其妻刘兰芝的悲惨故事。仲卿与兰芝恩爱甚深，但焦母不喜欢兰芝，逼仲卿休妻，兰芝回家后又被太守儿子逼婚，兰芝自誓不嫁，投水以死抗婚，仲卿闻之也自缢于庭树而死。故事在民间流传甚广。像这样极富戏剧性的长篇歌曲在当时是如何表演的，可惜今天已不能



汉歌唱俑

得知，或许在今世的说唱音乐中可以想见到它的表演样式。此外，乐府歌曲中还有用骚体形式的，如《归风送远操》：“凉风起兮天陨霜，怀君子兮渺难望！感予心兮多慨慷！”有的长篇骚体歌曲如《胡笳十八拍》虽未入乐府，但长期流传于民间，对后世的音乐文学影响很大。这里，先秦楚声在汉乐府音乐中的特殊地位值得我们关注。首先，汉起楚地，汉代统治者的故乡在楚地的沛，“凡乐、乐其所生”（《汉书·礼乐志》），故西汉帝王皆喜楚歌，楚汉世风、乐风一脉相承。其次，先秦楚声非常发达，从楚辞和前述宋玉答楚王问中可知楚地民间和歌之风甚盛，而和歌形式正是相和歌的基础和精华。如有名的五言七句式的《江南》（《乐府诗集》卷二十六“相和歌古辞”）：

江南可采莲，

莲叶何田田！
鱼戏莲叶间。
鱼戏莲叶东，
鱼戏莲叶西，
鱼戏莲叶南，
鱼戏莲叶北。

此歌即采用先秦楚歌“一人唱余人和”的方式，前三句领，后四句和。这在今世的湖北民歌中被称作是“穿句子”式的领和唱法，很有特色，也非常普遍。但是当读到司马相如在《上林赋》中描写的“千人唱、万人和，山陵为之震动，山谷为之荡波”的盛大壮观的汉乐府歌舞场面时，今人也就只能叹为观止了。

相和歌的伴奏乐队通常由笙、笛、节鼓、琴、瑟、琵琶、箏七种乐器组成较复杂的伴奏形式，这已为进一步发展为歌、舞、乐

并出的“相和大曲”奠定了基础。相和歌所用乐调据《乐府诗集》引《唐书·乐志》认为是“相和五调”，即“周房中曲之遗声”的相当于古音阶宫、商、角调的汉世三调：平调、清调、瑟调，加上汉房中乐但已孕育着新音阶的楚调及燕乐音阶的侧调，“总谓之相和调”，并认为“所谓清商正声，相和五调伎也。”何为“周房中乐”，《仪礼·燕礼》曰：“若与四方之宾燕，则有房中之乐。”郑玄注云：“弦歌周南召南之诗，而不用钟磬之节。谓之房中乐，后夫人之所讽诵，以事其君子。”可见房中乐即国风之一的周、召二南，楚声也，为不用钟磬的弦歌之乐。又《唐书·乐志》说：“楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。”楚汉相承，楚调即楚声，而“侧调者生于楚调”（《旧唐书·音乐志》），则相和歌以楚声为基础应是无疑的了。

相和歌更为发展的形式是相和大曲。



湖南长沙马王堆汉笛

这是一种有歌、有舞、有器乐又有表演的综合艺术形式，结构上通常比相和歌要长大，并且有自己的独特之处。《乐府诗集》卷二十六说：“诸曲调皆有辞有声，而大曲又有艳、有趋、有乱。艳者，其歌诗也；声者，若羊吾夷、伊那何之类也。艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和后有送也。”这里虽然将相和大曲与南方吴声西曲作了曲式特征上的比较，但对艳、趋、乱未作解释。考《宋书·乐志》所录大曲中有艳、有趋，无乱，所载陈思王《鼙舞歌》五篇中两篇有乱，可知相和大曲的曲体基本结构为“艳——曲和解——趋（乱）”三部分。第一部分为“艳”，是曲之前的艳歌。左



湖南长沙马王堆汉瑟



湖南长沙马王堆汉琴



河南南阳汉画像石

思《吴都赋》云：“荆艳楚舞，吴愉越吟。”刘渊林注：“艳，楚歌也。”艳分有词与无词两种，可唱，也可由乐队单独演奏，音乐应该比较徐缓悠美。第二部分为“曲”和“解”，曲是中板性质的主要歌唱部分，根据需要可以反复歌唱数段歌词，每段歌词之后都有一个无词的器乐间奏，即所谓“解”。《乐府诗集》卷二十六说：“凡诸调歌辞，并以一章为一解。是以作诗有丰约，制解有多少”。曲有多少解，即有几段歌词，歌词演唱与器乐间奏合成完整的“曲”，即宋·陈旸《乐书》所说：“凡乐，以声徐者为本，声疾者为解。自古奏乐，曲终更无他变”。解的功用同今天的间奏音乐相仿，对歌舞表演起着速度、情绪的对比和转换作用。解也有称“送歌弦”，即《乐府诗集》卷三十引《古今乐录》说：“凡三调歌弦一部竟，辄作送歌弦。”

第三部分为“趋”，也分有词可唱和无词不唱两种。可唱者，有崔豹《古今注》：“吴趋曲，吴人以歌其地也。”战国时吴地为楚所有，故其地歌曲亦属广义的楚歌。可见歌曲之有艳与趋，仍为楚地歌曲的特点之一。何所谓“趋”，《释名》说：“疾行曰趋”。《礼记》云：“行而张足曰趋”。趋的音乐速度应是逐渐加快，将大曲引向高潮，情绪热烈奔放。有如马融《长笛赋》描绘演奏俗乐送声时的情景所云：“曲终阙尽，余弦更兴。繁手累发，密栉叠重，蹈踞攒仄，蜂聚蚁同，众音猥积，以送厥终。”因而也称之为“乱”。何以名“乱”，有清·蒋骥《山带阁楚辞余论》（卷上）说：“余意：乱者，盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节，亦与相赴，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。孔子曰：洋洋盈耳，大旨可见。”乱与趋，与送声性质相同，均在



四川郫县石椁乐舞图

歌曲末尾。乱辞也是楚歌结构上的特点之一。和其他文艺体裁一样,相和大曲并不是所有曲目都是结构完整、功能齐备的。由于表现内容的不同和多样,大曲的形式和结构都是十分自由的。这里仅录结构较完整的《艳歌何尝行“飞来双白鹄”篇》,以见其概貌:

[艳](器乐前奏)

[曲](歌)飞来双白鹄,乃从西北来;十五五,罗列成行。

(一解)

(歌)妻卒被病,行不能相随;五里一反顾,六里一徘徊。

(二解)

(歌)吾欲衔汝去,口噤不能开;吾欲负汝去,毛羽何摧颓。

(三解)

(歌)乐哉新相知,沈来生别离;踟蹰顾群侣,泪下不自知。

(四解)

[趋]念与君离别,气结不能言;各各重自爱,道远归还难。

妾当守空房,闭门下重关;若生当相见,亡者会黄泉。

今日乐相乐,延年万岁期。

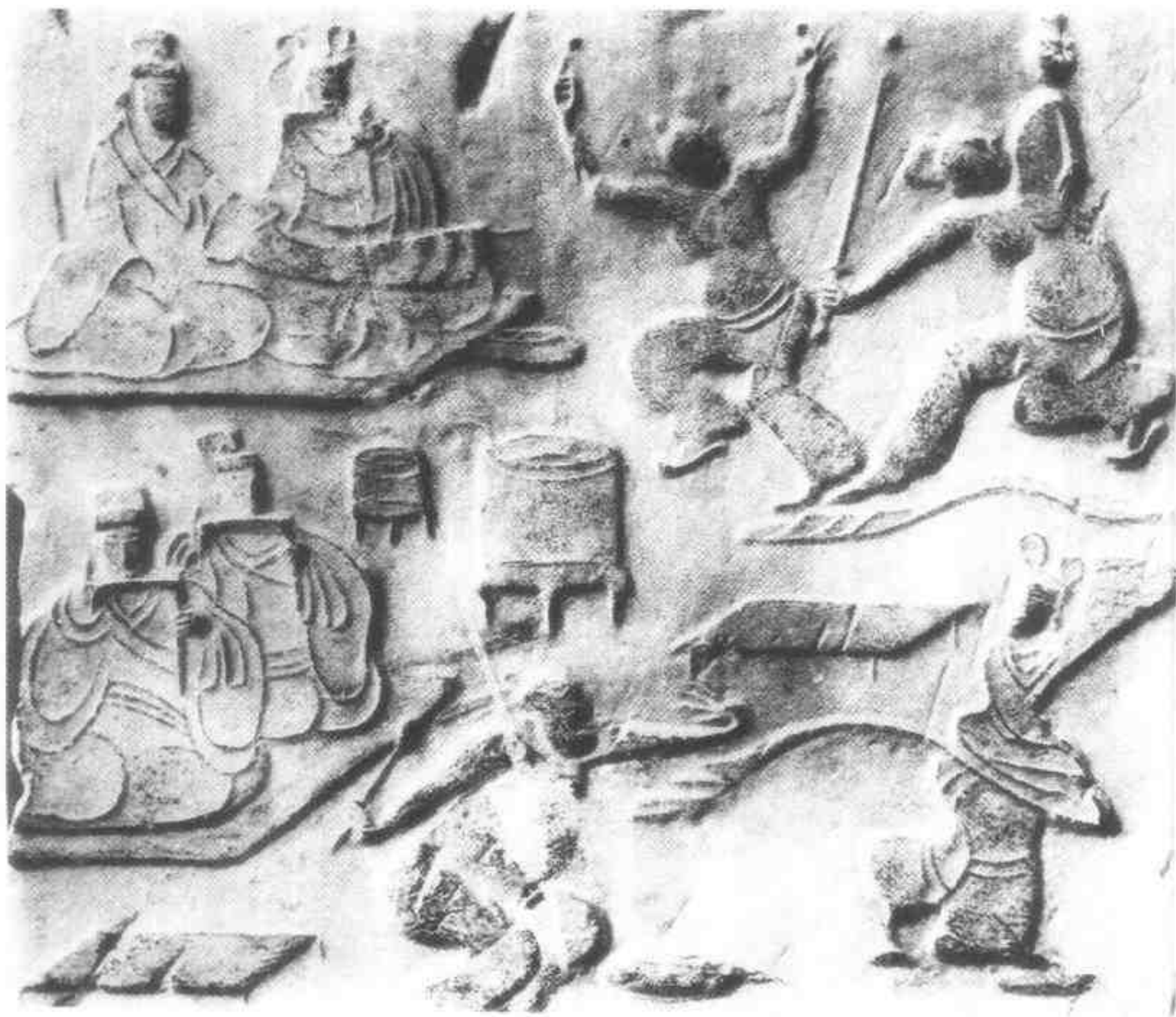
(参见《宋书·乐志三》)

大曲借描写白鹄(天鹅)表现人间的生离死别,颇具叙事抒情歌舞的意味。

相和大曲自两汉至魏晋,兴盛不衰。除上述歌舞曲形式外,其中纯器乐演奏形式逐渐成熟而相对独立出来。如《乐府诗集》卷四十三所说:“凡诸大曲竟,《黄老弹》独出,舞无辞”,成为独立的器乐曲,时称“但

曲”。《乐府诗集》卷四十一引《古今乐录》记有:“但曲七曲:《广陵散》、《黄老弹》、《飞龙引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鸚鸡游弦》、《流楚窈窕》,并琴、箏、笙、筑之曲。”其中《广陵散》,大小《胡笳》等后已成为传世之千古名曲。

相和歌在发展过程中与舞蹈结合起来成为一种大型歌舞曲形式的相和大曲。应该说与宫廷、乐府采入大量各民族民间歌舞并不断受其影响有关。因为汉代的民间歌舞已呈现出与先秦巫舞大不相同的开放而独立的艺术风格。《后汉书·南蛮西南夷列传》记:“阆中有渝水,其人多居水左右,天性劲勇,初为汉前锋,数陷阵,俗喜歌舞,高祖见之,曰:‘此武王伐纣之歌也!’乃命乐人习之,所谓《巴渝舞》也。”这里所说的巴渝舞是西南少数民族板盾夷人的一种集体舞。内容系描写战争,以猛锐见称。汉王刘邦在攻打三秦时曾得到夷人帮助。夷人勇猛异常,其歌舞也表现了他们强悍尚武的精神。巾舞是汉代著名杂舞之一,是由战国时期流行的《长袖舞》而来。《韩非子·五蠹》载:“鄙谚曰:‘长袖善舞……’”最初表演鸿门宴上“项庄舞剑,项伯以衣袖盾之”保护汉高祖的故事,后演变成舞时用巾象征项伯衣袖。从不少汉画像石上的巾舞图上可见,舞者双手各持一巾,一巾向上飘扬,一巾向下飘飞,姿态生动豪放。长袖舞后又衍生出一种由女性穿白色绛布舞衣以长袖为舞的白绛舞和形式多样的对舞。此外,持铎或击鞀而舞的《铎舞》和《鞀舞》以及盘舞等,也都是汉代的名舞。铎为大铃,外形像钟,铜制,有钮或柄,舞蹈时摇动发声。鞀为一种扁形小鼓,初来自军中。舞时手执鞀鼓,且歌且舞。盘为鼗鼓,舞者在



四川成都扬子山汉画像砖

鼓上或鼓旁来回歌舞。

源自周代“散乐”和秦代“角抵”的杂耍技艺——“百戏”，在汉代也发展很快。它吸取幻术、象人、武术、杂技、歌舞等等因素，将各个单一的艺术形式综合成为类似于当今的综艺晚会。节目的形式、内容丰富多样，古今中外、各民族各地域的

精彩节目包罗万象，竞奇斗巧，争奇斗艳。若加上人物和故事的表演，就成了歌舞戏。这是汉代歌舞艺术发展的重要成就之一。这种荟萃起来的“百戏”综艺，历代相承，不断发展，成为后世我国戏曲艺术的重要组成部分。



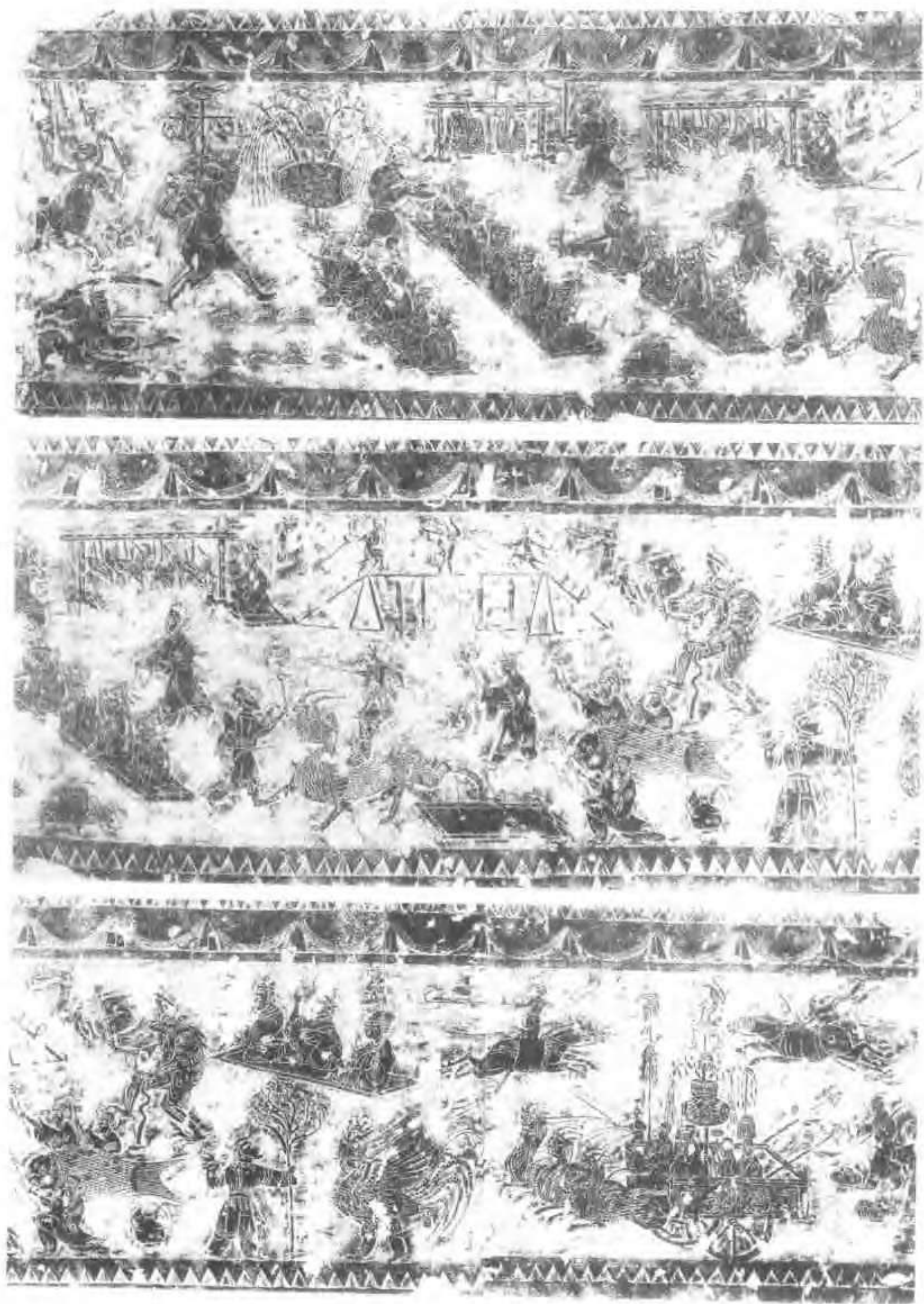
汉石刻画



山东汉画像石(描摹)



山东汉画像石(描摹)



山东沂南汉墓百

“鼓砢砢以轻投，箫嘈嘈而微吟。”

——乐器

秦汉以后，我国的乐器文化开始出现重要的转折，即先秦时占主要地位的青铜敲击乐器，随着宫廷雅乐的衰微而逐渐被人们搁置一边，多成为礼器，幽雅、精致的丝弦乐器和粗犷、富有生机的吹奏乐器，分别随着清商乐（后文待述）和鼓吹乐的兴盛而在宫廷、民间广泛应用。但这一转折的初始期——西汉，青铜乐器还没有那么快就退出殿堂，在一些地区还占有一定的重要位置。新近于2001年初济南洛庄汉墓乐器坑出土了一套工艺考究、保存相当完好的大型青铜编钟，全套共19件，含14个角钟和5个钮钟，一钟二音，为实用编钟。与编钟同时出土的还有大量其他种类的青铜乐器和107件石磬。因出土西汉青铜乐器为迄今首次，所以这一乐器坑被誉为“2000年前的地下音乐厅”，这套编钟也被称作“西汉第一编钟”。除编钟之外的青铜乐器中，较引人关注的还有铎于、铎和铎。

现存最早的铎于属春秋时期，盛行于战国至西汉。汉以后渐渐不用，《周礼》记“以金铎和鼓”为东周之事。宋以后，铎于多发现在古代巴人活动地区，而汉代铎于为首次于齐地发现。这件铎于的右下角刻有一笔画成的浮雕状的苍鹰，是典型的汉代图腾标志。

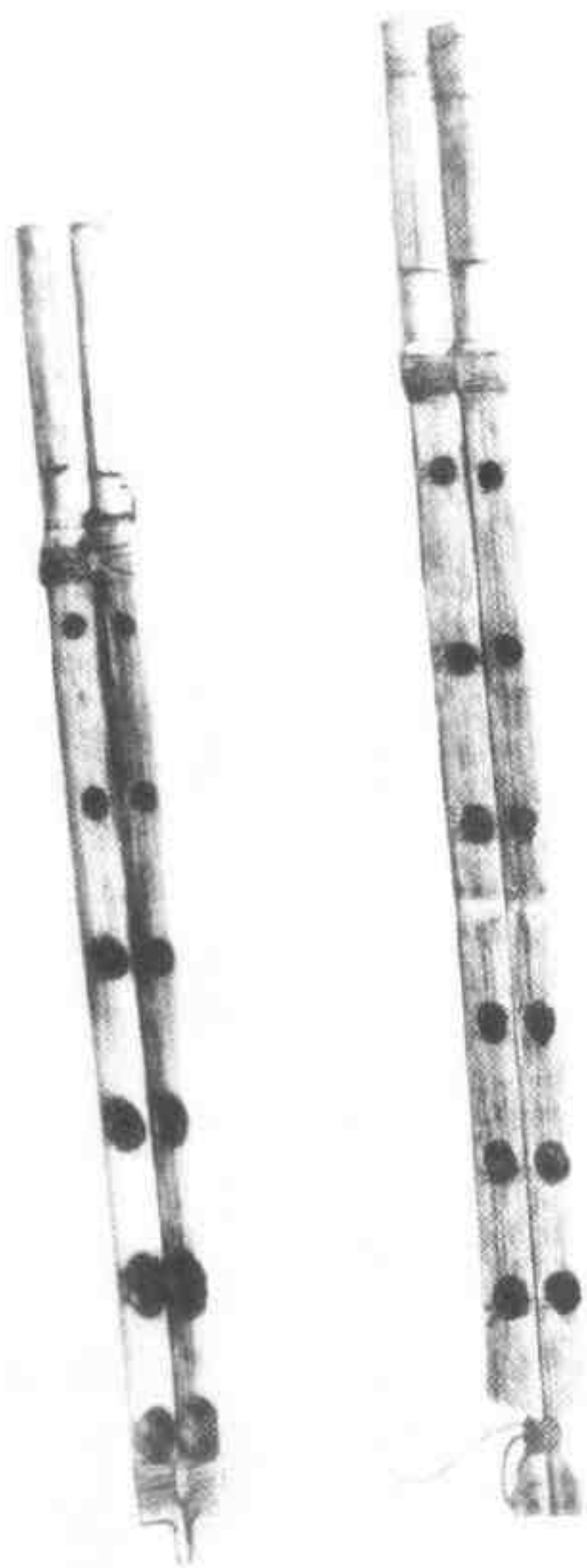
铎如上文所述为大铃，源于原始陶铃和夏商铜铃，体腔内有舌，可执柄摇之发

声。周代被用于军旅中，有传达军事号令的警示作用。《周礼》记有“以金铎通鼓”可能与合瓦形铜钟同源。以往出土的铎，大小与钟相近，而这件洛庄铎仅有半个手掌大，为此次出土的最小的青铜乐器，内部有一金属条，摇晃后可发出有节奏的声音。

铎及编铎也是先秦青铜敲击乐器或响器，也用于军旅中。《周礼》记有“以金铎节鼓”。郑康成注：“铎，铎也，形如小钟，军行鸣之，以为鼓节。”铎有柄，可执柄用小锤敲击。据考古人员称，洛庄汉墓乐器坑出土文物共一百四十多件，各类乐器形态各异，造型独特，可谓集我国汉代青铜乐器之大成。

武帝时，经张骞两次出使西域（今甘肃玉门关和阳关以西的新疆及中亚地区），开通了举世闻名的“丝绸之路”后，我国同西域诸地的政治、经济、文化的交往包括与当时各民族、各地域音乐文化的交流日益频繁，汉代吹管乐器和丝弦乐器的新品迭增，同时也使汉代一些乐器在历史渊源的考察上出现了较为复杂的情况。

吹管乐器方面，随着鼓吹乐传入中原，一些北方边远部族的吹奏乐器开始在民间应用。如箛，又名吹鞭。“鸣箛以和箫声”，因出自西域胡人，又称“胡箛”。最初“卷芦叶为箛，吹之以作乐”，后以芦苇制成哨，安在三个音孔的木管上，成为复簧吹管乐器，音

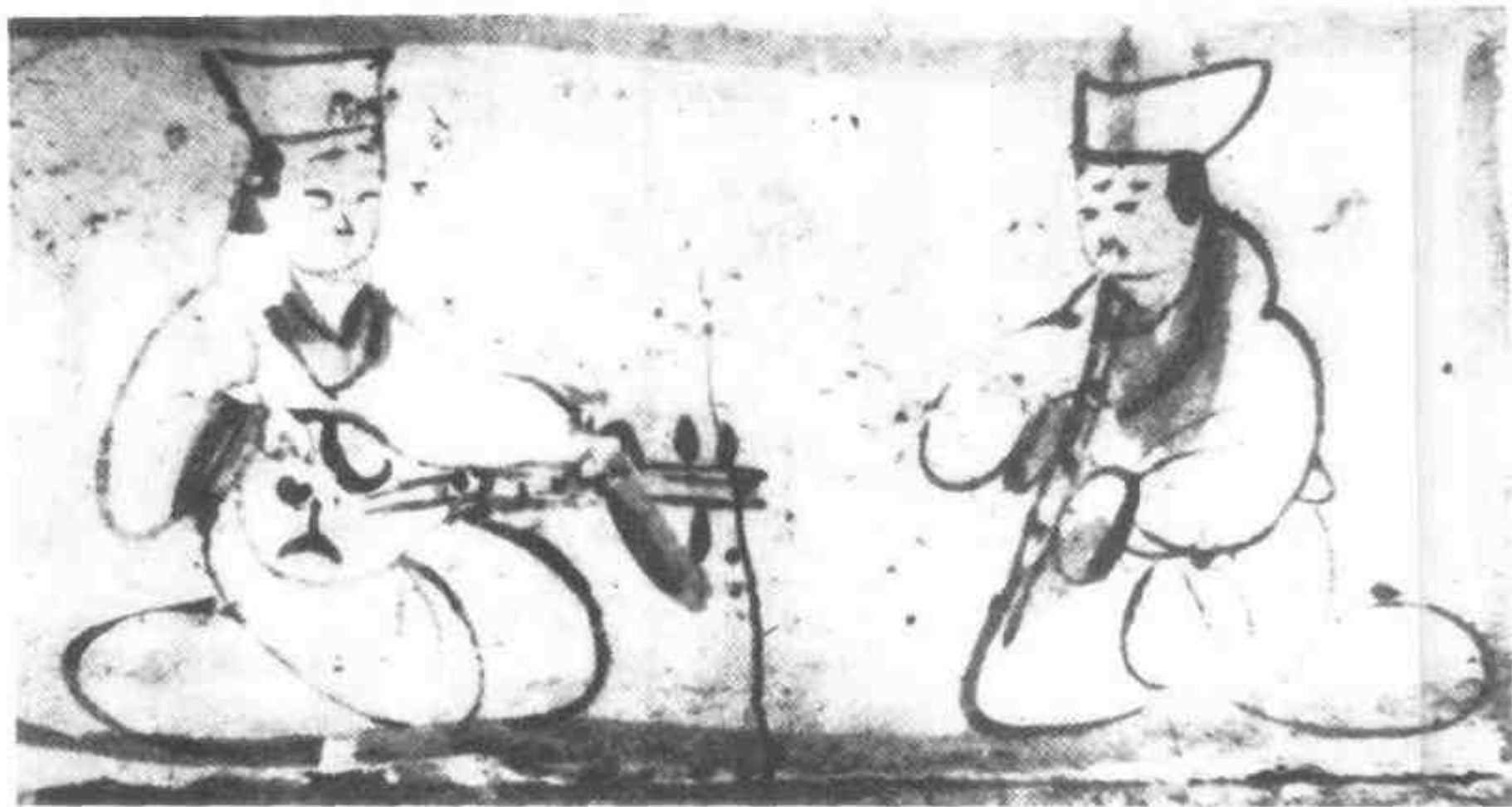


羌笛

色凄厉,具有相当的音乐表现力。魏·杜挚作有《笛赋》云:“乃命狄人,操笛扬清吹,车角动南徵,清羽发浊商,刚柔待用,五音迭进。”又如角,原是北方游牧民族用动物的天然角如牛角或兽角作成,后改用竹、木、革或金属等材料制作。有两种不同的执吹方法:一种为两手前举,弯管朝上;另一种为横抱于怀,弯管朝后,其吹奏形态可参见

河南邓县横吹画像砖。《晋书》载:“胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之横吹。有双角,即胡乐也。”再如羌笛,是竖吹的三音孔笛。《说文》:“羌笛三孔”,可视为箫的前身。汉代及其后相当长的一段时期里,笛为横吹、竖吹单管无簧乐器的统称,包括篪、箎和羌笛等。甘肃、四川一带羌族人所吹羌笛原有四个按孔,公元前1世纪京房在笛身后加了一个最高音按孔,成为五个按孔。如马融《长笛赋》:“近世双笛从羌起,羌人伐竹未及己。……易京君明识音律,故本四孔加以一。君明所加孔后出,是谓商声五音毕。”

汉以后乐器发展最引人注目的是丝弦乐器的新品种琵琶的出现。从秦汉至隋唐间,人们习惯将很多抱弹类的弦乐器如秦汉琵琶、曲项琵琶、五弦琵琶等统称为琵琶。东汉刘熙《释名》说:“枇杷本出胡中,马上所鼓也。推手前曰枇,引手却曰杷,象其鼓时,因以为名也。”由此可知:一,琵琶是因弹奏起来发出噼噼啪啪的声响而得名;二,汉代人已知琵琶是外来乐器、是胡琵琶,但这种抱弹琵琶类的乐器中最早出现的是秦时的弦鼗。这是一种相传在秦始皇修长城时的役工用鼗鼓加弦制作而成的弹拨乐器,秦以后又改称秦汉子或秦琵琶。至汉代,它参照了已有的部分弦乐器,演进成型为“颈长体圆,四弦有品”的“汉琵琶”,竖抱,用手指弹奏。这种乐器后因魏末“竹林七贤”之一的阮咸弹奏得最为出色,唐以后人们索性将它改称为阮咸或阮。它是今月琴、二弦等直项圆形音箱的抱弹类乐器之前身。而刘熙所说的胡琵琶,应是指经西域传入中原的曲项琵琶和五弦琵琶。曲项琵琶即今世所用琵琶的前身。音箱呈半梨形,



甘肃嘉峪关三国画像砖(摹本)——直项琵琶与箜



南京西善桥砖刻壁画“竹林七贤”之阮咸

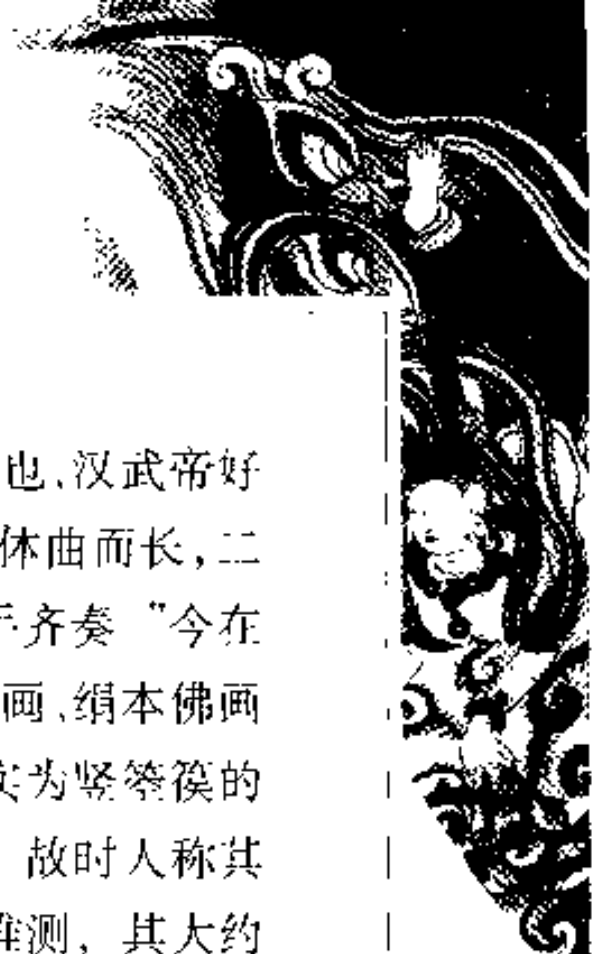


甘肃敦煌北魏壁画(摹本)——五弦琵琶

曲项,四弦,横抱,拨弹。五弦琵琶顾名思义为五弦,与曲项琵琶相似,也是半梨形音箱,横抱,拨弹,只是比曲项琵琶稍细稍长。这两种外来琵琶在演奏实践中都吸收

了阮的长处,改拨弹为手弹,改横抱为斜抱或竖抱。五弦至宋代失传,而四弦曲项琵琶最终演化成了地道的中国民族乐器。

汉代还有一种丝弦乐器的新品——箜



篪。我国古代有卧箜篌、竖箜篌和凤首箜篌三种。《史记·孝武帝本纪》记汉武帝灭南越后“始用乐舞，盖召歌儿，作二十五弦及箜篌瑟自此始。”可见卧箜篌属琴、瑟一类，竖箜篌属竖琴一类。据《隋书·音乐志》：“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒并出西域，非华夏之旧器。”它可能来自早已流行于波斯、埃及一带的一种竖琴，它是远古狩猎部族受弓箭的启发制造发展而来。唐·

杜佑《通典》说：“竖箜篌，胡乐也，汉武帝好之”。其形制如《通典》所说：“体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏”今在后魏的大同石窟浮雕、敦煌壁画、绢本佛画里均可见其形象。凤首箜篌实为竖箜篌的改制，因头上有凤首的装饰，故时人称其为凤首箜篌。据日人林谦三推测，其大约是在六朝时由印度与天竺乐一同传入中原。唐贞元时又用于骠国（缅甸）乐中。

“唯琴工犹传楚汉旧声。”

——琴乐与乐律理论

汉代以后，我国的琴和琴曲的发展开始进入一个历史上的鼎盛期。从长沙马王堆汉墓出土的古琴实物看，汉琴已定型为七弦十三徽的形制，演奏上也达到了较高的水平。它不但是相和歌乐队中重要的伴奏乐器，而且作为流行于“士”阶层的一种独奏乐器，演奏技艺上和曲目上都有了相当的积累。当时就有“音不通千曲以上，不足为知音”之说，是“士”必学的“六艺”之一。当时像司马相如、桓谭和蔡邕、蔡琰父女等知名文人都既能演奏，又会创作，而且还参与整理和研究周秦古曲和大量的民间琴曲。被称为“但曲”的纯器乐曲多由相和歌曲及歌舞曲改编而成，而较为流行的“相和但曲”，则被移作“琴、箏、笙、筑之曲”而广为传奏。如蔡邕的《琴赋》曰：“仲尼

思归，鹿鸣三章，梁甫悲吟，周公越裳，青雀西飞，别鹤东翔，饮马长城，楚曲明光，楚姬遗汉，鸡鸣高桑，走兽率舞，飞鸟下翔，感激弦歌，一低一昂。”这里的前十句提出的十首琴歌基本上都是相和歌曲，可见相和歌对琴乐的影响作用，又可知琴乐当会保留不少相和歌的遗声。西汉刘安主编的《淮南鸿烈·脩务训》中说：琴当时已有了“参弹、复徽、攫、援、擗、拂”等种种弹奏手法；盲艺人都能达到两手像“蔑蒙飞扬，从不错失一弦”的水平，以及蔡邕《琴赋》里描绘的“左手抑扬，右手徘徊，指掌反复，抑案藏摧……屈伸低昂，十指如雨”等高超琴技。当时流行的古曲已有所谓的“五曲、九引、十二操”。新曲如蔡邕创制的《游春》、《绿水》、《坐愁》、《秋思》、《幽居》，被后

人称为“蔡氏五弄”；及蔡琰（即蔡文姬）的大、小《胡笳》等。其中《大胡笳》便是描写她本人的不幸遭遇和思乡别子之情的琴曲《胡笳十八拍》。

蔡琰博学多才，又通音律，会弹琴，是与她父亲蔡邕的教育和影响分不开的。蔡邕为东汉著名文学家、书法家、琴家、音乐理论家。官至中郎、议郎，因弹劾宦官权贵，被陷害流放于朔方及江南，前后达12年之久。其间创作琴曲“蔡氏五弄”，并又撰写《琴赋》、《琴操》等。蔡琰成年后，初嫁给卫仲道，不到两年丈夫亡故。时逢汉末大乱，蔡琰被董卓部下虏去，归南匈奴左贤王，居匈奴地12年，生育二子。公元208年，曹操念蔡邕无后，派人以金璧赎回蔡琰。在归途中，蔡琰百感交集，孕育成长篇抒情诗《胡笳十八拍》，寄予她思念故国而

又不忍与亲子分离的矛盾心情。唐诗人李欣有过这样的描述：“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。边人落泪沾边草，汉使断肠对客归。”同名琴曲相传最早由文姬借胡笳的音调翻成，为蒙汉音乐文化交流的结晶。明初《神奇秘谱》本收有大、小《胡笳》两曲。《小胡笳》是现存胡笳曲弄中最古的一首琴曲，其有前叙、正声、后叙的曲体与相和但曲相像。《大胡笳》可能是在《小胡笳》的基础上发展变化而成。历代根据这一题材创作的琴曲传谱有39种之多，仅1611年孙丕显刻印的《琴适》传谱配有文姬原诗作为歌词，是目前所知最完整的谱本，为后人广为传唱。一般琴家自宋末起都重“勾踢”（演奏）而轻“琴歌”（演唱），而汉魏时受相和大曲影响，往往弹、唱不可分。琴歌《胡笳十八拍》全曲18段，诗为骚体，每句字数



南京西善桥石刻壁画“竹林七贤”之蔡邕期弹琴



南京西善桥石刻壁画“竹林七贤”之嵇康弹琴

不定,曲调蒙汉风格尤浓,词曲配合多作一字一音处理,具占歌特征。第一拍的曲调尤其是前两句为全曲音乐的基础。如:1 = ^bB 2/4



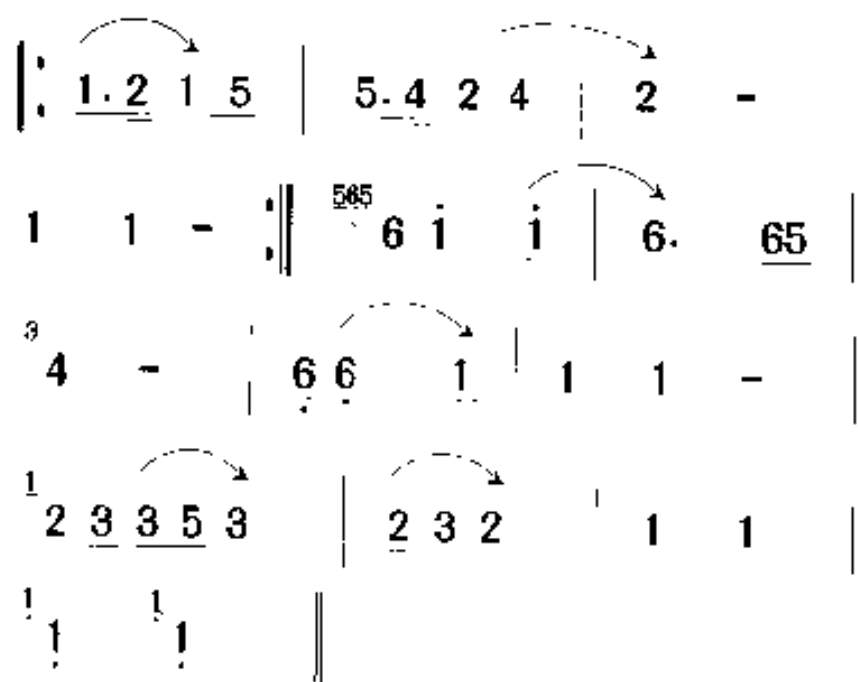
其后十七拍随诗意的需要、诗情的起伏而变化和发展。全曲跌宕起伏,深沉哀怨,情真意切,感人至深,不愧是文姬用她整个灵魂吐诉出来的千古绝唱。

民间乐曲《广陵散》,又名《广陵止息》,相传流行于东汉末年,作者不详,因产生于广陵地区(今扬州一带)而得名。李善《文选》注提到应璩(190—252)《与刘孔才书》就有“听广陵之清散”的记载。后来有以多种乐器演奏的相和但曲形式及琴、瑟、笙、箫、琵琶(阮)等乐器的独奏曲形式出现。傅玄《琴赋》中也有“马融、谭思丁《止息》”之句。蔡邕所著的琴曲故事专辑《琴操》和魏末“竹林七贤”之一的嵇康的《琴赋》都提到了前人所作的这首同名琴曲。现存琴曲《广陵散》曲谱来自《神奇秘谱》。从其具有“序——正声——乱声”三大部分结构来看,它与相和但曲“艳——曲——乱”的结构特点基本相同。但经历后人的不断加工,它的结构实际上宏大得多,共四十五段,分开指、小序、大序、正声、乱声、后序六大部分,是迄今见到的篇幅最长的一首琴曲。嵇康以善弹此曲著称。据《晋书·嵇康传》说,嵇康因不满司

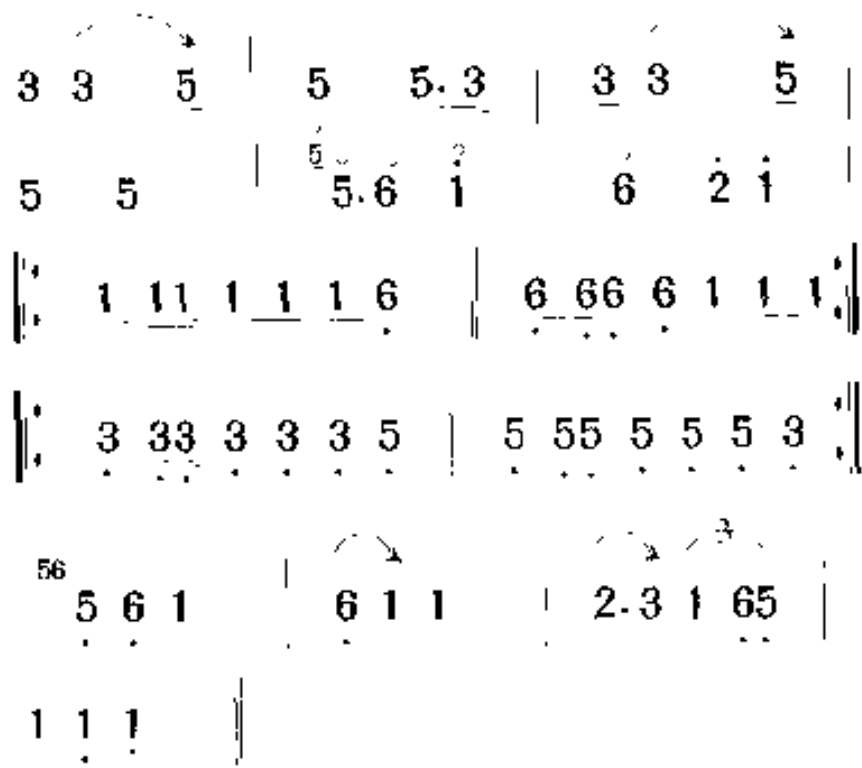
马氏而遭陷害,临刑前曾索琴最后一次弹奏此曲。曲终曰:“昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》,吾每靳固之,《广陵散》于今绝矣!”深悔未将此曲传人而终成绝响。但据传他的外甥袁孝尼已偷偷学会了此曲

据蔡邕《琴操》的记载,汉武梁祠石刻画像及现存曲谱的分段标题和音乐表现特征来看,琴曲《广陵散》的内容应是描写战国时代聂政为父报仇、刺死韩王的故事。但另外还有一首名为《聂政刺韩王》的乐曲,故历来对《广陵散》的表现内容未有共识。而《琴操》是我国现存最早的一部记述古代琴曲内容的著作,则从其所述内容者为多。《广陵散》全曲结构层次分明,曲调丰富多变,显示了早期琴曲“声多韵少”的特点。正如北宋《琴苑要录·止息序》的描述那样:“其怨恨凄感,即如幽冥鬼神之声。邕邕容容,言语清冷。及其怫郁慷慨,又亦隐隐轰轰,风雨亭亭,纷披灿烂,戈矛纵横。粗略言之,不能尽其美也。”在“正声”《猗物》段的“怨恨凄感”处,曲调沉郁、悲怨而愤懑,而到“正声”《长虹》段的“怫郁慷慨”处,又有无畏不屈,凛然豪迈之势如:

取自“正声第八”《猗物》:1 = C



取自“正声第十”《长虹》:1=C



千百年来, 琴曲《广陵散》以其富于战斗精神的思想性和艺术性, 颇受人们的推崇和喜爱而驰名于世

在律学方面, 按周代的三分损益律所

得出的十二律, 始终存在黄钟生律一周后不能回归本律的缺陷, 即古代十二律由仲吕继续上生一次的黄钟, 比始发律黄钟的三分之一高一个最大音差 (即所谓古代音差——二十四音分); 另外, 各律间的半音音程有大有小, 不全相等, 又不相间出现, 这样, 就无法作完满的旋宫转调。因此汉魏以来不少学者为此进行了多方面的研究和实践。西汉易学家、律学家京房(公元前77年——公元前37年)首先提出问题和解决方法。京房的作法是将一个八度内的音细分成六十个音, 他以每生律一周后清黄钟比本律高二十四音分的规律, 用三分损益法继续生律, 并积累音分差递进一律。当推算到五十三律时所得“色育”一律, 和始发律黄钟只有三点五音分之差, 已几乎接近。但他为了使律数和历数相结合而湊成

自三声乘起至五下九 变夕十对向已四 始是百下十 始是百下十 变夕十对向已四 始是百下十

因時

第十上 九上 八上 七上 六上 五上 四上 三上 二上 一上

第十下 九下 八下 七下 六下 五下 四下 三下 二下 一下

順物

第三

第十上 九上 八上 七上 六上 五上 四上 三上 二上 一上

第十下 九下 八下 七下 六下 五下 四下 三下 二下 一下

大序

井里

第一

第十上 九上 八上 七上 六上 五上 四上 三上 二上 一上

第十下 九下 八下 七下 六下 五下 四下 三下 二下 一下

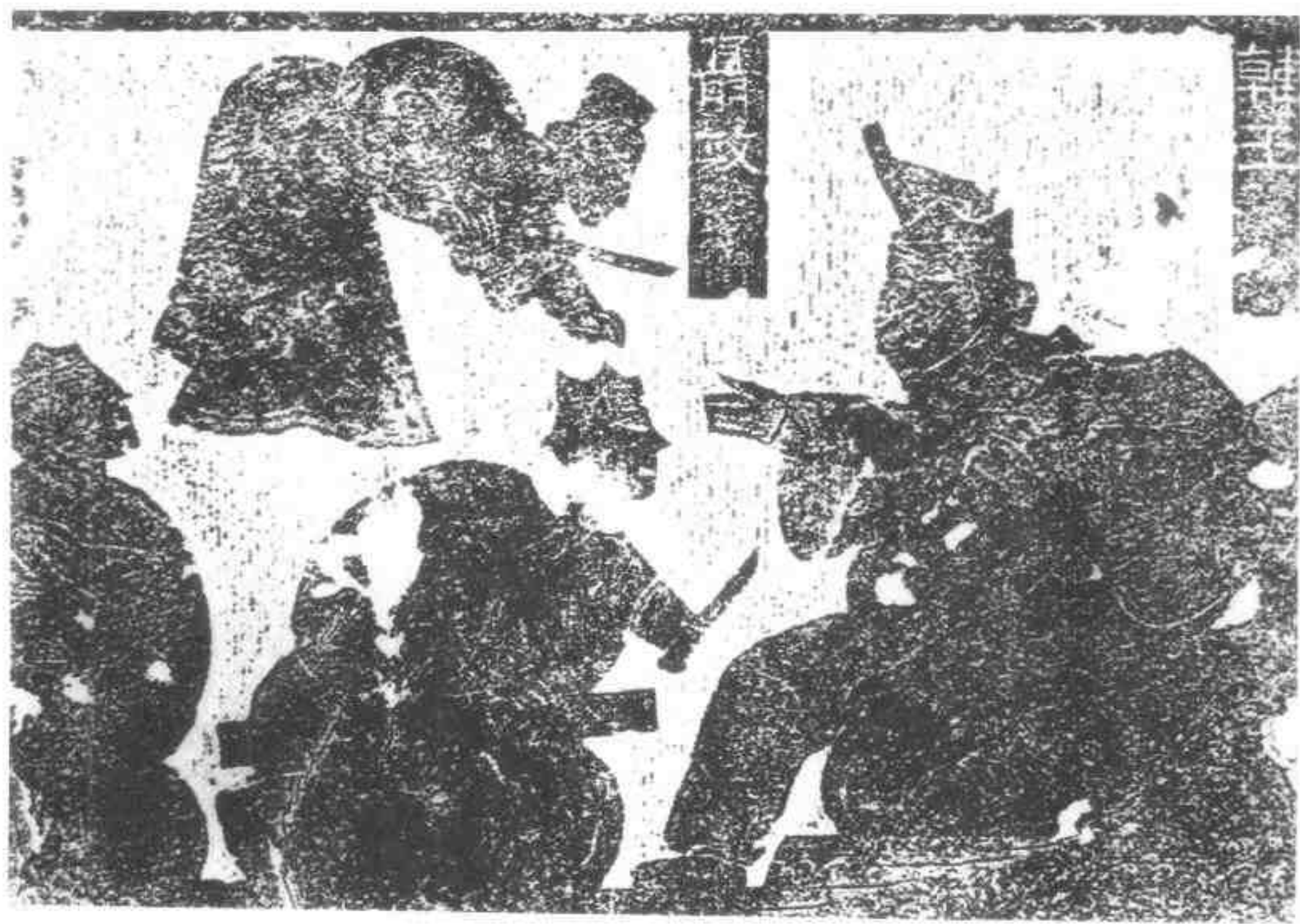
申誠

第二

第十上 九上 八上 七上 六上 五上 四上 三上 二上 一上

第十下 九下 八下 七下 六下 五下 四下 三下 二下 一下

用朱叔中奇秘谱改《广陵散》破字谱



山东武梁祠汉画像石——聂政刺韩

六十整数，即将六十律中的每一律代表1—8天，六十律正合一年360天（据《后汉书·律历志》）。

京房这一“六十律”理论显然是囿于汉代天人感应的思想。他从理论上解决了旋宫问题，不愧为开创了律学史上前所未有的成就（据说欧洲出现五十三平均律理论是在17世纪下半叶），但从实践上看，因律数太多，无法在音乐实践中采用而失去了

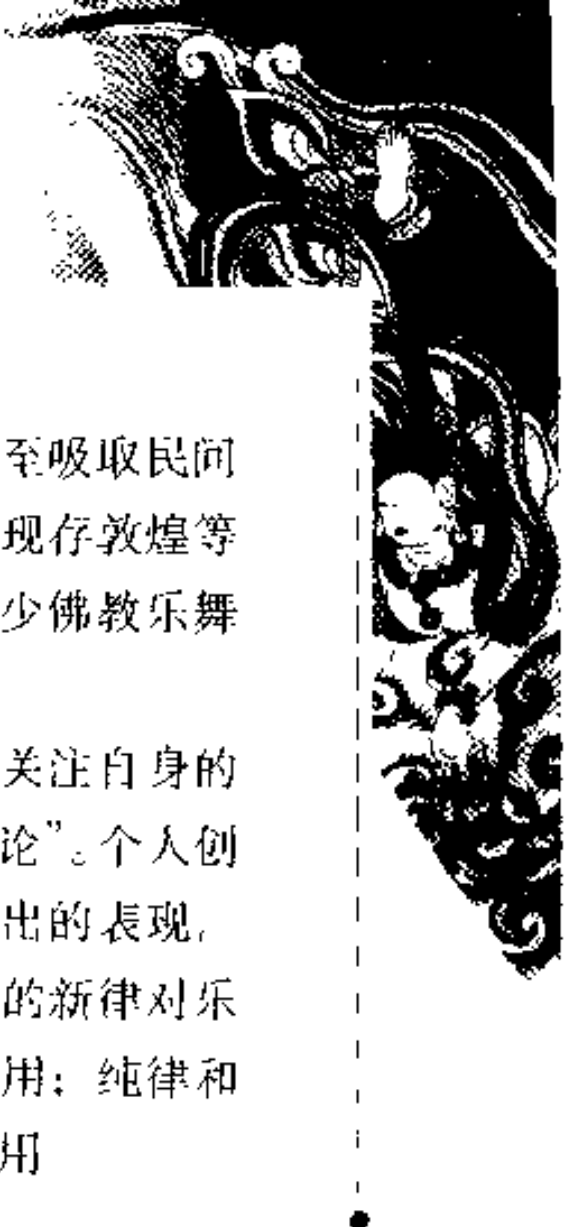
它的实际意义。京房在乐律理论上真正较有意义的活动是指出了以管定律的缺点，并提出“竹声不能度调”。意思是说，在管上求三分损益定律存在一定的误差，不能用于定音调律，提出“作准以定数”。为此他创制了一种新的调律器——“准”。据《后汉书·律历志》载：“准之状如瑟，长丈而十三弦”。京房的见解对后人进一步探索管律和研究标准律产生了巨大的影响。

魏晋南北朝音乐 (221年—589年)

东汉末年，各个地主武装血腥镇压了黄巾起义以后，彼此开始互相吞并，军阀割据的战争连年不断，给人民造成了深重的灾难。最后形成了鼎足三分的魏、蜀、吴三个武装集团，至公元219年的建安二十四年才成为三国时代。司马氏父子窃取魏国军政大权后，于公元265年暂时统一了中国，史称西晋王朝。到了晋武帝(司马炎)于公元280年平吴以后，社会逐渐趋于安定。但因晋朝政权建立在世族门阀的基础上，根本无法防止兼并，不久就形成了大土地独占的经济形态和门阀政权的政治制度。随之而来的八王之乱，造成民间极度的贫困，引起国内农民的骚动，给内迁的五胡民族匈奴、羯、鲜卑、氐、羌以可乘之机，先后攻陷了东西两京，西晋王朝至此崩溃；致黄河流域的北中国成为游牧部族的贵族、酋长们混战的场所，遍遭这些落后部族的长期蹂躏，生产组织全部毁坏，社会秩序混乱，经济文化都呈逆转的现象。这就是历史上所谓的“五胡十六国”的局面。由晋朝皇族司马睿等率领着他们的亲党和部曲，随着军事撤退，流亡到江南，于公元317年重新建立汉族政权——东晋王朝。以后东晋南渡，开始了南北朝时期。南朝在东晋以后经历了刘宋、齐、梁、陈四朝，形成

了门阀士族的统治地位。公元439年鲜卑贵族统一了北方，建立了北魏。5世纪初，北魏次第扫荡了五胡各部族，开始建立了北朝统治。后来因内部的矛盾分为东魏、西魏，又被北齐、北周所篡夺。最后，北周宇文觉沿用均田制的办法，安定农村，于公元577年终于消灭了北齐，使北方分裂的局面至此归于统一。

由魏、晋下到梁、陈，凡三百六十九年，为封建国家内部分裂及外族扰乱的剧变时期。在这干戈扰攘的时期里，北方五胡部族的人民大量内迁、杂居，使南北各族的音乐文化得以广泛地交流、融合。随着经济、文化的往来，外域音乐在中原地区也流行起来。这些都为隋唐音乐文化的繁荣发展准备了条件。这一时期是我国古代艺术发展历史上前承秦汉、后启隋唐的重要阶段。这一时期的艺术成就应首推绘画和雕塑，闻名世界的敦煌艺术是其最突出的成就。敦煌壁画和雕塑中就有当时音乐、舞蹈的形象而生动的反映。而且本时期的壁画、雕塑、音乐、舞蹈这些艺术在风格上、在审美追求上都注重形象的端庄、秀丽，线条的清晰、生动，手法的淡朴、精炼，既情真又传神。东晋笛曲《梅花一弄》、梁代琴曲《幽兰》就具有这一风格特征。



由于社会分裂和连年争战致使民不聊生，尤其许多文化落后的民族侵入中原，把固有的经济文化基础完全破坏，加之统治阶级骄奢淫逸、政治腐化、压迫人民，社会现实极度黑暗。这一方面影响到了当时的思想界，颓废出世的思想滋长起来。一般文人崇尚老庄，高谈玄理，行为放诞，逃避现实。另一方面为宗教的传播提供了机会，使这一时期的宗教，特别是佛教大大发展起来，佛教寺庙成为音乐文化

活动的场所。为了招徕听众，甚至吸取民间音乐来宣讲教义，为宗教服务。现存敦煌等地的佛教石窟壁画，残留着不少佛教乐舞场面及乐器图像。

这一时期的音乐艺术开始关注自身的艺术规律，如嵇康的“身心二元论”。个人创造性的艺术活动也开始有了突出的表现。荀勖的“管口校正法”和何承天的新律对乐律的研究起到了一定的推动作用；纯律和平均律在古琴和阮上得到了应用。

江南吴歌，荆楚西曲；清商古乐，华夏正声

——清商乐

清商乐简称清乐，是秦汉传统音乐的余脉，由相和歌发展而来，是汉魏六朝俗乐的总称。宋·沈括《梦溪笔谈》(卷五)说：“唐天宝十三载，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴(燕)乐。”即雅乐指先秦之乐，清乐指汉魏六朝音乐，宴乐指隋唐盛行的西域音乐。《隋书·音乐志(下)》说：“清乐，其始即清商三调是也，并汉以来旧曲。乐器形制，并歌章古辞与魏三祖所作者，皆被于史籍。”清商三调即此时魏世三调，前承汉世相和二调。汉世古辞及曹魏三祖的作品，是清商旧曲，歌辞主要是《乐府诗集》中的汉魏相和歌辞。魏晋时期，相和歌仍然流行，仍受到统治者的重视。以曹操、曹植为代表的建安诗人，“依前曲改

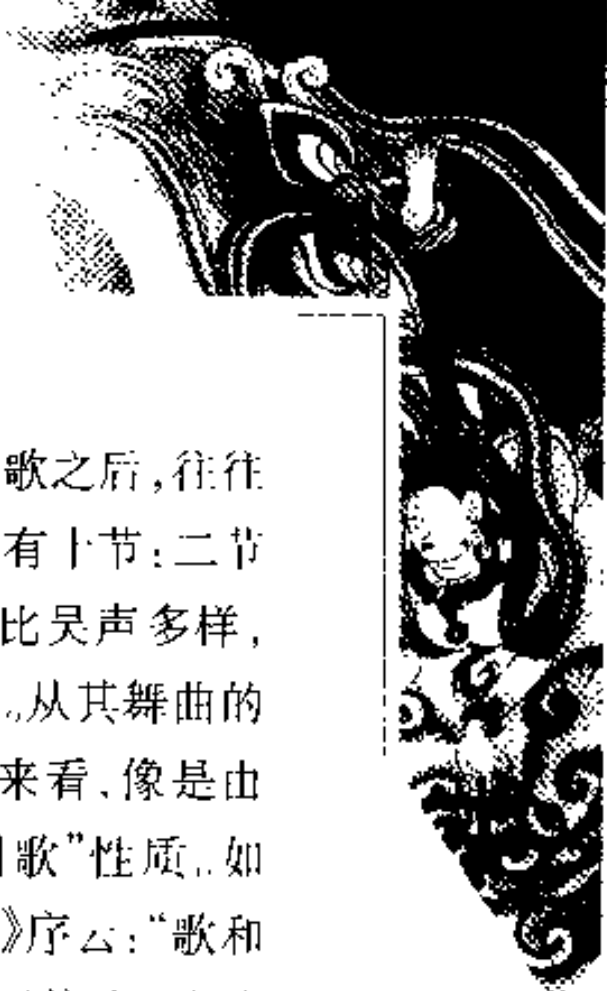
作新歌”，对清商乐的发展起到了不可忽视的促进作用。曹操“外定武功”，“内兴文学”，“御军卅余年……登高必赋，及造新声，被之管弦，皆成文章”(《三国志·武帝纪》裴松之注引《魏书》)。他的许多相和歌辞的仿作如《万里行》、《步出夏门行》等均“被之管弦”。他所作清商三调歌辞，“借古乐写时事”，即景抒情，慷慨而悲凉。如平调《对酒》的“对酒当歌，人生几何”；清调《愿登》的“天地何长久，人道居之短”；瑟调《朝日》的“悲弦激新声，长笛吐清气”；相和大曲《步出夏门行》第一解《观沧海》及第四解《龟虽寿》中的“老骥伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已”诸句，曾被昔人誉之为“千秋令人慷慨”的“绝唱”(陈祚明《采菽堂古

诗选》卷五),曹操在“改造文章”的同时,还让原汉代乐官杜夔任太乐令,主持古曲的收集、整理。曹丕称帝后,始设“清商署”,继续整理、改编汉相和旧曲,并创作新曲。西晋沿袭旧制,仍设“清商署”,荀勖掌乐事,“采旧辞,施用之世,谓之清商三调歌诗”(《乐府诗集》卷二十六),对相和歌也作了大量的加工和改编。《旧唐书·音乐志(二)》说:“清乐者,南朝旧乐也。永嘉之乱,五都沦覆,遗声旧制,散落江左。宋梁之间,南朝文物号为最盛,人谣国俗,亦世有新声。”“遗声旧制”即清商旧曲,宋梁之间的新声即清商新声,歌辞主要是《乐府诗集》中的东晋南朝的清商曲辞。汉魏的国都在北方,故清商旧曲盛行于北方。晋代南渡后,“中朝旧音”,即清商旧曲的一部分声制于战乱,人口迁徙中流入江左,随时代、地域、民俗好尚的变迁,受江南吴声西曲的影响,从清商旧曲逐渐蜕变出了适合演唱江南民歌的新的声调,便形成了清商新声。但“旧音”也有留于北方的,即《宋书》卷十九载:“永嘉之乱,伶官乐器皆没于刘聪、石勒”,与北方少数民族音乐相互吸收。中原旧曲的清乐中,主要的乐曲除汉魏相和歌及六朝清商曲外,还有鞞、铎、巾、拂等杂舞曲,南北朝时,已列为清乐的一部分。如《魏书》卷一〇九《乐志》说:“初高祖讨淮、汉,世宗定寿春,收其声伎,江左所传中原旧曲明君、圣主、公莫、白鸠之属,及江南吴歌,荆楚两声,总谓清商。至于殿廷宴享,则兼奏之。”其中“明君”、“圣主”为鞞舞曲,“公莫”为巾舞曲,“白鸠”为拂舞曲。此时的清商乐前承秦汉、后启隋唐,已被视为融汇南北音乐的“华夏正声”了。

《南齐书》卷四十六《萧惠基传》说:“自宋大明以来,声伎所尚,多郑卫淫俗;雅乐正声,鲜有好者。”清乐如同所有俗乐一样,声音清越、哀怨,和雅乐的所谓中正和平之音截然不同。《太子夜歌》曰:“丝竹发歌响,假器扬清音。”先秦雅乐为金石之乐,而清乐为丝竹之乐。《乐记》说:“丝声哀,竹声滥”,《吴越春秋·吴王寿梦传》曰:“金石之清音,丝竹之凄唳,以之为美。”说明丝竹之乐是凄婉哀怨、清越动人的。然而却被历代统治阶级中的部分正统派诬蔑为“哀淫靡曼”之辞,且“烦乎淫声”,“争新怨衰”,以致被视为亡国之音。所谓“郑卫淫俗”,即指渊源于江南民歌的吴声歌和西曲歌。

自“五胡乱华”,晋室南渡后,由于西晋末年的社会变故,导致南北分裂长达一百数十年。此时相和杂曲则也分成南北两支各自发展。南朝清商旧曲同南方民歌结合,形成以吴声、西曲为主的清商新声。

吴声产生于江南吴地。据《宋书·乐志》载:“吴歌杂曲,并出江东,晋宋以来,稍有增广。”《乐府诗集》说:“盖自永嘉渡江之后,下及梁陈,咸都建业,起于此也。”西曲产生于长江中部流域及汉水流域的楚声故地。《乐府诗集》卷四十七说:“按西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间,而其声节送和,与吴歌亦异,故因其方俗而谓之西曲云。”吴声、西曲的产生、发展和繁荣,均与城市商业经济发展有关。它们先后进入城市之初,都为适应市民阶层娱乐趣味,大部分是伴之管弦的风情小调。虽两者“声节送和”有所不同,但形式、内容基本相似。以唱和赠答的五言四句分节歌为多,表现恋爱生活中忧喜得失、悲欢离合的情感,热情洋溢又



哀愁转折。至今尚存的吴声歌词的曲调有《子夜歌》、《华山畿》、《阿子歌》、《玉树后庭花》等二十余曲，多数源自民间谣讴。据《古今乐录》说：“凡歌曲终皆有送声，《子夜》以‘持子’送曲，《凤将雏》以‘泽雉’送曲。”又说：“欢闻歌者，晋穆帝升平初，歌毕辄呼‘欢闻不’以为送声，后因此为曲名。”这里所说的《欢闻歌》就以送声“欢闻”得名。据此可以推测，送声犹如近代民歌中曲尾的虚词衬腔。吴歌的伴奏乐器以弦乐器为主，也兼用管乐器，即箏篴、琵琶、篪、竿、箏等。吴歌《上声歌》说：“初歌《子夜》曲，改调促鸣箏。四座暂寂静，听我歌《上声》。”这首歌由《子夜》经转调到《上声》，就是以箏伴奏的自弹自唱的形式。两曲曲名据《古今乐录》记载也约有30多首，除歌曲外还有舞曲多首，反映商妇估客生涯的内容比吴声歌要多，仍以表现爱情为主，但以别离情调最为常见。如“巴陵三江口，芦荻齐如麻。执手与欢别，痛切当奈何。”（《乌夜啼》）又如：“闻欢下扬州，相送楚山头，探手抱郎腰，江水断如流。”（《莫愁乐》）歌曲后多经文人加上润色供声色之娱，并同吴歌一样，改编成歌舞表演形式。像《莫愁乐》后来就发展为歌舞相间的形式，如《古今乐录》所说：“《莫愁乐》旧舞十六人，梁八人。”

西曲常采用演唱者不奏乐器，只站在乐器旁边演唱的形式。所以当时又称这种演唱形式为“倚歌”。据《汉书·张释之传》：“文帝行幸霸陵，使慎夫人鼓瑟，上自倚瑟而歌。”可知倚歌形式汉代已有，而在南北朝成为专门的表演形式。倚歌的伴奏形式多样，但不用弦乐器，而用笙及铃、鼓，以歌合曲。如《南齐书·东昏记》有：“吹笙歌作《女儿子》。”及《古今乐录》记：“凡倚歌，悉

用铃、鼓，无弦有吹。”演唱倚歌之后，往往还加几节舞曲，如《孟珠曲》共有十节：二节倚歌，八节舞曲。两曲的句法比吴声多样，四言、五言、七言、长短句均有。从其舞曲的送声亦称“送和声”或“和声”来看，像是由众人齐唱的帮和形式，为“副歌”性质。如《乐府诗集》卷四十八《三洲歌》序云：“歌和云：‘三洲断江口，水从窈窕河傍流。欢将乐，共来长相思’。”这里曲后只有和。又卷四十九《西乌夜飞》序云：“歌和云：‘白石落西山，归去来’；送声云：‘折翅鸟，飞何处，被弹归。’”这里和、送并存。两曲里的和或送，在形式上似可看作众人帮腔式的唱段，内容多为表意性的衬句或加强词意的重复型的衬句。

这一时期的乐舞，已有如《乐府诗集》中提到的异曲同套的套曲形式，即《乐府诗集》卷五十二：“盖因梁陈之世于《鞞舞》前作《巴渝舞》，遂云一舞二名，殊不知二舞亦容合作。犹《巾舞》以《白紵》送，岂得便谓《白紵》为《巾舞》邪？”可见清乐歌舞大曲在相和歌舞大曲的基础上继续发展，成为一种歌舞套曲结构。据《元嘉技录》说：“末歌之前，有八部弦；四器俱作，在高、下、游并之后，凡三调歌弦一部竟，辄作送歌弦。”歌弦即歌唱部分，用器乐伴奏，为大曲的核心，由若干段组成。歌弦前面的开头有四至八段的器乐演奏的序曲。所谓“高、下、游弄”为“笛上三弄”（下声弄、高弄、游弄）。“三弄”之后是“四器俱作”的器乐合奏。每段歌唱的结尾都有一个“送”的尾句，叫“送歌弦”。结束部分若再有几段器乐演奏的曲调，即是清乐大曲曲式的进一步发展，称作“契”或“契注声”，这便是后来隋唐大曲的结构形式了。

南朝清商新声的音乐中还普遍采用了一种与雅乐古音阶有所不同的清乐新音阶(见前文谱例)。即改古音阶的变徵不用,而代之以比变徵低半音的“清角”。这一新音阶的出现应看作是古黄钟徵调式音阶广泛运用的结果。

“艳曲兴于南朝,胡音生于北俗。”北朝于魏武帝时设立乐府,“兼奏赵、齐、秦、吴之音,五方殊俗之曲”(《魏书·乐志》)。北魏统一北方后,扩充了乐府,广采风谣,故北朝乐歌大都是民间歌辞,史称“北歌”,又叫“真人代歌”。北歌最初专指用西北民族语言唱的乐歌,但北朝地域为胡汉杂居,语言胡汉杂用,后来孝文帝推行拓跋贵族与汉族同化的政策,从此乐府也用汉语了,并且“命掖庭宫女晨夕歌之”。北歌主要是军中马上的鼓角横吹曲,颇多鲜卑族民歌。“燕赵古多慷慨悲歌之士”,横吹曲为声调雄浑悲壮的武乐,展现

北方游牧民族人民生活的千姿百态和特殊情调。诸如广阔的自然、频繁战争、艰辛的生活、妇女的痛苦及北方民族英勇豪迈的性格等,一扫江南吴依软语之婉媚歌诗。如“健儿须快马,快马须健儿,踟蹰黄尘下,然后别雄雌。”(《折杨柳歌辞》)又“陇头流水,鸣声呜咽,遥望秦川,心肝断绝。”南北朝虽然在政治、军事上激烈对峙,文化上“梁陈尽吴楚之声,周齐皆胡虏之音”(沈德潜《说诗醉语》),但南北乐府仍有相互渗透。吴声西曲在北魏时已传往北方,北歌从东晋起也陆续传入南朝,到后来陈后主还派人到北方去学箫鼓。如《隋书·音乐志》曰:“后主嗣位,耽荒于酒,视朝外,多在宴筵,遣宫女习北方箫鼓,谓之代北。酒酣则奏之。”以致保存在《乐府诗集》的梁鼓角横吹曲共二十一曲、六十余首,形成南北朝乐府交相辉映之势。

“屈支国管弦伎乐,特善诸国”。

——西域音乐内传

北朝不仅与南朝互有渗透,更多的是与西域的频繁交往。自汉代丝绸之路开通以来,有力地促进了中外商贸文化的交流。《洛阳伽蓝记》载:“自葱岭以西至于大秦,自国千城莫不款附,商胡、贩客日奔塞下”,以致不少外域人长居中土不返,即

“附化之民万有余家”。其中不乏擅长歌舞乐器者。如北魏时来归的曹婆罗门,世代以弹琵琶著称。据《隋书·音乐志》记:北齐后主高纬“唯赏胡戎乐,耽爱无已,……故曹妙达、安未弱、安马驹之徒,至有封王开府者,遂服簪纓而为伶人之事。”《大唐西

域记》说：“屈支国管弦伎乐，特善诸国。”屈支国即龟兹（今新疆库车以南沙雅以北）。曹婆罗门其孙、龟兹乐人曹妙达因善弹胡琵琶，尤为北齐文宣帝高洋、后主高纬宠爱。《隋书·音乐志》中称曹等善胡戎龟兹乐手：“皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，佗炫公主之间举世争相慕尚。”龟兹地处西域北道的孔要，龟兹乐当时代表了西域东传音乐的最高水平。据《隋书·音乐志》记载所知，吕光兵伐龟兹所得一完整的龟兹乐队，共有乐工二十人，使用乐器有竖箏篥、琵琶、五弦、笙、笛、箫、箏、篥、毛员鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜鼓、贝等十五种及音乐作品多部。此外，南北朝后期出现于中原的西域及外族音乐还有鲜卑（今蒙古和西伯利亚一带）、疏勒（今新疆西南喀什、疏勒、英吉沙一带）、西凉（今甘肃西北敦煌、酒泉、武威一带）、高昌（今新疆中部吐鲁番一带）、康国（今新疆北部与乌兹别克斯坦撒马尔罕一带）、悦般（今新疆西北毗邻的前苏联地区）、安国（今乌兹别克斯坦布哈拉一带）、高丽（今朝鲜）、天竺（今印度）等地乐部。其中西凉乐是龟兹乐传入中原后，又与汉魏旧乐交流融合而产生的一个新乐种。《隋书·音乐志》记吕光据凉州，“变龟兹声为之，号为秦汉伎，魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。”伴奏乐器中既有汉族传统乐器钟、磬、箏、笙、箫，又有西域的外来乐器曲项琵琶、五弦琵琶、箏、篥、腰鼓和铜鼓等。西凉乐在后来的隋唐宫廷音乐中及至五代都是非常重要的一个乐种。它的产生和发展有力地证明了我国古代音乐的发展过程中有着外来音乐的不可忽视的影响和促进作用。天竺乐大约在前凉张重华时（346年）就已传入中原，在



北朝石刻——舞蹈伴奏乐队



唐高昌故都遗址壁画——歌舞伴奏乐队



山西云岗 11窟浮雕伎乐天

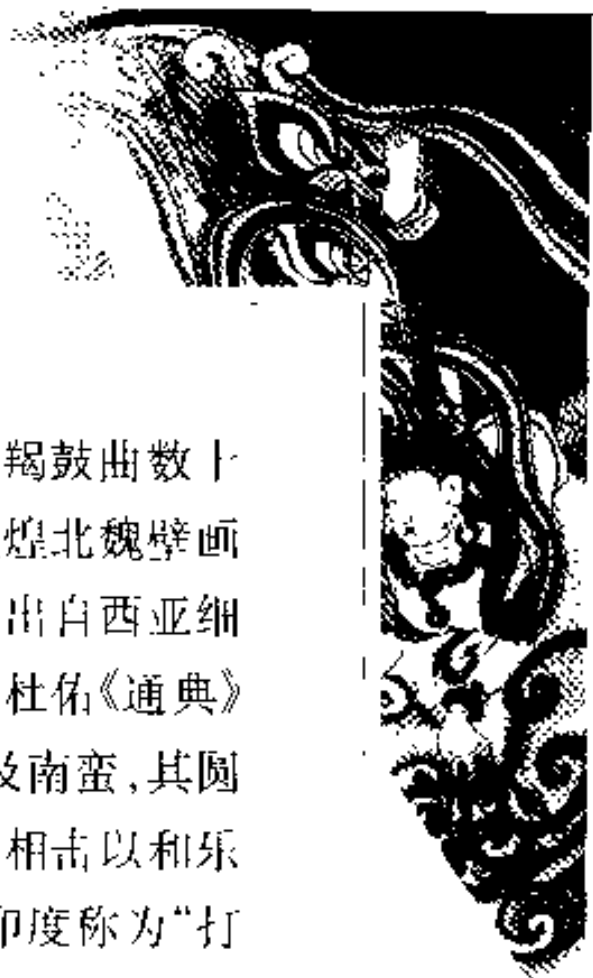
南北朝极为流行。天竺歌曲《沙石疆》、舞曲《天曲》都是留存至隋代的天竺乐。常用乐器有风首箜篌、铜鼓等。此外，北魏政府于435年还吸收了悦般乐，436年吸收了疏勒乐及安国乐、高丽乐。北周鲜卑族统治者除用本民族音乐外，又采用高昌乐等。

南北朝时代中西音乐文化交往的频繁，与北朝少数民族与西域间的皇族通婚也有一定关系。北周孝闵帝宇文觉娶北狄女为后和武帝宇文邕娶突厥女为后时，女方就陪送了大批乐人，而且龟兹、疏勒、安国、康国等国带着各种乐人前来祝贺。曹妙达、白智通、安未弱、苏祇婆等都是这时期

先后来到中原的。其中著名的龟兹琵琶乐工苏祇婆就是随突厥皇后而来的。苏祇婆为龟兹语 sutispal 的音译，是“聪明过人”、“智慧不凡”的意思，出身音乐世家。周武帝天和三年(568年)聘突厥女阿史那氏为皇后，苏祇婆以送队中先遣队员的身份入周。他不但会弹琵琶，而且精通音律，懂得琵琶调式理论。《隋书·音乐志》说：“听其所奏，一均之中间有七声。”他带来的西域龟兹音乐的“五旦”“七调”(即五种不同调高上，各按七声音阶构成七种调式。每旦七调，“五旦”共得三十五调。)理论对传统乐律理论及隋唐燕乐调的发展产生了重要的影响。



山西云岗 16窟浮雕伎乐天



这一时期不少外来乐器均为初见，是各族音乐文化交流的结果，其中多数与龟兹乐有关。这些乐器的地域特色鲜明，民族风格浓郁，不仅大大充实了我国传统的民族乐器，而且有着重要的历史价值和实用性。如箜篌，即现世的“管子”，这是一种木制的吹管乐器。杜佑《通典》说：“箜篌本名悲栗，出于胡中，声悲。”陈旸《乐书》说它“状似胡笳而九窍”。到隋唐时逐渐发展为一种极重要的吹奏乐器，除龟兹乐外，在西凉乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐中都要用到。在宋代的乐队中甚至以它为“领奏”，有“头管”之称。后来又有大、小箜篌、双箜篌和桃皮箜篌等多种类型。我们在后魏的大同石窟浮雕、唐俑及敦煌壁画中均可见其刻像。羯鼓及达卜，均为东晋末传入的龟兹乐常用鼓。羯鼓为双面，是羯人所好，故名。唐·南卓《羯鼓录》云：“髹如漆桶，下以小牙床承之。击用两杖，其声焦杀鸣烈；尤宜促曲急破，作战杖连碎之声”。在唐代是最重要的独奏鼓，唐玄宗特别爱好，常亲

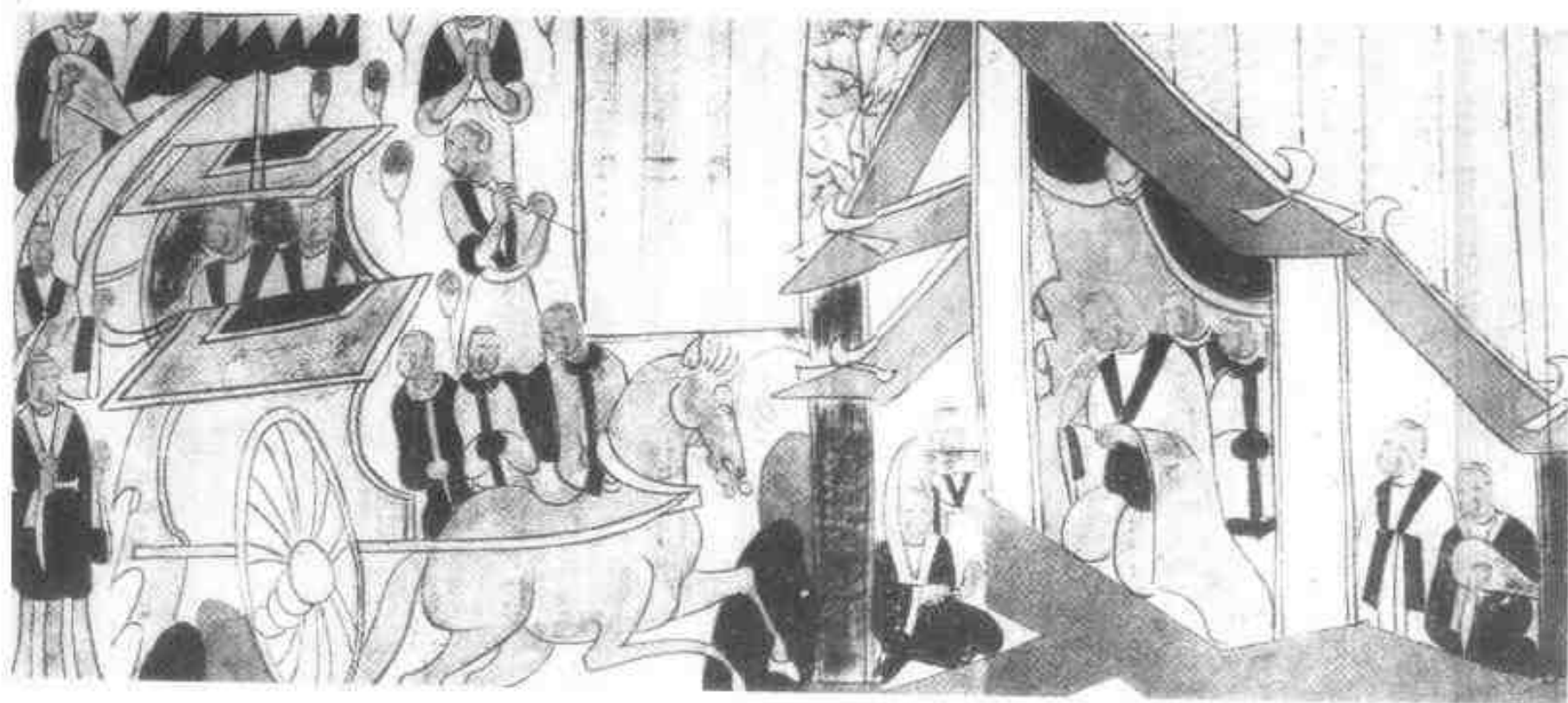
自击羯鼓以和乐，并亲自创作羯鼓曲数十首。达卜为单面的手击鼓，在敦煌北魏壁画中可见。铜钹，即现在的钹，本出自西亚细亚，约东晋以前随天竺乐传入。杜佑《通典》说：“铜钹亦谓之铜盘，出西戎及南蛮，其圆数寸，隐起如浮沤，贯之以苇，相击以和乐也。南蛮大者圆数尺。”古代印度称为“打拉”，与巴掌、手掌是同义语。6世纪初在北齐民间已很流行。方响，最初见于北周，由十六块厚薄不同的定音的铁片，分两层悬挂在分成两行的木架上而成。演奏方法和民间云锣相似。锣，当时称为打沙锣，后魏宣武时已有。贝，以海产大螺的壳穿孔而成的气鸣乐器，随佛教传入中亚，故又称“法螺”。此外，还有今天称之为碰铃或铃钹的星等，以及名目繁多的鼓类。其中腰鼓类乐器形制多样，常见的是“广首纤腹”的形制，用于西凉、龟兹、疏勒、高昌诸乐。此间汉族音乐和乐器也不断被各少数民族所吸收。各民族音乐的长期接触、交融，促进了各民族音乐艺术的共同提高。

“梵音屠音，连檐接响”。“丝管寥亮，谐妙如神。”

——佛教音乐内传

本时期西域音乐能够如此广泛的传播，与当时佛教的盛行有着直接关系。佛教大约于西汉末年由印度经西域传入内地。学者一般据《三国志》裴松注所引鱼豢的

《魏略·西戎传》载：“晋汉哀帝元寿元年，博士弟子景卢受大月氏王使伊存口授《浮屠经》，为佛教传入汉地之起始。又据《四十二章经序》和《牟子理惑论》载，东汉明帝



甘肃敦煌 290 窟北周佛传故事壁画——释迦“成道”之“纳迦”

(58—75 年) 在位遣张騫、秦景、王遵等 13 人使天竺，取得佛经四十二章及释迦遗像。但当时佛教仅流行于上层社会，于民众并未产生什么影响。后因社会动乱不堪，人们开始相信佛教的宣传，加之各民族统治者大力提倡，到处修建寺院、佛塔、石窟。到了北魏，佛寺众多，仅洛阳一地就有 67 处。“梵音屠音，连檐接响”。“屠音”即“浮屠之音”。南齐萧子良曾“招致名僧，讲论佛法，造经呗新声”，佛教音乐开

始兴起。梁武帝执政后，把佛教定为国教，亲制《善哉》、《灭过恶》、《断苦轮》等十首歌词配曲谱演唱，遂使佛教地位大大提高，传播更为广泛。《南史·郭祖深传》说：“都下佛寺，五百余所，穷极宏丽，僧尼十余万，资产丰沃，所在郡县不可胜言”。而《洛阳伽蓝记》载：洛阳“景乐寺中常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙如神。以是尼寺，丈夫不得入；得往观之，以为至天堂”。至于寺院佛曲，如《于阗佛曲》、《神白马》之类，“皆生于胡戎歌，非汉魏遗曲”（《隋书·音乐志》）。



山西云岗 6 窟佛传故事浮雕——太子出家前深夜沉思

佛教初入中国，所译佛经甚多。由于梵音与汉语结构不同，在宣传教义与唱经活动中，无论用梵腔以咏汉语，还是用汉曲而歌梵声，均有困难。梁代僧人慧皎《高僧传》中说：“自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈促；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。始有魏陈思王曹植深爱声律，属意经音……以为学者之宗，传声则三千有余，在契则四十有二。”又晋·刘敬叔《异

苑》说：“陈思王曹植，字子建，尝登鱼山，闻严岫有诵经声，则效而仿之，今之梵唱皆植依拟所造”。曹植根据《瑞应不起经》创制了如“鱼山呗”等多首佛曲，可谓中国佛教音乐的始创者。《高僧传·读诵篇》说：“康所述偈赞，皆附会郑卫之声”。即中国僧人将佛曲译为汉文后，为使这种印度佛教在中国生根，必须改用中国老百姓易于接受的中国民间音乐的音调来歌唱。所以，来自印度和西域的佛教音乐从一开始就掺杂有中国民间音乐的因素，而逐步受到内地人们的欢迎并广泛流传。中国的佛教音乐中既含有中国民族音调，又含有印度及西域少数民族的音调。旧时代在佛教的各种节日里除举行盛大的宗教迷信活动外，还常常进行音乐、戏剧、歌舞、杂技的表演。寺庙也成了民间音乐集中与保存的场所，参与并丰富着民间音乐文化的生活。

东晋以后，僧人们在“宣唱法理，开导众心”的传教方法上往往采用一种“唱导”的方式。如慧皎《高僧传》卷十三所说，既要“商榷经论，采撮书史”，又要“吐纳宫

商”。即，既有讲说，又有演唱。唱的歌词为韵文体，曲调多杂用现成民间歌曲。这就如同后来隋唐时流行的那种讲唱变文、俗讲宝卷等说唱音乐。所以，佛教与佛教音乐的盛行也是我国说唱音乐的起因之一。它直接或间接地影响到后世转变、缘起、诸宫调、弹词等说唱形式的产生与发展。

为翻译佛经，梵文的拼音字母也随之被介绍进来。《隋书·经籍志》说：“自后汉佛法行于中国，又得西域胡书，能以十四字贯一切音，文省而义广，谓之婆罗门书。”魏时，李登撰《声类》十卷，把12520个字分隶宫、商、角、徵、羽五声之下。以后，中国文人参照梵文拼音，发明了最早的汉字拼音法——反切。公元5世纪末，沈约（441—513年）撰《四声谱》，把同时人周显发现的平、上、去、入四声用于诗的格律，建立了四声体系，从此音韵学成为一门独立的学科。它对词曲结合及民族歌唱艺术、作曲技术的提高和发展产生了积极的影响。



“八音弦为最，琴为首”，
“以最清之声写最清之物”。

——琴乐

我国传统器乐和演奏技术在魏晋南北朝时期进入了一个新的发展阶段，其重要标志是器乐独奏形式以及小型器乐合奏形式的流行。即从相和歌曲和相和歌舞大曲的器乐伴奏部分改编而来的纯器乐曲，当时称之为“但曲”的演奏，在上层社会及上阶层中非常推崇，主要是琴曲、筝曲、箫曲、笙曲、琵琶曲等。当时的学术界玄学盛行，

文人学七均以琴、棋、书、画为必须之修养，琴学尤为发达。还出现了不少不愿依附于宫廷贵族的自由文人音乐家如蔡邕、嵇康、阮籍等。以琴为代表，琵琶、筝、笛、箫、篪、笙、篪等乐器所传承的演奏技艺都不断走向了成熟。各类乐器传谱的成熟曲目也日渐积累。

其中《碣石调幽兰》谱是迄今所知的现

中指當十_句素商緩、散歷羽徵無名打商食指桃徵
 一_句大指當八_句商無名打商食指散桃羽無名當十一
 素宮無名打宮徵吟_句大指當九素宮商疾全扶宮
 商移大指當八素商無名打商大指徐、抑上八上一寸
 許急末取聲散打宮無名當十素徵食指桃徵應_句
 無名不動下大指當九素徵羽却轉徵羽食指節過
 徵大指急腕徵上至八指徵起無名不動無名散打宮
 食指桃徵應_句無名不動又下大指當九素徵無名散
 打宮桃徵大指指徵起大指還當九素徵羽急全扶徵
 羽舉大指屈無名當九十開素文武食指打文下大
 指當九素文桃文大指不動又節歷文武吟無名散打
 宮徵大指不動食指桃文中指無名開拘羽徵桃文無
 名散摘徵食指應文武文應徵大指不動急全扶文武大
 指當八素武食指桃武大指緩抑上半寸許_句大指當
 八上一寸許素羽食指打羽大指却退至八還上腕取聲
 大指附離下當九素羽文於羽文作兩半挾桃聲大指兩
 節抑文上至八至七盛取餘聲_句無名當九素羽大指
 當八上素羽無名打羽大指摘羽起無名當十素徵大
 指當九素徵羽即於徵羽作緩全扶無名打徵大指急
 盛至九拍徵起無名疾退下十一還上至十任散桃文

存的最早琴谱，而且是目前仅见的一首文字谱，即其弦名、徽位、左右手弹奏方法用四千九百多个文字记述而成的琴谱。目前所存见的古琴谱都是以唐人创制的“减字谱”记述的。初期的文字谱是减字谱尚未发明之前于汉魏之交创制的，而汉以前我国琴曲艺术的传承完全依靠口传心授。据《经籍访古志》说：“《碣石调幽兰谱》，‘实是唐人真迹’。”《幽兰》原谱为唐人手抄卷子，卷首尾标名为《碣石调·幽兰》。“碣石”为碣石山，在今河北昌黎。《碣石调》原为《陇西行》曲调，因《乐府诗集》又有口为曹操作《碣石·步出夏门行》一词，故有“碣石调”一称。《南齐书·乐志》载：“《碣石篇》，魏武帝辞，晋以为《碣石舞歌》，其歌四章”，即相和歌舞大曲的“四解”。今存琴曲亦四拍，可能与相和但曲有形式上的渊源关系。据谱前小序说：“丘公字明，会稽人也，梁末隐于九嶷山，妙绝楚调，于幽兰一曲尤为精绝。以其声微而志远，而不堪授人。以陈祯明三年授宜都王叔明，隋开皇十年于丹阳县卒，年九十七，无子，传之其声简耳。”谱末小注有“此弃宜缓，消息弹之”的说明。从标题看，此曲描写深山空谷里葱郁幽香的兰花，以抒发文人隐士清高孤傲、与世不合的心情。音乐清丽而沉郁，意境幽远而静谧。既与外界自然环境相和，又与内心深藏的压抑和愁怨相合。魏晋六朝以来的许多文人诗赋中常有提到此曲的。如刘宋·鲍照就曾有同名琴曲歌词（《乐府诗集》），借幽兰抒发其怀才不遇的心情。又白居易《幽兰》诗云：“琴中古曲是《幽兰》，为我殷勤更弄看，欲得身心俱静好，自弹不及听人弹。”乐曲每段结束都有一句合尾式的相同曲调，似每抒发情感后

又以抑郁之情归束：

1=C $\overset{232}{-}$ 3. 5 7-6 5 | 5 -

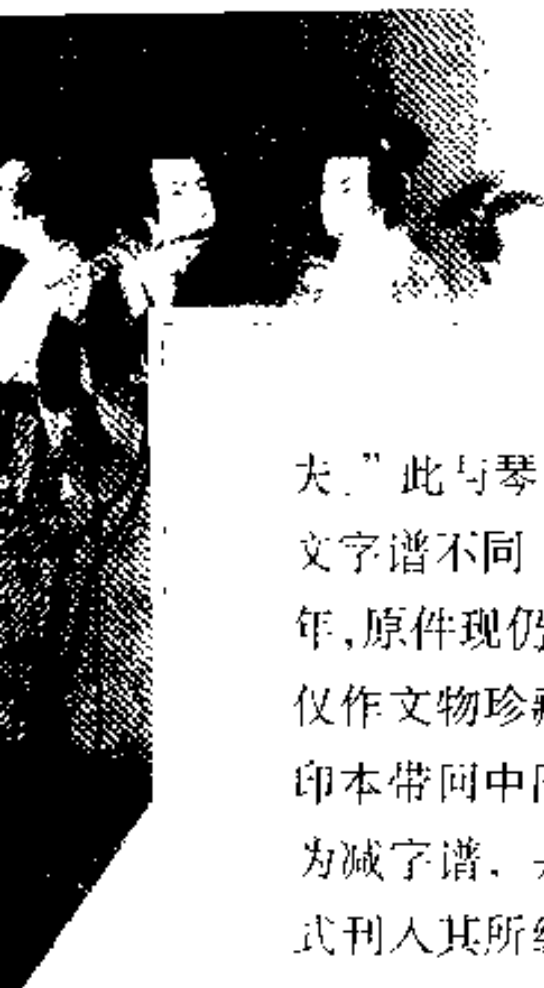
而在第三段又有所发展：

1=C 7 - $\overset{2}{3}$ | $\overset{2}{4}$ 5 -
7 - 6 | $\overset{5}{5}$ - -

这种难以舒展的郁闷、压抑之情，又化作一声深长的叹息。该谱的谱前注又有“一名猗兰”，又使人想起古有琴曲《猗兰操》，抒写孔子周游列国，郁郁不得志，沮丧而归的心情。在回鲁国途中，见空谷幽兰独茂而引起感叹：“幽兰与杂草为伍，如圣贤沦为鄙

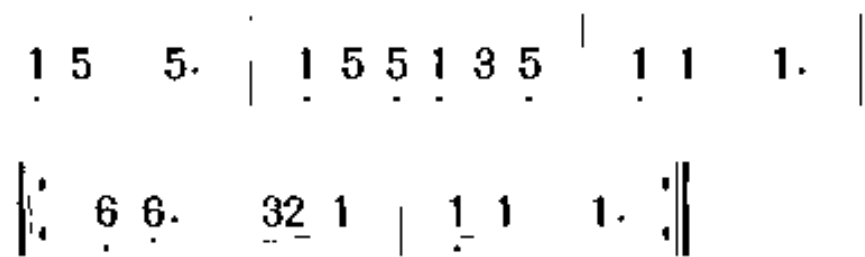
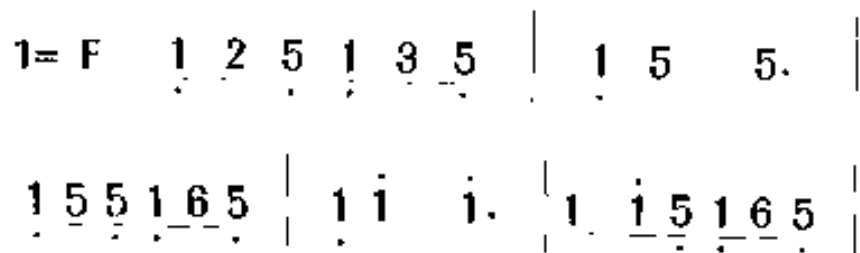


南京西善桥砖刻壁画“竹林七贤”之阮籍

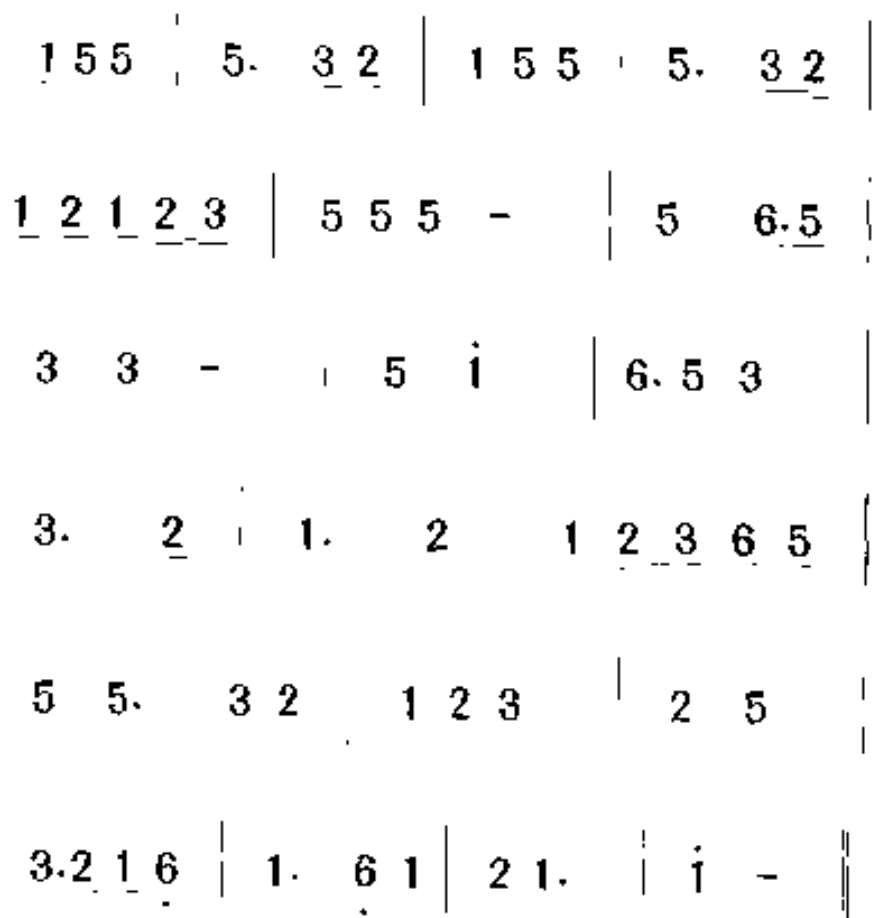


夫。”此与琴曲的音乐情绪相仿，但乐曲与文字谱不同。文字谱《幽兰》东传日本数百年，原件现仍藏于日本京都神光院，但在日仅作文物珍藏而未有识读之人。清末有影印本带回中国，1914年，由琴家杨宗稷译为减字谱，并以减字谱与文字谱对照的形式刊入其所编《琴学丛书》中。由于当时囿于资料有限，杨未能全部解读，后《乌丝栏指法》与《琴书大全》先后发现，为研究文字谱提供了主要依据，遂撰有《幽兰古指法解》一书。

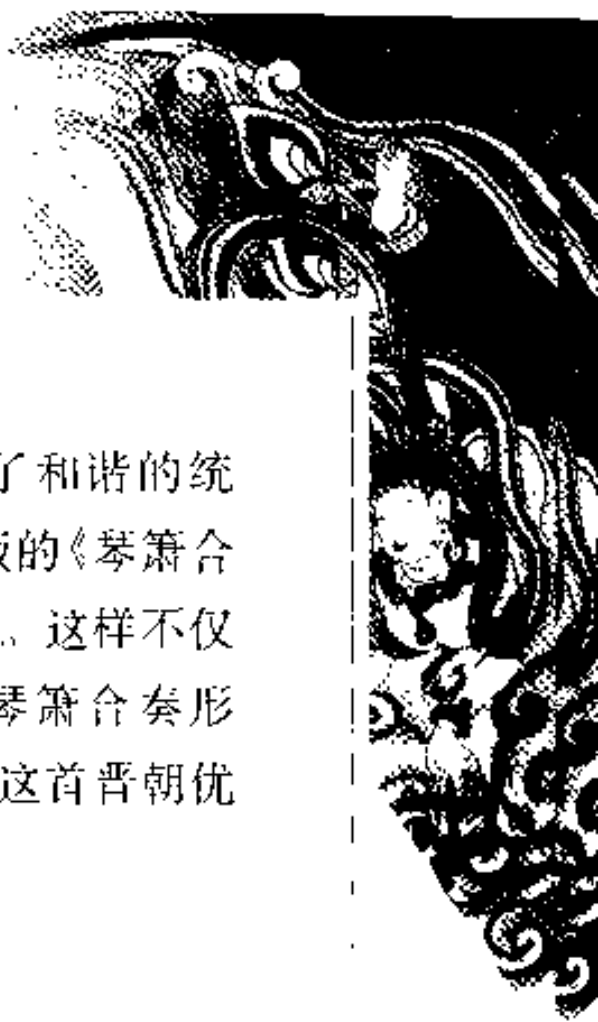
琴曲《酒狂》相传为魏晋名士、“竹林七贤”之一的阮籍(210—263年)所作。魏末在司马氏的恐怖统治下，人们动辄得咎。如杨抡《太古遗音》说：“盖自典午之世，君暗后凶”，“一时士大夫若言行稍危，往往罹夫奇祸”。阮籍自然出于对司马氏政权的不满，以痛饮酒、熟读《离骚》为名士风度。《晋书》记他“博览群籍，尤好庄老。嗜酒能啸，善弹琴”。在黑暗政治的高压下，只得言谈玄远，纵酒佯狂，弹琴消愁，创作琴曲《酒狂》，借以抒发内心巨大的忧愤与不平。此曲经上海琴家姚丙炎据《神奇秘谱》和《西麓堂琴统》这两册明代传谱整理打谱后，显现了我国古代音乐罕见的八分之六拍子的音乐形象。在弱拍上出现沉重的低音或长音，给人头重脚轻、站立不稳的感觉，生动地表现了一个醉酒人迷离恍惚、步履颠踬的神态；以音程的不断大跳进行倾泄着这位纵酒佯狂者内心深处郁积的孤苦与愤懑之情。如其主要曲调：



琴曲《梅花三弄》初见于《神奇秘谱》，谱序解题认为它原为晋代桓伊所作的一支笛曲。晋代的笛为直笛，即现代的箫。桓伊，字叔夏，曾参加公元383年的“淝水之战”，与谢玄等共破苻坚有功。《晋书》说他“善音乐，尽一时之妙，为江左第一，有蔡邕柯亭笛，常自吹之”。后人(一说唐·颜师古)将此笛曲以琴演奏而成为琴曲。“三弄”即前述清商三调演奏中的“笛上三弄”(即所谓高弄、下弄和游弄)。今《梅花三弄》前半阙清幽舒畅的泛音主调在不同音区(即弦在不同的徽位上)重复三次出现(即所谓上声弄、下声弄和游弄)，从而使我们了解当时“三弄”的曲体特征。这一泛音主调，正是表现了梅花高洁尔雅又傲霜雪、御严寒的恬静安详的神态：



曲调清晰凝炼，意境深邃悠远。后半阙以音



色和节奏的变化进行对比，进一步表现梅花于百花凋零的冰天雪地中临风摇曳、坚韧不屈的英姿，使梅花的形象更加丰满和完美。而泛音段的末句成为段落末尾的“合句”多次出现，这一在民间被称为“合尾”的旋法，其实源自清商乐中常见的“送声”。它在琴曲中这种自然贴切的运用，使得全曲

于几次回旋的变化中又达到了和谐的统一。清嘉庆末年（1820年）出版的《琴箫合谱》，将此曲又改编为琴箫合奏。这样不仅恢复了早在汉代就已出现的琴箫合奏形式，而且可以帮助我们追寻到这首晋朝优秀笛曲的精神和品质。

“越名教而任自然。”

——音乐理论

如前所述，先秦以来，三分损益律制的乐理理论在实践中暴露的两个问题，即三分损益律在管律上不准和黄钟不能还原、十二律不能完满旋宫，京房等人已付出艰辛可贵的努力，但终究未能解决。本时期的荀勖、何承天两人继京房之后继续研究和探索，并做出了自己应有的贡献。

晋人荀勖（？—289年）在京房提出的“竹声不能度调”之后，就管律进行了具体研究。他于274年作新笛律十二枚，以调律吕（《晋书》）。即按“五度相生法”制成大致符合十二律位音高的十二支直笛，在研制过程中，荀勖发现管内空气振动时气柱要伸出管长，即气柱的长度要超过管长，而气柱的长短对音高是有直接影响的。为解决管乐器的音准，他根据三分损益律的弦律，结合直笛的吹口与各音孔间距离的制笛实践，终于在黄钟笛上找到

了管长与气柱间的差数，即管口校正数；发明和运用了管口校正法，制出了比较准确的直笛，基本解决了管乐器的音准问题。他用这种方法制出的十二支标准笛，可用来定音，也可用于演奏，有较高实用价值，在律学和物理学史上都是一个重要的发现。

在研究传统十二律旋相还宫的问题上，南朝人何承天（370—447年）并没有因袭京房等人不断用五度循环相生的办法来解决这一难题的思路，因为这一推算法虽然可能得出更为准确的律，但由于脱离开十二律制体系太远，在实践上无法实际应用，以至于后来刘宋人钱乐之在京房六十律基础上更进一步推算到三百六十律以合一天一律之说，实在是陷入了神秘主义而更加缺少实际意义了。何承天独辟蹊径，主张在十二律内部予以调整。据《宋书·律历

志》所述,他的方法是以三分损益法求得第十二律,将其与首律,即黄钟律高低八度间的差值依照计算的次序,平均分配于林钟以后所生各律。这样就形成一种十分接近十二平均律的“新律”——十二均差律,或十二等差律,解决了古律仲吕还生黄钟的问题。而且缩小了古律大、小半音之间的差距,使得“新律”与十二平均律在实验中相比较虽仍存有微差,但一般听觉已分辨不出了。这说明何承天的这一创制是人类历史上最早的有关十二平均律的探索,具有一定的实用价值和历史意义,在乐律史上是一个重要贡献。

自汉代因大一统而实行“独尊儒术”的思想统制和强调“天人感应”、“应天顺人”及“德音和乐”等注重教化、强化封建礼教的音乐观,致使魏晋以后政治昏暗、天下纷争、党锢之祸、社会动荡。魏晋名士们因此纷纷不满司马父子的腐朽、残暴的统治而崇尚老庄,抨击礼教。文人音乐家中一时产生了许多不同于儒家音乐观的音乐思想。魏末嵇康的“声无哀乐论”就是其中突出的代表。

嵇康的音乐思想的核心,即基本观点就是所谓的“声无哀乐论”。他认为,音乐是客观的实体,为客观存在;哀乐是情感的表现,而情感是主观独立存在的,二者没有直接的联系。如“声音自当以善恶为主,则无关于哀乐。哀乐自当以感情而后发,则无系于声音”;“音声有自然之和,而无系于人情”(《声无哀乐论》)。从而否定了音乐能够表现人的哀乐情感,否认音乐具有一定的思想内容,因而也不能起到有助于政治的作用。但他承认音乐可以引起哀乐之情,音声对人的哀乐情感

起到“发滞导情”的作用。他认为音乐本身不具备哀乐情感,音声及其运动属“自然之和”,之所以能引起人们的哀乐,是因为人的哀乐情感是在社会生活中产生的,是“自以事会先遗于心,因和声而后显发”的。他说:“声音以平和为体,而感物无常。”“平和”,即美;而嵇康所谓的“美”是没有内容的,是抽象的。嵇康提出的“声无哀乐”和“心之与声,明为二物”的心物二元论基本上属于唯心主义的范畴。然而他又进一步推论音乐是一种虚幻的精神,只有形式上的善恶而无确定的内容,并说“八音会谐”的音乐与“移风易俗”无关,对社会不起作用,这就又从二元论走向了不可知论。

嵇康是魏晋著名的“竹林七贤”之一,我国古代卓越的诗人、音乐家和思想家。曾在魏任中散大夫,人称“嵇中散”。因不满司马氏集团,长期过着隐逸的生活。他精琴艺,通音律,善作曲。后遭钟会诬陷,被司马昭无故杀害。据《世说新语·雅量篇》说:“嵇中散临刑东市,神气不变,索琴弹之,奏《广陵散》”。他临刑不惧,弹琴述志的事迹后载人史册并留芳百世。他所弹《广陵散》已到了“声调绝伦”的境界。他不仅对《广陵散》进行加工、整理,而且还创作了琴曲《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》,即后人所谓的“嵇氏四弄”。

嵇康的音乐理论显然受到道家音乐思想的影响,为力图摆脱神秘主义的音乐思想和束缚人性的封建等级礼乐观,他大胆提倡“越名教而任自然”,大声呼唤个性解放。他的音乐观点同先秦诸子相比,更具有一种理性的思辨性,比儒家更重视音

乐的审美特征。他不以某种功利、实用为目的，而注重个人体验在音乐中的自然流露。他对汉儒过分夸大音乐的社会作用和

当时统治者极力推行的礼乐教化的反叛，无疑带有一定的民主性的因素，具有一定的进步意义。

隋唐燕乐的繁盛

隋唐五代音乐

(581年—960年)

581年，隋文帝杨坚建立了隋朝。589年隋灭陈，统一了全国，结束了自东汉末年以来将近四百年的分裂局面。隋文帝顺应历史趋势，完成南北统一，并采取了一系列加强中央集权、有利于经济发展的措施。这一继秦汉之后的再度统一，较秦汉经济、文化更为发达，国势更为强盛，为繁盛的唐朝奠定了基础。但士族大地主阶级对农民的专政和剥削压迫，使得阶级矛盾逐渐积累；加之隋炀帝的奢侈放纵、昏暴骄横，更激化了矛盾，引起人民的极大不满，最终导致隋末农民大起义，推翻了号称强盛的隋王朝。618年，贵族李渊集团在镇压农民起义的血泊中夺取胜利果实，建立了唐帝国，定都长安。隋末农民起义严重打击了阻碍社会发展的封建门阀制度，唐初统治者震慑于农民起义的威力，为了巩固政权，对农民作了一些让步，如实行均田制，使农民获得一些耕地；推行租庸调法，减轻了对农民的剥削。对外抗击东突厥，开拓疆土，扩大版图，发展海陆交通，加强与西南、西北边地部族的联系，使唐代的疆域和国力远远超过了汉代，经过各族人民的辛勤劳动，从贞

观到开元一百年间，农业发展很快，至“开元盛世”，已达到所谓“四方丰稔，百姓殷富”的繁荣顶点。手工业也迅速发展，染织、铸冶、造纸等及商业贸易都相当繁盛，形成了不少繁华的都市。由于海陆交通的畅通，唐代中国高度发达的封建经济和文化影响到东亚、西域各国乃至欧洲，同时西域和印度等各国文化也输入内地，对唐代诗歌、音乐、舞蹈、雕刻、绘画等各种艺术的高度发展起了一定作用。但是，在盛唐的繁荣景象下，阶级矛盾仍在展开。随着政权的巩固，社会财富的增加，唐朝统治者日益兼并土地，农民在豪族强宗的压榨下，课役和兵役繁重，只得出卖土地、逃亡僻乡，致使节度使拥兵地方，中央兵备空虚，统治者内部矛盾发展。8世纪中期，终于爆发安史之乱，结束了唐前期的强盛局面。

中唐以后，唐代统治者趋向衰落。回纥、吐蕃不断骚扰，朝廷内部宦官与朝官争权，土地经天宝以来的自由兼并，大量集中于皇室、宦官、寺院等大地主手中，更加重了农民的负担，北方社会经济残破。至晚唐，政治更为黑暗，宦官独揽大权于内，朝

官之间党争于朝，而日益严重的藩镇割据于外，人民灾难深重。815年爆发黄巢起义，而军阀又借镇压起义之机加速扩张势力，先后称帝，唐朝已名存实亡。唐末藩镇割据混战的五十余年的延续，即是后来的五代十国时期，即北方的梁、唐、晋、汉、周五代；南方的前蜀、后蜀、吴、南唐、吴越、闽、楚、荆南、南汉、北汉等十个地方政权。

唐代统治者在文化艺术方面采取兼容并收的态度，对外来音乐文化也不排斥、拒绝。宫廷对南北朝以来传入中原的各族、各国音乐进行了大量的吸收和融合。全唐出现了——一种以传统音乐为主，融合各族及各国音乐的大型歌舞音乐——大曲。大曲是我国传统音乐在唐代的高度发展，也是唐代音乐的主要成就。当时各地兴起的都

市商业繁荣，促成了市民阶层的成长。为满足市民阶层对歌唱、音乐的爱好需求，诗人和音乐家们将民歌小曲同诗歌结合而成声诗歌曲广为传唱，促进了歌唱艺术的发展，我国古典诗歌进入了全盛的时代。生产力的提高，手工业的发展，为乐器制作提供了物质和技术的条件。精良的乐器制作、繁多的乐器种类和记谱法的改进，又促进了器乐演奏、歌舞伴奏等技艺的提高。“说话”和“变文”催生了民间说唱的艺术形式。“大面”戏和“参军”戏等戏弄表演的发展促进了宋元杂剧的形成。专门的音乐表演机构“教坊”和专门培养音乐歌舞人才的“梨园”，集聚和培养了大批优秀的表演艺术家。众多优秀的理论家、作曲家也创造了具有深远影响的音乐理论、音乐思想和具有高度艺术水平的音乐作品。

“踏曲兴无穷，调同词不同。”

——民歌与声诗

隋唐民歌由于引起了文人们前所未有的兴趣，直接滋养了唐诗和燕乐的繁兴，所以在唐代社会音乐生活中占有重要地位。民间歌曲最基本的体裁形式为号子、山歌、小调。但隋唐时期的民歌则明显地分成山歌和小调两类。这首先是因为唐代山歌的范围比今天广泛得多，除了山野之歌外，文人们将田秧歌、船渔歌、号子甚至风俗性的

舞歌等都归属于山歌。其明显的例子可举踏歌与竹枝歌。

据唐·顾况《听“山鹧鸪”》词云：“夜宿桃花村，踏歌破天晓。”刘禹锡《纥那曲》词云：“踏曲兴无穷，调同词不同。”可知“踏歌”是当时民间盛行的一种歌舞。妇女们在月下联臂踏歌，“以足踏地以应节”；所唱同一曲调的不同歌词，而且是反复咏唱。刘禹



刘禹锡

锡仿作的一首《踏歌行》中曾描绘了民间踏歌的生动情景：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行，唱尽新词欢不见，红霞映树鹧鸪鸣。”

刘禹锡在贬谪生活中，于“巴山楚水凄凉地”还所见所闻了一种带乐器伴奏的“竹枝”歌舞。唐·李益诗中也说道：“无奈孤舟夕，山歌闻竹枝。”“竹枝歌”原为四川巫山一带流行的民间歌谣，大抵是因歌于月明之夜或豆蔻花时，手执竹枝，且歌且舞得名。李益将山歌与竹枝并称，说明诗人们已将竹枝直称为山歌。《夔州府志》所载开州的竹枝歌唱活动为“邪巫击鼓以为溪祀，男女皆唱竹枝歌”。证明竹枝歌当时流布广泛，演唱形式与楚巫歌舞相仿。其原始形态和歌唱方式还可参见刘禹锡《竹枝词九首引》的记述：“岁正月，余来建平。里中儿联歌竹枝，吹短笛击鼓以赴节。歌者联袂唯舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，卒章激讦如吴声，虽侘侘不可分，而含思宛转，

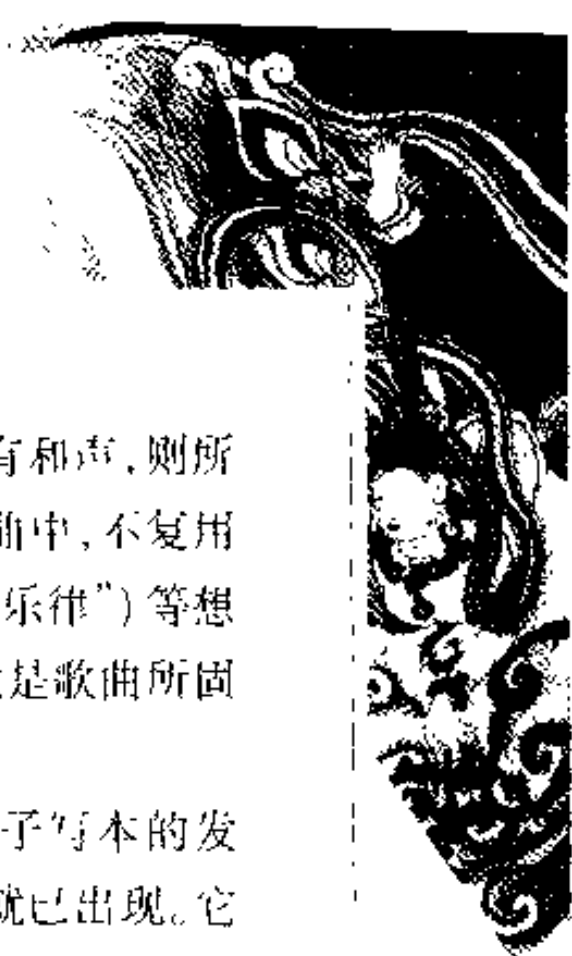
有淇澳之艳音。”由此可知，它是一种祭祀之后男女相悦交往的民俗歌舞活动。所谓“联歌竹枝”，即用同一“竹枝”调，以不同的变体，将多段不同的即兴编就的歌词联缀起来，轮转地边歌边舞，而且以谁唱得最多为佳。唱时以短笛和鼓伴奏。与其他各曲相比，最后一曲情绪最为激越，可与江南吴歌相媲美，富有浓厚的乡土气息。这里试举两首刘禹锡仿作的《竹枝》情歌：

“山桃红花满上头，
蜀江春水拍山流。
花红易衰似郎意，
水流无限似侬愁。”

“杨柳青青江水平，
闻郎江上唱歌声。
东边日出西边雨，
道是无晴还有晴。”

歌曲即景抒情，借物喻人。前一首称“我”曰“侬”，后一首以“晴”谐“情”，足见与南朝民歌一脉相承。

山歌如果向小调过渡和衍化，其过程本相当复杂，加上唐代山歌有着宽泛的涵盖面，又经文人染指、诗客仿作和由农村流入城市，唐代的山歌、小调更有了交汇、相融的情形。而流入城镇的山歌，经艺人们加工改编而成艺术性的流行歌曲，当时文人则称之为“小曲”或“曲子”、“曲”。南宋王灼《碧鸡漫志》说：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴。至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”而唐代文献中所称谓的“曲”或“曲子”，是含有唱词概念的，是指有词有曲的完整的歌曲。专指称“词”的“曲子词”的名称大约将近赵宋王朝建立



时才出现。清人刘熙载《艺概·词曲概》说：“词即曲之词，曲即词之曲。”宋翔凤《乐府余论》也说：“以文写之则为词，以声度之则为曲。”之所以长期以来有人将曲、曲子词、词(辞)、曲子词相混，除了对音乐与文学的概念有误外，可能也与曲子中出现了不少长短句型有关。其实隋唐五代的近体格律诗与句式长短不一的词都是在民间歌曲的基础上发展起来的。清人汪森《词综序》中指出：“古诗之于乐府，近体之于词，分镳并骋，非有先后。”况周颐《蕙风词话》(卷一)中推测：“唐人朝成一诗，夕付管弦，往往声希节促，则加入和声。凡和声皆以实字填之，遂成为词。”而民间歌曲里句中、句尾加用衬词的和声比比皆是。从先秦楚声到乐府相和歌，从魏晋相和大曲到六朝清商乐，自来久矣。唐诗人皇甫松有两首《采莲子》仿作，“和声”形式依旧出现：

“菡萏香莲十顷波(举棹)
 小姑贪戏采莲迟(年少)
 晚来弄水船头湿(举棹)，
 更脱红裙裹鸭儿(年少)。”

“船动湖光滟滟秋(举棹)
 贪看年少信船流(年少)
 无端隔水抛莲子(举棹)，
 遥被人知半日羞(年少)。”

此为七言四句体，饶有民歌风味。每句末尾的“举棹”、“年少”为接唱者所唱的和声，即这里的和声为“合腔”或“接腔”，指唱和之意，前后呼应使得曲调有更唱迭和、回环复沓之趣。另外，这时的和声已由过去的有声无义、泛泛抒情渐渐变而为声义兼备和即时即景的咏怀，如以上的“举棹”与劳动内容相关，“年少”则隐含着爱慕的情意。由此

看来，前人们所谓：“诗之外又有和声，则所谓曲也……唐人乃以词填入曲中，不复用和声”(沈括《梦溪笔谈》卷五“乐律”)等想米未必可信，因为和声从来就是歌曲所固有的不可缺少的组成部分。

自20世纪初敦煌石室曲子写本的发现，方证实了曲子词在唐以前就已出现。它的萌芽可上溯到汉魏六朝时的乐府杂曲。郭茂倩也说：“近代曲者，亦杂曲也。”它实为西曲的改制，加上与外域音乐和西北、中南地区少数民族音乐的融合，成为隋唐时代的新民歌。从尚存敦煌卷子中的曲子词名目看，《柳青娘》、《五更转》、《十二时》、《拜新月》、《杨柳枝》等可能是西北河西走廊一带的民歌，《鱼歌子》、《南歌子》、《竹枝子》等可能是中南一带的民歌，而《婆罗门》、《苏莫遮》、《菩萨蛮》、《浮图子》等则明显为经丝绸之路传人的外域乐调。《旧唐书·音乐志》说：“自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲。”各民族及外域音乐的融合使得传统的汉族民歌小调融入了很多活泼、丰富、多变的旋律和节奏等音乐素材，规整的五、七言诗体也逐渐融入了长短句型的特征。

随着中晚唐商业经济的兴盛，曲子由农村流传到城市，引起了商人、文人、乐工及僧侣们的兴趣。他们将这些曲词采来重新填词编配，就成为歌楼舞榭、街陌巷尾流行的城市小曲。所唱内容只要浏览一下敦煌曲子词即可发现，描写商人估客、歌妓乐工生活的占有相当比重。随着曲子词文体的逐渐定型，与其相对称的曲子谱，即曲牌子便大量产生。闻名中外的唐代大曲，实际上就是以汉魏以来的清乐大曲为传统，用这些“曲子”组合而成的一种大型歌舞套

曲。曲子与前代乐府的根本不同是在所配的音乐上，近代曲子词即燕乐歌词所配合的音乐是新兴的燕乐。唐宋曲子是唐代声诗歌曲，尤其是宋代词体歌曲的基础，又与后来曲牌体的南、北曲一脉相接，对宋元以后的说唱、戏曲和器乐艺术的繁盛都发生了不可估量的影响。

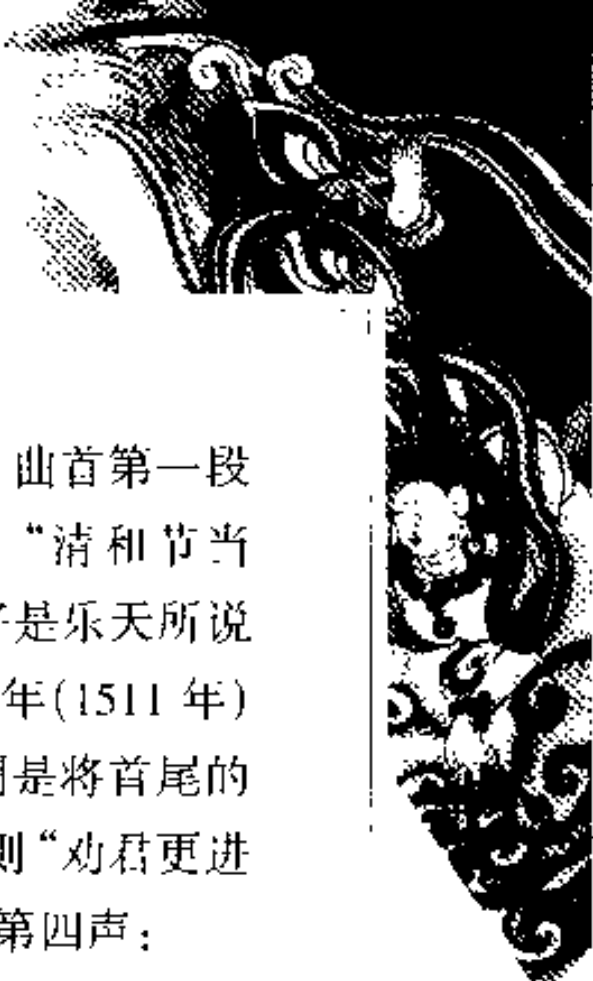
我国诗歌兴于周，历来有可唱的传统。汉魏以来历代文人、乐工的培育，又不断以民间曲调填写歌词，至唐，已发展到全盛时代。“占歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝”（白居易诗句），诗歌音乐还不断地更新。开元诗人王昌龄、高适、王之涣的诗作就常被人乐演唱“李益诗名与贺相掎，每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌供奉天子。”（王灼《碧鸡漫志》）而李贺创作的数十篇乐府歌曲“云韶诸工皆合之管弦”。元稹、白居易的诗歌也为歌妓们所乐唱。“元微之诗往往播乐府”，元稹曾赠诗给任杭州太守的白居易：“休遣玲珑唱我诗，我诗多是别君辞。”又自注云：“乐人高玲珑能歌，歌予数十诗。”唐宣宗《吊白居易》诗说：“童子解吟长恨曲，胡儿能唱琵琶歌”。连《长恨歌》这样的长诗也可以歌唱，可见诗人们的创作，乐工、歌妓们的编配演唱对丰富唐代音乐、推动唐代歌曲艺术的发展起到了多么大的促进作用。

唐代声诗歌曲艺术表现力强，社会影响大，数量也极为可观。据近人任二北先生的统计，单敦煌卷子所载各类曲子词就有545首，而未见记录流传于民间、城市及宫廷中被歌妓、乐工传唱的则可谓不计其数。又据任二北《唐声诗》载，现可考的，即见于文字注明曾经唱过或注明可唱的诗，开元天宝年间的约有230多首；初唐与

五代的约有154首。然而所留传下来的诗歌中竟没有一首是保持词曲结合的原貌的。今人叶栋等人曾将现存唐代琵琶、箏等乐谱考释、配词、试唱等，仅作为对唐代诗歌的一种发掘和探讨。至于它的音乐结构和表演情况，从琴家保存的少量琴歌中或许可以了解到一些较为可靠的线索。南宋蔡居厚的《诗话》说：“大抵唐人歌曲，不随声为长短句，多是五言或七言诗，歌者取其词与和声、相叠成音耳”。“和声”唱法前文已述，叠句或叠段唱法可参见唐代诗乐的代表作品《阳关三叠》。曲谱初见于明代弘治四年（1491年）龚稽古刊印的《浙音释字琴谱》本：（吴钊译）

6̣. 1̣ 2̣ 6̣	3 2	2 -
渭 城 朝 雨	浥 轻	尘，
2. 1̣ 2̣ 2̣	3 2	2 -
客 舍 青 青	柳 色	新，
6̣ 1̣	6̣. 7̣ 7̣ 6̣	1̣ 6̣
劝 君	更 进	一 杯
6 -	6 7. #1̣	#1̣ 7 6. 5
酒，	西 出	阳 关
3 3	3 -	
无 故	人。	

诗人王维（701—761年）的《渭城曲》（又称《阳关曲》），原是一首七言绝句，原名为《送元二使安西》。诗歌系作者为送一位西出阳关去征戎生活的友人而作。以情景交融的手法，含蓄地抒发了依依惜别的哀怨之情。此诗在唐时就被谱成了歌曲，甚为流



行。长久以来，“阳关曲”已成了别离的同义词，为送别亲友时常唱的一首歌，并以叠唱形式流传至今。刘禹锡诗云：“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城。”从唐末陈陶诗云：“歌是《伊州》第三遍，唱着右丞征戎词”可知，《渭城曲》后来被著名的《伊州》大曲吸收。歌曲入乐后常有增改，以致现存琴歌谱竟有 30 多个版本。其类型、结构的多样，也正说明它流传之广。白居易的《对酒诗》里有：“相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。”并自注：“第四声，劝君更进一杯酒”。但按原诗此句为第三声，可见前面必有增句或叠句。后人因此而争论不休，仅举两例：

目前最流行的《阳关三叠》是清人张鹤于 1864 年所编《琴学入门》的传谱。歌唱时反复三次，为三大段，叠段唱法。每段分前后两部分，前部分为王维诗，后部分为旁人所加。三段略有不同，故称“三叠”。全

曲首尾各有一句引子和尾声。曲首第一段王维诗前所加引子的歌词为“清和节当春”，则“劝君更进一杯酒”正好是乐天所说的第四声，在谢琳丁明正德六年（1511 年）所辑《太古遗音》中的谱例，则是将首尾的一、四两句处理为叠句唱法，则“劝君更进一杯酒”也正好是乐天所说的第四声：

3	1	2	1	3	2	2	-
渭	城	朝	雨	泡	轻	尘	
3	2	2	2	1	2	2	1 2
客	舍	青	青	柳	色	新	柳 色
2	-	6	6 6 6	i	6		
新		劝	君 更 进	一	杯		
6	-	i	2 3 3	i	6	6	-
酒		西	出 阳 关	无	故 人		

五言诗入乐且流传至今的可举李白的《关山月》，乐谱较早的是 1768 年刊于口

陽關音節兼詞 楊浦祝安伯正拍

一疊

合四上尺尺四上工尺上尺尺合四合上六六工尺上
尺工尺上同四四合四四上工尺上尺尺上四上
上四四四四合四合四工尺上四上上上上上工
上尺工上上尺四合四四合四

清和節當春渭城朝雨泡輕塵客舍青青柳色新勸君
更盡一盃酒西出陽關無故人霜夜與霜晨遙行遙行
長途越度關津惆悵役此身歷苦辛歷苦辛歷苦辛

無射均正調緊五絃

陽關三疊 商音

一疊

合四上尺尺四上工尺上尺尺合四合上六六工尺上
尺工尺上同四四合四四上工尺上尺尺上四上
上四四四四合四合四工尺上四上上上上上上工
上尺工上上尺四合四四合四

清和節當春渭城朝雨泡輕塵客舍青青柳色新勸君
更盡一盃酒西出陽關無故人霜夜與霜晨遙行遙行
長途越度關津惆悵役此身歷苦辛歷苦辛歷苦辛

本的《魏氏乐谱》，为李白原诗。后见1931年山东诸城王燕卿所传《梅庵琴谱》录有《关山月》一曲，无词。谱例为近人夏一峰将李白诗重新配入：

5. 6 1 1	1. 2	5. 5 6 2
明月出天	山，	苍茫云海
5 -	$\dot{1} \cdot \dot{2} \quad \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{6}$	5 -
间，	长风几万	里，
2. 3	5. 6 5	$\dot{1} \quad \dot{1} \cdot \dot{6}$
吹 度	玉门关。	汉 下
$\dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{5}$	$\dot{5} \quad \dot{3} \quad \dot{5}$	$\dot{5} \quad \dot{6} \quad \dot{5} \quad \dot{6}$
白 登	道，	胡 窥
$\dot{5} \cdot \dot{3} \quad \dot{2} \cdot \dot{3}$	5 -	$\dot{1} \cdot \dot{1} \quad \dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{6} \quad \dot{5}$
青 海	湾。	由来征 战
$\dot{5} \quad \dot{3} \dot{5} \quad \dot{2}$	$\dot{2} \quad \dot{5} \quad \dot{3} \quad \dot{2} \dot{3}$	1 -
地，	不见有人	还。
$\dot{6} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{6}$	$\dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{6} \cdot \dot{1} \dot{6} \dot{5}$	$\dot{5} \quad \dot{3} \dot{5} \quad \dot{2}$
戍 客	望 边	色，
$\dot{2} \quad \dot{5} \quad \dot{3} \quad \dot{2}$	1 -	$\dot{5} \cdot \dot{6} \quad \dot{1} \quad \dot{1}$
思归多苦	颜。	高楼当此
1. 2	5. 6	$\dot{2} \cdot \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{1}$
夜，	叹 息	未 应
1 -		
闲。		



李 白

《关山月》原为汉乐府十五首“鼓角横吹曲”之一。唐·吴兢《乐府古题要解》云：“‘关山月’，伤离别也。”李白继承古乐府，用旧题写了这首新词，感怀古代戍边将士的艰难困苦，揭露了统治者穷兵黩武和腐败的兵役制。歌曲的同音重复简洁而纯朴，大起大落的连环乐句激情豪放又古朴自然，北方民歌的风味颇浓。



“合胡部者为宴乐”，“为诸乐之首”。

——燕乐

“燕乐”一词自周代就有。据《周礼·春官·大司乐》载：“凡祭祀飨食奏燕乐”可知这是周代宫廷天子及诸侯宴享宾客时所用的音乐，故又称“宴乐”。后来隋唐沿用这个称呼。有人说是指统治者应用于娱乐性场合的各种音乐，其实还不尽然，燕乐也有一定的礼仪性。记载初唐以迄开元之末朝廷典章制度的《唐六典》卷十四载：“凡大燕会则设有十部之伎之庭，以备中外。”十部伎即燕乐，而大燕会要包括边地可汗或使臣来朝、叛贼归降、定期或临时的宴飨群臣、祝丰年、高僧归朝、诸王设家宴、立太子、皇帝诞辰的千秋节等等众多礼仪事项。燕乐又有其惊人的艺术魅力，所以燕乐可视为礼仪性、艺术性与娱乐性兼备的隋唐宫廷宴享典礼乐舞。

同前述，沈括在《梦溪笔谈》卷五中将唐朝的音乐分做三类：(1)“以先王之乐为雅乐”，这是汉魏以前用于郊庙、祭祀，以乐鬼神、“感神祇”的古乐。(2)“前世新声为清乐”。这是汉魏六朝以来的民间音乐。(3)“合胡部者为宴乐”。这是周隋以来西北各民族音乐与汉族传统民间音乐结合而成的新乐。因应用场合而得名，有别于宗庙典礼所用的雅乐。如果说，雅乐具有浓重的典仪性质，齐奏、曲调刻板，节拍一字一腔，缓慢重复，以典雅纯正为尚，以中正和平为原则并早已无人问津了；而清

乐与奔放热烈的西北各民族音乐相比已较显单调和舒缓，未能满足迅速发展的商业都市中市民的要求；那么燕乐则以歌辞为五、六、七言的近体诗和长短句，一字多腔，曲调节拍变化繁多，又能不断地注意从俗乐、裔乐以至外乐中摄取新鲜营养而堪称当时最为进步的音乐，并因此在中国音乐史上划成为一个新的时代。

隋唐燕乐最显著的特征就是“合胡部”，即所谓胡化。它以沿着汉族传统音乐发展脉络不断沿革、在隋唐时期继续得到发展的“华夏正声”——清商乐为体，兼容并包了自十六国、南北朝至隋唐主要沿丝绸之路传入的以龟兹乐为代表的西域各国音乐，是汉族传统音乐与外族、外域音乐相互吸收融合而成。当然，西域各国音乐自身也包含着长期以来相互交流影响的成分在内。总之，“歌曲变态起自羌胡”（王世贞语），燕乐作为俗乐、裔乐、外乐长期交流、融合的产物，具有了一种融胡音汉乐为一体的全新的风格。此时我们的民族和人民对于外来音乐文化的态度，鲁迅先生曾有过高度的评价：“那时我们的祖先，对于自己的文化抱有极坚强的把握，决不轻易动摇他们的自信力；同时对于别系的文化抱有恢廓的胸襟与极精严的抉择，决不轻易地崇拜或轻易地唾弃。”但隋唐统治者在燕乐中设立众多的乐部，倒不是为了发展音

乐文化,他们欢娱享乐之外,其政治目的十分明显,无非是歌功颂德,显示王朝强大;炫耀武力,以使四方归服。为达到朝廷的政治要求,宫廷艺术家们在各族各国乐调理论和实践的南北统一上做出了曲折而艰苦的努力;表演家们为曲目的丰富多彩,形式、技艺的标新立异贡献了高超卓越的智慧才情。

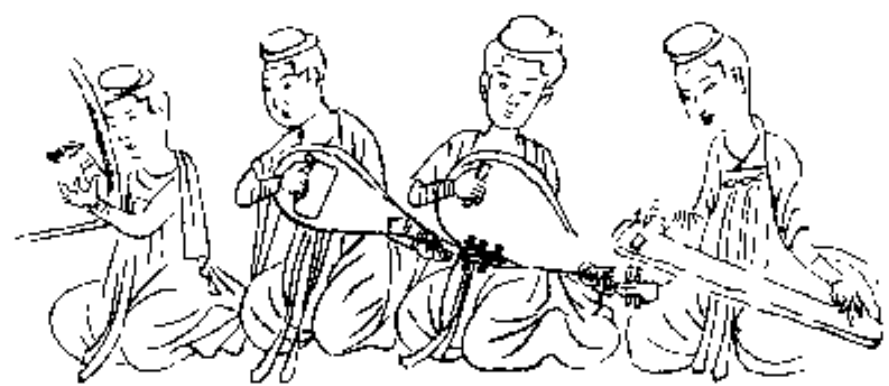
且看燕乐的音乐概貌。

从隋文帝开皇初(581年以后),燕乐即以清商伎、国伎、龟兹伎、安国伎、天竺伎、高丽伎、文康伎为主,名为“七部乐”。其中清商伎即汉魏六朝时陆续采入乐府的吴声、西曲;国伎(即西凉伎)、龟兹伎、天竺伎早在东晋十六国时传入;安国伎、高丽伎于南北朝时传入;未被纳入的高昌、疏勒、康国等伎也在南北朝时就已传入;文康伎是晋时所作的一个假面乐舞。此外,还有扶南(中南半岛古国,位于今柬埔寨)、突厥、北济(今朝鲜西南部)、新罗(今朝鲜东南部)、倭国(今日本)等伎与散乐。隋炀帝大业中(605—618年),炀帝将国伎和文康伎分别改名为西凉伎和礼毕伎,清商伎直称清乐,并将疏勒、康国两伎与七部乐并列,合为“九部乐”。唐高祖武德初(619年以后),仍沿隋旧制设九部乐,但去礼毕,增设燕乐。到太宗贞观十八年(642年)12月,又增高昌乐,称为“十部乐”。这里的燕乐取狭义,是特指居诸乐之首的新创燕乐,类似序曲。即杜佑《通典》中所云:“贞观中(十四年),景云见,河水清,协律郎张文收采古朱雁、天马之义,制《景云河清歌》,名曰《燕乐》,奏之管弦,为诸乐之首。”此外,还有百济、鲜卑、吐谷浑、部落稽、天竺、南韶(今云南)、骠国(今缅甸)

等乐与散乐。

唐燕乐除有以地域、来源不同划分的九部乐、十部乐外,还有以演奏形式不同而划分的坐部伎和立部伎。据《旧唐书·音乐志》可知,初唐已有坐、立部之分,并提到立部伎八部,乐名为:安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐;坐部伎六部,乐名为:燕乐(景云乐、庆善乐、破阵乐、承天乐)、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、小破阵乐。立部伎各乐曲都是大型乐舞,当中的破阵乐、庆善乐、上元乐三部乐舞有“三大舞”之称。舞者至少60人,多至180人。坐部伎的燕乐四乐舞曲为张文收所作,另五部为小型乐舞。舞者较少,多则12人,最少只有3人。白居易有咏坐、立部伎歌云:“太常部伎有等级,堂上者坐堂下立,堂上坐部笙歌清,堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳,鼓笛万曲无人听。立部贱,坐部贵;坐部退为立部伎,击鼓吹笙和杂技。立部又退何所任?始就乐悬操雅音;雅音皆坏一至此,长令尔辈调宫徵。”可见坐、立部伎不仅演出形式不同,曲目不同,而且演奏技术也有高下之别。

居“诸乐之首”的燕乐,虽是以传统音乐为主演奏张文收所作《景云河清歌》等,但张文收是参与定乐的,即把龟兹乐调与古音阶相结合,其所创乐曲必然吸收了龟兹、西凉等少数民族音乐因素。燕乐所用音阶以变代变徵,以闰代变宫,即四级音和七级音比旧音阶的变徵和变宫稍低,为宫、商、角、变、徵、羽、闰(据《宋书·乐志》引蔡元定说)伴奏乐器用磬、方响(十六板)、拍箏、大小箏篥、大小琵琶、大小笙、大小五弦、大小箏篥、长短笛、尺八及鼓类等29



陕西三原初唐李寿墓坐、立部乐舞砖刻(摹本)

种。如前述，清商乐即汉族传统音乐，为“华夏正声”，汉魏以来的清乐大曲已有相当程度的发展和具有较高的艺术水平，所用曲目如《昭君》、《凤将雏》、《白紵》、《乌夜啼》、《泛龙舟》、《歙乃曲》、《竹枝》等皆民间俗乐曲调，仍沿以清商音阶，伴奏乐器用钟、磬、琴、瑟、筝、筑、击琴、琵琶、箜篌、笛、篪、笙、箫、埙及鼓类等15种。

《旧唐书·音乐志》提到：“自破阵乐以下，皆播大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷”，又“惟庆善乐独用西凉乐，最为闲雅”，及“自长寿乐以下皆用龟兹乐”。《通

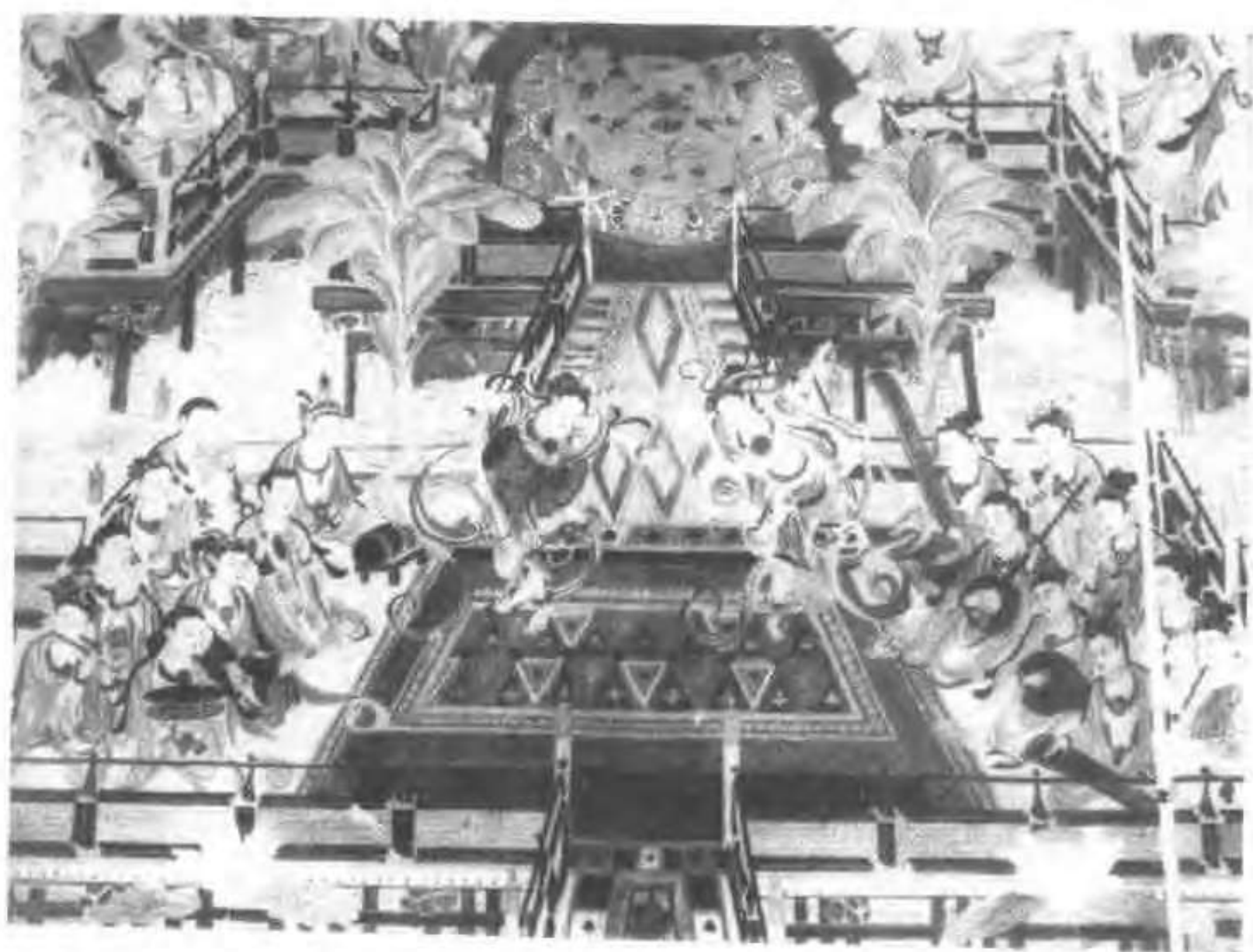
典》卷一四六也说：“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐；鼓舞曲多用龟兹乐。”可见燕乐的裔乐中影响较大的当推西凉乐和龟兹乐，尤以龟兹乐为最。以“凉人所传中国旧乐而杂以羌胡之声”（《旧唐书·音乐志》）的西凉乐，在魏、周、隋三朝被推尊为“国伎”，在燕乐中居一般伎乐之先的地位。龟兹向以“俗善歌乐”（《新唐书·西域传》）、胡乐发达著称。龟兹地扼丝绸之路的要冲，是由中原腹地经河西走廊通往西域、远达地中海的孔道，印度及其他外域音乐通过龟兹而先与龟兹乐融合，然后传入中原。即龟兹乐可谓足中外音乐交



甘肃敦煌 220 窟唐壁画(左侧乐队)之一



甘肃敦煌 220 窟唐壁画(右侧乐队)之二



甘肃敦煌 172 窟盛唐壁画歌舞乐队

流、融合的媒介，为胡乐之精华，故唐人常以龟兹乐指代所有胡乐。龟兹乐自隋初列入乐部后一直受到统治阶级的重视。我们从新疆克孜尔龟兹壁画、西安出土的胡人乐俑、成都王建墓出土的龟兹乐人石刻浮雕中可以了解到它乐队、乐器及表演的线索。所用乐器大致有：五弦、曲项琵琶、阮咸、箏、箜篌、笙、笛、排箫、唢呐、手鼓、羯鼓、鸡娄鼓、碰铃、铜钹等。其他各部西域乐舞的乐队看来大体是龟兹乐队的缩小形式，但都有各自浓郁的地域与民族的风格特点，在艺人们长期耕耘和汉魏清商大曲的影响下，逐步突破了歌曲、解曲和舞曲的简单形式，也出现了诸如《疏勒大曲》、《高昌大曲》等较为复杂的乐舞形式。

各族文化在魏晋后急剧进行的民族大融合中彼此交流、渗透，互为影响。至隋唐，对外关系有了空前的大发展，西抵波斯、大食诸国，与伊朗、印度、日本、朝鲜及越南等各民族都有友好往来。“歌舞杂有四方之乐”（《新唐书·礼乐志》），西域各国以及印度、朝鲜等国舞乐纷纷向中原传播。龟兹乐

更以其欢快明朗的旋律和节奏向关中腹地不胫而走。开元二十四年正式确立以坐、立部伎划分燕乐，说明汉族音乐与各民族音乐已开始融为混一。《旧唐书·音乐志》说：“自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲。”即“胡夷”之曲的汉化与“里巷”之曲的胡化并存。明·祝穆《事文类聚》二四《歌曲源流》条引吴曾《能改斋漫录》说：“明皇尤溺于夷音，天下薰然成俗。”这里用“天下”两字也并不夸张，开元、天宝间几乎所有流行的唐代音乐无不掺杂胡音的新鲜成分，就连从道教音乐发展而来的唐大曲的精华，唐玄宗所酷爱的法曲也概莫能外。而正是出于今新疆的《伊州》、《苏幕遮》，出于今甘肃的《梁州》，出于今西藏的《赞普子》、《善将子》，出于今云南的《南诏奉圣乐》以及中亚的《柘枝》、缅甸的《菩萨蛮》、印度的《婆罗门》等等乐曲的传入，才有力地促进了清乐大曲向唐歌舞大曲的衍变，同时也促使着这些乐曲自身融化为唐代音乐的组成部分。

“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。”

——大曲

“大曲”原本指结构长大的乐曲，即一曲有多“解”，由若干解曲合为一曲，便谓“大曲”。唐大曲由汉魏相和大曲和六朝清

乐大曲而来，发展到唐代，已是一种歌舞、器乐并重，规模庞大、结构复杂的大型歌舞曲了。唐大曲作为集诗歌、器乐、舞蹈为一

体的音乐体裁，在燕乐中占有重要地位。它的形成是唐代歌舞音乐文化进入全盛时代的标志。

唐大曲的结构，未见唐代文献记录。据《碧鸡漫志》说：“凡大曲有散序、鞞、排、遍、擷、正擷、入破、虚催、实催、袞、遍、歇指、杀袞始成一曲，此谓大遍。”《梦溪笔谈》解释“大遍”曰：“所谓大遍者，有序、引、歌、颿、催、哨、催、擷、袞、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解。每解有数叠者，裁截用之，则谓之摘遍。”这是目前所见到的有关大曲结构的较详史料。虽可能是在说宋大曲，但对认识唐大曲仍有参考意义，只是难以将所列术语全部解读。这里的“大遍”，似可看作结构。从前承关系上看，相和大曲和清乐大曲都是三大部分，每一大部分又包含若干小部分的结构。音乐情绪、节奏的发展大致为散——慢——中——快——散的脉络，则唐大曲不会离开这个构架。好在白居易在其《和元微之霓裳羽衣歌》中对唐大曲的法曲结构及表演有着比较细致的描述和注解，尚可帮助我们了解它的一个大概：

……

磬箫箏笛递相换，
击拊弹吹声迤邐。

（注：凡法曲之初，众乐不齐，准金石丝竹次第发声，霓裳序初亦复如此。）

散序六奏未动衣，
阳台宿云慵不飞。

（注：散序六遍无拍，故不舞也。）

中序擘騞初入拍，
秋竹竿裂春冰拆。

（注：中序始有拍，亦名序拍。）

飘然转旋回雪轻，
嫣然纵送游龙惊；

小垂手后柳无力，
斜曳裙时云欲生，
（注：四句皆霓裳舞之初态。）

烟蛾敛略不胜态，
风袖低昂如有情。
上元点鬟招萼绿，
王母挥袂别飞琼，
繁音急节十二遍，
跳珠撼玉何铿锵？

（注：霓裳破凡十二遍而终。）

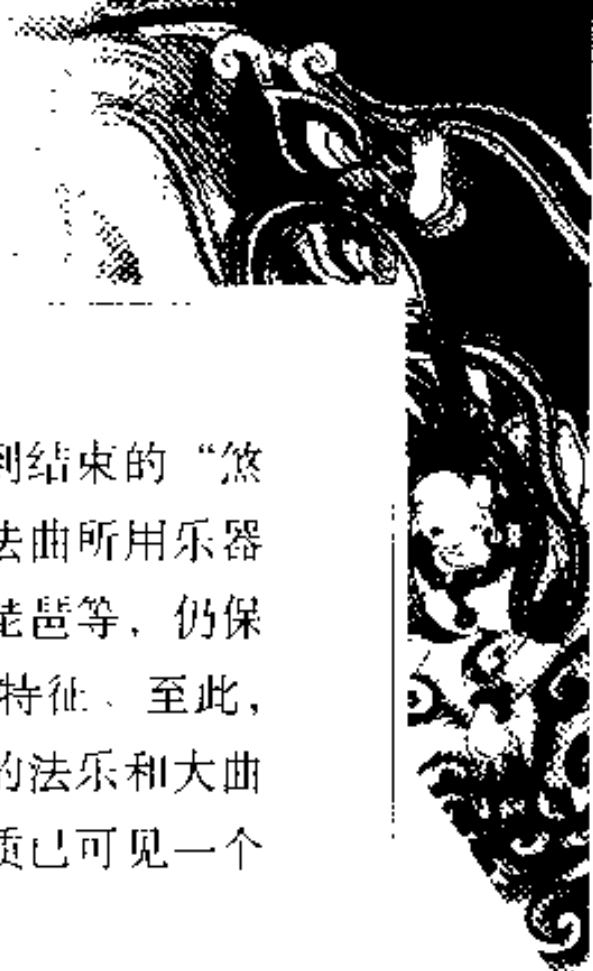
翔鸾舞了却收翅，
唳鹤曲终长引声。

（注：凡曲将毕，音声拍促速，惟霓裳之末，长引一声也。）

……

上述“法曲”原本来自道教音乐。李唐王朝的统治者崇尚道教，自称为李耳的后裔。据《新唐书·礼乐志》说：隋代已有法曲，“其音清而近雅”。法曲的曲调和所用乐器其实更近似清商乐，是以清商乐为主而掺杂了胡乐的新声。隋炀帝还嫌其声淡，在曲子结束部分加了“解音”，即快节奏的乐段。玄宗更酷爱法曲，将法曲纳入宫廷音乐集中发展，使之成为当时最重要的一种俗乐，并亲创多首法曲作品。据《乐书》说：“法曲兴自于唐，其声始出清商部……尤妙者其余如霓裳羽衣……之类，不可胜记。”《霓裳羽衣舞歌》相传就是玄宗所作。据《杨太真外传》载，此曲音乐的前半部分是玄宗登三乡驿望女儿山回宫之后写成，后半部分是凉州府都督杨敬述献进天竺《婆罗门曲》后写成。这正是中西音乐有机结合的产物。

从上述大曲结构并有关记载看，法曲《霓裳羽衣舞歌》共分三大部分三十六段，



即散序六段，为散板。白居易《王子晋庙诗》云：“鸾吟凤鸣听无拍，多似霓裳散序声。”无拍即散拍，没有固定节拍，节奏自由，由磬、箫等乐器依次独奏、轮奏或合奏，不舞不歌。它包含许多“遍”，即独立小曲，从而形成联奏性质。散序后如有鞞，可看作是过渡到慢板的乐段。中序十八段，节奏已有定拍，为抒情慢板，有歌有舞，以歌唱为主，器乐伴奏。因为有固定节奏，所以又叫开序，也因为是有歌唱的部分，所以也叫“歌头”。一般中序又有排遍，包括若干遍，从无节拍到有节拍的慢板。擷与正擷可看作是节奏过渡到略快的部分。曲破也称舞遍，十一段，以舞为主。一般由羯鼓作为指挥乐器，节奏逐渐加快至急促。元稹有《筝诗》云：“急挥舞破催飞燕”。一般“破”还分略快散板的“入破”；由散板进入固定节奏的“虚催”乐段，亦称“破第二”；较快的“袞遍”乐段；节奏过渡到更快的“实催”，或叫“催拍”、“促拍”、“簇拍”乐段；极快的“袞遍”乐段；节奏渐

慢的“歇指”，延长一音，到结束的“煞袞”。《新唐书·礼乐志》提到法曲所用乐器有饶、钹、钟、磬、洞箫、琵琶等，仍保留着其源自汉族民间音乐的特征。至此，以《霓裳羽衣舞歌》为代表的法乐和大曲的结构脉络及各段的表演性质已可见一个概貌了。

《霓裳羽衣舞歌》改编后即名为《婆罗门曲》，由舞技和条件最好的杨贵妃及其他专业舞伎表演，水平最高的皇家乐队“梨园”演奏，于开元前特为盛行。晚唐文宗时又曾被改编为三百少年舞者表演的大型集体舞。玄宗于天宝十三年在太常寺内勒石为记，改定了部分外来乐曲的名称，此曲亦一并更名。后南宋词人姜白石居留长沙时，曾“于乐工故书中得商调《霓裳曲》十八阙，皆虚谱无词”。他“作中序阙传于世”，名为《霓裳中序第一》，留存至今，现收《白石道人歌曲》中，可供领略唐宋大曲的音调：

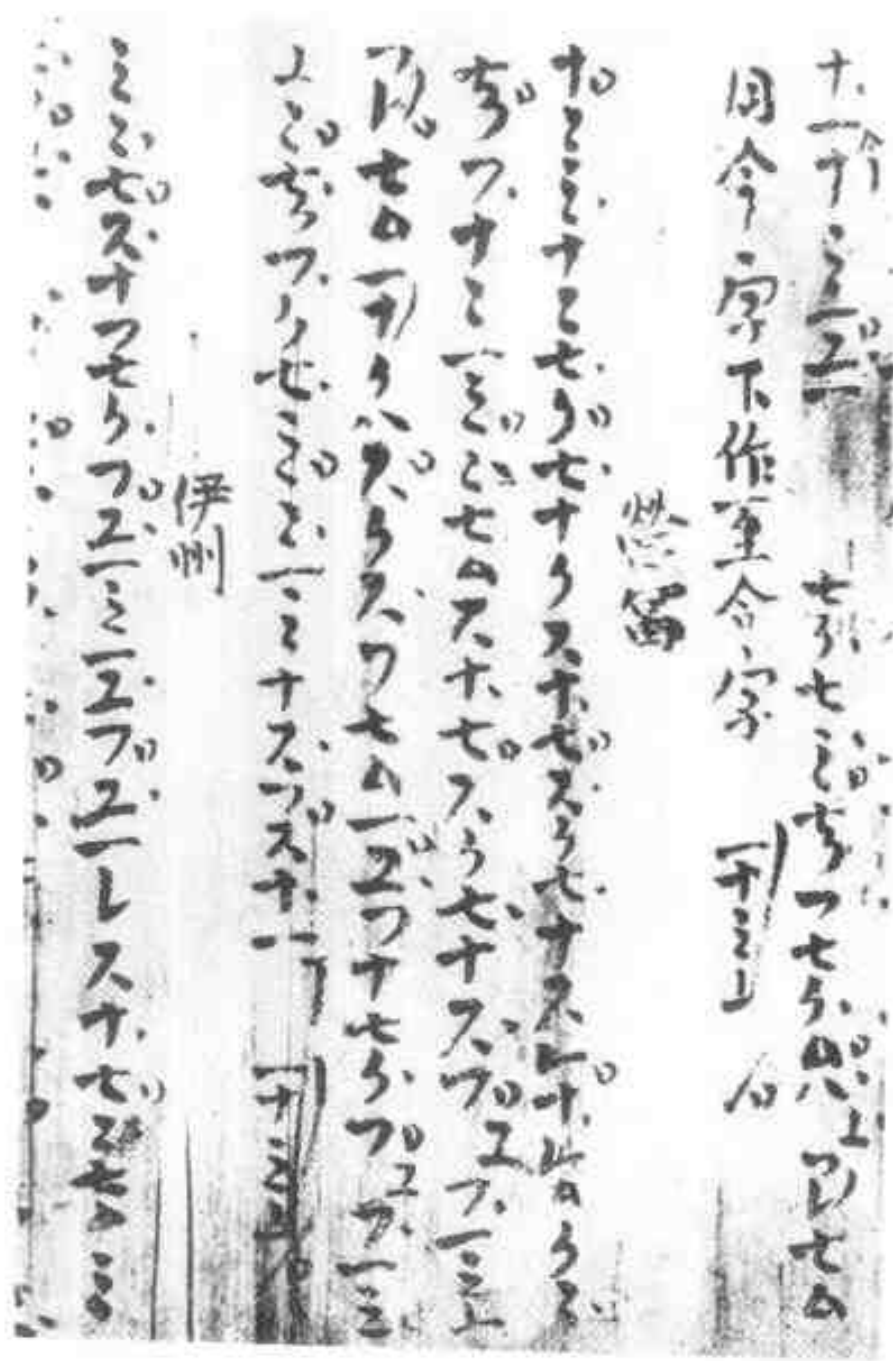
1=2^b 4/4

7	6	#4	5		7	-	#4	6.7		#4	3	7	5.7		6.	0	5	#4	
亭	皋	正	望		拔，		乱	落		江	莲	归	未		得，		多	病	
6	#4	5	-		2	-	0	#4		5	#4	6	#4		3	2	4	6	
却	无	气			力，		况			纨	扇	渐	疏，		罗	衣	初	索。	
6	#4	3	2.7		3	-	0	#4		6	7	3	2.3		7	-	6.	0	
	流	光	过		隙，		叹			杏	梁	双	燕		如		客。		
1	2	6	-		7	6	7	2		7	1.7	2.	3		2	-	3	-	
人	句	在？			帘	淡	月，			仿	佛	照	颜		色。		幽		

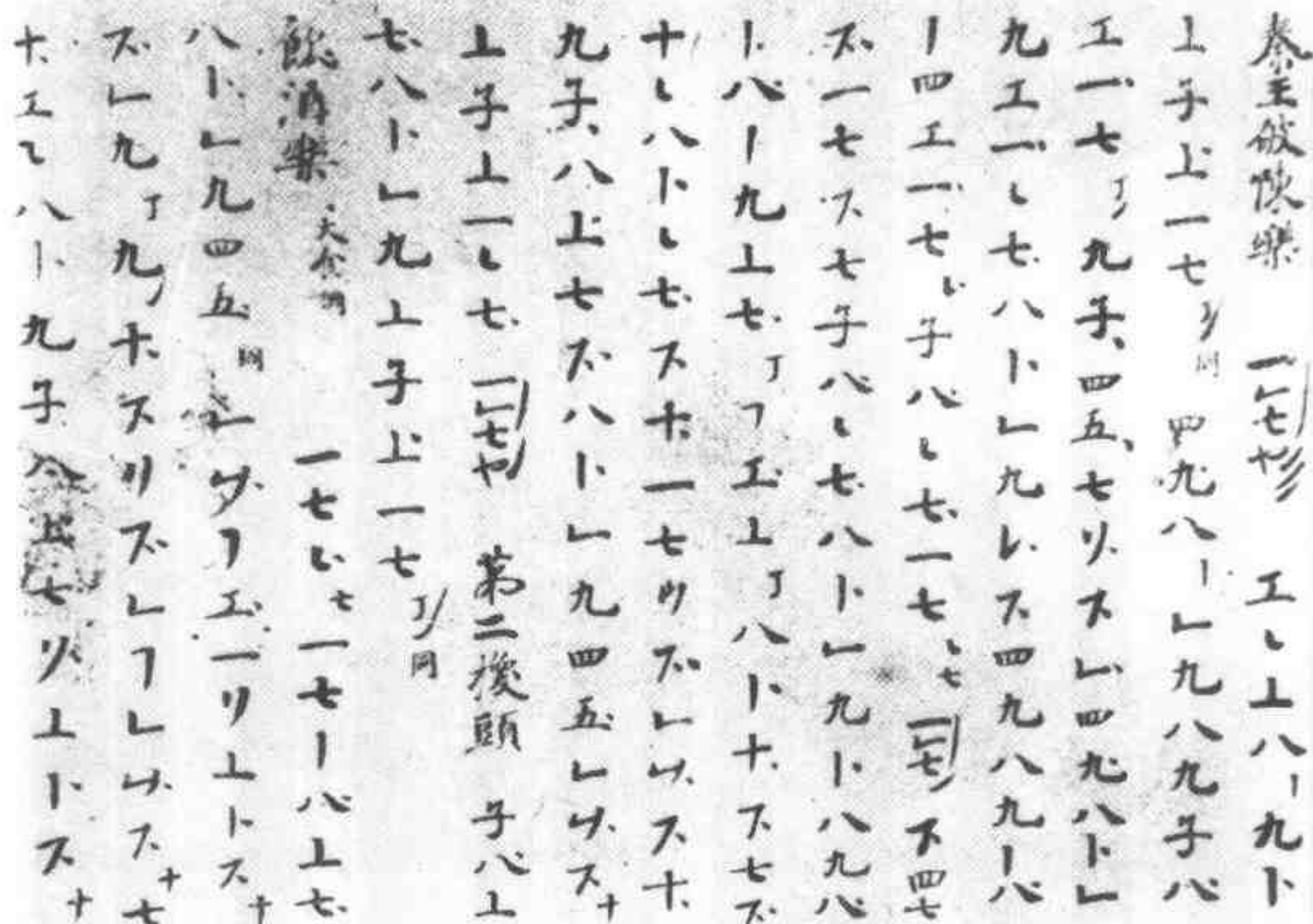
2̇ - 1̇ 7	3̇ - #4̇ -	3̇ - - 0	#4̇ - 6̇.7̇ 4̇
寂! 乱	蚕 吟	壁,	动 庾 信
7 6 5 -	7 - 1̇ 7	6 #4̇ 6 -	2̇ - - 0
清 愁 似	织。 沉 思	年 少 浪	迹,
3̇ 5 1̇ 7	6 5 1̇.7̇ 6	6 7 2̇ #4̇	6 - 0 7
笛 里 关 山,	柳 下 坊 陌。	坠 红 无 信	息, 漫
2̇ 3̇ #4̇ 3̇	2̇. 7̇ 3̇ -	1̇ 7 6 -	2̇ 7 5 3
暗 水 涓 涓	溜 碧。	漂 零 久,	而 今 何 意?
#4̇ 6 2̇. 3̇	2̇ - - 0		
醉 卧 酒 垆 侧。			

现今可考的唐大曲可参见唐·崔令钦所撰《教坊记》中著录的大曲作品 46 首,连

同唐诗中提到的曲名约有 60 个以上。其中常为人称道的如绿腰(六么)、凉州(梁州)、薄媚、伊州、甘州、霓裳羽衣、玉树后庭花、雨霖铃、柘枝、醉浑脱(苏莫遮)、三台、剑器、熙州、石州、水调、胡旋、破阵乐、春莺啭等。其中《绿腰》的歌唱曲调在民间,舞蹈在宫廷均相当流行,有白居易的“《六么》《水调》家家唱”的诗句为证。五代南唐宫廷画家顾闳中所作《韩熙载夜宴图》的“观舞”局部,有韩熙载亲自执槌击大鼓为他最喜欢的舞妓王屋山伴舞的场面。王屋山擅跳《六么》舞,有人便断此为一段非正式的《绿腰》片断。《破阵曲》可见《新唐书·礼乐志》载:“太宗为秦王,破刘武周,军中相与作秦王破阵曲。”李世民即帝位后对此曲进行了加工,发展成为一部三变(大段)十二阵五十二遍(曲)的由 120 多人参加舞蹈的大型乐舞。音乐以汉清商乐作基础,吸取少数民族音乐创作而成。其展示的健舞声势正如杜佑《通典》中所说:“发扬蹈厉,声韵慷慨,播大鼓,声震百里!”《破阵曲》后来还传至日本和印度等地。据玄奘



敦煌唐代曲谱



日本保存《五弦谱》之“秦王破阵乐”谱(传为唐石大娘所奏五弦琵琶谱)

《大唐西域记》卷十说，东印度拘罗摩王曾问玄奘：“今印度诸国多有歌颂摩河支那国秦王破阵乐者，闻之久矣，岂大德之乡国耶”。中印度的戒日王也向玄奘谈起过此乐舞，可见《秦王破阵乐》在唐时就已名扬海外。

20世纪初在敦煌石室发现有关唐代乐谱的卷子，后被法国人伯希和骗去，现藏于法国国家图书馆。这些乐谱中是否有唐大曲曲谱有待学者们的研究。至今经考证已确认的有五代时后唐人手抄在经卷反面的琵琶曲谱三种，但解读结果尚无定论。另外，日本至今仍保存有部分唐时传去的乐谱(含乐曲)。但由于一千多年受日本风上

的影响，这些乐谱、乐曲，连同传去的乐器都已在日本本土化，逐渐成为日本的民族音乐了。其中由日本藤原师长(1138—1192年)所撰的箏谱集《仁智要录》收录了不少唐代箏曲，还记录了不少唐代的曲名。如收录的一首相传唐高宗李治晨听莺声后，命龟兹乐工白明达作曲的大曲《春莺啭》，由游声、飒踏至急声、入破等六个段落组成。经当代学者叶栋试译后的音响听来，其散序、中序、舞遍三个结构的脉络清晰可辨，正好似唐大曲的一个缩谱或分谱。

天宝乱后，乐师开始流散，所需140人到900人庞大阵容演奏的大曲演出，宫廷已再也无力胜任。完整的大曲随唐末局势

的动荡而逐渐消失。宫中有时要么只演奏大曲中的某个遍，即为“摘遍”；要么只演奏破的部分，称“曲破”。大曲中所含的众多的“遍”逐渐分散于或保存在民间音乐的各个乐种之中。有的以独立的支曲形式通过歌曲或器乐曲流传开去；有的衍化为

后世南北曲及说唱、戏曲中的曲牌。近年来民族音乐学的研究成果表明，现存的西安鼓乐、潮州弦诗、福建南音、山西五台山宗庙音乐、北京智化寺京音乐、丽江纳西洞经古乐及新疆十二木卡姆等古老乐种都与唐代歌舞大曲有着深厚的渊源关系。

“右多善歌，左多工舞”；“妙达钟律，遍工八音”。

——机构与乐人

唐代乐舞的繁荣，同唐代乐舞机构的庞大和各类乐人的人数众多、名家辈出分不开。

首先值得一提的是“教坊”。《新唐书·礼乐志》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”汉以来官府的礼乐机构总称“太常”，主持国家大典和宗庙祭祀礼仪，乐舞事宜由其下设的乐府管理。隋炀帝时在关中始设一教坊，专门训练乐人子弟。唐初时的太常寺下设大乐署和鼓吹署。大乐署专管雅乐、燕乐并负责考选乐师，也训练音声人；鼓吹署专管鼓吹仪仗乐。教坊则隶属宫廷，为内教坊。公元714年的开元二年，玄宗改组大乐署，除设在蓬莱宫侧的内教坊外，又将大乐署中的燕乐乐工单独成立四处外教坊，为长安的宫外两处、洛阳两处。长安宫外东京的左教坊以舞蹈为主，西京的右教坊以歌唱为主，由宫

廷中官教坊使管理。自此，教坊成为宫廷直接管理的乐舞机构。

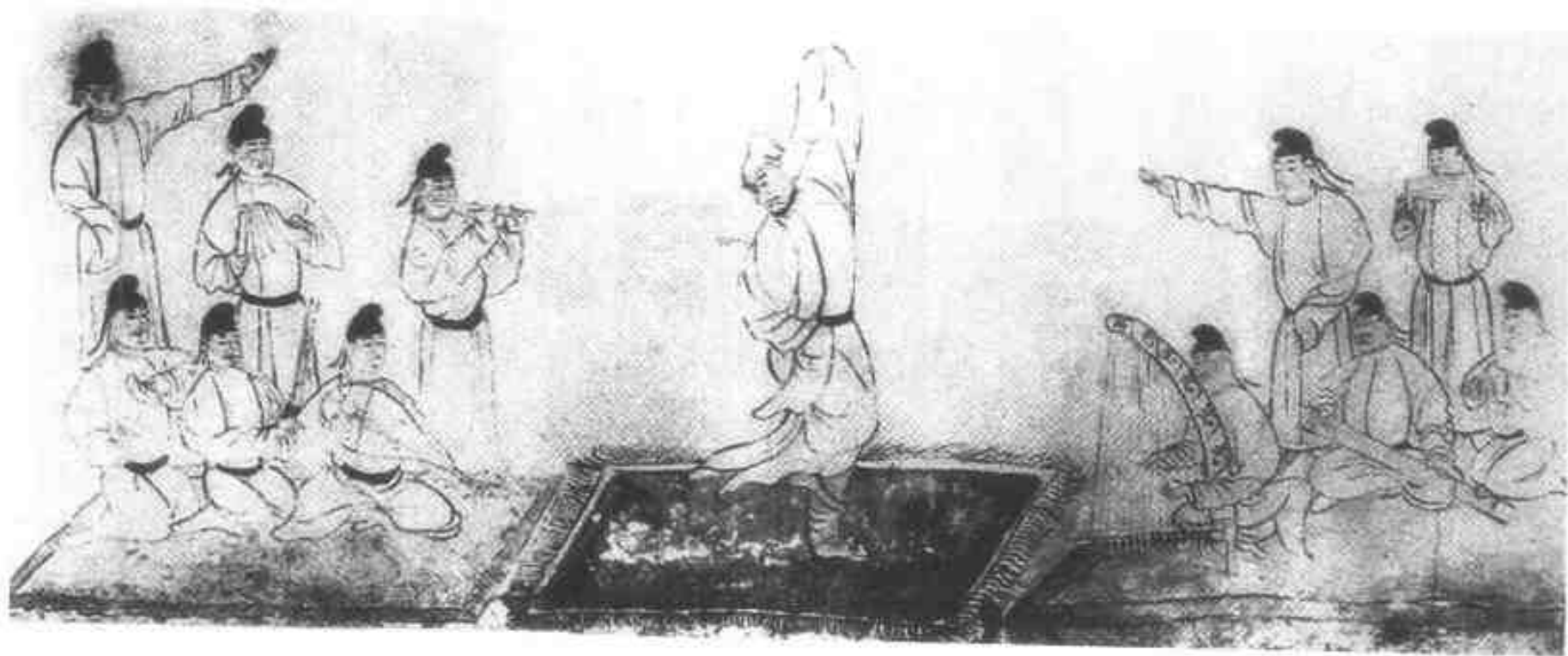
再有是玄宗新设的“梨园”《新唐书·礼乐志》载：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百，教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。宫女数百亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。”梨园有四层设置分设四处：一处在长安宫内，主要表演法曲并为玄宗新作试奏；一处于长安太常寺内，称“太常梨园别教院”，主要演奏新创制的歌舞大曲；设在洛阳太常寺内的称“梨园新院”，主要演奏各类民间音乐；而宫中梨园还设有一“法部”，即精选30几个15岁以下青少年组成“小部音声”，专门演奏更加精致的法曲等音乐舞蹈。上述机构中，由唐玄宗亲自参与教习的三百“皇帝梨园弟子”水平最高。宫中内教坊的数百宫女“梨园弟子”按色艺和职业不同分别谓之“内人”、

“官人”和“搯弹家”。内人等级最高，在皇帝前面表演大型歌舞时站在歌舞队伍的重要位置，故又称“前头人”；官人次之；平民之女有容色者，被选人宫教习琵琶、三弦、箜篌、箏等乐器，谓之“搯弹家”，则又次之。而有乐工数千人的长安外教坊与太常梨园别教院的艺术水平，自然比内教坊又要稍低。

所有这些专门的宫廷乐舞机构，集中培养了大批专业乐伎，常日创制、表演着各种音乐舞蹈作品及百戏、杂技。加上社会上还有供奉于官府、军队的官伎、营伎及豪门宦豢养的私家乐伎，致使唐代的乐伎人数空前。除部分为前朝廷留的宫廷乐工及其后人和因犯罪被发配做乐人的以外，大部分都是选自各地的民间艺人及良家民女；衣食虽有一定保障，然社会地位犹如奴婢一般卑贱，毫无独立人格与人身自由；宜春院乐伎多数为妓女。每月一日和每年生日才能与家人见一面。但是这些乐人中却不乏有才艺出众者，他们具有相当杰出的乐舞艺术的造诣、修养和创作、表演的才华。他们是唐代灿烂辉煌的歌舞音乐文化

的真正创造者。其出类拔萃者如：

隋代音乐家万宝常（约556—595年），自幼随北齐中书郎祖珽学琵琶，并助祖珽修洛阳旧曲，熟悉龟兹乐等多种少数民族音乐。因父犯罪被杀而发配为乐户。开皇初曾参议定乐，“然言多不用”。后以自制水尺为律尺，又“撰乐谱六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十四调”（《隋书·万宝常传》）。但终得不到信任而忧愤成疾，贫病饿死。临终前愤而焚烧了所有旧稿。《隋书·万宝常传》说他“妙达钟律，遍工八音”，又能“应手成曲”。至于主管礼乐的郑译，“此辈虽公议不附宝常，然皆心服，谓以为神”，“天然识乐不及宝常远矣”。龟兹音乐家白明达，是隋唐两代的宫廷乐人，甚得宫廷器重。隋炀帝弑父篡位后令其为乐正，在宫廷音乐中居首席地位。又“大造新声”，作有万岁乐、藏钩乐、七夕相逢乐、十二时、投壶乐、舞席同心髻、玉女行觞、神仙留客、掷砖续命、斗鸡子、斗百草、还旧宫、长乐花、泛龙舟等十多首乐曲。据《隋书·音乐志》说，其曲“掩抑摧藏，哀音断绝，帝悦之无已”。隋亡后，白明达人唐，为



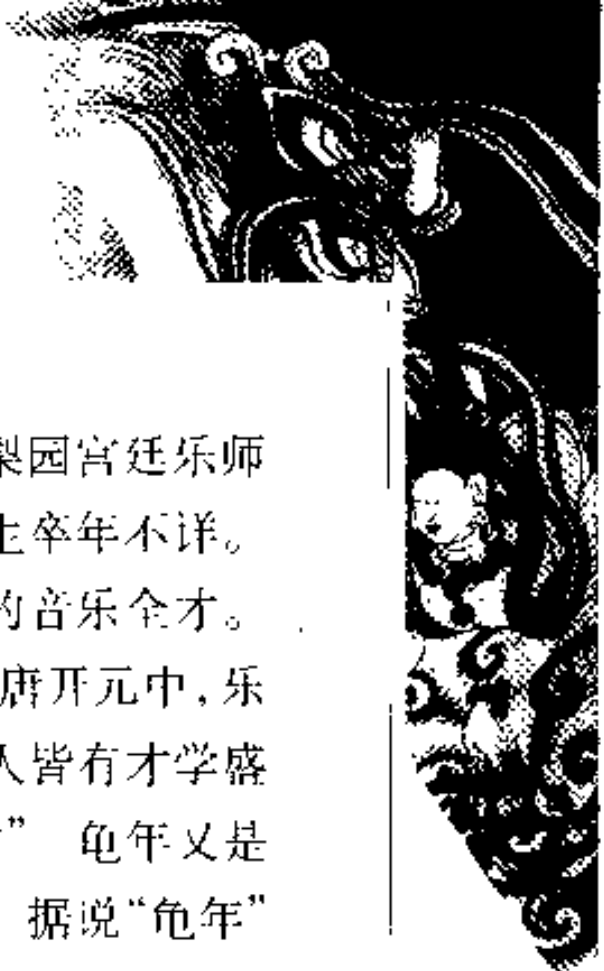
西安唐苏思勖墓乐舞壁画

教坊乐工。至贞观间仍以乐艺超迈时辈春遇木替,一直到高宗时依然供奉内廷。著名软舞曲《春莺啭》即是奉高宗之意而作。《教坊记》载:“高宗晓声律,晨坐闻莺声,命乐工白明达写之,遂有此曲。”《春莺啭》至玄宗时贵妃仍常舞之。此舞曲曾传到朝鲜、日本,后都已朝鲜民族化和日本民族化了。与前述苏祇婆同时随突厥皇后入周的有一位乐工歌伎的头领白智通,也来自天山北路的龟兹地区,入周后即任宫廷教习。白智通与白明达都是龟兹王族白姓,为王族音乐家。今人何昌林以为白智通与苏祇婆是同一人,说白智通是苏祇婆的胡音意译(见《新疆艺术》1983年第三期),故特此提及,以备一说。太宗时曾任太常博士、太常丞的吕才,为当时的一位多才多艺的宫廷乐官,兼为宫廷乐舞导演。贞观七年(633年)《破阵乐》正式入宫搬演前,吕才奉命为《秦王破阵乐》“协音律”,即对原曲作加工改编,并按李世民亲自设计的《破阵乐》场记舞图,教120个乐工披甲执戟而舞(《旧唐书·音乐志》)。

唐代在诸如琵琶、五弦、箏、箜篌、笙、笛、篳篥、方响、羯鼓等乐器的演奏方面涌现出了一大批优秀艺人。在琵琶演奏上首屈一指的有德宗(780—804年)时来自康国的康昆仑。《乐府杂录》说:“贞元中有康昆仑,琵琶第一手,始遇长安大旱,诏移南市祈雨。及至天门街,市人广较胜负、斗乐声。即街东有康昆仑琵琶最上,必谓街西无以敌也。”其随后与庄严寺僧人段善本的技术比赛,善本以旧曲翻新,甚至作移调即兴演奏,以及后来昆仑拜善本为师,段“遣昆仑不近乐器十余年,使其忘其本领,然后可教”的事迹,后人传为千年佳话。当时的琵

琶演奏已开始注意发挥左右手的技巧。据《乐府杂录》说:“曹纲善运拨若风雨,而不事扣弦;兴奴长于拢撚,不拨稍软。时人谓:‘曹纲有右手,兴奴有左手。’”曹纲为贞元中琵琶名师曹保保之孙,曹善才之子。裴兴奴为贞观时太常乐工裴神符的后裔,与曹氏、米氏等同出西域,为疏勒人(近人向达语)。裴神符妙解琵琶,见称当时,尤以废拨弹为手弹的琵琶演奏重大改革而彪炳史册。代宗(762—769年)时长安常乐坊乐工尉迟青善吹篳篥,为西域于阗王尉迟姓氏人。德宗朝官至将军,时人称其篳篥技艺冠绝古今。《乐府杂录》说他于大历(766—779年)中曾以其技艺折服幽州的篳篥名手于麻奴。而长安的尉迟章尤妙吹笙,南北朝时由西域传入中原的羯鼓,又名两杖鼓,唐时用于燕乐。《乐府杂录》说:“明皇好此伎。”人称他击羯鼓时“头如青山峰,手如白雨点。”汝阳王花奴击羯鼓“戴研绢帽子,上安葵花数曲,曲终花不落,盖能定头项尔”。玄宗钟爱至极,亲赐金器。而咸通(860—874年)中羯鼓手王文举击羯鼓“弄三杖打擦,万不失一,懿皇师之。”(《乐府杂录》)

歌曲方面也是名手如云,尤其是盛唐以来。如元和(806—820年)、长庆(821—824年)时出于西域米国的音乐名手米嘉荣和他的儿子米和。南宋郑名世《古今姓氏辩证》卷二十四说:“西域米国胡人,入中国者,因以为姓。唐……有供奉歌者米嘉荣,其子米和郎”,父以歌名,子以琵琶名。唐·刘禹锡常为诗记之,如:“唱得凉州意外声,旧人惟数米嘉荣。”《太平广记》引唐·卢言撰《卢氏杂说》作“三朝供奉米嘉荣,能变新声作旧声”。元稹有《连昌宫词》赞明皇时歌手念奴说:“飞上九天歌一声,二十五郎吹



管逐。”刘禹锡诗赞贞元时歌手田顺郎说：“清歌不是世间音，玉殿尝闻称主心。唯有顺郎全学得，一声飞出九重深。”（《与歌者田顺郎》）又诗赞长安歌手何戡说：“二十余年别帝京，重闻天乐不胜情；旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城。”（《与歌者何戡》）大历中宜春院歌手张红红，宫中号“记曲娘子”。《乐府杂录》说她“喉音廖亮”，且能记新曲一遍而“一声不失”。而演唱技艺最突出者当为开元末入宜春院的内人许永新。《乐府杂录》称其“既美且慧。善歌、能变新声”。并记述说：她“遇高秋朗月，台殿清虚，喉转一声，响传九陌。明皇尝独召李谔吹笛逐其歌，曲终管裂，其妙如此。又一日，赐大酺于勤政楼，观者数千万众，喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。上怒，欲罢宴。中官高力士奏请：‘命永新出楼歌一曲，必可止喧。’上从之。永新乃撩鬓与袂，直奏曼声，全是广场寂寂，若无一人；喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。”

特别值得一表的是著名梨园宫廷乐师李龟年。李龟年是玄宗时人，生卒年不详。他是一位能歌善乐又会作曲的音乐全才。唐·郑处海《明皇杂录》说：“唐开元中，乐工李龟年、彭年、鹤年兄弟三人皆有才学盛名，彭年善舞，鹤年、龟年能歌”。龟年又是杰出的笙簧和羯鼓的演奏家。据说“龟年”一名为明皇所赐，即龟兹音乐会之年的意思，以纪念明皇举行的有龟年出色歌唱表演的龟兹音乐演唱会。可见龟年受玄宗的赏识之深。龟年又曾制《渭州》、《荔枝香》等曲。天宝乱后，流落江南潭州（今长沙）一带，每遇良辰胜赏为人歌唱，座中客无不罢酒下泪。杜甫少年时曾在东都洛阳岐王、崔九等王公贵族宅第里听过龟年唱歌，晚年有著名绝句《江南逢李龟年》云：“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。”有前人评说此诗为“今昔盛衰之感，言外黯然欲绝”（黄生《杜说》）。

“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”

——歌舞优戏

承袭汉魏以来的角抵、百戏，和南北朝时出现的故事歌舞，至隋唐时期形成了与歌舞大曲并行发展的“俳优歌舞杂奏”（《旧唐书·音乐志》）——“散乐”。散乐作为一种歌舞杂戏兼而有之的综合性艺术形式，

有别于教坊乐部的歌舞音乐，在此时演进为所谓“歌舞戏”和“参军戏”。

歌舞戏恰为歌、舞、戏三者结合，表现一定的故事情节和人物，与其他多种歌舞形式一并隶属宫廷燕乐的“鼓架部”（《乐府



唐稚面具与稚舞



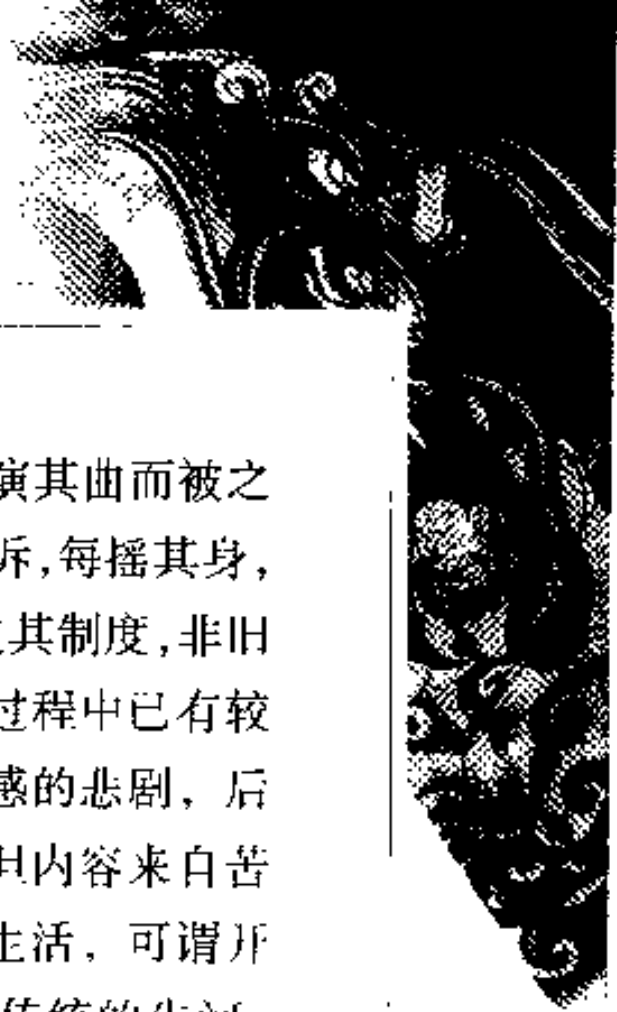
日本《信西古乐团》中的《拔头》

杂录》提及的重要歌舞戏有《代面》、《钵头》和《踏谣娘》三出。

“代面”戏又称“大面”戏；就是戴着面具表演的戏，源自汉代戴着假面具表演的“象人”。这是初期戏曲在化装出现以前的一种表演形式。唐代《大面》戏始见《教坊记》的记载：“大面出北齐。兰陵王长恭，性胆勇，貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之。因为此戏。亦入歌曲。”《乐府杂录》又说：“戏有代面，始自北齐神武帝，有胆勇，善斗战，以其颜貌无威，每入阵即著面具，后乃百战百胜。戏者衣紫，腰金，执鞭也。”未提及歌曲。《御览》



兰陵王舞面



五百六十九引《乐府杂录》中则提到舞蹈《兰陵王入阵曲》，说兰陵王“常著假面以对敌。尝击周师金墉下，勇冠三军。齐人壮之，为此声以效其指搦击刺之容，俗谓之‘兰陵王入阵曲’。”今日本雅乐有《罗陵王》的剧目，应为我唐代东传日本的大面戏《兰陵王》。

歌舞戏《钵头》，也于唐代传入日本，日本称《拔头》。唐·杜佑《通典》卷一四六载：“拔头出自西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之也。”至于表演，《乐府杂录》说：“钵头，昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者被发，素衣，面作啼，盖遭丧之状也。”但唐·张祜有《容儿钵头》诗云：“争走金车叱鞅牛，笑声唯说是千秋。两边角子羊门里，犹学容儿弄钵头。”与前引的伤悲情绪相反，估计该节目后来加有夸张表演的搞笑成分，已是一种诙谐喜剧的式样了。

《踏谣娘》即原民间真人真事的歌舞表演《苏中郎》，但所表演的内容却是封建社会的普遍现象。《教坊记》载：“踏谣娘，北齐有人姓苏，鼬鼻，实不仕，而自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之，丈夫著妇人衣，徐步入场。行歌，每一叠，旁人齐声和之云：‘踏谣和来，踏谣娘苦和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏谣’；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为哭乐。今则妇人为之，遂不呼‘郎中’，但云‘阿叔子’。调弄又加典库，全失旧旨。或呼为‘谈容娘’，又非。”《乐府杂录》又说：“《苏中郎》，后周士人苏葩，嗜酒落魄，自号‘中郎’，每有歌场，辄入独舞。今为戏者，著绯，戴帽；面正赤，盖状其醉也。即有踏谣娘。”《御览》五百七十二引云：“踏

谣娘者，生于隋末，……河朔演其曲而被之管弦，因写其夫妻之容。妻悲诉，每摇其身，故号‘踏谣娘’。近代优人颇改其制度，非旧制也。”可知此歌舞戏在流传过程中已有较多的变化。原来民间是较伤感的悲剧，后来有变化为讽刺性的喜剧。但内容来自苦不堪言的社会最底层的妇女生活，可谓开了后世戏曲的批判现实主义传统的先河。另外，且步且歌或行歌，旁人齐声和之，实为汉民间“和歌”传统的再现，又是近代地方戏曲“帮腔”的一个渊源。“谈容”为“踏谣”的音转，唐·常非月有《咏谈容娘》诗云：“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人簇看场园。歌罢齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。”其广场表演的盛况足可想见。以《踏谣娘》看来，唐代歌舞戏的内容有故事情节，表演有化装角色，形式有歌、有舞、有表、有伴奏、有伴唱，已具备了后世作为综合艺术的戏曲的雏型。

参军戏也是故事歌舞表演，但它是先秦优伶艺术的发展，其滑稽戏谑的成分较多。据《乐府杂录》说：“开元中，黄幡绰、张野狐弄参军，始自后汉馆陶令石耽。耽有贼犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之。”这就是唐“戏弄”的来由，是一种讽刺性的戏剧表演。参军戏的两个主要“脚色”：“参军”和“苍头”似为后世戏曲的“净”和“丑”。从唐·薛能的《吴姬》诗云：“楼台重叠满天云，殷殷鸣鼙世上闻。此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军”，可知参军戏也有弦管鼓乐的伴奏，并已有女子角色。至唐末，民间已有由男女混合组成的流动戏班了。

此外，隋唐是我国佛教文化的极盛

期，宗庙寺院因为多有戏场聚集其内而一时成为市民文化娱乐的中心场所。如宋·钱希白在《南部新书》中所记：唐大中年间“长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次在荐福、永寿”。这个时期，宫廷上

层人上因大多信奉佛教，所以连贵族们都成为去寺院观戏的常客。这说明，唐戏的萌发有着它特定的社会背景和广泛的社会生活基础。

“瞻礼崇拜，效其声调”，“愚夫冶妇，乐闻其说”

——变文说唱

说唱是曲艺音乐中最常见的一种音乐形式。顾名思义，说唱艺术最基本的形式特征就是有说有唱、说唱结合。它是一种包括文学、音乐（含歌唱和器乐伴奏），并带有表演特点的综合艺术。作为以民间音乐为基础的说唱艺术，它的文学部分来自歌谣、神话、传说、寓言、笑话、故事等民间文学的各类体裁，而文体形式有为说所用的散文和为唱所用的韵文这两种式样。它的音乐部分主要来自民间小调歌曲而又以其中的民间叙事歌曲为主。它的表演形式可追溯到先秦的倡优，他们是以滑稽、生动的说笑表演取悦于人的最初的职业艺人。所使用的伴奏乐器最初也是最基本的是击节乐器。这可以追溯到民间原始状态的“柷歌”。迄今所知最早的可诵可唱、长短句式相间的韵文体唱词是战国荀子的《成相》篇。虽不能因此断其为说唱的唱词，但至少可以将它看作是后世说唱文学和戏曲文学的一个源头。在先秦诗经和楚辞的基础上，至六朝

时，乐府民歌中已有为数相当不少的较为成熟的叙事歌曲了。如《王昭君》、《孔雀东南飞》、《秋湖行》、《杨叛儿》和《木兰辞》等。而也就在这个时候，佛教徒们开始把佛经和叙事歌曲结合起来。从两晋的唱导经文发展到唐代的讲唱“变文”，逐步形成了较为完整的说唱艺术的形式和特征。

“变文”是20世纪初从敦煌石室中发现变文卷子后而知，指的是把佛经中的故事通过改编“转变”成中国老百姓喜闻乐听的通俗故事，这叫“俗讲”经变。即先以散文的道白形式说一段，然后再把要说的故事用歌的形式唱出来。这种唱经形式最初还是从印度传来的。起初有“梵呗”这种赞叹歌咏诸佛菩萨的唱赞的形式，曲调也是西域所传的外来音调。如齐梁时人范缜在《神灭论》中抨击佛教时所说：“惑以茫昧之言，惧以阿鼻之苦，诱以虚诞之辞，欣以兜率之乐。”后来为了广播佛理的传经布道的需要，僧侣们纷纷用民间曲调讲唱以吸引听



五代抄本：王昭君变文

众。《宋高僧传》提及唐贞元年间俗讲僧少康“所述偈赞皆附会郑卫之音，变体而作。非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵，譬犹善医，以饴蜜涂逆口之药诱婴儿之口耳”。《乐府杂录》也记述“长庆中，俗讲僧文叙善吟经，其声宛畅，感动里人”。一时“俗讲”不断引人入胜，深入人心。佛寺成为戏场，变文内容逐渐扩展至与佛教教义无关的民间文学，讲唱者也不一定是僧人了。至此，“俗讲”、“变文”作为一种散韵相间、兼说兼唱的叙事体裁的说唱艺术就相对成型了。从敦煌变文卷子来看，变文内容涉及了佛经故事、民间故事、历史故事等相当广泛的

题材领域。如宗教题材的《目莲变》，世俗题材的历史故事《列国志》、《汉书》，传奇《舜子至孝变》、《昭君变》，志怪小说《唐太宗入冥变》，以及讲唱当代民族英雄的《张义潮变》等。中唐以后，渐有民间专业的说唱艺人出现并且还有专业女艺人街头说唱卖艺。又唐诗人吉师老有《看蜀女转“昭君变”》诗云：“檀口解知千载事，清词堪叹九秋文。翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。说尽绮罗当自恨，昭君转意向文君。”讲唱变文多以散文引起，再以唱文演绎内容；还有配以图画卷子的，这就是所谓说、唱、画三位一体的“变相”。

“河关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难。”

——器乐

作为我国古代音乐文化发展的最高峰，盛唐燕乐文化的空前发达离不开唐代乐器和器乐文化的空前发展。唐代的乐器集宫廷祭祀雅乐、传统的清商乐和新声燕乐，以及西域各国、周边各族乐部的乐器之大成。据《乐府杂录》中声称有三百种之多，而尤以在燕乐大曲中占有重要地位的琵琶、箏、笛、箫、箏、羯鼓等乐器造型精美别致，表现力最强，最富有特色。这些乐器在当时所达到的高超绝伦的演奏技艺，在白居易的《琵琶行》、《箏》、《小童薛阳陶吹箏歌》，顾况的《李供奉弹箏歌》，李白的《金陵听韩侍御吹笛》等不少唐代的诗文中都留有精彩、传神的描述。

从唐李寿墓石椁坐部伎、立部伎奏乐图，五代前蜀开国者王建墓乐舞伎石刻，以及部分敦煌石窟的伎乐石刻和壁画中，可明显地看到名目繁多的鼓类乐器和多种类型乐队编制，以及由中西乐器、乐部系统的交融而形成的隋唐时期乐器、乐队的鲜明特点。现参照《隋书》、新旧《唐书》所载，将传统清乐乐队、最富特色的西域龟兹乐队、中西合璧型的西凉乐队和王建墓伎乐队的乐器编制分列如下，从中可见隋、唐、五代燕乐乐队面貌的概况：

清乐乐队由钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箏、阮、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等16种乐器配制；

龟兹乐队由竖箏、琵琶、五弦、笙、笛、箫、箏、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等15种乐器配制；

西凉乐队由钟、磬、弹箏、拍箏、卧箏、竖箏、琵琶、五弦、笙、箫、大箏、长笛、小箏、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、贝等19种乐器配制；

王建墓伎乐队(五代)由竖箏、琵琶、弹箏、笙、排箫、笛、篪、大箏、小箏、羯鼓(两架、两人击)、鼗鼓与鸡娄鼓(一人兼)、答腊鼓(揩鼓)、毛员鼓、都昙鼓(正鼓)、腰鼓(和鼓)、齐鼓、铜钹、拍板、叶、贝等21种乐器配制。

这个时期新出现了两种擦弦乐器值得引起注意。一种叫轧(ylà)箏，据陈旸《乐书》说：“唐有轧箏，以竹片润其端而轧之，因取名焉。”虽说也叫箏，但形状要比箏小，弦数也少多了，只有七弦，用竹片擦弦发音，可用来伴奏歌唱。唐·皎然有《观李中丞洪二美人唱歌轧箏歌》诗云：“轧用蜀竹弦楚丝，清哇宛转声相随。”另一种叫奚琴，陈旸《乐书》说：“奚琴，本胡乐也，出于弦鼗，而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖其制两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。”奚琴形状已近似后世的胡琴，宋时书作“嵇琴”，但仍是以竹片纳入两弦之间擦弦发音。这两种擦弦乐器的出现，在我国器乐史上有重要的意

义。它们是后世弓拉弦乐器出现的先兆,从而为器乐演奏开拓了拉弦乐的新的领域。同时也开始了我国民族乐器吹、拉、弹、打四大门类的分类体制。

长久以来,海内外学者对我国唐代音乐的研究兴趣始终不减,不外有这样几个缘故。首先,唐代音乐既不同于传统雅乐,也不同于汉魏清商乐。它是在延续雅乐的脉络、又继承汉魏六朝以来清商乐的基础上,以当时中原民间音乐为主体,广泛地吸收了西域各国、周边各民族音乐的精华而形成的一种全新的民族音乐形式,从而达到我国古代音乐发展史上继先秦宫廷雅乐之后的又一个新的音乐文化的高峰。同时,唐代音乐文化与海外有着长期而广泛的交流,当时就有很多优秀曲谱通过各种途径流布到海外,并保存和融化在海外各民族

音乐文化的传统之中。再者,由于社会历史的原因,唐代音乐于五代以后逐步渗透在后世的各类音乐之中,其原貌几乎散佚殆尽。随着20世纪初敦煌文献中唐代乐谱的发现,散落于世界各地的中国古乐乐谱愈发显得格外地神秘与珍奇。半个多世纪以来,从中国古谱中寻找唐代音乐,成为中外学者们共同持续关心的课题。日本学者林谦三可谓是这一领域的先驱。他和日本的另一学者平出久雄于1938年就发表了《琵琶古谱的研究》的论文。此后林氏又相继解译并发表了《天平琵琶谱》(74年)、《五弦谱》(842年)、《敦煌琵琶谱》(933年)等古代乐谱。20世纪50年代初,以英国学者劳伦斯、皮肯为首,包括新西兰、德国、美国、日本等国学者也开始研究中国古谱,包括许多唐传乐谱,并将选译的部分译谱编成



宋武宗元绘朝元仙仗图(部分摹本):龟兹乐队





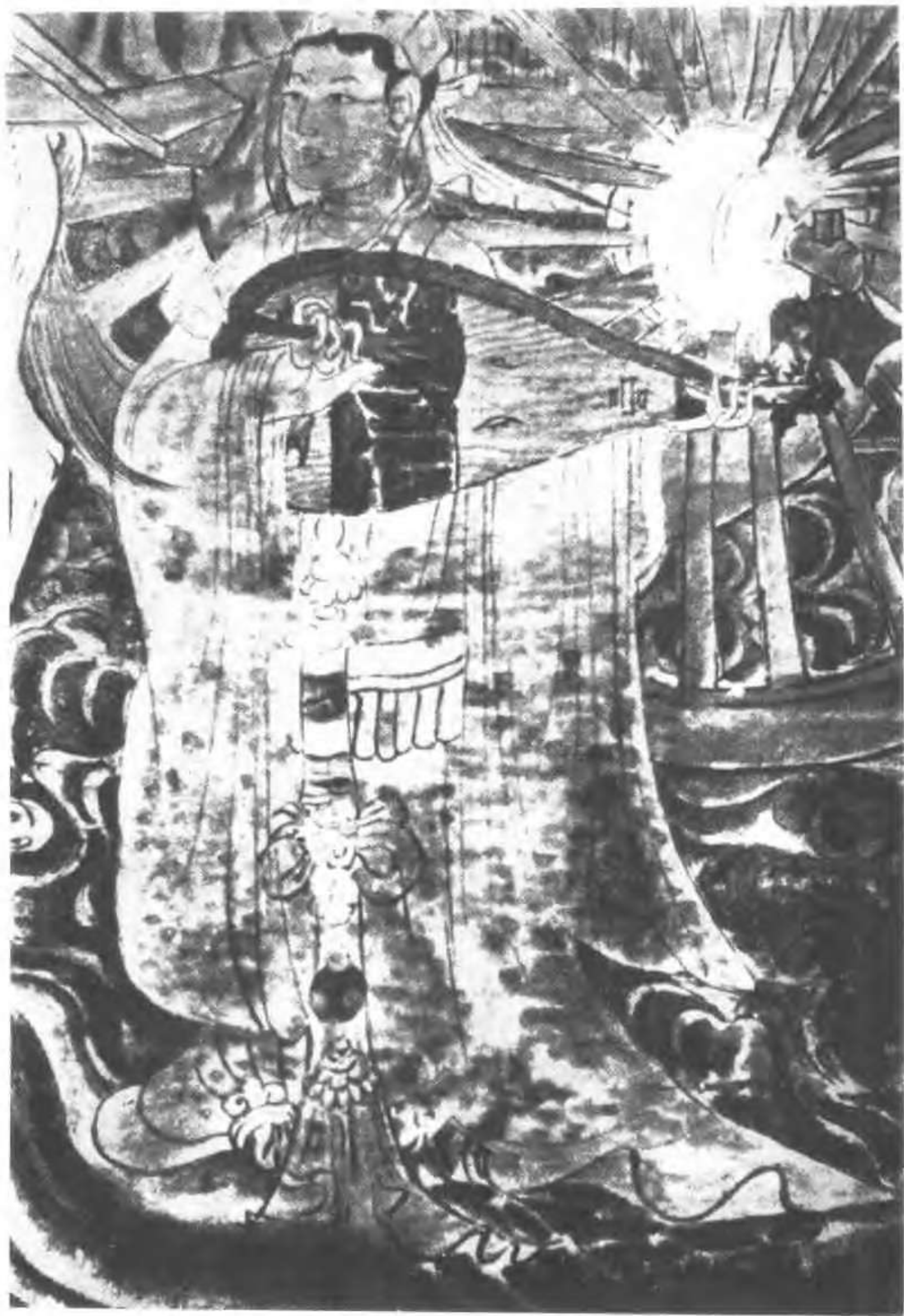
五代前蜀王建墓乐伎石刻

《唐代传来的音乐》，由剑桥大学出版社分卷出版。

中国学者研究唐代乐谱主要集中于敦煌乐谱方面。这套乐谱用毛笔抄录在敦煌经卷中的一卷前题为《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》的变文的背面。为教坊中广泛使用的“俗字谱”，宋人称之为“燕乐半字谱”。长兴四年为五代后唐李亶时的公元933年，但乐曲形成时期当为更早些时的晚唐。我国向达、王重民、任二北、饶宗颐、杨荫浏、张世彬等前辈学者及英人皮肯、德人沃尔伯特等，对林谦三认定的这部《敦煌琵琶谱》的源流、谱字系统、曲名等做了大量的考证工作。1964年，上海学者叶栋开始对这份称为P.3808敦煌乐谱共记录的

25首唐曲进行全面解译。1981年底将《敦煌曲谱研究》的课题成果的论文及25首译谱发表。80年代间，叶栋又先后解译了《五弦琵琶谱》、《仁智要录》箏谱、《三五要录》琵琶谱、《博雅笛谱》等唐传古谱中的一百多首乐曲并其研究论文的发表，推动并深化了我国古代音乐和敦煌艺术的研究。据叶栋研究，这套乐谱在总体结构上的三大部分，与唐歌舞大曲的散序、中序、破或舞遍三大部分相当，可能为后来唐歌舞大曲发展中由小曲联缀而成的一种类型。作为琵琶谱来看，是唐歌舞大曲乐队的琵琶分谱、声乐小曲的伴奏谱，也是其他乐器和声乐依据的骨干谱。

现将迄今已知中外学者解译的唐乐中



英藏唐画琵琶



甘肃敦煌唐壁画：天和琵琶



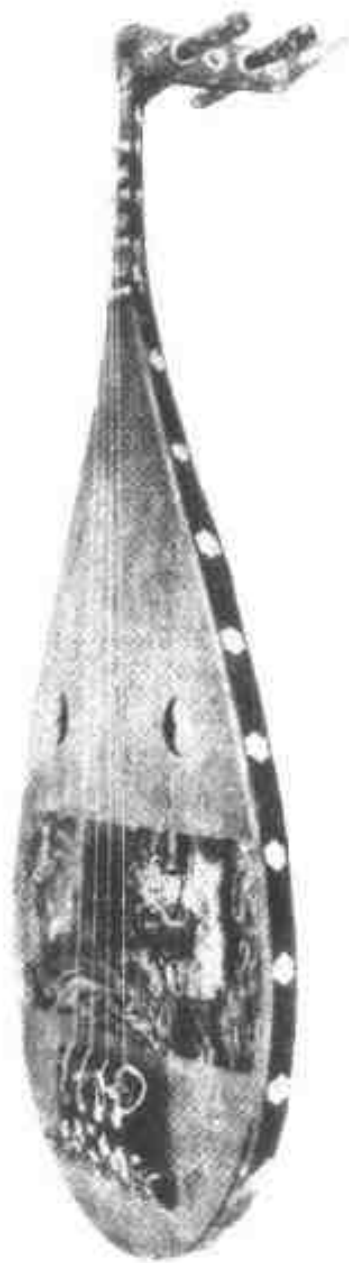
甘肃敦煌唐壁画：五伎阮(摹本)



新疆赫色尔石窟唐壁画：阮(摹本)



新疆库车色尔石窟唐壁画：六弦琵琶(摹本)



日本正仓院藏唐四弦四相琵琶

的部分作品选述如下：

P·3808 敦煌乐谱(933年)四弦四相琵琶曲 25 首。含：品弄(即品味演奏之意)、倾杯乐、又慢曲子、又曲子、急曲子、又慢曲子西江月、慢曲子心事子、又慢曲子伊州(渭城曲)、水鼓子、急胡相问、长沙女引、撒金砂、营富等乐曲。有林谦三、叶栋、陈应时等译谱。

日存《五弦琵琶谱》(842年)抄本。含：王昭君、韦卿堂堂等乐曲。有林谦三、叶栋、陈应时等译谱。

日存日人藤原师长撰《仁智要录》(1138—1192年)，含唐传箏曲三十首。含：春莺啭、剑器浑脱、还城乐、想夫怜、轮台、玉树后庭花、白紵、凉州、千秋乐、泛龙舟、打球乐、扶南、菩萨蛮、采桑老、春杨柳、甘州、千金女儿、庶人三台、王昭君、婆罗门、回波乐、酒胡子、迴忽等乐曲。有叶栋等译谱。

日存《博雅笛谱》(966年)。含：剑器(气)、浑脱等横笛曲。有叶栋、新西兰人艾·曼瑞特、德国人莱·沃尔伯特等译谱。

日存《三五要录》(1171年，一说日人藤原师长撰于1192年前)。含：琵琶曲三台、青海波、春莺啭、飒踏等乐曲。有叶栋、德国人莱·沃尔伯特等人译谱。

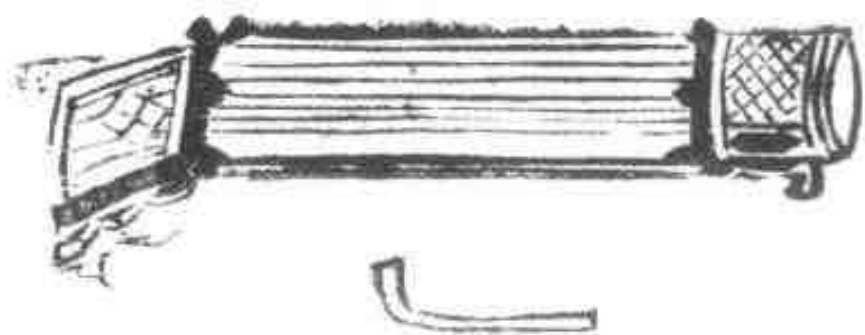
《凤笙谱》(1201年)，含：笙曲春莺啭、飒踏等乐曲。有英国人劳·皮肯等人译谱。

《新撰笙笛谱》(1302年)抄本。含：笙笛曲三台、春莺啭、飒踏等乐曲。有英国人劳·皮肯等人译谱。

唐代琴曲开始走向成熟，成熟的标志是记谱法的完善和流派的形成。初唐赵耶利和晚唐曹柔相继对南北朝以来的文字

琴谱作了改进,发展成为后来的所谓“减字谱”。即将汉字减少笔划组成某些代表指位、徽位、指法、技法的符号,以这些符号记写音乐。减字谱比文字谱大大简化,能够准确记录音高和音色的变化而无节奏的严格规范,为“打谱”者再现乐曲魅力提供了可创造的空间,对古琴音乐的保存和传播起到了重要的促进作用。风格流派有李龟年在岐王府听琴时谈及的秦、楚二派。据明·廖用贤《尚友录》说:李龟年“尝至岐王宅闻琴,曰:‘此秦声。’良久,又曰:‘此楚声。’主人入问,则前弹者陇西沈研,后弹者扬州薛满。”又《太平御览》引赵耶利语云:“吴声清婉,若长江广流,绵绵徐逝,国士之风。蜀声躁急,若激浪奔雷,亦一时俊快。”由此可知唐时古琴的风格以地域性划分至少为四派,这提示着此时琴曲艺术的诸多繁荣事实。如果不是有广泛众多的各阶层人士参与和掌握高超的琴艺,致使风格特色的积累、代表人物的推出,以及空前丰富的曲目以稳定的记谱法刊印谱集而广为流传,则流派是难以涌现的。此外,在古琴的制作上,各项工艺技术和音响设计都有了长足的进展,达到了相当高的水平。此时有斲琴名手、蜀人雷威所造的雷氏琴闻名于世。现存故宫博物院的唐琴“九霄环佩”、“大圣遗音”及日本奈良正仓院所藏唐琴,均为当时最受珍视的最精良乐器而被世代相传,秘藏至今。

与喧啸欢腾的殿堂宴享歌舞相比,琴乐追求的是情思专注、手法洗炼、感受内在的简约、静谧的审美境界。天宝中琴待诏薛易简《琴诀》中有述“静”者曰:“弹琴之法,必须简静,非谓人静,乃手静也。手指鼓动谓之喧,简要轻稳谓之静。”而“正声和



宋陈旸《乐书》载轧琴图

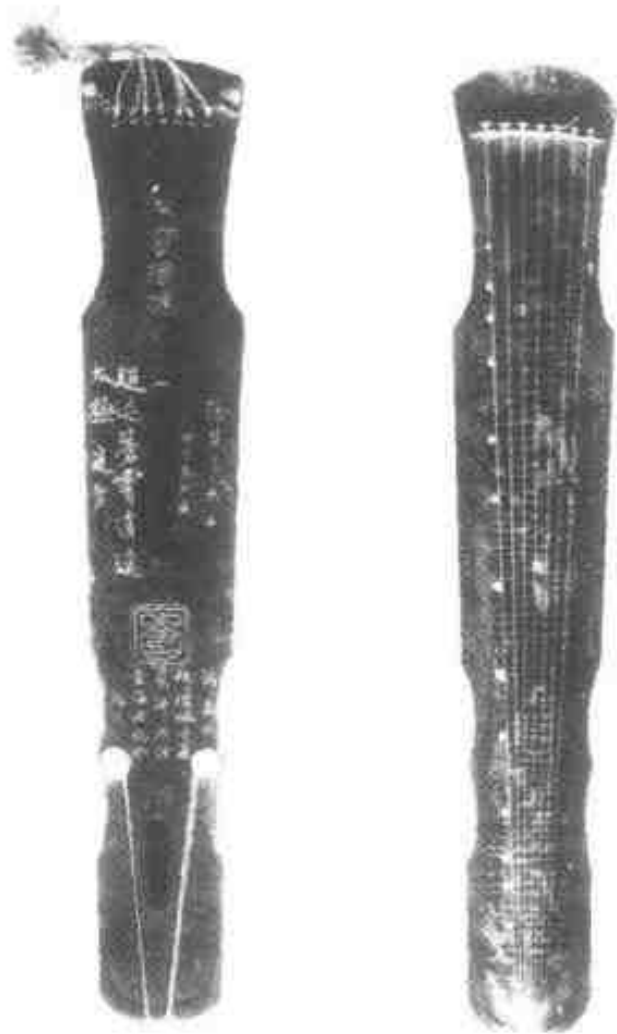


宋陈旸《乐书》载吴琴图

畅,方为善矣”。这一时期的著名琴曲相传有:大小胡笳、昭君怨、风雷引、颐真、阳关三叠、渔歌调、醉渔唱晚、捣衣及离骚等,而以晚唐(874—888年)陈康上的《离骚》最为成熟。与屈原作品相关的琴曲



日本正仓院藏唐五弦琵琶



唐琴“九霄环佩”

至明清间有过多首,陈康士“依《离骚》以次声”(据《崇文总目》)而创作的同名琴曲却独擅表达原词的“凄凉调意”。陈康士向以“善琴知名”《琴史》引其自叙说,他感于当时琴家“皆止师传,不从心得”,乃“创调共百章”,辑《琴书正声》十卷,撰《琴调》十七卷,《琴谱记》一卷,《离骚》谱一卷。陈康士“学琴虽因师启声,后乃自悟”。琴曲《离骚》的情感内容与音乐表达也是作者自身的心得体验。全曲初为九拍,明传《神奇秘谱》本已细分为十八拍。该曲传谱于明清间达37种之多,可见其普及程度之深广。《琴学初津》在此曲后记中说该曲:“始则抑郁,继则豪爽”,对该曲的音乐表现做了精当的概括。前七段带有幽独慨叹的情调;其后



舒朗豪放、搔首人问，抒写诗人幻想到神界漫游以寻求真理而几经挫折、壮志未酬的复杂心情。全曲结构分序、主题变化和尾声三大部分，旋律变化丰富，但以 $1 = ^bB$ 2 2 6 | 6 - | 一个上行五度的基本音型：

$1 = ^bB \quad 2 \quad 2 \quad \overset{\cdot}{6} \quad | \quad \overset{\cdot}{6} \quad - \quad |$

作为乐段的衔接和全曲的贯穿形式，使得“悲愁交作、层层曲折”的乐曲在各种变化之中取得了统一。

“犯羽含商移调态，留情度意抛管弦。”

——音乐理论

前述周秦间宫廷典仪雅乐使用一种半音在四、五级之间与七、八级之间的雅乐音阶，汉唐间清商乐使用一种半音在三、四级之间与七、八级之间的清乐音阶，隋唐以来受各族、各国音乐而主要是西域龟兹音乐的影响，新型燕乐使用一种半音在三、四级之间与六、七级之间的燕乐音阶（参见《宋史·乐书》引蔡元定所述）。燕乐音阶最初见于周、隋间龟兹乐工苏祇婆所弹的五弦琵琶调。它原本有从印度引进的五旦七声共三十五个宫调，后经隋代万宝常、郑译等推演为八十四调。这里所谓的“宫”、“旦”，我国古代有时又称“均(yùn)”，都可理解为一个调高的音列，指宫音在十二律上的位置。以什么律为宫的音阶就称什么宫或什么均，如宫音在黄钟上的音阶，就称“黄钟宫”或“黄钟均”，余类推“调”，可理解为调式。七声中任何一个音作主音即可构成一个调式。如以宫为主音，就可称宫调，余类推。将苏祇婆的“五旦”（分别以黄钟、太簇、

林钟、南吕、姑洗为宫的音阶)、“七声”旋相为宫，理论上可得三十五个宫调。若将“七声”与“十二律”旋相为宫，十二律构成十二均，即12个不同音高的宫音阶，同时在每均即每个宫音阶中又可以七声的任何一音作主音而构成七种不同的调式，共得八十四调。这八十四调理论最早由万宝常提出，郑译在开皇(588年)乐议中重提，却遭到苏夔的反对。苏坚持“每宫应立五调”，郑则强调“周有七音之律”。争论的焦点是七声音阶的合理性。最后以“众从译议”告终。但郑、苏争论双方在对当时音阶使用情况看法上却是一致的，他们都反对使用“新音阶”，主张恢复“古音阶”的正统地位。（参见《隋书·音乐志》）可是西域音乐及宫调理论的广泛传播和向宫廷燕乐的渗透不以少数人的意愿为转移，八十四调理论后来被常用的“二十八调”燕乐宫调体系所替代。即用黄钟、大吕、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射等七律起宫，每一宫(均)取宫、商、羽、角

四调。(《新唐书·礼乐志》)唐代“燕乐二十八调”因对宋、元以后的词曲、说唱、戏曲、器乐等多种俗乐影响较大,所以后人又称“俗乐二十八调”。但由于历代乐律音高标准不一,且存在“之调式”、“为调式”两种不同的命名体系,加之雅乐、清乐、燕乐三种音阶混用,各调名称又以民间通称和少数民族称谓混用,二十八个宫调在古籍记载中互有出入,所以自古至今对二十八调的理解多不一致。要解开唐燕乐二十八调与隋八十四调渊源关系及其确切音位之谜,或许还要有待参证一些至今尚存活于世的古老乐种,作进一步的探讨和研究。

从上可见,唐代的音乐理论较注重与创作实践密切相关的技术理论问题。除对音乐实践有指导意义的宫调理论外,当时在音乐创作实践中比较流行使用“解曲”和“犯调”、“移调”等手法,有意识地运用音乐的对比原则以提高音乐的表现力。《羯鼓录》引乐工李婉所述云:“夫曲有不尽者,须以他曲解之,方可尽其事也。”“解”的手法,实际即对比的手法。“解曲”也可理解为音乐结构功能上的对比段落。《新唐书·礼乐志》载:“初,隋有法曲,其音清而近雅。……隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音。”可见“解曲”的转换情绪的功能。“犯调”也称“犯声”,是在音乐的进行中改变原调式的主音从而使乐曲转换成为一个新的调式。元稹有《何满子》诗云:“犯羽含商移调态,留情度意抛管弦。”前句说同宫羽商调式转换,则“调态”也随之转移。北宋陈旸《乐书》认为“唐自天后末年,《剑器》入《浑脱》,始为犯声之始。”又记“明皇时乐人孙处秀善吹笛,好作犯声,时人以为新意而效之。”“移调”则是同一曲换以不同宫调演

奏,有时也兼含“犯调”之义。《乐府杂录》载笙簧曲《勒部鞞》本可像尉迟青那样以平般涉调吹之,而王麻奴却每次“汗浹其背”地以高般涉调吹之,以致对尉迟青“涕泣愧谢”,自称“边鄙微人”。康昆仑以新翻羽调弹奏了一曲《绿腰》琵琶曲之后,段善本“亦弹此曲,兼移在枫香调中”,又致康昆仑为之折服而拜请为师。同书中还在声乐表演上说到“丝不如竹,竹不如肉”,“善歌者必先调其气,氤氲自脐间出,至喉乃噫其词,即分抗坠之音。既得其术,即可致遏云响谷之妙也。”这些都说明唐代音乐技术理论与音乐表演技法的实践是紧密联系的。

唐代音乐文化的高度发展,与当时一些高水平的乐著、乐论和乐评也不无关系。隋唐时期专门性的音乐著述不少,但绝大部分均已亡佚。《隋书·经籍志》等列有音乐专著四十二部,共一四二卷。其中前代著作仅占少部分,多数产生于隋代。《唐书·艺文志》等列有音乐专著二十八部,共二五七卷。除《隋书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》、杜佑《通典·乐典》外,留存至今的有久视元年(700年)武则天敕撰的《乐书要录》、开元年间崔令钦撰著的《教坊记》,宣宗大中二年(848年)南卓的《羯鼓录》,昭宗乾宁年间(894—898年)段安节的《乐府杂录》及《艺文类聚》等史书、类书。其中记述唐教坊轶闻的《教坊记》,记述开元以后乐部、乐器、乐曲、乐人事迹的《乐府杂录》,记述羯鼓由来和羯鼓手、羯鼓曲及开元天宝年间有关轶事的《羯鼓录》等,均部分地反映了当时宫廷、城乡市民和民间的音乐生活,具有一定的史料意义。

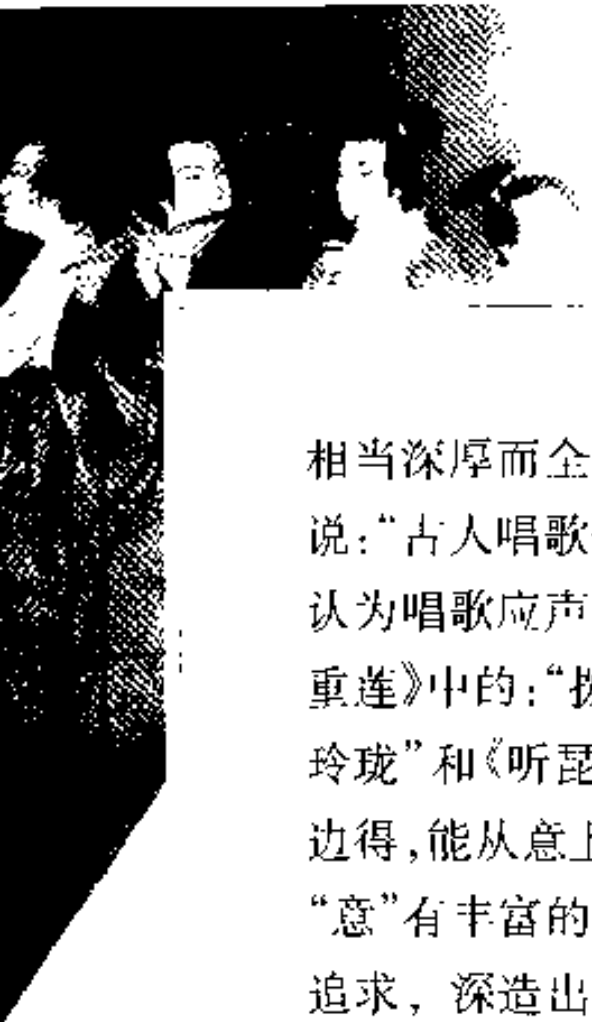
唐太宗李世民的乐论,显示了初唐统治阶级在文艺大政上的开放态度。他认为

“礼乐之作，是圣人缘物设教以为樽节，治政善恶，岂此之由”。对“前代兴亡，实由于乐”及《玉树后庭花》、《伴侣曲》是导致陈、齐灭亡的“亡国之音”等偏颇之辞做了否定。他说：“悲悦在于人心，非由乐也。”不同意将音乐与政治完全等同，强调了音乐自身的艺术品性，从而摆脱了儒家正统观念对音乐的束缚，对唐代音乐后来的大发展大提高无疑有着解禁开放的作用。以大诗人白居易《琵琶行》为代表的许多诗歌形式的乐评，应看作为唐代音乐鉴赏审美理论上的一项成就。唐代几乎所有著名诗人都或多或少地留下过这种乐评式的诗篇。这里有对音乐形象的联想和想像式的概括；有对音乐表演的精彩形象的描述；有对表演艺术技法、技巧的生动传神的刻划和对乐曲艺术处理的准确揭示，以及对乐人的局部或整体评价等。其中白居易《琵琶行》中的“转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。弦弦掩抑声声思，似诉平生不得志。低眉信手续续弹，说尽心中无限事。轻拢慢捻抹复挑，初为霓裳后六么。大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难。冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声渐歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。东船西舫悄无言，唯见江心秋月白。……”一段可谓唐代音乐批评的名篇。诗人对琵琶女弹奏表演整个过程的精彩描绘令人叹为观止。白居易的《琵琶行》连同韩愈的《听颖师弹琴》、李贺的《李凭箜篌引》，后被人称之为唐代音乐诗三绝。韩愈以文为诗，但当音乐给他以巨大感染的时候，他也会动情地写下极为形象

化的诗句，如“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。跻攀分寸不可上，失势一落千丈强。”李贺的诗作刻意求新，又富于创造，其诗语言、想象、色彩、意境和风格的高度艺术性为人称道。如“昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入神山教神妪，老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。”清·方扶南《李长吉诗集批注》说：“白香山‘江上琵琶’，韩退之‘颖师琴’，李长吉‘李凭箜篌’，皆摹写声音至文，韩足以惊天，李足以泣鬼，白足以移人。”看来“移人”的评价居高。从白居易的数篇音乐诗文中可见，白的音乐修养



白居易



相当深厚而全面。白居易在《问杨琼》中评说：“古人唱歌兼唱情，今人唱歌唯唱声。”认为唱歌应声情并茂。《听曹刚琵琶，兼示重莲》中的：“拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑”和《听琵琶妓弹〈略略〉》的：“法向师边得，能从意上生”都强调了一个“意”。这“意”有丰富的内涵。他希望表演家要刻意追求，深造出音乐的意韵和意境。而高超的技法是从名师那里学得，高度的才能是

从深刻的思想和深厚的艺术修养中产生。他的名言“此时无声胜有声”实为一句高度形象化、艺术化的音乐术语。作为时间艺术的音乐，在进行过程中的休止——“无声”实际上仍为音乐的本身，是“有声”的间歇、过渡、铺垫、衬托，是有时要更胜于“有声”的一种音乐的“表情”。此外，白居易在《长庆集》中也有不少关于音乐的独到见解可供镜戒。

宋元剧曲的称盛

宋元音乐

(960年—1368年)

五代十国的分裂格局一直延续了56年。960年，后周大将赵匡胤在开封东北的陈桥驿发动“黄袍加身”的兵变，代周而起，建立了赵宋王朝。因为国力不强，先后用了十余年才灭掉了一些分裂割据的国家，史称北宋，使中原息兵，结束了安史之乱以后两百余年的分裂割据状态。在此后170年中保持了国内的基本稳定，使得经济，尤其在南方有了较快的发展，都市日趋繁荣。但燕云十六州宋初未能收复，沿长城至松花江流域及黑龙江下游一带有唐末兴起的契丹人控制的辽，甘肃东部、陕西北部 and 宁夏一带有党项人建立的西夏。后来兴起于松花江流域的女真人的金，于1125年灭了辽之后接着就进攻北宋。1126年“靖康事变”，是年冬天金兵攻陷汴京，掳去徽、钦二帝，北宋覆亡。1127年，钦宗的弟弟赵构即位于南京（今商丘），史称南宋。1141年高宗赵构与金议和，由汴梁迁都临安，建立了偏安小朝廷，与金人所在的北方大都（今北京）形成长达一百五十余年对峙局面的两大政治、经济和文化中心，民族矛盾和阶级矛盾十分尖锐。

北宋实行的是高度统一而又极端专制的封建中央集权统治。为了巩固政权，实行了一些有利生产的措施。奖励开荒，兴修水利，要求农民精耕细作，推广生产经验，扩大种植面积，使农业发展起来。商业发展更是空前。政府积极提倡手工业，使得冶矿、制瓷、丝织等业发展很快。手工业城镇和商贸交易中心的“瓦肆”不断涌现，造成了城市经济的繁荣和市民阶层的壮大，汴京和临安成为全国最大的都市和经济文化的中心。经济重心南移，南方人口较江淮以北多出一半。以汴梁、成都、兴元为中心，南北沿海一带的广州、杭州、泉州等地不仅是内外贸易的集散地，而且也是市民文化、音乐活动的集中地区。城市中各茶楼、酒肆常见有艺人们的流动表演，以游艺娱乐为主的“瓦肆”内还设有许多专供各种民间艺术演出的“勾栏”或“游棚”。据宋·孟元老《东京梦华录》载：汴京最大的瓦舍有“大小勾栏五十余座”，“可容数千人”，“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”。南宋·吴自牧《梦粱录》载：临安的瓦舍“城内外合计有十七处”，仅北瓦一处，就有戏棚十三座。瓦肆

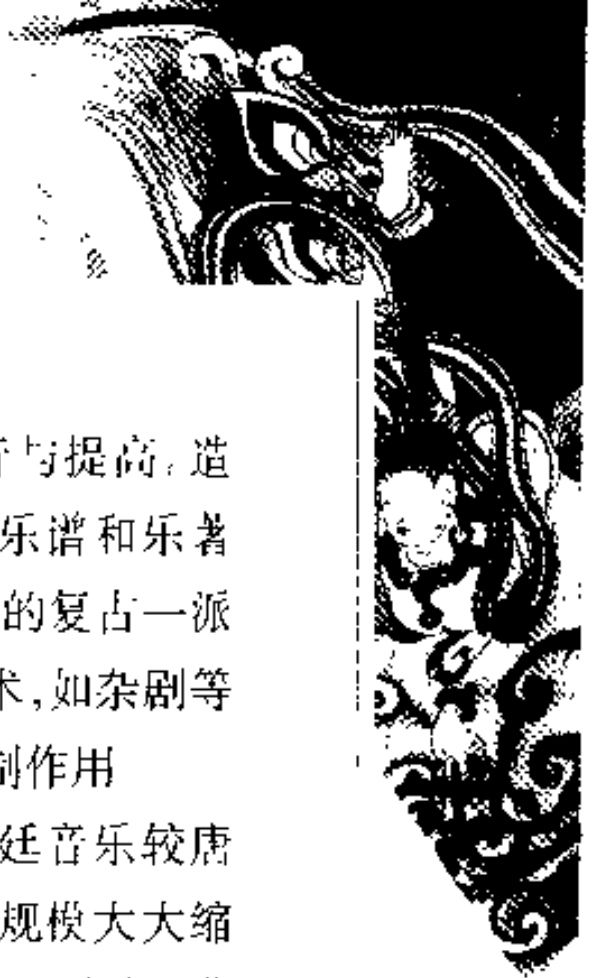


宋张择端绘《清明上河图》之说唱场面

勾栏里所演伎艺有如说经书、说唱、杂剧、傀儡戏、杂技、踢球、讲史、小说、舞蹈、影戏、弄虫蚁、诸宫调、说笑话及各类白戏如打筋斗、踢拳、踏跷、上索、打交棍、脱索、索上担水、索上走、装神鬼、舞判官、砍刀蛮牌、过刀门、过圈子等，品种名目之繁多令人眼花缭乱。据《东京梦华录》称：汴京外城仍是一片繁华，“坊巷院落纵横万数，莫知纪极。处处拥门各有茶坊、酒店、勾肆、饮食、市井经纪之家……夜市直至三更尽，才五更又复开张。如要闹处去，通宵不绝。”这种畸形繁荣，可参阅北宋徽宗时的画院待诏张择端的世界闻名的绘画神品、风俗画长卷《清明上河图》。此画所绘汴京清明时节的集市场景，是当时城镇市民生活习俗风貌的真实写照。画中分别有一街头说唱活动和一戏台表演的情景。说唱者为—

留长须的老者，在一家高悬市招“孙羊店”的房屋前表演，周围围聚着不同年龄的一群人听赏。而戏台上的表演想必是杂剧。近旁有六个伴奏乐师，观看者无数。此时各类艺人们已有了自己的行会团社，如艺人演出组织“社会”和编写说书、话本的组织“书会”等。仅临安表演音乐、歌舞的“社会”就有几十个，各社人数都有三百余人之多。较著名的“社会”有杂剧的绯绿社、唱赚的遏云社、耍词的同文社、清乐的清音社、小说的雄辩社、影戏的绘革社、吟叫的律华社等；“书会”有“古杭”、“九山”、“武林”、“玉京”等。加上演出场所相对固定，故市民音乐文艺活动已开始从游散状态的卖艺走向经常化、职业化、专业化的艺术表演。

13世纪初，北方蒙古族统一，至13世纪中叶逐渐强大起来，先后灭了西夏和金，



又于 1279 年攻灭南宋,建立了蒙古贵族统治的元朝,从而结束了北宋与辽、南宋与金近三百年的对峙、分裂的局面,完成了全国的统一。宋、金的长期分治,使南北音乐文化基本呈独立发展态势。说唱有南北曲词,戏曲也分南北杂剧。由于元朝统治者巩固统治的方式是制造民族矛盾,实行民族高压政策,南人被划为末等贱人,文人的地位低于娼妓而仅高于乞丐。元代统治者严重摧残农业,农业经济破产;农民沦为奴隶,饥荒连年,人们饥饿得抢吃草根树皮。加之残酷的杀戮和政治的高压,又与汉族大地主相互勾结,致使民族矛盾与阶级矛盾交织,民族斗争与阶级斗争结合,农民起义如火如荼,从无间断。但城市与工商业却仍在畸形发展,城市人口大量增加。又因元代废除科举,没有出路的中下层文人只有走向劳苦民众。所有这些黑暗而又复杂的时代背景却构成了元杂剧高度发展的社会基础。随着元代民族矛盾和阶级矛盾加剧,不少正直文人以“曲”(含散曲与杂剧)抒发内心的愤懑和揭露社会的黑暗,使剧曲艺术发展到了一个高峰。同时,也带动了以擦弦

乐器为特征的器乐形式的盛行与提高。造纸术和印刷术的发展也促进了乐谱和乐著在刊行上的活跃。而宋代理学中的复古一派及元代统治者则对民间音乐艺术,如杂剧等的创作和表演起到了消极的抑制作用。

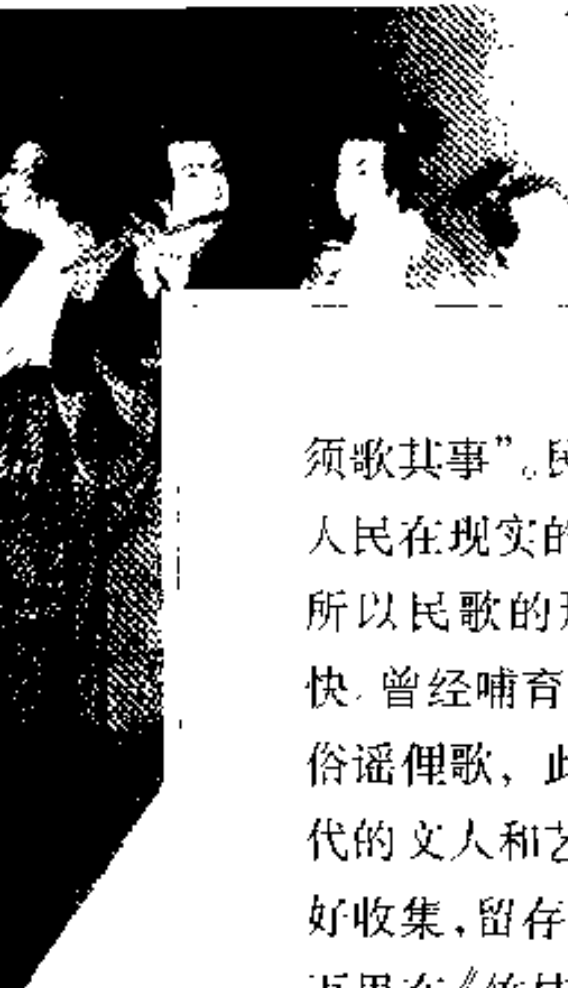
与隋唐燕乐相比,宋元宫廷音乐较唐代已远为逊色。宫廷音乐机构规模大大缩小,乐工只有数百人。宋大曲仅四十部,曲目多沿用唐燕乐旧曲,且不可能全部演出,只能选演“摘遍”和“曲破”。但宋大曲在表演内容上却出现了新的演变,即在唐大曲仅有歌舞表演的基础上加进了一些故事情节,鼓者且歌且舞,歌词为曲子词,形式上向戏舞和歌舞剧的方向发展。如董颖填词的大曲《道宫薄媚》表演勾践灭吴,曾布填词的大曲《水调歌头》表演主角是侠客冯燕等。毕竟自宋以后,都市世俗性的市民文化形成主流,市民百姓重情节演绎和故事表演的、喜多种艺术形式融于一体的欣赏趣味占了上风,使得以综合艺术——戏曲的音乐为代表的丰富多样的崭新的音乐体裁形式纷纷涌现,构成宋元音乐文化的独特风貌。

“穷者欲达其言,劳者须歌其事。”

——民歌曲子

民间文学是一切文人创作的基础,而民间歌曲又是其他各类体裁民间文学艺术

的源头。所以宋元所有体裁形式的音乐也都来自于民歌。所谓“穷者欲达其言,劳者



须歌其事”。民歌是劳动人民心灵的写照。人民在现实的生活中缘事而发，即兴而作，所以民歌的形象生动质朴，风格活泼明快。曾经哺育了唐代音乐文化的民间曲子、俗谣俚歌，此间依然滋养和启迪着宋元时代的文人和艺人们。只是宋元民歌没有很好收集，留存至今的作品不多。南宋诗人杨万里在《竹枝歌》小序里，说他在夜间乘船去丹阳时曾听到船夫们拉纤时唱有“张哥哥、李哥哥，大家着力一齐拖”和“一休休、二休休，月子弯弯照九州”的船号，听后颇有感触道：“盖吟讴啸谑，以相其劳者……其声凄婉，一唱众和。”后按吴地山歌的样子改写成“月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁？愁杀人来关月事，得休休去且休休”的四句头小山歌。到了明代，冯梦龙在他所编的《山歌》中又收录了这首《月子弯弯》的歌词。可见这首民歌流传之久远和它反映的封建时代劳动人民离乡背井的苦难生活具有多么典型、深刻的社会意义，历代文人辑录的这首歌谣基本上保持了它的江南小山歌的歌体。明清时期这首歌调又以衍化了的形式见于民间不同类型的音乐形式中。明崇祯年间邱圆《虎囊弹》传奇剧中引用了吴地山歌调《九里山前作战场》（载1874年《梦园曲谱》），其词曲为起承转合式的七言

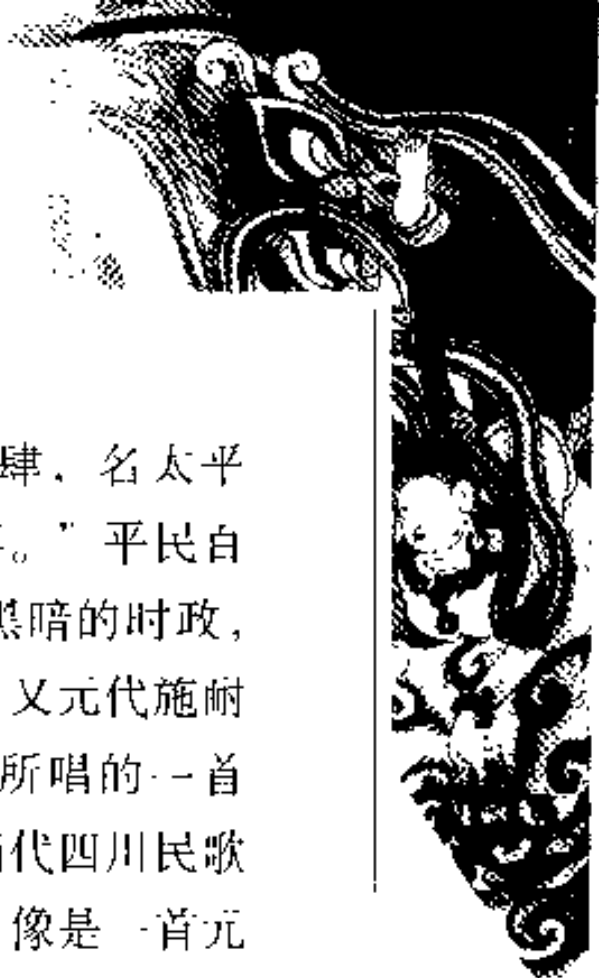
四句头。如将此曲配上明清人著录的原诗，情绪与格调非常接近：

3 3 5	6 5 6	5 6̇ 6 5
月子	弯弯末	照儿个
3 -	5 5 6	5 3 2 1
州，	几家	欢乐
1 3 2 1	6̇ 5 6	1 6 1
儿家	愁？	几家
5 6 5 3	2 3 2 1	6 1
夫妻	同罗	帐？
5 5 6	5 3 2 1	1 2 3 2 1
几家	飘散	在他个
6 -		
州？		

（吴则蕉工尺谱译谱整理而成）

明清以后这首歌词已有了多种曲调，如吴江调、江南小山歌调、梳妆台调等，但都有着它们共同的渊源。其中扬州“梳妆台”调的一种词曲结合得较好，我们可以从中窥探这首古老民歌流变的形态：

1 6̇ 1 2	3 5 3 2 3	5 3 2 1 6̇ 2 -	2 2 3 5	2 3 2 1 6̇	1 3 2 1 6̇ 5 -
月 儿	弯 弯	照 九 州，	几 家（哟）	欢 乐	几 家 愁，
5 3 2 1	2 3 1 2 3	5 3 3 2 1 6̇ 0	2 2 3 5	2 3 2 1 6̇	6̇ 1 1 2 3 5 2 3 2 1 6̇
儿 家	夫 妻	团 圆 聚，	几 家（哟）	飘 零	在 外 头。
5 -	0 0				



宋·庄季裕《鸡肋编》载有一首《行在军中谣》，是属嘲讽南宋偏安朝廷的时政性质的歌谣：“张家寨里没来由，使它花腿抬石头。二圣犹自救不得，行在盖起太平楼。”这里的“行在”是指临安，“二圣”指被金人掳去的徽、钦二帝。据《鸡肋编》说：“车驾渡江，韩、刘诸军征戍在外，独张俊一军常从行在，择卒少壮长大者，白臂而下，文刺至足，号‘花腿’军。人皆怨

之。加之营第宅房廊，作酒肆，名太平楼，搬运花石，皆役军兵众卒。”平民百姓们面对这种昏庸腐朽而又黑暗的时政，更多地是拿起了讽刺的武器。又元代施耐庵《水浒》里白胜挑着酒桶所唱的一首《赤日炎炎似火烧》，参证当代四川民歌中保存的一首同名曲调来看，像是一首元代的山歌：

3	3	5	3̣	2	1	2	1	6̣
赤日	(的)	啥)	炎炎	(的)	哟			
野田	(的)	啥)	禾稻	(的)	哟			
农夫	(的)	啥)	心内	(的)	哟			
公子	(的)	啥)	下孙	(的)	哟			
6	2	2	1̣	2	1	6	5	
似火	(的)	啥)	烧	(的)	哟	哎		
半枯	(的)	啥)	焦	(的)	哟	哎		
如汤	(的)	啥)	煮	(的)	哟	哎		
把扇	(的)	啥)	摇	(的)	哟	哎		

3	2	1	1	6	6
哟	哟	哟	哟	哟	哟
哟	哟	哟	哟	哟	哟
哟	哟	哟	哟	哟	哟
哟	哟	哟	哟	哟	哟
6	5	6	1	-	0
哟	哟	哟	哟		
哟	哟	哟	哟		
哟	哟	哟	哟		
哟	哟	哟	哟		

这首讽刺歌谣深刻地揭露了这个不平等的封建社会的阶级压迫。能够流传到今天，也说明它长期以来表达了人民的心声。

宋元时期的民间曲子发展很快，不少既是歌曲也是舞曲，并伴有笛、鼓之类的简单伴奏乐器。据《宣政杂录》说：“宣和初，收复燕山以旧朝，金民来居京师，其俗有‘臻蓬蓬歌’，每扣鼓和臻蓬蓬之音为节而舞，人无不喜闻其声而效之者。”“臻蓬蓬”为徒唱时以人声模唱鼓声，所扣之鼓可能是女真支系满族流行的“太平鼓”。据陈述《辽文汇·臻蓬蓬歌》所记，这首舞歌的歌词是：“臻蓬蓬，外头花花里头空，但看明年二三月，满城不见主人翁。”所唱明显是讽刺辽

统治者外强中干，又反映人民渴望推翻异族统治的心声。而对屈膝投降的民族败类，人们的歌风也够辛辣而犀利：“洪迈被拘留，稽首垂哀告敌仇。一日忍饥犹不耐，堪羞！苏武怎禁十九秋？厥父既无谋，厥子安能解国忧！万里归来夸舌辩，村牛！好摆头时便摆头！”（《南乡子》）这种长短不齐句式的民歌，正是唐五代民间曲子词在宋以后的延伸。《东京梦华录》的序里说：“垂髫之童，但习歌舞，斑白之老，不识干戈，……新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。”这里所说的“新声”，就是曲子词在两宋时的新发展，它这时已发展成为反映市民阶层生活情调的一种新的歌唱文体了。

“风暖繁弦脆管，万家竞奏新声”

——词调音乐

宋翔凤《乐府余论》称：“按词自南唐以后，但有小令，其慢词盖起宋仁宗朝。中原息兵，汴京繁庶，歌台舞席，竞赌新声。耆卿失意无俚，流连坊曲，遂尽收俚俗语言编入词中，以便伎人传习。一时动听，散播四方。”宋人称曲子词为词，宋代文人根据各种民间曲子填写曲子词，按曲歌唱，所以也叫倚声、乐府。因它的句式长短不齐，又叫长短句；有不少早期的词是从五、七言绝句变来，所以又有别名叫诗余。这实属宋人的文学作品，但与曲子音乐结合，宋人就称之为词调或词曲。词自萌芽于隋，经唐人三百年的培育，在五代已相当流行，至两宋获得更大发展。宋朝立国，标榜文治，上层人物也洞晓音律。王易《词曲史》也称“真、仁、神三宗俱晓声律，徽宗之词，尤擅胜场……南渡之后，流风未泯，高宗能词，有舞杨花自制曲”云云。一时君臣上下，均以能词为荣，填词制曲蔚成风气，著名词人就有两百多人，运用积累的不同曲调的词牌有八百多个。有些普通的市民也能即兴填词，而文人填词更注重韵律和音律。因为一定的词调反映一定的声情，词牌，即词的腔调不同，其唱腔、声情也就不同。为求得词曲相得益彰、光彩动人，词人特别注重词的义情与曲调的声情相结合。填词之风的盛行又促进了新的词调不断产生，更有词人兼音乐家常为自己所作的新词因词度曲，一时词调

音乐迅速发展成为一道波澜壮阔的巨流，掀开了音乐史上的新的一页。

词调音乐极为丰富，词体形式活泼多样。据康熙时辑本《钦定词谱》的统计，词约有八百二十余调，二千三百余体。《词源》说宋词体约有法曲、大曲、慢曲、引、近、序子、三台、缠令、诸宫调（含令曲）等九种体制。据此可归纳出词乐的来源至少应有以下几个方面：（1）最基本也是最丰富的素材来源应是民歌或民间曲子，如《竹枝》、《杨柳枝》、《忆江南》、《望江南》、《柳青娘》、《渔歌子》、《欸乃曲》等；（2）来自隋唐以来的少数民族音乐及外来音乐，如《春莺啭》、《菩萨蛮》、《伊州》、《凉州》、《甘州》、《苏幕遮》、《羌心怨》等。其中，大部分已用于唐歌舞大曲之中；（3）来自唐歌舞大曲中的“遍”。由教坊演唱的大曲、法曲结构庞大，往往长达数十段。宋代词乐在继承唐大曲音乐时不能全部采用，而是摘取其中的片断如曲破、慢曲等单独歌唱，宋人称之为“摘遍”。词乐调名带有引、序、慢、近、令、歌头等字的均为大曲音乐的构成部分。“引”摘自大曲“中序”开始的歌唱部分，一般为节奏自由的散板。如《阳关引》、《太常引》等。“序”摘自大曲的“散序”。因“散序”或舞或不舞，故有散板和慢板两种节拍。如《莺啼



序》、《倾杯序》等。“慢”即慢曲子，与急曲子相对应。敦煌写本大曲谱中发现有《急曲子胡相问》、《慢曲子西江月》、《慢曲子心事子》及标明急、慢曲子交互使用的成套大曲。如《声声慢》、《木兰花慢》等。“近”摘自大曲入破前由慢渐快部分。据王易《词曲史》说：“谓近于入破，将起拍也。”又称“近拍”。如《诉衷情近》、《扑蝴蝶近》、《隔浦莲近》等。“令”原是从曲破中摘取节奏较快的曲调构成小令，为令曲，后泛指所有较短的词调。如《六么令》、《调笑令》、《十六字令》等。“歌头”摘自“中序”歌唱部分的第一段。如《水调歌头》、《六州歌头》等。缠令、诸宫调是流行于民间的说唱，留待后述。其中令、引、近、慢为词的主体，已为文人所习用，当时又叫小唱，用哑筚篥伴奏，不配他乐。令短、引长，慢词更长些。相比之下，三台、序子之类偶播于歌场，不甚普遍；(4)来自词人为自作新词度曲。

与音乐关系密切的词人如柳永、苏轼、周邦彦、姜夔、张炎等，既能依声填词，还善评论和创新词调。所谓创新词调，是为适应表达不同情调，随词句内容的变化和人们对歌唱曲调翻新发展的要求，将一些习用词牌在原来形式的基础上用不同的手法加以突破，发展变化为新的词牌形式。主要手法有减字、偷声、摊破、犯调及叠韵、联章等。在原词格句法中减少字数，将歌词节奏简化为减字；反之，在原词格句法中添加字数，将歌词节奏加繁为偷声。如《减字木兰花》或《偷声木兰花》等。在原词调基础上加添字句，使节奏变化、曲调扩展为摊破，即摊开，字数略有增加或破裂，把一句破为两句。

如《摊破浣溪沙》、《摊破丑奴儿》等。犯调的一般意义是把不同词牌的乐句联接综合而形成一个新的曲牌，实为“集曲”。如《四犯剪梅花》就是由《解连环》、《醉蓬莱》、《雪狮儿》三个词牌中的乐句联缀而成。因前后四次变换，故称“四犯”。犯调还有转调或转调式的意义，如姜夔自度曲《凄凉犯》等。此外还有将原型字数翻一番的“叠韵”，如《梁州令叠韵》和将两首以上的词联成一套、歌咏同一个或同一类题材的“联章”，以及念唱相间的吟诵调等。

就风格而论，北宋文人创作的词曲向有苏豪、柳俗与周律三派之说。以柳永慢词



苏轼(清朱野云临宋李公麟原画)

创作为代表的婉约派爱写侧艳之情，长于铺叙，不避俚俗，极写都市繁华和男女相思悲欢离合之情；风格趋于纤弱、柔婉。苏轼开创的豪放一派可谓黄钟大吕，纵横开合，以丰富的表现手法，成为两宋词坛上最富朝气和最有积极意义的一个流派。于豪放杰出的苏派之后是以词人兼音乐家周邦彦为代表的格律词派。词作格律严谨，风致醇雅，是婉约派的新发展。但内容上相对贫弱，歌酒艳情过多，形式技巧过重，是开启南宋后期形式主义词风之祖。总的来说，宋词最具代

表性的词风还是婉约与豪放两派

北宋词坛上最具豪雄气概的苏词代表作是苏轼谪居黄州游赏赤壁时所写的《念奴娇·赤壁怀古》词，曲调存见于清乾隆年间所辑的《九宫大成南北词宫谱》。这是一首借古咏怀，赞颂祖国壮丽河山及古代英雄的词曲，气象磅礴，格调雄浑，高唱入云，其境界之宏大，前所未有。据宋人俞文豹《吹剑录》说：当时有人认为“柳郎中词，只合十七、八女郎，执红牙板，歌杨柳岸晓风残月；学七词，须关西大汉，铜琵琶、铁绰板，唱大江东去。”

1=D 慢板

6 5 6 2̇ 1̇ 7 6 0 6̇ 5 3 5 3 2 1 5 3 3 6 5. 4 3 - 0 3 2 3 5 6 5. 0
大 江 东 去， 浪 淘 尽， 千 古 风 流 人 物。 故 垒 西 边，

3 6 5 1̇ 6 5 3 3 1 7 6 1 - 0 6 5 6 2 2. 0 5 4 3 1 3 2 1 0
人 道 是， 三 国 周 郎 赤 壁 乱 石 穿 空， 惊 涛 拍 岸，

3 5 6 1̇ 2̇ 1̇ 5. 4 6 - 0 6 6 3 5 3 2 3. 0 1. 2 3 2 1 7
卷 起 千 堆 雪。 江 山 如 画， 一 时 多 少

6 5 4 3 2 1 - 0 2 3 6 6 5 6 1̇ 7 6. 0 5 4 3 5 3 1 2 3 5 4 3 1. 7
豪 杰！ 遥 想 公 瑾 当 年， 小 乔 初 嫁 了， 雄 姿 英

6 1 - 0 3 1̇ 6 5. 0 3 6 5 2 2 5 3. 3 2 1 - 0
发。 羽 扇 纶 巾， 谈 笑 间， 檣 櫓 灰 飞 烟 火。

6 3 6 5 4 3. 0 6 5 3 1̇ 6 5 4. 3 5. 0 3 5 1. 7 6 1 - 0
故 国 神 游， 多 情 应 笑 我， 早 生 华 发

1 1 2. 3 5. 4 3. 0 5 6 2 3 5 3. 5 - 3 2 1 - 0
人 间 如 梦， 一 樽 还 酹 江 月。

(杨荫浏据《九宫大成南北词宫谱》译谱)

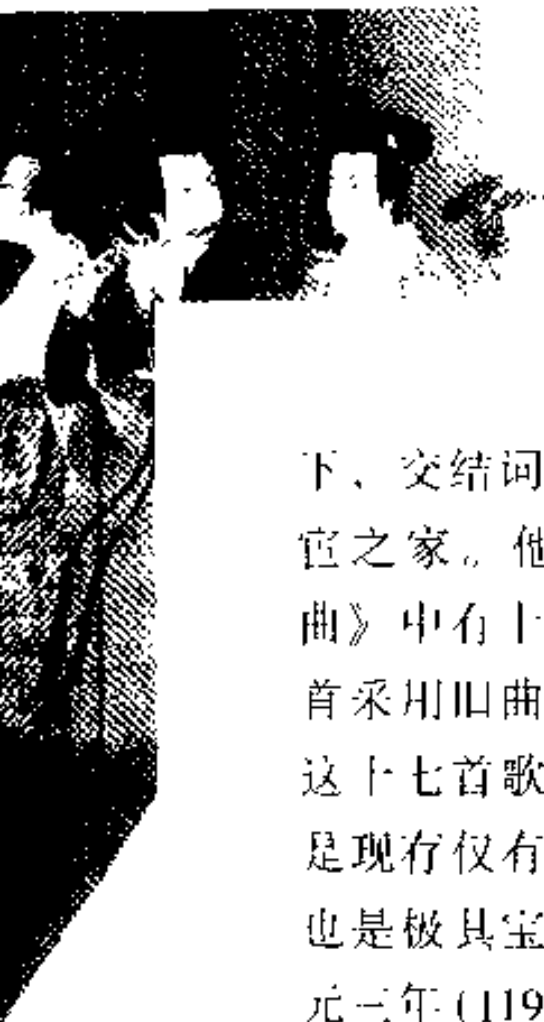
靖康事变后,尖锐的民族矛盾成为时代的主要矛盾,豪放词派被移植到爱国主义的沃壤上,并得到了巨大的发展。不少爱国志士以遒劲、磅礴的风格气势,豪爽、激情的笔调,写下了不少闪烁着爱国主义光辉的优秀词章。岳飞的《满江红·写怀》词可为其中的杰出代表。这是一首气壮山河、传诵千古的名篇。歌词表达了作者对女真

贵族蹂躏中原、荼毒生灵的切齿之恨和雪耻复仇、重整乾坤的豪情壮志。曲谱初见于1920年北京大学音乐研究会编的《音乐杂志》第一卷九、十号合刊。1925年杨荫浏将岳飞的这首词填入此曲(一说选自《治心斋琴学练要》,清·王善所作)旋律风格悲壮而激越,上片宽广沉毅,下片慷慨激昂。下片开始处作叠头变化,突出了作者心中愤懑难平的“靖康耻”。

3	5	5̣ 6̣ 1̣	2	3̣ 2̣ 1̣	0	6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣	2	-	-	0					
怒	发	冲冠,	凭	栏	处,	潇	潇	雨	歇						
3	1̣ 3̣ 5̣	0	1̣ 5̣ 6̣ 3̣ 2̣	0	1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣	0	5	5̣ 6̣ 3̣	3̣ 1̣						
抬	望	眼,	仰	天	长	啸,	壮	怀	激	烈,	三	十	功	名	
2̣	3̣ 2̣	0	3̣	5̣ 1̣ 6̣ 5̣	3̣	2̣ 3̣ 2̣ 1̣	0	5	1̣ 2̣ 3̣ 5						
尘	与	土,	八	千	里	路	云	和	月,	莫	等	闲,	白	了	
1̣	2̣ 3̣	0	2̣	1̣ 6̣ 5̣	0	5	-	5̣ 6̣ 1̣	2	3̣ 2̣ 1̣	0				
少	年	头,	空	悲	切。	靖	康	耻,	犹	未	雪,				
6̣	5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣	2	-	-	0	3	1̣ 3̣ 5̣	0	1̣ 5̣ 6̣ 3̣ 2̣	0					
臣	子	恨,何	时	灭?		驾	长	车,	踏	破					
1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣	0	5	5̣ 6̣ 3̣	1̣	2̣	3̣ 2̣	0	3	5	1̣ 6̣ 5̣					
贺	兰	山	缺。	壮	志	饥	餐	胡	虏	肉,	笑	谈	渴	饮	
3	2̣ 3̣ 2̣ 1̣	0	5	1̣ 2̣ 3̣ 5	1̣ 2̣ 3̣	0	2̣	1̣ 6̣ 5̣	0						
匈	奴	血。	待	从	头,	收	拾	旧	山	河,	朝	天	阙,		

周律的后继者是以南宋姜夔为代表的格律派雅词。姜夔(约1155年—1221年

左右),字尧章,江西鄱阳人,号白石道人。他一生未入仕途,长期浪游外乡,寄人篱



下，交结词人，并以清客身份往来于仕宦之家。他精通音律，《白石道人歌曲》中有十四首是他的自度曲。另有两首采用旧曲填词，一首为范成大作曲。这十七首歌曲为古工尺谱标注的旁谱，是现存仅有的宋词音乐的歌谱集，因此也是极具宝贵的音乐史料。他于宁宗庆元三年（1199年）曾上书论雅乐，进献《大乐议》、《琴瑟考古图》各一卷，因“时嫉其能，是以不获尽所议”。两年后又进饶歌鼓吹曲十四首，以期配乐演奏，激励工师斗志，但也未被录用。晚年他还根据民歌曲调创作了十首用吕律字谱记写的《越九歌》（组歌）和一首用减字谱记写的琴曲《古怨》，最后以饥寒潦倒终其身。姜夔的

作品体制高雅，笔法瘦硬、清超，风格清刚峻峭。朱彝尊于《黑蝶斋诗余序》中指出：“词莫善于夔”，宋末格律派重要词家“皆具夔之一体”。张炎形容姜词风格为“野云孤飞，去留无迹”（《词源》），杨万里也以为姜夔的作品有“裁云缝雾之妙思，敲金戛玉之奇声”（《白石诗词集》自注）。现存姜夔词约八十首，其内容上多属感慨时事、抒写恋情、流连光景和酬酢咏物之作，如《杏花天影》、《鬲溪梅令》、《暗香》、《疏影》等，以寄身世寥落之感，但也有像《扬州慢》、《凄凉犯》、《永遇乐》这样的爱国抒情之作，曲折地传达了他对祖国命运关切之心和对侵略战争的厌恶之情。如《杏花天影》（杨荫浏译谱）：

6	-	4	3		1̇	-	6.	#4		3	-	-	0		3	-	7	6
绿		丝	低		拂		鹭	鹭		浦，					想		桃	川
3	#2.3	#2	-		3	-	-	0		3	#4	5	1		3	-	2.	1
当	时	唤			渡					又	将	愁	眼		与		春	
7	-	0	3		1̇	-	6	7		6	-	#4	5.3		6	-	-	0
风、			待		去、		倚	兰		桡、		更	少		并、			
1̇	6	3	-		6	5	5	-		6	-	-	0		3	-	7	6
金	陵	路、			莺	吟	燕			舞					算		潮	水
3	#2.3	#2	-		3	-	-	0		3	#4	5	1		3	-	2.	1
知	人	最			苦！					满	汀	芳	草		不		成	
7	-	0	3		1̇	-	6	7		6	-	#4	5.3		6	-	-	0
归			日		暮、		更	移		舟、		向	甚		处？			

《杏花天影》是1186年冬白石应友人萧德藻之约离开湖北，坐船顺流而下，第二年

路过金陵时所作的一首抒怀曲。歌曲情思深远，风格清新，借古时情侣的“燕酣之

白石道人小象



白石道人自序
長亭怨慢
自製曲
楊州慢
長亭怨慢
自製曲
楊州慢

白石道人自序

丙午之冬發汴口丁未正月二日道金陵北望淮楚風日清淑小舟挂席容與波上
綠絲低拂鶯鶯浦想桃葉當時喚渡又將愁眼與春風待去倚蘭橈更少駐金陵路鶯吟燕舞莫教人易老
潮水知人最苦滿汀芳草不成歸日暮更移舟向甚處

白石道人歌曲卷四

自製曲

楊州慢

香陽姜 燕青京

淳熙丙申至日余過淮揚夜雪初霽綠絲色漸起戍角悲吟予懷愴然感慨今昔因自度此曲干巖老人以為有黍離之悲也
淮左名都竹西佳處解鞍少駐初程過春風十里
盡蕪麥青青自胡馬窺江去後廢池喬木猶厭言兵漸黃昏清角吹寒都在空城
杜郎俊賞莫重到須驚故苑詞工青樓夢好難賦深情二十四橋仍在波心蕩冷月無聲念橋邊紅藥年年知為誰生

宋《白石道人歌曲》之“揚州慢”

宋《白石道人歌曲》之“長亭怨慢”

乐”、“别离之愁”暗指个人身世的漂泊不定，其中几处五、六度大跳和变商音的运用，表情深挚，颇具感染力，隐露出对国土

失陷、人地分离不得其所的感伤悲凉的心情。又如《扬州慢》(杨荫浏译谱)：

6		5	#4	3	6		5	7	6	1		3	5	1	2		1	-	1	0	3
淮		左	名	都	，	竹		西	佳	处	，	解		鞍	少	驻	初	程	，		过
#4		3	2	-		6	-	1	.	2		3	-	-	5.#4		3	.	0#1	#4	
春		风	十			里	，	尽	荠	麦		青		青	。	自	胡				
3		6	5.3#4		6.	5	6.	i		6.	3	2.	1		6.	0#1	#4				
马		窥	江	去		后	，	废	池	乔	木	犹	厌	言	兵	。	渐	黄			
3	-	-	6		5.3	6	3.	2		1	-	-	2		1	-	1	0	6.	1	
昏	，		清			角	吹	寒	，	都	在		空	城	。		杜				
2	-	-	#4		3	-	#1	#4		3	5	6	2		1.	0	#4	5.3			
郎			俊	赏	，		算	而		今	重	到	须	惊	，		纵	豆			
6	7	6	5.#4		3	6	1.6	2		3	-	-	5.#4		3	-	3	0	1		
寇	词	工	，	青		楼	梦	好	，	难		赋		深	情	。					
3	5	6	i		6	-	5.	6		1.	3	2.	17		6.	0	#1	#4			
十	四	桥	仍		在	，	波	心	荡	，	冷	月	无	声	，		念	桥			
3	-	-	6		5.3	6.5	3.	2		1	-	-	2		1	-	-	0			
边	，		红		药	年	年	，	知	为		谁	生	。							

《扬州慢》是一首江淮乱后之作。1176年冬，白石路过扬州稍作停留。当时虽距金兵再次南侵已约有十六年之久，但扬州却仍然是一座死气沉沉的空城。白石“予怀怆然，感慨今昔，因自度此曲”。歌曲的间乐之间和上下片之间浑然结合，曲调委婉清雅。作者在序中还说干岩老人萧德藻以为此曲“有《黍离》之悲也”。《诗经·王风·黍

离》头一句“彼黍离离”为感慨故宫荒废，长满禾黍，进而吊念周王朝的倾覆。此“《黍离》之悲”乃是家国残破之痛，又有对异族掠夺战争的厌恶和对王朝偏安政策的谴责。歌曲音乐音调的动向追求与词韵、音势的谐畅统一，强调主音地位的“起调毕曲”原则也能够有意识地严格体现，几处情绪激动的慨叹给人留下了深刻的印象。



“不以风雨寒暑，诸棚看人日日如是”。

——弹唱乐

从北宋开始，随着城市经济的发展，各种社会分工的不同人等组成了日益庞杂的市民阶层。金人占据北方后，南渡的朝廷文人士大夫又闲居在杭州等南方城市。南北城镇的经济文化出现畸形繁荣的景象，适应各类市民休闲娱乐生活需要的各色音乐文化品种纷纷涌现。其中在瓦肆勾栏等场所里，由各种民间小曲演唱不断衍变为多种说唱音乐曲种的现象，是本时期说唱音乐飞快发展、走向成熟的一个标志。当时在城镇内外流行的曲种已相当丰富。仅宋·灌圃耐得翁《都城纪胜》就记录有叫声、小唱、嘌唱、唱赚、诸宫调等，以及其他笔记记述的说话、鼓子词、货郎儿和散曲等。可谓说、赚、逗、唱，仪态万方。

“说话”只说不唱，就是用口语讲故事，是后世评话、评书的先声。“叫声”、“小唱”、“嘌唱”等则只唱不说，所唱的是令曲小词，还未完全脱离民歌小曲演唱，但已在向说唱过渡，可看作是说唱曲种的萌芽或雏形阶段。叫声，见《都城纪胜》载：“叫声，自京师起撰，因市井诸色歌吟卖物之声，采合宫调而成也。”实际上是经乐人加工润色后的曲调化、风格化的叫卖声。宋·高承《事物纪原》又说：“京师凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同。故市人采其声调，间于词章，以为戏乐也。”可见市声歌吟叫卖调对民间戏曲都发生过影响。嘌唱，见《都城纪胜》

载：“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调。”这里的嘌唱已加上了鼓的伴奏，曲调已可装饰花腔，宫调也多游移和变换了。小唱，见《都城纪胜》载：“唱叫小唱，谓执板唱慢曲、曲破。大率重起轻杀，故曰浅斟低唱，与四十大曲舞旋为一体。”此小唱已有“摘遍”的技法和以拍板击节。又《词源》说小唱“须得声字清圆”，说明小唱形式的艺术要求已具有一定的水准了。

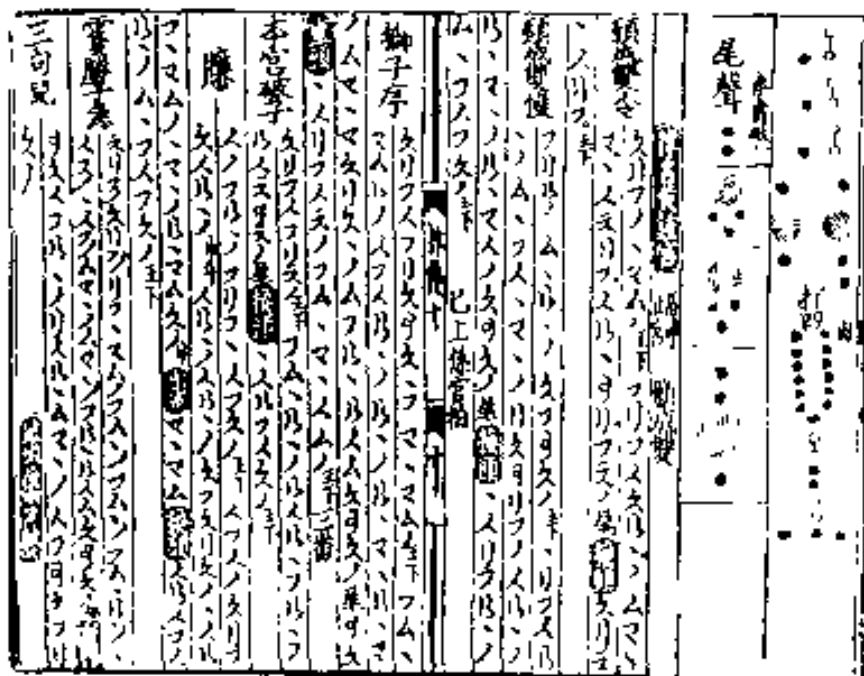
说唱相间的有涯词、陶真、鼓子词。涯词和陶真，见南宋《西湖老人繁胜录》：“唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人。”这里说的是当时临安的说唱情景。涯词能够吸引城市“子弟”，其文词应够典雅，内容应够离奇。如《都城纪胜》说：“凡傀儡敷衍：烟粉、灵怪故事、铁骑、公案之类，其话本或如杂剧，或如涯词”。陶真吸引村人，说明受到农民的欢迎。南宋陆放翁有《小舟游近村三首》之三诗云：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”这是诗人家乡山阴乡下农民听陶真的情形。明·田汝成《西湖游览志余》卷二十释：“杭州男女瞽者，多学琵琶，唱古今小说、平话，以觅衣食，谓之陶真。大抵说宋时事，盖汴京遗俗也。”上述山阴负鼓盲翁说唱的赵五娘的故事，后见南戏《赵贞女蔡二郎》，可知陶真由农村流入都市，经都市艺人作了加工，明清时开始以琵琶代替鼓作



元至顺本《事林广记》宴客听戏图



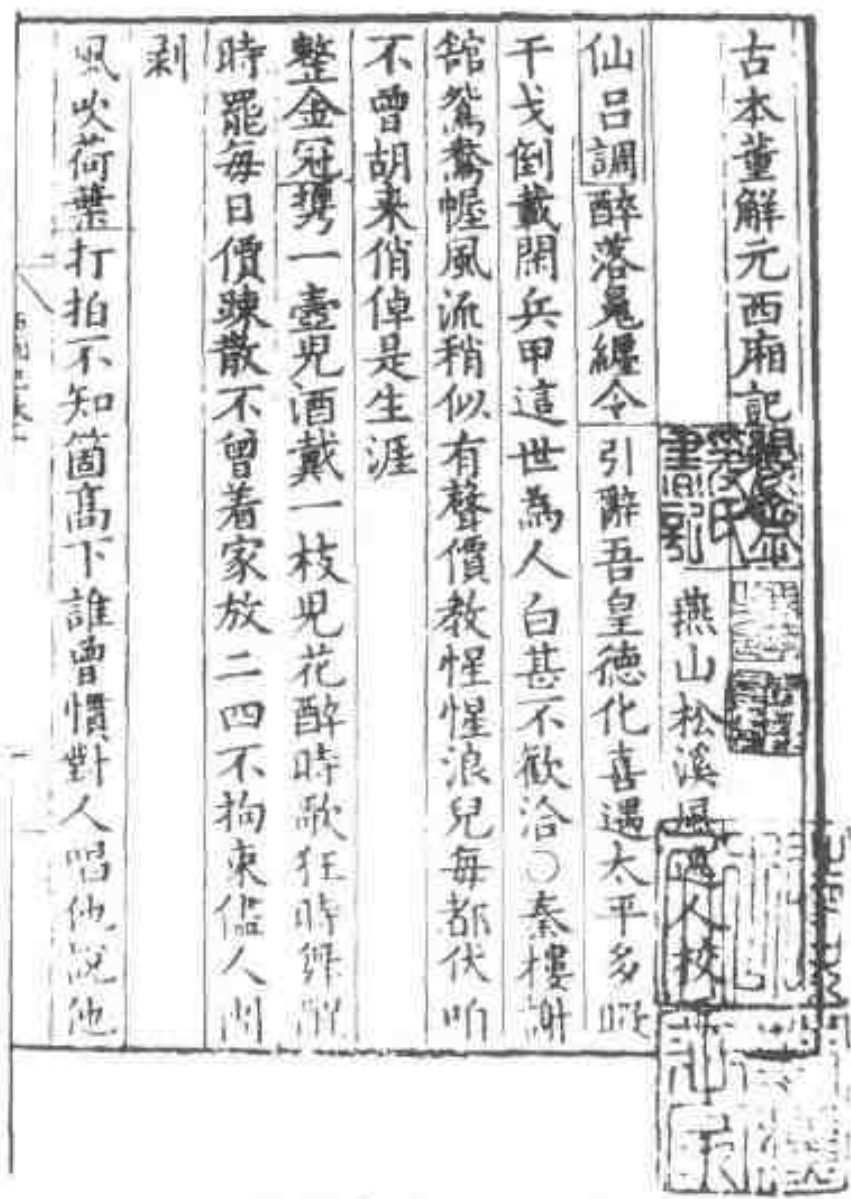
元至顺本《事林广记》携鼓听戏图



元至顺本《事林广记》唱赚谱“尾成双令”

伴奏,应视为后世弹词的前身。鼓子词,见周密《武林旧事》记述:“后苑小厮儿三十人,打息气唱道情。太上云:此是张抡所撰鼓子词。”而道情正是用渔鼓伴奏,散韵交互,同一曲调重复演唱,间以道白。如现存北宋赵令畤咏《会真记》故事的鼓子词《崔莺莺·商调蝶恋花》,散文讲说段与韵文演唱段相间轮唱。韵文部分用[蝶恋花]词牌重复了十二次,每次前有“奉劳歌伴,再和前声”的散白“致语”,说明主唱表演之外还有唱和者或管弦伴奏者。真正从小贩的信口腔叫卖声发展至成形的说唱形式是“货郎儿”。它是从最初宋代的民歌货郎儿发展到元代的说唱货郎儿,演唱者自摇串鼓伴奏。中间可串入若干不同调的曲子,为“转调货郎儿”。后又将几个“转调货郎儿”并用,中间夹白说故事。现存元杂剧《风雨象生货郎旦》第四折有一段用九个不同的“转调货郎儿”联成的套曲说唱场面,既有节奏的变化,又有调性的变化,称为“九转货郎儿”。以唱为主的较为独立、成熟的套曲说唱形式是唱赚和诸宫调。唱赚,见《都城纪胜》载:“唱赚在京师口,有缠令、缠达;有引子、尾声为缠令;引子后以两腔互迎、循环间用者为缠达。中兴后,张五牛大夫因听‘动鼓板’中又有四片《太平令》或‘赚鼓板’(即今拍板大筛扬处是也),遂撰为《赚》。赚者,快赚之义也,令人正堪美听,不觉已至尾声,是不宜为片序也。今又有覆赚,又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难,以其兼慢曲、曲破、大曲、小唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。”可知唱赚的早期形式是北宋的缠令和缠达,它们已经是一种有引子或尾声的套曲结构的说唱艺术了,只是结构还比较

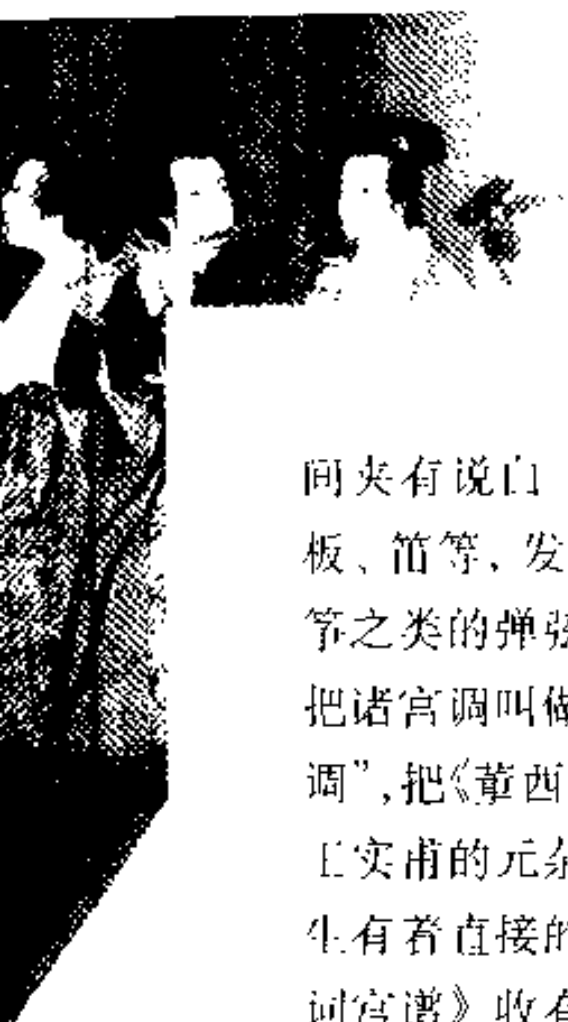
短小。后来南宋绍兴年间的民间艺人张五牛受到一曲种“动鼓板”中的一段高潮音乐的启发，这段音乐由四片《太平令》组成，于是他也在缠令、缠达的高潮处加一段有特点的音乐，并袭用“赚鼓板”的名称而称之为“赚”。这种赚的赚词和曲调有相当的艺术水准的要求。赚词多由书会人撰作，曲调几乎囊括了当时所有的流行曲调，表演者要有会唱诸家声腔的本领。伴奏乐器以鼓、板、笛为主，是一种当时民间流行的小型器乐合奏形式，主唱者自击鼓板，类似后世的大鼓书形式。而覆赚则是唱赚形式的扩充，以适应演唱长篇的需要。现存昆曲中仍保存有不少“赚”的变异形式。诸宫调是在继承叙事鼓子词和唱赚的基础上，取同一宫调的若干曲牌联成短套，首尾一韵；再用不同宫调的若干短套联成长篇的说唱形式。当中夹杂的说白是承袭了唐代代言体的变文。短套的组织形式多样，可以是单个曲子的叠唱或不叠唱或叠唱后再加尾声，也可以是多个支曲联缀的缠令式或两个支曲交替的缠达式。支曲音乐取自唐宋大曲、词调、俗曲、各类说唱的流行曲调及其变体，可谓集宋元民间说唱音乐之大成，对杂剧等戏曲音乐的形成和发展具有重要的影响。据《碧鸡漫志》卷二：“熙丰元祐间，兖州张山人以诙谐独步京师，时出一两解。泽州孔三传者，首创诸宫调古传，上大夫皆能诵之”。《都城纪胜》说：“诸宫调，本京师孔三传编撰灵怪、传奇，入曲说唱。”可惜没有作品传世，现存作品均是文人拟作。保存最完整的是金章宗时董解元的《西厢记诸宫调》，简称《董西厢》。包括长短套数 188 套，14 种宫调轮换出现 169 次，曲调 405 支。短套之



明刻本《董解元西厢记》



明刻本之马致远散曲《汉宫秋》插图



间夹有说白。早期诸宫调的伴奏只用鼓、板、笛等，发展到南宋后期逐渐加了琵琶、箏之类的弹弦乐器，所以明清以后人们都把诸宫调叫做“拍弹词”、“弹唱词”或“琵琶调”，把《董西厢》叫“弦索西厢”。董西厢对王实甫的元杂剧《西厢记》，即王西厢的产生有着直接的影响。今存清《九宫大成南北词宫谱》收有董西厢 148 支曲调及《水浒传》第 54 回有白秀英说唱诸宫调，《双渐赶苏卿》的描绘文字，均可参考。自元杂剧勃兴之后，诸宫调遂被取而代之。

直接从词调音乐演化而成的曲种是散曲，同时也受到宋大曲、转踏、鼓子词、诸宫调等配乐歌唱形式的影响。散曲的曲牌很多是从词牌转变而来，只是比词牌多用了大量的衬字和俗语。随着形式变化的增多，语言和音乐的表现力便增强了。散曲在体裁形式上有小令、带过曲和套曲三种。小令为单支小曲，也可以是同一曲牌重复或用双叠；带过曲是两三支小曲联缀；套曲为同一宫调的若干支曲的联缀，包括有散板性质的引子和尾声。曲牌有南、北曲之分。南曲字少声多，曲调婉转，用五声音阶；北曲字多声少，曲调高亢、简朴，用七声音阶。从整体上看，散曲音乐单纯、质朴，因一字数

音，所以曲调抒情而转折。早期套数有单纯由北曲或南曲组成的北套和南套，到元末出现了南、北曲兼用的“南北合套”，使音乐有了南北风格上的对比，因此传播面、影响力进一步扩大，地方特色进一步增强。如元人燕南芝庵的《唱论》中所说：“凡唱曲有地所，东平唱《木兰花慢》，大名唱《摸鱼子》，南京（指汴梁）唱《生查子》，彰德唱《木斛沙》，陕西唱《阳关三叠》、《黑漆弩》”。明代诗人李梦阳《汴梁元宵绝句》云：“中山孺子倚新妆，赵女燕女总擅场；齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。”“宪王”是明太祖的孙子周宪王朱有燾。他既是剧曲、散曲的爱好者，又是创作者，著有杂剧 31 种和散曲集《诚斋乐府》。像他这样的明代帝王宗室都如此善解音律，喜好剧曲，那么散曲在元明的流行盛况也就可想而知了。

此外，金代有一种带角色表演的说唱，叫连厢词。表演形式是歌唱、伴奏的人坐在一起，乐器有琵琶、箏、笛之类。另有男女装扮成不同角色作表演，但仅作表演不歌唱，而歌唱、伴奏的人不表演。它集歌唱、角色表演和器乐几种形式兼而有之，已呈现出了小戏的雏形状态。

北曲遒劲,南曲宛转;南北合套,更为新声

——杂剧音乐

我国的戏曲艺术是我们中华文化艺术的宝藏,也是世界文化艺术的瑰宝。在它形成和发展的过程中,吸收和融会了我国民族民间几乎所有的艺术体裁形式。除了最基本的民歌、歌舞和器乐艺术外,戏曲表演因素中主要包括先秦的巫觋乐舞,优伶的表演技艺,汉以来的百戏、散乐,汉唐以来的歌舞戏、参军戏、傀儡戏、影戏及魏晋以来的话本小说、志怪传奇和两宋以来的各类说唱艺术。至宋元时期,诸如戏剧性的故事情节、戏剧人物的角色扮演、音乐歌舞的唱演及器乐伴奏等戏曲艺术的基本要素已基本具备,所以代表元代文学艺术特色的元曲,主要是元杂剧才悄然出现,而它的直接来源是宋金以来的杂剧和说唱。

“杂剧”的名称始见于晚唐时期的“杂剧丈夫”,即搬演杂剧的演员,说明杂剧在唐时已有。但唐时的杂剧实际上是各类杂戏或更早的百戏的代称。唐时已有包含歌唱、舞蹈、器乐、表演、道白等五种形式的雏形戏剧,大致分成滑稽类和歌舞类两个分支。歌舞类以“代面”戏和民间歌舞戏《兰陵王》、《踏摇娘》为代表,滑稽类以含有“参军”、“苍鹘”这“净”、“丑”两个脚色的参军戏为代表。继之而起的宋代杂剧则也承续为滑稽类和歌舞类两支。据《都城纪胜》载:宋杂剧以“末泥为长,每四人或五人为一场”。分四段演出:“先做寻常熟事一段,名

口艳段。次做正杂剧,通名为两段”,大抵以故事世务为滑稽、讽谏。最后“又有杂扮,即杂剧之散段”,多半借装某些地方的“乡下人”,“以资笑谑”。这种滑稽类杂剧以谐谑式的滑稽、讽谏为主,角色表演成分多,不歌舞。南宋吴自牧《梦粱录》卷二十说:杂剧“大抵全以故事,务在滑稽唱念,应对通篇。此本是鉴戒,又隐于谏诤”“谏官陈事,上不从,则此辈妆做故事,隐其情而谏之,于上颜亦无怒也。”其唱念的成分显然很少。歌舞类杂剧在表演情节故事的基础上加有歌舞表演、伴唱和器乐伴奏,音乐上吸收了唐宋歌舞大曲、词调音乐、说唱音乐的成分。

金代的杂剧与宋代相同,只是在金杂剧的末期有一个别名叫做“院本”,是因为它的戏剧脚本是乐人、伶人、妓女、乞者等行院人冲州撞府流动演唱所用。金院本仍承续宋杂剧的滑稽、歌舞的传统性质,也有宋杂剧的五个角色,即《梦粱录》中说的“末泥色主张,引戏色分付,副净色发乔,副末色打诨,或添一人,名曰装孤”。伴奏人员为“吹曲破断送,谓之把色”。其中副净由“参军”演变而来,副末由“苍鹘”演变而来。副净的表演有散说、道念、筋斗、科泛等,是剧中的主角。可见金院本以耍闹为主,注重发科调笑,偶有加唱一两支曲子。从宋、金杂剧所包括的内容来看,它们还不是纯粹的

戏剧,还处在戏剧的形成阶段。

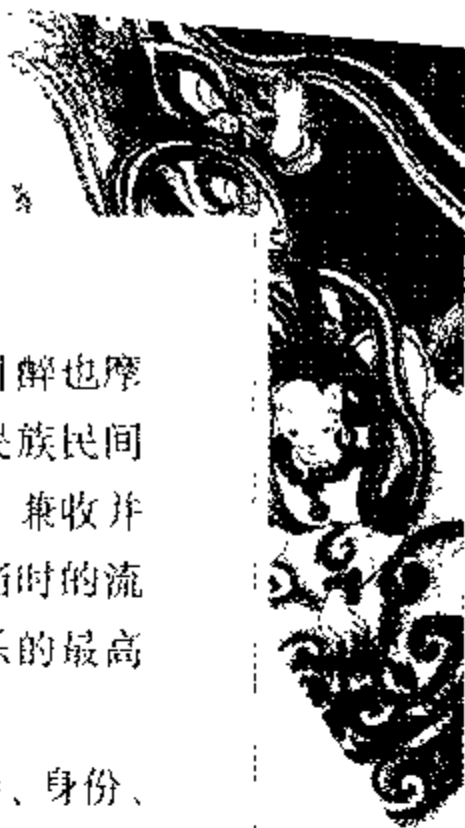
元杂剧的另一个直接来源就是前文已述的宋金时代民间非常流行的讲唱文艺——诸宫调和散曲。诸宫调有故事情节,有人物,有说有唱有器乐伴奏。只是故事情节是由人来叙述,没有表演动作,离戏剧也仅一步之遥。散曲中的散套汲取了诸宫调的联套方式,可以叙述较完整的情节、事迹,描绘较复杂的心理、感情,也为元杂剧所采用。

元杂剧沿承宋杂剧的四段结构,全剧一般分为四折,一折相当于现代戏剧的一幕。这种四折的结构也符合起、承、转、合的剧情发展的一般规律。在第一折前或折与折之间,有时另加进一个“楔子”作为引端或插曲,用以简单交代人物、情节、埋伏线索或加紧前后联系,起开场或过场的作用。每折相当于散曲的一套,所联缀曲牌的多寡没有限定,而是根据剧情的繁简和需要,依一定的次序将若干曲牌联缀起来。前有引子,后有尾声,构成所谓“套数”,这就是“一折一个套数一个宫调”。联缀曲牌构

成套数的方法多种多样:有从缠令发展而来的单曲联接和从缠达发展而来的两个曲牌交替使用;有脱胎于鼓子词结构的连续使用同一曲牌及其变体和在此基础上穿插使用其他曲牌;还有以一个曲牌为基础,在这个曲牌中间转用其他曲牌音乐素材的“转调”方法,这就是“九转货郎儿”的结构形式。元杂剧所用曲牌均为七声音阶的北曲,节奏畅爽自由,旋律跌宕跳跃。总体来讲,音乐上更多地表达激昂、奔放的情绪。每折第一支曲子之上必然标明属于何宫或何调。例如[正宫·端正好],表示此折[端正好]以下各曲均属“正宫”,余类推。前文已述《礼记·礼运》云:“五声、六律、十二管,还相为宫也。”十二管均可轮流为宫,故有十二宫。每宫有七声,共得八十四调。但唐大曲只用七宫、七羽、七商、七角二十八调。据元·周德清《中原音韵》及陶宗仪《辍耕录》载,仅余六宫十一调中,元杂剧只用五宫四调,即:正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫和大石调、双调、商调、越调而已,愈趋简易。不同宫调所表现出来的声律



河南偃师宋墓杂剧砖雕



也各有不同,听起来仿佛有雄壮、凄婉、欢欣、伤感之别。按元·燕南芝庵《唱论》中对每一宫调音状的形容,列举元杂剧所用各宫调的声律为:仙吕调唱,清新绵邈。南吕宫唱,感叹悲伤。中吕宫唱,高下闪赚。黄钟宫唱,富贵缠绵。正宫唱,惆怅雄壮。大石唱,风流蕴藉。双调唱,健捷激袅。商调唱,凄怆怨哀。越调唱,陶写冷笑。然而这些宫调的感情色彩与元杂剧实际的剧情内容多不一致。由于历代音高标准不统一,同一宫调名称的实际含义也历代不同,所以艺人在为元杂剧谱曲的时候并不完全是按照宫调的理论来进行创作的。每折乐曲的旋律和宫调的运用,剧作者们尽可能地适应各种不同的剧情。但较常见的情况也多半是按照一定的习惯次序排列。如第一折多用仙吕宫,以[点绛唇]开始,接用[混江龙]、[油葫芦]、[天下乐]等曲;二折多用南吕宫,以[一枝花]开始,接用[梁州第七]、[降尾]、[牧羊关]、[贺新郎]等曲;三折多用中吕宫,以[粉蝶儿]开始,接用[醉春风]、[迎仙客]等曲;四折多用双调,以[新水令]开始,接用[驻马听]、[沉醉东风]等曲。而据《中原音韵》所举杂剧曲牌多达335个,想来随着戏剧内容的丰富和发展,曲牌的运用也要服从剧情和人物的需要,不断地丰富和扩充。据王国维对以上三百多个曲牌名称的研究,可知元杂剧的音乐出于唐宋歌舞大曲音乐者十一曲,如[梁州第七]、[催拍子]、[六么序]等;出于唐宋词调音乐者七十五曲,如[醉花荫]、[南乡子]、[乌夜啼]等;出于说唱诸宫调音乐者二十八曲,如[脱布衫]、[出队子]、[耍孩儿]等;出于各地民歌者,如杂剧《西游记》中的[豆叶黄]、[梅花酒]、[柳青娘]等;出于少数民族

音乐者,如[者刺吉]、[也不罗]、[醉也摩沙]等及可证为宋代旧曲和其他民族民间乐调者不计其数,可谓广采博纳、兼收并蓄,是唐宋以来各类音乐体裁及当时的流行曲调的大荟萃,标志着元代音乐的最高成就。

元杂剧的角色按照性别、年龄、身份、职业、性格分末、旦、净、杂四类,表演由唱、宾白、科组成综合性的艺术演出形式。由男主脚正末扮剧中主要人物并主唱到底的脚本叫末本,由女主脚正旦扮剧中主要人物并主唱到底的脚本叫旦本。净一般是品貌有特点的男脚,扮剧中的刚烈豪杰或滑稽人物。杂即杂脚,次要的杂色人物。宾白即剧中人物的说白,因是以说白为歌唱作辅助,所以叫做宾白,包括两人以上的对白和一人自叙或叙事的独白,以及称做“背云”的旁白。科,即戏剧动作,通常指滑稽动作或逗人发笑的插科打诨。宾白和科通常由净、杂类演员担任,唱才是全剧的主体,是以代言体的方式由主唱脚色担任。但“末本”戏或“旦本”戏在全剧四折里,有时也不由正末或正旦一人主唱到底,而是由末、旦分担主唱脚色,如《西厢记》第五本等。这可看作是常规下的例外。

据山西侯马金代董姓墓中磨砖雕刻、仿木建筑的戏台模型和山西万荣四望乡后土庙元代建筑的舞台遗址来看,元杂剧的伴奏乐队由三五人组成,立于前台里面靠近上场门的位置。又据四川广元罗家桥南宋杂剧伎乐浮雕石刻来看,杂剧表演的基本伴奏乐器是来自说唱伴奏的笛、鼓、板的“三件套”。板是拍板,鼓为腰鼓、杖鼓或架子鼓,而以仅有的旋律乐器笛最为重要。这一传统直接影响了并延续至明清时期的以

昆笛为主要伴奏乐器的昆山腔和以梆笛为主要伴奏乐器的梆子腔。后期加入了琵琶之类的弹弦乐器之后，乐师逐渐改为坐奏。

元杂剧的黄金时期大约自元太宗窝阔台灭金(1234年)至元灭宋(1279年)的统一全国之初。此期杂剧作家如林，且多出自以大都(北京)为中心的北方几省，所以作品也多产生在北方，唱的也是北曲。此期杂剧的名篇佳作众多，《中原音韵》说，杂剧“其备则自关(汉卿)、郑(光祖)、白(朴)、马(致远)，一新制作”。它们或以“本色行当”著称，如《窦娥冤》等；或以文辞绮丽见长，如《西厢记》等，可谓是百花争艳、各逞芬芳。其中最著名又最具代表性的作家作品，还数关汉卿及其《窦娥冤》和王实甫及其《西厢记》。

关汉卿是元代伟大的戏剧活动家，人称“杂剧班头”、“编修师首”、“梨园领袖”。出生于金废帝大安时的1210年左右，死于元世祖至元中期的1280年左右。他一生经历了金、宋两个朝代末期和灭亡的动荡苦难年代，艺术活动主要在大都。元末熊自

得《析津志·名宦传》中说他“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠”。他精通音律，会吹箫、弹琴、歌唱、跳舞、吟诗、下棋、射猎，又出身于“医户”，并有“躬践排场、面敷粉墨”的舞台表演经验等等，几乎无所不能(参见他的散曲《南吕一枝花·不伏老》)。最重要的是，他的不朽剧作能“使快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飞”(《元曲选·序》)。他有杂剧作品67部，现仅存《救风尘》、《望江亭》、《鲁斋郎》、《拜月亭》、《调风月》、《单刀会》等18部，其中最重要的代表作是他晚年的作品《窦娥冤》。剧中通过窦娥这个被封建势力迫害、蒙受冤屈而死的感天动地的悲剧形象，有力地揭露并抨击了元代社会政治的混乱、腐败、黑暗和残酷；又通过窦娥满怀怨愤、至死不屈的抗争，控诉了那个不平的社会现实，反映了当时被压迫人民的反抗情绪。作品取材于社会现实，但浪漫主义笔法浓重。第三折中窦娥于法场连发三桩誓愿，作者却让这些现实生活中不可能的事在剧中桩桩实现，使作品的现实意义得到有力的深化。剧中窦娥为主脚“正



元《三国志平话》插图“单刀会”

旦”，四折四套曲子由她一唱到底。现存昆曲《金锁记》保存有《窦娥冤》的部分唱腔。历史剧《单刀会》是部末本戏，但此剧的末本分扮三个人物，主角关羽第三折才出场。第四折单刀赴会，是全剧的高潮。关羽驾一叶小舟，面对滚滚江涛吊古伤今，慷慨高歌〔双调新水令〕、〔驻马听〕两支曲牌，气势雄浑，旋律跌宕。其中〔驻马听〕更是发挥了苏词“铜琶铁板”式的豪迈风格以表现关羽的英雄性格，又鲜明体现了北曲遒劲沉雄的风格特色。

元杂剧《西厢记》的作者王实甫生在金代。元人钟嗣成《录鬼簿》只说他“名德信，大都人”，其他一无披露。王实甫从事杂剧创作约在他四十多岁弃官退隐之后，其创作年代当在元贞、大德的元杂剧鼎盛时期。王实甫的作品以文采见长，明初朱权《太和正音谱》谓其“铺叙委婉，深得骚人之趣。极有佳句，如玉环之出浴华清，绿珠之采莲洛浦”。王西厢是在董西厢的基础上创作而成。但因一本戏不够充分展开故事，便打破了元杂剧一本四折的体例，采用了多本连演的方法，叠五本二十折为一部，细致地描写了莺莺与张生的爱情，歌颂了在封建礼教压迫下的青年男女反对封建门第观念的斗争。音乐表演上又对每本一人主唱的惯例有所突破。如第四折让正末和正旦分唱及旦、末对唱和接唱等。《西厢记》的乐谱已全部保存下来。

如果说杂剧是宋元时用北曲演唱的戏曲形式，那么南戏则是宋元时用南曲演唱的戏曲形式，产生于北宋宣和时（1119—1125年）浙东温州民间，又称“戏文”、“温州杂剧”或“永嘉杂剧”。南戏在北宋末仅处于初级阶段，发展至元末明初在



今人李解绘关汉卿（意象画）

南方民间已广泛流传。它的进一步发展即是明清两代的传奇。明人徐渭《南词叙录》说：南戏“其曲则宋人词而盖以里巷歌谣，不叶(xié)宫调，故士大夫罕有留意者”。又说：“永嘉杂剧兴，则又村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取畸农市女顺口可歌而已。”可见南戏音乐直接取自南方流行的各种民歌小曲。初始在形式上较粗陋，有脱胎于村社歌舞小戏的痕迹。在发展中，与北杂剧相互影响，吸收词调音乐、唱赚、诸宫调及里巷歌谣等。据《南词叙录》说：“南曲无宫调，然曲之次第，须用声相邻以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也”。可知南戏音乐不受一折一个宫调的限制，即可联缀几个不同宫调的曲牌，并逐渐固定



感天動地竇娥冤

元 關漢卿 撰

第一齣

（冲末扮卜兒上）花有重開日，人無再少年。老身蔡婆，婆是也。楚州人氏，嫡親的三口兒家，偏不幸夫主亡，道已過止，有一箇孩兒，年長八歲，也俺娘兒兩箇。過其日月，家中頗有些錢財。這山陽郡有箇竇秀才，從去年間，我借了五兩銀子，如今本利該銀拾兩，我數次索取，這銀兩他兀付不起。竇秀才有一箇女兒，我有心看上，與我做箇媳婦，就准了拾兩銀子。他說今日

《竇娥冤》劇本



明刻本《竇娥冤》插图

下来，形成一定的程式规格。此外，在同一曲牌反复时，除“换头”外，在音调上和表演形式上常带有一些新的变化。演唱上也没有每折一人主唱到底的限制，而采用独唱、对唱、轮唱、合唱等多种表演形式。这些都表现出南戏音乐的自然、朴素、生动和富有创造性的特点。南戏音乐的创新发展还不仅仅是在表演上，更加突出的是体现在音乐的创作上。南戏在继承和发展词调音乐“犯调”手法的基础上采用了“集曲”的形式，就是从几支不同的曲牌中各摘取一句或数句乃至全曲，组成一支新的曲牌。如由[渔家傲]、[别银灯]、[石榴花]组成新曲牌[渔灯花]；由[莺啼序]、[集贤宾]、[簇御林]和[啜林莺]组成新曲牌[莺集御林]等。南戏在与北杂剧交流融合的发展过程中，还创造了在一个套曲里兼用南曲和北曲、在同一宫调内可以选取若干音律相互和谐的南曲和北曲曲牌交错使用，联成套曲，从而产生了“南北合套”的音乐体式。如元代南戏《小孙屠》中的一套曲牌用的是缠达式的“南北合套”曲调格式：北[新水令]——南[风入松]——北[折桂令]——南[风入松]——北[水仙子]——南[风入松]——北[雁儿落]——南[风入松]——北[得胜令]——南[风入松]。以上这些都为戏曲音乐的创作提供了新的更加开阔的途径，使戏曲音乐更灵活自如也更深入地配合剧情的展开，揭示人物内心世界，表现人物间的情感交流，从而也就增强了音乐的戏剧性。《拜月亭·双拜》的音乐与人物、唱词就相当吻合；《琵琶记·吃糠》一折的唱段哀婉悲切，赵五娘在吃糠时的心理活动都被十分细腻地刻画了出来。



孫飛虎兵圍普救寺

奇妙全相註釋西廂記卷之二

冰怨馮恨

第一折

淨和孫飛虎上開

自家姓孫名彪字飛虎方今唐德宗即位天下擾攘因支持一文雅夫政彪鎮守河橋統着五千人馬劫擄良民財物近知先相國在珽之女鶯鶯有傾國傾城之貌西子去貞之類身在中府普救寺借居我心中心中冰霜合用式之際百將萬然不立我獨魚何長大小三軍聽吾符令八

14

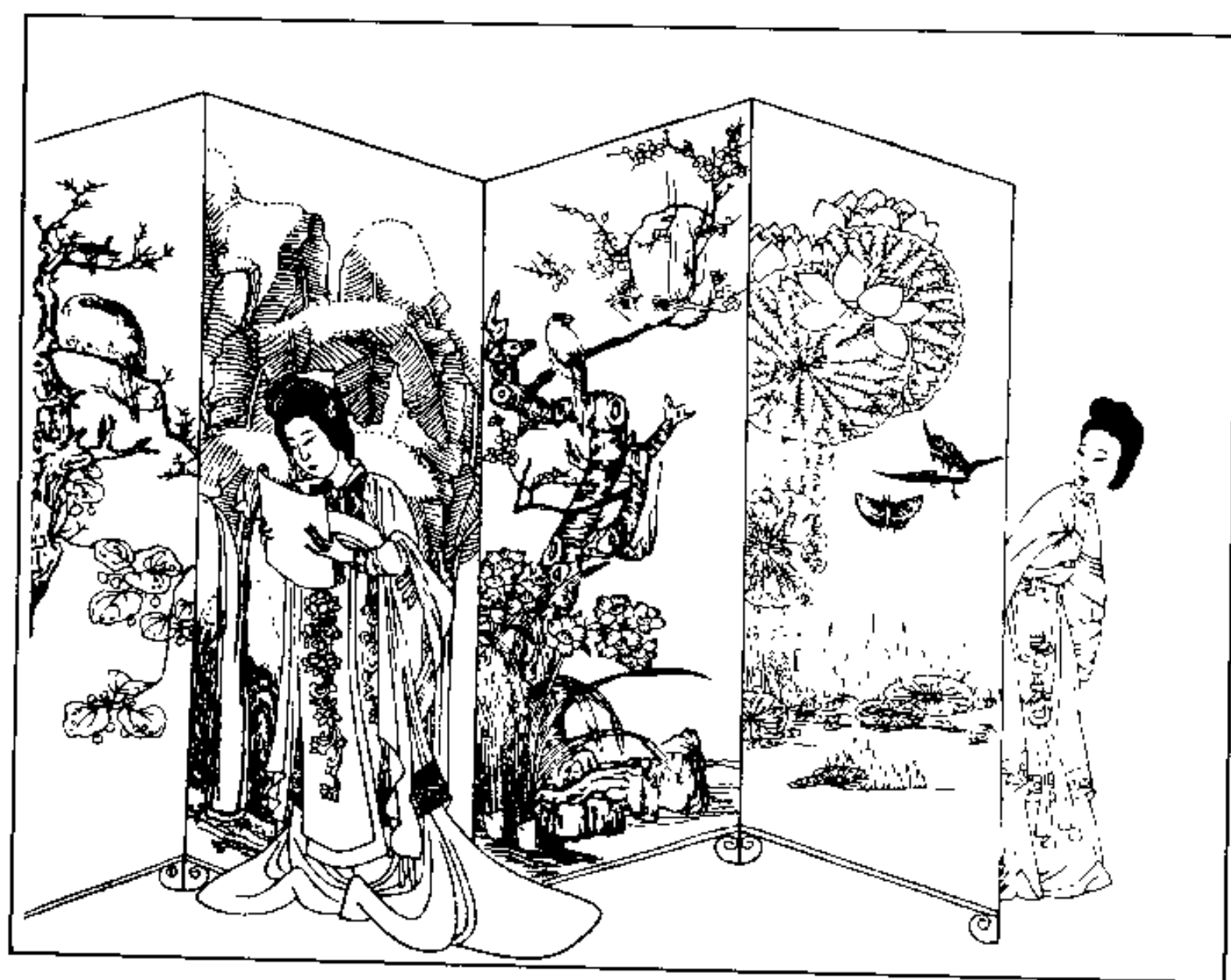


佛殿奇逢

遊寺遇嬌娥送目千態無限

歸庭逢秀士回頭一顧許多情

《西廂記》劇本與插圖



明刻本《西廂記》插圖



刺天關撼

要孩兒我從來駁駁劣劣世不曾恁恁志志打
 熬成不厭天生敢我從來斬釘截鐵常居一不
 似恁惹草粘花沒掂三劣性人皆慘捨着命
 提刀仗劍更怕甚勒馬停驂
 其二我從來欺硬怕做喫苦不甘你休因親事

胡撲俺若是杜將軍不把干戈退你張解元干
 將風月擔我將不志誠的言詞賺倘或紕繆倒
 大羞慙

煞尾恁與我助威風搥幾聲鼓仗佛力吶一聲
 賊舖旗下遙見英雄俺管教那半萬賊兵唬破
 了膽

清叶怀度編《納書樓曲譜》之《西廂記全譜》

永樂大典卷之一萬三千九百九十一

戲 戲文二十七

小孫屠古... 李蓮梅設計... 朱邦傑... 不再動... 想依... 弟不... 雙名... 弟謀... 夫主... 見鬼... 通奈... 口一...



明刻本《琵琶記》插图“糟糠自爇”

南戏《小孙屠》剧本

琵琶记 [吃糠] (选段)

元·高明 词

《天韵对曲谱》曲

$1 = b\Lambda \frac{4}{4}$

2 5̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 2̣ 3̣ | 2 2 1 6̣ 5̣ | 6̣ | 1 0 2 3 1 2 3 2 1 6̣ | 5̣ 6̣ | 2 6̣ 2 1 6̣ |
 糠 和 米 本 是 相 依 倚, 被 谁 人 簸 颺 作

5 6̣ 1̣ 2 1 6̣ 5̣ | 0 6̣ | 5 - 2 3 6̣ 5 3 2 | 1 6̣ 2 3 2 1 | 6 5 3 6̣ 5 6̣ 0 5 |
 两 处 飞, 贱 与 贵 好 似 奴 家

1 2 3 5 6 1 5 3 | 2 - 3 3 | 5 3 5 2 1 2 | 1 2 3 5 2 3 2 |
 与 夫 婿 终 无 见 期, 米 在 他

1. 6 5 5 | 5 6 1 2 3 3 | 5 3 0 5 6 1 6 5 6 | 6 1 5 3 5 6 |
 方 无 寻 处! 怎 的 把 糠 米 救 得 人

3 3 3 2 1 2 | 1 2 3 5 1 2 | 3 - 0 6 | 6 1 2 3 1 |
 饥 馁, 好 似 儿 夫 出 去,

5 3 6 5 3 | 5 6 3 | 2 3 - 6 | 6 5 6 5 6 | 1 6 5 3 2 3 |
 怎 便 教 奴 供 膳 得 公 婆 甘

2 2 2 1 6 0 ||
 昏?

子弟会聚茶楼，挂牌习学乐器。

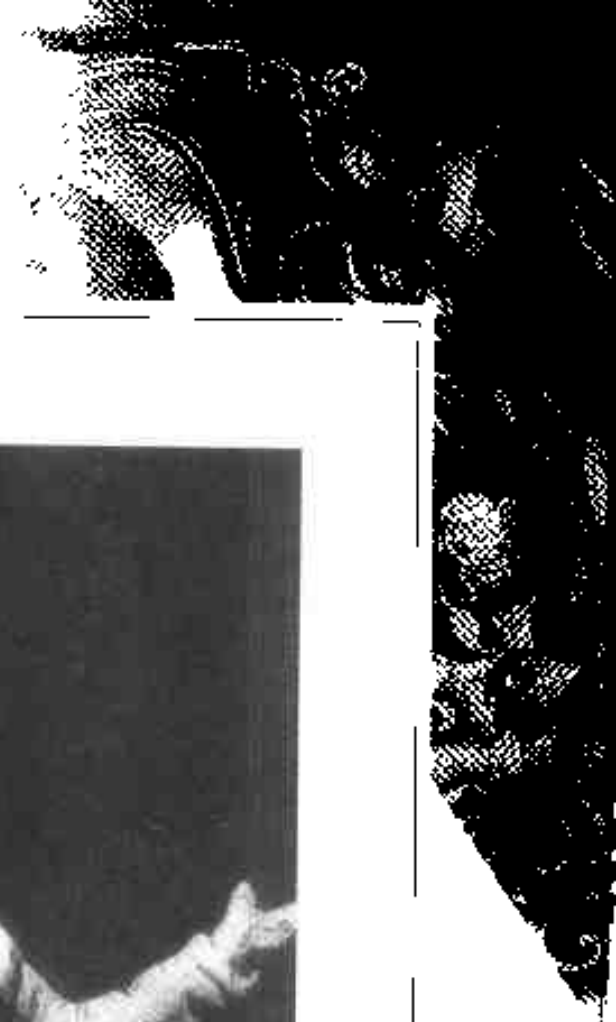
——丝弦乐

宋元时期乐器的发展表现在对旧有乐器的改进和新品乐器的开发上。前述唐代已出现了新品竹片擦弦乐器——轧筝和奚琴。南宋时，轧筝改称为箏。宋·陈元靓《事林广记》云：“箏，形如瑟，二头俱方，七弦七柱，以竹润其端而轧之。”箏在当时的民间和宫廷都有普遍的使用，其以竹片或竹棒擦弦的演奏方式一直延续至明清，少有变化。倒是出现在唐末我国北方西奚部族的奚琴变化较多，并最终演化出我国主要的拉弦乐器——胡琴一族，值得一述。宋人高承辑《事物纪原》（1080年）称：“杜挚赋序

曰：秦末人苦长城之役，弦鼗而鼓之，记以为琵琶之始。按鼗如鼓而小，有柄，长尺余。然则击弦于鼓首而属之于柄末，与琵琶极不仿佛，其状今稽（嵇）琴也。是稽康琴为弦鼗遗象明矣。”可知奚琴实为先秦弹弦乐器弦鼗在唐宋时的一种改制，弹弦、拉弦两种演奏方法兼而有之，故一度泛指弹弦与拉弦这两种乐器，甚至北宋时嵇琴还不完全是拉弦乐器。欧阳修有诗云：“奚琴本出奚人乐，奚人弹之双泪落。深入洞箫抗如歌，众音疑是此最多，可怜繁手无断续，谁道丝声不如竹。”说明唐宋之际，奚琴正由弹弦乐器向拉弦乐器过渡。奚琴在宋代进入上层社会后，被改称作“嵇琴”。明确嵇琴是以竹轧之的拉弦乐器，始见《事林广记》卷八中，即：“嵇琴本嵇康所制，故名嵇琴。二弦，以竹轧之，其声清亮。”其中“本嵇康所制”应视作托古，不可足信。奚琴或嵇琴的形制，可参见陈旸《乐书》所绘奚琴图，已与今之二胡甚为相似，只是系弦在轸长的一方，且没有“千金”，仍以竹片在两弦间拉奏。究竟何时始以马尾制弓在两弦间拉奏，不得而知。北宋沈括在《梦溪笔谈·补笔谈》中赞赏教坊伶人徐衍“一弦嵇琴格”的高超技艺，时为熙宁中的1068—1077年。就在同书中又载有元丰五年沈括自写《凯歌》之三曰：“马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。弯弓莫射云中雁，归雁如今不寄书。”



宋人绘《番王校乐团》



人们据此以为用马尾做弓拉奏的胡琴开始广泛使用。但其中“马尾胡琴”是指马尾弓拉的胡琴还是指马尾后面跟着的胡琴车队，一时难以遽定。1494年成书的朝鲜《乐学轨范》载有“竹片轧之”的奚琴图，而同书中也提到用马尾弓拉奏形式的存在，似可看作奚琴的演奏方式有一由“竹片轧之”向马尾弓拉奏的演变过程。较可靠的史料可见《元史·礼乐志》：“胡琴，制如火不思，卷颈，龙首；二弦，用弓揆之，弓之弦以马尾。”火不思是西域四弦弹拨乐器。宋人所绘《番王按乐图》中也有一人操拉弦乐器，形如火不思，持弓拉奏。但其一侧为四轸，虽形式相仿，然弦数又不同。元人杨维桢《张猩猩胡琴引》云：“胡琴在南为第二弦子，在北方为今名，亦古月琴之遗制也。”诗中“猩猩帐底轧胡琴”句仍用奚琴演奏方法的用词“轧”而未有“揆”。今福建南音所用的拉弦乐器“二弦”，其于轸长一方系弦的装轸法与陈旸《乐书》“奚琴图”同，但拉弦用的是马尾弓。以“二弦”指称拉弦乐器胡琴始见南宋。我国成批制造丝弦也始于南宋迁都临安之际，故丝弦有“杭弦”之称。南宋笔记《绿窗新话》中“金彦游春遇新娘”的故事说道：“金彦与何俞出城西游春，见一庭院华丽，乃王太尉锦庄。贯酒坐阁子上，彦取二弦轧之，俞取箫管合奏。”被称为唐乐“活化石”的南音所用的二弦应大体上是古奚琴的遗制，而以马尾弓最终代替竹片擦弦发音，应是拉弦乐器历史沿革之必然趋势，它是我国北方游牧民族对拉弦乐器发展的一个创造。

元代乐器除了对传统品种继承之外，更有在吸收外族外域传人乐器基础上的新品开发。胡琴类乐器的繁衍在宋代就已开



河南焦作金墓弹三弦乐俑

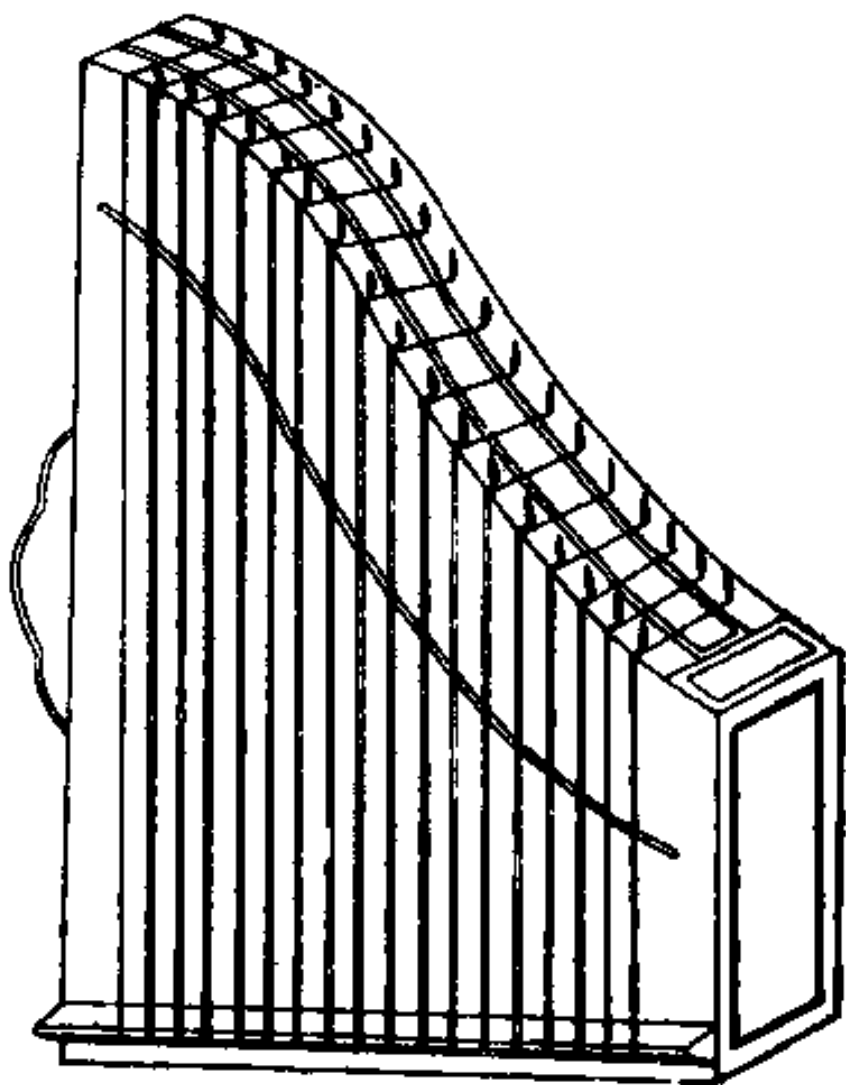
始，《乐书》中见有：“葫芦琴、渤海琴，沉滞抑郁，腔调含糊，失之太浊。”所提葫芦琴、渤海琴均为少数民族地区的流行乐器。而元代，抱弹琵琶类乐器繁衍出了三弦、火不思、卡龙、双韵、十四弦等；吹管类乐器繁衍出了叉手笛、官笛、夏笛、小孤笛、倍四、银字中管等；打击类乐器繁衍出云璈、铙鼓等，以及由中亚传人的兴隆笙。三弦也是先秦弦鼗的遗制，属抱弹族类，音箱为方形。据明·杨慎《杨升庵文集》说是“三弦始于元时。小山词云：‘三弦玉指双钩，草字题赠玉娥儿’。”三弦的表现力很强，元明以来在民间广为流行，是元曲的主要伴奏乐器。双韵为抱弹族类的直柄弹弦乐器，柄长而音箱较小。前述西域四弦弹弦乐器火不思，其名称是阿尔泰语系古突厥语 kopuz 的音

译。据《元史·礼乐志》说其“制如琵琶。直颈、无品，有小槽。圆腹如半瓶榼，以皮为面，四弦皮絃，同一孤柱”，是由中亚西亚经西域传入我国。卡龙是演奏者盘腿而坐，将卡龙垫高放在腿前拨奏的弹弦乐器。据《阿拉伯音乐史》(萨米·哈菲兹著)说最早源于希腊。10世纪以后由蒙古人西征从中亚巴格达经西域传入中原，元人称其为“七十二弦琵琶”，每两根弦同音，为一组。现仅有最多为十八音三十六弦的新疆维吾尔族卡龙。云璈是后世云锣的前身。《元史》载：“云璈制以铜为小锣十三，同一木架，下有长

柄。左手持而右手以小槌击之。”明代起改为十面小锣延续至今，可参阅永乐宫三清殿元壁画中的乐队图。铎鼓是流行于西南少数民族地区的一种长腰鼓。据南宋·周去非《岭外代答》说：它“以燕脂木为框，熊皮蒙面”，今天广泛流行于西南各族的各类长鼓可能都源自于这种古铎鼓。元中统(1260—1263年)年间由中亚传入元宫廷的兴隆笙，其形制为一音箱上有90根紫竹管，以竹为簧，由音箱向外伸入15个键，又从音箱通出两个系有皮囊的皮“风口”。演奏时，“一个按小管，一入鼓风囊，则簧自随调而鸣”。这应是最早传入我国的管风琴，而不是我国传统的古老乐器笙。真正在古乐器笙的基础上改革创新制的两种新品笙倒更值得注意。据《宋史·乐志》载，北宋初年流行一种十七簧的义管笙，宫廷乐工单仲辛在演奏时感到临时安装备用“义管”很不方便，遂将两根“义管”固定在笙斗上，变



火不思



卡龙



瑶族象脚鼓



瑶族长鼓

原来的十七簧笙而为十九簧笙,使其“不复移易”即能吹奏多种宫调的乐曲。又北宋初年四川地区还出现过一种二十六簧的风笙。陈旸《乐书》曰:“今太常笙,浊声十二、中声十二、清声十二,俗称曰风笙,孟蜀王所进。”风笙按半音关系设计,转调应该很方便了。以上两件新创笙曾有学者以为是



山西永乐宫元壁画(奏乐局部)

隋唐乐器的恢复,但迄今未见有实例佐证。

宋元器乐的最有特色的发展是名目众多的器乐组合。活泼多样的乐器编制来源于隋唐的宫廷乐队,沿袭到宋代宫廷宴饮时所用的燕乐教坊大乐,已是一种相当成熟的器乐组合了。北宋教坊乐部所用的主要乐器有:笙、篪、龙笛、笙、埙、箫、篴、琵琶、箜篌、箏、方响、拍板、杖鼓、大鼓、羯鼓等。南宋时取消了篴、羯鼓,但新增了嵇琴,并且在乐队中占有重要地位,演奏人数超过了以往居乐队首位的琵琶,说明宫廷音乐时时受到民间新兴音乐的影响。

两宋民间世俗的器乐表演主要勃兴于城市里的瓦舍、茶楼与酒肆之中。瓦舍已知是民间演艺活动的主要场所,而演奏器乐和传授器乐技艺的艺人们还经常出入茶楼、酒肆。据《都城纪胜》:“茶楼多有都城子弟占此会聚,学习乐器或唱叫之类,谓之‘挂牌儿’。”《武林旧事》“酒楼”条说:“又有吹箫、弹阮、息气、锣鼓、歌唱、散耍等人,谓之‘赶趁’。”瓦舍勾栏中更有多种小型的民

间器乐合奏形式出现。如“细乐”，据《都城纪胜》：“细乐比之教坊大乐，则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、箏也；每以箫管、笙、篪、篥、嵇琴、方响之类合动。”又如“清乐”，据《都城纪胜》：“清乐比马后乐加方响、笙、笛，用小提鼓，其声亦轻细也。淳熙间，德寿宫龙笛色，使臣四十名，每中秋或月夜，令独奏龙笛，声闻于人间，真清乐也。”又据《武林旧事》说：“马后乐”“所用乐器有拍板、箏、篪、笛、提鼓、扎子。”再如“小乐器”，《都城纪胜》载：“小乐器，只一二人合动也，如双韵合阮咸，嵇琴合箫管，箏琴合葫芦琴，单拨十四弦。”还有以笛、鼓、拍板组合而成的“鼓板”，有时也加用扎子、水盏、锣等，这是歌舞戏、唱赚及杂剧诸乐种的伴奏组合用来单独表演的合奏形式。此间用于独奏的乐器比隋唐时大大增多，演奏技术也有很大的发展。据《武林旧事》记载，宋时的笛、箫、笙、箏、篪等管乐器，琵琶、箏、嵇琴等弦乐器及方响等打击乐器经常用于独奏，而且独奏的技艺水平也都达到相当的



河南安阳宋墓壁画——奏乐团

高度和难度。其中七弦琴和琵琶的演奏艺术可称得上是此期最趋成熟的代表。

宋代七弦琴的演奏艺术中出现了汴梁、两浙和江西等琴派。流派的出现应看作一门艺术的成熟的标志。首先，没有相当深远的社会历史背景和浓厚的艺术氛围，流派是难以产生的。我国的古琴艺术自先秦以来经汉唐的迅速发展，至宋元，在社会音乐生活中已相当普及。此时琴家们已习常藉描绘自然的风光、景物乃至凋零香草、花委尘土来寄寓对现世的失望及对隐遁生活的向往，同时也流露出对家园的眷念与自身的幽深思绪。此外，不少著名词人与琴人交往，为琴曲填词、吟咏琴歌以寄情志。而文人墨客、君王臣僚为点缀闲情逸致，也多以此附庸风雅。再者，流派要有自身独有的、他者不可替代的美学追求和艺术特征、演奏技法和代表人物与作品。《琴书大全》卷十引宋·成玉铎《琴论》说：“京师、两浙、江西能琴者极多，然指法各有不同。京师过于刚劲，江西失之轻浮，惟两浙质而不野、文而不史。”又《续文献通考》载元·吴澄《赠琴士李天和序》说：“以今三操，北操稍近于质，江操衰世之音也，浙操兴于宋，仅十有四传之际，秾丽切促，里耳无不喜。”这里前人一致推崇又为民众所喜爱的浙派，实为早期吴声琴派的后续，而吴声琴派又是先秦吴声衍生出的一支系。早在隋唐间就有琴家赵耶利对吴、蜀两大琴派的风格特点作过精辟的概括，曰：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风。蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊。”由此来看，地域风土的不同和人的气质的差别是流派的又一成因。

南宋浙派七弦琴艺术的创始人是南宋



《潇湘水云》谱书影

监御史张岩家的清客郭楚望（约 1190—1260 年）。郭楚望，名沔，浙江永嘉人。张岩当时为朝廷光禄大夫，郭沔于宁宗开禧年间在张岩家做清客，为其琴师，看到过不少北宋宫廷所藏的“阁谱”和张岩“密购于瓦市”的“野谱”，广开了视野。后来，他自己也收集和整理了一些流传于民间的琴曲。张岩在朝廷中主战，支持宰相韩侂（Tuo）胄抗金。后因韩被主和派谋杀而受累被黜，郭楚望因此退隐于湖南衡山潇湘二水合流处的小村宅中，常常泛舟江上，用琴声抒发他倦怀故国、还我河山的思绪和不愿与朝廷相合、愤世嫉俗的情怀。所以他的作品多缘物寄情、融景于情，善用情景交融

的手法，而《潇湘水云》就是这样的一部代表作。《神奇秘谱》的此曲“解题”说：先生“每欲望九嶷，为潇湘之云所蔽，以寓倦倦之意也。然水云之为曲，有悠扬自得之趣，水光云影之兴；更有满头风雨，一簑江表，扁舟五湖之志”。据《五知斋琴谱》，全曲十八段，左手多用按音作大幅度的往来荡吟，右手以异弦同音的散弹与之叠相呼应，造成令人神往的烟波浩渺、“云水容与”的奇特景象；又以扫拂技法、急促节奏和音色对比等取得云水激荡、奔腾涌驰的动态。乐曲琴意深刻、格调典雅，怀忧现世与超脱自然结合得“水天一碧”，为传统琴曲少有之佳作。



柯尔克孜族人架鹰出猎

姜白石的琴歌《古怨》是迄今所知的现存最早的一首琴歌。然而歌词并非宋词词体，而是用的当时较罕见的骚体诗。音乐也是用当时久已亡佚的古代侧商调，即黄钟宫之商调式，流美沉郁、哀婉缠绵，悲叹了自己的命运多蹇和人生迟暮，又唱出了“满目江山泪沾屣”的忧国忧民和凄怆茫然的心声。

元代琵琶曲《海青拿天鹅》是迄今所知现存最早的一首琵琶曲，始见于北京智化寺所保存的清康熙三十三年（1694年）的抄本。以后在清嘉庆十九年（1814年）蒙古族荣斋所编《弦索备考》中称为《海青》，是胡琴、琵琶、三弦、箏这四件乐器的合奏谱，传至南方后又被改称为《海青拿鹤》、《平沙落雁》。标题的改换或许影响和带动了内容的变化。此外还出现了三弦曲、箏曲、吹打曲等同名异曲的传谱版本。《海青拿天鹅》是一首反映我国古代北方少数民族狩猎生活的乐曲。辽金元时的北方契

丹、女真部族有饲养猛禽海东青（一种青雕）作为猎鹰用来捕猎的习俗。一般是在每年春暖冰消鹅雁栖息之季，狩猎人来到鹅雁出没之地，择马击鼓将鹅雁惊起，撒放海青出击猎捕。据宋·叶隆礼撰《钦定重订契丹国志》卷二十二载：“每岁正月上旬出行射猎，凡六十日。然后至达鲁河，凿冰钓鱼。冰泮，即纵鹰鹞以捕鹅雁……至长泊，泊多野鹅鸭。帝射猎，领帐下骑击扁鼓，绕泊惊鹅鸭飞起，乃纵海东青击之或亲射焉。”又据《钦定满洲源流考》卷十九引《北盟录》说：“女真……有俊鹞号海东青者，能击天鹅，人既以鹞而得天鹅，则于其嗉得珠焉。海东青者，出五国之东，东接大海，自海东而来者，谓之海东青，小而俊健，爪白者尤为异。每岁发甲马千余人即海东巢穴取之，与五国战争而后得。”由此可推断此乐曲当是在相关民族传统音乐的基础上，经由贵族王室乐师加工编创而成。乐曲描述了海青捕捉猎物天鹅从搜寻、发现、出击、追捕、搏斗，最后得胜归巢的全过程。形象鲜明，风格独特，藉海青英武而不可战胜的形象，象征部族王朝；并讴歌其雄健、剽悍的民族性格。元代诗人杨允孚在《滦京杂咏》中有诗云：“为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停。新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。”又有元·迺贤《塞上曲》诗云：“马乳新桐玉满瓶，沙羊黄鼠割来腥；踏歌尽醉营盘晚，鞭鼓声中按海青。”可见此曲普及甚广。明·李开先《词谑》中记载了明代著名琵琶演奏家张雄演奏此曲的情景：“张雄更出人头地，有客请听琵琶者，先期上一副新弦，手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊，如拿鹅，虽五楹大厅中，满厅皆鹅声也。”可知奏此曲者技法之高超。现传

者多以民国间(1929年)沈浩初《养正轩琵琶谱》为依据,全曲分三大部分十八段,为叙事体的大套武曲。一至四段写海青出巢后机敏威武的英姿;五至八段写海青凌空

飞翔搜寻猎物;九至十八段写海青追踪、捕捉天鹅并与之搏斗的激烈场景,最后得胜回巢,是一首难得的早期写实乐曲。

“超然远览,奋其独见”。

——音乐理论

宋元时期的音乐理论,在几个不同的领域里取得了进展。如沈括在《梦溪笔谈》中和张炎在《词源》中都对唐宋燕乐宫调问题作了进一步的研究。蔡元定在《律吕新书》中提出了三分损益十八律的见解,第一次在有限的范围里使“旋宫转调”得以基本解决。朱长文、刘籍、陈敏子等人在琴史、琴论中提出了一些有价值的音乐美学思想。欧阳修、周敦颐、沈括、郑樵、朱熹等人主张“纯古淡泊”,强调内心的音乐审美修养。王灼的《碧鸡漫志》、陈旸的《乐书》为后人留下了丰富的音乐史料。芝庵的《唱论》、周德清的《中原音韵》为声乐的表演和创作提供了重要的技法和音韵学的理论指导。但总的来说,它们都或多或少地受到儒家理学的一些影响。儒家发展到宋代已进入了消极的后期,同禅宗结合后成为儒家一个重要流派——理学,带有浓厚的稽古保守的倾向。引经据典的繁琐考证,使对客观事物的考察带有了不少唯心主义与神秘主义的色彩。但笼罩于宋元学术界的复古主义思

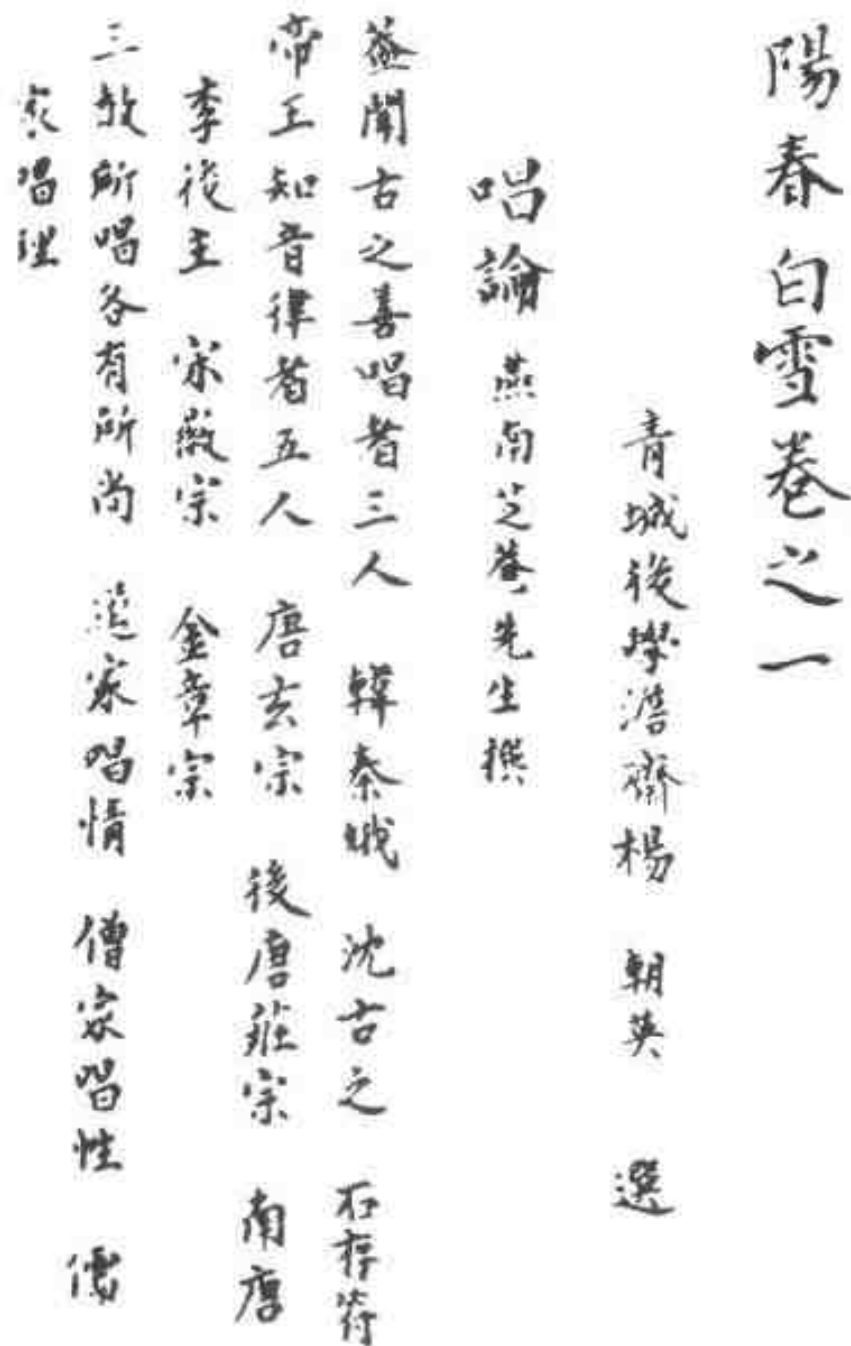
潮也促使很多学人对古代事物进行了审慎的不懈的研究,涌现出了如上的一批颇有价值的考证著作及科研成果。

先看琴论领域。北宋朱长文的《琴史》是现存早期的琴论专著,又是我国第一部琴史专著。全书六卷,“广览而博求”。从《经》、《史》等古书中汇集了一百五十六人有关琴的记载,同时加进自己的议论、分析和判断。在末卷对琴艺的专题论述中有不少新颖见解。如:“夫周之曲,至汉而存者鲜矣。汉之曲,至唐而存者希矣。唐世所传,今人亦有不能者。去古寝远而遗弄寝亡。”指出古代音乐流变的规律,得出“至今曲同而声异者多矣”的结论。南宋刘籍在他的《琴议》中认为,若琴德、琴境、琴道兼备,则“虽奇声雅韵寂然而废,幽情远兴,緬想常存”。元代陈敏子的《琴律发微》可以说是最早的一本琴曲作法,分《制曲通论》、《制曲凡例》、《起调毕曲》等部分。他说:“人之喜怒哀乐,凡所以发而为声者,洪纤高下,变化无尽,琴皆有之。”紧接着,也是他着重强调

的是：“唯明知之士，能取琴之所有，以著其妙。”此“明知之士”，必然是精通琴学和精通制曲之人。他主张制曲的原则是“主常胜客”，明确调性，“以主声倡之于首，则音调有统纪；以主声收之于尾，则音调有归宿。若无主声倡之，则调尾主声孤立无相照应者，而脉络亦不贯矣。”这是作曲技术理论中明确阐述调性统一原理的第一人。

再看乐著领域。北宋陈旸《乐书》是一部两百卷的综合性乐著。前九十五卷对礼记、周礼、仪礼、尚书、诗经、春秋、周易、孝经、论语、孟子等古代经典中的有关音乐文字进行注释。后一百零五卷论述五声、乐器八音、十二律、历代乐章、乐舞、杂乐、百戏

及雅乐、俗乐、胡乐等乐、律学理论并乐器图说。所涉内容之广，提供资料之丰富，堪称我国最早的一部音乐百科全书。北宋沈括的《梦溪笔谈》和《补笔谈》虽说是重要的科学史著作，但有较多篇幅论述音乐的札记，其中保存的音乐历史材料相当丰富而又相当重要。如他揭示了古代扁形钟之谜，即，是因为“钟扁则声短”，而“钟圆则声长”，会使“清浊不可复辨”。他评论琴家义海说：“海之艺不在于声，其意韵萧然，得于声外”。说明沈括是一位具有相当音乐修养的科学家。据《宋史·艺文志》说，沈括还著有《乐论》、《乐器图》、《三乐谱》和《乐律》等乐著，可惜都已失传。南宋王灼的《碧鸡漫志》是作者旅居成都碧鸡坊时写成的一部音乐专著。其中对上古至唐代的歌曲演变的论述、对二十八首唐代乐曲及其与宋词关系的考证，以及对说唱、词调音乐所见所闻的记述，都具有重要的史料价值。元代燕南芝庵的《唱论》是一部难得的关于声乐演唱理论的专著。书中列举古代音乐名家，纵谈宋金元时的乐曲名目、格调、节奏、曲式、宫调、流传区域。在歌唱理论上，着重述及歌唱艺术中的风格、节奏、气息、咬字、音色诸问题，并指出各种歌唱弊病。作者从唱者的生理、性情等方面存在的客观差异出发，指出“凡人声音不等，各有所长”，辩证地分析了各种演唱风格的长处与局限：“唱得雄壮的失之村沙，唱得蕴拽的失之乜斜，唱得轻巧的失之寒贱，唱得本分的失之老实，唱得用意的失之穿凿，唱得打诨的失之本调”，而力求“声要圆熟，腔要彻满”，唱得准确，还要多有变化，如会用“变声、敦声、杌声、困声”等。在具体唱法上，作者很强调用气，提出“偷气、取气、换气、歇气、就



元燕南芝庵《唱论》书影

气、爱者有一口气”等多种不同的运气方法；注重演唱时声音本身的表情和感染力的发挥，要力克“格嗓”、“囊鼻”，切忌“摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽”等不良动作。作者从声乐美学的高度揭示了音乐为模拟人声，而声乐是最具自然情感表现力的艺术，概括出“取来歌里唱，胜向笛中吹”和“丝不如竹、竹不如肉”的名言。而元人周德清的《中原音韵》是根据元曲用韵作词的实际编写而成的一部韵谱和作词法。前部的韵谱分中东、江阳等十九个韵部。声调中平声分阴平、阳平，入声归入平、上、去三声；后部的“正语作词起例”中强调了知韵、造语、用事、用字、务头、对偶、末句、定格等作词法则，对后世的音韵学研究和南北曲的创作有一定的影响。

在乐律学领域，被朱熹赞誉“超然远览，奋其独见”的蔡元定十八律理论，成就最为突出。蔡元定是南宋律学家、理学家，朱熹的弟子。他的十八律理论的构想和设计见于他的《律吕新书·变律第五》，它以

24 90

黄	变	大	太	变	夹	姑	变	仲
钟	黄	吕	簇	太	钟	洗	姑	吕
	钟			簇			洗	

114

三分损益律制的十二律为基础，在黄钟、太簇、姑洗、林钟、南吕、应钟六律之后，加上用三分损益法继续推算六次而得出的六个变律，即变黄钟、变太簇、变姑洗、变林钟、变南吕、变应钟以供选择。这是因为十二律的各相邻律间的音程有大半音（一百一十四音分）和小半音（九十音分）两种，故旋宫转调时各个均位上所产生的七声古音阶的结构不一致，会出现两种全音程（大的全音程为二百零四音分，小的全音程为一百零八音分）和两种半音音程（大半音音程为一百一十四音分，小半音音程为九十音分），这样就不能在十二律的每个均位上都建立统一的七声古音阶。蔡元定新增六个可供选择的变律，每一变律比本律高一个“古代音差”，这样，十二正律皆可为宫，较妥地解决了转调后音程不统一的问题。但还是只限于七声古音阶的旋宫，这在当时的历史条件下已是一项了不起的成就了。蔡元定的十八律图示如下：

蕤	林	变	夷	南	变	无	应	变
宾	钟	林	则	吕	南	射	钟	应
		钟			吕			钟

《宋史》称：“元定于书无所不读，于事无所不究，义理洞见大原，下至图书礼乐制度，无不精妙。古书奇辞奥义，人所不能晓者，一过目辄解……”可惜这样的才子因宰相韩侂胄禁止理学而遭贬逐，十八律理论也被诬贬为“惑人邪说”。

此外，宋元时期的音乐家们在记谱法

的探索中也付出了不少辛劳和智慧。存至今日的有白石道人歌曲谱、张炎词源谱字、熊朋来瑟谱、赵彦肃所传诗谱和余载的方格谱，均有其特色和代表性。南宋姜白石在他的十七首歌词旁所注的是当时流行的早期的工尺谱字，而他的琴歌谱《古怨》是今天仅存的用减字谱写成的南宋古琴谱。张



古怨云

調弦法

慢角調慢四一 調取二弦十一 應

大弦黃鐘宮

二弦黃鐘商

三弦黃鐘角

四弦黃鐘變徵側

五弦黃鐘羽

六弦黃鐘變宮側

七弦黃鐘清商

古怨

古怨
昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔
日暮四山兮烟霧暗前浦將維舟兮無所追我前
下昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔

今不遠懷後來兮何處屢回顧

泛聲

今不遠懷後來兮何處屢回顧
昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔
英二勻昔昔昔二昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔
世事兮何據手翻覆兮雲雨過金谷兮花謝委塵
土悲佳人兮薄命誰為主豈不猶有春兮妾自傷
素兮昔昔昔昔昔
今遲暮髮將素
昔下六昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔
昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔昔

宋姜夔古怨譜

記曾攜手處千樹壓西湖寒碧又片片吹盡也幾
六丁可

時見得

疏影

疏影
昔夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕
昔枝綴玉有翠禽小小枝上同宿客裡相逢籬角
夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕
黃昏無言自倚修竹昭君不慣胡沙遠但暗憶江
夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕
南江北想佩環月夜歸來化作此花幽獨 猶記
夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕

深宮舊事那人正睡裏飛近蛾綠莫似春風不管
夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕
盈盈早與安排金屋還教一片隨波去又却怨玉
夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕
龍哀曲等恁時重覓幽香已入小窗橫幅

惜紅衣

惜紅衣
吳興號水晶宮荷花盛麗陳簡齋云今
年何以報君恩一路荷花相送到青墩
亦可見矣丁未之夏予遊千巖數往來
紅蕖中自度此曲以無射宮歌之
夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕夕

宋姜夔白石道人歌曲譜



傳禮經傳通角 樂應只君應子南返向不黃竹為什樂越只林君應子姑
保艾南爾林後

周南國風 傳曰周南召南正始之道王化之基故用之鄉人焉用之邦國
焉

君應子林好南速 參差南荇林菜南左林右南流無
之窈窕窈窕淑無女姑寤寐求大之黃求黃之南不林

得南寤好寐中思南服林悠哉哉中悠哉哉大輶轉南反
側參差南荇南菜南左南右南采南之南窈窕窈窕
淑林女南琴林瑟姑友大之姑參差黃荇南菜南左南右姑
毛林之南窈窕窈窕南淑林女南鐘黃鼓南樂無之
關雎三章一章章四句二章章八句無射清商
葛黃之大覃南兮大施太于姑中太谷黃維伊葉南萋無萋大
黃南鳥于南飛林集仲于林灌無木太其南鳴南皆無皆南
○葛黃之大覃南今施林于南中無谷黃維林葉南莫南
莫是刈是獲姑為林締姑為太給姑服太之無太
敦黃言黃告姑師南氏林言林告姑言太歸黃薄黃汗林
我大私好薄姑澣中我林衣南害南澣林害無否大歸黃寧南
父林母黃

宋傳禮經通角風南十二

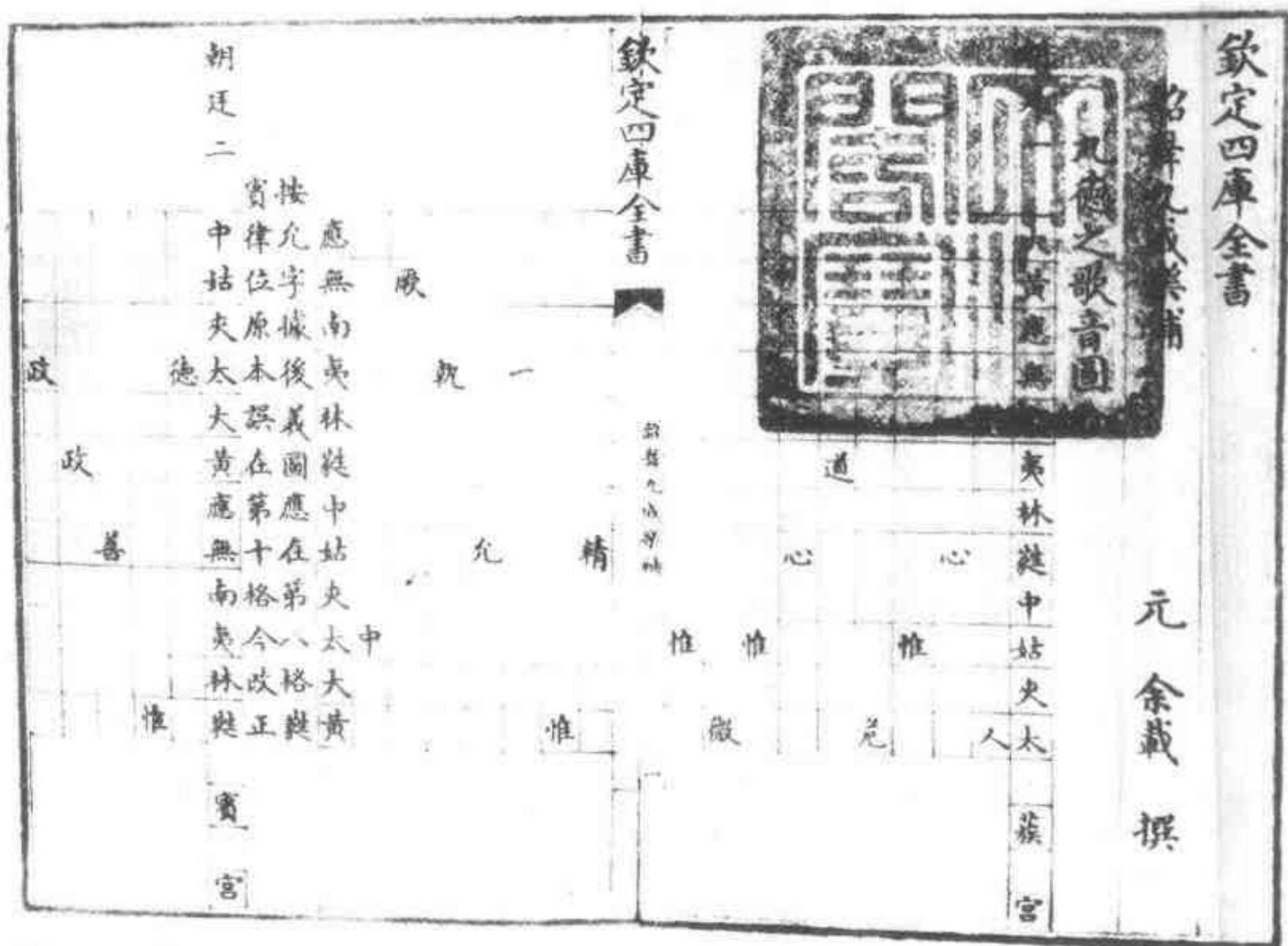
鄭伯如晉晉侯享之子展相鄭伯賦緇衣叔向命
晉侯拜曰寡人敢拜鄭君之不貳也
禮記緇衣篇子曰好賢如緇衣

孔子讀詩曰於緇衣見好賢之心至
坎坎伐檀兮實之河之干兮河水清且漣漪不稼不
穡胡取禾三百廩兮不狩不獵胡瞻爾庭有縣貍兮
彼君子兮不素餐兮

應鐘宮 俗名 中管黃鍾宮
應鐘商 中管越調
應鐘角 中管黃鍾角
應鐘變 中管黃鍾變徵
應鐘徵 中管黃鍾正徵
應鐘羽 中管羽調
應鐘閏 中管越調

應鐘宮 俗名 中管黃鍾宮
應鐘商 中管越調
應鐘角 中管黃鍾角
應鐘變 中管黃鍾變徵
應鐘徵 中管黃鍾正徵
應鐘羽 中管羽調
應鐘閏 中管越調
管色應指字譜
么六廿凡丁工八尺夕上一一マ四一勾△合五
少尖紗尖上房尖凡伏大在力小在日擊夕折人大凡打
宮調應指譜

元能明來思語



元余载韶舞九成乐补方格谱

炎《词源》中的管色应字谱则是南宋晚期的工尺谱。南宋进士赵彦肃所传唐开元《风雅十二诗谱》是律吕字谱。而元初的音乐家、文学家熊朋来的瑟谱则是以律吕字与工尺字相对照的谱式记写的。更引人注目的是元人余载在《韶舞九成乐补》中采用的一种

特殊的方格记谱法。有学者认为这种方格谱与五线谱属同一体系，但在14世纪的欧洲，五线谱还尚未定型，加之从后来音乐实践看，方格谱并未得以流传，所以方格谱的读法还难以准确判断。

明清俗乐的争盛

明清音乐 (1368年—1911年)

在元朝将近百年的残酷统治下，以汉族为主体的各族人民受尽了奴役和剥削，但从未停止过英勇的反抗斗争。至顺帝时，终于爆发了持续近四十年的农民大起义，其时间之长，规模之大，斗争之激烈为历史所罕见。后来由安徽农民军领袖朱元璋率农民军推翻了元朝，完成了红巾起义的未竟之志，于1368年即皇帝位，建立了大明帝国。这也是我国历史上最后一个由汉族地主阶级掌握政权的封建王朝。

明初统治者为了巩固政权，一方面采取了加强中央集权的政治措施，同时实行了安定社会秩序和人民生活、恢复农业生产的一系列改良政策。如兴修水利、奖励垦殖等，以提高农作物产量，复兴手工业和商业资本。经过明初较长时期的休养生息，明代中叶以后，社会经济有了很大发展，东南沿海一带，尤其苏、常、松地区呈现出了相当繁荣的局面。如苏州吴江的盛泽，在明代嘉靖年间还只是居民百家，以绸绫为市。到嘉靖以后居民渐众，而到明末清初，已发展到“富商大贾辇万金而来，摩肩连袂，如一都会矣。”（《康熙吴江县志》）吴江县的震泽

镇，在“元时村市萧条，居民数十家，明成化中至三四百家，嘉靖间倍之而又过焉”。到明末清初，居民已达二三千家（《乾隆震泽县志》）。又如湖州的菱湖镇，在明以前还是一个荒凉的地方，到明代“洪武初始设务司，置社坛，市酤盛于东湖，成弘间，民欲濒西湖而居，……正、嘉、隆、万间，第宅连之，阡陌列螺，舟航集鳞，桑麻环野，四湖之上无隙地无剩水矣。遂为归安雄邑。”（《光绪菱湖镇志》）东南沿海的矿冶、造船、兵器、货币等大工场均由政府经营，棉纺、陶器、漆器等民办家庭手工业也逐步地被民办手工业工场和作坊所取代。随着海陆交通和对外贸易的发展，欧洲商业资本的经济因素明显增长，出现了“机户出资、机工出力”（《明实录·神宗万历实录》）的雇佣劳动关系。城乡资本主义生产发展的同时，统治阶级逐渐腐化堕落，政治日见败坏，种种社会矛盾都显露出来：宦官专权，炙手可热，朝野侧目；宫闱纠纷，党争不已，不可收拾；官僚豪绅贪欲无厌，大量兼并土地；小民百姓倾家荡产，走投无路，只能铤而走险。明朝中叶以后，农民暴动四处蜂起；北面日益强

人的满族统治者开始睥睨中原。全崇宗时，明朝统治已岌岌可危。1644年，李自成率一支农民起义军占领北京，明思宗自缢于煤山（景山），历经276年的腐朽的明帝国被推翻了。但还未来得及巩固胜利，关外的建州部族在明将吴三桂的导引下乘隙入关，起义军遭受重挫，不得不退出北京。建州贵族奴隶主集团遂进京建都，改元顺治，并迅猛南下，血腥镇压各地人民的反清斗争，到康熙时才最后完成了全国统一。

明中、后期，随着城市的繁荣兴旺，市民阶层的不断壮大，民间性的市民艺术得到了集中发展并普遍兴盛起来。民歌小曲成为明代“一绝”。戏曲的重心南移，在海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔勃兴的传奇盛期，产生了魏良辅、汤显祖等著名的戏曲大家。新的器乐合奏和琴谱、琵琶谱以及不同的器乐流派、班社纷纷出现。音乐理论家朱载堉于此期的1581年首创“新法密律”，即十二平均律，比德国人韦克迈斯特尔于1691年系统提出十二平均律早一百多年。

清代又是一个以少数民族贵族统治汉族的特殊时代。与历代统治阶级一样，清王朝建立后，为图巩固自己的统治，也是软硬兼施、恩威并用，在政治、经济、文化上采取了一系列专制、高压与怀柔、笼络相结合的政策。至乾隆时代，耕地面积与人口大幅度增加，一度被摧残了的萌芽状态的资本主

义商品经济又进一步地活跃和发展起来。但腐败的政治、残酷的民族压迫、苛重的经济剥削及愚妄自大的闭关政策，都决定了这最后一个封建王朝的由“盛”而衰和我国几千年的封建社会走向总崩溃的必然趋势。清朝统治者在文化上开科举、兴“文治”、征名儒、倡理学的同时，又大兴“文字狱”，杀人焚书，株连满庭，以压制思想上的反抗，摧残文化和扑灭反对民族压迫的运动；而在资本主义列强的坚船利炮面前却束手无策，以卖国求荣的不平等条约，使封建的旧中国沦为半封建半殖民地社会，在中国居统治地位两千多年的封建音乐文化也随之走向崩溃，让位于半封建半殖民地的音乐文化。清朝统治者对此期的音乐文化非但没有任何有益的建树，反而极大地阻挠和破坏了它的发展，使之大大地落后于欧洲迅速发展的处于资本主义朝阳时期的音乐文化。由于资本主义经济因素的增长，知识分子中的民族民主主义思想和市民意识也在不同程度地提高，文人对民间传统艺术的收集、整理和刊印成为这个时期的一种有意识的文化活动。已带有新兴商业资本性质的戏曲和曲艺艺术混融了民间歌舞与器乐音乐，顺应着时代的潮流而更具现实意义，且影响力越来越大。边地少数民族的音乐文化在与内地汉族音乐文化长期的共同发展中也有了明显的提高，并不断地丰富着我们中华民族音乐文化的宝库。



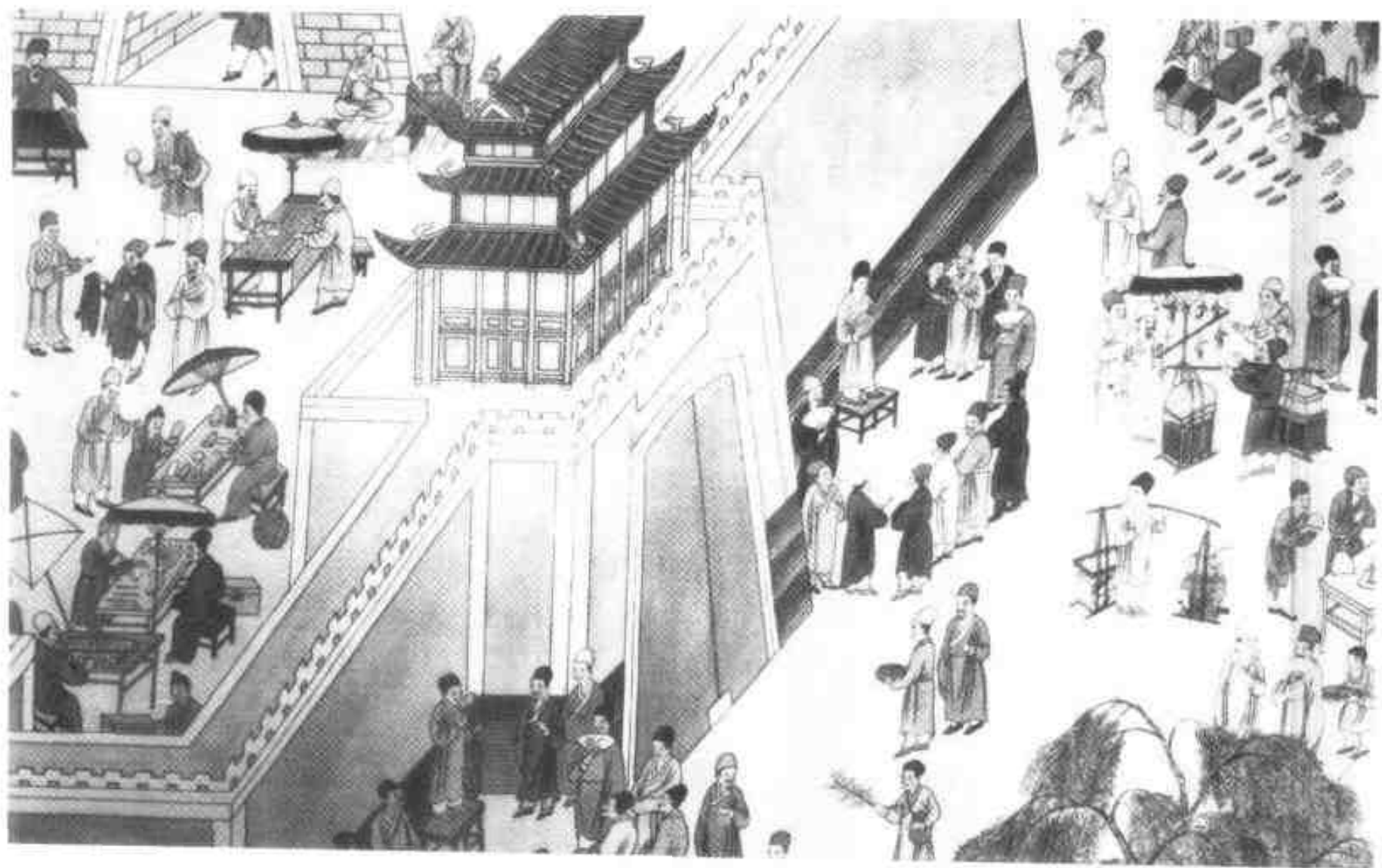
“刊布成帙，举世传诵，沁人心腑”。

——民歌与俗曲

由于明清散曲后来追求形式的雕琢，逐渐脱离现实，远离人民，为贵族文人所占有，变得死气沉沉，而各种风俗性的民间歌曲已在广泛流行，吸引了不少进步文人的注意。这些风俗性的歌曲就是一般所谓的小曲、杂曲、小调、时调及山歌、号子等等，它们具有浓厚的生活气息，明中叶以后，进入了一个新的繁荣阶段。明人陈宏谟在《寒夜录》中引他的友人卓珂月在《古今词统序》中的话说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几吴歌、挂枝儿、罗江怨、打枣杆、银绞丝之类，为我明一绝耳。”明人沈德符《野获编》卷二十五云：“自宣、正至化、治后，中原又兴锁南枝、傍妆台、山坡羊之属……自兹以后，又有耍孩儿、驻云飞、醉太平诸曲。然不如三曲之盛。嘉、隆间乃兴闹五更、寄生草、罗江怨、哭皇天、下荷叶、粉红莲、桐城歌、银绞丝之属，自两淮以至江南，渐与词曲相远，不过写淫媒情态，略具杨柳而已。此年以来，又有打枣杆、挂枝儿二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑，其调不知从何而来，真可骇叹。”明末李开先《词谑》中说：“如十五国风，出诸里巷妇女之口者，情词婉曲，自非后世诗人墨客，操觚染翰，刻骨流血，所能及者，以其真也。”公安派袁宏道更称赞道：“故吾谓今之

诗文不传矣，其万一传者，或今闾阎妇人孺子所唱劈破玉、打枣杆之类，犹是无闻无识真人之作，故多真声，不效颦于汉魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也。”（《小修诗序》）吴县冯梦龙更精辟地强调了这些作品的“真”，曰：世上“但有假诗文，无假山歌。”（《山歌·叙山歌》）并积极收集民歌，编订出版了对后世影响颇大的两本民歌集子《挂枝儿》和《山歌》，成为文人收集、编订民歌的杰出代表。此外，搜辑民歌成书的还有明宪宗成化年间金台鲁氏刊行的《新编四季五更驻云飞》等四种，万历时刊印的《玉谷调簧》、《词林一枝》等，及醉月子选辑的《新镌雅俗同观挂枝儿》、《新镌千字诗吴歌》等。清代文人搜集民歌之风更盛，今见于清人刊出的民歌集子有李调元的《粤风》，其中包括不少南方少数民族民歌，华广生的《白雪遗音》，华文彬的《借云馆小唱》，王廷绍的《霓裳续谱》等。只可惜所收民歌主要限于歌词，并无曲谱。它们或传唱于民间，或被采入戏曲、说唱和歌舞之中，词曲完整地保留至今的不多。

从现存所辑的明清俗曲来看，其流行面和内容所涉及的社会生活面都相当广阔。明代的大体可分两类：一类是盛行于城市里坊市闾巷和歌楼妓院的杂曲、小曲、时调，多为市民阶层所作，是受都市市民层



明人绘京都胜图(部分)

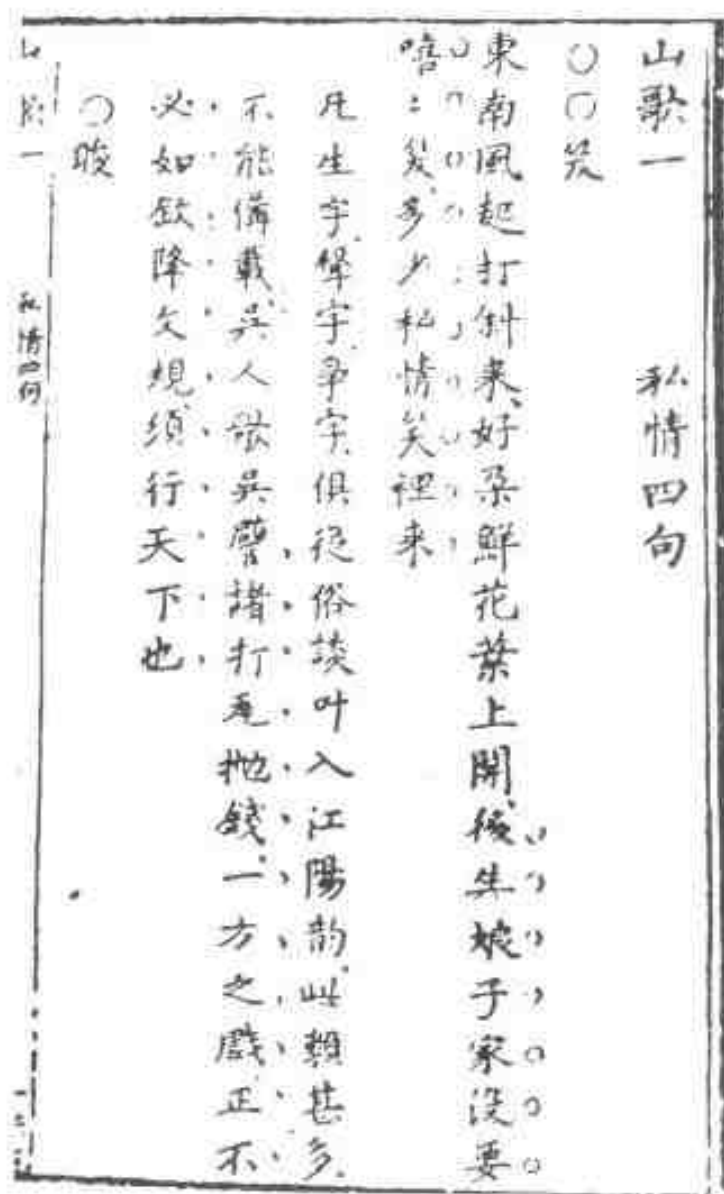


清华岳绘乡间说唱鼓词图

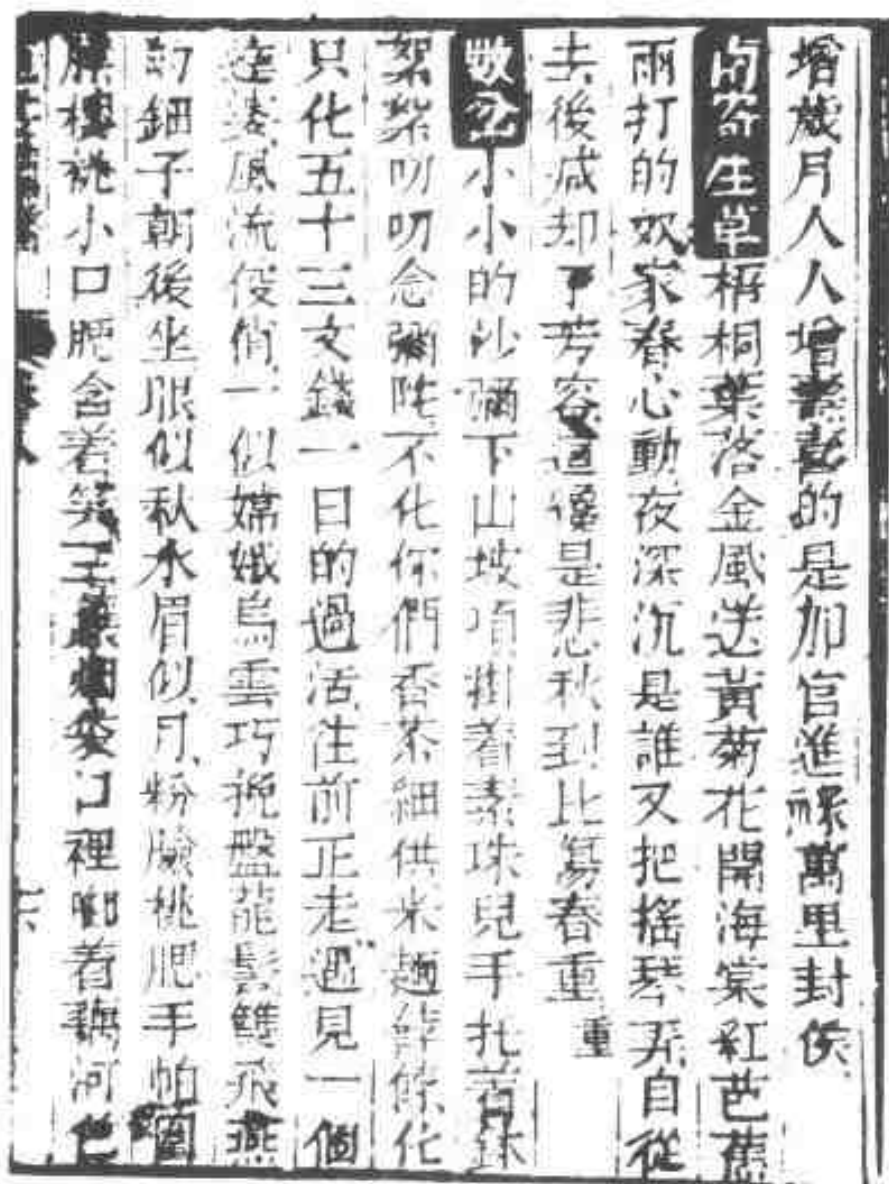
的影响在小令、散曲基础上发展起来的;另一类是传统的民间歌谣,流传于江南吴语地区的城乡人民口中,以江南小山歌为主要代表,亦称“吴地山歌”或“吴歌”。两者无论形式和取材都很不相同,但都以情歌的内容为多数。清代民歌也是如此。这从一个侧面反映了人们对幸福生活的向往、追求和要求婚姻自主的强烈愿望,以及对封建礼教束缚的反抗。同时也应看到,由于当时搜集民歌的文人思想感情的时代局限,他们所谓的“一绝”是仅指情歌而言,所收民歌偏于男女之间的“私情谱”。各族人民对劳动的热爱,对祖国山河的赞美,尤其是反映人民深重的苦难,尖锐、激烈的阶级矛盾和阶级斗争的民歌,收集、流传的不多,而这些民歌正反映了社会的主要矛盾和广大人民的心声。据今《古代民歌一百首》(商礼群编)所录,此期揭露阶级矛盾的

民歌有艾纳居士《豆棚闲话》中的《老天爷》和《枣林杂俎》中的《富春谣》等；歌颂农民起义的民歌有吴麟征《吴忠节公遗集》中的《迎闯王二首》和山东栖霞民歌《于七抗清十二月》等；以反封建为主题的情歌有冯梦龙《山歌》中的《桐城时兴歌》和颜自德《霓裳续谱》中的《寄生草》、李调元《粤风》中的《妹相思》等；反映人民深重苦难生活的民歌有《民俗周刊》中的《翁源船家》和安徽歌谣《风阳花鼓》等。

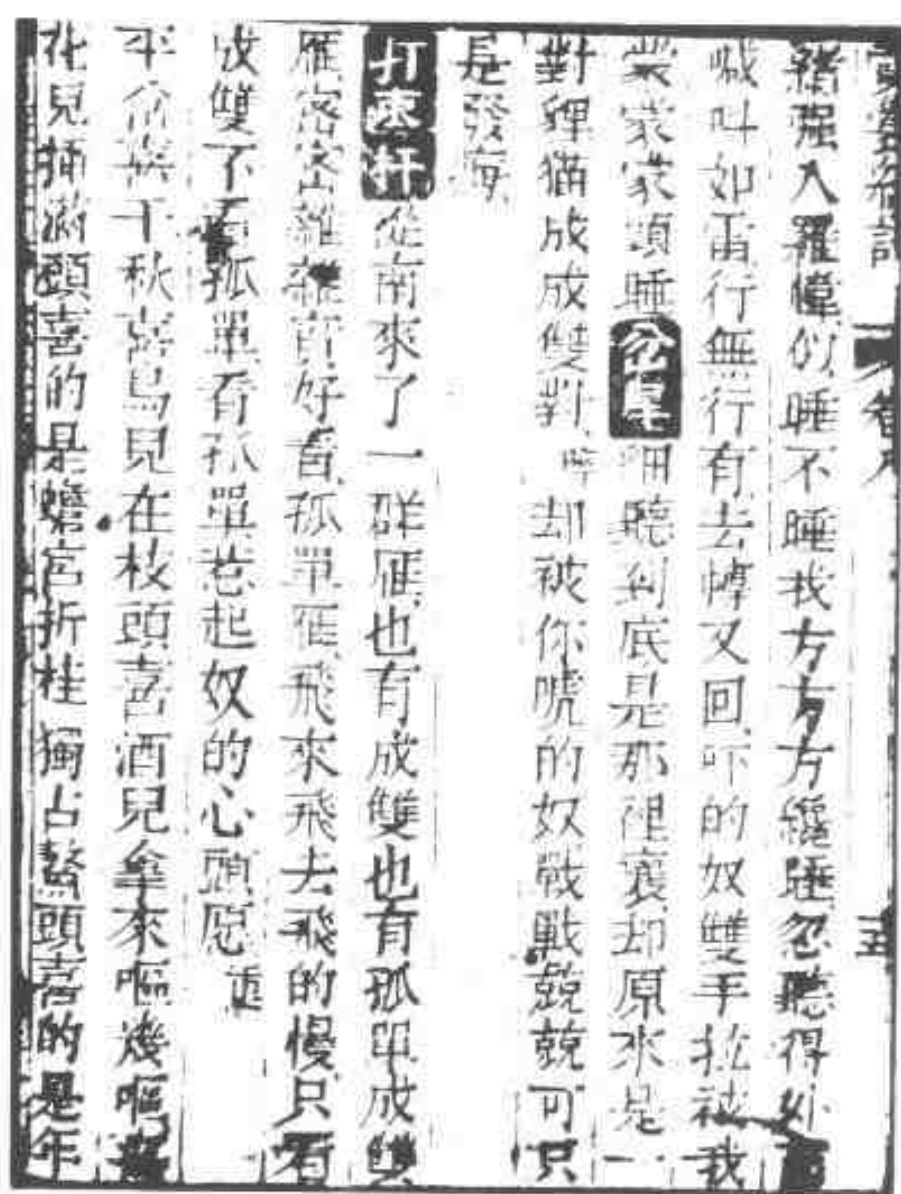
明清民歌俗曲在发展和流传过程中，尤其是清代，逐渐形成了集中的不同社会生活题材的民歌群体和有代表性的曲调及其变化形态。前者如：反映雇农生活的各地的《长工苦》、《苦长工》、《长工调》、《老长工》、《长工歌》、《揽工调》、《扛活调》等；反映西北脚夫生活的《脚夫调》、《下四川》、



明冯梦龙辑《山歌》书影



明颜自德辑《霓裳续谱》书影





花兒開、得奴家好傷心
 鲜花又二句

鮮花調 好一朵鮮花好一
 朵鮮花飄來飄去落在我

卷十二 八

那鮮花兒染我本待又再
 向工尺全

好一朵茉莉花又二句滿

廣西香主《小意集》之“鮮花調”(茉莉花)曲譜

情雲館小唱
 警備秋六採摘人訂譜

三陽開泰
 三陽開泰
 三陽開泰

雲雲館小唱
 雲雲館小唱
 雲雲館小唱

了個戴
 了個戴
 了個戴

頭全戴
 頭全戴
 頭全戴

清華秋草編《情雲館小唱》之“三陽開泰”曲譜

《走絳州》、《走西口》、《送大哥》、《爬山歌》等；及反映少女思念之情的各地的《绣荷包》、《绣花巾》、《绣五更》、《绣红灯》、《绣罗裙》等。后者如孟姜女调、茉莉花调、银纽丝调、叠断桥调、五更调、杨柳青调、泗洲调等。这些时调小曲能够在城乡平民中广泛流传，一般都比较简朴，且句体整齐而有节

奏性，曲调淳朴，感情真挚。有的时候因为内容表现的需要把单个的支曲联缀起来演唱，或同单曲演唱结合起来成为一个新的曲种，如扬州清曲、江西清音、湖北小曲、长阳南曲、襄阳小曲、四川清音、邵阳小调等地方小曲。这样，小曲就演进成为说唱音乐的体裁样式。

因各地的地域环境、民俗风貌、生活特点的不同，还形成了众多的各具地方特色的民歌歌种，如四川山歌及邛州的秧歌，广东潮州的秧歌，江南吴地的小山歌、田秧山歌、棹歌，湖南的采茶歌、船渔歌，湖北的采菱歌，江西的牧牛歌；还有少数民族的踏月歌、浪花歌、琵琶歌等。如按地域和民族风格分，又可有粤歌、闽歌、苗歌、壮歌、侗歌、黎歌等。清代反歌增多，农民起义的歌谣超过了前代。

明清时期的民歌除大量号子、山歌、小调外，一种结构长大的大型民歌体裁——“长歌”也有明显的发展。民间长歌的传统由来已久，一般有抒情体和叙事体两类。抒情长歌是常在人们生活中感情强烈时所唱，以抒发劳动人民深厚的情感。我国旧时的抒情长歌多为悲歌。比较起来，叙事长歌在我国发展较快，内容上以民族史诗和爱

粵風卷二

歌

石頭大牛大陷到石頭邊牛大陷到石頭前念娘不
 到娘身邊猪人呼魚為牛石大大字如字牛大大字
 到身邊解作遊字陷是不消心遊相念之切不得
 本本中不得到石邊也

大岸年兒出庚水呵岸年兒出阿花年兒出到阿花
 樹娘屯出到爾傍嬌大岸是隔岸年兒未詳庚是年
 好花屯是村大意謂一岸船出名花一岸廟
 出美人所以此村中生出你十分嬌也

羅江李調元鶴洲輯解

李調元輯《粵風》書影

情故事歌最为突出，数量上以少数民族最为丰富。至清末，已有神话长歌如苗族的古歌《开天辟地》、彝族的《梅葛》、彝族阿细系的《先基》、纳西族的《创世纪》等；英雄史歌如藏族的《格萨尔王传》，蒙古族的《格斯尔传》、《江格尔》、《嘎达梅林》，柯尔克孜族的《玛纳斯》，苗族的《张秀眉起义》；爱情故事歌如彝族撒尼系的《阿诗玛》，傣族的《娥并与桑济》、《召树屯》，回族的《马五哥与尕豆妹》，傈僳族的《重逢调》及侗族大歌，布依族酒歌等。举例说来，苗族古歌《开天辟地》解释天地的概念，叙述天地的来源，富有古代神话的色彩。整个长歌以第一乐句为基础作各种简单的变化，演唱形式基本上是无伴奏独唱。《阿诗玛》描述兄妹俩反抗封建压迫的不屈斗争，歌颂他们追求自由、幸福的坚强意志。它以歌的形式唱出一个完整的故事，结构上有头有尾。开头“应该怎样唱呀”是序歌或引子，“在阿普底地方”为故事开始，情节展开，中间时有抒情的气氛和段落，如“盼望”，“哥哥阿黑回来了”和“马铃响来玉鸟叫”；结尾“回声”动人地表达了人民的理想。歌唱方式上是第三者的叙述，但也有采取男女对唱形式的，为的是便于抒情地表现爱情的主题。值得注意的是，我国南方不少民族有多声部的即兴演唱传统。其中侗族大歌的以三度为主的支声复调式的合唱，壮族、瑶族、布依族的二度平行或二度进行到同度的合唱，畲族的声部先后进入的“双音”重唱等颇有特色。

在叙事长歌中，也可见有穿插用比兴、对偶、复沓等手法的抒情短歌的运用，以及“五更”、“十想”、“十叹”等体例的出现，这正说明长歌实际上是在小曲进一步发展的

基础上形成的。音乐风格上也形成了各民族各自独有的特色，如彝族长歌情深意浓，语言整齐；傣族长歌形象优美，栩栩如生，语言比较自由；傈僳族长歌多男女对唱，常常可唱几天几夜，对唱的两句句法格式相同，整齐相对，但形象不同，比喻不同，具傈僳族民歌的特点；而生活在高原上的藏族的山歌，尤其是草原上的蒙古族的长歌粗犷豪壮、夹唱夹白，是草原民歌自由奔放的风格。

此外，还有很多各个不同地区不同民族的风俗性长歌，它们多是伴随着当地民族特有的、固定的风俗娱乐节日和歌舞聚会的习俗而产生的。由于这些民俗通常带有歌舞择偶的性质，如壮族的“歌墟”，苗族



明王圻《三才图会》之“舞鼓图”

的“四月八”、“跳场”、“游方”，白族的“绕三灵”，彝族的“阿细跳月”，布依族的“赶表”，侗族的“玩山”、“行歌坐月”等，因此这类风俗性长歌多是青年男女之间传递情爱的内

容。明人邝湛若的《赤雅》和清人李调元的《粤风》中都有对这些传统风俗及有关作品的描述和记载。

“笙歌鼎沸，灯烛辉煌”。

——歌舞

民间歌舞艺术是民间歌舞音乐（包括民间舞蹈歌曲和民间舞蹈器乐）与民间舞蹈艺术的有机结合体，其中最直观的表现形式是舞蹈。民间歌舞艺术的演化首先表现为舞蹈艺术的演化，并对歌舞音乐发生重要的影响。明清时期，民间舞蹈作为独立的舞蹈艺术出现了发展缓慢甚至停滞不前的趋势。这除了此时期的封建统治者利用封建礼教严重地束缚了人们的思想、行为外，一个重要原因就是民间舞蹈在它自身的发展过程中出现了向民间戏曲艺术转化的变异现象。这种转化分两个方面：一方面它是主动向戏曲艺术发展，即通过自身的演变、发展而转化成歌舞小戏，成为另一种新的艺术形式——戏曲的一个有机组成部分。需要说明的是，新品歌舞戏的诞生并不是以原有民间歌舞的消失为代价的，即某民间歌舞衍化出一新品歌舞戏后，该民间歌舞并未因此消失，而是依然存活、发展着；另一方面是戏曲艺术从其自身发展的需要出发，将民间舞蹈（或包括歌舞

音乐）吸收、融汇到戏曲艺术之中，丰富、完善和发展了戏曲自身，并且也成为了戏曲的一个有机组成部分。但民间歌舞艺术受到戏曲发展影响而出现的这种变异并没有影响它自身独立发展的总趋势，因为民间歌舞艺术毕竟是深深地根植在了民族文化的沃土之中，早已成为了我们民族音乐文化生活的一个不可分割的组成部分。再者，这种转化或变异的本身也应视为是一种发展。首先是歌舞艺术的戏剧性和表现人物思想感情的能力大大提高；同时，舞蹈融入了戏曲，它的生命继续得以延续，随着戏曲艺术一道不断地发展、变革和提高。此期民间歌舞在自身发展的同时，与各地各民族的民俗活动融为一体的传统形式得到了巩固、充实和提高，并产生了不少新的形式，丰富着我国民族民间的歌舞艺术。

汉族民间歌舞发展到明清时期，在全国南北城乡已相当普遍。它大量出现的时候，是在一年之初的旧历正月间。此时正是传统春节、灯节与农闲时日，又面临春耕即



清《北京走会图》部分

将开始，带有宗教色彩的大型迎神赛会及其盛大的民间文娱活动也在这个时候，因此，每年农历正月期间的“行春之仪”便成为我国民间盛大的歌舞游乐节日。据顾禄《清嘉录》考证，我国“行春”民俗由来已久。平日受着贫困、饥饿煎熬的农民在新春农闲时也要唱跳快乐一番，并祈祝来年风调雨顺，五谷丰登。只是历代的称呼与形式不一，汉魏的鼓乐车、唐五代的散乐百戏歌舞出行图、宋明的社火、清代的走会等。明“公安派”领袖袁宏道作有《迎春歌》，对我国每年的“行春之仪”作了最生动细致的描述：

“东风吹暖萎江树，三衢九陌凝烟雾。
白马如龙破雪飞，犊车辗水穿香度。
铙吹拍拍走烟尘，炫服靓妆十万人。
罗额鲜明扮彩胜，社歌缭绕簇芒神。
绯衣金带印如斗，前列长官后太守。
乌纱新镂汉宫花，青奴跪进屠苏酒。
采莲舟上玉作幢，歌童毛女白双双。
梨园旧乐三千部，苏州新谱十三腔。
假面胡头跳如虎，窄衫绣裤槌大鼓。
金蟒缠身神鬼妆，白衣合掌观音舞。
观者如山锦相属，杂沓谁分丝与肉。
一路香风吹笑声，千里红纱遮醉玉。

青莲衫子藕荷裳，透额垂髻淡淡妆。
拾得青条夸姊妹，袖来瓜子掷儿郎。
急管繁弦又一时，千门杨柳破青枝。”

在此期汉族众多的迎春风俗歌舞中，最有代表性、影响最深远的莫过于北方的秧歌舞和南方的采茶舞了。

我国反映农作生活的秧歌，历史极为悠久，最远可追溯到原始时期模拟农作的“扶犁之乐”。《后汉书·祭祀志》载有立灵星祠祭祀后稷，用十六男童，“舞者象教田”，模拟除草、耕种、耘耨、驱雀、收割、舂米、簸扬等系列劳动过程的“灵星小舞”。明朱载堉《灵星队赋》云：“灵星雅乐，汉朝制作，舞象教田，耕种收获，击土鼓，吹苇龠，时人不识，呼为村田乐。”然此“村田乐”却颇似后世各地流传的“薶草锣鼓”或以鼓吹乐为主的栽秧号子，与此期用锣鼓乐和吹打乐伴奏的秧歌已非常相近。清人吴锡麒等《武林新年杂咏》（1775年）“秧歌”条诗序确认清代秧歌系南宋“村田乐”发展而来，曰：“南宋灯宵舞队之村田乐也。所扮有花和尚、花公子、打花鼓、拉花姊、田公渔婆、装态货郎、杂沓灯街，以博观者之笑。”可见清代秧歌十分流行。其中“打花鼓”实为后世流行江淮地区的属秧歌系统的“花

外 轉 轉 周 勢

豆葉黃第十九拍



明《兴律全书》载宋鼓柷灵犀小舞谱舞式之一

鼓灯”。

秧歌是我国北方汉族地区流行最广、影响最大的民间舞系。其自身的大派系就分东北、西北、华北及华东、中南等部分地区的不同秧歌，衍生的著名舞种也有花鼓、高跷、旱船、伞舞、连厢及扇舞等多种。此外，还有与宗教和迷信“娶姻”的太平鼓、面具舞（或傩舞），与神话结缘的龙舞、狮舞等。秧歌的表演分大场和小场两种，音乐与一般歌舞音乐一样，分声乐（舞

歌）和器乐（舞乐）两类。舞歌主要选用那些节奏规整而活泼、格调清新、明快又富有风趣的时调小曲，如鲜花调、叠断桥、绣荷包、放风筝之类；舞乐主要选用适合众多人数走队需要的行进节拍的吹打曲牌，如句句双、柳青娘、得胜令等，既适应大场的队舞，又能够渲染节日的欢乐气氛。小场因是大场队舞间歇时的小型歌舞表演，故所用音乐多是抒情性、表演性、故事性、谐趣性兼备，这已经呈现出小戏

的雏形特征了。

反映南方茶区人民采茶劳动生活的民间歌舞采茶,最初是来自采茶歌,故采茶音乐属声乐类的歌舞音乐。每年初春的采茶季节,采茶人边劳动,边唱采茶歌;间歇时将采茶歌配上采茶舞就成为当地在春节等喜庆节日期间最重要的娱乐表演节目了。据清人李调元《粤东笔记》载:“粤俗岁之正月,饰儿童为彩女,每队十二人,手持花篮,篮中燃一宝灯,罩以绛纱,以缜为大圈,缘之踏歌,歌‘十二月采茶’。歌词唱道:二月采茶茶发芽,姐妹双双去采茶。大姐采多妹采少,不论多少早回家……”这是民间歌舞《采茶灯》的叙事体歌词“十二月采茶”,与云南花灯的《采茶调》的歌词基本相同,曲调与广东、福建、江西、浙江等地流行的采茶调也大同小异,为同一采茶“母曲”繁衍而成的采茶调系。又据贵州《平越·直隶州志·风俗篇》载:“城市弱男、童崽,饰为女子妆,双鬟低髻,翠翅金钗,服鲜衣半臂,拖绣裙,手提花篮灯,联袂缓步,委蛇而行。盖假为采茶女,以灯作茶筐也。每至一处,辄绕庭而唱,为十二月采茶之歌”,及贵州《瓮安县志·风俗篇》载:“……十一至十六,谓之灯节,堂室皆点灯,或各村醮金为龙灯,从以鼓乐,游行街坊,所至迎以火爆。或有纸扎莲花、鱼、蟹等灯,照耀前后。以村童饰男女妆,唱采茶歌,间以杂剧者,为花灯。”说明南方民间歌舞花灯系统实为采茶派生的舞支,初为采茶灯或茶灯,后又分别向小戏转化,衍生出采茶戏和花灯戏这两个南方小戏系统。

我国少数民族的歌舞极为丰富,且源远流长,传统深厚,不少民族都有“歌舞之乡”或“歌舞民族”的美称。由于旧时的闭

塞,各民族的文化、民俗、风土、人情差别很大,所以反映各民族风貌的民族歌舞都有着各自不同的独特的风格特点。但同时它们也具备着人类发展历史上的某些共性的特征。明清时期走向高度发展的民族歌舞可举维吾尔族的木卡姆、藏族的囊玛,及西南地区少数民族的芦笙舞作为代表。

我国新疆地区聚居着十几个民族,有“世界东方民族的博览会”之誉。号称“歌舞之乡”的维吾尔族是其中的代表,而维吾尔族以歌舞、器乐、说唱为一体的综合类歌舞音乐形式十二木卡姆,又被视为“维吾尔音乐之母”,古老伊斯兰音乐和唐代歌舞大曲的活化石。它蕴含着大量具有浓郁民族风



清人绘“花鼓”演唱图

格的舞蹈和舞蹈音乐的内容，具有很高的历史与文化的研究价值。“木卡姆”是古龟兹语“大曲”的意思，它与古代龟兹乐舞有明显的渊源关系。据1893年新疆和田学者毛拉·依斯木吐拉《艺人简史》记载，早在五百年前已有不少音乐家创作了多部木卡姆。又据《热西德史》和《乐师史》等维族文献记载，明代约16世纪初，地方政权喀什噶尔汗国王后阿曼尼沙汗曾邀请音乐家与民间艺人主持了一次对散佚木卡姆音乐的系统性加工整理。1879年，喀什著名民间艺人艾里姆·赛里姆、莎车民间艺人赛提瓦尔地等人又一次整理加工木卡姆音

乐，始将维吾尔族民间叙事歌曲达斯坦和民间歌舞音乐麦西莱普（意为“歌舞聚会”）与原有的木卡姆（穷乃额玛）音乐结合表演，形成由穷乃额玛、达斯坦、麦西莱普三部分组成的大型歌舞套曲。在各地区流传的木卡姆中，以南疆喀什、和田、莎车、阿克苏、库尔勒、伊犁等地留存的12套木卡姆结构最为庞大和复杂，包括近300首曲调和70多种曲牌，演奏一遍需20多个小时。12套木卡姆的名称分别是：热克、且比亚特、木夏维热克、恰日朵、潘吉朵、欧孜哈勒、埃介姆、乌夏克、巴雅特、纳瓦、思朵、依拉克。每套木卡姆的音乐结构由四个部分组成：

(1) 木卡姆，为散板序唱。

(2) 穷乃额玛，由若干首乐曲组成的“大曲”，如：叙诵性歌曲太再、小赛勒克等；歌舞曲朱拉、赛乃姆、大赛勒克等。含歌曲



萨塔尔



萨塔尔演奏



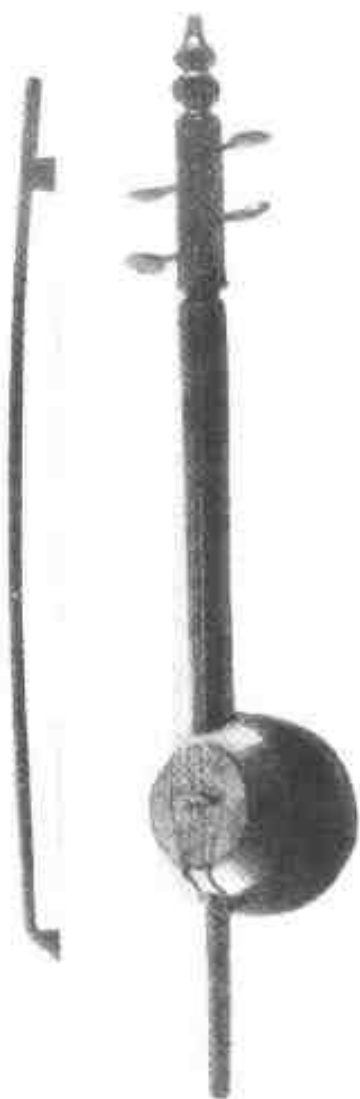
弹拨尔



独他尔



热瓦甫



艾捷克

之间的间奏曲。

(3) 达斯坦,为叙事歌曲,由三四首歌曲组成。含完整的间奏曲。

(4) 麦西莱普,原指一种民间文娱活动形式,这里指歌舞曲,由三至六首舞蹈歌曲组成。歌曲之间没有器乐间奏曲。

木卡姆的结构长大,完整演出的机会不多,通常根据不同世俗生活场景的需要选演其中一两部分的歌舞内容。如婚礼等喜庆的风俗场合里多演唱达斯坦和穷乃额玛,而宗教节日中多演唱穷乃额玛与麦西莱普。木卡姆的伴奏乐器亦可谓集维吾尔乐器之大成,包括萨它尔、弹拨尔、独他尔、热瓦甫、艾捷克、扬琴、沙巴依、手鼓及古老乐器卡龙等。

我国青藏高原上的藏族是一个文化艺术传统深厚而且歌舞种类繁多的民族。囊玛是藏族的一个重要的民间歌舞品种,旧

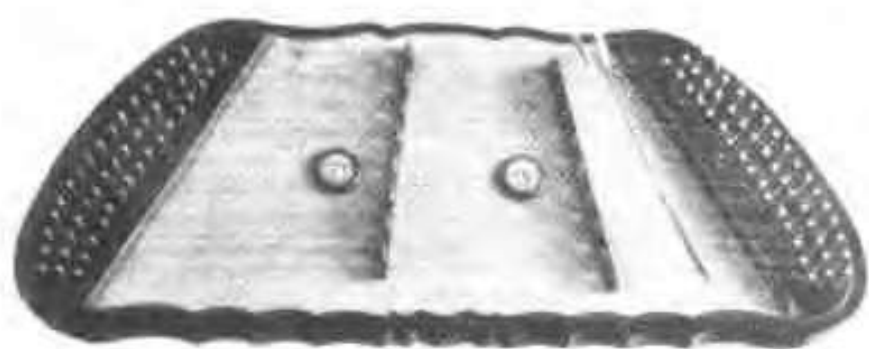
时经常在藏族上层贵族和宫廷的宴会上表演。由于它的传布背景比较复杂,所以对它的成因和发展情况历来众说纷纭。据《桑威即达》(意“秘密之书”),有传说达赖六世仓洋甲措曾秘密地把民间歌舞艺人带到后宫表演囊玛。从现存囊玛歌词多是仓洋甲措所作的情诗来看,这一史实有着一定的可信程度,同时也说明囊玛原本来自民间。而囊玛这一名称却来自藏语的“囊玛康”,即达赖的官邸内室或内大臣厅,因常在那里演出而得名。从囊玛音乐以稳重、典雅而抒情的风格见长,舞蹈也没有大幅度的队形变化来看,囊玛确实具有古代宫廷室内乐舞的性质。它以歌为主,以舞为辅。音乐由引子、慢歌段和快舞段三部分组成,其结构严谨,是带器乐引子的二部性舞、乐结构。歌曲优美抒情、深邃含蓄;舞蹈节奏跳跃、气氛热烈。整个囊玛在高潮中结束,最后有



沙巴依



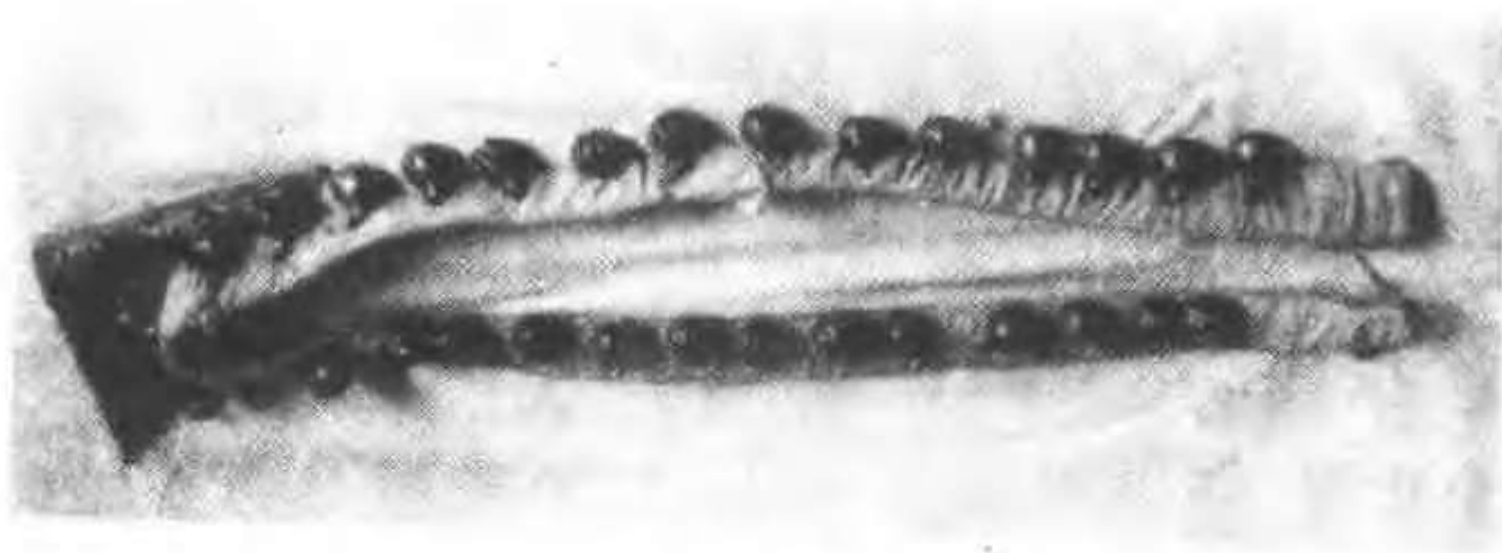
达卜(手鼓)



扬琴



卡龙



串铃



札木聂



藏京胡



铁琴



根卡



傈僳族青年吹芦笙

藏族传统踢踏舞所惯有的结束动作。囊玛的伴奏乐器据说历史上已作过规范，由竹笛、扎木聂琴、扬琴、藏京胡、铁琴、根卡、串铃七件乐器组成，否则就不能称为“囊玛谐”（“谐”为藏语“歌舞”之意）。这恐怕应是囊玛走进宫廷以后的事，后来重又流于民间，这种规范自然不会严格实行。从乐器的品种看，部分乐器像是从内地流入藏区的。据说1758—1840年的达赖八世时期，西藏地方政府的主事大臣竺仁·颠真班久曾游历内地各省，并将内地部分乐器及工尺谱带回西藏用于囊玛音乐的改造和发展（据杨民康《中国民间歌舞音乐》）。这说明囊玛又是藏汉歌舞文化艺

术交融的结晶。

属于舞乐类型歌舞音乐的芦笙舞（含葫芦笙舞）在我国西南和中南的少数民族地区流布非常广泛，更集中在苗族中盛行。芦笙舞是苗族最具代表性的舞蹈。云南苗族的芦笙舞有明人杨慎编《南昭野史》的记载：“每岁孟春跳月，男吹芦笙女振铃唱和，并肩跳舞，终日不绝。”清代《皇朝通典》所记贵州苗族风俗与上述云南苗族大体相同：“贵州……花苗，每岁孟春合男女于野，谓之跳月，男吹芦笙女振铃，旋跃歌舞，东苗跳月与花苗同……西苗延善歌祝者导于前，童男女数十辈相随之后，吹笙舞蹈历三昼夜以赛丰年。”其中女子“振铃”的舞蹈可能是先秦“铎舞”的遗迹。“跳月”、“舞蹈”也像是巴楚“踏歌”的遗风。正如清人桂馥《札朴》“踏歌”条载：“夷俗男女相会，一人吹笛，一人吹芦笙，数十人环绕踏地而歌，谓之踏歌”。此外，苗族的“跳花山”，彝族的“三月会”、“跳左脚”，侗族的“玩山”、“行歌坐月”，瑶族的“长鼓舞”等风俗娱乐中都有芦笙歌舞的踪迹。芦笙或葫芦笙乐器也依各地区各民族的不同而有各种大小不同的形制。“芦笙宛转作情语，儿女心事最玲珑。”芦笙音乐一般以吐诉衷肠、表情细腻见长，但与排舞、队舞及踩芦笙等不同表演形式结合后，又形成了加有其他乐器的多种相对稳定的乐器组合编制，并各具风采。以苗族芦笙舞为例，舞者众多的排舞和队舞，分别采用“套芦笙”和“芒筒芦笙”的编制，舞者较少的踩芦笙或双人舞、单人舞，则采用“对芦笙”的编制等。



苗族“芦笙舞”

“有如花坞春晓，好鸟乱鸣”

——说唱音乐

我国说唱伎艺在宋元时期达到了成熟的阶段，为以后的发展奠定了一个较为稳健、坚实的基础。明清的说唱在此基础上便得以长足发展，不断更新，日臻完善。其间，因不能顺应时代，停滞不前而自行消亡了一批曲种后，至清末民初，经衍生和发展，已累积有 200 多个曲种，音乐上也各自具有独特的风格，是历史上继宋元以后说唱音乐的又一个十分活跃的发展阶段。为了明确认识这些纷繁而又多姿的说唱曲种，学界从不同的角度进行过不同的分类。这里取历史沿革的角度，将此期的说唱分为鼓书和牌子曲两大类：由唐变文及宋元词话沿革而来的鼓书类说唱曲种，以诗赞体唱词为文学基础，以板腔变奏体为音乐结构，可举弹词、鼓词和道情为代表；由唐转踏及宋元唱赚、诸宫调沿革而来的牌子曲类说唱曲种，以令曲体唱词为文学基础，以曲牌联缀体为音乐结构，可举琴书和牌子曲为代表。至于牌子曲类曲种中间有部分道情，鼓书类曲种中插用一些牌子小曲等情况则属说唱音乐向综合类型发展的一种新的趋向。总的来说，清中叶以前的曲艺音乐仍延续宋元以来以长篇说唱为主的传统。鸦片战争以后，城市畸型发展，说唱听众的流动性很大，为迎合和吸引听众，艺人常只唱“开篇”，即“变文”中的“押座文”，宋代曲本中的“入话”，或叫



明《春行图》

“段儿书”，或者就叫“摘唱”，即长篇中的精彩片断，从而逐渐过渡到以唱为主和以短篇形式为主。这样，也促使了擅长短篇的牌子曲类曲种得以蓬勃发展。

弹词的前源可追溯到唐代，它的沿革脉络是从唐变文、宋陶真至元明词话。明·臧晋叔《负苞堂文集·弹词小记》载有明万

词演取长沙



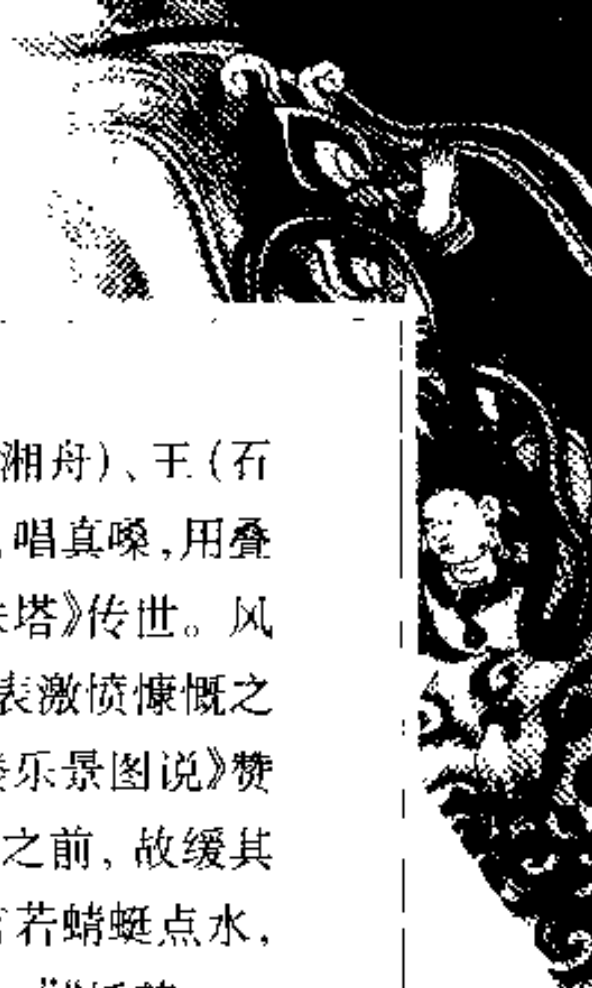
清·扬州木板年画“词演取长沙”



清《中江名胜图说》之一

历前后词话向弹词鼓词分化的踪迹：“若有弹词，多替者以小鼓、拍板说唱于九衢三市，亦有妇人以被弦索，盖变之最下者也。”弹词在明代多泛指江南民间说唱，后随流行地的不同而称呼各异，如四明南词、扬州弦词、宁波文书、绍兴平湖调等。稍后北方亦有以鼓板击节的弹词流传，这实际上是与弹词同为词话嫡裔的鼓词。

弹词的唱词以七言诗赞为主，伴奏用琵琶或小三弦。著名的长篇唱本有近人郑振铎所藏的明末钞本《白蛇传》和清代的《再生缘》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》等。清中叶以前的弹词艺人难以查考，清·孔尚任《桃花扇》中演述的明末泰州人柳敬亭实为评话艺人。乾隆游江南时，著名艺人王周士曾在御前弹唱，被封为七品京官，并在苏州创办了弹词艺人团体光裕社，为苏州弹词在后世人才辈出又独树一帜起到了重要作用。清中叶嘉庆年间有陈（遇乾）、姚（豫



章)、俞(秀山)、陆(上珍)四大名家。其中陈调吸收了苏昆音乐,唱腔悲凉粗犷,情绪苍劲豪迈,适于老生、老旦和净角,如传统段子《林冲踏雪》等。俞调吸收了苏滩及皮黄腔的旦腔音乐,唱腔委婉曲折,情绪凄清细静,多用假嗓感物抒怀,适于表现才子佳人的情爱和闺中女子的怨情,如传统开篇《宫怨》等。又清·徐珂《清稗类钞》说:“同治初年,吴门弹词家之著名者,

为马(如飞)、姚(士章)、赵(湘舟)、王(石泉)。”其中马调吸取吟诵调,唱真嗓,用叠句,字多腔少,以代表作《珍珠塔》传世。风格爽利清劲、质朴豪放,擅表激愤慷慨之情。后有惜花主人《海上青楼乐景图说》赞誉道:“其调……唱到末一字之前,故缓其腔,而将末一字另吐于后,有若蜻蜓点水,最动人听。”如“断回……肠。”“抵楚……邦。”

珍珠塔(选段)

1=B $\frac{2}{4}$ [马调]

$\dot{1}$ | 6.3 $\dot{1}$ $\dot{1}$ | 5. $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$.3 (5) | $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ |
 这 一封书(末)暗 作 良 方 药, 假 信 哪 能

 $\dot{1}$. $\dot{5}$ | $\dot{1}$ 0 | $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$. $\dot{2}$ $\dot{1}$ 3. | 7. 6. | 5 6 5 |
 当 得 真, 捎 书 人 (末)的 确 好 医

 $\dot{5}$ 0 | $\dot{5}$ 0 |
 生。

(参见作家出版社《曲艺音乐研究》)

又清·黄协埏《淞南梦影录》中比较俞、马二调云:俞调“宛转抑扬,如小儿女绿窗私语、喁喁可听;马调则率直无余韵。”以上“老二调”构成了此期弹词流派的一大腔系,直接影响了后世弹词唱腔的发展和各综合腔系的形成。需要说明的是,属于板腔体曲种的苏州弹词的唱腔并没有发展成有板式变化的唱腔,苏州弹词的音乐是在两句基本唱腔的基础上,由不同流派创造的不同的唱调加以不断地丰富和发展的。

明中叶以后,鼓词开始在北方广泛流行,与弹词形成南北对峙、并驾齐驱的格

局。鼓词的前源可追溯到北宋鼓子词及元明词话,与弹词、道情同类同源。早期也是存乡镇间以长篇巨制说唱历史故事,听众稳定,最长篇可连续说唱数月之久。北方城市发展较缓,鸦片战争后,鼓书艺人开始流入都市走进书场。面对新的市场环境,鼓词只有改以简说精唱的短篇形式了。至于如何繁衍出后世遍布北方的各种“大鼓”的,恐怕其间有一个缓慢的渐变过程。短篇鼓词最早于清乾嘉年间在满族八旗子弟中盛行一时,时称“子弟书”,或“清音子弟书”。或许是八旗子弟多用清唱的缘故,进而又

称“清口大鼓”；或许又因八旗子弟居住北京前门以北，进而又称“北板大鼓”。在子弟书的演进过程中，它与其他大鼓也是一种相互影响、共同发展的关系，如京韵大鼓、梅花大鼓等。又据清同治年间的《都门纪略》中“弹弦打鼓走街坊，小唱闲书急口章”的记述，可知鼓词衍变成为“大鼓”，起码经历过一个“走街坊”、“急口章”的发展阶段。至清末，随着清朝的没落和子弟书的衰落，一些早期的大鼓腔派也渐趋成型。如同光年间成型的“山东犁铧调”，相传是最早产生的一支大鼓腔派。因最初击节伴奏乐器是书鼓，外加两枚破碎的犁铧片而得名。流入济南后逐渐改称为“犁铧大鼓”和“梨花大鼓”，以及近世的“山东大鼓”。清末刘鹗在《老残游记》中对当时济南府梨花大鼓的音乐及其名艺人王小玉的演唱作过出神入化、细致入微的生动描绘：

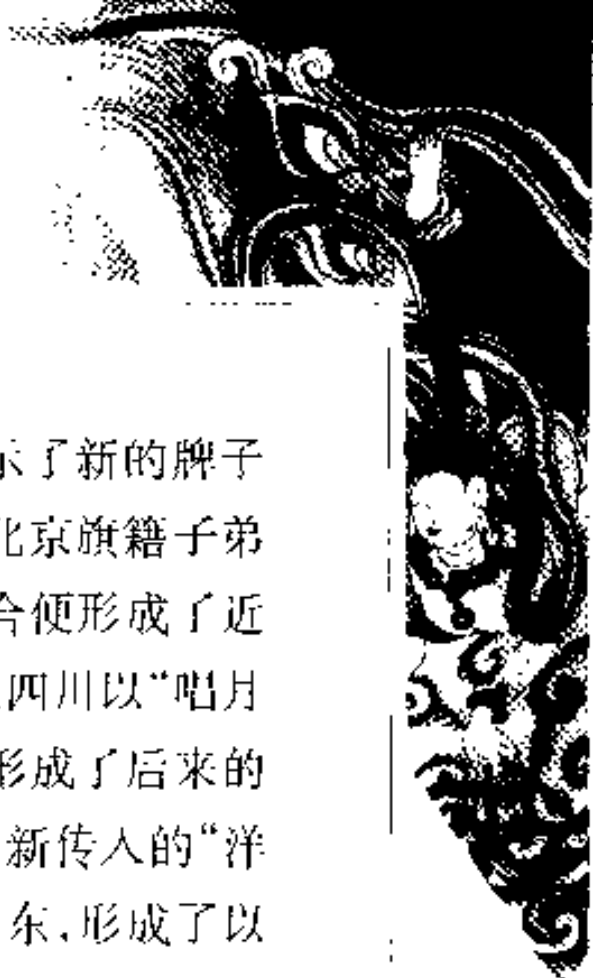
“帘子后面，出来一位姑娘……左手取了梨花筒，夹在指缝里，便叮叮咣咣敲起，与那弦子声音相应。右手取了鼓棒子，凝神听那弦子节奏，忽羯鼓一声，莺喉遽发，字字清脆，声声婉转，如新莺出谷，如乳燕归巢。每句七字，每段十余句，或缓或急，忽低忽高，其中转腔换调之处，百变不穷，一切歌曲腔调，俱出其下……正在热闹哄哄的时候，只见那台后又出来一位姑娘……立在半桌后面，把梨花筒叮咣了几声。煞是奇怪，只是两片顽铁，到她手里，便有五音十二律，又将鼓锤子轻轻的点了两下……王小玉便启朱唇，发皓齿，唱了几句书儿。声音初不甚大，只觉入耳有说不出的妙境：五脏六腑里，像熨斗熨过，无一处不伏贴；三万

六千个毛孔，像吃了人参果，无一个毛孔不畅快，唱了十数句之后，渐渐地越唱越高，忽然拔了一个尖儿，像一线钢丝抛入天际，不禁暗暗叫绝。哪知她于那极高的地方，尚能回环转折；几转之后，又高一层，接连有三、四叠，节节高起，恍如由傲来峰西面攀登泰山的景象：初看傲来峰削壁千仞，以为上与天通；及至翻到傲来峰顶，才见扇子崖更在傲来峰上；及至翻到扇子崖，又见南天门更在扇子崖上；愈翻愈险，愈险愈奇。

“那王小玉唱到极高的三、四叠后，陡然一落，又极力骋其千回百折的精神，如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插，顷刻之间，周匝数遍。从此以后，愈唱愈低，愈低愈细，那声音渐渐的就听不见了。满园子的人都屏气凝神，不敢少动。约有两、三分钟之久，仿佛有一点声音从地底下发出。这一出之后，忽又扬起，像放那东洋烟火，一个弹子上天，迤化作千百道五色火光，纵横散乱。这一声飞起，即有无限声音俱来并发。那弹弦子的亦全用轮指，忽大忽小，同她的声音相和相合，有如花坞春晓、好鸟乱鸣。耳朵忙不过来，不晓得听那一声为是。正在缭乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂。这时台下叫好之声，轰然雷动。”

鲁迅评说刘鹗写《老残游记》为“叙景状物，时有可观”（《中国小说史略》）。以上不仅是一段描写民间说唱的“可观”的美文，而且还是一则颇具音乐民俗意义的史料。

初期的大鼓艺人多为男性，如当时有



“南有郝老凤(山东大鼓),北有马三峰(西河大鼓)”的谣谚。后来女艺人加盟,唱腔向柔和婉转发展,与男腔的纯朴健实相得益彰,深受听众欢迎,同时也大大促进了大鼓腔派的提高和成熟。如《老残游记》中还赞誉王小玉说:“所有什么《西皮》、《二黄》、《梆子腔》等唱腔一听就会……她把那南方的什么《昆腔》、《小曲》种种的腔调,都拿来装在这大鼓书的调儿里面。”这说明鼓词音乐之林的成长与壮大从未离开过姊妹声腔艺术的浇灌与滋养。

作为曲牌体说唱曲种的牌子曲,其前源是宋元南北散曲。至明清时,又是流传于民间的各种民歌小曲或传统曲牌的统称。宋元散曲不只有单支的令曲,而且还有篇幅较长的长调(或大曲)和多曲联缀的套曲。单支的令曲和曲牌每支都有其独特的旋法和结构,且数量巨大,历史悠久,通常只在套曲中联缀,不单独演唱。牌子曲在流传的过程中一旦与各地民间乐调结合,并

形成不同风格的腔派,就预示了新的牌子曲曲种的诞生。如牌子曲与北京旗籍子弟所唱的八角鼓中的“岔曲”结合便形成了近世所谓的“单弦牌子曲”;流入四川以“唱月琴”或“唱琵琶”形式出现即形成了后来的“四川清音”;随唱曲子艺人用新传入的“洋琴”作为主要伴奏乐器进入山东,形成了以[凤阳歌]曲牌为主的联曲体曲种“山东琴书”,等等。说明我国牌子曲音乐的变通性强,可塑性大,曲调丰富,角色感也鲜明,所以又很容易向地方戏曲延伸和演变,其发展势头不可小视。牌子曲音乐在曲牌联接的方式上逐渐形成了某些相对固定的结构程式,如源于“转调货郎儿”的那种以一个曲牌为主,将其分成前后两半分作曲头和曲尾,中间联缀若干不同的曲牌,这种被称作“夹牌子套曲”的形式实际上来自吴地的长篇山歌,此时已成为很多曲种常用的结构方法了。

“南昆北弋东柳西梆”,乱弹之最唯有皮黄

——声腔与戏曲

随着元末明初朝代更迭,政治形势转变,从明初开始,经济文化中心南移,戏曲活动的中心也移向南方。这样,杂剧的体制便逐渐失去戏剧中心的地位,让位于由南戏衍变而来的传奇体制,并最终失去舞台

生命。但音乐的脉流是不断的。传奇的音乐继承了元明杂剧的曲牌联缀规律和南戏创造的“南北合套”形式,在流传、壮大的过程中,受到各地不同方言、民俗和音乐传统的影响、渗透,逐渐演变出“纷纭不类”的诸多



明刊本《金瓶梅词话》海盐腔演剧刻

声腔(即小剧种),如海盐、余姚、弋阳、昆山、青阳、徽川、西秦等等。这些声腔体系在发展中相互争胜又相互融汇,在大大丰富了传奇音乐的同时,逐步形成了明清四大声腔演进流变的格局。

明代四大声腔,即当时影响最大的四种南曲声腔:海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔。据明·徐渭《南词叙录》说:“今唱家称弋阳腔,则出于江西、两京、湖南、闽、广用之;称余姚腔者,出于会稽,常、润、池、太、扬、徐用之;称海盐腔者,嘉、湖、温、台用之;惟昆山腔止行于吴中,流丽悠远,出

乎三腔之上。”其中出自浙江海盐的海盐腔形成最早。据清·李调元《剧话》引元·姚桐寿《乐郊私语》所记:“海盐少年多善歌,盖出于澉浦杨氏。其先人康惠公梓与贯云石交善,得其乐府之传。……家僮千指,皆善南北歌调,海盐遂以擅歌名浙西。”李调元评“今俗所谓‘海盐腔’者,实法于贯酸斋,源流远矣。”明·李日华《紫桃轩杂缀》说:南宋张镒“来吾郡海盐,作园亭自恣。令歌儿衍曲,务为新声,所谓海盐腔也”。这是今见最早的说法。明·王骥德《曲律》云:“旧凡唱南曲者,皆曰海盐。今海盐不

振，而曰昆曲。”可知昆山腔兴盛之前，南曲及宋元南戏所用声腔主要是海盐腔。另旧有变海盐、弋阳故调为昆山腔之说，说明明·魏良辅改革昆山腔是吸收了海盐、弋阳两腔的成果。海盐腔的唱白采用“官话”，这是南北曲合流过程中所带来的南北交融的特点，估计南宋时已开始形成了。海盐腔沿用南戏的曲牌联缀结构；行当有生、旦、净、末、丑；伴奏不用管弦，只用鼓、板、锣等打击乐器，若清唱时仅用拍板；唱腔婉转细腻，据说它“音如细发，响彻云际。每度一字，几近一刻。”深受两京上流社会的欢迎。但也有“滚调”唱法。明万历后，海盐腔日趋衰落，其曲谱今已无存，成为绝响。

出于浙江会稽的余姚腔，约形成于元末明初，明万历前颇为流行。据称它“俚词肤曲”、“杂白混唱”、“以曲代言”，应该是比

较通俗，切合大众的口味的。据陆容《菽园杂记》载，余姚腔于明成化年间的绍兴府余姚县出现过“有习为倡优者，名曰戏文子弟，虽良家子不耻为之”的风行情景。余姚腔亦为曲牌联缀结构，伴奏用鼓板不用管弦，后被弋阳腔吸收、融化，与之合流。

出于江西弋阳的弋阳腔，是宋元南戏流入弋阳后与当地方言、民间音乐结合而成的南曲剧种。据说“错用乡语，四方上客喜闻之”，可能是因为它风格充满乡土野趣，唱腔高亢粗放，形式以鼓击节、人声帮和等特征鲜明突出，所以流传地区也很广。据清·李调元《剧话》说：“弋腔始弋阳，即今‘高腔’，所唱皆南曲。……京谓‘京腔’，粤俗谓之‘高腔’，楚、蜀之间谓之‘清戏’，向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之，亦有紧板、慢板。”汤显祖称“其节以鼓，



明《菽园杂记》弋阳子弟演出图



明马伶《荷花荡》昆山腔演出图



明刊本《浣纱记》插图

其调喧”，可知其音乐粗犷激越。从它只用锣鼓等打击乐伴奏，不用管弦和采用“一唱众和”的帮腔形式看，其民间传统应是非常古远而深厚的，可追溯到田秧号子与秧歌小戏等。由于弋阳腔的民间传统深，群众基础厚，所以明中叶起不断与各地方腔调结合形成各种“高腔”，衍变出不少新的剧种。“一唱三叹”的帮腔的形式也有了丰富和发展，如台前帮、唱后帮、整段帮，接句帮，断句帮，以及领和重唱、唱白重迭等诸多帮法。弋阳腔能够根据剧情和人物的需要，将独唱、对唱、合唱及源于田秧号子和田秧山歌的“滚唱”、“滚白”等多种演唱形式综合运用、有机结合，是它能够广受欢迎、历久不衰的一个重要原因。拿弋阳腔中的“滚调”（或简称“滚”）来说，它就是一种使曲调通俗化的有效手法。包含散文体的

“滚白”和韵文体的“滚唱”；形式上分插入曲词间的“夹滚”和在曲词前后的“畅滚”。它能在推动剧情生动发展和激发人物感情的充分表达上，使曲情得到淋漓尽致的发挥。

昆山腔出自嘉靖年间的江苏昆山，源于当地的民间曲词。自海盐不振后，唱南曲者皆曰昆山，可谓四大声腔中的后起之秀。但音乐上与海盐等腔保持有接续的关系，如“体局静如，以拍为之节”等，并由“精于南曲，善作占赋”的元人顾坚“发南曲之奥”（魏良辅《南词引正》），“以笛、管、笙、瑟按节而唱南曲者……亦吴俗敏妙之事”（徐渭《南词叙录》），并以高雅、婉丽的风格，与通俗乡趣的弋阳腔形成雅俗并置和昆弋之争。经戏曲音乐家魏良辅等人加工改造，昆山腔的传播愈加广泛，并且愈加得到上层观众的青睐而最终被公认为戏曲正声，时称“官腔”，且“四方歌曲必宗吴门”，成为明代最大的戏曲剧种和明中叶至清中叶的剧坛霸主。

明人沈宠绥在《度曲须知》中说：“我吴自魏良辅为昆腔之祖。”这是就魏良辅对昆山腔的改革而言，并不能理解成昆山腔为魏良辅所创。明·张大复《梅花草堂笔谈》云：“魏良辅，别号尚泉，居太仓之南关，能谐声律，转音若丝。张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之属，争师事之，惟肖；而良辅自谓不如户侯过云适，每有得必往咨焉，过称善乃行，不即反复数交勿厌。时吾乡有陆九畴者，亦善转音，愿与良辅角，既登坛，即愿出良辅下。梁伯龙闻，起而效之，考订元剧，自翻新调，作《江东白苧》、《浣纱》诸曲，又与郑思笠精研音律，唐小虞、陈祺泉五七辈，杂转之。”此外，更有苏州洞箫名手张梅谷、昆山著名笛师谢林泉、精通北曲的乐工

正月言三言一
 別離聽得一聲去也鬆了金釧遙望見十里長
 亭減了玉肌此恨誰知

叨叨令見安排着車兒馬兒不由人熬熬煎煎
 的氣有甚麼心情花兒鬢兒打扮的嬌嬌滴滴
 的媚準備着被兒枕兒則索昏昏沉沉的睡從
 今後衫兒袖兒都搵做重重疊疊的淚兀的不

悶殺人也麼哥兀的不悶殺人也麼哥久已後
 書兒信兒索與我恹恹惶惶的寄

脫布衫下西風黃葉紛飛染寒烟衰草萋迷酒
 席上斜簽着坐的蹙愁眉死臨侵地

小梁州我見他闌淚汪汪不敢垂恐怕人知猛

然見了把頭低長吁氣推整素羅衣

清叶堂納書樓曲譜之清唱昆曲譜 | 西廂記·哭宴 |

张野堂等人的参与改造和创新，使原昆山腔“尽洗乖声，别开堂奥，调用‘水磨’，拍捱‘冷板’，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀。功深镕琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”。而据说魏良辅本人“足迹不下楼十年”，新型“水磨”声腔完成后，苏州地区的许多老曲师“皆瞠乎自以为不及也”（清·余怀《寄畅园闻歌记》）。

昆曲可用曲牌异常丰富，以音乐性质可分哀乐、宴乐、军乐、舞乐、神乐等；以使用乐器可分丝竹曲牌、笛子曲牌、唢呐曲牌等，编演者可按不同剧情和曲牌的情趣自由选择曲牌，选择宫调和运用转调，故每一幕可转调多次，每一调可用多个曲牌，并可按一定规律将若干短小曲牌联成长大的套数，也可根据新剧的内容要求进行创作，或将旧曲牌进行发展变化形成新的曲牌。曲牌使用上也会出现定势，某些场合惯用某

些曲牌，形成相对固定化的程式。唱腔曲牌多是若干乐句一气呵成，没有过门和间奏，但有“曼声徐度”的“赠板”。高音多用假声，制曲、演唱要求“依字行腔”，咬字吐字及字调起伏都须唱出头、腹、尾和四声阴阳的协调要求。革新后的昆山腔乐队以笛为主，配以箫、管、笙、三弦、琵琶、月琴、鼓、板等诸类管弦乐器，是一种集南北之所长的规模完整的新型的伴奏乐队。这样，昆山腔音乐也能够逐渐适应北方。据王骥德《曲律》：“迩年以来，燕赵之歌童舞女，咸弃其捍拨，尽效南声，而北词几废。”而新昆山腔之能够风靡剧坛、走遍全国、使其如虎添翼者，当是传奇作家梁辰鱼为其创作的第一个昆曲剧本《浣纱记》。

《浣纱记》将民间广泛流传的伍子胥与吴王夫差、越王勾践卧薪尝胆、范蠡与西施等故事合为一剧，以范蠡与西施的爱情故



清陈作霖摹汤显祖画像(局部)

事作为贯穿，使之升华为爱国行动加以歌颂。同时对伍子胥的忠义和越国君臣的发愤图强也予以了热情的颂扬。其较高的思想性与全新的音乐、表演体制完美结合，使改革后的昆腔终于自成体系，成为一个集南北曲之大成的独立剧种，进而又出现了一个以昆腔为代表的明清传奇的鼎盛时期。而象征这一鼎盛期的最著名的代表作当推汤显祖的《牡丹亭》、洪昇的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》三剧。

《牡丹亭》是明代杰出戏曲家汤显祖(1550—1617年)的代表作。它用浪漫主义的手法描写了杜丽娘和柳梦梅的生死离合，通过杜丽娘、春香等典型形象，表现当时青年为追求爱情自由同封建礼教的斗争。汤显祖是江西临川人，早年受左派王学的影响，主张男女平等、个性解放，反对“存天理、灭人欲”的程朱理学。他在戏里以情与理的冲突作贯穿，反映了他渴望与追求个性解放的强烈愿望。作为临川派的汤显祖，在创作上与强调格律的吴江派对立，提出“凡文以意趣、神色为主”，主张内容决定形式，而不应受格律的限制。《游园》是《牡丹亭》最有影响的一出，也是杜丽娘叛逆性格的重要体现。它以散板〔绕池游〕作引子，四分之八拍的〔步步娇〕、〔醉扶归〕与四分之四拍的〔皂罗袍〕、〔好姐姐〕作正曲，接四分之二拍的〔隔尾〕作尾声组成套数，用对唱、独唱、同唱等多种演唱方式，十分细致地刻划了杜丽娘在游园中的心情变化，逐层深入地展示了人物的内心世界和思想发展过程，尽情尽致地表达了一个被“昔氏贤文”长期“禁杀”的贵家小姐对春光的欣羨与叹息之情。



昆曲于明末清初分别有两座高峰。如

牡丹亭

蝶戀花

第一齣 標目

倦處拋人閒處住百計思量沒箇爲
 歡處白日消磨腸斷句世間只有情難訴
 茗堂前朝復暮紅燭迎人俊得江山助但是相
 思莫相負牡丹亭上三生路漢宮春 杜寶黃堂
 生麗娘小姐愛踏春陽感夢書生折柳竟爲情
 傷寫真留記并梅花道院凄凉三年上有夢梅
 柳子於此赴高唐果爾回生定配赴臨安取

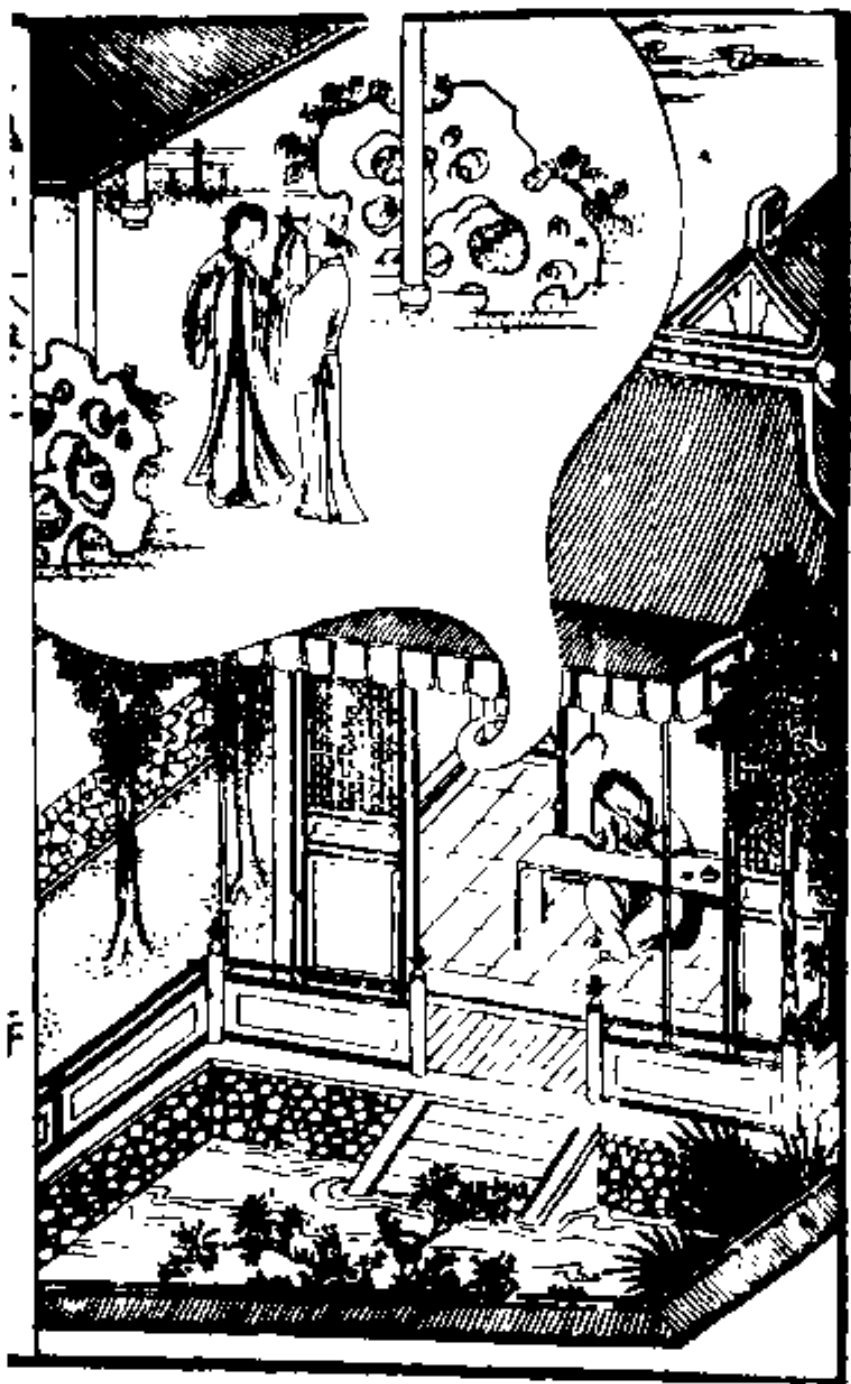



明话本《牡丹亭》书影

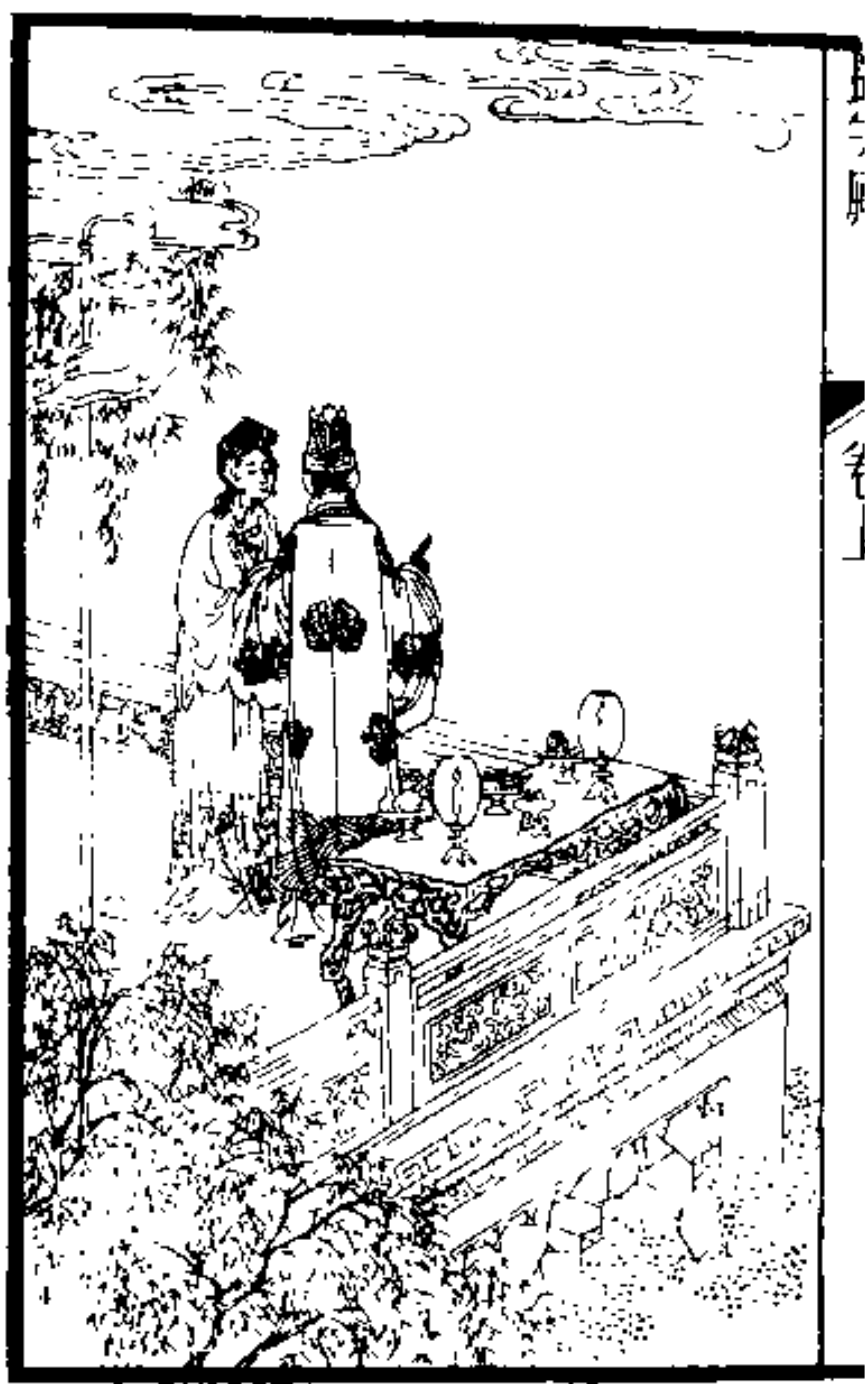
果明末的高峰为汤显祖的话，那么清初的高峰理应是“南洪北孔”，即《长生殿》传奇的作者、浙江钱塘的洪昇和《桃花扇》传奇的作者、山东曲阜的孔尚任。洪昇（1645—1704年）创作的《长生殿》是清初昆腔的代表作，写的是我国古代文学、戏曲的一个著名题材——唐明皇和杨贵妃的爱情故事。它将李、杨爱情放在安史之乱前后的社会背景下，揭露统治阶级的荒淫腐败，并暗示由此所造成的国家沦亡与自身的毁灭；对郭子仪、雷海青等人的民族气节、爱国行为作了热情的赞颂。此剧以一代兴亡为题材，引起了人民情感上的强烈共鸣。艺术上引人入胜，流行唱段颇多。其中《弹词》一折用《九转货郎儿》结构套数，层次变化富于节

奏，且曲词奇美又富思想性。故康熙年间，民间有“家家收拾起，户户不提防”的俗谚。“收拾起”出自李玉《千钟禄》中“收拾起大地山河一担装”，“不提防”则是《长生殿·弹词》折第一支曲子「一枝花」的首句：“不提防余年值乱离”。

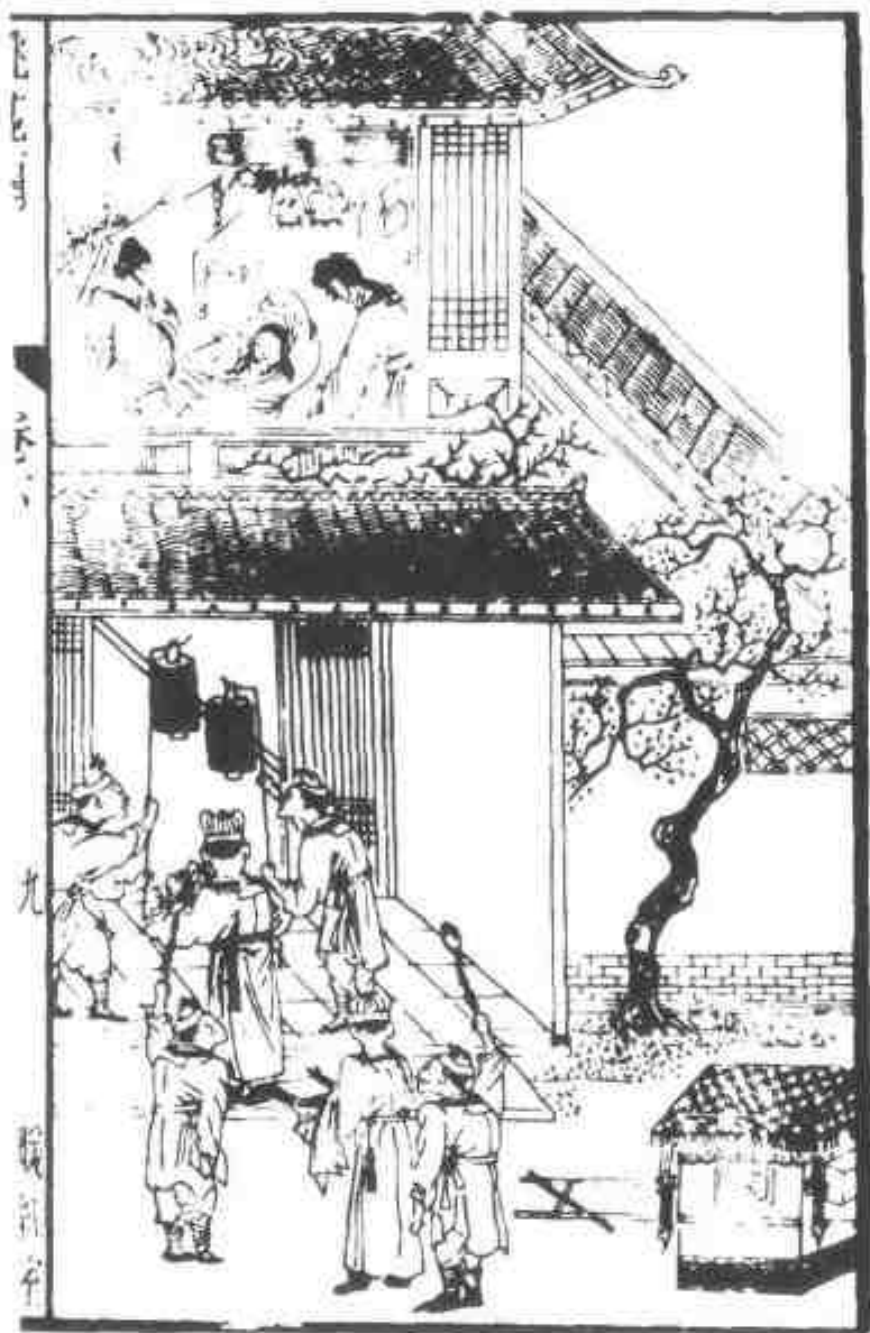
孔尚任（1648—1718年）的《桃花扇》写复社名士侯方域与江淮名妓李香君的爱情故事。但它以南明弘光王朝覆亡为背景，是“借离合之情，写兴亡之感”（《先声》出），写的是政治斗争，为明王朝的覆亡总结历史教训，直接反映了明清之交的社会现实，民族意识很强。李香君的民族气节和对爱情的忠贞在剧中有光彩照人的表现，对侯方域的动摇软弱和自私自利也有淋漓尽致



明话本《牡丹亭》插图



《长生殿》插图



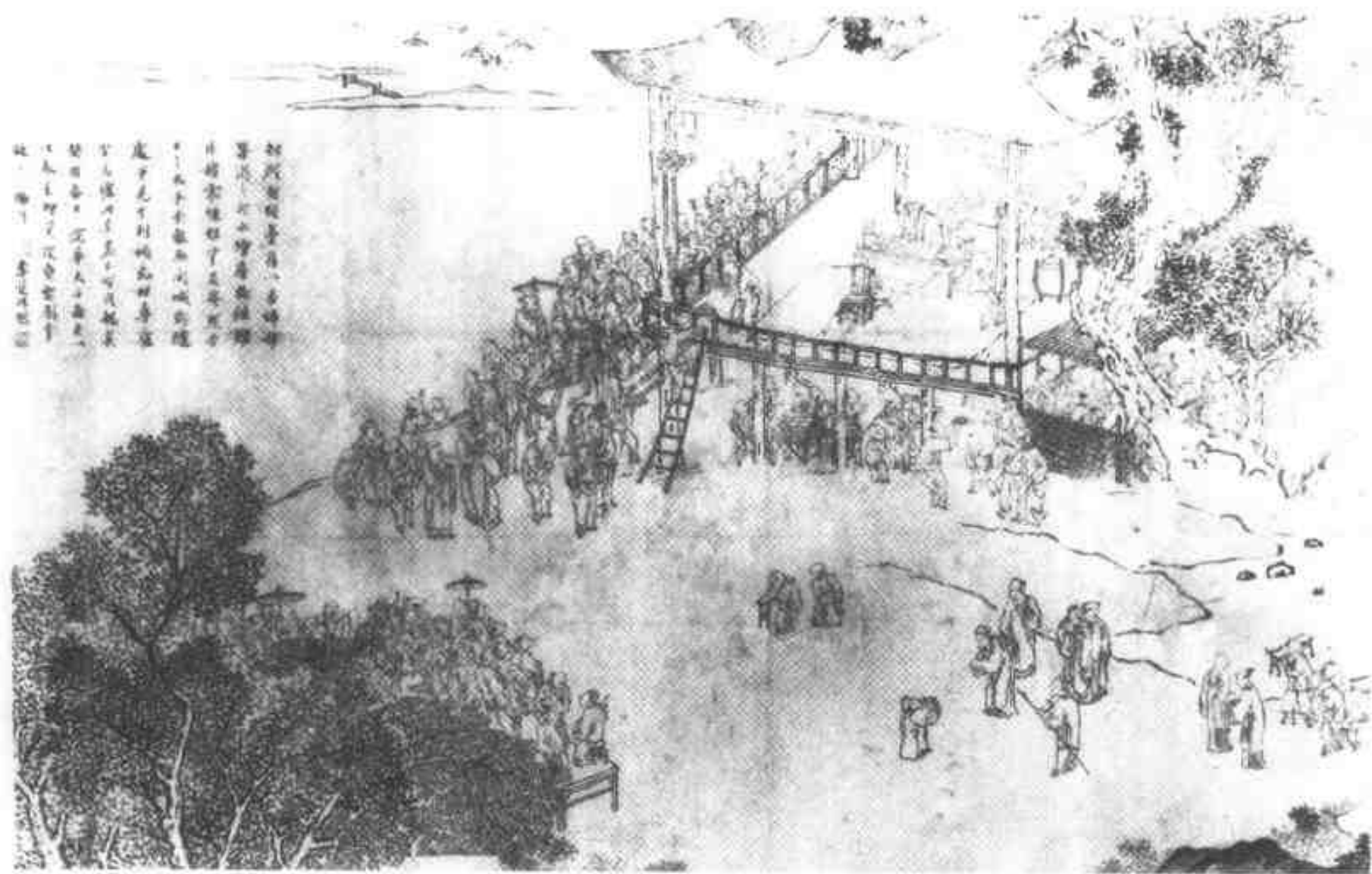
《桃花扇》插图

的描绘。此剧的词曲风格悲壮哀怨而又清丽动人，且语言风格与人物情绪及戏剧气氛和谐一致，抒情性的戏剧效果与感情色彩十分浓厚。正如梁启超所言：《桃花扇》系“一部哭声泪痕之书”（《饮冰室丛话》）。此剧的音乐“每一曲成，必按节而歌，稍有拗字，即为改制”（《桃花扇本末》），作者在曲辞音律方面所下功夫尤深，这也预示了昆曲自清乾隆末开始走入文雅雕琢、脱离人民的由盛而衰之途。此时处于巅峰的昆曲及其昆腔音乐自发源以来，不断吸收、融会了南北戏曲之所长，逐渐形成了自己的舞台戏曲形式。今有学者评价昆曲是“我国古典戏曲艺术中一个发展得最为成熟、最为完美的经典性剧种”（郭汉城语）。昆曲以它

巨大的艺术成就和深远的影响力，促进着大批地方声腔的形成和发展，它对几乎所有的中国戏曲剧种都产生过深远的影响，被世人尊为“百戏之祖”，在我国戏曲史上起到了承前启后的作用。嘉庆之后，各地方声腔日趋发达，“愈趋愈卑、新奇叠出”的“乱弹”纷至沓来，致使明代戏曲界的昆弋之争于此期转化成了“花雅之争”。

据清·李斗《扬州画舫录》：“两淮盐务，例蓄花、雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”可知雅部专指昆山腔，而花部的乱弹泛指昆腔以外各新兴地方声腔剧种，是那些崇雅贬俗的封建士大夫们对它们的贬称。但“乱弹”除上述的泛称外也曾专指某地方声腔。清·刘献廷《广阳杂记》中说：“秦优新声，有名乱弹者，其音甚散而哀。”这里的“乱弹者”即专指秦腔；而所谓“文武昆乱不挡”之“乱”为“乱弹腔”的简称，实指京剧。乱弹诸腔勃兴于清中叶，出现了花部与雅部对立的局面，此时昆曲颓势已现，弋阳腔、梆子腔遂进京与昆曲争胜。嘉庆年间，北京有了“南昆、北弋、东柳、西梆”之说，即南方苏州的昆曲，北上的弋阳腔（后称高腔），东面山东的柳子戏，西北山西、陕西的梆子腔。道光年间皮黄腔成型，至此，昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔这清代四大声腔并峙。其中梆子腔、皮黄腔势头最劲，成为乱弹诸腔中的两大代表声腔。

梆子腔源自西北秦地陕甘一带的西秦腔或秦腔，因它以枣木梆子为板作击节伴奏，故俗称为梆子腔。秦腔在后来也有时被明确称作陕西梆子。成型后，分三条线路向东北、东、西南方向流布。所到之处，



清《村戏图》

又形成了与当地民间音乐及腔调结合而成的新的梆子腔支派,几乎遍及全国各地,而尤以北方各地支派甚多,如山西梆子、河南梆子、河北梆子、山东梆子及其各自的众多流派。乾隆四十四年(1779年),川籍秦腔艺人魏长生二度进京,“大开蜀伶之风,歌楼一盛”,致使昆曲、京腔相形见绌,“六大班”无人过问。后被逐离京南下,在扬州、苏州、四川等地唱红。对梆子腔系基本音乐风格和艺术形式影响最大、历史最早的梆子腔剧种是陕西的同州梆子和山西的蒲州梆子(今蒲剧)。梆子腔总的音乐风格为粗犷、激越、高昂、悲壮;以梆胡、梆笛、梆子为主要伴奏乐器,再配以月琴、锣鼓等;唱腔以“苦音”(或“哭音”)、“欢音”(或“花音”)这两种色彩音分成两种不同调式色彩的腔调。“苦音”愁、怨、哀、恨,富于悲情;“欢音”喜、美、甜、爱,亲切、热情。但这些情质仅是

相对而言,它们的适当表达需要与一定的板式变化相配合。梆子腔首创板腔体戏曲音乐,以对称的上下句唱腔为基本曲调作不同节奏、速度的板式变化。板式一般有正板五种:原板、慢板、流水、快流水、紧打慢唱;辅板三种:倒板、散板、滚板。节奏鲜明、强烈而规整,句逗间夹用长短过门。唱词采用整齐的十字、七字及五字句式,词意通俗,乡土气息浓郁,所以深受各地群众欢迎,传播得也很快。

皮黄腔是湖北汉调的西皮腔和安徽徽调的二黄腔相结合后的简称。清初,秦腔经湖北襄阳传入武汉一带,与当地汉调或楚调结合后形成西皮腔。弋阳腔受昆腔继而又受秦腔影响形成徽调早期声腔“吹腔”;秦腔传至安徽桐城一带与当地曲调结合后形成徽调新腔“高拨子”。吹腔与高拨子交融演变形成二黄腔。早在徽班进京之前,徽



余三胜(京剧《黄鹤楼》刘备,清代泥塑)



谭鑫培、王瑶卿(京剧《南天门》曹福、曹玉莲)

班艺人已将皮、黄二腔结合流行于江南诸省了。乾隆五十五年(1790年),以唱二黄为主的安庆“花部”三庆徽班为乾隆寿庆首次进京,打开了徽班进京之门,并以其诸腔并用和剧目多样压倒了秦腔,但也促成了与秦腔的接触与合流。接着就是四大徽班(三庆、四喜、和春、春台)进京与雅部争胜。道光年间,汉调进京后,徽班一面汇合秦、京二腔,一面与汉调合班,在徽秦、徽汉合流的基础上,一个新的完整的声腔系统——皮黄腔逐步形成了,皮黄腔的代表剧种——京剧也开始有了雏型。然而,皮黄腔形成之际,也是梆子腔系大举进京之时,皮黄腔面临梆子腔系与其争胜的挑战。后来经四大徽班中“三庆”、“四喜”、“春台”(“和春”班已解散)的三位班主程长庚、张二奎、余三胜鼎力革新,吸收梆子诸剧种的精华,变革剧目、音乐、身段、服饰、道具等,并与北京方言、习俗巧妙结合,遂使京剧于清末逐步完善,并且成为全国最有影响、流传最广的一个新型剧种。

皮黄腔的音乐风格是西皮、二黄这两个性格相反的声腔,在它们的相互映衬、对比和补充之中形成的。西皮高亢、刚劲、跳跃、活泼,旋律的情感起伏大,节奏变化多。二黄和缓、低回、凝重、端庄,旋律婉转、跳动小,节奏平稳。两者的情调、色彩完全不同,而且它们各有反调,即反西皮和反二黄,是将西皮和二黄的基本曲调向下移低四度而成。这样形成所谓“高弦低唱”之后,悲剧性的音乐效果油然而生。另外,皮黄腔在以音乐推动剧情,用音乐塑造人物上作出了可贵的贡献。它以原板为基本板式,成功地创造了如导板、散板、摇

板、慢板、快三眼、二六板、流水板、快板等一系列不同节奏和速度的板式，并依我国传统音乐“散—慢—中—快—散”的结构原则，根据剧情发展和人物塑造的需要，创制出规模长大、层次分明的成套唱腔，使板腔体的结构和功能进一步得到发展和完善。同时解决了男女分腔问题，各个行当在唱腔上都能得到较好的戏剧性发挥。多种皮黄腔系剧种以胡琴为主奏弦乐器，其伴奏体制有文场、武场和场面之分。“文场”指胡琴、二胡、三弦、月琴、笛、唢呐等管弦乐器；“武场”指鼓板、大锣、小锣、铙钹、齐钹、堂鼓等打击乐器，而文、武场相辅相成地组合即成为“场面”。这种相对完备的伴奏体制与演员的唱、念、做、打紧密有机地结合，使

皮黄腔音乐的表现力得到加强。

同光年间，京剧走向盛期，剧目、声腔、演员、演技等都有了很大的发展和提高。程长庚、余三胜、张二奎、王九龄、孙菊仙、汪桂芬、梅巧玲等人起到奠基和拓展的作用，而老生演员谭鑫培的成就尤为突出。他“由于余派而变通之、融合之，苦心孤诣，加之以揣摩，数年之间，声誉鹊起。其唱以神韵胜，本能昆曲，故读字无讹，又为鄂人，故汉调为近。标新创异，巍然大家”（王梦生《梨园佳话》），形成了近代最早的京剧流派——谭派，标志着京剧艺术已走向了成熟。谭派老生新腔清醇、婉转而悠扬，当时以“无腔不学谭”之势风行全国。

“金吾不禁逐年新，鼓吹升平共闹春。”

——器乐与乐种

明清时期，随着城乡世俗化的戏曲、说唱、歌舞等音乐表演艺术的勃兴，以及民间俗曲、各类声腔的广为传播，带动了民族器乐艺术的充分发展。这首先体现在各类传统乐器的不断改进和完善，以及大批新乐器的应运而生。

年代久远的吹管乐器笛子，此时已被几乎所有民间音乐形式所应用。其形制按音色和使用地区、场合的不同分成南北两种。南方的曲笛主要用于昆曲的伴奏及南

方诸乐种之中；北方的梆笛主要用于梆子腔系各剧种的伴奏及北方诸乐种之中。其他吹管乐器如管子、笙也被广泛用于民间诸乐种，尤其是北方鼓吹乐及僧、道寺院音乐中。见于文献记载较少的唢呐，迄今最早可见于明·徐渭的《南词叙录》所载：“中原自金、元虏猾乱之后，胡曲盛行……至于喇叭、唢呐之流，并其器皆金、元遗物矣。”知其作为金、元遗物已于当时在中原流传。明·戚继光《武备志》言：“操今凡二十条，



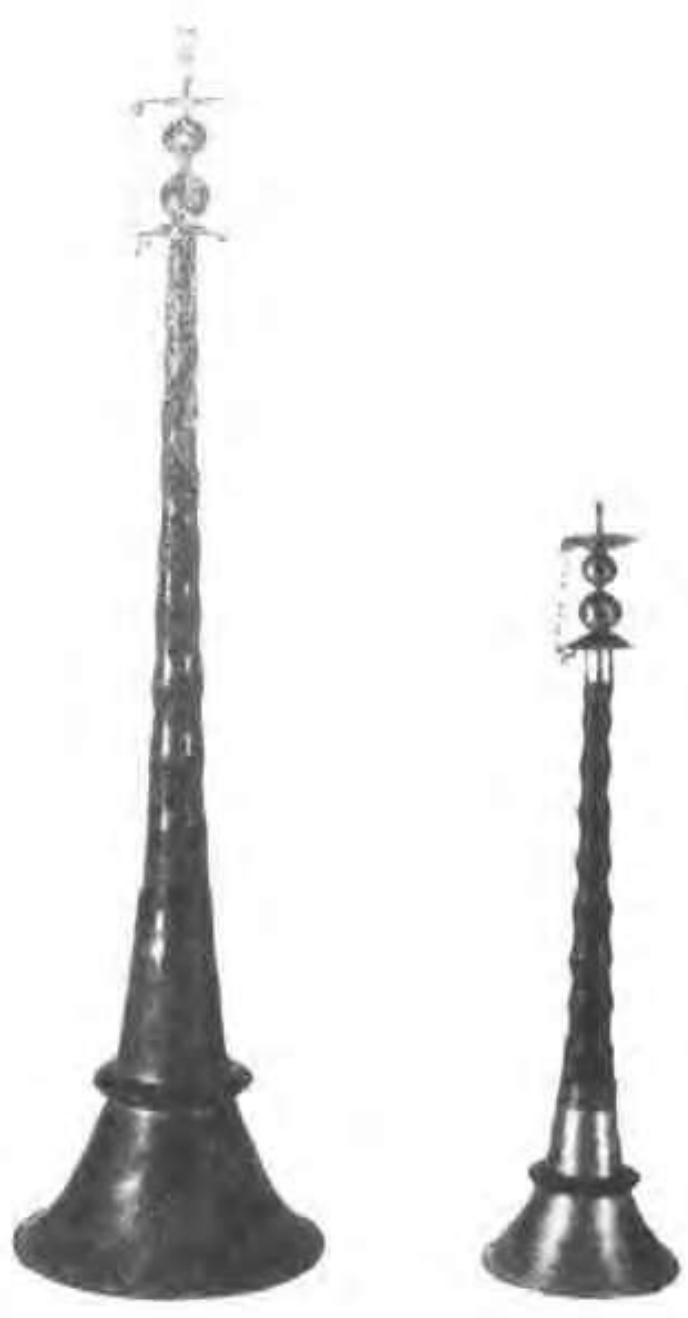
笛子



箫子



笙



唢呐

凡掌号笛，即是吹唢呐。”可知唢呐用于军中。明·王磐词《朝天子·咏喇叭》曰：“喇叭、锁哪，曲儿小腔儿大，官船来往乱如麻，全仗您抬身价，军听了军愁，民听了民怕，那里去办什么真共假？眼见的吹翻了这家，吹伤了那家，只吹的水尽鹅飞罢！”又可知唢呐也常用于官府。又明·王圻《一才图会》云：“锁奈，其制如喇叭、七孔、首尾以铜为之，管则用木，不知起于何代，当是军中之乐也，今民间多用之。”这里道出了自明以后唢呐更多的还是作为民间乐器流行于南北各地。

本时期的擦弦乐器开始呈多样化发展。胡琴类出现了专用于梆子戏的梆胡、专用于皮黄戏的京胡、专用于广东戏的椰胡和专用于湖南戏的大筒等。此外还有藏族的根卡、壮族的马骨胡、蒙族的马头琴、四胡及维吾尔族的艾捷克系列。其实此类少数民族的擦弦乐器都各有深厚的渊源，如蒙古族的马头琴，就有学者认为它甚至源自于唐宋时的弓弦火不思。经元至明清，已融汇了科尔沁部火不思的潮兀尔、云南大理国的弓弦苏古笃和新疆卫拉特部忽雷式的叶克勒等，形成马头琴世系中此期的潮兀尔族系。另从明《麟堂秋宴图》卷中所使用的胡琴看，此间的胡琴已有了千斤，马头琴弓夹于二弦中擦奏，与今天的二胡形制已大体相同。

明末由波斯经海路传入我国的击弦乐器萨泰里琴，初流行于广东一带，称洋琴，亦名扬琴，后逐渐扩及闽浙、江淮和中原，成为众多说唱音乐、戏曲音乐的伴奏乐器及民间合乐的主要乐器之一。

抱弹类乐器的琵琶，自宋以后其梨型音箱、四弦十四柱的形制基本确定以后，清



明·本《麟堂秋宴图》插图：奏乐图

代又有了四相十品、十二品的形制。此外，又出现了抱弹类乐器的新品——月琴和秦琴。宋代兴起的三弦，明初已流传至南方各省，江、浙、闽尤为盛行，且有了大、小之分，普遍用于南北不同风格的说唱音乐的伴奏中，演奏技术也有了进一步的提高。明万历年间，有北京蒋鸣岐号称“三弦绝”，为北京城的“都城八绝”之一（明·沈榜《宛署杂记》）。清末盲艺人王飞峰创造了“三弦弹戏”，即用三弦维妙维肖地模拟当时著名京剧演员的唱腔及人声、军马声和禽兽飞鸣声。

鼓类乐器也有了很大的发展，用于说唱音乐的有八角鼓、书鼓等。京、津及东北地区的说唱音乐满族八角鼓，自明中叶以

后开始流传于北京。据传它是由满族八旗的八位首领各献一块最好的木料镶嵌而成。八木相拼而得八角,故名。八个边象征满族八旗的团结。用于戏曲音乐的有堂鼓、板鼓等。板鼓由唐代节鼓发展而来,此时广泛用于各类声腔系的剧种及器乐合奏中,有时还可用以独奏。又京剧中的堂鼓、苏南“十番鼓”和“十番锣鼓”中的同鼓,花鼓类歌舞中的腰鼓,朝鲜族、瑶族、傣族等少数民族歌舞中的长鼓,等等,均是所属民间音乐体裁中举足轻重、不可或缺的主奏打击乐器。

与乐器繁兴相应的是器乐艺术的异军突起。前文述及明万历时的“都城八绝”可见一斑,而独奏艺术领域此期可代表最高成就的还属最具历史传统的古琴艺术与琵琶艺术。

明清时期随着琴学的发展和古琴演奏技术的提高,流派比宋元时期有了明显的发展和增多。明·刘珠在《丝桐篇》中介绍明初琴派情况说:“近世所习琴操有三:曰江、曰浙、曰闽。习闽操者百无一二,习江操者十或三四,习浙操者十或六七。据三操观之:浙操为上,其江操声多烦琐;浙操多舒畅,比江操更觉清越也。”明末以江苏严澂、徐上瀛为代表的虞山派,是明清时期琴坛的一支最有影响的琴学流派,是严澂在浙派基础上创立的。他组织“琴川社”广交琴友,艺术上取各家之长,美学上追求“清、微、淡、远”而独树一帜。《松弦馆琴谱》为该派的代表琴谱,被琴家奉为正宗。清代的重要琴派还有庄臻凤为代表的金陵派、徐常遇为代表的广陵派、张孔山为代表的川派、王溥长为代表的诸城派、祝凤喈为代表的浦城派等。明正德至万历年间,又有



板胡(梆胡)



京胡



阮头琴



古琴



秦笛



马骨胡



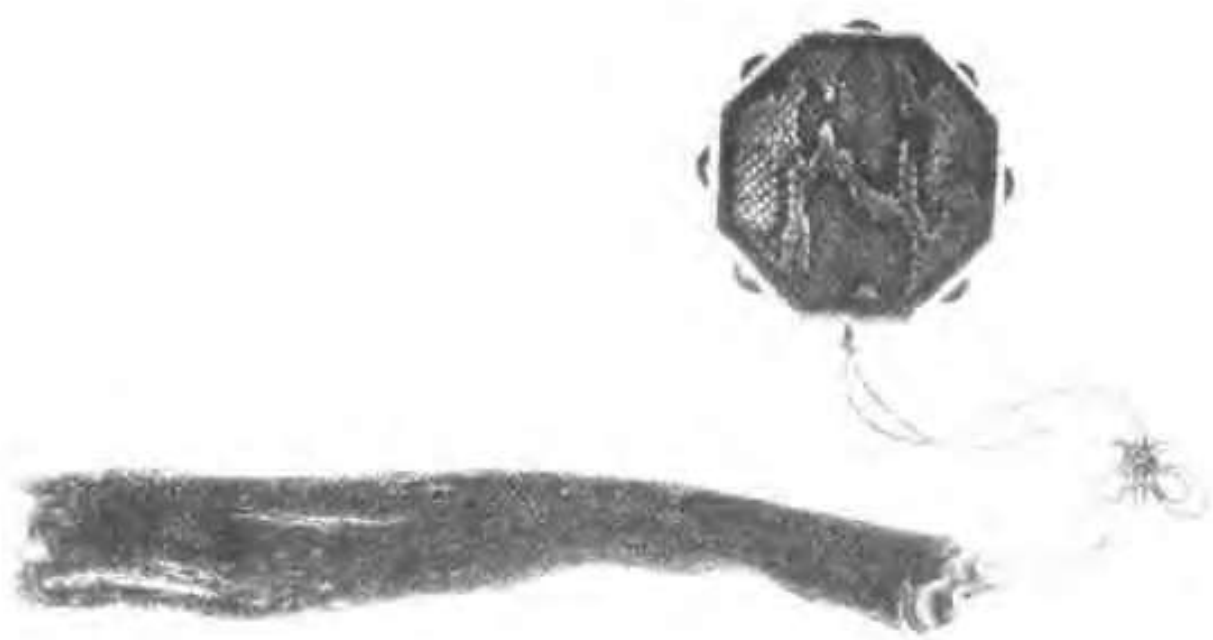
月琴



三弦



书鼓



六角鼓



堂鼓



板鼓

一批琴家提倡琴歌，其后不断有追随者，但同时又受到竭力主张发展独奏曲的琴家们的反对，由此形成明清琴史上声乐派和器乐派的争胜局面。琴歌派琴家创作的《苏武思君》（明·杨抡）和《精忠词》（清·王善）不同于传统倚歌的缠绵忧怨，而继以传统北歌的豪爽铿锵、质朴自然为其特色。器乐派著名琴曲有《秋鸿》、《平沙落雁》、《渔樵问答》、《鸥鹭忘机》、《龙翔操》、《醉渔唱晚》等。其中《平沙落雁》一曲各家谱集竞相刊载，累积刊载的多家传派曲谱达近百种之多，可谓此期最为流行、最受欢迎的琴曲之一。《平沙落雁》最早称《雁落平沙》，后又有简称《平沙》的。据《天闻阁琴谱》（1876年）解题：“盖取秋高气爽，风静沙平，云程万里，天际飞鸣，借鸿鹄之远志，写逸士之心胸者也。”乐曲“初弹”为序幕，“似鸿雁来宾，极云霄之缥缈，序雁行以和鸣，倏隐倏显，若往若来。”乐曲主体分“欲落”、“将落”和“既落”三个层次：“其欲落也，回环顾盼，空际盘旋；其将落也，息声斜掠，绕洲三匝；其既落也，此呼彼应，三五成群，飞鸣宿食，得所适情。子母随而雌雄让，亦能品焉。”乐曲用滑奏技法表现“孤雁引吭哀鸣”的情态，颇富诗意。还特别选取雁群“欲落未落之时”的情节予以着力描绘，将音乐的抒情性与写实性成功地结合起来。明代琴派的代表人物还开了结社和刊印琴谱的风气。琴社对保存和发展琴派、琴学与琴曲作出了重要贡献。万历前后出现了大量私人集资刊印的琴谱，至清末见于记载的琴谱就有150多种。其中重要的有1425年朱权的《神奇秘谱》，这是我国现存最早、所收琴曲最丰富的古琴曲集，



藤鼓



同鼓

曲既終其人曰偶因風送清麗之音特來一聽伯牙於是再鼓一曲請問何曲詞云

陽氣和融今柳搖金桃花半吐令映日紅芳草茸茸中鋪錦綉畫橋車馬向從正筍五六七鳴筍六七筍五六七今任西東戲蝶交飛令粉墻外遊人曷旬曷曷曷八筍旬曷筍三四向五

雙舞令畫樓東筍七筍旬筍

其人曰風入松也伯牙愕然曰誠知者也遂竊禮之勢以登船得其姓名曰鍾子期伯牙再撫一曲詞云

楚腰纖細石榴唇手把銀箏酒半醺
已筍筍六旬向筍筍六七筍旬向筍
絃繁乳鶯繞出谷柱移翔鴈欲歸雲
正六筍筍旬筍筍四筍筍筍旬筍正

明清樂曲代表：四曲集《太古遺音》卷一

臞仙神奇秘譜

中卷

霞外神品

宮調

神品宮意

芬六筍筍廿筍筍廿廿廿廿
竹均十筍筍廿廿廿廿廿廿廿
元面筍筍廿廿廿廿廿廿廿
筍廿廿廿廿廿廿廿廿廿
廣寒遊

第二段 筍均木七

上上五 尺一上尺一上尺一上尺一上尺一上
反尺一上尺一上尺一上尺一上尺一上
五五五 尺一上尺一上尺一上尺一上尺一上

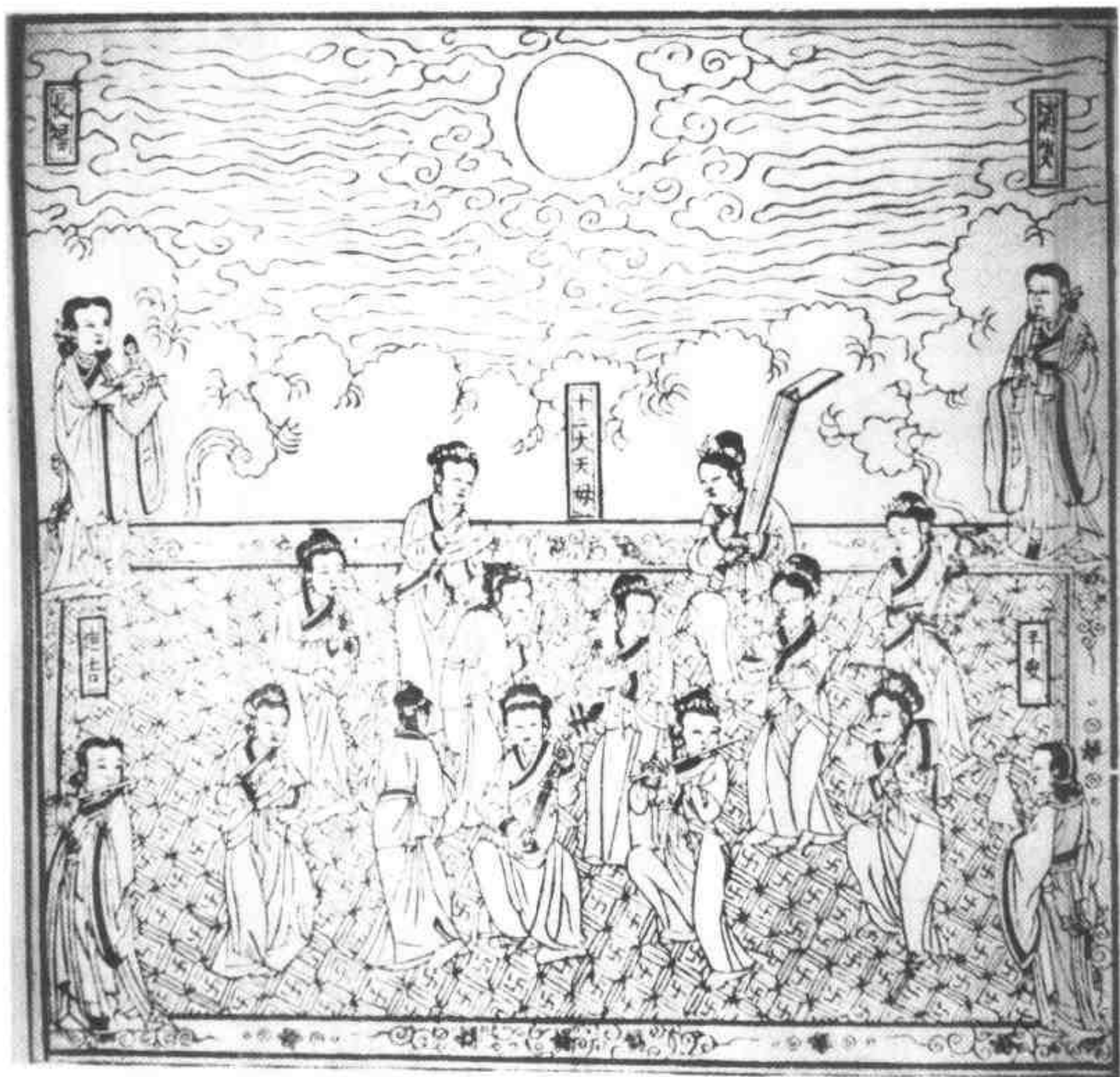
長立七	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上
尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上
尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上	尺一上

琴曲《平出卷卷》傳譜之一：四曲集《琴譜》卷一

明正統《神奇秘譜》卷一

愁人思妇，百虫之号，一草一木之吟，靡不于其声中传之。”汤“尤得意于楚汉一曲。当其两军决斗时，声动天地，瓦屋若飞坠；徐而察之，金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声；久之，有怨而难明者为楚歌声，凄而壮者为项王悲歌慷慨之声；别姬声；陷大泽有追骑声；至乌江有项王自刎声，余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋，既而恐，终而涕泣之无从也。其感人如此”。今人冯文慈曾提出过

“汤应曾会不会是《十面埋伏》最早的作曲者”的疑问并有待材料的证实。与《十面埋伏》同为楚汉战争题材的还有一首琵琶名曲《霸王卸甲》。此曲属南派，不同于北派的《十面埋伏》内容倾向于歌颂“得胜之师”的刘邦，而将乐曲重点放在“四面楚歌”与“霸王别姬”两段，对“败军之众”的项羽寄予了无限的同情之心。



明刻佛母大孔雀明王经插图

霸王卸甲 [别姬]

(片断)

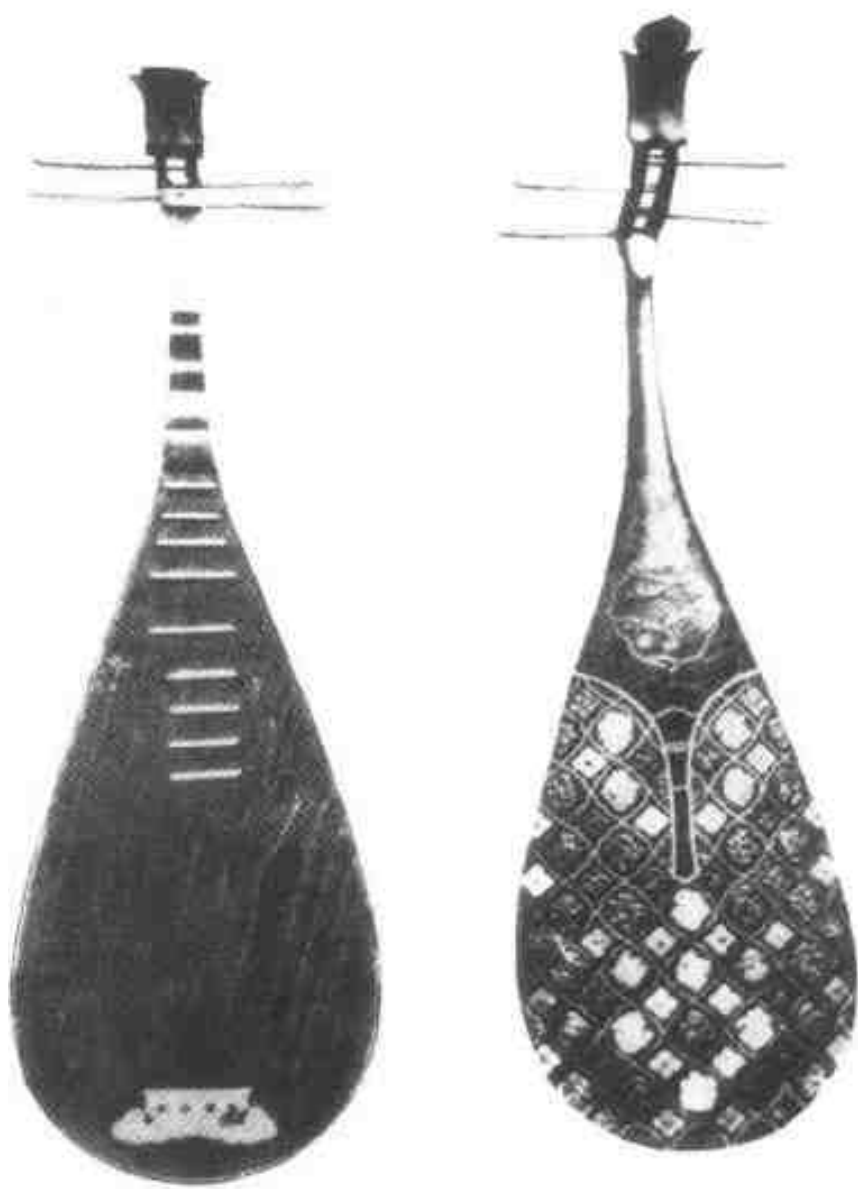
1=D $\frac{2}{4}$

2̇	-	$\overset{32}{\dot{1}}$	-	4̇	3̇	2̇	7̇	6	-	2̇	-	$\overset{32}{\dot{1}}$	-
4̇	3̇	2̇	<u>17</u>	6	-	7	6	5	-	2̇	7	6	-
7	6	5	-	7	6	$\overset{65}{3}$	5	5	6	2̇	-	7	<u>6767</u>
5	<u>6</u>	2̇	-	7	<u>2323</u>	5	-	6	2̇	2̇	7	2̇	3
<u>2323</u>	5	5	-										

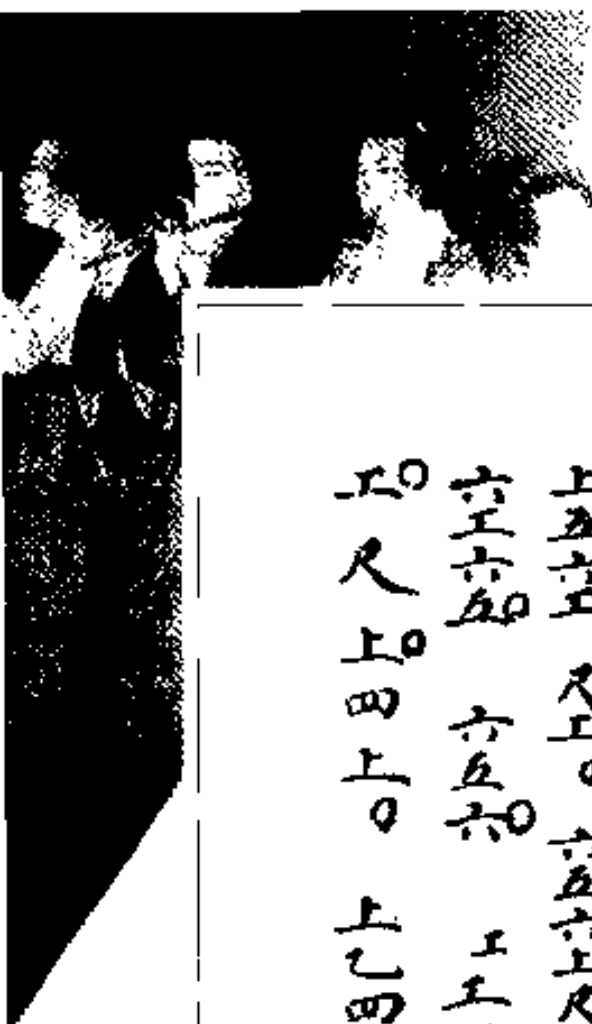
(据刘德海演奏版记谱)

此期名见经传的“琵琶世家”也有不少，较著名的有明末清初北派琵琶名家通州白在湄与白彧如父子。太仓才子吴伟业在《梅家村藏稿》中记其“父子善琵琶，好为新声”。并作诗颂曰：“南山石裂黄河倾，马蹄迸散车徒引。铁凤铜盘柱摧塌，四条弦上烟尘生。”其他父子辈琵琶名家还有乾隆时南汇浦东派中的鞠克家、鞠茂堂；苏州名艺人张步蟾、张少蟾；清末民初江阴“无锡派”中的周靖梅、周少梅等。

我国最早刊行的琵琶谱集是嘉庆年间(1818年)由无锡派琵琶艺术创始人华秋萍(1784—1859年)编订的《南北二派秘本琵琶谱真传》，并参照传统七弦琴减字谱指法符号，为琵琶创订了较完整的指法符号。该谱集收同期直隶派王君锡、浙江派陈牧夫的琵琶传谱。其中大曲六套，均为传世精品，即海青拿鹅、将军令、十面埋伏、霸王卸甲、月儿高、普庵咒。另有如昭君怨、傍妆台、秋思、艳阳天、春光好等文板、武板、随手八拍、杂板形式的小曲六十二支。其后有清末由平湖派



明代琵琶



点鼓、同鼓、板鼓等。与传统鼓吹明显不同的是加了弦乐器，这或许是江南特色的鼓吹。但主要乐器依然是打击乐器的鼓（即同鼓或单皮板鼓）和吹管乐器的笛（即紧膜双笛，所谓“闷笛”）。其中鼓常以精彩的独奏“鼓段”穿插在乐曲当中，成为节奏转换变化的中轴，具有十分重要的地位。关于“十番锣鼓”，李斗述道：“增星、钹，器辄不止十种，遂以‘星、汤、蒲、大、各、勺、同’七字为谱，七字乃吴语状品之声，有声无字，此近今府师所传也。若夹用锣、钹之属，则为粗细十番，如《下西风》：‘他——立在太湖石畔’之类，皆系占曲，而吹弹击打，合拍合弁。……加以锁哪，名曰‘鸳鸯拍’，如《雨夹雪》、《大开门》、《小开门》、《七五三》，乃‘锣鼓’，非‘十番鼓’也。”可知锣、钹之类乐器使用的减少与增多，即分为李斗所说的粗细十番，清锣鼓与各种丝竹锣鼓更番迭奏，形成所谓“鸳鸯拍”之粗犷与清雅的风格对比，加之击鼓技法与节奏变化的复杂多样，呈现出苏南吹打乐的丰富多彩的艺术效果。清·珠泉居士在《续板桥杂记》中描述，逢五月十三传为龙王生日的竹醉节之际，秦淮河上，人们奏乐祭龙神的情景：“游船数百，震荡波心，清曲南词，十番锣鼓，腾腾如沸，各奏尔能。”可见苏南吹打作为一个地域性的乐种早已同江浙地区的民俗融成一体。此类乐种还有：拥戴明平倭英雄戚继光的庆喜迎军的浙东锣鼓；参与各种民间社火庙会如西安地区的关帝庙会、大腊会、药王会等活动的西安打瓜社和为庆贺丰收的乡会、庙会上演奏的西安鼓乐；参与地方迎神赛社、婚丧礼仪、岁时节庆等民俗活动的山西鼓吹乐；为地方重要祭祀节日或风俗节日如鬼节、灯节等举行演奏活动的河

○中風韵

上尺上。五六上。五五六五。
 上五空。尺上四合。尺合四。四。尺上四。四上尺。上尺上。四合上。上。
 ○七弟兄

上尺上。五六上。五五六五。
 上五空。尺上四合。尺合四。四。尺上四。四上尺。上尺上。四合上。上。
 上尺上。五六上。五五六五。
 上五空。尺上四合。尺合四。四。尺上四。四上尺。上尺上。四合上。上。
 上尺上。五六上。五五六五。
 上五空。尺上四合。尺合四。四。尺上四。四上尺。上尺上。四合上。上。

清苏南吹打乐谱

五五六上五六工

○月上海棠

五六工六五上五六上工尺。工尺上四。上尺上。工五六

尺上四。四合四上尺。五上工六五。六工尺上五尺上尺。

上尺上四合四。四合四上尺。上工六工尺上。尺工尺上尺

上。尺上工尺工六上五六六尺。六工尺上尺上四合。工六五工

尺上五尺上五五。五六上六五上五五六五

○剔银灯

五五尺。工六五。五六五。六五五。上尺上。五六工六五。

五六五。五上五。五六五。六五五六工尺。五六五。尺。

工五五。六五尺上五。五六尺上五六五。上五。六五。六五五

六五五。四上尺。五六五。五六五。五。四上尺上四四

四合四上尺。五六五尺上五六五。五六五。上尺上五五。

○浣溪秋

尺上六五上五上五。上五五。上五五。上五六尺上。工尺

尺上工尺上上。尺上尺上。六工尺上。尺工尺上四。六四四合

上上四上上。尺上四上尺。上工六五尺上。工尺上工上

尺上尺。五六四上工尺上上四上四。四上四。四合四。

清抄本《十番鼓》曲谱

北吹歌等。

完全与宗教活动融成一体吹打乐种，有明正统十一年（1446年）建立的北京智化寺管乐，那便是我国古老的佛教音乐的传承了。当然同时也兼有民间风俗娱乐的演奏活动。庙中由所养艺僧组成的完整乐队至今已有28代。现存早期的乐谱抄本有清康熙三十三年（1694年）的传谱：管乐谱四十八曲及两个残本的六十六曲。其中大部分为明或明以前的佛教音乐、唐宋词牌与元明南北俗曲，如滚绣球、醉太平、点绛唇、寄生草、玉娥郎、放海青之类。它们可分别演奏，也可组成套曲演奏，如白天佛事

中演奏的“中堂曲”和夜间“放焰口”时演奏的“料峭”都是套曲。所用乐器主要是民间传统乐器如管、笙、笛、云锣等，打击乐器多为法器如法鼓、木鱼、铛子、铙、钹、忏钟等。宗庙吹打乐种同时兼有民间风俗娱乐活动的还有山西五台山寺庙音乐，即晋北笙管乐，俗称山西八大套。其乐班除参与寺庙法事仪轨外，也经常出席民间村镇上的婚丧喜庆、社火庙会等场合的演奏，可能是因为这种笙管乐原本在民间流行，清末被五台山寺庙音乐吸收后便在禅门佛事中演奏的缘故。所谓八大套，即以逐渐形成的推辘轴、青天歌、箴言、扮妆台、劝金杯、鹅

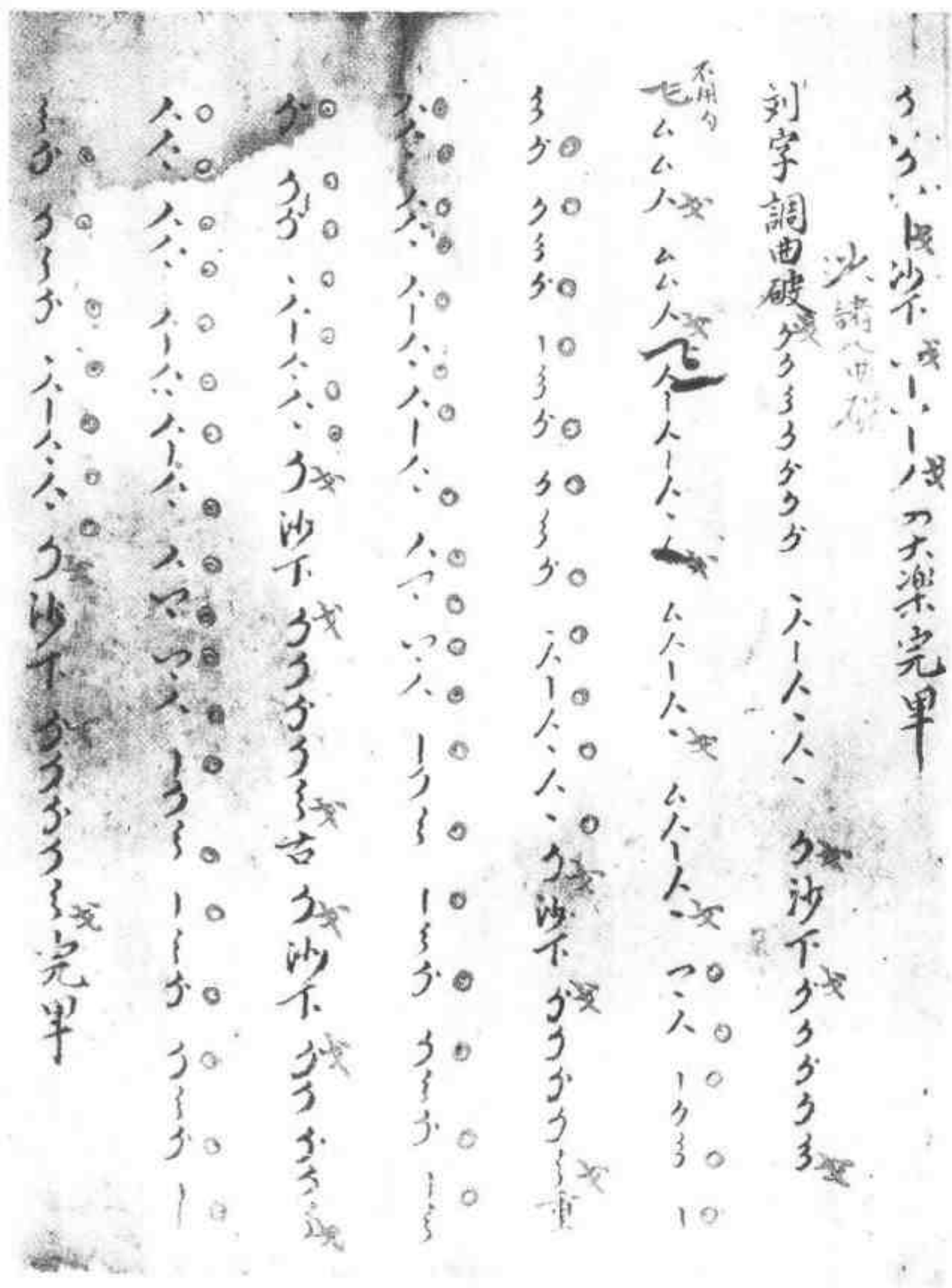
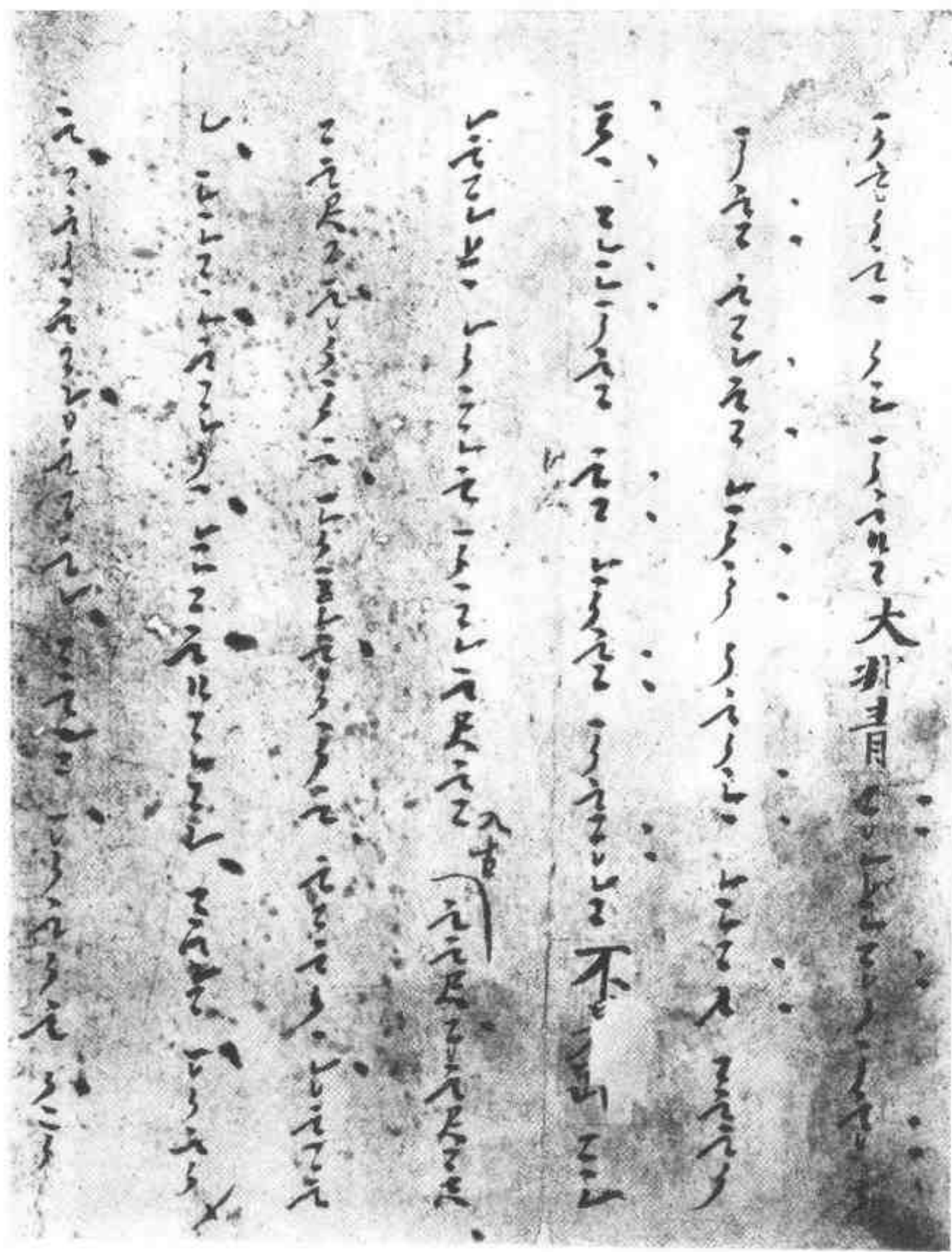


图8-76 日抄本西安鼓乐谱

郎套、十二层楼、大骂玉郎等八套独立的大型套曲而得名。每套乐曲由多首曲牌按固定顺序联缀演奏。在搜集到的八十七首乐曲中，除诵经曲如箴言、五身佛、普庵咒、西方藏等外，多为唐宋金元，尤其是明清时期的流行曲牌如望江南、山坡羊、虞美人、月儿高、柳摇金、朝天子等。八大套乐队的主奏乐器为管子，辅以其他管乐器笛、笙、海

笛等；打击乐器主要是堂鼓、小镲、云锣，辅以板鼓、大小锣、钹、梆子等。演奏风格虽然比较古朴，但因内容上也有不少取自民间风俗生活的因素，如《鹅郎套》以《海青拿天鹅》为题材等，所以音乐在整体上还是保持有吹打乐的那种质朴、爽朗的性格和愉悦、欢畅的气氛。

本时期的丝竹乐里有两个值得注意的



清河北吹歌乐谱

乐种，即是以弦乐为主的弦索十三套和以管乐器为主的福建南管。弦索十三套是清代蒙族文人明谊（荣斋）于嘉庆甲戌年（1814年）汇编在《弦索备考》里的抄本译谱。因包括十六板、琴音板、清音板、平韵串、月儿高、琴音月儿高、普庵咒、海青、阳关三叠、青松夜游、舞名马、合欢令、将军令等十三首（套）乐曲而得名。所用乐器除合

欢令、将军令两套曲只有箏的旋律分谱外，其余十一套曲均由胡琴（疑为四胡）、三弦、琵琶、箏四件乐器演奏。但也有些乐曲在实际演奏中加用了箫、笛、笙、提琴等可有可无的“非弦索正宗”的乐器。曲谱是现存最早的又是由工尺谱记写的弦乐合奏总谱。其中十六板一曲有意识地采用了一种别致的复调织体，而月儿高、普庵咒、海青、阳关

八拍子

一段

二段

尾

（Musical notation consisting of rhythmic symbols and vertical lines, typical of traditional Chinese notation for pipa or guqin.)

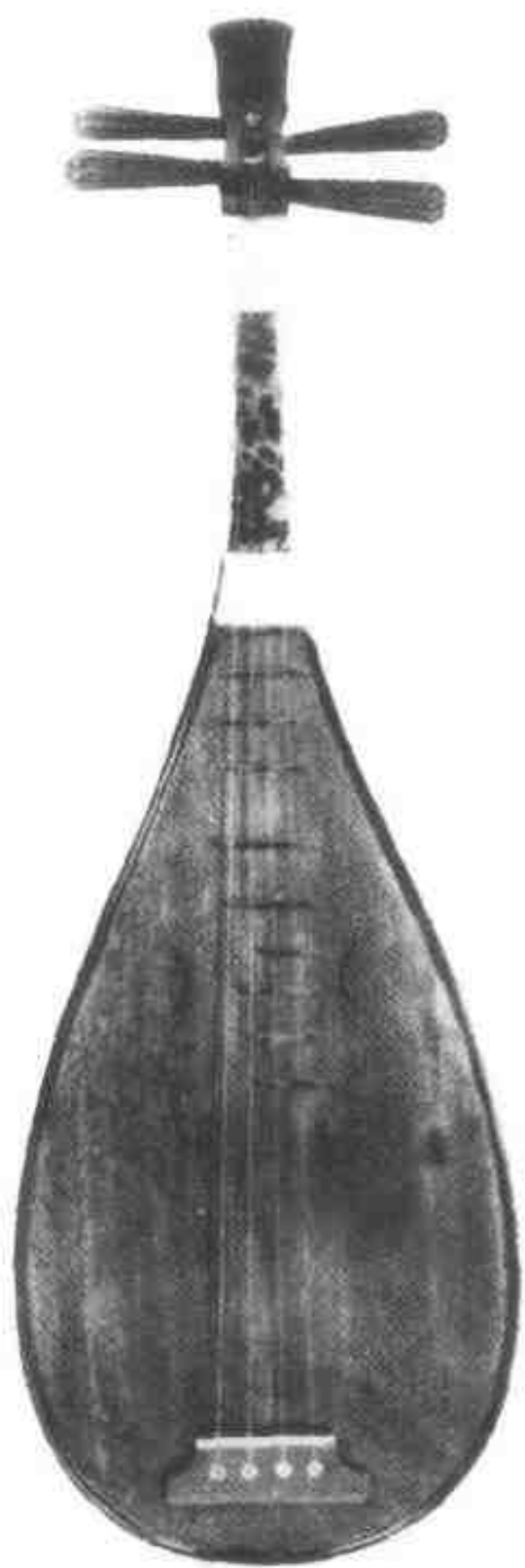
山西五台山寺院传管子谱



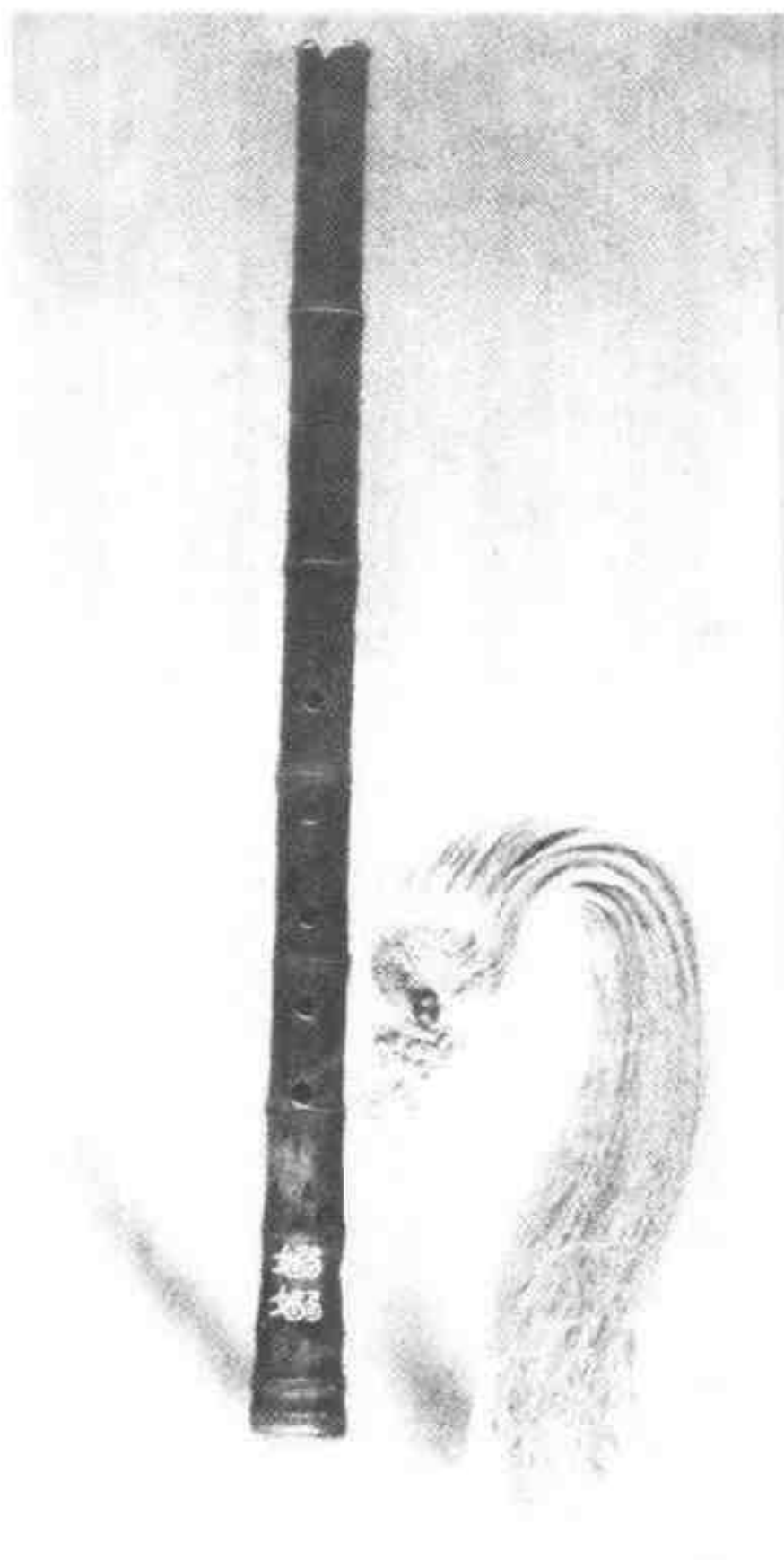
日人绘明清丝竹乐演奏图

三叠、将军令等曲与同期南北流行的同名琴曲、琵琶曲、筝曲等又实为同名异曲。这组弦索乐据说于清朝时曾盛传于北京民间，甚至在上层社会与文人中间也广为流传，说明国人对民族性的复调旋律也是喜闻乐听的。福建南管是明清及其后盛行于闽南、港、澳、台及南洋华侨聚居区的一个古老的丝竹乐种，人们习称它为南曲、南音或南乐。但它所用乐器是以管乐器为重，分上四管和下四管两种乐队编制。上

四管以南琶主奏，当以洞箫为主辅以三弦、二弦和拍板时，这种演奏形式称为洞管；当以品箫（即曲笛）替换洞箫而为主时，这种演奏形式称为品管。下四管在上四管乐队编制基础上，改洞箫或品箫为南嗩（即中音唢呐），去拍板，代以用响盏、狗叫（小钹锣）、铙（木鱼）、四宝、声声（铜制碰铃）、扁鼓等乐器。上四管类似室内说唱，古朴、淡雅、幽婉；下四管类似户外戏曲，畅爽、清新、活泼。故有人认为该乐种

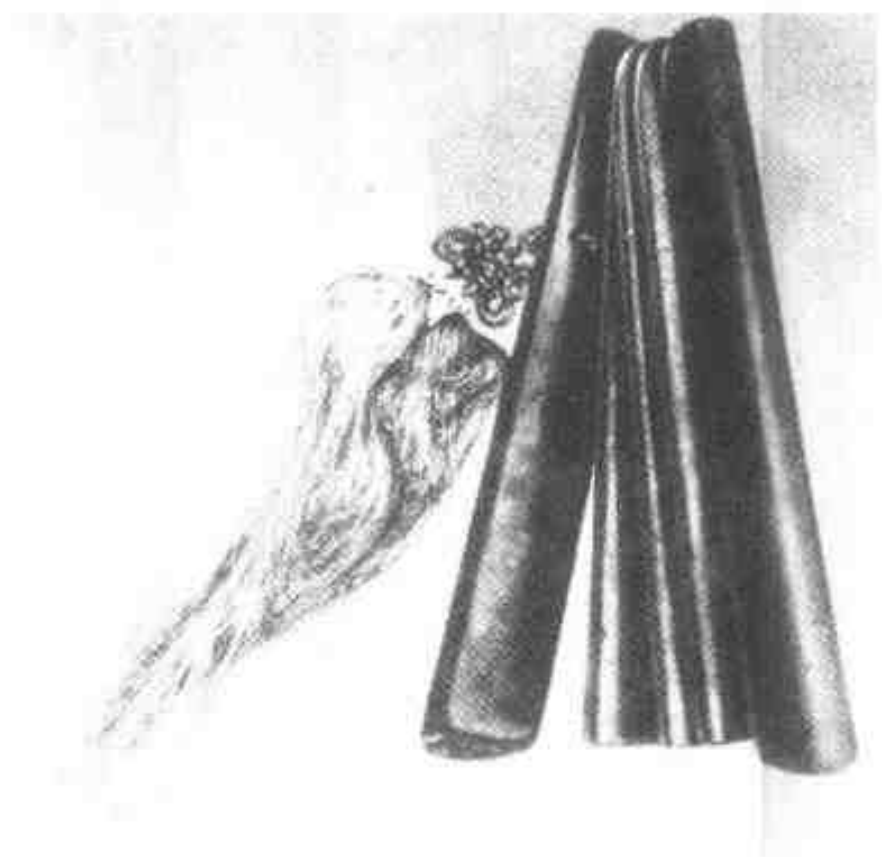


南 琶



南音洞箫

介乎于说唱、戏曲与器乐之间。南管乐曲分指、谱、曲三大类。指，即指套，为有琵琶指法的套曲。虽是来自戏曲音乐，但已不再成套演唱。谱，即大谱，为曲牌联缀的套曲。著名的四部大谱有“四、梅、走、归”（即四时景、梅花操、走马、百鸟归巢）之称。曲，即小曲、散曲，为声乐曲，其唱法运腔、吐字归韵都极为讲究。从其洞箫所长 1.8 尺，酷似唐代古老乐器“尺八”；南琶的演奏姿势仍为唐时的横抱，所用曲目也多与唐乐有关；再结合泉州开元寺戒坛圆柱上的飞天乐伎木雕和南管音乐的风格、结构来看，学者们已初步将它断为当代的唐、宋古乐之遗存。



南管拍板

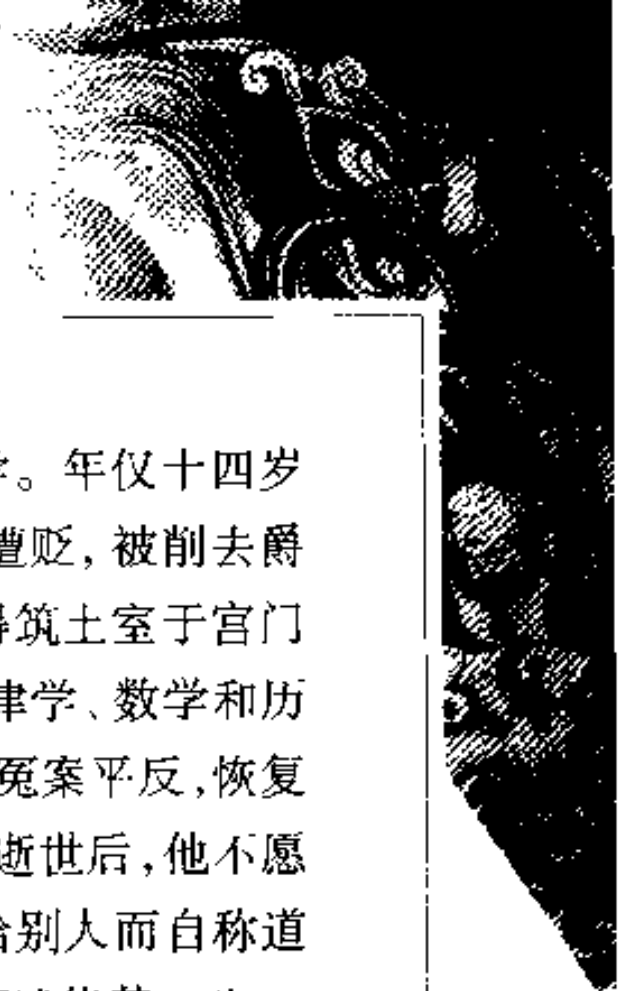
“中国乐律比我们更进步”。

——音乐理论

明清时期音乐理论方面的成就是多方面的，乐谱、乐著及音乐笔记等都颇为丰富。在乐律理论、声乐理论、琴艺理论上的建树尤为突出。这表现了音乐学家们在各自的音乐实践中所持有的冷静与理性的态度和音乐探索上的继承与开拓精神。

被明人崇为“曲祖”的魏良辅，其唱论也成为“曲律”。他在《南词引正》中关于择声、用气、咬字吐字、行腔运腔等演唱技法的言论，对习曲者有重要的“引正”作用。明沈宠绥在《度曲须知》中按平、上、去、入四声，总结了南北戏曲唱法中出字、收音等方

面的经验。清·徐大椿的《乐府传声》在此基础上论述唱曲字音的四声阴阳和抑扬顿挫等规律，首创“喉、舌、齿、牙、唇”和“开、齐、撮、合”的“五音、四呼”之说，并提出“正字音、审口法、别宫调、重曲情、放松喉咙”的唱曲原则，对唱曲者颇有参考价值。而明末清初的李渔在《闲情偶寄》中全面总结戏曲创作和表演经验，在其中的演习部中着重探讨戏曲演唱技术，对当时的戏曲界影响很大。清·焦循的《剧说》摘录了唐宋以来 166 种古书里有关论曲、论剧的文字，其中对戏曲演唱艺术也做了主要的探讨、分



析和评论。

明清时期推“琴为正声、乐之宗系”（《明史·乐志》），在文人与上层社会中仍旧影响很大，各家琴派的琴谱和琴学论著中都汇集了不少具有美学意义的琴论，而明末虞山派著名琴家徐上瀛的《溪山琴况》就是其中的代表。《溪山琴况》见于《大还阁琴谱》，是一部全面系统总结古琴演奏方面丰富经验的琴学专论。他承继元末明初冷谦的《琴声十六法》，即把对琴声的要求总结出的“轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、淡、中、和、疾、徐”十六个字加以丰富和发展，增至为“和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”二十四况。值得注意的是，他以“弦与指和”、“指与音和”、“音与意和”这三层内涵的阐释，将冷谦的“和为五音之本”作了进一步地发挥，认为“琴所首重者和也”。从而把“中和”提到了音乐表演艺术的至高境界。

本时期具有世界意义的音乐成就，亦即在乐律学领域最为重大的突破，是明代朱载堉（1536—1611年）提出的“新法密律”的理论。这一理论是一种律学上的计算理论或计算方法，它改换了历代三分损益律的计算思路，创用等比级数的数列平均划分音律，确立了一种新型的十二律制，即十二平均律。他在《律学新说》中说：“旧法往而不返者，盖由三分损益、算术不精所致也。是故新法不用三分损益，别造密律”。从而使自周代以来历代律学家始终未能解决的十二律完满旋宫的律学难题得到了彻底解决。朱载堉是明代乐律学家和数历学家、明仁宗五世孙、郑恭王朱厚烷的儿子。他从小受其精通数学和律吕的父亲影响，又从

其舅父何塘学习天文和数学。年仅十四岁时，因皇室内哄，其父蒙冤遭贬，被削去爵位，禁锢凤阳，朱载堉只得筑土室于宫门外，席稿独居十余年，苦研律学、数学和历学。隆庆时的1567年，其父冤案平反，恢复爵位，他随之进宫。朱厚烷逝世后，他不愿袭爵，上疏朝廷将爵位让给别人而自称道人，继续潜心学术研究，以著述终其一生。

朱载堉的“新法密律”是在他1584年完稿的《律学新说》里最初提出的。《律学新说》是一部含乐律、乐经、乐谱、舞蹈、算学、历法等十四项专论的综合性巨著。后来他又在《律吕精义》（1596年）中作了详细阐述，并且列出了计算结果。现选摘《律学新说》的有关原文如下：

“度本起于黄钟之长，则黄钟之长，即度法一尺。命平方一尺为黄钟之率；东西十寸为句，自乘得百寸为句幂；南北十寸为股，自乘得百寸为股幂；相并，共得二百寸为弦幂。乃置弦幂为实，开平方法除之，得弦一尺四寸一分四厘二毫……，为方之斜，即圆之径，亦即蕤宾倍律之率。以句十寸乘之，得平方积一百四十一寸四十二分一十三厘五十六毫……，为实，开平方法除之，得一尺一寸八分九厘二毫……，即南吕倍律之率。仍以句十寸乘之，又以股十寸乘之，得立方积一千一百八十九寸二百〇七分一百一十五厘〇〇二毫……，为实，开立方方法除之，得一尺〇五分九厘四毫……，即应钟倍律之率。盖十二律黄钟为始，应钟为终，终而复始，循环无端。此自然真理，犹贞后元生，坤尽复来也。是故各律皆以黄钟正数十寸乘之，为实，皆应钟倍数十寸〇五分九厘四毫……为法，除之，即得其次律也，安有往而不返之理哉。”将这一运算法简而

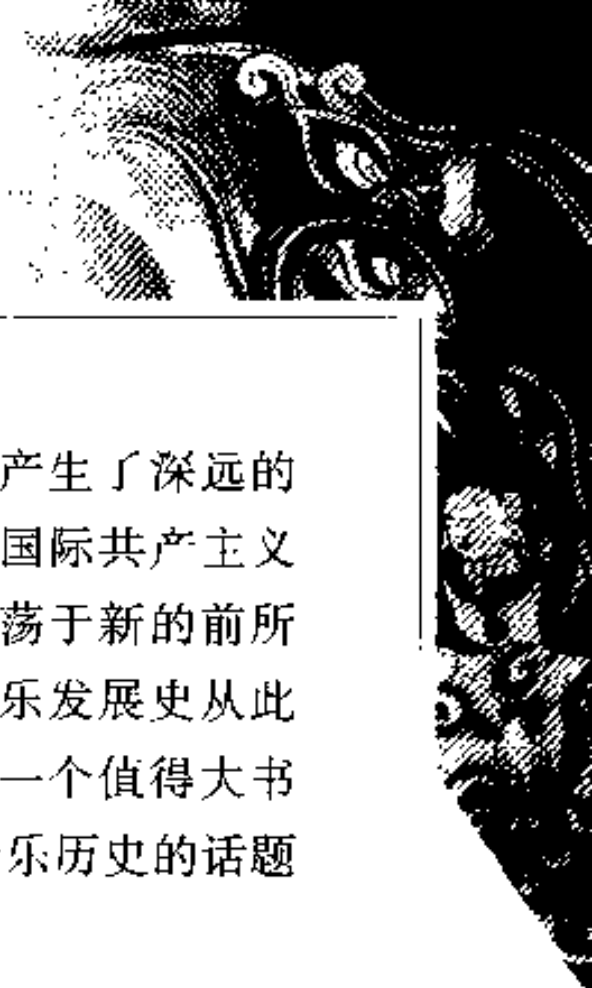
述之，即：假设黄钟正律的长度为一尺，黄钟倍律的长度为二尺，然后将黄钟倍律开平方，所得 1.4142 为蕤宾倍律，即八度的二分之一（处）。再将黄钟倍律开平方，所得 1.1892 为南吕倍律，位置于八度的四分之一处。再将南吕倍律开平方，所得 1.0594 为应钟倍律，位置于八度的十二分之一处，这也就是十二律半音相互间的振动体长度比值数。最后以这一比值数依次去除各律，即得出十二律各律之数

朱载堉在距今四百年前的 16 世纪末，将以上各律的数字计算到小数点后二十四位，可谓其精确度达到了极致。与此同时，他又创用了“异径管律”，即在晋人荀勖从管乐器的长度上找到管口校正数之后，以与其不同的另一角度，从管乐器的口径不同对产生音高的不同影响中找到管口的校正方法。

朱载堉的“新法密律”是当时世界上最先进的律学理论。1890 年，国际音响学家、比利时皇家乐器博物馆馆长马绒（M. V. Mahillon）在《布鲁塞尔皇家音乐学院年书》中说：“在管径大小这一点上，中国乐律比我们更进步。我们在这上面简直一点都还没有讲到。王子载堉虽然没有解释他的学理，只把数目字给了我们，我们却不难推想而得之；而且，我们已照样制造了律管试验，所得的结果，可以证明这学理的精确。”“新法密律”包括了管长和内径的两个等比原则，保证了十二平均律律管发音的准确性。然而，我们在明代的史籍中却见到了这样的记载：“神宗时，郑世子载堉，著律吕精义、律学新说，乐舞全谱共若干卷，具表进献。……宣付史馆，以备稽考，未及施行。”

对这一在中国音乐史、律学史及算学史上具有划时代意义的伟大成就，当时昏庸、愚昧的封建朝廷自然是不会理解和理解的。一个世纪以后，十二平均律理论体系在西方诞生。德国大音乐家巴赫用这一音律体系写成《平均律钢琴曲集》，那已是 1722 年的事情，它标志了平均律体系在西方音乐史上被正式确立。从此，欧洲音乐体系的音乐语言与音乐风格在这一理论体系的伟大实践中日益焕发出绚丽夺目的奇彩并光耀于世。但对朱载堉，这位十二平均律理论（“新法密率”）的首创者的历史功绩，西方学术界始终是有公正评述的。上述比利时声学家马绒之前就有德国声学家赫尔姆霍茨（1821—1894 年）说：“中国据说有一个王子叫朱载堉的，他在旧派音乐家的反对声中，倡导七声音阶。把八度分成十二个半音以及运用变调方法，也是这个有天才和技巧的国家的发明。”（戴念祖《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》）20 世纪又有英国科学史家李约瑟说：“朱载堉的著作曾经得到很高的评价，他的理论在他的国家却很少付诸实践，这真是不可思议的讽刺……平心而论，在过去的三百年间，欧洲及近代音乐确实有可能曾受到中国的一篇数学杰作的有力影响，但是还没有得到传播的证据。与这个发明相比较，发明者的名字是次要的。毫无疑问，朱载堉本人是第一个愿将荣誉归功于另一个研究者的人，也是为要求优先权而最后与人争吵的人。第一个使平均律数学上公式化的荣誉确实应归之中国。”（李约瑟《中国的科学和文化》卷四）

我国西北地区原本就有采用欧洲音乐体系民间音乐的少数民族，而欧洲原生态



的民间音乐却始终未能与我国的民族音乐相交汇。19世纪下半叶,随着帝国主义列强对我国瓜分的日益加剧,最先涌入我国的是带有文化侵略性质的教会音乐。戊戌维新以后,我国先进的知识分子在追求西方文明的过程中,一些人主动将17世纪至19世纪欧洲专业音乐为代表的西方的音乐文明带到国内,自学堂乐歌开始,逐步地

对我国20世纪以来的音乐产生了深远的影响。世界民族解放运动和国际共产主义运动的勃兴,使近代中国激荡于新的前所未有的时代巨变中,我国音乐发展史从此进入一个新的时代。这又是一个值得大书特书然而却是一个全新的音乐历史的话题了。

[General Information]

书名 = 插图本中国古代音乐史

作者 =

页数 = 217

SS号 = 0

出版日期 =

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
自序

华夏音乐的滥觞

原始音乐 (远古 - 公元前 2 0 7 0 年夏代始年)

何为远古先民之乐? 听唱劳作动情之歌。——歌谣

图腾崇拜, 投足以歌; 操习干戚, 百兽率舞。——乐舞

夏击鸣球, 击石拊石; 如雷土鼓, 群音之长。——乐器

先秦雅乐的鼎盛

夏商周音乐 (公元前 2 0 7 0 年 - 公元前 7 7 0 年)

六舞祭乐奉为典, 等级乐教礼乐观。——礼乐

华夏旧器, 鼓为始祖; 八音之中, 金石为先。——乐器

“九歌、八风、七音、六律, 以奉五声。”——乐律

春秋战国音乐 (公元前 7 7 0 年 - 公元前 2 2 1 年)

“好乐怠于政”, 唯享乐是用。“临淄富而实”, 奏世俗之乐。——社会音乐

“满山谷是采芣? 的妇女, 满山谷响着歌声。”——民歌

“钟鼓喤喤, 磬管锵锵”。“鼓琴鼓瑟”, “吹笙鼓簧”。——乐器

“音乐之所由来者远矣, 生于度量, 本于太一。”——乐律

“声音之道, 与政通矣”。——音乐美学思想

“人类意识与宇宙共鸣”。——音乐表演

汉魏清乐的兴盛

秦汉音乐 (公元前 2 2 1 年 - 公元 2 2 0 年)

采歌谣, 创新声; 兴乐教, 观风俗。——汉乐府

“有箫笛者为鼓吹”, “有鼓角者为横吹”。——鼓吹乐

“丝竹更相和, 执节者歌”。——相和歌与相和大曲

“鼓砰砰以轻投, 箫嘈嘈而微吟。”——乐器

“唯琴工犹传楚汉旧声。”——琴乐与乐律理论

魏晋南北朝音乐 (2 2 1 年 - 5 8 9 年)

江南吴歌, 荆楚西曲; 清商古乐, 华夏正声。——清商乐

“屈支国管弦伎乐, 特善诸国”。——西域音乐内传

“梵音屠音, 连檐接响”。“丝管寥亮, 谐妙如神。”——佛教音乐内传

“八音弦为最, 琴为首”, “以最清之声写最清之物”。——琴乐

“越名教而任自然。”——音乐理论

隋唐燕乐的繁盛

隋唐五代音乐 (5 8 1 年 - 9 6 0 年)

“踏曲兴无穷, 调同词不同。”——民歌与声诗

“合胡部者为宴乐”, “为诸乐之首”。——燕乐

“飘然转旋回雪轻, 嫣然纵送游龙惊。”——大曲

“右多善歌, 左多工舞”; “妙达钟律, 遍工八音”。——机构与乐人

“戏曲者, 谓以歌舞演故事也。”——歌舞优戏

“瞻礼崇拜, 效其声调”, “愚夫冶妇, 乐闻其说”。——变文说唱

“间关莺语花底滑, 幽咽泉流冰下难。”——器乐

“犯羽含商移调态, 留情度意抛管弦。”——音乐理论

宋元剧曲的称盛

宋元音乐 (9 6 0 年 - 1 3 6 8 年)

“穷者欲达其言, 劳者须歌其事。”——民歌曲子

“风暖繁弦脆管, 万家竞奏新声。”——词调音乐

“不以风雨寒暑, 诸棚看人日日如是”。——弹唱乐

北曲遒劲, 南曲宛转; 南北合套, 更为新声。——杂剧音乐

子弟会聚茶楼, 挂牌习学乐器。——丝弦乐

“超然远览, 奋其独见”。——音乐理论

明清俗乐的争盛

明清音乐 (1 3 6 8 年 - 1 9 1 1 年)

“刊布成帙, 举世传诵, 沁人心腑”。——民歌与俗曲

“笙歌鼎沸, 灯烛辉煌”。——歌舞

“有如花坞春晓, 好鸟乱鸣。”——说唱音乐

“南昆北弋东柳西梆”, 乱弹之最唯有皮黄。——声腔与戏曲

“金吾不禁逐年新, 鼓吹升平共闹春。”——器乐与乐种

“中国乐律比我们更进步”。——音乐理论

附录页