

中国文化史知识丛书

辉煌的古代音乐

主编 王绍曾 罗青

于培杰 著

山东教育出版社



中国文化史知识丛书

辉煌的古代音乐

于培杰 著

山东教育出版社

一九八八年·济南

中国文化史知识丛书

王绍曾 罗青 主编

辉煌的古代音乐

于培杰 著

*

山东教育出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东省新华书店发行 山东人民印刷厂印刷

*

787×1092毫米32开本 4.625印张 85千字

1988年4月第1版 1988年4月第1次印刷

印数1—850

ISBN 7—5328—0256—6/G·217

定价1.08元

前 言

中国古代音乐文化犹如一座无比辉煌、宏伟的宝库，其历史之悠久、内容之丰富在世界上是罕见的，以致当我们今人固身步入这座宝库时，总不免为它那琳琅满目的珍品所惊异、所倾倒。

从纵向看，每一时代都以其特有的色彩装点着这座宝库：原始时代，那拙朴的“三人操牛尾，投足以歌八阙”的乐舞已经显露出人类征服鸟兽的自信心和荣誉感；夏商乐舞体现出奴隶社会充满对立的血与火的时代品格；周秦时代在乐舞、民歌、器乐、乐律、音乐美学诸方面同时放射出耀眼的光彩，将音乐推向历史的第一个高峰；汉魏的相和歌、东晋南北朝的清商乐，以刚健清新的姿采统领着这一时期的乐坛；唐代作为我国音乐史上第二个高峰时期，音乐领域呈现出空前活跃和全面繁荣的局面，其中唐大曲这一歌舞艺术的结晶代表着当时音乐的发展水平，而在各民族的音乐交流方面，其盛况堪称“前不见古人，后不见来者”；宋代以后音乐走向下层社会，宋词在民间和文人中成为被普遍喜爱的形式，而说唱音乐在瓦舍勾栏中得到充分的发展，并达到前所未有的高度；元代的杂剧与南戏将音乐从歌舞场地带进了戏剧舞台，开创了曲牌联套的音乐结构形式，丰富而优秀的戏剧创作标示出音乐史上的第三个高峰；明代的昆山腔、弋阳腔

使曲牌音乐得以提高并趋于完善，朱载堉的十二平均律的发现，在世界乐律史上树立起光辉的坐标；清代的梆子和皮黄完成了戏曲音乐由曲牌联套到板式变化的飞跃，并为音乐史的下一个高峰——近代京剧音乐奠定了坚实的基础。

从横向看，这座宝库的各廊各室都自有千秋：音乐创作有国风、楚辞、乐府民歌、曲子词等歌曲，有从《幽兰》到《十面埋伏》的大量器乐曲，有夏商周乐舞，汉大曲、唐大曲等歌舞，有成相、转变、唱赚、鼓子词、诸宫调等说唱音乐，有曲牌联套和板式变化两大体制的戏剧音乐；音乐活动家则有韩娥、李延年、许和子等歌唱家，有伯牙到广陵琴派的大批演奏家，有关汉卿、马致远、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任等戏剧家；乐律则有三分损益法、纯律、六十律、新律、八十四调、二十八调、十八律、十二平均律；乐器则有金石土革丝木匏竹；音乐机关则有大司乐、乐府、教坊、梨园，大晟府等；音乐美学则有先秦诸子到《溪山琴况》的各种观点和学说的论述。

所有这些都有待于我们去挖掘，去考察，去研究，去整理……

本书不敢贸然承受这些任务，只想从中国古代音乐文化宝库中拾取一些最耀眼的珍品奉献给读者。由于笔者目力所限，其中顾此失彼、挂一漏万之弊在所难免，谨请读者与专家批评教正。

于培杰

一九八七年四月

出版说明

近几年来，国内文化界对编写“中国文化史”引起普遍重视。许多专家、学者在讨论如何向青年进行爱国主义教育时，大家有一个共同的想法，就是要广泛深入地宣传、介绍我国五千年灿烂的文化，来激发青年的爱国主义热情，促进两个文明建设。我们这套《中国文化史知识丛书》正是基于这样的设想而编写的。

中国是世界上的文明古国，曾为人类文明做出过卓越的贡献。中国文化在世界文化史上有着重要地位，作为炎黄子孙，无不为此而骄傲。同时，历史告诉我们，任何古老文明，都是我们的祖先长期奋斗、积累的结果；没有斗争，没有创造，就不会有悠久的灿烂文化。这就要求我们继承和发扬这个光辉的传统，以振兴中华为己任，把我们的聪明才智，无私地献给祖国，为两个文明建设，为人类文明，继续做出应有的贡献。

一部中国文化史，涉及到许多专门学科，内容几乎无所不包，这套丛书不可能兼收并蓄，只能就文化史上较为重要、较为突出、并为大家感兴趣的专题，分别作系统的重点的介绍，大体上包括考古文物、科技发明、典章制度、图书典籍、文教艺术、衣食住行、风俗礼制、宗教信仰、中外交流、

医疗保健等各个领域。这些领域，曾有不少人进行过研究和探索，但作为普及文化史知识而编写的成套读物，过去很少有人做过，我们这是一次大胆的尝试。

我们这套丛书的特点是通俗易懂，生动具体，图文并茂。力求做到科学性、通俗性、趣味性的结合。同时尽量反映学术界最新研究成果，以适应各个层次读者的阅读。这套丛书，每册一般六至七万字，将分批陆续出版。

这套丛书，在编辑过程中，先后参加工作的还有鲁军、胡延森等同志。

由于我们的水平有限，不可避免地存在缺点和错误，希望在读者的帮助下得到改进。

编 者

一九八六年九月十日

目 录

前 言

- 一、歌谣所兴，自生民始
——我国音乐的起源 (1)
- 二、万舞翼翼，幸闻于天
——夏商周的乐舞 (8)
- 三、琴瑟钟鼓，洋洋盈耳
——先秦时代的乐器 (16)
- 四、清弦曼歌，遏云绕梁
——丰富多采的先秦民间音乐 (27)
- 五、音乐论坛，雄才蜂起
——先秦诸子与《乐记》的美学思想 (37)
- 六、赵代之讴，秦楚之风
——乐府与汉魏民歌 (45)
- 七、师心独见，锋颖精密
——嵇康与《声无哀乐论》 (53)
- 八、教坊梨园，频传唐音
——唐代乐舞与音乐机关 (60)
- 九、胡歌夷舞，八方来会
——唐朝对外族音乐的吸收 (70)

十、酒肆新声，瓦舍笑语

——宋代的词与说唱艺术 (77)

十一、两朵奇葩，南北竞放

——杂剧与南戏 (86)

十二、曲牌板式，相得益彰

——戏曲音乐的两大体制 (97)

十三、独占鳌头，笼罩千古

——朱载堉对乐律的贡献 (107)

十四、吟猱抹挑，感鬼泣神

——从《幽兰》到《十面埋伏》 (118)

十五、减字工尺，传声后世

——我国的古代乐谱 (128)

一、歌谣所兴，自生民始

——我国音乐的起源

人类的出现，给沉寂的宇宙带来了生机与活力；音乐的诞生，给伟大的人类增添了激情和欢悦。

人类通过社会性的劳动实践，改造着周围的客观世界，在对象上打下了自己意志的印记，因而产生了审美观念和艺术活动。从现有的考古资料看，至迟在十万年前的旧石器时代中期，中华民族的祖先就已经在生产工具的制作方面显露出审美观念了。“歌谣所兴，宜自生民始也。”^①这里的所谓“生民”，即太古初民，就是说，音乐的起源可以追溯到原始时代。当然，作为音乐活动在考古学中的重要标志的乐器，出现的年代要晚得多，距今只有六、七千年。但这不能算作考古学的最终成果，更不意味着乐器产生之前没有音乐活动，因为乐器是音乐发展到一定阶段的产物。

音乐作为产生最早的艺术门类之一，其最初阶段还不具有独立的性质，而是与诗歌、舞蹈结合在一起。在我国古代典籍中，常用“乐”字来表示这种三位一体的艺术样式。“比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”^②把音按照一定的关系

^①沈约《宋书·谢灵运传论》。

^②《乐记·乐本篇》。

组织起来，加上舞蹈，叫作“乐”。那么，“乐”是怎样产生的呢？

艺术起源于劳动，这一观点在理论上已经得到普遍的承认，没有劳动实践，包括艺术在内的一切精神财富都无从产生。但具体到音乐方面，还须从它的基本要素入手作深入的科学分析。

音乐的第一要素是节奏。节奏是在一定速度中进行的动作或音响的时值和强弱关系。节奏存在于客观现实世界之中，慢至昼夜的轮换、四季的更替、月亮的圆缺、草木的枯荣，快至人类心脏的跳动、肺部的呼吸等等，都是按一定的速度所进行的固定拍子运动；这些拍子又大都具有强弱交替的性质，比如白昼时人与动物四处活动、月圆时明亮光洁、吸气时肺部扩张等，都与“强”相联系，黑夜时人与动物休息、月缺时隐约暗淡、呼气时肺部收缩等，都与“弱”相联系，这种强弱相间的关系，就具有了节拍的性质。拍子和节拍是节奏的最基础的形态。^①客观现实的节奏性运动，反映在人的头脑中，就形成了节奏感。但节奏为什么能闯入艺术领域并成为“乐”的基本要素呢？这就不能单从自然方面而必须从社会方面寻求答案了。

原始劳动中，伐木、夯土、钻木取火以及抬举重物时双脚的行走，都自然而然地遵循着一定的节拍，节拍的速度恰

^①关于节奏与拍子、节拍的关系，说法不一。我认为拍子、节拍是节奏的基本形态，因为时值关系应当包括相同时值和不同时值两种情况，所以有固定时值的拍子和节拍就应当是节奏的下位概念。

恰又与人们所从事的劳动动作相协调。普列汉诺夫曾经指出：

人的觉察节奏和欣赏节奏的能力，使原始社会的生产者在自己劳动的过程中乐意服从一定的拍子，并且在生产性的身体运动上伴以均匀的声音和挂在身上的各种东西发出的有节奏的响声。但是，原始社会的生产者服从的拍子又是由什么决定的呢？为什么他在生产性的身体运动中恰好遵循着这种而非另一种的节奏呢？这决定于一定生产过程的技术操作性质，决定于一定生产的技术。在原始部落那里，每种劳动有自己的歌。歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏。①

普列汉诺夫的这段话阐明了节奏与劳动之间的深刻联系，也指出了节奏在“歌”中的突出地位。人们已经注意到：世界各民族最早产生的乐器都是用来构成节奏的打击乐器，而这些打击乐器又大都是从劳动工具转化来的。这一事实充分证明了普列汉诺夫论断的正确性。

音乐的另一个要素是旋律。旋律的产生要比节奏晚得多，在最初，只不过是没有明确音程关系但有高低变化的喊声。闻一多在《神话与诗》中对旋律的产生作过如下的描述：

想象原始人最初因情感的激荡而发出有如“啊”“哦”或“呜呼”“噫嘻”一类的声音，那便是音乐的萌芽，也是孕而未化的语言。声音可以拉得很长，在声词上也有相当的变化，所以是音乐的萌芽。那不是一个词句，

①《普列汉诺夫美学论文集》I，第339—340页。

甚至不是一个字，然而代表一种颇复杂的涵义，所以是孕而未化的语言。这样界乎音乐与语言之间的一声“啊~~~~”便是歌的起源。

匈牙利著名音乐学家萨波奇·本采在《旋律史》一书中也有类似的说法：

音的曲折和旋律关系密切，而且在很早以前一定是同一种东西。这可以从现存未开化民族的生活中找到最好的证明。混沌初开的阶段中，说话和歌唱是一样的：为了强调语气就提高嗓音，于是不管是否出于本愿，就变成了吟咏和歌唱。

《乐记》中提到：“歌之为言，长言之也。”意思是说，歌是拖长了的语言。《淮南子·道应训》：“今举大木者，前呼‘邪许’（yéhǔ），后亦应之，此举重劝力之歌也。”鲁迅把原始时代抬木头时喊出“杭育杭育”声音的人称作“文学家”^①，而且指出，“因劳动时，一面工作，一面唱歌，可以忘却劳苦，所以从单纯的呼叫发展开去，直到发挥自己的心意和感情，并偕有自然的音调。”^②

以上这些论述说明了什么呢？至少有两点是应当肯定的：一、音乐的旋律脱胎于高低不同的喊声；二、这种喊声与语言有着不可分割的联系，它是音乐诞生的基础。

将高低不同的声音纳入一定的节奏之中，音乐便真正地诞生了！

①《门外文谈》。

②《中国小说的历史的变迁》。

原始音乐的曲调早已荡然无存，从留传下来的歌词看，大都是非常简单的。《吕氏春秋》中记载了这样两个故事。第一个故事说大禹巡视治水工程时，见到了涂山氏之女，但没跟她配偶成婚就到南方继续巡视了。涂山氏之女派她的侍妾在涂山南面等待大禹，那侍妾唱起了涂山氏之女编的歌：“候人兮猗！”意思是等候你啊！这就是“南音”。第二个故事说：有娥（sōng）氏有两个美丽的姑娘，建了九层之台作为居室，每当饮食时一定要击鼓奏乐。天帝命令燕子前往探视，燕子发出唧呀的叫声。两个姑娘喜爱燕子而争着捉住它，盖在玉筐底下。不一会儿，掀开玉筐观看，只见燕子下了两个卵，向北飞去，再没有回来。两个姑娘作歌唱道：“燕燕往飞！”这就是“北音”。涂山氏之女的歌如果去掉“兮猗”两个感叹字，就只有“候人”两个字了，有娥氏二女的歌也只有“燕燕往飞”四个字。还有一首古老的《弹歌》，只有八个字：

断竹，续竹，飞土，逐宍（古“肉”字）。

意思是砍断竹子，然后连结竹子的两端，制成弓，用来射击泥土做成的弹丸，追逐飞禽走兽。以上三例，其歌词大体上以两个音节为单位，这种格式一直到后来的《诗经》仍然留存着。不难设想，当时的歌曲在节奏上必定是简单而严整的。

音乐一旦产生，便开始发挥其反映现实生活、表达情感愿望的功能，成为人类社会前进步履的忠实记录。

当人类还处在狩猎阶段的时候，各种野兽是人类的劳动对象，与人类发生着密切的关系，人类通过对这些动物的征服

显示出自己的本质力量。“猎人最初打死飞鸟，正如打死其它野禽一样，是为了吃它们的肉。被打死的动物的许多部分——鸟的羽毛、野兽的皮肤、脊骨、牙齿和脚爪等等——是不能吃的，或是不能用来满足其它需要的，但是这些部分可以作为他的力量、勇气或灵巧的证明和标记。”^①于是人们用这些东西来装饰自己，将其当作审美对象。《尚书》中有“击石拊（fǔ，拍打）石，百兽率舞”的记载，描述了狩猎时代乐舞的风貌：敲击着石矛、石刀、石斧之类的生产工具，“演员”们化装成各种禽兽翩翩起舞。1973年在青海大通县孙家寨出土的彩陶盆上，绘制着原始舞蹈的生动场面：每五人为一组，手牵着手，动作整齐协调，每人下腹旁边都有类似兽尾的饰物。可见，动物形象在原始乐舞中占有很突出的地位。

当人类从狩猎生活向农牧生活过渡的时候，乐舞也发生了相应的变化。《吕氏春秋》中有这样一段记载：

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。”

“八阙”的歌词虽已失传，但从小标题上，我们可以看出从狩猎向农牧业转化的倾向。一方面，“操牛尾”、“总禽兽之极”仍表现出艺术与动物之间的联系（这种联系直到殷商时期仍有痕迹，甲骨文中的“舞”字写作“𠬞”，即取一人双手执牛尾之含义），另一方面，“遂草木”、“奋五谷”、“依地德”则已经属于农业和畜牧业方面的祝愿了。

^①《普列汉诺夫美学论文集》I，第419页。

社会进入农耕时代以后，音乐的内容又有不同，且举几例：

《卜辞》：今日雨。其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？

《蜡辞》：土反其宅，水归其壑。昆虫毋作，草木归其泽。

《击壤歌》：日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食。帝力何有于我哉？

《卜辞》预卜今天是否有雨，从哪个方向来雨；《蜡辞》祝愿来年生产的顺遂，希望土和水各自回到适当的地方，昆虫不要为害人类，草木生得旺盛；《击壤歌》则描绘了劳动者起居饮食的生活方式。这些诗歌显然是农耕时代劳动者的生活状况和思想情感的反映。

原始社会的大型乐舞，我们所知甚少。见于记载的有：

《扶耒（lěi，农具）》产生于伏羲时代，是反映渔猎生产的“网罟（gǔ，网）之歌”；

《扶犁》、《下谋》产生于神农氏时代，均为刑天所作，前者祝愿耕桑得利、终年受福，后者祈求丰收的年成；

《咸池》产生于黄帝时代，作者为伶伦和荣将，咸池为西方星宿，主五谷，故当为祈祷农业丰收的乐舞；

《承云》产生于颛顼（zhuānxū）时代，颛顼因喜欢凄凄锵锵的正风而命飞龙创作此乐，来祭祀上帝；

《九招》、《六列》、《六英》帝嚳（kù）时代的作品，帝嚳曾令人击鼗（pí）钟磬（qìng），吹笙管作为伴奏，众

人化装成凤鸟、山雉（zhǐ）而舞，以表彰帝王的功德；

《大章》 唐尧时的作品，作者是质和瞽叟（gǔsǒu），该舞以石磬和十五弦之瑟伴奏，仿百兽而舞；

.....

上述乐舞作品可靠性到底有多大，我们很难妄下断语。但一般认为，舜时的《大韶》是确实存在的，这一乐舞直到春秋时期还保留着。《左传·襄公二十九年》载：公元前544年，吴国公子季札在鲁国看到了《大韶》的演出，并赞叹道：“德至矣哉，大矣！如天之无不帟（dào，覆盖），如地之无不载也。”《论语·述而七》也提到，孔子在齐国欣赏了《韶》乐之后，竟三月不知肉味，并且感慨地说：“不图为乐之至于斯也。”《大韶》又名《箫韶》，其主要伴奏乐器大概是排箫，故名；又因全曲分为九段而称为《九韶》。《史记·夏本纪》对《大韶》的演出情况作过简略叙述：“鸟兽翔舞，《箫韶》九成，凤凰来仪，百兽率舞。”

二、万舞翼翼，章闻于天

——夏商周的乐舞

1950年春，我国考古工作者在河南安阳县武官村商代奴隶主大墓中发现了女性骨架24具，随葬品有1个虎纹石磬和3个小铜戈，戈上留有绢帛或鸟羽饰物的残痕……

1953年在安阳大司空村商代墓葬中，发现3个钟，骨架可能也是3具……

1978年，在湖北随县的战国初期曾侯乙墓中，发现了21具女性青少年骨骸……

这些死者姓甚名谁？我们无从得知。但考古学家们认为，饰有绢帛、鸟羽的铜戈并非战场上用来杀敌的兵器，而是乐舞中使用的道具，因此，24个女性当是为主人殉葬的音乐奴隶；与钟一起埋葬的3个人则很可能是钟的演奏者；同样，那21个女性青少年也被认为是墓主人的近幸侍妾或乐舞人员。

这是何等触目惊心的结论！

然而，人类的确曾经走过了这样一段血与火、狰狞与恐怖的路程。

请看记录在《易经》中的一首民歌：

见舆曳，其牛掣（chè），
其人天且劓（yì），
无初，有终。

意思是：竖着两角的牛拉着车子，车上的人额上刺着字，鼻子被割掉了，不知道他们先前如何，却能料定他们最后的命运。在饱含同情的话语中，我们似乎听到了奴隶们悲愤的呼喊。然而，拿奴隶作牺牲来祭祀鬼神，在当时却是司空见惯的事，成千上万的奴隶就在这项活动中死于非命。

主持祭祀鬼神、敬拜祖先一类活动的人被称为“巫”，所运用的形式则是乐舞。在甲骨文和后来的金文中，“巫”

字都写作“𩇑”、“𩇑”或“𩇑”，跟“舞”实际上是同一个字。许慎在《说文解字》中说：“巫，祝也，女能事无形，以舞降神者也，象人两袖舞形。”这里指明巫为女性，从事这项活动的男巫师叫作“覡(xí)”。巫或覡通过舞蹈与天界发生联系。在商代，这种宗教仪式被认为是具有重大意义的事，“殷人尊神，率民以事神”。因此，巫师在社会中不能不享有十分显要的地位，他们供奉神明，同时又代神立言；能预言吉凶，又决断国事。传说巫彭、巫阳、巫履、巫凡、巫相等都是半人半神的动物，他们是执掌权柄的政治家，是最有学问的大知识分子，又是大音乐家和大舞蹈家。相传夏禹擅长巫舞，故后世称巫舞步法为“禹步”，商汤也是个大巫，能歌善舞。

奴隶社会的乐舞面貌，今人很难道其详情。唯歌颂氏族部落或先祖功德的《大夏》、《大濩(huò)》、《大武》等尚可根据史籍记载粗陈梗概。

《大夏》是歌颂大禹治水功德的。《吕氏春秋》载：大禹称帝后，领导天下百姓治理洪水，决通阻碍水流的丘塞，凿开龙门，疏通三江五湖，将河水引入东海，造福于人民，乐舞专家皋陶创作了《大夏》，来宣传大禹的功劳。《大夏》又叫《夏箛(yuè)》。箛是一种多管吹奏乐器，甲骨文中写作“𩇑”、“𩇑”，表示两支顶端为吹孔的苇管编扎在一起，故又称为“苇箛”。《大夏》以箛伴奏，故又叫《夏箛》。《礼记·明堂位》中提到了该舞演出的场面：“皮弁(biàn)素绩，𩇑(xí)而舞《大夏》。”意思是戴着皮帽子，穿着白麻围

裙，赤裸着上身，表演《大夏》之舞。《大夏》至少一直流传到春秋时期，《左传·襄公二十九年》载：吴国使臣季札到鲁国去，鲁国为他演出许多乐舞节目，当《大夏》演出完毕之后，季札赞叹道：美啊，为百姓辛勤劳苦却不以为恩德，除了大禹，谁又能做到这一点呢？这是指《大夏》所表达的思想内容说的。其艺术形式，《吕氏春秋》只提到“《夏籥》九成”四个字，九成是指曲式结构，意即全部乐曲分九个段落，可能是各不相同的九段曲调，也可能是同一段曲调反复出现九次。不管属于哪一种情况，其规模想来是比较宏伟壮观的。

关于《大濩》，《吕氏春秋》也有一段记载：商汤即位以后，夏桀暴虐无道，残酷地压榨黎民百姓，也欺凌诸侯，肆无忌惮地破坏社会法度，天下人无不以之为患。于是商汤率领各路诸侯和黎民共同讨伐夏桀，结果功名大成，百姓安居乐业。商汤为了纪念这一胜利，就命音乐家伊尹创作了《大濩》。《大濩》的具体演出情况史无记载，但它产生于《大夏》之后，其场面的雄伟大约不亚于《大夏》。

《大武》为西周时的乐武。商纣王残忍暴虐、奢侈淫佚，结果不但激起奴隶们的反抗，而且在贵族阶层中也众叛亲离。周武王顺应天下人之心，兴兵伐商，灭之，建立了西周王朝。武王遂命周公创作了《大武》，以表彰这一业绩。《礼记·乐记》中谈到了《大武》的演出：演员出场之前，鼓声大作，好一阵之后，音调高亢、节奏舒缓的歌声唱了起来，接着，演员手执干戈斧钺一类兵器登场了，第一段表现周武

王率师北上，去征讨殷纣；第二段表现周武王讨伐成功，消灭了殷商；第三段是武王挥师南下；第四段是武王征服了南方各国；第五段表现大功告成之后，周公和召公分列武王左右辅佐政事；第六段表演者各自退回原位，以示对天子的尊崇。然后，舞队两面振响着金铎，按乐曲的节奏向四方刺击，以体现出周王朝威振中国；末了，舞队分头前进，表示功业及早完成；演员们久久地站立在各自的位置上，象征着武王等待诸侯的到来。

以上对夏、商、周三代的代表性乐舞作了简略介绍。这些乐舞虽然跟奉神事鬼的巫舞不尽相同，但其形式与巫舞一样带有浓重的仪式色彩，其中隐含着宣扬盛德、炫耀威武的功利目的。另一方面，这时期的乐舞还出现了新的倾向，应当引起我们的注意，那就是专供娱乐的乐舞的出现。

下面的一些记载可以大致说明这一事实。《墨子·非乐上》中说，夏启晚年荒淫无耻，贪图享乐；吹管击磬，箫篪作响，十分热闹；沉湎在酒肉之中，宴饮于旷荒之野；成群的舞者象生了翅膀，翩翩飞舞，音乐声响闻于九天。《管子·轻重》载：夏桀时，有女乐工三万人，清晨奏乐之声喧嚣于端门，城都的主要街道都听得见。《吕氏春秋》载：夏桀、殷纣耽于享乐，奏钟鼓管箫之乐，以音响强烈为美，以演员众多为壮观。《韩非子》中也提到商纣王命师延作“靡靡之乐”。《史记·殷本纪》记载得更为详细：纣王好酒色，宠爱妲己，命师涓作“北里之舞，靡靡之乐”^①又收狗马奇

^①师涓当为师延之误。

物，充斥宫室，聚乐于沙丘，以酒为池，以肉为林，令男女裸体互相追逐，通宵宴饮……

不难想见，在奴隶主贵族的这种奢华淫靡的享乐背后，掩盖着阶级对立和阶级压迫的残酷现实，本节开头提到的那些殉葬者就是无可辩驳的铁证。但恩格斯在谈到奴隶制的历史作用时说过：奴隶制“为古代文化的繁荣，即为希腊文化创造了条件。没有奴隶制就没有希腊国家，就没有希腊的艺术和科学。”^①这段话是否适用于对中国古代奴隶制的评价呢？回答是肯定的。上面谈到，奉神祭祖的乐舞，无论是祈求五谷丰登，还是祝愿种族繁衍，都不可避免地要受到功利需要的纠缠，“娱神”的目的笼罩着它的内容，因此在严格的意义上并不具有独立的审美价值，正是由于奴隶制度的社会分工，乐舞才摆脱了依附于原始宗教的蒙昧状态，从神的束缚之下解放出来，取得了独立的地位。从“娱神”到“娱人”，标志着艺术观念的飞跃性变化，也意味着乐舞艺术迈进到一个崭新的阶段，表现在美学发展史上，则体现出人类已经完成了艺术活动由功利价值到审美价值的转化。当然，这不等于说，“娱神”的巫舞已经完全消失，但“娱人”的乐舞已经以不可遏止的力量很快地取得了与巫舞相抗衡的地位，却是不得不承认的事实，大约到了春秋战国时期，除南方的楚国仍盛行巫风外，娱人乐舞已经占有绝对优势了。

^①《马克思恩格斯选集》第三卷，第220页。

纵观奴隶社会^①的乐舞（不论是娱神乐舞还是娱人乐舞），可以获得如下三方面的印象：

第一，乐舞尚未完全脱离原始时代那种生糙、粗蛮、质直的痕迹。《大夏》、《大濩》、《大武》从演出程式和规模看，与帝尧时的《大章》、帝舜时的《大韶》是一脉相承的，连乐舞的标题也相近，其内容都是歌颂本氏族或部落领袖人物及其臣民的功业；从演员的化妆看，《大夏》的舞者皮帽麻裙，赤裸上身，原始风貌历历可见；从道具使用看，

“干戚羽旄”是最常用到的，甚至可以用作乐舞的代称，“比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐”，^②羽旄与人的劳动对象禽兽相联系，使我们想起“三人操牛尾，投足以歌八阙”的原始舞蹈场面；从具体内容看，《大武》表现了周武王东征西讨的经过，甚至连周公、召公也出了场，显然具有较突出的叙事性，可以推断，这时的乐舞很注意再现过程和创造气氛，却尚未充分掌握这一艺术的抒情本质。

第二，乐舞在美学范畴上属于崇高与壮美。娱神乐舞把自然力当作顶礼膜拜的对象，神祇的尊威与人的渺小形成鲜明对照，客体对象压倒实践主体，同时，也体现出人类挣脱自然压力的意图和愿望，其基调是崇高的；歌颂领袖功德的乐舞如《大夏》、《大濩》、《大武》等选取重大题材，以

^①我国古代奴隶社会与封建社会的分期，究竟在周秦，抑或在魏晋？说法不一。考察这个复杂的历史问题非本书力所能及，本书姑且取前一种说法，即把周秦视为奴隶主阶级由鼎盛走向没落、封建地主阶级开始勃兴的历史时期。

^②《乐记·乐本篇》。

浓烈的气氛、宏伟的场面、多段体的曲式，显示出热情、奋发、自豪的群体意识，其基调是壮美的；即使那些专以娱乐为目的的乐舞，也“以钜为美，以众为观”，“万舞翼翼，章闻于天”，场面铺排豪华。所有这些，无不展示出人类脱离茹毛饮血的原始生活、刚刚步入文明天地的那种粗拙雄悍、如火烈烈的时代品格。

第三，娱人乐舞表现出追求感官刺激的不良倾向。夏启“湛湎于酒，渝食于野，万舞翼翼，章闻于天”；夏桀有“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢”；夏桀、殷纣作乐“以钜为美，以众为观”；殷纣命师延作“靡靡之乐”等等，都说明了这一点。我们知道，音乐作为审美活动，当然要诉诸人们的感官（听觉），但审美活动在本质上是高尚的理性活动，仅仅停留在感觉阶段，势必将美感混同于快感，上述种种现象即属此例。对于这一点，春秋时期的思想家单穆公、伶州鸠曾提出批评。《国语·周语下》载：周景王打算铸造一个特大的钟，单穆公表示反对，他说：钟声大小应当以耳朵的感知能力为限，否则就不成其为钟声，因此先王制钟，“大不出钧，重不过石”，景王没有信服，又去问伶州鸠，伶州鸠也主张“乐从和”，认为声音过于细小或过于宏大，都不符合“和”的原则。“和”的观念的产生，实际上是力图将放任的、粗野的感官刺激同真正的美感严格加以区别，在美学史上具有重要的意义。

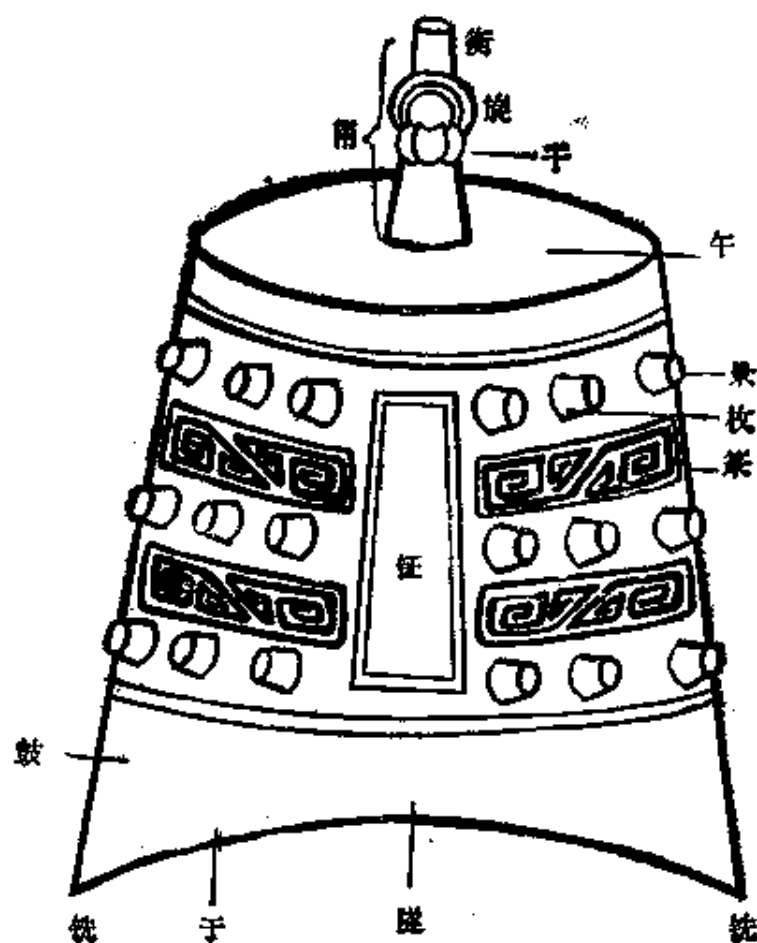
三、琴瑟钟鼓，洋洋盈耳

——先秦时代的乐器

周秦时代，是中国音乐史上的第一个高峰，器乐所达到的水平便是力证。乐队规模之宏大、编制之齐全，乐器色彩之丰富、制作之精良，就连二十世纪的今人也不禁叹为观止。

周代的乐器见于记载的约有七十余种。当时是按制作材料的不同加以分类的，谓之“八音”，即金、石、土、革、丝、木、匏（páo）、竹。

金类乐器最有代表性的是钟。钟最初为木制或竹制，后来改为陶制，近年在陕西西安龙山文化遗址中就有陶钟一件出土，是新石器晚期的制品；再后来才以金属制作，多为铜锡合金，夏商时代已经出现。钟的形制如图一所示：钟上端的柄叫作“甬（yǒng）”，中空而与钟的内腔相通。甬的形制又各异，也就决定着钟的演奏方法：甬上无穿孔或无环者用手拿着敲击，叫作“执鸣”，或放在钟座上敲击，叫作“植鸣”，有穿孔或有环者悬挂起来敲击，叫“悬鸣”。出土的商钟以编钟居多，常是三枚为一组，到周秦时代，编钟数目大增，有名的曾侯乙编钟标志着最高的制钟成就，这一点下面还要专门谈到。



图一

钟因形体大小而有不同名称：大钟叫“镛”，中型的叫“剡”，小钟叫“栈”。


鐃，与钟相似，上端无甬而有钮，平口，可直悬敲击，形体一般较大，故宫博物院藏有两件虎饰鐃，其中一件通高达45厘米，铉（xiǎn，钟鐃口的两个尖角）距27厘米。

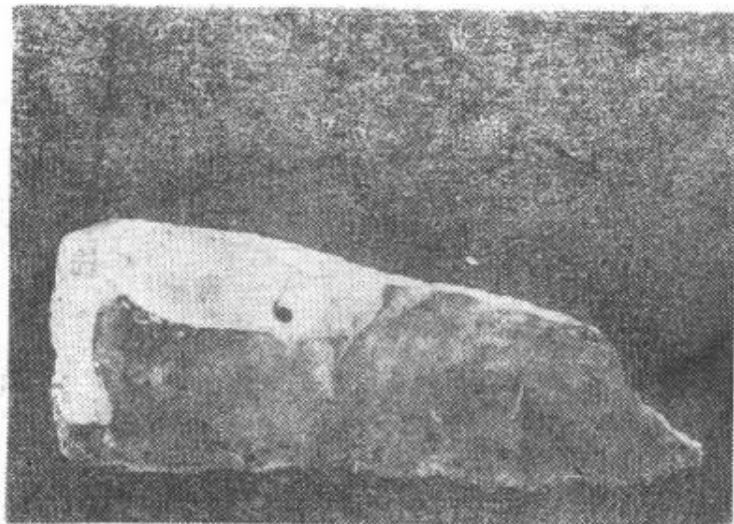
鐃（chún），又名“鐃于”，整体上大下小，平顶，多以虎或马的形饰为钮，可悬鸣。

铙，形似铃，内腔无舌，用手拿着敲击，用来止鼓。

铎（duó），形似铃，稍大，内腔有舌，摇柄即可作响。

铎分金铎、木铎两种，前者以金属作舌，后者以木头作舌。铎与上面提到的鐃、钲、饶有“四金”之称。

石类乐器是磬。磬是一种由石制生产工具发展而成的打击乐器，又有“鸣球”之称。磬在甲骨文中写作，左半边象饰有羽毛的磬，右半边象以手持槌敲击状。繁体字“磬”（即“声”字）“其意若曰以手击磬，耳得之而成声。”^①磬在原始时代就已出现，目前发现的最早石磬是山西夏县东下冯遗址出土的打制犁形磬，磬身有圆孔，以作悬挂之用，虽然制作很粗糙，但发音清亮而纯正。（见图2）到夏商时代，磬的制作已很精美，形制一般是上作弧形，下近直线。



图二 夏代石磬（山西夏县东下冯遗址出土）

磬分特磬与编磬两种。特磬指单个的磬，编磬一般三枚为一组，故宫博物院藏有三枚特磬，分别刻有“永攸”、“天余”、“永余”字样，其音高分别为 $^b b^2$ 、 C^3 、 $^b E^3$ ，如视为 $^b E$ 音阶，三个音则为 5 6 1。1950年在河南安阳武官村殷墓中发现的

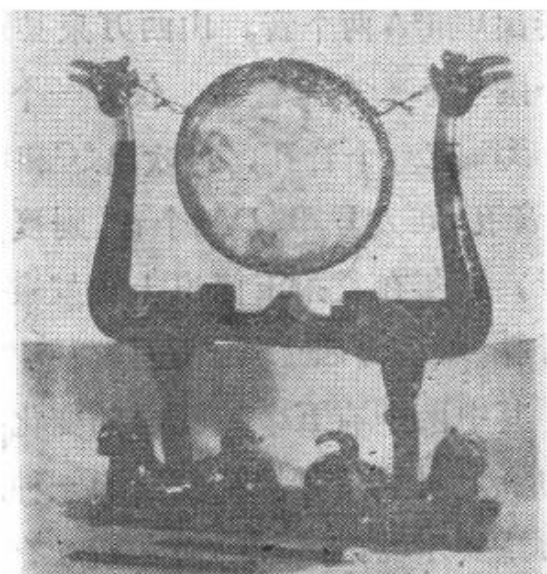
^①郭沫若《甲骨文研究》。

大理石特磬最能显示商代的制磬水平。该磬高42厘米，长84厘米，厚2.5厘米，磬身刻有双线虎纹，线条圆熟，手工精湛，发音清澈纯正，振动频率为280赫兹，略高于今日钢琴琴键中的中央C。到周秦时代，编磬数目增多，湖北随县曾侯乙墓出土的一组编磬，共41枚，分上下两层悬挂，每磬发一音，十二律俱全，音域纵跨三个八度以上，是表现力很强的旋律乐器。形制上也与夏商不同，一般上作倨句（gōu）形，下作弧形。

土类乐器有埙（xūn）和缶（fǒu）。埙是我国古代特有的一种吹奏乐器，多为陶制。空心；形状有圆坨形、管形、椭圆形数种。埙早在原始社会就已出现，西安半坡仰韶文化遗址发现的两个陶埙，是六千多年前的制品，其中一个有一个音孔，可吹奏出F和^bA两个音。山西万泉县荆村出土的新石器时代的三个陶埙，一个呈管状，仅有一个吹孔，发音为F；一个呈椭圆形，有一个音孔，可吹出^{*}C和E两个音；一个呈球形，有两个音孔，可发E、B、D三个音。到夏商时代，埙的制作有很大进步，近年在甘肃玉门出土的奴隶社会早期的彩陶埙，有三个音孔，可吹出四个音。河南辉县琉璃阁区殷墓出土了三个陶埙，其中两个有五个音孔，如变化指法吹奏，可得十一个不同的音，足见这时埙已发展为一种旋律乐器了。埙在周秦时仍为重要乐器，《诗经·何人斯》有“伯氏吹埙”之句。《尔雅·释乐》注中谈到了埙的形制：“烧土为之，大如鹅子，锐上平底，形如秤锤，六孔。小者如鸡子。”有一种大型的埙，叫作“觶（jǐáo）”。


缶是一种陶制打击乐器，原为生活用具，用以盛酒浆或其他食物，卜辞中写作“𠩺”，因能敲声而发展为乐器。据《吕氏春秋》记载，远在帝尧时就“以麋鞀（luó，生革）置缶而鼓之”，不过这种缶大概是指土鼓。缶在周秦时代颇为盛行，尤其是秦地。许慎在《说文解字》中提到：“缶，瓦器，所以盛酒浆，秦人鼓之以节歌。”先秦的许多典籍都提到了缶：《诗经·宛丘》中有“坎其击缶，宛丘之道”等诗句；《庄子·至乐》篇中载：庄子的妻子死了，惠子前往凭吊，见庄子正在那里叉开两腿坐在地上“鼓盆而歌”，这里的盆，其实就是缶；《史记·廉颇蔺相如列传》中也说到蔺相如迫使秦王击缶的事，足见这一乐器应用之广。




作为革类的鼓，（图3）其重要地位不亚于钟，古人常



图三 虎座鸟架鼓（湖北江陵楚墓出土）

以“钟鼓之乐”来指称整个器乐演奏，就很能说明二者的显要。鼓在原始社会就已经有了，传说黄帝在征伐蚩尤的涿

(zhuó) 鹿之战中，曾挥动雷兽的骨头敲击夔(kuí，古代传说中的一种奇异动物)皮制成的鼓，声震五百里，军威因之大震，终于擒杀了蚩尤。《礼记》中提到了鼓的形制：“以瓦为匡，以革为两面，可击之。”这里是指土鼓。木制鼓框是后来才出现的。上古图画文字中的“”表示出鼓的形

貌，“”是鼓上作为装饰的翎毛，“”是鼓架，可见当时已经注意到鼓的外形美了。史书上有不少关于制鼓的记载，如有夷、巫咸、岐伯、少昊氏、倕(chuí)等，都是有名的制鼓专家。鼓到了两代已经定型化：中空的圆筒形鼓框，两面蒙革，这种模式历经三千年，至今无大改变。1977年6月湖北崇阳县出土的晚商兽面纹铜鼓，标志着商代制鼓的水平。铜鼓通体以青铜制成，全高75.5厘米，重42.5公斤，分鼓冠、鼓身、鼓座三部分。鼓冠呈马鞍型，下方有前后相通的小圆孔，象是庙宇的门；鼓身横置，两侧的鼓面呈椭圆形；鼓框两边各有三排密集的乳钉，如同木框鼓边用来固定革制鼓面的铜钉；鼓座是刻有饕餮纹的四足支架。铜鼓的整体造型与甲骨文中的“”字(今“鼓”字)十分相象。目前发现的商鼓以铜制、石制者居多，但当时使用木鼓或许更为普遍，只是没有能留存下来而已。1935年河南安阳殷墓中发现有木腔鳞皮商鼓，已腐朽，仅留残迹。周秦时还有一种特殊形制的鼓，叫建鼓，鼓身较长，以木柱贯串鼓框，使之固定。曾侯乙墓有一件建鼓出土。鼓因其大小而异名，大鼓叫“鼗(fén)”，小鼓叫“应”。

鼗(táo)，又写作“鞀”或“鞀”。比鼓小而扁，有柄，鼓框两侧各系一耳槌，摇其柄，耳槌轮流击鼓面，很类似后世的货郎鼓。鼗亦因其大小而异名，大鼗叫“麻”，小鼗叫“料”。

丝，顾名思义，是弦乐器，因古时弦为丝制，故名。远古时代并没有弦乐器留存下来，夏商也没有。但推想起来，似乎不应排除弦乐器出现的可能性。古文字给我们提供了这方面的点滴信息。“乐”字在甲骨文中写作“𪛗”，“𪛗”

即“丝”，表示两根丝弦；“𪛗”即“木”，当为木制音箱，因此“乐”应当是拴有两根丝弦、音箱为木制的弦乐器。甲骨文中还有“𪛗”字，表示以手执竹击乐状，此字尚未识别，

但与乐器有关，当是可信的。《说文解字》中，乐写作“𪛗”

（后发展为繁体字“樂”，即“乐”字），是在“𪛗”的中间加了一个“𪛗”，“𪛗”被认为是调弦之器。^①

弦乐器当推琴为首。《乐记》中说：“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》。”周秦时的制琴水平已很可观。《诗经·定之方中》有“椅桐梓漆，爰伐琴瑟”之句，是说制琴所用材料的。椅，属梧桐一类，青色；桐，即梧桐；梓，属楸类，漆，漆树。其中桐梓在以后数千年中一直被当作制琴的理想

^①这一观点由罗振玉提出，郭沫若从其说，近来有人提出质疑，学界尚无定论。本书仍从罗、郭的说法。

木材。湖北随县曾侯乙墓发现五弦琴和十弦琴各一件。十弦琴为独木斫成，有活底板，岳山较低，尚无徽位，共鸣性能不太强。当时琴的形制是否仅此一种？难下断语，但从伯牙与钟子期的故事来看，琴的表现力是相当强的。

瑟是琴的姐妹乐器，古人常常将二者并提。《诗经·关雎》：“窈窕淑女，琴瑟友之。”《鹿鸣》：“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。”据《吕氏春秋》记载，远古时代就有了瑟，朱襄氏（炎帝别号）时，“土达作为五弦瑟”，到尧帝时，有个叫瞽叟的人将瑟的弦增加到十五根，舜帝时的仲延又加了八根弦，制成二十三弦瑟。《乐书》引《世本》说：“庖牺作瑟，五十弦，黄帝使素女鼓瑟而悲，帝啼不止，故破其瑟为二十五弦。”周秦之瑟多为二十五弦，自本世纪三十年代以来，先后在长沙、信阳、江陵等楚墓出土了近二十张瑟，形制大致相同，长方形，以整块木料凿成，共二十五弦，架于首岳与尾岳之上。曾侯乙墓出土了十二件瑟，弦已朽烂，瑟身保存尚完好，均有二十五个弦眼，彩绘图案明晰可见。

箏在战国时期流行于秦地，故有“秦箏”之称。后汉刘熙在《释名》中说：箏“施弦高急，箏箏然也。”可见箏是以其音响效果来命名的。其形制：在面板为弧形、底板平直的长方形音箱上，置十二弦，每弦下设箏柱（古称“雁柱”），可左右移动，以调节音高或用于转调。箏发音刚劲响亮，富有表现力。

筑，古代典籍中多认为是箏的前身。郭沫若在写剧本《筑》时，曾作过专门考证而得出如下结论：“古筑，五弦，

左手执其项，置其尾于肩上，右手以竹尺击之。”曾侯乙墓中出土了一件战国初期的五弦筑，木制，长棒状，全长115厘米，筑身绘有图案纹饰。

木类乐器有祝（zhù）和敌（yǔ）。祝的形状犹如木斗，上宽下窄，用木棒撞击其内壁而发声。刘熙《释名》说“祝以作乐”，可见击祝是作为奏乐之前的起拍。

敌又写作“圉”。其形状如虎，背上刻有二十七个锯齿，用木尺划之发声。《释名》说“敌以止乐”，即谓敌用于乐曲的终止处。

匏类均为笙斗乐器。匏，就是葫芦。以葫芦为斗，插入竹管而制成吹奏乐器。匏类的特点是簧的应用。中国是世界上发明簧乐器最早的国家，其代表性的乐器是笙。笙用的是自由簧，即簧片比风口槽稍小，故可自由振动。簧片起初为竹制，大约到了汉初才出现铜簧。曾侯乙墓出土有笙五件，笙管长短不一，令人惊奇的是，墓中也发现了带有点簧物的簧片，可见当时已经掌握了调节笙簧音高的技术。笙以其大小而异名，大笙叫“巢”，小笙叫“和”。

竽，似笙而大。在乐队中，竽占有重要地位，《韩非子》说：“竽也者，五音之长也。故竽先则钟瑟皆随，竽唱则诸乐皆和。”可见竽常用作领奏乐器。

竹类乐器名目繁多。有箫、箎（dí）、篪（chí）、管数种。箫是一种编管乐器，又叫“排箫”，因各管长度不一，故又名“参差”；又因竹管并排组合，亦称“比竹”。箫的竹管排列方法有两种，一种是按长短顺序排列，另一种是短管居中，两边

依次渐长，犹如翼，故称“凤箫”。值得注意的是，箫属竹类乐器，但我国目前发现的最早排箫实物并非竹制而是石制，这件石排箫是1978年在河南浙（xī）川下寺一号楚墓内发现的，是春秋时期的制品。石质近似汉白玉，用一整块石料雕成。共十三管，最长者为15厘米，管内径0.8厘米；最短者3.1厘米，管内径0.45厘米，出土后除第七管残损外，其余十二管均可吹奏。曾侯乙墓出土了两件排箫，“形制相同，都是用十三根长短依次递减的细竹管排列，再用剖开的细竹管分三道夹住箫管缠缚而成。这两件排箫相应的箫管长短不同，说明原来的音阶各异，当属于不能合奏的‘雌雄箫’”^①

箫因大小而异名，大箫叫“言”，小箫叫筊（jiǎo）。

簫，古“笛”字，并不是我们今天所说的笛子，而是指竖吹无底的后世所谓“洞箫”。

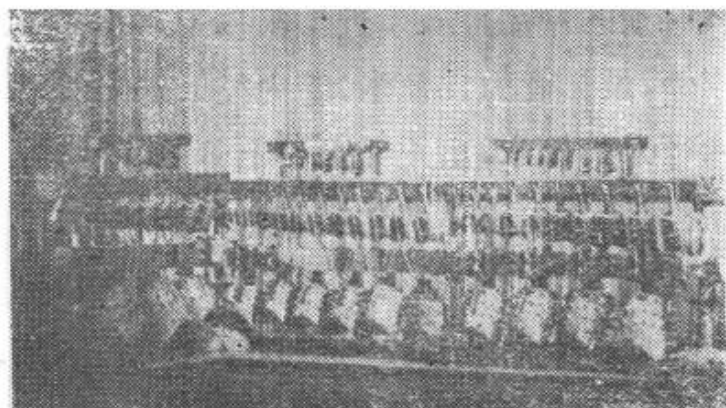
簫，又写作“箎”或“箎”，单管横吹乐器，竹制，与后世横笛相似，不同的是，簫两端封闭。曾侯乙墓出土的两支横吹竹制乐器，被认为是簫，尾部由天然竹节封死。簫的音色深沉凝重，适于表现悲哀幽怨的情绪。《尔雅·释乐》：“大簫谓之沂。”沂，就是悲的意思，《释名》也说：“簫，啼也，声如婴儿啼。”

管，又写作“篴”，形制比笛小。《诗经·有瞽》：“既备乃奏，箫管备举。”《诗经·那》：“嘒（huì）嘒管声。”可见管是当时器乐演奏中经常用到的乐器。

以上对先秦乐器作了简略介绍，虽然谈的仅是一小部分，

^①《湖北随县曾侯乙墓发掘简报》，《文物》1979年第7期。

却已称得起洋洋大观了。而在这丰富多采、斑驳陆离的众多乐器中，堪称八音之王的当数编钟，这里重点谈一下曾侯乙编钟。（见图四）曾侯乙墓位于湖北随县县城西北约三公里叫



图四 曾侯乙编钟
（湖北随县擂鼓墩一号墓出土）

擂鼓墩的地方，曾侯乙是战国初年一个诸侯国的君主，大约死于公元前433年或稍晚。1978年发掘该墓时，共发现乐器一百二十四件，有钟、磬、鼓、瑟、琴、笙、排箫、篪（有人认为是横吹竹笛）等八种乐器。编钟全套六十五件，分三层悬挂在簨虡（sǔn jù，悬挂钟磬的架子，横杆叫簨，直柱叫虡）上。上层为十九件钮钟，中层及下层是四十五件甬钟，下层中央还有一件特钟。全部编钟中最大者重达203.6公斤，最小者重2.4公斤。编钟频率在65到2330赫兹之间，音域从C到d⁴，跨五个八度，其中两个八度内十二个半音俱全。这是目前世界上已知最早的、音域最宽的、具有十二半音音阶的特大定调乐器。

全套编钟发音浑厚嘹亮，优美纯正，并且每钟均可发出两个呈三度关系的乐音。出土后经复制而由音乐工作者搬上舞台，与其他乐器配合，演奏《编钟乐舞》、《迎李冰》、

《胡笳十八拍》、《梅花三弄》等民族传统节目，甚至奏出了贝多芬的《第九交响曲·欢乐颂》的旋律。

曾侯乙编钟的出土，在国外音乐界引起了强烈的震动，人们无不为一音乐史中的奇迹惊叹和倾倒。美国音乐学家麦克·克莱恩教授说：“曾侯乙编钟是我精神世界的圣山。”并誉之为“世界第八奇迹”。著名小提琴家梅纽因也说：“希腊的音乐是全世界都承认的，可是希腊的乐器是竹木的，到现在不能保存下来，只有中国的乐器还能够使我们听到两千年前的声音。”^①

乐器的水平大致可以反映出器乐的风貌，上面提到的乐器，尤其是曾侯乙编钟，把我们带回到两千多年前，我们似乎真切地听到了令人神往的“钟鼓之乐”，时间消融着音乐的痕迹，作为珍贵文物的乐器却可以通过人们的想象使逝去的音乐再生！

四、清弦曼歌，遏云绕梁

——丰富多采的先秦民间音乐

如果说，出土的先秦乐器使我们听到了古人器乐演奏的具体声响，那么，有关彼时人们音乐活动的记载则能使我们从另一个侧面获得生动的信息。

^①《古钟新声》，北京晚报1983年2月17日。

周灭商不久，于公元前1058年制定了礼乐，礼是关于贵贱等级的制度，乐则是关于乐舞活动的规定。周王朝制定的音乐称为雅乐，其主体部分即所谓“六代之乐”：《云门》（黄帝）、《大咸》（帝尧）、《大韶》（帝舜）、《大夏》（大禹）、《大濩》（成汤）、《大武》（周武）。这些乐舞本书前两节已经分别提到，兹不赘述。与雅乐形成对照的是流行于民间的“俗乐”，内容上不是歌颂帝王功德，而是反映丰富多采的现实生活；其形式也不似前者凝重严谨，而显得自由活泼、热情奔放。正因为俗乐不合乎雅乐正统，所以受到统治阶级守旧派的否定，最受排斥的是所谓“郑卫之声”，即郑、卫一带的民间音乐。孔子说：“恶郑声之乱雅乐也。”^①《吕氏春秋》中也说：“靡曼皓齿，郑卫之音，务以自乐，命之曰伐性之斧。”《乐记》则称之为“乱世之音”，是“淫于色而害于德”的东西。这种偏见蔓延甚广，以至后代习惯用“雅正”一词来表示高雅纯正，是和奸邪淫乱两种相反的艺术类型。郑卫两国是先前商民族聚居之地，故带有商代某些音乐传统，其音乐风格倾向于轻巧华美，这当然与雅乐严肃沉稳的格调不相容了。其实，守旧派反对的并不仅仅是郑卫之音，整个俗乐他们都予以否定，然而俗乐却汇成了强大的冲击波，这就是“礼崩乐坏”的时代。俗乐不但在民间广为流行，连一些诸侯也非常喜爱。齐宣王曾对孟子说：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”魏文侯也曾经对子夏说：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之

^①《论语·阳货》。

音，则不知倦。”从这里我们不难看到当时俗乐的巨大感人力量。

巫人垄断音乐的局面一旦被打破，出身微贱的音乐家就好像雨后春笋一般出现了。且举数例：

卫国有个歌手，名叫王豹，因为住在淇水旁边，使得河西的居民也善于唱歌；齐国有个歌手，名叫绵驹，因为住在高唐，使得齐国西部的居民善于唱歌。

秦青是有名的歌唱家，薛谭向他学习唱歌，但没等学完全部方法技巧就向秦青告辞。秦青在郊外为他饯行，手中击节，一面放声悲歌，那歌声在林木间震荡，连天上的行云也被阻住了。薛谭听了，十分羞惭，就请求留下来，以完成学业。后世“响遏行云”的成语即由此而来。

有个女子叫韩娥，她到齐国去，路上没有东西吃了，就在雍门卖唱乞食，等她走后，那歌声仍然在房梁间回响，三日不绝，以至人们都以为她没有离开。韩娥经过旅舍时，受到旅舍一些人的凌辱，于是拉长声音边唱边哭，乡里老少，都感动得涕泪交流，三天吃不下饭，便急忙把她追回来，韩娥又长声曼歌，乡里老少欢喜雀跃，手舞足蹈，竟忘了先前的悲痛。从此雍门的人也善于歌唱了。“绕梁三日”的成语就是从这个故事得来的。

宋玉在《对楚王问》中还提到楚国一个歌手的故事：他在楚国都城郢（yǐng）唱歌，开始唱的是《下里巴人》，城中可以随着他唱的有数千人；后来他唱《阳阿薤（xiè）露》，城中可以随唱的有数百人；当他唱《阳春白雪》的时候，随唱

的有数十人，等到他运用转调手法，并掺入非自然音阶的“流徵”音时，能随他一起唱的，只有几个人了。这说明了曲调技巧愈高，相和的人就愈少。由此而产生了“曲高和寡”的成语。

在器乐演奏方面，伯牙、钟子期的故事最为后人所称道：伯牙善于弹琴，而钟子期善于欣赏。当伯牙以琴声表现高山的意境时，钟子期就赞叹道，太美了，巍峨高大，犹如泰山！当伯牙用琴声传达流水意境时，钟子期就赞叹道，太好了，浩浩荡荡，犹如江河！伯牙意趣所到之处，钟子期必能领会。二人外出游历，来到泰山之北，突然碰上暴雨，只好在岩石下面棲身。伯牙心中悲伤，取出琴弹奏起来，开始表现狂风暴雨，然后表现地裂山崩，钟子期每每能深刻地理解其中的情趣。伯牙把琴丢在一边，感叹道：“好啊，好啊，你欣赏音乐，能准确地把握我的构思，我逃不出你敏锐的眼力。”后来，钟子期死了，伯牙失去了知音，终身不再弹琴了。

师旷是春秋时期有名的音乐家，一次，他用瑟为晋平公演奏《清角》，引得天神降落人间。第一次演奏时西北飘来乌云，再奏时暴雨大作，帷幕裂开，廊瓦落地，众人惊恐走散，平公吓得身患重病。从此晋国大旱三年……

喜好音乐的风气，不但体现在这些专门歌唱家和演奏家身上，在春秋战国时期，几乎社会各阶层的成员都习好音乐，这方面例子是很多的：《诗经》中的305首诗歌，“孔

子皆弦歌之”^①，而且能用琴演奏《文王操》；庄子妻子死后，庄子鼓盆而歌；伍子胥出昭关后，来到陵水，没有东西吃，就匍伏膝行，“鼓腹吹篪，乞食于吴市”^②；滹(mián)池会上，秦王让赵王鼓瑟，蔺相如则迫使秦王奏盆缶；荆轲刺秦王时，燕太子丹等人送行，至易水，高渐离击筑，荆轲慷慨悲歌，众人也放歌送别：

风萧萧兮易水寒，
壮士一去兮不复还。

荆轲行刺失败而身死；高渐离以铅置筑中，在为秦王演奏时，挥筑击秦王，亦不成而身死，两位刺客都与音乐结缘。

《战国策·齐策》载：“临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹筝。”

《史记·货殖列传》：“中山地薄人众……丈夫相聚游戏，悲歌忼(kāng)慨……女子则鼓鸣琴”；“赵女郑姬，设形容，揳(jiá, 弹奏)鸣琴，揄(yú, 挥动)长袂(mèi, 袖子)，蹑利屣(舞鞋)……”^③

这类记载还有很多，说明俗乐在民间有着深厚的基础。

显示出当时民歌创作实绩的，是收集在《诗经》中的十五国风。《诗经》是我国历史上第一部诗歌总集，从音乐角度，有人称之为没有乐谱的歌曲集，这是非常恰当的。《诗经》分为风、雅、颂三部分，“风土之音曰风，朝廷之音曰

①《史记·孔子世家》。

②《史记·范雎蔡泽列传》。

③《史记·货殖列传》。

雅，宗庙之音曰颂。”^①显然是按音乐分类的。风即乐调，国风即各国地方土乐。在《诗经》三百零五首歌词中，国风占半数以上，共160首，是《诗经》的精华部分。

国风的内容十分丰富，大都能真实而深刻地反映出社会生活各个侧面的面貌，有的揭露统治者的惨无人道，如《秦风·黄鸟》控诉了殉葬制度，公元前621年，秦穆公卒，殉葬者177人，其中秦国的良臣子车氏三兄弟奄息、仲行、鍼(zhēn)虎也在其中。秦国人民很悲痛，作了这首歌：

交交黄鸟止于棘，
谁从穆公？子车奄息。
唯此奄息，百夫之特(匹敌)。
临其穴，惴惴其栗，
彼苍者天，歼我良人！
如可赎兮，人百其身！

交交黄鸟止于桑，
谁从穆公？子车仲行。
唯此仲行，百夫之防。
临其穴，惴惴其栗。
彼苍者天，歼我良人！
如可赎兮，人百其身！

交交黄鸟止于楚(灌木名)，

^①郑樵《六经奥论》。

谁从穆公？子车鍼虎。
唯此鍼虎，百夫之御（抵挡），
临其穴，惴惴其栗。
彼苍者天，歼我良人！
如可赎兮，人百其身！

有的讽刺和抨击统治者的丑恶本质，如《伐檀》谴责统治者不劳而获的剥削行为；《硕鼠》把统治者比成大老鼠，并发誓要离开它，寻找“乐土”。有的反映下层人民劳动生活，如《七月》记叙农民一年四季从耕作播种到收割的具体过程；《采芣苢（fúyǐ）》表现了一群妇女采集车前子的欢快情绪；《召南·采芣》描写了妇女为公侯养蚕的劳动情形，等等。国风中有许多诗是以爱情为题材的，且举《郑风·将（qiāng，请）仲子》为例：

将仲子兮，无踰我里，无折我树杞。
岂敢爱之？畏我父母。
仲可怀也，父母之言亦可畏也！

将仲子兮，无踰我墙，无折我树桑。
岂敢爱之？畏我诸兄。
仲可怀也，诸兄之言亦可畏也！

将仲子兮，无踰我园，无折我树檀。
岂敢爱之？畏人之多言。
仲可怀也，人之多言亦可畏也。

这个女子嘱咐情人仲子不要到她这里来幽会，因为家里的人反对，爱情与礼教的矛盾造成了她内心的痛苦。此外如《召南·野有死麋(jūn)》、《邶(bèi)风·静女》、《卫风·木瓜》、《周南·汉广》等都属这类内容。而《卫风·氓》则表现了一个已婚女子被遗弃的遭遇，反映了当时广大妇女的不幸命运。

艺术上，按近代文艺理论家王国维考证，国风只是清唱，歌词讲究韵律，声音短促，叠章复唱。曲调已无从得知，歌词却能使我们了解其曲式结构。纵观国风一百余篇，曲式是极为多样的：一段体如《采芣苢》、《汉广》、《卢令》等，AB式二段体如《葛生》、《葛屨(jù)》等，三段体AAB式如《野有死麋》、《女曰鸡鸣》等^①，ABB式如《关雎》、《行露》、《宛丘》等，ABA式如《小戎》等，ABC式如《静女》、《君子偕老》等，还有其它种种曲式。值得注意的是，《诗经》中已经出现了“乱”，所谓“乱”，是指多段体歌曲的结尾段落，往往是作品的主题所在，感情较为强烈，因此也是热闹的和高潮的部分。汉人王逸说：“乱，理也，所以理辞旨，总撮其要也。”^②清人蒋驥也说：“乱者，盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节，亦与相比，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。”^③因此“乱”很有可能是多声部的合唱，至少是人数众多的齐唱。

①亦可视作两段体，ABB式同。

②《〈离骚〉注》。

③《山带阁楚辞》。

《左传·襄公二十九年》谈到了吴公子季札在鲁国观看国风歌曲的演出情况。当乐工唱周南、召南时，季札赞许说：美啊，王室的根基得以体现，当然没有能够尽善，但勤而不怨的精神还是可贵的；乐工为他唱邶风、鄘风和卫风，他说：美啊，意味很深长，虽忧愁却不困顿；为他唱王风，他说：美啊，思虑而不恐惧，有先王之遗风；为他唱郑风，他说：美啊，其政事细密繁琐，百姓无法忍受，大概要先亡国的；为他唱齐风，他说：美啊，乐声宏亮，犹如大风，君临东海，国力无可限量；为他唱豳（bīn）风，他说：美啊，音响荡荡，虽欢乐而不荒淫，大有周公东征时的气派；为他唱秦风，他说：这是华夏之声，因此气势雄大，大得无限，这不是周人旧地的声音吗？为他歌魏风，他说：美啊，风声飒飒，强劲却也柔和，节俭而易行，以德施政，才是贤明君主；为他唱唐风，他说：情思深邃，莫不是有陶唐氏的遗民？不然的话，为什么忧虑这么远，若非优秀人物的后代，谁能这样？为他唱陈风，他说：国家没有主人，难道能持久吗？自桧风以下，就不值得评论了。季札的这番谈吐，虽不详尽，但对我们了解国风的音乐风格却很有参考价值。另外，这段记载，除曹风以外，十四国风均已提到，就是说，仅鲁国一地就能够演唱十几个国的民歌，可见春秋时期各国之间随着政治、经济的纠葛与来往，音乐方面也有着频繁的交流。

在《诗经》的十五国风中，恰恰没有选入独具特色的“楚风”，这或许是楚国地处南方、与中原较少发生交流的缘故。楚地的民歌后来被屈原收集在《九歌》中。屈原（公元前

340——前278年）名平，早年在楚国做过左徒，为人“博闻强记，明于治乱，娴于辞令”，一度受楚怀王的重用，但在守旧派人物的诽谤和陷害之下，屈原非但没能施展自己的政治抱负，而且半生坎坷，终遭放逐，当楚国郢都被秦军攻陷时，他含恨投汨（mì）罗江而死。屈原饱满而深沉的爱国主义热情，集中地寄托在长诗《离骚》中，此外还有《九章》。《九歌》所收民歌共十一首，屈原“更定其词”，作了某些加工。因当时楚国巫风仍然盛行，因此《九歌》的内容都与祀神有关，如《东君》祀太阳神，《云中君》祀云神，《大司命》祀主寿夭之神，《少司命》祀子嗣之神，《国殇（shāng）》祀殉国将士亡灵等，这些作品虽然是娱神的，却也寄托了屈原对美好理想的向往和苦闷惆怅的心境，艺术上想象丰富、色彩艳丽，具有突出的浪漫主义特点。尤其值得重视的是《国殇》，作品通过对战争场面的描绘，表现了战士奋勇争先、视死如归的精神，歌颂了他们“身既死兮神以灵，魂魄毅兮为鬼雄”的气概。

《九歌》中提到了许多乐器：钟、鼓、琴、瑟、参差（排箫）、篪、竽等，这些乐器在曾侯乙墓中都有发现，可见是当时楚国乐舞中经常用到的，如果这些乐器在演唱中同时用于伴奏，音响色彩应该是相当丰富的。

从《九歌》的句式看，大多是每句六字，中间用“兮”字隔开，前后各三字。如《山鬼》：

若有人兮山之阿，被薜荔兮带女罗。

既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。

.....

从语意看，每句六字是连贯统一的，“兮”字的作用是将长句分成两部分，造成停顿，以加强节奏感，同时，这一感叹词的运用，也增添了抒情色彩。这与《诗经》中民歌以四字句为主的句式是迥然不同的。

前面提到，《诗经》中已经用了“乱”，在屈原作品中，“乱”的手法运用得更为普遍和多样。此外还有“少歌”和“倡”。少歌又叫“小歌”，是乐曲小的高潮部分；倡，是少歌与乱之间的过渡性乐句或小乐段。

五、音乐论坛，雄才蜂起

——先秦诸子与《乐记》的美学思想

音乐创作的繁荣带动了音乐美学理论的发展。春秋战国时期，百家蜂起，思想活跃，当时有影响的哲学家和思想家，几乎没有一个不在音乐方面发表过自己的见解的。

早在东周景王时候，单穆公就提出了美感适度的观点：认为声响超过了一定限度，就失去了美感。伶州鸠的见解与单穆公一致：认为声音“入于耳而藏于心”，心情得到满足才能快乐。声音过于细微就不感人，声音过于宏大耳朵就无法容纳。史伯将“和”理解为多样统一，提出了“声一无听”的著名命题，就是说，单一的声音不能构成音乐艺术，也就

无法欣赏。晏婴则更进一步，认为“和”是对立的统一，音乐必须是“清浊、小大、短长，疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。”这些美学观点与古希腊的和谐为美的看法极为相似，不同的是，古希腊所谓和谐是指事物的外在形式，而中国古代所说的“和”则带有浓厚的伦理色彩。魏绛所说的“乐以安德”，伶州鸠以为“平和之声”可以“中德”，晏子认为和的音乐“君子听之，以平其心，心平德和”等等，都将音乐与政德紧密联系在一起。

自孔子起，诸子的音乐思想在深度上有了较大的飞跃，且已明朗化，同时也产生了分歧。

孔子（公元前551——前479年）名丘，字仲尼，鲁国陬（zōu）邑（今山东曲阜东南）人，春秋末期思想家，是儒家学派的创始人。其艺术观的基础是“仁”，表现在政治方面，就是“礼”，礼为治国之本，但需辅之以“乐”，礼的道德内容与乐的美学内容结合，就形成了美善统一的观念。但二者并非处于同等地位，善是美的前提和基础，“人而不仁，如乐何？”这一思想也体现在他的艺术批评中，《论语·八佾（yì）》：“子谓《韶》尽美矣，又尽善也；谓《武》尽美矣，未尽善也。”因此，孔子十分重视音乐对社会和人身修养的作用。他的“兴观群怨”的思想虽然指的是诗，但与音乐也分不开。兴，是发动、鼓舞，指感染作用；观，是观风俗之盛衰，指认识作用；群，是互相感化，互相影响，勾通人心，指教育作用；怨，是怨刺上政，谴责不良政治，指批评作用。孔子的“成于乐”的思想，则是指音乐对个人的修养而言，

是说通过学习音乐来造就一个完善的人。孔子提出的文质统一的思想也适用于音乐，“质胜文则野，文胜质则史”，内容掩盖形式就显得粗野，形式胜过内容则流于浮华，“文质彬彬”才是理想境界。美与善的统一，内容与形式的统一，都是孔子中庸思想在美学观和音乐观中的具体体现，他的“中庸之为德”的思想，“乐而不淫，哀而不伤”的批评标准，对后代的影响很深。

孟子（约公元前389——前305年）名轲，山东邹(zōu)县人，是儒家学说的第二个代表人物。他首次提出了共同美感的问题，《孟子·告子上》中说：“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。”又说：“天下期于师旷，是天下之耳相似也。”另外，关于音乐的教育作用，他的见解比孔子进了一步，认为“仁言不如仁声之入人深也”，他看到了音乐比语言具有更为强烈的感染力，这就在更深刻的意义上揭示了音乐启动人心、陶冶性情的巨大社会功能。两千年后，西方哲学家卢梭说出了与孟子极为相似的话：音乐“包含了比词语本身大一百倍的力量”。

荀子（公元前313—前238年）名况，字卿，战国末年赵人，是先秦儒家的最后一个代表人物。他把审美需求和审美感知能力看作人的自然本性，“耳好声”，“耳辨音声清浊”是人所共有的，因此他批判禁欲的主张；但同时，他也认为人的这些正常欲望只有在合乎“礼”的时候才是合理的，正当的。他说：“夫乐者乐也，人情之所必不免也……故人不能不乐，乐则不能无形，形而不为道，则不能无乱。

先王恶其乱也，故制雅颂之声以道之”。关于音乐的社会作用，他与孔孟的看法相近，也强调“和”的功能：“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲；乡里族长之中，长少同听之，则莫不和顺。故乐者，审一以定和者也。”荀子的音乐思想，较集中地体现在他的《乐论》中。

墨子（约公元前478—前392年）名翟（dí），鲁人，是墨家的创始人。他出身于下层社会，搞过手工艺工作，故自称“贱人”。他与儒家相反，提出了“非乐”的观点，他否定音乐的积极价值，理由是：其一，从事音乐活动，就要制作大量乐器，“将必厚措敛乎万民”；其二，乐舞表演需让青年承担，势必贻误生产，“废丈夫耕稼树艺之时”，“废妇人纺绩织纴之事”；其三，演奏音乐，就要有人欣赏，这样既会占去“君子”料理国务的时间，又会占去“贱人”从事生产的时间。因此，他呼吁说：“弦歌鼓舞，习为声乐，此足以丧天下。”他的最终结论是：“为乐非也！”墨子的非乐思想，有力地揭露了现实生活中贫富对立的现象，有其合理性和正义性的成份，但另一方面，他从小生产者的狭隘功利主义出发，对音乐的价值进行了根本的否定，则是错误的，不可取的。

道家的代表人物是老子和庄子。老子的生卒时间不可详考，对其哲学和艺术思想的研究主要根据成书于战国时期的《老子》。老子反对孔子利用乐来为礼服务的主张，提出了“大音希声”的著名命题。老子认为，真正的，最完美的音

乐是我们的耳朵听不到的，我们平常听到的钟鼓之乐并不是真正的音乐，因此应予以排斥，“五音令人耳聋”就是对世俗音乐的否定。老子敏锐地看到，音乐艺术不是一种纯感官的享受，而应当上升到理性去把握，这无疑有着深刻的美学价值。但他完全切断了音乐与感官的联系，把音乐看作是不可感知的东西，则是唯心主义的观点。

庄子（约公元前369—前286年）名周，宋国人，曾做过漆园吏。他对老子的思想有所发展，进而提出了“法天贵真”的命题。庄子把声音分为三种：人籁，地籁、天籁。天籁即合乎“自然至道”的天乐；地籁是大地万物窍穴因风而发出的声音；人籁即箫笛之类的声音。在他看来，天籁高于地籁，地籁又高于人籁，因此，儒家所肯定的“钟鼓之音，羽旄之容”只不过是“乐之末也”。这种“乐”完全是礼的附庸，只有天然的东西才是最可贵的，“礼者，世俗之所为也；真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗”。如果说孔子强调的是美与善的统一，那么庄子则追求美与真的统一。

还有一部重要的著作《吕氏春秋》，是秦始皇时相国吕不韦使其门客编纂辑录而成的。全书分十二纪、八览、六论共计十余万字。据载，书成之后，曾将全文公开展览在咸阳市门，并悬千金于城门之上，宣布说：有能增减一字者，赏赐千金，当时竟无人做到这一点。《吕氏春秋》对各派学说兼收并蓄，故被称为“杂家”。该书中有大量篇幅是谈论音乐的。首先，关于音乐的起源问题，《吕氏春秋》提出了“摹

仿说”，《古乐》篇载：黄帝命伶伦制定音律，伶伦“听凤凰之鸣以别十二律”，帝尧“命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌”，这与古希腊德谟克利特所持的人类“从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌”的观点极为相似。把音乐的来源归于客观世界，这显然是一种朴素唯物主义的看法。其次，关于音乐的本质，《吕氏春秋》看到了音乐与情感的联系。《音初》篇：“凡音者，产乎人心者也。感于心则荡乎音，音成于外而化乎内。”《情欲》篇：“故耳之欲五声，目之欲五色，口之欲五味，情也。”这里虽然没有对“情”作深入分析，却已经触摸到了实质性的问题。再次，在审美问题上，提出了“和”与“适”的概念。“声出于和，和出于适”。对审美客体来说，要音适，即度量适中，既不过分，又不欠缺；对审美主体来说，要心适，即获得审美愉悦，以符合养生要求。《适音》篇中说，“耳之情欲声，心不乐、五音在前弗听”，指明了心乐是欣赏音乐的前提条件，但同时，也强调心理愉悦并不是唯一目的，更重要的是体现音乐的教化作用：“故先王之制礼乐也，非特以欢耳目、极口腹之欲也，将以教民平好恶、行理义也。”这与儒家的主张是吻合的，但《吕氏春秋》能从生理心理的角度探讨音乐的审美特性，却是可贵的。

以上诸家的音乐美学思想都是在哲学、史学等著作中表述出来的，专门谈论音乐并足以代表这一时期音乐理论水平的则是《乐记》。关于《乐记》的作者，说法不一，不少人认为是战国初年的公孙尼子所作，也有人认为是西汉武帝时

河间献王刘德与诸生纂辑而成。从历史发展的线索看，后一种说法似更合乎实际。《乐记》旧传二十三篇，今存只有十一篇。尽管残缺大半，其内容仍然是十分丰富的，其中涉及了音乐乃至整个艺术领域的许多重大问题。

对音乐与社会生活的关系这一最基本的理论课题，《乐记》坚持了唯物主义观点，认为音乐是社会生活的反映。“凡音之起，由人心生也；人心之动，物使之然也。”音乐由人心产生，而心理活动受着外界客观现实的影响。音乐既然源于现实生活，那么从音乐中也就必然可以看到现实生活的面貌，“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。”音乐不但可以反映出政治的“和”、“乖”和民的“困”，而且也在社会生活中起着十分重要的作用，在这一点上，《乐记》继承了孔子关于礼乐治国的思想，将乐与礼并提，当作安邦之本：“乐也者，动于内者也；礼也者，动于外者也。乐极和，礼极顺，内和而外顺，则民瞻其颜色而勿与争也，望其容貌而民不生慢焉。”“乐者为同，礼者为异，同则相亲，异则相敬”。乐是启动内心世界的，用以调和关系，沟通感情的；礼是规定外部行为的，用以区别等级、分清贵贱的。乐使人们相亲相爱，礼则使人们互相敬重，二者相辅相成，才能天下安宁，达到“中和”的境界。正因为音乐具有如此重要的作用，所以理应予以提倡，音乐“可以善民心，其感人深，其移风易俗易，故先王著其教焉”。这种礼乐并重的美善统一观，在后来的中国古典美学和艺术论中一直占有主导地位。

关于音乐的本质特征，《乐记》明确指出音乐是情感的表现：“情动于中，故形于声，声成文，谓之音。”意思是，感情发动在内心，就表现为声，声按一定规则组织起来，就叫作曲调。“夫乐者，乐（lè，快乐）也，人情之所不能免也。乐必发于声音，形于动静，性术之变尽于此矣。”音乐既然是表现感情的，就不容许有虚假的东西，“乐不可以为伪”；情感必定自然而然地流露在音乐中，“其哀心感者，其声噍（jiāo，忧戚）以杀（shài，急促）；其乐心感者，其声嘽（chǎn宽舒）以缓；其喜心感者，其声发（开朗）以散（自由）；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。”

关于音乐的内部规律，《乐记》按层次深浅作了有价值的探讨。《乐记》将音乐分为声、音、乐三个层次：声，是在外界事物的感染之下而发出的声音，“感于物而动，故形于声”，作为音乐的一个层次，声当然是指“乐音”；声按一定的规则组织在一起，构成曲调，就是音；乐则是指诗歌、音乐、舞蹈三位一体的艺术形式，“比音而乐之，及于戚羽旄，谓之乐”，按照一定的结构关系演奏，加上以盾斧羽毛牛尾等为道具的舞蹈，就是乐。乐乃是与伦理相通的最高层次，“是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。……不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐。知乐则几于礼矣。”如果我们抛开其中所谓“众庶”、“君子”之类的统治阶级的偏见，即可发现其中的合理成份：声是连禽兽都可以感知的，音是一般的人

都可以欣赏的，只有修养较高的人才能把握乐。乐是“通伦理”、“几于礼”的完美形式和表演艺术的高级阶段。

在美感问题上，《乐记》认为音乐不是为了追求欲，“请庙之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三叹，有遗音者矣；大飨之礼，尚玄酒而俎腥鱼，大羹不和，有遗味者矣。是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。”就是说，音乐不能以寻求感官刺激为目的，它必须上升到理性高度，以获得“反人道之正”的效果。

《乐记》不但是我国音乐史上最早的专门音乐理论著作，而且也是东方美学史上第一部系统的专著。《乐记》是对先秦音乐艺术实践的理论总结，又是后世美学思想的理论基石。有人将它与亚里士多德的《诗学》并提，应当说，在《诗学》面前，《乐记》是毫无愧色的。

六、赵代之讴，秦楚之风

——乐府与汉魏民歌

早在商代，就已经有了培养乐舞人材的教育机关。卜辞中有“丁酉卜，其呼以多方小子小臣，其教戒”^①的记载。

“多方”指商王朝的各个属国；“小子”当是贵族子弟；“小臣”为下层官职；“戒”字象人以手持戈而舞，当为武舞。郭

^①郭沫若《殷契粹编》。

沫若解释说：“殷时邻国，多遣子弟学于殷”^①，并认为这是“留学制之滥觞(làn shāng, 江河发源处,此指起源)。”^②在音乐机关中从事教育工作的大多是些盲人,《礼记·明堂位》中说:“瞽(gǔ, 瞎)宗,殷学也。”郑玄注:“瞽宗,乐师瞽矇(méng)之所宗也。古者有道德者使教焉,死则以为乐祖,于此祭之。”可见当时瞽宗的地位是非常显要的,也不难推想统治者对音乐教育的重视。

周王朝的音乐教育比商朝有所发展,规模也更为庞大,据《周礼》记载,其专门的音乐机关的工作人员达1463人(表演民间乐舞的“旄人”不计),其中绝大多数属于奴隶阶级(计1277人),少数为贵族。这些乐舞人员归大司乐领导。《周礼·春官》:“大司乐以乐德教国子,中和祗庸孝友;以乐语教国子,兴道讽诵言语;以乐舞教国子,舞《云门大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”这里说的“国子”指公卿大夫的子弟;其实参加学习的也有“世子”,即王和诸侯的长子;还有“学士”,即从民间选拔出来的优秀青年。《礼记·内则》记载了该机关的学习进度:十三岁时,开始学习音乐,诵读诗歌,学文舞《勺》;十五岁时,学武舞《象》,学射箭和驾车;二十岁才开始学礼,可以穿皮裘绢帛,学习舞《大夏》。所学乐舞的种类,《周礼·春官》中记载得更为详细:“乐师掌国学之政,以教国子小舞。凡舞,有帔(fú)舞,有羽舞,有皇舞,有旄舞,有干舞,有人舞。”《礼记·文王世子》中还

^{①②}均见郭沫若《殷契粹编》。

谈到了四季学习内容的安排：春诵、夏弦、秋礼、冬书。至于学习目的，《周礼·地官》中说得很明确：“以乐礼教和，则民不乖”，“以《六乐》防万民之情，以教之和。”显然，乐舞被当成缓和阶级矛盾、巩固周王朝政权的手段。总之，周代的音乐教育已经相当发达和成熟，教学管理、教学内容、教育对象、教学进度、课程安排乃至教学目的，都有明确的规定。

到了秦代，音乐机关取名“乐府”。汉承秦制，也设立了乐府。汉高祖刘邦初定天下后，路过家乡沛县，与故人父老饮酒聚乐，高祖亲自击筑，引吭高歌：

大风起兮云飞扬，
威加海内兮归故乡，
安得猛士兮守四方！^①

120名少年齐声伴唱，高祖情不自禁地翩翩起舞，情绪激昂慷慨。可见春秋战国时期的歌舞之风直到汉初尚未衰减。

《史记·乐书》：“高祖崩，令沛得以四时歌舞宗庙。孝惠、孝文、孝景无以增更，于乐府习常肄旧而已。”这时的乐府以演唱宗庙祭歌为主，因而在历史上没有产生什么影响。直到公元前112年汉武帝刘彻下令改组乐府以后，这一音乐机关肩负起采集民谣的任务，才真正显示出它旺盛的生命力，以至后世多以为乐府是从汉武帝时才出现的。

《汉书·艺文志》载：“自孝武（即汉武帝）立乐府而采

^①《史记·高祖本纪》。

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，知厚薄云。”乐府的日常工作就是搜集民间歌谣，进行加工润色，并由懂男女排练演唱，另有司马相如等几十个专业文人创作辞赋。这一机构十分庞大，最盛时达上千人，设有令、音监、游徼(jiǎo)等官职，而负责排练、创作的是协律都尉李延年。李延年出身贫寒，通音律，善歌舞，“每为新声变曲，闻者莫不感动”^①，因此得到汉武帝的喜爱。他在一次为汉武帝表演歌舞时唱道：“北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。”武帝好奇地探问究竟，原来“佳人”正是李延年的妹妹。后来延年之妹成了武帝的宠妾，称“李夫人”，李延年也更得武帝青睐，做了协律都尉。汉武帝喜好祭天地、造祠庙，就“令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。”^②李夫人死后，延年失宠，后来受族人牵连为武帝所杀。

乐府的工作人员有细致的分工，如郊祭乐人员、大乐鼓员、骑吹鼓员、歌鼓员、外郊祭员、夜诵员、听工员、钟工员、箫工员、竽工员、琴工员、柱工员、绳弦工员、张琴员、治竽员、仆射(yè)等。甚至各地方的民歌和土乐也配备了专门人员，如邯郸鼓员、江南鼓员、淮南鼓员、巴俞鼓员等。一些重要曲目也设有专人负责，如《嘉至》鼓员、《安世乐》鼓员等。

①《汉书·外戚传》。

②《汉书·佞幸传》。

乐府面向民间音乐，从儒家正统观念看，当属郑卫之音，《汉书·礼乐志》说乐府“皆以郑声施于朝廷”，《隋书·音乐志》也说：“武帝裁音律之响，定郊丘之祭，颇杂讴谣，全非雅什。”足见当时民间音乐声势之大，已颇有取代雅乐之势。仅《汉书·艺文志》著录的各地民歌共138首，所涉地域有吴、楚、汝南、燕、代、雁门、云中、陇西、邯郸、河间、齐、郑、淮南、左冯翊（píngyì）、京兆尹、河东、蒲反、雒（luò）阳、河南、周、南郡等，采集地域之广，于此可见。何况我们可以肯定，还有许多民歌没有被乐府收集到，而《汉书·艺文志》中所录民歌亦恐不是乐府所收民歌实际数目的全部。

到汉哀帝时，这一风气毫无衰减，以至贵族中常发生“争女乐”之事。哀帝本来就不爱好音乐，对此现象又甚为不满，于是在公元前6年下令罢乐府，将原来乐府中的829名乐工裁去了441名，都是演习地方俗乐的成员，剩下的人由太乐署领导，专习郊庙祭祀一类雅乐。到东汉，乐府有可能仍保留着采诗制度，因为现存的民间乐府诗中有许多是东汉的。魏晋时期虽然乐府机关犹在，采诗制度却已取消。南朝时俗曲一度为上层阶级所采取传习，但规模小得多了。因此，严格地说，只有武帝到哀帝的一百多年间，乐府才真正地发挥出应有的社会功能。

乐府对后代的影响极大，“乐府”一词的含义也引申为乐府所采之诗，人们进而称一切可以入乐的诗歌作品为乐府，即连词曲也包括在内。宋人郭茂倩辑纂的《乐府诗集》

就将宋以前可入乐的歌词分为十二类：郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞、新乐府。其中在两汉至南北朝时期影响较大的是相和歌、鼓吹、清商乐等。

《乐府古题要解》中说：“乐府相和歌，并汉世街陌讴谣之词。”“街陌讴谣”四字指明了相和歌来自社会下层。相和歌最初的形式只是清唱，叫作“徒歌”；后来是清唱加帮腔，叫作“但歌”；再以后才加入伴奏乐器，“始皆徒歌，既而被之管弦。”^①常用的乐器有琴、瑟、琵琶、筝、筑、笙、笛等，并有一人拿着叫作“节”的乐器打着拍子歌唱，歌与乐器相和，故名“相和歌”。《晋书 乐志》：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。”相和歌后来发展为歌舞，称“相和大曲”或“汉大曲”。

相和歌所用的调式主要有三种：清调、平调、瑟调，称为“三调”。《魏书·乐志》载：陈仲儒于神龟二年（519年）奏议：“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主。”此外还有不同解释，一般认为是宫、商、角三种调式。

保存在《乐府诗集》中的相和歌辞，有不少优秀之作。其中《东门行》具有深刻的社会意义：

出东门，不顾归。
来入门，怅欲悲。
盎（àng，瓦盆）中无斗米储，
还视架上无悬衣。

^①《晋书·乐志》。

拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼：

“他家但愿富贵，贱妾与君共铺糜。

上用仓浪天故，下当用此黄口儿。今非！”

“咄！行！吾去为迟！

白发时下难久居。”

主人公釜中无斗米，架上无悬衣，在饥寒交迫之中，终于不顾妻子阻拦而走上了反抗道路。此外，《饮马长城窟行》表现了一位妇女对远方征人的深切思念；《孤儿行》写一个孤儿倍受兄嫂虐待的遭遇；具有浓厚戏剧色彩的叙事诗《陌上桑》则通过一个太守调戏采桑女子而严遭拒绝的故事，歌颂了女主人公机智聪慧而又不畏权势的优秀品格。这些作品受到了历代读者的喜爱。

鼓吹是另一支重要的乐种，大多是牧歌和战歌。秦汉时，在抗击匈奴的过程中，胡笳、角一类乐器也为边军将士所取用，其声苍凉悲壮，别具风格。后来渐入宫廷，用于行军、仪仗、宴乐、盛典等场合，所奏曲调也就成为独立的乐种。从留存下来的歌词看，鼓吹曲辞的风格大多粗犷奔放，刚健质朴。有一首《上邪》表现了青年女子对爱情大胆而坚定的追求：

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。

另有《战城南》表现了对阵亡将士的哀悼；《巫山高》表现了一个身在巫山而不得东归的游子的怀乡之情；而千百年来脍

炙人口的名篇《木兰诗》^①，则以饱满的激情、畅晓的语言，通过木兰女扮男装替父从军的故事，塑造了一位刚强乐观、不畏风险又不慕功名的巾帼英雄形象。

大约在魏晋、南北朝期间，出现了一种以吴楚民歌为基础、并继承汉代相和歌传统的俗乐，叫“清商乐”，又称“清乐”。“清商曲之得名是因为它以夹钟为宫。夹钟比太簇高半音。太簇名商，夹钟因名清商。”^②清商乐的曲式结构与相和歌很相似，只是增添了“和”、“送”等成分。《乐府诗集》中说：“前有‘和’，后有‘送’也。”可见“和”即歌曲前面的引子，“送”即歌曲后面的尾声。清商乐中的民歌以表现爱情者居多，风格婉约清丽、含蓄细腻，与北方的鼓吹趣味迥异。《子夜歌》中有两首是颇具特色的：

落日出前门，瞻瞩见子度。

冶容多姿鬓，芳香已盈路。

芳是香所为，冶容不敢当。

天不夺人愿，故使侬见郎。

前一首是以男子的口气写的：落日时出门，见到了你从我身边走过，姿色惹人爱，香气铺满路；后一首是女子回答的口气：香气是香囊放散出来的，美丽却不敢当，上天成全人，使我见到你。答歌与原歌恰好是反向对应关系，头句“芳是香所为”应答前一首末句“芳香已盈路”，次句“冶容不敢

^①郭茂倩将《木兰诗》归入横吹曲辞，横吹为鼓吹的分支，故在这里提到。

^②廖辅叔《中国古代音乐简史》第42页。

当”应答首一首第三句“冶容多姿鬓”，三四句则应答前一首的头二句。甚至用词，两首歌也多有重叠。仔细玩味，是饶有风趣的。此外，《丁督护歌》、《懊侬歌》、《青莲小姑曲》、《三洲歌》、《西乌夜飞》等，都是感情深挚、词采清丽的佳篇。

七、师心独见，锋颖精密

——嵇康与《声无哀乐论》

魏晋时期，社会动荡混乱，曹操、曹丕死后，魏王朝日趋败落，代表大贵族反动势力的司马氏集团迅速抬头。司马懿与其子司马师、司马昭把持朝廷大权，不断以凶残的手段吞食着曹氏势力，经过了二十多年的激烈斗争，到公元265年，终于以曹魏的失败而告终，司马炎（司马懿之孙）废曹奂而自立为帝。嵇康就生活在这样一个两党相争、环境险恶的历史时期。

嵇康（223—262年），字叔夜，谯郡铚（今安徽宿县）人。因其妻是曹林（曹操之子）之女，故与曹魏宗室有些亲缘关系，但由于曹丕、曹睿(ruì)对同姓诸王的疑忌，嵇康并未受到重用。司马氏得势时，嵇康却同曹氏一样受到迫害和打击。在这种情况下，嵇康一方面对司马氏集团的专横、虚伪的丑恶面貌怀着极端的不满和蔑视，另一方面又无力扭转

这种局势，为避杀身之祸，他在很长一段时间隐居山阳（今河南焦作市东）。他身为曹室的中散大夫，却极少参与朝政，终日与阮籍、山涛、向秀、刘伶、阮咸、王戎作竹林之游，因而时人称他们为“竹林七贤”。后来山涛投靠了司马氏，并举荐嵇康做“选官”，嵇康当即写了《与山巨源（即山涛）绝交书》，对山涛和司马氏进行了辛辣的讽刺和激烈的抨击，明确表露出不愿与司马氏合作的倾向。嵇康的态度引起了司马昭的恼怒，正巧这时嵇康的好友吕安被诬告不孝而充军塞外，嵇康为他鸣不平，于是司马昭以“不孝”的罪名把他杀害了。临刑前，神气不变，索琴弹之，奏《广陵散》曲，曲终长叹一声，说：“《广陵散》于今绝矣！”

嵇康的著述很多，如《养生论》、《答难养生论》、《释私论》、《难自然好学论》、《琴赋》和五十多首诗，这里只谈他的音乐美学专著《声无哀乐论》。

《声无哀乐论》是用对话的方式写成的，对话的一方为“秦客”，其观点代表着传统音乐思想；另一方是“东野主人”，其实就是嵇康自己。文章通过秦客的申辩、诘难和东野主人的阐发、反驳展开了全部内容，而其中心思想，则是文章的标题本身——声无哀乐。

东汉以来，儒学趋于僵化，严重地束缚了人们的思想。表现在音乐理论中，则是将音乐的“化人”、“和民”作用看得至高无上，把音乐当作宣传伦理道德的工具，当作“礼”的附庸和奴婢。到曹魏时，司马氏集团变本加厉，他们骨子里不忠不孝、阴险残忍，口头上却提倡名教，声言以礼教治

国。针对这一现实，嵇康提出了“越名教任自然”的主张，并以此为前提，阐述其声无哀乐的观点。他认为，自然之声或音乐之声是一种纯然的客观存在，只有美与不美的问题，却不存在什么哀乐的问题。他说：“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音。”显然，“心之与声，明为二物”。为了说明这一道理，他用饮酒来作比喻：“然和声之感人心，亦犹醞酒之发人性也。酒以甘苦为主，而醉者以喜怒为用。其见欢戚为声发，而谓声有哀乐，犹不可见喜怒为酒使，而谓酒有喜怒之理也。”就是说，声音只是促使人们产生哀乐感情的外在条件，却并不是哀乐感情本身，正如酒可以引起人的喜怒，却不是喜怒本身一样。嵇康的这一思想，在严格的科学意义上是有其偏颇之处的。我们知道，音乐欣赏与其它艺术的欣赏活动一样，是欣赏对象与欣赏主体的融汇，客观因素与主观因素的统一，作为欣赏对象的音乐作品，并不仅仅是引起欣赏者哀乐感情的外在条件，它本身就包含着作曲者和演奏者（或演唱者）揉于其中的感情因素，其内涵是有着客观规定性的，唯其如此，创作者与欣赏者才能形成感情上的交流。而嵇康恰恰忽视了欣赏对象作为客观因素在欣赏活动中的主导地位，这显然是错误的。

然而正如许多文章指出的，嵇康的这种观点对当时社会上流行的陈腐的乐教论是一个大胆的反叛，应当给予充分的历史估价。但是，历史作用与科学价值并非一回事，倘若只考虑到前者而忽视了后者，那就不可能对嵇康的这一思想作

出恰当的评价。况且，一种学说的科学价值，最后决定着它的历史地位。《声无哀乐论》的积极意义，绝不仅仅是它在当时所显示的战斗性，更重要的，它揭示了艺术活动许多方面的本质规律，闪耀出真理的火花。

首先，在对音乐本质的理解上，嵇康清楚地认识到，音乐不是对现实的照搬和摹拟，因此对音乐史中的机械反映论给予有力的驳斥：对“季札听弦，识众国之风”的说法，他指出，季札是通过歌词了解众国风情的，并非曲调使然；关于“仲尼闻《韶》，识虞舜之德”的传说，他指出，孔子闻《韶》只赞叹它的美，但并不是因为从中了解了虞舜之德；对师襄奏《文王操》而孔子从中看到了文王的容貌以及师旷从师涓所奏的乐曲中听出亡国之音等历史记载，嵇康指出“此皆俗儒妄记”，不可置信；至于师旷吹律管，知南风无力，楚国必败的说法，则更是无稽之谈，因为楚之风相去千里，根本达不到律管以成声。嵇康的这一见解是十分可贵的，音乐作为一种表现性艺术，同绘画等再现性艺术是不同的，它反映现实生活的手段是比拟而非摹拟，是抒发主体的思想感情，而不是描绘客观事物的具体形貌，因此它的认识作用必然是隐含的、不确定的。嵇康所反驳的那些说法，恰恰违反了音乐的这一本质特征，把音乐当成了对事物具体形貌的记录。嵇康显然捕捉到了音乐的本质，才于反驳中显出自己的卓见，声无哀乐论正是建立在对音乐这一本质的透彻理解的基础之上。

既然音乐本身无所谓哀乐，那么欣赏者就处于独立的、自由的地位，因此嵇康十分强调审美主体的能动作用。由于

欣赏者各自的主观条件不同，也就不可避免地导致了欣赏效果的差异性。“夫会宾盈堂，酒酣奏琴，或欣然而欢，或惨尔而泣，非进哀于彼、导乐于此也。”他在《琴赋》中也谈到了这种现象：

是故怀戚者闻之，则莫不慄慄(cǎn lǐn，沉痛危惧)惨凄，愀怆(qiǎo chuàng，悲伤貌)伤心，含哀懊咿，不能自禁；其康乐者闻之，则歊愉(xū yú，和悦貌)欢释，抃(biàn，喜乐)舞蹈溢，留连瀾漫，嘤噤(wà juē，大笑不止)终止；若和平者听之，则怡养悦愉，淑穆玄冥，恬虚乐古，弃事遗身。是以伯夷以之廉，颜回以之仁，比干以之忠，尾生以之信，惠施以之辩给，万石以之讷慎。其余触类而长，所致非一。

同一曲调，怀戚者听了伤心，康乐者听了欢跃，和平者听了安适，伯夷、颜回、比干、尾生、惠施、万石这些性格、修养各不相同的人则分别从乐曲中获得了廉、仁、忠、信、辩给、讷慎等不同的内容。嵇康的这种观点，跟西方所谓“一千个读者就有一千个哈姆雷特”的说法是不谋而合的。

然而，当人们欣赏音乐的时候，常常为乐曲的情绪所左右，不同的人也会引起大致相同的反应，如何理解这一现象呢？于是“秦客”提出了如下诘问：“今平和之人，听箏笛批把（即琵琶），则形躁而志越；闻琴瑟之音，则听静而心闲。同一器之中，曲用每殊，则情随之变：奏秦声则叹羨而慷慨，理齐楚则情一而思专、肆姣弄则欢放而欲愜，心为声变，若此其众。”音乐何以能限制人的哀乐呢？对这个诘难，“东

野主人”回答说：箏笛琵琶、声音高而节奏急，琴瑟声音低而变化少，齐楚之曲，感情单纯而深刻，所以引起听众相应的反应，但“声音之体，尽于舒疾，情之应声，亦止于躁静耳”，“躁静者，声之功也；哀乐者，情之主也。不可见有躁静之应，因谓哀乐皆由声也。”就是说，音乐引起的反应是情绪层次上的躁静，而不是情感层次上的哀乐。把情绪与情感在层次上加以区分，这在审美心理学上是具有重要价值的见解。

嵇康在中国古代音乐美学史上有着突出的地位，他的见解受到了当时著名文艺理论家刘勰的热情肯定，刘勰在《文心雕龙·论说篇》中说：嵇康的《声无哀乐论》“师心独见，锋颖精密，盖人伦之英也。”鲁迅也说他“思想新颖”。音乐学界已经注意到嵇康的“声无哀乐”论与奥地利音乐理论家汉斯立克的“音乐无内容”说之间的联系，这两位才华横溢却又不无偏颇的人物的确有些相似之处。

嵇康的音乐主张在后来没有什么响应者，占统治地位的儒家学说纠正了他的某些偏颇，同时也淹没了他的思想精华。但有趣味的是，唐太宗李世民对音乐的见解居然跟他十分相近。请看唐人吴兢《贞观政要·论礼乐》中的一段记载：

太常少卿祖孝孙奏所定新乐。太宗曰：“礼乐之作，是圣人缘物设教以为搏（zǔn，抑制）节，治政善恶、岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》，齐将亡也，而为《伴侣曲》，行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音。

以是观之，实由于乐。”太宗曰：“不然。夫音声岂能感人？欢者闻之则悦，哀者听之则悲，悲悦在于人心，非由乐也。将亡之政，其人心苦，然苦心相感，故闻而则悲耳，何乐声哀怨能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕能为公奏之，知公必不悲耳。”

一个是反对统治者而终遭杀身之祸的狂士，一个是居于万民之上的天子，其音乐思想却如此契合，这一现象是发人深思的。当然，二人看问题的角度不尽相同：嵇康针对司马氏借“名教”以达篡权目的的丑恶行径，提出“越名教任自然”的主张，反对将音乐当作宣扬伦理道德的工具。李世民则从政治与艺术在社会中所起作用的角度来谈论的，他认为，陈齐两代的人之所以听了《玉树后庭花》、《伴侣曲》莫不悲泣，是因为“将亡之政，其人心苦”，而在兴旺强盛的唐代，再奏这两支曲子，就不会引起人们的悲伤感情了，这就是说，政治对人的思想感情的影响比音乐要强大得多，国家兴亡，绝不象杜淹所说的那样“实由于乐”，而在于政治本身。唐太宗不愧为历史上的贤明君王，他相信自己理政治国的才能，因此他的远远超过了历代许多君王和腐儒们的唯心主义庸俗见解，表现出不顾侪辈的睿智卓识，他的思想流露出封建社会鼎盛时期统治者的骄傲感和自信心。

李世民是否受到过嵇康的影响？这一点难以考据，即使是偶合，他们那种不循陈规俗见、敢于独立思考的品格仍然是相通的。

八、教坊梨园，频传唐音

——唐代乐舞与音乐机关

经过魏晋南北朝的动荡纷乱之后，再由隋入唐，中国封建社会进入了鼎盛时期，成为当时居于世界前列的文明国家。随着社会的安定、经济的发展、各族文化的交流，文学艺术也呈现出一派百花争艳、绚丽多彩的气象，音乐在其自身的发展史中则进入了第二个高潮。

唐朝开国之初，唐高祖李渊就设立了教坊。教坊归太常寺领导，因设在禁中，故称“内教坊”。开元二年（714）又置内教坊于蓬莱宫侧东内苑，同时在禁城之外，设立左右教坊二处，洛阳也设了两处，均称“外教坊”。外教坊由宫廷委派内监担任教坊使，不归太常寺领导。教坊使以下又设副使、都知、色长等职。都知为伶人的首领；色长为各类乐器演奏者的头目，因每种乐器称为一色，故名。教坊既是学校，又是剧团；一方面培养人材，一方面排练演出，包括器乐、歌唱、舞蹈和其他各类节目的习演。

教坊中的女乐人通称“妓女”。妓女分内人、宫人、搗（chōu）弹家和杂妇女。内人是姿色和歌舞都很出众而被选入宜春院的乐人，她们经常在皇帝面前演出，又叫“前头人”，因其技艺高超，在舞队中常居于前排或队尾等显要地

位，完成难度较大的表演，“宜春院亦有工拙，必择尤者为首尾。首既引队，众所瞩目，故须能者；乐将阙，稍稍失队，余二十许人舞，曲终谓之‘合杀’，尤要快捷，所以更须能者也。”^①内人在服饰上也与众不同，她们有资格佩带鱼袋，鱼袋原是官吏装鱼符的袋子，内人佩带它，以标示身分。在待遇上，内人则有与亲人见面的机会，每月二日和十六日，母亲、姐妹中的一个人可以到禁中看望她们，碰上生日，女性家属都可以来。内人中又有特别受到皇帝宠爱的，称为“十家”，十家由皇帝赐给第宅，待遇最为优厚。

宫人地位次于内人，住在云韶院，故又名“云韶”，多为属官平民之女，故亦称“贱隶”。她们不但姿色技艺不如内人，服饰上也有显著差别，“佩珪居然易辨。内人带鱼，宫人则否。”^②

挡弹家专习乐器，属于乐队成员，“平人女以容色选入内，教习琵琶、五弦、箜篌、箏者，谓之挡弹家。”她们的地位又在宫人之下。

杂妇女指谓不明，有人认为是内人和宫人的见习女弟子，有人认为是各种技艺特长的千差万别的女子。但有一点可以肯定，杂妇女地位最为低下。

另一音乐机关是唐玄宗在开元二年（714）设立的梨园，因地在禁苑梨园之中，故名。梨园以教习法曲为主，当时有名的乐工李龟年、雷海青、黄旊（fōn）绰等都是其中的成员。梨园由唐玄宗亲自担任指挥和导演，因此其乐人被称为

^{①②}崔令钦《教坊记》。

“皇帝梨园弟子”，亦称“梨园弟子”。弟子的成分，有太常寺乐工、宫女、妓女、乐童等，其人数，据《新唐书·礼乐志》载：坐部伎子弟有三百，宫女数百，总人数大约近千人。在禁苑之外，还有两个梨园，一个属西安太常寺领导，叫“太常梨园别教院”，另一个设在洛阳，称“梨园新院”。安史之乱以后，梨园衰落，虽然后来代宗曾予复置，却已非旧观。

除教坊与梨园外，另有大乐署、鼓吹署两个音乐机关。

这些音乐机关的乐人被称为“音声人”，《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。”足见当时音乐专业队伍之壮大，倘将社会上的乐人算在一起，就更加可观了。（见图五）



图五 唐代宫乐图（宋人临唐画摹本）

其中出类拔萃的人物自然也是不可胜计的，这里仅举几例：

在历代帝王中，擅长音乐的不乏其人，但造诣最深的要数唐玄宗李隆基了。他多才多艺，能演奏琵琶、横笛、羯鼓等多种乐器；又能作曲，他一生中创作了一百多首乐曲；也能导演歌舞节目，甚至亲自扮演角色。《旧唐书·音乐志》载：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。”唐人南卓《羯鼓录》也说：“上（指唐玄宗）洞晓音律，由之天纵，凡是丝管，必造其妙。若制作曲调，随音即成，不立章度，取适短长，应指教声，皆中指点。至于清浊变转，律吕呼召，君臣事物，迭相制使，虽古之夔（kuí，尧舜时乐官）、旷（师旷），不能过也。”唐玄宗演奏羯鼓很出色，他说：“羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。”^①羯鼓曲《春光好》、《秋风高》就是他创作的。他还创作了笛曲《谪仙怨》，而大型歌舞曲《霓裳羽衣曲》则是他的代表作，这将在后面专门提到。唐玄宗酷爱音乐简直到了如醉如痴的程度，唐人杨巨源在《吹笛记》中记载了这样一个有趣的故事：

上（指唐玄宗）尝坐朝，以手指上下按其腹。朝退，高力士进曰：“陛下向来数以手指按其腹，岂非圣体小不安耶？”上曰：“非也，吾昨夜梦游月宫，诸仙娱乐上清之乐。吾回，以玉笛寻之，尽得之矣。坐朝之际，虑忽遗忘，故怀玉笛，时以手指上下寻之，非不安也。”“上有好者，下必有甚”，中唐社会尚好音乐的风气，与唐玄宗这位最高统治者的个人兴趣可以说有着直接的关系。

^①《新唐书·礼乐志》。

许和子的故事也颇值得一提，她于开元末年入宫，因其家乡在永新县（今江西吉安市），唐玄宗遂为她改名永新。有一次，唐玄宗在勤政楼举行宴会，演到《夜半乐》时，观众秩序很乱，喧哗之声汇成一片，将舞台上的音乐完全淹没了，这时，许和子登场了，她那优美甜亮的歌声立刻征服了所有的观众，“广场寂寂，若无一人”^①，她的技艺曾得到唐玄宗的好评，在社会上也有广泛的影响，听过她的歌声的人，往往有深刻的记忆，据说安史之乱后她流落在广陵（今江苏扬州）时，一次在船上唱歌，有个叫韦青的将军立即听出是她的歌声。

段善本和康昆仑争胜的故事也常为人所称道。贞元年间，长安天门街的彩楼上，歌舞不绝。一次，被誉为“琵琶第一手”的康昆仑登上东边的彩楼，挥手弹奏了一曲新翻调《绿腰》；这时西边彩楼上一位“女郎”怀抱琵琶出场了，等到那人挥拨触弦，霎时声如雷鸣。康昆仑自愧不如，要拜那人为师，原来“女郎”是和尚段善本。后来德宗皇帝令段善本指教康昆仑，段善本奏请说：必须让康昆仑十余年不接触乐器，忘掉原先的弹奏方法与习惯，然后才可以教他。皇帝下诏表示许可，后来康昆仑果然掌握了段善本的技艺。

唐代在音乐创作方面的成果也是异常丰硕的，这里只重点介绍一下《秦王破阵乐》、《阳关三叠》和《霓裳羽衣曲》。

《秦王破阵乐》是唐初最有名的三大乐舞之一（另外两

^①段安节《乐府杂录》。

个是《九功舞》和《上元舞》)。唐武德三年(620),秦王李世民率军平定了刘武周的叛乱,百姓与将士感其功绩,编成了这首歌曲。杜佑《通典》说:“破阵乐,大唐所造也。太宗为秦王时,征伐四方,人间歌谣,有秦王破阵之曲。”贞观元年(627),李世民即位后,命音乐家吕才、大臣魏征等人改曲作词;贞观七年(633),李世民又亲自设计了“破阵舞图”,命120名乐工持干戈而舞,又以乐队歌队伴奏伴唱,歌词道:

受律辞元首,将相讨叛臣。

威歌《破阵乐》,共赏太平人。

据载,其演出场面相当雄伟壮观,情绪慷慨激越,擂鼓放歌,“声振百里,动荡山谷”^①。杜佑在《通典》中赞扬该乐“舞有发扬蹈厉之容,歌有粗和嗥发之音”。后来,音乐家张文收和唐玄宗分别在此基础上创作了《破阵乐》和《小破阵乐》。

《秦王破阵乐》流传时间很长久,据白居易《比德舞》小序说,该舞“自龙朔(唐高宗年号,661—663)已后,诏郊庙享宴,皆先奏之。”据此推测,《秦王破阵乐》至少从贞观元年一直流传到白居易所生活的中唐时期,约历一个半世纪。

《阳关三叠》是在唐代诗人王维的七言绝句《送元二之安西》一诗的基础上创作的。因诗中有“阳关”、“渭城”两个地名,因此叫《阳关曲》,又叫《渭城曲》。全曲分为

①《旧唐书·音乐志》。

三个段落，以王维的原诗为主要歌词，又有所增添，原诗在歌曲中先后出现了三次，故又称《阳关三叠》。改动加工以后的歌词基本上保留了原诗的感情基调，如潮的思绪荡人心怀，充分表现出对离别亲友的深切留恋。

《阳关三叠》流传之长久远胜于《秦王破阵乐》，不但唐代诗人刘禹锡、白居易、李商隐等都在自己的诗篇中提到过此曲，而且直到宋代，苏轼还在与友人离别时写下了“且尽一尊，收泪听阳关”的佳句。此曲在流传过程中，经人们不断修改，乐谱也有种种。现存最早的曲谱为琴谱，见于明代弘治四年（1491）以前刊行的《浙音释字琴谱》；目前流行的曲谱原载明代1530年刊行的《发明琴谱》，后经改编录于清人张鹤所编的《琴学入门》（1864年）。

曲调传达出漫漫征途空旷寥阔的意境和离人执袖依依惜别的深情。节奏舒徐和缓，平稳中暗含错落变化；旋律上以同音进行和级进为主，间或运用大跳，将真挚含蓄和激荡翻腾的感情统一起来；曲式上的“三叠”，则产生出反复回环、一唱三叹的艺术效果。在留存下来的古代声乐作品中，此歌堪称上乘。

最后介绍《霓裳羽衣曲》，这是法曲中的名作。什么是法曲呢？这要从唐大曲开始说起。

唐大曲是在唐代民间曲子和汉魏以来相和大曲、清商乐的基础上发展起来的乐舞形式，它标志着我国古代乐舞全盛阶段的水平。唐大曲以乐、歌、舞综合表演的一种艺术样式，其曲式结构大致分为散序、中序和破三大部分。散序是散板乐

曲，节奏自如，情绪舒缓，由乐器演奏。白居易在《霓裳羽衣舞》一诗的自注中说：“散序，六遍无拍，故不舞也。”散序之后，是一个过渡性乐段，叫作“鞞(sǎ)”，然后进入中序。中序加入歌唱，故又称作“歌头”，乐曲由散板转为固定节拍，因此又叫“拍序”。这一部分由排遍、𪛗(diān)、正𪛗三个小段落组成，排遍是多段体慢板音乐，以歌唱为主，是中序的主要部分；𪛗和正𪛗速度稍快，接着过渡到破。破以舞为主，故又称“舞遍”。破又分入破、虚催、袞(gǔn)、实催、袞遍、歇拍、煞袞几个段落。入破为散板乐曲，再进入节拍固定的虚催乐段；袞到袞遍速度渐快，打击乐器加强，以烘托舞蹈气氛；歇拍突然转慢，最后以煞袞结尾。

唐大曲中的一个重要乐种法曲，是寺院僧人为宣传宗教教义而演唱的歌舞曲，在唐代很受重视，唐玄宗的音乐活动主要是在法曲方面。法曲的曲式结构与一般大曲相近，只是在风格上强调淡雅。

《霓裳羽衣曲》是“起于开元(713—741)，盛于天宝(742—756)”的大型法曲乐舞。它的作者是谁？说法不一。《杨太真外传》中说：“霓裳羽衣曲者，是玄宗登三乡驿，望女儿山所作也。”另一种说法，是唐开元中西凉节度使杨敬述所献，初名《婆罗门曲》，经玄宗润色并填入歌词，改用此名。还有一种说法，认为是唐玄宗在创作该曲的过程中，得到了杨敬述进献的《婆罗门曲》，便将其风格揉入自己的作品中，因此前半部分为创作，后半部分为改编。第三种说法是比较合乎情理的。

《霓裳羽衣曲》描写唐玄宗登太空游月宫与仙女相会的神话故事，着力表现高远缥缈的意境和如鸾似凤的仙女娇姿。舞者头戴翠珠串成、随步履而摆动的“步摇冠”，身穿彩霞般的披肩和虹霓似的裙裳，容貌端丽，身姿娉婷，在磬箫箏角等乐器的伴奏声中翩翩起舞。旋转似飞雪般轻盈，收束如鸾鸟收翅，千种娇态，美不胜收。全曲共分三十六段：散序六段，器乐独奏轮奏，不歌不舞；中序十八段，乐曲有固定节拍，舞者出场，曲调舒展而抒情，有歌队伴唱；破十二段，先是宛转柔声，然后节奏急促，进入高潮，结尾时速度放慢，最后“长引一声”结束。白居易在《霓裳羽衣舞和微之》一诗中，较详细地描写了该乐舞的动人场面：

我昔元和^①侍宪皇，曾陪内宴宴朝阳。

千歌万舞不可数，就中最爱《霓裳舞》。

舞时寒食春风天，玉钩栏下香案前。

案前舞者颜如玉，不著人家俗衣服。

虹裳霞帔(pì,披肩)步摇冠，细腰累累珮珊珊。

娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。

磬箫箏角递相搏，击鼙(yè,按)弹吹声遍迤。

散序六奏未动衣，阳台素云慵不飞。

中序擘(bò,分开)騄(huō,裂开声)初入拍，秋竹竿
裂春冰折。

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。

^①806—821年。

烟蛾敛略不胜态，风低袖昂如有情。

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。

翔鸾舞了却收翅，唳(lì)鹤曲终长引声。

《霓裳羽衣曲》的完整曲谱至迟在南唐以前就已失传。马令《南唐书》说：“后主昭惠国后周氏，工琵琶。故盛唐时，《霓裳羽衣》最为大曲，乱离之后，绝不复传。后得残谱，比琵琶奏之，于是开元天宝遗音，复传于世。”今天所看到的该曲曲谱，只有保存在宋代姜夔(kuī)《白石道人歌曲》中的一些片断。

九、胡歌夷舞，八方来会

——唐朝对外族音乐的吸收

唐代音乐文化之所以能取得辉煌的成就，除了政治开明、经济繁荣、统治者重视等因素外，与当时各民族之间密切的交流也是分不开的。

早在汉初，这种交流就已经开始了。汉文帝时，贾谊曾建议用胡戏戎乐招待匈奴的来归者；汉武帝时，张骞打通丝绸之路的同时，也带来了西域的音乐文化，协律都尉李延年就曾根据《摩诃·兜勒》造新声二十八解。鼓吹乐也是在汉代传入中原的。段安节《乐府杂录》载：“汉有《朱鹭》等二

十二曲，列于鼓吹，谓之铙歌。”晋人葛洪在《西京杂记》中则谈到了汉初“于阗（今新疆和田一带）乐”在京都长安活动的情况：“至七月七日临百子池作于阗乐”。汉灵帝时，从皇帝到贵戚都爱好胡乐。到魏晋南北朝时期，这种交流就更加频繁。天竺（即印度）乐大约在三国时就已传入中原，《隋书·音乐志》中提到东晋时印度的《沙石疆》（歌曲）、《天曲》（舞曲）传入的事。龟兹乐和西凉乐也是在这一时期传入的。龟兹即今新疆库车县一带，在西域各国之中歌舞最为发达，西凉即今甘肃西部一带，唐人杜佑《通典》载：“自周、隋以来，管弦杂曲数百曲，多用西凉乐；鼓舞曲多用龟兹乐。其曲度皆时俗所知也。”

随同歌舞，乐器也带入中原。竖箜篌在东汉时期由波斯传入，《旧唐书·音乐志》：“竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之，体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”

笛（jiǎo），又称“胡笛”，汉时流行于塞北。最初以芦叶卷起来吹奏，马端临《文献通考》：“卷芦叶为笛，吹之以作乐。”后来用芦苇制成哨子，装在木管或羊角上吹奏，无按孔，估计不能吹奏出完整的旋律。

箎（bì lì），又叫觿、必栗、悲箎、笛管，随龟兹乐传入中原。箎形制与笛相仿，其实就是在笛的基础上发展起来的，因增添了按孔（前七后一），故比笛更富有表现力。

钹和铍可能也是由西域传入的。另有一种名叫“达卜”

的单面鼓，鼓框上装有许多小铁环，是维吾尔族乐器，汉人谓之“手鼓”。

都昙鼓，东晋时由印度传入，为细腰鼓的一种，杜佑《通典》：“都昙鼓似腰鼓而小，以槌击之。”

毛员鼓，也由印度传入。杜佑《通典》：“毛员鼓，似都昙鼓而稍大。”

需要单独提到的是曲项琵琶。该乐器源出阿拉伯，南北朝时传入，其形制：音箱呈梨形，张四弦，仅有四相，无品，以木拨弹奏，横抱。当时还有一种五弦琵琶（简称“五弦”）传入。这些乐器对于中原，其意义远不在于乐器本身，而在于它们因不同音高的弦使用共同品位（相或柱）这一事实而引起我国乐律上的变革，这一点后面还要提到。

隋朝建国后，对传统音乐和外来音乐加以整理，分编为“七部乐”，后隋炀（yáng）帝又增为“九部乐”：清乐、西凉乐、龟兹乐、天竺乐、康国乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐、礼毕乐。其中有七部是外来音乐：西凉乐、龟兹乐、天竺乐前面已经提到。康国乐来自西域的一个流动民族，《隋书·康国列传》：“康国者，康居之后也；迁徙无常，不恒故也。”康国乐以舞曲为主，不用弦乐器。疏勒乐和安国乐来源于西北更远的地区（疏勒即今新疆喀什市一带，安国即今苏联乌兹别克共和国布哈拉一带）。高丽乐来自朝鲜。

但中外音乐的交流，到唐代才达到高潮。

唐贞观十六（642）年，唐太宗对隋代的九部乐作了调整：加入燕乐、高昌（今新疆吐鲁番）乐，改天竺乐为扶南

（今柬埔寨）乐，去掉礼毕乐，总共十部，称为“十部乐”。

唐玄宗时，“十部乐”的名称取消，改为以表演形式分类，即分为“立部伎”与“坐部伎”。《新唐书·礼乐志》：“堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。”立部伎演出的乐舞有八部：安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐；坐部伎有六部：讌乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、破阵乐。其中安乐是后周武帝平齐时所作，据龟兹乐改编而成；太平乐又称“狮子舞”或“五方狮子舞”，出于天竺、狮子（今斯里兰卡）等国；庆善舞用西凉乐；大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐“皆播大鼓，杂以龟兹之声”^①。坐部伎的六部乐舞中，除讌乐、龙池乐外，其余四部均用龟兹乐。可见外族音乐在唐代宫廷音乐中占有何等重要的地位。

流行于民间的歌舞中，也有许多是来自西域的。

柘（zhè）枝舞，大约自中亚传入。郭茂倩《乐府诗集》中引《乐苑》：“此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也，于二莲花中藏，花坼（chè，裂开）而后见。对舞相占，实舞中雅妙者也。”白居易在《柘枝妓》诗中有“连击三声画鼓催……紫罗衫动柘枝来”之句；唐诗人章孝标《柘枝》诗中也写道：“柘枝初出鼓声招，花钿（tián，古代用薄金片制成的花形饰物）罗衫耸细腰。”唐代许多诗人都以羡慕的口吻描写了柘枝舞的美姿。从这些记载和描写看，柘枝舞由两名腰肢纤细的童女表演；头戴饰有金铃的帽

^①《旧唐书·音乐志》。

子，舞时帽上的金铃随动作的节拍叮咚作响；身穿红紫罗衫，衣衫上有金丝纹饰，手腕处袖口紧束；腰上系着银带，足蹬蛮靴。出场前舞者藏在莲花之中，等莲花裂开，舞者方才现露身姿，然后相对而舞。在陕西博物馆中珍藏的唐代吴文残碑上，刻有一名汉人和一名胡人跳柘枝舞的图纹，可见该舞在中原和西域都受到广泛的喜爱。

浑脱舞来自波斯。浑脱是“囊袋”的意思。表演者赤身裸体，各持油囊，囊中装满了水，互相泼洒，其用意是祈求雨水来临、洗涤邪气污垢。唐人又称此舞为“泼寒胡戏”。表演者为了不让冷水浇到头上，就戴上一种涂了油的帽子，叫作“苏幕遮”。浑脱舞在武则天时颇为盛行，《旧唐书·张说传》载：“自则天末年冬季，为泼寒胡戏。中宗尝御楼以观之。”此舞流行了一百多年，到唐玄宗时被禁止，因裸体不符合汉人习俗。也有气候上的原因，这种热带风俗难以在我国长久维持。但该舞的乐曲却被汉人接受下来，舞曲和依曲所填的词称为“苏幕遮”。而且，汉族舞蹈艺术家摒弃了浑脱舞“裸露形体”的外观，吸收其中动作而创造出《剑器浑脱舞》、《竿木浑脱》，乐人则依其音乐创作出乐曲《羊头浑脱》等。

胡旋舞来自康居，因舞时旋转如风，故名。唐人杜佑《通典》载：“康国舞二人，绯袄，锦袖，绿绶浑裆裤，赤皮靴，白袴，双舞急转如风，俗云《胡旋》。”唐人段安节在《乐府杂录》中对其演出场面写得更为详细：“于一小圆毯子上舞，

纵横腾踏，两足终不离于毯子上，其妙如此也。”^①白居易有诗写到此舞演出情形：

胡旋女，心应弦，手应鼓。

弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。

左旋右转不知疲，千匝万周无已时。

人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。^②

胡旋舞在中原影响很大，从民间到宫廷都有一批爱好者，“天宝季年时欲变，臣妾人人学圆转。中有太真外禄山（即杨贵妃和安禄山），二人最能道胡旋。”^③

胡腾舞出自石国（今塔什干）民间舞蹈，因该舞以跳跃上腾的动作见长，故名。舞者头戴尖顶帽，身穿紧身衣，脚蹬软皮靴，腰间束一长带，可以发声，在横笛和琵琶的伴奏中跳跃起舞，动作迅速轻捷。唐代诗人刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》和李端《胡腾儿》对该舞都有精彩的描述。

外族的乐器也大量流入中原。

忽雷，大约是唐代南诏乐、林邑乐中使用的龙首琵琶。保存至今的是故宫博物院收藏的大忽雷和小忽雷两件，据宋人钱易《南部新书》载，这两件忽雷是唐代著名画家韩滉（yǒng）请名匠制作的。其形制为龙首、长柄而无品，音箱为梨形，以蟒皮蒙制，两弦。

西域乐器琵琶在唐代得到了很大改进，技巧也丰富多了。开元（713—742）年间，琵琶演奏家段善本将原来用鸛鸡筋

^①常任侠认为，“毯”字当为“毡”字之误，见《中国舞蹈史话》第35页。

^{②③}《白氏长庆集》卷三。

制作的弦改为皮制弦，其后，至迟在中唐乾宁四年（879）以前，琵琶在原有的相之外，又安置了若干品位，使琵琶扩大了音域，增强了表现性能。在演奏技巧方面，早在南北朝时期，就有人做了以手指弹奏的尝试，到唐初贞观（627—650）年间，太常乐工裴神符废除拨子改用手指弹奏，号称“掐琵琶”，于是琵琶演奏者又被称为“掐弹家”。为了适应手指弹奏，姿式也由原来的横抱改为竖抱。当然，这时以拨弹奏的横抱式尚未被淘汰。

奚琴原为北方奚族乐器，唐代传入中原。陈旸（yóng）《乐书》载：“奚琴本胡乐也，出于弦鼗亦类焉，奚部好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。”奚琴是后来二胡的前身。

横笛原为西域乐器，唐代不但有竹制的，而且也出现了铁笛和玉笛。

贝，又名“鼈（lǐ）”、“螺”，吹奏乐器，唐时常用于西凉、高丽、龟兹、扶南诸乐。以海螺为之，音色浑厚而低沉。

羯鼓在唐人的音乐生活中占有突出的地位，原为西域月氏（zhī）人所使用的打击乐器。唐人南卓《羯鼓录》：“羯鼓出外夷，以戎羯之故，故曰羯鼓。”杜佑《通典》载：羯鼓“正如漆桶，两头俱击，以出羯中，号曰羯鼓，亦谓之两杖鼓。”羯鼓于南北朝时已传入中原，但到唐代才广为流行。唐代的十部乐中，龟兹乐、高昌乐、疏勒乐都有羯鼓。前面提到，唐玄宗很擅长演奏羯鼓，并将其誉为“八音之领袖”，

可见它有很强的表现力。羯鼓音色焦杀鸣烈，音响富有穿透力，宜于表现紧凑急促的情绪。今传羯鼓曲名共有一百多首。

唐王朝不执拗于狭隘的民族偏见，敢于大胆吸收外族文化的营养，予以充分消化，来壮大自身的机体。对于这一点，鲁迅作过热情的肯定，他在《看镜有感》一文中，对汉唐和宋朝两种绝然相反的态度进行了深刻的分析，这对我们是富有启发意义的。现录于下，作为本节的结束：

宋的文艺，现在似的国粹气味就熏人。然而辽金元陆续进来了，这消息很耐寻味。汉唐虽然也有边患，但魄力究竟雄大，人民具有不至于为异族奴隶的自信心，或者竟毫未想到，凡取用外来事物的时候，就如将彼俘来一样，自由驱使，绝不介怀。一到衰弊陵夷之际，神经可就衰弱过敏了，每遇到外国东西，便觉得仿佛来俘我一样，推拒，惶恐，退缩，逃避，抖成一团，又必想一篇道理来掩饰，而国粹遂成为孱王和孱奴的宝贝。

十、酒肆新声，瓦舍笑语

——宋代的词与说唱艺术

我国的封建社会越过了唐代这个昌盛辉煌的阶段之后，社会机体的内部矛盾便日甚一日地暴露出来。宋王朝虽然结

束了五代的纷乱，维持了统一局面，却再也没有盛唐那种雄伟博大的气派了。这种变化当然也表现在音乐艺术中，宋代虽然有教坊、大晟（shèng，又读chéng）府，但较之唐代教坊、梨园却逊色得多。在音乐创作中作出实绩的是茶楼酒肆的乐工、瓦舍勾栏的艺人，当然也有文人学士。最当提出的是词和说唱艺术。

词至迟在公元七世纪初已经出现。宋人王灼在《碧鸡漫志》中说：“盖隋唐以来，今之所谓曲子者渐兴。”曲子是在民歌的基础上发展起来的，在长期流传的过程中，经歌妓乐工们的不断加工而逐渐提高，因此，“实际上已不同于一般的民歌，而已是一种艺术歌曲了。”^①唐代的曲子，集中地保存在敦煌石窟的资料中，这些曲子的歌词一般都具有明快自然的风格，生活气息浓郁，思想感情纯朴，所反映的社会生活画面也较为广阔，如游子的愁绪、妓女的悲苦、战争的灾难、农民起义的史迹等。其中以表现爱情生活者居多，如一首《南歌子》写一个已出嫁的女子对负心汉的怨恨：

悔嫁风流婿，风流无准凭。攀花折柳得人憎。夜夜归来沉醉，千声唤不应。回觑帘前月，鸳鸯帐里灯，分明照见负心人。问道些须心事，摇头道不曾。

还有一首《望江南》表现了妓女的不幸命运：

莫攀我，攀我心太偏。我是曲江临池柳，者（这）人折去那人攀，恩爱一时间。

曲子这种形式很快为文人所注目，在敦煌曲子词中，就

^①杨荫浏《中国古代音乐史稿》第193页。

已经录有欧阳炯(jiǒng)、温庭筠等人的作品，唐代著名诗人李白、张志和、白居易、刘禹锡、韦庄等都填过词，而南唐后主李煜(yù)则更是一位专力于作词的人。

曲子按其词文长短，可以分为小令、中调、长调三种。小令一般比较短小，如《望江南》、《竹枝词》、《渔歌子》等，最短的《十六字令》只有十六字。中调大多分为两段，每段叫一“片”，就是音乐奏过一遍的意思；乐终叫“阙”，因此乐奏一遍又叫一“阙”；一阙完毕，再奏一遍，因此又叫作“迭”。可见，片、阙、迭等术语都是从音乐的角度来命名的。象《蝶恋花》、《满江红》等都属于中调。长调字数较多，有的多至上百字，如《拜新月》、《倾杯乐》等都是。按其结构形式，又可分为令、引、近、慢四种。令，可能是宴会上即席填写的，多数根据时调小曲而作，如《如梦令》、《唐多令》、《六么令》等；引，多来自大曲首段的序之后的引歌，是引入正文的意思，后用来独立表现完整的内容，如《翠华引》、《太常引》、《琴调相思引》等；近，含义不甚明确，一般为句短、韵密、音长的词调，如《好事近》、《祝英台近》、《荔枝香近》等；慢，是舒缓的意思，一般篇幅较长，节奏宽舒，韵脚间隔较大，如《声声慢》、《木兰花慢》、《苏武慢》等。

如果说，词在唐代主要流行于民间，只受到少数文人的注意，那么到了宋代，填词已经在文人中间蔚然成风了。尽管宋初人们出于“诗庄词媚”的偏见，把词当作“诗余”，当作一种消遣，但自从苏轼开豪放派之先河后，词的视野大大

开扩了：绘景、记游、言志、咏史、感怀、赠别等等，几乎诗所能表达的内容，都被纳入词的创作领域。宋代的专门词人如柳永、周邦彦、李清照、辛弃疾、姜夔且不必说，就连诗人如欧阳修、黄庭坚、秦观、杨万里，陆游、范成大也纷纷涉足词坛。至于民间，则更是“新声巧笑于柳陌花衢（qú、大街），按管调弦于茶坊酒肆”^①。在最高统治者中间，也不乏作词能手，宋太宗“亲制大小曲及因旧曲创新声者三百九十”^②，“真、仁、神三宗俱晓声律”^③。宋词的创作数量十分可观，在《全宋词》中，所收一千三百余家的词篇竟近两万首。可见，词这种音乐形式在社会生活中占有何等重要的地位。

代表宋代词的创作成就的是文人词。其中的传世名篇和名句是不胜枚举的：范仲淹的《渔家傲》（塞下秋来）被视作豪放词的先声；晏殊的《浣溪沙》中“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”的名句传诵至今；柳永的“杨柳岸晓风残月”之句成为涵概他的艺术风格的标志；苏轼的“大江”篇、“明月”篇则“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌”^④；苏门词人黄庭坚、晁补之、贺铸诸人成就虽不及苏，却也称雄一时；周邦彦以形式高度格律化而被称为集大成者；李清照“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄

①孟元老《东京梦华录》。

②《宋书·乐志》。

③王易《词曲史》。

④胡寅《酒边词序》。

惨惨戚戚”的悲叹是动荡离乱生活在人们心灵中典型的投影；岳飞的《满江红》则是一曲爱国主义的慷慨壮歌；陆游、辛弃疾以磅礴的气势抒发出收复中原的雄心；而姜夔诸人虽内容上流于消极低沉，却在形式上刻意求工，并取得一定成绩。

需要指出的是，苏轼“以诗为词”、扩大了词的表现功能以后，词渐渐地发展为一种独立的文学体裁，但这并不意味着词的音乐性已经消失。苏轼并不象陈师道、彭乘、李清照等人所讥讽的那样不懂声律，相反，他是音乐方面的行家里手，清人郑文焯（zhúó）在苏轼的《醉翁操》批语中说：

“读此词，髣苏（指苏轼）之深于律可知。”苏轼之所以不拘泥于机格规范，正如陆游所说，“但豪放，不喜剪裁以就声律”^①在苏轼以后，虽然不少词人十分重视词的文学性，但其作品也大都可以演唱。

宋代的词牌比唐代大大增加了，柳永，周邦彦，姜夔等词人都有新创的曲牌，叫作“自度曲”，同时，表现手法也丰富了，如犯调、转调、摊破、促拍、减字、添字、减韵、添韵、偷声等，都使词的创作增强了灵活性和色彩感。

犯调指不同宫调相犯；转调与现代含义不同，指以一种词牌为基础，插入其它词牌以造成变化和对比，增强表现性能，如《转调选冠子》即为《选冠子》的变形；摊破是因增添或扩展乐句所引起的句法变动，把一句分为二句叫“破”，字数略有增加叫“摊”，如《摊破卜算子》等；促拍是音乐上

^①《老学庵笔记》。

的促节短拍，与本调相比，就是减韵添字，如朱敦儒的一首《促拍丑奴儿·水仙》与《丑奴儿》（又名《采桑子》）相比，多出了六个字，原调四十四字，促拍五十字，减字、添字、减韵、添韵都是由于音乐变化引起字数、韵脚上的改动，多属于“同调异体”的情况；偷声是将部分仄声韵换为平声韵，如《偷声木兰花》是将原来《木兰花》上下阙的第三句各减去三字，并将第三、四句的仄韵改为平韵。

需要单独提及的是姜夔对词所作的贡献。姜夔（1155—1221），字尧章，江西鄱阳人，曾居住于浙江苕溪白石洞天附近，故自号白石道人。他少年时就擅长诗词，工于音律。但身处家国蒙难、民族危亡之秋，他漂泊流离，终生未入仕途，才能更无由施展，最后贫病交加，死于临安。姜夔不但能改制旧曲，而且能自制新曲。他的《白石道人歌曲》是宋词乐谱的珍贵资料，其中包括《越九歌》十首、为唐代古曲填词的两首（即《醉吟商小品》和《霓裳中序第一》）、为范成大所作曲填词的一首，还有他的十四首自度曲和一首琴歌。这十七首词调除标出宫调外，还在词旁写明乐谱，于是其曲调与唱法，得传于后世。

随着商业经济的发展，城市说唱艺术也盛行起来。

说唱艺术的源头可追溯到先秦时代，荀子的《成相(xìng piān)》即为最早的作品实例。“成”，是奏的意思；“相”，原是一种乐器，也叫“拊(fǔ)”，是用长竹筒或皮革制成的打击乐器，里面装着糠，舂地作声以为节，大约是由柷或夯演化而来的。后称舂地发出的声音为“相”，《礼记·曲

礼上》：“邻有丧，舂不相。”郑玄注：“相，谓送杵声。”成相是当时流行的说唱形式。《成相篇》四句一韵，基本句式是：三言——三言——七言——十一言，如开头四句：

请成相，世之殃，愚闇(àn)愚闇堕贤良。

人主无贤，如瞽无相何伥伥！

清人卢文弨(chōu)在《荀子集解》中评论道：“审此篇音节，即后世弹词之祖。”荀子还有五篇赋是韵文散文并存的，亦当属此类。成相这种说唱形式到汉代还有，《汉书·艺文志》就提到了“成相杂辞”，而出土的汉代说唱俑，则是说唱艺术在雕塑作品中的实证。汉代末年佛教的传入，带来了“宣唱佛法，开导众心”的俗讲形式，因而出现了“转变”，转变在表演时与图画相配合，让听众一面看画，一面听故事演唱。图就被称为“变相”，说唱底本称为“变文”。宋代说唱艺术总结前人成果，又从现实生活中汲取丰富的营养，从而使这一艺术得到长足的发展。

瓦舍，是当时容纳各种表演艺术的场所，取来时瓦合、去时瓦解、易聚易散之意，故名“瓦舍”。艺人们在瓦舍里以栏杆围起场地，谓之“勾栏”。北宋时，仅首都汴梁（今开封）的几个瓦舍中，就有勾栏五十多座。南宋时，临安（今杭州）的瓦舍又胜于北宋时的汴梁，城内外瓦舍多达二十多处，每处瓦舍又有若干勾栏，此外还有些不入勾栏，在路边阔地的卖艺者。这些艺人演出的节目种类繁多：说史、谈经、演杂剧、傀儡戏、影戏、杂耍等，而作为说唱艺术的唱赚、鼓子词、诸宫调等在其中占有重要的地位。

唱赚包括缠令、缠达两种形式。南宋灌圃耐得翁在《都城纪胜》中说：“唱赚在京师日，有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎、循环间用者为缠达。”到南宋时，艺人张五牛创制了“赚”的结构形式。“赚”，又名“不是路”，每句开头有两板，接着是散板，各句均如此，唱到最后，却出人意料地转为一板一眼，用一句四言歌词结束，给人以戛然而止的感觉。《都城纪胜》：“赚者，误赚之意也；令人正堪美听，不觉已至尾声。”唱赚多以鼓、板、笛伴奏，其曲本叫“赚词”。南宋中叶以后，唱赚又发展为“覆赚”，覆赚是把几套唱赚连接起来，叙述较长故事内容的一种较大型的说唱形式。

鼓子词起于北宋末年，因歌唱时用鼓伴奏，故名。原为同一词调反复歌唱的一种形式，内容多为咏物抒怀，后用来叙述完整的故事情节。流传至今并确定为宋代作品的，只有北宋赵德麟的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》，作者在开头写道：“调曰商调，曲名蝶恋花。句句言情，篇篇见意。奉劳歌伴，先定格调，后听芜词。”以后每段起唱前都说“奉劳歌伴，再和前声”，从这段文字可以推想出鼓子词的表演情况：第一，不只一人演唱，而是有“歌伴”；第二，有乐器伴奏，开始需要“先定格调”；第三，曲调是多段体，而且大多是重复的，一段唱完之后，接下去是“再和前声”。

诸宫调是宋、金、元时期流行的一种大型说唱形式。大约产生于北宋末期，首创者为汴京艺人孔三传，所唱的内容多为传奇灵怪一类，但他的作品没能保留下来。诸宫调的表

演形式是说唱兼备，歌唱部分由多种宫调的曲牌构成，故称“诸宫调”。从结构看，大体上由三种类型的曲式组成：一、单个曲调的只曲；二、由一个曲牌的重迭加上尾声而构成的短套曲；三、同一宫调的若干曲牌所组成的套曲。

今存的唯一完整的诸宫调是金代董解元的《西厢记诸宫调》，又称《董西厢》。作品原出唐人元稹的传奇《莺莺传》，但内容有很大改动。《莺莺传》写张生与莺莺相爱、又以张生始乱终弃而导致爱情毁灭的故事，作品宣扬女色祸水的封建思想，并赞扬张生的负情是“善补过”，因而在相当大的程度上抹杀了这一悲剧的社会意义。北宋时，秦观、毛滂用《调笑令》，赵令畤（zhì）用《商调蝶恋花》鼓子词也写过张生、莺莺的故事，但内容上都没有突破《莺莺传》的窠臼。《董西厢》在思想上则有很大突破，作品通过张生、莺莺、红娘等生动的人物形象，揭露了封建礼教的罪恶，歌颂了男女青年争取婚姻自由的可贵精神，因而思想意义要比《莺莺传》深刻得多。从规模上看，《董西厢》在不满三千字的传奇的基础上改编成五万多字的说唱，容量大大增加了；原有的人物形象更加丰富了，又加了郑恒、法聪等人物，使情节更为复杂曲折，富有戏剧性；作品使用了14个宫调，139套组曲。其结构是相当宏伟可观的。

清人胡应麟在《少室山房笔丛》中说：《董西厢》“精巧丽，备极才情，而字字本色，言言古意，当是古今传奇鼻祖。金人一代文献尽此矣。”这种评价应当说并非是过誉之词。

十一、两朵奇葩，南北竞放

——杂剧与南戏

已故的著名音乐史家沈知白指出：“宋朝以前我国音乐主要是在歌舞形式中发展的，宋朝以后主要是在戏剧形式中发展的。”^①这一论断可谓深中肯綮。对于宋代以后的音乐状况，我们不能不从音乐与戏剧的联系中加以考察。

在宋代，“散乐传学教坊十三部，唯以《杂剧》为正色。”^②可见杂剧在人们的文娱生活中占有何等重要的地位。《东京梦华录》载：“构肆乐人，自过七夕，便搬《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者倍增。”杂剧演出的盛况也于此可见。

宋杂剧是歌舞、说白、杂技等综合而成的艺术形式。大致可分为三部分：一、表演“寻常熟事”的“艳段”，二、作为故事演唱或歌舞的“正杂剧”，三、以逗笑为特征的“杂扮”，又叫“杂班”、“纽元子”、“技和”。所用的音乐有大曲、断送和小曲三种。大曲用于歌舞，如唐大曲《六么》、《石州》等都为宋杂剧所采用；断送是器乐曲，用于歌舞开始之前；小曲为民间曲调。宋杂剧的角色已有五个：末泥、引戏、

^①《中国音乐史纲要》第5页。

^②《都城纪胜》。

副净、副末、装孤。末泥担任分付安排演出之职，如今之导演或舞台监督之类；引戏是戏中歌舞和奏乐的组织人员；副净为滑稽逗笑的角色；副末为插科打诨的角色，装孤为临时添入的配角。

可惜宋杂剧没有一篇传下来，甚至当时是否有“剧本”也难以找到确凿的答案。我们只能从宋人的笔记中得知它的些许情况：内容上有的抨击讽刺乱改钱制，有的揭露秦桧卖国求荣，有的斥责官吏贪赃枉法等，其情节冲突、人物形象尚不够成熟。宋杂剧究竟算不算真正意义上的戏剧？沈知白认为：宋杂剧的角色“虽然表演故事，可是歌词还是叙述体而不是代言体，所以歌唱尚未和戏剧结合成为一个整体；总之这种戏剧不过是‘说唱’加上‘化装表演’罢了”。^①但有一点应当肯定，那就是宋杂剧为元杂剧的诞生打下了良好的基础。

金院本是从宋杂剧发展而来的，元代陶宗仪在《辍耕录》中记载的金代“院本杂剧段数”多达690本，可惜大多已经失传，只在《金瓶梅词话》和元明戏剧中保存了一些片断。金院本一般分为艳段和正杂剧，角色设置与宋杂剧相仿，《辍耕录》载：“院本则五人。一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘（gǔ）。一曰引戏，一曰末泥，一曰装孤，又谓之五花爨（cuàn）弄。”又说：“金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也。”但金杂剧到晚期有所发展，在上下场形式、角色分行、表演技术乃至面部化妆和服

^①《中国音乐史纲要》第78页。

饰都对元杂剧产生了直接的影响。

在宋杂剧和金院本的基础上发展起来的元杂剧，标志着戏曲艺术的成熟阶段。杂剧作家可考者八十余人，见于记载的剧目五百余种，留存至今的剧本有臧晋叔《元曲选》和隋树森《元曲选外编》所收的162种，成就之丰硕，可谓洋洋大观。（见图六）

元杂剧是由曲调、宾白、科三部分组成的一种戏剧形式。曲词是歌唱部分，由主要角色独自完成，着力于抒情，以揭示主人公的内心世界；宾白是歌唱以外的台词，“宾”是对白，“白”是独白，宾白主要用于交代故事发展过程和人物之间的关系；科是动作部分，包括人物的表情、动作、上下场等，甚至包括效果，在剧本中，相当于今日所谓“舞台提示”。三者当中，曲词是主要成分。

在戏剧结构上，每本戏分为四折（个别的分五、六折）。折，是音乐单位，每折都由相同宫调的一套曲子组成；从情节看，折也可以算作较大的段落，与今日戏剧中的“幕”的含义相仿，每一折都有相对的独立性，是情节的暂时结束，又是全剧的组成部分。

在角色配置上，根据人物的性别、身份、性格、年龄分为末、旦、净三大类。末为男角，又分正末、副末、冲末、小末、外等，正末为男主角；副末为末的次角；冲末是正末以外的重要角色，杂剧第二折谓之“冲场”，“冲场者，人未上而我先上也”^①，故冲末多在正末之前上场；小末是正

^①李渔《闲情偶寄》。



图六 元杂剧演出图（山西洪洞县广胜寺壁画）

末以外扮演年轻男子的角色；外为“外末”的省称，取正末之外又一末之意。旦为女角，分为正旦、贴旦、外旦、搽旦、旦儿等，正旦为女主角，贴旦是正旦以外的女角，“贴”字取衬贴之意；外旦与贴旦含义相同；搽旦一般指放浪泼辣的青年妇女；旦儿是扮演少年女子的角色。净一般是举动粗野的反面人物或滑稽可笑的喜剧性角色。净之外有副净，为净的次角。此外，还有一些角色名称，如驾（皇帝）、孤（官员）、细酸（秀才）、孛老（老汉）、卜儿（老妇）、邦老（强盗）、都子（乞丐）、傒（儿童）、禾（农民）、曳刺（健儿或走卒）等。不过，在严格意义上，末、旦、净以外的几类并不是角色名称，元杂剧中常有“冲末扮孤”、“净扮邦老”之类的说明。

元杂剧的音乐是在唐大曲、宋词、唱赚、诸宫调、宋金民间歌曲等曲调的基础上发展起来的。其组织方法是“联套”，即将多个单体曲调按一定规则衔接组合在一起，构成完整、严密的乐曲结构。在一折中，曲牌多少不定，最多的曾用到二十六个，最少的只有三个。联套方法使元杂剧在曲调选用上有很大的自由性。

每一折的歌词要求一韵到底，曲调则只用一宫。一本戏四折，可选四种不同的宫调，即可造成调性、调式的变化，使音乐形象更加富有色彩。芝庵的《唱论》对各种宫调的性能与特色作过分析，如：仙吕宫清新绵邈，南吕宫感叹伤悲，中吕宫高下闪赚，黄钟宫富贵缠绵等等。宫调的选用一般要根据戏剧情绪的需要，例如关汉卿的《窦娥冤》楔子和第一

折都用仙吕宫，表现窦娥的绵绵愁绪；第二折用南吕宫，表现窦娥蒙冤而下狱的悲切幽伤；第三折用正宫，表现窦娥被判死刑的慷慨悲愤；第四折用双调，表现窦娥阴魂游荡的凄楚沉郁。从今存的元杂剧看，只用了五宫四调，五宫：仙吕宫、南吕宫、中吕宫、黄钟宫、正宫；四调：大石调、双调、商调、越调。这五宫四调又称为“北曲九宫调”。

元杂剧的旋律由七声音阶构成，表现力较强；节奏明快流畅，节拍也较快，适于表现激越情绪；旋律进行上较多地运用跳进，富有跳跃感。其总体风格刚健奔放。

元杂剧的四个套曲，由一个角色主唱。正末主唱的，叫“末本”；正旦主唱的，叫“旦本”。只有在个别情况下，主唱人物可以更换。一人主唱的优点是可以充分抒发主人公的内心，展现人物性格的不同侧面，同时使全剧连贯完整，正如王骥德在《曲律》中所指出的：“一人唱则意可舒展”。

元杂剧使用的伴奏乐器有笛、笙、琵琶、三弦、鼓、板、锣等。

元杂剧因体制规定过于严格，也就给自身带来一定的局限，影响了表现复杂社会生活的自由性，因此有些作品不得不冲破这些束缚，以开拓更广阔的创造天地。突出的例子是王实甫的《西厢记》，全剧共五本，二十一折，并且由张生、莺莺、红娘三人主唱。

元杂剧中最出色的作品是关汉卿的《窦娥冤》和王实甫的《西厢记》。

关汉卿生平不详，元人钟嗣成在《录鬼簿》中说：“关

汉卿大都（北京）人，太医院户，号己斋叟。”为人博学能文，通晓音律，一生中创作了六十多种杂剧，保存至今的有十八种。

《窦娥冤》是他的代表作，其情节梗概是：窦娥三岁丧母，七岁父亲因欠蔡婆婆的债而把窦娥卖给她做童养媳。十年后丈夫死去，守寡的窦娥与蔡婆婆相依为命。一次，蔡婆婆向赛卢医索债，赛卢医想勒死她，被过路的张驴儿与其父搭救，父子二人借机住进蔡家，并企图娶她们婆媳为妻。张驴儿想毒死蔡婆婆以便威胁窦娥，不料却毒死了自己的父亲，他反而诬陷窦娥。楚州太守桃杌（wù）是个草菅人命的昏官，对窦娥进行严刑拷打，窦娥为使年迈的婆婆免遭重刑，承受了毒死公公的罪名。在绑赴刑场的路上，她对着天地发出强烈的控诉：

〔滚绣球〕……为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你错勘贤愚枉为天！哎，只落得两泪涟涟。

临刑之前，她发出三桩“无头愿”：血溅白练、六月飞雪、三年大旱。死后果然应验，证明她确实冤枉。为了复仇，窦娥的鬼魂找到了父亲窦建章，平反了冤狱，惩治了凶手。作品通过窦娥蒙冤屈死的遭遇，有力地抨击了封建社会政治的腐败与官场的黑暗，抒发了作者强烈的反抗情绪。

《窦娥冤》问世以后，数百年来，在无数的读者和观众中引起了强烈的共鸣。近代文艺理论家王国维说关汉卿“一

空倚傍，自铸伟词”，作为元杂剧的奠基人，这一评价是当之无愧的。

《窦娥冤》的曲谱已经失传，只是在昆曲《金锁记·斩窦娥》中保留了〔端正好〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕三个曲牌，曲调沉痛悲怆、慷慨有力，与关汉卿原词的情绪基本上是吻合的。

王实甫，元代大都人，生卒年代及事迹均不详，只知道他是个瓦舍勾栏中有才气、有血性的人。他创作了许多杂剧，已知者有十四种。

他的代表作《西厢记》不但标志着元杂剧的高峰，而且也是我国戏曲发展史上一颗灿烂夺目的明星。作品是在元稹《莺莺传》和董解元《西厢记》等作品的基础上加工、创作的。其故事情节与《董西厢》很接近，但戏剧性加强了，人物形象也更加鲜明突出了，全剧围绕着反封建礼教这一主题，通过张生和崔莺莺的爱情故事，热情地肯定了他们争取婚姻自由的行为。在程朱所倡导的“道学”思想仍旧泛滥，“存天理，灭人欲”的道德信条禁锢着人们头脑的元初社会，《西厢记》居然高唱“愿普天下有情的都成了眷属”，不能不说是十分勇敢的，其进步作用也是无可置疑的。

在形式上，《西厢记》作了大胆的创新。剧作打破了元杂剧一本四折的模式，写成了五本二十一折的戏曲鸿制，将丰富的社会生活场景、众多的人物形象、曲折的故事情节容纳于一剧之中，显示出作者驾驭戏剧结构的高超能力。在每折之中，王实甫摆脱了一个角色独唱到底的规定的束缚，采

用了对唱、合唱的形式。在唱词与宾白的搭配方面，叙事与抒情的统一方面，都有许多生花之笔。尤其是心理描写和气氛渲染方面，《西厢记》达到了前所未有的高度。如“哭宴”一折的三个唱段：

〔端正好〕碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。

〔滚绣球〕恨相见得迟，怨归去得疾，柳丝长玉骢难系，恨不倩疏林挂住斜晖。马儿迍(zhūn，行动迟缓)迍的行，车儿快快的随，却告了相思回避，破题儿又早别离。听得道一声去也，松了金钏，遥望见十里长亭，减了玉肌，此恨谁知？

〔叨叨令〕见安排着车儿马儿，不由人熬熬煎煎的气。有什么心情花儿靛(yè，酒窝)儿，打扮的娇娇滴滴的媚。准备着被儿枕儿，则索昏昏沉沉的睡。从今后衫儿袖儿，都搵(wǎn，揩拭)着重重叠叠的泪。兀的不闷杀人也么哥！兀的不闷杀人也么哥！久已后书儿信儿，索与我悻悻惶惶的寄。

这里，凄凉萧瑟的环境气氛有力地衬托出人物怅惘迷茫的心境，哀心愁肠，感人至深。

《西厢记》问世以来，深受历代读者的喜爱，也赢得了高度评价。元末明初贾仲明在《凌波仙》吊词中称赞道：“作词章，风韵美，士林中等辈伏低；新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁”。明人王世贞将《西厢记》推为北曲的“压卷”之作。清人李渔也说：“吾于古曲之中，取其全本不懈、

多瑜鲜瑕者，惟《西厢》能之。”《西厢记》版本数量之多，仅明清刻本就不下百种。后人不断地将其改编为地方戏和说唱艺术，致使张崔的爱情故事至今家喻户晓。

关于《西厢记》的音乐，一般认为《纳书楹西厢记全谱》是元代流传下来的杂剧曲谱。

南戏是浙江永嘉（今温州）一带地方性剧种，宋徽宗宣和（1119—1125）年间开始在南方流传，到了南宋时就已很盛行，时称“永嘉杂剧”或“戏文”，到元代末叶趋于成熟，在剧坛上放射出夺目的异彩。

南戏是在民间歌舞的基础上形成的。徐渭在《南词叙录》中说：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、士女顺口可歌而已。”“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。”其剧作“语多鄙下，不若北之有名人题咏”。从这些记载可以看出南戏有着深厚的群众基础，“村坊小曲”、“里巷歌谣”，都为它提供了丰富的营养，同时它也包含了“宋人词”的成分。徐氏主要是指南戏的曲调和语言来说的，作为戏剧，南戏也借鉴了北方杂剧的许多长处，特别是到了元灭南宋以后，杂剧南渐，大大刺激了南戏的发展；许多南戏剧目是根据北杂剧的作品改编的，北杂剧曲牌联套的音乐结构形式，南戏也予以吸收，并且，南戏采用了许多北杂剧曲牌，创造了“南北合套”的新样式。近代文艺理论家王国维在《宋元戏曲考》中作过统计：在留存的南曲曲调543首中，出自大曲者24首，出身唐宋词者190首，出自诸宫调者13首，出于

唱赚者10首，与元杂剧曲名相同者13首等，约占总数一半。那么，所剩的一半则多出自民歌。

南戏不象杂剧那样有严格的体制规定，每部戏不要求有固定的出数，不象杂剧那样要求分为四折；每出戏的套曲也不限于同一宫调，唱词也可以换韵；每出戏的音乐分为引子、过曲、尾声三部分，引子为散板，过曲为固定节拍，尾声用于一出戏的终止处，亦可省略；南戏不象杂剧那样只由正末、正旦主唱，而是各行角色都能唱；南戏的演唱形式也较自由，可以独唱，也可以轮唱、齐唱，甚至有幕后齐唱。总之，跟杂剧相比，南戏显得不受拘束、自由活泼。

南戏的音乐由五声音阶构成；节奏铺展舒徐，节拍处理较自由，速度较杂剧为缓；旋律进行较多地运用级进，委婉柔和。其总体风格纤丽蕴藉。

明代王世贞在《艺苑卮言》中对杂剧所用的“北曲”和南戏所用的“南曲”作了如下比较：

凡曲：北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气宜弱。

宋元南戏剧本完整地留存至今者共15本，剧中曲文有片断留传者190本。其中以《荆钗记》、《拜月亭》、《杀狗记》三个剧本较为著名，再加上《白兔记》（全名为《刘知远白兔记》），合称《荆》、《刘》、《拜》、《杀》四大传奇，但最有影响的是高明的《琵琶记》。

《琵琶记》是高明根据《赵贞女蔡二郎》改编的。其梗概：陈留郡蔡伯喈（jiē）和赵五娘结婚二个月，正值朝廷黄榜招贤，蔡因双亲年迈，不肯赴选，其父蔡公不从，他出于孝心只得应考；考中状元后，牛丞相招他入赘，他辞婚，牛丞相不从；他又上表辞官，但皇帝不从，反而命他与牛丞相之女牛小姐完婚。与此同时，蔡的家乡遭灾荒，赵五娘殷勤侍奉公婆。公婆死后，赵五娘去京寻夫，弹琵琶一路卖唱，在牛小姐帮助下，夫妻团聚。最后三人一起回乡守孝。作品中封建道德观念流露得十分明显，旨在歌颂“有贞有烈赵贞女，全忠全孝蔡伯喈”。但作品在某种程度上也暴露了封建社会的黑暗，如牛丞相的专横导致了蔡伯喈一家的悲惨处境，陈留灾荒后贪官污吏鱼肉乡里的罪行等等，都有一定积极意义。

《琵琶记》全剧四十九出。人物刻画、关目安排、布景写情等方面都有可取之处。比如作者把赵五娘一家苦难生活与蔡伯喈在牛府的豪华场景交替演出，颇似今日电影中的“对比蒙太奇”手法，增强了作品的悲剧色彩和感人力量。在对人物情态的描绘方面，也不乏精采之笔，正如王世贞在《曲藻》中所说：“则诚（即高明）所以冠绝诸剧者，不唯其琢句之工、使事之美而已。其体贴人情，委曲必尽；描写物态，仿佛如生；问答之际，了不见扭造，所以佳耳。”

《琵琶行》是高明的惨淡经营之作，徐渭《南词叙录》中载：“相传则诚坐卧一小楼，三年而后成，其足按拍处，板皆为穿。”尽管历来对该剧的评论意见不一，它仍然在南戏

发展史上占有突出的地位。

十二、曲牌板式，相得益彰

——戏曲音乐的两大体制

曲牌联套和板式变化是我国戏曲音乐的两大体制，或曰两种结构形式，前者从杂剧与南戏就已形成，后者则是在前者的基础上发展起来的，到清代已经成熟。两大体制影响十分深远，今天各传统剧种的音乐就是这两大体制在更高阶段上的伸展和延续。

两大体制的形成过程，须从昆山腔、弋阳腔、梆子、皮黄四大声腔^①谈起。

昆山腔早在元末明初就出现于江苏昆山一带，明代嘉靖、隆庆（1567—1573）时，寓居太仓的戏曲音乐家魏良辅以“足迹不下楼者数十年”^②的毅力，对南曲进行了深入的研究和大胆的改革，他以昆山腔为基础，吸收其他声腔的长处，改创出“闲雅整肃，清俊温润”的新昆山腔。明人沈宠绥在《曲度须知》中对新昆山腔作了如下评价：“声则平上去入

①“四大声腔”有三种不同的说法：明代指海盐腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔，清代指东梆（梆子腔）、西梆（梆子腔）、南昆（昆山腔）、北弋（弋阳腔）。近年指昆山腔、弋阳腔、梆子、皮黄。

②李开先《寄畅园闻歌录》。

之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。”吐字讲究平上去入，每音的头腹尾要完整地发出，这就形成字少而腔多的特点，“水磨腔”的称呼即由此而来。在音乐伴奏方面，魏良辅大胆吸收了北曲所用的弦索（琵琶、三弦、月琴等），并将弦索与箫管（笛、箫、唢呐、笙等）和鼓板（锣、钹、堂鼓等）并用，组成具有完整编制的乐队。昆山腔经改造后很快地发展起来，由昆山传播到杭州、嘉兴、湖州等地，进而遍及全国。后来形成了地方化昆腔，如北方有北昆、京昆，南方有苏昆、湘昆、川昆等。

弋阳腔又称“弋腔”，元末出现于江西弋阳一带，明初流传到徽州、南京、北京、湖南、福建、广东等地。弋阳腔的特点是“其节以鼓，其调喧”，①“向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而和之，亦有紧板、慢板。”②弋阳腔没有管弦伴奏，只以鼓敲击节拍，没有严格的曲谱规定，随口唱出，自由性较大，因此很容易为下层群众所接受，这也是弋阳腔得以广泛流传的原因所在。在声腔方面，弋阳腔有一点很特殊，就是所谓“滚调”。这是一种介于歌唱与说白之间的带有吟诵性的演唱形式，有的偏于唱，叫“滚唱”；有的偏于白，叫“滚白”。滚唱与滚白在戏剧中往往穿插进行，这种接近说白的歌唱形式必然是字多腔少，具有爽直流利的长处，也便于叙述情节，展开人物之间的复杂矛盾。弋阳腔清初又称“高腔”，传入北京后，称“京腔”。京腔形式上更加自由

① 汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》。

② 李调元《剧话》。

灵活，句子长短不定，字数多少不限，有韵无韵均可，表现力大大增强。弋阳腔在其他地方衍化出乐平、徽州、青阳、四平等腔。

梆子腔源出陕西、山西一带，至迟在明代后期已形成了“西秦腔”，到清代已流传于北方广大地区乃至南方部分地区。梆子腔“以胡琴为主，月琴副之，工尺咿唔如话”^①。清代统治者奉昆曲为正宗，称“雅部”，而将其他地方剧种称为“花部”，又称“花部乱弹”或“乱弹”，以示轻蔑，梆子腔当然也在“乱弹”之列。但清人焦循却对梆子腔有较为公正的估价：“花部者，其曲文俚质，共称为乱弹者也，乃余独好之。盖吴音（昆曲）繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓”，花部则“其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡”。^②梆子腔在流传过程中也产生了许多分支，河南有豫东调、豫西调、南阳梆子，河北有直隶梆子、卫梆子，山东有高调梆子、莱芜梆子等等。

皮黄腔是西皮与二黄两种声腔结合而成的声腔体系。西皮腔源出于梆子腔，约于明清之交传入湖北襄阳一带，与当地地方音乐相结合，演变为襄阳腔，后来又称“湖广腔”、“西皮腔”。二黄腔来源说法不一，有人认为起于江西，有人认为是出自安徽的四平腔，不少人认为它最初在湖北的黄陂（pí）、黄冈两地流行，故称“二黄”。至迟到乾隆（1736

^① 吴太初《燕兰小谱》。

^② 《花部农谭》。

—1795)年间,二黄就已在江、浙、皖、赣、楚等广大地区流行。约在乾、嘉之际,西皮与二黄合流,成为“楚调”,又叫“皮黄腔”。这样,两个不同风格的乐种就融汇在一起了:西皮节奏形式多样,旋律音程跳动较大,具有高亢轻捷的特点;二黄节奏平稳,旋律进行跳动较小,具有舒徐婉转的特点。二者又各有其反调,即“反西皮”和“反二黄”,音调色彩就更加富有变化。皮黄的伴奏,文场以胡琴、月琴、三弦为主,武场以堂鼓、锣、钹为主,鼓板在乐队中则起着统领作用。皮黄腔为嘉庆、道光(1821—1851)年间京戏的诞生,打下了坚实的基础。

在以上四大声腔中,昆山腔、弋阳腔的音乐属于曲牌联套体结构。这种结构是将不同宫调的若干曲牌,按照它们之间的一定关系和戏剧情节发展的需要连结在一起,以构成完整的戏剧音乐体系。各种不同调式和调性、不同节奏和旋律、不同情绪和风格的曲牌形成对比,又相互映衬,使戏曲音乐在总体上呈现出万花筒般的生动活泼、丰富多彩的特点。曲牌的连结方式大体有以下三种:

第一种是单曲牌重复。如弋阳腔《赤松记》中《游本》一出的曲牌只有〔出队子〕一种,在该出戏中出现了六次。

第二种是双曲牌交替。如弋阳腔《古城记》中《秉烛》一出的音乐是由〔闹更歌〕与〔驻云飞〕交替出现而组成的。

第三种是多曲体联缀。如昆山腔《桃花扇》中《访翠》的曲牌有:〔缙山月〕——〔锦缠道〕——〔朱奴剔银灯〕——〔雁过声〕——〔小桃红〕。

但更多的情况是综合式的，即两种或三种方式混合使用，没有固定成规。

梆子和皮黄的音乐属于板式变体结构。这种结构方式是以某一曲调为基础，通过板式的各种变化，构成既能传达丰富多样的感情，又能保持曲调风格一致性的音乐体系。所谓“板式”，用现代音乐术语来说，就是“节拍形式”，“板”即节拍单位，每一小节的强拍称为“板”，弱拍称为“眼”。板式种类很多，但最主要的有五种：

第一种是流水板，也称“有板无眼”，与今之所谓1/4拍子类似，每小节只有一拍，用强拍，速度一般较快。

第二种是一眼板，又称“一板一眼”，相当于今之所谓2/4的节拍形式类似，每小节两拍，一强一弱，一般比中速较快。

第三种是三眼板，也称“一板三眼”，相当于4/4的拍节形式，每小节一个强拍，三个弱拍，速度一般较慢。

第四种是散板，又称“无板无眼”，没有固定节拍，缓慢而舒展，多用于唱段的开头。

第五种是摇板。这是我国戏曲音乐中特有的节奏形式，演唱部分类似于散板，有较长的拖腔，节奏自由，但伴奏部分有固定节拍，速度较快，恰与演唱构成对比，因此习惯上又称为“紧拉慢唱”式“紧打慢唱”。这种板式常用来表现戏剧冲突比较尖锐或情绪急切紧张场合。

曲牌联套与板式变化是有着明显区别的结构形式。首先，从诞生时间看，一般认为曲牌联套诞生于元杂剧与南戏，即

在十二——十三世纪之间，而板式变化则诞生于梆子和皮黄，即在十七——十八世纪前后；其次，曲牌联套集各种风格的曲牌于一剧，造成了曲调的丰富性和多样性，板式变化则由某一曲调发展和延伸而成，造成了曲调风格上的统一性；第三，曲牌联套把单支曲牌当作不可分割的小整体，只要选用了某一曲牌，就要将它完整地唱出，而板式音乐则自由得多，它往往以对称的上下句为单位，唱段长短不限，多则数十句，少则两句；第四，在曲牌音乐中，演唱与伴奏基本上是一致的，歌唱没有间歇，每支曲牌都是一唱到底、在板式音乐中，则创造出“过门”的伴奏形式，这样，歌唱部分就有了更大的伸缩余地，而伴奏的功能也得到了充分的发挥。

板式音乐在曲调风格上的统一性、唱段篇幅的自由性以及伴奏功能的增强，是它能够取代曲牌音乐的主要原因，曲牌音乐恰恰缺乏这些优点。但板式音乐在对曲牌音乐的否定中也有所师承：第一，曲牌音乐的丰富性对板式音乐有很大影响，前面提到，在皮黄腔中，西皮的高亢轻捷和二黄的舒缓婉转相互映衬，二者又各有其反调，即反西皮和反二黄，以构成近关系转调，这就使板式音乐的色彩大为丰富；第二，曲牌联套常将一折（或一出）的音乐分为引子、过曲、尾声三个部分，而板式音乐在较大的唱段中，也往往采用散板——慢板——快板——散板，显然是借鉴了曲牌音乐的节奏模式；第三，曲牌音乐所运用的同曲牌重复、异曲牌交替等手法，也为板式音乐吸收和改造，板式音乐的变奏原则实际

上是曲牌重复的高级发展阶段。

曲牌联套和板式变化两大体制交互为用，相得益彰，在我国音乐史上各领风骚，自放异彩，它们对戏曲音乐的影响一直延续到今天。

明清时期较有影响的戏剧作品可举昆山腔《牡丹亭》、《桃花扇》和弋阳腔《破窑记》。

《牡丹亭》又名《还魂记》，是明代戏曲家汤显祖于万历二十六年（1598）完成的剧本。汤显祖一生写了五个剧本：《紫箫记》、《紫钗记》、《还魂记》、《南柯梦》、《邯郸梦》。《紫钗记》为《紫箫记》的改编本，故《紫箫记》可不计，四个剧本中都有做梦的情节，故有“四梦”之称。“四梦”以《还魂记》水平最高，作者自己也说：“一生四梦，得意处惟在牡丹”。作品通过主人公杜丽娘和柳梦梅生离死别的爱情故事，歌颂了他们敢于摆脱封建礼教的桎梏、追求爱情自由的斗争精神。杜丽娘是江西太守杜宝之女，杜宝从封建观念出发，聘请了陈腐迂阔的老学究陈最良做他的老师，企图把她培养成“知书知礼”的贤良女性。但杜丽娘却从儒家圣贤典籍《诗经》的古代恋歌中受到爱情启发，一次游赏花园时，她梦见一个手拿柳枝的才子，从此忧郁成疾，终于死去。但她的鬼魂却与梦中人柳梦梅结为夫妇。后来，柳梦梅帮助她还魂，但杜宝却把柳梦梅当作盗贼，后来看到柳梦梅考中状元的喜报，才认他为婿，二人终成婚配。

《牡丹亭》全剧55出，以杜柳爱情为主线，以杜宝抗金为副线，文场与武场相映成趣。作为爱情的主线，又经历了

现实、梦幻、幽冥、复活四大阶段，更使剧情腾挪跌宕、起落有致。语言方面既有六朝辞赋的绮丽纤巧，又有元杂剧的自然质朴；既有北曲的泼辣活跃，又兼南曲的宛转柔和。王骥德在《曲律·杂记》中评论该剧的风格为“婉丽妖冶，语动刺骨”。剧中精彩的唱段比比皆是，最为人称颂的是《惊梦》中的一段：

〔皂罗袍〕原来是姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣，良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船。锦屏人忒看的这韶光贱。

明人吕天成在《曲品》中对《牡丹亭》进行了热情的颂赞：“杜丽娘子甚奇，而著意发挥，怀春慕色之情，惊心动魄。且巧妙叠出，无境不新，真堪千古矣。”

孔尚任的《桃花扇》成书于清代康熙三十八年(1699)。作品以侯方域与李香君的爱情为情节线索，集中地反映了南明王朝因政治腐朽黑暗而终至沦亡的社会现实。作者在《桃花扇》小引中说：“《桃花扇》一剧，皆南朝新事，父老犹有存者。场上歌舞，局外指点，知三百年之基业，隳(huī，毁坏)于何人，败于何事，消于何年，歇于何地。不独令观者感激涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣。”剧本以进步组织复社文人与魏忠贤余党马世英、阮大铖等人的斗争开始，展开了整个南明覆亡史的画面。弘光帝的昏愤无能，马阮的狗苟蝇营，统治阶级内部的自相残杀，终于使武昌总兵左良玉以“清君侧”的名义发动了内战。马士英撤出江北兵马堵截左良玉，结果使清兵乘虚而入，爱国将领史可

法奋力据守扬州，最后以身殉国，南明王朝终于在清军的铁蹄下宣告灭亡。全剧以侯李爱情为线索，将他们置身于这一重大历史事变之中，以他们的悲欢离合，做为整个时代的投影。“南明兴亡，遂系之桃花扇底”。①

《桃花扇》全剧共分两本，每本两卷，共四十出。上本第一出之前有“试一出”《先声》，下本开始有“加二十一出”《孤吟》，分别作上下本的序幕；上本第二十出之后加“闰二十出”《閒话》，下本第四十出之后又有“续四十出”《余韵》，分别作上本和全剧的结场。外加的四出起着“始终条理”的作用，使全篇情节结构“有始有卒，气足神完”②。这种结构是前代戏曲所没有的。剧中曲词与宾白的安排，十分妥贴精当，其原则是摹景抒情用曲词，交代事实用宾白，作者说：“词曲皆非浪填，凡胸中情不可说、眼前景不能见者，则借词曲以咏之。……若应作说白者，但入词曲，听者不解，而前后间断矣；其已有说白者，又奚必重入词曲哉！”③这样，曲词与宾白就有了明确分工，使剧作曲白相间，匀称合度。单就曲词而言，“曲名不取新奇，其套数皆时流谱习者；无烦探讨，入口成歌”，做到“入宫调，叶平仄，全以词意明亮为主”④续四十出《余韵》中的一段唱词尤其精采感人：

〔哀江南·离亭宴带歇指煞〕俺曾见金陵玉殿莺啼晓，秦淮水榭花开早，谁知道容易冰消。眼看他起朱楼，眼看

①孔尚任《桃花扇本末》。

②③④见《桃花扇凡例》。

他宴宾客，眼看他楼塌了。这青苔碧瓦堆，俺曾睡风流觉，将五十年兴亡看饱。那乌衣巷不姓王，莫愁湖鬼夜哭，凤凰台栖枭鸟。残山梦最真，旧境丢难掉，不信这舆图换稿。诌一套〔哀江南〕，放悲声唱到老。

《桃花扇》在清代戏曲界享有很高的声誉，与洪昇的《长生殿》一起被奉为明清传奇的压卷之作，其作者因有“南洪北孔”之称。

《破窑记》的作者佚名，明代已有多种刊本。作品通过对吕蒙正和刘千金真挚爱情的颂歌，表现了对封建等级制度和嫌贫爱富思想的否定和批判。相府小姐刘千金与穷秀才吕蒙正相爱，遭到了父亲刘懋的反对，并被赶出家门，但她对吕蒙正的爱情坚贞不移；吕蒙正虽出身贫寒，却不畏权贵，他与刘千金身居破窑，相亲相爱。后来，吕蒙正潜心苦读，终于金榜题名，中了状元，刘懋只好认他为婿。

《破窑记》对后世有一定影响，在其他剧种中有不少剧目吸收了它的内容。

十三、独占鳌头，笼罩千古

——朱载堉对乐律的贡献

中国的乐律，其渊源是非常久远的。至迟在商代，我们的祖先就有了半音的观念，十二律的观念也有可能产生，对河南

辉县琉璃阁区商代后期墓葬出土的两个小陶埙的测试结果表明，它们可以吹奏出十一个高度不同的音，除去a与a¹、*c与*c¹分别呈八度关系，可得九律，只缺少d、*d、f三律，而故宫编磬中有*d，编钟中有f，这样就只差d这一律了。因此，十二律有产生的可能，至少已具备了产生的基础，“那种认为我国古代十二律及其学说是源自希腊毕达哥拉斯的说法，在这些铁的事实面前是不攻自破的”。①

商代对乐律的摸索，一般来说是属于经验性的，目前尚无文字资料。到了春秋时期，对乐律的认识就进入了理性的和科学的阶段，即以严格的数学运算制定乐律，其成就便是对后世有深远影响的“三分损益法”。

三分损益法最早见于《管子·地员篇》：“凡将起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首以成宫；三分而益之以一，为百有八，为徵；不无有三分而去其乘，适足，以是生商；有三分而复于其所，以是生羽；有三分去其乘，适足，以是成角”。按现代数学书写形式表示：

$$\text{宫} \quad (1 \times 3)^4 = 9 \times 9 = 81$$

$$\text{徵} \quad 81 \times \frac{3+1}{3} = 108 \quad (\text{三分益一})$$

$$\text{商} \quad 108 \times \frac{3-1}{3} = 72 \quad (\text{三分损一})$$

$$\text{羽} \quad 72 \times \frac{3+1}{3} = 96 \quad (\text{三分益一})$$

①李纯一《中国古代音乐史稿》第一分册。

$$\text{角 } 96 \times \frac{3-1}{3} = 64 \text{ (三分损一)}$$

这里的黄钟为首律，宫、徵、商、羽、角为音阶名，相当于今日简谱中的1、5、2、6、3，若视为上行关系（ $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3}$ ），则相邻两音均为五度关系，故又称“五度相生律”。

宫商角徵羽属唱名体系，音名体系则有所谓“十二律”。十二律的记载最早见于《国语》，是伶州鸠回答周景王的话时提到的。十二律同样以三分损益法产生，《吕氏春秋·音律篇》记述了它的演算过程：“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗（xiǎn），姑洗生应钟，应钟生蕤宾（ruí）宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射（yì），无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。”以黄钟为基音，由低而高则为：

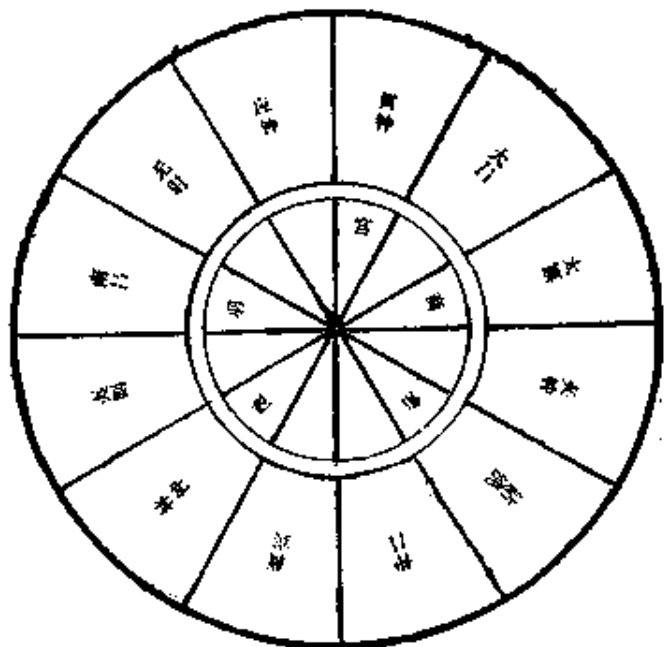
黄 大 太 夹 姑 仲 蕤 林 夷 南 无 应
钟 吕 簇 钟 洗 吕 宾 钟 则 吕 射 钟

其中单数（黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射）称为“律”，双数（大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟）称为“吕”，因此十二律又称“十二律吕”。

同时，以宫为主音的观念和旋宫理论也产生了。在伶州鸠与周景王的谈话中，提到“大不踰宫，细不过羽。夫宫，音之主也，弟以及羽。”《礼记·礼运》：“五声、六律、十二管，旋相为宫。”^①意思是以五声音阶与十二律相配合，

^①五声即宫商角徵羽，六律指十二律中的单数，十二管即十二律。

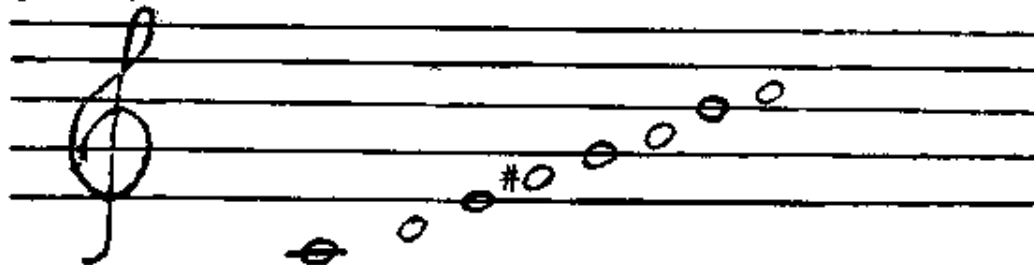
可以用任何一律作宫音而组成一组音阶体系。比如，以黄钟为宫的音阶称为“黄钟宫”（又称“黄钟均”），以姑洗为宫的音阶称为“姑洗宫”等等。旋宫用今天的音乐术语说，就是移调（转移主调位置），其关系可用下图表示：



图七 旋宫图

如果宫音旋到大吕位置，就成了“大吕宫”（大吕均），则夹钟为商，仲吕为角，夷则为徵，无射为羽，余类推。

七声音阶至迟在春秋战国之际已经出现，即在五声音阶的基础上增加了变宫（又名“闰”或“和”）和变徵（又名“变”或“缪”）。如下谱：



图八 雅乐音阶

这种音阶为雅乐所采用，后世称之为“雅乐音阶”或“古音阶”。

但是，随着音乐实践的深入，用三分损益法所求得的十二律（即十二正律）的缺陷也就逐渐暴露出来了：首先，如果按照《管子·地员篇》的运算方法一直推算下去（以黄钟为宫，数值为81），那么所得到的清黄钟的数值并不是黄钟的二分之一（40.5），而是39.95，用现代音分值的概念表述，清黄钟比黄钟的高八度音高了24音分，形成了音乐学上所谓“第一音差”。其次，三分损益法所得的半音不统一，以黄钟为宫的十二正律有两种半音，大半音为114音分，小半音为90音分，相差24音分。再次，三度音程也不统一，以黄钟为宫的十二正律，大三度为408音分，小三度则有294音分和318音分两种。十二正律的这三大缺陷，给旋宫转调带来了极大的困难。

汉代乐律家京房为了弥补这些缺陷而进行了深入的探索，他在十二正律的基础上，用三分损益法继续演算下去，一直求到六十律，使音差降低到最小限度。他说：“……六十律相生之法：以上生下，皆三生二，以下生上，皆三生四。阳下生阴，阴上生阳，终于中吕，而十二律毕矣。中吕上生执始，执始下生去灭，上下相生，终于南事，六十律毕矣。”^①上面提到，仲吕再推一步到清黄钟，不能回到原黄钟，这就产生了黄钟的变律，京房命名为“执始”。从执始再按三分损益法推出第二个变律“丙盛”、第三个变律“分动”，第

^①《后汉书·律历纪》。

四个变律“质末”，由质末再完成十二律运算，共六十律。按音高排列，最后一音“色盲”与黄钟的音分差为3.615（取整数则为4音分），两者差不多是相同的，以至人类的听觉很难加以区分。以质末为黄钟的八度音程是由4音分到1204音分，相差1200音分，是一个完全准确的八度音程，这是京房六十律的第一大贡献。更令人惊奇的是，在这第四个变律中，可以找到宫角协和音程：以“白吕”为宫，其角音是质末，其音差为：

$$1293.840 - 909.480 \approx 384 \text{（音分）}$$

（质末） （白吕）

科学纯律的大三度音程是386.314音分，与京房所求的宫角音程值之差只有两音分，人的听觉是绝对分辨不出来的。协和三度音程的获得，是京房六十律的又一大贡献，这种三度音程西方直到十八世纪才发现，比京房大约要晚两千年^①。

京房六十律在音乐史上的价值并没有受到应有的重视，反而引出一些误解。到南朝刘宋时（约公元五世纪前期），乐律家钱乐之在六十律的基础上又继续推算，直算到三百六十律，其目的在于附会一年三百六十天，这种将乐律与历法纠缠在一起的做法，在音乐实践上没有多大意义。误解的另一种表现是科学家何承天的反对，《隋书·音乐志》：“何承天立法制议云：上下相生，三分损益其一，盖是古人简易之法，犹如古历周天三百六十五度四分之一，后人改制，皆

^①关于京房六十律，杨荫浏先生基本持否定态度，而潘怀素先生则予以充分肯定。本书从潘说。

不同焉；而京房不悟，谬为六十律。”何承天没有看到京房六十律的真正价值，但他却能从另一个角度辟出蹊径：他根据三分损益法所得的各律长度比数，依计算次序，将高低八度间总的差值平均分配于各律之间，得出了他的“新律”。这种新律与平均律已相当接近。^①我们不妨把何承天的新律看作后来朱载堉的十二平均律的先声。

南北朝时期，由于外族音乐和乐器大量进入中原，中国古音阶体系受到了强烈的冲击，乐制也一度陷入混乱局面；琵琶一类乐器不同音高的弦使用共同品位的现象给乐律提出了新的课题。在这种情况下，隋代的万宝常，郑译，唐代的祖孝孙、张文收等人为了寻求乐制的规范化而作出了很大的努力。

首先是隋朝初年万宝常提出的八十四调理论。《隋书·万常宝传》：万常宝“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”。这种理论以十二律旋相为宫（每一律都可为首调）构成十二均，每均又可以构成七律调式，这样就得到八十四种调式。郑译对此表示支持，他对琵琶弦柱和龟兹乐的“七调五旦”体系进行了一番研究，承认了八十四调的合理性。龟兹乐中的“七声”、即娑陁（suō tuó）力、鸡识、沙识、沙侯加滥、沙腊、般瞻、俟利箎（shà），相当于传统七声宫、商、角、变徵、徵、羽、变、宫；“旦”，在汉语中是“均”的意思，五旦指黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均。“译遂因其所捻琵琶弦柱，

^①参杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第166页。

相钦^①为均，推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律，律有七声，音立一调，故成七调，十二调合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”^②八十四调理论虽有细致严密的优点，在促进律制改革方面有一定的积极意义，但毕竟过于繁琐，在实践中就很难全部运用，因此虽经提出，又得到唐人祖孝孙、张文收等人的支持，但就连雅乐在唐代也至多用到二十二调。至于民间，制作具备十二半音的乐器就显得尤其困难了，这一理论当然难以对民间音乐产生什么影响。

到了南宋，律学家蔡元定在京房六十律的基础上，提出了“十八律”，从理论上解决了三分损益律在旋宫方面的缺陷。十八律在传统十二律的基础上继续推算，直到得出十八个半音为止，即在十二正律之外，加上六个变律，排列起来，则是：

黄变太太变夹姑变中蕤林变夷南变无应变

黄 太 姑 林 南 应

钟钟吕簇簇钟洗洗吕宾钟钟则吕吕射钟钟

十八律实际上就是京房六十律的前十八律，六个变律即六十律中的第十三至第十八律，京房所使用的名称为执始、去灭、时息、结躬、变虞、迟内，分别相当于蔡氏十八律的变黄钟、变林钟、变太簇、变南吕、变姑洗、变应钟。这样，变律距其高一律音程便是小半音，从而解决了大半音的问题。变律不能为宫，只限以十二正律为宫。蔡元定在《变律篇》中谈

^①沈知白认为“钦”字可能是“引”字之误。见《中国音乐史纲要》。

^②《隋书·音乐志》。

到了十二律的不足、十八律的长处及规定：“十二律各自为宫，以生五声二变（按五声指宫商角徵羽，二变指变徵和变宫），其黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟六律则能俱足，至蕤宾、大吕、夷则、夹钟、无射、仲吕六律，则取黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟六律之声，少下、不和，故有变律。律之当变者有六：黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟。变律者，其声近正律而少高于正律，然后洪纤高下，不相夺伦。变律非正律，故不为宫……”

十八律从根本上说仍属于十二律体系（因变律不能为宫），因此仍然存在三分损益律的局限性，即不能回到黄钟律，这样旋宫的问题仍未从根本上解决。另外，十八律在乐器制作和演奏上碰到了极大困难，弹弦乐器的品位、吹管乐器的音孔、笙簧乐器的簧舌均需增加，演奏的难度也将增大，因此很难在音乐实践中得到体现。

乐律学的道路是曲折的、坎坷的……

然而，1584年，这条道路上终于树起了一座雄伟的丰碑——朱载堉的十二平均律诞生了。^①

朱载堉（1536—1610），字伯勤，别号句曲山人，祖籍安徽凤阳，是皇室郑藩恭王朱厚烷（wǎn）之子。他自幼跟父亲和舅父何塘学习数学、律学、天文等，打下了良好的知识基础。嘉靖二十九年（1550）皇室发生内讧，朱厚烷因直言劝谏皇帝被诬告谋反，嘉靖皇帝削去了他的爵位，禁锢在

^①据李纯一考证，朱氏十二平均律的发明应在1581年之前。李文见《音乐研究》1980年第三期。

凤阳监狱达十九年之久。当时朱载堉只有十四岁，他为父亲蒙冤而感到愤慨，于是在宫门外筑一土屋，以藁草铺地，蛰居十九年。这期间他博览群书，潜心致学。

嘉靖死后，隆庆即位。朱厚烷平反，不久死去，朱载堉没有承袭父亲的爵位，而将全部精力投入天文、历算、乐律等方面的研究。他后半生呕心沥血，写下了《乐律全书》、《律吕正论》、《律吕质疑辨惑》等卷帙浩瀚的重要科学论著。

朱载堉的十二平均律理论详细记载在《乐律全书》中的《律吕精义》和《嘉量算经》中，他按“等比数列”的原理进行了这项计算，其步骤为：先作一个圆内接正方形，正方形边长为一尺，代表黄钟律，再求“弦”（即正方形的对角线，亦即圆的直径），即为蕤宾倍律之率，按勾股定理：勾的平方加股的平方，即为弦的平方，将弦的值与勾相乘，然后开平方，即为南吕倍律，按此法演算下去，即求得十二平均律。如依十二律顺序列出，则为：

$$\text{黄钟倍律} = (\sqrt[12]{2})^{12} = 2$$

$$\text{大吕倍律} = (\sqrt[12]{2})^{11} \approx 1.887748$$

$$\text{太簇倍律} = (\sqrt[12]{2})^{10} \approx 1.781797$$

$$\text{夹钟倍律} = (\sqrt[12]{2})^9 \approx 1.681782$$

$$\text{姑洗倍律} = (\sqrt[12]{2})^8 \approx 1.587401$$

$$\text{仲吕倍律} = (\sqrt[12]{2})^7 \approx 1.498307$$

$$\text{蕤宾倍律} = (\sqrt[12]{2})^6 \approx 1.414213$$

$$\text{林钟倍律} = (\sqrt[12]{2})^5 \approx 1.334839$$

$$\text{夷则倍律} = (\sqrt[12]{2})^4 \approx 1.259921$$

$$\text{南吕倍律} = (\sqrt[12]{2})^3 \approx 1.189207$$

$$\text{无射倍律} = (\sqrt[12]{2})^2 \approx 1.122462$$

$$\text{应钟倍律} = (\sqrt[12]{2})^1 \approx 1.059463$$

$$\text{黄钟正律} = (\sqrt[12]{2})^0 \approx 1$$

朱载堉所计算的数字多达二十五位，这里只按四舍五入取七位录于上。这一律制，朱氏称之为“密律”。

朱氏的十二平均律从根本上解决了旋宫转调的问题，克服了“三分损益法”“往而不返之误”，它的价值是难以估量的。在西方，德国人威克迈斯特被公认是十二平均律的首创者，但他提出这一理论是在1691年，而朱载堉却早在1584年就提出来了，比威氏要早一百多年。可惜，这项使中华民族引以为骄傲的伟大成果在当时并没有受到重视，当万历三十四年（1606）朱载堉将自己的著作呈献给朝廷时，昏愤无知的统治者竟然毫不理睬，因此，理论意义上的十二平均律并未在音乐实践中得到应用。

朱载堉不但是乐律方面卓越的理论家，而且在实践方面也取得相当的成绩。他的“异径管律”就是声学史上引人注目的创举。在朱氏以前，以管定律只注意管的长度，而忽略了管的内径，即为“同径管律”，这样求律并不准确。朱载堉提出了异径管律，其公式为：

$$\frac{\text{前律管长}}{\sqrt[12]{2}} = \text{次律管长}$$

$$\frac{\text{前律管内径}}{\sqrt[2]{2}} = \text{次律管内径}$$

朱载堉的这一发现，受到比利时音响学家马容的赞赏：“在管径大小一点上，中国乐律比我们更进步，我们在这方面简直一无所知。”^①

朱载堉的十二平均律不论在中国音乐史上还是在世界音乐史上，都具有划时代的意义，其价值是难以估量的。

十四、吟猱抹挑，感鬼泣神

——从《幽兰》到《十面埋伏》

尽管前面说过，我国的古代音乐，宋以前主要在歌舞形式中发展，宋以后则主要在戏剧形式中发展，但器乐仍然作为一股独立的力量，与歌舞音乐、戏剧音乐共同支撑着音乐史的大厦。

汉代以前的音乐，除了一些文字描述之外，我们无法获得其曲调概貌，但从南北朝开始，我们已经可以捕捉到一些旋律信息了，现存世界上最早的琴谱《碣石调·幽兰》为我们提供了这个条件。乐谱前的小序注明：该谱传自梁代琴家丘明，可知此曲在梁代以前就已产生。“碣石调”是指曲调形式，类似于后世的词牌曲牌；“幽兰”则是作品的标题。

^①转引自《艺苑》1982年第4期黎松寿文。

《碣石调》源于相和歌中的《陇西行》，曹操曾依此曲创作《观沧海》，因其中有“东临碣石，以观沧海”之句，故有人称之为《碣石篇》，其曲则名为《碣石调》。《碣石调·幽兰》究竟是琴歌，还是琴曲？如果是琴歌，谁是词的作者？许健同志推断是鲍照作词，^①从鲍照的《幽兰》诗的内容看，的确与琴曲的格调是相吻合的。

曲谱序中说，该曲“其声微而志远”，谱末小注中又说：“此弄宜缓，消息弹之。”都是对乐曲感情处理的提示。作品传达出一种悲慨、幽怨的情绪，似乎寄托着当时文人志士怀才不遇的苦闷心境。结构上短小精悍，全曲只有四十七个乐句，分为四个段落（曲谱中称为“拍”），前三段每段结束前都有曲调相似的乐句，层次十分明晰。

这时期的著名琴曲还有《广陵散》、《酒狂》、《三弄》等。

《广陵散》原为汉代广陵（今江苏扬州一带）的民间乐曲，后来逐渐发展为七弦琴曲。据载，该曲表现的是聂政刺韩王的故事：聂政的父亲替韩王铸剑，误期而被杀害，聂政为了替父亲报仇，花了十年功夫练就一手精湛的琴艺。韩王召见他进宫弹奏，聂政乘其不备，突然从琴腹中抽出刀来将韩王刺死。从现存曲谱中“取韩”、“冲冠”、“投剑”等小标题来看，该曲的确是表现这一内容的。现存《广陵散》的最早传谱见于明代朱权所编《神奇秘谱》（1425年刊行）。全曲共45段，分 开 指、小序、大序、正声、乱声、后序 六

^①《琴史初编》第43页。

部分。开指一般为引子，小序三段和大序五段是乱声的准备；正声18段是乐曲的主体，乱声十段是尾声。作品运用了反复、模进、转调等手法，在跌宕起伏的旋律中成功地表现了复仇除暴这一富有情节性的内容，情绪慷慨激越，传达出强烈的反抗精神。宋代朱熹曾批评说：“琴家最取《广陵散》，以某观之，其声最不和平，有臣凌君之意。”^①明人宋濂也说该曲“其声忿怒躁急”^②。朱宋二人站在统治阶级立场上对《广陵散》所作的指责，可以使我们从反面看到它的积极价值。

《酒狂》相传为阮籍所作。《神奇秘谱》中说：“籍叹道之不行，与时不合，故忘世虑于形骸之外，托兴于酗酒，以乐终身之志。”阮籍反对司马氏专权，故意纵情饮酒，一来为免遭杀身之祸，二来也表示对司马氏的不合作态度。《酒狂》大致体现出这种苦闷和矛盾的心情。乐曲短小简约，只有一百多个小节，旋律也很单纯，其基本曲调只有四个乐句，但通过基本曲调在不同音高上的变化重复和轻重缓急的艺术处理，却能表现出恍惚蒙眬的酒醉情态，也传达出一股愤懑不平之气。

《三弄》，又名《梅花三弄》。《神奇秘谱》题解中说：晋人“桓伊出笛为梅花三弄之调，后人以琴为三弄焉。”可见琴曲《三弄》来自笛曲。因乐曲将同一曲调加以变化演奏

^①《琴书大全》引《紫阳琴书》。

^②《太古遗音》跋。

三次，故名“三弄”。作品旋律优美、清雅，表现了梅花凌雪傲寒的高洁品格，蕴含着魏晋时代正直文人爽直刚正的情怀。“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜音韵也。”^①

作为音乐鼎盛时期的唐代，器乐作品更是灿若繁星，仅目前所知的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》、《开成琵琶谱》、《南宫琵琶谱》、《长竹乡竹谱》（笛谱）、《仁智要录》、《类箏治要》（两者均为箏谱），加上五代的《敦煌琵琶谱》等谱集中，就有器乐曲谱二百多首。^②可惜这些曲谱不在中国而在外国。历史所造成的这种状况给我们考察唐代音乐面貌的工作带来了极大困难。近年来，随同国际交往，有些曲谱资料已以照片等方式为我们所掌握，我国音乐史工作者在对曲谱的破译方面也已经做出了一些成绩。

国内留存下来的唐代器乐曲谱中，陈康士的琴曲《离骚》较有代表性。陈康士，字安道，唐末的著名琴家。《离骚》是他根据屈原的同名诗谱写的，作品将叙述屈原的坎坷经历与抒发屈原的复杂思想感情有机地结合起来，成功地塑造了屈原这位思想博大精深、品格豪爽高洁、虽饱经忧患而百折不挠的爱国主义志士的形象。《琴学初津》在该曲后注中说：“审其用意，隐显莫测；视其起意，则悲愁交作。层层曲折，名状难言。继则豪放自若，不为天地所累之慨。”

全曲共十八段，前八段为第一部分，表现出“始则抑郁”

^①《杨抡伯牙心法》。

^②参《音乐爱好者》1983年第三期何昌林文。

的情绪，后十段表现了“继则豪爽”的意蕴。乐曲还运用了连续滚拂的技巧，表现出屈原“吾将上下而求索”的殷切心情。

琵琶在唐代是十分流行的乐器，也出现了一批出色的演奏家，如曹妙达、贺怀智、雷海青、段善本、康昆仑、曹刚等，都留下了许多佳话。唐代诗歌中有许多是描写琵琶演奏的，其中白居易的《琵琶行》最为人所称道：

.....

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，幽咽泉流水下滩。
水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。
别有幽情暗恨生，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。
东舟西舫悄无言，唯见江心秋月白。

弹琵琶的“长安倡女”是个不见经传的普通艺人，尚且有如此精湛的技艺，当时的名流高手更可想而知了。

箜篌在唐代的器乐演奏中也占有突出的地位，李贺在《李凭箜篌引》诗中，以浓厚的浪漫主义色彩，描绘出箜篌

感天地云雨、动风鸾鱼龙的强烈效果：

吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。

江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。

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。

梦入神山教神姬，老鱼跳波瘦蛟舞。

吴刚不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。

宋代的器乐曲可举琴曲《潇湘水云》和琵琶曲《海青拿天鹅》。

《潇湘水云》是南宋琴家郭沔(miǎn)的著名琴曲。曲谱最早见于明代宁王朱权于1425年所辑的《神奇秘谱》。作品表现了南宋王朝即将覆灭的前夕，作者对祖国美好山水的深切留恋和对国破政衰局面的无限感慨。乐曲将描绘景色风物与揭示内心感情有机地结合在一起，如以泛音的多次出现象征水波云影，以滚拂技巧表现江水奔腾，以主题旋律提高两个八度再现和双音、高低音的交织运用来渲染乐曲的高潮，表现思绪的跌宕起伏。这支琴曲七百年来一直受到人们的推崇，至少有48种古琴谱书将其收录，今天仍为琴家弹奏。

《海青拿天鹅》是元代流行的琵琶曲，作者不详。海青，又名海东青，是古代蒙古族牧民用来捕获天鹅的猛雕。乐曲以海青捉拿天鹅为题反映了北方牧民狩猎生活的一个侧面。元人杨允孚在《滦京杂咏》一诗中提到了此曲：“为爱琵琶调

有情，月高乐放酒杯停。新腔翻得凉州曲，弹出天鹅拿海青。”作品共分十八段，开头以轻巧优美的旋律描绘出温柔的天鹅自由飞翔的神态，并以拉弦技巧摹仿天鹅的鸣叫；接着以密集的音符，表现海青迫近的恐怖气氛。然后是海青追逐天鹅，急促的节奏，“句句双”的乐句格式、模进的手法结合在一起，有力地描绘出这场撕咬与挣扎的紧张场面；乐曲的尾声又复归于平静。

《海青拿天鹅》是一首具有高度艺术性的乐曲，形象之生动、结构之严谨、技巧之全面，都足以标志当时器乐独奏方面所达到的水平。作为目前能够确定创作时代的最古老的一首琵琶曲，具有十分珍贵的价值。

到明清时期，器乐已经达到相当高的水平。琴界日趋活跃，琴家大批涌现，且琴派林立；琴谱也大量刊印，据统计，从嘉靖（1522—1567）年间后期开始，平均每三、四年就有一部琴谱集问世。琵琶这时已普遍采用竖抱式和手指弹奏了，竖抱能保持琴身稳定，又能将左手解放出来，便于在品相各音位上自由运动；废除琴拨改用手指，则使右手技巧大大丰富，于是琵琶的表现力产生了很大的飞跃；琵琶曲谱也有相当数量，仅1818年华文彬（号秋苹）订谱出版的琵琶谱集中，就收录了琵琶大曲七套、小曲六十二支。与前代相比较，明清在器乐合奏方面大有发展，而且种类繁多，流行于西安一带的“鼓吹”、盛传于江南的“十番鼓”和“十番锣鼓”、活跃于北方的“弦索”，等等，都是广大群众喜闻乐见的乐种。这里只谈琴歌《胡笳十八拍》、琴曲《平沙落

雁》和琵琶曲《十面埋伏》。

琴歌《胡笳十八拍》的歌词取用三国时女诗人蔡琰所作的《胡笳十八拍》，其曲作者不详。声乐曲谱最初见于明万历辛亥（1611）年孙丕显所编的《琴适》。蔡琰又名文姬，《后汉书·董祀妻传》中说她“博学有才辩，又妙于音律。适河中卫仲道。夫亡无子，归宁于家，兴平（194—196）中，天下大乱，文姬为胡骑所获，没于南匈奴左贤王，在胡中十二年，生二子。曹操素与邕（文姬之父）善，痛其无嗣，遣使者以金璧赎之，而重嫁于祀。”《胡笳十八拍》即写于蔡文姬自匈奴归汉的途中，作品以热烈的笔调倾吐出在胸中郁积已久的愤懑之情，是一首富有浪漫主义色彩的杰作。胡笳，是一种少数民族吹奏乐器，前面已经谈到，十八拍，即十八段。《胡笳十八拍》是否系蔡琰所作尚有争议，当时的曲谱更无从得知，《琴适》中的曲谱反映出来的是明代音乐面貌。曲谱按原词分为十八段，各段旋律都围绕同一主题展开，结构也大体一致，同时又依歌词情绪的不同而有所变化。曲调除第十二拍写蔡文姬归汉的喜悦心情外，其余各拍都笼罩着哀婉凄切，低沉掩抑的气氛。

琴曲《平沙落雁》又名《雁落平沙》或《平沙》。关于作者，说法很多，唐代的陈子昂、宋代的毛敏中、田芝翁、明代的朱权等，均未可确信。琴谱初载于明末《古音正宗》（1634年刊行）。乐曲表现了在秋江清浅的沙流上空群雁飞鸣顾盼的意境，正如《天闻阁琴谱》^①的题解所指出的：“盖

^①系清唐彝铭延请曹稚云、张孔山等琴家编订。

取其秋高气爽，风静沙平，云程万里，天际飞鸣，借鸿鹄之远志，写逸士之心胸。”此曲原为四段，后来发展为六段。第一、二段为“初弹”，是全曲的引子，乐曲以缓慢的节奏和连续的泛音描绘出秋江的优美景色；第三、四、五段曲情活跃，并以滑音摹拟雁的叫声，表现群雁回环顾盼、空际盘旋的情形，充满了盎然生机；第六段表现雁群乍落又惊而复飞。乐曲的结尾又象开头一样，出现连续泛音，雁群渐高渐远，消失在浩渺的天际。三百多年来，《平沙落雁》一直深受喜爱，现存的一百多种琴曲集中，就有五十六种刊载此曲。

琵琶曲《十面埋伏》以秦末农民起义军刘邦和项羽之间的一次决定性战役——垓下之战为题材，表现了这次战役的雄伟豪壮场面。项羽由于沽名钓誉，优柔寡断，因而在鸿门宴中轻易地放过了刘邦，刘邦却在韩信、张良的辅佐下重整旗鼓，很快击败了项羽。垓下一战，刘邦以三十万兵力包围了项羽，项羽惨败，率残骑八百突围，刘军穷追不舍；项羽逃至乌江，因自感无颜见江东父老而拔剑自刎，刘军大获全胜。这场战争被《十面埋伏》以十分精采和生动的音乐形象体现出来。

溯其源，《十面埋伏》早在十六世纪就已出现，明人王猷定《四照堂集》中记载了当时琵琶演奏家汤应曾弹《楚汉》一曲的情况：“《楚汉》一曲，当其两军决斗时，声动天地，瓦屋若飞坠。徐而察之，有金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声；俄而无声，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，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，既而悲，终而涕泪之无从也。其感人如此。”从这段描写看，《楚汉》所表现的内容与后来的《十面埋伏》是一致的，很可能就是《十面埋伏》的前身。《十面埋伏》的曲谱最早见于清嘉庆二十三年（1818）华秋萍所辑的《华氏琵琶谱》。该曲采用了大型套曲的结构形式，据卫仲乐的传谱，全曲共分十三段，每段都有小标题：一、列营；二、吹打；三、点将；四、排阵；五、走队；六、埋伏；七、鸡鸣山小战；八、九里山大战；九、项王败阵；十、乌江自刎；十一、众军奏凯；十二、诸将争功；十三、得胜回营。全曲将场面描写和气氛渲染有机地结合起来，既能完成对两军厮杀声响的摹拟，以体现激战的整个过程，又能烘托出汉军的壮严威武和楚军的慷慨悲壮，使作品在豪迈奋励的情绪中染上了浓重的悲剧色彩。为了表现这一内容，该曲几乎调动了全部演奏技巧，如扫拂、轮指、双弹、双挑、推拉、吟揉、煞音等，尤其是在乐曲的高潮中运用了“绞弦”的技巧，即左手将一弦推到二弦里面，而将二弦勾到一弦外面，两弦叠压在一起，右手则快速夹弹，形象地表现出糟杂纷沓的混战场面。《十面埋伏》在我国古代器乐发展史上堪称登峰造极之作。

十五、减字工尺，传声后世

——我国的古代乐谱

如何将转瞬即逝的音乐声响留存下来，这是我们的祖先早已考虑到的问题，乐谱的产生，便建立在这一需求的基础之上。

《礼记·投壶》中记载的投壶射礼鼓谱应当算是乐谱的前身：

鼓○□○○□□○□○○□半○□○

□○○○□□○□○鲁鼓○□○○○

□□○□○○□□○□○○□□○半

○□○○○□□○薛鼓

郑玄在注中说：圆形符号表示击鼗，方形符号表示击鼓。鼗，“其声下，其音榻榻然”；鼓，“其声高，其音铮铮然”。就是说，鼗声较暗淡，当属于弱拍，鼓声较响亮，当属于强拍。《礼记》正文又说：“取半以下为投壶，尽用之为射礼。”上面的谱中，“半”字以下分别为鲁、薛两国投壶用的鼓谱，如全部用上，则分别为两国射礼用的鼓谱。这份鼓谱只具有标示节拍的作用，而没有记录出音高，所以只能算作乐谱的前身，但它出现于两千年前，而且取用了如此简明的符号，不能不说是可贵的创举。

至迟在春秋时期，文字谱已经产生。以三分损益法推算中说出的唱名体系（宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫）和音名体系（黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟），无可置疑地证明着文字谱的诞生，当时的乐人至少懂得记录乐曲的相对音高和绝对音高，宫商谱和律吕谱是有可能产生的，可惜至今未发现这时期的乐谱实例。

大约在唐代以前，古人一直运用着文字谱。目前我们能见到的唯一实例是《碣石调·幽兰》，该谱在前面的小序明曲谱传自丘明（梁代著名琴家），是唐人手写的文字谱，记谱时间大约在唐初武则天时期。这是我国现存的最古老的古琴乐谱。其表示方法是用文字详细写明琴曲中各个单音在琴上的位置和演奏指法，也说明某些速度上的要求。如“宫”、“商”、“角”等表示单音的相对音高；“十上半寸许案商”表示在第十徽位上方大约半寸的距离上按出商音；“食指”、“中指”、“无名”等则为用指要求；“勾”、“挑”等表示弹奏方法；“急”、“缓”是对乐曲快慢的提示。全曲四十七个乐句，五千字左右，经古琴家打谱试奏，已经搬上了舞台。在第二届华夏之声音乐会上，这支距今一千四百年的古琴曲受到了听众的好评，这当然与译解此谱的吴文光同志的“再创造”有关，但原谱对乐曲记录的准确和细致，也是后人得以“寻声”的重要保证。因此《碣石调·幽兰》是古谱学中具有重要价值的资料。

唐代曹柔在文字谱的基础上，又发明了减字谱。减字谱

将汉字减笔，再加以拼凑，表示音位、用指、奏法等多方面的含义。减字谱在明清两代得到不断改进而日趋完善，比文字谱简便得多，如：

擘（大指向手心弹弦）简化为“尸”

托（大指背手心弹弦）简化为“乇”

抹（食指向手心弹弦）简化为“木”

挑（食指背手心弹弦）简化为“乚”

勾（中指向手心弹弦）简化为“勹”

剔（中指背手心弹弦）简化为“𠂇”

摘（无名指向手心弹弦）简化为“𠂆”

打（无名指背手心弹弦）简化为“丁”

吟（手指在徽位上作小幅度颤动）简化为“ㄣ”

揉（手指在徽位上作大幅度颤动）简化为“ㄣ”

绰（chuò，以指滑动琴弦得上滑音）简化为“卜”

注（以指滑动琴弦得下滑音）简化为“彡”

此外，大指以“大”表示，食指以“イ”表示，中指以“中”表示，无名指以“夕”表示，“泛起”以“仓”表示，“泛止”以“正”表示等等。由这些简化符号组成的字形如：

“𦰩”表示右手中指勾第一弦，左手则按第一弦第七徽位，

“𦰪”表示右手无名指勾第四弦，左手按第四弦第九徽位，等等。

减字谱因其简便精确而大大提高了记谱效率，在琴的艺术发展史上起了重要促进作用，而且有些符号后来为琵琶、二胡等器乐曲谱所取用，直到近代，它仍是艺人们习惯运用

的记谱法。

工尺(chě)谱唐代已经出现,它是由“**燕乐半字谱**”发展而成的。敦煌千佛洞发现的唐明宗长兴四(933)年的“**唐人大曲谱**”即为燕乐半字谱。这种曲谱用汉字偏旁、部首来表示乐曲的音位和演奏指法,比起减字谱来更为简便,因此尤其引起乐人的注意,并以此为基础创造了工尺谱。工尺谱到北宋已经趋于成熟,具有一套比较完整的符号体系。明中叶以后,随着昆腔的流行,工尺谱也更加完善了。

工尺谱的基本音阶符号为:

上尺工凡六五乙

相当于简谱中的 1 2 3 4 5 6 7。低八度音,在谱字的末笔加撇,并改“六”为“合”,改“五”为“四”,改“乙”为“一”,这样,唱名序列则为:

上尺工凡合四一

相当于简谱中的 $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{4}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 。高八度音,则在谱字左边加“亅”,即为

仕伋仂仉伋伍亿

相当于简谱中的 $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{4}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 。高八度音也可以在谱子的末笔向上挑,如“上”、“尺”等。低两个八度在谱字的末笔加双撇,如“𠂇”、“𠂈”等,高两个八度在谱字的末笔加双挑,如“𠂉”、“𠂊”等,或在谱字左边加“彳”,如“𠂋”、“𠂌”等。

工尺谱的调号一般分七种,其中以“小工调”为主。明清以来,民间多以曲笛为准确定各调音高,开第三音孔为

“上”音者即为小工调，相当于今之所谓“D调”。现将工尺谱七种调名、今用调名、各调与小工调的关系以及各调在曲笛上的音位列表如下：

工尺谱调名	今调名	与小工调的关系	曲笛音位
上字调	$\flat B$	以小工调的“上”音为“工”音	第三孔为3
尺字调	C	以小工调的“尺”音为“工”音	第四孔为3
小工调	D		第五孔为3
凡字调	$\flat E$	以小工调的“凡”音为“工”音	第六孔为3
六字调	F	以小工调的“六”音为“工”音	筒音为3
五字调	G	以小工调的“五”音为“工”音	第一孔为3
乙字调	A	以小工调的“乙”音为“工”音	第二孔为3

工尺谱还有一些符号，比如：“、”表示重复前一个音，“六、、五、”即为“六六六五五”的简单写法；“ $\left. \begin{array}{c} \text{上} \\ \vdots \end{array} \right\}$ ”

表示颤音，“ $\left. \begin{array}{c} \text{上} \\ \vdots \end{array} \right\}$ ”相当于简谱中的“ $\underset{1}{tr} \sim \sim \sim$ ”等等。

工尺谱也有记录拍节的符号，板（强拍）多以“、”标记，眼（弱）以“。”标记，现将四种主要板式的板眼标记列于下表：

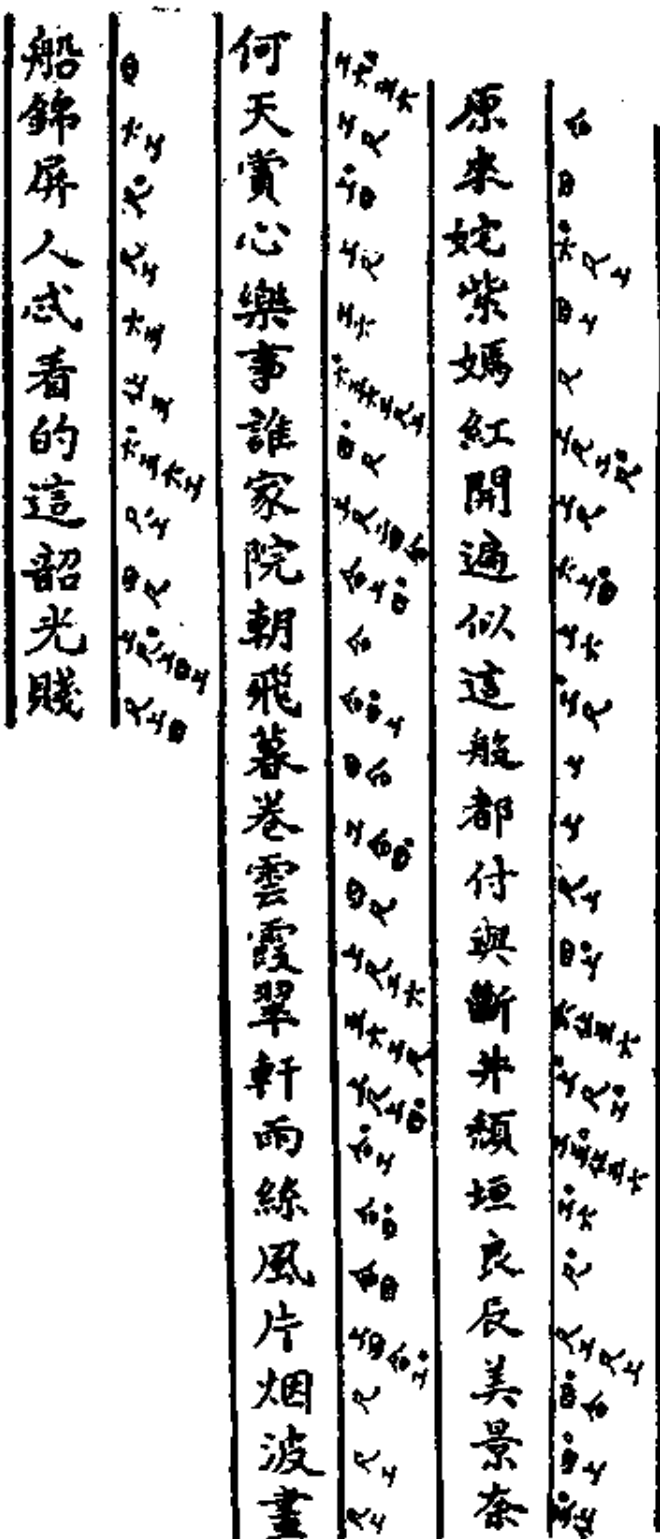
板式名称	板眼关系	第一拍	第二拍	第三拍	第四拍	……
散 板	无板无眼	在乐句末 以——标记				
$\frac{1}{4}$ 流水板	有板无眼	、	、	、	、	……
$\frac{2}{4}$ 一眼板	一板一眼	、	○或△			
$\frac{4}{4}$ 三眼板	一板三眼	、	·	○	·	

工尺谱的书写格式一般为竖写，表示板眼的符号标在谱字的右侧。在声乐曲谱中，谱字也常在唱词的右侧斜行书写。

工尺谱应用十分普遍，直到解放前，老辈艺人还习惯用它。留存下来的许多重要曲谱如《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》、《弦索备考》等都是用工尺谱写成的。

简字谱和工尺谱有许多优点，在标明曲调情绪、各音的音高、音色变化、演奏技法等方面都表现出精确明细的特点，足资后人依谱寻声。但这两种谱式也有一个很大的弱点，就是没有对乐曲的节奏加以标示，这就给后人的译谱工作造成了很大困难。我国的依谱寻声习惯上称为“打谱”，打谱在某种意义上是一种创作，需要在对乐曲其它方面综合考察的基础上，发挥想象来处理乐曲的节奏，这样就很难恢复作品的本来面目了。

五线谱，最初仅有四线，为11世纪意大利音乐理论家季多·达赖佐发明。后加到六线、七线，约在16世纪末确定为五线。五线谱大约于康熙（1662—1722）年间介绍到我国，



图九 纳书楹曲谱

但没有引起重视。

简谱原系法国修道士苏埃蒂于1665年创制，后经卢梭等人加工修改渐趋完善。简谱以1、2、3、4、5、6、7七个阿拉伯数字表示音阶中的七声，使用欧洲唱名do、re、mi、fa、sol、la、si，也使用欧洲调名C、D、E、F、G、A、B，小节、各音的时值、休止符都能较准确地表示出来，是一种最简便而易于为群众接受的谱式。简谱大约到清代末叶才传入中国，本世纪才逐渐流行。