

大家 Dajia renwen duku

中国音乐简史

何平



四川出版集团 四川文艺出版社

中国音乐简史

四川出版集团

四川文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国音乐简史/黎孟德著. —成都: 四川文艺出版社, 2008. 9

ISBN 978-7-5411-2758-8

I. 中… II. 黎… III. 艺术史-中国-通俗读物 IV. J120. 9-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008) 第 139669 号

策划编辑 黄立新 胡 焰

责任编辑 胡 焰

装帧设计 邹小工

责任校对 张川蓉等

责任印制 喻 辉

出版发行 四川出版集团

四川文艺出版社(成都槐树街2号)

电 话 (028)86259285[发行部]

(028)86259303[编辑部]

邮政编码 610031

印 刷 四川锦祝印务有限公司

开 本 700mm×1000mm 1/16

印 张 17

字 数 292 千

版 次 2009 年 1 月第一版

印 次 2009 年 1 月第一次印刷

书 号 ISBN 978-7-5411-2758-8

定 价 28.00 元

■ 著作权所有 • 违者必究, 举报有奖。

举报电话: (028)86697071 86697083

本书若出现印装质量问题，请与出版社联系调换。

电话(028)86259301

序言

十多年前，我曾写过一本《中国艺术史》，与现在一般参照西方习惯只涉及绘画、雕塑、建筑的艺术史不同，分别由音乐、舞蹈、绘画、书法和篆刻五个部分组成。当时受限于篇幅，音乐部分稍嫌简略。后来写的书中，和音乐有关的是《唐宋音乐文学史》和《锦城丝管》。《唐宋音乐文学史》虽然谈音乐的内容很多，但毕竟是从另一个全新的角度去认识音乐和文学的，并非音乐全史。《锦城丝管》则仅是一部简明的巴蜀音乐史，只能算是博大精深的中国音乐文化的冰山一角。所以，一直以来，都有重写一部较为全面的《中国艺术史》或者各艺术分史的想法。这本《中国音乐简史》应出版社之约而作，虽然只是一部简史，但是对于那些希望对中国音乐史有一个比较全面的了解，而又并非专业的音乐工作者和研究者的人来说，它已经足够了。

中国是礼义之邦，中华民族是爱美的民族。所以，从远古开始，礼和乐就被提到很高的地位。孔子教学生的六种教材——《诗》《书》

《礼》《易》《乐》《春秋》中，有《礼》和《乐》；孔子教学生的“六艺”——礼、乐、射、御、书、数中，礼和乐居于前两位。可见礼和乐在人们心目中的重要性。古人说“礼别异，乐和同”，意思是说，“礼”是用来别尊卑，序长幼的。也就是通过礼的规定，来制定一种社会赖以稳定的等级秩序。而“乐”，则是求得一种没有尊卑长幼之分的平等与融合，以达到社会的和谐。孔子曾说：“移风易俗莫善于乐，安上治民莫过于礼。”

除开这些政治因素以外，音乐最大的功用是审美和娱乐。在诸多艺术门类中，音乐可以说是最高深而又最通俗的。它既可以应用于宗庙殿堂，也流行于闾里田间。从远古至今，音乐优美的旋律流淌就没有一天停息过。它伴随着中华民族走过了几千年的悠悠岁月。不能想象，如果没有音乐，世界会变成什么样子；如果没有音乐，我们的生活会是多么的单调和枯燥。

在漫长的岁月里，中华民族从幼稚走向了成熟，音乐也从简陋走向了辉煌。作为四大文明古国之一，中国的音乐源远流长；作为东方文明的代表，中国音乐与西方音乐相比，也不遑多让。这是一笔丰厚而珍贵的遗产，了解它，会让你自豪；学习它，会提高你的艺术修养。如果真能达此目的，也就是我编写这本小书的愿望了。

黎孟德

于锦城城西寓所

目录

第一章 音乐的起源及远古音乐的传闻

一 音乐的起源与原始乐歌 /10

二 最古老的乐器 /14

三 远古音乐的传闻 /17

四 夏商时期的音乐 /22

五 夏商时期的乐器	/27
第二章 西周春秋战国时期音乐的繁荣	
一 周初音乐的进步	/29
二 春秋战国时期音乐的繁荣	/33
三 北方乐歌的代表——《诗经》	/37
四 南方乐歌的代表《楚辞》	/44
五 先秦时期的乐律	/50
六 两周时期的器乐	/54
七 卓越的表演艺术家	/59
八 先秦时期的歌唱艺术	/62
第三章 秦汉时期的音乐	
一 秦代音乐	/67
二 两汉乐府	/70
三 汉代的歌舞百戏	/82
四 李延年和汉代著名音乐家	/86
五 两汉时期的乐器	/90
第四章 魏晋南北朝时期的音乐	
一 魏晋乐府的演变	/94
二 魏晋时期的娱神歌舞——《神弦歌》	/98
三 魏晋南北朝时期乐舞的繁荣	/101
四 魏晋南朝乐府民歌——吴声与西曲	/105
五 北朝乐府民歌	/110
六 外国音乐的传入	/112
七 佛教音乐的巨大影响	/118
八 魏晋南北朝时期的乐器	/122
九 叙事性歌舞与散乐	/125
十 魏晋南北朝时期的著名音乐家	/129
第五章 隋唐时期的音乐	

一 繁盛的隋唐★乐	/138
二 唐代的著名大曲	/147
三 教坊与梨园	/155
四 唐诗与音乐的关系	/159
五 隋唐时期的民歌和曲子	/171
六 隋唐时期的散乐	/180
七 唐代的民间说唱——变文	/186
八 唐代的器乐和著名音乐家	/191
九 唐代的歌唱艺术	/203
第六章 五代时期的音乐	
一 前后蜀音乐的繁荣	/210
二 南唐乐舞	/218
第七章 宋金时期的音乐	
一 两宋音乐的畸形繁荣	/220
二 宋词与音乐的关系	/225
三 柳永、周邦彦与姜夔	/232
四 苏轼	/236
五 市民音乐的勃兴	/241
六 宋代的戏曲艺术	/257
七 宋代的器乐	/265
第八章 元代的音乐	
一 元杂剧概说	/269
二 元代散曲	/277
三 元代的歌舞器乐	/279
四 南戏	/283
第九章 明清时期的音乐	
一 明清戏剧	/286
二 明清时期的民歌与小曲	/292

- 三 明清时期的说唱艺术 /295
- 四 明清时期的器乐 /298
- 五 明清的民间歌舞 /304
- 第十章 近代音乐
- 一 学堂乐歌 /307
- 二 说唱艺术的进步 /310
- 三 近代民歌 /313
- 四 近代器乐的发展 /314
- 五 西洋音乐的传入和影响 /318

第一章 音乐的起源及远古音乐的传闻

音乐的起源与原始乐歌

我们的祖先很早就创造了音乐，虽然尧、舜以前的咏歌没有文字留传下来，但是那个时候的人所禀怀的气韵灵性与后代的人是没有区别的，他们也会用歌舞来表达他们的情感，所以，从有人类开始，音乐也就产生了。

据先秦典籍和地下出土的文物，在原始氏族社会，就已经有了简单的咏歌和舞蹈，有了简单的敲击和吹奏乐器。

音乐和其他艺术一样，也起源于生活。在生活中，大自然中的松涛竹韵、鸟语虫吟，以及工具撞击发出的各种声音，都使他们感到新奇、振奋和愉悦。“伐木丁丁，鸟鸣嚶嚶”（《诗经·小雅·伐木》），“春日载阳，有鸣庚仓”（《诗经·豳风·七月》），他们就生活在这样一个有声有色的自然环境之中。渐渐地，他们对音高、音色和节奏等有了一定的认识，就试图去再现这些令他们感动的声音，于是，最原始的乐歌也就产生了。

从远古的传说中，我们可以看到原始社会的乐舞都与先民们的劳动

生活有关。在原始社会时期，生产力相当低下，生产工具相当简陋，劳动强度也就相当大，他们就用音乐来协调动作，借以减轻劳动强度。如《吕氏春秋·淫辞篇》所载的《举重劝力之歌》：

今举大木者，前呼“舆”，后亦应之。

《淮南子·道应篇》作：

今夫举大木者，前呼“邪许”，后亦应之，此举重劝力之歌也。

鲁迅先生在《门外文谈》中对此有更形象的描述：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，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；大家也要佩服、应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’。”就像后代的劳动号子一样，这“杭育杭育”也一定有低昂错落的旋律，简洁明快的节奏的，它其实就是最早的乐歌。他们用乐舞来描述和再现劳动的过程和场面。《尚书·益稷》记载：

夔曰：“于！予击石拊石，百兽率舞。”

先民们在劳动之余，把劳动的工具如石刀、石斧等当做乐器来敲击，《吕氏春秋·古乐》说：“乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”“百兽率舞”，是指一些人身披鸟羽兽皮，扮作野兽，作逃奔扑击等种种情状。这实际上就是狩猎场面的再现。

在《吴越春秋》中，还记载了一首古老的《弹歌》：

断竹，续竹。飞土，逐肉。

仅用八个字，就生动形象地描述了先民们砍竹制弓去猎取鸟兽的情景：人们在狩猎的过程中发明了弓（箭）。他们砍断竹子（断竹），再把它拗弯，两端用绳拴上，这就制成了一张弹弓（续竹）。然后用它射出石块（飞土），去追逐猎取鸟兽（逐肉）。

这两首乐歌描写的是旧石器时代先民们的狩猎生活，也就是传说中的“燧人氏”和“伏羲氏”的时期。

到了距今大约一万年左右的新石器时代，原始的农业开始出现，人们逐渐结束了居无定址的游猎生活，建立起了原始的氏族村落。人们生活环境和劳动内容的变化，使乐舞的内容也发生了变化。他们用乐舞来祈求丰年。《礼记·郊特牲》记载了一首伊耆氏《蜡辞》：

土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。

《蜡辞》，是在蜡祭时的祝词。人们在每年的十二月，都要祭祀日月星辰、山川河流和与庄稼收获有关的神灵，为的是祈求来年的风调雨顺，五谷丰登。这首伊耆氏的《蜡辞》大约是在水患比较严重的古代，人们希望流失的土地归于原处，汤汤的洪水流进江河，危害庄稼的害虫不要作恶，野草丛木不要长在田里。

在《山海经·大荒北经》中记载，黄帝战胜蚩尤以后，曾经帮助黄帝的天女魃不能再回到天上。魃所居的地方就不下雨，就会出现严重的旱灾，所以人们就想把旱魃驱逐到遥远的北方去，他们所用的咒语是：

神，北行！先除水道，决通沟渎！

旱魃，你到寒冷的北方去吧！你去了以后，旱灾将不复存在，我们将预先治好水道，挖通水沟和水池。

《吕氏春秋·古乐》还记载了一首《葛天氏之乐》：

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：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《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。

人们在播种之初或者是丰收之余，拿着牛尾做的舞具，用脚打着拍子，载歌载舞。歌舞的内容，都与农业生产和丰收有关：《载民》大约是歌颂大地的；《玄鸟》大约是歌颂祖先的（在古代的传说中，许多民族都把鸟作为自己民族的始祖，如《诗经·商颂·玄鸟》所说：

“天命玄鸟，降而生商。”《史记·秦本纪》也记载说秦民族是女修吞玄鸟之卵而生的）；《遂草木》和《奋五谷》是歌咏草木五谷生长的；《敬天常》和《依地德》是歌颂天地的；《总禽兽之极》大概是

泛祭虎神猫神（《礼记·郊特牲》说：“蜡之祭也，主先嗇而祭司嗇，祭百种以嗇也。……迎猫，为其食田鼠也；迎虎，为其食田豕也。迎而祭之也。”可见蜡祭的对象中有猫、虎等禽兽）。这是一组比较完整的农事祭祀乐歌。

在《易经》的卦辞、爻辞中，保存了一些古代的歌谣。《易经·归妹》上六有这样一首歌：

女承筐，无实。士刲羊，无血。无攸利。

这首乐歌描写畜牧社会中男人和女人在一起剪羊毛的情景。

《易经·中孚》六三有这样一首歌：

得敌，或鼓或罢，或泣或歌。

这首乐歌描写的是出征的战士在打了胜仗凯旋以后，击鼓的击鼓，休息的休息，有的人为战争中牺牲的同伴而伤心落泪，有的人为取得的胜利放声高唱。

最古老的乐器

上古的乐器，很难保存到今天，尤其是竹、木、苇、革等材料制作的乐器，几乎都不可能保存到现代。但是从地下不多的发掘和典籍中不多的记载中，我们还是可以看出，它们差不多都是从劳动的工具演变而来的。

据考古发现和甲骨文字的记载，远古及夏、商时期的乐器大概已有埙、骨哨、钟、鼓、铃、铙、鼗、、和（小笙）、言（大笙）等十八种。

鼓是最古老的乐器之一，它是由最早的“鼓腹”演变而来的。《隋书·何妥传》说：“上古之时，未有音乐，鼓腹击壤，乐在其间。”这里所说的“鼓腹”，是指用手拍击系在腹上的兽皮。这种习俗，在现代一些新发现的原始部落中仍然保留着。这种习俗在神话传说中，就变成了颞颥命“先为乐倡”，就“以其尾鼓其腹，其声英英”（见《吕氏春秋·古乐》）。

“鼓腹”的发展，就是鼓腔的出现。最早的鼓，鼓腔是用泥坯或是陶制的，在它的上面蒙上鼓皮，敲出的声音当然就响亮得多。这就是所谓的“土鼓”。《礼记·明堂位》说：“土鼓、箎、鞀、箠，伊耆氏之乐也。”《周礼·章》“掌土鼓豳”郑注说：“杜子春云：‘土鼓，以瓦为匡，以革为两面，可击也。’”《吕氏春秋·古乐》所说的“乃以麋置缶而鼓之”，就是用麋鹿皮（《说文·革部》：“革，生革，可以为缕束也。”）蒙在缶（瓦器）上，说的都是“土鼓”。1978年，从福建闽侯县黄土仑遗址出土了一件约三千多年前的泥灰质陶鼓，证明古籍所载的“土鼓”是确有其物的。箎，是用土烧制的鼓槌。

土鼓的出现，是人们在劳动的过程中发明了烧制陶器的技术。随着生产工具的不断进步，尤其是金属工具的出现，使人们有可能把木头掏空，甚至用木板拼接成鼓框，鼓才由土鼓演变为木框蒙皮的鼓。

钟也是最古老的乐器之一。最早的钟是陶制的，在陕西长安县客省庄龙山文化遗址就出土有一枚陶钟。陶器本来是人们的生活用具，人们在偶然的敲击中发现它能发出优美的声音，于是，在歌舞中有时也就把它当做乐器来敲。人们还发现不同形状、不同大小、不同厚薄的陶器发出的声音也有高低清浊的区别，后来，人们就专门烧制出音高不同，能演奏旋律的大大小小的钟。它也就从实用的器皿变为专门的乐器。当人们掌握了冶炼技术以后，钟也就由陶制而变成用青铜或铁等金属铸造了。

由陶器演变而成的乐器，还有非常著名的埙。先民们也许是无意地将有孔的小型陶器放到嘴边吹，发出的那种幽远的声音让他们着迷，他们就把它当做乐器来使用。最早的埙没有音孔，只能发出一个很单调的音，在山西万泉县荆村、浙江杭州湾河姆渡文化遗址和陕西西安半坡仰韶文化遗址都出土有这样的一孔陶埙。后来，人们发现埙上面小孔的多少与大小能改变音高，于是，他们经过不断地研究探索，制成了可以演奏旋律的二孔埙、三孔埙乃至多孔埙。

管的历史，我们也可以追溯到渔猎时期。在江苏吴江梅堰和浙江杭州湾河姆渡文化遗址等处出土了一些用鸟兽的胫骨制作的“骨哨”，上边有吹孔和音孔，显然是一种古老的乐器。据研究，它们最早是用来模仿鸟兽的叫声以吸引猎物的。最早的用来模仿鸟兽叫声以吸引猎物的管状吹奏物还有苇。先民们在狩猎时，听到风吹折断的芦苇发出呜呜的声音，他们就截下芦苇，用口来吹，用这种声音来引诱猎物，使捕获物大大增加。后来，骨哨和芦管逐渐改为竹木制作，演变成箫、管、笛、之类的整个吹管乐器家族。

最原始的工具是石器。由石器演变成的乐器是磬。前面说过，先民在歌舞时“击石拊石”，实际上是敲击他们手中的石制工具。后来，他们用石头打制或磨制出专门供演奏用的石器，这就是磬。目前发现的最早的磬，是山西夏县东下冯夏代文化遗址出土的一个石磬，它打制得非常粗糙，很像耕田用的石犁。还有一种磬大概是圆形的，叫做“球”，《尚书·益稷》有“戛击鸣球”的记载，《伪孔传》说：“球，玉磬。”它大约是受到弹丸的启发而制作的。

远古时期是不是已经有弦乐器出现，现在还很难说。弦乐器的产生，是受弓箭的启发，所以，也不排除当时已经有简单的弦乐器出现，只不过它们很难保存到现在而已。

远古音乐的传闻

1. 传说中黄帝时期的音乐

原始乐歌，随着时代的久远而湮没，其具体情况已不可考，典籍所载，多为后人增损，其中杂有很多神话传说的成分，今略述于后，仅可得其仿佛。

据说当炎帝治理天下的时候，气候十分恶劣，风沙很大，气候干燥，植物都枯萎了，果实也结不成。他就叫一个叫士达的臣子发明了五弦瑟，据说弹奏它可以求得雨水，使气候变得凉爽，万物得以生长，人民也就安定了。

到阴康氏时期，天气阴冷潮湿，河流淤塞，经常发生水灾，人民生活在潮湿的环境中，筋骨瑟缩，风湿很重。于是创造了舞蹈，让大家经常在娱乐中锻炼身体，使气脉流通，免得风湿之疾。

作为中华民族的始祖的黄帝是很懂音乐的。《山海经·西山经》说：“有神焉，其状如黄囊，赤如丹火，六足四翼，浑沌无面目，是识歌舞，实为帝江也。”这位“识歌舞”的“帝江”，据说就是黄帝。

黄帝的时候还没有音律，他就叫伶伦制作音律。伶伦就跑到西方阮（昆仑）山，在山北的溪之谷砍伐厚薄均匀的竹子，用来制作律管。他取三寸九分长的竹管吹奏，把这个音高定为黄钟宫音。他又制作了长短不等的十二支竹筒，把它们带到阮山下，模仿凤凰的叫声，制定了十二律。黄帝又叫伶伦和荣将按十二律铸造了十二口乐钟，用它们与宫、商、角、徵、羽五声相配，用在为《英韶》的乐舞伴奏中。在每年的仲春之月的乙卯日才用来表演，这个乐舞被命名为《咸池》。

黄帝的孙子颛顼为帝后，德与天合，所以八方之风也都合于时令。如春天吹东风，夏天吹南风，秋天吹西风，冬天吹北风等。八方之风的声音都不相同。颛顼很喜欢这些声音，叫飞龙仿效八方不同的风声制乐，叫做《承云》，这是用来祭祀上天的。

黄帝的重孙帝喾（高辛）即位，命咸黑作声歌《九招》《六列》《六英》。有一位名叫的能工巧匠制作了鼗、鼓、钟、磬、苓、管、埙、篪等乐器。帝喾叫人敲击鼓、鼗、钟、磬，吹奏苓（王引之谓“苓”即“笙”）、管、埙、篪等乐器。又叫人化装成山雉、凤凰跳舞。看到这样的乐舞表演，帝喾很高兴，于是就用这个乐舞来赞美上天之德。

2. 尧舜时期的音乐

在尧统治的时期，命一位叫质的人创作音乐。质就仿效山林溪谷中的风声水声、鸟啼虫鸣等种种自然的声音来歌唱。他还把麋鹿的皮蒙在陶制的鼓框上，制成土鼓来敲击。又用石头制成磬来扣打，仿效上

帝玉磬的声音。他还叫人扮作各种各样的鸟兽，合着音乐的节奏跳舞。还有一个瞎眼的老乐师，把朱襄氏时士达所制的五弦瑟发展为十五弦，也用来为歌舞伴奏。这个乐舞叫《大章》，是用来祭祀上帝的。

尧禅位与舜以后，仰延把瞽叟所制的十五弦瑟再增加八条弦，制成二十三弦瑟。舜又命乐正夔重新修订帝尝时的乐曲《九招》《六英》《六列》，用以彰明帝德。

大禹即位以后，为了天下的利益勤苦劳累，日夜都得不到休息。他治理水患，疏淘大江大河，凿开壅塞水道的龙门山，把洪水导入河流，疏通了大江五湖，使洪水流入东海，老百姓因此能够安居乐业。于是，禹就叫皋陶创作了《夏》，这个乐舞共有九段，用它来表明禹的功业。

以上这些传说，见于《吕氏春秋·古乐》。当然可信的成分不多，经过后人的整理，被作为信史保留下来。《周礼·春官·大司乐》说：“以乐舞教国子，舞《云门大卷》《大咸》（即《咸池》）《大》（即《韶》）《大夏》《大》《大武》。”郑玄注说：“此周所存六代之乐。黄帝曰《云门大卷》……；《大咸》，《咸池》，尧乐也……；《大》，舜乐也……；《大夏》，禹乐也；《大》，汤乐也……；《大武》，武王乐也。”这个记载，与其他典籍不完全相同，如郑玄注《礼记·乐记》，就以《大章》为尧乐，与《吕氏春秋》同。

这些乐舞，经过加工整理后，在周代甚至在周以后，确实用作宫廷雅乐表演，在许多典籍中都还有这些乐舞表演的情况。

3. 《韶》

这些乐舞中最有名的是《韶》。据说这是歌颂舜能够继承尧之德行的。《礼记·乐记》郑玄注说：“《韶》之言绍也，言舜能继绍尧之德。”它的伴奏乐器很多，箫是其中之一，所以它有时又称《箫韶》。它的音乐十分优美，据说把它连续演奏九遍，连凤凰都会飞

来，其他的鸟兽用不着奏九遍就会闻声而至。这就是《尚书·益稷》所说的“《箫韶》九成，凤皇来仪”。伪孔安国《传》说：“乐九奏而至凤皇，则余鸟兽不待九而率舞。”据《左传》襄公二十九年记载，吴公子季札入鲁国观礼，听了鲁国的乐工演奏的《韶》乐后赞叹说：“德至矣哉！大矣，如天之无不帙也，如地之无不载也。”后来孔子“在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：‘不图为乐之至于斯也！’”（《论语·述而》）并且称赞说：“《韶》，尽美矣，又尽善也。”（《论语·八佾》）

《大夏》和《大武》也是著名的乐舞。

《大夏》是歌颂大禹治水胜利的乐舞。据说表演这个舞蹈时，舞者头戴皮帽，身穿白裙，裸露着上身，就是《礼记·明堂位》所说的“皮弁素积，裼而舞《大夏》”。

《大武》是歌颂周武王伐纣，推翻殷商的统治，建立起周朝的“吊民伐罪”行动的乐舞。它有“六成”，舞蹈热烈而雄壮。

上面所介绍的有关原始乐歌的情况，基本上是北方文化系统的传说，而在南方文化系统（主要是指楚文化系统）中，则有另外一些与北方文化系统完全不同的传说。但是相对地说，南方文化系统的东西散佚更为严重些，也由于秦汉以后在南北文化的融合中，北方文化居于主导地位而使南方文化系统中的许多东西被融入北方文化系统中，所以，我们今天能看到的有关南方文化的传说相对要少得多。

4. 南方的古老乐歌

南方古老的乐歌，有《九辩》《九歌》《涉江》《采菱》《劳商》《白雪》《阳春》等。

《九辩》和《九歌》据说是天帝之乐，被夏后启带到人间，用于放荡享乐的生活。《山海经·大荒西经》说：“西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥两青蛇，乘两龙，名曰夏后开（即夏后启）。开上三嫫于天，得《九辩》《九歌》以下。”据郭璞注，夏后开献了三位美女给天帝，于是从天上窃得《九辩》《九歌》，带到人间来享

用。屈原《离骚》说：“启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。”《天问》说：“启棘宾商，《九辩》《九歌》。”这个传说显然带有浓厚的南方文化色彩，它们对后来楚地的音乐和诗歌产生了极大的影响。

带有南方文化特色的传说，还有与大禹治水有关的《候人歌》。《吕氏春秋·音初》载：“禹行功，见涂山氏之女。禹未之遇，而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗。’实始作为南音。”这首只有四个字的《候人歌》，有实际意义的仅“候人”两个字，“兮猗”二字仅是衬词，但是它的曼声长吟，却传达出了涂山氏对禹的思念盼归之情。后来以“兮”字的使用为特色的“楚辞”，也确实与它有一脉相承的联系。

5. 音乐审美性和抒情性加强

音乐的发展，加强了它的认识功能，使它成为对劳动生产过程的再现和生产经验的总结，它已经不单是为配合劳动而歌，而具有了一定的教育作用。比如《弹歌》和伊耆氏的《蜡辞》，前者是人们对从砍伐竹子，制作弓箭，然后用它来打猎的全过程完整描写；后者则反映了人们在进入农耕社会以后对保持水土，防治虫害等一系列生产情况的认识。

音乐的逐渐成熟，使它的审美作用和抒情性大大增强，而它的减轻劳动强度，加快劳动节奏，再现劳动场面，传授劳动技能的功利性作用大大减弱。在艺术上，则更注重情感的表现和艺术表现形式上的完美，从乐律的发现、乐器的进步、结构的逐渐复杂等方面都可以看出来。我们可以把《尚书·益稷》所载的“击石拊石，百兽率舞”和《大夏》《大武》等乐舞比较一下，前者无论从表现内容到表现形式都要简单得多，甚至根本就没有一套固定的表演程式，更多的是自娱自乐的成分，而后者不仅规模宏大，而且结构完整，表演形式相对稳定。

夏商时期的音乐

1. 音乐的享乐和娱神作用

禹死以后，他的儿子启继承了他的职位，建立了我国历史上第一个朝代——夏朝。这也是我国进入奴隶制社会的开始。夏朝的最末一个君主桀暴虐荒淫，导致了商汤的革命，推翻夏朝的统治，建立了商朝。

夏、商时期，生产力较前大为提高，统治者也开始追求声色犬马的享受，使音乐艺术得到很大的发展。我们在前面提到过的传说从天上偷来天帝的《九辩》与《九歌》的夏朝第一位君主启，就把音乐作为狂欢的工具。屈原《离骚》说：“启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。”《墨子·非乐》强调：

启乃淫溢康乐，野于饮食。将将铎铎，管磬以方。湛浊于酒，渝食于野。万舞翼翼，章闻于天，天用弗式。

夏启骄奢淫逸，安于享乐，经常在野外饮宴，并且让人在一旁演奏笙管钟磬，歌舞之声上闻于天。

《管子·轻重甲》记载夏朝最末一个王夏桀的骄奢淫逸说：“昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”专门从事歌舞音乐表演的音乐女奴隶就有三万人之多，每天一大早就开始娱乐，奏乐歌唱的声音响彻好几条街。

《史记·殷本纪》记载商朝最末一个王商纣时说：“使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。”正像《吕氏春秋·侈乐》批评他们说：“夏桀殷纣，作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观，诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量。”终于导致了他们的灭亡。但是却也表明当时的音乐舞蹈已有较高的水平。

除了把音乐作为统治者享乐的工具以外，夏、商人还把音乐作为娱神祈福的工具。夏朝的情况，由于资料的匮乏，很多已不得而知。但

是商朝的情况却由于甲骨卜辞的发现和《周易》的研究而清楚得多。总的来说，殷商时的人相信鬼神，《礼记·表记》说：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼。”由于信神，所以大大小小的事情，都取决于卜筮。甚至在王的意见和神（卜筮的结果）的意旨不统一的时候，要按神的意旨办。在当时，被认为能够沟通人与神之间的关系的是巫和覡。《国语·楚语》载：

古者民神不杂。民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之。在男曰覡，以女曰巫。

韦昭《注》说：“覡，见鬼者也，《周礼》：男亦曰巫。”《说文》说：“巫，巫祝也。女能事无形，以舞降神者也。象人两袖舞形。”《说文》所说的“事无形”，“见鬼”，就是沟通人神之间的关系。而沟通的办法，是“以舞降神”，也就是通过歌舞表演，把人的祈求告诉神，把神的意旨传给人。这种祭祀乐歌，这种巫风巫舞，在当时占有相当重要的地位。《礼记·郊特牲》说：“殷人尚声，臭味未成，涤荡其声。乐三阕，然后出迎牲。声音之号，诏告于天地之间也。”意思是说，殷商时候的人重视音乐，祭祀之前，先要唱清扬的歌。乐歌三遍，才出去迎接祭祀用的牺牲。之所以要唱歌，是用歌声把人的意旨诏告于天地。

2. 《大》

传说商汤时有一个非常著名的乐舞，名叫《大》，它是歌颂商汤伐桀，推翻夏朝而建立商朝的功勋的。《吕氏春秋·古乐》载：

殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之。汤于是率六州以讨桀罪，功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大》（按：“”当做“”），歌《晨露》，修《九招》《六列》，以见其善。

殷汤即位的时候，正是夏桀无道之时。夏桀残暴地虐待老百姓，侵犯掠夺诸侯，胡作非为，没有规矩法度，天下都痛恨他。于是，汤就

率领六州的诸侯讨伐夏桀，成就了功名，老百姓也因此得到安宁。于是汤就叫伊尹创作了《大》，又修订了《九招》《六列》等先王之乐，使之更加完善。

3. 夏商时期的舞蹈

在甲骨卜辞中，已经有了“舞”字和专门用于求雨的舞蹈“舞雩”的专字“𠂔”。这种祈年求雨的舞蹈，又称做“隶舞”。甲骨文中，“隶”字作“𠂔”、“𠂔”，是用双手或单手持牛尾状。甲骨卜辞中，有很多用“隶舞”贞神祈雨的记载，如：

庚寅卜，辛卯隶舞，雨，吉？（《殷墟文字甲编》3069号）

庚寅卜，癸巳隶舞，雨？（同上）

庚寅卜，甲午隶舞，雨？（同上）

口午卜，献贞：王隶，兹年？（《殷墟文字乙编》上辑2327号）

内容都是卜问哪一天适合隶舞求雨或祈年。

还有手持鸟羽的“羽舞”，甲骨卜辞中有“戊子贞：王其羽舞，吉”的记载。这个舞蹈后来成为周代的“六舞”之一。

万舞是用干戚（盾牌和斧）做道具的武舞。它的表演人数多，动作刚猛激昂。一说它产生于夏启时，《墨子·非乐》说：“启乃淫溢康乐……万舞翼翼。”一说它产生于汤武时，《韵会》说：“汤武以万人得天下，故干舞称万舞。”

据说殷天子祭祀自然神的歌舞叫“桑林舞”。桑林，本来是殷商时祭祀诸神的地方，商汤就曾经因为天下大旱，五年没有收成，而“以身祷于桑林”（见《吕氏春秋·顺民》）。杜预注《左传》，说“桑林，殷天子之乐名”。庄子在《养生主》中，称赞庖丁解牛的技艺，就说他“莫不中音，合于桑林之舞”。

还有“般乐”，甲骨卜辞中有“丙寅卜，口贞：呼象般乐”（《殷墟文字乙编》上辑906号）和“王作般乐”（《殷墟书契》前编四·一六）等记载。这个舞蹈在周代被用来祭祀山海之神。蔡邕《独断》说：“般，巡狩祀四岳神之所歌也。”

4. 殷商时期的颂歌

殷商时期的颂歌，有五篇被保留在周人的诗歌总集《诗经》中，这五篇就是《诗经·商颂》中的《那》《烈祖》《玄鸟》《长发》和《殷武》。其中第一篇《那》是殷人的迎神曲。

下面，我将原文直译如下：

猗与那与！ 咿呀那鸣！

置我鼓。 安放好我们的鼓。

奏鼓简简， 鼓声简简，

我烈祖。 娱乐成汤——我们显烈的先祖。

汤孙奏假， 成汤的子孙奏起音乐，

绥我思成。 求先祖保佑我们心想事成。

鼓渊渊， 鼓声渊渊，

管声， 管声，

既和且平， 音调流畅而平和，

依我磬声。 配合着清清的磬声。

于赫汤孙， 成汤的子孙多么显赫，

穆穆厥声。 悠扬的乐声多么醉人。

镛鼓有， 撞钟击鼓乐转盛，

万舞有奕。 手执干戚舞翩跹。

我有嘉客， 四方的嘉宾都来助祭，

亦不夷怍！ 观舞观乐乐陶然。

自古在昔， 自远古，在昔时，

先民有作。 嘉宾助祭曾有例在先。

温恭朝夕， 温良恭敬无论早与晚，

执事有恪， 诚诚恳恳拜祭上天。

顾于尝， 请光临秋尝冬，

汤孙之将。 享用成汤子孙献上的祭奠。

这首颂歌，在周人整理编辑《诗经》的时候，肯定已经被人作过改

编了，但是，它所描写的殷商时的情况应该说还是比较可靠的。从诗中我们可以看到殷商时期祭祀先祖的热闹场面。成汤的子孙和四方来参加祭祀仪式的宾客聚集在一起，乐师们敲钟击鼓，管之声合着玉磬，是那么悠扬肃穆。随着铿锵的钟鼓，庞大的舞队跳起了雄壮激昂的《万舞》，舞者手执干戚，模仿着进退击刺的战斗场面，把祭祀活动推向了高潮。

夏商时期的乐器

夏、商时期音乐的发达，还表现在乐器的进步上。从出土的文物和甲骨卜辞等的记载，我们可以看出，原始社会的乐器得到改善，新的乐器在不断出现。

钟、鼓、磬是最古老的乐器之一。

原始社会的钟是陶制的，在陕西长安县客省庄龙山文化遗址就出土过这样的陶钟。由于冶炼技术的出现，夏、商时期的钟已经是青铜铸造，它的音色当然是陶钟所不能比拟的。还有一种大钟叫“镛”，我们上面引的《商颂·那》中所说的“镛鼓有”，就是指的它。

原始社会的土鼓，也发展成木腔，并有多种形制，甲骨文中的鼓字作“𥝿”，是鼓的正面形象，上面是羽毛一类的饰物，中间是鼓身，下面是鼓架。磬的制作更加精美。

这个时期打击乐最重要的进步是编钟、编磬的出现。出土的商代编钟一般以三枚为一套，近年在殷墟辛墓出土了一套五枚的编钟。出土的编磬一般也是三枚一套。近年在河南等地也发现了五枚一套的编磬。编钟、编磬的出现，说明当时的音乐旋律性已经很强。

弦乐器在这一时期是否出现尚不得而知。吹管乐器中，除了前面介绍过的埙、骨哨以外，可能已经出现了、笙、竽等。

，在甲骨卜辞中作“𥝿”，像编管吹奏乐器，可能是排箫的前身。

笙，甲骨卜辞中有“和”（𥝿）字，也是编管吹奏乐器的形状。据《尔雅·释乐》：“（笙）小者谓之和。”

仅从这些已知的乐器，我们也可以看出夏、商时期的音乐已经发展到了一个比较高的水平。

第二章 西周春秋战国时期音乐的繁荣

周初音乐的进步

1. 周代音乐的等级化

从殷商到周初，不能说文化艺术一下子有多么大的提高，重实际的周民族在艺术上实在并不比信巫鬼而更为浪漫的殷民族高明。但是由于周代有比较完整的典籍留下来，地下的发掘也有更多的实物，所以我们可以看到从商到周，整个文化艺术似乎有了一个飞跃的发展。

生活在西北黄土高原的周民族，在推翻了殷商的残暴统治后，吸取了商朝灭亡的教训，一方面积极发展生产，使人民能过上相对安定的生活，以缓和阶级矛盾；另一方面，是“兴正礼乐”（《史记·周本纪》）。礼用以别尊卑，乐用以和人心，二者相辅相成，建立起一整套尊卑有序的等级制度。他们把音乐也阶级化、等级化，使之成为维护其统治的工具。如规定王的乐队钟磬可以悬挂于东南西北四面，而诸侯只能三面，卿大夫两面，士则只能一面，即所谓“正乐悬之位：王宫悬，诸侯轩悬，卿大夫判悬，士特悬”（《周礼·春官宗伯·注》引郑司农云：“宫悬，四面悬；轩悬去其一面；判悬又去其一面；特悬又去其一面。”）。再如舞队的人数和排列，天子可以有八行，每行八人，即所谓“八佾”。诸侯则只可以有六行，每行六人，即所谓“六佾”，余类推，卿大夫只有“四佾”，士只有“二佾”（见《论语·八佾·注》）。这种等级森严的规定，是一点也不能僭越的。

不同等级的人，所使用的乐曲也不相同。如《周礼·春官·乐师》载：“凡射，王以《騶虞》为节；诸侯以《狸首》为节；大夫以

《采》为节；士以《采芣》为节。”这些规定是非常严格的，决不允许越级使用。

由于把乐放在和礼同等重要的地位，作为治国修身的根本之一，所以，在国家的祭祀、朝聘、燕享乃至娱乐等场合，音乐被广泛地使用。《周礼·春官·大司乐》载：

乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神；乃奏太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祀地；乃奏姑洗，歌南吕；舞《大》，以祀四望；乃奏蕤宾，歌函钟（即林钟），舞《大夏》，以祭山川；乃奏夷则，歌小吕（即中吕），舞《大》，以享先妣；乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。

由此可以想见乐舞在国家祭典中的重要，国家音乐机构的人员多达一千多人。

2. 周代的音乐教育

在周代，音乐成为贵族、士人的必修课。国家兴办学校，是为培养官吏的，入学的学生称“国子”。在这里，他们会受到各方面的严格训练，也包括音乐舞蹈的学习。国子们“春入，学舍采合舞；秋颁，学合声”（《周礼·春官》）。《周礼》载大司乐以“乐德”、“乐语”、“乐舞”教国子。还负责教国子学习六个“大舞”，即“以乐舞教国子舞《云门大卷》《大咸》《大》《大夏》《大》《大武》”。而乐师，则教国子们六“小舞”。《周礼·春官·乐师》说：“乐师掌国学之政，以教国子小舞。凡舞，有舞，有羽舞，有皇舞，有旄舞，有干舞，有人舞。”还要学习少数民族歌舞等其他乐舞。即“师掌教乐，祭祀则师其属而舞之，大飨亦如之。旄人掌教舞散乐，舞夷乐。凡四方之以舞仕者属焉”（同上）。还要学习乐器的演奏，即“师掌教国子舞羽吹”（同上）。《礼记·内则》载国子“十有三年，学乐，诵诗，舞《勺》。成童，舞《象》，学射御。二十而冠，始学礼”。正是由于对音乐的重视，使周初音乐得到很大的发展。

3. 《大武》

西周最有名的乐舞是《大武》。

《吕氏春秋·古乐》载：

武王即位，以六师伐殷。六师未至，以锐兵克之于牧野。归，乃荐俘馘于京太室，乃命周公为作《大武》。

周武王即位以后，率领六师讨伐殷纣王。六师还没有攻到商朝的都城朝歌，就以精锐的部队在牧野打败了殷纣王。班师以后，把俘虏首级祭献于清庙。于是，命周公创作了《大武》。

《大武》一共六段（六成），《礼记·乐记》说：“且夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分周公左，召公右。六成复缀以崇。”结合《乐记》的其他文字，我们可以为周代《大武》的表演勾画出一个轮廓。

《大武》表演之前，有一段很长的击鼓，这是象征武王伐纣之初，害怕得不到天下的支持，所以击鼓戒众。第一段，舞队从北面出来，他们手里拿着盾牌，排成整齐的行列，久久不动，象征着武王等待诸侯的到来。这时，响起了徐缓抒情的歌声，表现的是武王害怕不能取得胜利的心情。第二段，表演灭商的整个过程。由一位演员扮演王，一位演员扮演大将，他们手里各拿一只用作指挥的铎。扮演战士的演员手执戈矛，随着音乐做击刺的动作，象征武王灭商时的战斗场面，表示武王的军威传于全国。第三段，舞者分成几列，成两行前进，表示伐商的战斗取得了胜利。这时，扮演武王的演员南面而立，表示南面称王。第四段，舞队从北面第一位退到第二位，表示南方诸国成为周的诸侯国。第五段，舞者不再按舞队而是自由地交叉穿梭，最后分成两列，右膝跪地，左脚伸直坐下，象征周公和召公辅佐武王，分陕而治。从这些描写来看，《大武》的场面是相当大的。

春秋战国时期音乐的繁荣

1. 音乐政治作用的加强

春秋战国时期，是我国历史上第一个文化艺术高度发达的时期，音乐艺术也不例外，无论从音乐理论、音乐创作和音乐表演方面，都出现了前所未有的繁荣。

这一时期的统治者，仍然把礼乐作为别尊卑、和人心的重要工具。

《礼记·乐记》载：

乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也，是先王立乐之方也。

音乐在一切祭祀、燕享、朝聘以及日常生活中依然使用得极为广泛。《礼记·乐记》说：“若夫礼乐施于金石，越于声音，用于宗庙社稷，事乎山川鬼神，则此所与民同也。”我们仅举《仪礼·乡饮酒》所载宴会中的用乐仪式，就可以看出音乐在生活中的重要作用。

乐正先升，立于西阶东。工入，升自西阶，北面坐。相者东面坐。遂受瑟，乃降。工歌《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》。……笙入堂下，磬南北面立，乐《南陔》《白华》《华黍》。……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。乃合乐《周南》：《关雎》《葛覃》《卷耳》；《召南》：《鹊巢》《采芣》《采芣》。告于乐正曰：“正歌备。”乐正告于宾，乃降。

从道理上讲，统治者是重视《雅》《颂》一类所谓先王之乐的。但是，由于各诸侯国，甚至卿大夫的势力越来越大，而周朝天子的势力不断削弱，传统的礼法受到破坏，即所谓“礼崩乐坏”；一方面，森严的等级制度被打破，使音乐的使用范围得以拓宽，如作为卿大夫的鲁国的季氏，就僭用天子礼乐，“八佾舞于庭”，孔子就非常生气地说：“是可忍，孰不可忍！”（这样做都能够忍受，还有什么不能忍受的呢）再如《诗经·周颂·雍》是天子用来祭祖的音乐，诸侯以下都是不能乱用的。但是春秋时鲁国的孟孙氏、叔孙氏和季孙氏却在祭

祖时用了《雍》，孔子就很不满意地说：“‘相维辟公，天子穆穆’，奚取于三家之堂？”（《论语·八佾》）意思是说，歌词里明明是说的“天子穆穆”，孟孙氏、叔孙氏、季孙氏用它来祭祖，合适吗？

2. 民间音乐的兴盛

另一方面，曾经被视作下里巴人的民间音乐，即所谓“俗乐”受到各阶层的普遍喜爱。魏文侯就曾经对孔子的学生子夏说：“吾端冕而听古乐（即雅乐）则唯恐卧；听郑、卫之音（即俗乐）则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？”（《礼记·乐记》）梁惠王更直截了当地对孟子说：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”（《孟子·梁惠王下》）

在非正式场合，在民间，音乐的使用更为广泛。除了国家兴办的学校要以乐舞教育学生，私人授徒的孔子，也把音乐作为学生的必修课程。他以礼、乐、射、御、书、数“六艺”教育学生，乐列第二。他和学生在一起，经常“弦歌之声不绝”。孔子本人更是善弹琴鼓瑟，击磬唱歌的。他曾经向著名乐师师襄学习过弹琴（见《韩诗外传》卷五），《礼记·檀弓上》载：“孔子既祥，弹琴而不成声，十日而成笙歌。”《论语·阳货》记载“孺悲欲见孔子，孔子辞以疾。将命者出户，取瑟而歌，使之闻之”；《论语·宪问》说“子击磬于卫”；《论语·述而》说：“子与人歌而善，必使反之，而后和之。”他和学生之间，有许多有关音乐的活动和对话，他的学生也几乎人人都是弹琴唱歌和欣赏音乐的好手。

《韩诗外传》卷七记载了这样一个故事：

孔子在屋里鼓瑟，曾子（参）和子贡在外面听。一曲终了，曾子听出孔子瑟声中有贪狠的意思，有不正当的行为，很感叹老师为什么会为了利禄而忘记了仁义呢？子贡也有同样的看法，所以有一点生气地进屋去，把曾子的话告诉了孔子。孔子很感慨地说，曾子已经懂得音乐了，自己的瑟声中确实有贪狠之志和邪僻之行，原因是孔子在鼓瑟

的时候，看见有老鼠跑出来，有一只狸猫伏在梁上，顺着屋梁悄悄地行走，接近老鼠以后，瞪着眼，弓起背，样子很凶恶，但是没有捉到老鼠。孔子就把这一切用瑟声表现出来，所以曾子的话是有道理的。

从这个记载中我们可以看出，孔子的琴艺和学生们的音乐修养都是相当高的。

而在民间，音乐的普及程度也相当惊人。《战国策·齐策》说：“临淄（齐国都城，今山东淄博市东北旧临淄北）甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，击筑弹琴。”王逸《楚辞章句·九歌·叙》说：“昔楚南郢（楚国都城，今湖北江陵纪南城东南）之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。”李斯《谏逐客书》说：

“夫击瓮叩缶，弹箏搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。”都可以看出当时民间音乐的繁盛。较之宫廷雅乐，这些“饥者歌其食，劳者歌其事”的民间乐歌显得十分清新活泼。《诗经·郑风·兮》描写道：

兮兮，风其吹女（汝）。叔兮伯兮，倡（唱），予和女！

兮兮，风其漂女。叔兮伯兮，倡，予要（邀）女！

很生动形象地描绘了下层人民那种男欢女悦，相与唱和的欢乐情景。

北方乐歌的代表——《诗经》

1. 周代的采诗之风

来自民间的新声俗乐，以其丰富多彩的内容和清新活泼的形式受到包括统治者在内的人们的普遍喜爱。为了享乐，他们便派人四处搜集民歌，这就是后代史家所盛称的“采风”。《国语·周语》就有“天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞽赋，诵……耆艾修之，而后王斟酌焉”的记载。《汉书·食货志》更说：“孟春之月，群居者将散，行人振木铎，徇于路以采诗，献之太师，比齐音律，以闻于天子。”《诗经》中的大部分雅诗和颂诗大约就是

公卿及列士所献，而小雅的一部分和十五国风出自采集的各地民歌。

统治者采集民歌，固然有“观风俗，知得失，自考正”（《汉书·艺文志》）的目的，也就是《礼记·王制》所说的“天子五年一巡狩，命太师陈诗以观民风”。但更重要的，是取民间新声，以充实其日渐僵化的“雅乐”，所以才有“献之太师，比齐音律”的事。孔子说：“吾自卫返鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。”（《论语·子罕》）又说：“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也。”（《论语·阳货》）说的都是音乐。

2. 《诗经》与音乐的关系

先秦乐歌，被搜集、整理、改编、删削，最后合成一集，共三百零五首，就是《诗经》。

严格地说，《诗经》中的诗歌都是歌词，都是要合乐演唱，并伴以舞蹈的。《诗经·郑风·子衿》毛传说：“古者教以诗乐，诵之，歌之，弦之，舞之。”《史记·孔子世家》说：“三百五篇，孔子皆弦歌之。”《墨子·公孟篇》也说儒家“诵《诗三百》，弦《诗三百》，歌《诗三百》，舞《诗三百》”。

《诗经》风、雅、颂的分类，也与音乐有关。

十五国风，即各国民歌。从歌词结构的多变来看，音乐也应该是丰富多彩的。雅诗，人们多认为是周王朝直接统治地区的音乐，严格地说，大多是公卿、列士或者乐师加工或创作的音乐。颂诗，是用于宗庙祭祀的乐歌，所以典雅而华丽。

元代吴澄在《校定诗经序》中载：

乡乐之歌曰风，其诗乃国中男女道其情思之辞，人心自然之乐也。故选采以入乐，而被之弦歌。朝廷乐歌曰雅，宗庙之乐歌曰颂，于燕飨焉用之，于朝会焉用之，于享祀焉用之，因是乐施于是事，故因是事而作为是辞也。然则风因诗而为乐，雅、颂因乐而为诗，诗之先后于乐不同，其为歌辞一也。文道其情思之辞，人心自然之乐也，故先王采以入乐，而被之弦歌。朝廷之乐歌曰雅，宗庙之乐歌曰颂，于燕

飨焉用之，于朝会焉有之，于享祀焉用之，因是乐之施于是事，故因是事而为是辞也，然则风因诗而为乐，雅、颂因乐而为诗，诗之先后于乐不同，其为歌辞一也。

不管是诗先于乐，还是乐先于诗，总之，《诗经》中的所有诗篇都是配乐的乐歌这一点是没有问题的。

一些文学史、音乐史，对十五国风赞不绝口，而对雅、颂，尤其是颂，评价都不高。如果从诗歌的内容上看，这种评论有一定的道理。但是，如果从音乐的角度来讲，就显得有一点主观和片面了。

首先，风、雅、颂的音乐究竟是什么样子，我们今天已经无从考证，所谓国风活泼，雅颂呆板，也仅仅是一种推测而已。国风出自各地民间，风格各异，乡土气息浓厚，或高亢，或低回，或优美抒情，或彷徨呐喊，应该是可以想见的。但是颂诗，我们是不是仅仅因为它是用于宗庙祭祀而判定它虽然典雅，但是就一定呆板僵化呢？

从颂诗基本上是规范的四言，从它主要用于庄严肃穆的祭祖仪式来看，它的旋律应该是平稳的，它的节奏应该是单纯的，但是，这并不能成为它不美、不好听的理由。西方音乐中用于教堂的圣歌、弥撒曲、安魂曲等，和颂的情况有一点相似，但是这些音乐中也有非常动听的，比如莫扎特、威尔第等的《安魂曲》。

《左传》襄公二十九年载，吴公子季札入鲁观乐，鲁国的乐工为他演奏演唱了整部《诗经》，而他对十五国风中的大部分和小雅、大雅、颂都有非常精彩的评论。这一件事是几乎所有的文学史、音乐史研究都要提到的，但是往往都忽视了这位两千多年前的音乐评论家对颂诗的评价。他在听了鲁国乐工“为之歌《颂》”以后，对颂是这样评论的：

至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迥而不，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流，五声和，八风平，节有度，守有序，

盛德之所同也。

从这一段评价来看，季札对于颂诗的评价，包括对其音乐的评价是高于风诗和雅诗的。

《韩诗外传》卷一第九章记载了这样一个故事。孔子的学生原宪住在鲁国，非常贫穷，房子很小，也很破烂，上漏下湿，但是原宪不以为意，端端正正地坐在那里弹琴唱歌。孔子的另一个学生，很富有的子贡骑着肥马，穿着轻裘，到很狭窄的小巷去拜会原宪。原宪出来开门迎接，端正帽子，帽带子却断了；拉一下衣襟，手肘都露出来了；提一下鞋子，脚后跟也露出来了。子贡就对他说：“你有什么毛病吗？”原宪回答说：“我听说，没有钱财叫做贫，学而不能付诸行动才是有毛病。我只是贫，不是有毛病。”他间接地责备了子贡，使子贡“面有惭色，不辞而去”。于是“原宪乃徐步曳杖歌《商颂》而反，声满于天地，如出金石”。“声满于天地，如出金石”，虽然是对原宪歌声的赞美，但是可以想见《商颂》的音乐本身也不会太差，不然无论原宪的声音有多美，歌唱技巧有多高，也不可能有那么好的艺术效果的。

不可否认，《诗经》中最有价值的、最优美动听的，是采自民间的十五国风。

3. 《诗经》的曲式结构

《诗经》的最基本的章法是重章叠句式，绝大部分诗都分为几章，每一章的句式基本上是相同的。这说明许多诗的曲调短小简单，而用作多次反复演唱。当然，也有一些例外。比如《召南·野有死》：

（1）野有死，白茅包之。有女怀春，吉士诱之。

（2）林有朴，野有死鹿。白茅纯束，有女如玉。

（3）舒而脱脱兮，无感我兮，无使也吠。

从句式结构来看，第一章、第二章的曲调应该是一样的，但是，第三章的曲调显然不可能与第一章、第二章相同，好像是现代歌曲的一个尾声或者附歌。与它相同的，还有《郑风·女曰鸡鸣》《小雅·苕

之华》等。比如《女曰鸡鸣》：

(1) 女曰鸡鸣，士曰昧旦。子兴视夜，明星有烂。将翱将翔，弋鳬与雁。

(2) 弋言加之，与子宜之。宜言饮酒，与子偕老。琴瑟在御，莫不静好。

(3) 知子之来兮，杂佩以赠之。知子之顺兮，杂佩以问之。知子之好之，杂佩以报之。

又如《召南·行露》：

(1) 厌行露，岂不夙夜？谓行多露。

(2) 谁谓雀无角，何以穿我屋？谁谓女无家，何以速我狱？虽速我狱，室家不足。

(3) 谁谓鼠无牙，何以穿我墉？谁谓女无家，何以速我讼？虽速我讼，亦不女从！

第一章的曲调和第二章、第三章也显然不同，好像现代歌曲前面的一个引子。

《秦风·车邻》也是这种结构：

(1) 有车邻邻，有马白颠。未见君子，寺人之令。

(2) 阪有漆，隰有栗。既见君子，并坐鼓瑟。今者不乐，逝者其耄。

(3) 阪有桑，隰有杨。既见君子，并坐鼓簧。今者不乐，逝者其亡。

《邶风》中的《九》，前有引子，后有尾声，与今天的三段式的歌曲结构完全一致：

(1) 九之鱼，鰋魴。我覯之子，袞衣绣裳。（引子）

(2) 鸿飞遵渚，公归无所，于女信处。

(3) 鸿飞遵陆，公归不复，于女信宿。

(4) 是以有袞衣兮，无以我公归兮，无使我心悲兮。（尾声）

还有一些诗，结构宏大，与今天的一些较长的叙事歌曲相近。如像

《国风》中的《邶风·七月》，《小雅》中的《节南山》《正月》《雨无正》《巷伯》，《大雅》中的《大明》《思齐》《生民》，《周颂》中的《载芟》《良耜》等。

4. 《诗经》的旋律结构

古老的乐歌，旋律都比较简单，雅乐所用的以编钟编磬为主的钟鼓乐队，也不可能进行快速的演奏，所以雅、颂中的许多乐歌，基本上都是一字一音的对应关系。雅、颂的庄严来自于此，雅、颂的呆板也来自于此。风诗是否也是这种一字一音的对应关系不得而知，但采自各地的民歌却要活泼可爱得多，表现在音乐上，则是旋律较为复杂，一个字往往配以很多个音组成的一段旋律，这样当然会要好听得多。

《礼记·乐记》记载魏文侯对子夏说他“端冕而听古乐则唯恐卧，听郑卫之音则不知倦”以后，问子夏“古乐”（雅乐）与“郑卫之音”（今乐）的区别。子夏回答说：“今夫古乐旅进旅退，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓。”“今夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止。”以往的注家绕来绕去，总是把这几句话讲不清楚。比如郑玄注说：“旅犹俱也，俱进俱退，言其齐一也。”“俯犹曲也，言不齐一也。”听者依然如坠五里雾中。其实说穿了非常简单。子夏说“古乐”的“旅进旅退”，郑玄注说是“俱进俱退，言其齐一也”，就是说歌词和音符是一对一的关系，即一字一音，起则皆起，止则皆止。而“新乐”的“俯进俯退”，郑玄注说“言不齐一也”，就是说歌词和音符不是一对一的关系，一个字往往配以好几个音组成的一段旋律，给人的感觉是歌词早就完了，而旋律还在进行。改编自民歌的风诗，也许多多少少还保留了一些俗乐的成分。

5. 什么是“郑声淫”

孔子曾经说：“放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”（《论语·卫灵公》）又说，“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也。”

（《论语·阳货》）这两句话也是被误解了上千年的。以往的注家和研究者都把“郑声淫”理解为郑、卫之歌思想内容不健康，即如朱熹

所斥的“淫奔之诗”。其实孔子所说的“郑声”和“郑风”是完全不同的两个概念，“郑声”是指民间音乐，而不是诗歌的内容，不然，孔子在删诗的时候为什么不把它删去呢？他为什么还要把它作为教学生的教材呢？他为什么还要说“《诗三百》，一言以蔽之，曰：‘思无邪’”（《论语·为政》）呢？

那么，孔子所说的“郑声淫”的“淫”是什么意思呢？

《礼记·月令》郑玄注说：“淫，霖也。雨三日以上为霖。”也就是过量的雨，引申为过量，过多。《左传》昭公元年载医和说：“先王之乐，所以节百事也。故有五节。迟速、本末以相及，中声以降，五降以后，不容弹矣。于是有烦手淫声，堙心耳，乃忘和平，君子弗听也。”他说的“烦手淫声”，就是说音符增多，旋律因此变得复杂，使一般的乐师手忙足乱，“不容弹矣”。孔子说的“郑声淫”，也是指同样的情况。我们可以想象，这样的音乐会是很很好听的。

6. 笙诗

三百零五首《诗经》都是有声有词的，但是翻开《诗经》，如果数一数目录，你会发现，《诗经》一共有三百一十一首。这是什么原因呢？原来其中还有六篇有声无词的诗：《南陔》《白华》《华黍》

《由庚》《崇丘》《由仪》。大概是因为表演时以笙为主奏乐器，所以这六首诗被统称为“笙诗”。我们在前面所引的《仪礼·乡饮酒》中，有奏《南陔》《白华》《华黍》，笙《由庚》《崇丘》《由仪》的记载。后代史书的礼乐志，记载各种场合《诗经》的表演，也常常提到这六首“笙诗”。有人把它们解释为间奏曲，其实这是六首独立的器乐曲。由此我们可以看到音乐与诗分离的端倪，这应该是音乐发展的进步。

南方乐歌的代表《楚辞》

1. 南方的巫歌巫舞之风

北方民族的质朴，造成北方乐歌凝重典雅的特质，而南方的楚民

族，则沉浸于浪漫的巫歌巫舞之中，他们的音乐，也因此具有强烈的浪漫主义特色。

楚民族生息繁衍在气候宜人、物产丰富的长江流域，生活是富足而安定的。《史记·货殖列传》载：

楚国之地，地广人稀，饭稻羹鱼，或火耕而水耨。果郁蠃蛤，不待贾而足。地势饶食，无饥馑之患。

生活在这样得天独厚的地方，真是可以“含哺而游，鼓腹而熙”的了。比起连年战乱，“民有饥色，野有饿莩”的北方各国，楚民族真是幸福得多了。而且，九疑山麓，湘江之滨，山清水秀，莺飞草长，江山的秀美更孕育了楚民族能歌善舞的艺术气质。他们对音乐舞蹈的爱好，甚至达到举国若狂的地步。《太平御览》引桓谭《新论》载：

楚灵王简贤务鬼，信巫覡，礼群神，躬自执羽，起舞坛前。吴人来攻，国人告急，而灵王鼓舞自若，顾应之曰：“寡人方乐神明，当蒙福，不敢救。”

国君手执舞具，亲自在神坛前跳舞，鼓舞祀神，连敌国进攻，国人告急都置之不顾，可见其沉溺之深，同时，也可以看出巫风巫舞在楚地的流行情况。

2. 南方音乐的进步与繁荣

据典籍所载，当时南方乐歌中著名的有《下里》《巴人》《阳春》《白雪》《涉江》《采菱》《牢商》等，可惜这些乐歌的词曲都没有流传下来。我们今天还可以看到的，是春秋战国时期的《徐人歌》《接舆歌》《孺子歌》《越人歌》等。

伟大诗人屈原在民间音乐的基础上创作的不朽名篇《离骚》《九章》《九歌》《天问》等，更代表了南方乐歌的最高水平。

《楚辞·招魂》中有一段话，可以看出当时楚国音乐的表演盛况：肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》《采菱》，发《阳阿》些。美人既醉，朱颜酡些。嬉光眇视，目曾波些。被文服纁，丽而不奇些。长发曼，艳陆离些。二八齐容，起郑舞些。衽若交

竿，抚案下些。竿瑟狂会，鸣鼓些。宫廷震惊，发《激楚》些。吴蔡讴，奏大吕些。士女杂坐，乱而不分些。放陈组缨，班其相纷些。郑、卫妖玩，来杂陈些。《激楚》之结，独秀先些。

下面是郭沫若的译文：

酒肴还未完，乐队已登场，敲编钟，按腰鼓，都是姑娘行。一面奏乐，一面在歌唱：唱着“《涉江》《采菱》”，大伙齐帮腔。美人醉了，面孔红得花一样，斜送秋波，两眼水汪汪。绫罗的衣裳美丽而大方，两鬓垂爪，发辫长又长。八人成队队成双，样子都相像，长袖如竿舞郑舞，宛转相交抑且扬。大笙、大瑟和大鼓都像发了狂，宫殿震动，声调慨而慷。唱吴歌，唱蔡曲，歌奏大吕调，男女杂坐，相依在怀抱。脱了帽子解下裙，满堂乱纷纷；郑卫的妖娆美女来参阵，头上天宫髻，天下难比并。

虽然是诗歌的描写，但和实际的情况相去也不会太远。

与北方民族相比，被称为蛮夷的南方楚民族，有更高的艺术气质，有更高的艺术修养，屈原的学生宋玉在《对楚王问》中记载了这样一个故事：

客有歌于郢中者，其始曰《下里》《巴人》，国中属而和者数千人。其为《阳阿》《薤露》，国中属而和者数百人。其为《阳春》《白雪》，国中属而和者不过数十人而已。引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者不过数人而已。

这是著名的“曲高和寡”的故事，从一个侧面可以看出楚民族热爱音乐的程度。

以屈原为代表的“楚辞”，比《诗经》已有长足的进步。篇幅的拓展，句式的参差错落，可以想见其音乐更富于变化与表现力。

3. 优美的祀神乐歌——《九歌》

在屈原的作品中，《九歌》是一组祭祀用的乐歌。是在民间祀神乐歌的基础上再创作而成的。王逸《楚辞章句》说：

昔楚国南郢之间，其俗信巫而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。

屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。

《九歌》一共十一首歌诗，是一套完整的祭祀乐歌，用在比较大型的祭祀活动中。首先祭祀的是楚人心目中的第一大神太一（《东皇太一》），然后是云神（《云中君》）、湘水之神（《湘君》《湘夫人》）、掌管命运之神（《大司命》《少司命》）、太阳神（《东君》）、河神（《河伯》）、山中之神（《山鬼》）、为国捐躯的忠魂（《国殇》），最后是送神曲（《礼魂》）。从表演的情况来看，是歌唱、音乐和舞蹈相结合的，甚至有人认为它已具备中国古代歌剧的雏形。王国维在《宋元戏曲考》中就说：

《楚辞》之灵，殆以巫而兼尸之用者也。其词谓巫曰灵，谓神亦曰灵，盖群巫之中，必有象神之衣服表貌动作者，而视为神之所凭依，故谓之曰灵，或谓之灵保。……至于浴兰沐芳，华衣若英，衣服之丽也；缓节安歌，竽瑟浩倡，歌舞之盛也；乘风载云之词，生别新知之语，荒淫之意也。是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。

他的这个看法是很有道理的。

我们来看一看《九歌》的第一篇《东皇太一》：

原文

郭沫若译文

吉日兮辰良， 日子好，天上出太阳。

穆将愉兮上皇。 高高兴兴，来敬东皇。

抚长剑兮玉珥， 你两手按着宝剑，宝剑长又长。

锵鸣兮琳琅。 剑鞘上，玉饰多辉煌！

全身的佩玉，风吹得叮叮当当。

瑶席兮玉， 竹席玉面光，

宝石镇四方。

盍将把兮琼芳。 请把香料来加上。

蕙肴蒸兮兰藉， 菜也香，饭也香，
奠桂酒兮椒浆。 桂花泡的酒，
椒子酒的汤。
扬兮拊鼓， 拿起鼓槌打起鼓，
疏缓节兮安歌， 徐徐唱歌慢慢舞。
陈竽瑟兮浩倡。 鼓瑟吹笙声悠扬。
灵偃蹇兮姣服， 美貌妖娆，衣裳楚楚。
芳菲菲兮满堂。 香呵香，香满堂。
五音兮繁会， 满堂乐器会宫商，
君欣欣兮乐康。 你高兴，我们喜洋洋。

这分明是一出有布景、有道具、有伴奏的歌舞表演。场中摆上用玉石镇住的竹席，作为演员舞蹈的地方。人们焚起香，献上敬神的牺牲及酒浆，一位化装成东皇太一的演员上场了，他身穿鲜艳的衣服，身上佩满珠玉，手抚着长长的宝剑，在竽瑟钟鼓的伴奏和悠扬婉转的歌声中徐徐起舞。最后，音乐转为激昂，大家都沉浸在欢乐之中。接下来，是《云中君》《湘君》《湘夫人》等的表演，音乐不断地变换，演员化装成不同的人物依次登场。最后，是送神曲《礼魂》：

成礼兮会鼓， 唱着歌，打着鼓，
传芭兮代舞。 手拿着花枝齐跳舞。
我把花给你，你把花给我。
女倡兮容与， 心爱的人儿，歌舞两婆娑。
春兰兮秋菊， 春天有兰花，秋天有菊花。
长无绝兮终古。 馨香百代，敬礼无涯。

（译诗均采自郭沫若《屈原赋今译》）

这是一个欢乐的场面。祭礼快要结束了，鼓声咚咚地敲响，人们全都来到场中，传递着鲜花，跳起欢乐的舞蹈，一位或几位美丽的姑娘唱起了送神歌。人们在期待着下一次的祭典。

和《诗经》相比，《楚辞》打破了以四言为主的结构，变而为长短

错落的杂言；从章法上看，它也打破了《诗经》重章叠句的基本结构，而变为长篇的吟咏。这两个变化不仅表现在语言上，更重要的是表现在音乐上。我们不难看出，《楚辞》的曲调不再是短小的、整齐的、反复的，而是章法和节奏都更为自由的咏叹。

先秦时期的乐律

1. 十二律和五声、七声音阶的发现

我国古代乐律学，有十分悠久而光荣的历史，不仅与西方律学惊人的相似，非常科学，而且时时走在世界前列。

从出土文物看，西安半坡仰韶文化遗址出土的距今约七千年的新石器时代的陶埙，可以吹出构成一个小三度音程的两个音（f、ba）；山西万泉荆村遗址出土的新石器时代的二音孔陶埙，可以吹出 e2、b2、d3 三个音；河南辉县琉璃阁殷墟出土的五孔陶埙，能吹奏出 a1、#c2、e2、#f2、g2、#g2、a2、b2、c3、#c3 等十一个音，已经可以构成一个完整的五声音阶了。近年在甘肃玉门出土的二十多个彩陶埙，一股能吹出四到五个音。这说明在夏、商时期，我国已经有简单的五声音阶。

据文献所载，我国在周代就已经有相当科学、相当完整的律学理论与实践，已经有十二律和七声音阶。

《周礼·春官·太师》载：

太师掌六律六同（同，后皆作“吕”），以合阴阳之声。阳声（即六律）：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射。阴声（即六吕）：大吕、应钟、南吕、函钟（即林钟）、小吕（即中吕）、圜钟（即夹钟）。皆文之以五声：宫、商、角、徵、羽。皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。

六律六同，合称十二律，就是十二个半音关系、有绝对音高的音，相当于西洋音乐中的音名（即 C、D、E、F、G、A、B）。今按顺序排列如下：

黄大太夹姑中蕤林夷南无应

钟吕簇钟洗吕宾钟则吕射钟

所谓五声或七声，则是只有相对音高的宫、商、角、徵、羽等，相当于西洋音乐中的唱名（即 1、2、3、4、5、6、7）。今排列如下：

五声音阶： 宫 商 角 徵 羽

现代唱名： 1 2 3 5 6

七声音阶： 宫 商 角 变 徵 羽 变 宫

徵 宫

现代唱名： 1 2 3 #4 5 6 7 i

最早的中国七声音阶，半音在四度、五度和七度、八度之间，与现代不同，称为“旧音阶”；后来出现的半音在三度、四度和七度、八度之间的七声音阶，称为“新音阶”。

七声新音阶： 宫 商 角 清 徵 羽 变 宫

角 宫

现代唱名： 1 2 3 4 5 6 7 i

2. 三分损益法

中国乐律，最早是根据著名的“三分损益法”求得的。“三分损益法”最早见于《管子·地员篇》和《吕氏春秋·音律篇》。《管子·地员篇》说：

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。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三而去其乘，适足以生商。有三分而复于其所，以是生羽。有三分而去其乘，以是生角。

《吕氏春秋·音律篇》说：

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（即中吕）。三分所生，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。

《管子》所讲的生成五声，《吕氏春秋》所讲的生成十二律的方法，都是“三分损益法”。

什么是“三分损益法”呢？简单地说，我们要求出各音或各律，先必须确定一个标准音。如求五声或七声，则以宫音为主，所以称“宫者，音之君也”（《淮南子·天文篇》）；如求十二律，则以黄钟为主。先求得它们的管长或弦长，或用数表示，然后以此为根据，加上长度或数的三分之一，作为新生音或律的标准，称为“三分益一”；再以此为标准，减去长度或数的三分之一，作为新生音或律的标准，称为“三分损一”。这种交替使用“益”或“损”的手段求得新声或新律的方法，就叫“三分损益法”。并可依次求出各律的绝对音高。今列表如下。

生律次序： 1 8 3 10 5 12 7 2 9 4 11 6

律 名： 黄 大 太 夹 姑 中 蕤 林 夷 南 无 应
钟 吕 簇 钟 洗 吕 宾 钟 则 吕 射 钟

相当今音名：f2 #f2 g2 #g2 a2 #a2 b2 c3 #c3 d3 #d3 e3

用“三分损益法”，每次上升，即得到一个上方纯五度的音，每次下生，则得到一个下方纯四度（实际上是纯五度的转位）的音，它与西方的“五度相生法”几乎如出一辙。它的每一次上生（或下生），都间隔八律，比如黄钟到林钟，林钟到太簇（可视做清太簇）等，所以又叫做“隔八相生”。

五声、七声音阶和十二律的发现，是具有划时代的意义的，它已经具备了作曲及演唱演奏所需要的几乎所有的音的素材，它表示我国古代音乐从幼稚走向成熟，从自发随意走向自律与规范。

3. 调式与旋宫

以不同的音作主音（古人称为“调首”），即产生不同的调式，如以宫音作主音的宫调式（略如现代的1调式），以羽音为主音的羽调式（略如现代的6调式），以商音为主音的商调式（略如现代的2调式）

等。不同的调式，由于各音之间的关系不同，如新音阶的宫调式半音位置在第三音与第四音、第七音与第八音之间（如今天的大调式），而羽调式的半音位置在第二音与第三音、第五音与第六音之间（如今天的小调式），所以构成的旋律“色彩”也不一样。我国先秦时期的音乐，就已经使用到许多调式。《韩非子·十过》载晋国乐师师旷对晋平公弹琴，就奏了“清商”、“清徵”、“清角”等调。《战国策·燕策》载荆轲刺秦王，“太子及宾客知其事者，皆白衣冠送之至易水上。既祖取道，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，壮士一去兮不复还！’复为慷慨羽声，士皆目，发尽上指冠”。宋玉《对楚王问》说“客有歌于郢中者”，其歌“引商刻羽，杂以流徵”。

即使同为一个调式，它的主音又可以有不同音高，也会因此产生不同的色彩。即如现代音乐以“1”为主音的大调式或以“6”为主音的小调式，又可以 $1 = C$ 、 $1 = D$ 、 $1 = E$ ……或 $6 = c$ 、 $6 = d$ 、 $6 = e$ ……等构成C大调、D大调、E大调，或c小调、d小调、e小调等。这在中国古代，称为“旋宫”。

《礼记·礼运》说：“五声、六律、十二管，旋相为宫。”具体地说，即宫音可以分别与黄钟、大吕、太簇等各律高度相等，构成黄钟宫、大吕宫、太簇宫等十二个不同的宫调式。同样道理，也可以有黄钟商、大吕商、太簇商；黄钟角、大吕角、太簇角；黄钟徵、大吕徵、太簇徵；黄钟羽、大吕羽、太簇羽等。《周礼·春官·大司乐》中就提到“圜钟（即夹钟）为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽”，“函钟（即林钟）为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽”，“黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽”，就是指夹钟宫、林钟宫、黄钟宫、黄钟角、太簇角、大吕角、太簇徵、姑洗徵、姑洗羽、南吕羽、应钟羽等调。以五声配十二律，可得六十调；以七声配十二律，可得八十四调，虽然在实际的使用中，并非所有的调都用到。

两周时期的器乐

1. 八音

两周时期的乐器已经相当丰富，已经出现了编制宏大的钟鼓乐队，其器乐的演奏水平也达到很高的高度。

这一时期，除了以马尾做弓的拉弦乐器以外，几乎所有的管弦打击乐器都已经出现了。古人把这些乐器按照不同的制作材料，分为八种，称为“八音”，即上面所引《周礼·春官·太师》所说的“皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹”。

金：钟、、（于）、铎

石：磬

土：埙

革：鼓、鼗

丝：琴、瑟、筑、箏

木：、

匏：笙、竽

竹：箫、管、簾、

先秦的乐器，见于记载的有七十余种。仅《诗经》所载，就有二十九种之多。

金类的乐器，仍以钟最为重要。作为乐器的钟，和平常所见的圆形钟不一样，是像两片瓦合在一起的样子，因为圆形的钟残响时间太长。这个时期，已经出现了大型的编钟，音色优美，音域宽广，半音齐全，几乎能演奏所有宫调的乐曲。最为奇特的是有的钟敲击不同的部位，能发出两个不同的音。

石类的乐器，仍以磬为主。这时的磬仍以石制，但也有少数是玉制的。除了单独的特磬以外，用作音乐演奏的编磬，规模也比较大了。

土类的乐器，主要还是埙。

革类乐器，指各种各样的鼓。

丝类乐器，是弹拨类的琴、瑟、箏和击弦类的筑。

琴是古代最重要的乐器之一。传说神农、伏羲时代就已经出现。又说舜做五弦之琴，周文王增加了两条弦，就成为后世著名的七弦琴。这些传说未必可靠，但是，至少在西周时期，琴就已经被广泛使用。

瑟也是古代重要的弦乐器之一。最初的瑟，有五十弦，后来被减为二十五弦。在《诗经·关雎》中，就有“琴瑟友之”的描述。弹琴鼓瑟甚至成为上流社会的必修课，《礼记·曲礼下》就有“士无故不撤琴瑟”的记载。《论语》和一些其他典籍记载了许多孔子和他的弟子弹琴鼓瑟的故事。

先秦时期的另一重要弦乐器是箏。箏大约是起于秦地的乐器，传为蒙恬所造。李斯《谏逐客书》说：“夫击瓮叩缶，弹箏搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。”箏最早为五弦，战国末定为十二弦。它的声音较琴、瑟高而锐。

木类的乐器有、。这是两件很奇特的木质打击乐器。是一个边长二尺四寸，高一尺八寸的方形漆筒，中间有一个木制的连柄。音乐开始的时候，由它先敲击发声。是一只伏着的木制老虎，背上插有二十七根木条，音乐结束的时候，由演奏者用一根竹尺横划木条出声。

匏类的乐器有笙和竽。匏就是葫芦。笙和竽都是把多管尾部有簧片，中有音孔的竹管插在匏上而成。三十六簧的叫竽，十九簧至十三簧的叫笙。这也是一种重要的乐器，《诗经》中，就有六首有声无词的“笙诗”。

竹类乐器，有箫、管、簾、。先秦时期所说的箫，不是后世的洞箫，而是被称做“参差列凤翼”的编管排箫，所以它又名“参差”。屈原的《九歌·湘君》中，就有“望夫君兮未来，吹参差兮谁思”的诗句。

簾是一种竹制横吹的管乐器，和笛相似，八孔。，是一种用苇制作的吹管乐器，三孔。

2. 曾侯乙墓编钟

先秦的乐器最值得一提的，是湖北随县擂鼓墩战国初期的曾侯乙墓出土的“钟鼓”乐队的乐器。

曾侯乙是战国时曾国（今湖北随县、枣阳一带）的一个叫“乙”的侯爵，他死于楚惠王五十六年（公元前 433 年）。在他的墓内东室出土琴（十弦）、箏（五弦）各一件、瑟五件、笙两件、悬鼓一具。在中室出土编钟一套、编磬一套，建鼓（大鼓）一面、簠两件、笙三件、排箫两件、瑟七件和鼓等，为我们提供了大量的先秦乐器的实物资料。其中最了不起的是编钟。

这套编钟共六十五枚，全长约 10.79 米，高 2.67 米。分上、中、下三层。上层钮钟十九枚，分三组排列，中层一组为十一枚长乳甬钟“琥钟”。二组为十二枚短乳甬钟“赢钟”。中层三组及下层三个组均为长乳甬钟“揭钟”，共二十三枚。其总音域达到五个八度，几乎十二个半音俱全，可以奏出五声音阶和七声音阶的完整乐曲，并能与现代乐队合奏。它由三个乐工持丁字形木槌演奏，音色十分优美，在世界音乐史上也是十分罕见的。

卓越的表演艺术家

1. 师旷与师襄

春秋战国时期，音乐的演奏和演唱水平很高，出现了一些著名的音乐家。

宫廷乐师中，晋国的师旷、卫国的师涓、郑国的师文、鲁国的师襄都善鼓琴。《韩非子·十过》记载了这样一个故事：

昔者卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分，而闻鼓新声者而说之。使人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之，曰：“有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻，其状似鬼神，子为我听

而写之。”师涓曰：“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：

“臣得之矣，而未习也，请复一宿习之。”灵公曰：“诺。”因复留宿。明日而习之，遂去之晋。晋平公觞之于施夷之台。酒酣，灵公起，公曰：“有新声，愿请以示。”平公曰：“善。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：“此亡国之声，不可遂也。”平公曰：“此道奚出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水而自投，故闻此声者必于濮水之上。先闻此声者，其国必削，不可遂。”平公曰：“寡人所好者音也，子其使遂之。”师涓鼓究之。

文章下面还说师旷鼓琴，奏“清徵”，“一奏之，有玄鹤二八，道南方来，集于郎门之。再奏之而列。三奏之，延颈而鸣，舒翼而舞。音中宫商之声，声闻于天”。又奏“清角”，“一奏之，有玄云从西北方起。再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走。平公恐惧，伏于廊室之间，晋国大旱，赤地之年”。上述说法虽几近神话，但我们可以推想师旷演奏技巧的高明。

《列子·汤问》记载郑国的乐师师文向鲁国的乐师师襄学琴的事：

瓠巴鼓琴而鸟飞鱼跃。郑师文闻之，弃家从师襄游。柱指钧弦，三年不成章。师襄曰：“子可以归矣。”师文舍其琴，叹曰：“文非弦之不能钧，非章之不能成。文所存者不在弦，所志者不在声。内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。且小假之，以观其后。”无几何，复见师襄。师襄曰：“子之琴如何？”师文曰：“得之矣，请尝试之。”……师襄乃抚心高蹈，曰：“微矣子之弹也！虽师旷之‘清角’、邹衍之吹律亡以加之，彼将挟琴执管而从子之后耳。”

能让师襄如此赞叹的琴艺一定是十分高超的。

从这个记载还可以看出，先秦时的音乐家已经认识到只靠技巧是奏不出好的音乐的，它必须要“内得之于心”，也就是说要有真情实意，要与乐曲有感情上的某种契合。《韩诗外传》载孔子学鼓琴于师襄，就一次次地说自己“已得其曲矣，未得其数也”；“已得其数

矣，未得其意也”；“已得其人矣，未得其类也”。最后终于从乐曲的感情推知它是“文王之操”。

2. 俞伯牙与钟子期

在南方楚国的这片肥沃的艺术土壤中，也孕育出许多著名的音乐家。《吕氏春秋·本味》便记载了伯牙和钟子期的知音佳话：

伯牙鼓琴，钟子期听之。方鼓琴而志在太山，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。

高诱注说伯牙和钟子期“悉楚人也”。他们的技艺和欣赏水平是惊人的。“高山流水”成为知音的代名词。《高山》《流水》更被后代琴家谱成琴曲，至今流传不绝。

先秦时期的歌唱艺术

1. 歌唱艺术的发展

这一时期的歌唱艺术也有很大发展，在人们的日常生活中，他们几乎无时无刻不在歌唱。自古以来，歌唱就受到特别的喜爱，有“丝不如竹，竹不如肉”（《晋书·孟嘉传》）的说法。在一切郊庙祭祀、燕享朝会乃至行军作战中，都有乐舞歌唱。《周礼·乐师》记载：

“凡乐成则告备，诏来瞽皋舞，诏及彻，帅学士而歌彻。……凡军大献，教恺歌，遂倡（唱）之。”又：“大师……大祭祀，帅瞽登歌，令奏而拊。……大飨亦如之。大射，帅瞽而歌射节。”又：“小师，掌教鼓、鼗、、、塤、箫、管、弦、歌。大祭祀，登歌击拊，下管应鼓，彻歌。大飨亦如之。”又：“瞽，掌播鼗、、、塤、箫、管、弦、歌。讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟，掌九德六诗之歌，以役太师。”又：“氏掌四夷之乐与其声歌，祭祀则和而歌之。燕亦如此。”

除了这些正式的场所以外，人们在日常生活和劳动中，随时随地都在唱歌。《礼记·乐记》说：“邻有丧，舂不相；里有殡，不巷

歌。”人们舂米的时候，会唱起劳动之歌，只有在邻里有丧事的时候才不唱；在居住的里巷中，人们也常常在相与唱和，只是里巷中有人出殡的时候才不唱歌。

《礼记·乐记》载：“夫乐者乐也，人情之所不能免也。乐必发于声音，形于动静，人之道也。声音动静，性术之变尽于此矣。”孔颖达疏说：“乐必发于声音者，言人欢乐之事发见于声音。言内心欢乐，声音发见前，嗟叹之，咏歌之。”

其实，不仅是欢乐之事，一切喜怒哀乐之事都会情动于心而发为声音。

《韩非子·外储说右上》载：

晏子对曰：“夫田成氏甚得齐民。其于民也，上之请爵禄行诸大臣，下之私大斗斛区釜以出货，小斗斛区釜以收之。杀一牛，取一豆肉，余以食士。终岁，布帛取二制焉，余以衣士。故市木之价不加贵于山，泽之鱼盐龟鳖羸蚌不加贵于海。君重敛，而田成氏厚施。……故周齐之民相与歌之曰：‘讴乎，其已乎苞乎，其往归田成子乎！’”

这是齐国的相国晏婴回答齐景公的话。田成氏是齐国的卿大夫，他为了夺取齐国的政权，采用收买民心的手段，用大斗把粮食借贷给老百姓，用小斗收回。杀一头牛，自己留一点，其余的都给士民；每一年，收取的布帛只留下够做两身衣服的，其余的都留给士民。他把山里的木头运到市场，但是价格和山里的一样；把鱼盐龟鳖等海产品运到市场，价格也不高于海边。所以齐国的人唱“讴乎，其已乎苞乎，其往归田成子乎”这首歌，表示他们的心都归向田成氏。这是他们用歌唱来表达自己的希望。

《诗经·陈风·东门之池》说：

东门之池，可以沤麻。彼美淑姬，可与晤歌。

这是一位男子，遇到一位美丽的姑娘，就想与她一起唱歌，用歌声来表达对她的爱慕之情。

《诗经·魏风·园有桃》说：

园有桃，其实之。心之忧矣，我歌且谣。不知我者，谓我士也骄。
这是用唱歌来抒发心中的忧愁。

《孔子家语·困誓》记载：

孔子之宋，匡人简子以甲士围之。子路怒，奋戟将与战。孔子止之曰：“恶有修仁义而不免世俗之恶者乎？夫诗书之不讲，礼乐之不习，是丘之过也。若以述先王好古法而为咎者，则非丘之罪也。命也夫！歌，予和汝！”子路弹琴而歌，孔子和之，曲之终。匡人解甲而去。

孔子的样子有一点像一个恶人阳虎，匡人搞错了，所以拿着武器把他和学生围起来了。孔子制止了子路想与匡人打斗的冲动，而是和他一起弹琴唱歌，通过歌声，让匡人知道认错了人，从而避免了一场流血冲突。

《周礼·春官宗伯》记载：

女巫……旱则舞雩。……凡邦之大，歌哭而请。

“舞雩”是求雨的舞蹈。遇到大的旱灾，女巫要边歌边哭，用歌声去感动上苍，希望它降下甘霖。

2. 歌唱艺术理论的出现

在这个时期，已经出现了有关歌唱发音的理论，出现了专门的声乐教师，更出现了许多著名的歌唱家。

《礼记·乐记》载师乙的话说：“歌者上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。”意思是说，唱歌人的声音上行时要像扛举重物一样的有力，下行时要像重物下坠一样的流畅，转折处要像折断木头一样的干脆，终止时要像枯槁的木头一样一动不动，有时需要像矩形一样地方折，有时需要像圆形一样地圆转，总之，整个声音要像一串珍珠一样地连贯。

《韩非子·外储说右上》说：“夫教歌者，使先呼而诘之，其声反（按：顾广圻谓‘反’应作‘及’，当从）清徵者乃教之。一曰：教

歌者，先揆以法，疾呼中宫，徐呼中徵。疾不中宫，徐不中徵，不可谓教也。”这句话的意思是，教歌的人，首先对学生要进行考试，让他先大声地唱，再慢慢减小音量，要能够达到“清徵”的高度，才有学习唱歌的资格。“清徵”是多高呢？宫、商、角、徵、羽五声相当于唱名，是没有固定音高的，在不说明宫调的情况下，按黄钟宫计算，黄钟音高约等于现在的 f2（参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》），以此作宫音，那么，徵音的高度则约等于现在的 c2。“清徵”即高八度的徵音，也就是 c3，也就是我们常说的“海 c”。对于歌唱者来说，这是一个相当高的音，但是，从现在中国许多地方的民歌和戏曲演唱来看，这又确实是一个很起码的要求。

上面所说的“疾呼中宫，徐呼中徵”是一个音准问题。这里的宫、徵都是泛指。也就是说，无论大声地唱或者小声地唱，无论唱得快还是唱得慢，都必须中宫中徵，如果连音都唱不准，那么老师教授的方法根本就算不上是教。

《孟子·告子》记载说：“昔者王豹处于淇而河西善讴；绵驹处于高唐而齐右善歌。”歌声优美的王豹和绵驹，竟使得一个地区的歌唱技艺得以提高。

3. 韩娥和秦青

这些歌唱家中最著名的是韩娥和秦青，《列子·汤问》记载了他们的传说：

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，终身不敢言归。秦青顾谓其友曰：“昔韩娥（注：韩国善歌者也。）东之齐，匱粮，过雍门，鬻歌假食，既去而余音绕梁不绝，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，垂涕相对，三日不食。遽而追之。娥还，复为曼声长歌，一里老幼喜跃舞，弗能自禁，忘向之悲也。乃厚赂发之。故雍门之人至今善歌哭，放（仿）娥之遗声。”

“声振林木”、“响遏行云”、“余音绕梁，三日不息”成为后代形容歌声美妙的专用词语。

第三章 秦汉时期的音乐

秦代音乐

秦始皇统一中国，建立了中央集权的大一统帝国，但是，因为建国时间太短，仅短短的二十多年，就被汉所灭，还来不及进行大规模的文化建设。所以，一谈到秦代，就几乎没有文化可言。其实，秦代文化中，也有一些非常闪光的亮点，比如李斯的小篆，在中国书法史上可以称为空前绝后之作。再比如举世闻名的兵马俑，在中国雕塑史上也是绝无仅有的伟大作品。在音乐上，最值得一提的是民歌和弦鼗的诞生。

1. 秦代的音乐和民歌

秦在周初仅仅是一个附庸小国，后来逐渐强大起来。秦是一个彪悍的民族，尤善作战，而文化却远远落后于山东六国。

在《诗经》十五国风中，有《秦风》，说明秦民族也是一个热爱音乐、喜欢歌唱的民族。《秦风》中的《蒹葭》是那样的优美：

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯回从之，道阻且长。溯流从之，宛在水中央。

就连不太熟悉《诗经》的人，大概也都听过这些优美的诗句。而《无衣》，又是那样的悲壮，那样同仇敌忾：

岂曰无衣？与子同袍。王于兴师，修我戈矛，与子同仇。

岂曰无衣？与子同泽。王于兴师，修我矛戟，与子偕作。

岂曰无衣？与子同裳。王于兴师，修我甲兵，与子偕行。

秦统一全国以后，虽然也曾经有焚书坑儒的暴行，但是，并不是不重视文化的建设。最早的乐府，就是秦代建立的。

遗憾的是，秦乐府没有收集和整理民歌。我们今天能够看到的秦代民歌大概只有一首，就是酈道元《水经注》引南北朝杨泉《物理论》中的那首秦代民歌：

生男慎勿举，生女哺用脯。

不见长城下，尸骸相支柱。

秦代修筑万里长城，给老百姓带来的灾难也是巨大的。上面这首民歌，虽然真伪尚不能完全肯定，但是，它反映的修筑长城的民工们的痛苦却是真实的。

2. 有柄弹拨乐器之祖——弦鼗

先秦的弦乐器，无论是抚弹的琴、瑟、箏，还是击弦的筑，全部都是横放在案上演奏的。而后代广泛使用的抱于怀中演奏的弦乐器，还没有出现。

这里要先介绍一下“鼗”了。

鼗是鼓的一种，就是今天的拨浪鼓。鼓旁有绳系两耳，鼓上有柄，演奏时左右转动柄，两耳击鼓发声。

据说秦始皇征调百姓去修筑万里长城，弄得民不聊生，苦不堪言。闲暇的时候，民工们就把自己的苦闷悲痛和对家人的思念编成歌来唱，这些民歌，也是秦代文学中最有光彩的部分。没有伴奏的乐器，他们就把鼗鼓调过来，在鼓面上安上弦，把鼓柄作为音板来弹奏，就成了我国音乐史上最早的抱在怀中演奏的弹拨乐器——弦鼗。后来为了区别于从西域传入的曲颈琵琶，又把弦鼗叫做“汉琵琶”。晋傅玄《琵琶赋·序》说：“杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦而鼓之。”

在弦鼗的基础上，后来才出现了三弦、秦琴、阮、月琴一类抱于怀中演奏的弹拨乐器。

两汉乐府

1. 汉乐府的大规模采诗活动

中国历代皆有乐府一类的音乐机构，掌管歌乐舞蹈的收集、整理、制作及演出。其中，尤以汉乐府的成就及影响最大。

汉乐府的最大成就是采诗，在全国范围内进行大规模的民间乐歌的采集整理活动，使大批优秀的民间歌谣得以保存和流传。《汉书·礼乐志》说：

至武帝定郊祀之礼，乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。

《汉书·艺文志》也说：

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，知厚薄云。

从这两段文字可以看出，汉乐府自武帝以后，恢复了周代的采诗，即收集民歌的工作。一方面，是为了“观风俗，知厚薄”，因为这些民间歌谣都是“感于哀乐，缘事而发”的，表达了人民群众的喜怒和爱憎，这是统治者不敢不正视的。当然，凡是斗争性和反抗性太强或内容低级庸俗、格调不高的，也会遭到乐府的删削。所谓“夜诵”，就是怕这些内容流传出去。另一方面，是统治者对陈腐的“雅乐”已经失去了兴趣，需要用民间的“新声”来充实其享乐的内容。所以乐府更重要的任务是为诗赋配乐，他们仍然把眼光投向民间，在民歌中去吸取养料。仅据《汉书·艺文志》所载，西汉乐府民歌就有：吴、楚、汝南歌诗十五篇；燕、代、雁门、云中、陇西歌诗九篇；邯郸、河间歌诗四篇；淮南歌诗四篇；左冯翊秦歌诗三篇；京兆尹秦歌诗五篇；河东蒲反歌诗一篇；洛阳歌诗四篇；河南周歌诗七篇；周谣歌诗七十五篇；周歌诗二篇；南郡歌诗五篇等。这还仅仅是西汉的民歌，东汉时期的还不算在内。

东汉时期，采风还是经常在进行的。《后汉书·循吏传叙》载东汉光武帝刘秀就曾经“广求民瘼，观纳风谣”；《后汉书·李膺传》亦云“和帝即位，分遣使者，皆微服单行，各至州县观采风谣”。而我

们今天看到的汉乐府民歌，几乎全部是东汉的作品。可以推想，被收集到的两汉民间乐歌是相当多的，它们对汉代音乐的繁荣起到了至关重要的作用。

2. 汉乐府的规模和表演盛况

汉代乐府的规模很大，据《汉书·礼乐志》的记载，乐府人员有八百二十九人之多，就是汉成帝裁减乐府人员四百四十一人，也仍有三百八十八人之多。它的演出场面也相当可观。司马相如《上林赋》这样描写道：

于是乎游戏懈怠，置酒乎颢天之台，张乐乎胶葛之寓。撞千石之钟，立万石之，建翠华之旗，树灵鼉之鼓，奏陶唐氏之乐，听葛天氏之歌。千人唱，万人和，山陵为之震动，川谷为之荡波。巴渝、宋、蔡，淮南干遮，文成颠歌，族居递奏，金鼓迭起，铿，洞心骇耳。荆、吴、郑、卫之声，《韶》《》《武》《象》之乐，阴淫案衍之音，★郢缤纷，激楚结风，俳优侏儒，狄之倡，所以娱耳目乐心意者，丽靡烂漫于前。

辞赋的描写未免夸张，但也可见乐府演出盛况的一斑。

3. 汉乐府所用声调

汉代乐府所用的声调，大约主要有四种。

（一）雅声 中国古代音乐，自来就有雅、郑（即俗乐）之分。孔子就曾经说他“恶郑声之乱雅乐也”（《论语·阳货》）。从现存资料看，雅乐是用于统治者的祭祀燕享等活动的，它的形式呆板，演出繁琐，但被统治阶级和封建文人奉为“正统”。而他们所排斥、反对的郑、卫之音，即所谓俗乐，却因为生自民间，长在民间，又不需要摆大架子唬人，所以其艺术性远远超过雅乐而受到人们的喜爱。

《礼记·乐记》说魏文侯对孔子的学生子夏说：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑、卫之音，则不知倦。”《孟子·梁惠王》也载梁惠王对孟子说：“寡人非能好先王之乐（即雅乐）也，直好世俗之乐耳。”到汉代，雅乐虽然存在，却已经有名无实了。《汉书·礼乐

志》载：“汉兴，乐家有制氏。以雅乐声律世世在大乐官，但能记其铿锵鼓舞，而不能言其义。”所以李延年等人的“协律之事”，未尝没有修订雅乐的意思。《汉书·礼乐志》又载汉武帝时“河间献王有雅材，亦以为治道非礼乐不成，固献所集雅乐。天子下大乐官常存肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙，皆非雅声”。由此也可以看到雅乐的消歇。

（二）楚声 周代雅乐，至秦、汉时已亡佚殆尽。《宋书·乐志》说“周存六代之乐，至秦唯余《韶》《武》而已”。所以汉代修正雅乐，不得不别求新声。而所采最多的，是楚声。或许是由于战国时楚国的势力越来越强大，或许是因为秦末起义军多以楚为号召，当然也许是楚声本身的优美，使它在秦汉之际受到普遍的喜爱。汉代的统治者刘邦等多是楚人，更使楚声在汉代有很高的地位。据《史记·高祖纪》记载，汉高祖十二年，他打败黥布，路过家乡沛县，在沛宫置酒，招待家乡的父老乡亲，酒酣耳热之际，他亲自击筑，唱了一首《大风歌》：

大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！

这是标准的楚声。《汉书·张良传》记载，高祖想废吕后子，立宠姬戚夫人子为太子，受到大臣们的反对，戚夫人涕泣，高祖对她说：“为我楚舞，吾为若楚歌。”

到汉武帝刘彻所作的《秋风辞》，仍然是标准的楚辞体。

《汉书·礼乐志》说：“《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》，至秦更名为《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故《房中乐》，楚声也。”另外，《郊祀歌》及“相和歌”中有“楚调”，也是楚声。

（三）俗声 汉代虽因统治者多楚人，而楚声特别受重视，但一统天下之后，于其他地区俗乐声调，也兼收并蓄。乐府采诗，即有赵、代、秦、楚之声。据《汉书·礼乐志》载，西汉乐府有八百二十九人，其鼓员、倡员、歌员、琴工员、治箏员等，就有邯郸、江南、

淮南、巴渝及郑、陈、商、楚、秦、齐、蔡等之别。成帝时，虽然采用丞相孔光等的建议，罢去属所谓“郑声”的各地俗乐演奏（唱）员四百四十一人，“然百姓渐渍日久，又不制雅乐，有以相变，豪富吏民，湛沔自若”（《汉书·礼乐志》）。

（四）夷声 少数民族音乐（包括外族音乐）很早就传入中原，并被广泛使用。《周礼·春官》载：“旄人掌教舞散乐，舞夷乐。”“氏掌四夷之乐与其声歌，祭祀则吹而歌之，燕亦如之。”

《礼记·明堂位》说：“‘昧’，东夷之乐也；‘任’，南蛮之乐也。纳蛮夷之乐于太庙，言广鲁于天下也。”班固《白虎通义·德论上·礼乐》引《乐元语》说：“兴四夷之乐，明德广及之也。故南夷之乐曰兜，西夷之乐曰禁，北夷之乐曰昧，东夷之乐曰离。合观之乐舞于堂，四夷之乐陈于右。”尽管称谓稍有不同，但都可看出四夷之乐很早就传入了中原。

汉代与少数民族及外族的接触就更为频繁——或战争，或通商。文化上的交流也大大加强。外夷音乐的大量输入（包括乐曲、乐器等），给汉代音乐注入了新鲜血液，形成所谓“新声”。

4. 鼓吹曲与横吹曲

鼓吹是汉代兴起的一种新的演奏形式，是中原传统音乐与边疆少数民族音乐结合的产物。鼓吹，顾名思义，就是以鼓为主的打击乐器和吹管乐器一起演奏，《宋书·乐志》说：“说者云：鼓自一物，吹自竽籥之属，非箫鼓合奏，别为一乐之名。”它的兴起大约在汉初。

《汉书·叙传上》记载：

始皇之末，班壹避地于楼烦，致牛羊数千群。值汉初定，与民无禁，当孝惠、高后（即吕后）时，以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹。

这是最早见到“鼓吹”的记载。但是，这里所说的“鼓吹”与汉乐中的鼓吹和鼓吹曲还不是一回事。汉代的鼓吹也不同于先秦时期击鼓鼙、吹竽笙的音乐，它最大的特点是所使用的吹管乐器有许多都是汉代才传入的西域少数民族的乐器，像胡笳、双角等。北宋郭茂倩《乐

府诗集》引刘《定军礼》说：“鼓吹，未知其始也。汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。”指出乐用胡笳，“非八音也”，使用了不是中原地区传统民族乐器的少数民族乐器。

鼓吹乐归鼓吹署管辖，由专门的鼓吹乐人演奏，主要用于朝会、道路、军中马上，也用于天子宴乐群臣、给赐有功诸侯。广义的鼓吹，包括横吹，甚至包括短箫铙歌在内。北宋郭茂倩《乐府诗集》卷二十一说：“北狄诸国，皆马上作乐，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部，有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐，汉武帝时，南越七郡皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。”

鼓吹和横吹，产生的时代不同，鼓吹产生于汉初，而横吹产生于汉武帝时。《后汉书·班超传·注》引《古今乐录》说：“横吹，胡乐也。张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲，更造新声二十八解。”鼓吹起于北狄，而横吹源自西域；鼓吹所用的少数民族乐器是胡笳，而横吹所用是胡角，即《晋书·乐志》所说的“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹。有双角，即胡乐也”；鼓吹的曲词基本上源自民间，而横吹的曲词基本是文人根据胡曲的仿作，最早的一批横吹曲，就是前面提到的李延年等因胡曲而更造的“新声二十八解”。

横吹是军中马上所奏，而鼓吹乐一般用于殿庭，即使用于道路演奏也是乘车时。但是，鼓吹乐中又有骑吹，也是马上所奏，它和横吹的区别又在哪里呢？横吹曲，顾名思义，应该有横吹的乐器。中国传统的横吹乐器是篳，《尔雅·释乐》说：“篳以竹为之，长尺四寸，围三寸，一孔上出，名翹，横吹之。小者尺二寸。”但它和笛的最大不同之处在于它“有底”，即尾部是封闭的。横吹的笛在汉代已经出现，前面说的“横吹，胡乐也”的意思，是说“横吹”这种乐器，是胡乐。近年，从湖南长沙马王堆三号汉墓出土的文物中就有两支竹笛，可见在汉代确实已经有了横吹的笛。张骞通西域后，又把西域横

笛的乐曲和演奏方法带回来。横吹曲的主要乐器应该就是一种笛，所以它也因此得名“横吹”。

汉代的鼓吹曲词没有留传下来，横吹曲词也没有留传下来。但据后人的一些记载，我们得以知道横吹曲词的部分题目。《乐府解题》载：

汉横吹曲二十八解，李延年造。魏、晋已来，唯传十曲：一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。后又有《关山月》《洛阳道》《长安道》《梅花落》《紫骝马》《骢马》《雨雪》《刘生》八曲，合十八曲。

这十八曲是否就在李延年等所造的“新声二十八解”之中不得而知，甚至是否都是汉代的横吹曲都不得而知，仅能供我们作一些参考。

5. 短箫铙歌

短箫铙歌是汉代军中所用的恺（凯）乐。它本来是一种独立的音乐，据《隋书·音乐志》的记载，汉明帝时定的“四品乐”（即著名的“汉乐四品”）是：（一）大予乐；（二）雅颂乐；（三）黄门鼓吹；（四）短箫铙歌。但是，由于官署组织、使用场合等的不断变化，使鼓吹、横吹、短箫铙歌等合而分，分而合，所以，有人又把短箫铙歌归入鼓吹。北宋郭茂倩《乐府诗集》卷十六“鼓吹曲词”解题一开始就说“鼓吹曲，一曰短箫铙歌”。这个说法是不正确的。应该说，广义地讲，鼓吹是一个大的类别，鼓吹、横吹和短箫铙歌都可以归入其中。崔豹《古今注》说：“汉乐有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣也。短箫铙歌，鼓吹之一章尔，亦以给赐有功诸侯。”黄门鼓吹，是东汉时的官署。《后汉书·祭遵传》李贤注说：“黄门，署名。

《前书》曰：是时名倡皆集黄门。”它执掌天子宴群臣之乐，在东汉时，短箫铙歌曾一度隶属于黄门鼓吹，也就是崔豹所说的“短箫铙歌，鼓吹之一章”。但是黄门鼓吹用于天子宴群臣，而短箫铙歌用于

军中，所用毕竟不同，所以到东汉末年，人们仍然将其加以区别而分列于“汉乐四品”之中。

短箫铙歌的曲调是亡佚了，但是它的词却保留了下来。《古今乐录》记载：

汉鼓吹铙歌十八曲，字多讹误。一曰《朱鹭》，二曰《思悲翁》，三曰《艾如张》，四曰《上之回》，五曰《拥离》，六曰《战城南》，七曰《巫山高》，八曰《上陵》，九曰《将进酒》，十曰《君马黄》，十一曰《芳树》，十二曰《有所思》，十三曰《雉子斑》，十四曰《圣人出》，十五曰《上邪》，十六曰《临高台》，十七曰《远如期》，十八曰《石留》。

这十八首铙歌的歌词部分全部保留了下来，其中《战城南》《有所思》《上邪》《雉子斑》等都是汉乐府中的名篇。

6. 汉乐府的精华——相和歌

两汉乐府的精华，是被北宋郭茂倩《乐府诗集》列入“相和歌辞”一类的民间乐歌。民间乐歌在汉代并不叫“相和歌”，而全部归入“清商乐”。把它们称做“相和歌”的，是六朝时候的人。《宋书·乐志》说：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。”又说：“凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》《乌生八九子》《白头吟》之属是也。”这些流传于民间的“街陌谣讴”是广大人民群众真正“饥者歌其食，劳者歌其事”的作品，所以有很强的思想性和很高的艺术性。明胡应麟《诗薮》载：

汉乐府采摭闾阎，非由润色，然质而不俚，浅而能深，近而能远，天下至文，靡以过之。后世言诗，断自两汉，宜也。

他所说的“汉乐府”，指的主要就是“采摭闾阎”的相和诸曲。我们都非常熟悉的《平陵东》《十五从军征》《陌上桑》《薤露》《蒿里》《江南》《长歌行》《猛虎行》《董逃行》《相逢狭路间行》《东门行》《妇病行》《孤子生行》《艳歌何尝行》《公无渡河行》《白头吟》等，都是相和歌。

这些“街陌谣讴”，最早仅仅是没有乐器伴奏的清唱，当时叫做“徒歌”。《晋书·乐志》在“汉世街陌讴谣”和“吴歌”等条下说：“凡此诸曲，始皆徒歌。”后来加上帮腔，称做“但歌”。《晋书·乐志》说：“但歌四曲，自汉世无弦节，作伎者先倡，一人唱，三人和。”后来才加上乐器伴奏，由一位手拿着一种叫做“节”的乐器的人演唱，也就是前面所说的“丝竹更相和，执节者歌”。它所使用的乐器，随时不等，《乐府诗集》卷二十六引《古今乐录》说：“凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、箏七种。”

北宋郭茂倩《乐府诗集》把相和歌分为十类，即：

相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、侧调曲、大曲。

当然这是宋朝人的分类，乐府在汉代本身并没有这样划分的，不过，这种划分可以帮助我们更清楚地了解汉代的相和歌。

相和歌既然是人民群众“饥者歌其食，劳者歌其事”的作品，其中必然有许多控诉社会黑暗、讽刺官吏贪鄙、反对穷兵黩武、歌颂自由爱情的篇什，当然，受时代的局限，加上文人的改作，其中也不可避免地有一些消极颓废的思想表露。

《十五从军征》是一首揭露战争给人民带来灾难的乐歌：

十五从军征，八十始得归。道逢乡里人：“家中有阿谁？”“遥看是君家，权柏冢累累。”兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅谷，井上生旅葵。舂谷持作饭，采葵持作羹。羹饭一时熟，不知贻阿谁！出门东向望，泪落沾我衣。

一位十五岁就被抓去当兵，八十岁才回归故里的老人，归家以后却发现家里的亲人已经一个也不在了，孤苦伶仃的老人不由得老泪纵横。这是一幅多么惨痛的人间悲剧！而带给人民如此深重的灾难的，是统治者不断发动的侵略战争。这首乐歌，甚至比杜甫“三吏”、“三别”中的《无家别》更令人鼻酸心悸。

被归入“平调曲”的《长歌行》是一首很有教育意义的乐歌：

青青园中葵，朝露待日。阳春布德泽，万物生光辉。常恐秋节至，黄华叶衰。百川东到海，何日复西归？少壮不努力，老大徒伤悲！

对于时光流逝，人生苦短，很多人会流露出及时行乐的消极情绪。而这首歌所表达的情绪则是积极的，健康的，“少壮不努力，老大徒伤悲”已经成为千百年来流传不衰的至理名言。

7. 大曲

相和歌的最高形式是“大曲”，这是一种在乐器的伴奏下载歌载舞的表演形式。

《乐府诗集》卷二十六说相和歌“诸调曲皆有辞，有声，而大曲又有艳，有趋，有乱”，又解释说：“辞者其歌诗也；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。”所谓“辞”，就是歌词，也就是我们现在看到的汉乐府民歌。“声”，指歌中有声音无意义，只起补占音节作用的字，即今天所谓的“衬词”，如“咿儿哟，呀儿哟”之类。乐府民歌《有所思》中的“妃呼”《战城南》中“梁筑室，何以南梁何以北”一句中两个“梁”字都是“声”。

“艳”是大曲中的引子或序曲，可以用乐器演奏，也可以歌唱。“趋”和“乱”是结束性乐段，也是可唱可奏的。最完整的大曲曲式，是一种三段体的结构。

第一段是“艳”。它一般在最前面，但也有在中间的，往往是一段优美抒情的乐段。

第二段是歌曲主体。它往往有好几段歌曲，称为“解”。《乐府诗集》卷二十六说：“诸调歌词，并以一章为一解。”各曲内容不一，长短不一，“解”的多少也不一，如《东门行》四解，《陌上桑》三解等。

第三段是“趋”或是“乱”。“趋”是一种较为纾徐婉转的曲调，可能带有吴、楚地方的音乐风格，吴地民歌就有《吴趋行》。陆机《吴趋行》说：“楚妃且勿叹，齐娥且莫讴。四坐并清听，听我歌吴

趋。”崔豹《古今注》说：“《吴趋曲》，吴人歌其地也。”而“乱”则是较为激昂热烈的曲调。《诗经》《楚辞》中就都有“乱”。对“乱”的解释也很多，清蒋驥《山带阁注楚辞余论》卷上说：“乱者，盖乐之将终，众音毕会，而计歌之节，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。”这是从音乐的角度去理解“乱”。乐曲快要结束，往往是高潮出现的时候，所以，所有的乐器加入演奏，速度加快，旋律更为起伏跌宕，歌唱也随之变化，舞蹈更为热情奔放，乐曲在高潮中结束。这个理解是很正确的。孔子所说的“师絜之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉”！也是从音乐的角度讲的，“洋洋乎盈耳”正是“繁音促节，交错纷乱”的艺术效果。所以，一个乐歌，如果需要抒情性的结尾，它会选择“趋”；而需要一个热烈的结尾，它会选择“乱”。这也就是为什么“趋”和“乱”不会同时出现在一首乐曲之中的原因。

并不是每一首大曲都有“艳”、“趋”、“乱”的。《宋书·乐志》所载的十五首大曲，只有三首是前有“艳”后有“趋”的。另外有一首有“艳”无“趋”，三首有“趋”无“艳”，一首有“乱”无“艳”，另外一些没有“艳”、“趋”、“乱”的记载。

下面我们举一首《艳歌何尝行》来看一看大曲的表演形式（据《宋书·乐志》）。

《艳歌何尝行》 古词五解

〔艳〕（原注：“曲前有艳。”）

〔一解〕何尝快，独无忧，但当饮醇酒，炙肥牛。

〔二解〕长兄为二千石，中兄被貂裘。

〔三解〕小弟虽无官爵，鞍马，往来王侯长者游。

〔四解〕但当在王侯殿上，快独蒲六博，对坐弹棋。

〔五解〕男儿居世，各当努力。蹙迫日暮，殊不久留。

〔趋〕少小相触抵，寒苦常相随。忿恚安足诤，吾中道与卿共别离。约身奉事君，礼节不可亏。上惭沧浪之天，下顾黄口小儿。奈何

复老心皇皇，独悲谁能知。（原注：“‘少小’下为趋。”）

汉代“相和歌”对后代的影响很大，南北朝时期，它与流行于江浙一带的民歌“吴声”和流行于湖北荆楚一带的民歌“西曲”相结合，发展成为一种新的乐种——“清商乐”，成为南北朝时期最具代表性的音乐。

汉代的歌舞百戏

1. 散乐

什么是“散乐”？散乐是自周代以来，被统治者所采用的民间优秀的乐舞形式的总称。由于它是来自民间的艺术，属于“野乐”的性质，所以并不受统治者的重视，但是它新颖独特的表演形式和高超的表演技巧，又受到人们普遍的喜爱。所以历代乐署都有专门掌管“散乐”的机构和官吏。《周礼·春官》载：“旄人掌教舞散乐。”郑玄注说：“散乐，野人为乐之善者，若今之黄门倡。”可见从周代开始，散乐就是指来自于民间的所谓“野人之乐”中的“善者”。它既不是用于宫廷的雅乐和俗乐，也不是用于军旅的部伍之乐。和与雅乐相对应的俗乐相比，它们都属于广义的俗乐，但是狭义的俗乐所包含的主要是音乐歌舞，而散乐则更多的是带技巧性的杂耍和带情节性的戏剧（至少是包含了戏剧的因素，如俳優等），自汉至唐，即成为“百戏”和“杂剧”。

2. 汉代的歌舞

汉代的歌舞音乐很盛，从宫廷到民间，从帝王到百姓，莫不沉湎其中。

《汉书·张良传》记载，汉高祖刘邦曾经对他的宠姬戚夫人说：“为我楚舞，吾为若楚歌。”

这种风行于汉代的“楚舞”是什么样子呢？《西京杂记》载：

高帝戚夫人善鼓瑟击筑，帝常拥夫人倚瑟而弦歌。毕，每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》《入塞》《望归》之曲。侍

婢数百皆习之，后宫齐首高唱，声入云霄。

汉代著名的舞蹈，还有《巾舞》（即《公莫舞》）《舞》（即《巴渝舞》）《七盘舞》《铎舞》等。

《七盘舞》又称《盘鼓舞》，是汉代最有特色的一个舞蹈。其特点是在地上放置盘和鼓，盘和鼓的数目不定。如南阳画像石是六盘无鼓，或四盘二鼓；四川彭县画像砖是六盘二鼓；沂南画像石是七盘一鼓。绥德画像石是七盘三鼓等。表演将要开始，乐队已经准备就绪，盘和鼓也按方位摆好，舞女穿上轻柔艳丽的长袖舞衣。表演开始，舞女以长袖遮面，曼声歌唱。接着，她跳上盘鼓，纵腾盘旋，长袖飞舞，给人以很高的艺术享受。

3. 规模宏大的《百戏》

汉代表演规模最大、综合性最强的是《百戏》。

《百戏》是一台节目的总称，包括杂技、魔术、武术、滑稽、音乐、舞蹈等。

汉代的百戏，规模相当惊人，表演的技巧也非常高。张衡在《西京赋》中对汉代百戏的表演作了非常生动具体的描写（参考汉李尤《平乐观赋》等文）可大略翻译如下：

皇帝带领百官到专门表演大型节目的平乐观观看百戏，这里有供表演用的很大的广场。首先上场的是摔跤角力的“角”一对对摔跤手在场上翻滚扑跌。大力士们化装成古代的力士乌获，举起一只只巨大的铜鼎。芦席上立有一排排的戈矛，锋利的尖刃相对，狭窄得只容一人穿过，演员们以各种动作在其中穿梭往来。表演杂耍的演员把圆球和刀剑抛上抛下。在广场的两根立柱上，高高地悬着一条长索，两位演员在上面表演，最难得的是她们能在细细的绳索上交错而过。武术杂耍表演完后，是歌舞马戏，场中很快地布置起巍峨的高山，冈峦重叠，山上草木葱茏，长满了朱草灵芝。演员们化装成各路神仙，也有的化装成虎豹熊罴，嬉戏歌舞，鼓瑟吹簫。化装成娥皇女英的女演员坐在山上歌唱，声音纾徐清亮；化装成仙人洪涯的演员身穿羽毛织成

的衣裳站在那里指挥。一曲未完，朵朵白云飘过，洁白的雪花纷纷扬扬地飘落下来，在重楼上，有人滚动大石，就像轰轰隆隆的雷声。这时，一只由演员装扮的长八十丈的巨兽跑进场中，表演鱼龙曼衍之戏，还有演员装扮的熊虎搏攫，猿猴登攀，怪兽大鸟在场中跑来跑去，白象舞动着长鼻，大鱼变化成龙。此外，还有水人弄蛇，吞刀吐火的表演。然后，表演了带有戏剧情节的杀虎不成，反而被虎所食的《东海黄公》。最后，由百匹骏马拖着的戏车进场，车上插着高高的木杆。少年演员在百尺杆上上下下翻飞，表演着各种惊险的动作，他们突然从杆上后倒，就像失足一样，引来观众的一阵惊呼，仔细一看，才看见他们用脚后跟反挂在杆上。各种各样的表演令人恻心骇耳，心醉神迷。

不仅为皇室表演的平乐观有这种大型的百戏表演，达官显贵们也都广蓄僮奴歌伎，在家中表演百戏。从山东临沂汉墓出土的著名的汉代百戏画像石上，我们可以看到这种表演。

李延年和汉代著名音乐家

1. 协律都尉李延年

两汉的艺术是达到了非常高的水平的，比如绘画、书法、雕塑、篆刻等等，音乐舞蹈也不例外。但是令人遗憾的是，许多优秀的艺术家，许多伟大艺术品的作者，却没有留下姓名。比如堪称神品的《礼器碑》《乙瑛碑》《张迁碑》《曹全碑》等许多著名的汉碑，那些被后人视为经典的汉印，作者是谁，也许永远也不会有人知道。同样，汉代著名的音乐家，我们也知之甚少。其中值得一提的，是西汉的李延年、司马相如和东汉的蔡邕。

前面已经谈到，汉武帝时曾经大兴乐府，对音乐文化进行过一次大规模的整理工作，而董理其事的，就是协律都尉李延年，参与其事的，有大文学家、音乐家司马相如。

李延年，中山人（今河北定县一带），本来是个受过腐刑的乐工，

精通音乐，能歌善舞，能为新变声。“每为新声变曲，闻者莫不感动”。有一次，他为汉武帝表演，唱了一首歌：

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！

汉武帝听了以后叹息说：“人间哪有这样的美女。”当时平阳公主在座，就对汉武帝说：“李延年的妹妹就是这样的美女。”武帝召她来一见，果然是人间绝色，而且同样能歌善舞。于是得到汉武帝的宠幸，这就是著名的李夫人。因为这层关系，李延年也得到汉武帝的重用。后来，武帝兴乐府协律之事，就让他当了协律都尉，主持全部工作，还把司马相如等著名文人派做他的助手。

他的作曲水平很高，曾为司马相如等文人所写的诗词配曲，又善于将旧曲翻新，他利用张骞从西域带回《摩诃兜勒》编为二十八首“鼓吹新声”，用来作为乐府仪仗之乐。他为汉武帝作《郊祀歌》十九首，用于皇家祭祀乐舞。

李延年把乐府所搜集的大量民间乐歌进行加工整理，并编配新曲，广为流传，对当时民间乐舞的发展起了很大的推动作用。可以说，李延年到汉代音乐风格的形成及我国后来音乐的发展，作出了卓越的贡献。

2. 司马相如

参与乐府协律工作的司马相如，是西汉著名的辞赋大家，曾因《子虚赋》《上林赋》等受到汉武帝的宠幸，也因此名垂青史。他不仅是一位了不起的文学家，还是一位了不起的音乐家，尤善古琴。相传他还没有被汉武帝赏识之前，落魄成都，有一次应朋友邀请，去邛崃富户卓王孙家做客，被新寡在家的卓文君的美貌所打动，用古琴弹唱了一曲《凤求凰》：

凤兮凤兮归故乡，遨游四海求其凰。有一艳女在此堂，室迩人遐毒我肠，何由交接为鸳鸯？胡颉颃兮共翱翔！

凰兮凰兮从我栖，得托孳尾永为妃。交情通意心和谐，中夜相从知

者谁？双翼俱起翻高飞，无感我思使余悲。

冰雪聪明的卓文君听出了曲中的爱意，她也深深地被司马相如的人品才气所吸引。但是她知道，势利的父亲是不会将她许配给贫穷的司马相如的。于是她做出了一个大胆的决定，与司马相如私奔，成就了中国文学史音乐史上的一段佳话。

3. 蔡邕

东汉的著名音乐家，大概非蔡邕莫属了。

蔡邕，字伯喈，东汉末年陈留圉人（今河南杞县南）。他是东汉著名的文学家、诗人、史学家、书法家、音乐家。写了大量的诗、赋、碑、诔和《独断》《勤学》等。他书写的《熹平石经》，被立于太学，每天都有许多人来摩写校对。据说每天来的车都有上千辆，连路都堵塞断了。其残石至今犹存，代表了当时隶书的最高水平。他善弹琴，会作曲，相传著名的《蔡氏五弄》——《游春》《渌水》《幽居》《坐愁》《秋思》就是他所作的。

他的琴弹得很好，甚至惊动了皇帝，汉桓帝就让陈留太守送蔡邕进京。蔡邕不愿意去，但又不得不去，走到河南偃师，就称病不去了。

后来董卓专权，征召蔡邕到京，蔡邕不得已入朝，官中郎将，所以又称他为“蔡中郎”。

有一次，有人用桐木烧火做饭，蔡邕在旁边听到桐木炸裂的声音，说：“这是一块制琴的好材料。”他马上跑过去，把已经点着了的桐木抢出来。后来他用这块桐木制成一张古琴，音色非常好，成为稀世珍宝。因为琴尾已经烧焦，所以就被称做“焦尾琴”。

和这个故事相类似的还有“柯亭笛”。

有一年，蔡邕到浙江会稽避难，住在一个名叫柯亭的地方。柯亭的住房用竹竿做椽子，十分别致。一天饭后，蔡邕在屋檐下散步，观赏新居，发现东间第十六根竹椽与众不同，当即把这根竹子换下来，做成笛子，音色果然十分美妙，这支笛子也就被叫做“柯亭笛”。据说此笛后来落在东晋时的吹笛高手桓伊手中，他常常用它来演奏。

两汉时期的乐器

两汉时期，有一些新的乐器出现，一些旧有的乐器也得到很大的发展。

秦代出现的弹拨乐器弦鼗，在两汉时期得到广泛使用，被称为“秦琵琶”。它的柄较长，音箱两面蒙皮。大约在公元 105 年前后，乌孙公主下嫁昆弥，路途遥远，而许多中原乐器，如琴、瑟、箏、筑等，都不适合马上演奏。所以乐工们制作了一种新乐器，音箱是圆形的，两面用木制，柄短，有十二音柱，四弦。当时被称为“秦汉子”，后来被称为“汉琵琶”。实际上是后来阮咸的前身。

汉代出现的最重要的弹弦乐器是箜篌。

汉族地区的箜篌是横卧的，样子和琴、瑟相似。称为“卧箜篌”，又叫“坎侯”。《孔雀东南飞》中刘兰芝说自己“十五弹箜篌”，所弹的就应该是这种卧箜篌。据说汉武帝命乐工侯晖依琴所作。大约在公元二世纪汉灵帝时，从西域传入一种可以在马上演奏的箜篌，形状像小小的竖琴，被称为“竖箜篌”。汉代的军乐，如骑吹曲等所谓“军中马上”所奏的音乐，用的就是这种竖箜篌。

吹管乐器中，最重要的是竖吹的箫和横吹的笛的出现。

先秦时期所说的笛、箫，都不是后代竖吹的箫和横吹的笛。那时所说的箫，是指排箫；而笛，似乎只是定音高的竹管。

竖吹的箫的出现，大概和羌族使用的羌笛的传入有关。羌笛竖吹，四孔，后来京房在后面加了一孔，才成为五孔的箫。

横吹的笛大约是汉武帝时期出现的，据说是张骞通西域传入的。

吹奏乐器中，还出现了两种少数民族的乐器。一种是箛，又称“胡箛”，一种是角。

箛是什么样子，今天已经不太清楚了。大约最初是把芦叶卷起来吹，就是箛。后来把卷起的芦叶装在管子上，但是管子是没有音孔的，所以大概也不能吹出复杂的旋律。后来，芦叶演变成芦哨，管子

上面有了音孔，就成了后代很重要的吹管乐器箎了。

最早出现的角，大约就是天然的动物角，后来出现用铜、木、皮革、竹等仿造的。在唐宋人的诗词中，都还有很多对角的描写。

汉代的打击乐器，新出现的是“节”。前面介绍“相和歌”的时候，说到这种表演是“丝竹更相和，执节者歌”。节，是一种皮制的小口袋，中间填满糠，表演者用手敲击发声。

第四章 魏晋南北朝时期的音乐

魏晋乐府的演变

1. 曹氏父子对乐舞的贡献

东汉末年社会大乱，造成经济的崩溃，也造成文化的凋敝，音乐艺术也受到极大的摧残。曹操平定荆州，找到流落在这里的汉雅乐郎杜夔，任用他为军谋祭酒，负责主持雅乐的整理和发掘工作。当时参与其事的还有善雅乐的邓静、尹商（一作尹齐）、善歌的尹胡、善舞的冯肃、服养等人。但是这种复古的雅乐，并未真正受到人们的喜爱，受喜爱的仍然是“新声”，是俗乐。曹氏父子及其属下文人，都喜爱汉代以来的“街陌谣讴”“相和歌”。《宋书·乐志》载：

但歌四曲，出自汉世，无弦节，作伎，最先一人倡，三人和。魏武帝尤好之。时有宋容华者，清澈好声，善倡此曲，当时称妙。

在他的影响下，学习乐府民歌成为时尚。曹操本人是乐府诗大家，他“登高必赋，及造新声，被之管弦，皆成乐章”（《三国志·魏书·武帝纪》裴松之注引《魏书》）。《三国志·魏书·武帝纪》注引《曹瞒传》也说：“太祖为人佻易，无威重，好音乐，倡优在侧，常以日达夕。”他创作的《对酒》《步出夏门行》《度关山》《苦寒行》等，都是乐府诗中的名篇。

曹操的儿子曹丕、曹植以公子之贵，更是终年流连于诗赋音乐之

中。曹丕篡汉以后，以帝王之尊亲自进行乐歌的创作，对推动音乐文化的发展起到了重要的作用。所以，魏的立国时间虽短，但是在文学艺术领域的成就及影响却是相当大的。

但是我们也应该看到，“汉自东京大乱，绝无金石之乐。乐章亡绝，不可复知”（《晋书·乐志》）。曹操虽然喜爱音乐，但是连年征战，无暇进行民歌的收集工作。而曹丕即位以后，看重的是文章，他在《典论·论文》中称文章为“经国之大业，不朽之盛事”，但是对于乐府却不是那么看重的。先秦两汉，本重礼乐，主张“声音之道，与政通也”（《礼记·乐记》）。而曹魏的尚通脱，恰好是礼教的大敌，所以建安黄初时期的雅爱音乐，只是把音乐作为享乐的工具而已，而绝无采诗的行动。

2. 汉末的文人乐府仿作

旧乐的散佚，民歌的不采，曹魏乐府的来源，就只剩下文人仿作一途了。

东汉时期，文人仿作乐府之风已起，傅毅的《冉冉孤生竹》、张衡的《同声歌》、辛延年的《羽林郎》、宋子侯的《董娇娆》、蔡邕的《饮马长城窟行》等，都是仿作乐府的名篇。而曹氏父子及属下的“建安七子”等人莫不以能文自诩，当然更把乐府诗的创作作为一试身手的天地。《文心雕龙·明诗篇》说：“魏武以相王之尊，雅爱诗章；文帝以副君之重，妙善辞赋；陈思以公子之豪，下笔琳琅。”他们每人都有数十首乐府传世。这在南北朝尤其是唐宋以后当然算不得什么，但是，在汉代，却没有任何人有这么多诗流传下来的，许多人都仅仅以一二首诗名世。

文人的创作，虽然技巧更为圆熟，但是却失去了民歌那种“饥者歌其食，劳者歌其事”，反映社会生活，揭露社会矛盾的现实主义精神，变为抒发个人情感、感叹个人荣辱的工具。

3. 西晋乐府的雅化与新声

这种情况在西晋时得到进一步的发展。

西晋的统治者司马氏是世族地主阶级出身，他们是打着所谓“名教”的旗号夺取政权的，上台以后，自然也要把“名教”时时挂在口中。在思想文化领域，则是大力提倡复古。但是经过曹魏时期的思想解放，要想回复到两汉的样子是不可能的了，更何况西晋的统治者也并非真正是“名教”的信徒，“名教”只是他们用来巩固其统治的工具而已。所以西晋乐府所做的主要工作之一，是使已经被曹魏雅化了的汉代出自民间的清商歌曲（相和歌）进一步雅化，使之完全成为贵族化的东西。

西晋清商署由著名音乐家荀勖领导，从事“相和歌”的改编整理工作。参与其事的，有著名音乐家朱生、宋识、列和等人。《宋书·乐志》载：

相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。

又说：

魏、晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节唱和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝索善弹箏，朱生善琵琶，尤发新声。

西晋乐府在走向雅化的过程中，也有一定的发展。表现在文学上，是文人，如傅玄、张华、石崇、陆机等在对汉乐府的模仿中，更加追求形式之美，增加了乐府诗的叙事成分。如傅玄《唯汉行》叙刘邦、项羽鸿门宴之事；《秋胡行》叙秋胡戏妻之事；《庞氏有烈妇》叙庞氏女手刃父仇之事；石崇《王明君》叙王昭君和番之事等。表现在音乐上，则是所谓“新声”的出现。这种“新声”，一方面是由于荀勖采用他制定的新笛律，另一方面则是采用新曲或者是文人自创新歌。

石崇的宠伎绿珠善舞，石崇为作《王明君》。《古今乐录》载：

《明君》歌舞者，晋太康中季伦（石崇字季伦）所作也。王明君本名昭君，以触文帝讳，故晋人谓之明君。……其造新之曲，多哀怨之声。

从记载来看，《王明君》的词曲都应该是石崇所作。

《宋书·乐志》所说的孙氏、宋识、陈左、列和、郝索、朱生等人的“尤发新声”；陆云在给其兄陆机的信中所说的“古今之能为新声绝曲者，无又过兄”（《与兄平原书》）就是这种“新声”。

魏晋时期的娱神歌舞——《神弦歌》

1. 先秦歌舞娱神的继承和发展

曹魏和西晋时期乐府的不采诗，使这一时期北方的民歌几乎都没有保存下来，而在南方，也就是荆楚故地的东吴，民间歌舞倒是很兴旺的。

我们在前面已经谈到，先秦时期，南方荆楚故地的巫风巫舞就很盛。汉魏时期，这种风气并未衰减，《后汉书·第五伦传》记载：

“会稽俗多淫祠，好卜筮，民常以牛祭神，百姓财产，以之困匮。”这种祭祀活动，仍然同先秦时期一样，是以年轻貌美的巫女的歌舞表演为主，半是娱神半是娱人。《晋书·夏统传》记载：

统字仲卿，会稽永兴人也。……其从父敬宁祠先人，迎女巫章丹、陈珠二人，并有国色，庄服甚丽，善歌舞，又能隐形匿影。甲夜之初，撞钟击鼓，间以丝竹。丹、珠乃拔刀破舌，吞刀吐火，云雾杳冥，流光电发……统从之。入门，忽见丹、珠在中庭，轻步徊舞，灵谈鬼笑，飞触挑，酬酢翩翻。

祭祀先人，应该是肃穆悲怆的，但是，实际上却是由有国色的巫女在“撞钟击鼓，间以丝竹”的音乐伴奏下，作轻灵曼妙的歌舞表演。祭礼先人尚且如此，其他祭礼场合可想而知。其表演情况和屈原所描写的如出一辙，甚至更有过之。

2. 《神弦歌》十八曲

先秦时人们用以娱神的是楚辞体的《九歌》，随着时代的发展，吴地的民间祭神乐歌也变成汉代出现的五言。这种五言的民间祭神乐歌因为是“祭祀神，弦歌以娱神之曲”（王琦《李长吉歌诗汇解·神弦歌·注》），所以被称做《神弦歌》。这些《神弦歌》曾经被孙吴统

治者用来作为宗庙祭祀乐歌和用于享乐。《宋书·乐志》载：

世咸传吴朝无雅乐。案孙皓迎父丧明陵，唯云倡伎昼夜不息。则无金石登歌可知矣。何承天曰：“或云今之《神弦》，孙氏以为宗庙登歌也。”

这些《神弦歌》被保存了下来，据《古今乐录》载，《神弦歌》一共有十一曲，它们是：

《宿阿曲》《道君曲》《圣郎曲》《娇女曲》《白石郎曲》《青溪小姑曲》《湖就姑曲》《姑思曲》《采菱童曲》（《乐府诗集》所收为《采莲曲》）《明下童曲》《同生曲》。

除了《宿阿曲》《道君曲》《圣郎曲》《青溪小姑曲》四曲以外，其余七曲每首都有歌词二首，所以《神弦歌》一共十八曲。它们全部收录在北宋郭茂倩《乐府诗集》中。

这是一套完整的祭神乐歌。第一首《宿阿曲》可能是一首迎神曲：苏林开天门，赵尊闭地户。神灵亦道同，真官今来下。

苏林和赵尊都是传说中的仙人。苏林打开天门，赵尊关闭地户，天上的神灵真官都纷纷从云霄下来，享受人间的祭飨。从内容上看，确实有一点像迎神曲。

从第二首《道君曲》到第八曲《姑思曲》，是祭祀吴地各山水等神灵的。与《九歌》不同的是，《九歌》所祭，除山鬼、国殇以外，东皇太一、东君、云中君、大司命、少司命等都是大神。而《神弦歌》所祭，却都是各地的山川小神。中国本是一个泛神崇拜的国家，所以山有山神，地有土地神，门有门神，灶有灶神，而吴地的祭祀尤滥。

《后汉书·栾巴传》说“（豫章）郡土多山川鬼怪，小人常破貲产以祈祷”，指的就是这种情况。《神弦歌》所祭的神灵，大都不详所指，道君、圣郎、娇女可能是对神仙的泛指。白石、青溪、赤山湖（《湖就姑曲》有“赤山湖就头”句）都是地名。《姑思曲》第一首说：“明姑遵八风，蕃鬻云日中。前导陆离兽，后从朱鸟麟凤凰。”有人以为是太阳女神。

这几首乐歌中最有名的是《青溪小姑曲》。

青溪发源于钟山，是建业（今南京）的著名水道。青溪小姑神在江南一带很有名，她也有很多人神相交恋的故事流传。不过，《青溪小姑曲》的歌词却和这些故事没有什么关系，歌词是：

开门白水，侧近桥梁。小姑所居，独处无郎。

第九首和第十首可能是娱神曲。比如第九首《采菱童曲》（第一首）：

泛舟采菱叶，过摘芙蓉花。扣楫命童侣，齐声采莲歌。

祭完众神，由儿童扮演采莲童，跳采莲舞，唱采莲歌以娱神。

最后一曲《同生曲》可能是一首送神曲。第一首的歌词是：

人生不满百，常怀千岁忧。早知人命促，秉烛夜行游。

歌词取自《古诗十九首》，表现的是一种韶光易逝，人生苦短，所以希望及时行乐的思想，因此也有人对它是送神曲表示怀疑。其实，这是可以理解的。人们总是留恋生命，希望长生的，所以他们对神仙白日飞升，长生不老是非常羡慕的。当祭典结束，众神快要离去的时候，人们更感到人生的短促，难怪他们会产生秉烛夜游的思想了。所以，把它作为一首送神曲来使用。

魏晋南北朝时期乐舞的繁荣

1. 南北朝的侈靡之风

汉末大乱，也使得乐舞艺术受到毁灭性的打击。曹操平定荆州，基本安定北方以后，也开始制礼作乐。曹氏父子都是大文学家、大诗人，同时也都喜爱乐舞，所以乐舞艺术得到一定程度的恢复。

自东晋偏安江南，宋、齐、梁、陈各代，都极尽奢侈，追求声色犬马的享乐，其侈靡的程度在历史上都是罕见的。石崇《归思引》说“登云阁，列姬姜。拊丝竹，叩宫商。宴华池，酌玉觞”，应该就是整个南朝社会生活的写照。上流社会自皇室帝王就追求声色，如宋废帝时“太常雅郑共千余人，后堂杂伎不在其数”（《通典·乐

典》)；陈后主“耽荒于酒，视朝以外，多在宴筵。尤重声色，遣宫女习北方箫鼓，谓之‘代北’，酒酣则奏之，又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》《金钗两臂垂》等曲，与臣制其歌词，绮艳相高，极于轻薄，男女相和，其音甚哀”（《隋书·音乐志上》）。王公贵戚自然不甘落后，也纷纷畜女乐，“丝竹昼夜不绝”。

南朝如此，北朝也是如此。虽然北方是羌、氐、鲜卑等少数民族执政，而沉湎声色，喜爱歌舞之风与南朝无异。《洛阳伽蓝记》载北魏时丞相元雍“出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转；入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日”。“封疆在上地，钟鼓自相合。美人当窗舞，妖姬掩扇歌”（北魏温子升《安定侯曲》），正是北朝君臣生活的写照。

2. 歌场与踏歌

在民间，这种歌舞之风也很盛，甚至有专门供大家歌舞娱乐的“歌场”。《岳阳风土记》（《古今图书集成·乐律典》引）说：

荆、楚民俗，岁时集会，或祷祠，多击鼓，令男女踏歌，谓之歌场。

这种踏歌形式，在南北朝时十分盛行。《西曲歌》中有《江陵乐》四首，前三首说：

不复蹋人，地地欲穿。盆隘欢绳断，蹋坏绛罗裙。

不复出场戏，场生春草。试作两三回，蹋场方就好。

阳春二三月，相将蹋百草。逢人驻步看，扬声皆言好。

所描写的，就是荆、楚一带踏歌鼓舞的盛况。

这种民间的踏歌鼓舞形式，因其热烈欢快，有很大的参与性，也受到上流社会的喜爱。梁武帝《江南弄》说：

众花杂色满上林，舒芳耀绿垂轻阴，连手躡蹀舞春心。舞春心，临岁腴，中人望，独踟蹰。

“连手躡蹀舞春心”就是踏歌的形式。

这种踏歌形式在北方一样盛行。《乐府诗集》卷七十三《杂曲歌

辞》有《杨白花》，“解题”说：

《梁书》曰：“杨华，武都仇池人也。少有勇力，容貌雄伟，魏胡太后逼通之。华惧及祸，乃率其部曲来降。胡太后追思之不能已，为作《杨白花》歌辞，使宫人昼夜连臂蹋足歌之，声甚哀惋。”

《北史·尔朱荣传》载：

及酒酣耳热，必自匡坐，唱虏歌，为《树梨》《普梨》之曲。见临海王从容床雅，爱尚风素，固令为《敕勒舞》，日暮罢归，便与左右连手蹋地唱《回波乐》。

《古今图书集成·乐律典》卷八十二引《诗纪》载：

北周宣帝与宫人半夜连臂蹋而歌“自知身命促，把烛夜游行”。

大概还有一些歌舞的表演也是踏歌形式的。比如北朝时非常流行的《采莲》。路德延《小儿》诗就说：“合调歌《杨柳》，齐声踏《采莲》。”

由于歌舞的盛行，对歌舞艺人的需求量很大，甚至出现专门培养艺人，家家户户学习乐舞的浙江德清县前溪村。唐李商隐《回中牡丹为雨所败》二首之二冯浩注说：“于兢《大唐传》：‘前溪村，南朝习乐之所，今尚有数百家习音乐。江南声伎之自此出，所谓舞出前溪者也。’”由此也可以想见南北朝时期歌舞音乐的盛况。

魏晋南北朝乐府民歌——吴声与西曲

1. 吴声与西曲的产生

东晋衣冠南渡以后，旧乐散亡。于是又一次把眼光转向民间，从民间音乐中去吸取养料。流行于江浙一带的民歌“吴声”与流行于荆楚（今湖北）一带的民歌“西曲”，以其清新活泼、婉转悠扬的特色，很快受到上层统治者和下层百姓的普遍喜爱，成为“清商乐”的主要组成部分。《南齐书·萧惠基传》说：“自宋大明（孝武帝年号）以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。”《南齐书·王僧虔传》也说：“朝廷礼乐多违正典，民间竞造新声杂曲。”所谓

“郑卫淫俗”，所谓“新声杂曲”，指的就是流行于南方民间的吴声、西曲。

生活在荆楚故地的南方人民，从来都是喜爱歌舞音乐的，偏安一隅的南朝统治者，大都追求声色犬马的享乐，但也因此促进了音乐的繁荣。江南一带，“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群”

（《宋书·良吏传序》）。《南齐书·良吏传序》中说：

永明（齐武帝年号）之世，十许年中，百姓无鸡鸣犬吠之惊。都邑之盛，士女富逸，歌声舞节，服华妆，桃花绿水之间，秋月春风之下，盖以百数。

和汉乐府民歌不同，吴声和西曲产生在长江中下游和汉水两岸的大城市，它反映的是市民阶层的生活。它没有汉乐府那么深刻的社会内容和强烈的斗争精神，而更多地是表现男女间的爱情。它很少有汉乐府那样的长篇之作，而多为五言四句的短制小曲。

2. 吴声歌例

“吴声歌”产生在东晋到刘宋时期。《宋书·乐志》说：“吴歌杂曲，并出江东，晋宋以来，稍有增广。其始皆徒歌，其后被诸弦管。”它产生的地域，是当时的京城建业（今江苏南京）为中心的吴地。

现在流传下来的吴声歌曲，据《乐府诗集》所载，共二十四首，其中，《子夜歌》《子夜四时歌》《上声歌》《懊侬歌》《前溪歌》《丁督护歌》《华山畿》《读曲歌》等，都是千古传诵的名篇。

吴声歌中最有名的是《子夜歌》。《太子夜歌》二首之一说：“歌谣数百种，《子夜》最可怜。慷慨吐清音，明转出天然。”它是女子口气演唱的恋歌。传说是一位叫“子夜”的女子所唱，所以叫《子夜歌》。《子夜歌》中有许多情浓而痴，思巧而奇的作品，比如：

芳是香所为，冶容不敢当。天不夺人愿，故使侬见郎。

始欲识郎时，两心望如一。理丝入残机，何悟不成匹。

欢愁侬亦惨，郎笑我便喜。不见连理树，异根同条起。

气清明月朗，夜与君共嬉。郎歌妙意曲，侬亦吐芳词。

怜欢好情怀，移居作乡里。桐树生门前，出入见梧子。

此外，由《子夜歌》又生发出《子夜四时歌》《大子夜歌》《子夜警歌》《子夜变歌》等。

3. 吴声歌的特点

《世说新语·言语篇》载：

桓玄问羊孚：“何以共重吴声？”羊曰：“以其妖而浮。”

所谓“妖”，是指它的内容多男欢女爱；所谓“浮”，是指它的音调较雅乐正声为高，因此也就更凄婉动人。

吴声歌曲演唱的特点，是末尾有众人帮腔的“送声”。《乐府诗集》引《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。”《通典·乐典》说：“《阿子》《欢闻歌》者，晋穆帝升平初，童子辈或歌于道。歌毕，辄呼‘阿子汝闻否’，又呼‘欢闻否’，以为送声。后人演其声以为此二曲。”

吴声歌音韵悠扬柔美，它的伴奏，也以弦乐器为主。《乐府诗集》引《古今乐录》说：“吴声歌。旧器有箎、篴、琵琶，今有笙、箏。”

4. 西曲歌例

西曲歌产生的时代较吴声稍晚，其地域在今湖南、湖北、四川及河南一带，所以又称“荆楚西声”。

据《古今乐录》载，西曲主要有“舞曲”和“倚歌”两大类，计三十四曲，一百四十多首。其中，著名的有《石城乐》《乌夜啼》《莫愁乐》《三洲》《采桑渡》《江陵乐》《安东平》《那呵滩》（以上舞曲歌），《青阳度》《女儿子》《夜度娘》《来罗》《平西乐》《寻阳乐》《白附鸠》《拔蒲》（以上倚歌），《孟珠》《翳乐》（以上舞曲兼倚歌），《杨叛儿》《西乌夜飞》《月节折杨柳歌》（以上普通歌）等。

舞曲歌主要产生在宋、齐、梁三代。它是与舞蹈紧密配合的舞词。据《古今乐录》载，旧舞均十六人，梁时改为八人。

倚歌是什么，古人没有明确的说明。《乐府诗集》卷四十九引《古今乐录》说：“凡倚歌，悉用铃鼓，无弦有吹。”可见倚歌是以管乐器和打击乐器中的铃和鼓伴奏的。也由此可以推知，它的音调较舞曲歌高亢，情绪较舞曲歌热烈。

西曲产生的主要地区荆、郢、樊、邓都是长江中游及汉水西岸的大城市，所以西曲的内容虽然仍有许多是描写男女爱情的，但却充满水边船上的情调。比如《石城乐》（五首之三）：

布帆百余幅，环环在江津。执手双泪落，何时见欢还。

又如《襄阳乐》（九首之一）：

朝发襄阳城，暮至大堤宿。大堤诸女儿，花艳惊郎目。

再如《那呵滩》（六首之四五）：

闻欢下扬州，相送江津湾。愿得篙棹折，交郎到头还。

篙折当更觅，棹折当更安。各自是官人，那得到头还。

《西曲歌》的内容很丰富，除了男女恋情之外，还有采桑采莲，养蚕织锦等普通人民的劳动生活描写，当然其中也往往穿插有爱情。有一些乐歌直接描写的就是民间歌舞的场面，我们可以根据它们推想其表演和娱乐的情况。

倚歌《翳乐》二首这样写道：

阳春二三月，相将舞翳乐。曲曲随时变，持许艳郎目。

人言扬州乐，扬州信自乐。总角诸少年，歌舞自相逐。

不独扬州如此，整个江南都是如此。

5. 西曲歌的特点

西曲和吴声一样，也是促柱繁弦，音高而凄婉的。庾信《乌夜啼》诗说“促柱繁弦非《子夜》，歌声舞态异《前溪》”（《子夜》《前溪》都是吴声歌）。

舞曲歌有送声与和声。和吴声的短小而无意义，多由虚字衬腔的送

声相比，舞曲歌的送声和声大都与歌曲有关，意思明确。如《乌夜啼》的和声“夜夜望郎来，笼窗窗不开”；《襄阳乐》的和声“襄阳来夜乐”；《襄阳蹋铜蹄》的和声“襄阳白铜蹄，圣德应乾来”；《那呵滩》的和声“郎去何当还”。有的和声很长，甚至有送有和。如《三洲歌》的和声“三洲断江口，水从窈窕河傍流。欢将乐，共来长相思”；《西乌夜飞》的和声“白日落西山，还去来”，送声“折翅乌，飞何处，被弹归”等。这也就是所谓“其声节送和，与吴声亦异”。

由于吴声、西曲的广泛流行，在当时已经有专门演唱的艺人出现。《西曲·青骢白马》说：“问君可怜六萌车，迎取窈窕西曲娘。”又《莫愁乐》说：“莫愁在何处，莫愁石城西。艇子打两桨，催送莫愁来。”《旧唐书·音乐志》说：“石城有女子名莫愁，善歌谣。”莫愁也许就是“西曲娘”一类的人。

北朝乐府民歌

北朝乐府民歌的特点

流行于北方的民歌，与吴声、西曲的风格迥然不同。北方民族性格粗犷直率，北方民歌也十分豪放。从语言、曲调和演唱风格上，原本和南方乐歌有很大的差别。《折杨柳枝歌辞》之四说：

遥看孟津河，杨柳郁婆娑。我是虏家儿，不解汉儿歌。

可见北方乐歌和南方乐歌差别是很大的。《乐府广题》记载：

北齐神武（高欢）攻周玉壁，士卒死者十四五，神武恚愤，疾发。周王下令曰：“高欢鼠子，亲犯玉壁，剑弩一发，元凶自毙。”神武闻之，勉坐以安士众，悉引诸贵，使斛律金唱《敕勒》，神武自和之。

斛律金演唱的这首《敕勒歌》是一首在北方流传很广的著名民歌，但是，据《乐府诗集》载，“其歌本鲜卑语，易为齐言，故其句长短不齐”。“易为齐言”，也就是翻译成汉语。翻译以后的《敕勒歌》

是一首异常优美的民歌：

敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。

我们今在《乐府诗集》“梁鼓角横吹曲”中看到的北方乐歌，从形式上看，和南方民歌的差别不是很大，究其原因，一是因为北方的少数民族统治者建立政权以后，很多都向比自己高明得多的中原汉民族文化学习。比如北魏孝文帝迁都洛阳以后，就下令禁止使用鲜卑语和其他少数民族语言，只准使用汉语。另一个原因，是我们今天看到的北方民歌，是南朝萧梁乐府所录，可能是经过整理的。

这些民歌中，著名的有《捉搦》《企喻歌》《琅琊王歌》《陇头歌》《雀劳利歌》《高阳乐人歌》《幽州马客歌》《地驱乐歌》《折杨柳枝歌》及《木兰诗》等。它们大多表现北方羌、氐、鲜卑、匈奴等民族的游牧生活及战争，表现他们开朗乐观，热情爽朗的性格。比如下面这几首北朝民歌：

折杨柳歌（五首之一）：

健儿须快马，快马须健儿。跋黄尘下，然后别雄雌。

琅琊王歌（八首之一）：

新买五尺刀，悬著中梁柱。一日三摩娑，剧于十五女。

北方民歌中也有不少表现婚姻爱情主题的，但是北方民族豪放直率的性格，使这些乐歌的风格与南方民歌迥然不同。

地驱乐歌（四首录二）：

驱羊入谷，自羊在前。老女不嫁，蹋地唤天。

侧侧力力，念君无极。枕郎左臂，随郎转侧。

折杨柳枝歌（四首之一）：

门前一株枣，岁岁不知老。阿婆不嫁女，那得孙儿抱。

这种大胆真率，热情泼辣的表露，在南方民歌中是绝对没有的。

东晋以后，虽然以长江为界形成南北对峙的局面，但是文化的交流却没有废止，一方面，北方乐歌在南方传播，并且被乐府机关采用；另

一方面，南方乐歌更是大量传入北方，受到北朝朝野上下的一致喜爱。这种南北乐歌的差异与交融，促进了南北朝乐府民歌的繁荣，也为唐代诗歌的革新奠定了基础。

外国音乐的传入

1. 西域各国音乐的传入

除了南北文化的广泛交流外，南北朝时期更是西域音乐与佛教音乐大量传入中国，并对中国音乐产生了深巨影响的时代。

自汉代张骞和班超通西域之后，中国与西域各国的经济文化交往一直没有间断，到南北朝时，往来更加频繁。西域诸国人来到中国，有些因为爱慕中国的山川风物、文化艺术，乃至长住不返，子孙逐步汉化。北魏时杨★之《洛阳伽蓝记》中记载：

永桥以南，圜丘以北，伊、洛之间，夹御道有四夷馆。道东有四馆，一名金陵，二名燕然，三名扶桑，四名崦嵫；道西有四里，一曰归正，二曰归德，三曰慕化，四曰慕义。……西夷来附者处崦嵫馆，赐宅慕义里。自葱岭已西，至于大秦（古罗马帝国），百国千城，莫不欢附，商胡贩客，日奔塞下，所谓尽天地之区已。乐中国土风，因而宅者不可胜数。

西域各国与中国的交往，固然主要是商贸往来，但同时也促进了文化的交流。西域诸国如龟兹（今新疆库车）、安国（今中亚布哈拉）、康国（今中亚撒马尔罕）、疏勒（今新疆疏勒）、天竺（今印度）等地具有强烈异国情调的乐舞，很快受到中土人士的喜爱。《通典·乐典》载：

自宣武以后，始爱胡声。洎于迁都，屈茨琵琶、箜篌、胡、胡鼓、铜钹、打沙罗、胡舞，铿锵镗，洪心骇耳。抚箏新靡绝丽，歌音全似吟哭，听之者无不凄怆。琵琶及当路琴瑟殆绝音。皆初声颇复闲缓，度曲转急躁。按此音所由，源出西域诸天、诸佛韵调。娑罗胡语直置难解，况复被之土木，是以感其声音，莫不淫躁，竞举止轻大飙，或

踊或跃，乍动乍息，脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。

这里所说的“胡乐”，已经不是我国北方少数民族的音乐，而是来自西域龟兹、安国、西凉、天竺、疏勒等国的音乐。所使用的乐器屈茨琵琶、胡、胡鼓、沙罗等也与中原旧有的“琵琶及当路琴瑟”不同。而“铿锵，洪心骇耳，抚箏新靡绝丽，歌音全似吟哭”的艺术风格也与中国旧有的音乐完全不同。至于所产生的使人“感其声音，莫不淫躁，竞举止轻飏，或踊或跃，乍动乍息，脚弹指，撼头弄目”的艺术效果，也与中原音乐以“中和”为主的宗旨大异其趣。

《隋书·音乐志》载：“苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓秦汉乐也。”就明确指出“胡戎之乐”是出自西域的。又载：“杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等，然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。（陈）后主唯赏胡戎乐，耽爱无已，于是繁手淫声，争新哀怨，故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。”所谓“繁手淫声”，是指旋律更加复杂多变，乐器的演奏也变得更加繁复。所谓“争新哀怨”，是指乐曲的结构和风格都与前不同，表现的情绪也更加丰富。而乐工的地位也大大提高，以至于有“封王开府”者。

北朝统治者经常娶北狄、突厥女子为后，随陪送而来的人中，大量的乐人，成为西域音乐传入中国的一条重要渠道。公元568年，北周武帝娶突厥阿史那氏为后，龟兹、疏勒、安国、康国等从媵，带来了这些国家的音乐。《旧唐书·音乐志》说：

周武帝聘虜女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐大聚长安。

对中原音乐产生了巨大的影响。这些外国音乐中，对我国音乐影响最大的有龟兹乐、西凉乐、天竺乐、康国乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐等。其中，又以龟兹乐的影响为最大。

2. 龟兹音乐的影响

西域各国的音乐水平都很高，而“屈支国（即龟兹）……管弦伎乐，特善诸国”（唐玄奘《大唐西域记》语）。大约在公元四世纪末，后凉吕光与龟兹交战，获胜，带回了一个完整的龟兹乐队和许多龟兹乐曲。吕氏灭亡后，又为后魏所得，并传入中原，立刻受到人们的喜爱。《隋书·音乐志》载：

龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。至隋有“西国龟兹”、“齐朝龟兹”、“土龟兹”等，凡三部。开皇中（581-600）其器大盛于闾。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估炫公王之间，举时争相慕尚。

据《隋书·音乐志》所载，一部完整的龟兹乐队，“其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、篳篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等十五种”。“工二十人”。从使用的乐器来看，与中原音乐确实有很大的不同。其乐曲有歌曲《善善摩尼》、解曲《婆伽儿》、舞曲《小天》《疏勒盐》等。

3. 西凉乐的影响

吕光把龟兹音乐带到凉州，与凉州地区流传的中国旧曲相结合，变为一种新声，称为“秦汉伎”，后来改为“西凉乐”。《隋书·音乐志》载：

西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹之声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之“西凉乐”。至魏、周之际，遂谓之“国伎”。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。《扬泽新声》《神白马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉、魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬、弹箏、箏、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大篳篥、长笛、小篳篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、贝等十九种，为一部。工二十七人。

西凉音乐对中原音乐的影响也是很大的，北魏乐府所奏基本上是西凉乐，据《旧唐书·音乐志》说：“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐。”

至于天竺、康国、高昌（今新疆吐鲁番）、疏勒、安国、高丽（今朝鲜）等国的音乐也很发达，到隋代，同被列入“七部乐”和“九部乐”中。

4. 西域来的音乐家

西域音乐的传入，并对中原本土音乐所产生的巨大影响，是和一大批来到中原的西域音乐家分不开的。

前面提到的曹妙达，本是曹国（今撒马尔罕东北）人，其家族人都善弹胡琵琶。《旧唐书·音乐志》载：“后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业。至孙妙达尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以相之。”后来唐代琵琶妙手多以曹姓，如曹保、曹善才、曹刚等，大概都是这一族的后裔。

这些西域音乐家中，对中原音乐影响和贡献最大的是苏婆。

《隋书·音乐志》载：

周武帝时有龟兹人曰苏婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中，间有七声。因而问之，答云：“父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。”其七调，勘校七声，冥若合符。

隋朝时音乐理论家郑絪受其启发，重新提出七宫、十二律旋相为宫以成八十四调的理论，对西域音乐与中国音乐的融合做出了很大的贡献。

佛教音乐的巨大影响

1. 佛教传入中国

佛教自东汉传入中国以后，对中国的哲学思想和文学艺术产生了巨大的影响，佛教音乐对中国音乐的影响也是很大的。

佛教虽然是东汉时传入中国的，但是受到上自皇帝百官，下至士庶

妇孺的崇信而得以广泛流传，却是在南北朝时期。北方的后赵、前秦、后秦、北凉、北魏、西魏等国都大力提倡佛教。前秦苻坚甚至发兵攻破襄阳，以迎取高僧道安。道安在长安时，曾领僧众数千人之多。后秦姚兴迎请名僧鸠摩罗什到长安，四方前来长安的义学沙门达三千多人。北魏时，天下佛寺多至三万有余，天下僧尼有二百万之众。仅洛阳一地，最盛时“寺有一千三百六十七所。天平元年，迁都邙城，洛阳余寺四百二十一所”（杨★之《洛阳伽蓝记》）。

南朝统治者也大都崇信三宝，大力提倡佛教，尤其是梁武帝。他曾多次舍身同泰寺，让群臣出资将他赎回，借此为寺院敛财。在他的大力提倡下，南朝佛教最盛时佛寺多达二千八百四十六所，僧尼八万二千七百余人。

2. 佛教音乐与中国音乐的交融

随着佛教的兴盛，佛教音乐也得以在中国流行。

佛教在举行宗教仪式时歌咏赞叹，以颂诸佛菩萨，以及宣传教义经文，都可依一定曲调歌唱，称为“梵呗”。梁释慧皎《高僧传》卷十五《经师篇·论》说：

天竺方俗，凡是歌咏法言皆称为呗。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。昔诸天（指五天竺）赞呗，皆以韵入弦管。五众（指我国佛教徒）既与俗（指天竺方俗）违，故宜以声曲为妙。

这种传自西域的“梵呗”，与中国的歌谣一样，也是一种配合金石管弦的歌唱形式。《高僧传·经师篇·论》又说：

东国（指中国）之歌也，则结韵而成咏；西方（指天竺）之赞也，则作偈以和声。虽复歌、赞为殊，而并以协谐钟律，符靡宫商，方乃奥妙。故奏歌于金石，则谓之以乐；赞法于管弦，则称之以呗。

也就是说“乐”和“呗”仅仅是歌唱的内容不同而已。

由于梵文和汉语的差异，直接用天竺传来的佛曲演唱汉译的偈颂，会产生“声繁而倡促”之弊，即曲调长而曲折，文字少，一字一音难与相配的毛病。《高僧传·经师篇·论》说：

自大教（指佛教）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，则声繁而倡促；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。

这种原因，造成了佛教音乐与中国音乐的交融。中国僧人在歌唱汉译的经文偈赞时，在天竺佛曲的基础上融入了大量中国民间音乐，这种新的佛曲演唱形式，被附会到曹植身上，称为“鱼山梵唱”。

佛教音乐不只是诵读佛经，也包括对佛本生故事的搬演，对佛菩萨的赞颂和对佛教经义的宣讲。

这种佛曲呗赞，在寺院大量搬演，以吸引听众，乃至“梵唱屠音，连檐接响”（北魏任城王澄《奏禁私造僧寺》，见《魏书·任城王澄传》）。

据《洛阳伽蓝记》记载：

景乐寺……至于大斋，常设女乐。歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂。及文献王薨，寺禁稍宽，百姓出入，无复限碍。后汝南王悦复修之。悦是文献之弟。召诸音乐，逞伎寺内，奇禽怪兽，舞殿庭，飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总萃其中，剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间得食。士女观者，目乱睛迷。

景明寺……于时金花映日，宝盖浮云，幢若林。香烟似雾。梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。

另一方面，佛乐受到统治者的喜爱，被列入朝廷乐署。梁武帝笃信佛法，“制《善哉》《大乐》《大欢》《天道》《仙道》《神王》

《龙王》《灭过恶》《除爱水》《断苦转》等十篇，名为正乐。皆述佛法。又有法乐童子伎，童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之陈”

（《隋书·音乐志》）。梁简文帝萧衍《和太子忏悔诗》形容说：

“缭绕闻天乐，周流扬梵声。”（《广弘明集》卷三十）可见其演出之盛。

佛教音乐的传入，不仅为中国的民族音乐注入了新鲜血液，影响到

隋唐以后“变文”、“宝卷”等说唱艺术的形成，而且对中国音韵学产生了很大影响。而四声音韵的发展，又对后代的歌曲的词曲创作和演唱影响极大，它直接影响到唐宋近体诗和词的形成，影响到元明清南北曲唱论的发展。

魏晋南北朝时期的乐器

这一时期乐器有两个特点，一是旧有的乐器演奏水平不断提高，出现了一些演奏名家，如善弹阮咸的阮咸，善吹笛的桓伊，善吹簾的朝云，善弹琴的戴逵等；二是许多新乐器的出现。

新出现的乐器，大多是从西域传来的。最重要的，是弹弦乐器琵琶和许多打击乐器。

秦汉时的琵琶，都是直柄，音箱是圆形的。南北朝时，曲项琵琶从西域传入中国。它的特点是音箱呈梨形，柄是弯曲的。与今天的琵琶已经有点相似。从唐代开始，它就成为最受欢迎的乐器之一。

曲项琵琶四弦，还有一种外形与曲项琵琶相似而略小的五弦的乐器，叫五弦琵琶，简称五弦，也是唐以后的一种重要乐器。

新出现的吹管乐器是筚篥。据说最早是西北的少数民族用在战场上惊中国马的。它和前面谈到的芦管很相似，但管上有孔，可以演奏比较复杂的旋律。它就是后代管子的前身。到了唐代，它也是非常受欢迎的乐器之一。

方响也是这个时期传入内地的。它大约出自北周。以十六块音高不等的铁片悬挂于木架上，原理和编钟、编磬相似，不过体积小很多。

这一时期，传入了许多新的打击乐器。

星，就是碰铃。北周云冈石窟有演奏星的雕塑。

达卜，就是手鼓，新疆维吾尔族的重要打击乐器。木制圆形鼓框，单面蒙羊皮或蟒皮，有一种框上还有许多小铁环，用双手敲击发声。在敦煌北周壁画中已经出现。

从唐代典籍记载中，鼓的种类非常丰富了。这些鼓的形制各异，声

音不同，敲击的方式也不一样，广泛使用于十部乐中。这些鼓，被统称为“胡鼓”（见杜佑《通典·乐典二》）。应该都是在南北朝时期就已经传入中国了。

羯鼓，曾被唐明皇称为“八音之领袖”。它本来是羯族的乐器，大概在东晋末传入，用于龟兹乐。它的形状像漆桶，两面蒙皮，放置在一个小牙床上，用两根鼓杖敲击，可以演奏非常激烈的节奏。

在隋唐七部乐、九部乐和十部乐中，有大量少数民族音乐，如龟兹乐、安国乐、西凉乐、康国乐、天竺乐、疏勒乐、高丽乐等。其中使用到大量的鼓乐，这些鼓，不见于秦汉魏晋典籍，从名字上看，也应该是从西域传入的。

鸡娄鼓。用于鼓框近圆形，两端蒙窄皮，鼓框在环。演奏时，环上系带挂于左腋下。演员左手执鼗牢（即鼗鼓），左腋夹鸡娄鼓，用右手敲击发声。

答腊鼓。隋唐用于龟兹、高昌、疏勒诸部乐。它的形状是一圆筒形的短鼓框，在鼓框两面蒙鼓皮。鼓面直径大于框径。两面鼓面有孔，用绳穿孔交叉绑定。它的演奏方法很奇特，是用手指摩擦或者弹击鼓面发声，古人称为“揩鼓”。在敦煌壁画中已见。

都昙鼓。像腰鼓，但要小一些。用于隋唐天竺乐、龟兹乐、扶南乐等。演奏时用鼓槌敲击。

毛员鼓。也是腰鼓的一种，比都昙鼓稍大一点。都昙鼓和毛员鼓在敦煌壁画中已见。

叙事性歌舞与散乐

1. 南北朝时期叙事性歌舞的出现

在我国的艺术史上，戏剧的产生较晚，先秦两汉的艺术中，叙事性的歌舞类表演非常少，戏剧史上所说的先秦时期的《优孟衣冠》，两汉时期的《东海黄公》一类带有故事性的表演仅一二例，而且相当简单。这一点，和西方艺术，尤其是古希腊时期戏剧的繁荣有很大的不

同。

东汉后期，这种情况有些改观，乐府民歌和文人的创作中，叙事的成分加重了许多，出现了长篇叙事诗《孔雀东南飞》和蔡文姬的《悲愤诗》。以及乐府民歌《陌上桑》，辛延年的《羽林郎》等叙事性很强的诗歌。

南北朝时期，北朝歌舞中，出现了一些叙事性的歌舞表演，有一些已经具有戏剧的雏形。如《踏谣娘》《大面》《拨头》等。

2. 含有戏剧成分的《踏谣娘》

《踏谣娘》出自北齐，又名《谈容娘》《踏谣娘》。唐崔令钦《教坊记》载：

《踏谣娘》，北齐有人姓苏，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，傍人齐声和云：“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，以为笑乐。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。

首先由一个男演员穿上妇女的服装，化装成苏郎中之妻，徐步上场，一边表演一边演唱，对化装成邻里的演员诉说丈夫醉酒殴打她的情况，她显得很悲痛的样子，边哭诉边抽动双肩，摇晃身体。每唱完一叠，化装成邻里的演员就齐声和唱“踏谣和来，踏谣娘苦和来”。然后，一位演员化装成她的丈夫上场，夫妻俩由争吵发展到斗殴。由于“苏郎中”是以丑角的面貌出现的，所以表演中有许多诙谐的成分，观众以为笑乐。

这是《踏谣娘》最早的表现情况。后来成为唐代很受欢迎的歌舞戏。

3. 假面舞

《大面》，出自北齐，又名《兰陵王入阵曲》。《旧唐书·音乐

志》说：

《大面》出于北齐。北齐兰陵王长恭才武而面美，常著假面以对敌。尝击周师金牖城下，勇冠三军。齐人壮之，为此舞以效其指麾击刺之容，谓之《兰陵王入阵乐》。

《教坊记》也说：

《大面》出自北齐。兰陵王长恭，性胆勇而貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之。因此为戏，亦和歌曲。

这种假面舞，出现比较早，而且南北都有。比如宫廷的一些乐舞和民间的傩舞，都是要戴假面的。南北朝时期，盛行一种《金刚力士舞》，表演者要戴一种叫“胡公头”的假面。梁宗懔《荆楚岁时记》记载说：

十二月八日，谚云：腊鼓鸣，春草生。村民打细腰鼓，戴胡公头，作金刚力士以逐疫。

这个舞蹈显然已经受佛教文化的影响，金刚力士，简称金刚，是梵文 Vajra 的意译，意思是金中之最刚者。金刚力士本指意法太子，称“密迹金刚”，是佛的护法神。表演者戴“胡公头”，以像其威猛，应该就是假面。

在晋代，也就有假面舞的表演了。晋代庾亮死后，他的家伎追思他，制作了一个很像他的假面，戴上跳舞，这就是《文康伎》。这个很特别的假面舞，成了隋代著名的《七部乐》中的《礼毕》。《隋书·音乐志》说：

《礼毕》者，本出于晋太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假其面执翳以舞，象其容。取其谥以号之，谓之《文康乐》。

除此之外，还有北周的《安乐》和出自西域的《拨头》也是戴有假面的。

《安乐》，又叫《城舞》。《旧唐书·音乐志》说：

《安乐》者，后周武帝平齐所作也。行列方正，象城郭，周世为之《城舞》。舞者八十人，刻木为面，狗喙兽耳，以金饰之。垂线为

发，画皮帽。舞蹈姿制犹作羌胡状。

《钵头》，一作《拨头》。杜佑《通典》载：

《拨头》出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之。

段安节《乐府杂录》载：

《钵头》，昔有人，父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲有八叠。戏者披发，素衣，面作啼，盖遭丧之状也。

这两则记载都出自唐人之手，应该都是可信的。它们所载，有同有异。相同之处，在有人（或为胡人，实即此戏之主角）的父亲为猛兽（或明言是虎）所杀，于是其子便有了上山求索的举动。但两则记载彼此的动机不同，所以表演的形式也不同。据《通典》，其子上山是为了寻找杀死父亲的猛兽，并杀死它为父亲报仇，可以推想应该有人扮作猛兽与之搏斗的场面，所以重在舞，是一种包含筋斗、武术的舞蹈。以人扮兽与人相斗的表演，在古代的歌舞表演中很常见，汉代百戏中的《东海黄公》即是。而《乐府杂录》所载，其子上山，仅仅为求父尸，虽然也有蹕高伏低的舞蹈表演，但更重在唱，即所谓“曲有八折”。两则记载都没有说是否有假面。这个舞蹈又传入了日本。日本表演的《拨头》，是有假面的。日本人田边尚雄《中国音乐史》中说：

此《拨头》之舞态，为一个舞，舞人身着胡服，戴大面，画异样之相貌，头部有鬣发者，手持短桴，活泼而跳舞。由其飞跃之状态，与头部有鬣观之，与马相似。

这些假面舞，对后代中国戏剧脸谱的形成有很大的影响。

4. 散乐

南北朝时期的散乐，除基本保留了汉代的百戏之外，主要是又增加了很多从西域传来的歌舞杂技。《隋书·音乐志》所载梁时“三朝设乐”中的四十九个节目中，属“散乐”的就有《舞盘伎》《舞轮伎》《跳剑伎》《掷倒伎》《青丝幢伎》《白兽幢伎》《猕猴幢伎》《缘

高伎》《变黄龙弄龟伎》等二十多个。北朝“（北）齐武平中（570—575），有《鱼龙烂漫》《俳优》《朱（侏）儒》《山车》《巨象》《拔井》《种瓜》《杀马》《剥驴》等奇怪异端，百有余物，名为百戏”。其中像《拔井》《种瓜》《杀马》《剥驴》等，都不见于汉代的百戏。

从西域，尤其是从天竺传来的散乐杂戏，许多都带有魔术、幻术的性质，如前面所说的“自断手足，刳剔肠胃”。

魏晋南北朝时期的著名音乐家

1. 三国时期的音乐家

魏晋南北朝时期，思想的大解放，打破了自汉代以来儒家的一统天下，艺术也从政治教化、伦理修养的附庸位置上升到与之分庭抗礼的地位。人们追求的是一种名士风度，除了玄言清谈，诗赋文章以外，非常注重自身的艺术修养，一方面，可以求名于当世，把艺术作为修身养性甚至享乐腐化的工具；另一方面，也未尝不可以由此途求显达，故文人学士乃至帝王显宦中都不乏精通音乐之人。

建安时期，虽然战争频仍，民生凋敝，但是人们对音乐的喜爱并没有因此而废止。曹氏父子，除文韬武略以外，都喜爱音乐，而且都有不低的造诣。曹操是一个修养相当全面的艺术家。魏文帝曹丕也善弹箏抚琴。至于曹植，更是精通音乐，所以连中土佛教的梵呗和道教的步虚声都要附会到他的身上。

东吴周瑜，在都督军务之余，雅好音乐，修养极高。《三国志·吴志·周瑜传》载：“瑜少精音乐，虽三爵之后，其有阙误，瑜必知之，知之必顾，故时人谣曰：‘曲有误，周郎顾。’”

2. 嵇康与《广陵散》

阮是著名的“建安七子”之一，他不但善弹琴唱歌，从“为曲既捷”来看，大概还善于作曲。

“竹林七贤”中的嵇康，不仅是著名的诗人，而且是著名的音乐

家、音乐理论家，他的《声无哀乐论》是我国音乐史上的一篇重要文献。他善鼓琴，尤其善弹《广陵散》。《晋书·嵇康传》载：

初，康尝游乎洛西，暮宿华阳亭，引琴而弹。夜分，忽有客诣之，称是古人，与康共谈音律，辞致清辩。因索琴弹之，而为《广陵散》，声调绝伦，遂以授康，仍誓不传人，亦不言其姓字。

由于他同情曹魏集团而采取同司马氏集团不合作的态度，所以最终被司马氏集团杀害。临刑时，嵇康顾日影，索琴弹《广陵散》，并说：“昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》，吾每固靳之，《广陵散》于今绝矣。”（《晋书·嵇康传》）他著有《声无哀乐论》《琴赋》，又作有琴曲《长清》《短清》（见于明朱权《神奇秘谱》），《长侧》《短侧》（见明汪芝《西麓堂琴统》），合称“嵇氏四弄”。

3. 阮咸父子

“竹林七贤”中另一位著名人物阮咸，是阮籍哥哥的儿子，他也是很有造诣的音乐家。《晋书·乐志》说他“妙达八音，论者谓之神解”。晋代著名音乐家荀勖领导朝廷乐事，制定新律，作新律笛十二枚，在当时是很了不起的创制。阮咸认为新律的声音过高，音高就近于哀思，不合传统的中和思想，他虽然因此被荀勖贬谪为始平相，但是荀勖却也不得不承认阮咸的水平比他高。阮咸善弹琵琶，《晋书·阮咸传》说他“妙解音律，善弹琵琶，虽处世不交人事，唯共亲知弦歌酣宴而已”。他所弹的琵琶，是从弦鼗发展而成的“秦琵琶”，也就是现在民族乐器中阮的前身。阮又名阮咸，就是以他的名字命名的。《旧唐书·音乐志》载：

阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。武太后时，蜀中蒯朗于古墓中得之，晋《竹林七贤图》阮咸所弹与此类，因谓之阮咸。

阮咸的儿子阮瞻也“善弹琴。人闻其能，多往求听，不问贵贱长幼，皆为之弹”（《晋书·阮瞻传》）。这样的没有架子，这样的平易近人，在古代的音乐家中是不多见的。

4. 范晔和特善新声的音乐家

虽然曹魏时期有杜夔等厘正雅乐，晋代有荀勖等典知乐事，但是，朝野上下喜爱的依然是被正统卫道士斥为郑卫之音的“新声”，也就是我们上面介绍到的乐府及少数民族乃至外国传入的音乐。曹魏时的柴玉、左延年等，即“以新声被宠”（《晋书·乐志》）。他们所善的“新声”就是郑声。《三国志·魏志·杜夔传》说：“左延年等虽妙于音，咸善郑声。”荀勖典知乐事，除“调律吕，正雅乐”（《晋书·乐志》）以外，也还与他手下善作曲的孙氏、善击节唱和（可能是善于演唱“相和歌”）的宋识、善清歌的陈左、善吹笛的列和、善弹箏的郝索、善弹琵琶的朱生等，对“相和歌”加以改编，“尤发新声”。

《后汉书》的作者、刘宋时范晔“善弹琵琶，能为新声”（《宋书·范晔传》），宋文帝想听他弹琴，多次暗示他，他都不肯。有一次宋文帝在宴饮时对他说：“我想唱歌，你可以为我伴奏。”范晔才弹起琵琶，宋文帝歌声一止，他也就停下不弹。他在《狱中与诸甥侄书》中说：

吾于音乐，听功不及自挥，但所精非雅声为可恨。然至于一绝处，亦复何异邪！其中体趣，言之不尽，弦外之意，虚响之音，不知所从来，虽少许处，旨态无极。

“所精非雅声”，当然就是精于“新声”。说以“所精非雅声为可恨”，是应付时俗的门面话，不然，何以不竟学“雅声”？倒是后面几句，才是他的真心话。“新声”至于“绝处”，与雅声“亦复何异邪”？那种“言之不尽”，“旨态无极”的“弦外之意，虚响之音”，正是“新声”隽永无匹的艺术魅力。

5. 不为王门伶人的琴家戴逵

晋宋时期，戴逵父子都善弹琴，史称“三戴”。戴逵，字安道，是东晋时著名画家、雕塑家，同时也是著名琴家。据《晋书·隐逸传》载，太宰武陵王听说他善鼓琴，派使者去召他，他当着使者的面把琴

摔破说：“戴安道不为王门伶人！”他的儿子戴勃、戴都受教于父，成为当时的弹琴名手，而且还善作曲，“各造新弄，勃五部，十五部。又制长弄一部，并传于世”（《宋书·隐逸传》）。

到齐梁时期，都还有人传戴逵的琴艺。《梁书·柳恽传》载：

初，宋世有嵇元荣、羊盖善弹琴，云传安道之法。恽幼从之学，特穷其妙。齐竟陵王闻而引之，以为法曹行参军，雅被赏狎。王尝置酒后园，有晋国谢安琴在侧，以授恽。恽为雅弄。子良曰：“卿巧越嵇心，妙臻羊体，良质美手，信在今辰，岂止当世称奇，足可追踪古烈。”

6. 南朝琵琶名手

齐梁时期，有褚渊善弹琵琶，王僧虔善弹琴。《南齐书·王俭传》载：“上曲宴群臣，数人各使效技艺。褚渊琵琶，王僧虔弹琴，沈文济歌《子夜》，张敬儿舞，王敬则拍。”褚渊是宋文帝的女婿，他和王僧虔都是南齐时代的著名书法家。褚渊因善弹琵琶，宋世祖为太子的时候曾经赐给他金缕柄银柱琵琶。沈文济（《南史》作“沈文季”）也善弹琵琶。《南史·沈文季传》载：

豫章王北宅后堂集会，文季与彦回（褚渊字彦回）并善琵琶。酒阑，彦回取乐器为《明君曲》。文季便下席大唱曰：“沈文季不能作伎儿！”豫章王疑又解之曰：“此故当不损仲容之德。”彦回颜色无异，终曲而止。

7. 南北朝音乐家的怪诞之风

魏晋南北朝时期，由于思想的解放和玄言清谈之风的大盛，使许多士人在行事旷达中又有几分怪诞，即使是在音乐的欣赏与表演中也是这样。

《世说新语·伤逝》记载了这样两则故事：

王子猷、子敬（俱王羲之子。子敬即著名书法家王献之）俱病笃，而子敬先亡。子猷问左右，何以不闻消息，此已丧矣，语时了不悲，便索舆来奔丧，都不哭。子敬素好琴，便径入，坐灵床上，取子敬琴

弹。弦既不调，掷地云：“子敬，子敬，人琴俱亡！”因恸绝良久，月余亦卒。

顾彦先平生好琴。及丧，家人常以琴置灵床上。张季鹰往哭之，不胜其恸，遂径上床鼓琴，作数曲竟，抚琴曰：“顾彦先颇复赏此不！”因又大恸，遂不执孝子手而出。

《世说新语·任诞》还记载了这样一个故事：

王子猷出都，尚在渚下，旧闻桓子野善吹笛，而不相识，遇桓于岸上，王在船中，客有识之者云是桓子野，王便令人与相闻云：“闻君善吹笛，试为我一奏。”时已贵显，素闻王名，即便回下车，踞胡床，为作三调。弄毕，便上车去，客主不交一言。

桓子野即桓伊，他是淝水之战中打败前秦苻坚的功臣之一，也是当时的著名音乐家，《晋书·桓伊传》说他“善音乐……为江左第一”。他尤善吹笛，据说著名的《梅花三弄》就是他创作的。桓伊不仅善吹笛，而且还善弹箏，《晋书·桓伊传》记载：

帝（晋武帝）召伊饮宴，安（谢安）侍坐。帝命伊吹笛，伊神色无迁，即吹为一弄。乃放笛云：“臣于箏分乃不及笛，然自足以韵合歌管，请以箏歌，并请一吹笛人。”帝善其调达，乃敕御妓奏笛。伊又云：“御府人于臣必自不合。臣有一奴，善相便串。”帝弥赏其放率，乃许召之。奴既吹笛，伊便抚箏而歌怨诗……声节慷慨，俯仰可观。安泣下沾襟，乃越席而就之，捋其须曰：“使君于此不凡。”帝甚有愧色。

古时候，乐工的地位是很低的，所以，如果请人在聚会饮宴之时当众奏乐，会被看做是一种带侮辱性的行为。我们前面提到的善弹琵琶的沈文济，就宣布“不能作伎儿”。而能够不重身份地位，愿意与奴共奏，更是很难得的举动。当然，谢安所欣赏的，不仅是桓伊的“箏歌”，而更多的是桓伊所歌“怨诗”对晋武帝的讽谏意义，晋武帝听了以后，也确实“甚有愧色”。桓伊还善唱挽歌，据《晋书·袁乔传》载，“羊昙首善唱乐，桓伊能挽歌，及山松（袁乔之孙）《行路

难》继之，时人谓之三绝”。

《乐府广题》记载：

谢尚为镇西将军，尝著紫罗襦，据胡床，在市中佛国门楼上弹琵琶，作《大道曲》，市人不知是三公也。

谢尚是谢安的从兄，官至尚书仆射，位至三公，而穿着常服，在街市门楼上弹琵琶，确实是非常旷放的。

最有趣的是著名诗人陶渊明，他不太懂音乐，但也准备了一张琴，没有琴徽，也没有琴弦，当然是弹不出声音的，在与朋友聚会的时候，他会把琴拿出来，做出弹琴的样子。《晋书·陶渊明传》是这样记载这个故事的：

（渊明）性不解音，而畜素琴一张，弦徽不具。每朋酒之会，则抚而和之，曰：“但识琴中趣，何劳弦上音。”

这大概也只有魏晋时期的名士风流才会有这样的举动。

8. 歌儿伎女中的著名音乐家

真正造诣极高的音乐家，往往是那些社会地位低下的歌儿伎女。杨★之《洛阳伽蓝记》卷三《城南》记载：

（高阳王）雍薨后，诸妓悉令入道，或有嫁者。美人徐月华善弹箜篌，能为《明妃出塞》之曲歌，闻者莫不动容。永安中，与卫将军原士康为侧室。宅近青阳门。徐鼓箜篌而歌，哀声入云，行路听者，俄而成市。徐鼓士康曰：“王有二美姬，一名修容，一名艳姿，并蛾眉皓齿，洁貌倾城。修容亦能为《绿水歌》，艳姿善《火凤舞》，并爱倾后室，宠冠诸姬。”士康闻此，遂常令徐歌《绿水》《火凤》之曲焉。

同书卷四《城西》载：

（河间王琛）妓女三百，尽皆国色。有婢朝云，善吹簾，能为《团扇歌》《陇上声》。琛为秦州刺史，诸羌外叛，屡讨之，不降。琛令朝云假为贫姬，吹簾而乞。诸羌闻之，悉皆流涕，迭相谓曰：“何为弃坟井，在山谷为寇也！”即相率归降。秦民语曰：“快马健儿，不

如老姬吹簾。”

又载：

有田僧超者，善吹笛，能为《壮士歌》《项羽吟》。……延伯每临场（阵），令僧超为《壮士》声，甲冑之士踊跃。（延伯）单马入阵，旁若无人，勇冠三军，威镇戎竖。二年之间，献捷相继。丑妨募善射者射僧超亡，延伯悲惜哀恻，左右谓：“伯牙之失钟子期不能过也。”后延伯为流矢所中，卒于军中，于是五万之师，一时溃散。

朝云吹簾，可以引动羌人的乡思，乃至不再叛乱；田僧超吹笛，能让甲冑之士踊跃，可以想见其水平之高。

第五章 隋唐时期的音乐

繁盛的隋唐★乐

1. 隋“七部乐”与“九部乐”

公元581年，隋文帝统一了中国，建立起中央集权的隋帝国，从而结束了从东汉末年以来三百多年的混乱纷争的局面，使饱受战乱之苦的人民得以稍事休息。经过隋文帝的励精图治，出现了开皇年间社会的空前繁荣。隋文帝在发展经济的同时，也大力兴正礼乐，发展文化事业。他本人就很喜爱音乐。据《隋书·音乐志》所载，他在尚未登基时，就“颇好音乐，尝倚琵琶作歌二首，名曰《地厚》《天高》”。开皇二年（582），黄门侍郎颜之推以为太常雅乐并用胡声，奏请依梁乐厘正，隋文帝不同意，他认为梁乐是亡国之音。于是，他要郑絳、牛弘、辛彦之、何妥等人商议正乐。搞了几年都没有结果。隋文帝很生气地说：“我受天命七年，乐府犹奏前代功德邪？”郑絳曾建议参考龟兹人苏婆胡琵琶定弦之法定律，但因为受到何妥的阻碍没有成功。最后，采用何妥的意见，只用了黄钟一宫，不假余律。应该说，这次厘正雅乐依然是以失败告终的。

开皇九年（589），隋文帝派晋王杨坚率兵五十万平陈，获得了宋、齐旧乐。隋文帝听了以后，很高兴地说：“此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之，以新定律吕，更造乐器。”（见《隋书·音乐志》）他让陈太乐令蔡子元、于晋明等官复原职，并在管理音乐的太常寺中专门设立清商署来管理这些音乐。

隋文帝喜欢的所谓“华夏正声”，实际上是南朝遗留下来的雅乐。所以当他听到朝野上下都酷爱龟兹等少数民族音乐的时候，就很不以为然地对群臣说：“闻公等皆好新变（即新声奇变，实际上是指俗乐），所奏无复正声，此不祥之大也。……乐感人深，事资和雅，公等对亲宾宴饮，宜奏正声（即雅乐）。声不正，何可使儿女闻也！”（同上）话虽然是这么说，但是，统治者骨子里喜欢的还是所谓的“★乐”。

什么是“★乐”呢？历代史家的解释各不相同。但如果把它简化，那么可以这样说，“★乐”是统治者在燕飨时所用的音乐。不问可知，统治阶级为了享乐，是不惜花费巨大的财力物力来繁荣★乐的。

隋文帝即位后，太常寺有太乐、鼓吹、清商等署，管理国家的一切音乐事宜，它们将前代传下来的音乐以及传入中原的少数民族和外国音乐加以整理，分定为七部，它们是：国伎、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎。同时，又杂用疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗等伎和、铎、巾、拂四舞。

隋炀帝是历史上著名的荒淫奢侈的皇帝，他在位虽然只有短短的十四年，但是多次发动侵略战争，开运河，下江南，穷极奢靡，终于导致了隋末农民大起义，隋王朝也很快就覆亡了。

据史书所载，隋炀帝的诗写得很好，但是“不解音律”，他追求声色犬马的享乐，喜欢的是淫词艳曲。《隋书·音乐志》说他“大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》《藏钩乐》《七

夕相逢乐》《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》《泛龙舟》《还旧宫》《长乐花》及《十二时》等曲”。这些乐曲都是“掩抑摧藏，哀音断绝”的所谓“新声奇变”。大业二年（606），他就招集“周、齐、梁、陈乐工子弟及人间善声调者，凡三百余人，并付太乐，倡优糅杂，咸来萃止”（《隋书·音乐志》）。

大业中（605—618），隋炀帝改“七部乐”为“九部乐”，它们是：清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕（即文康伎）（均见《隋书·音乐志》）。

2. 唐代的“九部乐”和“十部乐”

唐代是中国历史上文化最发达的时期，诗歌、散文、书法、绘画都达到前所未有的高度，音乐也不例外。正像诗人崔颢在《渭城少年行》中所描写的一样：

长安道上春可怜，摇风荡日曲江边。万户楼台临渭水，五陵花柳满秦川。秦川寒食盛繁华，游子春来不见家。斗鸡下杜尘初合，走马章台日半斜。章台帝城称贵里，青楼日晚歌钟起。贵里豪家白马骄，五陵年少不相饶。双双挟弹来金市，两两鸣鞭上渭桥。渭桥城头酒新熟，金鞍白马谁家宿。可怜锦瑟琵琶筝，玉壶清酒就君家。小妇春来不解羞，娇歌一曲《杨柳花》。

唐初，由于天下刚刚平定，百废待兴，还来不及制礼作乐，乐府所奏，还是隋朝的旧乐。唐太宗文治武功都非常杰出，他对于音乐也很有见解。贞观初年，有大臣奏请制乐，认为“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，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也”。唐太宗不以为然，他说：“不然。夫音声能感人，自然之道也，故欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》《伴侣》之曲，其声俱存，朕当为公奏之，知公必不

悲矣。”（均见《旧唐书·音乐志》）他不同意有人过分夸大音乐的作用，甚至把国家的兴亡都归咎于音乐。虽然他也承认音乐有感动人心的作用，但是，他认为真正使老百姓欢悦或者悲苦的，是政治的清平或黑暗。正像一个身体十分健康的人不怕吃粗粝的食物一样，唐初的统治者也不怕陈隋遗留下来的音乐会影 响国家的兴亡。所以，他们一直沿用隋代的“九部乐”。

据《隋书·音乐志》和《旧唐书·音乐志》《新唐书·礼乐志》所载，隋唐时期九部乐的情况是这样的。

清乐：最初即汉魏以来的“清商三调”。南北朝时期流入北方诸 国，隋文帝平陈时得到，因立清商署掌之，但已经散佚了很多。武则天时候，还有六十三曲，后来有声有词的就只剩下三十七首，它们是：《白雪》《公莫舞》《巴渝》《明君》《凤将雏》《明之君》

《铎舞》《白鸠》《白》《子夜》《吴声四时歌》《前溪》《阿子》
《欢闻》《团扇》《懊》《长史》《督护》《读曲》《乌夜啼》《石城》
《莫愁》《襄阳》《栖乌夜飞》《估客》《杨伴》《雅歌》《骝壶》
《常林欢》《三洲》《采桑》《春江花月夜》《玉树后庭花》

《堂堂》《泛龙舟》《明之君》（二首）、《雅歌》（二首）、《四时歌》四首。另有七首有声无词，合起来也不过四十四首。从题目就可以看出，它们都是汉魏六朝以来的旧曲和民歌。武则天长安（701—704）以后，能合于管弦的，就只有《明君》《杨伴》《骝壶》《春歌》《秋歌》《白雪》《堂堂》《春江花月夜》八曲。唐时所用乐器有钟一，磬一，琴一，三弦琴一，击琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，箏一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶二及歌者二人。

西凉乐：西凉即凉州地（今甘肃武威一带），后凉吕光、北凉沮渠蒙逊等据凉州时变龟兹之声而成。北魏、北周时期被作为国乐。所用曲项琵琶、竖头箜篌都不是中原地区的乐器。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。所用乐器有钟、磬、弹

箏、箏、卧箏篥、竖箏篥、琵琶、五弦、笙、箫、大篳篥、竖小篳篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、贝等十九种。

龟兹乐：龟兹在今新疆库车一带，其音乐最为发达。隋时有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹三种，在王公贵戚和民间都非常受欢迎。当时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等擅长龟兹乐的著名音乐家，“皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易”（《隋书·音乐志》），更起到推波助澜的作用。其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》《疏勒盐》。所用乐器有竖箏篥、琵琶、五弦、笙、笛、箫、篳篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等十五种。

天竺乐：天竺即今印度。其音乐从凉州等地经过四次翻译才传到中国。其歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天乐》。所用乐器有凤首箏篥、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种。

康国乐：康国在今中亚马撒尔汗。北周皇帝经常聘北狄女子为后，因此得到她们带来的西戎乐。其歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》《末奚波地》《农惠鼻钵始》《前拔地惠地》等四曲。所用乐器有笛、正鼓、加鼓、铜钹等四种。

疏勒乐：疏勒即今新疆疏勒。与安国乐、高丽乐都起自后魏通西域时。其歌曲有《亢得死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《监曲》。所用乐器有竖箏篥、琵琶、五弦、笛、箫、篳篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种。

安国乐：安国在今中亚布哈拉。其歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。所用乐器有箏篥、琵琶、五弦、笛、箫、篳篥、双篳篥、王鼓、和鼓、铜钹等十种。

高丽乐：高丽即今朝鲜。其歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。所用乐器有弹箏、卧箏篥、竖箏篥、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小篳篥、桃皮篳篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种。

礼毕：即隋“七部乐”中的“文康伎”，它本是晋时太尉庾亮死后

所制。庾亮死后，他的家伎追思他，因而做了一个像他模样的假面，让舞者戴上它，并模仿他的动作。庾亮死后被谥为“文康”（见《晋书·庾亮传》），所以家伎们便把这个歌舞命名为“文康”。隋炀帝定“九部乐”时，把它放在最后，更名为《礼毕》。其行曲有《单交路》，舞曲有《散花》。所用乐器有笛、笙、箫、篪、铃、、腰鼓等七种。

贞观十六年（642）唐太宗平定高昌时，收高昌乐付太常，“九部乐”便成了“十部乐”。同时，去掉“礼毕”，而造“★乐”，仍为十部。这十部乐，“总谓之★乐”（北宋郭茂倩《乐府诗集》卷七十九《近代曲辞·序》）。据《旧唐书·音乐志》所载，高昌乐所用乐器有答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓、箫、横笛、箜篌、琵琶、五弦琵琶、铜角、箜篌。

★乐，是唐太宗时张文收所造。后又被收入“坐部伎”中，我们在后面再作介绍。

从隋唐“七部乐”、“九部乐”和“十部乐”看，唐代音乐受外国音乐和少数民族音乐很大影响，诸乐部中除“清商”一部是中原音乐之外，其他几乎全部是外国音乐和少数民族音乐，其中，龟兹乐和西凉乐对唐代音乐的影响尤巨。据《旧唐书·音乐志》载，“自周、隋已来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐”。

3. “坐部伎”与“立部伎”

唐玄宗时期，又根据表演情况，将★乐分为“立部伎”八部和“坐部伎”六部。

“坐部伎”是在堂上或室内表演，较为闲雅，也较为尊贵；“立部伎”在堂下表演，较为雄浑，也较为低贱。但是，它们在当时的地位都超过“雅乐”。《新唐书·礼乐志》说：“又分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。太常阅坐部，不可教者隶立部。又不可教者，乃习雅乐。”白居易有《立部伎》诗说：

序：太常选坐部伎无性识者，退入立部伎；又选立部伎绝无性识

者，退入雅乐部，则雅乐之声可知矣。

立部伎，鼓笛喧，舞双剑，跳七丸，袅巨索，掉长竿。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，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任？始就乐悬操雅音。……

4. “立部伎”和“坐部伎”曲目

据史籍所载，“立部伎”八部和“坐部伎”六部曲名如下：

“立部伎”八部：

1. 《安乐》
2. 《太平乐》
3. 《破阵乐》
4. 《庆善乐》
5. 《大定乐》
6. 《上元乐》
7. 《圣寿乐》
8. 《光圣乐》

“坐部伎”六部：

1. 乐
 - ① 《景云乐》
 - ② 《庆善乐》
 - ③ 《破阵乐》
 - ④ 《承天乐》
2. 《长寿乐》
3. 《天授乐》
4. 《鸟歌万岁乐》
5. 《龙池乐》
6. 《小破阵乐》

据《旧唐书·音乐志》的记载，《安乐》是后周武帝平齐时所作，

因为行列方正像城郭，所以又叫《城舞》。由八十人表演。表演者戴一种狗嘴兽耳、垂线为发的饰金木刻面具，戴皮帽，舞姿仍保留羌胡之状。

《太平乐》又名《五方狮子舞》，类似今天的舞狮，中有二人持绳和拂做逗弄之状，五只狮子各立一方。同时有一百四十人组成的唱队唱《太平乐》歌。

《破阵乐》原是唐太宗李世民为秦王时征伐四方时民间流传的《秦王破阵乐》。李世民即位后，命李百药、虞世南、魏徵等人重作歌词，吕才编定音乐。由一百二十人披甲执戈表演。

《庆善乐》也是唐太宗时所制。唐太宗生于武功（今陕西武功西）庆善宫，即位后，在庆善宫饮宴时，将所赋之诗被以管弦，由六十人衣大袖紫衫裙，着皮履表演。舞姿安稳徐缓，象征天下安乐。

《大定乐》出自《破阵乐》，由一百四十人穿五彩文甲持槊而歌，象征辽东平定，边境安宁。

《上元乐》是唐高宗所造。舞者一百八十人，穿五色衣，上画云彩，象征元气。

《圣寿乐》是高宗与武后所作。这个舞很特别，由一百四十人戴金铜冠，穿五色画衣表演。演员在表演过程中依次排列成“圣超千古，道泰百王。皇帝万年，宝祚弥昌”十六个字。

《光圣乐》是唐太宗所造。由八十人戴鸟状冠，穿五彩画衣载歌载舞。

以上“立部伎”八部。

《旧唐书·音乐志》说：“自《破阵舞》以下皆雷（擂）大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲。唯《庆善舞》独用西凉乐，最为闲雅。”

★乐是唐太宗时张文收所造。其中，《景云乐》舞者八人；《庆善乐》舞者四十人；《破阵乐》舞者四人；《承天乐》舞者四人。伴奏乐器有玉磬二，大方响一，箏一，卧箏篴一，小箏篴一，大琵琶一，

大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，大笙一，小笙一，大篳篥一，小篳篥一，大箫一，小箫一，正铜钹一，和铜钹一，长笛一，短笛一，羯鼓一，连鼓一，鼓一，桴鼓二，歌唱演员两名。

《长寿乐》是武则天长寿年（692—694）所制，由十二人着彩衣舞。

《天授乐》是武则天天授年（690—692）所制，由四人着五彩衣、凤冠而舞。

《鸟歌万岁乐》也是武则天时所制。当时宫中所养之鸟有能做人言，常称“万岁”的，因命舞者三人着绯色大袖衣，上画鹞，帽子做鸟状而舞。

《龙池乐》唐玄宗时作。唐玄宗未登基时，住在兴庆坊，宅南本为坊人所居，变而为池，因造此歌歌其瑞祥。舞者十二人，戴芙蓉冠。

《小破阵乐》即生于《破阵乐》，舞者四人，金甲胄。

以上“坐部伎”六部。

《旧唐书·音乐志》说：“《长寿乐》已下，皆用龟兹乐。舞人皆着靴。唯《龙池》备用雅乐而无钟磬，舞人蹑履。”

从上面的介绍我们可以看出，隋唐时期的★乐的内容是十分丰富的。它不仅继承了汉民族的优秀音乐文化，更大量吸收了少数民族和外国音乐中的许多精华，是各民族音乐与汉族音乐大融合的产物。

唐代的著名大曲

1. 教坊歌舞大曲

唐代★乐的内容很复杂，其中最著名的是教坊歌舞大曲。

大曲这种形式在汉代已经形成，它是一种在民间歌舞的基础上发展起来的大型歌舞曲。在汉代，它是“相和歌”的最高表现形式。它的结构一般为曲前有“艳”，曲后有“趋”和“乱”。这种大曲在两晋南北朝得到很大发展，尤其是与少数民族音乐文化及外国音乐文化的长期交流，更为大曲的发展提供了充足的养料。

唐代的歌舞大曲，是一种有器乐、声乐和舞蹈的大型艺术表演形式，它代表了唐代音乐的最高水平，它大致可分为清乐、道调、法曲和胡部新声等几种。

2. 清乐大曲与道调音乐

清乐大曲是从汉魏以来的“清商三调”中遗留下来的。隋平陈时，获江南的清商乐。这些清乐到武则天时词曲尚存的犹有《白雪》《公莫舞》《巴渝》《铎舞》《子夜》《前溪》《春江花月夜》《玉树后庭花》等六十三曲。后来，仅存三十七曲，另有有声无词的七曲，合计四十四曲。到武则天长安（701—704）以后，仅存《堂堂》《明君》《杨伴》《晓壶》《春歌》《秋歌》《白雪》《春江花月夜》等八曲能合管弦演出。清乐大曲的艺术性很高，据记载，乐工学习一首张文收的“★乐”或西凉、龟兹、疏勒、高昌、安国、天竺等大曲，只要三十天，而学习一首清乐大曲则需要六十天。

道调音乐也就是道家的音乐，最早的道调音乐可以追溯到曹植所作的“步虚声”。南北朝时盛极一时的游仙诗，大多可以归入这一类。郑樵《通志》“遗声”类列道家游仙类有二十二曲，第一种就是“步虚”。《乐府解题》说：“《步虚词》，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。”据《乐府诗集》卷七十八《杂曲歌辞》所载，最早的《步虚词》是北周时庾信所作。唐代则有顾况、韦渠牟的五律，皎然、吴筠的五古，陈陶的七古，陈羽、刘禹锡、高骈的七绝。这些歌曲所入当然是道调。

唐代统治者为了抬高身价，认老子（李耳）为始祖，尊老子为玄元皇帝。“高宗自以李氏老子之后也，于是命乐工制道调”（《新唐书·礼乐志》）。唐明皇也信奉道教，尊庄子为南华真人，文子为通玄真人，列子为冲虚真人，庚桑楚为洞虚真人。《新唐书·礼乐志》说他“方浸喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》”。后来他修建太清宫，修成之后，又命太常卿韦制《景云》《九真》《极

紫》《小长寿》《承天》《顺天乐》等六曲，都是道调。

唐明皇曾经亲自教导《步虚词》的演唱，讲究平、上、去、入，抑扬顿挫。唐道士元辨曾为此写了《谢亲教道士〈步虚〉声韵表》说：

“伏见陛下亲教《步虚》及诸声（指道调）之赞……平、上、去、入，则备体于正声；吟讽抑扬，则宛仍于旧韵。使咏之者审分明之旨，闻之者无伪舛之嫌。”可见《步虚》等道调音乐是非常讲究，艺术性很高的。《全唐诗话》卷一载：“（李）行言，陇西人，兼文学干事，函谷关诗为时所许。中宗时，为给事中，能唱《步虚歌》。帝七月七日御两仪殿，会宴，帝命为之。行言于御前长跪，作《三洞道士青词歌曲》，貌伟声畅，上频叹美。”

《步虚词》到后来不仅仅是唱，而且有舞蹈，是一种载歌载舞的形式。唐代女诗人薛涛《试新服裁制初成》诗说：“每到宫中歌舞会，折腰齐唱《步虚词》。”所谓“折腰”，就是舞蹈动作。

3. 法曲与胡部新声

在隋唐★乐大曲中，“法曲”也是非常著名、艺术性很高的一个品种，它源于东晋以来的“法乐”，本是用于佛教法会的音乐。梁武帝崇信佛法，设“法乐童子伎”，又制《善哉》《大乐》等十曲，“皆述佛法”，更使法乐得到很大发展，并使这种脱胎于佛教音乐的乐舞，与汉族音乐相结合，在隋代形成了“音清而近雅”（《新唐书·礼乐志》）的风格，逐渐成为清商乐的一部分。后来“隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音”（同上）。至唐代，则往往在曲后更加“解曲”。明胡震亨《唐音癸签》卷十五说：

自古奏乐，曲终更无他变。隋炀帝以清乐雅淡，曲终复加解音，至唐遂多解曲，如《火凤》用《移都师》解，《柘枝》用《浑脱》解，《甘州》用《吉了》解，《耶波娑鸡》用《屈柘急遍》解。

《旧唐书·音乐志》记载法曲音乐的情况是这样的：

太常旧相传有宫、商、角、徵、羽“★乐”五调歌各一卷，或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集，词多郑卫，皆近代词人杂诗。至又

令太乐令孙玄成更加整比为七卷。又自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲，其孙玄成所集者，工人多不能通，相传谓为“法曲”。

唐代的法曲，是唐代大曲中的一部分。它虽然深受少数民族音乐的影响，但其风格特色及所用乐器仍与“清乐”接近。白居易说“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉”（《法曲》诗自注），说的就是这种情况。自唐高宗永徽年间（650—655）开始，法曲就受到重视，唐高宗为制《大定乐》。唐明皇更是酷爱法曲，他在皇宫内设梨园，选坐部伎弟子三百人亲自教授，所学主要是法曲。他在梨园设“法部”，专门从事法曲的演出。而宫外的“梨园别教院”，也主要从事法曲的学习。天宝十三载，“诏诸道调、法曲与胡部新声合作”（《新唐书·礼乐志》），使法曲受到少数民族音乐更大的影响，也使其在艺术上得到更大的提高。白居易的《新乐府》中有一首《法曲》，描述了法曲在唐代的情况：

法曲法曲歌《大定》，积德重熙有余庆，永徽之人舞而咏。法曲法曲舞《霓裳》，政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌《堂堂》，堂堂之庆垂无疆。中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。

白居易的观点趋于保守，不足取，但他是亲历之人，所说的情况应该是可信的。

虽然《旧唐书·音乐志》说“五调法曲”较之雅乐“词多不经”，但是它的艺术性是相当高的，唐代最著名的大曲《霓裳羽衣舞》就是法曲。

据宋王溥《唐会要》卷三十三载，太常梨园别教院所教法曲有《王昭君》《思归乐》《倾杯乐》《破阵乐》《圣明乐》《五更转乐》《玉树后庭花》《泛龙舟》《万岁长生乐》《饮酒乐》《斗百草》《云韶乐》等十二章。

唐段安节《乐府杂录》载唐乐有“胡部”，说它是“（西）凉府所进”。实际上就是西凉乐。又有《奉圣乐曲》，“是韦南康镇蜀时南诏所进”，可见它并非完全是西凉乐。任半塘《唐戏弄》认为它实际上包含《乐府杂录》中所列的“鼓架部”（《新唐书·南蛮传》）：

“凡乐三十，工百九十六人，分四部：一、龟兹部；二、大鼓部；三、胡部；四、军乐部。”大鼓部即鼓架部）、“龟兹部”和“胡部”三部分。唐杜佑《通典》载：“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，其曲度皆时俗所知。”狭义的胡部，主要是指西凉乐。西凉乐中含有不少汉族清乐的成分，已不是纯粹的胡乐。广义的胡部，可以理解为包括西凉、龟兹等在内的少数民族乃至外国的音乐。

在汉族清乐的影响下，西凉、龟兹、疏勒、高昌等少数民族音乐，逐渐突破了“歌曲”、“解曲”、“舞曲”这种结构简单的表现形式，而创作出了本民族的大曲，如鲜卑族的《鞞后大曲》、最早传入中国的《凉州大曲》等。

“胡部”中的大曲多以州名，如《凉州》《伊州》《甘州》《渭州》《熙州》《石州》《陆州》等。著名的《狮舞》《胡腾》等也属“西凉伎”。白居易《新乐府·西凉伎》描写说：“西凉伎，假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿。奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致词。”元稹也有《西凉伎》诗说：“前头百戏竞撩乱，丸剑跳掷霜雪浮。狮子摇光毛彩竖，《胡腾》醉舞筋骨柔。”

“胡部”音乐的艺术性是很高的，尤其是它的那种异域风情，更使人耳目一新，所以它在唐代是非常受欢迎的。

唐代，又从河西等地传来新的少数民族音乐，称“新声”或“胡音声”。《通典》载：

又有新声，自河西至者，号“胡音声”，与龟兹乐、散乐俱为时重，诸乐咸为之少寝。

能让“诸乐咸为之少寝”，可见其艺术水平是很高的。

开元二十四年（736），“升胡部于堂上”（《新唐书·礼乐志》）。其后，唐玄宗又下诏，令“道调、法曲与胡部、新声合奏”（《新唐书·礼乐志》）。实际上是让道调和法曲更多地吸收“胡部”、“新声”的营养。这些少数民族大曲不仅成为唐代大曲中的一个重要组成部分，而且对汉族音乐产生了深巨的影响。

4. 大曲和法曲的表演情况

唐代的大曲和法曲，较南北朝时的清乐要复杂得多。它们都是多段体的歌舞曲，演出场面很大。根据唐宋两代的有关文献，我们可以大致推知唐代大曲和法曲的表演情况。

大曲和法曲的结构大致可分为“散序”、“中序”和“破”三部分，每一部分又分若干小段。

（1）散序部分

这一部分由“散序”和“”两段组成。这是一段节奏自由的散板，是一段由各种乐器独奏、轮奏或合奏的器乐曲。由于是散板，所以一般没有舞蹈。它可以有若干段，每段一个曲调。则是一个向慢板过渡的乐段。

（2）中序部分

中序（又称“拍序”或“歌头”）部分由“排遍”、“”和“正”三部分组成。这是一个以歌唱为主，器乐伴奏，或舞或不舞的慢板乐段。

（3）破部分

破（或称“舞遍”）部分由“入破”、“虚催”（又称“破第二”）、“袞遍”、“实催”（又称“催拍”、“促拍”或“簇拍”）、“袞遍”、“歇拍”、“煞袞”七段组成。这是一个以舞蹈为主，器乐伴奏，或歌或不歌，速度逐渐加快的乐段。“入破”是散板节奏，到“虚催”时入拍。由第一次“袞遍”到第二次“袞遍”，速度逐渐发展到极快，到“歇拍”时慢下来，至“煞袞”结束。

这是大曲和法曲的一般结构，各曲结构不一定完全相同。

5. 《霓裳羽衣舞》

下面，我们就来看一看法曲中最为著名的《霓裳羽衣曲》的表演情况。

关于《霓裳羽衣曲》的来源，有许多传说，有人说是一个道士（《异人录》说是申天师，《逸史》说是罗公远，《鹿革事类》说是叶法善）引唐明皇入月宫，听到优美的仙乐，唐明皇默记曲调，归来后写成《霓裳羽衣曲》。另一种说法是说唐明皇在开元年间（713—741）登三乡驿，望女儿山，兴起了求道成仙的念头，归来后写成此曲。

唐刘禹锡《三乡驿楼伏睹玄宗望女儿山诗小臣斐然有感》诗说：“开元天子万事足，唯惜当时光景促。三乡陌上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。”

其实这个曲子本是西凉节度使杨敬述把所得的西凉乐曲《婆罗门曲》进献给朝廷，后来改名为《霓裳羽衣曲》。《新唐书·礼乐志十二》载：“河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍。”唐郑《津阳门诗》自注也说：“西凉都督杨敬述进《婆罗门曲》。”唐杜佑《理道要诀》载：“天宝十三载七月，改诸乐名。”其中就有黄钟商《婆罗门曲》改为《霓裳羽衣曲》。在改编过程中，可能经过了唐明皇的加工润色。王灼在《碧鸡漫志》卷三中说：“《霓裳羽衣曲》，说者多异。予断之曰：‘西凉创作，明皇润色，又为易美名。其他饰以神怪者，皆不足信也。’”

据宋周密《齐东野语》说：“《霓裳》一曲，共三十六段。”它的表演时间很长，规模相当大。

白居易有一首《霓裳羽衣舞歌》，生动而详细地记载了《霓裳羽衣舞》的表演情况：

我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌百舞不可数，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，

不著人间俗衣服。虹霓霞帔步摇冠，钿璫累累佩珊珊。娉婷似不胜罗绮，顾听乐悬行复止。磬箫箏笛递相搀，击弹吹声逶迤。（原注：凡法曲之初，众乐不齐，唯金石丝竹次第发声。《霓裳》序初，亦复如此。）散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。（原注：散序六遍无拍，故不舞也。）中序擘初入拍，秋竹竿裂春冰拆。（原注：中序始有拍，亦名拍序。）飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。（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。（原注：许飞琼、萼绿华，皆女仙也。）繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵。

（《霓裳》破十二遍而终。）翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。

（原注：凡曲将毕，皆声拍促速，唯《霓裳》末，长引一声也。）当时乍见惊心目，凝视谛听殊未足。一落人间八九年，耳冷不曾听此曲。……我爱《霓裳》君合知，发于歌咏形于诗。君不见我歌云：

“惊破《霓裳羽衣曲》。”又不见我诗云：“曲爱《霓裳》未拍时。”由来能事皆有主，杨氏创声君造谱。君言此舞难得人，须是倾城可怜女。……如君所言诚有是，君试从容听我语。若求国色始翻传，但恐人间废此舞。……

从诗中可以看到，《霓裳羽衣舞》对演员要求很高，“须是倾城可怜女”。演员身着“虹裳霞”，头戴步摇冠，身上珠环玉佩。宋王谠《唐语林》卷七载：“有《霓裳曲》者，率皆执幡节，被羽服，飘然有翔云飞鹤之势。”《碧鸡漫志》更记载说，唐明皇时杨贵妃即善此舞，“而宫妓佩七宝璫珞舞此曲，曲终珠翠可扫”。

当乐队奏出散板的“散序”六遍时，舞者凝立不舞。这段由磬、箫、箏、笛等乐器奏出的“散序”，旋律非常优美。中序入拍，音乐较前热烈。舞者开始长袖飞舞，飘然旋转。这时清越的歌声响起，舞女蛾眉略敛，娇眼如波，传达出无限情意。唐李太玄《玉女舞霓裳》诗写道：

舞势随风散复收，歌声似磬韵还幽。

千回赴节填词处，娇眼如波入鬓流。

“入破”是一段婉转轻柔的旋律。白居易在《卧听法曲〈霓裳〉》诗中说“宛转柔声入破时”之后，旋律越来越快，情绪也越来越激烈，在有如“跳珠撼玉”的音乐伴奏下，舞女们也如鸾翔凤舞一般。最后，在一声如鹤唳般清亮的长声中，结束了全曲。

《霓裳羽衣舞》不仅作为宫廷表演的曲目，而且也在民间广泛流传。其实，不仅是《霓裳羽衣舞》，许多大曲和法曲都在民间流行，而且深受人们的喜爱，白居易在《杨柳枝》诗中就说：“《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹。”可以想见唐代★乐的繁盛。

教坊与梨园

1. 教坊的建立

为满足自己享乐的需求，唐代统治者大力发展艺术水平远较雅乐为高的俗乐歌舞百戏。唐高祖武德（618—626）初，就在管理雅乐的太常寺中设教坊管理俗乐，但是，当时教坊的地位还不高。到唐玄宗开元年间（713—741），国力达到鼎盛，全国城乡处处歌舞升平。当时，长安有乐人数万人之多。《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。”东都洛阳，亦有乐工五千余人（见唐段安节《乐府杂录》）。

唐玄宗曾下诏：“太常礼司，不宜典俳优杂伎。”（《教坊记序》引）于是，对大乐署进行改造，把负责演奏俗乐的乐工分出来，设立教坊五处。

内教坊在大内蓬莱宫侧，主要管理新声、散乐和倡优之伎（见《新唐书·礼乐志》）。外教坊分设在西京长安和东都洛阳，每处各左右二个。“西京右教坊在光宅坊，左教坊在仁政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习。东京两教坊俱在明义坊，而右在南左在北也。”

（唐崔令钦《教坊记》）这些教坊不再隶属于太常，而归宫廷直接管理。

教坊中技艺最高，容貌最美丽的女艺人称“内人”，又叫“前头人”，一般仅十数人，多也不过数十人。这些人住在宜春院、佩鱼，并经常被皇帝召入赐食。并且四季给米，甚至赏赐宅第。每月二十六日，内人的母亲可以进宫与女儿相见。没有母亲的由其姐姐、妹妹或姑姑一人进宫相见。内人生日，则准许她的母亲、姑姑、姐姐、妹妹都进宫相见。待遇是相当优厚的。

次一等的女艺人是因“内人”人数少，表演时由“云韶乐”艺人中增添的，称为“宫人”。据唐段安节《乐府杂录》所载，云韶乐用玉磬四架，乐器有琴、瑟、筑、箫、、跋膝、笙、拍板等。乐分堂上堂下。有登歌四人，在堂上坐。又有舞童五人，衣绣衣，各执金莲花引舞者。舞者在阶下的锦筵上跳舞。云韶乐艺人住在宫中的云韶院。

另外，则有许多平民百姓的女子，因容貌秀丽被选入宫中，学习琵琶、三弦、箜篌、箏等乐器的演奏，称“弹家”。

内人和弹家的水平悬殊很大。“开元十一年（723），初制《圣寿乐》，令诸女衣五色衣以歌舞之。宜春院女，教一日便堪上场，唯弹家弥月不成。至戏日，上令宜春院人为首尾，弹家在行间，令学其举手也。”（见《教坊记》）戏日，教坊一般乐伎只能舞《伊州》和《五天》，翻来覆去，都是这两支曲子。其余的舞蹈，都让给内人。当时内人所跳的“软舞”，有《垂手罗》《回波乐》《兰陵王》《春鸚啭》《半社渠》《借席》《乌夜啼》等；“健舞”有《阿辽》《柘枝》《黄獐》《拂林》《大渭州》《达摩》等。

2. 梨园

教坊以外，还设置三个梨园，设在宫中的梨园，选自太常寺所辖的水平较高的“坐部伎”，主要是为唐明皇演奏他所喜爱的新声俗乐，即元稹在《华原磬》诗中所说的“玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩泽”；白居易在《华原磬》诗中所说的“梨园弟子调律吕，知有新声

不如古”。唐明皇亲自参与梨园弟子的教授。《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”，居宜春北院。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。

梨园弟子得到唐玄宗的指教，就算是皇帝的学生了，所以得号为“皇帝梨园弟子”。“皇帝梨园弟子”的演出水平一般都很高，善歌与箏箏的李龟年、善方响的马仙期、善箏篴的张野狐、善笛的李谟、善琵琶与拍板的贺怀智、善打鼓的吕元真、善歌的许和子等，都是其中的佼佼者。

“小部音声”属梨园法部，它由三十余个十五岁以下的孩子组成。《太真外传》载：“小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五以下。”他们的年龄虽然小，但是水平并不低，所以经常单独为唐明皇演奏。据《新唐书·礼乐志》和《太真外传》载，唐明皇和杨贵妃在骊山避暑，适逢杨贵妃的生日，就命小部在长生殿奏乐，奏的是一首新曲，还没有曲名。正好遇到南方进贡的鲜荔枝送到了，就把这首曲子命名为《荔枝香》。

隶属于长安太常寺的“梨园别教院”和隶属于洛阳太常寺的“梨园新院”，则重点在为教坊培养后备人才，学习优异者，“旋抽入教坊”（《乐府杂录》）。

梨园别教院有千余人，他们主要学习“法曲”，每天早晨天刚亮，他们就起来练习，“每凌晨，鼓笛乱发于大乐署”（《旧唐书·音乐志》）。洛阳有乐工五千余人，其中俗乐一千五百人隶属于梨园新院。我们可以想见当时梨园的规模之大。

天宝十四年（755）安史之乱起，唐明皇仓皇出逃，及得上扈从的大臣不多。安禄山占据长安后，不及出逃的百官都成了俘虏，许多人也就变节投降，做了安禄山的伪官。教坊乐官和梨园弟子大半逃亡

了，如著名的乐工李龟年就逃往了江南，后来杜甫在江南遇到他，还写了一首《江南逢李龟年》诗：

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。

3. 从梨园到仙韶院

安史之乱以后，梨园实际上已经不复存在，虽然肃宗平定安叛乱后，迎唐明皇回宫为太上皇，《新唐书·李辅国传》说：“太上皇居兴庆宫……梨园弟子日奏声伎为乐。”但是已绝无当日繁盛的气象。唐代宗时，梨园被正式废除。《唐会要》卷三四载：“大历十四年（779）五月，诏罢梨园伶使及冗食三百余人，留者隶太常。”

梨园虽然已不复存在，但是俗乐法曲还是要奏的。唐文宗也颇爱法曲，于开成三年（838）“改法曲为‘仙韶曲’，仍以伶官所处为仙韶院”（《旧唐书·文宗纪》）。而演奏之人，就被称做“法曲弟子”了。

唐诗与音乐的关系

1. 唐诗是可以配乐演唱的

唐代是诗的时代，许多诗歌都可以配乐演唱。唐薛用弱《集异记》载唐代大诗人王昌龄、高适、王之涣“旗亭赌胜”事即是一例。

开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣齐名。时风尘未偶，而游处略同。一日，天寒微雪，三诗人共诣旗亭，贯酒小饮。忽有梨园伶官十数人登楼会宴，三诗人因避席隈映，拥炉火以观焉。俄有妙妓四辈寻续而至，奢华艳曳，都冶颇极。旋则奏乐，皆当时之名部也。昌龄等私相约曰：“我辈各擅诗名，每不自定其甲乙。今者可以密观诸伶所讴，若诗入歌词之多者，则为优矣。”俄而一伶拊节而唱曰：“寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。”昌龄则引手画壁曰：“一绝句。”寻又一伶讴之曰：“开筵泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。”适则引手画壁曰：

“一绝句。”寻又一伶讴曰：“奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊，玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。”昌龄则又引手画壁曰：“二绝句。”之涣自以得名已久，因谓诸人曰：“此辈皆潦倒乐官，所唱皆《巴人》《下里》之词耳，岂《阳春》《白雪》之曲，俗物敢近哉？”因指诸妓之中最佳者曰：“待此子所唱，如非我诗，吾即终身不敢与子争衡矣。脱是吾诗，子等当列拜床下，奉吾为师。”因欢笑而俟之。须臾，次至双鬟发声，则曰：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”之涣即揶揄二子曰：“田舍奴，我岂妄哉！”因大谐笑。诸伶不喻其故，皆起诣曰：“不知诸郎君何以欢噱？”昌龄等因话其事。诸伶竞拜曰：“俗眼不识神仙，乞降清重，俯就筵席。”三子从之，欢醉竟日。

《碧鸡漫志》在引用了以上故事后说：“以此知李唐伶伎，取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。”

唐李《松窗杂录》载：

开元中，禁中初重木芍药，即今牡丹也。得四本，红、紫、浅红、通白者。上移植于兴庆池东沉香亭前。会花方繁开，上乘月夜召太真妃以步辇从。诏选梨园弟子中尤者，得乐十六色。李龟年以歌擅一时之名，手捧檀板，押众乐前欲歌之。上曰：“赏名花，对妃子，焉用旧乐词为。”遽命龟年持金花笺，宣赐翰林供奉李白立进《清平乐词》三章。白欣然承旨，犹苦宿醒未解，因援笔赋之……龟年遽以词进。上命梨园弟子略约调，抚丝竹，遂促龟年以歌。……上因调玉笛以倚曲，每曲遍将换，则迟其声以媚之。

这一段记载又见于乐史《李翰林别集序》和《杨太真外传》。

宋计有功《唐诗纪事》卷十六载：

禄山之乱，李龟年奔于江潭，曾于湘中采访使筵上唱云：“红豆生南国，春来发几枝。愿君多采撷，此物最相思。”又：“清风明月苦相思，荡子从戎十载余。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。”此皆维所制，而梨园唱焉。

唐孟《本事诗》载：

韩晋公镇浙西，戎昱为部内刺史。郡有酒妓，善歌，色亦媚妙，昱情属甚厚。浙西乐将闻其能，白晋公，邕置籍中。昱不敢留，钱于湖上，为歌词以赠之，且曰：“至彼令歌，必首唱是词。”既至，韩为开筵，自持杯，命歌送之。遂唱昱词。曲既终，韩问曰：“戎使君于汝寄情邪？”悚然起立曰：“然。”言随泪下。韩命更衣待命，席上为之忧危。韩召乐将责曰：“戎使君名士，留情郡妓，何故不知而召置之，成余之过。”乃答之。命与妓百缣，即时归之。其词曰：

好去春风湖上亭，柳条藤蔓系离情。

黄莺久住浑相识，欲别频啼四五声。

杜甫《苏端薛复筵简薛华醉歌》诗说：

座中薛华善醉歌，歌词自作风格老。

近来海内为长句，汝与山东李白好。

白居易《残酌晚餐》诗也说：“舞看新翻曲，歌听自作诗。”可见诗人经常歌唱自己的诗。

元稹《重赠》诗：“休遣玲珑唱我诗，我诗多是别君词。”自注：“乐人商玲珑能歌，歌予数十诗。”《新唐书·文艺传》载中唐诗人李益“每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌，供奉天子”，都是唐诗入歌的例子。

2. 配乐演唱的唐诗以绝句为主

唐代诗歌不知凡几，清人辑《全唐诗》，犹有四万多首，而随时湮没的，更是不可胜计。这么多诗，不是首首都入乐歌唱，也不必首首都入乐歌唱，其中也肯定有许多根本就不能歌唱。那么，唐诗中入乐歌唱的究竟是哪一部分呢？或者说，哪一类唐诗可以入乐歌唱？

自齐梁时沈约等讲求四声八病，诗歌逐渐向格律化发展，至唐代，格律诗（近体诗）蔚为大观。五、七言律、绝讲究平仄，与其说是便于咏诵，不如说是便于歌唱。因为平仄不调，对吟咏虽然也有影响，但是影响不算太大，试将汉魏六朝诗及唐宋非格律诗曼声吟诵，就可

以明白。但是将诗歌配乐演唱，情况就不一样了。汉字的四声，本身就具有抑扬顿挫的区别，合理地安排，即可构成类似旋律的高低起伏。这种高低起伏与音乐的旋律相符（或大致相符），歌者才可能唱出如“骊珠一串”的感觉，而听者也才可能字字入耳。否则，歌者必有“拗折嗓子”，听者必有不知所云的感觉。因此，我们可以这样说，唐代诗歌的格律化，虽然也是语言文字本身的一种发展趋势，一种进步，但是，更重要的是为了便于乐府歌伎的传唱。所以我们可以肯定地说，唐代的格律诗，也就是绝句和律诗，都是可以歌唱的。

从我们上面所引的资料可知，歌者所唱，或被诸管弦的，全都是五、七言绝句，所以唐人绝句可歌，应该是不成问题的。明杨升庵《词品》卷一说“唐人绝句多作乐府歌”；明王骥德《曲律》卷三十九说“唐之绝句，唐之曲也”；清《钦定词谱序》说“自古乐亡而乐府兴。后乐府之歌法至唐不传，其所歌者，皆绝句也”；清沈德潜《说诗语》说“绝句，唐乐府也，篇止四句，而倚声可歌，能使听者低回不倦，旗亭妓女犹能赏之，非以扬音抗节，有出于天籁乎”，都不但肯定了唐人绝句可以歌唱，而且还给予它很高的评价。清王士禛《唐人万首绝句选序》说得更为明白：

乐府始于汉初。东汉之末，曹氏父子兄弟……所为乐府悲壮奥崛，颇有汉之遗风。降及江左，古意渐微，而清商继作。于是楚调、吴声、西曲、南弄杂然兴焉。逮于有唐，李、杜、韩、柳、元、白、张、王、李贺、孟郊之伦，皆有冠古之才，不沿齐、梁，不袭汉、魏，因事立题，号称乐府之变。然考之开元、天宝已来，宫掖所传，梨园弟子所歌，旗亭所唱，边将所进，率当时名士所为绝句尔。故王之涣“黄河远上”、王昌龄“昭阳日影”之句，至今艳称之。而右丞“渭城朝雨”，流传尤众，好事者至谱为《阳关三叠》。他如刘禹锡、张祜诸篇，尤难指数。由是言之，唐三百年以绝句擅场，即唐三百年之乐府也。

3. 其他可以入乐的唐诗

除了绝句以外，同属近体诗的五、七言律是不是也可以入乐歌唱呢？

唐代的律诗，讲究格律，较绝句更甚，除声韵平仄之外，还要求二、三两联须对偶。为什么会有这样严格的规定呢？除了使其抑扬顿挫，低昂起伏更便于吟诵以外，更多的还是便于协律，便于歌唱。前人论唐诗入乐，多只谈绝句，而不及五、七言律诗，仅明王圻《续文献通考》论“乐府”说“唐多用七言律，如在池乐章”；清冯班《钝吟杂录》三说“唐人律诗说是乐府”；又说“唐人律诗亦有不必古题而入乐者，大概不犯八病，便可歌之，以被管弦矣”等数家而已。其实，唐代的五、七言律是可以入乐歌唱的。

唐芮挺章《国秀集》选开元、天宝时期诗人九十人的诗共二百二十首，他在《序言》中提出的选诗标准是“自开元以来，维天宝三载，谴谪芜秽，登纳菁英，可被管弦者都为一集”。可见他所选的诗，都是当时被诸管弦，可以歌唱的。《国秀集》中所选的诗，除五、七言绝句外，有五言律诗一百一十六首、七言律诗九首之多。芮挺章是开元、天宝时候的人，他所选的这些诗，当时不一定都被入乐歌唱，但是从芮挺章的《序》来看，我们至少可以肯定唐代律诗是可以入乐歌唱的。

中唐诗人白居易在《江楼夜吟元九（元稹）律诗》中说：“暗被歌姬乞，潜闻思妇传。”歌姬乞诗，当然是为了歌唱，可见元稹的律诗是经常被诸管弦的。

当然，律诗入乐比绝句要少得多。明胡震亨《唐音癸签》卷十五说：“唐初歌曲，多用五、七言绝句，律诗亦间有采者。”应该说是比较符合唐代的实际情况的。

除了五、七言绝律以外，还有一些五、七言诗和杂言诗也都可以入乐歌唱。

《唐诗纪事》卷十载：

上（中宗）宴日，（崔）日用起舞，自歌云：“东馆总是鸾，南台

自多杞梓。日用读书万卷，何忍不蒙学士？墨制帘下出来，微臣眼看喜死。”

所歌为六言。

中唐诗人李贺有一首《申胡子箎歌》，他在《序》中记载了这首诗的创作经过。李贺住在长安崇义里，邻居中有一位姓李的北方人，他有一个仆人叫申胡子，善吹箎。有一天，李氏召李贺饮酒，席间说他只会写长调，不会写五言诗。李贺就即席创作了这首《申胡子箎歌》。写成以后，左右的人“合噪相唱”。李氏很高兴，亲自为这首诗谱了曲，由申胡子吹箎，又叫姬人花娘歌舞此曲。诗和序是这样的：

申胡子，朔客之苍头也。朔客李氏，亦世家子……自称学长调、短调。久未知名。今年四月，吾与对舍长安崇义里。遂将衣质酒，命予合饮。气热杯阑，因谓吾曰：“李长吉！尔徒能长调，不能作五字歌。直强回笔端，与陶、谢势相远几里？”吾对后，请撰《申胡子箎歌》，以五字断句。歌成，左右人合噪相唱，朔客大喜，擎觞起立，命花娘出幕，徘徊拜客。吾问所宜，称善平弄。于是以弊词配声，与予为寿。

颜热感君酒，含嚼芦中声。花娘绥妥，体睡芙蓉屏。谁截太平管，列点排空星。直贯开花风，天上驱云行。今夕岁华落，令人惜平生。心事如波涛，中坐时时惊。朔客骑白马，剑把悬兰缨。俊健如生狞，肯拾蓬中萤。

这是一首五古风格的诗，共十六句。李贺曾为协律郎，《新唐书·李贺传》说他“乐府数十篇，云韶诸工皆合之管弦”。

芮挺章《国秀集》所选诗，除五、七言律、绝外，尚有五言排律三十二首、五言六句三首、七古二首、七言六句一首、杂言一首，可见诸体在唐都是可以歌唱的。我们兹举唯一的一首杂言诗，程弥纶的《怀鲁》于后：

曲阜国，尼丘山。周公邈难问，夫子犹启关。履风雩兮若见，游夏

兴兮鲁颜。天孙天孙，何为今夕学且难，负皇明而东游闲闲。

4. 由乐定词与选词配乐

我们若作进一步的考察，即会发现两个问题。

第一，宋词是先有曲调，而词作者倚声填词（自度曲除外）。那么，唐诗入乐，是倚声填词呢，还是因词作曲？稍有音乐常识的人都知道，在歌曲创作中，实际上这两种方法都是存在的。绝大多数的歌曲，都是先有歌词，作曲者再根据歌词的内容、形式、风格、四声等等因素为之配曲。但是也有少数歌曲是先有曲调而后填词的。如今人为《江河水》《步步高》《梁祝》等乐曲填词，创作出同名歌曲即是一例。古人创作乐歌，也不外此两途。《诗大序》孔颖达疏就说：

“初作乐者，准诗而为声；声既成形，须依声而作诗。”“准诗而为声”，就是按歌词配乐；“依声而作诗”，就是倚声填词。他讲的是《诗经》，但适用于一切乐歌，唐代歌诗也不例外。

唐人歌诗中，有按词作曲的，如前引李贺的《申胡子篡歌》。但这种情况相对地说要少得多，更多的是将诗歌配入现成的曲调。

元稹在《乐府古题序》中说操、引（合于琴瑟者）、讴、谣（出于民间者）“皆由乐以定词，非选词以配乐也”；而“由诗而下九名（指诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇）”，“盖选词以配乐，非由乐以定词也”。

元稹指出的“由乐以定词”和“选词以配乐”，是唐人诗乐相配的两种方法。由乐定词，是指根据已有的曲调创作歌词的，相当于后代的为某曲填词。选词配乐，则是在现成的诗歌中选取适合于某调的作品，作为某调的歌词。两种方法有一个共同的特点，就是先有曲调，后有歌词，只不过一个是创作歌词，一个是在现有的诗歌中选择歌词。

李白奉命创作《清平调》三首，属于第一类。《清平调》的词曲原本就有，唐明皇与杨贵妃赏牡丹时李龟年已经准备演唱，而唐明皇不喜欢用旧乐词，才宣召李白重作《清平调》词三章。李白则根据《清

平调》的音乐作词，即宋王灼在《碧鸡漫志》中所说的“明皇宣李白进《清平调》词，乃是令白于《清平调》中制词”。

但是绝大多数时候，诗人作诗，本不为入乐歌唱；而教坊梨园乐工、州郡及私人乐伎能歌而未必能作，而演唱之时，又不可能老唱旧词，于是就在名人诗中挑选合于自己所擅长的曲调的篇什，合乐演唱。

现在我们知道，五、七言律、绝，都是配合现成固有的曲调演唱的。但是一种体裁不可能只用一种曲调，否则会单调得令人腻烦，所以每一种体裁都会有好多种现成曲调供演唱者选择。因此，我们会明白为什么同属五言绝句的会有《破阵乐》《春江曲》《摩多楼子》

《长命女》《堂堂》《乌夜啼》《拜新月》《穆护砂》《何满子》

《三台》《南歌子》《乞那曲》《于阗采花》等数十调；同属七言绝句的有《水调》《婆罗门》《凤归云》《五更转》《苏莫遮》《还京乐》《渭城曲》《浪淘沙》《八拍蛮》《小秦王》《水鼓子》《金缕衣》《清平调》《凉州词》《突厥三台》《杨柳枝》等数十调等。这些调名除《清平调》《何满子》《破阵乐》《凉州词》等少数几首外，并不多见于诗人的作品，就是因为它们是乐曲的名称而不是诗歌的体裁。五、七言律、绝，无论以何题目，其体裁都是一样的。如七绝，都是四句，每句七个字。但七言绝句的曲调就不一样了，不同名称的曲调，其长短、旋律、节奏等都不相同。清吴衡照《莲子居词话》说：“唐七言绝歌法，若《竹枝》《柳枝》《清平调》《雨霖铃》《阳关》《小秦王》《八拍蛮》《浪淘沙》等阙，但异其名，即异其声。”说的就是这个道理。近人沈知白在《中国音乐诗歌与和声》中分析这个现象的成因说：“大概绝句之中所用的和声不同，就构成了不同的歌曲形式。所以同样是七言或五言的绝句，而有《抛乐》《浪淘沙》《杨柳枝》《乃曲》《生查子》等不同的曲调。”不过构成不同曲调的因素很多，不仅仅是和声而已。

宋胡仔《苕溪渔隐丛话（前集）》卷二十一引蔡宽夫《诗话》说：

乐天《听歌诗》云：“长爱《夫怜》第二句，请君重唱夕阳开。”注谓：“王右丞辞‘秦川一半夕阳开’，此句尤佳。”今《摩诃集》载此诗，所谓“汉主离宫接露台”者是也。然题乃是《和太常韦主簿温阳寓目》，不知何以指为《想夫怜》之辞。大抵唐人歌曲，本不随声为长短句，多是五言或七言诗，歌者取其辞与和声相叠成音耳。予家有古《凉州》《伊州》辞，与今遍数悉同，而皆绝句诗也，岂非当时人之辞为一时所称者，皆为歌人窃取而播之曲调乎？

从这一段话我们可以看出，唐人的诗歌，往往被乐工“窃取而播之曲调”，王维的《和太常韦主簿温阳寓目》七律诗，就被乐工用《想夫怜》的曲调演唱。

一个曲调，可以配若干不同的诗演唱，那么，同一首诗，是不是也可以配上不同的曲调演唱呢？从道理上讲，是完全可能的，宋岳珂《史》说黄庭坚作《竹枝》二首，“各用四句，入《阳关》《小秦王》亦可歌也”。说的虽然是宋人的事，但是宋人既然“可歌”，那么，唐人也应该是“可歌”的。

5. 《阳关三叠》与《何满子》

唐代以诗配乐演唱的最有名的例子恐怕要算《渭城曲》和《何满子》了。

盛唐大诗人王维曾经写过一首著名的绝句《送元二使安西》：

渭城朝雨轻尘，客舍青青柳色新。

劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

诗本是诗人为送别从军的友人所作，但是诗中那真诚动人的朋友之情，那对战争的无言的憎恶，很快激起人们的情感共鸣。这首诗也立即被采制入乐，受到人们的普遍喜爱，至今犹传唱不辍。由于诗中有“渭城”、“阳关”字样，又被称做《渭城曲》或《阳关曲》；因为演唱时有“三叠”的结构，又被称做《阳关三叠》。

白居易《晚春欲携酒寻沈四著作》诗：“最忆《阳关》唱，真珠一串歌。”自注说：“沈有讴者，善唱‘西出阳关无故人’辞。”又

《南园试小乐》诗：“高调管色吹银字，慢拽歌声唱《渭城》。”刘禹锡《与歌者》诗：“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱《渭城》。”李商隐《赠歌妓》诗：“红绽樱桃含白雪，断肠声里唱《阳关》。”可见至少在中、晚唐时期，《渭城曲》已被广泛传唱。而且还被收入著名的大曲《伊州》之中。

宋人称此曲为《阳关三叠》，至于唐人如何“三叠”法，则众说纷纭，莫衷一是。白居易《对酒》五首之一“相逢且莫推辞醉，听唱《阳关》第四声”句自注说：“第四声，‘劝君更尽一杯酒’。”指第三句“劝君更尽一杯酒”为第四句，可见歌唱是确实有“叠唱”。苏东坡在《仇池笔记》上中说：

旧传《阳关三叠》，然今世歌者，每句再叠而已。若通一首言之，又是四叠，皆非是。或每句三唱，以应三叠之说，则丛然无复节奏。余在密州，文勋长官以事至密，自云得古本《阳关》，其声宛转，不类向之所闻，每句皆再唱，而第一句不叠。乃知古本“三叠”盖如此。及在黄州，偶读乐天《对酒》诗云：“相逢且莫推辞醉，听唱《阳关》第四声。”注云：“第四声，‘劝君更尽一杯酒’。”以此验之，若一句再叠，则此句为第五声，今为第四声，则第一句不叠，审矣。

苏东坡提到的前两种唱法，即“每句再叠”，就是每句歌词唱两遍，和“每句三唱”，是宋人的唱法，而所谓“古本”记载的第一句不叠，从第二句起每句唱两遍，即“再叠”，可能更接近唐人的唱法，也符合“三叠”的说法。

宋元以后，许多人对《阳关三叠》进行过改编，现在传世的古谱尚有很多种。

中唐诗人张祜有两首著名的《宫词》诗，其一说：

故国三千里，深宫二十年。

一声《何满子》，双泪落君前。

诗中提到的《何满子》，是唐代一首著名的曲调，据说是一位名叫

何满子的乐工创作的，所以叫《何满子》。白居易《听歌》六绝句之五说：

世传满子是人名，临就刑时曲始成。

一曲四词歌八叠，从头便是断肠声。

自注说：“开元中，沧州有歌者何满子，临刑，进此曲以赎死，上竟不免。”

元稹有一首《何满子歌》：

何满能歌态宛转，天宝年中世称罕。婴刑系在圜墙间，水调哀音歌愤懣。梨园弟子奏玄宗，一唱承恩羈网缓。便将满子为曲名，御谱亲题乐府纂。……

白居易和元稹所记，何满子的结局不同，照白居易的记载，何满子想献曲赎死，没有得到唐玄宗的宽恕；而元稹所记，何满子却“一唱承恩羈网缓”。但是不管怎么说，有三点却是可以推想到的：一、

《何满子》这首曲调，是由开元、天宝年间一位犯了罪的乐工创作的；二、《何满子》的曲调有四句歌词，但演唱时却有“八叠”；三、它属水调，音调是哀婉凄绝的“断肠声”。

在唐代，《何满子》是配以五言四句的诗歌来演唱的。《碧鸡漫志》卷四载唐薛逢的一首《何满子》诗，就是一首五言绝句：

系马宫槐老，持杯店菊黄。

故交今不见，流恨满川光。

诗写得不怎么样，但是透露出的是一种哀怨的情绪，与《何满子》的情调是一致的。

《唐诗纪事》卷二记载唐文宗时宫人沈翘翘歌《何满子》，其中有“浮云蔽白日”句，是汉代《古诗十九首》第一首中的句子。可见只要是合适的五言诗（四句），都可以配上《何满子》的曲调来演唱，有才者甚至可以即兴创作。唐段成式《酉阳杂俎》记载唐德宗贞元年间（785—805），荆州有一位和尚善唱《何满子》，有一次遇到一个吃醉了酒的人当众羞辱他，并叫他唱歌，他马上就唱，用的是《何满

子》的曲调，而歌词却是即兴创作的，内容是揭露那个人鲜为人知的恶迹，使其惭愧得无地自容。

《何满子》的曲调，在唐代就可能有一些变化发展，唐段安节《琵琶录》载：

开元中，梨园有骆供奉、贺怀智、雷海清。……安史之乱，流落在外。在举子曰白秀才，寓止京师，偶值宫娃弟子出于民间，白即纳一妓焉。跨驴之洛，其夜风清月朗，是丽人忽唱新声，白惊，遂不复唱。逾年，因游灵武。李灵曜尚书广场设筵，白预末座。广张妓乐，至有唱《何满子》者，四座倾听，俱称绝妙。白曰：“某有伎人，声调殊异于此。”使召之。短髻薄妆，态度娴雅。发问曰：“适唱何曲？”曰：“《何满子》。”遂品调，举袂发声，清亮激昂，诸乐不能逐。部中有一面琵琶，声韵高下，拢揭掩，节拍无差。遂问曰：

“莫是宫中胡二姊否？”胡复问曰：“莫是梨园骆供奉否？”二人相对澜，欷不已。

骆供奉、胡二姊等玄宗梨园弟子演唱的《何满子》，应该是最正宗的《何满子》，而李灵曜等公私伎乐所演唱的，可能经过了改编，也可能传谱不全，所以与梨园弟子演唱的不一样，才会有梨园弟子演唱而“诸乐不能逐”的现象，而同出宫中的胡二姊的琵琶却能够“声韵高下，拢揭掩，节拍无差。”二人也才会一听就猜出对方是谁。

《何满子》是一首哀婉凄绝的“断肠声”，其哀声婉调竟然真能令人断肠。中唐诗人张祜有一首《孟才人叹》诗，其小序说：

武宗皇帝疾笃，迁便殿。孟才人以歌笙获宠者，密侍其右。上日之曰：“吾当不讳，尔何为哉？”指笙囊泣曰：“请以此就湫。”上悯然。复曰：“妾尝艺歌，请对上歌一曲，以泄其愤。”上以欸，许之。乃歌一声《何满子》，气殒立殒。上令医候之，曰：“脉尚温，而肠已绝。”

这位孟才人，的确是知音者，一声《何满子》，居然真的肠断气绝了。当然，她所伤心肠断的，是有知遇之恩的唐武宗已经病入膏肓，

不久于人世了，但是，我们也可以由此看出《何满子》的艺术魅力。

隋唐时期的民歌和曲子

1. 隋唐时期的民歌

唐代是诗歌的时代，当众多的诗人如繁星满天，众多的诗篇像江河泻地的时候，生活在社会底层的人民群众，仍然传唱着他们自己创作的“饥者歌其食，劳者歌其事”的民歌。这些民歌俚俗浅露，质朴无华，但是却清新活泼，生趣盎然，抒发了人民群众的爱憎与苦乐。

在封建社会里，统治者的残酷剥削、兵役徭役造成的民不聊生，以及天灾人祸带来的无边苦难，都被人民群众编入民歌传唱。

隋炀帝是历史上著名的骄奢淫逸的暴君。他穷兵黩武，三次发兵数百万征伐辽东，又征发数百万民工修大运河，然后三次乘龙舟下江南游玩，仅挽舟的民工就有八万人，给人民带来了巨大的灾难。当时有一首《我兄征辽东》（见《炀帝海山记》）的民歌，控诉了隋炀帝的罪恶：

我兄征辽东，饿死青山下。
今我挽龙舟，又困隋堤道。
方今天下饥，路粮无些小。
前去三千里，此身安可保？
寒骨枕沙荒，幽魂泣烟草。
悲损门内妻，望断吾乡老。
安得义男女，焚此无主尸。
引其孤魂归，负其白骨回。

唐高宗永淳元年（682）七月，洛阳大雨，庄稼没有收成，有不少贫穷百姓因此饿死，当时有一首童谣这样唱道：

新禾不入箱，新麦不入场。
迨及八九月，狗吠空垣墙。

民歌也被人民群众用来歌唱他们的劳动生活，歌唱丰收，歌唱爱

情。

据《旧唐书·地理志》载，唐时池州（今安徽贵池）出产铜和银，大诗人李白曾多次经过这里，把他的所见所闻写在《秋浦歌》十七首里。其第十四首，写的是他看见工人冶炼时的情景：

炉火照天地，红星乱紫烟。

郎明月夜，歌曲动寒川。

“赧郎”，指被炉火映红脸庞的冶炼工人，他们在月夜冶炼，熊熊的炉火把天地都照亮了，火星飞溅，紫烟升腾，场面非常壮观。冶炼工人的脸庞被炉火映得通红，他们一边劳动，一边愉快地歌唱。

另一位大诗人杜甫晚年流寓夔州（今四川奉节），这里是长江三峡中瞿塘峡的峡口，他将在这里的所见所闻写成《夔州歌》十绝句，其第七首是他见到终日在江上往来的行舟的情形：

蜀麻吴盐自古通，万斛之舟行若风。

长年三老长歌里，白昼摊钱高浪中。

“长年”、“三老”都是当时四川人对船工的称呼。成都自古就是商业都会，通过长江水路往来的舟楫很多，虽然行船长江既危险又辛苦，但是船工们却仍然歌声不断。船工渔父所唱的民歌，就是“棹歌”，唐时被称为《乃歌》。柳宗元有一首很著名的《渔翁》诗：

渔翁夜傍西崖宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，乃一声山水绿。回看天际下中流，崖上无心云相逐。

诗写得很美，在这如诗如画的山水美景之中，一声《乃歌》，真会令人心旷神怡。

《乃歌》后来不仅仅是船工渔父在唱了，江边之人都会唱；所唱的内容也不完全是与行舟有关了。唐刘言史有一首《潇湘舟中听夷女唱暖乃（即乃）歌》说：

夷女采山蕉，缉纱浸江水。野花满髻妆粉红，闲歌《暖乃》深峡里。《暖乃》知从何处生，当年泣舜肠断声。……

再后来，又不仅仅是船工渔父和江边之人会唱，文人们为它写了歌

词，成为乐工演出的曲目之一。中唐诗人元结就作有《乃曲》五首，其一云：

千里枫林烟雨深，无朝无暮有猿吟。

停桡静听曲中意，好是云山韶音。

“乃”的含义和《乃歌》的演唱形式已不太清楚。有人认为“乃”是橹声，有人认为“乃”是人声，也就是像“竹枝”、“女儿”一样的“和声”。宋程大昌《演繁露》卷十三“乃”条说：

其谓“乃”者，殆舟人于歌声之外别出一声，以互相其所歌也耶？今徽、严间舟行，犹闻其如此，顾其诗非昔诗耳，而“乃”之声可想也。《柳枝》《竹枝》尚有存者，其语度与绝句无异，但于句末随加“竹枝”或“柳枝”等语，遂即其语以名其歌。“乃”殆其例耶？

中唐诗人刘禹锡在连州（在今四川筠连县）时，登城楼远眺，看到城外的农人在插秧，一边劳动一边歌唱，就写下了《插田歌》一诗：

冈头花草齐，燕子东西飞。

田塍望如线，白水光参差。

农妇白裙，农人绿蓑衣。

齐唱田中歌，嚶咿如《竹枝》。

但闻怨响音，不辨俚语词。

时时一大笑，此必相嘲嗤。

.....

这种在耘田插秧的时候击鼓唱歌的风俗，起源很早，至今犹流行于全国各地，被称为“薅草锣鼓”（湖北、湖南）、“锄山鼓”（江西）、“薅秧歌”（四川、贵州、甘肃）、“栽秧山歌”（江苏）等。据《唐诗纪事》卷七十四记载，五代时后蜀广政十九年（957），天气酷热，当后蜀宰相诗人欧阳炯“命同僚纳凉于浮众寺，依林亭列樽俎。众方欢适，寺之外皆耕者，曝背烈日中耘田，击腰鼓以适倦”。可见至少在唐末五代时，民间已有这种“插田歌”、“薅草秧歌”一类的民歌演唱。

2. 《采莲曲》与《竹枝词》

流行于南北朝时期的“采莲曲”、“采菱曲”，在唐代仍然传唱不衰。王昌龄有《采莲曲》三首，其二这样写道：

荷叶罗裙一色裁，芙蓉向脸两边开。

乱入池中看不见，闻歌始觉有人来。

戎昱也有两首《采莲曲》，其二这样写道：

涔阳女儿花满头，毵毵同泛木兰舟。

秋风日暮南湖里，争唱菱歌不肯休。

中唐诗人张籍的《采莲曲》，就把采莲女儿边采莲边唱歌的情形描绘得更为生动：

秋江岸边莲子多，采莲女儿凭船歌。青房圆实齐戢戢，争先竞折漾微波。试牵绿茎下寻藕，断处丝多刺伤手。白练束腰袖半卷，不插玉钗妆梳浅。船中未满度前洲，借问阿谁家住远。归时共待暮潮上，自弄芙蓉还荡桨。

《采莲曲》《采菱曲》在民间歌唱时，除了采莲女、采菱女自唱以外，还发展为岸上有人以“踏歌”的形式和歌。刘禹锡《采菱行》说“携觞荐芰夜经过，醉踏大堤相应歌”；路德延《小儿》诗也说“合调歌《杨柳》，齐声踏《采莲》”，可见唐时歌《采莲》《采菱》有踏歌相和。

《采莲》《采菱》受到欢迎，它们的歌词也有文人制作。薛能《平阳寓怀》诗说：“曾为郡职随分竹，亦作歌词乞《采莲》。”它们在唐代已被收入教坊演出曲目之中，崔令钦《教坊记》收录的曲目中，就有《采莲子》一曲。

唐代民歌中还有一支很受人们喜爱的，那就是《竹枝词》。

《竹枝》本是四川、湖南一带的民歌。张籍《送枝江刘明府》诗有“向南渐渐云山好，一路唯闻唱《竹枝》”；顾况《竹枝曲》诗有“巴人夜唱《竹枝》后，断肠晓猿声渐稀”；李益《送人南归》诗有“无奈孤舟夕，山歌闻《竹枝》”；于鹄《巴女谣》诗有“巴女骑牛

唱《竹枝》，藕丝菱叶傍江时”，都说明《竹枝》本是南方的山歌。冯贽《云仙杂记》说：“张旭醉后唱《竹枝》，反复必至九回乃止。”如果属实，那么，至少在盛唐时候《竹枝》已广泛流传。

《竹枝》的清新活泼，很受人们的欢迎，并引起文人的拟作兴趣。刘禹锡在《竹枝词·序》中说：

四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中儿联歌《竹枝》，吹短笛击鼓以赴节，歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，其卒章激讦如“吴声”。虽伧伧不可分，而含思宛转，有淇、濮之艳音。昔闻屈原居沅、湘间，其民迎神，辞多鄙陋，乃为作《九歌》。到于今，荆楚歌舞之。故余亦有《竹枝》九篇，俾善歌者扬之。

刘禹锡的《竹枝词》中最有名的两首是：

山头红花满上头，蜀江春水拍山流。

花红易变似郎意，水流无限似依愁。

杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。

东边日出西边雨，道是无晴却有晴。

另一位大诗人白居易也有《竹枝词》四首，今录一首。

瞿塘峡口冷烟低，白帝城头月向西。

唱到竹枝声咽处，寒猿晴鸟一时啼。

《竹枝》被加工改造后，成为教坊和歌伎表演的曲目。《教坊记》所载曲目中有《竹枝子》。孟郊有《教坊歌儿》诗说：“能嘶《竹枝词》，供养绳床禅。”杜牧《见刘秀才与池州妓别诗》说：“楚管能吹《柳花怨》，吴姬争唱《竹枝歌》。”

《竹枝》在民间，有短笛伴奏，“击鼓赴节”，而歌唱者还有“扬袂睢舞”（可能是一种简单的舞蹈）表演。从“以曲多为贤”看，可能还带有对歌、赛歌的性质。但流入城市以后，变成一种凄凉呜咽的风格而经常引动人们的乡思。白居易《听芦管》诗说：“幽咽新芦管，凄凉古《竹枝》。”郑谷《渠江旅思》诗说：

故楚春田废，穷巴瘴雨多。

引人乡泪尽，夜夜《竹枝歌》。

《竹枝词》的表演，有“竹枝”、“女儿”的和声。唐尉迟《中朝故事》记载晚唐刘瞻在湖南与李庾饮酒竹牌亭，他唱了一句《竹枝词》要李庾接唱。这句词是：“蹑履过沟竹枝恨渠深女儿。”虽然只有一句词，但是它记录下了《竹枝词》的“和声”（事又见《唐诗纪事》卷五十六）。明胡震亨《唐音癸签》卷十三说：“《竹枝》本出巴渝，其音协黄钟羽，末如‘吴声’。有和声。七字为句，破四字，和云‘竹枝’；破三字，又和云‘女儿’。”根据这些记载，《竹枝》的演唱应该是这样的：

杨柳青青（竹枝）江水平（女儿），

闻郎江上（竹枝）唱歌声（女儿）。

东边日出（竹枝）西边雨（女儿），

道是无晴（竹枝）却有晴（女儿）。

3. 踏歌的发展

我们还要说一说“踏歌”。

“踏歌”是在民间非常流行的一种表演形式，边歌唱边以足踏地为节，且步且歌。李白有一首著名的《赠汪伦》诗，描述的就是他在泾县（今安徽泾县）时，有一位村民汪伦经常以美酒款待他，后来他要乘舟离开的时候，汪伦又踏歌相送的情景：

李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。

桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。

这种“踏歌”的形式可以追溯得很远，《西京杂记》卷三载汉高祖时每十月十五日，侍姬宫女“共入灵女庙，以豚黍乐神，吹笛击筑，歌《上灵》之曲。既而相与连臂踏地为节，歌《赤凤凰来》”。民间的踏歌，可能还要早一些。到唐宋时期，由于记载渐多，我们可以想见踏歌在民间的流行情况。唐《岳阳风土记》说：“荆、湖民俗，岁时会集或祷词，多击鼓，令男女踏歌，谓之‘歌场’。”刘禹锡有

《踏歌行》四首，其一说：

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。

“踏歌”的欢快热烈，也受到朝野人士的喜爱，唐玄宗时，教坊已有《踏歌》（《教坊记》有《繚踏歌》《队踏子》《踏金莲》）。盛唐时人尉迟匡有《观内人楼上踏歌诗》。文人学士开始为《踏歌》作词。《旧唐书·睿宗纪》载：“上元夜，上皇御安福门观灯，令朝士能文者为《踏歌》，声调入云。”有时候，踏歌简直到了通宵达旦，夜以继日的地步。张《朝野僉载》卷三载：

睿宗先天二年（713）十五六夜，于京师安福门外作灯轮，高二十丈，衣以锦绮，饰以金银，然五万盏灯，簇之如花树。宫女千余，衣罗绮，曳锦绣，耀珠翠，施香粉。……妙简长安万年少女妇千余人……于灯轮下，踏歌三日夜，欢乐之极，未始有之。

4. 唐代的艺术歌曲——曲子

民歌在不断的演唱活动中，也就不断地被加工、改造、完善、提高，而成为一种艺术歌曲。这种艺术歌曲，在当时被称做“曲子”。它已由简单整齐的绝句，发展为体制较大，句式长短错落的形式，这实际已经是词的先声。《唐音癸签》卷十五说：

古之乐府，四言、五言，有一定之句，难以入歌，中间必添和声，然后可歌，如“妃呼”、“伊何那”之类是也。唐初歌曲，多用五、七言绝句，律诗亦间有采者，想亦有剩句于其间，方成腔调。其后即以所剩者作为实字，填入曲中歌之。不复别用和声，则其法愈密，而其体不能不入于柔靡矣，此填词之所由兴也。

“曲子”在隋代就已经产生了，并且已经流入宫廷。宋王灼《碧鸡漫志》说：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴。”今天，我们可以定为隋代曲子的，就有《泛龙舟》《穆护子》《安公子》《杨柳枝》《河传》等好几个。

《隋书·音乐志》说隋炀帝“大制艳篇，词极淫绮”，他又命令乐

正白明达“造新声”。所造新声中就有《泛龙舟》。从题目看，它应该是隋炀帝乘龙舟下江南时的作品。《教坊记》所载曲目中有此曲。

曲子在唐代大为流行，除了上面提到的《何满子》《竹枝词》《采莲曲》等以外，还有《五更转》《十二时》《十拍子》《杨柳枝》《浣溪》《望江南》《菩萨蛮》《虞美人》《鹊踏枝》《西江月》《拜新月》《倾杯乐》《南歌子》《鱼歌子》《生查子》《内家娇》等。

清代光绪二十六年（1900），在敦煌发现大量遗书，其中有不少唐代的“曲子”，被称为“敦煌曲子词”。现已陆续整理出《云谣集杂曲子》（朱祖谋）、《敦煌曲子词集》（王重民）、《敦煌曲》（饶宗颐）、《敦煌曲校录》（任半塘）等敦煌曲子词集，计一千一百多首曲子。这些曲子绝大多数是民间的歌唱，不仅形式更为清新活泼，反映的社会内容也更广泛丰富。

我们来看一首表现坚贞爱情的《菩萨蛮》：

枕前发尽千般愿，要休且待青山烂，水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯。白日参辰现，北斗回南面，休即未能休，且待三更见日头。

这位向爱人表示永不变心的誓言的女子，连用了几个几乎都不可能出现的事，坚定中又含有风趣幽默。

还有那首被郑振铎先生称为“写得最好的”《雀踏枝》：

叵耐灵鹊多浪语，送喜何曾有凭据。几度飞来活捉取，锁上金笼休共语。比拟好心来送喜，谁知锁我在金笼里。欲他征夫早归来，腾身放却我向青云里。

词的前半阙，不直接写闺中少妇对从军出征的丈夫的思念之情，而写她把丈夫的迟迟不归迁怒于灵鹊没有凭据地送喜。词的下半阙尤为有趣，被无辜关锁在金笼里的灵鹊被拟人化了，它也希望这位少妇的丈夫早点回来，自己好被放出金笼重获自由。

隋唐时期的散乐

1. 隋代的散乐

隋文帝以节俭著名，因其太费，曾遣放百戏。而隋炀帝却以奢靡著名，大业二年（606），突厥染干来朝，为了炫耀国力，隋炀帝又追召各地艺人来京，在东都表演，盛况空前。《隋书·音乐志》记载其表演情况说：

有舍利先来，戏于场内。须臾跳跃，激水满衢，鼉鼉龟鳖，水人虫鱼，遍覆于地。又有大鲸鱼喷雾翳日，倏忽化作黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰《黄龙变》。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女对舞绳上，相逢，切肩而过，歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮、石臼、大瓮器等各于掌上而跳弄之。并二人戴竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山、幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。

后来每年正月万国来朝，正月十五日于长安端门外，建国门内置戏场，绵亘八里，表演从早到晚不停，参加表演的艺人达三万余人。大业六年（610），各国国主亲自来朝，贡献文物，又“于天津街盛陈百戏，自海内凡有奇伎无不总萃”。“金石匏革之声闻数十里外，弹弦管者一万八千人。大列炬火，光烛天地，百戏之盛，振古无比”

（《隋书·音乐志》）。以后每年都要举行这样规模的演出。

2. 散乐在唐代的发展

散乐在唐代得到极大的发展，受到人们的普遍喜爱。我们前引《旧唐书·音乐志》已经说到，唐代从河西等地传入的“新声”，“与龟兹乐、散乐俱为时所重，诸乐咸为之少寝”。可见散乐在当时的地位。宋王谠《唐语林》卷七说：“旧制，三二岁，必于春时，内殿赐宴宰辅及百官，备太常诸乐，设鱼龙曼衍之戏，连三日，抵暮方罢。”《唐会要》卷三十三记载唐玄宗时寻常飨会，“先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏《踏马》，次奏散乐”。看似贱之，实际是把散乐作为压轴戏。唐玄宗还把散乐“置教坊于禁以处之”。表演新声、散乐的艺人，还经常受到皇帝的特别赏赐，甚至赏给官爵，《新唐书·礼乐志》就说“玄宗时，新声、散乐倡优之伎，有谐谑而赐金帛

朱紫者”。

唐代散乐，除属于“俳優”一类的“弄参军”、“弄假妇人”等以外，均属“鼓架部”。《乐府杂录·鼓架部》载：

乐有笛、拍板、答鼓——即腰鼓也，两杖鼓。戏有《代面》……，《钵头》……，《苏中郎》……。即有《踏摇娘》《羊头浑脱》《九头狮子》，弄《白马益钱》，以至寻、跳丸、吐火、吞刀、旋、斤斗，悉属此部。

唐代的散乐，一部分是继承前代散乐的表演形式，但有些项目的表演技巧较前代为高。《太平广记》卷一七五引《明皇杂录》载：

玄宗御勤政楼，大张乐，罗列百伎。时教坊有王大娘者，善戴百尺竿，竿上施木山，状瀛洲、方丈，令小儿持绛节出入于其间，歌舞不辍。时刘晏以神童为秘书正字，年方十岁……贵妃复令咏王大娘戴竿，晏应声曰：“楼前百戏竞争新，唯有长竿妙入神。谁谓绮罗翻有力，犹自嫌轻更著人。”（宋计有功《唐诗纪事》载与此略同）

从这一则记载中，我们可以看出王大娘的戴竿简直是神乎其技了。

唐苏鹗《杜阳杂编》二记载另一位长竿表演艺术家石火胡养女，在百尺竿头“衣五色衣，执戟，持戈，舞《破阵乐》曲，俯仰来去，越节如飞”。这个表演也是十分惊人的。

3. 俳優歌舞杂奏

唐代散乐的另一部分，则是前引《旧唐书·音乐志》所说的“俳優歌舞杂奏”。这种俳優歌舞杂奏不同于雅乐、俗乐中的歌舞，而富有更强的故事情节，甚至科白，有很强的戏剧性。

任半塘在《唐戏弄》中就说：“所谓散乐，亦包含戏剧与百戏两部分。”

据《教坊记》《乐府杂录》《羯鼓录》《唐会要》及《旧唐书·音乐志》等所载，属于这一类有很强戏剧成分的散乐有《大面》《拨头》《踏摇娘》《窟子》《苏莫遮》《兰陵王》《苏中郎》《神白马》《凤归云》《麦秀两歧》《刘贵买》《钵头》《参军戏》等数十

个。《乐府杂录》中列在“鼓架部”的《代面》（即《大面》）。

4. 《踏摇娘》在唐代的表演情况

到唐代《踏摇娘》成为最有名的歌舞戏之一。

《踏摇娘》的名字，依《教坊记》的说法，是因为“且步且歌”，也就是“踏歌”的形式，所以叫《踏摇娘》；若依《通典》（《乐府杂录》同）的说法，则是因为“悲诉每摇其身”，所以叫《踏摇娘》。两说中前说似较可信。故《踏摇娘》又作《踏谣娘》。

据崔令钦《教坊记》的记载（《教坊记》成书于唐肃宗初年），到开元、天宝时期，《踏摇娘》的表演有了一些变化，主要表现在两个方面。

第一，是改由女演员表演。所以不叫“中郎”，叫“阿叔子”。南宋曾《类说》本《教坊记》载：“苏五奴妻张四娘善歌舞，亦姿色，能弄《踏谣娘》。”可见在唐玄宗时，《踏摇娘》已经由女演员扮演。

第二，是在后面增加了一个叫“典库”的丑角演员上场，主要作用是“调弄”，也就是插科打诨一类的表演，增加了调笑成分，但游离了主题。所以崔令钦说它“全失旧旨”。

唐韦绚《刘宾客嘉话录》说：“好事者乃为假面以写其状，呼为《踏摇娘》，今谓之《谈容娘》。”这时所说的“为假面”，是指化妆而言，并不是一定要戴一副面具。因为无论是由男演员扮演妇人（苏中郎则仍为男演员扮演），或者是由女演员扮演丈夫（苏中郎妻则仍由女演员扮演），都必须经过化妆，改换其本来面目。

《踏摇娘》后来成为一个很受欢迎的歌舞戏。唐常非月有一首《咏谈容娘》诗描写它的表演情况说：

举手整花钿，翻身舞锦筵。

马围行处匝，人簇看场圆。

歌要齐声和，情教细语传。

不知心大小，容得许多怜。

据《乐府杂录》载，《踏摇娘》与《大面》《钵头》《苏中郎》等，都属于“鼓架部”。鼓架部的乐器是笛、拍板、答腊鼓、两杖鼓等，《踏摇娘》的表演，应该也是使用这些乐器伴奏。

5. 参军戏

《参军戏》是周秦以来俳优和继续的发展，后人指为现代相声的滥觞，它的名目，是唐代出现的。《乐府杂录·俳优》载：

开元中，黄幡绰、张野狐弄参军。始自后汉馆陶令石。有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，令优伶戏弄辱之，经年乃放。后为参军，误也。开元中李仙鹤善此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄，是以陆鸿渐撰词《韶州参军》，盖由此也。武宗朝有曹叔度、刘泉水，咸淡最妙。咸通以来，即有范传康、上官唐卿、吕敬迁等三人。

《参军戏》的表演，一般是由一个叫“参军”的演员和一个叫“苍鹘”的演员互相调弄，很像现代的对口相声，“参军”和“苍鹘”两个角色就像相声里的逗哏和捧哏，即明于慎行《谷城山房笔麈》所说：“优人为优，以一人幞头衣绿，谓之参军；以一人角敝衣，如僮仆状，谓之苍鹘。参军之法，至宋犹然。”黄幡绰、张野狐如何“弄参军”，今已无考。唐高彦休《唐阙史》载咸通中（860—874）李可及演《三教论衡》，可以窥见唐代《参军戏》的一斑：

咸通中，优人李可及者……尝因延庆节缙黄讲论毕，次及倡优为戏。可及乃儒服岌巾，褒衣博带，摄齐以升崇座，自称《三教论衡》。其隅坐者问曰：“既言博通三教，释迦如来是何人？”对曰：“是妇人。”问者惊曰：“何也？”对曰：“《金刚经》云：‘敷座而坐。’或非妇人，何烦夫坐，然后儿坐也。”上为之启齿。又问曰：“太上老君何人也？”对曰：“亦妇人也。”问者益所不喻。乃曰：“《道德经》云：‘吾有大患，是吾有身；及吾无身，吾复何患。’倘非妇人，何患乎有娠乎？”上大悦。又问曰：“文宣王（孔子）何人也？”对曰：“妇人也。”问者曰：“何以知之？”对曰：

“《论语》云：‘沽之哉，沽之哉，吾待贾（音价）者也。’而非妇女，待嫁奚为？”上意极欢，宠赐其甚厚。

李可及的表演，确实和今天的相声很相似。但他的表演一味滑稽取媚，没有讽谏的内涵，格调不高，不能代表唐代《参军戏》的真正水平。

唐代的《参军戏》，也有女演员表演。唐赵《因话录》卷一载：政和公主，肃宗第三女也，降柳潭。肃宗宴于宫中，女优有弄假官戏，其衣绿衣秉简者，谓之《参军椿》。天宝末，蕃将阿布思伏法，其妻配掖庭，善为优，因使隶乐工。是日遂为假官之长，所为椿者，上及侍宴者笑乐。

《参军椿》，演员着绿衣，弄假官戏，应该就是《参军戏》的一种，或者就是《参军戏》的别名，可见女演员也有进行俳优表演的。

俳优表演可归入戏剧或曲艺，本不应归入音乐，这里之所以要介绍《参军戏》，是因为唐代的《参军戏》是可以唱，而且可以配以管弦的。

唐范摅《云溪友议》下“艳词”条载：

（元稹）廉问浙东……乃有俳优周季南、季崇及妻刘采春自淮甸来，善弄《陆参军》，歌声彻云。篇韵虽不及（薛）涛，容华莫之比也。

根据这段记载，不仅可见《参军戏》有女演员表演，而且从“歌声彻云”一句来看，《参军戏》中也有歌唱。

唐薛能有一首《吴姬》诗：

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。

从这一首诗可以看出，唐代的《参军戏》不仅有女演员表演，有歌唱，而且还可以有管弦伴奏。

唐代的民间说唱——变文

1. 变文的发现

隋唐时期，国家统一，国力强盛，经济的繁荣，促进了商业的发达，市民阶层的队伍迅速扩大，因此，对文化娱乐的需求大大提高，以敷衍故事为主要内容的说唱文艺也就逐渐流行。

说唱文艺一般分说和唱两部分，说的部分是散文或六朝以来流行的四六文；唱的部分一般是五七言或杂言的叙事诗。这种说唱文艺既流行于民间，也流行于寺庙道观。

自南北朝以来，佛教僧众就采用这种讲唱结合的方式讲经，用以启示听众。为了让一般听众能够听懂深奥佶屈的佛经，就必须采取通俗化的讲唱方式来讲唱经过加工的通俗化的经文，这就是“变文”。

清光绪二十五年（1899），也就是十九世纪最后的一年，在敦煌莫高窟藏经洞里发现了四万余卷藏书，其中包括许多变文的抄本和刻本，使我们对唐代的讲唱艺术有了明确的认识。

“变文”的发现，不仅对中国文学史的研究有着十分重大的意义，而且对于中国音乐史的研究也有着重大的意义。

2. 僧讲与俗讲

唐代的变文，分为僧讲和俗讲两种。它们的区别，主要在于听讲的对象不同。僧讲的对象是出家人，这是为了让僧众对佛教的教义有进一步的了解；而俗讲的对象是普通人，除了有向群众宣传佛教教义，扩大佛教的势力的目的以外，还通过讲唱聚敛财物。在当时，讲唱变文很受人们的欢迎，有时甚至达到了观者如堵，万人空巷的地步。唐武宗会昌初年，日本僧人圆仁曾到长安求法，后来，他把在中国所见所闻写成《入唐求法巡礼行记》一书，书中记载了会昌元年（841）正月十五日至正月二十五日，长安左街资圣寺、云花寺、保寿寺、菩提寺和右街会昌寺、惠日寺、崇福寺等七寺奉敕开俗讲。九月一日，又敕左右“两街诸寺开俗讲”。会昌二年（842）正月一日，“诸寺开俗讲”。“五月，奉敕开俗讲，两街各五座”。这仅仅是两年之中奉敕开讲，平时寺院自己开讲肯定更不少，可见俗讲之频繁。

韩愈《华山女》诗说：“街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫庭。”姚合《赠常州院僧》诗说：“古磬声难尽，秋灯色更鲜。仍闻开讲日，湖上少渔船。”《听僧云端讲经》诗说：“远近持斋来谛听，酒坊鱼市尽无人。”寺院开讲之时，到了“湖上少渔船”，“酒坊鱼市尽无人”的地步，可见变文在当时是何等地受欢迎。

从敦煌的发现看，变文可以分为两大类，一类是以敷衍佛经经文或佛经故事的，如《维摩诘经变文》《阿弥陀经变文》《地狱变文》

《降魔变文》《大目乾连冥间救母变文》《丑女缘起变文》等。另一类则完全离开佛经，而以历史故事和民间传说为题材加以演绎发展而成的，如《伍子胥变文》《孟姜女变文》《捉季布变文》（又名《大汉三年季布骂阵词文》）《王昭君变文》《董永变文》《秋胡变文》《张义潮变文》《张淮深变文》等。

3. 变文的唱法

变文的唱法和曲调早已失传了，但是它对表演的要求一定是很高的。佛家对赞呗本身就有很高的要求，佛教所谓五会念佛，实际上是对声音的五种要求，唐释法照在《净土五会念佛略法事仪赞》中说：

“第一会时平声入，第二极妙演清音，第三盘旋如奏乐，第四要期用力吟，第五高声唯速念。”他在《叹五会妙音赞》中更说：

西方鼓乐及弦歌，琵琶箫笛杂相和。

一一唯宣五会法，声声皆说六波罗。

《法苑珠林》卷三十四更载有梵音的“五种”、“八种”声音类别和应避免的“五过患”。如《长阿含经》云：“其音声有五种，清净乃名梵声。何等为五？一者其音正值，二者其音和雅，三者其音清彻，四者其音深满，五者周遍远闻。具此五者，乃名梵音。”

又《梵摩喻经》云：“如来说法声有八种，一最好声，二易了声，三柔软声，四和调声，五尊惠声，六不误声，七深妙声，八不女声。言不漏阙，无得其短声。”

又《十诵律》云：“一不名自持，二不称听众，三诸天不悦，四语

不正难解，五语不巧，故义亦难解，是名五种过患。”

这些要求中，包含了许多有关发音的正确方法，它讲的虽然是梵呗，但是同为佛教讲唱吟诵的变文，其要求应该是有许多相通的。

唐代是三教合一的，为了争取听众，实际上是争取更多的信徒，佛教固然以多种形式作宣传，包括俗讲在内，而道教也不甘落后，采取种种手段吸引群众。韩愈的《华山女》诗，记载的就是道教在不敌佛教的经讲时，用年轻貌美的女子升座演讲，一下子就把佛寺的听众吸引过来了的事：

街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫庭。广张罪福资诱胁，听众狎恰排浮萍。黄冠道士亦讲说，座下寥落如明星。华山女儿奉道家，欲驱异教归仙灵。洗妆拭面著冠帔，白咽红颊长眉青。遂来升座演真诀，观门不许人开扃。不知谁人暗相报，訇然振动如雷霆。扫除众寺人迹绝，骅骝塞路连辚。观中人满坐观外，后至无地无由听。……

为了与之抗衡，佛教也不得不采用由俗人乃至女子讲经以吸引听众。唐末时吉师老有《看蜀女转〈昭君变〉》诗，写的就是年轻女子讲唱《昭君变》的情形：

妖姬未著石榴裙，自道家连锦水。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。

说尽绮罗当日恨，昭君传意向文君。

4. 变文演唱的高手文淑僧

俗讲的繁荣，也造就了一些从事俗讲的僧俗艺人，其中最著名的，要算活跃于中晚唐时期的文淑和尚了。

段安节《乐府杂录》“文淑子”条记载：“长庆中（821—824）俗讲僧文淑善吟经，其声宛畅，感动里人。”他的活动时间，还可以追溯到元和末年，唐段成式《酉阳杂俎》续集卷五记载长安平康坊菩提寺佛殿内槽东壁维摩变，是“元和末俗讲僧文淑装之”。他的俗讲，连皇帝都爱听。《资治通鉴·唐纪·敬宗纪》记载：“宝历二年

（826）六月己卯，上幸兴福寺观沙门文淑俗讲。”唐文宗时，还进皇宫讲唱。后来得罪了唐文宗，被流放。但不久可能又回到长安，所以会昌（841—846）初日本僧人圆仁入唐时，还看到开成六年开俗讲时，“会昌寺令内供奉三教讲论赐引驾起居大德文淑法师讲《法华经》”，并说“城中俗讲，此法师为第一”。

唐赵《因话录》卷四载：

有文淑（即文淑）僧者，公为聚众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙褻之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树，愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为和尚；教坊效其声调，以为歌曲。其氓庶易诱，释徒苟知真理，及文义稍精，亦甚鄙之。近日庸僧以名系功德使，不惧省台府县，以士流好窥其所为，视衣冠过于仇雠，而淑僧最甚，前后杖背，流在边地数矣。

赵从儒家士大夫的立场出发，将文淑俗讲的内容斥为“无非淫秽鄙褻之事”，是一种偏见，不足为怪的。但是，他却记载了文淑开讲的时候，“听者填咽”的艺术效果。唐教坊曲有《文淑子》，《乐府杂录》说，就是“乐工黄米饭依其念四声‘观世音菩萨’”创作的，也就是赵所说的“教坊效其声调，以为歌曲”。

变文对后代艺术的影响是很巨大的，除了小说之外，对流行于宋明的宝卷和盛行于明清的弹词的影响尤为深巨。

唐代的器乐和著名音乐家

1. 唐代的琵琶圣手

唐代是一个名家辈出的时代，不仅出现了李白、杜甫、王维、白居易、韩愈、柳宗元等光照千古的伟大诗人和文学家，也出现了许多光耀后世的画家、书法家、舞蹈家和音乐家。

唐代的音乐极为兴盛，据段安节《乐府杂录》记载，唐代的乐器有三百余种，涌现出了许多器乐演奏的名家。

琵琶是唐代最受欢迎的弦乐器之一。唐时的琵琶，已不是秦汉时的

弦鼗和魏晋时的阮咸，而是从西域传入中土的曲项琵琶和五弦琵琶。大诗人王维就善弹琵琶，著名的琵琶曲《郁轮袍》（即《霸王卸甲》。明李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》收此曲即名《郁轮袍》，并托名王维所作）就是他作的。他考中进士，多多少少还是借了善弹琵琶之名。据《集异记》载，王维很年轻的时候就有诗名，而且精通音乐，尤其弹得一手好琵琶，受到岐王的器重。他将要应举的时候，听说张九皋走公主的门路，公主已经给试官打了招呼，要让张九皋高中第一名“解头”。王维就请岐王想办法帮助自己。岐王要他把得意的诗作抄录十篇带在身上，再准备一首“新声怨切”的琵琶曲，然后穿上锦绣衣裳，化装成乐工，抱着琵琶到公主的府第，为公主演奏他创作的《郁轮袍》。他演奏的技巧很高，“声调哀切，满座动容”，果然得到公主的赏识。他又把诗作献上，公主一看，竟然都是自己平时喜爱，经常诵读的佳作。于是她就把试官叫来，让他录取王维作解头，王维果然一举登第。

段安节《乐府杂录》记载了这样一个故事：

贞元中（785-805）有康昆仑，第一手。始遇长安大旱，诏移两市祈雨。及至天门街，市人广较胜负，及斗声乐。即街东有康昆仑琵琶最上，必谓街西无以敌也。遂请昆仑登彩楼，弹一曲新翻羽调《录要》（即《绿腰》《六幺》）。其街西亦建一楼，东市大诮之。及昆仑度曲，西市楼上出一女郎，抱乐器，先云：“我亦弹此曲，兼移在枫香调中。”及下拨，声如雷，其妙入神。昆仑即惊骇，乃拜请为师。女郎遂更衣出见，乃僧也。盖西市豪族厚赂庄严寺僧段善本，以定东之胜。翊日，德宗召入，令陈本艺，异常嘉奖，乃令教授昆仑。段奏曰：“且请昆仑弹一调。”及弹，师曰：“本领何杂，兼带邪声。”昆仑惊曰：“段师神人也！臣少年初学艺时，偶于邻舍女巫授一品弦调，后乃易数师。段师精鉴如此玄妙也！”段奏曰：“且遣昆仑不近乐器十余年，使忘其本领，然后可教。”诏许之，后果尽段之艺。

一首乐曲，当它移入另外一个调来演奏，其难度会增大许多，这是每一位会乐器的人都深有体会的，所以，当段善本把羽调的《六幺》移入枫香调中演奏，便使得被称为“第一手”的康昆仑佩服得五体投地，我们也由此可以知道段善本技艺的高超。

曹保保是贞元时的琵琶大师，他的儿子曹善才、孙子曹刚都是琵琶名手。《乐府杂录》介绍曹刚和另一位琵琶名手裴兴奴说：“曹纲（即曹刚）运拨若风雨，而不事扣弦；兴奴长于拢，下拨（《琵琶录》作‘指拨’）稍软。时人谓‘曹纲有右手，兴奴有左手。’”曹刚的高超技艺，受到大家的喜爱，白居易、刘禹锡等大诗人都写诗赞美他。

白居易有一首《听曹刚琵琶兼示重莲》诗：

拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。

谁能截得曹刚手，插向重莲衣袖中。

刘禹锡有一首《曹刚》诗：

大弦嘈小弦清，喷雪含风意思生。

一听曹刚弹《薄媚》，人生不合出京城。

简直把曹刚的琵琶看成是京城中最值得留恋的东西，可见对他的评价之高。

唐代善弹五弦琵琶的赵璧，技艺非常高妙，白居易、元稹都写过《五弦弹》，赞美他的琴声。元稹《五弦弹》说：“赵璧五弦弹徵调，徵声才绝何清峭。辞雄皓鹤警露啼，失子哀猿绕林啸。风入春松正凌乱，莺含晓舌怜娇妙。呜呜暗溜咽冰泉，杀杀霜刀涩寒鞘。促节频催渐繁拨，珠幢斗绝金铃掉。千鸣镝发胡弓，万片清球击虞庙。”在别人问赵璧为什么弹得那么好的时候，赵璧说：“吾之于五弦也，始则心驱之，中则神遇之，终则天随之。吾方浩然，眼如耳，目如鼻，不知五弦之为璧，璧之为五弦也。”（唐李肇《国史补》卷下）正是这种“用志不分，乃凝于神”的精神，才使得众多的琵琶名手技惊四座，名标青史。

2. 无奈李谟偷曲谱

凄婉清越的笛，在唐代也受到前所未有的重视和宠爱。诗人常在诗中吟咏。李白就写过两首很有名的绝句：

一为迁客去长沙，西望长安不见家。

黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花。

——《黄鹤楼闻笛》

谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。

此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。

——《春夜洛城闻笛》

精通音律的唐明皇，也十分喜爱笛子。唐尉迟《中朝故事》载：

华清宫汤泉内，天宝中刻石为座及芙蓉，闻说到今犹在。屋木亦有全者。骊山多飞禽，名阿滥堆，明皇帝御玉笛，采其声，翻为曲子名焉。左右皆传唱之，播于远近，人竞以笛效吹。故词人张祜诗曰：

“红树萧萧阁半开，玉皇曾幸此宫来。至今风俗骊山下，村笛犹吹《阿滥堆》。”

开元中，李谟（一作“”，又作“牟”）吹笛号称天下第一。“明皇尝于上阳宫夜后按新翻一曲。属明夕正月十五日，潜游灯下，忽闻酒楼上有笛奏前夕新曲，大骇之。明日，密遣捕捉笛者。诘验之，白云：‘其夕窃于天津桥玩月，闻宫中度曲，遂于桥柱上插谱记之。臣即长安少年善笛者李也。’明皇异而遣之。”（唐元稹《连昌宫词》自注）中唐诗人张祜还专门写了一首《李谟笛》诗记载这件事：

平时东幸洛阳城，天乐宫中夜彻明。

无奈李谟偷曲谱，酒楼吹笛是新声。

《逸史》记载了李谟这样一段故事：

李，开元中吹笛为第一部，近代无比。有故，自教坊请假至越州，公私更，以观其妙。时州客举进士者十人，皆有资业，乃醵二千贯同会镜湖，欲邀李生湖上吹之，想其风韵，尤敬入神。以费多人少，遂相约各召一客。会中有一人以日晚方记得，不遑他请，其邻居有独孤

生者，年老，久处田野，人事不知，茅屋数间，尝呼为独孤丈。至是遂以应命。到会所，澄波万顷，景物皆奇。李生拂笛，渐移舟于湖心。时轻云蒙笼，微风拂浪，波澜陡起。李生捧笛，其声始发之后，昏齐开，水木森然，仿佛如有鬼神来之，坐客皆更赞咏之，以为钧天之乐不如也。独孤生乃无一言，会者皆怒。李生为轻己，意甚忿之。良久，又静思，作一曲，更加妙绝，无不赏骇。独孤生又无言。邻居召至者甚惭悔，白于众曰：“独孤村落幽处，城郭希至，音乐之类，率所不通。”会客同诮责之。独孤生不答，但微笑而已。李生曰：

“公如是轻薄，为复是好乎？”独孤生乃徐曰：“公安知仆不会也。”坐客皆为李生改容谢之。独孤曰：“公试吹《梁州》。”至曲终，独孤曰：“公亦甚能妙，然声调杂夷乐，得无有龟兹之侣乎？”李生大骇，起拜曰：“丈人神绝，某亦不自知，本师实龟兹人也。”又曰：“第十三叠误入水调，足下知之乎？”李生曰：“某顽蒙，实不觉。”独孤生乃取吹之。李生更有一笛，拂拭以进。独孤视之曰：“此都不堪。”乃换之曰：“此至‘入破’必裂，得无吝惜否？”李生曰：“不敢。”遂吹，声发入云，四座震栗，李生蹙蹙不敢动。至十三叠，揭示谬误之处，敬服将拜。及“入破”，笛遂败裂，不复终曲。李生再拜，众皆帖息，乃散。明旦，李生并会客皆往候之。至则唯茅舍尚存，独孤生不见矣。越人知者乃访之，意不知其所去也。

3. 箎箎好手尉迟青

今天十分流行的管子，也是从西域龟兹传来的，当时叫做箎箎（一作“箎”、“悲栗”）。在唐代，它也是很受欢迎的乐器，出现了一些演奏名家，如尉迟青、王麻奴等。《乐府杂录》“箎”条记载了尉迟青和王麻奴比赛箎箎的一则故事：

德宗朝有尉迟青，官至将军。大历中（766—779）幽州有王麻奴者善此伎，河北推为第一手。恃其艺倨傲自负，戎帅外莫敢轻易请者。时有从事姓卢，不记名，台拜入京，临岐把酒，请吹一曲相送。麻奴偃蹇，大以为不可。从事怒，曰：“汝艺亦不足称，殊不知上国有尉

迟将军，冠绝今古。”麻奴怒，曰：“某此艺，海内岂有及者耶？今即往彼，定其优劣。”不数月，到京，访尉迟青所居在常乐坊，乃侧近僦居，日夕加意吹之。尉迟青每经其门，如不闻。麻不平，乃求谒见，阍者不纳，厚赂之，方得见通。青即席地令坐，因于高般涉调中吹一曲《勒部鞞》曲。曲终，汗浹其背。尉迟青颌颐而已。谓曰：

“何必高般涉调也。”即自取银字管，于平般涉调吹之。麻奴涕泣愧谢，曰：“边鄙微人，偶学此艺，实谓无敌，今日幸闻天乐，方悟前非。”乃碎乐器，自是不复言音律也。

与段善本和康昆仑比赛一样，尉迟青也是采用同一乐曲移入不同曲调演奏的方法折服对方。只不过王麻奴的艺德和气度比起康昆仑来就差得太远了，因此他也终究没有大成就。

4. 李凭国中弹箜篌

箜篌在唐代也还很盛行，著名的演奏家有张小子、季齐皋和他的女儿、李凭等人。

李凭是中唐时期的箜篌名手，许多诗人都写过吟咏他的诗歌。中唐诗人顾况在《李供奉弹箜篌歌》中称赞他“急弹好，迟亦好；宜远听，宜近听。左手低，右手举，易调移音天赐与”。因而“天子一日一回见，王侯将相立马迎”，平常之人，更是“不惜千金买一弄”，可知他的箜篌在当时是多么受人喜爱。李贺写了一首著名的《李凭箜篌引》：

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。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。

这是一首广为流传的诗歌，被作为李贺想象奇特的代表作之一，全诗用了许多匪夷所思的比喻，把人们带入一个奇诡的神话般的境界之中。其实，使诗人产生如此丰富的联想的，正是李凭箜篌所营构的艺术魅力。

5. 八音之领袖——羯鼓

在唐代的打击乐器中，最受人们喜爱的，要算是羯鼓了。

据史籍所载，唐乐所用的鼓，除了自周秦以来流传下来的雷鼓、灵鼓、路鼓、楹鼓、建鼓、鼗鼓等以外，还从西域传入了羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、鸡娄鼓等许多种，其中最受欢迎的，是羯鼓。

羯鼓因出于羯中，故得此名。它用山桑木制作，状如漆桶，放在一张小牙床上，用两根木杖击奏。唐南卓《羯鼓录》说它的声音“噍杀鸣烈，尤宜促曲急破，战杖连碎之声，又宜高楼晚景，明月清风，凌空透远，特异众乐”，被唐明皇称为“八音之领袖”。

唐明皇时，汝阳王李（花奴）善羯鼓，据唐南卓《羯鼓录》记载，他戴着研绢帽打鼓，明皇摘了一朵红槿花放在他的帽子上，因帽子很滑，所以放了半天才放稳。花奴打了一曲《舞山香》，曲终，花没有落下来。这与《教坊记》记载的教坊乐工吕元真头顶水碗打鼓，曲终而水不倾动相似，被称为“能定头项”。

羯鼓打得最好的，恐怕要算是唐明皇了。据《唐语林》卷五记载，开元、天宝时期的著名乐工李龟年善打羯鼓，但是他都比不上唐明皇。唐明皇问他：“你打坏了多少鼓杖？”李龟年回答说：“我打坏了五千多鼓杖。”唐明皇说：“我打坏了三个大竖柜的鼓杖。”可见他练习之勤奋。唐明皇的羯鼓演奏，能表达出他的感情。《羯鼓录》记载，唐明皇很宠爱的一个乐工黄幡绰很懂音乐。有一次，唐明皇派人召他，他有事外出，没有马上来见，唐明皇很生气，就不停地派人去找他。黄幡绰回来，走到殿侧，听见唐明皇正在打羯鼓，他听了一下，就制止内侍，不要去通报。过了一会儿，唐明皇在里面问：“黄幡绰来了没有？”黄幡绰又不让内侍去通报。唐明皇奏完一曲后，又奏另外一曲。刚奏了几十声，黄幡绰就赶紧走进去。唐明皇问他到什么地方去了。他回答说：“有亲朋远行，到郊外送行去了。”唐明皇点了点头，又继续打鼓。打完一曲之后，他对黄幡绰说：“幸好你回来得晚，要是回来得早，正碰上我在气头上，非责打你不可。刚才你

进来的时候，我刚刚在想，你进内廷供奉已经五十多天了，临时出去一天也可以原谅。”黄幡绰赶紧拜谢。内侍知道黄幡绰早就回来了，故意等到明皇气消了以后才进来，就在一旁偷偷地笑。唐明皇很奇怪，就问他们笑什么。他们就把黄幡绰早就回来了，在外面听鼓声，等到合适的时候才进来的事告诉了唐明皇。唐明皇就问黄幡绰，黄幡绰说从鼓声中听出唐明皇生气和消气的时间，与唐明皇自己的感觉完全一样。

6. 最早的拉弦乐器

唐代以前，所有的弦乐器都是弹拨和击打的，在唐代，出现了两种最早的拉弦乐器——奚琴和轧筝。

奚琴，又叫“嵇琴”，据宋陈《乐书》说，它本身是胡乐，是“奚部所好之乐也”，后来传入中土。它的形状很像今天的胡琴，也是两条弦。不同的是夹在两条弦中拉奏的是竹片。

轧筝，是用润湿的竹片摩擦筝弦发声。陈《乐书》说：“唐有轧筝，以竹片润其端而轧之，故取名焉。”唐释皎然有一首《观李中丞洪二美人唱歌轧筝歌》描写说：“君家双美姬，善歌工筝人莫知。轧用蜀竹弦楚丝，清哇宛转声相随。”

这两种拉弦乐器的出现意义是十分重大的。在宋代，它们更是在民间得到大量的使用。

7. 唐代的古琴艺术

唐代是古琴发展的一个重要时期。虽然受到琵琶等新兴乐器和少数民族音乐的冲击，使得白居易在《废琴》诗中发出“古声淡无味，不称今人情”，乃至“纵弹无人听”的感叹。刘长卿在《听弹琴》诗中也说：“古调虽自爱，今人多不弹。”但是，在文人墨客、隐士黄冠中，喜爱古琴的人仍然不少，也有不少名家和名作。

古琴的派别，或者叫做不同的地方风格，至少在唐代已经形成。著名琴家赵耶利就说：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国土之风；蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊。”

赵耶利（539—639），初唐琴师，曹州济阴（今山东曹县）人，因其琴艺绝伦，世人尊称为“赵师”。他在搜集、加工传统乐曲方面有突出的成就，“所正错谬五十余弄，削俗归雅，传之谱录”。这五十余弄中就包括《蔡氏五弄》《胡笳五弄》，用当时的文字谱记录，现存于唐代手录的《幽兰》卷子中。

董庭兰（695？—765？），陇西人，是盛唐开元、天宝间的著名琴师。当时琴界盛行沈家声和祝家声，他向凤州参军陈怀古学得了这两家的声调，并把《胡笳》曲整理为琴谱。董庭兰有着出神入化的演奏技艺，李颀在《听董大弹胡笳声》一诗中，称赞他“言迟更速皆应手，将往复旋如有情”。说他在迟速变化中得心应手，旋律往复中都富于表情。美妙的音乐把诗人引进了一个想象的境地：“幽阴变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。”音乐的表现力是如此丰富、感人。

董庭兰的琴艺声望很高，在当时广泛受到人们的赞扬，著名诗人高适在《别董大》诗中有“莫愁前路无知己，天下谁人不识君”这样的名句，颇能反映出一代名手誉满天下的盛况。

董庭兰的作品见于记载者不多。《神奇秘谱》中有他作的《颐真》一曲，曲调明快流畅，素材精练，结构完整，是很有特点的小品。

薛易简，在天宝中以琴待诏翰林。他九岁学琴，十二岁就已经会弹黄钟杂调三十曲。特别工于《三峡流泉》《南风》《游弦》三弄。十七岁弹大、小《胡笳》《别鹤》《白雪》等十八首传统琴曲。以后更加刻苦学习，“周游四方，闻有解者，必往求之”。经过这样广泛地学习，前后共弹奏过杂调三百首、大弄四十首，接触琴曲数量之多，在琴坛是罕见的。但他主张学习琴曲要少而精，认为“多则不精，精则不多”。因此，他只对少数优秀曲目精益求精，并不是每一曲都下同样的功夫。

陈康士，僖宗（874—888）时人，曾向东岳道士梅复元学习琴法。他对传统作品狠下功夫。经过刻苦地研究琴学传统，他发现前辈有名

的琴家，很少懂得作曲原理，因而只能原样照搬老师的传授，自己没有独到的心得体会；要么只在形式上追求，以致“伤于流俗”；要么过分拘泥于原样，以致“患于直置”。为了解决这个问题“伫思有年”。他经过长期研究，在每一首大型琴曲的前面配合一首“短章”，作为“引韵”。他的另一大贡献，是根据屈原的诗歌，创作了《离骚》一曲。

从唐代一些大诗人的诗歌中，我们也可以知道一些著名的琴家。

李白有一首《听蜀僧弹琴》：

蜀僧抱绿绮，西下峨眉峰。

为我一挥手，如听万壑松。

客心洗流水，余响入霜钟。

不觉碧山暮，秋云暗几重。

“为我一挥手，如听万壑松”，能达到这样的艺术境界，这位来自四川峨眉山的和尚，琴技应该是非常高明的。

韩愈的《听颖师弹琴》，可谓是唐代诗人中咏琴的压卷之作：

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。嗟余有两耳，未省听丝簧。自闻颖师弹，起坐在一旁。推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠。

李贺也有一首《听颖师弹琴歌》。从他们的诗歌中可以看出，这位“颖师”的琴艺十分高超，应该是中唐时期的名手。

8. 名家辈出的唐代乐坛

唐代器乐演奏的名家太多，我们不能一一地作介绍，根据史籍和唐诗的记载，我们把著名的演奏家列在下面。

琵琶：王维、曹妙达、贺怀智、雷海青、段善本、康昆仑、李管儿、曹善才、曹刚、裴兴奴、唐明皇、杨贵妃、王芬、郑中丞、杨志和他的姑姑、刘禅奴、李士良、廉郊、米和、王连儿、申旋等。

五弦：裴神符、赵璧、冯季皋等。

琴：贺若夷、赵耶利、董庭兰、陈康士、甘党、蜀僧、颖师、齐孝若、陆僧辩、李山人、齐尊师、丁隐君、秀奴、七七等。

箏：李青青、龙佐、常述本、史从、李从周、伍卿、李周、姚美人、秀奴、七七等。

箜篌：张野狐、张小子、季齐皋及其女、李凭等。

阮咸：张隐耸等。

笛：唐明皇、李谟、李楚秀、成承恩、云朝霞等。

笙：尉迟章、范汉恭、范宝师、孟才人等。

篪：李龟年、张野狐、尉迟青、王麻奴、关隼、安万善、薛阳涛、黄日迁、刘楚材、尚陆陆、史敬约等。

芦管：薛阳陶、简上人、李长史等。

方响：马仙期、吴绁等。

击瓿：郭道源、吴绁等。

羯鼓：唐明皇、李（花奴）、李龟年、李琬、杜鸿渐、韩卓、吕元真、王文举等。

拍板：黄幡绰等。

唐代的歌唱艺术啊

1. 唐人的歌唱理论

唐代的声乐艺术也有很大的发展，出现了许多声乐教育家和歌唱家。

段安节《乐府杂录》说：“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。”他认识到要唱好歌，首先要有正确的呼吸和对气息的控制，呼吸要深，要到腹部（即后代所说的丹田运气），气息到喉部才吐字发音。同时，要注意音的高低，采用不同的运气方法，这样才能唱好歌。这说明唐代歌唱家已经掌握了较高的演唱技巧。

在中国声乐理论中，非常讲究情感的表露，讲究“以情带声”，讲

究“声情并茂”，那种只知道卖弄嗓音，只重技巧的演唱，被认为是不足取的，也不可能达到最高的境界。中唐著名诗人和音乐理论家白居易就对那种“唯唱声”的人和表演提出了尖锐的批评。他在《问杨琼》诗中写道：

古人唱歌兼唱情，今人唱歌唯唱声。

欲说向君君不会，试将此语问杨琼。

据唐杜佑《通典》卷一四五《乐五》记载。唐太宗贞观年间（627—649），尚书侯贵和有一位名叫丽音的宠姬，特别擅长唱《行天》，声音“清畅舒雅，含嚼姿态，有喉牙吐纳之异”。她后来改名叫方等。她的女儿学得她的技艺，也会唱《行天》。方等去世后，有一个名叫郝三宝的人也善唱《行天》。有一次，郝三宝唱《行天》，方等的女儿们在帘幕后面听他唱。他刚一发声，方等的女儿们就笑。三宝很生气地说：“我唱的《行天》够你们学一辈子，有什么好笑的。”方等的一个女儿说：“你唱的《行天》有不正确的地方，请你听我唱。”她刚一发声，三宝就拜服说：“这真是方等的声音啊，我是远远比不上的。”说方等的声音有“喉牙吐纳之异”，是说她在吐字上有独到之处。中国传统声乐除主张“以情带声”外，还主张“以字带声”，或者叫做“以字领音（腔）”，要做到“字正腔圆”。在民族声乐和戏曲中讲究的“喷口”，就是要求要把每个字的字头交代清楚，喉、舌、齿、牙、唇在发音时都要使上劲。所谓“方等声”，除了她的声音“清畅舒雅”以外，更注意到了发音吐字时喉、舌、齿、牙、唇的运用，做到了“以字领音”和“字正腔圆”。这也说明了初唐时候，人们的演唱水平已经很高。

《教坊记》载任智方的几个女儿都善歌，其中“二姑子吐纳凄婉，收敛浑沦；三姑子容止闲和，意不在歌；四儿发声遒润，如从空中来”。二女儿很善于运用声音，既凄切婉转，又饱满浑厚；三女儿唱歌时放得很松，她唱歌的时候，给人一种轻松随和的感觉；小女儿的声音有力而又圆润，就像从空中飘下来的一样。可见她们都已经形成

了自己的演唱风格。

2. 落花时节又见君

盛唐时期，李龟年、李彭年、李鹤年兄弟都是著名的音乐家，彭年善舞，龟年、鹤年都善歌，其中，尤以李龟年最为著名。他不仅善吹箏箏，善打羯鼓，而且尤其善歌。唐明皇与杨贵妃赏牡丹时命李白制《清平乐》三章，就是由李龟年演唱的。安史之乱后，“龟年流落江南，每遇良辰胜赏，为人歌数阕，座中闻之，莫不掩泣罢酒”（唐郑处海《明皇杂录》卷下）。唐范摅《云溪友议》卷中说李龟年流落江南时，曾于湘中采访使筵上演唱王维的“红豆生南国”和“清风明月苦相思”等诗，望行幸而惨然，忽闷绝扑地。以左耳微暖，妻子未忍殡葬，经四日，乃苏。杜甫在江南时遇到李龟年，还专门写了一首著名的绝句《江南逢李龟年》：

岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。

正是江南好风景，落花时节又见君。

3. 伟大的女歌唱家许和子

许和子，是唐代最伟大的女歌唱家，唐明皇曾称赞说：“此女歌值千金。”（见《开元天宝遗事》）《乐府杂录》记载她的故事说：

开元中，内人有许和子者，本吉州永新县乐家女也，开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院。既美且慧，善歌，能变新声。韩娥、李延年歿后千余载，旷无其人，至永新始继其能。遇高秋朗月，台殿清虚，喉啜一声，响传九陌。明皇尝独召李谟吹笛逐其歌，曲终管裂，其妙如此。又一日，赐大于勤政楼，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。永新乃撩鬟举袂，直奏曼声。至是广场寂寂，若无一人。喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。

安史之乱以后，许和子也随难民逃出宫中，后来嫁给一个普通的士人。迁到广陵（今江苏扬州）。另一位歌唱家和声乐教育家韦青也流落到江南。有一次，他在江边散步，听到小舟中有人唱《水调》。他

立刻说道：“这是永新的歌声！”登舟一看，果然是许和子。两人相对而泣。士人死后，许和子又随他的母亲回到京城，大概是以卖唱为生，所以，她临死的时候对婆婆说：“你的钱树子倒了。”

4. 飞上九天歌一声

当时歌声与许和子有异曲同工之妙的，还有一位女歌唱家念奴。五代时王仁裕《开元天宝遗事》载：“念奴者，有姿色，善歌唱，未常（尝）一日离帝左右。每执板当席顾眄，帝谓妃子曰：‘此女妖丽，眼色媚人。’每转声歌喉，则声出朝霞之上，虽钟鼓笙竽嘈杂而莫能遏。”元稹《连昌宫词》写道：“初过寒食一百六，店舍无烟宫树绿。夜半月高弦索鸣，贺老琵琶定场屋。力士传呼觅念奴，念奴潜伴诸郎宿。须臾觅得又连催，特赐街中许燃烛。春娇满眼睡红绡，掠削云鬟旋装束。飞上九天歌一声，二十五郎吹管逐。逡巡大遍《凉州》彻，色色龟兹轰录续。”自注说：“念奴，天宝中名倡，善歌。每岁楼下宴，累日之后，万众喧隘。严安之、韦黄裳辈，辟易不能禁，众乐为之罢奏。明皇遣高力士呼于楼上曰：‘欲遣念奴唱歌，二十五郎吹小管逐，看人能听否？’未尝不悄然奉诏，其为时所重也如此。”

所记之事与许和子如出一辙。

5. 声乐教育家韦青

前面提到的与许和子相对而泣的韦青，是一位很了不起的声乐教育家，《乐府杂录》记载了他教授张红红，并使她成为很有名的歌唱家的故事：

大历中，有才人张红红者，本与其父歌于衢路乞食。过将军韦青所居。青于街牖中，闻其歌者喉音寥亮，仍有美色，即纳为姬，其父舍于后户，优给之。乃自传其艺，颖悟绝伦。尝有乐工自撰一曲，即古曲《长命西河女》也。加減其节奏，颇有新声。未进闻，先印可于青。青潜令红红于屏风后听之。红红乃以小豆数合，记其节拍。乐工歌罢，青因入问红红如何。云：“已得矣。”青出，给云：“某有女弟子，久曾歌此，非新曲也。”即令隔屏风歌之，一声不失。乐工大

惊异，遂请相见，叹服不已。再云：“此曲先有一声不稳，今已正矣。”寻达上听。翊日，召入宜春院，宠泽隆异，宫中号为“记曲娘子”。寻为才人。一日，内史奏韦青卒。上告红，红乃于上前呜咽奏云：“妾本风尘丐者，一旦老父死，有所归，致身入内，皆自韦青，妾不忍忘其恩。”乃一恸而绝。上嘉叹之，即赠昭仪也。

6. 李八郎与李可及

李袞也是善歌之人，人称李八郎，唐李肇《国史补》卷下载：

李袞善歌，初于江外，而名动京师。崔昭入朝，密载而至。乃邀宾客，请第一部乐，及京邑之名倡，以为盛会。给言表弟，请登末坐，令袞弊衣以出，合座嗤笑。顷命酒，昭曰：“欲请表弟歌。”座中又笑。及啼啭喉一发，乐人皆大惊曰：“此必李八郎也。”遂罗拜阶下。

唐懿宗咸通年间（860—874），伶官李可及善歌，很得懿宗的宠爱。《唐会要》卷三十四“杂录”说他“尤能啭喉为新声，音词曲折，听者忘倦。京师屠沽少年效之，谓之曰‘拍弹’”。他不仅善歌，还能作曲教舞。据《新唐书·曹确传》记载，同昌公主死后，懿宗和郭淑妃悼念不已，李可及就“为帝造曲，曰《叹百年》。教舞者数百，皆珠饰，刻画鱼龙地衣，度用缗五千。倚曲作词，哀思裴回，闻者皆泣下。舞阕，珠宝满地。帝以为天下之至悲”。他所唱的，还有《别赵十》《哭赵十》等（见《太平御览》引《卢氏杂说》）。

据史籍所载，唐代善歌的人还有李郎子、田顺郎、李贞信、米嘉荣、何戡、宠姐、吴二娘、沈阿翘、张红红、雪儿、刘采春、陈意奴、樊素、何满子、杨琼、陈幼寄、南不嫌、罗宠、盛小丛、商玲珑、金五云、孟才人、王感化等。

第六章 五代时期的音乐

前后蜀音乐的繁荣

1. 金樽满，听弦管

五代时期，中原地区军阀混战，社会动乱，而僻处西南的巴蜀，却相对安定，王建、王衍父子和孟知祥、孟昶父子先后在这里建立了前蜀和后蜀两个王国。

前后蜀时期，成都市廛繁荣，歌舞游玩之风很盛。一方面，唐代繁盛的★乐被继承发扬；另一方面，新兴的通俗音乐形式——词受到青睐。

蜀国词人的作品被后蜀赵崇祚辑录为《花间集》，收录了温庭筠、韦庄等十八位词人的词作五百余首。欧阳炯在《花间集·序》中说：

镂玉雕琼，拟化工而迥巧；栽花剪叶，夺春艳以争鲜。是以唱云谣则金母词清；挹霞醴则穆王心醉。名高《白雪》，声声而自合鸾歌；响遏行云，字字而偏谐凤律。《杨柳》《大堤》之句，乐府相传；《芙蓉》《曲渚》之篇，豪家自制。莫不争高门下，三千玳瑁之簪；竞富樽前，数十珊瑚之树。则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之词，用助娇娆之态。自南朝之宫体，扇北里之娼风。何止言之不文，所谓秀而不实。有唐已降，率土之滨，家家之香径春风，宁寻越艳；处处之红楼夜月，自锁嫦娥。

“家家之香径春风”，“处处之红楼夜月”，“声声而自合鸾歌”，“字字而偏谐凤律”，正是五代成都的真实写照。

花间词人毛文锡《西溪子》词写道：

昨日西溪游赏，芳树奇花千样，锁春光。金樽满，听弦管。娇妓舞衫香暖。不觉到斜晖，马驮归。

他的《甘州遍》写道：

春光好，公子爱闲游。足风流。金鞍白马，雕弓宝剑，红缨锦出长楸。花蔽膝，玉衔头。寻芳逐胜欢宴，丝竹不曾休。美人唱，揭调是

《甘州》。醉红楼。尧年舜日，乐圣永无忧。

这两首词为我们描绘的，就是一幅生动的五代成都游乐图。

2. 永陵地宫的二十四乐伎石刻

成都西门三洞桥畔，与十二桥琴台路遥遥相望的，是前蜀高祖王建的陵寝——永陵。

走进墓室，是一座巨大的棺床。棺床的东、西、南三面腰上，有二十四幅精美的乐舞伎雕刻，正面四幅，两侧各十幅。除了两个舞蹈伎外，其余二十二幅为奏乐伎。它们分别为击羯鼓（二）、击铜钹、吹贝、吹笙、吹叶、弹箜篌、吹篳篥（二）、弹箏、吹排箫、吹、拍板（二）、弹琵琶、击都昙鼓、击齐鼓、击腰鼓、吹笛、击鸡娄鼓和摇鼗鼓、击答腊鼓、击毛员鼓。这是一个相当完整的宫廷乐队的建制，与《旧唐书·音乐志》所载的唐“十部乐”中的龟兹乐、高昌乐、天竺乐、疏勒乐等的建制相似，与基本保留汉族音乐形式，以钟、磬、琴、瑟为主奏乐器的清乐系统不同。

永陵乐伎石刻一经发现，就引起了考古界和音乐界的高度重视。它不仅为我们研究唐五代的音乐提供了重要的参考，而且，其精美的造型，娴熟的技法，使它们本身就成为不可多得的艺术珍品。

永陵乐伎石刻，引起了人们的无穷遐思。人们从中可仿佛看到，在摩诃池上的舞榭歌台上，君臣嫔妃们正在消夏纳凉。一队女乐奏起了轻柔优美的音乐，舞女们翩翩起舞。夕阳西下，一轮皎洁的明月升上了天空。渐渐地夜已深了，殿中已经燃起了几臂粗的巨烛，但是他们的兴致仍然很高，借用宋代词人晏几道《鹧鸪天》中的话“舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风”来形容此情此景，是再恰当不过了。

3. 管弦声在半天中

前后蜀时期，教坊和梨园被重新启用，大量的梨园子弟和乐伎为后蜀君臣提供着各色的歌舞表演。后蜀主孟昶的妃子花蕊夫人曾写过一百首《宫词》描写宫中的生活，有许多都描绘了当时的歌舞表演情况：

离宫别院绕宫城，金版轻敲合凤笙。
夜夜月明花树底，傍池长有按歌声。
御制新翻曲子成，六宫才唱未知名。
尽将箎来抄谱，先按君王玉笛声。
选进仙韶第一人，才胜罗绮不胜春。
重教按舞桃花下，只踏残红作地。
山楼彩凤栖寒月，宴殿金麟吐御香。
蜀锦地衣呈队舞，教头先出拜君王。
御按横金殿幄红，扇开云表露天容。
太常奏备三千曲，乐府新调十二钟。
管弦声急满龙池，宫女藏钩夜宴时。
好是圣人亲捉得，便将浓墨扫双眉。
三清台近苑墙东，楼槛层层映水红。
尽日绮罗人度曲，管弦声在半天中。
年初十五最风流，新赐云鬟便上头。
按罢《霓裳》归院里，画楼云阁总重修。
宫娥小小艳红妆，唱得歌声绕画梁。
缘是太妃新进入，座前颁赐小罗箱。
内人相续报花开，准拟君王便看来。
逢着五弦琴绣袋，宜春院里按歌回。
玉箫改调箎移柱，催换红罗绣舞筵。
未戴《柘枝》花帽子，两行宫监在帘前。

为了表演的成功，梨园子弟和教坊的乐伎们天天都在学习和排练。“夜夜月明花树底，傍池长有按歌声”；“尽将箎来抄谱，先按君王玉笛声”；“重教按舞桃花下”；“按罢《霓裳》归院里”；“每日内庭闻教队”；“海棠花下合《梁州》”；“宜春院里按歌回”。这里所说的按歌、按舞、按玉笛声、按《霓裳》、教队、合《梁州》，都是排练。“蜀锦地衣呈队舞，教头先出拜君王”说的则是表演。

“尽日绮罗人度曲，管弦声在半天中”。宫廷如此，民间也毫不逊色。北宋初年，张咏《悼蜀诗》描述后蜀时的成都说：“烛影逐星沉，歌声和月落。”陆游记载前后蜀时期仅崇州一地就有民间乐手数千，有“三千官柳，四千琵琶”之说。当时成都乐舞之盛，可想而知。与诗圣笔下所描写的“锦城丝管日纷纷”的景象极其相似。

4. 蜀锦地衣呈队舞

五代时期前蜀的音乐歌舞水平已达到了相当高的程度，出现了大型布景戏《采红莲队舞》与歌舞剧《麦秀两岐》。

唐代的歌舞大曲，在宋代发展为队舞表演。据《宋书·乐志》记载，宋代宫廷队舞，就有“小儿舞队”和“女弟子队”。宋史浩的《峰真隐漫录》详细地记载了宋代《采莲舞》《太清舞》《柘枝舞》《花舞》《剑舞》《渔父舞》等的表演情况。

从花蕊夫人的《宫词》中，我们可以看到，在五代时期，前后蜀的宫廷乐舞中已经有队舞的表演。“蜀锦地衣呈队舞，教头先出拜君王”描写的就是队舞的表演，而所谓“舞头”，大概就相当于宋代队舞中的“竹竿子”。

前蜀王衍时期的队舞中，《采红莲队舞》是非常有名的。宋人田况曾在成都做过官，他在《儒林公议》中记载了这个队舞的表演情况：

王建子衍，嗣于蜀，侈荡无节，庭为山楼，以彩为之，作蓬莱山。画绿罗为水纹地衣，其间作水兽芰荷之类，作《折红莲队》，盛集锻者于山内鼓，以长钥引于地衣下，吹其水纹鼓荡，若波涛之起。复以杂彩为二舟，辘轳转动，自山门洞中出，载伎女二百二十人拨棹行舟，周游于地衣之上，采折枝莲到阶前，出舟致辞，长歌复入，周回山洞。

从这一段文字中我们可以看到，《采红莲队舞》的舞台布景极其奢华。以彩绸装饰成青翠缥缈的蓬莱仙山，再用画着水纹的绿色丝绸做地衣，并用鼓风器吹动地衣，使之起伏翻滚犹如碧浪滔滔。这时由山洞中“划”出两艘乘坐着二百二十名女伎的绸扎彩船，她们手执粉红

的莲花，列于阶前，先下船致辞，然后曼声歌唱，再回到船中，最后划入山洞。

自汉代以来的百戏表演，舞台布景就极为壮观。有“神山崔巍”，有“云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏”的舞台效果（均见汉张衡《西京赋》），而前后蜀时改用“水纹地衣”，并用机械鼓风，在舞台布景和舞美设计上是一个了不起的创举。

南唐乐舞

五代时期没有受到战乱影响的另一个地方是南唐。

南唐建都金陵（今江苏南京），虽然已经不复当日繁华，但毕竟是六朝建都之地，又处在江南鱼米之乡，所以经济仍非常发达。但是，南唐中主李，尤其是后主李煜，在政治上十分昏庸，军事上十分无能，但是父子二人都是填词的高手。在文人皇帝的治理下，南唐虽然国力不强盛，最后终致亡国，但是文化事业却非常繁荣，乐舞艺术也不例外。

南唐后主李煜有一首《浣溪沙》：

红日已高三丈透，金炉次第添香兽，红锦地衣随步绉。佳人舞点金钗溜，酒恶时拈花蕊嗅，别殿犹闻箫鼓奏。

彻夜狂欢，日高三丈尚未停息，再听听，其他的宫殿中，箫鼓丝弦仍在演奏，轻歌曼舞仍在继续。这就是南唐社会的真实写照。

第七章 宋金时期的音乐

两宋音乐的畸形繁荣

1. 北宋音乐的繁荣

宋代是我国历史上的一个屈辱的时代，但却是文化极为发达的时代。北宋时期社会的安定与经济的相对繁荣，重文轻武的政策给文人

提供了宽松优裕的生活环境，极大地刺激了文化与艺术的繁荣。

尽管有宋一代，赵宋王朝都处在西北和东北少数民族的威胁之下，边患不止，南宋时期，在女真族的侵略之下，更是失掉了半壁河山，寄居于江南一隅，但是它的大都市却是异常繁华，处处笙歌嘹亮，一片升平景象。北宋词人柳永在《望海潮》一词中描写杭州（钱塘）的豪奢繁华景象说：

东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙，怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢。重湖叠清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙。乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。

至于北宋的都城汴梁（今河南开封），更是繁华无比。孟元老《东京梦华录》序中描写他在北宋徽宗崇宁年间（1102—1107）在汴梁亲见的情形说：

举目则青楼画阁，绣户珠帘，雕车竞驻于天衢，宝马急驰于御路。金翠耀目，罗绮飘香。新声巧笑于柳阳花街，按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通，集四海之珍奇，皆归市易；会寰区之异味，悉在庖厨。花光满路，何限春游；箫鼓喧空，几家夜宴。伎巧则惊人耳目，侈奢则长人精神。

在“元宵”条中记载汴梁春节的热闹情况说：

正月十五日元宵，大内前自岁前冬至后，开封府绞缚山棚，立木正对宣德楼。游人已集御街。两廊下奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里。击丸蹴，踏索上竿。赵野人倒吃冷淘，张九哥吞铁剑，李外宁药法傀儡，小健儿吐五色水，旋烧泥丸子，大特落，灰药。儿杂剧，温大头、小曹嵇琴，党千箫管，孙四烧炼药方，王十二作剧术。邹遇、田地广杂扮，苏十、孟宣筑球，尹常卖五代史，刘百禽虫蚁，杨文秀鼓笛。更有猴呈百戏，鱼跳刀门，使唤蜂蝶，追呼蝼蚁。其余卖药卖卦，沙书地谜，奇巧百端，日新耳目。至正月七日，

人使朝辞出门，灯山上采，金碧相射，锦绣交辉。面北悉以采结，山启上皆画神仙故事。或坊市卖药卖卦之人，横列三门，各有采结，金书大牌，中曰都门道，左右曰左右警卫之门，上有大牌曰“宣和与民同乐”。采山左右以采结文殊、普贤，跨狮子、白象，各于手指出水五道，其手摇动，用辘轳绞水上灯山尖高处。用木柜贮之，逐时放下，如瀑布状。又于左右门上，各以草把缚成戏龙之状，用青幕遮笼，草上密置灯烛数万盏，望之蜿蜒如双龙飞走。自灯山至宣德门楼横大街，约百余丈，用棘刺围绕，谓之“棘盆”，内设两长竿，高数十丈，以缯采结束，纸糊百戏人物，悬于竿上，风动宛若飞仙。内设乐棚，差衙前乐人作乐杂戏，并左右军百戏。在其中驾坐一时呈拽。宣德楼上皆垂黄缘帘，中一位乃御座，用黄罗设一采棚，御龙直执黄盖掌扇，列于帘外。两朵楼各挂灯球一枚，约方圆丈余，内燃椽烛。帘内亦作乐，宫嫔嬉笑之声，下闻于外。楼下用枋木垒成露台一所，采结栏槛，两边皆警卫排立，锦袍幞头簪赐花，执骨朵子，面此乐棚。教坊钧容直、露台子弟，更互杂剧。近门亦有内等子班直排立。万姓皆在露台下观看，乐人时引万姓山呼。

都城的情况如此，其他城市的情况可以想见一斑。宋田况曾知成都府，他写了一组《成都遨乐诗》，其中《四月十九日泛浣花溪》诗说：

浣花溪上春风后，节物正宜行乐时。

十里绮罗青盖密，万家歌吹绿杨垂。

画船迭鼓临芳渚，彩阁凌波泛羽卮。

霞景渐曛归棹促，满城欢醉待旌旗。

2. 南宋音乐繁荣依旧

南宋王朝失去了长江以北的大片土地，僻处江南，并且不得不向金国统治者纳贡称臣，但是统治者依然不忘享乐，城市依然繁荣。宋周密《武林旧事》卷三“西湖游幸”记载南宋孝宗淳熙年间（1174—1189）杭州的繁华情况：

淳熙间，寿皇以天下养，每奉德寿三殿，游幸湖山，御大龙舟。宰执从官，以至大应奉诸司，及京城弹压等，各乘大舫，无虑数百。时承平日久，乐与民同，凡游观买卖，皆无所禁。画楫轻舫，旁舞如织。至于果蔬、羹酒、关扑、宜男、戏具、闹竿、花篮、画扇、彩旗、糖鱼、粉饵、时花、泥婴等，谓之“湖中土宜”。……歌妓舞鬟，严妆自炫，以待招呼者，谓之“水仙子”。至于吹弹、舞拍、杂剧、杂扮、撮弄、胜花、泥丸、鼓板、投壶、花弹、蹴鞠、分茶、弄水、踏混木、拨盆、杂艺、散耍、讴唱、息器、教水族飞禽、水傀儡、鬻水道士、烟火、起轮、走线、流星、水爆、风筝，不可指数，总谓之“赶趁人”，盖耳目不暇给焉。御舟四垂珠帘锦幕，悬挂七宝珠翠、龙船、梭子、闹竿、花篮等物。宫姬韶部，俨如神仙。

又在卷二“元宵”条中描述临安（杭州）节日的繁华说：

都城自旧岁冬孟驾回，则已有乘肩小女、鼓吹舞绾者数十队，以供贵邸豪家幕次之玩。……自此以后，每夕皆然。三桥等处，客邸最盛，舞者往来最多。每夕楼灯初上，则箫鼓已纷然自献于下。……往往至四鼓乃还。至此日盛一日。姜白石有诗云：“灯已阑珊月色寒，舞儿往往夜深还。只应不尽婆婆意，更向街心弄影看。”又云：“南陌东城尽舞儿，画金刺绣满罗衣。也知爱惜春游夜，舞落银蟾不肯归。”……至节后，渐有大队如四国朝、傀儡、杵歌之类，日趋其盛，其多至数千百队。……终夕天街鼓吹不绝。都民士女，罗绮如云，盖无夕不然也。至五夜，则京尹乘小提轿，诸舞队次第簇拥前后，连亘十余里，锦绣填委，箫鼓振作，耳目不暇给。

统治阶级纵情声色犬马的享受，过着日日游宴，夜夜笙歌的纸醉金迷的生活，工商业的日益发达，使市民阶层的队伍不断扩大，因此整个社会对文化娱乐，尤其是对音乐歌舞、戏曲百戏的需求也越来越大。“箫娘劝我金卮，殷勤更唱新词”（晏殊《清平乐》）；“重头歌韵响琮琤，入破舞腰红乱旋”（晏殊《玉楼春》）；“舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风”（晏几道《鹧鸪天》），描述了北宋太平盛世

的歌舞升平。“一勺西湖水，渡江来，百年歌舞，百年酣醉”（文及翁《贺新凉》）；“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休？暖风熏得游人醉，直把杭州作汴州”（林升《题临安邸》），则更道出了偏安一隅的南宋朝廷醉生梦死，不思收复失地的卑弱与腐朽。在这个社会中，歌与舞已成为上至皇帝百官，下至平民百姓生活中不可或缺的一部分。

宋词与音乐的关系

1. 宋人审美趣味的转变

滥觞于隋唐时期的曲子词，在晚唐五代得到长足的发展，已渐趋成熟。这种形式较诗歌灵活，与音乐结合得更紧密。更适合歌儿舞女演唱的曲子词，很快受到文人及百姓的普遍喜爱，使之发展成一种新的艺术种类——词。

和唐诗相比，宋词的旋律要婉转柔媚，悠扬抒情一些，这固然是因为它长短错落的句式而形成的风格多样的曲式，也因为宋代审美趣味的改变。王灼《碧鸡漫志》卷一载：

古人善歌得名，不择男女。战国时男有秦青、薛谈（谭）、王豹、绵驹、瓠梁，女有韩娥。汉高祖《大风歌》，教沛中儿歌之。武帝用事甘泉、圜丘，使童男女七十歌。汉以来，男有虞公发、李延年、朱顾仙、朱子尚、吴安泰、韩发秀，女有丽娟、莫愁、孙琐、陈左、宋容华、王金珠。唐时男有陈不谦、谦子意奴、高玲珑、长孙元忠、侯贵昌、韦青、李龟年、米嘉荣、李袞、何戡、田顺郎、何满、郝三宝、黎可及、柳恭，女有穆氏、方等、念奴、张红红、张好好、金谷里叶、永新娘、御史娘、柳青娘、谢阿蛮、胡二、宠姐、盛小丛、樊素、唐有熊、李山奴、任智方四女、洞云。今人独重女音，不复问能否，而士大夫所作歌词，亦尚婉媚，古意尽矣。政和间，李方叔在阳翟，有携善讴老翁过之者。方叔戏作《品令》云：“唱歌须是玉人，檀口皓齿冰肤。意传心事，语娇声颤，字如贯珠。老翁虽是解歌，无

奈雪鬓霜须。大家且道，是伊模样，怎如念奴。”

从古人的“不择男女”，到宋人的“独重女音，不复问能否”，是审美趣味的改变。这种审美趣味的改变，不仅表现有“独重女音”，也表现在需要适合“女音”演唱的歌曲。

2. 宋初词婉媚风格的形成

诗在中国历史上的地位是至高无上的，从儒家提出兴、观、群、怨和“温柔敦厚”的“诗教”之后，诗歌就一直被披上一层神圣的面纱。诗是要传于后世的，人们用它抒写怀抱，畅叙理想，针砭时弊，寄托哀思，虽然诗歌中也有吟风弄月，男欢女爱，浅斟低唱的作品，但是毕竟数量太少，而且历来就不被当做诗歌的正格。词在唐、五代时期，被视为是不能登大雅之堂的“艳曲”，文人们偶尔也创作它，像李白的《清平乐》《菩萨蛮》《忆秦娥》，白居易、刘禹锡的《忆江南》，张志和的《渔歌子》，韦应物的《调笑令》等，到晚唐时温庭筠大量制作“艳曲”，但是却被士林所不齿。《旧唐书·温庭筠传》说他“士行尘杂，不修边幅，能逐弦吹之音，为侧艳之词，公卿家无赖子弟裴诚、令狐綯之徒，相与饮，酣醉终日，由是累年不第”。正统的文人，并不看重这些“艳曲”而往往将其摒弃在诗集之外。五代时和凝，官至宰相，“少年时好为曲子词，布于汴洛，洎入相，专托人焚毁不暇。然相国厚重有德，终为艳词玷之”（见孙光宪《北梦琐言》卷六）。其他人虽然未必会“托人焚毁”，但是随写随散的情况却是很多的。

晚唐时期，已经没有了初盛唐时的恢弘之气，也没有中唐时的中兴气象，五代时期，则更是列国纷争，民不聊生，但是越是这样的時候，统治者往往越迷恋纸醉金迷的享乐生活，文化艺术有时反而会畸形地发达。词这种内容轻松艳冶，旋律婉转多变而便于花前月下、舞榭歌台中歌伎演唱的艺术形式，反而找到了很适合它生长的土壤而迅速壮大起来。我们在前面提到欧阳炯在《花间集·序》中说的争高竞富，文抽锦丽，所为清绝之词，不过是助娇娆之态，也是宋词的一

面。

唐、五代，包括北宋初年词的“言之不文”，“秀而不实”的特点，使得平时在诗文中衣冠楚楚，道貌岸然的文人学士，可以在词中轻松一下，甚至可以放浪形骸。这一时期词的题材内容相对比较狭窄，也因此形成词的婉媚风格。

3. 词和音乐的密切关系

和诗歌相比，词与音乐的关系更为密切。从理论上讲，有不可歌之诗，却无不可歌之词。词的兴起，本来就是因为四、五、七言的诗歌因为形式过于整齐划一，而不能适应日渐多姿的音乐，因而出现的一种句式长短不一，体制或大或小的新的诗歌形式，形成不同的词牌。据清万树《词律》，有六百六十调，也就是六百六十个词牌。而清康熙时的《钦定词谱》更有八百二十六调。有时一个曲牌还有不同的体制，《词律》有一千一百八十余体，而《钦定词谱》有二千三百零六体，当然这包括了元、明、清三代的发展，但其中的大部分，在宋词中就已经出现了，《宋书·乐志》称“其急慢诸曲几千数”，虽然不完全准确，但是宋词所用的词牌已有很多是不错的。

词的演唱者多为青楼妓女与家蓄乐伎，我们随便可以举出许多她们歌唱词作的例子：

《古今词话》：晏元献（晏殊）之子小晏（晏几道），颇有父风。有宠人善歌舞，晏每作新词，先使宠人歌之。张子野（张先）与小晏厚善，每称赏宠人善歌。

又：柳耆卿（柳永）与孙相何为布衣交，孙知杭州，门禁甚严，耆卿欲见之不得，作《望海潮》词，往谒名妓楚楚曰：“欲见孙相，恨无门路，若因府会，愿借朱唇歌于孙相公之前。若问谁为此词，但云柳七。”中秋府会，楚楚婉转歌之。孙即日迎耆卿预坐。

又：东都防河卒于汴河上掘地得石刻，有词一阕，不题其目。臣僚进上，上喜其藻思绚丽，欲命其名，遂摭词中四字，名曰《鱼游春水》，令教坊倚声歌之。

《词林纪事》卷三引《后山丛谈》：文元贾公，居守北都，欧阳永叔（欧阳修）使北还，公预戒官妓办词以劝酒，妓唯唯。复使都厅召而喻之，妓亦唯唯，公怪叹，以为山野。既燕，妓奉觞，歌以为寿，永叔把盏侧听，每为引满。公复怪之，召问所歌，皆其（欧阳修）词也。

《词林纪事》卷六引《铁围山丛谈》：范仲温，字元实（秦观女婿），尝预贵人家，会有侍儿，喜歌少游（秦观）长短句。坐中略不顾及，酒酣欢洽，侍儿始问此郎何人。仲温遽起叉手对曰：“某乃‘山抹微云’女婿也。”闻者为之绝倒（案：秦观《满庭芳》词有“山抹微云”句）。

这些歌儿舞女为了生活，不得不不断地求取、学习“新声”。北宋第一位全力作词，作品流传极广，被称为“凡有井水处，即能歌柳词”（宋叶梦得《避暑录话》卷下）的柳永，有一首《玉蝴蝶》，描写平康小巷的妓女向他索取新词的情况：

误入平康小巷，画檐深处，珠箔微褰。罗绮丛中，偶认旧时婵娟。翠眉开，娇横远岫，绿鬓，浓染春烟。忆情牵。粉墙曾恁，窥宋三年。迁延。珊瑚筵上，亲持犀管，旋叠香笺。要索新词，人含笑立尊前。按新声，珠喉渐稳；想旧意，波脸增妍。苦留连。凤衾鸳枕，忍负良天。

正是这种佳人当筵“索新词”、“按新声”的风气，使词人们的作品必然出现“尚婉媚”的倾向，许多人也因此以婉约为宋词的正格。

但是我们也应该看到，词在民间，其题材范围并不狭窄，在敦煌曲子词中，就有“边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望”等，而“其言闺情与花柳者，尚不及半”（均见王重民《〈敦煌曲子词集〉叙录》）。只是到了文人手上，才把路子越走越窄。

4. 词的创作形式

词的创作形式，主要是“倚声填词”。每一个词牌都有固定的格

式，有固定的音乐，为了与音乐很好地配合，便于演唱，每一个词牌的句数、字数、平仄、对偶等都有非常严格的规定。词人再根据词牌所要求的句式长短与平仄格式进行创作。叶梦得《避暑录话》说柳永“为举子时，多游狭邪。善为歌词，教坊乐工每得新腔，必求永为词，始行于世”。所谓“得新腔”，就是得到新的词牌，严格地说，是得到这一新的词牌的音乐和格式，但它是没有歌词的（或者本身含有一首原始的民歌），因此他们就请“善为歌词”的柳永“倚声填词”。

这些包含了旋律因素的词牌，有些来自隋唐以来的民歌，如《九张机》《巴渝词》《竹马儿》《豆叶黄》《采莲子》等；有些来自隋唐五代的曲子及教坊曲，如《二郎神》《大》《清平乐》《菩萨蛮》《夜半乐》《何满子》等；有些则来自大曲，往往是取其中的一部分，如《霓裳中序第一》《法曲献仙音》《婆罗门引》《水调歌头》《六么令》《六么花十八》《甘州遍》等。也有一些是精通音乐的词人如周邦彦、姜夔、张炎、吴文英、周密等自创新声，称为“自度曲”，如《暗香》《疏影》《淡黄柳》《凄凉犯》《梅子黄时雨》《惜秋华》《西子妆》《梦芙蓉》《玉京秋》等。

5. 宋词的体裁形式

宋词的体裁形式，主要有令、引、近、慢四种。据张炎《词源》所说，它们的区别主要在体制的大小。一般地说，短者为“令”，“引”、“近”、“慢”则逐渐加长。令曲一般四韵，引、近约六韵，慢词则在八韵以上。

为了丰富词的体裁，又有摊破、添字、添声、减字、偷声、促拍、摘遍、犯调等手法。

摊破和添声、添字是在原词牌基础上增加字句。如《摊破江城子》《摊破浣溪沙》《摊破诉衷情》《添字采桑子》《添字渔家傲》《添声杨柳枝》等。减字、偷声是在原词牌基础上减少字句。如《减字木兰花》《减字浣溪沙》《偷声木兰花》等。

要注意的是，摊破、添字、添声、减字、偷声而成新调，不仅仅是简单地原调字数上的增减，而是因为音乐发生了变化，或是乐句的增加，或是乐句的减少，因而对歌词有相应的增减要求。那么，为什么不直接用一个新的调名，而要在旧有的调名上加上“摊破”、“添声”等字样呢？我想原因也在音乐。用“摊破”、“添声”等手法创作新调，其曲调可能是仍用旧调主题乃至旋律的变奏，二者之间在音乐上是有非常密切的血缘关系的。

促拍是指加快原曲的节奏，所谓“促节繁声”，又称“急曲子”，如《促拍采桑子》《促迫满路花》《促拍丑奴儿》等。节奏的变化，必然导致旋律的变化，乃至乐句的增减，其曲调仍然是旧调主题乃至旋律的变奏，二者之间在音乐上也有着密切的血缘关系。

摘遍是在大曲中摘取数叠。宋沈括《梦溪笔谈》：“凡曲每解有数叠者，裁截用之，则谓之摘遍。”如《泛清波摘遍》《薄媚摘遍》等。

6. 犯调

这些手法中最值得一提的是“犯调”。

什么是犯调呢？我们知道，每一个词牌都属于一个固定的宫调，如《菩萨蛮》《踏莎行》《浣溪沙》属中吕宫；《西江月》《感皇恩》属道调宫；《清平乐》《醉桃源》属大石调；《采桑子》《定风波》属双调等。如果在一个曲子中不改变调式，只改变音高，叫做“转调”；如果改变调式，就是“转调式”。这两种情况，古代都称做“犯调”，或者叫做“犯宫”。这样做，使乐曲更富有变化，更具有艺术表现力，但是却增加了演唱或演奏的难度。

姜夔在《凄凉犯·自序》中解释犯调说：

凡曲言犯者，谓以宫犯商（案：即宫调式乐曲转入商调式，余类推），商犯宫之类。如道调宫上字住，双调亦上字住，所住字同，故道曲中犯双调，或于双调曲中犯道调，其他准此。唐人乐书云：“犯有正、旁、偏、侧。宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽

为侧。”此说非也。十二宫所住字各不同，不容相犯。十二宫特可犯商、角、羽耳。

姜夔这里所说的“犯”，是指转换调式而言，即宫调式转为商调式，或转为角调式等。但是它并非无原则地乱犯，而是有一定条件，即新转入之调必须与本调“住字”相同。而所谓“住字”，就是基音，即今天所说的“主音”。当两调主音音高相同，才可以相犯。唐人乐书所说的“宫犯宫为正”才是指转调，即调式相同，如正宫、高宫、中吕宫、道调宫等，同为宫调式而音高不同的两调之间的相互转换，相当于现代音乐中的“转调”，如C大调转G大调等，这在现代音乐中使用极多，而姜夔以为“十二宫所住字各不同，不容相犯”，在今天看来是不正确的。

犯调的一般方法，是在不同的几个词牌中各选出几句连缀成一个新词牌。如《四犯翦梅花》（又名《三犯锦园春》），就是由《解连环》第七、第八句，《醉蓬莱》第四、第五句，《雪狮子》第六、第七句，《醉蓬莱》第九、第十句连缀而成的。又如《江月晃重山》，上下片上三句《西江月》，下二句《小重山》。此外，还有《三犯渡江云》《小镇西犯》《六丑》《四犯令》《尾犯》《玲珑四犯》《倒犯》《花犯》《八犯玉交枝》等。

犯调的手法，在唐代就已经很流行了。宋陈《乐书》卷一百六十四“犯调”条载：“乐府诸曲，自古不用犯声，以为不顺也。唐自天后末年《剑器》入《浑脱》，始为犯声之始。”

到宋代，则更为流行。《词源》说：

迄于崇宁（1102—1106）立大晟乐府，命美成（周邦彦）诸人讨论古音，审定古调。……而美成诸人又复增演慢曲、引、近，或移宫换羽，为三犯四犯之曲，按月律为之，其曲遂繁。

我们在前面已经说过，这种“犯调”的表现手法，使乐曲不致过分单调而富有变化，但是却使演唱变得困难，需要演唱者有很高的艺术修养。在唐代，能够演唱“犯声歌”，被视为一种了不起的本事。

《莲子居词话》说：“《六丑》词，周邦彦所作。上问‘六丑’之义，则曰：‘此犯六调，皆声之美者，然极难歌。’”由此，我们也可以推知唐宋艺人演唱技艺的高超。

柳永、周邦彦与姜夔

1. 奉圣旨填词柳三变

词作为宋代的代表文学，几乎所有的帝王将相、文人墨客，乃至一些草莽英雄、庶民百姓都能倚声填词，正像诗歌之于唐代一样，词的创作对他们来讲，只有好不好的区别，没有能不能的问题。在宋代三百多年的历史中，涌现出许多著名的词人，也因此形成了宋代词坛的繁荣局面。

北宋初年，对词贡献最大的，是柳永。

柳永（987？—1053？），字耆卿，初名三变，福建崇安人。他少年时怀才不遇，在京城开封过着一种日日“偎红倚翠”，多游狭邪的生活，因此更受到统治集团的排挤而屡试不第。他曾经写过一首《鹤冲天》，其中有“忍把浮名，换了浅斟低唱”句。后来宋仁宗见到他的试卷，就说：“且去浅斟低唱，何要浮名。”他因此落榜，于是他更加狂放，自称“奉圣旨填词柳三变”。后来他改换了名字，才考中进士，被授予屯田员外郎的小官。

柳永是宋代第一个以全部精力作词的专业词人，他的最大贡献，在慢词的创造上。唐、五代的民间曲子词中，虽然已经有了不少的慢词，但是也许是对这种与音乐关系非常密切的新的艺术体裁还不太熟悉，所以一直到北宋初年，文人的制作多为小令，欧阳修、张先等人虽然也创作了一些慢词，但是数量都不多。而在柳永的《乐章集》里，慢词却占了一半以上。对宋词的发展起到了很大的推动作用。但是他在音乐上殊少贡献。往往是乐工妓女得到“新腔”，再请他填词。不过他的词确实写得很美，《词林纪事》卷二引陈质斋的话说：“柳词格不高，而音律谐婉，词意妥帖。”这无疑对演唱是有很大帮

助的。比如那首著名的《八声甘州》：

对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。唯有长江水，无语东流。 不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人妆楼凝望，误几回，天际识归舟。争知我，倚阑干处，正恁凝愁。

柳永的词“浅近卑俗，自成一体，不知书者尤好之”（《碧鸡漫志》卷二），这固然使他的词传播四方，到了“凡有井水处，即能歌柳词”（《避暑录话》）的地步。柳词的优点，也得到人们的充分肯定，苏轼就曾经说过：“世言柳耆卿曲俗，非也，如‘霜风凄紧，关河冷落，残照当楼’，此语于诗句，不减唐人高处。”（《侯鯖录》）

2. 大晟府提举周邦彦

在音乐上对宋词贡献较大的是周邦彦和姜夔。

周邦彦（1056—1121），字美成，号清真居士，钱塘（今浙江杭州）人。他的经历有与柳永相似之处，他早年“疏隽少检，不为州里推重”（《宋史·文苑传》），中年以后就被排斥出朝廷，徙官各地，和柳永一样，经常混迹于秦楼楚馆之中。但是他“好音乐，能自度曲”（同上），政和六年（1118年）曾提举大晟府，这是相当于汉的乐府，唐的教坊的音乐机构。任期虽然短暂，但他与晁端礼、万俟雅言、田为、丁仙观等人一起，在创制新调和规范旧曲方面做了大量的工作。

周邦彦能自度曲，就是自创新调，这些新调的格律法度，成为后人的规范。《樵隐笔录》载：

绍兴初，都下盛行周清真咏柳《兰陵王慢》，西楼、南瓦皆歌之，谓之《渭城三叠》，以周词凡三换头，至末段声尤激越，惟教坊老笛师能倚之以节歌者。

周邦彦的词，文字和音乐结合得相当完美，王国维在《清真先生遗事》中说：“故先生之词，文字之外，须兼味其音律。……今其声虽

亡，读其词者，犹觉拗怒之中，自饶和婉，曼声促节，繁会相宣，清浊抑扬，辘轳交往。”由于他的词音乐性强，便于歌唱，所以一直是歌儿舞女喜欢演唱的作品。

3. 姜夔

和周邦彦一样，姜夔也精通音乐。

姜夔（约 1155—1221），字尧章，号白石，江西鄱阳人。他一生没有做官，靠达官显贵的资助，过着清客一般的生活。这些达官显贵都有园林之盛，声妓之娱，使他能接触到各种各样的音乐，而资助他的人也都需要他的词章。

姜夔是南宋著名的音乐家，能够作曲，这在宋代词人中是不多见的，因此，他创制了很多新腔。夏承焘先生在《姜白石词编年笺校》一书的《论姜白石的词风（代序）》一文中，将他选调制腔的方法归纳为七种：

一种是截取唐代法曲、大曲的一部分而成的，像他的《霓裳中序第一》，就是截取法曲商调《霓裳》的中序第一段；

一种是取各宫调之律合成一首宫商相犯的曲子，叫做“犯调”，像《凄凉犯》；

一种是从当时乐工演奏的曲子里译出谱来，像《醉吟商小品》，是他从金陵琵琶工“求得品弦法译成”的；

一种是改变旧谱的声韵来制新腔，像平韵《满江红》，是因为旧调押仄韵不协律，故改作平韵。《徵招》是因为北宋大晟府的旧曲音节驳杂，故用正宫《齐天乐》足成新曲；

一种是用琴曲作词调，像侧商调的《古怨》；

一种是他人作谱他来填词的，像《玉梅令》本范成大所制。

以上六种方法，都是先有谱而后有词的；其另一种则是白石自己创制新谱，是先成文词而后制谱的，就是他词集里的“自度曲”、“自制曲”。他在自制曲《长亭怨慢小序》里说：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阙多不同。”

前六种方法都不离“倚声填词”的范畴，后一种方法在今天看来是最为常见的歌曲创作方法，而在宋词中却是少见的。

在《白石集》里，有十七首词是自注了工尺旁谱的，这是宋代留下来的唯一词乐文献，是我们研究宋词音乐最珍贵的资料。

苏 轼

1. 苏轼词——自是曲子中缚不住者

从唐代到北宋初年，词都被当做“娱宾遣兴”（陈世修《〈阳春集〉序》）的工具，被称为“艳科”，因此婉约的风格被当做词的正宗，从内容上讲，则多是恋情相思、歌舞饮宴，乃至一些轻浮色情的描写；从文学上讲，则是具华丽绮靡、艳冶轻佻的文词特色；从音乐上讲，则是低回婉转，适宜十七八岁的女子执红牙板浅斟低唱。从唐代的温庭筠，五代的韦庄、李煜，北宋的柳永、晏殊、晏几道、张先、欧阳修、秦观、周邦彦到南宋的李清照、姜夔、吴文英、张炎、王沂孙等无不如此。其间，虽然有范仲淹边塞风光的苍凉，柳永怀才不遇的悲愤、羁旅行役的苦涩，李清照、姜夔等人国家兴亡的沉痛，使得词的题材范围和描写内容有所扩展，但是总的来说，题材范围仍然相当狭窄，格调也不太高。如就此发展下去，是很难与唐诗形成分庭抗礼的局面的。

苏轼的出现，使宋词摆脱了“艳科”的藩篱。

苏轼（1037—1101），字子瞻，号东坡，四川眉山人。他是我们历史上比较罕见的集散文家、诗人、词人、书法家、画家于一身，而且在几乎每一个领域都引领一代风骚的人物。他出身在一个清贫的知识分子家庭，父亲苏洵、弟弟苏辙都是著名的文学家。

苏轼的词作抒情写景、咏物纪游、怀古感旧，乃至嬉笑怒骂，无所不有。他把词从“娱宾遣兴”的狭窄途径中解放出来，使之发展成为与诗歌一样的独立的抒情咏物的艺术形式。宋王灼在《碧鸡漫志》卷二说他“指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振”。确实，苏

轼把词引上了健康的道路，引向了广阔的社会人生。我们来看一看他的那首著名的《念奴娇》：

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，檣櫓灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一樽还酹江月。

这首词中对雄奇峻秀的江山的描写，对历史上的英雄人物的向往，人生哲理的议论，都是他以前的词作中所没有的。这首词是他在“乌台诗案”以后被贬在黄州做团练副使时所作，词的结尾虽然把壮志难酬的苦闷归结到面对无限江山所产生的“人生如梦”的无可奈何的消极情绪，但是全词的基本情调还是积极乐观的。

苏轼的词开了宋代词坛的豪放一派。南宋时刘辰翁在《辛稼轩词序》中说：“词至东坡，倾荡磊落，如诗，如文，如天地奇观。”胡寅在《酒边词序》中评论苏轼的词说：

眉山苏氏，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，而逸怀浩气，超然乎尘垢之外，于是《花间》为皂隶，而柳氏（柳永）为舆台矣。

对于这个问题，大家都是认识到了的。不满意苏轼的人，主要是在声律上攻击他，认为他的词不合词的传统要求，是“句读不葺之诗”

（李清照《词论》语）。和苏轼关系很密切的陈师道也说：“子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”（《后山诗话》）所谓“要非本色”，还是囿于词应当是柔美艳丽的“艳科”的陈说。和苏轼关系也很密切的晁无咎说：“居士词，人谓多不谐音律，然横放杰出，自是曲子中缚不住者。”（见《能改斋漫录》）所谓“曲子中缚不住者”，说得客气，意思还是不谐音律。于是，就给人一种印象，好像苏轼词都是不可歌的，至少是不便于歌唱的。《苕溪渔隐丛话》前集卷四十二引《遁斋闲览》说：“苏子瞻尝自言平生

有三不如人，即着棋、饮酒、唱曲也。然三者亦何用如人。子瞻之词虽工，而多不入腔，正以不能唱曲耳。”说苏轼的词“多不入腔”，也就是不可歌的意思。

3. 苏词并非不可歌

宋词的唱法早已失传了，我们今天也无从知道苏轼的词是如何“不入腔”的。但是，翻开典籍，我们却随处可见歌苏词的例子。

《铁围山丛谈》：

歌者袁，乃天宝之李龟年也。宣、政间，供奉九重，尝为吾言东坡者，与客游金山，适中秋夕，天宇四垂，一碧无际，加江流倾涌，俄月色如昼，遂共登金山山顶之妙高台，命歌其《水调歌头》曰：“明月几时有，把酒问青天。”歌罢，坡为起舞，而顾问曰：“此便是神仙矣！吾辈文章人物诚千载一时，后世安所得乎？”

《古今词话》：

子瞻杭日，府僚湖亭高会。群妓皆集，独秀兰不来，营将督之再三，乃来。子瞻问其故，曰：“沐浴倦卧，忽有人叩门，急起询之，乃营将催督也。整妆趋命，不觉稍迟。”时府僚多属意于兰者，见其不来，恚甚，曰：“必有私事。”秀兰含泪力辩，子瞻亦阴为之解，府僚终不释然。适榴花盛开，秀兰以一枝献座上，府僚愈怒，责其不恭。秀兰进退无据，但低首垂泪而已。子瞻乃作《贺新凉》，令秀兰歌以侑觞。声容绝妙，府僚大悦，剧饮而罢。（《宋人轶事汇编》卷十二引）

《词林纪事》卷五：

李端叔跋（案：跋东坡《戚氏》）云：“东坡在山中，燕席间有歌《戚氏》调者。坐客言调美而词不典，以请于公。公方观《山海经》，即叙其事为题，使妓再歌之，随其声填写，歌竟篇就，才点定五六字而已。”

《林下偶谈》：

子瞻在惠州，与朝云闲坐。时有青女初至，凄然有悲秋之意，命朝

云把大白，唱“花褪残红”（案：苏轼《蝶恋花》句）。朝云歌喉将转，泪满衣襟。子瞻诘其故，曰：“奴所不能歌者，‘枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草’也”子瞻曰：“我方悲秋，汝又伤春矣。”朝云不久亡，坡终身不听此词。

《冷斋夜话》：

东坡守钱塘，无日不在西湖。尝携妓谒大通禅师，大通愠于形色。东坡作长短句，令妓歌之。

从以上引的部分资料看，苏轼的词是可歌的，而且也确实被歌唱了的。

4. 苏轼岂是不解音律者

陆游在《老学庵笔记》中说：“世言东坡不能歌，故所作乐府词多不协。晁以道云：‘绍圣初，与东坡别于汴上，东坡酣醉，自歌古《阳关》。’则公非不能歌，但豪放不喜裁剪以就声律耳。”苏轼自言唱曲不如人，并不是完全不能歌。《侯鯖录》载：“东坡在昌化军，长负大瓢行歌田间，所歌者《哨遍》也。”又《避暑录话》载：“子瞻量移汝州，与数客饮江上，夜归，江面际天，风露皓然，有当其意，乃作歌辞，所谓‘夜阑风静纹平，小舟从此逝，江海寄余生’者。与客大歌数过而散。”可见苏轼也并非不能歌。况且不能歌与不懂音律是两码事，善歌者不一定能作，能作者不一定善歌，这在今天也依然如此，而苏轼于音律是内行的。他在许多词的“小序”中，就多次谈到音律的问题。

那么，究竟为什么苏词会受到一些人的责难呢？

《吹剑录》说：

东坡在玉堂日，有幕士善歌，因问：“我词何如柳词？”对曰：“柳郎中词，只合十七八女郎，执红牙板，歌‘杨柳岸，晓风残月’。学士词，须关西大汉，铜琵琶铁绰板，唱‘大江东去’。”坡为之绝倒。

这是一条非常习见的资料。大家都用它来说明苏东坡词与柳永词的

不同特点，或者进一步说，“豪放”派词与“婉约”派词的风格区别。如果进一步地考察，结合上面说到的宋人“独重女音，不复问能否”的审美趣味的改变，我们就会明白，说苏轼词“不谐音律”也好，说它“要非本色”也好，说它是“句读不葺之诗”也好，其实都是因为它不合宋代士大夫的审美习惯。而这一点，又恰好是苏轼扩大宋人审美境界，提高宋人审美品位，“新天下耳目”的最大贡献。

当然，苏词并非一味地豪放，他作品的风格是多样的。《词筌》评论苏轼《浣溪沙》（道字娇娥苦未成）说：“子瞻有铜喉铁板之讥，然《浣溪沙》词‘彩索身轻长趁燕，红窗睡重不闻莺’，如此风调，令十七八女郎歌之，岂在‘晓风残月’之下。”加上他作品中的这一部分，才是苏词的全貌。

市民音乐的勃兴

1. 勾栏瓦肆

词在宋代，实际上已经是一种雅化了的艺术，它仅仅在士大夫阶层中得以广泛流传，而在民间，流行的却是表演于勾栏、瓦舍，甚至露天场所的民间歌舞说唱、戏曲杂耍一类的市民音乐。

宋代商业繁盛，造成大商业城市的兴起和市民阶层的壮大，以市民生活为题材和适合市民审美趣味的文艺形式和文艺作品大量涌现，在大小城市中，除了茶楼酒肆中都有各种歌舞曲艺的表演以外，还出现了许多专供艺人表演的演出场所——勾栏瓦肆。瓦肆，又作瓦市、瓦舍、瓦子，是大城市里娱乐场所集中的地方。瓦舍中搭有许多棚，棚内设若干勾栏，作为歌舞戏曲表演的场所。据宋孟元老《东京梦华录》说：“东京般载车，大者曰‘太平’，上有箱无盖，箱如构栏而平。”可以推知勾栏的一般形状大概是长方形，四周围以木板（也有用帐篷的）。说“箱如构栏而平”，可知勾栏内不平，这是因为勾栏内一般有戏台和观众席两个部分，而戏台比观众席略高。戏台的台口围以栏杆，前台为表演区，后台为演员的化妆间和休息室，称为“戏

房”。后台通向前台的上下场门称为“鬼门道”（即今之“马门”），明朱权《太和正音谱》说：“勾栏中戏房出入之所谓之‘鬼门道’。‘鬼’者，言其所扮者，皆是已往昔人。”勾栏门口往往贴有花花绿绿的“招子”或“花招儿”（很像今天的海报），预告演出节目，有时还会悬挂一些旗牌、靠背一类的演出用具或装饰物品，以吸引观众。大的瓦肆，往往有几十座勾栏，这些勾栏大小不等，最大的甚至可以容纳数千人。

2. 两宋勾栏瓦肆的繁荣情况

北宋时期，虽然国力并不怎么强盛，但是天下还算太平，国家也很富庶，所以各种娱乐得到很大的发展。尤其是北宋末年，“太平日久，人物繁阜。垂髫之童，但习鼓舞；班白之老，不识干戈”（孟元老《〈东京梦华录〉序》）。在帝辇之下的京城汴梁更是繁华异常，有许多勾栏瓦肆。宋孟元老《东京梦华录》卷二“东角楼街巷”条记载北宋东京（即汴梁）勾栏说：

街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦，其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人……终日居此，不觉抵暮。

此外，“潘楼东街巷”有“朱家桥瓦子”，“大内西右掖门外街巷”有“州西瓦子”、“亚其里瓦子”，“大内前州桥东街巷”有“保康门瓦子”，“马行街铺席”有“北瓦子”等。

同书卷五“京瓦伎艺”条载：

崇（崇宁）、观（大观）以来，在京瓦肆伎艺：张廷叟、孟子书；主张小唱：李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等，诚其角者；嘌唱弟子：张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等；教坊减罢并温习：张翠盖、张成弟子、薛子大、薛子小、俏枝儿、杨总惜、周寿奴、称心等般杂剧；杖头傀儡：任小三，每日五更头回小杂剧，差晚来不及矣；悬丝傀儡：张金钱、李外宁；药发傀儡：张臻妙、温奴哥、真个强、没勃脐、小掉刀；筋骨上索杂手伎：浑身眼、李宗正、张哥；球

杖踢弄：孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李孝祥；讲史：李、杨中立、张十一、徐明、赵世亨、贾九；小说：王颜喜、盖中宝、刘明广；散乐：张真奴；舞旋：杨望京；小儿相扑、杂剧、掉刀、蛮牌：董十五、赵七、曹保义、朱婆儿、没困驼、风僧呆、俎六姐；影戏：丁仪、瘦吉等，弄乔影戏。刘百禽：弄虫蚁；孔三传：耍秀才、诸宫调；毛详、霍百丑：商谜；吴八儿：合生；张山人：说浑话；刘乔、河北子、帛遂、吴牛儿、达眼五、重明乔、骆驼儿、李敦等杂班；外入孙三：神鬼；霍四究：说三分；尹常卖：五代史；文八娘：叫果子。其余不可胜数。不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是。教坊钧容直（军乐）每遇旬休按乐，亦许人观看。每遇内宴，前一月，教坊内勾集弟子、小儿、习舞队、作乐、杂剧节次。

南宋在临安建都以后，一方面，统治阶级依然醉生梦死，纸醉金迷，造成江南一带的畸形繁荣；另一方面，大部分官吏和士兵都是西北人，为了满足他们的娱乐需求，就在杭州城里城外修建了许多瓦子，宋吴自牧《梦粱录》卷十九“瓦舍”条说：“杭城，绍兴间驻蹕于此，殿岩杨和王因军士多西北人，是以城风外创立瓦舍，招集妓乐，以为军卒暇日娱戏之地。今贵家子弟郎君，因此游荡，破坏尤甚于汴都也。”（案：“破坏”在这里的意思与今不同，有冶游放荡，寻欢作乐的意思，即宋耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条说瓦舍“甚为士庶放荡不羁之所，亦为子弟流边破坏之地”）其热闹繁华甚至超过北宋。

据宋周密《武林旧事》卷六载，当时临安有大小瓦子二十三处之多：

南瓦（清冷桥熙春桥） 大瓦（三桥街。亦名“上瓦”）

蒲桥瓦（亦名“东瓦”） 候潮门瓦（候潮门外）

中瓦（三元桥） 北瓦（众安桥。亦名“下瓦”）

便门瓦（便门外） 小堰门瓦（小堰门前）

新门瓦（亦名“四通馆瓦”） 菜市门瓦（菜市门外）

赤山瓦（后军寨前）北郭瓦（又名“大通店”）

旧瓦（石板头）北关门瓦（又名“新瓦”）

羊坊桥瓦 龙山瓦

荐桥门瓦（荐桥门前）钱湖门瓦（省马院前）

行春桥瓦 米市桥瓦

嘉会门瓦（嘉会门外）艮山门瓦（艮山门外）

王家桥瓦

如北瓦、羊棚楼等，谓之“游棚”。外又有勾栏甚多，北瓦内勾栏十三座，最盛。

还有专作夜场的“独勾栏瓦市”（见《西湖老人繁胜录》）。

3. 民间艺人和节目

这些勾栏瓦肆中的表演也很丰富。《西湖老人繁胜录》载：

瓦市：南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲桥瓦。惟北瓦大，有勾栏一十三座。常是两座勾栏，专说史书：乔万卷、许贡士、张解元；背做蓬花棚，常是御前杂剧：赵泰、王喜、宋邦宁、河宴、清锄头、假子贵。弟子散乐、作场相扑：王饶大、撞倒山、刘子路、铁板踏、宋金刚、倒提山、赛板踏、金重旺、曹铁凇，人人好汉；说经：长啸和尚、彭道安、陆妙慧、陆妙净；小说：蔡和、李公佐；女流：史惠英、小张四郎，一世只在北瓦，占一座勾栏说话，不曾去别瓦作场，人叫做“小张四郎勾栏”；合生：双秀才；覆射：女郎中；踢瓶弄碗：张宝歌；杖头傀儡：陈中喜；悬丝傀儡：炉金线；使棒作场：朱来儿；打硬：孙七郎；杂班：铁刷汤、江鱼头、兔儿头、菖蒲头；背商谜：胡六郎；教飞禽：赵十七郎；装神鬼：谢兴歌；舞番乐：张遇喜；水傀儡：刘小仆射；影戏：尚保仪、贾雄；卖嘌唱：樊华；唱赚：濮三郎、扇李二郎、郭四郎；说唱诸宫调：高郎妇、黄淑卿；乔相扑：鼋鱼头、鹤儿头、鸳鸯头、一条黑、斗门桥、白条儿；踢弄：吴全脚、耍大头；谈浑话：蛮张四郎；散耍：杨宝兴、陆行、小关西；装秀才：陈斋郎；学乡谈：方斋郎。分数甚多，十三座勾栏不

闲，终日团圆。

除了勾栏瓦肆之外，酒楼、茶肆、歌馆、妓院都有不同形式的歌舞杂艺的表演。在茶肆中，有富家子弟和仕宦人员在学习乐器，叫做“挂牌儿”。有的茶肆夏天加卖雪泡梅花酒，就以鼓乐吹奏《梅花引》以招徕顾客。酒肆中一般都有厅院，院中有一间一间的雅间，“花竹掩映，垂帘下幕，随意命妓歌唱”（见《梦粱录》）。

民间艺人中地位较高的，是在勾栏、瓦肆中演出的艺人。

我们在前面所引《武林旧事》卷三“西湖游幸”条载：“至于吹弹、舞拍、杂剧、杂扮、撮弄、胜花、泥丸、鼓板、投壶、花弹、蹴鞠、分茶、弄水、踏混木、拨盆、杂艺、散耍、讴唱、息器、教水族飞禽、水傀儡、鬻水道士、烟火、起轮、走线、流星、水爆、风筝，不可指数，总谓之‘赶趁人’。”《武林旧事》卷六又载酒楼之表演者，“有吹箫、弹阮、息气、锣板、歌唱、散耍等人，谓之‘赶趁’”。这种在茶楼酒肆演出的“赶趁人”，地位比“路歧人”略高一些。

艺人中地位最低下的是“路歧人”。《武林旧事》卷六载：“或有路歧，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处做场者，谓之‘打野呵’，此又艺之次者。”陆游《小舟游近村三首》之三说：

斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。

死后是非谁管得，满村听说蔡中郎。

描写的就是这种“不入勾栏”的“路歧人”在农村做场演出的情况。

在城市中，也有这种“不入勾栏”的表演者，《梦粱录》卷二十“妓乐”条载：“街市有乐人三五为队，擎一二女童舞旋，唱小词，专沿街赶趁。”

4. 宋代的说唱艺术

上引诸书记载了在勾栏瓦肆表演的节目的名称。其中，和音乐关系密切的有小唱、嘌唱、叫声、唱赚、诸宫调、陶真、鼓子词及器乐演

奏等。还有涯词、商谜、讲史、小说、说经、弹唱因缘、唱《拨不断》、吟叫、连厢（金）等，其中都有合乐歌唱的部分。

（1）小唱

小唱，是执板演唱词中的慢、近、引等曲。张炎《词源》卷下说：“唯慢、近、引则不同，名曰小唱，须得声字清圆，以哑筚篥合之，其音甚正，箫则弗及也。”宋耐得翁《都城纪胜》说：“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，今（指南宋）瓦市中绝无。”所谓慢、近、引，都是宋词的体裁。慢，即慢曲子，它属词中的长调，一般都在一百字上下。狭义的慢词，是在词牌中加上“慢”字，如《声声慢》《木兰花慢》《浪淘沙慢》《雨中花慢》《扬州慢》《卜算子慢》《月上海棠慢》《玉蝴蝶慢》《江南春慢》《别瑶姬慢》《定风波慢》《长亭怨慢》等。但是它的真正含义，则是相对于演唱速度较快的“急曲子”（促拍）而言，演唱速度较慢的“慢曲子”。因此，虽然在词牌名称中没有“慢”字，但符合演唱速度较慢的要求的，都可以归入“慢曲”。

近，又称“近拍”，它在词中属于中调，即大约在五十九字至九十一字之间，比小令（五十九字以下）长些，比长调（九十一字以上）短些。如《祝英台近》《倚风娇近》《荔枝香近》《快活年近拍》《郭郎儿近拍》等。

引，也属中调。如《梅花引》《琴调相思引》《折新荷引》《法驾导引》《青门引》《华胥引》《黄鹤引》等。

引和近与慢词放在一起，是因为它们都同属速度较慢的乐曲，或者说都同属广义的慢词。其特点，都是“重起轻杀”，演唱者用板击拍，一般用哑筚篥伴奏，其旋律抒情性很强。

小唱还流行于勾栏瓦肆之中。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条记北宋京师善小唱的艺人有李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等；

《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条载南宋临安善小唱的艺人有萧婆

婆、贺寿、陈尾犯、画鱼周、陆恩显、笙张、周颐斋、忤都事、丁八等。

（2）嘌唱

嘌唱，是一种用鼓伴奏的将旧曲加工改造来演唱的歌唱形式。《都城纪胜》说：“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿本为体，本只街市，今宅院往往有之。”又宋陈大昌《演繁露》说：“即旧声而加泛拍者，名曰嘌唱。”《都城纪胜》所说的“驱驾虚声”，就是《演繁露》所说的“加泛拍”，即在歌词不变的情况下，将原来的曲调展开，使一字一音变成一字多音，也就是古人说的“泛声”，使旋律更加婉转动听。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条载北宋京师嘌唱艺人有张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等。《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条载南宋临安嘌唱艺人有施二娘、时春春、时佳佳、何总怜、童二、严偏头、向大鼻、葛四、徐胜胜、耿四、牛安安、余元元、钱寅奴、朱伴伴等。

（3）叫声

叫声，又名“叫果子”，是采用京师卖物者的吆喝声改编而成的一种表演形式。市井百业，许多都有各具特色的吆喝声，这些吆喝声大都有一定的旋律，有的还非常动听，于是艺人们便选择其中一些旋律比较优美、个性特色比较鲜明的加以改造，再配上一些歌词，用作表演。《梦粱录》卷十九“妓乐”条载：“今街市与宅院，往往效京师叫声，以市井诸色歌叫卖物之声，采合宫商成其词也。”又宋高承《事物纪原》载：“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。”有时候，在叫声的前面可以加上嘌唱为引子，就叫“上影带”，没有“影带”的，叫做“散叫”。如果不击鼓而是“敲盏”（可能就像后代的“盘子”和“湖北小曲”等的敲击盘碟），就叫做“打拍”。在《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”中有“唱京词”可能就是“叫声”。在民间，也有专门表演叫声的社团组织，《都城纪胜》“社会”条记载有“小女童像生叫声

社”。

（4）鼓子词

鼓子词，是流行于宋代的叙事性讲唱文艺，它和诸宫调都是在唐代变文的影响下产生的。它可分为只唱不说和有说有唱两种，无论是只唱不说还是有说有唱，一个节目都只以一个词调反复吟唱。只唱不说的，如吕渭老的《圣世鼓子词》，用两首《点绛唇》；欧阳修《十二月鼓子词》则用十二首《渔家傲》分咏十二月景色。有说有唱的，今存仅赵令《元微之崔莺莺商调蝶恋花》。它以鼓和管弦乐器伴奏，通常在“致语”后说“奉劳歌伴，先定格局（杨荫浏先生说“定格局”是指器乐而言），再听芜词”。唱完一段后说“奉和歌伴，再和前声”，可知表演者不止一人。鼓子词是比较雅致的艺术形式，作者多是士大夫文人，说白唱词都比较典雅。它主要用在士大夫们的宴会上。

赵令的《元微之崔莺莺商调蝶恋花》是一个重要的作品。它是将唐代元稹的传奇小说《莺莺传》改为说唱形式。全篇共用了十二首《蝶恋花》，在开始的一段中，赵令说元稹的《莺莺传》很受宋代士大夫的喜爱，但是“惜乎不被之以音律，故不能播之声乐，形之管弦”。所以他把它改作为《鼓子词》。它对后来金代董解元《西厢记诸宫调》和元代王实甫著名的杂剧《西厢记》有很大的影响。

（5）唱赚

唱赚，是一种用鼓、板和笛伴奏的演唱形式。它是用同一宫调的几支曲子组成一个套数来演唱，主要有“缠令”和“缠达”两种形式。

《都城纪胜》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。”

北宋初年，有一种有歌有舞的表演形式，叫做“传踏”，又叫“转踏”，王国维《宋元戏曲考》说：“其歌舞相兼者，则谓之传踏，亦谓之转踏。……北宋之转踏，恒以一曲连续歌之，每一首咏一事，共若干首则咏若干事。然亦有合若干首而咏一事者。”宋曾《乐府雅

词》卷上载有五套转踏，其中有无名氏、郑仅、晁补之《调笑转踏》各一首，都是一首七言诗加上一首《调笑》词咏一人或一事，如晁补之《调笑》共七首，分别吟咏西施、宋玉、大堤、解佩、回纹、唐儿、春草。郑仅的《调笑转踏》共三首，分别吟咏罗敷、莫愁、文君。王灼《碧鸡漫志》卷三载石曼卿曾作《拂霓裳转踏》，则是专咏唐明皇、杨贵妃事。郑仅的《调笑转踏》前有几句四六文的“入队”，后有一首七言绝的“放队”。后来，这种“转踏”发生了变化，前面的“入队词”变成了“引子”，后面的“放队词”变成了“尾声”，曲前之诗也变成另外的曲，就成了“缠令”。如果引子后面用两个曲调轮流演唱，就成了“缠达”。南宋绍兴年间（1131—1162），艺人张五牛听到一种叫“打断”或叫“太平鼓”的演唱形式，受到启发，创造了一种被称做“赚”的歌曲形式，把它加到“缠令”或“缠达”中演唱。《都城纪胜》说：“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》，即今拍板大筛扬处也，因撰为‘赚’。赚者，误赚之意也。令人正堪美听，不觉已至尾声，是不宜为片序也。”据宋吴曾《能改斋漫录》卷一载：“崇宁、大观（1102—1110）以来，内外街市鼓笛拍板，名曰‘打断’。至政和初，有旨立赏钱五百千。若用鼓板作北曲子，并著北服之类，并禁止支赏。其后民间不废鼓板之属，第改名‘太平鼓’。”

张五牛创造的这种“赚”的歌曲形式，最大的特点在节奏上。从后来还保留在戏曲中的“赚”，如《薄媚赚》《莲花赚》《鱼儿赚》等中，我们可以推想到“赚”的节奏特点。简单地说，“赚”是一种由节奏自由的散板与有板的节奏型乐句相互结合的曲式形式。所谓“拍板大筛扬处”，可能就是指进入节奏自由的散板。所谓“赚者，误赚之意也。令人正堪美听，不觉已至尾声”，是说“赚”的曲式一般是在近尾声处上板，进入固定节奏，给人一种似乎进入一个新的段落，“正堪美听”的错误感觉，表演却在这个时候结束了，当然，也就给人造成一种回味无穷的艺术效果。但是这种形式却不适合叙述完整的

故事，即所谓“不宜为片序”。后来，又出现了一种叫“覆赚”的表演形式，“又且变花前月下之情及铁骑之类”（《都城纪胜》），也就是说可以说唱比较完整的文武故事。

“赚”不仅是在曲式上有所变化发展，而且它还大量吸收了其他声腔的养料，使之具有很高的艺术性，但同时也增加了演唱的难度，需要表演者有很高的歌唱技巧。《都城纪胜》说：“凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。”其中，慢曲、曲破、大曲通可以称为“小唱”；“耍令”就是“唱耍曲儿”；“番曲”是指少数民族和外国音乐，宋曾敏行《独醒杂志》说：“先君尝言：宣和末客京师，街市鄙人多歌蕃曲，名曰《异国朝》《四国朝》《六国朝》《蛮牌序》《蓬蓬花》等，其言至俚，一时士大夫皆歌之。”在《武林旧事》卷二“舞队”条载有《六国朝》《四国朝》，卷十“官本杂剧段数”中有《四国朝》。

在张五牛之前，唱赚中只有缠令和缠达两种。张五牛之后，又可以加入“赚”（当然也可以不加），使其艺术性更强。

现在仅存的一套南宋唱赚歌词，保存在宋陈元靓《事林广记》中，这套中吕宫《圆里圆》唱赚，是歌咏蹴球之事的，“圆社”即“蹴球之社”。全篇有《紫苏丸》《缕缕金》《好女儿》《大夫娘》《好孩儿》《赚》《越恁好》《鹊打兔》和《尾声》。

唱赚的要求是很高的。《事林广记》中所载《遏云要诀》（“遏云”即“遏云社”，是南宋时专门演唱唱赚的社团组织。《武林旧事》卷三有“遏云社唱赚”的记载）说：“夫唱赚一家，古谓之道赚。腔必真，字必正，欲（疑当做“歌”）有墩、亢、掣、拽之殊，字有唇、喉、齿、舌之异，抑分轻清重浊之声，必别合口半合口之字。更忌马噤子、俗语乡谈。如对圣案，但唱乐道山居水居清雅之词，切不可风情花柳艳冶之曲。”它的最大贡献，是虽用同一宫调，但是由不同的词调连接而成，旋律不断地变化，使人不致疲倦。郑振铎先生在《中国俗文学史》第八章《鼓子词与诸宫调》中说：

唱赚是具有伟大的体制的崭新的创作。它创出了几种动人的新声，它更革了迟笨繁重的唐、宋大曲的音调。我们文学史里知道在同一宫调里，任意选取了若干支曲子，来组成一个套数，第一次乃是由于“唱赚”者的创作。这个影响极大，由单调的以二段曲子组成的词，由单调的以八支或十支以上的同样的曲调组成的大曲，反复歌唱，声貌全同，岂不会令听者觉得厌倦么？一个崭新的新声便在这个疲乏的空气中产生出来。

给予了唱赚极高的评价。杨荫浏先生也称它“是宋代流行的最高的艺术歌曲形式”（《中国古代音乐史稿》第十四章《艺术歌曲和说唱音乐的发展》）。

《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条载南宋临安唱赚艺人有濮三郎、扇李二郎、郭四郎、孙端、叶端、牛端、华琳、黄文质、盛二郎、顾和、马升、熊春、梅四、汪六、沈二、王六、许曾三、邵六、小王三、媳妇徐、沈七、谢一等；《梦粱录》卷二十“妓乐”条载杭城能唱赚者有窠四官人、离七官人、周竹窗、东西两陈九郎、包都事、香沈二郎、雕花杨一郎、招六郎、沈妈妈等。

（6）陶真

陶真，又作“淘真”，是一种用琵琶和鼓伴奏的说唱艺术。它起源于宋代农村，大多不入勾栏，由路歧人（多为盲艺人）在街巷旷野甚至农村表演。《西湖老人繁胜录》载路歧人在临安宽阔场所表演时说：“唱涯词，只引子弟，听淘真，尽是村人。”可见它的表演比较通俗。

到元、明、清时期，陶真又有所发展，最大的区别在于宋代用鼓伴奏，而明、清以后用琵琶伴奏。明田汝成《西湖游览志余》卷二十载：“杭州男女瞽者多学琵琶，唱古今小说、评话，以觅衣食，谓之‘陶真’。”我们前面所引的陆游《小舟游近村》诗，描写的就是宋代山阴乡下农民听说陶真的情形。

（7）诸宫调

诸宫调，是一种大型的说唱音乐。它由不同宫调的许多曲子联缀而成，可以说唱大型故事。据说它的首创者，是北宋汴梁勾栏艺人孔三传。《碧鸡漫志》卷二载：“熙丰、元间（1068—1093）……泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。”《梦粱录》卷二十“妓乐”条也说：“说唱诸宫调，昨汴京孔三传编成传奇灵怪，入曲说唱。”

在宋代的说唱艺术中，诸宫调是体制最大、艺术性最高的一种。它的主要特点，一是篇幅大，可以用一二百支曲子连续演唱，一个故事的演唱，有时可能需要几天甚至更多的时间，因此，它的题材范围得到很大的扩展，无论哪一类的题材，它都可能胜任有余。二是采用了不同宫调，包括不同的调高和不同的调式的各种曲调连缀而成，打破了其他说唱艺术，如鼓子词、唱赚等只用一个宫调的局限，色彩变化极为丰富。如著名的董解元《西厢记诸宫调》就使用了正宫（正宫调）、道宫、南吕宫、黄钟宫、仙吕调、般涉调、高平调（南吕调）、商调、双调、中吕调、大石调、小石调、越调、羽调（黄钟调）等十四个宫调。若再进一步统计，则它包含了四个宫调式（正宫、道宫、南吕宫、黄钟宫）、五个商调式（大石调、双调、小石调、商调、越调）、五个羽调式（般涉调、中吕调、高平调、仙吕调、羽调）。

郑振铎先生在《中国俗文学史》第八章《鼓子词和诸宫调》中说：

“诸宫调”是宋代“讲唱文”里最伟大的一种文体，不仅以篇幅的浩瀚著，且也以精密、严饬的结构著。她不是像“转踏”、“唱赚”那样的小规模的东西，她必须有最大的修养，最大的耐力去写作的。她是“变文”的嫡系子孙，却比“变文”更为进步——至少在歌唱一方面。她是宋代许多讲唱的文体的登峰造极的著作；她有了极崇高的成就；她有了最伟大的作品遗留下来——虽然不过寥寥的三部。她在宋、金、元三代民间，有了极大的势力。有专门的班子到各地讲唱“诸宫调”；讲唱的时间，不止一天两天，也许要连续到半月至三、

两月，然而听众并不觉得疲倦。

据《东京梦华录》卷四载，孔三传表演的曲目有《耍秀才诸宫调》。唱赚艺人张五牛还和另一艺人商正叔编写过《双渐苏卿诸宫调》（见元夏庭芝《青楼集》）。《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”中有《诸宫调霸王》和《诸宫调卦册儿》两出，可见诸宫调已进入内府演出。从董解元《西厢记诸宫调》、元石君宝《诸宫调风月紫云亭》、元王伯成《天宝遗事诸宫调》等作品中，我们知道还有一些诸宫调作品：

《崔韬逢雌虎诸宫调》	《郑子遇妖狐诸宫调》
《进底引银瓶诸宫调》	《双女夺夫诸宫调》
《倩女离魂诸宫调》	《崔护谒浆诸宫调》
《双渐赶苏卿诸宫调》	《柳毅传书诸宫调》
《三国志诸宫调》	《五代史诸宫调》
《七国志诸宫调》	《赵五娘蔡伯喈诸宫调》等

现存作品，有董解元《西厢记诸宫调》（全本）和《刘智远诸宫调》《天宝遗事诸宫调》（残本）三部。

说唱诸宫调的艺人，据《梦粱录》卷二十“妓乐”条记载，有女艺人熊保保及后辈女童。《武林旧事》卷六“诸色艺伎人”条载有高郎妇、黄淑卿（《西湖老人繁胜录》也载有高郎妇、黄淑卿）、王双莲、袁太道等。

（8）董解元《西厢记诸宫调》

北宋末年，天下大乱，宋室南迁，一部分艺人，当然也包括说唱诸宫调的艺人随朝廷迁到江南，继续着他们的艺术表演，但是也有一部分艺人仍滞留北方，或者被金人或蒙古人掳掠到北方和西北边陲，使中原的艺术得以在少数民族地区流传，而且结出了丰硕的果实，金代董解元的《西厢记诸宫调》就是其中最为著名的。

据钟嗣成《录鬼簿》卷上载，《西厢记诸宫调》的作者董解元是大金章宗时（1190—1208）人，他在唐宋人的其他作品的启发下，把元稹

的不满三千字的传奇《莺莺传》改编成五万多字的说唱艺术作品，有说白，有唱段，使用了十四个宫调一百九十三套组曲，情节曲折，波澜起伏，艺术性很强。更为可贵的是，彻底改变了《莺莺传》的原主题。

《莺莺传》描写张生和崔莺莺的恋爱，是以张生对莺莺的始乱终弃为结局的，作者对此持一种肯定的态度，使得作品的格调并不太高。而《西厢记诸宫调》，则把张生塑造成一个有情有义的人，作者讴歌他和崔莺莺的坚贞爱情，赞美他们与封建势力的斗争精神，揭露封建礼教的罪恶。这一主题被元代王实甫所继承，创作出光照千古的名著——《西厢记》。

《西厢记诸宫调》中有许多曲词写得既通俗易懂，又流畅优美，比如《长亭送别》中张生唱的一段“大石调”套曲和崔莺莺唱的一段“越调”套曲：

（大石调）〔玉翼蝉〕蟾宫客，赴帝阙，相送临郊野。恰俺与莺莺鸳帏暂相守，被功名使人离缺。好缘业，空悵快，频嗟叹，不忍轻离别。早是恁凄凄凉凉受烦恼，那堪值暮秋时节。

雨儿乍歇，向晚风如漂冽。那闻得，衰柳蝉鸣凄切。未知今日别后，何时重见也？衫袖上，盈盈泪不绝。幽恨眉峰结，好能割舍。纵有千种风情，何处说。

〔尾〕莫道男儿心如铁，君不见，满川红叶，尽是离人眼中血。

（越调）〔上平西缠令〕景潇潇，风淅淅，雨霏霏。对此景争忍分离。仆人催促，雨停风息日平西。断肠何处唱《阳关》，执手临歧。蝉声切，蛩声细，角声韵，雁声悲。望去程，依约天涯。且休上马，若无多泪与君垂。此际情绪你争知，更说甚湘妃。

〔斗鹌鹑〕嘱咐情郎，若到帝里，帝里酒醪花浓，万般景媚。休取次，共别人便学连理。少饮酒，省游戏，记取奴言语，必登高第。专听着伊家好消好息，专等着伊家宝冠霞帔。妾守空闺，把门儿紧闭。不拈丝管，罢了梳洗，你咱是必把音书频寄。

〔雪里梅〕莫烦恼，莫烦恼，放心地，放心地，是必是必，休恁做病做气。俺也不似别的。你情性俺都识。临去也，临去也，且休去，听俺劝伊。

〔错煞〕我郎休怪强牵衣，问你西行几日归。著路里，小心呵，且须在意。省可里晚眠早起，冷茶饭莫吃，也将息，我专倚着门儿专望你。

把王实甫《西厢记》中的名句“碧云天，黄叶地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪”，和“君不见，满川红叶，尽是离人眼中血”相比，前者完全是从后者的意境中蜕化而出，文辞虽然变得典丽优美，但描写感情的深厚真切，却远远不及后者。

宋代的戏曲艺术

1. 宋代杂剧

戏剧是一种综合艺术，它包含了文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑等艺术的因素，具有很强的观赏性。元代以后，它更成为在宫廷和民间都最受喜爱的艺术形式。

我国戏剧的萌芽，可以追溯到春秋战国时的优孟衣冠和汉代百戏中的《东海黄公》等。在南北朝至唐代的散乐如《大面》《拨头》《踏摇娘》《窟子》《参军戏》等之中，都包含了许多戏剧的因素，但是，真正形成完整的戏剧，是在宋代。王国维在《宋元戏曲史·古剧之结构》中说：“唐代仅有歌舞剧及滑稽剧，至宋、金二代而始有纯粹演故事之剧，故虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也。”

宋代的戏曲，主要是流行于中原（包括临安一带）的杂剧和流行于南方温州一带的南戏。

南宋时期，杂剧逐渐趋于规范化，其行当角色、演出程式乃至内容风格都有一定的规定，它的地位也上升到各种伎艺的首位。《梦粱录》卷二十“妓乐”条载：

散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓

部、杖鼓部，色有歌板色、琵琶色、箏色、方响色、笙色、龙笛色、头管色、舞旋色、杂剧色、参军色等。……杂剧中，末泥为长，每一场四人或五人。先做寻常熟事一段，名曰“艳段”。次做正杂剧，通名两段。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”。先吹“曲破”断送，谓之“把色”。大抵全以故事，务在滑稽唱念，应对通遍。此本是鉴戒，又隐于谏诤。或谏官陈事，上不从，则此辈妆作故事，隐其情而谏之，于上颜亦无怒。又有杂扮，或曰“杂班”，又名“经元子”，又谓之“拔和”，即杂剧之后散段也。顷在汴京时，村落野夫，罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村叟，以资笑端。

从这一段记载我们可以看出：

第一，宋代的杂剧一般分“艳段”和“正杂剧”两部分，称为“一场两段”（见《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条）。“艳段”表演的是一段大家都比较熟悉的故事，然后表演的“正杂剧”才是主体，大概故事情节比较复杂，人物也比较多，演出时间也较长。“杂扮”是一种以资笑谈的滑稽类节目，它有时用在正杂剧之后，有时不用。这一时期的杂剧，大多是以滑稽搞笑为目的的。但是，它往往也继承了从先秦以来的俳优艺术的传统，含有讽谏的意义。

第二，其角色行当已经有了一定的划分。周贻白在《中国戏曲史发展纲要》中认为：“‘末泥色主张’，当指一剧演出时之安排调度；‘引戏色分付’，当指先上场发动剧情；‘副净色发乔’，则指当场装痴作呆；‘副末色打诨’，则指戏谑嘲弄。”那么“末泥”和“引戏”并不能算剧中的角色。“副净”和“副末”之外，还有“装孤”，“孤”指官员，以平民身份的演员扮演官员，所以称“装”。同样，还有以男性演员扮演女性角色，称为“装旦”。

在一出戏中，副净、副末、装孤和装旦可以各是一人，也可以有多人。如《武林旧事》所列“官本杂剧段数”中就有《双孤惨》《三孤

惨》《四孤醉留客》《四孤夜宴》《四孤披头》《双旦降黄龙》等。

第三，在杂剧表演前或表演后，由器乐演奏“曲破”，称为“断送”。《武林旧事》卷一所载《天圣节排当乐次》中，“杂剧，周朝清已下，做《三京下书》，断送《绕池春》；杂剧，何晏喜已下，做《杨饭》，断送《四时欢》；杂剧，时和已下，做《四偈少年游》，断送《贺时丰》”。又卷八“皇后归谒家庙”条载《赐筵乐次（节目单）》中，勾杂剧色时和等做《尧舜禹汤》，断送《万岁声》；“勾杂剧，吴国宝等做《年年好》，断送《四时欢》”。

唐代的参军戏中，“陆参军”是要歌唱的。宋代杂剧继承了这一点，并且发扬光大，使之成为杂剧中重要的表演程式。

2. 宋代杂剧的音乐

宋代杂剧的音乐是什么样子呢？《梦粱录》卷二十“妓乐”条载：“向者汴京教坊大使孟角球，曾做杂剧本子，葛守诚撰四十大曲。”可见北宋杂剧已经用大曲歌唱。但是它的体裁如何，仍然不太清楚。周密在《武林旧事》中记录了二百八十本“官本杂剧段数”的名字，虽然没有一个剧本保存下来，但是，还是为我们认识南宋杂剧的情况提供了宝贵的资料，使我们得以窥见南宋杂剧的一个大概。

王国维在对这二百八十本“官本杂剧段数”作了精密考证后，发现其中“用大曲者一百有三，用法曲者四，用诸宫调者二，用普通词调者三十有五”。

我们先看大曲。大曲中有《六么》（《绿腰》），宋杂剧有《争曲六么》《扯拦六么》《教熬六么》《鞭帽六么》《厨子六么》《莺莺六么》《驴精六么》《女生外向六么》《崔护六么》等二十本。

大曲中有《瀛府》，宋杂剧有《索拜瀛府》《厚熟瀛府》《哭骰子瀛府》《醉院君瀛府》等六本。

大曲有《梁州》，宋杂剧有《四僧梁州》《三索梁州》《诗曲梁州》《头钱梁州》《食店梁州》等七本。

大曲有《伊州》，宋杂剧有《领伊州》《铁指甲伊州》《闹伍伯伊

州》《裴少俊伊州》等五本。

大曲中有《新水调》，宋杂剧有《桶担新水》《双哮新水》《烧花新水》《新水爨》四本。

大曲中有《薄媚》，宋杂剧有《简帖薄媚》《请客薄媚》《错取薄媚》《传神薄媚》《郑生遇龙女薄媚》等九本。

大曲有《大明乐》，宋杂剧有《土地大明乐》《打球大明乐》《三爷老大明乐》三本。

大曲中有《降黄龙》（见王国维《宋元戏曲考》），宋杂剧有《列女降黄龙》《双旦降黄龙》《入寺降黄龙》等五本。

大曲中有《胡渭州》，宋杂剧有《赶厥胡渭州》《单番将胡渭州》《银器胡渭州》《看灯胡渭州》四本。

大曲有《石州》，宋杂剧有《单打石州》《和尚石州》《赶厥石州》三本。大曲有《大圣乐》，宋杂剧有《塑金刚大圣乐》《单打大圣乐》《柳毅大圣乐》三本。

大曲有《中和乐》，宋杂剧有《霸王中和乐》《马头中和乐》《大打调中和乐》四本。

大曲有《万年欢》，宋杂剧有《喝贴万年欢》《托合万年欢》等二本。

大曲有《熙州》，宋杂剧有《迓鼓熙州》《骆驼熙州》《二郎熙州》三本。下面还有《道人欢》《长寿仙》《剑器》《延寿乐》《贺皇恩》《采莲》等，兹不赘。

采用法曲音乐的有《棋盘法曲》《孤和法曲》《藏瓶法曲》《车儿法曲》四本。

采用诸宫调音乐的有《诸宫调霸王》和《诸宫调卦册儿》二本。

此外，还有采用其他词调的《病郑逍遥乐》《崔护逍遥乐》《五柳菊花新》《四季夹竹桃》《夜半乐爨》《木半花爨》《扑蝴蝶爨》

《三教安公子》等三十多本。

这样算起来，宋杂剧中采用大曲、法曲、诸宫调、词曲音乐的共一

百五十余本，已经超过全数二百八十本的一半。

值得注意的是，宋代杂剧虽然采用大曲、法曲、诸宫调和词曲的音乐，但是，它又不同于大曲、法曲、诸宫调和词曲的表演。大曲、法曲和词曲基本上是一种歌舞表演的形式，有歌有舞，但是没有念白，也不一定有完整的情节，而诸宫调则是说唱艺术，有念白和歌唱，但是没有表演和舞蹈，也不是每一个演员扮演一个固定的角色。而杂剧则有念白和歌唱，也就是《梦粱录》所说的“唱念应对通遍”，它是由演员扮演不同的角色，搬演一段完整的叙事性内容，演员不仅要说要唱，还要根据自己扮演的角色做种种形体的表演。所以，无论杂剧采用大曲、法曲、诸宫调还是词曲的音乐，与大曲、法曲等的表演都完全不同，这些被戏曲采用的大曲、法曲等，都经过不同程度的改造，“那些经过创造性地处理，被应用于戏剧的大曲音乐，虽然还保留着旧有的曲牌名称，但实际已成为另一些新的音乐形象，而不再是歌舞表演所能适用”（杨荫浏《中国音乐史稿》第六编第十五章）。

现故宫博物院藏有两幅宋代无名氏所作的杂剧图，其一幅左边一人帽上身上有许多眼睛图案，可能是一个眼科大夫或者卖眼药的人，他右手拿着一物，好像是治眼睛的药。右边一人作平民打扮，右手指着自己的眼睛，似乎在告诉大夫自己的眼睛有病。他的后腰插有一把中分为二的扇子，上书一“诨”字，应该是“打诨”的“付末色”，左边一人，则应该是“乔”的“付净色”。周密《武林旧事》所载“官本杂剧段数”中有《眼药酸》，这幅图所画的，可能就是这一段杂剧。

3. 南戏

宋室南迁之后，中国的北方地区实际是在金人的统治之下，他们建都燕京（今北京），与南宋形成南北对峙的局面。当时兴起于北方的杂剧，在燕京地区流行。流行于南宋的官本杂剧，在金则被称为“院本”。元陶宗仪《南村辍耕录》说：“金有院本、杂剧、诸宫调。院

本、杂剧，其实一也。”

《南村辍耕录》卷二十五抄录了一个《院本目录》，共计六百九十本，比《武林旧事》所载的二百八十个“官本杂剧段数”多出了一倍以上。王国维认为全部是金代的作品，其实是从金到元（也许还有宋代）的作品，但其中绝大部分是金代的。

《南村辍耕录》说：“院本则五人：一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘；……一曰引戏；一曰末泥；一曰装孤。又谓之五花爨弄。”其脚色与宋杂剧基本相同。其表演的形式也基本相同，但是，它们的音乐却不尽相同。

这六百九十本“院本”中，使用大曲、法曲和词曲的明显减少，仅大曲十六本、法曲七本、词曲三十七本，共六十本，占其中全数的十分之一，而“官本杂剧”是占了一半还多的。那么，它又采用了什么曲调来表演呢？它很可能采用了燕京一带的民间曲调。

从北宋到南宋，南方的社会比较稳定，经济比较发达，即使是北宋末年与金的大规模的战争，南方也没有受到太大的影响，浙东的温州地区，是南宋时的海口之一，经济繁荣，商贾云集，成为重要的商埠之一，一种新的艺术形式便在这里兴起，这就是南戏。

南戏，又称“戏文”、“温州杂剧”或“永嘉杂剧”（温州在东晋至隋时又称永嘉）。它的产生，大概在北宋徽宗宣和年间（1119—1125）到南宋光宗（1190—1194）时期。明徐渭在《南词叙录》中说：

南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》《王魁》二种实首之。故刘后村有“死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎”之句（案：当做陆游）。或云宣和间已滥觞，共盛行自南渡，号曰“永嘉杂剧”，又曰“鹘伶声嗽”。其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。……永嘉杂剧兴……本无宫调，亦罕节奏，取其畸农、士女顺口可歌而已，谚所谓“随心令”者，即其技欤？间有一二叶音律，终不可以例其余。

现在南戏，可以肯定为宋代作品的，除《赵贞女蔡二郎》和《王魁

负桂英》以外，只有《王焕》《乐昌分镜》《陈巡检梅岭失妻》三种。

《赵贞女蔡二郎》剧本今已不传。明祝允明《猥谈》说：“南戏，余见旧牒，其时有赵闾夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。”它描写的是东汉末年蔡伯喈（邕）与其妻赵五娘的故事。陈留蔡伯喈是饱学之士，进京赶考，得中状元，被牛丞相招赘为婿。赵五娘在家侍奉公婆，遇陈留郡大旱，公婆不幸身亡，赵五娘卖掉头发，以布裙包土埋葬了公婆，然后怀抱琵琶，一路卖唱，千里寻夫。陆游诗说“死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎”，可见这个故事在宋代已经早就被作为说唱的题材。徐渭《南词叙录》载“宋元旧篇”中有《赵贞女蔡二郎》，注云：“即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死。里俗妄作也，实为戏文之首。”可见《赵贞女》的结局是蔡伯喈因为抛弃父母，背叛妻子而被暴雷震死。故事的内容与结局都与历史上的蔡邕不合，所以徐渭说它是“里俗妄作”。后来，在元末明初，被高明改编为《琵琶记》，让蔡伯喈赵五娘夫妻团聚，然后与牛小姐一起回家祭扫父母，成为南戏的代表作。

王魁与焦桂英的故事也是流传极广的一个，至今仍然是一些剧种的上演曲目（《活捉王魁》）。故事描写王魁下第后，遇到焦桂英，焦桂英为他安排了生活需要的一切，让他安心读书。王魁要进京赶考，与桂英在海神庙盟誓，与桂英永不相负。后来，王魁考中状元，就背信弃义，与崔氏结为夫妻。他被授为徐州佾判。桂英不知道王魁已经背弃了她，听说王魁中了状元，十分高兴，盼望王魁快一点来迎娶她。她派一个仆人拿着书信去见王魁，王魁大怒，不接受书信。桂英悲愤之余，自刎而死。一天晚上，王魁在南都试院，见有一个人从灯下出来，原来是桂英的鬼魂。王魁向桂英求饶，桂英不允，将他活捉而去。徐渭《南词叙录》的“宋元旧篇”中也有《王魁负桂英》，注中说：“王魁名俊民，以状元及第，亦里俗妄作也。”王俊民是宋嘉年间（1056—1063）状元，其实王魁故事在唐代已经出现（见唐人《异

闻录》），不一定是以王俊民为原型创作的。

4. 南戏的音乐

南戏从一开始，就表现出在音乐和表演上的进步性与灵活性。

从现存宋代南戏的残文看，南戏既袭用了大曲和词调的音乐，如《熙州三台》《满园春》《贺新郎》《倾杯序》《少年游》《梅子黄时雨》等以外，又广泛吸收民间的所谓“村坊小曲”，如《两休休》《絮婆婆》《石竹花》《木丫牙》《美中美》等，使其音乐更加生动活泼，更接近人们的生活，因而也就更受人们的喜爱。

南戏不受严格的宫调限制，所谓“不叶宫调”，“本无宫调”，是指乐曲的定音可随演员能力随意高低，不一定非得要合某宫某调。一般人，尤其是一般的“畸农、士女”，更可以根据自己的声音条件，起高起低，所谓“随口令”就是这个意思。这样，降低了表演的难度，使更多的人能够加入到表演（至少是自娱自唱）的行列中来。这种情况，在现在有些剧种剧团中依然存在。

南戏的“不叶宫调”，并非完全没有规矩法则，徐渭《南词叙录》说：“南曲固无宫调，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。如《黄莺儿》则继之以《簇御林》；《画眉序》则继之以《滴溜子》之类，自有一定之序。”上面已经说到，南戏的“无宫调”，仅仅是没有固定音高而已，而各曲调的调性调式依然存在。所以，在不同曲调的连接上，就必须遵循一定的原则。所谓“声相邻”，就是指同调高同调式，或不同调高不同调式，但属于关系调的几首曲调，方可连接成为“一套”，也就是组成一个“套曲”。

南戏从一开始，就不像元杂剧那样一折戏只许由一人演唱，其他人则只念不唱。如生唱则旦不唱，称“生本”；旦唱则生不唱，称“旦本”。南戏中人人可以唱，不仅可以独唱，还可以对唱、合唱，大大增加了它的表现力。

宋代的戏剧，还没有形成压倒的优势，虽然它在“散乐传学教坊十三部”中被称为“正色”，但是它的力量还比较微薄，只是整个散乐

百戏表演中的一个部分，元代以后，戏剧才真正蔚为大观。

宋代的器乐

1. 新乐器的出现

宋代出现了一些新的乐器，一些旧的乐器也得到进一步改善，其中最重要的是以马尾做弓的乐器——马尾胡琴的出现。

奚琴在宋代被称为“嵇琴”，演奏技法得到很大提高。据沈括《梦溪笔谈》记载，北宋熙宁年间（1068—1077），有一位叫徐衍的教坊乐工，在一次演奏中，一根弦突然断了，但他并没有停下来换琴或者换弦，而是把后面的乐曲在剩下的一根弦上完成了，这是一件非常困难的事，也显示了徐衍演奏技艺的高超。

但是奚琴和轧筝都是用竹片做弓，音色想来不会太优美。北宋时期，用马尾做弓的拉弦乐器终于出现了。

北宋时的沈括在《梦溪笔谈》卷五中有一首诗：

马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。

弯弓莫射云中雁，归雁如今不见书。

这是沈括写给军士们唱的五首歌中的第三首。从歌词看，这些“随汉车”的少数民族应该是俘虏，唱歌的应该是押解他们的军士。马尾胡琴大概也就是随着这些俘虏一起，被传入了内地。

宋代出现了一些新的吹管乐器，主要有：拱宸管、官笛、羌笛、小孤笛、鹪鹩、扈圣、七星、横箫、竖箫、倍四、银字中管、中管倍五等。

还出现了一些新的弦乐器，主要有：琴、葫芦琴、渤海琴、双韵等。

这些新乐器，尤其是马尾胡琴的出现，极大地丰富了音乐的表现力。

2. 民间的器乐合奏

宋代市民阶层的勃兴，使得市井文化也相对繁荣。在勾栏瓦肆和茶

楼酒肆中多有文艺表演。《都城纪胜》记载说：“有都城子弟占此会聚，习学乐器，或唱叫之类，谓之‘挂牌儿’。”周密《武林旧事》“酒楼”条也说：“又在吹箫、弹阮、息气、锣板、歌唱、散耍等人，谓之‘赶趁’。”演出的节目中，有一种纯粹的器乐合奏出现，如细乐、清乐、小乐器等。

这种器乐合奏，比之雅乐系统的器乐合奏和教坊大乐，所用乐器要少得多，尤其是基本不用鼓类的乐器，显得更为优美抒情一些。

细乐，据吴自牧《梦粱录》和耐得翁《都城纪胜》等记载，是用箫、笙、篴、嵇琴、方响等乐器演奏，“其音韵清且美也”（《梦粱录》卷二十）。

清乐，据吴自牧《梦粱录》和耐得翁《都城纪胜》等记载，是“比马后乐，加方响、笙与龙笛，用小提鼓”。什么是马后乐？宋代的宫廷鼓吹乐称“随军番部大乐”，用于贴近皇帝御驾的仪仗行列，多由禁军或内监掌握，而不属鼓吹署。规模较小的活动中，则由禁军选拔组成“马后乐”。据周密《武林旧事》载，马后乐有拍板、篴、笛、提鼓、札子，加上方响、笙、龙笛就是清乐。“其声音亦清细轻雅，殊可入听”（《梦粱录》）。

小乐器，是由一两种乐器合奏的形式，如双韵（小阮）合阮咸、嵇琴合箫管、琴合葫芦琴，或者独打方响等。

3. 宋代的古琴艺术

中国幅员辽阔，纵横千里，山川风物各异，文化传统与审美情趣也有很大差异，在艺术上形成了众多的流派，古琴也是如此。宋代琴家，由于演奏风格、师承渊源及个人气质的不同，已形成了偏于刚劲的京师、偏于清丽的江西与融二者之长的两浙等派别。

浙派的创始人是南宋的郭沔。郭沔，字楚望。永嘉（今浙江温州）人。这一派虽说融刚劲与清丽的风格于一体，但受江南风物的影响，仍以清丽柔和为主。郭沔一生清贫，曾一度在官僚张岩家当过清客，后来隐居于湖南衡山附近的小山村。他的代表作是《潇湘水云》，此

外，还有《泛沧浪》《秋风》《春雨》《步月》等。

郭沔的再传弟子徐天明祖孙四代均驰名琴坛，被尊为“徐门正传”，对浙派的发展有重大贡献。

第八章 元代的音乐

元杂剧概说

1. 元代乐舞的繁荣

元、明、清时期，是我国戏剧、曲艺、民间歌舞空前繁荣的时期。

公元十三世纪，蒙古人灭金、灭宋，建立起大一统的元朝。

元朝是我国历史上最黑暗的时代，元朝统治者采取的是野蛮统治，不仅在政治上对汉族人民实行残酷的压迫，而且对汉族文化也加以肆意的摧残破坏。蒙古人灭宋前还处于奴隶社会阶段，习惯于畜牧生活，文化相当落后。元朝建立后，他们借以维持其统治的是强盛的武力和高压政策。在政治上，他们把人分为四等，即蒙古人、色目人（汉人和女真人以外的西域及欧洲各族人）、汉人和南人（即南方的汉人）。他们也第一次把知识分子打入了社会的底层。在元代，人分为十等，即“一官，二吏，三僧，四道，五医，六工，七匠，八娼，九儒，十丐”。知识分子（儒）被列在第九等，地位在娼妓之下。这一切，都极大地限制了元代文化艺术的发展。

当蒙古人统一了中国，建都大都（今北京）以后，就花了很大的力气，重建这个几乎毁于战火的都市，并且很快把它建成了当时东方的大都会，成为东方政治、经济、文化的中心。在金朝统治之下，燕京曾经很繁荣，院本杂剧在那里十分流行。元朝在燕京战后的废墟上重建的大都，很快也繁荣起来，百业复兴，文化娱乐活动也不例外。原来在这里的艺人继续从事表演，而其他地方的艺人也纷纷赶到大都献艺，进一步促进了歌舞戏剧的繁荣。

元代统治者不重视文化的发展，他们追求的是声色犬马的享乐，其中就包括对歌舞音乐的喜爱，他们甚至在行军打仗的时候，也以歌伎自随。宋末孟珙的《蒙鞑备录》记录当时蒙古的风俗说：

国王出师，亦以女乐随行，率十七八美女，极慧黠，多以十四弦等弹大宫乐等，四拍子为节，甚低，其舞亦甚异。

元代著名散曲家徐再思（甜斋）在[中吕·朝天子]《杨姬》中写道：

艳冶，唱彻，《金缕歌》全阙。秋娘身价有谁轻，曾奉黄金阙。歌扇生春，舞袖回雪，不风流不醉也。舞者，唱者，一阙《秦楼月》。

他所描写的，是掩盖了尖锐的民族矛盾和阶级矛盾的歌舞升平的景象。

2. 元杂剧的形成

除了院本以外，诸宫调也在宋金时期成熟起来，尤其是在燕京。这两种已经基本上是代言体的艺术，受到北方人民的喜爱。蒙古人统一中国以后，在以大都为中心的北方地区，在宋金杂剧院本和诸宫调的影响下，吸收了北方一些地方文艺和民歌的养料，形成了一种新的表演艺术——元杂剧。

元杂剧又称“北曲”或“北杂剧”。元朝建立后，北曲挟政治、军事之势，很快风靡全国，使南戏受到很大打击。清钱谦益《列朝诗集》载明朱棣《元宫词》说：

江南名妓号穿针，贡入天家抵万金。

莫向人前唱南词，内中都是北方音。

可见在元朝立国之初的一段时间，北曲取得了完全压倒南词的优势。

3. 元杂剧的结构

在宋金时期，杂剧和院本基本上是同一种艺术的不同称谓。到元代，杂剧和院本就成了不同的两种艺术形式了，虽然它们之间有着千丝万缕的联系。元陶宗仪在《南村辍耕录》中说：“金有院本、杂

剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也。国朝院本、杂剧始厘而二之。”这种“厘而二之”，显然不只是在名称上的区别，更主要的是它们在结构上、形式上、声腔上、表演上都有了很大的不同。

元杂剧的结构，基本上都是四折一楔子。每一折，实际上就是由同宫调的一组曲子组成的一个套曲，演出一段故事。全剧四折，采用四个不同的宫调。折原作“摺”，据说，当时把一场戏的曲白写在一个纸摺上，所以一场戏称为一折。有时故事情节比较复杂，就有一个由一二小令单曲和念白构成的场子，放在剧首或插在中间，就叫“楔子”。明闵遇五《西厢记五剧笺疑》中说：“元曲每本四折，其余情难入四折者，另为楔子，止一二小令，非长套也。”这是指楔子放在一二折或三四折之间而言，如果放在开场，其作用往往是介绍人物和剧情，而元杂剧中，这种放在开场的楔子占绝大多数。也有个别的剧目，因为内容太多，不可能压缩在四折戏中，就采用了多本多折的形式，如著名的王实甫的《西厢记》就是五本二十一折。

元杂剧中，通常每一出戏只有一人主唱，或由男主角（正末）主唱，或由女主角（正旦）主唱。由正末主唱的称“末本”，由正旦主唱的称“旦本”。除正末和正旦外，次要一点的男角色称冲末、副末、外；女角色称贴旦、外旦、色旦、搽旦等。反面或插科打诨的角色称净、副净、丑等。这些角色在剧中是不唱的，只有净和副净偶尔会唱一两支曲子，但不在套曲之内；冲末和副末有时能在楔子中唱小令。当然，有时也会有少数例外。比如武汉臣的《生金阁》，就由正末唱一、二、四折，而正旦唱第三折；李好古的《张生煮海》，就由正旦唱一、二、四折，正末唱第三折。

4. 元杂剧所用宫调

按照先秦以来的旋宫法，从理论上讲，应该有八十四个宫调（以宫音作调首即主音的称“宫”，以商、角、徵、羽为调首的称

“调”）。但在实际应用中，这八十四个宫调并没有用全。唐代的燕乐就只用到二十八调。到元杂剧，实际所用的宫调只有九个，即所谓

的“五宫四调”，它们是（括号内是相对的雅乐宫调）：

五宫：

仙吕宫（夷则宫） 中吕宫（夹钟宫）

南吕宫（林钟宫） 黄钟宫（无射宫）

正宫（黄钟宫）

四调：

大石调（黄钟商） 双调（夹钟商）

商调（夷则商） 越调（无射商）

再仔细看，元杂剧实际只用到宫调式（1调式）和商调式（2调式）两个调式。

五宫四调大概相当于今天的如下调式：

正 宫——D调的1调式

中吕宫——F调的1调式

南吕宫——A调的1调式

仙吕宫——bB调的1调式

黄钟宫——C调的2调式

大石调——D调的2调式

双 调——F调的2调式

商 调——bB调的2调式

越 调——C调的2调式

5. 元杂剧的表演情况

元杂剧基本上都是要在舞台上演出的，它不像后代有些作家的剧本根本无法上演，而被称为“案头剧”。它的表演场所主要是在都市的勾栏瓦肆中。元杜善夫有一套〔般涉调·耍孩儿〕《庄家不识勾栏》散曲，描写的就是元代勾栏中表演杂剧的情况：

风调雨顺民安乐，都不似俺庄家快活。桑蚕五谷十分收，官司无甚差科。当村许下还心愿，来到城中买些纸火。正打街头过，见吊着些花碌碌纸榜，不似那答儿闹穰穰人多。

〔六煞〕见一个人手撑着椽做的门，高声的叫“请请”，道：“迟来的满了无处停坐。”说道：“前截儿院本《调风月》，背后么末敷演《刘耍和》。”高声叫：“赶散易得，难得的妆哈。”

〔五煞〕要了二百钱放咱过。入得门上个木坡。见层层叠叠团坐。抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐，又不是迎神赛社，不住地擂鼓筛锣。

〔四煞〕一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着皂头巾，顶门上插一管笔，满脸石灰，更着些黑道儿抹。知他待是如何过？浑身上下，则穿领花布直裰。

〔三煞〕念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。随临末，道了低头撮脚，爨罢将么拨。

〔二煞〕一个妆做张太公，他改做小二哥。行行行说向城中过。见个年少的妇女向帘儿下立，那老子用意铺谋待取做老婆，教小二哥说合。但要的豆谷米麦，问甚布绢纱罗。

〔一煞〕教太公往前那不敢往后那，抬左脚不敢抬右脚，翻来覆去由他一个。太公心下实焦躁，把一个皮棒槌则一下打做两半个。我则道脑袋天灵破，则道兴词告状，地大笑呵呵。

〔尾〕则被一泡尿，爆得我没奈何。刚捱刚忍待看些几个，枉被这驴颓笑杀我。

那个不常进城的庄稼人看见的勾栏外吊着的“花碌碌纸榜”，就是演出的节目单，现代电影院、剧场门口都有，只不过有专门的牌书写。元杂剧每一出后面都有两句类似对联的“题目正名”，用以概括全剧内容，它就是用来书写在“纸榜”上的。

从他的描述看，元杂剧的门票是二百文钱一张。勾栏的座位是呈梯形的，前低后高，便于后面的观众观看，所以他“入得门”就先“上个木坡”。

他所说的“央人货”，头插一支笔，脸涂白，再画些黑道，出来说唱了一番，应该是一个副末，表演的就是这出戏的“楔子”。

从张太公出场，正剧才开始，演的是一个太公，看上一位姑娘，想娶她为妻的故事。表演的人至少有三个——张太公（正末）、少妇（正旦）和小二哥（冲末或副末）。

有时候，元杂剧也在乡村的庙会乃至空旷的场地演出，表演者主要是一些规模较小的流动班子，有的就是家庭班子，他们的行头简陋些，表演水平也低一些。

6. 元杂剧的作者

元代的杂剧和散曲，代表元代文学和音乐的最高成就，取得了与唐诗、宋词分庭抗礼，鼎足而三的地位，涌现出许多优秀的作家、作品和表演艺术家。

在封建社会，广大知识分子的唯一出路，就是通过科举求取功名，虽然一举成名，光宗耀祖，然而飞黄腾达的毕竟是极少数的读书人，而绝大多数知识分子皓首穷经，仍然屡试不第，潦倒终身，但是，他们却是生活在一种追求与希望之中。而元代立国以后，将近八十年不开科举，完全断绝了绝大部分知识分子的进身之阶。在这种情况下，广大汉族知识分子一部分投靠蒙古统治者，求得了荣华富贵，高官厚禄；一部分消极颓废，遁入山林，隐于市井；而另一部分才华出众、思想解放的人，却投身于杂剧散曲的创作，用手中的笔，口中的曲，揭露社会矛盾，记述民生疾苦。由于他们本身有很高的文化素养，又熟悉杂剧的特点，甚至能亲自粉墨登场，同时思想又比较进步，所以创作出了许多优秀的剧作，有一些剧作还成为我国文学史上的瑰宝。

据元钟嗣成《录鬼簿》所载，他所知道的杂剧作家有八十多人（全书载一百五十二人，但有些是散曲作家），列举的杂剧名有四百五十余本，后来，元末明初人（一说贾仲明）编写的《录鬼簿续编》又补充了一些，但是，当时的实际情况当然远不止此。据明臧懋循《元曲选》（收录杂剧一百本）和今人隋树森《元曲选外编》（收录杂剧六十二本）等书所收，现存元杂剧的剧本尚有一百多个，其中有许多都堪称精品。

元杂剧的作家，历来有“元曲四大家”的说法，四大家即关（关汉卿）、马（马致远）、白（白朴）、郑（郑光祖）。如果仅从艺术成就来看，他们确实是堪称大家的。但是，元杂剧作家中，堪称大家的却远不止他们四人，至少，以《西厢记》一剧光照千古的王实甫，以及杨显之、高文秀、尚仲贤、宫天挺、乔吉等都堪称大家。

元代散曲

1. 散曲的产生

词到宋末，很多都已经不可歌了。一方面是文人创作过分雅化，已经丧失了词的通俗性和生活化特色，远离了广大的人民群众，成为少数文人雅士案头的玩物；另一方面，是旧谱的零落。宋张炎《西子慢·序》就说：

吴梦窗自制此曲，余喜其声调妍雅，久欲述之而未能。甲午春，寓罗江，与罗景良野游江上，绿阴芳草，景况离离，因填此解，惜旧谱零落，不能倚声而歌也。

张炎作此曲时，距吴文英不过三四十年，已感叹“旧谱零落，不能倚声而歌”，其余就可想而知了。再加上宋末元初的战乱，旧谱的散失更厉害。

就是可歌之词，大多已经传唱数百年之久，早已没有新鲜感了，因此，统治者和文人雅士又不得不把眼光投向民间，到民歌中寻找新的形式，去吸取新鲜的养料，创造新的艺术形式。散曲中的许多曲牌，如《货郎儿》《蔓青菜》《豆叶黄》《十棒鼓》《村里迓古》

《鲍老儿》《山石榴》等，一望而知是出于民间的。

散曲产生的另一个重要原因，则是词无论是语言还是曲调，都不符合蒙古人的欣赏口味。

词所用的语言，是唐宋以来一直流行的南方语言系统，与蒙古人习用的北方语系区别很大，与“胡乐”不能很好相配。而南方的曲调，也为蒙古人所不喜欢。明王世贞《艺苑卮言》说：

曲者词之变。自金、元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。

他所说的“新声”，就是散曲。

2. 散曲的结构

散曲有小令和套曲两种。

小令，是指单支小曲，这些小曲大多来自民间和诗词。套曲是由两支以上同宫调的单曲联缀而成的组曲，是对唐宋以来的大曲、鼓子词、诸宫调、唱赚等的继承和发展。散曲实际上是元代兴起的一种新的艺术歌曲的形式。

与词相比，散曲的结构要自由得多。它不像词，每一词牌的字数、结构、曲调、用韵等有非常严格的规定。同一支曲牌，其长短结构可以有比较大的区别，尤其是可以增加许多“衬字”。由此我们可以知道，散曲的旋律结构和曲式结构应该都是比较自由的，给创作者和演唱者都提供了更大的发展空间。

元代的歌舞器乐

1. 新乐器的大量出现

元代的宫廷雅乐，基本上是沿用唐宋以来的乐器，而民间及★乐，则使用了一些新的乐器。

三弦 三弦在今天是很重要的民族乐器，它实际上是在秦代的弦鼗和后来阮咸的基础上发展起来的。明杨慎《升庵外集》说：“今之三弦起于元时。”三弦和阮咸的区别在于，柄加长了很多，其音域更为宽广。音箱减小，但不用木板，而是两面蒙蟒皮，音色更优美。

火不思 大概是传自新疆的一种弹拨乐器。有人说汉代王昭君和番，带去的琵琶坏了，找人重新制作，新造的琵琶小了许多，王昭君笑着说：“浑不似。”后来被传为“火不思”。这个说法见于宋人俞琰的《席上腐谈》，很有趣，但是不可信。火不思的形状像琵琶，但是要窄一些，长一些，最大的不同是琵琶有品而火不思没有品。也是

四弦，琴面蒙皮，用拨子弹奏。

云 云是以十三面小锣为一架，用小槌击打的一种乐器。实际上就是今天还在使用的云锣，民间叫“九音锣”。

七十二弦琵琶 维吾尔族弹弦乐器。又叫“卡龙”。曾称七十二弦琵琶、喀尔奈。流行于新疆维吾尔自治区喀什、和田、麦盖提、莎车、哈密等地。卡龙最早是希腊乐器，大概是忽必烈西征的时候传入中国的。卡龙音箱呈扁梯形，状似半张扬琴，张十六或十八组钢丝弦，每组两弦同音。演奏时，琴置于木架或桌上，右手持竹、木制拨片或食指戴指套弹奏，左手持铁制揉弦器（俗称“推抹”）上下按抑或左右移动，产生各种装饰音。

胡琴 即宋代出现的马尾胡琴，也就是今天二胡类乐器的前身。胡琴虽然在宋代就已经出现，但并未大量使用，在大部分器乐演奏中，使用的拉弦乐器仍然是嵇琴和轧筝。而马尾胡琴在元代才被大量使用。《元史》记载元代胡琴的形制是：胡琴，制如火不思，卷颈，龙首，二弦，用弓揆之。弓之弦以马尾。

此外，还有兴隆笙、鱼鼓和筒子等新乐器出现。

2. 元代的艺人

元代艺人的地位也与文人一样，已经大不如前，许多表演艺人，都是优伶妓女。元夏庭芝《青楼集》记载有近百人，最著名的有：

珠廉秀，姓朱氏，行第四，杂剧为当今独步。驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙。

顺时秀，姓郭氏，字顺卿，行第二，人称之为郭二姐。姿态闲雅，杂剧为闺怨最高，驾头诸旦本亦得体。刘时中待制尝以“金簧玉管，凤吟鸾鸣”拟其声。

赛廉秀，朱廉秀之高弟，侯耍俏之妻也……声遏行云，乃古今绝唱。

秦玉莲、秦小莲，善唱诸宫调，艺绝一时，后无继之者。

天然秀，姓高氏，行第二，人以小二姐呼之……才艺尤度越流辈，

闺怨杂剧为当时第一手。

王玉梅，善唱慢调，杂剧亦精致。身材短小，则声韵清圆。

张玉莲，人之呼为张四妈。旧曲其音不传者，皆能寻腔依韵唱之。丝竹咸精，博尽解，笑谈，文雅彬彬。南北令词，即席成赋。审音知律，时无比焉。

陈婆惜，善弹唱，声遏行云。然貌微陋，而谈笑风生，应对如响……在弦索中能弹唱鞞鞞曲者，南北十人而已。

米里哈，回回旦色。歌喉清宛，妙入神品。

此外，还有“尤长琵琶”的于四姐、“箏合唱，鲜有其比”的金莺儿、被称为琵琶第一人的李宫人、善奏胡琴的张猩猩等。

3. 《十六天魔舞》

蒙古人建立了元朝以后，大量吸收和使用宋、金的音乐。元朝的雅乐，基本上是沿用宋、金的。当然，也有一些自己的特色，比如没有“小儿队”、“女弟子队”，而增加了“乐音王队（元旦用）”、“寿星队（天寿节用）”、“礼乐队（朝会用）”、“说法队”等。

在★乐和勾栏教坊、青楼妓院中，许多唐宋时期的歌舞百戏仍在表演，比如著名的《霓裳羽衣舞》。在民间勾栏的表演结束时，往往还有一种叫做“打散”的散场仪式，一般是奏《鹧鸪天》曲牌，演员边唱边舞，叫“舞鹧鸪”。

元代统治者崇信道教（全真教），又崇信佛教（喇嘛教），在歌舞艺术中，渗入了大量的佛教内容。比如据《元史·礼乐志》载：乐音王队有“男子一人，戴孔雀明王像面具”，“从者二人，戴毗沙神像面具”；“男子五人，作五方菩萨梵像”。说法队，有“男子八人，披金甲为八金刚像。次，一人为文殊像，执如意；一人为普贤像，执西番莲花；一人为如来像”。

这些歌舞中，最有宗教意味，最为神秘的，是《十六天魔舞》。

《元史·顺帝纪》载：

帝怠于政事，荒于游宴，以宫女三圣奴、妙乐奴、文殊奴等一十六

人按舞，名为《十六天魔》。首垂发数辫，戴象牙佛冠，身披璎珞，大红绡金长短裙，金杂袄，云肩，合袖天衣，绶带，鞋袜。各执加巴刺般之器。由一人执铃杵奏乐。又宫女一十一人练髻髻，勒帕，常服。或用唐帽，窄衫。所奏乐用龙笛、头管、小鼓、箏、琵琶、笙、胡琴、响板、拍板，以宦官长安迭不花管领。遇宫中赞佛，则按舞奏乐，宫官受秘戒者得入，余不得预。

南戏

1. 南戏的复苏

源起于宋代的南戏，在元初曾一度衰落。但是，大约在元顺帝时（1333—1367）又逐渐兴盛起来。明徐渭《南词叙录》说：

元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰。顺帝朝，忽又亲南而疏北，作者兴。

南戏的复苏，既有政治上的原因，也有艺术上的原因。

元代中叶以后，元朝统治者对南方的控制力量相对削弱，对南方汉族的艺术管制稍有放松，使得南戏得以喘息。

由于语言的差异，以音乐的好尚不同，流行于北方的杂剧，同样并不受南方人民的欢迎。明王世贞就说“北曲不谐南耳”。这和元初杂剧风靡时的所谓“南曲不谐北耳”是一个道理。

而且，在流行过程中，元杂剧本身的缺点也暴露出来，这也是更为自由，更为合理的南戏逐渐取代杂剧的一个重要原因。

杂剧的结构很死，基本上规定为四折一楔子，虽然王实甫的《西厢记》有所突破，但大多数杂剧仍然严格按照这一规定创作，使剧情的发展很受限制。而南戏没有这样的规定。

杂剧规定一折只能用同一宫调的曲牌联缀而成，显得比较单调，而南戏则可以使用不同宫调。

杂剧规定每一折戏只能一个演员唱，而其他的人只能念白。如规定旦角唱，则为“旦本”；规定正末唱，则为“末本”。而南戏没有这

样的规定，男女演员在同一折戏中都可以唱。

南戏的这些优点，使得它必然会取代杂剧则成为戏剧的主流。

2. 《琵琶记》与《荆》《刘》《拜》《杀》

南戏的音乐，是宋人词加上里巷歌曲，词也大多鄙俚，为文人士大夫所轻，但是在民间却非常受欢迎，很快出现了大批的剧目，仅今天仍然存有剧本和乐谱的就有一百多种，其中，最著名的是高明的《琵琶记》和被称为“四大传奇”的《荆》《刘》《拜》《杀》。

高明（1305？—1359），字则诚。浙江温州瑞安人。元顺帝五年（1345）进士，做过几年小官，后隐居于鄞县（宁波）。《琵琶记》是他的代表作。

《琵琶记》改编自宋代戏剧《赵贞女蔡二郎》，写的是赵五娘和蔡伯喈的故事。《赵贞女蔡二郎》原本是谴责蔡伯喈富贵以后“弃亲背妇”的。《琵琶记》在内容上作了一些改动，写蔡伯喈在父母的逼迫下进京赶考，高中状元后娶牛丞相之女为妻。赵五娘在家孝养公婆，公婆去世后一路卖唱，进京寻夫。最后，因牛小姐的深明大义，二女共事一夫，然后一同回家为父母扫墓。对蔡伯喈的背信弃义寄予深切同情和开脱。不过，作品歌颂了赵五娘的善良正直和舍己为人的品质，仍然不失为一部好作品。尤其是在艺术上取得了很大的成功，成为元代南戏的代表作。

《荆》《刘》《拜》《杀》是南戏中的四部优秀作品，合称“四大传奇”。

《荆》指《荆钗记》，写王十朋和钱玉莲的爱情故事。

《刘》指《白兔记》，因为题材来自《刘知远诸宫调》，所以简称《刘》。写刘知远“变泰发迹”和妻子李三娘的故事。

《拜》指《拜月亭》，写秀才蒋世隆和兵部尚书之女王瑞兰的爱情故事。

四部作品中，以《拜月亭》的艺术成就最高，近现代都还在舞台上搬演。

第九章 明清时期的音乐

明清戏剧

1. 明清戏剧的繁荣

明、清两代，是市民文化勃兴的时期，虽然在上流社会，诗词和散文辞赋仍然被当做正统文学而受到喜爱，但是，自先秦以来一直不太发达的小说和戏剧却空前地繁荣起来。

明代，海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔“四大声腔”在江苏、浙江、江西、安徽一带兴起，使戏剧的声腔音乐得到极大的发展，

虽然明清两代文网都很严，对戏剧的创作和演出有许多限制性的规定，但是，仍然出现了许多优秀的作品，比如梁辰鱼的《浣纱记》、李开先的《宝剑记》、汤显祖的《牡丹亭》、洪的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》、李玉的《清忠谱》等。

明代后期，“四大声腔”之外的其他许多地方声腔也出现了，比如梆子腔、二黄腔、皮黄腔等。这些声腔和各地的民歌、地方小调结合，造成大量的地方剧种的出现，使得明清两代，尤其是清代的戏剧空前繁荣。

这个时期最重要的事，是四大徽班进京，与昆腔、四平腔、梆子腔、高腔等结合，诞生了被称为“国剧”的京剧。

2. 四大声腔

元末明初，南戏已由江苏、浙江两省传入江西、安徽等地，与各地的民歌小唱结合，形成了海盐腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔等所谓“四大声腔”。徐渭《南词叙录》说：

今唱家称弋阳腔者，则出于江西，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。唯昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱，即旧声而加以泛艳者也。

后来，余姚腔合于弋阳腔，海盐腔被昆山腔所取代，形成了明清两代昆、弋争胜的局面。

（1）余姚腔

余姚腔因产生于绍兴余姚而得名，宋元时期，余姚戏曲十分昌盛，一方面，它吸收了市井民众文化，江南农村“唱山歌”、“唱小调”的声调；另一方面，吸收了北方音乐和法曲曲调，形成了它以清唱为主，仅以小音量的打击乐器伴奏，唱口比较平稳柔和，音调低缓轻软，抒情色彩较浓，采用后台帮腔伴唱，演唱和说白中时而插唱“滚调”的艺术特色。高明的《琵琶记》，就是用余姚腔演唱的。

余姚腔流入弋阳后，其艺术特色被弋阳腔大量吸收，形成了所谓的“青阳腔”，它不用丝竹，只用打击乐器伴奏和后台帮腔的风格，也为弋阳腔（高腔）所借鉴。清代以后，余姚腔虽然还在演出，但势力已经比不上弋阳腔和昆山腔了。

（2）海盐腔

海盐腔因形成于浙江海盐而得名，成化年间，嘉兴府之海盐县多“戏文子弟”，海盐腔在当地兴起。至嘉靖、隆庆年间，流布地区已扩展到嘉兴、湖州、温州、南京、台州、苏州、松江，远及江西宜黄、北京等地。

海盐腔的音乐为曲牌联套体结构，分生、旦、净、末、丑诸行当。演唱时，以鼓、板及铜器等打击乐器为伴奏，不用管弦。如若是清唱，则只用拍板或以手击节伴之，腔调清柔、委婉，在明代被称为四大声腔之首。后来，昆山腔和弋阳腔都大量吸取了海盐腔的养料。但是，由于昆山腔和弋阳腔的影响日大，海盐腔逐渐衰亡。

（3）昆山腔

昆山腔是元代南戏与昆山一带的语言和音乐相结合的产物。元代后期，南戏流经昆山一带，与当地语言和音乐相结合，经昆山音乐家顾坚的歌唱和改进，推动了它的发展，至明初遂有昆山腔之称。它的旋律婉转妩媚，缠绵悠远，在通常的一板三眼、一板一眼及叠板、散板

节奏外，又加上赠板，使音乐富于变化。明嘉靖时期居住在太仓的魏良辅在张野塘、谢林泉等民间艺术家的帮助下，总结北曲演唱艺术的成就，吸取海盐、弋阳等腔的长处，对昆腔加以改革，使其唱腔更加委婉细腻、流利悠远，被称为“水磨腔”。明沈宠绥《度曲须知》说：

我吴自魏良辅为昆腔之祖，而南词之布调收音，既经创辟所谓水磨腔、冷板凳（指清唱），数十年来，遐迩逮为独步。

昆山腔在咬字发音上，十分讲究声律，伴奏乐器，也发展为有笛、箫、管、笙、琵琶、三弦、月琴和鼓、板、锣、钹等。

嘉靖末年，昆山人梁辰鱼，继承魏良辅的成就，与郑思笠、唐小虞等对昆腔作进一步的研究和改革，编写了第一部昆腔传奇《浣纱记》，演出后扩大了昆腔的影响，文人学士，争用昆腔新声撰写传奇，昆腔也从吴中扩展到江浙各地。万历末，已有“四方歌者皆宗吴门”之说，一跃而居诸腔之首。昆腔传入北京，又迅速取代了继北曲之后盛行于北京的弋阳腔。它不仅被士大夫所喜爱，而且也深受群众欢迎，逐渐发展成为全国性的剧种，被称为“官腔”。清代将戏剧分为花、雅二部。雅部即指昆山腔，被视为“雅音”，而其他所有声腔，均归入花部，统统被目为不能登大雅之堂的“俗调”。

（4）弋阳腔

弋阳腔发源于江西弋阳，因发音高亢，又被称做“高腔”。清李调元《剧说》说：

弋阳腔始于弋阳，即今高腔。所唱南曲，又谓之秧腔。秧即弋之声转。京谓之京腔，粤俗谓之高腔，楚、蜀间谓之清戏。向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之。亦有紧板、慢板。

它的特点也是只有锣鼓伴奏而无管弦，同时采用后台“帮腔”，即所谓“一唱三和”的形式（这种形式至今仍保留在川剧高腔中）。

明代中叶以后，弋阳腔逐渐发展到江苏、安徽、浙江、湖南、湖北、福建、广东、四川、云南、贵州和北京、南京等地，在与各地方

言与民歌的结合中，派生出许多地方声腔，如赣东北的“乐平腔”、徽州的“徽州调”、池州青阳的“青阳腔”以及“义乌调”、“太平腔”等。明代末年，弋阳腔已取代昆山腔而取得剧坛的主导地位。

弋阳腔进入北京后，改江西土话为北京话，在声腔上也有一些变化，成为北京的一个新剧种，被称做“高腔”或“京调”。

弋阳腔对中国近代戏剧的影响非常大，向陕西和山西发展，名称没有变；向湖南和四川发展，成为湘剧和川剧中的高腔；向湖北发展，成为清戏；向福建发展，成为闽剧中的儒林戏；向广东发展，成为粤剧中的四平腔。

（5）其他声腔

明清时期，除了四大声腔以外，还陆续产生了一些其他的声腔。在清代花部诸腔中，除了弋阳腔外，重要的还有秦腔、徽调和皮黄腔。

秦腔发源于秦地陕、甘一带，因为伴奏中使用枣木制作的梆子，所以又被称做“梆子腔”。李调元《剧说》说：

俗传钱氏《缀白裘·外集》，有秦腔。始于陕西，以梆为板，月琴应之，亦有紧、慢，俗呼“梆子腔”，蜀谓之“乱弹”。

梆子腔来自民歌小调，多为七字句和十字句。它们不同于昆山腔、弋阳腔等声腔，是曲牌联缀体，即由不同曲牌联缀而成，而是在乐曲中采用扩板加花、抽眼缩板、放慢加快、移宫犯调等手法作不同速度、节奏变化，形成散板、慢板、急板、流水板、垛板等的板式变化体。乾隆中叶，以四川金堂人魏长生为首的秦腔班入京，立刻引起轰动，使演唱京腔的“六大班伶人失业，争附入秦班觅食，以免冻饿”（清戴璐《藤阴杂记》）。

皮黄腔是北路西皮腔和南路二黄腔结合而成的声腔。

明末清初，秦腔流入湖北襄阳一带，与当地的楚腔结合，并吸取当地的民歌和小曲，就形成了西皮。

明万历前后，海盐腔传入江西宜黄，受当地民间音乐和弋阳腔的影响，就形成了二黄腔。

后来，西皮和二黄经移调变化后，又形成“反西皮”和“反二黄”。

皮黄腔的板式变化很丰富，有正板、快板、摇板、流水板等。伴奏以胡琴为主，加上三弦、月琴和鼓板、堂鼓、大锣、小锣。

皮黄腔对京剧的形成影响很大。

3. 京剧的形成和地方戏的繁荣

乾隆五十五年（1790），乾隆八十大寿，久负盛名的安徽三庆班应召进京祝寿，并很快在北京立住脚跟。之后，春台班、四喜班、和春班等徽班也相继入京，与三庆班合称“四大徽班”。他们在演出上各具特色：三庆班擅演整本大戏，四喜班长于昆腔剧目，春台班多青少年为主的童伶，和春班武戏出众。拥有程长庚、张二奎、王洪贵等著名艺人及大量优秀剧目的徽班，又将徽调与皮黄腔等声腔进一步合流，同时博采众长，一时风靡北京，“戏庄演剧必徽班，戏园之大者，如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园，亦徽班主之”（杨懋建《梦华琐簿》）。

后来，一批汉戏演员陆续进入北京。汉戏又名楚调，现名汉剧，以西皮、二黄两种声腔为主，尤侧重西皮，是流行于湖北的地方戏。由于徽、汉两个剧种在声腔、表演方面都有血缘关系，所以汉戏演员在进京后，大都参加徽班合作演出，且一些成为徽班的主要演员，如余三胜即是。徽调多为二黄调、高拨子、吹腔、四平调等，间或亦有西皮调、昆腔和弋阳腔；而汉调演员演的则是西皮调和二黄调。徽、汉两班合作，两调合流，经过一个时期的互相融合，再加上使用北京话，又从昆曲、弋阳腔、秦腔不断吸取营养，终于形成了一个新的剧种——京剧。

除了京剧以外，各地的地方戏剧也大量产生，几乎每一个省都出现了一个甚至好几个地方戏剧，如湖北的汉剧、山西的晋剧、陕西的秦腔、四川的川剧、河北的河北梆子、安徽的黄梅戏、河南的豫剧、浙江的越剧、广东的粤剧、福建的莆仙戏等，形成了明清时期，尤其是

清代戏剧无比辉煌繁荣的局面。

明清时期的民歌与小曲

1. 明清时期的民歌与小曲的繁荣

王国维在《宋元戏曲史·序》中说：

凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学。

他所说的“一代之文学”，除了“不歌而颂”的汉赋以外，都和音乐有密切的关系。尤其是唐诗、宋词、元曲，都是要合乐歌唱的。但是，随着时代的发展和一些其他原因，一个时代的代表性文学或者歌曲，都会渐渐失传，或者淡出历史舞台。明王骥德《曲律·杂论》说：“唐之绝句，唐之曲也，而其法宋人不传；宋之词，宋之曲也，而其法元人不传；以至金、元之北词也，而其法今复不能悉传。”他担心地说：“今日之南曲，他日其法之传否，又不知作何底止也。”

在这种情况下，许多人又把眼光投向了民间，而下层百姓和劳动人民歌唱生活，抒发情感的民歌、小曲，新鲜而生动，扑面而来的乡土气息和生活情景令人耳目一新。

卓人月在《古今词统·序》中说：

我明诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几《吴歌》《挂枝儿》《罗江怨》《打枣竿》《银绞丝》之类，为我明一绝耳。

明沈德符《万历野获编》描述明代的民歌、小曲繁荣的情况说：

嘉、隆间乃兴《闹五更》《寄生草》《罗江怨》《哭皇天》《干荷叶》《粉红莲》《桐城歌》《银绞丝》之属，自两淮以至江南，渐与词曲相远。……比年以来，又有《打枣竿》《挂枝儿》二曲，其腔调整约略相似，则不问南北，不问田妇，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以致刊布成帙，举世传颂，沁人心腑。其谱又不知从何来，真可骇叹。

清代民歌的繁荣程度，比明代有过之而无不及。民歌的种类和数量

都远远超过明代。据郑振铎说，仅他搜集的各地单刊歌曲就有近一万二千余种，“也仅仅只是一斑”（郑振铎《中国俗文学史》）。

明代除冯梦龙的《挂枝儿》和《山歌》以外，搜集整理民歌的集子还不多，而到了清代，文人搜集整理的民歌集子，却如雨后春笋般兴起。其中，以《时尚南北雅调万花小曲》《霓裳续谱》《白雪遗音》等较有名。

2. 明清民歌与小曲的内容和形式

原汁原味的民歌，是下层百姓歌唱生活，抒发情感的艺术，尤其是各种劳动号子。这些东西实际上也是古已有之，比如南北朝乐府民歌中的《棹歌》《采莲》，唐代杜甫在三峡听到的“长年”、“三老”（船工）唱的船歌，刘禹锡在连州听到的《插田歌》，以及渔人唱的《乃歌》，宋代苏轼在黄州听到的《山歌》等。但是这些民歌绝大部分都没有保留下来，我们今天能看到的大多是文人的仿作。而明清时期的民歌，却因为冯梦龙等文人的搜集整理而大量保存下来。

民歌的内容很丰富，尤其以表现男女爱情的为多。比如明代山歌中的《错认》：

恨风儿将柳阴在窗前戏，惊哄奴推枕起，忙问是谁。问一声，敢怕是冤家来至。寂寞无人应，忙家问语低。自笑我这等样的痴人也，连风声儿也骗杀了你。

再看《送别》：

送情人直送到花园后，禁不住泪汪汪滴个眼稍头。长途全靠神灵佑。逢桥须下马，有路莫登舟。夜晓间的孤单也，少要饮些酒。

还有《劈破玉歌·分离》：

要分离除非天做了地！要分离除非东做了西！要分离除非官做了吏！你要分时分不得我，我要离时离不得你，就死在黄泉也做不得分离鬼！

清代的民歌中，这种男欢女爱的作品也占有很大的数量，比如《寄生草》：

人儿人儿今何在？花儿花儿为谁开？雁儿雁儿因何不把书来带？心

儿心儿从今又把相思害，泪儿泪儿滚将下来。天吓天吓，无限的凄凉，教奴怎么耐。

再看《寄生草》（熨斗儿熨不开的眉头儿皱）：

熨斗儿熨不开的眉头儿皱，剪刀儿剪不断腹内的忧愁，对菱花照不出你我胖和瘦，周公的卦儿准算不出你我佳期凑。口儿说是舍了罢，我这心里又难丢，快刀儿割不断的连心的肉。

当然，民歌中反对剥削压迫的作品也很多，比如李开先《一笑散》中有这样一首民歌：

夺泥燕口，削铁针头，刮金佛面细搜求，无中觅有。鹌鹑嗦囊寻豌豆，鹭鸶腿下劈精肉，蚊子腹内剜脂油，亏老先生下手！

辛辣的讽刺和无情的嘲笑，有力地揭露了统治阶级诛求无厌的本质和狠毒的剥削手段。

小曲是在各地民歌的基础上发展起来的，当时又被称为“俗曲”，实际上就是明清时期的通俗歌曲。开始在农村流行，后来进入城市，又被加上引子、尾声，使用琵琶、三弦、月琴、檀板等乐器伴奏，在歌馆酒楼里演唱。其歌词被收集在《挂枝儿》《山歌》（明冯梦龙辑）、《粤风》（清李调元辑）、《借云馆小唱》（清华文彬辑）、《白雪遗音》（清华广生辑）、《灵星小舞谱》（清朱载堉辑）等书中。小曲有一些曲谱也保存了下来，有的传唱至今。

明清时期的说唱艺术

1. 明清时期说唱艺术的繁荣

唐宋时期已经相当繁荣的说唱艺术，到明清时期又有了很大的发展。

明清两代，都以北京为都城，形成了以北京为中心的北方文化圈。同时，东南仍然是重要的经济繁荣区，形成了以扬州为中心的南方文化圈。此外，江浙的苏州、杭州，河南的汴梁地区，陕西的西安，四川的成都，闽南的番禺，以及山东、河北、湖北、湖南、东北等许多

地方，文化娱乐都很繁荣。各地相继出现许多具有地方特色的说唱艺术。

这些种类繁多的说唱艺术，除去和音乐关系不大的评话类、相声类和快板类，我们可以称为说唱音乐的，大致可以划分为八类，即：

1. 鼓词类：梨花大鼓、沧州木板大鼓、京韵大鼓、乐亭大鼓、东北大鼓、河南坠子等。
2. 弹词类：苏州弹词、开篇、扬州弹词、长沙弹词等。
3. 时调小曲：天津时调、上海说唱、湖北小曲、四川清音、湖南丝弦等。
4. 道情：江西道情、湖北渔鼓、衡阳渔鼓、四川竹琴等。
5. 牌子曲：单弦、南音、广西文场、兰州鼓子、青海平弦等。
6. 琴书：北京琴书、徐州琴书、安徽琴书、山东琴书、四川扬琴等。
7. 走唱：十不闲莲花落、二人转、凤阳花鼓、车灯等。
8. 杂曲：绍兴莲花落、锦歌、三棒鼓、善书、粤曲、荷叶等。

这些说唱音乐，有的偏重于说，有的偏重于唱；有的由唐宋以来的鼓子词、唱赚、诸宫调等并吸收戏剧音乐发展而成，有的是在民歌和小调的基础上发展而成；有的由一人演唱，有的由多人演唱；有的是立唱或坐唱，有的是走唱。我们在这里仅择其要介绍。

2. 鼓词与弹词

明代中叶以后，说唱音乐逐渐演变成北方的鼓词和南方的弹词对峙的局面。

明清时期，鼓词在北方大量流行，成为北方重要的说唱音乐。它可以追溯到唐代的变文和宋代的鼓子词。明代初年民间流行的三棒鼓和花鼓对它的形成也有很大影响。它最大的特点是以小鼓和拍板为主要的伴奏乐器，在初期，甚至是唯一的伴奏乐器，后来才加上三弦等。

明代的鼓词，大概是受变文的影响，体制都较大，搬演的是一个完整的故事，如同戏剧的大戏（全本）。比如现在流传下来的《大唐秦

王词话》《大明兴隆传》等。

清代戏曲艺术的多元化发展，使得大型作品向小型化转变，全本的大戏，逐渐演变为“折子戏”。大型的鼓词，也被选摘其精华部分进行表演，即所谓的“折唱”，又被称做“段子书”。同时，还专门创作了许多中篇和短篇的鼓词作品，促进了鼓词的发展。在南方，也都有鼓词的出现，如著名的扬州鼓词等。

鼓词的表演形式比较灵活，一般说来，有说有唱，唱的部分多为七言和十言，也有三言、六言的。

弹词是明清时期主要流传于南方的说唱音乐。

明臧懋循《弹词小序》中提到《仙游》《梦游》《侠游》《冥游》四种弹词（即《四游记弹词》），称“或云杨廉夫（维桢）避乱吴中时为之”，说明在元代末年，弹词已经出现了。它可能也是受变文、鼓子词、陶真等的影响。最初和鼓子词的区别并不大。所不同的，鼓子词主要流行于北方，而弹词主要流行于南方；鼓子词以鼓为主要伴奏乐器而辅以三弦，而弹词则以三弦、琵琶和扬琴为主要伴奏乐器。

弹词也是有说有唱的，其唱腔部分主要是七字句。

流行于各地的说唱音乐，大多是以当地的语言表演的。弹词的表演，有国音和土音两种。国音的作品很多，体制也较大，像《天雨花》《笔生花》《安邦志》《定国志》《白蛇传》等，明代杨慎的《廿一史弹词》也属于这一类，其中，就有著名的《临江仙》：

滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄。是非成败转头空。青山依旧在，几度夕阳红。白发渔樵江渚上，惯看秋月春风。一壶浊酒喜相逢。古今多少事，都付笑谈中。

这首词是第三段《说秦汉》的开场词，因为被电视连续剧《三国演义》选作片头曲而家喻户晓了。

因为后来弹词主要流行于江浙苏州、杭州一带，所以土音也被叫做吴音。真正在舞台表演较多的其实是这一类，最著名的是苏州弹词。

明代末年以来，弹词在苏州地区极为流行，出现了王周士、陈遇

乾、毛菖佩、俞秀山等名家，合称四大家，并形成了风格各异的陈调、俞调等不同流派。

明清时期的器乐

1. 明清器乐的发展与进步

明清时期的器乐，在前代的基础上又有很大的发展和进步，主要表现在以下几个方面：

（一）新乐器的出现。最重要的是唢呐的出现。唢呐本流传于波斯、阿拉伯一带，大约在元明时期传入中国，最早用于军乐，后来大量使用于民间。明王圻《三才图会》描写它说：“唢呐，其制如喇叭，七孔，首尾以铜为之，管则用木。不知起于何代，当是军中乐也，今民间多用之。”

清代戏剧发展以后，唢呐的作用也越来越大，许多过场牌子等都以唢呐为主奏乐器。由于它的音量较大，在许多民间吹打乐中也是主奏乐器。

（二）拉弦乐器的大发展。以马尾做弓的拉弦乐器在宋代出现以后，并没有成为很重要的乐器，而明清时期，由于戏曲发展的需要，新的拉弦乐器大量出现，如用于京剧伴奏的京胡、京二胡，用于梆子戏伴奏的板胡，用于川戏弹戏伴奏的盖板子，用于湖南花鼓戏、长沙丝弦、祁阳小调等伴奏的大筒，用于粤剧伴奏的高胡，用于吕剧、山东琴书伴奏的坠胡，用于河南坠子的坠琴等。

（三）琵琶演奏的进步。

（四）古琴琴派林立。

（五）大量的器乐合奏形式的出现。

2. 琵琶绝艺

在这里特别提到琵琶，倒不是因为它在明清时期特别重要或者特别受欢迎，应该说，每一种乐器，都会出现一些名手，但是，这些大多归于俗部的乐器，不被上层社会和文人所重视，因而疏于记载，使我

们今天很难知道当时的具体情况。而琵琶，恰好因为有一二文人的记载，而使我们知道它们在当时的一些盛事。

明清时期的琵琶演奏家，有张雄、钟秀之、李近楼、江对峰、蒋山人、汤应曾、杨廷果、华文彬等。

明代琵琶演奏家张雄善弹《海青拿天鹅》。明李开先《词谑》载：琵琶有河南张雄……有富请听琵琶者，先期上一副新弦，手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊。如《拿鹅》，满厅皆鹅声也。

明李近楼，能以琵琶模仿各种声音。明沈榜《宛署杂记》载：

李近楼号“琵琶绝”。李讳良节，武襄右卫千户。中年而瞽，因以琵琶自娱，能于弦中作将军下教场，鼓、乐、炮、喊之声一时并作。与人言，以弦对，字句分明，俨如人语，或二三人并语。或为琴，为箏，为笛，皆绝似。

明代的著名琵琶演奏家汤应曾，善弹《楚汉》（即后代的《十面埋伏》）。明王猷定《汤琵琶传》载：

世庙时，李东垣善琵琶，江对峰傅之，名播京师。江死，陈州蒋山人独传其妙。时周藩有女乐数十部，咸习蒋技，罔有善者，王以为恨。（汤）应曾往学之，不期年而成。……所弹古曲百余曲，大而风雨雷霆，与夫愁人思妇，百虫之号，一草一木之吟，靡不于其声中传之。而尤得意《楚汉》一曲。当其两军时，声动天地，瓦屋若飞坠。徐则察之，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，终而流涕而无从也。其感人如此。

清代钱泳《履园丛话》载：

近世能（琵琶）者甚多，工者绝少。吾乡有杨文学廷果精于此技，然所弹皆古曲，非新腔小调之谓也。其曲有《郁轮袍》《秋江雁语》《梁州慢》《月儿高》诸名色。

今《郁轮袍》（即《霸王卸甲》，传为唐王维作）和《月儿高》尚

存。

3. 琴派林立

古琴艺术在明清时期有很大的发展进步，并且形成了许多风格各异的派别。这些派别大致以地域划分，有浙派、江派、虞山派、广陵派、九疑派、岭南派、吴派、川派等，其中成就和影响较大的是浙派、虞山派、广陵派和川派。

浙派是明代的一个重要琴派，它的创始人是南宋的郭沔。这一派融刚劲和清丽的风格于一体，但受江南风物的影响，仍以清丽柔和为主。郭沔和再传弟子徐天民祖孙四代均是浙派大家，被称为“徐门正传”。徐天民的孙子徐说，是明初浙派的代表人物。到清代乾隆年间（1736—1795），则有苏璟、戴源等，称“新浙派”，于清丽柔和的风格之上，尤重情的表达。

虞山派是明代嘉靖、万历年间（1522—1620）兴起的一个琴派。它代表的是一部分士大夫与知识分子在与宦官的党争中所采取的避居林中，忘情山水的消极反抗情绪。这一派以严为代表，还有陈星源、赵应良、陈禹道、戈庄乐、施等。主张追求性灵，追求清微淡远的艺术风格，成为独步明代琴坛的重要琴派。明代末年，此派以徐上瀛最负盛名，他所写的《溪山琴况》，对清代琴学的发展影响很大。清代，虞山琴派在夏溥、庄臻凤等人的努力下，在常熟、苏州、南京一带继续流传。

广陵派是清代的一个重要琴派。江苏扬州古称广陵，因此，以扬州为中心发展起来的琴派被叫做“广陵派”。它是清初著名琴家徐淇、徐俊父子在浙派的基础上发展起来的。这一派风格清婉，讲究传神，注重两手的刚柔变化，对清代和近代琴坛的影响很大。

川派也是近代影响极大的一个琴派。唐代赵耶利就说“蜀声躁急，若激浪奔雷”，可见川派这种与江浙一带清婉风格迥异的刚健伟丽的特点是早已形成了的。清代末年，四川著名琴家张孔山是川派风格的集大成者，所传《七十二滚拂流水》气势磅礴，近百年来，为各派琴

家所推崇。

4. 器乐合奏的形式大量出现

器乐合奏虽然古已有之，但是，以固定的组合、固定的表演程式出现，尤其是在民间大量出现，还是在明清时期。

这些器乐合奏，大致可以分为丝竹乐、吹打乐和纯粹以锣鼓等打击乐演奏的清锣鼓三大类。

（1）《弦索十三套》

弦索是指以弦乐器为主的器乐合奏。明代在北方流行过一种“弦索”，是以少数民族乐器提琴、火不思等为主的器乐合奏形式。嘉靖、万历年间，还出现过一种以琵琶、三弦、筝等弦乐器和箫、管等管乐器一起演奏的“弦索”。当时的一些名手，如琵琶名手张雄、高朝玉、安廷振、何七，三弦名手伍凤喈、韩七、钟秀之，筝名手周卿、常礼、林经等，都经常参加这类弦索合奏活动。

《弦索十三套》，是著名的弦索音乐，因有十三套乐曲而得名。在清乾隆、嘉庆时代以前就已流行，后蒙古族文人荣斋进收集整理，并于1814年完成，取名《弦索备考》，又叫《弦索十三套》。曲有《十六板》《琴音板》《月儿高》《海青》《阳关三叠》《清音串》《平韵串》《琴音月儿高》《松青夜游》《合欢令》《将军令》《普庵咒》

《舞名马》共十三套乐谱，以琵琶、三弦、胡琴、筝等弦乐器为主奏乐器，其中《合欢令》和《将军令》两套为筝谱，其余均为胡琴、琵琶、三弦和筝的合奏谱。

1986年，曾经在中央音乐学院演奏过《弦索十三套》中的《海青》的全曲共十九段，时间长达四个多小时。

（2）吹打

吹打乐，又叫鼓吹，顾名思义，就是由锣鼓一类的打击乐和笛、箫、唢呐、笙、管等吹奏乐器演奏的器乐合奏形式。这种形式情绪热烈，所以在民间非常流行，在婚丧嫁娶、年节庆典、宗教活动中都会用到它。比较重要的有西安鼓乐、晋北鼓乐、辽宁鼓乐、河北吹歌、

山东鼓吹、浙东锣鼓、潮州锣鼓、十番锣鼓、十番鼓等。

西安鼓乐是相当有名的传统器乐乐种。它的产生年代虽然无法确定，但从它现存抄谱的最早年代清雍正九年（1731）来看，至少在明代已很流行。从它现有的谱式、乐器、曲名及演奏形式来看，它很可能保留了一些唐代音乐，尤其是唐教坊乐的素材。它的曲调，来源于宋词、元杂剧的曲牌，也有民歌小调及曲艺音乐及其他器乐曲牌，西安鼓乐分坐乐和行乐两大类。坐乐系室内演奏，一般规模较大，结构较严谨，其曲式结构由头（帽子）、正身和尾（靴）三部分组成，称为“穿靴戴帽”。行乐则多在街上行进演奏或在庙会上演奏，有“同乐鼓”（又称“高把子”。以使用高把鼓、小勾锣、疙瘩锣、铙子、手梆子为特点，乐曲平稳典雅）和“乱八仙”（又称“单面鼓”。以使用笛、笙、管、云锣、单面鼓、小锣、铙子、手梆子等八种乐器而得名）两类。此外，还有一种宗教色彩十分浓厚、专为寺观祭神演出的念词音乐，在鼓乐的伴奏下一唱众和，受梵呗音乐和民间音乐的影响很大。

西安鼓乐所使用的乐器，旋律乐器有琵琶、筝、笛、笙、管等，打击乐器以坐鼓为主，还有战鼓、乐鼓、单面鼓（铜鼓）、高把鼓、锣、钹、铙、铰、玎、星星、梆子等。

十番锣鼓也是流行很广的民间吹打乐。明代以来在苏州、无锡、常熟、宜兴一带十分流行。它本来是军中之乐，只有锣、钹、铎、鼓、板、笛等乐器，后来增加了丝竹乐器。

十番锣鼓根据所用乐器之不同，可分“清锣鼓”（俗称“素锣鼓”，只用打击乐器）和“丝竹锣鼓”（俗称“荤锣鼓”，即打击乐器外兼用丝竹乐器）两大类。“清锣鼓”又有“粗”、“细”之分，“粗锣鼓”用棹板、木鱼、单堂鼓、单皮鼓、大锣、戏锣、大小齐钹；“细锣鼓”再加马锣、春锣、汤鼓、七冒（锣）、扑钹、双磬等打击乐器。“丝竹锣鼓”又有“笛吹”、“笙吹”、“粗细丝竹”锣鼓之分。“笛吹锣鼓”以曲笛主奏，有笙、箫、长尖、提琴、二胡、

南方板胡、曲弦、琵琶、双清等丝竹乐器，打击乐部分以“粗锣鼓”为主。“笙吹锣鼓”以笙主奏，打击乐部分以“细锣鼓”为主。“粗细丝竹锣鼓”兼用“粗”（指大小唢呐、曲笛）“细”（指“笙吹”的乐器编制）两者，所以又称“鸳鸯拍”。

明清的民间歌舞

元、明、清时期，单纯的舞蹈表演已经度过了它的黄金时期，虽然许多场合仍然有各种类型的歌舞表演，但更多场合，则是被戏曲所取代。只是在民间，还保留着许多歌舞表演。这些民间的歌舞，又衍生出一些新的戏曲形式，如由受花鼓影响产生的湖南花鼓戏、湖北花鼓戏、江西的采茶戏、广西的彩调、四川的花灯、江苏的花鼓戏等。

1. 花鼓

花鼓是一种以鼓伴奏、以演唱为主的汉族民间歌舞，又叫“打花鼓”。它最早出现在安徽凤阳地区，是一种田间劳动之余娱乐的文艺形式。

由于明代凤阳地区常连年灾荒，人们不得不背井离乡，以讨饭为生，花鼓就成为一种求生的手段。后来，就有了专门以花鼓为业的流浪艺人。下面这首著名的《凤阳花鼓》，是大家都很熟悉的。

说凤阳，道凤阳，凤阳本是好地方。

自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒。

大户人家卖骡马，小户人家卖儿郎。

奴家没有儿郎卖，身背花鼓走四方。

凤阳花鼓的表演，最早是姑嫂二人或夫妻二人，凤阳花鼓最初的表现形式为姑嫂二人，一人击鼓，一人敲锣，口唱小调，花鼓小锣作为伴奏乐器穿插其间。花鼓小巧玲珑，鼓面直径三寸左右；鼓条为两根一点五尺左右的细竹棍。表演者单手执鼓，另一只手执鼓条敲击鼓面。

清代后期，花鼓在全国许多地方流行，形成了众多风格不同的花鼓

表演。

2. 秧歌

秧歌，顾名思义，是来自农村的薅秧插秧劳动的。我们在前面提到过唐刘禹锡在连州听到的农人一边插秧一边歌唱，应该就是秧歌。清李调元在《南越笔记》卷十六中说：

农者每春时，妇子以数十计，往田插秧，一老挝大鼓，鼓声一通，群歌竞作，弥日不绝，是曰秧歌。

李调元记载的，是秧歌的原始形式，后来，变成一种边舞边唱的表演形式，不仅在地头田间表演，在许多庆典活动中都可以表演，甚至在不是产稻的地区，都有秧歌表演。发展到最后，成为民间歌舞中一个大类的名称，花鼓是秧歌，采茶舞是秧歌，腰鼓也是秧歌；旱船是秧歌，跑驴是秧歌，太平鼓也是秧歌。清吴锡麒《新年杂咏抄》说：

《秧歌》，南宋灯宵之《村田乐》也。所扮有《耍和尚》《耍公子》《打花鼓》《拉花姊》。田公渔妇，装态货郎，杂沓灯术，以搏观者之笑。

这种乡土气息的民间歌舞，受到城乡人民的一致喜爱。清陆又嘉《燕九竹枝词》有“早春戏馆换新装，半杂秧歌侑酒觞”的诗句，可见秧歌已堂而皇之地登上了舞台。

第十章 近代音乐

学堂乐歌

自 1840 年鸦片战争之后，中国社会发生了很大的变化，欧美列强以坚船利炮敲开中国的大门，使封建社会开始解体，而逐步转变为半封建半殖民地社会。清政府更加腐败，国势更弱，民不聊生，导致了太平天国起义和义和团运动，给清政权和帝国主义以沉重打击。

这一时期的音乐文化也因此有了新的内容和形式。民歌和学堂乐歌

都出现了反帝反封建的革命内容。戏剧和曲艺也得到进一步发展。器乐表演的形式更加多样化，许多器乐的演奏技法更加成熟。

自明代开始，西方的宗教和文化开始传入中国，鸦片战争以后，其传播更为迅速。而西方文化中的精华，也对中国传统文化产生了很大的影响。西方的一些乐器、记谱法、音乐理论的传入，对近现代中国音乐文化的形成影响很大。

19世纪末，在变法维新思潮影响下，“创办新式学堂，引进西方先进教育体制，开展现代科学教育”的潮流开始兴起。1905年，废除科举。新式学堂纷纷建立，中国现代教育由此发轫。中国的知识分子们开始意识到，如若不想再被欺负，只有“师夷长技以制夷”。音乐作为美育的方式在那个时代先进人物的心目中占有重要的地位。

在这些新式学堂中，不但开设了数理学科，也开设了音乐课，其倡导者是早期留学欧洲和日本的启蒙音乐家沈心工、曾志、李叔同、柯政和、辛汉等。音乐课以唱歌为主，也介绍一些欧洲和日本的音乐艺术。这些为音乐课程编写的歌曲，就被称做“学堂乐歌”，它实际就是一百多年前的“校园歌曲”。

学堂乐歌绝大多数是根据现成的歌调填以新词而编成，由编写者自作曲调的数量极少。除了中国歌曲以外，也选取欧美的歌曲来填词，例如，沈心工编的《勉学》是根据美国艺人歌曲《罗萨·李》的曲调填词的；《拉纤行》是根据俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》的曲调填词的；沈心工作词的《话别》，是根据原法国民歌《一个半小时的游戏》的曲调填词，而且这首歌的影响一直延续到现在。李叔同编写的《送别》，是根据美国通俗歌曲作家奥德威的《梦见家和母亲》的曲调填词；《大中华》，根据意大利作曲家贝里尼的歌剧《诺尔玛》第一幕第三场中的乐队进行曲曲调填词等等。

学堂乐歌中，有不少反帝反封建，希望富国强兵的作品，如《中国男儿》（石更作词，辛汉配曲）、《何日醒》（夏颂莱编）、《黄河》（杨度词、沈心工曲）、《扬子江》（王引才编）、《祖国歌》

（词作者待查）等；有积极宣传和推行军事教育的，如《体操—兵操》（沈心工编）、《出军歌》（黄公度编）、《海战》（曾志编）等；积极拥护推翻帝制、欢呼民主共和新政的建立的，如：《革命军》（沈心工编）、《光复纪念》（华航琛编）、《美哉中华》（沈心工词、朱云望曲）等；有呼吁妇女解放、鼓吹男女平等的，如《勉女权》（秋瑾编）、《女子体操》（沈心工编）、《缠足苦》（沈心工编）、《天足乐》（冰兰编）、《妇人从军》（叶中冷编）、《女革命军》（华航琛编）等；还有一些宣传民主思想，热爱生活的，如《电报》《文明婚》《送别》（李叔同编）、《春游》（李叔同词曲）等。

学堂乐歌的思想启蒙作用大于音乐审美作用，在以后的反帝反封建的民主革命中，起到的作用更不容低估。

说唱艺术的进步

清代人口剧增，乾隆时期全国人口已达一亿，到清末宣统时期，更是增长到4亿。全国大中小城市也增加不少，而且规模不断扩大。因此，市民阶层的队伍也发展壮大，茶楼、酒肆、戏院、书场等娱乐场所大量出现，对各种娱乐活动的需求也大大增多。当时最受欢迎的娱乐形式，是戏剧和曲艺。

这一时期曲艺的特点，一是弹词和鼓词的进一步发展，二是更多的新曲种的出现。

1. 弹词的发展

清代末年，弹词流行的区域有所缩小，主要集中在江苏、浙江一带，尤以苏州地区为最。这种以苏州方言表演的弹词，就被称为苏州弹词。后来传入上海，有了更大的发展。

苏州弹词在早期王周士、陈遇乾、毛菖佩、俞秀山四大家所形成的陈派、俞派等的基础上，又出现了马如飞、姚豫章、赵湘舟、王石泉等所谓“新四大家”。

马如飞是近代影响最大的苏州弹词名家。他的父亲马春航即以演唱

《珍珠塔》闻名，他继承父业，对《珍珠塔》进行了改编，增强其音乐性，被称为“塔王”。他所创立的“马调”，是近代流传最广的弹词流派。后来魏玉卿、魏含英、薛筱卿、杨月槎等又在各自的再创作中，形成马调的不同支派。

早期的陈调（陈遇乾）、俞调（俞秀山）也有所发展。蒋如庭在陈调的基础上创立了蒋调，朱耀庭、朱耀笙在俞调的基础上创立了朱调。此外，还有夏荷生在赵湘舟一派的基础上创立的夏派、徐志云所创的徐派等，形成了苏州弹词众花齐妍的繁荣局面。

苏州弹词的表演通常以说为主，说中夹唱。唱时多用三弦或琵琶伴奏，说时也有采用醒木作为道具。演唱采用的音乐曲调为板腔体的说书调，即所谓“书调”。早期演出多为一个男艺人弹拨三弦“单档”说唱，后来出现了两个人搭档的“双档”和三人搭档的“三人档”表演。

苏州弹词的节目以长篇为主，传统的代表节目有《三笑》《倭袍传》《描金凤》《白蛇传》《玉蜻蜓》《珍珠塔》等几十部。

2. 鼓词

鼓词在近代也有很大发展，在各地与当地的民间音乐相结合，形成各种不同风格的鼓词。其中，最著名的有京韵大鼓、梨花大鼓、西河大鼓、胶东大鼓、梅花大鼓（以上流行于北方）、扬州鼓词、温州鼓词（以上流行于南方）等。

京韵大鼓是近代影响最大的鼓书，它由河北沧州、河间一带流行的木板大鼓发展而来，形成于京津两地。河南木板大鼓传入天津、北京后，由当时的鼓书艺人刘宝全等把原用河北语音演唱的木板大鼓改用北京语音演唱，广泛吸收京剧唱腔及北京流行的民间曲调马头调等创制新腔，并在木板大鼓原有伴奏乐器三弦外，增加了四胡和琵琶，形成了一直流传至今的京韵大鼓。京韵大鼓于清末民初形成并流行于北京、天津地区。与刘宝全同时并起的艺人还有张小轩、白云鹏。京韵大鼓有以刘宝全、白云鹏、张小轩为代表的“刘”、“白”、“张”

三大流派。其中以刘宝全的艺术造诣最高，贡献最大，时人称其为“鼓界大王”，尊为一代宗师。继三大流派之后，又有白凤岩、白凤鸣兄弟创造的“少白派”。

京韵大鼓重歌唱，专唱短篇曲目。刘宝全擅唱金戈铁马的“三国”故事，如《长坂坡》《赵云截江》《草船借箭》等。白云鹏则擅唱《红楼梦》故事，如《祭晴雯》《黛玉悲秋》《宝玉娶亲》等。京韵大鼓除演唱有故事情节的曲目外，还演唱纯抒情的写景小段。如《丑末寅初》《百山图》等。

近代民歌

近代民歌产生于中国进入半封建半殖民地的时期，它的内容以反封建和反外来侵略为主题，被称为革命民歌，与历代的民歌有很大的不同。

甲午战争以后，帝国主义列强加快了对中国的侵略，激起了中国人民的反抗，广东民歌《三元里抗英童谣》、山东威海民歌《甲午战争》、山东民歌《洪秀全起义》《天国起义在金田》《长毛来到曹州府》《宋景诗造反》《义和团》、河北安次民歌《穷人才能保江山》、河北曲阳民歌《打洋鬼子》、河北民歌《种大烟》、蒙古民歌《引狼入室的李鸿章》，维吾尔族民歌《迫迁歌》（即《被赶出家园》）等民歌，就表现了强烈的反帝反封建的思想。辛亥革命时期，又产生了一批新的民歌，如湖北民歌《行军歌》、广东民歌《烧炮仗》等。

在帝国主义和封建主义的双重压迫下，人民群众的生活极为困苦，山东青岛民歌《下关东》和《做工五更》、陕西民歌《揽工歌》、山东民歌《扛活歌》、河南民歌《穷人小调》、云南民歌《农夫怨》等，从不同的角度反映了这一黑暗的社会现实。

这一时期的民歌，也有一些非常优美的抒情性歌曲，有的一直传唱至今。其中最著名的是《茉莉花》。

近代器乐的发展

近代器乐的发展，一是许多乐器的演奏技法得到大幅度的提高，一是器乐合奏的形式大量出现。

1. 琵琶

琵琶虽然在唐代已经是十分重要的乐器，但一直不太受文人雅士的重视，所以也一直没有乐谱流传。元、明以后最受欢迎的戏剧，音乐伴奏几乎都不用琵琶，因此，琵琶主要在民间流传，用于一些不登大雅之堂的地方曲艺的伴奏和丝竹合奏，也有一些民间的音乐家把它作为独奏乐器，琵琶在民间流传的过程中，也形成了演奏风格不同的众多流派，归纳起来，仍不出南北两大派。近代最为著名的有华文彬派、李芳园派、浦东派、汪派、崇明派等。

华文彬（1784—1859），又名秋苹，字伯雅，江苏无锡人。他精琵琶，善弹琴，而且通医学，工书画篆刻，是一个修养很全面的人。他收集南北两派长期在民间流传的数十首乐曲，编为《南北二派秘本琵琶谱真传》（简称《琵琶谱》或《华氏谱》），并编定指法，创定指法符号，他在该书凡例中说：“指法向来只有手传，并无刻本。自余得此真传，特辑录之，以为指法之秘笈，公诸同好云。”使后来学者有规矩可循。谱中所收，有《普庵咒》《十面》《步步高》《将军令》《霸王卸甲》《平沙落雁》（即《海青拿鹤》）等至今流传的乐曲。以之为依据的流派流行于无锡一带。

平湖派的创始人是浙江平湖人李芳园。他曾经中过秀才，但却以经商为业。到他这一辈，他们家已经有五代人长于琵琶的演奏。他编有一本《南十三套大曲琵琶新谱》（又称《李氏谱》），是《华氏谱》以后的第二部琵琶谱，流传很广，影响也大，尤其是在江浙一带。

江苏浦东地区琵琶流传极广，数百年间，名手辈出，曾经参加过太平天国的陈子敬是近代浦东派著名演奏家。1929年，浦东派名家南汇沈浩初（1889—1953）编著的《养正轩琵琶谱》刊行，成为浦东派主要

传谱。谱中收录了文套《夕阳箫鼓》《武林逸韵》《月儿高》、大曲《普庵咒》《十面》《霸王卸甲》《平沙落雁》等乐曲。与《华氏谱》和《李氏谱》相比，其指法符号介绍更为详细，对浦东派琵琶的发展有很大贡献。著名琵琶演奏家林石城继承的浦东派朴实而又多变的演奏风格，是当代浦东派的代表，并培养出了像刘德海这样的演奏名家。

上海汪派琵琶的创始人是汪昱庭（1872—1951）。他是安徽休宁人，早经商，但热爱音乐，曾师从平湖派和浦东派名家王惠生、陈子敬、殷纪平等学艺，兼得两家之长。他兼善文武套曲，其演奏手法干净利索、流畅明快，从学者甚众，被誉为近代琵琶的一代宗师。他将李芳园谱中的著名文曲《浔阳琵琶》删削改造，使之更为优美质朴，更名为《浔阳夜月》，成为一首现代琵琶名曲。二十世纪三十年代，被上海“大同乐会”的柳尧章等改编为民族器乐曲，这就是名闻中外的《春江花月夜》。

崇明派又称“瀛洲古调派”，这是因为近代著名琵琶演奏家沈肇州（1858—1930）于1916年编印了琵琶谱集《瀛洲古调》，并被崇明派作为主要依据而得名。沈肇洲名其昌，号绍周，肇洲是他的名字。近代最伟大的民族音乐家刘天华曾向他学习过琵琶。他的弟子中还有施颂伯、徐立孙等，其演奏风格朴实无华。

2. 江南丝竹

丝竹，是一种民间的器乐合奏形式，因主奏乐器以丝弦类乐器和笛箫等竹类吹管乐器为主而得名。它的前身，有人认为就是流行于明代苏州地区的“弦索”。丝竹因地方不同而有不同的名称和风格，其中最著名的是流行于江苏、浙江和上海一带的“江南丝竹”。

江南丝竹乐队编制比较灵活，它以二胡、笛子为主要乐器，一般三至五人，多亦可七八人。弹弦乐器有小三弦、琵琶、扬琴；管乐器还有箫、笙；打击乐器有鼓、板、木鱼、碰铃等，江南丝竹著名的八首乐曲是《欢乐歌》《云庆》《老三六》《慢三六》《中花六板》《慢

六板》《四合如意》《行街》。此外，《鹧鸪飞》《柳青娘》《高山流水》《霓裳曲》《倒扳桨》等乐曲亦常演奏。

江南丝竹的最大特点之一，就是演奏风格精细，在合奏时各个乐器声部既富有个性而又互相和谐，技法中有你繁我简、你高我低、加花变奏、嵌挡让路、即兴发挥等手法，并逐步形成“小、细、轻、雅”的风格特色，在全国产生了深远的影响。

3. 广东音乐

广东音乐的前身，是粤剧和潮州剧的过场音乐和动作表演时演奏的小曲，又叫“班本”或“过场音乐”、“过场谱子”，长的叫“大过场”，短的叫“小过场”，如著名的《柳青娘》《一锭金》《梳妆台》《哭皇天》等。到二十世纪的二十年代，发展成为一种独立的器乐演奏形式，以演奏“小曲”为主。由于它特有的艺术魅力，很快流传到全国，也就被大家称做“广东音乐”。

早期的广东音乐所使用的乐器主要有二弦（又称“头架”）、提琴、三弦、月琴、横箫（笛），俗称“五架头”，还可以加上长喉管或短喉管（俗称“长筒”或“短筒”）、大笛或小笛（大唢呐或小唢呐），独奏则多用琵琶或扬琴。这种乐队组合的演奏风格比较雄壮刚硬，因此被称做“硬弓乐队”。它的演奏具有非常浓郁的广东地方音乐色彩。

1926年，广东音乐家吕文成因二胡受潮蟒皮塌落，遂蒙上一块新的蟒皮并把它加紧之后，又把丝弦换成钢丝弦，因而制成了高胡。高胡的出现立刻引起了广东音乐的一场革命，很快取代了二弦和提琴，成为广东音乐的主奏乐器。乐队的组合也发生相应的变化，以高胡和扬琴作为主奏乐器，加上秦琴，被称做“三件头”，再加上椰胡、洞箫，构成了近代广东音乐的鲜明特色，后来还加上小提琴、大提琴乃至萨克斯管等西洋乐器。由于这种乐队组合音色柔美秀丽，所以被称为“软弓乐队”。

广东音乐在近代曾盛极一时，在珠江三角洲地区，无论城市还是农

村，都有演奏广东音乐的乐队。主要作品有《旱天雷》《倒垂帘》《雨打芭蕉》《赛龙夺锦》《饿马摇铃》《平湖秋月》《步步高》《鸟投林》《禅院钟声》等。当时无论是在戏曲的过场中，还是在茶楼酒肆及街头卖艺时，在民间的婚丧嫁娶时，在丰收之余或赶会贺岁之时，都会演奏广东音乐。

西洋音乐的传入和影响

中国传统的音乐文化，曾两次受到外来音乐文化的很大影响。一次是汉魏六朝时期，由丝绸之路传入的西域各国音乐文化和佛教音乐文化的影响；一次则是明清时期传入的欧洲音乐文化的影响。

早在元、明时期，欧洲的文化即已传入中国，但规模不大，影响也不大。明代万历年间（1573—1620），意大利人利玛窦和庞迪我来到中国传教，就带来了一部四十音的古钢琴，并带来了欧洲的五线谱记谱法。

清代前期闭关自守，与欧洲的文化交流很少。但鸦片战争以后，随着通商口岸的建立，基督教和欧洲移民大量涌入中国，也带来了西方的文化。

西方的乐器，尤其是钢琴和风琴传入中国，在学校和一般社会活动中起到很大的作用。而管弦乐也逐渐传入，对中国近现代音乐的发展影响很大。

大量的西方音乐名曲也传入中国，如一些优秀的歌剧选曲、乐曲、歌曲，像《华盛顿进行曲》《马赛曲》等。

中国传统的乐律学水平是非常高的，先秦时期的“三分损益法”，和西洋音乐的“五度相生”理论如出一辙。明代朱载堉发现的十二平均律理论，比西方早两百多年，只是由于表述的繁琐和不尽科学，使乐律在古代竟成绝学。西洋音乐理论的传入，简化了中国传统乐律的一些表述方式，而其较为先进的和声、配器等理论，也促进了中国民族音乐的进步。