

· 中国传统音乐学会第五届年会论文 ·

唐、宋大曲的“入破”曲段和《西安
鼓吹乐》中“赚”曲段的比较

吕洪静

陕西省艺术研究所

一九八八年七月十日

唐、宋大曲的“入破”曲段和《西安鼓吹乐》中“赚”曲段的比较

吕 洪 静

一、“入破”曲段的功能和特质

“入破”，被公认是唐、宋大曲的第三部分，也是整套大曲的最后一部分。因为它是由数首乐曲严格的组合起来的一个很有特色音乐段落，所以，我们用“入破”曲段来称谓它。

对这个曲段音乐的功能、特征表述得最全面、具体、形象的，要数北宋的陈旸了。他在《乐书》中说：“大曲前缓叠不舞，至入破，则鼙鼓、鼙鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急。舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍，姿制俯仰，变态百出”。①这不仅道出了“入破”曲段的音乐具有“句拍益急，舞者入场”的、比较快的舞曲特点；也明示了三种鼓的音色与丝、竹合作的乐队编配；更表现出“姿制俯仰，变态百出”的舞姿神韵。这些特质，除了给唐、宋大曲增加无法估量的艺术美的份量外，还使许多诗人墨客动情挥毫，留下了不少感人至深的诗篇。

早在八世纪中叶，唐代诗人岑参就在诗中吟道：“白草胡沙寒飒飒，翻身入破如有神。”韩偓也在诗中写道：“风飘乱点更筹转，拍送繁弦曲破长。”诗人薛能说的更形象：“急破催摇曳，罗衫半脱肩。”这些生动而形象的诗句，不仅使我们对这个称为急破的较长大的、把舞女的罗衫都跳脱了肩的、富有神力的舞段，有了声、

色俱在的认识。还把我们带到北宋文学家苏轼所说的：“霓裳入破惊鸿起”；和晏殊所说的：“入破舞腰红乱旋”的、盛大的歌舞场面中去了。这些很能明示“入破”曲段性格的文字，在成书于九世纪中叶的唐南卓的《羯鼓录》中，也能见到：“尤宜促曲急破，作战杖连碎之声”的记载。这就是自唐至宋，“入破”曲段所表明的音乐功能、审美价值和音乐特质。

二、唐大曲中的“入破”曲段

唐大曲中的“入破”曲段，目前史料中能见到的有《水调》、《大和》、《伊州》和《唐大清宫乐章》四套大曲。②其中除《大和》外，其余三套都用“入破”这一曲段名显示着这段音乐的功能和特质。唯《大和》这套大曲，仅有标明第一、第二、第三……的五段歌词，既未见“入破”字样，也没有“歌”或“排遍”的曲段提示。但因大曲“入破”曲段的最后一遍，是用“彻”字来为此遍音乐表意的，那“第六彻”的字样，明明白白的写在《水调》大曲“入破”曲段的最后一遍，所以只有把《大和》大曲仅存的五遍歌词看成是“入破”曲段，别无选择。

这四套大曲所表现出来的“入破”曲段的遍数，出入不大，以五遍居多，只有《水调》大曲是六遍，现列表于下：

唐大曲名	入破曲段的遍数及称谓					
水调	入破第一	第二	第三	第四	第五	第六彻
大和	第一	第二	第三	第四	第五彻	
伊州	入破第一	第二	第三	第四	第五	
唐大清宫乐章	序入破第一奏	第二奏	第三奏	登歌	真和	

以上就是用“入破”或“彻”字样明确表示出曲段身份的、唐大曲中的“入破”曲段样式。这些曲段的各遍均有歌词，并以诗人们的、内容各异的、五七言绝句相连为特色。

由于唐时大曲有大遍、小遍之别，遍数又有五十二遍（《破阵乐》）到七遍（《善乐》）之差，可“入破”曲段的遍数并没有表现出特别明显的差异，就象上表所显示的那样，仅《水调》大曲多了一遍。也许有人要问，那白居易所说的“霓裳破凡十二遍而终”又怎么解释呢？笔者认为，更确切的说，白居易所说的“霓裳破”是他自己所写的“法曲”——《霓裳羽衣歌》，而不是“大曲”，作者在这首诗歌的自注中写的很清楚：“凡法曲之初，众乐不齐……霓裳序初亦复如此”。更有作者自己的《卧听法曲霓裳》诗，和“法曲法曲舞霓裳”的诗句为证。

虽南宋的张炎在他的《词源》中说过：大曲的“片数与法曲相上下”；自然唐至两宋，史料所见均分别论述二者不相牵混。这不仅有宋初教坊设四部乐，其中有“法曲部”可证；还可在南宋周密的《武林旧事》中见到：“诸部合《万寿兴隆乐》法曲”和“诸部合无射宫《碎锦梁州歌头》大曲”的记载。同书，作者所辑录的二百八十本《官本杂剧段数》中，四本“法曲”醒目的单列着。这是南宋时的情况。唐时更为明显，《旧唐书·音乐志》中曾有公元726年（唐开元廿五年）太常大乐署编法曲五调歌词七卷的记载。元的《法曲》诗中更有“胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊”的句子。在这样强大的民间音乐的冲击下，玄宗不得不下诏书，让“道调法曲与胡部新声合作”（《新唐书·礼乐志》卷二十二）。

鉴于以上情况，考虑唐时大曲的“入破”曲段遍数的多寡，在更多的新资料未发现以前，以上面表格所表明的：五遍或六遍为基本规模，是比较合乎实际的。

三、“入破”曲段在日本的形态

有关唐代大曲的情况，见于史料的不多，这里想借助于唐、宋时传到日本去的一些零星音乐资料作为补充，使我们能更多的了解一些“入破”曲段的情况：

△《皇帝破阵乐》（见英音乐史论家劳伦斯·皮肯著《唐朝传来的音乐》第一册）：它的“入破”曲段的注文是这样写的：“破六帖，拍子各二十。”引文中的帖字，是大曲遍字的意思，这样就可理解为：“入破”曲段是由六遍组成，每遍均为二十拍的乐曲（这里所说的“拍”只有用唐时“拍”的时值才能解释）。③

△《春莺转》（见叶栋先生《唐传箏曲和唐声诗曲解译》）④：它的“入破”曲段是由：《入破》、《鸟声》、《急声》三部分组成，这三部分中的“入破”和“急声”显然是遍名，并是由两首失去曲名的乐曲组成，因此这个“入破”曲段完全可看成是一个由五遍乐曲组成的曲段。

在《春莺转》的注文中写道：“《急声》可弹二反，即以《入破》更弹。”也就是说《急声》可反复一次，但是以“《入破》更弹”为反复乐曲的，这样就使整个曲段形成了再现结构，这个《入破》的再现就是“入破”曲段较醒目的、独具一格的特点，这一特点在其它传到日本去的大曲中也能见到，因此叶栋先生把这个“入破”曲段称之为：“有再现的复三段体”。

△《贺殿》（见英劳伦斯 皮肯先生著《唐朝传来的音乐》第三册）：关于此曲，日本《南宮横笛谱》中有这样一段文字：“此曲承和时，遣唐判官藤原贞敏弹于琵琶，来有教作，舞时以《嘉祥乐》为破，以《嘉殿》为急，以《伽婆宾》急为出笛也。”对上面这段引文虽不能完全理解，但作为日本仁明朝派出的最后一批遣唐使的藤原贞敏，因在唐朝师承康承武（一说刘二郎）学得琵琶秘曲，回国后而闻名日本的史实，中日史料均有详载，此事发生在公元834年以后。把从唐朝学来的琵琶秘曲，改成大曲的舞曲后，不仅保留了唐大曲“入破”曲段有舞的特点，更主要的是鲜明的标出了“入破”曲段每遍的曲名，这在唐、宋有关大曲的史料中是难得一见的，虽然也有元稹的“甘州破用最星星”这样的诗句可作参考，但毕竟太少了。因此九世纪前后，大曲详标每遍曲名的现象，在日本的史料中见到是令人兴奋的。这对当时处于大量模仿唐代音乐文化的日本来说，确是种必然，那为什么唐、宋两代的音乐史料中却很少见到这种必然的源头呢？回答是这样的：以歌舞曲为其主要特色的唐、宋大曲，是“撰合”而成的，其“撰合”的法则史料无载，而是在名艺师的脑海里（另文详述）。

从以上所举三例，我们可以得出如下结论：第一，传到日本去的唐大曲“入破”曲段，仍以五、六遍为多见。

第二，唐、宋大曲“入破”曲段的再现套式，表现得极为明显。

第三，“入破”曲段每遍详标曲名，说明此时的大曲，仍保留着歌、舞大曲的特色。

四、宋大曲中的“入破”曲段

到了宋代，史料明载：“宋初循旧制，置教坊，凡四部……所奏凡十八调，四十大曲”（《宋史·乐志》）。因此在北宋陈旸的《乐书》中就能见到：“圣朝循用唐制，分教坊为四部；自合四部为一，故乐工不能偏习，第以大曲四十为限”的记载。⑤进而，洪迈在他的《容斋随笔》中就说：“今乐府所传大曲，皆出于唐。”那宋时（特别是北宋）大曲变化的大小可想而知。

我们从现存的、有关大曲的“入破”曲段来看，遍数虽有所增加，但幅度不大。所不同的只是从唐时单纯的标出“入破第一”、“第二”……的数列称谓，增加了对每遍音乐的速度、击奏方法、拍式等的文字提示，这不能不说是宋时音乐理论家的功绩。如果说唐时大曲中“入破”曲段各遍的音乐处理，深藏在名艺师和乐工们的脑海里和诗人们的吟唱中的话，那宋时大曲的“入破”曲段，已明显的把这些音乐处理的信息透露了一些给我们，尽管我们对每一遍乐曲的文字提示还不能通解，但比起唐时没有任何提示的“入破”曲段应该是有了更多的感觉。似乎对这个“舞腰红乱旋”的曲段，有了进一步的了解。这也是历来考“大曲”者多用宋“大曲”推论唐“大曲”的理由所在。

除此之外，我们还能看到，宋时的一些大曲资料中，干脆省去了第一、第二……的数列字样，直以每遍的文字提示为序，详见下表：

宋大曲名		入破曲段的遍数及称谓						
采莲	入破		第一遍	实催	衰	歇拍	煞	
薄媚	入破第一	第二虚催	第三遍	第四催拍	第五衰	第六歇拍	第七煞	
霓裳羽衣	入破	虚催		实催	衰	歇拍	杀衰	

以上是宋“大曲”中“入破”曲段比较典型的三种样式。⑥这里除有明确的曲段身份的“入破”字样外，还能见到催、袞歇、煞和虚、实等文字提示，这是唐大曲的“入破”曲段中所见不到的。

在南宋张炎《词源》下卷中，有：“前袞、中袞六字一拍……煞袞则三字一拍，盖其曲将终也”的记载。与上表对照，名“袞”的遍数确实有三；煞 又是终曲之遍名，那张炎所提的曲段当是“入破”曲段无疑，这里作者虽没全列“入破”曲段的遍名，但前袞、中袞至煞袞的相对的由慢到快的速度变化，以谱字的多寡明确提示给我们，^{便我们对}“入破”曲段在宋时的形态，更确切的说就是这段音乐表情时的速度变化，又有了进一步的了解。

五、《西安鼓吹乐》“坐乐”全套中的“赚”曲段

在《西安鼓吹乐》的“坐乐”（全套）套式中，是否有“入破”曲段的问题，目前有截然不同的两种意见。一种意见认为，唐、宋大曲的“入破”曲段仍保留在《西安鼓吹乐》的套式中，阐发不够详尽。另一种意见则认为，大曲的这段音乐，拍急弦繁，演奏技术要求很高，只有专业的、训练有素的唐、宋教坊乐工才能演奏，西安地区这些主要由和尚、道士、小商贩、农民等组成的业余乐队，是没有技术力量演奏这段被称之为“急破”的、舞曲性很强的“入破”曲段的，当然也就谈不上保留这段音乐了。

经过周详的考查，笔者认为，《西安鼓吹乐》“坐乐”全套的套式中，不仅保留了唐、宋大曲中较完整的“入破”曲段，显示着这个曲段的鲜明特点，而且还能充分说明“入破”二字的原意，和清清楚楚的表现出从“入破”到“出破”的完整的曲段音乐组合形态。

请看下表:

演奏乐社	坐乐全套中“赚”曲段各遍的曲名及遍数					演出时间
西安市东仓、 显密寺等乐社	赶东山	龙凤旗 (赚)	下水船	扑灯娥	赶东山尾	1964年
周至县 南集贤香会	雨包头	乐琴 (赚)	下水船	扑灯娥	赶东山尾	1987年

上表列举了两个乐社演奏的“赚”曲段，其中东仓乐社可作为城市乐社的代表，南集贤乐社则是乡村乐社的典型。从目前仅存的四家乐社情况看来，城乡两派乐社在艺师“撰合”坐乐的套式上或演奏风格方面，虽有些明显的区别，但就“赚”这个曲段来说，两派的区别是很小的。首先遍数相同，均为五遍，每遍的曲名也基本一样，只是第二遍“赚”，用的曲目不同而已。可是因为“赚”遍均有专用曲目，又必须用在此曲段的第二遍位置上，因此从这个曲段的第二遍乐曲，必须用称为“赚”的、并具有“赚”遍特点的专用乐曲这个角度来说，两个乐社的此遍是完全相同的。

对于这个曲段的称谓，艺人们有时就以第一遍的曲名《赶东山》或《雨包头》相称，也有以第二遍“赚”为名的。因“赚”遍乐曲是此段诸遍乐曲中的重点乐遍，曲体长大，较难演奏，能否演奏“赚”遍乐曲，往往被看成是衡量一个乐社演奏水平的标准。总之，一说《赶东山》（《雨包头》）或一提“赚”名，艺人们就知道是指这段五遍乐曲相连的曲段。为了叙述方便，也为了突出此段音乐的重点乐曲，就用“赚”曲段称此段音乐。（请注意：“赚”曲段

和“赚”遍的区别。前者是套式中的段落名，包括此段中的五遍乐曲；后者是“遍”名，仅指“赚”遍这首乐曲。）

“赚”遍的曲目长大、徐缓而优雅。在乐鼓、独鼓、小铍和梆子四件轻巧的、配置别致的打击乐的伴奏下，使这遍优美的乐曲别有风韵。特别是大梆子的双手滚击的演奏，艺师称“滚梆子”，更给“赚”遍乐曲增添了不少色彩。

“赚”过后，必须紧接《下水船》和《扑灯蛾》两首乐曲，可以说这两曲是“赚”遍的“解曲”。“声拍促速”、独立成遍，并有曲名的“解曲”特点，两曲完全具备。这也是日本的音乐资料中，为什么把唐传大曲的曲段系列，除标“破”名外又标“急”名的原因所在（详见田边尚雄《中国音乐史》）。由于《下水船》乐曲速度较快，又多有后半拍起乐句的特点，艺人常把此曲称“顿句子”乐曲。它后面紧接的《扑灯蛾》乐曲，更由于有笙、管、笛与打击乐的对奏，而显得轻快、活泼，舞曲特点极强。

上面这三曲，中间没有“鼓札子”相间隔，是不停顿的、一气呵成的一组由慢到快的组曲。因此古抄谱中，一般三曲连写，《下水船》和《扑灯蛾》两首乐曲的曲名，不再提行另抄，更有甚者，干脆省抄后两曲，只在“赚”曲后写“入水”二字，艺人们即可心领神会。

细看上表，东仓乐社演奏的“赚”曲段，再现是明显的，而南集贤乐社演奏的“赚”曲段，就看不出再现的意思了。经过深入细致的考查，才知《赶东山》的又一名叫《雨包头》，用乡村乐社老艺师何生哲的话说：《雨包头》用的是《赶东山》的韵，曲名不一

样，是一个韵味。现将两曲抄写如下：

赶 东 山

$$\frac{4}{4}$$

5 65 | 3̣. 2̣ 3̣5̣ 3̣ | 3̣ 2̣3̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 2̣3̣ 1̣2̣ 6̣ | 1̣— || (后略)

雨 包 头

$$\frac{2}{4}$$

5 6 | 5 — | 3 2 | 3 3 | 3 2 | 1 2 | 3 2 | 1 6̣ | 1 — || (后略)

从上面两曲的对比中，我想，打破南集贤乐社演奏的“赚”曲段是否有再现的疑虑，是不会有什问题。上面两曲可充分表明：除记谱上的一些技术性问题，和“哼哈”腔的多少不同外，两曲的基干音几乎完全相同，这在大型器乐联套曲体的流变中是难得的。再和民间艺人所说的“十唱九不同”的民谣一对比，更觉是个发人深思的奇迹。这一奇迹的得来，首先应归功于《西安鼓吹乐》有谱可依的这一得天独厚的优越条件。因此我们可清楚的看到《西安鼓吹乐》的“赚”曲段，从曲段的遍数；曲段音乐无容置疑的再现特征；和曲段每遍均标明曲名等表现来看，都更接近前面所举的，流传到日本去的《春莺转》等大曲。二者是相呼应和互通消息的。但从和艺人们的交谈中，没有听说有“入破”或“舞遍”的称谓。尽管在他们的一些传抄谱中能見到“破子”、“曲破”的字样。

搞清了《赶东山》的另一名即《雨包头》后，我们就可清楚的看到，“赚”这个曲段的音乐联接，程式性表现得既顽强、又明显。

它不仅表现在师承关系完全不同的，互不来往的两个异地乐社之间；而且还表现在相隔廿多年的，互没交流的这个时间距离上。从现有的四个乐社看来，《西安鼓吹乐》“坐乐”全套套中的“赚”曲段，无论是曲段的遍数，还是每遍的曲名（第二遍的遍名），没有第二个式样，只是演奏时的繁简不同罢了。很明显，这种顽强的程式性是由两个主要因素决定的：第一，“赚”遍必须和《下水船》连用；第二，《赶东山》乐曲必须“再现”。这样就有机的构成了一组：头、尾鲜明、结构严密、特点突出的套曲形式。但这里的再现二字没有通常所说的旋律再现的意义。《赶东山》乐曲再现时，醒目的写着一个“尾”字，以示与前面的《赶东山》有别。这一点请特别注意。确切的说，这种仅仅是曲名上的再现，更实质性地、更形象地反映和体现了唐、宋大曲所表明“入破”二字，和“入破”曲段的意思。那就是说：将《赶东山》乐曲从中间“破”为前后两部分，前部分用在第一遍，当然叫“入破”或“入破第一”。有“入”就有“出”，那用在第五遍称为“尾”的后部分乐曲，无疑叫“出破”，只是“出破”二字唐、宋时多用“彻”和“煞”代替罢了。这不是“入破”二字最好的解释吗？这不是唐、宋大曲中“入破”曲段，从“入破”到“出破”的既完整、又鲜明的体现吗？可是不知详情者，往往只从曲名上来判断乐曲的联接，日本音乐史料中出现的“入破更弹”的字样，就是《赶东山》曲名再现的、最有说服力的表现。这种微妙的，又很能说明“入破”曲段的音乐组合现象的实例，在异国他乡出现，是难得的、可喜的，其是与非也是完全可以理解的。

原
书
缺
页

破”曲段相一致，并可看出在长期的流变过程中，性格始终未变，只是简化了许多罢了。这种简化已在元周德清的《中原音韵》中表现的非常明显。难怪明时的王骥德，在他的《曲律》中发出：“赚……其法今尽不传，无可考索”的怨言。

《下水船》，名载唐《教坊记》。宋词中此曲名已不多见，仅有黄庭坚、贺铸、晁补之的三首载宋词中，而且全在北宋时。这三首《下水船》虽用韵不同，但句式相差无几，是否可用此句式结构推论唐时《下水船》的句式？还有待进一步考查。在宋以后的音乐史料中，《下水船》词牌名已不多见，可民间还在流传。

史料说明，晚唐时《下水船》是一首民间极为流行的曲子词。在王重民先生辑录的《敦煌曲子词集》中，可见到一首失去调名的曲子词残词，此词是用唐时较为流行的非谐体之一的嵌曲名形式表现的。据任二北先生考证，五句残词中，嵌有曲名六首，《下水船》即为其中之一。残词如下：

“……《羊子》遍野《巫山》。《醉胡子》楼头饮宴，《醉思乡》千日醺醺。《下水船》盏酌十分，令筹更打《江神》。”

可见《下水船》曲子词，不仅是一首宫廷教坊和民间广为流传的乐曲，也是历经了自盛唐、晚唐到北宋近四百年而经久不衰的、较受欢迎的一首曲子词。

《扑灯蛾》，唐、宋词中无名，南北曲中应用的较为普遍。明

时更作为时尚杂曲流行于世。魏良辅在《曲律》中说：“《扑灯娥》

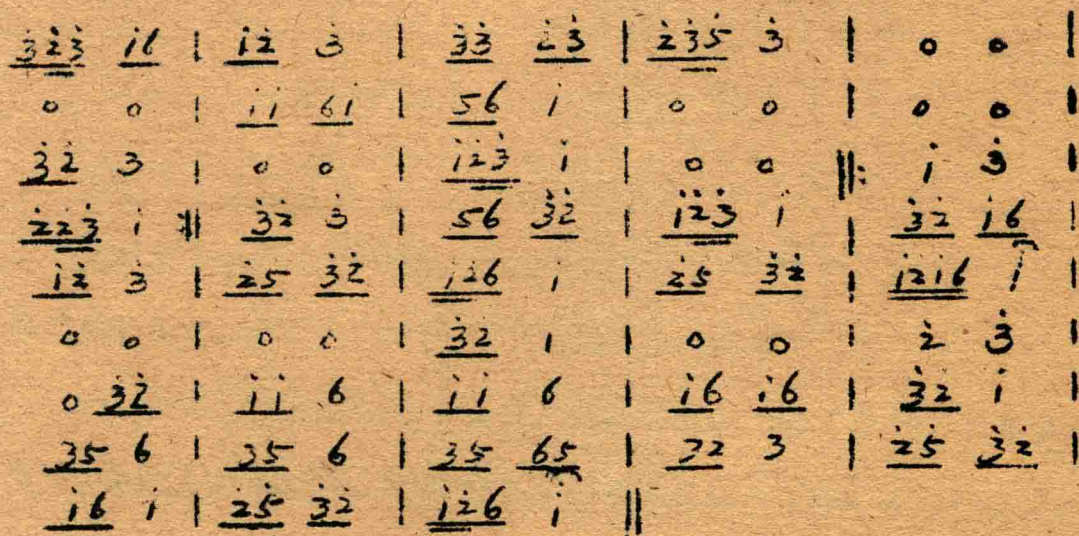
……虽疾而无腔，然而板眼自在，妙在下得匀净。”引文中所说的“疾而无腔”不正和《西安鼓吹乐》传抄谱中所省写的“入娥破”的含意相同吗？请看此曲是怎样表现“疾而无腔”的性格的：

扑 灯 娥

$\frac{2}{4}$ 中速 渐快

东仓等乐社演奏

洪 静 记



用“疾而无腔”四字来表述《扑灯娥》这首乐曲的性格特征是很贴切的。显然这种很有特点的性格是通过旋律进行上的句逗短促，和旋律乐器（笛、笙、管）与打击乐器（乐鼓、独鼓、梆、铍）的对奏来表现的。通观全曲，旋律进行是破碎的，“然而板眼自在”，既方

整又活泼，是一首明朗欢快，颇具意趣的完整乐曲。也充分表明：它完全具备参加歌舞大曲“入破”曲段的资格。同时我们还看到，南曲中已有取《扑灯蛾》和《红绣鞋》的部分乐句组成《扑灯红》的新曲牌出现。近世京剧《狮子楼》中，更有只用前四句词，“只念不唱”的情况出现，明显的把“入破”的急曲特点，又深化了一层。

《赶东山尾》，确实是以“尾声”的姿态出现的。现抄录于下：

赶 东 山 尾

$\frac{2}{4}$	快			尔 尔 尔 尔 尔 演奏				
5	,	1 2	3	6 5	3 2	6	5 6	洪 静 记
1 2	3 2	1 2 3	1					

此尾声虽只有一个乐句，但旋律进行上的句逗短促，五、六度音程的连续跳进等，都显示出“入破”曲段的音乐特质。

以上是《西安鼓吹乐》“坐乐”全套套式中“赚”曲段五遍乐曲的简介。从乐曲本身来看，《赶东山》（《雨包头》）和《下水船》两曲均明载唐《教坊记》中。而《下水船》又必须和称“赚”遍的乐曲连用，组成一个固定的套式，因此《西安鼓吹乐》“坐乐”全套套式中的“赚”曲段的形成，最迟当不晚于南宋，因“南北曲之形式及材料，在南宋已全具矣”。（王国维语）。如果单从“赚”遍乐曲的曲体形式来考虑的话，这个“赚”曲段在北宋时已完全有条件确立。南宋时的“唱赚”，已不完全是歌舞大曲中“赚”遍的形态了。

以上就是《西安鼓吹乐》中的“赚”曲段的音乐形态。虽然它没有用“入破”二字来表明自己的身份。但它那独特的再现结构；古老、而又具“舞遍”特点的乐曲；以及在套式中所处的位置，都能具体、形象的表明唐、宋“大曲”中“入破”曲段的形态；和“入破”曲段名称的来历。从而帮助我们进一步看清了唐、宋“大曲”的音乐形态，以补史料的不足。

六 “入破”曲段的流变

唐、宋“大曲”的“入破”曲段，以它自身的音乐气质而产生的，流光溢彩的艺术魅力，以及因此而带来的较高的审美价值，不难引起世人的注目。前面已看到文人墨客们的赞美之词，史学界也不愿放过对“入破”曲段的评说机会。《唐书·五行志》云：“天宝乐曲，多以边地为名，其曲遍繁声名入破，安、史乱，西幸后，其地尽为吐蕃所没破，乃其兆也。”⑦同样的责难，早在唐《明皇杂录》中已见到。可见，对“入破”曲段的评论，褒、贬兼而有之，只是角度不同而已。

“入破”曲段既然在八世纪初的盛唐时期已颇能引起世人的关注，那两宋时期以“曲破”、“破子”之名而被广泛使用于多种艺术形式的“摘遍”现象，应是很好理解的。

《宋史·乐志》载：“太宋洞晓音律，前后亲制大、小曲及因旧曲创新声者，总三百九十。凡制大曲十八、曲破二十九、琵琶独弹曲