



中国民族器乐的

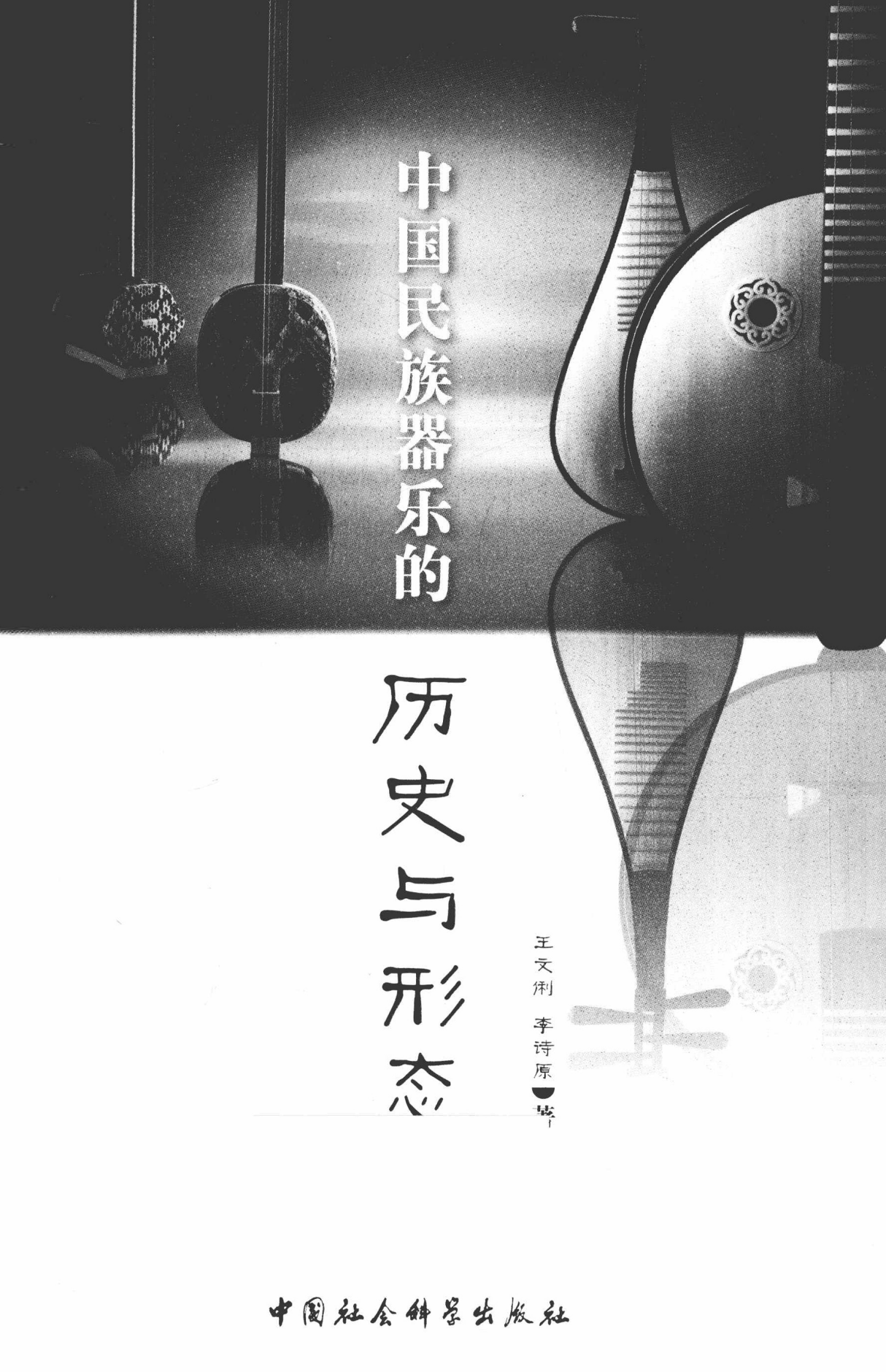
历史与形态

王文俐 李诗原 著

迄今第一部从历史的角度全面阐述
中国民族器乐的专著。

所谓“民族器乐”（简称“民乐”），
即指“民族乐器”（中国乐器）演奏的音
乐，包括“中国传统器乐”（中国古代器
乐及其当代遗存）和“中国现代民族器乐”
（“五四”以后为中国乐器创作的新音乐）。

中国社会科学出版社



中国民族器乐的

历史与形态

王文俐 李诗原 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国民族器乐的历史与形态 / 王文俐、李诗原著. —
北京: 中国社会科学出版社, 2012.3

ISBN 978-7-5161-0643-3

I. ①中… II. ①王… III. ①民族器乐—研究—中国
IV. ①J632

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第048281号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 王 斌
特约编辑 段 珩 赵 薇
责任校对 赵 龙
责任印制 王 超

出版发行 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲158号(邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.com.cn>
中文域名: 中国社科网 010-64070619
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2012年3月第1版
印 次 2012年3月第1次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 14.75
插 页 2
字 数 265千字
定 价 43.00元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社联系调换

电话: 010-64009791

版权所有 侵权必究

目 录

绪 论 / 1

一 民族器乐的文化精神 / 3

- (一) 作为地域文化的民族器乐 / 4
- (二) 作为民族文化的民族器乐 / 5
- (三) 作为世俗文化的民族器乐 / 6
- (四) 作为宗教文化的民族器乐 / 7
- (五) 作为宫廷文化的民族器乐 / 8
- (六) 作为文人文化的民族器乐 / 9
- (七) 作为现代文化的民族器乐 / 10

二 民族器乐的物质基础 / 12

- (一) 民族乐器的种类与角色 / 13
- (二) 民族乐队的种类与构成 / 21
- (三) 民族器乐的谱式及乐谱 / 28

三 民族器乐的形态特征 / 30

(一) 旋律手法 / 31

(二) 宫调思维 / 38

(三) 音色手法 / 40

(四) 曲式结构 / 43

第一章 中国古代器乐艺术 / 49

一 远古先秦的器乐艺术 / 51

二 汉魏六朝的器乐艺术 / 54

三 隋唐五代的器乐艺术 / 59

四 宋元明清的器乐艺术 / 64

第二章 中国近代民族器乐 / 71

一 独奏音乐的发展 / 73

(一) 琴派及其琴曲 / 73

(二) 琵琶流派及其琵琶谱 / 79

(三) 筝曲及扬琴音乐 / 88

(四) 二胡音乐 / 93

二 合奏音乐的发展 / 102

(一) 丝竹乐 / 102

(二) 鼓吹乐 / 125

(三) 吹打乐 / 136

(四) 现代民族器乐合奏的发端 / 148

第三章 中国当代民族器乐 / 155

一 作为独奏音乐民族器乐 / 157

(一) 吹管乐独奏曲 / 158

(二) 弹弦乐独奏曲 / 171

(三) 拉弦乐独奏曲 / 183

(四) 打击乐独奏曲 / 190

二 作为重奏音乐民族器乐 / 192

(一) 新中国成立后“第一个30年”(1949—1979)
的民族器乐重奏曲 / 192

(二) 新中国成立后“第二个30年”(1979—2009)
的民族器乐重奏曲 / 197

三 作为乐队音乐民族器乐 / 207

(一) 新中国成立后“第一个30年”(1949—1979)
的民族乐队音乐 / 207

(二) 新中国成立后“第二个30年”(1979—2009)
的民族乐队音乐 / 215

本书参考文献 / 227

绪 论

音乐作为一种艺术门类，可分为声乐、器乐两大类，二者互为前提、相互补充、协同发展，汇成音乐艺术的长河。本书将要探讨的“民族器乐”，无疑也是这条长河中一个重要的支流。所谓“民族器乐”（简称“民乐”^①），即“民族乐器”演奏的音乐，那么，何谓“民族乐器”呢？在中国音乐理论语境中，“民族乐器”即“中国乐器”。故“民族器乐”即中国乐器演奏的音乐，包括“中国传统器乐”和“中国现代民族器乐”。所谓“中国传统器乐”，可理解为中国古代器乐及其当代遗存；“中国现代民族器乐”^②则是“五四”以后为中国乐器创作的新音乐。中国古代器乐可谓丰富多彩、源远流长，其悠久的历史，辉煌的成就，让中国人无不感到自豪。20世纪中国境内的一系列音

① “民乐”作为“民族器乐”的简称，适用于新中国成立后。在“五四”运动至新中国成立前，“民族器乐”被称为“国乐”，刘天华等人1927年创建的“国乐改进社”是为证明。如今，“国乐”这个概念已带到中国台湾，并在那里保留下来。我们所说的“民族器乐”，在香港被称为“中乐”，在新加坡、日本、北美称作“华乐”。

② 这里所说的“中国现代民族器乐”并不是指20世纪80年代以来运用西方现代作曲技法创作的“新潮民乐”，但包括这种“新潮民乐”。关于这种“新潮民乐”，参见本书第一章、第四章中的相关阐述。

乐考古发掘，诸如西安半坡村陶埙的出土（1953）、浙江河姆渡骨哨的出土（1973）、河南舞阳贾湖骨笛的出土（1986—1987），都足以表明这种自豪感是发自对中华文明的感叹，而非来自“本土主义”的民族自尊心。尤其是1978年湖北随县曾侯乙墓编钟等系列墓葬乐器的出土，使人看到早在两千多年前的春秋战国时代，中国器乐艺术竟然如此成熟、如此辉煌！那发出悦耳声音的曾侯乙编钟，还有那仍能悠悠作响的骨哨、骨笛、陶埙，作为人类文化奇观，都充分表明民族器乐曾经历了一个辉煌的昨天。中国古代器乐的当代遗存，即今人发现并仍感受着的中国各地区民间器乐和各民族的传统器乐，也就是中国音乐理论语境中的“民族民间器乐”。其中的一些乐种（如江南丝竹、广东音乐等）虽然是在20世纪形成并为人们所认识，但它们仍是中国古代器乐的延伸。中国古代器乐的当代遗存，无疑也是一个浩瀚无边、群星璀璨的艺术世界。无论是中国各地的丝竹乐（江南丝竹、广东音乐、福建南曲、潮州弦诗等）、鼓吹乐（河北吹歌、山西八大套、鲁西南鼓吹乐、辽南鼓吹等）、吹打乐（十番锣鼓、浙东锣鼓、潮州锣鼓、西安鼓乐等），还是中国各少数民族器乐（如蒙古族的马头琴音乐、纳西族的“白沙细乐”、景颇族的“文崩音乐”、土家族的“打溜子”等），无一不让人心醉神迷。“五四”以后近一个世纪的“中国现代民族器乐”则是一种受西方专业音乐影响而形成的新音乐，和“中国传统器乐”一样，“中国现代民族器乐”也是种类繁多，精彩纷呈。它虽然借鉴了西方器乐的体裁与形式，但仍传承着中国传统器乐的文化与审美，呈现出中西文化的交流与对话。诚如主张“国乐改进”的一代宗师刘天华所说的：“一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来。”^①这种作为新音乐的“中国现代民族器乐”，虽然有别于中国古代器乐及其当代遗存，是“五四”以后“国乐”受到西方专业音乐影响之后实施“改进”的结果，但它仍与中国传统器乐保持着千丝万缕的联系。时光荏苒、斗转星移，民族器乐或流存于民间，作为世俗文化的一种样式；或寄生于寺院、道观，作为宗教文化的缩影；或活跃于文艺舞台，作为当代审美文化的一个层面。总之，民族器乐作为中国音乐文化的重要组成部分，具有顽强的本土文化根性，并在复杂、多元的当代文化语境中焕发出强大的艺术生命力。

^① 参见刘天华等《国乐改进社缘起及章程》，北平爱美乐社编《新乐潮》（月刊）第一卷第一号，1927年6月。

一 民族器乐的文化精神

民族器乐作为一种审美文化形式，无疑是中国文化与哲学的一个符号，洋溢着中国艺术精神，显露出中国艺术的审美品格，同时也展现出其独特的音乐语言形态。一言蔽之，民族器乐是中国文化精神的载体。如前所述，民族器乐不仅包括中国古代器乐及其当代遗存，而且还包括作为“新音乐”的现代民族器乐，是一个庞大、开放的体系，并非一个单一、封闭的体系。这就意味着，民族器乐是一个多元文化的综合体，呈现出文化的多元取向。民族器乐形式多样、种类繁多，犹如一颗颗璀璨的明珠，撒落在中原大地、东南沿海、辽东半岛、江南水乡、珠江三角洲等不同的文化区域，分散在汉、藏、蒙等56个民族的文化群落之中，故具有多地域性、多民族性的文化特征。民族器乐根植于民间，散发着泥土的芳香和世俗的气息，堪称民间文化中的奇葩；民族器乐栖息于寺院道观，供奉着天帝神灵，笼罩着宗教文化的神秘；民族器乐还曾寄生于宫廷，或取悦于君主，或服务于朝政，成为宫廷文化的一部分。不仅如此，古往今来，民族器乐还是知识分子寄情言志的重要载体。尤其是琴乐，不愧为文人文化的典范。民族器乐还是20世纪中国新音乐的重要层面，作为20世纪中国文化、历史、社会生活变迁的缩影，具有鲜明的现代文化精神。总之，民族器乐存在着地域文化、民族文化的差异，呈现出民间文化的丰富多彩，宗教文化、宫廷文化的超凡脱俗，文人文化的优雅与内敛，还有现代文化的热烈与开放。乐器是有生命、有灵性的，乐器和它所发出的声响，作为一种音乐文化形态，更是具有生命的。正如一位论者所言：“乐器虽然不会说话，但是通过测音、记录、分析，以及对相关文化遗迹和历史文化知识的了解，这些乐器就会告诉我们很多东西。因为，这些音乐的物化形态，以不同的方式，凝聚着音乐文化的诸种观念上、心理上的东西。”^①民族器乐的文化精神是丰富而复杂的，显然是难以用几个概念来形容和概括的。故笔者在此试图将“民族器乐”拆解为不同的表现形式，并分别将其还原到它赖以生存的文化语境中探讨其文化精神。

^① 参见修海林、王子初《看得见的音乐——乐器》，上海文艺出版社2001年版，第15页。

（一）作为地域文化的民族器乐

中国文化是以华夏文化为中心的，或者说是以中原汉文化为中心的，但自古以来，中国文化又体现出“一点四方”的格局。正如一位论者所言：“‘一点四方’的结构以中原汉文化为本位，把周围的四方称为蛮夷。”^①因此，中国文化可理解为“中原文化”和“四夷文化”之和。当然，这种“夷”多少有一点贬义，而“一点四方”的文化概念也不乏“文化中心主义”的意味。但不可否认的是，中国文化不仅具有基于人（人的社会分工、等级、阶层）的层次性，而且还具有基于地理及其自然条件的差异，这种差异就带来了文化的地域性。正是这种存在“差异”的不同地域文化，构成了“中国文化”这个多元复合体，这种文化的地域特征在民族器乐中也得到了充分展示。显然，民族器乐中的不同乐种产生和发展于不同地区，故均呈现出鲜明的地域性，显露出独特的地域文化色彩；或者说，不同地区具有不同的地域文化色彩，进而孕育出不同的乐种。例如，广东音乐产生于广州及珠江三角洲地区，故具有“岭南文化”的特色；江南丝竹产生于上海及苏南、浙江西部一带，故具有“吴越文化”的特色；福建南曲产生于福建南部，故具有“闽南文化”的特色；山西八大套产生于山西，故有“三晋文化”的特色；鲁西南鼓吹乐产生于山东，于是就具有“齐鲁文化”的特色。或这样说，正因为有了“岭南文化”、“吴越文化”、“闽南文化”、“三晋文化”、“齐鲁文化”等不同的地域文化，才孕育出广东音乐、江南丝竹、福建南曲、山西八大套、鲁西南鼓吹乐这些各具特色的乐种。这里以广东音乐为例，广东音乐作为一种丝竹乐，欢快平和、温文尔雅，显示出一种基于“丝竹”的“娱乐精神”。众所周知，自古以来“丝竹”（“丝竹之乐”）与“金石”（“金石之乐”）分属两个不同的乐器或器乐种类。如果说“金石”作为“礼乐重器”，往往是承载着礼仪、祭祀等重大社会功能的乐器或器乐，那么“丝竹”则属于“娱乐主器”，主要是以娱乐为中心的。^②作为“丝竹”的广东音乐，其“娱乐精神”与这种“丝竹”作为“娱乐主器”的文化传统相关，而这种“娱乐精神”也正是“岭南文化”之“远儒”、“重商”特点的体现。的确，广东音乐的功能主要是娱乐，不像北方鼓

① 参见《西南文化研究书系》总序“西南文化研究”，云南教育出版社1992年版。

② 参见伍国栋《“江南丝竹”的概念及研究述评》，《艺术百家》2008年第1期，第166—171页。

吹乐那样，总与祭祀、礼仪相关，最终成为一种“礼俗”。这种“娱乐精神”正是广东音乐的地域文化特征所在。地域文化特征不仅体现在合奏之中，而且还体现在作为独奏音乐的民族器乐之中。例如，古筝音乐有河南筝曲、山东筝曲、潮州筝曲、客家筝曲、浙江筝曲之分；扬琴音乐有广东扬琴、四川扬琴、江南丝竹扬琴、东北扬琴的不同；笛子音乐也有南北之分（北方用梆笛，南方用曲笛，其音色及音乐形态也各不相同）；二胡音乐中也存在基于地域文化差异的派别（如“江南派”、“秦派”等）。这些都是民族器乐地域文化特征的体现。比如说，二胡音乐中的“秦派二胡”不仅具有其历史、地理、文化渊源，而且还具有大量的秦派二胡曲及其独特的表现手法，故具有鲜明的地域文化特征。^①俗话说，“十里不同风，百里不同俗”、“一方水土养一方人”，而这“一方人”就有“一方人的音乐”，这“一方人的音乐”就可视为特定地域文化的产物。正是在这种不同的地域文化语境中，人们看到了民族器乐的地域文化特征，进而领略到不同乐种的文化精神。

（二）作为民族文化的民族器乐

这里所说的“民族器乐”无疑是“复数”的，但这里的“民族文化”或“民族”则是“单数”的。这就意味着，本书讨论的“民族器乐”也可理解为中国56个民族的器乐的总和。其实，自古以来，民族器乐就是多个民族的器乐艺术的总和；或者说，民族器乐是中国不同民族的器乐艺术相互交融的结果。如汉魏鼓吹作为一种器乐形式，即中原仪仗音乐与北方游牧民族音乐相融合的产物；隋唐时期作为“燕乐”的“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”中的器乐则可理解为不同民族（甚至还有外族）的器乐艺术的总和，其中的“燕乐大曲”（唐大曲）的伴奏乐队就包括龟兹乐队、西凉乐队等周边少数民族的乐队。中国是一个多民族国家，而每个民族都有自己的乐器，故每个民族都有自己的器乐，每个民族的器乐也都在一定程度上反映出这个民族的文化传统和社会生活。汉族器乐历史悠久，少数民族的器乐同样也经历了数千年的历练，大量考古发掘就可证明这一点。例如，新中国成立后在云南境内发掘的大批古代少数民族墓葬（如晋宁石寨山、江川李家山、祥云大波那等墓葬）中就有古代云南少数民族乐器及器乐演奏的图像，进而也不难获悉有关器乐的相关信息。

^① 关于“秦派二胡”，参见乔建中《民族器乐地方派别的新景观——从“秦派二胡”的生成与繁盛说起》，《人民音乐》2010年第10期，第66—67页；另可参见乔建中《秦风·秦腔·秦派——二胡〈秦腔主题变奏曲〉散议》，《人民音乐》1995年第9期，第11—13页。

一位论者曾指出：“据初步研究，这批精致的乐器，是我国战国至汉代生活在云南滇池、抚仙湖、洱海一带的古‘昆明族’、‘滇族’和‘白族’的音乐文化遗存。这些丰富的乐器和器乐场面，证明了处于奴隶时代的云南各民族音乐文化的繁荣，还可以看到古代西南各族乐器与中原华夏民族乐器的频繁交流关系，为我们探索研究至今生活在这一地区的白、彝、傣、哈尼、佤族等兄弟民族器乐发展的历史渊源提供了珍贵的材料。”^①总之，中国各民族都有其代表性的器乐艺术，并一直延续到今天这个信息时代，且保持着少数民族文化精神。比如说，蒙古族的马头琴音乐，其名称就传递出蒙古族作为马背民族“尚马”的文化精神。马头琴音乐不仅具有悠久的历史，而且还呈现出丰富细腻的表现手法，其音调具有“长调”特征，左手上大幅度的揉弦手法也与“长调”的“诺古拉”（nokla）技巧^②如出一辙，因此和“长调”一样，将蒙古族文化意蕴充分传递出来，成为蒙古族重要的“文化标识”（cultural identity）。藏族与歌舞相结合的“堆谐”、“囊玛”、“林芝米那羌姆乐”等器乐合奏曲，以及“扎念琴曲”、“毕旺琴曲”、“归布琴曲”、“霍尔琴曲”等器乐独奏曲^③，更深深打上了藏族文化的烙印。纳西族“白沙细乐”、“洞经音乐”中的器乐，作为一种历史悠久、源远流长的丝竹乐合奏，就不失古老东巴文化的精髓。景颇族的“文崩音乐”、土家族的“打溜子”，作为一种富有特色的吹打乐，也具有强烈的艺术表现力，虽然融入了汉文化的因素，但也具有浓郁的本民族文化色彩。朝鲜族的伽耶琴音乐，维吾尔族的手鼓音乐，彝、哈尼、佤等族的巴乌音乐，哈萨克族的冬不拉音乐，也都是民族文化精神的一种体现。总之，民族器乐不仅具有广义的中华文化精神，而且还具有中华民族大家庭中不同民族的文化精神。

（三）作为世俗文化的民族器乐

作为中国传统器乐的合奏形式（如丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐等）及其诸乐种，无论是历史上的，还是今天仍能感受到的，大多属于民间音乐范畴，是

① 参见周宗汉《我国少数民族的器乐发展》，《中国音乐》1982年第2期，第37—39页。

② “诺古拉”是“长调”（“乌尔汀哆”）演唱中一种装饰性技巧，即“运用下腭、软腭、硬腭的巧妙抖动和喉肌的微量收缩而产生颤音（包括在某一音高上的上下微妙颤动和大小二度、小三度甚至大三度的波动，但与“颤音”不同）”。参见乌云陶丽《论蒙古族歌唱艺术》，《音乐研究》2005年第2期，第110—115页。

③ 参见格桑曲杰《西藏传统民族器乐曲综述》，《西藏民族艺术研究》2002年第2期，第23—30页。

在民间文化的沃土中孕育出来的音乐，故具有浓郁的世俗文化精神。这种作为世俗文化形式的乐种，与广大民众的生活模式、精神状态、宗教信仰息息相关，因而具有更广泛的社会性。就其功能而言，这些乐种可分为两大类：一类是娱乐性的，表演者通过音乐娱人、娱己，并带有陶冶情操的目的，这主要是作为“丝竹乐”的乐种（如江南丝竹、广东音乐等）；另一类则是用于各种民间仪式与祭祀的音乐，这主要是作为鼓吹乐、吹打乐的乐种。后一类乐种在不同程度上承担了在仪式与祭祀活动中烘托气氛、规范程式的功能。这些仪式与祭祀活动主要就是“红白喜事”（婚嫁、丧葬）以及农事和祭祀节日上的各种仪式。不难发现，在许多地区，“红白喜事”作为一种礼仪，具有一定的程式。而这种程式也都是通过音乐来规范的。大多数民间吹打乐、鼓吹乐都与这种“红白喜事”结下了不解之缘，不知道是这种婚嫁丧葬礼仪带来了民间吹打乐、鼓吹乐，还是吹打乐、鼓吹乐带来了婚嫁丧葬的礼仪。在农事节日、祭祀节日中，民间吹打乐、鼓吹乐也承担了重要的角色。无论是用于娱乐的，还是用于祭祀的，表达的都是一种世俗文化精神，在一定程度上远离了基于政治或宫廷文化的“宏大叙事”。这正如一位论者所描述的：“中国的器乐承担着两个功能：一个是红白喜事的音乐，是民俗音乐，是老百姓离不开的，是生活中发生大事时用的音乐，这是民间的礼仪音乐，是社会性的；一个是给地方戏曲伴奏用的，是娱乐性的。”^①总之，民族器乐中的不少乐种都具有作为世俗文化的本质特征，并隶属于各自特定的民间文化语境，洋溢着生命的律动，呈现出鲜活、生动、独特的民间文化品格。

（四）作为宗教文化的民族器乐

宗教也是一种文化。中国传统器乐中不乏产生于寺庙、道观的器乐形式（如北京智化寺、山西五台山佛教音乐中的器乐，武当山道教音乐中的器乐等）。这种作为宗教文化形式的器乐，作为中国宗教音乐的重要组成部分，无疑也充满了宗教文化精神。中国宗教音乐主要有佛教音乐与道教音乐。在器乐艺术中，与佛教相关的器乐主要有：北京以智化寺为中心，包括地藏寺、夕照寺、关帝庙、火神庙等十多个寺院的佛事音乐，这即所谓的“中国佛教京音乐”。^②

^① 田青：《中国传统音乐与传统文化》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版），2007年第2期，第1—8页。

^② 参见袁静芳《中国佛教京音乐研究》，台湾慈济文化出版社1997年版。

此外，山西五台山黄庙、沈阳万寿寺、甘肃夏河拉卜楞寺等佛教圣地，也都有服务于佛事活动的器乐。道教是中国本土产生的宗教，分“全真道”与“正一道”（俗称“火居道”）两大派。像佛教音乐一样，道教音乐也将音乐作为斋醮仪式中通达神灵的中介，在中国宗教音乐文化中同样占有极其重要的地位。像佛教音乐中的器乐一样，道教音乐中的器乐也具有十分重要的位置，因为在大多数斋醮仪式中，器乐得到了最直接的运用，故在道教音乐中，纯器乐的乐曲居多。湖北武当山道教音乐中的器乐是最为客观、最有特色的^①，其次则是四川、山西（龙门道、天师道）、宁夏等地区道观中的器乐。这里还要指出的是，无论是佛教音乐中的器乐还是道教音乐中的器乐，主要都是笙管乐，即以笙或管乐器作为主奏乐器的乐种。因此，这种用于宗教活动的器乐也带来了民间笙管音乐的发展。器乐在宗教法事活动中具有重要的地位，在许多场合都体现了法事活动程式的规定性。这种寄生在寺院、道观中的器乐艺术，与佛教文化、道教文化的密切关系是毋庸置疑的。在一定意义上说，这种器乐是宗教的附庸，同时也是宗教的一种表现形式。

（五）作为宫廷文化的民族器乐

作为宫廷文化的器乐艺术，在中国音乐历史长河中曾写下了辉煌的一页。早在先秦时代，钟鼓乐作为一种礼乐，就展现出宫廷器乐的辉煌。钟鼓之乐或用于祭祀，或供君主享受，体现出宫廷文化特征。《吕氏春秋·仲夏记》中曾有这样一段文字：“作为侈乐、大鼓、钟、磬、管、箫之音，以距为美，以众为观；叔诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量。”这里描述的就是当时夏、商君王享受音乐的情况。至周代，这种钟鼓乐在宫廷政治生活中具有重要地位，并与“礼”紧密地联系在一起，成为一种典型的宫廷文化形式。更重要的是，用乐有着严格的规定，如何用乐首先必须符合“礼”的规范。比如说，在皇室和各级官员的音乐享用中，乐器的悬挂和摆放、乐器的数量及演奏的乐曲，都有严格的等级之分。《周礼·春官·大司乐》中曾记有：“王宫悬，诸侯轩悬，卿大夫判悬，士特悬。”这段文字所描述的就是关于钟磬等乐器的使用规定：帝王可四面悬挂乐器，诸侯只能三面悬挂乐器，卿大夫之类的官员只能挂两面，士则只能挂一面。若是违反此规定，就被视为“非

^① 关于武当山道教音乐中的器乐，参见史新民主编《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司1987年版。

礼”。这种基于“礼”的用乐制度，充分反映了宫廷文化中“礼”的精神实质。汉魏时期的鼓吹，作为一种器乐合奏形式，也具有浓郁的宫廷文化色彩。

“鼓吹，本军旅之音，马上奏之”，但形成后就被用于宫廷政治活动，如其中的“黄门鼓吹”用于“天子宴群臣”，“骑吹”用于“天子御驾”。隋唐五代至宋元明清，鼓吹乐得以继续发展，但作为宫廷文化的性质未变。至宋代，鼓吹乐被称为“随军番部大乐”。据《武林旧事》记载，宋代的鼓吹乐队编制颇为庞大，乐工达50人之多。经宋、元、明三代直到清代，鼓吹演变为卤簿乐、前部乐、行幸乐、凯旋乐，统称为“饶歌乐”。^①至清代，鼓吹乐仍在延续，直到清王朝的逝去。最后看歌舞音乐中的器乐，汉魏六朝的相和大曲、清商大曲中的器乐就已十分可观；到隋唐时期，以唐代大曲为代表的歌舞艺术可谓登峰造极，这不仅是因为经济、文化的发达，外来文化艺术的影响，更重要的还在于隋唐君主大多是宫廷歌舞音乐的组织者，隋炀帝杨广、唐太宗李世民、唐玄宗李隆基都是歌舞音乐的参与者，故隋唐两代，歌舞音乐大盛。随着这种唐大曲的兴起，作为伴奏的器乐和大曲中的器乐段就十分引人注目，如隋代“九部乐”，唐代“十部乐”、“坐部伎”、“立部伎”中都含有精湛的器乐艺术，其宫廷文化精神显而易见。正是在这种宫廷文化的氛围中，这种与唐大曲共生的器乐走过了它如此辉煌的隋唐时期。其后宋元明清诸代的歌舞中仍不乏器乐，并且宫廷文化特征依然。总之，中国古代宫廷音乐中的器乐笼罩在浓厚的宫廷文化气氛之中，成为民族器乐中一个独特的文化类型。

（六）作为文人文化的民族器乐

作为文人文化的器乐艺术，其杰出代表无疑是琴乐。琴乐已有三千多年的历史，但在这三千年的历史长河中，琴乐的发展和传播却局限在一个很小的圈子里，这个圈子就是中国历代的知识分子阶层。由于演奏风格、艺术观点的不同，中国历史上曾有许多琴派，如唐代的“沈声”、“祝声”，宋元明清的浙派、虞山派、广陵派，近代的浦城派、泛川派等诸派。然而，构成这些流派的琴家都属于知识分子阶层，不仅如此，操琴也是知识分子阶层抒发感情、韵物言志的一种方式，故许多琴曲也流露出一种知识分子气息。总之，琴乐是一种典型的文人音乐，是文人文化在中国音乐中的集中表现，体现了以人格或人生

^① 参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》之“鼓吹乐”条（黄翔鹏撰稿），中国大百科全书出版社1992年版，第234—235页。

态度为中心的文人文化精神。“文如其人”，音乐亦如此，琴乐更如此。比如说，魏晋琴乐正是“魏晋风度”的一种表现，所体现出的正是这一时期以“竹林七贤”为代表的知识分子的人格精神。“狂”与“逸”是中国古代知识分子的两种人格特征^①，而这两种人格特征在琴乐中都得到了充分体现。嵇康善弹的《广陵散》、阮籍的《酒狂》无不表现出“竹林七贤”的“弘毅”、“狂狷”之气，正是“狂”的人格特征之所在；《梅花三弄》也以梅花不畏严寒、傲雪怒放的性格喻示了这种“狂”的人格特征。“逸”与“狂”是紧密相连的一种人格特征，在一定意义上说，“逸”是“狂”的一种表现。“逸”是一种“隐逸文化”精神，一方面体现为知识分子“出世”、“忘世”、寄情山水、向往渔樵的人生态度，另一方面就是那种基于“游”（“自由”）的艺术及审美精神。这两种意义上的“逸”都在琴乐中显而易见。首先是大量琴乐都显露出“出世”、“忘世”的人生态度，宋代浙派琴家郭沔的《潇湘水云》、《泛沧浪》，及其传人毛仲敏的《渔歌》、《樵歌》便是范例。其次是在琴乐中营造一种“空灵”的艺术精神，这种“空灵”作为一种审美意识和艺术手法，就体现为对简约与自由的推崇。这种简约与自由来自老庄的“虚静”和“游”，反映在琴乐中就在于求简约、素淡，反精研、细琢，重空白、写意，“以韵补声”，创弦外之音，表言外之意。这一点与中国书画、诗歌艺术之“空灵”^②艺术境界如出一辙。总之，琴乐作为民族器乐的一种表现形式，表现出文人文化精神，并集中于“狂”与“逸”，在本质上揭示了道家“虚静”、“心斋”、“坐忘”的文化心理，也显露出道家“出世”、“忘世”的人生态度。故笔者认为，认识和把握这种基于“狂”与“逸”的文人人格特征，正是我们认识与把握琴乐文人文化精神的关键。

（七）作为现代文化的民族器乐

所谓作为现代文化的器乐艺术，即“五四”以后在中国现代文化氛围中产生的，作为新音乐的“中国现代民族器乐”。这里不妨从刘天华谈起。

“五四”以后，“中国现代民族器乐”首推刘天华的二胡曲。刘天华是“国乐改进”的提出者和实践者，因此其二胡曲借鉴了小提琴的一些演奏技巧，并在音乐创作中吸取了西方专业音乐的作曲手法，具有新音乐品格，其现代文化

① 张节末：《狂与逸——中国古代知识分子的两种人格特征》，东方出版社1995年版。

② 关于“空灵”的艺术境界，参见宗白华《美学散步》，上海人民出版社1981年版。

精神显而易见。笔者以为，刘天华的“国乐改进”是中国传统器乐现代化的起点，并使中国传统器乐局部实现了现代转型。应当承认，这种“现代化”从主观上并非对中国器乐文化传统的放逐，但客观上却使得民族器乐在20世纪展现出一种与中国传统器乐所不一样的面貌，并在一定意义和一定程度上表现出与传统的疏离。这主要反映在三个方面：一是民族器乐得以基于“十二平均律”，比照西方管弦乐器的性能和形制进行“改良”，比如说笛子、琵琶、笙、阮、箏等多种民族乐器都曾接受了“改良”，这种“改良”首先是要使这些乐器能演奏“十二平均律”之下的音乐作品，并实现自由转调；其次是增大乐器音量，使演奏更便捷；再次就是将其“系列化”（或者说“族化”）以适应重奏、合奏的需要，比如说，胡琴经过改造，就出现了高胡、二胡、中胡、低胡等“系列胡琴”。这种“改良”的确使一些乐器的性能更为优良，同时也增大了乐器进行艺术表现的可能性，但却失去了原有的文化根性和审美意蕴。二是民族乐队得以基于西方管弦乐队的编制和舞台摆放形式进行“重组”。新中国成立后广泛出现的民族管弦乐队正是这种“重组”的结果。不难发现，这种民族管弦乐队中的乐器及其数量和分组，乃至在舞台上的摆放完全仿效了西方管弦乐队。这种民族管弦乐队与传统乐队在组合形式和表现性能上大相径庭。三是民族器乐的体裁形式、音乐语言得以基于西方专业音乐体裁形式、作曲技巧进行“创新”。毋庸置疑，新中国成立后作为专业音乐创作的民族器乐创作，在极大程度上借鉴了西方作曲技法，例如，民乐协奏曲、民族管弦乐以及现代民族室内乐，都是借鉴西方音乐体裁形式的结果。在音乐语言（旋律、和声及调性、对位、音色、曲式）上对西方音乐的借鉴更显而易见，例如，在许多民乐作品的旋律中，已看不到传统器乐的旋律手法（“重复”、“连缀”、“分解”等），而只有主题动机贯穿发展的手法；其和声也完全是三度叠置的，并保持着西方调性功能 and 和声的连接原则；在曲式结构上则更采用西方“三部曲性”结构原则；在配器上更仿效了西方管弦乐队的乐器法和配器法。综上所述，这种“改良”、“重组”、“创新”，使民族器乐在20世纪局部实现了现代转型，进而具有了现代文化精神。当然，从题材内容上，作为新音乐的中国现代民族器乐也承载着与传统器乐所不同的精神内涵，显露出对现代社会生活的观照，这也是中国现代民族器乐中现代文化精神之所在。

民族器乐有其独特的生存语境、文化传承及历史发展，作为一种文化形式和精神载体，与中国艺术、中国文化、中国哲学有着千丝万缕的联系。尽管20世纪民族器乐已部分实现了现代转型，但即使在这种转型后的现代民族器乐