

王安潮 著

唐代大曲

的 历 史 与 形 态

中央音乐学院出版社

王安潮著

唐代大画

的 历 史 与 形 态

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

唐代大曲的历史与形态/王安潮著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2011. 11

ISBN 978 - 7 - 81096 - 384 - 8

I. ①唐… II. ①王… III. ①歌舞—研究—中国—唐代
IV. ①J722. 7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 212048 号

唐代大曲的历史与形态

王安潮著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 11. 75

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2011 年 11 月第 1 版 2011 年 11 月第 1 次印刷

印 数: 1—1,000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 384 - 8

定 价: 42.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

序

秦 序

王安潮先生在他博士论文的基础上修改完成的《唐代大曲的历史与形态》一书，即将付梓出版，这一件令人高兴并深感鼓舞的喜事。

大曲是中国古代音乐史上一种非常重要的大型的音乐曲式或综合的乐舞形式。一般认为大曲产生的历史，可以追溯到战国末至秦汉间。如王国维《唐宋大曲考》所考察，至迟在汉代蔡邕《女训》中，已有“大曲”之名出现。尽管蔡邕所说的“大曲”，专指琴曲而言，是较纯粹的音乐曲式，而且他所说的“大曲”，其含义乃相对于“小曲”或“中曲”而言，即篇幅较为长大因而结构也较复杂的乐曲。我们可以合理推测当时人们对歌舞曲或其他种类乐曲中的作品，也会依据篇幅体量的大小不同，加以某种比较区分，归纳出小曲大曲来。

实际上，早在《诗经》广为传唱的西周时期，以及春秋战国时期，已然存在大量篇幅相对长大的多段体的乐曲形式，例如周代宫廷雅乐的代表作“六乐”中，就有“六成”（六段）依次表演的歌舞曲《大武》。此外，作为“舞诗”、“歌诗”和“弦诗”的《诗经》曲式，也形成了“始”、“乱”等相对固定的具有对比性的曲式结构。至于众所熟知的《楚辞》中的“九歌”，更是多达十一个章节的大型祭祀乐舞。它不仅篇幅长大，其表演形式也多姿多彩，各章节有歌、有舞、有乐，有的富于歌颂性，有的

富于戏剧性、由特定角色扮演，所以，闻一多先生视《九歌》为大型之“歌舞剧”。《九歌》整体具有严密的逻辑结构，其中每一个章节，也可能是多段体的乐曲体裁，其音乐节奏和形象，前后对比明显，结尾部分则是具有高潮特点的“乱”。

至迟到魏晋时期，起源于民间并发展至宫廷的相和大曲，以及稍后的清商大曲，综合当时歌舞乐的艺术成就，不仅具有较高的艺术性，其曲体结构也更为严密，既有“解”、“艳”、“乱”、“趋”等多段性对比性结构，同时又具有比较紧密的内在音乐逻辑，共同组成为独立的综合性乐曲整体。

到了唐代，中国古代音乐歌舞发展出现了新的高潮，宫廷乐舞大曲种类繁多，色彩缤纷，更是这一高潮艺术成就的集中代表。尤其是唐代宫廷歌舞大曲，不仅全面继承弘扬先秦以来音乐歌舞的优秀传统，同时也长鲸吸百川似地汲取收各族各国乐舞艺术之精华，融汇创新，促进了盛唐乐舞的高度繁荣。“千歌万舞不可数，最爱《霓裳羽衣舞》”，白居易的诗歌，表达了当时人们对歌舞大曲的赞扬。以《霓裳羽衣曲》等著名法曲、大曲为代表的唐代歌舞艺术，展现了中国音乐史乐舞史上最为辉煌的辉煌篇章。

著名前辈音乐史家黄翔鹏先生，曾经提出“传统是一条河流”的重要观点，同时又提出了中国古代音乐史上的“三个分期”的主张。他认为历史悠久渊源有自的中国古代音乐发展历程，有三个重要的发展阶段，它们分别是先秦宫廷贵族乐舞阶段、秦汉至隋唐的中古伎乐阶段和宋元至明清的近世俗乐阶段。先秦乐舞阶段的艺术成就，可以“金石之乐”即编钟编磬为主的宫廷礼乐为代表；近世俗乐阶段的艺术成就，则以戏曲音乐为代表。代表中古伎乐阶段最高艺术成就的，正是歌舞大曲。其实，大曲到了宋以后仍有发展传承，南宋宫廷“官本杂剧段数”中，以大曲为名者多达一百余个，足以说明它们是以歌舞大曲搬演故

事的产物，是歌舞大曲的重要发展，可以称它们为“杂剧大曲”。

尽管自古以来，魏晋相和大曲、清商大曲以及唐代歌舞大曲，论乐者屡屡涉及，非常关注，近现代以来的音乐史家们，也多次探索其间奥秘，写出一些论文和少量专著，但总体而言，与大曲在音乐史上的重要地位相比，仍感到存在不足。与音乐史上其他许多方面的研究成果相比，也显得单薄滞后。另一方面，因音乐作品的载体是音响，最难保护，唐代大曲作品的实际音响今天无从搜求。固然唐、五代也出现了一些早期的乐谱，但仅有古琴文字谱《幽兰》和五代敦煌琵琶谱等极少数几份古谱幸运地存留至今，从中也无法深入探求大曲作品的完整信息。这样，研究大曲就像我们研究古代音乐遇到的许多问题一样，很难摆脱“雪泥鸿爪”式的间接探索的局限。

但王安潮博士没有望困难而却步，反而多少年咬定青山不放松，一直坚持研究这一难题。他不仅悉心搜集相关资料，写出厚厚的博士论文并通过答辩，又经几年潜心修改、打磨，终于完成向社会提交的这一专著。我认为，这一成果对古代大曲研究、对唐代音乐史研究，是重要的新收获，也是有力的推进。他所尝试运用的多种分析研究方法，所提出的许多新观点、新认识，对其他研究者也是很好的启迪、参考价值。据我所知，安潮博士对大曲的研究，并未就此告终，他还在作更广、更深的拓展，还将投入大量精力。我觉得，在当下比较浮嚣漫漶的世风中，他对古代音乐史的难题的这份专注，这种持之以恒的精神，尤显可贵，尤值得我学习仿效。

我对大曲曾有过一点点关注，只就《霓裳羽衣曲》的作者、段数问题写过短文，浅尝辄止，不值世人关注。但居然与其他许多先贤前辈的相关著述一道，被纳入安潮先生研究的视野仔细梳理。由此可知，他对前人研究的得失、教训，有比较充分的了解掌握，站到了学术研究的高起点。后来，我又参与上海音乐学院

举办的王安潮博士论文答辩，对他的相关研究，先睹为快。继后，还有幸参加他到中央音乐学院作博士后的面试。现在，安潮的大作《唐大曲的历史与形态》即将出版，又邀我作序，我想，这也是一种缘份，一种难得的“学缘”。我感到有如身处“长江后浪推前浪”的生动壮阔场境中，后浪既是对前浪的接续，又是一种对前浪超越和有力推促。对我这一逐渐衰减淡出的“前浪”而言，一代青年学人的新成果，当然是非常有力而又温馨的推动和鼓舞。

按照近世兴起的解释学（也译为诠释学）理论，读者其实比作者更能理解一部作品；另外，文本一旦产生，就会拥有自己独立的生命，其含义不会因为作者的解释而改变；读者对文本的阅读、接受，也是一种创造性的重构过程，作品也只有在此过程中才会获得真正的“存在”。学术研究的成果也是一种“作品”，一种“文本”，一旦发表公布之后，它们将拥有自己的生命，所谓知我罪我，尽在读者了。虽如此，学术研究总是在历史长河中不断积累不断提高的，相信安潮博士的研究成果不但能在读者们的阅读、接受中，获得真正的“存在”，我也相信他今后的研究仍将不断提高，继续推促学术研究大潮的前浪，也启发引领更年轻者的后浪来相接相续，同构学术长河之“安潮”大观。

秦 序

2010年夏于北京天通苑寓

目 录

序	秦 序 (1)
绪 论	(1)
第一章 唐代大曲的历史沿革	(21)
导 言	(21)
第一节 唐代大曲的历史沿革	(23)
一、汉魏大曲考	(23)
1. 汉魏大曲的来源	(24)
2. 汉魏大曲的“解”	(25)
3. 相和大曲的“艳”、“趋”、“乱”	(27)
4. 汉大曲的调式	(30)
5. 魏晋清商大曲	(35)
二、唐大曲曲目考	(38)
1. 关于“大曲”曲目的考证	(38)
2. 关于“法曲”曲目的考证	(46)
3. 大曲曲名的分类	(50)
三、唐大曲在不同时期的发展	(53)
四、宋大曲考	(58)
1. 正史记载中的宋大曲	(59)
2. 民间性记述中的宋大曲	(65)
第二节 唐大曲与汉魏大曲、宋大曲的比较研究	(70)

一、曲辞之比较	(71)
二、音乐结构之比较	(79)
三、曲名之比较	(83)
四、音乐手法之比较	(84)
小 结	(90)
第三节 作用于唐大曲形成发展的要素	(91)
一、政治家对唐大曲的影响	(92)
二、外族之乐、俗乐对唐大曲的影响	(99)
三、文人对唐大曲的贡献	(100)
四、宫廷乐师对唐大曲的贡献	(103)
五、美学思想对唐大曲的影响	(106)
第四节 从大曲的发展线脉看唐大曲的历史贡献	(114)
第二章 唐代大曲名篇考	(116)
导 言	(116)
第一节《秦王破阵乐》考	(118)
一、释名	(119)
二、历史沿革	(121)
三、演出	(128)
四、音乐	(132)
小 结	(146)
第二节《玉树后庭花》考	(147)
一、释名	(148)
二、创作	(151)
三、历史沿革	(155)
四、文学作品中的《玉树后庭花》	(158)
五、《玉树后庭花》的遗谱及其解译	(162)
小 结	(169)

第三节 《霓裳羽衣曲》考·····	(171)
一、释名·····	(172)
二、创作·····	(173)
三、音乐及舞蹈特点·····	(183)
四、演出·····	(187)
五、后人之发展·····	(188)
小 结·····	(199)
第四节 《春莺啭》考·····	(200)
一、释名·····	(200)
二、创作·····	(201)
三、历史沿革·····	(206)
四、音乐研究·····	(212)
小 结·····	(219)
第五节 《伊州》考·····	(220)
一、释名·····	(220)
二、创作·····	(222)
三、历史沿革·····	(228)
小 结·····	(237)
第六节 以点衍面,考辨唐大曲·····	(238)
第三章 唐代大曲的音乐形态研究·····	(242)
导 言·····	(242)
第一节 唐代大曲的曲体结构研究·····	(248)
一、唐代大曲段落名辞之考证·····	(248)
1. 正史记载中的段落名辞·····	(248)
(1) 关于“变”、“遍”、“徧”、“章”·····	(248)
(2) 关于“大遍”、“小遍”·····	(252)
(3) 关于“曲”、“叠”、“成”、“阕”·····	(253)

2. 民间性记载中的大曲段落结构	(256)
(1) 唐朝的文人记载	(256)
(2) 宋朝文人的记载	(257)
3. 大曲之结构段落	(261)
(1) 大曲的基本段落单位	(262)
(2) 唐大曲的第一部分	(264)
(3) 唐大曲的第二部分	(265)
(4) 唐大曲的第三部分	(265)
二、唐代大曲结构之分析	(266)
1. 大曲第一部分之分析	(268)
2. 大曲第二部分之分析	(272)
3. 大曲第三部分之分析	(273)
三、大曲的结构逻辑之分析	(276)
小 结	(280)
第二节 唐代大曲的宫调研究	(282)
一、引论	(282)
二、一宫所属	(284)
三、旋宫转调	(287)
1. 移调	(287)
2. 转调	(291)
第三节 唐代大曲与后世之乐的关系研究	(294)
一、唐代大曲的流向问题	(295)
1. 唐大曲的乐种属性	(295)
2. 唐大曲在唐以后的命运	(297)
3. 唐大曲的流向	(302)
二、唐代大曲与现今乐种之关系	(309)
1. 与西安鼓乐之关系	(309)
2. 与新疆木卡姆之关系	(315)

3. 与福建南音之关系	(319)
4. 与湖北田歌套曲之关系	(321)
5. 与东北鼓乐“汉曲之关系”	(322)
小 结	(326)
第四节 本章小结	(327)
结 语	(332)
一、研究方法和分析手段上的突破	(332)
二、全面性和局部性相结合	(333)
三、论证方法和论述方式	(335)
参考文献	(337)
后 记	(357)

绪 论

唐代的政治经济达到了中国古代封建社会的巅峰，也创造了光辉灿烂的音乐文化，在音乐史上达到了当时世界音乐的高峰，长安更是成为当时亚洲乃至世界音乐文化的中心。融雅、俗、胡诸乐于一起，并加以适当发展，逐渐形成了独具唐代特色的音乐文化。唐代音乐文化在中国文化史上是一个里程碑式的文化，它博大精深，绚丽多彩，堪称中国传统文化的精粹和世界文化的瑰宝。大唐盛世是中国音乐舞蹈史上除周、汉的第三个集大成的时代，其乐舞艺术在唐代的繁荣，充分体现出这个时代开放的艺术观。这种音乐文化在外在形式上注重结构的庞大，追求视觉艺术的“丰满”效果；在内涵上注重兼融诸乐精华，使西域的调式色彩、古代的雅乐韵致与里巷俗曲的律辞等都可以在其中得到存在的“空间”和价值；在音乐环境上，从最高统治者到一般官员都热衷并喜爱音乐活动，甚至其中不乏精通音律而参与创作者^①。唐代音乐的繁盛，促成其在音乐艺术的发展上取得了前所未有的辉煌成就，其中宫廷燕乐上的成就尤为后世所称道，而大曲就是其中一个重要的艺术种类。

^① 唐代宫廷和士大夫阶层都养了一批乐伎。《新唐书·礼乐制》（卷二二）：“唐之盛时，凡乐工、音声人、太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署……总号音声人，至数万人。”同卷还记载，玄宗自选“坐部伎”子弟三百，教于梨园，“声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。”可见玄宗朝时音乐活动的繁多。〔宋〕欧阳修：《新唐书》，北京：中华书局，2000：313。

一、引言

大曲的源头可以追溯到战国末期楚辞中既已出现的“乱”章，汉以后的“相和歌”、“相和大曲”、“清商大曲”，乃至隋代的“清商伎”^①。大曲之名，学界多认为初见于蔡邕《女训》^②。《太平御览·琴上》卷五七七载：“琴曲，小曲五终则止，大曲三终则止。”

蔡邕《女训》曰：舅姑若命之鼓琴，必正坐操琴而奏曲。若问曲名，则舍琴兴对曰某曲。坐若近，则琴声必闻；若远，左右必有赞其言者。凡鼓小曲，五终则止；大曲，三终则止。无数变曲无多少，尊者之听未厌不敢早止。若顾望视也，则曲终而後止，亦无中曲而息也。琴必常调。尊者之前，不更调张。私室若近舅姑，则不敢鼓。独若绝远，声音不闻，鼓之可也。鼓琴之夜，有姊妹之宴则可也。^③

《乐府诗集》卷四十三引《古今乐录》说：“凡诸大曲竟，《黄老弹》独出舞，无辞。”^④可见，汉时的“相和歌”中有舞有器乐伴奏的被称为“大曲”^⑤。《宋书·乐志》卷二十一录有十六首“大曲”的歌词及曲名，曲间“解”数不同。如下：

《东门行》（古词四解）、《折杨柳行》（文帝词四解）、《艳歌罗敷行》（古词三解）、《西门行》（古词六解）、《折杨柳行》（古词四解）、《煌煌京洛行》（文帝词五解）、《艳歌何尝》（一曰《飞鹄行》，古词四解）、《步出夏门行》（武帝词四解）、《艳歌何尝

① 许常惠. 汉唐大曲研究·序. 台北：学艺出版社，1988：1.

② 王国维. 唐宋大曲考. 王国维戏曲论文集 [C]. 北京：中国戏曲出版社，1984：123.

③ [宋]李昉等撰. 太平御览（六）. 上海：上海古籍出版社，368.

④ [宋]郭茂倩. 乐府诗集. 上海：上海古籍出版社，1998：497.

⑤ 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. 人民音乐出版社，1981：114～115.

行》(古词五解)、《野田黄雀行》(《空侯引》亦用此曲,东阿王词四解)、《满歌行》(古词四解)、《步出夏门行》(一曰《陇西行》,明帝词二解)、《翟歌行》(明帝词五解)、《白头吟》(与《棹歌》同调,古词五解一)、《雁门太守行》(古词八解)、《明月》(东阿王词七解)^①。

丘琼荪《汉大曲管窥》指出,这十六首^②“大曲”出于汉的原因是:以其在《宋书》中所出现的位置来看,不是汉代以前的作品;再由其文辞观察,也都是汉时的古曲辞,为魏氏三祖所作^③。

汉之“大曲”在唱词之前还会加上不唱的器乐段“解”,也会加进婉转华丽抒情的部分“艳”,或紧张快速的部分“趋”,在结束部分还可能会用一个战国时常有的曲式段落“乱”。据郭茂倩《乐府诗集》卷二十六记载:

“又诸调曲皆有辞、有声,而大曲又有艳,有趋、有乱。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。”^④

由上可见,“曲”的前后或有“趋”、“艳”、“乱”的段落,是汉时“大曲”的基本框架。但并不是每首“大曲”中都有上述部分,而“艳”往往用在乐曲开头(也有中间的),属于抒情婉转的音乐段落;“趋”则用于曲末,音乐较快;中间主体部分是多节歌,每节歌后可加“解”,歌曲部分偏重抒情而稍慢,“解”的部分偏重力度而较快。

唐代大曲在发展过程中不断吸收少数民族、西域各国、清商

① 沈约.宋书.杭州:浙江古籍出版社,1998:303~304.

② 丘文当时说是十五首,但经查《宋书·乐志》确为十六首。

③ 丘琼荪.汉大曲管窥[M].中华文史论丛(一)[C],上海:中华书局,1962:190~192.

④ [宋]郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998:310~311.

乐旧曲的音乐元素，乐段（“遍”）数较之汉代大为增多。据《旧唐书·音乐志》载：《上元舞》有29遍，《霓裳羽衣曲》有36遍，《秦王破阵乐》有52遍之多，大曲在结构上较之以前的“大曲”要长大得多。

宋朝的王灼《碧鸡漫志》中对唐代大曲的想象性记载云：

“凡大曲有散序、靷、排遍、撚、正撚、入破、虚催、袞遍、歇指、杀袞，[一本实催，下云，滚拍、遍歇、杀滚。]始成一曲，此谓大遍。”^①

从大曲的段落名词的众多，可见其音乐的段数（遍）之多。

宋时大曲多采用“摘遍”的形式，而非唐时的整篇全奏。如沈括在《梦溪笔谈》卷五中记载：

“所谓‘大遍’者，有序、引、歌、靷、催、哨、催、撚、袞、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，则谓之‘摘遍’。今人大曲，皆是裁用，悉非‘大遍’也。”^②

宋以后，大曲渐趋失宠，慢慢退出音乐舞台，但在各朝代的“乐志”、“礼乐制”等史书中还是留下了其历史踪迹——主要是曲名和唱词。有部分乐谱流传到日本、朝鲜等东亚诸国，使乐音得以“保存”。“礼失求诸野”，大曲的遗风得以保存于后来发展起来的戏曲艺术中^③，也有人认为它在民间乐种如“西安鼓乐”、“南管”、“汉吹”、“新疆木卡姆”等中留下遗响^④。

① [宋]王灼.碧鸡漫志.上海:上海古籍出版社,1988:77.

② [宋]沈括撰、胡道静校证.梦溪笔谈.上海:上海古籍出版社,1987:222.

③ 王国维认为“大曲鱼杂剧二者之渐相接近,于此可见。”但也对二者的表演形式的差异表示怀疑。王国维.唐宋大曲考.王国维戏曲论文集[C].北京:中国戏曲出版社,1984:159.

④ 这将在后面的行文中展开讨论。

二、唐大曲之研究现状

唐大曲是中国古代音乐史中一种曾经辉煌并对后世音乐发展产生了一定影响的音乐体裁,历来受到音乐理论家和史家的关注。其研究大体可分为古代和近现代两个时间段,研究的方式也有略有不同,其中研究的得失值得一探。因此,通览唐大曲研究的既往研究,以期探究唐大曲在新时期研究突破点的可行性之路,对再现这一古代音乐体裁很有必要。

1. 古代的文学、文字记述

关于大曲的早期研究,可追溯到唐代的诗人们的作品中,诗人们以其生花的妙笔对当时演出的很多歌舞大曲进行了记述与评价,让后人对这一音乐体裁有了较为直观的认识。如白居易就任在其《霓裳羽衣歌》一诗中对唐大曲的结构有过较为详细的记述,诗中对当时非常有名的乐舞《霓裳羽衣舞》进行了“散序”、“中序”、“破”的三段式描述,这成为后来史家阐述大曲结构的重要证据之一。此类的资料在唐诗中还有大量乐篇,很值得关注和分析。

唐代流传下来的乐舞记载被辑录在《全唐诗中的乐舞资料》等书中^①,从诗中记述的内容看,涉及到《绿腰》(六么、乐世)、《凉州》(梁州)、《薄媚》、《伊州》、《甘州》、《霓裳羽衣》、《玉树后庭花》、《雨淋铃》、《柘枝》、《三台》、《浑脱》、《剑器》、《熙州》、《石州》、《水调》、《破阵乐》、《春莺啭》等作品^②。从记述的方式看,以对原歌舞大曲描述为主,其中夹杂较多的比

① 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组.全唐诗中的乐舞资料[C].北京:人民音乐出版社1996;傅正谷选释.唐代音乐舞蹈杂技诗选释[M].北京:人民音乐出版社,1991;欧阳予倩.唐代舞蹈[M].上海:上海文艺出版社,1983.

② 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组.全唐诗中的乐舞资料[C].北京:人民音乐出版社1996:13.