

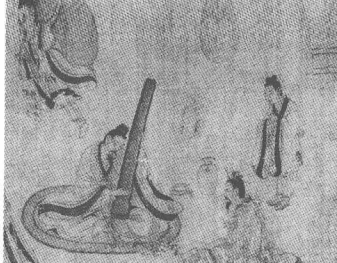
东晋南朝音乐文化研究

王志清
著

Dongjin Nanchao Yinyue Wenhua Yanjiu

就建立起完备的礼乐制度，产生了灿烂的音乐
民族音乐汇聚成多样化的音乐格局，共存中相

百尔四道工种、百尔消贺、百尔制度、用乐类型、音乐表演形态、音乐观念与文献，以
及乐府文学等内容，是深入研究东晋南朝音乐文化的学术窗口。



东晋南朝音乐文化研究

王志清 著

本书为作者主持2012年湖南省教育厅青年项目(12B103)研究成果

全国百佳出版社·江西人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

东晋南朝音乐文化研究 / 王志清著. —南昌: 江西人民出版社,
2012.7

ISBN 978-7-210-05521-1

I. ①东… II. ①王… III. ①音乐文化-研究-中国-东晋时代
②音乐文化-研究-中国-南朝时代 IV. ①J609.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 146303 号

东晋南朝音乐文化研究

作 者: 王志清 著

责任编辑: 吴艺文

封面设计: 同异文化传媒

出 版: 江西人民出版社

发 行: 各地新华书店

地 址: 江西省南昌市三经路 47 号附 1 号

编辑部电话: 0791-86898470

发行部电话: 0791-86898815

邮 编: 330006

网 址: www.jxp-ph.com

E-mail: jxp-ph@tom.com web.jxp-ph.com

2012 年 7 月第 1 版 2012 年 7 月第 1 次印刷

开 本: 787 × 1092 毫米 1/16

印 张: 16

印 数: 1—1000 册

字 数: 250 千

ISBN 978-7-210-05521-1

赣版权登字—01—2012—308

版权所有 侵权必究

定 价: 35.00 元

承 印 厂: 南昌正彩印务有限公司

赣人版图书凡属印刷、装订错误,请随时向承印厂调换

目 录

绪 论	1
一 东晋南朝音乐世家考察	9
二 东晋南朝乐伎研究	20
三 东晋南朝音乐观念研究	29
四 东晋南朝音乐制度研究	56
五 东晋南朝用乐类型研究	76
六 东晋南朝乐器研究	108
七 东晋南朝音乐文献研究	127
八 东晋南朝音乐表演形态研究	171
九 东晋南朝音乐文化背景与乐府文学研究	186
十 关于乐府文学研究的学术思考	215
主要参考文献	248
后 记	251

绪 论

(一) 研究对象

本书是以专题的形式对东晋南朝的音乐文化进行系统性的研究,首先对本书的研究对象予以说明。

中华音乐文化源远流长。自先秦时期起,就建立起完备的礼乐制度,产生了灿烂的音乐文化。“音乐文化”是一个宽泛的所指,学界目前有关古代音乐文化的研究成果已较为丰富,但似乎并没有对“音乐文化”的研究内容进行明确界定。于是就可能按照对于音乐的一般性理解,产生这样的想法:既然是音乐研究,那么,就应该是指曲调、曲式、旋律、节奏、和声、曲谱以及音乐演奏、表演等内容,只有这样,才称得上是真正意义的“音乐研究”。这种理解其实是定位于音乐学学科层面的解释,属于音乐本体的研究。音乐文化研究固然包括音乐本体层面的内容,但绝不仅限于此。事实上,凡属于音乐创造活动、音乐创造成果以及音乐消费活动的种种内容都属于音乐文化。音乐创造活动的主体,包括帝王、贵族、宫廷乐伎、家伎、职业乐人、士大夫文人、民间音乐活动者等不同地位、不同身份的个体、群体都在音乐文化的研究之列。音乐创造活动既受到一定历史时期音乐物质手段的制约,也受到音乐观念的影响。音乐创造成果包括各个时代的宫廷音乐文化和民间音乐文化,也包括各个时代的音乐文献。宫廷音乐根据音乐功能的不同,大体分为仪式性的雅乐和娱乐性的俗乐,因此,也就产生

了不同的用乐类型。音乐的实现,需借助外部的物质条件,于是,对乐器的研究就成为音乐文化的重要内容。音乐的实现,呈现为各种艺术形态,对音乐表演形式的研究也就必不可少。有关乐器和表演形式的研究,更接近本体层面的音乐研究。音乐的实现,其实就是一个音乐消费过程,音乐消费群体、消费观念、消费情境,音乐消费与音乐形式发展和传承之间的关系,等等,也是音乐文化研究的题中应有之义。以上是笔者立足于音乐活动的阶段性,对音乐文化的研究内容作的一个很简略的说明。而在已经产生的音乐文化研究成果中,其研究内容的丰富,又并非以上所列举的能够概括。

音乐文化体现在音乐史中,音乐文化研究往往是在古代音乐史的研究题目中展开的。中国音乐史学家杨荫浏先生著有《中国古代音乐史稿》^①一书,书中论述了我国自远古以来直至清朝末年的音乐发展史,包括:中国历代社会背景与音乐发展的联系;各种音乐形式发展的历史沿革;中国音乐的多种体裁和题材;历代音乐制度、乐府制度的变迁;器乐曲和乐器的分析和介绍;音乐美学思想的研究与介绍以及古代的音乐文献和乐谱资料的保存情况等内容。这些内容,实际上就是宽泛的音乐文化研究。

2009年,文化艺术出版社出版了秦序主编的《六朝音乐文化研究》^②一书,这是国家艺术科学“十五”规划项目的成果。这部书包括了这样一些内容:六朝音乐文化的主要人文生态条件;六朝宫廷与世家大族的音乐生活;六朝礼乐制度及其沿革;六朝清商乐舞;六朝的宗教音乐;六朝的器乐与乐器;六朝的乐律理论;六朝的音乐思想;六朝音乐文化的多向交流,等等。音乐文化的主要人文生态条件,实际上就是影响音乐发展的社会背景,包括经济、文化、思想环境等。清商乐舞和宗教音乐是按照不同标准区分的音乐类型。乐律理论其实也可以归入宽泛的音乐思想中。因此,这部对六朝音乐文化研究的专著,涉及的基本上也是古代音乐史研究的内容。

通过以上两部音乐文化研究专著的简介,试图说明音乐文化研究的总体框架;同时,也试图澄清一种狭义的认识。音乐文化研究并非是音乐学学科意义

① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社,2004。

② 秦序主编:《六朝音乐文化研究》,北京:文化艺术出版社,2009。

上的音乐本体研究,它所包括的内容很丰富。在此补充说明,对于古代音乐文化的研究,如果仅仅局限于音乐本体的研究,会面临由于音乐无存所导致的严重困难。尽管今人挖掘、整理了一批乐谱,但这比较起散失于历史长河中的音乐而言,只是极少的一部分,而且,这些整理的乐谱究竟在多大的程度上贴近古代音乐的真实情况,也难以论定。因此,在古乐无存的背景下,如果将音乐文化研究仅仅限定于音乐本体层面的研究,事实上是难以开展的。

秦序先生在对六朝音乐文化产生的主要人文生态条件研究时认为,影响甚至决定一个时代音乐艺术风貌和发展进程的因素很多,有许多属于内部的条件和因素。例如,旋律、节奏、和声织体等音乐艺术本体的内在构成因素,它们具有自身成长的轨迹和运行规律;又如,音乐艺术发展,离不开各类音乐形式自身传统在某一特定时代的传承积累,以及各自嬗递的内在趋势。与此同时,在文学艺术外部,气候、地理等自然环境因素,政治、经济、思想、文化、民族等社会因素,是影响音乐艺术发展的客观环境条件,此外,还有人的因素……^①笔者以为,既然音乐艺术面貌的形成有内部成因和外部成因,那么,在对音乐文化艺术进行研究时,也自然应有内部音乐研究和外部音乐研究。内部音乐研究是关于音乐本身的研究,外部音乐研究是有关音乐形成、发展、流传的外部种种因素的研究。本书中有关音乐形式和演唱形态的考察,属于内部音乐研究。而更多的内容,如音乐创造主体、音乐消费环境、宫廷音乐活动,乃至音乐文献、音乐观念等,属于外部音乐研究。因此,音乐文化研究较之纯粹的音乐学研究,范围更宽广,内容更丰富,维度更多,由此也更能描述和揭示出音乐面貌及其成因。纯粹音乐学的研究,需要具备音乐学知识背景,需要凭借一定的音乐遗存展开。而广泛的音乐文化研究,固然也要求研究者掌握一定的音乐专业知识,但由于这一研究更多是对音乐史料和音乐文献的扒梳、整理、分析、阐释,因此,更要求研究者掌握文化史和文献学的知识和信息,如此,也创造了音乐文化研究较之音乐学研究更为宽广的研究视野和更为可行的研究途径。显然,古代音乐文化的研究更多需要依靠史料和文献进行,从这个意义上讲,古代音乐文化研究和音乐史科学、音乐文献学之间存在密切的关系。

^① 参见秦序主编:《六朝音乐文化研究》,第3页,北京:文化艺术出版社,2009。

本书对东晋南朝音乐文化的研究,与学界已经完成的音乐文化研究,在研究范围和内容上并无本质差别,也就是说,本书对音乐文化的研究,基本上是在这一领域的研究框架内进行。但同时也有一定的突破,即纳入了乐府文学的研究内容。我国音乐文学的发展,在不同历史阶段,有不同的代表形式。汉魏六朝,正是乐府艺术和乐府文学的繁荣时期。乐府文学,从本质上讲,属于乐府艺术体系内的一部分,即歌辞。当然,后来也出现了没有入乐的拟歌辞,不入乐的文人拟乐府诗等,但它们和音乐之间依然存在千丝万缕的复杂关系。因此,乐府艺术和乐府文学所具备的音乐性是不容置疑的。乐府艺术和乐府文学作为音乐创造活动的成果,当然应该在音乐文化研究范围之内。

(二) 研究时段

从目前的研究成果来看,将“六朝”作为一个整体时段的研究较多,如《六朝音乐文化研究》一书即包括东吴、晋朝(西晋、东晋)以及宋、齐、梁、陈四朝。也有的研究将魏晋南北朝作为一个整体时段,如田青主编的《中华艺术通史》,其中有《魏晋南北朝》一卷。本书之所以将东晋、南朝作为研究时段,基于这样一个认识:就古代音乐史的发展而言,东晋、南朝代表了一个新的发展阶段。这一时期,传统的中原旧曲——相和歌和清商三调,已经衰落,在南方文化土壤上发展起来的吴声和西曲,成为新兴的主流乐歌。这是新旧音乐变迁的历史时期,随之,整个音乐文化的状况都可能较前发生新变。吴声的主要曲调,产生于东晋和刘宋时期;西曲后起,主要曲调产生于齐、梁两代。可见,晋迁江左,进入了古代音乐发展的新阶段。其实,古人也认识到了东晋在音乐发展史上的转折地位。编纂汉唐乐府文学文献——《乐府诗集》的郭茂倩,在《乐府诗集》“杂曲歌辞”序中有这样一段话:“自晋迁江左,下逮隋、唐,德泽衰微,风化不竞,去圣逾远,繁音日滋。艳曲兴于南朝,胡音生于北俗。哀淫靡曼之辞,迭作并起,流而忘反,以至陵夷。”郭氏所言“艳曲”,正是指东晋南朝以来的吴声和西曲。由于这类短小的歌曲主要抒发男女相思情爱,所以被称为“艳曲”。郭氏本着一种正统的音乐观念,不满于吴声、西曲抒写男女情爱,认为有碍教化,这当然是对先秦以来传统音乐功能观的发挥。但他清楚地认识到晋迁江左以后音乐上发生的新变,并以“晋迁江左”作为明确的时间点,这是对古代音乐史的正确认识,也

正是本书在研究时段划分上的主要依据。有学者将汉魏相和歌和魏晋清商三调歌诗称为“清商旧曲”，将吴声和西曲称为“清商新声”，并通过分析它们所用的乐器以及曲式结构，认为吴声、西曲在音乐上接受了中原旧曲的影响。笔者认为，如同人类历史上所有的社会科学和自然科学，音乐艺术的前后递嬗、新旧变迁，不可能凭空产生，不可能出现空中楼阁式的现象。音乐艺术的发展一定有前后的因缘关系、传承关系。音乐的历史就像一条河，从未间断，但在不同的河段，由于河道的地形构造、两岸的地质环境不同，甚至包括人类对河水的利用和开发等原因，造成了不同河段不同的水流状态和不同的风景。笔者想要指出的是，吴声、西曲固然是古代音乐长河中的一段，但它拥有自己独特的生态环境。它们是在自三国以来南方源远流长的文化土壤上发展而来的，拥有自己的传统，只是在晋迁江左之前，呈现为涓涓细流。晋迁江左之后，由于文化重心的转移，吴声、西曲获得了发展的契机，于是成长为这一时期的主流音乐。正如《宋书·乐志》所言：“吴哥（歌）杂曲，并出江东，晋宋以来，稍有增广。”^①《晋书·乐志》云：“吴歌杂曲，并出江南，东晋以来，稍有增广。”^②与《宋书》所论基本相同。郭茂倩《乐府诗集》“清商曲辞”序云：

《晋书·乐志》曰：“吴歌杂曲，并出江南。东晋已来，稍有增广。

其始皆徒歌，既而被之管弦。”盖自永嘉渡江之后，下及梁、陈，咸都建业，吴声歌曲起于此也。^③

显然，郭茂倩除了认识到吴声发展、繁荣的时间外，还注意到其产生地域。由于吴声是一种带有较强地域特色的音乐形式，所以，它在曲式结构、歌辞体式、抒情方式等方面，实际上拥有自己的小传统。将吴声、西曲看做是中原旧曲的自然发展，显然是不合适的。笔者以上对吴声、西曲发展的叙述，是想说明，以吴声、西曲为代表的东晋、南朝音乐艺术，与之前的魏晋（西晋）音乐分属于音乐发

① [南朝梁]沈约：《宋书》，第19卷，第549页，北京：中华书局，1974。

② [唐]房玄龄等：《晋书》，第23卷，第716页，北京：中华书局，1974。下引此书同。

③ [宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第44卷，第639—640页，北京：中华书局，1979。下引此书同。笔者认为，“盖自永嘉渡江之后”以后是郭茂倩自己的话，今本《晋书·乐志》并无这句话，故据文意重新标点。郭茂倩引《晋书》“东晋已来”与中华书局本《晋书》“东晋以来”用字不同。

展的两个阶段,故此,将东晋、南朝的音乐艺术文化独立出来,进行专门的研究,是符合音乐发展史实际情况的。

除了对音乐发展实际情况的考虑外,本书对研究时段的确定,还有提高研究清晰度的目的。诚然,宏观性的通史研究是必要的,但在宏观研究的同时,也需要集中某一特定的时段以提高研究的清晰度,这就要求研究者深入、细致地开展工作。特别是在当前社会科学成果日渐丰富的背景下,只有提高研究的清晰度,才可能有所创新。本书的时段划分,以及专题的写作形式,都有这一考虑。专题研究的好处在于可就某一问题深入开掘下去,并进行整体考察。每一专题,也并没有较为一致的规模,有些专题长,有些则短。由于目前已经产生了一些研究成果,所以,没有必要在研究已很深入之处再重复描述。采取专题研究,目的在于能够在现有的研究成果之上有所推进和深入。笔者学识浅陋,作为学术队伍中的普通一员,能够在某一学术研究领域中取得一点进展,就是一桩幸事。

(三) 研究现状与本书的突破与推进

除了前面提到的专著外,对东晋、南朝音乐创造活动的成果——歌诗和乐府的研究,近年来取得了较大的推进。2005年,北京大学出版社出版赵敏俐、吴相洲等著的《中国古代歌诗研究:从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》^①一书,考察歌诗产生的社会机制、艺术机制,分析歌诗的艺术形态和传唱情况,运用马克思主义艺术生产的理论,对中国古代歌诗艺术进行了整体和系统的研究。2009年,北京大学出版社推出《乐府诗集》分类研究丛书^②,涉及东晋、南朝乐府艺术和乐府文学研究的有:《清商曲辞研究》(曾智安著)、《鼓吹曲辞横吹曲辞研究》(韩宁著)、《相和歌辞研究》(王传飞著)、《杂曲歌辞研究》(向回著)、《舞曲歌辞研究》(梁海燕著)等。这些著作运用“乐府学”的研究理念和研究途径,从文献、音乐、文学三方面对乐府艺术、乐府文学进行了研究。

此外,《魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究》(吴大顺著,扬州大学2005年博

① 赵敏俐、吴相洲等:《中国古代歌诗研究:从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》,北京:北京大学出版社,2005。

② “乐府诗集分类研究”九本专著,由北京大学出版社2009年出版。

士论文)、《南朝吴声歌与西曲歌之综合研究》(朱金涛著,复旦大学2007年博士论文)、《萧衍和梁代清商曲辞研究》(王洪伟著,河北师范大学2005年硕士论文)等学位论文,也对东晋、南朝音乐文化的不同方面进行了研究。

面对现有的研究成果,本书力图在部分内容的研究上能有所突破和推进。本书对目前学界涉及的部分研究范畴进行了重新界定。比如本书专题之一——“东晋南朝音乐观念研究”,在对“音乐观念”的理解上,笔者提出个人的看法。音乐观念是一个笼统的说法,包括对音乐的态度、认识、理解、观念以及系统的音乐理论等。音乐观念不仅表述在系统言论、片言只语中,同时也体现于音乐实践、音乐行为中。由于汉魏六朝时期总体缺乏系统的音乐美学理论和音乐思想的表述,有关音乐的认识实际上渗透在音乐实践活动中,因此,外延性较宽的“音乐观念”较之以理论性为特征的“音乐思想”更能反映音乐实际状况。现有的“音乐思想”研究一般以对个人音乐思想的表述为中心,如阮籍以《乐论》为中心的音乐思想,嵇康以《声无哀乐论》为中心的音乐思想,刘勰以《文心雕龙·乐府篇》为中心的音乐思想,等等。笔者放弃了这一表述格局,将东晋南朝音乐观念的研究集中在三个方面:一是音乐技艺认识;二是雅乐观念;三是俗乐观念。“音乐技艺认识”是笔者的一个新提法,即有关士大夫文人阶层对乐器演奏技艺的态度和认识。这是一个很小的问题,但却很有特色,从中折射出东晋南朝时代文人与音乐的复杂关系,文人独特的精神风貌,以及这一时期的思想发展状况。雅乐与俗乐是古代宫廷音乐的两大基本类型,对待雅乐和对待俗乐,具有各自独立的思想基础,形成各自独立的观念认识。基于中国古代宫廷音乐的实际状况,很有必要分开讨论。该专题涉及的三个方面固然不能全部涵盖“音乐观念”,但雅乐、俗乐观念是“音乐观念”的核心问题,音乐技艺问题是一个虽然小但却蕴涵丰富、值得关注的问题。

再比如专题之一——“东晋南朝音乐制度研究”,现有研究中所谓“音乐制度”,基本是指乐府制度。^①笔者认为,音乐制度是有关音乐制作、音乐运用过程中所有与音乐相关的制度层面的内容,因此,该专题所谓音乐制度,取广义之概

^① 秦序主编:《六朝音乐文化研究》,第三章“六朝礼乐制度及其沿革”第二节“六朝乐府制度的沿革”。

念,不仅指乐府制度,还包括用乐制度、蓄伎制度、赐乐制度等,用乐制度中又包括丧礼期间用乐制度和诸侯王用乐制度两方面内容。这些内容在目前已出现的“音乐制度”的话题下并未得到集中讨论。需要指出的是,笔者对研究范畴的界定虽然根据音乐实际状况,采取宽泛的说法,但在具体的研究中,却并不面面俱到。比如上面提到的“用乐制度”,由于古代宫廷中有吉、凶、宾、军、嘉五礼,分别规定有用乐制度,这在正史礼乐和乐志中有一定记载。但笔者发现,在五礼中,最为突出、也最有代表性的是丧礼期间的用乐规定,因此,将之作为代表,予以专门考察。也就是说,笔者在本书的写作中,本着这样一条原则,力求有学术创新,能够在这一领域的研究中有所拓展和深入。为此,摒弃了全面而系统化的表述体系,倾向具体而深入的表述形式。

东晋、南朝时代,正是乐府艺术发展、繁荣的时期。因此,特别需要对这一时期音乐文化建设成果——乐府艺术和乐府文学,给予关注。乐府艺术在今天仅存留于文献记载中,但在当时曾是舞台艺术;乐府文学在今天只是阅读文本,但在当时曾是和乐府艺术结合在一起的音乐文本。因此,只有立足于音乐视角,才可能解释乐府艺术和乐府文学的形成机制以及文本特征等。这种“还原性”的研究,在古乐无存的背景下,主要借助文献材料展开,同时,还可能采用以“后”证“前”的方式,借助后世遗存的音乐,推论乐府艺术的形态。本书的研究采用的是第一种途径,即文献研究的方法。其中对东晋南朝时代的流行新声——吴声和西曲音乐形式、演唱形式的研究,就是立足于音乐视角的研究。笔者并对乐府文学中音乐与文学的一般关系进行了学术思考,涉及乐府诗体式与音乐的关系,曲调传唱与乐府文学的关系,以及关于乐府文学研究中“音乐视角”的思考。总之,通过这些研究,意欲突出乐府艺术、乐府文学在东晋、南朝音乐文化研究中的重要地位。

以上是对本书部分专题研究范围的说明。本书意欲通过若干专题,对东晋南朝音乐文化进行散点式的观照,希望这种观照能够在读者心目中建立起一个历史时期音乐发展状况的总体认识,并以此推进古代音乐文化的研究。

一 东晋南朝音乐世家考察

东晋是门阀世族统治的时代。当渡江之初的惨痛、凄怆情怀逐渐消退以后,偏安心态开始弥漫整个士林。虽偏安江左,半壁河山,但东晋一代士人普遍缺乏戮力报国、恢复中原的志气。庾亮兄弟、殷浩、桓温、谢玄的几次北伐,均以失败告终,加之南渡贵族、士人在南方逐渐经营起田宅,安顿好生业,因此,东晋士人中,向外的功业、理想追求淡漠,而向内的精神追求则成为主导的人生方向。于是,对谈玄、山水、艺术、养生的兴趣占据了士人生活的重要位置。琴棋书画所显示出的艺术化人生、情趣化人生体现在许多士人身上。东晋士人的艺术旨趣,脱离了西晋贵族中的那种享受、纵欲的世俗恶趣,走向了高雅脱俗、风流潇洒的一途。音乐,作为一种重要的艺术活动,进入许多士人的生活视野,成为他们精神生活的一部分。善弹琴者如戴逵,喜好音乐者如谢安,即便不通音律,也依然蓄一张无弦琴者如陶渊明。音乐对于他们而言,并非一种简单的兴趣,而是关乎人生方式与精神境界。

南朝时代,宋、齐两朝开国之君刘裕、萧道成,皆出身寒微,为布衣素族,以军功起家建立政权后,对世族采取了一种特殊的政策。一方面继续维系其高门望族的地位,另一方面则削弱其实际权力。于是,不甘心退出权力中心的谢氏家族子弟如谢灵运、谢晦、谢混等经过了种种的努力和抗争,但未能挽救既倒之大厦,惨烈退场。然而,世族的门第优势、文化优势却并不像现实权力那样可以被轻易地剥夺,因之而形成了一种特殊现象:失去现实政治权力的世族依然在

寒族士人面前保持高度的心理优越感,而那些因军功起家的寒族士人一旦地位稳固,却总想获得世族的认可,为获得一个文化身份,他们也对种种艺术趋之若鹜。于是,南朝士人的艺术追求似乎总沾染着一点附庸风雅的味道。这只是一个方面。另一方面,南朝政权的频繁更替,权力中心的风云变幻,使许多士人不得不寻求一个遁世之所,哪怕只是遮人耳目,包括音乐在内的艺术就是这样的一途。

尽管历史环境、艺术因缘不同,但东晋、南朝出现了大量通晓、喜好音乐者确为事实。当我们讨论江左以来音乐文化这样一个宽泛的问题时,首先应将目光投注在音乐创造者这一群体之上。江左以来的音乐士人中,有些堪称音乐世家,父、子兼擅音乐。形成这一现象的原因也并不复杂。无论是江左以来产生的文学家族还是音乐世家,都将文学、音乐视为家族的文化修养、文化传承而倍加重视。尽管音乐作为一种技艺,还未能与文学拥有同等的地位,史料中有关文学家族的记载很多,关于音乐世家的记录却是片言只语,然而,音乐作为文化的重要内容,音乐世家作为江左以来文化世家的一部分,对于考察东晋南朝的音乐状况,对于研究江左以来士人的文化修养和文化世家的状况,是不可或缺的。基于此,笔者选取了东晋南朝以来的三个音乐世家(他们的身份、地位、音乐特长各不相同),意欲以此管窥这一时期的音乐创造者群体。

(一)戴逵、戴颙父子

东晋、刘宋时代的戴逵、戴颙父子是著名的隐士。戴逵入《晋书·隐逸传》,戴颙入《宋书·隐逸传》。戴氏父子尽管是隐士,但在当时名气很大,与之结交者不乏王侯贵族,甚至有帝王。戴逵,谯国人。戴逵有一兄,二子。兄,戴述。二子,戴勃、戴颙。据《晋书·隐逸传》记载,东晋孝武帝太元二十年(375),因皇太子始出东宫,欲召戴逵辅助太子,“会病卒”。据此,戴逵约卒于晋孝武帝统治晚年。戴氏一门皆以琴艺著称于世。但戴述志趣不及戴逵父子。戴逵父子皆为高尚之士,受世人推重。

《晋书·隐逸·戴逵传》记载:

戴逵,字安道,谯国人也。少博学,好谈论,善属文,能鼓琴,工书画,其余巧艺靡不毕综。……性不乐当世,常以琴书自娱。师事术士

范宣于豫章,宣异之,以兄女妻焉。太宰、武陵王晞闻其善鼓琴,使人召之,逵对使者破琴曰:“戴安道不为王门伶人!”晞怒,乃更引其兄述。

述闻命欣然,拥琴而往。^①

戴氏父子俱多才多艺,鼓琴只是才艺之一种。戴逵不乐俗世,且自视甚高。武陵王召其鼓琴,戴逵怒斥使者。武陵王晞为晋元帝之子,史载其“无学术而有武干”^②。戴逵对待武陵王征召一事的态度,反映出一般“伶人”所操之业在当时还是被视为鄙贱。然而戴逵却并不是“伶人”。

戴逵长期隐于会稽之剡县。东晋中期以后,会稽一带,聚集着一批著名的士人,王、谢家族之外,还有戴逵、许询、郗超、孙绰、李充、桓伊;名僧如支遁、白道猷等等,都在这一带活动、交游,不少人有家园在这里。不少著名士人都曾任会稽郡的地方长官,成为这一地区士人交往的核心,如王羲之、王凝之、王述、纪瞻、何充、谢玄等人。^③

戴逵多次拒绝朝廷征召,显示出超俗之志趣。《晋书·简文帝纪》记载,简文帝太元十二年,“六月癸卯,束帛聘处士戴逵、裴玄之”^④。《晋书·简文三子传》记载,当时有人作《云中诗》指斥朝廷,其中有句曰:“……东山安道,执操高抗,何不征之,以为朝匠?”^⑤“东山安道”,即指戴逵。戴以隐逸身份获此令誉,在上层社会有一定影响,是在野之名士代表。《晋书》卷八十《王徽之传》及《世说新语》皆记载王徽之雪夜访戴逵之事,传为佳话。王徽之门第高贵,却如此推重戴逵,反映出东晋崇尚文化、崇尚隐逸的士风。

戴逵不仅长于琴艺,且对琴学有研究。《世说新语·雅量第六》记载:“戴公从东出,谢太傅往看之。谢本轻戴,见,但与论琴书,戴既无吝色,而谈琴书愈妙。谢悠然知其量。”^⑥谢安为朝廷重臣,戴逵为著名隐士,以世俗标准衡量,二

① 《晋书》,第94卷,第2457页。

② 《晋书》,第64卷,第1727页。

③ 参见罗宗强《魏晋南北朝文学思想史》,第130页。北京:中华书局,1996。

④ 《晋书》,第9卷,第236页。

⑤ 《晋书》,第64卷,第1735页。

⑥ [南朝宋]刘义庆著、徐震堦校笺:《世说新语校笺》,上册,第209页,北京:中华书局,1984。

人地位悬殊,但因共论琴书,竟然改变了谢安对戴逵的态度。其间原因,既与戴逵不卑不亢、从容论琴书显示出特有的风度吸引了谢安有关,也和东晋时代整个士林对艺术的重视有关。或者说,在这个时代,艺术是可以和权力、地位抗衡的,而不至于被后者所挤压。至于谈琴书达到“妙境”,恐不是停留在一般的技艺层面,而是进入了琴学的深层旨趣。从《全晋文》收录的戴逵《琴赞》和《离兴赋》中,约略可以了解戴逵琴学之精神所在。《琴赞》曰:“至人托玩,导德宣情。微旨虚远,感物悟灵。”^①“至人”是庄子笔下得“道”之境界最高者,琴在至人手中、心中,是宣导情志、寄托性情,探寻宇宙微妙,感受生命存在,体悟万物灵性的媒介。琴可通于人心,可通于万物,可通于至道。所以,戴逵的琴绝非在技艺层面,若以琴艺视之,等同伶人,是为戴逵所不能容忍的。在和谢安关于琴学的讨论中,所展示出来的是戴逵的精神境界和人生旨趣,也正因此,“谢悠然知其量”。《离兴赋》曰:“挟鸣琴于林下,理纤纶于长浦。回钱行于越江,送猗人于西渚。”可见“琴”在戴逵生活中的位置。琴已渗透进生活的一切情境中,无论独居,还是送别远人。琴是戴逵的生活方式和表述方式。

戴逵除了将琴艺传授于二子戴勃、戴颙,还曾传授于沈道虔。沈也为处士,入《宋书·隐逸传》。

关于戴颙,《宋书·隐逸传》记载曰:

戴颙,字仲若,谯郡铨人也。父逵,兄勃,并隐遁有高名。

颙年十六,遭父忧,几于毁灭,因此长抱羸患。以父不仕,复修其业。父善琴书,颙并传之,凡诸音律,皆能挥手。会稽剡县多名山,故世居剡下。颙及兄勃,并受琴于父,父没,所传之声,不忍复奏,各造新弄,勃五部,颙十五部。颙又制长弄一部,并传于世。中书令王綰常携宾客造之,勃等方进豆粥,綰曰:“闻卿善琴,试欲一听。”不答,綰恨而去。^②

戴勃、戴颙兄弟继承其父隐逸之志,隐于会稽剡县,行为高洁。他们也像其父一

① [清]严可均校辑:《全晋文》,第137卷,第2249页。《全上古三代秦汉三国六朝文》,第三册,北京:中华书局,1958。下所引此书同。

② [南朝梁]沈约:《宋书》,第93卷,第2276页,北京:中华书局,1974。下所引此书同。

样,拒绝为不入其青眼的王公贵人鼓琴,不惧触忤权贵。戴颙在琴艺发展史上比其父贡献更大。戴勃、戴颙兄弟发展了其父所传琴曲。《宋书·隐逸传》又载:

衡阳王义季镇京口,长史张邵与颙姻通,迎来止黄鹤山。山北有竹林精舍,林涧甚美,颙憩于此涧,义季亟从之游,颙服其野服,不改常度。为义季鼓琴,并新声变曲,其三调《游弦》《广陵》《止息》之流,皆与世异。太祖每欲见之,尝谓黄门侍郎张敷曰:“吾东巡之日,当宴戴公山也。”以其好音,长给正声伎一部。颙合《何尝》《白鹤》二声,以为一调,号为清旷。^①

戴颙为刘义季所弹“新声变曲”,在嵇康的《琴赋》中有记载。《琴赋》曰:“若次其曲引所宜,则广陵止息,东武太山。飞龙鹿鸣,鸛鸡游弦。”^②李善注曰:

广陵等曲,今并犹存,未详所起。应璩《与刘孔才书》曰:“听广陵之清散。”傅玄《琴赋》曰:“马融谭思于止息。……古相和歌者有《鸛鸡曲》。游弦,未详。”^③

这说明,《广陵》《止息》二曲,汉以来即有,为琴曲。《游弦》一曲,李善注虽曰“不详”,但既与他曲并列,也应为汉曲。

《乐府诗集》楚调曲序引《古今乐录》云:

《古今乐录》曰:“王僧虔《技录》:楚调曲有《白头吟行》《泰山吟行》《梁甫吟行》《东武琵琶吟行》《怨诗行》。其器有笙、笛弄、节、琴、箏、琵琶、瑟七种。张永录云:‘未歌之前,有一部弦,又在弄后。’又有但曲七曲:《广陵散》《黄老弹飞引》《大胡笳鸣》《小胡笳鸣》《鸛鸡游弦》《流楚》《窈窕》,并琴、箏、笙、筑之曲,王录所无也。其《广陵散》一曲,今不传。”^④

《古今乐录》为南朝陈代智匠所撰。在智匠提到的“但曲七曲”中,包括《广陵

① 《宋书》,第93卷,第2277页。

② [南朝梁]萧统编、[唐]李善注:《文选》,上册,第18卷,第258页,北京:中华书局,1977。下所引此书同。

③ 《文选》,第18卷,第258页。

④ 《乐府诗集》,第41卷,第599页。