

韩伟
著

辽金元

歌诗及乐论 研究



韩伟
著

辽金元



图书在版编目(CIP)数据

辽金元歌诗及乐论研究/韩伟著. —北京: 中国社会科学出版社,
2015. 9

ISBN 978-7-5161-6628-4

I. ①辽… II. ①韩… III. ①古典诗歌—诗歌研究—中国—辽宋金
元时代②音乐理论—研究—中国—辽宋金元时代 IV. ①I207. 22
②J609. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 167006 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 王冬梅
责任校对 王佳玉
责任印制 戴 宽

出 版 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.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 装 北京君升印刷有限公司
版 次 2015 年 9 月第 1 版
印 次 2015 年 9 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 14.25
插 页 2
字 数 210 千字
定 价 46.00 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营销中心联系调换
电话: 010-84083683
版权所有 侵权必究

本书是黑龙江省普通高校青年创新人才培养计划项目（UNPYSCT-2015055）、黑龙江省普通高校青年学术骨干项目（1254G031）的成果。

本书出版得到了哈尔滨师范大学“跃滨学术基金”的资助

导 论

一直以来,对中国古代歌诗、乐论的研究都是艺术学研究相对薄弱的环节,以往的音乐文学研究较多地关注入乐的词、曲、杂剧,而对辽金元的“入乐诗歌”(歌诗)并未提及。同样,在音乐学研究中也更多地关注律学而忽视乐学。事实上,中国古代乐学蕴含着丰富的美学资源和思想资源,而对之进行系统的归纳便是中国古代乐论研究的重要任务。辽金元作为民族融合和文化融合的重要时期,其歌诗和乐论也必然显现出不同以往的诸多特质。

近年来,学界逐渐开始重视对辽金元音乐制度的考订。这方面主要以王小盾及他的若干博士生为代表,其主要的研究方法是以史书中的“乐志”为考察对象,进行考据式研究,分析“乐志”的编纂情况、形成过程,同时也涉及特定朝代的音乐机构建制,这方面的代表成果是王福利的《辽金元三史乐志研究》(上海音乐学院出版社2005年版)。该书对“三史”乐志的文献来源进行了较为系统的梳理,具有较高的文献学价值。但是作者仅局限于整理史书的材料来源层面,对实际音乐制度的承袭情况重视不够。

对辽金元音乐实践的研究有所勃兴。目前的相关研究较重视考察三个朝代的散乐情况,相关学术论文如邱国斌的《辽代散乐考略》(《内蒙古文物考古》2000年第2期),沈军山、李海风的《辽音乐之散乐考略》(《文物春秋》2003年第6期),王福利的《辽大乐及其相关问题》(《黄钟》2005年第4期),张鸣的《宋金“十大曲(乐)”笺说》(《文学遗产》2004年第1期),祝波的《辽代散乐研究》(武汉音乐学院2007年硕士论

文)等。这些研究主要围绕散乐的来源、散乐的形式、散乐乐器等方面展开。可以说,上述研究某种程度上能够起到深入挖掘辽金元散乐特点的作用,但相较而言其对宫廷雅乐实践则重视不够,对与音乐存在密切关系的“歌诗”更是鲜有涉及。

另外,对辽金元音乐文学乃至乐论的研究往往“以史代论”。这种特点主要在各种古代文学史和音乐史中表现得明显,这些研究通常情况下是做历史性梳理,其学术性和系统性仍欠缺。在以往的各种文学史中往往将辽金时期一笔带过,可喜的是对元代文学的研究有所突破,查洪德先生的《理学背景下的元代文论与诗文》(中华书局2005年版)较为注重从理学层面考察元代文学和文论的独特形态,虽然与本书的着眼点有所不同,但亦具有一定的启发意义。就音乐史而言,目前较具影响的音乐通史性著作是王光祈的《中国音乐史》(中华书局1934年版)和杨荫浏的《中国古代音乐史稿》(人民音乐出版社1981年版),前者实际上是在梳理中国音乐的“律学”史,后者则更为全面地勾勒了中国音乐起源、发展的过程。对音乐断代史而言,孙星群的《西夏辽金音乐史稿》(中国青年出版社1998年版)和王国维的《宋元戏曲史》(商务印书馆1915年版)尤具代表性,但是孙书在社会史层面用力较多,这也损伤了对音乐史考察的深度;而王书虽为经典,但重在做材料的辑纂,思想性略显不足。可以说,上述诸书对本书具有间接的指导意义。

最后,“音乐美学”、“音乐文学”研究获得发展。“音乐美学”一词与本书的“乐论”有交叉之处,但前者较重视美学概念的梳理,后者除此之外也关注其与诗论、文论乃至与歌诗的关系。学界对于音乐美学的研究,近10年来获得了一定进展。其中蔡仲德的《中国音乐美学史》(人民音乐出版社1995年版),修海林和罗小平的《音乐美学通论》(上海音乐出版社1999年版)是较突出的成果,但对于辽金元三代音乐美学的研究或者一笔带过,或者不做论述,都未深入展开。同时,两书也忽视了对音乐文学的考察,本书认为“音乐文学”是“音乐美学”的重要载体,而“歌诗”恰是辽金元时期最为重要的音乐文学样态。这里需要提及的是朱谦之先生,他早在1935年出版的《中国音乐文学史》(商务印书馆)中便

开始对中国文学研究“走向反音乐上去了”的做法表示担忧，朱先生主张从音乐文学的角度重新审视中国文学史，这一观点对后续研究具有重要的开启之功。新中国成立后，从音乐角度审视文学史的潮流虽流细缕微，但仍在向前推进着，较具代表性的成果如任半塘先生的《唐声诗》（上海古籍出版社1982年版），施议对先生的《词与音乐关系研究》（中国社会科学出版社1985年版）都堪称从音乐角度审视文学史乃至具体文体的经典之作。受此影响，进入20世纪之后，类似研究陆续展开，其中值得一提的是赵敏俐和吴相洲等诸位先生依托“首都师范大学中国诗歌研究中心”平台撰著的《中国古代歌诗研究》（北京大学出版社2005年版）。该书主要从艺术生产的角度梳理了从《诗经》到元曲的音乐文学发展轨迹，并认为任半塘先生以“声诗”概念统摄古代诗歌尤其是唐代诗歌的做法有对此概念误解之嫌。^① 笔者同意这种观点。事实上，考证古代理论典籍乃至诗歌总集便会发现，大多数情况下“声诗”与“歌诗”两个概念是通用的，而且后者的出现频次远远高于前者。然而，也不乏坚定拥护“声诗”概念者，西北师范大学杨晓霁教授的专著《宋代声诗研究》（中华书局2008年版）就是一部考证较为翔实且颇具启发意义的著作，但书中仍然秉承任半塘先生的观点，以“声诗”称呼宋代入乐之诗，对此笔者已在《声诗还是歌诗：宋代音乐文学概念辨析》^② 一文中提出商榷意见。综上，就笔者所见，目前尚没有一部专门以辽金元歌诗及乐论为题材的专著，也没有以此为研究对象的系统性的学位论文。从文化史角度深入剖析辽金元歌诗、乐论的基本特点的也并未见到，这就为本研究的立论提供了空间。

本书的主要内容包括这样几个方面：

首先，考察辽金元乐制的来源情况。所谓“乐制”是指每个时代的用乐方式、机构设置、乐府制度、教坊制度，甚至包括乐舞类型、乐队的规格和排列、乐器的使用等，较多地体现为一种国家的集体性和规范

① 见赵敏俐、吴相洲等《中国古代歌诗研究》，北京大学出版社2005年版，第43—47页。

② 韩伟：《声诗还是歌诗：宋代音乐文学概念辨析》，《大连理工大学学报》（社会科学版）2013年第4期。

性行为，具有一定的制度性。通过考察《辽史·乐志》、《金史·乐志》、《元史·礼乐志》以及系统地梳理《三朝北盟汇编》、《契丹国志》、《大金国志》等史书中的相关材料，探究辽金元三代乐制的来源，从而为歌诗及乐论的考察奠定了制度基础。

其次，对辽金元的歌诗状况进行疏考。通过考察《全辽金诗》和《全辽金文》等文献材料，梳理辽代歌诗由朴拙到自律的发展过程，并对辽代歌诗作品进行钩沉。以世宗朝为界对金朝歌诗的前后时期进行考察，总结出前期文人歌诗的总体特点，并勾勒出以道人歌诗为主体的后期诗坛的内在线索。“歌诗”这一概念在元代被广泛应用，相应的戴表元、杨载、范梈、杨维桢和萨都刺等著名文士都擅长歌行或乐府创作，入乐可歌是他们对诗歌本质的认识。除此之外，亦将考察元代歌诗理论的发展轨迹。

再次，钩沉辽金元歌诗的其他形态，并分析其音乐性。辽金元时期除了“入乐之诗”是歌诗的主体之外，其他散体文中也保留着歌诗的痕迹。在全面钩沉辽金元碑铭、上梁文、教坊乐语以及道教青词作品的基础上，笔者将具体考察碑铭中的“铭文”部分、上梁文中的“诗歌”部分、教坊乐语中的“口号”部分的音乐性和歌唱潜能。同时也将考察道教青词的音乐属性，笔者认为其虽以四六骈文为主要形式，但仍具备音乐性，只不过其音乐性并不体现在“歌唱”层面，而主要体现在“唱诵”层面。

复次，对金元乐论进行美学考察。由于文化水平的落后加之传世文献的稀缺，导致辽代音乐文学作品十分有限，此种背景下辽代乐论更是难以索迹，所以本书将主要对除辽代之外的金、元乐论进行考察。金元乐论的美学旨趣趋向魏晋，因此笔者将系统考察金元文人对陶渊明的推崇，以及在理论层面上对“清”、“淡”等美学范畴的追慕。另外，元代乐论较之金代乐论更为复杂，表现为理学乐论的参与，将考察吴澄、刘因、刘瑾、赵孟頫等理学中人的乐论思想与文人清真化乐论分庭抗礼的状况。

最后，梳理辽金时期的律学环境及元代律学成就。诚如上文所述，中国古代音乐理论是由乐学和律学两部分组成的，前者以义理性言说见长，往往与时代的美学和文学思潮关系密切；后者以技术性研究见长，属于音乐自身的建设层面。律学研究是中国古代乐论的重要组成部分，其与每个

时代的乐学理论互相补充，因此在从文化和美学层面对辽金元乐学进行研究的同时，亦应对其律学成就有所考察。具体而言，熊朋来的《瑟谱》、刘瑾的《律吕成书》、陈敏子的《琴律发微》、芝庵的《唱论》、余载的《韶舞九成乐补》等著作从乐器、音律、创作、演唱、舞蹈等各个方面丰富了元代的律学园地，从而为更好地了解元代乐论以及元代歌诗提供了参照系。

目 录

导论	(1)
第一章 辽金元乐制来源情况	(1)
第一节 辽代乐制来源考	(2)
第二节 金代乐制来源考	(5)
第三节 元代乐制来源考	(12)
第二章 辽金元歌诗状况疏考	(23)
第一节 辽代歌诗状态及理论倾向	(24)
第二节 金代的文人歌诗与道士歌诗	(31)
第三节 元代歌诗繁荣及理论发展	(43)
第三章 辽金元歌诗的其他形态	(53)
第一节 碑铭的音乐性	(53)
第二节 上梁文的音乐性	(69)
第三节 青词的音乐性	(81)
第四节 元代乐语的承变	(88)
第四章 方回对江西诗派歌诗思想的继承	(101)
第一节 江西诗派对律吕之重视:以黄庭坚为例	(103)

第二节 黄山谷的诗美理想	(107)
第三节 方回对山谷歌诗观的继承	(112)
第五章 金元乐论的美学追求	(120)
第一节 金代乐论的美学考察	(120)
第二节 元代乐论的“清”、“淡”旨趣	(127)
第三节 元代理学乐论	(138)
第六章 律学传统及辽金元律学	(151)
第一节 辽金律学及整体环境	(151)
第二节 熊朋来的律学成就	(157)
第三节 刘瑾及彭丝的律学贡献	(164)
第七章 元代其他研究者的成就	(171)
第一节 陈敏子的制曲理论	(171)
第二节 芝庵的唱论	(176)
第三节 余载的乐舞理论	(183)
余论	(194)
参考文献	(199)
人名索引	(205)
主题索引	(209)
后记	(215)

第一章 辽金元乐制来源情况

辽金元是中国历史上较为集中出现的三个少数民族政权，虽然契丹、女真、蒙古三个民族同汉民族相比没有更为悠久的历史，但在公元10世纪到13世纪的一段时期内却对汉民族文化产生了至关重要的影响。辽、金与北宋、南宋在长期对峙共存的过程中，在文化层面相互吸收借鉴。蒙古政权紧承宋辽金而产生，在文化层面则表现出了文化融合的成熟形态，且又适宜地加入了本民族的文化因子，从而共同营构了元代文化异彩纷呈的总体面貌。这里，我们要摒弃一贯的汉民族本位的思想，客观地审视异族文化的独立性及其对汉地文化的影响。本书主要试图从总体层面考察辽金元的乐论思想。所谓乐论，其含义不能仅狭隘地理解为音乐理论，或者说音乐理论只是其中的一部分，因为音乐理论较多地偏重于对具体演奏技巧、宫调变化、音律配合等方面的言说，而“乐论”的含义则要宽泛很多，除了音乐理论之外，更重要的是对音乐问题形而上的诠释。由于中国文化的独特性，自先秦时代开始便很少提及“音乐”而是特称“乐”，两者的区别在于，后者往往与儒释道三教的思想有关，儒家在谈到“乐”的时候其潜在的内涵往往是“德”，道教是“道”，而佛教则往往与“空”相关，所以很多时候“乐”是具有深层的道德伦理性的或者说其自身是带有义理性内涵的。这也是中国古代的“乐”与“音”、“声”乃至与近代“音乐”的最大区别。本章所谈的“乐制”，其含义笔者在前期出版的两部专著《宋代乐论研究》和《中国古代乐论思想研究》的前言中以及本书的导论部分都有提及，在此不再赘述。“乐制”是乐论思想赖以存在的整体框架和背景，因此在对辽金元乐论思想进行考察之前，有必要对这三个朝代的

“乐制”情况进行一定的梳理。

第一节 辽代乐制来源考

事实上，辽金乐制的主要来源是汉族乐制。辽是由契丹人建立的政权，公元916年，辽太祖耶律阿保机陆续统一契丹各部并建国，国号“契丹”，公元936年南下中原，灭五代后晋后改国号为“大辽”。公元947年，辽太宗耶律德光正式改国号为“辽”，公元983年，辽景宗太后萧绰更国号为“大契丹”，公元1066年，辽道宗又恢复国号“辽”，公元1125年，被女真人所灭。辽朝共历9帝，历时210年。1122年，耶律淳在辽大臣的支持下，自立为王，号“天赐皇帝”，年号德兴，史称北辽，居南京（今北京）。耶律淳与天祚帝并列，但当年11月即病故，庙号宣帝。公元1124年，辽贵族耶律大石召集残辽旧部重新建国，史称“西辽”。其控制蒙古高原和新疆东部一带，曾一度扩展到中亚，公元1218年最终被成吉思汗所灭。总体而言，辽朝的民族政策较为宽松，由于长期民族融合，契丹的统治者对汉人并无过多的排斥之心，甚至在学习生活习俗和文化旨趣上存在有意学习的方面。生活在辽地的汉人具有与契丹人大致相同的政治地位和文化地位，并可以跻身契丹的最高统治层。^① 辽对汉人、女真、渤海居民采取“因俗而治”的策略，文化政策较为宽松。契丹人为了更好地统治汉人，为自己所用，自五代时期便有意识地建立所谓的“汉城”，采取以汉治汉的方式对其进行统治，“汉城”中最基本的社会组织被称为“头下”，即“把若干人户编制为‘团’、‘保’等组织，并以其中一人充当‘团头’、‘保头’，其管辖下的人户即称为‘头下户’”。^② 如此自由的政治体制使辽在文化领域也是以一种博采众长的姿态看待其他文化，尤其是汉地文化的。

辽朝的音乐制度体现出对汉地礼乐体系直接搬用的特征。事实上，历

① 刘浦江：《辽金史论》，辽宁大学出版社1999年版，第35—57页。

② 李锡厚：《辽金时期契丹及女真族社会性质的演变》，《历史研究》1994年第5期。

史上的很多朝代尤其是少数民族政权都会采取借鉴前代礼乐制度的方式建构自己的礼乐体系，辽建国之后，便有意识地吸收隋唐、北宋的音乐文化，其中对北宋的吸收更为直接一些，因为两者属于并存的政权。其对隋唐音乐文化的吸收则是以后晋为中介的，《辽史·乐志》载：“唐十二和乐，辽初用之：豫和祀天神，顺和祭地祇，永和享宗庙，肃和登歌奠玉帛，雍和入俎接神，寿和酌献饮神，太和节升降，舒和节出入，昭和举酒，休和以饭，正和皇后受册以行，承和太子以行”，“辽雅乐歌辞，文阙不具；八音器数，大抵因唐之旧”。^①而唐的音乐建制、曲目篇章经历五代战乱已难尽数保全，所以辽实际上是以后晋为真正的取法对象的。辽太宗克晋后，中原文物、制度、法驾、乐器、乐工等大量入辽，于是便有“太宗克晋，稍用汉礼”^②之说。可以认为辽太宗是辽朝较为开明且较早具有开放意识的君主，并为后来的君主起到了很好的表率作用，从而为景宗、圣宗时期的文化繁荣作出了积极贡献，“辽起松漠，太祖以兵经略方内，礼文之事固所未遑。及太宗入汴，取晋图书、礼器而北，然后制度渐以修举。至景、圣间，则科目聿兴，士有由下僚擢升侍从，赳赳崇儒之美”^③，此时包括文学在内的文化形式得到积极推进，并逐渐达到了辽朝文化的鼎盛期。

在具体的音乐实施上，辽体现出了汉地体系与本土体系和谐共存的状态。辽朝的音乐种类有国乐、雅乐、大乐、散乐、鼓吹乐、横吹乐等，其中“国乐”（契丹族的民族音乐）与“汉乐”相对，这种音乐又自称为“番乐”，往往与“汉乐”交叉使用，两者的施用场合并无明确的规定，体现出一定的随意性，但仍有一些细微的差别。相比于“汉乐”，“国乐”往往更多地被用于皇帝的私人宴饮以及与诸军同欢等场合，如“正月朔日朝贺，用宫悬雅乐。……是夜，皇帝燕饮，用国乐。七月十三日，皇帝出行宫三十里卓帐。十四日设宴，应从诸军随各部落动乐。十五日中元，大宴，用汉乐”。^④这段话中除了提到正月初一皇帝宴饮用国乐之外，还提到

①（元）脱脱等：《辽史》卷五十四，中华书局1974年版，第884页。

②（元）脱脱等：《辽史》卷四十九，中华书局1974年版，第833页。

③（元）脱脱等：《辽史》卷一百三，中华书局1974年版，第1445页。

④（元）脱脱等：《辽史》卷五十四，中华书局1974年版，第881—882页。

了正月十四日这一天，“应从诸军随各部落动乐”，但并未指明所动何乐，而类似的记载在《契丹国志》中则说得更为明确，“七月十三日夜，国主离行宫，向西三十里卓帐宿。先于彼处造酒食，至十四日，应随从诸军并随部落动番乐，设宴至暮，国主却归行宫，谓之‘迎节’。十五日动汉乐，大宴”^①。两段文字所记载的礼仪程序当是相同的，在《契丹国志》中明确指出了正月十四日与诸军各部同乐时演奏的应为“番乐”。笔者推断，“国乐”在辽朝并非特指某几首乐曲，其应当是数量众多的本民族乐曲的统称，且根据反映内容和高雅程度的不同，其施用的场合也应是不尽相同的，较为高级的“国乐”承载着“先王之风”的内涵，而其他的“国乐”则多体现“诸侯之风”。所以与诸军部落共欢同乐的“国乐”当更有可能是属于“诸侯之风”的“国乐”。

与“国乐”体系相对的是“汉乐”体系，它是雅乐、大乐、散乐、鼓吹乐、横吹乐的统称。辽朝雅乐是从唐、后晋、北宋等吸收而来的宫廷音乐，辽太宗入汴（今河南开封）之后，送往中京的晋太常乐谱、宫悬、乐驾等多属雅乐范围，大约到圣宗以后，辽朝正式将雅乐用于一些重大典礼。辽还模仿北宋设立太常寺，其中设有协律郎，并置太乐署、鼓吹署，其中也设有相应的官员和乐工，他们专门负责雅乐的演奏事宜。值得一提的是，辽朝也仿效唐宋以来的历次乐议，对雅乐十二律的音高进行推敲，但其根据则源自汉地古俗，比如道宗在大康年间便下令确定十二律音高，而“其法大抵用古律焉”。除了雅乐之外，大乐又称燕乐，多用于宴饮喜庆场合，直接承袭后晋，而后晋大乐则从唐代而来。散乐包括歌舞、俳优、角抵、马戏等，与北宋民间流行的各种歌舞百戏大致相同，而其源头则来自汉乐府，“今之散乐，俳优、歌舞杂进，往往汉乐府之遗声”^②。同样源自汉乐府的还有鼓吹乐和横吹乐，两者在性质上属于军乐范畴，最初主要用在与军事活动相关的礼仪活动中，汉代以后逐渐泛化为典礼用乐，在一些重大的礼节性庆祝活动中亦得到广泛施用。就其来源来说，鼓吹乐和横吹乐在汉代主要受北方民族音乐风格影响，其主要乐器笛、箫、鼓、

①（宋）叶隆礼：《契丹国志》卷二十七，上海古籍出版社1985年版，第252页。

②（元）脱脱等：《辽史》卷五十四，中华书局1974年版，第891页。

胡笳等都来源于北方民族，只不过在漫长的发展过程中，被逐渐吸收进汉族的礼乐体系中，并成为一种专门的音乐种类。事实上，上面谈到的大乐、散乐就其本源来讲也不尽来自汉族，它们早期也是从西凉乐中吸收有益成分并改造而来，汉唐以来“文事多西音，是为大乐、散乐；武事皆北音，是为鼓吹、横吹乐”^①。所以，本书中所说的“汉乐”与“番乐”的概念是相对的，是针对辽代的特定历史时期而言的。

至此，可以说辽朝乐制主要有汉地和本土两个来源，相比之下汉地乐制及音乐风格对其影响更为全面，这种影响远绍汉唐，而近承后晋，且表现出与北宋礼乐体系的相对独立性。就本土传统而言，对契丹民族音乐传统的坚持更多地体现为精神层面的皈依和继承。如果说从汉地“拿来”的雅乐更多地带有政治和文化建设考虑的话，那么“国乐”则主要体现出契丹统治者对本民族传统文化带有敬仰之情的保留，在他们眼中“国乐”往往承载着“先王之风”。由此不难看出契丹人在文化层面采取的是既不自卑，又不保守的态度。这与下文将要提及的金、元的状态截然不同。

第二节 金代乐制来源考

金朝是统治中国北部的另一个重要政权，与辽相比金实现了长达一百余年的独立统治。金朝由东北地区的女真族建立，女真在先秦时称为肃慎，两汉时期称为挹娄，魏晋时期称为勿吉，隋唐时期称为靺鞨（属黑水靺鞨一系），五代以后称为女真，由于避辽兴宗耶律宗真讳辽代史籍中多称女直。女真在建立独立政权之前，实际上已经受辽统治两百余年之久，到了辽朝晚期朝政日益腐败，女真族备受辽统治者欺凌，公元1112年，辽天祚帝赴春州（今内蒙古境内）与女真各族聚会时对女真众酋长不敬，这

^① （元）脱脱等：《辽史》卷五十四，中华书局1974年版，第897页。

激起了完颜部酋长完颜阿骨打的不满。完颜部是女真 30 多个部落中最为强大，也最有号召力的部落，公元 1115 年，完颜阿骨打（金太祖）宣布建国，国号大金，建都会宁（今黑龙江省哈尔滨市阿城区）。自此金朝开始了长达 10 年的伐辽战争，于太宗完颜晟天会三年（1125）灭辽，次年金太宗以宋朝毁约为名，攻破北宋首都开封，并虏获北宋徽钦二帝北还，北宋灭亡。金朝建国后，经过太宗的南征北战以及熙宗和海陵王时期的短暂动荡期，在世宗和章宗时达到了经济、政治和文化等多方面的鼎盛时期。公元 1234 年，金朝在南宋和蒙古的南北夹攻下最终灭亡，经 10 帝，统治 120 年，疆域东抵日本海，北至外兴安岭，西到陕西境内，南到秦岭、淮河，与南宋接邻。

早期的女真族文化水平较为低下，“生女直之俗，至昭祖时稍用条教，民颇听从，尚未有文字，无官府，不知岁月晦朔”^①，直到太祖阿骨打建国，女真族才开始广泛地吸收汉族礼乐文化，并呈现迅速发展的态势。太祖天辅五年（1121）在攻克辽中京（今内蒙古赤峰市宁城县）之前，阿骨打便下诏：“所得礼乐仪仗图书文籍，并先次津发赴阙。”^②由此可以看出，阿骨打作为开国之君，其思想是较为开明的，也较重视文化建设。这段话实际上也反映出了另一个问题，就是实际上金朝的礼乐文化是吸收了辽与汉两方面传统的结果。由第一节的分析，我们知道辽朝的礼乐制度主要承袭汉制，同时加入了本民族的文化成分，所以可以说金攻克中京所获得的“礼乐仪仗图书文籍”是带有汉、辽双重文化基因的，这种情况在《金史》中亦有所记载，“金初用辽故物，其后杂用宋仪”^③。

而在两种文化基因中，从北宋吸取的汉族文化又占据着绝对的优势。事实上，辽与金都大量地吸纳了汉族文化，辽作为与北宋并行的王朝，其吸收汉地礼乐文化主要是以后晋为中介的，同北宋并无直接关联。而金则与辽不同，其对汉地文化的吸收则主要是通过北宋这个中介来完成的，主要手段便是以战争为手段的文化掠夺，这也就促成了金源文化的迅速成

①（元）脱脱等：《金史》卷一，中华书局 1975 年版，第 4 页。

②（元）脱脱等：《金史》卷二，中华书局 1975 年版，第 36 页。

③（元）脱脱等：《金史》卷三十九，中华书局 1975 年版，第 889 页。