

黄翔鹏 著



中央音乐学院学报社

J6F2

H904

(BK167081)

樂問

黃翔鵬 著

中央音樂學院學報社

167081

中央音乐学院学报增刊 2000 年

乐 问

黄翔鹏 著

责任编辑(特邀): 崔 宪

封面设计: 袁运生 秦岱华

印刷: 北京市书文印刷厂

开本: 787 × 1092 毫米 1/16 印张: 21.5 字数: 317.5 千字

版次: 2000 年 7 月第 1 版 2000 年 7 月第 1 次印刷

中央音乐学院学报社出版发行(北京市鲍家街 43 号, 邮编: 100031)

ISSN 1001-9871 CN 11-1183/J



黄翔鹏
(1927 —— 1997)

半生廿載離騷
賦三十の年并
子心迂闊莫名
渾不改可憐稚氣
老天真此身久已
除名藉猶自調
封員外人尊髦
未盡得前路少
幼情操垂老存



作者手迹 王世襄題跋

右翔鵬元詩作未署名據聞書於
平反之後七律已成意似未盡或有
佳句待續而未願形諸筆墨非
合展此紙如見故人亦使人憶往事
余亦將以無言代喋喋也
二〇〇一年七月暢安王世襄識



出版者言

《乐问》终于付梓。我们感到欣慰。

这是黄翔鹏先生的第四本论文集。所收遗著计十三篇，大半写于九十年代。其中有些文章（如《乐问》）未及完稿，多篇未及定稿。经作者夫人周沅先生同意，我们对全部文稿作了技术性整理和校订。由于时间促迫，更因学力未逮，讹误疏失注定无可免。我们恳切请求批评教正，以期再版时得以改进。

作者自一九七八年起获准以本人名字发表文章，至一九九七年辞世，十九年间，所发文字凡百余万言，论题多涉中国乐律学、音乐考古学等领域。

对此，作者曾说：

“我是一个没有写过音乐史的音乐史研究工作者”。“为什么不写音乐史呢？我认为，如果不能站在老师的肩膀上，向前更进一步的话，何必浪费笔墨？”“我没有写过史，只下了综合研究的功夫。……目的是为未来的中国音乐史做好铺砖备瓦的准备工作。我做过音乐考古研究、中国乐律学史系统研究、中国音乐形态学的历史发展过程研究、古谱学研究和曲调考证研究。这些，都是为音乐史铺路的。但是，我始终不承认我是考古学家或乐律学家。我的目的在音乐史，只是目前还没有能力写成。我是个可怜人！什么‘家’都不是！”（本书第219页）

DX61/26

从作者的遗稿中，我们还读到这样的话：

（对于《乐问》中提出的问题），“我心中已有了大概的答案。”（本书第 219 页）“我从历史隧道的‘现代’这一端，已经看到了隋唐乃至秦汉那一端的光点了。”（本书第 145 页）

这些话里是否透露着一个耕耘者收割前的喜悦呢？也许，作者已将着手音乐史的写作了。然而，他的志愿终于未能实现。恢宏的乐章方欲奏响，却迅即陷入了永久的沉寂。这怎能不令人感慨唏嘘！

一位有影响的学者曾在一篇引起广泛注意的文章中称“‘黄翔鹏百问’（按指《乐问》——引者）和‘同均三宫假想’”“是先生留给我们整个民族的宝贵智慧遗产。”（《中央音乐学院学报》1999 年第 3 期，第 25 页。）这番话是言而有据的。黄翔鹏——二十世纪最重要的音乐学家之一，他的学术业绩对于中国音乐、中国文化的宝贵价值，将得到日益深刻、广泛的认识，他的名字将发出日益明亮的光。

此书大部分文稿由崔宪整理。他还担负了全部文字的电脑录入和全部谱例、图表的制作。袁运生、秦岱华精心设计封面。周广荣帮助校对大部分古籍引文。欧阳韞、阎林红、常丽英协助稿样校对。

这些工作都是无偿的。

我们谨向以上各位表示诚挚的谢意。

黄翔鹏先生辞世已经三年。三年来，为使此书（以及另外几本在学术上有重要意义的书）得以出版，我们曾四方奔走，先后与六家出版社商谈，历经周折，终无所获。碰壁再三，我们明白了一个道理：这类难以获利之书，这类无由赚钱之事，在“中国特色社会主义市场经济”中是难觅立足之地的。

我们只得自筹经费。

众多热心人士为此慷慨解囊，倾力相助。他们中有知名学者、艺术家，有不知名的教员、学生，有年逾八旬的老人，有二十几岁

的青年，有中国人，有外国人……我们想顺带说一句，——也许事出偶然——此中竟无一位“富豪”，大半堪称清贫。他们支持学术事业的热肠令人感动。在喧嚣的市场中，这种热肠显得何等高贵！

这里，我们谨将赠款者的大名一一列出，以志谢忱（中文人名以姓氏笔画为序，外文人名以姓氏字母为序）：

丁小立	丁 原	于光远	王若水	毛宇宽
戈 扬	卢一汀	兰 征	龙绳德	阮若瑛
阮 铭	刘宾雁	朱庆辰	朱 洪	陈 怡
苏绍智	李春光	李慎之	邵燕祥	张 洁
张 涛	周 龙	林 春	欧阳小华	钟子林
胡鉴美	袁运生	秦岱华	曹天予	廖乃雄
谭 盾	邈 邈			

Herrera, Jim Schwob, Sanmao Silva, Beth
Thomasma, David Waldron, Arthur Wolf, Stephen

中央音乐学院学报社
二〇〇〇年 六月

目 次

出版者言	I
乐问.....	1
——中国传统音乐历代疑案百题	
为九歌、八风、七音、六律，以奉五声.....	103
——对《乐问》之八的解释	
先秦时代的谐和观念.....	112
——对《乐问》之九的解释	
“之调称谓”、“为调称谓”与术语研究	118
——对《乐问》之十九的解释	
工尺谱探源.....	124
——对《乐问》之二十的解释	
律数之秘.....	131
——对《乐问》之二十二解释	
元封百年 华工焉传.....	138
——对《乐问》之二十五的解释	
中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题.....	144
中国传统音调的数理逻辑.....	221
七律定均 五声定宫.....	255
东方人的耳朵.....	265
——《扎尔扎尔中指与阿拉伯律制辨疑》小引	
秦汉相和乐器“筑”的首次发现及其意义.....	277
学术书信二十六封.....	287

乐 问*

——中国传统音乐历代疑案百题

《乐问》是我在知识和认识上感到饥饿，企图通过求知、探讨得到解答的问题。这中间包括某些猜测，就像1977年写青铜时代的音阶发展史那篇论文时，我提出《管子》为什么只算到五音的问题一样。那时对钟律问题并没有足够的坚实的材料根据。

不能做无端的猜测。但是，可以做有理由的猜测。不然，恐怕难有科学发现了。

仿《天问》体不是穿件古装衣服，只是表示我希望在研究工作中多少要有一点浪漫主义。我以为，浪漫主义是现实主义的益友，现实主义是浪漫主义的畏友。屈原是个不安分的人。我羡慕他的这

*《乐问》是一部未竟稿，以一百个小题的形式，对中国古代音乐史上的一系列重大疑作系统提问，也就中国音乐文化的内在规律提出系统质诘。在这部未完成的遗稿中，存在着如下三种不同情况：第一到第四十问有“问”，有对各“问”的部分解释，有基本文献和相关研讨论文的主要篇目，还有需要特别加以注意、应作进一步研究的问题，是比较完整的形式；第四十一到第七十二问仅有“问”而无材料；第七十三到第一〇〇问仅有对于所“问”内容和范围的提示，未及正式成文。1986年至1987年间，作者在给中国艺术研究院研究生院班授课时，对《乐问》中的部分问题曾做过讲解；1990年11月间，第一至第四十问在作者主持的“中国乐律学史”课题组内作为研究提纲首次发表；之后，1991年9月至1992年6月间，作者又以讲课的形式，向硕士课程进修班的学生介绍了《乐问》的写作。对《乐问》所做的这两次说明，作者均写有授课笔记。现将这些笔记按原稿加以整理，与《乐问》正文一并发表。正文和笔记原稿中作者所做页边批注，均以“黄按”注明；凡“翔鹏注”字样，皆系原稿所有。整理者所加注释和说明，则以“整理者按”或“整理者注”标明。

种不安分的风格。我有那么一点浪漫主义，同志们多给我一些现实主义，研究工作就可以做得比较好了。

在研究工作中，我是敢“胡说八道”的。要讲写音乐史，我却胆小如鼠。我要是回答不了《乐问》中提出的问题，“音乐史”就一个字也不敢动。

古代音乐史上的诸种问题就像乱麻一样互相牵扯着。每有所疑清理不尽，找不出头绪，我往往暂时放下。日后再回过头来，仍然会碰上原来的“死结”。我不得不下决心磨练出一种心如止水、求其清澈的静境，但求寻找问题所在及其有关联系，压住急于求解的火性，来等待系统的清理与解决。

我最怕两件事：一是顾头不顾尾，弄得越解越乱，无补于清理工作而只能添乱；二是“多米诺骨牌效应”，一处论证站不住脚，扯得凡有联系之处一倒百倒。所以避此两端，我就求其系统解决，而对每个具体问题却持慎重态度，纵然推测有据，亦不率尔结论。

1990年11月

这“一百问”是我的未完成的写作工作，我就讲到哪里算哪里。大体上以史为序，但其范围却不能概括音乐史学的全部内容。它主要是从音乐形态学的角度来研究中国传统音乐的产物。它的材料概出于下列成果：

- 一、文献学研究
- 二、音乐考古发现与乐器学研究
- 三、民族音乐学研究和东西方文化交流史研究
- 四、音乐声学理论与测音研究
- 五、中国古代乐学历史理论与现存传统乐种研究
- 六、中国古代音乐作品研究

我所讲的，是至今尚无结论的东西，和大家一起来研究如何对待这些问题。所谓“百问”，不是“百解”；是提问题，不是回答问题

题。我至今不敢写史，就是这个道理。上至领导，下至学生，都不理解我。在这些问题没得到解决以前，我拿起笔也写不下去。过去有个“疑古玄同”，现在有个“疑史翔鹏”。我只是提问题。有的好像有结论。当然，其中的有些结论将来也许要作修改。我也作了给人推翻的思想准备。不过，我希望，赞成我的意见的同志不要急于举手，反对的也不要急着否定。我希望大家想想，再想想，匆忙了没有好处。历史上无论搞对了的、弄错了的，两、三千年都那么说下来了，我们也不必着急。

我并不是“怀疑一切”。我是有根据的。这不单指材料方面的根据。我们还可从现代科学得到帮助。我指的是自然科学和人文科学（现代音乐学亦在其中；当然也包含了马克思主义——对我来说，这具有重要意义）。以前人们看问题的眼界并不那么宽。基本上是从文献到文献。考据来考据去不离开书本的范围。我主张的方法是：

系古今，辨名实，重实践。

对于乾嘉学派，我想借用一句现成话：吾爱吾师，吾更爱真理。

1991年9月

一、曰遂古之初，谁传道之？颛为乐倡，何由考之？夔行节止，谁能极之？击拊惟象，何以识之？以和神人，惟时何为？

太初有节奏吗？普列汉诺夫认为原始的音乐最先有节奏，这是有道理的、可以验证的吗？

中国古代神话中为什么讲“颛为乐倡”？传统音乐一直到近代戏曲音乐中，用鼓来指挥的传统是从哪里来的？

《尚书》记载先民的祭祀活动讲“神人以和”，《尚书·大传》解释这种祭祀活动中的音乐讲“鬼神贵清虚”，为什么主要都指节奏乐器？为什么新石器时代遗址中多有陶响器？“鸣球”是节奏乐器还是有音高的乐器？如果石磬是先出的乐器，为什么《乐记·魏文侯》讲祭祀乐的两个“然后”还是先讲节奏乐器？后世的“雅乐”中，为什么有那么多的、各色各种“草木一声”的击乐器？

整理者按：后改为——有人说：一部《易经》讲的就是“太初有节”这句话。不论这一说法的本义是否正确，只就“节奏”对于自然界、对于人文现象是否原生事物而言，应该如何看待呢？普列汉诺夫认为原始音乐从节奏开始，这是有道理而且可验证的吗？中国古代神话中为什么讲“鲧为乐倡”？先秦文献有《国语》讲“革木以节之”。到近、现代戏曲音乐中，仍然用鼓作指挥。这个传统是从哪里来的？汉语“节奏”的字义本当如何解释？节、奏，作为时间现象都是无法存留的，怎知古代的实际运用情形呢？音乐文物的研究，当代的民族学研究，能够证实初民多用节奏乐器吗？《尚书》记载先民的祭祀活动，讲“神人以和”，《尚书·大传》解释这种祭祀活动中的音乐，据《白虎通》的理解认为有“鬼神清虚，贵净”的意思。由此看来，远古祭祀活动中所涉乐器主要是无固定音高的节奏乐器呢，还是有乐音性能的旋律乐器？“鸣球”应是美玉所制之“磬”呢，还是新石器时代以来多有的陶响器？

【文献参考资料举例】（以下简称【文献】）

《尚书·舜典》：帝曰：“夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”夔曰：“於，予击石拊石，百兽率舞。”

《尚书·益稷》：夔曰：“戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏。祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔。笙簧以间，鸟兽跄跄，箫韶九成，凤凰来仪。夔曰：“於，予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。”

《乐记·魏文侯》：然后圣人作为鼗、鼓、柷、敔、埙、篪，此六者，德音之音也。然后钟、磬、竽、瑟以和之，干、戚、旄、狄以舞之。此所以祭先王之庙也……

《吕氏春秋·古乐》：乃令飞龙作[乐]*，效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。乃令嫫母为乐倡，嫫母乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。

《韩非子·十过》：奚谓好音？昔者卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分，而闻鼓新声者而说之。使人问左

* 整理者注：许维通曰：《书钞》一百五，《楚辞远游篇》洪兴祖补注引“作”下并有“乐”字，当据补。（陈奇猷《吕氏春秋校释》，第298页，学林出版社，1984年4月版。）

右，尽报弗闻。乃召师涓而告之，曰：“……子为我听而写之。”师涓曰：“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：“臣得之矣，而未习也，请复一宿习之。”……遂去之晋。晋平公觴之于施夷之台。酒酣，灵公起曰：“有新声，愿请以示。”平公曰：“善。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：“此亡国之声，不可遂也。”平公曰：“此道奚出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水而自投。故闻此声者必于濮水之上。先闻此声者，其国必削，不可遂。”平公曰：“寡人所好者音也，子其使遂之。”师涓鼓究之。平公问师旷曰：“此所谓何声也？”师旷曰：“此所谓清商也。”公曰：“清商固最悲乎？”师旷曰：“不如清徵。”……音中宫商之声，声闻于天。平公大说，坐者皆喜。平公提觴而起，为师旷寿，反坐而问曰：“音莫悲于清徵乎？”师旷曰：“不如清角。”

《盐铁论·散不足》：古者，土鼓缶枹，击木拊石，以尽其欢。

朱载堉《律学新说》卷一：“纪之以三”，天地人也。《舜典》曰“神人以和”是也。“平之以六”，谓六律也。上章曰：“律以平声”是也。“成于十二”，十二律吕上下相生之数备也。天之大数不过十二，故曰“天之道也”。

【文物参考资料举例】（以下简称【文物】）

各地、各文化遗址之所谓“陶铃”（后渐改称“陶响器”等）。

【研讨】

秦序：硕士学位论文《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》；又赵仲明论文中有关“木鼓”部分（《中国音乐学》1985年创刊号，1986年第1期；1989年第1期）。

王枫桐、张林：《中国音乐节拍发展史梗概》（《乐府新声》1990年第3期）。

二、以耳齐声，何本黄钟？

太初之时，原始人群有绝对音高感吗？

人类的绝对音高感是与生俱来的自然本能还是音乐文化发展的训练结果？绝对音高感到什么历史阶段方能在乐器制作上有所反映？“禹之声，尚文王之声”指的是钟，还是磬？夏文化有绝对音

高的物证吗？

整理者按：后改为——太初之时，自有原始人群以来，人们就有绝对音高感吗？在人和自然的斗争中，人类是怎样发展辨别音高的能力的？到了什么样的发展阶段，人们就能在听觉世界中选择出标准音高呢？

绝对音高作为某种“黄钟”标准音在历史上的出现，是在乐器制作上反映出来的吗？它在人类的文明史上属于一种什么阶段？黄帝命令伶伦去审听凤鸟的鸣声，以定黄钟音高的神话能够反映出那个历史时代的实情吗？黄帝以前，女娲和伏羲的时代，已有可以奏乐的乐器了吗？黄帝，或黄帝以后的时代中，什么时候已有可为物证的、含音高标准的乐器？

《孟子·尽心篇》说“禹之声，尚文王之声”，旧说指“钟”。对吗？不是钟又是什么呢？夏文化至今仍被史学界当作未解之谜，我们在音乐史上讨论这个问题能有点肯定意见吗？

【文献】

《孟子正义·尽心下》：高子曰：“禹之声，尚文王之声。”孟子曰：“何以言之？”曰：“以追蠡。”曰：“是奚足哉？城门之轨，两马之力欤。”

【文物】

山西、夏县东下冯遗址石磬： $\sharp C4$ 。

武官村晚商大墓虎纹石磬： $\sharp C4$ 。

【研讨】

《新格罗夫音乐与音乐家辞典》：absolute pitch (Natasha Spender)。

S. Levarie 论远古人的绝对音高概念（即《音乐形态学》作者之一，详见《音乐学术信息》1986年第3期，第8页）。

黄翔鹏：《中国古代律学》（《音乐研究》1983年第4期，第113页）。

三、律以和声，孰营度之？惟兹何功，孰初作之？

原始律、声概念的形成过程是怎样的？律是作为音高的标准而存在的。音高概念是由比较而产生的。那么，是先有“律”呢，还

是先产生了音阶和音级？

音阶结构的出现，能意味着文明的曙光吗？还是必须发展到理性上总结了“声成文，谓之音”的认识才算进入文明时代？贾湖骨笛作为七、八千年前的管乐器遗物，只有其中一支可以测音，能作为物证吗？怎样看待“孤证不立”的信条呢？

“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，是说先有律呢？还是先有声？

整理者按：后改为——如果相当于夏文化的那个时代已有确定音高标准的实据，我们能相信《尚书·舜典》讲的“律和声”已是当时的历史事实了吗？

古人是经过“以耳齐声”的阶段，逐渐认识到律、声关系的吗？古文献并没有讲黄帝以前有律，舜帝以前已能以律和声，但我们却知道如此古老的年代以前，人们已经掌握了乐音序列的使用。可不可以说：先有声而后有律——“凡音者，生人心者也，情动于中，故形于声”，是不待理性认识而来的一种自发的艺术实践？是否一定要到人们通过不同乐音的比较，产生音高概念，并以“律”作为音高标准而存在时，这才懂得“声依永，律和声”，因而能从自发的感性阶段进入自觉的理性认识阶段呢？贾湖骨笛的测音研究说明，八千年前（左右），中原的先民已在乐器制作中使用了完整的音阶结构。我们能因为同出的十六支骨笛中，只有这一支可以测音，就说这是“孤证不立”吗？又能否因为诸笛各孔多有刻痕，就断言那时已有律的计算呢？

黄按：乾嘉学派有“孤证不立”的规矩。李登《声类》的“宫、商、角、徵、羽”的“角”与“角”字，我不敢引以为证。但音乐实践中的例子，是否离开了这条考证工作的原则呢？我以为，七音的关系就不是孤证了。七音的关系中包含了互证的关系。这就是“全息摄影”的道理。全息摄影从局部知全体，不是逻辑推断的结果，那是客观存在的东西。

【文献】

《尚书·舜典》：帝曰：“夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。”

《乐府诗集》卷第二十六：《古今乐录》曰：“伦歌以一句为一

解，中国以一章为一解。”王僧虔启云：“古曰章，今曰解，解有多少。当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。”

【文物】

贾湖骨笛（《文物》1989年第1期）。

【研讨】

黄翔鹏：《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》（下）所讨论的律与音阶孰先孰后问题（《音乐论丛》（三）第152～155页，人民音乐出版社，1980年版）。

黄翔鹏：《中国古代律学》“引言”部分（《音乐研究》1983年第4期，第111页，讨论“《虞书》论乐”）。

四、中声焉系？神瞽焉量？夏尺何当？均钟以度？

人类对于声、律关系的认识，是怎样从自发渐入自觉的？形成音高标准的起点到底在哪里？“中声”之说是先验的呢，还是有其自然（广义之“自然”。人的自然本能也在其内）的物质的根据呢？从人与自然的角度的角度来看待这一问题，中国音乐史和世界音乐史应有相同的“中声”及其规律吗？对音乐艺术作生理学与心理学的研究，能对这个问题做出解答吗？出土文物的测音研究能对这个问题有所帮助吗？

整理者按：后改为——音乐艺术的历史发展过程中，古人对律、声关系的认识，如前讨论：先有过自发的，从艺术实践中掌握了乐音序列的感性阶段，再有了自觉的，能对不同乐音进行音高的比较，因而产生律高概念的理性认识。是这样产生出“伶伦制律”故事的吗？又到了什么时候中国人能够根据合理的主客观条件来制定“律高标准”，从而形成用之于实践的乐律制度了呢？虽然这不过是古文化的一个小小侧面，但周人为之自豪的礼乐制度之得以逐步建立，其源头之一，便是这滥觞于夏、商的对于乐律关系的逐步自觉的认识吗？从考古所得的实物看，这是有证据的吗？黄钟标准的建立，是人为的偶然呢，还是实有必然因素？“中声”之说是先验的呢，还是自有自然（人的自然本性亦在其内）的物质的根据？从人与自然的角度的角度来看待这一问题，是否不论中、外音乐史上都应