

中原古乐史初探

陈美娥 著

ISBN 7-309-04066-1

定价：25.00元

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）

（CIP）



陳美娥

陈美娥以坚忍不拔的意志发奋图强，二十年间不仅将式微没落的民族古乐“南音”脱胎换骨去芜存菁，以现存中国最古老，汉民族传统音乐的尊贵风采，登上国际学术研究殿堂而备受敬崇，在艺术上又完美结合梨园舞蹈精华，为保守制式的南音文化注入活水，创作出一种堪称为“传统与前卫”“复古与创新”兼容的新古典乐舞艺术形式，令国内外艺文界为之惊艳震撼。为了南音薪传使命，更未曾间断地规划南管研习课程培育表演、研究新血，孜孜不倦地巡回小区、校园演讲示范，并应邀世界各国著名艺术节演出，引领社会大众及国际人士亲近深邃精奥之南管文化世界。

由陈美娥一手创办之汉唐乐府在南音学术研究及创作推广精致艺术之成绩，充分表现陈美娥以“振兴中国传统礼乐精神”、“重建民族音乐尊严于国际”、“立足传统再造传统”的理想与使命自觉，强烈展现对民族音乐保存与升华之心志。更难得能以前瞻眼光振衰起蔽，一新传统古乐风貌，洗雪中国无古典乐舞之耻，确立南管之学术地位，丰富其艺术内涵，彰显其民族精神，弘扬华夏文化于世界，陈美娥对南音的执着与贡献诚然有目共睹。

《中原古乐史初探》再版序

田 青

陈美娥的《中原古乐史初探》要再版了，美娥嘱我作序。“序”之难写大抵有二：一是受人之托、碍于情面，不得不写，但却对欲序之人、欲序之书知之甚少，无话可说。二是对欲序之人、欲序之书有所了解，但见解不同，倘若如实写出，则如当年鲁迅为刘半农的《何典》作序一样，自己倒是说痛快了，却得罪了朋友。我给美娥写序，难在要说的话太多，实在不知道先说什么好！

就从《中原古乐史初探》的原序说起吧。那篇序文，是我的道师黄翔鹏先生生前所作。黄翔鹏先生，是治中国音乐史的大家。先生的研究，直接承继了杨荫浏先生的衣

钵和方法，以史带论、以实证史，进一步推进了中国音乐史研究的学术化。而美娥作为一个南音艺术家而着音乐史，的确是太“业余”。按一般的印象，一贯强调学术专业化、强调史学基础训练的黄先生，是不可能为此书作序的。但先生毕竟作了，而且，通读全文，你不得不承认，黄先生之序，也绝不是囿于情面、敷衍交差的应景文章。先生在这个序里，提倡了一种开放的、富有包容精神和批判意识的、强调感性与直觉的史学方法。其实，由司马迁开创的中国最早的史学流派，是一直存在着大量的感性和直觉的。只是在史学发展的过程中，考据之学及对材料的鉴别逐渐成了史学的基础和重点。让史料说话、让文物说话，的确是最可靠的方法。但是，唯史料、尚考据的史学方法也有其弊，人躲在史料之后，不免使史变得比其应有的颜色晦暗，这一点在治艺术史时尤其显得突出。常常，音乐史写成了“死”的音乐史，音乐发展过程中那些活态的东西，那些一直流传而且至今还在的东西，那些可以被我们用心和感官直接感知的东西，统统被文字的混凝土封在了底下。所以，黄先生对美娥“靠音乐家的直感来看待历史”的“业余”之作，没有丝毫的轻视和不屑，而是积极扶持、并且提醒“从事理论工作的研究者，应该尊重艺术家的感性之论，并且用它来打开自己的某些思路”。

从本书的初版到今天，已经过去了十三年。这些年里，美娥始终在为南音艺术的存在与发展摸爬滚打、呕心沥血。这期间，有多少风声雨声入耳惊心，又有多少国事家事天下事令人唏嘘啊！假如说黄先生的仙逝是中国音乐史界不可弥补的损失的话，美娥的丧兄之痛对她而言，则更是天地有时尽，此恨无计除。守俊去世后，每次见美娥之前，我都会提醒自己不要提起守俊的名字，以免美娥伤心。但真是奇怪，似乎是鬼使神差，每次却都会提到这位个性鲜明的台南汉子，惹得美娥掩面！唯一的解释，恐怕就是守俊的在天之灵希望我在那时想起他吧？

没办法，看到美娥，就会想起守俊，想起他的豪爽、想起他的热情、想起他的幽默、想起他的“代表性曲目”——他用地道的闽南方言结合卡通式的表演，却坚称是“标准普通话”朗诵的童谣《两只蝴蝶》。只要他在酒桌上用他那“hui（飞）到东、hui（飞）到西”的大舌头和“天真烂漫”的表情献演（现眼），我都会大笑不止、畅饮至醉。

我和陈氏兄妹相识，是1995年9月，当时我在荷兰莱顿大学讲学并参加欧洲民族音乐学会的年会。在那次会上，我第一次看到《汉唐乐府》美艳曼妙的表演。在莱顿，我们都住在荷兰的中国音乐学者施聂姐夫妇的家里（那栋房

屋，后来建成了一个小巧的中国音乐博物馆)。虽然来自隔绝了半个世纪的海峡两岸，但对中国传统文化共同的至爱，却使我们一见如故。美娥的典雅与美丽，以及她那身在当时的大陆还绝少看到的中国古典风格的装束，都令我有如见天人之感。而她对南音艺术的执著和对中国传统文化的向往，又随着我们交谈的不断深入而深深地感动着我。老实说，当时这位和妹妹对比鲜明的哥哥给我的第一个感觉是有点怪异的，守俊在我们谈文化时一直像个哑巴，直到那个晚上才露出真面目。那晚，我和美娥兄妹、施聂姐夫妇、英国学者钟思弟和陈慧珊一起去酒吧喝酒。酒桌上，大家唱民歌、讲笑话，满座皆欢。酣饮之后，大家抢着付账。这时候，守俊掏出一个塞满了美钞的皮夹子往桌上一拍，说：“来，大家比一比，谁带的钱多谁付账！”以前，一些台湾商人留给大陆人一种较普遍的负面看法，就是财大气粗、恃富傲人。但那一晚，守俊这混合着豪爽、孩子气、江湖气，甚至还带点直白、粗俗的作风，却不但没有引起我的反感，反而留下了特殊的好印象。

1999年，美娥兄妹率汉唐乐府到大陆演出《艳歌行》，看后，我在《光明日报》发表了一篇名为《穿越时空隧道》的文章。在文中，我借《艳歌行》的观感毫不客气地批评了当代民族音乐的西化倾向。我问道：“我们经常听到的所

谓‘民族音乐’中的绝大部分，为什么和我们在中国古典文学和其他古典艺术中所感受到的意境那么格格不入？”我承认“代有因革，乐随时变”，“但是，那种在李清照长短句里徜徉着的高贵、矜持，那种在兰花瓷上凝结着的悠然、娴雅，那种在西湖龙井中蕴发着的清澈、恬淡，那种在《红楼梦》的每一行字里都弥漫着的从容、丰富和大气，那种在中国古典诗词和其他古典艺术中常常能品味到的、被中国文人称为‘韵’的东西，我在现在的‘民族音乐’舞台上却很难见到了。”而“台湾汉唐乐府演出的《艳歌行》，不但让我们穿越时空隧道，领略了一次久违了的、真正中国味儿的高贵、典雅、悠闲，而且，还给了我们一个新的灵感和启发”。

我所谓的“灵感与启发”，实际上就是我近年来在民族音乐领域提倡的“新古典主义”。我希望我们年青一代的音乐家，能够接续上被近代的激烈变革打断的文化血脉，把被我们在泼脏水时一起泼掉的孩子捡回来，重新恢复对祖先的尊崇和民族文化自信。我的这些观点，是美娥十分赞同并身体力行的。此后，我多次到台湾访问。或讲学授课、或参加学术会议、或带领佛教音乐团去演出，遂与陈氏兄妹交往渐多。对这对兄妹为南音打拼的经历了解得越多，就越喜欢他们这一家人。美娥的才华与喷薄的生命力、守

俊的豪爽与练达、守俊夫人的艺术造诣，都让我越来越熟悉、欣赏。没有想到的是，就在守俊准备引团北上，在北京大展宏图的时候，他竟撒手而去，抛下妹妹、妻儿、事业，以一个非常符合他性格的突兀作风离开了人间。

唯一值得朋友们欣慰与庆幸的是美娥没有倒下，她在浴火般的痛楚之后，毅然决然地继续前行，戏照排、书照出。就在她沉浸了几年、全身心地准备推出新戏《洛神赋》的当口，她又张罗着将此书再版。我知道，此次再版前，美娥将全书中古籍的引文全部按善本进行了仔细的校对，改正了一些初版时的错误。我以为，这些校正本身，不仅是一种学术的进步，更是对黄翔鹏先生拳拳之心的最好报答和纪念。

黄先生走了，本来应该由先生写的再版序只好由我这个不肖生代笔了。黄先生留给我最深的印象与其说是他的学问，不如说是他的为人。所以，我写此序，也照先生的样子，只写人，不谈学。毕竟，文章千古事，不如一点心。文章是可以作的，心，却是天地之间唯一至大并永存的东西。

2006-4-23 于北京

一位南音演唱家的自有特色的史论

——陈美娥《中原古乐史初探》

(代序)

黄翔鹏

我有幸结识汉唐乐府主持人陈美娥女士，是从十年前，她的一次南音演唱开始的。清楚地记得她当年那执板当胸的形象，而印象更深的则是音乐的意境。这令我首先想到的是崔令钦评论任智方四女歌唱艺术的九个大字：“发声道润，如从容中来”。一切都是那样出乎天然，她的歌声，不像是“唱”出来的，而像是来自幽静之中，既有声，而愈形其静，流自天际，却伴随着一种精神境界的娴雅。

这是一种来源久远的、纯纯的中国风格。我不是说，

其他歌唱家无人识得这种风格；但却要说，美娥识得，不仅识得，并且选对了合适的南音曲目。她的艺术感受能力和表达能力是有些超乎一般的。

十年后的现在，她又给我看了近着《中原古乐》上篇（理论部分），征询我的意见，并且嘱我作序。开始时，我是颇有怀疑——唱家也来写作史论吗？美娥也不因为我对这部书稿中若干史料与观点提出了异议，便告退缩。她的坦然有如她的歌唱，“如从容中来”，这种自信感使我有些感悟：是否能从其中发现一些自己还未曾习惯的思路呢？

再复数次，我有点看出来了，她虽然不是史家，但对古乐却常常另有见地，而能说出史家之所未言。例如并不人云亦云地来看待历史上的郑声；例如她批驳了简单地归鼓吹乐于一种“胡化”的谬说；例如稿中一反史书因袭之论，声言北朝亦用清商……等等。这些看法，实在可说是真有透彻的见解。

我以为，她是靠音乐家的直感来看待历史的，恐怕不好用我们对于历史研究从业者的要求那样来束缚她。也许，她在某处太不讲究史料的鉴别了，但从另一方面看来，倒也未必就不好。我看她断言周代已有“清商三商（调）”的说法，可能倒是对的。从文献讲，“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声”是唐以后人的说法，现在并无任何根据

可以说明这一论述必有所本。史家对待这种问题，当无确证之时，即使推论完全成理，也必持重而不肯贸然定论；美娥却无这种顾虑，敢于直抒己见。

我不敢说她的这些独具只眼的论断，全都一定正确；但却认为从事理论工作的研究者，应该尊重艺术家的感性之论，并且用它来打开自己的某些思路。学术上进行最后论断的探讨，责任反而应在我们理论研究的当行工作者自己身上。

所以，我想在这里提醒如我者流：似乎不必从自己的职业习惯出发，便将某些“戒律”（应该说，对于专业人员，常是必要的），用于“圈外人”中。反之，如果能从“圈外”汲取新鲜的思绪、论点，帮助自己打开思路，清泉潺潺，那（哪）怕只获“一得”，岂不也是极好的吗？

美娥索序，原来我并没有特地为她说话的动机，不料却自己批评起来，反而衬托出了她的优胜之处。这却又像她的演唱那样耐人寻味，她的论文之所以自有特色，应当说是本在她的思维深处，先就自有了引人入胜的缘由。

一九九三年十月十一日草

前 言

由于古埙、箫、箎等吹管乐器的出土，得知在上古年代的中国音乐，除了宫、商、角、徵、羽基本五音的使用之外，尚有变宫、变徵、清角等变化音的存在，及 80 年代湖北曾侯乙钟磬的发现，那庞大的乐器编制、磅礴的音律声响，敲醒了中国人的民族音乐自信心，更擦亮了国际音乐专家的眼睛，也带给我国民族学者们对整个中国音乐史、古律调式曲式重新研究之艰难课题。

近代音乐家在分析我国五音或七音十二律时，已习惯与西洋七音十二平均律相提并论，其式列表如下以资参考：

古律名	今音名	古音阶名	西音阶名	简谱唱名	俗谱唱名
黄钟	C	宫	Do	1	上
大吕	#C				
太簇	D	商	Re	2	尺
夹钟	#D				
姑洗	E	角	Mi	3	工
仲吕	F	清角 (和)	Fa	4	凡
蕤宾	#F	变徵 (中)			
林钟	G	徵	Sol	5	六
夷则	#G				
南吕	A	羽	La	6	五
无射	#A	闰			
应钟	B	变宫	Si		7

上述乃目前国乐教育普遍循用之法，大致系将十二古律分置于十二平均律之下，附入宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵（或清音）古七音应 Do、Re、Mi、Fa（或#Fa）、Sol、La、Si 西洋七个唱名，若依此法则十二古律中之大吕、夹钟、夷则、无射、仲吕或蕤宾，将成为哑律无音可名，盖十二平均律始创于明朱载堉（公元 1596 年），却在西方发扬光大，兹因平均律是由十二个半音所组成，故每律均

可为调首，达成七音十二律相为宫（Do）之理论，而在十二平均律发明之前就已蓬勃发展的中国音乐，其律制系由三分损益法所产生，要“旋相为宫”有先天限制之困难。

唐杜佑通典云：“旋宫之乐久丧，东汉章帝建初三年（纪元78年），鲍邲始请用之，顺帝阳嘉二年（公元133年）复废……”^①

旧五代史乐志：“汉初制氏所调，惟存鼓舞，旋宫十二均更用之法，世莫得闻。汉元帝时，京房善易、别音，探求古义，以周官均法，每月更用五音，乃立准调，旋相为宫，成六十调……遭汉中微，雅音沦缺……六十律法，寂寥不传。梁武帝素精音律，自造四通十二笛，以鼓八音。又引古五正、二变之音，旋相为宫，得八十四调（按：京房所作乃‘五音十二律’旋宫之法，武帝所作即今通用之‘七音十二律’旋宫之法。）；与律准所调，音同数异。侯景之乱，其音又绝。隋朝初定雅乐，群党沮议，历载不成，而沛公郑译，因龟兹琵琶七音，以应月律，五正、二变，七调克谐，旋相为宫，复为八十四调，工人万宝常又减其丝数，稍令古淡；隋高祖不重雅乐，令儒官集议，博士何妥驳奏，其郑、万所奏八十四调并废。隋氏郊庙所奏惟黄

^① [唐]杜佑撰《通典·乐二》，王文锦、王永兴、刘俊文、徐庭云、谢方点校，北京，中华书局，1988年12月。

钟一均，其余五钟，悬而不作，谓之哑钟……”^①

据此典载，概知所谓五音或七音十二律旋相为宫之法，实际上是历代律学家一个不曾实现的“梦”！宋何承天（公元447年）即有感于此而托古法“三分损益”的基础上，新创均差律制。再从出土的曾侯编钟编磬规模，更证明古人造器度律之高明，作乐定调有其因循之道，故而建立中华民族音乐独特之音律体制，不采旋宫之乐非不能也，而是不为。因此今人研究古乐，将古音律与晚生几千年的平均律比较对照，确有重新检讨之必要。

依吾人之见，古哲先贤生律度音所遵循之道，必与我国传统天、地、人、玄妙思想、阴阳、五行、八卦等伦理观念有关，或许这种“迷信”逻辑在凡事讲究根据的现代并不合乎“科学”，但欲研究古代音乐，务必以当时之社会背景、风俗人情，甚至地理语言为依据，以先民最初之想为思想，探讨民族古乐之困难，便是“实物”（按：古乐的声音真相）之缺乏，我国自大汉盛世以降，即内忧外患战祸频仍，后汉三国之分裂，西晋八王之乱，东晋五胡之侵华，南北朝之峙垒……中原与羌、戎、夷、狄诸外族时战时和、时敌时友，文化难免有所交流，唐宋继兴，汉家文化更趋丰美，其繁荣盛况可谓空前举世景仰。

^① [宋]薛居正等撰《旧五代史·乐志》，北京，中华书局，1976年5月。

概自律学杂论，以致正乐声销、雅韵音寥，今人惟从古史典籍上，略晓周有房中乐，汉有相和歌，魏有清商乐，六朝有清、平、瑟、侧、楚五调，隋有清乐，唐有法曲，并且一脉相传不曾间断、既而其声律结构、音乐形态具实状况如何，纵使考古学家也难道明其情，又古人撰文立说，意泛辞简，更令当今音乐学者们莫测高深。《左传》有“五声”、“六律”、“七音”之言，《虞书》有“予欲闻六律、五声、八音、七始咏以出纳五言”，《孟子·离娄篇》亦有“不以六律，不能正五音”之说，使人大有错综紊乱之感，既是“五声”，何谓“七音”？既然“七始”，何以“六律”？

由于古乐的现状不明，又经元、明、清三代戏曲之盛行，及今西风披靡，我国业已“乐”不思“汉”，学院音乐教育全盘西化，文明古国风格荡然……难怪有些西方学者怀疑中国是否真有可代表五千年优秀文化传统象征的民族音乐形成与保存？

近代有不少民族意识强烈的音乐学者，发愤图强、博览群典、增识广思，欲理出消沉千年的华夏正声，挽回民族尊严，可叹均因资料证据欠缺，古今乐理差异而不能解释。在众多研究中国音乐史的论著中，当以20年代留德学者王光祈所撰中国音乐史最令吾人佩服，王先生学贯中西，

他以编纂西洋音乐史的科学方法，回头整理千头万绪的中国音乐，他以实物律管数学推算法，探求“五音”、“十二律”的音阶组织、调式形态，系统化地加以分析，并引经据典式解疑惑问题之症结所在，毋论其答案是否正确，都已实实在在做到如何使老迈的中国音乐进化线索完全衔接的实质研究，提供相当具体的理论形式，为后来考古乐者精辟一条可循之途径。

笔者著述中原古乐史初探，系遵照王光祈先生之训，“以实物为重，典籍次之，推类又次之……”，“有精到可采，或错误宜正……”参考探讨比较，再以乐史篇、音律篇之研究结论，分析“南音”古乐的音律构造，追溯南音之起源，进而探讨“南音”与唐法曲、隋清乐、晋弦管、魏清商、汉相和、周房中乐之关系，惟笔者才疏学浅，许多重要乐书史籍时贤巨作尚未觅阅，引述不尽详备，笔调粗略之处，企盼学术界诸先进师长指正不吝教道，美娥当潜心力考以弥不足。

陈美娥