



錦灰堆

合編本

貳卷



王世襄集

錦灰堆

(合編本) 貳卷

生活·讀書·新知三聯書店

贰卷目录

乐舞

普查民族音乐的开端

——记湖南音乐的普查工作 424

傅毅《舞赋》与般鼓舞 429

古琴曲《广陵散》说明 433

信阳战国楚墓出土乐器初步调查记 445

宋陈旸《乐书》

——我国第一部音乐百科全书 457

从汉代画像中所见到的一些

古代乐器和奏乐舞蹈的场面 461

琴书解题 492

王世襄藏本《松弦馆琴谱五》

目次题记录存 510

《裊露轩琴谱》题记两则 513

《异同集》题记 514

介绍中央音乐学院民族音乐

研究所古代音乐史料陈列室 515

试记管平湖先生打谱 520

游艺

百灵 524

北京鸽哨 527

紫禁城里叫蝈蝈 540

秋虫篇 542

冬虫篇 564

獾狗篇 576

大鹰篇 593

南宋墓出土三件蟋蟀用具 612

全须全尾两虫王 614

鸽话

鸽话二十则 616

新编鸽书两种 632

彩毫尺素写飞奴

——记清宫鸽谱四种 634

延续中华鸽文化 抢救传统观赏鸽 642

致各省市园林局广场鸽管理处的

公开信 684

宏扬中华鸽文化 抢救传统观赏鸽

——上北京市及奥组委领导同志书 686

终生不忘此殊荣 688

运外国鸽子放飞

不如养中国鸽子放飞 690

彩色图版 691

樂舞

普查民族音乐的开端

记湖南音乐的普查工作

1956年4月初，中央音乐学院民族音乐研究所开始准备湖南省的音乐普查工作。在准备阶段中，曾向熟悉该省情况的同志进行访问，阅读已出版的湖南音乐书籍，并从一百多种湖南地方志中摘录了有关音乐材料。4月底，全部工作同志到达长沙，与湖南省文化局联合组成湖南音乐采访队，由民族音乐研究所副所长杨荫浏，古乐室主任曹安和，湖南省文化局音工组组长易扬，分别担任正副队长。全队十八人，分成“湘东”、“西南”、“西北”三个组。从5月8日至6月25日五十天的时间内调查了四十四个点。根据初步统计，这次一共接触到四百五十一种不同的音乐形式，连同重复的项目一并计算，总数为一千四百二十三项，录音时间共计约四十二小时。

这次采访的目的是在普查，所以范围相当广泛。搜集到的材料，大体可以分成歌曲、风俗音乐、宗教音乐、歌舞、说唱、戏曲、器乐、其他八类。

歌曲方面，这次在湘东、湘西各地都搜集到革命歌曲，尤其是在酃县、平江、永顺、大庸等县，每处都有一二十首。这些有的是当时红军编来给战士们唱的，有的是人民用自己的曲调，抒发朴质的感情来歌颂共产党和革命领袖的，其中包括苗胞用本民族的语言写成

的歌曲。劳动歌曲的形式及数量也很丰富，澧江的《划船号子》，音调开朗明快，在紧张的节奏之后，腾起了一片欢呼声，充分表达了战胜险滩急流后的欢欣愉快。“伐木”、“拖木料”、“行排”、“装卸”、“打桩”、“打碓”等号子也都能倾泻出对劳动的热爱和克服困难的信心。“挖茶山”是一种用锣鼓伴奏的歌唱形式，它对在茶山进行挖土的劳动能起很大的鼓动作用。在旧社会曾被地主阶级利用来加强对农民的剥削，现在农业合作社已普遍采用，拿它来鼓舞热情，增加生产。其他如插田、耨田、车水、锄草、放牛、赶脚、扯炉、打铁、捕鱼、打猎、纺棉、采菱等等，几乎每一种劳动都有它的歌曲，这说明劳动人民的音乐创造和他们的生活结合得多么紧密。这次还发现了不少妇女歌曲，如《绣花调》、《耍歌》、《酒歌》、《和客歌》等等，据说都是妇女自己的创作。儿童歌曲也搜集到十几种，多数是在玩某一种游戏时唱的。至于一般的山歌民歌数量就更多了，在许多县，尤其是少数民族地区，不同的区或乡就有不同的风格，但淳朴自然却是一致的。

在以往被注意得较少而实际上内容最为丰富的要数风俗音乐了。其中，有的是季节性的，有的是非季节性的，前者是指在一定的时间及场合举行的，

后者主要是婚丧喜庆时用的音乐。正月不是农忙的时节，正好庆祝新春，在这一个月中，风俗音乐不下数十种之多，如“报春”、“赞土地”、“送财神”等，用吉利的歌词来道出希望一年顺利的良善愿望。各种形式的“舞狮”、“舞龙”、“蚌壳舞”、“龙灯”、“车儿灯”、“马灯”、“采茶灯”、“扮故事”、“送春牛”等等都沸腾着兴高采烈，酷爱生活的热情。从正月以后直至年底，每个月也都能找到若干种季节性的风俗音乐。5月有“划龙船”，湖南几乎没有一个角落不用它来纪念伟大的爱国诗人屈原，有的地方还要唱整套关于屈原的故事。8、9月间“朝南岳”，在以往，衡山道上，香客每天不下万人，每一个朝山客帮，人数由数十至数百不等，他们也是大型的合唱队，嘹亮而舒曼的朝岳歌，在几里路外就能听到。

婚丧喜庆的仪式，在过去是繁多的，往往一搞就是一二十天，甚至一个多月。其中包括各种不同的节目，而音乐正是各种节目的主要构成部分。女子在出嫁前几天就要举行“坐歌堂”，来参加的是新娘的姊妹和女伴。到夜间，她们围坐中堂，轮流歌唱，有的倾诉离别的感伤，有的感叹自身的遭遇，有的埋怨父母包办婚姻，有的咬牙切齿诅骂媒人，曲调和歌曲都反映出过去妇女被压迫的痛苦。突出的例子是嘉禾县的《伴嫁舞》，连舞带唱，全部过程要两夜，传统的歌词有七首长诗，大胆而有力地抨击了旧社会不合理的制度。出嫁，在过去的母女看来就是生离死别，所以有“哭嫁”的风俗，两人互相递唱，真是一字一泪。这些封建时代的东西，虽然早为新中国所遗忘，但是这次请来表演“哭嫁”的老婆婆，起先是一面笑一面装着哭，渐渐回忆到已往的情景，悲从中来，不禁扑簌簌落下眼泪，终至呜咽不能成声，可见当时悲惨的生活是怎样深深地隐藏在受过压迫人的心中。男家的婚礼音乐如“迎亲”、“拜堂”、“花烛

赞”、“捧茶歌”、“贺新郎”等，有的是活泼的器乐，有的是朗诵性的赞歌，它们都洋溢着欢欣的气息。丧事的音乐也是多种多样的。采用说唱形式的“孝歌”可以连着唱几夜。“上祭喊礼”，夹杂着器乐和鞭炮，造成隆重严肃的气氛。挽歌的歌词，还用的是古乐府中的薤露歌，曼长哀婉的声调，使人缅想到一两千年前的习俗。

这次进行采访，随时注意到风俗音乐的生活背景。为了不使它们与生活脱离，所以并没有按照音乐的形式分到歌舞、说唱、器乐等类当中去。只有从生活的角度去研究风俗音乐，才可能理解它是在什么情况下产生和发展的。有了这方面的认识，对于今后如何清理利用音乐遗产及如何进行新的创作都是有帮助的。

宗教音乐在以往也是不大受人注意的，并且最容易遭到否定。根据湖南采访的结果，证明宗教音乐还是相当重要的，值得研究的。首先，在旧社会，人民无法支配自己的命运，遇到灾害疾病，绝望之余，只好求佛请神，所以乞福、求财、驱瘟、逐鬼，都反映了人民对生活的要求。其次宗教音乐中的许多曲调，就是从民歌吸收来的，有的原封不动，有的经过一定的加工。现在有不少的例子可以说明戏曲音乐如何吸收了宗教音乐的曲调而获得了丰富。如果不对宗教音乐进行整理研究，将无法弄清由民歌发展到戏曲的一些来龙去脉。

湖南的宗教音乐可以分为佛教、道教、巫教三种。佛教禅宗一系的“焰口”音乐，“水陆腔”和颂赞，曲调很优美，伴奏以打击乐器为主，它们虽然是从江浙两省传来的，但一到湖南各地，在唱腔上，又多少加进了本地的生活情调。又有所谓“应教”一派，采用管弦乐器伴奏，地方色彩较浓厚。道教在湖南相当普遍，法事有几十种。以过去最常见的“打醮”为例，其中便包含着许多个不同的唱腔和器乐曲。巫

教也称师教，湖南最为盛行，在以往，连兄弟民族地区在内，几乎每一个乡、村都有专业的巫师。他们用“冲傩”来为人治病，在音乐的进行中可以听出他们起初用温和同情的声调来安慰病人，继而差遣天兵，声势浩荡，仿佛车马来临，最后驱除鬼祟时又威风凛凛，声色俱厉。可知迷信音乐也是很善于表达感情的。巫教还有许多小型的戏曲，多数是还愿时唱来谢神的，它与当地流行的“高腔”、“花鼓戏”、“阳戏”等有密切的关系。

歌舞音乐，有几种在兄弟民族流行的值得特别提出。通道县侗族的芦笙舞，一般由十六个人组成一队，芦笙大小不一，最大的有一丈多高，曲调气魄雄伟，音色很像管风琴。在晃县只有四路乡还有的《五谷丰收舞》，侗语叫做跳“铜退”（译音），戴假面具，扮演三国故事，用胡琴及锣鼓伴奏，可能与古代的傩舞有关系。江华瑶族的“长鼓舞”由两人或四人对跳，一手执着鼓腰细处，一手拍击，依着左右盘旋的步伐，打出舞蹈的节拍来。伴奏的乐队吹唢呐，打锣鼓，曲调由慢而快，随着舞蹈发展到火炽的高峰，再渐渐地迟缓下来。据称原来有七十多套舞法，现在会得最多的人也只能跳二三十套了。湘西苗族的“猴儿鼓”有单人、两人、四人、六人、八人等不同的演奏形式。一面大鼓横放在架子上，腰围两个人都抱不过来，音色非常沉雄，但鼓点的节拍却又繁促活泼，造成很特殊的音乐效果。

湖南的说唱，最普遍的是“莲花落”和“渔鼓”，现在已被广泛利用，作为宣传的工具，收到相当大的功效。此外有旧社会时登台宣讲，劝人为善的“讲圣语”，即兴编词，近乎快板的“韵脚”；与杂技相结合，双手抛掷三四个木棒还用锣鼓伴奏的“三棒鼓”；它们的形式也都是广大群众所喜爱的。侗族的《琵琶歌》一人连弹带唱，有许多传统的节目，《三百斤油》歌颂坚贞不渝的爱情，

是一首有人民性的故事诗。“讲款”（译音）是过去侗族在开会时唱的，由寨内年老有威信的人来担任，他通过说唱来启发动员，或宣布一些族中的决议。这些说唱都是值得深入发掘的。

这次在湖南采访到的戏曲约有三十种，“湘剧”、“祁剧”、“花鼓戏”是最流行的几个剧种。“湘剧”、“祁剧”的历史比较悠久，曾吸收了许多其他的剧种。由农村发展起来的戏曲、民歌、小调、风俗音乐、宗教音乐是“花鼓戏”的主要来源。在湘西芷江、溆浦、沅陵等地流行的“辰河戏”，传统的剧目有八九百出，“高腔”和“弹戏”约各占一半，戏曲中难得有这样丰富的遗产。湖南的戏曲，经过几次会演，已渐渐为戏曲及音乐工作者注意，目前正在进行发掘整理。这次普查，对戏曲只能和对其他的音乐一样，仅仅做到了解概况，不能深入调查。但从初步了解中已感觉到有些比较原始的、小型的、流行地区较窄的剧种，大家还是注意得不够。以湘西的“木偶戏”来说，它与“辰河戏”是同一个剧种，只是演唱的方式不同。据说“辰河戏”中已经失传的剧目，往往从“木偶戏”中倒能找到。其他如皮影戏、阳戏、苗族及侗族的戏曲，也都有待深入地发掘。

器乐方面，搜集到许多唢呐独奏曲及与其他乐器合奏的“吹打曲”。打击乐器合奏如安江的“十样景”、永顺的“打小家伙”节奏都很丰富，是可供学习的材料。但在这次采访中对许多原始乐器及儿童玩具乐器的理解与搜集，也可以视作一种较重要的收获。吹叶在湖南到处流行，可以伴奏山歌戏曲，以至现代的群众歌曲。南瓜秆、麦秆、稻秆、酸桐管、绿桐管、棕叶、树皮、号筒管（一种植物，类似向日葵，梗子可以吹出不同的音高来）都能拿来吹奏简单的曲调。它们是牧人的创造，曾长期服务于牧业劳动生活。更重要的是号筒管与大革命史实有关，三根号筒管和若

干支竹管制成的土枪，在革命群众冲进平江县城时曾起决定性的作用。这一史实，至今仍是当地人们有味的回忆。竹筒可以做打击乐器，高粱秆可以做琴，小竹管可以做儿童玩的排箫。上述种种，说明人民在日常生活中如何用俯拾即得的东西来丰富他们的音乐生活。对这些乐器的研究，将为乐器发展史提供资料。

其他一类包括以上各类所不能容

纳的东西，如各种的街头叫卖、瞎子行乞的“喊街”、妇女丢失东西后的高声叫骂、邵阳妇女测字时所唱的“抽牌看相”、私塾中读诗词文赋的腔调等等。这些在平时看来是杂七杂八的玩意儿，只有在普查的工作中才没有被遗漏。浏阳祀孔音乐，曾引起不少人的注意，这次曾组织演奏者进行了一定时期的练习，最后也录了音，可以供参考研究。

湖南省地图



对于乐谱、乐器及有关音乐的文献实物方面的搜集，这次采访也是有相当收获的。如手抄本的器乐工尺谱，瑶族“盘王宴”（一种盛大的庆祝仪式）歌本，道教的科书（做法事用的本子），巫师戏孟姜女唱本，木刻本醴陵的《孝歌》、零陵的《朝拜香歌》等等都是非常可贵的资料。乐器除定制了全套的芦笙和长鼓外，还搜集到侗族巫师的木制牛角、道士用的海螺、阉猪叫卖乐器、“赞土地”用的面具等等。一百多件文物，大多数是农民艺人等热心捐献出来的。

总起来说，这次普查因缺乏经验，并未能完全达到预期的要求，但收获是大的。通过普查，湖南音乐的埋藏量大体上已能摸清，再经一番整理，将有可能提出初步意见。即：哪些乐种的内容和形式是好的，群众所喜爱的，今后应当多多利用，大力发扬；哪些乐种虽有封建迷信的成分，但还是蕴藏着古代人民的艺术遗产，值得我们批判地去接受。过去由于限于认识，缺乏正确的评价，对若干乐种鼓励得不够，甚至粗暴地予以否定；再加上几年来人民生活的巨大变化，许多乐种几乎失传或将要失传。这次发现的严重问题是从解放后便

认为应当大力搜集的革命歌曲一直到向来少人注意的风俗音乐和宗教音乐，都一天一天地在那里消失，现在已经到抢救的时候了，否则一旦绝响，将成为不可弥补的损失。事实证明，人民群众是热情的，乐于将他所知道的一切东西贡献出来的，如何从他们的手里接过来，是音乐工作者应该主动争取的事了。从湖南一省的采访，使人感觉到在全国范围内进行普查确是当前的一项迫切而重要的任务。

这次湖南音乐采访队所搜集到的材料尚待进一步的整理研究。但为了供给音乐工作者的参考观摩，并希望他们多提意见，以有助于今后普查工作的改进，民族音乐研究所布置了湖南音乐采访工作陈列室。普查的工作过程、初步统计的表格、原始文字记录、照片和搜集到的文献实物等，都在该室陈列出来。通过湖南省这一个试点来摸索一些经验，为将来全国的普查准备条件，正是这次采访的主要目的。

原载《光明日报》

1956年11月1、2日

傅毅《舞赋》与般鼓舞

在汉朝,我国流行着一种歌舞叫《般鼓舞》^①,是将鼓平放在地上,由一人或数人在鼓上跳舞歌唱,并另有器乐、声乐伴奏的一种歌舞,从历史文献来看,到唐代人们对它已经不熟悉了^②。我们生在两千年后的今天,对祖先的这种歌舞形式还能知道一个大概,是多亏汉代的文学家在词赋中有详细的描写,艺术家们在石刻的画像中多次将它作为题材。

对于《般鼓舞》的叙述,前汉时的刘安,后汉的张衡,三国时的王粲、卞兰等^③,都曾讲到过,但描写得最细腻生动的要数傅毅(后汉人,约1世纪后半叶)。在他所著的《舞赋》中,有相当长的一段都是描写这种歌舞的。下面试译其大意:^④

当舞台之上,可以踏踏出音节来的鼓已经摆放好了,舞者的心情非常闲适;她将神志寄托在遥远的地方,没有任何的挂碍和拘束。舞蹈刚开始的时候,舞者忽而俯身向下,忽而仰面向上,忽而跳过来,忽而跳过去,仪态是那么的雍容惆怅,简直难以用具体的形象来形容。再舞了一会儿,她的舞姿又像要飞起来,又像在行走,又猛然耸立着身子,又忽地要倾斜下来;她不假思索的每一个动作,以至于手的一指,眼睛的一瞥,都应着音乐的节拍。轻柔的罗衣随着风飘扬,长长的袖子,不时左右地交横,飞舞挥动,络绎不绝,宛转袅绕,也合乎曲调的快慢。她的轻而稳的姿势,好像栖歇的燕子,而飞跃时

① “般”,《说文》:“象舟之旋,从舟从攴,攴所以旋也。”所以般是旋转的意思。般鼓舞可能是因舞者在鼓上及周围盘旋而得名。又因般古与盘、槃、鞞等字相通,所以古代词赋说到此舞,有许多不同的写法,如《盘鼓舞》、《七盘舞》、《七槃舞》、《七鞞舞》等等(以上见《昭明文选》傅毅《舞赋》注及《佩文韵府》)。但也有直称为鼓舞(见

《淮南子》)或鞞舞(见《晋书·乐志》)的。

② 傅毅《舞赋》唐李善注称:“般鼓之舞,载籍无文,以诸赋言之,似舞者更递蹈之而为舞节。”从语气来看,在唐代人们对它已不大熟悉了。

③ 见《淮南子》及《昭明文选·舞赋》注。

④ 引文据《昭明文选》本。因原文字句不易懂,

所以采用意译的办法,有许多地方并参照了唐李善的注。其原文为:

于是蹶节鼓陈,舒意自广;游心无垠,远思长想。其始兴也,若俯若仰,若来若往,雍容惆怅,不可为象。其少进也,若翔若行,若竦若倾;兀动赴度,指顾应声。罗衣从风,长袖交横,骆驿飞散,飒揭合并。鸛鸛燕居,拉搯鹤惊,绰约闲靡,机迅体轻,

资绝伦之妙态,怀蕙素之洁清。修仪操以显志兮,独驰思乎杳冥。在山峨峨,在水汤汤,与志迁化,容不虚生。明诗表指,喷息激昂。气若浮云,志若秋霜。观者增叹,诸工莫当。

于是合场递进,按次而俟,埒材角妙,夸容乃理,轶态横出,瑰姿谲起。眇般鼓则腾清眸,吐哇咬则发皓齿。摘齐行列,经营切拟。仿佛神动,

回翔竦峙。击不致策,蹈不顿趾。翼尔悠往,暗复辍已。

及至回身还入,迫于急节。浮腾累跪,跼蹐摩跌,纤形赴远,淮似摧折。纤毅蛾飞,纷森若绝。超逾鸟集,纵弛殒殒。蜷蛇媮媮,虚转飘忽,体如游龙,袖如素霓。黎收而拜,曲度究毕,迁延微笑,退复次列。观者称丽,莫不怡悦。

的疾速，又像受惊的鹤鸟，体态美好而柔婉，迅捷而轻盈，姿势真是美妙到了极点，同时也显示了胸怀的纯洁。舞者的外貌能够表达内心——神志正远在杳冥之处游行。当她想到高山的时候，便真峨峨然有高山之势，想到流水的时候，便真洋洋然有流水之情；她的容貌随着内心的变化而改易，所以没有任何一点表情是没有意义而多余的。乐曲中间有歌词，舞者也能将它充分表达出来，没有使得感叹激昂的情致，受到减损。那时她的气概，真像浮云般的高逸，她的内心，像秋霜般的皎洁。像这样美妙的舞蹈，使观众都称赞不止，乐师们也自叹弗如！

单人舞毕，接着是数人的鼓舞，她们挨着次序，登鼓跳起舞来，她们的容貌服饰和舞蹈技巧，一个赛过一个，意想不到的美妙舞姿，也层出不穷，她们望着般鼓则流盼着明媚的眼睛，歌唱时又露出洁白的牙齿。行列和步伐，非常齐整，往来的动作，也都有所象征的内容，忽而回翔，忽而高耸，真仿佛是一群神仙在跳舞，拍着节奏的策板^①，敲个不停，她们的脚趾，踏在鼓上，也轻疾而不稍停顿。正在跳得来往悠悠然的时候，倏忽之间，舞蹈突然中止。

等到她们回身再来开始跳的时候，音乐换成了急促的节拍。舞者在鼓上做出翻腾跪跌种种姿态，灵活委宛的腰肢，能远远地探出，深深地弯下。轻纱做成的衣裳，像蛾子在那里飞扬。跳起来，有如一群鸟，飞聚在一起；慢起来，又非常的舒缓。宛转地流动，像云彩在那里飘荡，她们的体态如游龙，袖子像白色的云霓。当舞蹈渐终，乐曲也将要完的时候，她们慢慢地收敛舞容而拜谢，一个个欠着身子，含着笑容，退回到她们原来的行列中去。观众们都说真好看，没有一个不是兴高采烈的。

我们读过了傅毅的赋，再来看一看汉代石刻画像中的般鼓舞。这一题材，

在画像中是不少的。在这里，我们只举出几幅来讲一下。

一、山东某地出土的汉画像（图1）^②，舞者和乐队，共见十一人（此石左端断损，最左一人形象已残缺，当时全石，可能不止这些人）。右边六人在奏乐，乐器有笙、管、排箫、鞞鼓等等^③。第九人侧着身子两脚踏在两个鼓上，双臂挥动，袖子高高飘扬在空中。画家抓住了舞人优美的姿态，将他成功地刻画出来。我们看了他，不由得会想起傅毅的描写——“体态美好而柔婉，迅捷而轻盈”。第十人两脚也踏在鼓上，仰面向后弯下去，头几乎要碰着地面，很合乎刘安对鼓舞的描写——“绕身若环”。第七第八两人，虽然坐在地上，也是舞蹈的表演者，因为他们的帽子上扎着带子，与奏乐者所戴的显然是不同的。

二、在山东隋家庄画像中（图2）^④，我们看到一个用瑟、管、篪^⑤、笙等乐器伴奏的乐队，分列两行，面面相向，鼓舞在中间举行。其中最左的一个舞人，左脚踏在一个鼓上，右脚抬起，将要落在另一个鼓上；右臂高举，甩着袖子，扬过头顶，左手拉着一人，他的左脚和臀部着地，好像不肯走上鼓去，而在鼓上的舞人一定要拉他上去似的。在这两人之右，还有一人，右臂伸直，向左指着上述的两个舞人，他虽不在鼓上，但也是舞队中的一员。傅毅赋中所谓“单人舞毕，接着是众人的鼓舞；他们挨着次序，登鼓跳起舞来”，与此图的情况是相合的。三个舞人中有两个人张着嘴，露出牙齿，弹瑟的人，也是如此，可能他们都是在歌唱。踏在鼓上的一个舞人，高冠作花瓣式，与其他两个舞人不同。汉画中有许多例子可以证明这是女人的装束，所以我们可以相信汉代的鼓舞，有时是男女合演的。

三、汉画像中最著名的武梁祠石刻中，也有《般鼓舞》（图3）^⑥。乐队六个人，在画像右侧，最右的两个人，作拍掌唱歌状，其余四个人在弹瑟吹篪及

① 根据朱载堉《乐律全书》，竹筒大的叫“策”，小的叫“牍”，是拍板一类的打击乐器。

② 据北京图书馆藏原拓片影摹。

③ 鞞鼓即手摇的拨浪鼓。

④ 此石断为两半，左半现藏济南山东省立图书馆，右半为日本掠去。左半据傅惜华先生编《汉代画像全集》钩摹，右半据《东洋美术大观》钩摹，两图大小比例不太一致。

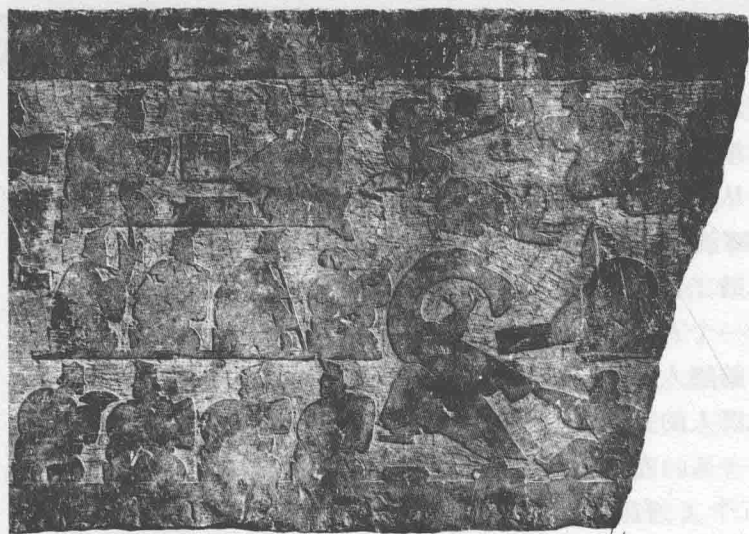
⑤ 篪，音“笛”，古代竖着吹的管乐器，即现在的箫。

⑥ 据武氏左石室第三石原拓本影摹。

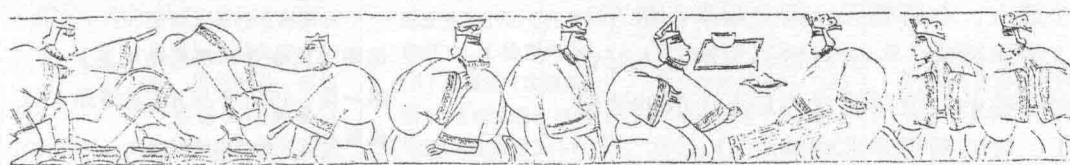
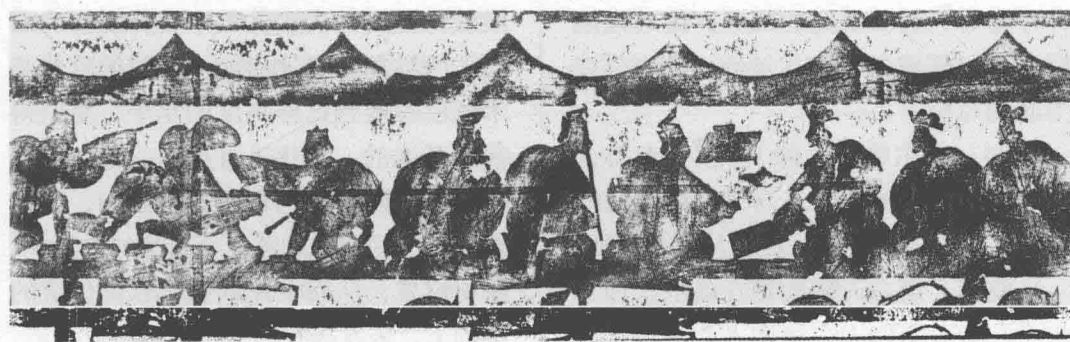
1 山东汉画像

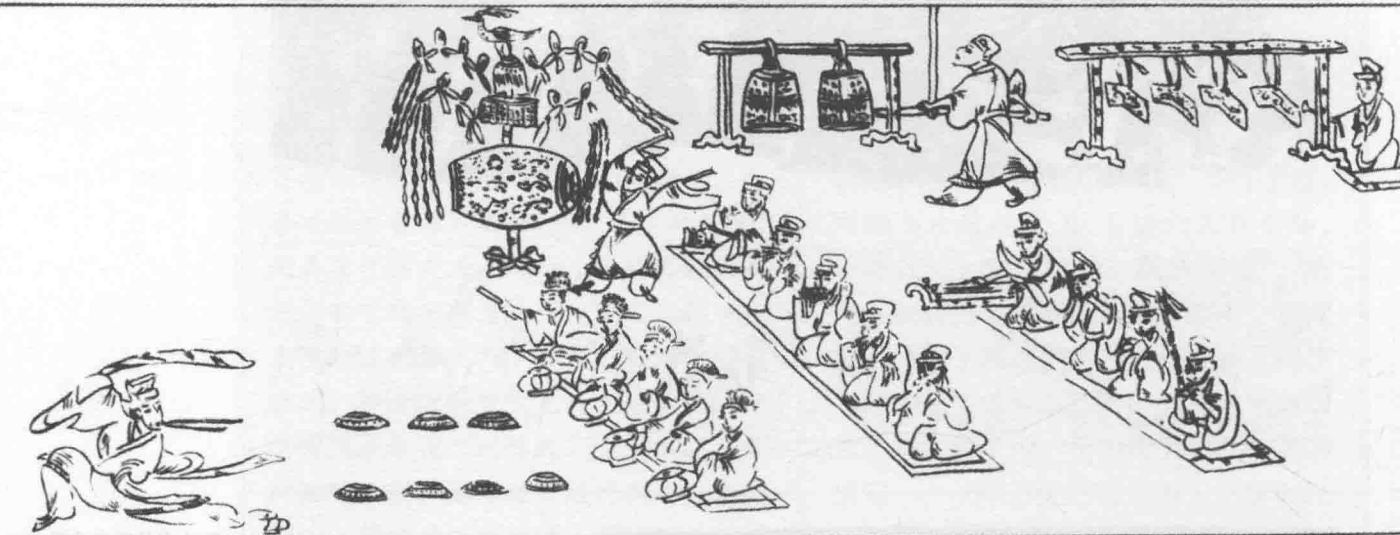


2 山东隋家庄画像



3 山东嘉祥武氏左石室
第三石画像





4 山东沂南石墓画像

吹排箫。画像左侧,五个鼓平放在地上,中间一人,在鼓上仰面作滚舞的姿势。他的左手按着第一个鼓(从最右的一个数起),右手举起,左腿膝部跪在第二个鼓上,脚尖抵着第三个鼓,右腿膝部跪在第四个鼓上。右边的一个人,一腿跪在地上,右手指着中间的舞人,左手握着鼓槌,好像等待中间舞人的手一抬起,就要敲击似的。左边一人,左脚踏在最左的一个鼓上(第五个),右腿膝部跪在同一个鼓的缘上,右手也指着中间的舞人,左臂伸直,手中握着鼓槌。从舞蹈的动作中,我们几乎可以听到舞者的手、足、肘、膝等部分所踏触出来的声音。傅毅在赋中曾一再描写般鼓舞富有节奏性,从画中我们也不难想象,尤其是他的“舞者在鼓上做出翻腾跪跌种种姿态,灵活委婉的腰肢,能远远地探出,深深地弯下”几句话,简直是在为此图写照。

四、山东聊城画像其三^①残存舞人及鼓各五。最后一人,双手拿着鼓槌,一起一落,正在敲打。第二人甩动双袖,一足跷起。第三人两脚踏在鼓上,回身向左,指着第四人。第四人两手按在两个鼓上,双脚朝天,倒立起来。最左一人大半残蚀,一手右指,与第三人好像是对称的。值得注意的是五个鼓的边缘上,鼓钉刻得非常清楚。

五、山东沂南石墓百戏图画像(图4)^②中的《般鼓舞》有盛大的伴奏场面。乐队坐着的有三席:第一席五人,一边手在拍着瓦瓶^③,一边还好像在歌唱。第二席五人在击铙、吹排箫和吹埙,第三席四人在弹瑟吹笙。三席之上,还有打建鼓^④、撞钟和击磬的各一人。一个舞人,在左下角,他甩动长袖,衣带飘然,恰如傅毅赋中所形容“飞舞挥动”和“宛转袅绕”的情景。他眼睛看着地上的七个盘鼓,可能是舞刚开始,正在平地上回身蓄势,将要跳到鼓上去的时候。鼓的样式,上圆下平,与前此四图所见的不同,但鼓钉明晰可见。这可能是因为沂南石墓的时代略晚于汉^⑤,所以鼓的形制已有所改变的缘故。

汉代的词赋和画像都充分地说明了般鼓舞是一种内容优美丰富,场面瑰丽伟大的歌舞。两千年前,我国的歌舞艺术就已发展到这样高度的水平,是值得我们骄傲的。虽然千百年来,它久已绝响,但我们的舞蹈家和音乐家们,一定会从汉代的词赋和画像所描绘的鼓舞中,获得启发,从而在民族优秀歌舞传统的基础上,来发扬我们今日的歌舞艺术。

原载《民族音乐研究论文集》
第一集,1956年9月人民音乐出版社

① 傅惜华先生藏本。

② 据文化部文物局照片影摹。

③ 《淮南子·精神训》:“叩盆拊瓠,相和而歌。”瓠即瓦瓶,宋陈旸《乐书》卷一三七有图,形象与此图所见的有相似处。

④ 建鼓是鼓腔中贯立柱的一种鼓。

⑤ 沂南石墓的时代,安志敏先生定为魏晋时期,见所著《论沂南画像石墓的年代问题》一文,载《考古通讯》1995年第2期。

古琴曲《广陵散》说明⁶

《广陵散》是我国著名古曲之一，在古琴曲中占有极重要的地位。远在一千七百年前，《广陵散》已出现了杰出的演奏者嵇康（223—262年）。我国第一部音乐百科全书作者，宋代的陈旸，曾拿它与《诗经》相比拟，并说是“曲之师长”⁷。历史文献中关于《广陵散》的记载特别多，远远超过了一般的琴曲。全曲长达四十五段，曲体结构庞大，旋律丰富，技巧也比较复杂，曲调激昂慷慨，有它独具的风格，这都是使它特别著名的原因。

以下试分四节来说明此曲。

一、关于《广陵散》一些错误说法的辨正

古来关于《广陵散》的记载虽多，但不尽可信。前人曾做过一番考证工夫，

对错误的说法加以辨正澄清。在介绍此曲之前，有必要作简略的综述。

关于《广陵散》的错误说法，可以归纳成为下列三点：（1）嵇康是《广陵散》的作者。（2）嵇康死后《广陵散》便失传了。（3）《广陵散》的命名由来是因为三国曹魏的时候，司马懿父子蓄谋夺取天下，而魏国的大臣都在广陵遭到他们的杀害。魏国散败于广陵，故名《广陵散》。

历史文献证明上面的说法是不能成立的。《广陵散》早在嵇康之前已经流行；它不仅是一首琴曲，并被吸收成为笙的曲调⁸。嵇康自己所做的《琴赋》，以赞许的口气推荐此曲，更说明不可能是他本人的作品。嵇康死后，此曲并未失传，几乎每一朝代都有会弹《广陵散》的人，而且发展成为合乐曲⁹。至于将《广陵散》的命名附会到魏国政权在广

⁶ 此文据以前所写的《古琴名曲广陵散》一稿（载《人民音乐》1956年4月号）补充修改而成，准备放在单行本《广陵散》中作为乐曲的说明。《广陵散》单行本将要收有关此曲的文字十一篇，作为附录；所以许多前人已经谈过的问题此稿就不再重

复。现只将附录各篇的名称写在下面，供读者参考：（1）《战国策·韩策》；（2）《史记》卷八六，《刺客列传》；（3）汉蔡邕《操琴》卷下，《聂政刺韩王曲》；（4）《晋书》卷四九，《嵇康传》；（5）宋楼钥《攻媿集》卷五，《谢文思许尚之石函广陵散谱》；（6）

同上卷七九，《弹广陵散书赠王明之》；（7）元耶律楚材《湛然居士文集》卷十一，《弹广陵散终日而成因赋诗五十韵并序》；（8）明蒋克谦辑《琴书大全》卷十二，《报亲曲》；（9）民国冯水《重刻广陵散谱序》；（10）民国杨宗稷《琴镜续》卷二，《广陵散谱后

记》；（11）民国戴明扬《广陵散考》，载《辅仁学志》第五卷，1、2合期。

⁷ 见宋陈旸《乐书》卷一四三。

⁸ 晋潘岳《笙赋》：“辍《张女》之哀弹，流《广陵》之名散。”

⁹ 宋郭茂倩《乐府诗集》卷四一引《张永录》云：“又有但曲七曲：《广陵散》、《黄老弹飞引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鸚鸡》、《游弦》、《流楚》、《窈窕》，并琴、箏、笙、筑之曲。”但曲可能是指纯器乐曲而言。

陵地方散败的事上去，不但地名与史实不符，“散”字的解释也显然是错误的。“散”是乐曲的一种名称，“广陵散”等于“广陵曲”，与散败的意思根本无关。嵇康《琴赋》提到《广陵散》是和《东武》、《太山》等曲并列的。左思的《齐都赋》的注释：“《东武》、《太山》皆齐之土风弦歌讴吟之曲名也。”^①古代许多乐曲发源于民间本是事实，某一地区流行的曲调即以某地为名是很自然的事，所以《广陵散》就是在广陵一带流行的民间乐曲才是合情近理的说法。

上述各点，有的在古代笔记如《卢氏杂说》、《春渚纪闻》等书中早有论及。近代的杨宗稷、戴明扬两位先生有更详细的论证。

二、《广陵散》的故事内容

《广陵散》每段都有标题，从标题来看，知道此曲描写的是战国时（公元前4世纪）聂政复仇行刺的故事。关于这个故事有两个不同的说法。它们的内容是这样的：

1. 聂政为严仲子报仇刺韩相——韩国的大臣严仲子与韩国宰相侠累^②有仇，为了要找人替他行刺，就结交聂政，卑躬折节地用财物去收买他。聂政竟不惜牺牲自己刺杀了韩相。韩国因

不知刺客是谁，暴尸悬赏。聂政的姊姊不肯使弟弟声名埋没，前来认尸，并自杀在聂政的身旁。这个记载见《战国策》及《史记》两书（附录1、附录2），但彼此也有一些出入，如《史记》只说聂政刺死了韩相，而《战国策》则说聂政刺死韩相之外，兼中韩王。

2. 聂政为父报仇刺韩王——聂政的父亲为韩王炼剑，误了期限，惨遭韩王杀害。聂政为报父仇，历尽艰苦，入山学琴，十年工夫，学成绝技。韩王听说国内出现了卓越的琴家，召他人宫演奏，但不知他就是要为父报仇的聂政。正在听琴之际，聂政从琴中抽出刀来，刺杀了韩王。聂政怕连累他的母亲，自毁容貌而死。韩国不知谁刺死了国王，千金悬赏，求刺客姓名。聂政的母亲为使儿子扬名前去认尸，并死在聂政的身旁。这个故事见汉蔡邕著的《琴操》，即所谓《聂政刺韩王曲》。修建时代约与蔡邕同时的武梁祠石室，也曾取这个故事作为石室画像的题材，并在人物之旁标明了“聂政”、“韩王”等字样（图1）。

这两种说法究竟哪一个对呢？宋代的楼钥、张崇，元代的耶律楚材都引用刺韩相侠累的故事（附录5、附录7），近代的杨宗稷则肯定《广陵散》就是《聂政刺韩王曲》（附录10），而戴明扬又认为是聂政刺韩相。就是一直到现在，大家讲到这一曲，也还不能得到统一的看法^③。

一般地说来，《战国策》和《史记》一向被人视为是正史，写作态度严肃，史实“信而有征”。《琴操》则因其中许多说法，与经史不尽符合，故对它发生怀疑，认为不可信。不过我们今天要解释分析一件古代的艺术作品，主要在寻

1 汉武梁祠石室画像
聂政刺韩王



找它原来所根据的题材内容；至于这题材内容是否与史实完全符合却是次要的事。因此，用来解释《广陵散》，从琴曲的文献来看，还是用聂政刺韩王的故事为比较合理。理由有以下几点：

首先就《琴操》一书的来源来说，有人因它不见《隋书》、《唐书》的《艺文志》著录而认为有伪托的嫌疑。但它早在唐代已经李善引来注解《文选》。对考证相当审慎的阮元也认为它不是后世所能拟托的⁴。尤其有力的证据是汉武梁祠石室中有聂政刺韩王的石刻画像，说明在当时民间确实流传着这样一个音乐故事。武梁祠的时代是从来没有人怀疑过的，因而也证明了《琴操》的记载是确实有据的。宋郑樵《通志·乐略》说得有理：“《琴操》所言者，何尝有其事？琴之始也，有声无辞。但善音之人，欲写其幽怀隐思，故取古人悲忧不遇之事而以命操。或有其人而无其事，或有其事又非其人；或得古人之影响又从而滋蔓之。”民间的传说本是会与历史记载有一些出入的。《琴操》中所说的也确有不能令人相信的部分，如说成《聂政刺韩王曲》就是聂政所作，又说“聂政弹琴阙下，马牛止听”等等。但这些艺术的夸大与加工，正好说明蔡邕忠实地记录了当时所流传的琴曲故事。换言之，如果《琴操》只呆板地重复历史的记载，完全找不到故事性的创造与想象，那么恰好可以反过来证明它是对琴曲传说不忠实的一部书了。现在既然知道在嵇康之前，远在汉代（这时可能与《广陵散》的创始年代相去不远），琴曲中关于聂政行刺的故事是为父报仇刺韩王，那么后人有什么理由能硬将它改为聂政被人收买来刺韩相呢？

其次从《广陵散》的标题来看，楼钥、张崇、耶律楚材等所讲到的谱本有《取韩相》、《别姊》等名称，与聂政刺韩王的故事相合。但《神奇秘谱》本的《广陵散》则此两段标题作“取韩”及“烈妇”，显然指的是聂政刺韩王的故事。

查《广陵散》中《正声》一章的十八个分段标题，每个都是两个字，为什么单单到“《取韩相》”，出现了一个三个字的标题⁵？如果全曲所描写的果系聂政刺韩王的故事，那么难道用“取相”两个字不能概括吗，又何必一定要三个字的“取韩相”呢？这正可以说明《广陵散》的故事原为聂政刺韩王，此段也原名《取韩》，而后来因将刺韩王的故事改为刺韩相，又为了使标题与故事符合，才在“取韩”之后加了一个“相”字。又《广陵散》中有《亡身》、《辞乡》等标题，只有用《琴操》的故事——聂政离家，逃亡入山学琴，才能讲得通，而这些情节在《战国策》及《史记》中是没有的。因而从标题来看，《广陵散》的故事内容是聂政刺韩王而非刺韩相⁶。

最后从情理来分析严仲子的假仁假义，小恩小惠，不可能使聂政有坚强的行刺决心。按《战国策》、《史记》所载，聂政与严仲子本素昧平生，聂政岂肯为报严仲子的私仇而去刺杀侠累。这与豫让为报智伯而谋刺赵襄子，荆轲为报田光而刺秦王情形都不相同⁷。倘若聂政果如《战国策》、《史记》所说，被权贵收买了而去为他效死，实际上是愚蠢的。《琴操》中所叙述的聂政，他父亲惨遭杀害，与暴君结下不共戴天之仇，那就自然会使他长期地处心积虑和最后以伟大的自我牺牲来达到复仇的目的。所以聂政刺韩王这一个富有阶级反抗性的行动，很可能是被封建统治者有意识地歪曲成被人收买刺杀韩相。何况《战国策》与《史记》两书也不尽符合。《战国策》称“韩傀走而抱列哀侯，聂政刺之，兼中列哀侯”，他不仅刺死了韩相，也刺死了韩王。所以不论从情理来分析，或从史料来看，都不能肯定聂政刺韩王一事是纯属虚构的。

根据上述的三点理由，我们可以说：如果聂政刺韩王是被统治者歪曲成了刺韩相，我们固应当为他力争；即使历史事实确是聂政为严仲子刺韩相，但

⁴ 见阮元《四库未收书目提要》卷一。

⁵ 《后序》中虽有《会止息意》四个字的标题，但据《琴书》“八拍会止息意，绝也”一语，它很像是《后序》八拍的总名而不是一段标题。

⁶ 吴钊同志在《对古琴曲广陵散的一些看法》（载《人民音乐》1957年2月号）一文中提出《广陵散》的小标题，可能是晋、唐以后人加的。我并不反对这个意见。但我认为即使是后人加的，也是根据琴曲的流传故事才会想出来的。因此，机械地、固执地拿每一个小标题来解释每一段的内容，固然不妥；但完全否定小标题，认为与乐曲无关，因而也就不用来解释《广陵散》整个曲调的内容，也是不对的。

⁷ 豫让一心一意要为智伯报仇是因他平素受到智伯的“国士之遇”。荆轲刺秦王是因他在潦倒之中几次遭人污辱，但受到田光先生的礼遇，终于因田光的自刎而大为激动。智伯、田光在交好豫让、荆轲的时候，并没有什么要求；这与严仲子要聂政效死去收买他，情况根本不同。