

王明蓀主編

古代史文化

研究
輯刊

十七編 第三二冊

道易惟器

宋以來宮調理論變遷及與音樂實踐關係研究
(上)

李宏鋒 著

古代歷史文化

研究
輯刊

十七編

王明蓀主編

第 32 冊

道易惟器

——宋以來宮調理論變遷及與音樂實踐關係研究（上）

李宏鋒 著



國家圖書館出版品預行編目資料

道易惟器——宋以來宮調理論變遷及與音樂實踐關係研究
(上) / 李宏鋒 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，
2017〔民106〕

序 10+ 目 4+158 面：19×26 公分
(古代歷史文化研究輯刊 十七編：第 32 冊)

ISBN 978-986-404-972-1 (精裝)

1. 宮廷樂舞 2. 音樂史 3. 宋代

618

106001498

ISBN-978-986-404-972-1



古代歷史文化研究輯刊

十七編 第三二冊

ISBN：978-986-404-972-1

道易惟器

——宋以來宮調理論變遷及與音樂實踐關係研究(上)

作 者 李宏鋒

主 編 王明蓀

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編 輯 許郁翎、王筑 美術編輯 陳逸婷

出 版 花木蘭文化出版社

社 長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455 / 傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 hml810518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2017 年 3 月

全書字數 293402 字

定 價 十七編 34 冊(精裝) 台幣 68,000 元

版權所有・請勿翻印



道易惟器
——宋以來宮調理論變遷及與音樂實踐關係研究（上）

李宏鋒 著

作者簡介

李宏鋒（1977～），男，漢族，唐山豐南人，文學博士，中國藝術研究院音樂研究所副研究員，碩士研究生導師，《中國音樂學》副主編，中國音樂學院北京民族音樂研究與傳播基地兼職研究員。著有《禮崩樂盛——以春秋戰國為中心的禮樂關係研究》、《六朝音樂文化研究》（合）、《中國古代物質文化史·樂器卷》（合）、《藝術中國·音樂卷》（合）等，發表學術論文四十餘篇；獨立主持完成國家社會科學基金藝術學青年項目「宋以來宮調理論變遷及其與音樂實踐的關係」，參與國家藝術科學「十五」規劃項目「六朝音樂文化研究」、教育部重大項目「音樂類非物質文化遺產保護的理論與實踐研究」等。

提 要

本著以中國古代音樂歷史發展為背景，立足傳統戲曲、詞曲、笙管樂等實踐，以專題形式梳理唐宋以來以俗樂調理論為代表的宮調系統變遷，探討各時期的宮調應用特點、歷史淵源及其與音樂實踐的互動關係。初步研究表明，唐俗樂調理論是建構於管色之上的宮調系統，「敦煌樂譜」宮調邏輯是二十八調的具體應用，唐宋間俗樂二十八調理論一脈相承。這一宮調系統的歷史淵源，可追溯至先秦「陰陽旋宮」思維；「管色實踐、陰陽旋宮」是制約宋以來宮調理論變遷的主線之一。元雜劇宮調是特定時期音樂體裁對唐宋俗樂二十八調體系的擷取，期間外來文化對傳統音樂形態的影響不容忽視。明代流行的「正宮調工尺調名體系」，是唐宋俗樂宮調向工尺七調轉化的第一階段；同時，肇始自唐的俗樂宮調理論在明代實踐中依然應用。清代以來各地戲曲與器樂不斷豐富，工尺調名出現「正宮調系統」到「小工調系統」再到「乙字調系統」的演化歷程，並進一步訛變出多種新型宮調體系，它們是唐宋以來宮調歷史變遷的必然結果。本研究重視古代音樂作品在探討宮調理論問題中的價值，對《瑟譜·詩新譜》、《魏氏樂譜》等代表性古譜，均據作者對歷史調名的認知予以重新解譯。總體而言，本著屬於傳統樂律學基礎理論研究，對深入認知中國古代音樂藝術風格，推進樂律學和音樂形態學建設有一定參考價值。

序

漫談音樂學理論與實踐的密切聯繫

又一次給李宏鋒博士的專著作序，別有一番喜悅注上心頭。

上一次給他寫序，是他在博士論文的基礎上，經過進一步加工完成的《禮崩樂盛——以春秋戰國為中心的禮樂關係研究》一書正式出版（北京：文化藝術出版社，2009年，以下簡稱《禮崩樂盛》），他盛情邀我寫序。

從2001年起，李宏鋒先考上中國藝術研究院研究生部攻讀碩士學位；畢業後，又考上藝術研究院研究生院繼續攻讀博士學位，而我都有幸擔任其導師，相互愉快論學、交流凡六年。

2007年秋，宏鋒博士畢業後，進入中國藝術研究院工作，先在國家非物質文化遺產保護中心，後調入院音樂研究所。我們又成為學術研究同事，仍經常愉快地論學交流，探討各種感興趣的問題。

宏鋒治學勤奮努力，嚴謹樸實，對探求真理和智慧、對積累和擴充各方面知識、對從事學術研究，始終主動熱情，符合孔夫子所說的「知之者不如好之者，好之者不如樂之者」。他如饑似渴的探索鑽研精神，也使我深受鼓舞，深感振奮激勵。

我認為他的博士論文，的確是一篇很好的論文，所討論的問題和所提出的新看法，饒有趣味，具有創新意義，所以很高興為他的第一部專著作序。

眾所周知，相傳西周初年，周公在夏、商古禮的基礎上，發展創新建構龐大苛嚴的貴族禮樂制度，使之成為「一個囊括了國家政治、經濟、軍事、

文化一切典章制度以及個人的倫理道德修養、行為準則規範的龐大概念」，從而奠定了中國古代禮儀制度的基礎，有學者指出：以後各朝代雖在一些具體制度上有所演變，但「基本沒有超出周禮的框架」。^{〔註 1〕}但在歷史發生劇變的春秋戰國時期，宮廷禮樂遭遇空前嚴重挑戰和猛烈衝擊，被認為發生了整體性的坍塌崩潰，孔子為之發出了憤怒的「禮崩樂壞」的斥責。文史學界也長期接受認同孔子所作出的「禮崩樂壞」的歷史判斷。

然而，「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同」，正如西方學者所指出：一切歷史都是當代史，一切歷史也是思想史。不同時代的人，因為思想認知不同，觀察位置不同，換一個不同的、更佳的視角，或運用不同的方法或工具，歷史便有可能呈現不同面貌，展現過去未知或被忽略的某種真相。宏鋒的博士學位論文，結合文獻和考古實物材料綜合考察，努力從具體的可靠的歷史事實出發，通過深入分析春秋戰國時代「禮」與「樂」之間的真實關係，認為兩者既密切關聯，又存在明顯的深刻的差異，從而構成充滿內在張力的一對矛盾統一格局。

宏鋒指出：當時以及後來推崇禮樂文化的儒家學者，談論禮樂關係時，一方面既把兩者緊密聯繫為一個整體，指出它們相互聯繫，難分難捨，正所謂「禮、樂、刑、政，其極一也」（《禮記·樂記》），是「禮樂相須以為用，禮非樂不行，樂非禮不舉」（宋鄭樵《通志·樂略·樂府總序》）；另一方面，往往古人又不自覺地同時展示、披陳禮樂二者，其性質、功能、作用等等存在明顯差異，諸如《禮記·樂記》中，便屢有「仁近於樂，義近於禮」、「禮主外，樂主內」、「樂者為同，禮者為異」等表述，表明兩者不應簡單混同。所以，「禮」與「樂」之間，並非同步變化。「禮崩」的同時，並非「樂壞」，樂舞藝術甚至與引發「禮崩」的力量裏應外合，獲得某種解放和發展的重要機遇。

孔子之所以驚呼「禮崩樂壞」，痛斥季氏等「八佾舞於庭，是可忍，孰不可忍」，其出發點，乃是竭力維護西周宮廷禮樂等級制度，痛心疾首於各國不斷擴展權力，架空王室，不斷僭越、攀比、超越等級限定，反感各國競相享用更高級別乃至天子所壟斷的禮樂。孔子一生極力推崇西周「郁郁乎文哉」，畢生致力「克己復禮」，以周公和周禮為其夢想的目標，希望能挽歷史狂瀾於既倒，繼續傳承光大往日周禮的輝煌。雖然，「八佾」舞及貴重宏大的金石之

〔註 1〕 參見吳小如《中國文化史綱要》，北京：北京大學出版社，2001 年，第 31 頁。

樂僭用於各諸侯陪臣庭堂，的確是一種「禮崩」，然而，其所「崩壞」的，卻只是西周以來建構的等級制度即舊「禮」，即原有等級制度。而那些原為天子等高層統治者專用的「樂」（如「八佾」舞和鍾磬之樂），並不因被僭用被搬演，而發生實質性的「毀壞」，反而緣此獲得更多的實踐、表演機會，不正藉此可以更廣泛傳播並興盛一時？

進一步考察，所謂「禮崩」之「崩潰」、「毀壞」，其方向只是原較低下層級的貴族，和新興社會力量，竭力向更高層級甚至最高的天子攀比看齊，不顧一切地僭越各種等級限制。「禮崩」不是放棄貴族及統治階級的所有禮樂特權，轉向低層民間、向百姓等「下人」看齊，不是跨越「刑不上大夫，禮不下庶人」的鴻溝，更不是營建一個無等級制度的全社會平等的「無差別世界」！

實際的「樂壞」，一方面只是「壞」了禮樂等級的嚴格規定，只是僭用、攀比更高等級的禮樂，另一方面則逐漸突破原有禮樂的陳舊內涵外延規定，伴隨著競相「大其鍾鼓」，而大量運用流行俗樂和民間音樂，從而，統治者端冕而聽仍難免瞌睡的「舊樂」被邊緣化，而聆聽者「不知倦」的「新樂」、「女樂」等則大為盛行，形成春秋戰國樂舞百花競放的新高潮，以充分滿足各國新興勢力日益膨脹的享樂需求。

換言之，「禮崩樂壞」真相，是各國統治集團和新興力量努力追求的更加宏麗壯觀的禮樂大廈雨後春筍般崛起，更加多姿多彩，就是「禮崩但樂不壞」或「禮崩樂盛」。正是這種所謂「禮崩」但樂盛的歷史新潮流衝擊下，才會有湖北隨縣戰國曾侯乙墓那樣宏偉壯觀的地下音樂宮殿和金石樂舞出現，由此展示我國春秋戰國時期音樂文化所達到的巔峰成就，才會被譽為世界音樂史上的奇跡。

歷史上的有識之士，很早就指出「盡信書，不如無書」。明代大思想家李贄，更明確揭示三代以後「中間千百餘年，而獨無是非者」，不是人們不講是非，而是「咸以孔子之是非為是非，故未嘗有是非耳」（《藏書·世紀列傳總目前論》）。因此，對孔子的觀點言論，對他所指責的「禮崩樂壞」，宏鋒的研究，努力結合歷史實際，從真實史實出發，才能克服孔子極力維護舊有禮樂制度的偏見和局限，顛覆了「禮崩樂壞」的陳舊觀點，提出了頗有新意的看法。所以《禮崩樂盛》體現了宏鋒大膽探索、獨立思考，堅持實事求是的學術勇氣，也體現了從實際出發、理論研究結合實踐的良好學風。為《禮

崩樂盛》寫序，一方面慶祝他的學位論文即研究成果得以順利發表，另一方面，也為他的思想學術健康成長、並能夠不斷深化研究，而感到欣慰並致以祝賀。

老實說，他的論文從選題到完成，也有不少人一時難以接受，提出各種質疑詰難，這也很正常。幸運的是隨時間推移，其論文中大膽提出的領異標新觀點，也初步經受住考驗，並獲得越來越多的學者（包括開始反對或懷疑的學者）的理解、贊同和引用，越來越顯現其內涵的學術理論價值。作為其導師和寫序者的我，也感到非常愉快。

二

如果說，宏鋒前一部專著《禮崩樂盛》，從學位論文選題到完成，我作為導師，也有參與和一定貢獻；那麼，現在呈現在各位方家面前的他這部新的專著《道易惟器——宋以來宮調理論變遷及與音樂實踐關係研究》（以下簡稱《道易惟器》），則純屬他以一己之力獨立完成的課題。

有興趣的讀者不妨將兩部著作進行簡單比較。關於《禮崩樂盛》的研究，因為上古音樂作品本身難以尋覓，其研究更多具有文化學、制度學、歷史學等研究性質，而《道易惟器》則突出音樂學、樂律學（尤其樂學）的研究，許多問題與音樂作品音樂本身密切相關，可以說更為專門，也更深入。

《禮崩樂盛》的研究，時段集中於春秋戰國時期，當然也會上溯遠古，下及秦漢，可以說比較集中；而新的《道易惟器》，則由宋迄明清，更擴展至前秦，以及當今仍存的傳統音樂。不難看出，時段更寬廣，內容也更豐富，需要原有知識結構準備、課題時段側重，以及研究方法等方面，作很大的補充、拓展和創造性的學習掌握。

前一專著的研究，創新難度，在於改變視角，突破原有思維、立場等影響觀察的局限，也需要重新認識各種文獻和考古材料，但畢竟所涉及的材料範圍有限，相對集中在春秋戰國，而且多屬眾所熟知的已有材料。《道易惟器》不僅時段更長（從宋以來千餘年），相關材料不少但凌亂分散，而且前人整理研究相對少得多，缺少依憑藉鑒，很多材料需要自己去搜尋、挖掘、發現和梳理，有的地方甚至需「開啓鴻蒙」。也就是說，需要更多更長的板凳工夫，需要紮寨、下更多苦工夫死工夫。

再說得功利些，《禮崩樂盛》自有其學術文化價值，但所探討的屬於相對

熱門話題，比較容易引人注目，也容易被理解，因而讀者面也較廣；《道易惟器》屬於專深課題，對學科的基礎性建設有重要作用，也有其重要的學術價值，但畢竟受眾面窄，可能引發的社會關注度小，一些專業問題知音難覓，只有少數專家關注理解。說白了，屬於吃力，但不容易討好的課題。

宏鋒仍毅然選擇這一課題，不因爲只是一個國家社科基金青年藝術課題而看輕，仍然以十分飽滿的熱情，精專深切的投入，克服一個個難題，取得了令人高興的初步成果。我以爲，宏鋒這種求真務實的精神，不避艱險、不求顯赫、不圖名利的治學風範，在比較浮躁的當下，彌足珍貴，尤爲難得。

大家知道，我國傳統樂律學研究的核心問題，黃翔鵬先生曾總結爲「律、調、譜、器」幾大方面。其中傳統樂學的主要對象，則有「宮調理論」、「記譜法與讀譜法」、「樂器法及其應用場合」等三部份（也有學者認爲還可補充「曲」，即「律、調、譜、器、曲」等主要方面）。這部專著所討論的是其中的「調」，即「宮調」，可謂傳統樂律學研究的核心之核心，「宮調」其實包括「宮」和「調」兩部份，「宮」即「調高」（Key），「調」則多指「調式」（Mode），兩者合稱「宮調」。

宮調不僅涉及音樂作品表演的音域、音區、色彩、形象等問題，還與相關表演和伴奏密切有關。例如樂器的演奏，不同調高會導致指法手法的改變，影響演奏和表現實踐。而且，宮調的研究對中國古代音樂史研究中的古曲鑒定、古譜解讀、音樂分析、記譜法等等的研究，非常重要；對民族傳統音樂的風格、技法知識和音調特點等研究，也至關重要。

我國古代音樂文獻中涉及宮調問題的材料非常豐富，歷來也受到音樂創作、表演和理論研究者重視。黃翔鵬先生曾指出，樂律學本是一種邏輯關係極爲嚴密、牽一髮而動全身的學科，所要求的系統性遠遠超過一般藝術理論學科。但在目前「分散研究而並無集中規劃的狀態下，卻從未經過全面的梳理」，而且，在基礎理論問題上也「缺乏共同的探討，對某些有理有據的分歧又多取互不交鋒的態度」，因而「既少互相吸收，又無判斷標準」，更沒有「經歷近代科學洗禮的詳盡闡述」。所以，他認爲在現階段，樂律學還是一門有待建立科學體系的學科。〔註2〕

〔註2〕黃翔鵬：《對「中國樂律學史」學科建設問題的一個初步構想》，原載《音樂學術信息》1989年第3期，後收入黃翔鵬《中國人的音樂和音樂學》（音樂文集），濟南：山東文藝出版社，1997年；又見《黃翔鵬文存》（上卷），濟南：山東文藝出版社，2007年，第420頁。

若僅從宮調研究的總體看，目前有關宋以來宮調系統的發展、變遷情況，相關規律，甚至有關理論的概念、樂學內涵及其與音樂實踐的關係問題，與律學等其它學科的關係問題等等，不僅存在上述樂律學研究普遍存在的不足，還尤其缺少足夠的專門研究，更缺少較全面、深入、系統的傳統宮調問題的梳理和歸納。

研究樂律學，包括研究樂學研究宮調問題，還有一個最重要前提，就是研究者必須密切結合實踐，立足實踐，才能讀懂古代文獻，廓清傳統樂學理論的含混失誤，掌握歷史真相。黃翔鵬先生曾指出：中國的音樂學者在樂律問題上對世界音樂文化史的貢獻，「恐怕從古迄今是沒有其它民族可以比肩的了」。^{〔註3〕}他還說，一部總的古代音樂史中：

從先秦歷數下來，師曠、伶州鳩、京房、蔡邕、荀勖，甚至包括當過皇帝的蕭衍、當過賤工的萬寶常、當過王子的朱載堉……都是在樂律問題上真正立足於實踐的「炎黃學派」。^{〔註4〕}

宏鋒的《道易惟器》，涉及諸多音樂史宮調研究中的難題、熱點。例如有關唐宋俗樂二十八調的基本結構和音樂實踐基礎、俗樂二十八調與張炎八十四調旋宮結構的歷史淵源、俗樂二十八調在宋元音樂實踐中的應用與轉化、宋元以來他種音樂文化對中原傳統宮調結構的影響、明代工尺譜唱名與調名體系的應用特點、清代工尺譜唱名調名體系的豐富完善與實踐應用等問題。他意識到傳統音樂中的「調」以及整個宮調理論，涉及特定樂種的樂器、樂曲、樂譜、演奏法等，說明研究宮調理論與音樂實踐緊密聯繫，所以研究歷史上不同時代、不同樂種的宮調理論形態，不能脫離特定時期音樂實踐活動單純從數理角度或倚靠純邏輯思辨來解決。於是宏鋒努力運用理論探討與音樂實踐相結合的研究方法，在綜合考察文獻、文物及傳統音樂遺存等材料的

〔註3〕黃翔鵬：《中國人的思路、風格和氣派——一個古代音樂史研究者在藝術與科學之間看到的中華炎黃文化之民族特點》，原載中華炎黃文化研究會《炎黃文化與民族精神》（論文集），北京：中國人民大學出版社，1993年；後收入黃翔鵬《中國人的音樂和音樂學》（音樂文集），濟南：山東文藝出版社，1997年；又見《黃翔鵬文存》（上卷），濟南：山東文藝出版社，2007年，第414頁。

〔註4〕黃翔鵬：《中國人的思路、風格和氣派——一個古代音樂史研究者在藝術與科學之間看到的中華炎黃文化之民族特點》，原載中華炎黃文化研究會《炎黃文化與民族精神》（論文集），北京：中國人民大學出版社，1993年；後收入黃翔鵬《中國人的音樂和音樂學》（音樂文集），濟南：山東文藝出版社，1997年；又見《黃翔鵬文存》（上卷），濟南：山東文藝出版社，2007年，第412頁。

基礎上，從認真梳理各時代音樂實踐中宮調體系的「名實關係」入手，立足唐宋以來俗樂及當前詞曲音樂、戲曲音樂、傳統笙管樂等音樂實踐，進一步考察唐宋以來俗樂和各代宮調理論演化及與音樂實踐的互動關係。

儘管，《道易惟器》還有待不斷深化，不斷拓展，但宏鋒已經取得的初步成果，表明他在宮調理論變遷與實踐關係的研究，如何加強全面性、系統性、科學性方面，以及在傳統樂律學研究科學體系如何建立、近代科學方法如何運用等方面，均作出了認真的有價值的探索，標誌傳統宮調實踐和理論的研究，向黃先生所指明的前進方向，邁出了堅實的重要一步。這是很高興爲他再次寫序的原因。

三

藉此機會，還想稍微談談音樂學研究中，理論研究與音樂實踐結合的問題。

歷史唯物主義認爲，人類的歷史，離不開物質生產和人口再生產這「兩種生產」。人類的歷史是從生產實踐開始，人類的思想、認識，也是從這裡開始的。因而人的實踐，是人的思想、認識的來源和泉源。當然，人類的生產實踐，是人類最基本的實踐，但人的社會實踐並不局限與生產實踐一種形式，人類社會的政治生活、階級鬥爭、科學實驗、藝術活動等等，也是人類重要的實踐活動。

只有通過實踐，通過能動地改造客觀世界的實踐活動，人們才能從客觀世界取得認識，才能溝通主體和客體，才能使客觀的東西反映到人的主觀中來。因此，客觀世界是認識的來源，通過實踐改造客觀世界，才是認識的來源。所以，反映人類思想和認識的知識和理論積累，都來自實踐。無論何種知識都不能離開實踐，人類文化藝術知識的來源和源泉，也離不開實踐。

儘管，人的知識，並非全都來自直接經驗，也有很多來自間接經驗，但歸根歸根結底，人的真知，仍不能離開實踐，不能離開直接經驗。正如吳江先生所說：「在我爲間接經驗者，在人則爲直接經驗，是從直接的實踐得來的。同時，我們在學習別人的經驗的時候，必須用自己的直接實踐經驗去審查它們、驗證它們，這樣間接經驗才能真正變成自己的東西。」〔註5〕

〔註5〕 吳江：《思想力的源泉》第十一講「馬克思主義的認識論是實踐論」，載《吳江文稿》（上卷），北京：中央編譯出版社，2009年，第474、475頁。

中國古代也很早就提出認識和實踐的關係，也就是「知」和「行」的關係。比如，先秦老子主張「聖人不行而知」、孔子認為有人「生而知之」、孟子斷言「不慮而知」，但東漢王充便反對這類「生知」之說，提出「知物由學」、「學貴能用」。清代的顏元說「知無體，以物爲體」，還說「手格其物而後知至」，他更以「知樂」爲例，說要知樂，必須親身擊、吹、口歌，光讀樂譜、講思辨是不行的。

音樂是一門特殊的藝術，也許可以說最接近「非物質」文化遺產的概念，但音樂同樣來源於實踐，以實踐爲源泉，有關音樂的知識（包括成系統的以概念體系表述的理論），也離不開實踐，源於實踐。因此，音樂學的研究和其它任何的科學研究、學術研究、理論研究一樣，不能脫離實踐。音樂的理論成果既來源於實踐，也必須接受實踐的檢驗，並以能否切合實踐爲標準，以能否爲實踐服務（包括說明實踐、總結實踐、指引實踐、服務實踐、推進實踐）爲目的。理論固然有其自身的價值和積累，也有其獨立的品格，但歸根到底，理論不能脫離實踐，實踐還是檢驗理論是否爲真理的標準，「實踐高於（理論的）認識」、「實踐第一」等話語，仍是重要的指導思想。

明代藝術和科學的巨星朱載堉，不僅在樂律學方面有很多開創性成果，他對樂律理論與實踐的關係也有非常清醒的認識，並以身作則，以其偉大研究成果展現了理論與實踐結合的具體成功範例。黃翔鵬先生指出，朱載堉不迷信古人書面理論，鄙視「數理派」的樂律家「殫其術而不能合」，朱載堉從音樂實踐的審查中得出結論：旋宮古法的真正繼承者與真正的「知音」在民間，歷來的經典注疏之學，空言「未真之數」，反而不如實踐中的「近似之音」準確，而後者「此乃二千年間言律學者之所未覺」。所以，黃先生盛讚朱載堉「是律學史上少有的，把理論與實踐放對了位置的偉大學者之一」。^{〔註6〕}正因爲朱載堉從實際出發，能密切聯繫實踐，以實踐爲標準，才會借用三分損益法「蓋是古人簡易之法」、「算術不精」的由頭，大膽放棄會導致「黃鍾往而不返」的三分損益計算方法；他果敢地另闢蹊徑，在確定純八度的前提下，啓用他的「新法密率」計算方法，再依次得出十二平均律（馮文慈先生稱爲「

〔註6〕黃翔鵬：《律學史上的偉大成就及其思想啓示——紀念朱載堉〈律學新說〉成書四百週年》，原載《音樂研究》1984年第4期，收入黃翔鵬《溯流探源——中國傳統音樂研究》（音樂文集），北京：人民音樂出版社，1993年；又見《黃翔鵬文存》（上卷），濟南：山東文藝出版社，2007年，第389頁。

等比律」，戴念祖先生稱為「等律」各律。朱載堉的偉大創新精神，來源於傳統實踐，也以實現理論與實踐的符合結合為標準為目標。

朱載堉的理論表述和研究實踐，為我們如何提升樂律學的研究水平指明了方向，更為音樂學研究如何結合實踐，如何回到實踐服務於實踐，提供了光輝榜樣，是我們應該效法的模範。

李宏鋒博士《道易惟器》這部專著所進行的多方面研究和諸多具體成果，讀者自會仔細瞭解辨識，無需我囉嗦指出。我想表明的是，即便這是一部好的、有相當學術價值的專著，也只是永不停歇的學術發展進程中又一次拋磚引玉。希望通過它的出版，能引來對樂律學問題的更多關注，激發啓迪更多學人來參與，只要大家共同攜手合作，必將進一步促進中國傳統樂律學的研究，促進樂律學科的科學化進程，也必將進一步促進中國音樂史以及中國傳統音樂文化藝術的研究。

當然，這部專著中的許多觀點，仍有待廣大讀者質疑證偽，有待修正改善，甚至可以商榷批判。我以為，作為青年學人的宏鋒，他多年踏實努力所體現的那種精神，也正是無數代有成就學人所秉持的「自由之精神，獨立之思想」，這才是最值得看重和鼓勵的，也是我們大家應共同傳承和發揚光大的思想火種。

秦 序

2016年8月28日

完成於北京天通苑寓所



目

次

上 冊

序：漫談音樂學理論與實踐的密切聯繫..... 1

緒 論..... 1

第一章 唐宋俗樂宮調理論的實踐基礎與基本

特徵..... 15

第一節 唐宋俗樂二十八調的管色實踐基礎..... 16

一、管色有「一定之音」使其成為宮調應律
樂器首選..... 18

二、俗樂二十八調用音與管色譜字一致..... 22

三、管色應律指法為二十八調呈現提供技術
保障..... 25

第二節 從「敦煌樂譜」及其它唐樂古譜譯解看
俗樂二十八調理論的若干問題..... 33

一、「七宮」還是「四宮」..... 34

二、敦煌樂譜中的「角調」音階及其應用..... 43

三、唐宋俗樂二十八調的音階形式..... 51

四、對俗樂二十八調宮調屬性的初步總結..... 59

第二章 唐宋俗樂二十八調及八十四調旋宮結

構的歷史淵源..... 63

第一節 上古至西周若干出土樂器的音列組合..... 64

一、遠古與商代吹奏樂器常見「二器並用」
現象..... 64

二、西周晚期中義鍾、柞鍾組合的旋宮實踐
推測..... 67

第二節 曾侯乙墓樂器的「陰陽旋宮」實踐..... 70

一、曾侯乙墓編磬、雙箎與雙簫的音律結構..... 71

二、曾侯乙墓編磬、雙箎與雙簫音列組合的
共性分析..... 75

三、曾侯乙編鍾上層鈕鍾編列及其與中、下
層甬鍾音列的關係..... 78

四、曾侯乙墓應律樂器的整體「陰陽旋宮」
思維..... 83

第三節 漢以來「陰陽旋宮」實踐及其對唐宋俗
樂調結構的影響..... 84

一、馬王堆漢墓出土瑟與雙笛的旋宮實踐	85
二、「陰陽旋宮」理念對唐宋宮調理論的影響	90
三、「陰陽旋宮」樂學理念的傳統哲學基礎	100
第三章 俗樂宮調理論在兩宋時代的存續與變遷	103
第一節 從管色樂器的宮調內涵看兩宋俗樂調名脫落	106
一、歷史追溯：王麻奴、尉遲青鬥樂的宮調內涵	106
二、宋代俗樂調名的脫落與實際應用	110
第二節 兩宋俗樂宮調的音高變遷與音階並用	119
一、音高標準變遷及其對俗樂宮調結構的影響	119
二、兩宋俗樂宮調的音階變遷與並用	126
第三節 俗樂宮調在「白石道人歌曲」等宋代詞樂編創中的應用	132
一、姜白石詞樂創作概況	134
二、「白石道人歌曲」的字譜、宮調與音階應用	137
三、《樂府混成集》殘譜的宮調問題	152

中 冊

第四章 《瑟譜·詩新譜》及元雜劇的宮調分佈與應用	159
第一節 熊朋來《瑟譜·詩新譜》的宮調應用特點	160
一、熊朋來編訂《瑟譜》的基本意圖	161
二、《瑟譜》定律與上古瑟律有天淵之別	164
三、《瑟譜·詩新譜》宮調體系非屬唐宋俗樂二十八調系統	168
四、《瑟譜·詩新譜》的宮調運用和創腔原則	177
第二節 存見元雜劇折（齣）樂譜宮調的分佈與應用	188

第五章 元雜劇宮調的實踐基礎及外來文化對傳統音階結構的影響	203
第一節 元雜劇宮調的實踐基礎與樂學內涵	204
一、元雜劇宮調的管色實踐基礎	207
二、七均傳統在元雜劇宮調的留存及其與工尺七調的關係	212
三、元雜劇各折（齣）宮調的調高連接與調性佈局	225
四、元雜劇宮調煞聲內涵的延續與轉化	231
第二節 宋元以來外來音樂文化對傳統音階結構的影響——以伊斯蘭音樂傳播對「變體燕樂音階」的影響為例	241
一、「變體燕樂音階」源流及其與伊斯蘭音樂傳播	244
二、北方「清羽」音級遊移與伊斯蘭信仰分佈的關係	252
三、伊斯蘭音樂影響宋元以來音律形態與宮調結構的可能性探討	260
第六章 明代工尺唱名與調名體系的應用特徵	269
第一節 明代音樂圖譜折射出的工尺唱名體系特徵	270
一、宋代以「合」為調首的固定工尺唱名在明代的遺存	271
二、明代以「尺」為調首的固定工尺唱名傳統	278
第二節 正宮調工尺調名系統及其在明代音樂實踐中的應用	289
一、關於正宮調（五字調）翻調系統的理論總結	289
二、工尺字調定位尺——正宮調工尺調名體系實踐應用的物證	300
第三節 唐宋俗樂宮調在《魏氏樂譜》中的遺留與運用	311
一、《魏氏樂譜》的譜字形式與樂器基礎	312
二、《魏氏樂譜》的宮調應用與借調記譜	320