

王明蓀主編

古代歷史文化

研究
輯刊

十七編 第三三冊

道易惟器

宋以來宮調理論變遷及與音樂實踐關係研究
(中)

李宏鋒 著



古代歷史文化

研究
輯刊

十七編

王明蓀主編

第33冊

道易惟器

——宋以來宮調理論變遷及與音樂實踐關係研究（中）

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
(中) / 李宏鋒 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，
2017〔民 106〕

目 4+178 面：19×26 公分

(古代歷史文化研究輯刊 十七編：第 33 冊)

ISBN 978-986-404-973-8 (精裝)

1. 宮廷樂舞 2. 音樂史 3. 宋代

618

106001498

ISBN-978-986-404-973-8



古代歷史文化研究輯刊

十七編 第三三冊

ISBN：978-986-404-973-8

道易惟器

——宋以來宮調理論變遷及與音樂實踐關係研究(中)

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（中）

李宏鋒 著



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、雙簫與雙簫的音律結構..... 71

二、曾侯乙墓編磬、雙簫與雙簫音列組合的
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

下 冊

第七章 清代工尺唱名與調名體系的變遷與發展	337
第一節 明清戲曲傳承與轉型中工尺譜的作用及 首調唱名法的普遍應用	338
一、工尺譜在明代戲曲創腔機制中的地位與 作用	339
二、明清戲曲傳承機制變遷對工尺譜運用及 唱名體系的影響	348
第二節 工尺七調系統的豐富發展與多類型並存	366
一、工尺七調系統的確立——以正宮調爲 基礎的調名體系及其訛變	369
二、工尺七調系統的演化之一——以小工調 爲基礎的調名體系及其訛變	373
三、工尺七調系統的演化之二——以乙字調 爲基礎的調名體系及其訛變	380
第三節 冀東嗩吶與智化寺京音樂的宮調內涵與 歷史淵源	387
一、冀東嗩吶七調的樂學內涵與歷史淵源	388
二、智化寺京音樂四調邏輯結構及其與二十 八調的對應關係	394
三、明代工尺七調系統在智化寺京音樂中的 體現	403
結 論	413
附 錄	423
I、曾侯乙墓出土雙簫的筒音音高分析	425
II、《瑟譜·詩新譜》解譯示例	429
III、存見元雜劇折（齣）樂譜宮調與曲牌運用 情況統計表	455
IV、現存元雜劇各折（齣）宮調應用統計表	471
V、《魏氏樂譜》譯解	479
VI、圖片、表格、譜例目錄	517
參考文獻	523
後 記	541

第四章 《瑟譜·詩新譜》及元雜劇的宮調分佈與應用

1260 年，成吉思汗幼子托雷的嫡出第二子忽必烈，通過傳統的忽里勒臺大會形式登上汗位，建元中統，是爲元世祖（1260～1294 年）。1271 年，忽必烈取《易經》「大哉乾元」之意，改國號爲「大元」。1276 年，元軍攻佔南宋都城臨安（今浙江杭州）。三年後，宋軍與蒙古軍隊在崖山（今廣東新會南崖門鎮）展開殊死決戰。元軍以少勝多，全殲宋軍，陸秀夫背負幼帝趙昺蹈海而死，南宋滅亡。蒙古鐵騎以其所向披靡之勢，結束了自五代十國以來的長期分裂割據局面，一統中國。

統一後的元朝，將中國文化帶入新的歷史時期，傳統音樂也由此展開一幅別開生面的畫卷。一方面，立國之初的元統治者十分重視禮樂建設，大力推崇儒學，南宋理學傳統得到進一步延續，擬古化的詩樂演唱和雅樂製作風行一時，元代學者熊朋來編製的《瑟譜·詩新譜》便是突出代表。另一方面，元代又施行殘酷的種族壓迫和奴隸制式的經濟掠奪，使得以元大都（今北京）爲代表的都市經濟畸形繁榮，市民文化生活需求大幅提升。一大批身處社會底層且具有較高文化素養的文人，參與到雜劇創作之中，湧現出大批藝術水平極高的戲曲作品。這些戲曲作品中的音樂，上承唐宋大曲、詩詞、諸宮調等形式，是兩宋乃至盛唐遺音在新時代的集中整合展現。蘊含於文人詞樂和元代劇曲中的曲牌、宮調應用，爲我們考索元代宮調理論的實際運用情況，以及俗樂二十八調體系在有元一代的轉型發展提供了重要材料。

基於上述思考，本章擬從「熊朋來《瑟譜·詩新譜》的宮調應用特點」、「元雜劇折（齣）樂譜宮調的分佈與應用」兩方面，梳理唐宋宮調理論在元

代的傳承與變遷，深入認知不足百年的有元一代（1271 年以元國號起至 1368 年滅亡止）音樂藝術，在唐宋至明清的宮調演變乃至音樂風格轉型歷程中舉足輕重的地位。

第一節 熊朋來《瑟譜·詩新譜》的宮調應用特點

宋末元初人熊朋來編訂的《瑟譜》，是一部用以記錄《詩經》樂歌和孔廟釋奠樂章的樂譜，以瑟為伴奏樂器，採用律呂譜和固定唱名工尺譜相對照的形式記寫。全書共計六卷，首卷介紹了瑟的弦律、宮調、記譜和指法等內容；第二卷收錄了南宋趙彥肅所傳的《風雅十二詩譜》，稱為「詩舊譜」，共計 12 首；第三、四卷是熊朋來補充編創的《詩經》樂譜，即所謂「詩新譜」，共計 20 首；第五卷是熊朋來整理的孔廟釋奠樂章；最後一卷「後錄」是古來論瑟之言的匯總。《瑟譜》全書以樂曲記寫為主要內容，是宋代保存至今稀見的樂譜文獻之一。尤其是第三、四卷「詩新譜」保存的熊朋來詩樂作品，對研究宋元文人詩樂創作的理念與方法、宋代雅樂的觀念與形態、唐宋宮調理論流變及其在禮樂實踐中的應用等問題，均具有重要的史料價值。

囿於「崇俗貶雅」的傳統音樂史學觀念，熊朋來《瑟譜》很長時間未得到學界充分關注。^{〔註 1〕}近年來，一些學者開始注意到該譜價值並展開若干研究，《瑟譜》也被一些重要音樂工具書收錄。^{〔註 2〕}本章即在前人相關成果基礎上，擬集中以《瑟譜》第三、四卷「詩新譜」為對象，在梳理、考訂諸樂曲音樂形態的基礎上，探討熊朋來「詩新譜」的創作理念、製曲方法和宮調應用特點，為探索元代雅樂形態和宋以來宮調理論的演變與應用提供參考。筆者也希望通過對《瑟譜》這一中國古代雅樂縮影的個案剖析，使我們在當前復興中華禮樂文明的大語境下，更為清醒地認知傳統雅樂遺產的藝術價值和學術價值。

〔註 1〕 例如，以楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》為代表的諸多音樂史著作，少見關於熊朋來《瑟譜》的介紹；研習中國傳統音樂的重要工具書《中國音樂詞典》亦未收錄「瑟譜」詞條（北京：人民音樂出版社，1983 年）。

〔註 2〕 相關論文，如王德瑛《熊朋來〈瑟譜〉研究》（《黃鍾》1998 年第 4 期）、張迪《熊朋來〈瑟譜〉初探》（《中國音樂》2013 年第 1 期）等等。《中國大百科全書·音樂舞蹈卷》收錄的「瑟譜」詞條，由劉東升先生撰寫，參見中國大百科全書總編輯委員會《音樂舞蹈》編輯委員會編《中國大百科全書》（音樂舞蹈卷），北京：中國大百科全書出版社，1989 年，第 567～568 頁。

一、熊朋來編訂《瑟譜》的基本意圖

史學界一般以忽必烈即位為標誌，認為此後蒙古政權的國家本位和統治政策發生重大變化，草原本位的大蒙古國開始轉變為漢地本位的元王朝。傾向於漢化的忽必烈，十分重視中原漢族傳統的文治策略，有計劃地吸收、採用前代中原王朝的一系列典章制度和統治經驗。據史學家陳高華先生研究，忽必烈即位之初推行的「漢法」，主要包括建立年號國號及有關禮儀制度、定都漢地、建立中央集權的中原模式官僚機構、實行重農政策、尊崇儒學等五個方面。^{〔註3〕}在重建禮制和尊崇儒學方面，忽必烈採納了名士徐世隆等人的觀點：「陛下帝中國，當行中國事。事之大者，首惟祭祀，祭必有廟」，下詔仿漢制設立太廟祭祀祖先，制訂節日、慶典等朝儀。^{〔註4〕}不僅如此，元統治者還極為「尊孔」，力主恢復孔廟祭祀和典禮音樂。大德十年（1306年）元成宗「命江浙行省製造宣聖廟樂器，以宋舊樂工施德仲審較應律，運至京師；秋八月，用於廟祀宣聖。先令翰林新撰樂章，命樂工習之」，大德十一年（1307年）封孔子為「大成至聖文宣王」，元仁宗又於「延祐五年（1318年），命各路府宣聖廟置雅樂，選擇習古樂師教肄生徒，以供春秋祭祀」^{〔註5〕}。

元代統治者的尊儒祭孔之風，本質出於外族政權鞏固統治的需要，也是宋代崇文傳統的延續。正是在這種風尚下，程朱理學著作成為元中期之後科舉考試的範本，以至「海內之士非程朱之書不讀」^{〔註6〕}，理學之盛大有壓倒南宋之勢。回顧前朝，理學經歷二程（程顥、程頤）和朱熹的系統化發展，至南宋後期已相當成熟，成為支配當時知識界的主流意識形態。程朱理學在「以古為師」的前提下，直接繼承先秦孔子至孟子的儒家傳統，試圖通過對儒、佛、道等思想的吸收揚棄，創造性回應各類現實社會問題，進而重建儒學價值體系。這種「向後看」的認知方式，不僅為南宋文化界蒙上了一層濃厚的復古主義思潮，也深刻影響著元代文人詩樂的編創和運用。

《詩經》樂曲即「詩樂」的教唱，是兩宋時代儒學傳承的重要內容之一，

〔註3〕 陳高華：《陳高華說元朝》，上海：上海科學技術文獻出版社，2009年，第20～22頁。

〔註4〕 《元史·徐世隆傳》卷一百六十，北京：中華書局，1976年，第3769頁。

〔註5〕 《元史·禮樂志》卷六十八，北京：中華書局，1976年，第1697～1699頁。

〔註6〕 〔元〕歐陽玄：《圭齋文集》卷九《文正許先生神道碑》，《文淵閣四庫全書》（電子版），上海人民出版社、迪志文化出版有限公司出版，標準書號：ISBN 7-980014-91-X/Z52。

其風尚在北宋時代即出現。儒者試圖以此恢復孔門禮樂之教，復興古代詩樂傳統。例如，振興「湖學」的北宋大儒胡瑗（993～1059年），「痛正音之寂寥，嘗擇取《二南》、《小雅》數十篇，寓之塤、箏，使學者朝夕詠歌。自爾聲詩之學，爲儒者稍知所向」〔註7〕。南宋的詹元善授徒時同樣如此，朱熹曾到詹元善教學處，「見其教樂，又以管吹習古詩《二南》、《七月》之屬，其歌調卻只用《太常譜》」〔註8〕。正是在這一環境下，才会有南宋趙彥肅傳譜的所謂「開元風雅十二詩譜」流行於世。可見，依曲教授《詩經》已經成爲兩宋儒者復興古代禮樂的重要舉措，得到知識界的廣泛認可。成長於南宋末年，深受程朱之學影響的儒者熊朋來，將詩樂作爲儒學教育和復興孔孟禮樂的重要內容與手段，正是對宋代理學的繼承，也是對元統治者大力推崇儒學風尚的積極回應。元代文人在這種思潮影響下進行的雅樂創作，成爲唐宋宮調理論在當時雅樂實踐中的重要呈現方式之一。

熊朋來（1246～1323年）字與可，豫章（今江西南昌）人。據《元史·儒林傳》記載，他曾在宋咸淳甲戌年（1274年），登進士第第四人，但未過幾年南宋即告滅亡。元世祖忽必烈統一中國後重視江南士人，「盡求宋之遺士而用之，尤重進士」。熊朋來無意仕途，「不肯表襮苟進，隱處州里間，生徒受學者，常百數十人」。由於他在儒家經典方面的深厚造詣，許多朝廷公卿都以他爲師。熊朋來一生傾心儒學，所研諸經中以「三禮」最深，是當時禮學研究的代表人物。他任福建、廬陵（今江西吉安）兩郡教授時，「所至，考古篆籀文字，調律呂，協歌詩，以興雅樂，製器定辭，必則古式，學者化焉」。

〔註9〕元英宗碩德八剌力圖恢復古禮樂時，翰林學士元明善曾向朝廷力薦熊朋來，但未及召見，78歲的熊朋來便與世長辭了。

熊朋來繼承儒家禮樂修身的傳統，在音樂方面也有很高造詣。他「每燕居，鼓瑟而歌以自樂。嘗著《瑟賦》二篇，學者爭傳誦之」〔註10〕。從南宋復古思潮盛行的文化背景，以及熊朋來自身的學術取向不難推想，他調律呂、協歌詩、鼓瑟而歌等一系列音樂活動，無不以復興雅樂爲最終目的。史載熊朋來「製器定辭，必則古式」，可見他這種信而好古、自比於老

〔註7〕《宋史·樂志》卷一四二，北京：中華書局，1976年，第3339頁。

〔註8〕〔宋〕黎靖德編：《朱子語類》，北京：中華書局，1986年，第2343頁。

〔註9〕以上引文，參見《元史·儒林傳》卷一百九十，北京：中華書局，1976年，第4334～4335頁。

〔註10〕《元史·儒林傳》卷一百九十，北京：中華書局，1976年，第4335頁。

彭者所力圖復興的雅樂，也並非有宋乃至隋唐時代的近世雅樂，而是重建儒者心目中「郁郁乎文哉」的輝煌的周代禮樂。之所以將周代禮樂作為復興雅樂的根本，源於熊朋來對東漢以來詩樂衰微的焦慮。他在《瑟譜》卷一中說：

奈詁訓之學既勝，則聲歌之學日微。東漢之末，禮樂蕭然。東觀石渠無補於世。曹孟德平劉表，得漢雅樂郎杜夔。夔老矣，久不肄習，所傳《風》、《雅》，惟《鹿鳴》、《騶虞》、《文王》、《伐檀》四篇。其後左延年僅傳《鹿鳴》，以備雅樂。至晉而《鹿鳴》又無傳焉。（註11）

熊氏理想中的詩樂，到晉朝已消亡殆盡。九百多年後，南宋末年文人儒者的詩樂修養，其水平自然難使熊朋來滿意。當時有所謂「唐開元禮所傳」《風雅十二詩譜》，但儒者似乎毫無興趣。熊朋來對此頗有感悟：

今鄉飲樂賓《風雅十二篇》，蓋唐開元禮所傳音譜，然肄者鮮矣。

儒者猶不能好之，況樂工乎？（註12）

熊朋來描述的當時儒者對《詩經》樂歌的冷漠態度，從南宋大儒朱熹的言論中也可窺見一二。《朱子語類》載朱熹之言曰：

今之士大夫，問以五音、十二律，無能曉者。要之，當立一樂學，使士大夫習之，久後必有精通者出。今人都不識樂器，不聞其聲，故不通其義。（註13）

南宋時代號稱治禮樂之學的儒生，多半是「尋章摘句」式的學究，他們於古禮可滔滔不絕、宏篇大論，對於古樂甚至基本的音律之學，則非茫然無所知即牽強附會，缺乏實際的音樂修養。稍好者或能根據書本的隻言片語，提出一些空洞的、並無實際意義的樂制理論。（註14）胸懷復興周代禮樂又精於音律的熊朋來，正是有感於歷代詩學長期「詁訓之學既勝，聲歌之學日微」，而當時學界又「不幸章句之儒以序訓相高，使聲歌之音泯滅無聞」（註15）的現狀，提出其復興古代詩學的理念，並身體力行編創《瑟譜》，以實際行動恢復古代雅樂傳統。

〔註11〕〔元〕熊朋來：《瑟譜》卷一「前言」，墨海金壺本。

〔註12〕〔元〕熊朋來：《瑟譜》卷一「前言」，墨海金壺本。

〔註13〕〔宋〕黎靖德編：《朱子語類》，北京：中華書局，1986年，第2348頁。

〔註14〕參見藍玉崧《中國古代音樂史》，北京：中央音樂學院，2006年，第164頁。

〔註15〕〔元〕熊朋來：《瑟譜》卷一「前言」，墨海金壺本。

那麼，熊朋來為何選擇瑟作為復興詩樂的伴奏樂器呢？他認為，瑟是古代雅樂登歌的必備樂器。「古者歌詩必以瑟，《論語》三言瑟而不言琴，《儀禮》鄉飲、鄉射、大射、燕禮，堂上之樂惟瑟而已。」〔註 16〕在他看來，當今之世歌詩衰微的原因，主要就是古代瑟學的荒廢。正是瑟在周代詩樂中的重要地位，使熊朋來把這件樂器視為復興詩樂的極好突破口。他「按《禮圖》、《樂書》諸家言瑟之法，以《鹿鳴》、《魚麗》、《周南》、《召南》弦桐試之，應桐如誦，知《三百篇》皆可歌、可弦，隨其聲音以託於旋宮之律調，稍復增譜之」〔註 17〕。從熊朋來擬定古瑟音律、創制《詩經》樂譜的做法可知，其《瑟譜》中的兩卷「詩新譜」並非純粹自由的音樂創作，而是言必據經典，儘量排除個人主觀因素影響，以翔實考據之法重現古瑟面貌，使周代詩樂重聞於世。也就是說，在「製器定辭，必則古式」的熊朋來本人看來，他給定的古瑟形制和所編「詩新譜」，基本反映了周漢詩樂的原貌。事實果真如熊氏所言嗎？我們試做進一步分析。

二、《瑟譜》定律與上古瑟律有天淵之別

目前考古發現最早的瑟，為 1984 年湖北當陽曹家崗春秋晚期楚墓出土。之後的春秋、戰國墓葬多有瑟出土，但由於器物均不同程度殘損，特別是琴弦與琴柱的保存情況較差，難以獲知它們準確的定弦情況。1972 年，湖南長沙馬王堆一號漢墓出土的西漢早期瑟，器形完整且柱、弦俱全並保持出土時原位，為探討古瑟的定律方式提供了珍貴史料。該瑟共張弦 25 根，分為外中內三組：外組 9 根、中組 7 根、內組 9 根。李純一先生通過對瑟有效弦長（柱位）的推算，得出此瑟以五聲徵調式作為基本音階調弦的重要結論。〔註 18〕丁承運先生在李先生成果基礎上，進一步考察馬王堆瑟內外兩組琴弦的有效弦長與直徑，參以李純一先生曾侯乙編磬音律結構的研究成果，最終得出外九弦低內九弦一律（半音）的古瑟調弦法。若設黃鍾（宮）為 F，則馬王堆漢瑟的定弦結構如下（譜 4-1）：〔註 19〕

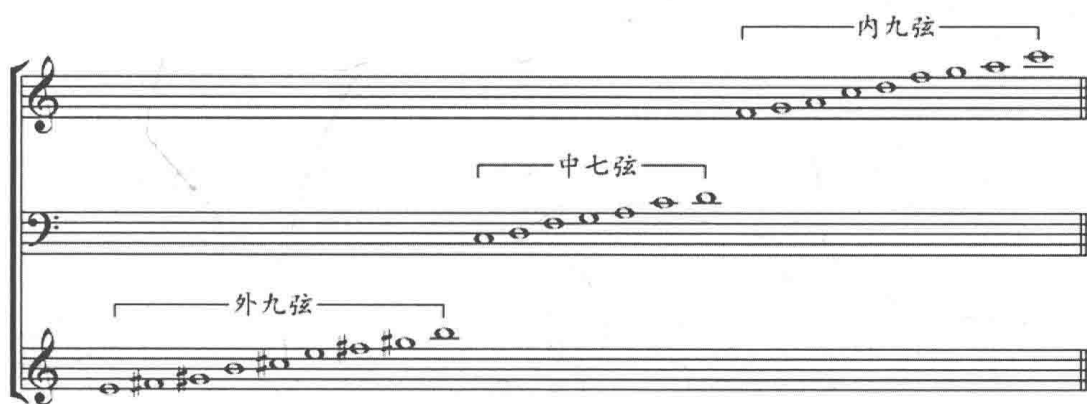
〔註 16〕〔元〕熊朋來：《瑟譜》卷一「前言」，墨海金壺本。

〔註 17〕〔元〕熊朋來：《瑟譜》卷一「前言」，墨海金壺本。

〔註 18〕參見李純一《中國上古出土樂器綜論》，北京：文物出版社，1996 年，第 443～445 頁。

〔註 19〕參見丁承運《古瑟調弦與旋宮法鉤沉》，《音樂研究》2002 年第 4 期，第 50 頁。

譜 4-1：長沙馬王堆漢瑟定弦（推測）



丁先生指出，上古之瑟「在旋宮功能上，內、外兩組合用，不須移柱即可奏出黃鍾、林鍾、太簇、南呂四均標準的正聲音階，外九弦組的應鍾均能奏出清商音階」。古瑟的演奏方法是：「右手彈奏內十六弦，左手彈奏外九弦之二變及旋宮時需使用的清宮、清商及清徵三聲，這樣，兩手應是交替彈弦而非同時彈奏。」〔註 20〕筆者認為，丁先生的研究基本解決了古瑟的定弦調律和演奏法問題，較真實反映出戰國至秦漢一以貫之的瑟律特徵。事實上，我們的相關研究亦支持上述古瑟調律之說——這種在同一（或同類）樂器上通過相差一律（半音）的音列組合運用擴大音律與調性範圍的「陰陽旋宮」之法，或可上溯到舞陽賈湖骨笛時代。此後的商墳、西周中義鍾與柞鍾乃至曾侯乙墓出土的應律樂器等，都存在這種不同調高的音列組合。陰陽旋宮式的音列組合運用影響深遠，甚至在唐宋二十八調中管調、近世雌雄笛簫組合中都有遺存，是我國傳統音樂豐富音列、拓展調域的有效手段。〔註 21〕

戰國至秦漢時代流行的瑟，至魏晉南北朝仍有施用，從先秦宴饗禮儀性質的活動，逐步拓展到相和歌、清商樂等更廣闊領域。然而，隨著秦漢以來西域諸多「馬上之樂」的傳入，原來以農耕文明為依託的傳統器樂，由於形

〔註 20〕參見丁承運《古瑟調弦與旋宮法鈎沈》，《音樂研究》2002 年第 4 期，第 51 頁。

〔註 21〕相關研究，參見本文第二章論述。亦見以下文論：秦序、李宏鋒《中國古代樂律實踐中的智慧閃光——「陰陽旋宮法」實踐與理論初探》，《音樂研究》2012 年第 4 期；李宏鋒《曾侯乙墓出土應律樂器的音列組合特徵——兼談上層鈕鍾編列及其與中下層甬鍾音列的關係》，載《薪傳代繼——中國藝術研究院音樂研究所學術文集》，北京：文化藝術出版社，2014 年；英文譯本收入 *Studien zur Musikarchäologie IX*，Verlag Marie Leidorf GmbH Rahden/Westf., 2014 年。

體龐大、靈活性較差、不適應新樂審美趨向等原因，難以融入新的社會文化生活，應用範圍逐漸萎縮。許多傳統樂器或失傳，或被新樂器取代，或存於宮廷雅樂而束之高閣。瑟就是此時沒落的中原舊器之一，其功能在魏晉之後逐步被更為靈活的箏取代。以唐代為例，《全唐詩》有關箏樂的描寫十分豐富，展現出當時宮廷至民間箏樂隨處可聞的現實。相比之下，關於瑟的詩作則所見寥寥。即便有，如「錢起所云『二十五弦彈夜月』，李商隱所云『錦瑟無端五十弦』者，特詩人寄興之詞，不必真有其事。古調（引者按，指瑟樂）之僅存者不過郊廟朝會，備雅樂之一種而已」（註22）。有宋以來文獻所載之瑟，如陳暘《樂書》所言大瑟、中瑟、小瑟、次小瑟、頌瑟等（註23），種類雖繁，均為附和雅樂之論而憑空臆造的樂器，缺乏現實應用基礎，與周漢出土古瑟相比，無論形制還是弦律等方面，實已有天淵之別。

熊朋來《瑟譜》擬造的「古瑟」，就是兩宋雅樂思維影響的結果。他為再現古瑟面貌，取《世本》、《爾雅》之說將瑟定為25弦，但定律卻全依陳暘《樂書》之論，將瑟弦分為「中聲」和「清聲」各12根的兩組，中間「極清」一弦虛而不用，中、清兩組琴弦相差八度，分別以十二半音順序定律，左、右手同時彈奏相距八度的兩弦發聲。《瑟譜》卷一「瑟弦律」載其形制曰：

陳氏《樂書》曰：「二均之聲，以清、中雙彈之。第一弦黃鍾中聲，十三弦黃鍾清聲（除中弦名曰極清，不係數）」（註24）。其案習也，令左、右手互應，清、中聲相和，依鍾律擊數。」注云：「於瑟半身設柱子。右手彈中聲十二，左手彈清聲十二。第二弦大呂中，第十四大呂清；第三弦太簇中，第十五太簇清；第四絃夾鍾中，第十六夾鍾清；第五弦姑洗中，第十七姑洗清；第六弦仲呂中，第十八仲呂清；第七絃蕤賓中，第十九蕤賓清；第八弦林鍾中，第二十二林鍾清；第九弦夷則中，第二十一夷則清；第十弦南呂中，第二十二南呂清；第十一弦無射中，第二十三無射清；第十二弦應鍾中，第二十四應鍾清。」（註25）

上述瑟弦定律之法，同見於陳暘《樂書·樂圖論·雅部》。可知熊朋來所

〔註22〕〔清〕永瑤等：《四庫全書總目》，北京：中華書局，1965年，第323頁。

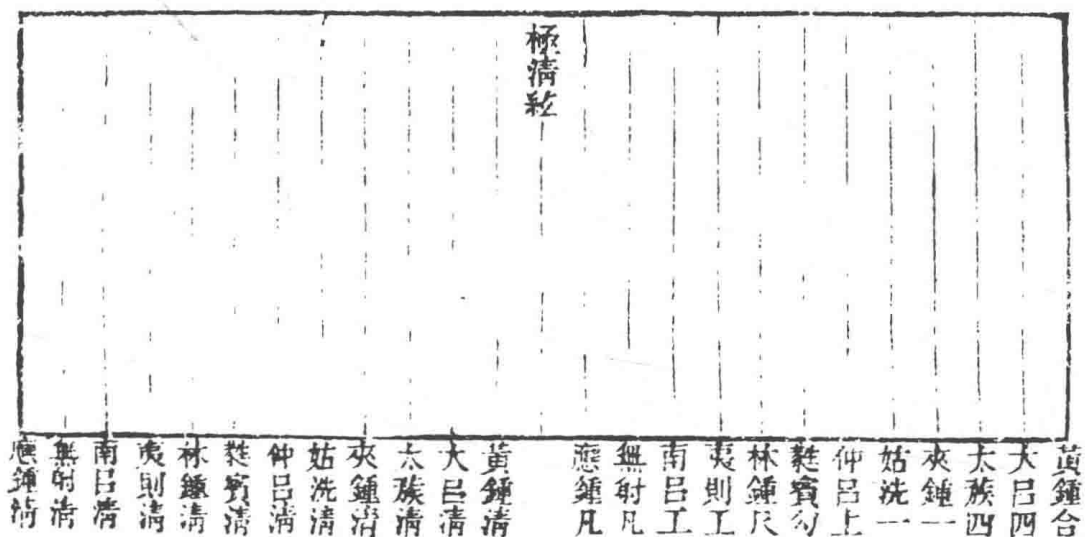
〔註23〕〔宋〕陳暘：《樂書·樂圖論·雅部》卷一百二十，清光緒丙子春（1876年）刊本。

〔註24〕括號內文字為熊朋來原注，下同。

〔註25〕〔元〕熊朋來：《瑟譜》卷一「瑟弦律」，墨海金壺本。

謂的依古造瑟、擬定瑟律，不過是陳暘《樂書》復古之論的照搬，其弦律結構如下（圖 4-1）：〔註 26〕

圖 4-1：《瑟譜》弦律結構圖



宋大晟樂黃鍾音高爲 d^1+ ，此標準至熊朋來時代仍沿用之。〔註 27〕據此，以上瑟律的實際音高與相應律呂、俗字譜字，可對照如下（譜 4-2）：

譜 4-2：熊朋來《瑟譜》定弦

The diagram shows two staves of musical notation. The top staff has 21 notes, each with a character below it. The bottom staff has 21 notes, each with a character below it. The characters are: 應, 無, 南, 夷, 林, 蕤, 仲, 姑, 夾, 太, 大, 黃. The notes are: 應, 無, 南, 夷, 林, 蕤, 仲, 姑, 夾, 太, 大, 黃. The notes are: 應, 無, 南, 夷, 林, 蕤, 仲, 姑, 夾, 太, 大, 黃.

〔註 26〕〔元〕熊朋來：《瑟譜》卷一「瑟弦律」，墨海金壺本。另，陳暘有關古瑟弦律的詳細論說，可參閱《樂書·樂圖論·雅部》卷一百十九，清光緒丙子春（1876 年）刊本。

〔註 27〕楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（上冊），北京：人民音樂出版社，1981 年，第 386、389 頁。