

The background features a collage of traditional Chinese musical instruments and patterns. At the top left, a guqin (zither) is partially visible. In the center, a guzheng (zither) is shown. To the right, a gu (gongu) is depicted. Below these, there are various other instruments and patterns, including a guo (gongu), a gu (gongu), and a gu (gongu). The background is a light yellow color with a subtle texture.

中国古代音乐史稿

(下 册)

杨荫浏 著



人民音乐出版社




中国古代音乐史稿

(下册)

杨荫浏 著

人民音乐出版社



目 录

第七编 元(公元 1271—1368).....	459
第二十章 概况.....	459
第二十一章 民歌、小曲、艺术歌曲和说唱音乐.....	461
一、民歌、小曲和艺术歌曲.....	461
民歌.....	461
小曲.....	467
艺术歌曲.....	468
二、说唱音乐.....	471
(一) 诸宫调.....	471
(二) 货郎儿.....	479
(三) 陶真.....	499
词话.....	500
第二十二章 杂剧.....	502
一、杂剧和散曲概述.....	502
《杂剧》同《散曲》的区别和关系.....	502
《录鬼簿》.....	503
三个时期.....	503
二、杂剧的发展.....	508
《杂剧》的产生、发展高峰与衰落问题.....	508
元《杂剧》的发展情况.....	510
杂剧剧目、剧本和曲调的保存情况.....	512
元杂剧现存乐谱一览表.....	513

三、杂剧的重要作家及其作品	533
关汉卿及其作品	533
窦娥冤	534
单刀会	535
王实甫及其作品	536
西厢记	541
四、杂剧的内容和形式	542
元杂剧题材的广泛性和现实性	543
统治者对《杂剧》的利用和迫害	545
《杂剧》的外传	547
杂剧的艺术形式	548
杂剧的结构	548
杂剧的演出形式	549
第二十三章 杂剧的音乐	552
一、曲调来源	552
二、套数	553
(一) 一般的单曲联接	553
(二) 参用两曲循环相间的手法	554
(三) 《么篇》——同曲变体的连用	554
(四) 《煞》——结尾前同曲变体的连用	554
(五) 《隔尾》	560
(六) 一曲的着重运用	572
(七) 《转调》	573
三、宫调问题	573
(一) 实际用多少宫调?	575
(二) 感情分类是否合理?	575
(三) 感情分类的理论,有无实际价值?	576
(四) 元《杂剧》是否绝对地定宫定调?	579

(五) 宫调分类的用处	582
(六) 对宫调的自由运用	584
四、旋律特点	585
(一) 音阶形式	585
(二) 语言关系	585
(三) 生活与风格	585
五、节奏特点	586
(一) 节奏比较爽直流畅	586
(二) 用底板较多	586
(三) 节拍较快	588
六、务头	589
(一) 歌词上的字调对比说	590
(二) 歌词上的“俊语”说	592
(三) 唱法上的“嗓子内唱”说	596
(四) 内容上的“最紧要句字”说	598
七、曲牌在灵活运用中的变化	599
(一) 填词的自由	616
元《杂剧》同曲异体之音乐资料表	617
(二) 音调变化的幅度	626
(三) 表达内容和结合语言	627
(四) 创造与再创造	627
(五) 专曲专用与一曲多用	628
八、伴奏乐器	628
第二十四章 散曲	631
元《散曲》乐谱的保存情况	631
《散曲》的内容和形式	631
《散曲》是《杂剧》的蜕化变质	634
元代《散曲》的用处	638

第二十五章 南戏	640
元代《南戏》盛行	640
困难环境中的发展	641
《南戏》乐谱的保存情况	642
元代《南戏》现存乐谱一览表	644
《南戏》的丰富性和进步性	693
《荆》、《刘》、《拜》、《杀》	694
《琵琶记》	695
前人对《拜月亭》和《琵琶记》的评比	697
批判和爱好的阶级性	700
《拜月》、《吃糠》	702
南北合套	722
第二十六章 乐器与器乐	725
乐器	725
三弦	725
火不思	726
七十二弦琵琶	727
兴隆笙	728
云璈	729
鱼鼓、筒子	730
笙篴	730
胡琴	730
器乐曲	731
白翎雀	732
《海青拿天鹅》	734
器乐演奏家	735
第二十七章 《唱论》和《中原音韵》	737
《唱论》	737

〈中原音韵〉	740
结语	742
第八编 明、清(公元 1368—1911)	745
第二十八章 概况	745
明代	745
清代	747
第二十九章 民间歌曲	749
民歌小曲	749
民歌小曲的思想内容	750
民歌、小曲的流行情况	756
明、清民歌、小曲部分存目	757
小曲艺术形式上的发展	761
小曲实例	764
小曲的器乐伴奏	790
小曲标题之多样性	791
从小曲中看音乐艺术形式的继承和发展问题	791
小曲中的调性变化和移调记谱法	792
明、清文人对小曲的估价	792
少数民族的叙事歌曲	796
弦索调	799
弦索调的南音化	799
弦索调的伴奏乐器及其奏法	800
现存弦索调曲谱	800
明未留存的一些古代歌曲	806
第三十章 说唱音乐	812
弹词	813
弹词起源	813
作品及其社会作用	814

著名苏州〈弹词〉艺人和流派	815
表现形式	816
曲例	816
鼓词	830
鼓词起源	830
〈大鼓〉的类别及其发展	831
曲例	840
牌子曲	845
其他	846
少数民族的说唱音乐	847
第三十一章 歌舞音乐	848
秧歌	848
藤牌舞	849
兄弟民族歌舞	849
木卡姆	851
赛乃姆	852
囊玛	853
第三十二章 明、清戏曲的发展——南北曲	856
〈杂剧〉和〈南戏〉	856
〈传奇〉和〈杂剧〉	856
南北曲合流的趋势	857
〈杂剧〉之衰落	858
民间声腔	858
宋、元、明时期声腔之发展	859
魏良辅〈昆山腔〉的特点	862
魏良辅是不是作曲家?	864
广义的“〈昆腔〉”或“〈昆曲〉”	865
南北曲的比较	866

表现情调	866
音阶形式	867
板眼形式	867
字的唱法	886
南北曲字调配音通例	886
南北曲字调配音表的使用方法	889
南北曲字调之比较	894
南曲字调配音的北音化	895
北杂剧影响了南曲的字调配音	897
南北曲在字调配音上之差异	897
歌腔与字调	900
伴奏乐器	901
弦索是什么乐器?	903
戏剧和清唱中的南北曲伴奏乐器	904
鼓板、三弦和笛的伴奏技术	905
鼓板三弦的伴奏技术	905
印证古人有关伴奏技术的一些说法	921
民间高超的集体作曲能力	922
用同一个曲牌形式来表达不同的感情内容	923
用同一曲牌的板式变化来体现感情内容的发展	931
清人列举的南北曲剧本存目	939
现存南北曲曲谱	940
汤显祖及其四梦	941
汤氏所掌握的写作体裁	943
吴江派或格律派	944
所谓格律是些什么东西	944
格律派对后来的影响	945
所谓“格律”是不是音乐上的规律?	947

“格律”是不是客观经验的科学总结？	947
沈璟是如何“运用”格律的？	948
历史的鉴定	949
《四梦》的乐谱实例	949
略举一些明代传奇作品	958
清洪升之《长生殿传奇》	959
略举一些清代传奇作品	974
反映在传奇作品中的两条道路斗争	974
《昆曲》杂有其他声腔因素	977
《昆曲》之衰落	978
《昆曲》对后来戏曲音乐及别的乐种的影响	978
第三十三章 明、清戏曲的发展二——弋阳腔、	
梆子、皮黄及其他	980
《弋阳腔》影响之广远	980
另一些声腔	981
梆子之形成与传播	982
皮黄之形成与传播	983
京剧三调之区分	983
小调戏	984
少数民族的戏曲	985
第三十四章 明、清的乐器和器乐	987
乐器的发展	987
器乐合奏	988
陕西鼓乐	988
北京寺院音乐	989
山西八大套	990
冀中管乐	991
十番鼓	991
十番锣鼓	993

弦索十三套	998
琴曲	998
琵琶曲	999
华文彬及其琵琶谱	1001
李祖棻及其《南北派十三套大曲琵琶新谱》	1002
内蒙四弦独奏曲	1003
第三十五章 明、清的宫廷音乐	1005
宫廷的祭祀乐、朝会乐、宴飨乐和巡幸乐	1005
诗经乐谱	1008
清宫廷对戏曲之态度	1009
宫廷对民间器乐曲名称之篡改	1009
第三十六章 音乐理论	1010
朱载堉和平均律理论	1010
异径管律之发明	1011
朱载堉的唯心主义音乐观	1011
清康熙的《律吕正义》	1012
三种律制——实践和理论	1014
三律并用问题	1016
结语	1016
附 录 曲例索引	1019
图片索引	1022
参考书目索引	1026
名词索引	1038
后 记	1065
一、差距	1065
二、特殊的矛盾	1065
三、理论的基础是实践	1067
四、优越条件、幼稚阶段	1068

第七编 元

(公元 1271—1368)

第二十章 概 况

元朝统治者的统治,是采取以蒙古奴主贵族为主,利用色目上层分子和汉族地主为帮凶,对各族人民进行着残酷的阶级压迫和民族压迫的办法。“蒙古贵族及其帮凶奴才,对汉族及各族人民的经济榨取,除用封建制方式外,对不少一部分人民还实行一种极残暴落后的奴隶制、半奴隶制的榨取方式。”^①元统治者用分化政策,区分全国人民为“蒙古人”、“色目人”、“汉人”和“南人”四等。“蒙古人”为蒙古本民族的人民;“色目人”为某些边区的少数民族人民和外国人;“汉人”为以前金统辖区里面的汉人和契丹、女真、高丽、渤海人;“南人”为以前宋统辖区里面的汉族和各民族人民。充满阶级矛盾和民族矛盾的社会现实生活成了当时音乐艺术中重要的主题,也推动了当时音乐艺术的发展。兴盛的元代<杂剧>便是集中的反映,而杰出<杂剧>作家关汉卿的作品,更是当时<杂剧>中间的代表作品。

元代的农业生产遭到重大的破坏,但都市经济却反而得到了畸形的发展。宋朝手工业和商业的发展,成为其已有的基础;元代官营工业特别发展,规模相当大,门类也相当多;蒙古贵族和色目

^①吕振羽《简明中国通史》485页。参看同书485—490页。

帮凶为了扩大财富，把他们掠夺所得的已有财富和大批奴隶的劳动力，投入了手工业和商业的经营；波及欧、亚广大地区的侵略战争和扩大到南北中国广大地区的统治力量，导致国内外科学、技术的交流和水陆交通的开辟，两者又转而刺激起国内手工技术的进步和国内外商业的发展；农村遭到破坏，农村人口纷纷逃入都市，也增加了都市繁荣。都市的发展给《杂剧》和《南戏》的发展提供了物质基础。大都（今北京）和杭州是当时著名的繁荣都市，也是元代政治文化的中心。因而，它们也成为当时《杂剧》和《南戏》的中心。

元代宫廷中的高级官职，都由蒙古人充任。蒙古人自己干不了的，以及各种副职，则尽量用色目人充任。汉人只能充当属员。同时，在科举方面也规定，蒙古人、色目人为右榜，“汉人”、“南人”为左榜；考试科目不同，考取后放官，则蒙古人高色目人一等，色目人又高“汉人”、“南人”一等。汉族、契丹、女真等族的知识分子受到歧视，地位急剧下降，不少散在民间，因而接近人民，在都市里组织书会，与民间艺人合作进行《杂剧》的创作，并参加实际的活动。这有助于《杂剧》艺术的向前推动，同时也使得知识分子的作品具有较为广阔的生活内容和一定的民主性。

在宋、金对峙的时期，《杂剧》、《南戏》等戏剧音乐和《诸宫调》等说唱音乐，都已发展到相当的高度。到蒙古统治者占有中原尚未统一全国的时期（南宋末年），这些形式，已在蒙古统治地区，被直接继承下来，而且得到进一步的发展。南北曲的区别和关系，在元统一以后，即在理论上得到确定。它们对后世的戏剧音乐将产生深远的影响。

随着戏剧的兴盛，音乐表现手法和技巧也得到了显著的提高。有关音乐高潮和调性的理论，以及歌唱艺术的研究，也渐渐受到文人的注意。

第二十一章 民歌、小曲、 艺术歌曲和说唱音乐

一、民歌^①、小曲和艺术歌曲

【民歌】南宋末年，元统治者率军向南进攻，在灭了南宋王朝之后，用蒙古人和色目人对其他各族人民进行残酷的统治。广大人民曾参加保卫民族生存的英勇斗争；他们对投降元统治者的民族败类，十分痛恨。他们用民歌为武器，对这种民族败类进行了讽刺和打击。如：

家在临安， 职在京口。
北骑若来， 不降则走。

——《嘲洪起畏》。

洪起畏原是南宋京口（今江苏镇江）的守将。蒙古军入侵之初，他曾夸口说：“家在临安，职在京口，北骑若来，有死不走。”但当“北骑”真来的时候，他却把全郡都献给了元统治者。人们把他的最后一句改了三个字，就用他自己的话来讽刺他。又如：

祭酒许敬仁， 入门靴粗唤，
出门传圣旨， 口口称“先人”。

——《嘲许敬仁》。

许敬仁是许鲁斋的儿子；父子都是汉奸。但这个汉奸竟不以谄事元统治者为耻，反而向人夸耀他父亲的“业绩”。在元统治者

①本节所引歌词，主要出于《元史·五行志》、《河渠志》，明杨慎（1488——1559）《古今风谣》，明陶宗仪《辍耕录》，清史梦兰《古今风谣拾遗》等书。

面前，他是一条驯服的走狗——服服贴贴地受“鞅鞅”的使唤；但在人民面前，他却洋洋得意，自以为了不起，企图借统治者的权势，显出自己的威风。这首歌用短短的四句刻划出了这个民族败类的丑恶嘴脸。

元统治者对人民的压迫是十分残酷的。但为了欺骗人民，加强统治，元统治者在各道设立了所谓“肃政廉访使”，分巡各州县，名为纠察贪暴，实际上却勾结了地方官吏，加倍剥削人民。人民用民歌充分地揭露了廉访使和地方官吏的贪暴行为，如：

九重丹诏恩至，	万两黄金奉使回。」
奉使来时，惊天动地，	奉使去时，乌天黑地。」
官吏都欢天喜地，	百姓却啼天哭地。
官吏黑漆皮灯笼，	奉使来时添一重。

——江西、福建童谣。

歌中将廉访使和地方官吏狼狈为奸，压榨人民、扰乱人民的行为，以及由此在民间造成的暗无天日的情景，讲得十分透澈。又如：

解贼一金并一鼓，	迎官两鼓一声锣。
金鼓看来都一样，	官人与贼不争多。

——《解贼迎官诗》，又名《嘲廉访司官》。

歌中将“解贼”和“迎官”相并比。在人民的心目中，利用统治机构进行合法盗窃的官，和为了进行不合法的盗窃而受到统治机构处罚的贼，在本质上毫无区别。人民用这样的歌来表示他们对官员们的藐视和憎恨。

元统治阶级的残酷压迫，再加上元军在内乱中间的烧杀掳掠，造成广大人民极端的痛苦。人民也用民歌诉说所受的痛苦。如：

李生黄瓜，	民皆无家。
-------	-------

——至正彰德童谣。

苇生成旗， 民皆流离；
 苇生成枪， 杀伐遭殃。

——至正民谣。

后面一首歌，正指出了人民在内乱中间所受的痛苦。

人民解除痛苦的途径，是要求“变”。下面这首民歌反映了人民普遍求变的心情：

天雨线， 民起怨。
 中原地， 事必变。

——至元三年(1337)彰德民谣。

这种变，必须通过人民自己的主观努力才能达到。人民已经清楚地看出，他们的出路只有一条，那就是斗争，就是“反”。在民歌中，他们唱出了“反”的决心：

天高皇帝远， 民少相公多。
 一日三遍打， 不反待如何！

——台、温、处《树旗谣》

这首民歌流传在元末至正年间浙东农民大起义的时候。农民把它写了插在村头树上，号召广大农民起来造反。但这首歌还有它的局限性。它点明了官多民少，官逼民反的事实，但对于“皇帝”却非但有着原谅的意思而且多少还存有幻想。这是由于受了统治阶级思想意识的影响。

自从元初直至元末，各族人民的反抗和起义，一直没有停止过。大致可分为三个时期：第一期是人民及亡宋下级将领与士兵的继续反抗；第二期为此仆彼起的汉族与其他各族人民的起义；第三期为推翻元朝统治的全国大起义^①。在第二期反元起义中，人民用民歌的形式提出反元的口号：

①参考吕振羽《简明中国通史》第501页。

天遣魔军杀不平(压迫者),
不平人(压迫者)杀不平人(被压迫者);
不平人(反压迫者)杀不平者(压迫者),
杀尽不平(压迫者)方太平。

——《不平诗》。

仅从留存至今的少数民族歌词看来，在阶级矛盾各式各样的具体表现中间，至少有两件事曾成为触发至正十一年(1351)以“红军”为代表的全国人民大起义的重要因素：一件是变钞，另一件是治河。

元代在中统元年(1260)，至元二十四年(1287)，至大二年(1309)和至正十一年(1351)曾先后改变钞法四次。宫廷为了维持其巨大的开支，经常无限制地滥发钞票，一种钞票的价格低落，就另发一种钞票，造成物价腾贵，市场混乱的现象。高级官员又乘机假造钞票，从中获利。受到损失的，自然是汉族及其他各族的人民。治理黄河，若真是为了人民，则它本身原是一件好事，但在奴隶制方式的暴力统治之下，在官官相护，重重残酷的压迫之下，则它又成为加重压迫、残害人民的坏事，必然引起广大人民合理的反对。元朝在至元九年(1272)，至元二十五年(1288)，大德三年(1299)，延祐六年(1319)，至治元年(1321)，至顺元年(1330)和至正十一年(1351)，曾先后治河多次。夫役工料都是人民的额外负担。起义群众的地下组织——白莲会的领袖刘福通等，早已“预埋一石人，镌其背曰：‘休道石人一只眼，此物一出天下反’，开河者掘得之，转相告语，人心益摇^①。”这是他们宣传舆论的准备。但这正符合于广大人民造反的要求。在至正十年(1350)，大约距离石人出现后不久，这两句话就以其更加明确的形式，在民歌中间，为广大

^①《新元史·韩林儿传》。