

清中和韶乐考辨

清代宫廷音乐，在《御制律吕正义后编》中，分为祭祀、朝会、宴飨、导迎、行幸五类，每类下又分若干乐种，每个乐种都有特定的乐器组成的乐队，特定的乐章名称、歌词格式、曲调风格、记谱方法及使用场合。各乐种及乐队在使用时虽有重叠和交叉，但其各自的特点却不变。中和韶乐即在祭祀、朝会、宴飨中共同使用的乐种，由于此乐种再无其他乐队，故也可直接称其为乐队。

明清王朝和历代封建王朝一样，都遵守“国之大事，在祀与戎”（《左传·成公十三年》）的原则，总是把祭祀活动放在重要地位。清朝祭祀亦分大祀、中祀、群祀三个等级。在大祀（如祭天、地、宗庙、社稷等）和一部分中祀，多由皇帝亲祀，在迎送受祭者和向受祭者献祭物、行礼时，均奏中和韶乐。在朝会、宴飨活动中，中和韶乐则为皇帝、太后、皇后在典礼上升座、降座时所专用。可以说，中和韶乐在宫廷音乐中是最高等级的乐队。因此在考察清代宫史过程中，对中和韶乐的来源及其性质等亦应加以认识。本文试图从实物及文献资料中作一初步探讨。

一、名称的形成

中和韶乐一词，始于明洪武年间，但此名称并非完全是明初所创造，因为以“韶”为名的音乐，在先秦古籍中早有记载。有的记为乐名，有的记为舞名，这是因为最初多是乐、歌、舞合并进行。但有时也分别进行，如《左传》襄公二十九年（前544年）所记季扎观乐、论乐之事，鲁国为季扎歌唱了十六种乐，独无韶乐，而后来观舞时，才出现“见舞韶箛者”，可见“韶箛”是舞名。但古人注，皆谓“韶”为舜乐名。所以，“韶”也是乐名。《论语》所载：“子谓‘韶’尽美矣，又尽善也”（《论语·八佾》）。“子在齐闻‘韶’，三月不知肉味”（《论语·述而》），均指“韶”为乐名。《说苑》中记有孔子言：“韶乐方作”，如可靠，则春秋时代已有“韶乐”的名称。

“中和”一词，在《礼记》、《周礼》中已有记载，但都不是乐名。《荀子》中有“乐之中和也”之句，是对古乐的赞美之词，也不是乐名。至唐贞元年间，因皇帝曾自制《中和乐舞》曲奏之，才出现“中和乐”一词。此后多有所见。不过，明朝以前，始终未出现“中和韶乐”之名。但“韶”、“韶乐”，“中和乐”等，显系“中和韶乐”之滥筋。

二、性质的考辨

清统治者虽把中和韶乐列为最高等级，然对其性质并无明确记述。《清通典》载，康熙五十四年（1715年）南郊大祀，后“各祭祀、朝会典礼并用钦定雅乐”。《清通考》

亦载：乾隆七年（1742年）“厘定雅乐，凡坛庙祭祀乐章皆经御定”。清各坛庙大祀、中祀之乐只用中和韶乐，故这里说的雅乐即中和韶乐。实际上顺治元年已定祭祀、朝会用中和韶乐，因康熙、乾隆两次钦定乐器、乐章等，才又明确中和韶乐的使用场合，并加上雅乐一词。至乾隆二十六年（1761年）仿古代乐悬，做成十二镛钟和十二碧玉特磬以后，再为明确“酌古准今，允为宫悬雅乐之定制焉。”镛钟、特磬皆专在中和韶乐中使用，在此又称“宫悬雅乐”，可见在清代，“宫悬”、“雅乐”、“中和韶乐”等概念是相通的。

关于雅乐，在《吕氏春秋》中所记“三人操牛尾，投足以歌”的时代，是不分雅、俗的。后来，随着社会的发展，在先秦典籍中才逐渐出现了雅乐与淫乐、韶乐与郑声、古乐与今乐、先王之乐与世俗之乐等对立的概念，后概括为雅乐与俗乐两个概念。但各个时期各家对乐、雅乐的解释也不尽相同。约略有以下几种看法：

（一）“乐”（一般指宫廷雅乐）是有利于政权巩固的一项措施。儒家认为“乐”并不是供人欣赏的艺术，而是一种教化人、统治人的工具。即“礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道也”（《礼记·乐记》）。此外，儒家又把音乐看成是一个国家治、乱的标志，认为“治世之音安，以乐其政和；乱世之音怨，以怒其政乖；亡国之音哀，以思其民困。声音之道，与政通矣”（《礼记·乐记》）。孔子之所以“恶郑声之乱雅乐也”，（《论语·阳货》）就是因为“郑声淫”，厌恶它打乱了周朝的“治世”。

孔子弟子子夏，在回答战国初期的魏文侯的提问时，曾对古乐、今乐有较具体地描述：“今夫古乐，进旅退旅，和正以广；弦匏笙簧，会守拊鼓。始奏以文，复乱以武，治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下，此古乐之发也。今夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止；及优侏儒，獠杂子女，不知父子。乐终，不可以语，不可以道古。此新乐之发也”（《礼记·乐记》）。

儒家对“声”、“音”、“乐”是分三个层次来解释的。他们认为“声”是能听到的任何一种声响，连禽兽都能知道；“音”则是合于律、吕，能构成旋律的声音；既能发声、和律、成曲，又能包含政治意义的才是“乐”。按此原则，子夏所说的新乐，只不过是郑卫之“音”，而不是“乐”。所以子夏认为魏文侯问的是“乐”，而他所好的只是“音”。因魏文侯问子夏时说：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦”（《礼记·乐记》），所以才问古乐、新乐为何如此之不同。这也可以看出被称为雅乐的古乐在当时只有孔子这样有高度修养的人听了，才会“三月不知肉味”。

孟子对乐似乎有另外一种说法。一次他与齐王谈乐，齐王首先有些惭愧地说：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”孟子对此未加可否，反倒说：“今之乐犹古之乐也。”只要“王之好乐甚”，齐国就能强盛。但他指的是好乐的另外意义，他向齐王说：“今王鼓乐于此，百姓闻王钟鼓之声、管龠之音，举疾首蹙頞而相告曰：‘吾王之好鼓乐，夫何使我至于此极也？父子不相见，兄弟妻子离散！’……此无他，不与民同乐也。”假使今王鼓乐于此，百姓听到后，“举欣欣然有喜色而相告曰：‘吾王庶几无疾病与，何以能鼓乐也？’……此无他，与民同乐也”（《孟子·梁惠王章句（下）》）。孟子在这里，

由于强调了乐的政治意义，没有说明他所推崇的是先王之乐还是世俗之乐，但从他对万章谈乐时所引孔子“恶郑声，恐其乱乐也”（《孟子·尽心章句（下）》）来看，这与民同乐的“乐”，绝不会是“郑声”。再从齐王见到他时先以“好世俗之乐”表示惭愧，也正好说明孟子是先王雅乐的积极推崇者。

关于雅乐的内涵，先秦时以为“先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考”（《易·旅·象》）。舜的韶乐，也是能继承尧的德政的。所以司马迁总结为“故乐者，圣人之所以感天地，通神明，安万民，成性类者也”（《汉书·礼乐志》）。当然这不过是人赋予乐的一种意念，实际上雅乐或先王之乐都不能起如此大的作用。春秋末年，舜的后代陈厉公之子完奔齐，把韶乐带到齐国，孔子到齐国才听到真正的韶乐而“三月不知肉味”，但齐国后来也难免亡于强秦的吞并。

（二）“乐”所表达的内容要符合统治阶级的伦理标准。春秋以及战国两汉以后的儒家何以十分厌恶郑卫之音、世俗之乐？主要原因就是认为其内容与统治阶级的伦理道德相违背。如“郑国有溱洧之水，男女聚会，讴歌相感”（《太平御览·乐》）。即被列为郑声。甚至相传经过孔子整理的《诗经》，因在《郑风》二十一篇中有十九篇讲到妇人的，也被认为“故郑声淫也”（《太平御览·乐》）。把桑间、濮上之音称为“郑卫之音”、“亡国之音”，也是因为“卫地有桑间、濮上之阻，男女亦亟聚会，声色生焉”（《汉书·地理志》）。到明嘉靖年间，礼部主事张敬，明确提出“乐之邪正在词不在律”。他认为《诗经》中的“《清庙》之歌，冲淡而庄敬，《关雎》之什，中正而和平”，这当然是雅乐，而“桑中淫以荡”，“此非其器所能为，其辞使然也”（《雅乐发微》卷五）。他的提法比以往稍趋具体，但其基本看法，仍与儒家一致。

（三）雅乐应该是合于律吕的“正声”。从乐音上区别雅乐、俗乐，历代音乐论者都有论述。《周礼》载：“凡建国，禁其淫声、过声、凶声、慢声。”汉郑氏注：“淫声：若郑、卫也；过声：失哀乐（le）之节；凶声：亡国之音，若桑间、濮上；慢声：惰慢不恭”（《国语·春官宗伯（下）》）。这些禁例，当然都不属于雅乐、正声。关于正声的含义，《周礼》中未直接阐述，但在规定大司乐教国子乐舞的职责中有“六律、六同、五声、八音、六舞、大合乐”等，并规定用此乐舞，“致鬼神示”，就能“以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人”（《国语·春官宗伯（下）》）。大司乐所教的乐舞，有如此威力，当然是严肃的雅乐。《国语·周语》中司乐官州鸠所说的“声以和乐，律以和声”，可以起到“风雨时至，嘉生繁祉，人民和利”的作用”（《国语·周语（下）》），也是指的雅乐。北宋音乐家陈旸对雅乐、俗乐的乐音，更有具体的阐明，乐“有正声焉，有间声焉。故其声正直和雅，合于律吕，谓之正声，此雅颂之音，古乐之发也；其声间杂繁促，不协律吕，谓之间声，此郑卫之音，俗乐之发也。雅颂之音理，而民正；郑卫之曲动，而心淫”（《乐书》卷九十六）。并说：“中则和，古乐之发也”；“过则淫，新乐之发也”（《乐书》卷二十三）。

（四）雅乐不能繁杂。先秦时即认为“大乐必易，大礼必简”（《礼记·乐记》），“烦手淫声，惛堙心耳，乃忘平和”（《左传·昭公曰年》）。“汉亦有以“繁声”为郑声者。

光武帝每宴即令给事中桓谭鼓琴，“好其繁声”，后被推荐桓谭为官的大司徒宋弘发现，宋便向桓谭指出：“吾所以荐子者，欲令辅国家以道德也，而今数进郑声以乱雅颂，非忠正者也”（《后汉书·宋弘传》）。再宴会时，桓见宋在，鼓琴失其常度。帝怪问之，宋认罪告其所以，帝亦不复令谭鼓琴（《后汉书·宋弘传》）。“繁声”可能是旋律、节奏、指法比较复杂的琴曲，是音乐艺术的一种发展，竟被宋弘指为郑声，光武帝虽喜好繁声，由于有此非议，也只好作罢。宋元丰年间，太常寺官杨杰曾议当时大乐有七失，其中一失即“歌不永言，声不依永，律不和声。”并指出：“今歌者或咏一言而滥及数律，或章已阕而乐音未终，所谓歌不永言也。请节其烦声，以一声歌一言”（《宋史·乐志（三）》）。明嘉靖年间的张敌，也认为朝会中大乐所演奏的乐曲，“繁声太多，音节太密，去古益远矣。”曲中每加许多衬字，“皆淫哇之声也，必删去之，始为近古”（《雅乐发微》卷七）。至清乾隆帝亦持相似之说，他认为明朱载堉《乐律全书》中所载歌诗乐谱，“每一字下，辄用五六工等字，试以五音分注，未免一字下而有数音，是又援雅而入于繁靡也。”他认为这种曲调虽能悦耳，但“几与时曲俗剧相似”。因此他对中和韶乐“精加厘正，俾一字各还一音。”认为只有这样，在朝会大典中才能“钟虞铿锵，备极庄雅”（《清高宗圣训》卷二百一十六）。

（五）雅乐要保持“中声”。《国语》云：“道之以中德，咏之以中音”（《国语·周语（下）》）。宋儒亦认为：“圣人作乐以纪中和之声，所以导中和之气，清不可太高，重不可太下，必使八音协谐，歌者从容而能永其言。……中和之声庶可以考”（《续通典·乐（一）》）。当时宫廷音乐中，用编钟每虞十六枚包括十二正律及四清声，系用后周王朴律，但因其律音过高，歌者难逐，故四清声置而不用。后一度降低两律又加四清声，但元祐三年（1088年），范镇又作新乐编钟十二，并作《乐论》，仍认为用四清声，“与郑、卫无异”（《续通典·乐（一）》）。宋陈旸也认为：“方响十六同为一架，杂用四清之声，适足以使民之心淫矣，郑卫之音也。欲民之移风易俗难矣。如欲用之，去四清声以协律可也”（《乐书》卷一百三十三）。实际上，这种以音域宽广为非雅的思想，绝不始自宋代。先秦所追求之“中音”、“中声”、“大不踰宫，细不过羽”，“细大不踰”（《国语·周语（下）》），“音亦有适”，“太巨、太小、太清、太浊，皆非适也”（《吕氏春秋·适音》）的思想，均未尝不含以音域宽广为非雅的因素。

（六）雅乐中不能用俗乐乐器。北宋崇宁年间大司乐刘昺言：“大朝会宫架，旧用十二熊罴案，金罍、箫、鼓、鼙栗等与大乐合奏。今所造大乐，远稽古制，不应杂以郑卫”（《续通典·乐（一）》）。显然他把十二熊罴案上所用乐器都视为奏郑卫之音的俗乐乐器了。宋徽宗接受了他的建言，从宫悬大乐中取消了十二熊罴案。

以上各时代各家对雅乐虽有种种解释，但综合起来，大体可以归纳出它的特征是：

1. 从内容上要合乎封建的伦理要求，也就是要为当时的政治服务，为维护统治阶级利益服务。

2. 乐音必须是符合律吕的“正声”，不过高过低的“中声”。

3. 乐曲要“平和”，节奏不能太快，曲调要简单、严肃，不能繁杂。

若和这些原则相反，即被认为是“郑卫之音”、“亡国之音”、“世俗之乐”。清代的中和韶乐虽与古雅乐有很多不同，但基本上是符合这些原则的。

三、乐器及乐队的来源

清中和韶乐乐器，由金、石、丝、竹、匏、土、革、木八种质料所做的乐器（称为八音）组成，共十六种，每种乐器，在朝会中用一至八件不等；在重要的祭祀乐中，依等级的不同有多有少，但种类都是一样。计金属：钹钟、编钟；石属：特磬、编磬；丝属：琴、瑟；竹属：排箫、箫、篪、笛；匏属：笙；土属：埙；革属：建鼓、搏拊；木属：祝、敔。

清之中和韶乐，不仅名称沿用明旧，其全部乐器亦基本上采用明制。所不同者，只是明代无钹钟、特磬，其余个别乐器仅为名称和数量的差异，清初一直沿用。直到乾隆二十四年，因江西得古钹钟十一枚，后乃参照唐宋乐悬，仿制了铜镀金钹钟十二枚，又采和田玉制特磬十二枚，遂为定制。

中和韶乐的乐器，其来源也无一件是明清所独创，正如《吕氏春秋》所云，“故乐之由来者尚矣，非独为一世之所造也。”由“八音”构成的十六种中和韶乐乐器中，有十一种在《诗经》、《吕氏春秋》、《荀子》、《周礼》、《礼记》等先秦古籍中都有记载。另有三种，在今、古文《尚书》和《周礼》中亦有记载。在出土实物中，最早者为浙江河姆渡遗址的一个吹口的埙，经碳一14测定，为距今五千至七千年的新石器时代中早期。另在西安半坡及其他遗址中亦发现多孔埙多件。河南舞阳县贾湖遗址中发现的一批能奏出音阶的竖吹七孔猛禽骨骨笛，经碳一14测定，距今有7920年±150年，（王怀让：《8000年前的甲骨契刻符号和骨笛在舞阳出土》《河南日报》1987年12月11日第一版。）如无误差，将是迄今发现的我国最早且高度发展的乐器，其形制有些象缩小的单管有孔箫。战国早期曾侯乙墓出土乐器中，有编钟、编磬、建鼓、琴、瑟、笙、排箫、篪等，清中和韶乐沿用了这八种乐器，只是形制有所不同。

文献中出现较晚、资料又较少的清中和韶乐乐器，是具备十二律的成组“特磬”和单管、有孔竖吹箫。成组特磬，约隋唐时期才开始使用，当时称大磬，只用于后宫，正式命名为特磬并与钹钟同时用在宫架内则自宋始。宋明道年间曾制新乐，其中有特磬十二。到政和三年（1113年），宋徽宗所颁“宫架之制”亦规定“设十二钹钟、特磬于编架内”（《宋史·乐（四）》）。元宫悬中有钹钟无特磬，明皆无，清乾隆方复设置。

箫，虽屡见于历代文献，但皆指排箫。清中和韶乐中，除排箫外，尚有单管竖吹之箫。其起源尚需查考，出土汉代画像石中已见单管竖吹箫之形象。文字记载则见于北宋徽宗时太学博士陈旸《乐书》中，书中称：“箫管之制，六孔，旁一孔，加竹膜焉，足黄钟一均声。或谓之尺八管，或谓之竖笛，或谓之中管”（《乐书》卷一百四十八）。此处所述箫管，六孔，竖吹，似与单管箫相近，然谓旁一孔，加竹膜，又与单管箫不同。文中所述“箫管”、“尺八”、“竖笛”、“中管”似指一物，而图中绘有两管，一长一短，

又未加说明，仍有些含混。关于“尺八”，《旧唐书》载：“才（吕才）能为尺十二枚，尺八长短不同，各应律管，无不谐韵”（《旧唐书·吕才传》）。《新唐书》载：“才制尺八，凡十二枚，长短不同，与律谐契”（《新唐书·吕才传》）。两书所载均为“十二枚”、“长短不同”，又不言有孔，且云“尺八”其长数也。此亦可以理解为“尺八”是最长的一枚。因此尚不能确定“尺八”为单管之箫。今思，“尺八”为黄钟两倍之长，仍有可能是低八度排箫之简称，或类似晋荀勖十二律笛（亦竖吹）之再现，故单管竖吹之箫亦可能由此演变而来。南宋，《朱子语类》云：“今之箫乃是古之笛，云箫方是古之箫。云箫者，排箫也”。朱子把“今之箫”说成是“古之笛”，虽未臻精确，但毕竟将箫与排箫区别为两物，并证明当时已并存。

到元代，两箫之制的记载则较为明确：《续通考·乐考》载：“宫悬乐，箫十，其制编竹为之，每架十六管，……宴乐箫制，如笛，五孔。……”其时如笛之单管箫尚未列入雅乐。

明代中和韶乐中则两箫皆备：“排箫四架，每架高一尺五分，广一尺一寸五分，用竹十六管，其下列于朱红漆木匾架，两面俱钹金凤文”；“箫十二管，以竹为之，长一尺八寸，间缠以弦线，有六孔，前五后一”（《明会典》卷一百八十三）。清亦如此。

清中和韶乐乐队直接沿袭明制，但非自明始。《尚书》所记“八音克谐”，《周礼》所记“播之以八音”，均非指单独的乐器演奏，而是指众乐齐鸣的乐队。既然清中和韶乐十六种乐器中，有十四种与先秦乐器基本相同，因此也可以把先秦这些“八音克谐”的乐器看作是清中和韶乐的雏形。

同时，从历代文献记载看，清中和韶乐乐队的形成与古“乐悬”（宫架）、“登歌”、“下管”这三个词有关。

乐悬，据《周礼》载，当时王、诸侯、卿大夫、士都可以设置，只是因等级不同而规模各异。皆以悬于架上的编钟、编磬的多少为标志，配以其他乐器，并要符合“六律六同”（即十二律），“文之以五声：宫、商、角、徵、羽；皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹”，从曾侯乙墓出土之乐器可以看出“诸侯轩悬”的大概情况，同时也能了解到与清中和韶乐相通之处。

关于“登歌”、“下管”，《周礼》载：“大祭祀，帅瞽登歌，令奏击拊。下管，播乐器，令奏鼓同鞀”（《国语·春官宗伯（下）》）。汉郑众注：“登歌”，“歌者在堂也”；“下管”：“吹笛者在堂下”。《礼记》亦有“歌者在上，匏竹在下”的记载。宋陈旸又进一步说明，“大祭祀，登歌奏击拊，堂上之乐也；下管播乐器，奏鼓鞀，堂下之乐也”（《乐书》卷四十六）。实际上乐悬（钟、磬等）在堂下的四周，下管（匏、竹等）在堂下的中部，这两部分乐器同时设置，故后来的文献，均记为乐悬（包括下管）和登歌两个乐队。

经春秋战国之变革，又“遭秦灭学”，周之礼乐，“遂以乱亡。”“汉兴，拨乱反正”（《汉书·礼乐志》），复设乐悬、登歌，历魏、晋、南北朝，时兴时衰，但大略一直延续。隋统一中国后，虽时间不长，但在制礼作乐方面却颇有成就，为唐朝的建制打下了

不少基础。唐朝在隋的基础上，加以恢廓，至高宗时，曾充庭设虞七十二架，并增加多种乐器，登歌规模亦超过往昔。后经安史之乱，损失殆尽，复经五代之频繁更替，始终未能恢复。至后周世宗时，枢密使兼太常寺官王朴奉诏详定雅乐，始稍具规模。

北宋初沿用后周之乐，后因律制长期未定，直至徽宗政和三年（1113年）规模始备。其时所定亲祠及朝会宫架（即乐悬）之制较为完整：四方各设编钟三、编磬三、搏钟三、特磬三，四隅置建鼓、鞀鼓、应鼓，悬内设祝、敌各一、瑟五十二（朝会五十六）、一弦琴七、三弦琴十八、五弦琴十八、七弦琴二十三、九弦琴二十三，巢笙二十八、匏笙三、竽二十，箫二十八、篪二十八、邃（即笛）二十八，埙十八，雷鼓、雷鼗各一（地祇用灵鼓、灵鼗各二，太庙用路鼓、路鼗各二，大朝会用晋鼓二），歌工三十二人。

登歌之制：皇帝亲祠及朝会用金钟一（虞）、玉磬一（虞）、祝一、敌一、搏拊二，一弦、三弦、五弦、七弦、九弦琴各二，瑟八，邃四、篪二、巢笙、和笙各四，埙二，闰余匏、七星匏、九星匏各一，箫二，歌工四人（《宋史·乐（四）》）。宋南渡后，规模缩小，大体相似。辽、金亦有宫悬、登歌雅乐，称沿唐宋之旧，但多不及。元朝统一中国后，世祖初年始置宫悬、登歌，晚年渐臻完备。其所用乐器及规模与宋相似，有的乐器，如编钟即用宋朝旧物。

从文献记载与文物联系起来看，明中和韶乐乐队显系承袭古代宫廷的乐悬、登歌而来，因为乐器的配备都是以“八音”为基础，而且在明中和韶乐的十四种乐器中，有十三种先秦时已在使用，仅形制有所更动，其乐器发音特征基本未变。

清中和韶乐，由于因袭明制，故在乐器种类和规模上基本一样。但也有些差别，如每种乐器的尺寸和所用件数，清乾隆时依古制增加了搏钟、特磬，而明朝没有，清朝的建鼓，明朝称应鼓，但其形制很相近。明排箫前后盖板两侧成内弧状，而清则外弧，两足内收，再向外卷出。然而这些都不是根本性的差异。差别较大的是明清编钟、编磬及排箫，虽均为十六个律音，但明用十二正律加四清声，而清康熙改律后则为十二正律加四倍律。其他定音乐器亦改用康熙新律。（《明会典》卷一百八十三及《清通考》卷一百六十一）

从上述情况看，清中和韶乐乐器，参差存在于古代乐悬、登歌乐两者之中，显然是乐悬、登歌的综合缩型，更多成分像古代的登歌。

四、乐曲风格的探索

先秦所传韶乐的古音已无法听到，现只能从歌词的格律及文献资料上来探讨。从《诗经》中可以看出当时宫廷祭祀、朝会所用雅乐歌词，多存于《雅》、《颂》部分，基本上是四言古诗。汉郊祀歌词则间有三言、五言、七言诗及仿《离骚》体。以后历代雅乐歌词见于记载的皆以四言古诗为主体，少量间以三言、五言、七言诗，至唐祀圜丘乐歌偶见仿《离骚》体，宋、金、元则祭祀、朝会歌词均为四言古诗。

明中和韶乐的歌词，已集中为三种形式，即仿《离骚》体、四言古诗及新出现的仿

宋词的长短句。祭祀歌词多系仿《离骚》体及四言古诗混用。只有在祭祀宗庙、孔庙等歌词中一贯用四言古诗。

清中和韶乐的歌词仍为仿《离骚》体、四言古诗和仿宋词长短句，但一般不再混用。如在祭祀圜丘、方泽、社稷等大祀中均为仿《离骚》体；在祭祀太庙、先农、孔庙等处用四言古诗；在祭祀先蚕、关帝庙等处用长短句；在朝会、庆贺中，皇帝、太后、皇后升座及降座歌词，均用长短句。

历代雅乐所用歌词作为宫廷音乐文学，也受着社会文学潮流影响，如在汉代受当时流行的楚辞、汉赋的影响，就在三、四言古诗形式中出现了仿《离骚》体歌词，五言、七言诗体也偶见，或是由四言诗转为五、七言。到明清时期雅乐歌词出现长短句，明显是受了宋词、元曲的影响。但四言古诗，一直是雅乐特别是祭祀乐歌词的基本特点，保持了先秦《雅》《颂》的歌词传统形式。

另从曲谱的风格上看，清代的中和韶乐，不论是祭祀用或殿陛用，其乐谱都是用五声音阶，并且是一字一音的，音域从下羽到高宫，即简谱从低音La到高音Do。谱中虽未标节奏，但从《律吕正义后编》所载祭孔乐谱与清桂良所撰《中和韶乐》及《阙里文献考》中关于演奏程序的记载相互参照来看，乐曲进行速度是相当缓慢的。上述后两书中记载祭孔的中和韶乐的演奏程序是：每奏一章：先击祝三声，以起乐；每奏一句，先击编钟一声，以宣其声。每奏一字，歌声未发，先按谱击编钟一声，歌生协律歌一字，琴按谱弹一声，瑟弹两声，其余乐器齐奏一声，歌声将绝，再按谱击编磬一声，以收其韵；每一句（四字）完了，击特磬一声，以收一句之韵；然后击楹鼓一声，足鼓（曾一度取消）二声，搏拊一声，以应之，同时摇鼗鼓（一度取消）三下。（《律吕正义后编》谱中均简为击建鼓一声，击搏拊两声以应之）。然后再起下句。按此程序，每奏歌一字，即使每声一拍，加起来也要三十拍左右。其速度之慢可想而知。庄严肃穆的祭祀乐或殿陛乐绝不会用快板，只有这样的演奏才能体现儒家所追求的“中和”、“平和”的韶乐格调。

清中和韶乐所用一字一音之乐谱，亦非清人之臆造。明代尚存中和韶乐乐谱，皆一字一音自不必论，现在所存元代祭孔乐谱，亦一字一音。南宋朱熹所著《仪礼经传通解》中还载有更早的一部分《诗经乐谱》，计有《诗经·小雅》中的《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《南山有台》，《国风》中的《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《鹊巢》、《采芣》、《采芣》等十二首乐谱，皆一字一音。据朱熹云，此谱乃当时赵彦肃所传，云系唐乡饮酒礼上所奏，“即开元遗声也。”朱子对此谱持怀疑而又保留的态度，认为似非古法。“然古声既不可考，姑存此，以见声歌之仿佛”（《仪礼经传通解》卷十四）。循此，似乎仍可作一番探讨。朱子对此谱几个主要疑点是：

（一）“古声亡灭已久，不知当时工师何所考而为此也”（《仪礼经传通解》卷十四）。现考虑“古声亡灭已久”，系古人概略的提法，实际未必所有古声均一一灭亡。嬴政焚书坑儒，对消灭《诗》、《书》及非秦史籍可谓彻底，但仍有《诗》、《书》百家语传世。尤其是古代乐谱，史官不屑于记述，多靠世代瞽师、乐工口传心授，或偶有草谱亦不入经传，若究“当时工师何所考”似不实际。但可设想，古时文人为某一政治目的，可以

作书托伪，而一般乐工，由于身分所限则不大可能作伪，且既无名利可图，何须作此伪乐？古人对古乐一般不轻易创作或任意改变，若谓世代相传过程中稍有更动则可能，但其主要因素当会保持。况此类诗谱结构简单，较易传诵，即使有些变动，也不会离题太远。

（二）朱子云“古乐有唱有叹，唱者发歌句也，和（叹）者继其声也。诗词之外应更有叠字、散声，以叹发其趣”（《仪礼经传通解》卷十四），似非古法。此乐谱中，只按《诗经》原词，一字注一音，确实没有“叠字、散声”的记载，但这正符合儒家对雅乐的要求。《诗经》三百零五篇中，也反映了“有倡有和”的形式，在《郑风·萼兮》诗中，其歌曰：“萼兮萼兮，风其吹女。叔兮伯兮，倡予和女”。这是描写女子要求和其情人共同唱和的情景，可能是当时唱情歌的一种形式。有的诗有叠句，也可能是唱和。但作为雅乐的歌谱不一定都要有唱和；或有唱和，也不一定记于谱中。乡饮酒礼系古代基层行政官员表示敬贤、尊老的一种礼仪，没有唱和也是可能的，不能以没有唱和就认为不是古乐。同时还可考虑，越是进入宫廷的音乐，由于政局的变动，越容易失传，而流传于基层民间的音乐反倒容易保存。乡饮酒礼一直沿续到明清，故唐开元间乡饮酒礼上保存着古声是可能的。

（三）朱子谓：“汉晋之间，旧曲既失其传，则其词虽存，而世莫能补”（《仪礼经传通解》卷十四）。此处既然认为古乐谱后世之人莫能补者，实际上也就承认了流传至唐的古乐谱也非后人所补。如是，此诗谱仍可能是古谱。否则，旧曲既失传，后人不能补，而唐传之谱作者为谁？既无记载，又无考证，何以轻信其非古？

（四）朱子认为：“若但如此谱，直以一声叶一字，则古诗篇篇可歌矣，夫岂然哉”（《仪礼经传通解》卷十四）？实际上《诗经》是我国最早的一部诗歌总集，为现代治《诗》者所共识。既是诗歌，则皆能歌之。十五《国风》如此，《雅》、《颂》亦然。司马迁曰：“三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合《韶》《武》《雅》《颂》之音”（《史记·孔子世家》）。这正说明古诗篇篇可歌。而且朱子在注《诗经》时自云“凡《诗》之所谓《风》者多出于里巷歌谣之作。……若夫《雅》、《颂》之篇，则皆成周之世朝廷、郊庙乐歌之辞”（《诗经传序》）。既然是“歌谣”、“歌辞”，何以不能歌之？其所以出此矛盾之说，可能因其注《诗经》时尚不满五十岁，而作《仪礼经传通解》时，则已年近七旬（年七十一卒，是书尚未全部完成），考虑有所不周之故。

另据《阙里文献考》载：“考阙里之颂乐，实始于宋（笔者按：《孔氏祖庭广记》载：鲁哀公十七年即前478年立庙，汉高祖以太牢祠孔，汉明帝作六代乐祠孔子，后魏太祖命乐师入学习舞，释奠于先圣先师，唐开元间命二京祭祀太牢，乐宫悬，舞八佾）。……元成宗大德十年颁大成乐于阙里。” 经查，元成宗所颁大成乐，其曲名、歌词以及所用宫调，除元代补入的两首《酌献之曲》及个别用字不同以外，其余与《宋史》所载大晟乐府所颁大晟乐完全相同。《元史》并载，此“释奠乐章皆旧曲。”（《元史·礼乐（三）》）可证元代祀孔乐章（歌词）、乐曲皆沿袭宋乐。《宋史》未载乐谱，而《阙里文献考》载有元代乐谱，实系宋代乐谱，皆为四字一句，一字叶一音，其乐谱与朱子质疑的唐传《风

雅十二诗谱》原刊本全然相似，皆用简化律名标谱，只《四库全书》本《钟律通考》转载之谱于律名旁对应标有工尺字谱（《钟律通考》原本不得见）。曲阜祭孔乐谱为朝廷颁发，一般不轻易变动，是保存古乐谱最稳定的资料。《阙里文献考》既载有准确的宋代乐谱，从它与唐传《风雅十二诗谱》的一致性中，更可以增加对唐传诗谱为古谱或保存古谱较多的可信性。

再从其他历史文献中也可以看出古乐的一些延续线索：晋“武皇帝采汉魏之遗范，览景文之垂则，鼎鼐唯新，前音不改”。“及魏武平荆州，获汉雅乐郎河南杜夔，能识旧法，以为军谋祭酒，使创定雅乐”。“杜夔传旧雅乐四曲，一曰《鹿鸣》，二曰《驹虞》，三曰《伐檀》，四曰《文王》，皆古声辞”（《晋书·乐（上）》）。晋以后，南朝“宋文帝元嘉中，南郊始设登歌，……大抵依仿晋曲，是则宋初又仍晋也”。“隋文平陈，始获江左旧乐。”唐武德九年，“乃命祖孝孙修定雅乐，……于是斟酌南北，考以古音（仍未与古音断绝），作为唐乐。”“五代相承，享国不永，制作之事，盖所未暇。朝廷宗庙典章文物，但按故常以为程式云”（《乐府诗集》卷一）。此后“辽乐多出于唐，而金元明仍用之，异名同实”（《续通典·乐（一）》）实际辽用后晋乐，金用宋乐，元用金乐。宋初时用后周王朴乐，后因黄钟之音高长期不定。至徽宗作大晟乐始定制。其朝会、祭祀用雅乐歌词完全恢复为四言古诗。再证以祀孔所用宋乐，与唐传《风雅十二诗谱》的风格相同（只在宴享、鼓吹等歌词中才出现多种形式），可见宋之雅乐与古乐始终未曾断线。

（五）至于朱子所言“清声为调，似非古法”（《仪礼经传通解》卷十四），恐是对古调不同理解所致。其实“黄钟清为宫”，即是历代古乐中最普通、最常见的宫调，岂非古法？《周礼》载：“乃奏黄钟，歌大吕，舞云门，以祀天神。”《三礼义宗》注云：“《周官》（即《周礼》）奏黄钟者，用黄钟为调；歌大吕者，以大吕为调”（《周礼正义》卷四十二）。可见那时已用黄钟及其他律为调。随县出土十二律齐备、能跨五个八度的编钟，又可证明在战国初期，《礼记》中所载的“旋相为宫”在实践中已很成熟。只是唐传诗谱中所注“俗呼为正宫调”、“俗呼为越调”及作为注释以律名记谱的工尺字谱，为后人所作，其原谱未必不保存诗乐之古调。

朱子虽怀疑《风雅十二诗谱》之不古，但结论是“古声既不可考，姑存此，以见声歌之仿佛。”其中亦包含存有古乐因素的可能性。

从上述分析中，可推出如下结论：清中和韶乐乐曲一字一音的风格，尤其是祭祀孔庙、太庙、先农等所用四言古诗，一字一音的风格，仍保存和延续了先秦雅乐的特征。

五、余论

经过如上探讨以后，对清中和韶乐可以获得如下认识：

（一）“中和韶乐”这一名称，反映了清代宫廷对古代宫廷音乐传统的继承关系。虽然清统治者并不具体了解舜时的韶乐如何美好，但大量儒家文献的传播，使清统治者在一定程度上理解到中正、平和的音乐，这是封建政治与音乐审美观念的结合体，因此

顺利地接受了明代“中和韶乐”这一名称。

(二) 清代中和韶乐的物质实体，即乐种或乐队的形成，既然是由古乐悬、登歌综合演变简化而来，它当然就保存着上古乐器及乐队的基本因素。随着时代的演变，上古乐器的形制、规模及种类虽都有些变化，如经济、政治、文化都很发达的唐代，在雅乐中加进了很多后来的或外族的乐器，但传统的雅乐乐器并未减少。明清时期又回到先秦的大致范围，只规模大为缩减，仅近似登歌，然由“八音”构成的雅乐的主要乐器仍保存下来。

(三) 韶乐，儒家认为是“尽善尽美”的舜乐。古代解释韶者，绍也，说舜能继承尧的美德和治道。故历代封建统治者都作为雅乐在宫廷中演奏，但对雅乐作用的认识则各有差异。《礼记·乐记》把“乐”与“礼”、“刑”、“政”并列，未免有些夸大。而唐太宗认为“悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？”（《旧唐书·音乐（一）》）这又似乎过于忽视了乐的作用。明太祖则认为“治天下之道，礼乐二者而已”，“刑政二者，不过辅礼乐为治耳”。（《明太祖宝训》）似乎把“礼乐”与“刑政”的关系弄颠倒了，但实际上他还是重视了“刑政”，并没有把雅乐恢复到唐宋时期的规模。清代对雅乐的作用的认识，似乎与明亦稍异，但“崇雅黜郑”的原则则是一贯的。认为祭祀时用中和韶乐，可以“交神明而达诚敬”，“正朝御殿”用雅乐则可以“敷政临民”，“倍彰庄雅”（《清高宗圣训》卷二百一十六）。而清朝更多的是追求礼乐形式的完备，以显示皇家的气派，而且为了使自己成为中华正统的君主，努力追求复古精神，比如中和韶乐中补充配备了编钟、特磬，乐谱复原了一字一音等等。而在宫廷的日常生活中却充满了音域很广、一字若干音的“郑声”，充斥宫中戏台的则是昆曲、高腔和后来的乱弹及京剧等“世俗之乐”。

从中国音乐史角度看，早在春秋末期，以孔子为代表的儒家就有鲜明的“崇韶贬郑”的观点，直接指斥“郑声淫”，把“郑声之乱雅乐”、“紫之夺朱”、“利口之覆邦家者”并列为“三恶”（《论语·阳货》）此后，持此论者各代不乏其人。实际上是反映着两种审美观点的矛盾。尽管儒家极力贬低郑声，而所谓的郑声却一直在民间以至宫廷音乐中发展。孔子死后三十多年，魏文侯即“听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦”（《礼记·乐记》）。以后历代帝王虽未如此鲜明地赞同郑声，但他们的实际生活中一直在欣赏而且得到发展的却不是雅乐、古乐，而是被斥为郑声的新乐、世俗之乐。朝廷和儒家屡加提倡的雅乐反而很艰难地维持着。其原因是儒家把雅乐过分伦理化、政治化，他们的音乐著述连篇累牍，但很少涉及音乐本身，甚至对雅乐本身也不能论述得详尽具体，多云必须恢复古乐，或论之以今古得失，或附会以道德伦理，或以政论乐，或以乐论政，总之多在乐外，意欲崇雅，实际为单纯政治目的所困惑。其理论已经僵化，没有把政治和艺术正确结合起来，使雅乐这个音乐流派脱离了音乐艺术发展规律，失掉了艺术上的生命力，只靠行政和儒家说教来继续。

然而从探讨中还可以看到另外一面，即从先秦雅乐到中和韶乐，在历史上都起过一定作用。雅乐，在历史悠久的中华民族原始乐舞的基础上首先开创了质朴、典雅的宫廷

音乐的先声，然后又以中和韶乐的形式流传到封建社会的最后。尽管它的名称，乐器的配备，乐器的形制，乐曲和歌词的风格，在数千年的岁月里有某些变异，但雅乐一些基本特征依然存在。清中和韶乐的乐器、乐谱、歌词尚完整地保留至今，是中国音乐发展史上的一段物证，也是研究中国音乐史的一批珍贵的物质和文献资料。

同时也应看到雅乐、中和韶乐是我国传统文化洪流中的一个支流，或者说是表现庄重、典雅、平和风格的一个流派。这个支流甚至到清亡以后还有影响。就汉民族语言的音节特点来说，一字一音、五声音阶与庄重严肃的曲调有一定内在联系，所以在后来很多表现严肃、雄壮的歌曲中还被广泛地应用，因为这种形式可以充分表现中国传统音乐的刚健、庄严之美。因此对中和韶乐应加以挖掘、研究、批判、改创，发其精华，使其为今日之中国服务。

发表于《故宫博物院院刊》1992年第3期