

凌廷堪《燕乐考原》与词乐研究

鲍恒

(安徽大学徽学研究中心)

中文提要:《燕乐考原》一书开创了词乐研究的先河,在词学研究史上具有重要的意义。本文对《燕乐考原》一书关于燕乐的性质以及燕乐二十八调的研究进行了较为具体的分析,指出其成就主要有三:一是初步理清了燕乐的性质和来源;二是弄清了燕乐是不同于中国古乐的别一系统,故用传统之宫调理论来加以描述会造成混乱;三是第一次将自宋至元的燕乐曲子按宫调进行了仔细的梳理。

关键词: 燕乐二十八调; 词乐; 《燕乐考原》

一

《燕乐考原》一书在词学史上是一部划时代的著作,它的写作与出版,标志着词乐研究正式进入了学术研究的视野,使得一向卑微的俗乐宫调之学由此进入学术的层面,而燕乐亦遂成专学。此书约成稿于嘉庆十一年,正式出版于嘉庆十六年,作者凌廷堪(1757—1809),字次仲,亦字仲子,安徽歙县人,为清代著名经学家,虽以礼学名世,然于词曲之学亦深有研究。

燕乐,又称讌乐或宴乐。广义言之,是指宫廷宴饮时所使用的一种音乐,狭义言之,则特指隋唐时流行于中国的一种融合了西域音乐特征的俗乐,常与“雅乐”对举。

燕乐的形成经历了一个很长的历史过程,以唐贞观十部乐来看,这是一个大型歌舞组曲,其构成如下:

十部乐:燕乐、清商、西凉、高昌、龟兹、疏勒、康国、安国、扶南、高丽

其中除“清商”为中国固有的民间音乐外,其余九部都是西北少数民族或外国音乐。可见,这种分部是以民族或国别来进行的。至唐玄宗时,分乐为“立部伎”与“坐部伎”两大类型,其中“立部伎”八部,“坐部伎”六部:

立部伎八部:

(一) 安乐

(二) 太平乐

(三) 破阵乐

(四) 庆善乐

(五) 大定乐

(六) 上元乐

(七) 圣寿乐

(八) 光圣乐

坐部伎六部：

(一) 燕乐：景云乐

庆善乐

破阵乐

承天乐

(二) 长寿乐

(三) 天授乐

(四) 鸟歌万岁乐

(五) 龙池乐

（六）小破阵乐

这种分类是以表演的方式和音乐的内容来进行划分的，这里已经看不出民族与国家的分界，所以，王昆吾先生认为：“二部伎代替十部伎而成为宫廷燕乐，实际上标志着宫廷燕乐改造胡乐而达到了进一步华化。”¹由此可见，这种异域音乐的本土化约在盛唐之时完成，燕乐遂成为当时最为流行的音乐。而词体正是伴随着燕乐的流行而兴起，词与燕乐相伴相生，燕乐不明，则词体难清，故对燕乐的研究就不仅仅是音乐史的工作，也是词学的一个重要组成部分。但是，在凌廷堪之前，人们对于燕乐近乎无知，更弄不清今乐与燕乐的关系，故凌氏的研究首先是针对这一情况展开的。

凌廷堪在《燕乐考原》自序中云：

古之所谓“声”者，即燕乐之十五字谱也。古之所谓“音”者，即燕乐之二十八调也。故知声而不知音，昔人所讥焉。乐以调为主，而调中所用之高下十五字次之，故唐宋人燕乐及所填词、金元人曲子，皆注明各调名。今之因其名而求其实者谁乎？自郑译演苏祇婆琵琶为八十四调，而附会于五声二变十二律，为此欺人之学，其实繁复而不可用。若蔡季通去二变而为六十调，殆又为郑译所愚焉。后之学者，奉为鸿宝，沿及近世，遂置燕乐二十八调于不问，陋者又或依蔡氏于起调毕曲辨之，而于今之七调，反以为歌师末技，皆可哂之甚者。于是流俗著书，徒沾沾于字谱高下，误谓七调可以互用，不必措意。甚至全以正宫调谱之，自诩知音，耳食者亦群相附和，语以燕乐宫调，贸焉不知为何物，遂疑为失传。呜呼！岂唐宋人所习者，亦神奇不可测之事邪？不知燕乐不用黍律，以琵琶弦叶之：琵琶四弦，故燕乐四均；一均七调，故二十八调。今笛与三弦相应，盖以琵琶之第二弦为黄钟。然则今琵琶之七调，即燕乐之七宫也；三弦之七调，即燕乐之七商也。其杀声用某字，即今之某字调也。至于七角，宋人已不用，七羽元人已不用。盖此二均，必转弦移柱乃得之，不适于用故也。窃谓世儒有志古乐，不能以燕乐考之，往往累黍截竹，自矜筹策，虽言之成理，及施诸用，几如海上三神山，可望而不可即。

他的学生张其锦亦称：“右《燕乐考原》六卷，吾师凌次仲先生之所撰也。先生……为海内大儒，于学无所不通，说圣人之道，而实之以礼，发千余年未发之复。《礼经》而解，于乐律尤有神解，谓今世俗乐与古雅乐中隔唐人燕乐一关，爰悉心探索，著为此书。……学者得是书而读之，乐律之学，可以通雅、俗，亦优推步之学，有梅氏之《几何通解》、《堑堵测量》等书，可以贯中西矣！”（《燕乐考原跋》）可见，无论是凌廷堪本人或其他学者都视此书为指点世人迷津、破解燕乐之谜的重要著作。

《燕乐考原》一书结构极为谨严，逻辑关系非常明确，《续修四库全书总目提要》云：“是书有总论，有后论，於二十八调各有条辨，复为燕乐表以明之。”全书共分六卷，第一卷为总论，重点讨论了燕乐二十八调之来源与性质，二、三、四、五共四卷分别考证宫、商、角、羽四旦各七调共二十八调的具体音位情况，第六卷为“后论”，总结二十八调所涉之诸多问题，末附四声二十八调表备查，全书条理粲然，不枝不蔓，浑然一体，古人著述中如此严密结构的尚不多见。

《燕乐考原》一书在研究的方法上，直接受到“朴学”的影响，以实证的考据为立论的依据，不为凿空之言。王延龄先生在《燕乐三书》序中于此给予了高度的评价：“《考原》一书的特点，全在于考证的方法，全在于‘取文献证以器数’，从而证明义理的科学方法，二十八调乃至八十四调的理论体系在苏祇婆、郑译、万宝常时代就已建立，琵琶曲也世代传习于手耳之间，其诸项问题也载诸唐、宋历代乐家、文人典籍。而把理论上的各调各音寻迹出它们在琵琶弦上的位置，从而证实声调的理论和文字的记载，这是凌氏的一大发明创造，其精密机巧，胜过同时代音韵学整编声纽、韵母创立拼音方案的成就，直可与后世化学上的‘原子序数表’相类比。”²

由此可见，《燕乐考原》一书成为词乐研究的典范，是十分自然的。

二

《燕乐考原》所涉二十八调问题较多，此处乃择要予以辩证，以期更为深入之研究。

1. 关于燕乐二十八调的来源与性质

燕乐二十八调由何而来，其性质如何确定，是燕乐研究首先面临的重要问题，《燕乐考原》卷一云：

《隋书·音乐志》明云郑译用苏祇婆琵琶弦柱，相引为均。《辽史·乐志》又云：二十八调不用黍律，以琵琶弦叶之。则燕乐之原出于琵琶可知。以《辽志》校勘《隋志》，多互相发明，但《隋志》犹以五声二变十二管附会之，而《辽志》直云不用黍律，更为简捷明显，无疑义矣。故《唐志》燕乐之器以琵琶为首，《宋志》亦云，“坐部伎琵琶曲盛流于时”，皆其证也。盖琵琶四弦，故燕乐但有宫、商、角、羽四均即四旦。无徵声一均也。第一弦最大，其声最浊，故以为宫声之均，所谓‘大不愈宫’也。第四弦最细，其声最清，故以为羽声之均，所谓“细不过羽”也。第二弦少细，其声亦少清，故以为商声之均。第三弦又细，其声又清，故以为角声之均。一均分为七调，四均故

二十八调也，其实不特无徵声之均，即角声之均亦非正声。故《宋史》云“变宫谓之闰”，又云“闰为角而实非正角”是也。不特角声之均非正声，即宫、商、羽三均，亦就琵琶弦之大小清浊而命之，与《汉志》所载律吕长短分寸之数，两不相谋，学者无为古人所愚可也。然七角一均宋人教坊已不用，七羽一均元人杂剧已不用，则亦徒存其名矣。后之论燕乐者，不知琵琶为燕乐之原，而乃漫于箫笛求之，无怪乎其于二十八调之说，皆茫如捕风也。夫燕乐，唐、宋人皆知之，去今未远，学者犹不能详言其故，况三代以前之律吕哉！自隋郑译推演龟兹琵琶以定律，无论雅乐俗乐，皆原于此，不过缘饰以律吕之名而已。世儒见琵琶非三代之法物，恒置之不言，而累黍布算，截竹吹管，自矜心得，不知所谓生声立调者，皆苏祇婆之绪余也，庸足矜乎？又郑译之前，则有京房之律准，亦属丝声，其分寸皆不可为律管之度。

凌廷堪开宗明义，阐述了他对燕乐二十八调三个最基本的观点：

其一，燕乐二十八调其源出于苏祇婆琵琶乐调，因此，燕乐的宫调体系是外来的，与中国古乐非同一体系。

其二，燕乐二十八调应律之器为琵琶。

其三，因燕乐是不同于中国古乐的别一系统，故用传统之宫调理论来加以描述会造成混乱和误解，其始作俑者为郑译，理当辨清。

关于第一点，二十八调是否为外来之调，凌廷堪所引《隋书·音乐志》云：“周武帝时有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶，听其所奏，一均之中间有七声，因而问之，答云：父在西域，称为知音，代相传习，调有七种，以其七调，勘校七声，冥若合符：一曰婆陀力，华言平声，即宫声也。二曰鸡识，华言长声，即商声也。三曰沙识，华言质直声，即角声也。四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也。五曰沙腊，华言应和声，即徵声也。六曰般赡，华言五声，即羽声也。七曰俟利箎，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者，则谓均。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，推推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律，律有七音，音立一调，故成七调，十二律合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”这条材料记叙十分详尽，所引七调皆有龟兹语与汉语之对译，而郑译交待亦十分清楚，以此七调推演八十四调，故燕乐来源于西域当无疑问。林谦三《隋唐燕乐调研究》前言中指出：“燕乐诸调可大别为清乐（一名清商），胡乐，俗乐三种，就中除掉清乐而外，胡、俗二调几乎是一体，在唐代可以说并没有区别。因为胡乐调，尤其是龟兹乐调，传入中国后稍稍汉化了而有所增损的便是俗乐调；胡、俗是同源，所谓俗乐二十八调其中过半沿用胡名，或冠以渊源于胡

名的用语者，正不外此故。清商亡于唐，后世的燕乐调只是出于胡乐调所演化出的二十八调。”³所论至详，可为凌书之补证。

不过，由胡乐七调推而为二十八调，这个过程凌廷堪未作交待，在这个过程中，胡乐与中乐发生了怎样的关系也不清楚。邱琼荪先生曾就二十八调之来源进行了详尽的分析，推论“二十八调中，外来乐调约为十调，中国乐调约近二十调”，⁴因此，由胡乐推演之二十八调，并非纯外来音乐，其根由尚在中国。王昆吾先生亦有类似看法，他说：“隋唐燕乐，是以汉族的音乐而形成的一种新的音乐体系”。⁵应该说，由西域七调推演二十八调，其基础在西域七调。邱琼荪先生曾据《唐会要》推论，唐天宝年间流行的乐调，只有十四调左右，二十八调之后十四调则产生于天宝十三年以后，或添或创，而前十四调中，明显为外来曲的则达八种之多（详见《燕乐探微》“二十八调的种种研究”），由此我们似可作这样的理解，即燕乐二十八调的来源和基础为西域外来音乐，而构成二十八调这一新的音乐体系与中国传统音乐体系的差异性也是由此决定的，故其异质的本质特征是外来的而非本土的。了解二十八调异质的特征，对于我们深入认识燕乐的性质应该说是十分必要的，凌廷堪的研究其意义正在于此。

关于燕乐二十八调的应律之器是否为琵琶牵涉到对燕乐性质的认识，故而是一个十分重要的问题。首先应该明确的是，燕乐二十八调为琵琶调本无疑问。凌廷堪所引《隋书·音乐志》、《辽史·乐志》、《新唐书·礼乐志》及《宋史·乐志》的材料是真实有力的。林谦三、邱琼荪、杨荫浏诸先生对此均未提出异义，邱琼荪先生明确说：“二十八调是琵琶调，这是肯定的”。⁶

郑孟津先生则以为凌廷堪的结论存在根本性的错误，他在《词源解笺》序中云：“这一论断有两点成问题：第一，引文没有写清楚，‘只有宫、商、角、羽四调’是什么乐器，凭什么说它是琵琶？第二《琵琶录》原文作‘箏，只有宫、商、角、羽四调，临时移柱以应二十八调。’又云：‘唐宋的箏制有十二弦十二柱、十三弦十三柱的。其柱亦称‘柱雁’、‘雁足’前后可以移动，与琵琶柱制完全两样，当具有不同的调音法，何得以箏为琵琶？凌氏还引《隋志》《通考》以实其言，凿空设词，指鹿为马，殊令人费解。凌氏《燕乐考原》，根本以误。”⁷郑先生明确指出：“据唐宋文献，燕乐调应律乐器乃为管色……即使用弦乐器应律，亦不必一定要限于琵琶。”⁸

这里有两点容易混淆，须仔细辨析：

一是琵琶调与定音之器是两类不同性质的问题。郑孟津先生以为唐宋文献指出燕乐应律之器为管色，其言不错。但不以琵琶定音，并不等于不能用琵琶演奏。实际上，应律是音阶的问题，只要琵琶弦以应七声（燕乐新音阶：宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵）自可为琵琶之调，故不可以

此来推论凌廷堪琵琶调之说为非。

另一点是，凌廷堪论证琵琶应律之法确有未当之处。即凌廷堪的缺陷在于自己未有音乐的实践，所论琵琶调纯为理论推理，未必合于琵琶演奏的实际情况，故王延龄先生指出：“《考原》……其问题缺陷也在此，其主要的就是他所证以器数的琵琶，不合于乐家的实用，而仍是一种理论的设计。唐代的龟兹琵琶是四弦四柱，和后世四弦多柱的琵琶不同式。四柱琵琶和多柱琵琶乃至古今同类乐器的定弦大都依据一种‘鳞次法则’（音位在弦板上横竖成格如鱼鳞状），各弦之间多以四度或五度为间距，四弦接续连成一个音列，在这个固定音列上可以用较固定的指法，转出各调；即使多柱的琵琶也是以‘倒把’的形式、整把地移动这一个把位的音。古今中外与琵琶同类的多弦多音的乐器也大多依此法定音。然而，凌氏设计的定音法则不这样，他把苏祇婆七调和燕乐四旦二十八调设计成一弦为一旦，‘一弦具七调’（第一弦宫声七调、第二弦商声七调、第三弦角声七调、第四弦羽声七调，四七二十八调）。凌氏把一种调式的七组音阶设计在一条弦上，并把四种调式的音阶设计在独立的四条弦上，因而各弦都成一种单线的‘瓦棱结构’。凌氏的设计在理论上说明燕乐四旦、七均、二十八调的结构是中理的，但在演奏上是不合实际的。按照凌氏的设计，琵琶这种少弦多音的变调弦乐器就变成了固定音阶的笛、管类乐器了。琵琶当然可以‘转弦’、‘移柱’，但那终是因为变乱指法、且在乐曲进行中难以实现而为演奏家所忌。”⁹应该说，王延龄先生的批评是中肯的。但是，我们不能因凌廷堪对琵琶调应律方式的解释发生了错误，也就跟着认为燕乐二十八调是琵琶调的观点同样是错误的，这中间没有必然的逻辑关系，相反，这倒提醒我们要从新的角度来认识和理解琵琶调的问题。

邱琼荪先生曾对此进行过详细考察，他认为唐琵琶有二种，即直项与曲项琵琶，而直项琵琶更适合燕乐应律的要求，他说：“曲项琵琶有四柱，每弦得六律，直项琵琶有十二柱至十四柱，每弦得十三律至十五律。二十八调由四旦七均交织而成，四旦即宫、商、角、羽四声，要在每一条弦上（旦）转出七个高度不同的调这就是七均；七均要跨及十一律，所以在曲项琵琶上转七调，不无困难，非从这一弦转到其它一弦不可。此事在直项琵琶则应付裕如了。从这一点看来，直项琵琶似乎更有条件去接受这四旦七均的任务，也就是说：具有四旦七均的二十八调，更可能产生在直项琵琶上，而不在曲项琵琶。”¹⁰这是从乐器上来加以解释。

也有从宫调本身来看的，杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中就曾指出：“唐代的宫、商、角、羽四调，会不会是四个不同的宫，而宋人所谓七宫，会不会倒是宫声音阶中的七个调呢？换言之，唐《燕乐》二十八调，会不会是四宫、每宫七调组成”。¹¹如果杨先生此说成立，琵琶之应二十八调则毫无问题。二十八调之为琵琶调自然也顺理成章了。

关于郑译之八十四调与燕乐二十八调实非同一音律系统，指出燕乐二十八调之音律与八十四调的不同，正是凌廷堪的独特眼光所在。刘尧民先生《词与音乐》云：“郑译自然是音乐界的功臣，但他最遗憾的，是把龟兹的音律，附会上中国古代音律的名义。因为苏祇婆的七调另是一回事，和中国的‘五音二变’完全不同，根本他的音律的度数和五音二变相差太远。而郑译却把中国乐律的名加在龟兹乐上面，用意是使中国人的耳目习惯，结果却欺骗了中国人，使研究音乐的人，用中国固有的乐律度数与方法来研究燕乐，便堕入五里雾中，千余年来没有人把燕乐闹得清楚，便是这个缘故。这是到凌廷堪来……才揭发了千古的疑窦。”¹²夏敬观《词调溯源》亦云：“凌氏最有特见之处，是知隋以后所用，为郑译所演的‘龟兹乐’与汉代之以黍律制器全不相涉，其他乐书，则于此分界的道理，都未明白，完全被郑译欺骗”。¹³

郑译的附会与燕乐二十八调的实际情况确有不合之处，邱琼荪先生指出：“郑译且说：曲项琵琶只有五均（黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗），以外七律更无调声，依照隋代铁尺律来说，琵琶实际所用的七均为：黄钟、大吕、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射。五均与七均，其数先是不符，而均名相同的又只有黄钟、林钟二均，其余五均都不合，假使把苏祇婆五均转变为下徵之律，亦当为黄钟、太簇、仲吕、林钟、南吕五均；倘使认苏祇婆五均原本是下徵而转换为正声律，则其五均为：太簇、姑洗、林钟、南吕、应钟，与苏祇婆五均都不相同。可知苏祇婆五均，不像琵琶上实际所用的调，而是一种理论，因这五均正合宫、商、角、徵、羽五声，似郑译故意托印度五声配合中国乐律而讲述的，他想沟通中印乐理以冶一炉。凌廷堪谓郑译附合五声二变十二律，为此欺人之学。其实，附会则不免，欺人则未必。”¹⁴以此看来，凌廷堪对郑译的批评是符合燕乐二十八调的实际情况的，因而也是值得充分肯定的。

2.关于燕乐二十八调曲子的整理

凌廷堪《燕乐考原》另一个十分突出的成就是，他第一次将自宋至元的燕乐曲子按宫调进行了仔细的梳理，并结合燕乐二十八调的具体考证分析，以时间为序分列各宫调之下，使得本来纷乱无序的燕乐宫调与具体的乐曲有了清晰的条理。同时，也勾勒了燕乐曲调发展的较为明显的轨迹。

凌廷堪燕乐二十八调曲调表示如下：

宫 声 七 调

曲类 调名		正宫	高宫	中吕宫	道调宫	南吕宫	仙吕宫	黄钟宫	小计
	教坊	3		2	3	2	3	3	16

	队舞	1		1	1	1	1	1	6
	法曲				1				1
	曲破	1	1	2	1	1	1	1	8
	小曲	10	9	13	9	11	9	12	73
	新声	2	1	4	2	2	1	3	15
	云韶	1		1		1		1	4
	柳永	6		4			3		13
	张先	1		12	2	3	2		20
	姜夔	1		2			2	2	7
	碧鸡漫志			1		2	1	6	10
	其他	2		14	12		6		34
金	金院本 (诸宫调)	14		5	6	8	6	16	55
元	元曲	25		32		21	42	24	144
小计		67	11	89	37	52	77	69	402

商声七调

曲类 \ 调名		大石调	高大石调	双调	小石调	歇指调	林钟商	越调	小计
	教坊	2		3	2	3	3	2	15
	龟兹			2					2
	队舞	1		1	1	1	1	1	6
	法曲				1				1
	曲破	1	1	1	1	1	1	1	7
	小曲	8	9	16	7	9	10	8	67
	新声	1	1	5	1	3	4	2	17
	云韶	1		1	1		1	1	5
	柳永	14		14	4	8	27	1	68
	张先	3		13	3	2	11		32
	姜夔	3		3			1	2	9
	碧鸡漫志	3		2		1	1	1	8
	其他			6					6
金	金院本	11		10	1		3	16	41
元	元曲	21		100	5		16	35	177
小计		69	11	177	27	28	79	68	461

商声七调

曲类 调名		大石角	高大石角	双角	小石角	歇指角	林钟角	越角	小计
宋	教坊								
	队舞								
	法曲								
	曲破								
	小曲	1	1	1	1	1	1	1	7
	新声	9	9	9	9		9	9	63
	琵琶〔8〕 1	1	1	1	1	1	1		6
	云韶	1							
	柳永								
	张先								
	姜夔								
	碧鸡漫志								
	其他								
金		金院本 (诸宫调)							
元		元曲							
小计		11	11	11	11	11	11	11	77

凌廷堪共考证 1349 曲，各曲之宫调所属，十分严谨，没有确切证据者不予著录，如《燕乐考原》引元代曲子皆依周德清《中原音韵》为据，因周氏之书本身是一部极为严谨的专著，而陶宗仪《南村辍耕录》所收曲子，则只作介绍而不予收录，至于明人所撰之谱，恐有讹误，更不著录，其《燕乐考原》卷二“正宫”条明言：“元陶九成《辍耕录》，正宫亦二十五章，调名与此间有不同，又明臧懋循《元曲选》载陶九成《论曲》，正宫作五十四章。存此备考。至于明人所撰之谱，多不可据，故不录。”

羽声七调

曲类	调名	般涉	高般涉	中吕	正平	南吕	仙吕	黄钟羽	小计
宋	教坊	2		2		2	2	1	9
	队舞	1		1	1	1	1	1	6
	法曲		1						
	曲破	10	9	9	10	7	15	7	67
	琵琶		1						
	小曲	10	9	9	10	7	15	7	67
	新声	6	1	4	1	2	4	1	19
	云韶	1		1		1	1 1		13
	柳永	4		15	5	5	2 7		56
	张先	1		5		8	5		19
	姜夔				1	1	1		3
	碧鸡漫志	1		1			1		3
	其他			1					
金	金院本 (诸宫调)	13		15		5	27	5	68
元	元曲	8							8
小计		57	19	62	28	39	111	22	341

对于一些后世不用的调式，凌廷堪往往详加考证，力求弄清源流，如《燕乐考原》卷二“高宫”条云：“高宫，宋教坊队舞、云韶部及太宗所制新奏皆不用，而《碧鸡漫志》云《凉州》有高宫，又云《念奴娇》又转入高宫。天基圣节排当乐次有高宫《惜春》、《缠令神曲》二曲、姜白石《大乐议》亦云：阙大吕之商、羽。则是南渡时高宫尚存，但不多用耳。至金院本、元杂剧始阙高宫也。”“二十八调中”“高宫”一调宋时教坊、云韶、新曲中均无，是否宋时已无“高宫”一调，凌廷堪细搜之，于典籍中勾沉稽要，找出证据，令人信服地说明“高宫”一调于宋时尚存，其亡当在南渡以后。

凌廷堪于二十八调，不仅明其然，更注重明其所以然。如“角声七调”，宋时何以不用，《燕乐考原》卷四云：“宋教坊以来，不用七角一均，以其与七商相应也。元杂剧以来，不用七羽一均，以其与七宫相应也。以《景祐乐髓新经》考之，七徵一均、亦用黄钟以下七律。七变徵一均，亦用

应钟以下七律。而七变宫一均正宫、高宫诸调名，皆与七宫同也。然则所谓十二均、八十四调、六十中管调者，亦不过徒有其名而已，不能用也。”又卷五云：“（七羽）实太簇之清声，故其调名多与七宫相应，段安节曰‘宫逐羽音’是也”二十八调中，商声七调与角声七调、宫声七调与羽声七调有着惊人的相似性，凌廷堪用“相应”一词予以揭示，“角”“羽”不用，是以其同构之“商”“宫”代替的原因。日本学者岸边成雄认为“商角”完全同构，即相同，而“宫羽”则大部分相同，故曰相似，他说：“二十八调的整体构成中能看到的第二个惊人的规律性，即商七调与角七调的完全一致，和宫七调与羽七调的相似。由商七调之大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商、越调分别去掉‘调’字，代之以‘角’即为原样的角七调（林钟商去商字）。商角两七调用的完全是同一名称。又宫七调之中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫的‘宫’而代以‘调’，成为羽七调中的四调，正宫与高宫的关系等于般涉调与高般涉调的关系，……这样宫羽两七调虽没有商角场合那样高度的一致，但五均完全一致，两均相似，作为整体亦出现为一种相似形。”其说甚详，可补凌说之未备。更重要的是，凌廷堪指出了燕乐二十八调的理论构架与实际应用之间的矛盾性，阐明了“角、羽”与“宫商”同用的原理。

由凌廷堪所考各曲之宫调，我们很容易发现，宋时所用宫调实际只有十九，高宫、高大石、高般涉及七角调在宋时几乎无曲子，而张炎《词源》记载宋时所用为十七宫调。可见，宋时常用之宫调不超过十七个，而到了元代，道调宫、歇指调已不复使用，羽声中吕调、仙吕调、黄钟调，皆是羽调、七调只存般涉一调，故元曲中所用宫调实际不过十一个。正是凌廷堪的总结，才使今天能够如此清晰地看到宫调的演变，而对于燕乐曲调的研究更是起到了导夫先路的作用，如后之学者夏敬观之《词调溯源》所录二十八调的曲名，多据《燕乐考原》而来。

凌廷堪对燕乐二十八调的考订与整理也有明显的不足，主要表现在两个方面，一是所收曲子不全，唐代的燕乐曲如崔令钦《教坊记》中所录曲子未能考之以归类，宋代亦如陈旸《乐书》所录曲子也付阙如。二是某些调与曲子的考释多有未安，其后如陈澧等皆有辨析，此处从略。关于“起调、毕曲”之辨则略加申说：

“起调、毕曲”是燕乐宫调理论中一个非常重要的问题，《燕乐考原》卷一云：“朱文公云：张功甫在行在录得谱子，大风压入音律，只以首尾二字，首一字是某调，章尾即以某调终之（沈存中，姜尧章但云杀声、住字、不云首一字也，蔡季通因此遂有起调、毕曲之说）。”

这里所谓的“起调毕曲”是指每一个乐调的第一个音符和最后一个音符，因其起毕用的是同一个音符，故名之曰“起调毕曲”，最早由沈括《梦溪笔谈》名之曰“杀声”，蔡元定

提出，姜夔《白石道人歌曲》则谓之曰“住字”，张炎《词源》又云“结声”，实皆一义。

问题在于“起调毕曲”之于乐调的性质有何影响，是否是一个决定性的因素。《燕乐考原》卷六“后论”中凌廷堪详加论述，认为宫调之辨不在“起调毕曲”云：

起调、毕曲用某律，即为某调，始见于蔡氏《律吕新书》，盖因燕乐杀声而附会之者，古无是也。安溪李氏论乐，笃信不疑，彼盖不习于器数，固无足责焉耳。明荆川唐氏颇知于燕乐推寻，乃亦言宫调之辨惟在起调毕曲，殊可哂也。夫沈存中、姜尧章但言燕乐某宫调杀声用某字，非谓杀声有某字方为某宫调也，亦非谓宫调别无可辨，徒恃此而辨也。如宫调别无可辨，徒以杀声辨之，则黄钟起调毕曲谓之黄钟宫者，改作太簇起调毕曲，又可谓之太簇宫，则宫调亦至无定不可据之物矣！夫五声之于耳，犹五色之于目也，必青色然后谓之青，必黄色然后谓之黄，必赤、白、黑色然后谓之赤、白、黑也。若不问其何

调，而但以起调毕曲辨之，则与以一色之物，但题青、黄、赤、白、黑之号以辨之者何异？试以今之度曲家明之，工字调与六字调，迥不相同，虽俗工亦知之也。倘以工字调之曲，用六字起调毕曲，即可谓之六字调，闻之者有不哑然失笑者乎？近方氏成培谈燕乐，亦仍其谬，谓如黄钟宫则用合字起调毕曲，然则以合字起调毕曲，不拘今七调中何调，皆可谓之黄钟宫，是古之宫调尚未明，今之宫调已全昧，古之

宫调反不如今之七调凿然为可考矣！推其意，以为燕乐有二十八调，今只七调，对之如治丝而棼，心目俱乱，中既无所见，面外又震于考亭、西山之名，遂不得不从其说。不知燕乐二十八调，即今之七调，一均七调，四均故二十八调，不必作捕风系影之谈也。即以蔡氏之说而论，黄钟宫、无射商（即无射宫），夷则角（即夷则宫），仲吕徵（即仲吕宫），夹钟羽（即夹钟宫），并用黄钟起调毕曲者，在燕乐杀声则有六、凡、工、上、一之不同，亦毫厘之于千里也。且其所论者雅乐耳

（雅乐亦无此说，特就蔡氏言之）。方氏必欲强合于燕乐，其参差不齐之故，虽支离牵附，究何益乎？方氏又讥今之度曲家杀声不用本律，不知在宋已然，沈存中所谓‘诸调杀声不能尽归要律’是也。杀声虽不归本律，而调之为调，不因杀声而改，则宫调之辨，不在起调毕曲，其理益明矣！

凌廷堪在这里予以批评的对象是与其同时代的方成培及其《词麈》。方成培《词麈》卷一首列二十八调住字之图，即：

宫声七调：

正宫：合字住，清六字住

高宫：下四住

中吕宫：下一住。清上五住，白石《扬州慢》《长亭怨》二曲正同。

道宫：上字住

南吕宫：尺字住

仙吕宫：下工住、白石《暗香》二曲同此。

黄钟宫：用下凡住，白石《惜红衣》词同此，以上七宫，其起调毕曲之字，并与各宫住字同。

商声七调：

大石调：下四住，清下五住，起毕一字。

高大石调：下一住，清五字住，起毕上字。

双调：上字住，起毕尺字。

小石调：尺字住，起毕工字。

揭指调：工字住，起毕凡字。

商调：下凡住，起毕六字，白石霓裳序中第一两结，旁谱作𠂔，即下凡也，同此可证。

越调：六字住，起毕四字、白石石湖仙词两结，旁谱作𠂔，γ，即六字住，兼上四毕曲也。

羽声七调：

般涉调：工字住，起毕勾字，即今高仕。

高般涉调：下凡住，起毕尺字。

中吕调：六字住，起毕亦用六字。

正平调：下四住，清五字住，起毕凡字。

南吕调：下四住，清下五位，起毕下凡。

仙吕调：上字住，起毕下四清五字。

黄钟调：尺字住，起毕一字。

角声七调：

大石角：凡字住，起毕下一。

高大石角：六字住，起毕下一。

双角：上五住，起毕尺字。

小石角：上字住，起毕工字。

揭指角：勾字住，今当用高仕，起毕下凡。

、商角：下五住，起毕上字。

越角：五字住，起毕勾字，今用高仕。

方成培详列了二十八调的起调毕曲与住字，指出：“二十八调中止宫声起调毕曲住字皆相同，中吕一调亦相同，余二十调则起调毕曲字与住字各异。”

又“论起调毕曲与十二宫住字不同”云：

“或问於培曰：先儒谓起调者，曲之起声一字也。毕曲者，曲之收声一字也。子所撰图详哉，其言之矣，然毕之义与住无殊，而白石所云十二宫住字与六十调毕曲之字又多不同，其故何也。答曰，如黄钟宫调曲中七音赞助之处以黄钟为宫声，故名黄钟宫，若无射商调则以黄钟为商声，故名无射商，夷则角则以黄钟为角，仲吕徵则以黄钟为徵，夹钟羽则以黄钟为羽，此五调乃黄钟之声，故皆用黄钟起调毕曲也，余调仿此，然此五律各自不同，若不以各宫住字兼用而区别之，则此无射商四调，竟似黄钟宫一调矣。故一调有起调毕曲之字，又有十二宫住字以别之，斯一曲之中七音相宣绮交脉注，条理粲然不乱。”

若从音乐的实践来看，方成培要远胜于凌廷堪，故方氏所言更合乎音乐实际，凌廷堪对“起调毕曲”的认识多以理论推理，故以其同字为起调毕曲则不可分辨宫调之异同，这里他将“律”和“调”的概念完全混淆了。实际上，调是具有特殊结构、特定高度的音阶，而这特定调式的音阶，在实际的使用中，一定和律相结合，才会有一个具体的音高，在这个基础上形成的音阶才构成了调，所以，方成培举例说虽都以黄钟起调毕曲，但黄钟为宫、为商、为角、为徵，为羽时的音阶自然有所不同，故而形成不同的调式。所以，方成培说：“起调毕曲者曲之纲，而十二律住字者，曲之目也”，¹⁵纲目并举，方能成调。凌廷堪只知有“律”，而无调式概念，其误当在于此。

Ling Tingkan's "The Investigation of Yan Music" and the Research of Ci Music

Bao Heng

Abstract: Ling Tingkan's book, which is called "The Investigation of Yan Music" has set a precedent of the research on Ci Music. It has an important meaning in the history of Ci-learning research. This paper analyses concretely the study on the quality and twenty-eight tunes of Yan Music in the book. The author points out that this book includes three main achievements: Firstly, it has sorted out the quality and origin of Yan Music. Secondly, it has clarified that Yan Music is a special system different from Chinese old music. So it would give rise to disorder if we describe Yan Music with traditional tune theory. Thirdly, it has put Yan Music in order from the Song Dynasty to the Yuan Dynasty attentively.

¹ 《隋唐五代燕乐歌杂言研究》，第 41 页。

² 《燕乐三书》，第 13 页。

³ 《燕乐三书》，第 123 页。

-
- ⁴ 《燕乐探微》，见《燕乐三书》第 368 页。
- ⁵ 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第 42 页。
- ⁶ 《燕乐探微》，见《燕乐三书》第 252 页。
- ⁷ 《词源解笺》，第 4 页。
- ⁸ 《词源解笺》，第 15 页。
- ⁹ 《燕乐三书》序，第 13 页。
- ¹⁰ 《燕乐探微》，见《燕乐三书》第 253 页。
- ¹¹ 《中国古代音乐史稿》，第 263 页。
- ¹² 《词与音乐》，第 250 页。
- ¹³ 《民国丛书》五编，《词调溯源》，第 39 页。
- ¹⁴ 《燕乐探微》叙，见《燕乐三书》第 253 页。
- ¹⁵ 《词尘》卷一。