

二辨《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”记载之伪

——与王小盾教授商榷

郑祖襄

《玉海》载徐景安《乐书》所引《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”这一记载与诸多隋唐史籍所载同类史实不相符合,且文字自身不能释通。它不是出自唐代的《古今乐纂》,而是北宋何文广的同名著作,是北宋“排夷”历史背景下产生的一条伪造的史料。不了解音乐,不了解音乐史,见了这条记载就以为隋代有坐部伎,并作牵强附会、强词夺理的解释,这样的研究是不可取的。

王小盾先生是一位学界知名的教授,他对中国古代音乐史料的整理一直受到音乐史界的关注。《文艺研究》2008年第11期刊登了王教授《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》一文^①,文章就我在《音乐艺术》2008年第1期发表的《一段伪造的音乐史料——〈古今乐纂〉“隋代汉乐坐部”记载辨伪》(以下简称《辨伪》)^②提出批评,又试图证明《古今乐纂》此段文字可信。但王教授文中牵强附会之处,与诸多相关音乐史记载不符;强词夺理之处,违背了史学研究的一般原则;不实事求是的学术批评,又是一种不良的学风。故撰文驳之。

一、“隋代汉乐坐部”文字解释得通吗?

《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”文字的真和伪,涉及该书来源、同类史料等相关方面问题,但这段文字自身能否释通是首要的。这段文字,我的标点是:

《古今乐纂》云:“隋文帝分九部伎乐,以汉乐坐部为首。外以陈国乐舞《后庭花》也,西凉与清乐并龟兹五、天竺国之乐并合佛曲、池曲也;石国、百济、南蛮、东夷之乐,皆合野音之曲胡旋之舞也。唐分九部伎乐,以汉部燕乐为首,外次以清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国,合为十部。”^③

由此认为,这段文字在叙述隋九部乐时,所用的名词(汉乐坐部、陈国乐舞《玉树后庭花》、西凉、清乐、龟兹乐、天竺乐、安国、百济、南蛮、东夷)不是同一逻辑层面上并列的概念。后半部分说“唐分九部乐等”结束一句却又说“合为十部”。这究竟是说“九部乐”呢,还是“十部乐”?由此提出,这段文字表述出现如此低劣的逻辑矛盾,难以相信是出自一本音乐专著。

王教授的标点是这样的:

徐景安《乐书》:“《古今乐纂》云:‘隋文帝分九部伎乐,以汉乐坐部为首外,以陈国乐舞《后庭花》也。西凉与清乐并,龟兹、五天竺国之乐并,合佛曲、池曲也。石国、百济、南蛮、东夷之乐,皆合野音之曲、胡旋之舞也。唐分九部伎乐,以汉部燕乐为首外,次以清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国,合为十部……’”

王教授以此提出有几个合并:

- 1. 以汉乐坐部和陈国乐舞《后庭花》合并为“国伎”。
- 2. 西凉乐与清乐合并为清“商伎”。
- 3. 龟兹乐和五天竺国之乐合并为“龟兹五天竺之乐”。

并认为,加上石国乐、百济乐、南蛮乐、东夷乐,总共是七部乐。王教授又列出它与《隋书·音乐志》的记载对照表,认为它们之间是大同小异:

《隋书》	《古今乐纂》
1. 国伎	1. 汉乐坐部和陈国乐舞《后庭花》
2. 清商伎	2. “西凉与清乐并”
3. 高丽伎	7. “东夷之乐”
4. 天竺伎	3. “龟兹、五天竺之乐并”
5. 安国伎	4. 石国之乐(含安国、疏勒、康国、突厥等乐)
6. 龟兹乐	
7. 文康伎	
归属不明的部类:疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。	5. 百济之乐(含百济、新罗、倭国等乐)
	6. 南蛮之乐(扶南乐)

而且王教授说,以上对照表也告诉我们一个隐秘的事实:在隋代初年,曾经存在一个不为今人所知的燕乐分部方案。

王教授的看法问题不少,一一陈述如下:

- 1. 西凉乐和清乐能合并为清商伎吗?

《隋书·音乐志》(卷一五)关于这两部音乐的来龙去脉讲得清清楚楚,从未提及它们之间有合并之事:

清乐,其始即清商三调是也,并汉来旧曲,乐器形制,并歌章古辞与魏三祖所作者,皆被于史籍,属晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散。苻永固平张氏,始于凉州得之,宋武平关中,因而入南,不复存于内地,及平陈后获之。高祖听之,善其节奏,曰:“此华夏正声也,昔因永嘉,流于江外,我受天明命,今复会同,虽赏逐时迁,而古致犹在,可以此为本,微更损益,去其哀怨,考而补之。以新定律吕,更造乐器。”其歌曲有《阳伴》。舞曲有《明君》并契。其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种,为一

部。工二十五人。

西凉者 起苻氏之末 吕光、沮渠蒙逊等 据有凉州 变龟兹声为之 号为秦汉伎。魏太武既平河西得之 谓之西凉乐。至魏、周之际 遂谓之国伎。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒 并出自西域 非华夏旧器。《杨泽新声》、《神白马》之类 生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲 故其乐器声调 悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》 解曲有《万世丰》 舞曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬、弹箏、搊箏、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大篳篥、长笛、小篳篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种 为一部。工二十七人。^④

音乐的国别、民族不同 从乐律学理论到乐器、乐曲结构等一系列音乐内在规律上会存在一定差别 而文化内涵上的差别则更大。这也是20世纪以来民族音乐学学科认识的起点。从音乐实践来看 它们并不是容易合并的。隋文帝“七部伎”的形成 原因在于这七部音乐在艺术上的成熟和完美。而“疏勒”、“扶南”、“康国”、“百济”、“突厥”、“新罗”、“倭国”(详见以下引文)的音乐不足以列为乐部 归为“杂有”一类 原因也在于它们缺少艺术的成熟和完美。用音乐史眼光来分析 这是由当时(约4到6世纪)中原北边、西边的外来民族以及中亚地区的音乐文化发展的情形所决定。《隋书·音乐志》记载这样的音乐史实是清楚的 并不是今天见了一条来历不明的记载 作牵强附会的解释就可以改变的。

此外 西凉乐是独立的 “至魏、周之际 遂谓之国伎”。《隋书·音乐志》也讲得很清楚 可是在王教授的表中却没有对应在“国伎”上 又如何是“大同小异”呢？

2. 汉乐坐部和陈国乐舞《后庭花》能合并为国伎吗？

这里有两个概念 即汉乐坐部和陈国乐舞《后庭花》。先说陈国乐舞《后庭花》。《后庭花》全名《玉树后庭花》 是一个具体的作品 它不能和作为一种音乐形式的“清乐”、“西凉乐”、“龟兹乐”来相比 两者概念之间存在性质上的差别。这个作品产生于陈后主时期 属于“清乐”。《隋书·音乐志》(卷一三)曰：

及后主嗣位 耽荒于酒 视朝之外 多在宴筵。尤重声乐……又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲 与幸臣等制其歌词 绮艳相高 极于轻薄。男女唱和 其音甚哀。^⑤

唐以后 它一直有流传。《通典·乐》(卷一四六)“清乐”曰：

……大唐武太后之时 犹六十三曲。今其辞存者有《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》……《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等共三十二曲……^⑥

明明白白的“清乐”作品 如何对应在“西凉伎”上呢？这也是“大同小异”吗？

“汉乐坐部”这个概念 在隋唐文献中没有见到。王教授以为 所谓的“汉乐”是指汉代旧乐。实际是 汉代的音乐在隋代以后归属于清商乐而保留下来 即上述引文中“并汉来旧曲”。唐以后的相关史料也记载得很清楚。而到了北宋却冒出来一个“汉乐坐部” 并说它在隋初就有 岂不令人生疑？王教授的根据有两条 一条是陈旸《乐书》 一条是《文献通考》。列作如下：

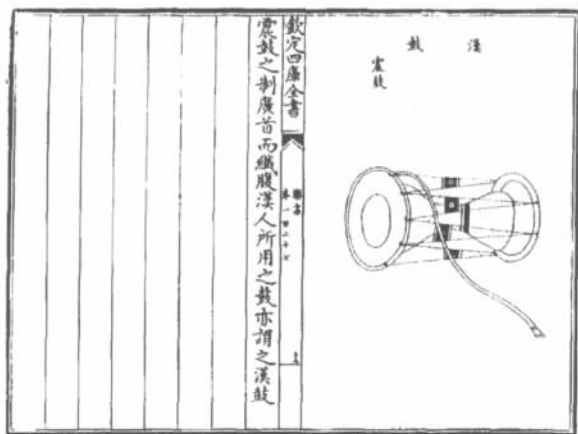
《乐书》“乐图论·胡部·歌·汉乐”(卷一五九):“汉乐以杖鼓、第二腰鼓、第三腰鼓、下调笛并拍板五色为一部 后又合鼙设乐通为一部。盖起自鼓笛部也。”(按王教授标点)

《文献通考》“革之属·胡部”(卷一三六):“汉鼓(震鼓)。震鼓之制,广首而纤腹(即杖鼓也) 汉人所用之鼓。”^⑦

《文献通考·乐考》叙述乐器时是完全按陈旸《乐书》“雅、胡、俗”三部分类的,“汉鼓”这条史料也出自陈旸《乐书》。《乐书》“乐图论·革之属·胡部”(卷一二七):

震鼓之制,广首而纤腹,汉人所用之鼓。亦谓之汉鼓。^⑧

应该注意的是 这件“汉鼓”乐器,既不属于“雅部”,也不属于“俗部”,而是一件“胡部”乐器。王教授怎么会把它解释为汉代人使用的乐器呢?陈旸《乐书》又列出了图:



不要说从汉代到南北朝的文献中尚没有见到“震鼓”和“汉鼓”这样的乐器名称,就是《通典·乐》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》以及《乐府杂录》都没有这样的乐器。类似这种细腰、两面拍击的鼓类乐器,音乐考古图像最早也要在五胡十六国时期才出现。从形制上分析,这无疑是一件外来乐器。陈旸把它归为“胡部”也没有错,但说它是“汉人所用之鼓”,就有待进一步分析了。

有意思的是,王教授批评别人的标点不准确,自己的标点和诠释之间却出现了矛盾。既然是“以汉乐坐部为首外,以陈国乐舞《后庭花》也。”那么至少“汉乐坐部”应该是独立的一部,“陈国乐舞《后庭花》”是之外的。怎么一会儿“汉乐坐部”又和“陈国乐舞《后庭花》”合并了?如果把它们分开,各自成一部,结果总数就成了八部,在数量上又和七部对不上了。

看来这条记载的问题之大,使能“读懂文献,正确标点”的王教授也难以自圆其说了。

看来这条记载的问题之大,使能“读懂文献,正确标点”的王教授也难以自圆其说了。这样的文字,王教授又称它是一个“精彩片断”,岂不荒唐?!

3. 龟兹乐和五天竺之乐能合并吗?

同样,《隋书·音乐志》(卷一五)对龟兹乐和天竺乐各自的来源及其独立性也讲得清清楚楚:

龟兹者,起自吕光灭龟兹因得其声。吕氏亡,其乐分散,后魏平中原,复获之。其声后多变易,至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等,凡三部。开皇中,其器大盛于闾閤。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等,皆妙绝弦管,新声奇变,朝改暮易,持其音技,估衙公王之间,举时争相慕尚。高祖病之,谓群臣:“闻公等皆好新变,所奏无复正声,此不祥之大也。自家形国,化成人风,勿谓天下方然,公家家自有风俗矣。存亡善恶,莫不系之。乐感人深,事资和雅,公等对亲宾宴饮,宜奏正声。声不正,何可使儿女闻也。”帝虽有此敕,而竟不能救焉。炀帝不解音律,略不关怀。后大制艳篇,辞极淫绮,令乐正白明达造新声,创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲,掩抑摧藏,哀音绝断。帝悦之无已,谓幸臣曰:“多弹曲者,如人多读书。读书多则能撰书,弹曲多即能造曲。此理之然也。”因语明达云:“齐氏偏隅,曹妙达犹自封王,我今天下大

同,欲贵汝,宜自修谨。”六年,高昌献《圣明乐》曲。帝令知音者于馆舍听之,归而肄习,及客方献,先于前奏之,胡夷皆惊焉。其歌曲有《善善摩尼》,解曲有《婆伽儿》,舞曲有《小天》,又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、篳篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种。

天竺者,起自张重华据有凉州,重四译来贡男伎,《天竺》即其乐焉。歌曲有《沙石疆》,舞曲有《天曲》。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种,为一部。工十二人。^⑨

龟兹乐之丰富、影响之大,要远远超过天竺乐,《隋书·音乐志》对于两者的表述文字的繁和简已经清楚地告诉了后人。唐代史籍也有清楚的记载,《通典·乐》(卷一四六)曰:

自周隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐,鼓舞曲多用龟兹乐,其曲度皆时俗所知也……^⑩

龟兹乐重,天竺乐轻。说它们合并,没有可验证的材料,说它们合并后归于天竺乐部,那就更说不通了。

二、七部伎、九部乐、十部乐名称能混用吗?

《古今乐纂》中前面说“九部乐”,后面说“十部乐”,上下不对应。王教授为此辩解说,当时人有一种习惯,乃以“九部伎乐”来指宫廷宴飨大乐,并列举《北史》及其他一些记载。唐宋史料中有一些记载,用“九部乐”一词来泛指宫廷燕乐,这不足怪,但作为音乐专著或史书的音乐志,是不会混淆七部伎、九部乐、十部乐之间的区别的。诸如下列史籍所载。

《隋书·音乐志》(卷一五):

始,开皇初定令置七部乐:一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。

……

及大业中,炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕,以为九部。乐器、工衣创造既成,大备于兹矣。^⑪

《通典·乐》(卷一四六):

燕乐,武德初,未暇改作,每燕享,因隋旧制,奏九部乐。至贞观十六年十一月,宴百寮,奏十部。先是,伐高昌,收其乐,付太常。至是增为十部伎,其后分为立、坐二部。^⑫

《新唐书·礼乐志》(卷二一):

隋乐每奏九部乐终,辄奏《文康乐》,一曰《礼毕》。太宗时,命削去之,其后遂亡。及平高昌,收其乐……自是初有十部乐。^⑬

其实,这个问题就如我们生活中经常遇到的情形一样。譬如有人说,某某人是音乐家。不了解音乐的人也许不会细究,但音乐专业的人或者有一点音乐常识的人,就会进而去问:是作曲家?还是歌唱家?还是演奏家?在音乐行当里,是不应混淆的。七部伎、九部乐、十部乐名称能否混用,是了解音乐和不了解音乐之间的一个差别。历史上是这样,今天也是这样。音乐史研究不能分清这些区别,就不免显得外行了。

此外,七部伎、九部乐、十部乐又是历史性概念。七部伎产生于隋文帝时期,九部乐产生于隋炀帝时期,十部乐产生于唐太宗时期。把它们混为一谈,是一种历史认识的错误,更不应该出现在历史学性质的论文里。

三、坐部伎的辨别问题

王教授在谈到坐部伎时说:我们凭什么说“坐部”二字就代表了坐、立二部伎制度呢?凭什么说一些人坐着演奏、一些人站着演奏这种情况就叫“二部伎”呢?看王教授的口气,好像是在指责某一篇(些)文章。当然,王教授的这一看法是正确的。但就我所知,十七年前秦序《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎出现年代》一文已将坐、立部伎的概念及其产生分析得很透彻:

……

前引诸多文献说明,唐代坐部伎与立部伎,是当时太常寺内有着一定上演曲目的演出制度,在内容上具有雅乐性质,演奏形态及风格均有明确区分与规定。如其名称所示,坐奏与立奏,是它们彼此间主要区分:“堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎”。但这不是它们惟一的标志,所以仅凭坐奏、立奏或堂上、堂下之别,不能断定就是坐部伎与立部伎。

……由此看来,唐代除由十四部乐曲组成的雅乐性质的坐部伎、立部伎外,还可能主要有对演奏姿势(坐、立)或场所(堂下、堂上或内宴、宫中)不同而言的“坐部”、“立部”等称呼,当然与雅乐性的坐部伎、立部伎不是一回事,不能直接等同。^⑪

尽管《通典·乐》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》对坐、立部伎的产生时间的记载有出入,但它们产生于唐代,这一点是没有疑问的。而十七年后的今天,王教授的文章认为《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”记载可以成立,其中却没有一字面对秦序的这一研究成果。这就不妥了。这个学术道理(包含着学术道德因素),王教授是明白的。现在王教授这样做,是不是有一点像他自己所说的那种“超越学术规律”呢?

其实王教授所指责的现象,就我所知,有一篇名为《唐代“坐、立部伎”的起源、沿革及流传》的文章,是以《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”这条记载和唐李寿墓石刻壁画的坐立图像来推断坐、立部伎起源的^⑫。这就是王教授所说的见了“坐部”二字和见了一些人坐着演奏、一些人站着演奏就叫“二部伎”的情形。有意思的是,王教授在文章的后面(“关于汉乐坐部”一节)又赞同了这篇文章对《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”记载的理解。难道王教授没有看到自己的前后矛盾?又有没有察觉到,自己也已经有了“见了坐部二字就说有坐、立部伎”的嫌疑呢?

王教授谈这个问题时又引出《汉书·礼乐志》关于汉武帝乃立乐府的文字,认为秦代钟铭上出现了“乐府”二字,有人就说,乐府制度产生在秦以前。殊不知,根据班固以来诸史家的记

载,所谓“立乐府”乃指制度化的礼乐活动和服务于礼乐的采诗制度活动。王教授对“乃立乐府”的解释,大有可商榷之处。汉武帝之前已出现乐府的史料,不只是秦乐府钟,《史记》和《汉书》都有这样的记载。《史记·乐书》(卷二四):

高祖过沛,诗《三侯之章》,令小儿歌之。高祖崩,令沛得以四时歌舞宗庙。孝惠、孝文、孝景,无所增更,于乐府习常肄旧而已。^⑩

《汉书·百官公卿表上》(卷一九):

奉常,秦官,掌宗庙礼仪,有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞……少府,秦官,掌山海池泽之税,以给共养,有六丞。属官有《尚书》符节、太医、太官、导官、乐府。^⑪

除此,“乃立乐府”中的“乃”字,在这里就是“于是”的意思,没有更多的含义。“乃立乐府”,即于是建立了乐府。话说得很明白。王教授把“乃立乐府”解释为制度化的礼乐活动和服务于礼乐的采诗制度活动,倒是有些像自己所说的那种“主观比附”了。

四、陈旸《乐书》中的排夷问题

陈旸《乐书》中的“排夷”现象以及北宋文人与此相关的思想,是我提出的《古今乐纂》这段文字造伪的根据。为了便于讨论,《辨伪》中所引陈旸《乐书》两段文字有必要再引一下。《乐书》“乐图论·胡部·序胡部”(卷一二五):

《周官》“鞀师掌教鞀乐”,“旄人掌教舞夷乐”,“鞀缕氏掌四夷之乐,与其声歌。凡祭祀飨宴用焉”。然则胡部之乐,虽先王所不废,其用之未尝不降于中国。雅部之后也。故鞀师、旄人、鞀缕氏,所以居大司乐之末欤……然则匈奴亦通用中国乐矣。用华音变胡俗可也,以胡音乱华,如之何而可?

《乐书》“乐图论·胡部·鼙箎”(卷一三〇):

箎箎……今鼓吹教坊用之以为头管,是进夷狄之音加之中国雅乐之上。不几于以夷乱华乎?降之雅乐之下作之国门之外可也。

此外,还有《乐书》“乐图论·胡部·羯鼓上”(卷一二七):

羯鼓……臣尝观齐鲁峡谷之会,齐侯作夷乐,以悦鲁君。孔子必历阶而斥去之。盖夷乐不可乱华。如此,又况宋璟之相明皇,躬亲悦之以启心之淫乎?已而卒有戎羯安氏之祸。

《乐书》“乐图论·胡部·奚琴”(卷一二八):

奚琴 本胡乐也。出于弦鼗而形类焉。奚部所好之乐也。盖其制 两弦间以竹片轧之。至今民间用焉。非用夏变夷之意也。

《乐书》“乐图论·胡部·中鸣”(卷一三〇)：

胡角 本应胡笳之声……其大者 谓之簸逻迴 胡人用之 本所以惊中国马 非中华所宜用也。圣朝审定音乐……是用羌胡之音以和军旅、以节声乐。曷为不易以先王雅乐 以为鼓吹乎？存之有亏中国之制 削之则华音著而胡音息 岂非强中国弱夷狄之意欤！

以上所列几条 足以说明陈旸《乐书》中的“排夷”现象了。王教授列出《四库全书》“《乐书》提要” 强调其中所述“引据浩博 辩论也极精审”一语 并认为《乐书》不是一部系统造假的书。王教授所言 问题有三：

首先 判断陈旸《乐书》有无“排夷”现象 是读原著呢 还是读后人的提要？

其二，“四库提要”和我提出的“排夷”现象是对《乐书》不同方面与角度的看法。“四库提要”是作为“提要”来介绍这部书的 我是从《乐书》和它产生的时代背景来分析它所存在的“排夷”现象。两者之间不存在以此否彼、或以彼否此的关系。也就是说 在讨论是否存在“排夷”问题上，“四库提要”和我的看法不是同一个问题的逻辑矛盾的两方。王教授引“四库提要”来否定我的论述 本身就有明显的逻辑问题。

其三 王教授说《乐书》不是一部系统造假的书 既然是说“不是系统” 那么说“部分”造假 是可能的或者说是存在的。如果是这样的话 不就承认《辨伪》的看法了吗？如果王教授为了给自己说话留有余地 那么 他的话作为批评的理由 本身就是站不住脚的。

此外 王教授又说：“清代人说这话的时候 汉族人已经不当家了 文化上的排夷现象也高涨不起来 但当时人仍然不认为陈旸的‘思想倾向’有问题。”《四库全书》在整理古代典籍的过程中 面临的“夷”、“狄”问题恐怕没那么简单。满清王朝并不因为汉族人不当家而避讳民族问题 相反 对这个问题十分警觉。鲁迅在《病后杂谈之余》中曾经说：

单看雍正乾隆两朝的对于中国人著作的手段 就足够令人惊心动魄。全毁、抽毁、剝去之类也且不说 最阴险的是删改了古书的内容。乾隆朝纂修《四库全书》 是许多人颂为一代之盛业的 但他们却不但不捣乱了古书的格式 还修改了古人的文章 不但藏之内廷 还颁之文风颇盛之外 使天下士子阅读 永不会觉得我们中国的作者里面 也曾经有过很有骨气的人。^⑧

1937年史学家陈垣写《旧五代史辑本发覆》 因为原书《旧五代史》辑自《永乐大典》和《册府元龟》 四库馆臣因“文字狱”缘故 对其中被清朝认为有忌讳的字词进行改易。陈垣当时面对北平沦陷、各校禁读或篡改中国史书 写了这本著作 对清代四库馆改易的字词——如“虏”、“胡”、“夷狄”等 予以一一指出。

陈旸《乐书》中的“排夷”现象还在于他论述“乐图论”时分为“雅、胡、俗”三部。这和北宋时期出现文化上的排夷现象相关联。沈括《梦溪笔谈》(卷五)也是这样论述音乐的：

隋柱国郑译始条具七均 展转相生 为八十四调 清浊混淆 纷乱无统 竟为新声。自

后又有犯声、侧声、正杀、寄杀、偏字、傍字、双字、半字之法。从、变之声，无复条理矣。外国之声，前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合著，自此乐奏全失古法。以先王之乐为“雅乐”，前世新声为“清乐”，合胡部者为“宴乐”。^⑩

这种情况，明代之前主要出现在两宋，唐代是没有的。不要说唐以前的音乐专著，就是中、晚唐的音乐专著，也都没有“雅、胡、俗”分类思想。下面以《通典·乐》和徐景安《乐书》（又名《历代乐仪》）为例，即可以说明这个问题。

《通典·乐》的体例分如下几部分：

- 一 历代沿革上
- 二 历代沿革下
- 三 十二律，五声八音名义，五声十二律旋相为宫、相生法，历代制造
- 四 权量，八音，乐悬
- 五 歌，杂歌曲，舞，杂舞曲
- 六 清乐，坐立部伎，四方乐，散乐，前代杂乐
- 七 乐议^⑪

《玉海》“乐三”记载《历代乐仪》（卷一〇五）说：“自一至十述声律器谱，自十一至三十述祀乐之仪。”王应麟按语中列出《历代乐仪》各卷卷名：

- | | | |
|--------|----------|----------------------|
| 一、律吕相生 | 十一、郊天雅乐仪 | 二十一、祀风师 |
| 二、声音成乐 | 十二、祀昊天上帝 | 二十二、祀雨师 |
| 三、五音旋宫 | 十三、大享明堂 | 二十三、祭皇帝祇 |
| 四、历代乐名 | 十四、祀青帝 | 二十四、祭神州 |
| 五、雅俗二部 | 十五、赤帝 | 二十五、祭社稷 |
| 六、八部乐器 | 十六、黄帝 | 二十六、享宗庙 |
| 七、歌舞服饰 | 十七、白帝 | 二十七、释奠文宣王 |
| 八、四县设乐 | 十八、黑帝 | 二十八、武成王 |
| 九、祀祭乐节 | 十九、朝日 | 二十九、正至朝贺 |
| 十、乐章文谱 | 二十、夕月 | 三十、临轩册命 ^⑫ |

王教授对“雅、胡、俗”分类的看法是：任何朝代的文化分类都必然是先本体、后外围。王教授的话恐怕说得太随意了。“雅、胡、俗”三者，从著书者的观念上看，有崇雅、排胡、贬俗的特点；从内容上说，是并列关系，不是什么本体和外围的关系。

五、关于《古今乐纂》

《旧唐书·经籍志》、《新唐书·艺文志》、《崇文总目》、《郡斋读书志》、《直斋书录解題》、《遂初堂书目》等目录书均没有《古今乐纂》的著录，《辨伪》由此对这本《古今乐纂》是否存在表示怀疑。王教授文章提出日本藤原佐世（828—898）编纂的《日本国见在书目》著录有“《古今乐

纂》一卷” ,并且根据《太平御览》等书所载《古今乐纂》佚文 ,推断唐宋时期至少存在三部《乐纂》或《古今乐纂》。

日本目录书的这一条记载 ,对于探究《古今乐纂》的来源的确重要 ,但这里也不得不插一句话 :两年前 ,一位叫岳珍的文学博士 ,她写的《唐佚名〈古今乐纂〉辑考》已经辑出十一条《乐纂》和《古今乐纂》的佚文。其中八条辑自《太平御览》 ,原书为《乐纂》 ;其中三条辑自《玉海》 ,一条原书为《乐纂》 ,二条原书为《古今乐纂》 ;文章并提到了《日本国见在书目录》的记载、《古今乐纂》成书年代的上下限时间、以及“景德乐纂”等问题。文章发表在《华中科技大学学报(社会科学版)》2006年第20卷第6期(第84—87页)上。王教授文章列出的大部分史料 ,岳珍博士的文章中都已列出。我在写《辨伪》时因没有查阅到这篇文章 ,对相关学术成果不能及时了解 ,这是感到惭愧而遗憾的。

从岳珍博士文章提出的史料来看 ,可以知道在《太平御览》之前 ,有《乐纂》和《古今乐纂》两种书。联系《日本国见在书目录》著录有“《古今乐纂》一卷” ,推知唐代有一本叫《古今乐纂》的音乐专著。但是 ,这不等于今天所见《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”这条佚文就一定是出自这本《古今乐纂》。

《玉海》所载徐景安《乐书》引《古今乐纂》文字的有二条 ,引《乐纂》文字的有一条。《辨伪》出于谨慎起见 ,认为《古今乐纂》和《乐纂》不能视为同一本书。王教授则认为这样的看法是死板的 ,它们之间的关系如同《说文解字》和《说文》、《太平御览》和《御览》一样。王教授的这种“灵活”态度 ,对于《古今乐纂》和《乐纂》来说 ,是否有些轻率 ?因为北宋时期出现的《古今乐纂》和《乐纂》 ,作者和成书年代是明确不同的。《玉海》“乐”(卷一〇五)记载何文广《古今乐纂》曰 :

景祐二年(1035)二月庚申 ,直史馆宋祁上《大乐图》二卷。四月庚午 ,诏博访知音 ,有洞晓古今雅乐制作及音律得失、灰琯测候之法 ,所在荐闻 ,将校试之。何文广上《古今乐纂》六卷、《乐纂造律》一卷、《乐府秘诀》一卷、《乐府杂录》一卷……三年九月丁亥 ,学士丁度等言 ,奉诏详定邓保信、阮逸、胡瑗所造黍尺、律管、权量、钟磬及安宋、何文广所进《乐本图》、《乐纂录》、《秘诀》(王应麟注 :于钟律制度 ,别无可采)。²²

《玉海》“乐三”(卷一〇五)记载景德二年的《乐纂》曰 :

景德二年(1005)八月丁丑朔 ,殿中侍御史监察使艾仲孺言 :“每监祠祭太常 ,乐器多损 ,音律不调。郊禋在近 ,望遣使修饰。”乃命翰林李宗谔及左谏议张秉判寺 ,令内臣监修乐器。后复以龙图阁待制戚纶判寺 ,及宫苑使刘承佳等修之。乃命大乐、鼓吹两局工 ,较其优劣 ,黜去滥吹者五十余人。宗谔因编录律吕法度、乐器名数 ,名曰《乐纂》。²³

这两本明显不一样的书 :一本是何文广的《古今乐纂》 ,一本是李宗谔的《乐纂》 ,成书年代也不相同。能随便把它们统称《乐纂》吗 ?宋代情况是如此 ,唐代不明作者的《古今乐纂》和《太平御览》(成书于983年)之前的《乐纂》 ,那就更无理由把它们看成是同一本书。王教授说“唐宋时期至少存在三部《乐纂》或《古今乐纂》”。这话说得不明不白。究竟是几部《乐纂》 ?几部《古今乐纂》 ?王教授如此“灵活” ,恐怕就是自己所说的那种“逞臆”了。

从现在所见史料来看 ,有两本《古今乐纂》 :一本是日本藤原佐世《日本国见在书目录》著录的《古今乐纂》 ,是一本不明作者的唐代乐书 ;另一本是何文广的《古今乐纂》 ,进献于北宋景

祐二年(1035)。有两本《乐纂》:一本是在《太平御览》之前的不明作者的《乐纂》,它的文字被《太平御览》所引用;另一本是李宗谔的《乐纂》,成书于北宋景德二年(1005)。

假如上述两种《古今乐纂》今天都有流传下来的本子,那么现在讨论这条有问题的“隋代汉乐坐部”记载,可以通过原著来查对,看看它究竟出自哪一种?如果原书没有这条记载,那么这条记载的来源就有问题。如果原书也有这么一条,那么,这一种《古今乐纂》就有受到质疑!

据王教授推测,这本唐代《古今乐纂》大约成书于8世纪后半叶。即便是如王教授所认为的,“隋代汉乐坐部”记载出自唐代的《古今乐纂》,也就是说在《隋书》成书(656)约二百年之后,出现了与《隋书·音乐志》所述“七部伎”完全不同的记载,这可以相信吗?王教授又称它是“独家记录”,问题就出在它与大部分典籍相违背的“独家”上。难道王教授没有意识到自己是在为宋人的“孤证”辩说吗?

而现在,两种《古今乐纂》都没有流传下来,无法确定这条佚文出自哪一种《古今乐纂》,这条佚文的真伪只能通过对它的本身来分析确定。

《玉海》通过徐景安《乐书》转引的《古今乐纂》有两条:一条是上述释不通的“隋代汉乐坐部”;另一条是讲“七声之法”,却是与徐景安《乐书》本身的观点相矛盾。《玉海》“律历”(卷七)载徐景安《乐书》“五音旋宫第三”:

五音者,宫、商、角、祉、羽也。旋宫者,律生十二声也……故五音以宫声为首,律吕以黄钟为元。言一律五音,伦比无间,加之二变,意若循环。故曰一宫、二商、三角、四变祉、五祉、六羽、七变宫,其声从浊至清为一均。《古今乐纂》演七声之法,以宫、商、角、祉、羽为自然五音之声,以变祉之声用变之一字,以变宫之声为七字者。误也。凡宫为上平声。商为下平,角为入,祉为上,羽为去声,故以变宫为均字者,声乃相类也。《周礼·大司乐》掌成均之法。郑元云:调也,乐师主调其声,大司乐主受此成事。已调之乐,是以旋宫五音,循比七律,谓一均声也。^④

其中这段《古今乐纂》文字(粗体字),从前后行文看,是被当作批评对象来引用的。问题是,在徐景安《乐书》“乐章文谱”的正文里,是被作为正面的道理来叙述的。因为凑巧的是,《玉海》里保留了这一条。《玉海》“乐三”(卷一〇五)“唐历代乐仪、新纂乐书”引“乐章文谱”曰:

乐章者,声诗也。章明其情而诗言其志,文谱,乐句也。文以形声而句以局言。五音合数而乐未成文。按旋宫以明均,律迭生二变,方协七音。乃以变徵之声循环正徵,复以变宫之律回演清宫。变徵以‘变’字为文,其变宫以‘均’字为谱,惟清之一字生自正宫,倍应声同,终归一律。

雅乐成调,无出七声。七声者,宫、商、角、徵、羽、均(清合宫声也)。法自旋宫,一均声也。如以律音伦比,咸施于十二均,文谱传声,备显于八十四调。^⑤

两相对照,即可看出前一段中所引《古今乐纂》的文字是有问题的。徐景安是一位宫廷太常寺大乐署中的协律郎,是精通音乐和音乐史的人。《历代乐仪》的目录体例也写得井井有条,他的书中不可能出现如此自相矛盾的情况。出现这种情况,应该是王应麟《玉海》所引用的徐景安《乐书》的版本有问题,这个版本渗入了一条和原著内容相矛盾的《古今乐纂》记载。

面对这样一个关键性的辨伪史料证据,王教授却能堂而皇之地说:“关于‘误也’云云,我觉得可以不讨论。因为徐景安是否批评《古今乐纂》和徐景安是否承认有《古今乐纂》这部书,这是两码事,是两个不能相互转换的概念。”王教授在这里回避了一个很关键的问题。梁启超《清代学术概论》中总结清代“朴学”的十条特色,其中有一条说:“隐匿证据或曲解证据,皆认为不德。”^⑤回避关键性的问题,其学术诚意已可怀疑。王教授又把不讨论的理由说成是“徐景安批评和承认《古今乐纂》的问题”。这样的辩词,那就离学术诚意越来越远了。

既然《玉海》所载徐景安《乐书》所引《古今乐纂》文字有这样一条与原书相矛盾的情况,那么《玉海》所载徐景安《乐书》转引的《古今乐纂》其它文字,就要受到更多的怀疑。联系隋唐史籍同类音乐史问题的记载,上述这条释不通的“隋代汉乐坐部”记载与之完全不相符合。因此,“隋代汉乐坐部”记载既不会出自徐景安《乐书》,也不会出自成书于唐代的《古今乐纂》。王教授是不会不知道“以唐治唐”的道理,怎么对宋人笔下来历不明、几经转述的佚文如此相信呢?

《辨伪》中对这个问题的原因已有详细论述:“事实上,‘汉乐’的说法,从历史上分析,从隋至唐,直到‘安史之乱’之前是不会产生的。隋唐时期,尤其是在唐代‘兼收并蓄’的文化政策下,中外民族关系基本是融洽的,音乐文化的民族性矛盾也不存在。‘安史之乱’之后,民族问题被提出来,外来音乐也随之受到质疑。所以‘汉乐’这个词,无论如何不会在隋代出现。然而,即便是在‘安史之乱’之后问世的《通典》(成书于801年)、《唐会要》(唐德宗之前事情,由唐人苏冕所撰),以及后晋时期刘昫、张昭远等撰写的《旧唐书》(成书于945年),其中相关的音乐部分都没有出现‘汉乐’这样的词。北宋初完成的《新唐书》(成书于1060年),也同样没有这样的记载。所以‘汉乐’一词的出现是在北宋之后的事情。”可见,在《玉海》所录徐景安《乐书》引这条记载之前,北宋陈旸《乐书》中已经引用了这条记载(参见《辨伪》)。判断这条释不通的“隋代汉乐坐部”出自何文广的《古今乐纂》,主要理由在于它既与隋唐历史记载不符,本身内容又具有“排夷”特点,而这种思潮在北宋具有社会性和普遍性。王教授在批评《辨伪》时,对当时这种社会文化现象概括出“时代病”一词。“时代病”一词概括得好,就是因为有这样一种“时代病”,为了褒扬华夏文化,不惜对隋唐“兼容并包”的音乐历史进行扭曲,造出这样一条假的音乐史料来,这是北宋社会时代的产物。《辨伪》叙述了其中的原因:“‘隋代汉部坐乐’这条不符合历史事实的记载,是适应当时的政治需要而伪造出来的,伪造者是想用它来说明在隋代燕乐九部乐时期,面临大量外来音乐面前,‘汉乐’是为主的。”《辨伪》中曾引出梁启超《中国历史研究法》中十二条鉴别伪书经验中的三条以助论证。梁启超的话是发人深省的,对认识这样的史料问题十分有益,复引述如下:

第1条:其书前代从未著录或绝无人征引而忽然出现者,什有九皆伪。

第3条:其书不问有无旧本,但今本来历不明者,即不可轻信。

第8条:书中所言确与事实相反者,则其书必伪。

综上所述,辨析《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”记载是一条造伪的史料,主要理由可以概括为三条:1. 文字记载本身释不通。2. 与诸多相关可信史料相悖。3. 造伪有历史文化原因。而王教授的文章,不顾隋唐史籍音乐史同类问题的记载,对《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”作牵强附会、强词夺理的解釋,混淆唐宋不同历史时期产生的《古今乐纂》和《乐纂》,来肯定这条佚文的来源。这是王教授文章的主要问题。

最后又不得不说,王教授批评《辨伪》的用词是过分的、不实事求是的,甚至是滥用理论概

念的。这样的不良文风,违背了学术讨论的基本准则,也直接影响到文章自身的质量,是不宜提倡的。

- ① 王小盾:《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》,载《文艺研究》2008年第11期。本文中提到的王教授文章均指此篇,不再附注。
- ② 郑祖襄:《一段伪造的音乐史料——〈古今乐纂〉“隋代汉乐坐部”记载辨伪》,载《音乐艺术》2008年第1期。本文下面提到的《辨伪》均指此篇,不再附注。
- ③ 原文出自南宋王应麟《玉海》卷一〇五乐三“唐九部乐 十部乐 十四国乐 二部乐”,引徐景安《乐书》,中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》第一辑,中华书局1962年版,第567页。
- ④⑨⑪ 魏征等:《隋书·音乐志》卷一五(二),中华书局点校本1973年版,第377—378页,第378—379页,第376—377页。
- ⑤ 魏征等:《隋书·音乐志》卷一三(二),中华书局点校本1973年版,第309页。
- ⑥⑫⑳ 杜佑:《通典》卷一四六(四),王文锦等点校,中华书局1992年版,第3716—3717页,第3720页,第3588页。
- ⑦ 此二条均转引自王小盾文章,也按王小盾标点。
- ⑧ 陈旸:《乐书》卷一二七,《四库全书》文渊阁本,上海古籍出版社1987年影印版,以下所引自陈旸《乐书》文字均出此版本,不再附注。
- ⑩ 杜佑:《通典》(卷一四六)(四),王文锦等点校,中华书局1992年版,第3718页。
- ⑬ 欧阳修、宋祁:《新唐书》卷二一(二),中华书局点校本1975年版,第470—471页。
- ⑭ 秦序:《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎出现年代》,载《中国音乐学》1991年第2期。
- ⑮ 张维:《唐代“坐、立部伎”的起源、沿革及流传》,载《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》2004年第2期。
- ⑯ 司马迁:《史记》卷二四(四),中华书局点校本1982年版,第1177页。
- ⑰ 班固:《汉书》卷一九(三),中华书局点校本1962年版,第731—732页。
- ⑱ 鲁迅:《病后杂谈之余》,《鲁迅全集》第6卷,人民文学出版社2005年版,第185—202页。
- ⑲ 沈括:《元刊梦溪笔谈》卷五,文物出版社1975年版,第22—23页。
- ㉑㉒㉓㉔㉕ 王应麟:《玉海》卷一〇五,中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》第一辑,第573页,第577页,第576页,第567页,第573—574页。
- ㉖ 梁启超:《清代学术概论》,上海古籍出版社1998年版,第47页。

(作者单位 杭州师范大学音乐学院)

责任编辑 容明