

# Konghou and Performance of *Song Lyrics*

Dong Xi-ping

Associate Professor, School of Literature, Communication University of China,

## Abstract

Konghou is one of an ancient plucked string instrument in China. For other stringed instruments (such as harp, vina etc) from other regions were also accepted by Chinese and categorized them as Konghou during Han and Tang dynasties. In Song dynasty, all kinds of Konghou played distinct roles in cabarets. Performances became more fascinating because of diverse appearance and strong adaptability of Konghou in different occasions, and Konghou became particular music instrument for performance of Song Lyrics.

Keywords: Konghou Plucked string instrument  
Performance of Song Lyrics



# 箜篌与宋词演唱

董希平<sup>1</sup>

中国传媒大学文学院副教授

## 摘要

箜篌为源自中土的具有悠久历史的弦乐器，而汉唐之际自异域传入的弦乐器的加入，又丰富了“箜篌”类乐器。在宋代歌舞表演中，卧箜篌、竖箜篌、大箜篌、小箜篌、凤首箜篌等以其丰富多样的外形、多变的乐律、极强的适应性，活跃于多种场合，为歌舞表演增加了视觉和听觉魅力。箜篌成为宋词演唱所应用的独特乐器。

关键词：箜篌 弦乐器 宋词演唱

---

<sup>1</sup>董希平，中国传媒大学文法学部文学院副教授，马来亚大学中文系客座教师。

箜篌是流行于汉唐的重要乐器，在宋代的歌舞表演中也占据着独特的地位。嗣后，其使用渐少，最终成为日益少见的乐器。

## 一、箜篌的渊源

中国传统典籍所载的箜篌，指的是一类拨弹弦乐器，据其形制大致有三种：卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌。卧箜篌源自中土，与传统琴瑟相近；竖箜篌和凤首箜篌则源自域外，传入中土后经过了一些本土化的改造。三者均曾流行于中土，是大众喜爱的乐器。在流通和使用中，三者称呼有时候并无严格区分，表现在文献中更是如此，以至给后人阅读文献造成困扰。本文初衷为探讨箜篌与宋词演唱之关系，然为理清宋代歌舞表演中箜篌之形制、使用情况，则不得不先探讨三种箜篌之渊源。

### 1. 卧箜篌

两汉之际文献所称的“箜篌”、“坎侯”，一般指的都是卧箜篌，卧箜篌为汉武帝刘彻灭南越之后，祷祠太一、后土，令乐人创制：

始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯，琴、瑟自此起。<sup>1</sup>

观司马迁行文，二十五弦瑟与箜篌并提，而后又称“琴瑟自此起”，此处的箜篌显然是琴类乐器。

东汉班固（公元32—92）记叙这段历史，对此没有异议，延续了司马迁的说法：

其春，既灭南越，……于是塞南越，祷祠泰一、后土，始

<sup>1</sup> 汉·司马迁《史记》卷28“封禅书第六”，中华书局1959年版，第1396页，版本下同。

用乐舞。益召歌儿，作二十五弦及空侯瑟自此起。<sup>2</sup>

东汉·应劭（？—204前）在《风俗通义》<sup>3</sup>中将司马迁、班固以来的记录进一步具体化，增加了更多空侯的信息：指出空侯的另一名称“坎侯”，指明空侯的具体制作者——武帝时乐人侯调，箜篌得名之由——“侯”为制作者之姓氏、“空”取该乐器中间为空、“坎”取模拟该乐器的象声之词：

谨按《汉书》：孝武皇帝赛南越，禘祠太一、后土，始用乐人侯调，依琴作坎坎之乐，言其坎坎，应节奏也。侯，以姓冠章耳。或第说空侯，取其空中，琴瑟皆空，何独坎侯耶？斯论是也。诗云“坎坎鼓我”，是其文也。<sup>4</sup>

稍后于应劭的刘熙更把空侯的出现推到商朝，认为是商朝乐师师延制作，流行于桑间濮上，为空国之侯所保存，结果空国因此而亡，为郑卫所瓜分，因此被视为淫乐：

箜篌，此师延所作靡靡之乐也。后出于桑间濮上之地，盖空国之侯所存也。师涓为晋平公鼓焉，郑卫分其地而有之，遂号郑卫之音，谓之淫乐也。<sup>5</sup>

刘熙这段关于空侯的文字，借用了《韩非子》所载师延“靡靡之乐”的故事，《韩非子》说师延作的是琴曲，刘熙将其移用于空

<sup>2</sup> 汉·班固《汉书》卷25“郊祀志第五上”，中华书局1962年版，第1232页。

<sup>3</sup> 汉灵帝中平六年（189）应劭于泰山太守任上撰。

<sup>4</sup> 东汉·应劭撰，吴树平校释《风俗通义校释》“声音第六”“空侯”条，天津人民出版社1980年版，第238页。

<sup>5</sup> 东汉·刘熙《释名》卷七“释乐器第二十二”，中华书局1985年版，第106-107页。

侯渊源的解释，并增加了“空国之侯”的故事情节。<sup>6</sup>空侯产生的时间，文献有源于先秦之记载。<sup>7</sup>今人亦有箜篌语源自甲骨文，殷商之际已经发生。<sup>8</sup>

这种中土传统箜篌，流行于各个阶层而为人们所习用，如汉乐府《孔雀东南飞》叙述女主人公刘兰芝有教养，就说：“十五弹箜篌，十六诵诗书。”同时箜篌还在周围民族流通，如公元52年，汉帝在回复匈奴单于的信中，就透露出这类信息：

单于前言先帝时所赐呼韩邪笏、瑟、空侯皆败，愿复裁〔  
赐〕。愿复裁〔赐〕 据汲本、殿本补。念单于国尚未安，方

<sup>6</sup> 《韩非子》卷三“十过第十”：奚谓好音？昔者，卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分，而闻鼓新声者而说之。使人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之，曰：“有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻。其状似鬼神，子为我听而写之。”师涓曰：“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：“臣得之矣，而未习也，请复一宿习之。”灵公曰：“诺。”因复留宿。明日而习之，遂去之晋。晋平公觴之于施夷之台。酒酣，灵公起。公曰：“有新声，愿请以示。”平公曰：“善。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之曰：“此亡国之声，不可遂也。”平公曰：“此道奚出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水而自投。故闻此声者，必于濮水之上。先闻此声者，其国必削，不可遂。”平公曰：“寡人所好者，音也，子其使遂之。”师涓鼓究之。

<sup>7</sup> 据汉·宋衷注、清·秦嘉谟等辑《世本八种》，商务印书馆（上海）1957年12月版。据该书记载，空侯、坎侯两名称的出现以及该乐器的出现都可以推到先秦。清·茆泮林辑本《世本·作篇·补遗》：“空侯，空国侯所造（通鉴汉纪三十六胡三省注）。”（《世本八种》本第127页）陈其荣增订本《世本》卷上“作篇”：箜篌，师延所作，靡靡之音也。（希麟《普贤菩萨念诵法音义》）出于濮上，取空国之侯名也。（希麟《毘奈耶药事音义》）（《世本八种》本第5页）上述两则材料所支持的箜篌之器发生于先秦，倒是和下文所引牛龙菲观点暗合。

<sup>8</sup> 牛龙菲《古乐发微》上篇《作为古琴之前历的卧箜篌》通过音韵学材料分析及乐器实物、传世图像比对，指出：箜篌的语源，其实来自甲骨文中两个像乐器之形的文字，一为“𠄎”，应读若kaom，为殷商时期的一弦瓠琴；一为“𠄎”，即后来的“乐”字，当时指张弦之琴，应读若kangm。二者“传至后世，便有‘坎’、‘空’之同音字替代，是谓之‘坎侯’、‘空侯’（即箜篌）。”“箜篌”这一中国古老弦乐器之名，后来用以翻译外域外族之弦琴，遂有“胡箜篌”诸名称，而又为了与传入者区别，则为本土者前加一“卧”字。“箜篌”（卧箜篌）实则为中土直至汉世才确立具备固定品柱、一弦多音形制的古琴。甘肃人民出版社1985年版，第1-24页，第57-66页。

厉武节，以战攻为务，竽瑟之用不如良弓利剑，故未以贵。<sup>9</sup>

这种筚篥多用于雅乐，到了南北朝则专用于楚乐<sup>10</sup>，唐人杜佑曾描述其形状：“旧说一依琴制。今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹之，如琵琶也。”<sup>11</sup>大约在隋唐之际，这种传统筚篥开始被称为卧筚篥，以区别于域外传入的胡筚篥（竖筚篥）。<sup>12</sup>

## 2. 竖筚篥

卧筚篥流行于中国并流通于邻近民族之时，源自西亚的筚篥沿着丝绸之路经过西域开始流入中土<sup>13</sup>，东汉灵帝时人们为区别二

<sup>9</sup> 南朝·宋·范曄《后汉书》卷89“南匈奴列传”，中华书局1965年版，第2947页。

<sup>10</sup> 南北朝之际梁代沈约所撰《宋书》卷19“志第九”说：空侯，初名坎侯。汉武帝赛灭南越，祠太一后土用乐，令乐人侯晖依琴作坎侯，言其坎坎，应节奏也。侯者，因工人姓尔。后言空，音讹也。古施郊庙雅乐，近世来专用于楚声。”中华书局1974年版，第556页。

<sup>11</sup> 唐·杜佑《通典》卷144，王文锦等点校，中华书局1988年版，第3680页。

<sup>12</sup> 之所以将卧筚篥名称的出现断为隋唐之际，是因为初唐魏征等撰《隋书》，介绍“胡戎歌”的乐器，已经将其与“卧筚篥、竖筚篥”并举（卷15“音乐下”，中华书局1973年版，第378页）；而中唐杜佑（735-812）撰《通典》，卷144“八音”中尚筚篥、竖筚篥、凤首筚篥三者并举，中土传统筚篥依旧使用约定俗成的名称，还可不使用“卧筚篥”。

<sup>13</sup> 竖筚篥算得上是人类历史上最早乐器之一，20世纪西亚的美索不达米亚即两河流域即有5000年前的7弦牛首筚篥出土，而差不多3000年前埃及人也在使用这种乐器，后来应该是以西亚、北非为中心，筚篥向东西方传播，一般以为，传向欧洲的后来称为竖琴，传向东方的后来称为筚篥（胡筚篥、竖筚篥）。筚篥大致通过伊朗、西域沿着丝绸之路传入中国的。1996年新疆且末扎滚鲁克墓地出土了三件竖筚篥，其中两件的年代在公元前500年前后，一件在公元前250年前后。其中两件筚篥主体系用当地所产胡杨木整块凿挖而成，说明早在汉前的春秋战国之际，筚篥已经传播并流行于至西域了。详参林谦三《竖筚篥传入中国的时期》（林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版）；岸边成雄《古代丝绸之路的音乐》“序章”之第一节“十个主要的地点”，（人民音乐出版社1988年版，第1-12页）；周菁葆《丝绸之路的音乐文化》第三章“西域音乐的兴隆期（公元四—八世纪）”之第二节《龟兹乐探微》，（新疆人民出版社1987年版，第72-122页）；伊斯拉菲尔·玉苏甫，安尼瓦尔·哈斯木《古老的乐器：筚篥》，《西域研究》2001年第2期。周吉《西域筚篥考》（新疆巴音郭楞蒙古自治州文化局编《巴音郭楞记忆——品味新疆巴音郭楞蒙古自治州楼兰论文》，内部资料，2009年版）

者，称之为“胡空侯”：

灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。<sup>14</sup>

及至魏晋南北朝之际，大量西域乐器、乐曲进入中国，在南北朝诸国中流传，同样因北方战乱而华夏传统音乐南渡，这些来自异域的乐器及音乐与北方原有者结合，成为“国伎”，随着隋唐统一中国而进入中土音乐主流，其过程正如“西凉乐”之遭遇：

《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。<sup>15</sup>

也正是在这一时段，“空侯”、“坎侯”逐渐雅化为“箜篌”。<sup>16</sup>因“箜篌”一般用来指称本土传统箜篌<sup>17</sup>，所以当本土箜篌与外来箜

<sup>14</sup> 南朝·宋·范曄《后汉书》卷103“五行一”，中华书局1965年版，第3272页。

<sup>15</sup> 唐·魏征等《隋书》卷15“音乐下”，中华书局1973年版，第378页，版本下同。

<sup>16</sup> “空侯”和“坎侯”逐渐统一为“箜篌”的过程断为汉之后，是因为在东汉，“空侯”与“箜篌”尚在兼用，如班彪《奏议答北匈奴》：“单于前言先帝时所赐呼韩邪琴、瑟空侯皆败，愿复裁赐。”《古诗为焦仲卿妻作》：“十五弹箜篌，十六诵诗书。”

<sup>17</sup> 实则自汉末三国开始，文献中提及“箜篌”，已经默认为源于中土、似琴箏者，如东汉班彪《上事》：“赐琴瑟箜篌。”三国·嵇康《难张辽叔宅无吉凶摄生论》：“此犹见琴而谓之箜篌，非但不知琴也。”晋·杨方《箜篌赋序》：“箜篌祖琴，琴考筑箏，作兹器于汉代。犹拟易之玄经。”南朝·宋·刘义庆《箜篌赋》：“侯牵化而始造，鲁幸奇而后珍，名启端于雅引，器荷重于吴君。等齐歌以无譬，似秦箏而非群。”



篌相遇于同一场合，为区别两者，人们就其形状称前者为“卧箜篌”，后者为“竖头箜篌”或“竖箜篌”。<sup>18</sup>经过北朝近百年的磨合使用，两种箜篌在名称上已经十分和谐，使用上也配合默契，在同一曲调演奏中既可以相互协作，又可以和钟磬等古老乐器合作，如在隋代：

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、搗箏、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大箏、长笛、[四]长笛：“长笛”原作“竖”，据通典一四六改。旧唐书音乐志二作“笛”，无“长”字。小箏、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种，为一部。工二十七人。<sup>19</sup>

《旧唐书》对西域乐传入、杂中国旧乐而成北朝国乐的过程进行过简练的描述，正是在这一背景下，从魏到隋，卧箜篌、竖箜篌

<sup>18</sup> 后晋·刘煦《旧唐书》中的用例说明唐代对于两种箜篌的指称已经很熟练规范了：“箜篌，汉武帝使乐人侯调所作，以祠太一。或云侯辉所作，其声坎坎应节，谓之坎侯，声讹为箜篌。或谓师延靡靡乐，非也。旧说亦依琴制，今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹。”（第1076页）“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”（第1077页）林谦三《竖箜篌传入中国的时期》更以为：“中国所知道的箜篌有三种：一、卧箜篌，二、竖箜篌，三、凤首箜篌。三者虽然都叫做箜篌，其实卧箜篌是属于琴瑟（Zither，齐特拉琴）一类，而其余二者属于所谓竖琴（Harfe, Harpe）之类，应当加以区分。其中知道的最早的卧箜篌，原来就叫箜篌；而于稍后传入的别的系统的乐器（竖箜篌）也给称为箜篌了，于是加以卧、竖的冠称，以示区别。这分别造名，大概事在六朝末期。（传入最晚的第三种箜篌，一开始就叫做凤首箜篌，所以和别的箜篌没有发生混乱。”（见林先谦《东亚乐器考》第220页）林氏所叙述脉络，大致无误。

<sup>19</sup> 唐·魏征《隋书》卷15“音乐下”，第378页。

正式进入中土音乐体系。<sup>20</sup>在此期间，受到重视的清乐如《西凉乐》所用乐器中就有“卧箜篌一，竖箜篌一”：

《西凉乐》者，后魏平沮渠氏所得也。晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世共隋咸重之。工人平巾幘，绯褶。白舞一人，方舞四人。白舞今阙。方舞四人，假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口袴，五彩接袖，乌皮靴。乐用钟一架，磬一架，弹箏一，搗箏一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，篳篥一，小篳篥一，笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，铜拔一，贝一。编钟今亡。<sup>21</sup>

### 3. 凤首箜篌

凤首箜篌，是域外传入中土的“胡空侯”中，除竖箜篌之外的又一形制<sup>22</sup>，对这一名称的最早记载，出现于隋炀帝大业中所定

<sup>20</sup> 林谦三《竖箜篌传入中国的时期》认为：竖箜篌发生于西亚细亚地方而远播到东亚，已经成为定论，无复可疑。而此乐器传入中国内地的时期，俗说以为后汉灵帝时，其根据甚为微弱，不足为信。从考古学资料、文献、历史各方面情况来判断，其系统地传入时期，早亦当在东晋初世，为说较妥。（《东亚乐器考》，第227页。）林氏否定竖箜篌传入中国内地时间为汉灵帝时期姑且不论，但是他认为竖箜篌系统传入时期，“早亦当在东晋初世”，和本文所论竖箜篌系统融入中土音乐时间相吻合。

<sup>21</sup> 后晋·刘昫《旧唐书》卷29“音乐二”，中华书局1975年版，第1068页。

<sup>22</sup> 《汉书·五行志》所载汉灵帝喜好的胡空侯，由于并无具体形制描述，所以后世一般有两种说法，一是认为就是竖箜篌，如《隋书》：“今曲颈琵琶，竖箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器”。杜佑《通典》：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。”《旧唐书》也说：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十有二弦，置抱于怀，用两手齐奏，俗称之为擘箜篌。”另一种说法以为难以确指，如林谦三，以为《汉书》“《五行志》，本是参合应劭、董巴、譙周等诸家之书而写成的。观其笔法，凡于中国旧有的服、帐、床、坐等器物、风俗之名上加一胡字，以表示其为胡的器物、风俗。所以这所谓胡箜篌，也只是个和旧时箜篌不大一样的箜篌，并不能理解为就是后来的竖箜篌。”（林谦三《东亚乐器考·竖箜篌传入中国的时期》，音乐出版社1962年版，第221-222页）本文部分同意上述两种意见，以为胡箜篌确是泛指传入的外来箜篌，可以是竖箜篌，也可以是下文论及的凤首箜篌。

燕乐九部:《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》。其中《天竺》部,来自十六国前凉张重华(327年—353年)时骠国所贡,而凤首箜篌即是其中列于首位的乐器:“《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。”<sup>23</sup>唐初高祖李渊,沿袭了隋的燕乐九部乐。隋初燕乐九部中,《西凉伎》中有卧箜篌、竖箜篌,《天竺伎》中有凤首箜篌,《高丽伎》中则凤首箜篌、卧箜篌、竖箜篌皆用。<sup>24</sup>此时三种箜篌区别分明,凤首箜篌俨然与卧箜篌、竖箜篌鼎足而立了。可见凤首箜篌传入中国内陆应该早于隋朝。

唐朝贞元中,国王雍羌进贡其国乐,“以其舞容、乐器异常”,所以进贡到成都时,当时韦皋(746年-805年)“乃图画以献”,其中就有两架凤首箜篌:

其一长二尺,腹广七寸,凤首及项长二尺五寸,面饰虺皮,弦一十有四,项有轸,凤首外向;其一顶有绦,轸有鬣首。<sup>25</sup>

而当时常见的凤首箜篌,差不多如同时杜佑(735--812)所记录:

<sup>23</sup> 唐·魏征《隋书》卷15“音乐下”,第379页。

<sup>24</sup> 《新唐书》卷21:“《西凉伎》,有编钟、编磬皆一;弹箏、搊箏、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、羯鼓、小羯鼓、笛、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓,皆一;铜钹二,贝一。白舞一人,方舞四人。《天竺伎》,有铜鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、羯鼓、横笛、凤首箜篌、琵琶、五弦、贝,絃一,铜钹二,舞者二人。《高丽伎》,有弹箏、搊箏、凤首箜篌、卧箜篌、竖箜篌、琵琶,以蛇皮为槽,厚寸余,有鳞甲。楸木为面,象牙为捍拔,画国王形。又有五弦、义箏笛、笙、葫芦笙、箫、小羯鼓、桃皮羯鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、龟头鼓、铁版、贝、大羯鼓。胡旋舞,舞者立球上,旋转如风。”

<sup>25</sup> 宋·欧阳修、宋祁《新唐书》卷222“南蛮传下”,中华书局1975年版,第6312页。

“凤首箜篌，颈有轸。”<sup>26</sup>也就是说，凤首箜篌音箱板在下，轸即系弦线的可转动以调节弦松紧的小柱在箜颈。

凤首箜篌与竖箜篌之差别，牛龙菲曾做过精确辨析：

所谓“凤首箜篌”，是中国唐代史家对经印度传入中国之古代波斯弓型竖琴的变体乐器——维那(vina)的称呼。

古代波斯弓型竖琴，有两种不同的变体。其一是“琼(chang)”，即后称之为“哈甫”(Harp)、中国称之为“竖头箜篌”的乐器，其二是“温”(Vin)，即后来印度称之为“维那”(Vina)、中国称之为“凤首箜篌”的乐器。二者原始的形状，并无太大的区别，后来骠国人将“凤首箜篌”(Vina)也称之为“琼”(tsuan)的缘故正在于此。“哈甫”(Harp)和“维那”(Vina)，如果细分起来，其主要的差别在于：哈甫(Harp)之琴弓，已分化为“音槽”和“肘木”两个部分，而且，后来因肘木插入音槽中部，而产生了音槽下部之称为“脚柱”的器件；维那(Vina)之琴弓则保守着猎弓的原型(弓型或角型)，其皮制音槽，仅是穿插贴附于琴弓一半之上的附件。哈甫(Harp)因有肘木，因而成为张系琴弦较多的弦琴；维那(Vina)因其弓型、角型，只能容系较少的琴弦。哈甫(Harp)因其音槽长大，一般只能坚持，琴弦竖向排列，因此命之为“竖琴”、“竖头箜篌”，维那(Vina)因其保持半圆弓型或角型，常将琴弓斜向横挟于左肘之下，使琴弦横向(或稍有倾斜)平列。哈甫(Harp)，后因有“脚柱”装置，琴身可立于地上，而采取了双手“擘”奏的方法，维那(Vina)则大多固守着一臂(常是左臂)扶持，而以另一手只手演奏的方法。

维那(Vina)一器，之所以传入中国后被命名为“凤首

<sup>26</sup>唐·杜佑《通典》卷144，王文锦等点校，中华书局1988年版，第3680页。

箜篌”者，一是因其“龙身凤形”，其弓样曲形恰似凤鸟之状的缘故；二是因其琴弓上部或有“凤首”之饰的缘故，唯“凤首”之饰，并非维那(Vina)之必需具备的器件。维那之为器，有不具“凤首”之饰的。<sup>27</sup>

## 二、箜篌在宋词演唱中的应用

宋代箜篌的使用不复汉唐之盛，但因其表现性强、音域宽广、音色既适于表现华丽高远风格也适于抒发忧伤缠绵之情，因此就宏观而言，在宋代尤其是北宋宫廷用于内外的礼乐中，箜篌算得上频频出场的主流乐器。<sup>28</sup>而在宋代歌舞表演和宋词演唱中，箜篌更是不可忽略的存在。

其一，竖箜篌尤其是大箜篌，无论从器形还是音质上看，都是高大华丽，的确可以和大鼓、琵琶等相媲美合作，在燕乐、法曲等的演奏中成为引人注目的部分。河北正定龙兴寺的大箜篌乐俑雕塑，箜篌高过人头，气势宏阔，乐伎流畅的弹奏姿态，令人千年之下依旧感受到磅礴而来的乐音，便体现了箜篌视觉、听觉的双重表达效果（参见附图一大箜篌乐伎雕像<sup>29</sup>）。正因为此，大箜篌在宫廷大型歌舞表演中经常出现。它和拍板、琵琶、大鼓一起，构成群体协奏的主音部，和拍板、大鼓一起，担任部分指挥功能。如北宋十月初十日徽宗赵佶生日（天宁节），十二日，宰执亲王宗室百官入内上寿赐宴，宴中歌舞：

<sup>27</sup> 牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》下卷“敦煌莫高窟壁画乐史资料研究”第四部分“弓形竖琴之属”之“凤首箜篌与竖头箜篌的区别”，敦煌文艺出版社，1996年版，第340页。

<sup>28</sup> 详参谢瑾《箜篌在宋代宫廷中的运用》，《音乐研究》2009年第3期。

<sup>29</sup> 河北正定龙兴寺石须弥座南面西段竖箜篌乐伎像。此宋雕弹箜篌乐伎像，其中箜篌形体高大，超过乐伎上身，当为大箜篌。引自张秀生等《正定隆兴寺》图录第138，文物出版社2000年版。

教坊乐部列于山楼下彩棚中，皆裹长脚幞头，随逐部服紫绯绿三色宽衫黄义襴，镀金凹面腰带。前列拍板十串一行。次一色画面琵琶五十面。次列箜篌两座，箜篌高三尺许，形如半边木梳，黑漆镂花金装画，下有台座，张二十五弦。一人跪而交手擘之。以次高架大鼓二面。彩画花地金龙。击鼓人背结宽袖。别套黄窄袖。垂结带。金里鼓棒。两手高举互击。宛若流星。后有羯鼓两座。如寻常番鼓子。置之小卓子上。两手皆执杖击之。杖鼓应焉。<sup>30</sup>

在中小型的表演场合，箜篌也经常出现，如北宋徽宗赵佶政和二年蔡京再相，三月八日，赵佶赐宴太清楼，箜篌出现于诸乐合奏中：

上曰：“日未晡，可命乐。”殿上笙、簧、琵琶、箜篌、方响、箏、箫登陛合奏。宫娥妙舞，进御酒。上执爵，命掌樽者注群臣酒曰：“可共饮此杯。”群臣俯伏谢。上又曰：“可观。”群臣凭陛以观，又顿首谢。又命宫娥抚琴擘阮。已而，群臣尽醉。<sup>31</sup>

文字记录之外，我们还可见到宋人留下的箜篌与笙、笛、箏、鼗、篪等合奏的图像记录，如宋人奏乐图（参见附图二 宋人《奏乐图》<sup>32</sup>）就展现了大箜篌参与的小型表演，图像线条柔和，色彩醒目，从演奏者沉醉的表情、祥和的姿态，我们同样能感受到那跨越时空而来的赏心悦目与自然谐和。

其二，在小型宴会上的浅斟低唱中，竖箜篌因其携带方便、

<sup>30</sup> 宋·孟元老撰，邓之诚注《东京梦华录注》卷9“宰执亲王宗室百官入内上寿”条，中华书局1982年版，第219-220页。

<sup>31</sup> 宋·王明清《挥麈录》余话卷之一“蔡元长作《太清楼特燕记》”条，上海古籍出版社2001年版，第215页。

<sup>32</sup> 明·仇英临宋人本《奏乐图》（部分），引自郭树荃《中国音乐鉴赏》第54页，上海人民美术出版社2009年版。

似瑟似琵琶而兼具两者的优势，也被乐工经常使用。某些时候，也成为高人雅士的抒情之具。

箜篌乐器本身有时候都会为乐妓的表演带来新奇之感：

秦少游在扬州，刘太尉家出姬侑觞。中有一妹，善擘（bò）箜篌。此乐既古，近时罕有其传，以为绝艺。妹又倾慕少游之才名，偏属意，少游借箜篌观之。既而主人入宅更衣，适值狂风灭烛，妹来且相亲，有仓卒之欢。且云：“今日为学士瘦了一半。”少游因作《御街行》以道一时之景曰：

银烛生花如红豆。这好事、而今有。夜阑人静曲屏深，借宝瑟、轻轻招手。可怜一阵白蘋风，故灭烛教相就。花带雨、冰肌香透。恨啼鸟、辘轳声晓，岸柳微风吹残酒。断肠时、至今依旧。镜中消瘦。那人知后。怕你来偃僂。<sup>33</sup>

箜篌为秦观提供了接近佳人的机会，而弹箜篌被誉为绝艺则显示出彼时弹奏箜篌应该具有一定的难度。如此看来，唐代教坊专门配有弹奏箜篌类乐器的乐工（称“搊弹家”<sup>34</sup>）应是十分必要。至于杨湜说“近时罕有其传”，倒是有些夸张，实则南北宋文人诗词中记录箜篌演奏的频率并不低。宋代歌舞表演中，箜篌不是出现频率最高的乐器，但绝对是最具看点的乐器之一。或独奏，或伴奏，或协奏，箜篌极富感染力的声音活跃于宋人歌舞的不同场合。精美的小箜篌、衣带飘飘的乐伎、极具感染力的乐音，共同构成了宋词传唱的美妙氛围。如传世宋代乐伎演奏小箜篌的形象

<sup>33</sup> 宋·杨湜《古今词话》，唐圭璋编《词话丛编》第一册，中华书局1986年版，第33页。

<sup>34</sup> 唐·崔令钦《教坊记》：“平人女以容色选入内者，教习琵琶、三弦、箜篌、箏者，谓之搊弹家。”吴企明点校，中华书局2012年版，第12页。

(参附图三 小箜篌乐伎雕像<sup>35</sup>)，乐伎头部虽已经残缺不全，但其投入的姿态、全神贯注的神气，却通过雕刻家的雕刻线条，凝固下来。箜篌不断出现于宋人生活中，更为词人填词经常提及，如：

瘦筇访隐，正繁阴闲锁，一壶幽绿。乔木苍寒图画古，窈窕人行韦曲。鹤响天高，水流花净，笑语通华屋。虚堂松外，夜深凉气吹烛。乐事杨柳楼心，瑶台月下，有生香堪掬。谁理商声帘户悄，萧飒悬珙鸣玉。一笑难逢，四愁休赋，任我云边宿。倚栏歌罢，露萤飞下秋竹。(张炎《壶中天·养拙夜饮，客有弹箜篌者，即事以赋》)

缥渺神仙云雾窗。说与苏州，未断人肠。带湖烟月堕苍茫。唤醒嫦娥，春笋纤长。马上琵琶半额妆。拨尽相思，十二巫阳。疏□清梦入潇湘。佩玉鸣鸾，吹下天香。(韩淪《一翦梅·闻箜篌》)

在张炎笔下，深山中客弹箜篌，抒写高雅之情，箜篌声如天外飞仙音，与山中花月、空中飞萤，共同融汇成隐士所处的高雅之境：“乐事杨柳楼心，瑶台月下，有生香堪掬。谁理商声帘户悄，萧飒悬珙鸣玉。一笑难逢，四愁休赋，任我云边宿。倚栏歌罢，露萤飞下秋竹。”而韩淪听着箜篌的演奏，眼前同样幻化出“马上琵琶半额妆。拨尽相思，十二巫阳。疏□清梦入潇湘。佩玉鸣鸾，吹下天香”的画面，可见，箜篌的叙述性和描述性都很强。

箜篌独奏曲，若结合词曲特定的生发氛围，兼以“非琴非筑”的箜篌乐器特质，不仅能产生似琴似筑的视听效果，更能对听众形成饱满的影响，如金哀宗正大三年（1226），元好问听完

<sup>35</sup> 河北正定隆兴寺宋代竖箜篌乐伎像。此处箜篌形体略低于乐伎上身，更小于附图一，当为小箜篌。引自《正定隆兴寺》图录第142，文物出版社2000年版，第179页。



颜彝（良佐）所爱之歌女弹奏箜篌曲而填词<sup>36</sup>：

赴节金钗促。爱弦间、泠泠细雨，非琴非筑。别鹤离鸾云千里，风雨孤猿夜哭。只雌蝶、雄蜂同宿。汀树诗成归舟远，认官眉、隐隐春山绿。歌宛转，泪盈掬。吴儿越女皆冰玉。恨不及、徘徊星汉，流光相属。破镜何年清辉满，寂寞佳人空谷。人世事、寻常翻覆。入塞新声愁未了，更伤心、听得江南曲。呼羯鼓，醉红烛。（《贺新郎·箜篌曲为良佐所亲赋》）

其三，南宋民间流行的应该是十四弦小箜篌。“十四弦”在当时甚至成为箜篌的代称，和琵琶、琴、笛一样成为词人寄托特定情感的意象之一。陆游《长歌行》：“世上悲欢亦偶然，何时烂醉锦江边？人归华表三千岁，春入箜篌十四弦。”勾画出锦江畔蜀人云集，弹箜篌游春的场面。若干年之后，陆游依旧难以忘怀箜篌所象征的蜀地欢乐：“十年前在古梁州，痛饮无时不惯愁。最忆夜分歌舞歇，卧听秦女擘箜篌。”（陆游《秋雨渐凉有怀兴元》）

危稹《渔家傲·和晏虞卿咏侍儿弹箜篌》则说明箜篌乐音可听之外，女子擘箜篌行为本身也构成箜篌演奏不可缺少的部分：

老去诸余情味浅。诗词不上闲钗钏。宝幌有人红两靛。帘间见。紫云元在梨花院。十四条弦音调远。柳丝不隔芙蓉面。秋入西窗风露晚。归去懒。酒酣一任乌巾岸。

侍儿弹箜篌的魅力，北宋才子秦观挡不住，南宋的老危稹也为之着迷：“老去诸余情味浅。诗词不上闲钗钏。宝幌有人红两靛。……十四条弦音调远。柳丝不隔芙蓉面。”乐伎的高超技法，

<sup>36</sup> 此词作年，据缪钺《〈遗山乐府〉编年小笺》，见《缪钺说词》，上海古籍出版社1999年版，第228页。

把十四条弦的魅力发挥得淋漓尽致。

### 三、宋代箜篌的形制

宋代歌舞表演使用箜篌，虽不如魏晋隋唐之盛，但也基本上涵盖了中土箜篌的所有种类，即卧箜篌、竖箜篌（大箜篌、小箜篌）和凤首箜篌，具体形制如下：

#### 1. 卧箜篌

卧箜篌形制如前引杜佑《通典》所述，横卧，如瑟；木质，表面刷漆<sup>37</sup>，有品柱。<sup>38</sup>弦数不定，有五弦、七弦乃至二十三弦。

宋·赵次公注苏轼诗《秧马歌并引》说：“箜篌似箏而腰曲。”<sup>39</sup>宋·许彦周《诗话》：“箜篌状如张箕，探手摘弦出声。”卧箜篌这一“摘弦出声”的摘奏法，正因其柱制及音律的缘故：需用异弦同音，需要较多的弦，故必得摘奏。阮咸琵琶的搯弹，即由此而来。<sup>40</sup>卧箜篌这一摘奏法。可知宋人卧箜篌基本沿袭了隋唐之旧。1980年湖北鄂州七里界四号墓出土卧箜篌乐俑，为三国后期作品，外涂黄釉，捏塑而成，箜篌长12.8cm，宽2.6cm，可

<sup>37</sup>唐·杜佑《通典》卷86：“后汉制，诸侯王、列侯，梓棺黑漆。中二千石以下，坎侯漆（空中勘合而漆之，如漆坎侯，即箜篌）。王文锦等点校，中华书局1988年版，第2325页。

<sup>38</sup>日本室町时代的丰原统秋（1450-1524）《体源抄》载：“卧箜篌，长二尺九寸，上阔六寸，下阔五寸一分，其形似琴而小，施五弦，用拨弹之。但今图四弦也，柱诚似琵琶。”此处所记箜篌制式甚至箜篌本身都可能系中国传入，因此可作参考。知杜佑所说箜篌似琵琶，应是指卧箜篌有品柱，且像琵琶一样使用拨片弹奏。

<sup>39</sup>宋·苏轼撰，清·王文诰辑注《苏轼诗集》卷38《秧马歌并引》“腰如箜篌首啄鸡”句注“王注次公曰”，中华书局1982年版，第2051页。

<sup>40</sup>参牛龙菲《阮咸一琵琶考》，载牛龙菲《古乐发微》，甘肃人民出版社1985年版，第262页。

观卧箜篌各部分，该乐俑现藏鄂州市博物馆。<sup>41</sup>宋·陈旸《乐书》有卧箜篌图像，但是似乎并不准确，只是将竖箜篌放倒聊以符合“卧”字而已（参附图四宋·陈旸《乐书》之卧箜篌<sup>42</sup>），更与唐人所言卧箜篌“似瑟而小”不符。倒是明代王圻《三才图会》绘有箜篌图像，增加了一个乐器琴架，应该更接近于卧箜篌原貌（参附图五明·王圻《三才图会》之卧箜篌<sup>43</sup>），王圻在绘图旁边有一段说明：

《通典》云：其形似瑟而小，用拔弹之。非今器也。又有云：竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之；体曲而长，二十三弦，竖抱于怀中，两手齐奏之，俗谓之“擘”，正今物也。<sup>44</sup>

这部分文字摘自宋·高承《事物纪原》<sup>45</sup>，高承既然说杜佑《通典》所载之卧箜篌“非今器”，而汉时之二十三弦胡箜篌“正今物”，按高承为北宋神宗赵顼元丰年（1078—1085）中开封人，则卧箜篌极有可能此时已少有人用。

## 2. 竖箜篌 大箜篌 小箜篌

竖箜篌是宋代最流行的箜篌品种，也为宋教坊所通用，宋人所称“箜篌”一般指竖箜篌（参附图六宋·陈旸《乐书》之竖箜

<sup>41</sup> 参修海林，王子初《看得见的音乐：乐器》，上海文艺出版社2001年版，第122页。

<sup>42</sup> 见宋·陈旸《乐书》卷128“乐图”，文渊阁《四库全书》第211册第566页，台湾商务印书馆1983年影印本。本文所用文渊阁《四库全书》，皆据此本，版本下同，不再出注。

<sup>43</sup> 明·王圻《三才图会》器用三卷，上海古籍出版社1988年版，第1129页。

<sup>44</sup> 明·王圻《三才图会》器用三卷，上海古籍出版社1988年版，第1129页。

<sup>45</sup> 宋·高承《事物纪原》卷二“乐舞声歌部”之“箜篌”条，中华书局1989年版，第98页。

篥<sup>46</sup>），竖箜篌一般为木制，宋代一般为三角形，所张弦数量如前所述以十四弦、二十三弦为主，其他大致与汉唐无别，如陈旸所云：“竖箜篌，胡乐也。其体曲而长，其弦二十有三，植抱于怀，用两手齐之，俗谓之‘擘箜篌’，亦谓之‘胡箜篌’……后世教坊亦用焉，去之可也。”<sup>47</sup>

根据不同的形状大小、不同的张弦数量、琴弦的粗细，竖箜篌之外又有大箜篌和小箜篌<sup>48</sup>（参附图七 宋·陈旸《乐书》之大箜篌小箜篌<sup>49</sup>）。有了大小箜篌的存在，箜篌的表现力更细腻，陈旸对此描述道：

故燕乐有大箜篌小箜篌，音逐手起，曲随弦成，盖若鹤鸣之嘹唳、玉声之清越者也，然非夷狄之制则郑卫之音，非燕乐所当用也。<sup>50</sup>

宋代大小箜篌形制的具体差别，虽因文献阙如而难以尽知，但清人刘文藻所撰《清朝续文献通考》对大小箜篌有详细的描述，在某种程度上弥补了这一缺憾：

大箜篌，其形如凤。左右共七十一弦：右面之弦三十六，配七音；左面之弦三十五，配六音。如鼓犯调乐曲，可拨制音板，使左面之音升高一律。右面第二十六弦，另装按音板

<sup>46</sup> 宋·陈旸《乐书》卷128“乐图”，文渊阁《四库全书》第211册第565页。

<sup>47</sup> 宋·陈旸《乐书》卷128“竖箜篌”条，文渊阁《四库全书》第211册第565页。

<sup>48</sup> 大小箜篌之别，自唐以来即有，如唐贞观中张文收所制燕乐，其乐器中所用箜篌即“卧箜篌一、大箜篌一、小箜篌一”（唐·杜佑《通典》卷146）；辽国太乐乐器所用箜篌，“卧箜篌、大箜篌、小箜篌”各一人（《辽史》卷54）。

<sup>49</sup> 宋·陈旸《乐书》卷128“乐图”，文渊阁《四库全书》第211册第564页。

<sup>50</sup> 宋·陈旸《乐书》卷128“大箜篌小箜篌”条，文渊阁《四库全书》第211册第565页。

一条，长一尺一寸二分，可以使用圆音指法，兼收琵琶之妙。自脚至顶，高六尺。一弦至十七弦，俱长四尺六寸八分，以下随音箱之斜度逐渐收短，最高一弦长九寸，音箱斜形，上宽四寸八分，下宽九寸。弦之粗细有五等。<sup>51</sup>

小箜篌，女子所弹，铜弦，缚其柄于腰间，随弹随行。首垂旒苏，状甚美观。高二尺八寸，音箱长五寸六分，高二寸六分，厚一寸二分。按，弦乐器可行走弹奏者，惟小箜篌一种而已。<sup>52</sup>

刘氏所描述之大箜篌，虽然已经是后来带有改造痕迹的双排弦的变调箜篌，但是他对于大小箜篌各部分比例的描述以及弹奏乐理的陈述，还是能让人感受到历史深处宋代箜篌的精美。

### 3. 凤首箜篌

凤首箜篌与竖箜篌的最大差别，在于音箱放在了下方，详情本文第一部分依牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》一书中“凤首箜篌与竖头箜篌的区别”已经做了详尽说明。宋·陈旸《乐书》所绘凤首箜篌图像（见附图八宋·陈旸《乐书》之风首箜篌<sup>53</sup>），竖柱顶端雕作凤首形状，音箱在下方底座上，可调琴弦的轸在上方，这是凤首箜篌的典型特征。

<sup>51</sup> 清·刘文藻《清朝续文献通考》第二册，卷194“乐考”，商务印书馆1936年版，第9402页。

<sup>52</sup> 清·刘文藻《清朝续文献通考》第二册，卷194“乐考”，商务印书馆1936年版，第9402页。

<sup>53</sup> 宋·陈旸《乐书》卷128“乐图”，文渊阁《四库全书》第211册第566页。

## 四、宋词之后的箜篌

宋代之后，箜篌的使用继续减少，至元明之时，它虽在宫廷礼仪之乐中继续发挥作用，但在民间更多的是作为文人雅士所惊赏的、比较稀罕的乐器而出现。此时的箜篌制作非常重视装饰性，如明代工部营造所制作的、为大乐所用的箜篌：

箜篌八把，用梓木为身，阔五寸，厚六寸，直长四尺八寸，并柄上雕龙头，中嵌花板雕盘龙一，俱沉香色描金，附以乌木引条系二十弦，下横施引首，并描金沉香色龙头，通长二尺二寸五分，上施乌木轴子二十，中有柱手，用乌木制成竹节。两末雕龙头描金，长一尺二寸五分，两龙头下，各垂彩线粉绂。<sup>54</sup>

宫廷中箜篌基本沿袭了前代竖箜篌的形制，以二十和二十三弦为主，抱弹演奏，主要用于朝贺朝会乐、鹵簿大乐、东宫仪仗、大宴乐等宫廷礼乐，有时候也作为朝廷赏赐外国的物品。从总体来看，竖箜篌在明代的应用更呈衰微之势，成化间（1465-1487）教坊司乐工中能弹箜篌者和会击钟磬一样很少，以致有失传之势。<sup>55</sup>

在民间，箜篌音响渐稀，精于箜篌甚至成为深山隐士的绝技，清末刘鹗（1857-1909）在其小说《老残游记》第十回“骊龙双珠光照琴瑟 犀牛一角声叶箜”中不厌其烦地用很长的篇幅叙述了箜篌、角、铃、箫合作的场景，虽然稍有艺术夸张，但却惟妙惟肖地传达了箜篌弹奏之际的神采：

<sup>54</sup> 明·申时行等重修《明会典》卷183，《万有文库》第二集700种，商务印书馆1936年版，第3720页。

<sup>55</sup> 详参谢瑾《明代箜篌的形制及其应用》，《中央音乐学院学报》2009年第3期。

子平又看壁上悬着一物，象似弹棉花的弓，却安了无数的弦，知道必是乐器。就问：“叫甚名字？”黄龙子道：“名叫‘笙篴’。”用手拨拨，也不甚响。说道：“我们从小读诗，题目里就有《笙篴引》，却不知道是这个样子。请先生弹两声，以广见闻，何如？”黄龙子道：“单弹没有什么意味。我看时候何如，再请一个客来，就行了。”走至窗前，朝外一看月光，说：“此刻不过亥正，恐怕桑家姊妹还没有睡呢，去请一请看。”遂向璵姑道：“申公要听笙篴，不知桑家阿扈能来不能？”璵姑道：“苍头送茶来，我叫他去问声看。”

于是又各坐下。苍头捧了一个小红泥炉子外，一个水瓶子，一个小茶壶，几个小茶杯，安置在矮脚几上。璵姑说：“你到桑家问扈姑，胜姑能来不能。”苍头诺声去了。

……

璵姑于是取了笙篴递给扈姑。扈姑不肯接手，说道：“我弹笙篴，不及璵妹。我却带了一枝角来，胜妹也带得铃来了，不如竟是璵妹弹笙篴，我吹角，胜妹遥铃，岂不大妙？”黄龙道：“甚善，甚善。就是这们办。”扈姑又道：“龙叔做什么呢？”黄龙道：“我管听。”扈姑道：“不害臊！稀罕你听！龙吟虎啸，你就吟罢。”黄龙道：“水龙才会吟呢。我是个田里的龙，只会潜而不用。”璵姑说：“有了法子了。”即将笙篴放下，跑到靠壁几上，取过一架特磬来，放在黄龙面前，说：“你就半啸半击磬，帮衬帮衬音节罢。”

扈姑遂从襟底取出一枝角来，光彩夺目，如元玉一般，先缓缓的吹起。原来这角上面有个吹孔，旁边有六七个小孔，手指可以按放，亦复有宫商徵羽，不似街巡兵吹的海螺只是鸣咽价叫。听那角声，吹得呜咽顿挫，其声悲壮。

当时璵姑已将笙篴取在膝上，将弦调好，听那角声的节奏。胜姑将小铃取出，左手撒了四个，右手撒了三个，亦凝神看着扈姑。只见扈姑角声一阕将终，胜姑便将两手

七铃同时取起，商商价乱摇。

铃起之时，璵姑已将箜篌举起，苍苍凉凉，紧钩漫摘，连批带拂。铃声已止，箜篌丁东断续，与角声相和，如狂风吹沙，屋瓦欲震。那七个铃便不一齐都响，亦复参差错落，应机赴节。

这时黄龙子隐几仰天，撮唇齐口，发啸相和。尔时，喉声，角声，弦声，铃声，俱分辨不出。耳中但听得风声，水声，人马蹙踏声，旌旗照耀声，干戈击轧声，金鼓薄伐声。

约有半小时，黄龙举起磬击子来，在磬上铿铿锵锵的乱击，协律谐声，乘虚蹈隙。其时箜篌渐稀，角声渐低，惟余清磬，铮鏦未已。

少息，胜姑起立，两手笔直，乱铃再摇，众乐皆息。……黄龙道：“这曲叫枯桑引，又名胡马嘶风曲，乃军阵乐也。凡箜篌所奏，无和平之音，多半凄清悲壮。其至急者，可令人泣下。”<sup>56</sup>

小说原文更长，本文虽为篇幅所限而尽量压缩，但似乎依旧不短。这段文字可谓最详尽的箜篌演奏现场实录，经过小说作者的传神描述，不禁令人感叹这崛起于中亚、风靡世界数千年的乐器，确有其独到之处。

20世纪八十年代以后，随着对民族音乐文化的重视，对于箜篌的研制与改进工作不断加强，传统箜篌陆续得到复制，新型箜篌如通用型箜篌、转调雁柱箜篌等也被生产制作并投入应用，箜篌作为高雅乐器再次被重视。<sup>57</sup>只不过，此时的箜篌制作已经融

<sup>56</sup>清·刘鹗《老残游记》第十回“骊龙双珠光照琴瑟 犀牛一角声叶箜篌”，亚东图书馆1934年版，第6—12页。

<sup>57</sup>参董源主编《最新中西乐器制作装配工艺及通用技术与质量鉴别标准实用全书》之第六节“异形弹拨弦鸣乐器”，中国音乐学院出版社2004年版，第200-212页。崔君芝《箜篌新生》，《民族音乐》2010年第3期。



入现代技术和理念，其演奏技巧也自日新月异，与唐宋历史风烟中的箜篌不可同日而语了。<sup>58</sup>

参考文献：

- 汉·班固：《郊祀志第五上·汉书》卷25，中华书局，1962年版。
- 汉·司马迁：《封禅书第六·史记》卷28，北京：中华书局，1959年版。
- 汉·宋衷注、清·秦嘉谟等辑：《世本八种》，上海：商务印书馆，1957年12月版。
- 东汉·刘熙：《释名》，北京：中华书局，1985年版。
- 东汉·应劭撰，吴树平校释：《风俗通义校释》，天津：天津人民出版社，1980年版。
- 南朝·宋·范曄：《南匈奴列传·后汉书》卷89，北京：中华书局，1965年版。
- 南朝·宋·范曄：《五行一·后汉书》卷103，北京：中华书局，1965年版。
- 南朝·梁·沈约：《宋书》卷19，中华书局，1974年版。
- 唐·崔令钦撰：《教坊记》，吴企明点校，北京：中华书局，2012年版。
- 唐·杜佑：《通典》卷86，王文锦等点校，北京：中华书局，1988年版。
- 唐·杜佑：《通典》卷144，王文锦等点校，北京：中华书局，1988年版。
- 唐·魏征等撰：《音乐下·隋书》卷15，北京：中华书局，1973年版。
- 后晋·刘昫：《音乐二·旧唐书》卷29，北京：中华书局，1975年版。
- 宋·陈旸：《乐图·乐书》卷128，文渊阁《四库全书》第211册，台北：台湾商务印书馆，1983年影印本。
- 宋·高承：《箜篌·乐舞声歌部·事物纪原》卷二，北京：中华书局，1989年版。
- 宋·孟元老撰，邓之诚注：《东京梦华录注》卷9，北京：中华书局，1982年版。
- 宋·欧阳修、宋祁：《南蛮传下·新唐书》卷222，北京：中华书局，1975年版。
- 宋·苏轼撰，清·王文浩辑注：《苏轼诗集》卷38，北京：中华书局，1982年版。
- 宋·王明清：《蔡元长作《太清楼特燕记》·挥麈录》余话卷之一，上海：上海古籍出版社，2001年版。
- 明·申时行等重修：《明会典》卷183，《万有文库》第二集，上海：商务印书馆，1936年版。

<sup>58</sup> 本文为教育部人文社科基金项目“宋词词乐系统研究”（07JA760036）、中国传媒大学2008年“382”人才工程项目（W08382327）成果之一。

- 明·王圻:《三才图会》器用三卷,上海:上海古籍出版社1988年版。
- 清·刘文藻:《乐考·清朝续文献通考》第二册,卷194,上海:商务印书馆,1936年版。
- 清·刘鹗:《老残游记》,上海:亚东图书馆,1934年版。
- 岸边成雄:《序章·古代丝绸之路的音乐》,北京:人民音乐出版社,1988年版。
- 崔君芝:《箜篌的新生》,昆明:《民族音乐》,2010年第3期,页45-47。
- 董源主编:《最新中西乐器制作装配工艺及通用技术与质量鉴别标准实用全书》,北京:中国音乐学院出版社,2004年版。
- 郭树荃:《中国音乐鉴赏》,上海:上海人民美术出版社,2009年版。
- 林谦三:《竖箜篌传入中国的时期·东亚乐器考》,北京:音乐出版社,1962年版。
- 缪钺:《〈遗山乐府〉编年小笺》,《缪钺说词》,上海:上海古籍出版社,1999年版。
- 牛龙菲:《古乐发微》,兰州:甘肃人民出版社,1985年版。
- 牛龙菲:《敦煌壁画乐史资料总录与研究》下卷,兰州:敦煌文艺出版社,1996年版。
- 唐圭璋编:《词话丛编》第一册,北京:中华书局,1986年版。
- 谢瑾:《箜篌在宋代宫廷中的运用》,北京:《音乐研究》,2009年第3期,页61-71。
- 谢瑾:《明代箜篌的形制及其应用》,北京:《中央音乐学院学报》,2009年第3期,页93-100。
- 修海林、王子初:《看得见的音乐:乐器》,上海:上海文艺出版社,2001年版。
- 伊斯拉菲尔·玉苏甫、安尼瓦尔·哈斯木:《古老的乐器:箜篌》,新疆:《西域研究》,2001年第2期,页78-85。
- 张秀生等:《正定隆兴寺》图录,北京:文物出版社,2000年版。
- 周吉:《西域箜篌考》,《巴音郭楞记忆——品味新疆巴音郭楞蒙古自治州楼兰论文集》,新疆:新疆巴音郭楞蒙古自治州文化局编,2009年版。
- 周菁葆:《丝绸之路的音乐文化》,新疆:新疆人民出版社,1987年版。



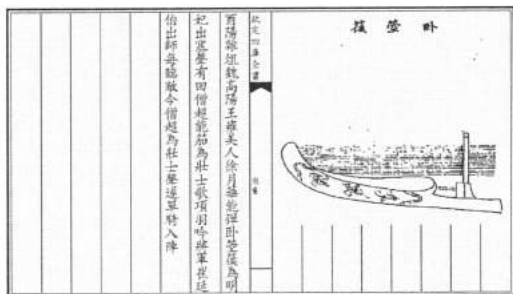
附图一  
大箏篋乐伎雕像



附图二  
宋人奏乐图（部分）

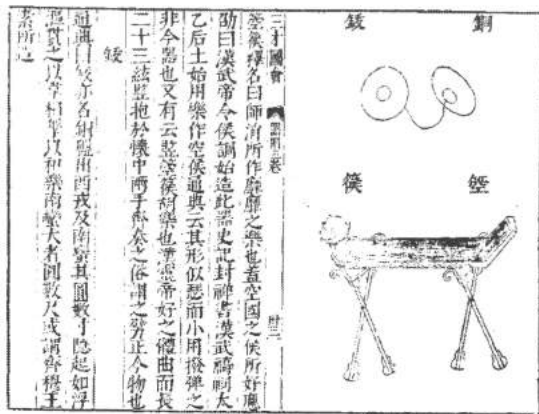


附图三  
小箏篋乐伎雕像

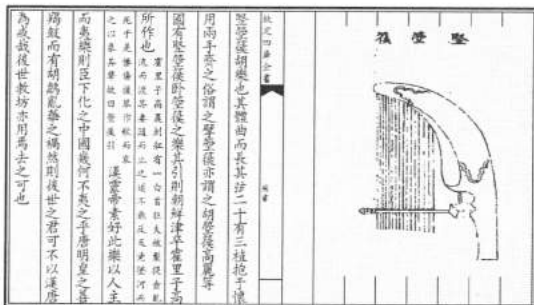


附图四  
宋·陈旸《乐书》之卧箏篋

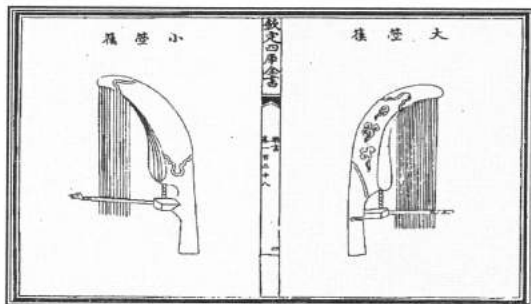
附图五  
明·王圻《三才图会》之卧箜篌



附图六  
宋·陈旸《乐书》之竖箜篌



附图七  
宋·陈旸《乐书》之大箜篌 小箜篌



附图八  
宋·陈旸《乐书》之凤首箜篌

