

考古发现与秦筝说

项 阳

筝,作为中国的传统乐器,已有数千年的历史。由于《史记·李斯列传》中的一段记载,“夫击瓮叩缶,弹箏搏髀,而歌呼呜呜,快耳目者,真秦之声也”。故后人多以此为据,遂有秦箏说。最早将箏直呼为秦箏的,据考是胡刻宋本文选《楚辞》“挟秦箏而弹徵”一句;最早称秦箏为秦声的是他人引高诱《汉书注》中,“箏、秦箏,秦声也”^①。对秦箏考据最详的,就笔者所见,应为焦文彬先生的《秦箏史话》^②和魏军先生的有关论述^③。那么,这秦箏究竟是指箏的起源地,还是箏在流传过程中的一种流派,一种风格,是史书中长期争执不休却又很难说清楚的问题。焦文彬先生讲道:“箏是秦人的伟大创造,有口皆碑,有史可证,也有案可查。”然而,我们所见这些论述过多依赖文献,近期考古发现引发我们对秦箏说的新思考,笔者在前人研究的基础上,综合多种观点以及考古资料的印证,认为秦箏是一种流派,一种风格,是流而不是源。

秦箏之说,与历史上首次统一中国的秦相联系,秦征服诸强,成为当时政治经济文化的中心,其后直至隋唐时代,秦地在中国历史上一直处于显要的地位,才使得秦箏之说凸现出来。这即是说秦箏之兴有着社会政治等多方面的因素。然而,这并不意味着箏就一定为秦人所创制,比如,常与秦箏一起出现于文人诗赋中的瑟,对其流传之地,就有多种说法。“秦箏发西音,齐瑟扬东讴”(曹植《赠丁仪》),照箏便是秦人创制之逻辑,那么这瑟也应由齐源出了,然而鲍照《白芷歌》中却有“秦箏赵瑟挟笙竽”的诗句,如此,这瑟又是由赵人所创。再有,从近年的考古发现所见,战国楚墓所出的瑟是最多的,而史料却很少认为瑟源之于楚,但这并不妨碍楚地瑟之大流行。所以这秦箏、齐瑟、赵瑟、楚

瑟、齐箏、燕筑等等,并不能说明其渊源,而是与当时当地人民对此器的喜爱程度,以及与当地的音乐形态密切相关。例如,史料记载,秦箏总是与西音相联,“汝不闻秦箏声最苦”(岑参《秦箏歌》),“抽弦促柱听秦箏,无限秦人悲怨声”(柳中庸《听箏》)、“秦箏奏西音”(曹丕《善哉行》),可见,西音是一种悲苦凄凉的曲调,而秦箏最善于表现这种音调,固而二者相辅相成。所以我们说,秦箏是为一种音乐风格的代表,而这种音乐风格的最好表现载体在其时是秦地之箏,固有秦箏说。后世之人正是对箏之起源不甚了了,而秦地之箏又甚为流行,因而引发出许多附会的说法,诸如秦地起源说等等,其实,这里更多的是后人不知其最初产地,人云亦云世代传承的一种猜测。

那么,究竟何处为箏之起源地呢?我们来看一看以下的考古发现。

浙江绍兴 306 号墓出土的两件弦乐器的铜铸模型,其中一件颇似后世的箏形。此器的头部置于腿上,一手弹弦,一手按弦,弦数不明(上标四弦应为示意),此器尾部则垂于地面。关于此器的年代,现有两种解释:一为战国初期说,一为春秋前期说^④。倘依后说,则把此器的年代提到公元前 8 世纪之前。即使不然,按战国初期说,亦比史籍所载的秦箏要早,起码二者呈并行状态。另外,贵溪崖墓出土了两件十三弦乐器,黄成元将其称之为“公元前 500 年的古筝”。何以此说,这是因为,“这两件乐器与琴,在型制结构上,在弦数上,在施弦方法上,都毫无共同之处,所以,可以肯定,它不属于琴类乐器”,他经过一番考证后认定这“是十三弦箏”^⑤。此墓的碳 14 测定为 2595±75,也就是说在公元前 7 到公元前 6 世纪之前的产物。这两处出土均为越

地,而且从考古学年代上分析都在春秋时代(后者的年代更为肯定),这显然已经超出秦地之域,而且相距时空甚远。两处虽无文字记载明确为箏,但从其形观察则不能不认为说其为箏有着较大的合理性。箏之名,就史籍所载,最早也是在战国,我们是否可以这样推测,即在进入中原及秦地之时,人们才给予其定名,而在此前有其器而无其名或无定名呢?我们注意到,在先秦文献《诗经》记载的数十种乐器中,并无箏这种乐器。魏军先生在评述这种现象时认为有两种可能。“一、春秋末至战国初箏还在其发展的第一、二阶段,尚未引起统治者的注意,而《诗·秦风》乃周之史官搜集整理而成,故不见箏。二、传本至今的《诗经》,乃孔子最后编定,孔子系鲁国人,远在东方,可能不知道秦之民间器乐的发展情况,故未录。或者是孔子时秦箏尚未产生,故无可录。两种可能均存在”^⑥。这里的问题在于,就一来说,所谓“风”者,均采自民间,是为统治者以观民情的可靠资料,即便是周之史官,从民间搜集也会尽量保持其“原貌”,故因周之史官而不录之说论据不足。再有,就《诗经》所涵盖的地域来讲,则是“相当于今天黄河流域的陕西、山西、河南、山东四省以及长江流域的湖北省的北部和四川省的东部”^⑦,这就比较清楚地显示出在其时其地无箏,而其时则见箏已流行于越地,绍兴和贵溪墓葬中之器都可证,魏军先生推测“或者是孔子时秦箏尚未产生,故无可录”,这倒较符合历史的实际。那么,既然南方越地已有箏出,而同一时段之内秦地以及中原无箏,又何以证明箏源出秦地呢?由此,“箏是由北方即西北秦地开始诞生,并逐渐进入中原、齐地而后入荆楚的”^⑧的论说,则使人感到推测的成份太多,实证的成份太少。

这箏,与筑相同,从竹,因而有不少学者认为箏与筑有密切的、甚至是血缘关系。“箏,谨按《礼·乐记》:箏,五弦筑身也”^⑨,《说文》亦云,“箏,鼓弦筑身乐也”。金建民在《古箏起源之谜》^⑩一文中,介绍我国和日本的一些音乐史学者倾向于箏源于筑说。依我看,除了文字学上的意义之外,还是看到了这二者之间的内在联系的。琴瑟之属究竟其字源何出,目前还很难有令人满意的诠释,但琴瑟之属是中原人之创造当无疑问。林谦三氏认为,中国古代的琴、箏、筑等弦乐器,应从半管形琴(Halbröhrenzither)和更古的圆形管状琴(Röhrenzither)演变而来^⑪,那么,这管状琴究竟与箏筑有何种关系呢?要解说这个问题,我们不得不借助于后世的文献资料和现存民间的竹筒琴之类的乐器。如果说出土乐器中,作为木制的尚有两千多年以前的遗留,作为竹制之物却由于易腐等种种原因荡然无存,使

我们无缘得见数千年以前的初制,这就不得不借助于人类学的方法,以逆向考察之法究之。

人们在考证琴瑟之初制时,常有如下线索,即最初的琴瑟与箏筑同,均为五弦,以后才演化为七弦、九弦、十几弦、二十几弦。从最新考古资料所见,后世流行的七弦之琴也是在战国之时初露端倪^⑫,然而这琴瑟最早源出的传说无一出自南方,一个简单的事实是,几千年来中国周原腹地无论是气候还是环境等多方面,都不太适合较粗竹类的生长,考古资料表明,生活在秦岭北麓的蓝田猿人时期,气候条件是温暖而湿润的,然而,在距今十多万年之前,早期智人阶段的大荔人时期,据“植物孢粉分析表明当时的气候不象蓝田人时期那样温暖而湿润”^⑬了。自此而下,近五千年以来,我国的气温波动并不激烈,“从仰韶文化到安阳殷墟,大部分时间的年平均温度高于现在2℃左右,一月温度大约比现在高3℃—5℃”^⑭,因而也就是很难将琴瑟之属的起源与竹类相联系。而作为箏筑之属,从文字学上所透露的信息则的确反映出古人的认识是与竹密切相关的,南方盛产大竹是人所共知的,现今管状琴之遗存也多在南方^⑮。此外,这箏与筑都是有柱码的乐器,而琴则不然;箏与筑历来都是一弦一音之器,琴则属于一弦多音的统系。所有这些都说明箏与箏、筑非一个体系之源出。由此说来,萨克斯与林谦三等人所云,“管形齐特拉琴(Röhrenzither)分化出半管形齐特拉琴,成为中国的琴的母胎”^⑯之说,则很是牵强。中国琴瑟为板面状之物,与半管形齐特拉琴不应所属一类,倒是筑箏之类与齐特拉系统有缘。我们可以从出土文物和文献资料上加以印证。现今出土的最早被认为是琴的乐器似是曾侯乙墓十弦琴,晚出的长沙燕山街战国七弦琴的形状均为。瑟,数量众多均为长方形,面板微平的定制。而作为管形琴之属,我们说其源自盛产大竹之地自有一番道理。明代王圻《三才图会》所描写的“竹铜鼓”应为这种管形琴之遗存。至于现在桂西山区、云南南部所用的竹筒琴之类,更具有化石性,可视为管形琴源发之地的子遗。这种既可击,又可弹,甚至可以拉奏的弦乐器,以竹胴为共鸣体,以竹箨为弦,以小竹棍为柱码撑弦,以竹片为弓,去击、轧琴弦,全身皆为竹制的乐器,就如植物界的冷杉,动物界的熊猫一样,实为在适者生存之地的原生形态。我们说,箏与筑则是因为当时中国北方社会政治经济文化的发达,受其吸引而在漫长的历史发展过程中向北渐进,为中原人所识之时给予的定称。固然,这向北挺进的过程中由于大竹不适应北方气候环境,加之资源较少等因素改为木制,但其形却留下了其原生形态之遗痕。筑这

种竹胴击弦乐器,在改竹胴为木制之后仍然是上圆下平之物,所见其嫡传子孙轧筝之类,都是对剖竹筒之状,青州“筑琴”^⑩虽为木制,其状却是“半边轳轳头”。这显然是半圆管状琴的遗制了。作为筝,直到晋时,仍有“上圆象天,下平象地(傅玄《筝赋序》)”的形制。林谦三氏“古时的筝、筑都并不象后世的筝样,而可能是个棒状的东西,或是将圆竹筒对剖为两半的形状”^⑪之猜想,只有与南方所出之管状琴或半管状琴相联系时才是合理的。林氏云,“筝也同于筑,也是棒状,总是个和瑟不同的形状。这才可以猜想是战国末期传自西域,而别命名为筝的。古筝既不象后世新筝之如瑟形,则究作何形,问题就是这里。琴和瑟是差不多相同的,既不如瑟,当然也就不能如琴。我们所能想象的,还是棒状琴或对剖竹筒样子的琴形。那么周时已经达到大成阶段的板状五弦琴(乃至七弦琴)里是不会自然产生出棒状的五弦筑来的。魏晋时变了形的筝,却还说‘上圆下平’,这就不能不说是剖竹筒形的余意了”。“关于筝的起源,可以有这样种种的设想,而但凭今日的具体实物资料,还是不宜遽下论断判定其直接起源于东方或西方,抑或起源于南方”^⑫。林氏的这一段论说,笔者以为说得切中要害,这对我们认识筑与筝的起源很有启发,即管状琴或半管状琴在北渐过程中由于“适者生存”等多种原因,改竹胴为木制,成了后世的筑形,而在其源发地仍有其原生形态之遗。这管状琴在南方的流传范围是很广的,在北渐的过程中,由于加入了改制者的主体意识,并与琴瑟类的弦鸣乐器相参照,因而才会在形制上与其相互比附,甚至产生出差异较大的形制。就筑而言,如笔者近年来在多篇文章中所论述的,在北渐过程中,由于各地情况不同,改造者的参照物各异,因而产生出不尽相同的形制,才会有似瑟、如筝、似琴之说。正因为这莫衷一是,才会给今人在辨识之时带来种种困惑,往往肯定其一而否定其它。其实,当我们从考古学和人类学的角度加以综合考察之时,才感到这种的乐器北渐之时不可能是单一的渠道,亦不会源出一地,而是源出于较为广泛的地域,多渠道的北渐。其形制必然会在大致相同或主要方面相同的情况下,而有许多不尽相同之处。比如筑,首先应该肯定的一点必须是为击弦乐器,那么,既然先秦文献只有筑这么一种击弦乐器的记载,我们在出土文物中见到的击弦乐器则不能不往筑上考虑。从已有出土物所见,先秦至汉时,这击弦的乐器确在主要特征相同的情况下又有许多不同,这就是弦数不同以及如筝、如瑟、似琴之形了。但这些并不能成为视其为筝之障碍,比如琴,就现在所见的考古资料,战国时的楚琴多似今

乡村中的捣衣棒,而在北方之琴形则不如此。再有,从弦数讲,现在多以为最早之琴为五弦,汉时的注解周时的琴多有十几弦,二十几弦的,从出土实物看,到了战国时代,七弦琴才露端倪。毕竟,从七弦琴之始到定型又经过了几个世纪,而定型之时的琴又非先秦之型,我们不会因此讲先秦之琴不为琴吧。如果以上所说能得到大家的理解,那么作为筝之如筑、如瑟之说就可释然了。这应是乐器演变过程中的必然。毕竟,乐器从无到有,从不定型到定型是经过了一个漫长的历史时期,直到人们的认识趋于一致之时,才会有定型之物。作为筑与筝,我们以为其二者应是同源的,都出自管状琴的统系,在演化过程中既有互为参照的一面,又有与琴瑟之形制参照的一面。这五弦之筑筑应是从较为接近之地域和渠道北渐的;而弦数较多,形体较大,更接近后世之筑筝者,应是从另一地域和渠道北渐,或者认为后一类演进较快。陈旸《乐书》中对筑与筝之关系的论述虽然晚出,但将考古资料与文献相互印证,我们就可以看出后一类筑筝体系是古已有之的,而陈旸将二者的关系讲得更明晰。“筑之为器,大抵类筝,……筑以指弹,筑以筋击,大同小异”。我们从绍兴墓中的筑与筝形来看,从《风俗通义》、《隋书·音乐志》,并、凉二州的筝形,罗泊湾十二弦琴^⑬,贵溪十三弦,《淮南子》高诱注中的有关描述等等都可见这一统系之存在。值得注意的是,作为目前音乐史学界普遍认定为筑的一类,即五弦小型筑,汉代以后虽然还有人提及,但就目前出土文物和文献图像资料来看,却全无踪影,而所能见到的几乎都是弦数较多,形制也似现今筝形的一类。

黄翔鹏先生在其论著《均钟考》中将陈旸《乐书》中的筑形与连云港西汉墓中筑的图形相比较,“可以看出它们已可说是两种乐器”^⑭。黄先生通过对唐以前与筑相关史料的归纳疏理,就筑的演奏形态得出了“先汉手持之筑,隋唐平放之筑”的结论,并说,这样归纳“目的是为了贯通它的源流关系”。这似乎是在说,隋唐以前均为手持之筑,隋唐之时才有平放之筑的,这一点,似可另作解释。这里的问题有二:一是隋唐之前是否有平放之筑,二是隋唐以前是否有非连云港西汉墓筑的类型。

绍兴306号墓中的击弦乐器模型,其形似筝,国内有些学者认为是筑。所以这样讲,还是由于演奏者左手按弦,右手执一棍状物在击弦,这件乐器模型是近似平置的。如果承认此器为筑,那么,这就是“平放之筑”了。令人感到惊奇的是,此器的演奏形态正好应了陈旸《乐书》中筑“左手振之,右手以竹尺击之”的描述。由

于陈旸《乐书》晚出,作为以后来的材料证前者,很难被人所接受。然而,作为非五弦的如箏似瑟之筑形,并非唐宋以后才有的。上而溯之,《隋书》说有十二弦筑;《淮南子》高诱注说有二十一弦筑;《风俗通义》中说筑似瑟;《释名》讲筑如箏;与此相应的还有《晋书》《三国志》中对瑟的释解,说其似筑。所有这些,若讲为小箏小瑟,虽也可为一说,但却很难使人信服。作为瑟来讲,我们从出土的先汉器形来看,已趋于定形。无论曾侯乙、马王堆、信阳楚墓,还是济南无影山所出的瑟都是既宽且长,即呈扁宽的长方形,弦数也多在二十三到二十五弦之间。所以我们说高诱所讲的二十一弦筑自有其道理,似不应视为“可疑的描述”,现在所见出土的“先汉手持之筑”形制狭长,均为五弦,显然其面容不下十二弦,十三弦,二十一弦的。至于绍兴筑,就其形与人体之比例来看,应是既宽且长的,虽然从铜铸模型看仅有四弦,但由于此模型的整体比例较小,无法细致地描述,所以可看作仅为弦的示意,不足为据。另外,南阳之筑也是比较长宽的。从绍兴之筑形始,以至汉魏到隋唐之时诸多非五弦之筑的记载,都说明有非连云港、马王堆汉墓中这种五弦之筑形的存在,这也就是说黄先生说讲的这两种筑形是汉魏乃至先秦时并存的。就现有考古资料来看,就象“新音阶不新,古音阶不古”一样,似不能说明陈旸《乐书》中所描绘的这种筑形晚出,其二者之间也很难说是“源流关系”。

就“手持之筑”说,黄先生所讲无疑是指连云港西汉墓画中所绘的小型五弦之筑。这“手持”如何持法,《说文》中“巩,持之也”,并不明确。从连云港西汉墓、马王堆汉墓、唐河汉墓的画像所见,这种筑的一端都置于地下,演奏者多是持筑颈项或称筑的另一端,一只手持竹片击弦,筑身与地面呈不太大的夹角。这种演奏形态似为小型五弦筑的典型奏法,只有对高渐离所击之筑的描述是个例外。高渐离所击之筑是可以将筑离开地面演奏的,所以才能逐渐向秦王靠近并击之。黄先生是将这高渐离所击之筑与这种小型筑联系的,但高渐离所击之筑是在燕、秦之地,当时其地之筑形是否为此种筑形,尚不可知。毕竟,从目前所见这类小型筑形无一不是离开地面击奏的。

那么,我们前面所说的“如箏似瑟”的、形制比较长宽的筑是否也可“手持”呢?又是怎样“持”呢?我们从南阳汉画像石和安邱汉画像石上的筑演奏图形看,亦为手持。但这种持法是“左手握其项,置尾肩上”的,我们所见的后世箏类乐器的演奏多属此类。比如《中国音乐史图鉴》中所刊的几处箏图形就如此。这种手持法在现今传世的箏类乐器中更不鲜见,

无论是黄先生提及的广西瓦箏,武安箏,还是笔者所见的青州筑箏也多是这样。笔者在莆田采访时所见的文枕箏,与《图鉴》中《宪宗行乐图卷》《佛母大孔雀明王经》里的箏相同,都属比较长的一类,老艺人们在室内演奏时将文枕箏平置于桌上,左手按弦,右手执芦苇杆轧弦,但在“文十音”串街演奏时,老艺人就将其扛在肩上,左手持之颈项演奏了,所以平放之筑亦可以手持。所谓“手持之法”并非仅可以将筑的一头着地进行演奏。也就是说这“平放之筑”是能够托起演奏的,托起之时就是“手持”了,但这里手持的含义似乎更宽泛一些。值得注意的是,黄先生在论及这种小型筑时说到,“根据现在可从古代图象中见到的筑与人体比例而言,筑的大小,连身及柄,全长不过一米有余,其筑身部分,大约不会超过六、七十厘米,至今河北‘武安平调’所用十弦箏,广西七弦瓦箏(一种运弓轧奏之箏),皆此长度”。黄先生这里似乎也是将后世的箏与筑相联系的,如果这种理解无误,那么,从箏来看,的确不仅有这种小型的箏,而且有较为长大的箏,正如我们前面提及的《图鉴》中的图形以及莆田文枕箏都如此。还应看到,绍兴与莆田是近邻,古代闽越更是一家,况且陈旸为闽人,曾在宋都城为官,所有这些都可为这种大型筑体增加一点佐证。黄先生在论及箏瑟时还谈到“形体短小的小箏、小瑟,只用五弦之箏、瑟,要说古制都曾有之,也都可信”。这是出于对“筑,五弦之乐也”的考释。然而,问题在于,这种小型的五弦之筑,就目前资料所见,均为“搗衣棒状”,这里的颈项与现今箏类不尽相同,现今箏则是两端宽窄厚薄差不多相当,只有颈部较细,这更符合陈旸《乐书》中“项细肩圆”的解说。就瓦箏与武安箏而论,虽不算太长,却是两端宽窄相当的,这一点,较之与长大之统系的筑箏类亦颇一致。所以我们说,小型筑之形制还是在向大形化的一类靠拢,或称现今以及历史上的小型较短的箏是长大之统系的筑箏类的分化变体。就其弦数来看亦如此,现存之箏绝无五弦之属,七弦瓦箏已属例外,其余都在十弦以上,更多为十三弦。就这一层传承关系来说,亦可证明确有非小型筑的另一统系的存在。而这个统系从考古资料来看又的确不是晚出的。如此说来,我们虽然还能从后世筑嬗变出的箏类乐器的长短上看出这类小型筑之遗痕,但就弦数而言,却不复存五弦了,形制亦改变了。我们将出土文物与历史文献及现存乐器相印证,既然这箏与筑自春秋早期就有同形同制之存在,且一脉相承,直到如今诸多的箏类乐器均属此类型,我们的确应该对箏与筑在中国最早产生的年代、地域重新认识,不应仅仅认定其

一种而轻易否定另一种,亦不应认为只是在唐代才有平放之筑。这两种统系之间似不应为源流关系。即便如此,似也可理解为形制较大的一类筑箏在其所传地域演进较早,以致于在相同时代并行着这两种不尽相同的形制。这即是说,管状琴系统在向北流传之时因不同地域、受不同弦乐器器形的影响而有不同的统系。还是那句话,“适者生存”,现在看来,形制较长大之统系的箏与筑的寿命更长,生命力更强,而那种捣衣棒状的筑,的确在唐代以前就无声无息了。这应是历史的事实。然而,筑却依在,并没有因为小型筑的消失而消失,筑嬗变为轧箏,成为中国最早的弓弦乐器^⑥,而其同源之箏,亦成为中国弹弦乐器中的代表性乐器之一。

牛龙菲氏在新近所著《敦煌壁画乐史资料总录与研究》^⑦一书中,就箏筑箏之关系有如下论述:“‘箏’字之所以‘从竹’是因为由‘击筑’演化而来的‘五弦之琴’原先也曾以‘箏’名之的缘故。今人所谓之‘箏’,并不是‘琴’之统系(‘其形如瑟’)的‘秦箏’”(页281)。牛君在此将古之五弦之器皆列为筑统系,认为“‘五弦箏’五弦之琴是由‘击筑’演化而来(页279)”。问题在于,筑为有柱码之乐器,而琴自古至今并无柱码,这一点从考古资料以及文献上都可以得到明证。牛君所说“‘五弦箏’和击筑一样,并无品、柱装置”。这里就有个如何看待五弦筑的问题。从现有资料看,琴在我国有明确记载,往上溯则可至先商,只是人们对琴字之源至今尚未作出令人满意的解释。筑的文献资料最早在战国,战国之时的齐、燕、乃至秦国都有此种乐器,而且流传甚广。出土资料显示,最早的筑在越地,或为春秋前期,或为战国早期,并不是五弦之小型筑形。其余所见均在汉代以下。至于曾侯乙五弦器,黄翔鹏先生之《均钟考》以精辟而详实地论证认定此器是作为均钟之律准。因其既无品柱,且弦距过狭,共鸣体太窄,不可能击奏,因而不是筑。笔者赞同黄先生的论说。此器取其节点之音而均钟,为我们指点迷津。筑箏此类在中原之地晚出之器又何以成为商周时代就在中原大流行的琴类乐器的祖宗?

我们之所以认为箏筑同源,除两者最先都为五弦,竹胴之外,一个最重要的原因就在于这两者都是有柱码的乐器,此种有柱码的弦乐器自古以来均为一弦一音之器。所以黄先生在讲到高渐离所击之筑时认为“这样的手持之筑,当然可以奏出类似于后世轧箏的却是“改‘轧’为‘击’的音乐效果,它是使用柱码的乐器,应用箏翼的‘柱后抑羽角’的手法,还是有可能像记载中的高渐离那样,用五弦筑奏出‘变徵之声’的^⑧!”这也就是说五弦仍为一弦一音之器,这与牛君所论的五

弦筑为“一弦多音,复弦基音相同”有着质的区别。笔者以为黄先生所论是正确的。筑与琴之最大不同有两点,这就是筑为击弦并有柱码。同为五弦,但却有着本质上的区别。从由筑嬗变而成的轧箏上可以清楚地看到这一点,当今所遗存的武安、平顶山轧箏,广西瓦琴、莆田文枕琴、青州筑琴都是如此。它们虽说改击为轧,嬗变为弓弦乐器,但都没有摆脱一弦一音的局限,以至于在当今社会中已感到生存危机。至于对轧箏类乐器进行改革,将其从一弦一音的态势中解脱出来,则是本世纪八十年代以来的事情了。福建的黄福安、陕西的吕冰等人都是改革的成功者。黄福安将轧箏能活动且排列参差的柱码改为通柱,如小提琴的码子一般。如此,无论按弦和轧弦都在柱码之一边,一弦多音,这不能不说是受到小提琴和胡琴等弓弦乐器的影响所致。

如此说来,我们对牛君所言“琴之统系的五弦箏”说便甚感疑惑。牛君仅凭箏筑琴都有一个五弦阶段,便造出一个“琴之统系的五弦箏”说,并认定这琴还是由击筑而来,又因为曾侯乙五弦无品柱装置,便说五弦筑是为“一弦多音乃至复弦多音(页355)”,由于曾侯乙五弦弦距过狭不便击奏,且无品柱,亦无同出之竹片类器物,所以不是筑。倘此时有这种一弦多音的筑,我们不仅要问,这种筑其使命仅仅是派生出了无品柱的琴和有品柱的箏?既然有这种复弦多音,一弦多音的筑,在先秦乃至先商之时就有如此先进的击弦乐器,为何后世不见踪影?何以等到本世纪八十年代以后才会在其后代轧箏身上经改革才脱离一弦一音之态?至于由箏而产生了五弦之琴(页281,“由‘击筑’演化而来的五弦之琴,原先也曾以‘箏’名之”),更是不敢苟同。古之瞽者度律均钟,抚琴鼓弦,多是以耳齐声,待无盲瞽乐师之时,才有徽分之说,琴之一弦多音系统明矣。显然不会从一弦一音有柱码之器中派生出来。再有,作为牛君也表示首肯的这种小型五弦之筑,其“持之”者,如前面我们所论,目前所见之汉代图形,均为一头着地,一头握持在演奏者的手中,这五弦之筑的头部仅为一个弦枘,其弦的有效使用范围应在筑身一段,如此这般,在一手被占的情况下,另一手一执竹尺击之,两手均无空闲,又何以能一弦多音的演奏?若说在筑头一端抑羽、角尚有可能,一弦多音断不能为。有趣的是,牛君《古乐发隐》一书中所刊河南唐河汉画像砖上的“击筑演奏图^⑨”,其演奏形态亦为筑身的一头着地,演奏者的演奏与马王堆、连云港西汉墓筑演奏图形如出一辙,我们不仅要问,此种演奏形态,如何一弦多音的演奏呢?又如何会复弦基音相同呢?如果复弦基音相同,那岂不是此五弦之筑只能演奏一个音吗?哪里会有这样

的道理。既然牛君认定有此一弦多音之统系的筑,那么为何对这一统系之筑的演奏形态与其解释相矛盾之处避而不谈呢?

牛君之所以认为就如同道生一,一生二,二生三,三生万物一般,由筑派生出五弦之琴,五弦之箏,还有一个重要的依据,就是康殷先生在《文字源流浅说》中对𦏧字的诠释。𦏧象手执力敲击或徒手拨乐器弦以奏乐状,加片为声,……由字形和墙声分析,殆即琴的本字或表现弹奏琴的专文”。牛君引申为𦏧字之𦏧象琴;八象人肩,正是担在肩上演奏之象(页284),并引证《礼记·仪礼》中的“左何瑟”之说,认为这是中国古代弦琴“左何”的传统。就此点说来,八为何解,尚很难说清,即便此说成立,那么“𦏧”实为手之象,很难看出执器物的意思,敲击之状不明显。很难说其为“筑”字。能与筑更接近的,还应属“𦏧”字^②,这在笔者先前的文章中已有论述,但即便如此,《诗经》的时代在秦与黄河流域的广大地区既无筑又无箏,所以也很难说明问题,只有存疑。至于“左何”,牛君仅就《礼记·仪礼》中有“左何瑟”一说,便认定这是中国古代乐人代代接受之传统,似乎过于牵强。毕竟,牛君所论“琴之统系”的筑,就目前出土文物所见,无论是先秦还是汉代,无一不是“左何”于肩的。古文献中,作为击弦乐器的筑为中原人士所识实为战国以后之事,而作为琴这一弹弦乐器,却更多在西周乃至更早就盛行中原。作为其起源,先人常将其附会于伏羲、神农,就筑说来,却是“不知谁所造也^③”,何以致此?我们的看法是作为箏筑这种以竹为初制的乐器,非产生于中原地带,所以其初始阶段不为中原人所识,以至流传到中原之时,竟不知为谁所造。我们不能因史书所载筑与琴都有“五弦之乐”的时期,便臆断为五弦之琴由五弦之筑而来,筑与琴之最大不同就在于一为击,一为弹;筑有柱码而琴无柱码;筑为一弦一音之器而琴为一弦多音之器。这分明从起始阶段就不是一个统系的东西。加之前面牛君所证为“琴之统系”的筑演奏图形,无一不是“左何”于肩的,一手持之,一手击之,又何以能说筑为一弦多音之器,复弦同音之器呢?甲骨文时代就有的筑,为何在其后的西周、春秋时代均不见流行中原?在其时如此不为中原人赏识之物又何以能派生出中原之地的五弦琴与箏呢?牛君的论说很难使人信服。

再有一点,讲“今日之‘箏’,不过是瑟的变体而已”也欠妥当。牛君所据《风俗通义》中“今并、凉二州、箏形如瑟,不知谁改也”,以及所引颜师古注《急救篇》“箏亦瑟类也,本十二弦,今则十三”,就以为“箏形本如瑟,‘并、凉二州’之箏不过保留了箏之始初

的形制,而并非有人改制”。并说“‘制如瑟同而弦少’的箏起初正是发生于与游牧民族有着更为密切接触的秦地,因之被称为‘秦箏’,‘秦箏’发生与风靡,正是游牧民族之‘马上乐’的‘便携’原则,在中原一带的曲折反映(页283)”。牛君在这里似乎是说,“制如瑟同而弦少”之箏“发生”在秦地,即此类箏之起源地在秦,这很难被接受。在“琴瑟友之”的年代,秦与中原并无箏,是否其后才“在瑟的基础上改进形成的,取其制作材料与其声音而名为‘箏’的”^④呢?如此说来秦地之箏晚出了。正如我在前面所论,新近出土的绍兴、贵溪两处箏形,无疑比秦地要早,其形亦可以归入牛君所说的“瑟之统系”之中,但却与秦地相距甚远。我们所见的战国瑟,是为面板微平,既宽且大的定型之物,就绍兴和贵溪箏而论,年代并不比出土的楚、齐之瑟晚,甚至还要早,又如何说“今日之‘箏’,不过是瑟的变体”?就笔者所见资料,越地很少有瑟出土,这即是说春秋之时的吴越之地,以瑟作为箏筑改造之参照系的可能性较小。应劭所讲并、凉二州改箏如瑟形是在汉代,我们说这的确应理解为箏在流传过程中在此地参照了瑟而改制。至于箏的弦数,这里改制后为十二弦,我们亦不能以此作为秦箏是箏初始地的依据。蒋廷瑜先生介绍秦末汉初的贵县罗泊湾墓中有“十二弦乐器一件”,这件乐器已残破,仅存部分腔体,同出木制不同的岳山四件,他讲“从弦孔部分和岳山来看,又与已知的瑟不同^⑤”。既不同于已知的瑟,则有似箏之可能。作为西陲、骆越之地的贵县,与秦地的并、凉二州相距更为遥远,所以讲箏为秦地所初始,论据很是不足。而且,说“秦箏”为箏的源出地,其“发生与风靡,正是游牧民族之‘马上乐’的‘便携’原则,在中原一带的曲折反映”,也不尽合理。如果说游牧民族因“便携”才将瑟变体为箏,那么同是汉代,乌孙公主、王昭君和番之时裁箏筑篪篥等器所制的“浑不似”的“批把”,才更能显示出“便携、小型、简易、轻便”之原则,形如瑟之秦箏无论如何也算不上“这个运动的先锋”。更何况还有比秦箏要早的、却与其形制大体相同的箏的存在。

至此,我们说,作为箏筑之属,实为南国之器,由管状琴脱胎出来之后,在其未定型之时,有向北传播、逐渐为中原人所识的过程。在这多渠道、多地域北渐的过程中,与北方之琴瑟之属相互参照,吸收溶合,产生出许多不尽相同的形制,以致造成后人辨识上的困惑,我们说,这是器物未定型时的一种必然现象。比如琴,“根据秦汉以前历史上记载下来的诗歌和文献所提到的和出土的器物、画像所对证的琴,它的形制在汉代以

前很乱,的确还不完全象现在的七弦琴^①。但我们又有什么理由认为这些不是琴呢?我们说,作为南国起源的箏,在流传到秦地之时,甚得世人的厚爱,并揉进世人的审美观念,以为其最适合于表现当地民族音乐风格特色,这就是凄凉苍劲,悲苦高亢的秦声西音,二者互为载体,终于风靡一时,并超越了秦地的时空,成为秦,特别是汉魏、两晋、南北朝,乃至隋唐时代的代表性乐器。秦箏,是为一种风靡全国的一种音乐流派,代表了一种音乐风格,而乐器本身也由此奠定了其历史地位。然,这是箏之流而非箏之源。正如前面所说,秦箏与西音相辅相成,这与当时社会的政治、经济、文化中心在秦地有关。鉴于南方诸国之箏早已有之,而且秦汉时代它地亦有箏派,只是不如秦地之盛,所以秦地箏起源说不足为训。我们说,秦箏是一种流派,一种风格的写照。

历史上多有这种现象,即某一种乐器会在相同时段之内异地同时起源,即非一源,而是多源。那么箏在中国会不会如此呢?就目前的出土文物,文献资料,秦箏在历史上出现的时间,箏在民间之孑遗,和文化地理、气候条件等多方面的综合考察,虽不能排除在渠起源的可能性,却很难与秦地相联系。何况我们所说的百越民族地区本身就是一个大的文化概念,涵盖了吴越、闽越、南越、西瓯、骆越、仡越、滇越等广大地区,也就是说箏与筑在百越地区之起源本身就是多源的。就目前材料所见,想证明秦地箏之起源十分困难,还有待将来出土文物等多方面的新验证。

秦箏在唐代随其国势达到了鼎盛期,文人墨客溢美之辞不绝于耳,而后随着国家中心之南迁,便呈衰落之势。所以我们说秦箏是随着秦统一中国才渐兴的,其后多少代,中原之地一直作为政治经济文化的中心,这秦箏也一直保持了旺盛的势头。隋唐时代,箏作为中原文化的友好使者,多向疆域之外扩散传播。作为唐之盛世,龟兹乐风靡华夏之时,亦未对箏在民间音乐文化中的地位产生根本的影响,这些我们可以从丝绸之路上的洞窟文化中略见一斑^②。而随着北宋政权的衰败,国家政治经济文化中心之南移,这秦箏之盛也就逐渐衰败下去。与此同时,各地早已形成的,但影响远不及秦箏的各箏派,诸如鲁箏、浙箏、潮箏、豫箏,以及高丽箏、蒙古箏、日本箏等均呈崛起之势,凸现出来,那种“奔车看牡丹,走马听秦箏”的盛景;那种几乎取代了琴的地位,置琴于“纵弹人不听”,在唐时风头出尽的乐器,在秦地之盛及在全国的影响远不如前了,这是历史、社会、政治等多方面的原因使然。

7-16. 中国音乐家协会陕西分会秦箏学会会刊。

③魏军:秦箏源流新证。秦箏源流再证。分别载于《交响》1986. 1期、1990. 1期。

④参见《文物》1984. 1期:牟永抗。绍兴306号越墓刂议,曹锦炎。绍兴坡塘出土徐器铭文及其相关问题。

⑤参见黄成元:公元前500年的古箏——贵溪崖墓出土乐器考。载《中国音乐》1987年. 3期。

⑥魏军:秦箏源流新证·载《中国音乐》1986. 1期。

⑦杨荫浏《中国古代音乐史稿》人民音乐出版社1981年版第48页。

⑧⑨魏军:秦箏源流再证·载《交响》1990. 1期。

⑩应劭《风俗通义》卷六. 箏。

⑪参见金建民:古箏起源之谜·载《中国音乐》1988. 1期。

⑫林谦三《东亚乐器考》页131. 音乐出版社1962年2月北京第一版。

⑬1990年5月在长沙市燕山街战国墓葬中出土了一张带琴架的七弦琴,其形制与马王堆筑,曾候乙十弦琴颇似,报告待出。

⑭摘自陕西省博物馆解说词。

⑮竺可桢:中国近五千年来气候变迁的初步研究。载《考古学报》1972年1期。

⑯参见《广西少数民族乐器考》(漓江出版社. 1989)和《云南民族乐器荟萃》(云南人民出版社1990)两书有关竹筒琴的记载。

⑰林谦三《东亚乐器考》页140。

⑱参见梁耀桑:记山东省第一届音乐会演。载《人民音乐》1959. 9期。

⑲⑳林谦三《东亚乐器考》页167。

㉑㉒参见蒋廷瑜:广西贵县罗泊湾出土的乐器。载《中国音乐》1985年. 3期。

㉓㉔黄翔鹏:均钟考。载《黄钟》1989第1. 2期。

㉕㉖参见拙作:与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨。载《中国音乐学》1992. 1期。

㉗牛龙非《敦煌壁画乐史资料总录与研究》敦煌文艺出版社1992年2月1版. 兰州。

㉘牛龙非《古乐发隐》图版十二:击筑演奏图。河南唐河汉墓画像砖\甘肃人民出版社1985年3月1版。

㉙杜佑《通典》。

㉚查阜西:漫话古琴。载《人民音乐》1954. 5期。

㉛据牛龙非《敦煌壁画乐史资料总录与研究》一书的统计,敦煌洞窟中有100多处箏的图像。

㉜白居易:邓鲂、张彻落第诗。

㉝白居易:废琴诗。

①②参见焦文彬《秦箏史话》载《秦箏》1992. 1期。页