

從相和歌到鼓吹樂的轉變

辛雪峰 劉呆運

提 要：在考察十六國音樂時，陝西關中地區無疑是最重要的區域之一。本文以考古資料和文獻資料為依據，通過對咸陽底張十六國墓葬 M298 樂俑及關中地區其他十六國墓葬樂俑的梳理、考辨，解讀墓葬文物蘊含的音樂信息。以此為線索，進一步討論樂俑的組合形式，結合文獻探討相和歌表演形式的演變過程。

關鍵詞：關中 十六國 墓葬陶俑 樂隊編制 相和歌

十六國是中國歷史上一段大分裂時期。這一時期，關中地區先後被前趙、後趙、前秦、後秦、大夏統轄。民族遷徙、衝突，為關中地區音樂文化傳播交流提供了新的契機，也為漢文化及各少數民族文化的多元發展開拓了空間。中原音樂與域外音樂在這裏相互交流、融合，為音樂文化的發展融入許多新的因素。近年來，隨着考古工作的深入開展，大量的墓葬被發掘，為揭示這一時期關中地區的音樂提供了寶貴的資料。結合文獻記載，我們逐漸揭開了關中地區十六國北朝音樂文化的神秘面紗。

一 咸陽底張十六國墓葬 M298 的發掘

2009 年，在西安咸陽國際機場二期工程擴建中，陝西省考古研究院機場考古隊在位於咸陽市渭城區底張鎮等區域發掘十六國墓 14 座。其中，特大墓葬 M298 出土了一批珍貴的樂俑，為研究十六國時期關中地區的音樂文化及相和歌的演變提供了新的物證。

M298 考古報告尚未公布，據陝西省考古研究院劉呆運領隊講述，M298 形制結構複雜，規模較大，為斜坡墓道帶兩天井的雙室土洞墓，平面呈南

北向“干”字形，坐南向北。南北水平長 75.25、深 16.05 米。該墓前後室四壁、拱頂上均有彩繪壁畫，多數已脫落。該墓是關中地區發現規模最大的十六國墓葬，而且也是唯一一座墓道在北、墓室在南的墓葬。從形制和出土器物判斷，當是等級較高的貴族墓，不排除皇室墓葬的可能。

M298 東壁出土了一批樂俑，出土時色彩艷麗，栩栩如生，組合完整，極為罕見，其中有三組形制相同的樂俑，兩組體積較大，另外一組相對較小。每組為 6 件，合計 18 件，除此之外，還有 3 件拊手樂俑，緊鄰其後，還站立了一排 10 件歌唱樂俑。

這批樂俑某種程度上反映了當時的音樂狀況和社會風貌，其所折射的歷史信息，值得音樂史學家認真研究。

二 出土樂器考述

M298 出土的樂器按照從左往右的順序分別是箏(瑟)、(阮咸)圓形直項琵琶、笙、排簫、笛(簫)、節鼓等，現將出土樂俑分而述之。

從樂俑(圖 1)所持樂器的形制及演奏姿勢來看，基本可以確定為箏，撫箏俑在關中地區十六國

北朝墓葬中出土較多。該樂俑“雙膝上斜置箏，右高左低。雙手指并攏舒展，正在彈箏。箏體長方形，兩端有橫向凸起的箏碼，陰刻箏弦五根。箏原似塗白色彩繪，現已脫落。通高 18.6 厘米。”¹

箏是與秦地聯系密切的樂器，春秋戰國時期已經流行。《史記·李斯諫逐客書》云“夫擊瓮叩缶，彈箏搏髀，而歌乎嗚鳴快耳者，真秦之聲也。”²這是迄今發現的關於箏的最早記載。

該箏刻弦五根，與文獻一致。東漢應劭的《風俗通》記載，“箏，五弦、築身也。”³說明箏在初始時，是用竹制成的，是五根弦。到戰國時期，出現了木制箏，有五弦、十二弦及十三弦等種類。宋代《集韻》記載：“秦人薄義，父子爭瑟而分之，因此為名。箏十二弦，蓋破二十五而為之也。”《隋書·音樂志》云：“箏十三弦，所謂秦聲，蒙恬所作者也。”⁴清朱駿聲《說文通訓定聲》記載：“古箏五弦，施於竹如築，秦蒙恬改於十二弦，變形如瑟，易竹於木，唐以後加十三弦。”⁵上述記載揭示了箏的起源、箏弦演變及其與瑟、築的淵源關係，並將箏的起源與秦聯系起來，結合文獻記載來看，秦作為箏的原產地是有可能的。因為，春秋戰國至秦漢時期，是我國歷史上一個溫暖期，氣溫要比現在高 1 至 1.5 度，當時的關中地區大量產竹。

另一件《考古陝西》認定的“撫箏俑”（圖 2），“身體前匍，面向下，雙膝前平置箏於地，雙手五指均并攏，相對撫弄箏弦。箏為長方形，右端有橫向凸起的箏碼，箏面有用紅彩描畫的四根箏弦。通高 14.0 厘米。”⁶

兩件樂器（圖 1 和圖 2）分別刻五根弦與四根弦。從史料可知，五弦箏在西漢時有着很重要的地位，發展到東漢，十二弦箏已較為流行。從東漢侯瑾《箏賦》“於是急弦促柱，變調改曲”的記載可知，箏已經出現了移動箏柱來轉調的功能。

魏晉南北朝時期，十二弦箏是箏的主流形制。

- 1 孫偉剛、梁勉著，考古陝西 [M]，陝西人民出版社，2016：133
- 2 （漢）司馬遷，史記·李斯列傳：卷八十 [M]，北京：中華書局，2008
- 3 （東漢）應劭，風俗通義：卷六 [M]，臺北：明文書局，1982
- 4 （唐）魏徵等，隋書：卷十五 [M]，北京：中華書局，1977
- 5 （清）朱駿聲，說文通訓定聲 [M]，北京：中華書局，1984
- 6 孫偉剛、梁勉著，考古陝西 [M]，陝西人民出版社，2016：133
- 7 （唐）歐陽詢，藝文類聚：卷四十四 [M]，上海：上海古籍出版社，1982
- 8 鄭花順，漢唐音樂史首屆國際研討會論文集，2009 年 10 月 1 日



圖 1 撫箏俑



圖 2 撫箏俑或彈瑟俑？

賈彬在《箏賦》中曰：“設弦十二，太簇數也，列柱參差，招搖布也。”⁷如果排除畫工寫意的表現，從五弦箏俑（圖 1）似乎可以推斷，十六國時期，關中地區尚有五弦箏。那麼，“樂器”（圖 2）是四弦箏？還是其他樂器？四弦箏尚未見之史料，如此，“撫箏俑”（圖 2）應該是其他樂器。

從實物來看，兩件樂俑的形制、演奏姿勢、琴弦數都不盡相同。可見，二者也許并非同一種樂器。那麼，圖 2 是什麼樂器呢？2009 年，在西安音樂學院舉辦的漢唐音樂史國際研討會上，來自韓國的鄭花順在《關於玄琴的原型的再考查》一文指出，

“玄琴是晉代送到高句麗的七玄琴，讓高句麗人熟知的卧箏篥上附著的固定的柱子這樣的方式而再生的新型樂器。”⁸玄琴外形既似古琴又像古箏，共鳴箱呈扁長方匣形，有 4 弦 10 餘柱的形制。

日本學者林謙三考證，漢代的箏篥由中原傳播到高句麗地區，并演變為高句麗傳統樂器——玄琴，再次傳回中原，成為與中原傳統箏篥不同的卧箏篥。由此可見，這件四弦箏極可是卧箏篥。與卧箏篥不同，豎箏篥是由西域傳入的胡族樂器，二者并不同源。根據壁畫和出土樂俑等資料可知，豎箏篥傳入河西地區約在魏晉時期，而真正進入長安地區大約到了北魏。卧箏篥與箏形制相似，周楊先生認為，“關中地區十六國墓葬所出的此類樂俑所用樂器外形恰與之相似，而與其周邊所見的卧

箜篌樂伎略有差異。如果將節鼓俑和卧箜篌俑放於一處來看，我們不難想象關中地區所見樂俑應該是受到了此前南方的影響或是與之同源。”⁹

根據樂器形制及演奏特點，（圖2）樂器還可能是瑟。瑟是一種平置彈弦的樂器，共鳴箱近似長方體，形制略近於箏而寬平過之，與樂俑演奏樂器極其相似。

瑟是中國古老的彈弦樂器，從“曾侯乙墓”出土了十二張瑟來看，早在戰國時期，瑟已經發展到了很高的水平。長沙馬王堆一號和三號墓中，各出土一件瑟，可知，瑟在西漢時期是較為流行的樂器，也是漢魏相傳的相和歌、清商樂主奏樂器之一。

當然，對於考古音樂圖像信息，我們應該辯證地考察，畢竟出土樂俑不能完全作為史學研究的實物資料。

阮咸俑（圖3和圖4），阮咸柄端均有殘缺。阮咸豎斜置於樂俑胸前，樂俑左手手舉半握柄上端，右手大拇指與食指扣成環狀，其餘三指并攏舒展，做彈撥琴弦狀。這是以左手拇指按內低音弦，福建南音琵琶至今仍保留着這樣的左手按弦技法。阮咸形如圓餅扇形，上有黑彩描畫的四根琴弦，已模糊不清。通高18.8厘米。



圖3 彈阮俑



圖4 彈阮俑

另一件阮咸俑（圖4），服飾、髮型與（圖3）不同，“阮咸橫斜置於胸前，左手握弦柄下端，四指正在按撫阮咸，阮咸呈圓餅長柄扇形，圓面下部有一半月形琴碼，鍵的前後左右陰刻圓形琴鈕五個

（下端一個為圓孔），前端陰刻三個豎向調音槽，琴柄頂端有兩個琴鈕插孔和一長挂弦槽。通高15.5厘米。”¹⁰

阮咸（圓形直項琵琶）是漢代皇室根據箏、築所創的可以在馬上演奏的樂器。晉人傅玄的《琵琶賦序》記載：“漢遣烏孫公主嫁昆彌，念其行道思慕，使工人知音者，裁箏、築、笙模之屬，作馬上之樂。觀其器，中虛外實，天地象也，盤圓柄直，陰陽叙也；柱有十二，配律呂也；四弦，法四時也，以方語目之，故云琵琶。”¹¹可見，晉時的阮盤圓柄直，4弦12品。這與該樂器的形制基本一致，從樂俑來看，紅色的4根弦清晰可見，遺憾的是琴“柱”已脫落，無法看到有多少柱。從左手彈奏的姿勢來看，無撥子，手指拔弦。

從考古資料來看，阮咸（圓形直項琵琶）最早出現到了東漢末年，在關中地區的墓葬中出現的更晚一些，可以推測其在中原地區的流行應該是伴隨着東漢末年的民族融合而展開的。

樂俑的演奏方式也是一個重要的觀察點。考古資料顯示，“在3世紀時阮咸的演奏方式尚為手彈，而4-5世紀之間阮咸演奏方式已經變為撥彈。”¹²

關中平陵M1與鳳栖原M9的阮咸樂伎均為撥彈，而嘉峪關、酒泉等地的魏晉十六國墓室壁畫中，阮咸的演奏方式尚為手彈。撥彈的方式可能是在十六國之後才開始出現的，M298樂俑也是手彈，這也是墓葬為十六國早期的一個旁證材料，進一步印證了劉呆運研究員將M298斷代於前秦或後秦的觀點。從圖像資料來看，彈撥奏阮咸主要出現於十六國時期的北方，特別是前秦之後的關隴及其以西一帶，這應該與氐族前秦統一北方，打通北方文化交流的通道密切相關。如376年，苻堅攻滅前秦，涼州豪右7000餘戶被遷於關中，這必然會帶來音樂上的交流。

吹笙俑（圖5），樂俑跪坐，手持樂器正在盡情地演奏。樂俑左手托笙，右手撫持，嘴貼吹管。

9 周楊，關中地區十六國墓葬出土坐樂俑的時代與來源——十六國時期墓葬制度重建之管窺[J]，西部考古，2017：03

10 孫偉剛、梁勉著，考古陝西[M]，陝西人民出版社，2016：134

11 傅玄，琵琶賦序[M]//張溥，漢魏六朝百三家集，清光緒己卯(1879)，信述堂重刻本

12 周楊，關中地區十六國墓葬出土坐樂俑的時代與來源——十六國時期墓葬制度重建之管窺[J]，西部考古，2017：03



圖5 吹笙俑



圖6 排簫俑

笙吹管為圓筒形，笙體為圓錐狀，上面布滿細孔。通高 18.5-19.1 厘米。

笙作為中國最古老的樂器之一，在諸多的歷史文獻中都有記載，笙在中國已有 3000 多年的歷史。秦漢時期，笙除用於宮廷音樂外，還是相和歌伴奏中的主要樂器。

排簫俑（圖 6），樂俑手持單翼式排簫，右手持較長一邊，左手持較短一邊。樂俑“雙手舉排簫，置於於嘴邊，右手執簫柄，左手撫持，做吹奏狀：排簫刻劃成 10 管，并塗成黑色。通高 17.7 厘米。”¹³

樂俑所持排簫刻劃成 10 管，這也在文獻中可以得到印證。《風俗通》記載，排簫“按舜作，其形參差，象鳳翼，十管，長三尺。”¹⁴亦有“伏羲作簫，十六管”¹⁵、“黃帝令伶倫制簫”¹⁶等傳說，這些傳說雖然難以考證，但卻說明排簫的歷史悠久，簫管在演變中不斷發展。

秦漢時期，鼓吹樂興起，帶動了主奏樂器之一排簫的發展。以排簫作為伴奏的樂舞場景在漢畫像中非常多見。魏晉南北朝時期，除畫像磚以外，西北地區的佛教石窟，也常常能看到與排簫相關的圖像信息。

由於簫管主要為竹制，極易腐爛，古代排簫實物留存較難，留存下來的多為排簫圖像與排簫樂俑等考古材料，因此，該樂俑成為排簫研究的又一物證。

吹“簫”（“笛”）俑（圖 7 和圖 8），樂俑

雙手半握“簫”（“笛”），“簫”（“笛”）下端柱雙膝間，上端置嘴邊，做吹奏狀。簫（笛）管上用黑彩畫成竹節狀。通高 18.6 厘米。

另一件吹簫（笛）俑（圖 8）頭梳十字形假高髻，其服飾、髮型與吹簫（笛）俑（圖 7）不同，樂俑身體微前傾，雙手上下半握簫管，簫（笛）管上部已殘佚。通高 16.0 厘米。



圖7 吹“笛”俑



圖8 吹“笛”俑

從演奏姿勢和形制來看，該樂器為今天之簫。實際上，古代文獻中的“簫”是指排簫，唐代以後，才是現代意義上的簫。簫的淵源極其久遠，其名也古今有別。古之“簫”者，今之“排簫”，今之“簫”者，古之稱“笛”。簫、羌笛、橫吹都屬於笛類樂器。

笛類樂器的有無是判定樂俑分期的一個觀察點。如果單從樂俑形制來看，該樂器似乎並不是傳統的簫。因為，從手指姿態來看，該樂器為直筒無孔吹奏樂器，既不像傳統的簫，也不像尺八，很可能是北方草原民族的一種吹奏樂器，似為有簧吹管樂器。草原民族的吹管樂器似乎從這裏反映出來了，目前哈薩克族的吹奏樂器斯布斯額就是一種四孔吹奏樂器。蒙古族摩頓楚吾爾也是流傳於新疆阿勒泰地區蒙古族民間的一種豎吹管樂器，該樂器極可能是北方草原民族直筒吹管樂器的前身。

樂俑持持簫的姿勢與摩頓楚吾爾相似，蒙古族音樂學家札木蘇認為，這種執擊姿勢是因為“草原牧民的大部份時間都在馬背上度過，只有這種特殊的執擊法才能保證摩頓楚吾爾在駿馬奔馳作大幅

13 孫偉剛、梁勉著，考古陝西 [M]，陝西人民出版社，2016：127

14 [唐]歐陽詢撰，《藝文類聚·卷四十四·樂部四》，上海：古籍出版社，1965 年 11 月，第 790 頁

15 [北宋]李昉等撰，《太平御覽·卷第五百八十一·樂部十九》，北京：中華書局，1960 年 2 月，第 2620 頁

16 梅本紅，《排簫初探》，《遵義師範學院學報》，2006 年 2 月第 8 卷第 1 期，第 89 頁

度顛波時仍然能牢牢固定在奏者的口中，保持管身的相對穩定以求曲調的連貫和發音的準確。”¹⁷

周吉先生認為，摩頓楚吾爾可能產生於人類久遠前的“童年時代”，產生於人類的狩獵時期，並進一步猜測，“邃”是“笛”古字。“邃”最初是豎吹的，當代的‘簫’即由此演變而來。

東漢學者應劭《風俗通義》云：“笛：同簫。謹安《樂記》，武帝時丘仲之所作也。笛者，滌也，所以蕩滌邪穢，納之雅正也。長二尺四寸，七孔。其後又有羌笛。”可見，羌笛在笛之後。羌笛是西北羌族的一種吹奏樂器，羌笛與橫吹在文獻中統稱為“笛”，但在演奏方式上一豎一橫，并不相同，這種分野從漢代開始。在關中十六國墓葬中，草場坡 M1 無橫吹或羌笛俑出現；在咸陽平陵 M1 有羌笛俑無橫吹俑；在鳳栖原 M9，有吹簫俑無橫吹俑，在頂益制面廠 M217 中，橫吹俑和羌笛俑作為組合出現。根據考古報告，草場坡 M1 為後趙或前秦，頂益制面廠 M217 北魏初期，咸陽平陵 M1 後趙至前秦前後，鳳栖原 M9 後秦至北魏初年。由此可見，羌笛可能隨着羌族姚氏後秦政權的建立，在關中地



圖 9 節鼓俑



圖 10 節鼓俑

區開始大量使用。

節鼓俑（圖9和圖10）。樂俑左膝上置小圓節鼓，兩臂曲肘前伸，右手抬起，原似握有鼓槌，左手舒展，擊拍鼓面。樂俑通高 18.2 厘米。

另外一件俑（圖10）已殘碎，修復成形。樂俑雙膝間置小圓節鼓，右手抬起，原似握有鼓槌，

左手五指并攏舒展擊拍鼓面。通高 15.5 厘米。

節是流行於兩漢魏晉南北朝相和歌的一種打擊樂器。《宋書·樂志》云：“節，不知誰所造。傅玄《節賦》云：‘黃鐘唱哥，《九韶》興舞。口非節不咏，手非節不拊。’此則從來亦遠矣。”¹⁸可見，節是一種非常古老的樂器。

從大量有關“節”的史料記載來看，歷史上，稱作“節”的音樂器物至少有三種。一種是“八音”之革，屬鼓類的打擊樂器。另一種是狀如簸箕，以筋劃之的樂器，用以節制歌舞。第三種是以竿系旄，揮動之以節制舞步的音樂器物。

陳旸《樂書·樂圖論·節鼓》記載：“節鼓，不詳所造，蓋拊與相二器之變也。江左清樂有節鼓，狀如奕局，朱髹畫其上，中開圓竅，適容鼓焉，擊之以節樂也。自唐以來，雅樂聲歌用之。”這一記載與出土文物相印證。江左是指長江下游蕪湖到南京段的東岸地區。由於（東）晉、（劉）宋、（蕭）齊、（蕭）梁、（陳）陳五朝均建都建康，故稱江左五朝。目前發現的節鼓樂伎最早見於南京江寧上坊東吳墓，樂俑跪坐，“右手執圓條形鼓槌，左手撫在圓形鼓面上。”¹⁹



圖 11 南京上坊 M1 出土節鼓俑

南京江寧上坊孫吳墓發掘簡報

節鼓是魏晉南北朝時期廣泛使用的樂器，發揮着擊打節奏的功能。節鼓俑在咸陽平陵 M1 與鳳栖

17 道爾加拉、周吉，關於摩頓楚吾爾的研究 [J]，音樂研究，1987：03

18 沈約，宋書 [M]，北京：中華書局，1974。

19 南京市博物館，南京市江寧區博物館，南京江寧上坊孫吳墓發掘簡報 [J]，文物，2008：12

原 M9 等墓均有出土，節鼓的形制與演奏方式與南京上坊 M1 相同，只是樂俑髮飾衣着有所區別，墓葬時間也較晚。據此推測，節鼓可能是魏晉以來在南北對峙、交往與統一的過程中從南方流入關中地區的。

抃手俑

M298 出土三件抃手俑，形制、髮髻、服飾、彩繪均與其他俑相同。較為完整的兩件俑雙手指均殘，從殘存的形制看，一件雙手左右拍擊（圖 12），另外一件雙手上下拍擊（圖 13）。樂俑身體直挺，兩臂曲肘，雙手前伸，似為拍擊雙手以和音樂節奏。從口形來看，兩嘴唇緊閉，并未歌唱。



圖 12

圖 13 抃手俑

《呂氏春秋·古樂》有“帝嚳，乃令人抃。”的記載，高誘注：“兩手相擊曰抃”。“抃手俑”應該是與歌唱相和的，或許與“夫擊翁叩缶，彈箏搏髀，而歌呼嗚嗚快耳目者”有異曲同工之處。搏髀就是拍擊其股，用為歌曲節奏。

三 出土樂俑排列形式及其所屬類型考察

從出土墓葬組合看，彈撥、吹奏樂俑清晰地分為 3 組，右邊一組，從右往左樂俑所持樂器依次為節鼓、箏、阮（四弦琵琶）、笙、排簫、笛（簫）；左邊一組，從右向左樂俑所持樂器依次為節鼓、箏、阮（四弦琵琶）、笙、排簫、笛（簫）；中間一組因墓道坍塌已不完整，左邊留存的兩件樂俑所持樂器分別為排簫、笛（簫），根據左右兩組樂器組合推斷，樂俑排列順序應該是一致的。

由此可見，這是一組規模較大的合奏樂隊，3 組各 6 件的樂俑所持樂器和排列形式基本一致，這極可能是當時貴族用樂的編排形式。奏樂俑後邊站立 10 位歌唱俑，歌唱俑從隊列形式來看，又分兩組，右邊一組為 3 人，左邊一組為 7 人。此外，樂俑後邊站立的 3 件應為“抃手俑”。

那麼，樂俑表現的是何種表演形式？

根據文獻記載，十六國北朝時期，相和歌、清商樂和鼓吹樂是主要的表演形式，結合墓葬樂俑場景似為相和歌表演。

《古今樂錄》記載了相和歌所用樂器：“凡相和，其器有笙、笛、節歌、琴、瑟、琵琶、箏七種。”²⁰ 楊蔭瀏先生也指出，“相和歌的伴奏樂器，隨着時代的變遷和曲調種類的不同，有着出入。大約魏朝在北方唱奏的時候，最多曾用到笙、笛、篪、節、琴、瑟、箏、琵琶（即現在的阮）等八種。”²¹

由此可見，魏晉相和歌常用的樂器中至少 6 件



（西安音樂學院藝術博物館 辛雪峰拍攝）

出現在墓葬組合，如果圖 1 和圖 2 兩件樂俑所奏樂器為箏和瑟的話，則有 7 件在墓葬出現，結合抃手俑、歌唱俑可以推測為相和歌表演。魏晉時期，高級別的相和歌表演中，樂器的演奏占有相當重要的地位。

四 相和歌的表演形式演變考察

出土樂俑比歷史上“相和歌”記載的時間要早一個多世紀。我們目前使用的相和歌、清商樂的材料都是後人記錄的材料，并非當時直接記載。考古實物恰好給我們提供了直接的材料，因此，從考古

20 郭茂倩，樂府詩集 [M]，北京：中華書局，1979。

21 楊蔭瀏，中國古代音樂史稿 [M]，北京：人民音樂出版社，1981：143

材料本身去解讀歷史有時會得到更加客觀的結果。

“相和歌”的稱名劉宋時期才出現，對“相和”最早解釋的是沈約，其《宋書·樂志》記載：“相和，漢舊歌也。絲竹更相和，執節者歌。本一部，魏明帝分為二，更遞夜宿。本十七曲，朱生、宋識、列和等復合之為十三曲。”²²可見，魏晉時期的“相和歌”特指“絲竹更相和”的“十三曲”清商曲，但作為“漢之舊歌”，其音樂淵源卻非常久遠。

自漢以來，相和歌在北方各地發展迅速，并經歷了“徒歌”“但歌”及“絲竹更相和”幾個階段，這從漢代墓葬所出的伎樂陶俑可以看出發展脈絡。漢代，相和舊歌的歌辭與樂曲之間的搭配是比較自由的，相和歌的辭樂關係并未固定。魏晉以來，相和歌有了進一步的發展，并演變為更高級的歌唱藝術形式——清商三調。相和歌與清商三調在演唱中都採用“相和”這一基本方式，清商三調在繼承“相和”的演唱方式上，發展為更高級的歌唱藝術形式。

相和歌是因其歌唱形式而得名的，在漢代以前，就有以歌和歌與器樂和歌兩種方式，但在如何“歌”的問題上，一直語焉不詳，是獨唱還是“合唱”？從這一考古遺物來看，是有合唱的，且合唱的規模還比較龐大。

“和”在古代文獻中有“協和”與“應和”的意思，“相和”指的是“唱”與“和”“應”之間的關係，是以絲竹樂器與歌交替或和(he)歌。從“凡相和，其器有笙、笛、節歌、琴、瑟、琵琶、箏七種”的記載來看，相和歌的規模是比較大的。再據“絲竹更相和，執節者歌”可知，其表演形式是絲、竹兩類樂器連奏，執節者歌唱。結合《樂府詩集·堂上歌行》“箏笛更彈吹，高唱好相和”等記載可知，相和歌是一種由聲樂和多種器樂共同組合而成的音樂表演形式。

“相和”唱奏方式經歷了一個不斷發展的歷史過程，并在發展中逐漸雅化，開始以箏、瑟等絲竹樂器與舞蹈、歌聲同時演奏，弦樂化是相和歌雅化的最重要成果。從《琴賦》《笙賦》等音樂文學作品中可以看到，魏晉時期，社會上流行笛、笙、琴、瑟等樂器演奏相和樂的事實，這組樂俑似乎反映的

正是這一事實。

這組樂俑有幾個亮點，首先是規模龐大的樂隊。該樂隊每組6人，三組18人，拊掌俑3人，再加上10人的歌唱俑，共計31人，這麼龐大的樂隊在此前考古實物中還很少見到。此前關中地區出土的其他漢魏至十六國樂俑樂器組合均不完整，僅有1-2件，或3-4件，且樂器演奏俑常與說唱俑、舞蹈俑、百戲俑一起出現。

其次是合唱的重要性得到體現，此前的考古遺存中，體現合唱的實物并不多見。這組樂俑中，拊手俑和合唱俑同時出現，并且二者的關係也值得觀察。拊手俑和合唱俑是領唱與合唱的關係？還是拊手俑參與合唱，抑或擊掌指揮？這都值得深入研究。不管是哪種情形，都體現了合唱在相和歌中的重要性，唱的作用在這裏得到充分的展示，體現了“絲不如竹竹不如肉”的審美觀念。與西安南郊草場坡十六國墓葬出土的“拍手高歌女坐俑1件”²³相比，該墓如此規模的歌唱俑出現值得人們關注。

1953年，西安草場坡十六國墓出土一“拍手高歌女坐俑”，女俑席地跪坐，兩掌似為擊節，正引吭高歌。歌唱者口形豎張，與現代聲樂教學中要求歌唱者在口型、姿勢等方面的要求非常相似。側面兩俑，撫琴相和。

如果說，兩處墓葬樂俑反映的都是相和歌的表演場面，那麼，“執節者歌”的記載值得探討。在草場坡十六國墓中，引亢高歌的歌唱俑似乎在拊手，但無節鼓出現。在底張M298十六國墓葬中，拊手俑是否參與歌唱尚無法判斷，但節鼓俑并無歌唱之態。可見，這裏的“節”是“拍撫”之意，一如今天之拍手唱歌。

如果“執節者歌”還可以理解為“拍”手者歌唱，那麼，該墓葬M298的三件拊手俑也是歌唱俑。從“執節者歌”



西安草場坡十六國墓出土的拍手高歌女坐俑

22 沈約，宋書卷21[M]，北京：中華書局，1974版，第603頁

23 陝西省文物管理委員會，西安南郊草場坡村北朝墓的發掘[M]，考古，1959：6

的情景來看，相和歌主要是獨唱性質，且歌者自己敲擊節鼓，旁邊有絲竹樂隊伴奏。從“但歌四曲，出自漢世。無弦節，作伎最先一人倡（唱），三人和。魏武帝尤好之”²⁴的記載可知，漢代相和歌唱處於核心地位，魏武帝時期，相和歌進入了類似現代合唱藝術的高度發展時期，獨唱和合唱在表演過程中互相呼應。

從郭茂倩《樂府詩集》與《宋書·樂志》有關“相和歌”的記載可知，相和歌為漢之舊歌，從漢代延續到魏晉，從魏晉沿續到陳朝，這在關中地區出土的音樂文物中基本得到印證。從考古發現關中地區的音樂文物可知，漢魏至十六國時期，相和歌這種表演形式一直在關中地區傳承、發展。這種伎樂俑在關中地區存在一個多世紀，貫穿整個十六國時期，但在關中地區北魏、西魏和北周墓葬中，再也沒有發現這種伎樂俑，相和歌的因素不再見於墓葬，代之以鼓吹樂在墓葬中開始大量出現。由此可見，北魏控制關中地區後，音樂表演形式發生了較大的變化，漢族音樂文化在關中地區的削減應該是從北魏開始的。這或許與“但歌四曲，出自漢世。……自晉以來，不復傳，遂絕”²⁵記載的歷史背景有關聯。

十六國時期的關中地區相和歌表演是一種重要的藝術形式，墓葬樂俑極可能是以現實為藍本而摹寫。與此同時，隨著少數民族政權的先後建立，鼓吹樂在歌舞娛樂領域的地位不斷凸顯。特別是騎

馬鼓吹俑在關中十六國至北周墓葬中出現數量多，延續時間長，說明了隨着民族衝突、融合的不斷加強，鼓吹開始流行起來。這種趨勢隨着北魏統一北方進一步強化，中原地區和西域各國的音樂交流更加頻繁。《文獻通考》記載：“蓋華夏之樂流入於西戎，西戎之樂混入於華夏，自此始也。”²⁶據此可知，北魏可以看作是中原開始大規模接受外來音樂因素的一個起點。

十六國時期，關中成為了多個族群角逐的競技場。氐、羌在關中人口超過了漢族，占據了主導地位，並留下大量的墓葬，但從墓葬樂俑反映的情況來看，所用樂器基本還是魏晉時期中原樂器，漢族音樂文化並沒有隨着晉室南遷而發生變化，這也許是匈奴、氐、羌未能在長安立足的一個重要觀察點，少數民族政權未能完全建立起具有本民族特徵的禮樂制度。關中地區民族衝突和軍事活動頻繁，使鼓吹賞賜及鼓吹活動進一步增多，表現在墓葬中，隨葬鼓吹俑成了陪葬的重要組成部分。墓葬出土的騎馬鼓吹俑數量多，延續時間長，墓葬樂俑顯示，隨着少數民族的入主，樂俑折射出相和歌向鼓吹樂的轉變，更多的信息留待繼續探索。

（本文得到陳克秀 修海林的批評指教，謹致謝忱。）

【辛雪峰 中國藝術研究院教授
劉呆運 陝西省考古研究院研究員】

24 （齊）沈約，宋書 [M]，中華書局，1997 年第 599 頁

25 （齊）沈約，宋書 [M]，中華書局，1997 年第 599 頁

26 （元）馬端臨撰：《文獻通考》卷一百四十八《樂考二十一》，中華書局，1986 年，第 1296 頁

參考文獻

- [1] 孫偉剛、梁勉著，考古陝西[M]，陝西人民出版社，2016年12月
- [2] (漢)司馬遷，史記·李斯列傳：卷八十[M]，北京：中華書局，2008年
- [3] (東漢)應劭，風俗通義：卷六[M]，臺北：明文書局，1982年
- [4] (唐)魏徵等，隋書：卷十五[M]，北京：中華書局，1977年
- [5] (清)朱駿聲，說文通訓定聲[M]，北京：中華書局，1984年
- [6] (唐)歐陽詢，藝文類聚：卷四十四[M]，上海：上海古籍出版社，1982年
- [7] 鄭花順，漢唐音樂史首屆國際研討會論文集，2009年10月1日
- [8] 周楊，關中地區十六國墓葬出土坐樂俑的時代與來源——十六國時期墓葬制度重建之管窺[J]，西部考古，2017年第3期
- [9] [唐]魏徵，等。隋書·卷十五·音樂志下[M]，北京：中華書局，1973年
- [10] [日]林謙三，東亞樂器考[M]，錢稻孫譯，北京：人民音樂出版社，1999年
- [11] 傅玄·琵琶賦序[M]//張溥，漢魏六朝百三家集，清光緒己卯(1879)，信述堂重刻本
- [12] [五代]劉昫等，舊唐書·卷二九·音樂志二[M]，北京：中華書局，1975年
- [13] [唐]杜佑·通典·卷一四四·樂四[M]·王文錦等，點校，北京：中華書局，1988年
- [14] 劉餗·隋唐嘉話：卷下[M]，北京：中華書局，1979年
- [15] 袁郊·甘澤謠[M]上海：商務印書館，1939年
- [16] [唐]歐陽詢撰，《藝文類聚·卷四十四·樂部四》，上海：古籍出版社，1965年11月
- [17] [北宋]李昉等撰，《太平御覽·卷第五百八十一·樂部十九》，北京：中華書局，1960年2月
- [18] 梅本紅，《排簫初探》，《遵義師範學院學報》，2006年2月第8卷第1期
- [19] 道爾加拉、周吉，關於摩頓楚吾爾的研究[J]，音樂研究，1987年第3期
- [20] 楊蔭瀏，中國古代音樂史稿[M]，北京：人民音樂出版社，1981年
- [21] (齊)沈約，宋書[M]，北京：中華書局，1974年
- [22] 南京市博物館、南京市江寧區博物館，南京江寧上坊孫吳墓發掘簡報[J]，文物，2008年，第12期
- [23] 張建華，“節”考[J]，藝術探索，2017年第4期
- [24] 郭茂倩，樂府詩集[M]，北京：中華書局，1979年
- [25] 陝西省文物管理委員會，西安全郊草場坡村北朝墓的發掘[M]，考古，1959年第6期
- [26] 柯利剛，相和歌“節”樂器考[J]，南京藝術學院學報(音樂與表演)，2015年第1期
- [27] [漢]班固《漢書》卷二十八，北京，中華書局，1975年版
- [28] [宋]郭茂倩《樂府詩集》卷二十八，北京，中華書局，1979年版
- [29] 咸陽市文物考古研究所，咸陽市平陵十六國墓清理簡報，文物，2004年第8期
- [30] 咸陽市文物考古研究所，咸陽市平陵十六國墓清理簡報，文物，2004年第8期
- [31] 韋正，關中十六國考古的新收穫——讀咸陽十六國墓葬簡報札記[J]，考古與文物 2006年第2期
- [32] [元]馬端臨撰：《文獻通考》卷一百四十八《樂考二十一》，中華書局，1986年