

111111

中国通史

(简明版)

丁文/主编



天津古籍出版社

CHINA

中国通史

(简明版)

主 编 丁文
副主编 周兴华 常桦

第十卷

天津古籍出版社

CHINA

文学艺术篇目录

上古先秦

诗歌、音乐和舞蹈·····	(1)
中国散文走向成熟的标志之作《尚书》·····	(10)
《左传》和《国语》·····	(21)
《诗经》·····	(26)
《楚辞》·····	(30)
第一部神话总集《山海经》·····	(34)
音乐艺术的繁荣·····	(41)
战国的绘画艺术·····	(47)

秦 汉

卷轴画出现前之帛画·····	(51)
汉诗·····	(55)
汉赋·····	(57)
两汉散文·····	(59)
展示战国历史风云的杰作《战国策》·····	(66)
史家之绝唱《史记》·····	(73)
史传文学的又一座丰碑《汉书》·····	(81)
《晏子春秋》·····	(89)

魏晋南北朝

- 陈寿的《三国志》 (93)
- 范曄的《后汉书》 (101)
- 《广陵散》曲终人亡 (108)
- 田园诗人陶渊明 (112)
- 洛阳纸贵 (117)
- 顾恺之的“三绝” (120)
- 书圣王羲之 (130)
- 《世说新语》 (133)
- 《颜氏家训》 (136)
- 魏晋南北朝时期的诗歌 (137)
- 魏晋小说 (140)
- 魏晋南北朝时期的散文 (143)
- 《文选》 (148)
- 《文心雕龙》和《诗品》 (150)
- 启迪千古的蒙学读物《千字文》 (153)
- 魏晋南北朝的士族文化与画卷形成 (156)
- 南北朝人物画传摹本 (159)
- 书僧智永 (161)

隋唐五代

- 辉煌灿烂的文学奇葩——唐诗 (164)

王摩诘居官归隐·····	(171)
谪仙李白·····	(175)
诗史杜甫·····	(183)
人民的诗人白居易·····	(187)
新乐府运动·····	(195)
韩愈、柳宗元与古文运动·····	(199)
唐代传奇小说·····	(207)
中晚唐诗和曲子词·····	(209)
词的起源和发展·····	(213)
温庭筠及花间词派·····	(216)
李煜及南唐词人·····	(218)
饱经沧桑的唐末五代文人·····	(220)
唐代中晚期的史学·····	(223)
隋至盛唐的绘画演进·····	(226)
初唐人物画与盛唐吴道子·····	(230)
绮罗仕女画在初盛唐之兴·····	(235)
鞍马耕牛画在盛唐的流行·····	(237)
由青绿山水到破墨山水·····	(239)
中唐至宋初的社会发展与绘画变异·····	(245)
细丽传神的人物仕女与肖像·····	(248)
佛道画的世俗化样式化与变形风格·····	(254)
由移生动质到徐黄体异的花鸟画·····	(257)
孙过庭的《书谱》·····	(261)

右相驰誉丹青·····	(265)
颜筋柳骨·····	(267)
书狂怀素·····	(271)
道 芬·····	(276)
晁 光 ·····	(279)
亚 栖·····	(282)
贯 休·····	(284)
人才辈出的五代画坛·····	(289)
敦煌艺术·····	(291)

宋辽夏金元

北宋诗文革新运动·····	(296)
璀璨夺目的文学奇葩——宋词·····	(300)
苏 轼·····	(308)
李清照·····	(312)
陆游的爱国主义的诗篇·····	(315)
辛弃疾·····	(320)
刘克庄的《千家诗》·····	(325)
周密的《绝妙好词》·····	(333)
影响深远的蒙学读物《百家姓》·····	(343)
话本与杂剧及其他民间文学·····	(344)
《资治通鉴》·····	(347)
《通志》等其他史学成就·····	(354)

传统蒙学读物的经典之作《三字经》·····	(356)
《格萨尔王传》·····	(358)
元好问·····	(364)
水墨山水——荆关董巨与北宋三家·····	(364)
北宋中至南宋末社会变动与绘画·····	(378)
渐趋平易的北宋山水花鸟画·····	(383)
文人学士画在北宋中的兴起·····	(389)
城乡风俗画与《清明上河图》·····	(394)
靖康之变后的人物画·····	(397)
向精奇与动人求索的南宋山水画·····	(404)
走向写意与白描的花鸟画·····	(408)
元代社会文人处境与元画之变·····	(411)
元初的复古与绘画新风·····	(415)
水墨梅竹花鸟的崛起·····	(421)
派分流衍的各家山水与元季四家·····	(424)
白描人物肖像画与界画的流行·····	(436)
两宋画院的绘画·····	(440)
惠 崇·····	(444)
华 光·····	(451)
法常牧溪·····	(455)
玉润若芬·····	(458)

CHINA

上古先秦

诗歌、音乐和舞蹈

诗歌、音乐、舞蹈是社会生产发展到一定阶段的产物。随着生产的发展，需要人们在劳动中更好地协作，而劳动节奏和呼号的协调促进了协作效能的发挥。在协调中逐渐为诗歌和音乐的产生创造了音调和韵律条件。劳动和劳动对象是舞蹈表现的内容，而劳动的动作慢慢成为舞蹈的语言。所以说诗歌、音乐、舞蹈是从劳动的母腹中诞生的。古人认为这三种艺术形式之间的关系是：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。”（《乐记·乐象篇》）也就是说，诗是描述思想内容的，歌（音乐）是表达内容的声音，而舞蹈则是内容的形象化。这种关系在原始社会时期是三位一体，互相依存的。古籍中保留有关于诗歌、音乐、舞蹈产生和发展的传说，后二者还部分地得到实物资料的证实，考古材料还科学地证明它们产生的时间比传说中的黄帝时代大大提前，新石器时代早期五个音阶乐器的出现就足以说明这一点。

在音调和韵律的调节下，把人的声音美化，使之更富

有感情色彩，这就是诗歌的特点。萌芽状态的诗歌还不具备这样的特点，它仅仅是生产劳动时的“劝力”之歌，犹如劳动号子，以简单音阶的反复，突出节奏感，并与劳动的节奏协调一致，从而使劳动者在较为轻松的气氛中发挥最大的效能，因而这样的诗歌的思想感情和生产劳动过程紧密相连，即以鲜明的节奏服务于生产劳动的需要，歌声是作为生产节奏的标志而存在的。当人们的语言和词汇有了发展以后，诗歌与生产之间不再是单纯的“劝力”关系，不仅增加了总结和传授生产经验的成分，而且与之相关的思想感情更加显露。传说黄帝时的《弹歌》和帝尧时的《蜡辞》就是这样。《弹歌》的唱词为：“断竹，续竹，飞土，逐突（肉）。”（《吴越春秋·越王勾践阴谋外传》）是说砍下青竹，制成弹弓，弹出弹丸，射杀禽兽。《蜡辞》的歌词是：“土返其宅，水归其壑，昆虫勿作，草木归其泽。”（《礼记·郊特牲》）大意是：流失的黄土回原来地方，洪水退到沟壑去，昆虫不要再为害，草木应在沼泽处生长。这两首歌的语言比较整齐，便于记忆，内容也同生产实践的动作开始脱离，趋向独立，形象地描写出生产过程和人们的愿望，显示了人对生产规律认识能力的提高，说明这时的诗歌可以起到传授生产经验和技能的作用。两首诗歌对比，相形之下《弹歌》在音调和节奏方面稍有逊色，比较单调，缺少变化。而《蜡辞》在感情色彩上显得稍浓一些，把土、水、虫等都赋予了人（神）的性格，祈求它们保佑

不要给人类带来灾害。这首歌如果和音乐、舞蹈结合起来表演，还是比较生动的。不难想象这样的歌词中很自然的会加上拖腔和尾声，使歌声的乐音韵味更足。随着社会的进步，不同地区居民之间交往日渐频繁，促进了语言的发展和词汇的丰富，诗歌也发生了重大变化，不仅不再与生产劳动过程凝结在一起，也可以不再与生产实践直接发生联系，出现了单独表现人与人之间感情交流的诗章。传说涂山女等候禹的到来歌唱：“候人兮猗”，有娥氏二女食燕卵作歌：“燕燕往飞”（《吕氏春秋·音初》）。前者加叹词兮和猗变换又拉长尾音，增强候人的急切愿望，后者利用叠词表示亲昵的感情。至此诗歌确实如古人所说：“歌之为言也，长言之也”，“言之不足，故长言之，长言之不足，故嗟叹之”。简短的介绍可以知道，最初的诗歌是以粗犷的“劝力”形式出现的，之后以写实的手法叙述生产过程和总结经验，进一步发展才成为抒发感情的诗歌，这是原始社会诗歌形成的梗概。

古代诗歌是音乐的组成部分，传说中的“葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕”（《吕氏春秋·古乐》）就是这样的乐章。所以音乐应包括声乐和器乐两部分，狭义的音乐才专指器乐而言，但两者是互相促进的，诗歌是原始人的声乐，它真正成为节奏分明、声调变化适度、韵律和谐的歌声，没有音调较为标准的器乐校正是不可能的，因为单凭歌唱把握声音高低是极不可靠的。古人认为许多乐器

的产生都是“贤君”、“圣人”发明的，如一种名夔的怪兽被“黄帝得之，以其皮为鼓”，或曰“夷作鼓”；黄帝还“令伶伦造磬，垂作钟”；又令“伶伦伐竹於昆吾斩而作笛”，以及伏羲作瑟，神农作琴等。这些人都是传说中父系氏族社会的人物，距今不过 5000 余年，而我国原始社会的历史长达百万年之久，仅新石器时代也逾万年，因而传说中的“圣人”、“贤君”制作的乐器远不是它的早期形态。20 世纪 50 年代以后，一批批沉睡在大地里的原始社会时期的物质文化产品被发掘出来，这些产品上凝聚着丰富的精神文化内容，音乐（器乐）、舞蹈便是其中的一部分。今天我们听不到先民吹奏的乐曲，但他们制作的原始乐器在不同程度上重视了远古的乐风。河南武阳发现几支距今 8000 年的骨笛，音乐家用它吹出了民间乐曲《小白菜》。这是一个五音阶曲子，用骨笛能把它演奏出来，说明这支笛子的音域不少于五个音阶。现在这支骨笛的声音表达的尽管不是先民的质朴淳厚的思想感情，但它却引来了 8000 年前远古居民的生活信息，他们已经通过有节奏的音乐方式表达自己的欢快生活。正当中原大地笛声悠扬的时候，河姆渡居民的骨哨（笛）也吹出了自己的心声。这里先民遗留下 45 支用禽类肢骨中段制成的骨哨（音乐家称骨笛），6—10 厘米长，中间是吹孔，两端各挖一音孔。这样的骨哨发出的声音自然应是乐音。先民还制作一种吹奏乐器埙，河姆渡出土一件一孔陶埙，较原始，半坡的陶埙形如橄榄，有一

个吹孔和一个音孔。用音叉和闪光谱音机测试出的音程和钢琴弹出的小字三组 $F^3 - ^bA^3$ 的音程接近，也就是和现在使用的五声音阶有一个共同的小三度音程。同样音程的陶埙在山西万荣也有发现。龙山文化时期的陶埙改成了二音孔，在郑州大河村、万荣荆村、太原义井都见到过。后两件测音结果是发三个音，构成两个音程，其中一个是完全五度和一个小七度，另一个是小三度和一个完全四度，合起来恰好是五声音阶，与现在使用的五声音阶相仿。这种能够表达比较复杂思想感情的骨笛和陶埙，不知是经过多少代人的努力实现的。它的早期形态很可能和鄂温克人的木哨差不多。在鹿发情期间，用木哨吹出母鹿的鸣声，其他公鹿闻声而来便可射杀。有人认为原始的吹奏乐器就是在狩猎生活中发明的。进入农业社会以后，把模仿动物鸣叫的哨子改进成表现定居生活的笛声。舞阳和河姆渡新石器时代早期遗址出土的骨笛正是这样的乐器。

二音孔陶埙和骨笛都是发五音阶的乐器，如果再配上打击乐器和弦乐器，先民定能演奏出有声有色的古朴乐章。人们在长期使用石器的过程中，注意到大型的薄体石器（石犁等）敲击时发出的声音清脆悦耳，从而发现了石器的另一种功能——打击乐器。山西襄汾陶寺龙山文化的一座大墓中随葬品有打制的石磬，体长 80 厘米，背部有圆孔，可系绳悬挂敲击，已经是定型的打击乐器了。同墓还出土有鳄鱼皮鼓，鼓身由 1 米高的树干挖制成鼓腔，并画有彩绘，

鼓面蒙鳄鱼皮。这种鼓古书上称作鼉鼓。有人说鼓是因为旧石器时代人们狩猎穿兽皮，从而发现敲打支撑起来的兽皮会发出轰鸣的响声，于是鼓就被发明了。鼓的音响特点是节奏感，它很容易激荡原始人的感情和鼓舞斗志，很适合狩猎和战斗的需要。这两件打击乐器和玉石礼器及大量陶器同出一墓，类似现象在山东尹家城龙山文化大墓中也有发现。黄河上游马家窑文化的陶质鼓身的鼓同样也出在大型墓里。看来磬和鼓这时已不完全是一般先民演奏的乐器了，而成为大墓主人威震氏族的权力的响器，反映出它们的产生和使用已有相当一段历史了。弹拨乐器在氏族社会时期也出现了，它是受射箭时弓弦响声的启发而发明的，经过千百年的实践人们认识到，琴弦长短、粗细、松紧、间距和质地的不同，与声音的高低、清浊、尖圆等之间存在着固有的关系，于是弦乐器也就得到了改进，使乐器家族中最能表现思想内容的弦乐器有了较快的发展。原始社会时期三大类乐器基本齐备，尽管它们还相当简陋，但古籍中所说的黄帝之乐《咸池》、帝颛顼之乐《承云》、帝尧之乐《大章》等是完全可以演奏的，因为这些乐章并没有超过“击石拊石”一类音响。三类乐器的发展历程不尽相同，有的是由生产工具演变而来，有的是受生产工具的启发而制作的，有的是把生活用品加以改造而成，因而它们都是在当时的生产方式制约下产生的。打击乐器突出的是节奏感，而吹奏乐和弦乐则是以声音的高低变化为特点，后二

者的产生和发展使音乐（诗歌）的声调和音高有了可靠的依据，沿着稳定的途径前进。

舞蹈是原始社会时期人们再现生产劳动和抒发思想感情的另一种形式，它的产生与狩猎活动有密切关系。在农业生产没有产生以前，狩猎始终是人们衣食的主要来源，因此对动物怀有特殊的好感，先民生活的足迹中无处不表现出这种现象，舞蹈当然也不例外。著名的旧石器时代晚期的“三兄弟”洞穴内的壁画绘有头戴鹿角、饰以长须和马尾，肩披兽皮的舞蹈者；处在相同历史发展阶段的澳大利亚的原始居民，他们表演舞蹈时多是身着兽皮或身上绘有彩色兽纹，摹仿各种动物的动作和习性，或装扮成猎人和动物周旋的模样。进入青铜时代的我国北方游牧民族的岩画里也绘有各种动物打扮的舞蹈者形象。这些反映思想观念的艺术形象，都植根于当时人们赖以生存的生产经济类型，也就是说狩猎活动是舞蹈产生的根源。从澳大利亚土人的舞蹈得知，这个时期的舞蹈已经是很有节奏和韵律的了。考古发现的马家窑文化彩陶盆上的舞蹈纹形象仍然残留有狩猎的遗迹。舞蹈图绘在盆的内壁上，分为3组，每组5人，牵手而舞。组与组之间以和人同向的条纹相隔。假如盆中盛上水，舞蹈者脚下的4条平行线好似池塘激起的水波，整个画面呈现出动中有静的和谐气氛。舞蹈者有节奏地摆动着头饰和身后装饰的兽尾，尽情地歌舞。这幅4000多年前的欢快场面引人遐想，先民在庆祝丰收或举行

某种宗教仪式的夜晚，明月当空，星光闪闪，旷野里鼙鼓咚咚、笛声悠扬、埙声呜呜，再加上清脆的磬声，汇聚成激动人心的歌舞场面。人们踏着既有节奏，又有声音高低变化的音乐跳着、唱着，抒发出淳朴纯真的幸福情感和虔诚的信念。画面上的人物身躯和头的比例不相称，大头小身子，像是戴着面具的化妆舞会。头上系着摆向一致的装饰，下身的尾饰也斜向一个方面，人与人之间的距离相等，队行整齐，说明舞蹈者的动作、节奏、韵律是统一的。这样的乐舞不像是简单的摹拟生活，而是经过了创造、提炼和升华才能实现的艺术形象。尽管彩陶盆上的舞蹈图不再是生活实践的直接反映，但它还难于割断与狩猎经济千丝万缕的联系。

音乐舞蹈的实物资料或图像，形象逼真地说明这两种艺术形式的产生非常遥远，是在生产劳动的沃土中萌发和成长的。以此来认识古史传说中保存的原始社会末期的音乐舞蹈史料，透过神话色彩的面纱，来源于生产实践的影子也就依稀可见了。葛天氏之乐的八阙歌舞中，《载民》是盛赞养育（负载）人民的大地；《玄鸟》歌颂的是报春及时的燕子；《遂草木》是祈求草木顺利生长；《奋五谷》表现的是先民畏惧大自然的规律而对上天致敬；《达帝功》表达的是先民要通达天地之功的心愿；《依地德》反映的是先民要努力遵从大地的运行规律行事；《总万物之极》是述说先民总的愿望是要万物的生长和发展都能达到最好的程度。