

上海音乐出版社
川上子 著
中国乐伎

中国乐伎

to yueji



中

国

zhongguo yueji

乐

上海音乐出版社

伎

川上子 著

〈沪〉新登字 105 号

责任编辑：方立平

封面设计：周逸文

中 国 乐 伎

川上子 著

上海音乐出版社出版、发行

(上海 绍兴路 74 号)

新华书店经销 上海翔文印刷厂印刷

开本 787 × 960 1/32 印张 6.75 插页 4 字数 99,000

1993 年 1 月第 1 版 1993 年 1 月第 1 次印刷

印数：1 1,500 册

ISBN 7-80553-437-3/J·373

定价：6.00 元

目 录

引言	1
第一章 上古三代的乐伎	6
第一节 夏代的奴隶乐伎	6
第二节 商代的巫伎与宫廷女乐	9
第三节 周代的巫伎与私伎	12
第二章 春秋战国时期的乐伎	15
第一节 乐伎的“私奴”化	15
第二节 乐伎与政治外交	18
第三节 声色娱乐中的乐伎	20
第三章 秦汉时期的乐伎	25
第一节 乐伎的风靡	25
第二节 乐伎人物	29
一、能歌善舞的戚夫人	29
二、由“倡”而至显贵的李夫人	31
三、从歌舞伎到皇母的翁须	33
四、昭阳佳人赵飞燕	34
第三节 文学作品中的乐伎	38
第四章 魏晋南北朝时期的乐伎	46
第一节 家伎的时代与“玩伎”的风尚	46

第二节 宫廷乐伎活动	50
第三节 乐伎的低贱地位与遭遇	55
第四节 宗教乐伎	58
第五节 胡伎的乐舞活动	62
第六节 乐伎故事	64
一、乐伎与《团扇歌》	64
二、西晋名伎绿珠	66
三、南朝乐伎“莫愁”女	68
四、钱塘名伎苏小小	70
第七节 乐伎的艺术成就	73
第八节 乐伎之妆饰	76
第五章 隋唐五代时期的乐伎	80
第一节 教坊、梨园的乐伎	80
一、唐代歌伎许永新	84
二、“记曲娘子”张红红	87
三、阿蛮、红桃及其他乐伎	88
第二节 官伎的命运与感情生活	90
第三节 官伎、营伎和家伎	101
一、官伎	102
二、营伎	107
三、私伎	109
第四节 文人与乐伎	112
第五节 唐伎与唐诗	115
第六节 乐伎人物与故事	122

一、宫廷杰出的舞伎——杨贵妃	122
二、“从头便是断肠声”——《何满子》	124
三、琵琶乐伎郑中丞	127
四、听曲不忘的罗黑黑	128
五、作诗换乐伎	128
第七节 五代时期家宴中的乐伎	129
第八节 品评乐伎	133
第九节 商业的发达与乐伎	135
第六章 宋代的乐伎	138
第一节 城市乐伎	138
一、官伎、营伎与教坊乐伎	139
二、酒楼乐伎	142
三、茶坊乐伎	143
四、家伎	145
五、乐伎的奢侈生活	147
第二节 词人与乐伎	148
一、“浅斟低唱”是柳词——柳永	149
二、“画船载酒西湖好”——欧阳修	151
三、携伎“参破老僧禅”——苏轼	154
四、“前度刘郎重到”——周邦彦	156
五、“小红低唱我吹箫”——姜夔	159
第三节 乐伎故事	161
一、京都名伎李师师	161
二、杭州乐伎王朝云	162
三、出身乐伎的杨皇后	163

四、太学生与乐伎	164
五、乐伎与缠足	165
第七章 辽、金、元时期的乐伎	167
第一节 官伎、官伎与家伎	167
第二节 青楼乐伎的品评标准	170
第三节 乐伎之才情	172
第四节 元杂剧与乐伎	174
第五节 元代乐伎的为尼入道现象	177
第八章 明代的乐伎	180
第一节 官伎、官伎与地方乐伎	180
第二节 乐伎人物	185
一、甲天下之声色的陈圆圆	185
二、情真德贤的董小宛	186
三、风尘女丈夫柳如是	188
第三节 坊曲风尚	190
第四节 乐伎的选美——“花榜”	192
第九章 清代的乐伎	195
第一节 乐伎制度的变化	195
第二节 南北乐伎	197
一、北京乐伎	197
二、南京乐伎	199
三、扬州乐伎	199
四、上海乐伎	200
五、广州乐伎	201

引 言

一

中国古代社会中的乐伎，以其声色才艺与上至帝王贵族、下至文士平民的各社会阶层发生交往，在社会文化生活中发挥相应的文化功能。在音乐文化史上，乐伎作为特殊的社会阶层，通过她们的活动，在音乐的传播、沿承，雅俗的沟通，乃至音乐的创作和影响时代风尚诸方面，产生不可忽视的作用。古代社会中，每一历史阶段音乐之发展，不同程度上都有赖于这一特殊阶层的参预和介入。

本书的题名取“中国乐伎”而不是“中国娼妓”，是出于这样的考虑：一般社会学研究，尤其是在西方的一些社会学辞典中，多将“娼妓”定义为单纯卖淫的女子。而我们所说的“乐伎”，则是专指那些以音乐歌舞技艺为从伎必要职业手段的女子。这两者之间是有所区别的。

本书所使用的“乐伎”概念，有两层最基本

的含义：其一，以色事人。“伎”，原本就指“妇人”，这在中国最早的字书——东汉许慎的《说文解字》中有解释。后世“伎”成为歌舞女子的代称。所以，“乐伎”首先是女性人物，由此，才会有以色事人的行为。虽然在“以色事人”这一点上，乐伎与娼妓有着难于分割的联系，某些时候，乐伎亦可视为娼妓一类，但是，从整体上看，乐伎又不完全等同于以单纯卖淫为生的一般娼妓。在许多情况下，乐伎可以是卖艺不卖身，或为人姬妾而不必为娼的。其二，以艺事人。乐伎除了“以色事人”之外，又以歌舞奏乐为技艺。乐伎必须具有从事音乐歌舞活动的技艺和才能。因而，乐伎可以说是声色才情兼备，以“色”、“艺”事人的特殊女性人物。

因此，简单地讲，以“色”、“艺”事人，就是乐伎的基本特征。这里讲的以色事人，包括以色“娱”人与以色“欲”人两类行为。一般来说，这两种行为在乐伎的身上都是具备的。以色事人，又会因为侍奉、交往的对象不同而在程度上有差异，如文人重艺，以求“娱”为上；商人重色，以求“欲”为主。而乐伎与之交往的方式也是不太相同的。

在古代中国的人文背景中，从伎女子不仅要接受音乐歌舞技艺方面的专门教育，并且是

否具备这类技艺才能以及才能的高下，同职业的经济收入、处世的顺逆等均有直接的关联。某些乐伎生活地位的改变，在相当大的程度上，取决于其技艺才能的杰出与否。

文字记述上，汉代的著述写“倡”而不写“娼”。“倡”既包括女性，又包括男性。只是到了唐代，才出现专指女性的“娼”字。自此“娼”“倡”通用，可作女乐讲。本书即然是以历史上（包括唐之前）的乐伎为介绍对象，因此，所用“乐伎”之名，仅仅是对古代中国不同历史时期中诸种乐伎类型一个宽泛的称谓而已。诸如历史上的“巫娼”、“奴伎”、“宫伎”、“官伎”、“营伎”、“家伎”、“教坊、梨园乐伎”、“青楼乐伎”等，都在其范围之内。

二

由古至今，乐伎在人们的心目中，被视为“尤物”，甚至看成是诱惑、罪恶、堕落的象征。权贵、高贾、文士接近她们，与之亲密交往，用华贵的服饰去装扮她们，用动情的语言去赞美她们，在与她们的交游中得一时之兴。但是，人们又可以据礼教的道德标准轻视，甚至随意遗弃她们。

在歌舞宴饮、青楼酒肆中，尽管乐伎成为感情投注的中心，作为男人最宠爱的对象而存在，但是一旦回到宫廷、家庭的现实人际关系中，乐伎便只有轻贱的地位与身份，无任何“自由人格”可言。乐伎受到男性权贵、文人墨客的欲念与感情的左右，命运时常飘浮不定，不知所终。他们之间交往的不平等，是由即定的地位与职业，从一开始便被确定下来的。乐伎只有“色”、“艺”而无“人”可言。只有“性”、“情”对男人的投合而无独立人格的存在。

但是，男子也常常因迷恋于乐伎的出众才貌技艺而拜倒在其石榴裙下。因为她们确比平常的女子更有容貌的魅力和出色的才艺，其趣识与才智也往往高于同时代普通女性之上。她们的精神、情志，比之于在纲常名教束缚下动弹不得的良家妇女，有不拘俗礼甚而任性为之的一面。她们处于极端屈辱的境遇，却在非人的境遇中显示几分人性的可爱。或落拓不羁，或时有抗争；或于风月场上争几分人的尊严，或在悲惨世界中求几许自由空气。其未曾泯灭之人性，时常在扭曲人性中展现，在时而迷茫幻想、时而酒醉愁苦的生活中渴求自我的复活与回归。

乐伎主要是在由男性按其意志构筑起来的

艺术殿堂中，才找到自己感情的寄托。社会的偏见与自身的“贱民”地位，人际交往中的金钱关系，奴婢身份，给乐伎带来的唯有耻辱。这些受屈辱女性唯一能寻觅到的安慰，只有艺术。她们在歌舞中保存了自己美好的形象，寄托自身的感情，也得到了仅有的慰藉。乐伎之人格唯一能够充分实现的地方只有艺术，尽管乐伎在艺术中的地位，终究是由男人来裁决的。

在古代以至近代中国，乐伎留下了自己非人的、屈辱而漫长的历史。无论是文化的心理，还是行为的遗存，或者是由乐伎的历史本身提供的史实，都可能促发我们对人类两性文明之发展作更多的思考。歌德在《浮士德》中“永恒之女性，引导我们飞升”的诗句，不正是对人类文明发展前景发出的一种富于智慧与启示的呼声？了解乐伎这一古代文明的产物，同样是为人类文明发展的今天和明天提供一种认识的参照。

第一章 上古三代的乐伎

这里所说的“上古三代”，是指中国历史上的夏、商、西周时期。一般认为，从夏代开始，中国已进入了奴隶制时代。这时的乐伎，主要指那些在宫廷中，专供奴隶主纵情声色之乐的奴隶乐伎。

第一节 夏代的奴隶乐伎

夏代的历史，经文献的、考古的综合研究，已被证明是可信的历史。关于夏代音乐，一些文献记载中鼓、钟类乐器的使用，已得到考古上的证实。在作为口头传说而流传下来的《山海经》中，有这样的记载：“夏后开上三嫫于天，得《九辨》、《九歌》以下。”这是说夏后氏的部落首领启^①，曾3次受邀去天上作客，并将天宮的乐舞《九辨》、《九歌》带回世间。这无疑带有神话色彩。但是，历史上在夏开国初，宫廷中确有这两部乐舞的演出。先秦时期，楚国诗人屈原在其

^① “开”即“启”，汉人避皇帝刘启之讳而改之。

楚辞名作《离骚》中，仍提到“启《九辨》与《九歌》兮，夏康娱以自纵”。看来，夏的皇帝康，将早先用于宗教、祭典活动的乐舞《九辨》、《九歌》用来供自己娱乐，这意味着统治者对乐舞的追求和享受。音乐的享乐倾向，在夏末代皇帝桀那里，发展到无以复加的地步。

夏桀对乐舞的享乐，是十分放纵无节制的。《管子·轻重甲》记载，桀有“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢”。以3万的女性乐人组成乐队来演奏乐曲。每天早晨就开始在宫廷中的端门奏乐，其噪杂的音响在远至3条街道以外的地方都能听到。这真算得上是惊人之举了！另有《吕氏春秋·侈乐》将夏桀与殷纣相比，说他“作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观，倣诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未所见，务以相过，不用度量。”这些表明，在当时的宫廷音乐活动中，追求的是这样一种趣好：即乐器要造得大，声音要响，乐队人员要多。所作的乐器、乐队和奏出的音乐，是眼睛从来没有看到过的和耳朵从来没有听到过的。而这些奏乐活动，都是由女性乐人来完成的。

夏桀是历史上第一个受到后人猛烈抨击、被认为是荒淫无度的皇帝。他曾花费巨大的财力来修筑宫殿与供娱乐游玩的“瑶台”。在这些

地方，他蓄养了众多的女乐，无非是为了求得感官上声色享乐最大限度的满足。

在古代帝王的享受中，对音乐的喜好与对女色的迷恋，向来是作为同一类事情来看待的。宫廷女乐尽管在物质享受与服饰穿戴上要胜于社会上的普通女性，但是从其社会地位讲，实际上却是专供奴隶主阶级纵情享乐的女性奴隶，即所谓“奴伎”。在中国河南省二里头夏文化遗址中，发现有由各类建筑组成的大型宫寝遗址。在那里发现的几十座墓葬中，发掘有许多被殉葬的青年男女奴隶的骨架。以活人为死去的奴隶主殉葬，表明了奴隶主这样一种观念，即：他死后，仍然需要这些奴隶们去服侍他。由于当时的奴隶制形态是家族奴隶制，而那些宫廷中的女乐，也就是奴隶乐伎的身份。所以，如果当时有以奴隶乐伎为奴隶主殉葬的事发生，也是不奇怪的。

由于夏代的女乐在宫廷中担负的职责主要是在从事音乐活动方面，也就势必要求这些女乐必须掌握乐器的演奏与乐舞的表演等技能，并达到相当高的专业技艺水准。因此，在当时的宫廷中，也会设立有教习乐器、歌唱、舞蹈的设施或机构（尽管古代文献中仅仅提供了有关商、周这类机构存在的史料）。可以认为，历史上

乐伎的产生，以及奴隶主阶级对“声”、“色”享乐的双重追求，首先是从宫廷音乐活动中产生的。

第二节 商代的巫伎与宫廷女乐

商代的乐伎大致由两类人员构成：一类是在宗教活动中以“巫”的身份出现的女子；一类是在宫廷享乐活动中以“女乐”的身份出现的女子。

历史上，商代是巫风极为盛行的时期。所谓“巫”，是宗教祭祀仪式中的神职人员，也是这类活动的主持者。在商代人的宗教观念中，鬼神的权威是至高无上的，帝王经常通过巫的活动来达到沟通人与鬼神之间关系的目的。也通过巫来预测吉凶祸福，并以此作为举事、行动的依据。因此，巫也被看作是人与鬼神之间的沟通者，巫以超乎寻常的能力向神传达人的意愿，并代表神向人传达神的意旨。

东汉许慎《说文解字》对“巫”的解释是：“巫，祝也。女能事无形以舞降神者也。像人两袖舞形”。当时的神职人员，女性的叫“巫”，男性的叫“覡”。从《说文》的解释看，巫是女性，并且能够表演乐舞。在商代的甲骨文字中，“巫”写作“𠩺”，像人手里拿着舞具在跳舞。“巫”与

“舞”在当时同义、同音。说明巫主要是通过乐舞的形式来从事宗教祭祀活动的。

商代的文化有相当一部分保留在后世楚地文化中。商代巫的乐舞表演也在楚地祀神乐舞中得到保存和延承。商人的“巫”，在楚人那里称为“灵”。楚国诗人屈原创作的祀神乐舞歌辞《九歌》，其中的《东皇太一》，就曾描写当时祭神活动中，人扮演神灵进行歌舞表演的情形：

“扬枹兮附鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮皓倡，灵偃蹇兮姣服。芳菲菲兮满堂，五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。”

在屈原尚能见到的楚地祀神巫觋活动中，巫以乐舞来迎接天神“东皇太一”的到来。拿起鼓槌打起鼓，舒缓地起舞和歌唱，鼓瑟吹竽，乐声悠扬。舞姿妖娆，满堂乐器奏响，使神灵感到欢欣、快乐。这些乐舞所体现的宗教精神，实际上从商代就已经形成了。

有人认为，商代的“巫”，作为女性善歌舞者，在其宗教活动中，犹若古希腊、古印度娼妓，具“宗教卖淫”的性质。但是这种推测尚缺乏直接的材料以证明。在商代宫廷中，“巫”所从事的乐舞，从“娱神”的作用转为“娱人”之用，却是能够被证实的。

先秦文献《墨子·非乐》曾经引用《尚书》的