

江南 音乐经济史

韩启超 著



商务印书馆
The Commercial Press

江南 音乐经济史

韩启超

著

常州大学图书馆
藏书章



商务印书馆
The Commercial Press

图书在版编目(CIP)数据

江南音乐经济史 / 韩启超著. — 北京: 商务印书馆,
2017

ISBN 978-7-100-15667-7

I. ①江… II. ①韩… III. ①地方经济—经济史—
关系—地方音乐—研究—华东地区 IV. ①F129②J605.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第305370号

权利保留, 侵权必究。

江南音乐经济史

韩启超 著

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

北京虎彩文化传播有限公司印刷

ISBN 978-7-100-15667-7

2017年12月第1版

开本 880×1230 1/32

2017年12月北京第1次印刷

印张 11 1/2

定价: 58.00元

作者简介

韩启超，教授、音乐学博士、北京大学语言学博士后、瑞典皇家工学院（KTH）信息工程学院“音乐、语言与听觉研究中心”客座研究员、北京民族音乐研究基地兼职研究员，现为浙江师范大学“双龙学者”特聘教授、音乐学院副院长、硕士生导师。主要学术领域：音乐声学、音乐认知神经学、中国古代音乐史、戏曲音乐、音乐经济学等。

先后主持国家自然科学基金项目“戏曲嗓音发声类型声学分析及建模研究”，国家社科基金艺术学项目“京剧、昆曲嗓音声学比较研究”，文化部科技创新基金项目“戏曲嗓音声学分析、建模与感知研究”，教育部人文社科基金项目“中国音乐经济发展史研究”，以及浙江省哲学社会科学基金项目“江南音乐经济发展史研究”等。

目 录

第一章 先秦时期江南的音乐经济	1
第一节 非商业行为的音乐生产与消费	4
一 非商业行为的音乐生产者	4
二 非商业行为音乐生产与消费的方式、目的、场所	15
三 非商业行为音乐生产与消费的产品类型、成本	19
第二节 商业性的音乐生产与消费	22
一 商业性的音乐生产者与生产方式、目的、场所	22
二 消费者与消费方式、目的、场所	24
三 生产与消费的产品类型、成本	25
第三节 先秦时期江南音乐经济的总体特征	26
一 音乐生产、消费主体从同一性向阶层性转化	26
二 音乐生产、消费的集体性与单一性	27
三 音乐生产消费的封闭性与内在循环性	28
四 音乐生产、消费的商业化得到萌发	30
五 音乐生产消费与地域部族邦国政治经济密不可分	31
第二章 秦汉至魏晋南北朝时期江南的音乐经济	33
第一节 非商业行为的音乐生产与消费	37
一 非商业行为的音乐生产者	37
二 音乐生产方式、目的	56
三 音乐消费的类型与场所	59

四 音乐产品类型	79
五 音乐生产、消费的经济基础与成本	87
第二节 商业性的音乐生产与消费	94
第三节 秦汉至南朝时期江南音乐经济的总体特征	98
一 社会音乐生产与消费的非商业性居于主体地位	98
二 私家乐伎成为乐舞生产主体, 商业性乐舞生产消费渐趋普遍 ...	98
三 政府音乐生产、消费形式多样, 内容雅俗兼备	100
四 世家大族成为东晋南朝时期江南乐舞消费的主体	103
五 女乐丝竹成为社会乐舞消费的主要对象	104

第三章 隋唐时期江南的音乐经济 106

第一节 非商业行为的音乐生产与消费	110
一 非商业行为的音乐生产者	110
二 音乐生产与消费的方式、目的与场所	120
三 非商业行为中音乐生产与消费的产品类型、成本	124
第二节 商业性的音乐生产与消费	130
一 商业性的音乐生产者与生产方式、目的、场所	130
二 消费者与消费方式、目的、场所	142
三 生产与消费的产品类型、成本	151
第三节 隋唐时期江南音乐经济的总体特征	157
一 国家乐籍制度在社会乐舞生产与消费的过程中具有重要作用 ...	157
二 私家蓄伎的乐舞生产规模渐趋缩小	158
三 商业性乐舞生产得到蓬勃发展	160

第四章 宋元时期江南的音乐经济 164

第一节 非商业行为的音乐生产与消费 168

一 非商业行为的音乐生产者 168

二 生产与消费的方式、目的、场所、成本 197

三 非商业音乐生产与消费的产品类型 204

第二节 商业性的音乐生产与消费 213

一 商业性的音乐生产者 213

二 生产与消费的场所、方式、目的、成本 228

三 生产与消费的产品类型 242

第三节 宋元时期江南音乐经济的总体特征 252

一 商业化音乐生产与消费在社会的多个维度蓬勃发展 252

二 音乐产品类型呈现多元化、大众化 253

三 政府参与商业性的乐舞经济活动 254

四 音乐产品营销方式的多样化 255

第五章 明清时期江南的音乐经济 260

第一节 非商业行为的音乐生产与消费 264

一 非商业行为的音乐生产者 264

二 非商业行为的音乐生产与消费方式、场所、目的 275

第二节 商业性的音乐生产与消费 291

一 商业性的音乐生产者 291

二 商业性音乐生产、消费方式 305

三 商业性音乐生产、消费的场所和成本 316

四 乐器与音乐书籍的生产与消费 332

第三节 明清时期江南音乐经济的总体特征	344
一 商业性生产与消费成为社会音乐的主流	344
二 私家乐伎、文人、僧道之人的音乐生产具有双重属性	346
三 乐器、书谱等物质性音乐产品的生产与消费得到突出发展 ...	347
四 戏曲成为商业性乐舞消费的主要内容	348
五 逐利性目标决定了生产者对生产内容的自我扬弃	351
六 乐人的培养、买卖市场初具规模	352

第一章 先秦时期江南的音乐经济

概 述

从时域上来说，先秦时期的江南音乐经济，主要是探索从远古至秦这一漫长的历史时段中，江南地域所发生的与音乐经济相关的活动。从社会继替角度来看，这一历史时段主要包括远古时期、奴隶社会的夏商周时期、从奴隶社会向封建社会过渡的春秋战国时期。秦既作为战国时期诸多诸侯邦国的一员，又是群雄纷争霸局面的结束者，秦王嬴政称帝虽然标志着封建大一统社会的形成，但遵循史学界对中国历史的划分传统，依然将其归为战国时期。

从地域上来说，远古时期并没有可考文字的记载，传说中曾经有三皇五帝（据《尚书》等载，三皇是伏羲、神农、黄帝，五帝是少昊、颛顼、高辛、唐、虞）作为部落首领统治社会，这一时期只是简单地将天下划分为五域：东、西、南、北、中，没有江南一说。从考古学的角度来看，距今 6000 年前，环太湖流域主要存在着三个重要的文化中心：河姆渡文化、马家浜文化和崧泽文化，他们基本处于同一时期，历时近 2000 年。现有的考古资料发现，河姆渡文化和马家浜文化相对开放，与北方地区有着密切的联系。更为重要的是，河姆渡文化的生产力极为发达，所挖掘的生产工具数量之多为其他新石器时代遗址所未见。

继代而来的奴隶社会夏商周时期属于有文字可考的历史，但文献也没有提到“江南”这个地域概念。同样，在这三个奴隶社会的政治版图中也不存在所谓“江南”的地理划分。但在《尚书·禹贡》中则已经有了九州之说，即禹统治的时候，天下分为徐州、冀州、兖州、青州、扬州、荆州、梁州、雍州和豫州，其中扬州和荆州在地理方位上接近后世所指的江南地域。

目前所知最早记载“江南”一词的是《左传》，如：

郑伯肉袒牵羊以逆，曰：“孤不天，不能事君，使君怀怒以及敝邑，孤之罪也，敢不唯命是听？其俘诸江南以实海滨，亦唯命。其剪以赐诸侯，使臣妾之，亦唯命。”（《左传·宣公十二年》，634页）

对于此条文献，杨伯峻《春秋左传注》引高士奇《地名考略》云：

“自荆州以南，皆楚所谓江南也。楚迁权于那处，迁六小国于荆山，在江北；迁罗于枝江，迁许于华容，在江南，郑欲自比于此属耳。”

另外，《左传》中还有几次关于“江南”的记载：

十月，郑伯如楚，子产相。楚子享之，赋《吉日》。既享，子产乃具田备，王以田江南之梦。（《左传·昭公三年》，1368页）

春，王正月，许男如楚，楚子止之；遂止郑伯，复田江南，许男与焉。于是吴王起师，军于江北，越王军于江南。（《左传·昭公四年》，1370页）

当然，这一时期的《战国策》《吕氏春秋》《荀子》《韩非子》及《楚辞》等也都有了有关江南的记载，但所指的地域相对模糊。^①

① 黄爱梅、于凯：《先秦秦汉时期“江南”概念的考察》，《史林》2013（02），27-36页。

江南作为一个地域性的概念，在东汉赵晔所撰《吴越春秋》中记载尤详，其“勾践伐吴外传第十”云：

周元王使人赐勾践，已受命号去，还江南，以淮上地与楚，归吴所侵宋地，与鲁泗东方百里。当是之时，越兵横行于江淮之上，诸侯毕贺，号称霸王。（《吴越春秋》，221页）

明日，旋军于江南，更陈严法，复诛有罪者五人徇曰：“吾爱士也，虽吾子不能过也；及其犯诛，自吾子亦不能脱也。”（《吴越春秋》，215页）

由此可知，江南作为一个明确的地域概念，应该是在春秋时期，所涉地域主要指春秋战国时期的吴越之地和部分楚地。

从《吴越春秋》《史记》记载来看，吴国和越国由来已久，早期均为戎狄部落区域。吴国族源上溯至后稷，后稷之子“不窋立。遭夏氏世衰，失官奔戎狄之间”，成为吴国产生的雏形。至西周时期，太伯作为吴地的部落首领，“国民君而事之，自号为勾吴”。吴人问起其命名原因，太伯解释曰：“吾以伯长居国，绝嗣者也，其当有封者，吴仲也。故自号勾吴，非其方乎？”当然，此时的吴地是荆蛮之地，规模极小，所谓“从而归之者千有余家，共立以为勾吴”。经过吴太伯的励精图治，“数年之间，民人殷富”，为了避免遭受殷之乱世，太伯构筑城池“周三里二百步，外郭三百余里。在西北隅，名曰故吴，人民皆耕田其中”（《吴越春秋·吴太伯传第一》，8页）。至寿梦之世，日益强大，加强了与内地诸侯邦国的交流，并成为春秋五霸之一。

越国的族源则来自于大禹，《吴越春秋》载，大禹死之后，葬于绍兴会稽山，其子启继位，派使臣在每年的春秋时期祭禹於越，立宗庙于南山之上。此种祭祀行为一直持续到禹以下第六世——少康时代。少康恐禹祭之绝祀，乃封其庶子於越，号曰无余。余始受

封，人民山居，虽有鸟田之利，租贡才给宗庙祭祀之费。显然，越国之名自无余开始。

因此，吴越之国在西周时期开始定型，至东周（春秋）时期与内地邦国交流频繁，并相继称霸，其统治核心区域始终是围绕太湖流域，即今天的浙江、江苏和安徽一带。

经历战国的混乱，至秦国统一六国后，江南的地域概念发生了变化，如《史记·秦本纪》载：“秦昭襄王三十年，蜀守若伐楚，取巫郡，及江南为黔中郡。”（《史记》，152页）这说明在秦人的观念中，江南的概念有所扩大，除了传统的吴越统治地域外，还包括现今的湖南省和湖北省南部、江西省部分地区。当然，这种变化一方面与春秋战国时期吴王阖闾和越王勾践先后称霸诸侯之国，大力拓展疆土有关；另一方面也与秦统一时对诸侯邦国政权的重新调整有关。

因此，本章主要是探索这一历史时段、这一地域范围内的音乐经济发生、发展状况。具体来说，主要按照经济学的理论，将音乐经济分为生产和消费两个基本环节，并从商业性行为和非商业性行为为两个层面去考察。

第一节 非商业行为的音乐生产与消费

一 非商业行为的音乐生产者

◇ 部族首领、诸侯

在远古时期的荆蛮之地，由于生产力低下，群居成为当时社会的主要生存手段，而部族首领往往被认为是具有超乎寻常能力，甚至是能与神灵沟通的人，或神人一体。因此，人们常常在传说中将音乐的发明、生产、传播归因于这些具有特殊才能的部族首领。远

古文献记载的有关音乐起源的历史传说大都将音乐（包括乐器）的生产者与原始社会中的部族首领相联。如《世本》中就有“神农作琴”“伏羲作琴”“神农作瑟”的相关记载^①，这说明曾经作为江南吴地的先祖神农社稷被后世认为是琴瑟之器的发明者，是典型的音乐生产者之一。

当然，远古传说中把部族首领作为重要的音乐生产者的一个重要原因，是由于部族首领往往拥有强大的社会财富支配权，在社会生产和消费中具有决定性作用。因此，在没有出现专门的音乐生产者之前，部族首领往往在音乐生产、传播、消费中具有决定性作用和支配性地位。

进入奴隶社会后，作为江南地域分封的诸侯邦国，吴国和越国统治者不仅是社会乐舞生产资料的最大所有人，职业乐舞生产者的最大恩主，乐舞的消费者主体，也是乐舞的生产者之一。

从文献来看，吴越诸侯的乐舞生产主要集中在宴飨群臣的仪式性乐舞及有关国家社稷的重要祭祀活动中。当然，对于以勇武见长的吴越之地，诸侯参与军中乐舞生产也是一种普遍现象。《墨子·兼爱中·第十五》就记载了越王勾践从事军乐生产的案例：

昔越王句践好士之勇，教驯其臣和合之，焚舟失火，试其士曰：“越国之宝尽在此！”越王亲自鼓其士而进之。士闻鼓音，破碎乱行，蹈火而死者，左右百人有余，越王击金而退之。（《墨子校注》，159-160页）

由此可见，诸侯君主的乐舞生产有着明确的政治军事目的，关系到军队的士气，国家的命运。

^① 茆泮林：《四库家藏·世本》，山东画报出版社，2004年，50页。

◇ 巫覡

巫覡也是先秦时期江南之地的音乐生产者之一。从文字起源学角度来看，“巫”“舞”不分，卜辞中的“舞”（𠂔）字逐渐演变为小篆中的“巫”（𡇑）字，后又变成楷书中的“巫”字。从甲骨文来看，“舞”即“巫”，对其解释则为像一个人手执着两根牛尾。这与《吕氏春秋·古乐》篇所云“三人操牛尾，投足以歌八阙”描述相仿。因此，先秦时期“巫”“舞”相通的文字学现象说明巫覡之人既是从事占卜等宗教活动的群体，又是音乐的生产者、表演者。

从现有考古资料来看，与巫覡相关的原始宗教活动渊源极早，如在河姆渡遗址（新石器时代，距今大约 7000 年）中出土的“双鸟朝阳”象牙雕刻蝶形器和“双头鸟”纹骨匕柄雕刻遗物说明，当时人们似乎已有了以鸟祭日、祈雨求丰年的巫术活动，以及相应的礼神敬天制度。^① 马家浜、崧泽、良渚文化遗址中大量出土的各种用于祭祀、巫术活动的器物，说明这里的原始人类同其他地区的原始人类一样热衷于巫鬼神灵。^②



图 1-1：“双鸟朝阳”象牙雕刻



图 1-2：纹骨匕柄雕刻

因此，从考古资料来看，至迟在公元前 4000—3000 年之交，远古祭祀活动已经发展到一定规模。1986 年春在反山遗址中发现了

① 周德均：《“双鸟朝阳”考释》，上海民间文艺家协会编《中国民间文化——民间信仰研究（第一集）》，学林出版社，1991 年。

② 王利华：《唐宋以来江南地区的农业巫术论述》，《中国农史》1996（04），47-60 页。

方形红烧土堆积，很多学者认为这可能是早期祭坛的一部分，与此相佐证的是在大量的出土玉器（琮王和钺王）上发现了完整的神徽图案（人神骑兽图），这充分表明良渚时期的原始宗教活动存在。1987年在瑶山遗址中发现了一座方形、多重的祭坛遗迹，整个祭坛边壁整齐，转角方正，布局规整，规格极高。祭坛上还分布着12座墓葬，墓中随葬物品以玉器为主，因此，学界认为这些墓葬应该是男巫女覡的专用墓地。^①由此考古学界认为至迟在公元前2600年至公元前2000年的龙山文化时代已经形成了固定化的祭祀宗教活动。^②当然，后期学者通过研究认为属于龙山文化的瑶山遗址，其实际年代应是公元前2900年，这也预示着吴越先民的宗教乐舞活动可能更早。

当然，在同属于良渚时期的莫角山遗址中也发现了大型的祭坛遗迹：一座典型的人工营建的巨型长方形土台，面积超过3万平方米。考古证实这是良渚文化时期极为重要的政治、经济、文化、军事、宗教的中心遗址。1987年在莫角山遗址东南部又清理出大面积的坑状烧土堆积，1993年又发现了排列整齐的沟埂、积石坑、填浑纯净土的灰坑，这些均显示出是原始部族在此举行大型活动后留下的遗存。^③

除了这些高规格的祭坛之外，在良渚遗址群中还发现了大量的土筑祭坛，如卢村祭坛（良渚文化早期）是由纯净的黄土堆筑，呈长方形覆斗状。子母墩遗址中存在的呈金字塔形状的祭坛。1991年在汇观山遗址中发现了一座较完整的祭坛，总面积近1600平方米，分三重排列，在祭坛东部还有三个祭祀坑。

① 费国平：《浙江余杭良渚文化遗址群考察报告》，《东南文化》1995（02），1-14页。

②③ 赵晔：《余杭良渚遗址群调查简报》，《文物》2002（10），44页。

更为重要的是，在良渚文化、河姆渡文化遗址中发现了大量的骨哨、玉管等，孔数不一，两孔、三孔、四孔皆有，而且很多玉哨或玉管上面有着精美的花纹。因此，大多学者认为这些能够发声的、类似乐器的器物主要是由当时的巫师或贵族使用的，“玉哨更多的可能是巫师手中施行巫术的法器，也是巫师唱歌跳舞使用的乐器”^①，而其时间距今至少有 4000 年。由此可见，远古江南地域的宗教活动者已经是乐舞的主要生产者。

夏商周时期虽然是奴隶社会，在奴隶社会的中央政权以及围绕中央政权的地方诸侯邦国都出现了专门的乐人，但在远离中原的偏僻江南之地，依然延续着部族社会的宗教活动，甚至更为普遍和深刻。因此，在娱神与娱人的交互中，巫觋依然具有特殊地位，是社会音乐的主要生产者之一。如大禹曾在临死之际立下遗嘱，要求臣僚把他的尸首葬于会稽山，后代继承者都要到此进行宏大的祭祀。这标志着至迟从大禹葬于会稽山开始，在禹之墓地每年都要进行着以奴隶主为核心的国家祭祀乐舞行为。同时，作为分封到此的地方诸侯（越国），以及地方民众也在从事着自发性祭祀乐舞活动。

商人尚巫，无论是宫廷还是民间，巫风盛行，祭祀音乐活动极为频繁。《礼记·表記》记载：“殷人尊神，帅民以事神。”甲骨文卜辞中有许多与求雨有关的宗教活动记载，如《雩舞》《雩舞》，都是祈雨的仪式。这也必然会影响到江南之地民众的祭祀乐舞行为。可以想见，在这些宗教活动中，音乐的生产者就是宗教活动仪式的主持者。卜辞中保留了一些巫觋的名字，如：

“多老”：“乎（呼）多老舞——勿呼多老舞——王占曰：

① 郑祖襄：《良渚遗址中透露出的音乐曙光》，《文化艺术研究》2009（02），71-76 页。

其生雨。”^①

“万”：“口乎（呼）万無（舞）。 ”^②

“王其乎戍零孟，又（有）雨。口万零孟田，又雨。”^③

据《左传》《史记》记载，吴越先民的风俗是“断发文身，裸以为饰”，对此，《汉书·地理志》解释说：“越人常在水中，故断发文身，而文其身，以象龙子，故不见伤害也。”显然，“断发文身”是吴越先民的一种宗教行为。1988年在江苏省丹徒县春秋吴王余昧墓中发现了一根象征王权的鸠杖：杖的底座是一个跪坐的“断发文身”人形，说明了这种宗教活动的盛行。

祭祀防风之神也是吴越地域的一种宗教乐舞活动，如南朝梁时期的任昉所撰《述异记》中记载：

今吴越间防风庙土木作其形，龙首牛耳，连眉一目。昔禹会涂山，执玉帛者万国。防风氏后至，禹诛之。其长三丈，其头骨专车。今南中民有姓防风氏，其后也，皆长大。越俗祭防风神，奏防风古乐，截竹长三尺，吹之如（嗥），三人披发而舞。（《述异记》，1页）

因此，巫覡作为音乐的主要生产者，是先秦时期江南地区乐舞生产的重要现象。这是由于远古时期人们生产力低下，虽然过着群居生活，但依然无法面对变化多端的自然界。因此，具有超然能力、能够沟通神人的巫覡自然成为人们的精神寄托，以音乐创作与表演为主要内容的巫覡活动也成为人们社会生活中的重要内容。瑶山遗址中琮、钺随葬共为一人的现象，和陶寺墓主人同时随葬有钺和礼

① 罗振玉：《殷墟书契前编》，珂罗版印本，1913年，35页。

② 董作宾：《殷墟文字·甲编》，中央研究院历史语言研究所，1948年，1585页。

③ 郭沫若：《殷契拾掇》，上海古籍出版社，2005年，385页。