

DAXUESHENG RENWEN SUZHIZHI JIAOYU CONGSHU
大学生人文素质教育丛书



黄敏学 • 编著

中国音乐文化与作品赏析

ZHONGGUO YINYUE WENHUA YU ZUOPIN SHANGXI



合肥工业大学出版社

J609.2/9

2007

安徽省高等学校“十一五”规划教材
安徽省高等学校省级教学研究重点项目成果

中国音乐文化与作品赏析

黄敏学 编著



合肥工业大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国音乐文化与作品赏析/黄敏学编著. —合肥: 合肥工业大学出版社, 2007. 9

(大学生人文素质教育丛书)

ISBN 978 - 7 - 81093 - 652 - 1

I. 中… II. 黄… III. 音乐欣赏—中国—高等学校—教学参考资料 IV. J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 130992 号

中国音乐文化与作品赏析

黄敏学 编著

责任编辑 方立松

出 版	合肥工业大学出版社	版 次	2007 年 9 月第 1 版
地 址	合肥市屯溪路 193 号	印 次	2007 年 9 月第 1 次印刷
邮 编	230009	开 本	710 × 1000 1/16
电 话	总编室: 0551 - 2903038	印 张	21.75
	发行部: 0551 - 2903198	字 数	420 千字
网 址	www. hfutpress. com. cn	发 行	全国新华书店
E-mail	press@ hfutpress. com. cn	印 刷	合肥创新印务有限公司

ISBN 978 - 7 - 81093 - 652 - 1

定价: 35.00 元

如果有影响阅读的印装质量问题, 请与出版社发行部联系调换

序

敏学从北京发来一邮件，并嘱为序。其洋洋洒洒十章，凡二十余万言。一部关于中国音乐史的书稿，转瞬之间移越千山。电子时代信息传递的便捷与过去需快达的信件只能凭邮递马车急驰，靠轮船飞机快递相比，真是一时万里。然而，学文事史的中国文人对社会历史的关注与参与却是古今不变的。敏学或可为一例。

自安徽大学本科学中文专业起，他就同时修习史学。是属于爱好文史的双学科学生，也是专心致志于文史这两个今之传统学科的当代文人。到北京，在中国人民大学攻读历史文献学硕士时，他又以极大的热忱瞩目于中国音乐史学。在分科教育盛行的今天，这似乎有些不够正统。然而，其用功之勤、涉猎之广、态度之执着，令人动容；其从历史学视野对中国古代乐史的观察也常有新见；从历史文献视野对其中一部分音乐史文献的关注，也有眼界开阔的特点。其颇获好评的硕士学位论文《古乐复兴之余波——雅俗分流格局下清代音乐史学思想的嬗变》就是一篇颇有学术价值的音乐史学思想长文。对音乐史学的多年关注与思考，竟然成为其大学时代两个阶段最有兴味与成果的事，这在现今中国历史学专业学生中也属罕见。其每次见面，专注的探问，速度很快的语言、敏捷的应答等给我和音乐史学界同仁们留下了很深的印象。

这部书稿文如其人。流畅生动的叙述中，可见其灵动的思维和对叙述的较好驾驭。全书由远而近，以各朝代音乐的主要特点或成就论题，注意反映其时音乐的主要状况，从而较好地反映了中国音乐的历史脉络和主要成就，也把中国古代乐史知识融汇其中。书中注重文献史料的应用，征引涉及古今众多学者与典籍，取材甚丰；全书新材料与新见解不时可见。这些或许是音乐界外的史学工作者撰著乐史的一个特点。

中国作为史学大国和音乐史料特别丰富的大国，需要更多不同类型、各具特色、各界人士所写的音乐史书。花繁叶繁、争奇斗妍、和而不同、优长互见的众多乐史新著，必将有益于中国音乐史学在21世纪的更好、更大的发展。

所以，我乐于为之序。

郑锦扬

2007年6月5日于厦门

（注：序言作者郑锦扬博士为中国音乐史学会副会长、博士生导师，华侨大学特聘教授、音乐舞蹈学院院长。）

编写说明

“中国音乐文化与作品赏析”不仅是音乐学本科专业基础课程，也是大学生文化素质教育的重要环节。本教材是在教育部2006年新颁布的《全国普通高等学校音乐学（教师教育）本科专业必修课程教学指导纲要》精神指导下编写的一部音乐史论类新教材，也是安徽省高等学校省级教学研究重点项目《中国古代音乐史课程建设与教学内容整合优化研究与实践》（项目文号2007jyxm070）科研成果的主要组成部分。

新时期以来，中国音乐史学研究获得长足发展，尤其是中国音乐史学会成立以来的20年里，中国音乐史论类教材也日趋成熟并逐渐完善，形成其自身独特的编撰体例，有些教材已在全国范围内广泛采用并获得好评。与国内同类教材相比，本书在以下几个方面体现出自身特色：

1. 关于教学体系：本教材的编写遵循教育部最新颁布的《中国音乐史与名作赏析课程教学指导纲要》，把史论部分的讲解与音乐作品的赏析紧密结合，全面反映中国音乐的历史与作品。通过对经典作品的听赏、阅读、分析、阐释，在感性与理性有机统一的基础上，使学生认识中国音乐文化发展的历史线索和艺术规律。

2. 关于教学内容：对教学内容给予整合优化，在掌握课程前沿知识，了解研究现状和发展趋势的基础上，对一些陈旧内容进行更新和重组，及时吸纳新观念，补充音乐史学研究的新成果。本书注重对音乐历史文献的征引与解读，具有一定的资料性，可供学生课外阅读以及音乐史料的初步积累，为日后的深入学习与研究提供便利。在对音乐史料的运用上，注重从文、图、谱三方面入手，在阅读、听赏的基础上分析、归纳中国音乐文化雅俗分流格局的形成及其历史影响，进而总结出中国音乐文化发展的某些规律性特征，使学生在丰富多样、切实可行的音乐史料基础上获得生动客观的音乐历史知识。在音乐历史问题的教学中有机结合相关的音乐历史文化、社会文化背景进行分析，将中国音乐文化发展的探讨置于中国历史文化的大背景之下，但并非机械照搬历史教科书中的相关论述，而是将一般中国音乐史教材中历史文化背景概述的章节散入相关具体音乐历史问题的论述之中，突出作家、作品，史论结合，重视对音乐文化的分析论述而非历史背景的机械转述。对音乐作品的教学与论述，也从曲式与作品分析、表现手段、时代背景、作家创作经历及其美学追求等多方面予以解析，培养学生综合把握音乐作品的能力。

3. 关于教学模式：在人本主义教学论的指导下，探寻多样化的教学模式，

结合课堂讨论与课程论文写作,建立以人为本、教学相长的教学模式,是本教材在编写中所遵循的主要原则,也是音乐史论课程教学的发展方向。由于中国音乐文化与作品的教学容量极其丰富,文献史料浩如烟海,所以不可能对中国音乐文化中的方方面面做事无巨细、海纳百川的全方位、多角度描述,而只能抓大放小、重点突出,在博采众长的基础上注意精选教材内容,将更多的史料和问题交给学生课后阅读与思考,使学生了解与掌握中国音乐文化的历史知识体系,并在日后的深入学习与研究实践中不断深化对具体细节问题的认识与把握。在体系创新方面,本书根据新纲要的要求,把创新性的基本观点具体化、系统化,使之成为一个逻辑体系,便于学生的理解与把握。

4. 关于适用范围:本教材的编写尝试将音乐专业教育与素质教育相融合,使得本教材“言不甚深,文不甚俗”,可供读者有选择、有针对性地利用本教材,既有助于增进音乐学专业学生的历史文化知识,也有助于提高广大非音乐专业学生的音乐修养。

总之,本教材的编写遵循了以下三个原则,使之得以适应音乐史论课程教学发展的新要求:

1. 注重文化素养的培养,改革旧有的教学模式,充实教学内容,密切关注我国音乐史学研究的当下状况及发展态势,力求站在中国音乐史学术研究、教育教学改革的前沿,吸收学术界最新研究成果,

2. 以实践美学为指导,以应用研究为着眼点和出发点,力求做到从实际出发,既重视音乐历史文化知识的传授,更注重对音乐历史名作的听赏与分析,提高学生分析作品的实践能力;

3. 强调基础性和创新性,在对中国古代音乐事件、人物、作品等讲解的同时,彰显音乐学学科特点,注重学生创新思维和艺术实践能力的培养,在对音乐发展历程的讲解中增进学生的文史知识,在对音乐作品的赏析中提高学生的审美感知能力。

笔者在编写过程中一方面力求使本教材简明扼要、言简意赅,另一方面也力求使其保持较高的学术水准,反映学界的最新研究进展和中国音乐史这一学科的丰富性与复杂性。本教材的编写参照了国内比较新的同类教材,注意知识的更新换代和研究成果的前沿性,并努力将其与简明通俗的行文统一起来。此外,本书注意文献史料引述的准确性,对音乐考古资料的引用注意随时更新、及时补充,力求真实客观地反映中国音乐的发展历史,同时也体现出音乐与文学、美术等姊妹艺术的联系。对具体细节问题和学界有争议的话题点到为止,不作深入发挥,以便教师依情况在课堂上作进一步的补充讲授。此外,将自成体系的戏曲史与乐律学单独成章,尝试编年史体裁下的专题史写作模式。当然,本教材还有很多有待于进一步改进与完善之处,祈盼读者方家不吝赐正。

目 录

绪言 走进乐史长河	(1)
第一章 远古遗响	(2)
第一节 音乐起源	(2)
第二节 纸上得来终觉浅	(7)
第三节 远古遗响	(19)
第二章 金声玉振	(24)
第一节 漫漫巫风中的恒舞欢歌	(24)
第二节 金声玉振	(29)
第三章 八音克谐	(34)
第一节 周公的制礼作乐	(34)
第二节 广博良易，乐教也	(40)
第三节 恶郑声之乱雅乐也	(43)
第四节 雅颂各得其所	(46)
第五节 百家争鸣中的音乐思想	(53)
第六节 八音克谐	(59)
第四章 审乐知政	(69)
第一节 乐家有制氏	(69)
第二节 乃立乐府，采诗夜诵	(71)
第三节 修身理性，反其天真	(76)
第四节 声音之道，与政通矣	(80)
第五节 洛庄汉墓乐器群与汉代乐器	(86)



第五章 胡乐荐臻	(89)
第一节 依三才而命管，成六典而挥文	(89)
第二节 慷慨吐清音，明转出天然	(92)
第三节 古雅莫高，胡乐荐臻	(100)
第四节 和声无象而哀心有主	(103)
第六章 盛世元音	(110)
第一节 竞为异议，各立朋党	(110)
第二节 发扬蹈厉，声韵慷慨	(114)
第三节 堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣	(117)
第四节 席上争飞使君酒，歌中多唱舍人诗	(124)
第五节 工师愚贱安足云，太常三卿尔何人	(128)
第六节 百花齐放，斗艳争奇	(132)
第七节 取来歌里唱，胜向笛中吹	(142)
第八节 唐代音乐文献与音乐思想	(145)
第九节 唐风洋溢奈良城	(149)
第七章 词乐曲唱	(152)
第一节 苟获至当，何惮改为	(153)
第二节 声诗间为长短句	(159)
第三节 自作新词韵最娇	(168)
第四节 何不与君指上听	(177)
第五节 风暖繁弦脆管，万家竞奏新声	(183)
第六节 宋元时期的音乐思想与音乐理论著作	(190)
第八章 梨园新韵	(197)
第一节 宋人词益以里巷歌谣	(198)
第二节 传奇犹宋戏曲之变	(202)
第三节 流丽悠远，出乎三腔之上	(207)

第九章 西乐东渐·····	(217)
第一节 师夷长技·····	(218)
第二节 风虎云龙,万国来同·····	(224)
第三节 愈趋愈卑,新奇叠出·····	(231)
第四节 死水微澜·····	(237)
第十章 乐律初探·····	(248)
第一节 登堂入室,拾级而上·····	(249)
第二节 为乐必先定黄钟·····	(256)
附录:谱例·····	(269)
一、凤求凰·····	(269)
二、广陵散·····	(270)
三、酒狂·····	(287)
四、幽兰·····	(289)
五、梅花三弄·····	(295)
六、秦王破阵乐·····	(303)
七、阳关三叠·····	(304)
八、潇湘水云·····	(307)
九、古怨·····	(316)
十、牡丹亭·游园·····	(318)
十一、十面埋伏·····	(320)
十二、平沙落雁·····	(331)
后 记·····	(335)

绪言 走进乐史长河

传统是一条河流。在奔腾不息、绵延不绝的中华文化的历史长河之中，有一条淙淙流响、玉韵天成的涓涓细流，伴随着时光老人的前进步伐，从遥远的亘古洪荒一直奔向未来的无垠广袤。几度风雨几度春秋，从保存于《吴越春秋》中的八字“弹歌”到内容繁复、形式多样的现代歌剧，从零星出土的原始氏族社会的陶埙、骨笛到规模宏大、编制齐整的管弦乐队，中国音乐文化之河在其漫长的历史发展岁月之中，在中国传统文化的熏陶与浸润之下，不断激荡起朵朵光彩夺目、璀璨晶莹的“多瑙河之波”，在人类文明的编年史中留下了自己光辉而又独特的文化印记。

由于中国传统文化的博大精深与音乐文化的包蕴宏富，“一代有一代之所胜”，也由于作者的才识浅陋与艺术的难于传达，本书自然不可能面面俱到，巨细无遗地涵盖中国音乐文化的各个方面，触及中国音乐发展历程中的每一个问题，而只能就吾国音乐文化的一代之所胜略作讲求，稍加条贯。然而理论是灰色的，而生命之树常青，让我们用手中的这支拙笔，为您去描绘这幅中国音乐文化的鸿篇巨制；让我们用心中的审美体验，与您一同去体悟中国音乐文化气象万千的无言之美吧。



第一章 远古遗响

第一节 音乐起源

——一个众口纷纭而又不得不说的艺术难题

人猿相揖别，走出蒙昧而迈向文明的人类便与缪斯之神结下了不解之缘。正如爱情是诗人永恒的母题一样，自19世纪以来进化论取得胜利后，艺术起源问题就一直被艺术史家、人类学家所广泛关注。一时间，各种观点纷至沓来，令人目不暇接。苏格拉底有言“美是难的”，这话同样也适合于对艺术起源的探寻。因为只有人类才有艺术，因而人类究竟何时产生了艺术，首先要以世界上究竟何时产生了人类为前提，正如达尔文曾为人与猿之间“失去了中间环”（Missing Link）而苦恼一样，是否存在黑格尔所谓的“艺术前的艺术”，目前也是美学界所探讨的话题之一。与其他艺术门类相比，音乐由于其时间上的转瞬即逝和在唱奏上的偶然性、随机性与易变性，使得能够保存下来的史前音乐文化遗存所见殊少，这也为我们所苦苦追寻的音乐之起源笼罩了层层历史迷雾。诚然，原始诗、乐、舞是三位一体的，音乐起源问题不仅是萦绕在音乐史家心头的千千心结，同样也是文学家、舞蹈学家乃至美学家、哲学家和人类学家所不容回避与忽视的艺术基本命题之一。纵观今之音乐、文学和美学著述，对艺术起源和音乐起源的概括与总结，归根结底，有代表性的说法为以下六种：

1. 劳动起源说

自新中国成立以来，音乐劳动起源说由于顺应时势而“技压群芳”，由一个并不引人注目的艺术社会学支派而声名烜赫，成一统天下之势。时至今日，在诸多行世的音乐、文学乃至美学论著中，劳动起源说仍牢据其不可动摇之地位^①。平心而论，劳动说在解释艺术起源问题上确有其不可替代的理论优势与存在价值，然若据此便将艺术之起源定于一尊，则未免有“复杂问题简单化”之嫌。

^① 虽然自上世纪80年代以来，其他诸说亦略有抬头且有日益升温之趋势，然迄今未见有可与劳动说相埒者，此亦足见劳动说流布之广，影响之大，根基之固，亦证其确为不谬。

恩格斯在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》中明确指出：“手不仅是劳动的器官，它还是劳动的产物。只是由于劳动……人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦尔德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”^① 经典作家的论述在西方世界中亦有一定反响。托马斯·芒罗尝谓：“沃拉斯切克（Wallaschek）和 K·毕歇尔（K Bücher）都强调过在劳动和舞蹈中身体动作的节奏作为音乐的源泉。”毕歇尔在研究了劳动、音乐和诗歌之间的相互关系之后得出结论：“在其发展的最初阶段上，劳动、音乐和诗歌是极其紧密地相互联系着的，然而这三位一体的基本的组成部分是劳动，其余的组成部分只具有从属的意义。”^② 英国马克思主义文学理论家乔治·汤姆逊在他那本颇负盛名的《论诗歌源流》中再度深化与发展了这一观点：“总之，舞蹈、音乐、诗歌三种艺术开头是合一的。它们的起源是人体在集中劳动中的有节奏的运动。这运动有两个构成部分——身体的和嘴巴的。前者发展为舞蹈，后者发展为语言。开始是标志节奏的、无意义的呼喊，后来发展为诗的语言和普通语言。抛弃了口唱，运用工具来表演，于是无意义的呼喊就转而为器乐的起源。”^③

劳动起源论在中国可谓家喻户晓、妇孺皆知。如果一部音乐史著或艺术史著对这一观点避而不谈，反倒让人怅然若失。而且，在论述这一问题时，我们总是不厌其烦地引述这两个例证：

今举大木者，前呼舆謦，后亦应之，此其于举大木善矣。^④

今夫举大木者，前呼“邪许”，后亦应之，此举重劝力之歌也。^⑤

姑且不论这两条史料的真伪，仅就其内容而言，所言乃当时之事，并未涉及音乐的起源问题。至于所谓的“葛天氏之乐”、《蜡辞》、《弹歌》之类，因下文还将述及，于兹不赘。这样单薄的史料是否可以确证音乐劳动起源说，恐怕也只能是“运用之妙，存乎一心”罢了。当然，在引证上述史料的同时，鲁迅先生的一番高论也不可或缺地要引为结论：

人类在未有文字之前，就有了创作的，可惜没人记下，也没有法子记下。我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道“杭育杭育”，那么这就是创作。倘若用什么记号留存了下来，

① 陆梅林辑注：《马克思恩格斯论文学与艺术》，人民文学出版社1982年版，第76~77页。

② 转引自朱狄：《艺术的起源》，中国社会科学出版社1982年版，第108~109页。

③ （英）乔治·汤姆逊著，袁水拍译《论诗歌源流》，作家出版社1955年版，第28页。

④ 《吕氏春秋·淫辞》。

⑤ 《淮南子·道应训》。



这就是文学。他当然就是作家，也就是文学家，是“杭育杭育”派。^①

以上便是劳动起源说的基本内容。无疑，劳动创造了人类，但这是否也是人类智慧与情感的结晶——艺术产生的唯一催生因素呢？答案当然是否定的。柯文斯就毕歇尔的理论提出质疑，认为“音乐的起源问题应当和一般艺术的起源问题一道解决，这就是说，归根到底，音乐起源于人的劳动、人的劳动实践。但这并不意味着音乐完全是从工作中的节奏和工作中的声响发生的。布赫尔（即毕歇尔）只在一点上说对了：音乐中有个别种类的节奏导源于劳动过程中的节奏。”^②事实上，西方人类学家、哲学家、美学家与艺术史家在艺术起源问题上一直没有停止过探索的脚步，其答案也是丰富多彩、见仁见智的。

2. 模仿说

模仿说在西方有着悠久的历史渊源，古希腊著名哲学家德谟克里特即毫不讳言：“在许多重要的事情上，我们是摹仿禽兽，作禽兽的小学生的。从蜘蛛我们学会了织布和缝补；从燕子学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”^③这一观点在西方美学与艺术理论的奠基性著作——亚里士多德的《诗学》一书中再度得到重申与强调。欧洲古典主义文艺的创作论则更是将模仿说发挥到了极致。中国古代也有类似的记载存在，如《吕氏春秋·古乐》篇中即有“帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌”，此外尚有“伶伦听凤凰之鸣以别十二律”的记载。不过时至今日，用模仿说来解释艺术起源问题已成强弩之末，取而代之的是介乎模仿与劳动之间的游戏说。

3. 游戏说

这一观点的始作俑者乃是赫赫有名的大哲学家康德。康德提出了“鉴赏判断的快感是没有任何利害关系”的著名论断，指出美的超功利性，在美学史上具有划时代的开创意义。同样，艺术作为一种“自由的游戏”，它是不受对象的感性存在和理性概念的束缚而获得的一种自由的活动。康德的艺术游戏说为席勒和斯宾塞所继承，并将其发展完善为一整套完整理论。

席勒在《审美教育书简》中指出：“人并不满足于自然的需要，他要求有所剩余。起初，只不过是物质的剩余，保证他的享受可以超过眼前的必需；但随后是一种附加于物质的剩余，一种审美的补充，从而满足他对于形式的欲望，把享受扩展到必需的范围以外去。”“人的想象，像他身体上的官能一样，具有它的自由的活动和物质的游戏。这种游戏，与形式全然无关，而是想象纯粹在自己的活力和自由无羁之中感到快乐。”“这样，形式逐渐从外面向人接近，最后，则

① 《且介亭杂文·门外文谈》。

② 柯斯文著，张锡彤译：《原始文化史纲》，人民出版社1956年版，第190页。

③ 转引自伍蠡甫主编：《西方文论选》，上海译文出版社1979年版，第5页。

占有人的本身,开始使他的外表起变化,然后使他的内心起变化。欢乐的毫无规则的跳纵变成舞蹈;手臂的乱挥乱动变成优美而协调的哑剧;因感情而发的杂乱的声音得到发展,并开始服从节奏,逐渐成为歌唱。”^①席勒认为从纯粹的物质状态到审美游戏是一个渐变发展过程。人的最原始状态只满足最低需要,随后有了物质剩余,并在追求物质剩余之外有了审美的附加物。这种过剩的生命力刺激人的活动,这便是游戏。从物质活动到审美游戏是一个质的飞跃,人必须摆脱一切物质束缚,因而人的整个感觉方式必须发生一场彻底革命。审美游戏到了高级阶段,美本身就成为人追求的对象,这时就建立起美的假象王国(Reich des schönen Scheins),于是艺术便产生了。席勒作为康德的嫡传,提出这样的理论倒并不出人意表。其后斯宾塞在1873年出版的《心理学原理》第二卷第九篇第九章“美感”中,又再度发挥了席勒的观点,认为游戏和艺术都是过剩精力的宣泄,美感起源于游戏的冲动。卡尔·格罗斯(Karl Groos)将之称为“席勒—斯宾塞理论”。格氏本人在1898年和1901年分别出版《动物的游戏》和《人类的游戏》两书,否认了游戏是过剩精力的宣泄,而代之以未来生活所需要的实践活动的一种准备,并认为艺术的出现与爱情或战斗的冲动具有特别重要的关系。

在对现代原始部落族艺术的考察中,也发现过一些有利于游戏说的现象,如原始部族往往在比较空闲时盛行歌唱,为了在某种声音的花腔中表现他们的感情,同时也为使听众愉快,他们甚至完全置劳作于不顾,舞蹈亦然。所以就连一向醉心于劳动说的毕歇尔也不得不慨叹:“原始民族那里的劳动是一种颇为模糊的现象,我们愈接近它的发展的起点,它不论在形式上和内容上都愈接近于游戏。”^②普列汉诺夫也正是通过对艺术起源于游戏的观点进行深刻分析,以丰富的材料论证了人类为生存而进行的物质资料生产和艺术生产之间的因果关系,进而论证了艺术起源于劳动这一马克思主义文艺学经典理论的。

4. 情感说

英国生物学家达尔文在《人类的由来》一书中“以为人类的音乐天才是由其动物祖先而得,因为雌雄淘汰使动物须利用其声音引诱异性,动物中有很多雄的在攀尾期间常用声音以发泄自己的感情,并促起雌者的注意。这种声音除引起注意而外,如还能使雌者获得快感,则这种声音自必为雌雄淘汰所保存及改进而成为音乐。音乐能引起仁慈、恋爱、优胜之感及好战的心,便是由此”^③,正所谓“窈窕淑女,琴瑟友之;窈窕淑女,钟鼓乐之”。此说虽轰动一时,但也不过是模仿说的另一种翻版而已。法国思想家卢梭和英国哲学家斯宾塞则主张人类在

① 转引自伍蠡甫主编《西方文论选》,上海译文出版社1979年版,第485~488页。

② 转引自朱狄:《艺术的起源》,中国社会科学出版社1982年版,第112页。

③ 林惠祥:《文化人类学》,商务印书馆1991年版,第344页。



感情兴奋、激动时所产生的昂扬语调即是歌曲。人们在兴奋时，说话的音调升高，每句话间隔明显且有规律，这种由情绪变化而导致高度兴奋所引起的语言表达方式的变化，则是歌唱和一切音乐形式之基础。^①不可否认，音乐作为情感艺术的表现形式，必然倾注了人类无尽的情感体验与爱恨悲欢。贝多芬不是两度失恋才成为一代乐圣么？柏辽兹不是被甩了寻死才最终完成不朽的杰作《幻想交响曲》么？舒曼不是在费尽周折追到克拉拉后才迎来其创作的高峰么？肖邦、李斯特、布拉姆斯、柴科夫斯基……纵观浪漫主义时期的音乐创作，可以说都与音乐家的情感经历息息相关，正所谓“情郁于中故发之于外”。《毛诗序》也不说“情动于中而行于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”，所以才会有“诗缘情而绮靡”^②之叹。不过，在天才神童莫差特面前，情感说恐怕也只能甘拜下风而难于自圆其说矣。

5. 巫术说

巫术说的提出与人类学的兴起休戚与共，最早由英国著名人类学家爱德·泰勒（Edward Tylor）在其名著《原始文化》第四章中提出。此后，哈特兰（Hartland）、詹姆斯·弗雷泽（James Frazer）、贝拉格尔·弗朗特（Beranger Ferand）以及其他一些人类学家均对此进行过详尽研究。交感巫术（Sympathetic Magic）在20世纪初成为人类学研究中的一门显学，几乎没有一本人类学著作不涉及此问题。法国音乐家孔百流（Jules Leon Jean Conbariou）主张音乐从原始民族巫术中产生，许多民族的音乐依存于仪式祭典等宗教性活动，一些开化民族，其古代生活中的音乐亦不例外。这一观点也影响到当时中国学界。近代学术大师王国维在《宋元戏曲史》中开宗明义地写道：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。”足见巫术说流布之广，影响之深，“实际上愈来愈证明在所有艺术起源的理论中它是最有说服力，因而也是最有生命力的。”^③

不过，用巫术说去解释艺术起源，实际上也就是用实用论去解释艺术起源。因为在原始人心中，艺术是有着极大的实用功利价值。在人类早期阶段确实存在着这样一个魔法巫术与艺术难解难分的阶段。但这不能说明艺术源于巫术，反倒能说明艺术产生后被施用于巫术。因而，艺术与巫术都是以人类最基本的实践活动——生产劳动为基础的。“宗教仪式、巫术活动是服务于原始人的生产劳动的，

①（日）属启成著，陈文甲译《音乐史话》：“音乐是一种语言，而语言又是音乐的变形，故难以区分其根源。很少有人注意到我们在高兴或惊讶时，所发出的声音具有从C至G，甚至从C至高八度C的音程起伏。”“小鸟的鸣叫很难说是语言或是音乐，求偶时的鸣叫和受惊吓时的鸣叫是完全不同的，但人类往往不加推戴地把它们当作音乐，为了喜爱其悦耳的啼鸣而把鸟儿饲养在室内。”人民音乐出版社1983年版，第2~3页。

② 陆机：《文赋》。

③ 转引自朱狄：《艺术的起源》，中国社会科学出版社1982年版，第136页。

即便是宗教仪式和巫术活动中的艺术创作和艺术活动也是最终由生产劳动决定的。”^①

6. 神创说

时至今日，神创说早已被证明是荒诞不经、不值一笑了，但在人类还处于原始蒙昧状态的历史时代，东西方都曾出现过艺术起源于神创的见解。作为原始人类的某种神话母题或曰集体无意识，神创说在我们今天对古代艺术思想衍变的历史考察中，仍具有一定的参考价值和现实意义。我国古代有夏后启上三嫫以换天乐的传说，真是“此曲只应天上有，人间能得几回闻”^②。在古希腊，天才的艺术家都是受到了女神缪斯之神启才创作出文艺作品，正所谓“迷狂”是也。

以上我们约略回顾了有关艺术起源诸种有代表性的观点与见解。平心而论，这些学者们苦心孤诣、深思熟虑而提出并经过历史检验而流存至今的艺术起源理论，虽然并不能完全让人清楚明白地理清音乐起源这一艺术难题，但却从不同角度深化和丰富了我们对于音乐生成的思考与认识。因而现在学者一般都认为音乐的起源很复杂，无法将单一理论定为一尊，音乐起源应是多种因素共同催生之结果。音乐，这种凭借声波振动而存在，在时间中展现，通过人类的听觉器官而引起各种情绪反应和情感体验乃至理性思索的人类情感艺术，是人类多种创造实践活动的共同结晶，并在沧海桑田的历史轮回中不断变化着其自身存在形式，表达着人类对于音响的不同审美理想。事实上，对艺术起源的探求并不在于找到一个完满到无懈可击的答案，而正是通过对艺术起源这一终极元理论问题的不断追问，去探寻和发现艺术的本质和美的本质，从而使艺术创造获得纯洁的动机并产生原始的动力。

007

第二节 纸上得来终觉浅

——论层累造成的上古乐史

中国是世界上早期人类文明的发祥地之一。伴随着人类从蒙昧走向文明，音乐这一古老而又常青的艺术形式也在人类的生产斗争与情感交流中萌生、发展并日渐成熟，构筑起华夏文明中一道独特而靓丽的艺术风景线。

原始社会时期，华夏先民们在文明创始阶段的艰苦群居生活和与自然的不懈斗争中，创造了早期的音乐艺术。这些原始形态的音乐虽已湮灭在历史长河之

^① 陆贵山、周忠厚主编《马克思主义文艺学概论》，中国人民大学出版社2001年出版，第222页。

^② 《山海经·大荒西经》：“（夏后）开上三嫫于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞，开焉得始歌《九招》。”



中,但时至今日,我们仍能从文献载述与考古发掘中获取到一些历史线索和实物依据,从而可以借此在某种程度上了解到原始乐舞依稀可辨的真实面貌。

《吕氏春秋·古乐》开篇即言:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙:一曰《载民》,二曰《玄鸟》,三曰《遂草木》,四曰《奋五谷》,五曰《敬天常》,六曰《达帝功》,七曰《依地德》,八曰《总禽兽之极》。”葛天氏究竟何许人并不重要,重要的是这段记载很有可能在一定程度上反映了华夏原始乐舞的基本风貌。高亨先生认为:“这八阙可能是传说中最古的一套乐曲,有歌有舞,舞容很简单,只有三个人手拿着牛尾,连跳带唱,是原始时代极其朴素的一种歌舞形式。八阙歌辞已经失传,从各阙的题目看来:《载民》二字难得确解,当是歌唱从事劳动的人民;《玄鸟》歌唱春天燕子来;《遂草木》歌唱草木畅茂;《奋五谷》歌唱五谷生长;《敬天常》歌唱遵循自然规律;《达帝功》歌唱天帝的功德;《依地德》歌唱地神的恩惠;《总禽兽之极》歌唱狩猎。由此可见,这八个乐曲是反映原始社会已经进入以农业为主的时代的人们的生产斗争,同时也反映了人们迷信神权的意识。”^① 杨荫浏先生则更进一步:“八首歌曲的第一首《载民》是歌颂负载人民的地面;第二首《玄鸟》是歌颂黑色的鸟——黑色的鸟是一种作为氏族标志的‘图腾’;第三首《遂草木》是祝草木顺利地生长;第四首《奋五谷》是祝五种谷物繁盛地生长;第五首《敬天常》是述说他们尊重自然规律的心愿;第六首《达帝功》是述说他们有充分发挥天帝的功能的愿望;第七首《依地德》是述说他们要依照地面气候变化的情形工作;第八首《总禽兽之极》是说明他们的总的目的是要使鸟兽繁殖,达到最高限度。”^② 这当然是有据可依的,但尤应指出的是,这八阙中的《敬天常》、《达帝功》和《依地德》之类,皆出后人附会,绝非当时所能有^③,“《遂草木》、《奋五谷》和《总禽兽之极》之类都含有合乎原始文化史的合理成分,即依靠原始农业和畜牧业为生的先民们,为了求得理想的收成,幻想通过与原始宗教或巫术相结合的音乐歌舞,向祖先(《载民》)和图腾(《玄鸟》)进行祭祀膜拜,以期得到这些神秘的超自然力量的保佑。”^④ 从目前所能掌握的文献与考古资料分析,这是符合历史实际的。赵沛霖先生将之重加排序后分为三个部分:第一部分,《载民》、《玄鸟》、《总禽兽之极》,是记叙有关祖先、祖先神和图腾的情况;第二部分,《遂草木》、《奋五谷》,大致是写秦民族业绩的开创、经营和艰苦奋斗的过程;第三部分,《敬

① 高亨:《上古乐曲的探索》,载《文史述林》,中华书局1980年版,第44~45页。

② 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社2004版,第5~6页。

③ 赵沛霖在《关于葛天氏八阙乐歌的时代性问题》一文中指出:“葛天氏八阙乐歌仅仅有一部分直接产生于原始社会,另有一部分如‘敬天常’、‘达帝功’、‘依地德’等三阙就其所指的生活内容来看,可能有其原始社会的生活依据;但其所使用的语汇以及它们所反映的思想观念却属于阶级社会而非原始社会所能有”,载赵沛霖:《兴的源起》,中国社会科学出版社1987年版,第167页。

④ 李纯一:《先秦音乐史》,人民音乐出版社2005年版,第3页。