



21世纪音乐教育丛书

中国音乐通史

ZHONGGUO YINYUE TONGSHI

田可文◎编著



西南师范大学出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

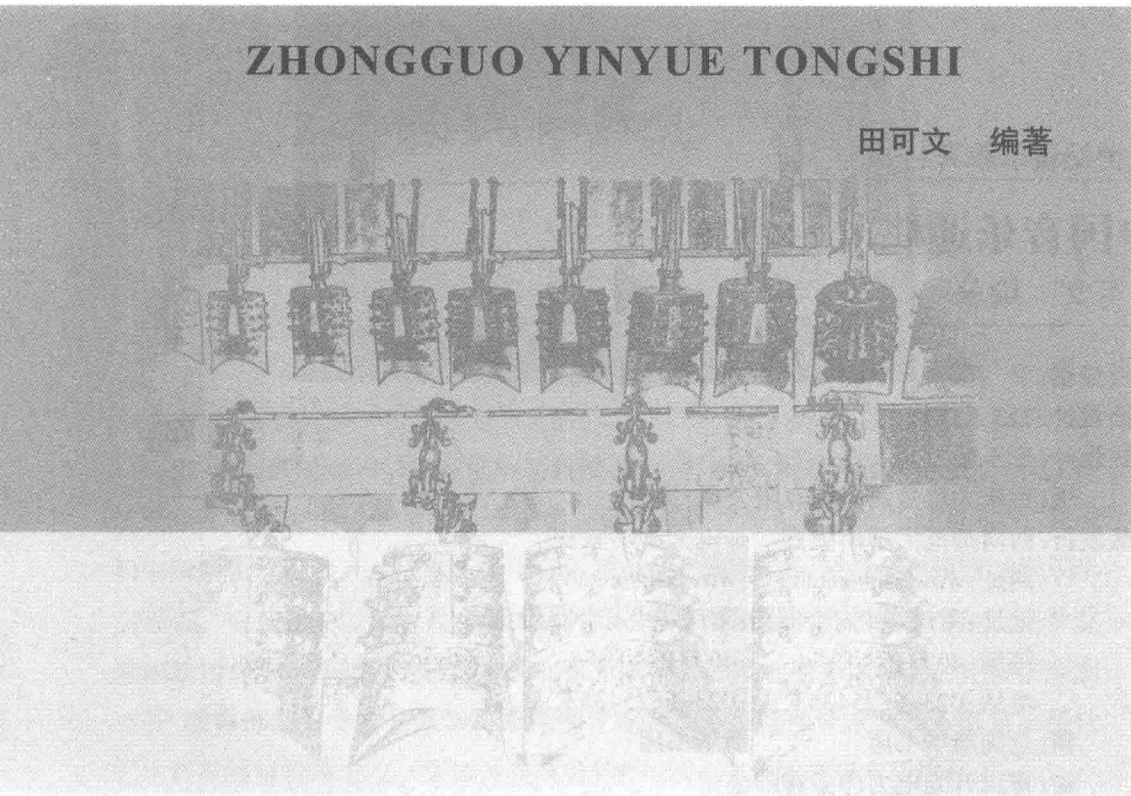


21世纪音乐教育丛书

中国音乐通史

ZHONGGUO YINYUE TONGSHI

田可文 编著



西南师范大学出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

中国音乐通史 / 田可文编著. — 重庆: 西南师范大学出版社, 2017.3

(21 世纪音乐教育丛书)

ISBN 978-7-5621-8529-1

I. ①中… II. ①田… III. ①音乐史—中国 IV.
①J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 013433 号

21 世纪音乐教育丛书

中国音乐通史

田可文 编著

责任编辑:李彦

封面设计:713 工作室

版式设计:王玉菊

排 版:重庆大雅数码印刷有限公司·贝岚

出版发行:西南师范大学出版社

网址:www.xscbs.com

地址:重庆市北碚区天生路 2 号

邮编:400715

电话:023-68254353

经 销:全国新华书店

印 刷:重庆升光电力印务有限公司

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:19

字 数:486 千字

版 次:2018 年 2 月 第 1 版

印 次:2018 年 2 月 第 1 次印刷

书 号:ISBN 978-7-5621-8529-1

定 价:56.00 元

作者简介

ZUOZHE JIANJIE



田可文,武汉音乐学院音乐学系教授,博士生导师,院学术委员会委员,长江传统音乐文化研究中心学术委员会主席。曾担任武汉音乐学院音乐学系主任、音乐研究所所长、《黄钟》(武汉音乐学院学报)副主编、中国音乐家协会全国西方音乐学会理事。现兼任安徽大学艺术学院讲席教授、硕士生导师,广西艺术学院音乐学院兼职教授、硕士生导师。兼任中国音乐史学会理事、湖北音乐家协会理论委员会副主任、教育部高等学校艺术学科骨干教师高级研修班授课专家及高等教育出版社艺术教育终身特聘专家。获国务院政府特殊津贴、湖北省政府专项津贴。

研究方向:音乐史学。已出版《音乐历史观与研究模式的求证》《中国音乐史与名作赏析》《西方音乐史简明教程》《亨德尔》等专著22部,发表论文数十篇,发表音乐评论与杂文数十篇。

序 言

XUYAN

严格意义上的中国音乐史研究,应该是始于20世纪初。20世纪20—30年代以叶伯和、朱谦之、许之衡、缪天瑞、王光祈等为代表的研究者就出版了他们的中国音乐史著作;40—60年代以杨荫浏、李纯一、廖辅叔、沈知白为代表的学者们,也撰写出版了具有新时代、新视野、新观念的中国音乐史著作;80年代后,关于中国音乐史的著作可谓种类繁多,使我国音乐史研究与相关阅读物呈现出百花争艳的局面。

就目前情况而言,我国已出版的中国音乐史著作大致可分为三类。一、研究性著作:如杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》、李纯一先生的《先秦音乐史》等,他们使用大量严谨的史料,来阐述中国音乐史发展的一系列深刻的理论问题,勾勒出了音乐在中国历史中的发展脉络;二、文学性很强的音乐史读物:如田青先生的《中国古代音乐史话》,其以优美的文学性语言,来表述中国音乐与中国历史、文化之间的关系,以满足中国音乐史爱好者或是一些对中国音乐史产生强烈兴趣的其他专业的学者们的阅读需求;三、简明而有条理的教材,为当今中国音乐艺术院校的教学服务:如夏野先生的《中国古代音乐史简编》等。在以上三类中国音乐史著作中,当今出版最多的是第三类教材性书籍,它们为适应我国不同地区、不同专业、不同层次学生的教学需求,而被各地高校教师所撰写,因此,它们在青年学子中的影响最大。

当今,我国音乐艺术院校所教授的中国音乐史课程有几个不同的层次。一、全国11所独立建制的音乐学院中音乐学系所教授的中国音乐史课程,其主要是培养音乐学人才,被视为专业必修课之一,要求教师在讲述音乐史时,必须阐述这些史实的史料依据与出处,让学生了解与思考其深层的理论问题。二、为独立建制音乐学院里除音乐学系之外的其他系的学生,以及艺术院校、师范院校音乐教育专业学生教授专业基础课的中国音乐史课程。在教授该层次课程时,只需知识性地告知学生发生了哪些历史事件就可以,无须追根求源地讲授。三、目前在一些文科、理工科院校也有为扩大学生知识结构作为选修课教授的中国音乐史课程,这类课程更多地以

文化为载体,阐述中国音乐文化史,中国音乐史中非常难理解的诸如乐律学等问题,则完全可以略去不提。

本书的写作原则即是教材性写作。主要是为全国音乐院校音乐学系专业课中的中国音乐史教学而写,同时兼顾全国音乐艺术院校与其他高等院校中国音乐史公共课基础课程教学。所以,在本教材的写作过程中,考虑到目前各院校具体教学时数(一学年或一年半)的要求,本着提纲挈领的态度,对一些有争议的史实与文献依据、一些较难理解的问题(如乐律学中的各种律制和乐调理论等)做了必要的省略。我想,这些问题可以交由教师授课时,根据不同教学的需要,而做自行的阐发,应该给教师授课以极大的自由空间,以便做到授课的生动活泼。

在撰写本书时,依照自己多年在音乐学院教授此课程的实际情况来看,教师经常会因各种情况的变化(如临时的学校活动与节假日),而无法按部就班地完成规定的课时与课程内容,故而,本书没按“课时的要求”去做章节设计。况且,中国音乐史内容极其丰富,不同的教师对其内容有不同的偏好,在讲述上也有详略侧重的不同,所以,就采用了现在的章节设计。

我始终认为:中国音乐史应该包括中华民族56个民族的音乐文化与历史。所以,在撰写本书时,我总想贯彻这种理念,但是,由于少数民族音乐史料的匮乏,目前我完全无法实现这一愿望。我期盼在我国不同地区的中国音乐史教师,在教授本课程时,在尽可能的情况下,补上本地区、本民族的音乐历史的内容。幸而近十年来,各地音乐史学家都在努力地研究地域音乐史,可能在不久的将来,我们能够写出较为完善的、阐述中国各地区各民族音乐的《中国音乐通史》。

田可文

2016年12月20日于武汉音乐学院

目 录

MULU

1

第一章 远古及夏商的音乐

1

第一节 历史概要

2

第二节 音乐的起源诸说

4

第三节 原始时代的乐舞

7

第四节 夏商时期的代表性乐舞

9

第五节 远古与夏商的代表性乐器

17

第二章 周代的礼与乐

17

第一节 历史概要

18

第二节 周代的礼与宫廷乐制

19

第三节 初步繁荣的周代宫廷音乐

22

第四节 周代宫廷的音乐教育

23

第五节 周代民间音乐的繁荣

26

第六节 繁盛的音乐生活

29

第七节 众多乐器及其分类

32

第八节 初步形成的乐律观念

36

第九节 “百家争鸣”的音乐思想

43

第三章 秦汉三国的音乐

43

第一节 历史概要

44

第二节 宫廷音乐机构的建立

47	第三节	多样化的音乐形式
54	第四节	文人与琴乐
56	第五节	乐器及乐律
60	第六节	嵇康的音乐思想

64

第四章 两晋南北朝的音乐

64	第一节	历史概要
66	第二节	宫廷音乐的新发展
71	第三节	佛教音乐与乐舞
72	第四节	广泛传入的西域音乐
75	第五节	乐器与器乐的进步
80	第六节	乐律学研究的延伸

84

第五章 隋唐五代的音乐

84	第一节	历史概要
86	第二节	众多的宫廷音乐机构
89	第三节	多样化的宫廷音乐形式
92	第四节	文人音乐与敦煌乐谱
94	第五节	说唱音乐中的“变文”
96	第六节	音乐理论与音乐思想

104

第六章 宋金元的音乐

104	第一节	历史概要
106	第二节	市民音乐的勃兴
107	第三节	成熟期的说唱音乐
109	第四节	戏曲的确立与发展
117	第五节	乐器进步与器乐的发展
123	第六节	昌盛的文人音乐
126	第七节	宫廷音乐的变迁
129	第八节	渤海、契丹、女真等族的音乐
132	第九节	乐律与音乐论著

第七章 明清的音乐

- 137 第一节 历史概要
- 140 第二节 民间小曲的盛行
- 141 第三节 多姿的民间歌舞
- 155 第四节 历史高峰期的说唱
- 159 第五节 繁荣鼎盛的戏曲
- 168 第六节 种类繁多的乐器与器乐
- 179 第七节 朱载堉与新法密率

第八章 中华民国的音乐

- 181 第一节 历史概要
- 182 第二节 学堂乐歌的产生与发展
- 191 第三节 传统音乐的变化与发展
- 201 第四节 新兴起的专业音乐教育
- 203 第五节 30—40年代的代表作曲家
- 225 第六节 民国时期的声乐创作
- 230 第七节 民国时期的器乐创作
- 233 第八节 中国歌剧的萌芽与演进
- 236 第九节 音乐思潮与音乐理论

第九章 中华人民共和国的音乐

- 244 第一节 历史概要
- 245 第二节 音乐教育事业的新发展
- 248 第三节 歌曲创作的繁荣
- 252 第四节 合唱创作的进步
- 255 第五节 民族器乐独奏创作
- 259 第六节 民族器乐曲的创作

262	第七节 室内乐与小型器乐的创作
265	第八节 管弦乐曲的创作
271	第九节 20世纪下半叶的歌剧创作
273	第十节 歌舞与舞剧音乐的创作
276	第十一节 戏曲的改革与创作
278	第十二节 影视音乐的创作
279	第十三节 通俗音乐的演艺
285	第十四节 新时期的音乐思潮与音乐理论研究

第一章 远古及夏商的音乐

(—约前21世纪—约前11世纪)

第一节 历史概要

原始社会是人类社会发展的第一阶段。人类出现,原始社会也就产生了。

原始社会可以分为这样几个时期:旧石器时代、中石器时代、新石器时代、原始社会的解体。

旧石器时代,人类还只能制造简单的打制石器,通过狩猎和采集维持生活。在旧石器时代的早期和中期,人们通过血缘关系维持着家族内部的关系,到了旧石器时代晚期,随着生产力的发展,人口逐渐增多,人们认识到家族内部同辈之间近亲婚姻对人类繁衍的危害,原先的血缘家族为氏族公社所取代,形成了族外婚制,之后互相通婚的两个氏族就形成了部落。中石器时代是从旧石器时代到新石器时代的过渡阶段,这一时期细石器被大量使用。新石器时代母系氏族发展到了全盛,婚姻制度由群婚转向对偶婚,形成了比较确定的夫妻关系。在氏族内部,除个人常用的工具外,所有的财产归集体公有,有威望的年长妇女担任首领,氏族的最高权力机关是氏族议事会,参加者是全体成年男女,享有平等的表决权。在新石器时代,产生了农业和畜牧业,磨光石器流行,并发明了陶器。在新石器时代末期,人类已使用天然金属,后来学会了制作纯铜器,这一时期也称为金石并用时代。随着农业和畜牧业在生产中的地位的提升,男性逐渐取代女性取得了社会的主导地位,父系氏族公社形成了。妇女的地位逐渐下降,氏族首领改由男子担任,氏族议事会由各大家族的族长组成,原来由全体成年男女参加的氏族议事会,现在由全体成年男子参加。随着生产的发展,产品出现了剩余,由此产生了私有制,随之也出现了阶级。到了末期,以血缘关系结成的氏族开始破裂,氏族也不断接纳外来人,于是出现了按地域划分的农村公社,原始社会基本瓦解,许多文明的原始社会解体后都进入了奴隶社会。

在夏朝(约前2070—约前1600年),相传尧、舜、禹时,部落联盟内采用“禅让”的方式“选贤任能”,推举联盟的共主,如尧时,把“王”位“禅让”给了贤能的舜后,舜再“禅让”给禹,禹建立了国家,禹的儿子启继承父位,由此禅让制变成世袭制。夏朝共传14代17王(一说13代16王),

后为商所灭。夏朝统治的范围大约以今天河南省的西部为中心,北到河北,南到湖北,东到今天的河南、河北、山东的三省交界处,西到山西南部。

商朝(约前1605—约前1046年)是中国历史上继夏朝之后的又一个王朝。相传商族的始祖契曾帮助禹治水有功而受封于商(今河南商丘),以后就以“商”来称其部落(或部族)。汤灭夏后,就以“商”作为国号。其后裔盘庚迁殷(今河南安阳)后,又以“殷”称之,或者“殷商”并称。商朝经历17代31王,其末代君王商纣王于牧野之战被周武王击败而亡。商朝五百多年间曾五次迁都,五个都城中的三个都在今河南境内。

原始社会音乐的主要形式是歌舞或乐舞,内容大都与狩猎劳动、与大自然斗争,或是与宗教性祭祀有关联。相传黄帝时作有《弹歌》;反映原始农牧生活的有《葛天氏之乐》;远古祭歌有《蜡辞》;黄帝时代有乐舞《云门大卷(quán)》(或简称《云门》);尧时有乐舞《咸池》;舜时有乐舞《韶》(或称《大韶》《箫韶》);夏代有《大夏》;商代有《大濩》等,各时期都有其代表性的乐舞或是歌舞。

从考古发现以及甲骨文字上考证,此时乐器已有多种,一是击乐器:鼓(足鼓、鼗鼓、风鼓等)、磬(特磬、编磬)、钟(从编制上分有特钟与编钟;从形制上又分有镛钟、甬钟、纽钟、铙、铎、铃等)、缶等;二是吹奏乐器:骨笛(尤以贾湖骨笛引人注目)、埙、簫(或龠,yuè)、龠(hé)、言等;到目前为止,尚未见这一时期弦乐器的记载与出土。

第二节 音乐的起源诸说

音乐究竟是怎样起源的,至今还是一个谜。古今中外的学者们曾孜孜不倦地对此进行了大量的探索与研究,但大多只停留在假说之中。其重要的观点,有以下几种:

一、劳动起源说

提出并主张此说的有奥地利学者尼尔勒舍克(R. Wallscheks, 1860—1917年)和德国学者彪黑尔(Karl Bücher, 1847—1930年),前者在其《原始音乐》(1893年)中认为:原始的狩猎的舞蹈与强烈的节奏中,音乐得以产生;后者在《劳力与节奏》(1896年)一书中,将音乐的起源归为人类集体劳动。我国古代《吕氏春秋·古乐》中,也有此种说法。

二、模仿说

这种说法认为音乐起源于对自然界的模仿。古希腊时的德谟克利特(Democritus, 约前460—约前370年)就曾说过“人由于模仿鸟鸣而学会歌唱”,亚里士多德(Aristotle, 前384—前322年)在其《诗学》中也说:“史诗和悲剧,喜剧和酒神颂,以及大部分的双管箫乐和竖琴乐,这一切

实际上是模仿。”我国古代文献《吕氏春秋·古乐》也称：“帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鹿置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”对自然界声音的模仿，的确是人类音乐行为的方式之一，但这并不是人类音乐行为的全部。然而，这种说法在历史上得到许多研究者的认可。

三、异性求爱说

19世纪英国的生物学家达尔文(C.R.Darwin, 1809—1882年)在观察雄性动物大都在繁殖期以鸣叫作为吸引异性的手段后，联想推演出人类可能是由此为出发点而获得音乐能力的，并认为音乐最初是作为引诱异性的工具，而受到重视；德国学者海克尔(E.Haeckel, 1834—1919年)也曾提到印度某种类人猿能清晰地唱出八个音阶，这完全可以用乐谱记录下来，而其“歌唱”通常是在求偶期。这种“异性求爱”的观点曾有着广泛的影响。

四、巫术说

“巫术说”最早由19世纪英国著名人类学家爱德华·泰勒(Edward Tylor, 1832—1917年)在他的《原始文化》中提出，他认为原始人类以为自己生存的环境中存在着无所不能的人格化的神灵，而以巫师的交感巫术，来沟通人与神的心灵，巫师的一整套行为——包括假面、化装、棍棒、符咒、巫术油膏、响板，以及仪式活动中的说、唱及舞蹈都被用来保证巫术的成功。他在这里便引出了音乐是起源于巫术的说法。19世纪俄国的美学家普列汉诺夫(Плеханов, 1856—1918年)也持有类似的想法。法国音乐学家孔百流(J.L.Jean Conbariou, 1859—1916年)也主张音乐是从原始民族巫术中产生出来的。我国近代学者王国维在其《宋元戏曲考》中也说“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”

五、游戏说

18世纪的席勒(J.C.F.Von schiller, 1759—1805年)曾提出：“模仿虽然重要，但并非就是产生艺术的真正动机，在模仿冲动的背后，是游戏的冲动。”席勒认为，精力过剩是游戏的动力——狮子的吼叫、昆虫的飞跃、鸟类的鸣叫，而只有在人类身上，它才能上升为一种想象力的游戏：喜悦的无规则的跳跃成为舞蹈，无定形的手势作为优美而和谐的手势语言，发之于情感的混乱声音得到发展，开始服从节奏而作为歌曲。

六、信号说

《吕氏春秋·音初》中有记载：“禹行功，见涂山之女，禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：候人兮猗！”语言学家曾将歌唱、说话与呼叫进行比较，认为歌唱与呼叫相近，其传达的距离远于说话，于是认为在类似于“候人兮猗”的呼叫声中

产生音乐是必然的。德国音乐心理学家修顿普佛(Carl stumpf, 1848—1936年)在其《音乐的起源》一书中也持这种观点,认为原始人类为了与远方联络,相互喊叫并保持一定的时间,便成了音乐。

七、“太一”说

这是中国古代所独有的音乐起源说。《吕氏春秋·仲夏纪》记载:“音乐之所以由来者远矣。生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳,阴阳变化,一上一下,合而成章……先王定乐,由此而生。”“太一”是我国古人认为的一种神秘力量,支配着世间的一切,音乐正是在“太一”的支配下而生成的。

八、潜意识(无意识)说

这是瑞士精神病理学家荣格(C.G.Jung, 1875—1961年)的看法。他认为艺术创作方式可分为心理学或幻觉式的,前一种创作从人类意识的领域中寻找素材,而后者则从潜藏在心灵深处的幻觉中寻找素材。原始艺术创作则属于后者,早期人类在一种集体潜意识中,在一种类似于梦境中的心理控制之下,产生了艺术活动,其中包括人类早期的音乐行为。

九、情感表达说

《毛诗序》有此类记载:“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。”法国哲学家卢梭(J.J.Rousseau, 1712—1778年)和英国哲学家斯宾塞(H.Spencer, 1820—1903年)也都认为人类在感情激动时产生的昂扬的语调即是歌曲。

有关音乐起源的说法还有许多种,但这可能是一个永远无法解释的问题。到目前为止所有音乐起源的说法都只能是推测,也许,音乐的起源以多元理论来探求,而探求的依据如以下:一、现原始部族存在的音乐;二、比较原始的其他民间音乐;三、残存的远古乐器;四、保存下来的历史久远的古代绘画和雕刻中所描绘的乐器及演奏乐器的人;五、可能对歌唱与演奏有一定意义的文字碑刻及历史久远的手抄本;六、古代典籍中关于音乐及其效果的描绘和评价;等等。

无论对音乐起源问题的探讨如何困难,这些探索都是必要的。

第三节 原始时代的乐舞

原始的音乐与我们当今的概念有所不同,它是由歌、舞、乐三者所组成,还没有形成我们当今的音乐的分类品种。由于原始时代没有文字,所以,远古音乐的传说,大多见于周代以来的文献,难免带有后人的臆测与推断,但是,我们仍然可以在其中捕捉到一些远古音乐的踪影。

在这些文献中,我们可以发现,原始的音乐常常以狩猎为内容,如《尚书·尧典》中记载有“予击石拊石,百兽率舞”的乐舞,大约是人们以石制乐器伴奏,扮作各种野兽来表现驯服百兽的愿望或欢庆狩猎胜利的场景;在《吴越春秋·越歌》中有一首远古的《弹歌》:“断竹、续竹、飞土、逐穴(肉)。”表现原始人类用竹做弓,发射弹丸狩猎的内容。原始时期的乐舞与先民们的狩猎、畜牧、耕种、战争等多方面的生活有关。

从古籍文献记载中,我们还能发现许多原始音乐反映了与大自然斗争有关的内容,如《吕氏春秋·古乐》中记有:“昔古朱襄氏之治天下也,多风而阳气蓄积,万物散解,果实不成。故士达作为五弦瑟,以来阴气,以定群生。”这反映了远古朱襄氏部落以音乐来求雨的事情。该书又记载阴康氏与涝害斗争的情况:“昔阴康氏之始,阴多,滞伏而湛积,水道壅塞,不行其原;民气郁阏而滞着,筋骨瑟缩不达,故作为舞以宣导之。”这里记载的是以舞蹈来锻炼身体。

远古音乐传说还有有关部落战争的。《韩非子·五蠹》载:“当舜之时,有苗不服,禹将伐之。舜曰:‘不可。上德不厚而行武,非道也。’乃修教三年,执干戚舞,有苗乃服。”舜和禹相继为部落首领,常与其他部族产生矛盾,“执干戚舞”何以能使有苗服?我国古代“舞”与“武”字常通假,这里除了有“舞蹈”意味外,还可解释为作战演习或操练,所以具有威慑力。

在原始人类生活中,各种原始宗教占有重要地位,因而产生许多与之有关的乐舞神话传说。《礼记·郊特牲》载:“伊耆氏始为蜡,蜡者,索也。岁十二月,合聚万物而索飨之也……曰:土反其宅,水归其壑,昆虫毋作,草木归其泽。”这里反映了伊耆氏在每年十二月举行“蜡祭”的情况,这是传说中伊耆氏部落的乐舞“蜡祭”。每年的十二月里,伊耆氏部落的人们都要举行一种祭祀万物的祭礼,希望不要有地震、水灾、虫灾,也不希望杂草和野树丛生,说明了这一氏族部落已经进入农业生产阶段。

《山海经·西山经》记载:“天山……英水出焉,而西南流,注于汤谷。有神焉,其状如黄囊,赤如丹火,六足四翼,浑敦无面目,是识歌舞,实惟帝江也。”这里指原始人类想通过具有巫术意义的化装歌舞,使自己获得“六足四翼”怪兽那非凡的力量,以战胜自然界的敌人。

《吕氏春秋·古乐》记述的“葛天氏之乐”也与祭祀有关:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕: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《总鸟兽之极》。”这个乐舞由三人表演,手执牛尾,且歌且舞。这是一部具有史诗性质的乐舞作品。这部作品集中地反映了生活在原始社会葛天氏部落的人民对自己部落祖先——“载民”的歌颂,对自己部落图腾——“玄鸟”的崇拜以及他们对畜牧业和农业生产的期望和对大自然的祈求。甲骨文中的“舞”(𠂔)很像一个人手持一对牛尾巴在舞蹈,这说明“操牛尾”而舞在远古乃至商代是一种很普遍的现象。

《吕氏春秋·古乐》有关于飞龙作乐祭上帝的故事:“帝颡顼生自若水,实处空桑,乃登为

帝。惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颡顼好其音，乃命飞龙作，效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝，乃令嫫先为乐倡，嫫乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。”《史记·五帝本纪》说“帝颡顼高阳者，黄帝之孙”，而黄帝以云为图腾，想来《承云》可能和黄帝“云”图腾崇拜有关。

从我国许多古代文献的记载中可以看出，在原始社会中，随着氏族部落之间战争的爆发和原始宗教的产生，出现了为各代所制的歌颂自己氏族部落首领、图腾的乐舞。据记载，黄帝部落的乐舞叫《云门大卷》，歌颂尧的乐舞叫作《咸池》，歌颂舜的乐舞叫作《韶》。图腾是原始社会中最先出现的宗教信仰，传说黄帝氏族以云为图腾，《左传·昭公十七年》记：“昔者黄帝氏以云纪，故为云师而云名。”黄帝氏族时的代表性乐舞即《云门大卷》，是以云为图腾来表演的具有崇拜意味的祭祀乐舞。

尧时有代表性乐舞《咸池》。据《史记·天官书》记载，“咸池”是天上“西宫星”名，唐尧氏的先民认为“咸池”是日落之处，在他们的眼中，西方是遥远而不可理解的，他们幻想那里有神灵，所以就用乐舞来崇拜和歌颂它。但是，据《周礼》《吕氏春秋》记载，《咸池》是黄帝时的乐舞，而《周礼》郑注却说，“大咸咸池，尧乐也”，这也可能原是黄帝时就有的乐舞，而在尧时，将它进行增修，也成了尧的代表性祭礼乐舞。

舜时则有《韶》乐舞，因为它是用箫作伴奏乐器，故也叫《箫韶》，因史料记载它有九个段落，加上它“歌”的部分包含多段，所以人们又称之为“九歌”，又因它结构庞大而丰富多变，故又称之为“九辨”（“九”在中国古代是“多”的意思）。《韶》可以说是原始社会时期最重要的乐舞之一，它是被先民们视为含有神圣性质的一种宗教乐舞。

尽管如此，原始社会的音乐音调还是极为简单而朴素的，关于这一点，我们从“……质乃效山林溪谷之音以歌”（《吕氏春秋·古乐》）中可以看出这时的音调尚没有超过模仿自然的范畴；我们还可以从“……以麋鞞置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽”（《吕氏春秋·古乐》）中可以看出这时乐器发展水平的低下和舞蹈没有超出原始模仿的范畴。

此外在一些远古的文物中，也能见到一些与当时音乐有关的信息，如青海省大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆，是迄今所知可估定年代最古老的具有原始舞蹈图像的陶器，距今约五千余年，属新石器时代遗物，在陶盆内壁上，有三组舞者，每组五人，手挽手列队舞蹈，舞者头上有下垂的发辫或装饰物，身后拖着一个小尾巴，可能是扮演鸟兽的装饰。

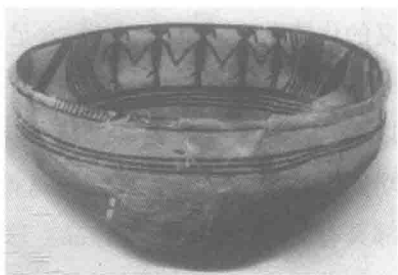


图1-1 彩陶时期陶盆上的乐舞图

另外，在我国云南、广西、贵州、内蒙古、新疆、西藏、四川、甘肃、黑龙江等地区都发现过古老的岩画，这些岩画的准确创作年代尚难断定，有的岩画中有乐舞场面，如内蒙古阴山山脉狼山地区岩画中的乐舞场面，形式多样，有单人舞、双人舞和数人列队表演的集体舞，其中有一画

面,一排四人,手挽手翩翩起舞,画面四周有围框,似是表示房屋或洞穴,反映出这是室内的乐舞活动;还有一幅集体舞蹈场面,有十几个舞者,其中四人有很长的“尾饰”,有人扮演各种鸟兽的形象,模拟着鸟兽的形态动作。如甘肃嘉峪关市西北黑山石刻画像中有一幅三十人舞蹈的画面,表演者分上中下三层列队横排,有人双手叉腰,有人一手叉腰,头上都有尖长状饰物,似雉翎,还有人持弓射箭,前面设有箭靶,有人作练武状,从整个画面看,可能是练武,也可能是习舞。在原始社会,部落之间战争频繁,所以产生了带鼓动和操练性质的军事舞蹈。如广西壮族自治区宁明县花山崖壁画中有远古骆越民族(壮族祖先)的乐舞场面,舞蹈动作多是双手上举、两腿叉开,舞姿粗犷有力,壁画的场面很大,分布在宁明县明江两岸的花山、珠山、龙峡、高山、洪山等几座石山的峭壁上,绵延三十余公里,上面的武士形象最多,侧面人物有的排列成行,有的像集体舞蹈,又有像狗的动物形象,以及各种铜鼓形或盾牌形的圆圈,由这些不同的形象看来,或许与作战时集体会师和举行庆祝大会有关,这其中富有原始风格的与乐舞有关的壁画,从一个侧面反映了远古音乐的风貌。



图1-2 花山崖壁画人物局部

第四节 夏商时期的代表性乐舞

夏代是我国历史上从禅让制发展到世袭制的时代,禹死后其子启即位。先秦文献中就记载有夏王朝建立之初的一些音乐传说。《孟子·万章》载:“禹崩,三年之丧毕,益避禹之子于箕山之阴。朝觐讼狱者不之益而之启,曰:‘吾君之子也。’讴歌者,不讴歌益而讴歌启,曰:‘吾君之子也。’”按照惯例,禹死后应是益担任夏部落首领,但启破坏了这个传统,夺取了首领的地位。这段有关的音乐史料,说明禅让制被世袭制所取代。

《吕氏春秋·先己》记载了另一则传说:“夏后伯启与有扈战于甘泽而不胜。六卿请复之,夏后伯启曰:‘不可。吾地不浅,吾民不寡,战而不胜,是吾德薄而教不善也。’于是乎处不重席,食不贰味,琴瑟不张,钟鼓不修,子女不饬,亲亲长长,尊贤使能,期年而有扈氏服。”在传说中的战斗中,启没有取得胜利,于是节制自己在音乐、饮食等方面的侈靡生活,尊贤使能,后征服了有扈氏,所以,节制音乐享受是获胜的原因之一。

整个夏代最为重要的代表性乐舞是《大夏》。《大夏》也叫《夏籥》,它是歌颂禹治水功绩的。《吕氏春秋·古乐》载:“禹立,勤劳天下,日夜不懈。通大川,决壅塞,凿龙门,降通涿水以导河,疏三江五湖,注之东海,以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成,以昭其功。”这个乐舞在周代