

简明中国音乐史

A Concise History of Chinese Music

田可文 编著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

简明中国音乐史

A Concise History of Chinese Music

田可文 编著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

简明中国音乐史/田可文编著. —北京:北京大学出版社,2012.5
(博雅大学堂·艺术)
ISBN 978-7-301-20390-3

I. ①简… II. ①田… III. ①音乐史-中国-教材 IV. ①J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 043003 号

书 名: 简明中国音乐史

著作责任者: 田可文 编著

责任编辑: 谭 燕

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-20390-3/J · 0428

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62767315

出版部 62754962

印 刷 者: 北京世知印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 15.75 印张 258 千字

2012 年 5 月第 1 版 2012 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 29.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

绪 言/1

第一章 远古及夏商的音乐/3

- 第一节 音乐起源诸说/4
- 第二节 歌舞乐一体的原始音乐/6
- 第三节 夏商音乐的内容与形式/9
- 第四节 远古及夏商的乐器/11

第二章 周代的音乐/19

- 第一节 礼与宫廷用乐等级/20
- 第二节 宫廷音乐的初步繁荣/21
- 第三节 宫廷音乐教育的肇始/25
- 第四节 民间音乐的发展/25
- 第五节 音乐生活的繁盛/29
- 第六节 乐器及其分类/32
- 第七节 乐律学观念的形成/35
- 第八节 音乐思想的争鸣/38

第三章 秦汉三国的音乐/45

- 第一节 宫廷音乐机构的建立/46
- 第二节 音乐形式的多样/48
- 第三节 文人与琴乐/57
- 第四节 乐器及乐律/59
- 第五节 音乐思想的拓展/64

第四章 两晋南北朝的音乐/67

- 第一节 宫廷音乐的新局面/69

- 第二节 宗教音乐与乐舞/74
- 第三节 西域音乐的广泛传入/76
- 第四节 乐器与器乐的进步/78
- 第五节 乐律学研究的延伸/83

第五章 隋唐五代的音乐/88

- 第一节 宫廷音乐机构的宏大/89
- 第二节 宫廷音乐形式的繁荣/92
- 第三节 文人音乐的发展/96
- 第四节 说唱音乐的确立/98
- 第五节 音乐理论和音乐思想/100

第六章 宋金元的音乐/108

- 第一节 市民音乐的勃兴/109
- 第二节 说唱音乐的成熟/110
- 第三节 戏曲的确立与发展/112
- 第四节 乐器与器乐/119
- 第五节 文人音乐的昌盛/124
- 第六节 宫廷音乐的变迁/126
- 第七节 渤海、契丹、女真等族的音乐/129
- 第八节 音乐理论的发展/131

第七章 明清的音乐/135

- 第一节 民歌小曲的盛行/136
- 第二节 民间歌舞的多姿/137
- 第三节 说唱的历史高峰/144
- 第四节 戏曲的鼎盛繁荣/146
- 第五节 乐器与器乐的丰富多样/151
- 第六节 朱载堉与新法密律/157

第八章 中华民国的音乐/159

- 第一节 学堂乐歌的发生与发展/160

- 第二节 传统音乐的新发展/165
- 第三节 专业音乐教育的兴起/173
- 第四节 30—40 年代的代表作曲家/175
- 第五节 民国时期的声乐创作/191
- 第六节 民国时期的器乐创作/196
- 第七节 中国歌剧的产生与发展/200
- 第八节 音乐思潮与音乐理论/202

第九章 中华人民共和国的音乐/209

- 第一节 音乐教育事业的新发展/209
- 第二节 歌曲创作的繁荣/211
- 第三节 合唱创作的进步/215
- 第四节 民族器乐的创作/219
- 第五节 西方室内乐与小型器乐的创作/225
- 第六节 管弦乐的创作/229
- 第七节 歌剧的创作/232
- 第八节 歌舞与舞剧音乐的创作/235
- 第九节 戏曲的改革与创作/237
- 第十节 影视音乐的创作/238
- 第十一节 通俗音乐的发展/239
- 第十二节 音乐思潮与音乐理论研究的新发展/241

[主要参考书目]/245

绪 言

近年来,我国音乐史学家出版的中国音乐史著作众多,大致可以分为三类:一是严肃深刻的研究性著作,如杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》;二是文字优美、文学性很强的普及性读物,如田青先生的《中国古代音乐史话》;三是条理性很好的音乐史教材,如夏野先生的《中国古代音乐史简编》。其中,第三类书是当今出版得最多的著作,为适应不同时间、不同地区、不同学生的不同要求而撰写,有着广泛的影响。

本书继承第三类教材的写法,是为高等艺术院校本科“中国音乐史”课程所编撰的教材,兼顾全国音乐院校音乐学系的专业课和全校公共课。考虑到教学时数的限制,在写作的过程中,本人本着提纲挈领的做法,不太去深入阐述中国音乐史的细节与文献依据,对一些较难的理论问题(如乐律学中的各种律制和乐调理论等)也有些简略,教师在授课时可根据不同的需要自行阐发。我以为,应该给教师授课以极大的自由空间,以便做到课堂教学的生动活泼。

在撰写本书之前,原打算按一些院校两年课程的课时规定设计章节,但是,依照自己多年在音乐学院教授此课程的实际情况(经常因各种变化而无法按部就班地完成规定的课程内容),最终没有完全严格地按课时的要求去设计章节。况且,中国音乐史的内容极其丰富,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。

中国音乐史应该包括 56 个中华民族的音乐文化与历史,在撰写本书时本人始终想贯彻这种理念。但是,由于史料的匮乏,无法得到令人满意的结果。然而,这是中国音乐史教学中必须注意的一个问题,希望我们广大教师与学者共同努力,在不久的将来写成真正意义上的全面的中国音乐史。

早在1922年,叶伯和先生就出版了目前可知的第一部《中国音乐史》,其后,郑觐文、王光祈、朱谦之等前辈也撰写了不同的史学著作;到20世纪50—60年代,杨荫浏、李纯一、廖辅叔等先生进一步深化了中国音乐史的研究,出版了一些影响极大的专著;其后,夏野、黄翔鹏、汪毓和、金文达、梁茂春、孙继南等先生的著作,更为中国音乐史增添了丰富的内容。到目前为止,中国音乐史著作可谓品种繁多、各具风采。本人在这里提醒大家:无论是教授还是学习中国音乐史,都应该多多参阅一些大家之作,以丰富教学内容和接受更多的知识。

田可文

2011年5月5日

于武汉音乐学院

第一章 远古及夏商的音乐

(约前 21 世纪—前 11 世纪)

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。之后,中国社会进入夏商时期。

相传尧、舜、禹时,部落联盟内采用“禅让”的方式“选贤与能”,推举联盟的共主,如尧时,把“王”位禅让给了贤能的舜,舜传位给治水有功的禹,禹建立了国家。后来,禹的儿子启继承了王位,将禅让制度变成了世袭制度,由此开启了夏朝。夏朝(约前 2070 年—约前 1600)共传 14 代 17 王(一说 13 代 16 王),后为商朝所灭。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 17 世纪—前 11 世纪)是中国历史上继夏朝之后的一个王朝。相传商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(今河南安阳西北)后,又以“殷”称之,或者“殷商”并称。商朝历 17 代 31 王,其末代君王商纣王在牧野之战中被周武王击败而亡。

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《蜡祭》;黄帝时代有乐舞《云门大卷》;尧时有乐舞《咸池》;舜时有乐舞《韶》;夏代有《大夏》;商代有《大濩》等。各时期都有一些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、箫、龠、言等。到目前为止,尚未见有弦乐器的记载与出土。

第一节 音乐起源诸说

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:

(1)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. Wallascheks, 1860—1917)和德国学者彪黑尔(Karl Bücher, 1847—1930),前者在其《原始音乐》(1893)中认为在原始的狩猎的舞蹈与强烈的节奏中,音乐得以产生;后者在《劳动与节奏》(1896)一书中,将音乐起源归为人类集体劳动。我国古代的著作《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》中,也有此种说法。

(2)模仿说。这种说法认为音乐起源于对自然界的模仿。古希腊的德漠克利特(Demokritos, 约前460—前470)就曾说“人由于模仿鸟鸣而学会歌唱”,亚里士多德(Aristoteles, 前384—前322)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,乃以麋鹿蒙缶而鼓之,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。

(3)异性求爱说。19世纪英国的生物学家达尔文(C. R. Darwin, 1809—1882)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以此为出发点而获得音乐能力,并认为音乐最初是作为引诱异性的工具而受到重视;德国学者里克尔(Haeckel, 1834—1919)也曾提到印度某种类人猿能清晰地唱出八个音阶,且完全可以用乐谱记录下来,而其“歌唱”常常是在求偶期。这种“异性求爱”的观点曾有着广泛的影响。

(4)巫术说。巫术说最早是由19世纪英国著名人类学家爱德华·泰勒(Edward Tylor)在他的《原始文化》中提出,认为原始人类以为自己生存的环境中存在着无所不在的人格化的神灵,可以通过巫师的交感巫

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,由此引出了音乐起源于巫术的说法。法国音乐学家孔百流(J. L. Jean Conbariou, 1859—1916)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?”

(5)游戏说。18世纪的席勒(J. C. F. von Schiller, 1759—1805)认为精力过剩是游戏的动力——狮子的吼叫、昆虫的飞跃、鸟类的鸣叫都是生命力过剩的游戏,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,不定形的手势成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,而成为歌曲。

(6)信号说。《吕氏春秋》中有记载:“禹行水,见涂山之女,禹未之遇,而巡省南土。涂山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。德国音乐心理学家斯顿普佛(Carl Stumpf, 1848—1936)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,便产生了音乐。

(7)“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·古乐》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,支配着世界的一切,音乐也正是在“太一”的支配下而生成的。

(8)潜意识(无意识)说。瑞士精神病理学家荣格(C. G. Jung, 1875—1961)认为艺术创作方式可分为心理学和幻觉式的,前一种创作从人类意识的领域中寻找素材,后者则从潜藏在心灵深处的幻觉中寻找素材。原始艺术创作属于第二种,早期人类在集体潜意识中,在一种类似于梦境的心理控制下,产生了艺术活动,其中包括人类早期的音乐行为。

(9)情感表达说。《诗大序》有此类记载:“情动于中而行于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也。”法国哲学家卢梭(J. J. Rousseau, 1712—1778)、英国哲学家史宾基(H. Spencer, 1820—1903)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,所有关于音乐起源的说法都只能是推测。也许,关于音乐的起源应以多元理论来探求,而探求的依据应是以下几点:(1)现代原始部族存在的音乐;(2)比较原始的其他民间音乐;(3)残存的远古乐器;(4)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乐人;(5)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;(6)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,但无疑,这些探索是必要的。

第二节 歌舞乐一体的原始音乐

原始的音乐与我们当今的音乐概念有所不同,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,我们仍然可以从中捕捉到一些远古音乐的踪影。在这些文献中,我们可发现,原始的音乐常常以狩猎为内容,如《尚书·舜典》中记载有“击石拊石,百兽率舞”的乐舞,大约是人们以石制乐器伴奏、扮作各种野兽形状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》中有一首远古的《弹歌》:“断竹,续竹,飞土,逐穴”,表现原始人们用竹做弓,发射石弹狩猎的内容。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人们与大自然斗争的内容,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。该书也记载了阴康氏与涝害斗争的情况:“昔阴康氏之始,阴多,滯伏而湛积,水道雍塞,不行其原;民气郁阏而滯著,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。《山海经·西山经》记载:“天山……英水出焉,而西南流,生于汤谷。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。”这里指原始人们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。

远古音乐传说中还有有关部落战争的内容。《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，所以具有威慑力量。

在原始人类生活中，各种原始宗教占有重要地位，因而产生了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，蜡也者，索也。岁十二月，合聚万物而索飧之也……曰：土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”这反映了伊耆氏在每年十二月举行“蜡祭”的情况。每年的十二月，伊耆氏部落的人们都要举行一种祭祀万物的乐舞祭礼，希望不要有地震、水灾、虫灾，也不要有杂草和野树丛生，说明了这一氏族部落已经进入到农业生产阶段。

《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，是一部具有史诗性质的乐舞作品，集中反映了生活在原始社会的葛天氏部落对自己的祖先——“载民”的歌颂，对部落的图腾——“玄鸟”的崇拜，以及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》中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，乃命飞龙作乐，效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝，乃令箛先为乐倡，箛乃偃寝，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》可能和黄帝的“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，出现了为各代所制或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》，歌颂唐尧的乐舞叫作《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。”黄帝时的代表性乐舞即有《云门》

(或《云门大卷》),是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》说,《咸池》是黄帝时的乐舞,而《周礼》郑注:“大咸咸池,尧乐也”,可能原是黄帝时就有的乐舞,而在尧时,将它进行增修,成为了当时的代表性祭礼乐舞。

舜时则有乐舞《韶》,因为它用编管的箫作伴奏乐器,故也叫《箫韶》。史料记载它有九个段落,加上其“歌”的部分包含多段,所以人们又称之为“九歌”;又因为它结构庞大而又丰富多变,故又称之为“九辨”(“九”在中国古代代表“多”的意思)。《韶》可说是原始社会时期最重要的乐舞之一,是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“以麋冒缶而鼓之,乃拊石击石,以象上帝之音,以致舞百兽”(《吕氏春秋·古乐》)中看出,这时乐器的发展水平低下,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的音乐有关的信息。如青海省大通县上孙寨出土的舞蹈纹彩陶盆,是迄今所知可估定年代的最古老的原始舞蹈图像,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,身边拖一小尾巴,可能是扮演鸟兽的装饰。

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。有的岩画中有乐舞场面,如内蒙古阴山

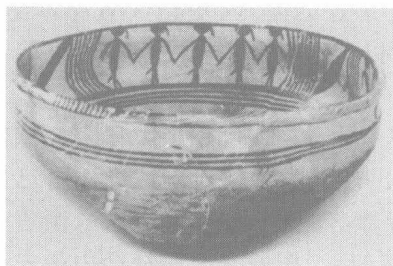


图 1-1 彩陶时期陶盆上的乐舞图



图 1-2 花山崖壁画人物局部

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,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;还有一幅集体舞蹈画面,有十几个舞者,其中四人有很长的“尾饰”,有人身上有扮演各种鸟兽形象的伪装,模拟着鸟兽的形态动作。在原始社会,部落之间战争频繁,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。壁画的规模很大,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,绵延达三十余公里,武士形状的正面男人最多,侧面人物有的排列成行,有的像在集体舞蹈,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或举行庆祝大会和舞蹈活动有关,从一个侧面反映了远古音乐的风貌。

第三节 夏商音乐的内容与形式

夏代是我国历史上从民族禅让制发展到世袭制的社会,禹死后其子启即位。先秦文献中记载了夏王朝建国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。这段与音乐有关的史料,说明禅让制度被世袭制所取代。

《吕氏春秋·先已》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,节制音乐享受是其获胜的原因之一。

在整个夏代最为重要的代表性乐舞是《大夏》。《大夏》也叫《夏箛》,歌颂了禹治水的功绩。《吕氏春秋·古乐》载:“禹立,勤劳天下,日夜不懈,通大川,决雍塞,凿龙门,降通潦水以导河,疏三江五湖,注之东海,以利黔首。于是命皋陶作为《夏箛》九成,以昭其功。”这个乐舞在周代宫廷中仍是重要的祭祀乐舞。《大夏》所用的乐器以竹苇制成的编管

乐器箫为主,所用的乐曲、歌曲共分为九段,有九次终止,所以称为“九成”。《礼记·明堂位》记载了周时表演这个乐舞的情景:“皮弁素绩,裼而舞《大夏》。”从这个记载中我们可以看出那些舞者戴着皮帽,裸着上身,下穿白色的围裙,手舞足蹈,说明《大夏》还是比较原始的。

夏代最后的国君桀是放纵享受音乐的人,《吕氏春秋·侈乐》说他“作为侈乐,大鼓、钟、磬、管、箫之音,以巨为美,以众为观,倨诡殊瑰,耳所未尝闻,目所未尝见”。《管子·轻重甲》说他有“女乐三万人,晨谏于端门,乐闻于三衢”;《路史·后记·十三·注》引《史记》说他“大进倡优漫烂之乐,设奇伟之戏,靡靡之音”。由于桀的虐政荒淫,人民用歌曲诅咒他:“时(是)日曷丧,予及汝皆亡”,原意为“太阳怎么还不下山呀,我们好一起逃亡”,郭沫若译为:“你这可恶的太阳啊,何时才能灭亡,我将和你同归于尽!”

商代活动的区域比夏代大得多,但中心地区仍在今河南一带。商直接继承了夏的音乐,并不断发展。商代社会一个最突出的特点是尊侍鬼神,虽说是“殷因于夏礼”(《论语·为政》),但祭祀等巫术活动的繁复程度却大大超过夏代,所以,史家对之有“巫文化”之称,凡祭祀举行时必然要伴以歌舞。商代社会崇尚乐舞,乐舞成为人们进献、侍奉、娱乐神鬼,使人神沟通的重要手段。商代巫术活动举行时必伴乐舞,由此,产生了专司乐舞的“巫”及“觐”,他们是沟通人和鬼神的使者。商代的巫乐广泛用于征战、田猎、降神祈雨及驱鬼逐疫等各项祭祀仪式中,这种祭祀歌舞常常漫无节制,《尚书·伊训》记载,商代宫廷中“敢有恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风”,往往不分昼夜,通宵达旦。

商代重要的乐舞有《桑林》和《濩》。“桑林”本是一种大型的祭祀活动,性质与祭社同,“桑林”之祭所用的乐舞也就沿用其祭名,称为《桑林》。《桑林》乐舞既强劲有力,又轻捷灵巧,音乐震撼人心。《左传·襄公十年》载:“宋公享晋侯于楚丘,请以《桑林》。荀偃辞。荀偃、士句曰:‘诸侯宋、鲁,于是观礼。鲁有箚乐,宾祭用之。宋以《桑林》享君,不亦可乎?’舞师题以旌夏,晋侯惧而退入于房。”杜预注:“《桑林》,殷天子乐名。”这里把《桑林》和鲁国的箚乐相比,可知它也是箚乐,“师题以旌夏”,大概是表现用鸟羽化装成玄鸟的舞师表演与商始祖契的母亲简狄交媾的故事,故使晋侯观之“惧而退入于房”。桑林常是殷人举行祭祀的地方,所以,殷人将这种传统的祭祀乐舞也叫做《桑林》。

商代最有代表性的乐舞是《大濩》。关于《大濩》,在商代甲骨文中记载颇多:“己亥卜贞:王侑(即宾)大乙《濩》,亡尤?”“丁卯卜贞:王侑大丁

《濩》，亡[尤]？”此两类卜辞的大意是说，在某某时间用《大濩》来祭祀商代某王，卜问有没有问题。关于《大濩》乐舞的产生，在先秦的文献里也多有记载，如《墨子·三辩》：“汤放于大水，环天下自立为王。事成功立，无大后患，因先王之乐，又自作乐，命曰《濩》。”此乐舞是歌颂商代开国功勋汤的乐舞。《吕氏春秋·古乐》称：“汤命伊尹作为《大濩》。”《大濩》是商王朝的重要乐舞，甲骨文表明它常用于祭祀大乙（即汤）、祖乙、大丁等商代先王。《周礼·大司乐》又说：“舞《大濩》以享先妣”，《濩》在周代被用来祭祀周的先母姜，其内容应与这一祭祀性质有关。商人祖先契的母亲是简狄，传说简狄吞下了玄鸟蛋，便生下了商的祖先契，《诗经·商颂》说：“天生玄鸟，降而生商”，玄鸟是商的图腾，“濩”字的甲骨文字形即是一短尾鸟（隹），两边加上水滴，与玄鸟翔于水上正相符合，推断《濩》的内容应与简狄和玄鸟的故事有关，惟其如此，周代才会用它来祭先母姜嫄。

除传世文献外，甲骨文中也记录有一些祭祀乐舞，但过于简略，很难详考，例如《雩》，我们只知道它是求雨的祭祀性乐舞。《说文》云：“夏祭乐于赤帝，以祈甘雨也。”《周礼·司巫》云：“则帅巫而舞雩。”《公羊传·桓公五年》云：“大雩者何，旱祭也。”注曰：“使童男女各八人舞而呼雨，故谓之雩。”《荀子·天论》云：“雩而雨，何也？曰，无何也，犹不雩而雨也。”据推断，它是一种规模很大的乐舞。在商代卜辞（甲骨文）中见到的乐舞有《隶舞》、《雩舞》、《羽舞》等。这些乐舞多用于求雨，也有的用于祈年或祭祀祖先、山川，由巫师作舞，或商王亲自作舞。

到了商纣统治时，奴隶主阶级的奢侈享乐已达到极限，不仅建鹿台，设肉林、酒池，还使乐师作新声（即“北里之舞，靡靡之音”）。《吕氏春秋·古乐》载：“殷汤继位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之，汤于是率六州以讨桀之罪。功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》，以见其善。”这从一个角度向我们揭示了殷商时代音乐歌舞的发达情况。

第四节 远古及夏商的乐器

根据考古发现以及甲骨文和先秦文献记载，从远古至夏商的乐器已有了相当的发展，大致可归为吹奏乐器和击奏乐器两大类。