

中国
文化
史
知
识
丛
书

辉煌的古代音乐

主 编 王绍曾 罗青

于培杰 著

山 东 教 育 出 版 社



前 言

中国古代音乐文化犹如一座无比辉煌、宏伟的宝库，其历史之悠久、内容之丰富在世界上是罕见的，以致当我们今人回身步入这座宝库时，总不免为它那琳琅满目的珍品所惊异、所倾倒。

从纵向看，每一时代都以其特有的色彩装点着这座宝库：原始时代，那拙朴的“三人操牛尾，投足以歌八阙”的乐舞已经显露出人类征服鸟兽的自信心和荣誉感；夏商乐舞体现出奴隶社会充满对立的血与火的时代品格；周秦时代在乐舞、民歌、器乐、乐律、音乐美学诸方面同时放射出耀眼的光彩，将音乐推向历史的第一个高峰；汉魏的相和歌、东晋南北朝的清商乐，以刚健清新的姿采统领着这一时期的乐坛；唐代作为我国音乐史上第二个高峰时期，音乐领域呈现出空前活跃和全面繁荣的局面，其中唐大曲这一歌舞艺术的结晶代表着当时音乐的发展水平，而在各民族的音乐交流方面，其盛况堪称“前不见古人，后不见来者”；宋代以后音乐走向下层社会，宋词在民间和文人中成为被普遍喜爱的形式，而说唱音乐在瓦舍勾栏中得到充分的发展，并达到前所未有的高度；元代的杂剧与南戏将音乐从歌舞场地带进了戏剧舞台，开创了曲牌联套的音乐结构形式，丰富而优秀的戏剧创作标示出音乐史上的第三个高峰；明代的昆山腔、弋阳腔

使曲牌音乐得以提高并趋于完善，朱载堉的十二平均律的发现，在世界乐律史上树立起光辉的坐标；清代的梆子和皮黄完成了戏曲音乐由曲牌联套到板式变化的飞跃，并为音乐史的下一个高峰——近代京剧音乐奠定了坚实的基础。

从横向看，这座宝库的各廊各室都自有千秋：音乐创作有国风、楚辞、乐府民歌、曲子词等歌曲，有从《幽兰》到《十面埋伏》的大量器乐曲，有夏商周乐舞，汉大曲、唐大曲等歌舞，有成相、转变、唱赚、鼓子词、诸宫调等说唱音乐，有曲牌联套和板式变化两大体制的戏剧音乐；音乐活动家则有韩娥、李延年、许和子等歌唱家，有伯牙到广陵琴派的大批演奏家，有关汉卿、马致远、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任等戏剧家；乐律则有三分损益法、纯律、六十律、新律、八十四调、二十八调、十八律、十二平均律；乐器则有金石土革丝木匏竹；音乐机关则有大司乐、乐府、教坊、梨园，大晟府等；音乐美学则有先秦诸子到《溪山琴况》的各种观点和学说的论述。

所有这些都有待于我们去挖掘，去考察，去研究，去整理……

本书不敢贸然承受这些任务，只想从中国古代音乐文化宝库中拾取一些最耀眼的珍品奉献给读者。由于笔者目力所限，其中顾此失彼、挂一漏万之弊在所难免，谨请读者与专家批评教正。

于培杰

一九八七年四月

出版说明

近几年来，国内文化界对编写“中国文化史”引起普遍重视。许多专家、学者在讨论如何向青年进行爱国主义教育时，大家有一个共同的想法，就是要广泛深入地宣传、介绍我国五千年灿烂的文化，来激发青年的爱国主义热情，促进两个文明建设。我们这套《中国文化史知识丛书》正是基于这样的设想而编写的。

中国是世界上的文明古国，曾为人类文明做出过卓越的贡献。中国文化在世界文化史上有着重要地位，作为炎黄子孙，无不为此而骄傲。同时，历史告诉我们，任何古老文明，都是我们的祖先长期奋斗、积累的结果；没有斗争，没有创造，就不会有悠久的灿烂文化。这就要求我们继承和发扬这个光辉的传统，以振兴中华为己任，把我们的聪明才智，无私地献给祖国，为两个文明建设，为人类文明，继续做出应有的贡献。

一部中国文化史，涉及到许多专门学科，内容几乎无所不包，这套丛书不可能兼收并蓄，只能就文化史上较为重要、较为突出、并为大家感兴趣的专题，分别作系统的重点的介绍，大体上包括考古文物、科技发明、典章制度、图书典籍、文教艺术、衣食住行、风俗礼制、宗教信仰、中外交流、

医疗保健等各个领域。这些领域，曾有不少人进行过研究和探索，但作为普及文化史知识而编写的成套读物，过去很少有人做过，我们这是一次大胆的尝试。

我们这套丛书的特点是通俗易懂，生动具体，图文并茂。力求做到科学性、通俗性、趣味性的结合。同时尽量反映学术界最新研究成果，以适应各个层次读者的阅读。这套丛书，每册一般六至七万字，将分批陆续出版。

这套丛书，在编辑过程中，先后参加工作的还有鲁军、胡延森等同志。

由于我们的水平有限，不可避免地存在缺点和错误，希望在读者的帮助下得到改进。

编 者

一九八六年九月十日

目 录

前 言

- 一、歌谣所兴，自生民始
——我国音乐的起源 (1)
- 二、万舞翼翼，幸闻于天
——夏商周的乐舞 (8)
- 三、琴瑟钟鼓，洋洋盈耳
——先秦时代的乐器 (16)
- 四、清弦曼歌，遏云绕梁
——丰富多采的先秦民间音乐 (27)
- 五、音乐论坛，雄才蜂起
——先秦诸子与《乐记》的美学思想 (37)
- 六、赵代之讴，秦楚之风
——乐府与汉魏民歌 (45)
- 七、师心独见，锋颖精密
——嵇康与《声无哀乐论》 (53)
- 八、教坊梨园，频传唐音
——唐代乐舞与音乐机关 (60)
- 九、胡歌夷舞，八方来会
——唐朝对外族音乐的吸收 (70)

十、酒肆新声，瓦舍笑语

——宋代的词与说唱艺术 (77)

十一、两朵奇葩，南北竞放

——杂剧与南戏 (86)

十二、曲牌板式，相得益彰

——戏曲音乐的两大体制 (97)

十三、独占鳌头，笼罩千古

——朱载堉对乐律的贡献 (107)

十四、吟猱抹挑，感鬼神神

——从《幽兰》到《十面埋伏》 (118)

十五、减字工尺，传声后世

——我国的古代乐谱 (128)

一、歌谣所兴，自生民始

——我国音乐的起源

人类的出现，给沉寂的宇宙带来了生机与活力；音乐的诞生，给伟大的人类增添了激情和欢悦。

人类通过社会性的劳动实践，改造着周围的客观世界，在对象上打下了自己意志的印记，因而产生了审美观念和艺术活动。从现有的考古资料看，至迟在十万年前的旧石器时代中期，中华民族的祖先就已经在生产工具的制作方面显露出审美观念了。“歌谣所兴，宜自生民始也。”^①这里的所谓“生民”，即太古初民，就是说，音乐的起源可以追溯到原始时代。当然，作为音乐活动在考古学中的重要标志的乐器，出现的年代要晚得多，距今只有六、七千年。但这不能算作考古学的最终成果，更不意味着乐器产生之前没有音乐活动，因为乐器是音乐发展到一定阶段的产物。

音乐作为产生最早的艺术门类之一，其最初阶段还不具有独立的性质，而是与诗歌、舞蹈结合在一起。在我国古代典籍中，常用“乐”字来表示这种三位一体的艺术样式。“比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”^②把音按照一定的关系

^①沈约《宋书·谢灵运传论》。

^②《乐记·乐本篇》。

组织起来，加上舞蹈，叫作“乐”。那么，“乐”是怎样产生的呢？

艺术起源于劳动，这一观点在理论上已经得到普遍的承认，没有劳动实践，包括艺术在内的一切精神财富都无从产生。但具体到音乐方面，还须从它的基本要素入手作深入的科学分析。

音乐的第一要素是节奏。节奏是在一定速度中进行的动作或音响的时值和强弱关系。节奏存在于客观现实世界之中，慢至昼夜的轮换、四季的更替、月亮的圆缺、草木的枯荣，快至人类心脏的跳动、肺部的呼吸等等，都是按一定的速度所进行的固定拍子运动；这些拍子又大都具有强弱交替的性质，比如白昼时人与动物四处活动、月圆时明亮光洁、吸气时肺部扩张等，都与“强”相联系，黑夜时人与动物休息、月缺时隐约暗淡、呼气时肺部收缩等，都与“弱”相联系，这种强弱相间的关系，就具有了节拍的性质。拍子和节拍是节奏的最基础的形态。^①客观现实的节奏性运动，反映在人的头脑中，就形成了节奏感。但节奏为什么能闯入艺术领域并成为“乐”的基本要素呢？这就不能单从自然方面而必须从社会方面寻求答案了。

原始劳动中，伐木、夯土、钻木取火以及抬举重物时双脚的行走，都自然而然地遵循着一定的节拍，节拍的速度恰

^①关于节奏与拍子、节拍的关系，说法不一。我认为拍子、节拍是节奏的基本形态，因为时值关系应当包括相同时值和不同时值两种情况，所以有固定时值的拍子和节拍就应当是节奏的下位概念。

恰又与人们所从事的劳动动作相协调。普列汉诺夫曾经指出，

人的觉察节奏和欣赏节奏的能力，使原始社会的生产者在自己劳动的过程中乐意服从一定的拍子，并且在生产性的身体运动上伴以均匀的声音和挂在身上的各种东西发出的有节奏的响声。但是，原始社会的生产者服从的拍子又是由什么决定的呢？为什么他在生产性的身体运动中恰好遵循着这种而非另一种的节奏呢？这决定于一定生产过程的技术操作性质，决定于一定生产的技术。在原始部落那里，每种劳动有自己的歌。歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏。①

普列汉诺夫的这段话阐明了节奏与劳动之间的深刻联系，也指出了节奏在“歌”中的突出地位。人们已经注意到：世界各民族最早产生的乐器都是用来构成节奏的打击乐器，而这些打击乐器又大都是从劳动工具转化来的。这一事实充分证明了普列汉诺夫论断的正确性。

音乐的另一个要素是旋律。旋律的产生要比节奏晚得多，在最初，只不过是没有明确音程关系但有高低变化的喊声。闻一多在《神话与诗》中对旋律的产生作过如下的描述：

想象原始人最初因情感的激荡而发出有如“啊”“哦”或“呜呼”“噫嘻”一类的声音，那便是音乐的萌芽，也是孕而未化的语言。声音可以拉得很长，在声词上也有相当的变化，所以是音乐的萌芽。那不是一个词句，

①《普列汉诺夫美学论文集》I，第339—340页。

甚至不是一个字，然而代表一种颇复杂的涵义，所以是孕而未化的语言。这样界乎音乐与语言之间的一声“啊~~~~”便是歌的起源。

匈牙利著名音乐学家萨波奇·本采在《旋律史》一书中也有类似的说法：

音的曲折和旋律关系密切，而且在很早以前一定是同一种东西。这可以从现存未开化民族的生活中找到最好的证明。混沌初开的阶段中，说话和歌唱是一样的：为了强调语气就提高嗓音，于是不管是否出于本愿，就变成了吟咏和歌唱。

《乐记》中提到：“歌之为言，长言之也。”意思是说，歌是拖长了的语言。《淮南子·道应训》：“今举大木者，前呼‘邪许’（yé hǔ），后亦应之，此举重劝力之歌也。”鲁迅把原始时代抬木头时喊出“杭育杭育”声音的人称作“文学家”^①，而且指出，“因劳动时，一面工作，一面唱歌，可以忘却劳苦，所以从单纯的呼叫发展开去，直到发挥自己的心意和感情，并偕有自然的音调。”^②

以上这些论述说明了什么呢？至少有两点是应当肯定的：一、音乐的旋律脱胎于高低不同的喊声；二、这种喊声与语言有着不可分割的联系，它是音乐诞生的基础。

将高低不同的声音纳入一定的节奏之中，音乐便真正地诞生了！

①《门外文谈》。

②《中国小说的历史的变迁》。

原始音乐的曲调早已荡然无存，从留传下来的歌词看，大都是非常简单的。《吕氏春秋》中记载了这样两个故事。第一个故事说大禹巡视治水工程时，见到了涂山氏之女，但没跟她配偶成婚就到南方继续巡视了。涂山氏之女派她的侍妾在涂山南面等待大禹，那侍妾唱起了涂山氏之女编的歌：“候人兮猗！”意思是等候你啊！这就是“南音”。第二个故事说：有娥（sōng）氏有两个美丽的姑娘，建了九层之台作为居室，每当饮食时一定要击鼓奏乐。天帝命令燕子前往探视，燕子发出唧呀的叫声。两个姑娘喜爱燕子而争着捉住它，盖在玉筐底下。不一会儿，掀开玉筐观看，只见燕子下了两个卵，向北飞去，再没有回来。两个姑娘作歌唱道：“燕燕往飞！”这就是“北音”。涂山氏之女的歌如果去掉“兮猗”两个感叹字，就只有“候人”两个字了，有娥氏二女的歌也只有“燕燕往飞”四个字。还有一首古老的《弹歌》，只有八个字：

断竹，续竹，飞土，逐宍（古“肉”字）。

意思是砍断竹子，然后连结竹子的两端，制成弓，用来射击泥土做成的弹丸，追逐飞禽走兽。以上三例，其歌词大体上以两个音节为单位，这种格式一直到后来的《诗经》仍然留存着。不难设想，当时的歌曲在节奏上必定是简单而严整的。

音乐一旦产生，便开始发挥其反映现实生活、表达情感愿望的功能，成为人类社会前进步履的忠实记录。

当人类还处在狩猎阶段的时候，各种野兽是人类的劳动对象，与人类发生着密切的关系，人类通过对这些动物的征服

显示出自己的本质力量。“猎人最初打死飞鸟，正如打死其它野禽一样，是为了吃它们的肉。被打死的动物的许多部分——鸟的羽毛、野兽的皮肤、脊骨、牙齿和脚爪等等——是不能吃的，或是不能用来满足其它需要的，但是这些部分可以作他的力量、勇气或灵巧的证明和标记。”^①于是人们用这些东西来装饰自己，将其当作审美对象。《尚书》中有“击石拊（fǔ，拍打）石，百兽率舞”的记载，描述了狩猎时代乐舞的风貌：敲击着石矛、石刀、石斧之类的生产工具，“演员”们化装成各种禽兽翩翩起舞。1973年在青海大通县孙家寨出土的彩陶盆上，绘制着原始舞蹈的生动场面：每五人为一组，手牵着手，动作整齐协调，每人下腹旁边都有类似兽尾的饰物。可见，动物形象在原始乐舞中占有很突出的地位。

当人类从狩猎生活向农牧生活过渡的时候，乐舞也发生了相应的变化。《吕氏春秋》中有这样一段记载：

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，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。”

“八阙”的歌词虽已失传，但从小标题上，我们可以看出从狩猎向农牧业转化的倾向。一方面，“操牛尾”、“总禽兽之极”仍表现出艺术与动物之间的联系（这种联系直到殷商时期仍有痕迹，甲骨文中的“舞”字写作“𠂔”，即取一人双手执牛尾之含义），另一方面，“遂草木”、“奋五谷”、“依地德”则已经属于农业和畜牧业方面的祝愿了。

^① 《普列汉诺夫美学论文集》I，第419页。

社会进入农耕时代以后，音乐的内容又有不同，且举几例：

《卜辞》：今日雨。其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？

《蜡辞》：土反其宅，水归其壑。昆虫毋作，草木归其泽。

《击壤歌》：日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食。帝力何有于我哉？

《卜辞》预卜今天是否有雨，从哪个方向来雨；《蜡辞》祝愿来年生产的顺遂，希望土和水各自回到适当的地方，昆虫不要为害人类，草木生得旺盛；《击壤歌》则描绘了劳动者起居饮食的生活方式。这些诗歌显然是农耕时代劳动者的生活状况和思想情感的反映。

原始社会的大型乐舞，我们所知甚少。见于记载的有：

《扶耒（lěi，农具）》产生于伏羲时代，是反映渔猎生产的“网罟（gǔ，网）之歌”；

《扶犁》、《下谋》产生于神农氏时代，均为刑天所作，前者祝愿耕桑得利、终年受福，后者祈求丰收的年成；

《咸池》产生于黄帝时代，作者为伶伦和荣将，咸池为西方星宿，主五谷，故当为祈祷农业丰收的乐舞；

《承云》产生于颛顼（zhuānxū）时代，颛顼因喜欢凄凄恻恻的正风而命飞龙创作此乐，来祭祀上帝；

《九招》、《六列》、《六英》帝嚳（kù）时代的作品，帝嚳曾令人击鼓鞀（pí）钟磬（qìng），吹笙管作为伴奏，众

人化装成凤鸟、山雉（zhǐ）而舞，以表彰帝王的功德；

《大章》 唐尧时的作品，作者是质和瞽叟（gǔsǒu），该舞以石磬和十五弦之瑟伴奏，仿百兽而舞；

.....

上述乐舞作品可靠性到底有多大，我们很难妄下断语。但一般认为，舜时的《大韶》是确实存在的，这一乐舞直到春秋时期还保留着。《左传·襄公二十九年》载：公元前544年，吴国公子季札在鲁国看到了《大韶》的演出，并赞叹道：“德至矣哉，大矣！如天之无不𡇗（dào，覆盖），如地之无不载也。”《论语·述而七》也提到，孔子在齐国欣赏了《韶》乐之后，竟三月不知肉味，并且感慨地说：“不图为乐之至于斯也。”《大韶》又名《箫韶》，其主要伴奏乐器大概是排箫，故名；又因全曲分为九段而称为《九韶》。《史记·夏本纪》对《大韶》的演出情况作过简略叙述：“鸟兽翔舞，《箫韶》九成，凤凰来仪，百兽率舞。”

二、万舞翼翼，章闻于天

——夏商周的乐舞

1950年春，我国考古工作者在河南安阳县武官村商代奴隶主大墓中发现了女性骨架24具，随葬品有1个虎纹石磬和3个小铜戈，戈上留有绢帛或鸟羽饰物的残痕……

1953年在安阳大司空村商代墓葬中，发现3个钟，骨架可能也是3具……

1978年，在湖北随县的战国初期曾侯乙墓中，发现了21具女性青少年骨骼……

这些死者姓甚名谁？我们无从得知。但考古学家们认为，饰有绢帛、鸟羽的铜戈并非战场上用来杀敌的兵器，而是乐舞中使用的道具，因此，24个女性当是为主人殉葬的音乐奴隶；与钟一起埋葬的3个人则很可能是钟的演奏者；同样，那21个女性青少年也被认为是墓主人的近幸侍妾或乐舞人员。

这是何等触目惊心的结论！

然而，人类的确曾经走过了这样一段血与火、狞厉与恐怖的路程。

请看记录在《易经》中的一首民歌：

见舆曳，其牛掣（chè），

其人天且劓（yì），

无初，有终。

意思是：竖着两角的牛拉着车子，车上的人额上刺着字，鼻子被割掉了，不知道他们先前如何，却能料定他们最后的命运。在饱含同情的话语中，我们似乎听到了奴隶们悲愤的呼喊。然而，拿奴隶作牺牲来祭祀鬼神，在当时却是司空见惯的事，成千上万的奴隶就在这项活动中死于非命。

主持祭祀鬼神、敬拜祖先一类活动的人被称为“巫”，所运用的形式则是乐舞。在甲骨文和后来的金文中，“巫”

字都写作“𪚩”、“𪚩”或“巫”，跟“舞”实际上是同一个字。许慎在《说文解字》中说：“巫，祝也，女能事无形，以舞降神者也，象人两袖舞形。”这里指明巫为女性，从事这项活动的男巫师叫作“覡(xī)”。巫或覡通过舞蹈与天界发生联系。在商代，这种宗教仪式被认为是具有重大意义的事，“殷人尊神，率民以事神”。因此，巫师在社会中不能不享有十分显要的地位，他们供奉神明，同时又代神立言，能预言吉凶，又决断国事。传说巫彭、巫阳、巫履、巫凡、巫相等都是半人半神的动物，他们是执掌权柄的政治家，是最有学问的大知识分子，又是大音乐家和大舞蹈家。相传夏禹擅长巫舞，故后世称巫舞步法为“禹步”，商汤也是个大巫，能歌善舞。

奴隶社会的乐舞面貌，今人很难道其详情。唯歌颂氏族部落或先祖功德的《大夏》、《大濩(huò)》、《大武》等尚可根据史籍记载粗陈梗概。

《大夏》是歌颂大禹治水功德的。《吕氏春秋》载：大禹称帝后，领导天下百姓治理洪水，决通阻碍水流的丘塞，凿开龙门，疏通三江五湖，将河水引入东海，造福于人民，乐舞专家皋陶创作了《大夏》，来宣传大禹的功劳。《大夏》又叫《夏箛(yuè)》。箛是一种多管吹奏乐器，甲骨文中写作“𪚩”、“𪚩”，表示两支顶端为吹孔的箛管编扎在一起，故又称为“箛箛”。《大夏》以箛伴奏，故又叫《夏箛》。《礼记·明堂位》中提到了该舞演出的场面：“皮弁(biàn)素绩，裼(xī)而舞《大夏》。”意思是戴着皮帽子，穿着白麻围