

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2023.01.015

娱神与娱人的融合

——从楚国“虎座立鸟架鼓”窥探先秦礼乐制度的世俗化转向

张宗登, 韩 莉

(湖南工业大学 包装设计艺术学院, 湖南 株洲 412007)

摘 要: 虎座立鸟架鼓是楚国工匠依据当时的工艺技巧、审美意识而创作的一种击打乐器, 是礼乐制度从规范化到世俗化演化过程中的产物。以虎座立鸟架鼓为观照对象, 可窥探先秦时期礼乐制度的规范化、多元化、世俗化的演变历程。虎座立鸟架鼓从庄重到新奇的器型演变, 从“夏黑殷白”到“尚朱尚赤”的色彩演变, 从“娱神”到“娱人”的功能演变, 证明了先秦时期礼乐制度的世俗化转向。东周时期音乐文化由“朝”向“野”、由“神”向“人”演变的进程, 促进了不同阶层乐享方式的交融, 也促进了乐器类型的多元发展与创新。

关键词: 虎座立鸟架鼓; 礼乐制度; 娱神; 娱人; 世俗化

中图分类号: TB482

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2023)01-0117-08

引用格式: 张宗登, 韩 莉. 娱神与娱人的融合: 从楚国“虎座立鸟架鼓”窥探先秦礼乐制度的世俗化转向[J]. 湖南工业大学学报(社会科学版), 2023, 28(1): 117-124.

The Integration of Entertaining God and People: On the Secularization of the Rites and Music Principals in the Pre-Qin from Tiger-Base and Bird-Frame Drum of the Ancient State of Chu

ZHANG Zongdeng, HAN Li

(College of Packaging Design and Art, Hunan University of Technology, Zhuzhou 412007, China)

Abstract: Tiger-base and bird-frame drum, a percussion instrument created by the artisans of the ancient state Chu in accordance with the craftsmanship and aesthetic sense of that time, is the product of the evolution of rites and music system from standardization to secularization. This article takes Tiger-base and bird-frame drum as the observation object, which combs the evolution of the standardization, diversification and secularization of rites and music system in the pre-Qin period. The secularization of rites and music system is substantially demonstrated in the transformation of the drum from solemn to novel shape, from black to white and finally to red in its colour,

收稿日期: 2022-09-30

基金项目: 湖南省教育厅重点项目“人类学视野下楚国乐器设计研究”(19A129)

作者简介: 张宗登(1982—), 男, 湖南武岗人, 湖南工业大学教授, 博士, 博士生导师, 南京艺术学院博士后, 英国伍斯特大学访问学者, 研究方向为设计科学与文化。

and from “entertaining gods” to “entertaining people” its function. It further clarifies that the evolution of music culture in the Eastern Zhou Dynasty from “the court” to “the commonality”, and from “God” to “Human” promotes the integration of different classess of music enjoyment, and also advances the diversification and innovation of musical instrument.

Keywords: tiger-base and bird-frame drum; rites and music principals; entertain God; entertain people; secularization

先秦时期楚国乐器种类丰富,琳琅满目,常见的有青铜编钟、石磬、琴、瑟、鼓、排箫、笙、竽等。虎座立鸟架鼓,也称“虎座立凤架鼓”,是楚墓中出土的一种漆制打击乐器。20世纪50年代,河南信阳长台关一号楚墓首次出土了一尊虎座立鸟架鼓,此后,在湖南长沙、湘乡,湖北江陵、枣阳、襄阳、荆门、荆州等楚墓中,先后出土40余尊虎座立鸟架鼓,但大多数架鼓保存不太完整。常见的虎座立鸟架鼓为木胎漆器,由卧虎、祥凤和乐鼓组合而成,如图1所示。卧虎为架鼓的底座,两虎昂首北向而卧,鸟站立于虎背之上,鸟嘴微微张开,呈歌鸣状,鸟尾相连,鸟头与虎头同向,圆鼓悬挂双鸟之间,鼓绳扣在鸟冠之上^[1]。架鼓设计精巧,卧虎、祥凤、乐鼓三者融于一体,通体以黑漆为地,并饰有红、黄、青等色彩,外观精美,构思巧妙,显示出楚人与众不同的制乐工艺。



图1 湖北江陵望山出土虎座立鸟架鼓(复原件)

长期以来,关于虎座立鸟架鼓的实际功用与象征意义,学术界一直有着不同的观点。张正明等在《凤斗龙虎图象考释》中,提出了“图腾说”的观点,认为“虎座鸟”的形象为“凤虎相斗”,

寓意楚人战胜巴人^[2]。王瑞明在《“镇墓兽”考》中,提出“山神说”的观点,认为虎座立鸟架鼓与楚墓出土的镇墓兽、虎座飞鸟属通灵的器物,即山神的造像^[3]。祝建华在《楚俗探秘——鹿角立鹤悬鼓、鹿鼓、虎座鸟架鼓考》中,提出了“灵鼓说”的观点,从楚俗的视角,将虎座立鸟架鼓视作“灵鼓”,认为其起着沟通人神之间情感,求福免灾的作用^[4]。陈振裕、武家璧两位学者的观点较为相似,他们一致认为虎座立鸟架鼓为楚国的乐器类型。此外,日本学者谷口满在《虎座·虎钮·虎乳——关于楚史楚文化的一个构想》中,认为虎座鸟架鼓除具备乐器的功能外,还是一种宗教仪器,是楚国贵族阶层进行祭祀、庆典、战争等重大事件时使用的礼器^[5]。从以上学者的观点可见,关于虎座立鸟架鼓的象征意义存在着不同的观点,至今未有统一的定论,但其是一种乐器,基本已得到学界认可。

一、从庄重到新奇:虎座立鸟架鼓器型的世俗化

先秦时期的楚国疆域辽阔,民族民间音乐种类颇多,虎座立鸟架鼓是楚国乐舞艺术的物化载体。楚国的乐舞艺术发端于春秋战国之际的长江中游地区,融混着中原礼乐文化和南方巫祀思想,脱胎于中原理性文明,是中原乐舞风格的解构与革新,最终形成独树一帜的浪漫主义色彩和原始艺术活力。楚国乐器也随着楚乐舞的解构和革新,得到发展与创新,与中原乐器的庄重肃穆形成了鲜明的对比,并逐渐从宗教意味浓厚的娱神特性,走向娱神与娱人的融合。

(一)“礼崩乐坏”到“乐兴礼修”:东周礼乐制度的多元发展

西周时期,礼乐制度具有鲜明的等级化与阶级化特征,以礼节乐、以礼制乐的主张得到遵守,“颂

度量”“明堂位”“改度制”的礼乐文化趋于成熟^[6]。统治阶层用“礼”把民众分为不同的等级,借助“乐”的数量、内容、形制,对不同等级的群体进行严格的规范。宴享、祭祀、朝贺时,“天子八佾、诸侯六佾、大夫四佾、士二佾”。一佾是指八人排成一行,八佾即八行,共六十四人,这是天子用乐的规模;诸侯六佾,四十八人;卿大夫四佾,三十二人;士二佾,一十六人,可见礼乐等级规范是非常严格的。“礼”从客观形制、数量、行为等方面来强制规范臣民的等级名分;而“乐”则从内在的主观思想方面使民众臣服于宗法礼仪^[7]。礼与乐相辅为用,不同的礼仪、等级对应着不同的乐舞内容和程序,成为统治阶级治理社会的工具。

东周前期的“礼崩乐坏”一定程度上带来了人类思想的解放。由于人本主义思想逐渐觉醒,新的礼乐制度在混乱与冲突中逐渐形成。一是人们开始反思“礼”的伦理价值。从辩证的角度看,正因为王权衰微、礼崩乐坏,以儒家、道家、墨家为代表的诸子百家对礼乐制度开展了质疑与批判,形成了自成体系的处世与治世之道,促进了文化思想的空前繁荣。二是雅俗交融的社会风尚逐渐形成。春秋末期,“重民轻神”“天人相分”“天人之辩”的思潮相继涌现,遏制了神权巫风的扩展。随着旧有礼制的破坏,依附其上的“乐”在受到打击的同时,产生了新的嬗变。一方面,宫廷乐师离开王宫内院,下移列国诸邦,混迹民间草莽,孕育了一批雅俗交融的音乐人或职业艺人,促进了民间音乐的繁荣。如“大师挚适齐,亚饭干适楚,三饭缭适蔡,四饭缺适秦,鼓方叔入于河,播鼗武入于汉,少师阳、击磬襄入于海”^[8]。另一方面,随着社会变革进一步加深,诸侯国追求奢华,竞相“大其钟鼓”,使金石之乐达到了极盛,部分民间音乐艺人有机会“鼓鸣瑟”,游媚富贵,进入宫廷^[6]。宫廷与民间音乐的交流机会日渐增多,宫廷雅乐与民间俗曲相互融合,有效促进了世俗音乐的创新与发展。三是礼乐制度出现了多元发展的情况。“乐”在裂变中逐渐摆脱了礼制的束缚,其宗教功能不断淡化,审美与娱乐功能得到加强。音乐的创作出现世俗化的转向,其主题思想从对祖先人神的奉颂转向新兴的“民本思想”,开始关注个人的生命价值,出现了女乐、倡优等以乐舞为生的表演者。舞人乐事的社会职责与文化功

能发生了改变,标志着音乐由娱神向娱人转变,一定程度上促进了先秦音乐的多元发展。

(二)“庄重肃穆”到“新奇独特”:东周礼乐器型的世俗转型

西周时期,等级分明的礼乐制度已经完全成熟,礼器作为礼乐制度的重要组成部分,其类型也涵盖上层贵族日常生活的各个方面。周代民众在掌握精湛制器工艺的同时,通过仰观天象、俯察地理、取象造物,获得了器物形态创制的灵感,设计出诸多颇具礼仪感、使用场景丰富的器物。器物与礼仪通过程式化的互动与使用,构成了一套具有完整意义的象征系统,这套系统受到社会认同,并与神圣、与世俗发生关联,不断强化着一种对社会秩序的认同且人们因此而获得安定感^[9]。

“器”成为礼仪行为中的一部分,不同的“器”蕴含着不同的礼,并成为“礼”的符号外化与意义表征。也就是说,平常作为演奏使用的乐器,当其置于祭祀、宴享、庆典等场合时,“器”的使用功能转化为特定场合的象征功能,即所谓的“器以藏礼”^[10]。乐器是礼器重要载体,青铜乐器是贵族阶层身份地位的象征。宴飨、祭祀、朝聘时,乐器的使用方式、数量均有严格的规定,统治阶层借以体现尊卑。

东周时期,政治上王纲解纽、列国并立,以血亲为纽带、以人为本体的伦理文化走向成熟,严苛的礼制规范逐渐消解,社会的核心价值观与意识形态均发生了剧变,乐器的“礼用”功能衰退,其审美价值与精神功能展现出时代的光辉^[11]。春秋中后期,以铸铁、铸铜工艺为代表的科学技术取得显著进步,乐器制作呈现出新的面貌,能工巧匠相继涌现。其中,冶铁工艺的进步极大提升了先秦时期的生产力水平,促进了手工业和商业的繁荣。恩格斯曾提到:铁给了手工业者更为坚固和锐利的工具,不论石头以及当时所知道的其他金属,没有一种能与之相抗^[12]。铁质器具坚韧不脆,其性能优于青铜器皿,很多生产用具、生活用器、兵器、刑具等逐渐大量使用铁来制作,大大提升了当时的社会生产力。

生产技术的进步促进了民众思想的解放,文化下移现象使音乐逐步脱离了它的程式性与神秘性,与日常生活结合密切,并成为生活的一部分。人们用音乐来礼赞生活、表现生活,也把生活中的

喜闻乐事写入音乐之中,使音乐的品类更加丰富,这客观上促进了乐器的创新与发展^[13]。西周时期,常见的乐器主要有钟、鼓、磬、簫等,到东周时期,琴、瑟、箏、筑、竽等丝弦乐器相继被发明出来,形成了比较完备的金石、土革、丝木、匏竹等“八音”体系。与金石礼器不同的是,管弦丝弦乐器源自民间俗乐体系,形制灵活轻便,音调婉转清脆,与礼乐器型大相径庭,它的出现和流行与当时的市俗生活联系密切,由此打破甚至取代了钟鼓金石之声的垄断地位,为民间俗乐的发展和礼乐规制的革新提供了可能^[6]。楚墓出土的虎座立鸟架鼓,便是传统礼乐制度与楚地民间文化结合的产物。《隋书·音乐志》载:“革之属五:一曰建鼓,夏后式加四足,谓之足鼓;殷人柱贯之,谓之楹鼓;周人悬之,谓之悬鼓……”^[14]可知不同时期鼓的名称与使用方式均有差异,有足鼓、楹鼓、悬鼓等多种类型。虎座立鸟架鼓一改西周礼乐器具的庄严肃穆,器型奇异独特,色泽淡雅匀称且易加工、耐腐蚀^[15]。从形态上看,立鸟、悬鼓、踞虎之间采用分体雕刻再榫接,立鸟的鸟头、鸟身、鸟身、鸟尾均由榫接方式连接,踞虎的虎身、虎尾、虎脚也使用榫卯连接,整个器型以浮雕与圆雕为主。乐器上的推陈出新,也使音乐突破了雅乐的种种限制,新的音乐形态打破了情感的平和与音调的谐调,器乐的内容与形式均走向世俗化,表现出自由、大胆和无所顾忌的浪漫意识。

二、“夏黑殷白”到“尚朱尚赤”:虎座立鸟架鼓装饰的生活化

先秦时期的礼乐制度,事实上是统治阶级建构的一种社会等级秩序,“礼乐”本身就象征着权力,礼乐崩坏也代表着统治阶级的权力受到了挑战。东周以前,器物制作都无法摆脱礼制的束缚,所创作的器物大多为具有神秘力量的神兽、神人、半人半兽等,其装饰色彩、图案均以尊神、敬神为主题^[16]。东周时期,礼崩乐坏引起人们思想观念大解放,民众开始认识到自身的力量与价值,器物创作一改以往神秘化、程式化的装饰风格,注重自然元素的使用,具有浓厚的地域色彩和清新的艺术特性。楚国乐器的装饰、色彩根植于楚地独特的文化土壤与社会结构之中,是楚国民众

审美实践与生活体验的物化展示,承载着楚地独特的美学意蕴,集中体现了楚人的风俗喜好、工艺水平、意识形态和文化艺术特色。

(一)“四方”与“五色”并举:装饰色彩的地域性凸显

先秦时期,颜色的获取除受到社会条件的制约外,还被赋予了特定的政治内涵。据秦汉时期的文献记载,夏人以黑为贵,殷人以白为美,即当时流行的“夏黑殷白”。如《礼记·檀弓上》载:“夏后氏尚黑,大事敛用昏,戎事乘骊,牲用玄。”^[17]《史记·夏本纪》云:“帝锡禹玄圭,以告成功于天下。”^[18]《吕氏春秋》载:“商汤时其色尚白,其事则金。”^[19]《礼记·檀弓上》:“殷人尚白,大事敛用日中,戎事乘翰,牲用白。”^[17]“夏黑殷白”形成的原因,有学者对此有专门论述:夏时生产力较低,衣物粗俗齷齪,皆呈黑色;至商,手工业已渐发达,丝织品增多,麻织品趋细,而染工未兴,于是“尚白”实为以“素”为主^[20]。也就是说,“夏黑殷白”主要因为当时社会生产条件的限制;此外,色彩心理、色彩观念以及政治色彩(白克黑)等,对色彩的使用也产生了一定的影响。夏商时期除黑白二色运用较为广泛之外,红色也是当时比较常见的色彩。红色的使用并非为了装饰或美观,而是蕴含着神秘、权威、力量等巫术礼仪的意念。李泽厚在《美的历程》中提到:原始人群之所以染红穿戴、撒抹红粉,已不是对鲜艳夺目的红颜色的动物性反应,而开始有其社会性的巫术礼仪的符号意义。也就是说,红色本身在想象中被赋予了人类(社会)所独有的符号象征的观念含义^[21]。张志春也指出,先民对于红色有串通生死两界、覆盖生活全部内容的神秘感受^[22]。

西周时期的色彩观念,有学者将其界定为“四方模式”。这一模式源起当时的宇宙观念与神话礼仪,包括白、黑、青、赤四种色彩。这四种色彩与周人的方位(西、北、东、南),季节(秋、冬、春、夏),时辰(昏、夜、晨、午)相对应。与夏商时期崇尚黑白二色不同,周人大力推崇红色,形成了贬白抑黑的倾向^[23]。周代的“四方模式”对色彩提出了新的规范,黑白二色的美好寓意被消解,红青二色被赋予了新的象征意义与礼俗内涵。红色代表南方、夏季,象征着阳光、喜庆;青色代表东方、春季,象征着希望、生命;黑色代表

着北方、冬季, 象征着衰败、黑暗; 白色代表西方、秋季, 象征着日落、凶丧。楚国民众自诩火神祝融的后裔, 对红色有很强的信仰偏好, 日用器皿中, 红色使用比较普遍。东周时期的色彩观念在“四方模式”的基础上产生了一些新的变化, 受五行思想的影响, 形成了白、黑、青、赤、黄为主体的五行色彩模式, 即“五色说”。“五色说”是纳入五行体系的色彩论, 在五色体系中, 白、黑、青、赤、黄对应西、北、东、南、中五个方位, 能代表宇宙间的一切色彩。从现代光学原理来看, 黑色能够吸收所有波长的色光, 而白色则能够反射所有波长的色光, 遂此两色可象征着阴、阳两极; “青”“赤”“黄”正好与色彩学中的三原色“蓝”“红”“黄”一一对应, 三色又可以通过不同组合获得色相环中任意一种色彩^[24]。“五色说”是先民对自然物象与自然规律一种可视化的总结, 为科学认识色彩规律提供了方向, 带有浓郁的东方特征。

虎座立鸟架鼓遵循“黑漆其外, 朱画其内”的髹漆传统, 整器以黑漆为地, 再彩绘红、黄、青等色彩。图2所示为荆州天星观2号楚墓出土虎座立鸟架鼓的复制品, 架鼓整体髹黑漆, 用红色、黄色彩绘凤鸟羽毛与卧虎斑纹, 鼓的两侧与边沿也用红色、黄色描绘云纹、凤鸟纹。从视觉心理上看, 红色波光最长, 会引起扩张性反应, 黑色波光最短, 会引起收缩性反应, 红黑二色搭配, 最强扩张效应与最强收缩效应同时呈现, 会加强视觉刺激效果, 使器物更受关注。虎座立鸟架鼓以大面积的漆黑色为底, 衬托仿佛漂浮流动着的细巧精致的红、黄花纹, 局部给人以深邃神秘的美感, 整体看又不失雍容华贵的气象, 体现了鲜明的民族特性^[25]。



图2 虎座立鸟架鼓(现代复原件)

楚国漆器喜用红色, 楚人尚红既有族缘因素, 也有地缘因素。楚人的先祖炎帝、祝融、共工、青阳等神的业绩都与太阳有关, 从楚人祭祀风俗考察: 崇炎帝、祖祝融(太阳神、火神), 贵红色, 礼丹凤、朱鸟、丹桂、红枫、瑞朱草, 以东方为尊, 均与太阳崇拜有关^[22]。此外, 从色彩方位观念来看, 楚国位于华夏的南方, 其尚红有地域因素的影响。

(二) 雕刻与彩饰共存: 装饰表现手法的多样性呈现

楚国乐器既有程式化的雕刻式样, 也有线描、彩绘等艺术手法, 有的则是雕刻与彩绘相结合, 体现出楚地精湛的制作工艺与装饰风格。虎座立鸟架鼓是一尊木胎漆器, 从湖北荆州天星观2号楚墓出土的架鼓(见图2)来看, 其长156 cm, 高150 cm, 全器采用了雕刻与彩绘的装饰手法。架鼓的结构可以拆分为五个模块化的部件, 两只卧虎、两只立鸟、一张鼓, 不同模块之间通过榫卯插接组合。雕刻技法有圆雕、浅浮雕、深浮雕、透雕等, 一般与斫制、镟制、锯制工艺同时使用。卧虎与立鸟的身躯以圆雕为主; 浅浮雕、深浮雕主要使用在动物的四肢和头部; 透雕运用在立鸟与卧虎的嘴部, 榫接部位也使用了透雕的技法。架鼓每个模块雕刻成型后, 再髹黑漆, 为彩绘做准备。架鼓组装后的结构呈对称状, 两只虎、两只鸟相背而立, 呈中间轴对称; 圆鼓本身为圆形, 是中心对称图形, 整个形体给人庄重大方且饱满和谐的美感。

虎座立鸟架鼓的彩绘技法主要有线条勾勒与彩漆平涂相结合, 通过师法自然物象的装饰手法, 展示新奇、精巧的审美趣味。踞虎、立鸟、圆鼓都具有自然、优美的曲线造型, 工匠们利用线条的勾勒, 生动有力地展示了虎座鸟架鼓的曲线美感及制作者内心对完美线条的追寻^[26]。架鼓的纹饰选择既抽象提炼了自然物象的特征, 又融入了工匠的艺术心理表达。卧虎彩绘有虎斑纹, 立鸟装饰有羽毛纹, 圆鼓边沿彩绘有三角云纹。此外, 架鼓的其他部位还装饰有绳纹、划线纹、弦纹、方格纹、波浪纹、曲折纹、凤鸟纹等。工匠们纹样勾勒手法高超、流畅洒脱, 线条的粗细、曲直把握得当, 富有强烈的生命动感。圆鼓置于鼓架的中间, 形成向内收缩的视觉中心, 卧虎、立鸟均北向而立, 产生向外的视觉张力。卧虎、立鸟

的外向扩张力与圆鼓的内向收缩力在视觉上趋于平衡,给人方圆结合、紧凑灵动的视觉效果。

楚国乐器装饰工艺的发展,既吸收了中原地区青铜文化的装饰表现手法,又融合了楚地本土文化的纹饰艺术特征,展示了楚人的审美趣味。虎座立鸟架鼓的纹饰艺术一部分来自自然界客观物象的模仿或具体形象的表达,如虎斑纹、羽毛纹等,另一部分则是楚人对自然物象的抽象提炼与创作,如方格纹、波浪纹、曲折纹等。楚国乐器装饰艺术风格的形成,主要是由于以下两个方面的原因:一是多民族交流融合、浪漫包容的文化环境,为楚国乐器设计提供了丰富的想象力;二是优越的地理条件、多样的视听环境、丰盛的造物原料,为楚国乐器制作提供了无限的灵感。以虎座立鸟架鼓为代表的漆制乐器,在雕刻技法、装饰构图、色彩表现、形体构造等艺术创造上,实现了内容与形式的统一,具有强烈的形式美感与视觉张力,隐喻着楚人独特的精神世界与图腾符号。

三、人神共娱:虎座立鸟架鼓乐礼功能的世俗化

西周时期“祭器未成,不造燕器”的造物原则,到春秋后期已经很少被遵循,乐器在延续礼用功能的同时,其社会功能出现世俗化转向。这种转向主要表现在两个方面:一是对传统乐以娱神功能的选择、强化和承袭;二是乐以娱人成为乐器的主要功能,追求美妙的艺术享受成为乐器设计的真正目的。虎座立鸟架鼓正是产生于这一社会背景,楚乐的娱乐功能已经渗透到社会的每个阶层,以楚公族为代表的中原音乐与长江流域的地方音乐互相交融、混存,形成实践规范、理论系统,理性文明与南蛮活力并存的楚乐文化风格。

(一)神圣与世俗分离:文化下移催生乐器使用功能的转向

先秦礼乐制度既是一种生活方式,也是一种文化形态。从“文化需求论”的角度看,人类的基本需求与宗教、伦理、教育等文化因素是紧密相连的,人的需求能产生文化回应(即文化迫力),如人有“生存”的需求,那么文化就有“营养补给”的回应;人有“繁衍”的需求,文化就有“亲属关系”的回应^[27]。由于需要而产生文化迫力,这种迫力促使人们靠着有组织的合作及经济、道德的观念

来满足生理的需要,之后,又从中生发新的需要,产生新的文化迫力^[28]。东周时期“礼乐崩坏”导致“天道”日远,“人道”日迹。尊天敬神的观念相对弱化,民众的世俗、享乐需求受到重视,以情欲诉求为基础的造物活动逐渐取代器物的神化价值,工匠们将“人造物”的“物用”价值最大化地呈现,以解决民众的日常生活物用功能。

“人欲”的解放为工匠的创意提供了源源不断的思想源泉,使得他们在造物过程中善于取长补短、博采众长,既尊重“天道”的理性规律,又发挥“人道”的感性潜能,构建出“天道”与“人道”融合创新的造物理念^[29]。

东周时期,乐器的礼用功能相对减弱,形制上的神圣感隐退,象征语义淡化,乐器的服务对象逐渐由“神”转向“人”。东周以前,生产力相对低下,器物制作的数量与质量都不高,工匠们把器物制作的成功归结为神灵的庇佑,使得宗教意识与政治观念贯穿在器物创作与使用的全过程。到东周时期,生产力显著提升,使用者可以根据个人的喜好,设计制作形态各异的器型,器物与使用者身份地位的纽带关系开始消解,其作为政治权力标识的象征意义逐渐淡化,开始回归生活与世俗。乐器的制作方式不再以礼制的神圣与严肃为核心,而是逐渐回归生活与现实,虎座立鸟架鼓的形制、色彩、装饰也印证着世俗化、生活化的趋势。随着技术的发展,乐器制作过程中蕴含的宗教情结、精神图谱、政治语义等想象式途径被剥离出来,造物活动中的神圣领域与世俗领域开始分离,祭器与燕器呈现出鲜明的差异性。这种差异在西周与东周乐器的比较中可以发现,西周乐器装饰繁缛华丽,富含神秘诡异的宗教意味,东周乐器形态清新简朴,具有俊逸自然的生活气息。现世需求的膨胀促进了技术的扩张和工艺的提升,造物活动中的凡俗领域与神圣领域逐渐分离,这在楚国造物活动的诸多领域都有鲜明体现^[29]。

乐器使用功能的转变,预示着乐器的制作具有更加浓厚的功利色彩,更加注重对民众现实需求的满足。从乐器的使用对象来看,民众一般从两个方面来认知乐器:一是视觉形象层面,指乐器的形制、构造、色彩、纹饰等,以及乐器使用的场景或情境;二是文化内涵层面,指在使用、体

验乐器的过程中所感知的深层内涵。随着社会经济的发展, 因商业繁荣产生的新兴阶层在饮食种类、衣服装扮、居住环境、交通工具、娱乐方式等方面具有追求享乐生活的主观愿望, 为造物活动的生活化、世俗化提供了现实土壤。日用器物在满足现实需求的同时, 不可避免地出现了地域性区别与个性化差异。这种差异被民众接受和认同后, 促进了器物的多样化。从已发掘的楚国墓葬中可知, 楚国不仅“八音”俱全, 而且数量丰富, 出土的乐器不胜枚举, 有编钟、鼓、簠、簋、簠、磬、琴、瑟、笛、竽、排箫等^[30]。乐器的设计制作更加注重个人的现实需求, 乐器形制中蕴含的神圣感、距离感逐渐消散, 谈论人器关系时, 更加关注世俗化、功利化的转变。工匠们为了提升制作效率, 满足民众对乐器的广泛需求, 乐器构建的设计开始考虑标准化的结构, 虎座立鸟架鼓虽然形制特别, 但它几乎所有的部件都是标准化的组件。思想家们开始从人的认知、理解、体验、使用等感官层面思考人与器物的关系, 将人的情感、意志、思维置于器物制造的中心地位, 乐器的形态、色彩、装饰也更加人性化和精巧化。

（二）娱神与娱人共存：“人欲”的解放促使乐享方式发生变化

虎座立鸟架鼓作为一种乐器, 是娱神与娱人的重要媒介。楚人崇巫尚卜, 楚族先祖南迁江汉地区, 与当地土著民族聚居融合, 巫觋文化在当地杂糅弥漫。信阳楚墓的《巫师升天图》, 长沙楚墓的《人物御龙图》《人物龙凤图》, 述说着楚地巫觋的全能全知, 以及楚地“人神交融”的思想。楚巫术是楚国造物的基础, 乐器世俗化之后, 仍旧保持着“人神共娱”的特性。楚人的造物活动也交织着理想与现实的艺境, 这种艺境既鲜活又神秘, 既普通又奇妙, 既深入人心又不可诠释^[31]。虎座立鸟架鼓是娱人与娱神的典型代表, 其形态与功能蕴含着虚实交替的移情手法。虎座立鸟架鼓与普通的战鼓不同, 被击打时, 宏大的鼓声与卧虎结合在一起, 给人“猛虎吼啸”的听觉感受; 立鸟形态夸张, 其昂扬的头部象征着架鼓的声音悠远绵长、冲破云天。虎座立鸟架鼓的设计者把鼓声与架鼓形态的现实之境移入依据“卧虎立鸟”形态所虚构的自然之境, 产生了“虎啸凤鸣”, 虚实结合的视听感受。

从娱神到娱人的功能变迁, 使得东周时期的乐享方式发生了很大变化, 这主要表现在乐人、乐舞、乐仪等方面。在乐人方面, 乐人性别变化较大, 西周时期, 乐礼是非常严肃、神圣的活动, 乐人基本为男性; 到东周时期, 女性乐人数量开始增多, 并逐渐取代男性, 成为日常乐享的主要角色。乐人的数量也不再遵循西周时期的规定, 八佾制度逐渐被遗弃。女乐的培养不再有固定、规范的机构, 大多临时从民间选择技高貌美女子, 经过简单培训后来充任女乐。乐人来源的转变, 使乐人由西周贵族转变为东周平民, 乐事由贵者之事转变为贱者之事。彼时乐人地位低贱, 甚至成为可以随意馈赠的物品。在乐仪方面, 金奏、正乐、兴舞、无算乐等原有的固定程式已经消失, 演奏形式没有固定的乐节, 有的夜以继日, 终日不停。在乐舞方面, 作乐的目的发生变化, 从西周的统治工具转变为东周的享乐工具, 乐舞不再是礼仪用乐, 而大多是娱人之乐。乐舞淫佚无度, 使人心志沉溺、乱政、丧国, 由维护统治的工具, 转变为破坏统治的工具, 如“秦缪公以女乐赂戎王, 晋献公以女乐赂郭”, 被称为淫乐、亡国之乐。楚乐舞中娱人与娱神的情境并行不悖, 其中以“巫”为主要表演者的祭祀乐舞, 诡谲与浪漫并存, 是娱人娱神的乐舞代表, 如延续至今的土家摆手舞, 仍可窥探两千余年前楚乐舞的身影。

东周时期, 音乐的等级制度受到新的生产力冲击, 失去了固有的约束力, 音乐文化的阶层藩篱被打破, 并逐渐由“朝”向“野”、由“神”向“人”移动, 即所谓的“礼崩乐坏”。“礼崩乐坏”预示着一一种旧体制的消亡、一种新体制的萌芽, 其事实上是新旧生产力相互交替的过程, 旧礼的崩溃预示着新制度的诞生, 并促进了音乐文化的交融与多元发展。虎座立鸟架鼓正是这一趋势的典型代表。当时的贵族士大夫“穷耳目之好, 极工匠之巧”, 使乐享日趋平民化和世俗化。楚墓出土的虎座立鸟架鼓数量多, 范围广, 是楚民族集体智慧、大众意识的积淀和结晶。工匠们把楚人天真、充满神秘想象力的思维方式, 以及上层精英的审美趣味, 固定为程式化的视觉形态, 朴实地呈现出楚民族的审美风尚与艺术意志。这种审美范式交织着原始时代无羁神秘的巫风和轴

心时代对称均衡的理性,既表现了原始社会无法企及的艺术水准,又展现了文明社会难以袒露的艺术情怀。

参考文献:

- [1] 刘士茹.虎座鸟架鼓研究综述[J].学理论,2013(33): 191-192.
- [2] 张正明,滕壬生,张胜琳.凤斗龙虎图象考释[J].江汉考古,1984(1): 96-100.
- [3] 王瑞明.“镇墓兽”考[J].文物,1979(6): 85-87.
- [4] 祝建华.楚俗探秘:鹿角立鹤悬鼓、鹿鼓、虎座鸟架鼓考[J].江汉考古,1991(4): 83-86.
- [5] 谷口满.虎座·虎钮·虎乳:关于楚史楚文化的一个构想[J].三峡文化研究丛刊,2002: 144-153.
- [6] 王吉鹏,王慧敏.论鲁迅诗歌中的楚文化因子[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2010,15(5): 65-68.
- [7] 杨华.先秦礼乐文化[M].武汉:湖北教育出版社,1997: 76.
- [8] 孔子.论语[M].开封:河南大学出版社,2008: 247.
- [9] 葛兆光.中国思想史:第一卷[M].2版.上海:复旦大学出版社,2013: 51.
- [10] 殷志.“礼乐制度”:华夏文化核心元素的生成及建构[J].中华文化论坛,2018,7(8): 126-134.
- [11] 李学勤.东周与秦代文明[M].上海:上海人民出版社,2007: 6.
- [12] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局.家庭、私有制和国家的起源[M].3版.北京:人民出版社,1999: 163.
- [13] 张子涵.试论春秋战国时期“礼崩乐坏”的现象与内涵[J].中国民族博览,2021(2): 99-101.
- [14] 魏徵.隋书[M].中华书局,1973: 376.
- [15] 汪灿.战国时期楚地出土虎座鸟架鼓研究[J].文化创新比较研究,2019,3(8): 26-27.
- [16] 孙长初.从先秦两汉艺术品装饰题材看天地人神关系的演变[J].南阳师范学院学报(社会科学版),2006,5(2): 98-101.
- [17] 李学勤.十三经注疏标点本:卷六:礼记正义[M].北京:北京大学出版社,1999.
- [18] 司马迁.史记[M].北京:中华书局,1959.
- [19] 许维通,梁运华.吕氏春秋集释[M].北京:中华书局,2009: 284.
- [20] 许嘉璐.说“正色”:《说文》颜色词考察[J].古汉语研究,1994(S1): 7.
- [21] 李泽厚.美的历程[M].北京:文物出版社,1981.
- [22] 张志春.中国服饰文化[M].2版.北京:中国纺织出版社,2009: 23, 31.
- [23] 邹雨辰.浅谈中国传统色彩观:以先秦漆艺的“红”与“黑”为例[J].中国民族博览,2017(6): 184-185.
- [24] 边广兰.楚美术中的红与黑[J].长江文艺评论,2018(2): 33-36.
- [25] 林河.论南楚太阳崇拜与《九歌·东君》[C]//巫瑞书.巫风与神话.长沙:湖南人民出版社,1988: 96.
- [26] 陈振裕.谈虎座鸟架鼓[J].江汉考古,1980(1): 65-68.
- [27] 马林诺夫斯基.文化论[M].费孝通,译.北京:中国民间文艺出版社,1987: 26.
- [28] 赵翔宇.从娱神到娱人:土家族摆手舞的功能变迁研究[J].民族艺术研究,2012,25(4): 17-21.
- [29] 张宗登.先秦楚地竹制器具考析[J].艺术探索,2015,29(4): 42-45.
- [30] 成军.楚国器乐与乐器[J].沈阳教育学院学报,2009,11(4): 86-89.
- [31] 边广兰.楚美术中的红与黑[J].长江文艺评论,2018(1): 33-36.

责任编辑:陈璐