

先秦宴乐的表意机制研究*

魏云洁

摘要:“宴乐”是中国古代礼乐中一种重要而特殊的类型,所有用于宴飨活动中的音乐和与音乐相关的内容都能被称为宴乐。宴乐并不单以娱乐为目的,细究之,还在于以宴乐为媒介传递意义,完成宴飨活动参与双方之间的交流。就先秦宴乐而言,这种意义的传递机制大致分四种:一是以对宴乐的分节来进行的;二是以宴乐语言文本为基础进行的;三是以“空符号”(不答赋)的方式进行的;四是以空间设置与排布进行的。这四种方式共同构成了先秦宴乐的表意机制。

关键词:先秦宴乐,分节,语言文本,空符号,空间排布

The Signifying Mechanism of Pre-Qin Banquet Music

Wei Yunjie

Abstract: Banquet music refers to the ritual music played in ancient China. All types of music and music-related content performed during banquet activities can be called banquet music. The purpose of banquet music is not only entertainment, but also to convey meaning and to allow communication between the parties involved in the banquet activities. In pre-Qin banquet music, the signifying mechanisms can be divided into four types: the division of banquet music; the text; blank signs; and the form and arrangement of spatial settings.

* 本文为陕西省社会科学基金年度项目“唐代宴乐空间的当代创新应用研究”(Z20220404)、陕西省教育厅专项科研项目“唐代宴乐空间传播模式及其当代应用研究”(Z20220515)中期成果。

Keywords: pre-Qin banquet music, division, text, blank signs, spatial arrangement

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202301007

项阳(2014, pp. 5-9)指出:“所谓礼乐,是与国家礼制/民间礼俗仪式相须固化为用的乐舞形态,最高礼制仪式用乐具有歌舞乐三位一体之特性。礼制仪式具有多类型性和多层次性,礼制类型谓吉嘉宾军凶之‘五礼’,与之对应的礼乐亦具多类型和多层次性。”宴飨之礼属于宾礼,因此,用于宴飨活动中的宴乐自然也属于礼乐。宴乐的具体起源今暂不可考,但《左传》及三《礼》文本中均已出现宴飨用乐的相关记载,部分出土的春秋战国时期的文物图像中也有对宴乐相关场景的描绘,因此可以推测,在宴会当中使用音乐的行为在先秦时已经出现并有相当发展。据现有的文字文献总结,先秦时期宴乐的特点主要表现为对《诗》的集中使用。但即便是围绕《诗》来进行的意义交流,其方式在不同时期、不同场合也有所变化。

总体而言,先秦宴乐的表意机制大致分为四种。第一,通过宴乐的分节实现意义的交流。分节是礼乐制度的存在前提,宴乐作为礼乐的一种,其分节的方式基本是一以贯之的,尤其以先秦时期为典型。通过对所用曲目、演出人数、乐器数量等形式的分节,实现尊卑等级的划分,在宴飨仪式活动中实现对地位的强调与巩固。第二,语言叙述,即通过对《诗》的篇章的直接或间接引用,实现参与宴乐的发送者与接收者之间的意义交流。第三,通过“空符号”的方式来实现意义的传递。最典型的表现是《左传》中“不答赋”的行为,这种行为能够表意的前提建立在相应的背景上,是“应有物时的无物”,即在应当回应时拒绝回应,表明宴乐接受者的态度。第四,空间的排布与设置,包括宴飨活动的举行场所、宴乐演出在宴飨活动中的整体位置、宴乐发送者与接收者的位置等,都是有意义的。

一、宴乐的分节与等级秩序的分层

“分节”这一概念来自索绪尔,他指出:“就言语活动来说,articulation(分节)可以指把语链分成音节,也可以指把意链分成意义单位。”(索绪尔,1999, p. 37)可以看到,索绪尔已经认识到了分节的双重性。之后,叶尔姆斯列夫(Hjelmslev, 1975, p. 56)进一步指出,语言最基本的双重分节,不是在词素与音素之间,而是在“表达”与“内容”两个层面之间。这样就将

双重分节从语言扩大到了所有的符号。事实上，分节这一行为是符号使用者的人为区分，折射的是背后的社会文化意义。因此，赵毅衡（2016，p. 92）指出：“双重分节，对人际关系至关重要。政治本来就是人际关系的操作，必须对人众进行分类，才能知道如何采取一个社会行动。”

先秦时期，天子与诸侯、诸侯与诸侯、诸侯与臣属三种不同的关系，构成了社会上层间的权力分配及维系的根本。不同的关系层级中又体现出不同的政治和道德准则。这些政治原则和道德准则，是通过大量的礼仪活动来维系的。这些礼仪活动的有效性则建立在对仪式符号的分节之上，即以对作为表达面的仪式符号的严格分节，对应作为内容面的现实地位等级。飨、燕之礼即其中重要的礼仪活动。古待宾之礼有飨、食、燕三种，食礼不用乐，故此处不论。从目前有限的材料来看，先秦时期的宴乐多是用来配合飨、燕之礼的。宴乐在其中主要作为仪式音乐，属于礼乐的范畴。宴乐以仪式音乐的方式，充当着宴飨活动参与者之间的交流媒介。宴乐本身所传递的意义，很大程度上就是对参与者身份等级差异的强调。对宴乐形式的分节，在符号层面上构建了这种等级差异。

这种以符号分节来完成现实中的秩序分层的理想状态，最早出现在周代的建制当中。据王国维《殷周制度论》（2003，p. 242），周代的政治，“有制度、典礼以治，天子、诸侯、卿、大夫、士，使有恩以相洽，有义以相分……典礼者，道德之器也。周人为政之精髓，实存于此。”也就是说，周代的制度与典礼相辅相成。礼制事实上就是一种政治制度，以“礼”为原则对天子、诸侯、卿、大夫、士进行名分上的划分，进行严格的秩序分层。同时将其对应的社会分工与等级地位纳入一套伦理秩序当中，实现礼制在政治伦理中的现实作用，进一步实现以礼乐规范社会生活中的尊卑等级秩序的构想。

这种等级秩序又建立在以血亲关系为基本尺度对既得利益进行分配的原则之上，即“周代礼制的核心，是确立血缘与等级之间的同一秩序，由这种同一的秩序来建立社会的秩序”（葛兆光，2001，p. 35）。也就是说，建立在血缘基础上的秩序，在阶级身份、政治权力以及经济实力这三方面成正相关。一个人在社会等级排列中身份越高，经济和政治实力也就越强，反之亦然。礼乐制度与此相对应，因而能够通过形式分节来指向社会等级差异。表现在宴乐中，就是根据地位等级的不同，在宴乐形式上形成一种程式化应用准则，然后与礼相须为用，施用于合适的仪式当中。在烦冗的仪节当中，等级秩序的合理性和君主统治的有效性得到确认，成为维护社会等级秩序的助力。

宴乐在形式上的分节,具体体现在对演奏乐曲、乐器、参演人数等的严格规定上。就宴乐演奏的具体曲目而言,《左传》(杨伯峻,2018,pp.458-459)中记载鲁文公与卫宁武子宴,为其赋《淇露》与《彤弓》。《淇露》是周王宴诸侯之诗,《彤弓》是周王赐有功诸侯后宴诸侯之诗。诸侯与卿大夫宴时,是没有资格使用这两首诗的,《左传》专门将这样不符合礼仪的事情记载下来。此外,据孔颖达疏,《肆夏》《樊》《遏》《渠》是天子飨诸侯时所用,《文王》《大明》《赓》为两诸侯相见时所用,《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》系诸侯燕其群臣及燕聘问之宾时所用。可以看到,针对不同等级地位的宴飨活动参与者,有相应的宴乐篇章。由于材料不足,现在已经没有办法完整还原当时不同的宴飨之礼中所用诗乐的具体篇目,但是从这里已经能够看到,宴乐是被严格分节的,这种乐曲的分节建构了身份等级的差异。而当宴乐作为表达面出现时,其对应的内容面便是身份等级的秩序;表面与内容不符,说明相应的社会等级秩序出现了问题,因而有了不合礼的情况。

除具体曲目外,宴乐的乐器及参演人数也有分节。《周礼·小胥》记载小胥的职责是“正乐悬之位”(《周礼注疏》卷二十三)。关于乐悬的设定,有“王宫悬,诸侯轩悬,卿大夫判悬,士特悬”的规定;对乐悬的数量,有“半为堵,全为肆”的要求。乐悬是在仪式活动中悬挂在柶虚上的钟磬一类的金石乐器,宫悬、轩悬、判悬、特悬是对乐悬位置的规定。宫悬是在四面都悬挂钟磬,轩悬去其南,判悬又去其北,特悬在东面或在阶间。可以看到,乐悬的位置,按照对方位的占有,在形式上进行了分节,明确指向从王到士的社会等级。“肆”与“堵”则是对乐悬数量的规定。一般来说,编悬十六枚为一虞,一虞称一堵,一堵钟加一堵磬,就是肆。在使用时,诸侯的卿大夫士,其数量是天子的卿大夫士的一半。可以看到,乐悬数量的分节,同样指向地位的尊卑。乐舞同样有严格的分节,《论语·八佾》中孔子说季氏八佾舞于庭是不能容忍的,因为“天子八佾,诸侯六,卿大夫四,士二”(程树德,2014,p.139)。也就是说,八佾之舞对应的是天子这一身份等级,六佾之舞对应的是诸侯这一身份等级,四佾大夫,二佾士人。乐舞人数的分节,同样建构了社会等级秩序。

可以看到,宴乐不同形式的严格分节,其内容均指向与现实政治相关的社会等级秩序,这事实上也是整个礼乐制度的基本逻辑。这套制度最初通过周王室的政治权威和武装力量向四方诸侯和各个阶层推行,得到了各阶层的普遍承认与广泛应用。随着周王室政治权威的崩塌与武装力量的衰微,春秋时期虽然还留存了一些形式,但这种严格的分节以及相应的社会等级秩序已

经混乱。到了战国，政权建立在纯政治性的法律之上，交付于训练有素的专业吏员之手，逐渐打破了亲缘政治与道德混融不分的局面，阶级与政治、财富之间的正相关关系也被打破，导致政治地位、经济地位与身份地位之间关系的模糊。身份地位与礼乐爵号之间的关系浑然不明，礼乐与礼制的配合程度日益降低，礼乐制度最终被抽象为一种观念，丧失了实际意义。在这种情况下，宴飨活动中，宴乐形式分节所对应的完整的社会秩序也就逐渐失效了。但是，这种以宴乐分节在宴飨活动中提示宾客身份地位的传统被继承下来，成为中国古代宴乐一种重要的表意模式。

二、歌词与宴乐表意

宴乐是一种多媒介体裁，由多种媒介构成，包括语言、音乐以及演唱者的身姿等。对这种多媒介符号文本，接收者在进行信息接收时，需要做最后的拼合。一般来说，“在多媒介文本中，经常有一个媒介在意义上定调，否则当几种媒介传达的信息之间发生冲突，解释者就会失去解读的凭据”（赵毅衡，2016，p. 128）。宴乐形式的分节对应相应的等级秩序，参与者通过对形式的感知，完成对秩序的确认。在这一过程中，宴乐的意义不由其歌词，而由宴乐符号在礼乐符号秩序中的位置决定。以语言为核心的表意方式也是先秦宴乐表意的重要机制之一，集中体现在《左传》记载中歌词作为定调媒介在宴飨场合中的广泛使用。

首先需要说明，《左传》记述的宴飨活动中出现的“赋”与“为赋”，是两种不同的宴乐演出形式。前者一般发生在宴飨活动参与双方之间，由主客双方亲自演出；后者则是由乐工完成的。细究来看，“不合礼”的行为基本都是发生在“为赋”的情况下。比如鲁文公为宁武子赋《淇露》与《彤弓》违礼，但鲁襄公飨范宣子时季武子赋《彤弓》就是合礼的。有学者认为，季武子赋《彤弓》的直接所指对象其实是晋侯而非韩宣子，因此并不失礼（杨伯峻，2018，p. 458 - 459），但本文倾向于认为，并非对象而是表演方式的不同导致了两种情况的区别。

当《诗》由乐工所奏或所赋时，其符号意义通过分节产生，是由宴乐符号在整个礼乐符号体系中的位置决定的，对《诗》的形式的使用与占有，直接指向对地位的占有。但是，当《诗》由参与宴会的主人或宾客所赋时，其语言本身的意义凸显出来，歌词成为宴乐的定调媒介。此时，对某一首诗的使用不再直接指向等级秩序的某一层，也就不存在对礼的破坏。因此，“赋”

《诗》基本不存在僭越、违礼之说。此外，在以《诗》的语言文本为表意基础时，宴乐的发送者与演出者是一致的，而乐曲则是由乐工演奏，虽然乐工是表演者，但真正的发送者是宴飨活动的主人。

在《左传》的记述中，宴飨活动双方以赋《诗》的方式进行交流的情况相当普遍，其所用篇章不受礼的限制，而是根据词义自行选择。在这一过程中，意义的解释不依赖于《诗》的创作者的原始创作意图，使用者的解释赋予其新的意义。这部分表现在赋《诗》时的断章取义，即只取某一章甚或某一句，而非整首诗的意义指向。比如，郑伯飨赵孟于垂陇，子展赋《草虫》，这本是一首思妇诗，但子展取其“未见君子，忧心忡忡。亦既见止，我心则悦”，将赵孟比作君子，言自己见到赵孟的喜悦；子产所赋《隰桑》也是妇女思念丈夫的诗，子产取“既见君子，其乐如何”，表达自己见到了赵孟这样的君子，应当尽心事之；子大叔赋《野有蔓草》，是一首恋歌，取其“邂逅相遇，适我愿兮”，表达对见到赵孟的欣喜。因此，在以《诗》的歌词为定调媒介进行表意的情况下，在相应语境中对所用歌词的具体解释，成为直接的意义表达方式。

与以分节的方式指向社会等级秩序不同，以语言为核心的交流方式并不需要建立在完整的礼制之上，更重要的是一个共通的文化语境。杨向奎（1992，p. 223）指出：“春秋已经不是作诗的时代，而是用诗的时代，士大夫都习于诗而唱诗，大家都熟习了，才能在交际场合用诗代言且觉得有力。”也就是说，《诗》在被不断学习与使用的过程中，得到上层阶级多数人的熟悉与接受，因此，他们能够在交际场合中以歌词为媒介完成交流。从《左传》中我们能清楚地看到，《诗》作为交际手段，不仅在本国统治阶层的内部交流中具有普遍性，还被广泛用于诸侯国之间的邦交中。这种“赋”《诗》与“唱”或“奏”《诗》的最大区别在于，《诗》被去仪式化、去典礼化，其语言文本内涵凸显出来。《诗》不再是固定化、程式化的仪式音乐，转而成为了宴会中人与人或集体与集体之间具体的交际工具。

三、宴乐中的空符号表意

空符号表意是宴乐表意的一种特殊机制。作为符号载体的感知，可以不是物质，而是物质的缺失。能够携带意义并被感知的缺失即为空符号。空符号本身并没有意义，其能够被解释出意义，是需要前提的。赵毅衡（2016，p. 26）以“大音希声”来解释空符号，说“‘大音’作为音乐本体体现为无

声的寂静，它本质上是人对于世界的音乐性聆听。但是静默本身不是‘大音’，空符号要表意，必须有一个背景。空符号是‘应该有物时的无物’”。也就是说，空符号只有在相应的语境中出现，才有可能被解释出意义。

就先秦宴乐而言，在宴飨活动当中，参与者以宴乐为媒介进行意义的传递。尤其是《左传》所记述的作为人际交往媒介的宴乐，实现的是主客之间的交流，是必须要求回应的。要求回应却未得到回应，或应当回应却未回应，这种不回应作为空符号，在双方之间传递意义。一旦没有得到相应的回应，就可能是出现了异常。比如鲁文公与卫宁武子宴的情形：

卫宁武子来聘，公与之宴，为赋《湛露》及《彤弓》。不辞，又不答赋。使行人私焉。对曰：“臣以为肄业及之也。昔诸侯朝正于王，王宴乐之，于是乎赋《湛露》，则天子当阳，诸侯用命也。诸侯敌王所忤，而献其功，王于是乎赐之彤弓一、彤矢百、兹弓矢千，以觉报宴。今陪臣来继旧好，君辱贶之，岂敢干大礼以自取戾？”（杨伯峻，2018，pp. 458 - 459）

鲁文公宴请卫国的使臣宁武子，乐工在宴会中演奏了《湛露》《彤弓》两首诗乐。《湛露》《彤弓》都是周王宴请诸侯时用的歌曲，在诸侯与别国使臣的宴会中不应出现。对于这种僭越违礼的行为，宁武子采取“不辞，又不答赋”的应对方式。一般情况下，在宴飨活动中，如果主人赋《诗》，宾客同样应当赋《诗》以答，或者应当起身而拜，做出适当的反应。在这一前提下，宁武子不做出反应的行为，就有了能够被解读的意义。作为使臣，在面对别国国君不合礼的行为时，不直接指出，而是以一种较为委婉的方式表现对这种僭越行为的不赞同，类似的事情还发生在晋侯宴飨穆叔的过程中：

穆叔如晋，报知武子之聘也。晋侯享之，金奏《肆夏》之三，不拜。工歌《文王》之三，又不拜，歌《鹿鸣》之三，三拜。韩献子使行人子员问之，曰：“子以君命辱于敝邑，先君之礼，藉之以乐，以辱吾子。吾子舍其大而重拜其细，敢问何礼也？”对曰：“《三夏》，天子所以享元侯也，使臣弗敢与闻。《文王》，两君相见之乐也，使臣不敢及。《鹿鸣》，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉？《四牡》，君所以劳使臣也，敢不重拜？《皇皇者华》，君教使臣曰：‘必咨于周。’臣闻之：‘访问于善为咨，咨亲为询，咨礼为度，咨事为谏，咨难为谋。臣获五善，敢不重拜？’”（杨伯峻，2018，pp. 801 - 802）

可以看到，晋国国君在宴请别国使臣穆叔时，先是演奏了周王宴请诸侯

的乐曲，随后又演奏了诸侯相宴的歌曲，对这种不合礼的行为，穆叔选择了“不拜”。而在奏《鹿鸣》这样合礼的乐曲时，穆叔又起身而拜，因此，“不拜”就具有了明确的意义指向，即穆叔不敢僭礼。晋君与鲁文公之例，都是诸侯在宴请别国使臣时使用了不合礼的音乐，使臣故意采取不回应的方式提示此举失礼。

除此之外，参与宴飨活动的一方也可能出于对赋《诗》行为的不了解而无意不回应，这种不回应同样具有意义指向。宋国的大臣华定来鲁国聘问时，鲁昭公“享之，为赋《蓼萧》，弗知，又不答赋。昭子曰：‘必亡。宴语之不怀，宠光之不宣，令德之不知，同福之不受，将何以在？’”（杨伯峻，2018，pp. 801 - 802，p. 1158）元公新即位，华定来鲁国聘问，鲁昭公为其设飨礼，在飨礼的过程中，专为其赋《蓼萧》。《蓼萧》是《诗·小雅》中的篇目，其中有“燕笑语兮，是以有誉处兮”，是说宴会的快乐；有“既见君子，为龙为光”“宜兄宜弟，令德寿岂”，是借之赞美华定；又有“万福攸同”，是说欲与华定同享福禄。但华定没有给予任何回应，对此，《左传》中的解释是华定似乎根本就不清楚这首诗的内容，也不了解其中词句的衍义与内涵。

华定的不知与不答赋，暗示着其礼乐相关内容的缺失，对礼乐的无知往往又意味着乐教的欠缺和对尊卑等级的忽视，进而在此基础上可能产生对秩序的忽视与破坏，因而有后文昭子言其必定逃亡的预判。值得注意的是，在《左传》的记述中有一种明显的倾向，即将失礼的行为与现实中的厄运以一种神秘主义的方式联系起来，这应当是作者主观联想的具体体现，而非由因果逻辑得出的科学推论。因此，尽管华氏之后确实叛乱流亡，但《左传》中的记述方式更可能是由果溯因。然而，这种预示尽管缺乏逻辑性，但依旧能够作为符号的所指，即华定不知与不答赋《诗》的行为，作为空符号，指向他未来的命运。上述诸例，都是宴飨活动中客人在应当回应主人赋《诗》时缺少回应，无论是出于主观意愿，还是无意识的，都以空符号的形式完成了宴乐的表意。

四、宴乐空间的意义传达

上文讨论先秦宴乐的分节时已经谈到，先秦时期大量的礼仪活动，维系了天子、诸侯、臣属之间不同的关系层级，这些关系层级体现出不同的政治和道德准则，飨礼和燕礼均是这种礼仪活动。在这种礼仪活动中，空间也具有文化意涵。以燕礼为例，燕礼是以“和”为目的的仪式活动，宴乐在其中

作为仪式音乐存在。仪式本身的举行空间、宴乐在其中的展演空间等，都在传递意义。

燕礼一般在“寝”举行。据沈文倬《周代宫室考述》（2006，pp. 37 - 44），“宫室建筑是先造庙后造寝的，一般来说，庙与寝都是并列在一起，寝西庙东。庙的样式，应与寝相同。……这样的庙寝并列，就是所谓的‘宫’，士以上应该住包括庙与寝在内的叫做宫的房子”。宗庙是为祭祀祖先而设立的，寝则是生人居住的地方。燕礼主乐、主和，是人与人之间的一种交往方式，因此在作为居住之处的寝中举行。对燕礼举办地点的选择，已经暗示了燕礼相较于在庙举办的飨礼更为随意的特点。

寝中有堂，主人宴请宾客，主人席在堂上东序，正宾席在户牖之间，众宾则以次至西序。据《左传》记载，鲁成公九年二月，成公之妹伯姬嫁到宋国，季文子去宋国慰问伯姬，回到鲁国之后，成公设宴招待季文子。其中有“穆姜出于房，再拜”的描述。“士以上的贵族，室也是他们的长居之处，婚礼的卧房即是室，不过他们除室以外，还有室东面的‘房’，是主人在堂上行礼时陈放有关器具的地方，也是主妇活动的场所。室房前面有‘堂’，是主人会客行礼的地方。”（沈文倬，2006，pp. 37 - 44）可以推测，成公为季文子举办的宴会，就是在寝的堂上举行的。房在堂后，与堂相连，在向堂的方向有门，穆姜才可能听到季文子赋《韩奕》，也能够直接从房中走到堂上，对季文子施礼并赋诗。而在主人的住所举行宴飨活动，这一地点就体现了这次宴飨活动本身的非严肃性。

燕礼中的宴乐包括正乐和无算乐两部分。在演奏正乐时，有奏笙之人在堂下、歌唱之人在堂上的规定。这种空间位置的差异，体现了歌相对于乐器更高的地位，如《郊特牲》所说，“歌者在上，匏竹在下，贵人声也”（《礼记正义》卷二十五）。此外，还有主人献工的流程，也有工长用脯醢和酒祭先人的程序，说明乐工在燕礼的仪式过程中，除演出外，还承担了其他功能。这表明乐正或乐工在社会政治序列中可能占据一定地位，但从乐工于庭中等候，仅在演奏时进入寝内，甚至演奏时也在庭中的情况看，乐工的地位并不高。

无算乐发生在所有的仪式完结之后，其演奏形式与内容较正乐更为自由，主要是为饮酒助兴。但在奏无算乐时，乐工依然处于奏正乐时的位置，即东西阶两侧靠近入口的位置。这个位置的表演并不适合观看，这样的位置决定了即便是作为娱乐的无算乐，在演奏时也并非宴飨活动的核心，更多是作为背景音乐存在，目的是营造上下和睦、尽兴欢乐的气氛。

一般说来，在三面环绕的席位布局中，宴乐演出应当位于中间空地，而

又有一主要朝向，演奏者面向相应的方位，以便于欣赏观看。但在燕礼中，中间的空地主要用以举行仪式，西阶以东或者两阶之间这样并不适合观演的位置被用于安排奏乐。可以推测，这种空间分配是为了弱化宴乐的娱乐性，凸显其在人员关系建构中的积极作用。在这样的空间安排中，宴乐表现出固定化、程式化的特点，对应其严格分节，以此来强调主宾双方对等级关系秩序的巩固与认可。

相较于燕礼，飨礼对空间的要求理论上更为严苛。以夹谷之会为例，鲁定公与齐景公会于夹谷。《史记》言“为坛位，土阶三等，以会遇之礼相见”（《史记》卷四十七）。除地为坛，上设席位，以示礼遇，但仍然是“礼之简略”。《左传》记定公与齐侯会于夹谷，齐侯想于当地飨定公，被孔子拒绝，其理由是“牺象不出门，嘉乐不野合”（《春秋左传正义》卷五十六）。可以看到，演奏空间对于具有强烈仪式象征意义的宴乐的重要性，空间本身具有重要的文化象征意义。

上述宴飨之礼的文字记载，基本在西周春秋时期，到了战国时期，因为有图像佐证，能更直观地显示当时宴乐展演空间的形式。上海博物馆藏的宴乐画像椭栝（图1），整个画面以两座建筑为中心，两座建筑内都在进行宴饮；辉县出土的宴乐射猎图案刻纹鉴（图2），其宴乐场面也以一建筑物为核心展开，左钟右磬，鼓瑟投壶；故宫博物院藏宴乐渔猎攻战纹铜壶（图3）所刻绘的宴乐场面，同样以一建筑物为核心展开，建筑物上层宴饮，下层击钟击磬。

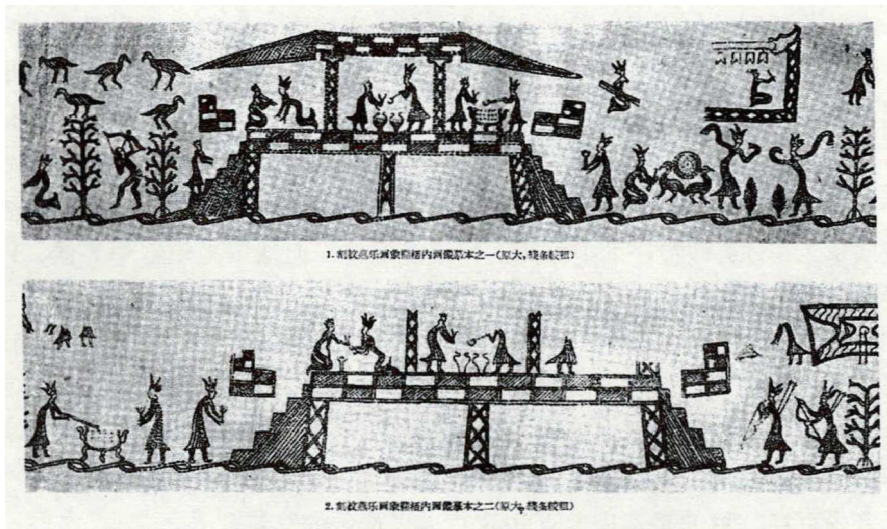


图1 刻纹燕乐画像椭栝内图像摹本（马承源《漫谈战国青铜器上的画像》）

在上述宴乐画像中，出现了同一种形制的建筑。这种建筑下有土台，上有柱立，有栏杆，屋顶倾斜，整个建筑对外呈开放式的状态。据《说文·至部》曰：“台，观四方而高者。”《尚书·泰誓》孔疏引李巡曰：“台，积土为之，所以观望也。台上有屋谓之榭。”据此可知，这些建筑应当都是台榭。礼有三台之说，灵台以观天文，时台以观四时施化，囿台以观鸟兽龟鳖。《国语·楚语》则说：“先王之为台榭也，榭不过讲军实，台不过望祥氛。”（徐元浩，2002，p. 496）古书虽然赋予了台榭崇高的政治功能，但也确实成为贵族享乐的场所。春秋战国以后，《国语》记楚襄王章华台，《吴越春秋》记吴王姑苏台，《说苑》记齐威王瑶台，《战国策》记梁惠王范台。

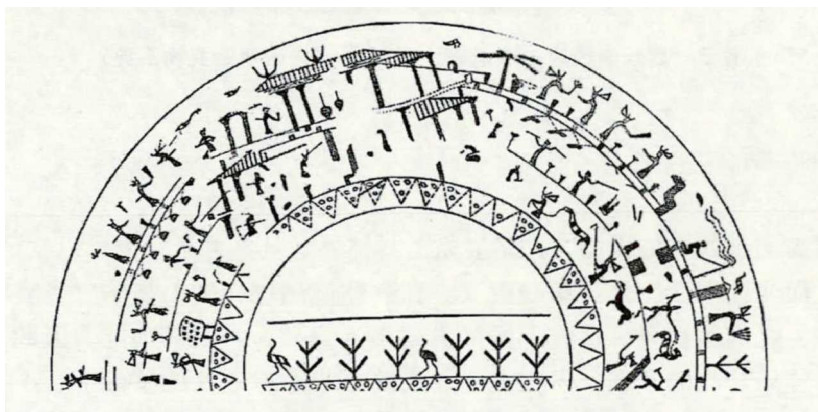


图2 燕乐射猎图案刻纹铜鉴（《辉县发掘报告》）

这种台榭建筑，便于向四面与下方瞭望，视野极佳，是宴饮娱乐的好场所。《战国策》中有“梁王魏婴觞诸侯于范台”（何建章，1990，p. 882），《国语》有“三卿宴于蓝台”（徐元浩，2002，p. 455），都明确记载了贵族在台榭上饮酒作乐的情形。而比起宴飨之礼中宴饮的烦琐程序，图中这些宴饮场面给人轻松简明的感觉，几乎看不到仪式的痕迹。从具体的宴乐文本来，表演者多为女性，击钟、击磬而舞，这与金石之乐本应有的庄严肃穆是完全相悖的。此外，丝竹管弦与金石之声并举，在之前严格的仪式场景中并不存在，但在这些画面中却成为常态。钟磬也被用作女舞人的道具，显然已经从严肃的仪式氛围中跳脱出来，被重新赋予纯粹的娱乐价值。整个画面中的空间已经从严格的仪式性宴乐中脱离出来，形成以单纯宴饮娱乐为目的的宴乐空间。

在以台榭为核心的宴乐空间中，宴会的参与者与宴乐的表演者之间的物理距离较远，因为这样的空间距离，宴乐通过歌词进行表意的能力减弱，更

多是通过音乐制造宴飨活动欢娱的氛围。这就必然需要娱乐性强、视觉效果突出的音乐,因此对音乐的娱乐性与艺术性都有了更多的要求。宴乐中新声竞起,倡优、女乐、侏儒大量被蓄养,形成了战国统治者欣赏新乐“不知倦”的场景。在这样的情况下,宴乐的政治功能、仪式功能等让位于娱乐功能,宴乐符号开始具有诗性特征。



图3 宴乐渔猎攻占纹铜壶(局部)(《中国舞蹈文物图典》)

小 结

因为文献材料的限制,先秦宴乐的具体形态几不可考,但可以肯定的是,功能性而非艺术性,是其第一要义。在具体使用过程中,宴乐充当宴飨活动参与双方之间的媒介,通过不同的方式传递意义,实现其功能。因此,本文认为,宴乐功能的实现,事实上建立在宴乐表意有效性的基础上。上文已经总结了几种基本的表意机制,需要指出的是,这几种表意机制不是孤立存在的,也并非递进发展。在一场宴飨活动当中,宴乐意义的传递很可能是通过几种方式共同完成的。最后,随着历史的发展,宴乐的形式不断更新,其表意机制也更加丰富。先秦宴乐的这四种表意机制也被继承下去,并在不同时期得到新的发展,需要进一步的探究。

引用文献:

- 程树德(2014). 论语集释. 北京:中华书局.
何建章(1990). 战国策注释(卷二十三). 北京:中华书局.
葛兆光(2001). 中国思想史. 上海:复旦大学出版社.
阮元(1980). 礼记正义. 北京:中华书局.
阮元(2009). 春秋左传正义. 北京:中华书局.
司马迁(1982). 史记. 北京:中华书局.
索绪尔(1999). 普通语言学教程. 北京:商务印书馆.
沈文倬(2006). 周代宫室考述. 浙江大学学报(人文社会科学版), 3, 37-44.
王国维(2003). 观堂集林. 石家庄:河北教育出版社.

徐元浩 (2002). 国语集解. 北京: 中华书局.

项阳 (2014). 对中国礼乐认知的几个误区. 中国音乐学, 1, 5-9.

杨向奎 (1992). 宗周社会与礼乐文明. 北京: 人民出版社.

杨伯峻 (2018). 春秋左传注. 北京: 中华书局.

赵毅衡 (2016). 符号学: 原理与推演. 南京: 南京大学出版社.

Hjelmslev, L. (1975). *Resume of a Theory of Language*. Madison: University of Wisconsin Press.

作者简介:

魏云洁, 博士, 西安建筑科技大学师资博士后, 研究方向为中国音乐史、艺术符号学。

Author:

Wei Yunjie, Ph. D., postdoctoral fellow of Xi'an University of Architecture and Technology. Her research fields include the history of Chinese music, and semiotic of art.

Email: wyjwyj930711@163.com