



中国历代舞姿

孙景琛 吴曼英

8042

60

上海文艺出版社

中国历代舞姿

孙景琛 吴曼英

上海文艺出版社

责任编辑：马建梁

封面设计：何和一

中国历代舞姿

孙景琛 吴曼英

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海市印十二厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 5.25 字数 110,000

1982年11月第1版 1982年11月第1次印刷

印数：1—9,000册

书号：8078·3397 定价：0.56元

前 言

—

作为科学的舞蹈史研究,严格说来,是从新中国建立后才逐步开展起来的,基本上还处于创建阶段。有关舞蹈史学的研究对象、范围、目的和方法,都需要在研究实践中进一步探讨、总结和发展。

任何艺术史学,除了对文献史料的研究这一共同点外,另外还有其特定的研究方法。如研究美术史,十分注意观察历代遗存的美术作品;戏曲史的研究,则离不开对具体作品的分析,舍此难以真切地描述出史的源流、发展和变化。舞蹈史的研究也是如此,从它基本上属于视觉艺术这一点出发,除了文献史料外,应该重视对形象资料的研究。尽管古代有很多记述,以及对历史上的名舞作精采描绘的诗词,但它的形象的诞生,还是要依靠读者的想象。而形象资料却可弥补其不足,往往千言万语难以言明的现象,从舞蹈文物图象中却可比较明确地得到理解。因此,我们设想,如果以舞蹈形象为主,结合文献史料进行分析研究,以图证史,以史阐图,探索舞蹈艺术在历史上的演变和发展轨迹,寻求其间内在规律,未尝不是一种较切合舞蹈实际的方法。本书的编写就是从这一认识出发的一次尝试。

二

舞蹈形象史料的来源,主要两个方面:一是流传至今的古代舞蹈;一是保存在各类历史文物上的舞蹈图象。本书采集的是后者。其中除一部分来自原始岩画和传世的古代美术作品外,大量的来自历代古墓出土的乐舞俑、壁画、画像石(砖)和石窟、寺院等宗教艺术中保留的舞蹈形象。

历代古墓中的遗物,反映了当时人们为亡灵设想而安排的地下生活场景;宗教艺术则形象地表现了古人对天上极乐世界的憧憬。不管是天上还是地下,它们都是现实人间的折射;墓主的“宴享行乐图”也好,佛祖菩萨的“天宫伎乐”也好,都是人世艺术生活的写照。其中的舞蹈形象,也离不开各时代乐舞艺术的实际,从某一角度反映出现实中不同时代、民族、阶层的舞蹈风貌(包括服饰、化装、伴奏乐器),凝聚着当时人们的欣赏趣味和审美时尚。这些,都是我们研究古代舞蹈的宝贵史料。

我国专业的表演舞蹈,部分至宋代为戏曲艺术所吸收综合,形成戏曲舞蹈,部分散落民间,而更大的部分则失传了。所以今天要研究古代舞蹈,真正了解其原貌,用之于创作或教学的话,除了戏曲舞蹈这一部分外,就有必要从古代舞蹈形象中找资料。甘肃的舞蹈工作者汲取敦煌壁画中的形象史料,成功地创作了舞剧《丝路花雨》,后又成立中国敦煌壁画舞蹈艺术研究会和敦煌舞蹈教研组,对之进行更深入、系统的整理研究工作。推而广之,如果更充分地发挥这些古代舞蹈形象资料的潜在能量,我国的传统舞蹈艺术势必会焕发出更灿烂夺目的光彩。为有志于此的读者提供一些资料,是我们编写本书

的另一意图。

三

从舞蹈史学方面看，以各种方式保留下来的历代舞蹈形象，实际上就是古人用形象的语言写下的一部舞蹈史。目前已发现的形象资料最为丰富的是汉代和唐代，恰好是我国封建社会舞蹈的两大高峰。大量舞蹈形象史料的出土，具体地反映了汉唐乐舞繁盛普及这一史实。在汉代资料中，我们可以看到当时盛行的百戏散乐和宴饮社交生活中的各类舞蹈形象；在唐代资料中，坐部、立部，健舞、软舞等也都有形象的体现，可以据此对汉唐舞蹈的基本面貌有个比较具体的感性认识。当然，资料的多少不完全取决于乐舞盛衰这一因素。例如西周是我国奴隶社会乐舞的高峰，但几乎没有任何出土的形象资料。这和周人重农尚俭，殉葬遗习尚存，不象以后封建社会代以乐舞俑偶有关。宋以后墓葬中出土资料也较少，这固然和表演舞蹈的日趋衰落有联系，但和丧葬时代以纸扎冥器的习俗变化也有关。这些，都应加以具体分析。

从这些形象资料中，可以看到有部分相似的舞姿频繁出现，甚至和今天还能见到的某些舞蹈十分相象。例如内蒙狼山岩画中的舞人和今天所见的《鄂尔多斯舞》（图1），西晋瓷谷仓上的舞伎和现在的维族舞（图2），恐怕很难否定它们之间的继承因袭关系。这就证明了这些舞蹈形象原本就是现实的写照，也说明了我国舞蹈传统的悠久和民族风格的稳定性。同时，还可以看到，这些形象总的来看，其风格特色是统一的，但各个时代、民族，甚至地区，又自有它独特的性格色彩。例如汉代的浑朴自然、清新道劲，和唐代的雍容华贵、娟秀娇媚



图 1

图 2

就有着明显的差别。从中又可领会到，艺术传统并非固定不变的，而是有发展的，风格特色也是可变的、能动的。它们的发展、变化，又并不是随心所欲的，而必然受到社会的、历史的种种因素的制约。通过这些现象所反映的历史事实，寻求其所以如此发展递变的动因、轨迹和结果，对探索舞蹈艺术的发展规律，指导实际工作，很有现实意义。

这些工作，尚待深入进行。更丰富的资料可能还保存于地下，有待人们去发现，现有的资料也需进一步收集整理，但史料将越来越丰富是肯定无疑的。只要我们锲而不舍，持之以恒，这些形象资料必将日益显示出它们所特有的史学价值。

四

作为史料，这些形象资料的作用是文献所无法代替的，但是它们并不能代替文献的作用。只有两者密切配合，才能相得益彰，促使舞蹈史学研究更趋完善。这是因为这些形象资料除个别因有题跋，可以确知系当时某一舞蹈外，基本上都很难确指为某个舞蹈，如果不依靠文献史料，几乎就难以运

用。此其一。

还有，舞蹈是动态的艺术，其风格特色不仅表现在姿态、造型中，更主要地表现在舞姿的组合、连接、变换的运动过程和节奏、韵律中。而文物中的舞姿却是静态的，尽管画的可能是当时舞蹈中最富特色的瞬间，但毕竟难以表达原舞的整体风貌。这方面，它达不到古诗词描绘舞蹈那么淋漓尽致的效果。此其二。

此外，舞蹈形象资料的形式风格还受到当时的美术风格、不同流派的技法，甚至创作者的个人风格，以及宗教艺术的影响。某些形式的出现，是实际的原貌，还是当时画家加工时的再创造，必须结合文献史料才能作出判断。当然，作为创作依据是可以的，而作为史实的考证，就不能骤下定语。此其三。另外还有一些。

总之，我们也要充分认识舞蹈形象资料的局限性。

五

这一工作，我们开始着手于六十年代初，当时曾以《历代舞姿图》为题，连载于1962年的《舞蹈》杂志上。刊出后，陆续听到一些反映，希望加以丰富充实。但直到1980年舞蹈研究所创刊《舞蹈艺术》，才得以继续刊出补充的材料。这次汇集成册，增加和抽换了部分资料，大部分作了改画，舞姿、神韵和服饰尽可能忠实于原作，只是对个别残缺或原图模糊难以辨认并不符人体一般解剖者，才根据有关资料加以补充或修正。有些资料，如敦煌壁画中的舞蹈形象，因已出版专集（《敦煌舞姿》，上海文艺出版社出版），除少量有代表性的舞姿外，大都未选用。

这些资料,我们初步按五个时期分类:一、先秦,舞蹈的产生和早期发展的阶段。西周雅乐标志着这一时期舞蹈发展的高峰。二、秦汉,我国舞蹈(主要是本土的舞蹈)茁壮成长的阶段。汉代是封建社会舞蹈发展的第一个高峰。三、魏晋南北朝,中外各族舞蹈文化大交融的阶段。四、隋唐五代,我国古代舞蹈光辉灿烂的成熟阶段。盛唐是封建社会舞蹈的顶峰。五、宋元明清,封建社会专业表演舞蹈的衰落阶段。宋代是古代舞蹈发展历程中的重要转折期。舞蹈史的分期,至今还没有得出统一的认识,这样分法是否符合历史的实际,希望听到广大读者的意见。每一时期之前,写了一段概要的说明,以供了解这些资料产生的时代和舞蹈发展的概况,提供一些历史背景材料。至于资料的具体情况则在图页中说明。

本书得以编成,应该说是集体劳动的成果。广大文物考古工作者的辛勤工作,为我们提供了丰富的资料来源。这些形象资料,大部采自《文物》、《考古》、《考古学报》等刊物,故宫博物院、中国历史博物馆、社会科学院考古研究所和各地的博物馆也为我们采集资料提供了方便,为此,谨向他们致以真诚的谢意。

作者

1982年4月于北京

目 次

前言.....	1
一、先秦.....	1
二、秦汉.....	25
三、魏晋南北朝.....	67
四、隋唐五代.....	91
五、宋元明清.....	125

一、先 秦

舞蹈是一种古老的艺术，是人类社会最早创造的艺术形式之一。

舞蹈产生于劳动。

首先是在劳动实践中，培养和发展了原始生民创造舞蹈艺术的能力。劳动塑造了舞蹈艺术的表现工具——人体，提供了舞蹈艺术的语言——动作。恩格斯在《自然辩证法》中说：“只是由于劳动，由于和日新月异的动作相适应，由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起的骨骼的特别发展遗传下来，而且由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作，人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”同样，也只有达到高度完善的人的肢体这基础上，才能产生出今天世界上如此五光十色、异彩缤纷的舞蹈艺术。

舞蹈起源于劳动，但不能说原始舞蹈只反映劳动生活一种内容，只能对劳动生产起作用。就象语言也产生于劳动，但它决不只是表达劳动一种内容一样。当舞蹈产生并逐步发展以后，其内容和形式也不断丰富，活动范围日益广泛，社会作用也是多方面的了。

在原始社会里，没有阶级，没有剥削，人们过着平等的群居生活，共同劳动，共同消费。当时的舞蹈，也是集体的创造和活动，并为氏族全体成员的需要服务。舞蹈被用于庆祝劳动收获、战斗胜利以及原始的宗教活动等场合，起着团结氏族成员、传授劳动技能、鼓舞斗志以及抒发感情、娱乐等作用。

我国先秦神话传说中，有不少关于原始舞蹈的记载。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》叙述远古氏族部落之一葛天氏的乐舞，舞时三人手执牛尾，脚下踏着舞步，边舞边歌。据说歌词共有八段：第一段《载民》，歌词已佚，内容可能是祝愿人丁兴旺之意；第二段《玄鸟》，可能是氏族崇祀的图腾；第三段《遂草木》，当是祝祷草木茂盛；第四段《奋五谷》，希望五谷丰登；第五段《敬天常》，向上天致敬；第六段《达帝功》，歌颂天帝的功德；第七段《依地德》，表土地之恩惠；第八段《总鸟兽之极》，祈求禽鸟兽畜大量繁殖。又说原始舞蹈创造者是远古氏族领袖阴康氏。其时河道淤塞，江水泛滥，天气阴沉多雨，人们心情抑郁，血脉不畅，均患肿腿之疾，影响劳动生产。于是阴康氏创造舞蹈，教人跳舞以活动筋骨，疏通血脉，以达心情舒畅之目的。

以上虽均系传说，并非确凿史实，但当是现实生活的曲折反映。从“葛天氏之乐”的表演形式及歌词题目所显示的内容看，当时农作物主要是为繁殖禽畜所需，人们同时以狩猎获取生活资料，因此该是农业生产初期的社会生活反映。又如传说中伏羲氏的乐舞《凤来》，歌唱“网罟”，是渔猎生活的反映；神农氏的乐舞《扶犁》，歌唱“丰年”，则是农业生活的反映。这些古老传说，突出反映了原始舞蹈与不同社会阶段劳动生活之间的密切联系，以及为生产服务的历史事实。

除丰富的文献资料外，近年来我国考古工作者在出土文物和原始岩画中，发现了大量原始舞蹈的形象资料，为了解和研究我国原始舞蹈提供了珍贵的新史料。1973 年秋，青海省大通县上孙家寨一座马家窑类型的墓葬中，出土了一件内壁绘有舞蹈花纹的彩陶盆(图1)，是迄今为止出土文物中年代最早的一幅舞蹈图。

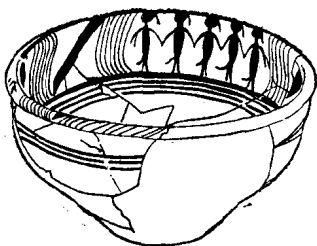


图 1

属于新石器时代的马家窑文化，据测定，其真实年代为五千至五千八百年前，约相当于我国传说中炎帝到黄帝的时代，即原始社会向奴隶社会的过渡时期。此时的舞蹈虽还遗存着一定的原始色彩，但已发展了相当长一段时间，基本上已脱离了草创阶段，有了相当大的进步。这从彩陶盆上对当时舞蹈的具体描绘可以得到说明。

舞蹈图位于陶盆内壁上部，构思精巧，颇有想象。三组舞人，每组五人，牵手而舞。组与组之间以图案花纹相隔，盆中注水，就会造成似在泉边池旁，林木花丛中婆婆歌舞的意境。从画面看，舞人服饰划一，动作也相当规整。头饰(似为束发或饰物)摆向一致，尾饰(似模拟某种动物之尾)均朝同一方向，说明动作的节奏、韵律都很统一。这足以表明，当时的舞

蹈艺术已从即兴抒发、任意跳跃，发展到有整体的组织、统一的步伐和节奏以及队形变化的“保留节目”；服饰方面也从杂乱的仿真发展到了统一的象征性装饰；音乐方面，从舞蹈的要求可以想见已不再是单一节奏，而有了旋律变化。同时，既然有了“保留节目”，也必然会有舞蹈传授者和排练者，这也是舞蹈艺术发展水平的标志之一。出现在五千多年前的舞蹈艺术能达到如此水平，生动地证明了我国民族舞蹈历史的悠久。

内蒙阴山山脉狼山地区岩画中的舞蹈图，更是原始舞蹈史料的宝库。丰富多彩的生动形象，忠实地记录了古代北方游牧民族的生产、宗教和舞蹈活动，反映了当时游牧生活以及原始舞蹈与生活的密切联系。其中一幅集体舞蹈图（图2），



图 2

中心四个舞者连臂而舞，均有很长的尾饰；左侧两人姿态各异，一作鸟形而人立；右上一群舞者，装束和动作则迥然有别。画面所反映的内容，可能较青海彩陶盆上的舞蹈更为原始。1972年发现的甘肃黑山岩画中，有一组三十余人的大画面，舞者头插雉尾，体格魁梧，姿态雄健，似在练舞，又似习武

(图3)。原始舞蹈在特定的发展阶段，“武”和“舞”原难绝然相分。



图 3

原始舞蹈中有很多模拟鸟兽的舞蹈，古史中也有“鸟兽路路”、“凤鸟天翟舞之”等记载。《史记·夏本纪》载：“于是夔行乐，祖考至，群后相让，鸟兽翔舞，《箫韶》九成，凤凰来仪，百兽率舞，百官信谐。”是说夏禹治水功成之后，人们欢欣鼓舞，凤凰飞翔朝贺，百兽颠扑起舞。实则所谓“凤凰来仪，百兽率舞”，当是原始社会中的拟兽舞蹈，系人们扮作各种鸟兽（一般都是本氏族所崇祀的图腾，或与本氏族生活关系密切的动物）作舞。出土文物中的原始舞蹈图对此提供了形象的物证。一件战国时代的铜壶上有一组拟鸟纹饰（图4），像是人扮作仿真



图 4

的鸟形（或即传说中的“天翟”），振翅而舞，可能是更接近于原始状态的动物舞蹈形式之一。

进入奴隶社会以后（自传说中的夏代到春秋战国），舞蹈也随着社会制度的改变而有了新的发展。主要表现在“巫舞”的兴起和专供娱乐欣赏的表演舞蹈的出现。

神鬼观念在原始社会中已经产生，并逐步发展成原始宗教——巫。奴隶社会中，政教合一，奴隶主有意识利用宗教以加强对人民的统治，原与原始宗教有紧密联系的舞蹈就更受重视，直接间接地成为为统治者政治需要服务的工具。从出土的甲骨卜辞可以看出，商代祭祀、占卜等迷信活动很盛，而舞蹈是这类活动必不可少的组成部分。舞蹈在巫术活动中既然如此重要，巫人也就必须通过专门训练以掌握这门必备的技能。由此看来，巫人可算是最早出现的专业舞蹈者了。在奴隶社会中，社会进一步分工，巫人有可能脱离生产劳动而专业化，使其有条件对自身的“专业”进行钻研，这就相应促进了舞蹈技巧的提高。然而巫舞并不以艺术欣赏为主，而是为宗



图 5

教生活所需——以舞娱神、求雨、去灾、逐疫、祈求丰收和胜利。但从记载看，也有一定的娱人作用。《山海经·大荒西经》中所述夏启（夏禹之子、夏王朝创始者）从天上偷来乐舞《九辩》与《九歌》，供自己享受，就是这一事实的曲折反映。云南晋宁石寨山出土的铜舞俑（图5），四个舞者头戴高尖帽，似身穿铠甲，胸前佩有铜镜，兼有巫及武士的特征，可能系巫人扮作武士作有关战事内容的表演，已带有一定的戏剧性内容。战国大诗人屈原所作《九歌》，就是根据民间祀神歌舞创作的，除带有一定宗教色彩外，戏剧性表演的内容更为明显。

夏、商舞蹈的另一组成部分，是乐舞奴隶所作的表演舞蹈。史籍记载，这类主要供奴隶主贵族享用的歌舞艺术，在这一时期已发展到相当高的水平。《管子·轻重甲》载：“昔者桀之时，女乐三万人，端噪晨乐闻于三衢。”多达三万人的歌舞班子，清晨喊噪练功之声传遍宫廷内外，满城街巷响彻音乐之声。商纣的宫廷中，据说也常举行大规模歌舞盛会。《吕氏春秋·仲夏纪·侈乐》中说当时统治者要求歌舞“以巨为美，以众为观”，即人数愈多愈好，场面和规模愈宏大愈美。1950年河南安阳武官村商代大墓中出土的虎纹大理石磬，形制巨大，雕刻精美，发音浑厚如铜，适用于大规模乐舞表演，据此可以想见当时歌舞场面之盛大宏伟。

为数众多的乐舞奴隶，是奴隶社会中表演舞蹈艺术的主要创造者，虽然一般不参加生产，但仍属奴隶身份，其遭遇和命运与其他奴隶同样悲惨。出土的商代大墓中，常有大批杀殉或被活埋的奴隶残骸，其中就有乐舞奴隶的尸骨。

这一时期的舞蹈形象资料尚未发现，但殷墟出土的甲骨文中有不少象形的“舞”字（图6），可依稀想见舞者执舞具而