

中国 **舞** 蹈史

ZHONGGUO  
WUDAOSHI

主编 庞志娟 李学敏



电子科技大学出版社

# 前 言

为了有别于其后更稳定的中央政府时期，1912年至1949年间的37年被称为中华民国时期。这些年间的特征，在军事、政治方面是内战、革命和侵入，在经济、社会、知识和文化的领域是变革和发展。

中国古代舞蹈的发展在经历了汉唐高峰后，随着戏曲的兴盛，传统的宫廷舞蹈逐渐失去了独立的表演价值而成为雅乐的摆设；戏曲舞蹈作为戏曲中的舞蹈形态而部分延续了传统舞蹈；民间舞蹈和宗教舞蹈在民间文化和宗教文化的母体中作为一个组成部分而存在。这样的状态在进入民国后开始有所转变。

民国时期舞蹈的发展一方面受到舞蹈艺术发展自身规律的要求，既有继承也有创新，既有艺术层面的探索也有文化层面的激变；另一方面，从1912—1949的30多年间，舞蹈也遭遇了前所未有的冲击，这里面既有政治、经济、文化的综合影响，也有传统与现代、东方与西方的碰撞，还遭遇了中国社会文化近代化、现代化的特殊阶段。因此，民国时期的舞蹈发展在延续中国舞蹈发展的历史进程的同时，呈现出特殊的复杂性，并且对当代舞蹈艺术发展思想格局产生了极为重要的影响。

编者  
2015年6月



|                               |    |
|-------------------------------|----|
| <b>第一章 原始舞蹈的产生</b> .....      | 1  |
| 第一节 劳动创造了音乐和舞蹈 .....          | 1  |
| 第二节 反映征战生活的古武舞 .....          | 3  |
| 第三节 原始祭祀舞 .....               | 4  |
| 第四节 考古方面的远古舞蹈材料 .....         | 7  |
| <b>第二章 三代及春秋战国时期的舞蹈</b> ..... | 10 |
| 第一节 舞蹈理论的初步建立 .....           | 10 |
| 第二节 夏商奴隶制时代舞蹈的发展 .....        | 12 |
| 第三节 周代的“礼乐制度”和宫廷乐舞的繁荣 .....   | 22 |
| 第三节 “礼崩乐坏”后的东周舞蹈 .....        | 26 |
| 第四节 先秦时期主要的乐舞理论 .....         | 28 |
| <b>第三章 秦汉时期的舞蹈</b> .....      | 35 |
| 第一节 汉代盛行的俗乐舞 .....            | 36 |
| 第二节 汉代雅乐的趋向与创新 .....          | 44 |
| 第三节 汉代乐府 .....                | 46 |
| 第四节 女乐歌舞——盘鼓舞 .....           | 48 |
| 第五节 “四夷”乐舞——巴渝舞 .....         | 50 |
| 第六节 汉代的主要弹拨乐器 .....           | 50 |
| 第七节 汉代的主要吹管乐器 .....           | 54 |
| <b>第四章 魏晋南北朝舞蹈的变革</b> .....   | 57 |
| 第一节 各民族音乐舞蹈文化大融合 .....        | 57 |
| 第二节 《清商乐》的发展与演变 .....         | 59 |
| 第三节 魏晋南北朝乐舞美学思想 .....         | 62 |



|                            |     |
|----------------------------|-----|
| <b>第五章 隋唐时期舞蹈的盛景</b> ..... | 65  |
| 第一节 隋朝七部乐、九部乐 .....        | 66  |
| 第二节 唐代九部乐、十部乐 .....        | 67  |
| 第三节 兴盛的唐代乐舞 .....          | 68  |
| 第四节 乐舞机构与艺人 .....          | 72  |
| 第五节 舞蹈艺术的高度发展 .....        | 77  |
| <b>第六章 宋元时期舞蹈的传承</b> ..... | 80  |
| 第一节 市民音乐的兴起 .....          | 80  |
| 第二节 文人词调音乐 .....           | 81  |
| 第三节 宫廷音乐发展锐减 .....         | 82  |
| 第四节 辽金西夏时期的舞蹈 .....        | 85  |
| <b>第七章 明清时期舞蹈的转型</b> ..... | 98  |
| 第一节 戏曲音乐的繁盛 .....          | 98  |
| 第二节 明代的宫廷舞蹈 .....          | 104 |
| 第三节 明代的民间舞蹈 .....          | 107 |
| 第四节 清代的宫廷宴乐和舞蹈家裕容龄 .....   | 111 |
| 第五节 独奏音乐 .....             | 115 |
| 第六节 合奏音乐 .....             | 120 |
| <b>第八章 民国时期的舞蹈</b> .....   | 125 |
| 第一节 舞蹈启蒙时代的来临 .....        | 125 |
| 第二节 新舞蹈艺术的崛起 .....         | 130 |
| 第三节 民国时期舞蹈的意义 .....        | 138 |
| <b>第九章 现代中国的舞蹈</b> .....   | 143 |
| 第一节 现代中国的舞蹈 .....          | 143 |
| 第二节 舞蹈创作的探索与成就 .....       | 148 |
| 第三节 舞蹈创作继往开来 .....         | 156 |
| 第四节 舞蹈观念的变革 .....          | 161 |
| <b>第十章 当代舞蹈的全面发展</b> ..... | 170 |
| 第一节 当代中国新时期的舞蹈艺术 .....     | 170 |
| 第二节 走向新世纪的中国舞蹈 .....       | 172 |
| <b>参考文献</b> .....          | 176 |

# 第一章 原始舞蹈的产生

## 第一节 劳动创造了音乐和舞蹈

美妙的音乐和动人的舞蹈究竟如何起源？这不仅仅是广大音乐舞蹈学习者和爱好者经常思考的一个问题，同时也是古今中外学者们孜孜不倦进行研究的重要课题，它至今仍是一个谜，大多数学说还只是停留在假说之中，等待着我們继续探索。就目前的研究成果来看，已知的重要观点有以下几种：

第一，劳动说。此学说认为：音乐和舞蹈起源于古代人类的生产实践，劳动创造了原始音乐和舞蹈。我们可以从西汉刘安著的《淮南子·道应训》一书引言中得知：“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之，此举重劝力之歌也。”此外，我国近代著名的文学家鲁迅先生也非常赞同这种说法，并作了形象地说明：“我们的祖先原始人，原是连话也不会说的。为了共同劳动必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来，假如那是大家抬大木头，都觉得吃力，却想不到发表，其中一个叫道：杭育，杭育。那么这就是创作了……”另外，奥地利学者瓦勒谢克在其著作《原始音乐》中认为：原始狩猎的舞蹈与强烈的节奏中，音乐得以产生。德国学者布赫尔在《劳动与节奏》一书中，将音乐的起源归为人类集体劳动。通过以上这些学者们的探究，我们可以知道：原始人类在劳动中创造了艺术，劳动赋予音乐以充实的内容，同时劳动的具体动作和呼声也把生机勃勃的节奏和上下飞扬的音调赋予了有着无限生机的舞蹈。劳动是音乐和舞蹈创作、表扬的源泉。

第二，模仿说。这种学说认为：音乐起源于人类对于自然界的模仿。古希腊哲学家德谟克利特认为：“在许多重要的事情上，我们是模仿禽兽动作的，从蜘蛛那里我们学会了织布和缝补；从燕子那里我们学会了造房子；从天鹅和黄莺那里我们学会唱歌。”古希腊哲学家亚里士多德也认可“模仿说”，他在其著作《诗学》中写道：“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。”英国的音乐出版家



克罗威斯特认为：自然界有许多声音，如虫叫、鸟鸣、风声、动物的吼声、水流声等。人类从这些自然的声响中得到了灵感，因而创造出音乐。

第三，个人创作说。这种学说认为音乐的起源完全归于某人的个人创作，特别是统治阶级中个人的创作。我国著名的音乐著作《乐记》中记载道：“王者功成作乐。”

第四，巫术说。这种学说认为音乐起源于原始民族的巫术。19世纪英国著名人类学家爱德华·泰勒在他的《原始文化》中提出：巫师的一整套行为——包括假面、化妆、响板、说、唱、舞蹈等，就是音乐的起源。19世纪俄国美学家普列汉诺夫也持有相同看法。法国19世纪音乐学家孔百流认为原始音乐是从原始民族的巫术中产生的。我国近代著名学者王国维也有类似的观点，认为：“歌舞之兴，其始于巫乎。”

第五，异性求爱说。这种说法是19世纪英国著名的生物学家达尔文提出的。这一学说曾在当时轰动一时。达尔文认为史前动物常常是以鸣叫声来追求异性的，他们的声音越优美则越能吸引异性，于是动物们纷纷竞相发出婉约优美的声音来得到对方的青睐，这种鸣声，特别是鸟类的鸣声已具有音乐或节奏的因素。因此，达尔文由此联想到音乐的起源，认为声音是在语言产生之前便有的。原始部落中有些民族的歌就是模仿各种鸟类的鸣叫声，动人的啁啾、起伏的旋律感，形成了动听的民歌传唱百世。近代大教育家蔡元培先生也很赞成这种说法。

第六，语言抑扬说。这种说法是一些语言学家提出来的，他们认为：语言与歌唱、呼叫比较相近。德国音乐心理学家斯顿普夫认为：原始人类为了与远方联络，相互喊叫并保持一定的时间，从而产生了音乐。

第七，潜意识说。这种说法是瑞士精神病学家荣格提出来的。他认为：早期人类在一种集体潜意识中，一种类似梦境繁荣心理控制下，产生了艺术活动，其中包括人类早期的音乐行为。

第八，游戏说。18世纪的席勒提出了这个观点。观点指出：艺术的产生是人类用过剩的精力来作为游戏的动力——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，它才上升为一种想象力的游戏：喜悦的无规则的跳跃成为舞蹈；无定形的手势作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，成为歌曲。

第九，情感表达说。此类学说认为：音乐是人类为了表达情感而产生的。例如：我国古文献《诗序》中记载：“情动于中而行于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞足之蹈之也。”法国哲学家卢梭、英国哲学家斯宾塞也都认为人类在感情激动时产生的昂扬的语调就是歌曲。

第十，太一说。这一学说是中国古代独有的音乐起源说。这种说法认为音乐起源于宇宙中一种超人的力量，这种力量支配着世界的一切，音乐也不例外。据《吕氏春秋·大

乐》记载：“音乐之所由来者远矣；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。”

以上我们节选的这些论断，不过是人类探索音乐起源问题的部分理论研究成果。我们相信：音乐的魅力是无穷的，人类探索音乐的脚步也永远不会停止，音乐定会为我们的生活带来更多的感动、愉快和惊喜。

## 第二节 反映征战生活的古武舞

恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》一文中说：“他们是野蛮人，进行掠夺在他们看来是比进行创造的劳动更容易甚至更荣誉的事情。”原始社会时期，部落或部落联盟之间经常发生掠夺性和血亲复仇的战争。频繁战争生活，造就了习武、模拟战争、庆祝胜利等反映战争生活的舞蹈（我们习惯性地称这类舞蹈为“武舞”），他们反映在古文献以及传说中，也反映在遗存的古崖画中，甚至反映在民间遗存的这类舞蹈中，生动地展现了原始武舞的真实形象。

历史上有刑天氏舞干戚的传说（图1-1），又有禹征有苗不服，后舞干、羽七十天，有苗始归服的传说。看来，“干戚舞”似乎是古代武舞的一种重要形式。“干”是盾，属防御性武器，用以抵御敌人的进攻。“戚”如长把斧，属攻击性武器，用以砍杀敌人。人们为了灵活地运用这些武器，必须进行操练，在操练和实战的过程中，形成了运用这些武器的动作和姿态，这就是干戚舞的生活来源。执干戚等武器而舞的舞蹈形式，从远古一直流传到今天。

周初（前11世纪）编创的“六舞”（亦称“六代舞”）中的两个武舞——《大濩》和《大武》，舞者手中均执干戚等武器。周代教育贵族子弟的“小辨”（亦称“六小舞”）中的《干舞》，舞者手中也要执盾。自周以后，历代封建王朝都要制礼作乐，歌颂本朝皇帝的武功与文德，而歌颂武功的武舞，名称虽各不相同，舞时手执武器却是其共同的特点。这种舞蹈形式，不仅在宫廷礼仪祭祀舞蹈中出现，更多、更生动的则是民间保存的武舞。明代戚继光曾在他所作的《纪效新书》中提倡士兵练《藤牌舞》，所谓“藤牌”，就是用藤条编制的轻便盾牌，用以锻炼士兵闪滚等技巧动作，增

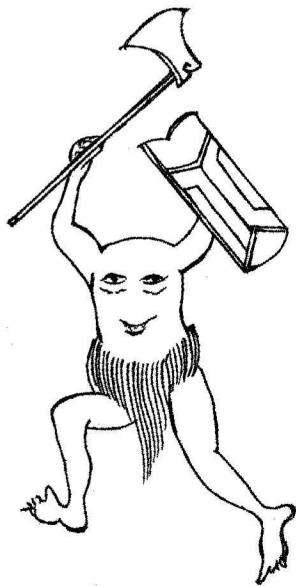


图1-1 《山海经》刑天舞干戚图（摹本）



强灵活性。明人钱古训在深入云南边境少数民族地区后写成的《白夷传》中，提到当地民间有“舞干为宴”的风俗，筵宴中舞盾，当然是表演性的娱乐节目。云南古老的沧源崖画（史家认为：可能是三千年前绘制的）有不少一手执盾，一手执矛的人物形象，他们挺身，叉腿而立，姿态雄健，从周围的画面看，不像是实战中的人物，更似手执武器的舞者。广西花山崖画中，有人形高大的首领，腰佩环形刀，作骑马蹲裆势，张臂而舞的形象。在他的周围有数行排列整齐、舞蹈动作一致的群舞者，也许他们是在为欢庆胜利起舞。内蒙古阴山岩画，有一幅杀人庆功起舞的画面，位于碛口县西北，格和撒拉小沟南面的石壁上：一个没有脑袋的尸体，张臂躺在地上，头颅则滚在一个手执牛尾兴奋地起舞的舞者脚下。另外三个舞者姿态大体相同：双腿叉开而立，双臂平展垂肘，臀下有尾饰。据学者分析，“那正是战争胜利者砍掉被俘敌人的头，在庆祝胜利、祭祀祖先和神灵”。古崖画中，还有运用其他武器起舞的形象，如阴山岩画中有手执弓箭射击的，还有像化了妆的人物，作拉弓搭箭的舞姿。沧源崖画有类似“石流星”的猎具或武器，在一个人像的周围画了几个球状物，可见石球不是一个个地扔出去，而是几个石球转动着抛出攻击，学者们认为这是“石流星”一类武器的说法是可信的。广东海南西樵山出土的新石器时代球形敲击器，也类似这种“石流星”，人们用绳结网，装上石球甩击猎物或敌人。这种原始武器的运用，也发展成为了今天杂技、武术中技艺精湛的“水流星”、“火流星”等表演艺术。

直到今天，我国各民族民间仍保存了极其丰富的手执武器而舞的各种舞蹈，如民间武术和古典戏曲中的“把子功”，利用刀、枪、剑、戟、矛、盾等武器起舞，舞姿雄健英武，节奏鲜明强烈，技艺高超，丰富多彩。此外，如民间流行的《盾牌舞》、《藤牌舞》、《刀舞》等等，与远古时代的《干戚舞》等舞蹈形式都是一脉相承的。随着这些武器的产生，在操练与实战中，产生了运用这些武器的技法与舞姿，从而形成了我国各民族风格不同的、丰富多彩的手执武器而舞的多种“武舞”。它们是我中华民族传统舞蹈中颇具特色的一个组成部分，其特点是：武术与舞蹈的巧妙结合，技巧高，难度大，技艺融合，气势昂扬。从另一个侧面反映了我们的民族精神。这正是此类舞蹈在我国历史长流不衰不断持续发展的重要原因，也是古代“武”“舞”不分的重要原因。

### 第三节 原始祭祀舞

据考古发现：山顶洞人会在部分尸体周围撒布赤铁矿粉粒。他们可能认为红色是美丽的、吉祥的、可以给人带来幸福的颜色，故而把红色染料——赤铁矿粉末用来染饰物并撒在死者周围，也许这就是对死者的祝福，希望人死后仍可得到幸福。这不但证明当时的人



类已产生了美的观念，同时也证明人类已产生了原始宗教观念。人们相信，除了活生生的现实世界外，冥冥中还有一个不可知的神秘世界，在死者所去的另一个世界里有天神和魔鬼，存在着超人的力量，既可保护人类、赐福于人间，又可加害人类、降灾祸于世人；大地是人类万物赖以生存的地方，天上有日、月、星、辰，有风、雨、雷、电，既可给人类带来光明、温暖和甘露，又可给人类带来黑暗、寒冷、酷热和洪害旱灾，于是便产生了祭祀天地鬼神的风俗，祭祀舞蹈也就在这祭祀风俗中诞生了。传说中《葛天氏之乐》就有“颂地德”、“敬天常”的内容，殷商甲骨文中有关跳舞求雨的记载，阴山岩画有跪敬太阳的人物形象。崖画本身也很可能是为宗教祭祀而存在的，古人艰难地在悬崖峭壁上描绘、凿刻岩画，恐怕不是为了娱乐，而是为了宗教祭祀，正如后世修筑洞窟、绘制壁画、凿刻佛像一样。同时岩画既显示了人类的愿望和要求，其本身也是古人崇拜的对象，直至近世，佤族人民还有把沧源岩画当做神灵跪拜的旧风俗。《九歌》中祭祀《云中君》《湘君》《湘夫人》《东君》《河伯》《山鬼》等篇章，正是古楚地祭祀太阳、云雾、山川河流的反映。历代封建王朝都有祭祀天地的乐舞，并设有专门祭天地的固定场所，如祭天天坛的、祭地地坛的。史籍记载许多部族都有祭祀天地的习俗，如《后汉书·东夷列传》载：“马韩人知田蚕……常以五月田竞祭鬼神，昼夜酒会，群聚歌舞，舞辄数十人相随，蹋地为节，十月农功毕，亦复如之。”这是人们预祝丰收和庆贺丰收时祭祀天地鬼神的集体歌舞，它既带有宗教色彩，又是自娱性质的群众歌舞。同书又载：“涉……本皆朝鲜之地也……常用卜月节祭天，昼夜饮酒歌舞，名之为‘舞天’。”这是秋收后祭天的歌舞。这种风俗，至今仍在我国许多地区流传，而原始色彩最浓的，应数20世纪50年代前佤族砍人头祭谷时跳的《木鼓舞》。当时，佤族是尚处在原始部落时期的少数民族之一，他们保存了原始民族的风俗习惯及舞蹈特点。据徐永安在《佤族砍人头祭谷舞及其他》一文中介绍：砍人头祭谷是佤族重大的宗教活动，每年三月播种都要猎人头祭谷，以求丰收。人头猎来后要供在木鼓房的“人头桩”上，全寨男女老少盛装围着人头桩敲锣打鼓，歌舞数日，祈祝谷物丰收、人畜兴旺，然后把人头送到鬼林安放。这种祭祀舞蹈节奏强烈、单调，动作沉毅、凝重。从这一舞蹈史的“活化石”中，可以窥见原始宗教祭祀舞的形态。

原始人对祖先的崇拜，表现在对发展本氏族作过杰出贡献的英雄人物的崇拜和对代表本氏族徽号——图腾的崇拜两个方面。如歌颂黄帝的《云门》，既是对氏族首领黄帝本人的歌颂，又是对黄帝氏族图腾的崇拜，因史载“黄帝氏以云（为）纪”。歌颂神农氏的《扶犁》、《灵星舞》，歌颂舜伟大品德的《大韶》，歌颂治水英雄禹的《大夏》等等，都是我国古代歌颂氏族英雄人物的著名乐舞。图腾崇拜的实质也是对祖先的崇拜。图腾本是印第安语，意即“他的亲族”。原始社会时期，人们常将某种动物、植物或自然物视作本氏族的祖先和保护神。如前所述，殷人认为他们的祖先殷契是简狄吞食了玄鸟卵而生的，因此，玄鸟就是殷人的祖先，即图腾。又如史籍记载，黄帝与蚩尤、炎帝作战时，有熊、



黑、貔、貅、豹、虎六种野兽参战，这实际是以这六种野兽为图腾的氏族，协同黄帝氏族去攻打蚩尤和炎帝。相传古武陵蛮，亦称五溪蛮（与今居住在湘西的土家、苗、瑶、侗和仡佬族有渊源关系），他们的祖先是高辛氏（帝喾）的五彩狗槃瓠与其女儿交配所生六男六女繁衍的种族，因此，近世苗、瑶等兄弟民族仍有祭祀槃瓠的风俗。古夫徐国与高丽接壤，其俗“以六畜名官，有马加、牛加、狗加，其邑落，皆属诸加”。春秋时郟子说，他的祖先是少皞氏，少皞氏以鸟名官，有风鸟氏、青鸟氏、玄鸟氏等。这些，与图腾崇拜都有极密切的关系。直至今日，一些少数民族中还有图腾崇拜的遗风，今日各地流行的多种形式的《龙舞》，可说是古老图腾舞蹈的“活化石”；其他民族模拟孔雀、熊、狗等形象的舞蹈，也是古老图腾崇拜的遗风。

随着人类对天、地、祖先及图腾的崇拜传承，各种宗教祭祀活动也逐渐兴起，在这些活动中，舞蹈作为祭祀礼仪的组成部分被采用了。人们在群体的舞蹈活动中体会到舞蹈具有激奋人心、倾泻内心感情、使人陶醉欢愉、有时甚至可以达到忘我境地的特殊功能，这种功能使这种舞蹈产生了神秘感，这大概就是古人在宗教祭祀巫术活动中要用舞蹈“通神”、“娱神”的重要原因。原始宗教祭祀舞，就是在这种社会生活需要下产生并发展的。

从本质上看，人类对天、地、祖先和图腾的崇拜，实际是祈求得到丰衣足食美好幸福的生活。社会越原始，人类越愚昧，科学越不发达，人类则越无法了解并征服自然，从事这类祭祀活动的礼仪越隆重。社会越进步，科学越发达，人类对大自然的了解与征服能力不断提高，对不可知的天、地、神灵崇拜依附的感情越淡薄，祭祀礼仪也日趋简单化。且常常会把这种祭祀活动变成群众性的娱乐活动，其中也包括丰富多彩的舞蹈活动。敬神娱神的舞蹈，许多原本来自民间自娱性舞蹈，随着社会的发展进步，娱神的舞蹈又向自娱（群众性舞蹈）及娱人（表演性舞蹈）的方向发展。这似乎是宗教祭祀舞蹈发展演变过程中相当普遍的现象，具有一定的规律性。

如前所述，舞蹈起源于人类最基本的社会活动——劳动。随着社会的发展，生活内容的丰富，原始舞蹈也不断发展丰富，除反映劳动生活的舞蹈外，还有求偶、战争、祭祀舞等。除此之外，原始舞蹈的健身、娱乐作用也是不应忽视的。

传说中有活动筋骨、加强血液循环、使肌体恢复健康的《阴康氏之乐》，以后有以模拟各种动物动态借以锻炼身体的“五禽戏”，以及带有舞蹈性的各种武术操练和今天的艺术体操等，都是健身舞的范畴。而舞蹈的娱乐作用则更为重要，古人形容乐不可支，则手舞足蹈，从少数民族的风俗中，十分清楚地看到：舞蹈是他们生活中不可缺少的组成部分，节日，人们如醉如痴地舞蹈，在舞蹈中得到精神上的享受，在歌舞活动中找到爱情、寻到友谊、得到欢乐，也在歌舞中教育后代、唱述历史、歌颂家乡和英雄。我们从这些古老的风俗、质朴的自娱性舞蹈中，可以看到原始时代人类舞蹈活动的影子。

上古神话传说，保留了原始舞蹈发展的痕迹；古老的崖画和文物留下了原始舞蹈的珍

贵形象；现今的民间传统舞蹈，部分地保存了原始舞蹈的遗风。通过这些，我们似乎看到了原始人类在敲击石片、吹着陶哨和埙、拍击陶鼓的乐声中，呼号歌唱，他们迈着雄健的步伐，用粗犷豪放的动作，舒畅自由地舞蹈着，如醉如痴地舞蹈着，全身心投入地舞蹈着。人们是为了自身生理和心理的需要而舞蹈。原始舞蹈的特质之一——“自娱性”，十分清楚地显现出来；所有氏族成员，在同一节奏中踏舞欢歌，形成了一股强大的吸引力、凝聚力，是人们紧密团结，生死与共，共求生存、求发展精神的体现。传说中歌舞的创造者不是一个人，而是一个集体，“帝俊有子八人，始为歌舞”，正是原始舞蹈另一特质——“群体性”的极好印证。人类在滚滚的历史长河中，创造并发展了这利，独特的艺术形式——舞蹈。

## 第四节 考古方面的远古舞蹈材料

在考察和分析陶器、岩壁画中存留的舞蹈形象材料时，应该以考古发掘为基础，兼顾原始造型艺术及绘画方面的因素。掌握必要的考古学知识便于理解舞蹈的时代背景、地域特征、民族种类、风俗习惯、思想意识等文化因素。由于这些形象的舞蹈图形实际上是陶器制作者或绘画者眼中的舞蹈成像，有创作者所属文化群体及个人化等因素，所以既有在审美方面的共性，也包含了创作者的独特个性。共性和个性对比分析，有助于摸索在瞬间舞蹈形象背后的舞蹈文化内涵。

### 一、陶器

中国是世界上最早发现陶器的国家之一，制陶技术在中国已有 8000 年以上的历史。而且在远古时代，中国人就有很高的制陶技艺和图形能力。这些图形具有原始的抽象之美，古朴的材质与抽象的美感达到了和谐的境界。陶器是新石器时代文化标志之一，这时的人类从旧、中石器时代的渔猎经济转变为农耕与畜牧经济，开始定居生活，对生活环境、生活用具有了更高的要求。陶器取自随处可得的泥土，成为生活中数量最多，用途最广的器皿。

从种类上来说，中国的陶器有彩陶、索陶、印陶等形式。从地域上说，陶器文化主要分布在黄河、长江两大流域，如黄河上游的马家窑文化，黄河中游的仰韶文化，黄河下游的大汶口文化、龙山文化，长江流域的大溪文化、屈家岭文化，太湖平原和杭州湾地区的河姆渡文化、马家浜文化、良渚文化等。

迄今发现的几个主要的舞蹈纹彩陶盆、彩陶罐几乎都出自黄河上游甘青地区的马家窑文化。甘青地区至少在夏商之际就有古羌人生存，商代甲骨文中，有多处关于“羌”的记载。据甲骨文研究专家罗琨介绍，“羌”在商代是西北游牧民族的统称，商王时常发动劫



掠羌人用做奴隶或祭牲的战争。可以说，早在商代以前，西北就生活着古老的游牧民族，有可能他们就是彩陶的制作者和使用者。现今在青藏高原上存留的羌族，有可能是远古时代广义上的羌人中变化较少的部分，而其他部分则逐渐与中原地区融合同化或向周边其他地区迁徙了。现存的羌族民间舞蹈中“联袂踏歌”的场面很多。从彩陶盆到今天的民间舞，数千年的时光，也并未改变这种舞蹈的基本风貌，这从一个侧面说明了民间舞蹈的古老和原始性。

## 二、岩画

岩画是指刻或画在岩石表面上的图画。世界上最早的岩画可上溯至三万年以前。中国岩画十分丰富，分布在北起黑龙江，南至云南沧源，东起东海之滨的连云港，西至新疆昆仑山口的大部地区。较多分布在边远山地或沙漠地区，所涉及地区有黑龙江、甘肃、宁夏、青海、西藏、四川、贵州、广西、云南、台湾、香港、福建、江苏等。现发现的最早的中国岩画为江苏连云港将军崖岩画和内蒙古阴山部分岩画，大约为新石器时代的产物，距今一万年左右。岩画的内容反映了原始游牧民族多方面的实物形象，图像包括人物、动物、日月星辰、房屋、武器、神灵、符号、手足印记、人面、兽蹄印记、车辆、帐篷……也有狩猎放牧、战争祭祀、舞蹈膜拜等场面，手法主要是敲凿磨刻、颜料涂绘。有关舞蹈的岩画现主要介绍广西花山岩画、内蒙古阴山岩画和甘肃黑山岩画。

### （一）广西花山岩画

广西花山岩画坐落在广西靠近越南一带的明江的转弯之处。在一座山的断面上，画有千余个舞蹈形象，最大的近3米，颜色为朱砂红，画面鲜艳生动，场面宏大，气氛热烈。据碳14测定，此岩画为战国至汉代的作品，是当时生活在那一带的古骆越人所作。由于崖壁面对一片河水，河流对面有一片平整的开阔地，有研究者认为花山岩画是祭祀水神的群舞场面。



图 1-2 广西山岩画局部 摄影：茅慧

## （二）内蒙古阴山岩画

内蒙古阴山山脉的西段，是狼山所在地，也是我国古代北方民族如匈奴、突厥、回鹘、党项、蒙古等民族先后生活过的地方。狼山岩画不像广西花山岩画局限在同一座山体上，而是延绵数百里，形成一个长长的画廊。狼山岩画早在5世纪郦道元《水经注》中就有记载。据考古专家推测，狼山岩画可能始于青铜时代，也就是商代前后。狼山岩画中最鲜明的舞蹈画面是一组“联袂踏歌”的拟兽舞。

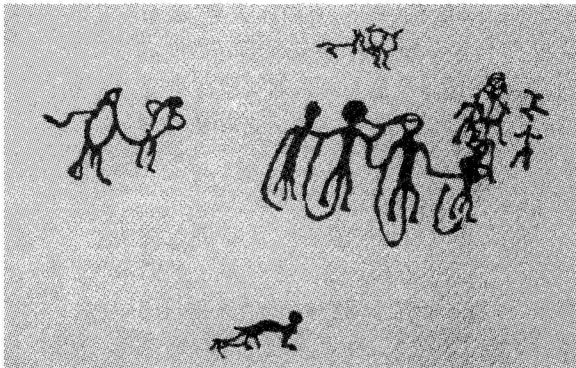


图 1-3 内蒙古阴山岩画“联袂踏歌”

## （三）甘肃黑山岩画

黑山位于甘肃河西走廊西端嘉峪关市的西北约 20 公里处。自 1972 年始至 90 年代初，先后发现了 3 个岩画汇聚点，在有编号的 152 幅图画中，有舞蹈画面 10 组，以四道鼓心沟的岩画群为代表。这些舞穿戴统一，动作一致，似是一队队骁勇的士在抑扬顿挫地舞蹈，他们头上耸立的头饰以及一手叉腰、一手抬伸的标准动作为其特征。在关于黑山岩画民族属性的研究中，有一种观点认为，其头饰与现彝族英雄结十分相似，因而推测黑山岩画中民族与彝族先民和古代羌人有关系。甘肃自古是多民族聚居的地区，考古专家认为岩画与战国至秦汉之际生活于此的诸多民族有关，他们是古羌族、大月氏、匈奴、柔然、突厥、吐蕃、彝族等民族的先民。总之，这些岩画是游牧民族的艺术作品。

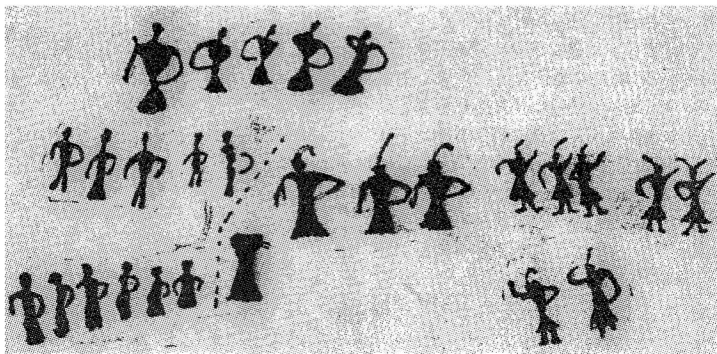


图 1-4 甘肃嘉峪关黑山四道鼓心沟岩画

## 第二章 三代及春秋战国时期的舞蹈

### 第一节 舞蹈理论的初步建立

远古、夏商时期的音乐因为其距今年代久远，当时人类文明尚处于萌芽状态，其音乐发展形态和音乐思想理论的发展情况很难考证，导致我们只能从一些出土文物中认识到当时音乐理论的发展情况。从出土文物中，我们惊喜地发现：夏商时期乐律已经具备了初步的形态。第一，各种出土乐器中有一些共同的音，例如： $\#c$ 、 $\#f$ 、 $\#a$ 等，这说明夏商时期在我国生活的先民们已经在乐律学中建立了绝对音高的观念。第二，从出土乐器中可以看到不少乐器以两、三个音为骨干音，在这些音当中纯四度、大二度、大三度、小三度音程关系比较突出，这些现象说明我国夏商时期的先民对于音程已经有选择地进行运用，这些被选择的音程多为和谐音程。我国原始音的体系已经基本形成。第三，在一些出土乐器中，我们感受到了半音阶，这成为了即将正式出现的十二律学说的前提条件。

#### 一、伶伦

音乐家——伶伦：中国古代传说中的音乐人物，相传是黄帝时代的乐官，是发明律吕用以制乐的始祖。《吕氏春秋·古乐》中就记载了“昔黄帝令伶伦作为律”的传说。传说凤岭是落凤凰的地方。当年黄帝命伶伦作乐律，伶伦取懈谷之竹，先用其中厚薄均匀的做成竹管，开始，吹出来的音调没有阴阳之分，根本不成音律，人们讽刺伶伦说：“你吹的那竹管，不听则罢，一听把野兽都吓跑了。”有一次黄帝正在练习骑马，刚跨上马背，忽然传来伶伦吹竹管发出的怪叫声，黄帝的马听到这种怪音，吓得四蹄腾空，仰头嘶叫，把黄帝从马背上摔下来，伶伦赶快跑过去把黄帝扶起来，黄帝对伶伦说：“你制的这个小竹管能把我的马吓惊，可见很不简单，将来一定能吹出好听的音律来。”伶伦听到黄帝的鼓励，惭愧地对黄帝说：“我三年没有制成音律，这已是很大的罪过，黄帝还这样鼓励我。”

黄帝说：“话不能这么讲，一根普通的竹管，上面钻了几个小孔，就能吹响，这就是你的发明和功劳，怎能说是‘罪过’呢？”说完，便牵马走了。在黄帝的鼓励下，伶伦更加信心百倍，整天苦练，但仍然吹不出和谐的音调来。有一天，伶伦独自一人来到凤岭，躺在一块石头上冥思苦想，不知不觉睡着了。当他睡得正香时，忽然被树上一阵美妙的鸟声唤醒，伶伦马上坐起来揉了揉眼睛，仰头一看，只见树上落着两只羽毛美丽、体形优美的鸟儿在鸣叫，声音婉转悠扬，十分动听，伶伦睁大双眼，细心倾听，而且情不自禁地拿起自制的竹管，模仿鸟的叫声吹了起来，正在吹得起劲时，两只鸟突然停止了鸣叫，展翅飞走了。伶伦急得又是跺脚，又是招手。可是，鸟已经飞得无踪无影了。伶伦回去后把此事报告黄帝，又把他学来的半生不熟的鸟叫声，断断续续地给黄帝吹了一遍。黄帝听后高兴地说：“这种鸟叫凤凰，是鸟中之王。桥国能招来凤凰，这正是吉祥之兆。”从此，便把凤凰停息的地方叫做“凤岭”。伶伦每天来到凤岭，坐在一块大石头上，专等凤凰来鸣叫。果然，凤岭树林里不断有凤凰栖落。不过，落在这里的凤凰，不一定都鸣叫。伶伦经过长时间观察发现，在鸣叫的凤凰中，凤的鸣叫声音激情昂扬，凰的鸣叫声音柔和悠长。每对凤凰栖落后，一次各鸣六声，然后，连声合叫一遍，就飞走了。伶伦根据凤凰鸣叫的两个六声，经过长时间的揣摩、推敲，终于创制出音乐上 12 音律，受到了黄帝的赞扬。在此之后，伶伦又把各种飞禽走兽的叫声都一一记录下来，不断丰富他所创制的音律。比如用擂鼓可以表现马奔跑的蹄声，用口哨可以表现各种鸟啼声。

## 二、夔

音乐家——夔：我国历史上有书可寻的最早音乐家。夔生活在公元前 2179 年左右，相当于我国传说中黄帝和尧舜禹时代的后期。夔具有非凡的音乐才能，后受到舜的赏识提拔为乐官，主理乐舞之事。据《尚书》中记载，舜帝让夔掌管乐舞，教导年轻人，夔就敲起石磬，让大家扮成百兽边歌边舞。夔不但是氏族乐舞的组织者和指挥者，而且有高超的音乐演奏才能，编导了当时最高水平的乐舞《箫韶》。

《吕氏春秋》上有“夔一足”的记载。鲁国国君向孔子请教，问“夔一足”怎样理解？孔子回答说，古时舜帝为用音乐作辅助，使天下安定，于是让夔当乐官，让他主持这方面的工作。夔充分发挥了积极性、创造性，制定了乐律，成绩非常突出，舜帝很高兴地说，有夔这样的能人，一个也就足以办成事了。传说：一日，帝舜视朝，大乐正夔奏道：“臣奉命作乐，已告成功，请帝临幸试演。”舜帝答应，就率领群臣前往观察。这日，舜帝和群臣到了，看过了各种乐器，极称赞琴、磬二种之佳，问乐正夔：“这两种的材料是从何处取来的？”原来舜帝精于音乐，所以对于材料的美恶一望而知。乐正夔道：“琴的材料是峴山南面的一株孤桐所制成。磬的材料是泗水旁边的浮石所制成。”舜帝将琴轻轻地抚了一回，又将磬轻轻地敲了几下，点首赏叹道：“琴的材料固然好，但磬的材料尤其好，真是难得。”



各种乐器看完，乐正夔一声号令，那些乐工一齐动手，吹的吹，弹的弹，鼓的鼓，摇的摇，乐正夔亲自击磬。夔和乐工们一共演奏了九成，舜帝从第一成听起，直听到第五成，专心静气，目不旁瞬。正觉得八音谐和尽善尽美之际，忽见两旁群臣的视线一齐移到外边去，不觉自己的视线亦向外面一望，但觉无数野兽飞禽之类亦在那里应弦合拍地腾舞，不禁心中大大纳罕。但是究竟听乐要紧，急忙收心，依旧听乐，正到九成终了，玉声一振，乐止声歇。再向外面一望，只见那些禽兽依然尚在，不时昂首向里面窥探，仿佛还盼望里面奏乐似的。舜帝一面极口称赞乐正夔制作之精，一面又问道：“刚才那些禽兽能够如此，是否平日教导过的？”乐正夔道：“并未有心去教导它们。当初臣等在此演奏，这些禽兽都跑来听，以为不过偶尔之事，禽兽知道什么音乐？哪知后来它们竟有点知音了。每逢臣击石拊石之时，那些禽兽都能相率而舞，真是怪事。”说着，又将磬石连击几下，外边的禽兽果然又都腾舞起来。大家看得稀奇之至，都称赞夔这个乐制作得精妙。当下舜帝就将这乐取一个名称，叫做《韶》。乐正夔又问舜帝正式奏乐的日期，舜帝道：“现在离冬至不远了，朕即位数载，尚未祭天，且待冬至之日举行祭天之礼，再正式奏这个乐吧。”乐正夔听了唯唯。舜帝刚要转身，忽然想起一事，重又问乐正夔道：“你这个乐可谓制造得精美，但是朕打算在各种乐器之外再加入一种乐器，不知可使得吗？”乐正夔道：“乐以和为主，只要其声和谐，能协于六律，总可以加入的。请问帝打算加入什么乐器？”舜帝道：“朕从前在历山躬耕的时候，看见许多大竹，偶然想起从前黄帝叫伶伦取竹于懈溪之谷，制十二音律以像凤凰之鸣，雄鸣六，雌鸣六，遂为千古律吕之祖。朕因仿照他的方法，而加之变通，用竹管十个，其长三尺，密密排之，参差如凤凰之翼，吹起来音调尚觉不差，朕给它取一个名字叫做萧，未知可用否？朕尚有几个留在宫中，过一会取来，请你斟酌。如其可用，就加进去。朕之《韶》乐中有朕亲制之乐器，亦可以开千古国乐之特色，传之后世，亦是佳话。”乐正夔听了，又连声唯唯。舜帝回到宫中，取了几个箫，又附一张说明书，命人送给乐正夔。夔自去研究制造，加入《韶》乐之中。

## 第二节 夏商奴隶制时代舞蹈的发展

### 一、舞蹈步入表演艺术领域

舞蹈从群众性自娱性的活动向表演艺术发展，是奴隶制时代舞蹈发展的重要进程。这时，出现了以观赏乐舞取乐的奴隶主阶级，同时出现了以表演乐舞供人欣赏娱乐的乐舞奴隶。这种发展的趋势是在阶级分化以后，奴隶制时代的初期就显示出来了。我们从夏启、



夏桀、商纣醉心于乐舞享乐的传说中，可以窥探到这种发展的轨迹。

相传奴隶制时代的第一个统治者夏启即位十年，舞《九韶》。这时舞《九韶》，并不是把它当做歌颂舜德的传统乐舞搬演，而是供启欣赏取乐的表演节目。为了宣扬这种异乎寻常的演出，还造出了一个启“上三嫔于天，得九辨与几歌以下”的神话。启从天上取得仙乐，叫到人间，在“大穆之野”（或作“大乐之野”）演出了《九韶》（或作《九招》、《九代》），景象颇为壮观：启“乘两尼，云盖三层，左手操翳，右手操环，佩玉璜”，兴致勃勃地观赏指挥了这场精彩的演出。启醉心于乐舞享乐的传说，还可以从《墨子·非乐》的论述中看到。墨子转述古书上记载武观叛乱的事时说：“启乃淫溢康乐，野于饮食，将将铭苕磬以力，湛浊于酒，渝食于野，万舞翼翼，章闻于大，天用弗式。”乐舞享乐是启含淫生活的一个组成部分。显然这些令启心醉的“康乐”和各式各样经过整饰、编排有序、场面宏大的“万舞翼翼”，已经是一些经过艺术加工、具有一定欣赏价值的表演性舞蹈了。

到夏朝的末代统治者——桀时，供奴隶主娱乐的乐舞又有了很大的发展。相传在桀的宫中，有“女乐”三万人，早晨，她们作乐歌舞的声音甚至传到了大街小巷。“女乐”多至三万，从当时的生产水平分析，可能有些夸张，但是，专为奴隶主表演乐舞的“女乐”人数相当多，则是可以肯定的。而且这些乐舞“演员”，必定是经过一定训练、掌握了一般人未能掌握的技术、能表演一般人难于表演的音乐舞蹈的。她们可说是我国历史上最早的专业音乐舞蹈家。

夏桀时代，表演艺术也有相当发展。宫廷里集中了一批艺人、美人，“俳優侏儒而为奇伟戏者，取之于房，造烂漫之乐”。显然，这些来自各地、长于音乐舞蹈及其他技艺的奴隶，已经按照奴隶主阶级的欣赏趣味在进行创作和表演了。尽管在这些表演艺术中，有满足奴隶主阶级欣赏趣味的荒淫色彩，但更重要的是，乐舞奴隶创造了比较精美的舞蹈艺术，正如工匠奴隶创造了精美的青铜器一样，虽然都是供奴隶主阶级享用的，但他们的艺术水平和历史价值却是不容忽视的。

商汤灭夏，建立了我国第二个奴隶制王朝——商朝，历时五百余年。这一时期，舞蹈艺术沿着不同的方向发展：一是表演性舞蹈，继续向前发展；二是宗教祭祀舞蹈，特别是巫舞更为兴盛。

表演性舞蹈主要仍是供奴隶主娱乐欣赏的。但随着奴隶主阶级的生活日趋奢淫，对乐舞的审美情趣也更加追求奢侈、铺张。《吕氏春秋·侈乐》概括了这种审美观：“夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观；俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见。务以相过，不用度量。”在奴隶制形成以后，才开始兴起这种过分奢侈的乐舞。夏桀、商纣都喜欢欣赏盛大壮观、人数众多的乐舞场面，并以此为美，这种美，既包含了乐舞本身的精美、华美，又包含了奴隶主炫耀财富（奴隶众多及其他物质财富）