

汉魏六朝文学与乐舞关系研究

田彩仙 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

聽琴圖

吟徵調高窈下桐
松間疑有入松風
仰窺低窻念惜客
以聽無絃一弄中
呂京詩題



汉魏六朝

田彩仙 著

文学与乐舞关系研究

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

汉魏六朝文学与乐舞关系研究/田彩仙著. —北京:
文化艺术出版社, 2006. 12

ISBN 7-5039-3147-7

I. 汉… II. 田… III. 古典文学-文学研究-
中国-汉代-魏晋南北朝时代 IV. I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 015785 号

汉魏六朝文学与乐舞关系研究

著 者 田彩仙

责任编辑 陆明君

责任校对 方玉菊

装帧设计 刘宝华

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2006 年 12 月第 1 版

2006 年 12 月第 1 次印刷

开 本 880 × 1230 毫米 1/32

印 张 10

字 数 230 千字

书 号 ISBN 7-5039-3147-7/I·1466

定 价 22.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。



序

陈庆元

《诗大序》说：歌唱如果还不足以表达自己的思想情感，手脚就会在不知不觉中随之舞动起来。这一论断历来都被研究文学艺术者所引证。但是，如果仅从字面来理解，歌唱和舞蹈之间似乎有一个孰先孰后的问题，即歌唱不足以表达思想情感，随之才有舞蹈的产生。当然，还有一种可能，那就是中国古代的文论一般说来语言都比较简略，有时会有“言不尽意”或者“辞不达意”的现象。《诗大序》作者的原意或许是：歌唱与舞蹈是两个不同的艺术门类，有时可以只奏乐或只歌唱而没有舞蹈；有时也只有手舞足蹈，而不一定伴之以乐或歌唱。但是歌唱与舞蹈这两种艺术门类本是互相关联的，歌唱之不足不知不觉伴之以舞蹈，更具形象性，以视觉的美感加强听觉的效果；有时舞蹈之不足也需要伴之以音乐或歌唱，使舞蹈更加富有节奏，以听觉的美感来加强视觉的效果。歌唱又可以有两种情况，一种是只有歌调、歌曲而无歌词的，

另一种则是有歌调、歌曲又有歌词的。在歌与舞的配搭上，也同样存在两种情况，一种是在舞蹈的过程中配以没有歌词的歌调、歌曲；另一种是舞蹈的歌调、歌曲配有歌词。歌调、歌曲的歌词，汉代称之为“歌诗”。汉初成立专司音乐的乐府机关，乐府机关的任务之一是搜集民歌，因此就把乐府机关搜集到的民歌也叫作“乐府”，乐府的歌词也就是“歌诗”。如今，我们则把汉魏晋南北朝乐府中的歌词（含郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞等雅乐），统称之为“乐府诗”。

如此看来，作为艺术门类的音乐、舞蹈之间有着密切的联系，音乐、舞蹈与文学门类的诗歌也有着密切的联系。近年来，音乐与文学的研究，乐府歌诗或称乐府诗与音乐的关系研究，唐宋词与音乐关系的研究，引起许多学者的重视，而且这一研究正在逐步地深入，正在不断地取得新成果，令人欣喜。而在这种研究的潮流中，田彩仙老师自辟径路，推出了“汉魏六朝文学与乐舞关系”的研究课题，这个课题把研究的范围规范在汉魏六朝这一时期。这一时期，乐府诗与音乐的关系最为密切，这一点我们从沈约的《宋书·乐志》就可以看得非常清楚，一些汉代的乐府诗在晋、宋还是可以继续歌唱的；尽管到了南朝中后期，乐府诗已经未必全部入乐，但从《隋书·音乐志》中仍然可看出南朝的乐府与音乐关联还是比较紧密的。宋人郭茂倩《乐府诗集》把乐府诗分为十二大类，除了后三类“近代曲辞”、“杂歌谣辞”、“新乐府辞”录的是隋唐的乐府诗（且与音乐比较疏离或与音乐无关），其余九类都以汉魏六朝为主。田彩仙老师选择汉魏六朝这一时期作为研究文学与乐舞关系的对象，无疑是非常正确，而且是有见地的。其次，田彩仙老师特别关注乐府诗与舞蹈的关系。《乐府诗集》第七类为“舞曲歌辞”，这一类所收的乐府诗就是我们上文提到的舞蹈时配有歌调或歌曲的歌词。





这一研究，我个人认为写得特别精细。田彩仙老师还通过这些舞调、舞曲的歌词研究了舞蹈的道具、舞蹈编排、舞蹈的形式，甚至于女乐的地位等问题，使我们有耳目一新之感。

文学作品的功能，在于它能通过语言（口头上的）或文字（书面上的）记录各种各样的、大大小小的故事，表达人类形形色色的、复杂纷繁的情感和思想，描绘自然界五光十色、变化无端的景物。不仅如此，出色的文学作品还能娴熟地运用语言文字，把本来从属于静止的视觉艺术的绘画作品，本来从属于听觉艺术的音乐作品，本来既从属于动态视觉作品、又从属于听觉作品的歌舞或乐舞作品，淋漓尽致、酣畅地再现在读者的眼前，让读者通过联想或想象，去领会画家、乐师、歌者和舞蹈者的艺术精髓，使读者如观其画，如听其声，如观其舞，如临其境。文学与其他艺术门类既有各自不同的特质，但也有某些相通或相关联之处。表现音乐舞蹈的优秀文学作品，读者享受到的不仅仅是文学方面的艺术，而且还兼及音乐和舞蹈方面的艺术。南朝梁代昭明太子萧统和他的门士，所编的文学总集《文选》，在赋体这一大类中，另立“音乐”一小类，收录了汉、魏、晋最优秀的描绘音乐和舞蹈的赋作六篇，即王褒的《洞箫赋》、傅毅的《舞赋》、马融的《长笛赋》、嵇康的《琴赋》、潘岳的《笙赋》和成公绥的《啸赋》。箫、笛、笙、琴都是乐器，啸是撮口吹出声的声音（音乐），这五篇都写音乐，而惟有《舞赋》是写舞蹈的。文学与其他艺术门类（例如音乐艺术、舞蹈艺术）虽有各自不同的表现形式和艺术特质，但绝非水火不相容。我们读这六篇赋，不管你懂不懂音乐和舞蹈（能懂当然最好），都会或多或少地受到这些作品所描绘的音乐和舞蹈的感染，都会或多或少地受到音乐艺术和舞蹈艺术的无形熏陶。因此，对这种艺术现象，文学史家或者音乐史家都有加以关注和深入研究



的必要。田彩仙老师这部取名为《汉魏六朝文学与乐舞关系研究》的著作，除了论述乐府机关、乐府诗之外，还特别关注了这些描写音乐、舞蹈的优秀作品，从《古诗十九首》到南朝的咏舞诗和咏乐诗，从诗到赋到文，都一一加以论述，内容十分丰富。

十多年前，田彩仙老师举家从山西迁来福建，与夫君景先生同在集美大学工作。不久，彩仙到北京中国社科院文学研究所从著名魏晋文学研究专家徐公持先生做访问学者。巧得很，这一年，后来成为我的博士生的苗健青也在跟从徐先生访学。彩仙老师访学取得很好的成绩，回闽后的一两年，便完成了一部《家族文化与魏晋文学》（中国文联出版社2000年版）的著作，时评不错。这几年来，她又致力于艺术美学的研究，不断有成果发表在《文艺研究》和《文艺报》上，颇多心得。我们从她这部《汉魏六朝文学与乐舞关系研究》的著作中也可以看出田彩仙老师这方面研究的成绩。这部著作专门设立《汉魏六朝乐舞美学思想研究》一章，其中《汉魏六朝乐舞美学观的嬗变》、《北朝乐舞的美学风格》等节，学界似乎关心较少；即使研究较多的嵇康、阮籍的音乐美学观，作者也有不少自己的心得和见解。

2004年，田彩仙老师提出想再次访学，到我这儿做高级访问学者。我说，你的水平已经不错了，何况已经从徐先生访过一次学。她说，从徐先生那儿确实学到不少东西，但是已经过去好几年了，自己还想提高提高。福州距离厦门不远，高速公路通车之后，三个多小时就可到达，十分便捷。就这样，田彩仙老师再一次过着访学的生活，住一天只有十多元钱的培训中心宿舍，每天到食堂打菜打饭。二十年来，我接纳过十数位进修教师和访问学者，田彩仙老师是听课最勤、用功最力者之一。每次我给博士生或硕士生上课，她总是早早就来，而



序

且坐在很靠前的位置，一年的时间，她给我看过好几篇论文的初稿。其中一篇是写南朝《白紵舞》的，我看了觉得颇有新见，鼓励其寄给国家级的权威刊物试试，后来果然在文艺学的权威刊物《文艺研究》上发表了，作为指导教师，我感到很欣慰。田彩仙老师在访学结束前夕，拿着《汉魏六朝文学与乐舞关系研究》的提纲与部分书稿来和我讨论，我也一直关注着此论著的写作。由于不断有同类文章的发表，她的这一选题还被立为福建省 2006 年社科基金项目。最近，她寄来了全书的打印稿，并嘱我为之序，于是写下以上文字。一方面借此机会将此书推荐给同好，另一方面也记下了她从我访学的这一段往事。

2006 年 12 月于福州烟台山南麓华庐



目 录

序 (1)

绪论 文学与乐舞关系的历史考察 (1)

第一章 汉魏六朝乐舞发展演变研究 … (12)

第一节 朝廷雅乐舞的盛衰变化 (12)

第二节 民间乐舞的繁荣及其演变 (28)

第三节 宫廷女乐地位的升迁变化 (37)

第四节 女乐乐舞的盛行及其特点 (44)

第五节 角抵、百戏与舞蹈艺术 (50)

第六节 鼓吹乐之渊源及其功能演变 (57)

第二章 汉魏六朝乐府诗及其音乐性研究
..... (66)

第一节 乐府机构职能的演变及其对乐府诗
的影响 (66)

第二节 “因声而歌”现象及其乐府诗的音

乐性	(72)
第三节 “白紵舞歌辞”的发展及审美价值	(82)
第四节 乐府诗曲名的演变及其原因	(96)
第五节 乐府民歌的表演性	(101)

第三章 汉魏六朝文人诗中的音乐意象研究

.....	(110)
第一节 《古诗十九首》中的知音难觅	(110)
第二节 建安诗歌中的慷慨悲歌	(116)
第三节 正始诗歌中的超拔之音	(123)
第四节 西晋诗歌中的悲雅之音	(135)
第五节 东晋诗歌中的山水清音	(141)
第六节 南朝诗歌中的离弦别唱	(149)
第七节 南朝咏乐诗与咏舞诗	(155)

第四章 汉魏六朝乐舞赋研究

第一节 两汉音乐赋的审美价值	(167)
第二节 魏晋六朝音乐赋的美学意蕴	(175)
第三节 汉魏六朝舞蹈赋的演变及其特征 ...	(183)
第四节 京都赋中的乐舞描写	(192)

第五章 汉魏六朝文人的乐舞活动以及

乐舞现象研究

第一节 文人的乐舞活动及其意义	(201)
第二节 “以乐取士”与“以乐赏士”现象	(211)
研究	(211)
第三节 “以舞相属”现象的文化解析	(217)





第四节	魏晋六朝的文人音乐家	(223)
第五节	博综众艺与名士风范	(233)
第六节	琴文化的内涵与魏晋风度	(240)
第六章	汉魏六朝乐舞美学思想研究	(249)
第一节	汉魏六朝乐舞美学观的嬗变	(249)
第二节	气韵生动与魏晋南北朝乐舞	(255)
第三节	北朝乐舞的美学风格	(265)
第四节	傅毅《舞赋》中的乐舞美学思想	(272)
第五节	嵇康音乐美学思想研究	(279)
第六节	阮籍音乐美学思想研究	(288)
参考文献		(298)
后记		(303)



绪论

文学与乐舞关系的历史考察

中国古代的文学与艺术，从其产生之始就呈现出同源共生、相互通融的特点，尤其是文学与乐舞，从原始社会开始，便紧密相关。《尚书·尧典》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”《墨子·公孟》曰：“诵《诗》三百，弦《诗》三百，歌《诗》三百，舞《诗》三百。”诗、歌、声、律紧密相联，而《诗经》则是可诵、可弦（奏）、可歌、可舞的经典佳作。尤其是《毛诗序》中这段经典的话语便是早期文学中诗、乐、舞三位一体的充分体现：

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

这段论述不仅指出歌、乐、舞三者之所以可以相融的原因，而且反映出了诗歌、乐舞创作中的情感特征。中国文学史上的每一时期，文学与乐舞关系的结合方式与表现形态都存在不同程度的差异，在研究汉魏六朝文学与乐舞关系之前有必要

对汉代之前这一关系的历史发展与演变轨迹作一个梳理。

原始社会时期,生产力水平低下,作为精神生产力的人本身的语言也还没有得到高度的发展,所以最初的文学创作总是与人类的歌唱和人体的形态动作相关的,更多的时候与劳动的节奏相关。如《淮南子·道应训》中曰:“今夫举大木者,前呼邪许,后亦应之,此举重劝力之歌也。”由于当时还没有社会分工,没有专门从事艺术生产的人,文学创作也都是集体的口头传唱,这就决定了歌谣本身的音乐性。口头传唱的方式虽不诉诸文字,但却能以有声的吟诵和歌唱诉诸人们的听觉和感观,给人以较为强烈的印象。上古时期随着社会生产力的发展,逐渐出现了专门从事歌舞演唱的人员,即“巫”。巫所从事的是宗教活动,由于其以歌舞娱神的重要职能,使其成为上古歌、舞、乐三者配合表演的专职人员。王国维认为:“古之巫,实以歌舞为职,以乐神人者也。”《吕氏春秋·古乐》所载的《葛天氏之乐》便是巫在祭祀时表演的歌舞。



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”。

“葛天氏”是传说中的一个部落酋长。“这八阙可能是现在所知的最古老的一套乐曲,有歌有舞,歌辞已经无可稽考,舞容极其简单,仅三人手持牛尾,边舞边唱。”^①王克芬则认为这可能是一种群体歌舞:

^① 袁行霈主编:《中国文学史》第一卷,第24页,高等教育出版社2002年版。



很显然，它的表演形式是：三个人，手持牛尾，踏足为节，载歌载舞。所谓有“三人”，可能是每组由三人组成，歌舞时有许多组人，形成一个大型的集体舞。^①

八段歌既有对民族图腾的崇拜，对氏族首领的歌颂，也有对上天与大地的敬意，对草木茂盛与五谷丰登的祝愿，更有对人类生存的关注，对美好生活的向往。《尚书·益稷》记载帝舜时的乐曲《大韶》：“夔曰：‘戛击鸣球，搏拊、琴、瑟以咏，祖考来格。虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止祝敌。笙镛以间，鸟兽跄跄。《箫韶》、《九成》，凤凰来仪。’”夔又曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。’”《箫韶》即《大韶》，《九成》即《九章》，是帝舜时乐官夔所作乐曲。演奏时，有很多乐器一起鸣奏，有人歌唱，有人模拟各种鸟兽跳舞，这种舞蹈是原始人狩猎生活的反映，也带有图腾崇拜的痕迹。我们从中看到了诗、乐、舞三位一体的典型形态。《礼记·乐记》云：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。”诗、乐、舞三者紧密结合，是中国文学艺术早期的一个重要特征。

巫觋的出现，是社会分工的结果。有了专职艺人，集体的创作便渐渐受到压抑。《吕氏春秋·音初》篇载：

禹行功，见涂山之女，禹未之遇，而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳，女乃作歌曰：“候人兮猗”，实始作为南音。

^① 王克芬：《中国舞蹈发展史》，第12页，上海人民出版社2004年版。

涂山氏之女这一声深情无限的“候人兮猗”唱出之后，个体的抒情就开始成为中国文学艺术的重要内容之一。

夏商时期，歌、舞、乐三者仍密切相关。随着生产力水平的进一步提高，乐舞活动渐渐由集体表演向艺术表演发展，出现了以观赏乐舞取乐的奴隶阶级，同时出现以表演乐舞供人欣赏娱乐的乐舞奴隶。专职艺术表演者的出现，艺术渐渐成为少数人享有的专利。相传夏启从天上取得仙乐，回到人间，在“大穆之野”演出了《九韶》，景象颇为壮观。启“乘两龙，云盖三层，左手操翳，右手操环，佩玉璜”。亲自参与到乐舞表演中来。《墨子·非乐上》也有同样记载：“启乃淫溢康乐，野于饮食。将将鎗鎗，管磬以力。湛浊于酒，渝食于野，万舞翼翼。章闻于天，天用弗式。”到夏桀统治时期，相传宫廷有“女乐”三万人，如此众多的“女乐”，标志着乐舞艺术的高度发展。商纣时，宫廷乐舞渐渐以供奴隶主享受的艳俗乐舞为主。《史记·殷本纪》载商纣王：“好酒淫乐，嬖于妇人。爱妲己，妲己之言是从。于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐……大聚乐戏于沙丘，以酒为池，悬肉为林，使男女保相逐其间，为长夜之饮。”从商纣王纵情于歌舞享乐的记载可以看出当时乐舞的内容更多的是表现情爱或性爱的。巫舞在这一时期更为兴盛，殷商时期，将原始社会的《云门》、《咸池》、《大韶》、《大夏》这些歌颂氏族英雄的乐舞，改造成为宗教祭祀舞蹈，是乐舞宗教化的标志之一。殷商时代的文学与乐舞，一方面作为宗教祭祀的娱神表演，有着现实的功利特征；另一方面则作为享乐的艺术，成为一些帝王纵情声色的对象。商纣王对歌舞声色的过分追求，对鬼神祭祀的轻慢，被认为是亡国的重要原因之一。商代的祭祀乐舞，主要在《诗经》的“商颂”五篇中有所记载。杨公骥先生认





为这五篇为殷商时的作品^①。作品记载了商代祭祀时钟鼓、磬管齐鸣，歌声、万舞并作的热闹隆重的场面，是歌、乐、舞结合的综合艺术形式。甲骨文中记载了当时一种“奏舞”求雨的形式，是一种一边演奏乐器，一边跳舞的仪式。另有“雩祭”，为一面吹奏编管乐器“龠”，一面舞蹈。这些都是殷商时巫乐歌舞的具体体现。殷商时有了专门负责歌舞音乐的国家机构，有了专门从事歌舞编排与表演的艺术家，但由于帝王过分重视俗乐舞，到了商代后期，纵情享乐之风越来越盛，最后导致了亡国。

周代是乐舞艺术发展的一个重要时期，音乐机构与乐官制度的健全，使周代的乐舞活动愈加规范，朝廷将制礼作乐作为一项重要的活动内容。西周时期，诗、乐、舞等文学艺术对文化的功用表现为对礼的依从。《荀子·劝学》篇曰：“礼者，法之大分，类之纲纪也。”礼是人伦秩序、行为准则、礼节仪式等范畴的总纲。《乐记》曰：“礼以导其志，乐以和其声。”“礼节民心，乐和民声。”礼与乐密不可分，礼占主导地位，而诗、乐、舞则都须在礼的统摄之下，一切的诵诗、奏乐、舞节均以礼之内涵为主，由此，音乐便具有了很多的实用功利价值。周代把“乐教”作为贵族教育的重要内容之一，“乐”的内容包括了音乐、诗歌、舞蹈、礼教等。这种对文学艺术的综合学习与接受，使周代的贵族士人具有了多方面的艺术才能。在许多场合，歌、乐、舞三者是相结合而表演的。

乃分乐而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏大簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示。乃奏姑洗，歌南吕，舞《大磬》，以祀

^① 杨公骕：《商颂考》，《中国文学》第一分册，第26页，吉林人民出版社1980年版。

四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣。乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。凡六乐者，文之以五声，播之以八音。

（《周礼·春官宗伯》）

此处所载即周代所谓“六乐”或“六舞”。从中我们可以看出周代祭祀活动中，“歌”、“奏”、“舞”总是联结在一起的。而不同的音乐歌舞表达不同的含义，所祭祀的对象也不同。产生于西周的《诗经》，墨子认为是可诵、可歌、可奏、可舞的。阴法鲁先生认为，《诗经》中的《周颂·酌》、《周颂·武》、《周颂·赉》、《周颂·般》、《周颂·桓》是舞蹈《大武》的歌词^①。王克芬《中国舞蹈发展史》据此演绎出了《大武》六段乐舞的内容与风格，并认为上述《周颂》五篇是与各段乐舞相结合的古诗：

《大武》从内容上看，反映了武王伐纣的征战生活。从艺术处理上看，这个人数众多的男子群舞结构比较严谨，队形、动作、情绪有变化。有起伏，以表现激烈战斗场面的刺激动作和复杂的队形变化，把舞蹈推向高潮；以整齐、规范、平稳的队势表示取得完全的胜利，国家得到统一、安定。

音乐有鼓声作为前奏，舞段伴随着歌唱烘托出雄浑的气势。^②

^① 阴法鲁：《〈诗经〉中的舞蹈形象》，《舞蹈论丛》1982年第4期，第56页。

^② 王克芬：《中国舞蹈发展史》，第46页，上海人民出版社2004年版。