

铜鼓研究资料选译

(之一)

· 内部资料 ·

广西壮族自治区博物馆编

一九七九年十二月

目 录

- 一、鲍克兰 读《东南亚铜鼓考》
(原载华西协合大学中国文化研究所集刊第四卷,1945年)……………成恩元译(1)
- 二、冈崎敬 云南石寨山遗迹与铜鼓的问题
(原载日本《史渊》杂志第86辑)……………(20)
- 三、越南论述铜鼓资料摘译
(摘自越南《考古学》杂志1971年第9—10期)……………范宏贵译(41)
- 四、武胜 黑格尔的第四类铜鼓
(原载越南《考古学》杂志1974年第13期)……………梁志明译(43)
- 五、阮成斋 关于最近搜集到的一些黑格尔第二类型铜鼓
(原载越南《考古学》杂志1974年第13期)……………梁志明译(48)
- 六、缅甸第二类型的发西古代铜鼓
(原载缅甸《前进》杂志,越南《历史研究》杂志1978年第3期转载)
……………范宏贵译(58)
- 七、阮文煊、武国贤 新发现的庙门鼓2号
(原载越南《考古学》1978年第2期)……………梁志明译(61)
- 八、阮禄、阮让 在祖先土地上发现了东山鼓
(原载越南《人民报》1978年4月15日)……………袁仕伦译(63)
- 九、越南考古学院 河内收到一份珍贵铜鼓
(原载越南《人民报》1978年5月20日)……………袁仕伦译(64)
- 一〇、武玉书 铜鼓铸造法的探索
(原载越南《考古学》杂志1974年第14期)……………梁志明译(65)
- 一一、陈科祯 铸成玉缕铜鼓
(原载越南《考古学》杂志1978年第3期)……………梁志明译(70)
- 一二、何文晋、黄文卷 雄王时代的金属冶炼与制作
(原载越南《考古学》杂志1971年第9—10期)……………范宏贵译(74)
- 编后话……………()

《读东南亚铜鼓考》^①

(Marginalia to Frang Heger's alte metalltrommeln aus Suedo2t-Azien)

鲍克兰 (Sneg Bauclair) 著

成思元 译

关于铜鼓这一题目的西方文献，在目前情况下是很难得到的，本文即就此项材料加以编订和论证，并希望对这一领域的研究工作有所促进。笔者过去曾获得利用中央研究院历史语言研究所图书馆所藏的丰富资料，兹对该所所长傅斯年先生特致谢忱。

研究的目的是旨在引起中国有关学者们对这一题目给予更系统的研究。自从黑格尔^②于1902年，根据165件标本，创建了铜鼓的四个主要型式之后，他的分类法，被法国和日本的学者们所采用，并证明在近些年更多的发现中也都能行得通。但是，主要的是在中国，为了完善已建立起来的系统，在日益增加的一般标本中，人们不独必须对一些尚未解决的问题要寻找答案并获得对中间类型比较明确的决定办法，而且还要对前此处于比较模糊推测的第二式鼓的老家找出其断定的要点。法国学者们如巴梦薛(Parmentier)^③，特别是戈鹭波(Golubeu)^④，能证实黑格尔的假设，即铜鼓原型的起源在东京。从这一中心出发被一些迁徙的种族所传播，一直到达印度尼西亚，铜鼓发现在爪哇和一些岛屿

译者注^①按：黑格尔《东南亚铜鼓考》一书中若干论点，译者不尽同意，但黑氏书于1902年出版后，七十多年来，对国内外研究铜鼓者的影响极大，且其书印本甚少，在国内不易觅得。鲍克兰《读“东南亚铜鼓考”》一文，介绍黑氏书，最为详尽，并对西方其他学者关于铜鼓的见解有所译介、增益；兹值考古学会开展铜鼓讨论之际，特译出以资参考。

译者注^②元按：Frang Heger，旧译黑智耳。（见郑师许《铜鼓考略》，1936）郑氏书中误将黑格尔原文Hegerz拼作Hegel；其错误则又因袭自日人鸟居龙藏。鸟居氏在其1903年所著《苗族调查报告》中亦误将Heger一名全部拼为He el。解放后闻在宥先生著《古铜鼓考》等三书，译作黑格尔，兹从闻译。

译者注^③巴梦薛，旧译巴门特尔。

译者注^④戈鹭波，旧译又作哥禄贝、高鲁褒等。

译者注^⑤沙来叶，旧译又作撒莱叶。

(如沙来叶, Saleger)^⑤的属于第Ⅰ式, 而在中国土地上则创造了第Ⅱ式。这种鼓, 体大而重, 有环形扳手^⑥; 铸有青蛙四到六只; 中央有星, 大多数为八道光芒; 还有细小的几何纹装饰图案, 遍布于圆平的鼓面和圆筒形的鼓身上^⑦。根据一些记载, 如广西文献所叙述的结论, 估计有些个别的鼓其重量高达40—50千克, 而有疑问的标本很可能是属于第Ⅱ式的。当然, 各种方志的材料仅限于一些简略的说明, 还需要做全面实事求是的检查工作才能决定它们的分类。因此, 从事田野工作的人种学者们应当把铜鼓的考察列入他们的研究工作中, 而且要尽可能地把装饰图案拓制下来。根据人种学刊物的报导, 目前, 铜鼓经常在广西发现, 特别是在瑶族间, 而在贵州则落入富裕的仲家人手里。在这种情况下, 自然会减少遭受伪造的危险, 但在城市中, 情况就有所不同, 铜鼓一般是保存在古董商人手里的。必须记住, 几乎已成定律, 古代的铜鼓是不纪年的; 如果有纪年, 则字是与整个铜鼓浇铸在一起的, 如第Ⅳ式铜鼓中所显示的一些例子, 这样就是真的; 如果铭文是刻在金属上的, 则绝大多数是可疑的。

除了决定第Ⅱ式铜鼓的老家之外, 最近对于一种特殊的中国的第Ⅳ式鼓, 其中以中间型第Ⅳ式Ⅰ和第Ⅳ式Ⅱ为代表, 它们的历史和地理分布问题是另一项等待解决的任务。最初的所谓“蛮”鼓是作为贡品或战利品而到达帝国官庭或更广大的地区的。这些东西似乎从很早起就被高度地评价为“艺术品”。当古代的铜鼓被那些对铜鼓的魔法怀有敬意的、被镇压的民族小心地保护着、隐匿或埋藏起来的时候, 人们可以设想, 铜鼓的创造者会开始另制一种新的、较小的铜鼓, 在这上面, 传统的图案逐渐地被中国图案所代替或根据中国的趣味而演变着。

铜鼓, 除了在装饰艺术研究上具有它自己独特的作用之外, 还要求在东南亚历史中占有一席广阔而富于普遍兴趣的地位。它们的出现, 这些历史地被证实产生于纪元开始时期的遗物; 提供了证据说明在东京和安南存在着长时期的高级、标准的青铜文化。从第Ⅰ式铜鼓上的图象中, 人种学家们将会找到有关文字记载的图形说明, 因而能够构成东京三角洲附近古代文化的概念(建于木桩上的小屋、木船、弓、矛、乐器、锄等)。铜鼓上所刻划的这些战争、舞蹈和各种各样的动物的形象, 显示了他们的宗教信仰和实践。对于古代中国西南民族的分类以及他们究竟具有东南亚那一个主要民族群的属性, 铜鼓的有无, 证明是一个极有价值的判断标准。在这方面, 中国作者给予了更多的有关的文化特性。代表着东南亚文化的这种扩张, 远达中国西部, 这在公元一世纪时就已显露出来了。它们避免了吸收和绝灭, 今天还存在于中国土地上的遗迹, 有云南的佤族(Wa)、^⑧崩龙族(Palaung)^⑨和有关的其他民族, 也许还有湖南、贵州的仡佬和海南岛的黎族。无论如

译者注^⑥ 元按: 原文作“Kandle”, 意为“柄”、“把”或“扳手”。我国文献和目前所通用之术语为“耳”。

译者注^⑦ 元按: 鼓身、鸟居龙藏在其日文《苗族调查报告》中译作“胴部”。

译者注^⑧ 佤族, 旧称作瓦, 又称哈瓦、卡利瓦等。

译者注^⑨ 元按: Palaung旧译崩童、摆伦格等, 即今崩龙族。除我国云南外, 在缅甸亦有, 多散居在东北山地及南北掸部山地等处。

何，中国西南部这一复杂的人种区域，还残存着各种不同文化的特征。中国的节日根源，不止一种（如龙舟），都可以追溯到种族部落仪式上，它们到后来被另一些不同的解释代替了。

对于古代“铜鼓占有者”群进行人种学的分析——这对研究今天的金属鼓是重要的——将会显示出一个事实，即铜鼓已经换了手；瑶族和仲家，尽管他们曾有多少世纪用过铜鼓，但他们在最初是与铜鼓没有多大联系的。（这在明代田汝成的《行边纪闻》中可以得到证明：他们掘出铜鼓时，认为是诸葛亮造的。）

铜鼓的研究对于东南人种学和人类学方面的问题确实打开了一个广阔的前景。在比较人种学的观点之下，利用现代田野工作的结果，对丰富的中国文献资料批判地进行研究，这将是今后迫切的任务。

“序 言”

弗郎西·黑格尔是维也纳帝国和皇家博物馆人类学和人种学部的负责人。他最初接触到铜鼓是在1884年维也纳举行的一次青铜器展览会上。韦尔泽(Wilgek)伯爵^⑩曾经展出一件巨大的奇特铜器，它是从佛罗伦斯一个古董商手里购得的。对于它的来源的详细情况，古董商人是一无所知的。这一器物的式样、大小、特别是它身上的装饰，吸引了考古学家们的普遍兴趣；对于它的来源，大家都困惑地探讨着。它的老家是在叙利亚？还是在中亚细亚？也许是在墨西哥吗？它是一张桌子呢？还是一件容器呢？这问题后来被一个在泰国王宫里工作过的奥地利人解决了。他在那里曾看到王宫里安放着一个铜鼓。每逢国王登殿的时候，人们就轻轻地打击这鼓。在这以后的第二年，黑格尔赴阿姆斯特丹参观国际展览，其中由中国古董商人举办的中国部展出一个与前此所见类似的铜鼓。他再一次看到了鼓的被颠倒放着；鼓面上的青蛙被嵌置在木座的凹雕部分。此鼓后来由维也纳博物馆收购去。与此同时，有一个德累斯登的考古学家，迈尔(meYer, A. B.)博士，从巴达维亚^⑪收到一份铜鼓图。他把这图和其他有关东印度其他一些古物的说明一同发表了。在这以后的一段时期，黑格尔研究了更多的铜鼓，包括维也纳博物馆收集的二十二件铜鼓和143件铜鼓的资料、拓片和照片。藉助一位汉学家的帮助，黑格尔还研究了多种中文书籍，其中特别是《西清古鉴》一书所刊载、描绘的十四件铜鼓，他把它们都收进了自己的论文中。不少博物馆如柏林、巴黎、伦敦、斯德哥尔摩、罗马、基辅、河内、曼谷、加尔各答和巴达维亚等地都收藏有铜鼓，但是现在的大多数铜鼓是在中国私人收藏家和古董商手里，还有庙宇和寺院中。劳弗尔(Raugel, B.)博士从北京告诉黑格尔说他在江苏为纽约自然博物馆购买了四个铜鼓。

1897年迈尔博士和夫瓦(FOy)博士共同发表了一篇文章，题为《东南亚青铜鼓》(BrOngePauKen]aus&uedoSt—Asien)，而在下一年阿姆斯特丹的著名汉学家贺

译者注^⑩ 韦尔泽，旧译又作韦尔裁。

译者注^⑪ 巴达维亚即今雅加达。

乐德 (M. de GrOOt) ⑫的文章 “De antieke Keteltzommen in den Oost Indiſchen azcirul en Op Ret Vaeterland Van ZuidOort agie” 出现了。这篇文章发表以后不久，就被翻译成德文，并证明它是一篇极为重要的著作。文章中包括了一份过于这一题目的中文资料纪录，根据这批资料一度地建立起铜鼓的老家是在今天中国南部和西南部的土著居民间，并与东京和安南的山区民族有一定的关系。当这些文章出现时，黑格尔自己的著述也即将完成了。这样，黑格尔的文章必须作一些适当的修改，包括增入新的资料，并参照了迈尔和贺乐德的论述。他的文章出版于 1902 年。

“类型和它们的地理分布”

迈尔在上述书中首先产生了把铜鼓分为不同类型的想法。他把它们分成了六类。但是黑格尔，基于两倍于迈尔的大量资料，并没有遵从迈尔的分类法。他把铜鼓分成四个主要型式，附加了三个过渡式。首先是原始的第Ⅰ式，这是基本的也是最古的一型，由此演变出其他种型式。黑格尔所知这一式的标本有三十五件。这种铜鼓的老家在中国南部和东京，而后者是主要的。这一类型一直传播到马来亚群岛。第Ⅱ式建立在十二个铜鼓上，而它的早期一定还有分枝。通过在中国南部遗址的定居化，它发展了自己的明显的特征。第Ⅲ式，二十件标本，明显地属于本地化的卡伦式 (Karen type) ⑬。在它们的图案上显示了所受周围环境的影响和一种奇特的文化 (高棉 Khmer) ⑭。最后是第Ⅳ式，即中国式⑮，今天在中国所发现的铜鼓，大多数属于这一式。黑格尔所知道的这一类型标本有六十二件。他们的装饰母题高度地受到了中国图案的影响。此外，有三个过渡式。其中，Ⅰ/Ⅳ式是基于十件标本决定的。它们的装饰表现，有一部分忠实于古代形式，而其他则明显地具有中国色彩。一般外貌如形式、大小等也与第Ⅰ式有关联。其他的两式是Ⅰ/Ⅱ和Ⅱ/Ⅳ式。

“一般外表和侧面，大小和重量”

黑格尔的书，最主要的是第一部分，它是由一百六十五件铜鼓的详细记录组成的；而第二部分则是有关装饰的论述。黑格尔在描述铜鼓时，进行了下列的区识别别工作：铜鼓的顶部由扁平的圆盘式鼓面组成，包括它中央的星。鼓面分成多少不等的环或环带⑯，它

译者注⑫ 贺乐德，旧译作狄格乐。

译者注⑬ 卡伦，旧译又作坤朗、卡兰、卡连、喀连、克伦、昆仑等。

译者注⑭ 高棉 Khmer，即史书上之吉蔑。或译克蒙、克麦耳、甘玛等。

译者注⑮ 元按：黑格尔和鲍克兰所用 “Chinese” 一词，在很多场合是指汉族或汉人，不包括其他兄弟民族。

译者注⑯ 元按：铜鼓鼓面及鼓身各圆围地带，国内文献尚无公认的专门名称。闻在宥先生参考某些志书，定名为“晕”，意甚佳，目前已为大家所习用。在国外，黑格尔在他 1902 年的著述中采用了 “Zone” 或 “ring” 字；鲍克兰沿用黑氏术语，为了保持原文面目起见，译者仍按黑氏原意译为“环带”或“环”。

们大部分都施以纹饰。这些环带是由中心向外计算的。有些鼓在最外的环带上附有立体铸造物，接着向下铸成一个中空的圆筒形，开口于底部。鼓身的边呈凹面或凸面形。圆筒形上分成不同的水平环带。至少有四个扳手，相对的两侧各按置一对。两条或四条接缝出现于铸模的衔接部位。鼓面和鼓身的衔接处有时出现一些变化，鼓面宽度有时超越过鼓身的圆柱体部分。至于鼓身侧面，对一百四十个鼓身进行的比较研究，结果如下：

第Ⅰ式：鼓身分为三部分，上部或多或少呈凸形，中部通常是最宽的地方，而第三部分则转向外面，有些鼓在此处被切断。鼓面的圆盘，或者与鼓身圆柱体齐平，或者略微突出。

第Ⅱ式：在这一式的十二件代表品中，鼓身也都显示出有三个部分，但不很清晰。第三部分和第二部分间有时是以一道鼓起的部分区别开的。而鼓面边部向外突出者相当多。

第Ⅲ式：没有分格，鼓面边部常是向外突出的。

第Ⅳ式：鼓面和鼓身圆柱体相合，仅极少数略有延长。这一式六十二件标本中，鼓身的第一、二部分都没有很明显的标志。大约在鼓身的中部有一空白处和一环组成了这一式的特点。尽管如此，黑格尔并不把鼓身的侧面认为鼓的最重要的特徵，而是根据它上面的图案来分类型的。

和铜鼓铸在一起的鼓柄（扳手）照例是成对地铸在相对的两侧。利用这些鼓柄可以把鼓悬挂起来，让它在打击时自由振动。鼓柄标志着上部与中部的分界处。在第Ⅳ式中不存在这种分界，鼓柄较大，装置的地位很高。第Ⅰ式和第Ⅳ式的鼓柄由弧圆形带组成，而第Ⅱ式的鼓柄则通常呈环状式。

至于大小，最大的鼓是第Ⅰ式和第Ⅱ式。中等者为第Ⅲ式，而第Ⅳ式则体积较小，有时甚至很小。最重要的测量数字是鼓面的直径和鼓身的高度。由于鼓身的圆柱体的弧度是向外发展的，因此第一个测量数字往往不是最大的数字。最大的直径应当把鼓柄也包括在内。第Ⅰ式铜鼓的直径为915—780毫米，鼓高在610至540毫米间。最大的鼓属于第Ⅱ式，直径为1122—755毫米间，鼓高为654—420毫米。第Ⅲ式包括中等的和小鼓，它们的尺寸分别在710—430毫米和530—292毫米间。第Ⅳ式以小鼓为代表，鼓面的直径在560—318毫米间，鼓高为315—191毫米间。

已知的鼓重只限于一小部分，第Ⅰ式鼓重为63.4—23.3公斤。最重的鼓属于第Ⅱ式。三个有代表性的鼓分别重122.9，94.7和72.2公斤。在第Ⅲ式中只有一个鼓的重量是知道的，15.1公斤。第Ⅳ式的三十个鼓，重量在21—11.8公斤间。

“材料和铸造”

关于构成铜鼓的材料，根据对十九件属于第Ⅰ、Ⅱ和Ⅳ式鼓进行的化学分析，主要的是铜、铅和锡。下面是各种不同型式的合金成分表：

	铜	铅	锡
第Ⅰ式	60.32—71.71%	14.25—26.69%	4.90—10.88%

第Ⅱ式 71.15—79.02% 7.55—10.94% 11.72—15.44%
 第Ⅳ式 73.30—85.45% 3.75—14.80% 9.19—17.60%^{①⑦}

上表的结构说明第Ⅰ式鼓含的铜和锡不及第Ⅱ式鼓，特别是第Ⅳ式鼓。但是铅的百分比在第Ⅰ式鼓中却是高的。由于铅的这一高百分比（高达26.69%），黑格尔选择了“金属鼓”这一名称以代替青铜鼓的名称，后者通常认为是不包含铅的。黑格尔进一步还指出第Ⅰ式铜鼓和中国古钱间在合金上的关系。根据贺乐德的引文，据说在《晋书》上记载着公元378年^{①⑧}禁止由广州出口古钱，因为蛮人们把它们熔化了用来铸造铜鼓。^{①⑨}黑格尔曾对这类古钱进行了分析研究。其中最古的一个钱，分析的结果如下：铜63.72，铅26.40，锡9.16，这说明它确与第Ⅰ式铜鼓的合金成分非常相似。

在专家们对铜鼓进行的全面检验中，显示了一个事实，即铜鼓是用两种不同的方法铸造的。他们发现第Ⅰ、Ⅱ和Ⅳ式鼓的大部分铸法与今天铸钟的方法相同，装饰花纹原是在蜡或陶模上的。这样的鼓呈现二至四条接缝。用“失蜡法”（“Cire Perdue”）铸成的鼓，自然是不会有接缝线的。整个的鼓是用外面涂以陶土的蜡模制成的。当陶土烤干后，蜡质被熔去，而金属熔液即被浇注在陶模中。大量百分比的铅和锡使合金易于熔合在一起。所有的第Ⅱ式鼓是用蜡制法，只有少数第Ⅳ式鼓采用一种改进的“失蜡法”。在蜡被熔化之后，陶模可以打开以进行检验和修理。深为黑格尔所感动的专家们，对于铸造铜鼓所具有的这种高级工艺非常赞赏。鼓面和鼓身上的立体铸造物，在大多数情况下，其代表品是青蛙。有时候在这些部分加铸的是或有骑手或无骑手的马。后者的出现仅限于少数第Ⅰ式鼓。这种鼓大多数只有青蛙。有时候代替青蛙的只有蛙足而已。在第Ⅰ式鼓上青蛙数目只限于四个，而第Ⅱ式则可出现六个。第Ⅰ式鼓上照例有青蛙。附加的青蛙常常是一至四个。第Ⅳ式鼓没有青蛙。至于鼓身圆柱体上，雕铸物只限于第Ⅱ式鼓。只有一个例子，在覆盖面上铸有两个骑手。但是雕铸的动物，在第Ⅱ式鼓上却是常见的，其中有蛇、象、蜘蛛和松鼠。在这方面最有兴趣的是罗马博物馆藏的一个铜鼓，表现了一群丰富的雕铸物。鼓面上有四处铸有三足蟾；鼓柄上装饰着四足蛇和螃蟹。还发现有猴、龟、鸟、象、螺、鱼以及五个不知名的四足兽。鼓身上的雕铸物应当是一种较后的属性。这种装饰物，在第Ⅱ式鼓，即存在于缅甸及其边境的卡伦鼓中有所发展。

译者注^{①⑦} 元按：鲍氏此处略去了黑格尔原表中关于第Ⅰ——Ⅱ和第Ⅱ——Ⅳ式间的两项中间式的化学分析数字，现补列于下：

第Ⅰ、第Ⅱ式的中间式	铜	铅	锡
	76.02%	10.64%	12.3%
第Ⅱ、第Ⅳ式的中间式	73.19—78.70%	7.55—10.94%	11.72—15.44%

译者注^{①⑧} 公元378年为晋孝武帝太元三年。

译者注^{①⑨} 元按：黑格尔转引贺乐德所引《晋书》的这一段材料在《晋书》食货志中，原文如下：“孝武太元三年诏曰：‘广州夷人，宝贵铜鼓，而州境素不出铜，闻官私贾人，皆于此下贪比输钱，斤两差重，以入广州，货与夷人，铸败作鼓，其重为禁制，得者科罪’”。

“装饰”

在装饰一章中首先写了简单的概论，叙述了黑格尔关于这母题的研究结果。他说装饰的起源来自写实。它是一件东西、一只动物或一个人像或多或少地形式化的代表。原始社会的人经常把这类装饰物施之于实用的器物上。装饰与某些概念有关，它在任何民族中，不论其大小，都是普遍的。但是，艺术的感受和美的欣赏则是后来加以发展的。为了研究某种装饰，应当收集全套标本，才能把它从原始形式以后的演变弄清楚。※装饰的最初形式建立之后，它的原始的含义就被决定了。黑格尔在研究铜鼓时首先是根据这些原则进行的。就两个最古的标本而论，已证明，至少在主要环带上，它的原始概念是代表铜鼓制作者们在其生活中所发生的某些事件的。这样就变得有必要对那些较后的、装饰性发达的铜鼓，用这些对等的环带去进行审定的工作。尽管如此，考虑到这些鼓被人们所熟悉的数量，相对地说来是比较少的，因此，这一工作仍然是困难的。还有，全新的饰纹的出现，接受自一个奇异的文化（中国式的第Ⅰ、Ⅳ式，印度式的第Ⅲ式），应当给以考虑是否饰纹会从一环带转移到另一环带。这种情况发生在高度形式化的装饰中，其原始含义已被人忘记了。在第Ⅲ式鼓中常有这样的情况，一种相当萎缩的样式，布满全鼓，而且显然已变得毫无意义了。一种纹饰越是变得形式化，它在鼓上的位置就越不能肯定。同样的变化在第Ⅲ式鼓上也可看到。前面已说过的两种类型都表现出严格的地区化，而且在早期就和原始的中心区分离开了。

“星”

关于鼓面中央的星，有136件进行过分析工作，而星芒则只有144件确知其数目。星的中心、大小尺寸不等，而且有时候和光芒是分开的（见图14、15）。百分之八十二的星有十二道光芒，也有10、14、8和6道光芒的。至于类型，黑格尔证明第Ⅰ式和第Ⅳ式鼓的光芒照例是十二道，而第Ⅱ、Ⅲ式鼓则是八道。第Ⅰ式鼓星的形状可以插图10——12为代表（据黑格尔图版ⅣⅣⅣ）。插图14、15表示过渡的第Ⅰ/Ⅳ的星；插图16、17则分别为过渡的第Ⅰ/Ⅱ和Ⅱ/Ⅳ式鼓的星。插图18、19、20属于第Ⅱ式鼓；插图27——33则属于第Ⅳ式鼓。光芒间的空白常常填以一种两个对称部分组成的纹饰，很明显地代表着一个面部。这种纹饰的演变，从第Ⅰ式到后来的鼓是明显的，但在第Ⅲ式中，这种图案却被另外一种全然不同的纹饰代替了。

“鼓面”

鼓面的主要饰纹组成了铜鼓最有兴趣的部分。它是创造铜鼓民族的生活图象代表。它

原注※ 黑格尔指出哈顿（A.C.Haddon）的一篇文章，《英属纽几内亚的装饰艺术》（The Decoration art of British New Guinea），都柏林，1894年，是关于研究装饰这一难题的杰作。

对人种科学家来说，其价值是不可估计的。关于这些图象的解释将在另一章中讨论。到现在为止，有三个第Ⅰ式鼓其鼓面的主要环带中所具有的图象意义几乎是完全一样的。黑格尔假定它们是一种原型(Prototype)，这对于那些形式化了的样式提供了一种线索，即在其他铜鼓相应的环带中所出现的图象的某些部分说明，不这样解释就毫无意义了。三个原始型铜鼓的写实图象都分别包含在一个环带中，表现的是两个房屋形的结构，四个鼓手正在打鼓的形象，还有双人舂米图。在这些图象的空白处则填以四人或三人一组的羽人，^{②①}这些羽人也作为旅行者出现于鼓身上部主要环带中的船上；有时又在鼓身中部的垂直格中以大型图象出现。这些人像最引人注目的是他们头上的巨大装饰，很显然它们是用羽毛组成的；鸟冠的眼是由两个同心圆组成的小圈。衣服很长，后边像拖裙。这些人手里持着不同的器物，如，似乎也用羽毛装饰成的高盾、武器和一种用若干竹管组成的笛形乐器等。以原始铜鼓主要环带中的写实人像为出发点，在其他大多数鼓的相应环带中展现了这种饰纹的演变。如前所述，只有第Ⅱ式鼓是一个例外，它不存在主要的环带，整个鼓都布满了高度形式化了的几何纹图案。插图1a是茂里(moulie)鼓鼓身的一个羽人像，原大。插图I是录自另一个第Ⅰ式鼓，发现于西里伯斯^{②②}(Celebes)的东南部沙来叶岛。它代表了羽人已经形式化了的样式，但它与第Ⅰ式鼓的图形间的渊源是很明显的。其他表现出从一个图象明显地演变为另一个图象的过渡形样式无疑是存在的，只是今天还不知道而已。如巴梦薛曾描写过的一个铜鼓几乎和茂里的那个相同；后者，黑格尔曾从中引出他的结论，不过他在细节中是用了更多资料数据的。鸟的圆圈眼，在这一圆形的发展中构成了一个很重要的细节；它最后变成了一个纯粹的饰纹，这一点在巴梦薛的鼓上是看得很清楚的。同样，关于头饰和盾也很清楚的。插图2a，录自另一第Ⅰ式鼓，说明装饰已经高度地形式化了。这种形状的饰纹在大多数第Ⅰ式鼓上都能找到，只是有不少变异而已。它的原始含义则已湮没无闻。在第Ⅲ式鼓中，只有九鼓有这种情况。由于人们喜欢用新图案以增强其特点，因而这饰纹逐渐地被废除了。插图24、25显示饰纹缩减成了狭窄的带形。插图27、38和43^{②③}是选出来以说明第Ⅳ式鼓所用图案的形式。它们都有一个由三边组成的长方形框，同心圆圈眼是一定有的，从眼中伸出两条、有时是三条旗状的飘带。飘带的方向是不同的，有时向左，有时向右。

虽然在材料上仍然还有很多空白点，但是羽人演变的证明是可以这样建立起来以解释不少饰纹的。在长达两千年的铜鼓历史中，铜鼓不断地向广阔的地区传播发展，一定会有

译者注^{②①}元按：“羽人”一辞，似不甚妥。黑格尔所说“Stranding human Figuer”意指一昂首阔步的人像，或跨步行进的人像，无适当术语可译，暂采用目前国内通用的“羽人”来代替。又按：羽人一词系自闻在宥先生铜鼓三书发表后流行的，但“羽人”在我国传统文献的概念中系指具有双翼的神人，有时又指道士，与铜鼓中的人像迥异。同称羽人，易生混乱。故此一名称是否继续采用，尚有商榷的必要。

译者注^{②②}西里伯斯，即今苏拉威西。

译者注^{②③}元按：鲍氏此处所说“插图27、38和43”，与其所附图版中之插图数字不符。文中所说“43”在插图中为“4.2”，二者必有一误。须查Hegez原书，始能确定。

成千的遗物存在，而从一个定型过渡到另一型式的演变则以缓慢的步伐进行着。在今天已知的少数标本中，这种演变程序，只能在有限的一些饰纹中探索到。当演变受到定型化、无意义的图形时，某些鼓上的饰纹就离开了它们在鼓面上的原始部位，也可能出现于鼓身圆柱体上。但是产生上述这种饰纹的只限于第Ⅳ式鼓中那些极端的代表品。在这些鼓上也可能会出现一种全新的母题代替了那些老式的母题。这样，“中国的”第Ⅳ式鼓面上就会出现龙、鱼、古钱图案，还有八卦，在一些少见的例中甚至还有中国文字。尽管如此，有时在这些奇异的母题中，原始图案的痕迹已经几乎不可辨认，但它还在残存着。

“飞鸟环带”

主要环带被另一狭窄的环间隔开后，接着就是一条比较宽的飞鸟环带。这一环带特别富有趣味。拿它来和铜鼓上其他相应的环带上的图案作比较，就会再一次显示出装饰的发展情况，从一个具体的、自然主义的原始形象，经过不同的过渡时期，终于演变为不易了解的几何纹形式。在第Ⅰ式鼓的四个鼓中，飞鸟环带甚至可以考虑作为主要环带，因为他们的鼓面上并没有其他的主要环带。第Ⅰ式鼓具有代表性的飞鸟环带，而第Ⅲ式鼓环带中却没有鸟。但在第Ⅲ式鼓中的十九个鼓却有此环带，而且有的同时发生在2—4的环带中。第Ⅳ式鼓只有一鼓为飞鸟。在茂里鼓的环带中，有十六个飞鸟，一只紧接着一只。鸟具有长长的尖嘴，头上长着纤细的鸟冠。鸟翅不很宽，而鸟尾则作三角形；鸟眼为一圆圈，中间有一小点。插图3、4和9（图版XXXVII）都属于第Ⅰ式鼓，可以说明走向形式化的过程。在第Ⅳ式鼓中，飞鸟的母题只发生在两件标本上。鼓面的环带中，一为八鸟，一为四鸟，图象彼此交替出现。但，在第Ⅰ式鼓中某些鼓的不同环带中却出现为另一种饰纹。黑格尔把它叫作“双尾鸟”（the doublebirds tail）图案，这在图版XXXVI的插图8中有说明。拿这一图案与图版XXXVI的插图4比较，就显示出前者的左边代表着鸟腿而后者则代表鸟尾。同样的图案也对称地增加在右边。图版XXXVI的插图17代表着这种饶有兴味的装饰图案。这是采自第Ⅲ式鼓的，其中出现了一些新的中国式图案。在这儿鸟尾和“古钱”图案连接在一起。黑格尔对于双尾鸟，以后又追溯到一些常见的菱形图案。它们出现在特殊的环带上，这些环带本来应当留着双尾鸟饰纹用的。第Ⅲ式鼓采用了制钱的图形，它，作为幸福的象征，是中国人所喜欢的一种装饰图案。但是，由于它不是原始的图案，铜鼓的制造者对它作了修改并使之图案化到辨认不出来。对于这一过程，黑格尔给了一系列的例证。在这之外，图版XIV的插图2、9和10对于这一想法也足够说明了。古钱图案转变为一种四叶花，这样就创造了一种新的饰纹。这和那些原始的图案已经没有什么联系了。第Ⅳ式鼓也有古钱图案，但是由于这种型式的鼓是在中国的影响下发展起来的，而且还继续处在它的控制下，因此，这些著名母题的变更，当然就不成问题了。

“鼓身的主要环带”

说到鼓身的上部，黑格尔所熟知的三个重要的鼓以及巴梦薛、戈鹭波分别在1918和1929年叙述过的鼓，※都显示了一个由六条船、9—11个水手所组成的主题

原注※：见下页。

图(图版I)。在它们之间,船的装备和立鸟的外形有了一些微小的不同。在沙来叶鼓的船下有一条鱼(图版IV)船尾向上翻转,形如一个奇特的头。沙来叶鼓再一次显示了从早期鼓上的写实图象转向形式化的第一步。这些早期鼓如版图XXXIV插图3、4、5和6所显示的第I式鼓的标本那样,它们的演变还在相当地继续着。作为主体的船形,当然转变成了一种装饰性图象,而鱼则在一些鼓上保持了下来。水手和鸟全部消失了。在原始的鼓上,只有六条单独的船,但在它们转变成单纯的装饰图案后,却重复了二十遍。在插图4和5中,鱼也被另一些饰纹代替了。到达这一阶段时,整个的图案明显地都失去了它原来的含义。在这种简化了的样式中,还产生了位置颠倒的情况。第I式铜鼓中,颠倒的有八例,而其他一些代表品中则根本没有舟船这一环带了。在第II式鼓中,母题变成了全部装饰细目的一部分。极度简化了的形式如插图9和10很明显地是从插图7演变成的,它们出现于鼓身的上部。在另一第II式鼓中,图案发展成为插图13的形象,两个形式化了的船,其中一船倒置,空白的地方构成了一个菱形。插图15和16也来自第II式鼓的鼓身,明显地属于同一组。第II组鼓身上的不同饰纹不属于这些有问题的母题。但是第IV式鼓上船的图案却是明显地多种多样的。在大多数情况下,图案已被极度地简化,但是从它的形式和在鼓上的位置来看,毫无疑问,这些图案都是船的残迹。在这一类型的某些鼓上,简化了的图案表现出一种走向新鲜的发展倾向,并从而变成了新图案系统的起点。这应当归因于受到了新的影响,即中国文化的影响。有一种饰纹几乎和那些已被简化了的船形一样,经常发现于中国青铜器上,它的源溯至今还不清楚(图版XXXV II,插图4)。因此,可以很自然地说,在第IV式鼓中,中国式的饰纹,从简化了的到复杂化了的,逐渐取代了那些简略的船形图案。黑格尔在图版XXXV中,用图形说明了一系列图案的这种发展情况。虽然它在鼓身周围还坚持着简单的图案,但也转移到了鼓面上,并变得比较复杂了。

至于鼓身的上部,其结果是只有第I式鼓才明显地有船形图。第II式鼓中有少数简化了的图案形式的代表品,而第IV式鼓所表现的则是受中国影响的变体。这种图案在第III式鼓中不见了。相应的环带中填的是连绵不断的波浪线,显然代表着水,所以黑格尔作了与水可能有关的假定,尽管水并不就是暗示船。

“鼓身中部‘格’的主要图案”

在第I式鼓的主要鼓中,其垂直饰纹带,被分为八个格,每一格中都包含有羽人形式的图象。他们比鼓面上的那些图要大些,但在其他方面却和他们相似,也和船纹环带中的某些水手的形象相似。这些图象,彼此并不完全一样,不过仅止于细节方面有所不同。因此,它们中的每一个都需用自己单独的模型。在现存的标本中,沙来叶鼓再次显示出它是走向形式化的第一步。这一变化的过程在其他第I式鼓中继续进行着。当人像变成连续饰纹而逐渐消失时,分成八格的垂直带却坚持了下去。第IV式鼓在鼓身上部和中部没有明显地分成环带,这部分的饰纹与“羽人”形象无关。

篇幅不容许遵循黑格尔关于附加环带的详细讨论,因为那将需要过多的插图。黑格尔著述的第二卷包含了四十五幅图版,其中有二十八幅是全鼓或鼓的大部分,而其余部分还有超过七百多幅的图案复制品,大多数都是按系统分类的插图,以便尽可能地说明原始形

式的含义和发展。因此，对于上述主要环带中的母题只能选录少数特别有趣的附加录于此。有一种“点”或“小点”的图案发生在鼓身下部环带中，第Ⅰ式鼓在鼓面上，而大多数第Ⅳ式鼓的标本上也再度出现了这一图案。它的形状是一种小的圆形突起物，在鼓身上部和鼓面上也有。这些圆形突起物是很著名的，某些学者们说它代表着钉头，它们在木鼓上是用未钉紧兽皮的。于是得出结论：铜鼓的前身是中国古代的木鼓。黑格尔拒绝了对圆点的这一解释，因为这些圆形突起物也发现在鼓面上，作为钉头来说，在这里是毫无意义的。但是，在一些很晚的第Ⅳ式鼓上，中国的制造者在装饰鼓时用的是一种完全不同的方法。钉子这种观念是他们从中国鼓上所熟知的，因而可能由于某种缘故，他们受到了这一观念的影响。对于黑格尔来说，他认为圆点似乎和饰纹中的“眼”有关。这种饰纹的起源是完全清楚的。它在最初的形象表现作一个圆点组成的圈或是两个同心圆圈，中间有一小点或无小点。三个同心圆圈的也有发现。

在人像中，眼的表现只是一个圆点。它也出现于上述四种鸟的一种里。这些鸟在图象中扮演着一种重要的角色。它们出现于小屋的房檐上，同时并构成羽人装饰的一部分；或者出现于装饰成船尾的奇异动物的头部。鱼和类似孔雀的鸟尾也有这种成问题的装饰。但是眼的饰纹，由于一些至今还不清楚的原因，也单独地出现，在第Ⅰ式和第Ⅲ式鼓中有此情况。在初期铜鼓的房形建筑饰纹上可以看到一种简单的图象，黑格尔把它叫作“切线图”（Tangent Circle）。它是由两个眼圈组成，两眼之间用一条对角线连接起来，线的一端连于一眼的上边，另一端则连于其他一眼外圈的下边。这种图案既可以包含着一双圆圈，如上述那样连接着；也可以组成连续不断的饰纹，其切线或者向左，或者向右，很有趣而又很重要。黑格尔为了研究眼圈追溯了各种各样的旋纹图案。某些铜鼓的眼纹由合口旋纹（Closed spiral）所代替。这种旋纹，由中心出发向外盘绕，并接触于倒数第二线上。乍看起来这种饰纹似乎与眼的饰纹相同；但它不是由同心圆所组成，而是由旋纹紧密组成的。黑格尔考证出在第Ⅲ式鼓中，有四个鼓的眼纹被这种特殊图案所代替。各个鼓上都没有发现眼本身的图案。眼纹的另一变体是“切线旋纹”（Tangent Spiral）。它的最后一圈末端是开口的，并变成了另一旋纹的切线。这种图案并非连续不断的，它和西方经典考古学所谓的“连续旋纹”（Runingspiral，或德文中的“Laufender Hued”）不同。黑格尔曾研究过两个第Ⅰ式鼓所具有的这一饰纹。它们出现在次要的环带中。戈鹭波在1929年所描述的一个第Ⅰ式鼓，它所具有的这种饰纹制作得非常精美，在鼓面上占据着一个很突出的位置。戈鹭波指出这种图案在今天某些印度尼西亚部落中（巴塔克 Battak，达亚克 Dayak^{②③}）仍存在着，它们被雕刻在木头上或作为纹身的图案。

第Ⅳ式鼓的旋纹有各种各样的组合（有十六种双旋纹，采用了各种可能的连接法，其中实际上仅有十四件确有此种饰纹）。但是，这些饰纹究竟是否从眼的图案演变而来，究竟是否介绍自高度影响第Ⅳ式鼓饰纹的中国艺术，仍是可疑的。在中国装饰艺术中，旋纹是很流行的。※

译者注^{②③} 达亚克人，旧译又作达耶克人、达押克人、陆居达押克人等。

原注※ 戈鹭波在此处指出，中国的雷纹和印度尼西亚的旋纹，可能来自一个共同的源渊。

第Ⅰ式鼓中的“菱形回纹”(Lozenge meander", 黑格尔把它解释作一种双旋纹尾端连锁的有角图形。这种图案的形式是多种多样的。

“长方形和回纹图案”(Rectangle and the meander Patterns), 是彼此密切有关的。后者在中国古代艺术品中经常发现, 是一种典型的图案。它只在第Ⅳ式鼓中出现。关于中国回纹的形式, 黑格尔插入了下列一段有趣的叙述: 根据《博古图》, 经典的西方回纹, 在古代中国并不常见。这种图案, 大多数使用的是“开口式单回纹”(Open Single meander), 或者是其变体“合口式双回纹”(Closed Double meander), 和连续回纹(Continuous meander)相对的可以叫作短回纹(Short meander)。两种图案都是用来装饰空白并出现于母题之间。连续回纹适合于条形和带形。中国古代的回纹常被旋纹所代替, 它们彼此间的交替变换是常见的。甚至, 如果需要的话, 一个双回纹可以包括两个不同的部分, 一部分为回纹, 另一部分为旋纹。※※

“长方形图案”也只限于第Ⅳ式鼓, 它包括长方形和有时候勾连在一起的方形。这也是典型的图案母题。

结 论

巴罗评论黑格尔的书不独是一本重要的著述, 而且是一本“出色的图案母题全集”, 它的铜鼓分类法论述已成为进一步研究这一题目的基础。自从黑格尔发表了总数达165件铜鼓以后, 他所渴望的这类标本, 最近已经又有了大量的、新的发现。当他谈到自己的著述时, 总是谦逊地说是一种“对装饰艺术研究的贡献。”诚然, 他所采用的全面的研究方法, 即追溯无意义的图案至具体原型并断然放弃了那种以为几何图案是初民的一种独立发明的概念, 这对研究初民艺术的学者来说是极为重要的。对于人类学家来说也是如此, 黑格尔给了他们同样的有价值的暗示。他强调研究刻在铜鼓上的图案, 包括青蛙和星的解释, 并强调研究创造铜鼓者们的思想概念。虽然, 对他来说, 关于中国西南和印度尼西亚的民族, 特别是他们在亚洲大陆已知的遗迹材料用的比较少了点, 但他对铜鼓的起源认为是属于中国西南部和印度支那的民族, 这一论点他自己表示得很清楚。在这方面黑格尔拒绝了起源于马援和诸葛亮的理论。※至于第Ⅰ式鼓的老家, 黑格尔仍然持怀疑态度。但在较后时期, 这一问题已被戈鹭波及时解决了。

黑格尔在他的书中研究过另一个直到现在还不出名的、有关起源的理论, 它可能具有普遍的兴趣, 而在文献中很显然从来还没有人引用过。现略述如下。这一有问题的文章是著名的法国学者拉克贝里(Tennien de Zaccouze)②④没有写完的一篇论文, 《非中国

原注※※ 黑格尔在此处引证了夏德(Hirth)博士的著述“Über den meander und das Trigutrum in der Chinesisch und japanischen Kunst”, Chinesischen Studien, 卷1, 1890年。

原注※ 黑格尔熟悉《四川通志》、《广州记》、《晋书》和《南史》中有关铜鼓部分的材料。很多有价值的资料, 是由贺乐德提供的。

译者注②④ 拉克贝里, 旧译又作赖哥贝里等。

的古代青铜圣鼓》(On antiQue and Sacred Drums Of NonCHina), 发表于他主办的杂志《巴比伦和东方的纪录》(the Babylonian and Oriental ReCord), 卷7, 9——10期及卷8, 由于作者的死亡, 文章没有写完。

拉克贝里在他著述中的第一部分研究了古代中国的乐器, 并得出结论, 铜鼓不起源于中国。但是, 尽管印度从来没有发现过铜鼓, 他却把发源地指向印度。他引证了曾经六次译为中文的《拉里陀 吠斯陀罗》(Lalita Vistara), 即《梵文佛本生故事》。在这篇文章中, 根据当地编纂者的意见, 在释迦牟尼出生前后曾听到人们谈论过的乐器有大鼓、陶鼓、铜鼓等。更进一步, “据说在公元349——353年在凉朝^②当张重华统治时期, 曾有一印度僧人来朝, 呈献了九种乐器, 其中有铜鼓。”拉克贝里的结论说: “前述的历史实例证实了《拉里陀 吠斯陀罗》作者的话, 铜鼓在印度是闻名的而且被使用着, 但是它没有谈到这种乐器的形式和模样。……叙述了大约四十件现代印度的乐器, 其中十八件属于打击乐器, 后者中有十五件是鼓。”作者列举了这些之后, 接着说: “此处没有提到任何类型的任何铜鼓, 因此, 似乎这种习俗已经放弃很久了。”拉克贝里紧接着在他的论文里编纂了有关铜鼓的中文资料。他说铜鼓既不是中国的(“中国的”此处指汉人——译者), 也不是印度的, 而是很早时期起就属于中国南部和印度支那土著的。尽管如此, 作者并没有把他的最后结论描绘出来。他总是倾向于把东西文化追源于西方, 特别是追源到幼发拉底河和底格里斯河区域。正如黑格尔所指出的: “拉克贝里也许可能把铜鼓的老家也延伸到这些区域。”

通过日本学者鸟居龙藏的传播, 黑格尔的书, 在中国变得更为广泛出名了。鸟居把黑格尔的研究包括在他关于苗族的著述中。原著和译本都题名《苗族调查报告》※鸟居同时增加了在日本所发现的第Ⅱ式鼓和第Ⅳ式鼓的叙述。他并指出贵州仲家和苗族所用的一些刺绣图案和铜鼓的某些设计是一样的。但是, 这些是属于第Ⅳ式鼓的, 在它上面是采用汉人装饰的。

由于几乎从六世纪以来, 古代铜鼓就被当作骨董被人们收集着, 同时铜鼓的生产又一直继续到最后一个王朝, ※※当然会存在许多伪造品。据说, ※※※大约在十七世纪时, 广州有十家制钟业的行会, 他们的技术是保密的。常常有些铜鼓的铭文, 其臆造的年代是在较后时期刻上的, 而不是和铜鼓铸在一起的。

“铜鼓文献余论”

简略地谈一下在黑格尔的著述发表以后铜鼓发现的情况。巴梦薛在他1918年发表

译者注^② 元按: 凉朝, 指前凉。公元349为公元346之误。张重华为前凉敬烈公。

原注※ 但是, 黑格尔的姓“Heger”在整个译文中都误拼为“Hegel”

原注※※ 黑格尔提到有一个第Ⅳ式铜鼓的纪年是道光二年。

原注※※※ 根据冈德伯(muerstesiberg)《中国美术史》(ChiWiChe KunstesC iChte), 1924年。

于《远东博古院报告》(Bulletin de l'Ecole Française d'EXtrême-Orient)的文章《古代铜鼓》(«Anciens Tambours d'e Bronze»)中提到另外二十二面铜鼓,其中大多数属于河内博物馆,其余则在私人手中。巴梦薛根据黑格尔的分类法,对它们作了分类:第I式鼓中有一件很好的鼓,与黑格尔的两个初期的鼓相似;第II式鼓有六件;第III式鼓有两件;其余均属通常的第IV式鼓。第I式鼓保存在东京Hanan的一个庙子里。第III式鼓的六个鼓同样也来自东京,这一事实决定了这一式的老家,这原是黑格尔公开遗留下来的一个问题。第IV式鼓的来源是多种多样的。从一些主要的情况来看,大多数是从云南省来的。巴梦薛对黑格尔的书作了一些说明后,随即以插图进行了详细的描绘。他的第一鼓的高度和直径大小几乎和黑格尔的茂里鼓完全相同。两个鼓的星芒都是十四条。两个鼓的鼓面上写实图象的排列次序都一样,但是河内的鼓在细节上表现得更清楚些。羽人所持的武器不同。

在鼓面的图象和飞鸟环带间另增加了一条环带,其中交替出现着鸟和牡鹿的图象。鼓身上船只的雕工更为精致,而水手的装备则与茂里鼓者有所不同。在垂直格中也同样有羽人,手中所持的是斧头和笛子。巴梦薛对这些图象作了解释,有些地方他反对黑格尔的观点。他最后指出铜鼓图案与发现于东京古墓中的青铜兵器图案有某些显著的相似处,这一意见后来为戈鹭波所接受并在其杰出的论文《东京和安南北部的青铜器时代》(L'Age en Bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam)※中在细节上进行了研究。从1924到1928年,在清化(Than—HOA)、东山(DONG—SON)、马河(SON—MA)的右岸,原属《后汉书》中的九真地区,进行了发掘工作。这儿所发现的古墓与中国古代的砖墓迥然不同,这类墓在东京附近随处可见。它们是些简单的沟,死者和大批的随葬品,即埋于其中。在这些遗物中有铜鼓、农具、容器、装饰品、兵器和古钱。后者,大多数是没有纪年的半两、五铢式的钱币。※※至于铜鼓,发掘出二十件,还有一些碎片。它们的尺寸变得很小,显然是想用来代替较大的鼓。这种铜鼓,当触及时,并不发音。但是,小鼓具有一种特有的形式,鼓面中心也有星。有的中心铸一钩,以供悬挂之用。其中有一个基座铸作狗形。在古墓出土的其他遗物中,手斧是特别有趣的。它和第I式鼓上那些作为羽人的装备物,铸在一条棒上的手斧图象完全一样。组成部分图象的双人舂米图所用的那种奇特容器,在古墓出土遗物中也可找到类似的东西。但是有关铜鼓的最重要的结果是在一些兵器上出现的同样图象。船、人像、牡鹿的图形可以毫无问题地说明兵器和铜鼓来自同一个作坊。利用这些发现有可能把铜鼓的时代推断在公元后一世纪。更进一步对这些不明的兵器的成分进行了分析,证明它们和铜鼓的成分是接近的。※※※

发现的总数量和丰富的遗物装饰,证明了东亚青铜器文化的发展,在东京达到了它的

原注※ 《远东博古院报告》XXIX卷,1929年。

原注※※ 半两钱的行使大约在公元前三世纪,而五铢则一直晚至唐代仍在流通。但是,一些王莽钱——篡位时期为公元9——23年——可以确定遗物的年代在公元五十年前。

原注※※※ 戈鹭波的分析结果:铜55%铅和锡分别是17%15%。

顶点。根据中国的资料，青铜时期在这一地一直持续到公元后第三世纪。这似乎表明铸造青铜的艺术是来自北方，即中国。戈鹭波进一步描述了一件出土于老挝地区稻田中富有价值的第Ⅰ式鼓，此鼓从1924年以后即归河内博物馆所有。他把此鼓归于东山文化。鼓面上的主要环带中表现的是“切线旋纹”母题的优美技艺。它的外框由鸟和戈鹭波认为是蜥蜴的动物图纹所组成。鼓身的上部有六只船，船上有九到十一个水手，还有鱼和一些四足动物，而十二个垂直格中则包括一对牡鹿，它们的下面是两个羽人。戈鹭波增加了一段关于一般写实图象的、非常明晰而又成功的解释，同时提到一个在爪哇发现并保存在那里的铜鼓。此鼓，哈塞尔（G.A.J.Hager）曾在1910年的《国际考古和人种学》（Internationales archiv fuer Etnograrher）中叙述过。※※这将把有人像和船的第Ⅰ式鼓的总数增加至五个，还不包括最先把图案简化的沙来叶鼓在内。在上述各鼓中，鼓面上有图象特征的鼓只有三件。

叶慈（W.P.Yetts）于1930年在他的《攸莫佛波洛斯藏品目录》（the Catalogue Of the Eumorfopoulos Collection）第二卷评述一个没有什么特别重要的第Ⅳ式鼓时，发展了一种铜鼓起源于中国的理论。

虽然作者似乎对这一主体的文献很熟悉，但他尽力追溯出来的却是一种“没有遗留什么例证的中国原型”。根据作者的意见，从古代文字中获得的证据支持了他的信念，即这种原型是存在的，它用一种鸛鹤母题装饰着。从这一事实中作者看到了它与铜鼓间的联系。

作者从《周礼》中译出了一段有关鼓的记载，它叙述了中国古代各种不同的鼓及其用处。没有发现青铜鼓。……但是，作者仍重复说：“这种猜测是敢保证的，乐器大量地被应用在战争中，而在情况需要耐久时，有时就会用青铜来制造。”他表示对中国注译家的责任心持怀疑态度，因而他自己从《史记》中找了另一条有利于他的主张的辩解材料：在公元前623年②周王曾赐给秦穆公一件青铜鼓，因而证明神秘的中国青铜鼓原型是以有冠饰的马装饰的（如民族鼓上所出现的那样）。叶慈收编了约二十种关于“𦍋”字的不同古代写法。“𦍋”字的上部，看起来象征着一一种发芽的草，“𦍋”，叶慈解释作羽毛，而那些表现得更精致和看来几乎像刻绘的鸛的图形，他假定它代表的是一个马。用鸛翎羽毛构成的幕罩或雨伞是组成古代铜鼓环带中图象的一部分，它和白鸛图案都是鼓和其他遗物上流行的纹饰。这些似乎把中国铜鼓和那些其他民族的铜鼓联系起来了。

此处可以加入河南安阳古墓中的浮雕，至少有四个表示动作的鼓手图象。鼓成柄形，可以由两面打击，按置在一个座基上。其中有两个座基雕作动物形。※铜鼓的顶部很明显地具有前述的那种雕刻，它可以解释作一种流苏式或羽毛式的小棒，当打击时，也许会发

原注※※ 《爪哇的一个铜鼓》。

译者注② 公元前623年为周襄王29年。

原注※ 座基的脚，有一只是一条狗的形象；一只则为一对狗。这些确实与戈鹭波描绘的青铜鼓实物有点相似。铜鼓这样装饰起来实际上将会大大地妨碍它的震动和音响。也可能是铜鼓的制造者根据自己的爱好，并抄袭了他在某些地方所见的中国铜鼓的基座样式。