

汉代袖舞研究

◎ 梁宇 著



华中师范大学出版社

2011年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“汉代袖舞研究”（11YJC760047）

本书由华中师范大学出版社提供的出版基金全额资助

汉代袖舞研究

◎ 梁宇 著

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

汉代袖舞研究 / 梁宇著. — 武汉: 华中师范大学出版社, 2014. 8

ISBN 978-7-5622-6726-3

I. ① 汉… II. ① 梁… III. ① 古典舞蹈—研究—中国—汉代
IV. ① J722.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 154575 号

汉代袖舞研究

© 梁 宇 著

责任编辑: 童 雯 冯会平

封面设计: 罗明波

责任校对: 罗 艺

编辑室: 学术出版中心

电话: 027-67863220

出版发行: 华中师范大学出版社

社址: 湖北省武汉市珞喻路 152 号

邮编: 430079

电话: 027-67863426/3280(发行部) 027-67861321(邮购)

传真: 027-67863291

网址: <http://www.ccnapress.com>

电子信箱: hscbs@public.wh.hb.cn

印刷: 湖北恒泰印务有限公司

督印: 章光琼

字数: 368 千字

开本: 710mm×1000mm 1/16

印张: 21.75

版次: 2014 年 8 月第 1 版

印次: 2014 年 8 月第 1 次印刷

定价: 53.00 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者: 欢迎举报盗版, 请拨打举报电话 027-67861321

前言

一、汉代袖舞研究的价值与意义

“汉代舞蹈研究”属于中国舞蹈考古的范畴，也是古代文化发展史的研究课题。纵观整个中国古代舞蹈史，它是个既漫长又灿烂的文化旅程，在中华五千多年的文明历史中，古代舞蹈是不可忽略的重要篇章。

汉代，在中华民族发展史上具有重要意义，汉帝国的形成在一定程度上意味着“中华”这一概念的形成。由于它统治时间长，政治稳定、经济繁荣、思想活跃、文化发达、艺术绚烂……在各个方面都为后世的发展奠定了基础。汉代舞蹈的兴盛正是这个时代在文化艺术方面的突出显现。从舞蹈形式到艺术审美风格，汉代乐舞水平都达到了相当的高度，呈现出“博大宏放”、“粗拙质朴”、“浪漫恣肆”的艺术气质，作为中国古代舞蹈发展史上的第二次高峰，具有极其可贵的探索意义和研究价值。另外，这个时代遗存的舞蹈信息资源较为丰富，尤其是大量汉画像砖石的传世，像摄影图片那样成功地记录了舞蹈的精彩瞬间，为后人探索汉代乐舞的真实面目保留下了弥足珍贵的艺术形象。因此，笔者将研究范围锁定在汉代舞蹈这一大的框架中，对这段历史时期的各类舞蹈现象进行分类研究，大力搜集、挖掘现存的汉代舞蹈信息，并对这些信息进行分析、整理，结合二十余年来所学的舞蹈专业知识，明确提出自己的见解。

“袖舞”是汉代舞蹈里最具特点的舞蹈种类。因此，在汉代舞蹈系列研究中，笔者首先选择的方向就是汉代袖舞，对汉代袖舞进行全面、深入、细致的研究。

汉画像砖石、陶俑、肖形印、漆器（漆画）、帛画和汉代文学作品（如《舞赋》、《观舞赋》、《西京赋》、《东京赋》、《南都赋》、《章华赋》等）……诸多当时的考古文物既为汉代袖舞提供了文字上的生动描述，又可让人们从中感受到长袖的妩媚、博袖的狂放、蝶袖的清雅、小袖的俏皮……

汉代由于受楚文化的影响，袖舞呈现出浪漫而又不失狂放的气质，体现出汉代艺术的独特魅力。尤其是从中折射出的文化气息，使现代人不仅了解

到袖的形态，更能感受到汉代的文化氛围。同时，在汉画像砖石中可以看到蝶袖、博袖、筒袖等诸多袖舞形式。正是不同袖的种类，丰富了舞蹈中“袖”的运用，对后世袖舞、袖技，甚至是戏曲水袖的表演都产生了深远的影响。

中国是以汉族为主体的多民族国家，自汉代以后我们被称或自称为“汉人”、“汉族”。汉帝国的统一之势、封建社会的蒸蒸日上、文化交流的欣欣向荣，都为汉代舞蹈在整个中国古代舞蹈发展史上的突出地位奠定了雄厚的基础。

汉代“俗乐舞”登上历史舞台，标志着对舞蹈艺术品性的充分认定。此前一直居于正统地位的“雅乐舞”，尤其是西周时期制礼作乐的“六舞”，在秦代就仅剩下了文舞和武舞。到汉代，这类乐舞依然保持着“礼”的品性，仪式化地维系着，并延续至后世。经春秋战国人本精神的觉醒，乐舞的娱乐功能成为人们的迫切需求，理性逻辑的祭祀乐舞逐渐让步，四夷民族之乐也纷纷涌入宫廷，成为汉代皇家祭祀乐舞。汉代乐舞完成了娱人大于娱神，审美重于礼教的重要转换。汉代舞蹈上承夏、商、周、秦，下启魏、晋、隋、唐，作为中国古代舞蹈发展史上的第二次高峰，它承前启后、继往开来。因此，对汉代舞蹈的研究，也可以说是对夏、商、周以来，舞蹈在艺术上得以返璞归真的认识与研究。

“汉代舞蹈”包括汉代皇家祭祀乐舞和汉代“俗乐舞”两个方面，其舞蹈在审美取向上由“雅”向“俗”，两种“乐舞”在汉代的取向并存凸现：一类接续周、秦以来“雅乐舞”的职能，继续承载祭祀礼仪的功用，这在皇家与民间都有体现；另一类则成为社会生活中不可缺少的娱乐方式，主要是来自民间丰富多彩的“俗乐舞”。而“汉代袖舞”却贯穿于这两类舞蹈之中，以其丰富多样的表现为汉代雅俗乐舞增添了浓墨重彩的一笔。

笔者尝试以立体全面的视角，研究、“复原”已经失传的汉代典型舞蹈“袖舞”，争取让两千年后的今人复睹历史文化艺术的卓越风姿，重见汉代袖舞的风情万种。

二、为什么要研究汉代袖舞

长期以来，笔者被汉代舞蹈文物中千姿百态的袖舞形象深深震撼着、吸引着、感动着，感动于那来自苍茫远古的艺术感染力，惊叹于历代舞蹈者的天赋才华。正是这种同样身为舞者的感性冲动和“知其然，不知其所以然”的困惑，成为笔者研究汉代袖舞的主观动机。

较之其他舞蹈研究者而言，笔者的优势在于曾经有二十余年活跃在舞蹈学习与舞蹈表演领域，曾是优秀的舞蹈演员，亦当过舞蹈编导，最后从事舞蹈史学研究。数千年来，人们的思想观念、饮食习惯、生活方式、心态愿望等或许已经改变得太多太多，然而人们的身体构造却不曾有过改变，现代的舞者们做着顺畅的动作，古代的舞伎们也应该做着顺畅；现代的舞者们做着别扭的动作，古代的舞伎们也应该做着别扭。用动作表现和肢体语言参与历史研究，正是舞蹈史学研究不同于其他学科的突出特点。可惜成千上万的舞者中走入舞蹈史学研究这条路的却不足万分之一，而在这条稀稀疏疏的研究之路上对舞蹈有过身体感受和舞台表演经验者更是少之又少，从1949年至今（2014年）不足百人，其中科班出身后专注于中国古代舞蹈史学研究的不过十数人。这既是中国舞蹈界的不幸，又是我们这些后学的幸运，因为无论你致力于舞蹈史学中哪个点的研究，不敢说绝后，但大都是空前的。运用与古代舞人相接的身体感受来解析出土文物图像中的舞蹈，笔者感觉自己的优势得天独厚。

“袖舞”，是以人类服饰中的“袖”作为道具，兼表演性、技巧性、观赏性、教化性、审美性为一体的传统舞蹈样式，也是中国古代舞蹈的突出标志。纵观中国舞蹈的万代千秋，袖舞几乎贯穿了古代舞蹈史上的各个历史时期，并随着舞蹈创作和舞蹈演艺的发展而日新月异：历经了上古时期“巫舞合一”的虔诚与迷狂，夏商周“以舞为仪”的庄重与肃穆，春秋战国“长袖细腰”的曼妙与妩媚，秦汉“翘袖折腰”的纯熟与精灿，魏晋“天人合一”的逍遥与洒脱，隋唐“霓裳羽衣”的雍容与华美，以及明清“戏曲水袖”的浓缩与精炼。

从考古资料，尤其是各类承载舞蹈形象的资料来看，汉代袖舞资讯最为丰富、最为广泛、最为系统，也最为典型，既是集大成者，又是后世各类袖舞表演与技术技巧的总依据。这也正是笔者选择“袖”这一最为丰富的汉代舞蹈种类进行研究的根本动因。

笔者从进入大学就开始了对中国古代舞蹈的学习与研究，从最初的兴趣爱好发展到如今致力于将中华古代乐舞研究与“复原”作为自己始终不渝的理想和奋斗目标。研究、“复原”中华古代乐舞中的袖舞在于“古为今用，推陈出新”，将研究成果应用于舞蹈理论教学和舞蹈实践演出。

三、汉代袖舞的研究内容

在灿若繁星的中国历代考古文物中，有大量生动逼真的乐舞图像，而其

中以汉代乐舞图像最为丰富。在汉代乐舞图像里，又以袖舞形象最为突出，不同样式的袖舞各具特色，无论是“翘袖折腰”、“长袖交横”，还是“袖如素霓”、“袖如回雪”，可以说汉代袖舞风姿绰约，在中国舞蹈史中最具典范性，是中国传统乐舞艺术的标志形象。历经千载，传承至今，也成为当代中国舞蹈界的徽标形象。古往今来的袖舞从技法到编排，从表演到教学，大多沿袭汉代袖舞，依托袖而作舞，贯穿了中国古代舞蹈史的每个历史阶段。

本书优选汉代舞蹈中丰富多彩的袖舞，在广泛收集图像资料的基础上，通过对图像的甄别、归类，逐步整理汉代袖舞在不同种类舞蹈，如盘鼓舞、建鼓舞、百戏、以舞相属（交谊舞）、即兴舞等中的运用。接着，从袖舞的样式、袖舞的延伸（巾舞、绸舞）两个方面展开对汉代袖舞的具体分析，归纳出汉代袖舞表演所穿着的不同样式的舞服，以及每种舞服所呈现出的不同表演风格和表演技艺。

进而深入解析汉代袖舞的表演形式和表演场合：在表演形式中，通过对独舞、双人舞（对舞）、三人舞和群舞中袖舞不同的表演方式、表演方法等进行解读，并将今日舞蹈界对于独、双、三、群舞的编导方法和汉代舞蹈的编导方法进行比对，细致剖析古代舞蹈编导技法与当代舞蹈编导技法的异同；在汉代袖舞表演场合中，试图采用文字、图像等资料分析汉代袖舞在不同表演场合中的运用，以袖舞的表演主体乐舞伎为主线，引出她们在宫廷雅乐场合、宫廷宴乐场合、贵族士大夫家宴场合、广场、田野、庭院、庄园等不同场合中的表演，同时分析这些表演场合对于袖舞表演主体而言，哪些方面起到了推动作用、哪些方面又产生了阻碍影响。

从远古文字中的袖舞意象追溯到周代的“以袖为仪”，再到春秋战国时期的“长袖善舞”，既而引出主旨——丰富多彩的汉代袖舞。将品种繁多且又独具特色，在汉代达到极致并凝化为图式的各类袖舞，通过图像呈现与文字解释结合的方式引出，并通过对其表演方式、编导方法、各式袖形、繁复袖技等诸多方面的细致剖析，强调汉代袖舞的艺术技艺和审美价值。

最后，笔者结合自己多年来从事舞蹈专业的知识积累和身体感受，综合所有收集到的资料，分析阐述汉代袖舞的表演风格（如飘逸、柔媚、豪放、轻盈、诙谐、朴拙等）、表演技巧（如腾跳、旋转、翻滚、折腰、杂技化技艺等）、表演技法（如托、绕、绞、抛、甩、扬等不同袖技的运用）和动静态舞姿（注：舞姿解析分为动态舞姿解析和静态舞姿解析两部分，即舞蹈进行过程中的动态舞姿解析；舞蹈进行中的瞬间停顿、亮相或舞蹈开始与结束时的

造型等静态舞姿解析)。

对于汉代舞蹈文物中袖舞的概括解读,无论是对于表演技法、动势、舞姿的解剖,还是对于表演风格、技艺、编创方法的归纳、分析,其最终目的不是将其束之高阁,而是将这些辨析出来的汉代舞蹈文物中的袖舞运用到当今舞蹈理论教学和舞蹈编创及表演实践中去。通过对典型性图片中来龙去脉的动作的解析,将汉代袖舞提炼成元素性训练动作,整理成舞蹈教学体系中汉代袖舞的教学训练纲要。

《汉代袖舞研究》以对汉画像砖石的分析为主,并辅以相关历史文献佐证,亦参考了其他学科的研究方法,对交叉学科领域进行初步尝试,使之成为中国舞蹈界中首次对汉代袖舞进行全面、系统整理和研究的专著。

四、汉代袖舞的国内外研究现状

在国内对汉代袖舞的相关研究有:高峰的《浅析汉代陶俑的造型特点及影响》、石向东的《浅谈民俗与秦汉雕塑》、王小丽的《南阳汉画像石的民族艺术风格》、吴金宝的《汉画像乐舞艺术的区域文化特征》、苏丹的《从汉画看汉代女乐舞蹈的形态特征》、李通英的《从汉画像石看汉代巾袖舞蹈与中国舞蹈之渊源关系》。硕士论文有:苏岩的《长袖婆娑舞汉天——从考古出土实物谈汉代长袖舞》、孙倩的《中国古代舞蹈艺术发展史中的重要阶段——汉魏六朝时期乐舞探微》。

另外,中国舞蹈史家王克芬的《中国古代舞蹈》、彭松的《中国舞蹈史》、袁禾的《中国古代舞蹈教程》、刘恩伯的《中国舞蹈图典》都为汉代袖舞的研究开拓了思路。

汉代舞蹈文物为各种研究提供了最为直观和形象的实物资料。许多学者都据此从不同的角度进行了各自领域的研究,并取得成果,梳理如下:

萧亢达先生的《汉代乐舞百戏艺术研究》是目前可见的研究汉代乐舞百戏的专著,对图像资料中乐器演奏、乐舞百戏等进行了全面的收集、整理与系统分类研究,资料翔实,行文严谨,是目前国内运用图像资料研究汉代艺术史的权威之作,被认为是汉代乐舞百戏研究之大全,并被大量文章所转引。

中国著名舞蹈考古学家刘恩伯先生的《中国汉代画像舞姿》是专门针对汉画像砖石中的乐舞的图集。对不同区域内的画像石、画像砖中的乐舞进行了相对全面的搜集和整理,并辅以简明扼要的图片描述,在书的前后部分分别对汉代乐舞情况进行了简单介绍。其包括如下内容:山东画像石舞姿,河

南画像石、画像砖舞姿，陕西画像石、画像砖舞姿，四川画像石、画像砖舞姿，江苏画像石舞姿，浙江画像石舞姿等。

刘恩伯先生的另一本著作——《中国舞蹈文物图典》几乎网罗了历朝历代乐舞画像中的所有舞蹈姿态，从不同的门类对乐舞图像进行了归纳整理，亦有对图片的简短文字描述，但仍是由罗列画面构成。其包括如下内容：彩陶中的原始舞蹈图像，舞蹈岩画，玉雕舞人，青铜器上的舞蹈图像，漆器上的舞蹈图像，舞俑，肖形印中的舞乐纹印，陶瓷器上的舞蹈图像，墓室壁画、雕饰中的舞蹈图像，石窟壁画、雕饰中的舞蹈图像，寺观壁画、雕饰中的舞蹈图像，绘画中的舞蹈图像等。

中国著名舞蹈史学家王克芬先生的《中华舞蹈图史》（中英文）则以时间为序，对中国古代舞蹈史进行了叙述，辅以大量有选择性的图像资料，分为以下几个时期：原始、夏、商，西周、东周，秦、汉，三国、两晋、南北朝，隋、唐、五代，辽、宋、西夏、金、元，明、清。

王克芬先生的另一本著作《中华舞蹈发展史》以文字评述为主，仅有个别图片供参考。书中第四章以“舞蹈艺术取得重大发展的汉代”为题，从百戏、女乐、民族关系、舞蹈道具、乐舞理论等角度对汉代乐舞艺术进行了描述，仅在汉代舞蹈样式介绍中对袖舞形象有所涉及，但没进行专门研究和展开介绍。

中国著名舞蹈史学家董锡玖先生在其专著《中华文化通志·乐舞志》中详尽地记述了各个时期的乐舞现象。以对文献资料的解读为主，未从图像层面进行解析。

此外部分期刊中谈及乐舞类的论文对袖舞形象的介绍也都仅仅是点到为止，专门对舞蹈图像的考证也较为零散，到目前为止，对中国古代袖舞的整体系统研究尚不多见。

周到先生考证了河南汉画像石中乐舞百戏的内容，可以说是专门的地方性画像乐舞图集，但主要突出文物考据成分。

另外，有许多专门性画像砖石研究中也散见有少量乐舞（袖舞）图像的内容。李发林的《山东汉画像石研究》对山东地区画像石进行了综合研究。吴曾德的《汉代画像石》对汉代画像内容进行了分类解释。周到、王晓的《汉画——河南汉代画像研究》是对于河南地区画像石的综合研究。信立祥的《中国汉代画像石研究》则是关于汉代画像石的综合性考证研究专著。

除此之外，在国外也有对汉代画像的相关研究：例如一九六五年日本学

者长广敏雄主编的《汉代画像研究》收录了国内外对汉代画像的研究成果。巫鸿的《武梁祠——中国早期画像石艺术中的思想》从美术史角度对汉代画像涉及的某些问题进行了较为广泛的综合研究。曾布川宽的《汉代画像石中的升仙图系谱》（《东方学报》第六十五册，一九九三年）中对各地区间画像石中所见的升仙图系谱和差异进行了系统研究，并大量利用汉代绘画和画像资料对昆仑山及与西王母、升仙、南方楚文化的关系等进行了讨论。以上这些关于汉代画像砖石的研究并没有针对“汉代袖舞”的专门性介绍或研究，但却提供了汉代袖舞形象的背景资料。

已知不同领域的专家学者在各自的研究中或多或少都曾对汉代袖舞有所涉及，但大都根据各自研究领域的需要各取所需、浅尝辄止。历史学、考古学对汉代图像研究仍多专注于纯考古类型分析和纯历史题材考证，在与艺术史相结合的综合性研究方面为数甚少。虽然也有作为某种特殊的图像资料，美学、服饰学等学科给予了必要的重视，并利用这些珍贵的图像资料取得了相应的研究成果，但仍偏重于对图像的描述，而把乐舞内容放在了附属地位，大都是在叙述汉代舞蹈的时候，为配合文献描述，有选择地附于文中。而对画面多为概括性描述，部分美术史的研究则多偏重于雕刻技法与画面构图。这些研究成果大都简洁精炼，具有高度的概括性，但对于袖舞图像却仅是有所触及^①。

这些汉代舞蹈研究范畴的已有成果，都是笔者进行“汉代袖舞”研究的学术参考与资料导航。笔者以为，作为形象动态的舞蹈艺术，它的历史由同样具备身体感受的舞者们来研究探讨或许更为直接、更为准确、更为深刻。

五、关于汉代袖舞的发展动态分析

中国是世界四大文明古国中唯一没有出现文化断层的国家，其舞蹈文化源远流长。艺术之母——舞蹈，起源于何时，究竟有多长的历史，仍是个谜。通常研究者认为舞蹈始于旧石器时代，也可能更早。

探索某些事物的起源，往往会追溯出好几位“创始者”，关于舞蹈起源的传说中也同样存在着这种情况。《山海经》里就记载着很多位，如说：“祝融生太子长琴，是处嵯山，始作乐风。”“帝俊有子八人，是始为歌舞。”又说：（炎帝重孙）“鼓、延是始为钟，为乐风”，还有说黄帝创始乐舞，等等。

^① 蒋红梅：《汉代美术中的“袖舞”形象辨析》，华南师范大学硕士学位论文，2007年。

《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》记载：“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《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总鸟兽之极》。”葛天氏之乐反映了人类进入农业定居阶段后的信仰、观念和愿望，勾画出一幅远古时代人们的生活图景；《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》：“昔阴康氏（原作陶唐氏，依毕沅说，‘陶唐’乃‘阴康’之误）之始，阴多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。”这是人类与自然搏斗过程中产生的古老健身舞；《路史》中说，尧时将八弦瑟，增为二十三弦，“制《咸池》之舞”“以享上帝”。《庄子·天运》对咸池之乐有着非常出色的描绘，所谓“此之谓天乐。故有焱氏为之颂曰：‘听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，苞裹六极’”。《咸池》洋溢着浓郁的浪漫主义气息，是远古时期一部优秀的乐舞作品。此外，还有“击石拊石，百兽率舞”（《尚书·尧典》）；“箫韶九成，凤凰来仪”（《尚书·益稷》）；“温润以和，似南风之至”（《乐纬·动声仪》）的《韶》乐。《左传·襄公二十九年》记载了春秋时期吴国公子季札在鲁国观看《韶》乐表演后，赞扬其是空前绝后的作品，评论说：“德至矣哉，大矣！如天之无不帙也，如地之无不载也。虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣！若有他乐，吾不敢请已。”孔子在齐国看到《韶》乐也是陶醉得“三月不知肉味”，说“不图为乐之至于斯也”（《论语·述而》）；更有古今罕有的以乐舞降服敌人的案例：《淮南子·齐俗训》：“当舜之时，有苗不服，于是舜修政偃兵，执干戚而舞之”，有苗乃服。以及《尚书·益稷》“笙镛以间。鸟兽跄跄”之情态；《山海经·海外西经》“刑天与帝争神，帝断其首，葬之常羊之山。乃以乳为目，以脐为口，操干戚以舞”之悲壮；《述异记》“越俗祭防风神，奏防风古乐，截竹长三尺吹之如嗥，三人披发而舞”之阴森……这些上古时代的乐舞，作为舞蹈艺术之始，便以其多姿多彩的面貌登上历史舞台。

夏商时期，舞蹈与其社会的总体发展水平紧密相连。社会分工明确，既提高了物质生活的水平，也促使乐舞奴隶大量出现，并开始形成娱人和娱神同一的表演行为。以乐舞为生的奴隶将舞蹈的表现范围和技巧提高到一个新的水平。由自娱、自发性的群舞，发展成娱人、表演的乐舞，是舞蹈逐渐进入表演艺术领域的标志。乐舞奴隶是推动舞蹈发展的重要力量。从内容上看，尽管一些乐舞被用在政治斗争上，或一部分乐舞带有浓重的色情意味，但是还有一些乐舞尚保留了先民们淳朴的生活气息。

《山海经·海外西经》载：“大乐之野，夏后启于此舞《九代》，乘两龙，云盖三层。左手操翳，右手操环，佩玉璜。”《山海经·大荒西经》载：“此天穆之野，高二千仞，开焉得始歌《九招》。”可知，自夏代起，舞蹈表演时已开始讲求与突出装扮，并注重对表演场地的选择；《墨子·非乐》载：“启乃淫溢康乐，野于饮食……万舞翼翼，章闻于天（原文为‘大’，惠栋说，‘大’当作‘天’）”；《管子·轻重甲》载：“昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”《路史·后纪》载：“（桀）广优猱戏奇伟作东哥，而操北里，大合桑林，骄溢妄行，于是群臣相持而唱于庭，靡靡之音。”从“万舞翼翼”到“女乐三万”，反映了夏代音乐在奴隶主统治者享乐思想的支配下获得迅速发展的情景，而中国古代乐舞从纪功性质向享乐性质的转变，正是始于夏代。尽管《盐铁论·力耕》斥责“桀女乐充宫室，文绣衣裳，故伊尹高逝游薄。而女乐终废其国”，然而不可否认，夏代女乐创造的精湛舞艺，促进了古代乐舞艺术的发展。后来，女乐成为中国古代乐舞艺术中的传统，被历代宫廷保留下来。

随着部落联盟的发展，各氏族间的文化交流活动日益频繁，乐舞方面的互相借鉴吸收，对舞蹈艺术水平的提高起到了重要作用。《路史·后纪》十三《注》引《竹书纪年》：“少康即位，方夷来宾，献其乐舞。”“后发即位，元年，诸夷宾于王门，冉保庸会于上池，诸夷入舞。”这是一次大规模的乐舞交流，“来宾”、“献舞”对于促进不同民族间的乐舞交流活动来说，意义非凡。

商代，由于甲骨文的出现，从而被纳入信史时代。甲骨文记录的内容非常广泛，商代世系，战争俘获，土地制度，杀牲祭祀，农事活动（观黍、祈年、祭社、求雨），奴隶逃亡等，反映了商代政治、经济、文化以及社会生活的许多方面，其中还有不少关于乐舞和乐器的记载。河南安阳殷墟出土的甲骨卜辞中，有关于商人用舞的记载，这是中国舞蹈史上最早的文字记录。从中可以看到当时的乐舞活动涉及生活、生产、战事以及神权统治等多方面的内容，可以了解到舞蹈在殷商社会中的地位与作用。

此外，商代开始步入中国历史上著名的青铜器时代，创造了灿烂的青铜文化。精美的铜铸乐器的出现，无疑使商代乐舞进入一个新的时代。商品在生产和交换中取得显著发展，又加上商族有崇尚鬼神的习俗，因此商代乐舞有着鲜明的特点。归纳起来，商族人乐舞主要有“巫乐”和“淫乐”两大类。

《尚书·伊训》载：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”商族人非常讲迷信。《礼记》载：“殷人尊神，率民以事神。”祭祀歌舞，常常夜以继日地进

行。《殷契萃编》中还收录有一连四天每天都进行翌祭的卜辞。有时商王还亲自参加祭祀活动，亲自跳祈雨的舞蹈。商王朝巫风炽烈，巫覡的地位相当高，是神权统治的直接参与者。

而商代的“淫乐”则内容荒诞污秽，形式华丽奢侈、漫无节制，乃是一种供奴隶主贵族尽情享乐的乐舞。《殷墟书契前编》中有“𠂔多𠂔(乐)”的记载。这句话的大意是，征发各种音乐歌舞，表明商王朝统治者不惜一切代价向民间征集各种乐舞，以满足自己的私欲。《史记·殷本纪》记载了商朝末代君王纣制作“淫乐”，沉溺于声色之娱的荒唐行为：“使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐……大𠂔(聚)乐戏于沙丘，以酒为池，县(悬)肉为林，使男女裸(裸)，相逐其间，为长夜之饮。”这是发生在三千多年前宫廷闹苑中一幅令人触目惊心的荒诞景象，纣王命令师涓创作华丽放荡的乐调，观看不堪入目的歌舞，做通宵达旦的狂饮。商朝是中国奴隶制文化灿烂的时代，统治者们醉心于乐舞享受，他们活着的时候，要乐舞奴隶们表演精美的舞蹈供其取乐；他们死后，还要乐舞奴隶为之殉葬。他们的爱好使一部分舞蹈的内容倾向于色情、空洞，但是他们追求舞乐的华丽、壮观和新颖，对歌舞艺术在技巧上的进一步提高也起到了刺激作用。

总之，“巫乐”和“淫乐”是商代乐舞的两个重要组成部分，前者属于祭祀乐舞范畴，后者属于宫廷女乐体系，两者从不同角度反映了商代乐舞文化的面貌。商王朝的统治区域是很辽阔的，在王畿外有诸侯，其周围还有附属的大小方国。中原文化经常与周边地区的文化交流融合，彼此相互影响，互相沟通。因此，商王朝的乐舞文化对周边地区均产生了重大影响，包括南方楚地和北方敌国——后来取代它的周王朝都是如此，对于古代华夏文化统一性和地域文化多样性的形成有着不可估量的作用。

夏商宫廷的祭祀活动和统治者的享乐行为促成了宫廷舞蹈的产生和发展，并且使舞蹈在宫廷生活中的功能形成了娱乐和祭祀的分野，这就为后来宫廷舞蹈作为一种舞蹈文化类型的确立作了积极的准备。

周代集中、整理了从公元前 26 世纪至公元前 11 世纪的历代乐舞，建立了完善的宫廷雅乐体系和乐舞教育机构，确立了礼乐的崇高地位，建构了中国传统舞蹈文化史上的第一座高峰。周代制礼作乐对后世影响极大，其中的宗法制度一直影响着中华民族几千年的生活。一部中国古代历史就是一部家族统治史。随着后世历朝历代对于“宗法制度”的继承，西周雅乐制度也随之被历代沿袭下来，换一个皇帝就要重新制礼作乐，而这些礼乐又都是歌颂

当朝皇帝的。各代帝王均以西周雅乐为礼制的最高标准，以继承周代传统、制定雅乐为正统。西周雅乐舞在理性控制的范围内，还承担着社会伦理道德教育的重任。它排除人的情感表现与乐舞的享乐性质，将其作为维护社会等级制度的伦理政治手段。

西周时，中国文化的特殊面貌开始形成，是从神本文化走向人本文化的标志性阶段。从西周起，人本文化成为中国传统文化的政治主题和价值主题。周代宫廷雅乐把人放在一定的伦理政治之中，这种以人为本的乐舞思想传统对于人类精神开发有着极为重要的意义和深远的影响。众所周知，中国文化的最高境界是“和”，其中包括人与自然之和、人与人之和、人与社会之和以及人与宇宙之和，周代的“制礼作乐”，正体现出对于这种精神的追求。周代宫廷雅乐，都是按“和”的原则组织起来的，充分体现了“应天地之和，合阴阳之序”的文化精神，并强调“天人合一”的思想。

周代极为重视礼乐，建立了掌管礼乐的机构。周王室的礼乐机构相当庞大，据《周礼·春官》载，周王室的乐舞机构中自“大司乐”以下共有歌唱、奏乐、舞蹈及其他工作人员将近一千五百人。礼乐机构的主要任务，一是负责在各种场合中进行的各类乐舞的演出；二是负责乐舞教育。可以说，这是中国最早的音乐舞蹈学校。演出部分：包括祭祀活动，如“六代舞”主要用于各种祭典，由王室贵族及其子弟来表演，其用舞规格与等级秩序严格挂钩，并成为不可僭越的法则：天子用八（佾，指行列，一行八人，共计六十四人），诸侯用六（四十八人），大夫四（三十二人），士二（十六人）（《左传·隐公五年》）。各种大规模的典礼活动，如军队凯旋、举行射仪、宴请宾客等；宗教活动，如举行蜡祭、雩祭、雩祭、祈年等活动。舞蹈教育部分：西周统治者对年青一代的教育极为重视，并有一套完整的以礼、乐、射、御、书、数为主体的“六艺”教育体制，其中乐舞是贵族子弟的必修课。学习年限从十三岁至二十岁，学习进度按年龄大小排列，十三岁起学习“小舞”、音乐和朗诵诗，偏重于文。十五岁起学习“象舞”、射箭和驾车，偏重于武。二十岁时主要学习“六代舞”及各项礼仪，还学习乐舞理论知识。学习有一定的制度，学习期间，周王会亲自视察，还有专门的监督人员。由此可见，周代的统治者对年青一代的乐舞教育之重视程度。这一时期的乐舞除了娱乐之外，更重要的是具有教化和政治功能。周代宫廷还有各少数民族乐舞——《四裔乐》、民间《散乐》等，大都用于宴享。

周朝音乐文化的高度繁荣，除了政治、经济等方面的原因之外，和周朝

乐官制度的确立及其派生的乐官文化是不可分割的。《周礼·春官》中记载的“大司乐”即属于乐官文化体系，它与史官文化体系并列，构成了西周“学在官府”的蔚为壮观的文化景象。乐官所掌管的事务，就是以“六乐”来祭祀天地、神灵、祖先……这是周王朝中最为神圣而隆重的大事。商、周两朝都把祭祀和征伐看作国家的头等大事，所谓“国之大事，在祀与戎”。乐官还有一项重要职责就是负责乐舞创作之事。周朝有乐官“采诗”制度，就是经常到民间去采集歌谣和舞蹈，使统治者“观风俗，知得失，自考正”（《汉书·艺文志》）。周朝乐官行使诵诗讽谏的政治职能。乐官的讽谏不仅限于诵诗，他们在统治者面前充满智慧的语言、无所顾忌的直谏、对时政的了然如指掌，说明周代乐官是被允许介入政治的。

周代乐舞机构分行政、教学和表演三个部分。工作人员均有明确分工。如“大司乐”教乐德、乐语、乐舞（即六代之乐），是最高领导者；“乐师”教小舞，有帔舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞、人舞等；“大师”掌六律六同、五声八音，教六诗；“小师”掌教鼓、鼗、柷、敔、圉、箫、管、弦歌等；“瞽矇”配合“大师”掌教鼗、柷、敔、圉、箫、管、鼓、琴、瑟、弦歌、诵诗；“磬师”掌教击磬、击编钟；“柷师”教柷乐（东夷族乐舞）；“典庸”掌藏乐器、庸器（刻有铭文的礼器）；“司干”掌舞器……其分工、组织可谓有条不紊、井然有序，反映出鼎盛时期的西周雅乐在乐舞教育方面的完善程度。后来，在社会发生重大变革之时，这些乐舞机构中的人才便在“文化下移”中扮演了突出的角色。

西周立国后，周王室所制定的一整套礼乐措施，标志着中国宫廷舞蹈制度的正式建立。这一套礼乐制度，对宫中乐舞在各种场合中的使用作了明确规定，概括起来主要有五个方面：①用于祭祀；②用于巫礼；③用于驱疫；④用于教育；⑤用于宴享等。从西周的这套用舞规定可以看出，这是一套非常严明、规范的宫廷乐舞制度。第一，从组成上，它集中整理了前代由各氏族的图腾舞蹈发展而成的一些纪功舞蹈：如《云门》（黄帝的乐舞）、《大章》（尧的乐舞）等；加工采用了原始公社流传下来的一些氏族歌舞，如《羽舞》、《旄舞》等；并广泛吸收少数民族的乐舞，如“四夷”乐舞。第二，从性质上，它将乐舞划分为“六乐”（即后世所称“雅乐”）和“燕乐”两大类。“雅乐”主要用于以祭祀为主的各种典礼，“燕乐”主要用于饮宴娱乐。第三，从功能上，它将乐舞界定为祭祀、教化、娱乐欣赏三种功用。第四，从管理上，它将用于不同场合、不同目的的乐舞分而属之，责成官吏各司其职。显然，

所有这一切都以十分科学的方式规范了宫廷中的乐舞及其活动，不仅使宫廷舞蹈具有固定的内涵，而且使其有组织、有计划、有秩序、有目的地进入国家的政治生活以及王公贵族的日常生活，从而建立起宫廷舞蹈的基本体系和制度。这样，无论演出或使用，都有章可循、有法可依。在西周治国强邦的统治目标下，中国宫廷舞蹈制度正式建立了，并且一开始就以神圣、不可冒犯的王权威严，出现在中国历史舞台上。

春秋战国，随着礼崩乐坏、暴秦灭亡，雅乐舞逐渐退出历史舞台，取而代之的是中国古代舞蹈的第二次高峰——以楚乐舞为主体的俗乐舞时代的到来。当代历史学家翦伯赞先生在《秦汉史》中明确指出：“一般说来，汉武帝以前汉代流行的歌舞，皆系楚歌、楚舞。到汉武帝以后，随着丝绸之路的开通和对外交流的扩大，周边民族和外国乐舞的传入才逐渐改变了楚歌楚舞一统天下的局面。”

秦朝，虽然二世而终，但其女乐却是建立在六国女乐基础之上的，汇总了春秋战国各诸侯国盛行的女乐风格。秦始皇先后征服了六个国家，每征服一国就按那个国家的审美样式建造一个宫殿，并将那个国家的乐伎、乐器置入宫内，于是，六个国家就有六个不同样式的宫殿和不同风格的乐舞艺术。据统计，汇总的六个国家的女乐达上万之众，并集中在他的离宫内。《说苑》载：“关中离宫三百所，关外四百所，皆有钟磬、帷帐、妇人、优倡……锦绣文彩，满府有余，妇女倡优，数巨万人，钟鼓之乐，流漫无穷。”“妃嫔媵嫫，王子皇孙，辞楼下殿，辇来于秦，朝歌夜弦，为秦宫人”（杜牧《阿房宫赋》）。秦离宫内收纳各国女乐，由她们来表演各国不同风格的乐舞，绚丽的异国乐舞仅供专制君主秦始皇个人享用。唐代诗人杜牧作《阿房宫赋》（根据新近的考古说法，阿房宫从未建成。因而，相传千年而为史家所沿用的项羽“火烧阿房宫”事件、阿房宫是中国古代最辉煌壮观的宫殿建筑等说法，也就无法成立了。新的考古说法令人感到无所适从，也引发了诸多议论。故而笔者认为杜牧这里说的阿房宫可能就是咸阳市），描述了六国女乐在秦国皇宫中的生活。她们无家可归，只能是“朝歌夜弦，为秦宫人”。秦始皇在世时，她们为其歌舞作乐；秦始皇病死，她们又成为殉葬品，命运极其悲惨。但是由于秦始皇的“焚书坑儒”和项羽毁灭性地火烧阿房宫，使得后世对于秦朝女乐歌舞演出情况的研究成为一片盲点。人们只能靠着零星的史籍记载和考古去推测当年的“覆压三百余里，隔离天日”的那种飞檐翘角、层层殿宇的豪华宫殿和笙管齐鸣、翘袖折腰的曼妙舞姿了。

从上述历史记载来看，汉代以前的舞蹈就已经十分丰富，而作为中国古代舞蹈发展史上的第二座高峰——俗乐舞巅峰之汉朝，更是名舞、名家层出不穷。同时，由于百戏艺术的盛行，舞蹈受到角觝、杂技、幻术、俳优的影响，丰富了自身创作，形成博采众长、兼收并蓄的艺术特色。在出土的大量汉画像砖石、肖形印、陶俑、漆画、帛画、壁画、彩绘中均可见一斑。

汉末纷争，群雄并起，至魏晋南北朝及隋唐时期，中国各民族文化大汇聚、大交融，各民族歌舞艺术彼此汲取营养，互相学习，取长补短，继而发生了新的飞跃，如创作出《踏谣娘》、《代面》、《拔头》等一些带有情节性质的歌舞，为后世中国戏剧艺术（戏曲、舞剧）开辟了道路。同时，涌现出大批脍炙人口的舞蹈作品，如《霓裳羽衣舞》、《兰陵王》、《剑器舞》、《秦王破阵乐》、《胡腾》、《胡旋》、《柘枝》等，繁荣兴盛的乐舞艺术也在同样脍炙人口的唐诗中得到了酣畅淋漓的展现。作为中国古代舞蹈发展史上的第三次高峰，唐朝乐舞艺术已然达到巅峰。到宋明之际，社会形势和经济状况的变化改变了文化发展的格局，传统的经学、史学之外，兴起了对社会影响更为广泛的小说、戏曲，开拓了宫廷贵族文化与村野乡俗文化之间的平民城市文化，形成了雅、俗中间日益扩展的文化区域，既打破了当权者对文化的垄断，又突破了农村文化的封闭窘迫，形成了新的、开启民智的文化形态，并相应产生了新的文学、艺术形式。戏曲就是在这个古代文化流程中创新涌现出来的。戏曲是属于宋明以后诞生的新阶层——市民阶层的文化产物，戏曲综合诗歌、演唱、舞蹈、美术、音乐、武术、杂技，成为更富有表现力的艺术形式，它既不像民间以实践操作性为主，借用“神”的名义，也不像宫廷不允许反映社会生活、人间百态、世事炎凉，针砭时弊。戏曲描摹世态人情，直陈历史兴亡，评说是非功过，演绎百姓生活，这种艺术能弥合宋、元以来民族矛盾、阶级矛盾、经济矛盾日益激化的社会发展状况，能满足劳苦大众的情绪宣泄和心理需求，也是表演艺术发展的逻辑趋向，自然生命力更强，其不可避免地会对纯舞蹈艺术形成严重冲击。加之宋朝时国家内忧外患，社会逐渐缺乏稳定性，宫廷已经供养不起大量梨园弟子和乐舞班子，艺人解散，纷落民间，从而无法形成完整的演出气候，很多大型群体表演节目消失。更有程朱理学将儒礼繁琐化，对女性束缚，要求其三从四德，大门不许出、二门不许迈，不许抛头露面以及社会的变态审美心理，对于裹小脚和病态美的欣赏推崇，这一切终于使曾经辉煌壮丽的乐舞时代至此画上了句号，历史开启了新的艺术篇章。