

中国审美文化史

第三版



中国审美文化史

第三版

秦汉魏晋南北朝卷

陈炎 主编
仪平策 著



目 录

一、秦汉之际的“大美”气象 / 1

1. “乐舞寔盛”: 审美活剧在荆歌楚舞中拉开帷幕 / 4

文化大交融的时代 / 5

歌舞伎乐: 汉代一大审美景观 / 8

犷放雄健的壮美形态 / 12

以“俗”为尚的审美品格 / 18

2. “究竟雄大”: 以“大”为“美”的文化造像 / 22

从“大一统”到“大汉”意识 / 23

“非壮丽无以重威”: 都城风貌 / 25

“观夫巨丽惟上林”: 宫苑气象 / 28

“丘垄高大若山陵”: 陵墓造型 / 30

古朴深沉, 健猛有力: 雕塑品格 / 32

3. “閎侈钜衍”: 将“广大之言”推向极致的文学 / 39

士人心态 / 39

论说散文 / 43

史传散文 / 48

散体大赋 / 54

4. “百川归海”: 讲综合倡新声的美学思想 / 60

思想“资源”的一般阐述 / 60

倡扬“大美”的《淮南子》 / 63

二、东汉时代的“崇实”趣尚 / 69

1. “魂系人间”：墓葬艺术的世俗化情结 / 72
 - 孝道观念与墓葬文化 / 72
 - 墓室构造：一种“拟世间”样式 / 74
 - 陶瓷工艺：从礼器到日用 / 76
 - 绘画旨趣：从仙界到人间 / 77
 - 雕塑寓意：走近凡俗和生动 / 81
 - 画像艺术：从幻想到现实 / 86
2. “缘事而发”：艺术写实与伦理功用的“合谋” / 94
 - 造型艺术的写实品格 / 94
 - 乐府民歌的叙事本性 / 96
 - 伦理效应：写实趣味的指归 / 98
 - 《毛诗序》：一个经典的儒家美学文本 / 101
 - 王充美学：从“疾虚妄”到“为世用” / 103
3. “文以情变”：审美文化转势的新征象 / 107
 - 有关屈原人格的解释和论争 / 107
 - 抒情小赋：一种托物寓理的表意文本 / 112
 - 文人五言诗：从感伤到感性 / 114
 - 书法艺术：“饰文字以观美” / 118

三、魏晋之际的自我超越 / 129

1. “洋洋清绮”：走进个体生命体验的文学 / 133
 - 建安诗文：慷慨与悲凉的二重唱 / 133
 - 正始诗文：从内心孤寂到人格超俗 / 136
 - 西晋诗文：清绮型、文人化审美格调 / 138
2. “宅心高远”：玄风理趣的审美品性 / 141
 - 在游戏化的情境中谈玄悟理 / 142
 - 玄学：一种人格本体论美学 / 145
3. “魏晋风度”：人物美的重塑和张扬 / 152
 - 任诞行状 / 153
 - 本“我”崇“神” / 155

容色美仪 / 159

以“物”衬“人” / 161

4. “文的自觉”: 艺术美学的开掘与突破 / 163

曹丕的“文以气为主”说 / 163

嵇康的《声无哀乐论》 / 166

陆机的“诗缘情”说 / 168

四、东晋南朝的心灵感荡 / 173

1. “妙存环中”: 佛学话语的美学意趣 / 177

“非有非无”说 / 177

“物我俱一”论 / 179

般若义理与审美境界 / 180

2. “会心林水”: 自然美的崛然独立 / 182

佛学语境与自然之美 / 182

“自来亲人” / 183

浪迹山水 / 184

心灵超越 / 185

3. “形神之间”: 绘画艺术与绘画美学 / 187

人物画 / 188

山水画 / 192

绘画美学 / 194

4. “笔意之间”: 书法艺术与书法美学 / 205

魏晋之际的书法 / 205

东晋南朝的书法 / 207

书法美学的发展与成型 / 211

5. “物我之间”: 诗文创作与诗文美学 / 218

田园诗 / 218

山水诗 / 222

律体诗与骈体文 / 225

文学美学思想 / 228

五、古今南北的融通综合 / 237

1. “摇荡性情”：感性生命原欲的审美化 / 244

《西曲》、《吴歌》与“伎乐”之风 / 245

“宫体诗”：一种审美化的情欲话语 / 250

2. “唯务折衷”：理论的交锋、冲突与调和 / 255

裴子野与萧纲的尖锐对峙 / 255

《文心雕龙》：“唯务折衷”的美学体系 / 258

钟嵘独标“滋味”的诗歌美学 / 264

书画美学的和谐意识 / 267

3. “合其两长”：南北审美文化的合流 / 271

“南北称美”的文学形态 / 272

“令如帝身”：雕塑艺术的嬗变轨迹 / 274

一、 秦汉之际的“大美”气象

中华民族走向政治、经济、文化“大一统”的历史，是从秦汉时代开始的。“大一统”是这一时代的命脉和灵魂。它带给这一时代以前所未有的生机、活力、幻想和激情，它给这一时代确立了文化规则和权威，它也让中国从此围绕着“大一统”主题而书写着一代代的风云和史诗。所以，这是一个承前启后、继往开来的时代。中国因秦汉时代而为世界所瞩目，世界也从秦汉时代而为中国所认知。

说到秦汉审美文化，人们差不多都会想起这样一些举世闻名的煌然“景观”：秦兵马俑，秦汉建筑，汉乐舞，汉大赋，霍去病墓前巨石群雕，“马踏飞燕”青铜造像，汉画像石、画像砖，秦小篆和汉隶书……这一切，均赋予秦汉时代审美文化以鲜明的历史个性和特征。

用理性的、宏观的眼光来审视整个中国审美文化，就会发现，如果将先秦时代视为审美文化发展的“自发”阶段（以“艺术”尚未同“非艺术”分别开来为标识），而将魏晋以降视为其发展的“自觉”阶段（以“艺术”开始走向独立为标志）的话，那么，秦汉时代恰好可以看作中国审美文化由“自发”向“自觉”过渡转化的一条历史长廊。这条历史长廊的基本“画面”可描述为：由偏于外向、体物、象形、叙事、伦理、功用、壮丽……向偏于内敛、抒情、写神、表意、心理、形式、优美……逐步过渡和转化。或许，在不同审美文化现象之间，这种过渡转化的形态不是平行的、均衡的，而是迂回曲折、复杂多样的，但这并不改变其总体上普遍共有的“过渡”性质和趋势。因此，这个“过渡性”，应是我们对秦汉审美文化所作的总体判断和表述。

同时，在普遍的审美文化形态上，秦汉时代最突出的特征是，它表现出一种“大美”气象。“大美”者，高大、宏大、博大、壮大之美也；而所谓“气象”，从直观上说，它指某种景象、情状、态势；从神韵方面论，它则指的是某种气势、气魄和气概。

秦汉之际的“大美”气象的具体涵义,可从两个层面来理解,一是从直接的表象层面上说,它主要表现为审美文化活动或“作品”的场面之大、规模之巨、力度之强、数量之众、造像之高、形势之伟、地域之阔、物色之繁,以及节奏之铿锵、动作之奔放、色彩之强烈、音声之亢扬、语辞之华丽、描述之铺张、气魄之恢弘、情势之雄壮等等,均达到无所不用其极的程度。无疑,这是一种外在的、感性的、直观的“大美”。二是从间接的历史文化意蕴上说,那种表象层面上的外在感性之“大美”,并不是纯自然形态的;它们作为当时人们审美活动的一种“对象”和“作品”,又内在的凝结着秦汉时代特有的审美文化理想,彰显着那个时代人们特有的宇宙观念、主体意识、生命冲动和创造激情,昭示着当时人们渴望向外开拓、探问进取、占有万物、征服世界的伟大信念和高远情怀。于是,这内在的、间接的历史文化意蕴凝结、显现在外在的、直接的感性表象形态上,便构成了“大美”气象。

1 “乐舞寔盛”： 审美活剧在荆歌楚舞中拉开帷幕

荆歌楚舞是秦汉之际审美文化的典范形式之一。

项羽和刘邦是秦汉之际荆歌楚舞发展中最早见于记载的“表演”者，是需要最先提到的两个有意味的文化符号。

公元前202年，项羽被刘邦的各路大军围困于垓下。在兵少粮尽、大势已去的绝境中，项羽对着他的虞美人慷慨悲歌，唱道：

力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！

曾经叱咤风云、不可一世的项羽，如今已是英雄末路，四面楚歌。面对连他心爱的虞妃都保不住的悲剧命运，项羽只能徒唤奈何！这曲《垓下歌》，真切地抒发了其内在的深切悲哀和痛苦。

公元前195年，汉高祖刘邦平定了淮南王黥布的叛乱后返回京都，路过故乡沛（今江苏沛县）时，在沛宫召请故人父老诸母子弟一起饮宴庆贺。当酒喝到兴头时，刘邦离席，击筑起舞。他一边跳舞，一边高歌他自作的《大风歌》，并令在场的儿童们都跟着唱：

大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方？

一统天下的胜利感，荣归故里的自豪感，安邦定国的紧迫感，求贤若渴的焦虑感等等，这一切郁积心中的复杂情感，皆在铿锵有力的高歌狂舞中宣泄出来，使在场者无不动容，连刘邦本人也在慷慨抒怀的激动中难以自抑，潸然泪下。

刘邦死后，汉惠帝将沛宫辟为高祖庙，《大风歌》成了祭祀高祖刘邦的“雅”乐舞，而当年跟刘邦一起演唱《大风歌》的120名儿童也被召来，专门从事这一“雅”乐舞的演

唱。若有空缺，随时补足。此后遂成高祖祭祀之定制。

《史记》中的这两段记载，对我们今天的阅读而言意味着什么？它似乎是那一时代审美文化活剧的一次彩排，一种预演，一场序幕。这种亦歌亦舞的形式，娱人耳目，荡人心魄。它创造了秦汉之际一种特有的抒情表意形式，传达着这一时代雄健奔放的人格气概和真率自然的人性风采，显露着秦汉风尚的独有状貌和楚荆习俗的特殊魅力，表征着南风北渐的文化新变和以俗为雅的艺术新声。总而言之，它意味着，一场恢弘浩大的审美文化历史活剧已在荆歌楚舞中拉开了帷幕。

《乐府诗集》卷五十二云：“自汉以后，乐舞寝盛”，此话极是。当然这并不是说，汉以前没有乐舞。只是随着秦汉之际楚人的大举北上，“大一统”的汉代帝国确实迎来了一个以“楚声”、“楚舞”为代表的乐舞文化新时代。这是一个在中国审美文化史上少见的充满活力和激情的，甚至还带点蛮野味道的乐舞时代。那么，为什么会形成这样一个空前繁盛的乐舞时代呢？

文化大交融的时代

汉乐舞的空前繁盛，在根本上得益于由当时社会的空前“大一统”所带来的多种文化，特别是南北文化的大交融。

秦汉建立了多民族的大一统国家，客观上为中国文化的发展提供了一种新的态势和可能，即它一改先秦时代以纵向承继为主的文化演进方式，而变为以横向拓展、交流与融合为特色的文化发展模式。秦汉之际，特别是汉代堪称这种文化发展模式的典范。这是中国历史上一个规模最大、持续时间最长、对后世影响最为深远的文化大交流、大融汇的时代。

这种文化的大交融展现在多个方面和层次，主要有汉文化与周边各少数民族文化之间、汉文化与域外各国文化之间等等的相互交融。这一点特别体现在乐舞文化上。如汉代宫廷经常演奏的“四夷之乐”就来自周边少数民族，其中尤以“北狄乐”最有名。

“北狄乐”即流行于北方（主要是当今陕西、甘肃、内蒙一带）匈奴、鲜卑、吐谷浑等游牧民族的一种音乐形式。这些民族常常骑在马上，吹奏着笛、角之类乐器，并以铙、鼓、排箫等伴奏歌唱（时称“铙歌”）。其声浑厚悠远，苍凉悲壮，在广袤无际的塞北大地上久久回荡。北狄乐传入中原后，又与汉乐及其他民族音乐结合起来，便形成了风行汉代、风格多样的“鼓吹乐”。我们从大量的汉画像石、画像砖上，即可窥见汉人演奏“鼓吹乐”的一些具体情景（图1-1）。

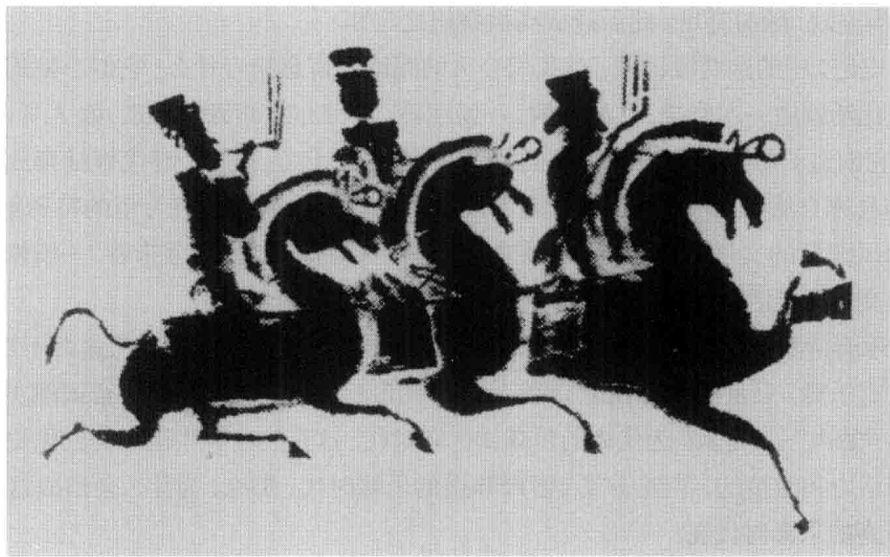


图1-1 马上鼓吹(四川新都汉画像石)

同时,汉代流行的这种“鼓吹乐”,也不仅是汉乐与北狄乐的结合,同时也有其他外域音乐的影响在内。所谓“鼓吹”,包含“鼓舞歌吹”之义。这样“鼓吹乐”就不仅是音乐,同时还是舞蹈。再进一步说,它既含有“胡乐”,也含有“胡舞”。晋人崔豹《古今注》载:“《横吹》,胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,唯得摩诃、兜勒二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解。”(卷中·音乐第三)李延年用“胡乐”创作出的二十八解“新声”,深得汉武帝喜爱,并流传至魏晋时代。

在汉代审美文化的大交融中,大概最重要、最深刻的莫过于南、北之间的大交融了。秦汉之际,发生了陈胜称王、项羽北进、刘邦灭秦称帝这样一些重大历史事件。在这些事件所带来的磅礴惨烈的社会变动中,以楚人为主体的南方军民大量入主黄河流域,成为北方乃至全国实际上的政治统治阶层(不仅刘姓皇族,连汉初大臣也大都为南方人);与此相关,以荆楚为代表的南方文化也潮水般涌入河朔大地,同原本在格调、情趣、风尚、形式诸方面皆有差异的北方文化直接碰撞、交织、混融、调和在一起。这可以说是中国历史上南北文化之间第一次全面的交流与融合。很显然,这次南北文化的交流与融合,对于汉代审美文化,尤其是乐舞文化的发展而言,具有重大的意义。

从相对的意义上说,中国文化大体以秦岭——淮河为界分为南、北两域。当然,南、北方各自也并非铁板一块,也是有许多文化类别的。如南方文化又分为荆楚文化、巴蜀文化、吴越文化、闽粤文化等等,但同北方文化比起来,这些文化类型又有某种共通

性、相似性，从而形成南方文化这一大类别。北方文化也如此。从局部看，北方也有齐鲁文化、中原文化、三秦文化、燕赵文化等等分别，但相对于南方文化而言，这些局部文化又有某种相近之处，因而构成北方文化这一大的范畴。

南、北文化之间的差别，其实很难用准确的概念表述出来。因为不仅这种差别是模糊的，没有明确界限的，而且这种差别也是历史的，动态的，不断变化的。但话又说回来，这种差别又确实是存在的。南、北文化的差异，实际上已在历史的演化过程中积淀为一些类型化的经验表象模式。

大致说来，秦汉时代，北方文化呈现出的基本特点（类型）是，倡功名，重教化，主伦理，尚世俗，等等，折射在文化形态上，则主要表现为质朴严谨、凝重浑厚之特色。又由于北方的燕赵文化、三秦文化等与塞外游牧民族文化相邻互通，故北方文化在质朴严谨、凝重浑厚之中，又有着粗犷豪放、雄大宏远之风采。而此时的南方文化，则明显以荆楚文化为主体，其他如巴蜀、吴越、岭南等文化类型则居其次。这就使得汉代南方文化有了不同于别的时代，比如不同于六朝时代南方文化的个性特征。作为南方文化之主体的荆楚文化有三大特点：一是较少礼教法制的濡染，显出鲜明的蛮野剽悍、狂放不拘、酣畅自由之情采。司马迁说：“夫荆楚僇勇轻悍，好作乱，乃自古记之矣。”（《史记·淮南衡山列传》）二是“信鬼神，重淫祀”，巫风盛行，故表现出浓厚的奇幻色彩和神秘意味。三是由于和吴越文化相毗近，因而其狂放自由的“前文化”形态同吴越间“阴柔”型文化风尚糅合起来，就使荆楚文化在蛮野剽悍之外，又具有了舒展流畅的优美格调。比如汉代盛行的“楚舞”中最常见的“长袖飘舞”动作（图1-2），就既有狂放飞扬、健朗奋发的时代色彩，又有些许婉转轻盈、婀娜多姿的优美韵味。

那么当时北方文化与南方文化之间是一种什么样的关系格局呢？常见的说法是，汉乐舞即为“楚声”、“楚舞”。此说值得商榷。实际上，汉乐舞不独“楚声”、“楚舞”一脉，而应当说是南音北调的齐唱共舞。北方乐舞仍是汉代乐舞的重要组成部分。如《汉书·杨敞传》载杨敞之子杨惲在



图1-2 长袖舞（河南南阳汉画像石）

《报会宗书》中说：

家本秦也，能为秦声。妇，赵女也，雅善鼓瑟。

这里提到的“秦声”、“赵妇”，即可约略看出“北调”亦盛行于汉的某些真实情景。这说明，汉乐舞并非“楚声”、“楚舞”的一统天下。

但“楚声”、“楚舞”又确为汉乐舞的一大主干。特别在刘邦等帝王皇族的大力推动下，南方乐舞更是身价倍增，一跃而为宫廷乐舞（图1-3），进而风靡京都，流行全国。鲁迅认为：

楚汉之际，诗教已熄，民间多乐楚声，刘邦以一亭长登帝位，其风遂亦被官掖。盖秦灭六国，四方怨恨，而楚尤发愤，誓虽三户必亡秦，于是江湖激昂之士，遂以楚声为尚（《汉文学史纲要·汉官之楚声》）。

也就是说，汉代大兴楚声，其因有二：一是秦汉之际民间多喜欢楚声，后终因刘邦称帝而广被官掖。二是在秦汉之际，楚声代表的是一种亡秦意识和反抗精神，所以“楚声”的极盛于汉是很自然的。

总之，在秦汉之际“大一统”的社会政治格局中所出现的南、北文化大交融，是汉乐舞走向鼎盛的主要原因。这种交融给乐舞艺术本身带来的深刻变化，一是“南音”的蛮野狂放、舒展自由与“北调”的质朴凝重、粗犷豪放相互融合，形成了汉乐舞特有的阳刚之气和飞扬之美；二是这种以“俗”（民间化）为主的乐舞形式对传统的“雅”乐舞造成了猛烈而深刻的冲击，从而影响了古代乐舞文化的发展方向，其意义可以说至为深远。

歌舞伎乐：汉代一大审美景观

可以这样说，恐怕没有哪个时代会像汉代那样，勿论尊卑上下，不管四夷八方，几乎都在歌舞伎乐面前表现得如痴如醉，趋之若鹜。大凡帝王将相、诸侯九卿、重臣大吏、文人学子、豪门大族、商贾巨富、妃姬妾婢、贩夫走卒……差不多都被裹挟进这一歌舞伎乐的时代风尚中。该时尚渗入到社会生活的方方面面，其流布之广，浸滋之深，形制之繁，势焰之烈，影响之巨，均可称得上前无古人，后无来者。可以说，歌舞伎乐已成为汉代一种全社会的生活方式和文化景观。

在热衷歌舞迷恋伎乐的人群中，我们不妨将视线聚焦于两类人，一类是帝王，一类是

“女伎”。通过对这两类人的描述，我们大致可以了解到汉代乐舞所达到的繁盛程度。

汉代皇帝对乐舞的痴迷，大约要以高祖刘邦为开其先者。他不仅在故乡众多父老乡亲、男女长幼面前，击筑高唱《大风歌》，留下千古佳话，而且他与他的爱姬戚夫人之间以乐舞相取悦的故事，也是历史上有名的趣闻。《西京杂记》载：

高帝戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人，倚瑟而弦歌，毕，每泣下流连。（卷一）

（高帝）辄使夫人击筑，高祖歌《大风诗》以和之。又……尝以弦管歌舞相欢娱……十月十五日，（高祖与戚夫人）共入灵女庙，以豚黍乐神，吹笛击筑，歌《上灵》之曲。既而相与连臂，踏地为节，歌《赤凤凰来》（卷三）。

这些记载，向我们展现的是一幅幅美丽动人的以歌传情、以舞相娱的图画。《汉书·礼乐志》云：“高祖乐楚声”，确非虚言。在这里，我们看到了一代枭雄刘邦性格中温情的一面。

汉武帝在歌舞方面也堪称行家里手，风流独绝。他在众多嫔妃姬女侍从中独喜善舞妙歌者，便是一证。比如皇后卫子夫，当初就是以善歌而获武帝宠幸的。卫子夫原是平阳侯邑的一名歌女。武帝路过平阳，主人让十余名美女侍候武帝，见武帝并不开心，于是，“既饮，讴者进，帝独悦子夫”（《汉书·外戚传》）。什么是讴者？颜师古注曰：“齐歌曰讴。”可见卫子夫能在众多歌女中一枝独秀，不单纯是以色媚帝（因为汉武帝对美女皆“不悦”），更是以歌艺打动了武帝。当然，因善歌舞而被武帝宠幸的人不止卫子夫一个，有名有姓的女子还有李夫人、尹婕妤等，其中他与李夫人的关系尤为亲笃。《汉书·外戚传》中说：“孝武李夫人，本以倡进。”倡，即乐伎。那么，李夫人本为一名乐伎，怎么被武帝看上了呢？据载，李夫人的兄长李延年，有一天在陪侍武帝时，边舞边唱道：

北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。

汉武帝一听，喟然叹息道：“太好了！可世上哪有这样的佳人呢？”平阳公主就向武帝推荐了这位李夫人。武帝召来一看，李夫人果然“妙丽善舞”，不由得一见钟情，宠爱有加。但李夫人年轻地就去世了，武帝对她一直无法忘怀。他让画师将李夫人的形象描画下来，挂在甘泉宫里，早晚观瞻。但还是不行，心里依然“思念李夫人不已”。于是有齐国方士少翁，自称能让李夫人的神灵重现。夜晚，这位方士“张灯烛，设帷帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步”。但由于汉武帝“居他帐”，无法近前看个明白，心里着急，就“愈益相思悲感，为作诗曰：‘是邪，非邪？立

而望之，偏何姗姗其来迟？’令乐府诸音家弦歌之”。作诗为歌仍未尽意，武帝又专门写了一篇《悼李夫人赋》，以进一步表其恩宠不绝、思念不已的绵绵情怀（《汉书·外戚传》）。

汉武帝不仅喜爱歌舞，而且在歌词创作方面也堪为大家。据史书载，他曾作《瓠子之歌》、《芝房之歌》、《交门之歌》、《太一之歌》、《大宛之歌》等。逯钦立在所纂辑的《先秦汉魏晋南北朝诗》中，收有汉武帝所作《瓠子歌》、《秋风辞》、《天马歌》、《李夫人歌》、《思奉车子侯歌》、《柏梁诗》等数首歌词，其中《秋风辞》写得尤为沉郁悲慨，缠绵动人。辞曰：

秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。泛楼船兮济汾河，横中流兮扬素波，萧鼓鸣兮发棹歌。欢乐极兮哀情多，少壮几时兮奈老何？

鲁迅对此歌词极是嘉赏，称其“缠绵流丽，虽词人不能过也”（《汉文学史纲要》）。

汉武帝在歌舞方面的另一大功劳便是设置了著名的“乐府”。作为官方的音乐机构，乐府的主要职能就是采集民歌俚谣。其用途大致有三，一为祭祀，二为娱乐，三为观风俗知民情。《汉书·艺文志》云：

自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。

这些感于哀乐、缘事而发的代、赵、秦、楚等地歌谣，被宫廷乐师李延年等人配上音调，即在祭祀、宴飨等活动中用以歌舞表演。《汉书·礼乐志》云：“至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。”从这里可以得知，乐府“俗乐”，已开始参与祭祀等重大活动，变成“雅乐”。正因如此，汉武帝设置乐府，就进一步推动了乐舞文化的大发展。

除高祖、武帝外，其他汉代皇帝也大都算得上是歌舞“票友”，有的甚至还非常精于此道，如景、宣、元、成诸帝即是。其中汉成帝对善舞的赵飞燕和善歌的赵合德姊妹二人的迷恋和专宠，更是尽人皆知的故事。它至少告诉我们，西汉皇帝们喜楚声、善歌舞已发展到何等程度。歌舞伎乐已不再仅仅是普通的伎艺活动，它实际上成了汉代帝王们重要的生活方式，并因他们位极至尊而使这一生活方式成为整个社会审美文化的主流价值取向。

皇帝们带动了整个汉代男权社会的乐舞文化需求，与之相应，汉代女性则大量地走

向“乐伎”一途，以歌舞伎艺来争得自己生存发展的机遇。这一选择首先来自男权社会的强力压迫。秦始皇统一了中国，固然是一大进步，但他也同时将六国宫室的美人统统掠来为己所用，宫人女乐达万人以上。为造阿房宫，他还征用包括女乐在内的所谓“罪人”七十余万，“关中离宫三百所，关外四百所，皆有钟磬帷帐、妇女倡优……锦绣文彩，满府有余；妇女倡优，数巨万人；钟鼓之乐，流漫无穷”（《说苑》卷二十）。这可视为中国男权社会对女性群体的一次大掳掠、大剥夺、大奴役。

西汉的皇权统治虽较秦代稍温和，但女性整体上被掳掠被奴役的情势却有增无减。她们被大量地劫掠、购买、蓄养、禁闭在宫廷深宅里，供男权阶层享用。元帝时谏大夫贡禹曾奏书曰：“古者宫室有制，宫女不过九人。……（而）武帝时，又多取好女至数千人，以填后宫。……（而今）取女皆大过度，诸侯妻妾或至数百人，富豪吏民畜歌者至数十人。”（《汉书·贡禹传》）实际上，贡禹这里所透露出来的具体数字恐怕是已经打了折扣的。我们只能把这理解为女性、特别是女伎情况的一个侧面，一个缩影。

当然，女性群体走向“乐伎”一途，其原因也不完全来自男权社会的强力压迫，而是还有更为复杂的缘由。当秦汉之际的大批女性被男权社会掳为“女乐”、蓄为“舞伎”，在整体上沦为低贱群体时，她们中的许多人却因此而受到命运之神的“眷顾”，获得了跻身中、上层社会的机会。不但有大量女子因妙善琴瑟歌舞而为王侯将相、官宦世族、富豪吏民等纳为宠姬爱妾，地位由“贱”而“贵”，而且其中一些女子还因此而大受皇帝青睐与宠幸，从此一步登“天”，有的因此成为妃嫔，“贵倾后宫”；有的则因此位尊皇后，“母仪天下”。比较著名的有，汉高祖爱姬戚夫人以“善为翘袖折腰之舞”（《西京杂记》）而专宠后宫，高祖侍从石奋之姊因能鼓瑟而被召为美人，位比三公，汉武帝时的卫子夫因善歌唱而被立为皇后，汉武帝爱姬、李延年之妹李夫人亦因“妙丽善舞”而红极掖庭，汉宣帝之母王翁须因歌舞得幸于武帝之孙（号称“史皇孙”）而生宣帝，谥为悼后，而汉成帝对待赵飞燕姊妹俩的态度，就更是人所共知的了。

据说汉成帝有一次微服出宫，在阳阿公主家见到舞女赵飞燕，立刻为其轻盈高超的舞艺所倾倒，便马上召其入宫，封为婕妤，极尽宠幸。不久又将许皇后废掉，立赵飞燕为正宫。传说赵飞燕腰肢纤细，体态轻盈，“身轻若燕，能为掌上舞”。一次她在一个高台上表演歌舞《归风送远之曲》，成帝在一旁用文犀簪鼓击玉盆为她打着拍子。歌舞正酣，忽然一阵风吹来，飞燕随风扬袖飘舞，似欲乘风而去，吓得成帝急急喊人将她拉住。相传成帝还专门造了一个水晶盘，令宫人用手托盘，让飞燕在盘子上面跳舞。赵飞燕的妹妹赵合德，则擅长音乐，其歌声轻柔抒情，悦耳动听。她也被汉成帝召入宫中，封为昭仪。这可是当时除皇后外级别最高的嫔妃了。从此，这姊妹二人，一歌一舞，珠连璧合，