

南阳汉画像

乐舞艺术研究

贾琳 © 著



云南出版集团



云南科技出版社

南阳汉画像乐舞艺术研究

贾琳 © 著



云南出版集团



云南科技出版社

· 昆明 ·

图书在版编目（C I P）数据

南阳汉画像乐舞艺术研究 / 贾琳著. -- 昆明 : 云南科技出版社, 2019.3

ISBN 978-7-5587-2074-1

I. ①南… II. ①贾… III. ①南阳石刻画像—研究②乐舞—舞蹈史—研究—中国—汉代-唐代 IV.

①K879.424②J109.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 056395 号

南阳汉画像乐舞艺术研究

NANYANG HAN-HUAXIANG YUEWU YISHU YANJIU

贾琳 著

责任编辑：王永洁 张彦艳

封面设计：途信文化

责任校对：张舒园

责任印制：蒋丽芬

书 号：ISBN 978-7-5587-2074-1

印 刷：云南出版印刷（集团）有限责任公司 云南新华印刷一厂

开 本：787mm×1092mm 1/16

印 张：5.75

字 数：130 千字

版 次：2019 年 3 月第 1 版 2019 年 3 月第 1 次印刷

定 价：22.00 元

出版发行：云南出版集团公司 云南科技出版社

地 址：昆明市环城西路 609 号

网 址：<http://www.ynkjph.com/>

电 话：0871-64190889

版权所有 侵权必究

前 言

人类早期的歌舞是互为一体的,因为它的产生就是人类早期语言和表情动作的结合体。在汉画中,乐舞和歌舞艺术形象也常常是混为一体的。就表现形式而言,它仍保持着原始的形态,但透过这些经历历史风沙烟尘的画面,我们不仅能透视其音乐学价值,而且能挖掘出丰厚的舞蹈艺术元素。南阳处于随枣走廊的北部,境内有白河经汉江与长江相通,其文化属于长江流域当时的主流文化——楚文化的主要组成部分,是保留楚文化的重地。出土的大量乐舞汉画像,对后来人们研究汉代乐舞艺术提供了大量的资料。

本书主要从两汉时期乐舞艺术的概述入手,详细讲述了何为乐舞艺术,以及汉代乐舞艺术的特征、内容、起源、发展和研究价值,并对已发掘的乐舞汉画像石的聚集地、聚集原因和内容中的乐舞题材做出分析。此外,本书还单独细析了汉代乐舞艺术中的音乐部分,对其乐队配置、乐器配置和南阳的汉代音乐进行了深入研究。

本书在编写过程中,得到各位老师和同仁的大力支持,书中参考并引用了国内学者关于汉代乐舞艺术、汉画像石等方向的专著和论文的内容,以及部分学者的研究成果,在此谨致谢忱。

由于水平有限，加上时间仓促，书中的疏漏和不足在所难免，恳请各位专家学者及读者提出宝贵的意见和建议，以便今后修改完善。

作者

目 录

第一章 两汉时期的乐舞艺术 ·····	1
第一节 汉代乐舞艺术概述·····	1
第二节 汉代乐舞艺术的发展·····	38
第三节 汉代乐舞艺术的研究价值·····	49
第四节 乐舞汉画像石·····	55
第二章 汉代乐舞艺术中的音乐 ·····	68
第一节 汉代乐舞中的乐队·····	68
第二节 南阳汉代音乐·····	77
参考文献 ·····	85

第一章 两汉时期的乐舞艺术

第一节 汉代乐舞艺术概述

汉文化博大精深，汉代的音乐舞蹈不但发扬光大了先秦时期的艺术之美，还兼收并蓄，融汇了其他民族及外域民族的艺术精髓，彰显了中国古代艺术的魅力。以建鼓舞、踏鼓舞、长袖舞、七盘舞等为代表的舞蹈形式，在中国文化艺术史上具有里程碑的意义，它对中华民族乐舞的发展有着深远的、不可代替的作用。

一、汉代音乐的特征

音乐曾经与人类的征伐、战争行为密不可分，就宗教而言，音乐更是必不可少的伴侣；在人类的早期劳作史上，音乐也近乎影子般相随。

不管音乐的起源如何，不管对音乐的理解如何不同，以致引起多少分歧和争议，这一切都改变不了以下这个事实：音乐已成为人类生活的一个重要组成部分。孤独的牧羊人吹着牧笛排遣寂寞，劳作的纤夫喊着号子增添干劲，思乡旅人会在路上用乡音自我慰藉。

音乐和舞蹈可以说是一对孪生姐妹，这些表演艺术是我们的先人在长期的劳动实践中逐渐创作出来的，是劳动实践的再现和美化。据考古资料，我国原始社会的仰韶文化时期就有简单的乐

器——陶埙，而且有了群舞，表演艺术已经萌芽。商周奴隶制时代，金、石、管、弦之乐已经很普遍，而且有了专门的乐工和卓优的艺术表演队伍。春秋战国时期，管弦之乐也很盛行。《韩非子·内储说上》记载：“齐宣王好听竽，每次必三百人演奏”，可见当时的宫廷乐队已具有规模。先秦时期宫廷已流行乐舞，且各诸侯国之间也经常进行音乐交流和音乐沟通，甚至把它（音乐、舞蹈）用于外交方面。例如司马迁的《史记》中有一篇《廉颇蔺相如列传》记载：赵王与秦王在渑池相会，秦王让赵王为其鼓瑟，而蔺相如则针锋相对，立即提出要秦王为赵王击缶，看来“瑟”与“缶”皆为当时很普遍的乐器。

汉代是我国历史上大统一的王朝之一，汉文化在前人的基础上有了较大的发展和提高，显得博大、雄浑、大气、大美，包容性极强。汉承秦制，为了巩固封建中央集权制，发展封建经济，对外采取用兵和和平外交两手政策。它一面南灭百粤，北伐匈奴，东征朝鲜，西服大宛；一面派使者出使西域，先后派张骞、班超出使西方诸国，开辟了通往中亚的丝绸之路。这样一来，四方异族文化与中原文化得以交流，对中国的古典艺术产生了深远的影响。特别是西域艺术由丝绸之路传入了内地，极大地丰富了内地的文化艺术。汉代的音乐和舞蹈由于民族交流日益频繁，中西文化交流的增多，与先秦时期相比，有了质的飞跃。汉代乐舞风格是以先秦时期的楚声、楚舞为基调，融汇其他民族及外域民族的乐舞艺术而形成的。许多新乐器如笛、琵琶从中亚传入内地，也加入了中国乐队，丝竹乐器取代了先秦时期的金石乐器。鼓吹乐普遍流行，不仅改变了乐队的结构，改变了音乐的旋律、节奏和

风格，而且出现了独唱、合唱、清唱、伴唱等丰富多彩的歌唱形式。舞蹈的节奏、舞容、舞态发生了新的变化，出现了袖舞、七盘舞、建鼓舞等多种舞蹈形式。汉代乐舞不仅具有中原内地原有的轻歌曼舞的飘柔特色，而且也包含了边疆少数民族和外域民族文化中激烈、强悍的力度美。

根据考古发掘，汉代已出现编钟，且将宫、商、角、徵、羽五音巧妙地运用于演唱和演奏中，这进一步说明汉代音乐艺术的成就是相当辉煌的。在汉代，往往是由多种打击乐器和管弦乐器组合成一个交响乐队，有的是乐器协奏，有的伴奏于歌舞中。汉成帝刘骅喜好声色犬马，整天生活在歌舞升平中。一天，成帝微服出行到了阳阿公主家，宴会上见了舞姿优美、光彩照人的赵飞燕，立刻被她迷住，将她招纳入宫，极加宠幸。成帝经常与赵飞燕载歌载舞，并让赵飞燕为其表演《霓裳羽衣曲》。

在交响乐队中，鼓是必不可少的乐器，而且往往占据重要的位置，是控制旋律、掌握节奏的重要乐器，即所谓“蹶节鼓阵”（傅毅《舞赋》）。从画像看，汉代的鼓有三种，一曰建鼓，二曰鞀鼓，三曰鼗鼓。这三种鼓不仅大小形制不同，而且演奏方法也不同。建鼓有扁圆和长圆两种，鼓侧立，下有连尾兽和一伏虎或长方形座，叫作“簏”，鼓上有飘荡的羽葆作装饰，有两名鼓员站在两面，两手各执桴且鼓且舞。此鼓往往置于乐队中央，可见它在乐队中占有主导地位。这种鼓即巴渝鼓乐，《前汉书·礼乐志》记载，汉初朝中曾设置“巴渝鼓员三十六人”的编制，唐人颜师古注云：“巴，巴人也；渝，渝人也。当初高祖为汉王，得巴渝人，并矫捷善斗，与之定三秦，灭楚，因存其舞乐也。巴

渝之乐因此始也。”

照颜师古的说法，刘邦在四川做汉王时，巴渝人协助刘邦“灭楚”，而把楚国的鼓乐接受过来教巴渝人掌握，叫作巴渝鼓乐。那么，楚国的鼓乐是什么样子？文献上并没有作详细的描绘，而考古工作给我们提供了可资的证据。那是湖南长沙和河南信阳楚墓中出土的建鼓，它们与汉画像石刻中的建鼓图像完全相似。关于鞞鼓，从画像看是比建鼓略小的扁圆形鼓，置于地上，一鼓员手执鼓桴坐而击之。击鞞鼓者往往位于演奏场所的两边，伴奏于舞蹈或百戏。据《隋书·乐志》云：“牛弘诸存鞞、铎、巾、拂等四舞，与新伎并陈，因称四舞。接汉魏以来，并施于宴饷。”这说明用鞞鼓伴奏的舞蹈叫作鞞舞，与铎舞、巾舞、拂舞并称四舞，是宫廷之乐。鞞字的含义，《释名》云：“鞞，裨也，裨助鼓节也”，表明鞞鼓是伴奏舞蹈控制节奏的辅助乐器。关于鼗鼓，均为吹奏排箫的乐人右手握排箫，左手摇鼗。这种鼓体形较小，它的形状，《诗经·有瞽》注云：“鼗，加鼓而小，有柄，两耳，持其柄而摇之，则旁而还自击”，文图对照乃是一物，类似近代的拨浪鼓。它在乐队里的作用，据《释名》云：“鼗，导也，所以导乐作也”，表明在乐起之前摇鼗作令，使诸乐人做好准备，引导诸乐器奏起乐章，其作用类似近代的鼓板。

在打击乐器中除鼓类之外，还有铙和磬，即所谓金石之乐。乐人左手执铙柄，右手握铙锤击之。这种乐器在商代就有了，安阳殷墟曾有出土，其形状与汉画像相同。铙在乐队中的作用也是相当重要的，《周礼·地官》云：“认金铙止鼓”，表明乐队演奏的结束。如此看来，鼗鼓导引乐起，建鼓和鞞鼓掌握乐章的节

奏，铙鸣表明演奏一曲乐章的完毕。磬是我国较古老的乐器之一，是由石灰石犁铍演变而来的。原始社会已开始使用磬，商周奴隶时代磬有玉、石两种；有特磬、编磬两类，反映了用乐器的等级制度。到了汉代这种制度已经打破，在一般的乐队中也有用磬的。

汉代吹奏乐器有四种：

(1) 埙。埙是我国发现最古的一种乐器，山西万泉县荆村曾出土三件原始社会晚期陶埙，郑州二里岗、铭功路、辉县琉璃阁均出土有商代的陶埙，这表明埙从原始社会晚期一直沿用下来。商代及其以前的陶埙，只有3~5个音孔，还是很不完备的；汉代的埙一般为六孔，而且是陶质。汉代的乐队中往往有吹埙者，与众乐合奏，而且列入当时的八音之一（土音即埙），可知汉代的埙已是完备的乐器。

(2) 笛。吹笛有立吹和坐吹，两手执管横于唇下，汉代笛叫作箎（音池）。《汉书·礼乐志》记载汉宫乐队编制有箎员二人，颜师古注云：“箎，以竹为之，七孔，亦笛之类也，音池。”说明箎即笛，类似后世无贴膜孔的横笛。

(3) 竽。竽也是乐队中的配器之一。《前汉书·礼乐志》记载宫廷乐队中设有“竽工员”编制，颜师古注云：“竽，竽类也，三十六簧，音于。”它也是一种较古老的乐器，据记载春秋战国时期已有，而且与瑟配奏，《楚辞·九歌·车皇太一》有“阵竽瑟，兮浩倡”，《招魂》中有“竽瑟狂会”句，说明在楚乐中竽瑟是协奏之乐。

(4) 排箫。在汉代乐队中是必备的乐器，而且往往是成对协奏。吹排箫的乐人均是一手搯鼗鼓。关于排箫的形状，“其形

凤之翼，十管长二尺”。

在汉代交响乐队中往往有鼓瑟者，可见瑟在汉代是非常流行的一种乐器。瑟的形状可以看出是长方形，但弦的数量表现不出来。据《汉书·郊祀志》云：“泰帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止，故破其瑟，为二十五弦。”瑟是汉代宫廷乐队中必备的乐器，奏这种乐器的人叫作“柱工”，《汉书·礼乐志》记载汉室设“柱工员二人”，颜师古注曰：“柱工，主竽瑟之柱者。”瑟属于发音悲凉的乐器，《汉书·张释之传》云：“（上）使慎夫人鼓瑟，上自荷瑟而歌，意凄怆悲怀。”所谓“鼓瑟”，是用手手指拨弦的意思，类似现在的抓箏。

在汉代，已经有雅乐和俗乐之分。雅乐和俗乐之分实际上是官办与民办之分。官办的在汉史中均有记载，按礼乐制度设置有各种乐工的编制，这是一支专业的乐队，主要用于敬神和祭祖。民间的俗乐则是一支业余的乐队，他们除自演自娱之外，也经常被召之于雅堂，为达官贵人演奏娱乐，好比近代的唱堂会。例如少室阙上的宫饮图刻二人跽坐，中间置一圆盘，盘内有二耳杯，画面所表现的是主人与来客正在饮酒。

二、汉代舞蹈的特征

少室阙上的图像还有另一幅画，里面刻的是伎人进行精彩地演奏，宾客盈门鱼贯而入，这是汉代豪门贵族奢侈生活的再现。

《蜀都赋》云：“若其旧俗终冬始春，吉日良辰，置酒高堂，以御嘉宾。起西音于促柱，紆长袖而起舞。”又张衡《观舞赋》云：“于是饮者皆醉，日亦既昃，美人兴而将舞，乃修容而改服。”

可见汉代时宫饮往往有舞乐助兴，尤其是舞蹈最为盛行。

舞蹈来源于劳动群众，劳动者迎得丰年，或猎取众多的禽兽，或取得战争的胜利等，往往群聚狂欢，手舞足蹈，快乐不已，舞蹈艺术应运而生。汉代的舞蹈已经发展到较高的水平，除了祭祀的灵星舞，宫廷中的武德舞、文始舞、五行舞等队舞之外，以技巧、造型为艺术特征的双人舞、独舞也盛行起来。把这些舞蹈归纳起来有以下几种舞蹈：

（一）建鼓舞

是一种双人舞，以建鼓为主要乐器，两个鼓员，两手各执一根鼓桴，在鼓的两侧，且鼓且舞，举臂跃足，矫健奋发，欢欣鼓舞。关于建鼓舞的来源，《仪礼·大射仪》中提到：“建鼓在阼阶西，南鼓。”说建鼓又叫南鼓。所谓“南鼓”，实际上是楚国的大鼓，在长沙和信阳楚墓中均出土有实物，而且从前面援引的材料看，刘邦灭楚存其舞乐，表明建鼓不仅是一种打击乐器，也是一种舞蹈，这种舞乐就叫建鼓舞。

（二）踏鼓舞

是以旋为特点的女子独舞，一女子广舒长袖，足下踏一个像鞞鼓似的东西作旋转作用。足下之物叫做鼓，实际是一种形状像鼓，外面围皮里面实糠的东西，这种道具叫做柷。“形如鼓，以韦为之，著文以糠。”关于踏鼓舞的艺术特点，卞兰《许昌宫赋》中描述了他观看踏鼓舞所见到的动作：“振华足以却踏，若将绝而复连；鼓震，而不乱，足相续而不并，婉转鼓侧，蜿蜒丹庭。”从此我们可以看出，踏鼓舞的演员两只足在鼓上“将绝复连”有节奏地舞蹈，向观众献出优美的舞姿，而且时而疾若旋风“婉转

鼓侧”，时而缓如飞雪“嵯蛇丹庭”。李尤《平乐观舞赋》中描绘这种舞蹈是“踊跃旋舞”，这就表明踏鼓舞的主要特点在于旋。

（三）长袖舞

是一种伴歌的女人独舞，舞者高髻，大衣，腰细如束，两条特长的袖帛随着演员变换的动作飘绕缠绵，翩翩起舞，婀娜多姿。

《西京杂记》记载了刘邦的爱妾戚夫人“善为翘袖折腰之舞”。每当她起舞时，旁边有一支歌咏队为其伴唱，这就如张衡《观舞赋》中说的“抗修袖以翼面，展清声而长歌”。

（四）七盘舞

又叫盘舞，是汉魏时著名的宫廷舞蹈。跳舞用的盘子数量不等，有六个的，也有七个的，舞者为一女子，高髻，大衣，长袖，束腰，在覆盘上踏跃雀跳，姿势优美，这种舞蹈不仅向观众敬献优美的舞姿，而且有难度较大的盘上平衡造型的技巧。因此，古代文学家对七盘舞的描绘很多，如张衡说：“历七盘而屣蹶”、《七盘舞赋》王粲说：“七盘陈于广庭”、《七释》卞兰说：“与七盘其递奏”、《许昌宫赋》鲍照说：“七盘起长袖，庭下列歌钟”、《日出东南隅行》陆机说：“丹唇含九秋，妍迹陵七盘”等。

（五）傩舞

傩舞是由原始社会图腾舞蹈发展变化而来驱鬼逐疫的面具舞。王建中先生在《南阳两汉画像石》一文提到，在汉代，除夕之日，要举行一种击鼓驱疫疠之鬼的仪式，谓之“逐疫”，亦曰“傩”。由此，傩舞也可以解释为举行大傩仪式时，特有的驱鬼

逐疫的督导表现形式。据《后汉书·礼仪志》记载，举行大傩仪式时，需选中黄门子弟十岁以上、十二岁以下一百二十人为“长子”，手持腰鼓，身穿黑红色衣服。仪式的领队称傩头，又称为方相氏，头戴面具，面具上装饰有四只金黄色的眼睛。傩头手持刀、盾，身披熊皮，率领由人装扮的十二兽，边呼叫边逐鬼。又据《尚书·益稷》载：“鸟兽跄跄”“凤凰来仪”“击石打石”“百兽率舞”。其中，“鸟兽”“凤凰”“百兽”皆指舞者在大傩仪式舞蹈中所用面具的造型。所以傩舞又被称之为“面具舞”，或称“象舞”（即象人之舞，假面之戏）。

（六）巴渝舞

巴渝舞是由被称为“板楯蛮夷”的族群所创造的，主要表现其征战场景，是汉代主要的舞蹈。因其天性勇猛，舞姿独具猛锐气概，被汉高祖刘邦所欣赏，赞叹“巴渝舞”是“武王伐纣之歌也”，而派宫廷乐人学而习之，推广入宫廷，逐渐被雅化，雄风渐退，成为朝野上下广为流行的乐舞形式。

研究表明，巴渝舞起源的时间大致在秦汉时期，发源地点在巴郡渝水流域。如董其祥认为：“巴渝舞是秦汉时期在巴郡（今四川东部地区）境内渝水（即发源于阆中县境流入渠河的流江）两岸聚居的勤劳勇敢、能歌善舞的少数民族，经过长期生产、生活实践所创造的一种具有民族特点的舞蹈艺术。”而段绪光依《华阳国志·巴志》，认为巴渝舞可上溯到殷代。他进一步指出，阆中賸人是巴人的主要成员，巴渝舞是古代人的歌舞，是因賸人生活于巴渝地区而得名。童恩正则认为賸族并非巴族，也没有参加武王伐纣的战争，但是他们所跳的舞蹈有可能从巴族学习而来。

巴渝舞演员在表演时身披盔甲、手持弩剑，口唱巴族的古老战歌起舞，气势威猛、动作雄健。随着时间的流变，巴渝舞成为一般贵族富商欣赏的对象，形式大有改观。后来，“巴渝舞”改名为“宣武舞”和“昭武舞”，并成为祭祀中的武舞而得以推行。

杨铭把巴渝舞的发展分为四个时期：第一个时期为武王伐纣至汉初，活跃于民间；第二个时期为刘邦将巴渝舞引入宫廷，登上大雅之堂；第三个时期为曹魏至晋，巴渝舞的政治色彩较浓，成为宗庙祭祀舞蹈；第四个时期为南朝至唐，巴渝舞的转型及巴渝舞在宫廷文化中的终结。董其祥根据史料认为僚人铜鼓图案上的“羽人舞”、江南地区的“盾牌舞”、湘西土家族的“摆手舞”、川东巴人后裔的“踏蹄舞”等，与巴渝舞皆有渊源。当宫廷的巴渝舞日趋枯萎之际，民间的巴渝舞却经过蜕变形成各种各样的表演形式和流派。

以上是汉朝常见的舞蹈，除此之外，还有一些不常见的，《隋书·乐志》：“牛弘请存卑、铎、巾、拂等四舞，与新伎并存，因称四舞。按汉魏以来，并施于宴食。”可推测“巾”“拂”“兆”“铎”为当时四大乐舞。巾舞以上已有简述。“鞞舞”，又叫“鼗舞”，鼗，又作鞞、鞞，其演出特征是舞者持鼗导引。“如鼓而小，有柄，两耳，持其柄摇之，则旁耳还自击”，可见，兆鼓的形状即现在俗称的拨浪鼓，在舞蹈中可能具有引领众舞的作用。所谓“拂”，即“拂尘”，亦即拂子，用鹿尾或马尾做成的拂除尘埃的器具，它的特点是有柄可执。萧亢达在《汉代乐舞百戏研究》中提到：“《拂舞》所执之舞具——‘拂’，其形制亦当与‘鹿尾’‘牦牛尾拂’‘绳拂’接近，且有柄可执。”虽与巾舞

类似，但是质料不同，故称“拂舞”。对于“铎舞”的相关文献及资料甚少，还有待进一步考究。

总之，汉代的这几种舞蹈，是汉室常见的舞蹈。从舞技看，这几种舞蹈显然是由民间进入宫廷之后有了长足的发展，即进行了去粗求精、去野求雅的改造，从而把双人舞和独舞推向一个新的高度。

汉代乐舞的发展在当时已达到了极致，可以说汉代的乐舞在中国的历史上具有里程碑意义，它对中华民族乐舞的发展有着深远的、不可替代的影响。

三、汉代俗乐舞的风格

经过先秦文化的转型，礼乐等级制度逐步废除，乐舞丧失了其在文化建构中的核心地位。两汉时期，统治阶级的提倡，经济的迅猛发展，享乐风气的盛行，以及人们对自身情感和现实生活的关注，共同推动了俗乐舞的繁荣。当时的俗乐是与雅乐交融并存的，它有着民间与官方两种浑然不分的文化品格，从而第一次成为上下雅俗趋同的、主流的社会风尚。从根本上说，汉代乐舞百戏的普遍流行，是“大一统”格局所带来的多种文化融合的结果。

（一）汉朝俗乐舞流行盛况

俗乐舞在上流社会里的普遍盛行，又反过来极大地影响了下层民间。在《史记》《汉书》《后汉书》等史籍中，有许多关于平民百姓歌谣的记载，如汉初萧何、曹参为相时推行无为而治，百姓歌之曰：“萧何为法，顛若画一；曹参代之，守而勿失。载