

汉代包括西汉和东汉，历时四百余年（前206—220），是中国封建社会继秦朝之后的大统一朝代。之前的秦朝（前221—前206），在乐舞方面有其自己的积累和特点。早在春秋时期，秦穆公就将秦国女乐赠送给西戎王以达其政治目的（见《韩非子·十过》）。秦朝的舞蹈特征，基本保持着春秋战国时期整体上细腰长袖的样态，这从湖北江陵凤凰山53号墓出土的秦代乐舞纹梳上的舞蹈形象可以得到证明。

秦朝立国短暂，仅仅15年，但秦朝建立的各种制度，为后来中国文化的发展奠定了坚实的基础，确立了基本方向。汉承秦制，又进一步开拓疆土，以其雄放的气势建立起大汉的帝国文化，显示出雄肆浑沉、壮丽一统的大国气象。

汉代，儒家学说空前发展。汉武帝以后的思想领域“独尊儒术”。汉代推崇“天人合一”和阴阳五行的哲学观。“天人合一”的思想融会了道家的思想体系，成为中国数千年来占统治地位的哲学思想。

汉代经济发达，社会呈现一派繁荣景象，这显然是其时经济基础和上层建筑相适应的结果。这样的社会背景，造就了汉代人的博大、豪爽和自信。反映在艺术上就是善于运用夸张的手法铺陈对象，一如汉代画像砖、画像石上展示的那样。

汉画像砖、画像石上有许多日常生活场景，如宴饮、歌舞、百戏、奏乐，还有饲马、放牧，以及耕田、播种、收割、扬谷等。这些场景不仅反映社会生活，还描绘历史故事、神话传说、鬼神迷信，可谓包罗万象，应有尽有。例如山东滕

县西户口西王母百戏车骑画像石上，就把天上人间、远近古今众多的事物有条不紊地展现出来，真可谓“夫目视鸿鹄之飞，耳听琴瑟之声，而心在雁门之间。一身之中，神之分离剖判，六合之内，一举而千万里”^①！其构图之宏伟，胸怀之博大，神与物游，令人惊叹。这无疑是汉帝国的磅礴气势在艺术上的体现。另有沂南百戏图，把钟鼓弦管齐鸣的乐队，争奇斗艳、千姿百态的杂技和舞蹈，刻画在长石巨幅上，让人真切地感受到张衡《西京赋》中“临回望之广场，呈角抵之妙戏”的情景。

汉代专门设置了管理俗乐舞的政府机构——乐府。“乐府”建立于秦朝，但真正形成一定规模是在汉武帝时代。《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。”乐府成员，多选自全国各地的民间艺人。其所属乐舞，丰富多彩。在种类上，有郊祭乐舞、朝贺宴乐等；在风格上，有江南、淮南、西南等不同地区和民族的乐舞；在形式上，有器乐演奏、吟诵歌唱、舞蹈倡优和“象人”表演。并且，乐府组织庞大，到哀帝即位时，其人员已达829人。由于哀帝素来对宫廷内外弥漫郑声大为反感，因此称帝之后即下诏罢乐府。除其中388人“别属他官”外，余441人被统统免职。东汉时，乐府机构得到恢复，称作“黄门鼓吹署”。

自汉武帝派张骞两次出使西域后，朝廷加强了对四方疆域的开发，促成了各民族之间的交往和文化交流，出现了民族融合的局面。这不仅使各少数民族的乐舞汇集京都，而且也使内地的音乐舞蹈传往边地，《后汉书·东夷列传》记：“武帝灭朝鲜，以高句丽为县，使属玄菟，赐鼓吹伎人。”汉宣帝时，龟兹王到汉宫朝拜贺事，宣帝“赐以车骑旗鼓，歌吹数十人，绮绣杂缯琦珍凡数千万。留且一年，厚赠送之。后数来朝贺，乐汉衣服制度，归其国，治宫室，作徼道周卫，出入传呼，撞钟鼓，如汉家仪”^②。与此同时，西域的“胡乐胡舞”也在京都贵戚间“皆尽为之”。

与俗乐舞相对应的是雅乐舞。汉代雅乐舞无论在数量或质量上，都远不能与汉俗乐舞相提并论。

汉代作为封建社会初期的上升阶段，舞蹈的发展比起先秦时期有了较大的飞跃。汉舞以女乐舞蹈和百戏舞蹈为代表。汉代俗乐舞机构的设置，确立了

① 《淮南子全译》，贵州人民出版社1993年版，第71页。

② 《汉书·西域传》二十四史简体字本，中华书局2000年版。

民间乐舞在宫廷中的合法地位，不仅极大地丰富了宫廷乐舞，而且从根本上解决了宫廷舞蹈再造的资源问题。汉代的乐府为封建社会中后期宫廷对民间舞蹈的广泛吸收和采用，建立起一种模式，开辟了一条途径。

第一节 丰富多彩的“百戏”舞蹈

汉代的舞蹈，通常都是融在“百戏”中的，故可称之为“百戏”舞蹈。

“百戏”是包括音乐、舞蹈、杂技、武术、幻术、滑稽表演等多种民间技艺的综合性演出形式。“百戏”最早是表现蚩尤以其头角与轩辕相斗的《蚩尤戏》，所以“百戏”在汉代亦称“角抵戏”。据史书记载：黄帝时代，有蚩尤氏兄弟七十二人，皆铜头铁额，食石吞砂，能制五兵之器，变化云雾。另传说，冀州有蚩尤神，其形象是人身牛蹄，四个眼睛，六只手。后来那里的人在掘地时挖出的死人头骨，坚硬得如铜铁一般者，认为就是蚩尤的头骨。到南朝齐梁时代，世间还存有蚩尤的牙齿，有二寸长，十分坚挺，不能碎断。秦汉之际，人说蚩尤长着牛耳，其须如剑戟，头上有角，曾与轩辕黄帝械斗，以头角抵人，无人能胜。冀州的《蚩尤戏》，是三三两两之人，头戴锐角而相抵。汉代的“角抵之戏”，就是这种形式的遗存变化，所以后人把类似的角斗之戏通通称作“角抵”。《史记·李斯列传》说秦二世曾在甘泉宫“作角抵俳优之观”；汉武帝也曾“作巴俞、都卢、海中、矜极、漫衍、鱼龙、角抵之戏”（《汉书·西域传》），以招待赴京都朝拜的四方少数民族的客人。元封三年（前108）春举办的一次角抵戏，还形成“三百里内皆来观”的盛况（《汉书·武帝纪》）。

“百戏”舞蹈按其特征，大致可分为四类，即巾袖舞，鼓乐、器具舞，舞像、情节舞，“四夷”乐舞。

一、巾袖舞

巾袖之舞是舞者舞袖或执巾而舞。巾袖之舞的形象在汉代的画像砖、石中较为丰富（图3-1）。



就“舞袖”而言，其形式不一。有独舞、对舞。对舞中又有男女长袖对舞、女子折袖对舞，或女子长袖对舞、男子长袍博袖对舞和男子常服小袖对舞，形态各异，栩栩如生。各地的汉画像砖石上都能见到袖舞的形象。如河南南阳的一块画像石上的细腰舞人，在其跳跃的瞬间舞动长袖，一袖上撩，一袖曳地，体态舒展。

此外，袖舞形象还见于出土舞俑。如汉代的一对彩绘舞俑，舞人身着拖地舞衣，袖口处宽大折叠，二人皆右手上举、左手平展，类似今天的“顺风旗”舞姿，亭亭玉立。

“舞巾”在汉画像石中的形象也不少。山东安丘汉画像石上，有几个细腰长裙舞巾人。一舞者上身微微向后仰，双手挥巾于胸前交叉，使双巾在身体两侧环转飞舞，其长巾的舒卷形态，展示着舞巾人的技巧。而另一男舞者的形象更加令人称奇。他长袍束腰，双手执巾。巾极长，足两丈。前腿踏在鼓上，后腿登步用力，奋展双臂，一巾飘然而上，一巾平缓飞扬。旁有乐人伴奏和杂技表演。

舞巾舞袖是中国古代舞蹈的一大创造，巾袖的运用，延长了人的肢体，大大扩展了身体的表现力，使情感的表达更加丰富鲜明。巾与袖的运动所产生的形式美，完全可以把人们引入一个非物质的境界之中。对此，汉代人已有自己的认识，早就非常精当地概括出巾袖之舞的特点，这就是“罗衣从风，长袖交横”（东汉傅毅《舞赋》），“裙似飞鸾，袖如回雪”“香散飞巾，光流转玉”（东汉张衡《观舞赋》）。可以说，“巾袖之舞”这一表现性极强的舞蹈类别，在汉代已发展成熟（图3-2），且源远流长。今日舞台上戏曲舞蹈和古典舞身韵中的“水袖”以及“红绸舞”之属，

无一不是古代巾袖之舞的延续和革新。另外，当我们将春秋战国细腰长袖的舞蹈形象与汉代巾袖舞蹈形象相对比时，会发现两者在本质上惊人地相似。所以，汉代的巾袖之舞应该说是—脉相承于细腰长袖的“楚舞”，并且赋予了汉代人的审美意识。

图 3-12
长袖玉舞人
汉



056

二、鼓乐舞蹈与器具舞蹈

鼓乐舞蹈与器具舞蹈是舞者或击鼓而舞，或执器而舞的舞蹈。在汉代，这类舞蹈较多，下面择要介绍。

1. 演乐性的建鼓舞、铎舞和鞞舞

(1) 建鼓舞。建鼓舞之“建”即“竖立”之意，是以木柱穿挂鼓的腰部将鼓竖立起来，鼓面直立，乐人一边击鼓一边舞蹈。各地出土的汉画像石中，有许多建鼓舞的形象，但史籍中并未发现建鼓舞之舞名。建鼓舞是舞蹈史学家们依据相关记载和文物形象命名的。

从汉画像石上看，建鼓舞形象多作弓箭步式击鼓，舞姿雄健英武。跳建鼓舞的多为男子，但也有例外，如江苏沛县汉画像石上，击鼓的就是两个长裙束腰的女舞人。还有四人轮番击鼓的情况，此见于山东邹县汉画像石：鼓前二人相背而行，反身击鼓，另二人相向迎着鼓面奔来，似欲击打。其动作有力，颇具气势。

建鼓舞是汉代较富阳刚之美的舞蹈之一。它集中体现出汉代艺术的运动与力量、气势与古拙这一基本美学风貌。

(2) 铎舞。铎舞是汉代的名舞之一。铎是一种如大铃样的乐器，执之而舞[铎在古代为军中传令的工具。文事振木铎(木舌之铎)，武事振金铎(金舌之铎)]。铎舞的汉曲古辞有《圣人制礼乐》一篇，因声辞杂写，已不能解读。汉以后直到南朝梁，都有新编的铎舞曲。

铎舞在魏晋之际已演变为宫廷的一种仪式舞蹈。

(3) 鞞舞。鞞舞是执鞞而舞。“鞞”是一种扁形小鼓。从历代文人为其写的《鞞舞歌》看，该舞流传的时间很长，从汉到唐，近千年之久。现代民间所见的双面扁鼓和单面扇鼓的舞蹈，很可能与汉魏以来的鞞舞和鞞扇舞有渊源(鞞舞发展到南朝梁时，名鞞扇舞)。

汉章帝曾造过《鞞舞曲》五篇，三国曹植、晋傅玄、唐李白和李贺都写过《鞞舞歌》。

鞞舞在东晋和南朝宋，作为“前代正声”，舞用八佾。各代自制歌辞，以适应本朝典礼祭祀的需要。

2. 演技性的剑舞、棍舞、戚舞和刀舞

(1) 剑舞。剑舞在秦汉时代比较普及，因为剑是古代文人墨客、君子武士随身佩带之物，既可防身御敌，又透射着风韵气度。执剑而舞是人们寄情抒怀的一种手段。

剑舞有舞单剑、舞双剑和独舞、双人舞之分。山东汉画像石上有二人对刺的场面，四川彭县(现彭州市)汉画像砖上也有一人抬脚踏鼓、执双剑而舞的形象。《史记》“鸿门宴”一典中项庄舞剑的故事乃人所共知。

(2) 棍舞。棍舞是执棍而舞，多是执双棍，动作吸收了武术技巧，一般合着建鼓的节奏表演。

(3) 戚舞。戚舞是执斧而舞。河南南阳汉画像石上能够看到戚舞的形象。舞者双臂横开，跨步蹲执戚而舞。威猛之至，显示着极强的内在张力。

(4) 刀舞。刀舞是执刀而舞。刀舞和戚舞一样，都是承传于原始社会反映战争生活的武舞。汉代的刀舞，不仅有对阵场面，还增加了幻术。如山东曲阜汉画像石中的两位武士，其中一人除执刀外，还口中喷火，另一人则做惊诧状，似乎惊异于对方喷火的法术。

三、“象人”之舞与情节舞蹈

“象人”是“舞像”的艺人，“舞像”是戴假面、着假形(一般为鱼龙百兽假形)

所跳的舞蹈；情节舞蹈是以歌舞形式表演简单故事的舞蹈。

1. 奇妙幻化的“鱼龙曼延”

“鱼龙曼延”用今天的话来讲，可以称为“拟兽组舞”，从史籍记载得知，它由几个不同的段落组成，共分七组。这七段表演，有的是单纯的“舞像”，有的加进了幻术，以“易貌分形”来增强其惊险性和吸引力。

2. 仙凡同乐的《总会仙倡》

《总会仙倡》是以音乐歌舞表演仙人仙兽的一组节目，用舞像的形式创造了一个仙人仙兽同舞、人间天上共乐的和平幸福的理想境界。

除了《总会仙倡》、“鱼龙曼延”这些较典型的舞像节目，汉代还有“鱼舞”“凤舞”之类的单独的拟兽舞蹈，其形象在汉画像石上均能见到。

3. 佩刀降虎的《东海黄公》

《西京杂记》和《西京赋》对《东海黄公》都有记载，内容大致相同：相传东海有一名叫黄公的人，年轻时法术高强，能制御蛇虎。他在施法术时，每每身佩赤刀，以深红色丝带束发。秦末，东海出现白虎，叫他去制服。由于他年老力衰，又饮酒过度，法术不灵，为虎所杀。汉代艺人将此传说编成“角抵戏”来表演。戏中有一人一兽——黄公和白虎，分别戴面具、着假形。人、虎搏斗时有厮杀动作，所以这个节目是舞蹈、武术和角抵竞技的综合表演。人虎相斗，人的失败或者带点“悲剧”色彩，或者略有嘲讽意味。《东海黄公》尽管还只属于一种情节舞蹈，却开创了中国古典戏剧的先河。舞蹈过程中的人兽相斗、虎与人争的武打和幻术、特技表演，可以视为以舞说“戏”、依“戏”作舞的中国戏曲形式的开端。

山东临沂县汉画像石上的东海黄公的形象较为典型：黄公头戴面具，一手拖住老虎的一条后腿，一手执刀。老虎体势朝前，欲速逃离，因被黄公扯住后腿，故张口回首向黄公，似发怒狂啸，形象栩栩如生。

四、“四夷”乐舞

古代汉族将东方非汉族之人称为“夷”，有时也泛指四方少数民族和外国人。少数民族生性喜好饮酒歌舞，由此决定了其歌舞活动较为普遍，这在《汉书》《后汉书》中都有记载。

汉代，少数民族与内地的乐舞已经有了一定的交流，这跟当时的政治形势是分不开的。

汉武帝刘彻在政治、经济、文化各方面都具有博大的气度，他为了打通中亚

的道路，两次派张骞出使西域，到了大宛（今乌兹别克斯坦境内）、康居（大宛之西）、大月氏（今伊犁河上游）、大秦（西域古国）等国，和缅甸、印度、朝鲜、日本也发生了贸易关系，形成了中国历史上对外开放的第一次高潮。尤其是在对边疆少数民族地区的大力开发中，东西南北边陲与内地的乐舞文化出现了良好的交流趋势，促进了多民族国家的统一和发展。班固《东都赋》云“四夷间奏，德广所及，僭佻兜离，罔不具集”，是说在盛大的典礼上，四方夷人的乐舞作穿插表演，天子德泽广施，无所不至，各族乐舞都荟萃一堂。“僭佻兜离”是少数民族乐舞的名称，北方曰“僭”，东方曰“佻”，西方曰“兜离”。从《东都赋》可以得知，汉代宫廷设置的四方各族乐舞丰富而完备。

事实上，朝中设立“四夷”乐舞，并非始于汉代。早在西周时期，“四夷”乐舞就被用于祭祀和宴飨，这在《周礼·春官》中有明确记载。

朝廷设立四方少数民族的乐舞，意在表示天下立定，四海归服。一如《文献通考》所云：“王者必作四夷之乐，一天下也。”

到东汉时，西北方少数民族的乐舞——胡乐胡舞更在中原盛行一时。“胡”是中国古代对北方和西方各族的泛称。《后汉书·五行志》记：“（汉）灵帝好胡服，胡帐、胡床、胡座、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”《后汉书》对当时贵族们争相效仿汉灵帝行为的记载，从侧面反映了胡乐胡舞在汉代进入中原人民文化生活之一斑。

1. 猛锐粗犷的巴俞舞

巴俞舞是古代川东少数民族“賁人”的舞蹈，猛锐粗犷。“賁人”是川东地区古老的土著民族，十分勇猛。由于賁人习惯使用弩弓、石斧，特别是惯用一种木制盾牌作武器，所以又被称为“板盾蛮”。“板盾”就是木制盾牌。“賁”本是巴人向统治者缴纳的赋税，巴人谓赋曰“賁”，故被称为“賁人”。《华阳国志·巴志》云：“賁民多居水左右，天性劲勇”，“锐气喜舞”，“周武王伐纣，实得巴蜀之师”，“巴师勇锐，歌舞以凌殷人，前徒倒戈，故世称之曰‘武王伐纣，前歌后舞’也”。可见，巴人的勇猛善舞早在商朝末年已为人知，并对推翻纣王暴政发挥了重要作用。

刘邦为汉王攻打关中地区时，招募巴人为汉前锋，使其冲锋陷阵。又观看了他们的歌舞，认为“此武王伐纣之歌也，乃命乐人习学之”，在军中使用。其后成为西汉宫廷乐舞。

汉高祖刘邦非常喜爱巴俞舞，故乐府专门设了巴俞鼓员。巴俞舞每每作为汉代节庆和招待贵宾时表演的重要节目。

巴俞舞在宫廷使用的过程中逐渐演变成宗庙正乐。又屡被易名：曹魏改成

“昭武舞”，晋名“宣武舞”，南朝梁及唐复名“巴俞舞”。魏晋时，巴俞舞的风貌虽有改变，但仍然“锐气剽于中叶，踦容世于乐府”（左思《魏都赋》）。唐将“巴俞舞”列入“清商乐”。说明到唐代，“巴俞舞”原有的刚悍剽勇已被婀娜妙曼所取代，成为宫廷文化的产物。

巴俞舞是古西南脍炙人口的少数民族舞蹈，从汉至唐流传千年，在我国舞蹈史上有重要影响。

2. 其他少数民族乐舞

除巴俞舞外，西南少数民族的舞蹈还有盘舞、羽舞、芦笙舞等。这些形象皆见于云南晋宁石寨山出土的西汉古墓群文物中。其中有“双人盘舞铜饰牌”，两个男子躬身屈膝踏于一蜿蜒长蛇上张臂而舞。前面的舞者腰佩一长剑，右臂反肘。二者皆双手各托一盘，且张着口，恰似在边歌边舞。舞者姿态遒劲厚重，生动洒脱，颇具张力。

在晋宁石寨山出土的一铜钲上，其羽舞形象亦栩栩如生。几十个舞者皆裸上体，头插雉羽，扮作鸟形，手执羽竿而舞。整个画面渗透着图腾巫术的气息，为今人了解古滇族乐舞文化提供了直观的范本。

另有一组出土的四人铜舞俑，舞者装饰富丽，三人伸臂摊掌而舞，一人捧吹匏笙。研究者指其为“匏笙舞”。再有“人物干栏屋宇镂花铜饰物”上，有三人抚肩踏地行进、前一人吹芦笙的形象。“干栏”房屋也许就是滇人的“谋房”（或称“公房”），为祭祀“高谋”之所。这一可称为“芦笙舞”的铜饰物，反映的大概就是祀高谋时，青年男女在公房对歌舞蹈的情景。

晋宁石寨山出土文物中还有一种四人联袂而舞的铜饰物。舞者头戴奇异的高帽，摇铃而舞。研究者认为这可能是与宗教祭祀有关的一种巫舞，大约是在进行招魂。^①

据《白虎通·礼乐篇》记载，“四夷”舞蹈表演的基本式样为：东夷之乐执矛舞，西南夷之乐执羽舞，西夷之乐执戟舞，北夷之乐执干舞。各地少数民族和边疆地区的乐舞，不仅丰富了当时的舞蹈，而且对汉族乐舞的发展也产生了积极的影响。

^① 详见彭松：《中国古代舞蹈史》秦汉魏晋南北朝部分，文化艺术出版社1984年版。

第二节 秣态瑰姿的“女乐”与舞蹈逸事

汉代，由于统治者的穷奢极欲，女乐迅速发展起来。

一、倡讴伎乐

1. 女乐流漫

“女乐”是以声色歌舞事人的专业乐舞艺人，源于夏商。由于“女乐”总是被人与“郑女”“郑声”“靡曼之色”“靡靡之乐”等相提并论，因此“女乐”也指具有所谓“郑声”性质、其观赏性和娱乐性都较强的由女性艺人表演的歌舞。是故，古代之谓“女乐”，既指人也指乐舞类别。秦汉时期，女乐歌舞充斥宫室。史籍记载：

秦始皇宫廷“妇女倡优，数巨万人，钟鼓之乐，流漫无穷”^①。

西汉立国后数十年，宫廷“撞万石之钟，击雷霆之鼓，作俳优，舞郑女”^②；掖庭、上林“皆以郑声施于朝廷”（《汉书·礼乐志》）。

汉末，皇室贵族“目极角抵之观，耳穷郑卫之声……妖童美妾，填乎绮室，倡讴伎乐，列乎深堂”^③。

另外，从张衡的《南都赋》也能感知当时女乐歌舞的盛况。

正是在统治阶级对女乐的赏爱和奢侈的追求中，乐舞的表演水平得到了较大提高，如张衡《观舞赋》里描述的《盘鼓舞》的精彩表演，就显示出较高的艺术水准。

2. 盘鼓艺精

“盘鼓舞”在汉代是比较普及的舞蹈，江苏、四川、山东、河南等地出土的文物中都有不少“盘鼓舞”的形象。该舞的特点是舞者周旋于盘鼓之间，腾踏于盘鼓之上。当盘和鼓的数量不同，则舞名和表演形式就有所差异。例如，有鼓无盘的名“鼓舞”，七盘一鼓（或二鼓）的叫“七盘舞”（图3-3），所以盘鼓的数量和比

① 《说苑全译》，贵州人民出版社1992年版，第881页。

② 《汉书·东方朔传》二十四史简体字本，中华书局2000年版。

③ 《后汉书·仲长统传》二十四史简体字本，中华书局2000年版。

例并无定数。表演“盘鼓舞”的演员一般都具有较高的艺技，西汉刘安的《淮南子·修务训》记：“今鼓舞者，绕身若环，曾挠摩地，扶旋猗那，动容转曲，便媚拟神，身若秋药被风，发若结旌，驰骋若骛。”足见其技巧之不凡。

最能说明“盘鼓舞”全貌的是东汉文学家傅毅所写的《舞赋》。在《舞赋》中，傅毅对“盘鼓舞”作了生动全面的描述。从其描述得知，“盘鼓舞”大量吸收了杂技因素，创造出技巧高难、体灵姿美的舞蹈动态意象。



图3-3
盘舞
汉 沂南画像石 七

然而，表演技巧并不是“盘鼓舞”的唯一目的，因为“盘鼓舞”的特征之一就在于它充分注意到了情感的表现。技巧，只是“盘鼓舞”达情的手段。更值得关注的是，“盘鼓舞”的情感表现营造出了鲜明的舞蹈意象，其意象是在“盘鼓舞”的独舞和群舞的设计中展示出来的。

从舞蹈技术层面讲，独舞主要体现舞者的技巧和表现力，群舞则常常用来陪衬独舞，烘托气氛，营造环境意象，并且强化舞蹈的风格特征。在这一点上，“盘鼓舞”堪称独到：该舞的独舞“其始兴也，若俯若仰，若来若往”“其少进也，若翔若行，若竦若倾”，呈现着绰约娴婉、缥缈妙曼之美。其“在山峨峨，在水汤汤，与志迁化，容不虚生”，舞出了高山之意、江水之情。同时，群舞调度合理、行列整齐，轻盈而来、悠然而往，变换有致，俨然群仙出动。当舞队散开，舞人布满舞台，纤薄的罗衣像彩蝶翩翩，其纵弛舒缓，恰似风送流云一般。所以“盘鼓舞”通过独舞和群舞的表演，完成了舞蹈意象的创造。这是汉代的一种创新（图3-4）。

盘鼓舞不仅是汉代女乐歌舞的精品，而且也代表着整个汉代舞蹈的最高水平。



图3-1 新野画像砖 盘鼓舞 西汉晚期

二、后宫善舞者之舞

063

汉代舞蹈活动的普及，为汉代造就了一大批专业和业余的舞蹈者。这些优秀舞人的出现，与汉代舞蹈的发展、提高有着不可分割的内在联系。但由于绝大部分舞者的地位卑微，属于被统治阶层而未能留下姓名和事迹。今天只能借助于一些或因重要历史事件，或因特殊情况而被记载下来的个别皇室善舞者的舞蹈之一斑，来感知汉代舞人对汉代舞蹈所作出的贡献。

1. 戚夫人的“翘袖折腰”

汉高祖宠妃戚夫人擅长楚歌楚舞。楚歌楚舞是战国时期楚地的民间歌舞。楚舞的特点是折腰、舞袖、轻盈、柔曼。在汉代的画像砖石上，就有许多挥舞长袖、细腰摧折的舞姿动态，这些文物，形象地证明了汉代舞蹈对楚舞的继承。

戚夫人的舞蹈，尤以“翘袖折腰”为人称道。《西京杂记》云：“（戚夫人）善为翘袖折腰之舞，唱出塞入塞望归之曲。”“翘袖折腰”不是一个舞蹈的名字，而是以腰、袖为基本动作的舞类。“翘袖折腰”在汉代画像砖石上的舞蹈形象，不是当今常见的向后下腰，而是下旁腰作九十度折屈，双臂或呈“顺风旗”式随下腰方向平伸，或作两袖反翘。这一舞姿既有难度又很别致。戚夫人的表演，一定更有其特殊的魅力。

刘邦十分欣赏戚夫人的歌舞才能，每宴饮，总要和戚夫人同歌共舞。史书载：“高帝（即汉高祖）戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人，倚瑟而弦歌。”^①刘邦和戚夫人常常歌舞相欢娱，不仅在高兴时如此，而且伤痛时也不例外。《史记·留侯世家》就记录了刘邦欲改立太子受挫，与戚夫人歌舞相慰的事：汉高祖十二年（前195），当刘邦击破黥布叛军返回时，病情加重，更想换立太子。到了燕地，他下令设置酒宴，太子在一旁侍候。此时太子身边跟着四个人，年纪都在八十以上，头发眉毛雪白，穿戴讲究，气度非凡。高祖很是奇怪，寻问左右：“他们是干什么的？”四人上前应答，各自通报姓名：乃东园公、甬里先生、绮里季、夏黄公是也。高祖闻言大惊，说道：“我以求贤之心请了你们几年，你们却逃避我，今天为什么跟我儿子在一起呢？”四人说：“陛下轻慢士人，喜好辱骂，我们重气节，害怕受凌辱，所以躲起来。听说太子仁义廉孝，爱戴士人，天下人无不伸着脖颈盼望为太子效死，所以我们来跟太子啦。”高祖听了这番话言道：“那就烦你们好好地始终辅护太子！”四个人祝酒以后就离开了。高祖一直看着他们走出去，召戚夫人来指着四人的背影对她说：“我本决定改立太子，但此四人辅保于他，太子羽翼已丰满，实难改动了！吕后真是做主的人了。”戚夫人闻语，悲泣不已。刘邦安慰她说：“你为我跳一段家乡的舞吧，我给你唱一支家乡的歌。”戚夫人怀悲奋袖，伤极起舞，刘邦以歌相伴：“鸿鹄高飞，一举千里。羽翮已就，横绝四海。横绝四海，当可奈何。虽有矰缴（即弓矢），尚安所施。”歌舞几回，戚夫人已悲不自胜，刘邦只得怅然离去。

戚夫人后来被吕后囚禁于汉宫永巷，剃掉头发，用铁圈束颈，穿上罪人的衣服，每天舂谷。戚夫人且舂且歌：“子为王，母为虏，终日舂薄暮，常与死为伍！相离三千里，当谁使告女（汝）？”吕后闻之大怒，遂截断戚夫人手足，挖出眼珠，熏聋耳朵，灌入哑药，丢进地窖，名曰“人彘”（参见《汉书·外戚传》）。戚夫人虽然被吕雉残酷地杀害了，但是她的歌舞，却永远留在了古代中国的乐舞史册里。

2. 李夫人和王翁须的歌舞

根据《汉书·外戚传》记载，李夫人因“妙丽善舞”，被其兄李延年向汉武帝引荐，深得武帝宠爱，却芳年早逝，被迫谥为孝武皇后。汉武帝死后，霍光根据武帝以皇后之礼厚葬李夫人之举，在祭祀汉武帝时以李夫人为祔祭，配享祭奠。

如果说李夫人因美貌和才艺被皇帝宠爱有加尚可言幸的话，那么，汉宣帝的

^① 《西京杂记全译》，贵州人民出版社1993年版，第8页。

母亲王翁须则是一个十分不幸的歌舞才人。据《汉书·外戚传》记载，王翁须自幼家贫，八九岁时寄居于广望节侯子刘仲卿家习练歌舞，后被卖他乡，二十岁时，逢卫太子（刘据）到民间寻找歌舞者而入太子家，在汉武帝太始年间（前96—前93）得幸于卫太子的儿子史皇孙刘进，为刘进生下一皇曾孙，即汉宣帝刘询。卫太子、史皇孙一家在巫蛊事件中遭难，唯刘询年仅数月而幸免。若干年后，刘询即位，设法寻查母亲王翁须的家世及家人，经多方查证，终于找到了外祖母和母亲的两位兄长，遂赐号封侯。宣帝母亲王翁须的歌舞虽然没有具体的记载，但从其训练的年头和作为职业乐舞人被挑选到太子宫中，可以推想其歌舞水平非同一般。同时也说明汉代民间也有像春秋战国那样的培训歌舞者的私人班子，以满足社会的需要。这又证明了历史发展过程中文化自身的继承性。

3. 赵飞燕的“掌上舞”

汉代最著名的皇室善舞者无疑要数汉成帝的皇后赵飞燕了。《汉书·外戚传》记：

孝成赵皇后，本长安宫人（之女）。初生时，父母不举，三日不死，乃收养之。及壮，属阳阿主家，学歌舞，号曰飞燕。成帝尝微行出，过阳阿主，作乐。上见飞燕而说（悦）之，召入宫，大幸。有女弟复召入，俱为婕妤，贵倾后宫。

赵飞燕本名冯宜主，其母原是宫中遣出的宫人，后嫁与一冯姓长安男子，产下一对双胞胎，姐姐就是赵飞燕，妹妹名合德。姊妹俩虽然出身底层，却聪明伶俐。父亲去世后，二人流落长安，被赵临收作养女，后到阳阿公主家当婢女并习歌舞，成为其家伎。

飞燕舞艺超群，据说幼时因得益于家藏的“彭祖分脉”之书而“善行气术”，所以跳起舞来异乎寻常地轻盈飘逸，人唤之“飞燕”。

一次，汉成帝出宫游玩，到了阳阿公主家，见赵飞燕姿容美丽，舞艺精湛，十分喜爱，遂召入宫中，先封婕妤，后立为皇后。妹妹合德也进了皇宫，被封为昭仪。《西京杂记》记载：“赵后体轻腰弱，善行步进退，女弟昭仪不能及也。但昭仪弱骨丰肌，尤工笑语。二人并色如红玉，为当时第一，皆擅宠后宫。”

关于赵飞燕舞姿的轻盈，有许多佳话。一说飞燕曾在宫中瀛洲高树上舞蹈，成帝亲自为她击玉瓿，宫廷乐人高手冯无方吹笙。舞至妙处，突然大风骤起，飞燕迎风扬袖，似欲飞去。成帝急令冯无方拽住其衣裙。风停后，飞燕那南越进贡的云英紫裙上留下了皱褶。此后，一种下摆有褶，呼为“留仙裙”的裙子便在宫中流行开来。

又传成帝见飞燕体态着实轻盈，爱之极深，唯恐她有朝一日真的被风吹走了，于是特为之建造“七宝避风台”。同时，还为她造一水晶盘，令宫人托之，让飞燕舞蹈其上。可见飞燕舞蹈功力之不凡。

赵飞燕的舞蹈很有特点，史书谓：“赵后腰骨尤纤细，善禹步行。若人手执花枝，颤颤然，他人莫可学也。”^①“禹步”源自大禹劳于治水导致腿疾的典故。因其行动不便，步不相过所形成的特殊步态而得名，后经改造发展，成为一种细碎、轻盈的步法，飘忽游曳，耐人寻味。

从上述相关贵族舞者的点滴记载，可以窥见汉代舞人的舞艺情况。这是汉舞发展提高的前提。正是那些知名和不知名、多出身于劳动者的舞蹈才人，创造了不朽的汉代舞蹈文化，成为舞蹈史上的骄傲而流芳千古。

第三节 雅乐与宴乐

▲ 066

汉代乐舞也分雅乐和宴乐，雅乐包括祭祀乐舞和典礼乐舞。

一、雅乐的复苏

春秋战国的“礼崩乐坏”，宣告了雅乐的衰败，到汉代，雅乐得以复苏，并有了自己的体系。据《汉书·礼乐志》记载，汉代的雅乐，既有新创乐舞，也有对前代的继承和弘扬。

1. 继承经典

汉代雅乐，首先是继承经典，比如：

《文始》：舜之《韶舞》，高祖六年更名。

《五行》：周之《大武》，秦始皇二十六年（即秦王嬴政统一全国始称皇帝的公元前221年）更名，汉因承。

^①（宋）秦醇：《赵飞燕别传》，见刘斧《青琐高议》，上海古籍出版社1983年版。

继承前朝乐舞，即《汉书》所谓“乐先王之乐，明有法也”——乐舞使用先王的经典，表明遵守传统的礼法。与此同时，人们又希望在面对传统时需要体现出应有的创新意识，对原有的东西加以改动。《隋书·音乐志》云：“周有六代之乐，至韶、武而已。秦始皇改周舞曰《五行》，汉高帝改《韶舞》曰《文始》，以示不相袭也。”故高祖所作的《昭容乐》《礼容乐》皆如此。《昭容》出于古之《昭夏》，《礼容》出自《文始》《五行》，实则出自《大韶》和《大武》。

2. 创制新乐

汉代雅乐有自己的新创，主要是：

武德舞：汉高祖刘邦登基四年即公元前203年创制。该乐舞意在宣讲高祖之功，象征其“以武除乱，天下大行礼乐”。

四时舞：汉文帝刘恒时期，为显明天下安和而作。

灵星舞：祭祀农神后稷的舞蹈。《后汉书·祭祀志》：“汉兴八年，有言周兴而邑立后稷之祀，于是高帝令天下立灵星祠。言祠后稷。而谓之灵星者，以后稷又配食星也。……舞者用童男十六人。舞者象教田，初为芟除，次耕种，芸耨，驱爵及获刈，舂簸之形，象其功也。”

有关“灵星舞”具体表演形式的记载，除了上文所引，目前在汉代的典籍中少有见到，但明代乐舞学家朱载堉制有《灵星小舞谱》和《灵星队赋》，可作为今人了解汉代“灵星舞”的参考。

汉代新的雅乐舞的出现，即《汉书》所谓“乐己所自作，明有制也”——乐舞用自己创作的，表明当朝有既定的乐制，能够依制行乐。

汉代雅乐，打破了西周“先王之乐”的限制，扩大了雅乐的范围。西汉前期，刘邦的《大风歌》亦纳入雅乐，还保持了刘邦当年在沛地舞唱《大风歌》时120个儿童相和的人员配置。此后，雅乐舞蹈日渐丰富，除增加了《云翘》《育命》等乐舞外，连“巴俞舞”也入了雅乐。与此同时，汉代不仅吸收、改编乐府采集的民间诗乐为雅乐所用，而且专门组织高人作诗写赋，创制音律，为十九章之歌，祭天祀神，并且重视雅乐人才，重视雅乐的收集和保存。凡此种种，都使西周建立起来的雅乐，在经历了战国的礼崩乐坏后，形成了历史上第一次雅乐的复兴。

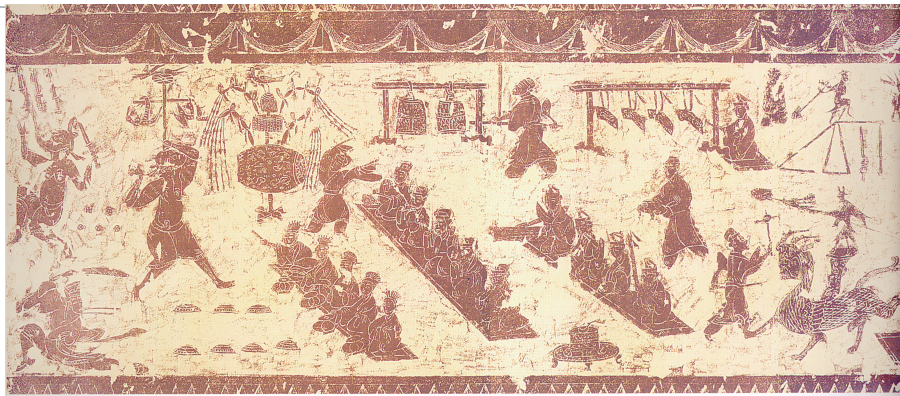
二、大型演乐与饮宴用乐

汉代社会，歌舞活动空前繁盛，不仅日常饮宴有乐舞，凡遇喜庆，通常都有百戏的演出。

1. 丛珍怪作角抵之戏

演出“百戏”在汉代非常普遍，沂南出土的一幅汉代的百戏图巨幅上（图3-5），就有杂技、舞蹈和钟鼓齐鸣的乐队，争奇斗艳，形象地呈现着张衡《西京赋》中所描写的“百戏”情景。

图3-5 沂南北寨画像石乐舞百戏



《西京赋》是今人了解汉代“百戏”演出状况的可靠史料，从中得知当时“百戏”在宽阔的广场上展演：既有力士乌获扛鼎，也有都卢人爬竿；既有巧钻刀圈、轻燕浴水、胸抵利刃之技，又有抛接球剑、二人空中走索相对而过的绝活。戏台上华山巍峨，峰峦起伏，神木灵草，果实累累。“舞象”的艺人装扮成仙人神兽，表演《总会仙倡》：豹子嬉戏、熊罴欢舞、白虎鼓瑟、苍龙吹篴。又有娥皇、女英上场，静坐长歌，歌声清丽悠扬，婉转流畅。身着彩羽的三皇时仗人洪崖，指挥自如，神闲气定。演曲未终，场景突变，云涌雪飞。起初飘飘洒洒，随后扬扬霏霏。艺人在复道重阁中，转动石块，声响如雷。霎时霹雳滚滚，俨然神逞天威。接下来是“鱼龙曼延”之戏。一特制的巨兽长80丈，蜿蜒而行。突然在巨兽背上，出现神山，高峻耸峙。熊虎登山，相持搏斗；猿猴攀缘，追逐嬉戏；怪兽奇幻，跳跃而行；庞然大雀，独自蹒跚。一只大白象，长鼻垂悬，边走边演示产象仔。大鱼化成长龙，蜿蜒曲伸。神兽舍利，张口吐金，化为仙车，四鹿并驾，奇葩饰顶，灵芝为盖；蟾蜍大龟、弄蛇艺人，各显其伎。幻术神奇，瞬间易化，容貌倏变，分身为二。吞刀吐火，兴云作雾，画地成川，流渭通泾。又扮东海黄公，佩赤金刀，口念粤人咒语，原为制服白虎，结果不能自救。挟邪道、蛊惑人，终不能成。又立建戏车，竖起长长的大旗，童子展示着技能，上腾下翻，突然倒投像要坠地，脚跟却敏捷地反挂住，看似将陨落绝命，顷刻却惊险全无。又作百马同辔，并足驰骋。那爬竿的技巧动作，样态百出，不可穷极。刚作弯弓射西羌，忽又回头指向鲜卑。《西京赋》的描述无比生动，让人如临其境。像这样的演出，铺张而雄壮，阔大而厚重，令人震撼！

2. 发心志即席而舞

汉代“倡优伎乐，列乎深堂”的乐舞环境，使贵族们的舞蹈才能得到更加充分的施展，从而造就出属于他们这个阶层的自娱舞蹈。这些自娱舞蹈普及面较广，所表达的内容也十分丰富，因此成为汉代舞蹈不可分割的组成部分。

自娱舞蹈通常以即兴舞的形式出现。即兴舞是一种无须事先准备、临场随兴而发的舞蹈。其特点是：舞蹈的形式与内容不确定，皆随当时的环境、心情即兴而为，尽管形式简单无华，但能充分表达舞者的情感。如《汉书》中就有对这种即席抒发心志的舞蹈记载：汉将李陵善骑射，武帝时拜骑都尉。匈奴进攻，武帝派李陵率兵出击，李陵自请以少击众。其与单于交战，击杀数千人，后矢尽援绝，战败投降。武帝为之震怒，族灭了李陵全家。昭帝始元六年（前81），匈奴与汉和好，释放已被匈奴扣留长达十九年之久的汉使苏武归汉。苏武临行前，李陵置酒为苏武贺喜饯行，并起舞自歌，表达心中的哀怨愁苦（参见《汉书·李广苏建传》）。此时李陵的歌舞便是即兴而发，其内心的伤痛完全倾泻于其中。类似的例子在《后汉书·皇后纪》里也有记载：汉灵帝驾崩后，皇子刘辩即位，是为少帝。董卓乱国，废少帝为弘农王。次年，董卓让郎中令李儒给弘农王进上毒酒并言称：“服此药，可以辟恶。”刘辩说：“我本无病，你们不过是想杀我罢了。”拒不肯饮。李儒强行相逼，刘辩无奈，只好与妻子唐姬及宫人宴别。行酒中，弘农王痛发悲歌，倾诉了他对董卓乱国、皇位被夺、别妻弃妾、命归黄泉的满腔怨忿，并让唐姬起舞，唐姬抗袖而歌，在座者皆洒泪。

当然，即兴舞蹈并非都用于悲痛场合，有时候，人们也利用这种形式来表达某种不便直言的愿望或心迹。比如《汉书》中就记有相应的故事（参见《汉书·景十三王传》）。

3. 通人际以舞相属

汉代人除了日常生活中的即兴歌舞，还有一种以舞作礼的习尚，汉人谓之“以舞相属”（图3-6）。



“以舞相属”之“属”（此念zhǔ）在这里为“连缀”“连接”之意，“相属”乃相互连缀、交属的意思。其形式是一个人（通常是主人）先自起舞—相属他人（即邀请另一人一起跳）—他人接舞为报（即受邀者接受邀请，二人共舞。最后受邀者将舞蹈延续下去）—再相属另一人，这样连缀起来，不断循环。舞蹈中有一定的规矩，不按规矩跳舞，习惯上被视为不礼貌或蔑视对方的行为。

“以舞相属”这种舞蹈形式能加强人们相互间的关系，带来比跳舞本身更多的愉快。不过，历史上也有少数情况是适得其反的，譬如《后汉书·蔡邕列传》就记载过这样一件事：“邕自徙及归，凡九月焉。将就还路，五原太守王智钱之。酒酣，智起舞属邕，邕不为报。智者，中常侍王甫弟也，素贵骄，惭于宾客，诟邕曰：‘徒敢轻我！’邕拂衣而去。智衔之，密告邕怨于囚放，谤讪朝廷，内宠恶之。邕虑卒不免，乃亡命江海，远迹吴会。”

类似的事情在汉末也发生过。有一个叫陶谦的人，秉性刚直，从小就懂得孝廉，有大节，所以被选拔为官，当了尚书郎。陶谦的父亲有一个朋友，叫张磐，在当郡守，他有意与陶谦亲近，在公事办完之后，常邀请陶谦饮宴。但陶谦不想与张磐为伍，多婉言拒绝。有一次，宴席上张磐跳起舞来相属陶谦，陶谦也是不起来应舞。张磐因为是陶谦的同乡先辈，就硬邀陶谦，陶谦不得已勉强为舞，却不按照规矩做转的动作。张磐问他：“你怎么不转呢？”陶谦回答：“不可转，转则胜人。”张磐听了心中大为不悦，二人顿生间隙。陶谦为官清白，没有什么可以查举的，但曾经在负责修建灵星祠时，剩有余钱五百，张磐欲诬为赃款，陶谦只得弃官而走（参见《三国志·魏书·陶谦传》）。

从上面例子可以看出，“以舞相属”的意义不仅仅在跳舞本身，其主要目的还是通过这种舞蹈形式来证实个体存在的价值以及远近亲疏的人际关系。在汉代，积极入世的儒家思想占绝对优势。儒家是从人际关系中确证个体价值的。如果在“以舞相属”的活动中，被属者不起舞以报，那就意味着相属者（即请舞者）的个体价值没有得到承认。“以舞相属”这种有来有往的舞蹈方式，可以帮助人们建立并保持良好的社会交往心态。当然，如果在社会生活中个体不能融入群体，不能遵守这些游戏规则，就会得不偿失，就像蔡邕和陶谦那样。但这只是个别情况，否则“以舞相属”也就不会在汉魏时期那样风行了。

类似“以舞相属”和即兴舞这样的自娱舞蹈，在汉代，至少在汉代的中上层人士间，是一种与语言同等重要的情感交流手段。

第四节 汉代舞蹈的艺术特征

在汉代，习乐尚舞是社会性的文化景观，故乐舞成为汉代审美文化的主流，反映着汉代的时代特征和美学精神。

总结汉代舞蹈的艺术特征，主要表现在思想性和形式美两个方面。

在思想方面，汉代舞蹈突出地反映了当时的社会意识。

一、幻想与现实相融的社会意识

汉代的社会意识，一方面在于神仙幻想，一方面在于执着现实。神仙幻想是汉代艺术表现的主体。如在汉代的美术中，羽人的形象俯拾皆是。当时的画工“图仙人之形，体生毛，臂为翼，行于云，则年增矣，千岁不死”^①。南阳和山东各地的画像石中，随处都可看到羽人。与此相应，舞像《总会仙倡》就以歌舞表演的形式展现了一个仙凡杂处、人兽同乐的理想王国，创造了一个积极向上、开朗乐观、朴实纯真的神仙境界，折射着汉代人对人生永恒的希冀。

汉代舞蹈中，与神仙幻想这种属于原始艺术风范的舞蹈相一致的是那些充满原始活力的舞蹈，一如前文所介绍的汉画像石上的刀舞、棍舞、剑舞以及“干戚舞”“巴俞舞”之属，都猛锐粗犷，充分显示着原始舞蹈的活力和生命情调。汉代艺术复归了原始的艺术精神，那骁勇雄健的“巴俞舞”，威武冲锐的“干戚舞”，其气势与力量，不正折射着原始舞蹈狂放、炽热、剧烈的运动情态么？从那些挥刀举盾、勇猛雄浑的舞蹈中，从人、兽、神纷然一堂、丰满铺陈的场面中，确实令人感受到了“以综合性的形态动员生命，以律动性的本质表现生命”（闻一多）的原始的艺术精神。

另一方面，与充满原始想象的神幻世界形成鲜明对比的是丰富多彩的现实人间情怀。人间的情感生活在汉代的舞蹈中占了相当的比重。例如表现农业劳动的“灵星舞”，模拟生活中动物打架的“沐（猕）猴与狗斗舞”，以及各样的即兴舞、礼节舞，无不充满现实的生活气息和现实的社会情感，表现了汉代人世间生活的热情和玩味。

^① 《论衡全译》，贵州人民出版社1992年版，第100页。

二、厚重与轻疾共存的审美形态

在形式美方面，汉代舞蹈通过纵向继承和横向吸收建立起了自己的风格。

首先，汉舞继承了春秋战国以来舞蹈讲求的轻盈之美——如战国时代《紫尘》的体轻与尘相乱、《集羽》的宛若羽毛之从风，已经转为汉代舞蹈燕飞鸾翔的轻盈之技，这在《舞赋》中已有明确的描述。

其次，汉舞继承了“楚舞”的风格。从出土文物和诗文记载中，可以得知折腰、舞袖是汉代舞蹈的一大特征，而这一特征正是汉舞充分继承楚舞风格的结果。

除了历史的纵向继承外，汉代舞蹈又大量吸收了同时代的姊妹艺术的养料以及边地外域的舞蹈进行横向充实。

汉舞对姊妹艺术的借鉴主要是在杂技、武术和幻术方面。如前所述，著名的“盘鼓舞”就充分运用了杂技技能。那敏捷地纵蹶于盘鼓之间，高腾低跪、手摩足跌、屈身折体的动态舞姿，完全是杂技艺人的表演。而“刀舞”“剑舞”“棍舞”、《东海黄公》等节目则主要吸收了武术成分；“鱼龙曼延”中的“海鳞变成龙”“猗猗化为仙车”“易貌分形”等，又明显融进了幻术表演。

可见，汉代舞蹈是以楚舞为基础并吸收了外域和边疆舞蹈以及姊妹艺术的营养而形成的。汉代舞蹈这种既轻疾又顿挫，既刚劲又舒展的多形态美感，能够从当时描写舞蹈的文字和画像砖石上，获得强烈的印象。

汉代舞蹈的纵向继承和横向吸收，使汉代舞蹈在形式美方面的特色表现为古拙与新巧、厚重与轻柔相互对立统一的审美形态。一方面，“巾舞”“袖舞”健美舒畅、轻疾如飞；另一方面，“巴俞”“建鼓”雄豪顿滞、昂扬粗犷。这些舞蹈的巧拙刚柔虽然形态不一，却统一在一个基调上——朴拙厚重，即使那些跃离地面、腰体倾折的舞姿，也投射着凝重的韵律。如河南南阳许阿瞿墓志画像石上的“盘鼓舞”形象，那踏盘舞女的姿势，虽有上腾的意向，但右腿急于跨跳于另一盘上，这种下落的运动趋势，不但使上腾的力量转化为水平的力量，而且强化了重心向下的作用，使动作在轻捷中见内力，于舒展处见凝重。

此外，汉舞还有一个十分显著的审美趣尚——“大”。《孟子》谓：“充实而有光辉曰‘大’。”汉代舞蹈就体现着这样一种“大”的境界。

“大一统”是汉代的时代精神和文化命脉，它导引出汉代审美风范的特征——恢宏、博大、壮阔、磅礴。汉代人的开拓探取，其征服世界的强烈信念以及纳天地宇宙于自我的豪壮情怀，表现为特有的文化审美追求——大场面、大数量、大规模、大气魄，以直接的、外在感性的“大一统”气势，创造出汉代特有的“大美”景象。司马

相如的《子虚赋》就描写了乐舞的这种“大”——“撞千石之钟，立万石之虞”“千人唱，万人和”“山陵为之震动，川谷为之荡波”！这不仅超越了夏商宫廷“以巨为美，以众为观”的旨趣，而且反映着大汉帝国所独有的雄伟博大的审美情怀。

看看不同时期出土的汉代乐舞文物，就能明显感受到其“大”的审美特征。“大”在汉代乐舞中具体体现为场面、气势和张力。例如“百戏”，在张衡《西京赋》中记为：“巨兽百寻”“大雀踈踈”；“画地成川，流渭通泾”；“百马同辔，骋足并驰”；“礚礚激而增响，磅礴象乎天威”……《西京赋》对每一个节目都强调了“大”。试想，这些单个的“大”汇聚在一起，整体将会怎样地撼人！所以汉代的百戏乐舞，浑厚凝重，丰富而阔大，体现着汉代特有的感性化、动态化的雄壮之美。“大”，在汉代人这里，是一种胸怀，一种智慧，一种人格，一种理想，是具有典范意义的实践精神和文化气象！

“大”的审美思想在《淮南子·泰族训》中就有论述：“夫观六艺之广崇，穷道德之渊深，达乎无上，至乎无下，运乎无极，翔乎无形，广于四海，崇于泰山，富于江河，旷然而通，昭然而明，天地之间无所系戾，其所以监观，岂不大哉！”这里，《淮南子》将“大”的内涵阐释到极致：钻研穷尽六艺和道德的深奥妙旨，使精神遨游于宇宙之间，心无束，形无迹；上无界，下无底，远无边；空灵通透，览鉴博大。这样一种融通天地的大胸襟，反映在舞蹈中则自然表现为张力和气势。例如河南郑州汉画像砖上的一个长袖舞蹈形象，舞者作左弓右直的弓箭步，拧身回头，左手上举向右侧扬袖，右手顺势甩袖，其双袖在空中形成两条平行斜线，营造出“飞流直下”的意象，将空间的“扩展”和力量的“放射”宣泄得淋漓尽致。舞者头侧，一只疾飞的轻燕，画龙点睛地反衬着舞人古拙、雄放的体动。另有徐州驮篮山出土的一个西汉舞俑，双臂高举下垂，体态极其夸张，极具张力，动感极强！（图3-7）类似性质的舞姿形象，在汉代的画像砖石中为数不少。



所以，汉代舞蹈的意象世界是一个磅礴古朴、天真狂放的意象世界。这个世界给予人们的，是一种活力与生机，一种原始的艺术精神。那博大的气势、厚重的造型，内在的张力、古朴的秀美，共同体现着汉代舞蹈的美学精神。

第五节 汉代的乐舞思想

汉代，出现了针对舞蹈进行专论专述的文赋，这些文赋以西汉司马相如和东汉傅毅的作品为代表，书写了那个特定时代的审美趣尚和舞蹈美学观。

一、司马相如《子虚赋》中的乐舞思想

西汉司马相如的乐舞美学思想，比较集中地体现在其《子虚赋》里。^①他在赋中描记说：

当游玩疲倦了，天子就于高台上摆起酒宴，在寥廓的天宇下举行乐舞。撞击千石重的巨钟，立起万石重的鼓架，竖起饰着翠羽的旗幡，建起灵鼉的大鼓，演奏尧的《咸池》乐舞，耳听远古葛天氏的歌。于是，千人唱，万人和，山陵因此而震动，川谷因此而扬波。还有《巴俞》舞，宋、蔡之曲，淮南的《于遮》乐，文成和滇地的歌。这些乐舞或同时并作，或更替演奏，钟鼓声声，铿锵铿锵，透心震耳。那荆、吴、郑、卫之曲，《韶》《濩》《武》《象》之舞，沉黯绵长多变的音调，还有鄢、郢等地绚丽的舞蹈，《激楚》之类漂疾哀切的民歌，以及各种歌、舞、戏的演员，《狄鞮》的乐人，无不娱悦耳目，畅心快意，真可谓美妙动人的乐舞呈现于前，丽靡烂漫的美色充斥于后啊！那些如神女青琴、宓妃的女郎，有离尘绝俗之美，妖娆雅丽，粉面黛眉，鬓发如画。其体态绰约，姿柔步轻。纯色的外罩、长长的衣袖，华丽飘逸，超凡脱俗。其行步翩跹，衣带飘舞，热情娴美，

^① 司马相如《子虚赋》记于《史记·司马相如列传》，但《文选》将《子虚赋》分出一篇名《上林赋》，而《史记》《汉书》均未分篇。

香气袭人。皓齿灿然，巧笑顾盼，婉约妩媚，撩人魂魄，心仪的人儿就在身旁。^①

司马相如的《子虚赋》，传递出他对乐舞的审美理想。

首先，司马相如推崇远古乐舞——“奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌”“族居递奏”演出《韶》《濩》《武》《象》，表现了他对原始舞蹈那种撼动人心的生命情调和古拙、崇高之美的认同。

其次，司马相如对乐舞的要求指向“巨”，强调“气势”。这一乐舞观，为汉代乐舞标立了一种追求大观、大全、大俗、大雅的审美趣尚——在种类上要“多”：如“巴俞”、宋、蔡，淮南“于遮”，文成“颠歌”“荆、吴、郑、卫之声”“阴淫案衍之音”“鄢、郢缤纷，激楚结风，俳优侏儒，狄鞮之倡”，应有尽有；在风格上要“广”：既要有川东的粗犷之舞，又要有辽西、云南等不同风格的民歌；在形式上要“全”：既要有温婉轻快的乐曲，又要有深沉缓慢的演奏，还要有舞蹈和歌唱，甚至侏儒、倡优的表演，以达到叹为观止的效果。

司马相如的乐舞思想，表现出一种“穷尽物态”的审美追求。

二、傅毅《舞赋》中的乐舞思想

傅毅的《舞赋》，假借楚襄王与宋玉之口，描写了汉代宫廷的一次夜宴歌舞情况，并重点记叙了汉代十分流行的“盘鼓舞”的表演。根据傅毅的《舞赋》，可以总结出他的乐舞思想：

第一，傅毅认为乐舞是一种能给人带来审美享受的精神产品，可促使其身心愉快，因此不失为一种犒赏臣属的奖励手段。

第二，傅毅认为审美感知是有层次划分的。他首先肯定了在人的感觉系统中，视觉的感知是最直接、最便捷、最鲜活的感知，因此视觉感知成为最有效的感知方式——“听其声不如察其形”。而“形”正是舞蹈赖以存在的基础，是舞蹈被感知的前提，故将《阳阿》之舞等称为“材人之穷观，天下之至妙”。

第三，傅毅认为舞蹈的目的在于“尽意”，在于表达，故提出了“舞以尽意”的思想命题。该命题充分证明了傅毅对艺术之“象”与“意”的深刻认识，体现了他对舞蹈艺术功能的正确把握和对舞蹈意象特性的敏锐感悟。

^① 参见张政烺主编：《经史百家杂钞全译》，贵州人民出版社1999年版。

此外，傅毅的《舞赋》在描写舞蹈的表演方面非常具体、细致，已经进入对舞蹈本体的关注，同时，从其赋中，傅毅清晰地传递出了他自己对舞蹈美的独特认知。宗白华指出，傅毅《舞赋》中的舞蹈审美意象，“比起希腊人塑造的女神像来，具有他们的高贵，却比他们更活泼、更华美、更有远神”^①。

傅毅的《舞赋》，广泛论及了舞蹈作为一门艺术的方方面面的内容。

首先，傅毅对舞蹈给出了明确的目标定义——“修仪操以显志”。这是傅毅《舞赋》中的重要命题。“修”即“修养”“修炼”，“仪”为“仪表”“外貌”，“操”乃“节操”“操守”。傅毅很明确地指出，舞蹈不仅是单纯的手舞足蹈，它是需要“显志”的。“显志”就是表达意志情感。而“舞意”的表达并不是一件简单容易的事，它必须依靠受过良好训练即“修仪操”的舞者来实现。所谓“良好训练”包括两个方面：其一是在视觉感官上的“仪”。“仪”涵盖仪容、行为举止，在舞蹈中指形体动态。其二是不能被眼观只能被感知的“操”。“操”包括德操、心性、素质，在舞蹈中指舞者的内心体验和文化修养。“仪”与“操”都需要学习、训练、修理，而“修仪操”的最终目的在于“显志”。事实上，傅毅在这里已经道明了舞蹈美学中“象”与“意”的关系：“象”负载着“意”，“意”（“志”）通过“象”（“仪”）来实现。“象”和“意”并非界限分明，也不能简单相加。因为任何“象”都不可能脱离舞者独立存在，“象”的外在形态必然负载着舞者的内在体验和文化感受。至于“意”，它是作品要表达的内容，必须依靠“象”才能传递出来，这个环节，舞者自然起着关键作用。对于舞蹈作品来说，“意”和“象”是作品的全部，决定着作品的呈现，而舞者既是其“意”和“象”的中介，又是舞蹈意象的直接呈现者，故舞者自身原本就是一个意象整体。因此，傅毅对舞者的表演有这样的描述：“气若浮云，志若秋霜”“游心无垠”“舒意自广”“在山峨峨，在水汤汤”“姿绝伦之妙态，怀恣素之洁清”，这既是对舞者的心性修养和气质、灵性的称赞，也表现了他对舞蹈的“象”“意”与舞者关系的深度认知，同时还体现了作者的审美情趣所在，反映出傅毅对舞蹈审美在文化上的要求。

其次，傅毅对“诗”“声”（歌唱）和“舞”给予了“审美”意义的层级划分，实际上是对三位一体的“乐”的三种艺术形式进行了审美愉悦的程度比较——“是以论其诗不如听其声，听其声不如察其形”，推舞蹈于三者中审美快感之首，这与《毛诗序》中的名句“情动于中，而形于言。言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，

^① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第170页。

故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”有同有异。同者，都将舞蹈的情感表达强度排在诗、歌之上；异者，毛氏对诗歌舞的比较没有涉及形式载体，而傅毅却对诗歌舞的载体从审美感知的角度——“字”“声”“形”给出了审美快感的级差评价。

最后，傅毅敏锐地把握住了舞蹈在创造意象方面的得天独厚的特征——“雍容惆怅，不可为象”。《毛诗序》曰“在心为志，发言为诗”，而“言”是有局限的，现实生活中有许多微妙、朦胧、模糊的感情和感觉，是“言”所不能传递的，即傅毅所谓“不可为象”——不能用言词准确、形象地描述出来。而“言之不能尽者，象能显之”（《周易尚氏学》）。“象”由于其直观、生动、可感，能迅速地刺激大脑做出反应，进而引发通感，唤起联想，使人快捷、有效地抓住“象”所揭示的“意”。“象”对于接受者，免去了认识过程中的许多中间环节，能“一目了然”。故而创作者可以利用“象”之生动、可视，顺利完成“尽意”的使命。傅毅以“轶态横出，瑰姿谲起”“雍容惆怅，不可为象”之语，不仅突出了舞蹈创造动态意象的特征，而且言简意赅地阐明了“言—象—意”之间的关系。与此同时，又以“若俯若仰，若来若往”“若翔若行，若竦若倾”来传递舞蹈意象的“象外之旨”。舞蹈正是借助于“象”的象征性特征和启发性质，撞击出接受者千差万别的“意蕴”感悟，最终完善作品的审美意象。

傅毅对舞蹈的基本因子——动作，给予了细致的描述，并涉及技巧节奏甚至画面构图，这无疑是对舞蹈本体的实质性把握。

傅毅《舞赋》体现出的舞蹈审美理想，显示着汉代学者对舞蹈文化内涵的深度追求。

研读傅毅的《舞赋》，有些句子特别引人注目，比如：“绰约闲靡”“舒意自广”“游心无垠，远思长想”“姿绝伦之妙态，怀悫素之洁清”“在山峨峨，在水汤汤”“气若浮云，志若秋霜”，这些文辞，除了前文谈到的意在强调舞蹈的风神、情韵外，更体现出了一种审美倾向，一种高迈、清远的审美情怀。尽管俗乐舞在汉代尤其是西汉独领风骚，社会上上下下多热衷于“俗”的情趣，但傅毅《舞赋》所记之“盘鼓舞”，却明白无误地洋溢着相异于俗乐舞的格调。《舞赋》用的是汉赋文体，汉赋手法铺张，文辞富丽，特别是东汉的辞赋趋向华美，而傅毅的《舞赋》在讲究文采的同时似乎更追求超凡、高洁、高雅的内涵，比如上面所列举的“气若浮云，志若秋霜”等句子，都传递着一种高远清明的情志，表达着积极而雅致的意向，字里行间充满了游心广宇、纵情天地的宇宙情怀，正如其赋中所谓“启泰贞之否隔兮，超遗物而度俗”。不过，傅毅的高雅，不同于后来六朝甚至宋

代那种带着一份弱不禁风的性质，而是充满了“天行健，君子以自强不息”精神的另一种雅致。

傅毅生活在东汉，东汉是向魏晋过渡的时代，艺术风格较之西汉有所变化。例如西汉的汉赋具有恢宏扬厉的特征，而东汉的汉赋由朴而华，开齐梁骈偶的风气之先。傅毅《舞赋》所写，不仅是对当时“盘鼓舞”的描记，恐怕更是对他自己乐舞审美理想的一种抒发，是发魏晋文艺风采情怀之先声。

傅毅的《舞赋》是一篇可读性很强的舞蹈美文，其描述细致而不琐碎，富于文采而不堆砌，不仅详细记录了舞蹈的表演过程，包括演员、动态、表情、服饰、技巧、舞艺这些属于舞蹈本体的重要内容，而且涉及乐舞一些形而上的理念，提出了诸多重要的理论命题，体现了他对舞蹈的独到见解。可以说，傅毅《舞赋》中的乐舞命题和乐舞美学思想，为古代形成独立的舞蹈审美意识奠定了基础，成为时至今日重要的、不可多得的舞蹈美学文献，对整个中国的乐舞美学思想及舞蹈意象理论的形成产生了深刻的影响。

本章小结

汉代人对于舞蹈具有与前代不同的理解和不同的态度。在汉代人这里，除了基于前代的一些观念外，舞蹈作为“乐”的组成部分，还被看作天地精神的象征。这样的思想和论述，在汉代的典籍中随处可见。例如《乐记》就有“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也”；“大乐与天地同和”。这是从中国古典哲学的高度来认识乐舞，是汉代人在乐舞观上的一次质的升华。马克思主义哲学告诉我们，不仅承认世界的物质性，同时承认人和自然的统一性，才能进入彻底的唯物主义。用这个理念来审视汉代人的乐舞观，可以认定其先进性与科学性。

汉人的这种乐舞观深刻地影响了此后历朝历代，成为中国数千年来传统的乐舞思想。更值得注意的是，汉代人并不因为把乐舞与宇宙天地相互联系便将其当成神圣之物供奉起来束之高阁，而是同时认识到舞蹈这种发源自人的生命本体的活动方式对于宣泄人的内在情怀、张扬人性所具有的不可替代的作用和价值，从而将天地人视为一个整体，并且肯定了人的地位和作用——“人之超然万物之上，而

最为天下贵也”^①，充分体现出以人为本的思想。所以，重视人生，重视现实，是汉代人的追求。正因为如此，汉代才以其具有时代特征的俗乐舞在古代舞蹈史上留下了骄人的记载。而汉代社会普遍的神仙幻想，求仙意识，也正是汉代人玩味生活、留恋生命、希冀长生不老的极致体现。汉代人将舞蹈作为体味人生、与天地精神相往来的重要手段，因此汉代舞蹈呈现着积极向上、宏阔明朗的气质，有一种天人合一的宇宙境界，这对历朝历代的舞蹈来说都是空前绝后的。汉代人无宴不舞，无事不舞，甚至以舞蹈的方式诀别人世。这一切，无疑成为汉代舞蹈空前发展的重要因素。

拓展资料



汉代舞蹈的发展



思考题

1. 汉代“女乐”发展的原因是什么？
2. 汉代“百戏”舞蹈的特点是什么？
3. 为什么俗乐舞在汉代宫廷取得了合法地位？
4. 汉代舞蹈的艺术特征体现在哪些方面？
5. 傅毅《舞赋》的理论价值何在？

^① (汉)董仲舒:《春秋繁露·天地阴阳》,《中国历代美文库》秦汉卷,高等教育出版社2003年版,第132页。