

第5卷 教化与礼仪
第6卷 学术
第7卷 科学技术
第8卷 宗教与民俗
第9卷 中外文化交流
第10卷 历史文化沿革
第1卷 地域文化
第2卷 民族文化
第3卷 民俗文化
第4卷 制度文化

通志
中华文化

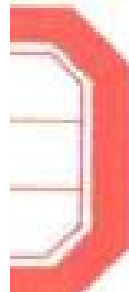
第 8 卷
【艺文】

乐舞志

◎中华文化通志编委会编
◎上海人民出版社



中华文化通志



董锡玖
刘峻骧 撰
秦序

中华文化
通志

第 8 典
【艺文】

◎ 中华文化通志编委会编
◎ 上海人民出版社

乐舞志



FG84/20

K203
Z669
=8(6)

中华文化通志·艺文典 (8—076)

刘梦溪 主 编

乐 舞 志

董锡玖 刘峻骧 秦 序 撰

上海人民出版社出版、发行

(上海绍兴路54号 邮政编码 200020)

印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司

开 本 880×1270 毫米 32 开

字 数 350,000

印 张 14.375

插 页 1

版 次 1998年10月第1版

印 次 1998年10月第1次印刷

书 号 ISBN7-208-02329-8/K·548

141614

《中华文化通志》编委会

编委会主任 萧 克

编 委 李学勤 宁 可 王 尧 刘泽华
孙长江 庞 朴 陈美东 刘梦溪
汤一介 姜义华 陈 昕 朱金元
张国琦

办公室主任 张国琦

办公室副主任 王科元

策 划 姜义华 张国琦

乐舞志

作者简介

董锡玖,女,1925年生。1948年师从著名舞蹈家戴爱莲。1949年北京大学中文系毕业,获学士学位。1980—1987年任中国艺术研究院舞蹈研究所副所长,研究生部舞蹈系系主任。著有《中国舞蹈史》(宋、辽、金、西夏、元部分)、《丝绸之路》、《重温中日乐舞交流史》。

刘峻骧,1937年生。1960年毕业于北京师范大学中文系。中国艺术研究院学术委员会委员、舞研所副所长兼舞蹈史研究室主任、研究员、博士生导师。著有《中国杂技艺术史》、《中国舞蹈艺术史图鉴》、《中国武术文化与艺术》等20余部。

秦序,1985年毕业于中国艺术研究院获音乐硕士学位。现为中国艺术研究院音乐研究所中国音乐史研究室主任、副研究员。

总 序

中华文化绵延了五千年的历史，起伏跌宕；哺育着差不多五分之一人类的身心，灿烂辉煌。它坦诚似天，虚怀若谷，在漫长的岁月里，广袤的土地上，有过无私奉献四面传播的光荣，也有过诚心求教八方接纳的盛事。它以直，健以稳，文而质，博而精，大而弥德，久而弥新，昂然挺立于世界各民族文化之林。

任何一个民族的文化，勿论东西，不分大小，都有它自己的土壤和空气，都有它自己的载体和灵性，当然也就都有它自己的长处和短处，稚气和老练。准乎此，任何一个民族的文化，都有它存在和发展的天赋权利，以及尊重异质文化同等权利的人间义务。每一民族都需要学习其他文化的各种优点，来推动自身发展；都应该发扬自身文化的一切优点，来保证自己的存在，缔造人类的文明乐园。

现在，当二十世纪的帷幕徐徐降落之际，为迎接新世纪的到来，中华民族正在重新检视自己，以便在新的世界历史发展中，准确地找到自己的地位。呈现在读者面前的这部百

卷本《中华文化通志》，便是我们为此而向新世纪的中国和世界做出的奉献。

《中华文化通志》全书共十典百志。

唐人杜佑著《通典》，罗列古今经邦致用的学问，分为八大门类，“每事以类相从，举其始终”，务求做到“语备而理尽，例明而事中，举而措之，如指诸掌”。《通典》的这一编纂方法，为我们所借用。《中华文化通志》分为十典：历代文化沿革典、地域文化典、民族文化典、制度文化典、教化与礼仪典、学术典、科学技术典、艺文典、宗教与民俗典、中外文化交流典。每“典”十“志”。历代文化沿革典十志，按时序排列。地域文化典十志，主要叙述汉民族聚居区域的地域文化，按黄河流域、长江流域、珠江流域排列。民族文化典十志，基本上按语系分类排列。中外文化交流典十志，按中国与周边及世界各大区域交往分区排列。其余各典所属各志，俱按内容排列。

宋人郑樵《通志·总序》有曰：“古者记事之史，谓之志。”“志者，宪章之所系。”指的是，史书的编纂关系到发掘历史鉴戒之所在，所以，编纂者不能徒以词采为文、考据为学，而应在驰骋于遗文故册时，“运以别识心裁”，求其“义意所归”，承通史家风，而“自为经纬，成一家言”。（章学诚《文史通义·申郑》）

本书以典、志命名，正是承续这样的体例和精神。唯本书为文化通志，所述自然是文化方面诸事，其编撰特色，可以概括为“类”与“通”二字。

“类”者立类。全书十典，各为中华文化一大门类；每典十志，各为大门类下的一个方面；每志中的“编”“章”“节”“目”，亦或各成其类。如此依事立类，层层分疏，既以求其纲目分明，论述精细，也便于得门而入，由道以行，俾著者、读者都能于浩瀚的中华文化海洋里，探骊得珠，自在悠游。

“通”者贯通。书中所述文化各端，于以类相从时，复举其始终，察其源流，明其因革，论其古今。盖一事之立，无不由几及显，自微至著，就是说，有它发生和发展的历史。弄清楚了一事物一制度一观念的演变轨迹，也就多少掌握到了它内在本质，摸索到了它的未来趋势。

“通”者汇通。文化诸事，无论其为物质形态的，制度形态的，还是观念形态的，都非孤立存在。物质的往往决定观念的，观念的又常左右物质的；而介乎二者之间的制度，固受制于物质与观念，却又不时反戈一击，君临天下，使制之者大受其制。其内部的诸次形态之间，也互相渗透，左右连手，使整个文化呈现出一派斑斓缤纷的色彩。中华文化是境内古今各民族文化交融激荡的硕果；境外许多不同种的文化，也在其中精芜杂存，若现若隐。因此，描绘中华文化，于贯通的同时，还得顾及如此种种交汇的事实，爬梳剔理，还它一个庐山真面目。此之谓“汇通”。

“通”者会通。“会”字，原义为器皿的盖子，引申为密合；现在所说的“体会”、“领会”、“会心”、“心领神会”等，皆由此得义。《中华文化通志》所求之通，通过作者对中华文化的领悟，与中华民族心灵相体认，与中华文化精神相契合。

这就是《中华文化通志》依以架构旨趣之所在。是耶非耶，知我罪我，恭候于海内外大方之家。

《中华文化通志》由萧克将军创意于1990年。1991年先后两次在广泛范围内进行了论证。1992年组成编纂委员会。十典主编一致请求萧克将军担任编委会主任委员，主持这一宏大的文化工程。1993年1月和1994年2月，全体作者先后齐集北京、广东花都市，研究全书宗旨，商定典志体例，切磋学术心得，讨论写作提纲。事前事后，编委会更多次就全书的内容与形式、质量与速度、整体与部分、分工与协作等问题，进行研讨。近二百位作者进行了创造性构思和奋斗式劳作。这项有意义的工作得到了中央领导同志以及各界人士的热情支持。编委会办公室承担了大量的日常工作。上海人民出版社承担了本书出版任务，并组织了高水准高效率的编辑、审读、校对队伍，使百卷本《中华文化通志》得以现今面貌奉献于世人面前。我们参与这一工作的全体成员带着兴奋而又惶恐的心情，希望它能给祖国精神文明建设大业增添些光彩，更期待着读者对它的不当和不足之处给予指正。

《中华文化通志》编委会

内容提要

中华乐舞,源远流长,是传播文明的重要载体,是中华民族优秀传统文化的重要组成部分。

本书以大量历史资料,全面、系统、多角度地展示了中华乐舞产生的历史和演变发展过程及其多姿多彩的内容。全书分四章。第一章介绍中华乐舞产生的历史沿革和特点;第二章着重介绍从远古到近现代,中华乐舞的发展和演变;第三章重点介绍中国各类音乐和乐器的产生、发展及其特点;第四章介绍著名的乐舞典籍、出土文物珍品,以及历代乐舞中的名人轶事。

中华乐舞,自古一体,但长期来两者均各自独立出书。本书根据我国音乐舞蹈本为一体的特点,有机地结合起来撰述,成为两者融合的通志,是一个有益的尝试。

目 录

导 言	1
第一章 中华乐舞的历史沿革	6
第一节 中华乐舞的起源与原始乐舞的特色	6
一、乐舞的起源	6
二、悠久的历史与辉煌的记录	8
三、原始乐舞的特色	10
第二节 先秦乐舞的发展与变革	11
一、富于理性精神与政教功能的西周雅乐舞文化	11
二、钟磬之乐的光辉记录	15
三、“礼崩乐坏”与民间乐舞的兴盛	17
第三节 第二个乐舞文化的高峰——两汉时代	19
一、乐府的建立与俗乐舞的整理	19
二、角抵百戏中的乐舞艺术	20
三、舞剑弄丸与以舞相属	23
四、《舞赋》之雅与大曲之俗	29
五、汉代与西域和日本的乐舞交流	31
第四节 魏晋南北朝乐舞文化的特点	33

第五节 恒舞酣歌的隋唐乐舞	36
一、清商乐的发展与成熟	36
二、恒舞酣歌的普及与卓越艺人的创造	37
三、宫廷与民间并盛的唐代乐舞	44
四、唐代与边疆少数民族和邻国的乐舞交流	47
第六节 宋代乐舞的特点	56
一、宋代宫廷队舞	56
二、宋代民间舞队的特点与分类	66
三、宋代乐舞的成就与影响	73
第七节 元代乐舞的发展	77
一、元代宫廷乐舞	77
二、元杂剧的乐舞艺术	86
第八节 明清时代乐舞的特色	91
一、明清宫廷乐舞	91
二、明清民间乐舞	94
三、明清乐舞的对外交流	100
第九节 明清戏曲乐舞的发展及其影响	102
一、戏曲乐舞的特色	102
二、戏曲乐舞的发展历程	104
三、地方戏曲对乐舞的贡献	109
四、京剧艺人的卓越创造	113
第二章 舞部类叙	120
第一节 原始氏族的祭祀舞蹈	121
第二节 汉魏的俗乐舞	131
第三节 中古时期的宫廷燕乐舞	136
第四节 宋元明清的舞蹈	144

第五节 现存各民族民间舞蹈·····	149
第六节 二十世纪的中华舞蹈·····	158
第七节 美的创造者——舞蹈名家简介·····	166
第三章 乐部类叙 ·····	188
第一节 歌舞音乐·····	189
一、历史简述·····	189
二、民间歌舞音乐的种类·····	195
三、音乐的几个特点·····	199
第二节 民歌与艺术歌曲·····	201
一、先秦声乐艺术·····	201
二、从汉初的楚声到隋朝的清乐·····	204
三、唐宋元歌曲·····	209
四、蓬勃发展的明清民间歌曲·····	213
五、源远流长的琴歌·····	215
六、传统民歌的分类及其特点·····	219
第三节 曲艺音乐·····	224
一、历史沿革·····	224
二、曲艺音乐的艺术特点·····	233
第四节 戏曲音乐·····	240
一、戏曲音乐的发展历程·····	240
二、戏曲音乐的艺术特点·····	246
第五节 器乐·····	254
一、原始时期的乐器·····	254
二、金石之乐——古代器乐的第一个高峰·····	257
三、汉晋南北朝的新乐种和新乐器·····	260
四、隋唐——古代器乐又一高峰·····	268

五、民间器乐的勃兴·····	271
六、民族器乐的分类及其特点·····	274
第六节 古代著名乐人·····	276
第七节 近现代著名乐人·····	289
第四章 典籍 文物类叙 ·····	301
第一节 典籍 ·····	301
一、概述·····	301
二、历代乐律志·····	305
三、类书中的音乐资料·····	308
四、乐谱和舞谱·····	309
五、乐舞要籍举隅·····	321
第二节 乐律理论 ·····	332
一、中国古代乐律学概念及基本内容·····	332
二、乐律理论的酝酿与奠基·····	334
三、乐律理论发展的经学期与演化期·····	342
四、乐律理论的整理期·····	345
第三节 乐舞文物 ·····	348
一、概述·····	348
二、乐舞文物遗迹·····	349
三、乐舞文物分期·····	357
四、舞阳贾湖骨笛和龟铃·····	365
五、河姆渡冠状巫舞玉饰·····	365
六、舞蹈纹彩陶盆·····	366
七、三星堆铜面具·····	366
八、少数民族乐器和舞蹈·····	367
九、高句丽墓壁画中的乐舞·····	368

十、丝绸之路乐舞文物石窟舞蹈艺术·····	369
十一、《朝元仙杖图》与《八十七神仙卷》·····	385
十二、弹弓背上的乐舞百戏图·····	386
十三、龟兹舍利盒乐舞·····	387
十四、西藏寺院的乐舞·····	389
十五、韩熙载夜宴图·····	393
十六、周文矩《宫中合乐图》·····	394
十七、王建墓女乐队及舞伎·····	394
十八、辽庆州白塔的乐舞·····	396
十九、雕砖上的金代乐舞·····	397
二十、元永乐宫壁画中的元代乐舞·····	398
二十一、明宪宗行乐图·····	399
二十二、清民居社火图·····	401
第四节 乐舞故事 ·····	402
一、阴康氏健身舞·····	402
二、箫韶九成,凤凰来仪·····	403
三、商汤桑林求雨·····	403
四、周穆王会见西王母·····	404
五、楚灵王迷舞误国·····	406
六、以舞为谏的晏婴·····	406
七、孔子观蜡·····	407
八、舞雩·····	408
九、孔子闻韶“三月不知肉味”·····	408
十、季氏八佾舞于庭·····	409
十一、鲁定公迷女乐孔子愤然出走·····	410
十二、魏文侯城门悬琴·····	410
十三、玄天二女旋波与提摸·····	411

十四、刘邦与戚夫人的即兴舞·····	412
十五、虞美人舞剑别项羽·····	413
十六、戚夫人的翘袖折腰舞·····	414
十七、盖宽饶弹劾檀长卿·····	414
十八、以舞相属不报得祸·····	415
十九、顾谭三起舞·····	416
二十、魏武铜雀台与铜雀伎·····	417
二十一、曹植善胡舞《五椎锻》·····	418
二十二、曲有误,周郎顾·····	419
二十三、蔡文姬与《胡笳十八拍》·····	420
二十四、阿史那皇后率团来长安·····	422
二十五、李世民与《破阵乐》·····	423
二十六、武则天、唐玄宗与《圣寿乐》·····	424
二十七、杨玉环醉舞《霓裳曲》·····	426
二十八、凌波微步谢阿蛮·····	427
二十九、杜甫诗赞公孙大娘·····	428
三十、何满子·····	431
三十一、菊夫人与《菊花新》·····	431
三十二、中国册封使和琉球“御冠船踊”·····	432
三十三、康熙帝与《圣武雅》·····	434
参考文献 ·····	436
后 记 ·····	441

导 言

中华乐舞,源远流长,是我们中华民族优秀传统文化的一个重要组成部分。中华乐舞的主要特点,可以概括为:

1. 历史悠久,举世少有。中华乐舞的悠久历史,在我国许多考古文物和典籍中都有充分的反映。河南贾湖出土的 8000 年前的骨笛,青海上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆等,为我国远古时期乐舞多姿多彩的丰富内容,提供了可测可视、举世少有的佐证。

从西周整理前代乐舞开始,中华乐舞保持的优良传统,一是诗、乐、舞密切结合,艺术上互相补充,互相促进,使音乐和舞蹈都有一部辉煌的历史,而且为中华文学史上的唐诗宋词的形成、发展起了促进作用;二是自古重视乐舞,从周代乐舞的统领一切文化的班头地位,到历代祭祀乐舞的受到重视,为乐舞的发展奠定了基础,并保持其重要地位。这在世界上也是少有的。宋明以后,一些古典舞蹈虽有流失,但“舞学不可废”仍是智者的主张。以乐传情言志,身心一元论的乐舞美学思想,两千年来一直是乐舞艺术的指导思想。这与西方历史上曾一度把乐舞视为罪恶,实有天壤之别。

2. 题材广阔,积累丰厚。中华乐舞题材极为广阔。以劳动为题材的乐舞,有黄帝时代的《弹歌》、炎帝的《扶犁》和《葛天氏之乐》,汉代有《象教田》。《后汉书·祭祀志》云:“灵星祠舞者,童男十六人,舞者

象教田。初为芟除(割草)、次耕种芸耨,驱嚼(驱鸟)及获得刈春簸之形,象其功也”。这种以歌舞传播劳动技能的乐舞至今仍在各少数民族中广泛流传,如瑶族的《长鼓舞》就是以美丽的舞姿和悦耳的音乐,表现制作长鼓和建造房屋的过程。流传地域极广的《秧歌》,也是表现劳动生活的歌舞。

反映战争或表现个体争斗的乐舞更为丰富多彩。中国自古舞、武同源,在先秦时代这两个字互用。《山海经》载:“刑天与帝争神,帝斩其首,葬之常羊山。以乳为目,以脐为口,操干戚以舞”,成为流传甚久的朱干玉戚武舞的始创者。表现周武王伐纣的《大武》舞更奠定了祭祀乐舞以武象功的基础。盛唐的《破阵乐》和《兰陵王入阵曲》,都是自古盛传的武舞。近代太平天国的《盾牌舞》、《剑桨舞》和现代中国的《义勇军进行曲》、《进军舞》等也是表现战争题材的乐舞。

表现爱情和娱神是舞蹈初始时期的重要功能。表现爱情生活的音乐和舞蹈更为丰富多彩。这种歌舞活动,同时也是男女交际的场合。周代仲春之季,人们祭祀神媒之后,即欢歌悦舞以择偶。《周礼·媒氏》云:“中春之月,令会男女,于是时也,奔者不禁,司男女无夫家者而会之。”诗经《摽有梅》,即是男女欢会求偶舞蹈的伴唱:

摽有梅,其实七兮,求我庶士,迨其吉兮。

摽有梅,顷筐塈之,求我庶士,迨其谓之。

少女追求男子,把打落的梅果顷筐给他,以便欢会。至今汉族及少数民族一些地区的舞蹈仍保留着这种传统。贵州的《黔语》云:“春日立木竿于野曰‘鬼竿’,男女旋跃以择偶”。云南纳西族的“阿哩哩”群舞蹈歌,面对篝火男女围成圆圈,手牵手或勾肩搭臂,踏地为节,借以选择配偶。黎族的“三月三”,白族的“绕山林”,瑶族的“踏盘”,苗族的“踏花”,侗族的“打歌”,都属于此类。有趣的是表演爱情以九连环为定情信物的江南汉族民舞《九连环》,传到日本后演变为“看看踊”。

宗教祭祀乐舞是中华乐舞的重要门类。这类乐舞大多与图腾崇

拜或与神灵信仰的祭祀有关。流传各地的各种形式的《龙舞》，就是由祭祀、求雨发展而成的民间舞蹈。道教、佛教的音乐，都保存了古代音乐的遗韵，而在各少数民族地区流传的“巫术乐舞”，更有许多表现形式。以广西的《女巫舞》、《师公乐舞》为例，就是巫术乐舞的两种类型，一是神灵附体，一是戴面具跳神，以舞降神。各地的傩仪、傩舞多数是后一种形式，“傩乐舞”已经引起世界各国学者的广泛关注。从各种女巫舞的灵魂附体到《师公乐舞》、《傩舞》戴面具的艺术表演，是娱神乐舞向人神共娱的一个飞跃。

3. 理性精神，神秘意蕴。这是中华乐舞在艺术上独具的特色。中华乐舞在数千年的历史发展中，九脉横流，汇集了各民族、各地区以及域外民族和国家的优秀乐舞文化，同时也繁衍出许多横枝藤蔓，但有一条贯穿中华乐舞文化的主线，即西周雅乐舞文化开创的理性精神和神秘意蕴。雅乐舞的理性精神一开始就体现在它的教化意义和政治意义上。全盛时期虽在西周，但其源头可以上溯至黄帝和尧、舜、禹时代，其影响直至今日。中华乐舞开创之始就是以赞颂这些先贤为主题。这自然使其具有理性精神和神秘意蕴。东方人体文化是体现东方哲理，负载东方神秘精神的最好载体。以舞行气、八卦舞谱、五行方位、太极哲理在乐舞艺术中的体现，都使这种理性精神和神秘意蕴独树一帜。

4. 特技异能，器物表现。这是中华乐舞的重要特点。以超常的技能，表现乐舞的艺术内涵，自古就有。传说先秦的旋波、提摸二舞人的《紫尘舞》、《集羽舞》，能如羽毛般轻盈飞旋，在四五尺厚的香屑铺的地上跳舞而不留一点足迹。汉代赵飞燕能作掌上舞的特技，都是以轻盈为美的传统。《盘鼓舞》在七盘五鼓上旋跃而舞，且能合节应乐，都是追求奇技异巧的反映。戏曲舞蹈的毯子功、把子功和各种服饰衣帽独特运用的翅子功、翎子功，以及髯口、甩髯的特技等等，都是中国舞蹈特技表现的特点。“不离道具”成为中华舞蹈，特别是汉族民间舞蹈

的基本特征,大的有龙、狮、牛,小的有伞、扇、篮、帕、莲湘、锣鼓、钹、镲、剑盾、彩灯……日常生活和节庆仪仗中的船、轿、銮驾都引入了舞蹈。巾、袖的飘曳、轻柔多变,是为了扩充身姿百体,为表现宇宙太虚的气韵流动,长袖、纱巾往往能舞出更多的螺旋、波浪,如风雪舒卷的形姿。这些舞具引入民间舞之后,变成了纯技巧的审美载体,人们对它的哲理内涵不一定能体会,但实际上东方人体文化为了发挥四肢百体的奇技异能,进而伸展、扩充这种奇技异能,根本的原因,还是一种对宇宙的无垠无限,和人生的有限短暂的超越的反映。看不到这一点,单纯认为是一种特技异巧的民族习惯,就低估了东方人体文化这种表现方法的哲理内涵。

民间舞蹈和戏曲艺术都积累了大量器物表现的经验和人体文化知识的结晶。京剧的翅子功、翎子功、髯口功、水袖七十二法,自不待言,民间舞蹈也不逊色。如赣南采茶舞,舞者一手执扇,一手是长长的水袖,男女老少皆执彩扇,成为该舞须臾不可离的舞具,千姿百态的扇子花,表达感情,渲染气氛,并且积累了许多技巧:开扇、折扇、转扇、抛扇、绞扇、削扇、风车扇、吊扇、波浪扇、收抛扇等等,不但扇花丰富多姿,而且极富表现力。赣南采茶舞中的男子运用单水袖,本身有着种种传说,而表演中又形成多姿多采的动作,有抓袖、搭袖、背袖、遮阳袖、绕肩袖、腋下袖、绕膝袖、前后甩袖、腹前卷袖、胸前纹袖、头顶团袖、凤尾袖、狗尾袖、穿针引线袖、花篮袖、缠腰高抛袖、上抛袖、掸灰袖、拜年袖、蛇袖、拖袖、夹袖、波浪袖等数十种之多。民间艺人还总结了经验,流传下象形取意、生动常用的“艺诀”。如“扇子花”的艺诀是:“五指花头朝天,四指花头朝前,三指花打四边,二指花遥胸前,耘、按、抓、抖靠肚面。”“单水袖”的艺诀是:“摆动像狗尾,站势吊马腿,游走像蛇过,龙头又凤尾。”生动形象的艺诀,成为东方人体文化传承的重要特点。

器物成为中华乐舞的重要表现手段,每一种道具、乐器的运用和

演变,往往包含着深刻的文化内涵,如今天朝鲜族女子的“刀舞”,史称“剑舞”或“剑器舞”,它的产生、演变和发展,反映了朝鲜族的历史,以及朝鲜族艺术由民间进入宫廷的过程。

中华乐舞以其悠久的历史、丰厚的文化积累、理性精神与神秘意蕴并存的特色和高超的技巧,成为人类文明宝库的极为重要的瑰宝。它属于中国,也属于世界。它的影响已经在世界广大地域得到了回响。

第一章 中华乐舞的历史沿革

第一节 中华乐舞的起源与原始乐舞的特色

原始乐舞是原始文化的一种形态。在语言尚不完善、文字尚未产生的时候，人类的感情沟通和知识技能的传授是通过原始乐舞来进行的。中华乐舞的产生和发展，有其独特的历程。原始社会时期舞蹈和音乐紧密结合，统称为“乐”。舞与乐共同发展、共同完善。《尚书·益稷》记载：“击石拊石，百兽率舞”，《吕氏春秋·古乐篇》所记：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”，就是这种载歌载舞的生动记录。

一、乐舞的起源

劳动创造了人类，也创造了艺术。反映狩猎、农耕等生产劳动及有关的祭祀祈祷活动的乐舞，成为原始社会乐舞的重要内容。内蒙古阴山崖画不少描绘葛天氏的“八阙”乐舞中，就是农耕与祈祷的内容：“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《总万物之极》。”（《吕氏春

秋·古乐篇》)传说中的帝王伏羲氏的乐舞《凤来》,唱《网罟》之歌,以歌颂这位始祖神发明网罟,教民捕捉鸟兽的功绩,炎帝的乐舞《扶犁》,唱《丰年》之歌,以歌颂被尊为神农氏的圣人教民播种五谷、发明农业的功绩,都说明劳动创造了乐舞艺术。



图1 刑天

战争和希望胜利的祭祀活动,是原始时代的重要生活内容。因此,反映战争以及有关祭祀活动和武技训练的乐舞,也占有很大比重。这在崖画和古籍中都有不少记载。中国自古就有武、舞同源的说法,《山海经》记载的“刑天与帝争神”的故事,可为佐证。刑天被帝砍了头,却不屈服,“乃以乳为眼,以脐为口,操干戚而舞”(见图1)。执盾、斧的武舞自古流传,刑天可谓创始者。传说刑天就是神农氏的乐工大臣,除了武舞是他创造的外,前面提到的那个颂扬神农氏的乐舞《扶犁》也是他的

创作。这类原始乐舞除了与中国独特的人体文化武术同源共生之外,还有不少是对阵亡战士的追悼、祭祀,有时甚至杀俘虏以献祭先祖。楚辞中《国殇》和汉画像石中的战神像,可谓是这类乐舞的遗韵。

以舞抒情,特别是对性爱追求和生殖祈祷活动,原始乐舞占有重要内容。在原始社会中,这类乐舞甚至表现对生殖器的崇拜和对人类繁衍的愿望。内蒙古自治区乌兰察布岩画中乳房丰满、大腹、夸大阴部的女性裸体雕像,两性拥抱而舞的图像,1988年在新疆天山山脉发现的原始社会后期以生殖崇拜为主题的大型岩画,都是这类舞蹈的生动写照(见图2)。传说中补天的女媧氏,制定婚配、教民嫁娶,颂扬她的祭高媒乐舞《充乐》,就是这类乐舞的上古记载。

图腾崇拜是原始社会最早的一种宗教信仰,原始人常用乐舞来献祭保护氏族的图腾。彭松、于平主编的《中国古代舞蹈史纲》一书中

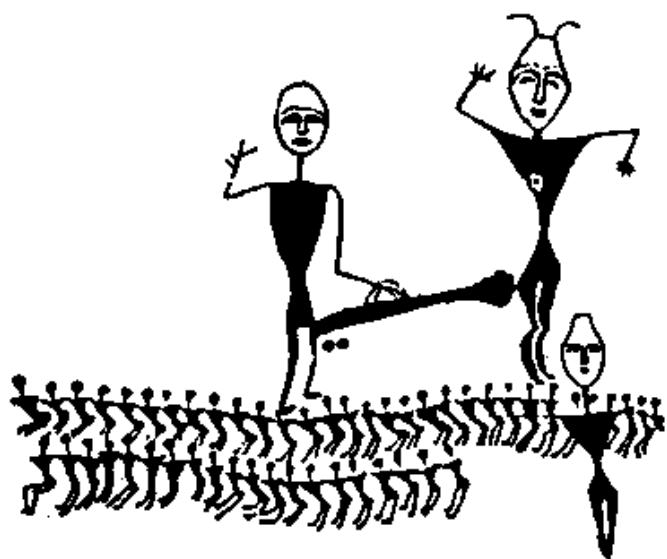


图2 天山岩画(局部)

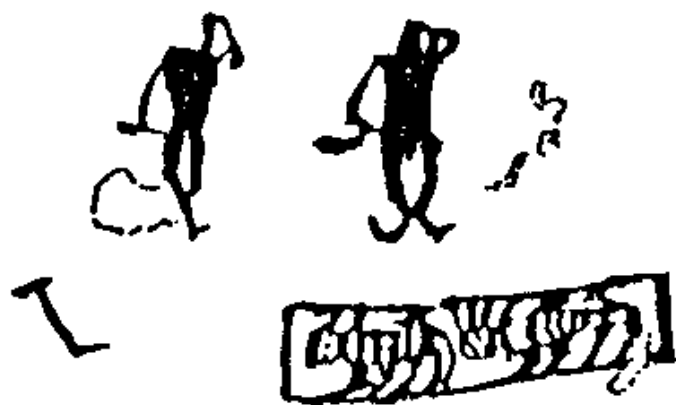


图3 甘肃秦安大地湾地画

合一”思想的朴素表现。甘肃秦安大地湾地画就是原始祭祀舞的遗影(见图3)。

二、悠久的历史与辉煌的记录

中华乐舞,具有悠久的历史。上古神话传说中,有一个关于音乐产生的故事:黄帝指派他的大臣伶伦作音律,与荣将合作“铸十二钟,

对万舞与蟾蜍图腾崇拜、巫舞与凤鸟图腾崇拜、龙舞与黄龙图腾崇拜的渊源流变,作了较详尽的探讨,从而提出了一种原始乐舞的源流说。而这些生物图腾的产生,又与生产和生殖有着千丝万缕的联系,因此只能说是前两种起源说的一种补充。中华先民对自然神灵的崇拜,极为普遍广泛,因此有多种对日、月、星、山、河、风、雨的祭祀和对人生重要历程生、婚、病、死的祈祷的乐舞。这些乐舞反映了中华先民们的生命意识、宇宙意识和宗教观念。原始乐舞中的宇宙意识,很可能就是“天人感应”和“天人

以和五音”(见《吕氏春秋·古乐》)。伶伦到昆仑山之北的嶰溪之谷,效凤凰之鸣叫,削竹为管,做成笛。此笛可以吹奏出六律六吕共十二个音。这个传说可作“音乐起源于模仿”的说明,也显示了中华乐舞自古是人的创造的理性精神。很多年来伶伦“制笛作律”的故事,只作传说,而难入信史,因为人们很难想象五千年前能够创造出“六律六吕”的音阶。

1985年考古学家在河南舞阳贾湖村东一片新石器时代早期遗址中,发掘出16支竖吹骨笛,经碳-14测定,证明这些骨笛在这里已经躺卧了8000年。1987年音乐研究工作者用闪光频谱测音仪,选择其中一支完好无损的七音孔笛测音时,竟然吹奏出我们今天所熟悉的与中国传统音阶大致相同的音列。由此证明伶伦制笛作律,决非妄言。这一发现令音乐史家惊异振奋;而更令人振奋的是:这支测音骨笛音孔旁,还保留着钻孔前刻画的等分符号,有些音孔旁还加打了小孔,这些小孔是有目的地用来调整音响的。

伟大的中华先民,就是这样只依靠听觉和极为简陋的工具,在大千世界的嘈音混响中,经过不断的模仿、选择、提炼,终于找到无形的音响世界这个秩序井然、逻辑严谨的“音阶”规律。不仅如此,人们还把这种可以构成宇宙一切音响的七个音阶,以准确的比例,装进一个重新唤出的物化的体腔——猛禽肢骨作成的神笛之中。若非有贾湖的考古发掘,若非有现代科学的测定,人们实在难以想象这是史前的创造。舞蹈纹彩陶盆的生动形象,又为这井然有序的音响世界,留下了可视的记录,为原始乐舞的辉煌提供了完美的珍贵物证。

舞蹈纹彩陶盆是新石器时代的文物。1973年秋出土于青海大通县上孙家寨一座马家窑类型的墓葬中,经碳素测定和树纹校正,可能是距今5000—5800年前炎帝、黄帝时代的遗物。舞蹈纹彩绘于陶盆内壁上部,5人一组,共3组15人,组与组之间有条纹图案相连,舞者服饰相同,姿态、走向、方位一致,是原始乐舞集体表演的生动写

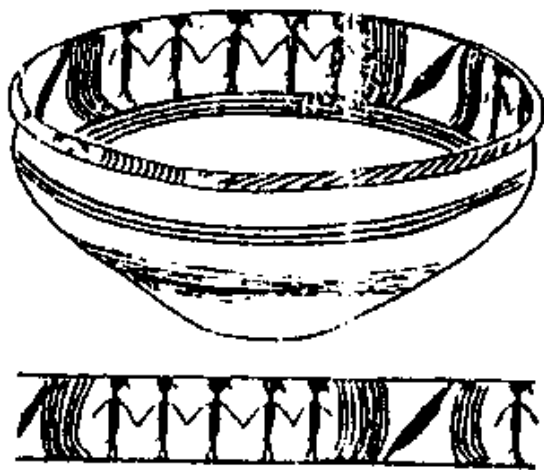


图4 舞蹈纹彩陶盆

照,显示了先民群体的意志、力量和智慧(见图4)。先民们在这些群体的亦舞亦武的人体文化活动中传播智能,交流感情,共同创造出灿烂的中华文明。

节奏一致是舞蹈者集体表演的前提。贾湖骨笛的七音阶,打破了长时期的一种误解,认为中华音乐是五声传统,西方是七声传统,五声简单,七声复杂。……中

原地区破土而出的骨笛,发出了地地道道的中国传统的七声音阶,而且与我们今天依然存在的音调完全一致。舞纹彩陶盆的形象与贾湖神笛的音响,为源远流长的中华乐舞,提供了最珍贵而可信的物证。

三、原始乐舞的特色

中国原始舞蹈,在生殖崇拜、图腾崇拜等方面,虽与世界各民族原始舞蹈有共同之处,但有自己独具的特色,如舞、武同源互润和强调人的作用等方面,都与世界其他民族的原始舞蹈有所不同。不少民族传说认为,他们的舞蹈是神的创造,上帝的赐予。中国的原始舞蹈,除了个别传说是从天庭得来的外,多数舞蹈都是由人创造的,不管是赞颂伏羲、女娲的《凤来》、《充乐》,还是纪念神农氏教民稼穡的《扶犁》,都是颂扬英雄、贤者的,而且是由现实生活中的人所创造的,这是中华原始乐舞的最大特色。它影响至深,后来的六代舞继承了这个传统,突出了天、地、人这三者之间人的崇高的地位。这种理性精神,影响了后世的艺术。传说中的帝王各自都有宣扬其功德的乐舞,至西周集古乐舞之大成的雅乐舞,更突出了这种富于乐教功能的理性

精神。

第二节 先秦乐舞的发展与变革

先秦乐舞包括传说中的三皇五帝的乐舞、西周的雅乐舞和东周的民俗乐舞,而西周对前代乐舞的大规模整理、规范,可称人类上古文化史上的一件盛事。

一、富于理性精神与政教功能的西周雅乐舞文化

周代是中国乐舞文化的第一个高峰时期,特别是西周对公元前二十六世纪至前十一世纪流传的历代乐舞的整理和规范,可称为人类文化史上的一个空前的举措。由此,乐舞被确定为具有统领其他文化的权威地位,预示了中国人体文化必然倡行于世的历史前景。

西周是在原始氏族血缘宗法关系基础上建立的较发达的奴隶社会,在其特殊的血缘宗法基础上,建立了较完备的带有封建萌芽的国家制度。西周制定的各种典章制度,从国家政治、经济、军事、刑罚、奖赏到祭祀天地祖宗、婚丧嫁娶,可谓无所不包。这就是后世漫长封建社会所推崇的“周礼”。

周武王之弟周公,可称是最早看到文化艺术在政治生活中的作用的古代政治家。他既“制礼”,又“作乐”,并用“乐”这种声形谐和的艺术形式体现礼,培育礼。“礼”、“乐”相辅相成,构成了周公影响几千年之久的乐政思想。这里的“乐”就包括音乐与舞蹈,当时乐与舞是不可分割的整体。

周公在“制礼作乐”中,除了组织力量创作了纪念他的父兄灭纣创建周朝大业的辉煌乐舞《大武》之外,还把传说中颂扬黄帝、尧帝、

舜帝、禹帝到商汤五位先贤的乐舞加以整理恢复，与纪念周武王的《大武》并称为“六代舞”，成为雅乐舞蹈的先声。

纪念黄帝的乐舞叫《云门大卷》，又称《咸池》或《承云》，简称《云门》。黄帝是传说中中原各族的共同祖先，华夏民族的始祖神。黄帝在历史上备受尊崇，故而周公制作礼乐，以黄帝的乐舞《云门》为首。“昔者黄帝治天下……使强不掩弱，众不暴寡……百官正而无私……田者不侵畔，渔者不争限，道不拾遗，市不豫贾”（《淮南子·览冥训》）。这其实是后世对上古社会的一种美化的描述，但周公奉《云门》为六代舞之首，也是对黄帝的功勋和德行的推崇。《云门》实际是兼有对“云”图腾崇拜和对祖先祭祀意义的古代乐舞。该舞之所以又称《咸池》，是因为“咸池”是一个主五谷丰登的星座之名，在古人眼里，云雨、星辰都是天上的事物，而且都与人间的兴衰有关。《云门》列为六代舞之首，显示了中华乐舞自古就萌生的宇宙意识。

第二个是纪念尧帝的乐舞《大章》。尧帝是被后世奉为传贤不传子的禅位于舜的先贤明王。《尚书·尧典》称“昔在尧帝，聪明文思，光宅天下，将逊于位，让于虞帝”。尧不只创让贤之先例，而且倡导四德，以安定天下。这四德即“敬、明、文、思”。《大章》就是歌颂尧帝“德章明于天下”的历史功绩的（《礼记·乐记》）。尧帝被奉为天神一般的仁慈和智慧：“其仁如天，其知如神，就之如日，望之如云”（《史记·五帝本纪第一》）。这说明《大章》与《云门》是相似的，都有把祭祖与祭天合为一体的原始舞乐的共同特点。从其记载的“击石拊石”、“百兽率舞”来看，仍保存着新石器时代氏族共舞、朴素无华的特色，但从其伴奏乐器的品类增加和音乐谐和追求的细致看，它比《云门》显然有了进步。为《大章》伴奏的乐器有“石”、“鼓”、“缶”、“瑟”、“磬”等，瑟已经从五弦发展为十五弦，而其音也从简单的呼喊哼唷，发展为“效山林溪谷之音以歌”（见《吕氏春秋·古乐》）。显然，在这一时期中华乐舞艺术作为氏族文化的主体，传承上有了明显的文化积累的因素。至虞

舜时代,这种作为教育工具的乐舞的作用则更为明显了。

《大韶》是歌颂虞舜帝的乐舞,它被后世奉为尽善尽美的古代乐舞的范例。《大韶》的内容就是歌颂“舜能昭尧之道”,“舜德大明”。《大韶》作为雅乐文舞之冠,素被史家称道,说它“八音克谐”、“鸟兽翔舞,箫韶九成”(《史记·夏本纪》)。平和、文雅是舜帝的为人风范,而歌颂他的韶乐也充分显示了这种和谐优雅的风格。所以《路史·后记》曰:“韶者,舜之遗音也,温润以和如南风至”。舜帝留下了许多传说,有关音乐舞蹈的两则最典型地展示了中华乐舞的文德教化之功。一则是《尚书·尧典》提到舜命夔以乐舞教育子;另一则是前文提到有苗不服,禹将伐之,舜教其“修教三年,执干戚舞”的教化征服的对策。中和修德是传说中的唐尧、虞舜共同提倡的道德规范。它影响至深,成为后世儒家“中庸”思想的始源,亦是中国人体文化中和元气、循德求道的思想渊源。

《大夏》是歌颂大禹帝的乐舞。这个乐舞是典型颂乐,以歌颂禹治洪水之功“通大川、决壅塞,凿龙门”、“德并三圣”、“德能大中国”(《周礼·春官》)。这与前三个乐舞歌颂黄帝、尧、舜的美德比较抽象,而且与祭天相合的祖神崇拜合一不同,完全是歌颂具体的人和具体的业绩,这无疑是乐舞的发展。《通志》说:禹平水土,大会诸侯,执玉帛昔万国,乐名大夏。可以想象当时的气魄。《礼记·明堂位》曾记载周公在太庙举行乐祭时“升歌清庙,一管象,朱干玉戚,冕而舞《大武》;皮弁素纁,扬而舞《大夏》”。周代整理的《大夏》,还保留着大禹治水时劳作的服饰。演员八列(八佾),共九个段落,主奏乐器为龠,故又名《夏龠》。

《大濩》是歌颂商代开国之主汤的乐舞,歌颂商汤“承衰而起,讨伐夏桀,救护万民”的武功,同时赞美他“以宽治民除其邪……救护天下得其所也”(《周礼·春官》)。这个乐舞不同于前面提到的乐舞颂扬文德而温文尔雅中和的风格,它表现了商汤除暴安良,护民济世的文

治和武功等。而西周在制礼作乐时,将《大濩》列为武舞。关于《大濩》的产生,还有一种传说:汤为王时,天下大旱七年,龟卜示神意,需杀活人求雨,汤不忍,自穿麻布粗衣,以白马驾车至桑林求雨,祈祷未完,天降大雨,人民欢呼舞蹈,以庆其成,故名《大濩》,其异名即《桑林》。《尸子》云:“汤之救旱也,乘素车白马,著布衣,身婴白茅,以身为牲,祷于桑林。”《通鉴大纪》云:“祷于桑林之社,天油然云作,沛然下雨,岁则大熟,天下欢洽,岁作《桑林》之乐,名曰《大濩》”(转引自《古今图书集成·乐律典》)。这个传说也是赞扬商汤的功德,在神秘意蕴中闪耀着人格的理性光辉。

《大武》是周代的宗庙礼乐。歌颂周武王“以六师伐殷”,“除其害,盛成于中国”(《吕氏春秋·古乐》)。据传它是周公创作的,全部乐舞共分六个段落表演,“朱干玉戚,冕而舞《大武》”,以歌颂周武王以武功立国,以文德治天下的业绩。这与前面几个乐舞尚带有原始图腾崇拜遗迹的风格完全不同,“天”的观念已经与人完全结合起来,人主被当成君权神授的“天子”。通过宣扬人主的道德和人格,体现天道和天人合一。

综观六代舞,前面四个乐舞为文舞,后面两个乐舞为武舞,从此确定了文、武舞的传统,延续流传数千年。

“六代舞”是周代雅乐的主要内容。表演这六个舞蹈皆由王室和贵族子弟担任演员。这也是他们学习礼仪,学习历史文化的重要课程。周公以征服者的姿态把各族的乐舞征集起来,根据自己的意图加以改编,借以宣扬周朝天子是“德配圣王”的正统,并且作为拥有最高权威的一种象征。

周朝宫廷雅乐舞蹈除“六代舞”外,还有“六小舞”,即《帔舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》。民间和贵族家庭乐舞称散乐,少数民族的乐舞称《四裔乐》。具有宗教色彩的《傩舞》、《巫舞》,更是历久不衰。

周代由于极为重视礼乐,掌管礼乐的机构相当庞大,这在人类文化史上是空前的。据《周礼·春官》记载,周王室的乐舞机构中自“大司乐”以下,共有奏乐、歌咏和舞蹈及其他人员 1500 人。这个数字可能有些夸大,但从王室及贵族子弟自 13 岁开始学习“小舞”,15 岁开始学习“象舞”,20 岁以后主要学习六代舞的记载看,也有其可信之处。学习期间周王亲自视察,对学习怠惰者予以处罚。这种乐教思想在先秦儒家的著述中作了系统的阐述,形成了身心一元论的乐舞美学思想。

在周代的礼乐制度中,对于各种礼仪中乐舞的应用,都按不同的等级作了严格的规定。如钟、磬类编悬乐器,有“王宫悬,诸侯轩悬,卿大夫判悬,士特悬”(《周礼·春官·大司乐》)的规定,即王列四面,诸侯三面,卿大夫两面,士一面;舞队的人数,也有严格的区别,8 人组成的一个舞队为一佾,天子用八佾,即 8 个舞队 64 人;“诸侯用六,大夫四,士二”(《左传·隐公五年》)。乐曲的使用亦有明确规定。如《雍》只能在天子祭祀撤除祭品时使用(《论语·八佾》);《三夏》是“天子享元侯之乐”;《文王》是“两君相见之乐”(《左传·襄公四年》)等。违反了这些规定,就被视为“僭越”、“非礼”。这些乐舞的基本风格、特征是庄严、肃穆。因此被称为雅乐舞。周代是雅乐舞文化的高峰时期,它的理性精神和政教功能影响久远。

二、钟磬之乐的光辉记录

关于中国音乐发展的历程,有的音乐史家认为,“中国历史上经历过以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段;以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段;以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段”(中国青年出版社《艺苑篇》)。钟磬之乐和庄严肃穆的雅乐舞的宏大气魄,在曾侯乙墓出土的乐器中,找到了最有说服力的物证。

1978年5月,湖北省隋县城郊擂鼓墩曾侯乙大墓,出土了一套堪称地下音乐宝库的钟磬乐器,以青铜时代凝重庄严的风格和庞大奢华的气魄,生动形象地反映了春秋战国时期诸侯国宫廷中音乐活动的场景和周天子宫廷的恢宏场面。

曾侯名乙,本非大国君主,但他的音乐生活极为奢华,棺椁东室有8名青少年女性殉葬,乐器有十弦琴、瑟、笙、小鼓和调音的“五弦”等,可以组成一个小型乐器队。殉葬者可能就是演奏这些乐器或表演歌舞的女乐手。西室有殉葬女性青少年13人。中室是墓主举行盛大宴乐场面的乐队,有总重量达5000余斤的青铜编钟64件,还有编磬、建鼓、排箫、笛、笙、鼓、瑟等乐器。

这些编钟悬在总高3米、共分3层的钟架上,钟架由6个青铜佩剑武士以头或双臂顶住横梁。上层组钟三组共19件;中下层各有甬钟三组共45件;下层中央悬挂楚惠王五十六年(前433年)制作的铜铸。铸通高92.5厘米,重134.8公斤,组钟由对峙的龙与夔龙组成。正间有乳钉,中有铭文:“隹(唯)王五十又六祀,返自本酉阳,楚王畬章乍作,曾侯乙宗彝,莫之于酉阳,其永持用享。”畬章即楚惠王,曾侯乙将楚惠王送的铜铸置于编钟正中显要位置上。

另一面分别列四组32件编磬,所用质料多为石灰石,亦有青玉或玉石,磬多变质坏损,完好的尚有9件。各磬均有填朱铭文或墨书,标明它的发音属于某律(调)、某音,及与其他音律的对应关系,共693字。另有漆木磬匣3件,匣内有大小不等的磬槽,旁有说明文字99个,从中可以看出整套编磬共41件,比悬挂的多9件,可用于旋宫转调。

最令人惊异的是这些甬钟宽宏的音域和纯正的音色。最大的甬钟高153.4厘米,重203公斤。每件甬钟上都有铭文,标记着各钟发音属于何律的阶名,及其与楚、晋、齐、周、申各国和地区各律(调)的对应关系,每钟可在隧部、鼓部敲出相距三度的两个音。经实测所记

相符,一钟双音是先秦音乐家与工匠合作的杰出创造。经研究发现,这种奥妙的结构在于钟体的横截面是合瓦形,“两端锐角部分利于声音衰减且在振动中形成两条音响节线走向,敲击一个发音点,一条节线走向共鸣,另一基频便受到抑制,反之亦然。这一声学成果概括了古代制造工艺中几何形状、结构比例、化学成分、热处理技术等多方面的成就,体现了古代音乐家和工匠的卓越才华。”(中国青年出版社《艺苑篇》)。

一钟双音扩展了编钟的音域,经测试整套编钟音域达到五个八度(A¹-C⁴),比现代钢琴只少了一个八度,其基调也与钢琴的基调(C大调)相同。更为珍贵的是整套编钟上所刻的2800多字的铭文。这是一部钟磬乐舞的光辉的记录,是中华乐舞文明彪炳人类文明史册的有力佐证。同时出土的竹土丝弦乐器,形象地记录了古代按制造乐器材料区别的“八音”分类:金(钟、铙、铃)、石(磬)、丝(琴、瑟)、竹(箫、笛)、匏(笙、竽)、土(埙、缶)、革(建鼓、鼗鼓)、木(祝、敔)。先秦时代乐器已达七十余种。

三、“礼崩乐坏”与民间乐舞的兴盛

中国素有“礼乐之邦”的称誉。源于周王朝的宫廷礼乐规模宏大,乐器种类繁多,乐师人数、观演规矩和舞人多寡,都有严格规定。

东周之后(前770年)王室衰弱,诸侯国强盛,严格的“八佾”、“六佾”礼乐制度开始瓦解,从此,诸侯也敢于四面悬乐,八佾舞于庭。这一切被崇尚周礼的孔子斥为“孰不可忍”的“礼崩乐坏”。随着西周礼乐制度的瓦解,各诸侯国的宫廷女乐和民间乐舞蓬勃发展起来。歌舞是当时主要的表演形式,为统治者所好。

当时歌舞艺术除在宫廷宴饮中表演外,在外交场合,也常常作为招待宾客的表演节目,有的还作为礼品或贡品,赠送舞人和乐器。公

公元前 526 年,晋国兴兵伐郑,郑国败,就献上师愷、师触、师蠲三位乐师和女乐 16 人,及钟磬等乐器和战车求和。晋收下贡品,又把女乐 8 人赐给了君主的宠臣魏绛(《左传·襄公十一年》)。

诸侯的乐舞打破了周初的等级和限制,这使把周初礼乐文化奉为正统的孔子愤愤不平。《史记·孔子世家》载有孔子担任“相礼”职务随鲁定公到与齐国交界的夹谷与齐景公会盟的故事。孔子对齐景公令人表演的“蛮夷之乐”和“倡优侏儒”大加斥责。儒家将乐舞视为教化的工具,忽视了它的娱乐功能,在实践上,并不能阻挡民俗乐舞的发展,到战国时期,民俗乐舞更为兴盛。

从孔子的“批判言论”中,亦可看出战国初期各地不同风格的乐舞已经极为盛行。而对民俗乐舞的排斥态度,在儒家学派内部也有所改变。距子夏向魏文侯说教的 100 多年后,孟子在与齐宣王讨论俗乐与雅乐的关系时,这位被奉为亚圣的儒学大师就通达多了,他甚至赞扬王好世俗之乐是“与百姓同乐”,“今之乐,由古之乐也”(《孟子·梁惠王》)。这说明在子夏时代王公贵族看不上眼的民俗乐舞,到了战国末期,已经成为贵庶共赏的艺术了。

当时民间乐舞普遍流行。《史记·苏秦列传》中战国策士苏秦对齐宣王(前 320—前 302 年在位)说:“临淄其富而实,其民无不吹竽鼓瑟,弹琴击筑……”。临淄是齐国都城,当时已有 30 万居民,乐舞之普及从“无不”二字可见端倪。成语“滥竽充数”源自齐宣王的音乐生活:齐宣王的竽乐队有 300 余人,因乐队主管考查不严,致使那位不懂音乐的南郭处士得以混入,滥竽充数。

宫廷衰败,一大批御用乐师流入民间,也促进了民间乐舞的发展。《吕氏春秋·本味》篇载:“伯牙鼓琴,钟子期听之。方鼓琴而志在泰山,钟子期曰:‘善哉乎鼓琴!巍巍乎若泰山。’少选之间,而志在流水。钟子期曰:‘善哉乎鼓琴,洋洋乎若流水’,钟子期死,伯牙破琴绝弦。终身不复鼓琴,以为世无足复为鼓琴者”。这个流传了千年的知

音故事,反映了先秦的音乐水平和阳春白雪与下里巴人不同的雅俗音乐普遍发展的情况。

第三节 第二个乐舞文化的高峰——两汉时代

一、乐府的建立与俗乐舞的整理

1976年,秦始皇陵出土了一件错金、错银钮钟,钟侧铸有篆书“乐府”二字,从此纠正了“乐府”始建于西汉的成说。

汉承秦制,扩大了“乐府”的建置,大量整理民间乐舞,一方面供统治者“观民俗、知厚薄”的施政参考,更重要的则是加工创作乐舞,供宫廷欣赏享乐。“采诗”之制,源于周代,至汉武帝时,已经发展到很大规模,仅乐工就有近千人,他们采诗夜诵,歌“赵、代、秦、楚之讴”,一些文学家、音乐家如司马相如、张仲春等也参与其事,“造为诗赋,略论律吕,以合八音之调”。

“乐府”是中央集权制的封建国家为实现其对乐舞文化控制的机构。来自全国各地的近千名乐舞人才,带来了各地区的乐舞艺术。秦末,以楚地为基础的起义军,使楚舞楚乐深入各地,汉高祖刘邦就喜好楚舞。《史记·留侯世家》曾记载,刘邦晚年欲废太子孝惠,另立戚夫人之子如意,未能如愿,心中烦闷,对戚夫人说:“为我楚舞,我为若楚歌。”随之他即兴作词,宣泄他抑郁无奈的心情;戚夫人亦喜楚乐且长袖善舞,便随着刘邦的唱词,即兴而舞。

战国时代的大诗人屈原,在楚国民间祀神乐舞的基础上创作了有名的《九歌》,这一切都促使秦汉乐府建立后民间乐舞的大规模进入宫廷和富室豪门。

二、角抵百戏中的乐舞艺术

秦始皇建立了第一个中央集权的封建制国家后,把民间的角抵戏引入宫廷,废除了以舞象功的礼乐,对后世的艺术发展起了特殊的作用。但这一历史作用,往往因秦曾毁乐焚书而被史家所忽视。汉武帝大兴角抵百戏,其实是在秦制基础上的发展。探讨中国传统表演艺术的历史,包括武术等传统体育的历史,都不能不研究汉代角抵百戏的重要作用。

中国的演员,不论是戏曲演员还是舞蹈演员,有个独特而共同的称呼,叫“角”,这个名称就是来自“角抵”。《史记·李斯传》载:“(秦)二世在甘泉(宫)方作角抵优俳之观。”秦代这种“角抵优俳”的混杂表演,至汉代规模逐渐增大,汉武帝时成了空前的大型文艺体育大会演:“元封三年(前108年)春,作《角抵戏》,三百里内皆来观……六年夏,京师民观角抵于上林平乐馆”(《汉书·武帝纪》)。汉武帝为了招待四方来朝的外国使臣,布置肉山酒海,作大赏赐和盛大多采的演出,“作巴渝、都卢、海中、矜极、漫衍、鱼龙、角抵之戏”(《汉书·西域传》)。

“巴渝”就是“巴渝舞”,是古代西南少数民族创造的歌舞,“周武王伐纣歌舞以凌”的进军行列中就有此舞。刘邦平定三秦时,曾招募居住在巴山渝水之间、刚勇好武的“板楯蛮”兄弟为前锋,这些在秦汉时也被称为“賁”人的少数民族同胞,不但英勇善战,而且素喜歌舞,每得胜利,都要击鼓舞杖,以示庆祝。刘邦看了甚喜,说:“此武王伐纣之歌也。”命乐人学习排练舞蹈,他当上皇帝后,又将其引入宫廷,定名“巴渝”,以作昭示他威加四方的颂扬武功的舞仪,仍是“六代舞”以武功舞象功的传统。该舞的姿容,已难寻觅,但从其保留的舞曲名称,有“矛渝本歌曲”、“安弩渝本歌曲”来推断,可以想见此舞是要弄武器

的战争舞蹈。两汉一直保留此舞，魏改名“昭武舞”，晋改名“宣武舞”，都以舞象功，用于宗庙祭祀的武舞。晋在改编时，曾命才子傅玄重新创作歌词，内中一段题为《短兵篇》，生动地描绘了集体剑舞的姿容，素为武术史家所引用，以论证古代武术的艺术表演性。其词曰：“剑为短兵，其势险危，疾俞飞电，回旋应规，武节齐声，或合或离，电发星骛，若景若差，兵法攸象，军容是仪。”

“舞剑弄丸”在汉代角抵百戏中是最常见的表演项目。汉代角抵百戏的综合性和武技性，推动了中国传统舞蹈、杂技、武术的发展，也为综合性的戏曲艺术的产生奠定了基础。由于皇室的提倡，角抵戏在汉代得到了空前的发展。张衡的《西京赋》曾生动地描绘了“临望之广场，程角抵之妙戏”的盛大演出情况，从他的诗赋中可以看出每次演出分五大场，每场之中又包含许多内容，这里面就是舞蹈、杂技、武艺、幻术和歌咏的综合表演。

第一场，《百戏》。节目有《乌获扛鼎》、《都卢寻橦》、《冲狭燕濯》、《胸突铍锋》、《跳丸弄剑》和《索上相逢》等等，有杂技，亦有武舞表演。

第二场，《总会仙倡》。这是一场规模宏大、布景为仙景神山，人物有扮成仙人和仙兽的歌舞会演：“华岳峨峨，冈峦参差，神术灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑。白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而委蛇，洪崖立而指麾，被毛羽之襜褕”。这段描写，今天看来也是反映神妙的歌舞表演。豹子戏耍，黄熊跳舞，扮成白虎和苍龙赏为之鼓瑟吹篪伴奏，帝尧嫁给舜的两女儿娥皇、女英在漫声婉转地清唱。而指挥这仙娥神兽歌舞的是穿着羽衣的传说中上古三皇时的伎人洪崖。这神仙境界，虎豹熊黑与仙倡佳丽共处的载歌载舞的场面，其幻想设计之美妙，实非前代歌舞可比。

第三场，《曼延之戏》。这场戏紧接《总会仙倡》，不仅衔接极紧，而且从布景的变换显示了神仙的气氛。“度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷，磅礴激而增响，磅礴象乎天威。巨

兽百寻,是为曼延。神仙崔巍,欵从背见。熊虎升而拿攫,獫狁超而高援。怪兽陆梁,大雀跋跋,白象行孕,重鼻犇困。蜿以媪媪。舍利颺颺化为仙车,骊驾四鹿芝盖九葩。蟾蜍与龟,水人吞蛇。奇幻儻忽,易貌分形。”

这场戏有各种奇形怪兽的舞蹈,还有幻术的变化,巨大的假形舞蹈,就像现在的龙舞一样,需要多人合作。而至今在民间流传的,如天津静海表现鱼、鳖、虾、蟹等八种水生动物的舞蹈《八大帅》,可谓这种拟兽舞蹈的遗存。可贵的是该舞还要“转石成雷”,制造出种种音响效果,气势之磅礴,令人惊绝。

第四场,《西京赋》,描绘的角抵戏是歌舞戏《东海黄公》,第五场是戏车上的舞童表演,名曰《佷童逞材》。这两个节目对后世影响都甚深远。“赤刀粤祝,冀厌白虎”的东海黄公的故事,在《西京杂记》中有详细记载:“余所知有鞠道龙善为幻术,向余说古时事,有东海黄公,少时为术能制御蛇虎,佩赤金刀,以绛缯束发,立兴云雾,坐成山河。及衰老,气力羸惫,饮酒过度,不能复行其术。秦末有白虎见于东海,黄公乃以赤刀往厌之,术既不行,遂被虎所杀。三辅(今陕西中部地区)人俗用以为戏,汉武亦取以为角抵之戏焉”。

齐鲁之地古称东海,春秋战国时代方士盛行,这位东海黄公者,显系方士之流。他在与白虎争斗中因法术不灵被虎吃掉,显然带有当时人们对方士嘲弄之意。这种有人物、有情节的角抵,具备了歌舞戏或小舞剧的雏形,对后世影响至深。

“佷童”就是幼童,“戏车”是幼童在行进中的车上随车跳舞或表现技巧动作。《西京赋》是这样描写的:“尔乃建戏车,树修旃,佷童逞材,上下翩翻。突倒投而跟挂,譬殒绝而复联,百马同轡,骋足并驰。撞未之技,恣不可弥,弯弓射乎西羌,又顾发乎鲜卑”。随车歌舞的戏车上,还有攀缘倒挂,挥戟射箭的动作,把汉代舞蹈与杂技武艺融汇一起的特点,表现得淋漓尽致。山东沂南那幅乐舞百戏图最后一部分,

就是表现“侏童遑材”的。驾驶戏车的是三匹装扮成龙的骏马，正在奔驰，车中央竖着一甚高的橦竿，竿顶是一小平台，台上正有一个椎髻结带，穿彩衣裤的幼童，在作倒立表演，车前方还有一更高的橦竿，竿顶有一更小的平台，不知是另一童子表演的所在，还是这个童子会飞跃上去表演的另一处所。这正是《西京赋》“建戏车，树修旃”的遗影（见图5）。

这种年年增添新的表演内容的歌舞杂技大会演，直到汉元帝初元五年（前44年）才罢止，持续64年之久。由皇室提倡兴盛达半个多世纪之久，而且不时吸收各民族外来艺术，其发展程度可以想见。

角抵百戏中的乐舞艺术有其不同于前代的三个特点：

一是综合性表演，各种技艺，声形并茂，同场演出，互为滋补。

二是武技性表演，特技异能，舞戟耍剑，翻跌腾骧，异彩纷呈。

三是世俗性特色是汉代乐舞的鲜明特征，尽管总会仙倡中有仙景仙人瑞兽的扮演，但与先秦祭祀乐舞中的神秘庄严气氛完全不同，它们都是人装扮而给人以娱乐的。正由于此，汉代才被称为俗乐舞文化的高峰时代。

三、舞剑弄丸与以舞相属

战国以来各地兴起的民俗乐舞，以郑卫之声为代表的抒情歌舞，经过汉代乐府机构的集中整理和提高、创造，使汉代宫廷乐舞极为丰富多彩，并且影响着富室贵族和庶民百姓。

宫廷的乐舞百戏，是这种综合性演出，富豪贵戚的家庭宴乐，也多是杂技与舞蹈的同场献艺，这从大量的汉画像砖石的刻绘中，可以得到形象的物证。最有名的是四川成都羊子山东汉墓出土的《丸剑宴舞画像砖》，上面既画有宴会后管乐齐鸣的“雅舞”及杂舞表演，左上方还有一人弄丸，七丸翻飞，一人舞剑，并用肘顶瓶；右下方一女子在

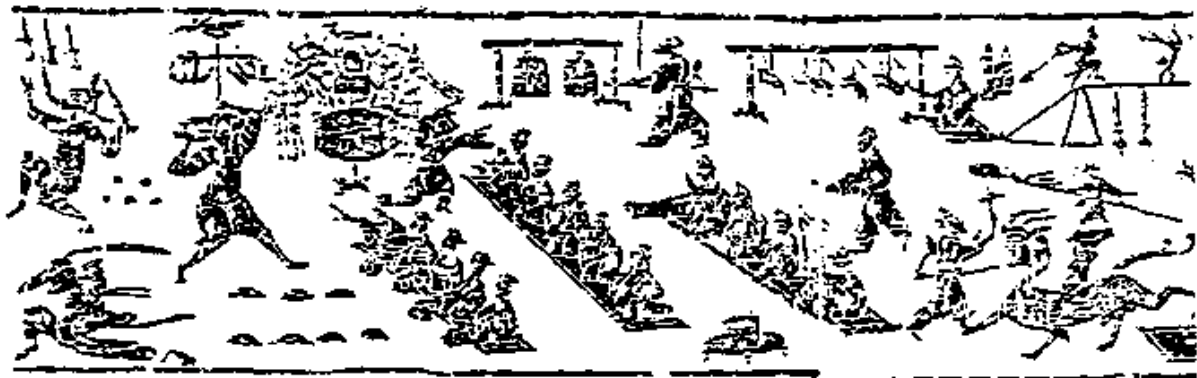


图5 山东沂南

表演《巾舞》，手所持似小棒，棒端飘起长巾，舞者头梳双鬢髻，细腰，回首望着左方那个赤膊的男子表演，旁有乐人吹排箫，击鼓伴奏。关于这个赤膊男子的表演，舞蹈史学家认为是“舞鼗”。武术史学家则认为他“动作为丁步推掌，右手持械在练武”。但是不管是上方的舞剑，还是下方的赤膊练武图，他们的武功也好，舞蹈也好，都是表演性的，而且都带有特技性的特点(见图6)。

手持兵器的舞蹈或武艺表演，在汉代画像砖石中有大量描绘，有



图6 汉画像砖石《丸剑宴饮图》

《舞剑》、《舞棍》、《舞刀》、《干舞》、《戚舞》等多种。鸿门宴上项庄、项伯舞剑的故事，在河南南阳画像石上有生动描绘，四人神态各异，性格突出，可说是汉画像中的佳作。《剑舞》除单人舞外，还有不少对练的场面，如山东嘉祥秋胡山汉画像石上，画有两人各执一剑刺向对方的形象



汉墓《百戏图》

(见图 7)。也有舞剑同时踏鼓的表演。《丸剑宴舞图》中,那个顶瓶舞剑者的技艺在今天看来也是绝活。



图 7 戟剑对刺

《干舞》就是《盾牌舞》,这是渊源古老的武舞之一。山东微山县双城山汉画像石中那两位执盾挥刀对舞的力士,旁边还有一长裙细腰女子停立观看,两人精神抖擞,按舞者身体高度推断,盾牌高达三尺余。画的正中为建鼓,可能是在建鼓舞的节奏中对练。

古有《干戚舞》,但同执干、戚二械的形象,在汉画像中却不多见,

河南南阳汉画像石上有位执戚(即斧)而舞的勇士,刻在朱雀和螭首衔环图之下。勇士弓步亮掌,右手扬臂执斧,似蓄势欲攻,又似狂奔,显得威猛异常。

山东滕县汉墓出土的那位在倒立伎人前,执双械翻飞旋转而舞的形象,有人说是“棍舞”,有人说是双戟舞。大戟对剑舞和“刀舞”,在汉代都是很盛行的。

汉代舞蹈充分显示了中华舞蹈注重道具运用的特点,除了执兵器的舞蹈,还有大量执乐器的舞蹈,或边击乐器边舞蹈,载歌载舞的形式,有名的有“建鼓舞”、“盘鼓舞”、“铎舞”、“鞞舞”、“磬舞”和“鼗舞”等等。



图8 汉铜镜中之舞者像

汉代的长袖舞和巾舞也极为盛行,女子长袖对舞尤甚。以柔软、回旋飘逸多变的巾绸、长袖,扩大了有限人体的表现力,以巾带、长袖的抛曳、飘飞、舞动、环绕,有助于产生渺远无垠、虚幻如云似雾的感觉,从而体现宇宙的空旷、无垠,使人产生广漠感和宇宙感。长袖、细腰的舞人形象,在汉画像中有许多遗存(见图8)。《韩非子·五蠹》称:“鄙谚曰:‘长袖善舞,多钱善贾’”。说明在战国时代已有长袖之舞。汉崔骃《七依》写道:“振飞黻以舞长袖,袅细腰以务抑扬”。可见当时

舞蹈的审美,长袖和细腰是并重的;长袖的延伸则产生了流传至今的“红绸舞”。

汉代还大力提倡即兴歌舞和宴饮中的“对舞”。“对舞”形式多种多样,有女子长袖对舞,折袖对舞,也有男女长袖对舞或男子博袖长袍对舞,看来这种对舞是经常进行的友谊活动,汉画像中也有男子常服短袖对舞的形象。史书中多有记载的汉代兴盛,至唐仍有的“以舞相属”,就是这一类。汉画像砖石中保留了这些舞姿(见图9、10)。



图9 四川彰县出土画像砖“以舞相属”形象

这种舞要求前一人舞罢,顺邀另一人起舞,即为属,属者委也、付也。用今天的话说即邀请之意。宴会中一般是主人先舞,客人起舞回应。该舞姿态、舞容都甚考究,否则就是失礼。《后汉书·蔡邕传》记载了一个以舞相属的故事:蔡邕被贬得免回京,五原太守王智设宴为他饯行,席间王智起舞属蔡邕,邕不应属起舞,智怒,邕拂袖而去。这位五原太守是中常侍王甫之弟,大名士蔡邕是有意轻侮他。他得罪了权要,不能回京城,只好“亡命江海,远迹吴会”,直到董卓主政洛阳才回京。古代士大夫之间,心存歧见,互示爱憎,往往在“以舞相属”中显示出来。《三国志·魏书·陶谦传》也有类似记载。



图10 “以舞相属”
连环画图

《广陵散》联系起来。

尚武崇侠在汉代文人乐舞生活中的表现，也可能是角抵百戏武艺性的影响。

陶谦任舒县县令时，郡守恰是他的同乡，父亲的朋友张盘，盘对其甚亲热，愿引为亲信，谦却知其为人，总觉在他管辖下委屈。有一次张盘宴请他，席间起舞“属”谦，陶谦勉强与舞，舞到该转身时，他却不转，盘问为何不转，陶谦话中有话地说：不可转，转则胜人。古人把升官视为“日转千阶”。陶谦言外之意是我若一转，就会升阶，不会再屈居你下了。张盘自然会意，因此甚怒。不久，陶谦不得不弃官出走。宴会中以舞相属之风，唐代仍很盛行。

汉代士大夫的乐舞艺术修养都很高。前面提到的蔡邕，不但善舞，而且深谙音律，他所著《琴操》曾记载过与千古名曲《广陵散》相关的历史故事：造剑工匠的儿子聂政，因父铸剑误期而被韩王杀害。聂政发誓为父报仇，但行刺失败，遂毁容入深山中，苦学琴艺达十年，待其身怀绝技返韩，已无人相识。一次进宫为韩王弹琴时，他从琴腹内抽出短剑，刺死韩王，他自己则“犁剥面皮，断其形体”，壮烈身亡。尽管后世对《广陵散》描述的内容有不同看法，但悲壮的侠义精神素为中国人所推崇，因此历代琴家都把聂政刺韩的故事与《广陵散》联系起来。

四、《舞赋》之雅与大曲之俗

汉代宫廷女乐和富豪贵家中的“舞姬”虽有极高的表演艺术,但在史书上留下名字的却不多,只有善于翘袖折腰之舞的汉高祖的宠姬戚夫人,和汉武帝的宠姬李夫人。汉代杰出的歌舞艺人李延年和他的妹妹李夫人,都是出身赵国的“故倡”之家。《汉书》卷九十二记其事曰:“孝武李夫人,本以倡进,初夫人兄延年,性知音,善歌舞,武帝爱之,每为新声变曲,闻者莫不感动。延年侍上,起舞歌曰:‘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’。上叹息曰:善,世上有此人乎?平阳公主言:年有女弟。上乃召见之,实妙丽善舞”。

这位善于歌舞的李夫人,红颜薄命,早夭谢世,汉武帝怀念不已,方士趁机装神弄鬼,说是可在帐中召李夫人之魂,让武帝隔帐顾影,以慰情怀,这被艺术史家视为影戏的先河。这位李夫人不仅受到“倾城倾国”佳人的比喻,还留下了一则艺史佳话。后来作了汉成帝皇后的赵飞燕,本是长安宫的宫女,后赐于阳阿公主家,学歌舞,她善轻功,能作掌上舞,故名飞燕。当时歌舞艺术是很普遍的,西汉宣帝的母亲翁须就是一位自八九岁习歌舞的职业舞人。

周代乐舞思想和美学追求在孔子的弟子公孙尼子编写的《乐记》中作了阐释。东汉人傅毅的《舞赋》阐述了汉代舞蹈的美学观。《舞赋》通过描绘一场宫廷夜宴的歌舞艺术,生动鲜明地展示了“郑歌盘舞”的姿容,阐发了舞蹈要以有限形体体现心驰无垠太空,气度高逸如浮云,志操洁清似秋霜的观点。

傅毅字武仲,少时博学多才,汉章帝建初(78—83年)间,为兰台令吏,拜郎中。《后汉书·文苑列传》第七十有传。他所作《舞赋》开头有序,假托楚襄王与宋玉的对话,商谈夜宴中用什么娱乐节目,引入

对女乐的描写,先是一队郑女的歌唱,这16位郑女服饰华丽,形貌美妙动人,“亢音高歌为乐之方”。

值得注意的有两点:一是到东汉时代的雅郑之争已经不似先秦子夏时代的“正、邪”不相容;二是傅毅所作的这段郑女之歌的歌词宣扬的“行乐之方”,体现了道家“乘物以游心”而达到“独与天地精神往来”的思想境界,这一点正是东方人体文化在后世向哲理化和养生化发展的肇端。如果说公孙尼子在《乐记·乐本篇》所强调的“凡音之起,由人心也。人心之初,物使之然也,感于物而动,故形于声……”是朴素的身心一元论的阐释,而傅毅的《舞赋》则把神与音的谐和,人体小天地与无垠大天地的谐和视为最高境界,这种追求物我两忘的浑然超然境界,“开启那太极真气的间隔,超然于物外远离俗情”(“启泰真之否隔兮,超遗物而度俗”)。这可以说是东方人体文化哲学追求的中心。

《舞赋》还描绘了女子独舞和群舞的《盘鼓舞》精妙的动态形象:“兀动赴度,指顾应声”。把既是时间艺术,又是空间艺术的汉代古舞“不可为象”之象,用传神之笔刻画出来,使人看到舞人的雍容华丽、从容不迫的风度;得心应手的表演技巧一指一顾,铿锵有节,一动一静,动静相生,举手抬足之间都应和着音乐。《舞赋》的中心段落成为古代描写舞蹈诗文最传神的佳句,它阐明了古典舞蹈美学的根本原则,至今仍为戏曲表演所遵循。

“其始兴也,若俯若仰,若来若往,雍容惆怅,不可为象。其少进也,若翔若行,若竦若倾……”这正是戏曲舞蹈美学的要求:动作欲进先退,欲俯始仰,有俯有仰,欲屈先伸,欲伸先屈,欲急先缓,急缓有节,刚中有柔,柔中有刚,刚柔相济;动中有静,静中有动……。这些万变不离其宗的道理和法则,至今仍为东方人体文化各姐妹艺术所遵循。汉代舞蹈及其表现的美学思想显示了强大的生命力。汉代是人体文化综合发展的时代,它不仅为舞蹈,而且为武术、杂技、戏曲等诸

种中国人体文化的成熟奠定了基础。

傅毅《舞赋》所透露的汉舞的“超然物外,远离俗情”的雅兴,与相和大曲的世俗性,可谓雅俗共赏,互为补充。

汉代乐舞多姿多彩,它的世俗性在鼓吹乐和相和大曲中表现得极为明显。鼓吹乐源出于北部边境少数民族,引入汉代宫廷之后,主要用于朝会、道路和军中,颇似今日之军乐队,多少带有仪仗的性质,实际也代替了雅乐的部分职能。相和大曲主要用于娱乐和欣赏,这是一种器乐、歌唱与舞蹈相配合的大型演出形式,与先秦宫廷雅乐舞在形式上有相似之处,但两者在内容和风格上却明显不同。雅乐舞是祭祀色彩浓厚的庙堂之乐,而相和大曲却是世俗性较强的娱乐之乐。后者舞姿多彩,音乐活泼,各种奇技异能穿插其间,充分显示出它的娱乐性。

五、汉代与西域和日本的乐舞交流

根据《后汉书》记载,汉武帝时代日本开始派使者朝汉。这时正是汉帝国经常以绚丽多姿的乐舞百戏艺术显示国家强盛的时期,很可能日本使者观赏了这些艺术。《盘鼓舞》是汉代贵庶都可观赏的名舞。日本《古事纪》记载了日本古代乐舞的一个歌舞神话剧,在剧的末尾,天钿女命头戴以花做成的假鬓,手持几束天香山的竹叶,有节奏地踏着倒扣在地上的木桶,敞胸露乳,载歌载舞,以安慰天照大御神(见山根银二:《日本的音乐》)。从这段记载看,天钿女命以桶代鼓、踏鼓而舞的表演和汉代的鼓舞几乎完全一样。

根据《朝鲜通史》记载:“汉武帝在公元前109年开始经略朝鲜,汉以古朝鲜地区为中心设置了乐浪郡,并在其附近设置了临屯郡、真番郡、玄菟郡等四郡……县里有汉人官吏和商人频繁往来,也有的常住该地。汉四郡的设置对朝鲜各部的政治、经济、文化上有巨大

影响”。

日本与朝鲜当时来往是极密切的。井上清的《日本历史》载：“他们派使者同汉朝设在朝鲜乐浪郡的官衙进行来往，力求输入新文化……日本社会就是这样恰如婴儿追求母乳般地贪婪地吸收了朝鲜和中国的先进文明”。1784年在日本福冈市志贺县出土的刻有“汉委奴国王”的金印，据考证是东汉光武帝于公元57年赠给当时统治福冈平原一带的“奴国王”的。凡此种种，加上秦始皇派徐福远航东瀛的史传，可以推测中华乐舞早在汉代就传到了日本。

乐舞文化与西域诸国交流的事迹也很多。汉武帝建元三年（前138年）张骞以汉朝使者的身份，率领一支100人的队伍持节西行，历时十三年，两次被匈奴王俘虏，但终于不辱使命，与助手堂邑文回朝。元狩四年（前119年）张骞奉命第二次出使，沟通了与西域交流的渠道，开拓了中外文化交流史上有名的丝绸之路。汉代昭君、解忧两位公主，远嫁乌孙王，留下了有名的《黄鹄歌》，为汉与西域乐舞文化交流留下可贵的乐章。这首歌极为感人：“吾家嫁我兮，天一方。远适异国兮，乌孙王。穹庐为室兮，毡为墙。以肉为食兮，酪与浆。居常思土兮，心内伤。愿为黄鹄兮，归故乡。”唐代诗人杜甫在《留花门》诗中咏其事：“公主歌黄鹄，君王指白日”。汉宣帝本始二年（前72年）命楚王刘戊的孙女解忧公主与乌孙王翁归靡成婚（事见《汉书·西域传》）。后来他们又派爱女弟史公主到长安专门学习鼓琴。学成归国途中，经过龟兹，龟兹王绛宾对弟史公主十分倾慕，向乌孙求婚，得到解忧公主的应允。宣帝元康元年（前65年），绛宾与弟史夫妇双双前往长安朝贺，受到宣帝热情款待，并封弟史为汉室公主，赐车骑旗鼓，歌吹数十人。他们回龟兹后，极力模仿汉家制度，礼仪、乐舞、百戏也随之带入龟兹，对内地和西域乐舞文化的交流作出了很大贡献。

第四节 魏晋南北朝乐舞文化的特点

魏晋南北朝时期(265—586年)是中国历史上第一次民族大交流的时期,也是各民族乐舞文化大交流的时期。这种交流融汇,为后世少数民族与汉族,南方与北方的音乐、舞蹈的大融合起了决定作用。

“清商乐”是这个时期兴起并占主导地位的一种音乐。它是晋室南迁之后,旧的相和歌与南方的民歌“吴声”、“西曲”相结合的产物,风格较相和大曲纤柔绮丽,增加了清新自然之美,而更易于抒发人的感情,因此清商乐的不少作品是以爱情为题材的。

这个时期的民间舞蹈名为“杂舞”,既有前代遗留的,又有新创的,如以手、袖为内容的《白纛舞》、《拂舞》、《杯盘舞》等,与江南《吴声》、荆楚《西曲》的歌舞合称则是《清商乐》。这可视为汉族的乐舞,相对应的则是少数民族的“胡乐”、“胡舞”。大量的少数民族乐舞和部分外国乐舞传入中国北方,如《天竺乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》、《康国乐》、《高昌乐》等。这种交流融汇又产生了新型的汉族乐舞《西凉乐》。这是糅合了中原乐舞与西域乐舞的具有西凉风味的一种新乐舞。这个时期乐舞品种繁多,而且再不以华夏夷狄为正邪。其实早在汉魏时代,士大夫就以胡舞、胡乐为时髦。曹植就是一位胡舞爱好者,他在与邯郸淳会面时,“就沐浴,敷粉,拍袒胡舞《五椎锻》、跳丸、击剑、诵俳优小说数千言……”(见《魏书》)。

魏晋南北朝时期战乱频仍,社会生活动荡不安,但也打破了汉武帝以来“罢黜百家、独尊儒术”的封建一统的局面,佛、道思想的影响,文人学士中个性的抒发,使音乐和舞蹈这两种最易于表现人们感情的艺术得到了独特的发展。

魏晋南北朝以来,琴曲艺术大大发展,“竹林七贤”中的人物,不少是艺术修养极高的乐舞家。嵇康(223—263年)就是典型的一个,他曾作《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》四首琴曲,后人合称“嵇氏四乐”。他还有两篇音乐美学论著《琴赋》和《声无哀乐论》。他认为音乐是客观存在,感情是主观宣泄,因此“声”无“哀乐”之谓。这是中国音乐史上“自律论”美学最早的表述。他因不肯与司马氏统治集团苟合,而惨遭杀害,临刑之时,仍以《广陵散》一曲表达自己的情志:“顾视日影,索琴弹之”,并慨然长叹:“《广陵散》于今绝矣!”

与嵇康齐名的阮籍以消极遁世的办法,逃避统治者的迫害。他“喜怒不形于色”,“口不臧否人物”,有名的琴曲《酒狂》就是他的感怀之作。全曲以三拍节奏,大跳音程,轻重颠倒的韵律,淋漓尽致地刻划了醉酒者的疏狂情怀。他也有一篇音乐著作《乐论》。“竹林七贤”中的阮咸,以善弹琵琶著称,初唐有人在晋人墓葬中发现的乐器,与晋代绘画《竹林七贤图》中阮咸演奏的乐器形状完全一样,就称之为“阮咸”。就是今天的弹拨乐器“阮”。

南北朝的戴逵、戴颙父子都以琴名世。琴对他们来说已不单纯是娱乐活动,而是寄托情志的载体,不论是对现实不满或企求超脱;不论是寄情山水或饮酒狂舞酣歌;不论是求仙成道或尽情享乐,都离不开一个中心:即对个性或人的价值的肯定。人性的觉醒,带来了艺术的自觉。

魏晋南北朝时期的文人学士,耍戟舞剑,盘马弯弓、醉酒当歌、抚琴长啸、怡然起舞,已不再如汉代那样以舞相属,作为一般交谊娱乐,而常以自己擅长的舞蹈表现自己的情怀和对生命、艺术的追求。这是舞蹈艺术理性的自觉,也是感性的升华。脱俗求雅,以舞抒情言志,确实超越前尘。在舞容的表现、舞词的抒写中,常常抒发生命之叹。如晋人《白紵舞歌诗》:“百年之命忽若倾,早知迅速秉烛行。东造扶桑游紫庭,西至昆仑戏曾城。”《拂舞歌》云:“繁舞寄声无不泰,徘徊桑梓游

天外”；鲍照在《白纈舞歌》中亦吟道：“琴高乘云飞上天”。以乐舞寄托情志，超然物外是那个时代的特色。

《晋书·谢尚传》载：“（尚）善音乐，传综众艺……能为《鸚鹄舞》。”司徒王导曾请他当众起舞，谢尚“著衣帻而舞……俯仰在中，旁若无人。”《鸚鹄舞赋》云：

“谢尚以小节不拘，曲艺可俯，愿狎鸳鸯之侣，因为鸚鹄之舞……公乃正色洋洋，若欲飞翔，避席俯伛，扞衣颡颡。宛修襟而乍疑鸚伏，赴繁节而忽若鹰扬。由是见多能之妙，出万舞之傍，若乃三叹未终，五音铿作，领若燕而蹙顿，德如毛而鬣铄。”那舞姿的自得而动人，使众客振衣而跂望，满堂击节而称乐，且喤喤之奏未终，而泄泄之容自若。……自动容于知己，非受侮以求伸。”

谢尚所舞《鸚鹄》，以象形取意的手法，以飞鸟的自由翱翔，抒发他追求自由和放达不羁的意念，是一种赋自然以人格化，予人格以自然化的舞蹈。正由此，舞终才使人感到“况及意绰步蹲，然后知鸿鹄之志，不与俗态而同尘。”

谢尚舞代表南朝士人的情志。北朝乐舞与南朝乐舞既有关联，又有差别，其独特的民族风格丰富了中华乐舞文化。以游牧尚武立国的北魏，既有崇尚胡舞胡乐的世风，如勇武的男子舞《力士舞》，亦有热情如火的女子舞《火凤舞》。北魏高阳王元雍，有家妓五百，其中有个名艳姿的美姬，擅舞《火凤舞》（或作《么凤舞》）。这也是一种象形取意的乐舞，至唐代仍在流传。元稹《法曲》诗云：“女为胡妇学胡妆，伎进胡意务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺转罢长萧索。”

“胡舞”与婉柔媚的中原舞蹈虽有较大差异，但这种开朗自由的风韵与魏晋以来文人追求放达不羁、超然自得的世风却颇为一致。这种交融促进了乐舞艺术的发展。

以舞乐寄情抒志，描写乐舞的诗赋，同时写人生的感慨：“人生世间如电过，乐时每少苦日多”，正由于此才及时纵舞欢歌；这些诗赋细

微地描写舞容中眉目传情,追求“妙”的意境,是此时期乐舞艺术自觉的表现。简文帝《舞赋》有“优游容豫,顾盼徘徊”的描写;晋《白纻舞歌诗》则曰:“转眄遗晴艳春光,将流将引双雁行”。“妙”的追求,自然的个性的追求,为隋唐乐舞文化的升华奠定了基础。

第五节 恒舞酣歌的隋唐乐舞

一、清商乐的发展与成熟

经过 300 年的战乱纷争,杨坚终于在公元 581 年统一中国,建立了隋朝。为了显示一统国家的功绩和空前的国力,隋文帝于开皇初年(581—585 年)集中当时流传各地的汉族传统乐舞、少数民族和外国传入的各类乐舞,共七部,称《七部乐》或《七部伎》,计有《西凉伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》(汉族面具舞)。至隋大业(605—618 年)年间又增加《康国乐》和《疏勒乐》,成为《九部乐》。为了充实宫廷内庞大的乐舞队伍,朝廷从各地调集大批艺人,充实官办的乐舞机构,以应付日常的宫宴演出。统治者为了显示中原文化的发达和一统大国的富强,每年还要调集各地的歌舞百戏和少数民族乐舞到京城长安,举行盛况空前的演出。

隋炀帝大业二年,为招待来京的突厥客人,曾征集四方散乐及各类乐舞,举行盛大精采的表演。以后形成惯例,于每年正月演出,表演人数多至 3 万余人。

隋代薛道衡曾在诗中描绘当时长安、洛阳元宵之夜的乐舞百戏活动:“万方皆集会,百戏尽前来:羌笛陇头吟,胡舞龟兹曲,假面饰金银,盛装摇珠玉”。这里描绘的显然是少数民族的乐舞。同时还有惊险的马术表演和奇巧的杂技、幻术与各种鸟兽舞:“抑扬百兽舞,盘跚

五禽戏,狻猊弄斑足,巨象垂长鼻,青羊跪复跳,白马回旋骑……忽者罗浮起。俄看郁昌至,峰岭既崔嵬,林丛亦青翠,麋鹿下骑倚,猴猿或蹲枝”。这种变幻纷繁的广场布景,大有两汉百戏演出的盛况,而种种象人表演,或蒙盖兽形,或以动作特色显示动物特点,表现了东方人体文化象形取意的特色。

值得注意的是在薛道衡这首题为《和许给事善心戏场转韵诗》中提到“盘跚五禽戏”的表演,这就是东汉华佗创造的五禽戏。显然,这套导引保健体操,至隋代已成为人们喜闻乐见的表演节目。这也反映了东方人体文化综合性的健体养生性和艺术表演性溶于一体的特色。

隋代立国虽然只有三十八年,但在乐舞文化史上却有其特殊地位。一是它把魏晋南北朝以来各民族乐舞文化交融互滋的散珠碎玉,用九部乐的形式继承下来,并大力加以革新,从而使宫廷宴乐得到空前发展;二是它继承了汉以来相和大曲、清商大曲的优秀传统,使清商乐舞得到了完善和充实,为盛唐乐舞文化黄金时代的到来打下了基础。

二、恒舞酣歌的普及与卓越艺人的创造

唐代是中国文明的蓬勃发展时期。唐代乐舞文化达到了辉煌的巅峰。唐代继承隋代的设置,进一步完善和充实宫廷的乐舞机构,如教坊、梨园、太常寺,集中了大批各民族的民间艺人,使唐代舞蹈、音乐成为吸收异域优秀文化和传播东方文明精华的博大载体,为亚洲各国的文化交流起到了奠基作用,其影响之大超过其他时代。《历代舞姿图》有一幅传为唐初著名画家尉迟乙僧画的“舞伎图”,舞者衣饰之华美,舞姿之绰约,可窥隋唐舞风之一斑(见图 11)。敦煌莫高窟 220 窟、东方药师变舞伎(见图 12)和 112 窟“西方净土变”反弹琵琶

伎乐菩萨(见图 13),都是这个空前辉煌时代的形象反映。

唐人自尊自信而又宽怀的恢宏气量,可以说前无古人。唐人体脑

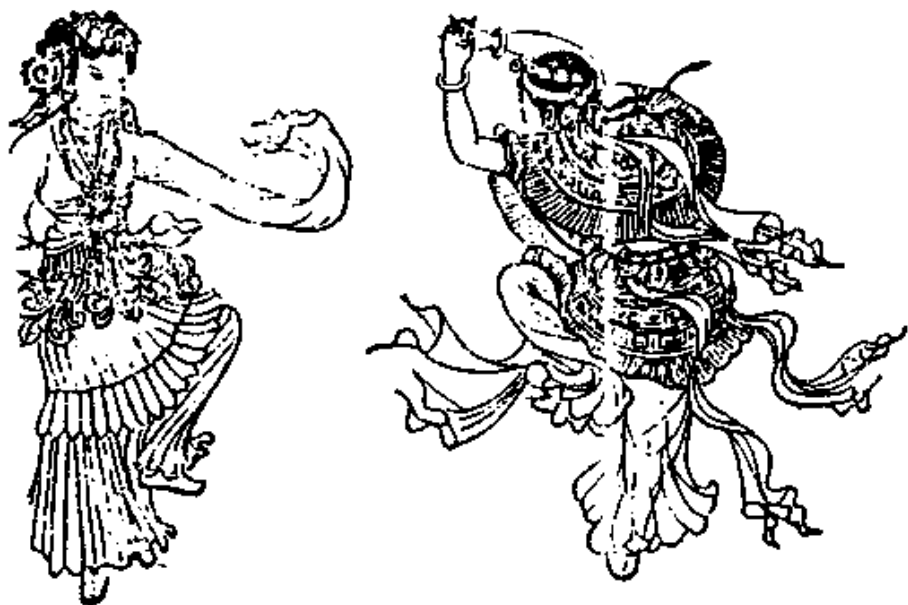


图 11 初唐双人舞



图 12 东方药师变舞伎

图 13 反弹琵琶伎乐菩萨舞姿

并重,对乐舞文化的普遍重视,反映在文武兼修、爱剑成风上,也反映在乐舞活动渗透于社会生活的各个方面。社会各个阶层,上至宫廷,下至庶民百姓,在节庆和宴饮中,能歌善舞成为受人尊敬的一种艺术修养;乐舞既是人们乐于欣赏的表演艺术,也是人们抒情自娱的最好方式。正是在这种普遍的乐舞文化修养的沃土上,才产生了当时在世界艺术史上享有盛誉的名舞佳乐。技艺高超、精美绝伦的表演性舞蹈及宫廷燕乐舞蹈,节目内容丰富。由于广泛的普及和精湛的提高,两者相辅相成,构成了辉煌灿烂的唐乐唐舞盛况。



图 14 老者独舞

唐舞的普及首先表现在“自舞成风”这一点上。唐人把舞蹈视为抒情自娱和展示才华、表示礼仪的一种手段,这与宋、明以后视舞蹈为低贱,成了鲜明的对照。河南郑州博物馆藏汉代陶屋上的一个舞人形象,舞者是一蓄须老人,两臂后扬;双腿半蹲,不像是优倡的表演,可能是一般平民的自娱舞蹈(见图 14)。能文能武,能歌善舞,成为上至天子,下至庶民都喜欢欣赏和自豪的文化修养。唐太宗李世民亲自排练《破阵乐》,成为这位开国之君文治武功中

彪炳千古的一项;素被视为“中兴之主”的唐玄宗李隆基,更是一位善作曲能伴舞、多才多艺的风雅皇帝。唐代的后妃中善舞者更多。杨贵妃就是一位造诣高超的舞蹈家,她所以受到唐玄宗的宠爱,除了她的丰姿美艳外,还在于她的能舞善歌。传说,她以善舞《霓裳羽衣》称绝一时,被历代诗人墨客吟哦。她还善舞《胡旋》之类少数民族舞蹈(见图 15)。



图 15 杨贵妃之《胡旋舞》意想画

唐代不少皇室成员都能歌善舞。高宗女太平公主在皇帝面前起舞求嫁的故事（见《新唐书·太平公主传》），说明她即兴舞蹈、以舞传情表意的技巧甚高。舞蹈可以是表叙心愿的技艺，也可以是致敬的礼仪。唐中宗女安乐公主再婚时，太平公主就曾与武攸暨起舞向皇帝致敬。

有时候高超舞蹈还会得到皇帝的特别青睐，安禄山就是因善舞《胡旋》受到唐玄宗和杨贵妃的赏识。贵戚武延秀因善为突厥歌和《胡旋舞》而获得公主喜爱，成为驸马。《胡腾舞》也是唐代盛行的西域舞蹈（见图 16）。



图 16 《胡腾舞》的意想画

《全唐文》记载的郑万钧所撰《代国长公主碑》上，记录了武后寿宴时，皇子皇孙以舞娱亲的情况：“圣上年六岁，为楚王（指玄宗），舞《长命□》，□□年十二，为皇孙，作《安公子》（歌舞大曲），岐王年五

岁，为卫王，弄《兰陵王》：‘卫王入场，咒愿神圣，神皇万岁，孙子成行’。公主年四岁，与寿昌公主对舞《西凉》”。这些年幼的皇子皇孙，诸王公主，已能在宴会上表演名盛一时的舞蹈，一方面可看出当时舞风的普及，另一方面也说明皇室子弟受过良好的乐舞教育。

公卿大臣在宴席上起舞的事例，在唐史中亦多有记载：贞观十六年唐太宗宴功臣士女于庆善宫南门。李世民忆起往事，感慨系之，父老们就争相起舞向皇帝祝酒（见《旧唐书·太宗本纪》）。唐中宗与近臣学士们宴饮时，也有令他们各逞艺能、作即兴表演的故事。据记载，有工部尚书张锡舞《谈容娘》，即将任大匠宗的晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄獐》（见《旧唐书·郭山恽传》）。僖宗的宰相李尉，为向韦昭度请罪，也曾亲舞《杨柳枝》引韦入席。这些高官显宦，如果不是有熟练的舞蹈修养，怎么能在皇帝面前即兴起舞呢？从唐代诗歌中保留那么多诗人吟咏乐舞的诗篇来看，可以了解到唐代社会对乐舞艺术的普遍喜爱，并有极高的艺术鉴赏能力。

唐代伟大的诗人李白，就是一位即兴舞蹈家。他善于剑舞，在诗中上百次提到自己“起舞莲花剑，行歌明月弓”，“三杯拂剑舞秋月，忽然高咏涕泗涟”，以剑舞抒情言诗，寄托壮怀的情景。诗圣杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》的千古绝唱，更成为中华艺术史上一篇重要的诗证。

唐代舞蹈文化深入人心的另一方面，表现在节日歌舞成为民众广泛参加的重要游乐活动。自从隋代统一，国家出现安定局面，正月元宵节之夜，盛装走向街头歌舞百戏官民共乐的传统就开始了，至唐代更为发达。唐代皇帝为显示与民同乐的升平盛世，年年组织元宵节的歌舞活动。历史上有名的群众歌舞《踏歌》被提倡和推广，唐玄宗开元元年（713年），宫廷组织了几千名女子的《踏歌》队伍，除了上千名宫女外，又从长安、万年（今临潼）两地选了上千名良家妇女，她们盛饰银钗、罗绮锦绣、珠翠满头地在宫门外的灯轮灯树下，手袖相连，踏

地为节地舞了三日三夜，盛况空前。

民间也常有即兴的踏歌活动，这是民间男女都喜好的自娱歌舞。这从唐代诗人的诗中可以窥见一斑。刘禹锡有题为《踏歌行》的诗作：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行……新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前。月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿……”。储光羲的诗中亦有“连袂踏歌从此去，风吹香气逐人归”的佳句。最有名的则是李白那首《赠王伦》：“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声……”可见这踏歌之舞在大唐盛世，已是一种极其普遍的民风民俗舞蹈。

卓越的艺人的创造，为唐代乐舞文化的提高起了很大作用。太常寺是掌管礼乐的最高机构，大乐署、鼓吹署不只兼管雅乐、燕乐，还主管音乐艺人的教育和考核。专门的音乐表演人才在大乐署学习十至十五年，按考试成绩评为上、中、下三等，“得难曲五十以上任供奉者为亚成”。正由于此，史书才有“总号声音人”的音乐家“至数万人”。

宫廷歌手和舞人高超的艺术造诣，被文人墨客题咏的就有多人。许和子是开元年间的宫廷歌手，艺名永新，她的声音极富穿透力，“喉啖一声，响传九陌”。据记载，有一次唐玄宗在勤政楼宴待百官，观者无数，且喧哗聚语，无法听见“百戏之音”，玄宗甚怒，欲罢宴乐，高力士奏请让永新出来歌一曲，可以声盖喧哗。永新出楼“撩鬓举袂，直奏曼声，于是广场寂寂，若无一人，喜者闻之气勇，愁者闻之断肠”。这种声情并茂的歌唱艺术，起到镇器止喧的作用。被唐玄宗誉为“每执板当席，声出朝霞之上”的念奴曾为“官伎第一人”。诗人元稹吟诗赞咏：“飞上九天歌一曲，二十五郎吹管逐”。

当时许多乐舞艺人被诗人赞誉，如何满子被称为“一曲四调歌八叠，从头便是断肠声”；李龟年更是多才多艺的音乐家，不少文士名人，以与其相识为欢。“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻”的崔九；“座中薛华善醉歌，歌词自作风流老”的薛华；“闻君一曲古梁州，惊起黄云塞上愁”的金吾妓等，都是名盛一时的歌唱家。

器乐演奏家为数更多,既有专业艺人,不少达官贵人也都是此中好手。“洛阳家家学胡乐”在普及中提高。段善本与康昆仑比弹琵琶的故事,历来被艺史所记叙。当时巷间搭楼赛乐盛行,天门街搭一彩楼,街东街西比赛,代表东街的康昆仑一曲“新翻羽调《绿腰》”自诩为绝响,西街难匹敌,但西市楼一女郎出场,表示亦弹此曲,并把曲调移入技法更难的“枫番调中”,“及下拨,声如雷,其妙入神”,使康昆仑心悦诚服,甘拜此女为师。而这却是庄严寺僧段善本男扮女装的女子。

当时琵琶演奏家甚多,如被时人誉为“曹纲有右手,兴奴有左手”的曹纲、裴兴奴;“曲目无限知者鲜”的李管儿;“声似胡儿弹舌语”的李士良等。白居易《琵琶行》一诗中描绘的那位怀抱琵琶半遮面的无姓名的商人妇,“大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语;嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘”的高超技艺,反映了当时器乐演奏的水平。

舞蹈艺人的高超技艺更是冠绝一时。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑



图 17 《剑器》意想画

器行并序》记载的公孙大娘及其弟子李十二娘,都是宫廷和民间极有名气的艺人,诗序中记下了诗人在相隔五十年两次观舞《剑器》的盛况:一次是在河南郾城看公孙氏的广场表演,人们闻讯从四面八方赶来,团团围住表演场地,有的还登高而望,故使杜甫有“观者如山”的感觉(见图 17)。常非月的《咏谈容娘》诗,也描写了这种街头表演的场景:“马围行

处匝，人压看场园”。

卓越艺人精益求精的创造，为唐代歌舞艺术、音乐水平的提高创造了条件；而广场、街头、茶舍酒肆的恒舞酣歌，又为乐舞艺术的普及创造了条件。

三、宫廷与民间并盛的唐代乐舞

唐代乐舞的繁荣，当然与唐代社会的富庶、昌盛有关，同时也应当看到最高统治者和平民百姓皆喜尚乐舞艺术的世风的重要作用。

唐代开国之初，有人曾因《玉树后庭花》、《伴侣曲》是前朝之乐而视之为“亡国之音”，要求唐太宗废除。豁达的太宗皇帝却认为，音乐的感情体验，很大程度与听赏者本人内心原有的感情有关，而与音乐本身的表现并无必然联系。“今《玉树》《伴侣》之曲其声具存，朕能为公奏之，知公必不悲耳”。唐初开明的政策，促进了乐舞艺术的发展。唐太宗本人是一个自舞水平甚高的皇帝。《破阵乐》的创作就是在他直接参与下完成的。

唐玄宗李隆基的乐舞修养也很高，他善吹玉笛，练习羯鼓，被他敲坏的鼓槌就有四柜子。《杨太真外传》记载妙龄舞人谢阿蛮刚进宫表演舞蹈于“清元小殿”，“宁王吹玉笛，上（李隆基）羯鼓，妃琵琶、马仙期方响、李龟年箏篥、张野狐箏篥、贺怀智拍，自旦至午，欢合异常”。因唐玄宗教曲排舞于梨园，后世便将戏曲界称“梨园”。《旧唐书·音乐志》载：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。”

皇室如此，达官贵人争相仿效，争夺乐舞家伎成了时尚。“十万人家火烛光，门门开处是红妆”。刘禹锡《泰娘歌》序说：“泰娘本韦尚书家主讴者。初尚书为吴郡得之，命乐工海之琵琶，使之歌且舞。无几何，尽得其术。居一二岁，携之以归京师，京师多新声善之，于是又捐

去故伎,以新声度曲,而泰娘名字往往见称于贵游之间。元和初,尚书毙于东京,泰娘出居民间,久之为蕲州刺史张愁所得。其后坐事谪居武陵郡。愁卒,泰娘无所归。地荒且远,无有能知其容与艺者,故日抱乐器而哭,其声焦杀以悲……”这位乐舞艺人的命运是很有代表性的。泰娘虽悲戚,但比起那些被卖来买去,或被打被杀者,她还是幸运者。

唐乐舞的深入民间还表现在宗教祭祀乐舞的发达上。敦煌遗书中就有寺院佛事活动中表演舞蹈的记载:斯坦因·3929写卷中,董保德等建造《兰若功德颂文》有:“白鹤沐玉毫之舞,果唇凝笑,演花勾于花台”的文字,从中可以看出是运用传统的象形舞蹈《鹤舞》与《花舞》礼佛、娱人的情况。

自古即盛行不衰的祭祀巫舞,至唐仍极盛行,从巫舞成风的巴楚之地,到西北边陲都有此风。这从唐诗中可见端倪。裴谕《储潭庙》诗中,描绘了农民临潭祈神降雨的祭祀活动,内有“女巫纷纷堂下舞,色似授兮意似予”。李约的《观祈雨》诗亦有迎龙歌舞的记叙:“桑条无叶土生烟,箫管迎龙水庙前。朱门风处看歌舞,犹恐春阴咽管弦。”王睿《祠神歌》“迎神诗”有“蒲草头花椰叶裙,蒲葵树下舞蛮云”,显然描绘的是南方巫舞之情况。两次被贬南国的诗人刘禹锡在《阳山庙观赛神》中描写了荆楚自古流传的巫舞之风:“荆楚脉脉传神语,野老婆娑起醉颜。”王维《凉州郊外游望》一诗描绘的是西北边陲凉州城外的巫舞之风:“野老才三户,边村少四邻,婆婆依里社,箫鼓赛田神……女巫纷屡舞,罗袜自生尘。”

唐代宫廷的《驱傩》(即面具神舞)沿袭汉代宫仪,规模也很大。正是这种全民族的,普遍的人体文化的修养和自舞成风的基础,才创造了中华文明史上缤纷闪烁的唐代高超的舞蹈艺术,并远播东亚与西域,成为中华民族对人类文明宝库奉献的明珠玉圭。

唐代除了渗透在社会各个层面的自娱与民俗舞蹈外,最能代表

唐代舞蹈艺术水平的是大量的技艺高超的表演性舞蹈。这类舞蹈品种之多,堪称古代之最,有记载可考的舞名就有 100 多个。尤其可贵的是,唐代舞蹈较前代有了更为细致的分类。有按风格、特点区分的“健舞”与“软舞”,有以结构严谨和统一归类的“歌舞大曲”;有以故事情节区分的歌舞戏;有从用途和表演方式归类的用于宫廷朝会、宴享的《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》等。每一类都有一些丰富多采,名传千古的舞蹈节目。

除了“健舞”、“软舞”、“大曲”、“歌舞戏”外,唐代还有不少不能归类但也极有影响的名舞。如表现仙女的舞蹈,以归类为“大曲”的《霓裳羽衣舞》最为著名,但亦有类似名盛一时的舞蹈,像赞美龙女的《凌波曲》就曾由盛唐著名舞人谢阿蛮,依曲编舞表演,体态轻盈,如龙女凌碧波而呈妙舞,甚得唐明皇与杨贵妃喜爱。另外还有唐懿宗宠爱的伶官李可及编创的《菩萨蛮舞》(又称《四方菩萨蛮队》),是表现佛国仙女的美音妙舞的。从敦煌写卷保存有不少《菩萨蛮词》来看,当时这类舞蹈也是很兴盛的。其他不在归类之列的名舞,如《何满子》、《叹百年》等,都给后世留下了深远的影响。

综观盛唐各类乐舞,大体有以下几种:

一是继承前代传统乐舞,并加以发展的,如《九部乐》、《十部乐》中的“清商乐”,《立部伎》中的《安乐》、《太平乐》,“软舞”类的《乌夜啼》(起于南朝宋代)“歌舞大曲”中的《玉树后庭花》(起于南朝陈代),“歌舞戏”中的《踏摇娘》、《兰陵王入阵曲》(以上皆起于北齐)。

二是以国名、地名、族名为乐部或舞名的乐舞,如《十部乐》中的《西凉乐》、《高丽乐》、《龟兹乐》等。这里不少乐舞是吸收西域各地的民族乐舞加以改编或直接移植的。

第三类是众多的唐代新创的乐舞,如吸收传统武舞的《破阵乐》、《大定乐》,以及有名的《圣寿乐》等。唐代新创的大曲,是与音乐舞蹈、诗歌相结合的大型多段体乐舞套曲,很多是唐代新创节目。唐人崔令



图 18 唐陶俑舞姿

极为优美动人。

钦的《教坊记》，就列有唐大曲 46 种之多。

特别是燕乐舞的发展达到了空前的境地。宫廷乐分立部伎、坐部伎、“堂下立奏为立部伎”、“堂下坐奏为坐部伎”，舞者多则 12 人，少则 3 人。舞姿典雅自如（见图 18）。坐部伎由于是半坐舞蹈，动作受到一定限制，但这三个陶俑的双臂曲伸舒展和身姿的俯仰倚侧，亦

四、唐代与边疆少数民族和邻国的乐舞交流

盛唐乐舞可称融南北技艺于一炉，集中外文化于一体。当时的长安城已经成为中外著名的文化名城，五方杂处，诸艺交汇，而以乐舞为主导的人体文化则成为最博大的文化载体。

容纳各族乐舞，共祈庙堂，自古使然。早在周代宫廷即有“四夷乐”的设置，但隋唐时代的吸收却是空前规模的。隋、唐宫廷的燕乐，由七部乐、九部乐，至盛唐增至十部乐，以中原乐舞为主体，而大多数的乐舞都是外国和我国边疆少数民族的文化。据《新唐书·礼乐志》载，这十部乐为燕乐、清商、西凉、龟兹、疏勒、康国、安国、扶南、高丽、高昌等伎。十部乐舞中，除了燕乐、清商为中原乐舞，西凉为这种结合的产物外，其他七部都系引入中原的乐舞，其中来自国外的南至印度支那，北到今俄罗斯境内的撒马尔罕。值得注意的是除了钦定为宫廷燕乐的伎乐外，还有四方献来的乐舞。唐朝的剑南节度使韦皋就是一

位善于运用乐舞文化促进唐帝国与少数民族和睦相处的人物。贞元十六年(800年)他带来以《南韶奉圣乐》为主的云南八个城国的乐舞到长安献乐演出,影响很大。骠国也来献乐。骠国即今缅甸中部,由于与天竺国近,又崇信佛教,其乐舞则有不少表现佛经的内容。根据舞蹈史学家王克芬女士在其《中国舞蹈史·隋唐五代部分》对《骠国乐》的研究,可以看出十二首乐舞中,除了《佛曲》、《笙舞》、《宴乐》外,多数都是象形取意,拟鸟摹兽的舞蹈,如《白鸽》、《白鹤》、《孔雀王》、《野鹅》、《斗羊胜》等等,这无疑对东方人体文化的形成和丰富起了一定作用。

盛唐不只宫廷选用异域乐舞,民间也极喜爱,如传自康国的胡旋舞,得自石国(今塔什干一带)的胡腾舞,和源于怛罗斯(今俄罗斯境内江布尔一带)的柘枝舞,都曾经是贵戚富豪和市庶百姓同喜共悦的节目。汉唐时代的中国人不只喜爱汉赋、唐诗,人体文化修养也很高。不只诗人李白等动辄“三杯拂剑舞秋月,忽然高咏涕泗涟”,一般百姓和兵士也都是爱“起舞莲花(剑)、行歌明月(弓)”的。

率兵出征的将军或执节通好的使臣,除了带回异域的珍宝、友谊,还以学会和带来异域的乐舞为荣。天宝年间封常清西征,就从今天新疆的轮台县一带学会一种乐舞,加工后即名《轮台舞》,在长安流传一时。后被日本的遣唐使学会,移植东瀛,亦名轮台舞,深受日本贵庶喜爱。中华乐舞对紧邻的朝鲜和越南的传播更为直接。

汉唐灿烂的乐舞艺术,在中国艺术史上写下了光辉的篇章,而它作为吸收异域优秀文化和传播中华乐舞文明的博大载体,也在亚洲人民友好交流史上,写下了不朽的一页。

唐代是中日文化交流史上的一个辉煌时期。在唐代二百多年的时间里,日本前后派往中国的遣唐使达十九次,每次至少二百多人,中华乐舞也随着日本遣唐使大量传入日本,成为当时日本歌舞艺术的主体。唐代《燕乐》传到日本宫廷,改称《雅乐》。并在宫内设“雅乐寮”(现称“宫内厅”),相当于唐代的“太常寺”,只是人数少一些,规模

小一些。雅乐寮为了推广中国的乐舞,建立了正规管理、学习和排练的制度。遣唐使中的乐舞生又不断带来新的节目,这种持续的乐舞文化的输入,差不多经过了半个多世纪。

公元833年至850年为日本明仁天皇时代(唐文宗、武宗、宣宗时代),分《雅乐》为左、右两部,正像中国唐代分九、十部伎和坐、立部伎一样,日本的“左舞”为唐乐,包括天竺、西域的乐舞;“右舞”为高丽乐,包括百济、新罗、渤海乐、林邑乐。

这些乐舞节目传入日本,有的保留至今,但有了变化。如唐太宗创编的《破阵乐》,现在有两个名字:《皇帝破阵乐》和《秦王破阵乐》。根据日籍《教训抄》的记载,这个乐舞传到日本后有五个名字:《皇帝破阵乐》、《秦王破阵乐》、《散手破阵乐》、《倍庐破阵乐》、《武将(武昌)破阵乐》等,皆属武舞类,并保持唐代《破阵乐》的武风:衲裆装束,带大刀,执杵、楯而舞。

目前日本宫内厅经常演出的舞乐,属唐代的有:《打毬乐》、《兰陵王》、《鸟歌万岁乐》、《太平乐》、《胡饮酒》、《还城乐》等。其中上演最多的是《兰陵王》,这是唐代著名的歌舞戏,表现北齐兰陵王高长恭因自己貌美无威,戴了面具上阵对敌,与北周军战于金墉城下,勇冠三军,指麾击刺的形象(《隋唐嘉话》)。中国的《兰陵王》已经失传,日本的《兰陵王》却保持了中华乐舞的许多神韵。

唐“散乐”是对汉代百戏的称谓,包括杂技、曲艺、幻术、武技等。日本人田边尚雄《日本的音乐》一书论及唐代散乐东传的影响指出:“圣德太子时,中国的散乐百戏和杂艺输入日本,照搬原词,称‘散乐’,它对日本的‘田乐’和‘猿乐’有很大影响”。唐代传入的这些乐舞技艺,为日本“能”的产生奠定了艺术基础。日本典籍《舞乐图》保存了数十幅唐代传入的乐舞杂技节目形象,弥足珍贵。唐代乐舞大量传入日本,丰富完善了日本的乐舞艺术。据田边尚雄的统计,传入日本的唐乐舞,单小调一类,就有48种之多。

由于丝绸之路的沟通,唐代与西域诸国的文化交往也极频繁,我国维吾尔族创造的、在世界音乐艺术宝库中占有重要地位的“十二木卡姆”,就是唐代开始成熟的。它是丝绸之路上中外音乐艺术交流的结晶。

从唐代宫廷崇尚的“九部伎”和“十部伎”的内容统计表中,可以看出唐代中外乐舞艺术交融互补,共同发展的情况。

《九部乐》、《十部乐》

乐部		《燕乐》
舞者人数		四部共20人:《景云乐》8人。《破阵乐》4人。《庆善乐》4人。《承天乐》4人。
舞者服饰		《景云乐》:花锦袍,五色绫袴,云冠,乌皮靴。 《庆善乐》:紫绫袍,大袖,丝布袴,假发。 《破阵乐》:绯绫袍,锦衿褌,绯绫裤。 《承天乐》:紫袍,进德冠,并铜带。
乐曲		《景云乐》即《景云河清歌》 《庆善乐》(小型) 《破阵乐》(小型) 《承天乐》
乐器	弦乐	搥箏一、卧箏篥一、小箏篥一、大琵琶一、小琵琶一、大五弦琵琶一、小五弦琵琶一、筑一、大箏篥一。
	吹奏歌唱	吹叶一、大笙一、小笙一、大篳篥一、小篳篥一、大箫一、小箫一、长笛一、尺八一、短笛一、歌二。
	打击	玉磬一架、大方响一架、正铜钹一、和铜钹一、羯鼓一、连鼓一、鞀鼓二、浮鼓二。
乐工人数		约31人。
乐工服饰		绯绫袍,丝布袴。
备注		《新唐书·礼乐志》载:“燕乐伎,乐工舞人无变者”。故将《旧唐书·音乐志》所载《坐部伎》、《燕乐》乐舞制列此。隋《九部乐》无此部。唐《九部乐》、《十部乐》均有此部。

(续表)

乐部		《清商》
舞者人数		4人。
舞者服饰		碧轻纱衣,裙襦大袖,画云凤之状,漆鬢髻,饰以金铜杂花,状如雀钗,锦履。
乐曲		隋有歌曲《阳伴》。舞曲:《明君》、《并契》。 唐武后时尚存:《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纒》、《前溪》、《团扇》、《乌夜啼》、《采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》等六十余曲。
乐器	弦乐	琴一、(三弦琴一)、瑟一、秦琵琶一、卧箜篌一、筑一、箏一、(击琴一)。
	吹奏	笙二、笛二、箫二、篪二、(叶二)、(坝)。
	打击	钟一架、磬一架、节鼓一。
乐工人数		约25人。
乐工服饰		
舞蹈特点及备注		“舞容闲婉、曲有姿态”、“从容雅缓,犹有古士君子之遗风,他乐则莫与为比”。《清商》又作《清乐》,为中原传统乐舞。
乐部		《天竺乐》
舞者人数		2人。
舞者服饰		辘发,朝霞袈裟,行缠,碧麻鞋。(袈裟,今僧衣)
乐曲		歌曲:《沙石疆》。 舞曲:《天曲》。
乐器	弦乐	凤首箜篌、琵琶、五弦琵琶。
	吹奏	竿篥、横笛、贝。
	打击	铜鼓(羯鼓)、(毛员鼓)、(都昙鼓)、铜钹。
乐工人数		12人。
乐工服饰		皂丝布头巾(《通典》作幘头巾),白练襦,紫绶袴,绯帔。
备注		《唐会要》所列《九部乐》、《十部乐》不列《天竺乐》,而列《扶南乐》。
注		《隋书》、《旧唐书》、《通典》均列《天竺乐》。天竺,古国名,今印度。

(续表)

乐部		《高丽乐》
舞者人数		4人。
舞者服饰		椎髻于后,以绛抹额,饰以金珰。二人黄裙襦,赤黄袴,二人赤黄裙襦袴,极长其袖,乌皮靴。
乐曲		歌曲:《芝栖》。 舞曲:《歌芝栖》。
乐器	弦乐	弹箏一、(搗箏一)、卧箏篥一、竖箏篥一、琵琶一、五弦琵琶一。
	吹奏	(义嘴笛一)、笙一、笛一、箫一、小笙一、桃皮笙一、贝一。
	打击	腰鼓一、齐鼓一、担鼓一。
乐工人数		18人。
乐工服饰		紫罗帽,饰以鸟羽,黄大袖,紫罗带,大口袴,赤皮靴,五色缘绳。
舞蹈特点及备注		对舞形式:“双双并立而舞”。唐武后时尚存25曲,后仅存一曲,“衣服亦寝衰败,失其本风”。高丽,古国名。
乐部		《西凉乐》
舞者人数		《白舞》1人。《方舞》4人。
舞者服饰		《方舞》服饰:假髻,玉支钗,紫丝布褶,白大口袴,五彩接袖,乌皮靴。
乐曲		歌曲:《永世丰》。 解曲:《万世丰》。 舞曲:《于阗佛曲》。
乐器	弦乐	弹箏一、搗箏一、卧箏篥一、竖箏篥一、琵琶一、五弦琵琶一。
	吹奏	笙一、箫一、笙一、小笙一、笛一、横笛一、贝一。
	打击	钟一架、(磬一架)、腰鼓一、齐鼓一、担鼓一、铜铍一。
乐工人数		27人。
乐工服饰		平巾幘,绯褶。
备注		西凉,古地名。今甘肃武威。《西凉乐》:“盖凉人所传中国旧乐,而杂以羌胡之声也。”

(续表)

乐部		《龟兹乐》
舞者人数		4人。
舞者服饰		红抹额, 绯袄, 白袴帟, 乌皮靴。
乐曲		歌曲:《善善摩尼》。 解曲:《婆伽儿》。 舞曲:《小天》、《疏勒盐》。
乐	弦乐	竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一。
	吹奏	笙一、笛一、箫一、篳篥一、具一。
器	打击	(毛员鼓一)、都昙鼓一、答腊鼓一、腰鼓一、羯鼓一、鸡娄鼓一、铜钹一。
乐工人数		20人。
乐工服饰		皂丝布头巾, 绯丝布袍, 锦袖, 绯布袴。
备注		隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》三部。龟兹, 古地名, 今新疆库车。
乐部		《安国乐》
舞者人数		2人。
舞者服饰		紫袄, 白袴帟, 赤皮靴。
乐曲		歌曲:《附萨单时》。 解曲:《居和祗》。 舞曲:《末奚》。
乐	弦乐	箜篌、(竖箜篌)、琵琶、(五弦琵琶)。
	吹奏	笛、箫、篳篥、(双篳篥)。
器	打击	正鼓、和鼓、铜钹。
乐工人数		12人。
乐工服饰		皂丝布头巾, 锦褙领, 紫袖袴。
备注		安国, 古国名, 今中亚布哈拉一带。

(续表)

乐部		《疏勒乐》
舞者人数		2人。
舞者服饰		白袄,锦袖,赤皮靴,赤皮带。
乐曲		歌曲:《亢利死让乐》。 解曲:《盐曲》。 舞曲:《远服》。
乐器	弦乐	竖箜篌、琵琶、五弦琵琶。
	吹奏	笛、箫、笙、篪。
	打击	答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓。
乐工人数		12人。
乐工服饰		皂丝布头巾,白丝布袴,锦襟褌。
备注		疏勒,古地名,今新疆喀什噶尔及疏勒一带。
乐部		《康国乐》
舞者人数		2人。
舞者服饰		绯袄,锦领袖,绿绫浑裆袴,赤皮靴,白袴帟。
乐曲		歌曲:《戢殿农和正》 舞曲:《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》。
乐器	弦乐	无。
	吹奏	笛二。
	打击	正鼓一、和鼓一、铜钹一。
乐工人数		7人。
乐工服饰		皂丝布头巾,绯丝布袍,锦领。
舞蹈特点及备注		舞蹈“急转如风,俗谓之胡旋”。康国,古国名,今中亚撒马尔罕一带。

(续表)

乐部		《高昌乐》	
舞者人数		2人。	
舞者服饰		白袄,锦袖,赤皮靴,皮带,红抹额。	
乐曲			
乐器	弦乐	五弦琵琶二、琵琶二。	
	吹奏	箫一、横笛、箏二、铜角一、笙一。	
	打击	答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓。	
乐工人数			
乐工服饰			
备注		唐贞观十六年(642年)增《高昌伎》,始成《十部乐》。隋、唐《九部乐》,均无《高昌乐》。高昌,古地名,今新疆吐鲁番。	
乐部		《礼毕》	《扶南乐》
舞者人数			2人。
舞者服饰			朝霞衣,朝霞行缠,赤皮靴。
乐曲		行曲:《单交路》。 舞曲:《散花》。	
乐器	弦乐	无。	无。
	吹奏	笛、笙、箫、篪。	箫、笛、箏、贝。
	打击	铃、鞀、腰鼓。	羯鼓、都县鼓、毛员鼓、铜钹。
乐工人数		22人。	
乐工服饰			
舞蹈特点及备注		又称《文康乐》。隋《七部乐》、《九部乐》最后一部乐。“本出自晋太尉庾亮家。亮卒,其伎追思亮,因假为其面,执翳以舞,像其容。”唐太宗时废《礼毕》。	隋炀帝时,获《扶南乐》,以《天竺乐》“转写其声”不列入乐部。《唐会要》载:唐《九部乐》列《扶南乐》不列《天竺乐》。扶南,古国名,今柬埔寨。

(上表根据《隋书》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》有关记载整理。

选自王克芬著《中国舞蹈史·隋唐五代》。)

第六节 宋代乐舞的特点

宋代(960—1279年)是中华乐舞文化史上一个重要的转折时期。这一时期,城镇经济的兴盛,市民阶层的扩大和市民文化的兴起,给乐舞文化带来新的生机。这首先表现在民间舞队的产生及其独具的群众性风采方面;音乐上则表现在“诸宫调”的产生与民歌、琴曲的发展。宋元杂剧的产生和发展,为乐舞艺术提供了一个新的舞台。

一、宋代宫廷队舞

“队舞”一词的使用,始于唐代,但作为一种独特的表演形式,是在宋代宫廷发展成熟的,形成一种固定的表演程式。

宋代宫廷队舞有两大类:一是“小儿队”,由72人表演;一是“女弟子队”,由153人表演。据《宋史·乐志》记载,这两大队均有十队,节目如下:

“小儿队”:一曰柘枝队,衣五色绣罗宽袍,戴胡帽,系银带;二曰剑器队,衣五色绣罗襦,裹交脚幞头,红罗绣抹额,带器械;三曰婆罗门队,紫罗僧衣,绯褂子,执锡环拄杖;四曰醉胡腾队,衣红锦襦,系银鞞,戴毡帽;五曰诨臣万岁乐队,衣紫绯绿罗宽衫,浑裹簇花幞头;六曰儿童感圣乐队,衣青罗生色衫,系勒帛,总两角;七曰玉兔浑脱队,四色绣罗襦,系银带,冠玉兔冠;八曰异域朝天队,衣锦袄,系银束带,冠夷冠,执宝盘,为宋人新创之舞;九曰儿童解红队,衣紫绯绣襦,系银带,冠花砌凤冠,绶带,宋人新创之舞;十曰射雕回鹘队,衣盘雕锦襦,系银鞞,射雕盘。

“女弟子队”:153人,亦分10个舞队:一曰菩萨蛮队,衣绯生色

窄砌衣,冠卷云冠;二曰感化乐队,衣青罗生色通衣,背梳髻,系绶带;三曰抛球乐队,衣四色绣罗宽衫,系银带,奉绣球;四曰佳人剪牡丹队,衣红生色砌衣,戴金冠,剪牡丹花;五曰拂霓裳队,衣红仙砌衣,碧霞帔,戴仙冠,红绣抹额;六曰采莲队,衣红罗生色绰子,系晕裙,戴云鬟髻,乘彩船,执莲花;七曰凤迎乐队,衣红仙砌衣,戴云鬟凤髻;八曰菩萨献香花队,衣生色窄砌衣,戴宝冠,执香花盘;九曰彩云仙队,衣黄生色道衣,紫霞帔,冠仙冠、执旌节,鹤扇;十曰打球乐队,衣四色窄绣罗襦,系银带,裹顺风脚簇花幞头,执球杖。

宋代这 20 个宫廷队舞,节日在宫中演出,“每上元观灯,楼前设露台,台上奏教坊乐,舞小儿队。台南设灯山,灯山前陈百戏,山棚上用散乐、女弟子舞。”(《宋史·乐志》)。

在这些“队舞”中,名称与唐代大致相同的有八队,从文献记载看,服饰亦相似。

如《柘枝舞》,本是西域民间舞蹈,曾盛行于长安。宋代的《柘枝舞》,舞者戴“胡帽”,显然保存了原有的民族服饰。《浑脱舞》亦是唐代风行一时的“泼寒胡戏”中的风俗舞蹈。史家认为,新疆出土的舍利盒上的群舞图(见图 19),可能即是描绘“泼寒胡戏”的舞蹈场面,从这些画面上可以看出舞者是戴面具的。

宋代的“玉兔浑脱队”注明舞者要戴“玉兔冠”,由此可以想见它与唐代《浑脱舞》的渊源。另外“儿童解红队”,显然是唐末编排的《解红舞》的改编、发展,唐代此舞即以儿童表演,故诗人称赞舞者如“两个瑶池小仙子”。“菩萨蛮队”当是唐代同名舞蹈的继承和发展。宋代有时利用前代舞蹈一部分内容,改编成新的舞蹈,如唐代歌舞大曲《霓裳羽衣》是刻画美丽的仙女轻盈缥缈的形象的,唐《教坊记》中有曲名《拂霓裳》;宋代的《拂霓裳队》显然是吸收这两者的特色而创,从其属“女弟子队”,衣红仙砌衣、碧霞帔的服饰看,亦透出其前代仙女形象的踪影。



图 19

“队舞”一类节目是继承唐代的，但都有了演变和发展，如《柘枝》、《解红》、《剑器》、《胡腾》等。以《柘枝》为例，它原是独舞和双人舞，至宋的《柘枝》舞队则要 24 人表演；第二类节目是宋代新创的，如《感化乐队》、《菩萨献香花队》、《采云仙队》、《佳人剪牡丹队》（见图 20）等；第三类节目是表现少数民族生活的队舞，如《异域朝天队》、《射雕回鹘队》等。

宫廷“队舞”多在皇帝生日或其他庆典日在宴会上与百戏、杂剧同台演出。从《东京梦华录》卷九记载的“天宁节”演出情况看，可见其乐器和舞员的盛况：

乐队排列：前列拍板，十串一行，次一色画面琵琶五十面；次列箜篌两座（高三尺，形如半边木梳，黑漆镂花金装画）；次高架大鼓二面（彩画花地金龙，击鼓的人两手高举互击，宛如流星）；后有羯鼓两座（放在小桌上，两手执杖击鼓）；次列铁石方响；箫、笙、篪、埙、篥，龙笛；两旁对列杖鼓二百面。

艺人排列：杂剧艺人从殿的石级到乐棚，分两边站立。舞者入场，站立者叉手，举左右肩，踏足应拍，一齐群舞，叫做“摇曲子”。



舍利盒舞蹈图

宋代队舞节目甚多,演出有了一定程式。从宋人史浩《鄮峰真隐漫录》所记载的几个节目,就可以看出当时的队舞表演的概貌:不但有固定的导语,而且有完整的分场形式。如女弟子队表演的《采莲队舞》,共分四场,内容是表现仙女们乘着彩船在水上漫游,采摘莲花,欣赏着人间的美好景色。

第一场

五人列成一字队,竹竿子念致语:

伏以浓阴缓辔,化国之日舒以长。清奏当筵,治世之音安以乐。霞舒绛采,玉照铅华。玲珑环佩之声,绰约神仙之伍。朝回金阙,宴集瑶池。将陈倚棹之歌,式侑回风之舞。宜邀胜伴,用合仙音,女伴相将,采莲入队。

乐队吹[双头莲令],舞队上场,分作五方,竹竿子又念数语(词略),乐队吹[采莲令],舞者转成一排,齐唱[采莲令]:

练光浮,烟敛澄波渺。燕脂湿,靓妆初了。绿云伞上露滚滚,的烁真珠小。笼娇媚,轻盈伫眺无言,不见仙娥,凝望蓬岛。

玉阙葱葱,镇锁佳丽春难老。银潢急,星槎飞到。暂离金砌。为

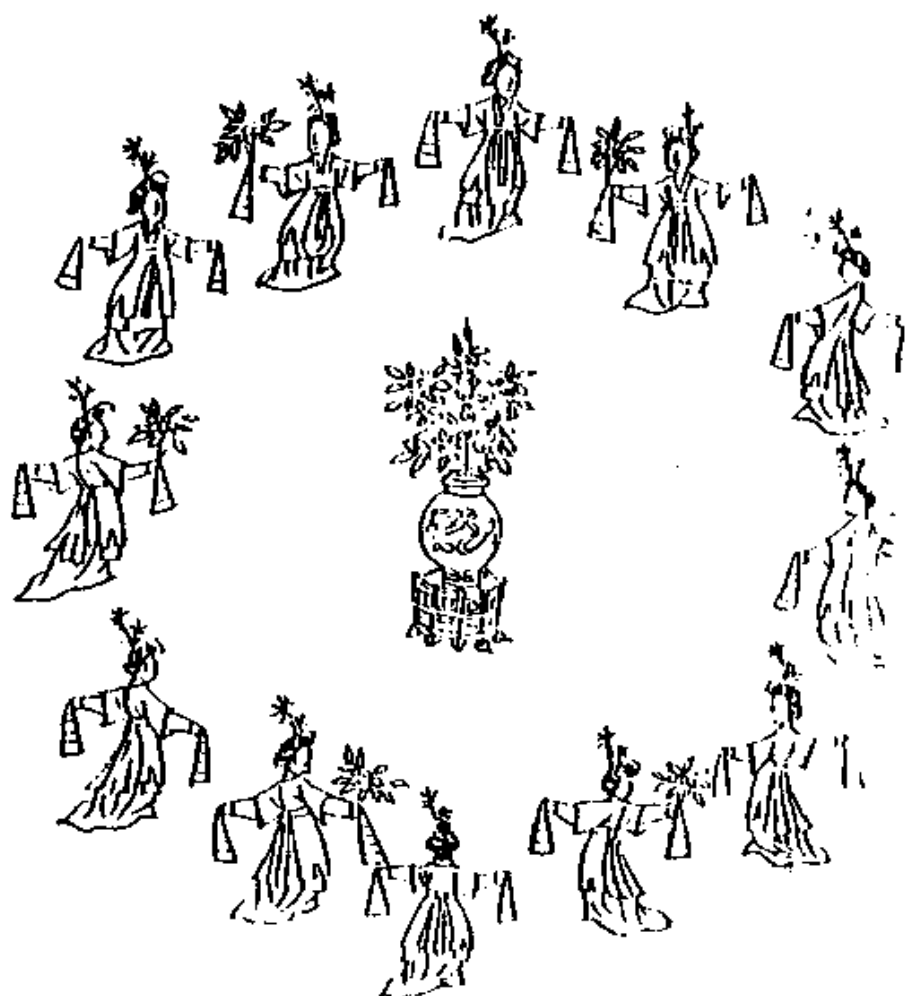


图 20 佳人剪牡丹

爱此，极目香红绕。倚兰棹，清歌缥缈。隔花初见，楚楚风流年少。

乐队吹[采莲令]，舞者分为五方。

第二场

竹竿子又念数语，花心出队念致语，并有和竹竿子的问答：竹竿子问念：“既有清歌妙舞，何不献呈？”

花心：“旧乐何在？”

竹竿子再问念：“一部俨然。”

花心答念：“再韵前来。”

乐队吹[采莲曲破]（这一段是最精采的地方），五人舞到入破，先

有两个人舞着出来在舞茵上停住,另外两个人也照样做,然后花心独舞,舞蹈结束。

第三场

竹竿子又念致语。然后花心念诗,乐队吹《渔家傲》,花心舞着上场折花,唱《渔家傲》,又吹《渔家傲》,五人舞着互换地位。这样反复五遍,花心共表演折花五次。

第四场

竹竿子念致语,众唱《画堂春》,乐队吹《画堂春》,众舞,又唱《河传》,乐队吹《河传》,众舞。竹竿子又念,遣队(表示舞即将结束把舞队遣出,也是一种固定程式,这里要念一句:“歌舞既阑,相将好去”)。乐队又吹《双头莲令》,五人舞传作一行,对厅杖鼓出场。

这个舞可以作为队舞的代表作。陈旸《乐书》说唐代和凝采莲曲:“波上人如清玉儿,掌中花似赵飞燕”,正是这个舞要表达的意境。它描写一群美丽的仙女,荡着轻舟,采折盛开的莲花,她们边唱边舞,最后由于听到天界召她们回去的号令,一个个笑握着莲花,驾着彩鸾回去。

这个舞主要演员:前排5人,花心是独舞演员,同时有唱有念。其他4人可能是领舞,因为舞队上场大体分成四方,就由这4个人率领。

乐曲有[双头采莲令]、[采莲令]、[采莲曲破]、[渔家傲]、[画堂春]、[河传]等。除[双头采莲令]和[采莲曲破]是独奏音乐外,其他几种乐曲都有唱词。唱的歌词是七言诗,这些诗和致语,都是为了在皇帝面前表演,硬加上歌功颂德的内容,与舞蹈本身毫无关系。

这个舞蹈节目的安排是很巧妙的,有群舞,有花心的独唱独舞。一开始是徒手的袖舞,因为要表现乘船采莲花,脚步上一一定要有功夫,走得要像在水上飘荡一样。队形的排列,有一字形的、有方形的;姿态有坐有立,多有变化,而且后面折花起舞等精彩场面反覆出现。敦煌莫高窟 61 窟宋人绘《维摩诘变》有独舞形象,可窥宋舞之一斑



图 21 维摩诘变

(见图 21)。

舞台装置也颇费匠心。据《东京梦华录》记载,天宁书教坊演出情况说舞“采莲”时,要在殿前排列莲花,因为舞者出场折花时就把预先摆好的莲花折下来。

“队舞”中指挥者叫参军色,因为手中拿着竹竿,所以又叫竹竿子。他担任的职务,很像舞队的指挥、导演,也像舞台监督,什么时候出场,哪些人上场或下场,都要听他指挥。同时他又担任报幕和演员们问答,念致语等等。

“后行”,是在舞队后面担任伴奏的乐队。

“歌舞队”,这是队舞的主体。

“花心”,引舞的大都有 5 个人,队形常成正方形,中间的演员是主要演员,经常担任独舞和竹竿子问答,有的还朗诵诗,因为站在中间,所以称“花心”。

属于“小儿队舞”的《柘枝队舞》,是很受宫廷和显贵喜爱的一种队舞。

《柘枝》是唐代最流行的中亚舞蹈。这个舞得到普遍的爱,流传很广;以后逐渐变化,由原来的独舞发展为双人舞,唐代叫《双柘枝》。到了宋代又有新变化。据陈旸《乐书》所记:“《柘枝》用二童舞,衣帽施金铃、抃转有声、始为二莲花,童藏其中,花圻而后见。对舞相占,实舞中之雅妙者也。与今制不同,亦因时损益然邪。”可见这个舞在唐宋之间所起的变化,而到了宋代就成为头戴胡帽(这一点仍有中亚遗风),身穿五色绣罗宽袍,系着银带的更富有中原风格的《柘枝队舞》。

宋代宰相寇准非常喜欢这种舞，他家里的家伎都会舞柘枝。《梦溪笔谈》卷五记述“寇莱公好《柘枝舞》，会客必舞《柘枝》，每舞必尽日，时谓之‘柘枝颠’。”

《柘枝队舞》亦分两场。

第一场：5人出场一排站立，竹竿子念致语，乐队吹[引子]末段，舞伎入场。连吹[柘枝令]，分作五方起舞，竹竿子又念：

适见金铃错落，锦帽踟蹰。芳年玉貌之英童，翠袂红绡之丽服，雅擅西戎之舞，似非中国之人。宜到阶前，分明只对。

花心出念致语，和竹竿子问答(词略)。

第二场：乐队吹[三台]一遍，5人舞拜，起舞，乐队再吹[射雕遍]连[歌头]，从唱[歌头]。乐队吹[朵肩遍]、[扑蝴蝶遍]、[画眉遍]，众唱[柘枝令]，乐队吹[柘枝令]，众起舞，竹竿子念，遣队：(词略)乐队吹[柘枝令]，出场。

柘枝队舞在唐代柘枝舞的基础上发展变化，成为队舞这种舞蹈艺术新形式，竹竿子的致语，花心的致语，花心和独舞，舞队的群舞，都是根据大曲歌舞的程式安排的。在服饰方面也很讲究，把原来的中亚民族服装带着金铃的绣帽改为凤冠，广袖细腰身的长裙改成五色绣罗宽袍；在舞曲方面不只用[柘枝令]，还用了[画眉遍]、[扑蝴蝶遍]，中亚音乐掺杂着中原音乐。从《柘枝舞》的演变，可以看出宋代如何注重吸收运用少数民族乐舞，使之成为一种民族的新形式。

《鄮峰真隐漫录》的作者史浩，曾任南宋宰相，他在该书记载，宋代节庆演出，演员退出宫苑，着装走队，民众多在宫外等着观看，常常人山人海，把街巷挤得水泄不通。

由于后来宋代国力日衰，已难以在宫廷保留大批艺人，“绍兴年间废教坊职名，如遇大朝会、圣节，御前排当及驾前导引奏乐，并拨临安府衙前乐人，属修内司教坊所集定姓名，以奉御前供应”(见吴自牧：《梦粱录》)。

宋代实行厢军,编入军中的百戏歌舞艺人,实际并非军人,只是领取一定钱粮,日常就在民间勾栏瓦子献艺谋生,为市民演出,这无疑沟通了民间与宫廷的联系,促进了民间乐舞的发展,产生了具有鲜明特色的宋代民间舞队。南宋国事日艰,诸军艺人的钱粮已难支付,只在节庆演出时付给一定赏酬,日常生活就只能依靠在瓦子勾栏中的演出收入。

北宋的汴梁,南宋的临安是政治、经济、军事、文化中心。为适应经济发展的形势,两地建立了许多交易中心点,叫做“瓦子”或“瓦舍”,意思是易聚易散,“来是瓦舍,去时瓦解”。瓦子里面用栏杆围起来的场地,就叫“勾栏”,它是艺人表演的场所。设有帐棚的叫“游棚”。北宋汴梁街南一处就有大小勾栏 50 余座,还有莲花棚、夜叉棚、象棚等,最大的可容千人。很多著名艺人在此演出,商贾、手工业者等市民,以及官吏子弟、禁军官兵,都是勾栏的常客。宋代八十万禁军驻在汴梁,成了瓦子勾栏里的一大批观众。

宋代宫廷队舞所用的曲子就是“大曲”或“曲破”。队舞按照大曲的结构进行精炼编排。据说宋太宗“通晓音律,前后亲制大小曲及旧曲创新者,总三百九十。凡大曲十八、曲破二十九,均有舞。其作小曲二百七亦多有舞”(《中西舞蹈比较研究》)。这十八大曲的名称是:平戎破阵乐、平晋普天乐、太宗朝欢乐、宇宙荷皇恩、垂衣定八方、甘露降龙庭、金枝玉叶春、大惠帝恩宽、大定寰中乐、惠化乐尧风、万国朝天乐、嘉禾生九穗、文兴礼乐欢、齐天长寿乐、君臣宴会乐、一斛夜明珠、降圣万年春、金觞祝寿春。曲破二十九的名称是:宴钓台、七髻乐、王母桃、静三边、采莲回、杏园春、献玉松、折枝花、宴朝簪、九穗木、啜春莺、舞霓裳、九霞觞、朝八蛮、清夜游、庆云见、露如珠、龙池柳、阳台云、金眇摇、金边功、宴新春、凤城春、梦多衣、采明珠、万年枝、贺回鸾、郁金香、会天仙。唐代大曲多至数十篇,宋代裁截应用,叫作“摘编”。大曲虽有多篇,但整个演出可分三大段,根据王国维的《唐宋大

曲考》和阴法鲁先生对唐宋大曲结构系的研究,这三段分别是:

1. 散序,只有乐曲,不舞。

2. 中序(慢板),有时要排若干遍。此时舞蹈开始,但一般节奏缓慢。

3. 破(曲中板到急板),各段名称与舞蹈对应如下:

(1)入破。舞蹈略快。(2)虚催。过渡之处。(3)实催。节奏急促之舞。(4)袞遍。极快之舞。(5)歇拍。节奏渐漫。(6)煞(杀袞或煞袞)。舞蹈结束。

把大曲从“入破”以下截用,叫“曲破”。北宋初“曲破”作独立形式运用,与大曲有明显区别;至南宋,所谓大曲歌舞中,也能找到曲破的例子,若两者混用,如《剑器曲破》,亦称《剑器大曲》。

小儿队舞(72人)

舞名	头饰	服装	道具
柘枝队	胡帽	五色绣罗宽袍,系银带	
剑器队	裹幘头,红罗绣抹额	五色绣罗襦	带器仗
婆罗门队		紫罗僧衣,绯褂子	执锡环拄杖
醉胡腾队	毡帽	红锦襦,系银粘鞮	
浑臣万岁乐队	浑裹簇花幘头	紫绯绿罗宽衫	
儿童感圣乐队	总两角	青罗生色衫,系勒帛	
玉兔浑脱队	玉兔冠	四色绣罗襦,系银带	
异域朝天队	夷冠	锦袄、系银束带	执宝盘
儿童解红队	花砌凤冠绶带	紫绯绣襦,系银带粘鞮	
射雕回鹘队		盘雕锦襦,系银带	射雕盘

女弟子队(153人)

舞名	头饰	服装	道具
菩萨蛮队	卷云冠	绯生色窄砌衣	
感化乐队	背梳髻系绶带	青罗生色通衣	
抛球乐队		四色绣罗宽衫、系银带	绣球
佳人剪牡丹队	金冠	红生色砌衣	牡丹花
拂霓裳队	仙冠、红绣抹额	红仙砌衣、碧霞帔	
采莲队	云髻髻	红罗生色绰子、系晕裙	彩船、莲花
凤迎乐队	云鬟凤髻	红仙砌衣	
菩萨献香花队	宝冠	生色窄砌衣	香花盘
彩云仙队	仙冠	黄生色道衣、紫霞帔	旌节、鹤扇
打球乐队	簇花幞头	四色窄绣罗襦、系银带	球杖

二、宋代民间舞队的特点与分类

宋代每逢节庆,如春节、元宵灯节、清明节、中元节、天宁节等,民间各种舞队纷纷走上街头,竞相演出,有时以行业或地域组织,有时以表演特色分类。如《舞鲍老》,这是宋代很受民众欢迎的一种民间舞,是戴面具,模仿傀儡动作的滑稽舞。宋代诗人杨大年诗云:“鲍老当年笑郭郎,笑他舞袖太郎当,若教鲍老当筵舞,转觉郎当舞袖长。”鲍老舞有“大小斫刀鲍老”、“交衮鲍老”等。据《西湖老人繁胜录》记载,还有“福建鲍老”、“川鲍老”的舞队。鲍老舞队有时百人,多时达300余人。它的舞步和音乐可能都有一定程式或规范。《德寿宫舞谱》有“鲍老缀”。昆曲有曲牌名“鲍老催”,可能就是宋代遗韵。

宋代民间乐舞大致可分三大类：

一是民俗类：如《村田乐》、《跑旱船》、《扑蝴蝶》、《竹马儿》、《乘肩舞队》、《舞鲍老》等。

元杂剧《刘玄德醉走黄鹤楼》第二折中插入一段伴姑儿(禾旦)和伴哥儿(正末)的对唱对舞，模拟“社火”中农家乐的情景：

禾旦云：伴哥儿，我打从东庄里过来，看了几般儿社火，吹的吹，舞的舞，播的播，不向是我聪明，我一般般都记将来也！

正末云：伴姑儿道，我恰才打那东庄头赤来看了几般儿社火，我也都学他的来了也。

禾旦云：伴哥儿，我不曾看见，你试学一遍者。

正末云：试听我说一遍者。(唱)

[叨叨令]那秃二姑在井口上，将辘轳儿气笛曲律的搅。

禾旦云：瞎伴姐在麦场上，将碓儿捣也捣的。

正末唱：瞎伴姐在麦场上，将那碓臼儿急并各邦的捣。

禾旦云：那小厮们手拿着鞭子，哨也哨的。

正末唱：小厮儿他手拿着鞭杆子，也嘶嘶唳唳的哨。

禾旦云：牧童倒骑着水牛，到也叫的。

正末云：那牧童儿便倒骑着一个水牛，呀呀的叫。

禾旦云：俺庄家好快活也。

正末唱：一弄儿快活也么哥，一弄儿快活也么哥！

禾旦云：俺庄家五谷收成了，甚是安乐。

正末唱：正遇着风调雨顺民安乐。

这种生动的场面，不由使我们想起昆曲的《胖姑学舌》，这和《村田乐》是一脉相传的。从禾旦和正末两个角色的模仿和《村田乐》的表演情况看，我们就能了解到《村田乐》演出的大体情况。这个表现农家

劳动生活,少男少女活泼风趣的小歌舞,流传很久。明代散套曲中有:“是是是,有院本做一段乔教学,贺贺贺,一起舞起《村田乐》”的句子,也是描写灯节演出这个小歌舞情状的。

《跑旱船》,或称《划旱船》、《旱龙船》。江中龙舟竞赛,本是我国古老风俗,陆上以船型系身,舞步游曳,表现江中龙舟竞驰的情景,唐代已有记载(见《明皇杂录》)。宋代此风更盛,《西湖老人繁胜录》所记《旱龙船》属清乐社,可能伴奏音乐甚佳。此节目流传至今。清代《燕京岁时记》灯节《跑旱船》条载:“跑旱船者,及村童扮成女子,手驾布船,口唱俚歌,意在学游湖而采莲者”。清代《北京走会图》所绘《旱船走会》,画一女子“坐”在布船中,戏装打扮,右手执扇。另一花脸艄公,手执竹竿作撑船状,旁有四乐人伴奏,一人背大鼓,一人击大鼓,两人击钹。

《竹马儿》又称《跑竹马》。《后汉书·郭极传》:“……始至行部,到西河稷,有儿童数百,各骑竹马,道次迎拜”。《陶谦传》的注里也提到:“年十四,犹缀帛为幡,乘马而戏,邑中儿童皆随之。”宋人孟元老在《东京梦华录》中记载了北宋都城汴梁和南宋都城临安正月“社火”队中的竹马,就有多种名目:《小儿竹马》、《踏跷竹马》、《男女竹马》及《竹马儿》等。《竹马儿》与《扑蝴蝶》、《舞狮子》都是儿童游戏性民俗舞蹈,后为成人吸收表演。宋代砖雕中有《竹马儿》的形象,南宋苏汉臣绘《百子嬉春图》(故宫博物院藏),其中“狮子舞”就描绘一个小儿手拿绳索,牵着一金睛银齿的狮子,从图中可以看出是两个儿童披狮皮扮演的。“跑竹马”在明代已很盛行,北京、南京皆有。曾拜宦官魏忠贤为义父的阮大铖,名列逆案,后又降清,素为士林不齿,但此人写了不少戏,在他编的剧本《双金榜》的“游灯”一出中,就安排有“跑竹马”、“滚龙灯”等舞蹈杂技,反映了当时南京元宵节的情况。

有趣的是300多年前台湾也有“跑竹马”的演出。郑成功从荷兰人手中收复中国领土台湾时,有个建立殊勋的人物,名叫何斌,原为

台湾荷兰总督的翻译官,他私下绘制了台湾海防要塞图,献给郑成功,为郑一举收复台湾立了大功。关于何斌离台,《台湾历史札记》中有一段记载:“顺治十八年,何斌令人将港路密探,于元夕大张花灯、烟火、竹马戏,采声歌妓,穷极奇巧,诸王与酋长卜夜欢饮,斌密安双帆并据船一只,泊于附近。俟夜半潮将落,斌假不胜酒,又作腹绞状,出如厕,由后门下船,飞到厦门,叩见成功。”从这段记载可以看出,当时台湾元宵节已盛行“竹马戏”的艺术表演。限于资料,不能详悉台湾“竹马”是何种样子,但可从闽南“竹马戏”推知。

闽南“竹马戏”在福建南部沿海地区民间流传,也有300多年历史,它与北京的“跑竹马”略有不同,一般扎四匹竹马,由四个化妆成花旦的骑者演唱四季春小调,载歌载舞,生活气息浓郁。唱腔宏亮,道白平易利落,实际是独具特色的歌舞戏。内容多以爱情生活和对封建旧势力的讥讽嘲笑为题材,演员时聚时散,多在业余演出。

清代至民初,北京四郊都有类似表演。最有特色的是延庆县永宁地区表演“竹马”,每次要扎出16匹栩栩如生的竹马,还要加上两匹骆驼,才算成龙配套。在广场上跑起来,浩浩荡荡,声势雄壮。骑马者多化妆成历史故事或古典戏曲中的人物,如《千里送京娘》、《昭君出塞》等。虽无说唱,但通过人物的身姿、表情,依然可以表现出生动的故事情节。这里的竹马舞属群舞性质,花样繁多,有“长十字”、“短十字”、“龙摆尾”、“文武葫芦”、“盘肠葫芦”等等,说明宋代民间舞队对后世民间舞蹈发展的影响,至今台湾地区仍保留着《布马阵》的民俗舞,它以武术杂技表演为主,扮相与内地竹马戏殊异,骑马者为状元,身穿大红袍,牵马的丑角,是整个演出团阵中的灵魂人物,武技要高,以灵活的身段和夸张的动作进行表演,伴以锣、鼓、钹等打击乐器。扮状元和马夫的因动作激烈,常在中间换两人接替,一般“布马阵”出阵为7人。

近年“布马阵”的技艺越来越高,“空中滚翻”、“耍大旗”等是必不

可少的,有的还插入倒立吃香蕉、开汽水、咬钱币等杂耍,还有高跷布马阵,穿袍披甲、脚踏高跷、身跨布马,耍弄大刀、长矛等。

布马阵为何要骑白马着红袍?传说宋代某村一汉子,偶然因救皇帝有功,被赐予跨白色御马游街,但他不会骑马,只好扎制马型,在侍从护卫下,游街光耀一番,后人仿其事而成布马阵。

《乘肩舞队》是很有特色的舞队,由临安的职业艺人表演,每至孟冬之后,每三五人一队,沿街表演,因是妙龄少女乘坐在成人肩头上表演歌舞,故称“乘肩舞队”。演出有时多至数十队,极为引人。宋人吴文英词《玉楼春》,曾生动描绘此舞队的形姿:

茸茸狸帽遮眉额,金蝉罗剪胡衫窄,乘肩争看小腰身,倦态强随闻鼓笛。自称家在城南北,欲买千金应不惜,归来困顿滞春眠,犹梦婆娑闲趁拍。

二是情节类:表现一定故事情节,是宋代舞蹈的特色,宫廷队舞中亦有,民间舞队中当以《舞判》、《十斋郎》最有特色。

《舞判》又称《跳钟馗》、《跳判官》,是宋代开始流行的极富传奇色彩的一个情节类舞蹈。《梦粱录》卷六十二:“街市有贫亡者三五人为一队,装神鬼、判官、钟馗、小妹等形……”。《东京梦华录》“驾登宝津楼诸军呈百戏”条:“又爆竹一声,有假面长髯,展裹绿袍靴筒,如钟馗像者,旁一人以小锣相扣,和舞步,谓之《舞判》。”

钟馗的传说起自唐代,一说其容貌奇丑而文才极好,应试,本已高中魁首,但皇帝见其貌丑,勾去其名,钟馗一怒而死;一说其貌本极秀美,在赴考中途,误入阴山鬼径被恶鬼作弄,变成丑形,因此应试不中,一气而死。玉皇大帝见其忠直,封他为终南进士,又赐状元及第,并加封他为判官,专司驱邪镇鬼。他收服五鬼,供其驱使,明代杂剧就有《五鬼闹钟馗》一出。昆曲《钟馗嫁妹》更是脍炙人口,影响久远,至今仍在戏曲舞台上表演。

钟馗形象的舞蹈,与古老的傩舞亦有渊源,至今流传在江西的傩

舞就有《判官醉酒》的节目。

《十斋郎》是一种讥讽性的滑稽舞蹈。“斋郎”本是宋代太庙中掌管祭祀的官员，当时是可以花钱捐补的官职，《十斋郎》可能就是对宋代这种腐败现象的讽刺。表演可能极引人兴味，有解烦逗笑之功能。张蛻庵诗有“小儿舞袖学斋郎，大女笑着旁鼓簧”之句，描绘了儿童模仿表演《十斋郎》的情状。宋人叶绍翁《四朝闻见录》中记载：“赵师弄尝作《斋郎舞》，来向贾似道的四夫人献媚。”可见此舞成年人亦可即兴表演，动作极有特点。清代走会中的《扛箱》可能是它的演变。

宋代宫廷中亦有富于情节的歌舞，如《太清舞》、《群仙舞》、《渔父舞》、《剑舞》、《降黄龙舞》、《南吕薄媚舞》等，多为神仙或历史故事。如《太清舞》、《群仙舞》表现的都是神仙下凡见人间太平盛世、天下安乐，为宋室皇家歌舞升平。《渔父舞》表现的是渔夫放生的佛家慈悲思想；《剑舞》是极有趣的一个歌舞，把鸿门宴上项庄舞剑、项伯特剑保护刘邦的故事，和唐代的杜甫观公孙大娘舞剑器、草书名家张旭见公孙舞《剑器》受启发而书艺大进的艺苑轶事，一起搬上舞台，在《剑器》曲破的音乐伴奏上，通过竹竿子的念述介绍，放在一起表演，这可以说是打破时空的一个创造。

《降黄龙舞》是表现前蜀柘枝妓灼灼与书生裴质因地位悬殊，难谐百年之好的爱情悲剧；《南吕薄媚舞》则是取材于唐传奇小说郑六遇艳狐的故事。

三是武艺类：此类舞队在宋代极发达。宋代国力弱，外侮不断，因此民间习武自卫之风甚盛，乡间设有拳社，以武艺为特色的舞队很盛行，如被称为军中之舞的《讶鼓》，诸百戏中的《扑旗子》、《蛮牌》、《抹跽变阵子》等皆是此类。

《讶鼓》是宋代军中创造的舞蹈，宋将王子醇在河套地带打败西夏，利用讲武之时，教士兵《讶鼓》，以鼓舞士气，很快在军中流行，后又在民间发展，更为丰富多采。《朱子类语》卷一三九云：“如舞讶鼓，

其间男子、妇女、僧道、杂色,无所不有,但都是假的”,说明至南宋时《讶鼓》已很普及,不但军人会舞,而且妇女、僧道、杂色等各种人都会。元、明两代《讶鼓》仍极盛行。《词林摘艳》中就有“社火将讶鼓敲,游人把灯乱挑”的描述;明代套曲中亦有“放烟火烘烘接太微,舞讶鼓吹恰似雷”、“一壁厢舞讶鼓,一壁厢踩高跷”的语句。明代郭勋的《雍熙乐府》“一枝花灯词”云:“呀,鼓砾如雷、弦管声齐,一壁厢踩着高跷,一壁厢踏着讶鼓,一壁厢舞着白旗”。这说明这种武艺性的民间舞蹈深受人们喜爱。

《扑旗子》在《武林旧事》中有记载;《东京梦华录》中更详细记述了演出情况:鼓笛声中,一个戴着红色头巾的人出场,舞动一杆大旗,然后另一扎红头巾的人,手里拿着两面白旗,跳跃舞动,旋转如风,表演各种技巧。至今在戏曲武戏中常用于表现两军对垒的战阵中。现代舞蹈常作战斗场面的道具。

《蛮牌》就是盾牌与刀的阵斗,是典型的武艺表演。据《东京梦华录》载,乐部奏《琴家弄令》,一批穿着花色服装、体格轻捷的演员列队上场,前有旗帜指挥,各执雉尾、蛮牌、木刀,表演各种阵式,如开门、夺桥,最后成半月形之偃月阵,开始双人与多人交错对练,乐队奏《蛮牌令》,有刀对刀,枪对刀,剑对刀等,多是一手执蛮牌,一手执兵器,攻防跌扑,前后反复五六七对之多。至今江西、福建、广东仍流传《盾牌舞》,京剧武戏中也有使用,可见其流传时间之长,而其上承则是中国传统武舞的流韵遗风。只是表演活泼紧张,不像武舞那么严肃罢了。

《抹跽变阵子》也是一种群体表演的武艺性舞蹈。据《东京梦华录》所记,“抹跽”是指表演者脸上黄白粉的化妆。演员百多人,身穿杂色背心,围肚,腰带,有的戴头巾,有的梳双髻,各拿一口木刀,在执钹人带领下,表演各种阵法,然后进行各种表演性格斗、击刺、夺刀跌滚动作,与后世戏曲表演相似。

宋代除了这三类民间舞蹈之外,传统的《踏歌》亦极为流行,特别是中秋月夜的踏歌活动更兴盛。宋人蔡卞《宣和书谱》云:“南方风俗,中秋夜,妇女相持踏歌,婆婆月影中,最为盛集。”男子踏歌也有,马远《踏歌图》一画就是描绘田垌上一中年男子一足提起,一足踏着节奏,双手拍掌,和前行老者呼应。画上题诗云:“宿雨清畿甸,朝阳丽帝城,丰年人乐业,垌上踏歌行。”《灯戏》也是民间乐舞的重要表现形式,南宋朱玉所绘《灯戏图》演员 13 人,有戴花的,有戴面具的,多为诙谐人物(见图 22)。

与宋朝相继在北方建国的辽(916—1125 年)和金(1115—1234 年),是北方的契丹族和女真族建立的地方政权,与宋朝既兵戎相见,亦有文化交流。乐舞艺术既有民族特点,又有其共同性。宋杂剧发展过程中就出现了金院本,为元杂剧的发展作出了贡献。

三、宋代乐舞的成就与影响

宋代的抒情舞蹈,不如唐代发达。一些曾经传颂一时的名舞,如《霓裳羽衣舞》、《白纛舞》、《剑器舞》等,在五代战乱中失去踪影,宫廷乐府等机构的衰败,更难造就像唐代那样著名的舞人、乐人。但宫廷队舞在继承隋唐燕乐的基础上,把诗歌、骈文、吟白、大曲、舞蹈结合在一起,形成一种综合性的艺术形式,为中国戏曲的产生——从叙事体到代言体的发展,作了全面的艺术准备。

民间舞队的发展,特别是瓦子勾栏这种固定演出场所的产生,以及各种专业艺人组织的建立,为大众歌舞艺术的提高和发展创造了条件。宋代许多民间舞蹈流传至今,尽管有了不少变化,但清代至今的走会、花会形式,可谓都是宋代民间舞队的遗韵,宫廷舞亦对后世有深远影响。当代中国著名舞蹈家戴爱莲创作的名盛一时的《荷花舞》的意韵,就与《采莲舞》有相似之处。日本一些民间舞蹈,就是宋代

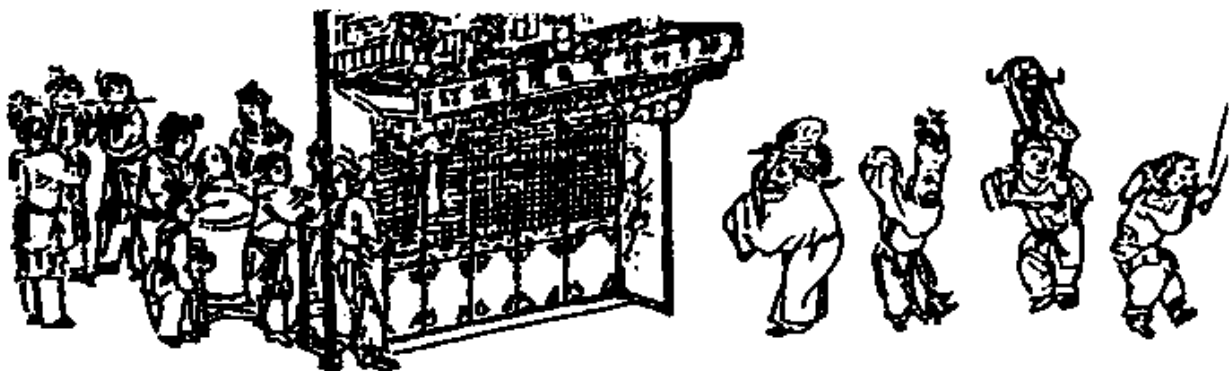


图 22 南宋《灯戏图》

传播过去的。《高丽史·乐志》记载：睿宗九年（1114年，亦即宋徽宗政和四年）宋徽宗曾赠给朝鲜乐器数种及曲谱十册和服装等。该书把中国传去的乐舞称作“唐乐”，和原有的乐舞“乡乐”并列。这些宋代乐舞有《献仙桃》、《五羊仙》、《抛毬乐》、《莲花台》等。《乐学轨范》（成书于1493年）与四百年后成书的《进馔仪轨》等朝鲜古籍中，保留了这些乐舞的图像，为我们研究宋代乐舞提供了可贵的资料。

宋代是古琴音乐成熟的时期，出现了众多著名琴曲、琴人和琴谣。南宋时期活跃于乐坛的郭沔就是著名琴人，他一生创作了大量琴曲，《潇湘水云》是他的代表作，流传七百多年，传谱五十余种。郭沔与他的学生刘志方、徐天民、毛敏仲等，统称“浙派”。中国历史上的音乐家大体有两种人，一种是世代相传、地位低贱、专门从事表演的乐户、艺人；另一种是有一定音乐实践，但不从事专业活动的人，他们把音乐活动作为一种高雅的艺术。古琴艺术“清、雅、淡、远”的含蓄之美，与中华传统艺术美学讲究的“言外之意”（诗词）、“象外之象”（美术）一致，讲究“弦外之音”。《梦溪笔谈》的作者沈括说：琴“艺不在声，其音韵箫然，得于声外”，与苏璟的“鼓琴者心超物外”的追求是一致的。琴艺体现的东方文化趣旨之高，被视为衡量一个人艺术修养的“琴、棋、书、画”之首。

唐诗宋词是中国文学史上的两个高峰，“词”与音乐的关系尤为密切。唐诗宋词中的曲谱多已消失，只有宋代词人姜夔留下一部《白



朱玉绘 周华斌临摹

石道人歌曲》，成为一份极为珍贵的乐谱集。姜夔字尧章，饶州鄱阳人，因曾在浙江苕溪白石洞天居住，故号白石道人。他少年时即有文名，但却布衣一生。他多才多艺，吹箫弹琴，寄情山水。正如其诗中对自己生活的描叙：“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫。曲终过尽松陵路，回首烟波十四桥。”

宋代曲子词是很好的音乐体裁，在众多词人与音乐家共同创造下，保留了八百多个曲牌。有固定的音乐结构和长短句格式，词作者可以根据这些曲牌“倚声填词”。还有一种先写好词，再依词谱曲，称为“自度曲”。《白石道人歌曲》中就有十四首是作者的自度曲。宋代诗人的音乐修养可以说达到了极高水平。

宋代陈旸的《乐书》，是一部图文并茂、规模宏大的音乐“百科全书”，显示了宋代音乐的水平。《乐书》达二百卷之巨，是古代乐舞的总结。特别可贵的是它不只系统地辑录了早已散失的唐、宋音乐文献资料，更可贵的是还有 540 幅插图，是弓弦乐器最早有文有图的记录。其中“女乐条”记叙了当时“大曲”表演的情况：“至于优伶，常舞大曲，唯一工独进，但以手袖为容，踏足为节，其妙中者，虽风旋鸟騫不踰其速矣。然大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、震鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急，舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍之异。姿制俯仰，百态横出”。这里记叙的大曲演出与唐代相似。至南宋，史浩所叙的大曲就多是群舞，而且故事情节较多，从中可以看出它的发展变化。

唐末天下大乱，五代纷争，盛唐时期灿烂的舞蹈艺术，至此大多凋零散失。公元960年宋朝建立后特别是南渡之后，教坊废之再三，唐人盛世已难再现。宋代宫廷燕乐虽不如盛唐，但却在文献中保留了一部虽残却弥足珍贵的舞蹈动作谱《德寿宫舞谱》。

舞蹈是以人体动作和姿态表情叙事的艺术。为了保存舞蹈艺术，古人发明了记录动作的舞谱。古代舞谱大致有三种，一种是用简单的符号表示动作和节拍，如据、摇、送等；一种是用简单的动词或动物动作象形词语表示舞动，如雁翅儿、龟背儿、打鸳鸯场等等；第三种就是记录舞者队形变化的队形图。流传到现在最早的舞谱是晚唐五代时的《敦煌舞谱残卷》，时间大约在公元906—960年间，现藏英国伦敦不列颠博物馆。宋代的《德寿宫舞谱》是宋人周密在他的《癸辛杂识》中谈到的。

宋高宗赵构晚年在《德寿宫》颐养，整天征歌选舞。据周密文中说，他在河南见到德寿宫的舞谱两大帙，里面不少是新创之曲。这个舞谱就是以简单的动词，描述动作和队形的。举例如下：(1)左右垂手：双拂、抱肘、合蝉、小转、虚影、横影、称裹；(2)大小转擗：盘转、叉腰、捧心、叉手、打场、搀手、鼓儿；(3)打鸳鸯场：分颈、回头、海眼、收尾、豁头、舒手、布过；(4)鲍老掇：对巢、方胜、齐收、舞头、舞尾、呈手、关卖；(5)掉袖儿：拂、躡、绰、颯、掇、蹬、焮；(6)五花儿：踢、撇、刺、磕、系、搨、摔；(7)雁翅儿：靠、挨、拽、捺、闪、纒、提；(8)龟背儿：踏、攢、木、折、促、当、前；(9)勤步蹄：摆、磨、捧、抛、奔、抬。以上九类动作，包含63种姿态和队形，其中有的可能是女子的舞姿。如“垂手”这个动作，南北朝时代就有了。梁简文帝萧纲有大垂手诗：“垂手忽迢迢，飞燕掌中娇，罗衣姿风引，轻带任情摇，讵是长沙地，促舞不回腰”。白居易的小垂手诗云：“舞女出西秦，蹑影舞阳春，且复小垂手，广袖拂红尘，折腰应两袖，顿足转双巾。”“小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”可能男子亦有此舞姿。关汉卿在《南吕一枝花》中曾说：“我也会唱鹧

鹄，舞垂手。”他把舞垂手看得很重要，说明是值得夸耀的舞艺。

把《德寿宫舞谱》中的一些动作和队形，与现代戏曲舞蹈相对照，就知道两者的关系。如“虚影”是“手作某种姿势，身体前后闪动又还原”；“双拂”是戏曲动作中的抖袖和抽袖等；“海眼”是表示两个圆阵并列的队形（因为鸳鸯在水中，故称其海眼）；“方胜”是两个正方形套在一起等，都是表示舞蹈阵图的。德寿宫舞谱中以手袖为舞容的记载很多，如“叉手”、“舒手”，这与宋代《乐书》的记载相同。

第七节 元代乐舞的发展

公元1271年，元世祖忽必烈建立元朝，以蒙古族为主体。当时的都城大都（今北京）街道纵横，商贾众多，教坊乐户，遍布京城内外，这里的乐工和舞女有两万人。

蒙古族是一个能歌善舞的民族，而且有笃信佛教的风俗，他们的乐舞带有鲜明的民族特色和宗教色彩。

一、元代宫廷乐舞

元代宫廷队舞，虽仍袭宋制，但队舞的内容和形姿，却有了明显变化。《元史·礼乐志》对队舞的人数、服饰、道具、乐器、乐曲、队形、舞态都有记载（见附表）。四个专题队舞，每队又分十队，第一队为引队，由大乐礼官、乐工等组成。第七队为乐队，其余二至十队皆系舞队，分别由男女演员组成。《乐音王队》为元旦演出之用，《寿星队》是皇帝生日天寿节演出用，《礼乐队》是朝会时演出，《说法队》没有记载应用场合，可能用于宴享娱乐。

鲜明的民族特色和浓郁的宗教色彩，在队舞中都有程度不同的

表现,如《乐音王队》和《寿星队》,舞者扮作乌鸦、金翅鹏,手执金斧或披甲执戟,表现狩猎和游牧的蒙古民族特色。所演奏的乐曲,有粗犷的蒙古族《山荆子带》(寿星队用)和《吉利亚》(乐音王队用)等,同时还演奏西藏的佛曲《金字西番经》。

蒙古族古代信仰萨满教,萨满巫舞一直在民间流传,元代统治者笃信佛教(藏传派),同时也保护道教、伊斯兰教。成吉思汗封道士丘处机为国师,这种佛道同尊的宗教观,也在宫廷队舞中有所反映。《说法队》表现得最明显,如第二队,妇女 10 人戴僧伽帽,穿紫禅衣,有的还持念珠,这是扮作僧人的;第四队,男子戴隐士冠,穿白纱道袍,执拂尘,是扮作道士的;第十队,由妇女扮演八大金刚和文殊菩萨等。

即使在宫廷宴享娱乐舞蹈中,也有明显的宗教色彩。元顺帝至正十四年(1354 年)创制的有名的《十六天魔舞》也是表现佛家密宗一派思想的。此舞由宫女三圣奴、妙乐奴和文殊奴等 16 个女子扮演,她们头戴象牙佛冠,身披缨络,穿大红销金长短裙,行云回雪、飘忽欲飞,表现了佛



图 23 十六天魔舞 张孝友绘

国天香的曼妙舞姿。元人张翥诗云:“十六天魔女,分行锦绣围。千花织布障,百宝帖仙衣。回雪纷难定,行云不肯归。舞心挑转急,一一欲空飞”(《张蜕庵诗集·宫中舞队歌词》)。萨天锡也有诗云:“红帘高卷香风起,十六天魔舞袖长”(见图 23、24)。

宗教性舞蹈在民间



图 24 安西榆林窟西夏壁画 伎乐菩萨

亦极盛行,如带有明显萨满教巫舞特点的《安代舞》就是一例,它在蒙古族地区流传甚广,成为群众喜尚的娱乐形式。传统的汉族民间舞蹈,如“舞狮”、“舞龙”、“踏歌”等,虽依然在民间演出,但后来已日趋衰落了。

元代宫廷队舞

队名	小队名	服饰人数	服饰、道具	乐曲	乐器	队形、舞态
乐音王队 元旦用	引队	大乐礼官, 戏竹二人, 乐工八人	乐官冠展角 幞头,紫袍, 涂金带,执 笏,戏竹冠服 同上,乐工冠 花幞头,紫窄 衫,铜束带	奏万年欢 之曲	龙笛三,杖 鼓三,金鞞 小鼓一,板 一	从东阶升至 御前,以次而 西,折绕而 南,北向立, 后队进,皆仿 此

(续表)

队名	小队名	服饰人数	服饰、道具	乐曲	乐器	队形、舞态
乐音王队 元旦用	二队	妇女十人, 妇女一人	十人冠展幘 头,紫袍;一 人冠唐帽,黄 袍	奏长春柳 之曲		随乐声进至 御前分左右 相向立
	三队	男子三人, 次一人	三人戴红发 青面具,杂彩 衣;次一人冠 唐帽,绿襦 袍,角带			舞蹈而进立 于前队之右
	四队	男子一人, 从者二人	一人戴孔雀 明王像面具, 披金甲、执 叉;二人戴毗 沙神像面具, 红袍,执斧			
	五队	男子五人	冠五梁冠,戴 龙王面具,绣 斨,执圭			与前队同进, 北向立
	六队	男子五人	五人为飞天 夜叉之相			舞蹈以进
	七队	乐工八人 (不舞)	冠霸王冠,青 面具,锦绣衣	与前大乐 合奏吉利 牙之歌	龙笛三,箏 三,杖鼓 二	
	八队	妇女二十 人	冠广翠冠,销 金绿衣,执牡 丹花	唱前曲		与乐声相和, 进至御前,北 向列为九重, 重四人,曲 终,再起与后 队相和
	九队	妇女二十 人	冠金梳翠花 钿,绣衣,执 花鞞稍子鼓	唱前曲		与前队相和

(续表)

队名	小队名	服饰人数	服饰、道具	乐曲	乐器	队形、舞态
乐音王队 元旦用	十队	妇女八人 次男子五人 次一人 次妇女三人	八女花髻,服 销金桃红衣, 日月金鞞稍 子鼓	八女唱同 前,妇女三 人唱新水 令、沽美 酒、太平令 三曲 唱同前		男子五人作 五方菩萨梵 相,摇日月 鼓,次一人作 乐音王菩萨 梵相,执花鞞 稍子鼓齐声 舞前曲。一阙 乐止,三女念 口号毕,舞唱 相和以次而 出
寿星队	引队	同乐音王 队	同乐音王队			
天寿节 用	二队	妇女十人 次妇女一人	十人冠唐巾, 服销金紫衣, 铜束带,一人 冠平天冠,服 绣鹤髻,方心 曲领,执圭	奏长春柳 之曲		以次进至御 前,立定,乐 止,念致语
	三队	男子三人	冠服舞蹈并 同乐音王队			
	四队	男子一人, 从者二人	一人冠金漆 弁冠,服绯 袍,涂金带, 执笏,二人锦 帽绣衣,执金 字福祿牌			
	五队	男子一人	冠卷云冠,青 面具,绿袍, 涂金带,分执 梅、竹、松、 椿、石			同前队而进, 北向立

(续表)

队名	小队名	服饰人数	服饰、道具	乐曲	乐器	队形、舞态
寿星队 天寿节 用	六队	男子五人	为乌鸦之像			作飞舞之态， 进立于前队 之左
	七队	乐工十二 人	冠云头冠，销 金绯袍，白裙	与前大乐 合奏山荆 子带祆神 急三曲	龙笛三、笙 篥三、札鼓 三、和鼓 一、板一	
	八队	妇女二十 人	冠凤翘冠，翠 花钿，服宽袖 衣，加云肩、 霞绶、玉佩， 各执宝盖	唱前曲		与前队相和
	九队	如女三十 人	冠玉女冠，翠 花钿，服青销 金宽袖衣，加 云肩、霞绶、 玉佩，各执整 毛日月扇	唱前曲		与前队相和
	十队	妇女八人 次男子八 人次男子 五人次妇 女三人	八女服杂彩 衣，披榭叶、 鱼鼓、筒子， 次男子八人 冠束发冠，金 掩心甲，销金 绯袍，执戟， 次为龟鹤之 像，男子五人 冠黑纱帽，服 绣鹤整，朱 履，策龙头藜 杖	唱前曲，次 妇女三人 唱新水令、 沽美酒、太 平令三曲		念口号毕，舞 唱相和以次 而出

(续表)

队名	小队名	服饰人数	服饰、道具	乐曲	乐器	队形、舞态
礼乐队 朝会用	引队	礼官乐工 大乐冠服 并同乐音 王队				
	二队	妇女十人 次妇女一人	十女冠黑漆 弁冠,服青素 袍,方心曲 领,白裙,束 带,执圭,次 女冠九龙冠, 绣红袍,玉束 带	奏长春柳 之曲		进至,御前, 立定,乐止, 念致语毕,乐 作
	三队	男子三人	冠服舞蹈同 乐音王队			
	四队	男子三人	冠卷云冠,服 黄袍,涂金 带,执圭			
	五队	男子五人	冠三龙冠,服 红袍,各执劈 正金斧			同前队而进, 北向立
	六队	童子五人	三髻,素衣, 各执香花			舞蹈而进
	七队	乐工八人	冠束发冠,服 锦衣白袍	与前大乐 合奏新水 令、水仙子 之曲	龙笛三、笙 篪三、杖鼓 二	
	八队	妇女二十 人	冠笼巾,服紫 袍,金带,执 笏	歌新水令 之曲、歌水 仙子之曲、 再歌青山 口之曲		与乐声相和, 进至御前,分 为四行,北向 立,鞠躬拜, 兴,舞蹈,叩 头,山呼,就 拜,再拜,毕

(续表)

队名	小队名	服饰人数	服饰、道具	乐曲	乐器	队形、舞态
礼乐队 朝会用	九队	妇女二十人	冠车髻冠,服销金兰衣,云肩,佩绶,执孔雀幢			与前队相和
	十队	妇女八人 次男子八人 次男子一人 次妇女三人	妇女八人冠翠花唐巾,服锦绣衣,执宝盖,次男子八人冠凤翅兜牟,披金甲,执金戟,男子一人冠平天冠,服绣鹤氅,执圭	妇女三人唱新水令、沽美酒、太平令三曲		曲终念口号毕,舞唱相和以次而出
说法队	引队	礼官乐工 大乐冠服 并同乐音 王队				
	二队	妇女十人 次妇女一人	冠僧伽帽,服紫禅衣,皂绦,次一人服锦袈裟,余如前,持数珠	奏长春柳之曲		进至御前,北向立定,乐止,念致语毕,乐作
	三队	男子三人	冠服舞蹈并同乐音王队			
	四队	男子一人 从者二人	冠隐士冠,服白纱道袍,皂绦,执拂尘,从者二人冠黄包巾,服锦绣衣,执令字旗			

(续表)

队名	小队名	服饰人数	服饰、道具	乐曲	乐器	队形、舞态
说法队	五队	男子五人	冠金冠,披金甲,锦袍,执戟			同前队而进,北向立
	六队	男子五人	为金翅雕之像			舞蹈而进
	七队	乐工十六人	冠五福冠,服锦绣衣	与前大乐合奏金字西番经之曲	龙笛六、箏六、杖鼓四	
	八队	妇女二十人	冠珠子菩萨冠,服销金黄衣,纓络,佩绶,执金浮屠伞盖	唱前曲		与乐声相合,进至御前,分为五重,重四人,曲终再起,与后队相和
	九队	妇女二十人	冠金翠菩萨冠,服销金红衣,执宝盖	唱与前队相和		
	十队	妇女八人 次男子八人 次三人 次妇女三人	冠青螺髻冠,服白销金衣,执金莲花,次男子八人披金甲为八金刚像,次一人文殊像,执如意,一人普贤像,执西番莲花,一人如来像	唱前曲,妇女三人歌新水令、沽美酒、太平令三曲		念口号毕,舞唱相和,以次而出

二、元杂剧的乐舞艺术

中国戏剧的黄金时代是元杂剧时期。这一时期,不仅出现了辉煌中国文学史册的大量元杂剧文学剧本,可与先秦散文、汉赋、唐诗、宋词、明清小说,共同彪炳文坛,成为博大精深的中华文明的重要组成部分,而且出现了关汉卿、马致远、白朴、王实甫等伟大的剧作家和朱帘秀、丁都赛、中都秀等优秀演员。元杂剧吸收杂技、武术、民间舞蹈等形体技艺,丰富自己的表演艺术;吸收曲艺、民间音乐而使中国戏曲的音乐和舞蹈成为独具体系的乐舞门类。元杂剧的开创之功实不可没。元大都当时五方杂处,各族共居,更为杂剧吸收少数民族乐舞和武术、杂技等技艺创造了条件。元“杂剧”之名的产生与这种杂技、武术、歌舞交融有关。《宋金元曲文物图论》一书称:“杂剧继承了唐参军戏的传统,又广泛地吸收了民间说唱、乐舞等技艺,形成一种新的歌舞与故事表演初步结合的艺术。这时常和杂技、乐舞一起演出,故人们以杂剧相称。”从考古和文物的遗存上也可以清楚看到这种结合。

山西省右玉县宝宁寺藏有水陆画一堂,计 139 幅,绢底,每轴约长 120 厘米,宽 60 厘米。每年农历四月初八浴佛日,寺中做水陆道场,将其悬于佛堂三天,供善男信女瞻仰。以形象宣示佛教的轮回报应之论,可谓把美术用于宗教的范例。这些水陆道场画的主要内容是神佛鬼魅、天堂地狱,虽然有浓厚的宗教色彩,却也表现了不少当时社会世俗生活的内容,特别是生死果报、事由皆有因的灾变世态,诸如兵戈盗贼、军阵伤残、典卖雇佣、饥荒饿殍、赴刑都市、幽死狴牢、漂水荡灭等等,同时描绘了社会各类人物,既有帝王后妃、孝子贤孙、贞妇烈女,又有巫覡医卜、散乐伶官、九流百家等等释、道、儒各类人物。一般学者认为是明代的作品,他们的根据是宝宁寺建于明天顺四年

(1460年),清康熙乙酉年(1705年)第一次重裱。邑人郑祖侨曾题“有敕赐镇边水陆一堂”字样。也有学者从画面人物的服饰推断其为元代作品,认为是明廷从元得之,至明右玉为边关要塞,故敕赐之。其实是否敕赐,并不重要,关键是这些画反映了元明戏剧与杂技武艺等的关系。其中的“第五十七,往古九流百家诸士艺术众”、“右第五十八,一切巫师神女散乐伶官族横亡魂诸鬼众”两幅,描画了杂技、幻术和戏曲人物的形象,可以看出当时他们同场献艺的情状。《往古九流百家诸士众》分上下两层,上层绘士农工商医卜星相各色人等,下层则是杂技、戏剧演员。特别有意义的是在这幅画里,还把当时为戏曲、杂技演出写词作本的书会才人的形象,摆在重要地位,弥足珍贵。

杂技、戏曲演员共11人,有手技戏法、侏儒幻术、舞狮者,也有宋元杂剧中的正末和净色。走在最前的侏儒,赤身肥胖,头裹碎花红布,下身只围一块红布裤衩,肩扛一瓶。有的学者认为,可能是汉代百戏的“扛鼎”表演,我们认为可能是“入瓶”之幻术,若是扛鼎则应画出鼎状,而且应示其大其重,侏儒肩负之瓶只强调瓶只及其身之半,显不出重量;与其对比的后排有一赤膊大汉,头上是行者梳裹,腰缠红带,两肩两臂膀及前面胸遍刺青龙花绣,他才是显示勇力的角抵戏“乌获扛鼎”的表演者。他身前有一裸上身的中年壮汉,头裹碎花青巾,巾后有两条长可及腰的红色巾带,腰围红色护脐及臀的宽裙兜,外系与头巾同样花色的扎腰,一角长及脚踝,左手执数环,显然他有技巧、有手艺,既能表演古彩戏法的九连环,又能做其他力技,他那红裙兜上面有黄扎带,肚脐下围的这青碎花巾,显然可以解下,作幻术的彩单用。

另有一人肩披怒目突睛、海口紧闭的青色狮衣一领,长毛清晰,它很可能是元代高毳狮舞的写照。

紧跟纹身壮汉的那位杂剧演员,从眉目的清秀、肤色的嫩白和纤纤十指、尖尖弓足来看,他很可能是女子扮演的男子形象,她头戴曲脚上翘幞头,穿圆领袍服,双手执一板,与有名的洪洞明应王殿壁画

里的忠都秀形象相似,可肯定为正末角色。她左边的人也是戏装,着圆领青袍,面搽白粉,浓墨涂眉画胡子,扮相诙谐夸张,可能为净角。他双手叠捧,似迎若拜。

画面正中心地位,全幅唯一作正面表现的老者,头裹皂巾、身穿圆领皂袍,腰束红带,右手握一管班竹毛笔。左手正在拭峰。从其穿着打扮看,当为元代“才人”无疑。他们多为多才文士,为戏班编排和写作剧本。在元代,他们还自发组成团体,称作“书会”。宋元时代有名的书会有“九山书会”、“古杭书会”、“玉京书会”等,这些多才多艺的文人,不只能撰写出元杂剧本那些名篇佳作,而且能“躬践排场,面傅粉墨”、“偶倡优而不辞”(见明人藏晋叔:《元曲选序》)。元代著名杂剧作家,如关汉卿、白仁甫,既是玉京书会的成员,传说又是会武艺等善演剧的人物,在东方人体文化的发展和创造的历史进程中,文人学士参与其事,自古就有传统。汉代的《西京杂记》就记有这样一个文化人:

京兆有古生者,学纵横、揣摩、弄矢、摇丸、樗蒲之术,为都椽史四十余年。善池漫,二千石随以谐谑皆握其权要而得其欢心。……京师至今俳戏,皆称古椽曹。

元代的书会才人、文士的社会地位比优伶杂技艺人高,他们可以登高赴宴,与朝廷官员共赏演艺歌唱。元人夏庭芝《青楼集》载:“一分儿,姓王氏。京师角妓也。歌舞绝伦,聪慧无比。一日,丁指挥会才人刘士昌、程继善等于江乡园小饮,王氏佐樽。”

正由于此,这位秉笔才人在画面上能居正中的地位,在他身后与他对话的老者头裹花青巾,身披皂绿方格纹大氅,右手伸着食指在与才人商量着什么。显然此人的身份较他人为高。有的学者认为他是戏班班主,恐怕不恰当,如果是班主的话,他主要应是杂技班子的班主,因为他的碎花青巾和赤脚着鞋、脚腕扎着红布条的打扮与那位赤缚青巾的持环艺人完全一样。青巾或者就是当时娼夫优人专用的“绿

头巾”。元至元五年(126年)曾准娼妓人家家长并亲属男子裹绿头巾,当时优人与娼家的社会地位差不多,皆属卖笑生涯者。把杂剧角色与杂技艺人放在一起,同为士农工商医卜星相人等的下层,反映了他们的社会地位,也反映了他们共同献艺的历史现实。这就是“往古九流百家诸士艺术众”所给予我们的画外信息。

右第五十八《一切巫师神女散乐伶官族横亡魂诸鬼众》一图,长118厘米,宽61厘米,亦分上下两层。

下层绘四人,右侧一人身著黄道袍,一手托水盂,一手提七星剑,显然是正在掌剑作法的巫师形象,另外三人都是表演艺人,即图题所称散乐伶官人物。

为首一女子青衣左衽,红裙红裤,左手持六片拍板,右手持形似大令的古怪乐器。有的学者认为此是道具令箭。拙意此物虽形似令箭,但从其上部缀能红缨,身部似有环铃,特别是下部本应为箭头部位,却是一环柄,两侧尚有数小环套在环柄上,晃动可发出声音,似为多用艺具,“令箭”说明不了它的功用。

三艺人居中者为中年男子,腿裹行缠、右手持一鼓,左肩打一长钺,上系一画轴,一扇袋,腰悬一带鞘短刀,他扛的这柄大钺,红柄雪刃,非常逼真,可推断为武舞之具,画轴则是宋元杂剧常用的道具,与偃师酒流沟墓出土的砖雕人物展示的画轴相似,这是杂剧“艳段”,即开场先演的“先做寻常熟事一段”,亦即后世戏曲所演的帽戏“跳加官”之类。

透过他那扎在钺柄上的扇布袋的纹络,可清晰看到一支带柄团扇的形状,杂剧艺人将标明角色的团扇用布袋装着,可能是惯例,这从出土文物可找到佐证。

左下方那个猴形人物特别有趣,他头戴皂纱帽簪花,戏袍系带,足登粉底皂靴,肩扛长柄巨扇,正是《西游记》中向罗刹公主借扇故事的道具。腰系一球形带穗物,似可为舞流星之用,按对称推断看不见

的左侧腰间,亦有一个。这猴面睛目如电的人物形象,值得深入研究。由于现存的元杂剧记载此情节的故事还没有发现,只有元人吴昌龄撰《唐三藏西天取经》杂剧,且已亡佚。从天一阁本《录鬼簿》所载此剧题目,正名为“老回回东楼叫佛,唐三藏西天取经”推断,似无过火焰山的情节。但文献阙如,不能肯定元杂剧中无此情节。文物中早有了孙悟空这个人物。

甘肃省安西榆林窟壁画,被考定为西夏(1038—1227年)鼎盛时期所画的《唐僧取经图》,有三处绘了唐僧、孙行者与白马。广东省博物馆所藏元代磁枕上,就有高擎铁棒的孙行者,肩扛铁耙的猪八戒、骑白马的唐僧和打罗伞的沙僧,人物形象和性格已经定型。元末明初杨景言所撰《西游记》杂剧,有六本二十四出之多,第十九出就有“铁扇凶威”的故事。剧本虽没有悟空扛着铁扇的情节,但民间杂剧中有此类表演是可能的。这样一柄扇舞动起来确实需用大力气,它被当成武器使用也是可以理解的。

宋辽金时代散乐就极盛行。散乐即百戏,它包含着各种民间音乐的新因素。宋灌圃耐得翁《都城纪胜》载:“散乐传学,教坊十三部”,内容更多,有箏篥、大鼓、杖鼓、箏、琵琶、方响、拍板、笙、笛、舞旋、杂剧、参军、歌板诸项目。元代杂剧成为贵庶共赏的艺术,诸种技艺丰富了它的舞蹈表演,而各种散乐的音乐内容,也为戏曲音乐的自成体系创造了条件。宋元时代遗存的歌舞表演图像可以看到这种融汇的形迹。河南禹县白沙宋人赵大翁墓壁画散乐图,中间有一女子舞蹈、乐队10人,所奏乐器有笙、箏、排箫、琵琶、拍板、大鼓、腰鼓等。元代各种民族音乐更为丰富,研究者已从元代杂剧剧本中发现不少蒙古语语言因素,而“火不断”等民族乐器的传入,也丰富了戏曲音乐的表现手段。

第八节 明清时代乐舞的特色

明清(1368—1911年)是中国封建社会的后期。戏曲的发展、成熟在这个时期完成,古典乐舞和民间乐舞都在戏曲中得到保存和发展,而这种发展是为剧情和人物需要的发展。明清时期,汉唐时代占据宫廷乐坛舞苑鳌头的乐舞艺术已不复存在,丰富多姿的民间乐舞和戏曲乐舞的成熟,使中国乐舞艺术进入一个新的发展阶段。作为传统音乐四大支柱的民间、宗教、文人、宫廷音乐,作为民间音乐五大类别的民歌、歌舞、戏曲、曲艺、器乐,都进入本门类的黄金时期;各自的丰厚文化积累,又互相影响、互相滋哺,从而产生了代表中华文化最高水平的戏曲、曲艺和被誉为“东方明珠”的各民族民间歌舞,以及具有古代哲理精蕴的古琴音乐。以“唱、做、念、打”四功五法为基础的戏曲形体美学体系的成熟,更使中华乐舞艺术进入一个举世瞩目的多彩境界。这就是明、清乐舞的基本特色。

一、明清宫廷乐舞

明太祖朱元璋初定天下,力求恢复旧制,故仍设教坊司。但宴会所奏只是仪式性乐曲,政治性多于艺术性。乐曲只是安抚“四夷”,如《平定天下之舞》,曲名《静海宇》;《车书会同之舞》,曲名《泰阶平》;《扶安四夷之舞》,曲名《小将军》,都有舞蹈,只是洪武时四夷舞舞士为东夷四人、西域四人、南蛮四人、北翟四人;而永乐时根据实际情况的变化,则有高丽舞,琉球舞,北番舞,回回舞。乐工、舞人的服饰也有规定:洪武间凡大乐工及文武二舞乐工,皆曲脚幞头,红罗生色画花大袖衫,涂金束带,红绢拥顶,红结子,皂皮。舞士(或称舞人)的服饰

则不同,洪武间常舞《平定天下之舞》,舞士皆黄巾束发,青罗生色画舞鹤花样窄袖衫,锦领,红罗销金大袖罩袍,绿云头皂靴。永乐间乐工、舞人引舞等服饰则统一为一种式样和颜色(《明史·舆服制》)。《明史·乐志》记载,明太祖定都金陵(南京)后设典乐观,颇通音律的冷谦为协律郎,制定乐舞制度,雅乐仍分“文舞”、“武舞”两大类。文舞曰文德之舞,武舞曰武功之舞。设文舞生、武舞生各62人,引舞各两人。明代虽力图恢复古制,但雅乐舞在战乱中早已失传,只能在形式上略具规范,在祭圜丘、社稷、太庙时应用。

节庆时宫廷队舞沿袭宋元旧制,如保存有《万国来朝队舞》、《缀鞭得胜队舞》,用于大庆典之宴会;《九夷进宝队舞》、《寿星队舞》用于庆贺皇帝生日;《百戏莲花盆队舞》、《胜鼓彩莲队舞》用于元旦;冬至则用《赞圣喜队舞》、《百花朝圣队舞》(见《明史·礼乐志》)。

宫廷这种复古追求,反映在朱载堉的复古乐舞的创制上,这为明代乐舞文化史写下光辉的一章。

朱载堉(1536—1611年)是明皇族郑恭王厚烷之子,是一位深通音律、舞蹈、数理和历史的杰出的科学家和艺术家。他终身研究乐舞,并引证古今乐舞设计了《灵星舞》、《六代小舞谱》,意在恢复周代的《云门》、《大夏》、《大韶》等雅乐舞。他著有《乐律全书》、《律吕正论》等书,在乐律研究上获得卓越成就。他首创“新法密律”(即十二平均律)。在《乐律全书·律吕精义·论舞学不可废》篇中,首次提出“舞学”概念,可以说他是把中国舞蹈学科从“乐”中分离出来的第一人。他的书图文并茂,不只记载了舞姿动作、配乐规范,而且以儒家的乐舞美学思想为指导,对每个舞姿的象征意义,作了独到的规范。如“四势为纲”,四势指观念形态上的仁、义、智、礼;作者对“转”的解释为“动势”,“象恻隐之心”;“转半势”,“象羞恶之义”等,与西周的雅乐舞的教化功能之理性精神是一脉相承的。把舞蹈动作姿态,当成封建礼教、道德规范的载体。朱载堉的乐舞理论对后世有极大影响。清代官

廷祭祀乐舞,基本上按他的舞谱模式表演。

清代亦极重视这种典仪性的乐舞。以祭天的《圜丘大祀乐舞》为例,每年冬至在北京天坛祭天,用乐九成,乐舞生 250 名,其中包括执事乐舞生、文舞生、武舞生、执旄节乐舞生、焚香乐舞生等,所用乐器左有编钟,右有编磬各十六,为一组。建鼓一设在鼓左。琴十,瑟四,设在钟磬前面,箫十,笛十,篪六,排箫二,埙二。乐器各由一人演奏,向上而立,笙十,搏拊二。凡乐器都是左右各半。麾一,祝一在左,敔一在右,演奏者相对而立。现在天坛仍保存清代所用的乐器,清代卤簿大乐(为边行进边演奏的乐器)116 人;“中和韶乐”有“歌生”和担任“文舞”、“武舞”的“舞生”在内,共 204 人;另外还有 24 人组成的立着演奏的丹陛大乐。在“元旦”、“万寿”、“冬至”三大节演出,有时还加演《庆隆舞》、《番部全奏》、《高丽国佻》、《瓦尔喀部乐舞》等。《庆隆舞》为满族传统舞蹈,原名《莽式舞》,亦名《玛克忒舞》。故宫藏有《庆隆舞图》,由《扬烈舞》和《喜起舞》两部分组成。《扬烈舞》32 人扮作野兽,全戴面具。另 8 人骑竹马(有的同时踩高跷),带弓箭,代表八旗。只要向一野兽射中一箭,其他野兽就都降服,以此表现满族祖先的武功。接着演《喜起舞》,是九对双人舞,代表 18 名大臣,着朝服,磕头对舞。13 人唱歌,66 人用琵琶、三弦、琴、箏等乐器伴奏。

《瓦尔喀部乐舞》是女真族一个部落的舞蹈,8 人舞,该部落后为努尔哈赤、皇太极所统一,这是该部落的民间乐舞。《高丽国佻》为朝鲜乐舞杂技节目,佻长一人戴面具,杂技演员如“掷倒伎”等,伴奏为笛、管、排鼓等乐器。《回部乐伎》以手鼓、小鼓、胡琴、洋琴伴奏,两人对舞,最后是两个舞盘表演舞者双手执盘手指夹筷子,敲击而舞。此舞一直流传在民间,盛行至今。《笳吹》为蒙古族音乐,用笳、胡琴、箏、口琴、琵琶等伴奏。清代皇帝每年在承德避暑山庄的乐舞活动,清代画院所绘《塞宴四事图》有记载。

二、明清民间乐舞

明、清时代民间乐舞蓬勃发展,宫廷和民间乐舞互相渗透,明代帝王就大量把民间歌舞引进宫廷表演。明代《宪宗行乐图》一画,生动地描绘了成化二十一年(1485年)元宵节民间社火进宫演出的盛况。该画描绘了各种表演和仪式。为首的男子手擎上书“天下太平”的旗子,每组乐舞队以一面大旗相间隔,第一组提灯人后一人宽袍大袖,左手持剑,右手持碗,为民间著名的神祇张天师驱邪。身后一中年男子着官服,扮作状元模样,举右腿,左手在上,右手在下甩袖起舞,身旁一人肩扛一支极为夸张的大笔,可能表演“状元及第”,或“状元游街”,旁一大头和尚,袒胸露腹,正举左手扬袖起舞,即《耍和尚》。后有乐队拍板一,横笛一,鼓一,最后一人手推彩球。下面一组由一人持旗带头,四人各持兵器,均乘坐骑,实际为把马系于胸前身后的《跑竹马》,内容可能为《三英战吕布》。刘备持双股剑;关云长持青龙偃月刀;张飞持丈八长矛;吕布执方天画戟,以锣伴奏,执锣敲击的男子站在高高的台阶上。下面一组为“胡人献宝”,一胡人牵一头狮子(人扮)。四胡人随后,其中有二胡人头发髻曲,着靴,每人手捧宝盘,上有珊瑚、象牙,另一人肩扛珊瑚,一中年胡人捧手鼓边敲边舞。接下去一组,一人举长旗,上书“庆贺元宵节”,乐队五人辄箏(乐器,明代始见)、拍板、琵琶、竽、管,一官人手持加官(冠)画像,身后为“麒麟送子”。麒麟为吉祥仁义之兽,常用“麟子”赞他人聪明的孩子。演化而为“麒麟送子”,倒“麟”字,为麟子到了的吉祥之意。最后是钟馗殿后,他宽袍大袖,双手执笏,后随两小鬼,一捧宝剑,一捧葫芦。最早“麒麟送子”的形象是唐吴道子绘“送子天王”,天王气势雄浑,牵一头奔驰的麒麟,上坐一小儿。明代用倒“麟”字,清则衍变为女性的送子娘娘或天仙骑麒麟送子,在民间年画中屡见不鲜。

社火队在殿前的一部分是杂技表演,一张方桌上一人半躺,双足上举擎一竿,竿上一小儿持三角小旗,绕桌有四乐队,二人持旗子,右一击鼓乐人,左二人击鼓,一人拍板,另乐队三人为一倒立的杂技艺人伴奏,乐器以鼓、笛、拍板为主。这种乐器,自宋至元、明、清灯节等民俗活动中均沿用。因其运用自如,此后演化为“十番鼓”,仍以以上三乐器为主,乐器演奏,与舞蹈配合紧密、自然流畅,洋溢着祥和的气氛。清代灯节或迎神赛会,民间各种舞蹈技艺组成的表演队伍称为“走会”,在宋代舞队明代社火的基础上又有所发展,很多武术节目和民间舞蹈同时演出。保留至今的清代《北京走会图》,全套共四十八幅,有《中幡》、《天平》、《旱船》、《杠子》、《花砖》、《开路》、《花坛》、《双石》、《小车》、《扛箱》、《地秧歌》、《少林》、《花钹》、《狮子》、《高跷》、《腾鼓》、《石锁》、《五虎棍》等。《旱船》、《地秧歌》、《狮子》、《高跷》、《腾鼓》、《小车》舞蹈性强。《地秧歌》,清人吴锡麒、项朝认为即南宋之《村田乐》,“所扮有花(或作耍)和尚、或作耍花公子、打花鼓、拉花姊、田公、渔婆、装态货郎,杂沓灯街,以博观者之笑。”此图为清人绘《北京走会图》中一幅。其中各色行当俱全,共12人,有花公子、老渔翁,打花鼓,打花棍,提花篮(童子)等,此种格局一直相沿至今。

清代武术极盛行,各地的拳房与走会紧密结合,产生了许多富有时代特色的民间舞蹈。北方的各种《花会》和南方的《英歌》,就是典型的两大类。

“花会”是由庙会的“行香走会”和节庆社火发展而形成的一种带有浓厚地区性民俗文化特征的歌舞表演,清代在北方广大农村广泛流传,深受民众喜爱。由于皇家的提倡,在京、津、河北一带还有一些被封为“皇会”的花会。这些民间歌舞,有的在皇宫表演,技艺高超者还得过宫廷“御赏”、“皇封”。也有官府办的会,如清代掌礼司的“狮子会”、礼部的“中幡会”。雍正年间康熙皇帝的十四皇子,在遵化清东陵一带办的会,都称“皇会”,这些会,多有御赏的龙旗、銮驾等。天津娘

娘宫的皇会,把“銮驾”的出行,发展成一种独具风情的音乐和舞技表演。由于皇会受到官府和富室的重视,其服饰、道具和技艺都更讲究。它们的许多技艺传递着乡亲桑梓的感情,闪射着炎黄子孙万古永存的民族精魂。以河北、山东为例,不同地区和不同名称的“会”,表演的内容虽各不相同,但豪迈乐观的尚武精神则是相同的。北京的“五虎少林棍”,沧州地区的“武术扇”、“落子”,天津的“飞镢”、“法鼓”,山东的“柳林秧歌”等,这些极生动、极富感染力的自娱性歌舞艺术,虽然几经兴衰,却依然保存在民间,每逢国泰民安、五谷丰登的时节就又盛行起来。

广东《潮汕英歌》是深受南方民众喜爱的一种民间民俗艺术。它的产生、发展与武术有密切的关系。

《潮汕英歌》流传于广东潮汕地区的普宁、潮阳、揭阳、澄海等地,每年正月都要热闹好多日子,表演英歌。由男性表演,多化妆为梁山泊英雄形象,戏装画脸谱,每人胸前挂着梁山泊好汉的名字,多则108人,少则十人,各执短棒击打前进,前导是化妆为时迁的武丑,手耍布蛇,前后腾跃联络,中间是化妆为宋江的执鼓指挥。这种流传数百年,至今长盛不衰的民俗文化活动,与武术的发展更为密切。研究者认为“《英歌》在潮汕地区的发展和普及不是偶然现象,从人文因素考察,解放前农村青年以善跳英歌为荣,女子择夫郎也以男子的英歌跳得好坏作为条件。乡社多设武馆,聘请南派名师教授拳棒。明、清两代,农民起义如波浪起伏,武馆常遭查禁,刀枪被没收,农民将长棒截短,结合南拳马步习武,称为练舞,“‘舞者武也’,这也是‘英歌舞’对‘舞’字的另一解释。”(陈摩人:《潮汕“英歌”探源》)

《潮汕英歌》最有名的是普宁县的“英歌队”。从普宁县文化馆谢益充先生的文章中也可看出“英歌”与武术的密切关系。他在《普宁英歌概述》一文中说:普宁建县于明嘉靖四十二年(1563年),迄今已426年,这里的人民素有勤劳、俭朴的美德和勇敢、倔强、驽悍的性

格。因而,劳动之余喜习武(学拳术),以此来消除一天劳动之疲劳,借以健身。后来,随着社会的发展,文化娱乐的需求,人民群众又在习武的基础上创编了英歌,作为自我娱乐。

普宁英歌据传已有 300 年历史,全县 24 个乡镇中约有三分之二的村庄有英歌队,现在该县拥有 150 多个队。该文作者在实地考察后证明英歌是在武术的基础上发展起来的,例证有两点:

其一,根据旱坑人传述,该村十一代有个名叫成枝撇的人,因家穷弱小,忍不住欺压,决意卖田作盘缠外出学武,伺机报仇,此志获父许纳,结果终于学得一身少林好武艺回来,在吃饭时其父问:“你为什么要回来? 武艺学得如何也?”成枝撇却装得一事不成的神态闭口不言,毫不露手,其父观他若无其事的样子,一时怒火上升,便随手拿起一个饭碗朝成枝撇掷过去。这时成枝撇刚好手里拿着一双竹筷,不上不下、不左不右地把饭碗稳稳夹住。其父见他这一招,暗自欢喜点头,再也没说二话了。此后,成枝撇即在乡里五个门头开设五个拳馆,传授武艺。每个门头各授一绝招。尔后,他又以拳术为基础创编了“英歌舞”,传教于民。今旱坑人传说成枝撇是英歌的创始人。

其二,清咸丰年代,铁山许亚梅、大长陇陈娘康率领农民起义被镇压后,农民遭到前所未有的洗劫,十室九空,民不聊生,故借唱英歌为名练习武艺,以备义师再起。

更多的学者认为,英歌的来源有多种。如,有的认为,200 多年前潮汕地区演出外江戏(汉剧)《水浒》故事《大名府》,深受欢迎,加之本地群众尚武,即以此为模,编创英歌,发展成为极富地方色彩的民俗技艺。由于潮汕英歌与山东柳林秧歌同样以《水浒》人物造型为基础,又都以武艺为基本功,因此也有人视其为柳林秧歌演变而来。

清代盛行的各种《舞龙》和《舞狮》,也都与武技有关。台湾近年出版的《乡土的民族艺术》一书,介绍了清代即在台湾流行的民间歌舞《舞狮》和《斗牛阵》、《布马阵》、《跳鼓阵》、《宋江阵》等多种“武阵”,都

是以国术架式作为活动的内容；甚至除了舞者要具有浓厚的国术架式功夫外，往往还有一大群身穿武装、手执各种兵器的武士来开路与压阵。

“舞狮”是古老的民俗活动，最初是驱邪逐鬼古代行香迎佛队列中狮子为前导，亦称“辟邪”。在封建时代，“舞狮”是民众农闲习武的一种烟幕，因为凡舞狮差不多都有成群赳赳者执刀枪、持棍棒，簇拥随行……当时聚众练武有造反嫌疑。“狮者师也，舞狮而已”，一句话便搪塞过去。民风愈是强悍的地方，舞狮戏亦愈粗犷，这些现象，全都得到了说明。

台湾目前“狮舞”发达的地方，往往同时是武术兴盛之地，如彰化永靖中学的学生就善舞狮、舞龙、高跷，同时都是武术高手，每次狮阵出行，同时伴有舞刀弄枪的学生护卫，而伴狮舞者则是由武艺高超的轮留担任。目前台湾流行的狮舞有四种：闭口狮（亦称鸡笼狮，台湾南部最盛）；开口狮（亦称簸仔狮，台湾北部流行。客家人之盒仔狮亦属开口狮）、醒狮（广东狮，华侨地区居多）、北方狮（即北京太狮少狮，华侨地区及舞台、电影上表演居多）。狮子的舞法，北部狮团以打狮节为主，南部狮阵以打狮套为主，醒狮以采青为主，北方狮以技艺、踩球为主，四种会合起来，总共有百种以上的舞法。

目前台湾地区的舞狮，是各乡镇市唯一都有的最普遍的民间技艺，海外华人地区亦如此。舞狮可以说是中华民族代表性人体文化，“是民俗技艺中最具特色者；而且是唯一被国人所信仰而欢迎至住宅来热闹、庆祝的表演。”“祥狮献瑞”反映了中华民族悠久的民俗文化观念和人兽亲和、驭兽为朋的动物文化观。

清代各边疆地区少数民族的民间歌舞甚为发达，藏族望果节上的歌舞，往往是全体民众同歌共舞。以高超的舞蹈、音乐和杂技而闻名的藏族的热巴艺术，也是在清代发展而成熟的。清代康巴地区的贡嘎活佛，曾经发起每年七八月间在他主持的寺庙举行热巴交差活

动——各地的热巴艺术都到他这里进行娱佛表演,方圆几百里的土司、贵族都应邀前来观看,一般要进行七天到半个月。各路热巴争献拿手技艺,贵族富豪们竞相付出高额的赏赐。这种广泛的观摩交流促进了热巴队的技艺的发展。不少热巴队里除了有歌舞名艺人外,也有许多藏族民间的武林好手。当时有些客商就跟着热巴队旅行,借以保护他们的财货。

总戈节是景颇族同胞最盛大的节日,每年正月十四举行,这是为了纪念景颇族创世的英雄宁贯娃的父母。相传在创世纪时代,宁贯娃的父母临终前对他说:我俩死后,你要举木脑(总戈)送魂仪式,这样我们就能变成大地,你就能变成人类,繁衍后代。宁贯娃知道,只有太阳国里才有总戈的乐舞,但怎样登上天上的太阳之国呢,于是他爬上喜玛拉雅山的顶峰,在一棵大树下休息时,应邀到太阳国参加总戈盛会的百鸟回来了,她们停在这棵大树上,情不自禁跳起了刚刚学会的歌舞,由孔雀带头领舞,小斑鸠飞来飞去协调大家的舞步。宁贯娃细心观摩,默识揣摩,学会了总戈之舞,并且在喜玛拉雅山下举行了总戈盛会,他在会场中央树起的木脑柱上,刻划下总戈舞谱,并且手舞双刀开路。从此,留下了这亦武亦舞的总戈盛会,人们遇到盛大喜庆就情不自禁跳起来。

其他像苗族的《芦笙舞》,土家族的《摆手舞》,傣族的《孔雀舞》都在这个时期得到发展。民间音乐,特别是民歌,多种多样,如号子、山歌、小调、田歌、猎歌、牧歌、灯调(秧歌)、渔歌、摇儿歌、风俗歌(婚礼歌、丧歌、酒歌以及其他礼仪歌)等等。许多民歌又因地域、民族、劳动、生活方式、表演形式的不同,分成更小的种类。如劳动号子可分成船工号子、渔家号子、放排号子、搬运号子等;山歌可分为汉族与少数民族山歌两大类;汉族山歌因地域不同,形成不同歌种,如陕北的“信天游”,晋北的“山曲”、“开花调”,内蒙古西部的“爬山调”,甘肃、青海的“花儿”,福建、广东、江西的“客家山歌”等。

“小调”、“号子”、“牧歌”等多是自如、悠长的民歌，它们多数是单声部的。西南地区的僮、侗、苗、瑶等少数民族，大多喜欢一种多声部的民歌，其艺术的独特表现力非常动人，成为中国民歌艺术的瑰宝。

三、明清乐舞的对外交流

明、清时期，我国与亚洲、欧洲各国的乐舞交流日益频繁。在日本，明清乐舞曾风靡一时。明清时期，中国与琉球就有往来。史书记载琉球的察度王已向中国朝贡，琉球人尚汉学，1392年派人来北京国子监学习，此后继续不断派人来学。康熙五十八年，琉球人正议大夫杨联桂葬于通县张家湾，同年福建三十六姓移民到那霸久米村定居，传授航海和造船技术，同时带去中国的《龙舞》和《狮子舞》、《大鼓凉伞》。《续文献通考》卷一二〇载，明嘉靖十一年（1532年）宫中为陈侃使琉球举行宴会时令四夷童歌夷曲、为夷舞，以侑觞，伛偻曲折亦足以观。陈侃著有《使琉球录》。明、清两代自1404至1864年之间，有二十册册封使乘御冠船（船头似冠形）从中国到达琉球。中国使节带去的乐舞、戏曲有《姜诗》、《王祥》、《风筝记》、《昭君和番》等（见明录姚旅《露书》及《琉球人座乐并跃图》），后者保留有《风筝记》（清·李渔作），《和番》、《借衣靴》和其他音乐舞蹈节目。

琉球人为迎接中国使节而准备了大型乐舞《御冠船踊》。清人徐葆光康熙六十年为册封琉球国使，著有《太平传信录》，他亲眼得见由玉城朝熏总导演的节目。在琉球宫廷中秋宴和重阳宴上演出的乐舞。先有老人歌谣舞蹈，后有着彩花衣服的童子舞。如《团扇曲》（六童舞）、《笠舞曲》（四童舞）、《兰花曲》（三童舞）。总名为《太平歌》。其中《老人舞》、《团扇舞》、《笠舞》一直保存到现在。当时演出的戏曲《鹤、龟二儿复父仇》现在仍在上演，名为《二童敌讨》。

明、清与日本的乐舞交流由宫廷扩大到民间，明末魏之琰曾去日

本长崎,上京宫廷演唱明代流行歌曲,很快传到民间,受到热烈欢迎。清乾隆三十二年(1768年)日本芸香堂刊印了工尺谱。清代俗曲也传入日本,因而“明清乐”风行日本全国,像江苏民间歌舞《九连环》也传入日本,歌词首句为:“看看兮,赐奴的九连环。”日本则改为《看看踊》,先由男性演出,后改为女性演(见日本町田嘉章:《日本歌谣复原》),后因歌舞有男女爱情内容而遭禁止。

明、清与高丽的乐舞交流也甚频繁。明宫廷有《高丽国俳》,清则设“朝鲜国俳”,明景泰五年(1451年)朝鲜李朝文宗元年撰修《高丽史·乐志》,记载了中国传去的“唐乐”《献仙桃》、《五羊仙》、《抛球乐》、《莲花台》等。明弘治六年(1493年)朝鲜李朝成宗二十四年,音乐家成倪等编的《乐学轨范》,是《高丽史·乐志》的补充。清光绪十八年和二十六年(1892年、1901年)由朝鲜李朝轨仪厅陆续刻印了《进饌仪轨》、《进宴仪轨》两书,辑录了中朝乐舞文化交流的一些主要节目,在文化交流史上有珍贵的价值。

明代陆上丝绸之路与中亚、西亚等地的国家交好,海上则与琉球、朝鲜、日本交好。明宫廷的《九美进宝队舞》,就是这些文化交流的反映。清末,西方一些舞蹈团体来华演出,带来了西方的乐舞艺术。如1886年5月《点石斋画报》报道车尼利马戏团在上海的演出,节目有“正剧、杂剧、驰马、调狮、翻杠、钻圈、掷投技、鼓人舞蹈及器乐等”。正剧、杂剧,用了中国的习惯说法,但舞蹈与音乐显然是极有特色的。光绪二十年(1894年)裕德龄、裕容龄姐妹随父裕庚到日本,学习了日本的《鹤龟舞》和日本古典舞蹈;光绪二十四年(1898年)裕容龄姐妹又随父到法国,曾向现代舞蹈家依莎多拉·邓肯学舞,后又到法国国立歌剧院、巴黎音乐舞蹈院学习芭蕾。1902年裕容龄在巴黎公开表演了《希腊舞》与《玫瑰与蝴蝶》。同年她们回国,担任慈禧皇太后的御前女官,裕容龄业余研究舞蹈,编演了《扇子舞》、《荷花仙子舞》、《菩萨舞》、《如意舞》等。裕容龄为慈禧及皇室贵族表演过《西班牙

舞》、《希腊舞》、《如意舞》等，轰动宫廷。这位被封为靖郡主的贵族女子，在中国乐舞文化交流史上留下了很有意义的一页。她不愧为清末贵族名舞蹈家。

光绪三十三年(1907年)上海均益图书公司出版的《舞蹈大观》，这是迄今所见中国最早翻译介绍西方社交舞的书，也是清代乐舞文化交流史上最后的音符。

第九节 明清戏曲乐舞的发展及其影响

一、戏曲乐舞的特色

中华戏曲舞蹈从孕育、形成到成熟，经历了七八百年的历史。在漫长的历程中，吸收和保留了大量古典、民间舞蹈和武术、杂技等姐妹艺术的精华，积累了丰富的舞蹈语汇，形成了一个独特的舞蹈体系。中国戏曲表演技巧的高超和形体美学思想的深邃与鲜明的民族特色，是当今世界上任何一个舞蹈体系所难以比拟的。

戏曲四大艺术手段“唱、做、念、打”中的“做、打”两项，基本上是舞蹈和舞蹈化了的生活动作，可以说舞蹈贯穿在戏曲演员的全部动作和表情之中。演员从出场、亮相到下场，举手投足，一动一静，都离不开舞蹈。戏曲舞蹈是精美绝伦的民族戏曲独立于世界艺林的重要表演基因，它还继承了中国古典舞蹈的传统。如戏曲的袖舞(水袖)不但动作优美，善传各种人物不同的感情，而且与古人所说的长袖善舞一脉相承。早在周代就有“以舞袖为容”的“人舞”，汉代舞俑也有各种舞袖的生动形象。我国近现代京剧表演艺术家程砚秋，在前辈艺人创造的基础上，将水袖归纳为勾、挑、撑、冲、拔、扬、挥、甩、打、抖等十几种舞姿。运用时穿插组合，千变万化。戏曲中旦角舞长绸，僧、尼舞佛

尘(云帚),大概也是与汉、魏时代的“巾舞”、“拂舞”的传承有关。正由于此,明人姚旅才认为:“古代歌舞乃今戏场歌舞之遗意”,今世的歌舞,“则被直云戏剧耳”。明清以来,戏曲勃兴,传统的民间舞蹈也受到戏曲舞蹈的影响,形成一种相互交融、相得益彰的局面。花鼓灯等民间舞蹈就从旦角舞姿中吸收了不少养料。一些民间舞蹈成为歌舞小戏,丰富了戏曲的剧种。但是戏曲舞蹈毕竟不是单纯的舞蹈,它是与剧情紧密结合,为表现剧中的人物事件和场景服务的。它有许多特点,一是高度程式化和人物形象典型化。生、旦、净、末、丑各有成套舞姿。二是大量运用叙事和表意的舞蹈动作,举凡衣、食、住、行等一切日常活动,都根据人物身份和剧情,运用其特有的音乐节奏将其韵律化,舞蹈化,与唱念结合,成为塑造人物的重要手段。三是善于运用衣帽服饰和道具,这既是它的特点,又是它对中国古典舞蹈和民间舞蹈的继承和发展。古代舞蹈素来重视使用道具,《礼记》就有“不舞不授器”,“钟、鼓、管、磬、羽、龠、干、戚、乐之器也”的记载。民间舞蹈也经常使用道具,如扇子、手帕、伞等生活用品。戏曲舞蹈根据自己特有的规律,吸收了这些舞蹈的精华。对这些舞具,昆剧、京剧、梆子、川剧、二人转等剧种,都有多种用法。京剧对扇和帕,有拿、挥、转、托、夹、合、遮、扑、抛等多种基本功,演员可以千变万化地加以运用。川剧艺人也有耍扇三十式的口诀。帽饰的翎子功、翅子功;衣履的水袖、鸾带、跷功等等,更是种类繁多,技巧高超,各剧种各有所长。四是姿态万千的兵器舞和毯子功,既是戏曲舞蹈的重要特色,也是训练戏曲演员的重要基本功。戏曲舞蹈多为虚拟动作,唯交战时极为写实。从会阵、起打、过合、停止、追过场等处处合情入理。十八般兵器加上种种高超的毯子功技巧,形成戏曲中独特的武舞。这些技巧既可借鉴技艺武术和杂技,又可追溯到汉代角抵和宋代诸军百戏之中。丰富而绚丽的戏曲舞蹈还从飞禽走兽、造化万物中吸收许多优美的动作舞姿。戏曲舞蹈在漫长的艺术长河中,形成了自己独特的韵律和美的规律,

这也是中国古典舞蹈美学的一宗宝贵遗产。正由于此,研究中国舞蹈的历史,也应研究戏曲舞蹈的历史与现状,否则就难以全面认识中国的舞蹈艺术。

戏曲音乐与戏曲舞蹈一样,是在明清时代成熟和发展、形成中国音乐独树一帜的一支。戏曲音乐与戏曲舞蹈一样是为表现剧情、刻画人物性格和抒发人物感情服务的,同时它较舞蹈还多了烘托舞台戏剧性气氛的功能。戏曲音乐由戏剧表演中的歌唱、念白等声乐与器乐两部分组成。它们与剧情紧密结合的特点是其区别于其他传统音乐门类的显著标志。戏曲音乐的戏剧性特征与戏曲舞蹈一样体现在为戏剧情节的推进和人物性格的刻画上。由于戏曲音乐是从民间音乐发展而来,又与各地区的民族语言与方言曲艺紧密结合,因此,它的风格有着极为鲜明的民族特色和地域特色。各种地方戏曲曲种的区别主要体现在音乐上,因而形成中国戏曲音乐地方剧种浩繁、声腔系统复杂、风格多样的总体艺术格局。中国现有 300 多个戏曲剧种音乐,大体可分为六大声腔系统,即昆腔系、高腔系、梆子腔系、皮黄腔系、歌舞类型腔系、说唱类型腔系。戏曲音乐的最基本的体式是曲牌联套体和板式变化体。

戏曲乐舞形成今天的丰富多姿,有一个不断溶汇发展的过程。

二、戏曲乐舞的发展历程

宋金时代,在说唱音乐唱赚、诸宫调,以及歌舞大曲等传统音乐的基础上形成了杂剧、南戏的音乐;北曲和南曲。至元代,杂剧音乐发展成一种每剧四套,每套由若干同一宫调的单体曲调联缀而成的曲牌联套体结构,伴奏乐器主要使用笛、板、鼓、锣等。随着元杂剧的衰落,南戏发展起来。在南戏音乐的基础上,吸收各地民间音乐而成为明传奇的音乐,每剧已不限四套,声腔亦较前多样。明徐渭(1521

1593年)在《南词叙录》中说:今唱家称“弋阳腔”者,则出于江西,两京、湖南、闽、广用之;称“余姚腔”者,出于会稽,常、润、池、太、扬、徐用之;称“海盐腔”者,嘉、湖、温、台用之;惟“昆腔止行于吴中”。可见当时声腔已相当复杂。

清代各腔依然兴盛,并且相继兴起梆子腔、西皮腔、二黄腔、罗罗腔,吹腔等,而梆子腔和由西皮腔与二黄腔合流而成的皮黄腔,影响甚大,被许多地方剧种采用;有的民间歌舞也与说唱小调结合,发展变化为戏曲形式,成为戏曲音乐中的一类。

舞蹈的发展历程则更为复杂,元杂剧吸收杂技与武术的脱膊杂剧,以武打为主,多搬演历史上的争斗与绿林的故事,演出中的脱膊厮打,往往是戏剧的高潮。

在戏曲表演中,舞蹈艺术从以下三个方面得到发展:一是表演生活动作的舞蹈化。这种表演,元杂剧剧本中称之为“科”。如关汉卿《救风尘》第四折有:“外旦怕科”、“周舍夺科”、“周扯二旦科”等,都是通过夸张的、舞蹈化的形体动作来表现生活及角色的心理。在京剧中,这种舞蹈化的动作被称为“做”。二是京剧“唱、念、做、打”四大要素之一的武打,在明清以来的古典戏曲中,逐渐成为最重要的艺术形式之一,在清代的部分地方戏和京剧中,尤为重要。这种武打,固然吸收了中国人体文化中武术及杂技的成分,但对自古流传的“武舞”的继承更为直接,因为戏曲中的武打显然不是以竞技为主,而是一种舞蹈化的表演。例如京剧中的武打,是在锣鼓等“武场”的伴奏下表演,有时还加唢呐等“文场”乐器的伴奏,演员形体动作夸张并突出美感,动态的对打与静态造型——“亮相”的结合,形成了一种特殊的舞蹈艺术,深受观众喜爱。三是插入性舞蹈,其中又有两类,一类是与剧情关系密切,表现人物的心理和身份的舞蹈,如元杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》楔子中有安禄山《胡旋舞》的穿插,沉香亭畔的小宴上,有杨贵妃登盘舞《霓裳羽衣》的表演。安禄山善《胡旋舞》,杨贵妃善《霓裳羽

衣》，均载于史籍，上述表演是贴合剧情的，但剧中的舞蹈并不一定是唐代舞蹈的原版，可能经过加工提炼，以适合剧情的需要。第二类是与剧情无直接关系的插入性舞蹈，其功能是铺垫和调节观众欣赏的兴趣。如元杂剧《刘玄德醉走黄鹤楼》（朱凯著）中，就插入整段的宋代民俗舞《村田乐》，故事讲的是关平奉诸葛亮之命，到黄鹤楼给刘备送衣时，途中问路遇到村姑和伴儿，这两个群众角色正在对舞对唱。虽然删掉这一段并不妨碍剧情发展，但加上它可以增加趣味性。与此相类似的还有“小放牛”，牧童与村姑一问一答，载歌载舞，原见于清传奇剧《牧羊记》中，后被许多地方戏和京剧所采用，并且成为一段独立的小品。

舞蹈化的“做、打”以及深受观众喜爱的穿插性舞蹈，在元、明、清戏曲中，其重要性是显而易见的。

明代传奇中的文武戏曲舞蹈，都得了长足的发展。明末安徽戏班就享有“剽轻精悍、能扑跌打”的声誉。目莲戏连台演出，表演天廷、人间、地府的神奇故事，更为武戏的发展创造了条件。明代不少知名人士参与传奇戏的创造和排演，家班盛行，更为戏曲舞蹈的成熟奠定了基础。

以“临川四梦”名垂中华艺术史册的汤显祖（1550—1618年），精通舞艺，在他的代表作《牡丹亭》第十出“惊梦”中，就有舞蹈提示，故明朱墨刊本中评道：“此折全以介取胜，观者须于此着眼，方不负作者苦心”。汤显祖在这出戏里细微地写出了角色的表情和舞蹈动作“科介”。“入梦”写杜丽娘与柳梦梅梦中相见这一段：先是“生回头看科”、“旦惊科”、“相叫科”，后又“旦作斜视不语科”、“旦作惊喜欲言又止科”、“背想科”、以至“生笑科”……这样细致地提示表情舞蹈动作，又经过艺人的体验表现，使《惊梦》至今仍为受人喜爱的一出以载歌载舞形式刻画人物微妙心理的名剧。汤显祖出身于书香门第，14岁进学，21岁中举，“以一孝廉而文名播天下”。尽管由于他拒绝权相张居

正的罗致,五次进京会试,才考中进士,但其刚正气节不灭,万历十九年(1591年)借天象星变之机,上了一道历史上有名的《论辅臣科臣疏》,对宰相申时行及其爪牙张文举等不顾连年天灾和边防洮州失事的国计民生大事,只为科场弊端天天争吵,提出了义正词严的弹劾。特别是他在哲学上提倡的真情胜理的人道主义思想,在他不朽名作《牡丹亭》中得到了浪漫的出色表现。汤显祖49岁以后就弃官不复出,在他家居玉茗堂里排演自己创作的传奇戏。“往往催花临节鼓,自填新词教歌舞”,“自按红牙教小伶”等诗句,就是他这种艺术生活的写照。

明代家乐班虽大小不同,但都有高超的乐舞艺人。《宝剑记》作者李开元的家班有数十人之多,有的虽只有生旦角色七八人,却多是艺色俱佳者,家乐班以善演新戏、歌唱与舞蹈艺术精益求精为其特点。家乐班的新戏不少是这些士大夫家主自己的作品,他们文化素质较高,往往追求古舞遗韵,力求以舞抒情,这就为舞蹈艺术的发展提供了良好的沃壤。

《牡丹亭》的演出当时形成热潮,家乐班和民间班社竞演此剧,出现了专演此剧的专家,“太仓相公”王锡爵“先令家乐演之,且曰:吾老年人近颇为曲惆怅”,这出表现少女纯情的戏,深受封建礼教下青年的欢迎。故沈德符说:“《牡丹亭》一出,家传户诵,几令《西厢》减价”。杭州女伶商小玲演唱《还魂记》死在舞台上的故事,更是戏曲史上一段哀艳佳话。

张凤翼(1527—1613年)作有《阳青六集》,其中写李靖红拂故事的《红拂记》,名盛一时。他自己也能唱曲演戏,曾在家唱《琵琶记》,自饰蔡伯喈。

《凤仪阁三种》的作者屠隆(1542—1605年)官至仪制郎中,后来却辞官不做,带着自己的家乐班子,四出演出自己创作的戏。他还以能串戏自负“每剧场辄入群优中作伎”。

明刊本一百二十回《水浒》第八十四回演出的《太平年万国来朝》场面,两人从容对舞,帽翅、髯口开始运用。

清初刻本《金瓶梅》插图,可谓明代家庭堂会演出的写照。贵族富室的私人家班,各有特色,如潘立恒《剧评》所说:“申班之小管,邹班之小潘,虽工,一唱三叹不及仙之近自然也。”

申班,就是汤显祖弹劾过的太平宰相申时行的家班,邹班则指邹迪光的家班,邹“万历甲戌进士,官至副使,提学湖广,罢官时年才及强。以其间疏泉架壑,征歌度曲,卜筑惠锡之下,极园亭歌舞之胜”。

当时一些人热衷于这种家班,一方面是为满足自己声色艺术的享受,另一方面也是为了显示排场和交际应酬。明末阮大铖就利用自己的家班,结交权贵,达到其复官揽权的政治目的。

阮大铖(?—1645年),字集之,号圆海,万历四十四年进士。天启时依附魏忠贤阉党,为士林所不齿。崇祯初罢斥为民,在家创作《燕子笺》、《春灯迷》、《双金榜》、《牟尼合》等传奇四种,在家班中排演,并以此勾引马士英,迎立福王,复官至兵部尚书右都御史,竭力打击报复正派士大夫。《陶庵梦忆》的作者张岱虽看不起阮大铖,但在该书中赞扬了阮家班的舞台艺术,特别对演出中运用龙舞、雉戏、飞燕之舞和水火流星,活跃舞台的艺术处理,极为推崇:“如就戏论,则亦簇簇能新不落窠臼也。”

与家班同时盛行的民间职业班社,物质条件虽不如家班,但他们为了求生存,艺术上精益求精,出了许多卓越的演员,为戏曲舞蹈的丰富成熟作出了贡献。侯朝宗《马伶传》记载的南京两个有名的戏班同时演出《凤鸣记》,马伶对表演艺术的追求就是一例。王载扬描述擅演《千金记》项羽的优秀净行演员陈明智,本是“村优”,偶尔在城市戏班串戏,轰动一时,被选入有名的寒香班。他在《千金记》里扮演项羽,“起霸”本是该剧一折,表现项羽率领江东八千子弟过江灭秦的壮举。为了显示叱咤风云的霸王形象,他充分运用戏曲舞蹈的装饰性和夸

张特点,创造了大段整装束带,正盔抖甲的舞蹈。他的表演被时人称为“气势雄伟,龙骧虎跃”。后来的演员竞相仿效,这一套舞蹈就成为程式固定下来,并由表现个别人物,演化为表现所有扎大靠的武将出场时的传统舞姿。随着戏曲舞蹈的发展,为了表演不同的人物与剧情,“起霸”又有了各种各样的表演形式,如“正霸、单霸、罗汉霸、蝴蝶霸”等等。

民间专业戏班经常演出整体大戏,内容涉及生活的方方面面。由于盛行新戏,不得不注意积累一些基本程式,以便随时应付。如:庆寿、闺思、考试、请医、算命、行舟、走马等,以及“膝行”和“矮子步”的舞姿。以鞭代马,还得分别马的毛色(如《千金记》),坠马时还有翻筋斗的技巧(如《红梅记》)。以桨代舟的舟中戏以这一时期的《彩舟记》发挥得最为淋漓尽致,至今昆曲、京剧、川剧中的《秋江》一剧的舟中之舞,仍为世人称赞。

三、地方戏曲对乐舞的贡献

清代是中华戏曲的成熟时期。自从昆山腔与弋阳诸腔盛行、传播之后,各式各样的民间地方戏曲兴起。清代地方戏是自康熙中叶勃兴和相继流行于全国各地多种民族、民间戏曲的统称。它们继承弋阳诸腔善于吸收武术、杂技、民间舞蹈的传统,又吸收了昆山腔典雅规范的载歌载舞的艺术成就,终于构成了中国戏曲唱、做、念、打和手、眼、身、法、步四功五法的完整的乐舞表演体系。戏曲音乐和戏曲舞蹈,作为在民族音乐和舞蹈总体中两个各具特色的表演艺术体系,在清代戏曲舞台上确立起来。

康熙年间设立南府,专门掌管宫廷戏曲演出。南府曾收罗大批民间优秀艺人,据说上述那位在《千金记》中扮演项羽而名噪一时的陈明智,就是在康熙南巡时,连同他所在的寒香班被选入清宫,陈明智

被任为南府教习。这些优秀的艺人,由宫廷供养,既可切磋技艺,又可教习年轻太监和艺人子弟,以应宫廷演出,这无疑为戏曲乐舞的艺术成熟创造了极为有利的条件。

乾隆皇帝是一位极喜爱艺术的帝王。他不断扩大和充实南府。乾隆十六年(1751年),下谕选征苏州籍艺人进京当差,命名为外学,住在景山,亦属南府管辖,原习艺太监命名为内学,内外学人数都在千人以上。这无疑为戏曲表演艺术的精益求精创造了条件。当时南府有四类演出,一为“九九大庆”,即庆寿演出;二为“清宫雅奏”,即各种喜庆演出;三为“月令承应”,即每月故事应时演出;四为“朔望承应”,即每月初一、十五所作的娱乐演出。《乾隆御题万寿图》绘于1755—1757年之间,为张廷彦等作,从画面上可以看出有三四台演出在同时进行,其盛况可见一斑。

庆寿演出多是喜庆祝福类小戏,初一、十五的娱乐演出较隆重,都要上演新编大本戏,如表现全部《西游记》故事的《升平宝筏》,表现目莲救母故事的《鼎峙春秋》,表现《水浒》故事的《忠义旋图》,表现《杨家将》故事的《昭代箫韶》,表现《薛丁山征西》的《征西异传》等,共计有二三十种之多。

乾隆二十一年(1756年)选入军机处的赵冀,曾两次扈从乾隆帝至塞北秋猎,他所著《担曝杂记》卷一《大戏》条中,曾详细记载热河行宫中大戏演出的盛况。

清代地方戏被称为“乱弹诸腔”,原因是他们突破了联曲体的传奇形式,创造了板式变化为主的“乱弹”形式,而被戏曲史家称为“乱弹时期”,“其主要标志,就是梆子、皮黄两大声腔剧种在戏曲舞台上取代了昆腔所占据的主导地位,从而使戏曲艺术更加群众化,更加丰富多彩。”(见《中国戏曲通史》下卷3页)

乱弹诸腔被称为花部,昆腔则称为雅部。自乾隆十一年(1746年)以来,乾隆帝几次南巡。两淮盐务为着御前承应,“例蓄花雅两部

以备大戏。雅部即昆山腔、花部当京腔。秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹”(《扬州画舫录》)。当时把各种班社的优秀演员招募到扬州,使这个运河与长江交汇的文化古城,成为新兴戏曲的重要交流场所。

各少数民族的戏曲,也都有了蓬勃的发展。早在明中叶开始形成的藏戏,在清中叶就已完善成熟,把藏族民间原有的歌舞艺术与历史传说、故事相结合,发展成为早期头戴白色羊皮面具的“白面藏戏”。后又逐步丰富、提高,形成了具有程式化的完整的民族戏剧。因剧中扮演“猎人”的角色头戴蓝色面具,而被称为“蓝面藏戏”。在西藏阿里古格王朝时代,宫殿大经堂的壁上,就绘有十分生动与精美的藏戏画。西藏人民热爱藏戏艺术,在著名的八大藏戏中,《文成公主》几乎是每年藏戏节、雪顿节时不可少的节目。

云南的白戏(吹吹腔,白族)、傣戏、侗戏、壮戏等民族戏曲,在汉民族戏曲影响下,纷纷兴起。渊源古老的傩戏,更是在南北各地保持着古老丰姿。

清代地方戏的舞蹈艺术成就是多方面的,许多杰出艺人的精心创造,为它提供了丰富的艺术积累。如名盛一时的秦腔艺人魏长生(1746—1802年),男,字宛卿,俗称魏三,四川金堂人。他在旦角舞蹈和化妆上敢于创造和革新。他擅长跷工戏,乾隆四十四年(1779年)在北京演出秦腔跷工戏《滚楼》,轰动一时。“跷工”又叫“踩寸子”,是旧时男扮女的演员,用来模仿小脚步态的。这本是当时缠足女子的一种病态美,“揣摩时好竞妖妍,风会相趋诘偶然”(吴长元诗),魏长生适应观众喜爱,使旦角舞姿提高了一大步,而且成为戏曲舞蹈基本训练的一种方法。梅兰芳曾经说:

“我已经是将近六十岁的人,还能够演《醉酒》、《穆柯寨》、《虹霓关》一类刀马旦的戏,就不能不想到当年教师对我严格执行这种基本训练(跷工)的好处。”(见《舞台生活四十年》)

魏长生对旦角艺术的更大贡献,是他发明了梳水头。《剧话》的作者李调元曾在诗中说:“假髻云霞腻,缠头金太相。”过去演旦角也有假发,但较粗陋,多以头帕遮盖,如乾隆年间杨柳青戏曲版画《瑞草图》两旦角皆戴头帕。自魏长生发明梳水头后,云髻珠翠,种种头饰纷纷出现,使戏曲旦角的舞蹈更加多采多姿。魏长生曾南下扬州演出,深受欢迎,每场有千金收入。当地演员郝天秀也以模仿魏的演出而出名(见《扬州画舫录》)。

清代地方戏对武术、杂技的吸收运用,日臻完美,特别是1790年四大徽班进京,更把在民间经过长期琢磨的武剧艺术带到京都舞台。除《大卖艺》这样的特殊剧目,直接表演武术和杂技外,徽调中的《青龙棍》,杨排风的“舞棍”和与焦赞的对打棍,都把武术舞蹈化,既发挥了自明代武术中“长剑术”(即棍术,明将俞大猷有专讲棍术的《剑经》)的技法,又将其艺术化,成为表演人物心态的武舞。其他如《快活林》、《打店》、《挡马》都成为在剧情规定之中,人物合乎逻辑的行动,比元杂剧中交代性和明传奇中穿插性的武技表演,在艺术上大进一步。

明、清时代武术的蓬勃发展,城市经济的繁荣促进了镖行业的发展。由于戏曲艺术适应了人们对武艺的喜好,武戏得到空前发展。清代后期戏院演出,常以“全武行”作号召。武戏的发展也丰富了文戏的表演特技,如徽戏舞台上的“十耍”(耍纱帽翅、耍翎子、甩发等)和一百三十二跳(跳鬼、跳判等),以及蒲州梆子的“耍髯口”、“耍雨伞”、“耍流星”和椅上特技等。这些特技表演和特定的舞蹈程式,经过一辈辈艺人的雕琢创造,成为各种文戏、武戏和不同行当普遍运用的舞蹈身段——程式和特技。

清代迎神赛会中,常常抽出一些富有舞蹈表现力的片段进行表演。绘于1815年的《妙峰山庙会图》就是表现赵匡胤的蟠龙棍的武戏片段。

清代地方戏除了广泛吸收杂技、武术与民间歌舞以丰富戏曲舞蹈外,梆子腔开创的舞时不歌、唱时不舞的新表演方法,也对戏曲舞蹈的发展和提高起了重要作用。梆子以前是曲牌体剧种,大都受昆曲载歌载舞的影响,这种舞蹈不可能太繁难,技巧也不能充分发挥,梆子开创的新的表演方法更有利于戏曲艺人在表演上的创造。

清代地方戏多种角色体制的全面发展也为戏曲舞蹈的丰富和系统化开拓了广阔道路。《扬州画舫录》所载“江湖十二脚色”中包括“副末、老生、正生、老外、大面、二面、三面、老旦、正旦、小旦、贴旦、杂”,已比明传奇中的脚色丰富多了。清代不少地方戏中,一类脚色又出现了“文”、“武”和“文武兼工”三种类型。“老生”中有文老生如阚泽(《祭风台》)、武老生如徐盛(《吴雄志》)、文武老生如岳飞(《擒杨么》)、林冲(《神州擂》);“小生”中有文小生如刘后主(《吴雄志》)、武小生如赵子龙(《祭风台》),文武小生如李世民(《双投唐》)等。

四、京剧艺人的卓越创造

乾隆五十五年(1790年)为给皇帝祝寿,从扬州征调了以高朗亭为台柱的“三庆”徽班入京,此后又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等安徽班进京献艺,而成一时之盛。在演出过程中,六班逐步合并为三庆、四喜、春台、和春等著名的四大徽班。他们吸收京腔、秦腔剧目表演方面的精华,逐渐形成不同的艺术风格。嘉庆、道光年间汉剧艺人进京,参加徽班的演出,徽班又兼习其长。四大徽班进京之后,为融汇二黄、西皮、昆、秦诸腔的京剧的诞生奠定了基础。

京剧史家把四大徽班进京的乾隆五十五年(1790年)左右至光绪六年(1880年)定为京剧孕育到成型时期;1880—1917年为京剧成熟期。经过一个多世纪的演化和发展,终于形成了京剧的声腔和表演体系。同治、光绪年间出现了许多优秀的演员。清人沈容圃绘的《同

光十三绝》，展示了这个时期十三位有名的京剧演员的舞蹈形象。他们是：郝兰田（《行路》康氏）、张胜奎（《一捧雪》莫成）、梅巧玲（《雁门关》萧太后）、刘赶三（《探亲》胡妈妈）、余紫云（《彩楼配》王宝钏）、程长庚（《群英会》鲁肃）、徐小香（《群英会》周瑜）、时小富（《采桑》罗敷）、杨鸣玉（《思至成》明天亮）、卢胜奎（《空城计》诸葛亮）、朱莲芬（《琴挑》陈妙常）、谭鑫培（《恶虎村》黄天霸）、杨月楼（《探母》杨延辉）。这些人中，有的原是昆曲演员，后来兼演京剧，如徐小香（1831—1882年），他长期在北京三庆班与程长庚合作，演出《群英会》、《镇潭州》、《南郡》、《借赵云》等剧，享有盛誉。他对京剧小生的唱、念、做、打有较全面的发展，特别是对戏曲舞蹈的水袖、翎子功技巧，有独到之处，为戏曲小生舞蹈艺术的发展作出了一定的贡献。据说他曾因与程长庚发生争执，愤而辍演，每日在家化妆对着穿衣镜练身段和舞蹈。后再应邀入三庆班出演，技艺惊人。他在《凤仪亭》中扮演吕布，以翎子轻拂貂蝉的粉面，拢而微嗅的舞姿，活现了吕布的心态，一时传为艺坛佳话，历来被引为以舞蹈特技表现人物心理和性格的范例。

生行艺术的发展是京剧成熟的重要标志。同光十三绝中，名盛一时的文武老生谭鑫培（1847—1917年），善于揣摩人物，创造绝活，表现人物彼时彼景的心情，不少被后人效法。如在《连营寨》，他饰刘备，在火烧连营时，他舞袖扑火，交叉运用“吊毛”、“硬抱背”、“单腿蹉步”等跌打技巧，出色地表现了刘备在烟火弥漫中急迫无告的心情；他腿功极好，又善于运用舞蹈特技表现人物。他演《向樵闹府》饰范仲禹，因找不到妻子和孩儿，急得精神失常，一脚把靴子甩到头上，出色而艺术地表现了疯汉的情态。谭氏同治末年登台，历经光、宣和民国三朝，自幼学习武术，他曾经以武功为人看家护院，担任镖师，研究过各种武术招数，并将其融化于自己的舞台艺术之中。《翠屏山》中过去石秀舞刀，只是耍个四门刀，他吸收了武术六合刀法的许多动作，活现

了石秀的武艺和激愤的心情,为时人称道,故有“单刀小叫天”之称。所谓谭派的八大绝活:刀、枪、鞭、铜、马、旗、鼓、箭,就是指他利用这些道具进行舞蹈的功夫(见王庚生:《京剧生行艺术家浅论》)。

《同光十三绝》保存了当时十三位著名演员的风采,弥足珍贵。美中不足的是没有当时极有影响的余三胜、张二奎、胡喜禄等人的形象。特别是余三胜,他对老生艺术的成熟极有贡献。

前辈卓越的戏曲艺术家的辛勤劳动,为戏曲舞蹈的丰富和完善打下了基础,在波涛汹涌的艺术长河中,他们像一股股清流,汇入主流。京剧武旦优美的“趟马”就与清末著名的武旦荣蝶仙的精心创造有关。据说荣氏平素极喜古代仕女画,室内高悬四大美人的画幅,他日夕揣摩,终于把古代仕女的美姿融合于旦角趟马舞蹈之中。有人说趟马中三勒马低视前尘时,要有“沉鱼”之容;骑马远眺时要显出“落雁”之美;迎面大风吹来时,要显示出“闭月”之情;按住马头,探查路径时,应有“羞花”之姿。古人以“沉鱼落雁之容,闭月羞花之貌”来赞誉绝世佳人,仕女画中将这种四种美姿,绘为四大美人的典型形象,荣蝶仙又把画中的静的美姿,化为旦角“趟马”美的舞姿,可谓独具匠心。故而人们评论说:“从荣氏起,旦角趟马已经精练到了高超的程度,至今舞台的旦角趟马,未出荣氏之左右也。”这个论断虽有些绝对化,但可说明这一时期一些卓越的京剧艺术家对戏曲舞蹈的贡献。

1917—1937年是中国京剧鼎盛时期。这一时期,名家辈出,异彩纷呈,出现了以余(叔岩)、言(菊朋)、高(庆奎)、马(连良)为代表的“四大鬚生”,以武生宗师杨小楼和江南名演员李春来为代表的南北武生泰斗,净行演员也出现了金少山、郝寿臣等,在唱腔和表演上都有突出贡献。而“四大名旦”的相继成名,更为中华戏曲艺术树立了空前宏伟的丰碑。

杨小楼(1878—1937年)17岁出科,在京、津搭班演戏。他发奋用功,精研武功艺术,24岁搭宝胜和班,以《艳阳楼》诸剧轰动剧坛。与

梅兰芳、余叔岩齐名,被认为京剧“鼎足三泰斗”。他演出的剧目如《长坂坡》、《挑滑车》、《八大锤》、《安天会》、《金钱豹》、《连环套》等,多是歌舞并重。他对传统舞蹈艺术的卓越贡献,概括起来有两点:一是“武戏文唱”。杨小楼表演各种武技,必从人物、剧情出发,着力通过四肢百体动静之间的技艺,体现令人浮想联翩的意境。他追求形神兼备,如《长坂坡》中,在赵云怀揣阿斗大战众曹将时,杨小楼的步法、枪法稳准扎实,招招传神,表现了赵云这位具有万夫不当之勇的大将形象;他扮演《霸王别姬》中的项羽,举手投足都表现了这位叱咤风云的人物,面临末路的复杂的内心活动,慷慨悲壮,慑人心魄。二是他博采众长,从武术中吸收民族舞蹈的气质和韵律。他精研八卦掌、六合枪和通臂拳法,并且巧妙地将其融化在他的圆场、台步、战器舞和表现孙悟空这类特殊角色的舞姿中。

盖叫天(1888—1970年)原名张英杰,他发扬了杨派艺术博采众长、武戏文唱的特点,以善演短打戏著称,被誉为“活武松”。时有“英名盖世《三岔口》,绝艺惊传《十字坡》”之誉。在他的谈艺录《粉墨春秋》中,对戏曲舞蹈作了规律性的总结。对当代舞蹈家甚有启迪作用。

四大名旦梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生的相继崛起,成为京剧鼎盛时期的标志。

梅兰芳(1894—1961年)名澜,字畹华,出身京剧世家,是梅巧玲之孙。8岁学戏,11岁登台。善演青衣、花旦、刀马旦,他对戏曲舞蹈的丰富、完美,有超越前人的卓越贡献。他一生创演了许多极为精美的舞蹈,如《天女散花》的绸舞,《麻姑献寿》的袖舞,《黛玉葬花》的锄舞,《廉锦风》的刺蚌舞和《霸王别姬》的剑舞,无不脍炙人口、传颂世界。在一些传统青衣剧目中,如在《宇宙锋》、《洛神》、《贵妃醉酒》中,他出色地运用舞蹈表现人物,许多武功技巧,在其巧妙安排下成为描绘人物心境、塑造人物形象的点石成金的舞蹈语言。如《贵妃醉酒》里的醉态的表演,他运用了“卧鱼”这样的舞姿,表现杨玉环醉中嗅花的

情态,把生活中不美的醉状,化为美的艺术,给观众留下难忘的艺术形象。他的唱腔圆润甜美,与雍容从容、风姿绰约的舞姿相适应,创造了饮誉海内外的独特艺术风格,被世人称为“梅派”。梅氏一生的艺术活动,体现了不断革新、精益求精的精神。他的艺术具有平易近人、博大精深的特色。梅派唱腔易学易唱,却难于精通。他的舞蹈技巧也在平易中蕴藏着深邃的内涵。他的每一种舞姿,都经过反复锤炼,从而达到尽善尽美,炉火纯青的境界。

梅兰芳1919年首次出国访问日本,受到日本朝野各界人士的称誉,日本的舞蹈家更为倾倒,一时“名优竞效其舞态,谓之梅舞”。1930年他访问美国,风靡西方世界。他在《霸王别姬》和《红线盗盒》中的剑舞,被美国艺术评论家称为:“形式和象征性紧密结合,灵巧熟练而优美的杰作。”他不只被称为歌唱家、舞蹈家,并且被推崇为“难得的武术家”。

梅兰芳的剑舞除运用了武术中的剑术技巧外,还吸收了拳术、刀、铜等兵器的招数。他从形意拳、太极拳中吸收了一些内劲和步法,化入《夜深沉》曲起的舞步中,经过几十年的琢磨,他这套剑舞已成了举世闻名的艺术精品。但他不自满,1955年拍摄《梅兰芳的舞台艺术》纪录片时,他又寻师学剑,精研细琢。正因为他具有这种广收博采、精孕善化的精神,才使他创造出许多优美而深情的古代妇女形象,不管是挂帅出征的巾帼英雄穆桂英,还是哀艳悲切而又富于反抗精神的权臣之女赵艳容,或是深宫独醉、心情复杂的杨贵妃……,这些身世不同,遭遇各异的人物,都被他卓越的演技涂上了一层辉耀千载的光彩,成为人类表演艺术画廊里的不朽之作。梅兰芳的艺术在国外有很大影响,他是把中国戏曲传播到国外并获得国际盛誉的第一个表演艺术家。斯坦尼拉夫斯基、梅耶荷德、丹钦可、布莱希特等世界有名的表演艺术家都曾给梅兰芳崇高的评价。

尚小云(1899—1976年),字绮霞,幼学武生,后改青衣。他以青

衣、刀马旦为主创演了许多新戏,如《林四娘》、《秦良玉》、《摩登伽女》、《云殚娘》、《北国佳人》等,不少戏还表现了少数民族生活。他的大胆革新精神为戏曲舞蹈的丰富发展,起了开拓作用。他擅长的传统剧目《昭君出塞》、《思凡》、《祭江》、《春香闹学》,都体现了尚派艺术华美秀丽、端庄道健的风格。

程砚秋(1904—1958年),原名承麟,6岁学艺,师从荣蝶仙,曾拜梅兰芳为师。12岁正式搭班演出,他演出的《祭塔》、《贺后骂殿》、《虹霓关》、《刺红蟒》等青衣、刀马旦戏,名噪一时。二十年代他编演了大量新戏,如《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《梅妃》、《荒山泪》等,成为程派艺术的创始者。他在戏曲舞蹈上有许多创见,他的水袖工夫非常精妙,为成功地塑造那些娴静端庄、身世凄凉的古代妇女形象,表现许多难言之情和难状之境,创造了许多优美的舞蹈艺术语言。他每天看帖、临帖、练剑、打拳,把中国传统艺术的线的表现和气韵,化入水袖舞姿。他认为要练好水袖,“外要练剑,内要练心”,他把书法艺术中的“龙飞凤舞”笔韵,融汇到水袖之中。他所总结的水袖舞十字诀“勾、挑、撑、冲、拨、扬、挥、甩、打、抖”成为戏曲舞蹈规律性的总结。

荀慧生(1900—1968年),名词,在“四大名旦”中可称全才人物。青衣、花旦、刀马旦、武旦以特技著称。8岁开始学河北梆子花旦,登台献艺后又学京剧青衣。原用艺名白牡丹,1925年10月2日和余叔岩合演《打渔杀家》那天起,改用现名。他把梆子的身段武功化入京剧表演,丰富了戏曲舞蹈的内容,创造了荀派艺术。荀氏武功扎实,与杨小楼合演《青石山》,荀饰九尾玄狐,与杨对刀,珠联璧合,快时如暴风骤雨,令观众叫绝。演《战宛城》的邹氏,体现其叩头乞命,抢发辘跪着走圆场的舞姿,恰如其分,既表现其授命之凄,又保持其华贵身份,被称为“膝上有眼”。

戏曲乐舞就是在众多优秀艺人的卓越创造和丰厚积累的民族文化沃壤中,发展为民族文化的瑰宝。新中国建立后,舞蹈与音乐工作

者在寻找民族乐舞的渊源时,一脚深入民间,一脚深入戏曲艺术中。二十世纪五十年代,为民族舞剧复兴、创造的代表作舞剧《宝莲灯》就是从戏曲舞蹈中提炼舞姿语汇的。中国当代古典舞训练体系初创阶段就是以戏曲舞蹈和武术为基础的。

第二章 舞部类叙

中华舞蹈在其悠久的历史演变中,出现过许多有名的乐舞,其宏大的气势,神异的功能,优美的形姿,超逸绝伦的技艺,曾使人如醉如痴,或顶礼膜拜,或亦步亦趋,手舞足蹈。也让后世倾慕向往,赞叹不绝。文人墨客更在诗词歌赋中,千古吟哦。

人类的舞蹈文明大体经过四个阶段或四个舞蹈体系:

一是原始舞蹈,其中包括图腾崇拜舞蹈及由此发展而来的氏族祭祀舞蹈。

二是宫廷舞蹈,这是阶级社会出现之后,历代宫廷皇室贵族宴饮娱乐或国家敬天祭祖礼仪所用的舞蹈。这些舞蹈多数是由宫廷专业艺人表演的,他们从各民族和各地域民间舞蹈中吸收滋养,加工改编提高,有时也根据特定需要进行创作。周初的“六代舞”,汉代的“巴渝舞”,唐代的“十部乐”、“坐、立部伎”、“健舞”、“软舞”都属此类。唐宋“歌舞大曲”和宋代的“队舞”也是宫廷舞蹈。由于有皇室宫廷的支持,专业艺人的创造,不少舞蹈技艺高超,成为广为传颂的古典舞蹈。

三是民俗民间舞蹈。这是原始舞蹈的遗影,又是宫廷舞蹈的流韵。汉魏时期的俗舞,宋、元、明、清时期的民俗舞蹈,以及现存的各民族民间舞蹈都属此类。

四是具有鲜明的创作者个性特征的现代派舞蹈。这是二十世纪

兴起的舞蹈,它的流派繁多,不少人亦从古典舞蹈和民间舞蹈吸收滋养,但其突出的特点是鲜明地表现创作者对社会和人生的独特见解。此类舞蹈,方兴未艾,预示人体文化复兴时代的到来。

第一节 原始氏族的祭祀舞蹈

关于原始舞蹈的本质特性和功能、目的,闻一多曾概括为:“以综合性的形态动员生命”;“以律动性的本质表现生命”;“以实用性的意义强调生命”;“以社会性的功能保障生命”。正由于此,它最典型地表现了人体文化是人类文明的母体与先声的本质和舞蹈艺术对“生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最简单而又最充足的表现”的特点(《闻一多全集》第一卷)。青海大通县上孙家寨一座马家窑类型墓中出土的“舞蹈纹彩陶盆”上的形象,可谓五千年前原始舞蹈的遗影,素被视为后世“踏歌”的原始记录。《尚书·益稷》所载“击石拊石,百兽率舞”,则是原始人拟兽舞或图腾舞的反映。

中华原始舞蹈在典籍中记录下来的,多是氏族祭祀舞蹈,如伏羲氏时的《扶来》,神农氏时的《扶犁》,黄帝时的《云门大卷》以及防风氏之舞、葛天氏之舞等。周初,对上古氏族祭祀舞蹈进行了一次大规模的整理,分别作为祭天地、四方山川之神和祖先的祭祀乐舞。这一节亦作简短介绍,同时对传说中的“击壤”、“北里之舞”等简叙一下。

(一) 伏羲氏之乐舞《扶来》

传说中伏羲氏之乐舞。伏羲氏在中国文化史上有着崇高的地位,他与女娲同为人类的始祖,而且是传说的先天八卦的创造者。《扶来》又称《立本》或《立基》。又有一说这个乐舞歌词部分名《扶来》,整个乐舞名《充乐》。伏羲氏发明结网,教会人们以网捕鱼,民众为之欢欣,凤凰亦飞来翔舞庆贺,故而取名《扶来》。唐人元结写过《补乐歌》

十首,其中提到伏羲之乐名《网罟》:“吾人苦兮,水深深;网罟设兮,水不深。吾人苦兮,山幽幽;网罟设兮,山不幽。”生动地说明伏羲发明结网,在上古时期人们渔猎生活中的价值。

(二) 高辛氏之乐舞《九招》

帝喾高辛氏之乐舞。卜辞中记载帝喾是殷商人的高祖。传说他命令臣下咸黑创作了《九招》、《六列》、《六英》等乐舞;又命人做了鼓、钟、磬、苓、管、椎钟等乐器,众乐合奏,群民观舞,连凤凰也合拍翔舞。帝喾甚悦,即令此乐舞为歌颂上帝功德之乐舞。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》载:“帝喾命咸黑作为声歌《九招》、《六列》、《六英》,有倕作为鞀、鼓、钟、磬、吹苓、管、壎、篪、鞀、椎、钟”。《竹书纪年》载:“帝喾高辛氏……代高阳氏王天下,使鼓人抵鞀鼓、击钟磬,凤凰鼓翼而舞。”

(三) 葛天氏之舞乐“广乐”

传说中与神农氏同时的葛天氏的歌舞。此舞有两种表演形式,一是三人手拿牛尾,脚踏舞步,边歌边舞。一是由八个青年人牵着一头牛,手执牛尾,扣击牛角,踏足歌舞。歌词共八段。《吕氏春秋·仲夏纪·古氏》载:“昔葛天氏之乐,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,六曰建帝功,七曰依地德,八曰总鸟兽之极。”《路史》卷七:“(葛天氏)其及乐也,八士捉牛,投足掺尾扣角乱之,而歌八终,块附瓦缶,武噪从之,是谓《广乐》”。

(四) 高阳氏之乐舞《六茎》

又称《五茎》。传说中颛顼高阳氏之乐舞。颛顼也是伏羲氏的后裔。传说他很爱好音乐,作乐舞也是为了“调阴阳,享上帝”。还传说他听见天上的风声很悦耳动听,就让他的臣子“飞龙”创作了一个名叫“承云”之乐舞,又驱使一种叫“鱣”的动物表演这个乐舞。“鱣”据考就是“鼈”。龙生九子之一的“猪婆龙”。它们仰天躺在地上,用自己的尾巴敲着肚皮歌舞起来。《承云》本是黄帝的乐舞《云门》的别名,以后

颛顼加以创造,这反映了古代氏族部落间文化的互相影响与吸收。

(五) 神农氏之乐舞《扶犁》

传说中的炎帝神农氏的乐舞。亦作《扶操》,又称《下谋》。据说神农氏姓姜,生于今陕西岐山东面的姜水。他最大的功绩是发明农具(原始的犁),教民农耕,因此他的乐舞名叫《扶犁》。传说是他的乐工大臣刑天所创。《山海经》记载了刑天与天帝争神被杀后不屈服,没有了脑袋,就以乳为目,以脐为口,愤怒地手持干戚而舞的形象。他这种死而不屈的斗争精神素为后世推崇。晋人陶渊明诗曰:“刑天舞干戚,猛志固常在”。《路史·后记》记载了他编舞的事迹:“(神农氏)擗土鼓以致敬于鬼神,耕桑得利而究年受神,乃命刑天作《扶犁》之乐,制丰年之咏,以荐厘末,是曰《下谋》”。

(六) 少皞氏之乐舞《九渊》

又称《大渊》,传说中的少皞氏的乐舞。少皞是较早融入华夏族的古夷人部落的首领,又传他是伏羲氏(太皞)的后裔。可能是崇拜鸟图腾的原始部落,史传少皞氏“以鸟命官”。各种官职都有鸟字,其中有凤鸟氏、玄鸟氏、丹鸟氏、青鸟氏、视鳩氏等二十四种。史家认为是以鸟类为图腾的二十四氏族的遗留。据说少皞氏还创造了建鼓、磬等乐器。这个乐舞就是为了“谐人神、和上下”而创造的。《路史·后记》载:“(少皞)立鼓、制浮磬,以通山水之风;作《大渊》之乐以谐人神,和上下,是曰《九渊》”。唐元结在《补乐歌十首·九渊》序中说:“其义盖称少昊之德渊然深远。”(《乐府诗选》九六卷)

(七) 周代祭祀乐舞《六代舞》

又称《六乐》或《六舞》。是周代统治者用于祭祀的六个乐舞。传说是周文王的弟弟周公旦率领文臣乐工,整理前朝先王祭祀乐舞修订编成的。据《周礼·春官·大司乐》记载,《六代舞》即黄帝的《云门》、尧帝的《咸池》(亦称“大咸”、“大章”)、舜帝的《大磬》(亦称《大韶》)、禹帝的《大夏》和商汤的《大濩》与周武王的《大武》。前四个属

“文舞”；后两个属“武舞”。乐舞人数，按周礼等级制有严格的规定。“六代舞”是周代礼乐制度的重要组成部分，当时建立了庞大的乐舞机构“大司乐”。在举行大祭时，由大司乐率领贵族子弟跳“六代舞”，不同的场合演奏不同的乐舞。历代封建统治者都奉“六代舞”为乐舞的最高典范。

1.《云门》

又称《云门大卷》，周代“大舞”之一。相传是黄帝时期的乐舞。黄帝是传说中的中原各族的共同祖先，他是同时具有神和人祖双重形象的人物。有的学者认为：黄帝是“上帝尊神的一个化形式”，“是神物历史化、人化而形成的英雄先祖。”黄帝在历史上备受推崇，西周雅乐舞以黄帝的《云门》为开首之乐，用以祭祀天神（见《周礼·春官·大司乐》、《礼记·乐记》郑玄注）。黄帝文德武功兼备。阪泉之野大战蚩尤是其武功；以德治国是其文德。“昔者黄帝治天下……使强不掩弱，众不暴寡……百官正而无私……道不拾遗，市不豫贾……”（《淮南子·览冥训》）。传说“黄帝受命，有云端，故以云纪事也”（《史记·五帝本纪之一》集解）所以其乐舞称“云门”。

2.《大磬》

又称《大韶》，简称《韶》；亦称《韶箭》、《箭韶》、《箫韶》、《韶虞》、《昭虞》或《招》。传说是帝舜时代的乐舞。舜为古代贤明君主的典型。《尚书·舜典》记载他有文德之华，智慧深沉，善选贤人，巡行四方，咨询四岳。正由于此，周代以此舞祀四望（即四方，一说指名山大川，或指日月星海）。传说舜命夔以乐舞教育贵族子弟，使其“直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。”实际上就是提倡一种温文尔雅的中和之德。这说明该乐舞具有“中和”为美的特点。在雅乐舞文化中，它为文舞之冠。《路史·后记》称：“韶者，舜之遗音也，温润以和如南风至。”《尚书·尧典》记载《韶》时用“八音克谐、毋相夺伦，神人以和”，和谐的乐器配奏，达到人、神沟通的目的和教化功能。该舞由九段组成，故

有“箫韶九成、凤凰来仪”的记载。传说是舜与其司法官皋陶合作歌词,由他的乐官夔配乐编舞而成。《大磬》乐舞是中国古代最著名的乐舞之一。据《左传》襄公二十九年(前544年)载,吴国公子季扎遍历北方卫、郑、徐等国,至鲁时,请观周乐舞。他连续看了十几部经过西周整理,又传入曲阜的乐舞,赞不绝口,对《韶》更是极力推崇:“德至矣哉,大矣!如天之无不帙,如地之无不载也。”叹为观止。据《论语·述而》记载,公元前516年,孔子在齐国都城“闻《韶》三月不知肉味”,称其为尽善尽美。二十世纪九十年代,在第二届孔子文化节上,经过专家考订编创的仿古乐舞《箫韶》与观众见面,受到海内外学者注目。

3.《大章》

原始氏族社会向奴隶社会过渡时期的乐舞,据传其内容为赞颂帝尧的仁德。尧命他的臣质创作,用来祭祀上帝。“帝尧立,乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌,乃以糜鞞置缶而鼓之,乃抵石击石,以像上帝玉磬之音,以致舞而兽。瞽叟乃拌五弦之瑟,作以为十五弦之瑟,命之曰《大章》,以祭上帝”(见《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》)。另外一种传说称,这个乐舞也叫《大咸》,因为它是增修黄帝之乐《咸池》而成的,仍名《大章》(见《周礼·春官·大司乐》疏)。帝尧因传位于贤者舜,而不传子,被历代奉为先贤明王“聪明文思,光宅天下”。从他的乐舞中看到古代乐舞的发展,周代以此乐舞祭祀地神。

4.《大夏》

相传是歌颂禹的乐舞。禹是古代部落联盟的领袖,以治理洪水,三过家门不入的精神而传颂后世。《尚书·大禹谟》称禹“克勤于邦,克伦于家”,“敬承尧舜,外布文德”。此舞又称《夏籥》,据《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》:“禹立,勤劳天下,日夜不懈,通大川,决壅塞,凿龙门,降通繆水以导河,疏三江五湖,注之东海,以利黔首,于是命皋陶作《夏籥》九成,以昭其功。”对大禹的歌颂直接而具体,这不同于对黄帝、尧、舜的歌颂借天地四望,它反映了人在自然中的地位。夏人已由

“渔猎而接近农耕畜牧，由自然经济进入生产经济阶段”（周谷城：《中国通史》）。人们对人的力量的自信超过了对神的依赖，《大夏》乐舞正是这种进步在文化上的反映。

5. 《大濩》

简称《濩》，又称《韶濩》。周朝的“六代舞”之一。相传为商代纪念商汤伐桀功勋的乐舞，故为武舞。它歌颂商汤“承衰而起，讨伐夏桀，救护万民”，“以宽治民除其害……救护万民得其所也”（见《周礼·春官》）。商汤以讨伐夏代暴君桀名垂史册，但仍以文德称世。《淮南子·修务训》称商汤“轻赋薄敛”、“布德施惠”、“吊死问疾”等等。《史记·夏本纪》也说：“汤修德，诸侯皆归商”。该舞产生的另一个传说，亦说明王者要有爱民之德。据说汤时，天下大旱七年。龟卜结果说要杀人求雨，汤不忍，就自己穿上麻布粗衣，肩披干枯茅草，架着白马拉的大车，以自己作牺牲，到氏族神社所在地桑林求雨。他祝祷未完，大雨便倾盆而下。众民狂喜，跳起舞来，这个舞留传下来就叫《大濩》。商汤救护万民，因此亦称《大护》，因在桑林祈雨而舞，故亦名《桑林》。也有的书记载《桑林》是另一种样子。《大濩》在商代，主要是用作祭祀先王的乐舞。殷墟出土的卜辞中有所记载，如“乙丑卜、贞、王宾大乙、亡尤”（《殷虚书契前编》一、三）。“疫”就是“濩”，“大乙”指汤，“王宾大乙”即王以《大濩》之乐舞祭汤。周代用祭祀始祖姜嫄（见《墨子·三辩》、《周礼·春官·大司乐》注）。

6. 《大武》

简称《武》。周之“六代舞”之一，与“六代舞”前五个舞不同的是，它是周代自己创作的，是赞扬周武王联合各族，灭暴君殷纣王武功的。全舞分：击鼓出师；经战伐而灭商；回师南征；巩固南疆；周公、召公分职而治；颂周王之盛威等六段。从周代开始，人间的英雄已不用借神或图腾的灵异来渲染，武力的成功完全能够得到现实的肯定。自西周开始人主被称作“天子”，人神之间用不着其他媒介的沟通，道德

的完美,武功与文治的和谐统一,就可以“祈天永命”,“受命于天”而治人世。在这种实用的理性思维支配下,雅舞更为规范。周代用此舞祭祀祖先(见《礼记·乐记·宾牟贾》、《周礼·春官·大司乐》)。

(八)《防风氏之舞》

这是传说中与夏禹同时代的部落首领防风氏的祭祀乐舞。传为,梁人任昉所著的《述异记》中记载了此乐舞的来由:“昔禹会涂山,执玉帛者万国。防风氏后至,禹诛之。其长三丈,其头骨专车。今南中有姓防风氏,即其后也,皆长大。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”,禹召集各部落首领在涂山开会,传说是共商对共工氏作战的军机要事,身材高大的防风氏迟到被杀,可见禹治事之严厉。祭防风氏的乐舞甚为阴森恐怖,为原始巫舞的一种。

(九)《北里之舞》

传说是殷纣王强迫乐人师涓(一说师延)创作的淫荡的歌舞。“北里之舞”与“靡靡之音”常被视为淫秽与不健康的乐舞代词。殷末代王与夏末代王都被指斥为荒于声色。夏桀有女乐三万,殷纣则常把酒灌满池塘,肉挂满林木,以青年男女裸体歌舞其间,故被称为“北里之舞”。

(十)《击壤》

传说中尧帝时代的民间乐舞。《太平御览》引《逸士传》云:“尧时有壤父五十人,击壤于广衢,或有观者曰:‘大哉!尧之为君。’壤父作色曰:‘吾日出而作,日入而息,凿井而饮,耕田而食。帝何力于我哉!’关于《击壤》,自古有二说,一说为游戏,一说为歌舞。从历史材料看,两者都是,其实东方人体文化中的诸多姊妹技艺,如杂技、舞蹈、武术都有游戏的因素。故宫博物院藏有传为李公麟所作之画《击壤图》,从画面看为群众歌舞。

(十一)《雅舞》

古代帝王用于祭祀天地、祖先以及朝贺、宴享,具有严格规范的舞蹈,于周代制礼作乐的文化总汇时始创。一般分文舞、武舞两大类。文舞的舞者左手执籥(状如排箫的乐器),右手秉翟(用野鸡尾装饰的舞具)。武舞的舞者手执朱干(盾)、玉戚(斧)等兵器。文舞用于歌颂先王名主的文德,武舞用于歌颂开国君主的武功,二者相辅相成。西周是中国文化史上雅乐舞文化的高峰时期,这种充满理性精神和教化意义的乐舞,有着鲜明的政治功能,是维护封建社会秩序和保持社会安定的重要文艺工具,因此被历代帝王所接受,传衍数千年。雅乐舞在西周主要以“六代舞”为内容,考其源头,可以追溯到黄帝、尧、舜、禹等传说时代。历代都进行增删修订,以歌颂本朝的文治武功。

(十二)《楚舞》

春秋战国时代楚国流行的舞蹈的统称。古谣有“楚王好细腰”之说,《楚辞》中亦有“小腰秀颈”的记载。长袖细腰而舞,成为楚舞的特征。刘邦的戚夫人是楚女,擅长翘袖折腰之舞。《汉书·张良传》说:上谓戚夫人曰:“若为我楚舞,吾为若楚歌”。从考古发现的舞蹈文物中亦可看到这种长袖细腰的楚舞形象,如安徽寿县楚国故都古墓中的玉雕舞女,战国楚墓彩绘舞蹈图漆奁上的舞女形象。

(十三)《文舞》

周代雅乐舞蹈,共分两大类,文舞为其一类,舞者左手执籥,右手秉翟。“六代舞”中的《云门》、《大章》、《大韶》、《大夏》为文舞。历代帝王都遵古制,以文舞歌颂本朝的文德,用于郊庙的祭祀。

(十四)《武舞》

周代雅乐舞中的一类。“六代舞”中的《大濩》、《大武》皆属武舞。舞者手执朱干(盾)、玉戚(斧)等兵器。各朝虽有变化,但基本形制不变,皆是执兵器而舞,用以歌颂本朝“武功”,同文舞一样用于郊庙祭祀。

(十五)《人 舞》

周代六小舞之一。徒手而舞，多用甩袖动作，可谓长袖舞的先声。用于祭祀星辰，一说用来祭祀宗庙。（见《周礼·春官·乐师》注）

(十六)《小 舞》

西周贵族统治者用于祭祀的六个舞蹈。为区别于《六代舞》，又称《六小舞》，《六代舞》被称为《大舞》。《小舞》包括：《帔舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》。当时皇室很重视这些舞蹈和音乐，由专门的乐师掌管，贵族子弟幼时要学习。后世也很重视研究这些舞蹈，明代学者朱载堉考稽古籍，模拟古制，用文字和图像记录“小舞”的动作、姿态，称《六代小舞谱》，收入他的《乐律全书》。他以唐代燕乐中四种舞蹈动作：招、摇、送、邀为基础，参考明代雅乐创制。

(十七)《隶 舞》

又称《槃隶》，商代的一种祭祀舞蹈。从卜辞记载看，此舞最常用于祈雨：“庚寅卜，座卯隶舞，雨？□、壬辰隶舞，雨；庚寅卜，癸巳隶舞，雨；庚寅卜，甲午隶舞，雨？”（《殷虚文字甲编》3069）；“丙辰卜，今日隶舞。有雨，不舞。”（《簠室殷契微文·典礼》31）。《隶舞》除求雨外，也用来祭祖、祈年或祭山岳。殷代重祭，作《隶舞》者主要是巫师，有时为祈祷一年的好年景，帝王亲自作《隶舞》，《殷虚书契前编》就有“王乍槃隶”的记载。

(十八)《象 舞》

周代的一种武舞。来源说法不一。一说是周公平殷人之乱后所作，殷人驱象作战，被打败，故作《象舞》以记其功。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》载：“成王立，殷民反，王命周公践伐之，商人服象，为虐于东夷，周公遂以师逐之，至于江南。乃为三《象》以嘉其德。”也有说是记武王之功，就是《大武》的片断。其实商代就有《象舞》的记载了。金文“匡卣”：“懿王才射卢作象舞，匡甫象乐二”。《象舞》在周代是很重要的一种武舞，也是教育贵族子弟的重要教材，规定十五岁开始学

《象舞》。

(十九)《万舞》

古代经常提到的舞名,但历来有不同的说法,一说“万舞”是舞蹈的总名,包括文、武两类舞蹈;也有人认为就是一个舞的专名,是一种武舞。这个舞虽无统一的说法,但有许多故事留传,如楚令尹子元以“万舞”蛊惑文夫人的故事云:“楚令尹子元,欲蛊文夫人,为馆于其宫侧而振万焉。夫人闻而泣曰:先君(楚文王)以是舞也,习戎备也,今令尹不寻诸仇,而于未亡人之侧,不亦异乎?”(《左传》)从这段记载可以看出万舞是一种操练战士的武舞无疑。但《诗经·邶风·简兮》中,从一个女子对万舞之人的恋情描绘看,万舞有武有文,显然包括了两类舞容:“简兮简兮,方将万舞……硕人俟俟,公庭万舞;有力如虎,执辔如组。右手执籥,左手秉翟……”前者为武舞,后则为文舞之容。

(二十)《干舞》

周代《六小舞》之一。即《兵舞》,舞者手执盾牌而舞。朱载堉认为是《大武》的衍化。周代用于兵事,一说用于祭祀山川。(见《周礼·春官·乐师》注)

(二十一)《皇舞》

周代《六小舞》之一。舞者头戴羽冠,身着羽毛装饰的衣服,手持彩色羽毛制成的舞具而舞。用于祈雨;一说用祭祀四方(见《周礼·春官·乐师》注)。朱载堉在《乐律全书》中考订此舞是《箫韶》乐舞的变容,故有以排箫象征“凤凰来仪”的形象。

(二十二)《旄舞》

周代《六小舞》之一。舞者手执牦牛尾制成的舞具而舞。用于祭祀辟雍——西周贵族的最高学府(见《周礼·春官·乐师》注)。朱载堉在《乐律全书》中认为,此舞为商汤的乐舞《大濩》的变容。

(二十三)《帔舞》

周代《六小舞》之一。用于祭祀社稷(见《周礼·春官·乐师》注)。

舞者手持彩色羽毛制成的舞具而舞,后来也有用竿端结扎五彩帛条而舞的規制。

第二节 汉魏的俗乐舞

秦始皇一统天下,废礼乐而兴角抵,把周代的雅乐舞弃之不用,却建乐府,搜集民间乐舞以自娱。汉初,出身下层的汉高祖刘邦,喜好民间楚声、楚舞,并把粗犷的民间俗乐舞“巴渝”引入宫廷。汉武帝扩大了“乐府”机构,任命李延年为协律督尉,大力采集民俗乐舞,记录了吴、楚、燕、代、齐、郑各地歌诗 314 篇,乐府中乐工舞人有 800 多名。同时,为了展示汉帝国的广大富饶,举行角抵戏,使各种人体文化技艺同台演出,促进了杂技、武艺与乐舞艺术的结合,使汉代俗乐舞形成中华文明史上的一个高峰。

汉代乐舞博采众长,技艺向高难度发展。《盘鼓舞》就是一个典型的乐舞,它既有“罗衣从风,长袖交横”飘逸曼妙的舞姿,又有“浮腾累跪、跗蹋摩跌”高超复杂的技巧,使中华乐舞强调特技表现的特色初步形成。融合众技促进了人体文化的综合发展,歌舞戏的出现是汉代俗乐舞发展的一个重要成果。《东海黄公》中有人物,有假形;《总会仙倡》中有虎、豹假形和神人、仙女。前者的幽默风格和后者的神秘色彩,对中华传统表演艺术影响深远。

魏晋南北朝时代是各民族乐舞文化大交流、大融汇的时代,也是艺术个性自觉形成的时代。西晋战乱,关中人士纷纷避难凉州,带去了汉魏的传统乐舞。氐族吕光和匈奴族沮渠蒙逊把平西域获得的《龟兹乐》与传入凉州的中原乐舞相合,产生了新兴乐舞《西凉乐》。它与中原地区的清商乐舞并存发展,为盛唐乐舞的鼎盛创造了条件。这些汉魏俗乐舞虽已消失,但在汉画像砖石和敦煌石窟壁画中却留下了

风格独具的韵律神采。这里对这些中古名舞作简要的叙述。

（一）《七盘舞》

又称《盘鼓舞》，汉代盛行的民间舞蹈，是技艺极高的俗舞。在汉画像中保留着生动的形象。地上排列盘或鼓，或鼓、盘并列，一般用七个，故名。也有三或五个不等。舞者穿长袖舞衣，在盘鼓上下左右舞蹈，显然脚踏有声应节。东汉张衡、傅毅在他们的诗赋中都描绘过此舞姿容，张衡的《舞赋》有“盘鼓焕以骈罗”，“历七盘而履（一作蹠）蹶”之句。傅毅在《舞赋》中描绘了独舞的盘鼓舞形象：“于是蹶节鼓陈，舒意自广。游心无垠，远思长想。其始兴也，若俯若仰，若来若往，雍容惆怅，不可为象。其少进也，若翔若行，若竦若倾，兀动赴度，指顾应声……在山峨峨，在水汤汤，与志迁化，容不虚生。”这里描绘了舞者的姿容和神态，后面描绘了群舞之容。

（二）《巴渝舞》

汉代西南少数民族的舞蹈，由汉高祖收入宫廷，成为歌颂他一统天下武功的武舞。刘邦为汉王时，曾征召巴郡俞水之间的少数民族贲人为前锋，攻打汉中地区。贲人又称板盾蛮，能歌善舞，且性劲勇好武，刘邦见他们在军中挥杖擂鼓而舞，称其为“武王伐纣之乐”，令乐工学习整理。巴渝舞以鼓伴奏，舞曲有《矛俞本歌曲》、《安弩俞本歌曲》等。魏改名《昭武舞》，晋改名《宣武舞》，并命傅玄重作歌词。内中一段题为短兵篇，生动地描绘了集体剑舞的姿容，可见巴渝舞武舞的特点。其词曰“剑为短兵，其势险危，疾俞飞电，回旋应规，武节齐声，或合或离，电发星骛，若景若差，兵法攸象，军容是仪。”（见《古今图书集成·戎政典·刀剑部》）

（三）《灵星舞》

汉代在灵星祠祭祀后稷时跳的一种舞蹈，由男童 16 人，模拟田间劳动情况，有除草、耕种、驱雀、收割、春簸等动作（见《后汉书·祭祀志下》）。至明代仍有此舞，朱载堉在《六小舞乐谱》中有记载。

(四) 《白纛舞》

原是江南民间舞蹈,魏晋时进入宫廷。以女子穿“质如轻云色如银”的白纛制的舞衣而得名。动作以轻柔舞袖为主,徐缓与急促交替,舞姿轻柔流畅。晋及南朝诗歌多有对《白纛舞》的吟咏:“轻躯徐起何洋洋,高举两手白鹄翔,宛若龙转乍低昂,凝停善眸容仪光,如推若引留且行,随世而变诚无方。”(晋白纛舞诗歌)“仙仙徐动何盈盈,玉腕俱凝若云行,佳人举袖跃青娥,掺掺擢手映鲜罗,状似明月泛云河,体如轻风动流波。”(南朝宋·刘铄白纛舞词)梁武帝萧衍和南朝名臣沈约都有咏白纛舞的诗作。《白纛舞》的舞蹈技巧达到相当高的水平,体轻如风,而且表情深沉,音乐和歌唱都极和谐,丝、竹、弦、管多种乐器的伴奏,达到了“清歌流响绕凤梁,如惊若思凝且翔”的艺术境界。

(五) 《清商乐》

魏、晋、南北朝俗乐舞的总称。关于“清商”之名的来历,有几种不同的说法,一说是源于古代的《商歌》。《淮南子·修务训》高诱注:“清,商也。浊,宫也。”所以《商歌》即可称《清商》(见孙楷第《清商曲小史》)。张衡在《西京赋》里对汉代女伎人演奏《清商乐》有生动描绘。曹魏几个帝王都喜好清商乐舞。曹操生前喜爱清商女乐,死后还遗命其婕妤伎人居住在铜雀台上,“每月的初一、十五日,自朝至午,辄向帐中作伎。”曹丕称帝后,设立了专门的女乐机构“清商署”。正由于此,南朝王僧虔论《清商乐》才说:“今至清商,实由铜雀。魏氏三祖(曹操、曹丕、曹睿),风流可怀。京洛(魏晋)相高,江左(南朝)弥重”。

(六) 《巾舞》

汉魏舞蹈。舞者执巾,隋代与《拂舞》、《铎舞》、《鞞舞》并称四舞,用于宴享。此时已不执巾(见《隋书·音乐志》)。《巾舞》是汉代著名杂舞之一,其形象见于山东安丘汉墓画像石。画上为高髻细腰女子,穿分成四片的舞裙,长及地,不露脚。手执双巾,转环飞舞,姿态生动。亦有男子执巾踏鼓而舞的(见临淄汉画像石)。长巾按比例计算,有的

可达丈余，汉代亦有执短巾而舞的。至唐代，《巾舞》亦列入清商乐中。

(七)《拂舞》

又称《白符舞》、《白符鸠舞》、《白鳧鸠舞》，魏晋江南流行的民间舞蹈。执“拂子”(古人取麈尾为拂子)而舞。据晋人杨泓说：“察其辞意，乃是吴人悲孙皓暴虐，思属晋也。”(见《晋书·乐志下》)《白鳧鸠舞》可能在三国时就有了。吴主孙皓暴虐，当时有童谣发泄对其迁都武昌的怨恨，思归晋朝，“宁饮建康水，不食武昌鱼，宁还建业死，不止武昌居”。民间舞蹈，不同时期反映人民不同的感情，此舞至宋朝时亦被用来作悼念无罪被杀的大将檀道济，有《白浮鳧鸡》谣曲：“可怜白浮鳧，枉杀檀道济。”《晋书·乐志》载《拂舞曲》五篇，一曰白鳧、二曰济之、三曰独禄、四曰碣石、五曰淮南王。唐人刘禹锡《经檀道济故垒》诗云：“秣陵多士女，犹唱《白符鳧》。”

(八)《鞞舞》

汉魏时杂舞，唐列入清商乐中，又称《鼙舞》。舞者所执之鞞，据《说文》解释为“骑鼓也”。洛阳出土的唐三彩马上击鞞鼓俑所击之鞞，乃一扁形小鼓，作舞具是适当的。汉章帝曾造《舞曲》五篇：《关东有贤女》、《章和二年中》、《乐久长》、《四方皇》、《殿前生桂树》(见《乐府诗集》卷五十三)。三国时曹植、晋傅玄、唐李白都根据古词的格式写过《鞞鼓歌》。曹植在《鞞舞歌》序中谈到当时尚存的擅长《鞞舞》的艺人李坚，他是汉灵帝时的西园鼓吹艺人，曹操找他来表演《鞞舞》，因他年逾七十，已不能舞。曹植依汉曲格式，重作五篇《鞞舞歌》：《圣皇篇》、《灵芝篇》、《大魏篇》、《精微篇》、《孟冬篇》(见《乐府诗集》舞曲歌辞二)。

(九)《铎舞》

汉魏晋舞蹈。用于宴享。舞者执铎(大铃，古代宣布政教法令或有战事时用)而舞。属武舞类。晋傅玄《铎舞曲·云门篇》，“振铎鸣金，近大武……身不虚动，手不徒举，应节合变，周其叙。”至隋代，与《巾

舞》、《拂舞》、《鞞舞》并称“四舞”；至唐，归入清商乐中。古代舞蹈有许多演变，如在隋代虽仍称《铎舞》，却不执铎了。

（十）《公莫舞》

魏晋舞蹈。多数学者认为是表现“鸿门宴”故事的舞蹈。据《宋书·乐志》载：“相传云，项庄舞剑，项伯以袖隔之，使不得害汉高祖，且语庄云：‘公莫’。古人相呼曰公，公莫害汉王也。今之用巾，盖象项伯衣袖之遗式。”故称“公莫舞”。亦有学者认为此舞乃汉代巾舞的演变，故晋代曾改称巾舞。唐李贺为《公莫舞》重新撰写歌词并序曰：“《公莫舞歌》者，咏项伯翼蔽刘沛公也。会中壮士，灼灼于人，故无复书。且南北乐府率有歌引，贺陋诸家，今重作《公莫舞歌》云：方花古础排九楹，刺豹淋血盛银婴。华筵鼓吹无桐竹，长刀直立割鸣箏……腰下三看宝玦光，项庄掉箭栏前起，材官小臣公莫舞，座上真人赤龙子，芒砀云端抱天回，咸阳王气清如水……”

（十一）《鸬鹚舞》

魏晋时代的象形舞蹈。“鸬鹚”，鸟名，俗称“八哥”。追慕自然的超脱，是魏晋时代的世风特色，鱼游水中，鸟翔天空，都是人们企图达到的超越自身局限的追求。这个舞蹈正是反映当时人们心态的一个赋自然以人格化、赋人格以自然的舞蹈。东晋谢尚在宴会上表演鸬鹚舞时，从容自然，技艺超群，旁若无人，如鸟儿一样在大自然中自由飞翔，反映了谢尚倾慕自然、旷达洒脱的襟怀。故《鸬鹚舞赋》云：“谢尚以小节不拘，曲艺可俯，愿狎鸳鸯之侣，因为鸬鹚之舞……公乃正色洋洋，若欲飞翔，避席俯偃，捩衣颡颡。宛修襟而乍疑雌伏，赴繁节而忽若鹰扬，由是见多能之妙，出万舞之傍……满堂击节而称乐且喁喁之奏未终……然后知鸬鹚之志，不与俗态而同尘。”

（十二）《踏歌》

古代群众歌舞形式，渊源极古，流传久远，是群众自娱性歌舞。它的基本形式是一群人手拉着手，随着歌唱的节奏，脚踏而舞。“连袂踏

歌”多在节日集会的场地或街头。晋葛洪《西京杂记》载：汉宫女“以十月十五日……相与联臂踏地为节，歌《赤凤凰来》。”歌舞艺术盛极一时的唐代，踏歌更为盛行，这从唐代许多诗人的诗中保留的记录可见其繁华热闹景象，如刘禹锡的《踏歌词》有：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行”，“新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前”。顾况的《听山鹧鸪》诗中说：“夜宿桃花村，踏歌接天晓”；李白的《赠汪伦》诗有：“李白乘舟将欲行，忽闻江上踏歌声”等句，说明唐代民间踏歌普遍流行。皇室宫廷，每至元宵节，还组织盛大的踏歌活动，宫女与民女共歌舞。

第三节 中古时期的宫廷燕乐舞

《燕乐》，又称《宴乐》。其名称始见于《周礼·春官》，指天子或诸侯宴待宾客时所用的音乐，一般用民间俗乐，以别于庙堂仪典时所用的雅乐。隋唐时代燕乐舞发展到了乐舞文化史上的高峰时期，或称宫廷乐舞的黄金时期，当时宫廷宴饮、娱乐用的《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》、《健舞》、《软舞》等，统称《燕乐》（见唐·杜佑《通典》卷一四六）。

燕乐舞文化之所以在唐代发展到高峰，与唐代在音乐舞蹈上实行一种开放和较为自由的政策有关。当时主管燕乐舞的机构甚多，他们不拘一格地从民间选拔人才，使燕乐舞留下了许多亘古绝唱的舞蹈艺术，至今仍为艺术界追寻、复制，如盛唐的《剑器舞》、《霓裳羽衣舞》等，就有不同的版本在二十世纪的舞台上搬演；新创的《唐·长安乐舞》、《仿唐乐舞》更享誉四方。从本节的类叙中可以看出当时表演性舞蹈的高超水平；从至今在日本保存的“破阵乐”、“春莺啭”、“兰陵王”等日本化的盛唐乐舞中，亦可看出这一时期的乐舞对世界舞蹈文化发展的深远影响。

（一）《七部乐》

隋及唐初的宫廷燕乐舞。包括西凉伎(国伎)、清商乐、龟兹乐、安国乐、天竺乐、高丽乐、文康乐等,以中原乐舞为主,还有不少少数民族乐舞。

（二）《九部乐》

隋大业中(605—618年)在原七部乐的基础上,增加疏勒乐和康国乐,成为九部乐,并有西凉伎、清商、龟兹、安国、天竺、高丽、文康、疏勒、康国等伎。唐武德初年沿用九部乐,略作改动,剔除了隋代的天竺、文康二乐,改设宴乐和扶南两部,仍称九部乐。至贞观十六年(642年)增高昌乐一部,成为十部乐。(见《新唐书·礼乐志》)

（三）《坐部伎》

唐代宫廷乐舞。因在堂上表演,故称“坐部伎”。这里多是保留节目,是自大唐太宗,经高宗、武则天、玄宗四朝的积累创造的优秀节目。据《唐会要》卷32记载,高宗时代已有坐、立部伎之分。坐部伎共六部:《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》。有三部是武则天时代所造。经过唐玄宗李隆基最后增删整理编排为成套乐舞。舞者大抵为三、四人至十二人,只有《龙池乐》一部,《旧唐书·音乐志》记:“舞十有二人”,《通典》则称“《龙池乐》……舞者有七十二人”。两书记载不同。坐部伎舞姿文雅,多用丝竹细乐伴奏。故白居易诗有“堂上坐部笙歌清”之句。

（四）《立部伎》

唐代在堂下表演的宫廷乐舞,称《立部伎》。由于是在室外庭院广场演出,故规模宏大,表演人数多至180人,最少的也有64人。舞蹈气势雄伟,有鲜明的政治内容,继承西周雅乐舞蹈象功辅政的传统,歌颂当朝皇帝的文德和武功。立部伎有8部:《安乐》(80人)、《太平乐》(五狮,每狮约2人,每狮有狮子郎12人,计70余人)、《破阵乐》(120人)、《庆善乐》(儿童64人)、《大定乐》(140人)、《上元乐》(180

人)、《圣寿乐》(140人)、《光圣乐》(80人)。舞姿大多威武豪华、主要用鼓和金钲(锣)、笛等音量宏大的乐器伴奏。白居易诗中有“堂下立部鼓笛鸣”。其乐工、舞人也称立部伎,技术水平较坐部伎低,故有习坐部伎不成改习立部伎的记载。

(五)《软舞》

唐代教坊乐舞两大类之一,与健舞相对。大多来自民间,在宫廷和官宦富室家宴中表演,大多舞姿轻柔温婉,技艺精纯。唐人崔令钦《教坊记》,载有《垂手罗》、《春莺啭》、《乌夜啼》、《回波乐》、《半社》、《渠借席》、《兰陵王》等;唐人段安节《乐府杂录》,载有:《凉州》、《屈柘》、《团圆旋》、《绿腰》、《苏合香》、《甘州》等,不同时期,有不同的软舞,可以看出唐代舞蹈不断发展的脉络。

(六)《健舞》

唐代教坊乐舞两大类之一,与软舞相对。舞蹈多选自民间,用于宴享。健舞的风格特点是矫健刚劲,不少与武术、杂技有共同之处。有《柘枝》、《黄獐》、《阿辽》、《拂菻》、《大渭州》、《达摩支》(唐·崔令钦《教坊记》载)、《棱大》、《剑器》、《胡旋》、《阿连》、《胡腾》(唐·段安节《乐府杂录》载)。健舞演出规模不大,多为独舞和双人舞,一般技艺水平较高,包括中、外各民族的民间舞蹈和杂技、武术技艺的演化,表演往往带有明显的个人风格。

(七)《霓裳羽衣舞》

为唐代最著名的歌舞大曲,是一代艳妃杨太真最擅长的舞蹈节目。传为唐玄宗在中秋之夜随道士罗公远踏着一枝桂花化成的银色天桥步入月宫,见数百仙女,合乐起舞。玄宗精通音律,默记入心,归来只记一半。后得西凉都督杨敬述所献《婆罗门曲》,与月宫听到的曲子相谐合,即以所记为“散序”,加上杨敬述所献,创作了一首完整优美的舞曲,名为《霓裳羽衣曲》。舞者上衣缀饰羽毛,下着如彩虹般闪光花纹或月白色裙子,酷似“霓裳羽衣”。另有一说是玄宗登三乡驿,

望女几山,幻想去月宫而创作此舞曲。刘禹锡诗:“开元天子万事足,惟惜当时光阴促,三乡驿上望仙山,归作霓裳羽衣曲。”距杨贵妃舞霓裳羽衣五十多年后,诗人白居易曾在宫廷观看此舞,对其盛况后来作《霓裳羽衣歌》追记说:“我昔元和侍宪皇,曾陪内宴宴昭阳,千歌万舞不可数,就中最爱霓裳舞……案前舞者颜如玉,不着人间俗衣服,虹裳霞帔步摇冠,钿璫累累佩珊珊”。杨贵妃虽身姿丰盈,然而舞霓裳时却能“飘然转旋迥雪轻,嫣然纵送游龙惊”,显示出高超技艺。《霓裳羽衣曲》分散序、中序、曲破三部分。散序为器乐演奏,不舞不歌;中序始有拍,亦有拍序,有歌有舞;曲破为全曲高潮,繁音急节,声调铿锵,结束时转慢,舞而不歌。天宝之乱后全曲散失,以后的表演只依残曲。今人有重编此舞者,既有陈爱莲表演的独舞,亦有女子群舞形式。

(八)《轮台舞》

唐代西北地区(今新疆轮台县一带)少数民族的舞蹈。唐天宝年间,封常清出征轮台,学习了当地人民的舞蹈,带回长安加工为轮台舞,人们竞相传开学习,成一时之盛。后来又通过日本的遣唐使带到日本,反映了盛唐以博大襟怀接受外族乐舞文化,并向异域传播自己的乐舞文化的开放精神。

(九)《柘枝舞》

唐代西北少数民族舞蹈。出自怛罗斯(唐代属安西大都护府管辖,即今俄罗斯境内江布尔)。汉代时称怛罗斯为郅支,“柘支”之名可能由此而来。唐卢肇《湖南观(双柘枝)赋》云:“古也郅支之伎,今也柘枝之名”。唐代称石国为柘支,即今乌兹别克共和国首都塔什干。也有人说“柘枝舞,本北魏拓拔之名,易‘拓’为‘柘’,易‘拔’为‘枝’”。(《续文献通考》引《琐碎录》)今人王克芬认为此说不妥,从柘枝舞的舞容与伴奏乐器看,它是西北少数民族的舞蹈,与今天维吾尔族的手鼓舞相近。最初为女子独舞,舞姿矫健,节奏多变,唐刘禹锡《观柘枝舞二首》云:翘袖中繁鼓,倾眸遯华鬟。后来有双女童藏于莲花中的表

演方式，称“双柘枝”。宋代演化为人数众多的队舞《柘枝队舞》。

(十)《剑器舞》

唐代著名舞蹈。至宋代宫廷队舞有“剑器队”。多数学者认为是执剑而舞，唐代公孙大娘善舞剑器，名盛一时。杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗中作了生动描绘：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。燿如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”这个气魄雄伟、精气神极足的剑舞，展示了中华武术在舞蹈表演中的华彩。相传唐代草书大家张旭、怀素看了公孙大娘的《剑舞》，深受感染而苦练草书，并大有长进。有人认为该舞也可执旗帜、火炬而舞（见姚合：《剑器词》）。宋代大曲中的剑器舞已可表演简单情节，演出“鸿门宴”。杜甫观公孙大娘舞剑器的故事见宋史浩《鄮峰真隐大曲》。

(十一)《胡旋舞》

唐代西北少数民族舞蹈，属宫廷健舞类。以旋转为主要舞姿，技艺高超，称绝一时，有男子、女子独舞。据载出自康国（唐代属安西都护府管辖，今为乌兹别克之撒马尔罕一带）。其豪放、健朗的舞蹈风格，矫健明快、俏丽潇洒的舞姿，与唐代当时开放、向上、博采广收的时代精神相吻合，故而深受欢迎，一时胡、汉各族男女俱喜尚此舞。安禄山、杨贵妃都曾是胡旋舞的高手。白居易诗《胡旋女》说：“胡旋女，出康居……心应弦，手应鼓，弦歌一声双袖举，回雪飘遥转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。”岑参《田使君美人舞如莲花北铎歌》描绘的就是官宦人家的家姬舞女学习了胡旋舞的表演：“美人美如莲花旋，世人有眼应未见，高堂满地红毡氍，试舞一曲天下无。此舞胡人传入汉，诸客见之惊人羨……”

(十二)《胡腾舞》

唐代西北少数民族舞蹈，属宫廷健舞类。多为男子独舞，以腾跳动作作为主要特点。出自石国（唐代属安西大都护府管辖，今塔什干一

带)。舞者头戴缀珠的尖顶番帽,身穿窄袖胡衫、腰系有葡萄纹的长带,脚穿柔软华丽的锦靴,在地毯上表演,有时先跪地致语,祝颂一番,有时痛饮一杯酒,掷杯即腾跃踏跳起来。唐刘言史《王中丞宅夜观胡腾》诗:“石国胡儿人见少,蹲舞尊前急如鸟”。李瑞《胡腾儿》诗:“醉却东倾又西倒,双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节,反手叉腰如却月。”由于舞蹈动作非常激烈,致使演员“红汗交流珠帽偏”。而观众则“四座无言皆瞪目,横笛琵琶偏头促”。从这些生动描写和文物中保留的形象,我们可以想见胡腾舞的盛况。胡旋、胡腾都被吸收到武术之中,丰富了武术的动作语汇。

(十三)《杨柳枝》

唐代民间歌舞,属健舞类。唐人薛能《杨柳枝》词序曾记叙他任许州刺史时,宴同僚,酒酣,因令部伎少女作杨柳枝健舞复歌其辞。白居易《杨柳枝》诗序说:“杨柳枝者,古题所谓折杨柳。”《折杨柳》是汉代流行的横吹曲,伴以粗犷豪放的民歌,歌唱勇士和战斗生活。古时折柳送别,是一种流传甚久的风俗。唐人将古曲《折杨柳》改编为《杨柳枝》,为女子舞曲,故而刘禹锡《杨柳枝》词有“请君莫奏前朝曲,听取新翻杨柳枝”句;白居易的《杨柳枝》诗亦有“古歌旧曲君休听,听取新翻杨柳枝”句。他还生动地描绘了《杨柳枝》的音容:“小妓携桃叶,新声踏柳枝……绣履娇行缓,花筵笑上迟。身轻委回雪,罗衫透凝脂……口动樱桃破,鬓低翡翠垂。枝柔腰袅娜,萼嫩手葳蕤……袖为收音点,钗因赴节遗。”

(十四)《兰陵王》

唐代软舞。北齐神武皇帝高欢孙兰陵王高长恭貌如美女,却勇敢善战,每入阵戴狰狞面具。齐人作《兰陵王入阵曲》,以摹拟他在战场指挥战斗的姿态。由于戴面具是其特点,故唐代亦称此舞为《大面》(见唐人崔令钦:《教坊记》),也称《代面》(见《旧唐书·音乐志》)。唐人段安节在其《乐府杂录》中说:表演此舞“衣紫,腰金,执鞭也”。至今

日本雅乐中还保存有《兰陵王》节目,部分学者认为即唐代流传去的《兰陵王》的遗姿。亦有学者认为是印度传去的乐舞。据《大日本史·礼乐志》称:“陵王,一名罗陵王,又名兰陵王,即北齐兰陵王入阵曲也”。“有嗔,嗔词曰:‘吾等胡儿,吐气如雷,踏石如泥,右得土力,左得鞭回,日光西没,东西若月,舞乐打去,录录长曲’”。“舞者一人,别装束,假面,帽子,执金桴。假面有二样,一武部样,左近司藏之,一者长恭假面样,小面,伶官伯光家世传宝之云”。从《舞乐图》的形象看,舞者似穿战袍,后襟曳地。戴面具,顶上伏龙形。瞪目吊腮,手执短棍(即桴),是前进中猛回首的舞姿。其舞蹈动律、姿态、步法,有中国戏曲、武术的韵味。

(十五)《圣寿乐》

唐代宫廷乐舞。唐高宗、武则天时代的乐舞。舞蹈者 140 人,戴金铜冠,外穿素色衣,内着五色画衣,在舞蹈进行中换下素衣藏于怀中,显出五彩衣衫,并在队形变化中摆出“圣超千古,道泰百年,皇帝万岁,宝祚弥昌”十六个字(见《旧唐书·音乐志》)。这种带有幻术色彩,以字舞形式表现思想内容的舞蹈,影响深远。历代虽然都有“字舞”的形式,但不及《圣寿乐》的气魄宏伟。徐元鼎作《太常寺观舞圣寿乐》诗云:“舞字传新庆,人文迈旧章……日华增顾盼,风物助低昂。鸾凤方齐首,高鸿忽断行,云门与兹曲,同是奉陶唐。”

(十六)《秦王破阵乐》

又称《七德舞》。唐代宫廷乐舞,唐太宗所创。据《新唐书·礼乐志》载,李世民称帝前东征西伐,卓立战功,得到将士拥戴,破叛将刘武周,军中即有了歌颂秦王战功的《秦王破阵乐》曲流传。李世民于公元 627 年即皇帝位后,曾命吕才整理此曲,并命魏征等作词。贞观七年(633 年)他又亲自绘制《破阵舞图》,命吕才依图制乐,教乐工 128 人披甲执戟而舞。同时令李百药、虞世南、褚亮、魏徵等文臣撰写歌词。舞有三变,每变四阵,共五十二遍。据记载该舞阵:“左圆右方,先

遍后伍，鱼丽鹅鹳，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以象战阵之形”，有来往疾徐击刺的战斗形象，并有“发扬蹈厉，声韵慷慨”的表演。是唐代最著名的歌舞大曲之一。

（十七）《春莺啭》

唐代软舞类舞蹈。传为唐高宗李治晨闻莺声甚觉动心，命龟兹乐工白明达模拟莺声作曲，即名《春莺啭》，并依曲编舞演于殿堂（见唐崔令钦《教坊记》）。由女子表演，从张祜《春莺啭》，可以看出它轻歌曼舞的表演风格：“兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭，花下差差软舞来。”此舞传入朝鲜、日本后，形成不同形式的春莺啭。朝鲜《进馔仪轨》载有《春莺啭》的舞姿图及歌词：“娉娉月下步，罗袖舞风轻。最爱花前态，君王任多情。”传到日本的《春莺啭》风格大变，改为四或六男子舞，头戴似鸟形帽，穿大袖袍，腰后拖一条红色团花长巾，似状鸟尾。

（十八）《绿 腰》

又称《六幺》、《录要》、《乐世》。为唐代“软舞”类有名的创作舞蹈。据白居易《乐世》诗序说，贞元年间，乐工给唐德宗献一曲，德宗命乐工将曲中最精彩的部分摘录下来，故而有了《录要》之名。它既是当时极流行的歌曲，故白居易有“六幺水调家家唱”的诗句，它又是舞曲，舞姿轻盈柔美，多为女子独舞。唐李群玉《长沙九日登东楼舞》诗云：“南国有佳人，轻盈舞绿腰。华筵九秋暮，飞袂拂云雨。翩如兰苕蕤，婉如游龙举。越艳罢前溪，吴姬停白纻。慢态不能穷，繁姿曲向终。低回莲破浪，凌乱雪萦风。坠珥时流盼，修裾欲溯空。唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。”从诗中可以看出此舞与《前溪》、《白纻》等都是当时的名舞。五代画家顾闳中所绘《韩熙载夜宴图》中有王屋山舞《六幺》的形象，她穿天蓝色的袖管狭长的舞衣，背对观众，侧面回，表情含蓄而妩媚，韩熙载击大鼓，一人拍板，应节伴奏，是即兴表演的写照，反映了唐宋时期《绿腰》受到士大夫阶层喜爱的情景。

第四节 宋元明清的舞蹈

宋代宫廷燕乐虽有教坊,但已没有类似汉唐时代的乐府、梨园、大常寺等机构了,节庆选入宫廷表演的也多是民间艺术,宫廷乐舞逐渐不如民间乐舞,特别是民间年、节兴起的民俗乐舞兴盛。宋元杂剧、明传奇和清代地方戏曲的勃兴,更使中华乐舞的一个独特体系——戏曲乐舞成熟发展起来,一时成为表演艺术的文化班头。

元代、清代是蒙、满两个少数民族一统天下的时代,乐舞艺术自然带上了独具的民族特色。现对这四朝的乐舞艺术按朝代作简要类叙。

(一)《宋代宫廷队舞》

唐宋宫廷歌舞形式之一。是多人表演的群舞。唐代就有队舞《菩萨蛮队舞》、《叹百年队舞》(见唐苏鹗《杜阳杂编》),至宋得到很大发展,有《柘枝队》、《剑器队》、《婆罗门队》、《醉胡腾队》、《儿童感圣乐队》、《玉兔浑脱队》、《浑臣万岁乐队》、《异域朝天队》、《儿童解红队》、《射雕回鹘队》。以上各队皆属“小儿队舞”,由72人表演;另有“女弟子队”,由153人表演,包括《菩萨蛮队》、《感化乐队》、《抛球乐队》、《佳人剪牡丹队》、《拂霓裳队》、《采莲队》、《风迎乐队》、《菩萨献香队》、《彩云仙队》。队舞的音乐为大曲。宋代大曲的曲体结构沿用唐代大曲,分“散序”、“中序”、“破”三段,有时也摘出部分使用,称“摘遍”。队舞演出,先由相当于今之报幕的“竹竿子”介绍节目内容后再表演。

(二)《佳人剪牡丹队》

宋代宫廷队舞“女弟子队”中的一队。“衣红色砌衣,戴金冠,剪牡丹花”(见《宋史·乐志》)。宋首都汴梁(今开封)和洛阳都是盛产牡丹

花之地,贵族、市井庶民皆喜牡丹,每至牡丹盛开,即举行牡丹会。《齐东野语》(周密著)记载张功甫家牡丹会,由女子 10 人舞,衣领头饰皆以牡丹花点缀,舞时衣饰和花的颜色变换十次,令人目不暇接。传说唐玄宗时,沉香亭旁种植的牡丹盛开时,帝令李白以金花笺作诗,李作《清平乐》词:“……一枝红艳露凝香,云雨巫山枉断肠,借问汉宫谁得似,可怜飞燕倚新装。”后制此舞。该舞传至朝鲜,《进馔仪轨》记有女演员十二人的演法和男演员八人的表演唱词。

(三)《菩萨蛮队舞》

宋代宫廷队舞之一,属“女弟子队”的一支。唐代即有此舞,原是西南少数民族舞蹈,传入中原,经艺人李可及加工,舞者高髻金冠,身披纓络。宋代菩萨蛮队舞,舞者头饰卷云冠,穿绯生色砌衣。舞曲即名《菩萨蛮》(见唐苏鹗:《杜阳杂编》、南宋王灼:《碧鸡漫志》)。

(四)《抛球乐队舞》

宋代宫廷队舞之一,属“女弟子队”的一支。唐代就有“抛球乐”节目。刘禹锡诗《抛球乐》词:“五彩绣团圆,登君玳瑁筵。”该队舞传至朝鲜,其记录宫廷宴乐舞蹈的《进馔仪轨》中有精细的《抛毬乐舞》图绘。

(五)《宋代民间舞—舞队》

1.《舞鲍老》

宋元明民间舞蹈。有的学者认为是一种戴面具的舞蹈,模仿傀儡,动作滑稽可笑。在宋代民间舞队中是很受欢迎的一种,故多有诗人吟咏。杨大年《傀儡》诗云:“鲍老当年笑郭郎,笑他舞袖大郎当,若教鲍老当筵舞,转觉郎当舞袖长。”说明“鲍老舞”可以在庭堂宴会上表演。但更多的是在街头和节庆时露天表演。《舞鲍老》种类很多,有“大小斫刀鲍老”、“交衮鲍老”等。据《西湖老人繁胜录》记载,当时在杭州灯节表演的《舞鲍老》队,有的是按地区风格组织的,有“福建鲍老”、“川鲍老”等,人数有百人至三百人不等。《水浒全传》第三十三回生动地记叙了宋江看社火的情景:“那舞鲍老的,身躯扭得村村势势

的,宋江看了,呵呵大笑。”明代仍有流行,朱有燉《黄钟醉花阴》散套:“鲍老当街舞,神鬼见人惊”,《双调新水令》散套:“一壁厢舞鲍老,仕女每打扮的清标”。鲍老舞显然有一定的程式规范,并有舞谱记录。宋《德寿宫舞谱》就有“鲍老缀”一种。它对戏曲亦有相当影响,昆曲有“鲍老催”曲牌。

2.《村田乐》

宋元明民间舞蹈。是反映农村生活的小歌舞。宋范成大《上元纪吴中节物谐体三十二韵》诗:“轻薄行歌过,颠狂社舞呈(原注:民间鼓乐谓之社火,大抵以滑稽取笑)。村田蓑笠野(原注:《村田乐》),街市管弦清。”明朱有燉《黄钟醉花阴》散套:“贺贺贺,一齐舞起《村田乐》”。

3.《讶鼓》

宋元明代民间舞蹈。至今仍在河北、山西一些地区流传。宋彭乘《续墨客挥犀》记载,该舞是宋神宗熙宁六年(1073年)为反击西夏贵族的侵扰,王安石派王韶率兵出塞,进军河湟。王韶在讲武之暇,教军士习讶鼓。在与敌对阵时,以隆隆的讶鼓声激励士气。朱熹曾说:“如舞讶鼓,其间男子、妇女、僧道,然无不有,但都是假的”(见《朱子语类》卷一三九)。由此可见宋代讶鼓的表演已经有了一些特色,元明诗词中时有记载,如“社火将讶鼓敲,游人把灯乱挑。”(《词林摘艳》)明散套有“放烟火烘烘接太微,舞讶鼓吹声恰似雷”的描绘。明郭勋《雍熙乐府》“一枝花”灯词描绘更为生动:“呀!鼓乐如雷,弦管声齐,一壁厢蹦着高跷,一壁厢踏讶鼓,一壁厢舞着白旗。”

(六)《舞判》

又称《跳判官》、《跳钟馗》。宋代舞蹈。传说唐代书生钟馗本是品貌文才俱佳之士,在赴考场途中,误入阴山鬼径,容貌变丑。钟馗考试虽文卷甚佳,却因貌丑而不中,因而一气而歿。玉皇悯其忠直,特封其为终南进士。加封判官,专职驱妖降怪。南宋孟元老《东京梦华录》在

“驾登宝津楼诸军呈百戏”条中记载此舞表演情景：“有假面长髯，展裹绿袍、靴、筒，如钟馗像者，旁一人以小锣相招，和舞步，谓之《舞判》。”多和百戏中其他节目串演。戏曲中更有《跳判》和专门表演钟馗的昆曲《钟馗嫁妹》。

（七）元代舞蹈

1. 《海青拿天鹅》

元代宫廷宴享娱乐舞蹈。海青是鹰的一种，据传是成吉思汗部族的图腾。蒙古族放海青猎取天鹅是自古有之的风俗，因而产生了《海青拿天鹅》的乐曲和舞蹈。元人杨允孚《滦京杂咏》描叙过这首琵琶曲：“为爱琵琶调有情，月高杂放酒杯停。新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。”作者自注：《海青拿天鹅》新声也；元人乃贤《塞上曲》亦有：“踏歌尽醉营盘晚，鞭鼓声中按海青”之句。现在大兴安岭南麓的狩猎歌舞中，也有名叫《海青拿天鹅》的，由两人扮演。

2. 《倒喇》

金元间的歌舞形式。蒙语“倒喇”意为又歌又舞。这是带有特技色彩的歌舞，舞人头顶灯，口噙湘竹，还要合节而舞。清人陆次云《满庭芳》词曾作生动描绘：“左抱琵琶，右持琥珀，胡琴中倚秦筝，冰弦忽奏，玉指一时鸣。唱到繁音入破龟兹曲，尽作边声。倾耳际，忽悲忽喜，忽又恨难平。舞人矜舞态，双瓯分顶，顶上燃灯。更口噙湘竹，击节堪听。旋复迴风滚雷，摇绛蜡，故使人惊。哀艳极色艺心诚，四座不胜情。”这种带有杂技技巧的舞蹈，可谓东方人体文化的重要特色之一，至今在内蒙古民间舞蹈《盅碗舞》和《灯舞》中，依然保留着这个特色。

3. 《十六天魔舞》

元代宫廷乐舞。用于礼佛和宴享。创于元顺帝至正十四年（1354年），是密宗派的佛教乐舞，由16个宫女扮演天魔女，头梳飘曳多姿发辫，顶戴象牙佛冠，穿大红销金长短裙，云肩绶带，披缨络，手执法器，扮作菩萨形象，透着俏丽妩媚之气而舞。元人张昱诗：“西方舞女

即天人，玉手昙花满把青，舞唱天魔供奉曲，君王长在月宫听。”元人张翥《张蜕庵诗集·宫中舞队歌词》云：“十六天魔女，分行锦绣围，千花织布障，百宝帖仙衣，回雪纷难定，行云不肯归。舞心挑转急，一一欲空飞。”伴奏用佛曲，由 11 个宫女组成乐队，乐器有龙笛、头管、小鼓、箏、琵琶、笙、胡琴、响板等。根据元代所下禁令，此舞及曲在民间和杂剧中可能流传过。

（八）清代舞蹈

1. 《舞灯》

明清时代的民间舞蹈。一般在灯节和中秋节夜表演。早在明代即被戏曲吸收制造舞台效果。明末张岱在《陶庵梦忆》中记录刘晖吉家女戏演出《唐明皇游月宫》（元人白朴作）时，利用“舞灯”等效果，造成“境界神奇忘其为戏也。其他如舞灯，十数人手携一灯，忽隐忽现，幻怪百出。”至清代，舞灯一般 12 人，每人手持二花灯，在乐声中盘旋而舞，走出“双龙交会”、“倒连环”、“孔雀东南飞”、“鸳鸯阵”、“方胜”、“火龙戏海”等队形，有所谓“三十六变”之说（见清·姚燮：《今乐考证》）。

2. 《圣武雅》

清代宫廷乐舞。包括《惟天》、《皇矣》、《武成》三部分，《惟天》表现“初临沙漠，安边破敌，武功盛也”；《皇矣》表现“直临沙漠，抚降人民，武功再盛也”；《武成》表现“擒孽歼凶，武功大成也。”据《清朝通志》说，这个象功乐舞是纪念康熙三征厄鲁特（1691—1698 年），平定噶尔丹叛乱，颂扬维护清朝统一武功的。

3. 《庆隆舞》

清代宫廷的“队舞”，是各色乐舞的总称。根据故宫博物院所藏《庆隆舞》图，此舞队列整齐，旗帜飘扬，场面恢宏。伴奏有琵琶、三弦、奚琴、箏、拍板等。表演开始，32 个演员首先上场，16 人穿黄布画套，16 人穿黑羊皮套，并戴着面具，“跳跃掷倒”，表演野兽之舞。然后有 8

个骑竹马者,从两翼驰上,向北叩头后奔驰旋转,射杀野兽。这显然是满族先民狩猎生活的反映。这段舞名《扬烈舞》。清《竹叶亭杂记》曾详记此舞:“以竹做马头,马尾彩缯饰之,如戏中假马者。一人踩高跷骑假马,一人涂面身着黑皮野兽状,奋力跳跃,踩高跷者弯弓射箭。旁有持红油簸箕者一人,箸刮箕而歌,高跷者逐此兽而射之,兽应弦毙,人谓之‘射妈狐子’”。

第五节 现存各民族民间舞蹈

中华民族是由五十六个兄弟民族组成的统一的民族大家庭。我国各族人民在漫长的历史发展中创造了光辉灿烂的舞蹈文化,有些民间舞蹈已经成为中华民族精神的代表,炎黄子孙传递感情的共通的肢体语言。如《龙舞》和《狮舞》就是这种优秀舞蹈的代表。全世界只要有华人聚居的地方,逢年节庆就有《龙舞》和《狮舞》的表演。居住在西北、西南和北方的少数民族尤其能歌善舞,新疆的维吾尔族,云南二十四个少数民族,遍布湘、鄂、云、贵、川、两广山区的苗族、瑶族都以其独特而丰富的民间舞蹈,闻名世界。傣族的象脚鼓舞、藏族的弦子舞、苗瑶的芦笙舞,把乐器和舞蹈结合起来,显示了独特的风姿。据统计,目前各民族民间舞蹈共有一千二百五十多个,卷帙浩繁的《中国民族民间舞蹈集成》已出版了数十卷。这里择要介绍几种。

(一)《萨满舞》

是原始萨满教巫术活动的重要内容。起源极古老,曾流行于东北三省广大地区,是满、达斡尔、鄂温克、鄂伦克、锡伯等民族的宗教舞蹈。既是春节新年和萨满盛会的娱神自娱的表演活动,也是治病的巫术。舞步怪诞难杂,击鼓弄神为其特征。满族亦称“跳大神”。满族习俗每逢婚娶得子、节庆或家有病人,则请男女萨满跳神。《清宫遗闻》

卷二载：“跳神之家，先期且简邀之，及至，摘帽向主家神座前叩首。主家设供献黑豕毕，萨吗（即“萨满”）乃头戴神帽，身系腰铃，手击皮鼓，唱太平歌，摇手摆腰，跳舞击鼓，铃声鼓声，一时俱起。鼓每抑扬击之，三击为一节。其节似街上童儿之戏者。萨吗诵祝文，旋诵旋跳。”跳家神一般每日三次，早、午、晚各一次，为病人祈祥。《黑龙江外记》载：“伊车满洲病亦请萨玛跳神，叩请扎林一人为相，扎林唱神歌者也。祭以羊鲤用腥，萨玛降神亦击鼓，神来则萨玛无本色。如，老虎神来狰狞，妈妈神来噢咻，姑娘神来腼腆，各因所凭而肖之。扎林颀，然后陈祈神救命意，萨玛则啜羊血嚼鲤，执刀枪叉挺，即病者腹上指画而默诵之。”不同时期和不同地区，萨满以舞降神，为人祛邪治病的方式，略有差异。《伊兰县志》载萨满治病时“手执半面扁皮鼓，抖擞跳舞”“口中喃喃诵祝”，“少时，系铃之突现凶猛之状态，以神自居”。以神附体，舞者常呈痴狂状态。祭祖时的萨满舞仪就规范多了，同书载：“排队而行，不紊秩序，前一人手执雁翎刀，一人手擎木人二（名曰哀米），一人手执木弯“大巫”腰铃上系一皮带，长九丈，凡与祭者均左右牵皮带，随同游行本屯。一唱百合，祝本屯平安，当犹是人傩之遗意也。每至昔日疗病之处，屋主备酒一壶，饭二盂，俾从者皆入屋，再用水一碗洒地上，大巫入坐饮酒毕，代屋主祝福，回本家房西立杆处，大跳大舞，宰祭猪以享多人”。

萨满舞作为宗教巫舞，几十年来已逐渐失去其宗教意味，而成为几个民族各具特色的民俗舞蹈。如达斡尔族的萨满舞就以手部的多种鼓舞：碎打鼓，跳击鼓，转鼓、扇鼓、飞鼓、滚鼓、饮酒鼓、挡险鼓等多种腰、腿动作配合而独具特色；锡伯族的萨满舞，舞者头戴铜铃神帽，腰系彩带飘逸的战裙，身挂多面铜镜，先是击鼓而舞，高潮时则放下鼓，改执短矛，无定向的连续猛刺，口中大喊“哈嘎，哈嘎”，来回奔跳、或甩腰、弓腰、下板腰，情绪激昂，动作有力，如狂如颠，似如与众多妖魔作生死搏斗，倒有萨满舞的原始意味；鄂温克族的萨满舞以击

鼓转步为特色；鄂伦春族的萨满舞左手执鼓，右手执槌，以各种跳步为特色。

（二）《安代舞》

蒙古族民间舞蹈。流行于内蒙古科尔沁草原，以哲里木盟库伦旗最盛行。传说很久以前，有父女两人相依为命，女儿身患怪病，喜怒无常，多方求医，一次途中车轴突断，女儿气息奄奄，生命垂危，老父急得绕车急转，长歌代哭，悲戚动人，引得乡亲和路人都跟着他以歌代哭。此时昏迷的病女醒来，也下车尾随众人，甩臂顿足，又唱又舞，众人发觉时，她已大汗淋漓，病愈如常。奇闻传遍草原，从此患类似病症的青年妇女都仿效治病。“安代”之意为“起身”或“抬起头来”，即以此为名，先是以唱为主，故曾有“唱安代”之称，后来则以歌伴舞，形成一种极流行的民俗歌舞，在那达慕大会、祭敖包及一些民间喜庆活动中流行。按传统习俗，场地中央竖一根木杆或断轴车轮，作为镇妖避邪之物，舞者不分老幼男女，自然围圈歌舞，病者尾随领唱歌舞，众人或舞绸巾，或提袍襟，按逆时针方向，在领舞歌者带领下，边歌边舞。舞曲有四十余首，慢曲深沉徐缓，多用于劝慰开导患者，或讲叙典故、传说；快曲热情欢快，多用于舞者群情高涨挥绸踏足之时。动作以原地踏步摆绸、移动踢步绕绸、绕圈跑跳步挥绸、双吸腿跳落甩绸为主。舞姿豪放，情调爽朗明快，尽力抒发欢乐情感。农闲季节举行，有时几天至二十几天，通宵达旦、狂欢不止，是蒙古族人民喜爱的民俗舞蹈。当代蒙古族舞蹈家宝音巴图以安代舞的素材，改编为舞台表演的群舞，亦名“安代舞”，由鄂温克族音乐家明太作曲，演出深受欢迎。

（三）满族古代舞蹈《莽式》

这是流行于东北各地的、满族先人女贞族的舞蹈，清军入关前曾流行于宫廷和民间。又称“蟒式”、“莽势舞”、“空齐舞”。清吴振臣《宁古塔记略》称：“满族人家歌舞名曰莽式，有男莽式，女莽式，两人相对而舞，旁人拍手而歌。每行于新岁或喜庆之时，上于太庙中用男莽

式。”《大清圣祖仁宗皇帝实录》曾记载五十七岁的康熙帝亲舞《莽势》向皇太后敬酒之事：“康熙四十九年正月壬午，上诣皇太后问安。先是谕礼部：‘蟒式者，乃满洲筵宴大礼，至隆重欢庆之盛典，向来皆诸王大臣行之。今岁皇太后七旬大庆，朕亦五十有七，欲亲舞称觞。’是日，于皇太后宫进宴，皇太后升座，乐作，上近前起舞进爵。”康熙称其为“筵宴大礼”。从清人杨宾《柳边记略》看也似汉代“以舞相属”之舞：“满洲有大宴会，主客男女必更迭起舞。大率举一手于额，反一袖于背，盘肇作势，曰‘莽式’。中一人歌，众皆以‘空齐’二字和之，谓之曰‘空齐’盖以此为寿也。”蒋仁锡《燕京上元竹枝词》云：“玛克式方停礼部，旃檀打鬼又萧条”，原注称：“玛克式，华言舞也。俗传呼为莽式。盖象功之乐，每岁除夕供御，先是，以岁暮三六九日肆于春官，都人得纵观焉，过岁则罢。”奕膺《佳梦轩丛著》亦说：“莽式舞即吗克什客……每朝会大典辄行之，俱以满蒙及宗大臣、侍卫充当。无论品级，俱戴元狐冠，红宝石顶，服貂帽朝衣，佩嵌宝腰刀，典至重而隆也，又有演唱一人，以八旗章京及护军充当，戴元豹冠，服之豹褂，随舞而歌，其词系编清汉文。”从词叙看是一种歌功颂德的武舞。杨宾诗云：“马肥秋草后，人醉晚风前；莽式空齐曲，逍遥二十年。”晚清刊印的陈康祺著《郎潜纪闻》所记则有了变化。其“岁暮打莽式”条云：“本朝岁暮将祭享，选内大臣打莽式，例演习于礼曹，其气象发扬蹈厉，盖公廷万舞之变态也。王公贵族戚新正竞用之，以相戏乐。其态婉娈柔媚，或令妇女为之，此又莽式之一变迁。”由“发扬蹈厉”到“婉娈柔媚”，大有“破阵乐”由甲士表演变为妇女表演的遗风。“莽式”既是满族一种舞蹈的专称，有时又是宫廷百戏的代称。汤右曾在康熙三十三年（1694年）十二月十四日观看了礼部的排练，写了《莽式歌》，诗序说：“莽式者，乐舞之名也，岁以季冬隶习礼部，略如古者百戏之属。甲戌十二月十四日，余得寓日，乃为作歌：

冬季腊日烹黄羊，雉翁侏子如俳倡。

嗔拳杂伎闹里社，细腰叠鼓喧村场。
太平有象自廊庙，五兵角抵修总章。
新官初试平旦集，万人联袂东西厢。
南箕北斗供撽批，繁丝轧竹同清扬。
阨惊出林吼唬虎，很讶当道蹲封狼。
划然忽变战场态，金戈铁马声锵锵。
左旋右抽嫫进止，先偏后伍纷低昂。
弓弯不射刃不斫，徐以一矢定冠攘。
仿佛观兵耀德志，詎知武力夸多方。
卷搆鞠臄(小跪)起上寿，千年万年歌未央。
昆明池头夹柳路，洛阳楼下列炬光。
麟洲小水跨鸭绿，九部亦得谐宫商。
紫罗帽边插鸟羽，绛抹额上摇金铛。
轻身似出都卢国，假面或著兰陵王。
盘空筋斗最奇绝，如电礮礮星光芒。
解红俄作小儿舞，文衣绾绦颜赭霜。
戏马阑边身便旋，斗鸡坊底神飞翔。
踏歌两两试灯节，秧歌面面熙春阳。
牵竿底用窟礮子，阿鹊雅擅躩篠娘。
双童夹镜技浑脱，晚出绝艺惊老苍。
弄丸一串珠落手，舞剑百道金飞铓。
我闻殿前陈百戏，緬昔制作传汉唐。
鱼龙曼衍虽技巧，亦与民物关襍祥。
赐酺悬知俗安乐，拔河为卜年丰穰。
只今殿廷虚悬备，兜离儻侏咸宾将。
鸣球拊石诒至德，散乐亦预钧天张。
恍从辇轩采谣咏，正以鞮鞻怀要荒。

书郎羸马欠憔悴，乍与鲍老同颠狂。
爱居纵駭种鼓纛，舞鹤自应参差行。
千周万匝状倏忽，舌桥目眩心苍茫。
作歌形容莫究悉，窃喜六律调归昌。

（参见《清廷筵宴乐舞》）

（四）蒙古族宗教祭祀舞《查玛》

这是一种古老的舞蹈，由于多在一年一度的查玛节表演，故名“查玛舞”，俗称“跳神”、“打鬼”。佛教传入西藏后，在原有的宗教舞基础上发展成形，称“羌姆”。阿勒坦汗统治蒙古草原时传入内蒙古（十六世纪后叶）。查玛就是羌姆的蒙古语音译。明末清初喇嘛教得到蒙古王公贵族的重视，此舞广泛流传。在四百余年的传承和发展中，各地的查玛，其内容、形式和表演方法均有变化，形成以地区或寺庙为特色的流派和风格。故事内容多是藏密经文或佛经故事。表现形式可分三大类别：一是“经堂查玛”：由2—4人表演，用各种手姿动作和造型，以庄严肃穆为特色，较抽象地解释经文，为殿堂内颂佛专用。二是“米拉查玛”：在寺庙外搭台表演，以说唱为主，舞蹈为辅，人物有米拉、白老头、黑老头、鹿、狗等，以颂扬藏地十世纪的瑜伽大师、热巴艺术的创始人米拉日巴刻苦修炼，云游四方，广结善缘，终成正果的故事。三是“寺院查玛”：纯舞蹈形式表演。于宗教节日在寺院正殿门前广场表演，是最具代表性的形式，每年农历正月和七月举行，历时3—5天，登场者以法力大小分“大查玛”（主要神）、“小查玛”（皈依神）、“鸟兽神”（主神之化身或供主神役使的神）。代表性人物有阎王、鹿神、水神、财神、土地神、骷髅等。“大查玛”面具造型金刚怒目、神态超然、动作沉稳犷悍、洋溢着无穷的神力，“小查玛”、“鸟兽神”等动作灵活，不拘形态，节奏明快。阎王、鹿神、骷髅的舞蹈最精彩。全场人物28—108人不等，一般32—64人居多，均由经过专门训练的喇嘛戴面具表演，演出从诵经开始，至模拟的鬼怪被肢解焚烧结束。中间

穿插各种民俗舞蹈,以渲染娱乐气氛。舞蹈形式多种多样,有独舞、双人舞、多人舞等。内容有十五段,分别为好扣麦、额勒伯亥舞、阿吉勒舞,贡布舞、却吉勒舞、玛玛西舞、拉木舞、乃木乌兰舞、扎木苏荣舞、夏那成舞、鹿神舞,查玛布贡舞、哈兴哈舞、呼勒查玛舞、鹿神牛神舞等。伴奏乐器以不同规格的号、钹、鼓、唢呐、法螺为主,旋律深沉、音响浑厚、节奏变化复杂。演奏人员的位置排列、乐器、乐曲的使用,均有严格规定。

(五) 蒙古族民间舞蹈《盅碗舞》

流行于内蒙古鄂尔多斯地区,始源甚早,与元代“顶瓯灯起舞”的“倒刺”有传承关系,因头顶一碗或数碗,双手各擎二盅,相扣有声,故得此名,是东方人体文化特技性的生活器物舞蹈化的代表性舞蹈。多在蒙古包内由一女子在宴席前表演,动作多以原地坐、跪、立舞为主,舞时头颈部相对保持稳定,以腰部和肩、背、腕、手动作为主、揉肩、动肩、屈臂、摆、提、压、挑手臂,丰富细腻,造型端庄挺秀,前俯后仰,回旋下腰,在稳健中显示舞者的技巧;技艺高超者也有用手托、头顶燃灯或蜡烛摇曳起舞,尤为引人入胜。伴奏原以聚宴者即兴唱鄂尔多斯民歌、击盅、击篋为主,乐器则用四胡、三弦为主。二十世纪六十年代,斯琴塔日哈与贾作光以传统盅碗舞为基础,改编为女子独舞,仍名“盅碗舞”,作为舞台表演,增加圆场旋转等技巧,深受中外观众欢迎,由莫德格玛表演,1992年在芬兰赫尔辛基获第八届世界青年与学生友谊联欢节舞蹈比赛金奖。

(六) 蒙古族民间舞蹈《筷子舞》

蒙古语称“萨布亨布吉格”。流行于内蒙古鄂托克旗和乌审旗。以筷子作舞具的男子独舞,多在宴会和祭敖包时表演,以活跃欢快气氛。舞者收集围坐众人手中的筷子,和着众人的歌声,在跪、坐、立的姿态中,扭动身躯而舞,随节拍以筷子击敲手、臂、肩、背、腰、腿、脚的有关部位。表演者的快速旋转,纵身跳跃,盘旋敏捷,忽上忽下,筷子

击打地面等动作,尤为扣人心弦。技艺高超的民间艺人还头顶叠碗或燃灯,并接扔手帕。动作以揉肩和扭腰为基本动律,造型稳健端庄,显示了蒙古族男子的豪迈气概。二十世纪五十年代伊克昭盟歌舞团将其改编为同名群舞,1955年首演,将男子独舞变为男子群舞,气氛热烈,充分显示了鄂尔多斯人民粗犷豪放、热爱生活的性格。

(七) 鄂温克民间乐舞《鲁该勒》

“鲁该勒”有两层意思,一是广义的,为鄂温克民间乐舞的总称,包含歌、舞、乐三种艺术形式。舞蹈内容表现图腾崇拜和狩猎生活,许多象形取意、模仿动物形态的舞姿,风格多样,但以粗犷雄健为其基本特征,音乐与舞蹈配合默契,节奏铿锵有力,多有旋转踏腾动作,干脆利落,结构方整对称。有歌词者直抒舞蹈内容或吟唱风俗礼俗与妇女生活,无词者多以伴舞呼声渲染气氛。如“会诸舞”、“阿罕伯舞”等。唱词韵律简洁明快,与舞蹈、曲词融为一体,大有先秦乐舞的遗韵。又名“鲁克该勒”、“努克该勒”,流行于内蒙古呼伦贝尔盟和黑龙江鄂温克族聚居区。二是狭义的“鲁该勒”,又称“鲁日格勒”,鄂温克民间舞蹈,是一种以女子为主,男子不时参加的自娱性集体舞蹈。舞时一个带头,众呼“阿罕拜”、“德辉打”、“达罕、达罕”等随之起舞,多用跟靠步,蹀步,刚健有力而婀娜多姿。上身舞姿多为瞭望、戴耳环、挽袖、扎腰带等富有生活气息的动作,无专门舞曲,多以呼声与歌唱伴舞。

(八) 《天鹅舞》

鄂温克族、赫哲族的舞蹈。其起源两族说法不同,鄂温克语称“翰日切”,传说古代蒙古卫拉特部落被敌军围困,弹尽粮绝,夜尽突有一队天鹅凌空飞过,鸣声呼应,敌人从梦中惊醒,误为卫拉特部落的援军赶来,恐腹背受敌,仓皇撤离,于是卫拉特部落转败为胜。从此人们视天鹅为吉祥鸟,禁食天鹅蛋。鄂温克族崇尚白色之习俗,亦由此而来,天鹅飞过,鄂温克族妇女向空挥洒牛奶。人们由于敬仰天鹅,进而模拟天鹅的自由翱翔,自娱而舞。动作单纯典雅,虽只有一种舞步,习

称“跟靠步”，却自然屈伸，随意变换方向，两臂模拟天鹅飞翔无际的自由形态，以横飞、斜飞、大小圈里外穿翔的变化队形，在铿锵节奏中，翩然起舞，深受鄂温克族人民喜爱。陈巴尔虎旗鄂温克氏把天鹅奉为图腾，表演天鹅舞更为庄重，在自娱中获得一种精神的升华，是东方人体文化天人一体的典型舞蹈。

赫哲族的天鹅舞是妇女们跳的叙事性舞蹈，它叙述一个美丽的爱情故事。一位名叫天鹅的姑娘，爱上了一个勇敢的猎手，两人在山畔河边互诉衷情，正待婚嫁，部落头人的儿子巴彦玛发看上了她，要逼嫁成亲。姑娘忠贞不屈，投江自尽，变成美丽的天鹅，凌空飞旋，并高歌吟唱，表达对人间幸福的爱情向往，众多天鹅纷纷飞来，伴其翩舞放歌。从此赫哲族妇女每逢年节都要表演天鹅舞，怀念赞美天鹅姑娘。舞时人数不限，由慢而快，还不时模仿天鹅的鸣叫。舞姿以蹲、立为主，蹲时，双腿交叉全蹲，两臂同时向两侧伸开，两脚前移，两臂一上一下地舞动，似天鹅翱翔嬉戏。另有天鹅舞曲，旋律以波浪式行进，起伏跌宕，以声律模拟天鹅的动作。哈萨克族也有同名歌舞曲。

（九）纳西族传统宗教舞蹈《东巴舞》

俗称《东巴跳神舞》，由东巴教巫师（东巴）行宗教仪式时所跳。这些“道场”、“法仪”多为敬天地、神祇、祖先，祈求消灾祛病，保障人世的平安，同时又有娱乐民众的艺术效应。始源甚早，且有象形图绘的经书记载其顺序和动作，是少数民族最古老的舞谱之一。除东巴舞谱规定的跳法外，东巴巫师各自还有许多家传的秘技。一般可分五大类：一是“神舞”，表现东巴教所尊崇的神祇的威仪、法力和非凡形象，大约有40种；二是动物象形舞，鲜明地显示东方人体文化象形取义、道法自然的特色。东巴舞通过对这些动物的模拟，使人获得超自然的力量和智慧，已不是简单的动物模拟，如金色蛙舞，绶带鸟舞、大鹏舞、金孔雀舞、白鹰舞、大象舞、赤虎舞等，约30种；三是执器舞，保持了中华乐舞“不舞不执器”的传统，道具多为法器和乐器，如灯、花、宝

瓶与板铃、板鼓、铜鼓、碰铃、螺号、琵琶等；四是战斗舞，多是描叙神鬼对抗、神将追杀镇压鬼怪的情景。有两类，一类为各种兵器舞蹈，如刀、矛、戟、剑、叉、弓、箭、法杖、降鬼杵舞等。另一类为战搏情况的舞蹈，如优麻（护法神）杀鬼舞、优麻擒敌舞、优麻攻关舞等。五是面具舞，舞者戴神和动物面具。东巴舞动作繁多，有些技巧难度甚高，对动物的模拟独具特色。东巴舞谱纳西语称“聪目”，“聪”为“跳舞”，“目”为“规范”、“教程”。就现在收集到的四种，记叙了近百种舞蹈，皆为土棉纸抄半，用土制烟墨书写，有的间施彩色，宛若连环图画，以《跳神舞蹈规程》为例，其中记叙了神舞 25 个，动物舞 6 个，上面署有写于甲舞属马年（1894 年）字样，可知流传皆百年以上。有的研究者推断东巴舞可能在宋、明时代已流行。

第六节 二十世纪的中华舞蹈

二十世纪中华民族经历了一个总体的复兴过程，舞蹈这门古老的，失去了昔日光彩的艺术，像涅槃的凤凰，在社会大变革中获得新生，展示了它雍容、典雅、绚丽多彩的丰姿。

二十世纪中华舞蹈的复兴与创新经历了四个时期：

第一个时期是“五四”时期到抗日战争之前。一些新文化运动的先驱，如北京大学校长蔡元培等，提出以美育代替宗教的主张，以儿童歌舞促进中华舞蹈的发展。舞蹈家黎锦晖创作的《三蝴蝶》、《可怜的秋香》等少儿歌舞，广为流传。

第二个时期是 1937—1949 年抗日战争和解放战争时期。中国舞蹈艺术家在这火与血的洗礼中开始了新的艺术追求。

在抗日战争的隆隆炮声中，具有进步思想倾向的舞蹈家吴晓邦走上了战火弥漫的抗日战场，怀着强烈的民族感情，用自己的舞艺唤

醒民众,参加抗战。这个时期他接连创作了《义勇军进行曲》、《游击队员之歌》、《传递情报者》、《大刀进行曲》、《流亡三部曲》、《丑表功》、《饥火》、《思凡》、《网中人》等舞蹈,同时还创作了舞剧《罌粟花》、《宝塔与牌坊》、《虎爷》以及歌舞剧《春的消息》等。

这个时期,侨居英国的戴爱莲,几经周折回到祖国抗日战争的大后方。她深入边疆,整理创作了《嘉戎酒会》、《老背少》、《瑶人之鼓》等以西南少数民族舞蹈语汇为素材的作品。形成一个学习边疆舞蹈的热潮。

第三个时期是1949年中华人民共和国成立至1966年“文革”之前,这是中国舞蹈全面发展时期。

这一时期,中国的舞蹈艺术事业获得了全面发展,硕果累累。国家级和省市级的舞蹈专业艺术团体相继建立,创作出大批辉煌前尘的优秀节目,完成了创建民族舞剧和移植芭蕾舞剧的基础性工作。建立了舞蹈专门学校,逐步形成了完整的教学体系,培养和造就了一大批优秀的舞蹈人才,涌现出许多杰出的舞蹈家。在全面发掘、整理民族民间舞蹈和古典舞蹈的同时,还加强了与世界各国的交流,弘扬了中华民族文化的优秀传统,汲取了世界文化的滋养。这一时期,中国舞蹈艺术的优秀作品连年在国际比赛中获奖,显示出中华舞蹈文化的丰厚宝藏和新一代舞蹈家的艺术功力。1957年,大型民族舞剧《宝莲灯》的创作和演出成功,标志着中国民族舞剧初步成型。1958年,北京舞蹈学校芭蕾舞科师生成功地演出《天鹅湖》后,于1959年正式建团,附属北京舞蹈学校。1963年改为中国歌剧舞剧院芭蕾舞团。尔后,该团创作演出了芭蕾舞剧《红色娘子军》。1962年,由周恩来总理倡议,在北京成立了东方歌舞团。该团涌现出许多表演外国民间舞蹈的优秀舞蹈家,以学习表演印度舞蹈而闻名的张均,就是其中之一。芭蕾舞团与东方歌舞团的建立,标志着中国舞蹈以博大的胸怀广泛吸收东、西方优秀舞蹈艺术的成熟期的到来。

在经历了“文革”十年苦难之后,中国舞蹈进入空前繁荣的新时期。

1979年,甘肃歌舞团创作演出的舞剧《丝路花雨》,给中国舞坛带来了生机。该剧浓郁的民族色彩和东方情调,美妙绝伦而雅俗共赏的艺术风格,给人以美的享受。《丝路花雨》创造了中国舞剧久演不衰的纪录,它以集古代艺术大成的新途径,寻觅前朝的情姿舞影,为新时期的舞蹈创作提供了有益的启示。沿着《丝路花雨》开拓的道路,《仿唐乐舞》、《编钟乐舞》、《唐长安乐舞》等一大批循古而创新的作品相继问世,大大加厚了舞蹈艺术的历史文化负载。1980年和1986年先后在大连和北京举办了两届全国舞蹈比赛,各种题材和艺术风格的舞蹈作品的产生和富有才华的编导与表演人才的出现,为新时期舞蹈艺术的繁荣奠定了基础。从1980年在北京举行的、有55个少数民族参加的全国少数民族文艺会演,到1990年底首届全国少数民族舞蹈比赛的举办,十余年来,各省、自治区、直辖市也举办了不同形式、不同规模的民族舞的会演和艺术节,为发掘、创造民族民间舞蹈艺术,为丰富舞蹈创作,提供了丰厚的民族文化滋养。这是新时期舞蹈腾飞的重要条件。部队文艺工作者,对新时期舞蹈艺术创作的繁荣作出了重要的贡献。1977年7月,全军文艺会演表演了歌舞、舞剧等舞蹈节目100多个,为新时期舞蹈的繁盛揭开了序幕。

概括起来,新时期的中国舞蹈艺术具有三个明显特色:第一,舞蹈创作题材上得到全面发展。历史的、民族的、现实的、由经典文学作品改编的舞蹈,千姿百态,出现了前所未有的百花竞放的局面。第二,表现手法的大胆创新。既有传统的古典舞或民间舞手法创作的优秀节目,又有纯现代派舞蹈创作手法编创的优秀节目,也有各种手法交替使用而创作的优秀节目。舞蹈编导者个人风格的出现,标志着舞蹈的成熟。第三,充分发挥了舞蹈的宣传教育作用。舞蹈从表现简单的欢快或喜庆气氛进入“思考”人生、社会的天地,以“情”与“理”的独特优势和人体艺术的宽泛性特色,载道言志,冲破了舞蹈被封闭在有限

的感情空间,和满足于对“风花雪月、花鸟鱼虫”一咏一叹的表层抒情模式。一大批从写实到写意、启发人们对无限的人生进行思索,深刻提示历史文化内涵的作品的出现,宣告了舞蹈艺术走向未来,深入观众心灵的新的艺术征程的开始。《雀之灵》等脍炙人口的舞蹈,就是在这种情况下产生的。

二十世纪中华舞蹈成为一门独立的舞台表演艺术,而且完善创立了民间舞蹈、古典舞蹈、戏曲舞蹈、现代派舞蹈等多种舞蹈体系,舞蹈文化的研究工作也纳入了国家艺术科研机构,中国艺术研究院舞蹈研究所和各省、自治区、直辖市相继建立的艺术研究所、室,也都配备了专门舞蹈研究人员。

二十世纪中华舞蹈的复兴,港、澳、台和海外华侨的舞蹈家们也作出了贡献。五六十年代台湾的李天民、刘凤学开始搜集当地民间舞蹈。台湾作家林怀民,1972年在美国获艺术硕士学位,1973年回台湾创作了《云门舞集》,和一群志趣相投的青年舞者一起,“倾听祖先的脚步,从传统取材,接受西方的刺激,以七十年代中国青年的心智和肢体来表达民族的感情。”林怀民从传统戏曲艺术中选材,运用现代舞创作手法,创作了“既现代又中国的新型舞蹈”《乌龙院》、《奇怨报》、《白蛇传》和《吴凤》、《薪传》、《廖添丁》等。

《云门舞集》多次在世界各地演出,得到观众的好评。有的评论说:“林怀民巧妙地融芭蕾、京剧、现代舞与技巧于一炉,融古典于现代,表达了亚洲人的感情”。纽约时报的舞蹈评论家安娜吉星珂芙认为,林怀民“成功地融合了东西方舞蹈技巧与剧场观念”。

八十年代初期,香港舞蹈团成立,该团宗旨明确提出:“希望透过一个有专业水准的中国舞蹈团的创作演出,提高香港的中国舞蹈的素质和观众的欣赏能力,进行利用香港特殊的中西文化并存条件,使舞蹈团的演出兼有香港特色。”建团时的编导和教师是来自内地的陈华、恽迎世。1986年后请上海舞蹈家舒巧任艺术总监。她在排演了取

材于《聊斋志异》的舞剧《画皮》之后,又与应萼定共同改编了台湾作家白先勇的小说《玉卿嫂》为同名三幕舞剧,演出非常成功。

舞剧《玉卿嫂》第一幕“青春的感叹”,描绘了年轻寡妇思春的复杂心态,第二幕“死亡的临界”,第三幕“荒漠无情的世界”,以群舞外化了玉卿嫂情怨痴迷的思绪,把这个悲剧故事推到高潮。袁丽华扮演的玉卿嫂,陈文彬扮演的庆生,方红扮演的金燕飞,较好地体现了作品的精神。

舒巧根据同名电影编导的舞剧《黄土地》,具有独到的心灵之震撼力量。

二十世纪中华舞蹈在世界文化交流中发挥了相当重要的作用,许多节目在一些文艺比赛中获奖,为国家和民族争得了荣誉(见附表一、二)。

附表一 中华舞蹈在国际获奖一览表(1949—1962年)

竞赛名称	年份	地点	舞名	获奖者	获奖等级
第二届世界青年学生 和平与友谊联欢节	1949	匈牙利布达 佩斯	《大秧歌》	中国青年文工团	特等奖
			《腰鼓舞》	中国青年文工团	特等奖
第三届世界青年学生 和平与友谊联欢节	1951	民主德国柏 林	《红绸舞》	中国青年文工团	一等奖
			《西藏舞》	中国青年文工团	一等奖
第四届世界青年学生 和平与友谊联欢节	1953	罗马尼亚布 加勒斯特	《狮舞》	中国青年文工团	一等奖
			《荷花舞》	中国青年文工团	二等奖
			《采茶扑 蝶》	中国青年文工团	二等奖
			《跑驴》	恽迎世、王锡贤、 杨兆仲	二等奖
第五届世界青年学生 和平与友谊联欢节	1955	波兰华沙	《鄂尔多 斯》	中国青年文工团	二等奖

		《扇舞》	中国青年文工团	二等奖
		《龙灯》	中国青年文工团	三等奖
		《友谊舞》	中国青年文工团	三等奖
		《龙舞》	中国青年文工团	三等奖
		《飞天》	徐杰、资华筠	三等奖
第六届世界青年学生 和平与友谊联欢节	1957 苏联莫斯科	《孔雀舞》	崔美善等	金质奖章
		《花鼓舞》	张毅等	金质奖章
		《龙舞》	李长锁等	金质奖章
		《春到茶 山》	卓文瑞等	银质奖章
		《织女穿 花》	刘翠玉、凌云等	银质奖章
		《花鼓舞》	于颖、贾士铭等	银质奖章
		《盘子舞》	左哈拉·莎赫玛 依娃	银质奖章
		《铃鼓舞》	左哈拉·莎赫玛 依娃	银质奖章
		种瓜舞	阿米娜	银质奖章
		双人孔 雀舞》	毛相、白文芬	银质奖章
		《牧笛》	吕艺生、王佩英	银质奖章
		《剑舞》	舒巧	铜质奖章
		《草原上 的热巴》	欧米加参等	铜质奖章
		《挤奶员 舞》	呼和格日勒等	铜质奖章
第七届世界青年学生 和平与友谊联欢节	1959 奥地利维也纳	《春江花 月夜》	梁素芳	金质奖章
		《摘葡萄》	阿依吐拉	金质奖章
		《采红菱》	中国青年文工团	银质奖章

				《茶伞舞》	中国青年文工团	银质奖章
				《江南三月》	中国青年文工团	银质奖章
				《欢乐的青年》	中国青年文工团	银质奖章
第八届世界青年学生 和平与友谊联欢节	1962	芬兰赫尔辛基		《春江花月夜》	陈爱莲	金质奖章
				《蛇舞》	陈爱莲	金质奖章
				《盅碗舞》	莫德格玛	金质奖章
				《弓舞》	中国青年文工团	金质奖章
				《狮子舞》	中国青年文工团	金质奖章
				《草笠舞》	中国青年文工团	金质奖章

附表二 新时期国际舞蹈比赛获奖节目一览表(1980—1990年)

竞赛名称	时间	地点	舞名	获奖者	获奖等级
第三届世界芭蕾舞比赛	1980.10	日本大阪		汪齐风	第41名
第三届美国国际芭蕾舞比赛	1982	美国杰克逊城		张卫强	铜质奖
第十二届亚太国际民间艺术联欢节	1984	日本大阪		唐敏 张行强 郭培慧 赵民华 杨新华	二等奖 四等奖 男子个人奖
第一届巴黎国际芭蕾舞比赛	1984	法国巴黎		汪齐风	巴黎歌剧院
第十三届国际少年芭蕾舞比赛	1985.1	瑞士洛桑		王才军 李莹 徐刚	发展协会奖 约翰逊 一等奖 约翰逊 二等奖
第五届国际芭蕾舞比赛	1985.6	莫斯科		张卫强	三等奖

				唐 敏	表演技术奖
				赵民华	男子独舞奖
第三届埼玉系国际 舞蹈大赛	1986.1	日本	《鸣凤之死》	刘世英等	“皇冠”金杯
第十二届瓦尔纳国家 芭蕾比赛	1986.7	保加利亚		唐 敏	双人舞
				欧 鹿	二等奖
				李 莹	第一名
				潘家彬	男子铜牌奖
				白 岚	表演出色
				张若飞	鼓励奖
第十五届洛桑国际 少年芭蕾比赛	1987.2	瑞士		蔡 磊	洛桑金奖
第十五届洛桑国际 少年芭蕾比赛	1987.2	瑞士		刘 军	约翰基金
				陈 雁	二等奖
					巴黎舞蹈 基金奖
美国第二届纽约国际 芭蕾比赛	1987.9	美国纽约		辛丽丽	女子银牌
第五届全日本芭蕾 比赛	1987.9	日本		杨新华	男子铜牌
暨第一届亚太地区 芭蕾观摩比赛				蔡丽君	青年组 第一名
第十一届洛桑青少年 芭蕾比赛	1988.1	瑞士		李 莹	大阪第五届 国际芭蕾 比赛双舞 二等奖
法国第七届古典芭蕾 比赛	1988.3	法国乌尔加 特市		王 健	约翰逊基金 第三名
				佟树声	少年组、 专业组
				吴 畏	双人舞组
				施 蕙	

				张丽	第一名金奖
				郭千平	
				曲滋娇	
第三届巴黎国际 芭蕾舞比赛	1988.1	法国		辛丽丽	双人舞 一等奖
第六届国际芭蕾舞比赛	1989.6	莫斯科		王珊	女双人舞
				李颜	三等奖
				欧鹿	最佳伴舞奖
第十三届世界青年 联欢节	1989.7	朝鲜平壤	《海燕》	解放军 艺术学院	金奖
			《金蛇狂舞》	古梅	
				谭元元	少年组 二等奖
赫尔辛基国际芭蕾 比赛	1991.7	芬兰		赵磊	少年组 三等奖
				林芳美	优秀教师奖

第七节 美的创造者——舞蹈名家简介

人类最早的舞蹈活动,是在原始部落的群体里进行的。那时的舞蹈是集体的,自娱性的。人们对冥冥中的自然现象,存在朦胧的幻觉,产生了对大自然、对神的膜拜,而有了能通神、娱神的巫,这就是最早的舞蹈家。最初的巫大都为女性,此后才有男性,称“覡”。新石器时代出现在辽东半岛女神庙的女神,应当是出土文物中最早的舞蹈家形象。当时她的身份是极为崇高和尊贵的,甚至有神之子之称。

进入奴隶社会,舞蹈由集体的自娱性发展为表演性的艺术。夏桀时代的“女乐”,“晨噪于端门,乐闻于三衢”。当时称女性乐舞奴隶为:“女乐”,相沿至春秋战国以至明、清。还有专门从事乐舞的“万人”,他

们与巫的不同之处是：不事神，而专门娱人。

封建时代的皇帝有“六宫粉黛三千人”，秦汉设乐府，拥有大量的音乐、舞蹈人才，唐代教坊、梨园人才辈出。贵族士大夫家有家伎，军营中有营伎，官府中有官伎。宋代教坊也不乏佼佼者，勾栏、瓦子也有很多名角。元代歌舞伎人大多为杂剧艺人而兼善歌舞，她们居青楼靠缠头度日。明清两代少数官宦人家仍有养家伎、蓄女乐之风。

原始社会、奴隶社会和封建社会的舞蹈家们，其命运是很悲惨的。如著名的舞蹈家西施、戚夫人、赵飞燕、绿珠、杨玉环，哪一个不是死于非命。中华人民共和国成立前从事舞蹈活动的舞蹈家，即使是名家也多半穷困寂寞。只有生活在新中国，才能施展才华，社会地位大大提高，成为人民欢迎的艺术家，人民的代表，而舞蹈艺术也才得以推陈出新，谱写新的篇章。

（一）西施（前 475 年左右）

春秋时著名宫廷舞蹈家。越国人，西施本姓施，浙江诸暨人，住宁罗西村，人称西施。传说其父为卖柴人，家境贫寒，常在村边小溪浣纱，为越王勾践选美的差役发现，挑选入宫。勾践派人对西施加以严格训练，安排在会稽县东的土城，日夜习舞，准备送给吴王夫差，乱其朝政，乘虚破吴，以报昔日受辱之仇。西施在土城，自恃长得美丽，很有些傲然自得。越王宠爱的一位宫女对西施说：“自古以来，所谓绝色，要具备三个条件。第一是容貌，第二是歌舞，第三是体态。这三条，缺一不可。虽有容貌，歌舞不通，不足为奇。歌舞虽通，体态不美，不足为妙。你的容貌自然不必多说，但是，歌要有歌体，舞要有舞态。你若练得神态悠闲，行步袅娜，方不愧为绝色，望美人三思。”一席话使西施自觉羞惭。从此她发奋忘食，日夜不休。三年苦练，使西施成为真正容貌倾国、技艺超群的绝世美人。勾践遂派相国范蠡，带上西施和另一美女郑旦去吴国。吴王收下了美女，中了勾践的美人计。从此夫差大兴土木，为西施建造“馆娃宫”，作为表演歌舞和欢宴的场所。

御花园中有一长廊,吴王叫人把廊下的地皮挖空,放进大缸,上面再铺上木板,取名“响屐廊”,是专门为西施穿上木鞋跳舞的场地。西施带领宫女,足穿木屐,裙系小铃,在木板上跳舞,木屐的节奏合着裙上的铃声,清脆悦耳,别有风趣,可谓我国最早的“踢踏舞”。

至今,苏州的灵岩山上,还能找到当年吴王寻欢作乐的遗迹。不过“馆娃宫”变成了“灵岩寺”。寺中的花园,据说就是吴王的御花园,当年御花园的“吴王井”、“玩月池”至今还在。还有西施采莲的“箭泾”,也是人们津津乐道的。

吴宫歌舞升平而民不聊生。公元前475年,勾践出动大军攻灭吴国。勾践灭吴后,大宴群臣庆贺胜利。唯有勾践面露愁容,范蠡看出勾践只可同患难而不可共安乐,遂带着西施荡游江湖。西施的结局还有其他传说。先秦诸子中的墨翟在《墨子·亲士》篇中说:“是以甘井近竭,招(乔)木近伐,灵龟近灼,神蛇近暴(曝)。是故比干之殒,其抗也;孟贲之杀,其勇也;西施之沉,其美也。”战国距西施时很近,此说当可信,即被勾践等沉之于水。

勾践利用西施灭了吴国,而西施从此以其出众的才貌和高尚的情操,名扬天下,成为古代美女的典型。北宋诗人苏东坡的名句:“若将西湖比西子,淡妆浓抹总相宜。”明代戏剧家梁辰鱼所写的《浣纱记》,也是以西施故事为主题,京剧大师梅兰芳的《西施》名剧,就曾设计出“浣纱”等优美的舞段。如今西施故乡诸暨市已建成西施殿,吸引海内外游客。

(二) 王翁须(前96年,汉武帝太始三年在世)

西汉宣帝母,河北涿县人。出身寒微,素寄于他人家。据《前汉书·外戚列传》:

“翁须八九岁时,寄居广望节侯子刘仲卿宅。仲卿谓乃始(翁须父)曰,予我翁须,自养长之。”翁须在刘仲卿家学舞约四五载,由母亲手作单衣,送至刘仲卿家,而翁须只能在冬、夏换季时回家取衣服。此

后邯郸贾长儿求歌舞者,翁须遂往邯郸,此后太子舍人侯明从长安至邯郸求歌舞者,翁须与同行五人被送至长安,皆入太子家(《前汉书》卷九七页上)。翁须是一位经过严格舞蹈训练的“歌舞者”,本身具有优越的形体条件,又学到了高超的专业技巧,因此得到了卫太子的宠幸。翁须所生活的汉武帝时代,国势强大,但皇帝和贵族豪门的侈靡享乐之风甚盛,在汉武帝与东方朔的对话里可见一斑,东方朔提到当时衣绮绣,狗马被纆鬪,宫人簪瑇瑁,垂珠玑……撞万石之钟,击雷霆之鼓,作俳优,舞郑女……”(《前汉书·东方朔传》)当时确为“妖童美妾,填于绮室,倡讴伎乐,列于深堂”,因之翁须的命运必然地由贫女到宫中歌舞者,是当时环境的安排,而她生下汉宣帝刘询后,却和卫太子一起遭到政敌们杀害,汉宣帝即位后封之为悼后。

(三) 赵飞燕(前 16 年左右)

中国历来形容舞蹈女子的体态轻盈为身轻若燕,这对汉代著名的舞蹈家赵飞燕来说,是当之无愧的。赵飞燕原名冯宜主,幼时贫苦,与其妹合德流落长安,为赵临收为养女,后在阳阿公主家为侍婢。她苦心学歌习舞,最初偷偷在一旁模仿,经常忘记进食,因而体态轻盈,腰肢纤细,善为“蹀步”(行走时似手持花枝,微微颤动),遂名赵飞燕。汉成帝刘骞在阳阿公主宅见到她,后召她入宫,封为婕妤。赵飞燕身轻如燕,并能作掌中舞,汉成帝唯恐她乘风而去,筑“七宝避风台”令她居住,造水晶盘令飞燕作盘上舞。这和她“善行气术”(或为气功)和扎实的练习有关,所以当她在穿上南越国(今广州一带)进贡的云英紫裙在装了碧琼轻绡的高四丈的“瀛洲榭”(太液池中所起水榭)上,作《归风送远》舞时,确有飘飘欲仙之态。梁简文帝《大垂手》有“垂手忽迢迢,飞燕掌中娇,罗衣恣风引,轻带任情摇”之句。

永始元年(前 16 年)成帝立飞燕为皇后,封其妹合德为昭仪。成帝死后,哀帝刘欣即位,封她为皇太后。哀帝死后,平帝刘衍称帝,将她废为庶人,被迫自尽。

(四) 绿珠(? —300年)

晋代著名舞伎，西晋白州博白县(今广西钦州博白县，一说为玉林地区)人。绿珠姓梁，当地风俗，把珍珠看作至宝，因她生得艳丽非凡，光彩夺目，因名绿珠。绿珠长成之后能歌善舞，为当时巨富石崇以珍珠三斛购为家伎，对其极为宠爱，并在河南金谷筑了别墅与绿珠同住。绿珠喜欢吹笛，又善舞《明君》(即《昭君》，为避晋文帝司马昭讳改为《明君》)。石崇又作《懊恼曲》赠给绿珠。

绿珠善舞的《明君》，在“清商乐”中是很著名的，内容表现汉元帝时昭君出塞的一段故事。和《汉书》记载的昭君自愿请行不同，晋朝流传的故事是当作悲剧写的。石崇把《明君曲》教给绿珠，并且创制了新词：(译意)

我本良家子，和亲去匈奴。
告别还未毕，车马仪仗已前行。
赶车的人流着泪，鸟儿也在悲鸣。
哀郁到了极处，肝肠已经痛断。
泪水浸透了珠纓……

后来的诗人题赠歌舞伎人的诗，都喜欢引用绿珠的名字和事迹。庾肩吾有：“自作明君辞，还教绿珠舞。”李元操诗：“绿珠摇歌扇，金谷舞筵开。”江总诗：“绿珠含泪舞，孙秀强相邀。”绿珠的弟子名宋祗，有国色，亦善吹笛。

现在在绿珠的故乡广西博白县有一座绿珠庙，又名绿珠祠、贞烈祠。庙寺不知建于何时，现存的建筑为后世重修。绿珠仍活在故乡父老的心中。

(五) 谢尚

谢尚，字仁祖，东晋时人，他的父亲谢鲲，是当时的豫章(今江西南昌一带)太守。谢尚从小聪明异常，并且很重感情，七岁时，他的哥哥死了，他悲痛欲绝，亲戚们见到后都为他的思想感情如此早熟而惊

异。八岁时,有一次父亲领他送客。一位客人看见谢尚后,恭维他的父亲说:“满座的人,只有这小儿像颜回。”(颜回为孔子的大弟子)谢鲲听了自然颇为得意,其他宾客也纷纷恭维。不料,唯独小谢尚听了很反感。他应声答道:“这里并没有孔子,怎么能分辨出颜回呢?”客人们听了更加惊叹不已。

谢尚十多岁时,天资聪颖,刻苦好学,在当地很有些名气。他喜爱音乐舞蹈,博览众艺。当时流行一种《鸬鹚舞》,“鸬鹚”俗称“八哥”,《鸬鹚舞》顾名思义是模拟鸬鹚动作的一种舞蹈。谢尚表演此舞最为拿手。凡看过他跳《鸬鹚舞》的人,无不为其舞姿之优美,风度之洒脱而倾倒。

司徒(晋朝官职)王导,听说谢尚的名声,很器重他的才学,知道他是已故谢鲲之子后,便召他前来,准备封他一个官职。

这一天,谢尚来到王导的府上,拜见后,王导不胜喜爱。两人谈话时,王导笑问道:“听说你擅长《鸬鹚舞》,观者无不倾倒,果有此事?”谢尚欠身答道:“有此事。”王导见他答得干脆,倒有些半信半疑。于是设宴,大请宾客,要谢尚当众表演。

不多时,客人们纷纷入席。他们当中,多数人听说过谢尚有高超的舞技,但耳听有虚,早就想亲眼一看,少数没听说过谢尚的人,更是纷纷向邻座打听,相互间交头接耳。宾客云集的宴会上,呈现着一片热闹的气氛。

谢尚起身不慌不忙,走进宴席中间的一块空地上。向大家施礼后,开始了精采的表演。顿时,所有目光都一齐集中在他的身上。只见他舒展双臂,微微抖动,模拟着鸬鹚:忽而慢慢悠悠,好像鸟儿在整理羽毛;突然猛力上下抖动,又好像鸟儿在拍打双翅,客人们无不屏息注视,仿佛眨眼间,谢尚就会展翅高飞。

当谢尚用双手提起衣服的前襟,一会儿双腿弯曲,一会儿上身前倾,屈伸俯仰,宛如鸟儿在天空自由飞翔,客人们情绪达到高潮,不约

而同的伴着舞蹈的节奏,鼓掌相随。有人还乘兴击节(节是一种古乐器,用竹编成,可以拍之成声)。在热烈气氛中,谢尚旁若无人,舞出了鸬鹚的千姿百态,巧妙地用艺术造型把观众引入了幻境。王导看得入神,连连赞叹道:“名不虚传,名不虚传。”从此谢尚擅长《鸬鹚舞》的美名,更加不胫而走,远近闻名。

(六) 安叱奴

唐代安国人,安国即今乌孜别克斯坦布哈拉一带。安国人原居住在祁连山北昭武城,为匈奴所破,到葱岭一带,称月氏人,仍旧以昭武为姓,示不忘本。昭武九姓中康、安二姓同为显族。安叱奴喜舞,深得唐高祖的赏识,拜为散骑侍郎(《旧唐书·李纲传》)。这事引起轩然大波。礼部尚书李纲听到消息,气得发抖,认为这种地位卑下的人不能封官。于是上书向李渊进谏说:“古时候乐工舞人,没有谁让士大夫能看得上的。就是贤能得像子野、师襄这样的人,也一辈子只干他们那一行。唯独北齐末年的曹妙达被封为王,安马驹被封为开府,这是治理国家的人应引为鉴戒的。现在天下初定,起义的功臣还没有普遍行赏,高才硕学的人还没有擢用,却先封一个‘舞胡’为五品官,也穿上朝服,佩上玉带,在祖宗庙前行走,这怎么能为后世立规矩呢?”唐高祖李渊却泼了他一瓢凉水,对李纲说:“我已经授给他官职,不能再反悔。”

安叱奴所跳的舞,即隋“七部伎,唐九部伎和十部伎”中的《安国乐》,着紫色袄,白裤带,红皮靴,具有游牧民族色彩的舞蹈,即《胡旋》、《胡腾》之类。

(七) 武延秀(?—710年)

武则天侄孙,圣历元年(698年)突厥默啜可汗想把自己的女儿嫁给武则天的皇子,武则天同意和亲,当年就指令他侄子武承嗣的儿子武延秀(当时为淮南王)去娶这位突厥公主。并派右豹韬卫大将军阎知微、右武威郎将杨鸾庄,带着大量礼品护送武延秀到突厥迎亲。

他们西出阳关,沿着丝绸之路,来到默啜可汗的牙帐,默啜可汗一看新郎是武家人,便大发雷霆说:“我的女儿要嫁给李家天子的儿子,不嫁给武家的儿子。”并声言:“我们突厥是依附李家的,李家天子还有两个儿子嘛(指李显和李旦)。”于是借口帮助李唐复辟,带着阎知微,率兵10万袭武周。并把武延秀拘留在突厥。直到唐中宗神龙初(705年),默啜可汗又想与唐通和,就让武延秀回朝带信。这样武延秀从武周圣历元年(698年)到唐中宗神龙初(705年)一直在突厥住了六七年,他学会了突厥语、突厥歌,也学会了跳《胡旋舞》。(《旧唐书·外戚传》、《突厥传》)

唐中宗的女儿安乐公主原是武延秀的从兄武崇训的妻子,武为皇太子李重俊所杀,安乐公主喜爱武延秀的歌舞,遂于中宗景龙二年(708年)下嫁给武延秀。景龙四年(710年)皇后韦氏和女儿安乐公主合谋害死中宗李显,几天后临淄王李隆基(即后来的唐玄宗)发动武装政变,杀了韦后、武延秀、安乐公主,诸韦诸武及其亲信,都死于这次政变(《旧唐书·中宗纪》)。

(八) 梅妃

姓江名采蘋,福建莆田人,父名江仲逊,世代为医。梅妃从小聪明伶俐,九岁就能背诗经《二南》(《周南》和《召南》)。她曾对父亲说:我虽是女子,希望以此为我的志向。父亲甚为奇怪,为她命名为采蘋(《召南》里的章名)。

开元中,高力士赴福建、广东选妃,见她聪颖明丽,淡妆雅服,光彩照人,就把她选入宫中。唐玄宗李隆基大加宠幸。唐玄宗与兄弟之间极为友爱,常相聚会,总有梅妃在侧。梅妃博学多才,善写文章,自比超凡脱俗的东晋女诗人谢道韞。梅妃性情柔和,喜爱梅花,在庭院种植梅林,唐明皇题名“梅亭”。梅妃每当梅花开时常观赏赋诗,至夜间,尚恋恋不舍,唐明皇戏称“梅妃”,有《萧兰》、《梨园》、《梅雀》、《凤笛》等赋。

梅妃身材修长,轻盈婀娜,和丰腴高贵的杨玉环各有一番风韵,故梅妃有梅精之称。梅妃也是一位音乐舞蹈的全才,善吹白玉笛。她的《惊鸿舞》,以舞蹈来模拟鸿雁惊起在空中翱翔的姿态,节奏和动作变化莫测。难怪唐明皇称赞说:“吹白玉笛,作《惊鸿舞》,一座光辉。”我国模仿鸟类的舞蹈,名目繁多,从原始社会的“箫韶九成,凤凰来仪”,到梅妃的《惊鸿舞》,到绵延至今的刀美兰《金孔雀》、杨丽萍的《雀之灵》,一脉相承。梅妃实属唐代群星灿烂的一颗明星。

梅妃生性柔弱,而杨贵妃忌而智,二人避路而行,梅妃终被杨贵妃排挤到上阳东宫(即冷宫)。此后唐明皇思念梅妃,召她至翠华西阁叙旧,不胜悲切。杨贵妃赶到翠华西阁,唐明皇让梅妃藏在夹帐中。梅妃曾想仿照汉武帝陈皇后长门赋的故事,赠千金给高力士,求词人作赋,希望唐明皇回心转意,而高力士不敢答应,于是梅妃自己作《东楼赋》:

玉鉴尘生,凤奁香殄,懒蝉鬓之巧梳,闲缕衣之轻练,苦寂寞于蕙宫,但凝思于兰殿,信标落之梅花,隔长门而不见。……空长叹而掩袂,踌躇步于楼东。

唐明皇命使者封珍珠一斛秘密赐给梅妃,梅妃不受,题诗一首付与使者,诗写得悲凉宛转,使唐明皇快快不乐。诗云:

柳叶双眉久不描,残妆和泪湿红绡。
长门自是无梳洗,何必珍珠慰寂寥。

唐明皇命乐府作新曲名《一斛珠》。

安史之乱,杨妃死于马嵬坡,梅妃死于乱军之中。待唐明皇归来之后,有宦官进梅妃画像。唐明皇题诗曰:

忆昔娇妃在紫宸,
铅华不御得天真。
霜缟虽似当时态,
争奈娇波不顾人。

后来在温泉池侧梅树下得梅妃尸体,以妃礼易葬。

清洪升《长生殿·絮阁》即描绘梅妃与杨妃事。

(九) 李可及

唐懿宗时人。《杜阳杂编》：“可及善啞喉舌，于天子前弄眉眼，作头脑，连声著词，唱杂曲，须臾间，变态百数不休。是时京城不调少年相效，谓之拍弹。”他最初是歌唱滑稽表演的演员，并能编演新曲。他还是一个很有才能的编导。哀悼同昌公主的《叹百年》大型队舞，由他创编。同昌公主为唐懿宗宠姬郭淑妃所生，咸通九年，下嫁韦保为妻，皇帝赐珍宝无数，两年后公主病死，郭淑妃万分悲痛，并作挽歌悼念，李可及作《叹百年曲》献给唐懿宗，并作曲编成队舞，舞者数百人，曲子“声词哀怨，听者莫不泪下”。舞蹈盛饰珠翠，极尽奢华。李可及的另一个作品为《菩萨蛮队舞》，宣宗大中初（847—851年）女蛮国（我国云南一带少数民族）入贡，“危髻金冠，纓络被体，号《菩萨蛮队舞》，遂制此曲。当时李可及作《菩萨蛮队舞》，文士亦往往声其词。”（《杜阳杂编》、《碧鸡漫志》）云南傣族称少女为“小卜少”，亦即菩萨之意，可证李可及是根据云南少数民族舞蹈加工而成《菩萨蛮队舞》的。

(十) 关盼盼（785年在世）

唐代舞蹈家，为尚书张愔（唐名臣张建封之子）的家伎，容貌俏丽，能歌善舞，尤擅长《霓裳曲》（霓裳羽衣舞），对其他歌舞也颇精通。

关盼盼的歌舞才华因唐代著名的诗人白居易的推崇始出名。唐朝贞元（785—805年）年间。白居易考中进士后，被授为秘书省校书郎。他到徐州、泗水一带（今江苏省北部，山东省南部）旅游期间，接到徐州任武宁军节度使张愔的请柬，欣然赴约。张愔以丰盛的酒宴招待诗人，席间，谈古论今，不胜欢畅。张愔略带几分酒意对白居易说：“宅府内有一舞伎，欲唤她出来，陪酒助兴。”此时只见虚掩着的两扇厅门被轻轻推开，环佩响处轻盈地走进来一位妩媚俊俏的少女，她就是关盼盼。盼盼入席后，陪客人稍饮数杯，即欠身离席，翩翩起舞。她身穿

红色纱裙，体态轻盈，舞起来，忽而如轻风吹拂，在人眼前时隐时现；忽而似红玉雕像，静中有动，动中有静，真是美的化身，令人心旷神怡。又加上刚饮罢酒，舞起来，乘着飘飘然的醉意，更添了几分娇妍。白居易看得入神，诗兴大发，立刻向主人要来纸墨，即兴题诗相赠。诗云：“醉娇胜不得，风嫋牡丹花。”把关盼盼酒醉起舞的姿态比喻为在微风中摆动着的雍容华贵的牡丹，形象逼真，惟妙惟肖。此诗不胫而走，一时传遍江苏。然而关盼盼的晚年却是在孤独和凄凉之中度过的，张愔后来升任兵部尚书，可是还未到任就死了。张愔死后，盼盼因钟情于张，不愿出嫁，守在徐州旧宅中，宅中有一小楼，名曰“燕子楼”，关盼盼就终老于此楼中。

白居易后来在一个偶然的场合中从诗友张仲素那儿了解到关盼盼在寂静的小楼中孤寂地打发着她的有生之年的景况，不觉感慨万端。当夜写下《燕子楼》诗三首，仅摘其一：

钿晕罗衫色似烟，几回欲著即潸然，
自从不舞《霓裳曲》，叠在空箱十一年。

足见诗人对关盼盼的同情和感伤。楼以诗名，人因诗重，关盼盼与燕子楼故事遂得以流传久远。燕子楼现在已列为江苏省徐州市的著名古迹之一，在徐州云龙公园内知春岛上，高二层，回廊曲折，下临碧水，水声潺潺，是对盼盼忠贞情意的纪念。

(十一) 韦皋(745—805年)

韦皋，字城武，是唐朝中叶的一位政治家。贞元初年(784年)，他出任剑南西川节度使，至元和元年(806年)病故，治理西南地区长达二十一年。这一段时期，他致力于消除唐与南诏的敌对状态，恢复唐与南诏的友好关系。在此基础上，他还积极地促进了双方的文化艺术交流。韦皋在历史上为促进民族团结所建立的功绩，是值得后人称赞的。

南诏位于现今的云南省。唐朝初年，南诏臣属于唐，双方友好往

来,关系比较正常。但是到了唐朝中期的天宝九载(750年),唐出兵征讨南诏,迫使南诏断绝了与唐的往来,转而投向吐蕃。南诏与吐蕃的联合,构成了对唐朝西南边境的威胁。

三十多年之后,公元784年,当韦皋出任剑南西川节度使时,情况有了一些变化。据《旧唐书·南诏传》说南诏臣属吐蕃后,“吐蕃役赋‘南蛮’重数,又夺诸‘蛮’险地,立城堡,岁征兵以助镇防……”。沉重的赋役激起了南诏的强烈不满。南诏王表示愿与唐朝讲和。同时唐德宗在李泌的劝说下,也倾向于联南诏以抗吐蕃,进而消除边境地区的威胁。韦皋走马上任后,抓住这一时机,发挥外交才能,代表唐与南诏议和,给南诏金印。通过施展他熟练的外交手腕,缓和了唐与南诏的矛盾,并帮助南诏趁机袭破吐蕃。贞元十年(794年)唐朝派使者袁滋,同韦皋一起来到大理,持节册封异牟寻为南诏王。至此,在韦皋的努力下,唐与南诏的友好关系恢复了。古代名舞《南诏奉圣乐》就是在这种友好关系中产生并传入中原的。

公元800年,“南诏异牟寻遣使诣剑南西川节度使韦皋,言欲献夷中歌舞。”这里说的“夷中歌舞”,即南诏地区的民族歌舞。南诏使者杨嘉明带领歌舞团来到成都,先向韦皋表演了一番。韦皋看后,很感兴趣,立即组织乐工舞人把南诏的歌舞进行加工整理。在保留歌舞原有民族特色的基础上,巧妙地把汉族的文化艺术融合进去,组合成一部气势雄伟的大型歌舞,取名《南诏奉圣乐》。

《南诏奉圣乐》据《新唐书·礼乐志》说:“用黄钟之均(详见后),舞六成,工六十四人,赞引二人,序曲二十八叠。”就是说舞分六段,用演员六十四人跳,负责引舞念致语(朗诵)的两个人,用曲子二十八叠。并运用舞蹈队形的变化,以“南诏奉圣乐”作为歌舞的总主题,分别组成这五个字形,表示对唐朝的尊敬。在庞大乐队伴奏下,首先,舞蹈队形组合成“南”字。然后手执羽翟,分成四列而舞,并跪下高唱颂歌。“每拜跪,节以钲鼓”。继而起身再舞。每组成一个字,都要这样

进行。气势雄伟,非常壮观。

韦皋不仅用组字体现这部南诏歌舞的总主题,而且进一步融合汉族文化,把原来歌舞中的南诏歌曲,按照唐时的音乐声律“黄钟之均”进行加工整理—即用黄钟,宫之宫(相当于C调,军士唱);太簇,商之宫(相当于D调,女声唱);姑洗,角之宫(相当于E调,女声唱);林钟,徵之宫(相当于G调,男声独唱);南吕,羽之宫(相当于A调,独唱)等五声宫调,在歌舞中进行变调演奏,大大提高了这部歌舞的艺术性(《新唐书·礼乐志》)。

由于韦皋指导南诏歌舞的加工整理,是在原有的民族歌舞基础上进行的,所以南诏歌舞团及其庞大乐队的乐师们很快就演出了这部歌舞。由此可以看出韦皋善于巧妙地融合了唐与南诏两地文化,表现了高超的艺术才能。

韦皋后来曾随歌舞团一同到唐朝的都城长安献演。唐德宗亲自观看演出,并令唐朝的乐工学习演奏,“自是殿庭宴则立奏,宫中则坐奏”。可见,唐朝当时是非常欣赏这部歌舞的。

为了促进文化交流,韦皋在成都还设立学校,大量招收南诏子弟入学:“选群‘蛮’子弟,聚之成都,教以书数。”“群‘蛮’子弟学于成都者,殆以千数”。韦皋的这一措施,把先进的唐朝文化传入了少数民族地区。

唐贞元二十一年(805年),唐德宗李适病死。顺宗李诵继位后,为了抑制方镇割据势力,曾经重用王叔文、王伾等人,进行了一场革新运动,史称“二王八司马改革”。在这一场政治变革中,韦皋身为节度使,是方镇割据势力的代表。他为了维护自己的政治地位,与其他割据势力结成联盟,拥立太子李纯为帝,把革新派的人都贬、杀干净,把顺宗也幽禁起来,扼杀了这一场改革运动。公元806年,韦皋暴病而死,时年六十一岁。

韦皋死后,后人对他有不同的评价。但韦皋在治理西南时期,积

极促进民族团结和文化交流,主持整理加工《南诏奉圣乐》,培养南诏少数民族学生等措施,是应当肯定并值得称赞的。

(十二) 王屋山(961年在世)

南唐中书侍郎韩熙载家伎。以善舞《六么》(一名《绿腰》)著称。韩熙载为人率性自任,尤好音乐舞蹈。南唐后主李煜即位之后,对来自北方的官吏颇多猜疑,所以韩熙载故意纵情声色以避祸。他经常延请状元郎粲,僧人德明,教坊使李家明在宅中夜宴。李后主很想知道韩熙载夜宴中烛下歌舞、觥筹交错的情态,就令画院待诏顾闳中深夜到韩府窥视,顾闳中只好靠目识、心记,然后绘图献给李后主,这就是举世闻名的珍品《韩熙载夜宴图》。王屋山在韩的家伎中舞艺超群,俊惠非凡,舞姿轻柔,尤擅长舞《六么》,因之也最受韩熙载宠爱。王屋山所舞的《六么》在南唐是唐代留下的传统节日,属软舞。

唐贞元年间(785—805年)乐工进献唐德宗李适乐曲一首,李适命乐工摘录其中精采部分,因名《录要》,后改为《绿腰》、《六么》,而且广为流传,因之白居易诗有“《六么》水调家家唱”之句。《绿腰》的舞态轻盈柔曼,节奏多变,有低回婉转,也有急速如流风迴雪。唐李群玉曾有精彩生动的描绘:

南为有佳人,轻盈绿腰舞。

……

低回莲破浪,凌乱雪萦风。

坠珥时流盼,修裙欲遶空。

唯愁捉不住,飞去逐惊鸿。

(《长沙九日登东楼观舞》)

经过了一个多世纪,在南唐,该舞仍保留着,并经常在贵族士大夫家和民间演出。《韩熙载夜宴图》中有一段以王屋山舞《六么》为中心的生动描绘:王屋山生得娇小玲珑,着一袭天蓝色窄袖长衫,腰间束带,侧脸侧身,双臂成半圆形背于身后,左足微微抬起,似欲踏地。

伴奏者：韩熙载击大鼓，李家明拍板，家明妹李伎弹琵琶，一男一女正在合乐拍手，是一个间歇的动势场面，乐舞还在进行中。如此写实性舞蹈绘画，完美无缺地保留至今的可说绝无仅有，使千年以后的我们有幸一睹王屋山的丰采和优雅柔美的舞姿。

（十三）严蕊

历史上有很多歌舞伎人不但能歌善舞，而且多才多艺，像南宋的严蕊就是其中的佼佼者。严蕊字幼芳，是浙江天台营妓，博古通今、琴棋书画、丝竹弹唱样样都是能手，尤善歌舞。《齐东野语》说她色艺冠一时，四方闻名，有的人不远千里而来，只想见她一面。按宋代制度，官府摆酒宴，都要召歌舞伎人承应，有一天台州太守唐与正（字仲友）请她歌舞，同时也想试一试她的才学，那时正是桃花盛开的季节，酒宴上就以“红白桃花”为题让她填词，严蕊略加思索就挥笔填好一阙《如梦令》：

道是梨花不是，道是杏花不是，白白与红红，别是东风情味，
曾记，曾记，人在武陵微醉。

因为她的聪明和快捷，又因为她的词很有新意，得到了唐与正的赞赏，赠给她缣（音 jiān，细绢）帛两匹。她的名声传扬出去，想不到却遭到了一场厄运。原来这个唐太守自恃才高，而且很讨厌道家，言谈中得罪了当时任提举官的朱熹。朱熹受人挑拨特意到了台州，要找唐与正的岔子，得知他和严蕊曾有来往，遂横加罪名：说他堂堂太守，竟和一个下贱的营妓胡闹，把严蕊入狱一个月。朱熹没有料到严蕊纤细的身材，却有铁石般的意志，即使被打得遍体是伤，却没说一句涉及唐与正的言词。朱熹奈何她不得，只好把她发到绍兴，使她受尽了苦楚，还是得不到她的供词。狱吏假惺惺地诱骗她说：你干嘛那么傻，受这个罪，早一些承认就不会挨打了，况且已经断罪不能再重判。严蕊回答说：“我是被人家看不起的歌舞伎人，纵然和太守有暧昧关系，也不至于是死罪。但事情总有个是非真假，我不说假话诬蔑一个士大

夫,就是死我也不会诬陷好人。”她的言词这样正直坚定,狱吏听了也肃然起敬。他们软的不行,又来硬的,用杖痛打,两个月间打得险些死过去。这时严蕊的名声却愈来愈好,得到了更多人的同情。据说还传到宋孝宗皇帝赵存那里。后来朱熹调任,由岳商卿接任,他怜惜严蕊的遭遇,也受到一些舆论的压力,就命严蕊为自己申诉。这时严蕊已被折磨得奄奄一息,她却不假思索口占一阕《卜算子》:

不是爱(原作受)风尘,似被前缘误,花落花开自有时,总赖东君主。去也终须去,住也如何住,若得山花插满头,莫问奴归处。

最后判她从良,在伎籍销了她的名字。据说她嫁给了一个宗室的近亲,一场风波算平息了。因为这件事,严蕊得了侠女的美名,而大理学家朱熹,被讥为“大贤也会办错事”。明人凌濛初著《二刻拍案惊奇》把严蕊的事编写成小说广为流传。还因她的词作而称之为桃花神的。

(十四) 朱帘秀

朱帘秀,姓朱行第四,元代杂剧早期著名演员。戏路很宽,《青楼集》说她:“驾头、花旦、软末泥等,悉造其妙”。胡祇遹《紫山大全集》、《朱氏诗卷序》描绘这位杂剧表演艺术家:“众艺兼并,冠而道、圆颅而僧……为母则慈贤,为妇则孝贞,媒妁则雍容巧辩,闺门则旖旎娉婷……寒素则荆钗布裙,富艳则金屋银屏,九流百伎,众美群英,外则曲尽其态,内则详悉其情,心得三昧,天然老成,见一时之教养,乐百年之升平。”因之为后辈尊称为朱娘娘。她的弟子赛帘秀、燕山秀为元中期的杂剧演员,继承她的衣钵,赛帘秀嗓音高亢,声遏行云,人称古今绝唱,燕山秀“旦末双全,杂剧无比”。

(十五) 红娘子

绳妓,姓名不详,原是踩绳艺人杂技班首领,后为闯王李自成义军中女将领。吴伟业《绥寇纪略》卷九:“……红娘子绳伎女也,获信(指李岩),强委身事之,信不得已而从。后承间窃归,为杞人所执。红

娘子来救，饥民开门纳贼。”

戴笠《怀陵流寇始终录》记载尤为详尽，崇祯十三年十二月，李闯王到了河南，已有兵十余万人，当时河南杞县李信（岩原名信），倜傥有才略，曾用千金赈济灾民，深得民心，红娘子率众攻下开封，擒住李信，红娘子自愿嫁给李信，其后李信被人告发下狱，红娘子来救，得到饥民的帮助，救出李信，投奔了闯王。

从一段歪曲农民起义军的形象的材料中，我们不难看出，身怀高空绝技的杂技艺人红娘子，确是一位英勇的、敢爱敢恨、性格豪爽、品格高尚的女中豪杰。

（十六）魏长生（1746—1802年）

字婉卿，俗呼魏三，四川金堂人。清高宗乾隆甲午（1774年）以后到北京演出，先在双庆部，演出秦腔跷工戏《滚楼》（春秋时伍辛和黄赛花的故事），轰动一时。魏长生演戏，技艺精湛，令观众耳目一新。民间也盛赞魏长生的表演和技艺，尤其他的跷功。据记载：“《滚楼》一出最多情，花鼓连相又打更；谁品燕兰成小谱，耻居王后魏长生。”

魏长生在北京演出成名之后，却遭到许多非议，还曾因车马漂亮一些，遭到御史大夫的棍杖。乾隆五十年（1785年），北京禁演秦腔，过了三年，当他40岁时曾到过繁华的扬州，在那儿演出一次，获得千金的收入。传说当他泛舟湖上，即兴高歌时，歌声回荡四方，很多画舫被歌声吸引聚拢在他的周围。当地的演员如郝天秀以模仿他的表演而得名，可见他的高超艺术，影响之大。据说当他近60岁时，约在嘉庆六年（1801年）重又回到北京，这时他须发斑白，虽饱经沧桑，但风采依旧，仍惹人注目。在他演出《表大嫂背娃子》时，不幸在后台结束了他的一生。

魏长生是一位有才华、有创造性的著名民间艺人。最初他演的是表情细腻的做工戏，如《滚楼》、《铁弓缘》、《铁莲花》、《香联串》等。他的可贵之处在于有创新，同时对艺术和技巧的态度是极为严肃认真

的,他的技艺,可说是达到了炉火纯青的地步。《日下看花记》对他作了这样的评价:“其志愈高,其愈苦,其自律愈严,其爱名之念愈笃,故声容如旧,风韵弥佳,演武技气力十倍。”这是十分中肯的。

(十七) 梅兰芳(1894—1961年)

京剧表演艺术大师,字畹华。江苏泰州人,1894年农历9月24日生于北京梨园世家。祖父梅巧玲为京剧名旦“同光十三绝”之一。梅兰芳8岁学戏,9岁从名旦吴菱仙学唱青衣。1904年10岁时第一次登台扮演《长生殿·鹊桥密誓》的织女。又向名旦秦稚芬和丑角胡二庚学花旦戏,刻苦练习昆曲、武功和跷功,为艺术创造准备了坚实的基础。

1913年及1914年,梅兰芳先后两次南下上海演出,以《穆柯寨》的穆桂英形象轰动上海,并观摩上海表现近现代和当代题材的“新戏”,受到上海新式舞台、布景、服装化妆的启发,排出了第一个时装新戏《孽海波澜》,又一次轰动上海,上座经久不衰。还有不少日、英、美等国家的观众。独树一帜的梅派艺术渐趋形成。特别是1915年4月至1916年9月,梅兰芳排演了时装新戏《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》;及古装新戏《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》,以及传统昆曲戏《思凡》、《佳期拷红》等,在继承传统和锐意革新方面,都有很大成就。梅兰芳整理的传统戏,有《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《金山寺》、《奇双会》、《二堂舍子》等代表性剧目。

梅兰芳曾于1919、1924、1956年先后三次访问日本,把祖国的京剧、昆曲艺术介绍到国外,受到日本观众热烈欢迎和评论界的高度评价,影响深远。在东京、大阪上演的剧目有《天女散花》、《思凡》、《虹霓关》、《琴挑》、《廉锦风》、《麻姑献寿》、《红线传》、《洛神》等。《醉酒》由日本宝塚少女歌剧团移植公演。日本还拍了电影、灌制了唱片,广泛流传。

梅兰芳1929至1930年赴美国演出,受到各界人士的热烈欢迎,

并被授予文学博士学位。

1935年他应邀赴苏联在莫斯科、列宁格勒两地演出，结识了高尔基、斯坦尼斯拉夫斯基、爱森斯坦、梅耶荷德等著名文学艺术大师，受到他们的推崇。梅兰芳的表演，被誉为梅兰芳表演体系。

1937年，抗日战争爆发。上海沦陷后，梅兰芳蓄须明志，拒绝演出，表现了崇高的民族气节。

1949年，任中国文联副主席、中国戏曲研究院院长、中国京剧院院长等职，1961年8月8日，在北京病逝。他的榜样和精神永垂史册。

(十八) 欧阳予倩(1889—1962年)

原名立袁，号南杰，艺名莲笙、兰音、桃花不疑庵，湖南浏阳人，祖父欧阳中鹄是有名的学者，戊戌变法失败英勇就义的六君子之一的谭嗣同，和维新派人物唐才常都是他的学生，而唐才常又是欧阳予倩的蒙师。他自幼除读“四书五经”外，还学习英文、地理等。六君子的被害，不能不在他童年的心中掀起波澜。在长沙经正学校读书时受该校教员同盟会会员的启发，1903年刚满15岁，就东渡日本入成城中学学习。日本文部省公布“取缔清国留学生”，于是全体留学生愤而回国。是年与刘问秋(原名韵秋)结婚。刘问秋是一位能诗能画又善于料理家务精明能干的人。这位终身伴侣，给了他极大的帮助。欧阳予倩步入戏剧的殿堂是1907年在日本早稻田大学文科学习的时候，参加了李息霜、曾孝谷创办的春柳社，1907年6月在东京本乡座演出了由美国斯托夫人原著《汤姆叔叔的小屋》改编的《黑奴吁天录》，这是中国话剧的开端。他以莲笙的艺名饰剧中美国绅士解尔培的儿子小乔治和表演四少女舞，这是他在舞台上出现的第一个角色。因为《黑奴吁天录》写的是美国黑人反对种族歧视的问题，当时华工在美国同样遭到虐待，比黑人有过之而无不及。上演该剧的目的是要惊醒国人。现在日本早稻田大学演剧博物馆还藏有《黑奴吁天录》上演说

明书,已成为中国话剧史的珍贵资料。接着上演了法国萨多的《热血》(又名《热泪》、《杜司克》[日]田口菊町译),欧阳予倩饰女主角杜斯克,表演十分成功,在留学生中反响强烈,并在日本文艺界得到很高的评价。

从1907年到1916年近十年间,欧阳予倩致力于话剧艺术,并把这种新的戏剧形式引进国内,最初称“新剧”或“文明戏”,后来称话剧。在“辛酉会”、“新剧同志会”、“春柳剧场”,他和陆镜若等一起演出了《家庭恩怨记》(扮小桃红)、从日本移植的《不如归》(据德富芦花小说改编),他从浪子到乳娘都扮演过。1913年开始将中国的文学名著《红楼梦》改编为话剧,第一出戏是《鸳鸯剑》,获得极大成功,此后又编演了《王熙凤大闹宁国府》和《黛玉葬花》。春柳社的活动对于我国初期话剧起了启蒙作用。欧阳予倩对初期话剧的贡献是不可磨灭的。

欧阳予倩从事话剧演出时,已对传统的戏曲,特别是京剧、昆曲有了浓厚的兴趣,并向筱喜禄(陈祥云)、江梦花、薛瑶卿等人学到不少东西,加之他有天赋的好嗓子好身段,经过刻苦钻研,于1916年,在上海第一舞台正式下海,成为京剧演员,并从事京戏的创作工作,历时十五年,自成一派,一时与京剧大师梅兰芳齐名,被誉为“北梅南欧”。他除演出传统剧目外,还根据古典文学名著《红楼梦》改编成京剧《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《黛玉葬花》、《晴雯补裘》、《鸳鸯剑》、《摔玉请罪》等,根据《聊斋志异》改编的剧目有《晚霞》、《青梅》、《嫦娥》等,显示了他的文学素养和勇于革新的精神。他还新编了《人面桃花》以及《杨贵妃》、《潘金莲》等,后两出戏他出于对妇女的同情,写得与众不同,当时被一些人视为翻案戏。他尝试用京剧形式反映现实生活,创作了不少时装新戏,如《哀鸿泪》。这个戏同情灾民,讽刺发慈善财的人,其中的“卖西瓜歌”流行一时。欧阳予倩编演的戏大都具有浓厚的反封建色彩。不论思想内容以及语言、结构等方面,都有革新和创造。1921年他尝试用办学校的办法培养戏曲演员,在南通办了“南通

伶工学校”，开戏曲办学校之先河。

抗日战争爆发后，他积极参加抗日救亡活动，和郭沫若、田汉、夏衍等在上海联合戏剧界同志组成了上海戏剧界救亡协会，主持上海戏剧界救亡协会歌剧部，和周信芳留在孤岛坚持救亡活动，在租界内组织了中华京剧团，编写了京剧《梁红玉》、《桃花扇》，改编了《渔夫恨》等具有强烈抗日思想的剧目，因此受到日本侵略者和汉奸的威逼迫害，不得不离开上海去香港。1939年又由香港到桂林，创办广西艺术馆，并兼任桂剧实验剧团团长，致力于桂剧改革工作，编导了《木兰从军》等桂剧，起到了抗日宣传的作用。同时，也对培养桂剧人才和革新桂剧表演艺术作了贡献。著名桂剧表演艺术家尹羲就是他的得意弟子。在话剧方面他还创作了《忠王李秀成》、《越打越肥》、《归来夜话》、《言论自由》等。《越打越肥》以讽刺喜剧的手法写了广西军阀和他们的亲戚走私发国难财，具有强烈的时代感，表达了人民对日寇和汉奸、卖国贼的愤怒。他还与田汉等组织了盛大的“西南第一届戏剧展览会”，不少抗敌演剧队都参加了演出，在当时是一次进步戏剧力量的大检阅和大会师，为中国戏剧史谱写了重要的篇章。

中国人民政治协商会议开会前夕，欧阳予倩全家被接到北京，参加政协筹备工作。不久他被任命为中央戏剧学院第一任院长。这位学识渊博、经验丰富的艺术家、戏剧教育家，以极大热情投入戏曲教育工作，辛勤地培育出一批又一批的著名导演艺术家、表演艺术家和舞台美术家。他在领导工作十几年中，为学院教学打下了深厚的基础。

欧阳予倩在对外文化交流特别是中日文化交流方面，也作出了卓越的贡献。他在繁忙的行政事务工作之余，仍很注重理论研究工作，总结艺术工作的经验，探索艺术发展的规律，在科研著述方面也是硕果累累。在话剧方面他著有：《演员必须念好台词》、《话剧向传统学习的问题》、《关于继承传统研究斯坦尼斯拉夫斯基体系》等；戏曲

方面论著有《论桂剧——关于旧剧改革》、《谈粤剧》、《中国戏曲研究资料初辑序言》等；舞蹈方面有：《唐代舞蹈》、《发扬我国舞蹈艺术的优良传统》等。他的结合现实，深入浅出，并有独到见解的艺术评论，大部收在《一得余抄》中。

他曾当选为第一届全国政协委员，第一届全国人民代表大会代表。曾任中国文联副主席、中国戏剧家协会副主席、中国舞蹈家协会主席。

第三章 乐部类叙

关于中国传统音乐的历史发展,从宏观角度考察,自远古迄近代以前的古代音乐,大抵可分为以下四个阶段:

一是原始乐舞阶段;

二是以钟磬乐(金石之乐)为代表的先秦乐舞阶段;

三是以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段;

四是以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段(参阅黄翔鹏:《论中国古代音乐的传承关系》)。

从传统音乐的基本体裁和形式及其在音乐构成的特点上考察,传统音乐一般又区分为歌舞音乐、民歌和古代歌曲、说唱(曲艺)音乐、戏曲音乐及民族器乐“五大类”(参阅《民族音乐概论》)。

本书第一章《中华乐舞的历史沿革》已概述了传统乐舞的发展历史。在这一章里,我们将按上述“五大类”的区分,从音乐发展的角度进一步介绍与舞蹈紧密交织的歌舞音乐,以及其他几种相对独立的音乐类别。

第一节 歌舞音乐

一、历史简述

(一) 歌、舞、乐浑然一体的时代

歌舞是诗歌、音乐、舞蹈紧密联系的艺术,是人们最早创造和运用的音乐体裁之一。我国古老文献中有不少关于远古歌舞的零星追记。《尚书·益稷》:“夔曰:‘於!击石拊石,百兽率舞,庶尹允谐’”,《吕氏春秋·古乐篇》:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕……”,这说明早在远古原始氏族社会中,我国歌舞艺术便已产生。我们还可以看到,原始歌、舞、乐是紧密相联浑然一体的。

青海大通上孙家寨出土的新石器时代舞蹈纹彩陶盆,舞者整齐划一的动作,离不开音乐(歌唱)的节律。从出土的新石器时代骨笛、骨哨、陶埙、石磬、陶铃等乐器可以看出,当时的音乐已有相当水平,与彩陶盆反映的当时的舞蹈发展水平是相一致的,与上述文献反映的情况也是吻合的。

结合民族学、人类学的材料来看,原始时代的歌、舞、乐,其浑然一体密不可分的现象不仅是普遍存在的,而且与人们的劳动、生产、战争、爱情,以及原始宗教和巫术等活动交织融汇在一起。我国原始时代的乐舞概莫能外。

尽管作为独立艺术的器乐、声乐,其萌芽或在远古时代已露端倪,但“音乐”一词,直到战国晚期才首次在《吕氏春秋》中出现。在此之前,音乐或称“音”,而“乐”则指诗、舞、乐综合艺术。“乐”的这一宽泛含义,直到经汉代人整理的《乐记》中仍然保留。这足以说明上古乐、舞不分家的事实。

传说舜时作有乐舞《韶》，据说是得之于天上的含有神圣性的宗教乐舞。《韶》又称《箫韶》，这是因为它的主要伴奏乐器是由若干管子编成的“箫”（排箫）。这一乐舞在周代被列为“六乐”（六代乐舞）之一，一直被后世广泛用于多种场合。夏禹之乐《大夏》，也因为主要的乐器是用竹、苇制成的管乐“箫”，故称《夏箫》。这也说明上古乐、舞两者之间的紧密关系。

夏、商、周统治者在宫廷中建立了庞大的演出机构，掌管乐舞表演事宜。商代甲骨文中“奏舞”、“庸舞”、“龠祭”等字样。“奏舞”可能是一边演奏乐器，一边跳舞。“庸舞”则是击大铙（庸即大铙）而舞。“龠祭”是一边吹龠，一边跳舞。周代整理、加工编排《六舞》、《小舞》，其伴奏乐器已使用金石之乐（钟磬乐），贵族以这些乐舞作为教育“国子”（公卿士大夫子弟）的课业。

孔子办私学，以“六艺”教授生徒。《诗经》三百篇，不仅可以“弦歌之”，而且也是“舞诗”。（《墨子·公孟》）反对儒家的墨子曾攻击孔子“弦歌鼓舞以聚徒”。歌、舞、诗、乐之关系，由此可见一斑。

《韶》、《大武》等乐舞，代表了当时音乐、舞蹈的最高水平。孔子听了庄严宏丽的《韶》乐的演奏，“三月不知肉味^①，曰：不图为乐之至于斯也”。又称《韶》“尽美矣，又尽善也”。但到秦汉以后，它们变成了僵化的仪式在郊庙祭祀中应用，代之而起的是“俗乐”，即在民间歌舞艺术基础上发展起来的新兴歌舞大曲。

（二）歌舞大曲时代

汉代统治者也喜爱歌舞作乐。《汉书·礼乐志》载：“是时，郑声尤甚……贵戚五侯定陵、富平外戚之家淫侈过度，至与人主争女乐”。社会上之富有者，“钟鼓五乐，歌儿数曹”；中者也“鸣竽调瑟，郑舞赵讴”。（《盐铁论·散不足》）汉代“百戏”兴盛，从宫廷到民间广泛流行，

^① “三月不知肉味”应作“三日不知肉味”，此说见于省吾《论语新证》。

一般家庭也以“倡优奇变之乐”即“百戏”娱乐宾客。（《盐铁论·崇礼》）百戏中有杂技、武术、幻术，也有音乐舞蹈，如乐队演奏，歌唱，鼓乐车，模拟鸟兽的舞蹈（即“鱼龙漫衍”之戏），《七盘舞》，《巾舞》，舞袖，建鼓舞等。《七盘舞》即《盘鼓舞》，鼓同时又是乐器，放在地上供舞者踏踩，鼓腔内填有糠，既可以承受舞者的重量，又能发出一定音响。《建鼓舞》见于各地出土汉画像石，舞者多为男子。他们既是击鼓的乐人，又是舞者。两人分立建鼓两边，相对而击，舞姿或作“骑马蹲裆势”，或作“箭步”，舞姿雄健，极富粗犷豪放之情。

汉代的相和歌，初为北方民间流行的“徒歌”；后来发展为“一人唱、三人和”的“但歌”；再后成为“执节（鼓）者歌”、“丝竹更相和”的相和歌。相和歌的最高形式是相和大曲，用于娱乐而非用于仪式。它有歌有舞，除有多节反覆的歌舞音乐外，有时还在曲前（偶尔也在曲中）加进华丽而抒情的“艳”，在曲后加上强烈快速的“趋”，和作为尾声的“乱”。《宋书》卷二一《乐志》载有《东门》、《西山》等 15 首大曲歌词，但有关舞蹈的记载却很少。从“凡诸大曲竟，《黄老弹》独出舞，无辞”（《乐府诗集》卷四三引《古今乐录》）这一记载看，大曲中有助琴、箏、筑、笙演奏“但曲”《黄老弹》作为伴奏的舞蹈部分。

魏晋以后，相和大曲发展为清商大曲。清商乐中原有曹魏时期铜雀伎表演的音乐舞蹈；东晋南迁，又吸收“江南吴歌”，和“荆楚西声”。北魏统一北方，南进淮汉及寿春地区，得到江左所传“中原旧曲”及吴歌、西曲，总称“清商乐”。从此，清商在南北朝都有流传。

隋统一中国，获宋、齐旧乐，于太常寺置清商署管理，称之为“正乐”、“正声”（《隋书·音乐志》）。此时的清商乐，还吸收了《巾舞》、《拂舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《巴渝舞》、《白紵舞》、《前溪舞》、《明君舞》等许多舞蹈。其中一些是自晋以来数百年长演不衰的著名舞蹈。

隋炀帝定九部乐，改清商伎为清乐，有歌曲，也有舞曲，乐器则有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箏篥、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五

种。比相和及清商乐增加了钟、磬等雅乐乐器,音响更为丰富。

从汉代北方丝绸之路开通起,胡乐胡舞传入内地并广为流行。在唐代,清商乐大曲与胡乐大曲融合,充分吸收外国及少数民族乐舞的精华,以法曲大曲为代表的唐代歌舞大曲,是中国古代歌舞音乐发展史上最辉煌的标志。唐大曲曲式结构一般有三部分:第一部分是“散序”,为节奏自由、反覆多遍的器乐演奏。第二部分是“中序”,节奏较慢,歌唱为主,器乐伴奏,舞或不舞无严格规定。第三部分是“破”或“舞遍”,以舞蹈为主,是不断加快的热烈快速的乐章。白居易《霓裳羽衣歌》诗及自注,生动地描绘了这一著名法曲大曲的表演情况,为唐代歌舞音乐的高度发展留下了辉煌写照。

《霓裳羽衣曲》的前身是《婆罗门曲》,是来自西域的胡乐大曲。经过加工,加上据说是唐玄宗所作“散序”——一曲前节奏自由的器乐引子,是相和大曲以来的中原传统。《霓裳羽衣曲》是外来胡乐与传统俗乐完美结合的范例。

从先秦到汉唐,歌舞乐在中国音乐史上一直居于核心地位。尽管春秋战国以来其他音乐门类逐渐形成并独立,例如器乐中的琴乐,但歌舞(乐舞)的中心地位却未曾动摇。不过,宋、元以后歌舞音乐中的大曲逐渐衰退,歌舞日益走向民间,从新的方向继续向前发展。另一种综合音乐、舞蹈、文学等多方面因素的艺术形式则悄然兴起,揭开了中国音乐史的新篇章,这就是中国的戏曲,时代的新宠儿。

(三) 宋元以后的歌舞音乐

宋代舞乐继承唐代传统,其宫廷“队舞”和歌舞大曲多承袭唐代,但它是选择地吸收唐代影响最大、技艺水平最高的表演性俗乐舞蹈,而不是搬演九、十部乐及坐、立部伎之类,并且在吸收中有所改革,有所发展。

宋代也部分继承了唐代大型歌舞套曲——歌舞大曲。但不再是整个搬演,而是从长达数十段的唐代大曲中采选一部分,名之曰“摘

遍”。表演形式仍是器乐、歌唱、舞蹈结合，但音乐和曲式已大大简化。南宋史浩《鄮峰真隐漫录》卷一载有全套《柘枝舞》的表演程式和歌词，其中有大曲《歌头》、《曲破》，但所用音乐比较简单，声乐只唱《歌头》一遍、《柘枝令》两遍，用到两个曲调。为歌舞及进场出场伴奏的器乐，共奏《引子》、《三台》、《歌头》等七曲各一遍，《柘枝令》两遍。其中《歌头》与《柘枝令》，和歌唱曲调相同，这样一共奏了八个曲调。

北宋时还把《曲破》从《大曲》中间区分出来，作为独立形式运用。但到南宋，《曲破》、《大曲》以及《缠达》（原是艺术歌曲唱赚中一种形式，也用于说唱、歌舞、戏曲）相互混淆，几乎凡是较盛大场面的歌舞音乐，都被称为“大曲”。

宋代大曲既有继承改编前代的，也有许多新创作的作品。一部分宋代大曲，不含人物情节，只重音乐舞蹈和朗诵表演；有的规模较大、结构复杂，是较完整的队舞形式。另一部分是表演人物故事的大曲，如运用《曲破》的歌舞《剑舞》，前半部分扮演鸿门宴项庄舞剑的故事，后半部分扮演唐代公孙大娘舞《剑器》的故事；其他还有《南吕薄媚舞》和《渔父舞》等。汉唐以来，歌舞音乐中开始出现有故事情节的的作品，到宋代刻画人物形象、扮演故事情节的歌舞有了很大发展，可以说我国的歌舞剧，在宋代已开始形成独立体系。

宋代“杂剧”渐兴，它在各种音乐艺术中的重要性越来越突出，进而占居首要地位。《都城纪胜》载南宋宫廷中，“散乐，传学教坊十三部，唯以杂剧为正色”，这说明它已经超过隋、唐以来曾占首要地位的歌舞，成为一种最高的、新兴的艺术形式。

宋代宫廷杂剧，包含“艳断”、“正杂剧”、“散段”三个部分，称为“三段”。每次演出或只前两部分，称为“一场两段”。演出前后用器乐奏一曲《曲破》，作前奏或收尾，称为“断送”。宫廷宴会时，杂剧常和歌舞相间演出：先由舞队表演，舞毕，由舞队勾杂剧入场；杂剧表演时，舞队仍留场中，待杂剧表演完毕，舞队才出场。南宋时，杂剧已开始不

与歌舞相间演出,而是单独表演,说明它已成为独立的表演艺术门类,深受各阶层的欢迎。

杂剧和其他音乐艺术一样,不是孤立发展的,它不断从其他姐妹艺术中吸收有益的养料丰富自己。杂剧吸收歌舞大曲音乐,就十分明显。如唐代有《六么》歌舞大曲,宋代有《崔护六么》、《莺莺六么》等杂剧;唐有《伊州》、《渭州》、《石州》等歌舞大曲,宋代有多本杂剧采用它们的曲调。但是,宋人在歌舞与杂剧之间的区分很清楚。杂剧虽然吸收歌舞中的音乐成分,但它是戏剧而不是歌舞。

宋代宫廷,欣赏舞蹈为乐的风俗仍然存在。宫廷中“队舞”形式出现的舞蹈有一定的程式,并具有新的戏剧因素。如角色分类及表演,加进演员的歌唱、致词。“纯舞蹈”的表演虽然也还受到宫廷及社会上一部分人的喜爱,如被称为“柘枝颠”的寇准对《柘枝舞》的酷爱,但从宋至清,表演性的舞蹈却日趋衰落。

另一方面,宋以来民间舞蹈的形式则日趋多样。宋代民间舞十分兴盛,每逢农历新年、元宵、清明等节,民间都要举行庆祝活动,演出民间歌舞、百戏。民间的舞队十分活跃。《武林旧事》记载中舞队有70多种名目,有一些如《男女竹马》、《男女柘歌》、《旱划船》、《村田乐》等,显然是民间舞队名。他们表演的竹马、旱船等节目至今仍在各地民间流传。

元代戏曲艺术高度发展。如果说,宋杂剧中吸收了大量歌舞大曲音乐但较少舞蹈因素,那么,歌舞与杂剧的长期并行,必然相互影响,相互吸收。元代杂剧中已有新的舞蹈因素出现了。元杂剧的表演中,一方面出现插入性的舞蹈,随剧情发展的需要插入表演,如《刘玄德醉走黄鹤楼》中插入民间舞队舞《村田乐》,《唐明皇秋夜梧桐雨》中安禄山的舞《胡旋》、杨贵妃的舞《霓裳羽衣》等;另一方面,杂剧中的做工“科”,如武功技巧,也包含许多舞蹈因素。另有一些剧中需要队形舞蹈。如《小尉迟》中“做调阵子科”,《马陵道》“卒子摆阵科”。杂剧中

的做工表演,逐渐演变为程式化戏曲舞蹈动作和身段。明清时的戏曲表演中,同样有上述插入性舞蹈和程式化舞蹈段子、舞蹈动作,还发展了刀枪把子、筋斗等武术舞蹈。

戏曲吸收歌舞音乐和舞蹈的有益成分,大大丰富了戏曲的表现力。保存了音乐、舞蹈的精粹,才能综合各门类艺术并形成自己的艺术特色,成为时代表演艺术的主流。

明清以来,有许多民间歌舞流传至今。民间歌舞的音乐种类,我们在下面结合现存民间传统歌舞加以介绍。

二、民间歌舞音乐的种类

我国是多民族统一的国家,各民族的民间歌舞形式多样,各具不同风格和特色。

汉族歌舞,主要有流行于黄河以北各省的秧歌;流行于南方各省的采茶、花鼓、花灯;流行于东北地区的二人转;流行于内蒙西部、山西和陕西北部的二人台。流行于广大汉族地区的还有踩高跷、跑旱船、推小车、霸王鞭、竹马灯、花挑、春牛舞及伴嫁舞、太平鼓等。这里择要介绍几个有代表性的歌舞。

(一) 秧 歌

又称社火,宋代称村田乐。其原始形式与田间耕作插秧直接相关。清李调元《南越笔记》载:“农者每春时,妇子以数十计,往田插秧。一老挝大鼓。鼓声一通,群歌竞作,弥日不绝,是曰秧歌。”今天不少地方(包括少数民族地区)仍有此俗。后发展为春节、元宵歌舞“闹秧歌”。又分“过街”、“大场”、“小场”。过街是秧歌队在街上行进时,随音乐作简单的舞蹈和队形变化。大场是秧歌表演开始和结尾时的集体歌舞,由“伞头”带领走出各种队形。小场是打开场子后,表演者在观众围坐的场中,先后表演带情节的歌舞小戏,以及旱船、霸王鞭等

等。

音乐包括歌曲、锣鼓点、器乐牌三部分。歌曲主要用在小场歌舞中,曲调大都和本地民歌有密切联系。题材广泛,多具歌舞曲特点。有的歌曲内容有动作性,如东北秧歌《放风筝》及陕北秧歌《观灯》等。还有许多歌曲是对答体,适于小场轮流对唱并配合表演。锣鼓是配合节奏的主要手段,各地锣鼓点多种多样,有时也吸收戏曲锣鼓点。器乐曲牌在东北秧歌中常用的有《句句双》、《满堂红》、《大姑娘美》等。

(二) 花 灯

流行于云、贵、川、湘等省。表演者男执折扇,女拿花手帕,上下挥动,边歌边舞。一般没有故事情节和固定角色。音乐结构短小,曲调流畅,节奏鲜明,易于演唱。常用一个曲调反覆演唱多段歌词。各地花灯曲调各不相同,数量都不少。曲调有《打枣竿》、《银纽丝》、《倒板浆》等古老牌名,但同一牌名的各地曲调有时相差很大。伴奏乐器常用胡琴、月琴、三弦、笛子和打击乐器。

(三) 采 茶

广西称采茶、采茶歌、壮采茶;江西称茶篮灯、灯歌;湖南、湖北称采茶、茶歌;福建、安徽称采茶灯。通常由一男二女三人表演,边歌边舞。桂南有《恭贺》、《十二月采茶》、《开荒点茶》、《烧茶山》、《执茶》、《摘茶》、《炒茶》、《卖茶》等,其内容是表现完整的生产过程。音乐除用一部分基本曲调如《十二月采茶》、《剪剪花》等外,还采用《五更调》、《玉美人》、《水仙花》等民间小调。伴奏乐器有二胡、笛子、唢呐、大锣、大钹等。过门或过场音乐以唢呐为主。

(四) 二 人 转

又称蹦蹦。过去分歌舞表演(称为双玩意)和歌舞小戏(称拉场玩意)。有时还有“单出头”。双玩意一人饰小旦,一人饰小丑。二人对唱,时而轮流接唱,时而齐唱,且歌且舞,不间断。花旦手持花扇和大红绸手帕,为歌舞主角,小丑手持霸王鞭配合。歌舞热闹活泼,妙趣横

生。从头至尾皆唱,中无说白。歌词以上下句为基本形式。曲子排列有一定顺序,如《胡胡腔》——《大救驾》——《喇叭牌》——《文嗨》——《武嗨》——《快流水》等。曲调气氛热闹,节拍大多一板三眼。唱时用刮拉板击板,用碎嘴子击眼。其他伴奏乐器有板胡、二胡(嗡子)、唢呐。甩腔时用唢呐伴奏,同时加帮腔,使音乐更加高昂。

(五) 二人台

是在民歌演唱(丝弦坐腔)基础上吸收民间舞蹈(主要是跑圈秧歌中“踢股子”舞蹈)发展起来的。音乐一部分是唱腔(源于民歌《爬山调》、《码头调》和部分蒙族民歌),一部分是牌子曲。它的唱腔已初具戏曲音乐特征,一些曲牌已有板式变化。牌子曲多源于民歌,其次来自戏曲、佛曲及吹奏乐。如《柳青娘》、《西江月》等;《森吉德马》、《巴音杭盖》等是蒙族民歌;还吸收晋剧、道情、大秧歌等艺术形式的曲调。但形成自己独特的地方风格,装饰音、滑音、颤音运用较多,经常出现大跳音程,情绪热烈。伴奏乐器有笛、四胡、扬琴和四块瓦(竹制打击乐器,形似瓦,每手捏两块碰击作响),笛子尤为重要。演员只有一旦一丑二人。

以上较重要的汉族歌舞,有的还发展成为歌舞戏曲,如花灯剧、花鼓戏、采茶戏。

少数民族歌舞十分丰富,从上古以来不断见诸记载,对汉、唐以来宫廷音乐七部乐、九部乐等产生过重大影响。歌舞音乐在少数民族日常生活中占有十分重要的地位,其群众性、经常性,是许多地方汉族歌舞无法比拟的。下面介绍几种有代表性的少数民族歌舞。

1. 十二木卡姆

流传于新疆维吾尔族地区。是具有统一调式体系的,以歌、舞、乐组合而成的传统古典大曲。十五世纪已盛行新疆各地。其中有叙诵性古典歌调,也有热烈的民间舞蹈音乐和流畅优美的叙事歌曲。十二木卡姆是十二套歌舞音乐的总称。每套木卡姆由“木卡姆”、“穹拉克

曼”、“达斯坦”、“麦西热普”四部分组成。“木卡姆”是感情深沉的散板序唱。“穹拉克曼”意即“大曲”，由七、八首歌组成，歌曲中间有大段器乐间奏。“达斯坦”原意为“抒情诗歌”，由三至五首节拍、速度不同的叙事抒情歌组成，插有间奏。“麦西热瓦普”原意为“欢乐的晚会”，由三至六首节拍不同的舞蹈歌曲组成。没有间奏，只有极短的过门，一开始就是刚健有力的舞蹈歌曲，逐渐加快，最后以欢快热烈的音调结束。

木卡姆的伴奏乐器有沙塔尔、弹拨尔、独它尔、热瓦甫、艾捷克、扬琴、手鼓、沙巴依等，个别地区加上卡龙和皮皮。

2. 囊玛

是藏族古典歌舞，在西藏拉萨、日喀则和江孜等地颇为流行。音乐由引子、歌曲、舞曲三部分组成。引子是乐队演奏的固定曲调，用于歌曲开始。歌曲音乐典雅舒展，偶尔才有少量舞蹈动作。歌声之后紧接舞曲，音乐跳跃、急速，气氛热烈。伴奏乐器过去严格规定用横笛、六弦琴（札木聂）、扬琴、特琴（类二胡）、根卡（拉弦乐器，三弦，弓在弦外）和马串铃。现常用笛、六弦琴、二胡、京胡、根卡、扬琴和马串铃。

3. 农乐舞

朝鲜族舞蹈。伴奏乐器有小锣（一种名“上锁”，一种叫“时锁”）、锣、长鼓、小钹、唢呐、鼓等。以小锣为主作指挥。旋律主要是唢呐吹奏。打击乐较重要，情绪热烈。唢呐的大颤音很有特色。伴奏音乐《采桑调》见下：



歌舞音乐的体裁形式归纳起来有两大类。一类是边歌边舞或歌舞相间的歌舞，有的以歌为主，以舞为辅；有的歌舞并重。另一类又可

称乐舞,即边奏乐边舞蹈,奏乐与舞蹈相结合。有的舞者随乐而舞、以舞为主,音乐为辅;有的舞者兼奏乐器,乐舞并重。像广西壮族的蜂鼓舞,新疆维吾尔族的“萨巴依舞”、“手鼓舞”,云南傣族的象脚鼓舞,彝族的阿细跳月等均是乐舞。苗族及侗族、仡佬族的芦笙舞,可作代表。

苗、侗等族几乎村村寨寨都有芦笙队,男子吹芦笙,与女子共舞。芦笙由大、中、小及特大四种组成,小的一尺左右,大的长达丈余。芦笙队由5至6人或更多人组成,另加单音芦笙筒发低音伴奏。舞时围成圆圈,男吹芦笙走前,女子随后。有时采用分组比赛形式相对轮流吹笙比试。芦笙舞曲一般有引子(准备起舞)、主部(伴奏舞蹈)和结尾三部分。主部反覆变奏。乐曲有快曲、慢曲之分。

除上述歌舞两类体裁外,少数民族还有一类奏乐者不舞、专为舞蹈者伴奏的乐舞形式,但比较少见。

三、音乐的几个特点

(一) 曲 调

歌舞音乐包括歌唱与器乐。一般采用当地传统民歌、小调(小曲),结合歌舞的特点加以发展。歌唱(又称舞歌)在歌舞中抒情、叙事,表达各种内容。题材十分广泛,从日常生活、劳动生产、男女爱情,到传授知识趣闻、讲述古代英雄故事和嘲笑统治者等等,几乎天上地下,古往今来,尽可入唱。经过长期积累,一些表演形式较丰富的歌舞,都有自己的基本曲调。如秧歌的《跑旱船调》、《推车调》、《打花鼓调》;采茶的《十二月采茶》、《水仙花》、《剪剪花》;花灯《四季调》、《扇子调》、《十二月》等。其他曲调也很丰富,有的有上百首、甚至上千首歌曲。各地区的舞歌也经常相互交流和吸收,如前述二人台就广泛吸收了汉、蒙等族的民间歌曲及传统曲牌,以及晋剧、道情等戏曲、说唱音乐;还吸收了大秧歌等其他歌舞形式音乐,最后发展成为具有自己

独特风格的地方舞歌。

歌舞音乐贴近人民生活,表现人民群众乐观、欢快、朴实的思想风貌和生活情趣,所以深受群众喜爱。

(二) 载歌载舞,歌舞结合

我国远古乐、歌、舞浑然一体的悠久传统,一直体现在今天各民族的歌舞音乐中。尽管艺术领域中多种艺术体裁从歌舞乐合一的形态中逐渐分化和独立,并有所发展,但歌舞艺术在各门类艺术借鉴吸收其成分的同时,仍然长久保持并不断发展,这就表明人民群众需要和热爱这一艺术形式。至今,歌舞仍是广大群众最便于学习、欣赏和参与的一种艺术形式。两千年前的《诗大序》中写道:“情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也”,这说明载歌载舞的歌舞艺术在表达人们情感、抒发心灵方面的特殊功能。

(三) 旋律、节拍、节奏特点

旋律特征很大程度取决于歌曲与舞蹈结合的方式。在载歌载舞的情况下,歌曲直接受舞蹈节奏的制约,要强调与舞蹈情绪的统一,故律动感较强。节拍多为 2/4 或 4/4,节奏规整,旋律流畅明快,常含舞蹈特定动作需要的固定音型。如福建歌舞音乐《采茶扑蝶》及云南弥渡花灯《十大姐》。云南彝族撒尼人的大三弦舞(跳乐)之所以采用少见的 5/4 节拍,就是为了适应舞蹈转身拍手的特定需要。6/8 拍子在朝鲜族、彝族等民族歌舞中很普遍,也是与群众性歌舞节奏特点分不开的。

歌舞音乐强调节奏的作用,或者表现在歌唱中,或者突出地表现在打击乐器的伴奏中。

(四) 曲式特征

曲式特征与内容表现密切相关。没有故事情节的歌舞中,单乐段分节歌最为典型。在有故事情节的歌舞及有特定角色的歌舞戏中,歌

曲结构就比较长大、复杂,甚至出现联曲体和板腔体形式。

曲式结构还采用歌曲与舞曲交替使用的方法,歌止舞起,如藏族囊玛和堆谢。打击乐也往往有固定的锣鼓点,如秧歌锣鼓点《句句双》,花灯锣鼓点《凤点头》、《一条龙》等。这都是从便于歌舞结合出发的。

(五) 演唱、伴奏

大型集体歌舞中多齐唱,声势浩大,气氛热烈。小型歌舞演唱灵活多样,有对唱、独唱、齐唱、一领众和,还有领唱加帮腔等形式。

器乐起加强节奏,配合动作,托腔保调的作用。歌唱时,一般用丝竹乐或少量击乐。纯舞蹈段子则吹管乐击乐齐鸣。鼓点不但起伴奏作用,还预示表演舞姿和队形的变换。器乐还能渲染气氛,在游行队伍中或开场前造声势,吸引观众,是歌舞音乐不可缺少的重要部分。

第二节 民歌与艺术歌曲

一、先秦声乐艺术

劳动创造人类本身,也创造了人类的文明。

歌唱产生于远古人类的社会生活和生产劳动之中。我国古代很早就有人观察到,许多歌曲是直接从劳作的呼号中产生的。两千多年前刘安在《淮南子·道应训》中写道:

今夫举大木者,前呼“邪许”,后亦应之。此举重劝力之歌也。《吕氏春秋·古乐》篇中关于远古歌曲的传说,也反映了生产劳动对原始艺术的影响:

“昔葛天氏之乐,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《总禽兽之极》。”

人们通过宗教仪式向祖先(《载民》)、图腾(《玄鸟》)膜拜祭祀,希望获得好收成,祈求丰衣足食。

古老的传说还反映人们为爱情而歌唱,《吕氏春秋·音初》篇载:

“禹行功,见涂山氏之女。禹未之遇,而巡省南土。涂山氏女乃令其妾候禹于涂山之阳,女乃作歌,歌曰:‘候人兮猗!’实始作为南音。”

这首只有四个字的歌,其中“兮猗”(兮古读如啊,猗与兮音同)两字都是感叹字。这一简单朴素的歌唱中包含着强烈的情感,真所谓“情动于中而形于言。言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故永歌之”。

如前所述,原始时代歌、舞、乐浑然一体。但从上举涂山氏之歌,也可以看到远古自成一脉的歌唱艺术的萌芽。

夏商时代,中国进入奴隶社会,原始氏族部落共有的乐舞为统治阶级所独占。相传夏末暴君桀好奢侈,歌舞女乐竟达3万人之多。《大夏》、《九韶》、《九歌》、《桑林》、《濩》、《裊》等歌颂纪念夏禹、商汤等人的乐舞和宗教祭祀乐舞,在周代仍然演奏。战国时代伟大诗人屈原也曾将民间长期流传的《九歌》改写成不朽的诗篇供人演唱(郭沫若:《屈原研究》及《屈原赋今译》)。

周代庞大的音乐教育、管理机构“大司乐”中,歌唱是必不可少的教学内容之一。贵族子弟们学习“诗、书、礼、乐”四教,大司乐“以乐语教国子,兴道、讽诵、言语”(《周礼·春官》)。所谓“乐语”,就是用歌唱《诗经》等歌曲表达各种意思。这有实用的目的。贵族阶级除典礼、讽谏等用《诗》外,还用它修饰语言、喻志抒情。春秋时代列国外交场合多有“赋诗”示意的例子,说明它又是一种重要的外交工具。

《诗经》实际上是当时最通行的歌辞总集,里面的作品都是合乐的唱词。《诗经》风、雅(大雅、小雅)、颂的分类,也是音乐的分类。风是乐调,国风就是各国土乐的意思。雅除个别例外,都是出自西周王

畿一带的西周诗歌。颂是祭乐，是赞美歌（参阅《毛诗序》）。如王国维所指出，“颂之声较风、雅为缓”（《说周颂》）。

风、雅多为民间歌谣。据说西周有收集民歌的“采风”制度。搜集到的民歌集中到周王廷乐师处。乐师是掌管音乐的官和专家，以唱诗作乐为职业。《诗经》中的作品也有的原先是无乐的徒诗，在合乐时则经过乐师改动、加工。据说“古者《诗》三千余篇，及至孔子，去其重”编定为三百零五篇（《史记·孔子世家》），孔子“皆弦歌之”（即用琴瑟等弦乐器弹唱）。他要求生徒学习唱诵“诗三百”，并说“不学《诗》，无以言”（《论语·季氏》）。

《诗经》大部分出自北方。南方民歌不在采风范围，没有得到全面集中整理，留下的多是片断记载和零星歌词，唯一经过系统整理的是楚国的《九歌》。楚俗“信鬼好祀”，“其祀必使巫覡作乐，歌舞以娱神”。《九歌》便是楚国南部民间祭祀中保留的一套古歌，经屈原加工整理后，在《楚辞》中保存。《九歌》有歌曲十一首，大部分含有恋歌内容。屈原自己的其他创作，在形式上也是符合音乐要求的歌曲，它们继承并发扬了楚国民间歌曲传统，是诗，也是歌。

从现存《诗经》、《楚辞》歌词中可以看出一定的曲式因素。如《诗经》中同一曲调的重复（分节歌）；曲前或后加副歌、曲调几次重复时音乐开头有变化（换头）等。有的歌曲如《关雎》，据其他记载还有“始”有“乱”^①。可以推想它们从民间歌曲的原型，经乐师（如鲁太师挚）整理加工后向艺术歌曲发展的过程。在《楚辞》中也可以看到乐曲“乱”、“少歌”、“倡”等曲式因素。

当时社会生活中的各个阶层都喜爱唱歌。《礼记·曲礼》“邻有丧，舂不相；里有殡，不巷歌”，从一个侧面反映了日常生活中舂杵歌唱和里巷多有歌声的情景。孔子“使人歌，善则使复之，然后和之”，因

^① 《论语·泰伯》：“子曰：‘师挚之始’，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！”

于陈蔡仍“讲诵弦歌不衰”。只有“於是日哭，则不歌”。有楚狂接舆歌而过孔子，有庄子妻死“箕踞鼓盆而歌”，有秦人喜爱的“击瓮、叩甬、弹箏，搏髀而歌呼呜呜”“真秦之声”（《史记·李斯列传》）。战国时代还出现了以歌唱为谋生手段的民间艺人和声乐教师，秦青、韩娥就是他们中在历史上留下记载的人物。教薛谭唱歌的秦青，其歌声“声震林木，响遏行云”。韩国歌手韩娥，在齐都受欺辱，悲哀而歌，“既去而余音绕梁榭，三日不绝”（《列子·汤问》）。

这一时期歌曲演唱技巧有很大发展。宋玉《对楚王问》说有人在楚郢都唱《下里》、《巴人》，“国中属而和者数千人”。唱到《阳春》、《白雪》时，“国中属而和者，数十人而已”。最后领唱者唱起“引商刻角，杂以流徵”，曲高和寡，“属而和者”不过数人。很多人认为“引商刻角，杂以流徵”与调式的安排和变化有关。荆轲离燕准备去刺杀秦王，在易水边的告别席上，高渐离击筑，荆轲和而歌。初为“变徵之声”，众皆垂泪涕泣。荆轲复为“慷慨羽声”，众人皆瞋目，“发尽上指冠”（《战国策·燕策三》），清楚地说明演唱中运用了不同的调式。

二、从汉初的楚声到隋朝的清乐

西汉宫廷和社会上层流行“楚声”，源出先秦楚地（江汉间及今湖南、湖北一带，以及徐、淮部分地区）。西汉皇帝刘邦喜爱的家乡沛县民歌，就是楚声。刘邦自己创作、自击筑并令小儿百二十人“和习之”的《大风歌》，也是楚声。

汉武帝于公元前 112 年重立乐府，扩大了歌谣的采集范围。“于是有赵、代之讴，秦、楚之风”（《汉书·艺文志》），来自四面八方的民间艺人近千人在乐府中按地区担任音乐职务。乐府由杰出的音乐家李延年总管，由司马相如等数十位文学家写词，以配合收集到的“俗乐”进行演唱。乐府歌辞、乐章统称“乐府诗”或简称“乐府”，它们代表

了两汉诗歌的最高成就,继《诗经》、《楚辞》之后在中国文学史上一直放射光彩,也同样是可唱的歌词。

两汉时期,民间音乐盛行。社会上层包括最高统治者皇帝,有许多人爱好“俗乐”。如西汉元帝、东汉灵帝都能弹瑟、弹箜篌、吹箫。元帝能“自度曲被歌声”。统治者的喜爱和重视,有利于乐府民歌的流传和保存。

北宋郭茂倩的《乐府诗集》,收集的历代乐府歌辞最为完备,按其分类,两汉以来民歌分属“相和曲辞”、“杂歌曲辞”及“鼓吹曲辞”。

“相和曲”辞即相和歌歌辞。相和歌是汉代兴起于北方的“街陌谣曲”,即民间新声。开始只有清唱,叫做“徒歌”。后来发展为不用伴奏只要帮腔的“但歌”,如“一人唱,三人和”的形式。以后“被之管弦”成为“丝竹更相和,执节者歌”,即演唱者自击“节”(节鼓)为节拍,加上笙、笛、琴、瑟、琵琶等丝竹乐器伴奏。这时候,它已不是一般的民歌,而是一种艺术歌曲了。在相和中还出现了不用歌唱的纯器乐的“但曲”,是琴、箏、笙、筑演奏的乐曲。

“杂曲歌辞”的风格与“相和曲辞”类似,可能因后世不详它们所属乐调,而被列为杂曲。其中民歌与相和曲辞中的民歌一样,同为乐府诗菁华。

“鼓吹曲辞”是鼓吹乐(一种仪仗和军旅吹打乐)歌辞,现仅存“饶歌”十八篇。“饶歌”是掌俗乐的黄门鼓吹乐人演唱的军乐,其中也有民歌。

乐府民歌产生于“街陌”,是下层人民“感于哀乐,缘事而发”的歌谣,真切地表达人民心声,抒发民间疾苦,具有鲜明的个性。像《战城南》、《十五从军征》等歌曲,反映了人民对战争和沉重徭役的反感;《上邪》、《有所思》,则歌唱了忠贞的爱情和婚姻。汉魏乐府民歌在形式、体裁和内容方面,都对后代诗歌和音乐产生了很大的影响。

相和歌除在伴奏形式上有很大发展外,在曲式上也有重大发展,

这就是相和大曲的形成。相和大曲是相和歌发展的最高形式,它除像一般歌曲,可以有多节歌词用同一曲调反复(或加以一定变化)歌唱外,中间加上了不唱的“解”;有时另加华丽、婉转的抒情部分,叫做“艳”;或者加入紧张快速的“趋”;在末尾有时继承春秋、战国以来曲式,加上结束性的“乱”。

大曲还是带有舞蹈的歌舞乐曲,这一综合艺术形式大大加强了它的表现力。

《相和大曲》传至南朝宋时,还有十五曲,其歌词均见于沈约《宋书·乐志》,它们全都用“解”。“艳”“乱”“趋”的使用则不一定,参阅下表简述。

	大曲名称	艳	趋	乱
1	《罗敷》、《何尝》、《夏门》	用	用	不用
2	《碣石》	用	不用	不用
3	《白鸽》、《为乐》、《王者布大化》	不用	用	不用
4	《白头吟》	不用	不用	用
5	《东门》、《西山》、《西门》、《园桃》、《默默》、《置酒》、《洛阳行》	不用	不用	不用

乐府诗中有一些长篇叙事歌曲,如《陌上桑》50多句。而“杂曲歌辞”中的《孔雀东南飞》更长达350多句,1700余字。它们在当时如何演唱难以考证,也可能是说唱性很强的艺术歌曲。

相和歌在魏晋时,可能出现了转调^①,还可能把几个歌曲组合起来成为组曲形式^②。伴奏形式也有某些简化,乐器演奏更加重要,唱歌之前,往往由器乐先合奏曲调四至八段。

① 《乐府诗集》卷二七引《古今乐录》：“《十五歌》(魏)文帝词,后解歌瑟调。”

② 《宋书·乐志》载朱生、宋识等人将汉相和十七曲,“复合之,为十三曲”。

关于清商乐的调式,有相和三调、相和五调之说:

“平调、清调、瑟调,皆周‘房中曲’之遗声也,汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者,汉‘房中乐’也。高帝乐楚声,故‘房中乐’皆楚声也。侧调者,生于楚调,与前三调总谓之相和。”(《旧唐书·音乐志》)

北魏孝明帝时陈仲儒在奏议中指出相和三调:“瑟调以宫为主,清调以商为主,平调以角为主”(《魏书·乐志》)。南北朝以后谓之“清商三调”。

在东晋、南北朝间,相和乐发展成为“清商乐”,简称清商,隋唐后改称清乐。北魏孝文帝和宣武帝征伐南方,收“江左所传中原旧曲……及江南吴歌,荆、楚西声,总称清商”(《魏书·乐志》)。清商乐中的“中原旧曲”,即东晋及宋、齐所保存的汉魏相和诸曲。西曲原是江、汉一带的“荆楚西声”,或称西曲歌。南朝陈时(557—589年)成书的《古今乐录》载《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《估客乐》等34曲歌名,其词保存在《乐府诗集》。《古今乐录》还指出:“按西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间,而其声节送和与吴歌亦异,故(从)其方俗而谓之西曲云”。吴歌是出自江南的“杂曲”,东晋以来由徒歌渐被之管弦。《古今乐录》(《乐府诗集》引)指出“吴声歌旧器有箎、篪、琵琶,今有笙、箏。”所举《子夜歌》、《上声歌》、《阿子歌》、《凤将雏》等10首吴歌,多数有词留存。经过艺术歌曲化的西曲吴歌,终于成为清商乐的重要组成部分。在曲式上,曲中每节前面有时加一个歌唱的引子,每节末尾,有时又加上一个歌唱的尾声,称为“和”“送”。若干不同的歌曲可以连接起来歌唱,构成组曲形式。它们中有的歌曲,有的是舞曲^①,还有的是“倚歌”。《古今乐录》云“凡倚歌悉用铃鼓,无弦有吹”。倚歌有时

^① 《古今乐录》指明西曲歌《石城乐》、《乌夜啼》等十六曲为舞曲。有的说明舞者人数,如《石城乐》“旧舞十六人”。

与舞曲并用,往往先唱几节倚歌,再接唱几节舞曲。如西曲中《孟珠》曲,共10节,前两节为倚歌,后8节为舞曲。这种先歌后舞的形式,为后来唐代大曲所继承。

汉晋以来,乐府歌曲属于采诗入乐,依调作歌,亦即“先乐后诗”。曹魏时以曹氏父子为中心的“建安七子”,他们的创作,也多是“因弦管金石造歌以被之”(《宋书·乐志》)。南北朝时广为流行的吴声歌及西曲,在清商乐中,曲调最多,歌辞最丰富,也是“以诗从乐”、“先乐后诗”。源于民间歌谣的西曲吴歌往往因其“和送之声”悦耳动听而被采为乐曲。《太子夜歌》写道:“歌谣数百种,子夜最可怜。慷慨吐清音,明转出天然。”《子夜歌》传为晋代一位名叫“子夜”的女子所作(《宋书·乐志》),但其辞未流传下来,后人只知其声,乃因声而作歌。这种重声不重辞的现象,反映了汉魏六朝歌曲创作歌辞服从音乐,先乐后诗的特点。

这一时期北方乐府民歌也值得注意。北朝乐府民歌主要保存在《乐府诗集》的“梁鼓角横吹曲”里,少数收入“杂曲歌辞”中,共约70首。收在梁鼓角横吹曲中的长篇叙事曲《木兰辞》,长106句,是北歌中最杰出的作品。这一以歌曲讲故事的形式,具有说唱音乐的某些特色。

南北方的歌曲在这一时期也有交流。北魏鲜卑族民歌被称为《真人代歌》或《北歌》,也出现在梁朝横吹曲中。陈朝后主时曾派宫女到北方学习箫鼓(鼓吹),称为《代北》,在宴会中演奏。

隋朝建立后沿用北周礼乐。开皇九年(公元589年)隋平陈,获宋、齐旧乐,隋文帝听后称善,说“此华夏正声也”,诏于太常置清商署以管之。后设“七部乐”,《清商伎》为其中之一。隋炀帝大业中,定《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》为“九部乐”。而所谓《清乐》,“其始即清商三调是也,并汉来旧曲。乐器形制,并歌章古辞,与魏三祖(即曹操、曹丕及曹植)所作者,皆被

于史籍”（《隋书·音乐志》）。不过，宫廷中的九部乐之一的《清乐》，据《隋书·音乐志》载，“其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并契》，其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部，工二十五人”，显然这只是宫廷及社会上流行的清商乐极小的一部分内容。因为即使清乐在隋日益衰落，“〔唐〕武太后之时，犹有六十三曲”（《旧唐书·音乐志》）。这只是宫廷清乐伎的情况。就是在唐玄宗时因歌工李郎子亡，宫廷能用吴语唱清乐者绝失的情况下，“弹琴家犹传楚、汉旧声，及清调、瑟调”（同上）。而民间清乐之声并未消失，现存大量唐代诗人所作的清商曲辞，如李白的《乌夜啼》、《乌栖曲》、《子夜四时歌》等，在唐代都是入乐的“声诗”，就是配合清乐歌曲而作的。至今琴曲中仍保留许多清商乐古调。

三、唐宋元歌曲

（一）民间“曲子”

曲子是城镇、集市中广泛用于填词的民间常用曲调。它是人民群众在大量民歌曲调中经过选择、加工的艺术性较高的音乐形式。关于曲子，南宋王灼在《碧鸡漫志》中说：

盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。

曲子的填词称曲子词。在敦煌石窟中发现的唐代曲子词约 590 首，涉及的曲调 80 曲左右。曲子词的兴起与唐代城市经济的繁荣和当时俗乐（燕乐）的盛行有关。当时大城市中有许多专靠演唱为生的歌妓乐工，他们的唱词常取自民间俚曲和一些作家所写的绝句诗。为配合原有音乐的节拍，便改编或创作一些句子长短不等的歌词。这样，“词”这一文学体裁便从民间产生。在写作较早的敦煌曲子词中，已有比较完备而多样的形式，如令词、中调、慢词等。

曲子词除极少部分系文人作品外,绝大部分可能是民间歌唱,具有自然朴素的风格,感情真挚明快,洋溢着浓厚的生活气息。

敦煌曲子所用乐调,见于唐崔令钦《教坊记》者四十六(任二北:《敦煌曲初探》),可知它们当中相当一部分是开元、太宝时期的流行歌曲。现存敦煌曲子词多有辞无曲,同出唐人写本中的曲谱(伯希和编 3808 号,现存巴黎)又未附歌辞。这套乐谱有九调,据研究是琵琶谱。但它们与曲子词的关系,仍有待研究。

民间的曲子词符合音乐旋律、节拍特点,逐渐受到文人的注意和模仿,新的作品不断涌现。敦煌唐代曲子词和五代时编成的《花间集》包含的曲子词,数量虽不少,但比起民间流行的全部曲数,也只是九牛一毛。到宋代,仅模仿民间曲子形式写作歌词的知名词人,就有 200 多人。

据研究,南宋时所用词调(词牌)达千余,其中宋时始见调六百三十余,大量为北宋新创调(施议对:《词与音乐的关系》)。每一词调也就是符合某一曲调的歌词形式,众多的词调,说明大量的词乐歌曲存在,也就意味着在此之前大量的、来自民间创作和在民间广泛传播的歌曲形式的存在。由此才能在“依声填词”的这一特殊创作方式中产生、形成一个个新的词调(词牌)。

(二) 文人诗词歌曲

唐诗宋词,今天皆是独立的文学品种,但在唐宋时期,它们都是合乐之歌词。两者区分一为杂言,一为齐言,这只是文学形式的概念。科学的分类,应当反映事物的内部联系,故任半塘、王昆吾提出“应当把‘声诗’规定为按采诗入唱方式配乐的歌辞;作为它的对立概念的,则是按因声度辞之法创作的‘曲子辞’”(见《隋唐五代燕乐杂言歌辞集·前言》)。

唐宋时期不是为歌唱而写作的、主要供诵读的独立的诗歌,渐渐更多地出现。但是有很多诗词是为歌唱、表演而写的,诗人词客也以

自己的作品能“入乐”，或能“被之弦管”为荣。另一方面，乐工们也希望传唱好的诗词，因而千方百计争取好的唱词。如《新唐书》载李贺乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦管。又《旧唐书》载武元衡工五言诗，好事者传之，往往被于管弦。而李益诗名与李贺相埒，益“每一篇成，乐工争以赂求取之，被之声歌，供奉天子”（《新唐书·李益传》）。由此可见当时诗歌与音乐的密切关系，而一些文士也以自己的诗被作为歌曲广为传唱而自豪。唐薛用弱《集异记》所载“旗亭唱诗”故事传为美谈，生动地体现了这一点。据说开元中诗人王昌龄、高适、王之涣三人齐名。一天下小雪，三人到旗亭饮酒，恰好有梨园的十几名乐官及名妓也到同一酒楼欢宴奏乐取乐。王昌龄等三人私下约定，三人之中谁的诗被歌唱得多，就算谁的诗最好。一会，乐工唱起王昌龄的一首绝句，王昌龄在墙上画一道为记。接着，另一乐工又唱了高适的诗，高适也在墙上画道为记。再下来乐工唱的，还是王昌龄的绝句，王昌龄在墙上已画了两道。王之涣的诗却还没有人唱。王之涣便同两人打赌说：那个还未唱歌的最优秀的名妓，待会唱的如果不是我的作品，那我就永远不敢与你们比了。若所唱果然是我的作品，那你们得拜我为师。一会名妓开始唱歌，开口果然是王之涣的“黄河远上白云间”诗。王之涣得意地揶揄其他两人。三人的说笑引起乐工们注意，得知他们正是这些著名歌词的作者，非常高兴而诚恳地邀请他们来共饮，足足欢饮了一天。

唐声诗之音乐，有以下来源：一是利用、改造域外音乐，丰富新声曲调。外来乐曲虽兼带乐工舞人，却有声无词。乐人遂采诗合曲。二是以前代古乐曲调制腔填词。周隋以前清商旧曲，在唐代多有演唱，如隋乐府横吹曲《折杨柳》，中唐后成民间“新声”曲调，白居易等作《新翻杨柳枝》，将古曲带进词林，使之成为词调之一。李白等也多以汉魏乐府旧曲作新诗入唱。三是以各地民歌曲调唱声诗。《旧唐书·音乐志》载：“开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲。”刘禹锡的著名《竹

枝词》，即仿巴蜀民歌而写，并亲自用《竹枝》演唱。四是当时民间及上层，多喜在翻新旧曲、采摘民歌、汲取外来音乐的基础上创制新腔。

长短句歌词，唐五代以后文人竞相唱和，歌词创作渐趋专业化，于是宋词兴起。欧阳修、柳永、周邦彦等人大量摘取“新声”谱写新辞。柳永或将市井新声加工提炼为慢词，如《夜半乐》、《传花枝》；或衍小令为慢调，如《木兰花慢》、《长相思慢》；或增衍引、近，如《临江仙引》。周邦彦广采新声并加以规范，北宋合乐歌词，词与乐结合日臻完善。南宋姜夔、吴文英在歌词合乐方面又作了新的开创。姜夔（号白石，1155—1221年）既用传统依声填词方法创作，还“自度曲”、“自制曲”，先成文辞后自谱曲，使宋词与音乐形成完美的结合。



图 25 宋末元初陈元靓《事林广记》中的“唱赚与蹴毬图”。该书并有诗描述：“鼓板清音按乐星，那堪打拍更精神。三条犀架垂丝络，双支仙杖击月轮。笛韵浑如丹凤叫，板声有若静鞭鸣。几回月下吹新曲，引得嫦娥侧耳听。”

（三）民间艺术歌曲

宋代出现了“叫声”、“嘌唱”、“小唱”等歌曲形式。北宋时还开始流行以鼓、板、笛为主要伴奏的“唱赚”(图 25),它采用“缠令”和“缠达”两类曲式,是若干歌曲连接起来组成的大型艺术歌曲,是宋代流行的最高艺术歌曲形式。以上歌唱形式在元代也继续流行。

元代还出现了燕南芝庵写的《唱论》,这是我国最早论述声乐的专著。

四、蓬勃发展的明清民间歌曲

明清时代,民歌在广大人民群众中广泛流传,得到蓬勃发展。

卓珂月不无自豪地说:

我明诗让唐,词让宋,曲让元。庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银纽丝》之类,为我明一绝耳。(见陈宏绪:《寒夜录》)

从明代中期开始,随着大量人口流入城市,经城市艺人加工整理的农村新民歌,也在城市流行起来,引起城市知识分子在内的社会各阶层所注意。“小曲”成为最流行、影响最大的歌曲形式。沈德符(1578—1642年)《野获编》称小曲为“时尚小令”,他说:

元人小令,行于燕北,后浸淫日甚。……嘉(靖)隆(庆)间乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银纽丝》之属。自两淮以至江南,渐与词曲相远……后又有《打枣竿》、《挂枝儿》二曲,其腔调约略相似,则不问南北,不问男女、良贱,人人习之,亦人人喜听之,以至刊布成帙,举世传诵,沁人肺腑。

与前代不同的是,许多文人担当起收集、刊布民歌小曲的工作,这是人们意识形态上民主思想和人文主义精神开始萌芽的一种标志。许

多人认识到民歌的艺术价值。著名公安派文人袁宏道就曾说：“故吾谓今之诗文不传矣。其万一传者，或今闺阁妇人孺子所唱《劈破玉》、《打枣竿》之类。”冯梦龙身体力行收集山歌，他认为：“且今虽季世而但有假诗人，无假山歌。则以山歌不与诗文争名，不屑假。”

从明中叶至清，现知民歌、小曲歌词集及曲谱集不下十余种。它如明正德刊本曲词《盛世新声》、嘉靖刊本《雍熙乐府》里也收录部分明代民歌、小曲歌词。而清代各地单刊之歌曲，仅郑振铎先生收集到的便近一万二千余种。这还只是民歌小曲的极少部分。

这些民歌小曲有的表现出很强的现实性和斗争性，有的反映劳动生活和爱情生活。明清有不少文人从中吸取养料，并采用民间形式运用民间词汇创作诗词，如明代的金銮、赵南星、冯梦龙，清代的郑夔、徐大椿、黄遵宪等。

明清时无“民歌”之名，而称之为“山歌”。山歌一般短小，经过发展，有时用乐器伴奏、加上过门成为“小曲”。小曲形式上不一定短小，有的还很长。清刘廷玑《在园杂志》说：“小曲者，别于《昆》、《弋》大曲也”，表明它是与昆曲、弋阳戏相对的名称。

民歌、小曲在流行过程中不断变化，各显风骚。清李斗的《扬州画舫录》(1793年)对此有记述：

小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有《银纽丝》、《倒板桨》、《剪靛花》、《吉祥草》、《倒兰花》诸调，以《劈破玉》为最佳。……有黎殿臣者，善为新声，至今效之，谓之《黎调》，亦名《跌落金钱》。二十年前，尚哀泣之声，谓之《到春花》，又谓之《木兰花》。后以下河土腔唱《剪靛花》，谓之《网调》。近来群尚《满江红》、《湘江痕》，皆本调也。其《京舵子》、《起字调》、《马头调》、《南京调》之类，传自四方，间亦效之，而鲁斤燕削，迁地不能为良矣。于小曲中加引子、尾声，如《王大娘》、《乡里亲家母》诸曲。又有以传奇中《牡丹亭》、《占花魁》之类谱为小曲者，皆土音之善者也。

小曲在艺术形式上的发展是多方面的。有一曲变体,如《寄生草》派生《北寄生草》、《南寄生草》、《怯音寄生草》等等。有一曲前后部分拆开运用,如《叠落金钱尾》、《寄生草尾》等。有一曲重叠使用,前后旋律节奏或有变化。有多曲联成一套,如将《满江红》——《银纽丝》——《起字调》——《乱弹》——《马头调》——《正调》联为一套。有的曲间还加上说白、帮腔。这样,本身是清唱的小曲也为说唱、戏曲音乐发展提供条件,成为民歌发展为说唱、戏曲的中间阶段。

小曲伴奏,形式多样。《扬州画舫录》描述的是当地小唱。在南方一些地区流行的《山门六喜》、《马头调》等都用琵琶伴奏,一人自弹自唱,有的流传至今。北方流行的《岔曲·扫松下书》唱者自奏八角鼓,另一人奏三弦。

明沈宠绥的《度曲须知》提到北方“北调”小曲伴奏有拉弦乐器箏(轧箏)、弹弦乐器箏和浑不似(即火不思)。文中还提到伴奏不全是随腔,而是创造性地运用对比的伴奏音调,即今天民间艺人所说之“托腔”。

五、源远流长的琴歌

琴歌是源远流长的歌种,它用琴(七弦琴)伴奏,一般是自弹自唱。早在《尚书·益稷》中就有“搏拊琴瑟以咏”的记载。孔子“弦歌”诗三百篇,就是用琴、瑟伴奏歌咏。当时“歌则必弦之,弦则必歌之”(《琴史·声歌》)。《诗经》中屡屡提到琴、瑟,如《关雎》“窈窕淑女,琴瑟友之”,《鸡鸣》“琴瑟在御,莫不静好”,说明琴、瑟广泛运用在歌唱等活动中。

秦穆公(前 659—前 621 年)的相国百里奚,一天正在堂上饮宴作乐,来了一个自称能抚琴的洗衣妇。只听她唱道:“百里奚,五羊皮,临别时,烹伏雌,炊扈彘,今日富贵忘我为?”原来她是百里奚之妻。当

年秦国以五张羊皮赎出沦为奴隶的百里奚，妻子烧糜廖（门开关）为他炖母鸡送行。由此琴歌一曲，夫妻终得重逢相认。明《西麓堂琴统》所收《糜廖歌》即后人以此故事为内容创作的一首琴曲。

传为东汉蔡邕所作的《琴操》佚文，内有“诗歌五曲”：《鹿鸣》、《伐檀》、《驹虞》、《鹊巢》、《白驹》。多附有歌词，形式有《诗经》中四言诗，也有骚体诗，当是先秦弦歌遗绪。

汉魏乐府中也有一些是著名的琴歌。这从蔡邕和嵇康的《琴赋》中可以看到。蔡邕《琴赋》有这样一段：

仲尼思归，鹿鸣三章。
梁甫悲吟，周公越裳。
青雀西飞，别鹤东翔。
饮马长城，楚曲明光。
楚姬遗叹，鸡鸣高桑。
走兽率舞，飞鸟下翔，
感激弦歌，一低一昂。

前十句每句提到一首琴歌名，其中大多数是汉代流行的乐府民歌，《梁甫吟》、《楚妃叹》、《饮马长城窟》等还是著名的相和歌。汉代其他一些琴曲如《白头吟》、《箜篌引》、《太山吟》也是相和歌。

南北朝时期的西曲歌《乌夜啼》、《吴声歌曲》、《懊侬歌》等，也都曾为琴歌。南齐王仲雄善琴，曾用宫中珍藏蔡邕的“焦尾”琴为齐明帝弹唱自己填词的《懊侬歌》，即是一例。

《阳春白雪》原是先秦歌曲，唐代吕才根据琴曲中保留的《阳春白雪》曲调，配以当代人歌词，成为一首著名的琴歌。唐代大诗人王维的《送元二使安西》在乐府歌曲中称为《渭城曲》，原先是吹管伴奏^①，后

^① 白居易：《南园试小乐》（《白居易集》卷二六）“高调管色吹银字，慢拽歌词唱《渭城》”。

唱为琴歌。到宋代称为《阳关三叠》，有好几种唱法。至今仍常被演唱。它把王维原诗重复唱三遍，所以称“三叠”。下面即其中第一段：

阳 关 三 叠

〔唐〕王 维原诗
（琴学入门）
夏一峰译谱

(一)



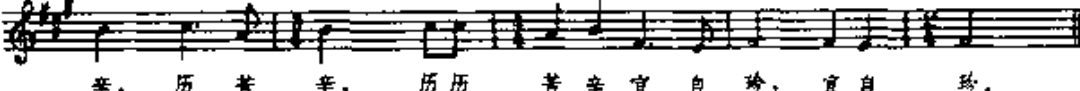
清 和 节 当 春，渭 城 朝 雨 浥 轻 尘，客 舍 青 青 柳



色 新。 劝 君 更 尽 一 杯 酒，西 出 阳 关 无 故 人！ 霜 夜 与 君 晨，



道 行， 道 行， 长 途 越 度 关 津。 惆 怅 役 此 身， 历 苦



辛， 历 苦 辛， 历 历 苦 辛 宜 自 珍， 宜 自 珍。

(二)



渭 城 朝 雨 浥 轻 尘， 客 舍 青 青 柳 色 新。




劝 君 更 尽 一 杯 酒， 西 出 阳 关 无 故 人！



依 依 顾 恋 不 忍 离，泪 满 沾 巾， 无 复 相 辅 仁。 感 怀， 感 怀，



思 君 十 二 时 辰， 每 商 各 一 根， 谁 相 因， 谁 相



因， 谁 可 相 因？ 日 驰 神， 日 驰 神！

柳宗元《渔翁》诗也唱为琴歌，曲调见明清各谱，称《渔歌调》或《极乐吟》。

宋代欧阳修写有散文名篇《醉翁亭记》，太常博士沈遵受文章启发，专程赴滁州观光，并创作琴曲《醉翁吟》。三十年后，欧、沈皆去世，沈遵的琴友崔闲特请苏东坡为该曲填词，两人合作完成这首琴歌，一时传为佳话，歌曲也流传至今。

北宋郭茂倩的《乐府诗集》，收有大量琴曲歌词，但这些歌曲曲谱没有流传下来。现在可以确认的最早的琴歌曲谱，是南宋姜白石所作的《古怨》(1202年)(载《白石道人歌曲》)和陈元靓《事林广记》(1269年)中的《黄莺吟》。下面是《黄莺吟》的译谱(王迪定谱)：

黄 莺 吟

《事林广记》
王迪 定谱

黄 莺 黄 莺 金 衣 簇，
双 双 语， 桃 杏 花 深 处 处。 随 烟
外 游 蜂 去， 恣 狂 歌 舞。

刻画东汉蔡琰(文姬)思念故乡、惜别稚子悲痛心情的《胡笳十八拍》诗，初见于南宋朱熹所编《楚辞后语》。诗中多次出现“弦欲绝”、“欲罢弹”、“弦急调悲”等句，可以认为它专为琴歌而写。同一题材的琴曲，唐代有《大胡笳》、《小胡笳》两种；南唐蔡翼也创作过《小胡笳十九拍》；北宋琴曲曲目中还有《别胡儿》、《忆胡儿》曲；另外北宋吴良辅也曾谱过王安石的胡笳诗。学者们认为流传至今的琴歌杰作《胡笳十八拍》，应始自南宋。

明清两代出现一些琴歌专辑，如明龚经的《浙音释字琴谱》(1491

年前),谢琳的《太古遗音琴谱》(1511年)及黄龙山的《新刊发明琴谱》(1530年)等。清代庄臻凤、蒋兴畴、程雄等人也创作了一些琴歌。庄臻凤(约1624—1667年后)攻琴近三十年,潜心创作琴曲14首。大部分是有歌词的琴歌,收入《琴学心声》。蒋兴畴原为杭州永福寺住持,1677年避乱东渡日本,后任日本水户岱宗山天德寺住持,广授琴技,日人尊之为东皋禅师。现存《和文注琴谱》、《东皋琴谱》收有他所传琴歌,所唱多为历代诗词。

宋以前,琴曲、琴歌并茂。宋以后人们多重琴曲,不重琴歌,甚至有人力主排斥。但明中叶后,谢琳、黄士达、庄臻凤、蒋兴畴等主张弹唱琴歌,并刻印专辑,使琴歌又活跃起来。清代的张鞠田(约1779—约1846年)更大胆吸收民间流行音乐如花鼓、道情和《劈破玉》、《四大景》等俗曲,还有昆曲《冥判》、《写本》等,编为琴曲。这样大量地直接运用民间音乐,在琴歌中确属少见。他还主张在琴曲谱中附加工尺谱,使节奏记写更为严密,使用也更方便。

琴歌以抒情为主,也有个别的叙事,如《圯桥进履》。演唱时主要是随琴声浅吟低唱,故曲调多吟诵性。现存琴歌形式多样,内容丰富,既有《黄莺吟》这样的小曲,也有《胡笳十八拍》那样长达十八段的大曲。曲调来源既有上古以来大量的民间音乐,也有一部分文人创作。文人创作中也有很优秀的作品,像清代王善所作《满江红》(又名《精忠词》),气势磅礴,是不可多得的好作品。

中华人民共和国成立后,琴家积极抢救整理琴歌,《黄莺吟》、《胡笳十八拍》等琴歌便是经他们努力而重被传唱的,有的还加工为合唱或合奏曲,使古老的琴歌焕发新的光彩。

六、传统民歌的分类及其特点

民歌是在人民群众社会生活中边唱边编,边唱边用,逐渐形成一

定曲目和经验、手法的积累。根据传统民歌的唱用条件、特点、功用等因素,民歌一般分为号子、山歌、小调、长歌四大类。

(一) 号子

号子是民歌最早产生的品种之一,产生于劳动中的协作性、节奏性与实际需要。前引古人“举重劝力之歌”,就是一个典型的例子。号子的种类很多,有多少种劳动就几乎有多少种号子。根据劳动性质,大体可以分成搬运号子、工程号子、农事号子、船渔号子和作坊号子几类,每类号子又有许多具体的运用形式。

号子既有鼓舞干劲、调节精力、组织劳动、协调动作的实用功能,又有很强的表现性功能,体现劳动者的力量、情趣和各种情感、期望。

号子的歌词往往是劳动者即兴编创,其音乐特点与劳动特点紧密联系。一领众和是它的基本歌唱形式,也有齐唱、独唱。

一领众和的号子,领唱者常常就是集体劳动的指挥者。领唱与和腔交替进行,由此出现的间歇,便于调节劳动和呼吸,也便于领唱者即兴编词。下举四川重庆川江号子《下水板桡号子》中一段《二流槽号子》,即一领而众和例:

(二流槽号子)

喂喂呵哟, 罗格罗格啦衣哎 啦哎 啦哟哎啦哎

咳! 咳! 咳! 咳 咳!

哟 哟咳啦哎 哟 啦哎 哟 哟, 咳! 咳! 咳! 咳! 咳!

号子一般没有伴奏,但有的号子以生产工具击拍作乐器。有些地

方的春碓歌用杵棒击白心、白边也能形成一定音高音色变化。四川薅草锣鼓、江苏高邮车水锣鼓等,也用锣鼓、唢呐等乐器作伴奏。

(二) 山 歌

“山歌”一名在民间沿用很广,但所指并不相同。这里除泛指劳动号子以外,还包括人们在山间野地里,自由抒发情感的抒情性民歌。山歌一般声调高亢、悠长、嘹亮,节奏比较自由。有独唱、对唱、领唱与和腔等多种形式。山歌不仅可在各种分散的、非协作性的、节奏性不强的劳动中歌唱,在来去途中及休闲娱乐时也可广为歌唱。

我国各地山歌非常丰富。各地有不同的名称和歌种,如陕北《信天游》、内蒙《爬山调》、青海《花儿》、四川《晨歌》、苗族《飞歌》等等。一般来说,高原地区的山歌较为高亢嘹亮,粗犷有力。平原尤其是江南一带的山歌秀丽流畅。草原上的牧歌则开阔雄浑。由于山歌的流传受山野劳动生活条件限制,即兴性很强,形式的规范性和稳定性相对较差,加上音乐与自然语言形态结合紧密,影响了山歌的流传范围。比如嘹亮的声调在山林野外很美,在屋内就不协调,一些地方就不允许山歌在室内演唱。但这也形成山歌的单纯、质朴、具有浓郁的地方色彩和民族色彩等特点。

为更好地调动情感,使歌声传得更远,山歌起唱时常常加上歌头或吆喝性喊句,如江西兴国《打只山歌过横排》开头的“哎呀来”:

自由地



哎呀来 哎! 打只山歌(就)过横排, 横排路上(就)石崖(呀啊格)

崖, 走过几多(就)石子路(啊), 哎呀同志哥, 走破几多(就)烂草(啵啵呵)鞋。

山歌高亢,嘹亮,音域往往高于自然语音区,因此男的常用假嗓唱,有的甚至高过一般女声。山歌曲式结构以两个或四个乐句构成乐

段者最为常见。此外还有各种不同变体。一些地方习惯按歌词字头形式将山歌分为单句、上下句、二句半、四句头、五句子歌、赶五句和五句半等。二乐句山歌可以说是山歌曲调的基础,它在简短的形式中展示完整的乐思,创造鲜明的形象。内蒙的《爬山调》、陕北的《信天游》、青海的《花儿》,多数是二乐句乐段。如《信天游》:



上句大都结束在调式音阶第五级或第四级,形成半终止。第二句结束在主音上,形成全终止。四句式也很普遍,在南方各省是基本曲式。它由二句式发展而来,大都将第一句曲调或结音变化,成为第三句,将第二乐句变化反覆作结,形成“起、承、转、合”四句结构。

(三) 小 调

小调即“里巷之曲”,有的地方又称小曲。宋元以来“时调”、“小令”、“俚曲”大都属此,包括劳动号子及山歌之外各种日常歌唱的小型民歌。小调流传广泛,形式比较规整,表现手法多样,具有细致、曲折的特点。它产生在群众生活的休息、娱乐、节庆赶集等场合。不像山歌只限于一定地区农村,小调在城镇市民、手工业工人、商人甚至文人中也广为传唱,是民歌中最容易流传的一种体裁。像《孟姜女》、《茉莉花》等时调,几乎传遍全国各地。由于它们形式较规整,所以各地流传曲牌虽有变异,骨架却基本相同。从流传时间看,也最久远。目前流传的小调,如《银纽丝》等源于明代俗曲,《玉郎娥》等原是清代小曲。

小调大部分已脱离实用性功能的制约而进入独立的艺术领域。它经过较多的艺术加工,有些是职业艺人的加工和创作。它曲调流

畅,节奏比较规整,结构也较均衡完整。小调还往往有乐器伴奏,使音乐显得更为丰富。

小调歌词也不是即兴创作,它在表现内容的深度和广度上,在表现手法的精致多样方面,远远超过号子与山歌。小调中长短句形式很常见,非对偶的三句、五句结构和多段词反覆也较普遍,常用四季、五更、十二月和花名等形式联缀。曲式结构也比山歌多样。一般以两乐句、四乐句单乐段结构较普遍。但也因歌词格式多样而富于变化。也有不少多乐段结构,用于具有叙事成分的小调,如苏州的《大九环》。

小调题材比较广泛,涉及政治、社会事件、日常生活、风俗、爱情等各个方面。很多小调对过去劳动人民受压迫的苦难生活有真切的反映,如《月子弯弯照九州》、《长工歌》、《小白菜》等。但也有些受统治阶级没落思想影响的不健康的低级作品。

(四) 长歌及多声部民歌

我国是多民族国家,各民族都有自己世代相传集体创作的传统民歌。许多少数民族都很重视唱歌跳舞,不会唱歌跳舞的,不仅很不体面,甚至会影响到择偶婚配。他们在日常生活中不仅频频歌唱,还有自己传统的歌唱舞蹈节日,如壮族的“歌墟”、苗族的“游方”、蒙古族的“敖包会”。这些节会都已延续了很多世代。

在少数民族歌曲中,一些民俗长歌和长篇史诗歌曲尤其引人注目。前者如《伴嫁歌》、侗族《大歌》、《拦路歌》,后者如云南撒尼人(彝族)的《阿诗玛》、彝族《梅葛》,新疆维吾尔族《十二木卡姆》中的《达斯坦》等。

长歌与不同民族民间风俗习惯紧密相联,有独特的演唱习惯、场地和方式。如侗族各村寨间有年节互相走访的习俗,客人来到主人寨外,主人要拦路“考歌”(比赛唱歌),所唱即《拦路歌》。《哭嫁歌》则是新娘出嫁前邀亲朋来家,歌唱数日而不断。

长歌结构长大,侗族《大歌》中的《奶嘎》(意为歌之母)有十几段,每段都很长。一首歌往往唱四十多分钟,甚至一个多小时。在《大歌》中还运用多声部演唱,有不同形态的复调手法。民间的合唱队有高音、低音的固定区分,高音由一人或数人轮流担任。低音部以齐唱为主调,高声部为派生。各声部先后进入,音程关系以三度为多。

除侗族外,我国壮、苗、瑶、布依、高山、畲、毛南、仡佬、景颇等民族中也都有丰富多采的传统多声部歌曲。

第三节 曲艺音乐

一、历史沿革

(一) 萌芽

曲艺是一种带有表演动作的说唱,通过叙述故事、塑造人物来表达思想感情并反映社会生活。一般以叙述为主,代言为辅。表演时演员人数较少,通常仅一至三人,道具也较简单,但形式多样。

曲艺音乐以叙事性为主,兼有抒情性,与各曲种地方语言音调密切结合。它由唱腔和伴奏两部分组成,音乐基本形式有曲牌体和板腔体。

曲艺历史悠久。战国时代荀子的《成相篇》,间用散文与韵文,是一种可唱的本子,很像后来说唱文学的结构。据认为它用“相”即舂牍这种击乐器打节奏歌唱,(唐·杨倞:《荀子·成相篇注》)也许与今天的快板、莲花落之类的说唱相似。说唱在汉代已相当流行。《汉书·霍光传》提到“击鼓歌唱,作俳優”,四川彭山及成都出土的汉代说唱俑可作此语的生动例证。汉魏乐府的相和歌中的《陌上桑》(《艳歌罗敷行》)、杂曲歌辞中的《孔雀东南飞》(《焦仲卿妻》)、北朝乐府民歌

《木兰辞》，也可以说是一种早期的说唱音乐形式。

（二）曲艺音乐的形成和成熟

一般认为，隋唐时期说唱音乐正式形成。隋代已流行的讲唱故事的“说话”，到唐代已成为城市中群众性艺术活动的一种形式。同时佛教寺院中讲唱“变文”的说唱活动“俗讲”，也成为人们喜闻乐见的另一种说唱形式。唐元稹《元氏长庆集》卷十载：“又尝于新昌宅说《一枝花》话，自寅至巳，犹未毕词也”，可见当时说话已有长篇作品。敦煌卷子写本还有唐代说话话本《庐山远公话》等。宋代有“说话四家”之说，大致包括“小说”（“银字儿”）、“谈经”（“说经”）、“讲史书”（“演史”）、“说诨话”、“合生”、“商谜”等形式，表演者称“说话人”。“俗讲”源于寺院中宣讲佛教教义的活动，宣讲人叫“俗讲僧”，取佛经故事编成诗、文合体的通俗作品，运用民间说、唱相间的表演方式讲唱。说唱时还辅以图画。其说唱底本称为“变文”、“变”。《乐府杂录》载唐长庆中俗讲僧文淑善吟经，“其声宛畅，感动里人”。《因话录》卷四也说他的讲唱很受欢迎，“听者填咽，瞻礼崇拜，呼为和尚教坊，效其声调，以为歌曲。”宋元以后平话、词话、白话小说、宝卷、弹词和鼓词，与变文或多或少都有关系。变文中韵语是用来歌唱的，其唱法和曲调早已失传，现存变文卷子中还有一些提示唱法曲调的字样，如吟（有平调与侧调）、断（有散词，有诗句）等，多少显示出它的形式。

宋元时代工商业发达，城市繁荣，说唱音乐达到相当成熟的水平。当时曲艺活动有了勾栏、瓦舍这样的固定表演场所，各地艺人可以在这里集中演唱，相互观摩交流。不少文人也参与唱本编写，提高了演唱的文学水平。宋代出现了“陶真”、“涯词”、“小唱”、“货郎儿”、“鼓子词”等多种小型说唱形式。

鼓子词因歌唱时用鼓伴奏而得名。它用同一词调重复演唱多遍，或间以说白。从北宋欧阳修鼓子词《渔家傲》十二月十二首等作品看，早期有的鼓子词并不描述故事，而是一种艺术歌曲形式。但愈到后

来,渐渐专用于说唱音乐。北宋赵德麟《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》,叙述张生和崔莺莺故事,歌词既有抒情性,又有叙事性。通篇由一段叙事散文和一段歌唱轮流相间而成。从其散文讲说部分某些关于“歌伴”定好调子和进行演奏的词句看,它由三人以上合作表演:一人讲说或兼唱,另若干人组成歌伴,唱“和”兼器乐伴奏。

南宋《西湖老人繁胜录》提到“路歧人”(在“要闹宽阔之所作场”的流动艺人)“唱‘涯词’只引子弟,听‘陶真’尽是村人”。涯词是城市中流行的说唱,陶真是农村中流行的说唱。明田汝成的《西湖游览志余》载:“杭州男女瞽者,多学琵琶,唱古今小说、平话,以觅衣食,谓之陶真。大抵说宋时事,盖汴京遗俗也。”清中叶尚有陶真在杭州、南京演出的记载。“陶真”大概是后来弹词的前身。

诸宫调是宋、金、元时期的一种大型说唱。北宋神宗(1068—1085年)时汴京勾栏艺人孔三传所创。他“编撰传奇、灵怪,入曲说唱”。诸宫调歌唱部分由多种不同宫调的曲牌构成,有单个曲牌的只曲;有由一个曲牌的双叠或多叠加上尾声构成的短套曲;也有用同一宫调若干曲牌联接而成的套曲,再由不同宫调若干套数共同组成一个完整的作品。间以说白,说唱长篇故事。曲调来源于唐、宋词调,唐、宋大曲,宋初赚词的缠令以及当时流行的其他俗曲。伴奏乐器宋时唱者自击鼓,有板、笛伴奏。金、元时也有用锣、“界方”、拍板和笛伴奏的(见《水浒传》第五十一回,《插翅虎枷打白秀英》),也有用弦乐器伴奏的。

目前可见的诸宫调有三种:金代董解元的《西厢记诸宫调》、无名氏的《刘知远诸宫调》及元代王伯成的《天宝遗事诸宫调》。以董解元的《西厢记诸宫调》最完整,共包括长短套数188套,曲调444个之多。因其结构相当完整,可以看出当时说唱音乐已达到相当的艺术高度。在清代编纂的《九宫大成南北词宫谱》一书中尚存约三分之一乐谱,下例即描写乱军将领孙飞虎之孔武的《醉奚婆》曲曲谱:

醉 奚 婆^①

金代还有“连厢词”，是一种有歌唱、有伴奏、分角色、有表演的说唱。表演时，一人歌唱，一人弹琵琶，一人弹筝，一人吹笛——他们列坐一起，担任唱歌和伴奏。另有男角色“末泥”，女角色“旦儿”和其他一些角色，随唱词内容在勾栏里表演相应动作。唱者不表演，表演者不唱。有人认为是歌舞，杨荫浏先生认为可能是在戏剧形成之后受戏剧影响而产生的一种说唱表演形式。（参见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》）

“货郎儿”也是宋、元时期的一种说唱艺术。起源于民间小商贩叫卖声调。当时往来城乡贩卖日用杂物的挑担货郎儿，沿街摇蛇皮鼓，唱着物品名称招徕顾客。他们唱的腔调不断被加工定型，称货郎儿或货郎太平歌。元代发展为说唱货郎儿，曾被官方禁止（见《元典章》）。其音乐后作为曲牌用于元杂剧和散曲中。在本调货郎儿中插入其它曲牌腔调，成为“转调货郎儿”。其结构略述如下：

《货郎儿》起——另一个或多个曲牌——《货郎儿》尾

在元代王伯成《开元遗事诸宫调》及元杂剧《风雨象生货郎旦》中，由《货郎儿》本调及其他八种《转调货郎儿》组成的套曲《九转货郎儿》则形成更为复杂的音乐结构形式，中间夹有说白，用于剧中人物叙述曲折复杂的事实经过。套曲前后不但有节奏的变化，也有调性上的对比变化。

（三）明清众多曲种的形成与分类

明清时期，有一些古老曲种因停滞不前或其他原因自行消亡，只有部分音乐被其他曲种或其他艺术品种所吸收保存。大多数的古老

曲种则随时代的不断更新而发展,得到保存和传播。另一方面,又有许多新的曲种产生出来,而且有一些迅速地发展成为具有广泛影响的曲种。现代流行的说唱曲种,许多都是在这一时期形成的。据1982年调查,中国曲艺有341个曲种。除少数曲种(如评话)只说不唱外,大多数有说有唱或只唱不说。其中音乐性强,有弦乐器伴奏的占很大比例。它们当中既有在汉族地区流传的曲种,也有许多少数民族的曲种。例如壮族的“蜂鼓”,白族的“大本曲”,傣族的“赞哈”及“莫甘”,哈尼族的“哈巴”,彝族的“甲苏”,藏族的“喇嘛玛尼”、“折嘎”等等。各地、各民族曲种具有不同的艺术风格和历史渊源,大多数却是在明、清时期逐渐发展起来的。

下面按鼓词、弹词、道情、牌子曲、琴书等分类介绍各类曲种音乐特点和历史渊源。^①

1. 鼓词类

又称大鼓,由演唱者自击鼓、板,一至数人用三弦等乐器伴奏。有人认为其前身可能是宋代鼓子词,宋代话本与元、明词话同它的流行和发展过程有关。明代即有贾凫西的《木皮散人鼓词》等作品。一般则认为清初时形成于山东、河北农村。清代乾隆年间满州八旗子弟中产生的《子弟书》,有东城调、西城调两个流派,“西韵尤缓而低,一韵纡紫良久”(清震钧:《天咫偶闻》卷七),是北方鼓词的一个支流。鼓词后来称为大鼓,主要流行于我国北方各省市和长江流域、珠江流域部分地区,其唱腔、伴奏与各地语言、音乐传统的结合各有特点。有京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、京东大鼓、东北大鼓、山东大鼓、唐山大鼓、胶东大鼓、安徽大鼓、湖北大鼓、温州鼓词等等。加上中华人民共和国成立后新创的太原大鼓、广西大鼓、长沙大鼓等,鼓词

^① 曲艺音乐有不同的分类法。除上述五分类法外,也有分为鼓词、弹词、渔鼓(道情)、牌子曲、琴书、杂曲、走唱、板诵八类的。

类曲种不少于数十个。曲调来源虽与古代词牌音乐有关,但大多源于民间音乐。始于明代的温州鼓词(也叫温州鼓曲),便是由里巷歌曲与词曲合成的。北方许多大鼓的音乐则是在当地民歌和集镇小贩叫卖声的基础上发展而成的。鼓词唱腔音乐性较强,适宜表现大型题材。早期大多说唱《三国志》、《水浒传》等长篇故事,可以连续说唱数十日之久。清中叶后“段儿书”渐兴,说的部分减少,而以歌唱为主。唱词以七字句、十字句为主,通常用“引文—正文—结尾”的结构,另加引奏。也有的为使唱段紧凑,在音乐趋于高潮时即终止,不用结尾。

2. 弹词类

流行于我国南方。元末杨维禎作《四游记弹词》(即侠游、仙游、梦游、冥游四游),是现知最早以“弹词”命名的唱本。其前身有人认为蜕化于唐代有说有唱的变文形式,也有人认为从宋代以琵琶伴奏的陶真发展而来。明代也叫弹唱词话^①以及“文书”、“说小书”、“评弹”等名,以弹词最普遍。明杨慎(升庵)曾著有《二十一史弹词》,但明代留存下来的其他弹词唱本较少。从清初陶贞怀《天雨花》中“弹词万本将充栋”语可以想见当时弹词之兴盛。据赵景深统计,1937年已发现旧时代弹词作品约300种左右,其中绝大部分是清代作品。当时弹词所用语言分“土音”与“国音”两种。土音以吴音最多,如《义妖传》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》等。国音以北京语言写,有《安邦志》、《天雨花》、《笔生花》等。土音唱本几乎全以爱情为题材,并真正以说唱形式演唱。国音弹词多写历史故事、政治斗争,多备案头阅读,很少表演。弹词听众主要是市民和妇女,知名唱本女作家也不少,如《天雨花》作者陶贞怀、《再生缘》前十六

^① 明·徐渭《徐文长佚稿》卷四《吕布宅》诗序:“……始村瞎子习极俚小说,本《三国志》,与今《水浒传》一辙,为弹唱词话耳。”

卷作者陈瑞生及后续三卷作者梁德绳等。清代著名苏州弹词艺人有王周士，乾隆南巡曾听其弹唱并封为七品京官。嘉庆间有“陈（遇乾）、姚（豫章）、俞（秀山）、陆（士珍）”四人，同治初又有“马（如飞）、姚（似璋）、赵（湘舟）、王（石泉）”四人。陈遇乾创陈调，苍凉粗犷，专适用于老生、老旦和净角唱腔。俞秀山创始的俞调和马如飞创始的马调，前者婉转优美，后者质朴雄健，各具特点，对后来弹词音乐的发展，均有重要影响。目前较流行的弹词类曲种，有苏州弹词、扬州弹词、长沙弹词及浙江铎铎文书等。演唱者自弹琵琶、三弦（一种有堂音的小三弦）或月琴等乐器自唱。有时加二胡、阮、箏等乐器伴奏。音乐曲调性很强，曲调、唱腔各自不同。演唱风格细腻，均用当地方言演唱。擅长于表现长篇故事，但也有富于诗意的抒情的“开篇”（加唱于正书开始前的小唱段）。

3. 道情类

又称渔鼓或渔鼓道情。源于唐代《承天》、《九真》等道曲，它们以道教故事为题材，宣扬出世思想。原为徒歌，南宋时开始用渔鼓（竹筒一端蒙蛇皮或猪肠衣制成）、筒板等乐器击节伴奏，故称渔鼓或渔鼓道情。元人杂剧《岳阳楼》等剧中有道情的穿插演唱。明代道情有《蓝关记》等。清代徐大椿、郑夔（郑板桥）、金农等文人都曾采用道情形式写过不少作品。

下例即《望山堂琴谱》所收被唱为琴歌的郑板桥《道情》（见第231页，王迪译谱）。

随着道教的衰落，逐渐以民间故事、神话、传奇、小说取代道教故事。又与各地民间音乐结合，形成同源异流的不同曲种。目前流行各地的道情主要有湖北渔鼓、湖南渔鼓、广西渔鼓、山东渔鼓、四川竹琴、陕北道情、义乌道情及河南坠子等。道情以唱为主，以说为辅，也有只唱不说的。唱腔各不相同，多数只有一首上下句或四乐句的基本曲调反覆演唱。节奏自由，带有吟诵性。有的渐向板腔体发展，出现

板桥道情

《张鞠田琴谱》

郑板桥 词

王迪 译谱

老 渔 翁， 一 钓 竿， 靠 山 崖，
 傍 水 湾。 扁 舟 来 往 无 牵
 绊， 沙 鸥 点 点 轻 波 远，
 荻 港 萧 萧 白 昼 寒， 高 歌
 一 曲 斜 阳 晚。 一 霎 时 波 摇
 金 影， 暮 抬 头 月 上 东 山。

了散板、四拍子、二拍子等不同形式。有的大量采用其他曲种、声腔；有的与其他曲种合流。如距今百年前的《道情》与民间《英哥溜》腔调结合产生的河南坠子，已废弃渔鼓和筒板，改用琴师脚蹬的“脚梆”，原来长长的筒板^①改成长仅七寸左右的筒尺。道情的表演形式有坐

① 筒板也叫筒子，始于元朝。由两根长竹片组成，靠下端各置一小钹，用左手夹击发声。

唱、站唱、单口、对口等。除渔鼓、筒板外，也有加用其他乐器的，如河南坠子便以弦乐坠琴为主。

4. 牌子曲类

各种曲牌体曲种的统称。是继承宋、元时期唱赚、诸宫调音乐传统，吸受利用明清民间小曲，按一定方式联接成为套曲以演唱故事的曲类。其体裁与宋、元《诸宫调》相仿，不同的是所用主要为明清小曲曲牌。牌子曲在南方和北方都有流行。北方有京、津地区的《单弦牌子曲》（也叫《八角鼓》）、山东的《聊城八角鼓》、河南的《曲子》（也叫《鼓子曲》）、甘肃的《兰州鼓子》、青海的《青海赋子》等。南方有扬州的《清曲》、《湖北小曲》、四川的《清音》、广西的《文场》、湖南的《常德丝弦》等。大多数在清代已经形成。

各地牌子曲所用曲牌名称有许多是共同的，其中有的曲调基本一致，仅唱法不同而产生风格差异；也有的相差较大，但从旋法、曲式结构上仍有共同渊源可寻；也有的名同实异。较常通用的曲牌有《银纽丝》、《劈破玉》、《寄生草》、《剪剪花》、《叠断桥》、《满江红》、《太平年》等，多是明清的时调小曲。牌子曲的结构大体相同：

曲头——连缀使用若干曲牌——曲尾

中间插入同宫或不同宫曲牌。各地用作曲头曲尾的曲调各不相同。单弦牌子曲把《岔曲》分成前后两半作曲头、曲尾；扬州《清曲》把《满江红》分成两半作曲头、曲尾。

单弦牌子曲《霸王别姬》由以下曲牌联成：

曲头（岔曲前半）—数唱—《边关调》四次重复—《靠山调》三次重复—《四板腔》六次重复—《流水板快书》、《带孩下歌》（曲尾省略不用）

牌子曲的伴奏，在北方除圆形或八角形手鼓外，还用三弦为主要伴奏乐器。南方除鼓外，用琵琶或二胡作主要伴奏乐器。

5. 琴书类

因主要伴奏乐器是扬琴而得名。目前流行的有山东琴书、贵州文琴、四川扬琴、云南扬琴、翼城琴书、北京琴书、武乡琴书、徐州琴书等曲种。它们也有较长的历史,但究竟起于何时还有待进一步研究。音乐抒情优美,大多由当地戏曲、民歌演变而来。有的相邻地区的不同琴书,虽主要唱腔基本相似,但因当地民间音乐、方言、唱法润腔和伴奏特色不同,也形成不同风格。如山东琴书《凤阳歌(四平调)》,在安徽琴书中运用时尾音上挑,并用假声演唱,便形成安徽琴书风格。琴书有说有唱,一般以唱为主,以说为辅。有坐唱、站唱等形式。因深受弹词、滩簧影响,演唱者兼奏乐器,唱腔、唱法还分角色行当,近似不化妆的戏曲清唱。除扬琴外,也有加用箏、三弦、榔胡等弦乐器伴奏的。

以上大致区分了曲艺的几个主要类型。事实上也有不少曲种,尤其是少数民族曲种很难归入其中某一类;划分的依据也只是它们的某些形式特点,远远不能归纳各曲种音乐的丰富多采的特性。

二、曲艺音乐的艺术特点

(一) 说与唱的结合

曲艺音乐作为一种叙事性音乐体裁,其特点之一就是说与唱的结合。除了若干以说或唱为主的形式外,说与唱两种成分的不同程度结合是比较普遍的形式。从运用口语的说白、到旋律性很强的唱腔,中间有各种不同的说与唱的层次,音乐性也逐级加强。

曲艺的念白与唱腔,其功能是描述故事情节和刻画人物形象。说白有散白(接近日常生活语言的散文体念白)与韵白(有韵律的念白)。念白有说唱者以第三人称口吻讲述的“表白”,评弹称为说表;还有代言体说白,即以故事中人物口吻作第一人称的说白,演员常惟妙惟肖的模拟人物声音语态,表现人物的情感、个性。此外,还有代言体

的“咕白”，是评弹中类似戏曲独白或旁白的表述，将人物的内心活动用说白和盘托出。

韵白往往用于第一人称的代言体念白。韵白讲究抑扬顿挫，有韵有律，并有生、旦、净、丑等不同行当的念法。弹词和琴书，多用这种韵白。诵诗也是一种韵白，多用于人物出场时，与戏曲定场诗相似。

（二）唱腔分类

文学创作在曲艺中占主导地位，但音乐也充分发挥自己的艺术表现力，共同创造完美的艺术形象。曲艺音乐的主要部分是唱腔。按说与唱结合方式的不同，曲艺唱腔有以下几类：

1. 半说半唱和唱中夹说的唱腔

许多曲种常在叙述情节时，或前半句说，后半句唱，如天津时调中“数子”开头：

翻江倒海

（天津时调）

红旗在 满天 飘，平地开 大 川，
只看得 三太子 他 眼花 缭 乱。

下半句唱的结尾加入伴奏，最后垫上两个音。

另一种在唱中夹说。唱腔中往往为突出某些唱词内容或表达语气，以说代唱。如京韵大鼓的大鼓“快板”，本身就具有夹唱夹说的特点。

2. 一种似说似唱的唱腔，旋律与语言紧密结合，形成一种既是唱，又像说的唱腔。它不仅能叙述大段故事，而且能描绘紧张、愉快或激动的场面。单弦牌子中“数唱”、“怯快书”、“流水板”等多是这种唱法。如四川金钱板《秀才过沟》有这样几句：



也有的唱腔在唱主要词句时似说似唱,旋律性不强,但唱衬词或拖腔时旋律性较强,并加入或加强伴奏。

3. 旋律性强的唱腔。大多数曲种拥有这种唱腔,用于速度较慢的叙事段落和抒发人物的内心感情的部分。这类唱腔曲调较优美舒展,感情充沛,具有前述吟诵性唱腔所缺少的表现功能。广东南音《客途秋恨》,四川清音《昭君出塞》,苏州弹词《情探》等,都是这种予人充分美感享受的唱段。

(三) 唱腔结构

唱腔的结构有以下几种:

一是基本曲调反复。如广西“渔鼓”和安徽“四句推子”都只有一个四句式叙事性基本曲调。演唱时可以无限反复,直至结束。反复过程中,唱词声韵句式也会随着内容的变化而变化,但不致影响乐句结构。由于多次反复,易为听众熟悉掌握。

二是基本曲调采用板腔变化。最初也是以一种曲调为基础发展起来,但通过复杂的节奏、板眼、速度及腔调变化,能表现较复杂的内容。所谓“板”,是指不同速度的各种板式,“腔”则指旋律变化的腔调。

板腔体曲艺唱段结构布局大体有:(1)引奏。在大型唱段开始前以较长的器乐段作引奏,安定场心,铺垫氛围。(2)成块分段。大型唱段多用“起、平、落”形式,即起腔——平腔——落腔(或省略起腔)组成。起腔为音调上扬的上句,落腔是音调下行的下句,平腔旋律性不强而节奏变化多,如鼓词类的垛句。(3)趋紧结束。唱段结束前多用快板,速度渐趋紧,到高潮戛然而止。尾奏篇幅短小。

板腔体曲种很多,像京韵大鼓的板腔结构板式比较完整。它有慢板(一板三眼)、紧板(相当于1/4节奏,速度较快)、垛板(垛句唱法,一板一眼)、住板(在紧板演唱中突然停住)等多种板式变化和丰富的腔调运用。例如慢板,就有平腔、落腔、挑腔、起伏腔、预备腔、甩腔、长腔、悲腔等等腔调,平腔是京韵大鼓唱腔的基础,其他腔都由平腔发展而来。

板腔具有各种不同的表现功力,演唱时根据内容需要互相转接,灵活运用。

三是曲牌联缀结构。从唱赚、诸宫调中已见到这种将若干曲牌在一个唱段中有机联缀运用的结构。曲牌来源,一是古代流传下来的宋代词调、金元北曲及明清小曲。河南大调子曲、山东聊城八角鼓等曲种运用的便是这类曲牌。二是直接吸收、利用各地民间的时调小曲,如天津时调、扬州清曲、福州锦歌等。也有的曲种兼用以上两类曲牌,如单弦牌子曲。

从单弦的曲牌组织可以看到这种结构的一般原则。单弦曲牌组织如下:

曲头+数唱+若干曲牌+曲尾

单弦原以《岔曲》为基础,后将它拆开放在头尾,中间吸收很多小曲作叙述部分。曲头是岔曲前半截,只有四到六句,起提纲或引子作用。数唱是曲头与牌子之间的一种专用曲调,也可以看成是一个牌子。它速度快,节奏不规则,类似数板,有时半说半唱。曲尾的曲调是岔曲后半截。现在常在情节发展到高潮时,用一些节奏紧凑、速度较快的曲牌如《怯快书》、《北京快书》代替岔曲作结束。

这类曲种所使用的牌子很多。运用到曲艺中的曲牌,经长期使用于说唱,都具有说唱化的特点,体现不同曲种的独特风格。

也有的曲牌联缀体曲种没有统一的曲头曲尾,有的只用一个曲牌或一首民歌变化反复演唱多段歌词。

四是混合结构。在长期艺术实践中,由于各曲种相互交流、影响,有的曲种往往不限于一种结构方法,从而产生既有板腔又有曲牌的混合结构。这类曲种中,苏州弹词除开篇是独立曲调外,大部唱腔是用一个基本曲调反覆构成的。但弹词也常吸收一些南方山歌、小调和戏曲中曲牌,作为自身唱腔的一部分而加以运用。如弹词中的《费家调》、《丰富山歌》、《银纽丝》、《锁南枝》等曲牌。还有一种是将曲牌体板腔化。如山东琴书主要唱腔之一是慢板,叫四平调,又称“凤阳歌”,原是民间小调,吸收到琴书中,逐渐固定下来并发展演化,使之板腔化。但它也穿插演唱《叠断桥》、《娃娃腔》、《银纽丝》等民间小曲。

(四) 创腔特色

曲艺音乐每个曲种都有一些基本曲调、曲牌,作为塑造不同作品音乐形象的基本手段。艺人们根据具体作品的内容要求灵活运用,创造性地进行表演,取得良好的艺术效果。

曲艺是主要凭借语言叙述故事、刻划人物的,创腔要服从内容,服从唱词语言特点,这对每个字音声调及感情语气的处理极为重要。这一点上对曲艺音乐的要求,可以说超过了其他艺术门类。具体而言有以下几方面:

(1) 依字行腔。汉语及一些少数民族语言有声调这一特殊问题。如北京话的阴、阳、上、去四声,又因感情因素引起的异音读法(语言学称为“变调”)。要正确表达语言,必须正确掌握四声、阴阳的规律,曲调的演唱必须注意四声趋向。各地曲种都有创腔符合当地语言音调及音乐性的要求。目的是要让听众听清唱词。

(2) 唱腔吻合语调气势。正确地表达语言声调,关系到曲调细节的改动,语调气势,影响曲调旋律的起伏走向及节奏的更大变化。

(3) 唱腔要完美表达唱词的本质含意。唱词四声及语调气势还只是外部的因素,唱词内在的本质含意,才是唱腔产生和发展变化的根本要求。只有完美地表达唱词本质含意,才能较好地传达作品的艺

术构思,刻画深刻鲜明的艺术形象。

(4) 唱腔随唱词的变化而变化。唱词虽大多由七字句构成,但为表达特定内容,也会有所改变。唱词结构的改变,唱腔也随之发生变化。如基本句子加添了衬字、垛句、“帽子”(加在基本唱词前的字词),也会引起音乐相应的变化、调整。这在曲艺音乐中是极为常见的。

(五) 表演及演唱

(1) 说唱音乐的表演。主要有单口唱、对口唱、帮唱等形式。

单口唱,由一个演员演唱,有的自兼伴奏,如陕北说书,浙江道情。也可由别人伴奏,如大鼓、单弦等。

对口唱,由两人演唱,可以演者兼伴奏,如弹词、山东琴书。也可以由别人伴奏,如河南坠子。

帮唱,是在单口或对口唱时,伴奏人员参与帮腔。

此外还有三、五名演员分担一定角色的“折唱”,由一、二人到三、五人边舞边唱的“走唱”(如湖北三棒鼓),前者似戏剧,后者似歌舞。

说唱的演出简便灵活,不需要大台子大场地。一两个演员、一两件乐器就可以完成全部演出。一个演员可以充当几个不同角色,一个乐师可以代替一个小乐队。只凭少数演员的唱、白及眼神、手势、身段、步伐,就可以表现复杂的场面和景物,演说长篇故事和表现众多人物。曲艺演出的这一特点是非常突出的。

(2) 演唱。说唱艺人主要靠“动人的声韵,醉人的音”,即准确清晰的语言和美好的唱腔来表现作品、影响听众,换言之,也就是要做到“字正腔圆”。说唱演员除了应注重咬字、吐音、情感饱满外,还应注重歌唱的声音技巧。例如演唱上有“欢声”、“恨声”、“悲声”、“竭声”之别。欢声唱时气应降下,发出宽厚明朗的声音,表示兴奋愉快。恨声则提气,发出急促强烈的声音,表达气愤激昂的情绪。悲声则噎住气,再把字送出,同时鼻腔中发出一种颤抖的声音,表达

悲伤感情。竭声则是吸气时发出若断若续的凄惨声音，表达沮丧绝望情绪。

与戏剧表现不同，曲艺演员不是直接扮演角色表演故事，演员既可以用第一人称即书中人的身份说唱故事，也可以用第三人称即说书人的身份叙述剖析。因此曲艺演员刻画不同人物，注重用不同的声音（说与唱）造型来表现，一人而身兼数角。这也对曲艺演唱提出了更高更多的要求。

（六）伴 奏

伴奏是说唱音乐的重要组成部分。在整个演出中，伴奏对衬托、加强唱腔表现力、贯穿音乐结构和共同塑造艺术形象方面起着积极的作用。

曲艺音乐的伴奏乐器多种多样。一般有一两件打击乐器击节拍，此外多用弦乐器而少用吹奏乐器。使用弦乐声多轻柔，易与歌唱协调，有时演奏者可以边唱边奏，具有小型轻便的特点。

由于演唱者多兼伴奏，歌唱时节奏、速度的变化就更灵活（说唱音乐的节奏较多松紧变化和强拍弱唱的“闪让”，本来就是它的一个音乐特点），感情抒发也更自如。曲艺音乐的演唱和伴奏，若配合默契，当可达到浑然一体。

曲艺音乐的伴奏有“过板音乐”和唱腔伴奏两部分。过板音乐包括前奏、引子和大小过门。许多曲种在一场或一个大型曲目上演前加上较长的器乐前奏。常用《八板》、《三六》之类独立器乐曲。引子和前奏音乐不同，是特定曲目音乐的有机组成部分，在音调、情绪上给唱腔作引导。曲中过门有大过板（用于段与段之间）与小过板（句与句之间或句顿之间垫空）。唱腔伴奏有随腔伴奏和对比、变化的伴奏及接尾伴奏几类。

随腔伴奏，曲调与唱腔基本一致，往往加上繁简变化。对比、变化的伴奏，有类似戏曲“紧打慢唱”的，即唱简伴繁，在唱腔旋律基础上

加繁伴托。也有相反的唱繁伴简,即唱腔旋律较繁,伴奏则用简化手法,如只用几个简单的音弱奏衬托唱腔,突出歌唱主调与唱词,然后在过门或尾腔处用强奏,烘托音乐气氛。

接尾伴奏,是在一些半说半唱朗诵体唱腔中句子前半部曲调不强或仅有节奏无曲调时,伴奏停住;待后半句或句尾时,伴奏与唱腔同时进入,并垫上适当小过门。

曲艺音乐的伴奏乐器,虽然一般只有两三件,但都能发挥各自功能,在伴奏与唱腔之间形成多样复调关系,使曲艺音乐更加丰富多彩。

第四节 戏曲音乐

一、戏曲音乐的发展历程

(一) 戏曲音乐的渊源

中国传统戏曲,是包含文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及人物扮演等各种因素的综合艺术。一般认为,南宋时温州一带产生的“南戏”(“戏文”、“永嘉杂剧”),是中国戏曲最早的成熟形式。但作为一种音乐、舞蹈、戏剧综合体裁,戏曲的渊源可以追溯到秦汉时代的乐舞、俳优和百戏。春秋时代优孟曾扮演孙叔敖,汉代“角抵”《东海黄公》和歌舞《总会仙倡》(见张衡:《西京赋》)亦有简单故事的表演,也可以说是戏曲艺术的早期萌芽。

隋唐时期,一方面是具有一定故事情节的歌舞有所发展,先后产生了《代面》、《拨头》、《踏摇娘》等节目;另一方面,继承古代俳优传统的参军戏也已形成和得到发展。在唐代的散乐中,已有兼含音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种艺术的早期戏剧。唐末,还确立了“杂剧”名

称,并有了以扮演杂剧为专业的艺人^①。唐代歌舞、器乐的高度发展,为戏曲音乐时代的到来准备了充分的条件。

北宋时形成的宋杂剧和金代的“院本”,虽然没有留下完整的脚本,但从现存杂剧段数、名目及其他史料看,已具备相当程度的戏曲形式。宋代宫廷中演出的杂剧,包括三个部分:第一,先演“艳段”,表现“寻常熟事”即寻常生活中大家熟悉的事情;第二,“正杂剧”,大概是比较复杂的故事情节;第三,“散段”,也叫“杂扮”,是一种滑稽戏。北宋杂剧演出一般由末泥、引戏、副末、副净四人组成。从有关记载看,宫廷上演的杂剧,与大曲、百戏等艺术种类是有所区别的。

宋金杂剧的音乐,从现存杂剧段数、名目可以看出,来源于唐宋大曲者为数不少。例如名为《崔护六么》的杂剧,大概就是用大曲《六么》(《绿腰》)的曲调演出崔护故事。还有许多来源于词(曲子)的曲调。如同是崔护故事,也有用词调《逍遥乐》演出的。不过,杂剧虽然吸收了大量歌舞中的音乐因素,其表演形式自有其特点,显然与歌舞不同。例如,杂剧从头至尾,需要一问一答进行歌唱和说白,也就是它用代言体表演。而且,演员扮演成几种不同角色进行表演。现存大曲歌词本子,则都是叙事体,它们中即使表演故事,也不分角色。所以杂剧虽然有大量歌舞音乐,但它不是歌舞而是戏剧。(参见杨荫浏:《中国古代音乐史稿》)

南戏(戏文)最早产生于北宋宣和(1119—1125年)到南宋光宗(1190—1194年)之间。最初起源于浙东温州民间,故又称温州杂剧。以后渐渐流行于南宋首都杭州及全国各地。南戏由宋杂剧、唱赚、宋词及里巷歌谣等综合发展而成。宋元南戏剧本今知有170种左右,但其中可以肯定为南宋的作品只有《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、

^① 公元829年李德裕调查后报告朝廷:南诏掠去成都府下“音乐伎巧”人员中有“杂剧丈夫二人”,见《李文饶文集》卷一二。

《王焕》、《乐昌分镜》、《陈巡检梅岭失妻》五种,但只有后四种有残文留下来。南戏的音乐有以下特点:

(1) 它的音乐以当时南方民间流行的小曲、歌谣为主,也吸收《唱赚》和久已流行的词调和歌舞大曲音乐。

(2) 音乐的运用比较自如,不受宫调理论的限制。

(3) 在成套曲调前后连接上逐渐形成一定方式。成套曲词常用《唱赚》中《缠令》形式。

(4) 同一曲牌连续迭用,采取“前腔换头”形式,前后各段之间还有板式的变化。

(5) 用不同曲牌的若干乐句组成一个新曲牌,即所谓“集曲”,已很常见。

(6) 早在宋代已突破杂剧每折一人歌唱的成规,有独唱、对唱、合唱等多种演唱形式。

在《九宫大成南北词宫谱》(1746年序)中还保存有《王魁负桂英》等四种南戏乐谱,合计四十曲。

宋杂剧和南戏,由于各自基础和发展条件不尽相同,其音乐有不同的色彩和特点。经过后来“元杂剧”和“明传奇”的发展阶段,形成了戏曲史上“南曲”与“北曲”两个不同的曲种。

(二) 元杂剧

元杂剧产生于金末元初的中国北方,是在金院本和诸宫调基础上广泛吸收多种词曲和技艺发展起来的。当时,出现了关汉卿等杰出的剧作家和大批优秀作品。他们的创作和演出先以大都(今北京)为中心,元灭宋后,又以杭州为中心而流传各地。今知有记载的元杂剧作家(包括元末、明初作家)有120人左右,现存作品一百五十种上下。关汉卿的《窦娥冤》和王实甫的《西厢记》是优秀的代表作,在戏剧史和文学史上有深远影响。

元杂剧或称元曲,剧本有特殊的结构。通常是一剧四折,前有“楔

子”。每一折用同一宫调的若干曲牌组成的一个“套数”。脚色有正末、正旦、净等。一剧基本上由正末或正旦一种主要角色唱到底，其他角色只说不唱。这种按“宫调套数”构成音乐的方法，与诸宫调非常接近。元杂剧四折贯穿扮演一个故事，内容比宋杂剧丰富得多。由于元杂剧兴起于北方，所用音乐多是北方曲调，因此也叫“北曲杂剧”。

现存确知为元代杂剧的曲谱，以剧目计约一百二十一种，以折数计约 210 折。现存全折乐谱的元杂剧约 86 折，全折外另曲约二百六十曲。

元杂剧旋律用七声音阶构成，与南曲用五声音阶不同。从现存元杂剧音乐看，它比南曲有较多的豪迈雄健的气氛，表现在旋律进行中多高下越级跳跃，自由奔放，不像南曲多迂回曲折，多顺级进行。北曲节奏爽直流畅，节拍相对较快。（参阅杨荫浏：《中国古代音乐史稿》下册）

（三）明代传奇与四大声腔

元代杂剧盛行时，南方南戏仍在民间流传。后来元杂剧渐衰，南戏转盛，于是在南戏基础上吸收元杂剧的丰富成果，发展成为明代传奇。

传奇以唱南曲为主，结构大致与南戏相同，但比南戏更完整，曲调也更丰富，同时兼用北曲。其曲牌虽也有一定联结规律而成套数，但在宫调上不似元杂剧那样死板。也不像元杂剧每折只是主角一人唱到底，同场每个角色都可以有唱有说。因此它形式较灵活，脚色分行更细，每本一般分四五十出，不受元杂剧四折之限。所以传奇更能适应戏剧情节发展和人们欣赏的要求，从而能够迅速发展起来，取代元杂剧之优势，在明嘉靖到清乾隆间，非常盛行。

明代戏曲音乐发展的一个重要特点，是多种戏曲声腔（腔调）的兴起。“传奇”指的是具有前述特点的戏剧结构。由于同一传奇在各地演出时，所运用的唱腔不一定相同，在传奇兴起地南方，遂有多种著名声腔产生。其中称盛一时并具有广泛影响的，有“海盐腔”（浙江）、

“余姚腔”(浙江)、“弋阳腔”(江西)和“昆山腔”(江苏)。后人称为“明代四大声腔”。它们出自南方,并且都是南曲腔调。北方杂剧也有不同腔调,如“中州调”、“冀州调”等,但其名气远比南方的四大腔逊色。

明代多种戏曲声腔,以海盐腔出现较早,影响较大。

所谓声腔,是不同地区人民群众在民间音乐的基础上创造出来的各具特殊风格的戏曲腔调和歌唱方法。海盐腔产生在浙江海盐,宋元时已流行。它也流行于江西,与汤显祖的“四梦”传奇演出有关。它的音乐情调偏于“静好”、“婉变”,其歌唱与说白用官话。明嘉靖至万历年间曾盛极一时,万历后衰落以至绝迹。

弋阳腔又称弋腔。元末明初起于江西弋阳一带,明初至嘉靖年间北京、南京、湖南、福建、广东及云南、贵州等地均已流行。音乐特点是台上演员独唱,句末加进帮腔众人合唱。伴奏用打击乐,声音强劲。曲调朴直明快,节奏自由,常用“滚唱”(滚调),即歌词间插进一些通俗词句,配上接近口语、容易听懂的唱腔,用流水板唱出。人称“其调喧”,即热情奔放。弋阳腔流传很广,各地有不同称呼,如弋腔、秧腔、高腔、乱弹等等。它也影响了青阳腔、潮剧等不少新剧种,甚至成为当地戏曲组成部分,对后来“高腔”系统的形成起了很大作用。

余姚腔,大约元末明初时形成于浙江余姚。明代流行于江苏、安徽一带,与弋阳腔及当地民间曲腔融合形成青阳腔。

昆山腔简称昆腔,也叫昆曲或昆剧。原为元代江苏昆山一带流行的民间戏曲腔调。明初已有“昆山腔”之名。嘉靖年间经戏曲音乐家魏良辅以昆山腔为基础吸收海盐、弋阳等腔和当地民间曲调,加工创造“水磨腔”,曲调舒徐婉转,以笛、箫、笙、琵琶及鼓、板、锣等伴奏,演唱传奇剧本为主。很快便超过久已流行的海盐、弋阳、余姚三腔,取得最有影响的地位,成为宋元以来戏曲音乐发展的一个高峰。

昆腔在表演上注重动作优美,舞蹈性强,创造了完整的戏曲表演体系。隆庆、万历以后,昆腔逐渐流传各地,对许多地方戏曲产生了深

远影响。有的与当地语言、曲调结合,成为地方化昆腔(如北昆),或当地剧种的腔调之一(如川剧中的昆腔),是一种广泛的声腔系统。自清中叶后,昆腔因过分追求文雅与雕琢,逐渐衰落,乾隆间一度复兴,终不敌新兴的“梆子腔”和“皮黄腔”。但它在戏曲发展史上承先启后的重大作用不可忽视,经过改编的一些新剧目,现在又折射出新的生命力。

(四) 清代梆子腔与皮黄腔

在杂剧、传奇音乐由盛而衰的同时,许多剧种、声腔相继兴起,形成后来更加繁荣的局面。

明代多种戏曲腔调流传发展,相互之间影响衍变。许多地方民间腔调逐渐运用于戏曲。有许多新的戏曲腔调兴起,影响日益扩大。

乾隆时官方戏曲演出已有“雅部”(昆山腔)和“花部”(包括“京腔”、“秦腔”、“弋阳腔”、“罗罗腔”、“二黄腔”等)的分野。花部中又以梆子腔和皮黄腔影响最大。

梆子腔因用枣木梆子击拍伴奏得名。一说它起源于陕西、甘肃一带,故又名秦腔。明代已出现,逐渐流行于陕西、甘肃、山西、山东、河南、河北诸省,并形成不同的梆子腔。一说它们大部分由各地北曲弦索分别演变而成,相互影响,风格相近,融合成为一个声腔系统。乾隆年间,著名川籍“秦腔”演员魏长生到北京演出,轰动一时,梆子腔影响大为增加,成为清代最重要的腔调之一,连许多南方剧种也以它作常用腔调。“皮黄腔”中的“西皮”,也是由“秦腔”衍变而来的。

皮黄腔是西皮、二黄两种腔调的合称。二黄腔的起源,说法不一,大多数人认为起于湖北黄冈、黄陂,故名。也有人提出二黄即宜黄腔,清初由吹腔、高拨子在徽班中演变而成。十八世纪末,四大徽班相继进京,他们唱的就是二黄腔。西皮则是清初秦腔流入湖北后与南方原有腔调接触衍变而成的新腔。十九世纪初,许多湖北演员相继入京,他们大都以唱西皮著称。在北京,徽汉艺人合班演出,加强两腔结合。十九世纪后半叶,皮黄腔著名演员辈出,又吸收昆山梆子诸腔成果,

逐渐形成以皮黄腔为主要腔调的、影响全国的新剧种京剧。

梆子腔和皮黄腔的音乐构成与过去南北曲不同。属于一种“板腔体”结构,即以一二种基本音调作不同板式的变化,通过各种不同板式的转换构成一场或整出戏的音乐。板腔体音乐容易为群众熟悉掌握,它在句逗间加入长短过门的特点与腔调的灵活性,有利于歌唱与表演的结合及曲调的发展创作。如京剧以原板为基本板式,将其曲调、拍子节奏、速度展衍,成为慢板(包括快三眼)。若加以紧缩,又可成为二六板或流水板。若将这些固定节拍的唱腔处理为自由节奏,则又成为散板。音乐结构上的这一特点,是我国戏曲音乐由南北曲以来的一大转变,是梆子腔和皮黄腔能够取代曲牌联缀体的昆山腔优势地位的一个重要条件。

(五) 民间小戏和地方戏的兴起

明清两代重要戏曲腔调,基本上是从民间小戏基础上逐渐发展起来的。在这些重要腔调成长的同时,许多民间小戏和地方戏不断形成和发展。清代中叶以来,柳子腔、滩簧及花鼓戏等不断兴起,以其亲切质朴的生活气息和民众喜闻乐见的形式植根于群众中间。这个时期,从民间音乐基础上直接发展起来的剧种有:从本地民歌和清唱小曲发展而来的越剧、沪剧;从民间歌舞发展而来的各种采茶戏、花灯剧;与古老宗教歌舞有关的端公戏、傩戏;从说唱音乐发展而来的河南曲子戏、吕戏等。中国戏曲独特的发展道路、历代优秀戏曲艺人和广大人民群众的共同创造,使戏曲拥有举世瞩目的繁多剧种和丰富的声腔。据统计,我国各剧种达 300 多个,种类之多当属世界第一。

二、戏曲音乐的艺术特点

(一) 丰富多采的戏曲音乐

如上所述,我国戏曲音乐有悠久的历史 and 众多剧种与腔调。众多

剧种的最主要的差别之一就是音乐的不同。人们分辨一个地方戏剧种,主要依靠该剧种特有的、不同于其他剧种的声腔曲调、演唱伴奏方式,依靠唱和念白的地方语言等。“戏曲”一名就确切反映出音乐曲调在中国民族戏剧形式中的突出地位。

众多剧种中,有用明清以来广泛流传的昆山腔、梆子腔、皮黄腔中一种或数种为音乐创作基础的,也有以各地民间音乐为直接基础的。在我国少数民族中,还有他们自己的戏曲剧种,目前已达三十多种。像藏戏、侗戏、壮戏、白族“吹吹腔”,都有较长历史。也有一些是中华人民共和国成立后逐渐建立起来的。

我国戏曲音乐的丰富多采还表现在形式的多样性和创造的丰富性上。我国戏曲以歌、舞、戏等因素的结合为特点,但又有所侧重。有歌唱成分突出的“唱工戏”;有戏剧表现成分较重的“做工戏”;还有舞蹈、武术成分较多的“武戏”。有短小的单本戏,也有成本的大套戏;有多日连演的连台本戏,也有折子戏。有的用帮腔而不用管弦乐器伴奏,如川剧高腔;也有用弦管不用帮腔的昆曲。每个剧种都有一定数量的基本腔调和相当多的剧目。如昆曲的曲牌就数以千计。

我国戏曲音乐的丰富,还表现在形成许许多多的独创性流派上。同一剧种在不同地区流传,受当地各种具体条件的影响,会在音乐上产生某些适应性变化,在同一剧种内形成不同流派。同一剧种还由于杰出演员的独创性表演而形成流派。众所周知的“梅(兰芳)派”、“程(砚秋)派”等等,都是著名的流派。他们的特点体现在诸多方面,但唱腔和演唱方法的不同十分引人注目。京剧名家辈出,流派纷呈。早期有程长庚的徽派、余三胜汉派和张二奎京派之说,后又有汪桂芳、孙菊仙、谭鑫培三个流派。而余叔岩、言菊朋继承谭派而又各有发展,自成一派。流派的出现,极大地推动了戏曲艺术的发展,使这一参天大树永远长青,枝繁叶茂。

(二) 唱 腔

除少数以说白为主的剧目及部分武打戏外,唱腔是戏曲音乐刻画人物性格、表达角色思想感情的主要手段,是戏曲音乐的核心。

唱腔的主要形式是演员在舞台上的独唱。大段的独唱淋漓尽致地表现人物在戏剧冲突中的个性、思想、情感,深入展现人物的内心世界,通过优美动听的曲调,使广大听众获得启发和艺术享受。戏曲唱腔也采用对唱、几个或更多人的齐唱,以适应戏剧表达的需要。高腔剧种中的“帮腔”则是一种别具一格的创造。

唱腔的结构形式,基本上有以曲牌联缀为原则的结构和以板眼变化为原则的结构,前者又称曲牌体,后者则称板腔体。

昆曲的唱腔结构是高度发展的曲牌体典型,是一种规范化的套曲形式。它一般有引子、正曲和尾声。引子、尾声(北曲称煞尾)大都是散板。正曲由若干曲牌组成,其唱词为长短句,各曲牌句式结构和叶韵部位不同,曲调旋律节奏互异,很难换用。但实际运用中艺人们也大胆地突破成规,进行多种创新。

板眼变化的唱腔结构,在很多剧种中运用得较为圆熟,形成一整套具有表现性的体系。如京剧西皮有原板、慢板、二六、流水、快板、摇板、散板、导板等各种板式,速度、节拍不断变化,能表达复杂的情绪发展过程。其连接次序比较灵活,但多数速度由慢渐快,板式由松渐紧。散板则多用于头尾。

板腔体结构,主要运用板眼变化原则。但也有秦腔“花音”与“苦音”,京剧西皮与二黄、反西皮与反二黄这类采用不同调式色彩和转调而造成变化的。

板腔体与曲牌体两者之间并非毫无关联,曲牌联缀中也包含速度、板眼的变化要求;而板腔体变化中,也往往有曲牌穿插。有的戏曲剧种也兼用两种方法构腔,如黄梅戏、越剧。

(三) 演唱

戏曲音乐中的声乐包括歌唱与念白。其演唱表演与角色行当的

划分有密切关系。不同的角色行当,在演唱的音色、音域、风格、技巧等方面也有不同表现。如京剧,生、旦、净、丑各行俱全,并细分为不同行当。生有老生、武生、小生和娃娃生;旦有青衣、花旦、刀马旦、武旦、老旦等。再细分,老生还有文老生、武老生、唱工老生、做工老生等。各剧种对不同行当的演唱有不同的表现方法和要求。如多数剧种旦角用小嗓,生角用大嗓,以体现性别的不同。许多剧种,小生用小嗓,老旦用大嗓,体现角色年龄。老生老旦均用大嗓,但老生要高亢有力,老旦则苍劲中兼现女性柔美。旦用小嗓,但青衣庄重柔美,花旦要活泼华丽。

在实际演出中,根据人物性格与剧情的发展,会有多种多样的变化。角色行当的划分,是艺术分工的需要,也是演员创造的出发点,是演员继承积累演唱艺术经验的出发点,但不是僵死的框格。

演员具体条件及艺术个性的不同,形成行当角色上各种流派,大大丰富了戏曲音乐的创作表演。

戏曲念白也是一种重要的表现手段。“念”主要指念引子和诗,是念白中音乐性较强的部分,用的是略带旋律性的吟诵腔调。“白”又分“韵白”(在节奏、韵律、腔调上有相当加工,与日常语言有相当距离)、“土白”和京剧中的“京白”(多用于花旦和丑角,与日常语言切近。土白多用本地方言)。从念诗、韵白到土白,构成日常生活语言向歌唱性语言过渡的阶梯。传统戏曲表演在演唱和念白中注重“字正腔圆”,唱时注意每字声(声母)、韵(韵母和介母)、调(四声阴阳)三种音韵因素,三个方面都必须唱得真、念得准,才能使听众理解字义、体现语言的音乐性。

戏曲演唱不仅要求语言准确、清晰,而且要求语言生动地表现特定人物的性格和思想感情。因此注重音乐和语言的节奏、表情,讲究轻重缓急适度,抑扬顿挫得法,务使一唱而形神俱佳,并以此为“曲之尽境”。

戏曲演唱还要求声音优美而富于表现力,以“珠圆玉润”、“响彻云霄”、“声若洪钟”为标准。也有的要求好的声音应具备甜、脆、圆、润、水(清澈如水)等特点。

(四) 伴奏

器乐是戏曲音乐的重要组成部分。除用作唱腔的伴奏外,还配合舞台动作和戏剧情节的进展,担负起渲染气氛、调节表演节奏、统一每一出结构等多方面的作用。

戏曲乐队传统上分为“文场”和“武场”,统称“文武场”或“场面”。文场指各种管弦乐器,如京剧的胡琴(京胡)、二胡、三弦、月琴、笛、唢呐、海笛等。过去习惯上管弦乐的乐师也称文场。武场指戏曲乐队所用的打击乐器,如京剧的单皮鼓(板鼓)、檀板、大锣、小锣、铙钹、水钹、堂鼓等。特定场合使用的唢呐、大号也属武场乐器。演奏打击乐的乐师过去也称武场。

传统戏曲乐队以短小精悍和富于特色见长。文场方面,少则二三件,多则六七件,武场常用板鼓、大锣、钹、小锣等五六件,故传统戏曲乐队一般8至10人左右。

各剧种、声腔文武场乐器有所不同。往往以一二种特殊的主奏乐器和打击乐器,以及乐器的不同组合,构成本剧种、声腔保持特色的必要条件之一。如皮黄腔诸剧种主奏用京胡,梆子腔诸剧种多用板胡,昆山腔主奏用笛子,越剧用二胡与琵琶,粤剧用粤胡与扬琴,泗州戏(柳琴戏)则用柳叶琴。在打击乐方面,京剧用京锣,梆子腔诸剧用梆子,川剧用大鼓和富于特色的马锣,一听便明显地感觉到该剧种腔调的特殊色彩。

戏剧乐队一般都以掌鼓板的鼓师为指挥,戏曲音乐的整个演奏节奏也受鼓师控制和掌握。鼓师一方面密切关注舞台演出(演唱、说白、表演)的进展,一方面用鼓板通过打击乐和管弦乐控制掌握全部演出节奏。从而使音乐演奏和舞台表演紧密配合,相互照应。

除少数不用管弦乐器伴奏的剧种和腔调(如川剧高腔),各剧种声腔文场都用一种乐器主奏,以其他乐器配合。主奏乐器是演奏曲调的主体,尤其在唱腔的伴奏中起着重要的作用。鼓师和琴师不仅要熟悉演出剧目的戏剧情节、文词和音乐,以及台上演员每一个细小动作,而且要熟悉本剧种丰富的唱腔、曲牌、锣鼓点,以及唱、做、念、打各种表现手段的特点和运用规律,还应了解主要演员表演艺术的风格和特点,才能够熟练运用技巧,准确灵活地配合演员表演,与其他乐师达到充分的默契配合。

从乐队分工看,文场的作用一是唱腔伴奏,二是“过场音乐”。

传统戏曲伴奏与唱腔之间有许多不同的结合方法和运用手法。常用的有“满腔满跟”、“加花衬垫”、“腔尾跟坠”、“间隙托腔”等等。“满腔满跟”就是伴奏基本上和唱腔曲调一致,或有高、低八度的变化,以及少许装饰音加减。“加花衬垫”是指伴奏中加上一些唱腔曲调之外的经过音、装饰音或高低变奏。“腔尾跟坠”是演唱时不伴奏,或只是蜻蜓点水似的轻轻带过,在分句、全句的句尾采用模仿唱腔的曲调或与之相呼应的过门伴奏。梆子腔各剧种常用这种伴奏方式。

过场音乐是为舞台动作作伴奏或渲染舞台气氛使用的管弦乐。所奏音乐为各种器乐曲牌和串子(“浪丝弦”),如昆曲中的《万年欢》、《朝天子》等,根据不同的曲牌基本情调和长期沿用的习惯加以运用。在实际运用中,可以作较多反覆或延长,也可以在曲牌中某个段落处随时终止。

串子是一些短小的片断乐句,为适应演员唱腔句逗断落中插入片断说白或动作时,填补休止,使唱腔前后衔接自然,保持音乐的连贯而使用。

此外,管弦乐还偶而用于音响效果,如用唢呐摹拟马嘶、鸡鸣,用笛摹拟鸟叫等。

武场即打击乐器在戏曲音乐中具有特殊地位和奇妙的作用。演

员举手投足,诸如身段动作、念白、演唱、开打等,都要打击乐的密切配合,并受其节制。如人物上下场、走边、亮相的“身段锣鼓”,作唱腔开头结尾,指示出唱的板别、速度、衔接唱腔等的“开唱锣鼓”等。

打击乐运用不同音色、音响效果组合,配合表现各种场面氛围、人物身份、性格、情绪,使唱做念打有机地统一连贯起来。在一些武打戏或武打场面,打击乐甚至成为唯一的或主要的音乐表现手段(如《闹天官》)。

打击乐有时还兼作音响效果,如水声、更鼓声、升堂、叩门、行船等等。

戏曲中打击乐锣鼓点,经过悠久的发展、积累,形成一定的名称、打法和套路。戏曲界称之为“锣鼓经”并创制为记谱法(详第四编第一章)。

文场和武场既有分工,又有合作,各具性能,运用于不同场合,但彼此又紧密结合,共同组成中国戏曲音乐最富于独特个性的表现手段。

(五) 戏曲音乐的创作特点

中国戏曲的重要构成因素,是音乐与(戏曲)歌唱。但是,戏曲音乐与西方歌剧及我国现代的歌剧却有明显的不同。因此,像英文中把京剧翻译成“北京歌剧”,是不准确、不科学的。但英文中并无相应的艺术形式可供比类。

例如,西方歌剧没有中国戏曲拥有的众多剧种与声腔。

西方歌剧其音乐由作曲家创作,由表演者表演。中国传统戏曲音乐的创作者就是表演者,但与一般音乐表演的“二度创作”性质不尽相同。表演与创作紧密结合,一方面是表演有较大的灵活性,演员可以通过音乐的加工创作来帮助表演,另一方面是创作有较多即兴发展的可能性。

西方歌剧由个别作曲家创作,每部歌剧的音乐都不同于别部歌

剧。中国传统戏曲声腔,不管是曲牌联缀体或板腔体,它的音乐都具有浓郁的传统曲调和习惯性表现手法。不仅各剧种声腔内部不同剧目音乐可以“似曾相识”,而且各声腔剧种间也有一些共同的曲牌、曲调因素和成分。但它并不是机械地反复搬用古老曲调的艺术。戏曲音乐始终是充满创造性的发展过程,始终保持其青春和活力。那怕就是以几个对称的上下句为基本单位,按一定变体原则演变为各种板式的板腔体剧种,也能以简炼的基本音乐素材创作出许多剧目音乐,形成多个剧种与声腔。戏曲音乐以本剧种所拥有的板腔、曲牌及其他音乐材料为基础,但广大艺人能够避免因袭陈规、套用旧曲,在保持原有风格的同时,生气勃勃的不断发展,不断提高。

没有创作,戏曲音乐就谈不到反映那些真实、生动、完美的形象。没有正确的创作原则,也不会有成功的作品产生。程砚秋曾归纳他创腔活动的四条原则:符合剧情、了解字音、吸收运用适当、支配得当(指一段或一剧唱腔布局)。这也可以说是许多优秀艺人共同的经验总结。梅兰芳提出的戏曲创新“移步不换形”的主张,生动地反映了中国戏曲艺术发展过程中继承与创新的辩证关系,是符合中国戏曲音乐发展实际的。

中国戏曲音乐创作还积累了多种多样的特殊表现手法。比如拖腔的运用,充分利用了曲调的音乐表现性能,细致入微地模拟描绘人物的内心情感。许多著名抒情唱段都有拖腔,并在其中有突出的创造。如京剧《李陵碑》杨继业所唱的一段反二黄中几处长拖腔,与情绪激动的“垛子句”和“哭头”相配合,淋漓尽致地抒发了杨继业苍凉悲愤的激情。

在戏曲音乐中多样的节奏变化,如垛子句(滚板)和各种散板节奏的运用,最富特色,具有较强的戏剧效果。戏曲音乐还运用了调式、调性色彩的对比变化。传统戏曲创作实际运用的各种成功技巧与手法,至今仍是我們学习借鉴、取之不尽、用之不竭的财富。

第五节 器 乐

一、原始时期的乐器

(一) 古代乐器起源的传说

大量的历史事实表明,早在人类初始时期,最原始的歌唱与乐器就已出现,就像黑猩猩的活动中人们已发现它们一边“歌唱”一边敲打空树干“伴奏”(普列汉诺夫:《没有地址的信——艺术与社会生活》)那样,某种体现“原始的生命情调的喘息”(闻一多语)的早期鼓类打击乐器,也已出现在先民们身边。

从上古时代流传下来的零星传说,可以想见原始时代器乐的一些景况。《吕氏春秋·古乐》篇载:

“帝颛顼……乃令鲧先为乐倡,鲧乃偃寝,以其尾鼓其腹,其音英英。”

这是远古以鲧(鼉,即扬子鳄)皮蒙鼓一事的神话。上书又载:

“昔古朱襄氏之治天下也,多风而阳气蓄积,万物散解,果实不成。故士达作为五弦瑟,以来阴气,以定群生。”

这一段话的合理解释,可能是当时人们幻想用某种巫术意味很浓的器乐演奏,去驱除危害作物的干旱天气。

远古传说还提到多种乐器,如黄帝命伶伦取嶰谿之竹为十二律(管);如有倕作为鼗鼓钟磬及吹苓管埙篪等乐器;如“土鼓、簧桴、苇籥,伊耆氏之乐也”(《礼记·明堂位》)。有的乐器还有不同的形制,如鼓,有鲧皮鼓,有“以麋鞞置缶而鼓之”^①的麋皮鼓,还有“夏后氏之足

^① 《吕氏春秋·古乐篇》。孙诒让谓:“置疑当为冒,形近而误。”

鼓”(《礼记·明堂位》)等。这些传说反映了我国民族乐器的悠久历史和我国原始时代后期丰富多采的乐器艺术。

(二) 中国音乐的曙光

随着二十世纪我国考古学的诞生和发展,先后出土多种新石器时代的乐器及乐舞图像,向我们揭示了中国远古时代音乐史的辉煌篇章。

出土较多的乐器是陶质的埙、哨、摇响器(陶球)、陶角;骨质的哨、笛;石质的磬,这是因为它们比竹木制的乐器更能长久保留。

陶埙、陶哨是吹奏乐器,用陶土烧制而成。一般形似橄榄或鹅蛋,中空,顶端有吹孔。在西安半坡仰韶文化遗址出土的无音孔陶哨和一音孔陶埙,浙江余姚河姆渡新石器文化遗址出土的陶哨与陶埙,据测定距今 6000—7000 年。半坡埙能够吹出 f^3 、 $^b a^3$ 这一小三度音程。山西万荣县荆村出土的陶埙,也都包含小三度关系。甘肃玉门火烧沟出土新石器时代晚期或夏代的陶埙 20 余件,大部分为彩陶制品,外形呈扁平圆鱼状,有三个按音孔,可以发出四个乐音。此外,在山东潍坊姚官庄、苏北邳县小墩子等许多地方均有埙出土,说明当时它已被广泛运用。到商以后,埙仍是重要的吹奏乐器。安阳小屯殷墓出土武丁时代的五音孔陶埙,能够吹出如下音列:



这显示出至少在晚商期间,我国民族音乐中已出现完整的七声音阶。

骨哨既是一种乐器,也是一种至今仍使用的狩猎工具,用于诱捕猎物。河姆渡遗址出土多支鸟禽肢骨制成的骨哨,上开一至二孔,可以吹出简单的曲调。在江苏吴江梅堰新石器时代遗址也出过类似的骨哨。

迄今为止,我国原始时代出土的乐器中,最早和最重要的,是近年在河南舞阳县贾湖裴李岗文化遗址中发现的十余支骨笛。它们的年代据测定为 7000—8000 年(若按树轮校正数据则在 7500—8500 年)之间。骨笛大多为七孔,有的音孔旁还可以看到钻孔前刻划的等分符号。保存完整、无裂纹的 M282:20 七孔骨笛,个别音孔旁还另钻调音小孔,说明制作时曾经精确计算并加小孔调整个别音高。该笛长 22.2 厘米,一端为吹口。经中国艺术研究院音乐研究所专家测定,所发音列如下(因筒音吹奏时有差异,有两种音列):

筒 音		7	6	5	4	3	2	1
*F5 或 G5		A5	B5	C6	D6	E6	*F6	A6
工		六	五	下乙 闰	上	尺	工	六
角		徵	羽		宫	商	角	徵
	合 宫	四 商	乙 角	上 和	尺 徵	工 羽	凡 变 宫	五 五 商

新近对其余骨笛的测音表明,第二种音列的可能性最大,说明它是七声齐备的古老的下徵调音阶(新音阶)。出土这支骨笛的 M282 属该遗址二期文化遗存,经树轮校正距今近 8000 年^①。这是世界上最早的笛箫类乐器,是世界音乐考古的重大发现。它所展示的我国原始时代音乐发展水平,远非其他已知出土乐器所能比拟,可以说是东方腾升的一片灿烂朝霞。

在山西夏县、闻喜、襄汾陶寺、河南禹县、陕西榆林及青海柳湾等地陆续出土原始时代晚期至商代以前的石磬(特磬),在陕西长安客省庄和河南陕县庙底沟新石器时代龙山文化遗址出土的“陶钟”,以

^① 该期树轮校正年代有两个,H39 泥炭距今 7762±128 年,H29 泥炭距今 7737±122 年。

及襄汾陶寺夏代文化遗址中出土的“鼗鼓”等乐器,展示了崭新的“金石之乐”(钟、磬乐)时代的盛况即将来临。

原始时代歌、舞、器乐浑然一体,密不可分,并与人们的生产生活、宗教巫术活动紧紧交织在一起,但器乐作为音乐艺术的一大独立门类,当时已略见端倪。

二、金石之乐——古代器乐的第一个高峰

据文献记载,夏商时期都曾出现过庞大的宫廷乐舞,在最高统治者宫廷内和各奴隶主内室,普遍建立了与等级身份相对应的乐舞表演机构。夏桀占有乐舞奴隶达3万人之多,歌舞奏乐之声震动四面八方。商代后期奴隶主墓葬中出土了木腔蟒皮鼓、虎纹和龙纹大石磬、埙、和多组三件一编的编铙。故宫博物院藏商代编铙“永戠”、“夭余”、“永余”三件一组,发音为 bB_5 、 C_6 、 bE_6 。甲骨文中则发现多种乐器名称,如鼗(鼓)戠(磬)𠩺(龠)庚(庸,即铙)等字样,以及“奏庸”、“庸舞”、“奏舞”、“作管(笙)”等演奏乐器的记载。

西周至战国,金石之乐臻于极盛。相传周公制礼作乐,规定钟、磬悬挂的等级:“王宫悬,诸侯轩悬、卿大夫判悬,士特悬”(《周礼·春官·大司乐》)。据陈旸《乐书》之解释,宫悬“四面,象宫室”;轩悬“阙其南”即三面;判悬“东、西之象”,仅两面;特悬“则一肆而已”^①。但到春秋战国,发生“礼崩乐坏”,到处僭越乐舞等级,编钟编磬力求宏伟瑰丽,大大突破了西周制定的规矩。

商代之铙已初具后世中国乐钟“合瓦”形钟体的结构特征。进入西周后,逐渐演变为悬挂敲击,体上也出现突刺状钟枚的钟。周初编钟也是三件一编,如宝鸡竹园沟茹家庄出土的强伯编钟及西安普渡

^① “肆”为钟、磬编列的量词,其说不一,杜子春以为每肆十六件,郑玄以为三十二件。

村长白钟。到西周中晚期则发展为六件、八件一编,形成固定的音列结构。此时编钟除最大的两件外,其余各钟不仅在正鼓部位可发出乐音,而且钟的侧鼓部位(一般饰有鸟纹以指示击打位置),也可发出与正鼓相距三度(一般为小三度)的乐音。这就是中国古代编钟独具的一种双音现象。

陕西扶风庄白一号窖藏出土的“柞”编钟正侧鼓音组成音阶骨干“羽、宫、角、徵”如下:

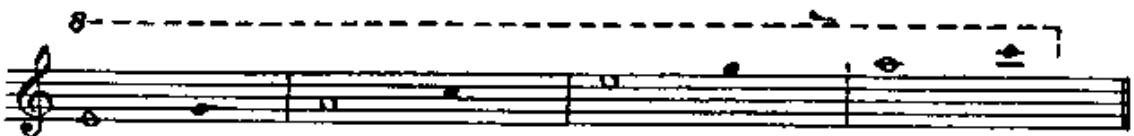
西周中晚期“柞”钟



频率: 215.72Hz. 256.24Hz. 322.84Hz. 321.54Hz. 389.74Hz. 431.69Hz. | 517.84Hz.

音分: -334 36 364 357 690 867 1182 |

羽 宫 角 羽



频率: 647.93Hz. 789.44Hz. 889.71Hz. 1052.6Hz. 1357.1Hz. 1554.5Hz. 1776.3Hz. 2123.4Hz.

音分: 1570 1912 2119 2410 2850 3085 3316 3625

角 羽 角 羽

○ 白符头为正鼓音

● 黑符头为侧鼓音

侧鼓音及编钟音到后来有很大发展,扩大了编钟的表现力。

周代以来,乐器种类增多,见于文献记载的中国乐器已达 70 多种。见于《诗经》的乐器就有 29 种。弦乐器琴和瑟被广泛运用,如用于弹唱《诗经》三百篇的“弦诗”、“弦歌”。周朝还出现了我国最早的“八音”乐器分类法,即按乐器制作材料分为金(如钟、铎等金属乐器)、石(如磬)、土(缶、土鼓)、革(皮膜鼓)、丝(弦乐器)、木(柷、敔)、匏(用葫芦做的笙、竽)、竹(如笛)八类。这一分类一直沿用到近代。“八音之中,金石为先”,金石之乐受到格外重视,是贵族祭典活动之

“重器”，它代表人的社会地位、权势和财富。宫廷乐队一般有庞大的编制，体现了金石之乐的高度发展水平。

（一）曾侯乙基金石之乐

1978年湖北随县擂鼓墩曾侯乙大墓的发掘，引起全世界的广泛关注：一座在地下埋藏了两千四五百年“地下音乐宫殿”，展现在人们眼前。这是具有重大历史意义的先秦音乐文化的佐证，是世界音乐考古的重大发现。

曾侯乙墓东室和中室，摆满了世所罕见的乐器，生动地再现了先秦金石之乐的辉煌场面。中室巍然耸立一架巨型编钟：大小65件钟，悬挂在由铜人支撑的高达3米的钟架（筓簾）上，总重量达2500多公斤。数十面石磬组成的编磬陈放在怪兽托起的立架上。此外还有建鼓1件，小鼓2件，瑟7件，笙4件，排箫2件、篪2件，列于钟、磬之间长方形空间之内，正对室东壁陈放的尊盘、鉴缶、联襟大壶等礼器，以及墓主棺。这是一个规模宏大的宫廷乐队的基本建制。东室出土的乐器有瑟5件、琴2件、笙2件、鼓1件，共10件，这大概是一个寝宫乐队的建制。

该墓共出土钟、磬、鼓、瑟、琴、笙、箫（排箫）、篪计8种乐器共125件（其中一件五弦器经考证是调钟工具“均钟”），而箫、建鼓均属首次发现。在编钟、编磬及钟架、磬架、磬匣等器物上留有铭文4000余字，是有关各音属于何律（调）的阶名，以及阶名与楚、晋、周、齐、申等国（地）各律（调）的对应关系，这是先秦乐律学的重要材料。

编钟编悬有严谨次序。编钟制作精美，音质优良，发音相当准确。音域为 A^1-C^4 ，达五个八度之广。中下层甬钟以姑洗（C）为宫，基本音列为七声音阶，中部音区十二律具备，可以旋宫转调，演奏比较复杂的中外乐曲。曾侯钟的音律，是以徵、羽、宫、商和四“鬲”四“曾”为主建立的以纯律为主、兼有三分损益的律制（参阅第四篇第二章），所以它能越出三分损益法的局限，旋宫能力可达六宫以上。编钟每钟正

鼓及侧鼓能发出两个相距小三度或大三度的音。

曾侯乙墓笙有十二管、十四管、十八管三种,从管数看,已远远超过同时期南方少数民族地区所用的五管、七管葫芦笙。但曾侯乙墓笙用竹簧、匏斗、笙管透底,又与南方少数民族葫芦笙相同。

曾侯乙墓出土的十弦琴,形制与马王堆三号汉墓出土的七弦琴相近,但与后世琴的形制还有较大差距。

(二) 先秦民间器乐的兴盛

周代宫廷、贵族金石之乐的高度发展,从文献记载、出土的乐器实物,以及有关图像(如战国渔猎壶花纹、战国铜鉴花纹中钟、磬舞乐图)中,可以看到。另一方面,战国时民间器乐也有很大的发展。孔子兴办私学,自己唱歌,能鼓瑟、弹琴、吹笙、击磬。他的学生很多会琴瑟。子路曾因弹瑟弹得不好受到当面指摘。有的学生学了音乐,用在治国安邦上,使之响起弦歌之声(见《论语·先进》及《阳货》)。但此举却受到一些非议,墨家批评儒者“又弦歌、鼓舞,习为声乐,此足以丧天下”(《墨子·公孟》)。

苏秦说齐宣王,云“临淄之中七万户。……其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴”,在这样的基础上,也才会有齐宣王听竽“必三百人”,东郭先生得以滥竽其间的丑闻产生。器乐的兴盛,由此可见一斑。

先秦时琴乐已逐渐成为独立的器乐艺术,既有专业的宫廷乐师,如师涓、师旷、师襄,也有民间的琴家,如伯牙和他的老师成连。伯牙与其知音子期以《高山》、《流水》曲交流情感的故事,说明琴的演技已达到相当的水平。

三、汉晋南北朝的新乐种和新乐器

(一) 鼓吹乐与横吹乐

鼓吹乐和横吹乐是汉代新出现的乐种。鼓吹乐兴起于西汉。据

说秦末班壹因避兵乱到北方接近少数民族的地区居住,靠经营畜牧业致富。汉初他往来于汉族和少数民族地区之间游猎,其游猎队伍中,使用了旌旗与鼓吹。

鼓吹是以击乐器鼓、饶为主,吹奏乐器排箫、横笛、笳、角为主的器乐形式。开始角、笳一起使用,总称鼓吹。(《乐府诗集》卷二一)后来依乐器的不同和使用场合的不同,区分为鼓吹和横吹,以排箫和笳为主要乐器,在仪仗中和道路行进时使用的称鼓吹;以鼓、角为主要乐器,作为军乐在马上演奏的,称为横吹。两者乐曲也不同。横吹兴起于汉武帝时,其曲调是当时著名宫廷音乐家李延年根据张骞从西域带回的乐曲改写而成的,称为“新声二十八解”,朝廷用之为“武乐”。

后来还据它们用途不同,分为四类:

(1) 黄门鼓吹:列于殿廷演奏,是天子宴乐、饮膳时专用的仪仗音乐。

(2) 骑吹:车驾出行时骑马从行演奏,是王公、贵族出行专用的仪仗音乐。山东肥城孝堂山汉石刻图像中有骑吹形象:四人骑马,乐器有鼓一、排箫二、角(或笳)一;此外还有一辆马拉的鼓吹,四人吹排箫,两人击一建鼓。

(3) 短箫饶歌:军中社、庙祭祀演奏。

(4) 横吹:随军在马上演奏。

鼓吹乐很多时候也有歌唱,有专门的鼓吹曲辞。从《乐府诗集》保存的鼓吹曲辞看,音乐和题材与民间歌曲有密切关系。除部分表现士兵军旅生活外,还有不少反映游乐、别离和爱情的作品。

鼓吹乐运用很广泛。除仪仗、军乐、行进、祭祀外,还用于殡葬礼仪(《晋书·礼志》);作为娱乐性音乐,亦由女性演奏。汉武帝在昆明池乘龙首船泛舟,令宫女唱《棹歌》,并杂以鼓吹。当时还有专业的“鼓吹妓女”(《后汉书》卷七二《济南安康王传》)。南北朝时北方流行鲜卑族民歌《真人代歌》(《北歌》),南方梁朝的横吹曲便有出现。陈后主还

专派宫女去北方学习“箫鼓”(鼓吹的另一名称),称为《代北》,在宴会娱乐中演奏(《隋书·音乐志》)。鼓吹还成为民间风俗礼仪活动的音乐。河南邓县南朝墓彩色画像砖,绘有平民装束、徒步行进演奏横笛、排箫和笙簧的民间鼓吹乐活动(图 26)。



图 26 河南邓县南北朝画像砖鼓吹乐队图

(二) 丝绸之路的开辟与新乐器的出现

鼓吹乐在形成与发展过程中,少数民族有突出的贡献。笛(胡笛)和角原先就是西北游牧民族使用的乐器。汉时称为“箛”(笛)的羌笛,原是西北少数民族羌族的乐器,只有四个按孔,经西汉京房改进,

在后面加一孔成为五孔。

张骞通西域,建立起北方丝绸之路。音乐文化的交流带来许多新的乐器、乐曲。南北朝时,各民族大融合大交流,新的乐器不断出现,大大推动了金石之乐衰退后的中国器乐艺术的发展。横吹乐曲与张骞带回的乐曲有关,横吹中横笛的传入与使用,据说也与张骞带回的吹笛方法和笛曲有关。

箜篌和琵琶是较早传入并引人注目的新乐器。“箜篌”最初写作“空侯”、“坎侯”。其起源有种种传说。据研究,箜篌先后有三种:(1)竖箜篌,源于古代西亚的竖琴(harp)。《后汉书·五行志》载汉灵帝喜“胡箜篌”。杜佑《通典》云:“竖箜篌,胡乐也,汉灵帝好之。体曲而长,二十二弦,竖抱于怀中,两手齐奏,俗谓之‘擘箜篌’”。古代壁画多有描绘。(2)卧箜篌,一种像琴瑟一样的平置弹奏的弦乐器,但面板上安有琵琶那样的“通品”(即几根弦共用的固定的品),辽宁集安高句丽墓壁画中有图像,至今朝鲜仍用,称为“玄琴”。(3)凤首箜篌,其曲颈顶端有凤头装饰,后失传。现在缅甸还有其遗制。

琵琶是现在最常见的民族乐器之一。后汉刘熙的《释名》称其“本出自胡中”,认为名称来自它的弹奏方法:“推手前曰批,引手却曰把”,“因以为名”。但从它先写作批把,后作枇杷,再定为琵琶来看,学者们认为它与箜篌一样,是外来语或少数民族语的音写。

在音乐史上,“琵琶”有多种名称和形制,后见于文献的有“曲项”琵琶、“五弦”琵琶、“胡琵琶”、“龟兹琵琶”等。但最早被描述形制的琵琶是“盘圆柄直,柱有十二”(晋傅玄:《琵琶赋序》)的一种,后来也称为“秦汉子”、“汉琵琶”。后因晋代“竹林七贤”之一的阮咸擅弹此乐器,故唐以后名之曰“阮咸”或“阮”。今秦琴、月琴、阮等乐器,与它有渊源关系。东吴永安三年的陶仓上已能见到这种“琵琶”的完整形态。南京西善桥等南朝大墓中《竹林七贤图》里阮咸果然弹的正是此种“琵琶”(见图 27)。



图 27 《竹林七贤图》(局部)

“曲项”因琵琶颈向后弯折近九十度而得名，它短颈，音箱梨形，南北朝时由印度传入中国，先传入中国北方，再传到南朝。这类琵琶在敦煌等地壁画、雕塑中常可见到，形制与现在的琵琶最为接近。

“五弦”琵琶，又称胡琵琶、龟兹琵琶，在内地出现更晚。其音箱似曲项但瘦窄，直颈，有五弦。

南北朝时还出现箏、沙锣（锣）、钹、星、达卜（手鼓）、腰鼓、羯鼓等新乐器。与这些乐器同时出现的还有许多新乐部和乐种。如天竺乐，在公元四世纪中通过凉州传入，后来成为隋初七部乐中的一部，有凤首箏、琵琶、五弦、铜鼓、毛员鼓、都县鼓、铜钹、贝等乐器。其他如《龟兹乐》、《康国乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》等，也是以完整乐部（即包括乐器、歌舞乐曲和乐工）输入中原的。但乐器、歌舞各不相同，在内地产生很大影响，有的更风靡一时，受到上上下下的欢迎，一直是隋、唐宫廷乐部（九部乐、十部乐）的重要部分。

传入的胡乐器琵琶，深受人们喜爱，很快为相和歌采用，与笙、笛、琴、瑟、箏、篪、筑等中国传统乐器相结合，一起演奏，后亦同为清商乐乐器。相和歌从徒歌发展为有乐器伴奏的“丝竹更相和”，再发展为有歌、有舞的相和大曲、清商大曲，器乐也从单纯的伴奏发展为一种不用歌唱的“但曲”，可在大曲中单独表演，还增加了箏、击琴、箫、埙（唐改用吹叶），后来又增加历代俗乐所无的钟、磬。

（三）琴的定型与琴乐的发展

琴在先秦已广为流行，但形制却不断改动。最早的琴据说为五弦，曾侯乙墓出土的琴十弦，音箱较小，面板与底板为可分离的匣式结构，尾部为柄柱状实木，音量很小。琴面也没有标志泛音的“琴徽”。马王堆三号汉墓出土的琴七弦，其形制大体同战国十弦琴，面板也浮搁在坐身上。

大约在西汉中至魏晋间，琴的形制有了重大改进，奠定了唐以来保持至今的基本形式。据研究，在魏晋，琴面上已有固定的徽点，用以



图 28 南京西善桥南朝古墓砖印《竹林七贤图》中弹琴者嵇康(前)与荣启期(后)



图3-1-1 宋代《琴瑟图》局部（引自《中国书画函授大学》）

图3-1-1 宋代《琴瑟图》局部（引自《中国书画函授大学》）

图3-1-1 宋代《琴瑟图》局部（引自《中国书画函授大学》）

图3-1-1 宋代《琴瑟图》局部（引自《中国书画函授大学》）

指示泛音指位。嵇康的《琴赋》已明确提到琴徽。南京西善桥南朝古墓出土砖刻壁画中嵇康、荣启期所弹的琴(图 28),面板已完全平直,琴身是完整的共鸣箱,音量和发音也大有改进。琴身已出现“肩”“腰”这样的向内收束,琴面上刻有明显的琴徽。南朝梁丘明所传《碣石调幽兰》谱,也有使用各徽的说明。

琴的改进、定型,与汉晋以来琴乐的发展有密切关系。汉以来涌现出许多著名的琴家和琴曲,琴家如司马相如、蔡邕和蔡琰父女、阮咸、嵇康、戴颙、柳恽等。蔡邕创作了著名的《蔡氏五弄》(《游春》、《绿水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》),写有《琴赋》、《琴操》,并制作焦尾琴。嵇康因“非汤武而薄周孔”被司马氏杀害。临刑,他索琴从容弹奏《广陵散》,叹息“《广陵散》从此绝矣!”但该曲并未绝响,实际上得到更大的发展。他的《琴赋》实际上也是一篇琴学论文。据说他还创作了有名的《嵇氏四弄》(《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》四曲)。

南北朝时的琴曲《碣石调幽兰》和《乌夜啼》至今仍有传谱,它们与清商乐有密切关系。“碣石调”或源于陇西地方乐曲,曾用来唱相和歌《步出夏门行》和曹操所作《观沧海》(又称《碣石篇》),晋代《碣石调》还用作舞曲。《乌夜啼》则是清商乐中西曲歌之一。

《碣石调幽兰》为梁丘明传谱,是唐人手抄卷子,现藏日本。系用文字谱记写的我国现存最早的琴谱。

四、隋唐——古代器乐又一高峰

隋唐是我国歌舞伎乐发展的最高峰,南北朝以来胡、俗乐的融汇交流,促使我国器乐艺术空前繁荣地发展。

这一发展的表现,一是宫廷俗乐(及胡乐)以空前规模展现,并广泛辐射到社会各方面。二是胡乐(少数民族及外国音乐)与俗乐(清商乐为代表的汉族传统音乐)高度融合形成新俗乐。三是出现了大量独

奏家,他们各有擅长,尤以琵琶类乐器的演奏为突出。四是乐器的制作、改进,乐谱的改良、创新,均不断进行并硕果累累。

(一) 宏大的宫廷器乐

隋、唐时期不仅有庞大的伎乐歌舞,而且有宏大的宫廷器乐。隋炀帝每岁正月排列“戏场”于端门外建国门内“绵亘八里”。一次接待突厥启民国主时,“金石匏革之声,闻数十里外”,“弹弦抚管以上,一万八千人”。以后“每年以为常焉”(《隋书·音乐志》)。

盛唐时期亦如此。玄宗开元二年,于太常寺外另设左右教坊“以教俗乐”,又选乐工数百,自教法曲于梨园,谓之“皇帝梨园子弟”,每有差错,玄宗都能觉察并亲加教正。此外在长安、洛阳还分设“太常梨园别教院”、“梨园新院”。最盛时太常“音声人”至“数万人”(《新唐书·礼乐志》),这还不包括宫中乐妓、各地官妓、营妓和无数私家伎乐。

宫廷乐人须经过严格的训练和考核。否则从太常寺坐部伎调到立部,再学不好,改学雅乐。经过严格考核,多次优绩者可得升迁直至授官。

梨园还有“小部音声”,由15岁以上的少年人组成,也有相当水平。宫中设内教坊培训女艺人,从事歌、舞、散乐,还要学习琵琶、五弦、箜篌、箏等乐器。周文矩《宫中合乐图》反映的就是两支宫妓乐团竞奏的情景。

宫中俗乐有许多部类,除隋以来的七部乐、九部乐(后又发展为十部乐)外,还有立部伎、坐部伎,此外还有散乐及其他“夷部乐”。属于“正乐”的则有雅乐、鼓吹等器乐,演出规模也很大。

唐九、十部乐所用乐器、乐曲、歌舞各不相同,它们在盛大的朝会上演,终唐之世未绝。

(二) 胡、俗乐的融合

北朝以来,胡乐即“大盛于闾阎”。但宫廷之中仍有雅、俗和胡、俗之别。唐初仍有“四夷乐”与“正乐”的划分(见刘昫:《太乐令壁记》),

即把雅乐(“选良家子”,表演歌颂历代帝王的乐章及祭庙大典乐曲),坐、立部伎中的《讌乐》、《清乐》、《西凉乐》(它杂有汉乐),与全属少数民族及外国的乐部(如《龟兹乐》、《康国乐》、《高丽乐》等)明确区分。但“胡乐”比较盛行,连歌颂唐王朝各代帝王的坐、立部伎,也主要使用“龟兹乐”(乐器和乐曲)。唐玄宗时更推动了胡、俗乐的融合。开元二十四年“升胡部于堂上”,提高了胡乐的地位。天宝十三载,他亲自下令更改太常寺供奉曲名,将原用汉文音译的外来曲名,统改为带有明显道教色彩的汉名,如《婆罗门》改为《霓裳羽衣》,《急龟兹佛曲》改为《金华洞真》,并刻石于太常颁示朝廷内外。同时还“诏道调法曲与胡部新声合作”,一改过去“蕃、汉”分奏“古法”。“胡乐”成为玄宗最喜爱的“道调法曲”,这一措施大大加快了胡、俗乐的合流,使之成为新的俗乐。

胡、俗乐的流行,表现在琵琶、羯鼓等外来乐器的盛行上,也表现在唐代最有代表性和艺术成就最高的歌舞大曲上。玄宗最喜爱的法曲中代表作《霓裳羽衣》,前有纯器乐的“散序”演奏多遍(白居易诗称“六奏”),这是汉族清商大曲传统,此散序据说是玄宗亲撰。而后面所演奏的乐曲,则是来自西域的《婆罗门》曲,具有明显的异域色彩。

(三) 器乐人才辈出

隋唐宫廷乐人和民间乐人中,曾涌现出许多杰出的演奏家。如擅琵琶的曹妙达、贺怀智、段善本、康昆仑、曹刚、裴兴奴等;擅五弦的如裴神符、赵璧;擅箜篌的有张徽(张野狐);吹笛的有李谟、尤承恩、云朝霞;吹芦管的有薛阳陶;吹觱篥的有李龟年、张徽、安万善、薛阳陶;方响有马仙期;羯鼓有李璿(花奴)、李龟年等。

琴家则有赵耶利、董庭兰(董大)、薛易简、陈康士等。

从《乐府杂录》所载康昆仑、段善本在长安东西市斗乐故事(及白居易诗作名篇《琵琶行》的生动描述,可以看出当时琵琶演奏的高度发展水平。

(四) 乐器、乐谱的改进和创制

唐代乐器制作有很大发展。四川雷氏家族以制琴闻名,雷氏琴为唐以后历代之宝,至今仍是一种功能优异的乐器。现存一些唐代乐器实物,如故宫博物院藏唐“九霄环佩”琴、“花瓷腰鼓腔”,以及日本京都正仓院珍藏的嵌螺钿琵琶、五弦、阮咸及金银平脱文琴,其制作之精美,装饰之绚丽,确是世所罕见,堪称鬼斧神工。

古琴文字谱,在唐代被曹柔简化,创制为减字谱,经宋元以后不断完善,沿用至今。工尺谱也是在唐代出现的,敦煌乐谱(详见本书第四章第一节),宋人称之为“宴乐半字谱”,就是工尺谱的早期形式。

从唐初李寿墓石刻私家妓乐图及五代前蜀王建墓浮雕乐舞妓所持十九种乐器,可以看出唐代前后多种多样的乐器组合方式。

唐代新出现的两种拉弦乐器轧筝和奚琴,也值得注意。奚琴可能是少数民族(奚族)的乐器,是后来发挥很大作用的胡琴类(如二胡)乐器的前身。

五、民间器乐的勃兴

(一) 宋元民间器乐及宫廷器乐

宋元时代,隋唐的乐器不仅被继承下来,而且许多方面还有所改进。唐代新出现的奚琴与轧筝(南宋时改称嵇琴和箏),在民间瓦舍普遍运用,也开始出现在宫廷宴会上。沈括的《补笔谈》载,北宋熙宁间(1068—1077)宫廷乐工徐衍独奏嵇琴,一弦突断,他不换乐器而用一条弦完成表演,说明嵇琴的演奏已有较高技艺。唐代以来“太平管”、“跋膝管”、“七星管”及“十四弦”等乐器,也广泛运用。

宋代还有叉手笛(又名拱宸管)、官笛、夏笛、小孤笛等吹乐器及箏琴、葫芦琴、渤海琴、双韵等弦乐器出现。这与歌曲、说唱、戏剧音乐的发展,有密切关系。

民间器乐的表演活动广泛。城市的瓦舍和某些风景区经常有器乐表演,节庆婚宴,也以器乐陪衬。《都城纪胜》载,器乐团体有“清乐社”,“此社风流最胜”。青年在茶楼、酒楼学习器乐歌唱,称为“挂牌儿”或“赶趁”。瓦舍器乐合奏,有用箫管、笙、篪、嵇琴、方响等合奏的“细乐”。有笙、笛、鬲篥、方响、小提鼓、拍板、札子等合奏的“清乐”。还有一两个人独奏或小合奏的“小乐器”,如双韵与阮咸、嵇琴与箫管、箜篌与葫芦琴等。还有“鼓板”,主要用拍板、鼓、笛三种乐器,有时加札子、水盏、锣等击乐器。这些形式有很大弹性,比较灵活多样。

乡间和少数民族地区也有各种合奏。周去非的《岭外代答》记广西各地“人多能合乐”,“城郭、村落、祭祀、婚嫁、丧葬,无一不用乐”。少数民族如瑶族中便有“芦沙”(芦笙)、铙鼓(长鼓)、葫芦笙、竹笛的合奏。

宫廷中则有盛大的乐器合奏,有仪仗礼仪性的“教坊大乐”。北宋教坊大乐用拍板 10 串、琵琶 50 面、杖鼓 200 面、箜篌 2 座、大鼓 2 面、羯鼓 2 座,还有其他乐器。南宋偏安,乐队规模远逊于北宋,其教坊大乐据记载也有近 500 人之多。

宫廷还有“小乐器”合奏,只用拍板、箫笙、嵇琴、篪四种。此外还有“鼓板”,用拍板、鼓、笛、札子等几种。鼓吹乐一类有“随军番部大乐”和“马后乐”,前者用于宫廷阅兵,后者随皇帝驾后,在马上演奏。

宋代琴乐,师承明晰,北宋出现一个有名的琴僧系统。除为首的朱文济是宫廷琴师外,代代相传者都是和尚,时人尊为“大师”。如继朱文济的慧日大师夷中,夷中传知白、义海,义海传则全和尚及照旷,代代以琴名世。

南宋著名琴师多出自临安一带,故称“浙派”,传谱称“浙谱”。以郭沔(楚望)成就最大,作有名曲《潇湘水云》。宋金元文人乃至皇帝多有好琴者。宋宫中广收琴谱藏于秘阁,号称“阁本”。宋徽宗赵佶,广罗“南北名琴绝品”,设“万琴堂”藏之。内中尤以唐雷威“春雷”琴名贵。后金章宗以“春雷”为其“御府第一琴”,形影不离,临终“挟之以

殉”。宋元的琴乐,获得了社会方方面面的重视。

(二) 明清器乐

明清尤其是清代,随着多民族统一国家的巩固发展和戏曲音乐的兴盛,各族乐器有较大发展。许多少数民族乐器突破了原先民族、地域的界限,逐渐成为共用的乐器。

引人注意的是胡琴类拉弦乐器和唢呐类芦簧乐器。唐、宋奚琴(嵇琴)都用竹片拉弦,宋元以后用马尾拉弦。清代更出现二胡之外的四胡、京胡(伴奏京剧)、板胡(伴奏梆子戏)、大筒(湖南)、粤胡(广东)、马头琴(蒙古族)、艾捷克(维吾尔族)、三胡(彝族阿细人)、马骨胡(壮族)等多种胡琴类拉弦乐器。

唢呐明代见于记载,后用于军乐。它在民间用处越来越大,南北戏曲、民间吹打都需要,如戏曲用唢呐伴奏“阔口”(如净角)唱腔。唢呐在明清发展很快,各地出现了大、小多种形制。

明清各地出现许多器乐乐种,如冀中农民组成的“吹歌会”、江苏“十番鼓”、“十番锣鼓”、陕西“鼓乐”(西安鼓乐)、“山西八大套”、北京智化寺“京音乐”等。还出现胡琴、琵琶、三弦、箏四种弦乐合奏乐曲谱(总谱及分谱)《弦索备考》(1814年手抄本)。这些合奏大都有固定的乐器组合和成套的曲牌,有的有独特的结构形式。如“十番鼓”,明代余怀《板桥杂记》载,万历时南京已演奏十番鼓,清李斗《扬州画舫录》详细记录了十番鼓所用的乐器。十番鼓甚至传入北京,在宫廷中演奏。近代所用乐器有笛、笙、箫、小唢呐(不常用)、主音胡琴、托音胡琴、板胡、三弦、琵琶、云锣、板、点鼓、铜鼓、板鼓。十番鼓套曲有独特的结构,并有慢板、中板、快板之分。其“正套”主要部分由同一曲牌的不同节奏多种旋律变奏组合而成,有较强的连贯性。“散套”由多个不同曲牌,依一定关系前后连接而成。

明清的器乐独奏也有很大发展。明中叶后,琴界活跃,形成许多琴派。起初分江、浙两派,后期又出现虞山派、绍兴派、江派等著名琴

派。虞山派由明严澂发起组织于常熟虞山,故名。该派具有“清、微、淡、远”特点的琴风,还整理出版了《松弦馆琴谱》,一度被认为是琴界正宗。明末徐青山(原名上瀛)丰富发展了虞山派的琴风,其所传 30 多曲,编印为《大还阁琴谱》。他写的《溪山琴况》20 条,系统详尽地论述了演奏要求,是关于琴乐的重要美学著作。清代继承虞山派传统的有广陵派,是清代影响最大的一个琴派,所编《五知斋琴谱》、《自远堂琴谱》,直到近代仍盛行不衰。

明清文献记载的著名琵琶演奏家有张雄、鍾秀之、李近楼、李东垣、蒋山人、汤应曾等。据载汤应曾“所弹古曲百十余首”,尤以表现楚汉相争的《楚汉》一曲为佳。该曲即今琵琶名曲《十面埋伏》之前身。

六、民族器乐的分类及其特点

(一) 种类繁多的民族乐器和乐种

现仍使用的我国各民族传统乐器,据不完全统计有 300 多种。一般分为吹、拉、弹、打四类。

吹管乐器,大都以竹、木制成。大体有无簧哨的笛、箫类;带哨的(双簧吹嘴)有管子和唢呐类;簧管乐器有笙、巴乌等。

拉弦乐器,有京胡、二胡、板胡等。

弹弦乐器及击弦乐器,有琵琶、柳琴、阮、月琴、三弦,新疆的丹不尔、都它尔、冬不拉、热瓦甫,藏族札木聂,彝族大三弦(撒尼人)、小三弦等抱弹的;也有古琴、箏、朝鲜族伽倻琴等平置弹奏的;还有扬琴等打弦乐器。

打击乐器种类最多,有古代编钟、编磬、铜鼓、建鼓、方响、云锣等等,一般作节奏乐器。大致分为鼓类、锣类、钹类、板梆类。

各种乐器具有不同的功能。管乐、弦乐大都擅长演奏流畅的旋律,音色变化十分丰富。许多乐器(包括打击乐器)都可用作独奏。较

多见的有琴、筝、琵琶、笛、箫、笙、二胡等。琴曲《流水》、《广陵散》、《梅花三弄》；琵琶曲《十面埋伏》、《夕阳箫鼓》；筝曲《渔舟唱晚》、《寒鸦戏水》；唢呐曲《百鸟朝凤》；笛曲《鹧鸪飞》等都是优秀的传统独奏曲。

传统民族器乐合奏的形式极其多样,形成各地不同的乐种。有纯用锣鼓等打击乐合奏某乐段的,如西安鼓乐和十番锣鼓套曲中的大段锣鼓段子,戏曲中开场锣鼓和武打“场面”。仅用打击乐的乐种如江南“清音锣鼓”,湘西土家族“打溜子”。它们不仅有许多曲牌段子,而且可以表现复杂的内容,如打溜子中的《八哥洗澡》,就惟妙惟肖地表演出八哥出笼抖翅、戏水洗澡的情景。

不含丝竹的打击乐合奏在我国很普遍。它们利用打击乐器不同音响色彩,进行多样配合,加上复杂而丰富的节奏、力度变化,给人以高度的艺术享受。

有各种弦乐器合奏的弦索乐,如《弦索十三套》用琵琶、三弦、筝、胡琴四种弦乐。潮州“汉乐”(源于汉剧过场音乐)用小二弦、提胡、椰弦、月琴、三弦、扬琴等弦乐,加上一两件鼓(哲鼓)板(过山板)。“河南板头曲”乐器与弦索十三套同,另加一击节的拍板。少数民族中的弦乐合奏,有新疆维吾尔族的弹弦乐器合奏,蒙古族马头琴、四胡等的合奏。弦乐合奏一般以柔美抒情乐曲见长。

管乐合奏如“唢呐曲”(用高低不同唢呐或加上笙、管、鼓、钹),笙管乐(笙、管、笛加鼓、钹),少数民族的芦笙合奏(大、中、小芦笙加单音芦笙筒)等。

此外,还有吹管与弦乐合奏的“丝竹乐”(江南丝竹、福建南音等),适宜于演奏委婉的抒情乐曲。一般不用锣鼓,但有的也加锣鼓、钹、板等打击乐器,如江苏宜兴的“丝弦”。少数民族中也有这类合奏,如云南红河彝族、哈尼族中就有少数民族管弦的合奏乐种。

吹管乐、打击乐合作的吹打乐,风格粗犷热烈,适宜室外及各种庆典。打击乐一般占相当重要的地位,独立演奏长大的“鼓段”或“锣

鼓段”。演奏的大套乐曲有比较严谨的形式,如西安鼓乐、苏南吹打、浙东锣鼓、山东鼓吹、福州十番,等等。

(二) 民族器乐的艺术特点

(1) 乐器、乐种及演奏形式多种多样,与民间婚丧喜庆、迎神赛会等风俗活动,以及宫廷礼仪、宗教仪式结合在一起。较少纯器乐表演欣赏形式。

(2) 乐曲都有标题。但有的标题与内容没有很直接的关系。曲名可分为标名和标意两类。如古琴曲《流水》、琵琶曲《海青拿天鹅》,以曲名及分段标目,解题,提示乐曲内容。像《工尺上》、《九连环》等仅作标名,与音乐内容无直接关系。

民族器乐有许多乐曲从声乐曲调发展而来,现存大量器乐曲牌,与唐宋教坊曲、词调名相同。民族器乐的标题也往往在口头流传和记写中改换,如《朝天子》曲牌,原应叫《朝天紫》(一种花名,后成曲牌名)。

(3) 曲式结构,有“单曲”、“套曲”两类。单曲是单一独立曲牌,套曲由多个曲牌或独立段落联缀而成。

(4) 在创作演奏过程中,民间艺人往往对传统曲调进行加工发展。有的是对传统曲调加花变奏,如《喜相逢》(笛曲);有的是运用多种变化手法扩大乐段结构;有的采用集多种曲调为一曲(如套曲)。由于广泛运用加花变奏,民族器乐中很少三部曲式那样的原样再现部分,多为部分再现和变奏再现。

第六节 古代著名乐人

(一) 伶伦

古代传说中的音乐人物。一作泠伦。名伦,伶(泠)为职官。相传

他是黄帝时的乐官。《吕氏春秋·古乐》篇记载,黄帝命伶伦作为律,伶伦“自大夏之西,乃之阮隃之阴,取竹于嶰谿之谷”,用长三寸九分之竹,定为黄钟之宫。又制十二箫(管),“听凤凰之鸣”,定出十二律。他还根据凤凰“雄鸣为六,雌鸣亦六”,将十二律分为六律(阳律)、六吕(阴律),将十二律与黄钟之宫相比合,确定“黄钟之宫,律吕之本”。《古乐篇》还记载了伶伦“铸十二钟,以和五音”并制作《咸池》乐的传说。后来人们认为伶伦是发明律吕制作乐曲的始祖。

(二) 孔子(前 551—前 479 年)

思想家、教育家、儒家及其音乐思想的创始人。春秋时鲁国陬邑(今山东曲阜)人。祖先是没落贵族,他幼年孤贫,成为平民出身的士。后做过管仓和看管牛羊的小吏,54岁时做过三个月鲁国管刑法的大司寇。其后周游列国十余年,未得禄位,回鲁国专心从事文化教育,开我国私人讲学之先河。其言行主要见《论语》,事迹主要见《史记·孔子世家》。

孔子热爱并精通传统音乐,十分重视传统礼乐的伦理教育作用和社会政治作用,以音乐为教育课程“六艺”之一。他曾从师襄学琴,又相传他问礼于老聃,问乐于苾弘,还能鼓瑟、吹笙、击磬,喜唱歌,“与人歌而善,必使反之,而后和之”。他推崇夏、商、周的古乐,35岁时在齐闻《韶》,“学之,三月(日)不知肉味”。还称赞《韶》:“尽美矣,又尽善也。”晚年鉴于“周室微而礼、乐废,《诗》、《书》缺”而从事正乐,据说曾编定《诗》、《书》、《乐》,而《诗》三百篇,他均“弦歌之”。他主张“有教无类”,聚徒三千,传授“六艺”,尤其重视《乐》教和《诗》教,认为“移风易俗,莫善于乐”,还指出“兴于诗,立于礼,成于乐”,十分强调音乐的修养作用。他突出音乐的政治教育作用,认为“礼乐不兴,则刑罚不中……则民无所措手足”,强调礼、乐的等级性,不能容忍僭越混淆施礼用乐的等级。为此,他提倡雅乐、古乐,推崇三代的典章制度和礼乐,反对流行的“郑声”和新乐。他在回答颜渊问如何治理邦国时说:

“乐则《韶》、舞(即《武》,古舞、武通),放郑声”,他认为“郑声淫”,违背“思无邪”、“乐而不淫,哀而不伤”的标准,“乱”了雅乐。

相传他还作有琴曲《陬操》,哀悼被赵简子所杀的两贤大夫。

孔子的音乐思想,经他的后学者孟子、荀子等人发扬,以《乐记》为代表形成系统的儒家音乐理论,成为我国古代音乐美学理论的主流,在历史上有着深远的影响。

(三) 师 旷

春秋时期晋国的宫廷乐师。名旷,字子野。历事晋悼公、平公。主要活动时间当在公元前558—前532年的三十多年间。其事迹传说散见于先秦至两汉多种文献中。据说他目盲,但精于审音调律,汉以前文献中常以他代表音感格外敏锐的人。《吕氏春秋·长见》篇记载,晋平公铸大钟,乐工们都认为钟已调准,只有师旷说钟“不调”(不准),要求重铸。后来卫国乐师师涓听了,果然也说钟不调。《淮南子·汜论训》中以师旷安放瑟柱(码)为喻,说他“所推移上下者,无尺寸之度,而靡不中音”。《左传·襄公十八年》中记载,晋国听说楚国要来进犯,大家非常担心,师旷却说不用怕,因为他吹律管,听律而知“楚必无功”。《周礼》曾以听律预知吉凶为最高乐师的职责,实际是对精于审音的神化。《韩非子·十过》载晋平公宴请卫灵公,师涓为他们弹奏“新声”,师旷当场指出这是师延为殷纣王所作的靡靡之乐亡国之音《清商》。师旷自己则弹奏了《清徵》、《清角》等高超美妙的乐曲。《国语·晋语》还记载他批评晋平公喜欢“新声”是平公趋于昏庸的反映,会影响到公室使之没落;还说音乐要通过各地民歌(风)的交流,传播德行,才能使远近各处归化。后世对师旷推崇有加,明清琴谱中《阳春》、《白雪》、《玄默》等曲,皆依托为师旷所作,可见一斑。

(四) 伯 牙

春秋时代琴师。是先秦典籍中最早以善音乐名世为业的“士”阶层人物。《荀子·劝学》有“伯牙鼓琴而六马仰秣”之说,可见当时人们

对他的琴艺的赞许。《吕氏春秋·本味》篇有著名的“高山流水”故事，据说伯牙鼓琴，志在高山，钟子期听后赞叹说：“巍巍乎若泰山”。伯牙鼓琴“志在流水”，钟子期也听出其意，赞道：“汤汤乎若流水”。钟子期死后，伯牙破琴绝弦，终身不再鼓琴，“以为世无足复为鼓琴者”。伯牙、子期被称为“知音”的范例。后世相传琴曲《高山流水》为伯牙所作，但难为信。

后世还传说伯牙学琴于成连先生，三年不成。后随成连到东海蓬莱山，看到海水澎湃和群鸟悲鸣，伯牙心有所感，而创作琴曲《水仙操》，并从此成为天下妙手。事见《琴操》和《乐府解题》（《太平御览》引）。

（五）京房（前 77—前 37 年）

西汉律学家，今文易学“京氏学”开创者。本姓李，字君明。东郡顿丘（今河南清丰西南）人。曾就学于易学家焦延寿。元帝时立为博士。后因劾奏石显之党反被下狱杀害，年仅 40 岁。他因为三分损益法所生的十二律不能回到黄钟律，便继续推演为应用变律的“六十律”，即从十二正律的最后一律仲吕起，采用三分损益产生第十三律“执始”。再继续产生各律至第六十律“南事”止。借用第五十四律“色育”只比出发律黄钟高 3.61 音分，使“色育”均七音听起来合于黄钟七音，解决了旋宫难题。京房还觉察到律管的“管口校正”问题，提出“竹声不可以度调”，即黄钟以外各律管未作管口校正，其长度不足以作为准确数据。包括黄钟律在内的比率数据，均应以律准的弦长数据为准。这是律学史上首次阐明弦律与管律问题的重大成就。京房还制作了十三弦的“准”。东汉马融《长笛赋》还记述了京房改进西北民族乐器“羌笛”，变四孔为五孔，演奏出“商声”的五音之事。

（六）荀勖（？—289 年）

魏、晋间乐律学家。字公曾。颍川颍阴（今河南许昌）人。初仕曹魏，入晋后为中书监。晋泰始五年（公元 269 年）进位光禄大夫，主掌

乐事。终尚书令，被封为济北成侯。他在乐律学方面的成就主要有二，一是考校古文物，研究古代尺度，“作古尺，以调声韵”。以古制律尺确定“黄钟”律高 g^1 。他的这一考古方法，下启南朝祖冲之、梁武帝，近迄明朝朱载堉“审度篇”，为历代律学家重视实物提示了一种途径。二是他创制了笛律十二支。泰始十年（公元 274 年），他与博物家张华取太乐乐府所藏各种律管交给下属乐官进行研究，并亲自参加辩论、研讨，制成十二支每支分别以黄钟、大吕……等十二正律作均主的一均（一调）七音。每支笛律除筒音“角”略低外，其他各音都符合七声音阶的三分损益关系。这说明他在制笛实践中解决了管口校正问题，在世界声学史上是管口校正规律的最早发现和其计算方法的实现。泰始笛律被命令在太乐乐府施行。荀勖还曾主持“修正钟磬事”，未竟而死。他还作有《正旦大会行礼歌》等礼乐歌词。

（七）蔡邕（132—192 年）

东汉末琴家。字伯喈。陈留圉（今河南杞县）人。博学多才，通晓天文、音律、书法、文学。以琴艺闻名。汉桓帝时以琴艺高超被召赴京都，中途称疾而归。灵帝时召拜郎中，校书东观，迁议郎。后因上书议论朝政得失而获罪，被流放，于是“亡命江海，远迹吴会”。董卓专权时，强迫他出来做官，后拜左中郎将，被封为高阳乡侯。董卓被诛，邕亦下狱死。相传蔡邕亡命江海的十二年中，创作了琴曲《游春》、《绿水》、《幽思》、《坐愁》、《秋思》，即著名的“蔡氏五弄”（《乐府诗集》引《琴集》）。音乐著作相传有《琴赋》、《琴操》（二卷）、《琴经》（一卷，已佚）。《琴赋》除言及左右手弹琴姿式外，还提到《鹿鸣》、《梁甫吟》、《别鹤操》等琴曲名。《琴操》是早期内容最丰富的琴学专著，内收汉以前 47 首琴曲的解题及歌词。《后汉书》本传载，他听到火烧桐木裂决之声，知为良木，遂裁为美音琴，其尾犹焦，人称“焦尾琴”。

（八）蔡琰（177—？）

东汉末琴家。字文姬。著名琴家蔡邕之女。《后汉书·列女传》

称她“博学有才辩，又妙于音律”。曾嫁卫仲道，夫亡无子。汉末，被虏入南匈奴，为左贤王妃。在匈奴十二年，生有二子。后被曹操赎回内地，重嫁董祀。曾作《悲愤诗》二章叙述离乱思乡之情，以及虽得还乡却与稚子分离之痛，动人心弦。相传《胡笳十八拍》诗也是蔡琰所作，迄无定论。琴曲中唐代的《大胡笳》、《小胡笳》被认为是她的作品（《乐府诗集》引《琴集》）。另外宋代《别胡儿》、《忆胡儿》和《胡笳十八拍》等，也被认为是蔡琰所作。

（九）嵇康（223—263年）

魏末琴家、音乐理论家、文学家。字叔夜，因曾任魏中散大夫，也称嵇中散。谯郡铨（今安徽宿县西南）人。寓居河内山阳县（今河南修武县西北），与阮籍、山涛等友善，常在一起游宴，世称“竹林七贤”。崇尚老庄，喜清谈，主张“越名教而任自然”（《释弘论》），“非汤武而薄周孔”（《与山巨源绝交书》）。遭到礼法之士的忌恨，被当权的司马氏借故杀害，时年四十。据说临刑东市，从容不变色，并索琴弹奏《广陵散》（《世说新语·雅量》）。他的音乐思想，主要体现在论文《声无哀乐论》中。这篇近万字长文用“秦客”（俗儒化身）与“东野主人”（作者自况）的八次论难，有针对性地批驳儒家传统乐论，强调音乐属于外界客观事物，哀乐属于内心主观感情，与音乐表现无关。其论点虽有片面性，但提出了或涉及音乐美学许多重要问题，是中国古代最重要的理论专著之一。他的《琴赋》以文字的铺排描写，生动刻画出音乐的美境，讲到琴的材料、起源、制作、弹奏技法，评论了当时一些琴曲，具有可贵的史料价值和文学价值。相传作有琴曲《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》，即著名的“嵇氏四弄”，与蔡氏（蔡邕）五弄合称“九弄”。此外《玄默》、《风入松》等琴曲也传为嵇康所作。著作现存《嵇康集》十卷。有戴明扬《嵇康集校注》。《声无哀乐论》有吉联抗译注本（人民音乐出版社，1964），附有《琴赋》及《琴赋探绎》。

（十）阮咸

魏晋琴家，字仲容。陈留尉氏（今河南开封东南）人。叔父阮籍善琴，今存琴曲《酒狂》，相传即阮籍作品。阮咸妙解音律，善弹“琵琶”（从南京西善桥南朝古墓出土砖刻壁画《竹林七贤及荣启期图》来看，阮咸所弹琵琶也就是后世之阮）。他与叔父阮籍及嵇康等人为竹林之游，受到当时固守旧礼法者的贬斥，但后世则称他们为“竹林七贤”。当时著名的乐律学家荀勖，每与阮咸谈论音律，自感远不如他。唐代流行的琴曲《三峡流泉》，也传为阮咸所作（《乐府诗集》引《琴集》）。因为他擅弹“琵琶”（直颈琵琶），故唐时人将此种琵琶称为“阮咸”，后世也简称为阮。

（十一）苏祇婆

北朝宫廷音乐家。生卒年不详。北周武帝时（561—578年）西域龟兹人。其父以音乐闻名西域。苏祇婆善弹“胡琵琶”（据考证即五弦琵琶），知音律。家传龟兹乐调“五旦七声”宫调体系。586年随突厥木杆可汗女阿史那受聘周武帝（阿史那后称突厥皇后）入周，曾向郑译传授龟兹乐五旦七声理论（《隋书·音乐志》）。苏祇婆入周后的汉名，有人认为即史籍中提到的白智通。苏祇婆弹奏的胡琵琶十二律俱全，孕含平均律观念，因而能使中固汉晋以来八十四调的旋宫理论付诸实践。经由苏祇婆传来的龟兹乐调是隋唐俗乐（燕乐）调有关宫调体系的重要来源之一。

（十二）曹妙达

北齐至隋初音乐家。西域曹国人，他以国为姓。祖父曹婆罗门从商人学习龟兹琵琶（据考证即胡琵琶，五弦琵琶），世传其业。曹妙达的弹琵琶技艺尤为北齐文宣帝高洋（550—559年在位）所看重，常常自击胡鼓为其伴奏。其父曹僧奴曾献善弹琵琶的女儿，被北齐后主高纬封为昭仪。而僧奴受封日南王。僧奴死后，高纬仍宠曹妙达，也被封郡王（《北史》卷一四）。北齐亡后，妙达入隋仍为乐官，奉隋高祖命在太乐教习，以新作清庙歌词十二曲取代北周旧歌。史称隋开皇（581—

600年)间,曹妙达与王长通等人“皆妙绝弦管。新声奇变,朝改暮易。持其音技,估衙公王之间,举时争相慕尚”(《隋书·音乐志》),非常活跃。《隋书·万宝常传》还称他们皆“能造曲,为一时之妙,又习郑声”,说明他们也能吸收民间音乐的营养,以丰富自己的艺术。

(十三) 万宝常(约556—595年)

隋代音乐家。原为江南人。其父万大通为梁朝部将,后归北齐,万宝常因而得向北齐祖珽学习音律。万大通后谋逃返江南,事泄被杀,株连宝常被罚配为乐户,成为地位卑贱的乐工。宝常潜心音律,听觉敏锐,精通各种乐器。曾造精美的玉磬,上献宫廷。还参与整理流传于西北少数民族地区的“洛阳旧曲”。于席间论乐,顺手以竹筷敲击大小碗盏成曲,享有“知音”之名。隋开皇(581—600年)初宫廷制定礼乐,沛国公郑译等人定乐,“每召与议”,宝常也曾奉诏以自制“水尺律”为标准调制乐器,并自撰《乐谱》六十四卷,具论“八音旋相为宫之法,改弦移柱之变,为八十四调,一百四十四律,变化终于一千八声”等乐律理论。但是他的建言多不被采用,所制乐器乐曲,不为时人所好。加上权贵排斥和同行诋毁,其卑下地位未有改善。晚年贫病交迫,家产被其妻席卷而去,竟至饿死。其平生著作也在他临死前愤而焚毁。

(十四) 李隆基(685—762年)

唐代音乐家,即唐玄宗,世称唐明皇。公元712—756年在位。天宝十四载(755年)安史之乱爆发,次年逃往四川,太子李亨即位(唐肃宗),被尊为太上皇。公元758年由蜀返长安,退居内宫苑。762年抑郁而死。酷爱音乐,6岁能歌舞,显出音乐资质。听觉聪敏。少年时府中即蓄散乐一部自娱。精通琵琶、横笛等丝竹乐,尤喜击羯鼓,称之为“八音之领袖”。在位期间,对唐代音乐制度进行了多项重大改革,调整了原九、十部乐,又确立坐、立二部伎。开元二年更置左右教坊以教俗乐。又设“梨园”,自教法曲于其中。宫中设宜春院。梨园还设有

培训少年音乐人才的“小部音声”，培养了许多优秀艺人。开元天宝极盛时，宫廷下属“音声人”多达数万。他还多次提高胡、俗乐地位，下令颁布新曲名，把汉文音译的大量少数民族和外国乐曲名改称颇具道教色彩的汉文曲名，加速了胡、俗乐的融合交流，促进了唐代歌舞音乐的繁荣。

他组织或亲自创作了大量音乐作品，唐南卓《羯鼓录》说他制作曲词，“随音即成，不立章度，取适短长，皆应散声，皆中点拍”。据说他即位前作有《还京乐》、《夜半乐》，纪念他平息武、韦之变。即位后又改编了《圣寿乐》、《小破阵乐》等大型乐舞，使之成为堂上堂下演奏的二部乐。他尤喜带有仙道色彩的“法曲”歌舞。据说他参与创作改编的著名作品有《霓裳羽衣曲》（前身为《婆罗门曲》）、《凌波曲》、《紫云回》等，是唐代大曲的代表作，长期受到推崇。他还创作了许多羯鼓曲，如《春光好》、《秋风高》等。相传晚年还作有《雨霖铃》、《谪仙怨》等。

（十五）李龟年

唐代音乐家，宫廷乐师。善歌，并善奏羯鼓、箏篥。玄宗时在梨园供职，与其兄彭年（善舞）、鹤年（善歌，并能写歌词）知名一时，曾作《渭州曲》（鹤年词）、《荔枝香》等曲。“安史之乱”后流落江南，每遇良辰美景，便为人歌唱数阙，座中闻之莫不掩泣。杜甫曾有《江南逢李龟年》诗。

（十六）董庭兰（约 695—765 年）

唐代琴家。陇西人。开元、天宝时广为人知。曾从凤州（今属陕西）参军陈怀古学得当时流行的“沈家声”、“祝家声”，并青出于蓝。他还把《胡笳》曲整理为琴谱。其弟子郑宥、杜山人都擅长经他传授的“沈声”、“祝声”，这一传授渊源后被称为“董家本”（元稹：《小胡笳引》）。他的琴艺出神入化，不少文人乐于与他交往，李颀《听董大弹胡笳声》一诗描绘了他得心应手的演奏和引起人们丰富联想的表现力。高适的《别董大》诗赞扬他：“莫愁前路无知己，天下谁人不识君。”尽

管他琴艺出名,但却长期贫困清苦,“不事王侯,散发林壑者六十载”。只在晚年做过宰相房瑄门客,深受房瑄照顾。据载房瑄为庇护受“数招赂谢”指控的董庭兰,而失掉自己的官位,被称为董的知音。今存琴曲《大胡笳》、《小胡笳》两曲,被认为是董庭兰所编。又《颐真》一曲(载《神奇秘谱》)也据说是他的作品。

(十七) 康 昆 仑

唐代琵琶演奏家,宫廷乐师。唐代西域昭武九姓之一的康国(今中亚撒马尔罕附近)人。生卒年不详,大致活动在唐德宗至宪宗(780—820年)期间。据说少时曾向邻居女巫学艺。贞元中为宫廷著名琵琶演奏家,号称“第一手”。长安大旱时,东西两市祈雨赛乐,他败于化妆为女郎上场的庄严寺僧人段善本。后拜段为师,尽得其艺。善弹《羽调绿腰》、《道调凉州》等曲。《新唐书》卷八一《让皇帝宪传》载:唐宪宗子瑒听到康昆仑弹奏,指出他“琵琶声多瑟声少,是未可弹五十四条大弦也”。尽管其技艺有不足之处,仍为时人所重,他用过的乐器人皆宝之。《唐国史补》载:“韦应物为苏州刺史,有属官因建中乱,得国工康昆仑琵琶,至是送官,表奏入内”。

(十八) 段 善 本

唐代琵琶演奏家。长安庄严寺僧,俗姓段,人称段师。生卒年不详。据《酉阳杂俎》载,他使用皮制弦,开元时另一琵琶名手贺怀智“破拨弹之,不能成声”。这说明他弹奏技巧很高,腕力过人。在大历、贞元时期,其琵琶弟子有数十人,元稹《琵琶歌》云:“段师弟子数十人,李家管儿称上足”。《乐府杂录》记载:“贞元中长安大旱,东西两市祈雨赛乐,街东有宫廷著名琵琶家康昆仑,弹奏琵琶新翻羽调《绿腰》。街西出一女郎,将此曲移在“枫香调”弹奏,“及下拨,声如雷,其妙如神”,昆仑惊拜请为师,才知是善本化妆假扮。据说德宗为此召见,命善本教授昆仑。段让昆仑“忘其本领,然后可教”,从头改正其技艺,使康终能“尽段之艺”。据载善本还编创《西凉州》曲,后传康昆仑,即

《道调凉州》，也叫《新凉州》。

(十九) 姜夔(约 1155—约 1221 年)

宋代音乐家，词人。字尧章，别号白石道人，世称姜白石。饶州鄱阳(今江西波阳)人。幼随父姜噩在汉阳任所，父死寄居其姐家。爱音乐、文学和书法。成年后屡试不第，奔走往来于鄂、赣、皖、浙、苏之间，过着幕僚清客生活。与当时诗人杨万里、范成大、张鉴、辛弃疾等交游，终身未仕，病死于杭州。他工于诗词，能自作曲，在乐理上也有建树。所著《白石道人歌曲》六卷，其中《扬州慢》、《鬲溪梅令》、《暗香》、《疏影》等词曲十七首，附有古工尺字旁谱，大多为白石道人所作。另保留琴曲《古怨》一首(减字谱)、《越九歌》十首(律吕字谱)。共二十八首曲谱。白石道人有忧国忧民之心，厌倦幕僚生活又不得不依附统治集团，因此忧郁凄凉成为他音乐和文学创作的特色。南宋宁宗庆元三年(1197年)，他向朝廷进《大乐议》一卷及《琴瑟考古图》一卷，论列古今乐制，提出整理宫廷音乐的意见，未被采纳。后又曾上过《圣宋饶歌鼓吹曲》歌词十四首。

(二十) 郭沔(约 1190—1260 年)

南宋琴家。字楚望。浙江永嘉(今浙江温州)人。终身未仕，以琴知名于世。中年曾在朝廷主战派人物韩侂胄之僚属张岩家做清客，整理、继承韩侂胄祖传古谱。韩、张被贬黜后，沔深感政局动荡予己之压力。宋末元兵侵浙，郭沔移居湖南衡山附近，望九疑山为潇湘水云所蔽，更有满眼风雨、国家将亡之感，而创作了著名琴曲《潇湘水云》。此外，还创作了《秋鸿》、《飞鸟吟》、《泛沧浪》、《春雨》等琴曲。传说，他还与徐天民等人，在杨瓚主持下合作汇编出历史上收曲最多的《紫霞洞琴谱》(已佚)。他们在创作和教学上也各有成就。徐氏祖孙四代以授琴驰名艺坛，明代被尊为“徐门正传”，形成著名的浙派，而推认郭楚望为浙派创始人。

(二十一) 沈括(1031—1095 年)

北宋科学家、音乐学家。字存中。钱塘(今浙江杭州)人。嘉祐进士。神宗时累官太子中允、提举司天监,转太常丞(主管礼乐的官员)。神宗熙宁元年(1068年),奉命考订郊礼沿革。参与王安石变法,任三司使(主管财政经济)等职。主持过多项水利工程,曾出使契丹,率师出征打败西夏大军。兼管过军器监。他“博学善文,于天文、方志、律历、音乐、医药、卜算,无所不通,皆有论著”(《宋史·沈括传》)。后坐事谪均州,任团练副使,后以光禄少卿分司,居润州八年卒。他对音乐深有研究,曾撰音乐专著《乐论》、《乐器图》、《三乐谱》、《乐律》各一卷(均佚)。与西夏作战时,曾“制数十曲,令士卒歌之”,现存其中五首歌词。晚年著《梦溪笔谈》、《补笔谈》。有关音乐的论述,反映了他的音乐思想和对音乐学的贡献,是中国音乐史的重要文献。在作曲方面他主张“声词相从”、“以声依咏以成曲”。他首次提出“声学”概念,对音乐声学的一般原理进行了科学的解释,指出“盒瓦”形“扁钟”与“圆钟”不同的振动和发音的不同,对声学上的共振现象进行了观察和分析。对古代宫调理论及有关工尺谱字作了论述、整理。在乐器考古、乐器制造、演奏技巧及乐曲渊源发展等许多方面,也作了可贵的记述和研究。

(二十二) 朱载堉(1536—1611年)

明代乐律学家,历算家。字伯勤,号句曲山人,曾用名狂生、山阳酒狂仙客等。河南怀庆府(今沁阳)人。明宗室郑恭王朱厚烷长子。通过舅祖何塘所遗著作和厚烷的直接传授学习天文、算术。其父后来无故被禁锢,载堉“筑土室宫门外,席藁独处十九年”,潜心学术。厚烷复爵后,他以世子身分重新入宫,让爵不袭,以著述终身。其著作大都收入《乐律全书》,是一部兼含乐、舞、律、历诸学的百科专著,四十七卷,汇刊《律学新说》(1584年作序)、《乐学新说》、《律吕精义》(1596年序)等十几种著作。未收入《乐律全书》的著作还有《瑟谱》(1560年序)十卷、《律吕正论》四卷、《律吕质类辨惑》一卷、《嘉量算经》三卷等。朱载堉是中国乐律学史上的集大成者,并取得极大的创造性成

就。他系统总结了中国传统律学涉及计量学、旋宫法、生律法与正律器诸方面的成就,在世界文化史上率先提出运用等比数列原则的十二平均律“新法密率”,彻底解决了中国律学史上自先秦以来探索十二律旋宫问题的所有矛盾。朱载堉还提出了物理声学上解决管口误差问题的“异径管律”方法,无论在中国律学史或世界物理声学史上也都是重大事件。他继承了京房以来以弦律为传统的传统,同时对管律作了重大改革。他的十二律管长与弦律数据虽用了相同比率,但他别寻途径实现了管口校正,利用不同的管径来缩小空气柱,弥补了空气柱与管长间矛盾所造成的误差。但他的科学研究成就被明、清两代统治者埋没,未能见诸实行。

(二十三) 汤应曾(1573—1644年)

明末清初琵琶演奏家。原籍邳州(今江苏邳县一带)。人称“汤琵琶”。家境贫苦,幼好音律,师从琵琶名手蒋山人习艺。曾在大梁(今河南开封)明周王府中供职。以弹奏《胡笳十八拍》哀楚动人为世所知。后应召随征西军至嘉峪关、酒泉、张掖一带,为将帅士兵弹奏乐曲。离军府后在襄王府供职,居楚三年。明末归故里,后流落不知所终。能弹奏各种不同风格和内容的乐曲,如《胡笳十八拍》、《塞上》、《洞庭秋思》等百余曲。尤擅《楚汉》,或即现今仍流传的《霸王卸甲》或《十面埋伏》的前身。

(二十四) 徐上瀛

明末琴家,音乐理论家。卒年不详,1657年犹在世。号青山。江苏太仓人。明末虞山派著名琴家。长于技击,曾“两试武闱”“射必洞中”。明末曾“弃琴仗剑,诣军门请自效”,未果其志。后更名洪,号石泛山人,隐于吴门穹窿山,以琴艺终老。早年以名家子破产学琴,与严天池、施碯槃、沈太韶、张渭川等人交往,研习琴艺,奄有众人之所长。他和严徵(严天池)俱受业于陈爱桐之弟子,琴风颇不同,均对虞山派的发展起了重要作用。他吸收《雉朝飞》、《乌夜啼》、《潇湘水云》等以

快速见长的名曲,编为《大还阁琴谱》。其琴风以“徐疾咸备”,弥补了严徵的不足。所著《溪山琴况》,是明清以来最杰出的一部琴论。深入研讨阐发前人琴论,结合演奏实践,总结为“二十四况”,即二十四项准则,涉及格调、风格、“取音”(音质音色)、运指(演奏)、音乐处理诸多方面的美学问题,其核心是反映士大夫阶层的哲理和情趣。

(二十五) 魏良辅

明代戏曲音乐家,字尚泉,江西豫章(今南昌)人,流寓江苏太仓。为明嘉靖年间戏曲革新家,对昆山腔艺术的发展、提高有很大贡献,有“昆腔之祖”的美誉。魏良辅与其他一些艺术家如张野塘、张梅谷、谢林泉及弟子张小泉等,又在原昆山腔基础上吸收余姚、海盐、弋阳诸腔的长处,融合北曲的演唱艺术进行革新,获得极大成功。评论家认为:“尽洗乖声,别开堂奥,调用水磨,拍捱冷板,声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之华均。”他还是歌唱家。著有《南词引证》(另一版本作《曲律》),是一本论述歌唱方法的书籍。他在昆曲发展史上取得很大成就,影响深远。

第七节 近现代著名乐人

(一) 沈心工(1870—1947年)

近代音乐教育家。原名沈庆鸿,字叔逵,心工是他作歌曲用的笔名。上海人。幼在家塾受教,1890年底中秀才。1895年应聘在上海约翰书院(后改圣约翰大学)教中文。1897年考入南洋公学第一届师范班。7年后东渡日本,进东京弘文学院学习,不久转入中国人办的清华学校。他深受日本学校乐歌活动的影响,在留学生中发起组织“音乐讲习会”,研究我国乐歌制作,后在国内传唱的《男儿第一志气高》(初名《体操一兵操》),是他第一首习作,也是我国近代音乐史上

最早的乐歌作品之一。1903年返国,在南洋附小任教,创设唱歌课。1911年起任校主事(校长)。是中国近代普通学校音乐教育初创时期最早的音乐教师,一生作有乐歌一百八十余首。先后编辑出版《学校唱歌集》(3集)、《重编学校唱歌集》(6集)、《民国唱歌集》(4集)及《心工唱歌集》等。乐歌题材广泛,多数采用外国歌曲的曲调,少数采用中国传统民歌填词或另作曲。乐歌多是儿童歌曲。他是最早使用白话文写作歌词的作者,所作歌词浅而不俗。选用曲调也较注意音乐的生动性和儿童特点。《体操一兵操》、《赛船》、《铁匠》、《竹马》等乐歌在学生中广为流传。他作曲的乐歌还有《黄河》、《革命必先格人心》、《军人的枪弹》等,以《黄河》一曲影响最大。

(二) 李叔同(1880—1942年)

近代启蒙音乐家、学堂乐歌作者、美术教育家、早期话剧活动家。幼名成蹊,学名文涛(又名广平),字叔同。别署甚多,如李哀、息霜、李婴等,总数在200以上。祖籍浙江平湖,生于天津。父世珍,经营盐业,颇富有。叔同幼少即擅诗书画。1901年就学上海南洋公学。1905年至1910年在日本东京上野美术专门学校学习西洋画和音乐。与曾孝谷、欧阳予倩等在日创立我国最早的话剧表演团体“春柳社”,扮演话剧《茶花女》、《黑奴吁天录》的主角。1906年独立编印中国最早的音乐期刊《音乐小杂志》。1910年归国后,任教于天津、上海。1912年任浙江两级师范学校图画、音乐教员,后又在南京高等师范兼教音乐、美术,并编印《白阳》杂志。1918年在杭州虎跑寺出家,法名演音,号弘一。从此专研戒律,但仍与文化教育界有所联系,曾作《清凉歌集》。

李叔同一生从事多方面的艺术活动。音乐、戏剧、绘画、书法、篆刻、诗词皆所擅长。早在1905年于上海主持“沪学会”时便开始填写编创学堂乐歌。1906年出版《国学唱歌集》,收有他以民间乐曲《老六板》填词的《祖国歌》,和为黄遵宪词《军歌》配曲的《祖国歌》等,表现出强烈的爱国热情。后来所作多描写自然景物的抒情歌曲,如《春

游》、《西湖》、《送别》、《春景》等曲，文词隽秀，富于意境韵味，曲词结合贴切，有的带有伤感情绪。他的乐歌多选用西洋和日本的曲调，少数是自己的作曲，现存有《春游》（三部合唱）、《留别》、《早秋》三首。所作乐歌后来大部收入丰子恺所编《李叔同歌曲集》（1958年）。他培养的音乐教育家刘质平、吴梦非和画家丰子恺、潘天寿等都在各自领域取得突出的成绩。

（三）萧友梅（1884—1940年）

音乐教育家、作曲家。原名乃学，字思鹤，别号雪朋。广东中山县人。幼随家移居澳门，与孙中山先生为邻，深受其思想影响。1901年毕业于广州时敏学堂，自费赴日留学，在东京帝国音乐学校学习钢琴及声乐。1906年入东京帝国大学攻读教育学，同年加入同盟会。1909年从帝国大学及音乐学校毕业返国。1912年赴德，次年进莱比锡音乐学院和莱比锡大学攻读音乐、哲学、教育。1916年以论文《十七世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》获哲学博士学位。1920年3月返国，先后任教于北京女子高等师范音乐体育专科、北京大学音乐传习所、北京艺术专门学校等校。1927年于上海创办中国第一所专业音乐学府——国立音乐院（后改名国立音乐专科学校），任教授、院长、校长，为发展中国现代音乐教育、培养专门音乐人才作出了卓越贡献。1940年病逝于上海。

萧友梅编写有《钢琴教科书》（1925年）、《风琴教科书》（1925年）、《小提琴教科书》（1927年）、《普通乐学》（1928年）等我国早期音乐教材。还写有《中西音乐的比较研究》（1920年）、《古今中西音阶概说》（1930年）、《中国历代音乐沿革概略》（1931年）等文。萧友梅较早运用西洋近代作曲理论、技法，进行我国专业音乐创作。1920年他为《卿云歌》谱曲，被定为当时的国歌。他一生作有一百多首歌曲，大部分编入《今乐初集》（1922年）、《新歌初集》（1923年）及《新学制唱歌教科书》（1924年）。这些配有钢琴伴奏谱的作品，是我国艺术歌曲的

早期代表作。其中的《问》(1922年)、《五四纪念爱国歌》(1924年)、《国耻》(1928年)等歌曲,表现了作者的爱国思想。此外,他还写有两部大合唱、两首弦乐四重奏及钢琴独奏、大提琴独奏等作品。他以民族历史题材写作,音调与和声配置有意识突出民族风格的《霓裳羽衣舞》,是近代中国作曲家创作的第一首西式管弦乐曲,1923年12月由作者指挥首演于北京大学。

(四) 王光祈(1892—1936年)

音乐学家。字润珩,笔名若愚。四川温江人。1914年到北京,任清史馆书记员,同年考入中国大学攻读法律。积极投身于新文化宣传活动,先后任成都《群报》、《川报》驻京记者,北京《京华日报》编辑。1918年毕业于北京中国大学,与李大钊、曾琦等人发起组织“少年中国学会”,任筹备处主任。1919年“少年中国学会”北京总会成立,担任执行部主任,主持学会工作,并介绍毛泽东、赵世炎等入会。王光祈积极参加“五四运动”,并及时向四川人民传播运动的消息。1919年末,在陈独秀、蔡元培、李大钊、胡适等支持下,他创办了实验性的“男女生活互助社”(即工读互助团)。1920年赴德国留学。先补习德文,学习政治经济学。不久,抱着以音乐唤醒“中华民族本性”、使之成为“抵抗外国文化侵略之工具”的愿望,于1922年改学音乐。先在柏林从私人教师学小提琴和音乐理论。1927年入柏林大学攻读音乐学,师从霍恩博斯特尔及萨克斯等人。1934年以《中国古代之歌剧》(今译《论中国古典歌剧》)一文获德国波恩大学博士学位。自1923年起,他陆续出版音乐论著17种,发表音乐论文有中文16篇,德、英文存目14篇。其中介绍、研究西方音乐的有《德国人之音乐生活》(1923年)、《欧洲音乐进化论》(1924年)、《西洋音乐与诗歌》(1924年)、《德国国民学校与唱歌》(1925年)、《西洋音乐与戏剧》(1925年)、《西洋乐器提要》(1928年)、《西洋制谱学提要》(1929年)等。他对中国音乐和东方其他民族音乐进行了深入研究。是东方最早系统采用比较音

乐学方法,对民族音乐历史材料、尤其是中国历代乐律理论进行整理归纳的学者。他广泛对照东西方音乐,写出《东西乐制研究》(1926年)、《各国国歌评述》(1926年)、《东方民族之音乐》(1929年)、《翻译琴谱之研究》(1931年)、《中国诗词曲之轻重律》(1933年)和《中国音乐史》(1934年),成为中国民族音乐学先驱。此外,还写了不少向西方介绍中国音乐的文章。1936年1月12日英年早逝于波恩。

(五) 赵元任(1892—1982年)

语言学家、作曲家。字宜仲,祖籍江苏常州阳湖县(后并入武进县),生于天津。1907年入南京江南高等学堂,开始接触西方音乐。1910年考取外务部公费留学生,8月赴美入康乃尔大学,主修数学。1915年转入哈佛大学读哲学,并选修物理、音乐。先后获康乃尔大学数学学士、哈佛大学哲学博士学位。1920年回国任清华学校物理、数学和心理学讲师。1921年秋赴美在哈佛大学研究语言学,并教授汉语和哲学。后去法、德、英等国考察、进修。1925年再次返国任清华国学研究院导师,兼任清华学校音乐委员会主任。曾到江苏、浙江、广东等地收集和记录民歌。1929年主持新成立的中央研究院历史语言研究所语言组工作。1938年赴美讲学,后入美国籍。他先后任夏威夷、耶鲁、哈佛等大学教授及美国语言学会主席,东方学会主席等职。1959年到台湾大学讲学,1962年退休。1973年和1981年两次回祖国大陆,接受北京大学名誉教授称号。1982年2月24日于美国马萨诸塞州坎布里奇逝世。

他在美国学习时便开始音乐创作。在从事语言学研究、教学的同时,不断有音乐作品问世。早先发表的作品多编入《新诗歌集》(1928年)、《儿童节歌曲集》(1934年)、《民众教育歌曲集》(1939年)及《行知歌曲集》(1949年)等。1987年上海音乐出版社出版的《赵元任音乐作品全集》,收有赵元任创作的各类歌曲八十三首,编配合唱歌曲二十四首,编配民歌十九首,器乐小品六首,总计一百三十二首。他创作

的优秀歌曲,素为中国音乐界推崇,不少作品鲜明地反映了“五四”运动的科学、民主精神。艺术上也有创新,在吸收“西洋音乐技术”使之“成为自己第二个天性”的同时,“发挥从中国背景、中国生活、中国环境里的种种情趣”。其曲调写作与和声配置都进行了民族化的可贵探索。他注意歌词语言特点与曲调的结合,并运用钢琴伴奏共同刻划意境、塑造音乐形象。他创作的《尽力中华》(1920年),《劳动歌》、《卖布谣》、《织布》(以上1922年),《教我如何不想他》、《上山》、《也是微云》、《呜呼三月一十八》(以上1926年),《听雨》(1927年),《西洋镜歌》(1935年),《老天爷你年纪大》(1942年)等歌曲及合唱曲《海韵》(1927年),都是近代中国音乐史上脍炙人口的名作,至今仍在许多音乐会上演唱。

(六) 刘天华(1895—1932年)

作曲家、民族乐器演奏家、音乐教育家。原名刘寿椿,1922年赴北京后改名刘天华。江苏江阴(今江阴市)人。著名文学家、语言学家刘半农之弟。1909年考入常州中学,课余学习西洋铜管乐器。1911年在江阴参加“反满青年团”的军乐队。1912年赴上海参加职业的“开明剧社”乐队,努力学习音乐。1914年返回家乡,先后在江阴、常州的中学教音乐,组建学生乐队。他同时广泛地学习民间音乐,向江南著名民间音乐家周少梅、沈肇州学习二胡、琵琶,还专程赴河南学习古琴。他还开始对民间艺人进行采访,记录民间乐谱并创作乐曲。他对佛、道音乐也十分注意。曾在江阴组织“国乐研究会”,借以联络关心民族命运的音乐界人士。1922年4月他应聘在北京大学音乐研究会(后改音乐传习所)任教,同年秋又兼北京女子高等师范学校音乐科教师。1926年后任教于北京艺术专门学校音乐系和北京大学女子文理学院音乐系。他在教授音乐的同时,勤奋学习,努力创作。先后学习三弦拉戏、昆曲、小提琴、和声学、理论作曲等中外音乐,并把从民间音乐和西洋音乐中学到的知识结合起来,先后创作二胡独奏曲十

首,琵琶独奏曲三首,民族器乐合奏曲二首。二胡曲《病中吟》(1918年)、《苦闷之讴》(1926年)、《悲歌》(1927年)、《闲居吟》(1928年)、《独弦操》(又名《忧心曲》,1932年)等,抒发了对黑暗社会的不满和在苦闷、彷徨中要求变革和奋斗的心情。二胡曲《除夜小唱》(又名《良宵》,1928年)、《光明行》(1931年)和琵琶曲《改进操》(1927年)清新明朗,表达了作者对美好事物的憧憬和追求。这些作品创造性地吸收、运用了民族传统曲调和演奏技法,实现了作者“从东、西方的调和合作之中,打出一条新路来”的发展国乐的主张,其多首创作已成为民族器乐中广为人知的经典。

刘天华在1927年还创办了“国乐改进社”,编辑出版《音乐杂志》,还参与发起“爱美乐社”。他将过去被人轻视的民间乐器二胡加以改革,专门创作了二胡练习曲四十七首,使之纳入专业音乐教育中。他还用五线谱、工尺谱记录整理梅兰芳的唱腔(《梅兰芳歌曲谱》,1930年),搜集记录了民间音乐《安次县吵子会乐谱》、《佛曲谱》。1932年6月他赴北京天桥收集锣鼓谱时,感染猩红热病故。其作品收入其兄刘半农(刘复)编的《刘天华先生纪念册》(1933年),后辑为《刘天华作曲集》(万叶书店,1954年;人民音乐出版社1979年修订)。

(七) 黄自(1904—1938年)

近代作曲家、音乐教育家。字金吾。江苏川沙(今属上海市)人。自幼受良好教育,尤喜唱歌。1916年小学毕业后,入北京清华学校读书,参加学生管乐队、合唱队活动。1921年开始学钢琴,后又学和声。1924年赴美入奥柏林学院学心理学,1926年获文学士学位,仍留校学音乐理论、作曲。两年后转耶鲁大学音乐学院继续学音乐,1929年毕业,获音乐学士学位。他的毕业作品为交响序曲《怀旧》,由音乐院院长指挥首演获好评。这是中国作曲家创作的第一部交响音乐作品,也是美国交响乐队演出的第一部中国作品。同年他经欧洲回国,任教于沪江大学。翌年改任国立音乐专科学校理论作曲教授兼教务主任。

1934年与萧友梅等合编《音乐杂志》，次年又发起创办上海管弦乐团。1937年秋辞去教务主任职专心编写音乐教材。1938年病逝于上海。

他在音专教学认真，循循善诱，在介绍西方近代音乐理论、编订音乐教材、造就专业作曲人才和致力社会音乐等多方面作出了重要贡献。他还创作了许多作品，以歌曲为主，多用韦翰章词。他的重要作品都创作于“九一八”事变之后，如《抗敌歌》（1931年）、《九一八》（1933年）、《旗正飘飘》（1933年）等，是我国音乐家最早创作的抗日歌曲，在当时及后来抗战时期起了激励人民抗日热情的重要作用。其中《抗敌歌》和《旗正飘飘》都是“五四”以来的优秀合唱作品。黄自还善于用精练的音乐语言创作抒情歌曲，代表作有《思乡》、《春思曲》、《玫瑰三愿》和用唐宋诗词谱写的《花非花》（白居易）、《峨眉山月歌》（李白）、《南乡子·登京口北固亭有怀》（辛弃疾）等。在1932—1933年间，取材白居易《长恨歌》并参照洪昇《长生殿》创作的清唱剧《长恨歌》，在音乐民族风格方面进行了新的探索，1933年11月在国立音专音乐会上首演。1935年为电影《都市风光》创作交响音乐《都市风光幻想曲》（用作片头音乐），与《怀旧》同属中国交响音乐创作的早期代表作，显示了作者多方面的创作才华。他在理论研究方面的著述，以音乐史、音乐欣赏和和声学为主。论文有《音乐的欣赏》（1930年）、《西洋音乐进化史的鸟瞰》（1929年）、《勃拉姆斯》（1934年）、《怎样才可产生吾国民族音乐》（1934年）等。论著《西洋音乐史》、《和声学》和《中国之古乐》，惜均未及完成。其遗作已出版的有《长恨歌》、《黄自独唱歌曲选》、《怀旧曲》、《黄自歌曲选集》。

（八）聂耳（1912—1935年）

近代作曲家。原名聂守信，字子义（亦作紫艺）。原籍云南玉溪。自幼喜爱花灯、滇戏等家乡民间音乐，并学习演奏笛子、二胡、三弦、月琴等乐器。1925年考入云南省立第一联合中学，受到进步书刊和《国际歌》等革命歌曲的影响。1927年考入云南第一师范高级部英文

组,经常参加校内外音乐、戏剧演出,并开始学习小提琴和钢琴。1928年加入中国共产主义青年团。同年11月到湖南滇系国民革命军当兵半年,仍回原校学习。1930年为逃避搜捕,潜离昆明经越南转赴上海,在云丰申庄商号作店员,坚持学外文,年底重练小提琴,并加入“反帝大同盟”。1931年4月考入黎锦晖主办的“明月歌舞剧社”(联华歌舞班),苦练小提琴。1932年4月认识剧作家田汉,与左翼文艺界建立了联系。7月用“黑天使”笔名发表《中国歌舞短论》,尖锐批评歌舞班上演的作品,主张“要向那群众深入”、“创造出新鲜的艺术”。因不被社内人理解而退出该社。8月曾赴北平参加左翼戏剧家联盟和左翼音乐家联盟的活动。11月重返上海后进入联华影业公司一厂,参加左翼音乐、戏剧、电影等多方面工作。1933年初加入中国共产党,还参加“苏联之友社”音乐小组,发起组织“中国新兴音乐研究会”。后又参加左翼戏剧家联盟音乐小组。1934年4月进入百代唱片公司,与任光共同主持音乐部,组建并领导百代国乐队,演奏录制了《金蛇狂舞》等民族器乐曲。1935年1月转入联华影业公司二厂任音乐部主任。不久因白色恐怖严重,迫使他离沪经日本去苏联。他于4月18日抵东京,于7月17日在藤泽市鹄沼海滨游泳溺水逝世,年仅23岁。

聂耳积极投身革命斗争,创作出不少具有历史价值的优秀歌曲。包括歌剧《扬子江暴风雨》中四首歌曲在内的三十七首歌曲,反映工人阶级生活和斗争的占较大比重。像《大路歌》、《开路先锋》、《码头工人歌》、《新女性》等,生动、鲜明地表现了奋起斗争的中国工人形象。他创作的《毕业歌》、《前进歌》、《自卫歌》以及后来成为中华人民共和国国歌的《义勇军进行曲》等进行曲风格的爱国歌曲,具有鲜明时代特色的号召性音调,铿锵有力的节奏,一往无前的气势,表现了中国人民不畏强暴、奋起抗日救亡的精神,在人民中广为传唱。他还创作了《飞花歌》、《塞外村女》、《铁蹄下的歌女》、《告别南洋》、《梅娘曲》等

优秀的抒情歌曲,倾诉了生活在社会底层的劳苦大众的情感。他创作的儿童歌曲如《卖报歌》,也是脍炙人口的优秀作品。聂耳还选编了《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》等四首民族器乐合奏曲。

聂耳的作品,在深刻揭露现实社会矛盾的同时,又充满扭断枷锁求解放的内在激情。在艺术上既有创造性的发展,又有浓郁的民族特色,形象鲜明突出,结构严谨简洁,唱出了人民大众的心声,给民族危机严重时节中国人民带来力量,在近代中国音乐史上产生了不可磨灭的巨大影响。

(九) 冼星海(1905—1945年)

近代作曲家。曾用名黄训、孔宇。原籍广东番禺,生于澳门一贫苦渔民之家。幼喜音乐。1916年考入新加坡养成学校读高小,开始学习单簧管、短笛和钢琴等乐器。1920年前后在广州岭南大学附中就读,后升入大学预科。前后半工半读6年,做过打字员、教员等。他积极参加学校乐队活动,拉小提琴、吹单簧管并担任指挥。1925年只身北上,次年春入萧友梅领导的北京国立艺术专门学校进修小提琴。夏重返岭大预科继续学习,兼任校管乐队队长。1927年冬国立音乐院在上海成立,翌年九月他免试进入该院主修小提琴,兼修钢琴及音乐理论。1929年7月在院刊发表《普遍的音乐》一文,指出中国需要的不是“贵族式或私人的音乐”,而是“普遍的音乐”,并负起救治“不振的中国”的重任。他认识了田汉等人,并加入田汉主持的“南国社”,但不久因参与学生运动被迫退学。1930年1月到巴黎,最初几年做杂役,生活穷困,但他仍勤奋学习音乐,曾师从保罗·奥别多菲尔学小提琴,从保罗·杜卡等学理论作曲。1934年冬考入巴黎音乐学院学作曲和指挥,曾创作歌曲《风》、《游子吟》及《d小调小提琴协奏曲》,受到一定好评。1935年秋他经香港回到上海,便投身于抗日救亡歌曲创作和救亡运动,同时在百代唱片公司及新华影业公司担任音乐创作及电影配乐工作。这一时期作有歌曲《救国军歌》、《青年进行

曲》、《夜半歌声》、《热血》、《拉犁歌》(以上 1936 年),《只怕不抵抗》(1937 年)等,在群众中广为传唱。1937 年芦沟桥事变后,被推为“国民救亡歌咏协会”常务干事。后参加“战时移动演剧队二队”进行抗日救亡宣传,经苏州、南京、徐州、开封、洛阳辗转到达武汉。他进入郭沫若主持的军事委员会政治部第三厅,与张曙共同负责音乐工作。他们组织起近百个歌咏队,举办多次抗战歌咏集会,推动了当时以武汉为中心的全国救亡歌咏活动。他这时创作的抗战歌曲如《保卫芦沟桥》、《游击军》、《到敌人后方去》、《在太行山上》等,都流传全国。1938 年到延安,任鲁迅艺术学院音乐系教授,翌年 5 月又任该系主任,担负理论作曲、音乐史等课程教学和音乐演出、排练的指挥工作。1939 年 6 月在延安加入中国共产党。这一时期他以蓬勃的热情创作出体现中国人民伟大抗日斗争精神、具有浓郁民族特点的杰作《黄河大合唱》,以及《生产大合唱》、《九一八大合唱》,歌剧《军民进行曲》等优秀作品。1940 年 5 月,为完成大型记录片《延安与八路军》的后期制作和配乐,他化名“黄训”与袁牧之辗转赴苏,年底到达莫斯科。1941 年苏德战争爆发,欲返中国却在边境受阻,后折回蒙古乌兰巴托。1942 年底回苏,滞留于阿拉木图、塔什干等地。生活艰苦、疾病缠身,但他仍坚持创作,完成了《民族解放交响乐》,新写出《神圣之战交响曲》和《满江红》等四部管弦乐组曲。此外,还写有管弦乐《中国狂想曲》、《谐谑曲》;交响诗《阿曼盖尔达》;小提琴曲《郭治尔一比戴》等三首;《哈萨克歌曲集》、《古诗十首歌集》等歌曲数十首。1945 年 10 月 30 日,病逝于莫斯科克里姆林宫医院。11 月 14 日延安举行隆重的追悼会,毛泽东亲笔题词:“为人民的音乐家冼星海同志致哀”,给予他高度的评价。

冼星海毕生辛勤的艺术实践,始终坚持与人民群众同呼吸共命运,发展了从聂耳开始的中国新音乐革命传统。他通过广泛的题材和多样的体裁,反映、歌颂了二十世纪三四十年代中国人民抗日救亡、

争取民族解放的伟大斗争生活,为中国民族新音乐作出了卓越的贡献。

(十) 阿炳(1893—1950年)

近代杰出的民间艺人。原名华彦钧,小名阿炳。江苏无锡东亭镇人。父华清和,号雪梅,是当地雷尊殿道士,擅长演奏各种民间乐器,尤以琵琶著称。阿炳自幼从父学习音乐,很小便能熟练演奏竹笛、三弦、胡琴和各种打击乐器。阿炳4岁丧母,随父为道童,但他除道乐外还广泛学习各种民间音乐。他21岁患眼疾,35岁就双目失明,人称“瞎子阿炳”。由于雷尊殿香火日稀,在华清和去世后当上当家道长的阿炳,最终只得走上街头,以卖唱和演奏各种乐器为生。

抗日战争时期,他编唱过《汉奸的下场》等歌曲。抗战胜利后,他又编唱过“前走狼,后走虎,世上猫子吃老鼠”和“金圆券满天飞”等歌词,对反动统治进行揭露和抨击,表达了广大人民群众的心声。阿炳的器乐演奏也日臻完善,“二胡、琵琶、说新闻”被人们称为阿炳的三绝。他不仅发展出二胡内弦的高把位演奏,琵琶的“卡戏”(模仿各种声音和歌唱)和“顶弹”(横放头顶演奏),更可贵的是他在广泛学习、掌握各种民间音乐的基础上,根据自己对现实生活的感受,推陈出新,创作、改编出各种器乐曲、歌曲。著名的有二胡曲《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》;琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》等。1950年,中央音乐学院民族音乐研究所特地将他演奏的六首乐曲录音,并记录整理编成《阿炳曲集》出版(音乐出版社,1954年。修定版,人民音乐出版社,1957年)。

《二泉映月》深受国内外听众喜好,被国际乐坛公认为世界名曲之一。后来人们还把它改编为二胡协奏曲、弦乐四重奏和弦乐合奏等多种形式,在世界许多国家音乐会上演奏。他的其他作品也被列入音乐学院民族音乐专业教材,在许多民族器乐比赛中列为必须演奏的曲目。

第四章 典籍 文物类叙

第一节 典 籍

一、概 述

中国古典文献中也包含大量乐舞典籍。中国的乐舞典籍,是我国各族人民几千年灿烂辉煌的乐舞文化的见证和记录,是我们了解、研究古代音乐文化的主要依据。我国乐舞史研究者,正在运用丰富的文献典籍材料并与考古发掘的实物材料及民族民间历代传承的“活”的乐舞材料相结合的科学方法,来研究我国的乐舞史。

中国古代的乐舞典籍有许多突出的特点。

(一) 历史悠久

我国有文字可考的历史有 5000 年之久。相传“三皇五帝”时代就有典籍出现,即所谓的“三坟五典”。但我们现在能见到的最早的有关乐舞的文字记载,是殷商时期的甲骨文。甲骨文自 1899 年开始发现,迄今近百年,目前国内外收藏甲骨文共约 16 万片。已释甲骨文中涉及战争、狩猎、畜牧、农事及疾病、灾害、祭祀等方面,也有不少涉及乐舞、乐器的内容。甲骨卜辞中记录了多种商代乐舞,其中就有歌颂

汤的开国功绩而创作的《濩》舞：

乙亥卜贞：王旁（按旁即宾，祭祀的一种）大乙“濩”。亡尤。

（《甲骨文合集》35499）

其他还有《被》舞及各种求雨、祭祀的乐舞。见于甲骨文中的乐器，也有鼓、磬、龠、言、镛、豊、鞀等多种。

西周初年，周公旦曾说：“维殷先人，有典有册”（《尚书·多士》）。这表明商代社会上还有其他形式的文献典籍。在《尚书》中保存的《盘庚》等几篇“商书”，距今已有三千五百多年历史，是我国最古老的文献。

（二）种类繁多

在纸张发明之前，我国古代人民除将文字刻在龟甲兽骨上外，还“书于竹帛、镂于金石”及其他种种材料上。在迄今已发现的青铜器、竹简、木牍、石刻、碑文、帛书、画像砖、画像石等多种文字中，有不少乐舞文字和图像材料，这些材料大大丰富了我国乐舞古籍的种类和内容。如曾侯乙钟铭，共二千八百余字，加上磬铭残存七百余字及编钟挂件、钟横梁、磬架、磬匣刻文等，总计字数超过四千，大多是标音铭文和乐律铭文，提供了大量的先秦乐律学宝贵资料。而下层中央的楚王禽章钟铭文标明作于“王五十又六祀”，据之可以判定该墓入葬的比较确切的年代。如长沙马王堆三号墓出土竹简“遣册”记载的随葬器物名称，就能帮助我们判明出土的乐器有“筑”（明器）。

（三）历代重视乐舞文献

中国从远古传说中的圣王起，包括历代统治者在内，都重视乐舞的社会功用。其中，很多帝王因自己喜爱乐舞，因而乐舞典籍的编撰、保存往往得到格外的重视。

例如远古传说中圣人以乐舞作为与自然斗争的武器，故亲自或指导别人创编乐舞或发明乐器。夏商统治者喜好盛大乐舞场面者不乏其人。商代“大学”中，乐舞教学也是一项内容。

周代统治者制礼作乐,成为后世仿效的准则。在他们庞大的宫廷乐舞教育机构中,王室及贵族子弟都必须接受诗、书、礼、乐的教育,称为“四教”。此时记事著书均由史官垄断,“私门无著述文字”(章学诚:《校雠通义》卷一)。

春秋时代,“士”逐渐分化为新的社会阶层。具有一定专门技能的“士”更为活跃,他们到处游说,招徕门徒,创办私学,推动了社会文化的发展。孔子便是第一个创办私学的人,据说他有弟子三千,优秀门生七十二人。孔子主张恢复周初礼乐制度,便编定“六经”,以“六艺”教授生徒。“六经非孔氏之书,乃周官之旧典也。《易》掌太卜,《书》藏外史,《礼》在宗伯,《乐》隶司乐,《诗》颂于太师,《春秋》存乎国史”(同上)。孔子从史官及社会文献资料中整理出“六经”,打破了前代史官垄断典册文献的局面,为私人著书立说之始。

孔子十分重视音乐舞蹈的作用。他的“移风易俗,莫大于乐”,“兴于诗,立于礼,成于乐”等观点,对后世有极大影响。历代帝王“功成作乐以崇德”,加上孔子“万世师表”重视礼乐的思想,促使后世格外重视乐舞的制定和乐舞文献的撰述。

乐舞典籍列为“六经”之一。即使秦始皇焚书以后,“六经”中之“乐经”亡佚,只剩“五经”,但无论“五经”还是后来的“九经”、“七经”、“十三经”,音乐书籍仍列为“经”部,受到格外重视。在二十四部“正史”中,大都专设《乐书》、《乐志》或《礼乐志》、《音乐志》,以记载音乐制度沿革和各代音乐大事。从刘向父子编成《七略》到后世沿用的经、史、子、集四分法,都将乐舞类书籍列在“经部”专门介绍,成为始终如一的传统。

社会重视礼乐,还表现在汉代以后,谈论乐律不再是“贱工之学”,而是“举子之业”。儒生、士大夫中的许多人以毕生精力潜心研究乐律,专心从事乐律书籍、文章的撰述,其中一些人还作出了很大的成绩。如武则天挂名敕撰的《乐书要录》,实际上是由有实践懂音乐的

学者完成的。最有代表性的人物是明世子朱载堉。其父“郑恭王”无罪遭禁锢。朱载堉幼喜音乐,此时仅15岁,“筑土室宫门外,席蒿独处者十九年”,潜心钻研乐律,写出处女作《瑟谱》。后来最终完成巨著《乐律全书》,成为明代杰出的自然科学家和艺术家,取得领先世界的重大成就。有真知灼见的知识分子参与实践,对丰富、发展中国的乐舞典籍起了很大作用。

(四) 体裁多样,内容丰富

中国古代乐舞典籍,是在世世代代乐工舞人的艺术实践和乐律学家、艺术理论家们总结探索过程中,逐渐积累而日益丰厚起来的。据《中国音乐书谱志》统计,至今仍保存下来的先秦至1911年前的音乐典籍文献,仅书、谱便约有2000种。从体裁上看,有专门的乐书乐论(乐学理论)、律吕(乐律学、技术理论)、正史中乐志(二十四史中乐书、音乐志等)、音乐典制(如《通典》等“十通”这样的政典类书中乐典)、一般类书(如《太平御览》中乐部)、音乐类书(如陈旸《乐书》,现存世界上最早也是内容最丰富的音乐百科全书著作)、纪事杂论(如大量的笔记、稗史、杂谈笔谈)、乐谱舞谱、音乐家传记、图录等等。其内容涉及乐舞的方方面面,如歌曲、舞乐、说唱、戏曲、器乐和乐器、宗教音乐,以及音乐美学、音乐教育、音乐社会学、音乐民族学等等学科。

除汉文文献外,中国古代文献典籍还有许多少数民族文字材料。在不同历史时期形成的各少数民族古文字材料及其丰富多采的民族文献,不仅促进了本民族历史文化的发展,而且为我国光彩夺目的历史文化宝库增添了重要内容。现有佉卢文、突厥文、回鹘文、焉耆—龟兹文、八思巴文、彝文、纳西文、于阗文、察合台文、古藏文、契丹文、蒙古文、西夏文、女真文、满文等古典文献,其中所包含的乐舞材料,还有待我们进一步收集、研究。

下面,集中介绍几类有代表性的乐舞文献,以及一些重要的乐舞

著述。

二、历代乐律志

中国历代统治者和儒家理论重视礼乐的作用,推行过许多礼乐方面的重大举措。历代正史也大都有礼乐专志加以记载。由于乐舞在古代不仅与礼仪关系密切,乐律与历法也相互融合,故乐志常与礼志合志,律志常与历志合志。从西汉司马迁撰写的《史记》到清张廷玉等撰的《明史》为止的“二十四史”中,设乐志(礼乐志、音乐志)者凡十六种,设律志(律历志)者凡八种。现按撰写先后简介如下:

1.《史记》,西汉司马迁撰。卷二十四《乐书》、卷二十五《律书》,编成于元狩元年(前122年)以前。但《乐书》早佚,据《太史公自序》,原乐书“于雅颂之外,兼及郑卫之音”。现有《乐书》据历代注家考证,可能是汉元帝、成帝年间(前48—前7年)褚少孙据《礼记·乐记》补入的,故内容与今本《乐记》大体相符。现存《律书》,据认为虽有太史公原文,但掺入历书、兵书文字,且有重要篇章散佚。

2.《汉书》,东汉班固撰。卷二十一《律历志》、卷二十二《礼乐志》为班固据司马迁《史记》、其父班彪补《史记》所作《后传》及兰台(国家图书馆档案馆)收藏文献编撰。乐志记载西汉一代音乐史事,如郊祀歌、房中乐、乐府等,均不见于他书,十分宝贵。

3.《后汉书》,南朝宋范曄撰。他未及撰成诸志即遇害。今本《后汉书》中志为晋司马彪撰写,共八篇,三十卷。《律历志》实据东汉蔡邕、刘洪补续《汉书·律历志》修成的《律历意》为基础而成。此志记西汉京房六十律尤详备,可能与蔡邕精谙钟律有关。

4.《宋书》,梁沈约撰。卷十一《律志》,卷十九、二十《乐志》,是沈约以宋何承天、徐爰《宋书》旧志为基础修成的。其内容追溯上代兼及魏、晋,与一般断代史不同。《乐志》虽以宫廷雅乐为主,但也兼及民间

谣讴、乐器,尤其对汉世相和十三曲、清商三调、大曲、鼓吹饶歌歌词和汉魏以来琵琶等新乐器记载颇详,是研究文学史、音乐史的好资料。《律志》除记有京房六十律、蔡邕《月令章句》外,还记有荀勖笛律,史料价值很高。

5.《南齐书》,梁萧子显撰。卷十一《乐志》是萧子显据南齐檀超、江淹《国史》旧稿编成,所叙简略,多宫廷雅乐。

6.《魏书》,北齐魏收撰。卷一百零七《律历志》、卷一百零九《乐志》。两志材料直接引自北魏国史、起居注及有关诏令、奏议(如陈仲儒奏议),史料价值较高。但该书到宋初已有不少残缺。

7.《晋书》,唐房玄龄等撰。卷十六至十八《律历志》,卷二十二、二十三《乐志》。该书系集体编写,具体分工不详,只知李淳风“所修天文、律历、五行三志,最为观采”。取材主要来自政典、杂说及《十六国书》,内容与《宋书》大都重复,但也间有他书不见的资料,如司马迁的《律书》佚文。

8.《隋书》,唐魏徵等撰。卷十三至十五《音乐志》,卷十六至十八《律历志》。乐、律两志实为于志宁、李淳风等撰。主要取材于隋代诏令、奏议及六朝至隋的音乐专著(如蔡子元等:《律谱》、萧吉:《乐谱》、梁武帝:《钟律纬》等)。记载虽以隋事为主,也有不少梁、陈、齐、周乐事(《隋书》十志最初名《五代史志》,单行)。志中如隋七部乐的制定,苏祇婆五旦七调、八音之乐,均不见于他书。

9.《旧唐书》,五代后晋刘昫等撰。卷二十八至三十一《音乐志》,实际编者是张昭、贾纬等人。材料依据唐吴兢、韦述等纂述的《唐书》、唐高宗至文宗各朝实录,六朝至隋唐乐书如陈释智匠《古今乐录》、唐刘餗《太乐令壁记》、佚名《音律图》,引文一般照抄不改,保存史料原貌,很有价值,但出处未注明,不便查对。

10.《旧五代史》,宋薛居正等撰。卷一百四十四、一百四十五《乐志》。此书大都取材自五代各朝实录。但原本佚失,现存者系从《永乐

大典》辑出,虽用他书增补,仍未成全帙。

11.《新唐书》,宋欧阳修及宋祁等撰。卷十一至二十二《礼乐志》实由范缜、刘羲叟等人修。该志在内容、取材上与《旧唐书·音乐志》有明显差别,主要依据《开元礼》并补充大量《旧唐书》所无的音乐史实,尤其是唐文宗以后的史实。可与旧志对照,结合使用。

12.《宋史》,元脱脱等撰。卷六十八至卷八十四《律历志》,卷一百二十六至一百四十二《乐志》,篇幅居现存各乐志律志之首。雅乐俗乐并重,文字大都直录宋历朝实录、国史、诏令,以及宋人乐书(如《景祐乐髓新经》、丁度:《议钟律》、房庶:《补亡乐书》、范缜:《乐论自叙》、南宋蔡元定:《燕乐》、《律吕新书》、蔡攸论乐、姜夔:《大乐议》、朱熹:《礼书》等),均注明出处。有许多宋人乐书今佚,赖此得以保存佚文。

13.《辽史》,元脱脱等撰。卷五十四《乐志》。是书实由廉惠山等人据金陈大任《辽史》,并参考《契丹国史》、《资治通鉴》等书编成。乐志中保存有关契丹宫廷与民间的音乐史料,有的不见于他书,值得珍视。

14.《金史》,元脱脱等撰。卷三十九、四十《乐志》。是书与《辽史》同时编成,材料主要依据金代实录与元王鹗《金史》。

15.《元史》,明宋濂等撰。卷十八至二十二《礼乐志》。该史材料主要来自元十三朝实录,元《经世大典》和各地征集的元代档案、文献,略加删节汇录而成。《礼乐志》对元宫廷雅乐和宴乐的乐章、乐器记载甚详,对了解蒙古族音乐、风俗与其与汉文化交流很有价值。

16.《明史》,清张廷玉等撰,先后历时九十多年始成。卷三十七至三十九《乐志》,篇幅不大,简记宫廷雅乐、宴乐乐章,乐器,历朝有关音乐的主要诏令、奏议。

以上各史以《四部丛刊》影印百衲本及中华书局标点本为常见。乐律志尚有近人邱琼荪《历代乐律志校释》第一分册(校《史记》、《汉书》、《后汉书》),以及近人苏晋任、萧炼子《宋书乐志校注》。

三、类书中的音乐资料

类书是采辑或杂抄各种古籍中有关资料,把它们分门别类加以整理、编排,供人们查阅、征引的工具书。类书辑录的古代音乐类资料数量很多,内容丰富。现存较早的类书有唐初虞世南编《北堂书钞》一百七十三卷、欧阳询等编《艺文类聚》一百卷、徐坚等编《初学记》三十卷及白居易撰《白氏六帖事类集》三十卷。以《艺文类聚》最著名,内分天、岁时及礼、乐等四十六部。乐部凡四卷,又分论乐、乐府、舞、歌、琴、箏、箜篌、琵琶、荀篪、箫、笙、笛、箛等细目。

宋代类书编纂,取材广泛,内容渊博,其数量种类大大超过唐代。宋代的《太平广记》、《太平御览》与《册府元龟》,号称三大类书。其中《太平御览》一千卷,其乐部保存许多隋唐音乐材料,可以帮助校勘其他文献,考订名物。《册府元龟》一千卷,尤以唐五代史实更为详细,有较高原始资料价值。例如唐玄宗天宝十三载下诏更改乐曲名,并下令在太常寺刻石公布一事,是当时宫廷乐舞体制改变的一项重大举措。《册府元龟》的记载可以同《唐会要》对照比较,其记载事件之前后过程更为详细。

北宋中叶,社会上出现大批类书,不少为私家编纂。到南宋时,王应麟以自己一人之力,历三十年而成的《玉海》二百卷,人称奇书。其所选的乐部材料,大多来自较可靠的书籍,比较可信。

明清两代类书,种类繁多,内容丰富、广泛。尤为突出的是明朝解缙等人编纂的《永乐大典》和清朝陈梦雷等人编纂的《古今图书集成》,均在万卷以上,规模宏伟,是贯通古今的巨著。《古今图书集成》全书一万卷,是现存最大的一部类书。与乐舞有关的材料为《乐律典》,共一百三十六卷。一至三十七卷为《乐律总部汇考》,叙述上古至清历代乐事,包括典章制度和乐章歌词,每事先列编者撰写的纲要,

再辑录引文加以论证。三十八、三十九卷为《乐律总部总论》，辑录《易经》到明代《性理大全》等经、史、子集各书及注疏中的乐论、乐话。四十至四十三卷《乐律总部艺文、选句》，录“词藻可采”论乐文字，包括与乐舞有关的诗、词、歌、赋等。四十四至四十六卷《乐律总部纪事、杂录、外编》，录历代文献中有关乐事零星记载，甚至包括出自稗官野史，笔记小说中聊备一说的文字。四十七卷以下，分设律吕、歌、舞、各种乐器共四十六部，各部文字多少不等，或跨卷，内容大体如《乐律总部》立项分说。原文献中乐器、舞姿图像，也大多收入，印制颇精美。

该书材料堪称宏富，但并不能解决我们研究古代乐舞的所有需求，引用也应尽可能核对原文。

除上述载有乐舞材料的类书外，专门的音乐类书也很多。现存最早的音乐类书是北宋陈旸的《乐书》二百卷。

四、乐谱和舞谱

乐谱和舞谱是运用书写符号直接记写音乐、舞蹈作品的特殊文献。世界上出现过的乐谱、舞谱很多，至今仍在发展改进之中。我国从先秦以来，也出现过多种具有自己特点的记谱方法和多种乐、舞谱。例如《礼记·投壶》中以□、○（按即古之方、圆二字）记录鲁鼓、薛鼓鼓点；以宫、商、角、羽等阶名记录音乐曲调中各音音高的宫商字谱；以十二律的律吕名称记录音乐曲调中各音音高的律吕字谱，其代表作为宋代出现的《唐开元十二诗谱》；用于古琴的文字谱、减字谱；用于箏篥的箏篥谱、用于琵琶的琵琶谱；用于戏曲打击乐的锣鼓经；广泛流行的工尺谱等等，均属较常见的乐谱。舞谱则有敦煌舞谱，德寿宫舞谱，韶舞舞谱，明清祭孔舞谱、东巴舞谱等。

记录音乐曲调的乐谱，大约汉代就已出现。《汉书·艺文志》所载图书目录，有“歌诗二十八家，三百一十四篇”，内列：

《河南周歌诗》七篇

《河南周歌声曲折》七篇

《周谣歌诗》七十五篇

《周谣歌诗声曲折》七十五篇

音乐史家认为“声曲折”是与前列“歌诗”(文字)相对应的乐谱。“曲折”即曲谱之意。阮籍的《乐论》：“雅颂有分，故人神不杂；节会有数，故曲折不乱”可证。“声曲折”之“声”对前列“诗”而言，应指歌声，故记载“声曲折”，也就是歌曲曲调的文献，应是曲谱。不过，因这两种“声曲折”书已亡佚，我们无从知其详。

现存乐谱最早的是古琴《碣石调幽兰》谱，原件为唐人手抄卷子，藏日本。国内有影印件，是早期文字谱记写，谱前解题说明此曲传自南朝梁代丘明(494—590年在世)。现存最早的舞谱则是出于敦煌莫高窟藏经洞的敦煌舞谱，现藏英国伦敦博物馆(编号 S. 5643)与法国国家图书馆(编写 P. 3501)，为唐、五代舞谱残卷。

以下择要介绍几种有代表性的古代乐谱和舞谱。

(一) 琴 谱

古琴专用的曲谱，是一种奏法谱(手法谱)，它采用文字、数字等符号记录下乐器的演奏方法而不直接表示乐器具体发出的音高。现存最早的琴谱《碣石调幽兰》，是唐人手写卷子，保存在日本京都西贺茂的神光院。它详细记述每一音在琴上弹奏时的指法，被称为文字谱。这是原始的记写方式，一个乐音往往需要好几句话，才能交代清楚。它不仅要用文字写出左手用几指按某弦某徽位，从而严格规定出音高和音色，而且要用文字一一说明右手的指法和拨弹方法。它相当准确而精密地记录了乐曲音色、音高、演奏的具体方法，在一定程度上规定了节奏和装饰音的使用，但过于繁琐。据说唐代曹柔等人开始把文字谱加以简化缩写，创立“减字谱”，逐渐取代了繁难的文字谱。现存明、清两代沿用的琴谱，均由唐代减字谱的改进发展而来。减字

谱将左手的大指、中指、无名指简记为“大”、“中”、“夕”。右手的各指及不同拨弦方向也进行了符号简化：

名称 方向	指别	大 指		食 指		中 指		无名指	
		原称	简化	原称	简化	原称	简化	原称	简化
向手心		擘	尸	抹	木	勾	勺	摘	奇
背手心		托	乇	挑	乚	剔	弓	打	丁

再将左、右手简化的符号组合起来，将左手指和徽位写在上方，右手指法和弦数用大字写在下方。这样，“大指按五弦七徽，右手食指挑五弦”两句话，就可以简化为一个符号：𪛗。而像“𪛗”，便记录了“右手中指勾第一弦，左手中指按一弦七徽”这一系列动作，加上定弦的提示，就可以准确弹出原曲音高。左右手的种种演奏方法，如滑音、颤音、其他装饰音，取音的“泛”（泛音）“散”（散声，即空弦）及“按”（按音）等等，也都用简化的字符表示。这种谱式在节奏的记录上虽不够严格，但参照其他符号和各种习惯奏法，在节奏处理上也有一定规律可循。根据琴谱，通过带有造性的“打谱”，便可以把古曲演奏出来。现存唐、宋以来古琴传谱共有一百多种，主要是明、清时代刊印或辑录的，已汇编为《琴曲集成》影印本（中华书局出版）。其中有很多作品经近世琴家整理打谱，已经可以完整演奏。中华人民共和国成立以来，琴家还运用五线谱记录整理古曲，同时附印减字谱于下，出版了《古琴曲集》（音乐出版社）多集，较好地保存了近世琴家实际演奏乐曲状况和具体手法，方便人们学习了解琴曲。

（二）工尺谱

我国传统记谱法，因用上、尺、工、凡、六、五、一等字记写唱名而得名。它与许多重要的民族乐器的指法和宫调系统紧密联系，在民间歌曲、曲艺、戏曲、器乐中广泛运用。工尺谱来源历史悠久，最初是唐代已使用的“谯乐半字谱”，其谱字可能是某种管乐器的音位指法记

号。经过宋代俗字谱(如南宋姜夔:《白石道人歌曲》的旁谱、张炎:《词源》中的“管色应指字谱”和陈元靓:《事林广记》中的“管色指法谱”),发展为明清通行的工尺谱样式。由于流传时期、地区、乐种的不同,记写方法及宫音位置等也各有差异。近代常见的工尺谱,一般用“合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙”等谱字,相当于 Sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si。高八度谱字或末笔上挑,或加偏旁“亻”,如上字高八度作“亻”或“仕”。高两个八度或末笔双挑,或加偏旁“彳”。低八度谱字,除“六”作“合”,“五”作“四”外,其余各谱字末笔下撇,如上低八度作“上”,低两个八度笔双撇,为“上”。

工尺谱节拍用“、”或“×、—”、“L、○、●、△”等表示,也就是板、眼符号。

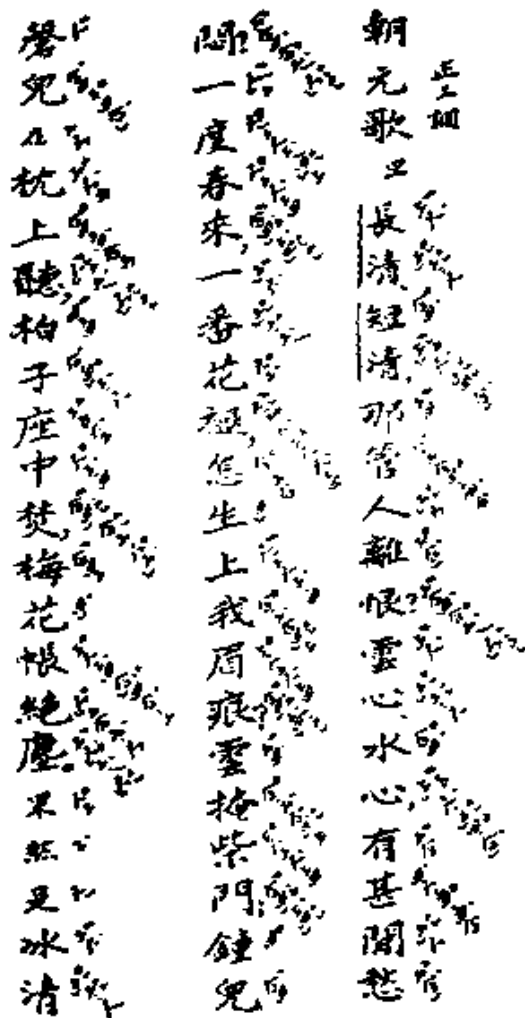
传统书写方式,是直行由上向下,自右而左,板、眼符号记在工尺字右边。每句末尾用空位表示。有些声乐曲工尺字有斜行记写的“蓑衣式”工尺谱及工尺字分记唱词每字下的“一支香”式工尺谱。

工尺谱所用调号(调门),有上字调、尺字调、小工调、凡字调、六字调、五字调、乙字调七种。

附一:辽、宋代几种俗字谱与今通行工尺谱谱字对照表:

《辽史·乐志》	ム マ 一 L ヲ 八 フ ル ス 歹
朱熹《琴律说》	人マクニニクムユフフ 八乙カカカ
姜夔《歌曲谱》	ム マ 一 么 L 人 フ ソ六 少歹 又 工
张炎《词源》	ム㊸マ㊸一クL人㊸フ㊸ 八么歹㊸㊸ 少 么少 人少 (尖凡) (尖一)(尖上)
陈元靓 《事林广记》	ム㊸マ㊸、么く人㊸フ㊸ 八久 歹歹、少六少く少く少 少 少
今通行工尺谱	合 四 一上 尺 工 凡六 五

附二：蓑衣式工尺谱例：



(三) 锣鼓经

又称锣鼓点、锣鼓谱、鼓帮、鼓关。是中国打击乐音响念法及记谱、读谱法的统称。各地民间器乐和戏曲剧种使用的打击乐器种类繁多，音色各异。人们依乐器的形制、音色、奏法，运用相应的方言状声字模拟乐器音响、节奏，表示单击或合击，形成一定念唱口诀，便于口诵心记，并记写为锣鼓谱。各地状声字互有差异，如清初扬州一带的“十番锣鼓”使用“星、汤、蒲、大、各、勺、同”等字（李斗：《扬州画舫录》）；四川闹年锣鼓则用“冬、崩、类、壮”等字。以后出现拉丁字母代音字记写。以下是现今十番锣鼓的锣鼓状声字及奏法：

汉语状声字	拉丁母代音字
搭、扎(击板鼓边)	t
拉(滚击板鼓)	i
匡、丈(击锣中心)	k
勺(读酌，响击板)	x
七(响击齐钹)	q
正、争(击大锣边)	z
净、清、令(击大锣中心与边之间)	j
同(读作冬，击同鼓中心)	d

内(击喜锣或内锣中心)	n
王(击中锣中心)	w
龙、郎、而(滚击同鼓)	L
各、个(响击木鱼)	G
当(击同鼓边)	T
朴(齐钹、大钹闷击)	P
星(双磬响击)	X
次、义(小钹响击)	C

京剧锣鼓经状声字及演奏法如下:

汉语状声字(奏法)

匡、仓(大锣独奏,或大锣、小锣、钹齐奏)	K
顷、空(大锣轻奏,或大锣、小锣、钹齐轻奏)	q
台(小锣独奏)	t
另(小锣轻击)	i
才或七(钹独奏;或大锣、小锣、钹齐奏的闷音)	c

近些年也采用国际通用单线总谱记写的锣鼓谱。现将状声字谱、拉丁字母(汉语拼音字母),单线总谱对照如下:

【细走马】

传统锣鼓谱: $\text{♩} = 64$
 $\frac{2}{4}$ 扎 扎 | 匡 扎扎扎 | 匡扎 匡扎 | 匡扎 匡扎 |

拉丁字母代音字锣鼓谱: $\text{♩} = 64$
 $\frac{2}{4}$ t t | K t t t | K t K t | K t K t |

单线总谱: 板鼓 鼓中心(d)
 鼓边(t)
 铜鼓(D)
 大锣(K)
 喜锣(N)
 齐钹(q)

The musical score consists of five staves. From top to bottom: 1. Plate Drum (Ban Gu) with notes for center (d) and edge (t). 2. Gong Drum (Tong Gu) with notes for center (D). 3. Large Gong (Da Luo) with notes for center (K). 4. Xile Gong (Xi Luo) with notes for center (N). 5. Qiyao (Qiyao) with notes for center (q). The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 64. The traditional notation uses characters like '扎', '匡', 't', 'K', 'N', 'q'. The Latin letter notation uses 't', 'K', 'N', 'q'. The single-line total score shows the rhythmic patterns for each instrument.

锣鼓谱对照谱例

锣鼓谱对照谱例(续)

(四) 敦煌舞谱

1900年发现的残卷。敦煌文物中，舞谱占有特殊的地位。它是用汉字记录唐、五代部分舞蹈、曲名、动作、节奏的文字谱。曲名后有一段说明舞蹈节拍、节奏、起止转换的文字，然后由令、舞、送、据、授、摇、奇、指、约、拽、请、与、头、皇等字排列组合而成，都是舞蹈动作名称，各谱分二、四、六、八段不等，每段十、十二、十四、十六字不等。

敦煌舞谱残卷被发现，颇受中外学者的重视，至今过了九十多个年头。因为是残卷，又有些符号和稀见的字，就像天书一样，很难看得明白。它的用法、舞法，众说纷纭，莫衷一是，未能得到充分的破译。但在漫长的半个多世纪中，中外学者筚路蓝缕，以艰苦卓绝、锲而不舍的精神不断探索，取得了可喜的进展。

敦煌舞谱现存如下七种：

1. 二十世纪初被法国人伯希和盗走，现藏法国图书馆。残卷编号为 P. 3501，有《遐方远》、《南歌子》、《南乡子》、《双燕子》、《浣溪沙》、《凤归云》六调十四谱。

1931 年中国学者刘复第一个将 P. 3501 卷拟名“舞谱”编入《敦煌掇琐》。这一拟名是颇有见地的，至今大家都确认它是舞谱。

1956 年我国学者饶宗颐先生带回 P. 3501 影印件，并作了校释，纠正了摹写的讹误。

2. 二十世纪初英国人斯坦因盗走，藏伦敦大英博物院，现藏英国图书馆。残卷编号为 S. 5643。有《蓦山溪》、《南歌子》、《双燕子》三调十谱。饶宗颐先生从英京带回 S. 5643 舞谱残卷影印件，并在 1962 年《新亚学报》刊载。

3. 斯坦因盗走，现藏英国国会图书馆，残卷编号为 S. 3719，《浣溪沙》三行。已由饶宗颐、任二北诸先生作过研究。

以上三种共十调（其中如《南歌子》、《双燕子》、《浣溪沙》重复）二十五谱。

4. S. 5613 卷子题年后梁开平三年（909 年）《南歌子》谱。此谱为敦煌研究院李正宇先生发现。

5. S. 785 卷《曲子荷叶杯残谱》。

此谱倒字于 S. 785 卷《李陵与苏武书》前，残存两行：

曲子荷叶杯

打送 舞送□□□□

6. S. 711 卷背《曲子别仙子》词序。柴剑虹发现（刊布于《古籍整理出版情况简报》174 期）

7. 编号“残 820 号”的舞谱残卷，为直书，现存十一行。1992 年 9 月北京图书馆善本部方广锬发现。

解放前罗庸、叶玉华、赵尊岳、饶宗颐诸先生已对敦煌舞谱作了

研究。解放后任二北、彭松、李正宇、柴剑虹、彭松、董锡玖、王克芬、王小盾、席臻贯等都有研究论文发表。有一点已取得共识，即敦煌舞谱为酒宴舞蹈排练时所用，为便于传习而有谱子记录，但对谱中的动作送、接、据、奇、皇等则有不同的解释。最新发现的“残 820 号”舞谱，还注有脚的动作，如“左右左、右、左右左、右左右、左”等。这一新舞谱的发现将进一步推动敦煌舞谱的研究工作。

附一：敦煌舞谱残卷(P. 3501)(见图 29)：

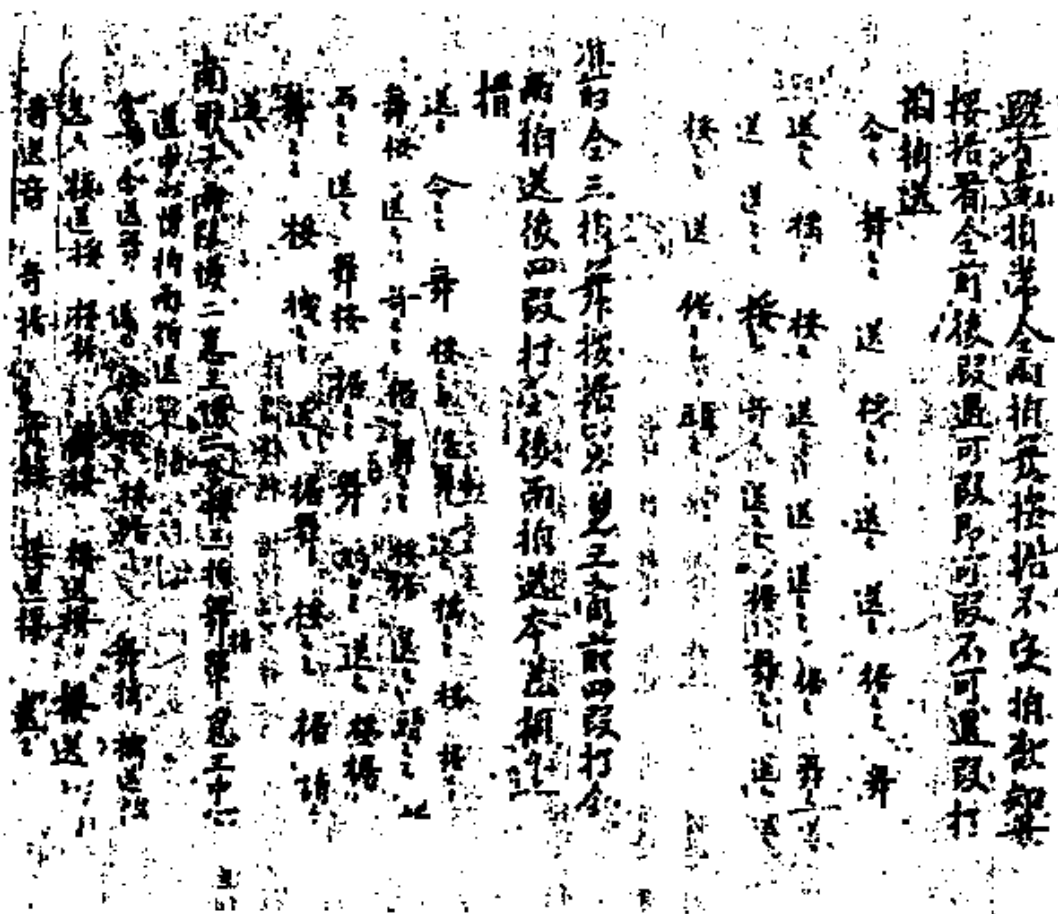


图 29 敦煌舞谱残卷书影

附二：敦煌舞谱残卷(残 820 号)：

北残 820 酒令残片录文

(前残)

二 舞、、、送、、、□、、、据、、、送、、□/□

(续表)

		右	右		
三	舞、、、	送、、、	接、、、	奇、、、	送、□/□
		右	右		
四	舞、、、	送、、、	接、、、	据、、、	送、□/□
后四段与前四段同与拨拽请□/□					
准前曲子一般拍段令主据□/□					
两打引令					
	左右左	右	左右左	右左右	左
一	打、、、	皇、、、	打、、、	打、、、	打、、、□/□
		右左右	左	右左右	左右左
二	舞、、、	打、、、	皇、、、	打、、、	打、、、□/□
		右	右左右	左	右
三	舞、、、	接、、、	打、、、	皇、、、	打、□/□
		右	右	左右左	
四	舞、、、	接、、、	据、、、	打、、、	□/□

(五) “羌姆”及羌姆舞谱

“羌姆”(chams 或 VCham)是藏传佛教——喇嘛教的寺院舞蹈。起源于西藏山南扎境北桑耶寺(又称桑鸢寺)。公元八世纪藏王赤松德赞(金城公主之子)当政时,吐蕃以苯教为国教,苯教巫师受几家老贵族控制、掌握了神权和政权,赤松德赞为了夺回政权,从八世纪中叶已崇信佛教,他企图用新的佛教代替旧的苯教,从印度西北部乌仗那(今巴基斯坦境内),请来了佛教密宗大师莲华生(即白马穷乃)。他

因擅长佛教密宗金刚乘咒术而闻名。到西藏后施展法术降伏了西藏地方的鬼神(这应看作他们战胜了苯教旧势力)。在创建桑鸢寺时举行了异常隆重的奠基仪式,由莲华生主持,藏王赤松德赞亲自参加。在仪式上莲花生“在虚空中作金刚舞”,这应看作《羌姆》的基础。桑耶寺经十二年建成,在开光仪式上,跳起了《羌姆》。这时莲华生吸收了当地原有的苯教的拟兽面具舞和鼓舞等,又根据佛祖释迦牟尼佛教密宗四部学说中的瑜伽部,加上瑜伽部里的“金刚舞”一节,组织跳神法会,驱鬼敬神,为寺院开光。据《五部遗教》记载:“羌姆”的产生:在庆祝桑耶寺落成的开光大法会上,莲华生降伏恶鬼;为所行轨仪率先应用了这种舞蹈。(刘志群:《试论藏戏艺术的起源和形成》)。“羌姆”表现的诸神,有不少来自印度,由善相不戴面具的如“普贤”、“阿弥陀佛”、“五方如来”等;怒相神,戴面具的如“闫魔”“羌姆”中戴蓝色水牛头面具,三目威猛急怒相;“大黑天”——湿婆神,在“羌姆”中,三目急怒相;“吉祥天女”,印度教为命运、财富、美丽女神,而在“羌姆”中却为三目急怒相,戴蓝色面具,大口利齿,衔着死尸,右手持剑,左手持一个人头盖骨钵;“空行母”是手持剑,怀抱骷髅,骑着狮子或老虎,吃着人的五脏的形象;还有“鹿神”,“白哈尔”(鸦面明王)等等。这些神相狰狞恐怖,在桑耶寺中“羌姆”是用以驱魔逐鬼的巫术。莲花生认为越神秘恐怖,巫术力量越强大,除魔的力量也越强大,因为当时他和藏王赤松德赞的敌对势力是苯教的贵族。如果不从它产生的背景看,是无法解释的。羌姆传到内蒙古仍沿袭藏语的发音称为《查玛》,而传到云南纳西族则变为《蹉蹉》。汉族地区的喇嘛寺院如北京的雍和宫,承德的普宁寺,山西五台山,《羌姆》称作“跳布札”,而汉语历史文献和群众都称为“打鬼”或“跳神”。《羌姆》自公元八世纪下半叶在西藏产生至今已有一千多年的历史,随着喇嘛教的流传,羌姆的踪迹遍及我国西藏、青海、内蒙古、甘肃、北京、河北、四川、云南、山西等地。而国外的锡金、不丹、尼泊尔、印度北部、原苏联南亚部分、蒙古

人民共和国,凡有喇嘛教流传的地区,也都有《羌姆》的踪影。(高励霆:《喇嘛教寺院舞蹈“羌姆”探源》,《舞蹈论丛》1985 第四辑)

羌姆在千年流传中神灵越来越多,形象、服饰、面具、法器也多有变化。舞蹈技巧也更加丰富多采,为了传承的需要,羌姆舞谱产生了。称之为“羌姆经文”,或“羌姆经”,用藏文书写。有很多名词术语。喇嘛们口传心授,能够解读。这是舞蹈史上的一份宝贵遗产。以下为高励霆在内蒙古寺院搜集到的一份羌姆谱——《甘丹讲修兴盛寺羌姆谱》(见图 30),供研究参考。

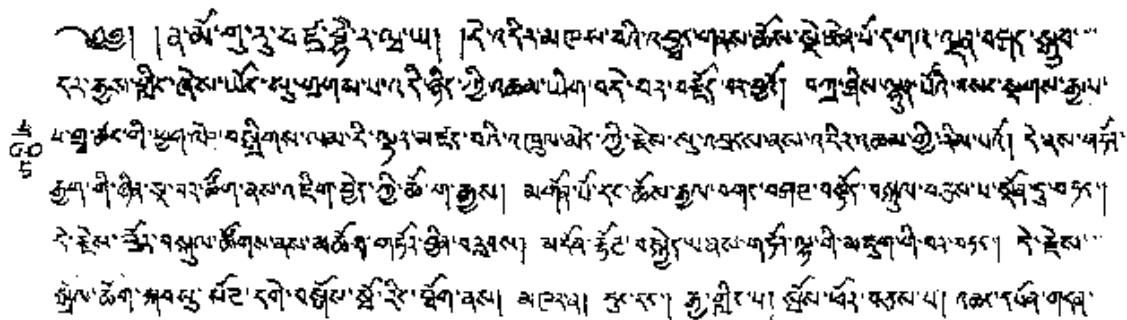


图 30 《羌姆经》书影

甘丹讲修兴盛寺羌姆谱(葛小冲译)

向师尊金刚佛顶礼拜!

这是智者生地大法宝典文,为闻名的甘丹讲修兴盛寺羌姆谱的记录,依照扎什论布寺密咒王院的传统仪式规则如实记录下此跳神谱之次序。

这是从早先抛朵马聚会坏劫仪轨发展而来的。首先向怙尊法王等佛进行酬忏颂扬。此后进行集中放咒并抛朵马、放布施,产生智慧(现观)后,抛剩下的朵马直到最后。之后允许驱逐鬼怪时,纠察僧(铁棒喇嘛)手持长尖铁棒,备好所用的大鼓、海螺、喷

呐、香炉等,迎请主持大师,吹奏四次腿骨笛、摇旗三次,打三个三下大铙钹,从聚会门进到里面中央处,为迎请羌姆打一次,然后一起跳起来。

唵三次,前3,右3,回3,前1,左2,回3,前7,大鼓3,结界4次。

五、乐舞要籍举隅

(一)《诗 经》

西周初(前十一世纪)到春秋中期(前六世纪)的诗歌总集。先秦只称为《诗》,汉代独尊儒术,把它作为儒家经典之一而称《诗经》。全书三百零五篇,都是合乐的唱词,原来都归周乐官掌管。《史记·孔子世家》说诗三百五篇,“孔子皆弦歌之”,可见在春秋末年就能用琴、瑟之类乐器伴奏歌唱。但《诗经》各篇只余歌词,音乐早已失传。一说《诗经》为孔子所编(《史记·孔子世家》)。但《春秋左传》襄公二十九年(前544年)载,吴季札到鲁国观乐,所歌《诗》名目、次第基本上同今本《诗经》,时孔丘仅八岁。故另一说“诗三百”最初编者可能是周王廷乐官。全书分“风”、“大雅”、“小雅”、“颂”四部分,大约是按音乐的分类。风是乐调,周南、召南等十五国风(简称“国风”)一百六十篇,大部分是民间歌谣,小部分为贵族作品。小雅大部分是贵族作品,小部分是民间歌谣。大雅全是贵族作品,有叙事诗,也有祭祀诗。颂有周颂、鲁颂、商颂,共四十篇,多半是西周、鲁国和宋国宗庙祭祀的乐歌,是祭乐,也都是贵族作品。王国维指出“颂之声较风、雅为缓”(《说周颂》),这是它音乐上的一大特点。周代贵族重视学诗,有实用目的。除典礼、讽谏等要用诗外,还用诗美化语言,借以喻志。春秋时代列国外交场合也常借“赋诗”示意,故孔子说“不学诗无以言”。《诗》经秦焚书后,至汉复传,原有齐、鲁、韩三家传,汉初先后立学官。毛公(毛亨、毛

长)传在东汉因郑玄作笺后渐行。三家诗亡佚后,毛诗独传至今。近人从“风”“雅”歌词推测有各种不同曲式,如一个曲调重复;一个曲调后用副歌(作尾声);一个曲调前用副歌(作引子);一个曲调重复中作换头变化等等(杨荫浏:《中国古代音乐史稿》)。

在先秦,《诗经》的歌唱配有舞蹈,所以有“歌《诗》三百”之说,也有“舞《诗》三百”的说法。

(二)《墨子·非乐》

《墨子》书中篇章。集中反映了战国初期墨翟所创墨家学派反对享乐、反对音乐的学说。原有三篇,现仅存《墨子》第三十二篇《非乐上》,其中、下两篇宋以前已佚。非乐说,广义而言,就是反对一切享受作乐,包括衣食住行各个方面。狭义而言,则反对音乐,主要是诸侯王公的“钟鼓之乐”,士大夫的“竽瑟之乐”。认为统治者“厚敛措乎万民,以为大钟、鸣鼓、琴、瑟、笙之声”,“巧夺民衣食之财”,“不中万民之利”;音乐不能解决“饥者不得食,寒者不得衣,劳者不得息”和社会上大国攻小国、强劫弱、众暴寡等不合理现象。针对儒家提倡音乐的言行而力主“非乐”,甚至连农夫“瓠缶之乐”也反对,走到了极端。除《非乐》篇外,《墨子》书中《三辩》、《七患》、《非儒》、《公孟》等篇,也涉及“非乐”之说。

(三)《礼记·乐记》

中国古代儒家音乐理论的代表作,《礼记》之第十九篇。《礼记》为西汉宣帝(前73—前49)时博士戴圣采集战国至秦汉儒家著作而成。司马迁《史记·乐书》缺佚后,有人以此补入(文字小有不同)。据《汉书·艺文志》载:“武帝时,河间献王好儒,与毛生等共采《周官》及诸子言乐事者,以作《乐记》”,则《乐记》作者为西汉河间献王刘德等人。但据《隋书·音乐志》引沈约对梁武帝奏答:“《乐记》取《公孙尼子》”,及唐张守《史记正义》所载“其《乐记》者,公孙尼子次撰也”,则为战国时公孙尼子所作。对此尚无定论。汉成帝时刘向校书,“得乐书二十

三篇”，除十一篇借助《礼记》和《史记》流传至今，余十二篇早佚，仅留篇名。现存十一篇为《乐本》、《乐论》、《乐礼》、《乐施》、《乐言》、《乐象》、《乐情》、《乐化》、《魏文侯》、《宾牟贾》、《师乙》。《乐记》发展了创始于孔子的儒家音乐思想，其内容比《荀子·乐论》有更多方面的展开，认为音乐的产生和形成，来自“物”动“心”感，即音乐是人的主观思想情感受客观外界事物影响的结果；认为“声音之道，与政通矣”，说“治世之音安，以乐其政和；乱世之音怨，以怒其政乖；亡国之音哀，以思其民困”。音乐表现不同的感情，进而反映社会的治乱。反之，音乐也必然会对社会和国家兴亡治乱起作用。因此，认为音乐是社会教育的重要工具，“礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道也。”这是儒家音乐思想的核心，后世称为“乐教”。《乐记》竭力提倡“雅颂之声”（雅乐），突出以“善”即道德规范作为音乐美学的准则，竭力反对“郑卫之音”（俗乐）。认为前者“与天地同和”，后者为“乱世之音”、“亡国之音”。《乐记》体现的音乐美学思想在我国封建社会历受尊崇，其所保存的许多音乐史料，也为人们所重视。《礼记》原有汉郑玄注本，明永乐时将宋卫湜撰《礼记集》修入《五经大全》，定为科举必读之书。通行本有清孙希旦《礼记集解》。近人吉联抗有《乐记译注》（人民音乐出版社1958年）。

（四）《碣石调幽兰》

现存最早的古琴曲谱。原件藏日本，为唐代手抄卷子，国内有影印件流传。该谱采用早期文字谱记写方式，即以文字记述弹琴的指法和弦位，有很高的史料价值。谱前解题说明此曲为南朝梁代丘明（494—590年）所传。一般认为，“碣石调”为调名，而曲名前冠以调名的标题法，在琴曲中也属仅见。南北朝时有碣石舞，《南齐书·乐志》：“《碣石》，魏武帝辞，晋以为碣石舞，其歌四章。”现存琴谱也分四拍。据推断碣石调有可能是当时碣石舞的曲调。由此推论，《碣石调幽兰》应是以碣石调来表现《幽兰》的内容。《幽兰》曲名很早就见于记

载。传为蔡邕所作的《琴操》中,有孔子自怨不逢时而作《猗兰》的记载。司马相如的《美人赋》中有“抚弦为《幽兰》、《白雪》之曲”的句子。《乐府诗集》收有南朝诗人鲍照所写的同名琴曲歌词,内容为借幽兰抒发怀才不遇的心情。这与现存曲调的情绪吻合。然现存其他各种琴谱中有《猗兰》或《幽兰》多种,其解题多沿用《琴操》之说,曲调与《碣石调幽兰》则无共同之处。

上世纪末此谱影印件传回国内后,有许多琴家对它进行研究和打谱,近年仍不断有新的研究成果发表。

(五)《乐书要录》

唐代乐律学著作。唐元万顷、范履冰等奉武则天敕撰。十卷。原书在国内早佚。日本灵龟二年(716年)遣唐使团留学生吉备真备归国时曾携全书回日本,后在日本辗转相传,亡佚过半,仅存第五、六、七共三卷及若干佚文。清末由驻日公使搜寻回国并予翻刻。现存第五卷有“辨音声,审声源”、“七声相生法”、“论二变义”、“论相生类例”、“论三分损益通诸弦管”、“论历八相生意”、“七声次第意”、“论每均自立尊卑义”、“叙自古书传论声义”、“乐谱”,共十目。第六卷有“纪律吕”、“乾坤唱和义”、“谨权量”、“审飞候”四目。第七卷仅有“律吕旋宫法”、“识声律法”、“论一律有七声义”三目。其中除第六卷记律吕之学大略因袭旧说外,大多富实践意义。如“论二变义”强调七声“出于自然”、“未有不用变声能成音调者也”。第七卷关于顺旋(右旋)、逆旋(左旋)两种旋宫法,简明扼要,是结合实践需要阐明古代旋宫真义的现存最早文献。

《乐书要录》其他各卷佚文,散见于《三五要录》中的“琵琶旋宫法”及《阿月问答》、《音律通致章》等日本古乐文献。国内《佚存丛书》本及《丛书集成》影印本比较常见。日本羽塚启明《校异乐书要录》辑有若干佚文,可供参考。

(六)《教坊记》

唐代音乐著录。一卷。作者崔令钦生平不详,开元中曾为左金吾(掌京城戒备防务的主官),下属武官有许多人与教坊乐人为邻,常向令钦讲述教坊故事。天宝乱后,令钦流寓江南,追忆往昔写成此书。记述唐玄宗开元二年设置专典俳优杂技等“俗乐”的教坊制度、轶闻,有较高的史料价值。卷末所载盛唐流行曲名三百二十五首(内大曲名四十六首),弥足珍贵。《全唐文》卷三百九十六收有崔令钦《教坊记序》一篇,为旧传各本《教坊记》失载。较早存本有明钞元陶宗仪《说郛》本,明陆楫编《古今说海》本等。《中国古典戏曲论著集成》(中国戏剧出版社,1959年)收入此书,曾加校勘。近人任半塘《教坊记笺订》(中华书局,1962年)多所阐述,最为精详。

(七)《通典·乐》

唐杜佑《通典》二百卷,是一部记载远古至唐典章制度沿革的类书,始编于唐大历元年(766年),成书于贞元十七年(801年)。全书按食货、职官、礼、乐等分为八门,记载音乐舞蹈的“乐”部共七卷(卷一四一至一四七)。卷一、二为“历代沿革”,记述传说中唐虞起至唐肃宗、代宗时各代音乐大事,重点是宫廷乐舞制度沿革。卷三为乐律,收录各代关于乐律的讨论和制定。卷四为乐器,分类叙述乐器的来历。卷五、六分述舞蹈,清乐、坐立部伎及包括多国乐和散乐在内的“杂乐”,多属唐代宫廷“俗乐”系统。卷七为乐议,为各代关于礼乐制度的议论探讨。史料来源大部取自当时流传的群经诸史、历代文集奏疏,集中了唐太乐令刘昉《太乐令壁记》、刘秩《政典》诸书精华,有较高的史料价值,是研究唐代和唐以前音乐史的主要文献之一。有商务印书馆万有文库本,近年又出有标点本。

(八)《乐府杂录》

唐代音乐著录。一卷。唐末段安节撰。安节临淄人。父段成式“善音律”,曾任太常少卿,撰有《酉阳杂俎》。安节“善乐律,能度曲”,乾宁中曾为国子司业。他认为《教坊记》不够周详,据自己“耳目所

接”，编成此书。书中提到广明之变。称李俨为“僖宗”，记述李俨逃蜀及“梨园弟子，半已奔亡，乐府歌章，咸皆丧坠”，说明成书在唐朝灭亡前不久。书中所谓乐府，泛指唐中叶以后的音乐、歌舞、杂戏、技艺。书中首列乐部，记述计九条，可知唐末时九部乐仍然存在，不过内容有变化。其次列歌舞俳优共三条，关于乐器十三条，关于乐曲十一条，关于傀儡子一条。大抵为源流考证及演奏演唱名家轶事。最后是《别乐识五音轮二十八调图》（图已佚），是研究唐代俗乐（燕乐）宫调问题的重要材料，受到历来乐论家注意。此书对研究唐代开元、天宝以后，尤其是晚唐的音乐有较高的参考价值。宋人提到段安节的《琵琶故事》（见陈振孙：《直斋书录解題》）及《琵琶录》（晁伯宇：《续谈助钞》），均指此书，现存本以清钱熙祚校勘的《守山阁丛书》本子为最善（上海古典文学出版社1957年据此本出排印本）。《中国古典戏曲论著集成》（中国戏剧出版社，1959年）收入此书时，又新作勘校。

（九）《乐书》

中国现存较早的音乐百科著作（音乐类书）之一。北宋陈旸撰。全书二百卷，目录二十卷。始编于神宗熙宁、元丰（1068—1085年）间，近四十年功夫才编成，于徽宗建中靖国元年（1101年）进献。首次刊行则在近百年后（南宋庆元五年，1199年）。

《乐书》卷一至卷九十五为“训义”，摘录《礼记》、《周礼》、《仪礼》、《诗经》、《尚书》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》、《孟子》等经书中有关音乐的文字，逐条逐句加以解释。卷九十六至卷二百为“乐图论”，论述十二律、五声、八音（乐器）、历代乐章、乐舞、杂乐、百戏等。其中乐器、声乐、舞蹈杂技等项，又分雅、胡、俗三类加以说明。除论述外，有插图540幅。《乐书》章节达1124条之多，包罗宏富，广引已散佚或他书少见的唐宋乐书，如《唐乐图》、《乐法图》、《律书乐图》、《大周正乐》等。书中胡、俗乐部分保存不少重要的民间音乐和外来音乐材料，是此书最有价值的内容。陈旸注重历史考证，材料经过一定的调查研

究,增加了可信性。

此书首刻于南宋庆元五年,其后有元代至正七年(1347年)福州路儒学赵宗吉刻本,明递修本等。据报道,日本藏有此书宋刊本。

(十)《乐府诗集》

宋以前乐府歌辞总集。北宋郭茂倩(约1046—1100年间在世)编。郭茂倩字德粲,郓州须城(今山东东平)人。元丰七年(1084年)曾任河南府法曹参军。祖父郭劝,曾任太常博士。《乐府诗集》一百卷,总括“上起陶唐、下迄五代”的乐府歌辞,以汉魏至唐、五代为主。全书按乐曲性质将乐府歌词分“郊庙歌辞”、“燕射歌辞”、“鼓吹曲辞”、“横吹曲辞”、“相和歌辞”、“清商曲辞”、“舞曲歌辞”、“琴曲歌辞”、“杂曲歌辞”、“近代曲辞”、“杂歌谣辞”及“新乐府辞”十二类著录。每类各有序说,类下按曲调系辞。曲多有题解,广引各种古逸乐书,如汉代扬雄的《琴清英》、蔡邕的《琴操》,晋以后至五代谢希逸的《琴论》、王僧虔的《宴乐技录》、释智匠的《古今乐录》及《乐苑》等等,辨明曲调本源、乐器伴奏组合和宫调特征诸多方面。《四库全书总目提要》指出:“其解题征引浩博,援据精审,宋以来考乐府者,无能出其范围”,因而是研究宋以前雅乐、燕乐、鼓吹、横吹、相和歌、清商乐(西曲、吴歌)、舞曲、琴曲以及隋、唐大曲的可贵资料,在文学史、音乐史上具有很高价值。

此书现存最早也是最好的刊本刻于南、北宋之间,藏北京图书馆。文学古籍刊行社1955年据此影印。中华书局1979年出版了点校排印本。

(十一)《白石道人歌曲》

宋代词人、音乐家姜夔词曲专集,四卷,别集一卷。姜夔字尧章,别号白石道人。卷一为宋饶歌十四首,越九歌十首,琴曲《古怨》一首。卷二收词三十三首,总题曰“令”。卷三词二十首,总题曰“慢”。卷四词十三首,皆题曰“自制曲”。别集收词十八首。此书中保留下来的乐

谱,计有琴曲《古怨》一首,减字谱,可弹奏;祀神曲《越九歌》十首,律吕字谱,标明不同音高;词调十七首,为工尺旁谱,流传中多有讹误,研究者有不同见解。这些工尺谱、减字谱均为历代刊印流传的最早曲谱。词调十七曲中,除《醉吟商小品》和《霓裳中序第一》是传统大曲的摘篇、《玉梅令》是范成大的作品外,其他词调都是白石自度曲(其中也可能有吸收民间音乐加工改编的)。现存本均与《白石道人诗集》合印,以清乾隆八年(1743年)陆仲辉据元陶宗仪手钞刻印本(名《白石道人诗集》)、清乾隆十四年(1799年)张奕枢据陶钞刻本(名《白石道人诗集歌曲》)及1913年朱孝臧《彊邨丛书》本等较常见。近人研究有夏承焘《白石道人歌曲考证》(《燕京学报》第十六期,1934年12月),杨荫浏、阴法鲁参照五台山《八大套》音乐和西安鼓乐翻译整理旁谱的《宋姜白石创作歌曲研究》(音乐出版社1957年),丘琼荪《白石道人歌曲通考》(音乐出版社,1959年)等。近年仍不断有人进行新的研究。

(十二)《神奇秘谱》

现存年代最早的琴曲谱集。明琴家朱权辑,成书于明洪熙乙巳(1425年)。全书共三卷。朱权(1378—1448年)为明太祖第十七子,封于大宁,称宁献王。永乐时改封南昌,自号瞿仙,又号大明奇士、涵虚子、丹丘先生等。喜音乐,尤擅弹琴。改封南昌后,将自己擅弹的34首琴曲及李吉之、何勉之等人从名师所学琴曲,加上多方搜求而得的唐宋古谱,屡加校正,历时十二年而成是书。上卷《太古神品》,收《广陵散》、《高山》、《流水》、《阳春》、《酒狂》、《小胡笳》等十六曲,多为北宋以前名曲,仍保留早期传谱原始面貌。中、下卷《霞外神品》,收《梅花三弄》、《长清》、《短清》、《白雪》、《雉朝飞》、《乌夜啼》、《昭君怨》、《大胡笳》、《离骚》等历史悠久的古代作品,以及南宋浙派琴家名作《潇湘水云》、《樵歌》等,共三十四首。各曲附有解题,是了解研究这些古代作品的重要史料。此书现存明嘉靖汪谅翻刻本和明万历翻刻本

(上海图书馆藏)。两本均有影印本出版。前者见1963年版《琴曲集成》第一辑上册。后者见1955年音乐出版社影印单行本和新版《琴曲集成》第一册。

(十三) 《乐律全书》

明代乐舞律历百科专著。四十七卷。明朱载堉撰。汇刊其一生主要成就。计有《律学新说》(1584年作序)、《乐学新说》、《算学新说》、《历学新说》、《律吕精义》(1596年序)、《操缦古乐谱》、《旋宫合乐谱》、《乡饮诗乐谱》、《六代小舞谱》、《小舞乡乐谱》、《二佾缀兆图》、《灵星小舞谱》、《圣寿万年历》、《万年历备考》、《律历融通》(1581年作序)等十五种著作。未收入该书的著作还有《瑟谱》、《律吕正论》、《嘉量算经》等数种。《乐律全书》收入的著作成书年代一般早于作序年代,从各书详略互见中可知写作是在不断删润的情况下交叉进行的。全书的刻版、印刷始自1595年,完成于1606年。

朱载堉在《律吕精义》内外两篇中,阐述了他创造的“新法密率”,从理论上解决了历代旋宫过程中存在的矛盾,在世界文化史上率先提出十二平均律的等比数列的原则。据考证,朱载堉十二平均律创建于1581年以前。在《律学新说》中他首先提出“异径管律”系统的管口校正方法。后在《律吕精义》中作了更具体的阐述和计算。这也是世界物理学史上的重大声学成就。全书记载了他制造的律准、律管等乐器,对古代多种乐器进行了考证分析。全书收录乐谱甚多,用工尺谱记写的《豆叶黄》、《金字经》等曲,对研究明代民间音乐有参考价值。在全书中,舞蹈占有相当分量,除《六代小舞谱》、《小舞乡乐谱》、《二佾缀兆图》、《灵星小舞谱》四种专门叙述舞蹈外,《律吕精义·外篇》中也以两卷篇幅对舞蹈作了理论探讨。他集历代舞谱和舞蹈论述之大成,第一次详尽论述和描画了字舞谱和图舞谱,创立了“舞学”一词并提出其初步大纲。全书在算学、天文历法、计量学、物理学等方面的成就也受到高度评价。现存《乐律全书》以《万有文库》影印明万历三

十四年(1606年)原刻本最为常见。

(十四)《溪山琴况》

明代琴论著作。载清康熙十二年(1673年)刊《大还阁谱》。明徐上瀛作于公元1641年以前。我国古代关于古琴演奏的美学方面的论述,渊源久远。自西汉刘向在《琴说》中提出“鼓琴七例”以来,屡见论著发表。徐上瀛在明代古琴艺术高度发展,流派纷呈,琴书大量刊行的基础上,深入研讨前人琴论,结合演奏实践,根据元末明初冷谦《太古正音》提出的“琴声十六法”(也有学者认为“十六法”出于“二十四况”之后),在《溪山琴况》中进一步扩充归结为“二十四况”,即“和”、“静”、“清”、“远”、“古”、“淡”、“恬”、“逸”、“雅”、“丽”、“亮”、“采”、“洁”、“润”、“圆”、“坚”、“宏”、“细”、“溜”、“健”、“轻”、“重”、“迟”、“速”这二十四项准则,并逐条详尽阐述。其中前面八则,主要关于琴乐格调、风格方面的问题。中间十二则,主要关于“取音”(音质、音色)和“运指”(演奏技巧)方面。后四则主要关于音乐处理。在一则中也往往涉及几个方面的内容。如第一况“和”,既包括儒、道精神糅合的“中和”这一美学、伦理观念,也包含调弦、音准方面“一按一泛,互相参究”的弦上的“真和”,还包括指法方面顺适的安排和两手的默契配合。在技巧问题的论述分析方面相当深刻细微,常常把互相矛盾而又互相依存的概念联系起来深入阐述,充分体现了封建士大夫阶层的艺术理想和审美情趣。清代琴家沈璟指出:“要之,二十四况不外‘清’、‘和’二字,古静淡远皆以此出”(《春草堂琴谱·鼓琴八则》),代表了传统古琴音乐美学追求的新的最高度。这一论著注重艺术创作和表演的具体实践,倾向于实用性、技术性的总结,丰富了古代音乐美学理论,是研究中国古代音乐美学的重要文献。

(十五)《燕乐考源》

清代音乐论著。六卷。研究隋、唐燕乐乐律理论来源及其宫调体系的专著。作者凌廷堪(约1755—1809年),字次仲,安徽歙县人,曾

任宁国府(治所在今安徽宣城)府学教授。平生好音乐,尤擅南北曲,乾隆年间曾在扬州词曲馆“从事讎校”。此书约成于嘉庆九年(1804年),首卷为总论,根据历史文献及明、清俗乐宫调,探索燕乐二十八调源流,力主“四宫七调”之说,即认为隋、唐燕乐是四均(四种调高),每均七调(七种调式)。卷二至卷五,分别论述宫、商、角、羽四宫各七种调式。卷六为后论及附录。他的“宫调之辨不在起调毕曲说”,纠正了宋儒的偏见。他认为后世俗乐与古雅乐在乐律发展上隔了唐代燕乐一关。而唐燕乐实以郑译所传龟兹人苏祇婆琵琶乐调为本。苏祇婆传授了琵琶乐调“五旦七调”龟兹乐理论,而十二律八十四调是郑译据之进行的推演。本书汇集历代有关燕乐的史料,加以校勘,并列《七宫七羽表》、《燕乐合琴表》等以利检索参考。该书以《粤雅堂丛书》本及商务印书馆排印本为常见。

(十六)《律吕正义》

清代康熙、乾隆两朝皇帝勅撰、以乐律学为主要内容的音乐百科专著。分上、下、续、后四编。前三编,成书于康熙五十二年(1713年),共五卷。上编《正律审音》和《旋宫起调》两章,论述历代十二律损益相生之说,主张复古而排斥朱载堉的“异径管律”和“新法密率”,推崇康熙所定十四律。下编《和声定乐》章,详述各种雅乐乐器形制构造。续编《协均度曲》介绍了欧洲乐理知识,取材于葡萄牙传教士徐日升和意大利人德里格所传入的乐书,说明了五线谱及音乐唱名知识,是最早介绍欧洲乐理知识的汉文著作。后编一百二十卷,乾隆勅撰,成书于乾隆十一年(1746年),详记清代宫廷典礼音乐乐谱、舞谱、乐器图说,并记述历代乐舞沿革。其中如丹陛大乐、清乐、饶歌大乐、蒙古族筋吹乐、番部合奏乐谱及回部(维吾尔族)、瓦尔喀乐、朝鲜国乐器图,都是珍贵的史料。

第二节 乐律理论

一、中国古代乐律学概念及基本内容

中国古代有关音乐技术理论,概称“乐律”或“乐律学”^①,包括现代所说的“乐学”和“律学”两方面。在中国古代,两者密不可分。传统乐律学中“乐学”部分,大体相当于现代音乐基础理论和作曲技术理论(但范围更宽);“律学”部分大体相当于现代音乐声学中侧重于生律法与律制方面的研究。

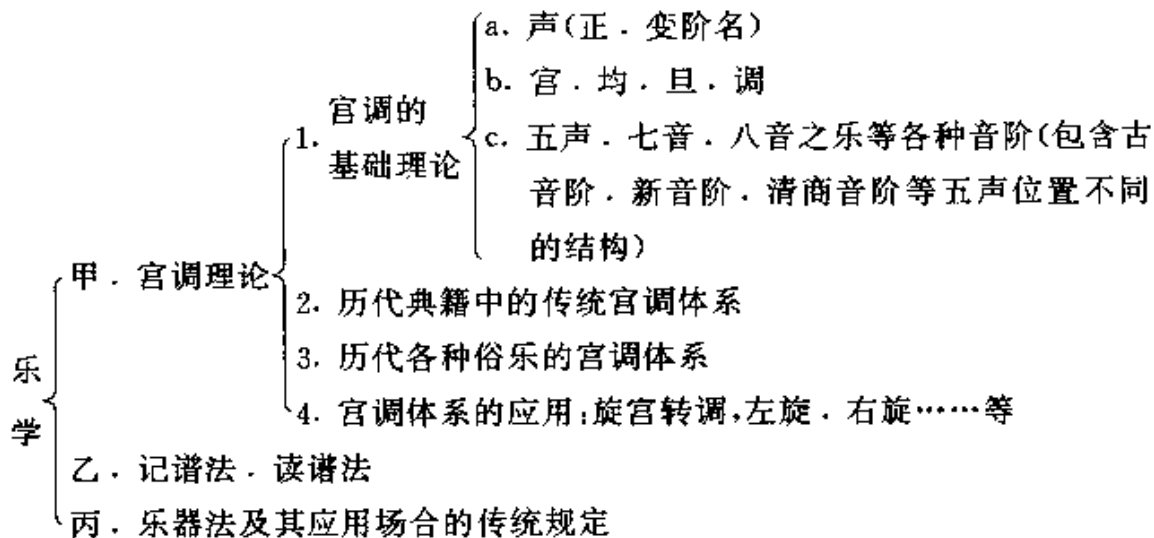
中国传统乐律理论,数千年延绵不绝,自成体系。在明代以前,乐学与律学融为一体,亦未分别称“学”。历代史籍只是相对地将乐学史料归集于“乐志”,把律学史料归集于“律书”或“律历志”等,其间并无严格的概念界限。明朱载堉《乐学新说》与《律学新说》分创“乐学”与“律学”,但也没有割裂乐、律关系而分立为两个各自独立的学科。传统律学尽管内部包含自然科学属性,较少受社会文化历史演进过程中音乐形态变化的影响,但它始终作为中国古代乐律学的有机组成部分,并作为乐学的理论基础而存在。

传统乐律学在中国古代音乐史的各个发展阶段,作为当时的“应用理论”而存在。无论是先秦的钟律,汉代京房的六十律,晋代荀勖的笛律,南朝何承天的新律,以及明朱载堉的新法密律,无不发端于各个历史时代音乐实践的需要,为适应各个时期音阶形态与旋宫性能而创造新律和提供理论基础。因而中国古代乐律理论,始终围绕如下

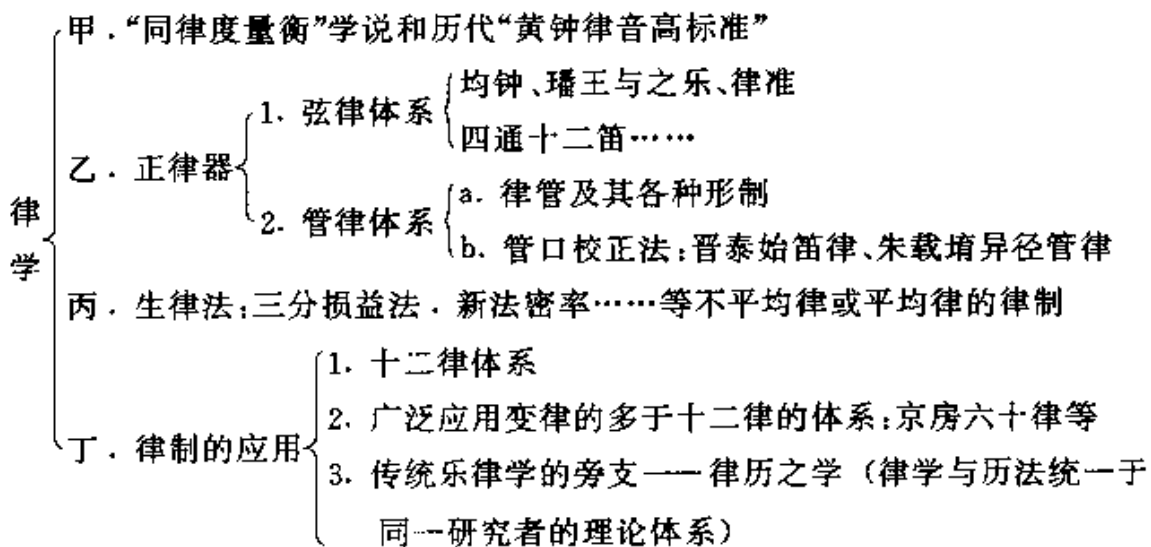
^① 古代“乐律”常与“音律”、“律吕”等词混用,但后者又往往偏于“律学”的狭义概念。又,古人所说之“通音律”,常泛指精通音乐。

问题而发展的,即:乐器的调律;宫调体系与一定律制、一定乐器的关系;一定乐种在音乐实践中的乐、律关系以及有关记谱法的规范等。简言之,即中国古代音乐中律、调、谱、器四者之间的综合关系。

黄翔鹏结合最新的考古发现对传统乐律学理论进行了整理和总结(本章即主要参考其研究成果写成),他将传统乐律学内容和范围列如下表:



(传统乐学的范围,除丙项有关乐器问题以外,其余内容基本上略同现代的“基本乐理”。)



二、乐律理论的酝酿与奠基

音律理论是从音乐艺术的实践中产生、并随实践的需要而发展的。同时,乐律理论的产生和发展,还涉及音乐文化史、自然科学史诸多方面。它与计量科学、古代声学、古算法、天文与历学、乐器制造工艺、古乐种的宫调体系、旋宫方法、记谱法等等互有关联。

中国是历史悠久、文化发达最早的国家之一。乐律理论的发展不仅具有悠久的、绵延不断的历史,而且有鲜明的民族特色,并曾产生许多杰出的成果。

中国传统乐律理论,若不计文字史料中的追述,仅据考古实物提供的、已经存在的理论体系的证据,其可考的历史有 3000 年左右。

关于中国乐律理论发展阶段的划分,历来并无成说。黄翔鹏根据乐律理论随音乐实践需要而发展,参考音乐史上的重大变化,将它分为酝酿期(远古及夏商)、奠基期(西周)、经学期(秦、汉)、演化期(魏晋隋唐)、整理期(宋元明清),共五个阶段。

(一) 酝酿期

远在新石器时代,先民在歌、舞、乐紧密结合的“乐舞”活动中,已对乐、律等问题有了一些感性认识,并开始了某些孕含科学探索的理性尝试。西安半坡新石器时代陶埙给我们保存了距今六千七百年左右的小三度音程($f^2 - {}^b a^2$)。从半坡埙到新石器时代晚期,从一音孔发展到两音孔埙也都包含有小三度音程关系。夏、商古磬的实测音高,如山西夏县和襄汾陶寺出土新石器时代粗制石磬和河南安阳出土商代虎纹大石磬,测音在 $\sharp C$ 左右。对此,一些学者认为反映了当时人们已有绝对音高的概念。安阳小屯殷墓出土的武丁时代五音孔陶埙,已具备吹奏出 11 个半音和完整的七声音阶的可能性。新近出土的河南舞阳骨笛,已报告测音数据的一支(M282:20),不仅可以吹出清商

音阶六声(或下徵调音阶七声),而且人们发现第七孔位旁有另钻小孔,测音专家认为系钻孔过低再打小孔进行校正。在其他骨笛上还发现是先刻好等分符号,然后再钻孔的。这说明人们试图根据某种计算方法以求得预想的音阶和音高效果。学者们还发现新石器时期以来,人们根据自然听觉的需要,在乐器制作中作出倾向于纯律关系的调律。如果《虞书》“律和声”的记载准确,则说明先民对乐、律关系已有初步理解。

(二) 奠基期

从周代开始,随着礼乐制度的建立和发展,夏商以来逐渐形成的“金石之乐”在西周中晚期至战国间,达于极盛。人们对乐、律的认识,进入对有关概念进行规范、对度量关系进行仔细计算、并形成明确的理论表述阶段。西周以来形成有代表性的律制,并在实践中广泛运用。

这一时期的乐律理论以钟律在先秦宫廷中的运用为中心,由当时乐师们加以总结。主要有以下几方面:

(1) 音阶理论。包含五声与七声的关系、七音阶名和变化音乐的确立等。

据古籍记载,西周时已出现五声音阶、七声音阶和十二律。《国语·周语》载周景王问手下伶官州鸠(事在公元前522年)十二律是什么?州鸠分别举出黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射六律(阳律)及大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟六个“间”音(六吕,阴律)。周景王又问七音是什么?州鸠举出宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七个阶名,并说明各音与相应各律的音高关系,还将七声的出现与武王伐纣相联系。《左传·昭公二十五年》所说“为九歌、八风、七音、六律,以奉五声”,即演奏《九歌》及各地民歌,用七声、六声来丰富五声。这种五声音阶占居重要地位的传统,一直沿续到今天中国广大地区。

(2) 乐学理论的“均”、“宫”、“调”体系,术语、概念。

均、宫、调是宫调关系中三个层次。均指的是五声音阶或七声音阶的律位。州鸠答周景王问律,首先指出:“律,所以立均出度也。”若以黄钟律(假设律高为C)出发,则“七音”相对位置及音高也确定如下:

律位名称	黄钟	太簇	姑洗	蕤宾	林钟	南吕	应钟
音高	C	D	E	#F	G	A	B

此七律出发律为“黄钟”,便可称为“黄钟均”的七律。黄钟即为此均之“均主”。十二律任一律位作出发律,均可推出以该律为“均主”之一均七律。

此一均七律若宫音设定位置不同,由此七律可构成三种不同的音阶,即正声调、下徵调,俗乐调三种音阶:

律位名称	黄	太	姑	蕤	林	南	应
音高	C	D	E	#F	G	A	B
正声调	宫	商	角	中	徵	羽	变宫
律位名称	黄	太	姑	蕤	林	南	应
下徵调	和	徵	羽	变宫	宫	商	角
俗乐调	闰	宫	商	角	和	徵	羽

同均便有三宫,分属三种音阶。“宫”也就是具体的七声音阶的代表性音级,是音阶的主音,州鸠论乐就说:“夫宫,音之主也”。

“均”是“宫”的高一层概念(同均便可有三宫),而“宫”又是“调”的高一层概念。

“调”,是具体的调式结构。每一宫(含五正声、二变声在内的整个音阶)又各有五调(调式),即宫、商、角、徵、羽分别作为调式中的主音(传统乐学称为调头)组成五种不同的调式。如上表以姑洗(E)为羽

(下徵调栏),若以此羽音为调头组成羽调式:羽、变宫、宫、商、角、和、徵,即为黄钟均、林钟宫、羽调。

均、宫、调,每均三宫,每宫五调,构成一均三宫十五调,是中国传统乐学中宫调理论的核心。

(3) 正律器、生律法及其运算方式。

我国最早见于文献的生律法是“三分损益”律(即五度相生律)生律法。相传为管仲所作的《管子·地员》篇记载了我国最早的科学的律学理论。该文把宫、商、角、徵、羽各音的精密高度,从数理角度进行推算确定。其计算方法如下:

凡将起五音凡首^①,先主(立^②)一而三之,四开以合九九^③,以是生黄钟小素之首,以成宫。三分益之以一,为百有八^④,为徵。不无有三分而去其乘^⑤,适足以是生商。有三分而复于其所^⑥,以是生羽。有三分去其乘^⑦,适足以是成角。

上文所举生律法及所揭示数据,可图示如下。括号内数字表示各律五度相生次序:

相生顺序	(2)	(4)	(1)	(3)	(5)
古代音名	徵	羽	宫	商	角
弦长比数	108	96	81	72	64

沿此种生律次序得出各音精确高度,还得出一个五声徵调式。这一计算方法在古代叫做“三分损益法”,用这种计算方法得出的用弦分

① 郭沫若《管子集校》认为“凡”乃“风”之省借,而“首”者乃调也,兹从此说。

② 王引之云:“‘主’当为‘立’,字之误也”(《淮南子·天文训补注》)。

③ 缪天瑞《律学》:“按即 $1 \times 4/3^4 = 9 \times 9 = 81$ ”。

④ 缪按:“即 $81 \times 4/3 = 108$ ”。

⑤ 缪按:“即 $108 \times 2/3 = 72$ ”。

⑥ 缪按:“即 $72 \times 4/3 = 96$ ”。

⑦ 缪按:“即 $96 \times 2/3 = 64$ ”。

长度^①代表音高低关系,就叫“三分损益律”律制。

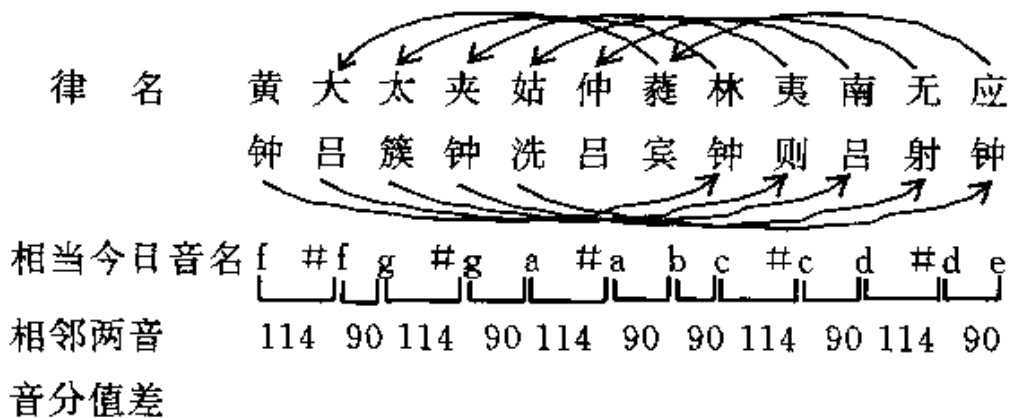
在《管子·地员》篇之后,《吕氏春秋·音律》篇也记载了基本上与《地员》篇相同的计算方法:

黄钟生林钟,林钟生太簇(通“簇”),太簇生南吕,南吕生姑洗,姑洗生应钟,应钟生蕤宾,蕤宾生大吕,大吕生夷则,夷则生夹钟,夹钟生无射,无射生仲吕。三分所生,益之一分以上生;三分所生,去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上;林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。

文中所说上生(“益之一分”,即得 $4/3$)是指振动体长度增加,其音则低。所说下生(“去其一分”,即得 $2/3$),振动体长度减少,所得音高五度。与今天所说习惯相反。

《吕氏春秋·音律》篇已算全了十二律,其计算顺序及所得十二律音程关系如下图:

相生次序



表中上生、下生与引文所述刚好相反。

在十二律上,每次上升一个纯五度(或下生纯四度,即纯五度转

① 中国古代计算音律的振动体究竟是弦还是管?这个问题历代有争议。两者计算结果有差异。清张尔田《清史稿·乐志二》释上引《地员篇》之“小素”乃熟丝,即小孩之谓。现在,一些学者研究春秋编钟和曾侯乙钟音律,认为古代是以弦定律。

位),都包含八个律音(如黄钟到林钟),所以五度相生又叫“隔八相生”。《音律篇》把三分损益由五度增加到十二律,使调式扩大,可在十二律上“旋宫”,产生各个不同高度的调式。

钟律形成的来源,一个是上述三分损益法,一个是上古以来纯律音系传统。钟律是钟的定律法。以曾侯乙钟为代表的先秦编钟的“钟律”是一种复合律制,既非单纯产生自三分损益律结构,也非单纯产生自纯律结构。曾侯钟乐律铭文和测音数据表明,曾侯钟所用基本音阶是中国传统音乐的“下徵调”音阶(新音阶)。钟律的核心五音导源于三分损益法,其C—g是一个标准的纯五度。生律法的起点是C而不是g,这是《管子·地员》篇的方法。

曾侯乙钟律从周王室至若干主要侯国的不同律高标准出发,都能取得宫、商、徵、羽、宫颤、徵颤、商颤、羽颤、宫曾、商曾、徵曾、羽曾等十二种不同音高。它是以徵、羽、宫、商的四“颤”、四“曾”为主,来表达变化音名的。“颤”字可以解作面颊,源于钟正鼓音居中,故侧鼓音被借喻为两颊,“颤”便来源于钟上大三度鼓旁音。而标音字一般作“角”,即“颤”与“角”的音程意义可以互换。“曾”字可释为“增”,来源于生律法上弦长的增长。其增加幅度在曾侯钟中与“颤”相同,也是大三度,但却是低音方向的下方大三度。故峿(徵)曾是bE,不是#D;商曾是bB,不是#A。曾侯钟律中存在这样一个三度音系,在旋宫时允许同音位异律相代,是一种以纯律为主,兼有三分损一的律制。这一“颤—曾”体系(骨干音上下方大三度)反映了我国民族音乐律制上的特点,这在曾侯钟之前的其他编钟,如春秋后期晋国侯马钟、河南信阳长台关一号楚墓出土的“留箛”钟也有所反映。

曾侯钟的钟律,其基本音列及变化音列可以用以下“钟律音系网”表示。图中基列为五度相生产生,用“颤”字者属律学上一次低列(与基列同名音比低一普通音差22音分)，“曾”字组为一次高列。“颤下角”涵义为二次低列(与基列同名音相差两个普通音差44音分)或

“颀列”右方同位异律。“辨(变)”的涵义是二次高列或在曾列左方的同位异律。

钟律音系网示意图(部分):

钟律音系网示意图:

二次低列		孛颀 #c	宫颀下角 #g	峇颀下角 #d		
一次低列		孛 a	宫颀 e	峇颀 b	商颀 #f	孛颀 #c
基 列	孛曾 f	宫 c	峇 g	商 d		孛 a
一次高列	宫曾 ^b a	峇曾 ^b e	商曾 ^b d	孛曾 f		
二次高列		辨宫 ^b c	辨峇 g	辨商 ^b d		

二次高列:

曾侯钟宫、商、徵、羽,四颀四曾纯律大三度生率法,秦汉以后不传于钟律,但在七弦琴的实践中却为后者定弦法、记谱法及演奏活动等实际保存,而称为“琴律”。“钟律”也就是后世之“琴律”。

在没有平均律的先秦,曾侯钟进行旋宫转调,可达六宫以上,就得益于这样复杂的钟律。

这样复杂的律制,如何保证它的产生和调制呢?原来,是古代聪明的乐工在实践中发明创制了一种以简驭繁的非常科学的声学仪器“均钟”(均读 Yun),一种专为编钟调律的音高标准器(正律器)。

《国语·周语下》州鸠答周景王问,已提到:“古之神瞽,考中声而量之以制,度律均钟”。韦昭《注》:“均者,均钟,木长七尺,有弦系之,以均钟者。度钟大小清浊也。汉大予乐有之”。

据黄翔鹏先生考证,曾侯乙墓出土的“五弦器”,就是久已失传的“均钟”。先秦的盲乐人借此仅凭简单度量就能发出符合律制要求的各律标准,把数理逻辑远比三分损益复杂的钟律化简为易、直观地表示出来。

均钟五弦,实际上是专用于调钟而有意略去演奏性能的“琴”。乐师将五弦器(均钟)按三分损益定出C、d、f、g五弦。再利用触弦时可发谐音(harmonics,琴律术语亦称泛音)位置找节点,可以在五弦上求出顛曾关系各音。

(4) 由黄钟、大吕等十二正律及其同位各变律组成非平均律十二律位旋宫体系。

中国古代宫调理论中的旋宫(旋宫转调)包含“旋宫”与“转调”两个概念。旋宫指调高的变换,而“转调”(与外来音乐术语的译名“转调”不同)指的是调式的变换。古人往往统称“旋宫”。

先秦文献中已有两种旋宫古法,并产生两种调名称谓体系。一是《礼记·礼运》所说:“五声、六律、十二管,旋相为宫”,意即宫、商、角、徵、羽五声,以宫为主,旋转于十二律间,可以得到十二均每均五声;或每均再派生宫调式以外商、角、徵、羽各调(调式),十二均共得六十调。

第二种是《周礼·春官·大司乐》所载:

凡乐:圜钟为宫、黄钟为角、太簇为徵,姑洗为羽……则天神皆降,可得而礼矣。凡乐:函钟为宫,太簇为角,姑洗为徵,南吕为羽,……则地示皆出,可得而礼矣。凡乐:黄钟为宫,大吕为角,太簇为徵,应钟为羽……则人鬼可得而礼矣。

这种旋宫与前述方法不同,不是旋宫寻各律来定均,而是旋声寻已定之某律来定调。不是以宫为主,而是以声(调式)为主。

前者某均(宫)之某声(调),正是曾侯乙钟铭采用的体系,是先秦存在“之调式”体系的证明。后者某律为某声,则可以称作“为调式”体系。

曾侯乙钟不是平均律,因此从旋宫角度讲它还难以解决某些音律的矛盾。它以姑洗宫(C)为基调,其bB音偏高,B音偏低。旋宫转调有局限,不能在所有十二宫中全取七声音阶,但试奏证明旋宫能力

可达六宫以上,越出三分损益法局限。战国音乐的旋宫成就实际上已经超过《礼记·礼运》的记载。

三、乐律理论发展的经学期与演化期

(一) 经学期

秦以后,金石之乐渐衰,乐府丝竹,相和与鼓吹等乐种兴起。先秦乐律学在官府失传,宫廷虽有雅乐,为河间献王刘德所献,也只是聊以备数,逢时逢节演奏一下。平时朝会及郊庙“皆非雅声”。春秋乡射在学宫演奏时,从卿大夫起的观众,“但闻其铿锵,不晓其意,而欲以风谕众庶,其道无由。”于是乐律学渐成经生副业。民间传承的乐调则不受重视,失于记载。经师们墨守伶伦制律之说(管律)及《吕氏春秋》的片面记载,只认单一的三分损益管律,援引阴阳五行家及图讖家曲说来解释乐律,两汉乐律学的发展深受干扰。

首先是拘守管律,旋宫中遇到乐与律之间不可克服的矛盾。如黄钟往而不返,旋宫后不能归回本律的难题。

三分损益亦即五度相生律,实质上是应用倍音列中三倍音(即纯五度)而构成的律制。纯五度(702音分)连续上生下生,以C开始连续上生下生共十二次,得到#b,却不等于C—比C高一个“最大音差”(comma maxima)(24音分),即不能返回C。而且各律之间还有大半音(114音分)及小半音(90音分,参阅前列《吕氏春秋·音律篇》十二律音程关系图下方所列音分数据)。因而在采用三分损益法的条件下,旋宫只是一种理想而难于实现。两汉宫廷旋宫尝试,屡作屡辍。所以到隋朝时,有人干脆认为只奏黄钟一宫,雅乐“每宫但一调,唯迎气奏五调,谓之五音”(《隋书·音乐志》)。

中国历代乐律学对此提出种种办法希望予以解决。一类是在三分损益相生到十二律后继续下生,有的生到六十律,有的竟生到三百

六十律。生律越多虽有可能回到出发律,但在实践上无论是制作乐器还是演奏都有困难。另一类是在十二律本身内调整各律高度,使十二律最后一律回到出发律。

西汉独能摆脱偏见并有创见的代表人物是京房。他受焦延寿六十律相生法的启发,依三分损益法从黄钟起相生到中吕,又从中吕继续下生到五十三次(即五十四律)时,已与出发律极相近。京房为使律、历数相和,下生到六十律“南事”凑成整数。京房还发现用管定律与用弦定律的不同,首次明确提出“竹声不可以定调”,并创造用弦的定律器“准”,形状如瑟,长一丈,张十三弦。

两汉时期的重要乐律文献有《史记》、《汉书》、《后汉书》中的乐律材料及《淮南子》等诸家杂著。

(二) 演化期

魏晋至隋唐,清商乐及燕乐(俗乐)歌舞盛行,宫廷音乐的俗乐化和各民族文化的交流融汇,使乐律学的发展在很大程度上摆脱了经学的统治而面向实践,发展了俗乐调的旋宫性能与乐器的调律。

(1) 晋代荀勖考核文物,制定古尺据以求得“黄钟律”(g)。在“飨宴殿堂之上,无厢悬钟磬”的情况下给各种乐器调音。荀勖主持研制十二支“笛律”(箫),每支可奏出以黄钟、大吕等十二正律分别作为“均主”的一均七音。除筒音“角”略低外,其余各音符合七声音阶的三分损益关系。这是由于荀勖在制笛实践中解决了管口校正问题。这是世界声学史上管口校正规律的最早发现和其计算方法的实现。京房与荀勖的乐律学成就为唐代音乐实践奠定了基础。

(2) 荀勖笛律所发各音本质上是以十二律为均的京房六十律的前十八律。南朝宋元嘉间(438年前后),钱乐之(时任掌管历法的太史)在京房六十律基础上“引而伸之”,“更为三百律……总合旧为三百六十律”,以凑合全年每天一律。梁时沈重,也同样制作一套三百六十律,走上了繁琐的歧路。

(3) 杰出的科学家何承天(370—447年)看到“上下相生,三分损益其一,盖是古人简易之法……而京房不悟,谬为六十”,便开始将正、变各律复归于十二律、力图接近平均等程关系的探索,创制出他的“新律”。他将三分损益法算出的各律长度比,依计算次序,将高低八度间总的差值平均分配于各律之间。这种按振动体长度差数来平均的结果,虽还不是按频率比计算的真正的十二平均律,但其实际效果已非常接近十二平均律。

新律长度及其与十二平均律音分值差见下表:

律名	旧律长度	所加差值	新律长度	相当现代音名	音分值差
还生黄钟	8.8788	0.1212	9.0000	#f ¹	±0
应钟	4.7407	0.0505	4.7912	f ²	-8.6
无射	4.9943	0.1010	5.0953	e ²	-5.1
南吕	5.3333	0.0303	5.3636	#d ²	-3.9
夷则	5.6186	0.0808	5.6994	d ²	-9.1
林钟	6.0000	0.0101	6.0101	#c ²	-1.0
蕤宾	6.3209	0.0606	6.3815	c ²	-4.8
仲吕	6.6591	0.1111	6.7702	b ¹	-7.1
姑洗	7.1111	0.0404	7.1515	#a ¹	-2.0
夹钟	7.4915	0.0909	7.5824	a ¹	-3.3
太簇	8.0000	0.0202	8.0202	#g ¹	-0.5
大吕	8.4279	0.0707	8.4986	g ¹	-0.8
黄钟	9.0000	0.0000	9.0000	#f ¹	±0

从表中可以看出,何承天新律与十二平均律的差别,几乎是普通人之听觉难以分辨的了。

(4) 从京房到北魏陈仲儒、南朝梁武帝,恢复并推行了“以弦定律”传统。梁武帝萧衍的“四通十二笛”,就是以弦律为主而辅以笛律的正律器。“通”就是弦律正律器“弦准”,共四件,每件三根弦。“笛”

即笛律,共十二支,音高完全符合于四通,即“用笛以写通声”。

(5) 从北魏范阳人祖莹起,祖氏代出乐律学家,参与宫廷制作礼乐。祖莹子祖珽曾参与北齐“广成乐”,与其父所定“大成乐”皆源自秦汉乐亦即所谓“洛阳旧乐”。隋代大音乐家万宝常也曾师事祖珽,承袭祖氏之学。万宝常提出隋代八十四调旋宫理论,未被采纳。唐初祖孝孙受命制作“大唐雅乐”,化繁为简,采用十二律旋相为宫,解决了宫廷雅乐、俗乐的旋宫及乐器调律问题。

(6) 俗乐调的理论体系,在唐代得到整理,出现了《乐书要录》等乐律学专著,以及有关俗乐(燕)二十八调的系统论述。有关乐律理论文献除《乐书要录》及史书中乐志、律历志外,魏晋以来现存《古今乐录》及徐景安《乐书》佚文、段安节《乐府杂录》等都比较重要。

四、乐律理论的整理期

(一) 宋元明传统乐律学的传承

五代战乱之后,宋元明清中国音乐重点转向戏曲音乐,俗乐日益繁荣于市井,歌舞伎乐渐被取代。唐代乐律知识经战乱后多有缺失,加上祖孝孙之学不传律数,缺少理论总结,因而北宋初已视乐律之学为“绝学”。连晚唐俗乐调理论体系,宋以后便已不得确解。

宋人在乐律学的传承方面,仍有不少学者作了大量的工作。北宋范缜在元丰五年(1082年)主张确立旋宫中“之调式”。政和七年(1117年)中书省奏请宋徽宗批准,废止“左旋”而采用“右旋”,即用“之调式”系统,是音乐史上产生过一定影响的改革措施。沈括《梦溪笔谈》及《补笔谈》、宋仁宗《景祐乐髓新经》、张炎《词源》及蔡元定《燕乐》等书,都讨论了燕乐二十八调等俗乐理论问题。蔡元定为解决三分损益律转调时音阶统一问题,提出三分损益法求得十二律后继续求出十八个半音即十八律,它们是:

黄钟 变黄钟 大吕 太簇 变太簇 夹钟 姑洗 变姑洗 中吕 蕤宾 林钟 变林钟 夷则 南吕 变南吕 无射 应钟 变应钟

其中变黄钟、变太簇、变姑洗、变林钟、变南吕、变应钟六个是新加律，合原有的黄钟、大吕等十二律为十八律。这一理论是沿京房的道路，但在律数上有一定限制。这种律制虽然不能解决回到出发律的问题，但由于六个变律都比原有同名律高一个“最大音差”(24音分)，在一定程度上使十二律七声音阶能够统一，从而解决了三分损益律转调问题，有一定的实用价值。

五代时后周王朴则是沿何承天的道路，意在不用变律解决旋宫问题。他在十二律体系基础上局部调整三分损益律，改变其中某些律音高。但他的调整方法并无严格的数理系统，是一种经验的作法。与十二平均律比较时，以不同律作为标准音高出发，会产生不同的结果。

(二) 乐律学之集大成与十二平均律的发现

明代研究乐律学者不绝如缕，至朱载堉终成为传统乐律学之集大成者。

朱载堉(1536—1611年)最先把乐律学理论明确划分为乐学与律学两大门类，在中国音乐史上明确提出音乐教学法问题，最早提出有量记谱。他对雅乐乐器和民间乐器从制作到演奏法都作过深入研究。他系统地总结了中国传统律学涉及计量、旋宫法、生律法、正律器诸方面的全面经验。

朱载堉批判地继承传统，在世界文化史上率先提出十二平均率的等比数列原则。他“潜思有年，用力既久，豁然不用三分损益法”，“别造密率”。他将八度音程的弦长比2开平方，又开平方、再开立方，得到2的12次方根($\sqrt[12]{2}$)数值1.059463……，这个值就是通常所说半音。平均率实际就是以 $\sqrt[12]{2}$ 为公比数的等比数列。这个公比数，朱载堉称之为“密率”。朱载堉《律学新说》卷一指出：

创立新法(按即十二平均律):置一尺为实,以密率除之,凡十二遍。

黄翔鹏指出:“中国传统乐律学以十二律位统八十四调的学说,始终贯穿着旋宫实践问题的主线,为解决乐、律矛盾而发展着。自先秦钟律起,至朱载堉创新法密率终,囊括了古代乐律史的全部发展过程而达到顶峰。”(《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》)朱载堉采用等比数列,使十二律任何相邻两律之间弦长比都成相同比率;任一律高、低八度之间,也成倍、半关系,这不但解决了黄钟律往而能返的问题;也使任何调高上的音阶各级之间达到音程关系的完全一致。

朱载堉在世界上最先完成十二平均律的根本原理和计算方法的设计,不迟于十六世纪七十年代。这一理论的出现,为世界音乐文化的发展作出了难以估价的贡献。朱载堉继承京房以来以弦律为传统的传统,对管律也作了重大改革。他为解决管口误差问题提出的“异经管律”方法,不仅对音乐史本身具有重要意义,而且是世界物理声学史上的重大成就。

朱载堉之后,直到清朝,虽不断有人努力整理古代乐律学,但没有新的建树。清康熙在律学上推出的“十四律”,实际是一种倒退。歌曲中的词调,琴曲中的琴调,在明清已无重大发展。清代戏曲理论“二十八调”徒具空名,没有多少实际意义。但清代乾嘉学派对文献的整理考订,就乐律史中遗留之疑难问题进行的论辩,则是乐律学的另一发展,其缺点是不再根据音乐的实践提出新的课题。在我国的音乐实践中,五度相生、纯律及平均律三种世界公认的律制,都在继续并用,在乐律问题上,我国人民既有精确的标准,又不苛求绝对统一,这是符合音乐审美的实际需要的。

第三节 乐舞文物

一、概述

我国的乐舞文物不仅文献典籍中有所记载,而且传世的文物种类繁多,数量可观,在广袤的土地上留下了无数宝藏。我国乐舞文物分布广、时间长、内容丰富、品种多样。据调查,全国各省、自治区、直辖市都有乐舞文物的发现,时间从新石器时代,夏、商、西周、春秋、战国、秦、西汉、东汉、三国、西晋、东晋十六国、南北朝、隋、唐、五代、宋、辽、西夏、金、元、明、清,各时代都有。就现在已经发掘出土的文物看,乐舞文物分布不平衡,汉、唐时期的较多,辽、金在山西发现的较多。表现乐舞的形式十分丰富,如岩画、壁画、石刻、砖雕、俑类、帛画、雕塑等,以及石器、玉器、铜器、金银器、漆器、陶瓷器上的乐舞形象。乐舞形象异彩纷呈,如乐舞、杂技、百戏、戏曲、民间乐舞。还有大量实用乐器,如编钟、编磬、鼓、钲、埙、骨笛、排箫、琵琶、琴瑟等等。乐舞的古遗迹品种多样:地面遗迹有岩画、石窟、摩崖造像、寺庙、明屋、民居、门楼、塔、阙、基座、官邸等;地下遗迹主要为墓葬和其他遗址。

就目前调查了解的情况看,我们可以把乐舞文物大致分为六个不同的发展时期:

(一) 从新石器时代到秦代

这一时期的特点多为金石之乐,如石磬、铜质编钟、铜面具、玉器,也包括其他丝竹乐器和漆器以及陶埙、彩陶盆等。我国文化发源地是多元的。从南方的河姆渡到西安半坡,山西临汾,辽宁西部山区牛梁河女神庙,都有早期的文物。

(二) 从西汉到西晋末

这一时期以墓葬中的画像石所表现的乐舞杂技百戏并列为主要内容,象征等级地位的编钟编磬已趋于衰落。

(三) 东晋十六国到南北朝

佛教自东汉传入中国后,这一时期大量出现与佛教有关的乐舞形象。南北朝为民族大交流大融合时期,南朝“清谈”飘逸之风盛行,而北朝则胡乐舞大盛,扩大了胡乐舞的影响。

(四) 隋唐五代

乐舞走向了黄金时代,人间宴享娱乐的乐舞,同样为墓主人带入地下,乐舞陶俑,出行仪仗仍然流行,佛教乐舞形象遍布石窟和墓葬中。

(五) 宋、辽、金、西夏到元

这一时期乐舞虽以杂剧为主要表现内容,儿童乐舞形象也十分丰富。

(六) 明 清

民间乐舞内容占主要地位,绘画、传世品,地面民居很多这样的内容。(本节参考江琳《中国古代乐舞文物的分布及其分期研究》,《舞蹈艺术》第34期)

二、乐舞文物遗迹

地 点	遗迹类型	年 代	内 容
北京平谷	墓葬	商	人面形饰 5 件
北京丰台大葆台	木椁墓	西汉	玉舞人
北京	墓葬	西晋	银铃
北京	万佛堂孔水洞	隋唐—明清	伎乐飞天
北京小西天	墓葬	清	青玉古琴
天津	杨柳青年画	清	“马上缘”“龙舟盛会图”
上海	遗址	唐	铜镜纹饰仙人弹琴

黑龙江绥化	墓葬	金	玉飞天
吉林集安	墓葬	高句丽	乐舞图(壁画)
吉林哲里木盟库伦旗	墓葬	辽代	出行图鼓乐仪仗
辽宁辑安通沟	墓葬	高句丽(西 汉末—唐高 宗总章年 间)	伎乐舞、角抵(壁画)
辽宁昭乌达地区	墓葬	辽	出行奏乐图(壁画)
新疆	张雄夫妇墓	初唐	傀儡戏俑
新疆天山以北	岩画	八世纪以前	舞蹈图像
新疆天山以南	克孜尔等石 窟、明屋、寺庙	东汉—元明	伎乐、乐器(壁画)
青海大通	遗址	新石器	舞蹈纹彩陶盆
内蒙古阴山、狼山	岩画	战国、秦、 唐、西夏	舞蹈图
内蒙古和林格尔	壁画墓	东汉	乐舞百戏
内蒙古呼和浩特	墓葬	北魏	乐俑
内蒙古昭盟赤峰	壁画墓	元	出猎归来图中的乐队
宁夏固原	墓葬	战国—汉	铜铃
宁夏固原	李贤夫妇墓	北周	伎乐
宁夏	墓葬	西夏	铜铃
甘肃嘉峪关	黑山石刻	春秋—汉初	操练图
甘肃武威磨咀子	墓葬	西汉	漆画舞蹈图
陕西西安	大雁塔	唐	乐舞伎
山西长治分水岭	墓葬	战国	钟、磬
山西万荣	墓葬	战国	乐器
山西侯马	遗址	春秋战国	七大编钟
山西平顺县	大云院	五代	舞蹈奏乐
山西沁县	遗址	北魏	杂技(石刻)
山西大同石家寨	司马金龙墓	北魏	乐舞百戏
山西大同云冈	石窟	北魏	伎乐飞天

山西太原	娄叡墓	北齐	骑马乐俑,长鸣吹奏乐图,军乐仪仗
山西平顺县	海会院明惠大 师塔	唐	一舞二奏乐
山西太原	墓葬	唐	舞俑
山西汾阳	田村圣母庙壁 画	唐五代一明 清	宫乐图
山西洪洞	广胜寺水神庙	846年以后 建	大行散乐忠都秀在此作 场(壁图)
山西中南部	舞台	宋元	舞台
山西侯马	董氏兄弟墓	金	戏台上立五演员
山西稷山	墓葬	金	杂剧演出图,杂剧伴奏乐 队
山西新绛	墓葬	金元	杂剧图,伎乐图
山西繁峙县灵台	岩上寺	金	婴戏图,倦睡宫女图中的 乐器资料
山西襄汾	墓葬	金	舞俑、乐舞伎砖雕
山西芮县	永乐宫	元	童子舞蹈彩图
甘肃嘉峪关	画像石墓	汉	乐舞
甘肃居延	遗址	汉	竹笛
甘肃武威磨咀子	墓葬	东汉	木舞俑
甘肃嘉峪关	墓葬	魏晋	奏乐(壁画)
甘肃酒泉、嘉峪关	墓葬	晋	墓主燕居行乐图乐舞伎
甘肃灵台	砖砌睿室舍利 石棺	唐大中四年	乐伎
甘肃玉门	昌马诸石窟	十六国北凉 一明清	伎乐、飞天
甘肃张掖	马蹄寺石窟	十六国北凉 一明清	伎乐、飞天
甘肃酒泉	文殊山石窟	十六国北凉 一明清	伎乐、飞天

甘肃庆阳	庆阳寺沟石窟	北魏永平二 年始创	伎乐、飞天
陕西“古矢国”	墓葬	商周	石磬
陕西宝鸡	茹家庄西周墓	西周	编钟
陕西扶风	墓葬	西周	铜铃、钟
陕西宝鸡	窖穴	秦	秦公罍、秦公钟
陕西绥德	画像石墓	汉	乐舞
陕西咸阳	杨家湾汉墓	汉	陶钟,编钟、编磬、舞乐俑
陕西米脂	墓葬	东汉	乐舞百戏画像石
陕西兴平县茂陵	佛座	北周	舞乐伎,胡人舞
陕西西安何家村	窖藏	唐	舞伎八棱金杯
陕西乾县	墓葬	唐	乐俑
陕西西安	遗址	唐	礼佛奏乐图石刻佛座
陕西三原县	李寿墓	唐	伎乐舞(壁画、石刻)
陕西礼泉	郑仁泰墓	唐	乐舞俑
陕西乾县	乾陵懿德太子 墓	唐	乐俑
陕西乾县	乾陵章怀太子 墓	唐	乐舞俑、壁画伎人
陕西西安	墓葬	唐	乐舞俑、骆驼载乐俑、乐 舞壁画舞马纹皮囊式银 壶
陕西西安	遗址	唐	乐舞石座、白石观音伎乐 座
河南固始侯王堆	墓葬	春秋末一 战 国初	编钟
河南洛阳	墓葬	战国	玉佩环两侧各饰一舞人
河南信阳长台关	墓葬	战国	漆器上饰画乐舞形象;乐 器
河南密县打虎亭	画像石墓、壁 画墓	汉	乐舞百戏

河南郑州	汉画像空心砖墓	汉	乐舞百戏(画像砖)
河南南阳	画像石墓	汉	乐舞百戏
河南唐河县	画像石墓	汉	乐舞
河南济源	泗涧沟三座墓	汉	舞乐、杂技俑
河南南阳	画像石墓	汉	鼓乐百戏图
河南洛阳	墓葬	汉	女乐俑,男舞俑、乐俑
河南荥阳	墓葬	汉	彩绘门楼上绘舞蹈奏乐
河南登封	三阙	汉	乐舞、马戏、幻术(刻石)
河南方城东关	墓葬	汉	踏鞠,鼓舞(画像石)
河南南阳	许阿瞿墓志	东汉	乐舞百戏图
河南洛阳	殉人墓	东汉	伎乐
河南邓县	墓葬	北朝	奏乐舞蹈图(彩色画像砖)
河南安阳	范粹墓	北齐	黄釉乐舞扁壶
河南浚县	酸枣庙	北朝晚期	造像碑伎乐飞天
河南安阳	修定寺唐塔	唐	二胡人舞蹈形象
河南温县	墓葬	宋	杂剧砖雕
山西右玉县	宝灵寺水陆画	明代	艺术众、散乐伶官
河北邯郸	墓葬	汉	陶舞俑
河北景县	高氏墓	北魏	击鼓俑
河北磁县	茹茹公主墓	东魏	乐伎、舞女、击鼓形象
河北磁县	尧峻墓	北齐	乐俑
河北黄骅县	常文贵墓	北齐	鼓乐俑
河北丰润车轴山	石塔	辽	乐舞
河南安阳	遗址	商	乐器
河南浙川下寺	墓葬	春秋	甬钟、铜钟、石磬
山东嘉祥	墓葬	汉	羽人抚琴、踏鼓舞人
山东济南无影山	墓葬	汉	乐舞杂技宴饮陶俑
山东莒南	石阙	汉	乐舞石刻
山东安丘	墓葬	汉	乐舞百戏画像石

山东	孝堂山石祠画像	汉	车骑出行
山东益都	墓葬	北齐	线刻像戏图
山东嘉祥	英山一号墓	隋	出行图舞人
山东济南	神通寺古基台	唐盛一晚	束腰处伎乐人物
山东	虞寅墓	金	壁画伎乐图
山东邹县	朱檀墓	明	乐俑
山东鄆城	征集	清	戏剧雕砖
安徽宿县	遗址	春秋	铜乐器
安徽阜阳双古堆	墓葬	西汉	陶编钟编铎编磬
安徽亳县	墓葬	三国	牙雕人物装饰上的乐伎形象
安徽徽州	住宅门楼官邸祠庙	明清	舞龙灯砖雕
江苏扬州	“妾莫书”木椁墓	西汉	玉舞人
江苏扬州邗江县	墓葬	汉	舞乐俑、说唱俑
江苏徐州	墓葬	汉	杂技乐舞(画像石)
江苏南京	崖洞基	西汉	玉雕舞人
江苏邗江	胡场五号墓	汉	舞俑
江苏连云港	孔望山摩崖造像	东汉	胡人舞、杂技乐舞
江苏高淳县	画像砖墓	东汉	舞熊羽人戏虎
江苏彭城	相繆宇墓	东汉	乐舞图
江苏金坛	墓葬	东吴晚期	魂瓶上的乐舞形象
江苏丹阳胡桥、建山	墓葬	南朝	飞人、竹林七贤、骑马乐队
江苏丹阳	南齐陵墓	南齐	羽人戏虎
江苏常州	墓葬	南朝末—唐	飞仙
江苏扬州	墓葬	唐	彩绘乐舞俑
江苏邗江	墓葬	五代	四弦琵琶、小琵琶实物

河南焦作	墓葬	金	散乐石刻、舞乐俑散乐童俑
山东沂水	墓葬	春秋	铃、钟、搏、钲
山东海阳	墓葬	春秋	铜钟
山东临沂	金雀山墓葬	汉	帛画上的歌舞游戏等
山东肥城	墓葬	汉	乐舞刻石
山东沂南县	石室墓	汉	盘鼓舞画像石
山东济宁	画像石墓	汉	乐舞
山东嘉祥	画像石墓	汉	乐舞
山东诸城	墓葬	汉	舞乐百戏
山东滕县	墓葬	汉	乐舞杂技百戏
浙江绍兴	墓葬	战国	铜人及鼓、铜乐人
浙江海宁长安镇	画像石墓	汉	乐舞百戏
浙江杭州	六和塔	宋	飞仙飞伎
江西鄱阳	墓葬	宋	戏剧俑
江西上饶	墓葬	宋	玉带牌饰舞人
江西丰城	遗址	元	影青雕塑戏台式瓷枕
江西南城县	朱祐棨墓	明	乐俑
福建建瓯	遗址	周	铜钟、甬钟、搏
湖北阳新	遗址	殷墟后期	铜钟
湖北崇阳	遗址	商晚西周早	铜鼓
湖北钟祥	遗址	西周	铜钟
湖北随县	墓葬	春秋	铜编钟
湖北江陵	楚墓	战国早中期	虎座鸟架鼓
湖北随县	曾侯乙墓	战国	编钟磬、鼓座等
湖北江陵	墓葬	战国	舞人动物纹锦纹样
湖北武汉	墓葬	唐	成组的陶乐俑
湖北武昌	何家垅墓葬	唐代中期	伎乐俑
湖南衡阳	遗址	西周	甬钟
湖南湘乡	墓葬	东周	铜乐器
湖南	墓葬	战国	铜钟、虎钮钟

湖南长沙	墓葬	战国	漆奁上的女子舞蹈图
湖南长沙	曹娥墓	西汉	陶磬、陶钟
湖南长沙	墓葬	西汉	彩画乐器
湖南长沙	马王堆 2、3 号墓	汉	乐舞俑
湖南湘西	窖藏	东汉	鐃于
湖南湘阴	墓葬	唐	击鼓俑、表演俑
广东肇庆	墓葬	战国	乐器钟等
广东	吴六奇墓	清初	乐俑
广西明江、左江两岸 宁明、龙津、崇左县	崖壁画	秦汉唐宋	铜鼓、舞形象
广西西林	墓葬	汉	铜鼓、钟、铃
广西贵县罗泊湾	墓葬	西汉	铜鼓、钟、竹笛、瑟木鼓
西藏	桑鸢寺主殿	八世纪以后	杂技壁画
西藏阿里地区	遗址	846 年以后	乐舞壁画
西藏拉萨	夏鲁寺	宋	舞伎(壁画)
四川涪陵	墓葬	战国	错金编钟 4 枚
四川成都百花潭	墓葬	战国	铜壶上的乐舞纹饰
四川涪陵	土坑墓	战国	鐃于、编钟、钲
四川宜宾	崖墓画像石棺	汉	杂技图
四川阿坝州	墓葬	汉	乐俑、抚琴俑、听琴俑
四川彭县	墓葬	东汉	盘鼓舞
四川合川	画像石墓	东汉	男女乐俑、浮雕吹箫俑
四川忠县	崖墓	蜀汉	舞俑、琴俑
四川彭山县	墓葬	后蜀	浮雕乐舞伎
四川夹江	千佛岩造像	唐	伎乐飞天、舞伎
四川仁寿县望峨台	摩崖造像	唐	乐舞(浮雕)
四川成都	王建墓	五代	乐舞伎
四川昭化县	墓葬	宋	狮子戏绣球(石刻)
四川铜梁县	石椁墓	明代	骑马吹笛、鸣锣俑
云南沧源	沧源崖画	战国—汉	舞蹈羽人

云南祥云	石椁墓	战国中—西汉早	编钟
云南江川李家山	墓葬	战国晚期—东汉早	铜鼓、葫芦笙等乐器
云南晋宁石寨山	墓葬	战国末—西汉中—东汉晚	铜乐器、铜鼓、铜编钟、铜舞俑、贮贝器上的舞俑
云南楚雄	墓葬	晋初	
云南晋宁	遗址	汉	铜鼓、编钟、铜铃
云南剑川	石窟	汉	铜鼓
云南丽江县	大宝积宫	唐	抱琴乐师
贵州黔西	墓葬	清	百工之神、乐舞
贵州松桃	遗址	汉	乐舞俑
		西汉中期以后	虎钮筭于

三、乐舞文物分期

时 代	地 点	遗迹类型	内 容
第一期			
新石器	青海大通县	遗址	舞蹈纹彩陶盆
商	河南安阳	遗址	乐器
	湖北阳新	遗址	铜钟
	北京平谷	墓葬	人面形饰 5 个
	湖北崇阳	遗址	铜鼓
商周	陕西“古矢国”	墓葬	石磬
西周	陕西扶风	墓葬	铜铃、钟
	陕西宝鸡茹家庄	墓葬	编钟
	湖北钟祥	遗址	铜钟
	湖南衡阳	遗址	甬钟
周	福建建瓯	遗址	铜钟、甬钟、鐃
春秋	河南浙川下寺	墓葬	甬钟、钟、石磬

	湖北随县	墓葬	铜编钟
	安徽宿县	遗址	铜乐器
	山东海阳	墓葬	铜钟
	山东沂水	墓葬	铃、钟、钲、搏
	湖南湘乡	墓葬	铜乐器
春秋战国	山西侯马	遗址	编钟
春秋末·战国	河南固始侯王堆	墓葬	编钟
春秋—汉初	甘肃嘉峪关黑山	岩画	操练图
战国	湖北江陵	墓葬	虎座鸟架鼓
	山西万荣	墓葬	乐器
	山西长治分水岭	墓葬	钟磬
	四川涪陵	墓葬	鐃于、编钟、钲
	四川涪陵	墓葬	错金编钟四枚
	广东肇庆	墓葬	乐器、铜钟
	湖南	墓葬	铜钟、虎钮钟
	湖北随县曾侯乙墓	墓葬	编钟、磬、十弦琴、竹笛、笙等
	河南洛阳	墓葬	玉佩环上的舞人装饰
	河南信阳长台关	墓葬	漆器上的歌舞乐形象
	浙江绍兴	墓葬	铜人及鼓,铜乐人
	湖南长沙	墓葬	漆器上的女子舞蹈图
	湖北江陵	墓葬	舞人动物纹锦纹样
	四川成都百花潭	墓葬	铜壶上的乐舞纹饰
战国中—西汉初	云南祥云	墓葬	编钟
战国—汉	宁夏固原	墓葬	铜铃、铃
	云南沧源	沧源崖画	舞蹈羽人
战国末—东汉初	云南江川李家山	墓葬	铜鼓、葫芦笙等乐器
战国末—晋初	云南晋宁石寨山	墓葬	铜乐器(鼓、编钟)铜舞俑,贮贝器上的舞俑装饰
战国秦唐西夏	内蒙古阴山、狼山	岩画	舞蹈图岩画
秦	陕西宝鸡	窖穴	秦公钟、秦公搏

秦汉唐宋 第二期	广西明江左江两岸	岩画	铜鼓、鼓舞形象
西汉	湖南长沙	曹娥墓	陶磬、陶钟
	安徽阜阳双古堆	墓葬	陶编钟编铎编磬
	江苏扬州	“妾莫书”木 椁墓	玉舞人
	江苏南京	崖洞墓	玉雕舞人
	甘肃武威	墓葬	漆画舞蹈图
	湖南长沙	墓葬	彩画乐器
	广西贵县罗泊湾	墓葬	铜鼓、钟、竹笛、瑟、木鼓
	贵州松桃	遗址	虎钮筭子
	云南晋宁	遗址	铜鼓
汉	四川阿坝州	墓葬	乐俑、抚琴俑、听琴俑
	贵州黔西	墓葬	乐舞俑
	云南楚雄	墓葬	铜鼓、编钟、铜铃
	四川宜宾	墓葬	杂技图
	河南登封	三阙	乐舞、马戏、幻术
	河南方城东关	墓葬	踏鞠、鼓舞
	山东临沂	墓葬	帛画上的游戏
	山东嘉祥	墓葬	乐舞(画像石)
	山东济宁	画像石室墓	乐舞
	山东沂南县	石室墓	盘鼓舞
	山东肥城	墓葬	乐舞(刻石)
	山东诸城	墓葬	乐舞百戏
	山东滕县	墓葬	乐舞杂技
	山东嘉祥	墓葬	羽人抚琴、踏鼓、舞人
	山东济南无影山	墓葬	乐舞杂技宴饮陶俑
	山东莒南	石阙	乐舞石刻
	山东安丘	墓葬	乐舞百戏画像石
	江苏扬州	墓葬	舞乐俑、说唱俑
	江苏徐州	墓葬	杂技乐舞画像石

	江苏邗江	胡场五号墓	舞俑
	浙江海宁长安镇	画像石墓	乐舞百戏
	湖南长沙马王堆 2、3号	墓葬	乐舞俑
	广西西林	墓葬	铜鼓、钟、铃
	河南荥阳	墓葬	彩绘门楼上舞蹈奏乐
	河南济源	泗涧沟三座 墓	舞乐杂技俑
	河南洛阳	墓葬	女乐俑、男舞、乐俑
	河南南阳	画像石墓	鼓乐百戏图
	河南唐河县	画像石墓	乐舞
	河南郑州	画像石墓	乐舞百戏
	河南南阳	画像石墓	乐舞百戏
	河南密县打虎亭	画像石墓、 壁画墓	乐舞百戏
	河北邯郸	墓葬	陶舞俑
	陕西咸阳	杨家湾汉墓	陶钟、舞乐俑、编钟、编磬
	陕西绥德	画像石墓	乐舞
	甘肃居延	遗址	竹笛
	甘肃武威磨咀子	墓葬	漆尊残存乐舞图案
	甘肃嘉峪关	画像石墓	乐舞
	内蒙古和林格尔	壁画墓	乐舞百戏
东汉	甘肃武威磨咀子	墓葬	木舞俑
	陕西米脂	墓葬	乐舞百戏
	陕西绥德	墓葬	舞女
	河南南阳	许阿瞿墓志	乐舞百戏
	河南洛阳	殉人墓葬	伎乐
	山东	孝堂山石祠 画像	车骑出行
	江苏连云港	孔望山摩崖 造像	胡人舞, 杂技乐舞

	江苏高淳县	画像砖墓	舞熊,羽人戏虎
	江苏彭城	相繆字墓	舞乐图
	湖南湘西	窖藏	镗于
	四川彭县	墓葬	盘鼓舞
	四川合川	画像石墓	男女乐俑,吹箫浮雕
东汉—元明	新疆天山以南克孜尔等	石窟、明屋、寺院	伎乐,乐器
三国	安徽亳县	墓葬	牙雕乐伎人物装饰
东吴晚期	江苏金坛	墓葬	魂瓶上的乐舞形象
蜀汉	四川忠县	崖墓葬	舞俑、琴俑
魏晋	甘肃嘉峪关	墓葬	奏乐(壁画)
高句丽	吉林集安	墓葬	乐舞图
	辽宁辑安通沟	墓葬	壁画伎乐、舞蹈、角觥、乐器
西晋	北京	墓葬	银铃
晋	甘肃酒泉、嘉峪关	墓葬	墓主燕居行乐图乐舞伎
第三期			
十六国—明	甘肃酒泉文殊山	石窟	伎乐飞天
清	甘肃酒泉马蹄寺	石窟	伎乐飞天
	甘肃玉门昌马诸	石窟	伎乐飞天
北魏	内蒙古呼和浩特	墓葬	乐俑
	山西沁县	遗址	杂技
	河北景县	高氏墓	击鼓俑
	山西大同云冈	石窟	飞天、伎乐、杂技、马戏故事
	山西大同石家寨	司马金龙墓	乐舞百戏
	甘肃庆阳沟寺	石窟	伎乐飞天
东魏	河北磁县	茹茹公主墓	乐伎、舞女、击鼓
北齐	山西太原	娄叡墓	骑马乐俑,长鸣吹奏乐图,军乐仪仗
	山东益都	墓葬	线刻像戏图

	河南安阳	范粹墓	黄釉乐舞扁壶
	河北黄骅县	常文贵墓	鼓乐俑
	河北磁县	尧峻墓	乐俑
北周	陕西兴平茂陵	佛座	乐舞伎,胡人舞
	宁夏固原	李贤夫妇墓	伎乐
北朝	河南邓县	墓葬	奏乐舞蹈彩色画像砖
	河南浚县	酸枣庙	造像碑,伎乐飞天
南齐	江苏丹阳	陵墓	羽人戏虎
南朝	江苏丹阳	砖刻壁画墓	骑马乐队
	江苏丹阳胡桥建山	墓葬	飞人、竹林七贤、骑马乐人
隋末—唐 第四期	江苏常州	墓葬	飞仙
隋	山东嘉祥	英山一号墓	出行图舞人
隋唐—明清	北京	万佛堂孔水洞	伎乐飞天,古塔上的伎乐神
初唐	新疆	张雄夫妇墓	傀儡戏俑
唐	云南剑川	石窟	抱琴乐师
	四川仁寿县望峨台	摩崖造像	乐舞(浮雕)
	四川夹江	千佛崖造像	伎乐飞天舞伎
	湖北武汉	墓葬	成组的陶乐俑
	湖南湘阴	墓葬	击鼓俑,表演俑
	江苏扬州	墓葬	彩绘乐舞俑
	山东济南神通寺	神通寺古塔基	伎乐人物
	河南安阳	修定寺唐塔	舞蹈胡人
	山西平顺县	海会院明惠大师塔	一舞伎、二乐伎
	山西太原	墓葬	舞俑
	陕西	郑仁泰墓	乐舞俑
	陕西西安	大雁塔	天人乐舞

	陕西乾县	墓葬	乐俑
	陕西三原县	李寿墓	壁画、石刻伎乐舞
	陕西西安	墓葬	乐舞俑、乐舞壁画、舞马纹银壶等
	陕西乾县乾陵	章怀太子墓	乐舞俑、壁画伎人
	陕西乾县乾陵	懿德太子墓	乐俑
	陕西西安何家村	窖藏	舞伎八棱金杯
	陕西西安	遗址佛座	乐舞石座、白石观音伎乐座
八世纪以前	陕西西安	遗址座佛	礼佛奏乐图石刻佛座
唐	新疆天山以北	岩画	舞蹈图像
	甘肃灵台	砖砌窖室舍利石棺	乐伎
	上海	遗址	铜镜纹饰仙人弹琴
	新疆吐鲁番	柏孜克里克石窟	伎乐
唐五代—明清	山西汾阳田村	圣母庙	宫乐图
	山西平顺	大云院	舞乐
五代	江苏邗江	墓葬	乐器四弦琵琶、小琵琶实物
	四川成都	王建墓	乐舞伎
后蜀	四川彭山县	墓葬	浮雕舞乐伎
第五期			
宋	四川昭化县	墓葬	狮子戏绣球
	西藏拉萨	夏鲁寺壁画	舞伎
846年以后	西藏阿里地区	遗址	乐舞壁画
八世纪以后	西藏	桑鸢寺主殿	杂技壁画
宋	浙江杭州	六和塔	飞仙、飞伎
	江西鄱阳	墓葬	戏剧俑
	江西上饶	墓葬	玉带牌,乐人
	河南温县	墓葬	杂剧雕砖

宋元	山西中南部	舞台	舞台
846年以后	山西洪洞	广胜寺水神庙	大行散乐忠都秀在此作 场壁画
辽	河北丰润车轴山	石塔	乐舞
	吉林哲里木盟库伦旗	墓葬1号	出行图中之鼓乐
西夏	辽宁昭乌达地区	墓葬	奏乐图,出行奏乐队
金	宁夏	墓葬	铜铃
	山东	虞寅墓	伎乐图
	河北焦作	墓葬	散乐、舞乐俑、散乐童俑
	山西襄汾	墓葬	画像砖乐伎、舞伎
金元	山西繁峙县灵岩	岩上寺	婴戏图、倦睡宫女图中乐 器
金	山西新绛	墓葬	杂剧图、伎乐图
	山西稷山	墓葬	杂剧演出图、杂剧伴奏乐 队
	山西侯马	董氏兄弟墓	戏台、五演员表演
元	黑龙江绥滨	墓葬	玉飞天
	江西丰城	遗址	影青雕塑戏台式瓷枕
	山西芮县	永乐宫	童子舞蹈彩画
	内蒙古昭盟赤峰	壁画墓	出猎归来图中的乐队
第六期			
明	四川铜梁县	墓葬	骑马吹笛、鸣锣俑
	江西南城县	朱祐棨墓	乐俑
	山东邹县	朱檀墓	乐俑
	山西右玉县	宝灵寺水陆 画	艺术众、散乐伶官
明清	安徽徽州	民居祠庙	舞龙灯砖雕
清	广东	吴六奇墓	乐俑
	天津	杨柳青年画	“马上缘”“龙舟盛会图”
	北京小西天	墓葬	青玉古琴

山东鄆城	收集	戏剧砖雕
云南丽江县	大宝积宫	百工之神、乐舞

四、舞阳贾湖骨笛和龟铃

河南省文物考古工作者,在黄河中游与淮河之间的舞阳贾湖新石器遗址发掘出距今 8000 年前的骨笛 16 支。骨笛为用猛禽的肢骨截去两端关节,经磨制钻孔制成。骨笛形制较为规整,两端开口,有 7 个按孔,经试奏为竖吹骨笛,为后来的竖笛、洞箫之类乐器的祖型。一些学者认为,此笛音阶结构当是以 C 为宫,带有变徵、变宫,为传统的六声古音阶,可见当时我国音乐所达到的水平,同时可以推知贾湖人的舞蹈水平。原始人乐舞不分,骨笛不会只作单独演奏,而是人们合着节奏起舞,因和骨笛同时出土的还有龟铃,从龟甲边缘穿孔,里面装有石子的龟甲壳,摇动起来可以发声,称龟铃石子。经常八枚龟甲一块出土,而且有一枚甲背顶部有一小圆孔,可以系绳悬挂,很有可能为悬挂于腰间的舞蹈道具,如后世的腰铃,因此可以说骨笛和龟铃同在一处,是为我国最早的乐器和舞具。

五、河姆渡冠状巫舞玉饰

在中国民族舞蹈发展史中,良渚文化(约前 3300—前 2250 年)时期占有很重要的地位。位于长江下游东南沿海浙江余姚河姆渡出土了大量文物,江苏吴县江陵山良渚文化墓葬在大量的玉璧、玉琮中有一枚透雕冠状玉饰,下有五孔为连缀之用。透雕纹饰中央为兽面纹,两侧为对称的两男性舞人,头戴冠,甩袖起舞,颇有巫舞之风。玉琮玉璧是祭天地的礼器,可知吴地原始人祭祀天地必有巫舞。中央的兽面纹,应是图腾崇拜的遗风,并含有辟邪驱凶之意。江苏连云港锦

屏山将军崖的岩画,也有不少兽面纹,还发现东夷族的社祀遗址。似可推定冠状巫舞玉饰为东夷先民祭祀时用的玉璧。

六、舞蹈纹彩陶盆

青海大通上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆,为新石器时代马家窑文化的珍宝,据测定它已有五千年至五千八百年的历史。相当于传说中的炎帝和黄帝的时代。彩陶盆内壁上层,有四道平行带纹,以上绘有三组手拉手舞人,五人为一组,共十五人的群舞。辫发,一式垂于头部左侧,尾饰模拟动物的尾巴,一式甩向右侧,面向一致,动作步伐整齐划一,向左顺时针旋转而舞,动作和谐。他们在环境清幽的柳树下,溪水边,草木茂盛,流水潺潺,连臂踏歌,婆娑起舞。每组舞人两边有五或七八条内弧线纹相隔,中间有一条斜行的柳叶形宽带纹,唇彩三组,以钩叶圆点纹为中心,证明当时人在从事狩猎(尾饰可证明)的同时已从事农业生产劳动。舞蹈纹彩陶盆的历史价值,在于生动地反映了五千年前先民的舞蹈,同时它还是狩猎舞蹈和农耕舞蹈交替时期的典型舞蹈文物。舞蹈者的族属,学者认为属古羌先民。

七、三星堆铜面具

商代已流行头假面的舞蹈,甲骨文中颠字作一人头戴假面额头尖耸,下边垂缀耳坠装饰品,假面中央偏上有两个方形孔,供窥视之用。据方起东《甲骨文中的商代舞蹈》认为这就是颠字。当时不但中原祭祀已有颠头、假面舞蹈,在边远的巴蜀地区,今四川广汉市,发现了商代晚期的祭祀坑,出土的有大型青铜人面像和小型铜面具,同时出土青铜人立像、大型青铜人面像,高六十厘米,宽一百三十四厘米,

它的造型为人面、兽耳、蛙口、两眼球突出长达十六点五厘米，造型之奇特怪异，确属罕见。这个大型铜面具决不是人可以戴到头上的，这是谁的面像，其用途又是什么，至今还无定论。在古代传说中长着这样凸出的眼睛的人物，是蜀王蚕丛。据晋人常璩《华阳国志·蜀志》记载：“有蜀侯蚕丛，其目纵，始称王”纵目即长目，它的形态正如出土的青铜面具，可见这个青铜面具很可能就是蜀王蚕丛的形象，从面具额头的大孔来看，是祭祀时悬挂起来的，是蜀人观念中先王的形象，他不同于凡人，有一双特长的眼睛表现他的智慧和洞察力。此面具曾进京在紫禁城文华殿中国文物精华展中展出，引起极大轰动。

八、少数民族乐器和舞蹈

（一）云南开化铜鼓主景图

这是一具极有价值的铜鼓，它描绘了汉代云南人的乐舞场面。舞者分两组，每组八人共十六人，每组以方形箭靶为中心，靶上画有圆圈十余个，舞者八人均一手执弓前举，一手甩向后方，头顶插三根雉尾，脑后有鸟翼形饰物，上身赤裸，下着幅裙，裙前短后长，裸腿跳脚而舞。另一组不同之处为持弓舞者七人，另一人双手捧匏笙吹奏，吹笙人头插三支令箭式饰物。全体舞者均按逆时针方向行进，队形整齐，场面严肃，似为一种仪式，或和祭祀有关。在舞队后面有平台，放二铜鼓、二人持棒击鼓，接着为一座“干栏”房屋，房内二人相对而坐，顶上伏一大鸟。铜鼓外沿为十七只鹭鸶，全部纹样反映了滇人的渔猎生活。

（二）晋宁石寨山铜鼓

有二十三人舞蹈，舞人头上插长羽持盾向前，亦为逆时针方向行进。铜鼓腰部亦有花纹，一舞人持盾，盾面与身齐，另一手持刀，头上插高高的长羽。正如《白虎通·礼乐篇》所说：“西南夷之乐持羽舞”。

此铜鼓纹饰和云南开化铜鼓相似。

(三) 南越王墓玉雕双舞人

岭南广州象岗是西汉初年南越王赵佗建立封建王国的都城(前204—前111年),那里出土的玉雕双舞人,与中原的舞姿、服饰都有很大的差异。舞伎头侧梳螺髻,长裙,长袖中间窄而袖口肥大,为喇叭袖。一舞伎为跪式,一舞伎为立式,造型奇特。

九、高句丽墓壁画中的乐舞

高句丽又称高丽,是善歌舞的古代民族,他们居住在鸭绿江沿岸,为今朝鲜族。《三国志·魏书·东夷传》:“高句丽……其民喜歌舞,国中邑落暮夜男女群聚,相就歌戏。”保存于吉林集安县高句丽古墓中的乐舞壁画,生动地展现了四世纪到六世纪两百年间高句丽乐舞的风采(方起东:《集安高句丽墓壁画中的舞乐》《文物》1980年7期)。

集安县通沟四世纪高句丽墓的乐舞壁画,画的是室外空场上群舞的场面:一骑马贵族面前四男二女展袖起舞,左边舞者三男二女五人排成一行,另一男子稍稍拉开距离,朝五人舞队相向而舞,但动作不同于舞队,而是两手向后平伸,甩平双臂,而使长袖有力下垂。左边男舞者均着长袖花衣,肥大花裤,为首的为领舞者,头戴束发小冠名“折风”插鸟羽,即李白高句丽诗:“金花折风帽”。二女舞者着镶边合衽带襖缘的长裙。正如《隋书·东夷传》所载:“高句丽……人皆皮冠,使人加插鸟羽。服大袖衫,大口裤素皮带,黄革屨。妇人裙襦加襖(衣缘也)”舞者均向前趋右脚,左臂向左伸展长袖起舞。另有一排七名男女歌手在伴唱。

麻线沟一号墓为五世纪中叶墓,墓室南壁有“男子双人舞图”,二人均戴帻冠,着合衽长袖短衣,右舞者着桔红黑点花灯笼裤,左着

绿灯笼裤。两人动作并不一致，右舞者平行手，身向右倾，似转身后的暂停，出左胯；而左舞者躬身前倾，伸臂向前，颇似魏晋时期的“以舞相属”。

集安长川一号墓乐舞，该墓相当于五世纪末叶，前室北壁中部为“独舞图”，独舞者为男子，一女子弹伽琴伴奏。独舞者着长袖花衣，大口裤。左臂曲肘收在胸前，搅动时的长袖就在胸前飘拂。右臂向右侧平伸，长袖下垂。“独舞图”上部又有“三人乐舞图”，中间一女舞者，双手拱于胸前，捧花茎两枝，茎端各有一朵红莲花，左右曲伸于双肩之上，造型独特。舞者眉心点红，可能为当时时世妆。女舞者右侧立一男舞者，左手举花蕾，臂贴身，长袖随之下垂。女舞者身后立一抱琴女子，此乐舞壁画从内容到舞姿都较通沟乐舞有了新的发展。

佛教在公元四世纪已从内地传到高句丽，因之高句丽长川一号墓室藻井上也出现了许多飘带萦绕的“飞天”和“伎乐天”。

高句丽壁画墓所保存的乐舞形象，展现了古代高句丽民间舞蹈的绚丽多彩，和它所达到的相当高的水平。

十、丝绸之路乐舞文物石窟舞蹈艺术

就舞蹈艺术而论，佛教与舞蹈有着多方面的因缘，沿着陆路丝绸之路，印度阿旃陀（公元前一世纪——公元一世纪）伊朗他库伊布斯坦（四世纪——七世纪），阿富汗巴米羊石窟，直到我国境内新疆拜城克孜尔千佛洞，库车库木吐拉，斯木塞木·克孜尔尕哈以及吐鲁番附近的柏孜克里克·吉木萨尔；甘肃敦煌莫高窟、安西榆林窟、庆阳北石窟寺、永靖炳灵寺、文殊山、天水麦积山石窟；宁夏固原须弥山、山西大同云岗、河南洛阳龙门、巩县、四川大足石窟以及海上丝绸之路泉州开元寺、云南剑川石窟等，都有许多丰富的石窟艺术。石窟艺术包括壁画、雕塑、音乐和舞蹈。众多石窟中的乐舞珍品像颗颗明珠联

缀而成的珠串,闪烁着璀璨的光辉,称之为世界罕见的舞蹈文物博物馆绝非过誉,它传播着舞蹈文化,使人赏心悦目,浮想联翩,同时也传播着友谊,成为沟通中西心灵的纽带。

我国的石窟乐舞艺术,涉及几个学术问题。

(一) 吸收与变容

凿石为窟,我国古代已有,但石窟寺的出现,却是在佛教传入之后。闻名遐迩的印度阿旃陀石窟始建于公元前一、二世纪,其后陆续修建,共 29 窟。手持花环的“犍他婆”和龕楣上双双把臂而舞的菩萨,他们沿丝路东行,不远万里来到了“管弦伎乐特善诸国”的古龟兹——屈支国。在拜城克孜尔石窟 69 窟后窟券顶和 175 窟佛龕上方的“飞天”,为今人留下了美妙的身影。中国的“飞天”,是印度“犍他婆”与中国的“羽人”结合的产物,是外来文化与中国文化结合的升华。我们为这一美妙的舞蹈形象的出现而欢欣,也为中华民族的博大胸襟而赞叹。丝绸之路的石窟乐舞艺术说明通过文化和友谊之路,辨认出外来乐舞东传的踪迹,同时可以看到一个民族如果不是固步自封,夜郎自大,而是胸怀宽广,勇于吸收外来文化,并结合自己的实际,不断注入新的血液,必然会有辉煌的成就。我国汉唐乐舞成为古代舞史鼎盛时期的经验和石窟早期的乐舞艺术都有力的证明了这一点。克孜尔 38 窟的乐舞洞和 101 窟的乐舞菩萨,不论从脸型、动作都已龟兹化,虽为丰乳细腰却比印度的原型瘦削,突出了翘脚弹指蹙眉动目的龟兹特色,而库车库木吐拉和敦煌莫高窟的飞天和乐舞菩萨却更加中原化、生活化。克孜尔的裸体舞显示人体美,而敦煌却仅见于北周一个窟中。一方面受儒家封建思想的影响,一方面则是欣赏习惯的不同,此后即销声匿迹。而四川大足石窟《大方便佛报恩经变》不仅外观有了变化,而且从思想内容上注入了儒家的孝道。石窟乐舞反映历史上乐舞交流总是有这样的规律:西域化—中原化—世俗化,在自西而东的大潮中又有自东而西的回潮。宗教的传播甚至战争、民族

迁徙融合、外交使节、僧侣和商贾的往来,都会使一个地区一个民族,在其固有的乐舞基础上,不能不随外来文化的冲击,经过硬搬、移植和筛选、吸收融化,最终变容成为新型的乐舞,而且为其他国家和民族吸收。中华民族由此奠定了它吸收异域文化和传播东方文明精华的博大载体(刘峻骧:《中华舞蹈在东方人体文化中的地位》)。佛教从海上丝绸之路于公元六世纪中叶传入日本,随着佛教的传播,佛教艺术也随之而入,奈良时代(六世纪)建筑的法隆寺一切仿照唐宫殿式样。寺内金堂壁画散花飞天与敦煌唐代 57 窟飞天似出自一个粉本,该寺珍宝馆陈列的编号为 58 的铜灌顶铜幡,所刻飞天与安西榆林 25 窟手持凤首箜篌的飞天,飘带萦绕毫无二致,成为中日乐舞交流史的佳话。

(二) 佛教舞蹈来自现实生活

佛教在印度创立后,世界各地佛的形象总是带上所在地区的特点,舞蹈形象同样如此。最初“飞天”的形象在阿旃陀石窟里纯为印度人的原型,而克孜尔的飞天成为丰唇高鼻趺脚弹指的龟兹人形象,而到了敦煌,则逐渐中原化。天宫伎乐,经变菩萨,供养伎乐无不如此。十六国,北魏的洞窟乐舞虽留有西域影响,但雄浑粗犷的鲜卑游牧民族的特色却成为这一时期乐舞的主体。北周 297 窟的树下伎乐移颈叉手的突厥舞,曾是该地的流行舞;南朝褒衣博带、潇洒飘逸的颊须、三块瓦的童子头饰也传出了边陲倾慕中原文化的信徒。大唐雍容华贵的“飞天”酷似周昉簪花美人图,飞天翱翔太空,得力于中原画工的匠心独运,鱼尾式的短带为彩虹般的长绸所代替,“吴带当风”,凝结着中华民族的审美理想,说明石窟乐舞内容虽属佛教,它却来自现实生活。

(三) 古龟兹克孜尔千佛洞

从新疆乌鲁木齐西行,沿着渭干河东溯三十里,就到达古龟兹国的首府库车。渭干河两岸,一般认为是古“丝绸之路”,所以拜城的克

孜尔千佛洞和库车的库木吐拉千佛洞,以及在两个千佛洞之间的一些石窟、塔寺,就是古代“丝绸之路”上一组完整的古龟兹国佛教艺术的遗址。

克孜尔千佛洞大约建于东汉,比敦煌莫高窟建窟时间要早。关于窟的开凿没有碑文之类的记载,有的只是民间传说:一对青年男女相爱,而女方严厉的父亲不肯答应这门亲事,一定要男青年开山建窟才能成婚。男青年进山后,女青年时常思念他,以致泪流成泉,成为现在克孜尔千佛洞后山一带涌出的泉水。宋《高僧传》也记载,唐代丘慈(即龟兹)国莲花寺“山下有伽蓝,其水滴溜成音可爱,彼人每岁采掇其声以为曲调。”据说,以这个泉水的声音采制的乐曲名《耶婆色鸡》,唐玄宗时传到了长安。克孜尔千佛洞大约从公元三世纪中叶开始兴建,到公元九世纪止,经历约七百年。这期间正是佛教在龟兹地区盛行的时期。在这段时间里,先后共建窟数百,现已编号的有二百三十六个,其中六十个是僧房(支提窟),一百七十二个是有佛教壁画的窟。由于反动统治的腐朽和帝国主义分子的掠夺,窟中大部分塑像已荡然无存,仅留下个别塑像的残躯,壁画也多已残破不全,仅有七十五个窟形比较完整,壁画也还完好,但大部分没有题记,只在一些窟中存有龟兹文和汉文的题记。这样,就给洞窟的分期造成困难,目前每个洞窟的确切年代,尚无定论。

现存的克孜尔千佛洞的壁画,丰富多采,独具风格,总面积约一万平方米。壁画的布置和设计不同于其他石窟寺。窟门里面拱型窟顶上,大多用菱形斜格的图案,格与格相联,里面画有佛经本生故事,还有山川、树木、鸟兽等。这种菱形格,是古龟兹人的发明创造。左右两壁大半都划分为四格、六格或八格,画着本生故事。上沿或周围画有“天宫伎乐”或“伎乐图”。下部有的画供养人,大都是古龟兹的打扮,包括国王、贵族和他们的家属等,有的断发、披甲、佩剑,脚穿长靴,有的手持莲花等。这些对研究古龟兹人的生活、服饰和活动等,是

极为宝贵的资料。前殿有佛龕，佛龕外画有“供养菩萨”和“飞天”（这里“飞天”比较笨重）。后殿主要画有佛涅槃和弟子举哀或分舍利图，也有画一对“飞天”的。

壁画的内容除上述佛经故事外，也有反映当时社会生活和劳动生活的。最引人注目的是，“丝绸之路”上的商旅负贩图。如 8 窟洞顶左方，画着佛为商人引路，佛的双手变成火焰。17 窟画有两个穿长靴、短袍的波斯商人，牵着骆驼，前面有佛为他们引路。在 175 窟，画有两个手举“坎土曼”（锄头）挖地的劳动场景，形象逼真。在 185 窟，画有一人赶牛犁地的耕作图，和表现狩猎生活的射熊图。

克孜尔千佛洞的乐舞壁画，也是很吸引人的，它是佛教艺术和古龟兹乐舞的宝库，是我国古代少数民族劳动和智慧的结晶。当人们爬上悬崖，双手紧抠岩石，横步一点点移动双脚，迈进 101 窟这座宝库时，出现在眼前的是东壁上的那个仪态万千的舞蹈菩萨，她可以和敦煌 220 窟的舞蹈菩萨媲美。

克孜尔的乐舞壁画，虽和中原以及敦煌的乐舞壁画有某些内在联系，但风格迥然不同，显然受到印度石窟的影响，具有民族的和地方的特色，自成体系。如壁画中富有人体美的裸体舞，就是中原和敦煌壁画中不多见的。敦煌壁画中像经变画，半裸体的舞伎不少，如 8 窟、175 窟等，但全身裸露的仅北周 428 窟的飞天，线条也很简单。在克孜尔千佛洞的壁画中的裸体舞却很多，有些并非表现什么故事，而是画家们的神来之笔，足见这种画能为当时人所接受。“自然中任何东西都比不上人体更有性格，人体，由于它的力，或者由于它的美，可以唤起种种不同的意象。有时像一朵花，体态的婀娜好像花茎，乳房和面容的微笑，发丝的辉煌，宛如花萼的吐放……”（见《罗丹艺术论》）。在克孜尔的洞窟里，人们能体会到罗丹这位艺术大师见解的正确性。在 175 窟后窟东壁，有一男子立像，全裸，肌肉匀称适度而有力。175 窟西壁，一女舞蹈菩萨，全裸，丰乳细腰，左手在上，右手在

下,曲左腿,颈部饰以璎珞,姿态优雅,表情温婉闲静。在163、167、183、184、186、193、224等窟,都有裸体舞壁画(据说有一幅表现佛传故事的《王观裸女图》被帝国主义分子盗走)。这些裸体舞姿的出现,有些人认为是犍陀罗文化的影响,但毫无疑问,它同样注入了古龟兹人的理想和审美观,它的造型是健美的、圣洁的。上面提到的101窟东壁上画的那个舞蹈菩萨,上半身裸露,丰乳细腰,面形丰满圆润,嘴小而唇厚,戴珠宝冠,臂钏,手镯,身披璎珞绸带,上身向左“冲身”,左手向上翻腕,右手三指微翘,舞带当风,洒脱自如。38窟乐舞洞东西两壁对称,各画有二人为一组的七组乐舞菩萨,是我国最早的“天宫伎乐”。76窟有“弹指舞”,77窟的乐舞图也比较典型,歌舞伎人上下两排,每排四人,有的奏乐,有的舞蹈。在236个洞窟中,有三十多个洞窟画有乐舞形象,充分显示了古龟兹人在发展我国乐舞艺术方面取得的成就和贡献。

(四) 敦煌壁画中的乐舞

坐落在甘肃敦煌鸣沙山下,闻名遐迩的敦煌莫高窟,有492个洞窟,始建于前秦建元二年(366年),历北魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元、清几个朝代,约一千多年。大多数洞窟都有舞蹈,因之被誉为我国古代音乐舞蹈艺术博物馆。这里荟萃的不同时代,不同风格,琳琅满目的乐舞,堪称是一部丰富多采的音乐舞蹈史诗。

敦煌壁画中的舞蹈可归纳为四类:

1. 表现人间社会生活、风俗习尚的乐舞场面和舞蹈形象

敦煌壁画虽为佛教艺术,但有不少直接反映了世俗社会生活和乐舞的场面,这通常称之为“世俗画”。“世俗画”在二十二个洞窟中有三十三幅,在整个壁画中所占比例极少,却有着极大的研究价值。像晚唐156窟《张议潮统军收复河西图》和张议潮的妻子出行的《宋国夫人出行图》以及其后的五代100窟《曹议金统军图》和曹议金的妻子出行的《回鹘公主出行图》、《张议潮统军收复河西图》,场面之宏

伟、气度之恢宏无与伦比。最前面的为骑兵仪仗队,接着为一队舞乐,八人分两组,四人一排举袖起舞,很像藏族所跳“弦子舞”。《宋国夫人出行图》以百戏顶竿开始,接着是四汉装女子着花衣,两两相对,翩翩起舞。

还有一部分反映民间宴饮生活的舞蹈,往往在陈设简单的小酒店,数人奏乐,一人起舞,大多为《维摩诘变》,表现维摩诘到民间说法,虽为佛教故事,却可窥见民间习俗,如唐 360 窟东壁南壁画及宋 61 窟东壁北侧壁画。

此外《嫁娶图》中的乐舞场面,充满着浓郁的生活气息,盛唐 445 窟《弥勒变》中新妇盛装亭亭玉立,新郎正在跪拜(唐代习俗,武则天称帝,女尊男卑,故男拜女不拜)中一舞伎戴冠着袍“束装似男儿”,侧身背向观众,左手举袖,头部微微左倾,一足正欲踏地欲踏未踏。榆林 38 窟《婚娶图》一男子着汉装,曲左腿、身子前倾,拂衣起舞。这些画的原意为:“弥勒之世,女子五百岁乃出嫁”,但所表现出来的情景却正是唐、五代日常宴饮、婚嫁时舞蹈形象和生活写照。

2. 天宫仙界的舞蹈形象

(1) “天宫伎乐”

“天宫伎乐”出现于北凉、北魏时期,多画在洞窟的上部,绕窟一周。一宫阁一伎乐,前面有栏杆。天宫的菩萨们上身裸露,有的奏乐,如吹号角、执串铃,击长鼓(中原、西域乐器近三四十种),有的起舞,腰肢的扭动和手腕的翻转,手指的屈伸,无不运用自如,舞姿和手势变化多端,健康优美。早期的手势颇受印度、西域的影响,并具有北方民族舞蹈的特点,以北魏、西魏 288、435、248、249、251 等窟为典型的代表。

(2) “力士”,多绘于洞窟下部一圈,以北魏、西魏、北周为代表。“力士”或称“药叉”、“金刚力士”、“地神”。敦煌壁画的“力士”,上身裸,下着短裤,身披飘带,手持乐器,有的空手而舞,舞姿粗犷中又富

妩媚,有些是杂技动作如“倒立”等。比较奇特的有北魏 249 窟戴兽面而舞和北魏 251 窟一身二首“力士”,这是两汉以来西域杂技、幻术东来的余影。

(3) “飞天”、“伎乐天”

“飞天”我国古已有之,称“羽人”或“飞仙”,是神仙思想的产物。随佛教传入的“飞天”和“乾他婆”即“香音神”,执乐器的则称“紧那罗”,汉译“伎乐天”或“音乐天”。他们是佛经所说西方极乐世界专门散播香气,能奏乐,善飞舞的神仙,敦煌飞天可说是中印文化结合的产物。北周以后,绕窟一周的天宫伎乐为“飞天”所代替,自北魏以至隋、唐、宋、元,仅莫高窟即有四千五百多身。她们飘然转旋,千姿百态,舞姿和服饰无不具有各自的时代特色。北魏 249、251、263、428 窟“飞天”线条虽稍嫌硬直,却颇有古朴清秀的神韵。唐代 57、320、榆林 25 窟雍容华贵,丰润雄健,而西夏 97 窟和元代的榆林 10 窟则粗犷淳厚,强劲有力,是游牧民族的本色。敦煌飞天与印度飞天的相异之处在于它们飘带缠绕,极富飞动之美。或张臂跳跃,或蜷缩曲身,或俯冲而下,或浮游上仰,莫不轻盈飘逸,遒劲洒脱。北周 428 窟顶后部平棋出现裸体飞天四身,是“西来”的裸体形象。因与中华审美习俗不合,却似昙花一现,北周以后即无裸体飞天的踪影。

“伎乐天”手持各种乐器如琵琶、箜篌、横笛、笙簧、腰鼓、方响、凤首琴、凤首箜篌、胡琴等,中西荟萃,种类繁多,尤以元榆林 10 窟的伎乐天,形象清晰,美丽端庄,弓弦乐器胡琴,第一次出现于榆林窟,说明佛国天宫出现的乐器,都有其现实生活的依据。无人演奏的“乐器自鸣”图,早在西晋即见诸记载,西晋竺法护译《普曜经》载:“箜篌琴瑟、笙笛箫笛,不鼓自鸣,演悲和音。”此类壁画构思之奇巧,想象之丰富,不能不令人惊叹。

(五) “供养伎乐”

佛教以乐舞娱佛,礼佛,因之称“供养伎乐”。姚秦鸠摩罗什译

“《妙法莲华经》方便品第二”，“若使人作乐，击鼓吹角贝，箫、笛、琴、箜篌、琵琶、铙、铜钹，如是众妙音，尽持以供养”。

北凉 272 窟龕外南北两侧的供养菩萨，分行排列（横排五人四行），坐相各异，手势多样，有合十、有翻掌，有两臂一低一昂，纵横开合，腰肢灵活多呈 S 形，菩萨上身裸露，下着裙裤，花冠巍峨，花蔓抖擞，天竺舞风较浓。

北周时期敦煌比较安定，统治者推行“结婚于北狄”、“通好于西域”的政策。北周武帝娶了突厥女子阿史那氏为后，阿史那氏带来了乐舞艺术团，丝绸之路出现“胡商贩客填委于旗亭”的繁荣盛况，北周 217 窟的“供养伎乐”就是在这种背景下出现的。树下五人组成的乐舞场面，三男子各持箜篌、琵琶、竽为二舞伎伴奏，舞伎着突厥装（圆领窄袖筒裙），左舞者双臂高举过头、双手五指交叉，右舞者屈左腿，双手交叉并作移项动作。这幅表现河西走廊突厥人的舞蹈在敦煌壁画中极为少见，也极为珍贵。西夏供养伎乐以榆林东千佛洞二窟造型最为奇特，双手双腿勾连，双手托供品。

中、晚唐至宋的“壹（音昆）门伎乐”和“童子伎乐”，也属“供养伎乐”。晚唐敦煌石窟坛沿上，或沿窟一周下部，画出或浮塑出“壹门”，于其上绘伎乐，以 196 窟壹门伎乐最有代表性。“童子伎乐”如中唐 369 窟、晚唐 361 窟、宋 400 窟活泼可爱的童子，有的身披飘带，空手而舞，有的手执乐器，边弹边舞，极富生活气息。

（六）“经变画”中的乐舞

用绘画雕刻表现佛经故事的场面称“变相”或“变”（“变”即连环画之意），经变即佛经图像。自隋唐以至宋、西夏、元，莫高窟和榆林窟保存着大量的“经变画”（约计 140 多铺）其中有大量礼佛、娱佛的场面，这些场面必然有绚丽多彩的舞蹈。在“西方净土变”、“东方药师变”、“弥勒变”、“牢度叉斗圣变”、“天请问变”、“金刚经变”、“法华经变”、“金光明经变”、“涅槃变”中等都有乐舞场面，特别是唐代，由于

“净土宗”风行,所以唐代“西方净土变”最多,乐舞在“经变画”中占着突出的位置,这和唐代舞蹈艺术的高度发展有极大的关系。唐代实行对外开放政策,丝路畅通,外国移民上万人前来定居,敦煌画工云集,八方乐舞尽收眼底,“经变画”正是画工捕捉的形象的再现,如将经变画中的乐舞比作唐代宫廷舞(九、十部伎、健舞、软舞)是不无道理的。初唐 220 窟的“东方药师变”的乐舞,久为舞蹈界所向往和迷恋,该窟有“贞观十六年”(642 年)的纪年题记,场面雄伟,气派恢宏,宝台莲池,正中矗立灯柱一座,两侧各有一座灯柱,二十六人的乐队在两侧伴奏,四个女舞伎横列一排,二人为一组,左面一组二舞者在小圆毯子(舞筵)上相对而舞,上身着锦半臂,下身着长裤,外罩薄纱裙,头戴宝石冠,戴手镯,肩披飘带,左手在上,右手背在身后,重心在右脚跟,屈右腿,似在做提腿向上的动作,刚劲矫健,颇有公孙大娘舞剑器的英姿。并列的另一组两舞伎,相对在小圆毯子上起舞,上身赤裸,只佩璎珞、臂钏和手镯、头戴宝石冠,长发发散披肩,下身穿宽大长裙,双臂挽着飘带作大幅度的平面旋转,与前一组的动作,韵律迥然不同。脍炙人口曾被《丝路花雨》舞剧吸收为基本舞姿的,中唐 112 窟南壁“观无量寿经变”反弹琵琶独舞,舞者身背琵琶、右手伸向背后反弹,左手持琵琶,吸右腿,以左腿为重心,身向右侧斜前倾,正欲起步向前,静中有动。粗略统计,敦煌经变画中反弹琵琶舞姿约十多幅。

敦煌舞蹈虽为娱佛、赞佛,但有着高超的技巧和完美的艺术形象,有着深厚的生活基础和艺术积累,它是舞蹈发展历程和丝绸之路中西舞蹈交流成就的标志。

(七) 炳灵寺石窟

炳灵寺石窟位于甘肃省永靖县西南 35 公里处,十六国时代,西北地区和黄河流域的甘肃、宁夏等地为氐、羌、鲜卑等几个民族的战场,和互相融合的地方。公元 385—431 年,鲜卑乞伏氏曾联合汉族统治阶层,建立了西秦,将近半个世纪。西秦国都枹罕在今甘肃临夏,当

东汉末年佛教传入,十六国在各地大建佛教伽蓝,于是在积石山一带建立了炳灵寺石窟,在该寺 169 窟有西秦建弘元年(420 年)墨书题记,下面还画有供养人,上面则画有“飞天”。现在国内石窟寺中保留的纪年题记,最早的要属炳灵寺。特别是 169 窟飞天形象古朴生动,佛左为双飞天上身全裸,下着裙,赤足,色彩基调为绿色,手托果盘,佛右单飞天手持花带,头饰则为高髻,头顶束带,与敦煌十六国时飞天形象稍异。佛背光伎乐天,则为弹琵琶、吹排箫、击腰鼓、擘箜篌。下有盛装女供养人,云鬓高髻,宽衣长裙,帔巾飘带,可窥见妇女爱好东晋中原的时装,起而仿效。

炳灵寺尚有北魏、西魏、北周、隋唐的壁画和石雕、泥塑。唐代 30、38、61、62 石雕菩萨,手持莲蕊、净瓶,神态端庄、安详,极富魅力。元、明两代藏密壁画,在难于攀登的洞窟高处,如 3 窟南壁有元、明两代的八臂观音。

(八) 麦积山石窟

麦积山石窟,在甘肃省天水东南九十华里处。东晋时,北魏拓跋鲜卑统治着天水一带。北魏崇信佛教,不但在甘肃省永靖县炳灵寺石窟留下了不少北魏的洞窟(该寺建于西秦,约在公元 385 年至北魏 534 年间),而且在水东南修建了麦积山石窟。这个石窟从四世纪开始营造,历经西魏、北周、隋、唐、五代、宋、明、清,共有 190 多个洞窟,大小佛像近千个,塑造精美,独具特色。东部造像,最壮丽的是上七佛阁,内有七龕,佛像端庄凝重。七佛阁顶“散花楼”,有天女散花的壁画,四个飞天各持乐器而舞。如果说炳灵寺十六窟的西秦飞天为甘肃省境内最早的飞天,而散花楼的飞天则洒脱飘逸,后来居上。可与散花飞天媲美的,为 127 号石窟后龕的一尊石雕佛像,在它奇特的佛背光上那独具风姿的十二个伎乐飞天,组成圈形舞队,这些香音女神,手抱乐器,翱翔于太空中,宛若游龙,翩若惊鸿,给人留下难忘的印象。

还必须提到的是,麦积山 127 窟(北魏建造,隋代重修)西壁北侧的“西方净土变”。这是我国石窟壁画中现存最早、最大、最完整的一幅“净土变”(敦煌自唐代才开始有“经变画”)。画面中心为阿弥陀佛,上面绘有殿堂宝盖,左有大势至,右为观世音,台下正中置有华盖的建鼓,两侧各有一人击鼓。另有两舞伎,头梳高髻,着长裙,腰间系带,左舞伎身体向左侧,右舞伎身体向右侧,隔建鼓对称而舞。这幅“净土变”是“经变画”中的宝中之宝。

(九) 云冈石窟

被誉为我国石雕艺术之冠的云冈石窟,坐落在山西大同城西 16 公里十里河北岸的山崖上,这里北魏时期称武州塞,它是北魏中期文成帝拓跋浚(452—465 年)和平元年(460 年)雕凿的。北魏王朝拓跋珪是鲜卑族的一支,他们原在大兴安岭北段。公元三九八年,拓跋珪攻破后燕国都城中山(河北正定),次年称帝(北魏道武帝),这时南北朝对立的形势基本形成。当年,他把都城从盛乐(内蒙古和林格尔)迁到平城(山西大同市),武州塞就成了交通要道和统治阶级祈福求寿的“神山”。用石室祭祀先祖是拓跋鲜卑的旧俗,1980 年,在呼伦贝尔盟鄂伦春旗首府阿里镇西北 10 公里处,发现了拓跋鲜卑远祖祭祀的石室——当地人称之为“嘎仙洞”,后来拓跋鲜卑由多神教改信佛教,但旧俗未改,仍利用石室、洞窟敬佛。所以,当时文成帝拓跋浚欣然接受了梁州僧人昙曜的建议,在武州塞开凿了闻名遐迩的云冈石窟。

云冈石窟自文成帝拓跋浚和平元年(460 年)到孝明帝元诩正光五年(524 年)六十余年间,先后建造了大小约 53 个洞窟。学者认为洞窟可分三期(李治国先生的意见):第一期(460—470 年)为文成帝恢复佛教后的产物(北魏太武帝拓跋珪曾下令灭佛),以昙曜五窟为代表,即第 16—20 窟。其中 16、17 窟为一组,18、19、20 窟为另一组。16 窟主像是释迦立像。17 窟和 18、19、20 窟的主像,都是三世佛(过去、当今、未来)。

第二期(471—494年)为孝文帝元宏即位(471年)至太和十八年(494年)迁都洛阳之前所建,主要石窟有五组:7、8窟,9、10窟,5、6窟,1、2窟(此四组为双窟),和11、12、13窟(这一组为三窟)。云冈石窟以第二期最盛,窟形多为中部立中心塔柱,后壁有礼拜道,供信徒参拜。此时,已出现本生故事(宣扬释迦牟尼的前生善行)和佛传故事(宣扬释迦牟尼生后事迹)的浮雕和供养人的行列。第8窟出现的印度的战神,六臂手执日、月弓箭的鸠摩罗天。吴晓铃、石真认为,他是湿婆神和雪山神的女儿婆婆蒂(又名乌玛)的女儿所生。这一时期佛像的服饰和建筑形式及装饰已逐渐中原化,出现了褒衣博带的佛像(如6窟),因为孝文帝深慕汉文化,要求鲜卑人改变本民族的习尚而崇尚华风。他自己在太和十年(486年)开始服袞冕(《魏书·高祖纪》下)。石窟中褒衣博带佛像的出现,正是当时现实生活的反映。

第三期(494—524年)为太和十八年(494年),孝文帝迁都洛阳后,继续开窟,规模不及过去。在上述第20窟以西,有很多小龕分布,这些后期的石窟龕楣,帐饰日趋复杂,造型越见瘦削,崖面出现力士、侏儒等雕饰。小龕的增多,说明迁都洛阳后,佛教已在中下层民众中发展,铭记中记载了善男信女为祈求平安和为死者求冥福等内容。

值得一提的是云冈石窟保存了北魏中、后期的许多乐舞形象。身披长巾,翱翔自如的飞天,轻扰慢捻弹拨琵琶的伎乐天,轻歌曼舞各尽其妙的天宫伎乐,妩媚多姿的供养天人,刚健雄伟的力士,滑稽诙谐的侏儒,把佛国天宫装点得更加庄严、和谐。这些造型优美、技法娴熟的石雕乐舞艺术形象,是中华民族艺术的瑰宝,为探索北魏舞蹈发展史提供了可贵的形象资料。

(十) 大足石窟

介于四川成都和重庆之间的名城大足,保存了唐、五代、两宋时期举世无双、精美绝伦的石刻乐舞艺术,堪与大同云冈、洛阳龙门、河南巩县、云南剑川石窟的乐舞媲美。

大足最早发现的石刻是唐永徽年间的。经学者研究,大足石窟开凿于晚唐景福元年(892年),两宋为极盛时期,北山佛湾共255窟,宝顶为75龕。在我国石刻艺术中,早期有北魏云冈,中期有北魏洛阳龙门,而晚期唐宋则属大足。大足石刻内容之丰富,刻工之精细,均可与前者抗衡,鼎足而三。其中有关乐舞的石刻,也是十分珍贵的。

大足石刻之所以能一枝独秀,是因为它有得天独厚的条件:安史之乱后,四川和甘肃敦煌一带,都有一段比较安定的时期。北宋时,四川一带也没有大的战乱。宋、金对峙期间,蜀境平静,陕、甘迁来四川的士族利用当地工匠大兴造像之风。因此,北山石刻从晚唐、五代到南宋绍兴时期,二百五十年间不断得到发展。

大足石刻造像和乐舞的风格,与云冈、龙门、巩县、炳灵寺、麦积山以及云南剑川石窟有极大的不同。它更加民族化、世俗化、地方化。大足石刻自成体系,在我国石刻艺术史上占有不可替代的地位。

就乐舞而言,这里有自由翱翔的飞天,有人首鸟身的伽陵频迦(又称美音鸟),有活泼可爱的供养伎乐—乐舞童子,还有当时少数民族的舞蹈,都独具特点,与其他石窟乐舞多有不同之处。如飞天这些在佛说法时奏乐歌舞的小神,在敦煌,不论北魏、隋唐还是五代、两宋,都是以两条长长的飘带烘托她们轻盈的体态,而大足的飞天以云朵烘托,另有一番仙意。伽陵频迦则多为孔雀身,是其他地方所无。乐舞童子吹奏弯弯的弓笛(竹制),具有当地的特色,令人耳目一新。说它自成体系,但并不排除吸收融合其他地方的长处。在大足,人们可以辨认出南来的影响(佛教自印度,经缅甸、泰国传到我国云南再传入四川)。在石窟中,孔雀明王像很多,人们站在宝顶十大明王像前(南宋时期),就会联想到云南剑川石窟的八大明王。人们也可明显地看到来自西北丝绸之路上的新疆、敦煌等地佛教艺术的影响。如宝顶的《雷音图》中足踏连鼓张臂旋转的雷神,和敦煌249窟西魏的雷神形象如出一辙。北山5窟供养人中有波斯人形象和西北新疆一带少

数民族的形象，与敦煌《维摩诘变》中《各国王子听法图》的形象极为接近。212窟的双面有翼飞人，颇似新疆库车雀离大寺出土的舍利盒上的双翼天使。颇为引人瞩目的北山439窟的裸体飞天则比较少见，因与我国风俗和审美习惯不合，以后也就消失了。敦煌的裸体飞天，也只有一处四身（在北周428窟），那是由于波斯使主治理瓜州时留下的遗迹，以后辗转传到大足。

在乐器方面，大足石窟受西北影响颇多，突出地表现在宝顶乐舞壁画中所用的乐器上。据刘忠贵先生（已故）调查，这些乐器主要有琵琶、横笛、篳篥、笙、排箫、箏、方响、拍板、法螺、铜钹、箜篌、羯鼓、鸡娄鼓、鼗牢鼓、毛员鼓等（见《大足石刻中所见伎乐》，原载《四川文物》一九八六年石刻研究专辑），其中除笙、排箫、方响、鼗鼓、箏为中原乐器外，其他均为西域乐器，这些西域乐器无疑是经西北丝绸之路传到四川的，它们很早已在敦煌石窟出现。

特别引人注意的是宝顶山“大方便佛报恩经变”中一段《六师外道谤佛不孝图》，这是一组西域《胡腾舞》：一位健壮的胡人，络腮胡须，深目高鼻，着短衫长裤长靴，吸左腿，右手侧举挽袖，颇似今天流行的维吾尔族男性舞蹈。不禁令人忆起唐人描写《胡腾舞》的诗句：

弄脚缤纷绵靴软，

拈襟挽袖为君舞。

画面上有伴奏三人，有一少女，脸型服饰均为当地典型，吹奏着当地特有的竹制弯笛，靠近舞者左侧亦为胡人面相，下部残缺，右侧一人也为胡人，手执拍板伴奏，右脚掌不由自主合着节奏翘起离地。这一组《胡腾舞》，极为生动活泼。人们不禁要问，上千年前西北地区的舞蹈家们，会不会真的脚踏在大足土地上呢？

（十一）剑川石窟

剑川石窟，位于云南的大理与丽江之间，有公路可通，是我国西南边陲的一颗佛教艺术的明珠。建窟年代一般认为在公元八世纪末

到九世纪,即从南诏国到大理国时期的数百年之间,亦称石宝山或石钟山。剑川石窟虽然规模不大,却有极其重要的历史价值。

一是,它反映了南诏的历史情况和社会生活。如石钟寺区第二窟“阁逻凤出行图”,雕有16人,大厅中央双龙头椅上盘坐的是南诏第五世王。白族古代习俗父子联名,他的父亲皮逻阁(697—748年),为南诏第四世王,对统一六诏起过重要作用,被唐封为“云南王”。阁逻凤头戴高高的大冠,冠上绣花,又称“头囊”,相貌端庄,着圆领宽袖长袍,坐椅椅背铺有华丽毡毯,左右有侍从和武士,反映了云南王的豪华生活。凤伽异王子曾于天宝年间到长安朝贡,带回了龟兹乐。公元784年,唐遣韦皋为剑南西川节度使,代表唐与南诏议和,给南诏金印。贞元十年(794年),唐派使者袁滋同韦皋一起到大理,持节册封阁逻凤的孙子(凤伽异之子)异牟寻为南诏王。后来,韦皋还率领南诏歌舞团带着《南诏奉圣乐》到长安演出,为民族之间的友好谱写了新的篇章。

二是,它是古丝绸之路上文化交流的见证。如前所述,自四川经云南至缅甸、印度的“蜀身毒”古道,早于西北丝路200年。唐代这条丝路仍然畅通,据元代张道宗《记古滇说》:“魁罗觉(即皮逻阁)自唐进封为云南王,永昌诸郡(剑川曾属永昌郡),缅甸、暹罗(泰国)、大秦(罗马),此皆西通诸国;交趾(越南)、八百、真腊(柬埔寨)、占城、挝国,此皆南通诸国。俱以奇珍、金宝、盐、锦、毡、布、玳瑁巴贝,岁贡于王不缺。”足见南诏对外交流地位的优越,难怪石窟中会出现那么多外国人了。剑川石窟中的人物,有的深目高鼻,有的髻发,有的挽螺丝髻,披罽(音“计”,毡子)。在狮子关区还有“波斯国人”雕像。这一雕像上部虽剥落,但看得出卷发及肩,腰带以下也较完好,足穿长靴,两手持一物着地,身后披罽的绳子飘扬于身后,旁刻“波斯国人”四个大字。石钟寺第一窟旁还有一阴线刻披罽人,深目高鼻,披袈裟,持拐杖,学者认为系印度僧人。

三是,它反映了国内各民族之间的交流。南诏与吐蕃相连,在政治、经济、文化上关系密切。剑川是南诏通往吐蕃的必经之地,石窟中有不少藏文题记,有些密教佛像明显受西藏密宗的影响。如第六窟八大明王造像,瞠目竖眉,威严恐怖。徐嘉瑞认为大理的莲冠老僧,即西藏的密宗大师莲华生。

剑川石窟与四川大足石刻也有很深的渊源关系,如石钟寺第七窟的甘露观音,充分显示了聪慧秀美、善良温柔的女性美,和大足北山136窟的观音极为相似。

十一、《朝元仙杖图》与《八十七神仙卷》

《朝元仙杖图》为唐代乐舞长卷,整个仪仗队题名为《仙乐龟兹部》,为宋代著名宗教画家武宗元(约990—1050年)所画。另有《八十七神仙卷》白描图为徐悲鸿先生珍藏,并有悲鸿书记为唐画,与《朝元仙杖图》同为宋人所绘大型壁画粉本,确为传世珍品。

该画所描绘的内容为道教帝君太上玄元皇帝朝谒天帝的仪仗行列,人物有帝君、真人、神将、金童、玉女等。原画上每个人物旁边都有题字如:太极丹华金童、珠林泽光玉女等。八十七位神仙中神将威武仗剑,帝君、真人庄严潇洒,仙女捧花、宝瓶,持流苏、伞、扇,风流婀娜飘逸多姿。尤其中间一段;流苏上写“仙乐龟兹部”,金童、玉女二仙在前,继之是八位女仙的乐队,乐器为龟兹乐器:琵琶一(用拨子)、曲项琵琶一、排箫一、横笛一、尺八一、拍板一、笙一,从人物形象和乐器的形制,可以想见唐代龟兹乐队演奏的情况。《唐六典》记载:“龟兹伎有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、横笛、箏篥、铜钹、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓、羯鼓……”又《乐府杂录·龟兹部》“乐有箏篥、笛、拍板、四色鼓、揩羯鼓、鸡娄鼓。”绘画与文献极为符合。

十二、弹弓背上的乐舞百戏图

日本正仓院所藏中国传去的“散乐、百戏、歌舞弹弓”，堪称中日乐舞交流史上的一颗明珠。弹弓用竹制成，在弓背上绘了大型中国散乐百戏歌舞场面。汉魏的乐舞百戏传至隋唐则称“散乐”，传至日本仍称“散乐”，日本研究家称弹弓背上“散乐、百戏、歌舞”图为“散乐图”。弹弓为唐代制品，弹弓背上的演员有汉人，也有胡人，有的着唐装，有的着龟兹装；有的断发，有的戴幞头。由汉族和西北少数民族 96 人，11 组节目组成。节目排列有连续性，一场接一场。第一组：（从弹弓背顶端起）8 人坐于场上，其中一人手持似扇子状的拍板，其他 7 人为歌者。第二组：中立一男子着唐装，手执笏，似报幕员（即今日之节目主持人），旁一小儿跪坐为执笏者联络各组表演者。第三组：乐队 9 人，其中 4 人击鼓（有细腰鼓、扁鼓、大鼓鼓形各不同），一弹竖箜篌、一弹琵琶、一吹笙、一吹横笛、一击小铜钹。第四组：一吹笙者着袍，下着靴、断发，为二舞者伴奏。舞者颇似来自龟兹一带，断发、开领衣，左舞者着衣袍，吸左腿，左手翻袖上举，是一顺边的动作，右舞者着镶边短裙，屈右腿，右手翻袖上举，两相呼应，是一段龟兹双人舞。第五组：戴竿一魁梧男子，短衫，外罩花边大坎肩，头扎长飘带，结于左耳上方，头顶长竿。竿下 3 人支竿作保护，另一人昂首张臂注视竿顶。竿上 4 人，其中两人在横竿上“耍活”，其一口咬一物悬于空中旋转，其一攀右横竿上，另两人沿竿而上奔向竿顶。下面两人伴奏，其一举鼓槌，正欲击扁鼓，另一人上身裸露正在敲击细腰鼓。第六组：共 9 人，其中 5 人叠罗汉，旁立 4 人，其中 1 人边抬腿起舞，边拍小扁鼓。第七组：载竿，载竿人上身赤裸下着长裤长靴，竿上 3 人竿顶一莲花座，少儿在上端坐，甩袖而舞。第八组：7 人，双人舞，五乐队伴奏，计排箫、横笛、尺八、铜锣、大鼓，背大鼓人还做下腰动作，一舞者扑于鼓面击

鼓,气氛十分热烈。第九组:乐队7人有戴圆顶帽、卷沿帽、长靴为胡装,两人戴幞头为汉装,乐器有琵琶、横笛、细腰鼓三,扁鼓一、铜鼓一,特别是演奏琵琶的幼童,断发着长靴,边拨琵琶吸左腿起舞,活泼可爱。二舞者形象、装束各异,左上舞者,断发、长靴,举左袖、吸左腿起舞,而右舞者,身材魁梧,上身全裸,下着长袴长靴,长巾系于腰间,抬左腿、双手半握拳,在胸前成半圆形。第十组:10个小儿为歌者坐于场中,其中1人执一似团扇状物。1人弄丸,空中有丸6枚,一横笛伴奏。第十一组:乐队分两部分,一部分在舞者之上部伴奏,一部分在舞者下部伴奏,上部分4人,大鼓一,细腰鼓二,尺八一;下部分四人,铜锣、拍板、铜钹各一,另有一不明物。击铜钹铜锣者为少女梳双鬟,尚有3个女候场。中间的表演者为4人,1男子手持拐杖趋步向前,是否为舞台监督式的人物穿行于舞队之间不得而知。3个舞者,两人服饰相同,为女子戴幂离,一张臂甩袖起舞,一挽袖在胸前起舞,旁一戴幞头男子吸腿举袖而舞,集散乐、百戏、歌舞、器乐演奏于一台,服饰各异,动作各异,行当各异的近百艺人登场献技,蔚为壮观。至于弹弓的制作,绘画的精巧,人物之逼真,形象之生动传神,也属举世罕见。

十三、龟兹舍利盒乐舞

中亚和我国西北部地区的习俗,火葬后骨灰以盒状容器盛之,名舍利盒。我国新疆库车雀离大寺(即昭怙厘大寺)出土的乐舞舍利盒极为珍贵,对研究古代西北部地区的乐舞有非常重要的价值。龟兹乐舞舍利盒现藏于日本东京上野国立博物馆东洋考古室。这是一个尖顶盒盖、圆形木盒、外敷麻布、再涂油漆彩绘、高31.2公分、直径37.3公分、以朱红色为主、杂以黄色的光彩四射的宝盒。盒盖彩绘,由5个圆形图案构成,以波斯联珠纹相连,中间则嵌以双鸚鵡衔授带

联接。围绕中心圆为四个活泼可爱(二身有翅膀、二身披蝉翼式天衣)的裸体小天使,三块瓦发式,按习惯称他们为“伎乐童子”。左右两童子均持琵琶,上面的童子在弹箜篌,下面的童子在吹笙簧。外沿以红色镶边绘以黄色葵花联成一圈,十分别致。盒身一周则为一个浩浩荡荡的舞队。这是一幅充满中亚风格的乐舞行列。次序应该是这样:一对男女持杖人,为联珠纹服饰,男右手叉腰,左手持杖,杖上缀流苏,两人面对面走在舞队的前面。下面一组为舞蹈者7人均束长长腰带下坠圆珠。前面6人手牵着手,第一人为男性武士,裹头巾,散披至肩,昂首向左,左脚踏地,抬右脚,他的动作和戴冠长髯吸左腿的第二个男性舞者对称。第三个为女性,戴兽耳颞头,吸右腿面向第四人。第四人为男性高鼻深目戴毡帽,抬右腿与第三人互相交流。第五人为女性也戴兽耳颞头鹰钩鼻吐舌,双手执巾,吸左腿,与第四、六人互相握巾。第六人为一戴帽老者吸右腿,向左回顾。第七人为男性独舞,戴兽耳猴面颞头,拖长尾,昂首,弓箭步,左手执棍,虽未与第六人牵手,但也能从布局中看出他和前6人属于一组,在表演着颞头假面的舞蹈。紧跟在后面的的是8人组成的乐队:两童子肩抬大鼓,一着龟兹装的男子双手拿鼓槌正在敲击。依次是弹箜篌、琵琶,吹排箫和演奏一鼗鼓与鸡娄鼓连体的组合乐器(此像原物已漫漶不清,仔细辨认为“摇鼗击鼓”左手摇鼗鼓,右手击鸡娄鼓。敦煌112窟就有这种乐器),第8个乐工吹着长长的铜号角,一小顽童合乐拍手,最后又出现了一个戴狗颞头的舞者,拖长尾,手执杖,甩着长长的腰带,似在招呼两个幼童赶快跟上队伍。21人组成的舞队,姿态各异,边舞边行进,前后呼应,场面引人入胜,令人惊叹!

舍利盒的断代问题,中外学者看法较为接近,约在公元四世纪——七世纪,很可能为两晋南北朝时期的。它是一个中西混合体,盒盖有翼童子,裸体,为基督教的小天使,发型却为我国南朝当时盛行的三块瓦式。四童子可称“供养伎乐”,以联珠纹隔开,联珠纹又是

波斯人惯用的纹饰,而盒周围的舞队则是龟兹风格的民俗舞蹈,即唐僧人慧琳《一切经音义》中记载:《《苏幕遮》》“此戏本出西域龟兹国”。龟兹立国较早,《汉书·西域传》:“龟兹王治延城”,公元前139年张骞通西域时已和龟兹国有所接触。《浞胡乞寒》之戏,南北朝已传入中原,在龟兹本土流行可能更早。

十四、西藏寺院的乐舞

在西藏众多寺院壁画中,可以看到在近千年的历史长河中,西藏乐舞的优良传统(而且还有很多乐舞至今保留在民间)。这些壁画中的乐舞,无疑填补了文献的空白,同时也可把文献和壁画互相印证,便于我们把一些舞种的来龙去脉搞清楚。在乐舞史的研究中,应给这些乐舞壁画以应有的历史地位和应有的评价。

(一) 乐舞活动的时间、规模

从壁画所反映的情况来看,凡盛大的庆典,或佛教的节日,或在欢迎使节等小型宴会上,都有乐舞活动。盛大的庆典活动属于纪功的性质,如藏王松赞干布与文成公主修建大昭寺,足以显示吐蕃王朝的功勋,因而壁画上必然描绘修建大昭寺的过程,和落成后欢庆的宏伟乐舞场面。再如佛教节日的宗教活动,也具有浓郁的民族特点和地方特色。吐蕃原都信奉苯教,严格地说,西藏的佛教是从赤松德赞开始的,在这以前西藏虽有佛教,但一无寺庙(只有几间神殿),二无藏族僧侣,由于赤松德赞的提倡,西藏的佛教才真正兴旺起来(见《西藏宗教概况》)。他从乌仗那(今克什米尔)请来了密宗大师莲华生,又亲自主持建立了西藏第一座正规的佛教寺院——桑耶寺(一称桑鸢寺)。此后逐渐形成了佛教的节日,最重要的节日(相当于汉族的春节)是农历二月三十日的晒佛堂亮宝会。这一天要把大佛像(绣像)抬出来放在晒佛台上供大家朝拜,把寺中的宝物公开展出,同时演出歌舞。

布达拉宫白宫西大院二楼西壁有壁画《晒佛堂亮宝图》。据说解放初期大昭寺亮宝会,还展出过文成公主带去的乐器琴瑟等。

壁画中的乐舞,场面壮观,规模宏伟,一般在寺外行进的乐舞队不下百人。寺内规模较小,正如唐代的坐部伎和立部伎,坐部伎人少,在堂上表演,立部伎人多,在堂下表演。以大昭寺落成庆典的乐舞场面为例,可见一斑。这是巨幅的连环画,上有文成公主入藏,车载佛像,下绘修建大昭寺。落成庆典的乐舞集中在下部。这种连环画来源于佛教的本生和佛传故事,佛教最初无像,只有菩提树叶,此后有了佛像,为了宣扬佛教又结合绘图,叫做“变相”。据吴晓龄研究,“变”应是外来语,即连环画的意思。佛本生,佛传是记佛的史绩、功绩,而西藏的壁画除了颂佛,多半颂人,这不能不算是一种创举。《大昭寺庆典乐舞图》在供桌旁有一人弹札木年(六弦琴),前面正中7人扮仙女舞,乐队7人分别以碰铃、鼓、横笛、长鼓、胡琴、唢呐、云锣伴奏,右侧1人着长袍,双脚踏地,亦作舞态,服饰等都和7舞人不同。扮仙女的7人,自左至右,1人执香炉,上覆盖鲜花,1人执宝镜,1人手托彩绸,其他4人空手而舞,7人均上身半裸,下着长裤,上罩短裙,肩披长长的飘带,吸一腿,舞姿生动活泼。这幅壁画号称唐代作品,但经过历代重修,原来的风貌,不可能全部保留,因为其中伴奏乐器已出现了胡琴和云锣,这都是元代的乐器,非唐代所能有。

(二) 壁画中的乐舞

1. 《斗牦牛舞》

藏语为“西容仲孜”,在高寒地区,牦牛能耐寒又能负重,肉可食,是藏族不可缺少的动物。西藏的《斗牦牛舞》就像内地耍狮子一样到处受欢迎。两条黑色牦牛(由人扮演),由一个戴白面具(实为黄色)的人牵着上场,作出各种杂技动作,有难度很大的从地面上用牛角挑哈达挂在牛角上。这个舞大约有上千年的历史,它被吸取到藏戏中作为一个片断,或单独表演。大昭寺“文成公主入藏图”就有《斗牦牛舞》的

场面。尤其可贵的是桑鸢寺康松桑康林殿的壁画中所绘《斗牦牛舞》的斗牛士是戴白面具的。据说西藏的面具,以白面具为最古老。桑鸢寺壁画《斗牦牛舞》保存了原来的风貌。西藏高僧萨迦索南坚赞公元1388年著《西藏王统记》生动地描绘了779年桑鸢寺落成庆典的歌舞场面:

众多的年轻少女,
梳装打扮手挥牛尾,
击鼓跳舞纵情歌唱;
欢跳野牛、雪狮和虎舞,
戏耍龙舞和雪白幼狮舞,
喜看那盛装跳起鼓舞的人们啊,
向着国王敬献歌和舞。^①

这里面所说的欢跳野牛就是《斗牦牛舞》。桑鸢寺斗牛士所戴白面具(黄色),据说是西藏最早的面具,脑后有白色毛皮,它是古代藏人模仿狩猎的舞蹈面具,其后才有日月星辰的蓝面具。我国的面具起源很早,殷商已有。面具舞大致可分为三大系统:(1)傩,西周时已盛行,一直流行在中原地区,南北朝时和丝绸之路的面具结合,流传日本,称“伎乐”。(2)丝绸之路的面具,新疆库车一带面具如醉胡王、昆仑等。(3)西藏的白面具、蓝面具以及《羌姆》(跳神)中的各种面具。三大系统中,西藏的面具和前两种迥然不同,独具特色,因之过去学术界认为我国面具舞的两大系统说法,应该加以改变。

2. 卓

卓即打鼓、跳舞的意思。后藏有赛马卓,山南也有卓,后藏的鼓比山南大,是很古老的民间舞,至少在唐代已经有了,桑鸢寺及金城公

^① 《西藏王统记》,见民族出版社1981年5月藏文版,第215页。边多译文原载《还藏戏本来面目》。

主殿壁画上都有卓的表演,鼓的形状和现在用的完全一样,演员均着唐代流行的服装——间色裙,打鼓的姿态优美,气势雄浑。望果节(秋季收获的季节)我们在后藏的日喀则司马村和占堆村看到了农民表演的赛马卓,七人舞,一戴蓝面具者持箭领舞领歌,不时变换队形,六弦琴(札木年)伴奏,打起来古朴雄健,气势磅礴,颇有唐代遗风。

3. 《羌姆》

藏传佛教跳神的舞,西藏名为《羌姆》,传入内蒙古称《查玛》,传入云南和东巴教结合则称《蹉蹉》、《聪目》。金城公主殿和桑耶寺壁画都有《羌姆》,这应该是最早的《羌姆》。金城公主殿羌姆神像最多,二层全部为羌姆神,大多为双身,名叫“喜金刚”(内地名“欢喜佛”)。还有多臂观音,舞姿十分优美。但羌姆有多少神,有多少舞,至今仍不清楚,尚待研究。在罗布林卡新宫壁画中有这样一个场面,赤松德赞死后,朗达玛灭佛,他正在大昭寺前看羌姆演出的黑帽子舞,藏语为阿巴夏纳干时,被佛教徒刺死。我们有幸还在布达拉宫的库房看到羌姆神喜金刚的泥塑像、地狱之神(又称死亡之神或天葬神)和尊神母的面具以及黑帽子舞的道具黑帽子(水獭皮制成)、羌姆长号架子和铸有骷髅头铜号架子,这些珍贵的舞蹈道具对弄清羌姆的源流,有着重要价值。

4. 《卡尔巴舞》

又称《卡噜》。后藏日喀则扎什伦布寺措木钦殿东壁就绘有《卡尔巴舞》的场面,这是每年都要在布达拉宫跳的儿童舞蹈。现在西藏山南地区还保存着这种敬神的歌舞。每逢藏历五月十五日,人们面对神像跳舞,以祈求福寿。这个舞很早就传到四川,现在四川昌都察雅县乡堆区寺院壁画中就有。《卡尔巴舞》用云锣、唢呐和钹伴奏。

(三) 形象的中外文化交流史

西藏寺院的壁画,描绘了中印、中尼的文化交流。桑鸢寺壁画有印度使者和舞伎的形象,特别是大昭寺的壁画和雕塑有很多印度甚

至犍陀罗的影响。最奇特的是殿的右侧绘有狮身人面像,即斯芬克斯故事,传说它用“中午两条腿,早晚四条腿”的谜语,拦阻过路人,猜不出即被它吃掉,后来有人猜中,它就羞愧自杀了。这个狮身人面像出现在松赞干布和文成公主的塑像前,似乎不可思议,但斯芬克斯确实进了藏。

十五、韩熙载夜宴图

韩熙载,五代后主李煜时为中书舍人,“以贵游世胄,多好声伎,专为夜饮,虽宾客糅杂,吹呼狂逸,不复拘制”(北宋宣和画谱),李后主惜其才,置而不问,又想看一看韩熙载樽俎灯烛间觥筹交错的情景,就命画院待诏顾闳中夜间至韩府窃窥之,顾目识心记,画好之后送给李后主,世传此图名《韩熙载夜宴图》。画卷为绢本,纵 28.7 厘米,横 335.5 厘米,现藏故宫博物院。所画共有五个场面,分为五段,均以绘画屏风间隔。第一段韩熙载戴高纱帽,长髯,侧身坐在床上,宾主正在欣赏女伎(教坊使李家明之妹)弹琵琶。第二段韩熙载自击大鼓,正唐南卓羯鼓录所称羯鼓:“躁如漆桶,山桑木为之,下以小牙床承之,击用两杖……”唐宋形容击羯鼓的情景:“头如青山石,手如白雨点。”画中韩熙载之表情和击鼓动作,正符合以上情况。中间为舞伎王屋山作《六么舞》,王屋山小巧玲珑,具有江南女子的娟秀姿容,着蓝色长袍,窄袖黄色小围腰。双手于背后成半月形,似舞到结尾处,左脚虽露出,但从线条可看出在欲踏未踏之间,充满隽永雅致的风韵。第三段韩熙载坐于床上,女伎正携琵琶欲上前演奏。第四段韩熙载坐于椅上,在欣赏五个乐伎的演奏(旁仅有一男子持拍板可能为教坊使李家明),女伎二人吹横笛,三人吹笙篳。该图人物生动,形象逼真,是五代士大夫家乐的真实写照,极富历史价值和欣赏价值。

十六、周文矩《宫中合乐图》

据传《宫中合乐图》为南唐(937—975年)周文矩所绘。内容为描绘唐代宫伎合乐画卷。右端有题记“唐周文矩乐图无上神品也。”该画现藏美国芝加哥美术研究所,色彩艳丽,形象逼真。自左起男主人坐在床上,床后有屏风。女主人坐在圆凳上,旁有侍从。观众与演奏者以凤凰图案地毯拉开距离,乐队分左右两侧排列演奏,均席地而坐。左侧女伎所奏乐器依次为琵琶、竖箜篌、箏、方响、笙、细腰鼓、横笛、笙簧、拍板等九人演奏九种乐器,右侧乐队人数、乐器、排列与左侧相同,仅吹笙簧者改吹尺八。女乐坐席最后,有一女伎跪击建鼓,再现了宫廷中女乐演奏情况。日本音乐家岸边成雄推论为唐明皇与杨贵妃在欣赏左右教坊的御前表演。

十七、王建墓女乐队及舞伎

四川成都老西门外抚琴台(相传为西汉文人司马相如的抚琴台)有五代十国时期蜀皇帝王建(847—918年)的陵墓永陵。

王建于唐昭宗天复三年(903年)被加封为蜀王,公元907年朱全忠灭唐,建立后梁,是年9月王建在成都称帝,改国号为蜀,史称前蜀。王建死后,其子王衍继位,父子统治前蜀三十年,社会较之中原相对安定,经济繁荣。王建一切“典章文物有唐之遗风”,其墓石床仿照生前的御座、御床所造,设在全墓的最后部分,面积宽大,高0.84米,长7.54米,宽3.35米,正中安置王建的石雕座像。石棺床上刻有乐队和舞伎,乐伎22人,舞伎2人,均为女伎,雕刻较深,为高内浮雕。每一壺(音昆)门长约46厘米,人物高约25厘米,乐伎均盘膝而坐,演奏不同的乐器,表情甚为投入,面貌姣好,体态丰腴,颇似唐代仕女

图。乐队雕刻在棺床的南面(即正面)和东西两面的壶门中,其中南面4人,东西两面各10人,共24人。南面4人,中两人为舞伎,圆领红上衣,云肩,系于上衣外胸下,宽袖长裙,腰前杏黄色鸾绦,结同心结垂下,着云头履,头梳高髻,前额头发略为卷起而向后挽,可能为五代流行发式,戴莲花簪,大耳环,手在袖内,宽袖中又有窄袖,左舞伎身向右倾,以左脚为重心,出右脚点地,左手举袖过身,右手下垂,长眉入鬓,目微下视,面含微笑,端庄闲静。右舞伎与左舞伎动作对称,以右脚为重心,出左脚点地,身向左倾,右手举袖过肩,左手下垂。两舞伎全身线条均呈S形,可以窥见当时蜀舞的审美特点。

乐队22人。南面左起第一人,正在演奏四弦四柱胡琵琶。南面左起第四人,手执拍板,面露微笑,正在拍击着乐曲的拍子。棺床西面向北数第一人吹篪(音池),篪用竹制成,吹孔有嘴如酸枣,长四寸,有八孔,一孔上出寸三分,名曰翘,横吹之,西面北数依次为排箫、箏、箏、竖箏篨、吹叶、笙、贝、羯鼓。棺床东面向北数第一为都昙鼓,似腰鼓而小,以槌击之。第二、三为正鼓、和鼓。《旧唐书·音乐志》:“正鼓、和鼓者,一以正,一以和,皆腰鼓也。”四为横笛,五为箏,六为拍板,七为羯鼓,八为鸡娄鼓、鞞。《文献通考·乐考革之属·胡部》:“鸡娄鼓其形正圆,首尾所击之处,平可数寸,龟兹、疏勒、高昌之器也。后世教坊奏龟兹乐用鸡娄鼓,左手持鞞,腋挟此鼓,右手击之以为节焉,其形如瓮,腰有环,以缓带系之腋下。”九为答腊鼓,用手指指弹又称指鼓,十为毛员鼓,形制似都昙鼓而稍大,是拍鼓,乐伎右手扬起,似刚打完一拍。从乐伎所用乐器中除排箫、吹叶、贝、横笛外,几乎全为龟兹乐器,可以看出主人生前极爱龟兹乐,同时也反映了当时社会稳定,民族团结,乐舞交流,互相吸收融合的一种社会环境(参看钟大全:《王建与王建墓》)。线描图亦采自该书及《中国音乐史图鉴》。

十八、辽庆州白塔的乐舞

东蒙赤峰地区的古庆州，今巴林右旗索布力嘎苏，是辽代的重镇。庆州白塔通称“白塔子”，又名“释迦如来舍利塔”。塔建于重熙十八年（1049年），堪称辽代建筑的明珠。八角形的塔身，共分七层，每层都有花卉、人物和乐舞浮雕，最奇特的为第四层的八条脊上，各骑一铜人，前有螭首，螭首前有鍍金圆形和菱形铜镜，日光照射，灿烂夺目（李桂芳《契丹古舞揽胜》）。宝塔的乐舞弥足珍贵，如第一层的《拂菻弄狮子》（一胡人或为拂菻、即波斯人）头缠长巾，用绳牵狮子把绳尾置于颈后，着袍，长靴，狮子雄伟异常，胸饰巨铃，四足有力地踏莲瓣盆，背驮宝物；前面一胡人双手捧宝物，后面一胡人左手托宝物，右手插腰，右足踏步起舞，可能是《胡人献宝图》。最有特色的是塔上的三人舞浮雕，这种模式是契丹人的创造，庆州白塔、北京房山云居寺的罗汉塔也是如此，三人舞有四幅舞姿清晰可见，舞姿生动活泼，均为男性舞蹈，而且舞者大都为西域人，可以窥见辽与西域之间已有文化交流。第一组3人舞，中立1人戴毡帽，帽上有装饰，深目高鼻，有络腮胡须，着短袍，左手上举与头齐，右手置于胸前，左脚脚跟着地，踏步、半扭身，右足足尖点地起舞，右舞者吹横笛，吸右腿，左舞者执拍板，以左腿为主力腿，吸右腿而舞。第二幅中一美髯公坐于凳上，头戴毡冠，手持胡须，吸右腿，右舞者甩左袖起舞，左舞者吹横笛吸右腿而舞。第二组中立者戴毡冠，手抚腿上左右掂脚跳、左脚跟着地，右脚尖点地。伴奏者左吹横笛，右持拍板边奏边舞。第四组中立者络腮胡，左手甩袖插腰，右手上举，吸右腿，右舞者徒手而舞，右手推掌，左手上举，右舞者持三弦于颈后。反弹，吸右腿起舞，此种舞姿为中国首见。可知三弦这种乐器辽重熙十八年（1049年）已经存在，而且得到人们的喜爱，这一文物的出现，把三弦乐器的产生年代上推数十年。

无独有偶,辽道宗清宁四年蓟县独乐寺又建白塔,而位于北京房山的云居寺还建了北塔和南塔,南塔建于天庆七年(1117年),而北塔可能早于南塔,高30米,塔身二层,锥形顶,上保存了契丹乐舞,特别是一组三人乐舞,中立者似男性,面部已毁,着窄长袍,长筒靴,吸左腿,举三弦于后颈部,左手执轴,右手弹拨三弦,边弹边舞,和庆州白塔反弹三弦,遥相呼应,实为乐舞一大奇观。第五组舞蹈为二汉装舞伎,头梳双髻簪花,上身半裸,戴项链,身披长飘带,腰结同心结,下着喇叭裤,左舞伎右手上举,左手插腰,吸左腿,右舞伎左手上举,右手插腰,吸右腿,动作和谐相称,这是典型的中原乐舞。从庆州白塔的乐舞雕刻来看,它是民族乐舞交流的典型,应当引起人们的重视。

十九、雕砖上的金代乐舞

女真族是个能歌善舞的民族,金代民间舞颇为兴盛,从出土文物中可以证实,并可补文献之不足。尤其山西和河南出土的乐舞文物较多。在山西新绛县南范庄金墓中,有一块砖雕的《狮子舞》,中间为人扮的假狮,狮子腹部缀布裙,下露四条小腿,前面有一小孩牵引逗弄,左上方有一小孩敲锣指挥,狮身后面还有小孩持球追赶,因为是砖雕,生动活泼中富有装饰性。该墓的东、西两壁相互对称,雕了一排九幅乐舞,组成了生动活泼的民间社火队,有的敲锣、有的打鼓、有的吹笛,有的肩扛大瓜,表现丰收的喜悦。山西侯马出土金墓砖雕两块,也是欢庆丰收的舞蹈,其一男子扛伞,吸左腿、跳踏,女子长裙拂袖而舞,中立男子拍板,小孩摇鼗鼓,吸左腿边摇边舞,最右边小孩扛牌,五人组成的小场子。另一砖雕中一男子,身材粗犷,扛大瓜,提右腿而舞,以他为中心,右方一小孩似在拍鼓,一小孩吹横笛。左方一小孩身背小腰鼓,空手扬右臂吸右腿,拧双臂肘而舞。最右边小孩击大扁鼓,

气氛热烈,节奏明快。山西省稷山县马村墓(一号)舞亭四侧雕有牡丹栏,栏前雕两个小孩骑竹马而舞,左边小孩全身裸,着毡靴,右手举棍,左手向后招呼后面骑竹马的小孩。竹马仅有一马头,小孩提缰绳,一长竿拖于胯间,右手举棍打马,可知《竹马舞》在宋、金时女真和汉族儿童中极为流行。

山西新绛县南范庄金墓中南壁有九块雕砖组成的伎乐图,左起第五、六人为簪花女舞伎,她们与该省襄汾县南董金墓的舞伎姿态几乎完全相同。据考古学界的调查,金代乐舞在晋南地区异常盛行,因之随葬品多有乐舞伎雕砖,而且全是模制,专门烧造的。南董的舞伎砖雕头戴无角幞头,簪花,着圆领长袖袍,系腰带,着连枝花镶边长裙,左手抱肘于胸前,右手弯曲,轻摆胯部,身向右倾,出左胯,翩翩起舞,舞姿极似满族“腰铃舞”,可见满族(后金)保留了金代古老的舞姿。

河南焦作西冯封村金墓有一组童俑,是有代表性的金代民间童子舞。如墓西壁嵌砌的持伞童子,头扎双总角,下围短裙,肩上扛一长柄伞(原件藏河南省博物馆)。此外还有扛牌、扛旗、击鼓等童子俑,都塑为正在表演的动态,动作生动活泼,可以想见金代民间舞的演出情况。

二十、元永乐宫壁画中的元代乐舞

元代在崇信佛教的同时,也崇信道教,如封长春真人丘处机为国师,在北京建白云观,由丘处机主持。永济县则建有永乐宫道观,后迁到山西芮城。永乐宫纯阳殿北壁斗拱间的一组乐舞,保存得极为完整,是一组很有代表性的儿童舞。三个活泼可爱的男舞童,左起第一人上身裸,带兜肚儿,右臂侧伸,抬左脚舞。中间男舞童抬右脚舞,右边舞童抬左脚舞,赤足带屐,手握飘带,缓缓跳跃。由乐队9人伴奏,

排列如下：

- | | | |
|-------------|------------|-------|
| 1. 竿 | 2. 云锣(十四面) | 3. 琴 |
| 4. 鼓 | | 7. 螺 |
| 5. 已残 舞 舞 舞 | | 8. 拍板 |
| 6. 钟 童 童 童 | | 9. 横笛 |

永乐宫纯阳殿门两侧南壁人物画局部，画五名道士作乐，横笛、云锣（十面小锣组成）、拍板、细腰鼓、笙五种乐器。画面一端有：“禽昌朱好古门人张遵礼、田德新……”等 11 位画家的题记，画成于元至正十八年（1358 年）。云锣，又名云璈，宋代已出现，苏汉臣绘《货郎图》木架上由 10 面铜锣组成，《元史·礼乐志》载：“云璈，制以铜为小锣十三，同一木架，上有长柄，左手持而右手以小槌击之”。

二十一、明宪宗行乐图

《明宪宗行乐图》是明代一幅极为珍贵的民间舞蹈图像（中国历史博物馆藏画），为成化二十一年（1485 年）名画，主要绘元宵佳节，由民间社火队进宫演出，是一个行进的队伍，皇帝朱见深在殿上观看，宫苑雕梁画栋，亭台楼阁，社火队为首的男子手擎长方形大旗，上书“天下太平”四个大字，每组乐舞以一面大旗相间隔，第一组提灯人后，一人宽袍大袖，左手持剑，右手持碗，内容为民间信奉的著名神祇张天师驱邪。身后一中年男子着官服，扮作状元模样，吸右腿，左手在上，右手在下甩袖起舞，身旁一人肩扛一支极为夸张的大笔，即《状元及第》或《状元游街》。旁一大头和尚，袒胸露腹，正举左手扬袖起舞，即《耍和尚》。后有乐队一组 3 人，拍板一、横笛一、鼓一，最后 5 人手推彩球。下面一组由一人持旗带头，四位英雄各持兵器，均乘坐骑，实际为马的道具系于胸前身后的“跑竹马”，内容为三国故事《三英战吕

布》：刘备持双股剑，关云长持青龙偃月刀，张飞持丈八长矛，吕布持方天画戟，以锣伴奏，正在敲锣的男子站在高高的台阶上。下面一组为《胡人献宝》：一胡人着胡装牵一头狮子（人扮），四胡人跟随其后，其中二胡人头发卷曲，着靴，每人手捧宝盘，上有珊瑚、象牙等珍宝，另一人肩扛珊瑚，一中年胡人捧手鼓边敲边舞。接着一组，1人举长旗上书“庆赏元宵”，5人持五种乐器：辄箏（此乐器明代始出现）、拍板、琵琶、笙、管，一官人手持加官（冠）画像，即《跳加官》。身后为《麒麟送子》，一鬼怪抱一裸体小儿（即“投胎”之意），并手擎长竿上挂灯笼，其上缀流苏和倒“麟”字，迎风招展。麒麟为吉祥仁义之兽，常用“麟子”称赞他人聪明的孩子，衍化而为“麒麟送子”，倒“麟”字为“麟子”到了的吉祥话语。最后是鍾馗殿后，宽袍大袖双手执笏，后随小鬼二，一捧宝剑，一捧葫芦。

社火队最后一部分是杂技表演，但他们在绘图中却在殿前，明宪宗朱见深坐于殿上，旁有侍臣。殿前有八仙和灯笼的衬景，前一张方桌一人平躺吹笛，双足上擎一竿，竿上一小孩持三角小旗，绕桌左边有三乐队，二童子一持旗，一提灯笼。另一杂技艺人倒立，乐队3人伴奏，乐器以鼓、笛、拍板为主，这种乐器自宋、元、明、清等灯节活动，均沿用不变，三种乐器运用灵活自如，此后的“十番鼓”，仍以这三种乐器为主。舞蹈、杂技动作配合紧密，自然流畅又红火热烈。紧靠殿前3张桌子，中间为“钻圈”，左边1人平躺吹笛子，双足蹬一车轮，小孩在上也吹横笛。三乐队，锣、口哨、扁鼓伴奏。右边桌上1人平躺吹横笛，正在把一小孩蹬着抛向空中，旁一小孩候场，两旁二人敲锣伴奏，在丹墀下一长方桌，一男子抚一桶正在变魔术，旁四乐队伴奏：二扁鼓一锣，一横笛，仅吹横笛者跪，旁一小孩躬身而立，丹墀台阶上跪一男子，似在向皇帝报告节目，整个演出队伍约73人，浩浩荡荡，蔚为壮观。

二十二、清民居社火图

山西省襄汾县丁村,有著名的民居社火图,雕刻技艺绝伦,人物栩栩如生,应属明清民间乐舞木雕之精品。据调查此民居为乾隆五十四年(1789年)建成,为一套二进四合院,门廊明间通栏雀替,高30厘米,长257厘米,自西向东,以中间福寿之神为中心,左右雕有八组民间舞。

第一组,“竹马”,二童子,一戴圆顶帽,一戴瓜皮帽,着兜肚,长裤,各执一软长竿,骑于胯下,相对作“竹马舞”。

第二组,风筝,大小二童子,右图大童子曲双臂放风筝,左侧小孩回头凝视空中。上方雕一大蝴蝶式的风筝。

第三组,“跑驴”,一穿官服戴冠男子,右手执笏,左手前指,身上绑一毛驴,右上方一总角童子左手前指,似为牵驴者。

第四组,“狮子舞”,二人扮狮子,四蹄皆着薄底靴,狮子披毛甩尾作怒吼状,后上方为耍狮子的狮子郎,着紧身裤,束腰、胸佩“半两”铜钱挂锁,一绣球正在右肩滚动,二童子敲锣鼓伴奏,三童一狮,紧锣密鼓声中,互相交流,热烈和谐,气氛浓郁。

第五组,二神端坐,其一捧桃,其一端坐的为福寿之神。福寿神左侧第六、七、八、九组:

第六组,已残缺。

第七组,《大和尚戏柳翠》,一童子戴和尚大头,胸挂特大念珠,身披袈裟,童子顽皮地在将大头推向一方,露出自己的脸,眼睛凝视下方的柳翠,柳翠头部已缺,着百褶裙,外罩长衫,腰间束带,左臂下垂,手拿汗巾,足登薄底靴,显系男扮女,二人配合默契。

第八组,为四童子演出司马光“破缸救友图”。

第九组,已残缺。

该建筑门廊斗拱有七,在斗的欹与拱部,刻有如下民间舞蹈:

《天宫赐福》:这在民间舞中经常为第一个出场单人表演的祝贺节目。一人着官服,戴乌纱帽,三绺长髯,手持展开的“天官赐福”条幅。天官为道教三官之一,为赐福之神。

《胡人戏狮》:这是一幅气韵生动,构图奇巧的“戏狮图”。胡人浓眉圆目似哈萨克族,戴卷沿虚帽,颈饰瓔珞。着长袍紧裤长靴,左腿向前跨步右手上举,手持物已残,仅留一柄,抛出绣球,正为狮子奋迅扑捉,紧张热烈,优于其他木雕。

《和合二仙》:两人头饰装束相同,着莲蓬纹和云纹袈裟,系腰带,袒胸露腹,紧裤赤脚,满面笑容,各持荷花,互相搭肩,举左右脚而舞。和合二仙的原型是唐代“万回”僧;他万里寻兄,当日往返,故号“万回”,由家人和合,衍化为婚姻和合之神,有的一人持盒,一人持荷,谐音为和合,此处雕刻二人均执荷花,亦谐音为和合。

第四节 乐舞故事

我国历史上有很多脍炙人口的乐舞故事,惜仅散见于笔记、杂录中,今加以集中、筛选,按时代顺序排列,便于读者参阅。这些奇人异事既反映了当时的礼仪、风俗,又反映了乐舞制度和人际关系。

一、阴康氏健身舞

古代传说,在炎黄之前有一位氏族领袖阴康氏,他因当时“阴多、滯伏而湛积,水道壅塞,不行其原,民气郁于而滯著,筋骨瑟缩不达,故作为舞以宣导之”(《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》),因之有人认为健身就是舞蹈和武术的起源,《稗史汇编》认为“舞自阴康氏始也,阴康

氏被武史学者奉为武林先师。阴康氏从人体的实际出发,训练关节活动,因为人既郁于内,必须引舞利导,得所以利其关节者乃制为之舞”,这种舞名为《大舞》(《路史·卷九》),实际上舞蹈确实有健身的功能和美化形体的功能,这是不容置疑的,古今中外都是如此。

二、箫韶九成,凤凰来仪

《箫韶》又名《大磬》、《箭韶》,相传为四千多年前舜时代的乐舞,名《韶》是表明“舜能继承尧之德”。由九段组成,即所谓“箫韶九成”,它实际上是原始社会一种图腾崇拜和狩猎后欢庆的歌舞。主要伴奏乐器为排箫(用许多管子编排而成),形状像凤翼,所以又以《箫韶》为乐舞名。当原始人狩猎归来,向祖先献上猎获物,披兽皮,戴鸟羽,欢歌劲舞之时,在箫声中凤凰自天而降,乐舞达到最高潮。《史记·夏本纪》:“舜德大明,于是夔行乐,祖考至,群后相让,鸟兽翔舞,箫韶九成,凤凰来仪,百兽率舞。”《韶》有九段有九个变化,称《九成》或《九辨》,夏代仍保留此舞。《山海经·海外西经》:“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。”可以看出《箫韶》已从自娱性和祭祀用的乐舞,变为供奴隶主享乐的乐舞。

三、商汤桑林求雨

商汤时,天下大旱七年,占卜的结果是要杀人求雨才能解除旱情,汤不忍心以人为牺牲,遂自己乘素车白马,著粗布衣,身披茅草,以自己为牺牲,去氏族神社桑林求雨。在他祈祷上天的时候,天空忽然聚起云层,天降甘霖,是年获得丰收,人民欢腾,商作《桑林》之乐,取名《大濩》。(《古今图书集成·乐律典》)商汤在世,表演《大濩》,歌颂他的功德。商的后代祭祀商汤时也用《大濩》。甲骨文“濩”作“𩇛”,

画一只鸟，玄鸟为商的图腾，表示汤求雨时礼拜图腾的形象，鸟旁有两点，表示降雨。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》“……汤乃命伊尹作《大濩》，歌《晨露》”。《诗经·商颂》中的《那》和《烈祖》两篇，是商的遗民（多集中在宋国）和宋国公室祭祀他们的祖先商汤的（阴法鲁：《〈诗经〉中的舞蹈形象》）。史家认为《商颂·那》就是《大濩》的歌辞：

猗与那与，置我鼗鼓。

奏鼓简简，衍我烈祖。

汤孙奏假，绥我思成。

鼗鼓渊渊，嘒嘒管声。

看得出是摇着鼗鼓，吹着排箫，舞蹈以祭商汤。

商的后代不仅以“桑林”之乐祭祀祖先，而且作为宴请贵宾时的表演节目。《左传·襄公十年》记载了宋公宴请晋侯时表演《桑林》，当舞师舞着染了五色的羽翟（旌夏），晋侯吓得退到自己的房子里，只好把旌夏去掉勉强演完。晋侯回国就病了，占卜的结果是因为看了“桑林”之乐的缘故。

四、周穆王会见西王母

先秦的丝绸之路上有一段穆天子会见西王母的故事。史书《左传》、《史记》都记载了周穆王西行的事。《左传》说：“穆王欲肆其志，周行于天下，将皆有车辙马足焉。”晋太康中从战国时代魏安釐王墓出土木简有《竹书纪年》和《穆天子传》，《穆天子传》是像旅行日记的历史书籍。穆天子姓姬名满，他到达了羌狄、犬戎、西胡等民族的居住区，远至中亚一带。最引起人们兴趣的是二千九百多年前周穆王会见西王母之故事。

“西王母之邦”以今青海西宁、甘肃兰州为前庭，新疆为后庭，中心在酒泉、敦煌一带。周穆王与西王母会见处，中外学者说法不一，按

古籍秦以前的“里”来计算,大约就在今青海西宁附近(日本学者古田武彦说)。中国学者钱伯泉则认为在新疆一带,而顾实认为在今伊朗境内。根据穆天子传记载,穆天子二十七日(癸亥)到了西王母的住地,二十八日(甲子)是吉日,穆天子应邀到西王母那里做客。西王母《山海经》中多次谈到她“蓬发、戴胜、虎齿、善啸”,也有说她有豹尾。可见这是一位有尾饰的母系社会的氏族首领,颇似羌戎民族。穆天子手中拿着黑色的玉圭和白色的璧玉,去见西王母,还献上锦一百匹。这么厚重的礼品,使得西王母欢喜不已,再拜而受之。第二天,他们在瑶池饮酒,歌舞作乐,西王母唱道:

白云在天,出自丘陵,道路悠远,山川中隔,愿您长寿,再来我土。

穆天子作歌答谢:

我归东土,和洽诸夏,万民平均,我愿见您,预约三年,后会有期。

他们扬鞭策马,在弇(音掩)山告别,种槐树一棵,并刻石纪念。青海大通上孙家寨出土的彩陶盆上的五人一组、十五人的乐舞,有索头、尾饰,是羌戎的原始舞蹈,可以想见西王母的祖先或可能和踏歌起舞的羌人有着密切的关系。周穆王结束西行回到首都宗周时,举行朝觐大典,记载了西行的里数。西周第五代帝王姬满为第一个踏上丝绸之路的国君。而西王母的形象却逐渐变化,战国时,她成为人们心目中掌管长生不死药的半人半仙的女王。西汉时期,朝野都在追求长生术,西王母的身价也随之提高。汉墓画像砖石中,常常出现西王母的形象。后来,道教把她罗致在他们所崇拜的神仙系统中,把她作为三清中的元始天尊之女,变成妙龄美女,并与东王公相配,她一年一度的瑶池仙会,成为神界的重大盛会,由历史变为神话传说。

五、楚灵王迷舞误国

好巫术是楚国的风俗。王逸《楚辞章句》：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信巫而好祠，其祠必作歌击鼓舞以乐诸神。”这说明楚国好巫术和祭祀歌舞，而且盛行于整个社会。据《桓子新论·言体》记载，春秋时代的楚灵王（前540—前529年在位）信奉巫覡之道，整天不理国政而斋戒沐浴，祭祀上苍。有一天筑起舞坛，带领群臣，恭恭敬敬在坛前舞了起来，舞得正酣，忽然来人告急说吴国举兵来犯。楚灵王神色自若，说不用着急，我正祭祀上苍，娱乐神明，神灵定会保佑我，根本不采取御敌措施，吴兵果然到了，俘获了楚之太子和后宫的姬妾。楚灵王迷信巫风以致误国的事例，后世多引为鉴戒。

六、以舞为谏的晏婴

战国时齐国宰相晏婴（约公元前六世纪人），曾事齐灵公、庄公、景公，生活上以节俭力行闻名。有一次齐景公的使者到晏婴家，正逢晏子在午餐，他就把正在吃的食物分给使者。使者回去告诉齐景公，齐景公说，晏子如此清贫，是我的过错。增加他的俸禄千家之县，晏子拜辞不受。齐景公说：我的先君桓公，以书社五百封管仲，他不辞而受，你为什么要辞呢？晏子说：我曾听说：圣人千虑必有一失，愚人千虑必有一得。我认为管仲之失，而婴得之，所以再拜不敢受命。

晏婴不但个人自奉甚俭，对齐景公的奢华也敢于忠言直谏，《晏子春秋·外篇第七》记载了晏子以舞谏齐景公的故事。齐景公为筑“长庖台”，用了大批民工，正赶上秋收季节，这些民工却不能回家去收割，个个叫苦不迭。在一次宫中的宴会上，晏子起身作舞，边唱着歌：

岁已暮矣，而禾不获，忽忽矣若之何？

岁已寒矣，而役不罢，忽忽矣，若之何？

晏子反覆歌舞，竟流下了热泪。景公深感惭愧，乃下令罢“长床台”的工程。

七、孔子观蜡

春秋时代盛行的“蜡”“雩”和“傩”等宗教祭祀乐舞活动，虽都始于原始社会的巫术，它与人民生活有着很广泛深入的联系，作为民俗活动，有的盛行了很长时间，如“蜡”是每年腊月举行的庆丰收、谢神祇的乐舞。蜡祭主要祭祀八位神仙：

先啬：即神农氏，主管农耕的始祖神。

司啬：即后稷，管理农耕。

农：即农夫神。

邮、表、畷：茅棚神、地头神、井神。

猫、虎：猫能食田鼠，虎能食野猪。

坊：即堤神。

水庸：即河道神。

百种：即百谷神，或管理昆虫之神。

一年农耕完毕，获得了丰收，举国上下欢腾庆祝叫“大八蜡”，这时要打起土鼓，演出《兵舞》和《帔舞》（《礼记·郊特牲》）。

孔子和他的弟子子贡在观看蜡祭时问子贡：你快乐吗？子贡说：一国之人皆若狂，我不知道为什么要这么高兴。孔子说，百日的劳动，一日的休息，非尔所知。“张而不弛，文武弗能也，弛而不张，文武弗为也，一张一弛，文武之道也。”由孔子观蜡舞而引起的一张一弛的治国之道，至今仍有其现实意义。

八、舞 雩

“雩”为求雨的专祭，商汤曾在桑林求雨，殷墟卜辞中有很多以舞求雨的记载，周代雩祭仍盛行，《皇舞》舞者执彩全羽制成的舞具而舞，就是专门用于求雨的。祭祀时边舞蹈边呼号因之称“雩”。有专门作此舞的女巫，河南信阳楚墓出土的锦瑟上有一正在呼号的巫女形象。传说天大旱是由黄帝的女儿“魃”造成的，黄帝和蚩尤作战，蚩尤兴风作浪，暴雨骤降，黄帝只好把天上的女儿“魃”叫下来，虽然止住了暴雨，却招来了旱灾，“魃”回不到天上，她走到那儿，那儿就大旱，黄帝只好让她去赤水以北的旷野里。因此求雨的巫总要喊：请他北行，不要到中原来，以便治理好河道，疏通好沟渎。（《山海经·大荒北经》）春秋时演变成为一种习俗：每至暮春到河里沐浴，再到舞雩台上乘风起舞。孔子问起弟子们的志向时，曾点弹瑟正在尾声，马上放下乐器回答说：“我的志向和他们不同。”孔子鼓励他说下去，曾点说暮春三月，穿着初制成的春衣，和五六位成人，六七个小孩子，在沂水旁边洗洗澡，再到舞雩吹吹风，一路唱歌一路走回来。孔子长叹说：“我同意曾点的主张”（《论语·先进》）。至今孔子的故乡曲阜仍有“舞雩”的景点。

九、孔子闻韶“三月不知肉味”

《韶》又名《箫韶》，相传为舜时的乐舞，含有有虞氏族的传统乐舞成份。舞分九段，有九种变化，一直流传至周代，周作为“六代之乐”用于祭祀，与《云门》、《咸池》、《大夏》归为“文舞”。奏姑洗，歌南吕，祭祀四望（即四方，一说指名山大川，或指日月星海），观看过《韶》又见于记载的有吴公子季札和鲁国的孔子。鲁襄公二十九年（前544年）吴

国公子季札到鲁国,看到周王室的乐舞(鲁为周公封地,所以保留周王室的乐舞)《大韶》时赞不绝口说:“内容太好了,表现了至德,像天笼罩着一切,像地负载着一切”,叹为观止。

二十二年之后公元前 522 年,孔子所在的鲁国《韶》乐失传,孔子去洛阳考察周的乐舞,以后孔子在齐国的都城临淄,见到了《韶》的演出,他大为赞叹说:“《韶》尽美矣,又尽善也”(《论语·八佾》),而且陶醉得三月不知肉味,说不知道乐舞竟能达到这样的境地(《论语·述而》)。因之后世流传着“孔子在齐闻韶,三月不知肉味”的佳话。颜渊问孔子有关治国兴邦之道,孔子回答:“行夏之时,乘殷之辂,服周之冕,乐则《韶》舞。”对《韶》推崇备至。现在在山东临淄仍保留着“孔子闻韶处”的古迹,供人瞻仰。

十、季氏八佾舞于庭

周代为巩固它的统治,制定了一套礼乐制度。《史记·周本纪》:“成王既继殷命,袭淮夷,在丰作《周官》兴正礼乐。”周所制定的礼乐制度,把礼和乐视为同等重要,礼和乐结合密不可分,它的核心是维护尊卑、贵贱的等级制度。乐舞当时有其特殊的地位和作用。如对参加祭祀乐舞的人数,就有明确的规定,对天子和诸侯等加以区别和限制。如“天子八佾,诸公六佾,诸侯四佾”(《穀梁传》)。也有一说为:“天子用八,诸侯用六,大夫用四,士二”(《左传》)。佾是舞蹈的行列,采取数学开方的方法,一般一佾为八人,天子八佾为六十四人,诸侯六佾为三十六人,以此类推。只有一个例外,在周公的封地鲁国(今山东曲阜一带),为了尊重周公,特别允许鲁国国君用八佾。到西周末年“礼崩乐坏”,鲁国的大臣季氏藐视国君,竟使用了八佾,孔子认为这是一种潜越的行为,大呼:“是可忍也,孰不可忍也!”足见礼乐中的等级和名分在当时是非常重要的。

十一、鲁定公迷女乐孔子愤然出走

春秋战国时期，女乐盛行，这多半是各地方来自民间经过训练的少女表演的歌舞，供皇帝和贵族、诸侯享乐，正如《史记·货殖列传》所说：“赵女、郑姬设形容，揆鸣琴，揄长袖，蹑利屣，目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富厚也。”王室贵族的喜好和迷恋，致使一些人以女乐为诱饵，以麻痹、削弱敌对的国家。鲁定公十四年（前496年）以孔子为大司寇，在孔子尽心辅佐下，鲁国出现了路不拾遗，夜不闭户的新气象。由于鲁国国势日强，这使一心想争夺诸侯霸主的齐景公甚为不安。大臣黎钜向齐景公献美人计，离间鲁国君臣，以达到削弱鲁国的目的。齐景公采纳，立刻差人到全国各地挑选俊俏聪慧的美女，共得八十名，让她们衣锦绣，食粱肉，习歌舞，特别教会她们夏启最喜爱的《康乐》，并挑骏马一百二十匹，修书一封，命大夫孙云率领前往鲁国，送给鲁国的国君和有权势的季桓子（即季孙斯，桓为谥号）。他们并不马上进城，而是先把女乐和名马陈列在鲁国南门外，命女乐大跳其舞。季孙斯微服出城偷看，很想接受，又和鲁定公往观终日迷恋忘返，终于接收了女乐，定公三天不上朝听政。对此孔子深表不满，愤而离开了鲁国（《史记·孔子世家》）。

十二、魏文侯城门悬琴

魏文侯，名斯，魏桓子之孙，战国初魏国的国君。周威烈王二年（前424年）立。师从卜子夏（孔子七十二弟子之一）学经艺。他礼贤下士，深得民心。有一次师经鼓琴，文侯起舞，一面歌赋：“希望我的话无人违背”。师经闻言就拿琴撞了魏文侯，把冕旒的珠子撞断了。文侯对左右说：为人臣而撞其君，该当何罪？左右说：罪当烹。众人把师

经提起下堂,师经说我可以说一句再死吗?文侯说可以。师经说:听说尧舜为君,唯恐人们不敢说不同的意见,而桀纣为君,就怕听说不同意见。我撞的是桀、纣,并非撞的我君。”文侯一听就说:快把他放了,这是我的过错。他下令把琴悬于城门,断了的冕旒不要补,引以为戒。

魏文侯有一次请教老师子夏说:“我衣冠端整聚精会神地听古乐,就怕会打瞌睡;听郑国和卫国的音乐,那就不知道疲倦;请问古乐使我那样是什么原因?”

子夏回答说:“现在先谈古乐,古乐进退很整齐,中和正大而且宽广,弦匏笙簧等乐器,都等待着拊鼓的节奏才一起演奏,先奏文舞,后奏武舞,表现文治武功的用相(乐器)来掌握节奏,演奏快速时用雅(乐器)来加强气氛。君子通过这些来表达他的意想,通过这些来称道古代的事迹,从而达到修身齐家,和社会安定,天下太平,这就是古乐的道理。

至于新乐呢,进退参差不齐,充满放纵邪恶的声音,使人受了迷惑再也离不开它;再说扮演的那些倡优和侏儒,男女混杂,不管父子的尊卑。演奏完毕,不知道表达的什么意思,也不知道古代的事迹,这就是新乐的道理。

在战国时期,“礼崩乐坏”,雅乐已逐渐仪式化,比起所谓郑卫之音的民间音乐,那种富有生命力的演奏,就没有吸引力了,因之魏文侯坦诚地向他的老师说明了他的喜好,这是当时社会的一种潮流,不可阻挡。

十三、玄天二女旋波与提谶

传说战国时代,燕昭王(?—前279年)招贤纳士,以乐毅为亚卿,治理国政,国家日趋安定。燕昭王好神仙术,王子年《拾遗记》、《玄

天二女》记载：“燕昭王即位二年广延国来献善舞者二人，一名旋波，一名提谟。”据说二人为玄天二女的化身。她们美丽绝伦，“玉质凝肤，体轻气馥，绰约而窈窕”。她们因练气功的轻功或辟谷不食，所以行步无踪迹。她们住在昭王特建的宫室，单绡华幄，常常召她们在崇霞台上歌舞。所舞一为《紫尘》：二女体轻如烟尘相乱；二为《集羽》：舞姿轻柔像羽毛随风飘摇；三为《旋怀》：舞者的肢体如丝絮般缠蔓柔和，好像能收入怀中；在以杂宝为饰，以云霞麟凤为纹的席上起舞，或以四五层厚的香屑铺地，二人纵蹶其上，竟不留痕迹。舞容妖丽，徘徊不定，如翔鸾舞鹤转圜飘忽。燕昭王恐其乘风入云，用丝缕拂住。燕昭王末年二女流落民间，时南时北，遍行天下，或游于江汉，或出现于伊洛之滨。

十四、刘邦与戚夫人的即兴舞

《诗经·大序》“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”汉魏时期尤盛行这种有感而发即兴起舞的习俗。汉高祖刘邦，字季，沛丰邑中阳里人（今江苏徐州下邳一带），初曾为泗水亭长。公元前195年，刘邦击败淮南王黥布的叛乱，回师经过故乡沛县，留住几天，置酒沛宫，把故人、父老、子弟尽都召来饮酒。并找来小孩一百二十人，教他们唱歌。酒至数巡，刘邦乘兴击筑高歌：

大风起兮云飞扬，
威加海内兮归故乡，
安得猛士兮守四方。

儿童和之，刘邦自起舞，慷慨伤怀，泣下数行，也反映出他踌躇满志的心态，即兴起舞以抒发这种复杂的感情（《史记·高祖本纪》）。

刘邦是在路过山东定陶，遇良家妇女戚夫人。刘邦对戚夫人甚为

宠爱，戚夫人生赵王如意后，刘邦欲废太子刘盈而立赵王如意，大臣都不同意，张良也进谏，刘邦不听，吕后惊恐去找张良问计，张良说只有四位高士东园公、绮里季、夏黄公、角（音禄）里先生可以帮助您。吕后把四皓请来，在宴会上年皆八十有余的四人跟从太子出现，刘邦大惊，四皓说太子仁孝，所以前来帮助太子。刘邦目送四人离去，召戚夫人说，我想改立赵王如意，但太子有四人辅佐，羽翼已丰，难以改变。戚夫人悲痛欲绝，刘邦说：“为我楚舞，吾为若楚歌。”戚夫人合着刘邦的楚歌：

鸿鹄高飞，一举千里。羽翼以就，横绝四海。

又可奈何？虽有矰缴，尚安所施！

凄婉地跳起了楚地的民间舞。

十五、虞美人舞剑别项羽

虞姬，公元前 207 年在世，虞氏为西楚霸王项羽的美人。容貌娟秀，善歌舞，又擅长舞剑，深得项羽宠爱。楚汉相争，项羽被刘邦的汉军围困在垓下，刘邦设计谋令战士夜间皆唱楚地的民歌。项羽听到之后，大惊失色，说：难道刘邦已全部得到楚地了吗？不然那里来那么多楚人在唱歌？于是在帐中饮酒慷慨悲歌：

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！

虞姬目睹这位失败的英雄，不胜眷恋之情，执剑而起，边歌边舞，寒光熠熠，如矫龙缠臂，分外显得悲壮凄凉，她和道：

汉兵已略地，四面楚歌声。

大王意气尽，贱妾何聊生。

她掩面啼泣自刎而死(事见《女侠传》,明传奇《千金记》)。

京剧大师梅兰芳于1921年据《千金记》新编了京剧《霸王别姬》,其中虞姬舞剑一场,梅兰芳从武术教师学习太极拳、太极剑以及《群英会》中的舞剑和《当锏卖马》中的舞锏。采用了《夜深沉》的曲牌,《击鼓骂曹》打鼓时的伴奏,节奏强烈。由于梅兰芳善于继承并勇于革新,他熔京剧、武术、昆曲于一炉,准确表达了虞姬的心态,使人物更加完美,虞姬的剑舞成为我国古典舞的瑰宝。

十六、戚夫人的翘袖折腰舞

戚夫人(?—前194年),汉代著名宫廷舞蹈家。山东定陶人,为良家妇女。汉高祖刘邦路过定陶时见她明目皓齿,体态婀娜,深为爱怜,遂为高祖宠姬。戚夫人貌美善歌舞,能弹瑟击筑。尤擅长“翘袖折腰”之舞,这是一种向后下腰,向左右两侧弯腰的动作,河南南阳、江苏徐州一带汉画像石中还保留着这种动作。歌《出塞》《入塞》《望归》之曲。每逢七月七日“临百子池,作《于阗乐》,乐毕,以五色缕相羈,谓之‘相连爱’”。

十七、盖宽饶弹劾檀长卿

盖宽饶字次公,魏郡人,汉书有传(《前汉书》卷七七)。初为谏大夫,常能举奏大臣违法的行为,后为卫司马,对士卒非常关心,视察士卒饮食居住的地方,抚慰有疾病者,年终卫卒数千人叩头自请,愿再留一年,以报宽饶的厚德,得到汉宣帝的嘉许。但他对公卿贵戚却毫不留情,执法如山,劾奏众多。

有一次,皇太子的外祖父平恩侯许伯,刚刚迁入新建的宅第,丞相、御史、将军等达官贵戚前往祝贺,盖宽饶不想去凑热闹,许伯亲自

相邀,才去,那时许伯已经自饮自酌,说:因为你来晚了,我已先饮。宽饶说,不必劝酒,我是酒狂。丞相魏侯笑着讽刺地说:次公(宽饶字)醒时即狂,何必酒也?酒酣演奏起音乐,于是长信少府起舞《猕猴与狗斗》,它可能是一种民间俗舞,一个人模仿两个动物打架,非常滑稽,引得满座大笑。以列卿而舞《猕猴与狗斗》,被认为是失礼的,至少是不谨慎的行为。对此盖宽饶甚为不悦,他仰视着豪华的新屋说:美哉!然而富贵无常,忽然就会变换他的主人,这样的事我见得多了,只有谨慎才能长久,君侯不能不引以为戒!说罢急忙离去,向皇帝劾奏了长信少府檀长卿,舞猕猴为失礼不敬。汉宣帝本来欲加罪檀长卿,因为老岳父说情,过了很久,才免于处分,《猕猴与狗斗》的风波终于平息。

十八、以舞相属不报得祸

汉、三国、魏晋时代,士大夫宴饮时,除了自由式的即兴歌舞外,还有一种颇重礼仪的社交舞蹈形式。史书多记载为“以舞相属”的“交谊舞”。这种礼仪是前一人舞罢,顺邀另一人起舞,属者委也,即邀请之意,一般是主人先舞,以舞相属于客,客人起舞为“报”(酬答),不舞为报则被认为不敬。舞罢再以舞属另外一人,如此循环相属而舞,在起舞的过程中,该旋转的时候,就要旋转,舞姿仪容甚为考究,不然就被认为失礼、不敬,甚至引起宾主间的不睦,发展成很大的矛盾。《后汉书·蔡邕传》记载了这样一个“以舞相属”的故事:蔡邕参加五原太守王智为他饯行的宴会。酒酣,王智起舞属蔡邕,邕不起舞为报,这自然激怒了王智,王智是中常侍王甫的弟弟(蔡邕曾弹劾过王甫),素来贵骄,当着这么多宾客,大名士蔡邕竟有意轻侮他,他哪里能忍受,就大声呵责,蔡邕拂袖而去,从此被王智记恨,王智上书诬邕“谤讪朝廷”,因此,蔡邕不能再回京城,只好“亡命江海,远迹吴会”。直到董卓

主政洛阳才回京(《后汉书》卷九〇下)。

宴会上如果起舞而不转,也是不合当时的规矩的。汉景帝的儿子长沙王刘发,因其母微而无宠,被封在一个卑湿的贫国,景帝召诸王来朝,诏令王子们上前歌舞称寿,刘发只张袖小举手,引得左右窃笑他的笨拙,汉景帝刘启也很奇怪问刘发为什么不转,刘发说他的国小地狭,不足回旋,实际趁机要求增加封地(《古今图书集成·乐律典》)。

《三国志·魏书·陶谦传》也记载:陶谦任舒城县县令时,郡守张磐,恰是他父亲的朋友,也是同乡。张磐对陶谦十分亲热,愿引为亲信,陶谦却知道他的为人,总觉得在他的管辖下委屈。有一天,张磐设宴宴请陶谦,张磐以主人的身份起舞属陶谦,谦勉为其舞,舞到该转时,他却不转,张磐问他为什么不转?陶谦说:不能转,转则胜人。古人把升官视为“日转千阶”。陶谦言外之意是我若一转,就会升迁,不会再屈居你下了。张磐自然明白,因此大怒,因而使陶谦不得不弃官出走。可见古代交谊舞中的规矩和礼仪是很严的。

十九、顾谭三起舞

顾谭为三国吴人,祖父顾雍为吴主孙权的丞相,为相十九年,顾雍不饮酒,寡言语,举止得当,在饮宴欢乐的时候,众大臣恐酒后失态,让顾雍见到,所以不敢放肆。因之孙权常说:“顾公在座,使人不乐。”顾雍对子孙辈要求也甚为严格。顾雍的长子名邵,博览群书,好乐人伦,娶孙策女为妻,顾谭为顾邵的长子,陆机称他:“清识绝伦,独见推重”。他和诸葛恪等为太子孙和的四友,为选曹尚书(官名),孙权的侄女出嫁,因与顾家的亲戚关系所以邀请顾雍父子和孙子顾谭参加婚礼。此时顾谭风华正茂,有些踌躇满志。这一天孙家办喜事,孙权极为高兴,也让大家尽欢。顾谭醉酒,因自即兴舞蹈,连续三次起

舞,而且舞得不停,使四座惊疑。这种举动气坏了老祖父顾雍,第二天就召见顾谭,加以训斥说:臣下以恭谨为节,古代的萧何、吴汉都有大功,见到汉高帝,好像不能说话;你对国家可有汗马之劳和可以记载的事情吗?现在你见宠是因为有种种关系,为什么舞起来不知停止呢,虽然是酒后,可还是因为恃恩忘敬,谦虚不足,将来损我家的必然是你,说完背过身去向壁而卧。足见三国时风俗虽可即兴起舞,但若舞之再三,还不知停止,那就失礼了。顾谭因敢于直言,得罪了权贵金琮父子,因而受到谗言而被流放到交州,四十二岁死于交趾(今越南一带)。

二十、魏武铜雀台与铜雀伎

铜雀台又名铜爵台,魏武帝曹操在汉建安十五年(210年)冬所建,建在他的封地邺城西北隅(今河南临漳县西南)。《三国志·魏书·武帝纪》载:“十五年……冬作铜雀台。”当时曹操在邺城共建三台,铜雀居中,其他两台为金凤台(又名金虎台)和冰井台(一说为玉凤台)。曹操喜欢登高,而且登高必赋或作新诗,被之管弦,皆成乐章。铜雀台高大雄伟,台上有屋百二十间,楼顶有铜铸大雀,翩翩欲飞,形象十分逼真生动。当台建成时,曹操率诸子登台,命他们各自为赋一篇,曹植自幼善属文,此时为铜雀台赋,援笔立成,文章甚得曹操的称赞。

铜雀台建后十年即建安二十五年,曹操病死洛阳,遗命说,他死后葬于邺城之西岗上,和西门豹祠相近。他的姬妾和歌舞伎人者要住在铜雀台,台上放一张六尺的床,设幔帐,朝夕上酒脯祭奠,每月初一、十五日,自朝至午,歌舞伎人要向帐前表演歌舞,并要时常登台望着他的陵墓(见《邺都故事》)。这些歌舞伎人就终身遭到软禁,还要向死者歌舞,命运极为悲惨,因之后来有许多诗人写了有关铜雀台和同

情铜雀伎的诗篇，同情他们的不幸。如唐人刘商诗：

魏主矜峨眉，美人美于玉，
高台无昼夜，歌舞竟未足，
……
仍令身歿后，尚纵平生欲，
红粉横泪痕，调弦空向屋。
举头君不在，唯见西陵木……

张琰诗：

君王冥漠不可见，铜雀歌舞空徘徊，
西陵啧啧悲宿鸟，高殿沈沈闭青苔，
青苔无人迹，红粉空自哀。

沧海桑田，铜雀台已是荒草萋萋，铜雀伎人也已化为西陵灰烬，但铜雀台的诗篇却是不朽的。铜雀伎博得人们的同情。

二十一、曹植善胡舞《五椎锻》

曹植(193—234年)，曹操少子。十岁余即能诵诗赋数万言，又善属文。曹植善胡舞，史书记载他能舞《五椎锻》，跳丸、击剑，诵俳优小说数千言(《三国志·魏书·王粲传》注引《魏略》)。这是一种沐浴后不戴冠，裸上身，拍袒舞蹈，舞蹈和杂技结合锻炼体能的自娱性舞蹈。建安十六年被封为乐原侯，十九年改封临淄侯。曹操因曹植的文才，对其特别宠爱。但因曹植任性行事，饮酒不节，其父对植宠爱日衰。曹操死后，曹丕在建安二十五年(220年)，袭位为魏王，不久称帝。曹植在忧思悲愤中生活，曾作琴瑟调歌以抒怀：

吁嗟此转蓬，居世何独然！
长去本根逝，夙夜无休闲。
……

当南而更北，渭东而反西，
宕宕当何依，忽之而复存。
愿为中林草，秋随野火燔，
糜灭岂不痛，愿与根荃连。

魏明帝(曹睿)青龙二年，曹植病死，帝令薄葬，年四十一岁，谥思王。

曹植的《洛神赋》为不朽名作，后人爱其才华盖世，同情他坎坷的遭遇。曹植还是一位擅工武术杂技、胡舞的能手却鲜为人知。

二十二、曲有误，周郎顾

周瑜字公瑾，三国时庐江舒人。父亲名异，为洛阳令，周瑜壮有姿貌，风流倜傥，吴国人都呼之为周郎。最初吴主孙权之父孙坚讨董卓时把家搬到庐江，孙坚的长子孙策和周瑜同年，是要好的朋友，周瑜把自己的大宅子送给孙策，并升堂拜见孙策的母亲，与孙家互通有无。周瑜原在袁术帐下，见袁术终无所成，就东归孙吴，孙策大喜，亲自迎接，授瑜为建威中郎将，领兵二千人，骑五十匹，给与鼓吹(乐队)为他建造馆舍，赐赠之厚无人能比。当时周瑜年二十四岁。他很快又升任中护军，领江夏太守。在攻打安徽时，遇见了乔公的两个女儿，皆俊美绝伦，堪称国色。孙策纳大乔，周瑜娶了小乔，民间因之流传了不少周瑜和小乔的故事，可惜周瑜三十六岁便卒于巴丘。至今安徽、江苏一带尚有两座小乔墓，民间也流传有乐曲《二乔哭周瑜》。这是由于周瑜廉让服人，深得民心，比他年长的程普都称赞他说：“与公瑾交，若饮琼醪，不觉自醉。”

周瑜自青年时代即喜爱并精于音乐，即便在饮酒三爵(古代的酒杯)，如果演奏的曲子有错误，也能听得出来，而且必然指出谬误。所以当时流传着：“曲有误，周郎顾”，或称之为“顾曲周郎”(《三国志·

吴书·周瑜传》)。

二十三、蔡文姬与《胡笳十八拍》

蔡文姬(178—?)名琰,为后汉蔡邕之女,事迹见范曄《后汉书·董祀妻传》。蔡文姬博学有才辩,又妙于音律。其父蔡邕弹琴弦绝,文姬说断的是第一弦,接着又断,文姬说第四弦,并不差谬,蔡邕甚觉奇怪,因之有“蔡文姬能辨琴”之说。此后嫁给河东卫仲道,丈夫死后无子,即归娘家。兴平二年(195年)文姬十八岁时,天下丧乱,文姬为胡骑所获,流入南匈奴嫁左贤王,在胡中十二年,生二子。建安十三年(208年),曹操素与蔡邕友善,痛其无子嗣,遣大将军以金璧往匈奴赎回文姬。蔡邕一生坎坷,最初因弹劾宦官得罪,下洛阳狱,公元184年大赦,又得罪了五原太守王智而亡命江海。公元192年蔡文姬十五岁时,吕布杀董卓,其父蔡邕在王允座,闻之惊叹,遭到王允的申叱,下狱,蔡邕以继承汉史为由,请求免死,王允不答应,蔡邕死在狱中。蔡文姬的命运异常悲惨,曹操既来赎她回国,她内心对去留十分矛盾,她辞别相处十二年的左贤王及两个儿子,回到家乡,嫁给同乡陈留董祀。董祀任屯田都尉,犯法当死,蔡文姬蓬首徒行,求见曹操,请其减免,言辞恳切酸哀,曹操终于怜悯她,免了董祀的死罪。曹操问她家中藏书很多,能不能诵忆?文姬说先父蔡邕有书四千卷,流离涂炭,一无所存,我能诵忆有四百余篇。于是缮写清楚送给曹操,文无遗误。

蔡文姬除有《悲愤诗》二章外,最著名的是她的《胡笳十八拍》。唐开元年间李颀有《听董大弹胡笳声》诗:

蔡女昔造胡笳声,一弹一十有八拍。

胡人落泪沾边草,汉使断肠对旧客……

蔡文姬在《胡笳十八拍》中,叙述她坎坷的一生,离奇的遭遇,以及对祖国的怀念,对金璧赎她的魏武的感激之情和对留在匈奴的二

子眷恋、难以割舍的母爱，令人不忍卒读。今举数拍如下：

（一）我生这初尚无为，我生之后汉祚衰。

天不仁兮降离乱，地不仁兮使我逢此时。

干戈日寻兮道路危，民卒流亡兮共哀悲。

烟尘蔽野兮胡虏盛，志意乖兮节义亏。

对殊俗兮非我宜，遭恶辱兮当告谁？

箝一会兮琴一拍，心愤怨兮无人知。

（十一）我非贪生而恶死，不能捐身兮心有以。

生仍冀得兮归桑梓，死当埋骨兮长已矣。

日居月诸兮在戎垒，胡人宠我兮有二子。

鞠之育之兮不羞耻，愍之念之兮生长边鄙。

十有一拍兮因兹起，哀响缠绵兮彻心髓。

（十二）东风应律兮暖气多，知是汉家天子兮布阳和。

羌胡蹈舞兮共讴歌，两国交欢兮罢兵戈。

忽遇汉使兮称近诏，遣千金兮赎妾身。

喜得生还兮逢圣君，嗟别稚子兮会无因。

十有二拍兮哀乐均。去住两情兮难具陈。

（十三）不谓残生兮却得旋归，抚抱胡儿兮泣下沾衣。

汉使迎我兮四牡骝骝，号失声兮谁得知？

与我生死兮逢此时，愁为子兮日无光辉。

焉得羽翼兮将汝归？

一步一远兮足难移，魂消影绝兮恩爱遗。

十有三拍兮弦急调悲，肝肠搅刺兮人莫我知。

（十四）身归国兮儿莫之随，心悬悬兮长如饥。

四时万物兮有盛衰，唯我愁苦兮不暂移。

山高地阔兮见汝无期，更深夜阑兮梦汝来斯。

梦中执手兮一喜一悲，觉后痛吾心兮无休歇时。

十有四拍兮涕泪交垂，河水东流兮心是思。

(十八)胡笳本自出胡中，缘琴翻出音律同。

十八拍兮曲虽终，响有余兮思无穷。

是知丝竹微妙兮均造化之功，哀乐各随人心兮有变则通。

胡与汉兮异域殊风，天与地隔兮子西母东。

苦我怨气兮浩于长空，六合虽广兮受之应不容。

(见朱熹：《楚辞后语》卷三)

二十四、阿史那皇后率团来长安

1994年9月起至1995年元月中，陕西省考古研究所在咸阳渭城区张镇陈马村东南农田中发掘北周武帝和阿史那皇后合葬墓时，首次发现北周皇帝陵墓，在长宽各8.5厘米的青石陵志上镌刻“大周高祖武皇帝孝陵”字样。因他一生节俭，遗诏营陵时地面不设封土和标志，使后人难以寻找，此次为北周五个帝陵的首次发现。

北周(557—581年)统治者出于鲜卑族，未取得政权时一贯沿用鲜卑音乐，即《隋书音乐志》所说：“登歌之奏，叶鲜卑之音”。北周武帝宇文邕为宇文泰之子，是有雄才大略的皇帝，他于公元572年杀宇文护，夺回全部政权，以改革图强灭佛兴政闻名于世，他接受汉文化，生活朴素，赏罚严明，使北周进入强盛时期。他欲连突厥兵攻齐，遂向突厥请婚，愿娶突厥阿史那氏为皇后。突厥姓阿史那，世代居住在高昌国(即今新疆吐鲁番一带)的北山里，到木杆可汗时已为北方强国。突厥许婚后，于天和三年(568年)3月……高祖(即武帝)行亲迎之礼，阿史那皇后带来了以善胡琵琶的龟兹人苏祇婆，这是音乐史上著名的人物。还带来了康国乐、龟兹乐。自与突厥和亲以来，北方少数民族乐舞在中原甚为流行，鲜卑、龟兹、疏勒、康国、高昌等西北少数民

族乐舞与汉族乐舞,长期融合,为隋唐燕乐的发展起了奠基作用。

二十五、李世民与《破阵乐》

唐太宗李世民在太原为秦王时,征伐四方,民间就有歌谣《秦王破阵乐》。他即皇位之后,贞观元年(627年)正月初三欢宴群臣的时候,演奏了作战时的歌曲《秦王破阵乐》。李世民很喜爱这个曲子,过了六年,贞观七年他画出《破阵乐舞图》,令吕才编导,他的构思是以表现现实生活战阵的情况为根据,队形左圆右方,前面有战车,后面有队伍,有“鱼丽阵”,像水中的鱼儿一个接着一个;有“鹅鹳阵”,像群鹅散开,有的中间展开两翼迂回;屈伸交错,首尾回互。舞分三段,每段四个变化,共十二个战阵队形,由一百二十人,披甲执戟而舞。和着歌辞:

受律辞元首,相将讨叛臣,
咸歌破阵乐,共赏太平人。

舞蹈确有发扬蹈厉之容,歌有和易擘发之音,队形的变化也体现出李世民的战术思想。卫国公李靖说:《破阵乐舞》前出四表,后缀八幡(队前后有人执旌旗),左右折旋,这正是四头八尾的八阵图。李世民说兵法可意会不可言传,我所创制的《破阵乐》,惟有你知道它的创制意图(《渊鉴类涵》乐部舞二)。《破阵乐》演出之后,因再现了破敌的雄伟场面,观者莫不踊跃起舞。当时太常卿萧瑀说《破阵乐舞》不是尽善尽美,如果把刘武周、薛举、窦建德、王世充的图像放进去,就更好了。李世民说:当时四海未定,征伐以平祸乱,《破阵乐》不过表现其梗概罢了,如果里面要表现捉俘虏,现在有的将相还是他们的部下,这样做是不恰当的,所以没有采纳他的意见(《新唐书·礼乐志》)。李世民即位之后,仍想向四夷用兵,而魏徵认为连年战争,人民需要安宁祥和的生活,所以每当演出《破阵乐》时,魏徵总是低着头不看,而演

出歌颂文德的《庆善乐》时，魏征必喜形于色。他劝谏的含意李世民那能不为所动，于是李世民说：我以“武功定天下”，而“以文德绥海内”，还是采纳了魏徵的意见。

李世民的威名与《破阵乐》的创制，通过丝绸之路名扬海外。《大唐西域记》记载，玄奘接到迦摩缕波国（东印度一大古国，在今印度阿萨姆邦西部，新旧唐书译为伽没路）国王拘摩罗王（《新唐书·西域传》译为尸鸠摩）的邀请到东印度，拘摩罗王说：我虽不才，常羨高学，所以请您来向您请教。又说：“今印度诸国多有歌颂摩诃至那国《秦王破阵乐》者，闻之久矣，岂大国之乡国耶？”玄奘回答：“然，此歌者美我君之德也。”于是拘摩罗王表示要向唐朝朝贡的愿望，又款待使者王玄策一行，贡奇珍异物及地图（《旧唐书·西戎传》、《新唐书·西域传》）。接着他们一道前往中天竺。在羯若鞠阇国的首都曲女城会见戒日王（606—647年执政），此时约在贞观十四年（640年）（季羨林《大唐西域记》校注）《破阵乐》演出一事已从丝路传至印度。消息灵通的戒日王说：我已听说过：“摩诃至那国（指中国）有秦王天子少而灵鉴，长而神武……风教遐被德泽远洽，殊方异域，慕化称臣，氓庶荷其亭育，咸歌《秦王破阵乐》，闻其雅颂，于兹久矣。”

《破阵乐》传到东邻日本，名《皇帝破阵乐》和《秦王破阵乐》。至今日本宫内厅雅乐寮，仍保存《左舞之谱》、《舞乐图说》等典籍。特别是唐代宫廷赠与日本天皇的破阵乐刀，一直被珍藏在奈良正仓院中。1980年正仓院展时曾展出，寒光逼人，始知《破阵乐》演出亦用刀。

二十六、武则天、唐玄宗与《圣寿乐》

武则天执政的时代（690—705年）是继唐太宗以后在政治、经济文化方面繁荣昌盛的时代，当时乐舞的规模庞大，显出太平盛世的繁荣景象。自唐太宗经高宗，武则天至唐玄宗（627—756年）一百多年

间以中原乐舞为基础,吸收融化了外国和国内各民族的乐舞,创造出新型的坐部伎和立部伎。武则天创制的乐舞立部伎中一部为《圣寿乐》,坐部伎中三部为《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》。

《圣寿乐》,发挥汉字之所长,以人组成方块字,开“字舞”之先河,规模宏大,舞者一百四十人戴金铜冠,穿五色画衣,用舞的行列摆成字,然后变换队形再摆一个字,共摆成十六个字:“圣超千古,道泰百王,皇帝万年,宝祚弥昌”。这用以歌颂武则天的颂词,虽是仪式性较强的舞蹈,但用人摆成那许多繁难的字,也颇费一番功夫,因之成为宫中的保留节目。

到了武则天的孙子唐玄宗时代,对《圣寿乐》又有所发展,开元十一年(795年)所演出的《圣寿乐》,除“作字如画”,还有“回身换衣”的场面。徐元鼎《太常观舞圣寿乐》诗:

舞字传新庆,人文迈旧章。
冲融和气洽,悠远圣功长。
盛德流无外,明时乐未央。
日华增顾眄,风物助低昂。
翥凤方齐首,高鸿忽断行。
云门与兹曲,同是奉陶唐。

“回身换衣”的特技,《教坊记》有具体描述:

“襟各绣一大窠,皆随其衣本色制纯纁衫,才下及带若短汗衫者——以笼之,所以藏绣窠也。舞人初出乐次,皆是纁衣。舞至第二叠,相聚场中,即于众中从领上抽去笼衫,各内怀中,观者忽见众女咸文绣炳,莫不惊异。”

武则天、唐玄宗祖孙二人对乐舞艺术都有一些新的追求,使唐乐舞发展到一个新的高峰。

二十七、杨玉环醉舞《霓裳曲》

盛唐时期人们的审美观和隋代及初唐大异其趣，以丰腴为美。传世的张萱、周昉美人图，使我们可以窥见一斑。开元盛世，杨玉环就是当时的绝代佳丽。杨玉环号太真（因她曾为女道士），蒲州永乐（今山西永济）人。最初进宫为寿王妃，她音乐素养极高，精于乐器演奏，善击磬，能演奏新曲，甚至超过专业的乐工，又善弹琵琶，她的姐妹都不及她，遂称她为师，自称“琵琶弟子”。她的舞蹈尤为出色，中原和西域乐舞都很擅长，白居易诗：“中有太真外禄山，二人最道能《胡旋》”（《胡旋女》），说她是《胡旋舞》的能者。

天宝四载唐玄宗李隆基封她为贵妃。进见之日，演奏了《霓裳羽衣曲》，这是唐代著名的大曲，也是杨贵妃最喜爱和舞得最好的节目。

《霓裳羽衣舞》是唐代最著名的舞蹈。有关它的来源，有不少传说：其一说有道士罗公远在中秋节的晚上，于宫中赏月时，折下一枝桂花向空中一抛，化作银色的长桥，唐玄宗与杨贵妃踏上银桥步入月宫，见数百仙女，披素雅长带而舞，据说此即《霓裳羽衣舞》。玄宗精通音律，暗暗地把乐谱记在心里，但回来却只记得一半，就让乐工们排练（见《逸史》）。其后西凉总督杨敬述献《婆罗门曲》，声调与原曲相符，遂将月宫所记作为“散序”，杨敬述所献乐曲为中序、入破，名为《霓裳羽衣曲》。一说为玄宗登三乡驿望女儿山，幻想能到月宫去。唐诗人刘禹锡诗：“开元天子万事足，惟惜当时光阴促，三乡陌上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。”可见是有感而作。乐舞极富神仙思想，服饰也求其有仙意，舞者上衣缀以羽毛，下面似彩虹般裙裾，正如白居易《霓裳羽衣舞歌》所描述：“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞……案前舞者颜如玉，不着人间俗衣服，虹裳霞披步摇冠，钿璫累累佩珊珊。”

《霓裳羽衣舞》以杨玉环的表演为最著名。最初大多是独舞，双人

舞和群舞是其后发展的。乐史撰《杨太真外传》：“上又宴诸王于木兰殿，时木兰花发，皇情不悦，妃醉中舞《霓裳羽衣》一曲，天颜大悦，方知回雪流风，可以回天转地。”微醉中的杨贵妃，更显几多妩媚，正是云想衣裳花想容，她飘然转寰回雪轻，宛然纵送游龙惊的舞姿，使得唐明皇能转愠为喜，倍加赞叹。即便玉环稍显丰腴，也不让赵飞燕专美于前，唐明皇阅《汉成帝内传》，飞燕身轻欲不胜风，故意戏问玉环：“尔则任吹多少”，玉环立即回答：“《霓裳羽衣》一曲，足掩前古”。杨贵妃随唐玄宗每年盛夏避暑于绣岭宫，将《霓裳羽衣舞》传授给她的侍儿张云容，她得贵妃真传舞得也很精采，贵妃遂有诗赠张云容：

罗袖动香香不已，红蕖袅袅秋烟里；
轻云岭上乍摇风，嫩柳池边初拂水。

二十八、凌波微步谢阿蛮

谢阿蛮(756年在世)唐代舞伎。陕西临潼人。以善舞《凌波曲》著名于世。当她进宫时，正值唐玄宗新作了一支《凌波曲》。这是一个神话故事，传说唐玄宗梦中在洛阳见到一个女子，容貌美丽，梳着高高的发髻，广袖宽衣，她自称是凌波池中卫宫护驾的龙女，素知唐玄宗通晓音律，希望玄宗为她作支曲子，唐玄宗遂用胡琴为她演奏了一曲，她赞赏之余，不禁深深一拜。唐玄宗梦醒之后，仍能清楚地记得那支曲子，于是命乐工赶紧排练，在凌波宫临水的地方演奏，此时忽然从池心再再现出一个女子，正是唐玄宗梦中所见龙女，于是把这支曲子取名《凌波曲》，并据此创作了舞蹈《凌波舞》。

唐玄宗和杨贵妃把《凌波舞》教给谢阿蛮，并在宫中清元小殿开了个小型表演会，让谢阿蛮演出《凌波曲》，谢阿蛮虽来自民间，因自幼聪慧过人，是民间舞的能手，腿上功夫尤好，所以她扮的龙女非常出色。伴奏的乐队都是当时的高手：宁王(唐玄宗的哥哥李宪本名成

器)吹玉笛,李隆基打羯鼓,杨贵妃弹琵琶,马仙期(艺人)击方响,李龟年(艺人)吹箏篥,张野狐(艺人)弹箜篌,贺怀智(艺人)击拍板。演奏时清风徐来,乐声如来自天上。谢阿蛮的舞跳得优美动人。这是一个单人表演的软舞,表现龙宫仙女在波涛万顷中来去飞舞,正像曹植所描写的洛神一样“凌波微步,罗袜生尘”,这种境界,使人看得如醉如痴。

谢阿蛮刚刚舞完,杨贵妃即面露喜色,大加称赞,赠她以珍贵的臂环,叫做“红粟玉臂支”,也叫“金粟装臂环”,作为纪念。“安史之乱”以后,杨贵妃已香消玉殒,唐玄宗到了四川,宫里教坊梨园中的歌舞伎人流散在民间,到了至德2年(757年),唐玄宗自成都回到长安,心情甚为烦闷,派高力士四处寻访梨园旧人,不想竟找到了谢阿蛮,于是令她重新舞起了《凌波曲》。舞完以后,谢阿蛮把第一次舞《凌波曲》时杨贵妃赠给她的“红粟玉臂支”给李隆基看,李隆基说:“这原本是我赐给杨贵妃娘娘的,因为你把《凌波曲》舞得那么好,所以又转赠给你。”众人不胜感慨。

二十九、杜甫诗赞公孙大娘

昔有佳人公孙氏,一舞剑气动四方。
观者如山色沮丧,天地为之久低昂。
耀如羿射九日落,矫如群帝骖龙翔。
来如雷霆收震怒,罢如江海凝清光。

这是诗人杜甫赞美公孙大娘剑技舞艺的著名诗篇。原来当杜甫还是个六岁的幼童时(717年)在河南郾城的广场上,曾经观看过公孙大娘舞剑器,给他留下难以磨灭的印象,广场上人山人海,都在翘首屏息观看一位既健美又窈窕的民间女艺人在舞《剑器》,这就是唐代杰出的舞人公孙大娘。她演出时头梳高髻,耳戴明珰,匀称的身材,

穿了件贴身锦绣的戎装；朝霞般的脸上，带着几分既英武又秀美的姿色。她缓步走上广场，对观众轻施一礼，然后拔出双剑“亮相”，骚动的人群，立刻安静下来，接着她舞起双剑，瞬间银光闪耀，剑影飞驰；她“点步翻身”像后羿射落了九个太阳；提腿向上似欲乘风直上九天；倏然间又像矫健的飞龙腾空翱翔；迅猛时势如震怒的春雷。正当人们心情激动紧张万分时，她渐渐收住双剑，灵巧的身躯像飞鸟轻轻落在枝头，十分怡然自得；停下的双剑，犹如无波的江面，凝聚着一道清光，徐徐缭绕。观众对公孙大娘绝妙而神奇的剑技表演，十分赞赏和钦佩。

五十年后的一个秋天（唐大历二年十月十九日），杜甫在夔府（今四川省奉节县）别驾（郡太守的辅助官）元持家里，看到了李十二娘表演《剑器》舞，杜甫看出她非凡的技艺，必定经过名师传授，经他一问，果然是公孙大娘的徒弟，而那时公孙大娘已去世，杜甫不胜感慨，就写了《观公孙大娘弟子舞剑器行》。诗中回忆了当年公孙大娘舞剑的神态、气势和情景，十分逼真感人。千年以后的今天，人们通过读杜甫这首诗，公孙大娘精彩的剑技和她英武而美丽的形象，似乎历历在目。

公孙大娘一生的经历很曲折，她来自民间，对剑舞广征博采，具有精湛的技艺和独特的风格。唐玄宗做皇帝的时候，她曾在宫廷里侍奉过一段时间，这也正是她艺术生活最辉煌的阶段。她所擅长的《剑器》舞技受到称赞，被认为教坊、梨园、宜春院等皇家歌舞班子中，懂得这种舞的只有公孙大娘一人。后来她仍回到民间，有时在广场上献艺，有时在达官贵人家里演出。但这位艺术家的结局是默默无闻，或许是很潦倒的。

《剑器》舞舞姿英武，气派宏伟，属于“健舞”一类。《剑器》表演时所使用的道具，历来都有很多争论：有的说剑器就是舞剑；有的说是女子戎装空手舞；还有人说是舞绸、舞彩球、兵器或旗帜和火炬。从当

时的一些记载看,很可能舞的是剑。《明皇杂录》一书记载:当时有公孙大娘擅长“剑舞”、能舞《邻里曲》、《裴将军满堂势》、《西河剑器浑脱》等节目,称得起当时的冠军。郑嵎《津阳门》诗注里提到唐明皇生日那天,有公孙大娘舞剑,说她舞得“雄妙神奇”。宋代大曲剑舞中也有公孙大娘一段,而且说手握青蛇,这些记载分明说她舞的是剑。唐代裴旻将军的剑舞,在当时称为一绝。公孙大娘也吸取了他的花样和姿势。

这种剑舞可能后来在演出形式上有所发展变化,使用的道具也有了改变,而且到了宋代已由独舞变为多人的“队舞”,并带器仗。在唐代公孙大娘穿着锦绣的戎装舞起矫健似飞龙的剑器,和那些柔美翩翩的长袖软舞形成鲜明的对比。这种别具风格的武舞,当时草书家张旭和怀素观看之后,竟从她刚柔相济的舞姿中得到启发,草书大有进步。这段故事在当时传为美谈。

宋史浩《鄮峰真隐漫录·剑舞》有一段表演是描绘杜甫和张旭观看公孙大娘手持剑器而舞的场面。

有两人唐装出,对坐。桌上设笔、砚、纸,舞者一人换妇人装立裙上。竹竿子勾,念:

伏以云鬢聳蒼壁,霧縠罩香肌。
袖翻紫電從連軒,手握青蛇而的𧈧(音立)。
花影下,游龍自躍。錦裯上,跄鳳來儀。
……豈唯張長使草書大進,
抑亦杜工部麗句新成。
稱妙一時,流芳萬古。……

这说明公孙大娘的故事是在不断地流传着。据说这个舞还曾传到朝鲜,由四个女子头戴战笠,手拿活柄短剑起舞。

虽然公孙大娘的《剑器》舞没有能完整的保存和流传下来,但在我国戏曲和武术中还有许多优美雄健的剑舞,它们都是经过历代艺

人的辛勤创造与加工,才具有现在这样高度技巧和完整的艺术形式,这和公孙大娘的《剑器》舞想必也有脉络相连的关系。

三十、何满子

开元中沧洲歌者,临刑进此曲以赎死,上竟不免。白居易诗:“世传满子是人名,临就刑时曲始成,一曲四词歌八叠,从头便是断肠声。”元稹诗:“何满能歌声宛转,天宝年中世称罕,婴刑系在圜圜间,下调哀音歌愤懣,梨园弟子奏玄宗,一唱承恩羈网缓,便将何满为曲名,御府亲题乐府纂。”何满子以人名转为曲名,又为舞曲,如唐文宗时宫人沈阿翘能舞《何满子》,其后,唐武宗时有歌笙获宠的孟才人密侍左右,唐武宗病笃时问孟才人,我死之后,尔将何为?孟才人指笙囊说,以此自缢,并愿献上一歌以泄愤懣,当她唱完《何满子》时,气绝肠断。唐诗人张祜有《孟才人叹并序》记其事,又有宫词:

故国三千里,深宫二十年
一声何满子,双泪落君前。

三十一、菊夫人与《菊花新》

菊夫人(1161 在世,生卒不详)南宋宫廷舞蹈家。高宗赵构的仙韶院里,有一位通晓音律擅长歌舞的菊夫人,按宋代教坊制度,色有色长,部有部头,因为她舞技超群,所以称她为“菊部头”。但她并未得到皇帝的重视和宠爱,于是称病回到自己家里,被一个慕名而来的官吏陈源用厚重的聘礼娶了她,居住在都城临安(今杭州)西湖边上一所幽雅的园林(适安园)中。

宋高宗晚年做了太上皇,住在德寿宫,每天仍是歌舞作乐。一天,德寿宫的御前演出,演到《梁州》舞时,无论哪个歌舞伎人表演都不能

让赵构满意。提举官关礼站在一边奏说：此舞非菊部头没有人能跳得好，赵构马上传旨宣唤菊夫人进宫，于是她又第二次进入宫廷。

菊夫人跳的《梁州》舞，即甘肃凉州（今武威）地方的乐舞。又因凉州是中原通西域的要道，所以凉州乐舞又是民族文化交流的产物，在唐代属“软舞”类。从民间进入宫廷成为教坊中常演的节目。唐朝宫廷舞伎中跳《梁州》舞最好要数孳儿，她随着《梁州》乐曲的节拍，能随手拿起身边的碗、盏即兴舞蹈，博得皇帝的赞赏。在宋代擅长这种舞技的就数菊夫人了。《梁州》曲在民间流行的情况，宋人梅圣俞有诗道：“露台鼓吹声不休，腰鼓百回红臂鞞，先打《六么》后《梁州》，棚帘夹道多天柔。”

菊夫人重进深宫后，便渺无消息，她的丈夫陈源感伤成疾。有人得知这件事作了《菊花新》加以咏叹，谱子由教坊都管王公瑾所制，献给陈源，陈源大喜，竟赠给他土地、锦帛。每当陈源听到歌咏，仿佛看到菊夫人窈窕的体态和翩翩的舞姿，追忆往事不觉潸然泪下。不久就离开人世。菊夫人第二次进宫后的命运则无人知道了。陈源和菊夫人住的适安园后来也归宫廷所有，改名小隐园，到宋孝宗时赐给了张贵妃，改名永宁崇福寺。当时社会上对菊夫人的遭遇曾广为流传，有诗云：“仙韶院里按《梁州》，妙舞争推菊‘部头’，一自返邀天上顾，《菊花新》更使人愁。”（《西湖杂咏抄》）

三十二、中国册封使和琉球“御冠船踊”

明清两代和琉球（今日本冲绳那霸一带）关系密切，对琉球国王赠送冠带，赠臣下冠服，对来国子监学习的留学生，嘘寒问暖，赠送冬夏衣服，有时还赠送“巾服靴屐、衾褥帷帐”。琉球经常派朝贡使，而中国则派册封使，相互来往，带动了文化方面的交流。册封使赴琉球所乘船只上为冠形，因之称“御冠船”，又称“唐船”。有头号船、二号船两

艘,载有 500 人,并装满琉球人所喜爱的瓷器、文绮、纱罗。船一靠岸,琉球国王率臣子到岸边迎接,仪仗队中有旗帜伞扇,还有乐队演奏,国王乘舆,旁有马队。路左设“路供”,全为盆景,路右摆设蓬莱山上有龟鹤。迎来使当时被视为举国上下共同参与的大事,因之至今还留下《唐船入港》的民谣,是以中国传去的乐器三弦伴奏的。琉球国王要以宫廷乐舞并伴有中国戏曲节目招待来使。来使为等候风势,要在琉球住七、八个月,因之要举办“冠船七宴”。第一祭礼,祭琉球先王和感谢中国的“谢宴”,第二,为册封新国王宴,第三为八月十五日“仲秋宴”,第四为九月九日“重阳宴”,第五为“饯辞宴”,第六为“拜别宴”,最后第七宴为“望舟宴”,此时国王要在天使馆设宴,并赠金扇一面。七宴中都有乐舞演出,正是一个中外乐舞交流的极好场所,而且影响深远。琉球方面接待来使的乐舞高潮,是以著名乐舞大师玉城朝薰编创导演的“组踊”为开端,节目异彩纷呈,颇费匠心,统称《御冠船踊》。玉城朝薰(1684—1734 年)是一位天才的乐舞大师,在 1719 年 35 岁的时候,接受琉球王的邀请,在琉球创编了《御冠船踊》。他走马上任的第一次是迎接中国的第十七回册封使海宝和徐葆光。玉城朝薰是在前辈留下来的传统节目基础上加以创新,用“组踊”的形式上演,他把传统的琉球舞称“琉舞”,但“琉舞”也有很多节目来自中国,把中国传去的戏曲称“唐踊”(过去也称汉踊)。册封使陈侃、张学礼、徐葆光都有记述。据徐葆光《中山传信录》所记《御冠船踊》中,很多节目明显受到中国舞蹈的影响,所演节目如第三宴——中秋宴,第一遍为《笠舞》,第二遍为《花索舞》,第三遍为《篮舞》,第四遍为拍舞,第五遍为《武舞》,第六遍为《球舞》,第七遍为《杆舞》,第八遍为《竿舞》。据《中山传信录》记载:《篮舞》小童三人——可十余岁,戴珠翠花满头,着官裙,五色锦半臂,肩小花篮各一提。站成三角形,顿足按节而舞。这纯属中国风格的《挑花篮》,而《杆舞》,则是《霸王鞭》的变容。《球舞》即中国传去的《狮子舞》,原文:“小童二人,五色衣,执金球——球上四

面着小金铃,长朱索曼纓左右舞,引青狮登场旋扑”。

第四宴名“重阳宴”,九月九日在首都首里城的龙潭举行赛龙舟活动,首里即守礼的谐音,现在仍保留“守礼之门”的牌坊和龙潭。据徐葆光《中山传信录》重阳宴条记载:龙舟三,式与福州所见略同,……每舟中央设鼓,绿衣小童击鼓以为节,前后二绿衣童,执五色长旗。船首一人击锣,与鼓相应,齐唱《龙舟太平词》:“圣德及迭,永享治平,海国蒙恩,谒忠仰报”,现冲绳仍保留有龙舟舞。龙舟竞渡之后在王北宫设宴演出《御冠船踊》。第一为老人祝圣:老夫妇率儿孙上场念致语:“当今圣天子德高尧舜,道迈汤文,八延昭日月之辉,一统着车书之盛。国王夙沐圣恩,新受册封,天使贲临,举国欢忭!……”这种念致语的形式来自宋元,天子指康熙大帝,国王则指新受册封的尚敬。下面演出本民族的歌舞《团扇》(二童舞)、《掌节曲》、《笠舞曲》、《蓝花曲》(三童舞),总名为《太平歌》。下面接演戏剧《二童敌讨》(四童舞)《执心钟入》,此剧显然受中国明清戏剧的影响,有完整的故事情节,有虚拟的动作。虽说故事出自本国,但《执心钟入》显然受《白蛇传》的影响。因明代传奇随着福建人的到来,已带到琉球,不但民间演出,而且已进入宫廷,成为招待中国册封使的节目。据明万历年间姚旅《露书》卷九《风篇》中载:“琉球国居常所演戏文,则闽中子弟为多,其宫眷喜闻华音,每作辄从帘中窥。宴天使册封使,长史恒踞请典雅题目,如《拜月》、《西厢》、《买胭脂》之类皆不演;即《岳武穆破金》、《班定远破虏》,亦以为嫌。惟《姜诗》、《王祥》、《荆钗》之属,则时常演,每啧啧华人之节孝焉。”这里透露了福建戏班当时已在琉球表演,而且已有很多传奇剧目传到琉球。

三十三、康熙帝与《圣武雅》

清康熙皇帝是一位有雄才大略的君王。康熙六年(1667年)十四

岁亲政,因鳌拜专横,康熙甚为厌恶,终于设计除掉鳌拜。

康熙二十九年(1690年)命都统额赫纳等率师远征厄鲁特。原来厄鲁特为蒙古牧马部,明代称瓦剌,后分成四部:日和硕特,上尔扈特,柏尔伯特,绰罗斯即准噶尔,总称厄鲁特四卫拉。其中以准噶尔部最强。准噶尔内讧,噶尔丹杀戮自己的弟兄,自立为汗,自伊犁迁牙帐阿尔泰山山麓与沙俄秘密勾结,在沙俄策动下发动叛乱,对蒙、维、汉民劫掠残杀,并进兵边界。康熙帝认为噶尔丹的进犯和叛乱,其志不小,必须捣其巢穴,才是万全之计。六月间决定亲征,命令抚远大将军裕亲王福全为左翼,出古北口;安北大将军恭亲王常宁为右翼,出喜峰口。康熙帝亲自到关外和常宁、福全两军打击进犯之敌。破敌人的“驼城阵”,噶尔丹宵遁。这是第一次亲征。

康熙三十五年(1696年)又下诏亲征引兵于独石口出中路,与东路萨布素,西路费扬古分道并进,会攻噶尔丹。传闻有外力助兵噶尔丹,大学士伊桑阿力劝康熙回銮,康熙大怒说:“朕已祭告天地祖宗出征,不见贼而返,何以对天下。”率兵迅速到达克鲁伦河,大败噶尔丹,斩首三千,降三千,获马驼牛羊无数,噶尔丹领数十人逃走。康熙皇帝亲自犒赏三军分赐食物说:“你们能在缺粮的情况下步行打击敌人,所以特赐食物给你们。”这是第二次亲征。

三十六年(1697年)第三次亲征噶尔丹,渡黄河经宁夏,大兵深入,噶尔丹侄潜伏在阿尔泰山,被擒拿,噶尔丹进退无地,服毒自尽,女儿钟齐海率三百户降清,阿尔泰山以东尽都归入版图,得胜回朝。

康熙帝于1690—1697年间,三次亲征厄鲁特,平定了沙俄策动下噶尔丹分裂中国的叛乱,遂制乐舞名《圣武雅》。《清朝通志》载:乐舞共分三个部分:

《惟天》表现“初临沙漠,安边破敌,武功盛也”;

《皇矣》表现“直临沙漠,抚降人民,武功再盛也”;

《武成》表现“擒孽歼凶,武功大成也”。

参 考 文 献

一、历史文献

- 《二十四史》乐志,中华书局 1958、1972、1973 年等版。
- 吉联抗辑译:《吕氏春秋中的音乐史料》,上海文艺出版社 1983 年版。
- 《诗经今注》,上海古籍出版社 1980 年版。
- 《山海经》,上海古籍出版社 1990 年版。
- 《楚辞》,惜阴轩本。
- 朱熹注:《论语》,《新编诸子集成》,中华书局 1996 年版。
- 吉联抗译注、阴法鲁校订:《乐记》,人民音乐出版社 1958 年版。
- 刘肖芜:《穆天子传今译》,《新疆社会科学》1982 年第 3 期。
- 《全汉赋》,北京大学出版社 1993 年版。
- 北魏·杨衒之:《洛阳伽蓝记》,上海古籍出版社 1958 年版。
- 唐·杜佑:《通典》,中华书局 1996 年版。
- 唐·玄奘:《大唐西域记》,上海人民出版社 1977 年版。
- 《唐会要》,万有文库本,商务印书馆。
- 《全唐诗》,内府刻写本,清康熙十六年(1677 年)。
- 宋·洪迈:《容斋随笔》,四库全书子部杂家类。
- 宋·陈旸:《乐书》,光绪丙子春刊于广州。
- 宋·沈括:《梦溪笔谈》,涵芬楼《说郛》第十册。
- 宋·郭茂倩:《乐府诗集》,中华书局 1979 年版。
- 宋·王灼:《碧鸡漫志》,《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社 1960 年版。
- 宋·史浩:《鄮峰真隐漫录》,四库全书集部别集类,八〇,1141 册,台湾商务印书馆。
- [高丽]郑麟趾:《高丽史乐志》,朝鲜官书,1451 年。
- 《乐学规范》,1493 年。日本古典刊行会 1933 年(影印明刻本)。

- 《进饌仪范》，朝鲜 1892 年。仪轨厅刻印。
- 宋·孟元老：《东京梦华录》，上海古典文学出版社 1956 年版。
- 金·王寂：《辽东行部志抄》，藕音拾另本。
- 道阔梯步：新译简注《蒙古秘史》，内蒙古人民出版社 1978 年版。
- 陈开俊等合译：《马可波罗游记》，福建科学技术出版社 1981 年版。
- 元·陶宗仪：《辍耕录》，四库全书子部小说家类。
- 明·朱载堉：《乐律全书》，万有文库本，商务印书馆。
- 清·张岱：《陶庵梦忆》，上海杂志公司 1936 年版。
- 元·马端临：《文献通考》，上海商务印书馆 1936 年版。
- 清·富察敦崇：《燕京岁时记》，文德斋刻本，1906 年。
- 清·潘荣升：《帝京岁时纪胜》，北京古籍出版社 1981 年版。

二、近人论著

(一) 音乐

- 王光祈：《中国音乐史》，中华书局 1941 年版。
- 杨荫浏：《中国音乐史纲》，上海万叶书店 1952 年版。
- 李纯一：《我国原始时期音乐试探》，音乐出版社 1947 年版。
- 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1981 年版。
- 李纯一：《先秦音乐史》，人民音乐出版社 1994 年版。
- 许健：《琴史初编》，人民音乐出版社 1982 年版。
- 蔡仲德：《中国古代音乐美学史》，人民音乐出版社 1995 年版。
- 薛宗明：《中国音乐史(乐器篇)》上、下，台湾商务印书馆 1983 年版。
- 张世彬：《中国音乐史述论稿》，香港友联出版有限公司 1975 年版。
- [日]岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局 1973 年版。
- 人民音乐出版社编：《〈乐记〉论辩》，人民音乐出版社 1983 年版。
- 缪天瑞：《律学》(第六章，中国律学简史)，人民音乐出版社 1983 年版。
- 戴念祖：《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》，人民出版社 1986 年版。
- [日]林谦三著、郭沫若译：《隋唐燕乐调研究》，商务印书馆 1955 年版。
- [日]岸边成雄：《正仓院的乐器》，音乐之友出版社 1984 年版。
- [日]岸边成雄著、林耀华译：《丝绸之路的音乐》，人民音乐出版社 1988 年版。

吴南薰:《律学会通》,科学出版社1964年版。

[日]岸边成雄著、秦序译:《唐俗乐二十八调的成立年代》,音乐研究所1985年版。

丘琼荪著、魏蒂辑补:《燕乐探微》,上海古籍出版社1989年版。

黄翔鹏:《溯流探源——中国传统音乐研究》,人民音乐出版社1993年版。

黄翔鹏:《传统是一条河流》,人民音乐出版社1990年版。

文化部文学艺术研究院音乐研究所编:《民族音乐概论》,人民音乐出版社1980年版。

[日]林谦三著、潘怀素译:《敦煌琵琶谱的解读研究》,上海音乐出版社1957年版。

叶栋:《唐代音乐与古谱译读》(隋唐历史文化丛书),人文丛刊第十辑,1985年。

叶栋:《敦煌曲谱研究》,《音乐艺术》1982年1期。

杨荫浏、阴法鲁:《宋姜白石创作歌曲研究》,人民音乐出版社1957年版。

刘尧民:《词与音乐》,云南人民出版社1982年版。

任半塘:《唐声诗》,上海古籍出版社1982年版。

施议对:《词与音乐关系研究》,中国社会科学出版社1985年版。

孙玄龄:《元散曲的音乐》,文化艺术出版社1988年3月版。

刘东升、袁荃猷编:《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社1988年版。

刘东升主编:《中国乐器图鉴》,山东教育出版社1992年版。

中国古代铜鼓研究会编:《中国古代铜鼓》,文物出版社1988年版。

江明惇:《汉族民歌概论》,上海文艺出版社1982年版。

东方音乐学会编:《中国民族音乐大系》,上海音乐出版社1991年版。

连波编著:《弹词音乐初探》,上海文艺出版社1979年版。

居其宏:《20世纪中国音乐》,青岛出版社1992年版。

(二) 舞蹈

欧阳予倩:《一得余抄》,作家出版社1959年版。

吴晓邦:《新舞蹈艺术概论》,中国戏剧出版社1982年版。

吴晓邦:《我的舞蹈艺术生涯》,中国戏剧出版社1982年版。

《吴晓邦谈艺录》,中国文联出版社1988年版。

《贾作光舞蹈艺术文集》,文化艺术出版社1992年版。

季羨林等:《大唐西域记校注》,中华书局1990年版。

- 《闻一多全集》，北京三联书店 1982 年版。
- 向达：《唐代长安与西域文明》，北京三联书店 1957 年版。
- [美]谢弗著、吴玉贵译：《唐代外来文明》，中国社会科学出版社 1995 年版。
- 欧阳予倩主编：《唐代舞蹈》，上海文艺出版社 1980 年版。
- 孙景琛：《中国舞蹈史》(先秦部分)，文化艺术出版社 1983 年版。
- 彭松：《中国舞蹈史》(秦汉魏晋南北朝)，文化艺术出版社 1984 年版。
- 王克芬：《中国舞蹈史》(隋唐五代部分)，文化艺术出版社 1987 年版。
- 董锡玖：《中国舞蹈史》(宋辽金西夏元部分)，文化艺术出版社 1984 年版。
- 王克芬：《中国舞蹈史》(明、清部分)，文化艺术出版社 1984 年版。
- 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社 1989 年版。
- 常任侠：《丝绸之路与西域文化艺术》，上海文艺出版社 1981 年版。
- 舞蹈研究会编：《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1958 年版。
- 刘永济辑录：《宋代歌舞剧曲录要》，古典文学出版社 1957 年版。
- 白滨编：《西夏史论文集》，宁夏人民出版社 1984 年版。
- 金千秋：《全宋词中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1990 年版。
- 韩儒林：《穹庐集》，上海人民出版社 1982 年版。
- 乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈初探》，内蒙古人民出版社 1985 年版。
- 刘峻骧主编：《中国舞蹈艺术(1942—1992)》，江苏文艺出版社 1992 年版。
- 饶宗颐：《敦煌舞谱校译》，香港大学《金禧纪念录》，《舞蹈艺术》39 期。
- 赵尊岳：《敦煌舞谱残帙探微》，《舞蹈艺术》39 期。
- 高金荣：《敦煌舞蹈》，敦煌文艺出版社 1993 年版。
- 董锡玖编：《敦煌舞蹈》，新疆美术摄影出版社 1993 年版。
- 吴晓邦主编：《当代中国舞蹈》，当代中国出版社 1993 年版。
- 杨德望、和发源、和云彩：《纳西族古代舞蹈和舞谱》，文化艺术出版社 1990 年版。
- 王克芬、隆荫培、张世龄：《二十世纪中国舞蹈》，青岛出版社 1992 年版。
- 刘峻骧：《中国武术文化与艺术》，新华出版社 1991 年版。
- 周冰：《巫·舞·八卦》，新华出版社 1991 年版。
- 王克芬、刘凤珍、董锡玖：《中国古代舞蹈家的故事》，人民音乐出版社 1983 年版。
- 欧建平：《人体魔术——舞蹈》，中国美术出版社 1994 年版。

隆荫培、徐尔充：《舞蹈艺术概论》，上海音乐出版社 1997 年版。

欧建平：《舞蹈美学》，人民出版社 1996 年版。

欧建平：《现代舞的理论与实践》，1994 年版。

刘峻骧：《东方人体文化》，上海文艺出版社 1996 年版。

胡尔岩：《舞蹈创作心理学》，戏剧出版社 1994 年版。

吕艺生：《舞蹈教育学》，戏剧出版社 1994 年版。

于平：《中外舞蹈思想教程》，戏剧出版社 1994 年版。

罗雄岩：《中国民间舞蹈文化教程》，戏剧出版社 1994 年版。

董锡玖、刘峻骧主编：《中国舞蹈艺术史图鉴》，湖南教育出版社 1997 年版。

（三）戏曲

张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》，文化艺术出版社 1980 年版。

梅兰芳口述、许姬传记录：《舞台生活四十年》，中国戏剧出版社 1961 年版。

赵景深、胡忌同选注：《明清传奇选》，中国青年出版社 1981 年版。

胡忌、刘致中：《昆剧发展史》，中国戏剧出版社 1989 年版。

陆萼庭：《昆剧演出史稿》，上海文艺出版社 1980 年版。

周育德：《中国戏曲文化》，中国友谊出版公司 1996 年版。

后 记

中华乐舞有着极为悠久的历史 and 辉煌丰厚的文化积累。两千多年前，西周的雅乐成为统领当时一切社会文化的班头。两汉时期的“俗乐”和盛唐的“燕乐”，远播海外，成为传播中华先进文明的重要载体，在人类文明史上留下了辉煌的篇章。

中国自古乐、舞一体，西周的“雅乐”，汉代的“俗乐”，唐代的“燕乐”，都包括舞蹈。历代乐志中总是同时论叙当时的礼仪之舞，乐舞共志是中华文化的传统。正由于此，在中华文化百卷通志中，把音乐舞蹈合为一志是符合中国实际情况的。尽管中国乐舞典籍较多，但对音乐、舞蹈的史学研究却显得极为薄弱。严格意义上的音乐史学和舞蹈史学著作，都是在二十世纪中叶以后才陆续问世的。学科的创立、教育机构的建设，为音乐、舞蹈文化的复兴创造了条件，这是中华民族的大幸。但有一个小小的缺憾，那就是音乐和舞蹈作为两个独立的学科完全分了家，这从当代的音乐学校和舞蹈学校的分设和研究所的分立就看得很清楚。只是在表演艺术上，还有些表演团体，显示着音乐和舞蹈之间密不可分的一体关系。正是这种音乐舞蹈完全分家的状况，加上其他客观因素，造成本世纪以来，虽有许多音乐舞蹈著述先后问世，但独缺论述乐舞一体的作品。我们撰写的这本《乐舞志》多少弥补了这一缺憾。

本志由中国艺术研究院舞蹈研究所研究员董锡玖、刘峻骧和音乐研究所副研究员秦序合作完成。导言、第一章与第二章一至六节由刘峻骧撰写,第二章第七节与第四章由董锡玖撰写,第三章及第四章有关音乐事典部分由秦序撰写。这在音乐舞蹈学界是一种新的尝试,也可说是我们积数十年研究的新成果。我们力图写成一部全面、系统的中华乐舞文明志,以便使读者多方位、多角度地了解中华乐舞。由于水平所限,疏漏之处,请读者指正。

1997年夏