

西曲歌与文康舞： 邓县南朝画像砖墓乐舞图新释

李梅田

内容提要 邓县南朝画像砖墓是一座画像内容丰富、广受学术界关注的墓葬，近年南阳盆地周围新发现的画像砖材料和相关文献记载为重新审视该墓的图像主题及配置方式提供了可能，四幅乐舞图中的两幅可能表现的是荆襄地区独具特色的西曲歌舞和文康舞，另外两幅鼓吹图也深具地域文化内涵。

关键词 邓县 南朝 画像砖 乐舞图 西曲 文康舞 鼓吹

DOI:10.16319/j.cnki.0452-7402.2016.04.006

1957年在河南邓县学庄村发现的南朝画像砖墓，是在水利工程中被发现的，在当地考古部门介入之前，墓葬已遭严重破坏，大量随葬品和画像砖都已散佚或改变原始位置。通过专业人员的清理、临摹和追索，仍然获得了非常丰富的画像材料^{〔1〕}。该墓地处南北朝交接地区，画像题材极为丰富，广受学术界的关注，学者们对该墓的年代、文化和艺术属性进行了很多讨论^{〔2〕}，对墓葬年代的推断虽略有分歧，但大多认为是南朝齐、梁时期的墓葬^{〔3〕}。当时的抢救性清理比较仓促，考古报告对墓葬的有些细节报导不够详尽，研究者对画像内容的解读也存在模糊不清或误读的地方。后来在邻近的湖北襄阳一带及汉水中上游又陆续发现

〔1〕 陈大章：《河南邓县发现北朝七色彩绘画像砖墓》，《文物参考资料》1958年第6期，页55 - 56；河南省文化局文物工作队：《邓县彩色画像砖墓》，文物出版社，1958年。

〔2〕 柳涵：《邓县画像砖墓的时代和研究》，《考古》1959年第5期，页255 - 263；宿白：《三国两晋南北朝考古》，参见《中国大百科全书·考古》页433，中国大百科全书出版社，1986年；郑岩：《魏晋南北朝壁画墓研究》页80，文物出版社，2002年；李梅田：《论南北朝交接地区的墓葬——以陕南、豫南鄂北、山东地区为中心》，《东南文化》2004年第1期，页27 - 31；韦正：《汉水流域四座南北朝墓葬的时代和归属》，《文物》2006年第2期，页33 - 39；林树中：《从“战马”画像砖题字考证邓县墓的年代与墓主》，《南京艺术学院学报（美术与设计）》2015年第1期，页1 - 3。

〔3〕 杨泓认为“是南北朝时期属于南朝系统的墓葬，其年代上限应为东晋，下限止于萧梁”，前揭柳涵《邓县画像砖墓的时代和研究》页255 - 263；宿白认为该墓年代下限当在侯景乱梁，他还根据人物形象由清瘦向丰壮的变化趋势，认为该墓比襄阳贾家冲墓时代要早，参见宿白：《北朝造型艺术中人物形象的变化》，《中国石窟寺研究》页350，文物出版社，1996年。若从墓门发现的壁画武士形象看，与安康张家坎天监五年（506年）墓所见画像砖武士形象极为相似，因此该墓年代范围或可缩小到萧齐至萧梁初（5世纪末 - 6世纪初），安康张家坎墓资料详参安康历史博物馆：《陕西安康市张家坎南朝墓葬发掘纪要》，《华夏考古》2008年第3期，页47 - 54。

了几座内容相似的画像砖墓¹⁾，通过彼此参照，我们已有条件对邓县画像砖墓进行重新审视，尤其是对其中几幅乐舞图进行一些新的释读，以此探讨邓县、襄阳一带独具特色的南朝地域文化。

一 图像主题与配置

邓县画像砖墓采取南朝常见的券顶、短甬道、长方形单室砖墓形制（即所谓“凸”字形墓），墓室和甬道两壁各筑12个方柱（墓室8个、甬道4个），每柱皆有彩色画像砖，最下二层是拼镶砖画，分别拼镶为持兵器的武士像，其上每隔三层横砖再立两块竖砖，竖砖之间镶嵌一块画像砖。每个砖柱上的画像砖有3层（甬道）和5层（墓室），除最下2层为一幅拼镶画外，其他皆一砖一画，故每个砖柱上应有2幅（甬道）和4幅砖画（墓室）。

墓葬被发现时，有些画像砖还保留在原始位置，有些已散佚，被追回后被作为采集品记录在考古报告中；另在取掉封门砖后，在券门上发现了保存完好的彩色壁画，绘有神兽、飞天和门吏形象，封门砖中又发现了十余种画像砖，这些是砌筑墓室后剩下的砖。为了完整观察墓室的图像涵义，有必要对墓葬的图像配置作一些简单的复原。

根据报告，除了两壁每个砖柱下部的两组拼镶武士像外，清理时原处保存在东壁砖柱上的一砖一画有10幅，从墓门到墓室依次是双狮（有“师”字榜题）、乘马（原报告“战马”²⁾）和麒麟、四人组鼓吹（原报告“奏乐”）和四人组武士、乘马（原报告“运粮”）、牛车和五人组鼓吹（原报告“乐队”）、随从（原报告“送物”）和“郭巨埋儿”（有榜题）；西壁画像只有3幅保存原处，即双狮、牛车、“老莱子”（有榜题）；在墓室后壁下层也有拼镶武士像，上层是单幅玄武像。

此外，散佚后采集的画像砖还有“舞蹈画像砖”、“南山四皓”（有榜题）、步辇（原报告“抬轿”）、博山炉与供养天人（原报告“飞仙”）、净瓶与供养天人（原报告“飞仙”）、伎乐飞天、青龙、白虎、飞马、凤凰（有“凤皇”榜题）、双龙等。

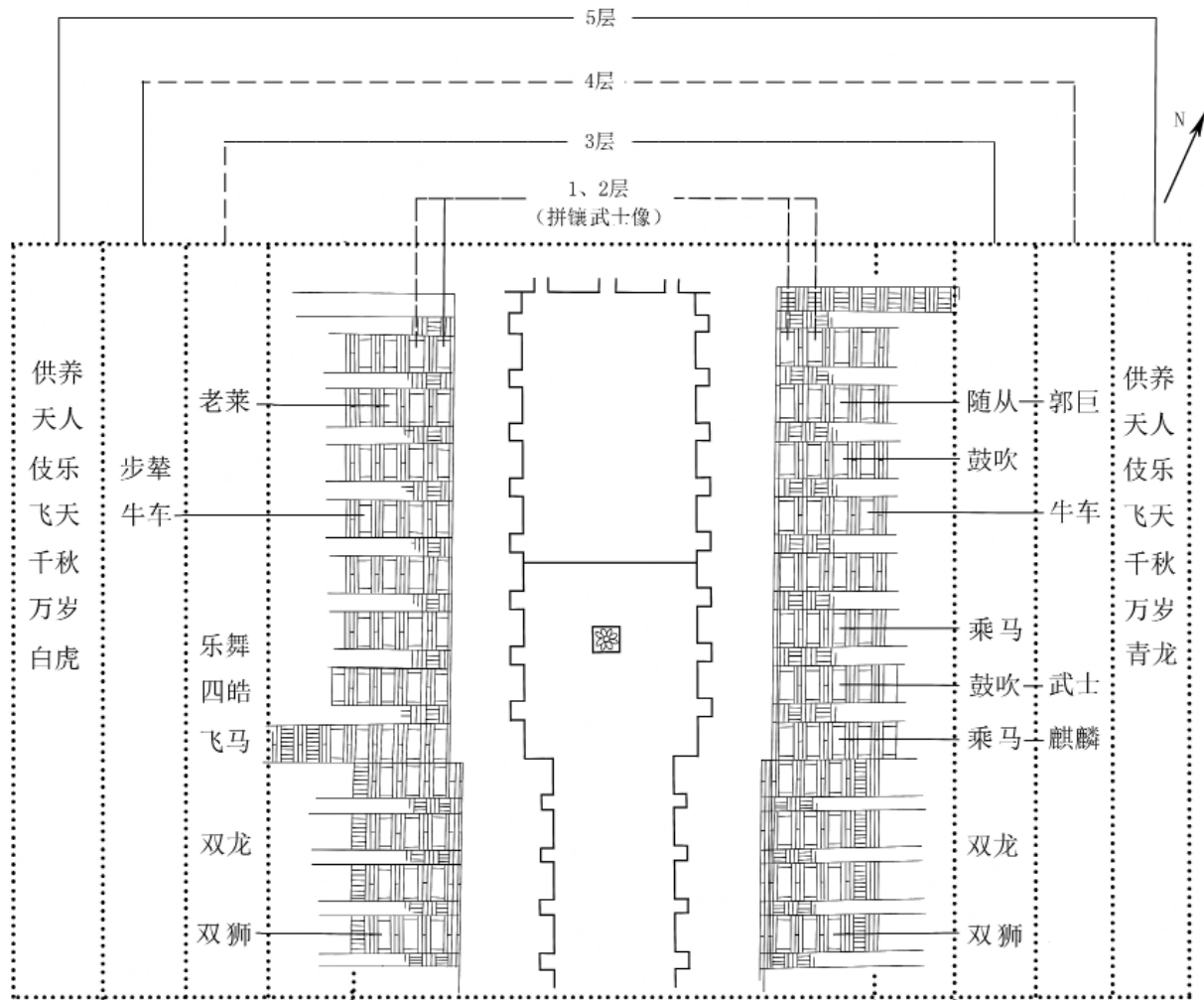
参考邻近的襄阳贾家冲画像砖墓及其他同时期墓葬的图像配置规律，可将这些采集的画像砖大致归入相应部位〔图一〕。

墓葬的图像配置方式大致是：（1）墓室下层（1-4层）是现实类题材，包括表现威仪的仪仗出行——由最下二层的拼镶武士像，三、四层的乘马、牛车、鼓吹、随从组成，以及主要在第三层的乐舞场景，后文将重点讨论这些乐舞图的性质。（2）墓室上层（4-5层）是虚幻类题材，包括表现教化内容的孝悌，如“郭巨埋儿”和

〈1〉 如1984年襄阳贾家冲画像砖墓，参见襄樊市文物管理处：《襄阳贾家冲画像砖墓》，《江汉考古》1986年第1期，页16-32；1999年襄阳肖家营南朝墓M40，参见襄樊市考古队、谷城县博物馆：《湖北谷城县肖家营墓地》，《考古》2006年第11期，页24-28，图版壹、贰、叁；2010年谷城龙湾画像砖墓，参见谷城县博物馆：《湖北谷城六朝画像砖墓发掘简报》，《文物》2013年第7期，页26-37；2015年襄阳柿庄画像砖墓，参见刘文生等：《梁朝画像砖中的襄阳往事》，《襄阳晚报（数字版）》2015年12月01日17版。此外，汉水上游的陕西安康、汉中一带也常发现风格相似的同时期画像砖墓，参见安康历史博物馆：《陕西安康市张家坎南朝墓葬发掘纪要》，《华夏考古》2008年第3期，页47-54；李启良、徐信印：《陕西安康长岭南朝墓清理简报》，《考古与文物》1986年第3期；徐信印：《安康长岭出土的南朝演奏歌舞俑》，《文博》1986年第5期，页64-65。

〈2〉 原报告对图像的定名不甚准确，本文参考杨泓等的研究及后来襄阳发现的同类画像砖墓重新定名。

〔图一〕邓县画像砖墓图像配置示意图（据发掘报告绘制）



“老莱子”；以及表现宗教信仰的仙人和祥瑞题材，如“南山四皓”、供养天人、伎乐飞天、四神等。（3）甬道砖柱只有3层画像砖，也采取同样的配置方式安排两类题材，最前部砖柱上部各有一幅双狮图，其后可能是双龙图，狮、龙是整个墓葬图像的先导。此外，在地面、墓壁和券顶以大量莲花、忍冬花纹砖装饰。

这样一套图像系统通过实与虚的方式营造出现实的物质世界和虚幻的精神世界，前者是对墓主曾经世俗生活的纪念，或许再现了墓主真实拥有过的威仪与荣华富贵，有些图像带有浓厚的地域特色；后者是社会伦理与信仰的表达，反映了包括墓主在内的时人对社会伦理的认同、对未知世界的想象，是南北朝时期孝悌观、神仙观、佛道观的反映。从墓门进入墓室，首先看到的是下层排列整齐、威风凛凛的门吏和武士，稍往上是一支规模庞大的仪仗队，以披挂整齐的牛车为中心，前有乘马为前导，随之是行进中的鼓吹和乐舞表演，后有武装侍卫和持物侍从；目光上移到墓室上层和券顶，则是一个超越世俗社会的精神世界，以“南山四皓”、“千秋万岁”为中心，辅以供养天人、伎乐飞天和各类瑞兽，构成一幅想象中的仙界图景。

这套虚、实二元的图像系统遵循了南北朝墓室营造的一般原则，无论建康的拼镶砖画，还是平城、洛阳的

墓室壁画和石质棺槨，大抵按此方式配置图像。不过对不同地域的墓葬来说，有些图像元素是可以互换的，如建康南朝帝王陵常见的竹林七贤图像不见于邓县，邓县墓的同样部位是孝子图^{〔1〕}，二者或可互换，孝子图是北朝墓葬中最常见的主题，不过题材更丰富，邓县一带出现“郭巨埋儿”等孝子图或与中原文化的输入有关^{〔2〕}。

从邓县墓封门砖中取出的画像砖还有吹笙仙人图（2块相似，其一有“王子侨与浮丘公”榜题）、仙人骑麒麟、六人组乐舞、武士、贵妇出游、骑马出游、牵牛等。封门砖是封堵在券门内的两层砖，清理时能看出“横一排、竖一排”的砌筑方式，显然不是由毁坏的墓室混入的，而可能是砌筑墓室剩下的画像砖，从工艺和风格看，与墓室画像砖应来源于同一地的作坊。

1980年代以来，在与邓县同属南阳盆地的襄阳一带发现了多座南朝画像砖墓，画像砖的工艺、风格和主题极为一致，而与建康地区相差较大，如不见大型拼镶砖画（仅见邓县墓砖柱下部的拼镶武士像），不见“竹林七贤”主题，或以孝子故事、“南山四皓”、“王子乔”、“浮丘公”等神仙人物代替之，并以极具地域特色的乐舞场面装饰墓壁，这些或许正是京畿与边疆的差异，反映了南阳盆地地处南朝边陲的地域文化特征。

二 乐舞图的性质与内涵

邓县墓出土画像砖中，有四幅特殊的乐舞图并未引起研究者足够的重视，分别为（1）封门内的六人组歌舞（原报告图二六“乐舞画像砖”）〔图二〕；（2）封门内的五人组歌舞（原报告图三〇“舞蹈画像砖”）〔图三〕，以及（3）墓室东壁第二柱的四人组乐队（原报告图一〇“乐队画像砖”）〔图五〕和（4）东壁第六柱的五人组乐队（原报告图一四“乐队画像砖”）〔图六〕。杨泓等将后两幅“乐队画像砖”释为鼓吹^{〔3〕}，甚为准确，但对前两幅歌舞图像并未做更多的释读，只是将其视为普通的乐舞场景。事实上，这两幅被称作“乐舞图”和“舞蹈图”的画像深具地域文化内涵，与南朝荆襄地域的民间文化密切相关，很可能呈现的是“西曲歌”和“文康舞”场景，下面就此二图试作释读，并对鼓吹图的历史内涵再作讨论。

1. 西曲倚歌

邓县墓封门内发现的“乐舞画像砖”描绘的是六人组乐舞场景，右边二女子相对而舞，梳高双鬟髻，穿博袖长袍、腰系带，左边四男子皆头戴小冠，身穿襦裙，外罩披帛，从右向左依次：第一人持节、双手似打节拍状，应为歌者；第二人双手前后摆动于腰间，手拍细腰鼓；第三人双手置于胸前，似击铃状；第四人吹笙

〔1〕 郑岩认为邓县墓两壁后部上方的孝子画像可对应南京地区大墓中相同位置的竹林七贤与荣启期画像，前揭郑岩：《魏晋南北朝壁画墓研究》页80。

〔2〕 “郭巨埋儿”图像也是襄阳画像砖墓的常见图像，见于贾家冲画像砖墓、柿庄画像砖墓，参前揭襄樊市文物管理处：《襄阳贾家冲画像砖墓》页16-32；前揭刘文生等：《梁朝画像砖中的襄阳往事》。

〔3〕 柳涵：《邓县画像砖墓的时代和研究》，《考古》1959年第5期，页258；议者对此二幅画像中乐器的释读略有不同，如柳涵释五人组乐队中的最后一人所持乐器为竖笛，而岳起等释为笙，参见岳起、刘卫鹏：《关中地区十六国墓的初步认定—兼谈咸阳平陵十六国墓出土的鼓吹俑》，《文物》2004年第8期，页46。

〔图二〕。另在该墓还发现了数件相似的乐舞陶俑，其中一件头戴小冠、身穿袴褶的男俑作昂首高歌状；二件头部已佚，但身体上仰，作舞蹈姿势；一件奏乐俑头戴小冠，持埙类乐器。

从乐器组合和歌舞方式看，这种乐舞与同时期的北方和建康所见大有不同，而在同属南阳盆地的襄阳一带及汉水流域较为常见。溯汉水而上的安康长岭南朝墓出土陶俑65件，曾有彩绘，包括击鼓俑2件，头戴尖顶宽沿毡帽，右臂夹持一圆鼓于腰侧（参见前揭《陕西安康长岭南朝墓清理简报》（以下称《简报》）图版伍、1）、吹奏俑3件，其中一件头戴尖顶宽沿毡帽，双臂作吹奏状（《简报》图三、3），另二件束发扎巾，头偏于一侧，双臂作持管吹奏状（《简报》图三、1）；女奏乐坐俑1件、男歌唱俑2件，女歌俑5件^{〔1〕}。男俑皆着短衣，有的外罩红色披帛，女俑皆着长袍，服饰特征与邓县墓相似。乐器均为鼓、吹类打击乐和管乐，陶俑组合与邓县墓一样，表现的应是同类乐舞场景，很可能是南朝荆襄地区特有的西曲歌舞。

永嘉以后的南方地区有两类民间歌谣十分引人注目，即流行于建康一带的吴歌和流行于荆襄地区的西

〔图二〕西曲倚歌图



曲，“按西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间，而其声节送和与吴歌亦异，故依其方俗而谓之西曲云”^{〔2〕}。西曲是南朝荆襄民间文化的代表，也是荆襄社会生态的生动描绘。

西曲诞生于荆、郢、樊、邓之间，它的产生或与当地蛮夷有关。南朝荆襄地区蛮夷众多，“西阳有巴水、蕲水、希水、赤亭水、西归水，谓之五水蛮，所在并深阻，种落炽盛，历世为盗贼。北接淮、汝，南极江、汉，地

〔1〕 前揭《陕西安康长岭南朝墓清理简报》；前揭《安康长岭出土的南朝演奏歌舞俑》，页64 - 65。

〔2〕 （南朝·陈）释智匠撰，吉联抗辑注：《古乐书佚文辑注·古今乐录》页30，人民音乐出版社，1990年。

方数千里”¹，“蛮，种类繁多，言语不一，咸依山谷，布荆、湘、雍、郢、司五州界”²。所谓“蛮”者，是当时士人对土著山民的歧视性称呼³，并无种族上的涵义，实为社会大动乱时期聚居山林的未著籍土著居民。朝廷对这些土著蛮民一方面予以军事打击，一方面采取羁縻之策，特设宁蛮府或南蛮府以治之，通过“土断”方式将其著籍为编户齐民⁴。

沈约认为西曲诞生于刘宋时期，刘道产任宁蛮校尉时，颇有善政，治下蛮夷归化甚众，安居乐业之后，遂产生了极富农耕、商贾风情的民间艺术——西曲。《宋书·刘道产传》记西曲的诞生原由：“（道产）善于临民，在雍部政绩尤著，蛮夷前后叛戾不受化者，并皆顺服，悉出缘沔为居。百姓乐业，民户丰赡，由此有《襄阳乐歌》，自道产始也”⁵，《襄阳乐歌》当是最早的原生态西曲。邓县、襄阳一带画像和陶俑中常见头戴尖顶毡帽、着短衣袴褶的武士形象，这种装束与洛阳、建康等地常见的武士装束大不相同，他们可能就是归化后的土著蛮夷，也是西曲的创造者。

西曲与吴歌一样，先在民间流传，后经精英士人的采集和仿作而进入社会上层。南朝梁时徐陵辑录的《玉台新咏》⁶是根据民间歌辞制调的民间乐府，内含大量吴歌、西曲内容，多为描绘男女闺情之作⁷。荆襄虽远离京畿，但聚集了大量皇室成员和世家大族，驻守、游历于荆襄的南朝诸帝、宗室等多钟情于西曲，多有仿作，如刘宋随王诞元嘉年间任雍州刺史时，夜闻诸女歌谣而作《襄阳乐》，简文帝萧纲作雍州十曲⁸；齐武帝萧赜“尝游樊、邓，登阹以后，追忆往事而作歌”，有《估客乐》传世⁹；梁武帝萧衍所作诗歌数十篇，以仿自吴歌、西曲者为代表，其中《襄阳蹋铜蹄》是根据坐镇襄阳时的当地童谣而作，后被以管弦，以西曲之名进入宫廷乐舞，后宫置吴歌、西曲女妓各一部¹⁰。历仕于宋、齐、梁三世的沈约也有对梁武帝西曲的应和之作¹¹。经

<1> (南朝·梁)沈约：《宋书》卷九七《夷蛮传》，页2398，中华书局，1974年。

<2> (南朝·梁)萧子显：《南齐书》卷五八《蛮传》，页1007，中华书局，1972年。

<3> 鲁西奇：《人群·聚落·地域社会：中古南方史地初探》页45，厦门大学出版社，2012年。

<4> “宋元嘉中，割荆州五郡属，遂为大镇。疆蛮带沔，阻以重山，北接宛、洛，平涂直至，跨对樊、沔，为郾郢北门。部领蛮左，故别置蛮府焉。领郡如左：襄阳郡、南阳郡、新野郡、始平郡……”前揭《南齐书》卷一五《州郡志》页282；胡阿详：《六朝政区》页195，南京出版社，2008年。

<5> 前揭《宋书》卷六五《刘道产传》，页1709。

<6> (南朝·陈)徐陵编，(清)吴兆宜注，(清)程琰删补，穆克宏点校：《玉台新咏笺注》，中华书局，1985年。

<7> 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》页206，人民文学出版社，1984年。

<8> “宋随王诞之所作也。诞始为襄阳郡，元嘉二十六年仍为雍州刺史，夜闻诸女歌谣，因而作之，所以歌和中有‘襄阳来夜乐’之语也。旧舞十六人，梁八人，又有大堤曲，亦出于此。简文帝雍州十曲，有大堤、南湖、北渚等曲”。前揭《古今乐录》页30-31。

<9> “估客乐者，齐武帝之所制也。帝布衣时，尝游樊、邓，登阹以后，追忆往事而作歌……齐舞十六人，梁八人”。前揭《古今乐录》页30-31。

<10> “襄阳蹋铜蹄者，梁武西下所制也。沈约又作，其和云：‘襄阳白铜蹄，圣德应乾来。’天监初，舞十六人，后八人”。前揭《古今乐录》页32；《乐府诗集》载梁武帝《大堤曲》：“陌头征人去，闺中女下机。含情不能言，送别沾罗衣。草树非一香，花叶百种色。寄语故情人，知我心相忆。龙马紫金鞍，翠珥白玉羈。照耀双阙下，知是襄阳兒”，参见(宋)郭茂倩编：《乐府诗集》第四八卷《清商曲辞·西曲歌中》页708，中华书局，1998年。

<11> 沈约曾作《大堤曲》，参见前揭《乐府诗集》页708。

由皇室和精英士人之手，西曲终登大雅之堂，史家认为此与南朝寒族势力之崛起有关¹¹，荆襄地区在南朝政局上的地位举足轻重，大量荆襄士著确因军功或与皇室的特殊关系得以崛起，此为以西曲为代表的荆襄地域文化融入主流社会提供了契机。

流传至今的西曲大多以荆襄江岸城镇地名为名²，如《江陵乐》、《襄阳乐》、《三洲歌》、《大堤曲》等，内容与庙堂之上的宴飨之乐大不相同，多与商贾行旅相关，带有浓郁的抒情性质，极富民间旨趣，如“江陵三千三，西塞陌中央。但问相随否，何计道里长”（宋刘诞《襄阳乐》）³；及“郎作十里行，依作九里送。拔侬头上钗，与郎资路用”（齐武帝《估客乐》）⁴等。

西曲中也常见荆襄与建康一带商贾往来的词句，如“扬州蒲锻环，百钱两三丛。不能买将环，空手揽抱侬”（刘诞《襄阳乐》）⁵；“大艚珂峨头，何处发扬州。借问艚上郎，见侬所欢不”（释宝月《估客行》）⁶；“闻欢下扬州，相送楚山头；探手抱腰看，江水断不流（无名氏《莫愁乐》）”⁷。西曲中大量出现的“侬”是吴语的第一人称，表明与建康一带紧密的文化联系。

西曲内容除了贾人思妇，还有征士思归。荆襄为南北交接之地，戍边士卒的思乡情怀在西曲中时有体现。驻守荆州的沈攸之在刘宋后废帝元徽五年（477）谋反，率军自荆州东下，途中作《西乌夜飞曲》，以抒思归之情：“‘白日落西山，还去来’，送声云：‘折翅鸟，飞何处，被弹归’”⁸，此曲与邓县画像砖战马上的题记“急促从边……部曲在路日久……家在吴郡”皆蕴含了征士思归情怀。

西曲有歌辞，也有乐舞，其表演方式在文献和实物中有迹可循，《古今乐录》记西曲“旧舞十六人，梁八人”，又记“西曲歌有《石城乐》、《乌夜啼》……三十四曲……”，包括舞曲、倚歌两种，“凡倚歌，悉用铃、鼓，无弦有吹”⁹。倚歌是边跳边唱的歌舞表演，以铃、鼓和管乐器伴奏，不用弦乐，所用乐器与吴歌是不同的，吴歌乐器由箎、篴、琵琶，或笙、箏组成，有弦乐¹⁰。邓县南朝画像砖所见以鼓、吹伴奏而无弦乐的乐舞画像，所表现的场景或即西曲倚歌，是南朝荆襄社会生态的生动呈现。

<1> 唐长孺：《南朝寒人的兴起》，《魏晋南北朝论丛续编》页93-123，三联书店，1959年；胡宝国：《晚渡北人与东晋中期的历史变化》，《北大史学》第14辑，页107，2009年。

<2> 西曲歌计三十四首，歌词保存于前揭《乐府诗集》第四十七至四十九卷。

<3> 前揭《乐府诗集》，页703。

<4> 前揭《乐府诗集》，页700。

<5> 前揭《乐府诗集》，页703。

<6> 前揭《乐府诗集》，页700。

<7> 前揭《乐府诗集》，页698。

<8> “西乌夜飞者，宋元徽五年，荆州刺史沈攸之所作也。攸之举兵发荆州东下，未败之前，思归京师，所以歌和云”。前揭《古今乐录》页36。

<9> 前揭《古今乐录》页29-32。

<10> “吴声歌，旧器有箎、篴、琵琶，今有笙、箏。”前揭《古今乐录》页25。

2. 文康乐舞

邓县墓封门内发现的另一幅特殊乐舞图是原报告图三〇的“舞蹈画像砖”，这是一幅五人组乐舞图，皆穿襦裙，外罩披帛，左起第一人为长髯、朱衣老者，头戴尖状毡帽，左手持羽扇，右手持长柄齿状法器，作舞蹈状；后四人为头戴小冠的乐者，从左至右分别持节、拍腰鼓、击铙、吹奏（残缺，乐器不明）〔图三：1〕。其中长髯朱衣老者的形象与洛阳发现的东魏茹茹公主墓（武定八年，550年）“萨满巫师俑”十分相似〔图三：2〕，因此也被释读为萨满巫师^①。萨满巫师是匈奴、柔然等北方民族用于驱魔、祈福的巫师，虽然作为柔然贵族的茹茹公主墓中出现萨满巫师形象也算合乎情理，但文献中对萨满巫师的具体形象并无描述；相反，文献中对南朝时期流行于荆襄地区的一种戴“胡公头”的岁末傩戏有不少记载，这种以长髯老者为中心的乐舞可能是荆襄地区的一种傩戏。

祖籍南阳、仕于江陵的萧梁时期荆襄士人宗懔记荆楚民俗：“（十二月八日）村民腊日并击细腰鼓而宴，

〔图三〕文康舞图



1. 长髯朱衣老者 邓县画像砖墓



2. 萨满巫师俑 磁县茹茹公主墓

戴胡（公）头，及作金刚力士，以逐疫。谚云：‘腊鼓鸣，春草生’。”^②这是一种源自于汉的岁末傩戏，《后汉书》载“先腊一日，大傩，谓之逐疫”，汉代的大傩是以“黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾”的方相氏来主导^③，既是逐疫驱邪的巫术，也是一种乐舞表演，但南朝荆襄地区的傩戏是头戴面具，“如胡人状（戴胡公头），作勇力之势^④”，表演方式发生了变化。这种假扮胡人的傩戏起源于荆襄，扩散于江淮之间，是南朝极

① 磁县文化馆：《河北磁县东魏茹茹公主墓发掘简报》，《文物》1984年第4期，页4，及图四、8。

② （南朝·梁）宗懔撰，宋金龙校注：《荆楚岁时记》页132，山西人民出版社，1987年。

③ （晋）司马彪撰，（南朝·梁）刘昭注补：《后汉书·志·礼仪中》页3127 - 3128，中华书局，1965年。

④ “江淮之俗，每作诸戏，必先设喷拳笑面。……今南方为此戏者，必戴面如胡人状，作勇力之势，谓之‘喷拳’。则知其为荆楚故俗旧矣”。前揭宋金龙校注《荆楚岁时记》注引宋高承撰《事物纪原》卷九《喷拳》页133。

为流行的乐舞表演，《南史·倭国传》：“男女皆露，富贵者锦绣杂彩为帽，似中国胡公头”^①。

头戴“胡公头”、假扮胡人的傩戏表演方式已不得而知，但南朝乐府中的一首《老胡文康辞》或能提供一些线索，该歌辞生动地描绘了一位“寿如南山，老若金刚”，遨游于扶桑、大海、昆仑、瑶池之间，与周帝、王母为伍的仙人—名叫文康的“西方老胡”，其形象是：“西方老胡，厥名文康。……青眼眇眇，白发长长。蛾眉临髭，高鼻垂口。非直能侔，又善饮酒。箫管鸣前，门徒从后。济济翼翼，各有分部。凤皇是老胡家鸡，师子是老胡家狗。……歌管愔愔，铿鼓锵锵。响震钧天，声若鹓皇。前却中规矩，进退得宫商。举技无不佳，胡舞最所长。”^②

这是一位具有胡人面目特征、擅长胡舞的长髯老者，出场时歌舞相随，以凤凰、狮子为伴。此形象和场面与邓县墓的舞蹈画像非常契合，沈从文先生十分有见地地将其释为文康舞^③。画像是以长髯老者为中心的五人组乐舞，墓中还出土了标明“凤皇”〔图四：1〕、“师子”〔图四：2〕的画像砖，因此这幅舞蹈画像可能并非表现萨满巫师作法，而是文康舞的再现。

文康舞最先是流行于民间的傩戏，仅有乐舞而无歌词，但与西曲一样被南朝精英士人所喜好，至梁武帝时被改编为有词、有乐的宫廷乐舞，渐登大雅之堂。梁武帝时所创《上云乐》之一部是《老胡文康辞》，“《上云乐》七曲，梁武帝制，以代西曲。一曰《凤台曲》，二曰《桐柏曲》，三曰《方丈曲》，四曰《方诸曲》，五曰《玉龟曲》，六曰《金丹曲》，七曰《金陵曲》。按《上云乐》又有《老胡文康辞》，周捨作，或云范云”^④。

包括文康乐在内的七首《上云乐》是取代西曲进入宫廷乐府的，那么文康乐是否也如西曲一样来自荆襄地区呢？一般认为文康舞与西域胡人的东迁有密切关系，岑仲勉认为“文康”的得名是由于它来自中亚粟特古国之一的康国，文康是古康国（Markand）的音写^⑤。黎国韬认为文康舞的东传时间应在东晋初期以前，东传以后发生过多种形态的改编^⑥。既然文康舞与粟特康国密切相关，那么它的传播路径也应与粟特的东迁路径一样，首先到达的地区应是河西和关中的粟特人聚落中，随着粟特部民的迁徙而扩散至南方。

在永嘉之乱后南迁的北方流民中，也包括早前移居关中的粟特部民，其中一部分在东晋时期移居到了襄阳。姚秦时，蓝田康氏由康穆率三千户越秦岭、顺汉水而下，居于岷山脚下，特侨置华山郡，由康穆父子统领。《梁书·康绚传》载：“华山蓝田人也。其先出自康居。……宋永初中，穆举乡族三千余家，入襄阳之岷南，宋为置华山郡蓝田县，寄居于襄阳，以穆为秦、梁二州刺史，未拜，卒。绚世父元隆，父元抚，并为流

① 《南史》卷七九《倭国传》，页1974，中华书局，1975年。

② 前揭《乐府诗集》卷五一，页746 - 747。

③ 沈从文：《狮子在中国艺术上的应用及其发展》，载《沈从文全集》第28卷《物质文化史》，页229，北岳文艺出版社，2002年。

④ 前揭《乐府诗集》卷五一，页744；前揭《古今乐录》，页37。

⑤ 岑仲勉：《隋唐史》页65 - 66，河北教育出版社，2000年。隋初制九部乐，大多为西域音乐，最后一部《礼毕》又称文康乐，据《隋书》、《颜氏家训》等，文康乐源自晋太尉庾亮（谥文康），岑仲勉认为殊不可信。

⑥ 黎国韬：《〈老胡文康乐〉的东传与改编》页101 - 109，《西域研究》2012年第1期。

人所推，相继为华山太守。”^①这支具有粟特康国背景的部落可能将文康舞带到荆襄地区，这位西方老胡因“寿如南山，老若金刚”的仙人特性而被赋予了长生、驱疫的功能，故在荆襄民间成为腊日傩戏的一种，西方老胡也被俗称为“胡公”。后经士人作词，经过规范化之后进入宫廷乐府，与西曲自下而上的传播路径相似。文康乐舞在南北交接地区的出现，反映了汉水在六朝南北交通上的重要性。

3. 鼓吹图

邓县墓的乐舞图除了前述西曲歌、文康舞外，还有二幅鼓吹图，其一位于东壁第二柱，四人一组，前两人吹长角，角上有向后飘扬的彩色飘带，后二人腰挂朱红色的鼓，右手执鼓槌，左手持鼗鼓，四人皆头戴尖顶宽沿帽，正中竖立璿珞，穿褶袴〔图五〕；另一幅位于东壁第六柱，五人一组，分执横笛、排箫、长角二、竖笛（或笳），皆头戴巾帻，穿褶袴^②〔图六〕。二幅图像中的乐队皆处行进状态，杨泓释为鼓吹^③。

鼓吹在汉时为军中献捷之乐，有等级的涵义^④。魏晋南北朝时期，鼓吹的授受范围扩大，凡拥权自重

〔图四〕凤凰与狮子



1.“凤皇”铭画像砖



2.“狮子”铭画像砖

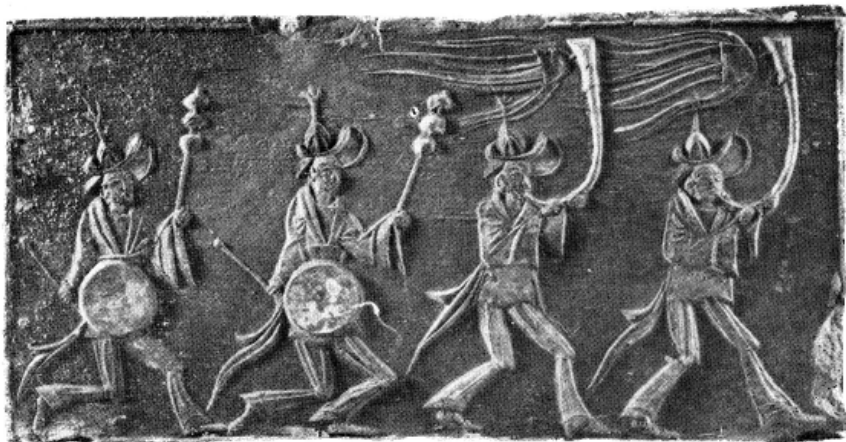
① 《梁书》卷一八《康绚传》，页290，中华书局，1973年。

② 前揭《邓县彩色画像砖墓》，图一〇、一四。

③ 前揭柳涵《邓县画像砖墓的时代和研究》，页258；议者对此二幅画像中乐器的释读略有不同，如柳涵释五人组乐队中的最后一人所持乐器为竖笛，而岳起等释为笳，参见岳起、刘卫鹏：《关中地区十六国墓的初步认定—兼谈咸阳平陵十六国墓出土的鼓吹俑》，《文物》2004年第8期，页46。

④ “李延年因胡曲，更造新声二十八解，乘輿以为武乐，后汉以给边将军。和帝时万人将军得用之”。（晋）崔豹注：《古今注·音乐》页11，中华书局，1985年。

〔图五〕鼓吹图一



〔图六〕鼓吹图二



者、宗室诸王出镇者、领兵出征者、行为可彰者、军功受奖者、死后追赠者等等，皆可赐给鼓吹^{〔1〕}。邓县、襄阳一带是南朝边陲重镇，聚集了以上各种身份的鼓吹授受者，如梁武帝襄阳起兵，伐齐东昏侯有功，给鼓吹一部；刘宋文帝之子刘骏为雍州刺史，为首位以皇子身份镇守重镇襄阳者，给鼓吹一部^{〔2〕}；梁武帝之子萧纲镇襄阳，给鼓吹一部^{〔3〕}；刘宋末年襄阳张敬儿平沈攸之叛乱有功，给鼓吹一部^{〔4〕}。也有一些本地土著大族因伐蛮有功而被赐给鼓吹。

按宋郭茂倩的解释，鼓吹应包括横吹和鼓吹两部，所用乐器和演奏方式是不同的。“横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。……其后分为二部：有箫、笳者为鼓吹，用之朝会道路，亦以

给赐，汉武帝时南越七郡皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏是也。……横吹有双角，即胡乐也”^{〔5〕}。鼓吹主要乐器是箫、笳、鼓、角等打击乐器和管乐器。

鼓吹不但有曲，也有歌词，《古今乐录》载“梁鼓角横吹曲有《企喻》、《琅琊王》、《巨鹿公主》、《紫骝马》……等歌三十六曲。二十五曲有歌有声，十一曲有歌”^{〔6〕}。《乐府诗集》收录了各横吹歌辞，内容多为描绘西晋以来南北战事的民歌，如《琅琊王歌辞》“新买五尺刀，悬著中梁柱。一日三摩挲，剧于十五女。琅琊复琅琊，

〔1〕 梁满仓：《魏晋南北朝军礼鼓吹刍议》，《中国史研究》2006年第3期，页41 - 52。

〔2〕 前揭《宋书》卷六《孝武帝纪》，页109。

〔3〕 前揭《梁书》卷四《简文帝纪》，页104。

〔4〕 前揭《南齐书》卷二五《张敬儿传》，页472。

〔5〕 前揭《乐府诗集》，页309。

〔6〕 前揭《古今乐录》，页10。

琅琊大道王。阳春二三月，单衫绣裯裆”；《紫骝马歌辞》“十五从军征，八十始得归。道逢乡里人，家中有阿谁？遥看是君家，松柏冢累累”¹。鼓吹歌词虽与西曲一样多来自民间，但内容更多与战争有关，多表达军士的悲怆、豪迈与荣耀情怀，与西曲多贾人思妇内容有所不同。

鼓吹的实物资料除上述邓县墓所见画像砖图像外，常见于其他魏晋南北朝墓葬中的壁画、画像砖或陶俑，如西安草场坡十六国墓出土的骑马吹角俑²、咸阳平陵十六国墓出土鼓吹俑³、平壤冬寿墓的步行鼓吹组合等⁴，这类墓葬大多规模较大，表明墓主身份较高。

在襄阳、邓县等南朝边陲地区，因军功而受赐鼓吹者当不在少数，被赐给鼓吹对戍边将士来说是一种极大的荣耀。新野人曹景宗是跟随梁武帝起家的开国功臣，本为一介自负、文辞不通的武夫，但在一次光华殿宴会中诗惊四座，其辞曰：“去时儿女悲，归来笳鼓竞。借问行人路，何如霍去病？”⁵此诗道尽了曹景宗戎马一生的悲怆与豪迈，也有鼓吹还乡的荣耀，他在天监六年（507）的梁、魏钟离之战中立下重要战功，诏拜侍中、领军将军，给鼓吹一部⁶。

南北朝时期的鼓吹授受频繁，乐队组合逐渐固定为制度，常以人数和乐器的多少代表等级的高下，陈宣帝太建六年（574）规定“其制，鼓吹一部十六人，则箫十三人，笳二人，鼓一人。东宫一部，降三人，箫减二人，笳减一人。诸王一部，又降一人，减箫一。庶姓一部，又降一人，复减箫一”⁷。按此制，天子鼓吹16人、太子13人、诸王12人、庶姓王11人。邓县墓两块鼓吹画像砖共由9人组成，包括长角四、鼓二、横笛一、箫一、笳一，虽不宜将墓葬图像与礼制简单对应，但也可见墓主身份是相当高的，或可为推断该墓墓主身份提供一些线索。

邓县墓墓室东壁的鼓吹图像之前有一块乘马画像砖（原报告为“战马画像砖”），在砖侧墨书文字70余字，有“部曲在路……家在吴郡”等内容。林树中根据摹本对邓县战马画像砖的墨书题记重新辨读和考订，认为题记的内容反映了元嘉二十七年（450）刘宋北伐的史实，此次北伐主力是沈攸之所率的十万“三吴之众”，该墓墓主可能是北伐军前锋都督殷孝祖，而题记书写者是沈攸之⁸。沈攸之参加北伐，事见《宋书·沈攸之传》：“攸之少孤贫，元嘉二十七年，索虏南寇，发三吴民丁，攸之亦被发……因随庆之征讨。”⁹不过此次刘宋北

1、前揭《乐府诗集》，页364 - 365。

2、陕西省文物管理委员会：《西安东郊草场坡北朝墓的发掘》，《考古》1959年第6期，页285 - 287，图版叁。

3、岳起、刘卫鹏：《关中地区十六国墓的初步认定—兼谈咸阳平陵十六国墓出土的鼓吹俑》，《文物》2004年第8期，页41 - 53。

4、洪晴玉：《关于冬寿墓的发现和研究》，《考古》1959年第1期，页1 - 35。

5、前揭《南史》卷五五《曹景宗传》，页1356。

6、前揭《梁书》卷九《曹景宗传》，页181。

7、《隋书》卷一三《音乐志》，页309，中华书局，1973年。

8、林树中：《从“战马”画像砖题字考证邓县墓的年代与墓主》，《南京艺术学院学报（美术与设计）》2015年第1期，页1 - 3。

9、前揭《宋书》卷七四《沈攸之传》，页1927。

伐，兵分东、中、西三路，沈庆之、攸之叔侄在王玄谟所统东路军麾下，并不在雍州刺史刘诞统帅的西路军，与襄阳一带无关，因此称邓县墓属沈攸之或殷孝祖，并不正确。根据墓葬的规模，尤其鼓吹画像砖的出土，将邓县墓的墓主推断为一位来自三吴地区的高级戍边将军，应是比较稳妥的。

三 结语

邓县南朝画像砖墓的乐舞图是墓室图像体系中反映现实生活的内容，西曲歌、文康舞和鼓吹图像的出现并非偶然，而是特殊地理位置和政治环境的产物。

邓县位于南阳盆地的北缘，毗邻军事重镇襄阳，在六朝政局上的地位举足轻重。西晋永嘉之乱后，大量关中和中原移民越秦岭、沿汉水，或经南阳南下聚集于襄阳、邓县一带，晋太元十四年（389）孝武帝侨置雍州以置北方流民，原荆州所辖之襄阳、南阳、顺阳、新野、随等南阳盆地诸郡皆隶属于雍州。这个地区在东晋南朝时期经过了南北政权的轮番统治，域内居民成分复杂，除了大量北方移民外，也有从周边山地走出的荆蛮土著，还有来自建康、江陵等南朝核心区域的南朝宗室和世家大族，特殊的历史背景造就了独特的地域文化，其中最具地域特色的民间文化是西曲歌和文康舞。如果说鼓吹图的出现反映了南朝边陲地区的军事特性，那么西曲歌和文康舞的流行则表现了南朝边陲文化的民间性，是当地社会生态的真实呈现。

除了上述几幅乐舞图外，邓县画像砖墓中的其他图像也值得注意，如可能与文康舞图像一体的狮子画像砖，是一幅罕见的有明确榜题的狮子形象〔图四：2〕。《老胡文康辞》描述的舞者文康往往以凤凰和狮子为伴，狮子作为一种外来物种首见于汉代，流行于六朝时期，常以石刻形态出现于陵墓前，起辟邪和仪卫的作用，如东汉石刻中的被称作天禄辟邪的成对狮子（东汉南阳宗资墓、成都高颐阙前有石狮子一对）、建康南朝帝王陵墓神道上的石刻有翼狮子等^{〔1〕}。狮子形象在六朝时期的嬗变、狮子与域外歌舞的关系、建康南朝有翼狮子形象的来源等问题，仍值得深究。

[作者单位：中国人民大学历史学院考古文博系]

（责任编辑：项坤鹏）

〔1〕 前揭沈从文《狮子在中国艺术上的应用及其发展》，页223 - 292。

imperial court for flower containers for decoration of the palaces of the Qing Dynasty.

KEYWORDS: Chinghua porcelain ware; list of tributes to Imperial Palace; polychrome over-glaze; Doucai (Dòucǎi)

On The Types and Forms of Shào xīng Yīn (Seal) of The Imperial Collection

Niu Kecheng

ABSTRACT: With the direction of archaeological typology the analysis of the types and forms of Shào xīng Yīn (seal) which is here generally called to the collectors' seals affixed to Chinese ink painting, calligraphy and books of the imperial collection during Gaozong (高宗) period of the Southern Song dynasty is followed by the identification of Shào xīng Liánzhū Yīn (seal) which is made of two seals respectively with single character '绍' and single character '兴' together but separately, Xīshìcáng Yīn (seal) with Chinese characters of '希世藏', Nèifǔ Shū Yīn (seal) inscribed with '内府书印' and Ruì Sī Dōng Gé Yīn (seal) with Chinese characters of '睿思东阁', the features of single seal, two-connected seals, tri-connected seals and multiple-connected seals, the regular and irregular areas where the seals were stamped, thus figuring out the basic form of Shào xīng Yīn (seal) in regard to the scripts of seal, the arrangement of a set of seals and the area where signet is impressed as well. The issues on fake seals mixed with genuine Shào xīng Yīn (seal) are discussed by the way. It is found that the record on the form of Shào xīn Yīn (seal) in the Treatise on Chinese Ink Painting and Calligraphy titled Sīlíng Shūhuà Jì in Chinese pinyin by Zhoumi does not well match the real handed-down objects. So many open questions about the truth of Shào xīng Yīn (seal) described in both Zhoumi's works and marked in Chinese ink painting and calligraphy remain to be answered.

The article Chinese appears from page 051 to 070.

KEYWORDS: Shào xīng liánzhū Yīn (seal); Xīshìcáng Yīn (seal) with Chinese characters of '希世藏'; Nèifǔ Shū Yīn (seal) inscribed with '内府书印'; Ruì Sī Dōng Gé Yīn (seal) with characters of '睿思东阁'; Treatise on Chinese Ink Painting and Calligraphy of Sīlíng Shūhuà Jì

The Image Origin and Historical Value of The Frescos of The Eastern Thousand-Buddha Grottoes in Guazhou

Liu Yongzeng

ABSTRACT: It is judged in the essay that the Eastern Thousand-Buddha Grottoes in Guazhou was opened up from the Northern Wei dynasty based on the newly discovered historical images of the caves and contrast analysis between the east and west cliffs. The image of eight Buddha mandalas of cave 7 is studied to be born from The Eight Buddha Mandalas Classics translated by Amogha whose Esoteric Buddhism is reflected on it. The murals of cave 2 like Five Manjusri Mandala and Dolo Bodhisattva Saving from Eight Fears Mandala and others are closely linked to the Buddhist classical canon of Sādhnamālā (Chéng Jiù Fǎ Mán), whereas the frescoes depicting the scenes of Chanting Buddha's Names and Buddhist Sutras and Five Amoghapasha are related with the Tibetan Tantrism popular in Nepal.

The article Chinese appears from page 071 to 081.

KEYWORDS: the Eastern Thousand-Buddha Grottoes; old images; Tangut; Yulin cave

Xiqu(Western) Lyric and Wenkang Dance: More Interpretation of Dance-and-Music Performance on The Relief Brick-Chambered Tomb of Dengxian County of The Southern Dynasties

Li Meitian

The article Chinese appears from page 082 to 094.

ABSTRACT: The Southern-dynasty relief brick-chambered tomb of Dengxian County has gained wide attention from the academic circle with a lot of rich and beautiful images inside. With the newly discovered relief brick sculpture from around Nanyang Basin and related materials, the image motif is reviewed as well as the arrangement of the brick sculptures in this essay. Specifically, of the reliefs of music-and-dance performance in four scenes, two show Xiqu Lyric and Wenkang Dance once popular in the local area, the other two reflect the play of percussion instruments with unique culture.

KEYWORDS: Dengxian County; Southern Dynasties; relief brick sculpture; music-and-dance performance; Xiqu(Western) lyric; Wenkang dance; Guchui (play of percussion instruments)

The Ming Imperial Architecture Paintings and Decorations of Periods --- Focus on The Patterns on Beam and Purlin of The Timber Architecture of The Imperial Palace

Yang Hong Ji Lifang

The article Chinese appears from page 095 to 106.

ABSTRACT: The decorative patterns on more than twenty different designs of wooden palaces of the Forbidden City fully embody the higher attainment that the Ming dynasty achieved in the history of Chinese architecture painting and decoration, and witness the evolution of official architectural art over the Ming era. Take for instance the decorations and patterns on the beam and purlin of the timber architecture, the outlined profiles having flowers with petals and blooms are of unique styles of different periods. The architectural painting and decoration was completed in two times ---- early Yongle (永乐) to Hongzhi (弘治) reigns and late Zhengde (正德) to Chunzhen (崇祯) reigns judging by the styles and ages of them. This research project is of significance for an overview of the historical official architectural decorations of the Ming times.

KEYWORDS: official architectural decoration of the Ming era; beam and purlin; design and standard; pattern

A Query into The Source of The Qing Painting Scroll ‘Emperor Kangxi’s Birthday Celebration’ (Kāngxī Wànshòu Tú) Collected in The Palace Museum

Wang Youmin

The article Chinese appears from page 107 to 116.

ABSTRACT: The analysis of the painting scroll of ‘Emperor Kangxi’s (康熙) Birthday Celebration’ (Kāngxī Wànshòu Tú) collected in The Palace Museum by historical materials and handed-down objects comes to the judgment that this works of art was neither the original nor the product by any court painter, but a copy after the block-printed version made in the imperial weaving workshop in Suzhou in order to meet the emergent demand of the imperial court.

KEYWORDS: The Palace Museum; Qing Dynasty; Kangxi (康熙); painting scroll of ‘Emperor Kangxi’s (康熙) Birthday Celebration’ (Kāngxī Wànshòu Tú); imperial painting

On The Palace Museum Collected Qing Court Boots and Their Owners

Ruan Weiping

The article Chinese appears from page 117 to 125.

ABSTRACT: The previous research offered general not specific description of the Qing-court boots collected in The Palace Museum with the assumption that nobody but the emperors and men wore boots in the imperial palace. However, judging from the colors, patterns and sizes of the boots, a new different idea has come out that quite a number of the boots were made just for the court ladies.