

四夷乐：从“献乐柔远”模式到“多元一体”格局

于 平

【摘要】在华夏古国文明发生之初，“四夷”(也称“四裔”)是相对于中原民族而言的。当它以一种集合名词的概念进入中原乐部之时，最初体现的是其对中原王朝的“献乐”以及中原王朝对彼的“柔远”模式。本文从中国舞蹈原始发生的研究角度，以时间为脉络，追溯“四夷乐”的历史变迁、接受变化以及政治相关，详述了“四夷乐”从“献乐柔远”模式到“多元一体”格局的变化，并从侧面论述了我国自古以来“乐与政通”的政治思想。不仅如此，在长期的历史交流与文化交融的过程中，“多元一体”的文化格局取代了“献乐柔远”模式已经成为我们认知和把握“边疆民族乐舞”的准则。而语言作为民族最基本的文化生态，对考索民族的原始发生、文化演进乃至族群关系都有着决定性意义。笔者强调这一视角，旨在通过“语言族系划分法”建立梳理历史文献中我国少数民族乐舞资料的理论框架，进而还原“四夷乐”在其原生形态中的历史真实，褪去“献乐”的华丽包装而回归“在野”状态中的率性和清纯。

【关键词】四夷乐；献乐柔远；多元一体；边疆民族舞蹈；语言族系划分

【作者简介】于平(1954—)，江西南昌人，艺术学博士，中国文艺评论家协会副主席，南京艺术学院舞蹈学院教授，博士生导师，研究方向：舞蹈历史与理论(江苏 南京 210013)。

【原文出处】《南京艺术学院学报》：音乐与表演版，2019.1.116~128

在华夏古国文明发生之初，“四夷”(也称“四裔”)是相对于中原民族而言的。其实，中原民族本身也是民族交融的结果，所谓“舍氏羌而华夏”。“四夷”之“夷”，《说文解字》释为：“平也。从大从弓，东方之人也。”所以狭义的“夷”又特指“东夷”。与之对应的“西羌”之“羌”，《说文解字》释为：“西戎牧羊人也。从人从羊，羊亦声。”并且引申开去，曰：“南方蛮闽，从虫；北方狄，从犬；东方貉，从豸；西方羌，从羊。此六种也，西南僰人、僬侥从人，盖在坤地，颇有顺理之性。唯东夷从大，大人也。夷俗仁，仁者寿，有君子不死之国。”^①也就是说，以广义之“夷”来称谓边疆民族，其实是有一定“美誉度”的。但“四裔”之“裔”，《说文解字》释为：“衣裾也”；虽也符合相对于“中原”而言的“边疆”之义，但总有些不那么“主流”的意思。事实上，当“四夷乐”以一种集合名词的概念进

入中原乐部之时，体现的便是它对中原王朝的“献乐”以及中原王朝对彼的“柔远”模式。

一、从西周的“朱离”到西汉的《摩诃·兜勒》

“四夷乐”作为“献乐柔远”模式中的乐舞，在周代被称为“四裔乐”。“四夷”在古代通指华夏族以外的各少数民族，其中“夷”指族群而“裔”指边地。《周礼·春官》设有“旄人”和“鞮鞚氏”这样的乐官，称：“旄人掌教舞散乐，舞夷乐。”又称：“鞮鞚氏掌四夷之乐与其声歌。”郑玄注曰：“旄人教夷乐而不掌，鞮鞚氏掌四夷之乐而不教。”关于“四夷之乐”，郑玄说是：“东方曰昧，南方曰任，西方曰朱离，北方曰禁。”在某种意义上来说，周初制礼作乐形成的“六代乐”，也是一次不同族群乐舞的大整合，但那是在“华夏族”概念之中的；列出“四夷乐”，其目的正如《礼记·明堂位》所言：“昧，东夷之乐也；任，南蛮之乐。纳蛮夷之

乐于太庙,言广鲁于天下也。”所谓“广鲁于天下也”,指的是对“非我族类”的乐舞文化的接纳与包容。关于“四夷之乐”的到来,《竹书纪年》曾言:“少康即位,方夷来宾,献其乐舞。”又言:“后发即位,诸夷宾于王门,冉保庸会于上池,诸夷入舞。”也即“四夷之乐”最初来到华夏之地,是某王即位之时,“方夷”“诸夷”作为宾客前来祝贺而“献其乐舞”,由此而开启了边地乐舞的“献乐”模式;中原王朝的“纳蛮夷之乐于太庙”,是相应的“柔远”即“广鲁于天下也”模式的开启。

据彭松《中国舞蹈史·秦汉魏晋南北朝部分》载:“汉武帝时,开拓了西域和南海的交通,同时在西南地区开边置郡,加强了边疆与内地的联系,给中、外各族的乐舞文化交流提供了条件,对维护多民族国家的统一做出了贡献。关于各少数民族舞蹈传至京都演出的情况,东汉班固《东都赋》载:‘四夷闲奏,德广所及,僚俫兜离,罔不具集。’所谓‘僚俫兜离’是各族乐舞的名称……‘兜离’是西夷的乐名,汉武帝派张骞出使西域,带回了乐舞《摩诃·兜勒》,‘兜离’可能就是‘兜勒’的一声之转……班固还在《白虎通·礼乐篇》中对这些舞蹈的形式作了记载:‘东夷之乐持矛舞,西南夷之乐持羽舞,西夷之乐持戟舞,北夷之乐持干舞’。”^{[2][3]}用某种“舞器”(道具)去固化某方“夷乐”,是为了将其纳入“礼乐”的规范。彭松说:“‘兜离’可能是‘兜勒’的一声之转”,在某种意义上也可能就是前述郑玄注《周礼·春官》时说“西方曰朱离”之“朱离”的一声之转。后世的研究者甚至认为,张骞通西域时带回的《摩诃·兜勒》,可能就是今日仍然盛行的《木卡姆·刀朗》。

《摩诃·兜勒》是汉武帝时张骞出使西域时带回的。崔豹《古今注》言:“横吹,胡乐也。张博望(即张骞)入西域,传其法于西京,唯得《摩诃·兜勒》二曲,李延年因胡曲更造新声二十八解。”^{[3][4]}这个由乐官李延年所造的“新声”,至魏晋时尚有十曲流传于世,曲名为《黄鹤》《陇头》《出关》《入关》《出塞》《入塞》《折杨柳》《黄华子》《赤之阳》《望行人》。是为西域胡音的音译,《摩诃·兜勒》之“摩诃”是“大”或“伟大”的意

思,“兜勒”是古代维吾尔族的一支,在《高僧传》中被称为“兜佉勒”,是以吐火罗语为语言的民族。《摩诃·兜勒》作为西域的代表性乐舞,内容是“兜勒”这个族群对自己的颂赞;今日《木卡姆·刀朗》中的“木卡姆”,意思是“大曲”;这种“大曲”作为一种“大型乐舞套曲”,极大地影响了唐代乐舞大曲的结构,成为“盛世之音”。

二、“娱密座,接欢欣”需要“貌嫽妙以妖蛊”

彭松著《中国舞蹈史·秦汉魏晋南北朝部分》指出:“西域乐舞的传入,一般总以张骞通西域为开始,而实际上西域的乐舞早已通过民间渠道在交流。如《于阗乐》,在汉初即作为宫中节日活动的内容。《西京杂记》卷三载:‘戚夫人侍儿贾佩兰,后出为扶风人段儒妻,说在宫内时……至七月七日临百子池作《于阗乐》。乐毕,以五色缕相羁,谓为相连爱’。”^{[2][4]}文中“戚夫人”为汉高祖宠姬,《西京杂记》卷一说她“善为翘袖折腰之舞”。从今日我国西部少数民族舞蹈来看,“翘袖”之“翘”,本义是“鸟尾上的长羽”,引申为“向上昂起”之义,是指将“袖”向上抛掷,颇类甘、青之地的藏族民俗舞蹈;而“折腰”之“折”,本义为“折断”,“折腰”不是腰向前弯折,而是向后或向旁(从汉画像砖、石造像来看以“向旁”居多),更类似今日维吾尔族民俗舞蹈,或许也即彼时之《于阗乐》。这说明当时的舞蹈审美,已十分关注舞者特殊的身体技能,既关注舞蹈者包括“软功”在内的超常体态,也关注舞者用以驾驭某种舞器(比如“袖”)在内的超常动态。甚至于“折腰”这种超常体态之美也被人在日常生活中仿效,如《后汉书·梁冀传》所载:“(冀妻孙寿)色美而善为妖态,作愁眉、啼妆、堕马髻、折腰步。”这里视“折腰步”与“愁眉”“啼妆”“堕马髻”为一体的“妖态”,有“美”但非“常态之美”或许是异域风情影响所致。《后汉书·五行志》记载得更为仔细,曰:“京都妇女作愁眉、啼妆、堕马髻、折腰步、龋齿笑。所谓愁眉者,细而曲折;啼妆者,薄拭泪下,若啼处;堕马髻者,作一边;折腰步者,足不在体下;龋齿笑者,若齿痛,乐不欣欣。”^[4]

汉人作文极为“铺张”,所以“赋体”盛行;并且,

汉赋中多有对“舞”的描绘,甚至出现了专为写“舞”的《舞赋》。《舞赋》的作者是东汉时傅毅,该文以楚襄王和文士宋玉的对话来展开。所谓“楚襄王既游云梦,使宋玉赋高唐之事。将置酒宴饮,谓宋玉曰:‘寡人欲觞群臣,何以娱之?’玉曰:‘臣闻歌以咏言,舞以尽意。是以论其诗不如听其声,听其声不如察其形。《激楚》《结风》《阳阿》之舞,材人之穷观,天下之至妙。噫,可以进乎?’王曰:‘如其《郑》何?’玉曰:‘小大殊用,《郑》《雅》异宜。弛张之度,圣哲所施。是以《乐》记干戚之容,《雅》美蹲蹲之舞,《礼》设三嚼之制,《颂》有醉归之歌。夫咸池六英,所以陈清庙,协神人也;郑卫之乐,所以娱密座,接欢欣也。余日怡荡,非以风民也,其何害哉?’”^[5]在文中,作者借宋玉之口,认为“《激楚》《结风》《阳阿》之舞”才是“天下之至妙”!显然这些“舞”是时人所未闻,楚襄王才会问“它们与郑卫之乐相比如何”?由此一方面引发出宋玉“大小殊用,《郑》《雅》异宜。弛张之度,圣哲所施”的有关乐舞功能的高论;一方面又具体地描绘如同“郑卫之乐”一般“娱密座,接欢欣”的乐舞——《舞赋》对这一乐舞的描绘体现出异样的风情。

既然楚襄王问及“如其《郑》何?”宋玉就干脆将舞者比喻成“郑女”,他写道:“于是郑女出进,二八徐侍,姣服极丽,拘婉致态。貌嫽妙以妖蛊兮,红颜晔其扬华。眉连娟以增绕兮,目流睇而横波。珠翠的砾而炤耀兮,华桂飞鬢而杂纤罗。顾形影,自整装,顺微风,挥若芳……于是蹑节鼓陈,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,若翩若行,若竦若倾。兀动赴度,指顾应声。罗衣从风,长袖交横。骆驿飞散,颺攬合并。鶡燕居,拉摶鹄惊。绰约闲靡,机迅体轻。姿绝伦之妙态,怀慤素之洁清。修仪操以显志兮,独驰思乎杳冥……于是合场递进,按次而俟,埒材角妙,誇容乃理。轶态横出,瑰姿谲起。眄般鼓则腾清眸,吐哇咬则发皓齿。摘齐行列,经营切似。仿佛神动,回翔竦峙。击不致筭,蹈不顿趾。翼而悠往,闔复辍已。及至回身还入,迫于急节,浮腾

累跪,踧躅摩跌。纤形赴远,灌似摧折。纤弛蛾飞,纷森若绝。超逾鸟集,纵弛殫歿。蟠蛇婀娜,云转飘飖。体如游龙,袖如素蜺。黎收而拜,曲度究毕。迁延微笑,退复次列……”^{[6][280-281]}细察傅毅《舞赋》的这段描写,与之风貌最为接近的可能是今日在手鼓伴奏下的维吾尔族舞蹈,比如“蹑节鼓陈,舒意自广,游心无限,远思长想”的神情;比如“若翩若行,若竦若倾。兀动赴度,指顾应声”的动态;比如“击不致筭,蹈不顿趾。翼而悠往,闔复辍已”的节拍;比如“回身还入,迫于急节,浮腾累跪,踧躅摩跌”的技巧;比如“纤形赴远,灌似摧折。纤弛蛾飞,纷森若绝”的调度……由此而产生的“嫽妙”和“妖蛊”之美,这些都说明这种舞风迥异于我们既有的舞态,说明它受到彼时“方夷来宾,献其乐舞”的影响而很可能就是前述《于阗乐》或《摩诃·兜勒》之类。

三、“十部乐”集大成旨在“献乐柔远”“政化圣明”

史家们在论及我国古代的“汉唐气象”时,认为汉代主要是“开拓”而唐代主要是“柔远”——要言之,是一个“新兴帝国”和一个“守成帝国”的差异。王克芬著《中国舞蹈史·隋·唐·五代部分》谈道:“早在公元前十一世纪的周代宫廷,就设有‘四夷乐’(泛指四方各部族乐舞)。隋、唐宫廷设置《七部伎》《九部伎》(后为《九部乐》)、《十部乐》,正是继承这种传统。唐以后各封建王朝也设有‘四夷乐’,但远不及隋、唐所设伎、乐影响深远。隋朝的统治者,为了夸耀自己统一天下的功绩,显示国家的繁荣景象,在继承南朝和北朝乐舞的基础上,集中整理了汉族传统的、兄弟民族的、外国传来的各种乐舞,于开皇初年(约公元581—585年)制定了《七部伎》,即《国伎》《清商伎》(大都是流传在中原地区的汉族传统乐舞)、《高丽伎》(今朝鲜)、《天竺伎》(今印度)、《安国伎》(今苏联乌兹别克共和国布哈拉)、《龟兹伎》(今新疆库车)、《文康伎》。隋炀帝大业中(公元605—618年)又增加了《康国伎》(今苏联乌兹别克共和国撒马尔罕)和《疏勒伎》(今新疆疏勒),并把《清商伎》列为第一部,把《国伎》改为《西凉伎》而成为《九部伎》;还将《文康

伎》改名为《礼毕》，放在《九部伎》最后演奏。”^{[7]90-91}王克芬接着指出：“到唐太宗贞观十一年（公元637年），废除了由《文康伎》改来的《礼毕》；贞观十四年（公元640年）创制了《燕乐》并列为第一部；在统一高昌（今新疆吐鲁番）后的两年（贞观十六年），加奏《高昌乐》，使此前《七部伎》《九部伎》逐渐增删为《九部乐》《十部乐》，即《燕乐》《清乐》《西凉乐》《天竺乐》《高丽乐》《龟兹乐》《安国乐》《疏勒乐》《康国乐》《高昌乐》。宫廷设置这些乐部的目的，是为了显示国力的强盛。从乐部安排上看，除《燕乐》《清乐》两部外，其余八部都是兄弟民族及外国乐舞。但是，代表中原传统乐舞的《清乐》，内容十分丰富。至武则天时代，已有部分失传，尚存六十余曲。另八部总共只有二十二曲。这些兄弟民族及外国乐舞，大多在南北朝时期已经传入中原，当时还相当完整地保存了原有的民族风格和地方色彩。”^{[7]91-92}

我们知道，自周初制礼作乐，我们的文化整合就举起了“乐”的旗帜，“六代乐”就是第一次大规模的文化整合。隋代称“乐”为“伎”，可能是南北朝相对割裂的文化差异所致。至唐代复将“伎”改为“乐”，可以视为乐舞文化传统的认祖归宗，也可视为“献乐柔远”模式的重振复光。实际上，对于西域乐舞的广纳博收，是在唐以前便已逐渐完备的；至唐代玄宗时所做的种种努力，只是使其进一步体现出“献乐柔远”的政治开明而已。由于汉王朝对疆域的开拓，也由于唐王朝对声威的柔远，南方的“夷乐”纷纷来献，其中以《南诏奉圣乐》和《骠国乐》最为著名。据《唐会要》载：“南诏乐，贞元十六年正月，南诏异牟等作奉圣乐舞，因西川押云南八国使韦皋以进，时御麟德殿以阅之。”又载：“骠国乐，贞元十八年正月骠国王来献凡一十二曲，以乐工三十五人来朝，乐曲皆演释氏经论之词。”^[8]这里的“南诏”，即今云南大理；而“骠国”即今缅甸。相比较而言，“南诏乐”在文化上更为贴近，所以“作奉圣乐舞”；而“骠国乐”则是“皆演释氏经纶之词”。《新唐书·礼乐志》说《南诏奉圣乐》有舞六成，序曲二十八叠，舞队四人一列共有四列，舞蹈中顺序摆出“南”“诏”“奉”“圣”乐的字样。关于

《骠国乐》，因白居易、元稹都曾观乐作诗，故留下了更为详细的描述。

关于《骠国乐》，白居易写道：“骠国乐，骠国乐，出自大海西南角；雍羌之子舒难陁，来献南音奉正朔。德宗立仗御紫庭，鼙鼓不塞为尔听。玉螺一吹椎髻耸，铜鼓千击文身踊；珠缨炫转星宿摇，花鬢斗薮龙蛇动。曲终王子启圣人：臣父愿为唐外臣。左右欢呼何翕习，皆尊德广之所及。须臾百辟诣闕门，俯伏拜表贺至尊：伏见骠人献新乐，请书国史传子孙。时有‘击壤’老农父，暗测君心闲独语。闻君政化甚圣明，欲感人心致太平。感人在近不在远，太平由实非由声。观声理国国可济，君如心兮民如体。体生疾苦心憯凄，民得和平君愷悌。贞元之民若未安，骠乐虽闻君不欢。贞元之民苟无病，骠乐不来君亦圣。骠乐骠乐徒喧喧，不如闻此芻蕘言。”^{[9]71}元稹同题诗写道：“骠之乐器头象驼，音声不合十二和。从舞跳趨筋节硬，繁词变乱名字讹。千弹万唱皆咽咽，左旋右转空嗟嗟。俯地呼天终不会，曲成调变当如何？德宗深意在柔远，笙镛不御停嫔娥。史馆书为朝贡传，太常编入鞮鞞科。古时陶尧作天子，逊遁亲听《康衢歌》。又遣遣人持木铎，遍採讴谣天下过。万人有意皆洞达，四岳不敢施烦苛。尽令区中击壤块，燕及海外覃恩波。秦霸周衰古宫废，下堙上塞王道倾。共矜异俗同声教，不念齐民方荐瘥。传称鱼鳖亦咸若，苟能效此诚足多。借如牛马未蒙泽，岂在抱瓮滋鼋鼍。教化从来有源委，必将泳海先泳河。非是倒置自中古，骠兮骠兮谁尔诃。”^{[10]285-286}我们知道，唐初贞观年间，唐太宗创制《秦王破阵乐》，发挥着“陈乐象德”“示不忘本”的功用；此间的“骠人献乐”，是唐德宗想要凸显“政化圣明”，只是文士们已经开始质疑“献乐柔远”模式——所以白居易才说：“贞元之民若未安，骠乐虽闻君不叹。贞元之民苟无病，骠乐不来君亦圣。”所以元稹才说：“秦霸周衰古宫废，下堙上塞王道倾。共矜异俗同声教，不念齐民方荐瘥。”

四、“斥夷狄之新声”与“追三代之遗音”

唐代文士对乐舞集成“献乐柔远”模式的质疑乃

至嘲讽,其实是基于“胡旋之舞”与“安史之乱”的某种关联。唐代诗人多作歌咏“乐舞”之诗,常在一起“唱和”的白居易、元稹就写过同题的《胡旋女》。白居易写道:“胡旋女,胡旋女,心应弦,手应鼓。弦鼓一声双袖举,回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲,千匝万周无已时。人间物类无可比,奔车轮缓旋风迟。曲终再拜谢天子,天子为之微启齿。胡旋女,出康居,徒劳东来万里余。中原自有胡旋者,斗妙争能尔不如。天宝季年时欲变,臣妾人人学圆转。中有太真外禄山,二人最道能胡旋。梨花园中册作妃,金鸡帐下养为儿。禄山胡旋迷君眼,兵过黄河疑未反。贵妃胡旋惑君心,死弃马嵬念更深。从兹地轴天维转,五十年来制不禁。胡旋女,莫空舞,数唱此歌悟明主。”^{[10]286-287}元稹同题诗亦写道:“天宝欲末胡欲乱,胡人献女能胡旋。旋得明王不觉迷,妖胡奄到长生殿。胡旋之义世莫知,胡旋之容我能传。蓬断霜根羊角疾,竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星,虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗噙笪海波,回风乱舞当空霰。万过其谁辨终始,四座安能分背面?才人观者相为言,承奉君恩在圆变。是非好恶随君口,南北东西逐君盼。柔软依身着珮带,徘徊绕指同环钏。佞臣闻此心计回,惑乱君心君眼眩。君言似曲曲如钩,君言好直舒为箭。巧随清影触处行,妙学春莺百般啭。倾天侧地用君力,抑塞周遮恐君见。翠华南幸万里桥,玄宗始悟坤维转。寄言旋目与旋心,有国有家当共谴。”^{[10]286-287}这两曲《胡旋女》告诉我们:其一,对于彼时以“胡旋”为代表的外来乐舞,的确是“上有所好”,因此才有“四夷”的“献乐”之举(所谓“胡人献女能胡旋”)。其二,鉴于“献乐”者包藏有“谋反”之祸心,以白居易、元稹为代表的一代士人对外来乐舞审美形态给予了尖锐批评,指出“胡旋”的“迷君眼”与“惑君心”,言外之意实为倡导“雅正之乐”。其三,东汉傅毅《舞赋》曾以“貌嫽妙以妖蛊兮”为一种“异趣”之美;但此时的文士视“妖”为恶,指出“胡旋”之舞“旋得明王不觉迷,妖胡奄到长生殿”。在一些文人看来,到“安史之乱”后的唐朝,“四夷之乐”已不能胜任“献乐柔远”的征象,反倒可

能是“迷眼惑心”的掩饰。

虽然“十部乐”中也有代表中原传统乐舞的《清乐》和本朝创制的《燕乐》,但似乎为了抵御以“胡旋”为代表的外来乐舞,唐代文士极力倡导“法曲”的文化价值。《乐府诗集》卷九六题解“法曲”曰:“法曲起于唐,谓之法部。其曲之妙者,有《破阵乐》《一戎大定乐》《长生乐》《赤白桃李花》,余曲有《堂堂》《望瀛》《霓裳羽衣》《献仙音》《献天花》之类,总名‘法曲’。”^{[10]286-287}白居易《法曲歌》曰:“法曲法曲歌大定,积德重熙有余庆,永徽之人舞而咏。法曲法曲舞霓裳,政和世理音洋洋,开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂,堂堂之庆垂无疆。中宗肃宗复鸿业,唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌,夷声邪乱华声和,以乱干和天宝末,明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风,苟能审音与政通。一从胡曲相参错,不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音,不令夷夏相交侵。”^{[9]55-56}他们倡导“法曲”,就是倡导“本华风”“正华音”,反对“夷声乱华声”“夷夏相交侵”。与白居易“唱和”的元稹,在其《法曲》一诗中则写道:“吾闻黄帝鼓《清角》,弥伏熊羆舞玄鹤。舜持干羽苗革心,尧用《咸池》凤巢阁。《大夏》《濩》《武》皆象功,功多已讶玄功薄。汉祖过沛亦有歌,秦王破阵非无作。作之宗庙见艰难,作之军旅传糟粕。明皇度曲多新态,宛转侵淫易沉著。《赤白桃李》取花名,《霓裳羽衣》号天落。雅弄虽云已变乱,夷音未得相参错。自从胡骑起烟尘,毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆,伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝,春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆,五十年来竞纷泊。”^{[10]282}与白居易直指当下“法曲之妙者”有别,元稹上追周初确立的“六代乐”传统,再陈述本朝开国的《秦王破阵乐》,然后再提“法曲之妙者”如《霓裳羽衣曲》等……目的仍然是强调“雅弄虽已变乱,夷音未得相参错”——意思是虽然当下的“度曲”已失华夏古风,但也不容“夷音”来搅和。

关于这一点,同时代倡导“古文运动”的韩愈讲得更为透彻。他在《上巳日燕太学听琴诗序》中说:“与众乐之谓乐,乐而不失其正……歌风雅之古辞,

斥夷狄之新声……追三代之遗音，想舞雩之咏叹。”^[11]^[19]白居易、元稹同题的《华原磬》想申说的也是这一主张。白居易写道：“华原磬，华原磬，古人不听今人听。泗滨石，泗滨石，今人不击古人击。今人古人何不同？用之舍之由乐工。乐工虽在耳如壁，不分清浊即为聋。梨园弟子调律吕，知有新声不如古。古称浮磬出泗滨，立辨致死声感人。宫悬一听华原石，君心遂忘封疆臣。果然胡寇从燕起，武臣少肯封疆死。始知乐与时政通，岂听铿锵而已矣？磬襄入海去不归，长西安市人为乐师。华原磬与泗滨石，清浊两声谁得知？”^[19]^[58]元稹同题诗写道：“泗滨浮石裁为磬，古乐疏音少人听。工师小贱牙旷稀，不辨邪声嫌雅正。正声不屈古调高，钟律参差管弦病。铿金戛瑟徒相杂，投玉敲冰杳然震。华原软石易追琢，高下随人无雅郑。弃旧美新由乐胥，自此黄钟不能竞。玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩横。《霓裳》才撤胡骑来，《云门》未得蒙亲定。我藏古磬藏在心，有时激作《南风》咏。伯夔曾抚野兽驯，仲尼暂和春雷盛。何时得向筭簾悬？为君一吼君心醒。愿君每听念封疆，不遣豺狼剽人命。”^[10]^[279]其实，自有唐一代“安史之乱”后，文士们对“四夷之乐”多有非议之声。因为“四夷之乐”作为“边地之乐”（即“四裔”），已与“边患”多有关联——尽管西域、南疆的“献乐”与后来入主中原的游牧族群并无关联，但这时已格外正视对“三代遗音”的认同；格外强调“风雅古辞”的民族根脉而严辞质责“夷狄新声”的“非我族类”！

五、宋、元、明、清的“复古礼”与“变今乐”

据董锡玖著《中国舞蹈史·宋、辽、金、西夏、元部分》，两宋的乐舞并不强调陈列“边地之乐”的乐部形态，而是由“纯然风格”向“意蕴表述”的“队舞”形态演进。董锡玖指出：“宋代教坊的歌舞规模不如唐代，但在继承唐代遗制的基础上也有新的发展。宋代‘队舞’从内容方面看，比唐代有所丰富——唐代所盛行的大多是表现比较单纯的情绪舞蹈，宋代‘队舞’则发展为表达一定故事内容的舞蹈……宋代‘队舞’中故事歌舞的出现和戏曲形式有了接近，但‘队舞’的发展在形式上既有了一套固定的程式，内容却

空虚、消极得多；文辞又力求典雅，不免缺少生动活泼的情致，有逐渐仪式化的倾向。广大群众另外又开辟了一个火炽的、色彩缤纷的新场所，那就是瓦舍、街巷、茶肆中的民间舞蹈——‘舞队’的演出。值得注意的是，由于商业的兴盛，行会组织间的竞争，民间有才能的艺人大量集中于都市，有了固定的演出场所‘瓦舍’……固定演出场所的出现，为职业艺人的发展创造了条件。”^[12]^[3]事实上，不只是中唐以降，韩愈、白居易、元稹等文士主张“斥责狄之新声”并“追三代之遗音”，北宋时“程朱理学”的直接前导周敦颐更是直言：“古者圣王制礼法，修教化，三纲正，九畴叙，百姓太和，万物咸若，乃作乐以宣八风之气，以平天下之情。故乐声淡而不伤，和而不淫……后世礼法不修，政刑苛紊，纵欲败度，下民困苦。谓古乐不足听也，代变新声，妖淫愁怨，导欲增悲，不能自止。故有贼君弃父，轻生败伦，不可禁者矣。呜呼！乐者，古以平心，今以助欲；古以宣化，今以长怨。不复古礼，不变今乐，而欲至治者远矣。”^[13]^[65]

元代是由蒙古族为主体建立的王朝。虽说蒙古族是能歌善舞的民族，但从周代“四夷乐”到唐代“十部乐”，似乎都未见其踪迹。按董锡玖《中国舞蹈史·宋、辽、金、西夏、元部分》所言：“元代祭祀朝会的仪式，都接受了宋代的旧制……宫廷燕享娱乐方面，同样继承了宋代队舞的遗制，又结合着蒙古族的习俗和动作，加以变化发展……元代队舞受宋代队舞的影响，是很明显的，但也结合着蒙古族的风俗习惯……有时皇帝也会提出要演奏雅乐，表示自己要上追尧舜。时人杨允孚有诗：‘锦衣行处狻猊习，祚马筵前虎豹良。特敕云和罢弦管，君王有意听尧纲。仪凤伶官乐既成，仙风吹送下蓬瀛。花冠簇簇停歌舞，独喜《箫韶》奏太平。’”^[12]^[93-95]在这个由蒙古族为主体建立的王朝，自己最想成就的是“上追尧舜”“融通夷夏”，其民俗乐舞进入宫廷当然无关于“献乐柔远”，而是“文化人类学”视野中的“文化自信”。其中最有代表性的是《海青拿天鹅》。董锡玖指出：“海青是鹰的一种，全身为白色，红嘴红爪，善于擒天鹅

……据说海青是成吉思汗部族的图腾，蒙古族放飞海青猎取天鹅是很古老的生产习俗，因之也产生了反映这种生活的乐曲和舞蹈。”^{[12][100]}元人杨允孚《滦京杂咏》写道：“为爱琵琶调有情，月高来放酒杯停。新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。”^[14]这里说“天鹅避海青”而不说“海青拿天鹅”，似乎有某种恻隐之心；但诗中指出了这是用琵琶演奏的“凉州曲”。还有元人乃贤《塞上曲》写道：“马乳新桐玉瓶满，沙羊黄鼠割来腥。踏歌尽醉营盘晚，鞭鼓声中按海青。”^{[15][26]}这里的“海青”，指的是由琵琶演奏的乐曲，伴随着这乐曲有醉饮狂踏的歌舞。研究者认为，民间的《海青拿天鹅》在进入宫廷之际，被精心修饰为《白翎雀舞》了。《口北三厅志·艺文志》录有元人袁桷记该舞之诗：“五坊手擎海东青，侧言光透瑶台层。解绦脱帽穿碧落，以掌击掴东西倾。离披交旋百寻袞，苍鹰助击随势远。初如风轮舞长竿，末若银球下平板。蓬头喘息来献官，天颜一笑催传餐。”^[16]亦有元人张宪诗曰：“檀槽窈窕凤凰麟，十四银环挂冰索。摩诃不作兜勒声，听奏筵前白翎雀。霜霍霍，风壳壳，白草黄云日色薄。玲珑碎玉九天来，乱撒冰花洒毡幕。玉翎铮铮起盘礴，左旋右折入寥廓。崔嵬孤高绕平角，啾唧百鸟纷参错。须臾力倦忽下跃，万点寒星堕丛薄。碧然一声震雷拨，一十四弦暗一抹。驾鹅飞起暮云平，鸷鸟东来海天阔……”^{[15][26]}

当大明取蒙元而代之，作为以汉民族为主体的王朝，一方面要“陈乐象德”，一方面也要“献乐柔远”，《明史·乐志》便说他：“以《飞龙引》奏《起临壕》，以《风云会》奏《开太平》，以《庆皇都》奏《安建业》，以《喜升平》奏《抚四夷》，以《九重欢》奏《定封贵》，以《凤凰吟》奏《大一统》，以《万年春》奏《守承平》”。^{[17][137]}其中乐曲之名使其含义一目了然。据王克芬著《中国舞蹈史·明清部分》所言：“我国是一个多民族的国家，历代封建统治者总是喜欢在宫廷设置一些少数民族和外国乐舞的乐部，叫作《四夷乐》；统一某个地方，就要把当地的民族民间乐舞拿到宫内宴享时表演，其目的主要是为了夸耀武功，也有一点笼络人心的意思。明、清两代也是如此。如象明

代永乐年间(1403—1424年)定宴飨乐舞的制度时，就规定在奏演《抚安四夷之舞》以后，要表演《高丽舞》《北番年》《回回舞》，舞者都是四人。明嘉靖十一年(1532年)，宫中举行宴会为陈侃使琉球，《续文献通考》说‘令四夷童歌夷曲、为夷舞以侑觞，伛偻曲折亦足以欢’。”^{[18][158]}这里说“夷舞”的形态是“伛偻曲折”，估计献上的是古琉球、今冲绳之地的民俗舞蹈。但其实唐、宋两代文士所主张的“追三代之遗音”，在明代的朱载堉那里成为一项具体而实际的追求。论及朱载堉，研究者都会说他出身皇族，因其父郑恭王厚烷在族内斗争中失败而潜身于古乐舞的研究。我以为，这种说法过于浅表，忽略了他是借“复古乐舞”来张扬“传统美德”。朱载堉在《论舞学不可废》中，强调“凡人之动而有节者，莫若舞。肆舞，所以动阳气而导万物也。夫乐之在耳曰声，在目曰容。声应乎耳可以听知，容藏于心难以貌睹。故圣人假干戚羽龠以表其容，蹈厉揖让以见其意，声容选和则大乐备矣。”^{[19][213—214]}在朱载堉看来，学舞之本，在于先学《人舞》，理由是该舞“不执干羽，空手而舞”。虽然《人舞》是“空手而舞”，但其“舞势”都有一定的“象征”。该舞以“四势”为纲，“八势”为目——“四势”的上转势、下转势、外转势、内转势，分别象征仁、义、智、信这四端；“八势”则隐喻“五常三纲”，文曰：“一曰转初势，象恻隐之仁；二曰转半势，象羞恶之义；三曰转周势，象笃实之信；四曰转过势，象是非之智；五曰转留势，象辞让之礼；六曰伏瞻势，表尊敬于君；七曰仰瞻势，表亲爱于父；八曰回顾势，表和顺于夫。”^[20]用光复古舞的体态动势，来重建社会的道德伦常，应当是朱载堉对“四夷之乐”引发的“纵民之欲”的拨乱反正。

前述明、清两代关于《四夷乐》的设置，其实不可一概而论，因为清代是以满族为主体建立的王朝。清代宫廷中用于宴飨的主要还是满族传统舞蹈《蟒式舞》。据《柳边纪略》载：“满洲有大宴会，主家男女必更迭起舞。大率举一袖于额，反一袖于背，盘旋作势，曰‘莽势’。中一人歌，众皆以‘空齐’二字和之，谓之曰‘空之’，犹之汉人言歌舞，盖以此

为寿也。”^{[21]1439~440}清人蒋仁锡《燕京上元竹枝词》有“祃克式方停礼部，旃檀打鬼又萧条”之句，原注曰：“祃克式，华言舞也。俗转呼为‘莽式’。盖象功之乐，每岁除夕供御。先是以岁暮三、六、九日肄于春官，都人得纵观焉，过岁则罢。”^{[22]9}由民间进入宫廷，“莽式”居然也有了与周之《大武》、唐之《秦王破阵乐》相似的“发扬蹈厉”的气象，甚还类比于《诗经·邶风·简兮》提及的“公庭万舞”——那种“有力如虎，执辔如组”的气势。需要指出的，上述引文中的“祃式”“莽势”“祃克式”和“莽式”所指乃同一事象。或许“莽式”是岁暮祭享最重要的表演，以致有人将这时所有的表演都归入“莽式”之中。清人汤右曾所作《莽式歌》就是如此。诗曰：“冬季猎日烹黄羊，傩翁振子如俳倡。嗔拳杂技闹里社，细腰叠鼓喧村场。太平有象自廊庙，五兵角牅总修章。新官初试平旦集，万人联袂东西厢。南箕北斗供缕批，繁丝轧竹同清扬。嗣惊出林吼唬虎，很讶当道蹲封狼。划然忽变战场态，金戈铁马声锵锵。左旋右抽娴进止，先偏后伍纷低昂。弓弯不射刃不斫，徐以一矢定寇攘。仿佛观兵耀德志，讵知武力夸多方。希臯鞠起上寿，千年万年歌未央。昆明池头夹棚路，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，如电叽礪星光芒。解红俄作小儿舞，文衣絢縕颜霜。戏马阑边身边旋，斗鸡坊底神飞翔。踏歌两两试灯节，秧歌面面熙春阳。牵丝底用窟窿子，阿鹊雅擅篷篠娘。双童夹镜技浑脱，晚出绝艺惊老苍。弄丸一串珠落手，舞剑百道金飞铤。我闻殿前陈百戏，缅昔制作传汉唐。鱼龙曼衍虽技巧，亦与民物关机祥。赐酺悬知俗安乐，拔河为卜年丰穰。只今殿廷虚悬备，兜离襟休咸宾将。鸣球拊石詒至德，散乐亦预钩天张。恍从轓轩采谣咏，正以鞬鞬怀要荒。书郎羸马欠憔悴，乍与鲍老同颠狂。爰居纵骇钟鼓飨，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。”^{[23]14~16}看这首《莽式歌》，你看到的似乎还不只是清代岁暮祭享的所有表演，俨然看到包括周、

汉、唐、宋各时期的乐舞——这或许也体现出满族入主中原后有着贯通中原传统文化的愿望。不过据王克芬《中国舞蹈史·明、清部分》所载：“清宫宴乐舞蹈……还包括另外八部兄弟民族及外国乐舞：一、《瓦尔格部乐舞》。瓦尔格部原居住在长白山山麓和黑龙江中下游，是女真族的一个部落……先后被努尔哈赤与皇太极合并。二、《朝鲜国俳》……三、《蒙古乐》……四、《回部乐》。指新疆地区的乐舞……五、《番子乐》。指藏族乐舞……六、《廓尔喀部乐》。指尼泊尔乐舞。七、《缅甸国乐》。八、《安国国乐》。指越南乐舞。”^{[18]163~164}虽然只有八部乐舞，但与唐“十部乐”相比，囊括了几乎所有周边地区和国家的乐舞。过远的“天竺”不要了，过细的“龟兹”“安国”“疏勒”“康国”“高昌”合并了——统称为《回乐部》。这是原本为“四夷”之一部的满族入主中原后，在新的历史条件下梳理的“四夷乐”。这已经很难说什么“献乐柔远”模式，而体现的是“多元一体”格局了。

六、“多元一体”格局中

“边疆民族舞蹈”三大播布区

如前所述，元代和清代分别是由蒙古族和满族为主体建立的王朝。进入中原建立王朝的边地民族，其祭祀朝会乐舞虽保留着本民族原有的某些风俗习惯，但却不宜以“四夷乐”来指称了。特别是清代，在将满族最具代表性的《莽式》提升到“国乐”水准后，居然也设置了八部“边地乐舞”来“众星捧月”。1940年代中期，戴爱莲牵头组织“边疆音乐舞蹈大会”的演出，就有藏族的《巴安弦子》、彝族的《倮倮情歌》、维吾尔族的《坎巴尔汗》、瑶族的《瑶人之鼓》……虽然“四夷”的“边地”特性仍然明显，但鉴于长期的历史交流与文化交融，中华民族“多元一体”的文化格局日益清晰、愈发巩固。“多元一体”格局正取代“献乐柔远”模式成为我们认知和把握“边疆民族乐舞”的准则。民族学研究告诉我们，语言作为民族最基本的文化生态，对考索民族的原始发生、文化演进乃至族群关系都有着决定性的意义。因此，以语言格局作为参照并主要以历史文献(不是当下的

“田野作业”)作为数据,是我们认知和把握中华乐舞“多元一体”格局的理论起点。实际上,笔者强调这一视角,并非是要在当前“民族舞蹈学”的研究中提出一种“语言族系划分法”;而是要建立梳理历史文献中我国少数民族乐舞资料的理论框架,要还原“四夷乐”在其原生形态中的历史真实,褪去“献乐”的华丽包装而回归“在野”状态中的率性和清纯。这其实是近几个世纪来“文化人类学”研究的主张。

我一直把库尔特·萨克斯的《世界舞蹈史》视为“文化人类学”视野中舞蹈研究的开山之作。如他所言:“从我们未开化的祖先传下来的舞蹈是一种有层次表现精神极为兴奋时的活动情况,后来扩展到祈求神明,扩展到自觉地力求成为控制人类命运的超人力量的一部分。舞蹈变成了供奉牺牲品的祭仪,变成表现观念符咒、做祈祷、以及先知预言的活动。舞蹈成为能召唤和驱散自然界的力量,医治疾病,能使死者和他们的子孙取得联系;能保证提供营养物,在追逐中交好运,在战斗中获胜利;可以赐福予田地和部落。它是创造者、保管者、侍者和保护者。”^[24]当诸多学者以“文化人类学”眼光来审视“舞蹈”之时,我国舞蹈学者资华筠认为,要“力争摆脱既往过分‘依赖’其他学科的烙印,探索更切合于舞蹈本体特质的系统方法”^[25]。于是,她创建了《舞蹈生态学》这一学科。资华筠在《舞蹈生态学》中指出:“舞蹈生态学的研究目标决定了它的研究对象主要是自然舞蹈(Natural Dance)。因为只有这种舞蹈,是原始舞蹈的延续,是始终与民族、社会、自然环境融合在一起的。它是民族文化的要素,也是表演舞蹈(Performance Dance)依据的素材。研究自然舞蹈,才能抓住作为文化事象和人类创造的舞蹈艺术的根本。”^[26]她进一步指出:“任何一种民族舞蹈,在个体或群体性的传承、发展中,必然也必须注重对其‘风格’的学习、继承与凸显。而所谓‘风格’,并非只限于外部形体动作,它蕴含着一个民族的社会生活、风俗习性、性格意绪、审美取向……是民族文化特异性最凝练、最鲜明的体现。所以人类学家把民族舞蹈当作民族的

标记,有所谓‘请你跳舞给我看,我好知道你是什么人’的说法。”^[26]在库尔特·萨克斯眼中,“我们未开化的祖先传下来的舞蹈”是“创造者、保管者、侍者和保护者”;资华筠倾毕生之心血创建的“舞蹈生态学”,以“自然舞蹈”为主要研究对象——因为这种舞蹈“是原始舞蹈的延续,是始终与民族、社会、自然环境融合在一起的。”资华筠自称“‘舞蹈生态’是面向民族文化的宏观舞蹈学”。

正如“请你跳舞给我看,我好知道你是什么人”的说法一样,通过语言的识别当然更可以明确这一点。对于我国“边疆民族”(在中华民族“多元一体”格局中不宜再用“四夷”的概念)的语言识别,我们根据张公瑾所制我国各种语言的亲属关系,将其区分为三大“播布区”(借用“舞蹈生态学”术语)。第一播布区为“汉藏语系·藏缅语族”。第二播布区为“汉藏语系”中“苗瑶语族”和“壮侗语族”的和合。第三播布区为“阿尔泰语系”。这一语系包括“突厥语族”“蒙古语族”和“满·通古斯语族”。以下我们对三大播布区分而述之。

七、舞蹈“锅椿”是藏缅语族播布区的“岁时之乐”

使用藏缅语族各语支的民族,其先民中最主要的部分是古羌人。据方国瑜《彝族史稿》载:“古代羌人的语言记录,有《白狼歌诗》三章,一百七十二字。这三章歌诗是公元一世纪时汶山以西的白狼部落献给汉朝的。据今人研究《白狼歌诗》的结果,有认为是彝语的前身,有认为是古代的纳西语,有认为与藏语最相近,与普米语、西夏语相近。从语言、语法和词汇作比较研究,这几种语言都与《白狼歌诗》相同或相近。”^[27]作为“相同或相近”的一个事实是:这几种语言都把“舞”读为“chuo”,这在古代语言学文献《尔雅》中写作“娑”,在近代民族学文献《西藏图略》中写作“连”。《中甸厅采访》载:“(藏民)三伏围炉,男女衣褐。糌粑酥酪乃养命之源,舞蹈锅椿是其岁时之乐。”《卫藏图识》载:“(藏民)俗有跳歌桩之戏,盖以妇女十余人,首戴白布圈帽,如箭鹄,著五色彩衣,携手成围,腾足于空,团圆歌舞。度曲亦靡靡可听。”陈登龙《里塘志略》载:“(藏民)娶亲之日,群妇赴女家饮

酒，歌舞以乐之，谓‘跳歌庄’，饮毕送到男家亦如之。”胡朴安《中华全国风俗志》载：“金川夷人喜跳锅装。嘉会日，里党中男女各衣新衣，合包巾帕之属，罄家所有，杂佩其身，以为华瞻。男女纷沓，连臂踏歌，俱欣欣有喜色，腔调诘謔，无一可解，然观其手舞足蹈，长吟永叹，又似有一定节奏……”作为“岁时之乐”和“嘉会之喜”的“锅椿”(歌粧、歌庄、锅装等亦相同)，可以说是藏缅语族中古羌人后裔之舞蹈的文化焦点，也即史籍中所言“婆”或“连”的意思——就是“舞”，是另一种“偃蹇以象神，婆娑以乐神”的巫舞。据蒋亚雄《白马藏族的“咒鸟”》一文考察，四川省阿坝藏族自治州南坪县白马藏族至今仍保留着“锅椿”的古老形态——白马藏语称为“咒鸟”或“曹盖”。“咒鸟”作为一种原始舞蹈的现代遗存，与白马藏族所信奉的“北布教”(即“苯教”)相维系。这就告诉我们，藏、蒙两族目前共有的喇嘛教寺庙舞蹈(藏称“羌姆”而蒙称“查玛”)不是藏缅语族中古羌人后裔的舞蹈文化焦点。其舞蹈文化生态之内核在于“锅椿”。^{[28][230-231]}

同为藏缅语族的彝族，其舞蹈文化至少有两点体现了与白马藏族的一致性。一是彝族的巫师(也是“舞师”)称“毕摩”，这与白马藏语称巫师为“白莫”是一致的；二是据瘦华《云南部分彝族舞蹈的来龙去脉》一文指出：“彝族的葫芦笙舞，是云南所有彝舞中比较古老者，而目前保存在楚雄州西北部大姚、姚安一带的‘跌脚’(彝语称‘古则’)是为其中最古老的舞蹈形态。”^[29]彝族最古老的舞蹈形态“古则”最初并不用葫芦笙作为乐器兼为舞具；但后来，“葫芦笙舞”却成为最典型的彝族舞蹈，并且在这一点上与苗瑶语族中的苗族舞蹈有了最大的契合点。清·李绍书《箭杆里观罗武踏歌赋》云：“踏歌灯火下，白衣杂绿衣。连环腕相撞，旋步作团围。阿奴吹短律，雀跃狎寒威。曲肩踵其武，径复屡依违。鸳鸯何放浪，形影不自非。雄鸣类鳲舌，雌声艳却微。引咷迭唱和，踯躅忘所归。细听无佳曲，摭拾应当机。主人劳其酒，盘餐使充饥。奄忽鸡鼓翅，棚场已音移。撒手如鸟散，困倒卧朝晖。是真罗武俗，笑观不足。

讥。”此间“罗武”即指令彝族。关于彝族的“以笙伴舞”，府志、县志中亦多有记载。康熙时编《楚雄府志》载：“罗罗……吹笙跌坐，以歌和之。”《元谋县志》载：“白彝……吹笙跌脚为戏。”光绪时编《武定直隶州志》载：“黑彝，星四节……吹笙扑跌，饮酒为乐。”这种彝、苗共有的跨语族的舞蹈文化生态在藏族地区亦有体现。清·颜检《卫藏诗》便道：“……花裙宁窈窕，赭面亦婵娟。不信清箫队，都教彩线缠。瓢笙芦管乐，乌鬼鸽王筵。辛布当胸挂，重环缀耳穿。多情聚尘鹿，奇彝付雕莺。引袂杂男女，踏歌非醉颠……”^{[28][232]}

其实，舞蹈文化生态的跨语族现象，不仅是彝、苗共有的葫芦笙舞，而且还体现在土家族的舞蹈活动中。土家族被认为至少由“廪君之巴”(古羌人)和“五陵盘瓠”(古越人)的后裔所融合而成，其代表性的舞蹈称为“摆手舞”。乾隆时编的《永顺县志》载：“各寨有摆手堂……每岁正月初三至十七日止，夜间鸣锣击鼓，男女聚集，跳舞唱歌，名曰《摆手》。”又《龙山县志》载：“土民祭故土司神，有堂曰摆手堂，供土司神位，陈牲醴。至期即夕，群男女并入。酬毕，披五花被。锦帕裹首，击鼓鸣钲，跳舞唱歌……歌时男女相携，翩跹进退，故谓之‘摆手’。”清人有不少《竹枝词》咏“摆手舞”。唐人汇曰：“千秋铜柱壮边陲，旧姓流传十八司。相约新年同摆手，春风先到土王祠。”“五代兵残铜柱冷，百蛮古风洞民多。至今野庙年年赛，深巷犹传摆手歌。”又彭施铎曰：“山叠绣屏屏绣多，滩头石鼓声声和，土王庙里人如海，每到新年摆手歌。”“福石城中锦作窝，土王宫畔水生波，红灯万点人千叠，一片缠绵摆手歌。”“摆手堂前艳会多，姑娘联袂缓行歌，咚咚鼓杂喃喃语，煞尾一声嗬也嗬。”据学者们研究，土家族至今可见的最古老舞蹈形态应属“毛谷斯”。就舞蹈动律而言，“毛谷斯”已渗透在“摆手舞”之中；同时，与“摆手舞”纪八部大王之功相区别，“毛谷斯”目前的形态与性爱相关，体现出一种较为原始的风貌。但我以为，这种有“性”的暗示的舞蹈最初的功能主要不是性爱而是跳丧。关于“毛谷斯”，早在《墨子·三辨》中便有记载，曰：“昔者，

尧舜有‘茅茨’者，且以为礼，且以为乐。”但对为礼、为乐之“茅茨”的形态如何却语焉不详。较为详细的记载是在《隋书·地理志》中，其文曰：“荆楚诸郡，多杂蛮左……其僻处山居者，则言语不通，嗜好居处全异，颇与巴渝同俗。诸蛮本其所出，承盘瓠之后，故服章多以斑布为饰。其相呼以蛮，则为深异。其死丧之纪，虽无被发袒踊，亦知号叫哭泣。始死即出尸于中庭，不留室内。敛毕，送至山中，以十三年为限，先择吉日，改入小棺，谓之舍骨……当葬之夕，女婿或三数十人，集会于宗长之宅者，芒心接篱，名曰《茅绥》。各执竹竿，长一丈许，上三四尺犹带枝叶。其行伍前却，皆有节奏，歌吟叫呼，亦有章曲。传云：槃瓠初死，置之以树，乃以竹木刺而下之，故相承至今，以为风俗。隐讳其事，谓之刺北斗。”可以认为，今日的《毛谷斯》乃彼时《茅绥》之逐渐“隐讳其事”的变异。一者两个舞蹈的称谓一致，二者《茅绥》的“执竹竿”与《毛谷斯》的“执粗鲁棒”也相一致。《茅绥》虽说与“巴渝同俗”，但却是“槃瓠之后”，呈现出一种十分复杂的文化生态。

八、苗瑶语族的“祀盘瓠”与壮侗语族的“春堂舞”

语属藏缅语族的土家族，其舞蹈《茅绥》（即《毛谷斯》）却鲜明地打上了“槃瓠之后”的烙印。《隋书·地理志》中关于《茅绥》的描写与《德化县志》所记畲民（语属苗瑶语族·苗语支）的舞蹈十分近似。《德化县志》载：“畲民嗜好饮食，与世殊别。男子丫鬟，女子无裤通，无蹊履，嫁女以刀斧资送。人死刳木纳尸，少年群集而歌，劈木相击为节，主者一人盘旋而舞，乃焚木拾骨浮葬之。将徒，取以去。自云其先世曰狗头王，尝有功，许自食无徭役。赐姓三：曰盘、曰蓝、曰雷。其盘匏、莫徭之裔也与？”苗瑶语族舞蹈文化生态中的一个文化焦点就是其舞蹈与“祀盘匏”（亦称“槃瓠”、“盘古”）密切相关。清·汪森《粤西丛载》曰：“猺，古八蛮之种。五溪以南，穷极岭海，迤巴蜀。蓝、胡、槃、侯四姓，槃姓居多，皆高辛狗王之后。以犬戎奇巧，尚帝少主，封于南山，系落繁衍，时节祀之。刘禹锡时节祀槃瓠是也。其乐五合，其旗五方，其衣五彩，是谓五参。奏乐则男左女右，铙鼓

葫芦，忽笙雷响瓠云阳，祭毕合乐，男女跳跃，击云阳为节，以订婚媾。侧具大木槽，扣槽群号。先献人头一枚，名吴将军首级。余观祭时，以桄榔面为之，时无罪人故而。设首，群乐毕作，然后用熊羆虎豹，呦鹿飞鸟溪毛，各为九坛，分为七献，七九六十三，取斗数也。七献既陈，焚燎节乐，择其女之婷丽娴巧者，勤客，极其绸缪而后已。”与“祀盘瓠”相联系，带来了苗瑶语族舞蹈文化生态中的另外两个特征——即盘鼓舞和葫芦笙舞。^{[28]234-235}

瑶族舞蹈以“盘鼓”见长。宋·沈辽《踏盘》云：“湘水东西踏盘去，青烟白雾将军树，社中饮酒不要钱，乐神打起长腰鼓。女儿带环着缦布，欢笑捉郎神作主。明年二月近社时，载酒牵牛看父母。”宋·周去非《岭外代答》载：“铳鼓乃大腰鼓也，长六尺，以燕脂水为腔，熊皮为面。鼓不响鸣，以泥水涂面，即复响矣。”明末清初人顾炎武《天下郡国利病书》载：“衡人赛盘古……今讹为盘鼓。赛之日，以木为鼓，圆径一斗余，中空两头大，四尺长，谓之长鼓；二尺长，谓之短鼓……鸣锣、击鼓、吹角。有巫一人，以长鼓绕身而舞；又二人，复以短鼓相间而舞。”胡朴安《中华全国风俗志》曰：“（瑶）元宵，击锣，挝长鼓，跳跃作态。长鼓头大中小，黄泥涂皮，以绳挂颈，或云亦古制也。男女相杂，至山岐唱歌。”实际上，盘鼓舞作为瑶族舞蹈的重要形式特征，最初可能与越人的“鼓盘”相关。周处《风土记》载：“越俗饮宴，即鼓盘以为乐。取大素圆盘广尺六者，抱以著腹，左手五指更弹之以为节，舞者应节而舞。”由“抱盘以著腹”到“绳鼓之挂颈”正是其演变轨迹。同为盘瓠之后的苗族，其舞蹈的重要形式特征是与芦笙相伴。这一点与藏缅语族中的彝族舞蹈极为相似。陆游《老学庵笔记》载：“辰沅、靖州蛮，有仡伶、有仡僚、有仡傥、有仡倭、有山瑶，俗亦类土著……饮酒以鼻，一饮至数升，名酌腾酒，不知何物。醉则男女聚而踏歌。农隙时，至一、二百人为曹，手相握而歌，数人吹笙在前导之，贮缸酒于树荫，饥不复食，唯就缸取酒恣饮。已而复歌，夜疲则野宿……”《黔书》载：“每岁孟春，苗之男女相率跳月，男吹笙于前以为导，女振铃以应之，连

袂把臂，宛转盘旋。”又《安顺府志》载：“每岁正月则于附近山上设花场，男女皆鲜衣艳妆而往于场中，男子吹笙，女则互牵手成一大圈，男子二人作对于其中，且吹且跳，尽欢而散。”更有《黔苗诗说》云：“晓妆斜插木梳新，斑驳花衣紧裹身。吹动芦笙铃响处，陌头踏月畅怀春。早筑霸场合牡牛，争延善祝赛丰收。童男少女齐施彩，嘹亮芦笙舞不休。”胡朴安《中华全国风俗志》则进一步指出：“花苗孟春合男女跳月，扑平壤为月场，皆更服饰妆，男编竹为芦笙，吹之而前；女振铃继于后，以为节。并肩舞蹈，回翔宛转，终日不倦。暮则挈所私归，比晓乃散。聘资以妍丑为盈缩，生子然后归婿。”^{[28][25-26]}

作为苗瑶语族舞蹈文化生态的重要特征，还有很重要的两点，即其跳丧时的“椎牛以待”和求偶时的“立标于野”。《溪蛮丛笑》载：“山瑶……死亡，群聚歌舞，辄联手踏地为节。丧家椎牛多酿以待，名‘踏歌’。”胡朴安《中华全国风俗志》载：“(苗)蔡家，男衣毡，女以毡为髻，饰以青布若牛角，高尺，用长簪绾之。丧礼杀宰，吹笙跳舞，曰‘作夏’。土人所在有之。”同书还有更详细的记载：“(苗)十月农毕，或饶裕之家，或通寨醵钱，购牯牛之肥腯而纯白者。先期约会亲邻戚党，男女少长毕聚，结棚于寨外，生客皆盛服从事。宾至，声铳以祓不祥。祭之时，缚牛于花柱，先让其尊亲枪刺，余以序而将刺之。时先刺之人，必揖四方，然后举枪以刺。一人持水，随刺随泼，不使血淋于地。牛仆，视其首之所向，以卜休咎。首向其室，则谈笑相庆，以鬼来歆也。否则众皆愀然不乐，主人惶悚无地，以鬼不茹，将降不祥也。使苗巫鸣铎诵祝，众各挝鼓鸣金，吹角掌号，烧柴以祭。祭毕，以一肩遗先刺者，余皆分块而食。又别割一牲，火燎去毛烹之，名曰火惮肉。置牛首于棚前，刳长木空其中，蒙皮其端，以为鼓，使妇女之美者，跳而击之。择男女善歌者，皆衣优伶金蟒衣，戴折角巾，剪五色纸两条，垂于肩，男左女右，旋绕而歌，迭相唱和，举手顿足，疾徐应节，名曰《跳鼓藏》(亦称《跳牯脏》——引者)。或有以能歌角胜者，男女各出财物为注。其男子以绸绢，女子以簪环，各结队对歌，彻

夜不休，以争胜负。胜者取其物去，负者甘心。其不善歌者，不敢入队，或执火巡逻，或奔走供饮馔而已。”这段材料可看出，“跳丧”之舞向“求偶”之舞的转化。前述《毛谷斯》与《茅绥》的差异，我以为亦是这类转化使然。^{[28][26-27]}

至于真正的求偶舞，瑶族多与祭“都贝大王”相关而苗族多强调“立标于野”。宋·周去非《岭外代答》曰：“猺人每岁十月旦，举峒祭都贝大王，于其庙前会男女之无室家者，男女各群，连袂而舞，谓之踏摇。男女意相得，则男咿嚻奋跃，入女群中负所爱而归，于是夫妇定矣。各自配合，不由父母，其无配偶者姑待来年。女三年无夫负去，则父母或杀之，以为世所弃也。”清·黄钧宰《金壶七墨》载：“猺人……岁以十月朔，祭都贝大王，男女杂遝，连袂歌舞，歌皆七言，取义比兴，以致慕悦之意，彼此即相得，则男子负女人入岩洞，插柳避人。”所祭“都贝大王”，可能就是狗王(即其祖先盘瓠)。上述史料均言祭“都贝大王”在十月，胡朴安《中华全国风俗志》载：“苗人，盘瓠之种也……以十月朔为大节岁首，祭盘瓠，揉鱼肉于木槽，扣槽群号以为礼。”为什么在十月祭盘瓠呢？诚如《路史》所言：“荆湖南北路，以十岁十六日为盘古生日。”苗族也有上述先“奔”后“聘”的婚俗，胡朴安《中华全国风俗志》载：“(苗)狗耳龙家，居深林莽莽，衣尚白，束发不冠，善石工。妇人辫发螺髻，上指若狗耳，故因以名。衣斑斓，五色药珠为饰，贫者以薏苡代之。春立木于野，谓之鬼竿，男女旋跃而择对；既奔，则女党以牛马赎之，方通媒妁。”又载：“仲家牯、羊苗黄、毛佬佬、白倮倮、黑倮倮五种苗，以跳月为婚者，皆不裸。跳月为婚者，元夕立标于野，大会男女。男吹芦笙于前，女振金铎于后，盘旋跳舞，各有行列，讴歌互答，有洽于心，即奔之。越日送归母家，然后遣媒妁，请聘价焉。”也有把“立木”换成“树芭蕉”的，《续云南通志》载：“苗人……婚姻不先通媒妁，每于岁正择地树芭蕉一株，集群少吹芦笙月下，婆娑歌舞，各择所配，名曰‘札山’。”也有将“立木”演进为“秋千”的，清·褚人获《坚瓠集》载：“黔俗好秋千，灯夕尤盛。岁初即于通衢架木，维以巨索，高三、四丈，

月色熹微，妇女连臂踏歌，抛掷至晓。有立有坐，有两人对抱，飘裾荡影，眇然飞入云际。自十五至十七，三日之内，倾城塞途，不复相禁。视宿昔欢慕者，任意拥抱归，父母舅姑，了不为异。”这种“连臂踏歌”“秋千抛掷”的婚俗，在壮侗语族的黎族舞蹈中亦有体现。明·汤显祖《黎女歌》云：“……珠崖嫁娶须八月，黎人春作踏歌戏。女儿竞戴小花笠，簪两银簪加雉翠。半锦短衫花襯裙，白足女奴绛包髻。少年男子竹弓弦，花幔缠头束腰际。银簪帽斜双耳环，缬锦垂裙赤文臂。文臂郎君绣面女，并上秋千两摇曳。分头携手簇遨游，殷山沓地蛮声气。歌中答意自心知，但许昏家箭为誓。椎牛击鼓会金钗，为欢那复知年岁。”黎人的“秋千摇曳”与“椎牛击鼓”都与苗民的舞蹈文化生态相类，虽不属同一语族，却都以“狗王”为先祖。如胡朴安《中华全国风俗志》载：“黎人生儋、崖、琼、万之间，即隅人也。相传太古之时，雷摄一卵至山中，遂生一女。岁久，有交趾蛮过海采香者，与之相合，遂生子女，是为黎人之祖……醉即豪作狗嚎，自云狗种，欲仙祖闻其声而为之垂庇也。”这或许是黎、苗二族舞蹈文化生态相类的根源所在。

语属苗瑶语族和壮侗语族中的民族，有不少是百越的后裔。体现在二者的舞蹈文化生态中，除上述黎族与苗族“秋千”伴“踏歌”之婚俗的一致性而外，苗族与壮族、瑶族与傣族似也有某些关联。傣族最典型的“孔雀舞”和“象脚鼓舞”可看出苗瑶语族舞蹈文化生态的痕迹。康熙时编《顺宁府志》载：“四时庆吊，大小男女皆聚，吹芦笙，作孔雀舞，踏歌顿足之声震地，尽欢而罢。”又清·黄炳坤《猛卯安抚衙斋观“跳摆”》诗曰：“铮铮铙钹蓬蓬鼓，臃肿两端作蜂腰，修长五尺侔象鼓，盘旋急促拳为槌，宛转低昂项悬组。”《孔雀舞》所用“芦笛”与苗族的“芦笙”、象脚鼓之“蜂腰”与瑶族的“细腰鼓”或许有某种关联；当然，也不应忽略傣族舞蹈所受东南亚文化的影响。与之相比，壮族舞蹈与苗瑶舞蹈的关系就更直接些，这主要是“春堂”（亦称“端堂”“椎堂”）之舞。宋·周去非

《岭外代答》载：“静江民间获禾，取禾心一茎稿连穗收之，谓之清冷。屋角为大木槽，将食时，取禾脊于槽中，其声如僧寺之木鱼，女伴以意运杵，成音韵，名曰‘春堂’。每旦及日昃，则春堂之声，四野可听。”刘恂《岭表录异》亦载：“广南有春堂，以浑木刳为槽，一槽两边约十杵，男女间之，以春稻梁。敲磕槽舷，皆有遍拍。槽声若鼓，闻于数里。虽思妇之巧弄秋砧，不能比其浏亮也。”这里说的是壮族的“春堂”舞；苗族亦有此舞，如胡朴安《中华全国风俗志》所言：“苗人每遇节令，男子吹笙撞鼓，妇随男后，婆娑进退，举手顿足，疾徐可观，名曰《端堂》之舞……八番之蛮，每临炊始春稻，谓不得宿春，宿春则头痛。臼深敷尺，扬杵而下，其声丁冬，抑扬可听，名曰《椎堂》。”这里的《端堂》《椎堂》即前述《春堂》。现苗、侗等族有呼“踩歌堂”者，疑为“春堂”之音变。另外，佤族与高山族的舞蹈文化生态除有“杵舞”相通外，还有一个共同点是“猎头文化”——即猎取美髯者的人头以祭谷神。关于这一点，《魏书·獠传》早有记载：“其俗畏鬼神，尤尚淫祀。所杀之人，美髯者必剥其面皮，笼之于竹，及燥，号之曰‘鬼’，鼓舞祀之。”联系前述“(瑶)侧具大木槽，扣槽为号。先献人头一枚，名吴将军首级……”由此可知，“猎头文化”与“杵舞”相依存，是稻作文化的产物；还可以认为苗、瑶之“端堂舞”，壮之“春堂舞”与佤、高山之“杵舞”的舞蹈文化生态相类。但其间文化沿革何以至此，尚是一个有待于进一步破译的谜。^{[28][29-24]}

九、阿尔泰语系辽阔播布区中的“美美与共”

在分析阿尔泰语系舞蹈文化生态之前，有两点需要指明：一是与满·通古斯语族各民族相比邻的朝鲜族，其语言尚未定“语系”；但从其舞蹈来看，我以为朝鲜族的舞蹈文化生态与苗瑶语族的舞蹈文化生态有许多共同点，可能与百越文化有内在的关联。二是阿尔泰语系各民族（尤其是满·通古斯语族）的舞蹈文化生态，有一个重要的文化焦点，即其舞蹈多与萨满教相联系。关于萨满教乐舞，我们拟另做“宗教舞蹈”研究，故本文从与满·通古斯语族同属一个语

系,且其舞蹈又具有相似特征的蒙古语族切入。我们注意到,在舞蹈时伴有节奏感极强的“呼号”是满·通古斯语族和蒙古族之舞蹈的一个重要特征。与满族“莽式”在舞蹈时呼“空齐”不同,达斡尔族(语言属蒙古语族)“鲁日该勒”舞蹈的呼号是“罕伯”。凌纯声《松花江下游的赫哲人》一文说,赫哲人称舞蹈为“哈康布力”。“布力”为“做”之意,在此间也即“舞”,“布力”乃“孛只”的同音异写。鄂温克族则称与其相类的民间舞蹈为“鲁日该勒格”或“阿罕拜”。“阿罕拜”作为舞蹈中的呼号,与“哈康”“罕伯”是一回事。这一呼号的缘由在李淑珍《鄂伦春族舞蹈艺术初探》一文中有所揭示,文曰:“(鄂伦春人)《黑熊搏斗舞》,舞者口中连续呼喊着‘哈莫、哈莫’(学熊的叫声),二部轮呼,此起彼伏。俩人斗得难解难分,都想压倒对方取胜,另一人在相斗者中间蹲跳穿插横∞字,以示劝解……”^[29]这个鄂伦春族的呼喊着“哈莫”的舞蹈不仅从呼号而且从队形穿插、舞蹈动势都与达斡尔族的“罕伯舞”相似,只是前者为男子舞蹈而后者为女子舞蹈罢了。可以认为,从达斡尔与鄂伦春之舞蹈的共通点看出了蒙古语族与满·通古斯语族之舞蹈文化生态的某些一致性。

蒙古族的舞蹈,除了萨满教乐舞和喇嘛教寺庙舞蹈,除了前述宫廷化的《白翎雀》舞,比较著名的就是“倒喇”了。明·刘侗、于奕正合撰《帝京景物略》载:“倒喇者,掐拨数唱,谐杂以浑焉,呜哀如诉也。”清·查慎行《观〈倒喇〉》诗曰:“双燕身轻拂地回,歌头舞遍一排排。问渠从小谁传得?似按西凉坐部来。”由“西凉坐部”而来的《倒喇》舞即唐人所称《悖拿儿舞》。唐·张祜《悖拿儿舞》诗云:“春风南内百花时,道唱梁州急遍吹,携手便拈金碗舞,上皇惊笑悖拿儿。”此间“梁州”即上述“西凉”,乃西域乐舞东来的必由之路;而“携手拈金碗”的《悖拿儿舞》与“杯盘畅舞”的《倒喇》舞从舞风到音名都是一致的。^{[28]243-244}

蒙古族最有特色的土风舞大概要算“绕树而舞”。《元朝秘史》载:“全蒙古,泰赤兀惕,聚会于斡难

之豁纳黑川,立忽图刺为可汗焉。蒙古之庆典,则舞蹈延宴几庆也。既举忽图刺为可汗,于豁儿豁纳黑川,绕蓬松树而舞蹈,直踏出没肋之蹊,没膝之尘矣。”又《多桑·蒙古史》载:“公元1302年8月26日,蒙古大军西征之统帅宗王合赞至班的勒真之地,曾寄宿了乞里茫沙杭附近郊野之一树下,胜负未决,颇不自安……遂于此处作两态之祈祷。跪伏于地,求上帝赏赐相类之振助……在场诸人各以布条系于此树之上,绕树而舞……后果胜敌,以布饰树率其士卒绕树而舞。”这种舞蹈是否蒙语称为“孛只”者,我们就不得而知了。蒙古族舞蹈曰“孛只”,文献中又称为“背柳”。胡朴安《中华全国风俗志》载:“缠民(指回纥)男则卖浆,张帘幄,挝杜达(状类阮咸,以木为之,铜弦二)、探布(铜弦四)、鼓敦巴克,讴胡曲。佐妇数人,曳绮縠,振袂赴节,犹蒙俗有‘背柳’也。”又载:“回子(回纥)老少男女,鲜衣修饰,帽上各簪纸花一枝,于城外极高之处,妇女登眺,男子驰马校射。鼓乐鼓舞,饮酒酣跳,尽日而散,谓之‘怒鲁斯’。”这种“饮酒酣跳”的“怒鲁斯”大约是“刺刺”演变而来。明·张昱《塞上谣》云:“漭然路失龙沙西,桐酒中人软似泥,马上毳衣歌‘刺刺’,往返都是射雕儿。”射雕儿酒醉似泥而起舞即“回纥舞杯”,如元·杨允孚《滦京咏诵》云:“东凉亭下水濛濛,敕赐游船两两红,回纥舞时杯在手,玉奴归去马嘶风。”这种酣醉似泥而舞杯的舞蹈,大约是“杯盘畅舞”之《倒喇》的来由。^{[28]244-245}

关于该语系中“突厥语族”的乐舞,其实就是自汉、唐以来所深度联通并广泛交流的“西域乐舞”,此前我们所论及的白居易、元稹二人同题的《胡旋女》就是比较重要的一例。其实二人同题的《西凉伎》也属于关联“突厥语族”乐舞的历史文献,故录于此。白居易写道:“西凉伎,假面胡人假狮子:刻木为头丝作尾,金镀眼睛银帖齿;奋迅毛衣摆双耳,如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿,鼓舞跳梁前致词:应似凉州未陷日,安西都护进来时。须臾云得新消息,安西路绝归不得。泣向狮子涕双垂,凉州陷没知不知?狮

子回头向西望，哀吼一声观者悲。贞元边将爱此曲，醉坐笑看看不足：享宾犒士宴三军，师子胡儿长在目。有一征夫年七十，见弄凉州低面泣。泣罢敛手向将军，主忧臣辱昔所闻。自从天宝兵戈起，犬戎日夜吞西鄙。凉州陷来四十年，河陇侵将七千里。平时安西万里疆，今日边防在凤翔。缘边空屯十万卒，饱食温衣闲过日。遗民肠断在凉州，将卒相看无意收；天子每思常痛惜，将军欲说合慚羞。奈何仍看西凉伎，取笑资欢无所愧！纵无智力未能收，忍取西凉弄为戏？”^{[19][75-76]}元稹则写道：“吾闻昔日西凉州，人烟扑地桑柘稠。蒲萄酒熟恣行乐，红艳青旗朱粉楼。楼下当垆称卓女，楼头伴客名莫愁。乡人不识离别苦，更卒多为沉滞游。哥舒开府设高宴，八珍九醞当前头。前头百戏竞撩乱，丸剑跳躑霜雪浮。狮子摇光毛彩竖，胡姬醉舞筋骨柔。大宛来献赤汉马，贊普亦奉翠茸裘。一朝燕贼乱中国，河湟忽尽空遗丘。开远门前万里堠，今来蹙到行原州。去京五百而近何其逼，天子县内半没为荒陬。西凉之道尔阻修。连城边将但高会，每说此曲能不羞？”^{[10][281]}虽然白居易和元稹对《西凉伎》的描述各有侧重，但显然都是要“借乐议政”，并且两人都以“疑问句”结束全诗——一个是“忍取西凉弄为戏”？一个是“每说此曲能不羞”？前者是说：“怎么好意思观《西凉伎》取乐”？后者则直指，“观看《西凉伎》你们就无羞耻感吗”？看来，既往的“四夷乐”如不能体现“献乐柔远”模式，那真是“大逆不道”；而在中华民族“多元一体”的格局中，我们才可以树立“各美其美，美美与共”的文化自信和文化自觉。

参考文献：

- [1] [清]许慎.段玉裁注.说文解字(卷四)[M].北京:中华书局,1979.
- [2] 彭松.中国舞蹈史·秦汉魏晋南北朝部分[M].北京:文化艺术出版社,1984:37.
- [3] [晋]崔豹.古今注(卷中)[M].上海:商务印书馆,1956:14.
- [4] [宋]范晔.后汉书·五行志[M].北京:中华书局,1965.
- [5] 宋玉.宋玉集[C].湖南:岳麓书社,2001.

- [6] 宋玉.全汉赋[M].北京:北京大学出版社,1993:280-281.
- [7] 王克芬.中国舞蹈史·隋·唐·五代部分[M].北京:文化艺术出版社,1987:90-91.
- [8] [宋]王溥撰.唐会要[M].北京:中华书局,1955.
- [9] 白居易.白居易集[M].北京:中华书局,1979:71.
- [10] 元稹.元稹集[M].北京:中华书局,1982:285-286.
- [11] 韩愈.上巳日燕太学听琴诗序[C]//韩昌黎文集校注.上海:古典文学出版社,1957:9.
- [12] 董锡玖.中国舞蹈史·宋、辽、金、西夏、元部分[M].北京:文化艺术出版社,1984:3.
- [13] 转引自周敦颐.中国哲学资料选辑·宋元明之部[M].北京:中华书局,1982:65.
- [14] [元]杨允孚.滦京杂咏[M].北京:商务印书馆,1936.
- [15] 鲍音.《白翎雀曲》考略[J].昭乌达蒙族师专学报:汉文哲学社会科学版,2004(2):26.
- [16] 金志节编纂,黄可润增修.口北三厅志·艺文志[M].北京:北京市智慧图书文化社,1868.
- [17] 徐群.论明朝时代舞蹈艺术特点[J].戏剧之家,2016(21):137.
- [18] 王克芬.中国舞蹈史·明清部分[M].文化艺术出版社,1984:158.
- [19] [明]朱载堉.乐律全书[M].上海:商务印书馆,1912:213-214.
- [20] [明]朱载堉.《乐律大全》律吕精义外篇·卷十[Z]//王云五.万有文库.上海:商务印书馆,1931.
- [21] [清]杨宾.柳边纪略(卷3)[Z]//续修四库全书(第731册).上海:上海古籍出版社,2002:439-440.
- [22] 安晓春.满族“东海葬式”分析及教材建构[D].中央民族大学学位论文,2007:9.
- [23] [清]汤右曾.怀清堂集(卷5)[M].四库馆,1868:14-16.
- [24] 库尔特·萨克斯.世界舞蹈史[M].郭明达译,恒思校.上海音乐出版社,1992:2.
- [25] 资华筠.中国舞蹈生态学研究[M].中国文联出版社,2016:2.
- [26] 资华筠.舞蹈生态学[M].文化艺术出版社,2012:9-10.
- [27] 方国瑜.彝族史稿[M].四川:四川民族出版社,1984.
- [28] 于平.中国古典舞与雅士文化[M].吉林:吉林教育出版社,1992:230-231.