

【舞蹈艺术】

北魏乐舞的文化整合与制度化

元 空

【摘要】在中国乐舞史上,北魏占有重要地位。它一方面接受乃至强化了周汉以降汉民族的礼乐传统,另一方面也为隋唐时期基于多民族和文化的新乐舞体系的形成开了滥觞。就其贡献而言,北魏乐舞实现了对北方草原文化、中原农耕文化和西域文化等多种文化的整合,并以制度化的方式固定下来。北魏乐舞制度化是由多方面的合力共同促成的:一是礼乐制度发展的自律以及整个社会政治、经济发展的推动;二是北魏统治者政治治理的需要;三是中原士族对政治权力的争取。它们共同使乐舞成为艺术与政治、华夏与四夷获得一体的映像形式。

【关键词】北魏;乐舞;文化整合;制度化

【作者简介】元空(1987-),男,北京师范大学哲学学院博士研究生,主要研究方向:中国美学(北京 100875)。

【原文出处】《北京舞蹈学院学报》,2021.2.23~28

【基金项目】本文为国家社科基金艺术学重大项目“传统礼乐文明与当代文化建设研究”(项目编号 17ZD03)成果。

在中国乐舞史上,北魏占有重要地位。它一方面接受乃至强化了周汉以降汉民族的礼乐传统,另一方面也为隋唐时期基于多民族和文化的新乐舞体系的形成开了滥觞。就其贡献而言,北魏乐舞实现了对北方草原文化、中原汉族农耕文化和西域文化等多种文化的整合,并以制度化的方式固定下来。

一、北魏乐舞文化整合的内在需求

北魏乐舞的文化整合有两层含义:一是乐舞本身的融合,即草原游牧民族的乐舞、中原农耕民族的乐舞、西域乐舞等在内容、形式上的融合;二是在中国传统礼乐政治背景下,以乐舞为手段,对鲜卑族、汉族等各民族文化进行整合。

北魏乐舞的发展可大致划分为三个时期。第一个时期是孝文帝之前。这一时期北魏不断扩张领土,吸纳各地、各族的人口,同时要应对内部尖锐的民族冲突。因此北魏亟需通过文化整合来缓和民族矛盾,形成民众对中央王权的向心力,在乐舞方面则是以中原汉族礼乐系统为主体框架,对各族乐舞兼

容并包。据《魏书·乐志》记载,这项措施从开国皇帝拓跋珪诏邓渊制礼作乐时就开始了^{[1][888]}。第二个时期是孝文帝和宣武帝时期。这一时期,孝文帝为确立王朝的正统性,消除民族矛盾和民族差异,进行了大刀阔斧的汉化改革。宣武帝主要是对孝文帝的改革进行了延续和巩固。在乐舞方面,北魏遵循了中原传统礼乐的规范,在乐舞风格上雅正化,在乐舞思想上儒家化,这主要表现在孝文帝太和年间一系列乐舞修订的要求中,如“非雅乐不宜庭奏”^{[1][889]}，“除新声不典之曲”^{[1][889]}。第三个时期是在宣武帝以后。此时国势日衰,朝局混乱,尔朱荣乱政时曾屠杀汉人、焚烧乐署,对前一时期的乐舞改革成果造成了破坏。尔朱氏覆灭后,朝廷需要对前一时期的乐舞进行恢复和延续,重建雅乐。由于孝文帝时期的汉化政策在此时已颇见成效,“乐与政通”等儒家乐舞思想已经被鲜卑贵族和朝臣自觉吸收。因此,人们此时不但不会减弱对礼乐政治的热情,反而可能将政治的希望寄托在制礼作乐上,这可能是北魏在灭亡

的前一年,也即孝武帝永熙二年(533),北魏的朝臣们还在积极修订乐舞的原因^{[1][1895-1889]}。虽然北魏乐舞发展三个时期的文化整合目标各有不同,但总体来说都可以归结为以文化上的整合来消解民族差异和民族冲突。除鲜卑人和汉族外,北魏还把十六国以来的匈奴、羌、氐、羯、高车等不同群体进行了融合,将西域的鄯善、焉耆等地方纳入了统治范围之内^[2],并吸纳了相应的乐舞。

北魏面临的文化整合的任务是非常艰巨的。北魏所管理的是一个多民族、多信仰、多语言、多种经济生活方式,而且地域跨度极大的国家。北魏的乐舞政策无论是在早期的拓跋珪、拓跋焘时代,还是在孝文帝及其以后的时期,都是自觉或不自觉地把中原汉族礼乐文化作为主干,来整合其他文化,而被整合的文化也会产生回应甚至抵抗。文化整合是为政权的统治服务的,因此又不得不以一种强制的方式推行下去,最后形成了制度化的模式。

二、北魏文化整合的乐舞表现

(一)乐舞形式、风格的整合

北魏文化整合的第一步是学习和吸收汉文化。据陈寅恪先生考证,拓跋鲜卑对汉族乐舞文化的吸收,一部分来自东晋和南朝前半期(另一部分来自河西文化)^[3]。陈寅恪先生主要是从刘芳等来自南朝的朝臣身份的角度考虑。从乐工身份的角度来分析,也可以得到同样的结论。《魏书·乐志》记载,宣武帝永平二年(509),大臣刘芳让来自扬州和义阳(均为南朝疆域)的七位乐工教习“八佾、文武二舞、钟声、管弦、登歌声调”^{[1][1891]}。从时间上来看,刘芳开始修订雅乐的这一年正是南朝梁刚刚建立的第八年。也就是说,那七位来自南朝的乐工所代表的乐舞风格可能依然还是南朝前期的。

北魏初期,太祖拓跋珪让邓渊“定吕律,协音乐”,“乐用八佾,舞《皇始》之舞”。在宗庙祭祀仪式的各环节中,依次使用了《王夏》《迎神曲》《登歌》《神

祚》《陞步》《八佾舞》《送神曲》^{[1][1888]}。从这些乐舞的名称来看,除了《皇始》之舞是拓跋珪自己创作的外,其他多是西周以来的中原汉族雅乐舞的名称。正始四年(507)春,公孙崇给宣武帝的一份奏章中罗列了当时乐府所存的乐舞,包括:前代正声如《王夏》《肆夏》《登歌》《鹿鸣》等六十余韵,又有《文始》《五行》《勺舞》,还有太祖拓跋珪创制的《皇始》之舞,后来又增加了吴夷、东夷、西戎之舞^{[1][1891]}。从中可以看出,到了北魏中后期,郊庙乐舞除了《皇始》和少量四夷乐外,基本上还是以中原汉族乐舞为主。

北魏前期也尝试过在鲜卑人传统的西郊祭天乐舞仪式中加入部分汉族乐舞。按《魏书·礼志》的记载,传统的鲜卑人祭天仪式是由女巫“升坛”“摇鼓”而舞^{[1][1827]}。这种舞蹈可能类似于今天东北地区鄂伦春、鄂温克等民族的萨满舞。《魏书·乐志》又记载,“旧礼”中“孟秋祀天西郊,兆内坛西,备列金石……舞八佾之舞。”^{[1][1888]}也即在鲜卑人西郊祭天中加入中原汉族的钟磬之乐和“八佾”之舞。北魏前期,这种混合式风格的西郊祭天乐舞与纯汉族风格的南郊祭天并行了一段时间。到太和十八年(494),孝文帝下诏取消了西郊祭天,只留下南郊祭天^{[1][1837]}。

尽管北魏的汉化程度不断加深,但拓跋鲜卑并未彻底放弃自己的乐舞传统。《魏书·乐志》中记载鲜卑人乐歌《真人代歌》“上叙祖宗开基所由,下及君臣废兴之迹”,被广泛用于郊庙宴飨^{[1][1889]}。据田余庆先生考证,《真人代歌》叙“祖宗开基”和“君臣兴废”,与鲜卑人爱歌的风习、以歌唱记事来传承家族史的传统是一致的^{[4][202-206]}。据《北史》记载,即使是在积极推行汉化的孝文帝时期,耆宿之臣元丕“博记国事……抗音大言,列叙既往成败”,“亲歌叙志”,还得到了孝文帝的重视^①。到北魏末期,一些鲜卑贵族墓志中依然保存了“一些歌唱家族史传的例证。”^{[4][208]}在北魏墓葬壁画中也能看到一些鲜卑乐舞被用于宴乐的场景。例如大同沙岭壁画墓M7墓室南壁的宴饮图中,

有四位舞者在宴席中央列成一横排,都单腿直立,屈起一腿,似在做吸腿小跳^[5]。这种舞蹈形式还出现在大同全家湾北魏墓 M9 墓室北壁的宴饮图中^[6]。该舞蹈形态与今天鄂伦春族和鄂温克族的一些民间舞蹈的舞姿和调度颇有相似之处,应是当时鲜卑人代表性的舞蹈。

此外,北魏还吸收了西域民族的乐舞。史书中明确记载的是拓跋焘“通西域,又以悦般国鼓舞设于乐署。”^{[11]1889}《洛阳伽蓝记》记载,在北魏洛阳,来自大秦等国的“附化之民,万有馀家”,很多西域人居住在城南的“四夷里”^{[7]120}。可见北魏疆域内本身就有大量西域胡人存在,所以北魏乐舞理应也包含了西域乐舞。这从文物资料方面也能得到证实,例如在大同云波里路北魏壁画墓的宴乐图中出现了胡人乐队^[8],在大同的宋绍祖墓^[9]、云波路北魏墓 M10^[10]和偃师的染华墓^[11]中都发现了胡人舞俑。

(二)乐舞观念的整合

北魏的文化整合不仅体现在乐舞的形式和风格上,还体现于对中原汉族乐舞观念的吸收。

北魏吸收中原汉族乐舞观念的一个很重要的方面,就是对儒家乐舞观中的“雅正”的追求。“雅正”不仅是风格上的,也是内容上的。《魏书·乐志》记载,太和初,孝文帝“垂心雅古,务正音声”。后来北魏朝廷的多次乐舞修订活动中也都强调了“雅正”,如太和十一年(487)春,“文明太后令曰:‘先王作乐,所以和风改俗,非雅曲正声不宜庭奏。可集新旧乐章,参探音律,除去新声不典之曲,裨增钟县铿锵之韵。’”^{[11]1889}可见北魏乐舞对“雅正”的追求具有一贯性。

孝文帝太和初的乐舞修订并未完成,但是最终“方乐之制及四夷歌舞,稍增列于太乐。金石羽旄之饰,为壮丽于往时矣。”^{[11]1889}“方乐”即各地的乐舞。将“方乐”和“四夷歌舞”用于祭祀、宴飨,象征王权一统的观念源于西周。《周礼·春官》里就记载了鞀师、旄

人、鞀鞀氏这些掌管四夷乐的乐官^{[12]508-512}。汉代的乐府中也设有江南鼓员、巴俞鼓员等各地、各民族的乐舞人员^[13]。所以,孝文帝的这次乐舞修订,沿袭了之前汉代的做法,将“方乐”和“四夷歌舞”整合到一个系统中,象征着王权的统一,以及各地、各族人民在以华夏正统自居的北魏政权统治下的向心力。

在中国社会早期“元气自然论”的思想中,“气”是世间一切事物的基本构成,乐的本源也是气。因此,乐很自然地能介入一切人类的社会活动中,甚至可以沟通人神^{[14]451-456}。从太和十五年(491)冬的一道诏书中可以看出当时北魏的统治者也接受了这一思想:“乐者所以动天地,感神祇,调阴阳,通人鬼。故能关山川之风,以播德于无外……”^{[11]1889-1890}乐介入人间事务的一个很重要的方面就是以音律来确定度量衡。这方面的记载最早见于《尚书·舜典》中舜帝的“同律度量衡”^②。《史记·律书》和《汉书·律历志》中都有这方面的系统论述^{[14]483-484}。北魏雅乐的修订也体现了这方面的追求。宣武帝正始元年(504)十月,尚书李崇的奏章中就提出要“考其中否,研究音律,辨括权衡”^{[11]1890}。后来宣武帝让公孙崇修订乐舞,也是要做到“钟律准度,与权参合。”^{[11]1891}

“乐”还可以作为权力和欲望的象征。“天子处于权利的最高层”,“在欲望配置中占据最大的份额”,天子可以通过对乐舞的分配,来实现权力和欲望的分配,从而建立等级秩序,或与臣下达成某种协议。对这方面较早的理论探讨见于《荀子》一书^{[14]285}。北魏的帝王继承了这一理念,并付诸实践。《洛阳伽蓝记》中记载了两次北魏统治者赐予臣子鼓吹的事件:第一次是正光年间,丞相元雍被赐“羽葆鼓吹、虎贲班剑百人”^{[7]129};第二次是元昌年间,元怱死后被灵太后赐“前后部羽葆鼓吹、虎贲班剑百人、挽歌二部”^{[7]138}。值得注意的是,在这两次赏赐中,“鼓吹”都是与“剑卒”作为赏赐物成对出现的,更说明了乐舞的权力属性。

三、北魏乐舞制度化的表现

北魏的文化整合最终要通过制度化来定型,制度化也作为手段参与了文化整合的过程。北魏乐舞的制度化不仅体现于成文的法令,也涉及当时人们约定俗成的行为准则和乐舞观念。

尽管没有成文的北魏乐舞法令传世,但从一些史书的记载中仍能看出当时的礼乐活动是有文本性质的制度约束的。《魏书·礼志》记载的太和十六年(492)二月的一道诏书中写道:“且法施于民,祀有明典,立功垂惠,祭有恒式……今远遵明令,宪章旧则,比于祀令,已为决之。”^[11836]也就是说当时北魏已经参考前代的“明令”“旧则”,建立了自己成文的礼乐制度。

另外,北魏制礼作乐的一个重要的典范性参考文本就是《周礼》。《魏书·乐志》记载,太和十九年(495)十一月,孝文帝与群臣议定圜丘祭天的礼仪,诏书中写道:“案《周官》祀昊天上帝于圜丘,礼制大者……我魏氏虽上参三皇,下考叔世近代都圜丘之礼,复未考《周官》,为不刊之法令。”^[11837]在接下来的君臣对话中,刘芳说道:“臣谨按《周官》牧人职……”崔逸说:“臣案《周礼》,当祭之日,雷鼓雷鼗,八面而作……”^[11838]宣武帝永平二年(509)秋,尚书令高肇等人上奏说公孙崇所造的乐器规格与《周礼》不同,并请求让大臣刘芳依据《周礼》再造乐器。^[11891]孝武帝永熙二年(533),太常卿祖莹和录尚书长孙稚上表说道:“臣等谨详《周礼》,分乐而序之……今案《周礼》

小胥之职,乐悬之法……臣等谨依高祖所制尺,《周官·考工记》鳧氏为钟鼓之分、磬氏为磬倨阙之法。”^[11887-1902]北魏君臣论及礼乐时句句不离《周礼》。这说明,在北魏无论是朝廷乐器的制作,还是祭祀乐舞仪式的规范,都必须严格遵守《周礼》。《周礼》的“礼”有了“法”的性质。这种对《周礼》规范的恪守,正是北魏乐舞制度化的突出表现。

此外,北魏还严格按照传统礼学经典规定的时间、场合来进行乐舞活动。《魏书·太祖纪》记载:“二月丁亥,命乐师入学习舞,释菜于先圣、先师。”^{[1]25}《魏书·儒林列传》记载:“四年春,命乐师入学习舞,释菜于先圣、先师。”^[11245]这显然是遵守了一些礼学著作的规定,如《周礼·春官》:“大胥:掌学士之版,以待致诸子。春,入学,舍采合舞。”^{[12]491-492}《礼记·月令》:“是月也,命乐正入学习舞。乃修祭典。”^[15]《大戴礼记·夏小正》:“丁亥万用入学。”^[16]这种“春季学舞”活动的记载在《魏书》中出现了两次,而且是在开国皇帝拓跋珪时期,可见北魏王朝一开始就在乐舞活动的时间上有强烈的制度意识。

北魏乐舞的制度化还体现在乐舞与官员品级的匹配上。《魏书·外戚列传》记载,司徒公胡国珍死后被追赠为“太师”,“号太上秦公,加九锡”,“给以轩悬之乐、六佾之舞”。^[11241]《周礼·春官宗伯》记载:“王官县,诸侯轩县,卿大夫判县,士特县。”^{[12]494}《春秋公羊传·隐公五年》记载:“天子八佾,诸公六,诸侯四。”^[17]可见,胡国珍的用乐规模是遵循了中原传统的礼制

表1 官员品阶与陪葬乐舞俑对照表

墓主	下葬时间(公元)	最高官职	官阶	人物俑总数	乐舞俑总数	乐舞俑类型
元祉	529年	太保、司徒公	正一品	212	21-40	舞俑、坐奏乐俑、骑马奏乐俑
元邵	528年	司徒公	正一品	115	14	舞俑、坐奏乐俑、骑马奏乐俑、立式击鼓俑
杨机	533年	右光禄大夫	正二品	86	10	舞俑、坐奏乐俑
王温	532年	使持节抚军将军	从二品	62	7	舞俑、坐奏乐俑、立式击鼓俑
染华	526年	镇远将军	正四品下阶	31	10	舞俑、坐奏乐俑
吕仁	532年	宁远将军	正五品上阶	23	2	舞俑

规范。这种规范性从北魏墓葬中的乐舞文物上也能得到印证。以北魏洛阳地区的几座年代相隔较近、出土乐舞俑较完整而且墓主人身份明确的墓葬为例。如表1所示,该表是将元祉墓^[18]、元邵墓^[19]、杨公墓^[20]、王温墓^[21]、染华墓^[11]、吕仁墓^[22]这六座墓葬的发掘简报中的信息结合《魏书·官氏志》整理而成。从表中可以看出一个大致的趋势,就是墓主的官阶越高,乐舞俑的数量就越多,而且只有正二品以上的官员才有资格拥有骑马奏乐俑。按照古人“事死如事生”的观念,这些乐俑的配置应当反映了当时用乐的实际情况。另外,如果将北魏迁都洛阳之前的平城墓葬和迁都后的洛阳墓葬中的乐舞文物做对比的话,可以发现,平城墓葬所反映的乐舞的等级性要弱很多,而且其中掺杂了不少北方少数民族的乐舞,不似洛阳的乐舞类型这么统一。这说明,北魏乐舞的等级化、制度化是一个逐步发展和强化的过程。

四、北魏乐舞制度化的动力因素

北魏乐舞的制度化得以实现,是由多方面的合力共同促成的。首先,北魏乐舞制度化得益于礼乐制度发展的自律以及整个社会政治、经济发展的推动。如果把北魏的乐舞创制放在一个从两汉到北魏的长时段中,可以发现自东周礼崩乐坏以后,中国的乐舞又开始出现逐渐规范化和制度化的趋势。西汉时期,叔孙通、贾谊等人已开始制礼作乐的尝试,但多不成功,现实中各种俗乐大行其道。东汉时期,虽然乐舞有开始制度化的迹象,但在东汉谶纬神学盛行的大背景之下,淫祀之风流行,乐舞依然缺乏规范性。曹魏基本上承袭汉制,虽和汉代一样也存在雅乐与俗乐杂糅的情况,但还是有一些关于乐舞礼仪规范化的举措,例如魏明帝太和初,缪袭、王肃等朝臣上奏要求规范乐制,都得到了皇帝的支持。^[23]西晋和东晋十六国时期,朝局混乱,在礼乐创制方面贡献不多。到了北魏,朝廷高度重视礼乐。自天兴元

年(398)邓渊创制雅乐,到永熙二年(533)北魏雅乐的名称被最终确定为“大成”,共历时一百三十六年,其间有史可稽的讨论和修订雅乐的事件就有数十次,可见北魏对乐舞的规范性之重视程度。

从两汉到北魏的这种乐舞制度不断强化(尤其是重视《周礼》)的根本原因在于,中古中国社会的不断发展对制度提出了更多而且更高的需求。梁满仓先生认为,两汉基于“以宗权为中心”的《仪礼》所建立起来的“士礼体系”已无法充分满足汉以后的国家治理的需要。相比之下,作为魏晋南北朝“五礼制度”的理论核心的“《周礼》建构了一套比《士礼》庞大复杂的体系,提供了一种把礼仪制度与国家制度结合的理论模式。”^[24]所以,北魏以《周礼》为典范,不断推动乐舞的制度化,与整个社会在演变过程中对制度需求的变化是一致的。

其次,北魏乐舞的制度化是北魏统治者政治治理的需要。中国历史上大多数北方少数民族入主中原后的一个重要工作就是证明自己统治的正统性。无论是北魏前的十六国诸政权,还是北魏后的辽、金、元、清,都是如此。证明正统性的一个关键环节就是表明自己继承了中原的传统文化。所以,北魏的统治者采用了各种方式,对汉族的政治结构、宗教信仰、生活习俗、文学艺术等方面进行了全方位的模仿和吸收,甚至还力图超越南朝。制礼作乐是其中的一个重要方面。孝文帝延兴二年(472)二月的一道诏书中写道:“顷者淮徐未宾,庙隔非所,致令祠典寝顿,礼章殄灭,遂使女巫妖覿,淫进非礼,杀生鼓舞,倡优蝶狎,岂所以尊明神敬圣道者也。自今以后,有祭孔子庙……不听妇女合杂……犯者以违制论。”^[192]可见在孝文帝时期,北魏的礼乐规范比南朝还要严苛。事实上,北魏中、后期在乐舞雅正方面的追求确实超过了南朝。刻于宣武帝时期的《郑羲下碑》记载,郑羲出使南朝宋时,在宋国举办的宴会上,评价对方的乐舞是“哀楚有馀而雅正不足,其细已甚,而

能久乎?”宋方的反应是“嘿然而罢”^[25]。

再次,北魏的乐舞制度建设得益于中原士族对政治权力的争取。北魏是鲜卑人建立的政权,中原士族亟须通过乐舞制度建设来稳固自己的政治地位,获得政治话语权。北魏早期的统治者对中原士人只是单纯利用的态度,汉人在朝中的地位从未真正地稳固过。如邓渊、崔玄伯等,他们虽然为北魏礼乐制度建设作出了巨大贡献,但其实一直是被作为俘虏或降吏看待,稍有不慎就会被鲜卑统治者所猜忌而遭杀害,李粟、崔浩等人就是典型的例子。孝文帝虽然积极推行汉化改革,但一些鲜卑贵族始终存在着反汉化的情绪,如穆泰、元丕、陆叟等。因此,朝中的中原士族只有不断支持和推动包括乐舞制度建设在内的汉化政策,将同朝的鲜卑贵族从观念上进行同化,促使他们从内到外接纳汉人和汉文化,才能够获得政治上的话语权。

结语

北魏乐舞的文化整合和制度化始终是以中原汉族乐舞系统为主干来整合其他乐舞,这个过程并不是一帆风顺的。北魏初期,鲜卑统治者对汉文化持犹豫不定的态度;后来虽然经历了孝文帝的“太和改制”,但鲜卑贵族内部一直存在反汉化的倾向;北魏末期尔朱荣乱政,将孝文帝时期乐舞改革成果几乎毁灭殆尽。尽管如此,北魏乐舞的变革并未因这些挫折而停滞。尔朱荣覆灭之后,长孙稚、祖莹在很短时间内就恢复了雅乐;之后由北魏分裂出的东魏、西魏及后继的北齐、北周虽都起于反汉化倾向最严重的六镇鲜卑,最后却都不约而同地仿照北魏建立了自己的乐舞系统。可见,北魏乐舞的文化整合与制度化不仅是外在的、形式上的变革,而且是深层次的、观念上的革新。

北魏乐舞的文化整合与制度化的最直接原因是民族冲突。按照儒家乐舞思想,乐舞起到化解冲突的作用,与乐舞相配套的“礼”,则为冲突之后的乱局

建立新的秩序。这个化解冲突和建立新秩序的过程也即文化整合与制度化的过程。纵观整个中国古代乐舞发展史,由民族冲突到文化整合,再到制度化的过程似乎有某种历史的必然性。殷周之际,先是东西的商周部族冲突,然后周公以制礼作乐进行文化整合,并制度化。南北朝时期的民族冲突再次引发了文化整合与制度化,到隋唐制度化彻底完成。每次的民族冲突都成为推动乐舞史进入新一轮循环的“发动机”。

拓跋鲜卑入主中原,固然造成了一定时期的民族矛盾激化,却也为中原乐舞注入了新的活力。北方民族健朗豪放的性格,“各民族之间广泛的交流”以及“从各种渠道传入中原”的西域乐舞都汇入中原礼乐文化的再生之中。^[26]多民族文化的冲突不但没有抹去礼乐文化的底色,反而促使人们去重新审视古老的西周礼乐遗产,从中发现了民族的共通性,最终促成北魏乐舞以一种博大的心胸去兼容南北,贯通古今,融汇创新,奏响了隋唐乐舞的先声。

注释:

①参见李延寿:《北史》,北京:中华书局,2000年,第362页。

②参见王世舜:《尚书译注》,成都:四川人民出版社,1982年,第13页。

参考文献:

- [1]魏收.魏书[M].北京:中华书局,2000.
- [2]杜士铎.北魏史[M].太原:北岳文艺出版社,2017:453-464.
- [3]陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿[M].北京:商务印书馆,2011:3-4.
- [4]田余庆.拓跋史探[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2019:204-208.
- [5]高峰.山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报[J].文物,2006(10):4-24.

- [6]张庆捷.山西大同南郊全家湾北魏墓(M7、M9)发掘简报[J].文物,2015(12):4-22.
- [7]杨衡之.洛阳伽蓝记译注[M].周振甫,译注.南京:江苏教育出版社,2006.
- [8]刘俊喜.山西大同云波里路北魏壁画墓发掘简报[J].文物,2011(12):13-25.
- [9]刘俊喜.大同市北魏宋绍祖墓发掘简报[J].文物,2001(07):19-39.
- [10]张志忠.山西大同云波路北魏墓(M10)发掘简报[J].文物,2017(11):4-21.
- [11]王竹林.河南偃师两座北魏墓发掘简报[J].考古,1993(05):414-425.
- [12]周礼[M].徐正英,常配雨,译注.北京:中华书局,2014.
- [13]班固.汉书[M].北京:中华书局,2000:913.
- [14]刘成纪.先秦两汉艺术观念史[M].北京:人民出版社,2017.
- [15]戴圣.礼记[M].北京:中华书局,2017:297.
- [16]高明.大戴礼记今注今译[M].中国台北:台湾商务印书馆,1975:71.
- [17]何休.春秋公羊传注疏[M]//阮元,校勘.十三经注疏:第7册.台北:艺文印书馆,2001:35.
- [18]吴业恒.洛阳北魏元祉墓发掘简报[J].洛阳考古,2017(03):3-26.
- [19]黄明兰.洛阳北魏元邵墓[J].考古,1973(04):218-224.
- [20]沈天鹰.洛阳北魏杨机墓出土文物[J].文物,2007(11):56-69.
- [21]朱亮.洛阳孟津北陈村北魏壁画墓[J].文物,1995(08):26-35.
- [22]程永建.河南洛阳市吉利区两座北魏墓的发掘[J].考古,2011(09):44-57.
- [23]沈约.宋书[M].北京:中华书局,2000:361-362.
- [24]梁满仓.魏晋南北朝五礼制度考论[M].北京:社会科学文献出版社,2009:129.
- [25]毛远明.汉魏六朝碑刻校注:第四册[M].北京:线装书局,2009:195.
- [26]王宁宁.《中国古代乐舞史》的建构、历史观及研究方法[J].北京舞蹈学院学报,2012(04):25-29.

Cultural Integration and Institutionalization of Music and Dance in Northern Wei Dynasty

Yuan Kong

Abstract: The Northern Wei Dynasty is an important period in the history of Chinese music and dance. On the one hand, it absorbed and strengthened the tradition of rites and music stemmed from Zhou and Han Dynasties. On the other hand, it paved the way for forming a new system of music and dance based on multiple ethnic groups and cultures in Sui and Tang Dynasties. In terms of its contribution, the music and dance of Northern Wei Dynasty realized the integration of the prairie culture in northern China, the farming culture of Han people in central China, and the culture of western regions, and they were stabilized in an institutionalized way. The institutionalization of music and dance in the Northern Wei Dynasty was promoted by the joint efforts: first is the self-discipline of the rites and music system and the promotion by political and economic development of the entire society; second is the Xianbei rulers' needs for political governance; third is the Han noble's pursuit of political power, which together enabled music and dance become the unified image of art and politics, Han ethnic groups and minorities in the Northern Wei Dynasty.

Key words: Northern Wei Dynasty; music and dance; cultural integration; institutionalization