

中原传统乐舞文化 发展史

魏崇周 著

中原出版传媒集团
中原传媒股份公司

河南人民出版社

中原传统乐舞文化 发展史

魏崇周 著

河南人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中原传统乐舞文化发展史 / 魏崇周著. — 郑州 :
河南人民出版社, 2017. 10 (2019. 1 重印)
ISBN 978 - 7 - 215 - 11102 - 8

I. ①中… II. ①魏… III. ①古典舞蹈 - 舞蹈史 -
文化史 - 研究 - 河南 IV. ①J722.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 163360 号

河南人民出版社出版发行

(地址: 郑州市经五路 66 号 邮政编码: 450002 电话: 65788053)

新华书店经销 河南新华印刷集团有限公司印刷

开本 710 毫米 × 1000 毫米 1/16 印张 26.25

字数 420 千字

2017 年 10 月第 1 版 2019 年 1 月第 2 次印刷

定价: 58.00 元

序

舞蹈是人类创造的最早的艺术形式之一。《礼记·乐记》云：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”^[1]也就是说，音是由人的内心发出的。人心之所以动，是由于外物的触动。人受外物的触动，就发出单独的声；单声相应和，但还不足，就会进一步变化；再用乐器弹出宫、商、角、徵、羽错杂、变转、和合如五彩文章，就叫作音；用乐器次比音而歌，并且拿干（盾）、戚（斧）、羽（鸟羽）、旄（牛尾）而舞，就叫作乐。也就是说古人所谓的“乐”，一定是边唱、边伴奏、边拿特定舞具舞蹈。《诗经·大序》云：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。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，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”^[2]说明在古人那里，诗、歌、舞是表达感情最充分、最完美的艺术方式。

[1]（汉）郑氏注，（唐）陆德明音义，孔颖达疏：《礼记注疏》卷三。

[2]（汉）郑氏注，（唐）陆德明音义，孔颖达疏：《毛诗注疏》卷一。



本书在研究上与其他著作的不同之处表现在以下几个方面：

(一)以“河南”为研究的核心区域

以在河南建都或者以河南的城市为陪都的朝代为主。因此，本书是第一部以河南传统舞蹈文化传承为研究核心的书。

(二)以“舞蹈文化”为研究的核心内容

所谓“舞蹈文化”分成两个方面：一方面是舞蹈本身的文化研究；另一方面是与舞蹈紧密相关的文化艺术研究，比如礼乐制度、宗教、文学、哲学、文字学、考古学等。

(三)以“传承”为研究的核心线索

诸多研究中国舞蹈的书一般以朝代为明显的或隐晦的顺序，也体现了一种传承的概念，但这种概念是无意识的。本书是从朝代、乐舞本身的制作及乐舞思想三方面体现其传承性。

(四)提升“雅乐”研究的地位

诸多研究音乐和舞蹈的书籍或教材，是以舞蹈本身或民间舞蹈为主，雅乐研究常常一带而过。其实，就传统社会来说，中国之所以五千年文明绵延不绝，统治者在国家层面上礼乐制度的传承尤其重要。正是在国家层面上对上古礼乐的尊崇，才使后世代代以此为榜样，不断回顾。这在汉族中是如此，在一些入主中原的少数民族中也是如此，那就不得不重视礼乐制度传承对文化传承的重要性了。

当然，礼乐制度只是文化的一个部分，礼乐制度的传承只是文化传承的一个方面。北魏、金、蒙古、满族这些少数民族对汉族礼乐制度的吸收、涵化和传承尤其令人瞩目。其汉化过程常常并非一帆风顺、人人赞同，甚至要付出血的代价。

如北魏，天兴元年(398)，拓跋珪迁都平城，称帝，史称道武帝。拓跋珪击败后燕进入中原后，鼓励农业生产，其奴隶主贵族也逐渐汉化转化为封建地主。拓跋珪招纳汉族大地主参加统治集团，加快了鲜卑拓跋部的汉化进程。

拓跋焘死后，文成帝拓跋濬、献文帝拓跋弘、孝文帝拓跋宏相继登基，逐步实施了改革，使社会经济由游牧经济转变为农业经济。孝文帝即位后，



为了缓和阶级矛盾，限制地方豪强势力，在冯太后的辅佐下进行了大范围的改革。诸如实行俸禄制、均田制、三长制、迁都、汉化政策等，极大地促进了北魏经济社会的发展，促进了民族大融合。

太和十四年(490)，冯太后死，魏孝文帝开始亲政。他亲政后的第一件大事，就是把都城从平城迁到洛阳。魏初，鲜、汉官号杂用。迁都后，改定官制，一依魏晋南朝制度。

孝文帝时期采取了一系列措施来进行汉化运动。如：

禁北语。鲜卑人原使用本族语言，北魏军中也用鲜卑语。朝廷上则鲜、汉语杂用。孝文帝在迁都后的第二年六月正式下诏：“不得以北俗之语，言于朝廷，若有违者，免所居官。”在具体实行上，因为三十岁以上者不能一下改变，尚不强求；三十岁以下者，在朝廷上必须使用汉语。

禁胡服。鲜卑旧俗披发左衽；妇人冠帽著夹领小袖短袄。迁都之同年，下令禁胡服，服装一依汉制。

改姓氏。鲜卑人多是二、三字的复姓，如拓跋、独孤、步六孤等。姓氏与汉人不同，标志着民族的差异，影响“胡”、汉贵族合作。因此，迁都的第三年，孝文帝下令把鲜卑族的复姓改为单音汉姓，如拓跋氏改姓元氏，独孤氏改姓刘氏，步六孤氏改姓陆氏，丘穆陵氏改姓穆氏等。

当然，少数民族汉化中有一个突出问题，就是如何在汉化与保持民族特性方面保持平衡。魏孝文帝改革后，实施门阀化，北方六镇的统治者无论立了多大的战功，总是被排斥在门阀以外，不能踏入北魏政府的高层政治舞台。六镇的鲜卑人还依然保持着原来的鲜卑族语言、习俗，是北魏孝文帝汉化改革的最大阻碍。他们与洛阳方保持一种文化层面上的抗衡。尔朱荣 528 年河阴之变，把迁到洛阳的汉化鲜卑贵族和出仕北魏政权的汉族大家消灭殆尽。

又如金朝，作为女真族所建的新兴征服王朝，其部落制度的性质浓厚。初期采取贵族合议的勃极烈制度。后逐渐由二元政治走向单一汉法制度，使金国的政治机制得以精简而强大。军事方面实行军民合一的猛安谋克制度。金国在文化方面也逐渐趋向汉化，杂剧与戏曲在金国得到相当的发展。中期以降，女真贵族改汉姓、着汉服的现象越来越普遍，朝廷屡禁不止。金世宗积极倡导学习女真字、女真语，但仍无法挽回女真汉化的趋势。其礼乐制度，更是在消灭北宋之后，获得了北宋文化资源才逐渐完善。



又如元朝，元朝废除尚书省和门下省，保留中书省与枢密院、御史台分掌政、军、监察三权，地方实行行省制度，开中国行省制度之先河。元代也推行了不少弊政，如诸色户计、投下制、驱口制、匠籍制、籍没制、人殉、宵禁、海禁等，中断了唐宋变革的进程，深刻地重塑了宋后中国的历史。元朝商品经济和海外贸易较繁荣，但整体生产力不如宋朝，在文化方面，其间出现了元曲和散曲等文化形式。

1260年3月，忽必烈在汉人地主阶级及部分蒙古宗王的支持下称大汗；4月，忽必烈设立中书省，总管国家政务；5月，忽必烈颁布《即位诏》法令，并建元中统。这种汉化的政策引起了阿里不哥和蒙古正统派的强烈不满，阿里不哥与忽必烈随即展开了4年的汗位战争。至元八年（1271），忽必烈称帝，公布《建国号诏》法令，取《易经》中“大哉乾元”之意，正式建国号大元。

蒙古灭南宋后，统治阶层出现了以许衡为首的儒臣派与以阿合马为首的理财派官员之争。

延祐元年（1314），提倡汉化的元仁宗恢复科举取士，史称“延祐复科”。

延祐七年（1320），元仁宗死，硕德八剌即位，是为元英宗。元英宗继承了其父元仁宗的以儒治国政策，加强中央集权和官僚体制，并于至治三年（1323）下令编成并颁布元帝国正式法典——《大元通制》，共2539条。他还下令清除朝廷中铁木迭儿的势力，但随着清理的扩大，再加上朝廷中的蒙古保守势力对元英宗以儒治国的施政不满，导致铁木迭儿的义子铁失在至治三年（1323）夏天趁格坚汗去上都避暑之机，在上都以南15公里一个名叫南坡的地方，刺杀了元英宗及宰相拜住等人，史称南坡之变。

元文宗重祚以后，大兴文治。天历二年（1329）二月，札牙笃汗设立了奎章阁学士院，掌进奉、讲说经史之书，考察历代治乱。又令所有勋贵大臣的子孙都要到奎章阁学习。奎章阁下设艺文监，专门负责将儒家典籍译成蒙古文字，以及校勘。同年下令编纂《元经世大典》，两年后修成，为元代一部重要的记述典章制度的巨著。

元惠宗至正三年（1343），下令修撰《辽史》《金史》《宋史》三史，至1345年修成。

其融合过程也是曲折的。

又如清朝，清朝初期根据政治需要主要是打击汉族文化，是割裂汉族传



统与传承汉族传统相统一。如明代后期的君权有一定的松懈，而清朝又把封建专制推向了最高峰。

一方面，清朝初期大力推行圈地、投充等恶政，极大破坏了中原地区的经济；重农抑商，制约资本主义萌芽的发展。制造了多起文字狱，加强对文人思想上的控制，导致思想上万马齐喑；在编撰古籍时又大肆销毁古籍。剃发易服，一定程度上割裂了汉族的文化传统；给旗人寄养的特权，使其迅速腐化。统治者轻视科技和闭关锁国，导致中国的科技极大落后于西方。

但另一方面，文化上，康乾时期编纂了几部集大成之作，像《四库全书》《古今图书集成》等，对总结、传承中国历史文化遗产作出了重大贡献。乾隆帝酷爱汉文，勤于写诗，留下了 42613 首各体诗作，是中国历史上产量最多的诗人。一个少数民族的帝王对汉文化如此酷爱，这对汉文化也有积极的推动作用。

至于其礼乐制度，更是直接继承明代传统，也有不间断的改革；同时保持了一些民族的特色。

二

国家制乐思想是传统舞蹈文化传承的根本指南。每个朝代在建国之初都要回顾经典，试图复制经典，但常常不能成功，甚至离经典越来越远；但即使如此，他们也会在经典的框架下，甚至只是在经典的名义下进行传承、增修和创新。我们也可以把这个看作否定之否定，每一次回顾本质上都是一种精神传承，实质上都是一次创新。比如就近代和现代来说，五四时期、“文革”时期对传统文化的否定，20 世纪 80 年代之后现代化过程中传统文化传承的艰难，都不是同样性质的事件，而是不同背景下对传统文化的再认识、再传承。

在传统社会，国家制作什么样的乐舞，不仅仅体现乐舞思想本身，更重要的，在大的方面，体现的是政治思想、治国理念；小的方面，体现的是君主、大臣的旨趣。其统一构成了一个朝代的政治、文化生态。

以下观点值得研究：



(一) 乐非独为一世之所造

《吕氏春秋》提出：乐之所由来者尚矣，非独为一世之所造也。其中有节，有侈，有正，有淫矣。贤者以昌，不肖者以亡。^[1]这是对先秦乐舞制作的一个规律性总结。最有启发的当然是其中的传承关系。根据一般的认识，所谓六代乐舞，就是黄帝作《云门大卷》、尧作《大章》、舜作《大韶》、禹作《大夏》、商汤作《大濩》、周武王作《大武》。实际上，乐舞的制作固然多有首创，但同时还应该是一个对前代增修、传承的过程，所以说，非一世所造。西周的《周礼》，更是一个对前代传承、总结的集大成者。这就是所谓“不相沿乐”与“增修之法”。

(二) 舞称歌名

《魏书》认为汉代之后，舞称歌名。^[2]所谓“舞称歌名”，就是舞名随着歌名；而在此前则是歌名随着舞名。即原来是先制舞后配歌，汉代之后是先作歌后配舞。原因是汉代流传下来的舞蹈的含义已经不被人认识了，只是流传了舞蹈的节奏而已。“舞称歌名”则重新以歌赋予舞蹈以意味。但歌舞相配以传意的形式继续流传。汉武帝《乐府》的创制就代表新乐的兴起。

(三) 舞尚其德

雅舞的文、武二舞传统世代流传。在庙堂，雅舞的传承是最完整、彻底的。无论是汉族政权还是少数民族政权都有二舞的制作和演奏；即使在战争时期，对雅乐的制作也首先是恢复、制作二舞。所谓：雅舞者，郊庙、朝飨所奏文、武二舞是也。古之王者，乐有先后。以揖让得天下，则先奏文舞；以征伐得天下，则先奏武舞，各尚其德也。^[3]周朝有六代之乐，但到秦朝就只剩下《韶》《武》两种。汉魏之后至清朝，咸有改革。但其所用的核心，只是文、武二舞而已。名称虽然不同，但其舞不变。又改其辞，以示不相袭。雅舞包括舞名、乐章和舞容。名可以改、乐章可以改，但舞的性质不改。所谓：诗章辞异，兴废随时，至其韵逗留曲折，皆系于旧，有由然也。并且后代雅乐的制作除了依据《周礼》等典籍，更重要的依凭有三个方面，即前代乐人、前代乐器、前代乐谱。

[1] (汉)高诱注：《吕氏春秋》卷五。

[2] (北齐)魏收：《魏书》卷一〇九。

[3] (宋)郭茂倩：《乐府诗集》卷五二。



(四) 舞而有辞，失古道

《通志》认为晋武帝泰始九年，使郭夏、宋识为其舞节，而张华为之乐章。自此以来，舞始有辞。舞而有辞，失古道矣。其依据是“凡六笙之名，当时皆无辞，故简籍不传，惟师工以谱奏相授耳。古之乐，惟歌诗则有辞，笙舞皆无辞。故《大武》之舞，秦始皇改曰《五行》之舞；《大韶》之舞，汉高帝改曰《文始》之舞。魏文帝复《文始》曰《大韶舞》，《五行舞》曰《大武舞》，并有谱无辞。虽东平王苍有《武德舞》之歌，未必用之。大抵汉魏之世，舞诗无闻”。^[1]就是说文、舞二舞本来没有诗章，只是到了晋武帝时文、舞二舞才配上了诗，但这个做法并不合古。

(五) 雅其所雅，非先王之所谓雅

这是清代允禄等批评北魏雅乐的话，认为北魏的雅乐是“奏淫哇、听靡曼而相习不知其非”。^[2]实际上，在西周礼乐制度中就包含雅乐和俗乐；在汉代之后，先秦雅乐制度失传，雅乐与俗乐相混淆的现象越来越严重；再加上北魏是少数民族，对于汉族的雅乐更有一层隔膜，所以就只能雅其所雅。

(六) 纠撻前违，裁成一代

到了南朝的梁，根据梁武帝的说法是：《韶》《护》之称空传，《咸》《英》之实靡托，魏晋以来，陵替滋甚。遂使雅郑混淆，钟石斯谬，天人缺九变之节，朝宴失四悬之仪。所以梁武帝纠撻前违，裁成一代。“遂自制定礼乐。又立为四器，名之为通。”^[3]可以说，梁武帝制乐，无论是雅乐还是散乐，都对后世产生了很大影响，如隋文帝的制乐原则是“梁家雅曲，陈氏正乐；史传相承，以为合古”。至于对“裁成一代”的追求，隋炀帝、唐太宗、宋仁宗、宋徽宗、明太祖等都有尝试，只是效果不同罢了。

(七) 雅、俗分部

对于雅乐与俗乐，有一些重要观点。比如《新唐书·乐志》所说：“周陈以上，雅郑无别，隋文帝始分雅俗二部。”“俗部诸曲，悉源于雅乐。”又如“雅俗不

[1] (宋)郑樵：《通志》卷四九。

[2] (清)允禄、张照等：《御制律吕正义后编》卷八二。

[3] (唐)魏徵：《隋书》卷一三。



异器”，清代胡彦升《乐律表微·论俗乐》认为，“雅乐、俗乐，隋文帝始分为二部，其所用律吕则一也，故房庶言今乐与古乐本末不远，然雅乐代有改变，而俗乐则自汉世相传，其律吕高下至今如故。则雅乐之失其传，转赖俗乐之有以存之。丘氏（浚）《大学衍义补》谓依俗乐之所移换，寻古调之所抑扬，真知言哉！昔朱子讲求古乐，尝欲问俗工而未暇（朱子答廖德明云：十二律名，今俗乐亦有之。合字即是黄钟，但其律差高耳，《笔谈》言之甚详，可呼俗工问之。又答云：《乐记图谱》甚荷录示，但尚未晓用律，此间有人颇知俗乐，方欲问之，偶以事冗未暇）。今人论古乐辄耻言俗乐，似元不解音声者也。”^[1]

（八）唐玄宗胡部升堂，古法全失

沈括《梦溪笔谈》卷五《乐律一》说：“外国之声，前世自别为四夷乐，自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。古诗皆咏之，然后以声依咏之成曲，谓之协律。其志安和，则以安和之声咏之；其志怨思，则以怨思之声咏之。故治世之音安以乐，则诗与志，声与曲，莫不安且乐。乱世之音怨以怒，则诗与志，声与曲，莫不怨且怒。此所以审音而知政也。诗之外，又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声有词，连属书之，如曰‘贺贺贺’‘何何何’之类，皆和声也。今管弦之中缠声亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声，此格虽云自王涯始，然贞元、元和之间，为之者已多，亦有在涯之前者。又小曲有‘咸阳沽酒宝钗空’之句，云是李白所制，然李白集中有《清平乐》词四首，独无是诗，而《花间集》所载‘咸阳沽酒宝钗空’，乃云是张泌所为，莫知孰是也。今声词相从，惟里巷间歌谣，及《阳关》《捣练》之类，稍类旧俗。然唐人填曲，多咏其曲名，所以哀乐与声尚相谐会。今人则不复知有声矣，哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。”^[2]唐代白居易专门写诗探讨这个现象。

（九）宋徽宗雅乐先制谱，后命词

宋高宗绍兴四年国子丞王普上书批评宋徽宗：“按《书·舜典》命夔曰：‘诗言志，歌永言，声依永，律和声。’盖古者既作诗，从而歌之，然后以声律协

[1]（清）胡彦升：《乐律表微》卷四。

[2]（宋）沈括：《梦溪笔谈》卷五。



和而成曲。自历代至于本朝，雅乐皆先制乐章而后成谱。崇宁以后，乃先制谱，后命词，于是词律不相谐协，且与俗乐无异。”^[1]而在宋徽宗看来，其《大晟乐》之制是“获《英茎》之器于受命之邦。适时之宜，以身为度，铸鼎以起律，因律以制器，按协于庭，八音克谐。昔尧有《大章》，舜有《大韶》，三代之王亦各异名。今追千载而成一代之制，宜赐新乐之名曰《大晟》，朕将荐郊庙、享鬼神、和万邦，与天下共之。其旧乐勿用”。^[2]

（十）删繁就简，以合于古

这是恢复古制的一种努力。南宋时姜夔进《大乐议》于朝，认为：“古之乐，或奏以金，或吹以管，或吹以笙，不必皆歌诗。周有《九夏》，钟师以钟鼓奏之，此所谓奏以金也。大祭祀登歌既毕，下管《象》《武》。管者，箫、篪、箛之属。《象》《武》皆诗而吹其声，此所谓吹以管者也。周六笙诗，自《南陔》皆有声而无其诗，笙师掌之以供祀飨，此所谓吹以笙者也。周升歌《清庙》，彻而歌《雍》诗，一大祀惟两歌诗。汉初，此制未改，迎神曰《嘉至》，皇帝入曰《永至》：皆有声无诗。至晋始失古制，既登歌有诗，夕牲有诗，飨神有诗，迎神、送神又有诗。隋、唐至今，诗歌愈富，乐无虚作。谓宜仿周制，除登歌、彻歌外，繁文当删，以合于古。”^[3]

可见，南宋制乐有两个特点，以改变前制：一是高宗时，认为宋徽宗时先制谱后制词不合古制，雅乐与俗乐无异，倡议先制词后制谱；二是更进一步，认为汉初之前，“古之乐，或奏以金，或吹以管，或吹以笙，不必皆歌诗”“至晋始失古制”“登歌有诗，夕牲有诗，飨神有诗，迎神、送神又有诗。隋、唐至今，诗歌愈富，乐无虚作”。应该重新恢复周制，“除登歌、彻歌外”，不必有诗。

我们可以看到，雅乐制度到南宋已经有很大变化，与民间乐舞融合得十分密切，以至于必须彻底改造；元政权的建立则实现了这个目的。因为元政权体制内外本来就没有中国雅乐文化的传承，虽然其雅乐的建设靠的是汉人，但恰好可以在理念上从头再来。

[1]（元）脱脱等：《宋史》卷一三〇。

[2]（元）脱脱等：《宋史》卷一二九。

[3]（元）脱脱等：《宋史》卷一三一。



上述提法都与当时礼乐制度及文学的发展密切相关。

除了雅乐传承，实际上还有一个传统就是《周礼》已经存在的纛乐、散乐，东周时期称为俗乐，秦、汉称为角抵，北齐称为百戏；其在南朝、隋、唐、宋大兴；至元、明、清又与杂剧、戏剧等文化结合，更加丰富多彩。这个传统在国家生活中一方面是宫廷宴飨娱乐的主体，另一方面，还是外交、文化传播的主体。这个俗乐、散乐的传统与民间文化结合得更加紧密。

三

宫廷文化、精英文化与民间文化是同一种文化的不同表现形式。

当今学者喜欢把文化分为“大文化圈”和“小文化圈”，前者代表精英文化，后者代表民间文化。实际上就文化本身来说，民间文化与精英文化是相互融合、促进的，这从古代的《诗经》《楚辞》可以看出来。但这种影响中，尤其是艺术方面的影响，古代宫廷文化对民间文化的影响要更大一些。其影响常常分两个层次，一个层次是古代君王、皇帝的爱好对精英文化的影响；另一个层次是宫廷文化对民间文化的影响。这可以从东汉马援之子马廖上皇太后奏疏中的一段话来说明：“夫改政移风，必有其本。传曰：‘吴王好剑客，百姓多创瘢。楚王好细腰，宫中多饿死。’长安语曰：‘城中好高髻，四方高一尺。城中好广眉，四方且半额。城中好大袖，四方全匹帛。’斯言如戏，有切事实。”^[1]

如周代《周礼·地官》设“舞师”一职，人员包括“下士二人。胥四人，舞徒四十人”。^[2]舞师的职责是：掌教兵舞，帅而舞山川之祭祀；教帔舞，帅而舞社稷之祭祀；教羽舞，帅而舞四方之祭祀；教皇舞，帅而舞旱暵之事。凡野舞，则皆教之。凡小祭祀，则不兴舞。^[3]《周礼·春官》设“旄人”一职，人员包括“下士四人。舞者众寡无数，府二人，史二人，胥二人，徒二十人”。^[4]旄人的职责是：

[1] (南朝宋)范晔撰，(唐)李贤注：《后汉书》卷五四。

[2] 陈戌国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社2006年版，第20页。

[3] 陈戌国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社2006年版，第29页。

[4] 陈戌国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社2006年版，第42页。



掌教舞散乐、舞夷乐，凡四方之以舞仕者属焉。凡祭祀、宾客，舞其燕乐。^[1]《周礼·春官》设“鞀鞀氏”一职，人员包括“下士四人。府一人，史一人，胥二人，徒二十人”。^[2]鞀鞀氏的职责是：掌四夷之乐与其声歌。祭祀，则吹而歌之；燕亦如之。^[3]

至于宫廷与民间互动，如汉代的乐府，《乐府诗集》云：乐府之名起于汉魏，自孝惠帝时，夏侯宽为乐府令，始以名官。至武帝乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴，则采歌谣被声乐，其来盖亦远矣。^[4]

隋炀帝时，凿卫河，经南乐元村镇，此地遂成为水旱交通要道，创鳖、龟、鱼、蚌假面水族百戏舞。隋炀帝大兴散乐，取此舞入宫，表演时“有舍利先来，戏于场内，须臾跳跃，激水满衢，鼉鼉龟鳖，水人虫鱼，遍覆于地”。^[5]这是民间文化与宫廷文化交融的结果。

唐代时政治、经济、文化繁荣，“《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹”“洛阳家家学胡乐”；《明皇杂录》载：唐玄宗在东洛，大酺于五凤楼下。命三百里内县令、刺史率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉。时河内郡守令乐工数百人，于车上皆衣以锦绣，伏厢之牛蒙以虎皮，及为犀象形状，观者骇目。^[6]一个郡就有那么多乐声人才，那么炫目的节目。

元稹《连昌宫调》有一段注文：念奴，天宝中名倡，善歌。每岁楼下酺宴，累日之后，万众喧隘，严安之、韦黄裳辈辟易不能禁，众乐为之罢奏。明皇遣高力士大呼于楼上曰：“欲遣念奴唱歌，邠二十五郎吹小管笛，看人能听否？”未尝不悄然奉诏，其为当时所重也如此。然而明皇不欲夺侠游之盛，未尝置在宫禁。或岁幸汤泉、时巡东洛，有司潜遣从行而已。又明皇尝于上阳宫夜后按新翻一曲，属明夕。正月十五日潜游灯下，忽闻酒楼上有笛奏前夕新曲，大骇之。明日密遣捕捉笛者，诘验之，自云其夕窃于天津桥玩月，闻宫中度曲，遂于桥柱上插谱记之，臣即长安少年善笛者李谟也。明皇异而遣之。^[7]这段话

[1] 陈戌国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社2006年版，第54页。

[2] 陈戌国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社2006年版，第42页。

[3] 陈戌国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社2006年版，第54页。

[4] （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九〇。

[5] （唐）魏徵：《隋书》卷一五。

[6] （唐）郑处海：《明皇杂录》卷下。

[7] （清）康熙：《御定全唐诗》卷四一九。



里的“念奴”“李谟”都是民间音乐奇才，念奴虽为明皇服务，但明皇并不把她禁在宫中，而是任其侠游。李谟偷记唐玄宗笛谱，玄宗并不以为怪。王建《温泉宫行》更有“梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞”^[1]之句，说明唐代宫廷曲谱流向民间的情形。

而宋代一些宫廷艺术节目是直接用民间人才集训后表演。如《宋史》载：崇宁元年，诏宰臣置僚属，讲议大政。以大乐之制讹缪残阙，太常乐器弊坏，琴瑟制度参差不同，箫笛之属乐工自备，每大合乐，声韵淆杂，而皆失之太高。箏、筑、阮，秦、晋之乐也，乃列于琴、瑟之间；熊罴按，梁、隋之制也，乃设于宫架之外。笙不用匏，舞不象成，曲不协谱。乐工率农夫、市贾，遇祭祀朝会则迫呼于阡陌、闾阎之中，教习无成，懵不知音。议乐之臣以《乐经》散亡，无所据依。秦、汉之后，诸儒自相非议，不足取法。乃博求知音之士，而魏汉津之名达于上焉。^[2]可见，当时雅乐歌舞的乐工都来自民间，乐器也是自备。又云：自历代至于本朝，雅乐皆先制乐章而后成谱。崇宁以后，乃先制谱，后命词，于是词律不相谐协，且与俗乐无异。^[3]“雅乐”与“俗乐”无异并不奇怪，因为乐工本来就来自民间。宋高宗绍兴年间，不少乐工也是从民间招募，“其二舞引头二十四人，皆招募补之”。^[4]北宋的军乐都是由士兵中善乐者组成，这些人回到民间，也成为民间的音乐人才。

至于教坊，宋高宗在建炎初、绍兴末两省教坊，孝宗干脆罢教坊。“乾道后，北使每岁两至，亦用乐，但呼市人使之，不置教坊，止令修内司先两旬教习。”“旧例用乐人三百人，百戏军百人，百禽鸣二人，小儿队七十一人，女童队百三十七人，筑球军三十二人，起立门行人三十二人，旗鼓四十人，相扑等子二十一人。”^[5]除“相扑等子二十一人”由御前忠佐司差遣，罢去小儿队及女童队外，其余都是由临安府临时在民间招募。

至于元代，乐舞人才更是把自己的才能倾注在当时的主要娱乐形式——元杂剧上，使其成为大众娱乐方式；虽然元代在文化政策上有限制，但祭祀

[1] (清)康熙：《御定全唐诗》卷二九八。

[2] (元)脱脱等：《宋史》卷一二八。

[3] (元)脱脱等：《宋史》卷一三〇。

[4] (元)脱脱等：《宋史》卷一三〇。

[5] (元)脱脱等：《宋史》卷一四二。



歌舞、百戏仍很盛行，因为本身是少数民族，加上信仰藏传佛教，花样更多。

明代宫廷宴飨乐中也常出现“黄童白叟鼓腹讴歌承应曲”“百戏呈应”的情景，而明太祖时，“当时作者，惟务明达易晓，非能如汉、晋间诗歌，铿锵雅健，可录而诵也。殿中韶乐，其词出于教坊俳优，多乖雅道。十二月乐歌，按月律以奏，及进膳、迎膳等曲，皆用乐府、小令、杂剧为娱戏。流俗喧晓，淫哇不逞。太祖所欲屏者，顾反设之殿陛间不为怪也”。明武宗时，“礼部乃请选三院乐工年壮者，严督肄之，仍移各省司取艺精者赴京供应。顾所隶益猥杂，筋斗百戏之类日盛于禁廷。既而河间等府奉诏送乐户，居之新宅。乐工既得幸，时时言居外者不宜独逸，乃复移各省司所送技精者于教坊。于是乘传续食者又数百人，俳优之势大张。臧贤以伶人进，与诸佞幸角宠窃权矣”。这些呈应乐人全来自民间。

明清时期一方面歌舞剧成熟，“昆曲”盛行后影响了民间歌舞；而民间歌舞、民间俗曲小调吸收宫廷歌舞剧提高了艺术水平，导致清乾隆时期的“花部”盛行，一直传承至今。

所以，民间传承下来的舞蹈常与切身生活有关，流传甚久，有些逐渐发展为民间小戏；也有很多艺术形式往往是来自民间，提高于宫中，然后又通过各种方式从宫廷中流传出来；也有一部分是创制于宫中，然后逐渐流传于民间，改变、传承于民间。

因此不能把两种文化截然分开，而应理解为一个艺术形式产生与发展过程的不同阶段。

四

传统中文艺常被分为“道”和“技”两个层面，道蕴于技，技显示道，道是技的内涵，技是道的形式。但实际上，技本身也分为两层，就是技本身的内容与形式。即从大的方面来说，具体的事物是抽象的道的表现形式，而具体的事物本身也有具体的道与具体的形式。这种抽象的道和具体的道都体现了一定的文化精神。

充满古代哲学思想的《易经》中，“易”有三个含义，即“变易”“不易”“简



易”。《易经》是古哲总结天人发展规律的经典，在传统社会中也是指导士人行为的书。其思想观点也能很好地概括文化发展的规律，传统舞蹈文化自然也包括其中，并且也符合其发展规律。

从变的角度。所谓的“变易”，宇宙万物，时刻变化，人事也是如此。孔颖达《周易正义》：“夫易者，变化之总名、改换之殊称。”程颐《易传序》：“易，变易也，随时变易以从道也。”张湛《列子·天瑞篇》：“易者，不穷滞之称。”言其变易之义。从传统舞蹈文化来说，比如理论上提出的“不相沿乐”与“增修之法”；实践中各个朝代根据社会、文化的需要在舞学、舞人、舞名、舞器、舞俗、舞表、舞声、舞容、舞衣、舞谱等方面进行的改变。这种改变是不断地、持续地进行着的。但一般来说，是一种外在的“随机因素”的改变。

从不变的角度。指宏观规律本身是相对不变的，是可以感知的，说明事物运动规律的相对静止状态和相对稳定性。郑玄认为不易是从至变之中，借得其不变之则。《易·乾》：“不易乎世，不成乎名。”王弼注：“不为世俗所移易。”从文化的发展看，这个恒量、这个不变量就是指传统文化中的“文化传统”“文化基因”“文化精神”，是一种文化中抛弃了外在变化形式的“文化内核”。

变与不变的法则，即所谓“简易”，万事万物都自觉不自觉地按照简易的方式和方法去运作；而人则以简易的方式和方法去把握规律。《系辞上》认为乾卦通过变化来显示智慧，坤卦通过简单来显示能力。把握变化和简单，就把握了天地万物之道。所以“乾以易知，坤以简能”“易简，而天下之理得矣”。

对于传统乐舞文化的流变与传承也应如是看。

五

中国传统的乐舞从总的发展流变过程看，大致可以分为两个阶段，即所谓三代而上与三代而下。

“三代而上”“治出于一，而礼乐达于天下”“宫室车舆以为居，衣裳冕弁以为服，尊爵俎豆以为器，金石丝竹以为乐，以适郊庙，以临朝廷，以事神而治民。其岁时聚会以为朝觐、聘问，欢欣交接以为射乡、食飧，合众兴事以为师田、学校，下至里闾田亩，吉凶哀乐，凡民之事，莫不一出于礼。由