

中国 古代舞蹈史纲

彭松 于平 主编

ZHONGGUO GUDAI WUDAO SHIGANG

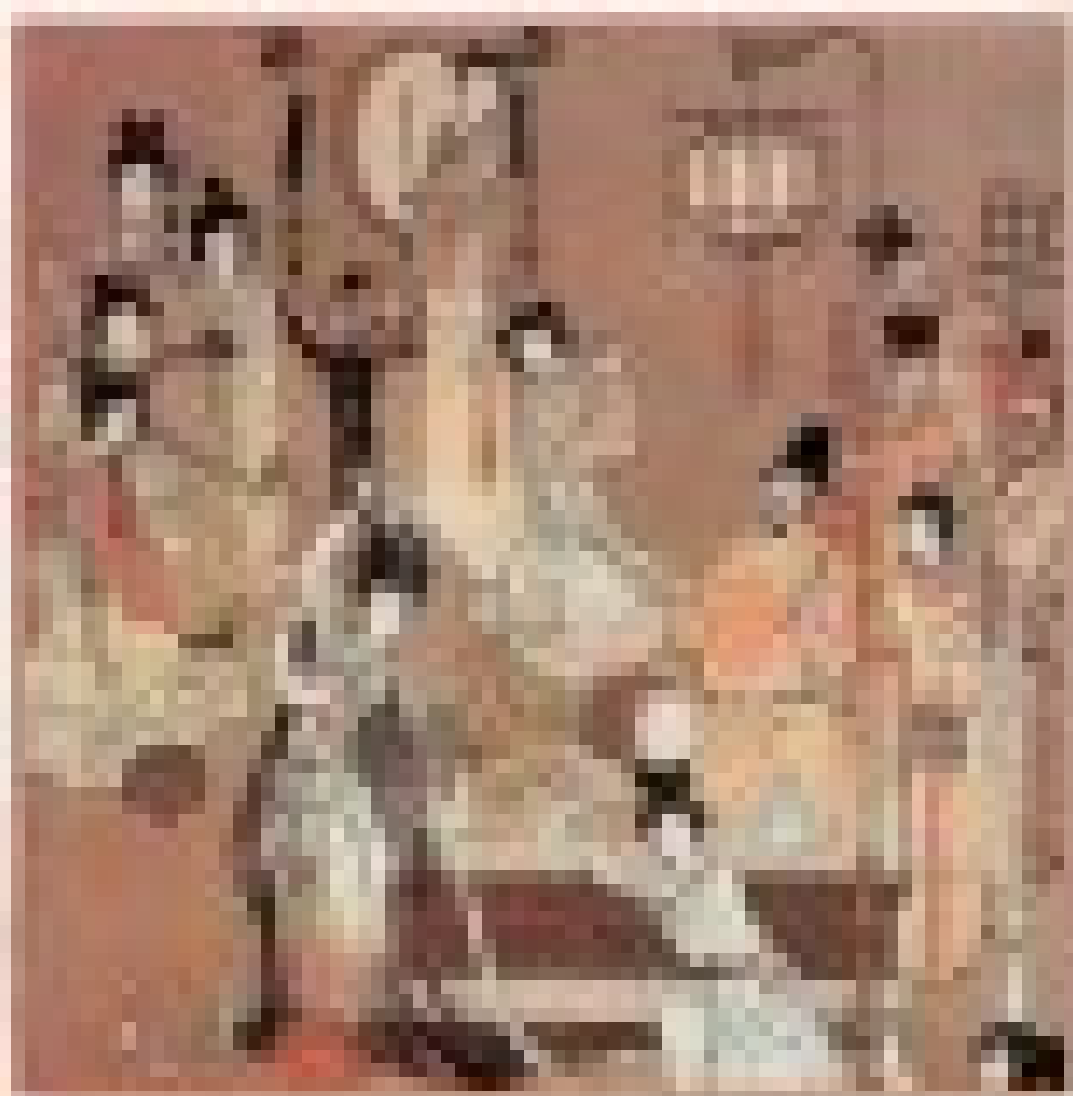


北京舞蹈学院

中国 古代舞蹈史纲

王克敏 王克敏

中国舞蹈史纲 王克敏 著 中国舞蹈史纲 王克敏 著



中国古代舞蹈史纲

J709.2/2

彭松 于平 主编

北京舞蹈学院

前 言

《中国古代舞蹈史纲》是综合近年来舞史研究成果并阐发作者独到见解的中国舞蹈通史。较之以往的中国舞蹈史著作,它主要有两个特点:一是拉出了较为系统的乐舞思想史的线索;二是对中国舞蹈在其原始发生及其在近代的碰撞而呈现的文化格局进行了把握。此外,由于该书主要是作为北京舞蹈学院的教材,在写法上采取了横的分布与纵的沿革相结合的方法,并尽可能以史料来直接说明问题。

《中国古代舞蹈史纲》是在彭松教授的主持下编写的。具体分工如下:第一章、第二章、第九章、第十章、第十二章、第十三章、第十四章、第十五章由于平编写;第三章、第四章由彭松编写;第五章由袁禾编写;第六章由张森编写;第七章、第八章由李杰明编写;第十一章由于平、李杰明合写。由于在编写过程中作者亦将自己的研究成果融于其中,可能有某些不成熟之处,错误之处概由编写者自负其责。请前辈专家和广大读者多多赐教。

目 录

第一章 图腾崇拜舞蹈与巫术仪式舞蹈 (1)

第一节 图腾崇拜舞蹈

- 一、“夬”: 禹舞与蟾蜍图腾崇拜
- 二、“万”: 巫舞与跋马图腾崇拜
- 三、“夬”: 龙舞与黄龙图腾崇拜

第二节 巫术仪式舞蹈

- 一、蜡祭
- 二、雩祭
- 三、傩祭
- 四、祀高禖

第二章 帝王纪功舞蹈与宫廷祭祀舞蹈 (15)

第一节 帝王纪功舞蹈

- 一、从伏羲、女娲到《葛天氏之乐》
- 二、黄帝、唐尧及虞舜的纪功舞蹈
- 三、夏、商、周三代的纪功舞蹈

第二节 宫廷祭祀舞蹈

- 一、《大武》的创制与“六代舞”的确立
- 二、作为礼乐的宫廷祭祀舞蹈的礼规
- 三、“礼崩乐坏”与宫廷祭祀舞蹈的衰微

第三章 女乐及其源流 (25)

第一节 夏、商时代的女乐

第二节 春秋、战国时代的女乐

第三节 汉、魏时代的女乐

第四节 西晋十六国时代的女乐

第五节 南、北朝时代的女乐

第四章 角抵、百戏与舞蹈 (49)

第一节 角抵戏的演出形式

第二节 角抵、百戏中的舞蹈

第五章 唐代宫廷舞蹈及其源流 (60)

第一节 唐以前宫廷舞蹈的出现和发展

- 一、先秦时期的宫廷舞蹈
- 二、汉代宫廷舞蹈
- 三、魏晋南北朝时期的宫廷舞蹈

第二节 唐代宫廷舞蹈的建构和结构

- 一、唐代宫廷舞蹈的来源
- 二、唐代宫廷舞蹈的内容、形式及功能
- 三、唐代宫廷舞蹈所反映的时代文化特征

第三节 唐以后宫廷舞蹈的流变

- 一、严格规范下的宋代宫廷“队舞”
- 二、元代宫廷“乐队”和《十六天魔舞》
- 三、明代宫廷舞蹈和清宫廷的“杨烈舞”

第四节 对历代宫廷舞蹈的文化反思

第六章 宋代宫廷队舞 (109)

第一节 《小儿队》与《女弟子队》

- 一、队舞及其节目
- 二、队舞的演出方式
- 三、队舞的演员分工
- 四、队舞的表演程式
- 五、队舞的特点

第二节 其他宫廷舞蹈

- 一、故事歌舞与队舞
- 二、“转踏”与队舞

第七章 宋代民间舞队及其发展 (115)

第一节 宋代民间舞队的作品类别

第二节 宋以后民间舞蹈的发展与变化

第八章 历代宫廷乐舞机构 (125)

第一节 周王朝及周以前的乐舞机构

第二节 汉魏时期的乐舞机构

第三节 隋唐时代的乐舞机构

第四节 宋及宋以后的乐舞机构

第九章 戏曲舞蹈及其源流 (133)

第一节 “舞戏”的流变

- 一、《大武》的戏剧性情节与《九歌》的戏剧化情境
- 二、《东海黄公》和《踏摇娘》：作为“戏象”和“戏弄”出现的“舞戏”

第二节 戏曲舞蹈

- 一、“戏曲化的舞蹈”与“舞蹈化的戏”
- 二、戏曲舞蹈之“舞蹈”的来由与功用

第十章 宗教舞蹈及其播迁 (144)

第一节 佛教与藏传佛教乐舞

- 一、佛教乐舞的文献记载与形象遗存
- 二、藏传佛教乐舞: 羌姆、查玛、跳布札

第二节 萨满教与梅山教乐舞

- 一、满、蒙、维: 由浓而淡的萨满教乐舞
- 二、梅山教与壮族师公舞

第十一章 四夷乐与边疆民族舞蹈 (152)

第一节 四夷乐“四进宫”的实质性转变

- 一、从汉的《摩诃·兜勒》到唐的《南诏奉圣乐》
- 二、从元的《海青》到清的《莽式》

第二节 边疆民族舞蹈的生态格局

- 一、汉藏语系、藏缅语族的舞蹈生态格局
- 二、苗瑶语族和壮侗语族的舞蹈生态格局
- 三、阿尔泰语系的舞蹈生态格局

第十二章 孔、墨、庄、屈的乐舞思想 (164)

第一节 孔儒“礼乐”思想

- 一、“乐则韶舞”与“风乎舞雩”——孔子的乐舞思想。
- 二、“乐民之乐者, 民亦乐其乐——孟子的乐舞思想
- 三、“君子乐得其道, 小人乐得其欲”——荀子的乐舞思想
- 四、“不务听治而好五音, 则穷身之事也”——韩非的乐舞思想

第二节 墨子“非乐”思想

- 一、“乐之为物, 将不可不禁”——墨子为何要“非乐”
- 二、“今圣有乐而少, 此亦无也”——墨子所非之“乐”与不非之“乐”

第三节 庄子“天乐”思想

- 一、“道可载与之俱也”——庄子“天乐”的理

想境界

二、“官知止而神欲行”——庄子“天乐”的实现途径

第四节 屈原“巫乐”思想

一、“哀吾生之无乐”与“哀民生之多艰”——“忧患意识”是“楚人精神”的生命内核

二、“五音纷兮繁会”与“羌声色兮娱人”——《九歌》是荆楚乐舞的文化焦点

第十三章 秦、汉、魏晋的乐舞思想 (175)

第一节 两度“春秋”由“杂”而“独”——《吕氏春秋》与《春秋繁露》的乐舞思想

第二节 天人合一儒道互渗——《淮南鸿烈》的乐舞思想

第三节 双重“乐论”亦“史”亦“礼”——《史记、乐书》和《礼记、乐记》的乐舞思想

第四节 魏晋风度荆楚精神——曹植、嵇康的乐舞思想

第十四章 李、杜、白、元的乐舞思想 (184)

第一节 李白的乐舞思想

第二节 杜甫的乐舞思想

第三节 白居易的乐舞思想

第四节 元稹的乐舞思想

第十五章 两宋、明、清的乐舞思想 (193)

第一节 “理义以养其心，舞蹈以养其血气”——程颢、程颐的乐舞思想

第二节 “所谓礼乐、只要合得天理自然，则无不可行也”——朱熹的乐舞思想

第三节 “摹情弥真则动人弥易，传世亦弥远”——徐渭、汤显祖的乐舞思想

第四节 “言者，心之声也。欲代此一人立言，先宜代此一人立心。”——李渔的乐舞思想

第一章 图腾崇拜舞蹈与 巫术仪式舞蹈

一部中国舞蹈史,首章要考察的无疑是中国舞蹈原始发生时的情景。但事实上,舞蹈的原始发生是远远早于我们目前从考古文物和历史文献中所能摸索到的舞“丝”蹈“迹”的。当代文化人类学的研究成果告诉我们,舞蹈是初民社会中最重要活动,也最能体现初民部落的文化特征。因为,人类的生存环境、生产方式及生活习俗都将在其体态运动上打下烙印;而这些体态运动作为舞蹈的结构形态,又体现人类的观念形态。可以认为,只有综合历史学历史文献、考古学考古文物和文化人类学民俗采风的研究成果,才能勾画出中国舞蹈文化原始发生时的大致情景。

第一节 图腾崇拜舞蹈

“图腾”是印第安语 Totem 的音译。在初民社会中,初民们认为某种动物或自然物与自己有血缘关系,于是把这种动物或自然物作为自己氏族的徽号,这便是图腾。在中国舞蹈原始发生时的图腾崇拜舞蹈的考察中,需要指出两点:一、并非初民们所有氏族的徽号都可称为图腾。那些在观念中与氏族无血亲关联的徽号只是“族徽”而不是图腾。二、图腾崇拜舞蹈作为图腾崇拜仪式的一个组成部分,就其功能而言,也可视为一种原始宗教行为;并且,在许多情形中,一些图腾崇拜舞蹈往往行使着十分明显的巫术职能。

一、“无”:万舞与蟾蜍图腾崇拜

目前可以认识的中国舞蹈的最初形态,是在阴山岩画和马家窑彩陶纹饰中普遍存在的蛙形舞姿——“无”之舞。据考古年代测定,这些纹饰距今的有五千年的历史,远远早于殷墟甲骨卜辞中的舞的记叙。

无论是从地理形态上还是从舞蹈形态上来看,马家窑彩陶纹饰和阴山岩画都属同一文化区;同时,马家窑彩陶纹饰与半山型、马厂型彩陶纹饰也属一个大的文化区,互相间可见递演关系。简而言之,马家窑型、半山型和马厂型彩陶纹饰都以蛙纹为母题。就大致风貌而言,马家窑型的彩陶蛙纹比较逼真肖蛙的原形,而半山型的彩陶蛙纹则多为蛙的“人化”——蛙人;马厂型的彩陶蛙纹则多为蛙的“抽象化”——这便是“卍”(万字号)的出现。综括马家窑型、半山型和马厂型的“蛙人”舞姿,可以看出其与阴山岩画上的基本舞姿是相通的。这类

舞姿主要以两类方式出现:一是独体的舞姿,这在阴山岩画和半山型彩陶纹饰中再现为“卍”形。二是群体的舞姿,这在阴山岩画和马家窑彩陶纹饰中多以连臂起舞的形态出现。那只1978年在青海省大通县上孙家寨出土的著名的舞蹈彩陶盆所再现的便是这一情景。由这一认识出发,我们至少要回答四个问题:其一,何以见得“无”形人体动态便是舞蹈形态,甚至是当时主要的舞蹈形态?其二,如果这一考古文物中的人体动态是舞蹈,那么它在早期的历史文献中是否有记载?其三,这种类似蛙形的人体动态作为舞蹈,是否就是蟾蜍图腾崇拜的氏族舞蹈?其四,这种人体动态作为舞蹈,其发生的根源是什么?

“无”之人体动态在篆文中便有存录,写作“无”,即今“无”字。高亨《周易古经注卷一》说:“‘无’亦古舞字,篆文作‘无’,像人戴冠伸臂、曲胫而舞之形。”这段话说得十分正确,但是并不完全。事实上,“无”是古氏羌文化圈中的“舞”字,其读音是“Cuō”而不是“Wǔ”。“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,也与普米语、西夏语相近。从语音、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”(方国瑜《彝族史稿》)。在与白狼歌诗相同或相近的西南少数民族语言中——不管是彝语还是藏语,也不管是普米语还是纳西语,其呼“舞”均为“Cuō”。这个读音的“舞”在先秦文献资料《诗经》中写作“婆”有“市也婆婆”、“婆婆其下”之说。《说文》云:“婆,舞也”(亦云:“婆,奢也”)。可以说,“婆”之为舞,乃是古氏羌文化圈中对舞的称呼。但是,在古氏羌文化圈中,标记含舞意之“Cuō”音的字是“无”。在与古代羌人语言相近的纳西语中,有东巴象形文和哥巴拼音文作为其语言的文字符号。用东巴文和哥巴文共同谱记的《东巴舞谱》(又称《东巴跳神经书》),其“舞”字便写作“无”,并且读音为“Cuō”。将“无”确定为“舞”字,显然因为这一人体动态是古氏羌文化圈中最为常见的舞蹈形态。这一舞蹈形态显然有别于殷墟甲骨卜辞中的舞字——“𠂔”之舞。

“无”作为古氏羌文化圈中的基本舞态,除《诗经》中记为“婆”(这是记其音)之外,还在其他先秦文献中被记为“蜚”(这是记其形)。如《左传·庄二十八年》载:“楚令尹子元,欲蛊文夫人,为馆于其宫侧而振‘万’焉。夫人闻之泣曰:‘先君(指楚文王)以是舞也,习戒备也。今令尹不寻诸雠而于未亡人之侧,不亦异乎?’又如《墨子·非乐》载:“昔者,齐康公兴乐‘万’,万人不可衣短褐,不可食糠糟”。曰:“食饮不美,面目颜色不足视也;衣服不美,身体从容丑羸不足观也。是以食必粱肉,衣必文绣。”这里都点明了“万”是一种舞,在楚文王曾用于“习戒备”,而齐康公则用于“纵声色”。对“万”之舞描绘的最详细的莫过于《诗经·邶风·简兮》,诗曰:“简兮简兮,方将万舞。日之方中,在前上处。硕人俣俣,公庭万舞。有力如虎,执辔如组。左手执籥,右手秉翟。赫如渥赭,公言锡爵。山有榛,隰有苓。云谁之思?西方美人。彼美人兮,西方之人兮。”那么,何以见得“万舞”便是“无”之舞呢?第一,诗中点明万舞者乃“西方之人”,而“山有榛,隰有苓”的“西方”正是阴山岩画,马家窑彩陶所在的古氏羌文化圈。第二,“无”形舞姿和舞蹈彩陶盆的连臂舞姿正是被诗中分别描述的“有力如虎、执辔如组”的“万舞”之形象。第三,“蜚”的古体为“无”,其音为“Chài”,与“舌”(Cuō)一音之转。《说文》释“蜚”为毒虫也,象形。“蜚”是什么毒虫呢?《说文》释“蜚”云:“蜚,蜚也。”而“蜚”是蟾蜍,也就是说,“蜚”是蟾蜍,是一种蛙,这在形态上也与近似蛙形的舞姿——“无”相通。那么,“万舞”在其发生时与蟾蜍图腾崇拜相关吗?

在古氏羌文化圈中,至少有某一支或几支群落是以“蜚”(蟾蜍)作为自身血亲的族徽——图腾徽号的。我们已经指出过,普米语与古羌人的语言是相近的。今天使用普米语的不只是普米族,至少还有藏族的拍米人。有学者已从音乐形态上证明了普米族和藏族拍米人在族源上的一致性。作为其部族的自称,无论是“拍米”还是“普米”,其中“米”字的意思都指“人”。而“拍”(Pā),大部分民俗学家释为“白”之意,但却无法能释其为何要自称“白人”。实际上,藏族拍米人读“蛙”之音亦为“Pā”,“拍米”(“普米”亦然)真正的含义是“蛙人”。证据之一是杨学政《普米族的韩规教》一文所指出的:普米族把蛙视为图腾神之一,称蛙为“波底阿扣”。“波底”即普米,是其部族的自称;“阿扣”意为舅舅,而把蛙称为本部族的舅舅,这在一个可见母系制遗风之部族中的文化底蕴是不言而喻的。证据之二是在古氏羌文化圈之部族的各支系中,那类“丈夫是由蛙或蟾蜍变化而来、妻子烧其蛙皮或蟾蜍皮以使其人形永存”的民间传说是大量存在着的。这在《中国少数民族宗教初编》一书中多有记载。证据之三是木丽春《纳西族的图腾服饰——羊皮》一文所指出的:纳西族以羊皮为自己的图腾服饰。他们把羊皮剪裁成蛙体之形,然后在羊皮光面上绣上大小圆盘图案。纳西语称羊皮上的圆盘图案为“巴妙”,意即“蛙眼”。披羊皮为服饰,说明是古羌人的遗风流俗(《说文》曰:“羌,西戎牧羊人也”);而突出蛙眼的特征来指出披羊皮是象“蛙人”,又与马家窑彩陶纹饰中强调“蛙眼”的特征是一致的。以上足以说明古氏羌部族的某些支系确实把“蛙”作为自己的血亲祖先而奉为图腾,并在图腾崇拜活动中跳起拟蛙之舞的。

但是,初民们把某一动物或自然物奉为图腾,并不是随意的。这至少有两个前提,一是这种动物或自然物在其视野中是比较常见的;二是这种比较常见的动物或自然物与崇奉其为图腾之部族的族体特征(包括动态特征)有某些共同之处。第一个前提使我们能理解古氏羌文化圈的初民们为何选择了蛙,因为蛙是这个逐水草而居的游牧民族最常见的动物之一。第二个前提使我们能理解这一文化圈的初民为何不选择更常见的羊,这是因为“蛙”较之“羊”更接近于其族体特征。这就是说,阴山岩画、马家窑彩陶纹饰中的蛙形人体动态,其动态的形态不是模拟蛙形;是由于其他活动方式(主要是生产方式)促成了其人体运动的动力定型。当这种动力定型成为其族体运动特征的重要构成,又使其在日常生活视野中看到了自身与蛙之体态的一致性,进而“选择”(一种非理智、前逻辑的选择)蛙为自己的图腾神。那么,古羌人这一蛙形人体动态是如何形成的呢?我们认为是其游牧劳动所促成的人体运动的动力定型。在阴山岩画中,无论是独体的蛙形动态舞者还是群体的拉手成围舞者,在其前方均有一只或数只羊(山羊或盘羊),这很明确地指明这类动态本是游牧劳动中围赶、拦截羊或羊群的动态。前不久在新疆呼图壁县发现的崖画,其典型舞姿为右手高举、右肩后拧、双腿屈膝向右、左手自然下垂。这种人体动态恰恰是在狩猎劳动中用石块投掷野兽而促成的。岩画中确有野兽在这类舞者前的场面;同时,在其拉手成围的舞蹈中,那种拧肩屈膝的动态也与阴山岩画中拉手成围的舞蹈大相庭径。由种种生产方式,生存环境促成的人体动态,之所以会在那些非直接功利目的的活动中——如图腾崇拜、性诱惑或性爱、战争操演等活动中出现,是因为初民这类无直接功利目的的活动使其人体运动依循“省力”原则,举手投足顺其自然,只是这“自然”已是带有其社会生产的烙印了。稍后才在其图腾崇拜活动中沉迷于其动态的神圣性,在性诱惑与性爱活动中强化其动态的审美性,在战争操演活动中激发起其动态的勇猛性。

与黄河流域西部的阴山岩画、马家窑彩陶纹饰中的“无”之舞遥相呼应的,是东部的殷墟甲骨卜辞中的“舞”字。甲骨卜辞中的各“舞”字在细部颇有差异,但主要均呈“𠂔”形动态。“𠂔”作为汉字中的“舞”的初形,可以认定是当时的一种主要的舞姿。当然,这是黄河流域东部文化圈中的基本舞姿。是区别于“万舞”之“无”形基本舞姿的“巫舞”。

巫舞,现已泛指伴随巫术仪式而进行的各类舞蹈。本世纪以来,当国外文化人类学的研究在国内受到关注并广为推行之后,我们已经用“巫术”这一概念来涵盖“原始宗教仪式”了。事实上,在华夏远古文化发生的滥觞期,就其初义而言,“巫”不能囊括所有的原始宗教仪式,“舞”(𠂔)也不能涵盖一切的人体动作艺术。作为一种原始宗教文化的发生,“巫”最初便是以“舞”事“无形”(天帝、神灵)者;而“舞”则是“巫”籍以事“无形”的唯一手段。《说文》释“巫”,谓之为“祝也。女能事无形,象人两袂舞形”也就是说,“巫”与“舞”之字同源于那个甲骨卜辞中“象人两袂舞形”的“𠂔”,“𠂔”在向“舞”演变中还引出了一个“无”。实际上,一个“𠂔”字,最初是集“巫”、“无”与“舞”三位为一体的。这反映了在华夏原始宗教文化的发生期,主体(巫)、客体(无)与沟通主客体的手段(舞)是不分的。“巫”作为主体,指的是巫术仪式中的神职人员——以舞事神者;“无”作为客体,指的是巫术仪式企望与之交感的天帝、神灵——即《说文》“女能事无形”的“无形”;而“舞”作为沟通主客体的手段,其意义更为重大:没有“舞”,“巫”就不成其为“巫”;没有“舞”,“无”也就无所谓“无”了(这个“无”是个无法证明的存在)。

“𠂔”作为一种人体动态,可以确切无疑地说是一种基本舞态,即《说文》所说的“象人两 舞形”。“袂”是古“袖”字,“两袖舞形”说明“袖”最初是一种手执的舞具、一种献祭的仪式。《周礼》郑注所说“人舞无所执,以袖为仪”点明了这一点。但“袂”作为“袖”的古字,并不是指衣服上遮蔽臂膀的部分及其自然延伸,而是如“袂”字所显示的——在“衣”中用手执“采”。“采”是“穗”的古字,是以“手”摘“禾”之象。这说明“𠂔”之舞最初所执之仪乃是“穗”。正如阴山岩画中和羊在一起的“无”形舞姿向我们展示出那是游牧文化(牧羊劳动)所促成的人体运动的动力定型一样,甲骨卜辞中双手执穗的“𠂔”形舞姿也向我们展示出这是农耕文化(种稻劳动)所促成的人体运动的动力定型。也就是说,作为黄河流域东部文化圈中的基本舞蹈形态,“𠂔”之舞的最初发生当不在以旱地种黍劳动为特征的中原农耕文化区,而是在其之南的古吴族的部族舞蹈,以水田种稻劳动为特征的农耕文化造成了这种“𠂔”形人体为律定型;与古吴族同一文化圈的古越族也具有这一特征。

何以见得是水田种稻劳动促成了这一人体运动动力定型呢?《隋书·地理志》云:“江南之俗,火耕水耨,食鱼与稻,以渔猎为业。信鬼神,好淫祀。”其俗“食鱼与稻”,其获稻的方式却是如何乔远《闽书》所云:“东番夷不知所自始,居澎湖外洋海岛中,……地多暖,无水田,治畚种禾,禾熟拔其穗。”这种“禾熟拔其穗”正是原始生产方式的现代遗存,也正是“𠂔”形舞姿的动态成因。“𠂔”形舞姿不仅仅存留在甲骨卜辞中,云南晋宁石寨山出土的铜贮贝器盖纹饰中的舞者动态,其双手外开的姿态与甲骨卜辞中的“𠂔”之舞相一致,只是前者手执之仪已明显地看出是“羽”了。据费孝通《关于广西壮族历史的初步推考》,岭南文化乃是古越族文化传播迁所致。晋宁铜贮贝器盖纹饰与殷墟甲骨卜辞中舞者动态的一致性及是部族迁徙的结果。确切地是,是古吴越这一大文化圈中越族南下,吴族北上所致,附带说明一点,

广西花山崖画中的蛙形舞姿或许也是打着古羌人南迁的印记。

那么,是何原因促使古吴族北迁而古越族南徙呢?据考古研究证明,良渚文化(古吴族文化)的下限突然中断在距今4300年左右。而后在其遗址上普遍出现了一层厚厚的淤泥层——这是“大洪水”的铁证。以后属良渚文化的物件又在殷商文化中大量地涌现(参见周国荣《古吴族初探》)。也就是说,正是距今4300年左右的一场特大洪水迫使古吴族北迁和古越族南徙。而古吴族(包括“九黎”、“有苗”)的北迁导致了载于史册的蚩尤与黄帝的中原之战。事实上,黄帝与蚩尤都不是某一个人,而是各自的氏族部落的一系列首领的代表。古吴族与虞舜是同一部落,而殷人又是源出吴人的。甲骨、金文之“虞”字均与“吴”字相同,故《说文》指明“虞”音读同“吴”,《集韵》亦称“虞古作吴”,“虞舜”可称为“吴舜”。又据柳诒征《说“吴”》考证,“吴”字与“华”通,舜名“重华”亦可视为“重吴”。华夏族最初的形成,正是“夏”——东进的古羌人(包括黄帝轩辕部族、帝尧陶唐部族、帝禹夏后部族)和“华”——北上的古吴族(包括炎帝神农部族、帝舜有虞部族、殷商部族)的合流。周国荣在《古吴族初探》一文中例举了12条证据,论证以卫聚贤为代表的“殷人源出吴人”说的正确性。这样,我们就不难理解由种稻劳动促成的古吴族的人体运动动力定型何以会成为并非以种稻为主要谋生手段的殷商人的甲骨卜辞中记载的基本舞姿——“夬”。

正如“无”之舞的人体动态颇类蛙之形态——蛙之扑跳状一般;“夬”之舞的人体动态则颇类鸟之形态——是鸟之振翼状。无独有偶,虞舜和殷商族都是以鸟为图腾的。虞舜以凤鸟为图腾,殷商则以玄鸟为图腾。而作为图腾崇拜舞蹈的“夬”之舞也以“羽”替代“穗”为仪。《周易》“鸿渐于陆,其羽可用为仪”便指明了这一点。玄鸟,《说文》认为即“黿”而“黿”为“燕”也。但“玄”乃“黑”之意,“鸟”是长尾禽(有别于“佳”)——黑色的长尾禽,显然与“燕”有所不符。其实,在屈原那里,“玄鸟”与“凤鸟”是一回事,其《思美人》说:“高辛之灵晟兮,遭玄鸟而致诒”;《离骚》又说:“凤凰既受诒兮,恐高辛之先我。”显然,屈原是把使简狄怀孕的玄鸟(卵)当成与凤凰无二的东西。

“玄鸟”是现实生活中何种鸟升华而来的意象呢?我们认为,不妨从其图腾崇拜舞蹈入手来考察。具体来说,是从“夬”之舞者所执之“羽”来考察。除《周易》有“鸿渐于陆,其羽可用为仪”外,《诗经》中还有“左手执籥,右手秉翟”(《简兮》);“君子陶陶,左执翾”(《君子阳阳》);“无冬无夏,值其鹭羽;……无冬无夏,值其鹭翾”(《宛丘》);“振振鹭,鹭于下。鼓咽咽,醉言舞”(《有翾》)等记载。“翾”为编羽,“翟”为尾羽,也就是说,舞者所执之仪,主要是“鹭羽”;“鸿羽”可用,是说可替用为仪。“鹭”即鹭鸶,是一种白色的食鱼的水鸟;用“鹭羽”为仪,跟殷人尚白有关。但从“玄鸟”——黑色长尾禽来看,古吴族与殷商族的图腾乃是与鹭鸶相类,不过是羽为黑色的鸬鹚。

我们已经指出过,古吴族“食鱼与稻,以渔猎为业”,那“渔猎”者正是伴随古吴族初民捕鱼的鸬鹚。以鸬鹚为其图腾,一来是该鸟为其部族日常生活所见之物,二来其部族由种稻劳动促成的人体运动动力定型正与鸬鹚常微展双翼、以待捕鱼的动态相似。为了使自已更类鸬鹚,该部族舞者常加头饰与尾饰,以类其直喙和长尾。既然以鸬鹚为图腾,如何又称为“玄鸟”了呢?玄鸟即玄黿,黿乃取自其鸟自呼之声而得名。汉人多谓“燕”之呼声为“乙乙”之声,殊不知鸬鹚之呼声亦为“乙乙”。《说文》中,鸬鹚又称为“鸕”,曰:“鸕,鹚也。”《尔雅·释鸟》郭注:“鸕,鸬鹚也。李时珍曰:韵书鸕与兹皆黑也。此鸟色深黑故名鸕者,其声自呼也。《夔州图经》载:‘夔州人以鸬鹚捕鱼,谓之乌鬼。’其声自呼为‘鸕’,其形为黑色长尾禽,

说明鸬鹚正是玄鸟无疑。据此,这个部族也才自称为“夷”。即《史记·夏本记》、《前汉书·地理志》所说之“鸟夷”。

一个十分有趣的事实是,“无”之舞的蟾蜍图腾崇拜后来进入了月宫;而进入日中的“骏马”,其原形正是“夔”之舞的图腾崇拜。据何新《诸神的起源》所考,《淮南子·览冥训》所载“日中有骏马”的“骏马”即“骏驎”。以凤鸟为图腾的舜自称帝俊,这是“骏”的得名;而以玄鸟为图腾的殷,其子姓得于“纁”(章太炎说),这与“驎”又相通。其实,骏驎是对骏马的美化,骏马本身是那个被唤着“鸟鬼”的鸬鹚的神化。

这样,我们大致知道了“巫舞”——“夔”之舞在其发生时的最初始的含意。它是古吴族骏马(鸬鹚)图腾崇拜的舞蹈,其动力定型来自种稻劳动中的摘穗动态。我们还大致知道了,古吴族被称为“鸟夷”是与其以“鸬”(鸬鹚)为自己的血亲图腾密切相关的。

三、“夔”：龙舞与黄龙图腾崇拜

黄河在甘肃兰州折向北去,待其沿陕晋边界南下到最低纬度时,已是陕西潼关了。如果说,马家窑彩陶中的“无”之舞与殷墟甲骨卜辞中的“夔”之舞遥相呼应,形成舞蹈的游牧(牧羊)文化与农耕(种稻)文化两大人文地理区域的话,我们切不可忽略西起兰州、东至潼关的中原腹地——三秦之地的舞蹈文化。否则,我们就会迷失在蟾蜍与骏马的图腾崇拜之中,而忘记了“古老的东方有一条龙”。

尽管在考古文物中已确认龙或龙类生物的纹饰、器物具有十分悠久的历史,但文献中最早关于“龙舞”的记载是《山海经》的“旱而为应龙之状,乃得大雨。”我们认为,后世的龙,乃是许多初民部落图腾的复合体,按照这种复合的形象去寻找龙的发生,有可能把某些与这一复合体形象差异较大的“龙”排除出去。我们还进一步认为,“龙”本身聚合(动词)、聚合体(名词)的意义,从与“龙”合成的“拢”、“笼”、“垅”、“龕”等字的意义就可看出这一点,作为一种图腾崇拜的“龙”,我们认为在古羌人的蟾蜍崇拜和古吴族的骏马崇拜之间,是黄帝轩辕氏、帝尧陶唐氏及帝禹夏后氏所崇拜的“黄龙”。史籍中明言“轩辕黄龙体”;《竹书纪年》说庆都感赤龙而孕后生帝尧;《山海经》则说禹之父鲧被殛于羽山后,化为黄龙……作为一种部族血亲的微号——图腾,我们认为在“黄龙”一词中,“黄”的意义不仅仅是修饰“龙”的。

正如古羌人以自己的“无”形动态而选择了蟾蜍、古吴族以自己的“夔”形动态而选择了骏马为本部族的图腾神;选择“黄龙”为部族图腾神的族人也应有一定的体动形态。我们认为,这一体动形态正是“黄”字本身所展示的。据《说文》,“黄”与“莫”为一字,“莫”的古文从“黄”而写作“𣎵”。在甲骨文中,“莫”多刻为“𣎵”形,其字象人双手下垂交叉之形。这一人体动态的动力定型,我们认为由捕鱼劳动所促成的,无论是直接下河摸鱼还是用网捕起后再捉,都会促成这一种态。而与“𣎵”形动态最为接近的生物形象莫过于“鱼”了。“𣎵”形动态的双手交叉如同鱼鳍,其微开的双腿如同鱼尾。也就是说,“黄龙”作为这一部族的图腾神,其最初意象是“鱼”,确切地说是“河鲤”。

半坡彩陶纹饰可以作为一个有力的旁证。如同马家窑彩陶纹饰中以蛙纹为最主要的母题,鱼是半坡彩陶纹饰中最主要的母题。在这类鱼纹中,最为值得重视的是那些“人面鱼纹”。这类纹饰通常是画一圆形的人面,上有眼、鼻、口,两耳部位则各画一条小鱼;并且,

在圆形人面的头部要加画一个带毛刺的三角形,以使“人面”更类“鱼面”。其实,那个作为其部族基本体态的“𩺰”演变为“𩺰”字已从字形上暗示了这一点。此外,作为“黄龙”之初始意象的“鲤”,其音其义也可作为旁证。《集韵》、《韵会》均谓“鲤”之读音为“两耳切”,其音与“龙”一音之转。陶景弘《本草》说:“鲤为鱼中之王,形既可爱,又能神变”;“神变”为何物呢?《酉阳杂俎》说:“道书以鲤多为龙,故不欲食。”《正字通》亦载:“神农书曰:‘鲤为鱼王’。”这里不仅点出了“鲤”与“龙”之间的“神变”关系;而且点明了“鲤为鱼中之王”,这与“龙为鳞虫之长”的称谓何其相类。

与“𩺰”之舞和“𩺰”之舞所不同的是,“𩺰”之舞主要是图腾假形舞蹈,所谓的“象人”之舞,在汉代被称为“傩象”,汉画像砖留下了图腾假形的“鱼舞”的形象。以图腾假形作为图腾崇拜舞蹈,大概是因为“鱼舞”不如此便不能逼肖原形;而“𩺰”之舞和“𩺰”之舞却很容易通过人体本身的动态模仿出其所崇拜的图腾。一个值得注意的事实是,汉画像砖作为较早的形象资料,其间只有舞者在图腾假形之内的“鱼舞”而无如今所见舞者在图腾假形之外的“龙舞”。关于这一点,那种关于“鱼龙曼衍”的传说其实正暗示着“鲤”之图腾向“黄龙”之图腾崇拜的演变。而“龙”图腾的确立是部落兼并、聚合的结果。尽管“龙”更类“蛇”形了,但它仍不能不披挂着“鱼”鳞。

关于“鱼龙曼衍”之事,《水经河水注》载:“深水有异鱼。按正光元年五月五日,无气清爽,闻池中创创若钲鼓声,池水惊而沸,须臾雷电晦冥,有五色蛇自池上属于天,久之乃灭。波上水定,唯见一鱼在,其一变为龙。”又《汉官典职》载:“正旦,天子行阳德殿,作九宾乐,舍利从东来,戏于庭,入殿前,激水化成比目鱼,跳跃漱水作雾,化成黄龙。高八十丈,出水戏于庭。”前者是神话,后者乃“鱼龙曼衍”之戏。这里不一定能见出图腾的变异,但却不会与民族的深层文化心理无关。当我们看到今日举国上下蔚为大观的“龙舞”之时,我们应该知道黄土民族在崇奉“黄龙”为图腾之时,其底蕴是和鱼(河鲤)有关联的。

第二节 (巫术仪式舞蹈)

“巫术”属原始宗教范畴。在中国古籍中,多见的是“方术”而少见“巫术”这一词语。然“方术”与“巫术”是有差异的。“方术”通常只是一些具体的魔法,而“巫术”是与一整套观念相维系的一个信仰、崇拜、祭祀仪式系统。巫术仪式舞蹈,指的就是这一系统活动中的舞蹈。中国最初的巫术仪式舞蹈,主要是蜡祭、雩祭、傩祭和祀高禖等活动中的舞蹈。

一、蜡 祭

蜡祭,乃周代于每年十二月祭百神之称。但其发生远远早于此时。《礼记·郊特牲》载:“万物本乎天,人本乎祖,此所以配上帝。郊之祭也,大报本,反始也。天子大蜡八,伊耆氏始为蜡。蜡也者,索也。岁十二月,合聚万物而索飧之也。”伊耆氏即神农,说神农“始为蜡”,可以看出蜡祭的发生乃是农耕文化的产物,是初民们的丰收之后祭神谢恩的巫术仪式活动,所谓“大报本,反始也。”《礼记·杂记》载:“子贡观于《蜡》。孔子曰:‘赐也,乐乎?’对曰:‘一国之人皆若狂,赐未知其乐也。’子曰:‘百日之蜡,一日之泽,非尔所知也!张而不弛,

文武弗行也；弛而不张，文武弗为也；一张一弛，文武之道也。”这里的“百日之蜡，一日之泽”可能是“百日之泽，一日之蜡”之误。本言蜡祭诸神有恩“泽”民百日，而民一日为“蜡”报之。《孔子家语·观乡射》的一条文字可作参证，文曰：“孔子曰：‘百日之劳，一日之乐，非尔所知也。’”这里当然是指民本身的“百日之劳”，然民之“百日之劳”若无神之“百日之泽”，其“劳”就会“劳而无获”。当其劳有所获之时，当然要尽“一日之乐”、“一日之蜡”，这是一个既“乐”已又“蜡”神的活动。是一种充满着娱情嬉戏的巫术仪式活动。所以，后来的苏轼才会在其《东坡志林》中说：“《八蜡》，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也。因附以礼义，亦曰不徒戏而已。”

最初的蜡祭是一种巫术仪式，这是无疑的。一方面它有受祭诸神，另一方面它还有役神咒语。《礼记·郊特性》载：“蜡之祭也，主先啬，而祭司啬也；祭百种，以报啬也；飧农，及邮表缀，禽兽，仁之至，义之尽也！古之君子，使之，必报之。迎猫，为其食田鼠也；迎虎，为其食田豕也——迎而祭之也。祭坊与水庸，事也。”这里所说的便是受祭诸神，其神有八：一、先啬。即神农；二、司啬。即后稷，周之祖也；三、农。典农之官，教农之畷；四、邮、表、缀。田间督耕之邮吏，因其居处以言；五、猫、虎。兽也；六、坊。指堤坝也；七、庸。蓄水池；八、昆虫。螟蝗之属，害农者。上述受祭诸神分为“主”、“飧”、“迎”、“祭”四类。关于役神咒语，《礼记·郊特性》也有记载，曰：“土反其宅，水归其壑，昆虫勿作，草木归其泽。”是为《蜡辞》。蔡邕《独断》亦载《祝辞》，曰：“土反其宅，水归其壑，昆虫勿作！丰年若上岁，取千百。”很明显，这是在祭神的同时又发出役神的咒语，要求百种之神，邮、表、缀之神，坊与水庸之神各司其职，使来年土、水仍各归其所，昆虫仍不作害庄稼；而庄稼“丰年若上岁”，此所谓“草木归其泽”也。

任半塘先生通过考订，认为：“周《蜡》有关之人物在四方面：甲，受祭之诸神，即所谓八蜡等；乙、祭者，天子主祭，有司襄祭；丙，从旁列席之老农，虽在甲以外，却是此祭中报施与慰劳之活对象；丁，观礼之宾客，如诸侯使者等。”并进一步指出：“八蜡所备，乃上而至尊至吉之先啬，下而至贱至凶之虫害，兼容并包，同登壇坛。……于是此一祀群，不惟碎小，物与人之间，物与物之间，且充满矛盾。——感情方面：既有鼓籥和鸣，以乐田畷，又有榛葛丧杀，以韦死亡；事理方面：既戒诸侯毋荒于色与田，又赐以鹿、女，为蜡贡之报；——此种情况，于礼之体制，实有亏损，但与戏之媒进，则极为利便，正好激盪相生，而蹈隙相附也。”任半塘之所以屡屡申说这一点，是认为“伊耆创设”之《蜡》，至“姬周增修”之时，正由“祭礼”向“戏礼”演变，由“娱神”向“娱人”演变。如任半塘所言：“物凡经过神化者，无不可设尸。坊庸、水土、昆虫、草木，其本身之象虽不便扮饰，若一经抽象为坊神、庸神、水神、土神、以至昆虫、草木之精灵，乃无往而不可扮为尸。《礼记》正义曰：‘恐迎猫、虎之身，故云：迎其神而祭之。神何所托？惟尸可承……’故谓周蜡普遍设尸，俱由倡优为之，因而构成‘戏礼’……”。苏东坡《志林》谈“蜡”时亦说：“祭必有尸，无尸曰‘奠’……今《蜡》谓之祭，盖有尸也。猫虎之尸，谁当为之？置鹿与女，谁当为之？非倡优而谁？”

《蜡》祭是有其乐歌的。《周礼·春官·大司乐》载：“凡六乐者，一变而致羽物及川泽之示，再变而致羸物及山林之示，三变而致鳞物及丘陵之示，四变而致毛物及愤衍之示，五变而致介物及土示，六变而致象物及天神。”郑玄注：“此谓大蜡；索鬼神而致百物，六奏乐而礼毕。”《蜡》祭亦是有其舞蹈的。《周礼·地官·司徒》载：鼓人掌教六鼓。……凡祭祀百物之神，鼓兵舞、帔舞者。“又曰：‘舞师掌教兵舞，帅而舞山川之祭祀；教帔舞，帅而舞社稷之

祭祀。”任半塘评述道：“此处‘百物之神’，当在蜡祭所有之‘百种’与‘万物’内，‘山川’与‘社稷’，当在上文六乐六变所致之诸神示，如川泽、山林、土示、天神之内。故蜡舞可能用兵、帔。”宋人陈祥道《礼书》也早断言：“蜡之为祭，……其乐六乐，而奏六变。吹豳颂，击土鼓，舞兵舞、帔舞。”这里讲的“蜡”，都主要是演进为“戏礼”的“祭礼”了。在《诗经·小雅·甫田》中，有民间祭示土地神、四方神和农神的祈年乐歌，颇有“蜡”祭之风，诗曰：“……以我齐明，与我牺羊，以社以方。我田既臧，农夫之庆。琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女”《周礼》郑注云：“田祖，始耕田者，谓神农也。”此间的“以御田祖”便是“迎接神农”，这正与“蜡”祭始于神农(伊耆氏)又主要祭神农相一致。这一节诗的内容也无非是说在丰收之年，农夫相庆，以祭器中的谷物(齐明)、祭祀用的牲口(牺羊)来祭土地神(社)、四方之神(方)和神农(田祖)。以求来年甘霖普降，稷黍丰收，民无饥色。这也与蜡祭的目的一致。可以说，“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女”也是“蜡辞”。只不过这其间是“祈使”的语气，而“土反其宅……”的“蜡辞”却更多的是“役使”的语气。这说明蜡祭由一种民间自发的巫风成为一种礼仪化的祭祀后，更增添了其神秘气氛。秦以后，“蜡”多称为“腊”，“八蜡”也被呼为“腊八”了。

二、(零 祭)

蜡是祈丰之际(当然也有庆丰谢神之意)，零则是求雨之祭。《周礼·春官》载：“司巫掌群巫之政令。若国大旱，则帅巫而舞雩。”又载：“女巫掌岁时祓除衅浴，旱暵则舞雩。”这里不仅点明了“雩”祭主要是舞，而且是在大旱、旱暵之际由巫——司巫、女巫来舞的。关于“雩”为求雨之祭，历来不乏记载。《说文》曰：“雩，夏祭乐于赤帝以祈甘雨也。”《礼记·月令》曰：“大雩帝，用盛乐。”郑注云：“雩，吁嗟求雨之祭也。”《尔雅·释训》曰：“舞，号雩也。”郭注云：“雩之祭，舞者吁嗟而请雨。”陈梦家《殷墟卜辞综述》指出：“巫之所事乃舞号以降神求雨，名其舞者曰巫，名其动作曰舞，名其求雨之祭祀行为曰雩。……吁嗟与号则舞时之歌。巫、舞、雩都是同音的，都是从求雨之祭而分衍出来的。”

“雩”乃求雨之祭，也可以说是后来对求雨之祭之称名的标准化的结果，据陈梦家《殷墟卜辞综述》所载，甲骨卜辞中的求雨之祭常用乐舞，其称名主要有：1.“舞”。如“乎舞出雨一乎舞出雨”，“乎多老舞一勿乎多老舞一王占曰其出雨。”2.“舞”。如“于翊日丙舞，又大雨”，“孟田舞，又大雨。”3.“舞”。如“乎舞，从雨。”4.“奏舞”。如“甲午奏舞，雨”，“今夕奏舞，出从雨。”5.“舞”。如“庚寅，舞，雨”，“方舞，率年，又大雨。”另据孙景琛《中国舞蹈史·先秦部分》，还有6.“隶舞”。如“庚寅卜，癸巳隶舞，雨？”，“丙辰卜，今日隶舞，出(有)从(雨)？不舞。”上述用于求雨之祭的乐舞中，“舞”、“奏舞”和“隶舞”为一组；“舞”、“舞”、“舞”为一组。按陈梦家所言，“卜辞征伐方国亦曰‘舞’，……《说文》‘读若拔’，‘舞’当是拨乱之拔。乎‘舞’或是一拔舞。奏是奏乐，‘奏舞’或是乐舞。”其实，上引“方舞，率年，又大雨”一条，其中“率”亦古“奏”字。《说文》释“率”曰：“从谷从殳从卩，上进之意，今通作奏。”则该条断句应为“方舞率年，又大雨。”而“隶舞”，则是手执牛尾以舞。《说文》释“隶”为“及也。从又(手)从尾发者，又持尾者从后及之也。”

其实，求雨之祭中，“舞”字才是关键。“舞”在卜辞中，主要是“象人两袂舞形”的“舞”；而“舞”与“舞”其实与“雩”乃一字。陈梦家认为：“武丁卜辞的‘舞’（即舞），到了廩康卜辞加