

袁禾 = 著

中国舞蹈美学

舞蹈是身体的哲学。

舞蹈是具有象征意义并自成体系的情感符号，

它承载着宇宙的生命内涵，

是直接体现生命的艺术。

中国舞蹈，契合了中国哲学中的不言之美，

以其「不言」舞出「至言」、「大美」，表现生命的「生」与「在」。

本书立足于舞蹈本体，

运用哲学思辨和美学方法，

对历代的舞蹈审美意识、审美范畴、

审美命题等一系列相关问题进行了深入细致的分析和理论总结，

科学地构建起中国舞蹈美学的基本框架，

堪称中国舞蹈美学研究的奠基之作。

● 人民
出
版
社



袁禾 著

中国舞蹈美学

人民教育出版社

责任编辑：杨美艳 王怡石

装帧设计：曹 春

图书在版编目（CIP）数据

中国舞蹈美学/袁禾 著.-北京：人民出版社，2011.3

ISBN 978-7-01-009619-3

I. ①中… II. ①袁… III. ①舞蹈美学-中国 IV. ①J701

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第008224号

本书舞蹈形象图由李雨泽摹绘

书 名：中国舞蹈美学

ZHONGGUO WUDAO MEIXUE

著译者：袁禾 著

出版发行 人民出版社

（北京朝阳门内大街166号 邮编 100706）

邮购地址 100706 北京朝阳门内大街166号人民东方图书销售中心

邮购电话 (010) 65250042 65289539

经 销 各地新华书店

印 刷 北京集惠印刷有限责任公司印刷

版 次 2011年3月第1版 2011年3月北京第1次印刷

开 本 710毫米×1000毫米 1/16 印张：22

字 数 350千字

印 数 1—5,000册

书 号 ISBN 978-7-01-009619-3

定 价 49.00元



导 论	1
-----------	---

第一部分 中国舞蹈美学思想的进程	15
------------------------	----

一、先秦舞蹈美学思想 /17

舞祀神 /18

舞乐人 /23

舞陶性 /28

舞彰德 /32

舞示礼 /34

舞尽美善 /39

二、两汉舞蹈美学思想 /45

“乐”的三境界与美感三层次 /45

“四赋”的“丽靡烂漫”与“体迅轻鸿” /63

“显志”与“瑰姿”的美学理念 /73

影响深远的“軼态横出”、“不可为象” /81

三、魏晋南北朝舞蹈美学思想 /85

“歌以叙志，舞以宣情” /85

“礼与变俱，乐与时化” /88

“周旋有度，俯仰不惑” /93

“心戚者则形为之动” /95

四、隋唐五代舞蹈美学思想 /103

“行礼乐之情者王，行礼乐之饰者亡” /105

“悲悦在人心” /108

“乐所以美盛德形容” /110

“闲其邪，正其颓” /113

“舞者所以激扬其气” /118

“乐之容，舞为则” /121

五、两宋舞蹈美学思想 /127

“舞所以行八风，节八音” /128

“因象以制器，由器以明象” /131

“舞以效其动”，“有情则有变” /135

六、明清舞蹈美学思想 /139

“阳调起舞，在羽之羽；阴调起舞，在徵之羽” /141

“《韶》之九成，便是舜的一本戏子” /146

“今教童子，必使其趋向鼓舞” /151

“女乐之兴，本由巫觋” /156

“步之有关于剧也” /162

“空手而舞，舞之本也” /164

“舞位宽广，可以立表，而为进退” /166

“乐舞之妙，在乎进退屈伸，离合变态” /168

“圆在外，方在内，象天圆地方” /170

“学舞，以转之一字，为众妙之门” /174

“古乐有贞淫而无雅俗” /177

“戏者，舞之变” /180

第二部分 中国舞蹈的美学范畴 189

一、形、神 /191

二、气、韵 /199

三、象、意 /205

四、情、境 /213

五、妙、味 /221

六、雅、俗 /227

七、轻、重 /233

八、合、和 /239

九、技、法 /247

第三部分 中国舞蹈的审美范式 253

一、“转似回波”——圆 /255

二、“行云流水”——线 /265

第四部分 中国舞蹈的美学追求 271

一、阴阳相合 圆融归一 /273

二、虚实相生 情景交融 /283

三、含蓄蕴藉 气韵通贯 /299

四、书势画影 飞舞流动 /309

结 论 329

一、中国舞蹈之美乃“大美” /330

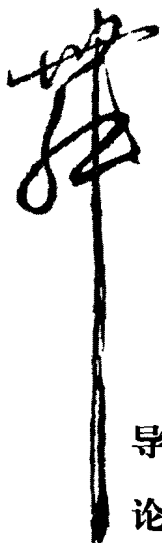
二、舞蹈演绎生命之“生”与“在” /333

三、意象理论与中国舞蹈美学的关系 /335

四、中华民族的艺术人生与哲理人生 /337

五、舞蹈的人本精神 /342

后 记 347



导论

美学是哲学的一个分支，是一门属于逻辑思维的学科，它所研究的对象是人类的审美意识、审美范畴等审美文化。美学与艺术理论有密切关系，但二者是有区别的。艺术理论的研究对象是作品，如题材、形式、技法、风格、流派等，即研究各种艺术作品的具体构成规律及其产生、演变发展的原因和过程，而美学研究的对象是人对客观世界的美的把握，它必须立足于审美意识，是从哲学、心理学、社会学等角度分析有关美的各种规律在艺术中的表现，并将艺术作品作为审美意识的物化形态的集中表现加以考察和探究、阐释。因此可以说，关于审美文化的理论研究就是美学。美学是社会审美意识和美的规律的系统化和理论化，是从理论上对审美意识和美的规律进行哲学的、科学的研究概括。审美意识包括美感及与之相关的审美趣味、审美观念、审美心理等等。可见，美学研究的任务也就是对审美意识和美的规律在理论形态上的表现作出历史的、具体的、科学的解剖。故本书《中国舞蹈美学》的宗旨有二：其一，从理论上辨析中国舞蹈美学的基本范畴、特征和规律，探讨其美学体系的基本构成；其二，梳

理总结中国舞蹈美学思想产生、形成、发展、演变的历史过程。在此宗旨下，牢牢把握住中国舞蹈美学研究的两个根本点：第一，作为审美对象的舞蹈的本体，即以身体动作为核心的动态造型体系；第二，舞蹈之“道”与宇宙之“道”的内在联系。

研究中国舞蹈美学，不仅是中国舞蹈学科的需要，也是在中国学术从传统走向现代、从中国走向世界的过程中，传承悠久的中国文化、弘扬数千年的文明、重建现代中国整体文化的需要。

舞蹈美学是有着鲜明的实践性的科学。舞蹈美学研究的目的，是引导、帮助人们正确地感知舞蹈，认识舞蹈，形成舞蹈审美经验，从而更好地欣赏、品评舞蹈之美，更好地进行舞蹈美的创造。一言以蔽之，舞蹈美学研究的目的，就是为了有效地反作用于舞蹈审美活动。因此，中国舞蹈美学的研究，应该是立足于舞蹈本体，运用哲学思辨和美学方法对历代的舞蹈审美意识、审美范畴、审美命题等一系列相关问题进行深入系统的理论分析和总结。基于此，在研究过程中，本书恪守两个原则：第一，不用普通美学理论来套装舞蹈，更不采取某些研究中惯用的“换词”或“加词”的方式，比如将艺术理论或普通美学的概念、内容作相应的文字调整后巧妙地移植成“某某（门类艺术）概论”或“某某美学”等。第二，以舞蹈为本体为核心、以美学为方法建立中国舞蹈美学的框架，避免把舞蹈作为论据、范例来佐证一般美学问题，为普通美学服务的本末倒置的做法，而是将普通美学仅作为观照舞蹈现实，阐释舞蹈现象的一种方法论。力求做到立论严谨、分析缜密，有创见、有新意、有深度、成系统，为今后中国舞蹈美学的进一步深入研究探索道路，打下基础。

这里要特别提一提什么是“舞蹈本体”。首先说说“本体”的含义。

“本体”是一个哲学概念，指客观存在的事物本身的抽象本质。“本体”的内涵涉及绝对抽象事物、相对抽象事物、元本体、元实体、元分体等一系列哲学范畴，在此不妨用最简单通俗的话来阐释“本体”：“本体”是事物本质的具体存在和表现形式。哲学理论中认为世间万物有八种“元本体”可作为不同“本体”研究中的理论基础，即：物质、意识、时间、空间、数量、质量、运动、价值。所以，“舞蹈本体”就是以人体为物质基础并占有时间和空间的运动，是一种表现精神意识、体现审美价值的具体存在。简单直接

地说,舞蹈的“本体”就是“动作”。因为“动作”是舞蹈这一事物的抽象本质,是其具体的存在和表现形式,“动作”本身包含了物质(人体)、意识(动作接受人的命令)、时间、空间、数量、质量(“力”、技巧)、运动、价值(象征意义)等八种“元本体”。可见,动作作为舞蹈的具体存在,蕴涵了形式和意义象征,故“动作”形成舞蹈语言,完成舞蹈的表达。因此,如果要给“舞蹈本体”下一个简洁的理论定义,那就是:“舞蹈本体”是以情感表达为前提的身体运动的具体存在及其表现形式,它反映舞蹈的抽象本质。本书正是围绕舞蹈本体进行的中国舞蹈美学的系统研究。

—

中国舞蹈美学是中国美学的一个分支,中国美学是以文学为基础,以中国哲学为指导思想,以诗、书、画、乐、戏曲、园林、小说等各门类艺术为对象建立起来的一个具有数千年文明特征的理论体系。所以,作为中国美学分支的中国舞蹈美学,其研究对象主要是不同时期出现的舞蹈美学思想、舞蹈美学范畴和舞蹈审美意识的产生、发展及其变化。然而,严格来讲,中国历史上并没有独立的舞蹈美学理论,因为中国自古以来诗、乐、舞一体,故中国传统的舞蹈美学理论是包含在“乐论”和相关文艺论著以及整个中国文化思想体系中的。这一点,可通过古代文献得到证明。儒家乐舞美学经典《乐记》开篇即云:“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。”又说:“故钟鼓管磬,羽龠干戚,乐之器也,屈伸俯仰,缀兆舒疾,乐之文也。”《乐记》明确指出,音乐的形成是由于人心对外物的感动而首先表现为“声”,不同的声音在相互应和配合中产生变化、形成规律后叫做“音”,把“音”按照一定的结构关系排列再演奏起来,并且配上舞蹈,这才叫“乐”。所以“音”与“舞”不可分,都是“乐”的成分,而钟、鼓、管、磬和跳舞时手中执握的羽、龠、干、戚,是“乐”的工具,舞蹈的屈、伸、俯、仰和队形的变化、舞步的快慢是“乐”的表现形式。明代诗人李东阳(1447—1516年)云:“乐始于诗,终于

律。……以陶写情性，感发志意，动荡血脉，流通精神，有至于手舞足蹈而不自觉者。”^①指出人之手舞足蹈是与诗乐的感发同时而生的，说明了古代将诗歌、音乐、舞蹈合于一体的艺术统称为“乐”的道理。《乐记》阐释：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐（悦）气从之。”《乐记》言简意赅地明确了歌唱、诵诗、舞蹈在“乐”中的各自功能和作用，显示出古人对“乐”的全面理解和把握。

“乐”的三位一体，表现出中国文化对宇宙自然、对天地人的特殊认识——乾坤是统一的，天地人是不可分的，则“乐”的各种表现形式亦是不可分的。“乐”的综合性特点符合天地人之道，符合宇宙之道，体现了中国文化的整体性特征，反映着中国文化中个别与整体的关系。它既是对单体形式的确认，又兼顾到单体之间的协调，如此便形成了整体性和谐，那是宇宙秩序的象征。而宇宙秩序是中国人的视角所在。“乐”的这种综合性特点，在中国的审美文化中，已然成为一种趣味定式。明人朱载堉（1536—1610年）曰：“有乐而无舞，似瞽者知音而不能见；有舞而无乐，如哑者会意而不能言。”^②所以，在古代，诗、乐、舞是融合的，而古代的“舞论”也是融在“乐论”中的。换言之，“乐论”中相关的舞蹈言论即为“舞论”。因此，研究中国舞蹈美学要特别注意几个问题：

首先，必须研究中国哲学。因为以《周易》为代表的以探究宇宙秩序为目标的中国古典哲学，从一开始就对中国的社会意识形成深刻影响并渗透到日常生活的方方面面和一切艺术创造活动中，成为中国艺术共同的指导思想。

其次，必须深入研究传统乐舞理论。体现着东方智慧的中国传统乐舞美学理论，就像一座没有得到充分开发的宝库，其中许多具有重要价值的东西，还未被我们真正了解、认识，有些命题虽然摆在我们面前，但仍然没能对其进行深入的研究。这些乐舞理论，有许多是各代、各家在不同场合下的言论，比较分散。但将它们集中起来进行研读，就能够感受到各个时期、各个个体之间的相互呼应与联系。这些言论，在整体上是存在于一个大体系中

① （明）李东阳：《麓堂诗话》

② （明）朱载堉：《律吕精义·外篇卷九·论舞学不可废》

的，正如清末刘熙载品评屈原的《离骚》时所说的那样：“东一句，西一句，天上一句，地下一句，极开阖抑扬之变，而其中自有不变者存。”^①

第三，要广泛涉猎文学、音乐、绘画、书法等传统文艺经典著作，尤其是刘勰的《文心雕龙》、司空图的《诗品》和刘熙载的《艺概》。这些论著作为中国美学的体系性代表著作，引领着中国传统文艺的美学思潮，体现着纲领性和统辖性，其中的审美类型和理论，高度凝练概括，具有广泛的适应性和应用性，可直接适用于中国所有传统艺术门类^②，因此可作为舞蹈美学思想的指导性文献。

中国的艺术，有非常明确的共同的艺术精神和审美追求，那就是对宇宙人生的感悟，对“道”的认同，对生命精神的追随。所以，纵观古代诗论、画论、书论、乐论，由于其哲学思想和审美范式都源于中国独有的“道”的理念，因此其中具有共适性和普适性的艺术观念、理论不在少数，这对于舞蹈美学的研究大有益处。

舞蹈与诗歌、文学、书法、绘画、音乐、戏曲、武术等，都有其内在联系，所谓“同源而分派”（杨慎）。总体说来，文学是基础，包括舞蹈在内的任一门类的艺术都离不开文学。而舞蹈除了与文学诗歌的关系外，与其他门类艺术也都有密切的联系。例如：与音乐，舞蹈和音乐都要通过节奏来体现风格特征，二者相濡以沫；与绘画，舞蹈在构图上与绘画相通，舞蹈被称为流动的画；与戏曲，戏曲原本就是“以歌舞演故事”（王国维），舞是戏的组成部分；与武术，舞蹈与武术的行气运体非常相似，其理论相通；与书法，舞蹈与书法在意象构成上最为接近。可见，舞蹈暗合于诗书画等多种艺术形式，则诗、书、画、乐、戏、武各门艺术的理论都可以被舞蹈借鉴，作为舞蹈理论的参照。这说明了凡中国文化体系中的不同门类在其基本原理、原则和艺术精神上的共性，因此也就决定了中国各门艺术在美学上的共同点。而各类艺术的相通，更表现了其传统哲学理念中“艺”向“道”的聚合，证明了中国不同门类艺术的美学思想古今流变、相通相承的内在关系。所以，一门艺术及其美学理论的建立，需要广泛参照相关的学科，开阔视野，打破自

① （清）刘熙载：《艺概·赋概》

② 参见张法：《中国美学史》，四川人民出版社2006年版。

我局限，在应有的艺术高度和美学深度上建构自己，舞蹈亦然。

中国艺术习惯于超越单一门类、纵横捭阖地寻求最佳表现手段，颇具文化的包容性。比如，文人画习惯于加题跋，题跋不仅使画意更凸显，也增加了书法的意趣，同时营造出诗、书、画的意象和意境，形成“诗中有画，画中有诗”，显示出审美的多重性。这种情况同样发生在被称为“乐”的领域。“乐”也是引诗入乐，引舞入诗，引歌入舞，调动尽可能丰富的手段传情达意——“歌”增加对“舞”的理解，“舞”装点了“诗”的情趣，“诗”又升华了歌舞的意境，从而使“乐”形成了具有中国文化特色的艺术形式。李东阳谓：“观《乐记》论乐声处，便识得诗法。”^①说明诗乐的艺术精神是相通的。同时也说明《乐记》的确堪称中国美学思想的奠基之作。

二

舞蹈美学理论的重心是舞蹈审美意识，而一个时代的舞蹈审美意识是通过舞蹈作品和相关的舞蹈理论、舞蹈批评反映出来的。就如美学研究者们将作品划为审美意识中的形象系列，将理论归入审美意识中的范畴系列那样，舞蹈作品和舞蹈理论的现实也构成了两个并行的舞蹈审美意识的系统：一个是范畴系统，一个是形象系统。前者形成思想体系，后者凭借作品体现审美理念、审美心理。那么，中国舞蹈美学研究必须面对的这两个方面的情况怎样呢？毫不夸张地说，困难很大。首先看看美学思想方面：

舞蹈美学思想是舞蹈审美意识的结晶，是建立在包括创作、表演、欣赏等环节之上的全部舞蹈审美活动的理性总结和见解。而历代舞蹈家和创作者的艺术活动及其言论观点，是舞蹈美学思想形成的基础。不幸的是，历史上绝大多数从事舞蹈表演和舞蹈创作的人身份较为特殊，要么地位低下，如家伎、官伎、营伎等，要么是皇室贵族，如汉代的李夫人和赵飞燕。这两类人的舞蹈活动及艺术见解均记载有限，前者因低贱，不在史官书写的视线之内；后者因位高，被记载的皆为要事，其舞蹈不属于关注点。所以有关舞蹈

^①（明）李东阳：《麓堂诗话》

的记述往往都是因与某些重要人物或历史事件有联系而被顺带一笔，从中很难捕捉到思想性的东西。

其次，由于“中国古典美学体系是以审美意象为中心的”（叶朗），故对任何传统门类美学的研究，都不能只看文字不关注作品。作品作为审美意识中的形象系统，直接反映艺术形式、艺术风格、艺术特点、艺术观念以及审美心理和审美情感，所以作品是至关重要的美学体系的组成部分。中国历史上艺术作品的积累和保存，在文学、书法、绘画、音乐这里，都不成其为问题，舞蹈则不然。前者的资料可谓汗牛充栋，后者实是吉光片羽。原因是：舞蹈是瞬间艺术，在没有现代电子记录手段的过去，作品只能依靠人的活动——现场表演进行展示和传承，当这种现场活动一旦终结，作品也就消失了。所以舞蹈是一种“过程”艺术，“过程”的保留需要特殊手段，此前不具备。故其时能够留下来的，不过是修史者在典章制度中以诸如“乐志”的形式书写的偏重政教意义的相关记载，或者因某种事件或机缘被偶然记录下的舞名而已。因此，要想对历史上的舞蹈作品有较为切实的认知，仅仅凭一些作品名称而缺乏视觉形象，难于把握舞蹈作品的鲜活样态，造成“巧妇难为无米之炊”的尴尬。但文学、书法、绘画、音乐作品就不一样了。文学、书法、绘画所展示的是静态的创作结果，人们并不是在其“过程”中观看作品，故“结果”具备保存的前提。音乐虽然也离不开“过程”，但音乐可以依靠乐谱承传下来。所以，历史越长，这几类作品积累得越多，则舞蹈与之相比，资料上的差距就越大。

然而，不能否认的历史事实是，中国有数千年的舞蹈文明，在现实的审美形态上，舞蹈有着相当的成就，尤其是两汉唐宋的乐舞，作为中国古代文明的亮点，得到历史的认同。至于其美学理论形态上的疏于建树，不会减损其审美形态上的光辉。当然，这里不得不承认，中国古代舞蹈美学理论著作与丰实绚丽的舞蹈审美现实不成正比。但是，有个特殊的现象值得注意：一些关于舞蹈的理论性问题，虽然在专门的乐论中难觅踪迹，却在文人雅士的诗辞曲赋、笔记野史中得其要义。那些对乐舞的描写和记述，是文人雅士们从现实走进艺术，将舞蹈中体验到的审美愉悦见诸笔端的真实记录。这些笔录，有发表舞蹈审美感兴的，有谈舞蹈动态特征的，有表达审美好尚的，堪称弥足珍贵的“舞评”和研究依据，有的甚至形成了重要的舞蹈理论命题。

所有这些，都不同程度地反映了各个时代的审美情趣和乐舞评价倾向，反映了文人士大夫们特有的审美心灵，浓缩了知识阶层对乐舞的赏玩和对宇宙人生的感悟。然而这一切，却因为历史的原因缺乏系统的理论总结。但不可否认的是，散见于各种文学形态中有关乐舞的理论性文字，应该是中国舞蹈美学思想的重要组成部分。本书的使命之一，就在于把这些散珠碎玉用传统美学思潮之线有机地串联起来，仔细研究，力求较深入地总结出中国舞蹈的美学理论，较为科学地把握中国舞蹈美学的基本状况。

三

宗白华先生指出：“中国哲学是就‘生命本身’体悟‘道’的节奏。”^①朱良志说：“中国哲学的关键词是‘生命’”，“中国哲学以生命为中心”^②。因此可以这样理解：中国哲学是一种生命哲学。“生命”是中国文化中从文化意识到艺术形态都着力关注、追求的，而且是其终极追求和根本特征。之所以如此，来源于中国人对自己生存世界的基本认识，来源于对宇宙物质构成的基本认识——“天地，含气之自然也”^③、“天之动行也，施气也。体动气乃出，物乃生矣”^④。宇宙是一个大气体，万物由“气”的运化而生成。则天地间一切生物都以一种共同的东西——“气”为基本物质，以“气”为基本的生命元素，以“气”为基本的本体属性。人乃“物中之一物”（张载），人也就生长、生活于这“一气运化”的宇宙之中。于是，气的运化形成了宇宙万物的运动，赋予宇宙万物以生命，使天、地、人、物相互关联、相互融通，天地万物共享同一的宇宙生命的节奏，在同一的生命节奏中孕育出同一的生命灵性。人之灵性、万物之灵性、天地之灵性，都依赖于生命，生命使天地灵性成为可能，有了载体。生命是宇宙万物的根本，发展生命是宇宙运动的终极意义。因此，中国人“一气运化”的宇宙观，决定了中国的哲学是生命

① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第68页。

② 朱良志：《中国美学十五讲》，北京大学出版社2006年版，第108、303页。

③ （汉）王充：《论衡·谈天篇》

④ （汉）王充：《论衡·自然篇》

的哲学。正是在这种生命哲学的基础上，中国艺术以表现宇宙的生机和生命精神为最高境界，形成了中国美学区别于西方美学的强调生命内涵的显著特征。

中国的哲学精神之一是“法天地自然”。乐舞，尤其是舞蹈，本身就建立在人体这个自然生物之上，最能体现其哲学精神内涵（详见后文）。人是宇宙生命中的一种生命，“人体”这个“自然”，最符合宇宙的结构性质，最能反映宇宙属性，人体小宇宙与天地大宇宙同构。《淮南子》云：“夫精神者，所受于天也；而形体者，所禀于地也……故头之圆也象天，足之方也象地。天有四时、五行、九解，三百六十六日。人亦有四肢、五脏、九窍，三百六十六节。天有风雨寒暑，人亦有取与喜怒。”^① 人体与天体数理相应、脉理相同，以人体为物质基础的舞蹈，其生命表现与中国哲学的生命精神十分吻合，因此中国哲学与乐舞有着非常直接的联系，这从庄子的“与天和者，谓之天乐”^②、汉儒的“大乐与天地同和”^③等理论能够得到证明。

舞蹈是一种文化形态，是人体在时间、空间、力量的变换中创造的艺术。舞蹈艺术是人体的艺术，是生命的直接体现，其感人至深、动人之切为所有艺术形式之首，这一点早在古人的“丝不如竹，竹不如肉”的观念中已经明确。从手弹的丝弦，到口吹的竹管，再到人声的唱或肢体的舞，是其媒介形式“渐进自然”的过程，而建立在人体这一最为自然的物质材料之上的舞蹈，其表现宇宙自然境界，实为以自然合于自然，最能体现艺术的真谛和中国哲学的精神，则舞蹈应该是最符合中国古代哲理思维的艺术。

舞蹈之表现生命和情感，表现人的思想和意志，应该是最直接、最自由、最具优势的，所谓“言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”^④ 而且，人对舞蹈的感受也是和对自然的仰观俯察、欣赏体悟相联系的。古代的诗文词赋对舞蹈的描写就证明了这一点。如“其为体也，似流风迴雪而相应；其为势也，似野鹤山鸡而对

① 《淮南子·精神训》

② 《庄子·天道》

③ 《乐记》

④ 《毛诗序》

镜……迴身若春林之动条，举袂若寒庭之流雪。”^①

中国的审美意识中有一个非常显著的特征，就是以人的生命气血概念为参照，鉴别事物的精神内涵，换言之，以人本身——人体组织、人体结构为基础建立起一整套艺术参考评价理论和审美标准，诸如：“书必有神、气、骨、肉、血，五者阙一，不成为书也”^②；“辞为肌肤，志实骨髓”^③；“词是肉，介是筋骨”^④；“人之有是四端也，犹其有四体也”^⑤；“水者，地之血气，如筋脉之通流者也”^⑥之谓，都是从人体生命的角度引申、升华出的美学理论。气血、筋骨都是生命的基本物质，生命的支架，无骨血，生命不在。用气血筋骨观照审美对象，是将其纳入生命系统予以审视。而舞蹈作为直接体现生命生命体，从理论上讲，其文化地位应该是崇高的。然而，在现实中，舞蹈非但未享有较高的地位，甚至一直没能与同样是传统艺术的琴、棋、书、画“四美”的雅文化相提并论，其理论研究成果自然也远不能与之相比，这不能不说是文化上的一种深层次的错位，是舞蹈的本质与现象完全分离的结果。那么，造成这种结果的原因何在呢？本书认为：

第一，从夏桀、商纣对乐舞的奢求到战国普遍的乐舞享乐，使“乐舞享受”的理念深入到后来的各历史阶段人们心中，因此在现实生活中，除了典礼祭祀，舞蹈基本上就被划入了娱乐享受的范围。当然，这在相当大的程度上也是由于舞蹈是凭借人体来表演的原因。人体的线条美、肌肤美、形象美是一种自然存在、自然呈现，加上舞蹈具有的造型美、动态美，必然对人的感官形成刺激，使之获得美的体验，进而使人从心理上产生对人体美的认同和需求。这既是一种本能的需求，也是一种精神的需求。当这种需求成为宫廷和贵族的专利时，舞蹈也就成了纯欣赏娱乐的对象，而它曾经所负载的神圣意义必然会被逐渐淡化，并随着时间的流逝融入社会生活的新的规定中，在历史和时代的作用下改变自己。

尽管明代朱载堉的“舞学”继承先秦乐舞思想，从理论上将舞蹈纳入了

① (唐) 平泷：《舞赋》

② (宋) 苏轼：《评草书》

③ (南朝·梁) 刘勰：《文心雕龙·体性》

④ 柳浪馆刊本《紫钗记·总评》

⑤ 《孟子·公孙丑上》

⑥ 《管子·水地》

中国伦理哲学和宇宙哲学的体系，但是在实际操作中，除了仪式性的雅乐舞作图解似的表演外，其他包括宴飨乐舞在内的所有表演性舞蹈和自娱性舞蹈，很少能像文学、书、画那样，达到宇宙人生的高度，自然也就不能按照原有的与宇宙同构的本来属性发展。

第二，由于除了雅乐外，舞蹈已成了纯欣赏娱乐的对象，因此会跳舞对于文人士大夫来说，比起琴棋书画，就只能算作“雕虫小技”，难入雅流。而职业舞者，又都是地位低下的伎人，这就更降低了舞蹈在人们心目中的位置，也同时抑制了文化人对舞蹈研究的兴趣。

第三，自魏晋始，山水作为“天地有大美而不言”的典型代表，已经变成一种自然感性和哲学理性相统一的形象。王微《叙画》曰：“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡。虽在金石之乐，圭璋之琛，岂能仿佛之哉！”自然之美带给人的享受和哲理的启迪，不是金石之乐或庙堂之祭可以相比的。四时风景、山水园林能够唤起人们对宇宙人生的感悟。然而，舞蹈作为审美对象的场所不像士人所追求的雅致的竹林——兰亭——山间——水泊那样，一步一步地融进自然，而是长期在王室贵族的雕梁画栋的建筑物内，其所表现的内容也大多未曾脱离社会政治生活，难于唤起人寄情山水、与天地精神相往来的审美感兴。何况随着王室贵族生活的日益奢侈，舞蹈更多地被引至“享乐”、“美艳”、“佐宴”的定义上，迫使舞蹈远离了原有的崇高而遭小视。

第四，中国舞蹈发展史上没有出现过哪怕是一位学高才溢的文人雅士型舞蹈家，这是古代舞蹈地位何以不能与琴棋书画同日而语的另一个关键因素。“无人”则事业不成！纵观古中国的文学、音乐、绘画、书法、戏剧，哪一个领域没有名家、大家，没有通技晓艺的文豪、高士，这些人都属于知识阶层，享有较高的话语权。书法方面，汉有蔡邕，魏有钟繇。晋有卫夫人、二王（羲之、献之），唐有虞世南、孙过庭、张（旭）怀（素）颜（真卿）柳（公权）四家，宋有蔡襄，元有赵孟頫、鲜于枢，明有祝允明、王宠，清有刘（墉）梁（同书）王（文治）翁（方纲）。绘画方面，晋有顾恺之，南朝有宗炳，隋有展子虔，唐有吴道子、张璪，五代有荆浩、董源，北宋有范（宽）郭（熙）李（公麟）米（芾），南宋有李（唐）刘（松年）马（远）夏（圭），元有黄（公望）吴（镇）倪（瓚）王（蒙），明有沈（周）唐（寅）文（徵明）仇（英）、董（其昌）陈（洪绶），清有朱耷、石涛、扬