

中国舞蹈史修撰和西学东渐

刘晓真

中国艺术研究院舞蹈研究所

【摘要】 本文以中国舞蹈史修撰为起点，上溯20世纪初学术中的舞蹈溯源和戏曲研究，在西学东渐的文化语境中钩沉历史，复现舞蹈获得独立艺术身份的复杂社会历程，梳理出常为后人忽略的社会观念和学术问题。通过历史文献和研究史两个维度的探究，指出接纳西方和认识自己是20世纪中国舞蹈史修撰的精神来源，也为舞蹈的文化身份建构提供内在动力。

【关键词】 中国舞蹈史修撰；舞蹈溯源；戏曲研究；西学东渐；文化身份建构

1956年3月14日，国务院成立科学规划委员会^[1]，随后制订艺术史研究十二年规划，欧阳予倩、吴晓邦、阴法鲁参与其中^[2]，开启了中国修撰舞蹈史的纪元。在舞蹈史修撰之先或同时进行的，还有全国范围内专业舞蹈学校和歌舞团的建立与完善，以及从中央到地方各种规模的歌舞汇演活动……这一切，都是史无前例的，彰显着新政权的文化风貌与制度活力。

然而，任何大厦都不会一夜之间凭空而起。

中国舞蹈史修撰从启动到成书，为时不长，这与中华人民共和国文艺的集体工作方式和效率密不可分，但修史所面临的问题绝非搜集整理史料那么简单，这项开创性的工作有着怎样的认识准备？又是什么样的观念铺垫让这项工作“理所当然”？进言之，尽管1949年之前，吴晓邦、戴爱莲、康巴尔汗、贾作光等在实践中开创了舞蹈作为独立剧场艺术的先导局面，但毋庸置疑的是，20世纪上半叶的中国舞台表演领域仍然是传统戏曲称雄，或者说，在绝大多数百姓心中，戏曲伶人才是舞台表演艺术的代言人。即便在一些大城市已有国外舞蹈的剧场演出，并且有交际舞在社会上风行，影响着人们对身体的认识，但无论如何，舞蹈作为独立艺术的观念和身份在中国尚未确立。进入20世纪下半叶，为了适应和满足中华人民共和国舞蹈艺术起步的需要，中国舞蹈史修撰成为时代的必然，但是其内在依据和思想来源是什么呢？

这中间，一定有什么被遗漏了。

[1] 《人民日报》1956年3月15日，第1版。

[2] 阴法鲁著、刘玉才编选：《阴法鲁文选》，北京大学出版社2010年版，第237页。



一、修撰：欧阳予倩 与中国古代舞蹈史研究小组

1956年，十二年规划制定之后，中国舞蹈艺术研究会（中国舞蹈家协会前身之一）于同年11月成立了中国古代舞蹈史研究小组，吴晓邦任组长，欧阳予倩任艺术指导。

1958年，欧阳予倩主编完成《唐代舞蹈》初稿，杨荫浏称“这是我国历史上首次出现的一本舞蹈史”^[1]。与此同时，集体编订出版了《全唐诗中的乐舞资料》。

1961年全国文科教材会议之后，中国古代舞蹈史研究小组以通史体例撰写了《中国古代舞蹈史长编》（俗称“大蓝本”），1964年定稿，20世纪80年代重新修订出版时为五册本。至此，中国舞蹈史修撰呈现出较为完整的面貌：

欧阳予倩（1889—1962）主编《唐代舞蹈》

孙景琛（1929—2008）《中国舞蹈史·先秦部分》

彭松（1916—2016）《中国舞蹈史·秦汉魏晋南北朝部分》

王克芬（1927—2018）《中国舞蹈史·隋唐五代部分》

董锡玖（1925—2011）《中国舞蹈史·宋辽金

西夏元部分》

王克芬（1927—2018）《中国舞蹈史·明清部分》
重新细读文本，体味当事人在20世纪50年代末60年代初的修史心路时，有三处引起了笔者的疑问。

《唐代舞蹈》引言的第一句话就是：“有些人以为中国没有舞蹈艺术，我们要大声地告诉这些人：中国在一千多年以前，就已经有了十分优秀、极为丰富的舞蹈艺术。……现在我想很简单扼要地报一报账。”^[2]为什么欧阳予倩在这里用喊话的方式来开篇？他所指的“某些人”是谁？这是疑问之一。

在“首次出现的舞蹈史”——《唐代舞蹈》里，有这样一段话阐述修史思路：“唐代舞蹈艺术集周、秦、汉、魏、晋、南北朝以来舞蹈艺术之大成，并有很大的发展。宋代的乐舞，绝大部分继承唐制，元、明、清三朝对舞蹈艺术很少发展，而且日趋衰落。因此，我们认为把唐代舞蹈考察清楚，则上及周、秦，下至明、清的舞蹈都容易找到线索。”^[3]1958年，即便在通史工作尚未完成的情况下，通过翻阅资料可以大体了解历史各阶段乐舞情况，得出唐代是舞蹈艺术集大成时期的结论，但倘若历史研究或者历史认识上没有积累，是不会轻易地挑选唐代作为修史的切入点。那么，背后的认识来源是什么？这是疑问之二。

《全唐诗中的乐舞资料》的前言明确了修史目的：“我们研究中国舞蹈史，为的是弄清中国舞蹈艺术发展的路线，总结过去的经验，为新中国的舞蹈创作提供参考资料。”^[4]这句话所蕴含的“古为今用”之史观和文艺观从20世纪40年代“延安文艺座谈会讲话”开始，不止一次出现在毛泽东的各种讲话和指示中，到50年代末出现在集体编撰的舞蹈史中并不为奇，而如何把“古为今用”落实在具体的修史工作中，却是让人好奇的。当时的小组成员之一王克芬

[1] 欧阳予倩主编：《唐代舞蹈》，上海文艺出版社1980年版，第1页。

[2] 《唐代舞蹈》，第13页。

[3] 《唐代舞蹈》，第17页。

[4] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编：《全唐诗中的乐舞资料》，音乐出版社1958年版，第1页。

在回忆文章中,提到了一些工作细节,比如:研究小组认为文献上的“巾舞”可能和汉画像砖、唐墓壁画上带有长袖或披肩的舞蹈形象有关系,欧阳予倩则认为戏曲中的舞绸更值得关注,并细述看过的一个演出,指出“这不是很好的巾舞吗?”这个思路下治史的例子在文章中提到了三个。^[1]

翻阅欧阳予倩的年谱不难发现,他一直是演艺领域的时代先锋,也是一位通才式的人物。1949年之前,他的经历涉及戏曲、话剧、歌剧、电影的艺术实践、教育和评论工作,或为演员、或为导演、或为编剧、或为教师及校长,或为评论者,但从未涉足舞蹈的研究。^[2]即便1949年之后,他出任中央戏剧学院院长,管理着“舞研班”和“舞运班”——新中国舞蹈教师和干部的培养基地,并出任中国古代舞蹈史研究小组艺术指导,也只是刚刚开始做和舞蹈有关的工作。吴晓邦回忆说“他和一般的戏曲表演艺术家不同,所研究的不仅限于戏曲,而且还有‘五四’后的新戏剧。他有对文学、诗歌、音乐、舞蹈等各种艺术的鉴赏能力。……他是一个有着很高的艺术修养,知识异常渊博的艺术家。”^[3]尽管如此,依然不能说明他在舞蹈史研究上做过充分的准备。是什么原因能让欧阳予倩以“今”之艺术实践经验反证“古”之合理存在的思路在研究中成立?将戏曲中的身体动作与古代舞蹈形象作联系的思路,有没有经验来源呢?这是疑问之三。

关于后面两个疑问,我们似乎可以在《中国舞蹈史》各卷本的感谢名单里找到答案。舞蹈史研究小组得到过阿英、杨荫浏、沈从文、阴法鲁、吴晓铃、周贻白、傅惜华等文史专家、戏曲专家、音乐史家的帮助,他们的研究经验和认识也许会注入修史工作,可惜没有工作纪要或谈话实录可资查阅,让后人领略具体的指导是什么,留下的材料只是舞蹈史修撰准备阶段阴法鲁和傅惜华分别发表的文章《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》^[4]和《“进饌仪轨”所保存的中国古代舞蹈资料》^[5],此外还有沈从文在1974年给董锡玖写过一封怎样研究中国舞蹈史的信^[6],也是后话了。

那个时期,唯有周贻白(1900—1977)具有艺术通史写作的经验,他在《中国戏剧史略》(1936)、

《中国戏剧史》(1953)和《中国戏剧史长编》(1960)中都梳理过戏曲史视野中的舞蹈资料,他在20世纪50年代写就的一篇《中国戏剧和舞蹈》,实乃对中国古代舞蹈史的叙述。相较欧阳予倩,周贻白所做过的研究工作更加接近舞蹈史的修撰,而顺着他的研究轨迹,上溯到20世纪初,则会发现解惑的钥匙就在其中。

二、前传:20世纪初的舞蹈溯源和戏曲研究

对于唐代舞蹈的重视和研究,最早并不是开始于欧阳予倩和中国古代舞蹈史研究小组的工作。

1927年10月1日至5日《晨报》副刊连载四期壬秋^[7]的《唐代歌舞之研究》,内容包括:唐代歌舞的仪式、唐代的舞曲、乐舞机构、作品分析和唐代之民间歌舞。此文眼光所及,不可谓不全面。

1933年2月5日,在《晨报》改名后的《北平晨报》副刊上,齐燕铭^[8]发表《唐代异族文化输入对中国乐舞文化上之影响》。此文从一个更加开阔的文化视角,讨论了唐代乐舞纷呈的历史背景和过程。

1935年,齐如山撰写的《国剧身段谱》出版,其第二章《论戏剧与唐朝之舞的密切关系》中考释了

[1] 王克芬:《欧阳老师教我研究舞蹈史》,《舞蹈》1979年第3期。

[2] 欧阳予倩:《欧阳予倩全集》第6卷,上海文艺出版社1990年版,第436—457页。

[3] 《唐代舞蹈》,第3页。

[4] 中国舞蹈艺术研究会编:《舞蹈学习资料》第四辑(内部资料),1956年,第46—57页。(文中用楷体字标注的著作和文章,是指在中国舞蹈史修撰之前已有的研究和文献,后类同)

[5] 《舞蹈学习资料》第11辑(内部资料),第21—56页。

[6] 沈从文:《关于怎样研究中国舞蹈史的一封信》,《舞蹈论丛》1980年第1期。

[7] 清末民初的经史学家王国运(1833—1916),字壬秋,但卒年早于《唐代歌舞之研究》的发表日期,其治经史的学术轨迹也与此文不符,此壬秋是否为彼壬秋,不得其详。

[8] 齐燕铭(1907—1978),年轻时在大学受过史学和训诂学训练,1935年投身革命之前在大学教授中国文学史、戏曲史和文字学。中华人民共和国成立后,曾担任文化部副部长。

唐代《德寿宫舞谱》^[1]，将唐代舞名与戏曲动作做了对应联系。其中提到舞名“垂手”与戏曲抖袖之间的关系，也是后来欧阳予倩治史时用过的例子。^[2]

1939年5月3日，常任侠^[3]在给陈梦家^[4]的信中，提到自己有关唐代乐舞的研究进展：“弟受英庚款协助，自拟研究大纲，为《汉唐之间西域乐舞百戏东渐史》，……今略写就者，惟百戏全部与舞蹈一部分耳。西域舞蹈由唐东渐日本之一节，曾发表于《学灯》，但只有文而无图。”^[5]其著作虽未遭兵燹之灾，却因战时缺纸，未能付梓，“只取得了一份排印清样”^[6]。及至新中国成立后，原稿经历文言到白话的改易、旧时材料和观点的删减、文物图像数据的增添等沉浮，20世纪80年代成书《丝绸之路与西域文化艺术》，此是后话。

关于中国舞蹈的通史写作，也不是始于欧阳予倩和中国古代舞蹈史研究小组的工作。

1933年第二卷第6期到1934年第三卷第7期的《剧学月刊》连载了邵茗生^[7]有关乐舞的文章，虽然未见长篇大论的考辨，只是简明扼要地罗列中国乐舞名目，但其依据年代历史所做的梳理，逻辑清晰，开启了舞蹈通史意义上的第一步工作：

《古舞考》

《汉晋六朝之散乐百戏——汉唐以来散乐百戏考》（上篇）

《唐宋明清之散乐百戏——汉唐以来散乐百戏考》（下篇）

《唐宋乐舞考——即古舞考之第三章》

《女乐源流记》

《女乐源流记（续）——唐代之女乐》

《宋代之女乐——即女乐源流记》

《元明乐舞考——即古舞考之第四章》

《清代乐舞考——即古舞考之第五章》

《舞器舞衣考——即古舞考之附录》

1935年，陈文波著的《中国古代跳舞史》^[8]虽然不是从通史的角度出发来书写，但使用了上下几千年中国历史不同时期的乐舞材料来进行论述，全书包括“中国古代跳舞之起源”“中国古代跳舞之制度”“中国古代妇女之跳舞”“中国古代跳舞之种类”“中国古

代跳舞之方法”“中国古代跳舞之变迁”等部分。

并不是说，以上这些研究直接影响了欧阳予倩在新中国成立后的修史工作，或者舞蹈史修撰和这些文章之间有什么直接的因果关系，而是这些研究造就了一种知识氛围。至少，20世纪二三十年代的媒体已经在向大众传播关于唐代歌舞和中国舞蹈史的知识，这就像蒲公英一样，有了土壤便能适时生长。今日智能手机改变着人们的日常行为，却很难指认前者与后者在某个特定时刻存在直接因果，但拉开距离后，总能看到事物的前因后果。认识也是一样。上文提出的第二个疑问便在这里找到了认识依据。

其实，除了上述研究，20世纪初叶学术中的舞蹈溯源和文献考据，更多的是在戏剧史的研究中积累起来的。

1939年，常任侠写给陈梦家的信中，还有一段对自己学术抱负的陈述：“王静安氏《宋元戏曲史》，重在唐以后；日友青木正儿著《中国戏曲史》，重在明清；弟思补写上代卷，故先撰《中国原始音乐与舞蹈》一稿，继成此编。”^[9]常任侠的这番话潜藏着那个时代文人之间不言自明的认识，即舞蹈的研究是在戏曲史研究的框架下进行的。换句话说，在戏曲史的研究中来展开舞蹈研究具有学术上的天然合理性。1912年，王国维（1877—1927）的《宋元戏曲史》^[10]开一代学术之先，他的一句“戏曲者，谓以歌舞演故事也”言明了歌舞与戏曲水乳交融的关系，也开启了

[1] 齐如山：《国剧身段谱》，北平国剧学会1932年版，第8、15页。

[2] 王克芬：《欧阳老师教我研究舞蹈史》，《舞蹈》1979年第3期。

[3] 常任侠（1904—1996），先后在南京美专、国立中央大学、东京帝国大学学习美术和文学，研究范围涉及亚洲地区的考古、美术、音乐、舞蹈等艺术史和文化交流。

[4] 陈梦家（1911—1966），古文字学家、考古学家、诗人。

[5] 常任侠：《常任侠书信集》，大象出版社2008年版，第61页。

[6] 常任侠：《丝绸之路与西域文化艺术》，上海文艺出版社1981年版，第263页。

[7] 邵茗生（1905—1966），本名锐，浙江杭州人。20世纪30年代在《剧学月刊》发表了大量戏曲研究论文。

[8] 陈文波：《中国古代跳舞史》，神州国光社1935年版。

[9] 《常任侠书信集》，第62页。

[10] 亦称《宋元戏曲考》。

戏曲史述中不避舞蹈内容的模式。因此,继他之后有关中国戏曲史包含舞蹈史的内容已然成为观念。1932年,齐如山就说:“中国之戏剧来源于古代之歌舞,早已为国人所公认,似乎不必再事亲缕矣。”^[1]之后,周贻白的戏剧史写作关注剧场内、舞台上的表演历史,对乐舞等技艺多留笔墨,表面上看是由他“搭班跑江湖”的经历所决定的,学术上并没有和王国维有直接的承续关系,但很难说没有受到王国维著述的影响。这就是舞蹈史研究的雏形,与戏剧史研究密不可分。

在日本汉学界,除了青木正儿,狩野直喜^[2]与王国维也有过实质性交流,但青木正儿对乐舞没有什么关注。1918年,“(狩野直喜的)戏曲史由于成书在王国维《宋元戏曲史》之后,一定程度上受到后者的影响,……狩野氏采取了‘彼详我略、彼略我详’的策略……对王氏未加详究的上古至秦汉之剧,则花了比探究元杂剧还长的篇幅来详述,更加突出了追溯源流的重要性。”^[3]在狩野直喜的《中国小说戏曲史》中,可以看到对古史乐舞的考据,但他没有用历史线性思维来对待乐舞材料,而是带有更多文化分析的色彩,并以日本的古舞遗存作为佐证。在此需要说明的是,由于日本遣唐使带回的大量文献(包括乐舞资料)得到很好的保存,使得后世日本汉学研究有据可查。从狩野直喜到常任侠,对文化传播交流视野中唐代乐舞的关注构成一类研究,至今延续。^[4]1956年,有过留学日本经历的欧阳予倩翻译了石田干文助所著的《胡旋舞小考》^[5],可见他的史识所及。

此外,值得一提的还有刘永济^[6]的《宋代歌舞剧曲录要》和台静农^[7]的《两汉乐舞考》,都是以传统文献考据的方式对乐舞史进行了断代研究。

上述研究构成了中国舞蹈史修撰的前传。

在回顾20世纪初叶学术的时候可以发现,齐如山兼顾创作和研究的经历与欧阳予倩的经历和治史思路形成互文。“我个人并未学过舞,居然就敢在戏中添舞,岂不是妄为吗?但稍稍有点把握的,就是所有我加入的身段,都是由书籍图书中揣摩出来,并非自己随意创作的,所以一手一式,都有点理论在里边。我的理论是根据吾国书籍中有关乐舞的记载,内中叙述制度较详的,自然首推正经正史,叙述姿态较详

的则推汉魏的辞赋和唐诗等;叙述次序情形较详的,要推德寿宫舞谱了。”^[8]后人多将齐如山(1877—1962)定位为戏剧理论家,这是建立在他丰厚著述基础上的认识,而在他成为“梅党”为梅兰芳的演剧事业推波助澜的时候,其研究是与创作伴生的,前者在为后者服务。20世纪50年代欧阳予倩和中国古代舞蹈史研究小组的研究目的和思路,与齐如山的做法是高度吻合的,这不无来由。

欧阳予倩与梅兰芳曾经在20世纪20年代齐名,同为乾旦,被誉为“南欧北海”,二人多有交集。虽然没有任何材料说明欧阳予倩与作为“梅党”一员的齐如山有个人往来,但欧阳予倩不可能不了解以梅兰芳为主导创立的北平国剧学会,以及学会创办的刊物《戏剧丛刊》和《国剧画报》。齐如山作为重要的作者之一,在两个刊物上贡献了大量研究文章,其中就包括讨论古代歌舞与戏曲的历史关系,戏曲动作的古舞来源,等等,他在研究中所体现的化古为今的做法,打通了文献与实践之间的界限,在其时代是没有先例的。而那个时期,欧阳予倩尚在进行大量的舞台实践活动。他在日后的舞蹈史修撰过程中,无论是思路还是实例,都是对齐如山研究成果的直接借鉴和引用,所反映的先行者之影响是明显的事实。这也正是上述第三个疑问的解惑处。

齐如山之所以能够成为先行者,与其早年就学京

[1] 齐如山:《论戏剧来源于古之歌舞》,《戏剧论丛》第2期,1932年5月20日。此篇作为《国剧身段谱》第一章,在1935年出版。

[2] 狩野直喜(1868—1947),日本汉学家。

[3] [日]狩野直喜著、张真译:《中国小说戏曲史》,江苏人民出版社2017年版,第28页。

[4] 葛晓音:《从日本雅乐看唐参军和唐大曲的表演形式》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2015年第3期;葛晓音、[日]户仓英美:《“飒摩遮”与印度教女神祭的关系》,《文史》2018年第1辑;葛晓音:《“苏莫遮”与日本唐乐舞“苏莫者”的关系》,《文艺研究》2019年第1期。

[5] 《舞蹈学习资料》第四辑(内部资料),第65—71页。

[6] 刘永济(1887—1966),中国古典文学史家。

[7] 台静农(1903—1990),现代著名作家、学者。早年游学北京大学,与鲁迅关系密切,是20世纪20年代中国乡土小说的杰出代表。长期潜心研究中国古典文学、史学和艺术。

[8] 《齐如山全集》第五册,台湾联经出版事业公司1979年版,第2085页。

师同文馆^[1]和在欧洲从事商务活动有很大关系，他能够早于他人接触现代西方表演艺术，为后来所从事的艺术活动做了铺垫。“蔡元培将舞蹈观念作为现代的表现手段引入美育，齐如山则将舞蹈本身引入到梅兰芳的京剧表演，这标志着在一个全新的视野里，重新打造京剧艺术形式的风貌。因此，舞蹈带着现代化的使命走入了京剧：通过舞蹈这一美学样式，京剧将会给观众的情感和精神带来全新的社会价值观。”^[2]舞蹈的“现代化使命”这一提法是否妥当，值得商榷，但舞蹈作为独立艺术形式在中国立足的历史话题浮现了出来。

西方剧场艺术观念中的舞蹈在中国 20 世纪上半叶变局中的文化语境里发挥作用，是中国舞蹈史修撰的一个深层动因。这一切，都牵涉 19 世纪末 20 世纪初西学东渐过程中知识界的自我审视和定位。

三、“乐舞诗”分家： 西学东渐中的知识重塑

19 世纪末到 20 世纪初，西学东渐的过程中，中国经史旧学处境尴尬，遇到了西方学界的质疑：“是否存在中国哲学？”^[3]这个有关名实的讨论，引发了中国传统学问与西方现代知识分类模式之间的龃龉和斡旋。

胡适和冯友兰以各自的学术实践和著作做出回应，在书写和叙述策略上，以西方哲学的视角、概念和方式来证明中国哲学自在的合理性。1918 年，时任北京大学校长的蔡元培为胡适《中国哲学史大纲》写序时，就中国古代哲学史呈现形式的问题说道：

“中国古代学术从没有编成系统的记载，《庄子》的‘天下篇’、《汉书·艺文志》的‘六艺略’、‘诸子略’，均是平行的纪述。我们要编成系统，古人的著作没有可依傍的，不能不依傍西洋人的哲学史。所以非研究过西洋哲学史的人，不能构成适当的形式。”^[4]蔡元培这句话含有一个问题的两面：一，在传统思想内部体系化地构建出某一类知识，其分类标准以西学为参照系；二，要具备一种外在的眼光和能力去审视中国的传统知识和思想。

就在蔡元培写序之前，1916～1917 年间，梁启超在清华演讲的时候，就在提倡进行专门史的研究：

“此刻学问分科，日趋精密，我们却要分别部居，一门一门的作去。……要作学术史，顶好就专门研究学术。……不惟分大类而已，还要分小类。……我们不妨各摘其一项，分担研究，愈分得细愈好。既分担这一项，便须上下千古，贯彻融通。”^[5]这是从治史的角度，强调知识的细化与分科。以梁任公领风气之先的学界地位和号召力，专门史的提出和背后的西方分科意识可谓是时代强音。

而时间上推到 1912 年，王国维已经写就《宋元戏曲史》，开一门之宗。细查王国维的治学路径便会发现，这个赶过科考末班车的学者，除了传统经史诗文的旧学功底，还深究过德国哲学。虽然他后来没有继续西方哲学的研究，但所受的影响在其学术思维中可以察知。陈寅恪评价其学术：“取外来之观念与固有之材料互相参证。……《宋元戏曲考》等是也。”^[6]王国维在序中言明“托体稍卑……后世儒硕，皆鄙弃不复道。”总之，戏曲处于卑位不入正统之学，他却能够跳脱出旧学囿限，以自觉的意识钩沉提炼，以发新见，让戏曲成为独立之学，是与西学影响息息相关的。《宋元戏曲史》就是集西方哲学体系化的呈现方式与传统文献考据之功的结果。王国维的治学路径也是中国传统文化走向现代学术和知识体系逐渐脱胎化形的基本路径，他与梁启超、蔡元培、胡适、冯友兰等知识分子一道成为西学的接纳者和东渐的转化者。

当然，静安先生治戏曲史的时候肯定不会想到，

[1] 京师同文馆，1862 年清廷开办的翻译专科学校，1902 年并入京师大学堂，更名京师译学馆。

[2] [美]叶凯蒂著、刘晓真译：《舞入京剧：1910—1920 年代的跨文化创新》，载[美]A.蒂尔斯 A.奥尔布莱特主编、刘晓真译：《世界舞蹈研究文选：历史演变与舞蹈文化批评》，中国文联出版社 2019 年版，第 266—281 页。

[3] Carine Defoort, “Is There Such a Thing as Chinese Philosophy? Arguments of an Implicit Debate”, in *Philosophy East and West*, Vol. 51, No. 3, *Eighth East-West Philosophers' Conference*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2001, pp. 393-413.

[4] 胡适：《中国哲学史大纲》，商务印书馆 1926 年版，第 2 页。

[5] 梁启超：《中国历史研究法补编》，商务印书馆 1933 年版，第 46 页。

[6] 陈寅恪：《王静安先生遗书》序，商务印书馆 1940 年版。

演故事的手段之一——舞蹈，在日后也会以独立的身份获得历史的叙述和书写。那么，在知识界西学东渐的若干年里，舞蹈在中国是如何获得独立艺术身份的？

壬秋在谈唐代歌舞的时候，明确指出了中西乐舞的形态差别：“一说到中国的古乐，向来是歌舞不相离的。……在西洋，跳舞被看成一种独立的艺术。”^[1]就像传统经史旧学不会把文、史、哲截然作划分一样，传统文艺也不会把“乐舞诗”一体的存在形态分割来看。其实“乐舞诗”一体也是一个含糊笼统的概念，或者哼唱吟颂，或者应节而舞，或者单纯的奏乐和单纯的诗赋，都是存在的，形式要素的组合是灵活多变的，古人并不有意识地对自然发生的歌舞唱和加以区分。即便是《毛诗序》的名言——“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”——也只是做了道理上的说明，并非有意识的分类。清人毛奇龄说过：“古歌舞不相合，歌者不舞，舞者不歌，即舞曲中词，亦不必与舞者搬演照应。”^[2]他所说的乐、舞、诗之间不相合的关系，仍是在传统艺文整体观中做区分说明，而不是指陈现代意义上的艺术形式之独立。王国维在《宋元戏曲史》里，从戏剧形成的角度对上古、先秦、汉魏、唐、五代、宋、元等不同时期的乐、舞、诗之关系分别做过论述，终其一点是为了说明元代“杂剧之为物，合动作、言语、歌唱三者而成”^[3]。“乐舞诗”是在戏曲里实现了一体融合。但这种传统舞台表演形态在面对西风时，难免不出现变化。

1916年，作为戏曲实践者的梅兰芳在面对西方文化时和上述知识分子一样，采取了接纳和转化的策略。在他古装新戏的宣传语中，有这样的介绍：“……梅艺员兰芳追思古意，独费心机，制成《嫦娥奔月》一剧，摹古代舞蹈之身段，略法昆曲指点之法，兼参泰西跳舞之意，组织融贯，入乱弹锣鼓，周旋腾踔，悉中规矩，奇姿妙态，神化莫测，诚舞之大观，空前之杰作……”^[4]这里的“泰西跳舞”是指西方舞蹈。梅兰芳这种对古代戏曲身段的“略法”和对西方舞蹈的“兼参”，实际上正是“中学为体，西学为用”思想在舞台表演中的体现，不离传统戏曲身段的母体，

又对外国舞蹈有所借鉴。而舞蹈在梅兰芳的艺术实践中仍是一个表现手段，他的身份和出发点决定了他能够通过舞蹈开风气之先，打破当时青衣表演没有太多身形变化的呆板模式，但却不能把舞蹈从戏曲中脱离或解放出来，使其变为独立的艺术形式。

20世纪前半叶战事未发的三十多年中，欧风美雨遍及中国各大城市，尤其是上海、北京、天津、武汉、广州、哈尔滨等大城市，剧场里不仅上演西方现代舞蹈，交际舞会也在社会生活中流行，渐成风尚。在报纸杂志上，时有来华演出的国外舞蹈团信息和对外国舞蹈的引介和评论：

1917年，《东方杂志》刊载《跳舞之意义及种类》^[5]。

1926年莫斯科邓肯舞蹈学校来华演出，《北洋画报》刊载了《希腊式舞蹈的原理》^[6]和《身体的教育与精神的教育》^[7]。

1927年，《申报》介绍了《美国舞蹈》^[8]一书。作者泰德·肖恩正是来华演出的著名美国现代舞者，他与梅兰芳有艺术上的交流。

1933年，中华书局出版了法国汉学家葛兰言的著作《古中国的跳舞与神秘故事》。有意思的是，这本著作不是全文翻译，而是由李璜译述。

1934年《邓肯自传》在上海出版。

1935年《剧学月刊》刊载两篇对西方舞蹈的介绍，如：《欧洲大陆的跳舞》^[9]和《英国的乐舞剧》^[10]。

[1] 壬秋：《唐代歌舞之研究》，《晨报》副刊1927年10月1日。

[2] 毛奇龄：《西河词话》卷二，清宣统三年上海文瑞楼石印本影印版，第11页。

[3] 王国维：《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1957年版，第101页。

[4] 《天蟾舞台寰球欢迎梅大艺员新排古装新戏露布〈嫦娥奔月〉》，《申报》1916年10月13日。

[5] 愈之：《跳舞之意义及种类》，《东方杂志》1917年14卷第8号。

[6] 卫中：《希腊式舞蹈的原理》，《北洋画报》1926年第49期。

[7] 卫中：《身体的教育与精神的教育》，《北洋画报》1926年第50期。

[8] 《申报》1927年4月29日，第19版。

[9] 佟静因：《欧洲大陆的跳舞》，《剧学月刊》1935年第4卷第4期。

[10] 斯托克斯著、静音译：《英国的乐舞剧》，载《剧学月刊》1935年第4卷第8期。

有的文章还不乏自己的艺术见地：“美国底艺术是向来为别人所菲薄的，不过平心而论，美国人并不是在艺术方面毫无成就，单就舞蹈一项而说，现代的美国就有几位伟大的舞蹈家，如但妮丝（Ruth St. Denis）、依萨多拉·登肯（Isadora Duncan）及绿意·法拉（Loie Fuller）^[1]等，她们在现代的舞蹈艺术界都占有崇高的地位和世界的名誉，她们都是近世新派舞蹈的创作者，对于她们底艺术各有伟大的贡献，尤其是登肯和但妮丝两个。”^[2]

虽然从以上演出信息不能看出当时国外来华演出的全部情况，但仍可了解一二，评论里的见地也是紧跟时代的。此外，我们将这些文章和上述“前传”部分里的文章一起还原到当时的言论环境，就会发现，对西方舞蹈的引介与追溯中国舞蹈历史的内容形成了呼应。这种呼应正是不同文化碰撞后的交流，可看出当时的学界、媒体已经开启了对舞蹈作为独立艺术的思考：“我们看了西洋的跳舞，真教人羡慕不已，同时感想到自己国家，缺少这种跳舞。我们读了古人咏跳舞的诗歌，也教人羡慕不已，同时感想到现在，缺少这种跳舞。”^[3]

这个时期关于舞蹈的概念有很多表述，比如：舞、跳舞、剧舞、身段、动作、姿势、舞蹈，等等，这些多样的概念表达，有对身体表演的传统称谓，如“身段”；也有对西洋身体表现形式的创造性语汇，如“跳舞”；或者为了兼顾中西文化而合并出的新语，如“剧舞”。这些称谓反映了对于身体表演认识的多重性，从中能感知概念背后的文化意涵、侧重点等。然而，舞蹈的独立艺术身份不是在知识分子观念中进化出来的，也不是从概念演变中推导出来的，而是在复杂的社会生活中激荡出来的。

传统观念之于人们，就如静水深流，习焉不察。而那些浮现在表面、可以明晰察知的事物，往往带有一股时代新风。当新事物和旧观念正面相遇的时候，我们才因新而知旧的面目。

20 世纪上半叶的上海，拥有全国最成熟和最热闹的娱乐演出市场，尽管能够在媒体上看到西方舞蹈的演出信息和评论，但和舞台表演中占绝对主导的戏曲相比，实在是凤毛麟角。换句话说，“乐舞诗”一

体的表演艺术形式还在左右着大众对舞台艺术的认识观念。1935 年，吴晓邦在上海的第一次现代舞发表会只卖出一张门票，观众还是外籍人士，这在一定程度上说明大众对舞蹈艺术的认识度和接纳度。上海尚且如此，更遑论舞蹈作为独立艺术观念在广袤中国的其他地区能有多大影响。

欧阳予倩、吴晓邦、周贻白这些和中国舞蹈史修撰息息相关的人，当时都是在新事物和旧观念的夹缝中位处草根、追求理想的独立艺术家，在经历了 20 世纪三四十年代的战争年代后，他们借着新民主主义革命的潮流，走在时代前沿。作为舞台表演领域里的新文化先锋，欧阳予倩和吴晓邦比别人更懂得，艺术之为艺术的人生理想和道德归宿。这些论述在现当代中国戏剧史和舞蹈史中多有着墨，在此不赘。关键是，新中国成立后，他们获得了社会地位和政治地位，舞蹈的独立艺术身份才得以实现和彰显。创造历史的人后来也成为书写历史的人。

当我们把“西学东渐”下沉到社会生活的层面来体察，才会发现舞蹈获取独立艺术身份背后的社会底色和厚重意味。

同是在 20 世纪 30 年代的上海，跳舞还引发过议论和官方表态。一篇名为《跳舞能使人格卑贱吗？》^[4]的文章针对女学生跳舞有伤人格的偏见，指出跳舞作为艺术是高尚的。能有这种声音发出，就可见当时偏见的声音有多大。时隔几年，《大学生复兴运动促进会发表禁舞问题宣言》^[5]见诸报纸，这实际上是响应蒋宋提倡“新生活运动”的一个官方禁舞声明，里面牵涉“新生活运动”的主张不在本论题内，姑且不说。但其中提到的“跳舞且属私德行为”，就表达了对舞蹈的鄙视，言外之意就是跳舞有伤风化。为了达到政治目的，其措辞巧妙动用社会世俗观念，

[1] 三位舞蹈家通行译名现为：圣·丹尼斯、伊莎多拉·邓肯、洛伊·富勒。

[2] 汪佩然：《绿意法拉之自述》，《申报》1928年2月24日，第19版。

[3] 《中国古代跳舞史》，第1页。

[4] 醒名：《跳舞能使人格卑贱吗？》，《日曜画报》1930年2月26日。

[5] 《申报》1934年11月24日，第14版。

便能想见旧观念的根深蒂固和所能起到的作用。当然,去舞厅跳舞自娱和在剧场观看舞蹈表演是有差别的,但这种差别在笔者看来仅是今人做出的功能差别,在当时并没有分明的界限,把它们放在一起观察那个时代对于身体的深层观念,才能看得更为透彻。跳舞有伤人格、有关私德的说法,与旧时代人们对伶人演艺作为贱业的态度和看法息息相关。用身体做抛头露面的表达,无论是自娱还是表演,在当时都是不被尊重的事情。这一切都构成了舞蹈获取独立身份之路的社会底色。

时隔百年,回看1917年的文章《跳舞之意义与种类》,其所倡导的“调节心理和运动筋骨”已然成当下社会的主流观念。跳舞不仅不有损人格、不关涉私德,交际舞联合广场舞一起在公共空间里大行其道,成为追慕青春、热爱美好之人士的表达工具,张扬程度还引发有关公德的争论。这种有关跳舞的争论在私德和公德之间的幡然巨变,不得不让人感喟,一百年间国人对待身体表达的态度发生了天壤之别。

在西学东渐过程中,“乐舞诗”分家的路走得不易。

四、余论:中国舞蹈史修撰里的文化身份建构

1949年1月,中国舞蹈工作者协会成立,“中国有一个舞蹈工作者协会是来之不易的。很多国家没有独立的舞蹈协会,当时苏联及欧洲国家也没有这样的组织。……我们将来还需要通过新舞蹈运动去培养更多的优秀舞蹈家,使独立的新舞蹈艺术,展现出百花齐放的局面来。”^[1]吴晓邦回忆录中的这段话道出了艺术家的心曲,“独立”二字尤为珍贵。行文至此,本文最初就欧阳予倩在《唐代舞蹈》引言里的话提出的第一个疑问,得到了答案。笔者认为,欧阳予倩所指的“某些人”无论是谁,都是一种象征,象征着他曾经历过和正在身处的时代,他的喊话方式带有一种革命的精神和历史的使命:为艺人立身,为艺术立命。

从政治意义上说,中国舞蹈工作者协会的成立和中国舞蹈史修撰都是在为舞蹈的独立艺术身份正名。舞蹈从此成为一个艺术行业,从业者既不是舞厅里的

舞女,也不是跑江湖的伶人,而是国家公有体制下建立起来的歌舞团里的艺术家。欧阳予倩明确指出过修史是为了让舞蹈从业者明白自己的历史,这也就应了梁启超倡导史学研究的初衷:“今日欧洲民族主义所以发达,列国所以日进文明,史学之功居其半焉。”^[2]梁启超所言的这种民族自觉,在舞蹈史修撰的时代仍然被不断地提醒着,后来就转化成一种职业自觉和文化身份的建构。

从学术意义上说,专门史呈现出来的是一种逻辑链上的知识演进史,以现代观念下的艺术分类模式,进行了一种同类项的合并。站在今人的角度,如果把研究对象还原到当时的社会生活中,这个对象是否还具有专门史所赋予的内涵,就需要思量了。如果把“舞蹈史”当作一种知识的话,那么人类社会观念的复杂性如何安放?观念决定知识形态,反之亦然。梁启超提倡专门史有其学术发展阶段的时代需求,我们站在历史发展末端享受专业分科的果实的时候,还需探明来路。

就中国舞蹈史修撰而言,无论是站在台前的欧阳予倩,还是因为时代原因没有站在台前的吴晓邦,他们都在20世纪上半叶欧风美雨最先吹拂浸润过的前沿码头受教,创作,投入热情,迸发才华,他们和那个时代的学者、杂家、伶人一样,无论是走出国门求学、游访,还是留守故土孜孜以求,无论是旧式文人还是新文艺工作者,都是从旧知识体系脱胎,在新文化中成型。接纳西方和认识自己是那个时代知识分子和文艺界人士精神生活的一体两面,而20世纪50年代的舞蹈史修撰所呈现出来的样貌,正是那种一体两面之精神的延续。

[1] 吴晓邦:《我的舞蹈艺术生涯》,中国戏剧出版社1982年版,第89—90页。

[2] 梁启超:《新史学》,《新民丛报》(日本)1902年第1期。