

欢迎按以下格式引用:杨名.论楚乐舞的艺术特征[J].长江大学学报(社会科学版),2022,45(4):53-58.

论楚乐舞的艺术特征

杨名

(长江大学 人文与新媒体学院,湖北 荆州 434023)

摘要:对楚乐舞的研究,具有历时性与共时性相结合的特点。楚乐舞对中原乐舞既有继承又有新变,显得激昂狂放,富有感染力;同时,楚乐舞又显得飘渺隽逸,强调动作的韧性,又有柔中带刚之美;楚乐舞注重典型性造型,提升了乐舞的视觉效果,具有极高的艺术性。楚乐舞艺术特征的形成,与楚地特殊的历史文化背景有关。楚地方音的特点使楚乐舞节奏急促、动作激越;丝织技术的发达使楚乐舞又有了飘逸之美;道家精神的显扬是楚乐舞浪漫主义精神形成的根本原因,而祭祀巫风的繁盛和多水的地理环境,也对其浪漫的艺术性产生了一定的影响。

关键词:楚乐舞;艺术特征;成因

分类号:J709 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2022)04-0053-06

楚乐舞是中国古代乐舞文化研究的重要内容,它既受到中原乐舞的影响,又具有自身鲜明的特点。较之后者,楚乐舞更注重艺术性和抒情性,更具有视、听审美价值。研究楚乐舞的艺术特征,分析其社会背景及形成原因,有利于了解楚乐舞文化的发展历程和传承情况,厘清其与政治、经济及文学的关系。

一、楚乐舞的概念界定

目前来看,楚乐舞的概念还不够明晰。有的学者认为先秦楚国乐舞就是楚乐舞,但楚国灭亡后楚乐舞仍在,因此这种理解是有弊端的;有的学者以汉代乐舞资料作为楚乐舞研究的论据,这一做法虽有一定道理,但若由此将汉乐舞与楚乐舞等同则显武断。因此,在研究楚乐舞的艺术特征之前,我们有必要弄清楚楚乐舞的概念。楚乐舞作为一种文化产物,其内容即具有复杂性。

首先,楚国统治范围内的乐舞并不能全部归为楚乐舞。楚国疆域处于不断变化之中,而文化的发

展较之地缘关系的变化则具有滞后性。自西周初年成王封楚以来,楚国历代君主开疆拓土,其极盛时期疆域已至两湖、重庆、贵州、河南、安徽、江西、江浙地区,是战国后期疆域最广的国家,但并不能由此将楚国疆域范围内的乐舞皆视为楚乐舞。一方面,在战争中被楚国兼并的它国领土,之前早已形成了自己的地域文化,当地乐舞与楚乐舞自然是有区别的;另一方面,楚国疆域辽阔,边疆地区一般较为偏远,与楚国中心地区交流不便,即使已长期归属楚国,但亦有自己特定的语言和文化习俗。^{[1](P81)}因此,这些地区的乐舞艺术特征及文化背景与楚乐舞不同。

其次,楚国疆域之外有些地区的乐舞与楚乐舞有着密切联系。江汉流域为楚国疆域的核心区域。^{[2](P6)}这一区域的文化对楚国周边文化产生重要影响的同时,也受到周边文化的逐渐渗透。以楚国西部为例:巴国与楚国毗邻,两国之间多次结盟,同时亦持续战争,双方的乐舞文化也随之碰撞交融。如重庆涪陵小田溪巴王墓群中出土的14枚青铜编

收稿日期:2022-03-10

基金项目:国家社会科学基金后期资助项目“楚地乐舞文化历程研究”(18FYS015);湖北省社会科学基金项目“楚地乐舞文化史研究”(2017054);湖北省教育厅人文社会科学重点项目“古代楚地乐舞的发展流变研究”(18D029);长江大学楚文化研究院开放基金项目“先秦楚乐舞的文学记忆与历史重构”(CWH202006)

作者简介:杨名(1981—),女,湖北荆州人,副教授,博士,主要从事中国古代乐舞史研究。

钟,其形制特点与年代更早的河南信阳长台关1号楚墓的编钟几乎相同,显示出楚文化对巴文化的影响。^{[3](P332)}同样,巴人的典型乐器郢于在两湖楚文化区也时有发现,可见巴文化对楚文化的渗透。因此,对楚乐舞文化的研究,既要考虑到核心地区乐舞文化的特异性,也要考虑到随着时间的推移,不同地区乐舞文化的趋同性。

再则,楚乐舞与汉乐舞不可等同,但二者却有紧密的联系。从文化发展来看,汉文化与楚文化一脉相承,尤其是乐舞艺术方面,无论是艺术形态、乐器、服饰道具,还是名称、曲目上,汉代乐舞都与楚乐舞有着明显的因袭关系。因此对楚乐舞的研究应当与汉乐舞研究结合起来,然而汉代乐舞毕竟是对楚乐舞的传承与发展,尤其在竞技方面具有自己的鲜明特色,因此直接将汉乐舞等同于楚乐舞是不准确的。

最后,汉代以后的荆楚地区乐舞文化是楚乐舞的重要部分。楚国灭亡后,它曾统治的主要区域仍被称为“荆楚”,包括湖北及其周边的广大地区。汉代之后,南北民族文化呈融合之势,随着南北交流的频繁,北方胡乐对中原乐舞产生了巨大的影响,至唐代极盛。但长江流域的荆楚地区处于中国腹地,其乐舞文化较黄河流域受到北方文化的影响更小,仍保持着对先秦楚乐舞的延续性。因此,对南北朝及以后荆楚地区乐舞文化的研究,也是楚乐舞研究的重要部分。

综上所述,对楚乐舞的概念可作如下界定:所谓楚乐舞,是先秦时期楚国核心区域的乐舞、受到楚文化影响并体现楚文化特色的周边地区的乐舞以及汉代承继于楚的乐舞,还包括汉代之后荆楚地区的乐舞。根据这四部分内容,对楚乐舞的研究也应该包括如下几方面:对先秦楚国统治的江汉地区乐舞文化主流特征的研究;对楚国边境及境外邻近地区乐舞文化与楚文化差异性、相似性的研究;对汉代乐舞中楚文化元素的研究;对汉代之后荆楚地区乐舞文化特异性的研究等。对楚乐舞的研究,应该具有历时性与共时性相结合的特点。

二、楚乐舞的艺术特征

楚乐舞源于中原华夏族,结合了南北之长,既有中原华夏乐舞的理性典雅,亦有南方蛮族乐舞的激越活力。先秦时期的楚乐舞源自中原乐舞,八音谐奏,钟鼓和鸣。但在长期的发展过程中,楚乐舞在中原华夏乐舞的基础上有所创新,呈现出兼收并蓄而又自成体系的独特艺术风貌。

其一,楚乐舞具有激昂狂放的特点,打破了中原传统乐舞的平典舒缓,乐调高亢优美,动作急促轻快。《礼记·乐记》云:“宫为君,商为臣,角为民,徵为事,羽为物,五者不乱,则无怙鬻之音也。”^{[4](P84~85)}中原雅乐正是在这一乐理思想指导下,五声平和,典重雍容,但节奏过于缓慢,因此魏文侯有“端冕而听古乐则唯恐卧”^{[4](P102)}之感。但楚乐舞在节奏乐调方面与中原传统雅乐有很大区别。《楚辞·招魂》对楚国宫廷乐舞有如下描写:“肴羞未通,女乐罗些。陈钟按鼓,造新歌些;涉江采菱,发扬荷些;……二八齐容,起郑舞些;衽若交竿,抚案下些;竽瑟狂会,瑱鸣鼓些;宫庭震惊,发激楚些;吴歈蔡讴,奏大吕些;……激楚之结,独秀先些。”^{[5](P265~266)}这段文字描写了一场声乐狂欢,“陈钟按鼓,造新歌些”,说明演奏的并非传统的《韶》《武》之曲,而是以楚音为基础创作的新歌;“竽瑟狂会,瑱鸣鼓些”,可见乐曲激烈,鼓声震耳;“宫庭震惊”之句,表明此时宴会已达到高潮。当然,《招魂》对乐舞欢宴的描写多夸张成分,它极力铺陈楚国宫廷的奢华以吸引灵魂回归,故不能将其与现实生活一一对应。但诗中并未以《箫韶》之乐招魂,而是招之以激昂狂放的宴乐,体现出楚人对声色之乐的肯定与赞美。楚乐舞更重气势,更为狂放,感染力更强,艺术成就也更高。

其二,楚乐舞飘渺隽逸,具有鲜明而独特的视觉效果。楚乐舞节奏迅疾,动作激烈,但绝不生硬,而是给人隽逸轻盈之感。《九歌》中对乐舞动作的描写凸显了这一特征。如《东君》曰:“翾飞兮翠曾,展诗兮会舞”,王逸对这二句的注解为:“言巫舞工巧,身体翾然若飞,似翠鸟之举也。”^{[5](P93)}“翾”是鸟儿小飞之态,“曾”也可解释为飞,《东君》中的这两句,正是以鸟飞喻巫女舞态,足见其飘逸。又如在《东皇太一》中有“灵偃蹇兮姣服,芳菲菲兮满堂”之句,《云中君》中也有“灵连蜷兮既留,烂昭昭兮未央”的描写。这两处诗句中的“灵”,是扮为鬼神的巫。“灵”之舞态是“偃蹇”“连蜷”的。“偃蹇”“连蜷”,是宛转委曲之貌,表现巫舞动作柔美,又颇有柔中带刚的美感。这种舞姿的描写展现出楚舞的强大个性张力和艺术水平,其与“进旅退旅,和正以广”^{[4](P103)}的中原古乐是大不相同的。

其三,楚乐舞对典型性造型的塑造,使其具有极高的艺术价值。楚乐舞是传统乐舞艺术的佼佼者,它的飘逸柔美、矫捷秀逸,正是通过轻灵的动作配合典型性艺术造型来呈现的。其中最具有代表性的楚舞造型是手袖“S”形造型、翘袖折腰等。

以长袖塑型是楚舞的常用艺术手段。楚地丝织技术发达,战国时期舞女们常常身着轻盈舞服,舒卷长长的舞袖从容而舞。值得注意的是,中原雅乐中的《人舞》也是以手袖而舞,但衣袖并不纤长,表现了乐舞的庄严肃穆。楚舞中的长袖将手臂舞姿进一步夸大,舞蹈塑型被强化,纤柔的衣袖更增加了舞姿的飘逸美感。楚地出土的舞蹈文物中大多数呈长袖的形象,如湖北江陵出土的战国织锦上绘有一对舞人,他们双臂高举过头顶,衣袖向脑后反甩,形成完全对称的长袖反拂的造型,见图 1。

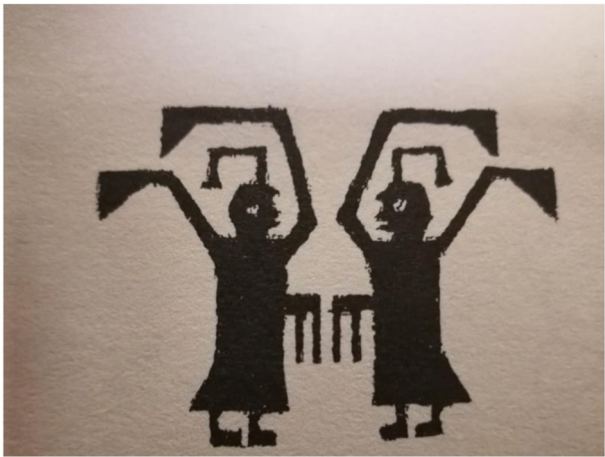


图 1 战国织锦舞人^{[6](P45)}

楚舞的典型造型并不仅在于双袖反拂,更在于手袖“S”型弧度的展现。舞者“运用臂的含蓄力量将长袖横甩过头部,在头顶之上形成一个弧形;在此同时,另一臂反方向将袖从体前(或体后)甩过髀间。这样,两袖形成一个弯曲度很大的‘S’形,身躯的出臀也同时开成一个弯曲度较少的‘S’形,两个‘S’形套在一起,形成一个极优美的塑型”^{[7](P32)}。臂、腰、臀所形成的“三道弯”造型正体现出楚舞“偃蹇”“连蜷”的美感。安徽临泉县出土的战国玉舞人,恰是一袖后举,一袖前甩,抵髀出臀,塑造出典型的“三道弯”造型,见图 2。楚舞的长袖动作与舞蹈的急促激烈是相关的。长袖反卷(反甩)看似轻柔,却需极大的力量才能将长袖甩过头顶,并在脑后形成舒卷之势,这一舞蹈造型又是楚乐舞柔中带刚的体现。

楚舞的另一典型造型为“折腰”。关于“折腰”的动作,先秦文献中少有记载,只有晋代葛洪《西京杂记》曰:“高帝戚夫人,……善为翘袖折腰之舞。”^{[8](P2)}可见折腰的动作往往与舞袖相伴。汉高祖刘邦与其宠姬戚夫人欲立如意(戚夫人之子)为太子不成,“戚夫人泣,上曰:‘为我楚舞,吾为若楚



图 2 安徽临泉战国玉舞人^{[6](P46)}

歌’。”^{[9](P459)}戚夫人作为山东定陶人,为高祖楚舞,说明楚舞是汉代舞蹈的主流,“翘袖折腰”的舞姿,很可能是由楚舞的典型腰部动作加以变化而来。舞蹈史学家彭松先生认为,折腰“不是我们通常所见的‘下腰’(向后弯),而是折弯腰作九十度角,两上臂平抬,两臂与折下的上身平行,两袖平飞翘起,舞人的面孔向前”^{[10](P76)}。在先秦及汉代的文献资料中,有不少对楚舞腰部动作及舞女纤腰之美的描写,如“小腰秀颈,若鲜卑只”(屈原《大招》)^{[5](P278)}，“振飞胡以舞长袖,裛细腰以务抑扬”(崔骃《七依》)^{[11](P455)}等。这些描写皆表现出楚人“好细腰”的审美风尚。因此,在楚地出土的乐舞图、乐舞俑中,多有纤腰长袖的舞女。河南信阳楚墓出土的战国彩绘瑟上的乐舞图虽然残缺不全,但其中一位舞女纤腰长袖,腰部弯折,约略可见是“翘袖折腰”的形象,见图 3。

在当代楚舞的编排与复现中,由舞蹈家孙颖先生编排、北京舞蹈学院表演的三人舞《楚腰》无疑是精品,见图 4。舞蹈以楚地巫祀仪式为背景,展现出三位女巫的动人舞姿。其中大量出现的“折腰”“弓腰”动作,强化了腰肢的美感,突出了楚舞的塑型。此外,2013 年湖北职业技术学院编排的大型古典舞《激楚》亦依托楚地巫祀活动,诠释了楚舞的激昂热烈,尤其是舞蹈尾声时,群巫的“折腰”动作展现了楚舞的恣肆激情与柔韧之美,见图 5。正如乐舞史论家袁禾女士所言:“细腰长袖的舞蹈形态与风格,实际上就是‘楚舞’的形态与风格。”^{[12](P46)}

其四,楚乐舞具有鲜明的浪漫主义风格。李泽厚先生曾指出,楚汉浪漫主义是继先秦理性精神之后,并与它相辅相成的中国古代又一伟大艺术传

统。^{[13](P70)}楚地的文学艺术是浪漫主义的,在乐舞方面亦是如此,这与中原的理性精神有明显区别。



图 3 河南信阳楚墓彩绘漆瑟图^{[6](P35)}



图 4 舞蹈《楚腰》



图 5 舞蹈《激楚》

楚乐舞的曲调、动作具有抽象而表意宏阔的特点,这正是浪漫精神的体现。现存的文学作品多描写楚乐舞的空灵飘渺、激昂柔韧,却鲜有提及楚乐的曲调、楚舞的具体动作,因为楚乐舞带给人的是充满想象的心灵感受,而并非舞蹈动作的直观刺激。例如楚辞《招魂》中仅是通过“宫庭震惊,发激楚些”烘托乐舞的动人心魄;汉代傅毅《舞赋》中称“《激楚》《结风》《阳阿》之舞,材人之穷观,天下之至妙”^{[14](P563)},但其舞的描写也仅是一系列抽象的比喻。因此,楚乐舞更注重的是气势、氛围带给人的联想,具有抽象而写意的特点。这种写意的内涵远远超过对动作的描摹,充分展示出楚舞的塑型带来的不确指性与非具象性。因此,楚乐舞具有浪漫主义的审美特征。

另外,在为乐舞伴奏的乐器中,也展现出楚人的丰富想象力和浪漫思维。如楚地著名的虎座鸟架鼓便将虎与鸟变形夸张,凤鸟轩昂而魁伟,虎则委顿而

渺小;曾侯乙墓出土的鹿角立鹤悬鼓架,凤鸟舒展双翅,背上又生鹿角;楚地出土的乐器上图案纷陈,既有诡谲的禽兽,又有流动的云气……这些看似荒诞离奇的想象正体现出楚人源源不断的艺术活力。

曾侯乙墓出土的鸳鸯漆盒上的建鼓舞图鲜明地展现了楚乐舞的浪漫特征,见图 6。曾国本为“汉阳诸姬”之一^{[15](P195)},但在对楚国的长期依属中,其文化也受到楚文化的浸染。建鼓是以建木贯穿于其中的立形大鼓,下有鼓座,常为龙、虎等兽形。据范文南先生考证,建木是一种竖立、树形、有叶无枝的通天神树,位于昆仑山之上。昆仑山自古是世人追求不死、长生的升仙之地,到达昆仑山必须经过“天门”,而“建木”则起到了阶梯的作用。^[16]因此,建鼓作为乐器,本身即体现出人们祈求永生的祭祀功用。从图中右侧的击鼓者来看,似兽非人,形如直立的鸟类或鹿类,头戴高冠,冠有翎羽,正以前臂击鼓。建鼓左面立有一高大的配剑舞者,也是头戴高冠,挥动长袖应节而舞。这一乐舞图明显运用了艺术夸张的手法将人物变形,并结合不同动植物的形象,表现出乐舞表演的巫祭涵义。这一艺术形象与其说是绘画手法上的夸张,不如说是乐舞表演的艺术效果给人们的浪漫想象。巫师敲击建鼓并随节奏舞蹈,试图以建鼓与天地沟通,在观者的眼中,他们的形象也被抽象化了。

三、楚乐舞艺术特征的成因

楚乐舞艺术特征的形成与楚地特殊的历史文化背景有关。楚地方音的特点影响到乐歌的节奏,与之相伴的舞蹈也显得激昂狂放;发达的丝织技术使楚乐舞超尘脱俗的轻盈隽逸成为可能;楚乐舞的浪漫主义风格,更是与道家精神、祭祀巫风和地理环境有密切的联系。

首先,楚乐舞呈现出激昂狂放的特点,与楚音楚声的节奏急促是分不开的。宋代黄伯思《校定〈楚辞〉序》曰:“盖屈、宋诸骚,皆书楚语,作楚声,纪楚

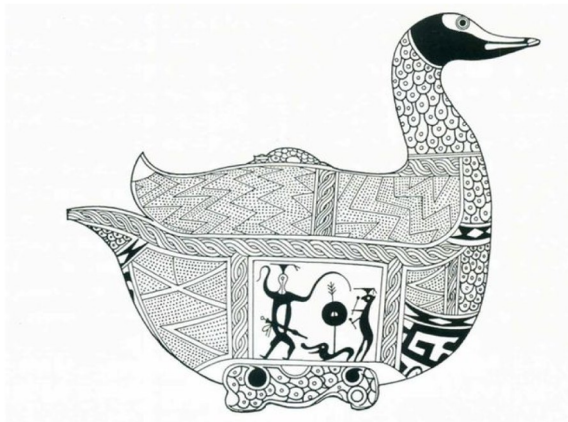


图 6 曾侯乙墓鸳鸯盒建鼓舞图^{[17](P292)}

地,名楚物。故可谓之‘楚词’。”^{[18](P179)} 楚辞是楚文化的结晶,其语言是楚音方言的代表,体现出语音短暂、节促急促的特点。楚辞语句中的“兮”字,起到了点断音节、断开语音的作用。正如李炳海所言:“楚辞的语气词放在每个单句的中间,因为一句话尚未表达完整,所以语气词只能起短暂的停顿作用,而不会拖得过长。语气词置于偶句结构第一句或第二句末尾,声调固然要延长,但是,由于不是每个单句末尾都用语气词,而是隔句出现一次,这样一来,和《诗经》某些作品每个单句结尾都有语气词相比,延长声调的机会就减少一半。”^[19] 相对于中原乐歌,以楚地方言为基础的楚辞,在演唱时声调相对短暂,节奏也较为急促,这也是楚地乐歌的重要特点。楚乐音调急促,与之相伴的楚舞也显得动作激烈。《楚辞·招魂》曰:“宫庭震惊,发激楚些”,按照郭璞的说法,《激楚》为楚歌曲名。《楚辞补注》引李善言曰:“楚地风气既自漂疾,然歌乐者犹复依激结之急风为节,其乐促迅哀切也。”^{[5](P265)} 这里是将楚人的性格与楚地的山水特征联系起来。《管子·水地》亦曰:“楚之水淖弱而清,故其民轻果而贼。”^{[20](P289)} 以水性解说民性当然并不科学,但楚人性格剽疾的说法却是人们公认的。很可能正是楚地的山险水急孕育了楚人轻疾果敢的性格,更影响了楚音楚声的节奏,反映在乐舞之中,便体现为激昂狂放的艺术特征。

再则,楚国发达的丝织业也有利于乐舞艺术的发展,轻软华丽的舞服使楚舞具有隽逸轻盈的审美效果。湖湘地区自古是丝织品的重要产地,从现有考古发现来看,春秋战国时期楚墓中的丝织品体现出楚国丝织工艺的高度水平。尤其是湖北省荆州市(原江陵县)马山砖瓦厂一号墓出土的一件龙凤虎纹绣罗衣,质地稀疏薄如蝉翼,如今的复制品根本无法

与之相比,见图 7。楚国的纱罗织物作为乐舞服饰和道具,为楚乐舞艺术追求轻盈柔美的审美效果提供了可能。许多描写楚舞的诗文皆着重描绘了乐舞服饰的华丽轻柔,如“青云衣兮白霓裳”(《九歌·东君》)^{[5](P93)} ,“被文服纁”(《楚辞·招魂》)^{[5](P264)} ,“罗衣从风,长袖交横”(傅毅《舞赋》)^{[11](P760)} 等。可以想象,楚舞表演时,舞者罗衣蹁跹、体轻欲飞,令人叹为观止,留恋不舍。



图 7 楚国龙凤虎纹绣罗

最后,楚乐舞浪漫主义特征的形成,与先秦道家浪漫主义精神的影响、楚地巫祭之风的繁盛以及楚地多水的地理环境皆有关联。

楚乐舞的浪漫主义特征是十分复杂的,其根本原因在于先秦道家浪漫主义精神的极大显扬。先秦乐舞常被赋予沟通人神的功能,与天地、人事共通,使其具有了解释各种道德、政治和自然现象的能力,也使乐舞的产生与存在带有浪漫主义色彩。然而,经过儒家礼乐观的阐释,乐舞逐渐失去了其中的原生浪漫主义意蕴。正如《乐记·乐本》所言:“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。声音之道,与政通矣。”^{[4](P84)} “乐与政通”的论断无限放大了乐舞的神性,神性与人性之间的浪漫主义联想被切断,舞蹈内容与社会生活直接对应,最终使乐舞反而显现为完全的理性。

道家则更多保留了原生浪漫主义思维。“道家思想被称为中国原生浪漫主义的美学基础,主要在于道家思想相对于被喻为现实主义儒家美学思想而言,被喻为浪漫主义。”^[21] 老子《道德经》曰:“大音希声,大象无形”。^{[22](P153)} 这种美学观念源于道家对自然的崇尚,其中“有”与“无”的对应及转化关系本身即蕴含着浪漫主义的美学思想。《庄子·天道》亦曰:

“与人和者,谓之人乐;与天和者,谓之天乐”^{[23](P67)},这种天乐观充分体现了庄子对自然的崇尚和对自由的追求,是一种浪漫主义的精神。楚地是道家的发祥地^{[24](P279)},老庄哲学中的浪漫主义精神在楚文化中得到充分的展现,这也使楚乐舞更多地保留了浪漫主义的风格。

楚地浓厚的神话色彩和巫祭之风,是楚乐舞浪漫主义风格形成的直接原因。楚人重巫淫祀,乐舞是巫祭活动的重要内容。许多楚乐舞的表现内容是神仙世界,现实生活其中被抽象和写意化了。巫祭本是借助想象以某种载体沟通天人的活动,而楚地的巫祭乐舞中的神灵又常被赋予了人的情感和神貌。楚辞中的《九歌》《九辩》二章,据传是上古神话中的天乐。《山海经·大荒西经》记载:“西南海之外,赤水之南,流沙之西,有人珥两青蛇,乘两龙,名曰夏后开(启)。开上三嫫于天,得《九辩》与《九歌》以下。”^{[25](P111)}这段记载表明,《九歌》《九辩》本是夏启由上天获得,而且从“开(启)上三嫫于天”可知,楚地祭祀之巫多为美女,以起到取悦天帝、沟通神人的作用。因此,在许多楚乐舞中,舞女亦是女巫身份。这一神话背景使楚地乐舞并不追求“乐与天地同和”的平和雍容,而更乐于展现舞女的美色,楚地乐舞中便多了神人恋爱的内容,具有动人心魄的浪漫情韵。

楚乐舞的动作还体现出楚人对水的深厚情感和浪漫模仿。楚地多水,水流浩瀚给楚人以归属之感、乡土之情。因此在《楚辞》中常有对水的描写。如《离骚》曰:“路不周以左转兮,指西海以为期”^{[5](P60)},可见不周山并非诗人所追慕,而西海才是他的归属。而在《九歌》中,湘君、湘夫人、河伯三位水神的情感则显得最为生动感人。宋玉《高唐赋》中对巫峡激流的描写,气势磅礴、意境深远,而对巫山神女的居所,更是以“旦为朝云,暮为行雨”^{[26](P610)}来形容,给人烟波浩淼的神秘之美。刘师培曾言:“大抵北方之地,土厚水深,民生其间,多尚实际。南方之地,水势浩洋,民生其际,多尚虚无。”^{[27](P252)}这一论述也可以用形容楚乐舞的艺术特征。楚国地形复杂,既有平川潺湲,也有险流沟壑。因此,楚舞动作时而迅疾如飞瀑湍流,时而轻柔如细流涓涓,符合了楚舞既急促激烈又飘逸柔韧的特点。楚舞细腰长袖的动作体现出楚人对水的写意与摹仿,手袖的“S”形曲线的塑型表现出水的回环流荡,这种曲线形态和流畅回环之美都是楚乐舞对水元素的使用和表现。

总之,楚乐舞是中国传统乐舞艺术的佼佼者。楚乐舞艺术性体现为以下几个方面:楚乐舞较中原传统乐舞更为优美轻快,具有更强的艺术感染力;楚乐舞飘渺隽逸,强调动作的韧性,对手袖“S”形造型及折腰等舞蹈塑型的呈现,也使其具有高度的特异性,对后世的乐舞产生了深远的影响;楚乐舞具有鲜明的浪漫主义特征,这是其与中原乐舞的最大区别,它强调的是想象空间的构筑、神灵世界的呈现,更是表达了对水乡故土的深厚感情。

参考文献:

[1]王恩涌.政治地理学:时空中的政治格局[M].北京:高等教育出版社,1998.

[2]赵炳清.楚国疆域变迁之研究——以地缘政治为研究视角[D].复旦大学,2013.

[3]朱世学.三峡考古与巴文化研究[M].北京:科学出版社,2009.

[4]王云五,朱经农.礼记[M].北京:商务印书馆,1947.

[5]刘向.楚辞[M].上海:上海古籍出版社,2015.

[6]孙景琛.中国乐舞史料大典(图录编)[M].上海:上海音乐出版社,2015.

[7]费秉勋.楚辞与楚舞[J].古典文学知识,2000(5).

[8]葛洪.西京杂记[M].北京:中华书局,1985.

[9]司马迁.史记[M].长沙:岳麓书社,1988.

[10]彭松.中国舞蹈史——秦汉魏晋南北朝部分[M].北京:文化艺术出版社,1984.

[11]费振刚,仇仲谦,刘南平.全汉赋校注[M].广州:广东教育出版社,2005.

[12]袁禾.中国舞蹈[M].上海:上海外语教育出版社,1999.

[13]李泽厚.美的历程[M].北京:文物出版社,1989.

[14]赵逵夫.历代赋评注[M].成都:巴蜀书社,2010.

[15]于凯.战国史[M].上海:上海人民出版社,2015.

[16]范文南.曾侯乙墓鸳鸯盒“建鼓舞图”考释[J].交响(西安音乐学院学报),2012(2).

[17]王子初.中国音乐文物大系·湖北卷[M].郑州:大象出版社,1999.

[18]黄伯思.东观余论[M].北京:人民美术出版社,2010.

[19]李炳海.楚辞语词与楚地歌舞的关系[J].文艺研究,2001(5).

[20]管子[M].上海:上海古籍出版社,2015.

[21]蔡享丽.论中国乐舞的原生浪漫主义风格[J].北京舞蹈学院学报,2011(3).

[22]老子.道德经[M].北京:中国华侨出版社,2014.

[23]庄周.庄子[M].长沙:岳麓书社,2016.

[24]冯天瑜,何晓明,周积明.中华文化史[M].上海:上海人民出版社,2015.

[25]郭璞.山海经[M].上海:上海古籍出版社,1989.

[26]萧统.昭明文选[M].北京:华夏出版社,2000.

[27]刘师培.国学发微(外五种)[M].扬州:广陵书社,2013.

责任编辑 刘春丽 E-mail:157476703@qq.com