

长江流域文化空间的民族舞蹈区际互动研究

——兼论民族舞蹈学研究的流域人类学范式

叶 笛

(南京艺术学院 舞蹈学院,江苏 南京 210013)

[摘 要]长江流域民族舞蹈的“流域人类学”研究是民族舞蹈学与流域人类学的结合,它将长江流域视作一个文化地理学意义上的“文化空间”,以长江流域各民族的舞蹈文化为关注对象,阐释舞蹈文化如何借助区际文化互动完成长江流域文化空间的建构。在流域人类学的理论框架下,历史上长江流域文化空间青藏、滇黔、巴蜀、荆楚、吴越五大亚文化区之间民族舞蹈通过“廊·道”发生着多元的区际互动。长江流域民族舞蹈在持续、渐进、双向、再造、一体的“区际文化互动”过程中,文化共性逐步增加,差异性日益缩小,最终形成长江流域一体化舞蹈“文化空间”。“区际文化互动”是在“统一时空观”下展开的长江流域文化研究,有助于以更加平等包容的视角来看待长江流域各民族舞蹈文化的互动关系,并为长江流域文化共同体的建构提供支撑。

[关键词]长江流域 民族舞蹈 区际文化互动 流域人类学 文化空间

长期以来,相较于音乐、考古、历史、文物等主题而言,学界对“长江流域舞蹈”的专题关注较为有限。既有研究主要呈现两大类型:其一是有关舞蹈民俗的各类民俗志、舞蹈志、地方志;其二是有关特定区域、特定舞种的历史源流研究。总体而言,现有长江流域舞蹈研究一定程度上以地域为界限,对各区域之间舞蹈文化纷繁、多元、异构互动的关注不足,也未能在整体上展开对区际互动之下长江流域舞蹈一体性文化空间的专题讨论。从新时期铸牢中华民族共同体意识的国家民族战略来看,长江流域舞蹈文化的整体性和互动性研究还有待深化。本文尝试按照流域人类学的研究范式,将长江流域划分为青藏、滇黔、巴蜀、荆楚、吴越五个亚文化区,以长江流域各类“廊·道”为切入点,专题关注上述区域民族舞蹈大场景、大跨度、长时段的“区际文化互动”,并从民族关系提升与深化、民族团结、民族共同体视角揭示在此过程中的各民族舞蹈的“区际文化互动”的具体表征、基本动力与内在机理。

一、流域人类学:长江流域民族舞蹈研究的范式转换

(一)长江流域民族舞蹈“流域人类学”研究范式的提出

长期以来,在传统民族舞蹈学研究范式的指导下,长江流域民族舞蹈研究主要呈现出两大类型:其一是“个案考察式”的民族舞蹈研究。这类研究以田野调查为基础,以村落或社区为观察单位,通过在场化的观察对特定民族、特定族群的特定舞蹈文化的个案进行精细化的分析。其二是“行政区划式”的民族舞蹈研究。此类研究通常以省级行政区划为观察范围,梳理特定区域、特定舞种的源流变迁,典型的成果为各省的舞蹈集成。不可否认,个案考察式和行政区划式的长江流域舞蹈文化研究已经取得丰富的研究成果。然而,面向新时期铸牢中华民族共同体意识的国家战略,长江流域舞蹈文化研究的整体性和互动性还有待深化。

从历史发展来看,人类社会一些区域会因长期不间断活动而形成具有整体性关联的文化地理空

[基金项目]国家社科基金铸牢中华民族共同体意识研究专项“中华民族视觉形象与中华民族共有精神家园研究”(21VMZ019)阶段性成果。

[作者简介]叶笛(1985—),女,四川成都人,文艺学博士,南京艺术学院舞蹈学院副教授,硕士生导师,研究方向:民族舞蹈学、舞蹈人类学。

① 参见杨志强、安芮《南方丝绸之路与苗疆走廊——兼论中国西南的“线性文化空间”问题》,《社会科学战线》2018年第12期。

间。在这些空间内,不同族群因频繁交流互动而产生某种共同的特质、关联性和延续性^①。“流域”便是一类重要的文化地理空间,“流域”内便利的水陆通道为文化的异地传播和流域内区域文化的共通性提供了重要的前提^②。实际上,在后现代地理学和文化地理学的框架之下,长江流域作为一种文化空间,其上承载的艺术变迁并非个案的、固定的、静止的,而是一种多点的、动态的、跨区域的文化流动。其间不仅包括传统艺术的濡化、涵化、在地化问题,还涉及民族艺术文化之间的互动^③。作为艺术的重要形式,长江流域民族舞蹈也在持续文化互动的基础之上呈现出“整体性”与“全局性”的文化地理空间特质。因此,长江流域舞蹈的研究不仅需要个案考察式和行政区划式的研究,还需要互动式和全局式的宏观阐释。此时,就势必需要借鉴流域人类学成熟的理论框架。

流域人类学是人类学研究从村庄范式向流域范式的转换^④。在流域人类学的理论框架中,河流及其形成的河道、河谷具有其他地形所不具备的交通便利,因此历来是人类文明交往交流交融的重要通道,对文化互动起到了举足轻重的作用^⑤。流域人类学研究范式的创新主要体现在整体性和互动性两大维度。一方面,流域人类学将流域视作一个整体进行系统研究。另一方面,流域研究由封闭的、静态的社区研究向开放的、动态的区域研究转换^⑥。从更广视角来看,中华文明的一体性构建建立基于对区域文化的一体性阐释。在此背景下,将不同族群之间的文化互动事象嵌入流域时空进行审视就有重要的理论和现实意义。

长江流域民族舞蹈的流域人类学研究是民族舞蹈学与流域人类学的结合,主要呈现出两大特点:其一是在宏观视角下对长江流域舞蹈产生、变迁、交融、再造进行民族志考察。这有别于传统舞蹈民族志的定点、个案、微观、聚焦意义的研究。其二是将原本主要发生在文化空间边缘场景的舞蹈文化互动放置到长江流域多民族舞蹈文化交融的中心观察,在时间和空间的延展中去观察舞蹈文化事像。要完成此种研究范式的转型就必须在个案考察式和行政区划式民族舞蹈学研究基础之上,从大跨度、长周期视角,按照“统一时空观”对长江流域各亚文化区内舞蹈文化的区际互动进行梳理。

(二)长江流域民族舞蹈“流域人类学”的研究对象

流域舞蹈人类学的研究范式是将流域视作文化地理学意义上的“文化空间”,并按照文化类型细分为若干亚文化空间,通过梳理各亚文化空间之间舞蹈文化互动来证成流域空间文化的一体性。简而言之,流域舞蹈人类学的研究对象就是流域文化空间之内的民族舞蹈文化区际互动现象。

要深化对“流域文化空间”的理解,就必须详细梳理“文化空间”理论的提出与变迁。该理论深受亨利·列斐伏尔(Henri Lefebvre)的“空间生产理论”影响。亨利·列斐伏尔认为不能将“空间”仅仅视作完全客观的物理空间,而是应当视作与政治和社会有密切关系的人类有意识创造物^⑦。以该理论为标志,西方人文社会科学进入“空间转向”。随着这一转向的推进,“文化空间”开始成为人类学、文化学、人文地理学、都市研究等人文社会科学的常见术语^⑧。艺术学界对其的借鉴与吸收最初受人类学“文化空间”概念的影响,将“文化空间”视作非物质文化遗产的一种类型或是集中民间和传统文化活动的地点。因此在联合国教科文组织的定义中“文化空间”亦可称作“文化场所”。可见,从原初意涵来看,“文化空间”与“非物质文化遗产”具有同一性,其存在的核心价值和理论依据在于它完整地、综合地、真实地、生态地、生活地呈现了非物质文化遗产^⑨。尽管这一人类学视野的“文化空间”具有“活态文化”的性质,但将“文化空间”等同于非物质文化遗产类型的概念界定未能充分揭示文化空间的本质意涵。随着研究的推进,人类学意义上的“文化空间”的理论被不断发展,

① 参见赵书峰《流域·通道·走廊:音乐与“路”文化空间互动关系问题研究》,《民族艺术》2021年第2期。

② 参见杨志强、张应华、赵书峰《“音乐与‘路’文化空间互动关系问题”三人谈实录》,《音乐探索》2021年第3期。

③ 参见赵旭东《流域文明的民族志书写——中国人类学的视野提升与范式转换》,《社会科学战线》2017年第2期。

④ 参见田阡《流域人类学导论》,北京:人民出版社,2018年,第99页。

⑤ 参见田阡《村落·民族走廊·流域——中国人类学区域研究范式转换的脉络与反思》,《社会科学战线》2017年第2期。

⑥ 参见[法]亨利·列斐伏尔《空间:社会产物与使用价值》,包亚民主编:《现代性与空间的生产》,上海:上海教育出版社,2003年,第51-57页;[法]亨利·列斐伏尔:《空间政治学的反思》,包亚民主编:《现代性与空间的生产》,上海:上海教育出版社,2002年,第60-63页。

⑦ 参见伍乐平、张晓萍《国内外“文化空间”研究的多维视角》,《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2016年第3期。

⑧ 参见向云驹《论“文化空间”》,《中央民族大学学报(哲学社会科学版)》2008年第3期。

尤其是文化地理学理论框架的介入,“文化空间”的概念得以扩展和深化。“文化地理学视角的文化空间主要表现为文化区——具有相似的人类活动、传统和文化属性的空间地理区域,其研究目的在于通过空间文化特质重建文化结构以及群际关系。”^①其实质是以居住在同一地理区域中不同人群之间相关联的文化特质为基础和前提,通过空间分布的文化特质重建文化历史的顺序以及不同人群之间的关系^②。

综上所述,长江流域民族舞蹈文化的流域人类学范式的研究对象是长江流域文化空间之中的民族舞蹈互动现象。具体而言,就是将长江流域视作一个文化地理学意义上的“文化空间”/“文化区”,以居住在长江流域这一地理区域中人群之间相关联的舞蹈文化为关注对象,通过舞蹈文化互动的梳理,阐释舞蹈文化现象如何借助文化互动完成长江流域文化空间之中的共同时空建构。

(三) 长江流域民族舞蹈“流域人类学”的研究框架

在提出长江流域民族舞蹈“流域人类学”研究对象的基础之上,我们需要进一步明确该范式的核心框架,进而指导理论研究的推进。具体而言,可以按照三个步骤展开:

首先,将长江流域文化空间^③细分为若干亚文化区。众所周知,长江流域文化在漫长的历史发展过程中形成了各具特色的地域文化圈,各文化圈相互交流、交融,形成长江流域文化的复合整体。因此,在对长江流域文化空间进行整体性宏观研究时需要搭建中观层面的分析框架,即将长江流域文化空间划分为青藏、巴蜀、滇黔、荆楚、吴越五大亚文化区。青藏亚文化区西起帕米尔高原,东及横断山,北界昆仑山、阿尔金山和祁连山,南抵喜马拉雅山,在行政区划上主要包括西藏、青海南部以及四川西部的广大地区。巴蜀亚文化区东以巫山、武陵与湘鄂为邻,南依大凉山、大娄山和云贵为界,西止巴颜喀拉余脉邛崃、贡嘎二山山麓,跨大巴山、白龙江与陕甘接壤,在行政区划上主要包括四川西部之外的其他四川地区和重庆市。滇黔亚文化区北缘四川盆地,东达雪峰山、大瑶山、十万大山一线,西与缅甸毗邻,南与老挝、越南接壤,在行政区划上主要包括云南和贵州的广大地区。荆楚亚文化区西以大巴山、巫山、武陵山与巴蜀、云贵为界,东至鄱阳湖、巢湖一线与吴越为邻,南抵南岭,北达桐柏山,在行政区划上主要包括湖北、湖南、江西大部 and 安徽西南部。吴越亚文化区位于长江中下游地区,西起鄱阳湖平原,东至大海,北达淮河平原,南界雁荡山脉,在行政区划上包括江苏、浙江、上海、安徽大部和江西东北部^④。

其次,以长江流域的各大“廊·道”为切入点,以某一舞蹈事像为研究载体,追踪其形成、发展、流变与族群、社会、区域、国家的多重互动关系,尤其关注其在长江流域五大亚文化区的传播与互动。“廊·道”包括各类“民族走廊”与“民族通道”,是长江流域内民族文化互动的核心场域。一言以蔽之,基于“走廊”和“通道”而展开的流域人类学研究将交互性和流动性作为研究之重点^⑤。需要注意的是,在以往“廊·道”研究中,学界多把焦点集中在陆路研究上。实际上,长江流域的“廊·道”高度依赖长江流域的水系。这也充分说明了“廊·道”研究与流域研究存在潜在关系^⑥。

最后,通过流域“廊·道”的区际文化互动,将长江流域文化空间内个案式的民族舞蹈连接起来,完成整体的文化空间的构建与证成。“流域人类学的基础是流域范围内的聚落,经过河流形成的廊

① 伍乐平、张晓萍:《国内外“文化空间”研究的多维视角》,《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2016年第3期。

② 参见侯兵、黄震方、徐海军:《文化旅游的空间形态研究——基于文化空间的综述与启示》,《旅游学刊》2011年第3期。

③ 本文主要是在文化地理学/艺术地理学的视角下使用“长江流域”“长江流域文化”“长江流域文化空间”等概念。“长江流域”主要是一个地理概念,指长江干流和支流流经的广大地理“区域”。当然,“长江流域”并非单纯的地理区域,而是与特定文化事象相关的特定地理区域。“长江流域文化”是在“长江流域”的“区域”之上所承载的文化事象及其综合体。“长江流域文化空间”则是指长江流域文化事象与自然环境之间通过纵横互动所形成的具有相同文化特质的“文化区域”。换言之,本文的论证中“文化区域”与“文化空间”的概念很大程度上是互换的。“亚文化区”是“文化区/文化空间”的下位概念。关于文化/艺术地理学相关核心内容的讨论可参见赵振宇《开拓“艺术地理学”研究的空间维度——周尚意教授访谈录》,《文艺研究》2013年第3期;[美]托马斯·达克斯塔·考夫曼《艺术地理学:历史、问题与视角》,刘翔宇译,《民族艺术》2015年第6期;周尚意、戴俊骋《文化地理学概念、理论的逻辑关系之分析——以“学科树”分析近年中国大陆文化地理学进展》,《地理学报》2014年第10期。

④ 本文对长江流域文化区的划分主要参考民族音乐学界成熟的划分方式,参见蔡际洲、钱仁平《引商刻羽——长江流域的音乐》,武汉:武汉出版社、中国言实出版社,2006年,第6、65、147、215、309页。

⑤ 参见张原《“走廊”与“通道”:中国西南区域研究的人类学再构思》,《民族学刊》2014年第4期。

⑥ 参见周大鸣《走廊与聚落——潇贺古道石硯村民族志研究》,《广西民族大学学报(哲学社会科学版)》2020年第6期。

道的交通与串联,形成了成片的流域文化立面,多个流域文化立面之间碰撞、交流与融合,形成了人类学视野中区域文化的主要形式。”^①如果说亚文化区的划分为观察长江流域文化空间架起了中观层面的分析框架,那么“廊·道”的存在为连接微观与中观、中观与宏观提供了分析工具。

二、“廊·道”视域中长江流域文化空间民族舞蹈的区际互动

“廊·道”是“民族走廊”与“民族通道”的合称。正如本文第一部分论及的那样,“廊·道”是观察长江流域文化空间民族舞蹈区际互动过程中连接微观、中观与宏观的理论工具。一般认为,“民族走廊指一定的民族或族群长期沿着一定的自然环境如河流或山脉向外迁徙或流动的路线。”^②如藏彝走廊、武陵走廊、古苗疆走廊等。所谓的“民族通道”是指不同地区之间民族交往的水陆路通道。“通道”的形成与古代民族的迁徙密不可分,是迁徙过程中逐步被固定下来的地区之间交往的路线。“通道”既包括历史上为了政治、经济、文化交往而人为修筑的“官商通道”,也包括自然形成的“山水通路”。事实上,“官商同道”一般沿“山水通路”修建。可见,本文语境中“走廊”与“通道”的概念是密切相关的。“藏彝走廊”“武陵走廊”“古苗疆走廊”其实都包含着多条“通道”。历史上,长江流域文化空间五大亚文化区通过民族“廊·道”实现了舞蹈文化的跨区互动。

(一)长江流域“藏彝走廊”中民族舞蹈的区际互动

“藏彝走廊”是川、滇、藏毗连地区的系列南北走向的山系、河流所共同构成的高山峡谷区域,是推动长江流域文化空间青藏亚文化区、巴蜀亚文化区与滇黔亚文化区舞蹈文化互动的重要通道。其中,最为典型的的就是青藏亚文化区藏族宗教乐舞沿着藏彝走廊向巴蜀亚文化区和滇黔亚文化区传播,进而与当地的民族舞蹈文化发生互动。

纳西族“东巴舞”就是藏族宗教乐舞通过藏彝走廊传入滇黔亚文化区后当地东巴舞蹈文化融合之后的产物。纳西族与藏族文化的交融是多方面的,并多受藏族苯教与藏传佛教的影响。有研究指出,东巴教祖师“丁巴什罗”(也译作“东巴什罗”)与藏传苯教祖师“丁巴兴饶”(也译作“敦巴辛饶”)实际上为同一人,系东巴教从苯教转借而来^③。苯教在唐初盛行于吐蕃地区。随着佛教在公元5世纪的拉脱脱日年赞时期传入^④,苯教与佛教之间发生激烈斗争。8世纪后半叶,赤松德赞执政时进行“灭苯兴佛”。其后,吐蕃的苯教徒大量进入川滇地区,并把苯教带入了川滇地带的纳西族人中^⑤。与此伴随,藏族宗教乐舞也开始逐步影响纳西族东巴舞^⑥。元明以来,纳西族地域喇嘛庙兴起,东巴原有文化面临很大的冲击。东巴教在面临外来宗教的冲击选择了“求变”——大量吸收佛教的养分以充实完善自我^⑦。可见,作为东巴教宗教祭祀仪式上跳的“东巴舞”,其艺术形式是在长江流域青藏亚文化区与滇黔亚文化区文化互动中变化并最终大致定型成熟。实际上,“东巴舞”的流变并非个例,藏彝走廊东南部白族、拉祜族、纳西族的、藏族等各民族乐舞呈现出共同的“文化依附性”,即与宗教、民俗等文化实践关联,其在舞蹈形态方面都呈现出基本的共性^⑧。与之类似,藏族传统舞蹈“羌姆”也是通过藏彝走廊实现了青藏亚文化区与巴蜀亚文化区的区际互动。“唐蕃战争”之后,吐蕃东进。《唐书·卷二百一十六上·列传第一百四十一上·吐蕃上》载:“尽臣羊同、党项诸羌。其地东

① 王剑:《聚落、廊道、立面:西南区域研究的流域人类学视野》,《社会科学战线》2016年第10期。

② 李绍明:《藏彝走廊民族历史文化》,北京:民族出版社2008年,第43页。

③ 参见杨曦帆《藏彝走廊的乐舞文化研究》,北京:民族出版社,2009年,第111页。

④ 目前学界关于佛教传入西藏时间的说法大致有三种,分别为公元7世纪前后的松赞干布时期、公元5世纪前后的拉脱脱日年赞时期、公元5世纪更早的民间传入时期。之所以产生此种区别很可能是学者对于“佛教传入”的定义有一定的区别。公元7世纪主要是吐蕃王朝官方层面认可了佛教的地位,而从文化传播的规律来看,在此之前佛教应该已经在吐蕃上层社会和民间不同程度传播。据此我们可以认为,佛教传入西藏民间的时间应该早于公元7世纪。本文选用了当下学术界比较流行的公元5世纪前后的拉脱脱日年赞时期。相关研究可参见蔡巴·贡噶多吉《红史》,拉萨:西藏人民出版社,2002年,第29-30页;央珍《关于西藏佛教研究的两个问题》,《西藏研究》1992年第4期;弘学《藏传佛教》,成都:四川人民出版社,2015年,第22-25页;仲布·次仁多杰《佛教传入西藏时间考》,《西藏研究》2003年第3期。

⑤ 参见纪兰慰、邱久荣主编《中国少数民族舞蹈史》,北京:中央民族大学出版社,1998年,第188页。

⑥ 参见杨德望等《纳西族古代舞蹈和舞谱》,北京:文化艺术出版社,1990年,第18页。

⑦ 参见木丽春《纳西族原始祭祀文化与东巴舞源流》,《民族艺术研究》1991年第1期。

⑧ 参见杨曦帆《“藏彝走廊”乐舞文化的人文解读》,《黄钟》2009年第2期。

与松、茂、嵩接,南极婆罗门,西取四镇,北抵突厥,幅圆余万里,汉、魏诸戎所无也。”^①在此过程中藏文化从藏彝走廊北端沿着金沙江流域向大渡河、岷江流域传播^②。藏族舞蹈“羌姆”也在该时期进入嘉绒地区。

(二) 长江流域“武陵走廊”中民族舞蹈的区际互动

“武陵走廊”是湘鄂渝黔边区沿着武陵山脉由东北向西南走向的一条多民族长期互动形成的文化走廊,在范围上主要包括湖南的常德、张家界、怀化、湘西自治州,湖北的宜昌和恩施自治州,重庆的东南区域,贵州的东南、南部区域^③。“武陵走廊”是一条多民族接触交流的走廊,自古是物资、交通与文化的交会地带。清同治年间《来凤县志》有载:“邑之卯洞,可通舟楫,直达江湖。县境与邻邑所产桐油、靛、枳俱集于此。以及江右楚南贸易者麇至,往往以桐油诸物顺流而下,以棉花诸物逆水而上。”^④“武陵走廊”打通了长江流域文化空间荆楚亚文化区、巴蜀亚文化区与滇黔亚文化区的舞蹈文化交流通道。“仗鼓舞”就是长江流域文化空间滇黔亚文化区与荆楚亚文化区通过“武陵走廊”互动的直接结果。文献记载,宋末元初白族先民由云南通过“武陵走廊”迁徙至湖南桑植等地繁衍生息。清康熙年间,部分桑植白族外迁至湖北鹤峰等地^⑤。“仗鼓舞”根源于滇黔文化区白族的祭祀活动,可以说是滇黔文化区白族传统民间舞蹈文化艺术在荆楚文化区的延展。当然,“仗鼓舞”在传入之后也与荆楚本地文化进行了充分的融合,尤其是吸取了湘西各民族舞蹈文化的特点。这又大致可以分为三个时期:其一是白族祖先迁入桑植后与土家族共同发展,共同创造了“仗鼓舞”的雏形;其二是大致在明朝初年,随着桑植白族人口的增加,“仗鼓舞”的形式得到完善,形成了“三十二连环”等套路;其三也大致是在这一时期外来人口进入桑植,为“仗鼓舞”的进一步发展完善提供了契机^⑥。从“仗鼓舞”最终的形式来看,其吸收了多个民族的文化要素。一方面,在“仗鼓舞”中有诸多含有汉文化的舞蹈动作名称,如“苏公背剑”“童子拜观音”等;另一方面,“同边顺拐、屈膝下沉”是“仗鼓舞”最基本的舞蹈动作,从中可以瞥见土家族“摆手舞”的相关元素^⑦。

同样的例子还有苗族传统舞蹈的传播。费孝通先生认为,苗族在秦汉之际曾住在被称作“五溪”的湖南西部武陵山区。他们很可能有一部分就在湘西定居至今,主流则向西迁移,进入了云贵高原^⑧。可以想见,苗族传统舞蹈文化也随着苗族在武陵走廊的大迁徙由荆楚文化区传播至滇黔文化区。举例而言,流行于贵州省西北一带的苗族芦笙“迁徙舞”就用词谱和肢体语言叙述了苗族人民在数千年前从黄河中下游南向淮河、长江、西南山地迁徙的过程^⑨。

(三) 长江流域“古苗疆走廊”中民族舞蹈的区际互动

“古苗疆走廊”主体部分呈东北—西南走向,起于湖南省常德,沿沅江上溯至贵州省东部重镇的镇远县,然后改行陆路,东西横跨贵州省中部的凯里、贵定、贵阳等地,进入云南富民县,经曲靖等地至昆明。随着“古苗疆走廊”研究的推进,还增加了三条南北走向的路线。其中“西线”由云南昆明经曲靖、沾益过贵州威宁、毕节、赤水至四川泸州下长江;“南线”通过“龙场九驿”由贵州进入广西;“北线”由贵阳经遵义至四川綦江^⑩。可见,“古苗疆走廊”提供了荆楚、滇黔、巴蜀亚文化区互动的通道。“古苗疆走廊”对于西南地区非汉群体和汉民族群体的民间艺术文化整合的参照效用和粘合效应。举例而言,各地的方志文献和口传资料已有较为翔实的例证,认为云贵花灯戏是明清时期经由

① [宋]欧阳修、宋祁:《新唐书》,北京:中华书局,1975年,第6078页。

② 参见杨曦帆《“羌姆”仪式中的音乐及意义阐释——“藏彝走廊”之乐舞考察》,《中国音乐》2006年第4期。

③ 参见黄柏权《“武陵民族走廊文化遗产抢救行动”的情况汇报》,胡绍华主编:《三峡文化研究》,2008年版,第135页。

④ 《来凤县志·风俗志》卷二十八。

⑤ 参见王希辉、莫代山《武陵走廊散杂居民族的文化特征与研究价值述论》,《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2020年第5期。

⑥ 参见湖南省人民政府门户网站:《国家级目录/仗鼓舞(桑植仗鼓舞)》(2013-07-17)[2022-02-15],http://www.hunan.gov.cn/hnszf/jxxx/hxwh/cls/201307/t20130717_4874944.html。

⑦ 参见向智星《略论湘西白族的〈仗鼓舞〉》,《湖南大学学报》1998年第2期。

⑧ 参见费孝通《武陵行(上)》,《瞭望周刊》1992年第3期。

⑨ 参见吴荻、谭梅《试析苗族芦笙舞的特点》,《成都大学学报(社科版)》2009年第3期。

⑩ 参见徐杰舜、杨志强《“古苗疆走廊”的提出及意义——人类学学者访谈录之七十》,《广西民族大学学报(哲学社会科学版)》2014年第3期。

荆楚亚文化区湖广汉民族通过“古苗疆走廊”传入^①。以“云南花灯”为例,其在明朝时期由汉族入滇民众从江南地区传入,但最终艺术形式则是滇黔文化区内文化互动的结果。具体而言,“云南花灯”是江南“花鼓”传入云南地区之后“在地化”的产物——融合与借鉴当地民族舞蹈的审美文化、步法舞姿,形成别致的风格和特有的韵味^②。这其中以岁步为区别于其他歌舞的典型特征,民间流传着“不岁不成灯”的说法。清代以来,云南花灯歌舞不断从当地民族歌舞、民间武术、传统体育和其他剧种的歌舞表演中吸收养分,逐步形成了公认的、具有独特风格的花灯流派^③。相似的情况还包括贵州东部的土家族花灯。随着汉族通过“古苗疆走廊”的进入,思南土家花灯融合和长江流域的荆楚、巴蜀、吴越的文化特征,形成了极强的融合性^④。花灯在传入思南后,也结合地方特色进行了再创造,比如思南土家花灯音乐的调式就是思南土家人在长期的生产劳动和日常生活中不断加工、提炼所形成的一种独具风韵的旋律结构^⑤。

同样不容忽视的还包括作为“古苗疆走廊”东部起点的沅江流域因为水路交通的发达成为长江流域文化空间荆楚亚文化区与吴越亚文化区互动的重要场域。举例而言,湖南麻阳傩堂戏使用的诸多音乐是苏浙音乐文化沿长江流域、沅水流域跨区域、跨族群异地传播的产物^⑥。同时,“古苗疆走廊”西部的巴蜀亚文化区又通过藏彝走廊与青藏亚文化区频繁互动。由此,通过“古苗疆走廊”就完成了长江流域文化空间五大亚文化区的互动。

(四)长江流域“茶马古道”中民族舞蹈的区际互动

“茶马古道”是中国古代西南地区的重要商贸通道之一,主要包括“滇藏通道”和“川藏通道”。其中,“滇藏通道”大致以云南西部洱海一带为起点,途经丽江、德钦、昌都等地,最终到达卫藏地区。“川藏通道”又分为南北两线,北线由康定、甘孜等地经昌都通往卫藏地区,南线由康定向南,经巴塘、芒康、昌都等地通往卫藏地区^⑦。从长江流域舞蹈文化互动的情况来看,史上茶马古道正是长江流域文化空间青藏、巴蜀和滇黔亚文化区区际互动的主要路径^⑧。

以藏族舞蹈“弦子舞”为例,该舞种在巴塘藏区发源并成型。此后,经由“茶马古道”传入昌都、玉树等地,并逐步“在地化”为多个“弦子舞”分支。沿着“茶马古道”的文化通路,“巴塘弦子舞”传播至长江流域文化空间滇黔亚文化区、巴蜀亚文化区,典型的如云南地区的“德钦弦子舞”。德钦是滇藏茶马古道的重镇,是历史上由川藏入滇的重要通道。也正因如此,在青藏亚文化区与滇黔亚文化区的互动中,德钦成为重要的一站。“茶马古道”造就了德钦藏族民众开放包容的心态,由此也使得“德钦弦子舞”除了具备巴塘“弦子舞”的原始特性之外,还因为与傈僳族、白族、汉族、回族以及内地的文化互动而形成自身的地域特色^⑨。

同样的例子还包括藏族传统舞蹈“热巴”。该舞种流传的区域主要在我国藏族居住区,从西藏那曲、林芝、阿里一直到四川省甘孜、巴塘,云南省迪庆,青海省玉树和甘肃省甘南藏区^⑩。11世纪末“热巴舞”依附佛教在广大藏区得以传播。大致在13世纪,藏传佛教通过藏彝走廊传入云南中甸、德钦、维西、丽江、大理、鹤庆一带。作为藏传佛教文化重要形式的“热巴舞”也在此时辐射至上述区域。这一传播路径与茶马古道的滇藏通道基本重合。此后,“热巴舞”作为起源于藏族的民族艺术形式在多民族的文化互动中开始向藏族之外的其他邻近民族传播。典型的例子是云南塔城一带纳西族和

① 参见张应华《“古苗疆走廊”上的汉传音乐文化叙事》,《人民音乐》2017年第10期。

② 参见李雪梅《地域民间舞蹈文化的演变》,北京:文化艺术出版社,2004年,第80-81,171页。

③ 参见黄清林、靳丽芬《云南花灯歌舞概述》,《民族音乐》2009年第3期。

④ 参见徐强、杨红梅《地方民间传统文化传承与保护研究——以贵州思南县土家花灯为例》,《广西社会主义学院学报》2014年第1期。

⑤ 参见祝修明《贵州思南土家花灯音乐的艺术特征研究》,《歌海》2012年第3期。

⑥ 参见赵书峰《流域·通道·走廊:音乐与“路”文化空间互动关系问题研究》,《民族艺术》2021年第2期。

⑦ 对于“茶马古道”的干支线存在不少争议。有学者提出“茶马古道”主干线还应包括“青藏通道”。但该通道并不处于“茶马古道”的主干线,且与“唐蕃古道”多有重复。参见石硕《茶马古道及其历史文化价值》,《西藏研究》2002年第4期。

⑧ 参见叶笛《长江流域舞蹈文化互动:多元一体视角》,《民族艺术》2021年第5期。

⑨ 参见忠永卓玛《德钦地区弦子舞源流及艺术特征》,《民族音乐》2019年第1期。

⑩ 参见王兴怀、杨文豪、孙菁《“热巴舞”的传承方式及文化特性研究》,《西藏民族大学学报(哲学与社会科学版)》2016年第1期。

傈僳族地区的“勒巴”^①。当然,这种传播并非简单的套用,而是与当地文化的结合。“热巴”在向“勒巴”转变过程中就吸收了纳西族“东巴舞”等诸多舞蹈元素^②。

三、长江流域文化空间民族舞蹈区际互动的理论解读

舞蹈并非静态的文化现象,而是始终在纵向和横向两个维度动态发展。在纵向维度的动态发展视作“传承”,在横向维度的动态发展则视作“传播”。与此同时,舞蹈文化的传播并非单向度的传播,而是伴随着不同舞蹈文化之间的双向互动。本部分将系统分析长江流域文化空间青藏、滇黔、巴蜀、荆楚与吴越五大亚文化区民族舞蹈之间结构性的互动关系,探索长江流域一体化文化空间舞蹈文化多元互动的解释视角和路径。

(一) 长江流域文化空间民族舞蹈区际互动的水系依赖性

一般而言,山脉对于文化的传播具有一种阻挡和分割的作用。与山脉相反,江河水流常常扮演一种“文化通道”的角色^③。流域以河流为中心构建的交通体系的便捷性、畅达性是非流域自然区域难以匹敌的^④。当然,流域之间的自然禀赋也存在不同。由于适宜通航的河段有限且季节性冰封,黄河流域各区域间无法借助水路实现高效联通。与之相反,长江水道适宜通航的比例极高且几乎不存在季节性冰封,故而历来被称为“黄金水道”^⑤。更进一步,长江流域面积辽阔,达180万平方公里,约占中国陆地总面积的1/5。发达的水系有效支撑了长江流域各区域的文化交流。尽管存在若干亚文化区,但彼此之间因为长江水系这一天然交流通道的存在,而自古在文化上就具有一定的共同特征。与之对应,黄河流域民众相对安土重迁、不愿迁徙^⑥。因此,长江流域文化空间民族舞蹈区际互动的首要特征就是对长江水系的高度依赖性。古代民族迁徙之所以依赖水系,原因主要有两方面:其一,便于交通。相对而言,河谷或河流两岸便于行走和识别方向。同时,借舟楫之便能够在水路上迅速地交通。其二,便于取水。古代民族迁徙途中离不开水,而沿河流迁徙是最可行的获得水的方法^⑦。

“藏彝走廊”“岭南走廊”“古苗疆走廊”“茶马古道”等长江流域区际互动所依托的“廊·道”均有长江水系的支撑。“藏彝走廊”地形西北高、东南低,众多河流与山脉交错分布,形成两山夹一江或两江夹一山的态势。几大江河及众多支流的河谷与无数山口逐步成为古代不同族群相互往来或迁徙的天然交通线^⑧。“古苗疆走廊”的东段在古代称作“湖广由辰州府至贵州水路”,从辰州至贵州490里的路程中有接近400里是借助长江支流的水路^⑨。

当然,“藏彝走廊”“武陵走廊”“古苗疆走廊”“茶马古道”并非长江流域文化空间民族舞蹈区际互动的所有“廊·道”。事实上,除了这些有固定称谓的“廊·道”之外,长江流域存在着大量区际互动的通道,尤其是水路通道。明代黄汴的《天下水陆路程》以及清代澹漪子的《天下路程图引》中均有大量长江水路的内容。其中,《天下水陆路程》第七卷就记载了39条长江流域的水陆路通道^⑩。这些通道实际上为长江流域文化空间的各亚文化区的舞蹈互动提供了有效的支撑。举例而言,明清两代“江西填湖广”的人口迁徙主要是先通过江西省内长江支流水系到达鄱阳湖,再通过鄱阳湖溯长江而上迁入湖广等地,该过程充分利用了长江、汉水的交通动脉;“湖广填四川”的人口迁徙则是沿着

① 参见田联韬《藏族热巴音乐考察研究》,《中国音乐学(季刊)》2013年第3期。

② 参见和云峰《本是同根生——纳西族“勒巴”与藏族“热巴”源考·流辩·今析》,《西藏艺术研究》2007年第1期。

③ 参见乔建中《土地与歌——传统乐舞文化及其地理历史背景研究》,济南:山东文艺出版社,1998年,第286-287页。

④ 参见王尚义、张慧芝《历史流域学论纲》,北京:科学出版社,2014年,第113页。

⑤ 参见王进《长江文化与黄河文化之比较》,《社会科学动态》1997年第11期。

⑥ 参见田阡《流域人类学导论》,北京:人民出版社,2018年,第313-314页。

⑦ 参见赵心愚《藏彝走廊古代通道的几个基本特点》,《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2004年第3期。

⑧ 参见赵心愚《藏彝走廊古代通道的几个基本特点》,《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2004年第3期。

⑨ 参见张应强《通道与走廊:“湖南苗疆”的开发与人群互动》,《广西民族大学学报(哲学社会科学版)》2014年第3期。

⑩ 参见[清]澹漪子《天下路程图引》、[明]黄汴:《天下水陆路程》、[明]李晋德:《客商一览醒迷》,杨正泰校注,大同:山西人民出版社,1992年,第187-244页。

长江三峡水道溯源而行^①。可见借助流域水道,长江流域历史上有着持续的跨流域和流域内移民史,并推动长江上、中、下游地区文化的频繁交往。这便是“巴地多楚风”“楚地多巴俗”等区际文化互依关系的由来。

(二)长江流域文化空间民族舞蹈区际互动的持续性

涵化是不同文化在接触、互动过程中,一个文化从另一个文化获得新的文化元素,导致自身文化从内涵到形式发生变迁。它不是临时性社会行为,而是一个持续的互动过程^②。长江流域文化空间民族舞蹈的区际互动与中华民族的形成高度同步,很好地体现了持续性特征。以苗族为例,苗族的历史就是一部以战争及迁徙为核心的动态历史。尽管对具体迁徙路径存在一定的描述差异,但我们大致可以认为苗族历史上有过五次大迁徙。第一次大迁徙是逐鹿之战后向长江中游地区迁徙,这也是史书上所称的“三苗”。第二次大迁徙发生在西周与春秋战国时期。“三苗”在与中原地区华夏集团抗争失败后逐步瓦解。大部分苗族先民开始由长江中游地区南迁进入鄱阳、洞庭湖以南的江西,此后进一步向人烟稀少武陵、五溪地区迁徙。第三次大迁徙发生在秦汉至唐宋时期。此次迁徙有两个方向:其一是由武陵、五溪地区向西进入四川南部和贵州大部分地区,有一部分随后又迁徙到云南;其二是向南迁入湖南西部和广西,这一路中有一部分经广西北部又迁入贵州南部。第四和第五次大迁徙主要是广西、贵州等地的苗族大规模迁入云南^③。可以发现,苗族迁徙的历史是由黄河流域向长江流域的迁徙历史。在长江流域文化空间内又由荆楚亚文化向滇黔、巴蜀、青藏亚文化区辐射。以“芦笙舞”为代表的苗族民族舞蹈的区际互动就贯穿于苗族迁徙的历史全过程。因此,长江流域民族舞蹈的区际互动事实上贯穿于中华民族形成的全过程,呈现出持续性的区际互动。类似的例子还有明清两代,随着长江中下游地区的开发,“湖广熟、天下足”局面的形成,开始出现长江流域内的人口调整,出现由东向西的移民高潮:“江西填湖广,湖广填四川”^④。可见,从区际互动来看,长江流域文化空间吴越、荆楚、巴蜀三大亚文化区的区际互动因为持续两朝的人口迁徙而不断进行。

(三)长江流域文化空间民族舞蹈区际互动的渐进性

尽管在长江流域文化空间各亚文化区互动过程中也存在着暂时或者局部的剧烈变迁,但就主体阶段来看,则主要是渐进性的文化互动。如果说剧烈的文化变迁是“风如拔山努”的话,文化互动则更大程度上是“润物细无声”。也正因如此,文化互动形成的影响往往更加深层、固化、持久。以青藏亚文化区“热巴舞”的区际互动为例,其从产生到传播都是渐进互动的结果。从历史节点来看,佛教传入西藏,与苯教之间形成了长时间的斗争,其后相互借鉴吸收,10世纪才形成藏传佛教。热巴舞中包含着非常鲜明的苯教因素,原本是苯教的祭祀性舞蹈。创始人米拉热巴最初也是信仰苯教。米拉热巴吸收苯教传统的祭祀礼仪,结合佛教的布道之术,形成在寺庙传播的藏传佛教仪式舞蹈,于公元11世纪形成表演性的热巴艺术^⑤。可见,“热巴舞”的产生是青藏文化区苯教文化与佛教文化互动的结果。在产生之后,“热巴舞”首先是依托佛教的传播而在青藏亚文化区传播。其后,随着藏传佛教噶举派在15世纪大规模进入云南地区,“热巴舞”由僧人在滇黔亚文化区大范围传播^⑥,青藏亚文化区与滇黔亚文化区之间发生了大规模的区际文化互动。然而,早在12—13世纪,伴随着热巴艺人的流浪足迹,青藏亚文化区与滇黔亚文化区围绕“热巴舞”的文化互动就已经开始。可见,在“热巴舞”大规模传入云南之前,滇黔亚文化区与青藏亚文化区之间就已经产生温和、渐进的文化互动。纳西族“东巴舞”的区际互动同样体现了渐进性。历史上,纳西族地处吐蕃与南诏的交界地带。其文化受到青藏亚文化区和滇黔亚文化区的多元影响。从680年至794年间,纳西族所在丽江地区有100余

① 参见田阡《流域人类学导论》,北京:人民出版社,2018年,第297页。

② 参见撒露莎《论涉外旅游中的文化再生产与文化涵化——以云南丽江为例》,《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2017年第3期。

③ 参见伍新福《苗族历史探考》,贵阳:贵州民族出版社,1992年,第46—49页。

④ 参见田阡《流域人类学导论》,北京:人民出版社,2018年,第297页。

⑤ 参见拉巴卓玛《探析藏东热巴歌舞与本教文化之关系》,《西藏艺术研究》2012年第2期。

⑥ 参见张欣、格桑强巴《迪庆“热巴舞”的渊源及演变过程初考》,《民族艺术研究》1997年第1期。

年归附吐蕃。藏族苯教此时便传入纳西族聚居区。其后,在中唐至晚唐时期,藏传佛教也逐步传入纳西族地区。在这个过程中,纳西族原始宗教与苯教、藏传佛教不断交互融合形成东巴教。学者认为东巴教的形成时间上限为中唐时期。其后,一直到北宋仁宗时期“东巴舞谱”才正式形成^①。可见,“东巴舞”是在数百年的区际文化互动中渐进完成。

(四) 长江流域文化空间民族舞蹈区际互动的双向性

文化互动的双向性是指在文化接触过程中,双方都采借对方的文化特质,从而使文化共性日渐增加,最终形成人类学意义上的“双向涵化”^②。在历史的长河中,长江流域文化空间民族舞蹈的区际文化互动是双向的——不同亚文化区在接触过程中以开放的状态相互吸收各自的舞蹈文化。在此过程中,区际之间的“正向涵化”与“反向涵化”交织共存。所谓的“正向涵化”是指一个文化区与另外一个文化区接触时,在各种因素的驱动之下实现本区域文化要素向外区域传播并被接受的过程;与之对应,“反向涵化”则是一个文化区与另外一个文化区接触时,在各种因素的驱动之下吸收、借鉴外文化区文化要素的过程。事实上长江流域的各大“廊·道”中民族的迁徙从来都不是单向的。有资料显示,自清代中前期,随着人口数量的急剧膨胀与嘉庆年间清廷镇压白莲教导致的一系列战乱,不少川西南一带及贵州、江西、云南等地汉族人迁入藏彝走廊。在此过程中,汉藏文化之间的互动得以产生^③。正因为人口迁徙的双向性,由此也决定了长江流域舞蹈文化的区际互动是双向度的。举例而言,苗族的“芦笙舞”经由武陵走廊完成荆楚亚文化区与滇黔亚文化区的文化互动,而白族的“仗鼓舞”则经由武陵走廊实现滇黔亚文化区对荆楚亚文化区的文化传播。概括起来,长江流域文化空间区际舞蹈文化互动中给予和接收的双方在文化上是相对平等的。卷入涵化的长江流域亚文化区之间处于互惠的关系,既传播又接收。

(五) 长江流域文化空间民族舞蹈区际互动的再造性

所谓的“再造性”是指长江流域文化空间民族舞蹈区际文化互动时并非单纯的“复制”抑或是表层化的“嫁接”,而是在特定时空情境、多重文化力量影响下的一种“再创造”。“再创造”在实质上是一种对文化的“再解释”(reinterpretation),也就是文化接受的一方对新引进的文化在形式、功能和意义上的改变,以适应自己的需要^④。长江流域文化空间民族舞蹈的“区际文化互动”呈现出鲜明再造性的特征——传入舞蹈在地化之后的差异化发展。前文提及的“热巴舞”“弦子舞”等典型舞蹈都在文化传播之后与本地文化进行深度结合进而形成了各具特色,与最初舞蹈形态有所差异的舞蹈艺术形式。比如“仗鼓舞”是在滇黔文化区白族祭祀仪式与荆楚文化区土家族文化融合之后产生的舞蹈艺术形式,在其发展过程中还广泛地吸收了周边民族的文化元素进行“再创造”,与最初滇黔文化区的白族祭祀仪式相比,“仗鼓舞”可以说是一种全新的舞蹈形式。

(六) 长江流域文化空间民族舞蹈区际互动的一体性

“流域的整体性存在必然是共同体意识道德想象的基础。”^⑤长江流域民族舞蹈通过持续性、渐进性、双向性、再造性的区际文化互动形成了一体化的长江流域舞蹈文化空间。这个一体化文化空间的形成过程可以概括为:其一,长江流域文化空间民族舞蹈区际文化互动借助各类“廊·道”实现两个或两个以上亚文化区相互接触,如“茶马古道”经济贸易往来驱动了青藏、滇黔、巴蜀三大亚文化区的接触,进而为“弦子舞”的传播提供文化结构上的支撑;其二,在相互接触的基础之上,各亚文化区的舞蹈文化相互影响、相互渗透,彼此获得新的文化元素,进而导致各区域舞蹈文化从内涵到形式的变化;其三,长江流域民族舞蹈区际文化互动的结果是各区域之间舞蹈文化共性增加,差异性日益缩小;其四,在区际文化互动的支撑下,长江流域文化空间各区域舞蹈文化深层结构日益相同,在功能上日益互补与耦合,进一步促进了一体化文化空间的建构过程。

① 参见吴宝兰《东巴舞谱的形成及其演变初探》,《民族艺术研究》1990年第4期。

② 参见李安民《关于文化涵化的若干问题》,《中山大学学报》1988年第4期。

③ 参见王玉琴《藏彝走廊的汉族移民与汉藏互动——以九龙为个案的考察研究》,《西藏研究》2010年第1期。

④ 参见黄淑娉、龚佩华《文化人类学理论方法研究》,重庆:重庆出版社,2004年,第221页。

⑤ 赵旭东:《流域文明的民族志书写——中国人类学的视野提升与范式转换》,《社会科学战线》2017年第2期。

四、结语：民族文化互动与中华民族共同体意识

在持续、渐进、双向、再造、一体的区际文化互动的历史过程中,长江流域文化空间各亚文化区之间民族舞蹈通过泛在、互惠的文化互动,彼此借鉴、完善发展,最终形塑了多元一体的长江流域舞蹈文化样态。民族舞蹈文化互动与中华民族共同体意识的关系可以从两方面展开:其一,民族舞蹈文化互动推动各民族之间形成共享历史记忆和现实文化形式,塑造并强化文化认同。长江流域文化空间各亚文化区的民族文化互动有利于形成区域内民众对于区域文化的感知与认同,实现从本民族个体记忆到民族共同体集体性的转换,构筑族群记忆的凝聚力^①。其二,文化认同不断发挥对各民族行为的规约、共同体整合、精神凝聚和目标激励等多元功能,从而形成特定聚合关系成员能动聚集的意愿,塑造并强化内在的共同性,推动中华民族共同体意识的形成^②。可见,文化互动所建构的内在共同性能够超越原生先赋(血缘)的限制而推动中华民族共同体意识的构建。

长江流域文化空间民族舞蹈区际互动理论是在“统一时空观”下展开长江流域文化的研究,它将舞蹈的互动视为区际文化之间的输入、交汇。该理论的提出有助于以更加平等包容的视角来看待长江流域各民族舞蹈文化的互动关系,并为长江流域文化共同体的建构提供支撑。它对当代文化实践具有重要指导意义。具体而言,在文化叙事框架中要超越民族与民族的界限,融合区域内各民族文化的核心要素与价值认同,形成各民族共同缔造中华民族舞蹈文化的包容叙事框架,实现个体意识、民族意识、共同体意识高度统一。

(责任编辑 卢 虎)

^① 参见朱碧波《论中华民族共同体的多维建构》,《青海民族大学学报》2016年第1期。

^② 参见青觉、赵超《中华民族共同体意识的形成机理、功能与嬗变——一个系统论的分析框架》,《民族教育研究》2018年第4期。