

《巾舞歌辞》校释

姚小鸥

巾舞《公莫舞》，又称《公莫巾舞》。其辞全文载《宋书》卷二十二、《乐府诗集》卷五十四。片断载于《南齐书·乐志》。本辞全文如下：

吾不见公莫时吾何婴公来婴姥时吾哺声何为茂时为来婴
当思吾明月之土转起吾何婴土来婴转去吾哺声何为土转南来
婴当去吾城上羊下食草吾何婴下来吾食草吾哺声汝何三年针
缩何来婴吾亦老吾平平门淫涕下吾何婴何来婴涕下吾哺声昔
结吾马客来婴吾当行吾度四州洛四海吾何婴海何来婴海何来
婴四海吾哺声煊西马头香来婴吾洛道五吾五丈度汲水吾噫邪
哺谁当求儿母何意零邪钱健步哺谁当吾求儿母何吾哺声三针
一发交时还弩心意何零意弩心遥来婴弩心哺声复相头巾意何
零何邪相哺头巾相吾来婴头巾母何何吾复来推排意何零相哺
推相来婴推非母何吾复车轮意何零子以邪相哺转轮吾来婴转
母何吾使君去时意何零子以邪使君去时使来婴去时母何吾思
君去时意何零子以邪思君去时思来婴吾去时母何何吾吾

据《宋书·乐志》、《南齐书·乐志》、《乐府诗集》引《古今乐录》的记载，因声辞杂写，巾舞歌辞的内容自东晋以后即无人解晓。近代以来研究乐府文学者，对其多有涉及，然皆不得正解。^①

先师杨公骥教授发千载之覆，先后以《汉巾舞歌辞句读及研究》（《光明日报》1950年7月19日）与《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉

的句读和研究》(《中华文史论丛》1986年第1期)两文揭示其真实面貌。指出它是“我们今天所能见到的我国最早的一出有角色、有情节、有科白的歌舞剧”。并指出“尽管剧情比较简单,但它却是我国戏剧的祖型。在中国戏曲发展史上,它具有重要的价值”。

杨师两文,对巾舞歌辞的句读、韵脚和章法,以及巾舞的内容、舞蹈动作,乃至其创制年代和最初的流行地区等,有全面的研究。对上述问题,或予以了正确地解决,或启示了解决的门径。然而校书如扫落叶,况开创之作,疏漏有所难免,受业拾馨咳之余,自当为拾遗补阙。

《巾舞歌辞》的句读

《巾舞辞》《宋书》称为《巾舞歌诗》或《公莫巾舞歌行》,《南齐书》称为《公莫舞歌》。杨师“在标点时,根据古辞往往声辞杂写的前例,特别着重将其中的声辞分开来。又因为是舞曲”,判断“其中杂有动作的记号,所以在标点时曾留心其中动词的位置和相互关系”。一举将其破译。其校本称为《巾舞歌辞》。今仍其旧,再校如下。本校中的主要歌词(包括复唱)用黑体,角色标识字用楷体,语助词(包括叹词和衬字等)和其他舞台提示字用宋体,后者以尖括弧标出。原文有误者,不加改动,另以方括弧加正字于其后。对各本异文,择善而从,并在校记中予以说明。杨师1986年校本分为五节,我们保留这种形式,只在四、五两节的划分上略有改动,详校记。

《巾舞歌辞》

- 一 吾不见公莫[姥],⁽¹⁾〈时〉吾何婴,
公来婴姥^{〈时〉}吾^{〈哺声〉}何为茂?〈时〉为⁽²⁾来婴,
当思⁽³⁾吾明月之土⁽⁴⁾,〈转起〉吾何婴,土来婴^{〈转〉}。
二 去吾^{〈哺声〉}何为?土[士]⁽⁵⁾〈转南〉来婴当去吾!
城上羊,下食草吾何婴,下来吾⁽⁶⁾食草吾^{〈哺声〉}。

汝何三年〈针[振]缩〉(7)何来婴,吾亦老!

吾〈平平门[频频扣]〉淫涕下(8)吾何婴,何来婴,涕下吾〈哺声〉。

三 昔结吾马,客来婴吾当行吾!

度四州,洛[略]四海。(9)吾何婴,海何来婴,海何来婴(10),四海吾[浦声]。

煇[鄙](11)西马头香[查], (12)来婴吾,

洛道五吾(13)五丈度汲水。(14)吾噫邪!〈哺〉。

四 谁当求儿? 母何意零! 邪!〈钱[践]健步(15)哺〉。

谁当吾求儿?

五 母:何吾(16)!〈哺声三针[振]一发(17)交时还弩心〉意何零!

意〈弩心遥[还](18)〉来婴〈弩心哺声复相头巾〉意何零! 何邪!

〈相哺头巾相(19)吾来婴〈头巾〉。

母:何何吾!〈复来推排〉意何零!〈相哺推相(20)来婴,〈推非[排](21)〉。

母:何吾!〈复车[转]轮(22)〉意何零!

子:以邪!〈相哺转轮〉吾来婴〈转〉,

母:何吾! 使君去时意何零!

子:以邪! 使君去时,使来婴去时,

母:何吾! 思君去时意何零(23)!

子:以邪(24)! 思君去时,思来婴吾(25)去时,

母:何何吾吾(26)!

校勘记:

(1)巾舞歌辞首句“吾不见公莫”之“莫”,杨师 1950 年校本和 1986 年校本皆根据下文校为“姥”。指出所谓“公莫舞”应称为“公姥舞”。“公”在战国秦汉时代称父亲,见《广雅·释亲》、《战国策·魏策一》、《风俗通义》等;“姥”通“母”,如“西母(西王母)”又写为“西姥”(郭璞《山海经图赞》:“请药西姥,焉得如羿。”)。“公姥”犹言“爹娘”,至魏晋时用来称舅姑,《孔雀东南飞》中凡三见,不例举,盖由从夫称演化而来。然南北朝时尚犹以称父母,如《琅琊王歌辞》之

三：“公死姥更嫁，孤儿甚可怜。”即为其例。这里是偏义复词，指母亲。

(2)为：杨师两校皆作语助处理。我们认为是复唱。

(3)思：《乐府诗集》作“恩”，误，以思为是。

(4)土：《宋书》作“上”。《乐府诗集》作“土”，作土是。据改。本句杨师两校皆作“当思明日之土”，未出校记。解释为“应当多想着将来的好土地好日子”。我们以为各本皆作“月”，且作“月”可以读通，故不改字为好。“明月之土”意为“明月照耀着的土地”，即“家乡的土地”，亦喻指家乡的亲人。

(5)土[士]：杨师两校皆为“士”，确当。

(6)来吾：杨师两校皆为“来婴”，我们认为以不改字为好。详本文下节《巾舞歌辞的章法结构》。

(7)针[振]缩：“针”为“振”借字，详本文第三部分《巾舞〈公莫舞〉的舞蹈动作》。

(8)平平门[频频扣]淫涕下：杨师1986年校本为“[频频扣涕]涕下”，依本校可少改一字。“淫涕”形容涕下甚多。《楚辞·哀郢》有“涕淫淫其若霰”之句，后世亦有类似用法，如《聊斋志异·小谢》：“粉黛淫淫泪痕如线。”

(9)杨师校“洛”为“略”，确当。“洛”与“略”为同声假借。

(10)《乐府诗集》这里较《宋书》少一个“海何来婴”。

(11)“熇”为“鄯”借字，从杨师校。

(12)马头香：“马头香”不可通。杨师1986年校本校为“马蹄香”，表明主人公外出的时令。但“马蹄香”即杜衡，是一种主要生长在江淮一带的植物，所以这里“蹄”讹为“头”的可能性不大。按“马头”今通作“码头”，为渡口之水工设施，古代只有重要渡口才能设置。《资治通鉴·唐穆宗长庆二年》：“史宪成……又于黎阳筑马头，为渡河之势。”《胡注》：“附河岸巩土植木夹之至水次，以便兵马入船，谓之马头。”杨师指出“鄯西”的渡口在“鄯县”西三、四十里处。正当冀州两大都会即中山国的中山城和赵国的邯郸城之间的通道

上,为商旅车马的必经之处。故主人公在叙述自己外出谋生的经历时,要特别提到它。“香”字当为“杳”字之误。这样本句与下句“洛道五丈度汲水”在意义上呼应得更为紧密。只是杨师指出“香”与上隔句的“行”押间隔韵,这是一个矛盾。不过杨师在1986年校本中指出过“由于是舞曲,所以巾舞歌辞的韵法比较灵活,韵脚不整齐”。究竟孰是,有待进一步研究。

(13)五吾:殿本《宋书》作“吾河”。影宋本《乐府诗集》作“吾治”;中华书局本《宋书》同。汲古阁本、四库全书本《乐府诗集》作“五吾”。作“五吾”是。“五”字为唱词,“吾”字为语助。其后面的一个“五”字为复唱。

(14)度汲水:度,今通作渡。言主人公在“汲”渡水南下。“汲”是邯郸通往洛阳的要道。《汉书·武帝本纪》:元鼎五年,南越王相吕嘉反,六年汉武帝“行东,将幸緌氏……春,至汲新中乡……”緌氏为汉代河南郡属县,在洛阳以东,通往洛阳的大道上,可证。若以“汲水”为河流名,则文献中没有名为汲水的河流,不过,古代地名多由山、水、古国邑、丘墟等而来,“汲”之得名疑亦当由此(参见《释名·释州国》)。汉代著名的清水流经汲县北,当时人是否别称其为汲水,有待高明指点。“汲”,杨师1986年校本校为“济”,认为指汉代常山郡的“济水”。但正如杨师所指出,“古时习惯,通向某地的大路便冠以某地之名。”常山郡的济水横贯在中山和邯郸之间,与它交会的是著名的“邯郸道”,而不是“洛道”。若校为“济水”,则当指横贯在汉代河内郡通往河南郡洛阳城的“洛阳道”即“洛道”上,源自王屋山的济水,而不能是指常山郡的济水。详《水经注·济水》。本句与上句“煇[鄴]西马头香[杳]”相呼应,叙述主人公外出的行程,“过了一水又一水”,韵味悠长。

(15)钱[践]健步:“钱”为“践”借字。“钱”、“践”皆“戈”声,音同相借。释意详本文第三部分《巾舞〈公莫舞〉的舞蹈动作》。

(16)母何吾:杨师1989年校本“母”作唱词,“何吾”作语助(叹词),我们将本句“母”字校为角色标识字。理由详本校下节《巾舞歌

辞的章法结构》。

(17)三针[振]一发:“针”为“振”借字。详本文第三部分《巾舞〈公莫舞〉的舞蹈动作》。

(18)遥[还]:字从杨师校,余详后。

(19)头巾相:杨师 1986 年本校为“相头巾”,恐误。详下节《巾舞歌辞的章法结构》。

(20)推相:杨师校为“推排”。我们认为《巾舞歌辞》中“相”字使用很多,从剧中“转轮”、“转起”、“转南”、“转”分别成词来看,“推”字亦可单独使用,或为“推排”之省。更主要的是本校第五节第三行结构为:“相、哺、头巾(舞蹈动作名称,详后)、相、吾来婴(语助词)、头巾”。本行(第五节第四行)结构与之完全相同,为:“相、哺、推(舞蹈动作名称)、相、来婴(语助词)、推非[排]。”这显然是按一定章法编排的结果,故不宜改动。参看本文下节《巾舞歌辞的章法结构》。

(21)推非[排]:从杨师校。“非”为“排”借字。汉代“非”、“排”音同,尹湾汉墓简牍《神鸟赋》“踟躅徘徊”作“踟躅非回”是其证。

(22)复车[转]轮::从杨师校。

(23)思君去时意何零:《南齐书》作“思君去时吾何零”。

(24)以邪:《南齐书》作“以耶”。

(25)来婴吾:杨师校“吾”为“君”。按《宋书》、《乐府诗集》诸本皆作“来婴吾”,《南齐书》残简亦同,“来婴吾”为语助。本句作为主要唱词“思君去时”的复唱,结构为“使…去时”。中间省“思君去时”中的第二字“君”,加上语助词“来婴吾”。前句“使君去时”的复唱“使来婴去时”与此结构完全相同。只不过所加语助词一为“来婴”,一为“来婴吾”而已。

(26)何何吾吾:《南齐书》作“那何去吾”。

《巾舞歌辞》的章法结构

所谓“巾舞歌辞”实际是歌舞剧巾舞《公莫舞》的科仪本,它以

唱词(包括主要歌辞和语助词)、角色标识字和指示伴奏、伴唱及舞蹈和其他表演动作的舞台提示字等构成。

唱词中的主要歌辞后面往往有复唱。复唱重复唱词末尾字的居多,如第三句“当思明月之土”的末尾一字“土”、第七句“吾涕下”的末尾二字“涕下”、第五句“城上羊,下食草”的后半句三字“下食草”、第九句“度四州,洛[略]四海”后的“海,海,四海”、第二句“公莫[姥]何为茂”后的“为”也是复唱。第五节中的“使君去时,使……去时”和“思君去时,思……去时”结构相同,都是复唱时省去句中一字。第四节中几次出现的“意何零”是为了配合歌舞动作,表达一定的思想内容而有意反复。这一点我们将在下面作进一步的阐述。

《巾舞歌辞》中出现有许多语助词(45个次)。这些所谓的语助词包括唱词句中的衬字、句末的曼声余韵,也包括一些叹词。对杨师校本中的少数语助词我们有所订正。其中第五句“下”字后的“来吾”,杨师校为“来婴”,未出校记。当是由于《公莫舞》中语助词除此外无作“来吾”者而“来婴”出现甚多的缘故。但据我们统计,《巾舞歌辞》中语助词出现次数极不平均。其中“吾”出现11次,“来婴”出现7次,“吾何婴”出现5次,“何来婴”、“何吾”各出现4次,“来婴吾”、“以邪”各出现3次,“吾来婴”出现2次,“何何吾吾”、“何何吾”、“邪”、“吾噫邪”、“何邪”、“来吾”都是各出现1次。只出现一次的语助词并不少,所以似不能据此改字。况且巾舞歌辞中除“莫[姥]”、“熇[郾]”、“针[振]”、“平平门[频频扣]”、“洛[略]”、“钱[践]”、“非[排]”为音同、音近借字或异体字,“土[土]”、“遥[还]”、“香[杳]”、车[转]为形近而讹外,没有讹错的字。在校勘这样的古代文献时,没有充足的理由,更以少改字为好。其余几处订正皆以此为原则,见校勘记。关于《巾舞歌辞》中语助词的作用和意义可参看杨公骥先生1986年校本。

从《巾舞歌辞》中析出角色标识字“母”、“子”,是杨师破译《巾舞歌辞》的关键之一。角色标识字的析出,进一步证实了巾舞歌辞是具有两位角色的代言体歌舞剧科仪本。杨校第四节第二行的

“母”作唱词，“何吾”作语助（叹词），从该校第五节开始，“母”字才开始用作角色标识字。本校在对角色标识字的具体判定上，对杨师1986年校本稍作订正。我们从本校第五节第一句开始将“母”字校为角色标识字。理由是本句“母”字后接语助词（叹词“何吾”或“何何吾”）加主要唱词“意何零”，语助词和“意何零”之间夹有大量的舞蹈动作。其结构和意义与后面两句都完全相同，故当作同样的处理（比较：第四节首句之“母何意零”，后三字为“何意零”，且该句“母”字与“何意零”之间无舞蹈动作）。而若通篇“母”字皆作唱词处理，则结尾几句不可通。更重要的是，如杨师所指出，从“母何意零”开始，是《公莫舞》的主要“舞段”。而角色标识字不但指示了唱词的角色归属，更重要的是指示舞蹈动作的角色归属。所以，作为实用的“科仪本”，《巾舞歌辞》从这里开始标识角色是合乎情理的。这里还有一个旁证，第五节唱词“思君去时意何零”，《南齐书》所载《公莫舞》残简作“思君去时吾何零”。细审可知，残简所载当是异文，而非讹错。如果剧中“意何零”作“吾何零”，“母”字就决不可能用作唱词，否则不可读通。

《巾舞歌辞》中杂有大量的其他舞台提示字。包括“转”、“转轮”、“转起”、“转南”、“还”、“钱[践]健步”、“针[振]缩”、“三针[振]一发”、“推排”、“推”、“弩心”、“头巾”、“交”、“平平门[频频扣]”、“时”、“复”、“复来”、“相”、“哺”、“哺声”等。它们分别指示了一系列舞蹈和其他表演动作、伴奏和伴唱等，以及它们在巾舞《公莫舞》演出过程中加入的时机和状态。杨师对这些舞台提示字的辨识和解释，使我们对《公莫舞》的面貌有了一个基本的认识，也使我们对它们作进一步的分析。

这些舞台提示字在《巾舞歌辞》中出现的位置，决定于《公莫舞》剧情发展的内在逻辑和借以展示这些剧情发展过程的艺术要素的具体结构安排。“相”和“头巾”的关系即为一例。

“相”和“头巾”的关系极为密切。以致杨师认为“相头巾”构成一个词或一个固定词组，意思是使用头巾；并以此确定《巾舞歌辞》

本校第五节第三行的“头巾相”为误倒,从而校为“相头巾”。我们认为“相”和“头巾”在《巾舞歌辞》是可以分别独立存在的两个词。“相”为乐器名,这里指用这种乐器伴奏。《礼记·乐记》:“治乱以相。”《郑注》:“相即拊也,亦以节乐。拊者,以韦为表,装之以糠,糠一名相,因以名焉。”“相”即“拊”,因其演奏方式是以手拊拍,故又名“搏拊”(《释名》:“搏拊,以韦盛糠,形如鼓,以手拊拍之也。”)或“拊搏”(《礼记·明堂位》及其《郑注》)。“相”或“拊”又名为“节”。《尔雅·释乐》:“和乐谓之节。”《邢疏》:“一云,节,乐器名,谓相也。”在歌舞演出中“节”即相的作用是节乐。《宋书·乐志》引傅玄《节赋》云:“黄钟歌唱,《九韶》兴舞。口非节不咏,手非节不拊。”舞蹈时舞者亦需蹈节而舞。《楚辞·少司命》:“展诗兮会舞,应律兮合节。”梁简文帝《咏舞诗》:“逐节工新舞”,又“逐节似飞鸿”。皆为其证。乐人以手拊拍“相”为乐舞伴奏的情形,在汉画像石中时有所见。可以证明文献记载的可靠(参看萧亢达《汉代乐舞百戏艺术研究》第二章《文物资料所见汉代乐器》)。

以“相”和“头巾”的关系而言,《巾舞歌辞》中,“相”字的位置总是在“头巾”之前,因为“头巾”是《公莫舞》中特有的重要舞蹈动作,舞者蹈节而舞,需要拊“相”者拊击出特定的节奏,所以必须特别予以标明。在《巾舞歌辞》中一共有三组“相”“头巾”,其中在第二组和第三组的“相”“头巾”之间,分别夹有另一个舞台指示字“哺”和语助词“吾来婴”,致使它们较难辨认出来。关于“相”与“头巾”之间的何以夹有这些舞台指示字和语助词,我们将在下文予以说明。

同样的分析方法可以用来帮助校正《巾舞歌辞》的其他部分。我们在校定本校第五节第四行(杨校本五节一行)的“推相”两字时,就依据了这一原则,可参看校勘记(20)。

《巾舞歌辞》中先后共出现过十个“时”字。其中,后六个出现在杨校及本校第五节的主要唱词中,前四个是舞台指示字。杨师认为“开始的”三个“时”字冠于主要和声之前,显然这是指示歌者在“这时”加和声。以后当然以此类推,故将“‘时’字省略。”“时”指示演出

当中在“这时”加入某项演出内容,这种可能性是极大的。因文献有阙,很难找到同时代的例证。但在后代的戏剧中不乏相近的用法。如元杂剧中示意“开场”的“开”,南戏《张协状元》中指示“接着唱”的“接”等。不过,《巾舞歌辞》中“时”字所指示的不一定是在“这时”加上和声。除其他理由外,主要的是这种说法不能很好地解释第四个“时”字的存在。我们认为,《巾舞歌辞》中作为舞台指示字的四个“时”字所示意的很可能是“这时”加入乐器伴奏。

据文献记载,在诸史《乐志》所载汉代流传下来的包括《公莫舞》在内的杂舞的演出中,存在着一个相当庞大的伴奏乐队(《宋书·乐志》、《隋书·音乐志》、《旧唐书·音乐志》)。这一点在包括汉画像砖、画像石在内的考古文化遗存中得到了充分的验证。我们已经叙述了在《巾舞歌辞》中,以“相”字来表示《公莫舞》的演出进行到某一时刻加入“相”即“节”的伴奏,以节制舞蹈的节奏。那么,在《公莫舞》演出中其他乐器伴奏的加入,也应当有相应的指示字。据文献记载,汉代用乐注意“不以丝竹乱人声”的问题(《旧唐书·音乐志》)。至于四个“时”字的分布原则,诚如杨师所言,前三个“时”字的标示是示例性的,以后以此类推,故有所省略。但第四个“时”字出现在“三针一发”、“交”和“还”这一连串舞蹈动作的中间,与前例有所不同,故又特予标出。

在《巾舞歌辞》的舞台指示字中有七个“哺声”和五个“哺”。从它们的分布和功能来看,“哺”当是“哺声”的省略。杨师曾指出,“哺声就是辅声”。它们示意《公莫舞》演出过程中伴唱加入的时机。我们对“哺声”定义为“伴唱”,而不定义为“‘一人唱,三人和’的和声”,是因为“一人唱,三人和”是古人用来描述“无弦节”的“但歌”的术语。《宋书·乐志》:“《但歌》四曲,出自汉世。无弦节,作伎,最先一人倡,三人和。”而《宋书·乐志一》:“汉享宴食举十三曲……《伎录》并云,丝竹合作,执节者歌。”《宋书·乐志三》:“相和,汉旧歌也,丝竹更相和,执节者歌。”《公莫舞》演出中的“执节者”,即我们在前面所说的拊“节”而为舞者伴奏的人,他(或他们)在该歌舞

剧演出时的职责看来包括伴奏和伴唱两部分。而张衡《七盘舞赋》有“拊者嗽其齐列”之句。班固《答宾戏》：“夫嗽发投曲，感耳之声，合之律度。”《李善注》：“项岱曰：‘嗽，口吟也。投曲，投合歌曲也。’”由此可知，汉代歌舞演出中普遍存在有伴唱，伴唱者由拊“节（相）”伴奏者担任。然据《旧唐书·音乐志》记载，“当江南之时，《巾舞》、《白紵》、《巴渝》等……乐用钟一架，磬一架，琴一，三弦琴一，击琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，箏一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶二，歌二。”则到南北朝时，在《公莫舞》等的演出中，还使用有专门的伴唱演员。^②

在《巾舞歌辞》中，“哺声”所在位置一般紧靠杨师所说的“余声语词”如“吾”、“邪”等之后，显示了“哺声”加入的时机和它的性质、内容。有时在二者之间夹有指示舞蹈动作的舞台指示字。由于“哺声”和上述舞台指示字所指示的对象不同（指示的对象分别是拊“节”伴奏者和歌舞表演者），所以它们对判断“哺声”的性质和内容没有什么影响，特别具有启发性的是“哺”（或“哺声”）和“相”的关系。在《巾舞歌辞》的十二个“哺（或‘哺声’）”中，有四个与“相”紧相连接。其中三个“哺”紧接“相”之后，一个“哺声”后紧接“复相”。这明显表示了所指示的是让“执节者”在以手拊“相”助舞的同时口吟伴唱，或在开始伴唱后即又加以拊节助舞。如果我们注意到在《巾舞歌辞》中一共仅有六个“相”字，而其中的四个和“哺”（或“哺声”）紧密相连，那么对二者的上述关系将会产生更为深刻的印象。

巾舞《公莫舞》的舞蹈动作

“转”、“转轮”、“转起”、“转南”是一组相关的舞蹈动作。杨师对它们分别作出了解释。其中对“转南”的解释尤为精彩。他指出，当时“表演歌舞时，观众席是坐北朝南”，当剧中男主人公唱到“土当去”时，“转”向“南”面，也“就是背向观众，以背对观众就是表示要离此而去”，表示“去意坚决。这说明巾舞的舞蹈动作是紧密地配合

着歌辞,以表现情节”。对“转起”,杨师解释说:两位角色的扮演者在演出开始时和观众一样是跪坐在席子上的,随着剧情的发展才站起来;“转轮”则是类似今天戏曲中的“跑圆场”。

我们所要指出的是,“转”在古代是一个基本的舞蹈动作。《左传·昭公三十一年》:“赵简子梦童子裸而转以歌。”沈钦韩《补注》:“转者,舞之节以应歌也。”《三国志·魏书·陶谦传·裴注》引《吴书》:“郡守张磐,同郡前辈,与谦父友……常以舞属谦,谦不为起,固强之;及舞,又不转。磐曰:‘不当转邪?’曰:‘不可转,转则胜人。’由是不乐,卒以构隙。”“转”时舞者身体的转动是随着其步履的前进或后退来进行的。所以用“徘徊”、“龙转”来形容“转”时的舞容(鲍照《舞鹤赋》:“始连轩以凤跄,终宛转而龙跃。踟躕徘徊,振迅腾摧。”《晋白紵舞歌诗》:“宛若龙转乍低昂。”汤惠休《白紵歌》二首之一:“徘徊鹤转情艳逸。”成公绥《七唱》:“纷龙转而凤翔。”)。还有一种舞者一边后退,一边转体的舞姿称为“却转”(张衡《西京赋》:“嚼清商而却转,增婵娟以此豸。”)。无论何种“转”都不是以舞者自我为中心的旋转。描述以舞蹈者自我为中心旋转的舞容,另有一个被称为“还”的术语。它和“转”有一定的相似之处,但也有着明显的区别。

舞蹈术语“还”在《巾舞歌辞》中出现两次,均出现在作为主要舞段的本校第五节。第一次出现在第五节第一行,第二次出现在第五节第二行(原文作“遥”,从杨师校)。“还”作为舞蹈术语读为“回旋”之“旋”。《庄子·庚桑楚》:“夫寻常之沟,巨鱼无所还其体。”《释文》:“还,音旋,回也。”《礼记·乐记》:“周还裼裘。”《郑注》:“还,音旋。”《礼记·乐记》:“周还象风雨。”《孔疏》:“言舞者周匝回还象风雨之回复也。”傅毅《舞赋》:“及至回身还入,迫于急节。”《李善注》:“复回身旋入舞场,逼迫于曲之急节也。”读汉画像石参之于古代文献可知,汉代中国传统舞蹈如巾舞、拂舞、盘鼓舞等由于使用道具等关系,舞容中“转”多于“还”,“还”只在一些较为急促的节奏中使用。史书记载六朝以后所盛行的胡旋舞之类中以旋转特别以急速

连续旋转为主的舞容,是在后世的历史发展中,民族文化融合的产物。不能用来解释《公莫舞》。

“钱[践]健步”、“针[振]缩”、“三针[振]一发”是《公莫舞》中用以描述舞蹈步法的一组舞蹈术语。

“钱健步”一语,逯钦立先生在《先秦汉魏晋南北朝诗》的《巾舞歌诗》按语中说:“钱即‘遣’之借字,《三国志》有‘遣健步’语。”逯先生因未能读通《巾舞歌辞》,故解说不得其意。杨师未释“钱”字,表示了审慎的态度。解释“健步”说:“‘健步’就是急速快步,舞名‘跑场’。用跑场表示母亲‘求儿’之迫切和心意的焦躁。”杨师的解说符合《公莫舞》的剧情发展,对具体舞蹈动作的解释也是正确的。“钱”与“践”皆从“戈”得声,“钱”为“践”借字。《说文》:“踏,践也。”“蹈,践也。”《段注》:“《释名》:‘蹈,道也’。以足践之如道。”又《说文》:“蹶,蹈也。”“蹈”、“蹶”皆汉人习用舞蹈术语。见傅毅《舞赋》,张衡《南都赋》、《七盘舞赋》等。又《说文》:“健,伉也。”《段注》:“《周易》曰:‘乾,健也’”。《周易·乾卦·象传》“天行健,君子以自强不息。”可见“健”有强劲意。由此可知“钱[践]健步”意为“踏有力的前进舞步”。可证杨师的前述解说是正确的。

“针缩”,杨师言待解。按《说文》:“缩,乱也,一曰蹴也。”又:“蹴,蹶也。”《段注》:“以足逆踏之曰蹴。”《段注》还说到“蹴”时“以足掌迫地不遽起”。则“缩”是与“践”相对而言的一种舞步。“践”为趋向于前,“缩”为趋向于后。“针”为“振”借字。“针”古音在章母侵部,“振”古音在章母文部,以音近而假借。“振”在这里指用力以脚顿地。张衡《西京赋》“振朱屣於盘樽”与卞兰《许昌宫赋》“振华足以却蹈”中的“振”字都是这种用法。由此“针[振]缩”的具体舞法可以描述如下:舞者将脚抬起,然后用力下顿,下顿时以脚掌着地,着地时有向后蹴的动作,着地后不马上抬起,而稍作稽留,并由此身体的重心有所下降。这种舞步可以夸张以脚顿地的力度而表达某种强烈的感情。在《公莫舞》中,母亲以此来表示自己因儿子即将离开而产生的悲伤与无奈。

“三针一发”，杨师言“可能是一种急促的步法，以表示悲伤与急躁。其详不可考。”今按“三针一发”不见于其他文献。“针”当是“针缩”之省。“发”《说文》：“射发也。”《段注》：“……引申为凡作起之称。”在这里当是指一种纵跃的动作，即所谓“纵体而迅赴”（张衡《西京赋》语）。由于作“针缩”的动作时身体的重心有所下降，故有此称。简言之，“三针[振]一发”是重复三次“针[振]缩”的动作，然后向前作一个纵跃的舞步。在《公莫舞》中，它是用来表示母亲悲伤与急躁的一连串的舞蹈动作的组合的一个组成部分。

“交”在《巾舞歌辞》中仅出现一次。它是古代舞蹈中一个较为特殊的双人舞蹈舞容。《说文》：“交，交胫也。”《段注》：“交胫谓之交，引申之为凡交之称。”《释名·释船》：“所用斥旁岸曰交，一人前一人还相交错也。”是“交”本意为人之两腿相交，引申为凡一般意义上的“交错”。战国末期已用于描写舞蹈形象。《楚辞·招魂》：“二八齐容，起郑舞些；衽若交竿，抚案下些。”《文选李善注》：“言二八美女，其仪容齐一，被服同饰，奋袂俱起而舞也。”“言舞者便旋，衣衽掉摇，回转相拘，状如交竹竿……”张衡《七盘舞赋》：“搦纤腰以互折，嬛倾倚兮低昂。”（《初学记》卷十五，《艺文类聚》卷四十三）以上都是描述这一舞容的辞句。在这一舞蹈动作中，一名舞者抱持另一名舞者的腰肢，被抱持的舞者作折腰下势状。这种舞姿在隋唐时期尚有保留。谢偃《观舞赋》：“若乃巴姬并进，郑女俱前，对席齐举，分庭共旋。乍差池以燕接，又飒沓而鳧连。”以“差池燕接”来形容双人舞中直立抱持者与折腰下势者两人所组成的如燕尾一般的舞蹈造型。这种舞蹈造型往往是在作折腰下势的舞者“纵体而迅赴”之后。傅毅《舞赋》：“纤形赴远。濯以摧折。”（濯，交错貌。曹丕《槐赋》：“修干纷其濯错，绿叶萋而重阴。”）就描述了这一过程。在《公莫舞》中，“交”出现在“三针一发”后面，正是由于这个原因。

“推排”，杨师指出“是汉代时的常用语，见《汉书·朱买臣传》与《后汉书·方术传》”。其“意为互相拥来挤去，或进进退退互相推移”。剧中用来表现儿子起程离家时母子拉来推去难舍难分的情

景。又《宋书·少帝纪》言少帝刘义符行为荒唐：“及懿后崩背，重加天罚，亲与左右执紼歌呼，推排梓宫……”也是很好的书证。

“弩心”，三见。杨师说：“所谓‘弩心’，即挺胸（弩、努古今字），挺胸仰首。这是以仰首长叹动作表现悲痛。”

“平平门[频频扞]，频频拭泪。表现母亲伤心之极，泪下如雨之状。它不是一般的舞蹈术语，而是用于指示本剧特有的戏剧性表演动作。

“头巾”，“头巾”是巾舞《公莫舞》中所标明的一个重要舞蹈动作。由于文献中没有对“头巾”一词的这一项作出过解释，我们只能勾稽有关史料，并根据剧情参考出土文物对它进行某些推测。

阐释“头巾”一词的内涵，首先需要弄清楚《公莫舞》中的“巾”为何物。《说文》：“巾，佩巾也。”《段注》：“‘带’下云：‘佩必有巾。’佩巾，礼之纷帨也。郑曰：‘纷帨，拭物之佩巾也。’按以巾拭物曰巾，如以帨拭手曰帨。……《玉篇》曰：‘巾本以拭物，后人著之于头。’”今按，依《礼记·内则》及《郑注》，古代成年男女都携有佩巾。佩巾系于带上，垂于身体的左边，以随时取下使用。《诗经》写男女相戏，男子拨弄女子的佩巾。似乎暗示了作为歌舞戏中使用道具——“巾”的来源。《宋书·乐志》载晋《白紵舞》歌诗三篇之一有“袍以光躯巾拂尘，制以为袍余作巾”之句。《乐府诗集》引《古今乐录》曰：“梁三朝乐第二十，设《巾舞》，并《白紵》，盖《巾舞》以《白紵》四解送也。”可为一证。“巾”之所以演化为戏剧歌舞表演中使用的道具，又当是受到舞人服装长袖的影响。《周礼·乐师》载周代国学中教授“国子”的六舞中有“人舞”。《郑注》：“人舞无所执，以手袖为威仪。”长袖易于衬托舞者的婀娜宛转之态，故《韩非子·五蠹》载“鄙谚曰：‘长袖善舞，多钱善贾。’”文献及汉代画像石、画像砖中多有其证，不备举。《宋书·乐志》：“《公莫舞》，今之《巾舞》也。相传云项庄剑舞，项伯以袖隔之，使不得害汉高祖。且语庄云：‘公莫’。古人相呼曰‘公’，云莫害汉王也。今之用巾，盖像项伯衣袖之遗式。”《宋书》对《公莫舞》内容的解释并不正确，但它却向我们暗示了《公莫舞》

中“巾”的形制——长和宽约与当时舞人舞衣的长袖相当(颇似今天戏剧服装的“水袖”)。前引晋《白紵舞》歌诗三篇之一,以“高举两手白鹄翔”来形容舞人手持舞巾的双臂伸展如“白鹄(白天鹅)”展翅飞翔。是我们上述推断的又一个证据。其形象在汉画像石、画像砖上时有所见。需要说明的是,汉画像砖中有手执一丈多,甚至两丈多长的绶带而舞者,被误以为是《巾舞》。更有以绶带系木柄上而舞者,也被释为《巾舞》。这是一种绝大的误解。按这种舞当名“拂舞”。来源于周代国学所教“六舞”之一的“袞舞”。《周礼·鼓人》:“有袞舞。”《郑注》:“列五采绶为之,有秉,皆舞者所执。”“列”借为“裂”。《周礼·乐师》云“有袞舞”。《郑注》:“袞,析五采绶。”可证。裂绶而舞之,诚如学者所言,类似今天的“红绸舞”。③“巾”与“拂”虽然有相似之处,故古人常将二者并举,如鲍照《舞鹤赋》:“巾拂两停,丸剑双止。”但它们并不是同一种舞具,“巾舞”和“拂舞”自然也不是同一种舞,二者不能混为一谈。

我们在上节《巾舞歌辞的章法结构》中,已初步分析过“相”与“头巾”的关系。指出在《巾舞歌辞》中,“相”字的位置总是在“头巾”之前。这是因为在《公莫舞》的演出中,舞者蹈节而舞,需要拊“相”者拊击出特定的节奏,所以必须特别予以标明。有时在“相”与“头巾”中间夹有“哺”或“吾来婴”之类的舞台指示字或语助词。它们分别示意拊节伴奏者一边击节一边伴唱,和歌舞者在舞蹈的同时以曼声余韵为表演增添气氛。在古代的歌舞演出中,有时不是“拊相”而是击鼓为节,两者的性质和作用是相似的。梁简文帝《舞赋》中“眄鼓微吟,回巾自拥”的句子,与《公莫舞》中“相,哺,头巾”或“相,吾来婴,头巾”所示意的演出场面非常相似。

除“头巾”以外,和“相”发生密切关系的舞蹈动作还有“推排(推)”和“车[转]轮”。从其名称和与“相”的关系来看,它们都是节奏性比较强,又有一定长度的程式化的舞蹈动作。“头巾”也不应当例外,它应该是一系列相关舞姿组成的一个舞蹈程式。虽然文献有阙,我们现在还不能把它完全准确地描绘出来,但可以确定它的基

本舞姿与上引梁简文帝《舞赋》中“回巾自拥”有关，而与“香散飞巾，光流转玉”（谢偃《观舞赋》语）的“还”的舞蹈动作相去甚远。从《巾舞歌辞》中存在着表现母亲悲伤落泪的“平平门[频频扞]等舞台指示字来看，“头巾”与象征悲哀与拭泪的“掩面”、“拂面”等舞蹈动作有所分工。汉代画像石、画像砖所反映的汉代歌舞形象中多见一种拧身、出胯、一臂扬举、一臂垂拂的舞蹈造型，还有一种弓步、侧身、两掌上托、以长袖或手中所持之巾参差垂于头部两侧的造型，给我们推测“头巾”的具体内容提供了借鉴。尤其后者见于河南省荥阳县河王水库汉墓出土的陶楼彩色组画，由于该组彩画内容的连续性，可知其所描绘的是一出世俗题材的舞剧（周到《汉画与戏曲文物》，中州古籍出版社，1992）。这是我们目前所知其内容与《公莫舞》性质最为相近的戏曲文物，在研究《公莫舞》时应予以充分的注意。

注：

①如陆侃如、冯沅君两先生著《中国诗史》，一方面认为它确不可解，同时猜测它“或者是写游牧生活的”。似未通该文。逯钦立先生在《先秦汉魏晋南北朝诗》该篇的解题中，认为“此曲当是西汉人形容寡妇之舞诗”。在该书及逯钦立先生的另一部著作《汉诗别录》（《汉魏六朝文学论集》）中，对此文作了标点。在标点时，逯钦立先生按照古乐录著录歌曲时“以大字书辞，细字书声”的办法。按照他的理解，分别用大小字标出辞声，其对全文的理解却并未得要领。萧涤非先生的《汉魏六朝乐府文学史》则因其声辞杂写，略而不论。

②参较《宋书·乐志》、《隋书·音乐志》等可知，《旧唐书·音乐志》所载这一乐队编制为汉晋旧制。

③参看常任侠《中国舞蹈史话》。

作者工作单位：北京广播学院语文部

（本文责任编辑：权儒学）