

吴地西施“响屐舞”的民族风格与地域风格研究*¹

符姗姗 冯程程

(江南大学人文学系, 江苏无锡 214122)

【摘要】西施“响屐舞”是吴地舞蹈史上的经典与代表,因其独特的舞蹈风格从古至今备受关注,该舞蹈风格的形成也离不开吴地民族风格与地域风格的影响。通过具体分析吴地民族文化、环境、图腾等对舞蹈动作、姿态、动律、节奏等民族风格形成的影响,以及吴地地域环境对舞蹈表现形式、表演形式、舞蹈动作、舞蹈道具等同质性与异质性地域风格形成的影响,论述了西施“响屐舞”的独特价值。

【关键词】吴地;西施响屐舞;民族风格;地域风格

【中图分类号】J722.22 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1008—1763(2016)06—0122—05

DOI:10.16339/j.cnki.hdxbskb.2016.06.021

一 引言

吴地乐舞自古至今都有着鲜明的地域特点,拥有“中和平正,和谐有度”的乐舞审美思想。“从‘吴’字之中还能辨析出吴地有能歌尚舞的习俗,‘吴’字上部为口,‘甘犹从口’善唱;‘吴’字下之部从夭,‘倾头屈身’善舞。”^[1]这些显著的吴地民族、地域特点,都在吴地舞蹈西施“响屐舞”中集合展现。“响屐舞”受吴地生活环境、生产方式与图腾崇拜、意识形态等民族风格的影响,形成柔美、窈窕之内涵,腾踏、灵巧之风韵的舞蹈风格特点。同时,此舞在民族风格积淀上与邻地舞蹈风格产生文化涵化效应,并形成观赏性强、风格独特的地域风格特征。最终,以独特风格烙印在吴地古代舞蹈的历史足迹中。

西施是中国古代四大美人之首,其形象在历代民间文学、通俗文学与文人文学的相互交融中不断丰满。西施的“美”与“爱”始终是历代文人愿意描写的主题,并至今形成一种“西施文化”与“西施精神”,被世人传承与保护。据考证,在古代文学作品描写“西施舞蹈”的文学作品并不占少数,光诗词歌赋就不少于250首,其中不乏一些有名望的文人雅士的创作,如:李白、白居易等。但西施的“响屐舞”却少被当代大众所知,研究成果也相对较少,缺少将“响屐舞”风格成因从吴越文化视角做详细的分析与研究,所以本文试图对西施“响屐舞”风格加以全面诠释,以弥补现有研究的不足。

二 吴地西施“响屐舞”的故事内涵

¹ * [收稿日期]2016-07-06

[基金项目]教育部人文社会科学基金规划项目:吴地乐舞的历史流变与当代价值研究(12YJA760011)

[作者简介]符姗姗(1962—),女,湖南怀化人,江南大学人文学院教授,研究方向:舞蹈编创与理论、吴地乐舞。

春秋战国是历史上大动荡与大变革时期,各国战争频频,女乐在此时期则作为一种政治工具,辅助各国实现政治阴谋与政治目的,其中在西施献吴的故事中也最能体现。《吴越春秋·勾践阴谋外传》云:“十二年,越王谓大夫种曰:‘孤闻吴王淫而好色,惑乱沉湎,不领政事,因此而谋,可乎?’种曰:‘可破。夫吴王淫而好色,宰嚭佞以曳心,往献美女,其必受之。’…乃使相者国中,得苕萝山鬻薪之女,曰西施、郑旦,饰以罗縠,教以容步,习于土城,临于都巷,三年学服而献于吴。”^{[2](p269)}从《吴越春秋》对西施的简述,可获知西施来历的准确信息了,西施是越王勾践为灭吴而在越国选中的一位相貌出众的女子,并在越国苦练歌、舞、态三年后,派遣至吴国作为取悦吴王的政治傀儡。西施献与吴王的“响屐舞”成为了吴地舞蹈中的经典,吴王夫差对西施的“响屐舞”偏爱有加,从最初献吴时对西施美貌的喜爱,逐渐被“西施舞蹈”所倾倒,并专门为西施在灵岩山(今苏州)的“馆娃宫”修建一条长廊,命名“响屐廊”(又名“响履廊”)。廊下摆放大陶缸,缸上铺名贵樟木,供西施在此地抚琴弄舞。

通过客观看待西施献吴的实事与传说,可分析西施“响屐舞”产生的被动性因素,但也正因为大背景交融、小环境逼迫,才使“响屐舞”的独特舞蹈风格尽展风华,并成为吴地舞蹈中的精髓与历史舞台上的经典。

三 吴地西施“响屐舞”的民族风格

“艺术风格的民族特色,是由民族的地理环境、社会状况、文化传承、风俗习惯等多种因素决定的,体现出民族的审美理想与审美需要。”^{[3](p290)}不同民族受各自氏族、部落等影响,也呈现出不同的民族风格的差异性。就西施“响屐舞”而言,其风格形成与环境、文化、图腾等方面就有着直接的联系,在此基础上的舞蹈动作、姿态与动律、节奏自然相辅相成受到影响,使“响屐舞”具有吴地本民族的风格特性。

(一) “响屐舞”民族风格的体现

1. 舞蹈动作与姿态

西施“响屐舞”可分为动态的流动动作与静态的造型姿态,一动一静的舞蹈动作特点。舞蹈动作与姿态两者的结合,是形成“响屐舞”舞蹈形态的关键。这种动与静的舞蹈本体语言再配合“响屐舞”中经典的服饰与木屐相陪衬,使“响屐舞”的民族特点在动作与姿态中更具魅力地展现出来。

“响屐舞”的动态动作,在古代文学作品中多有描述。唐代元稹《舞曲歌辞·冬白纛歌》中提到,“西施自舞王自管,雪纛翻翻鹤翎散,促节牵繁舞腰懒。”^{[4](p268)}其中,“雪纛翻翻鹤翎散”即舞者着雪白的苕麻舞服而翻飞起舞,皓皓长袖好似鹤的羽毛在灵动;“促节牵繁舞腰懒”意思是急促的节奏牵动舞者频频下腰或舞动腰身,呈现出的风格是既窈窕翩跹又婀娜多姿。两句的描述总体概括了西施“响屐舞”上身动作的动态特征与吴地波浪线条、身体曲线的统一关系。另外,描写“响屐舞”下肢动态的诗句,如唐皮日休《馆娃宫怀古五绝》之五“响屐廊中金玉步,采萍山上绮罗身”;宋王禹偁《题响屐廊壁》“廊坏空留响屐名,为因西子绕廊行。”等;从“金玉步”“绕廊行”等字眼中又可探知西施“响屐舞”的脚下动作的流动线条。

“响屐舞”的静态姿态,其实也已融入动态动作之中,“舞腰懒”的造型描述足可说明该舞秉承了“半月形”舞姿特点;而木屐碎步与抬踏的动作,需要膝盖的松弛与灵动,所以下肢造型呈现膝盖自然弯曲与微蹲状,这两种吴地典型的舞蹈姿态始终贯穿于“响屐舞”的流动动作中,并成为该舞灵巧且典雅风格的基础。

2. 舞蹈动律与节奏

舞蹈同样是舞动与流动的艺术,动律是舞蹈作品的心跳,给本质的舞蹈不同的生命与不同韵律特征。而动律的本源就是节奏,所以动律与节奏既相辅而行又互为存在。在“响屐舞”中,“膝盖”是控制此舞屈伸动律与节奏的基础,通过膝盖的颤动律带动身体起伏与脚下的踏步节奏的变化。

“响履舞”中的踏步动作主要是重拍向下且节奏平均连贯,基本一拍一踏步,可原地踏步或流动行走,中间不乏穿插静止造型。平均动律的原地踏步动作,要求上肢的舞袖动作连贯地变换袖子线条,但动作幅度不大,基本呈现轻巧、柔美与委婉的整体风韵。其次,在流畅动律的流动行走中,又不乏穿插“颤”动律,节奏可慢可快,快节奏时一拍两步如流水行走,类似于戏曲舞蹈中的“圆场步”,在此引用明代张岱《陶庵梦忆》中的舞述“长袖缓带,绕身若环,曾挠摩地;扶旋琦那”^[5],可看出西施舞蹈流畅的动作线条是将膝盖的松弛动律与颤动律相融,并辅以上肢动作长袖缠腰、轻盈舞动的连贯性才得以此效果。

总体来说,“响履舞”的这种脚下平均与流畅动作,使吴地在原有舞风基础上又增添了不少色彩,并为吴舞连绵不断、曲线圆润的舞蹈动态特征打下基础。

(二) “响履舞”民族风格的形成

1. 生存环境与生产方式的影响

江南吴地早在先秦时期,生存环境就有典型“水文化”的特性。雨水、湖水与池水等江南景象与“稻作渔捞”“桑蚕纺织”等生产方式都离不开“水”的滋养,长久以来孕育出的舞蹈动作自然形成连绵不断、曲线荡漾般的水文化特点。

在距今7000年的良渚文化遗址中发现最早的稻谷粒,证实吴地是中国水稻种植主要发源地之一。而水稻插秧种植的劳作方式,影响到吴地舞蹈中则必将是小而精的动作特点,衍射到“响履舞”动作与动律中,则也有点到为止的精致细腻之感。而吴越地区早在周初时期,就素称“不能一日废舟楫之用”的国家,渔猎生产都需借助船的帮助,水波荡漾时船体自然晃动促使人的膝盖松弛、自然的微颤动律油然而生,为“响履舞”舞蹈的动律形成起到关键的作用。而“响履舞”中尚美的舞蹈服饰与吴地特色“桑蚕纺织”技术又一脉相连,浣纱、纺织时的一提、一抖、一搭、一绕等朴实的曲线动作,则都在西施穿皓皓长袖的舞服表演“响履舞”时具象体现出来。尚美的服饰也为该舞蹈提供了审美基础,劳作方式时朴实的动作路线也为舞蹈动作的曲线线条提供了动作因子。由此看出,吴地“水文化”般精致细腻的生存环境与生产方式,是造就“响履舞”动作精细、动律清晰、姿态优美等风格形成的关键。

2. 图腾崇拜与意识形态的制约

先秦时期的吴地崇尚蛇龙、凤鸟、鹤等图腾,在吴地宗教活动中也常用图腾舞蹈进行膜拜与祭祀,这种图腾崇拜慢慢在人民心里形成意识形态,并“集体无意识”的繁衍到舞蹈动作中,使舞蹈动作与图腾崇拜的关系尤为密切。

早在初周时期“断发纹身”就是古吴越地区的民族习俗,为防水草缠身而断发,用蛟龙或蛇龙纹身来避水患,具有很深的图腾因素与心理意识。这种最初“蛇龙蔓延”的图腾形态也为吴地舞蹈连绵与委婉的舞蹈风格打下基础。除了最初蛇龙图腾崇拜外,吴地还多崇尚鸟、凤、白鹤等“鸟类”图腾,在距今八千多年的连云港将军崖岩画遗迹中的鸟头、鸟兽纹图案,浙江河姆渡遗址中出土的双鸟纹骨匕、钻刻鸟纹骨匕和雕刻有“双鸟朝阳”的象牙蝶形器,江苏无锡鸿山遗址出土的玉飞凤等文物中,足可证明吴地鸟纹图腾与鸟类造型之丰富,实则于吴地舞蹈中飘逸美感与灵动高雅之风格打下基础。

吴地丰富的图腾崇拜对吴地舞蹈动作、形态与风格有着直接影响,正是这种有意识的图腾崇拜转化为“集体无意识”的舞蹈意识形态后,通过祭祀中人们对图腾的潜意识行为,慢慢扩散至吴地舞蹈动作肢体中,推进了吴地舞蹈图腾特征在舞蹈中的演变,并在西施“响履舞”中集合展现,形成既有柔美、窈窕,又不失腾踏、灵动的独特民族风格特征。

(三) 吴地西施“响履舞”的地域风格

舞蹈艺术最大特点就是风格的多样性。地理环境、地域差异的异同都能使各区域舞蹈产生多元素、多类型、多特点与多样性舞

蹈风格。故研究吴地“响屐舞”的地域风格成因时,需要客观审视“响屐舞”地域风格形成中的同质性与异质性因素,并对两种因素互渗共生的关系深入研究。最终,证实同质性与异质性的辩证统一是影响吴地西施“响屐舞”地域风格成因的关键。

1. “响屐舞”的同质性研究

(1) 舞蹈表现形式的同质性

春秋战国时期是乐舞交融的大时代,各国民间、宫廷乐互依互存,“桑间濮上之乐”的开放景象在民间中渗透,统治阶级“极耳目声色之好”的荒淫享乐需求与各国交融的乐舞事件在宫廷中繁衍,则加快了乐舞伎人的专业化培养与发展,使各国地域舞蹈表现形式总体呈现观赏性强、类型丰富、形式类似的同质性风貌。而西施“响屐舞”表现形式的同质性因素则体现在不同地域、同一时期、同一特征中。

以宫廷舞蹈表现形式为例,可分为独舞或宫廷队舞的普遍特征,舞蹈类型以表演性舞蹈、礼仪性舞蹈与娱乐性舞蹈为主。“响屐舞”属宫廷舞蹈,从“西施自舞王自管”、“西施歌舞,对舞者五人”等历代描写“西施舞蹈”的诗句中均得以体现。表演时“脚穿木屐”“身着长袖”,踢踏舞袖而舞,则也是一种兼表演性与娱乐性于一体的宫廷舞蹈表现形式。而同一时期,以楚国为代表的翘袖折腰、纤纤细腰、长袖拂面等表演性舞蹈中的审美特征也成为主流,并成为战国时期文物中舞人的共同特征。在响屐舞“促节牵繁舞腰懒”“长袖缓带,绕身若环”等诗句中也统一彰显出来。另外,楚国大型民间、宫廷祭祀歌舞《九歌》就更是把表演性、礼仪性、娱乐性于一体的表现形式共同展现在同一“舞剧”中,将 11 个不同篇章与情节融会贯通,呈现出类型丰富和观赏性强的经典“舞剧”风貌,也成为各国舞蹈类型多样化的典范,为西施在响屐廊之上“脚穿木屐、裙系小铃”^{[6] (p39)}的视觉与听觉融于一体的独特舞蹈形式奠定了深厚的同质性基础。

各国舞蹈表演形式的总体风貌,侧面证明“响屐舞”的成功必定深受同时期不同地域的乐舞影响,并充分反映在乐舞交融的同一时代中,彰显不同地域同一特征的同质性乐舞风向。

(2) 舞蹈动作的同质性

在民族风格中已知“响屐舞”的动作形成是吴地原有舞风积淀的再现。但此时期大背景的特殊性导致不同地域的舞蹈动作、动势,在同一地域中也互为渗透,并直接被西施“响屐舞”所吸收,体现于舞蹈动作形态中。

左思《吴都赋》“幸乎馆娃鸟佳之宫……荆艳楚舞,吴歆越吟”^[7]中记录了吴、越、楚三地乐舞的交融景象。早在先秦时期就有“吴越为邻,同俗并土”、“吴越二邦,同气共俗”、“吴歌楚舞欢未毕”等记录,“响屐舞”的动作形成也是吴越、吴、楚三国乐舞互渗共生的集合展现。

而就吴越两国的乐舞关系来评判“响屐舞”的动作成因,则有相当大的研究空间。吴越共受“水文化”“海洋文化”的滋养,地域相接壤;民族习俗、图腾崇拜、生产方式甚是相似。吴越两地典型的扁舟渔猎生产方式中,舞蹈动作水波荡漾般的脚下流动动作、颤动速率与节奏等形态,都客观地体现两地舞蹈动作的同质性因子。西施“响屐舞”就实属两地舞蹈动作结合的典范。西施本是越地人,献吴前曾在越地苦练歌、舞,态三年才派遣至吴国,在吴地吸收动作精髓后将“响屐舞”遗留于世,那么客观看待“响屐舞”动作的同质性因素,则需要客观审视与认定吴、越两地舞蹈动作、舞蹈风格因属同民族而拥有同特征的客观事实。两地舞蹈互为涵化的因素在“响屐舞”中不可抹灭,并总体呈现出不同地域将同一特征相融在“响屐舞”中的同质性特征。

另外,李白《乌栖曲》“吴歌楚舞欢未毕”^{[8] (p157)}的描述同样体现了吴楚两地的乐舞关系。在战国时代楚国一举拿下吴越两国,将吴越之地列为三楚之一的东楚,在归楚之前吴地就为楚地“长袂拂面”“袞袞长袖”等舞袖姿态提供了物质基础,而楚地则为吴地“长袖舞腰”“翘袖折腰”等腰部动作提供了审美基础。楚国“楚灵王好细腰,国中多饿人”“小腰秀颈”等舞腰、细腰的

动作审美形态,自然吸收于“响屐舞”之中,在“促节牵繁舞腰懒”等诗词歌赋中得以体现。而从出土的战国燕乐渔猎攻战纹铜壶局部采桑图(摹本)(图1)与战国舞女纹壶盖(摹本)(图2)这两件文物中可看出,众女子在桑树间扭动腰肢、挥舞长袖的真实舞姿,更直观说明此妖娆舞姿不仅仅只是吴楚地域的动作特点,而更一举成为春秋战国时期多地域舞蹈动作风格的共同特征。

综上所述,同一地域舞蹈动作的积淀与遗留与不同地域、同一特征的共存,形成了地域文化相涵化的文化特性。那么,客观看待吴地西施“响屐舞”则是将各地域舞蹈动作因子统一于同一舞蹈之中,舞蹈动作也彰显不同地域多元素同质性特征。



图1 战国舞女纹
壶盖(摹本)



图2 战国燕乐渔猎攻战纹
铜壶局部采桑图(摹本)

2. “响屐舞”的异质性研究

中国自古至今幅员辽阔,不同自然环境、气候差异致使各民族的人文环境与心理气质也各不相同。汉代王充《论衡·率性》曾记载:“齐舒缓,秦慢易,楚促急,燕憨头。”^{[9] (P79)}不同民族环境的差异性造就不同民族心理、民族性情的不同,既是指民风习俗,也指艺术、文学作品中的风格差异。然而即同属一个民族,而不属同一地域,在受到外在不定因素的影响时,也会使一个民族艺术本质性风格产生差异性,进而衍伸到舞蹈艺术中,形成了不同民族、地域异质性风格。

(1) 舞蹈表演形式的异质性

“响屐舞”最初是吸收越地民间、宫廷等两个层面上舞蹈动作元素,而后通过西施在吴地宫廷之上表演,最后在吴地宫廷发展中融合吴地优美舞风、动作特征后,才成为吴地舞蹈中的经典,最终随着西施的消亡,流变到吴地民间舞蹈中。所以,就“响屐舞”表演形式的本源而言,是吴地与越地舞蹈的结合体,而吴越地区虽在春秋战国之前有“同俗敌忾”的同民族特征,但在地域差异与文化交融的差异中,吴地与越地“文”与“野”的客观差别逐渐上升,进而纵深到舞蹈动作、形式的细微差别,奠定了“响屐舞”表演形式中的异质性因素。

此舞“裙上小铃与脚下踏板声相映成趣,两种节奏的交错别有情趣。”^{[10] (P7)}“宫女们脚履木屐,在其轻歌曼舞,犹如鹤舞翩跹,仙女下凡,清脆的木屐‘咚咚’之声,宛如玉珠落盘,婉转动人。”^[11]可见,响屐舞将越地舞蹈风格中的腾踏、重落地等脚下动作中“野”的形态,与吴地长袖舞服、柔糯曲线等动作中“文”的形态相结合,形成了上肢柔美、窈窕之内涵,下肢腾踏、灵巧之风韵的总体表演风格。而在此之前,两种“对抗”力量的表演形式在吴地甚是少见,也因此舞不同于此前吴地舞蹈的总体特征,才能入吴王之眼、成吴王之爱,侧面见证西施舞蹈的表演形式的特殊价值。证实“响屐舞”在同一民族,不同地域的多样化吸收后,呈现出与本地域舞蹈不同特征的异质性因素,并为“响屐舞”所用,成为舞蹈中风格多样化异质性成因的基础。

(2) 舞蹈道具的异质性

中国舞蹈的道具应用大到手、脚、躯干的样式丰富,小到五官与头上的精小细致,不同的道具的意涵意味,一种道具的瞬息万

变,都提供视、听、触觉等方面的差异感受,显示出不同地域、不同民族、不同风俗舞蹈的不同特征。而在西施“响屐舞”中,脚下的一双“木屐鞋”(即“响屐鞋”)以一种特殊道具形式应用于舞台之上,成为“响屐舞”道具异质性成因的关键。

据可查证史料记载,中国最早的“木屐”多起源于吴越地域。在浙江省宁波市慈城慈湖原始社会遗址中,发现了距今四千多年的木屐,属良渚文化时期的产物;在南京颜料坊地域,出土了12件东晋时期木屐,都足可证实古代吴越地域木屐起源早、应用广、使用频率高。这也与吴越地域特殊的自然环境、生活方式有关,古时佳话“硬底之鞋,斫木为底,衬于履下,行辙阁阁有声,多为妇女所用”证实了妇女穿木屐的习俗。而本时期最有特色的木屐当属西施的“响屐”,是史书记载中唯一有关乐舞伎人穿“屐”跳舞的珍贵记录,并在古代舞蹈史、吴地舞蹈史乃至同时期的舞蹈记载中都是第一位。

“西施入馆娃宫后,常率众宫女脚穿木屐、裙系小铃,在木板上跳舞。”^{[12](p217)}西施的“响屐”属于“平底屐”的一种,依照时代不同,史书中也称此“屐”为“屐”(本文就以“屐”来表示)。此“屐”将鞋底中央掏空,以减轻走路或跳舞时的重量,鞋底边缘处可镶有钉子或响板,在触碰地面时可发出“踢踏”声响。西施将本时期、本地域人们生活中的“木屐”搬上舞台,提高了视觉效果与听觉享受,独特“木屐”道具起到了整个舞蹈中画龙点睛的作用。此时的“木屐”道具也不仅仅停留在生活应用层面上,而是提升到一种舞蹈美学的范畴中,用“木屐”道具来提升舞蹈风格的独特性,不同于生活中木屐的应用范畴。这是应用上的一大创新。

通过对西施“响屐舞”地域风格中的同质性与异质性研究,发现两者间相互依存的关系是“响屐舞”风格成因的关键。地域风格中的同质性因素是基础,是“响屐舞”在同时期、同民族的文化基础上与不同地域互渗共生的共性体现;而地域风格中的异质性因素是特性,是“响屐舞”在同时期、同民族的同质性因素上,彰显出同一民族,在不同地域上的独特性特征。

四 结 语

本文以吴地西施“响屐舞”为例,剖析了“响屐舞”民族风格与地域风格的相互关系。民族风格的特性在“响屐舞”中具体呈现,是“响屐舞”风格形成的基础;而地域风格的多样性在“响屐舞”中点缀渗透,是“响屐舞”风格形成的关键。两者中的直接与间接关系是影响西施“响屐舞”风格形成的重要因子。通过对西施“响屐舞”风格的分析,我们可看出一个舞蹈的形成,其身后有着强大的文化背景,而该舞蹈能成为吴地舞蹈史上的经典,也因为其身后文化背景的特殊性,使它成为吴地舞蹈中的经典,以及古代舞蹈中具有风格独特性的典范代表,所以西施“响屐舞”在吴地舞蹈中的风格价值是不可忽视的。

[参 考 文 献]

- [1] 温少峰,袁庭栋. 古代文字中所见的古代舞蹈[J]. 成都大学学报(社会科学版), 1981, (7): 1-3.
- [2] (汉)赵晔. 吴越春秋全译[M]. 张觉译注. 贵州:贵州人民出版社, 1993.
- [3] 彭吉象. 艺术学概论[M]. 北京:高等教育出版社, 2003.
- [4] 夏于全. 唐诗宋词全集[M]. 北京:印刷工业出版社, 1999.
- [5] (明)张岱. 陶庵梦忆[M]. 栾保群注释. 北京:故宫出版社, 2011.
- [6] 袁禾. 中国古代审美历程[M]. 北京:高等教育出版社, 2006.
- [7] 吕氏春秋[M]. (汉)高诱注, (清)毕沅校. 上海:上海古籍出版社, 2014.

-
- [8] 李太白全集[M]. (清)王琦注. 北京:中华书局, 2011.
- [9] (东汉)王充. 论衡校释[M]. 黄晖校释. 北京:中华书局, 1990.
- [10]王克芬. 中国古代舞蹈家的故事[M]. 北京:人民音乐出版社, 1983.
- [11]许钰民. 吴地乐舞探微[J]. 浙江艺术职业学院学报, 2010, (3):51-54.
- [12]王志高, 贾维勇. 南京颜料坊出土东晋、南朝木屐考——兼论中国古代早期木屐的阶段特点[J]. 文物2012, (3):41-58.
- [13]中华舞蹈志编辑委员会. 中华舞蹈志——浙江卷[M]. 上海:学林出版社, 1999.