

普通高等教育“九五”国家级重点教材

中国艺术教育大系

CHINESE ART EDUCATION ENCYCLOPAEDIA

DANCE VOLUME

舞蹈卷

# 中国民间舞蹈文化教程

SHANGHAI MUSIC PUBLISHING HOUSE

罗雄岩 著

上海音乐出版社





ISBN 7-80553-852-2



9 787805 538525 >

定价：30.00 元



普通高等教育“九五”国家级重点教材

中国艺术教育大系 / 舞蹈卷

# 中国民间舞蹈文化教程

罗雄岩 著

上海音乐出版社

### 图书在版编目(CIP)数据

中国民间舞蹈文化教程/罗雄岩著. - 上海:上海音乐出版社,2001.1

大专院校教材

ISBN 7-80553-852-2

I.中… II.罗… III.民间舞蹈-文化-中国-高等学校-教材 IV.J722.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 57262 号

责任编辑 黄惠民

封面设计 邵 竞

版式设计 陈 平

### 出版工作小组

顾 问 宋忠元

组 长 戴嘉枋

副组长 卜 键 钟 越 陈学娅 黄 河

组 员 陈 平 毛德宝 黄惠民 郑向前 赵伯涛

---

中国民间舞蹈文化教程

罗雄岩 著

---

出版发行 上海音乐出版社

---

地址:中国·上海绍兴路 74 号 邮政编码:200020

---

电子邮件:csicm@public1.sta.net.cn

网址:www.slcm.com

---

新华书店经销 上海市书刊印刷有限公司印刷

2001 年 1 月第 1 版 2001 年 1 月第 1 次印刷

开本:787×1092mm 1/16 印张:20 插页:3 字数:314,000

印数 1—3,500 册

---

书号:ISBN 7-80553-852-2/J·720

定价:30.00 元



Z

HONGGUO MINJIAN WUDAO WENHUA JIAOCHENG

# 中国民间舞蹈文化教程



四川铜梁“大龙舞” 董敏芝摄



景门族“木脑纵歌”  
张寿正摄



北京雍和宫“跳布扎”  
李序摄



苗族“跳家神” 郑基敏摄



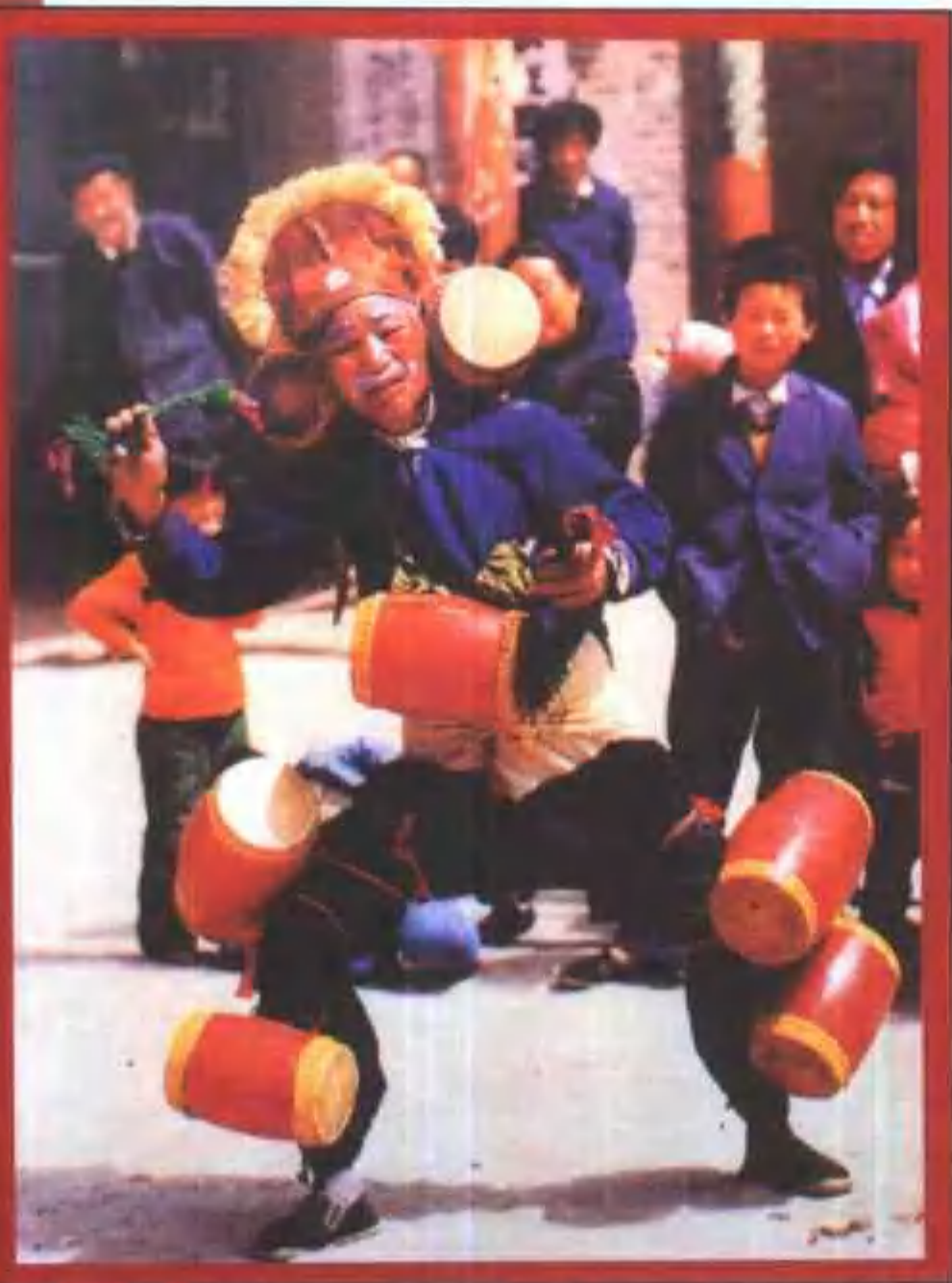
## 中国民间舞蹈文化教程



京族渔民在浅海捕鱼 霍永添摄



苗族“天步舞” 邓朝兴摄



河南“万荣花鼓” 任得泽摄



兰州“太平鼓” 刘丁摄



Z

HONGGUO MINJIAN WUDAO WENHUA JIAOCHENG

# 中国民间舞蹈文化教程



芒市游行中的傣族舞表演 张寿正摄



北京高跷“登云会” 董敏芝摄



蒙古族“筷子舞” 阿木古郎摄



朝鲜族“农乐舞” 崔虎旭提供



Z

HONGGUO MINJIAN WUDAO WENHUA JIAOCHENG

# 中国民间舞蹈文化教程



宗日玛窑出土的彩陶盆 刘恩伯提供



维吾尔族的“赛乃姆” 叶树柏摄



青海玉树的“依”（弦子）  
柳成行摄



满族秧歌 刘丁摄



## 中国艺术教育大系总编委会

总 主 编 赵 汎

名誉主任 潘震宙

主 任 陶纯孝

副 主 任 杜长胜 蔺永钧 戴嘉枋 王锦燧

### 委 员

潘震宙	陶纯孝	杜长胜	蔺永钧	戴嘉枋	王锦燧
于润洋	刘 霖	王次炤	靳尚谊	孙为民	徐晓钟
金铁林	朱文相	周育德	吕艺生	于 平	江明惇
胡妙胜	荣广润	潘公凯	冯 远	常沙娜	杨永善
羸 枫	黄 河	郑淑珍	朱 琦	卜 键	陈学娅
钟 越					

执行主任 羸 枫

执行 副 主 任 郑淑珍 朱 琦

## 舞 蹈 卷

主 任 吕艺生

副主任 于 平 康满城 熊家泰

委 员 吕艺生 于 平 唐满城 熊家泰 朱立人

王佩瑛 许定中 潘志涛 孙天路



## 《中国艺术教育大系》序

由学校系统施教而有别于传统师徒相授的新型艺术教育，在我国肇始于晚清的新式学堂。而进入民国后于1918年设立的国立北京美术学校，则可视为中国专业艺术教育发轫的标志。时至1927年于杭州设立国立艺术院，1928年于上海设立国立音乐院，中国的专业艺术教育始初具雏形。但在本世纪的上半叶，中国的专业艺术教育发展一直处在艰难跋涉之中。以蔡元培、萧友梅、林风眠、欧阳予倩、萧长华、戴爱莲等一批先贤仁人，为开创音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈等领域的专业教育，筚路蓝缕、胼手胝足、呕心沥血、鞠躬尽瘁。

中华人民共和国成立后，对专业艺术教育的发展给予了高度的重视。1949年第一届中央人民政府成立伊始，即着手建立我国高等专业艺术教育体系，将以往音乐、美术、戏剧专业教育中的大学专科，提高到了大学本科层次。当时列为中专的戏曲、舞蹈专业教育，也于八十年代前后逐一升格为大专或本科。并且自七十年代末起，在高等艺术院校中陆续开始了硕士、博士的研究生学历培养。迄今为止，我国已形成了以大学本科为基础，前伸附中或中专，后延至研究生学历的完整的专业艺术教育体系，以及在大陆拥有30所高等艺术院校，123所中等艺术学校的可观的办学规模。

近一个世纪伴随我国专业艺术教育体系创立、发展的过程中，建立与之相应的中西结合、系统科学的规范性专业艺术教材体系，成了几代艺术教育家孜孜以求的奋斗目标。如果说本世纪上半叶，我国艺术教育家们为此已进行了辛勤探索，有了极为丰厚的积累，只是尚欠系统的话，那么在五十年代全国编制各艺术专业课程教学方案和教学大纲的基础上，于1962年全国文科教材会议之后，国家已有条件部署各项艺术专业教材的编写和



出版工作,并开始付诸实施。可惜由于接踵而来十年“文革”动乱的破坏,这项工作被迫中断。

新时期专业艺术教育的迅猛发展对教材建设提出了新的要求。高等艺术教育教学改革的深化、教育部提出的面向 21 世纪课程体系和教学内容改革计划的实施以及新一轮本科专业目录的修订、教学方案的制订颁发都为高等艺术院校本科教材的系统建设提供了契机和必要的条件,恰逢此时,部属中国美术学院出版社于 1994 年发起、酝酿“中国艺术教育大系”的教材编写、出版。这提议引起了文化部教育司的高度重视。1995 年文化部教育司在听取各方面意见后,决定把涵盖各艺术门类的“中国艺术教育大系”的编写与出版列为部专业艺术教材建设的重点,并于 1996 年率先召开美术卷论证会,成立该分卷编委会;1997 年又正式成立了“中国艺术教育大系”的总编委会,以及音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈各卷的分编委会。为了保证出版工作的顺利进行,同时组建了出版工作小组。

在世纪之交编写、出版的“中国艺术教育大系”,是依据文化部 1995 年颁发的《全国高等艺术院校本科专业教学方案》,以专业艺术本科教育为主,兼顾普通艺术教育的系统教材。在内容上,“中国艺术教育大系”既是本世纪中国专业艺术教育优秀成果的总体展示,又充分考虑到了培养下一世纪合格艺术人才在教育内容上不断拓展的需要。因此,“大系”于整体结构上,一方面确定了 5 卷共计 77 种 98 册基本教材于 2000 年出版齐全的计划;另一方面,为这套教材具有前瞻性和开放性,对于在 21 世纪专业艺术教育发展过程中,随教学课程体系改革、专业学科更新而形成的较为成熟的新的教学成果,也将陆续纳入“大系”范围予以编写出版。

在教材中如何对待西方现代派艺术,是一个无法回避的问题。正如邓小平同志在 1983 年说过:“我们要向资本主义发达国家学习先进的科学技术,经营管理方法以及其他一切对我们有益的知识和文化,闭关自守,故步自封是愚蠢的,但是,属于文化的东西,一定要用马克思主义对它们的思想内容和表现手法进行分析,鉴别和批判……”(《邓小平文选》第三卷第 44 页)。对此我认为对西方现代派艺术也需要加以具体分析。一方面应该看到,从 19 世纪末以来在西方兴起的种种现代派艺术思潮,是西方资本主义文化的产物,我们必须以马克思主义观点对它们的思想内核到美学观一一进行分析、鉴别和批评扬弃,绝对不能盲目推崇追随;另一方面,伴随西方现代艺术共生的种种拓展了的艺术表现形式、方法和手段,则是可能也应当为我所用的,鉴此,前者的任务由“中国艺术教育大系”中的《艺术概论》来完

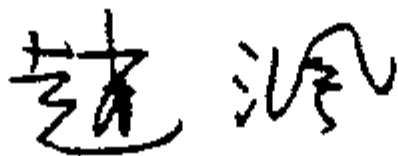


成,而后者则结合各门类艺术的具体技法教程来分别加以介绍。

作为文化部“九五”规划的重点工程,拟向全国推荐使用的专业艺术教育的教材,“大系”的编写集中了文化部直属的中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、中央美术学院、中国美术学院、中央戏剧学院、上海戏剧学院、中国戏曲学院、北京舞蹈学院等被称为“国家队”院校的各学科领头人,以及中央工艺美术学院、武汉音乐学院等在相关学科的翘楚俊杰,计国内一流的专家学者数百人。同时,这些教材都是经过了长期或至少几轮的教学实践检验,从内容到方法均已被证明行之有效,并且比较稳定、完善的优秀教材,其中已被列为国家级重点教材的有9种,部级重点教材19种。况且,这些教材在交付出版之前,均经过各院校学术委员会、“大系”各分卷编委会以及总编委的三级审读。可以相信,“大系”的所有教材,足以代表当今中国专业艺术教学成果的最高水平;也有理由预见,它对中国规范今后的专业艺术教育,包括普通艺术教育,将起到难以替代的作用。

“中国艺术教育大系”的工作得到了文化部、教育部、国家新闻出版总署等方面的高度重视。在此谨代表参与教材编写的专家学者和全体参与组织工作的有关人员,对上述领导部门,特别是联合出版“大系”的中国美术学院出版社、上海音乐出版社、文化艺术出版社致以崇高的谢意!

教育部艺术教育委员会主任  
“中国艺术教育大系”总主编



1998年6月18日

## 前 言

舞蹈是一种特殊的文化现象,是以人体为表演中介的动态艺术,它不受语言文字的局限,可以沟通感情,使舞者和观众心灵共振;可以积淀古代文化,传承民族审美心理,通过舞蹈者的表演汇入时代精神,孕育新的创造,而使之富有生命力。尽管如此,我们在探索研究舞蹈文化与进行艺术实践时,还必须借助语言文字和文献资料;必须充分注意舞蹈具有语言文字与非语言文字两种文化类型的特殊性。

中国民间舞蹈是中国各族人民共同创造的文化成果,是舞蹈文化的宝贵财富,要使它适应社会经济不断发展的需要,使它在弘扬中国文化中起到应有的作用,就必须对它进行系统性的研究,总结出关于中国民间舞蹈的一些基本理论,以供从事舞蹈专业人员阅读或参考,本《中国民间舞蹈文化教程》(以下简称《教程》),就是基于这一目的而撰写的。

《教程》是以中国各民族中仍在流传的民间舞蹈作为研究对象,探索它们之间的内在联系与表现文化的规律,研究它们各自的文化特点与形成的各种因素。作者在撰写过程中使用了本人近年的教学心得——“五种文化类型”的划分和可操作的方法——“动态切入法”。即:以农耕文化型、草原文化型、海洋文化型、农牧文化型、绿洲文化型作为中国民间舞蹈的分类框架;以舞蹈的动态形象作为切入点,采用“特定层次、多种因素、纵横探索、深入研究、贵在升华”20字的探索方法,从自然环境、社会生活、民族血缘关系、语言系属以及民族审美心理等诸多方面进行分析后,作综合性的文化论述。

全书分为12章,第1、2、3章为舞蹈文化的基础知识。第4、5章是从古代文化遗存的角度分述中国原始舞蹈文化遗存与鼓舞文化情贯古今的特色。第6~11章按“五种文化类型”的划分,对一些民族的民间舞蹈进行具体的文化分析;第12章着重论述中国民间舞蹈与时代精神这一根本性的问题。为阅读和授课时之方便,每章后面附有每章重点与思考题;为读者深入研究时查阅有关注解之方便,各章注释和参考书目均放在本书最后的附录部分。

“中国民间舞蹈文化”属于中国文化的研究范畴,是舞蹈学



中一门新兴的边缘性学科,需要更多的人投入时间与精力进行研究,本书只能算是此项研究一种开拓性的尝试,希望有更多的人加入此行列中来。

# 目 录

《中国艺术教育大系》序 .....	赵 沅	1
前言 .....		1

## 第一章 舞蹈的文化探索

第一节 文化 .....		1
一、文化 .....		1
二、文化的两种类型 .....		2
三、传统文化中的两种文化 .....		3
第二节 舞蹈文化 .....		4
一、舞蹈文化 .....		4
二、舞蹈的非语言文字文化特征 .....		5
三、非语言文字文化特征研究之意义 .....		7
四、舞蹈与其他艺术文化之异同 .....		9
第三节 中国民间舞蹈文化 .....		11
一、中国文化的特点 .....		11
二、中国民间舞蹈的文化探索 .....		12
三、探索民间舞蹈文化的方法 .....		13

## 第二章 民间舞蹈的概念与文化特征

第一节 民间舞蹈的概念 .....		16
一、民间舞蹈 .....		16
二、民间舞蹈的特性 .....		17



三、民间舞蹈的概念 .....	18
<b>第二节 民间舞蹈的文化特征 .....</b>	<b>19</b>
一、以人体动态保存与表现文化的特征 .....	19
二、群众之间直接进行传承的特征 .....	21
三、在一定环境中进行传承的特征 .....	22
四、随着社会生活改变而发展的特征 .....	23
五、从民间向舞台艺术升华的特征 .....	24

### 第三章 中国民间舞蹈的概况与文化类型

<b>第一节 中国民间舞蹈的概况 .....</b>	<b>27</b>
一、地理环境对中国文化之影响 .....	27
二、中国民间舞蹈的概况 .....	28
三、中国民间舞蹈的分布 .....	29
四、中国民间舞蹈的特点 .....	31
五、中国民间舞蹈的新发展 .....	34
<b>第二节 中国民间舞蹈文化类型 .....</b>	<b>35</b>
一、文化类型划分的意义 .....	35
二、古代文献上的文化类型划分 .....	36
三、“五种文化类型”划分法 .....	38
<b>第三节 民间舞蹈的民俗文化特征 .....</b>	<b>40</b>
一、民俗舞蹈的文化特点 .....	40
二、跨国民俗舞蹈的形成 .....	41
三、跨国民俗舞蹈的文化比较 .....	43

### 第四章 中国原始舞蹈遗存

<b>第一节 中国原始舞蹈遗存及其特点 .....</b>	<b>48</b>
一、原始社会的舞蹈与原始舞蹈遗存 .....	48
二、中国原始舞蹈遗存及其特点 .....	50
三、中国原始舞蹈遗存的特点 .....	55
四、中国原始舞蹈遗存的启示 .....	56
<b>第二节 萨满舞 .....</b>	<b>57</b>
一、萨满教与萨满舞 .....	58
二、萨满舞的文化特征 .....	58

三、萨满舞的表演形式 .....	59
<b>第三节 藏传佛教寺庙舞蹈 .....</b>	<b>60</b>
一、藏传佛教及其寺庙舞蹈 .....	60
二、羌姆与查玛 .....	61
三、藏传佛教寺庙舞蹈的文化特点 .....	63
<b>第四节 东巴舞 .....</b>	<b>65</b>
一、东巴教与东巴舞 .....	65
二、东巴舞的表演形式与风格 .....	66
三、东巴舞的文化特征 .....	66
<b>第五章 鼓舞开先河</b>	
<b>第一节 鼓舞是农耕舞蹈文化的开端 .....</b>	<b>71</b>
一、鼓的起源 .....	71
二、六鼓四金 .....	72
三、鼓之舞之 .....	74
<b>第二节 鼓舞情贯古今 .....</b>	<b>76</b>
一、铜鼓舞 .....	76
二、木鼓舞 .....	80
<b>第三节 芦笙舞 .....</b>	<b>82</b>
一、芦笙与芦笙舞 .....	82
二、葫芦笙舞不同的色彩 .....	83
三、苗族芦笙舞及其他 .....	84
<b>第六章 农耕文化与汉族民间舞蹈</b>	
<b>第一节 汉族民间舞蹈的文化特点与艺术特色 .....</b>	<b>88</b>
一、汉文化基本上是农耕文化 .....	88
二、汉族民间舞蹈的文化特点 .....	91
三、汉族民间舞蹈的艺术特色 .....	95
<b>第二节 灯节、灯舞与灯阵 .....</b>	<b>98</b>
一、灯节 .....	98
二、灯舞 .....	99
三、灯阵 .....	101



<b>第三节 高跷与秧歌</b> .....	105
一、高跷 .....	105
二、秧歌 .....	108
<b>第四节 齐鲁文化与山东三大秧歌</b> .....	113
一、气势磅礴的鼓子秧歌 .....	113
二、古朴、粗犷的海阳秧歌 .....	119
三、舞、戏结合的胶州秧歌 .....	122
<b>第五节 从辽南高跷到东北秧歌</b> .....	124
一、辽南高跷的形成 .....	124
二、辽南高跷的风格特点 .....	126
三、辽南高跷的表演形式 .....	128
四、从辽南高跷到东北秧歌 .....	131
<b>第六节 江南特色的花灯、花鼓与采茶</b> .....	132
一、江南特色的歌舞形式 .....	132
二、优美轻盈的云南花灯 .....	133
三、形式多样的湖南、江苏花鼓 .....	135
四、活泼清新的采茶 .....	137
<b>第七节 兼融南北风韵的安徽花鼓灯</b> .....	139
一、源流沿革 .....	139
二、花鼓灯中的古文化遗存 .....	140
三、花鼓灯的风格特点 .....	142
四、花鼓灯的表演形式 .....	145
<b>第七章 农耕文化与少数民族民间舞蹈</b>	
<b>第一节 朝鲜族民间舞蹈</b> .....	149
一、稻田种植与朝鲜族民间舞蹈 .....	149
二、鹤的心态在民间舞蹈中的体现 .....	151
三、潇洒典雅的朝鲜族民间舞蹈 .....	155
<b>第二节 傣族民间舞蹈</b> .....	160
一、傣族 .....	160
二、傣族民间舞蹈的文化特征 .....	161
三、亚热带风情的傣族民间舞蹈 .....	164

四、与朝鲜族民间舞蹈的比较·····	169
<b>第三节 其他农耕民族的民间舞蹈·····</b>	<b>170</b>
一、壮族民间舞蹈·····	170
二、其他农耕民族的民间舞蹈·····	174
 <b>第八章 草原文化与游牧民族民间舞蹈</b>	
<b>第一节 博大精深草原文化·····</b>	<b>178</b>
一、中国北方的游牧民族·····	179
二、天之骄子的英姿·····	180
三、游牧民族舞蹈的特点·····	180
<b>第二节 蒙古族民间舞蹈·····</b>	<b>182</b>
一、文化源流·····	182
二、贝·比依勒与安代·····	183
三、筷子舞与盅碗舞·····	186
四、蒙古族民间舞蹈的新发展·····	187
<b>第三节 满族民间舞蹈及其他·····</b>	<b>190</b>
一、满族民间舞蹈的文化特点·····	190
二、满族民间舞蹈的主要形式·····	191
三、游牧民族的天鹅舞·····	193
 <b>第九章 海洋文化与沿海民族民间舞蹈</b>	
<b>第一节 蓝色的梦幻与创造·····</b>	<b>197</b>
一、农耕民族的蓝色梦幻·····	197
二、人海和谐的心态·····	199
三、海洋女神与民间出会·····	200
<b>第二节 沿海民族的民间舞蹈·····</b>	<b>203</b>
一、汉族渔民的民间舞蹈·····	203
二、黎族民间舞蹈·····	206
三、京族民间舞蹈·····	208
<b>第三节 多元古拙的高山族民间舞蹈·····</b>	<b>209</b>
一、擅长歌舞的海岛民族·····	209
二、多元文化对舞蹈的影响·····	213

三、古拙的民间舞蹈形式·····	215
------------------	-----

## 第十章 农牧文化与高原民族的民间舞蹈

<b>第一节 农牧交融的舞蹈文化特征</b> ·····	221
一、青藏高原的神秘色彩·····	221
二、农牧文化的形成·····	222
三、高原“一顺边”的美·····	224
<b>第二节 历史悠久的藏族民间舞蹈</b> ·····	225
一、藏族·····	225
二、藏族民间舞蹈中的宗教意识·····	226
三、藏族民间舞蹈的风格特点·····	228
四、卓(锅庄)·····	229
五、谐(弦子)·····	230
六、果谐与堆谐·····	231
七、噶尔与囊玛·····	232
八、热巴与藏戏·····	232
<b>第三节 其他高原民族的民间舞蹈</b> ·····	234
一、羌族民间舞蹈·····	234
二、彝族民间舞蹈·····	237

## 第十一章 绿洲文化与西北民族的民间舞蹈

<b>第一节 回族民间舞蹈与宴席曲</b> ·····	242
一、回族·····	242
二、回族民间舞蹈·····	242
三、宴席曲·····	244
<b>第二节 丝绸古道与乐舞遗风</b> ·····	245
一、绿洲文化与西域乐舞·····	245
二、西域乐舞在新疆的遗存·····	246
<b>第三节 维吾尔族民间舞蹈</b> ·····	247
一、从游牧到农耕生活的维吾尔族·····	247
二、维吾尔族民间舞蹈的表演形式与风格特点·····	248
三、赛乃姆·····	249
四、多朗舞·····	251



五、萨玛舞与夏地亚纳·····	257
六、那孜尔库姆及其他表演性舞蹈·····	261
<b>第四节 塔吉克族民间舞蹈</b> ·····	264
一、中西交通要道上的塔吉克族·····	264
二、西域古风的舞蹈形式·····	266
三、与维吾尔族舞蹈文化的比较·····	269
<b>第十二章 中国民间舞蹈与时代精神</b>	
<b>第一节 传承中融会贯通</b> ·····	271
一、传承中融会贯通·····	271
二、文字总结中提高·····	272
三、形体训练的文化遗产·····	273
<b>第二节 个性的艺术升华</b> ·····	274
一、潜移默化的升华·····	274
二、别具匠心的艺术升华·····	275
三、教学相长的升华·····	277
<b>第三节 孕育中的时代精神</b> ·····	278
一、生命律动的显现·····	278
二、孕育中的时代精神·····	279
<b>后记</b> ·····	282
附录一：《中国民间舞蹈文化》各章注释·····	283
附录二：《中国民间舞蹈文化》参考书目·····	299
附录三：《中国民间舞蹈文化》图片目录·····	300

# 第一章 舞蹈的文化探索

## 第一节 文化

### 一、文化

关于“文化”一词的概念,历来有不同的说法,一般多认为:“广义的文化指人类在社会发展过程中所创造的物质财富与精神财富的总和。狭义的指社会的意识形态,以及与之相适应的制度和组织机构。指文学、艺术、教育和科学。”(参见《辞海》、《现代汉语辞典》)

近年来,关于文化一词的由来及其含义,许多专家、学者又发表了一些新的论述。有的认为:“文化,既是中国古已有之的概念,又是一个近代赋予了新涵义的词汇”;古籍中“观乎人文,以化成天下”(《易经》)“设神理以景俗,敷文化以柔远”(《曲水诗序》)等用法中的文化,其涵义与今天“有近似之处,但又颇相差异”。<sup>(1)</sup>有的认为:“今天所用的‘文化’(culture),大约是上个世纪末从日本转译过来的,其源盖出于拉丁文 cultura,原有加工、修养、教育、文化程度、礼貌等多种含义”。<sup>(2)</sup>

文化一词的含义,有的专家认为,文化的涵义至少有三:除广义、狭义之外,还有一个‘中义’的文化。那就是除了‘教、科、文’之外,把体现在人们物质生活中的、体现在人们精神生活中的、人们社会关系中的一切文化都包括在内”。<sup>(3)</sup>还有的学者认为:“‘文化’有三个层次,物质的——制度的——心理的……文化的物质层面是最表层的;而审美趣味、价值观念、道德规范、宗

教观念、思维方式等,属于最深层;介乎二者之间的,是种种制度与理论体系”。<sup>(4)</sup>各家看法虽不一致,但都认为:“无论给‘文化’下什么样的定义,都应该反映出研究对象本身的规律性,而不应停留在单纯的描述现象上面”。<sup>(5)</sup>这一共同的看法,必将促进各种文化的实质性研究。《中国民间舞蹈文化》虽才起步,也应本着此精神做实质性的研讨。参照上述论点,力求对文化的三个层次,从表层到深层进行全面的探索。

## 二、文化的两种类型

文化是人类社会发展的标志,文化的积累、传播和发展,主要是通过文字和人的直接传承进行的。“人类之所以成为人类,并不断地前进,最重要的原因之一就是人类能够记述自己的发展历史,积累文化知识”。<sup>(6)</sup>远古以来,人类曾用刻石铭骨、竹简帛书等方式,记述当时的生活和文化成就。印刷术出现后,又利用印刷出版记述人类前进的历程,给后人留下许多重要的文物、文献。现代人通过金石文物、故书古籍,便可了解古代的生活;一些未能记载的有关文化史料,却在人们的生活中、民间文学艺术中有所遗存。因此,只有全面发掘文字记载的与无文字记载的文化遗存,经过研究,充分运用于创造人类社会更美好的未来。

在语言形成以前,人类曾使用声音、手势、体态传情达意,进行交往。那时,人体是表现文化和保存文化的主要形式。语言形成,文字出现以后,人们可以利用语言文字广泛交流;利用语言文字继承、传播和发展文化,促进了社会经济生活的发展,提高科学文化的水平。同时,人类自身的各种本能、思维能力、创造力的潜能也随之增强,并得到充分的发挥。在语言文字不断规范,词义更加明确、洗练的发展过程中,见诸文字的各种文化逐渐形成系统的文字文化。人类发展过程中,各历史阶段的文化特征会在人体留下生理的、心理的文化痕迹,直到现今依然有所遗存,并被人们理解,这种可以传情达意的动态形象,就是“人体文化”。“人体文化”和各种非语言文字文化构成非语言文字文化体系,从而形成文化的两种类型。非语言文字文化并不限于舞蹈,音乐、美术、杂技、体育等文体形式,民俗、礼仪、以及劳动生活的动态等,都属于此类文化。非语言文字文化也有高低之分,同样可以创作各类艺术精品,例如:优美的舞蹈形象,观后令人回味无穷;引人入胜的乐曲,可绕梁三日;精美的美术作品,给人以深邃的联想。因此,作为非语言文化,无论是创作与表演者还是观赏者,同样需要学习和培养,才能达到较高的文化



水平。

“人类自有文化以来,一直用各种材料、各种工具、各种符号记述自己得之不易的成就”,<sup>(7)</sup>这些人类智慧的结晶和千万年的文化成就,分别保存在两种类型的文化之中,有待人们探索、研究、继承和发展。当然也包括利用现代手段记录下来的录音、录像。文字文化,有文字可读,有典籍、文献作依据,探索古往今来的各种文化现象;而非语言文字文化多是只能意会,无法言传,或是含意广泛的各种文化现象,尤其是保存和体现在不同人物的“人体文化”,则更难于探索其实质。因此,这种文化常被一般人、乃至文化研究者们所忽略。舞蹈既是“人体文化”中的典型文化,那么,对舞蹈的文化探索,自然具有极为重要的意义。

### 三、传统文化中的两种文化

一个民族在他形成和发展的过程中,同时形成了本民族的传统文化,在文化比较发达的国家或民族的文化领域里,都存在着两种文化,即“上层文化”和“下层文化”。“从社会阶级的角度上看,前者(上层文化)主要是占有优越的经济和政治地位的统治阶级成员所创造、享有的文化,后者(下层文化)则主要是被统治、被剥削的一般民众所创造、享有的文化。”<sup>(8)</sup>由于“语言文字,本身是一种文化,但它又是各种文化赖以保存和借以发展的要件”,<sup>(9)</sup>所以文字文化的水平,往往标志着社会发展的水平,上层文化的传授和传播除了语言外,主要依靠文字,发展也比较快。下层文化则不然,过去,一般民众,特别是劳动群众,由于缺乏接受文字教育的机会,受文字文化的局限,科学文化知识水平较低,由他们所创造和保存的民间文化,也往往落后于时代的水平,带有一定的保守性,发展也比较慢。两种文化向着不同的方向发展,既有差异又有联系;既有排斥,又互相渗透,互为影响,还会出现介于两者的中间文化型。舞蹈文化也大致如此,广大民众创造的民间舞蹈是下层文化;宫廷舞蹈是上层文化,城市的剧场舞蹈、群众性的社交舞蹈,可以说是介于两者的舞蹈形式。

民间舞蹈是一切创作舞蹈之母,自古以来,历代皇帝与王公贵族们经常把民间舞蹈加工改编为宫廷舞蹈,使之上升为上层文化。作为下层文化的民间舞蹈,因受帝王的推崇以及宫廷舞蹈的影响,也在不断发展、提高,使其形式更加完美。于是两者在互相渗透、互为影响中,共同促进传统舞蹈文化的发展。

舞蹈文化的传播主要不是依靠语言、文字,而是在群众之间直接传承的,远古以来,人类进程中各历史阶段所创造的非语言文字文化,自然会在民间舞蹈中有所遗存。这种非文字文化的

继承中,很可能保存有古代高度文化的成果,并且保存在民间舞蹈之中,成为有待我们开发的文化宝库。

## 第二节 舞蹈文化

### 一、舞蹈文化

舞蹈是一种文化现象,是通过人的形态、神态进行传情达意的艺术形式,它的形成受自然和社会两种因素的影响,它的表达方式包括人的形体和精神两个方面,而且因表演者文化素质、艺术修养之不同,而有明显的差异。

舞蹈之所以是一种文化现象,还在于它的形成与物质文明、精神文明的发展密切相关,是由人在劳动生活中逐渐形成的体态和对社会观念的反映构成的。所以不同时代的文化特征会在舞蹈中得以遗存,成为相对稳定的形式(包括动态形象、表演程式、服饰、道具、场地)流传下来,在社会生活的诸多方面发挥它特有的功能,从而形成多种多样的舞蹈形式。人们在不同场合表演这些舞蹈时,该民族的文化特征随之展现,使参加者在潜移默化中得到浸润。

舞蹈的种类繁多,怎样进行类别的划分,中外专家、学者各有不同的观点与方法,其不同,正反映出各国、各民族舞蹈历史文化背景之差异。一般多从舞蹈功能上分为:自娱性舞蹈、表演性舞蹈、自娱娱人相兼的舞蹈,以及取悦神灵、祭祀祖先的舞蹈;从舞蹈发展史的角度分为:原始舞蹈、民间舞蹈、宫廷舞蹈、舞台艺术舞蹈和城市群众性舞蹈等。

舞蹈的名词术语中,舞蹈与舞,两者一般是通用的,但在舞蹈文化的探索中,对它们的含义应加以区分,以免造成名称上的混乱。舞蹈,指的是舞蹈类型、舞蹈门类;舞,则是指某种类型中的一种形式,或指经过加工、创造的舞蹈。下面以“古典舞蹈”、“民间舞蹈”、“现代舞”三者为例,予以说明。

#### 1. 古典舞蹈

古典舞蹈是古代流传下来,具有传统审美特征和典型性的舞蹈。如西方的芭蕾、印度的“波罗多舞”、日本的“雅乐”等。中国的古典舞蹈,极其丰富,如汉代的“巾舞”、“盘舞”,唐代的“剑器舞”、“霓裳羽衣舞”等等。宋明两代以来,许多古典舞蹈融进戏曲塑造人物形象和表演之中,或作为舞蹈片段保存在戏曲剧目之中。也有许多早已失传,仅知其名,不知舞法,如“剑器舞”

是持何种道具起舞的,至今,说法不一,正反映出中国古代舞蹈、宫廷舞蹈特有的文化背景和发展规律。

## 2. 民间舞蹈

民间舞蹈,是民众自行创作与传承的舞蹈形式。过去,文人和一般舞蹈家很少深入民间对它作深入细致的系统研究,有关这方面的论述自然很少,给民间艺人写书立传的则更少。因此,人们只看到民间舞蹈中因历史原因形成的简单和不足的方面,看不到它深邃的文化本质。其实,各种舞台艺术舞蹈多直接或间接地来自民间,包括城市群众性舞蹈中的交谊舞、舞厅舞、爵士舞、霹雳舞、集体舞、儿童舞,乃至体育舞蹈、冰上芭蕾等,无不从民间舞蹈吸取营养和素材,只不过尚缺少这方面的系统论述而已。因此,人们常说:民间舞蹈是一切创作舞蹈之母。

民间舞蹈是民族传统文化的组成部分,它的传承方式,不是依靠语言文字,而是以人体动态保存文化与表现文化为主要特征,而且是在一定环境中、在群众之间直接进行传承的。民间舞蹈属于“下层文化”的范畴,它和群众的民俗活动关系密切,可以通过具体的形象展示出群众的民俗心理;展示出民俗文化的诸多方面,因此,人们常把它称作民俗舞蹈,但两者还有它们各自的特点。(详见第三章第三节)

## 3. 现代舞

现代舞是现代舞台艺术舞蹈的形式之一,又是一个完整的现代舞蹈体系。20世纪初,它在西方兴起,盛行于德国、美国,后又传入日本及西方各国。它最鲜明的特点是反映西方社会的矛盾和人们的心理;表现手法上,要求不断创新,强调舞蹈家的个人风格。因此,出现了各种各样的流派,各派都有自己的探索和追求。演出的节目中,有些表现出深刻的哲理性思考,也有许多怪异的内容和形式,使人们难以理解。最初,它为反对古典芭蕾而产生,两者曾一度处于水火不相容的境地,现在则互为影响,互相吸收、融合:现代舞吸收芭蕾的技巧和训练方法,扩大自己的表现力;芭蕾吸收现代舞的观念和创作手法,形成现代芭蕾。近年,各种流派的现代舞也不断传入我国,中国舞蹈家们借鉴它的训练和表现方法,创作了许多中国现代舞节目。

芭蕾舞、现代舞都有它们各自形成的文化背景和历史源流,都是舞台艺术舞蹈中的一种形式,所以称作“舞”,属于舞蹈文化中的上层文化。

## 二、舞蹈的非语言文字文化特征

舞蹈具有语言文字与非语言文字两种文化特征,但主要是



以身体作为中介表现文化的,因此,非语言文字的文化特征是其  
主要方面。

舞蹈具有非语言文字文化特征,是一个新的概念与提法,说明它是和语言文字相对的、自成系统的另一种文化类型。在语言形成以前,人类是用声音、手势、体态传情达意的,人体是保存文化和表现文化的主要载体。语言形成、文字出现以后,促进了社会经济生活的发展,人们的思维能力、创造力的潜能随着增强,科学文化水平不断提高,相应地用身体传递信息的本能反而淡化了。

近年,随着符号学的兴起,人们对人体文化又有了重新认识,对它的研究才更受人们的关注。符号学作为研究语言、形式语言符号的学科,它对语言所表达的思想及其有关问题,可以进行理论分析与论述,由于舞蹈是用动态形象传播思想感情的一种符号,参考、运用符号学的一些理论,自然可以诠释舞蹈中所展示的各种文化信息。人们思考问题,进行艺术实践与创造意境时,由于离不开语言和文学构思,加之语言本身是一种物质化的思维,因此,在探索非语言文字文化、探索舞蹈文化特殊性的过程中,还要借助语言文字、文献的有关资料,在使两者互为印证中深化其研究成果。另一方面,由于舞蹈具有非语言文字文化的特殊性,所以舞蹈文化的研究,必将促进符号学的运用与发展。

舞蹈文化的特殊性,远在原始社会时期已经形成并一直延续至今。当原始人尚无语言只能靠声音、手式、动作表达原始思想感情,进行交际;通过模拟与实践学习生存的经验时,手式、动作等已具有以身体表现文化的这一特征,已是舞蹈的萌芽,正基于此,人们常说舞蹈是最古老的艺术形式。

原始社会的各种活动和人类的生存系结在一起,是以集体形式进行的。例如:狩猎活动,既是群体猎取野兽赖以生存的物质活动,又是群体在狩猎过程中交流思想,培养原始人掌握生存能力的精神活动。而且,物质与精神两者始终交织在一起。劳动发展了人的手与脑,培养了思维与艺术创造的能力。原始人在狩猎战斗前、后的演习与再现搏斗场面中,已具有艺术的成分,是原始的狩猎舞蹈,也是包含着其他艺术因素的混沌状态的艺术形式。<sup>(10)</sup>随着人类社会的发展,这种混沌状态的萌芽逐渐过渡和发展成为各种独立的艺术形式。只有舞蹈虽然经历了漫长的发展阶段,仍保持着以人体表现文化的主要特征,依然具有综合性的特点,保存有不同时代的多种文化因素。不过,人们常强调其他的方面,而忽略其非语言文字的文化特征方面;或是不把这种“人体文化”视为文化。

舞蹈的非语言文字文化特征,表现在舞蹈动作、姿态、技能、技巧的古文化遗存上;表现在与舞蹈有关的原始崇拜、宗教信仰的祭祀礼仪与演化而来的民俗活动上;表现在舞蹈时的服饰道具、场地设施等诸多方面。而且这些文化因素只有通过舞蹈者的表演才能化为信息、成为舞蹈符号得到展现,才能为人们所理解并得到传承。舞蹈这种兼具时、空两者综合性的文化传承功能,应属于符号学的研究范畴,其特殊性又是一般语言文字所不及的。

中国民间舞蹈无比丰富,其中原始舞蹈遗存多种多样,且多无文字记载,因此,民间舞蹈的传承是在群众间直接进行;在典型环境中(特定的仪式场地)靠模仿长辈们的舞姿、神情、心理、又加进自己的创作,一代一代地传下来的。模仿是人类的本能,原始人对周围物体的外部形象反映敏锐,并通过模仿学会生活技能。现代人在儿童时期也是如此,只是当人们掌握语言文字以后,对动作的模仿与反映的能力才逐渐减弱,衰退。从事舞蹈工作的人恰恰需要发挥这方面的能力,需要从小开始接受形体训练,只有经过反复训练才能掌握高难技巧,塑造各种人物形象的能力;掌握非语言文字文化特征的“人体文化”,把这些非语言文字的人类文化继承下来。历来的史学家多偏重有文字记载的史料研究,如果我们能从各民族的民间舞蹈中研究其形成的文化背景与非语言文字的文化遗存,无疑会弥补文化史、艺术史研究中之不足。

舞蹈属于非语言文字特定的文化层次,但在表述其形态,研究其文化特征时,又必须借助语言文字。另一方面,舞蹈虽然不是语言文字,却有与语言文字相同的交际功能,起到保存文化与传播文化的作用,从而形成舞蹈文化研究的两种形式。即:从文字理论上(包括非专业舞蹈工作者)对舞蹈阐述性的分析研究,与舞蹈者本身(包括表演、编导、教学)把自己的实际体验运用文字作表述性的分析研究。这两种研究方式中,前者理论性强,却往往难以涉及到舞蹈的深层文化;而后者囿于文化知识,不能深刻地感受或难于用语言文字表述清楚。这可能是目前理论研究跟不上舞蹈发展需要的根本原因之一。如果强调从舞蹈的特定文化层次出发,两者都能学习对方之长以弥补自己之不足,就会促进舞蹈理论研究的发展。

### 三、非语言文字文化特征研究之意义

舞蹈是技术性极强的动态艺术,将它置于非语言文字特定的文化层次上研究,就便于探索舞蹈者是如何通过舞蹈动作、舞

姿、技能、技巧表达思想感情;如何把现代思维融于传统文化之中,随即引起观众的共鸣与理解。从而探索舞蹈用人体(包括服饰、道具、场地)表现文化的规律,探索“人体文化”的奥秘,充分开发人类文化的资源,大量发掘被人们忽略、尚无文字记载的舞蹈文化宝库。

舞蹈虽属非语言文字文化,但又要通过语言文字进行研究与表述,这就增加了研究的难度,当研究中尚无恰当的词句说明其特点时,人们就容易套用其他学科的术语、概念,或只用文字描绘舞蹈的外部特征,而不能阐明舞蹈的实质。因此,强调舞蹈文化的特殊性,则可以促进对舞蹈深层文化的研究,形成比较确切的舞蹈术语、概念,建立具有舞蹈特色的、非语言文字文化的研究体系。这项研究工作虽极为艰巨,但又意义深远。

为了舞蹈事业的发展,如何培养新一代专业人才,向来是人们所关注的。由于舞蹈专业的特殊性,培训舞蹈演员要从小开始,并且需要相当多的时间进行形体、技巧、表演能力的训练,相对地减少了文化课的学习时间,学生们也容易产生重专业、轻文化课的倾向。目前,全国的艺术院校中都设有舞蹈专业,专业舞蹈演员也多来自院校,因此,如何改变重业务轻文化的现象,以提高舞蹈演员的文化素质和表演水平,已是一个带有普遍性的问题。对此问题的解决,只强调学员应重视文化,单纯地增加文化课时数是无济于事的。只有根据舞蹈文化特殊性的需要,使专业课教材与教学方法都能突出舞蹈专业非语言文字文化特征,使专业课程并非单纯地练习技巧,而是掌握文化。另一方面,文化课也不能照搬一般学校的教学大纲,应协调专业、文化课两类课程的关系,使培养非语言文字文化与语言文字文化的工作同步进行,按学生不同年龄特征逐渐掌握两类文化,掌握表现与表述舞蹈的非语言文字文化的能力。

舞台上演出的舞蹈节目中,令人倾倒、神往的精湛表演,多是两类文化都有相当造诣的舞蹈家之杰作。由于舞蹈演员的文化水平尚低,有时人们会说舞蹈工作者“头脑简单、四肢发达”,所以舞蹈工作者站在姊妹艺术工作者中,有时也会自愧不如。这和一般人的误解,我们自己也没有看到舞蹈的非语言文字文化层次的重要意义不无关系。其实,“四肢发达”正是舞蹈工作者的特点,如果没有训练有素的形体,不掌握高难技巧也无从以身体作为中介表达复杂的思想感情,表现深层的文化。而“头脑简单”,只能说是某些语言文字化方面的简单与不足,而且这种简单与不足通过学习是可以改变的。因此,从舞蹈需要掌握两类文化特殊性上看,舞蹈工作者的学习——体验——创作(包括教学、表演、研究)等方面,就比其他姊妹艺术更为艰辛,更有

意义。

中国各民族的民间舞蹈无比丰富多彩,它们都是中国古代民族根据他们当时的物质与精神生活创作的,并且通过各种祭祀礼仪、民俗活动在群众直接传承中流传下来。如今,创作这些舞蹈的古代民族,有些已不复存在;然而,他们所创作的舞蹈却在其他民族中保存下来。有些舞蹈形式虽已消失,但它的精华部分却常常会保存在其他舞蹈形式之中,或成为一些民族共有的舞蹈动作、舞姿与技巧。这一文化现象,正说明舞蹈具有非语言文字的文化特征,不受语言文字的局限而得以广泛传播,经久流传。例如:新疆自古以来就是一个多民族的地区,是古代西域乐舞盛行的地方,史书上记载的塞种人、乌孙、匈奴、突厥、柔然等古民族都曾在西域显赫一时;他们曾使用过的佉卢文、粟特文、吐火罗文、于田文、突厥文、回鹘文、察合台文等古文字,曾在不同时代、不同地区发挥过重要作用。如今,这些民族和他们的语言都已先后消失,留下来的古文字已不再使用。然而,他们所创作的舞蹈形式、舞姿、技巧等,却在维吾尔、塔吉克、蒙古、柯尔克孜等民族的民间舞蹈中,不同程度地保存了下来。从维吾尔族民间舞蹈中可以看到古于田、疏勒、龟兹、高昌、伊州乐舞的遗风;塔吉克族民间舞蹈“恰甫苏孜”中保存了以7/8节拍为特点,用笛、鼓伴奏的古西域双人对舞形式;蒙古族民间舞蹈“沙吾尔登”中,依稀可见源于匈奴、乌孙古代游牧民族的舞蹈风貌;从新疆各民族的民间舞蹈中,都不难找到古西域乐舞的痕迹,看到各民族互为吸收、互为影响的舞蹈表演与形式。这些都属于有待探索的非语言文字文化范畴,将在后面的章节中论述。

“人体文化”的研究范围并不限于舞蹈,在西方,它早已成为一门学科进行研究,许多专家学者出版了他们的专著,一些舞蹈家们也常常引用此词。这里以“非语言文字文化”为题,意在强调从文化角度探究舞蹈的本质,而不是专门研究人体。本节,从开始对舞蹈文化的定义,到结尾诸多实例的论证,充分说明舞蹈文化的根本问题就在于舞蹈者能否掌握高水平的两种文化,以自己为中介,把传统文化和时代精神相融和,在表演中充满激情地把它升华为新的文化创造。这也就是“人体文化”奥秘之所在。同时说明,这种方法不仅开辟了从动态形象中研究舞蹈文化的新途径,也有助于一般文化的研究,并可弥补历史文献中文字记载之不足。

#### 四、舞蹈与其他艺术文化之异同

舞蹈是综合性艺术,和音乐、美术等姊妹艺术关系密切。舞



蹈的动律、韵味、舞姿造型与音乐的节奏、旋律、结构,与美术的线条、色彩、构图有近似之处,但在表达方式上各有不同。音乐的概括性、抽象性以及在一定条件下抒发与展现表演者的内心世界,使心灵形象化等方面,则与舞蹈更为接近。

舞蹈离不开美术。舞蹈的演出环境、场地设施,都靠美术来完成,演出用的服饰、道具、灯光布景都属美术范畴。在塑造人物、表现技法上,舞、美两者多有相似之处。古代一些有名的画论,如南齐谢赫《古画品录》中的“六法”:“气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写”,<sup>(11)</sup>对舞台艺术的舞蹈创作、表演都是很有启示、大有帮助的。民间美术对民间舞蹈也起着促进作用,民间美术老艺人的一些口诀也反映着人们对舞蹈的审美要求。如年画画诀:“画中要有戏,百看不腻;出口要吉利,才能合人意;人品要俊秀,能得人欢喜”。<sup>(12)</sup>乍看起来,会以为它是汉族民间舞蹈的口诀,因此,借鉴美术的经验,有利于舞蹈文化的创作与研究。

舞蹈与体育,两者在强调形体训练,要求掌握高难技巧等方面是相同的。体育学科,由于运用了现代科技对人体结构、关节机能、高难技巧以及防伤、营养等专题进行研究,成果显著,从而使中国的体育水平得到迅速提高,在国际比赛中不断取得优异的成绩。因此,借鉴体育训练的科学方法,有助于提高舞蹈演员的体质和掌握高难技巧能力。

武术是具有中国传统文化特色的体育项目,它继承了古代技击、身法、剑术、气功等养生与技艺之精华,深为广大群众所喜爱。民间舞蹈运用了许多武术中的身法、技艺,从而增强了艺术表现力。如汉族民间舞蹈的“花鼓灯”、“陕北秧歌”,回族的“宴席曲”,傣族的刀、棍等器械舞蹈中,都有武术的成分。

舞蹈与戏曲的关系极为密切,自古以来互为影响,经常交织在一起。中国戏曲的形成虽然较迟,直至唐代才有戏曲雏形的“参军戏”,但究其源,却可以上溯到原始时代的歌舞。在戏曲形成的过程中,它曾广泛地吸收了古代的原始歌舞,周代的俳优、秦汉的百戏、南北朝的散乐、唐、宋以来的民间歌舞等多种内容,舞蹈始终是戏曲的重要组成部分。明、清以后地方戏曲兴起,地方戏与当地民间舞蹈的关系尤为密切,一直在互相汲取技艺之长中不断发展。中国戏曲不仅具有较高的艺术水平,而且系统的论述也比较多,它为舞蹈事业的发展提供了参考。近半个世纪以来,舞蹈教学、创作等方面曾不断从戏曲中汲取素材、借鉴经验,创造出诸多富有民族色彩的舞蹈、舞剧节目。

文学是通过语言文字刻画人物、描绘环境、叙述情节的,舞蹈则以身体作为中介,使观众随着演员的表演进入舞蹈所创造

的艺术境界。两者在表现手法上虽然不同,但都是通过所塑造的形象使读者或观众产生共鸣与联想。在这方面,舞蹈与诗歌更为近似。不过舞蹈不是通过动作解释诗句,而是以动态、造型创深邃的意境,使舞蹈形象更富有诗情画意,给观众以丰富的联想。

艺术总是从粗浅向深刻、从低级向高级不断发展、升华的。舞蹈也是从单纯的情绪表演向带有叙事性、哲理性的表演过渡;由结构简单的舞蹈向结构严谨的舞蹈、舞剧发展。愈是高层次的艺术舞蹈,其创作与表演中文学语言的作用就愈明显,吸收其他艺术的表现手法也会愈多,也就容易忽略舞蹈文化的特殊性,因此,研究舞蹈艺术非语言文字的文化特征就更为重要。

### 第三节 中国民间舞蹈文化

#### 一、中国文化的特点

中国文化,是中国 56 个民族共同创造的中华民族文化,在世界上,它是三大古老文化之一,或称作世界性三大文明之一。它和其他两个古老文明类型的希腊型、中东以及印度地区型相比较,“是非常有特点的一种文化。”<sup>(13)</sup>

中国文化是一个宏大的研究课题,舞蹈文化是它的组成部分,我们在运用“动态切入法”探索中国舞蹈文化时,还可以借鉴并引用文化史专家们的有关论述。诸如:“中国文化自殷商以来,代代相承,虽多曲折,却从未中断。”<sup>(14)</sup>因此,我们首先应从历时性的角度,从华夏族形成的前后开始,按历史发展纵线地考虑中国舞蹈文化的特点。而且“文化发展,是不同地区的文化,不同民族的文化,不断融合的过程,同时也是不断分化的过程。”<sup>(15)</sup>因此,还要从古代民族的融合,现代民族的形成,几次大的民族迁徙等重要历史事件中,按历史断代的、地区划分的角度,对中国民间舞蹈文化的形成与发展,作共时性的、横线的比较与分析研究。

中国文化善于在吸收、融和外来文化中发展,“其文化上同化他人之力最为伟大,对于外来文化亦能包容吸收,而初不为其动摇变更。”<sup>(16)</sup>而且,常常把外来文化化为中国化,就连一些宗教也是如此。佛教来自印度,传入中国后,逐渐演变为中国化的佛教,并传到朝鲜、日本。

中国的三大宗教之间也是从互相抵触、对抗,而发展为和谐

相处的。隋唐初期,儒教、佛教、道教三者尚属三教鼎立,唐宋后,逐渐形成三教合一,宋明理学以儒教为主导思想,把佛、道思想都吸收到儒教的体系中来,宣扬三纲五常,为统治者服务。“可见,儒、释、道三教共同为封建统一的政治服务,封建政权又有意识地利用、发展三教。”;“唐宋以后,三教对每个中国人的思想和生活都有深刻的影响。”<sup>(17)</sup>中国民间舞蹈文化中,也明显地反映出这一特点,许多盛大的、带有祭祀性的民间舞蹈,无不和宗教活动有关,一些边远的少数民族民间舞蹈更是如此。

“中国文化在几千年中,巍然独立,存在于世界东方,除了有一定的物质基础(物质生产的原因)之外,也还有一定的思想基础。中国文化长期发展的思想基础,也可以叫做中国文化的基本精神。”如“刚健有为”、“和与中”、“崇德利用”、“天人协调”等,“我认为这些就是中国传统文化精神之所在。”<sup>(18)</sup>正由于这些精神融汇在各民族民间舞蹈之中,遂成为激励中华民族团结奋进,自强不息的动力。

以上所引专家学者们的精辟论断,从不同方面扩展了我们探究中国民间舞蹈文化的思路,并引导我们结合民间舞蹈的实际,作进一步的探索研究。

## 二、中国民间舞蹈的文化探索

舞蹈是一种文化现象,又是动态性的形象艺术,对它的文化探索,自然应该在动态中、典型环境中,运用各种文化知识进行研究。

中国各民族的民间舞蹈中,都不同程度地积淀着本民族的民族心理、审美情趣、风俗习惯等文化现象,而且,对于本民族的形成、迁徙、居住环境、经济基础、社会结构等各个方面都有所反映。舞蹈的文化探索,就是从舞蹈的内容与形式以及和舞蹈有关的活动中、从上述各种文化现象中进行探索。

中国民间舞蹈中有许多奇异的文化现象,常使人感到惊奇、有趣。例如:为什么有些舞蹈要在一定节日、场地、气氛中进行?为什么把“一顺边”的动作舞得那么美?为什么许多民族都有戴面具表演的民间舞蹈,它们与中国古代的驱傩有何源流关系?等等,都属于民间舞蹈文化探索的范围。然而,单纯地依靠舞蹈本身进行研究,是无法弄清其源流始末的,还必须借助社会学、历史学、民族学、民俗学、语言学、地理学、美学以及人类学的研究成果,纵横探索民间舞蹈形成的文化背景,探索它们的多种文化因素,从而促进中国民间舞蹈文化这一新学科的建设。

民间舞蹈是一个民族文化的重要组成部分,运用其他学科

的原理与方法纵横探索舞蹈文化时所得的研究成果,由于是既有形象,又有文字,两种文化交融于一体的文化成果,所以,对其他学科也有参考价值,或许还能弥补其他学科研究中的空白。例如:同是居住在牧区的蒙古、藏、塔吉克族都喜爱鹰,把鹰作为英雄的象征,但在他们的舞蹈中所塑造的鹰的形象,其形态、气质、气氛却各不相同。蒙古族突出勇猛、矫健,藏族则显出强健、稳重、豪放,塔吉克族则表现轻捷、洒脱,正所谓一鹰三态。

蒙古族舞蹈中鹰的形象是生活在辽阔草原广大牧民的气势、精神面貌的艺术升华,体现了一往无前的英雄气概。鹰在藏族人民心目中是一种神鸟,人们认为鹰栖息在人迹罕至的高险岩端,与天接近,与神为伍,具有神力和灵性。藏族天葬的习俗,也与鹰可以把死者灵魂带往天上的心理有关。由于鹰在民间舞蹈中被赋予人性,具有高贵、稳重的品格,所以人们以崇敬的心情表演鹰的形象。

塔吉克族民间舞蹈,虽然也把鹰的气势、神态,对鹰的崇敬、羡慕的心理融会于表演之中,但节奏鲜明,风格别致。不论是鹰起隼落的跳跃,还是如扶摇直上、由低到高的连续旋转,都显得无比轻捷、洒脱。这和塔吉克族居住在帕米尔高原丝绸古道,民间舞蹈中保存有古西域乐舞的文化遗存有关。

又如,同是喜爱孔雀,以孔雀作为吉祥、幸福、美丽象征的傣族、藏族,他们用舞蹈表现孔雀时,前者主要用道具舞的形式,表现孔雀的优美动态或扮演孔雀公主等优美动人的神话故事,伴奏用象脚鼓、钹与铙锣;后者不用道具,常以歌舞的方式互问互答,展袖起舞,赞颂为人们驱灾降福的神鸟。

上述“一鹰三态”、“两种孔雀”等常见的舞蹈文化现象,正是由于民族性格、心理、历史、自然环境、宗教信仰之不同造成的,必须通过各种学科对它们进行多方面的比较研究,才能找出其文化背景与文化遗存。这种从动态中进行研究的成果,对美学、民俗学、民族学都有参考意义。

### 三、探索民间舞蹈文化的方法

我们对文化、舞蹈文化,中国民间舞蹈文化等概念有了一般理解之后,对民间舞蹈作具体的文化探索时,将如何掌握和运用本学科的理论去解决实际问题呢。为此,笔者根据数十年来在民间舞蹈教学与研究的实践经验,形成名为“动态切入法”的探索方法,其具体的操作过程,可概括为:“特定层次、多种因素、纵横探索、深入研究、贵在升华”20个字与五个方面,这五个方面具有互为影响的辩证关系,也是探索舞蹈文化的全过程。进行



实际操作时,首先从动态形象切入,发挥舞蹈非语言文字文化之优长,然后充分运用文字文化与现代科技进行研究,使个人的创见得到应有的升华。在把民间舞蹈素材进行艺术升华的操作中,又可概括为“动态切入、意境描绘、个性升华”12个字作为补充,此即“动态切入法”的核心与具体的操作过程。

### 1. 特定层次

首先明确舞蹈是一种特殊的文化现象,具有两种文化特征,非语言文字文化特征是它的主要方面,虽然需要把它提高到文字文化相应的水平,又要用语言文字加以表述,但是,必须放在非语言文化的特定层次上考虑。即在民间舞蹈的动态中,典型环境中进行探索,找出那些语言文字难于直接表达的、或某些词句难于涵括的文化现象,然后,运用文献、文物、一般文字资料,尤其是民间文学、民间音乐、民间美术的研究经验,对民间舞蹈作具体的研究,并用文字阐明它的文化背景及其深层文化的特征。

### 2. 多种因素

每种民间舞蹈的形成,都有它深远的文化背景,必须把包括自然的、社会的、宏观的、微观的多种文化因素,逐一地分析研究。

宏观的:如自然环境、历史发展阶段、社会结构形式、民族心理特征、语言系属、宗教信仰等。

微观的:如该舞的社会功能,跳舞时的场地要求,特殊设置、服装、饰物、道具;舞者的形体特征与爱好,该舞的人数,跳法以及伴奏乐器等方面。例如,前述对“一鹰三态”、“两种孔雀”文化探索。

### 3. 纵横探索

思维活跃,自由驰骋,对该民间舞蹈作多方位的纵横探索。不仅注意当代的文化现状,必要时,还应作断代的文化探索。

纵:即沿着某一民间舞蹈的形成与发展的脉络,作历时性的纵线研究,追溯其源流、始末。

横:探索该舞与本民族和其他民族有关舞蹈的内在联系;与其他学科、艺术形式的相互关系,作共时性的横线探索,比较研究。涉及面越广阔,发现的文化因素就越多。

### 4. 深入研究

文化探索和采矿钻探一样,采矿时,只有钻机先进、钻头坚硬才能深入地层,取出岩心,弄明矿藏情况。文化探索,则靠先进的方法和过硬的基本功,才能发掘出民间舞蹈的深层文化。因此,探索者必须不断地提高自己的文化水平、艺术修养和科技知识,不断地扩大知识面。而且,研究过程中,不是先拟好模式

去寻找例证,必须从诸多文化现象中找出其内在规律;找出文化因素中的要点和疑点,作为线索,深入探究。

### 5. 贵在升华

在文化探索中,特定层次是定位与切入点;如何使之升华,则是探索者的目的与执著的追求。升华是多方面的,舞蹈教员、编导、文化研究者们仁者见仁,智者见智,发挥各自专长。对前人的、专家学者的论著,既尊重并充分肯定,又能不受其束缚,从实际考察中,依靠论据,敢于直抒己见。文学艺术的升华向来是个人才智与风格的展现,是使传统文化与现代精神相融和的重要渠道。运用“动态切入法”进行艺术升华时,具体操作的“12字”中,所谓“动态切入”,即从舞蹈的特定层次进入,以动态形象作为升华的基础。“意境描绘、个性升华”,即根据该舞蹈的文化内涵及其形式特征,结合专业的需要,设计最佳的意境,展示个人的才华,以期达到别具匠心的创作。例如:民间舞教学,则是思考如何使学生掌握该民族或该地区民间舞蹈的风格韵味,体现准确的动态形象;作为舞蹈编导,则是运用民间舞蹈的素材,使之与时代精神相融合,塑造该民族富有时代特征的舞蹈形象。从事舞蹈文化的研究者,则应总结前人的经验,发挥个人的专长,介入新的领域,形成新的理论。

## 本章要点

首先明确文化的两种类型,结合实例分析舞蹈文化的特殊性,弄清舞蹈非语言文字文化的基本特点;理解《前言》中第一段文字论述的内涵,明确民间舞蹈是属于传统文化中的“下层文化”范畴。对于“动态切入法”应予充分重视并运用于舞蹈文化的探索研究与艺术实践。

## 复习思考题

1. 你对文化的两种类型是如何理解的?
2. 舞蹈文化的特殊性体现在什么地方?
3. “动态切入法”的内容及其重要意义。

## 第二章 民间舞蹈的概念与文化特征

民间舞蹈的概念是什么？它和民族舞蹈有何区别？它有哪些最基本的特征，等等。是探索与研究舞蹈文化之前必须弄清的问题，也是打开舞蹈文化之门的钥匙。本章由民间舞蹈的来源谈起，对它的六种特性进行分析后，归纳出民间舞蹈的概念；并着重论述民间舞蹈的五大文化特征。

### 第一节 民间舞蹈的概念

#### 一、民间舞蹈

关于民间舞蹈这一概念，各国学者有不同的解释。《辞海》的释意是：“民间舞蹈：在人民群众中广泛流传，具有鲜明的民族风格和地方特色的传统舞蹈形式。”<sup>(1)</sup>《英国大百科全书·15版》的解释是：“虽然民间舞蹈一般是指各个民族特有的欢快、娱乐的舞蹈，但它确切的含义在学者们中间仍然有着很大的争议，直到现在还没有完全得以解决。”<sup>(2)</sup>此外，一些专家学者在辞书、专著以及论文中，由于侧重面之不同，对民间舞蹈也作过各种释意。因此，我们先从民间舞蹈的起源、文化特征作些探索与分析后，对民间舞蹈的概念会有比较明确的理解。

舞蹈源于人类的劳动生活，从混沌状态的原始艺术萌芽发展而来，是人类物质生活与精神生活的反映。由于是劳动使人类摆脱动物的习性，成为有思维能力、创造能力的万物之灵，建立起人类社会，所以，劳动是舞蹈起源的根本因素。另一方面，舞蹈能给人们带来欢乐，舞蹈中可以表现自己，又因感到自己生

命的律动而愉悦忘我,并使观者感到快慰,因此,舞蹈又带有娱乐和巫术的因素。原始人对自然界的各种现象、对人类自身的繁衍等,都感到神奇奥秘,舞蹈又和巫术活动、性爱结合在一起,于是形成舞蹈起源的多种因素;也就产生了学术界关于舞蹈起源的“劳动说”、“巫术说”、“游戏说”、“模仿说”、以及“性爱说”等多种论点。

民间舞蹈来源于原始舞蹈,当社会发展进入奴隶社会以后,原始舞蹈也随之发展、分化:一部分成为为奴隶主表演的舞蹈,以后一直发展成为宫廷舞蹈;另一部分是奴隶们的舞蹈;从祭祀性或其他社会功能性的舞蹈而发展为民间舞蹈。进入封建社会后,统治阶级广泛吸收本民族和外族民间舞蹈之优长,使宫廷舞蹈的水平不断提高,同时,也促进了民间舞蹈的发展。在社会发展的过程中,由于社会与经济结构虽然改变了,但人们原有的生活方式与社会观念却不能一下子改变,过去的文化思想、习惯会在头脑与舞蹈中有所遗存,而这些不同历史发展阶段的古文化遗存,就很自然地在民间舞蹈中表现出来。

## 二、民间舞蹈的特性

舞蹈源于原始艺术萌芽,当原始艺术逐渐发展为诗歌、音乐、美术等独立的艺术形式时,只有舞蹈依然以人体为中介表达思想感情,成为兼有时间、空间两种综合性特征的艺术形式。民间舞蹈是一切创作舞蹈之母,既古老,又年轻,情贯古今,并在历史发展中形成它的六大特性,即:继承性、群众性、自娱性、即兴性、适应性、以及民族、地域性等。

### 1. 继承性

传统的表演程式,其变化是缓慢的。它保存着许多古代生活的形象特征,积淀着不同历史发展阶段的文化因素;它和人们的传统观念、民俗活动紧密结合,世代相传,不断发展,成为深邃的民族传统文化的载体。

### 2. 群众性

它是群众集体创作的成果,又在群众中直接传授和传播。它步法简单,动作易学,表演时便于和谐一致,广泛流传。

### 3. 自娱性

它是群众自我娱乐的活动,不过许多舞蹈中,自娱性和表演性两者经常交织在一起,使参加者共同投入,舞者愉悦,观者快慰,皆大欢喜。它又是群众自我教育的活动,娱乐中接受传统文化、民族精神的陶冶,增强本民族的团结和内聚力。

### 4. 即兴性



它的表演程式规范性不强,舞姿造型因人而异,随意性较大。它有相对稳定的形式和固定的动作,又能即兴发挥,随情之所至而创造,使表演具有新意。

#### 5. 适应性

它是一个深邃的文化载体,又具有广阔的适应性。历史上,它曾被统治阶级改编为宫廷舞蹈、舞台艺术舞蹈,可以为宗教弘扬教义;可以为戏曲所吸收和运用。同时,它又在民间艺人的执著追求、广泛吸收其他艺术成分中,使原有的形式不断创新,按照本身的规律不断发展。它始终和群众生活息息相关,反映人们的喜怒哀乐,寄寓对美好未来的向往。

#### 6. 地域、民族性

它的形成受地域、自然环境的影响,是在该民族的社会结构,经济生活以及风俗习惯等条件下形成的,具有鲜明的民族风格特点和地域文化色彩。这一特性是区别各民族民间舞蹈文化异同的主要条件之一,继承性和地域民族性两者,则是区别是本民族民间舞蹈,还是外来的群众性舞蹈的依据。例如:当地农村传入迪斯科并得到普及,也不能称作该民族、该村寨的民间舞蹈,只能说是该村的群众性舞蹈。

### 三、民间舞蹈的概念

根据上述民间舞蹈的产生、发展及其特性,关于民间舞蹈的概念可以概括为:一个民族或地区的物质文明与精神文明发展过程中,由劳动群众直接创作,又在群众中进行传承,而且仍在流传的舞蹈形式。它具有鲜明的地域与民族特点,既表现了一定历史时期经济条件下的文化背景,又随着社会生活的发展而注入新的成分。同时,它也会因失去社会功能或群众审美心理的变异、以及受到社会性强力禁止而消失,成为历史上的民间舞蹈。然而,其中的一些文化因素会在别的舞蹈形式中遗存下来。外来的民间舞蹈,经过本民族的承认、接受,并与原有文化融合后,也会成为该民族的民间舞蹈。

这一概念对中外民间舞蹈都是适用的,它主要强调仍在流传的、群众性的舞蹈形式,既不同于舞台上表演的民间舞蹈,也不同于历史性民间舞蹈。舞台艺术自有其表现规律,民间舞蹈只能作为进行再创造的素材。另外,一些因社会强力禁止而暂时失传的民间舞蹈,由于尚有其群众基础而得以恢复和发展起来;一些民间舞蹈虽已在历史上消失,但其精华往往融于其他民间舞蹈中而得以继承和发展。

明确了民间舞蹈的概念以后,就会发现人们使用“民间舞

蹈”和“民族舞蹈”、某种民间舞蹈和某地区的民间舞蹈等名词时,经常出现含混的现象,这和对各民族的民间舞蹈了解不多,对民族与民间两者分不清楚有关。

中国是个多民族国家,在民族大家庭中,各民族聚居、杂居、交错居住的情况很多,日常生活中,民族一词,习惯上多指少数民族,因此,民族舞蹈也常指的是少数民族的民间舞蹈,相应之下,民间舞蹈就成为汉族民间舞蹈的代词了。其实,从舞蹈专业角度分析,这两者大有区别。

民族舞蹈,指包括汉族在内的56个民族的舞蹈。每个民族又有他们本民族的古代舞蹈、宫廷舞蹈(有过地方政权的民族)、民间舞蹈以及其他舞蹈形式。

民间舞蹈,则指仍在流传的、以群众自娱性为主的各种民间舞蹈,它虽然是民族舞蹈的组成部分,但又是一个大的舞蹈文化系统,涵括有各个民族的民间舞蹈。因此,使用此名词时,应冠以民族的称谓,如汉族民间舞蹈,蒙古族民间舞蹈等。某个地区的民间舞蹈,应包括这个地区各民族的民间舞蹈;某个民族的民间舞蹈虽然是该地区最有代表性的舞蹈,也不能以地区作为称谓。例如:人们常把维吾尔族民间舞蹈叫做“新疆舞”,这种叫法也是不确切的。新疆舞一词,严格地说,它包括新疆各民族的各种舞蹈,或泛指他们的民间舞蹈、舞台艺术舞蹈等。民族舞、新疆舞等词,对一般人来说,习惯成自然地沿用固然可以,但对专业舞蹈工作者、研究者来说,就该明确每个名称的概念,准确地使用每个专业名词。

## 第二节 民间舞蹈的文化特征

民间舞蹈的文化特征主要表现在:以人体保存文化与表现文化;群众之间直接进行传承;在一定环境中进行传承;随着社会生活改变而发展;以及从民间向舞台艺术升华等五个方面。这些特征,完全适用于中、外各民族的民间舞蹈的文化探索。

### 一、以人体动态保存与表现文化的特征

民间舞蹈从原始舞蹈中发展而来,本民族古代生活的文化特征,会成为生理的、心理的、形态的、神态的等特殊形象标志保存在民间舞蹈中。这些特殊的动态标志(符号与信息)所形成的文化现象,就是上一章所讲的非语言文字文化,即“人体文化”。人体文化中,如喜怒哀乐、祈求、崇敬等感情的表达;狩猎、

战争、耕作等动作的模拟,是易于被人们理解的。但一些特殊体态、社会思维、民族意识等标志则不易被本民族或本地区以外的人们所理解。而这些正是一个民族或地区区别于其他民族或地区的文化特征;有待探索的人体文化,必须从这些特殊标志中探索其文化背景。例如:游牧民族祖祖辈辈纵马驰骋于辽阔的原野上,深受大自然的陶冶与艰苦生活的磨练,这就使他们的性格粗犷、豪放、体态剽悍、健壮。又由于骑马的频繁,很少步行,因而肩部比较松弛,在舞蹈的基本步态中用肩、臂的动作表现感情就成了蒙古、哈萨克、柯尔克孜族民间舞蹈的一种文化标志。

山地民族往来于山谷之间,上下山时,肩与胯成为一顺边的体态最为得力,因此,长期的劳动生活中就形成了“一顺边”的动律与姿态;形成高原与山地民族对这种体态的审美情趣,并保存在他们的民间舞蹈之中。例如:苗族女子“踩鼓”时,身体就是一顺边的摆动。藏族民间舞蹈“弦子”中“公公”的典型步法,就是“单步摆手进”的一顺边的姿态。布依族的“铙钹舞”也是以肩、胯的一顺边为动律与舞姿的特点。上举数例,当然不是形成这种体态与心理的唯一因素,但这些特殊标志,却是研究这一民族的劳动生活、民族精神、审美心理以及探究其文化本质的重要线索。

民间舞蹈的表演中,常要求一定的服饰与道具相配合。服饰与道具本来就是民族文化的一种标志,舞蹈通过它们增强了动态的美,扩大了舞蹈的表现力,更显示出这一民族的悠久文化。例如:苗族“踩鼓”时,妇女们所穿戴的头饰、手镯、百褶裙,随着身体的摆动烁烁闪光、叮叮作响,在与鼓声、篝火相呼应中,形成苗族文化生活的典型场景与气氛。又如:山东“鼓子秧歌”所用的鼓,一般约有四五斤重。舞者一手持鼓,随身体的俯、仰、翻、腾舞动时,鼓会使身体的倾度、动作的幅度增大,使之成为舞蹈形象的重要特征,从而显示出山东好汉的英雄气概。这种体态则成为这种民间舞蹈的文化标志。

民间舞蹈的各种表演中的形态、神态被人们理解并产生共鸣后,可以起到近似语言的交际功能。语言是一个民族形成的重要因素之一,各种语言都有各自的系统与规律。民间舞蹈也有近似语言的“语言”规律,对它们的研究,也是探索这一民族文化的途径。

语言由语音、词汇、语法三大要素组成。民间舞蹈的“语言”规律,似可作如下比拟:民间舞蹈的韵律、韵味、节奏,犹如“语音”;动作、技巧、姿态,犹如“词汇”;动作、技巧、姿态的衔接规律、组合方法,犹如“语法”。三者有机结合表演中的形态与神态,才是民间舞蹈的“语言”,才是研究这一民族文化的形象资

料。因此,在民间舞蹈的教学、创作与研究工作中,大量掌握各种动作、技巧(“词汇”),充分发挥身体的表现能力,无疑是极为重要的,但决不能忽略“语法”、“语音”的研究。这里之所以把语言等词都加上引号,为的是突出舞蹈的非语言文化特征,强调用舞蹈的文化规律进行探索。

历史的局限,使民间舞蹈的精华与糟粕并存,那些不健康的落后的部分,可以说它们是不好的“词汇”,不美的“语音”,但不会影响“语法”的规律。而这些“词汇”与“语音”,又都有它们形成和使用的历史原因。语言中的语法的变化是极其缓慢的,民间舞蹈的“语法”也是如此,这正是民族传统文化的核心。因此,不合乎规律的“语法”必然导致“语言”的混乱,发挥不了交际的功能,也无法传承该民族的优秀文化,表达他们的现代思想感情。专业舞蹈工作者应予以充分注意。

## 二、群众之间直接进行传承的特征

群众之间直接进行传承是在群众之间通过具体人进行传承的,所有表演者都是在本地区自然环境与民族文化的陶冶下,逐渐掌握该地区民间舞蹈的表演形式,展示其特有的风格韵味。同时,表演者的身体素质、体态、文化修养、性格、爱好等,无不直接影响到民间舞蹈文化的掌握与传承。

少数民族多居住在边远地区,每个民族成员从降生起就受到特定的自然环境与社会生活的陶冶,从小受到本民族舞蹈文化的培养。例如:居住在帕米尔高原的塔吉克族儿童,一生下来就受到高寒、缺氧自然环境的考验,接受本民族传统的哺育特点与生活方式。他们尚在襁褓中就听惯了本民族的鼓乐节奏,稍大一些,就在大人的怀中和长辈们一起参加各种歌舞活动,所以,很小就能掌握本民族舞蹈的基本节奏与动律。塔吉克族民间舞蹈中,“恰甫苏孜”与“买力斯”是外族人难掌握的两种形式,但塔吉克族两三岁的儿童,就能和着鼓声准确地拍打出“恰甫苏孜”7/8拍的第1、4两个重拍;四五岁的小姑娘,就能和着“买力斯”的5/8拍,作“四步进”(五拍中连走四步)的特定步法与舞姿。

民间舞蹈的传统形式中,有固定的部分,又有可以发挥的部分。当新的一代掌握它们时,很自然地会把现实生活的感情融于表演中,摒弃一些已不适应的动作并有所创新。同样一组动作可以表达不同的思想感情,不同的人又会有各自的表现方法,从而使历经千百年的民间舞蹈形式得到新的生命。因此,民间舞蹈能手、民间艺人,不仅是民间舞蹈的继承者、传播者,也是民

间舞蹈的创造者、发展者,当他们移居别处时,又会促进新地区的民间舞蹈的发展。

少数民族地区经常性的歌舞活动中,会不断涌现出技艺超群的舞蹈能手,他们受到本民族群众的爱戴,并成为这些民间舞蹈的代表人物。汉族民间舞蹈多属表演性的舞蹈形式,民间艺人历来讲求表演技艺的精益求精,他们在继承与发展汉族民间舞蹈上起着极为重要的作用。例如:今日辽南高跷之所以能成为东北高跷之冠,并为发展东北秧歌、节目中塑造农村人物形象提供了许多素材与经验,其原因,是和本世纪40年代辽南地区盛行高跷,大石桥、海城、营口一带的民间高跷会中,曾涌现出众多有名的艺人是分不开的。因此,对具有高超技艺的各民族舞蹈能手、民间艺人的研究,也是探索民间舞蹈文化中,不可忽视的重要方面。

### 三、在一定环境中进行传承的特征

民间舞蹈是群众性的活动,参加者即是表演者。其文化传承是在一定环境中进行的,人们只有在特定的环境与气氛中,才能深刻地感受到本民族文化的本质,准确掌握民间舞蹈的风格特点。人们在舞蹈的进行中互相学习,互相激励,即兴创作,通过共同的提炼使本民族的民间舞蹈更加规范统一,并在传统的节日与祭祀活动中,一辈辈地流传下去。因此,节日中的特定环境,就成为传播民族文化的场地。例如:景颇族的“目脑纵歌”,要在设有民族标志的场地上,在族长的带领下,全体村民穿着民族盛装按照一定程序进行歌舞活动。(详见第四章第一节)

节日环境与气氛的形成,首先是群众的心理因素,那些早为群众所熟知的关于节日的历史根源与民俗的依据,成为参加者的共同意愿。例如:汉族的春节、彝族的火把节、傣族的泼水节都带有除旧迎新、驱邪去秽的含义。节日中,人们身着盛装,带着禳灾祈福的心理参加活动的本身,就已带着节日的气息,本民族特有的器乐的敲打、动听的歌唱,增添了欢腾喜悦的气氛,给民间舞蹈渲染上浓郁的民族色彩。

民间舞蹈是在动态中进行传承的,特定的环境、气氛(包括非节日的欢聚场合),激发着所有在场者都投入民间舞蹈的活动,热烈的鼓乐、精彩的表演,欢呼助兴的观众,交织成令人陶醉忘我的景象,无异于一个民族传统文化的缩影。在这种特定情景中,场面的氛围和表演者的舞蹈形象,即刻成为所有在场者的心象(image),深深地印入人们的脑海,不论是当时,还是以后的表演中,这些心象都会鼓动人们去模拟与再创造。以后,每当听



到这种特定环境的音响、看到那种色彩时,心象又会浮现出来,使人跃跃欲试,或引起无穷的回味;即便是当时来自外地的旁观者,也会产生遐想。这正是民间舞蹈的文化特征及其艺术魅力。

#### 四、随着社会生活改变而发展的特征

随着科学技术的发展,经济文化生活的改变,民间舞蹈的社会功能也起着明显的变化。在娱乐形式多样化的工业城市,民间舞蹈的活动逐渐减少,但在一般村镇,尤其是边远村镇,民间舞蹈依然盛行。

民间舞蹈的产生系结着人们祈福消灾的意愿,带有不同程度的封建迷信色彩。当科学技术发展,文化水平提高时,封建迷信观念逐渐消除,而向往美好生活的心理,仍然依附在原有的民俗活动上,使民间舞蹈依然发挥它的社会作用。

中国经历了漫长的以农业经济为主体的自然经济发展阶段,至今仍拥有广大的农业人口,这是中国民间舞蹈得以保存与发展的社会基础。例如:少数民族地区的民间舞蹈在颂赞祖先、教育后代、倾诉爱慕、祝贺新居、哀悼亡灵中,仍然起着一定的作用。辽宁省灯塔县自本世纪80年代第一个春节以来,连年举行全县性的“迎春百花盛会”,各乡镇农民自筹经费组织各种民间艺术的花会,到县城参加迎春表演,寄托祈求丰收的意愿。

在民间舞蹈的发展过程中,随着人们观念的改变,一些民间舞蹈逐渐成为新的形式。例如:蒙古族源于萨满跳神的“安代”,已成为群众自娱性舞蹈;土家族“跳丧”,已演变为新型集体舞蹈“巴山舞”;云南德宏傣族地区的“新嘎光”,受到当地群众的热烈欢迎,许多濒于失传的民间舞蹈,得到恢复和抢救。有些民间舞蹈虽然因民族的融合或受另一民族文化的影响而消亡,但它的精华却在新的民族或另一种民间舞蹈中保存下来。

“龙舞”原是汉族的民间舞蹈,从汉代流传至今近两千年的过程中,已逐渐成为许多民族共同的民间舞蹈。龙在中国人民心目中,从图腾崇拜的对象、行云布雨的神物、帝王权威的象征物,演变为中华民族力量的象征,“龙舞”已成为鼓舞中国人民腾飞奋进的民间舞蹈形式。随着社会经济的发展与道具制作工艺的提高,“龙”的造型更为华丽精美,表演形式更为壮观。例如:有“龙灯王”美称的四川铜梁《大龙舞》,龙身长达54米,由25人表演,其精湛的技艺给观赏者以美的享受,并带来鼓舞与振奋。(见彩图1)

进入90年代以后,民间舞蹈活动又出现了新的气象,不仅农村,一些城市也举办大型的活动,诸如:北京的“龙潭杯全国优

秀民间花会大赛”、沈阳“秧歌节”，昆明的“第三届民间艺术节”等，这些活动把民间舞蹈、旅游、国际贸易和友好往来结合在一起，在发展中国特色的社会经济、弘扬民族舞蹈文化的同时，具有时代精神、现代化色彩的中国民间舞蹈活动，正在蓬勃兴起。

## 五、从民间向舞台艺术升华的特征

民间舞蹈从民间向舞台艺术升华，是一个由低级到高级的艺术再创造的过程，一些民间舞蹈素材，经加工后既可以编写成民间舞教材进行教学，或创作新的舞台节目；民间舞蹈又经常被戏曲、杂技等其他艺术形式所吸收，扩展了舞台艺术的表现力。

在舞蹈艺术中，民间舞蹈、民间舞节目、民间舞教材与教学三者，它们之间互为影响，又有各自的艺术规律。是继承与发展民间舞蹈的重要步骤。

### 1. 民间舞节目

民间舞蹈经过加工整理被搬上舞台，就成为独立的舞台艺术，它和民间舞蹈在性质上有所不同，应称为“民间舞节目”。民间舞蹈是群众自由参加，观众与表演者融为一体，尽情发挥，皆大欢喜。民间舞节目在舞台上演出，使观众与演员相隔，演员可以运用舞台的特殊效果，使表演更为精湛，引人入胜。在舞台上，即便是民间艺人的表演，对他来说也是一个艺术再创造的过程。记得在50年代初期的一次民间会演中，东北秧歌老艺人李文清表演“捕蝴蝶”这一传统节目时，非要把他所住饭店的那大盆花搬上舞台不可。这无非是想以花创造一个既非广场，又适于舞台上表演的意境，以便增强表演的艺术效果。

### 2. 民间舞教材

民间舞教材是为教学需要而编写的，在目的与性质上与民间舞蹈已有不同。它是以民间舞蹈为原始素材，根据教学需要提炼基本动律、基本形态以及各类训练性、表演性组合，成为规范化的系统教材。一些优秀的民间舞蹈的表演片段，有时也可以纳入训练范围，但必须与整个教材系统相协调一致。为使民间舞教材不仅训练性强又能反映出这一民族(或地区)的审美心理，保存民间舞蹈原有的表演规律与文化特征，舞蹈教师要对这种民间舞蹈的文化背景及诸多的文化因素，作全面、细致的研究，并将亲身的体会与心得运用到民间舞教学中。

### 3. 从民间到舞台

民间舞蹈从群众表演到舞台艺术这一发展过程中，民间艺人起着极为重要的作用。他们的表演往往是民间舞蹈精华之所在，所以一些优秀艺人的精彩表演，经过整理使之规范化后，就

可以编为民间舞的教材组合,经过艺术加工也可以搬上舞台演出。例如:北京舞校 50~60 年代编写的东北秧歌教材,其中的《月牙五更》、《梢头》、《过街楼》等组合,基本上是从民间艺人的表演片断中提炼而成;曾在“世界青年联欢节”上获金质奖章的《花鼓舞》(张毅创作,1956 年于莫斯科获奖),就是继承与发展了花鼓老艺人的高招绝技,并塑造出新的农民形象而取得优异成绩的。

此外,编导们深入生活精心创作的优秀节目,又会促进民间舞蹈的流传与发展。如《彩虹》(贾作光于 1980 年创作)演出后得到了鄂温克族群众的肯定与欢迎,于是舞蹈动作与音乐旋律,很快地在鄂温克族民间流传开来。又如蒙古族民间舞蹈中,过去是没有名为“马步”的动作,中华人民共和国成立以后,内蒙古歌舞团于 50 年代创作并反映现代生活的节目《马刀舞》、《牧马舞》等节目中,创作了“马步”,塑造了粗犷、剽悍又极美妙的牧民形象,于是很自然地融入蒙古族民间舞蹈中,并在草原上广泛流传。这些实例,充分说明了民间舞蹈、民间舞节目、民间舞教材三者互相作用的基本规律。

#### 4. 关键在于深层文化的升华

无论是民间舞的节目创作,教材整理与教学研究,还是民间舞蹈的搜集与研究,其根本目的都是为了民间舞蹈的继承与发展,在艺术实践中得到应有的升华。所谓升华,并不是一般的技术提高或单纯的文字描述,而是发掘民间舞蹈的深层文化,通过自己全身心投入后的感受与创造,使它和时代精神相结合,升华为新的文化成果。因此,升华的关键就在于舞蹈教员、编导以及研究者自身文化知识和专业能力水平的不断提高。这正像韩非子“和氏之璧”的故事那样,舞蹈工作者应有卞和那种从石山中辨识璞玉的才能;那种愿使璞玉成为璧玉执着追求的精神,在中国民间舞蹈的石山与沙河中,发掘和筛淘出璞玉浑金,经过精心雕琢,使它们都成为烁烁闪光的金玉艺术精品。

## 本章要点

结合实例分析民间舞蹈的“六种特性”,明确由它们所概括的“民间舞蹈的概念”;分析“五种文化特征”的内容及其相互的关系,进而思考其中哪一种是最根本的特征。

## 复习思考题

1. 民间舞蹈的概念及其特性。

2. 如何理解民族舞蹈与民间舞蹈两者的关系。
3. 民间舞蹈具有哪几种文化特征,其中哪一种是最根本的,为什么?

## 第三章 中国民间舞蹈的概况与文化类型

文化类型的划分和文化因素的探索,是舞蹈文化研究的两个方面,前者是把中国民间舞蹈进行综合性、概括性的划分;后者是对某种民间舞蹈的文化背景、它所包含的文化因素作具体的探索。类型划分是纲,各种文化因素是目,纲举目张。本章运用“动态切入法”,先讲述地理环境对中国文化之影响、中国民间舞蹈的概况与分布;讲述文化类型划分的意义、古代文献上的类型划分,以及中国民间舞蹈的“五种文化类型”划分法;最后,论述民间舞蹈的民俗文化特征。

### 第一节 中国民间舞蹈的概况

#### 一、地理环境对中国文化之影响

人类在地球上出现,是生物在一定自然环境下进化的结果。大自然给人类的生存繁衍提供了场所,而人类在利用、开发与改造大自然的过程中,不断改变自己,并在不同的地理环境与历史条件下,创造了不同类型的文化。

中国是地域辽阔的国家,地理位置优越,自然环境复杂多样;东临最大的海洋(太平洋)居于最大的大陆(亚欧大陆)东南部,南北跨度是北纬 $3^{\circ}58'$ — $51^{\circ}31'$ 。气候大部分属于亚热带、温带,少部分属于热带。大部分地区适于发展农业、畜牧业,以及其他经济作物生长。<sup>(1)</sup>优越的地理环境使中国早在四五千年前,就有了较先进的农耕文化和游牧文化,并逐渐形成以农耕经济为基础,以汉文化为主体的中国文化。



中国是个多山的国家,山地面积占领土的2/3以上,但依据不同高度山地所处的不同自然带,可以形成垂直自然带和相应的垂直农业带;这既扩大了可利用的土地面积,又有利于多种经营与农、林、牧的综合发展。<sup>(2)</sup>中国的地貌西高东低,自西向东逐渐下降呈现三个明显的阶梯地势。绵延巨大的山脉,往往成为自然地理分区的界线;高原、山地、丘陵、盆地、平原等复杂地貌,对人文文化有明显的影响。各民族长期在各自不同的地区、环境中生活,形成各自特有的民族语言、共同心理、审美习惯与宗教信仰等不同的文化类型。几千年来,各族人民在中国统一的政权之下,互通有无,互为影响;同时也因地域辽阔、交通不便,只能就近往来。这就形成中国文化多源、多根系,绚丽多彩又和谐一致的特点。

中国东部和南部有漫长的海岸线,变化无常的大海,虽给古人带来诸多畅想与梦幻,但由于西部和北部山峦叠嶂,西北有漫漫沙漠阻拦,形成半封闭、几乎与外部世界相隔绝的状态,因此自古以来航海业不很发达,很少渡海与海外交流。然而,汉、唐时所开辟与发展的西域丝绸之路,却弥补了这个不足,曾在中外文化交流史上起到了积极的作用,直到宋、元时海上交通兴起以后,才逐渐衰落下来。

一个民族文化的形成,地理环境的影响虽是重要的因素,但非唯一的,在历史发展过程中,社会因素如经济基础、社会结构、民族迁徙与融合等的影响也不容忽视,纷繁多彩的中国民间舞蹈,正反映出上述中国文化的这一特点。

## 二、中国民间舞蹈的概况

中国民间舞蹈形式,是各民族历史发展与艺术创造的成果。它表现本民族文化传统、心理素质和审美习惯,反映不同发展阶段的舞蹈特征,具有鲜明的民族风格和广泛的群众性,已成为各族人民社会生活中不可缺少的组成部分。

中国是个历史悠久的多民族国家,56个兄弟民族在广大地区生活繁衍,都拥有自己的文化传统和舞蹈形式。同时,这些民族又在政治、经济上互相密切交往,文化上互相吸收、融合、互为影响,所以就逐渐形成既有共同特征又有本民族特色的中国民间舞蹈,并在与各国文化交流中日益发展、提高。

中国各民族社会发展的水平极不平衡,旧中国,在汉族地区不但有发达的农业经济,而且也有近代资本主义的发展。与汉族杂居、与汉族聚居区相联或交错的一些民族地区,经济上已达到较高水平。而边远地区,仍有一些从事狩猎经济、畜牧经济以

及采用原始耕作方法的民族。<sup>(3)</sup>这一不平衡的状态,造成各民族文化观念与审美观念之不同,从而形成中国民间舞蹈内容与形式上的诸多差别。

综观今日中国民间舞蹈的概况,它包括了不同社会发展阶段的舞蹈形式与文化特征。达斡尔、鄂伦春族模拟鸟兽的舞蹈,佉、景颇族祭祀舞蹈,反映了原始图腾信仰与古代狩猎、战争生活的遗迹。彝族火把节、傣族收获节,群众要围火跳舞,纳西族在火堆前拉手围圈跳“哦热热”,都属原始舞蹈遗风。赫哲、鄂温克族的“萨满舞”,彝族、汉族的“羊皮鼓舞”,纳西族“东巴舞”以及黎族“跳娘”等,仍带有原始巫术的影响。藏族的“羌姆”、蒙古族的“查玛”,是在本民族民间舞蹈基础上形成的戴面具表演的藏传佛教(喇嘛教)寺庙舞蹈形式。一些祭祀、仪礼性的舞蹈,娱乐成分不断扩大,如苗族、侗族的“芦笙舞”、土家族的“摆手舞”、白族的“绕三灵”等。一些自娱性舞蹈逐渐增加表演性,如维吾尔族的“赛乃姆”、朝鲜族的“农乐舞”等。许多道具舞蹈如:汉族的“跑驴”、傣族的“孔雀舞”、朝鲜族的“杖鼓舞”、维吾尔族的“盘子舞”等已是表演性的艺术舞蹈形式。在表演者中,藏族的“热巴”,是自行组班到各地演出的流浪艺人;傣、朝鲜、维吾尔等民族中,歌舞技艺高超者众多;汉族地区也有众多业余或半职业性的民间艺人。以上,从原始舞蹈遗存到艺术性舞蹈形式一系列舞蹈并存的现状,即中国民间舞蹈的概况,也是中国特有的民间舞蹈文化现象。

长期以来,中国民间舞蹈在各民族生活中起着重要作用,由于各民族文化观念的不同,所以在对待民间舞蹈的态度上也大有差异。汉族长期受封建礼教的束缚,感情内向,行动拘谨,又因城市文化生活比较丰富,一般人对民间舞蹈多是观赏并不亲自参加表演。逢年过节时,民间舞蹈活动以农村居多,城市的各种行会也常组织表演。其他兄弟民族受礼教影响较小,感情质朴,性格豪放,人人能歌善舞,不仅在节日里,即便是日常生活中也不可无舞。若在祭祀祖先盛大的歌舞活动中,全村寨的男女老幼都要参加,如瑶族的“还盘王愿”、苗族的“吃牯脏”、景颇族的“目脑纵歌”等,都属于此类形式。民间舞蹈和各族人民生活息息相关,具有顽强的生命力,历史上虽曾受到众多压制与摧残,但几经兴衰依然绵延不绝,璀璨夺目。

### 三、中国民间舞蹈的分布

中国民间舞蹈的分布,是由中国各民族分布情况自然形成的。一般是本民族的民间舞蹈在本民族居住区内流传,同时也

因民族的语言、信仰、习俗的相同以及民族的杂居等原因,而出现一些跨民族、跨地区的舞蹈形式。在民族迁徙,大批人员的流动、移居中,又会使本民族的民间舞蹈在新居住区内流传。这种各民族自成系统又有地域特征,并且不断交流发展的现状,就是中国民间舞蹈的分布情况。

在中国 56 个民族中,汉族占总人口的 91.96%(1990 年),主要居住黄河、长江、珠江三大流域和松辽平原,辽阔的居住区与迥然不同的自然环境,形成汉族民间舞蹈的种类繁多、地区风格各异。例如:北方的秧歌又有陕北、河北、山东、东北之分;南方的花灯、花鼓也是多种多样。从地域上看,北方的秧歌和各种民间舞蹈,多具古代燕、赵、三秦的古朴及刚劲的风格;南方的花灯、花鼓等民间舞蹈,则以绮靡纤丽的荆楚古风见长。地处黄河、长江之间的淮河地区的花鼓灯,兼收南、北之长,形成刚柔相济,男子矫健、女子俊俏的特色。

其他 55 个少数民族的人口所占的比例虽小,但居住面积占中国总面积的 50~60%,分布在中国东北、内蒙、西北、西南、中南和东南等地区。一些民族居住在草原、高原、山区、边疆,居住地区的纬度差距与自然环境差异都很大,这些特点在民间舞蹈中明显地反映出来,形成绚丽多彩的各种舞蹈形式。北方的蒙古、哈萨克、柯尔克孜族在大草原与游牧生活的陶冶下,舞蹈多表现骑牧生活,动作刚强,节奏激烈。南方农业区的壮、黎、哈尼族民间舞蹈常表现采茶、舂米等劳动生活,动作柔和,节奏轻缓。同是从事稻田生产的傣、朝鲜族民间舞蹈,既有优美的共同特点,又因居住地区与民族性格之不同,前者活泼、秀丽,后者典雅、潇洒。居住在祖国边陲的跨国民族的舞蹈,既有中国特色又与邻国居民的舞蹈互为影响。在历史上具有特殊性的地区,其民间舞蹈中的古文化遗存就更为丰富。例如:地处西北古丝绸之路的维吾尔、乌孜别克族民间舞蹈,善于运用头、颈、肩、臂、腰部的技艺,面部表情细腻,不乏古西域乐舞遗风。

民族语系与宗教信仰,对于跨民族的民间舞蹈形式的形成,起着重要作用。语言均属阿尔泰语系,又都信仰过原始萨满教的蒙古、达斡尔、满、锡伯、赫哲、鄂伦春、鄂温克族,至今仍有萨满舞的遗存。使用或通用汉语并信仰伊斯兰教的回、东乡、保安、撒拉族都流行风俗歌舞宴席曲。西南、中南地区,尚有自然崇拜、多神崇拜、祖先崇拜的景颇、哈尼、基诺、佤、傈僳、仡佬、阿昌、怒、水、黎、羌、土家等民族,遇有丧葬活动时,仍有跳丧事舞以悼念亡者,慰藉其家属的风俗。

民族杂居地区中,跨民族的舞蹈形式较多。象脚鼓舞原是傣族的民间舞蹈,临近傣族地区居住的景颇、阿昌、德昂、布朗族

都盛行象脚鼓舞。其他如：芦笙舞、铜鼓舞、师公舞等都是跨民族的舞蹈形式。龙舞、狮子舞是流传最广的汉族民间舞蹈，在侗、布依、苗、羌族中也有流传，表演形式上，各有特色。高跷是历史久远的汉族民间舞蹈，凡汉族所到之处都有流传，并为当地民族所接受。如满、彝、白、维吾尔族地区城镇中也有高跷的表演，各个民族所扮演的高跷，其人物形象也多是本民族的。

#### 四、中国民间舞蹈的特点

中国民间舞蹈的特点主要表现在积淀古代文化、原始舞蹈遗存、于民族交融中发展，歌、舞、乐三者结合以及使用道具等方面。

中国民间舞蹈具有独特的传承方式，民间舞蹈的参加者即是表演者，在舞蹈进行中互相学习，即兴创作。人们在这种特定环境中，一方面感受本民族歌舞的独特风格，熟悉和运用本民族表达思想与感情的传统方式；一方面通过参加者的共同提炼，使本民族的民间舞蹈更加完美，更富有生命力，并通过节日、祭祀、聚会等集体活动，使之一辈辈的流传下来。因此，其中积淀着中国各民族的古代文化，又包含着在传统基础上的创新，就成为中国民间舞蹈的一大特点。前述景颇族的“目脑纵歌”、苗族的“吃牯脏”以及彝族“跳宫节”等舞蹈活动，无不如此。

中国民间舞蹈非常讲究舞蹈队形的排列与场面的变化，其中也积淀着古代文化。例如：汉族秧歌群众场面变化的图案，有百种以上，每个图案都有一定的名称、人数与套路。山东鼓子秧歌中名为“黄瓜架”（亦称炮打临清）的图案，用演员24名（或48、96名），舞者边舞边进，形成这一图案，又按此图案的路线循环而舞；灯节时，在平坦场地上专门设置的“九曲黄河灯”，是用360盏灯造成九曲回环的图案，供秧歌队与群众入内，沿逶迤巷路表演和观赏。前者是运动行进中的图案，后者是在固定的图案中流动表演，异曲同工，皆达妙境。其中都积淀着群众的智慧与中国古代文化以及数学的一般道理。另一方面，不同民族的传统文化与民族心理，使同样的艺术形象有不同的处理。如前所述的“一鹰三态”、“两种孔雀”的舞蹈形象，正反映出本民族对鹰的不同审美观念，显示出不同的文化传统与艺术手法等，都在民间舞蹈中有所积淀。

中国特有的历史与文化等诸多原因，使中国民间舞蹈中仍有各种原始舞蹈遗存的形式。通过这些形式，我们不仅看到人们早已形成的对自然、祖先、英雄崇拜以及寄望于天等传统文化观念，而且还可以从中追寻先人们的“舞影”，探寻各民族舞蹈发

展的脉络。例如:佤族、布依族祭谷魂的歌舞活动,是自然崇拜、万物有灵观念的残余。彝族的“打歌”要在土祖庙前;土家族“摆手舞”、侗族“踩歌堂”要在供奉祖先的祠堂前进行,是祖先崇拜的遗存,并以此缅怀祖先的业绩,增进本民族的团结。此外,鄂伦春族的“黑熊搏斗舞”、鄂温克族的“跳虎”、赫哲族的“天鹅舞”等,则是原始渔猎生活的文化遗存。

中华民族是经过漫长的发展、融合中逐渐形成的,许多民族之间有着深远的血缘关系,这种血缘关系也表现在文化上。一些民间舞蹈中,常常是你中有我,我中有你,或兼收并蓄,或形成新的形式。文化血缘的因素促进了中国民间舞蹈的发展与中国风格的形成。因此,于民族交融中发展,是中国民间舞蹈的又一特点。

汉族是远古华夏族同其他许多民族逐渐同化、融合而形成的,汉族民间舞蹈中含有多种民族文化的因素,同时也容易对其他民族的民间舞蹈造成影响。例如:汉族舞蹈的扇子、手帕道具,在壮族的一些舞蹈中同样使用;汉族的秧歌、高跷,在满族地区非常盛行。满族还有踩着高跷表演的“扬烈舞”,白族“高跷耍马”也是踩着高跷表演的民间舞蹈形式。

居住在帕米尔高原塔吉克族的民间舞蹈中,双人背靠背退转又骤然闪开各自旋转的技巧表演,却与生活在塔里木盆地维吾尔族的“多朗舞”第二组动作近似。这正因为近代生活中两者往来密切,民间舞蹈中都有古西域乐舞文化的因素。在盛行芦笙舞的民族中,侗、水族都使用同一类型的芦笙,舞蹈均偏重在技巧表演上,这与他们都是百越人的后裔,语言同属汉藏语系、壮侗语族、侗水语支有一定的关系。云南汉族与彝族交错聚居区,汉族花灯中有彝族的“打歌”、“烟盒舞”的动作;而彝族吸取了汉族花灯的表演形式形成彝族的花灯,并发展为彝族的花灯戏。

歌、舞、乐三者结合,是中国民间舞蹈又一特点。其表演形式又可分为:歌舞、跳乐、鼓舞、以乐伴舞等。这几种形式既可独立表演,又可交叉进行或融于一种形式之中。

歌舞,是古代民间舞蹈踏歌的遗风与发展,是最普遍的民间舞蹈形式。它又可分为载歌载舞、歌舞相间、以歌伴舞等。汉族、壮族的“采茶舞”,藏族的“弦子舞”、侗族的“多耶”、彝族的“打歌”等属于载歌载舞,云南巍山壁画“打歌图”(亦称“踏歌图”),即描绘了清代当地彝族“打歌”的盛况。汉族的“花鼓灯”属于歌舞相间的形式;维吾尔族的“赛乃姆”、塔吉克族的“买力斯”是以歌伴舞的形式。西南许多民族中盛行习俗性歌舞,一些尚无文字的民族,还通过歌舞“传述本民族的历史,歌颂祖先,歌



颂家乡,传授生产和战斗知识,倾诉爱慕,寄托愿望,对民族的繁衍生息,团结自卫,教育后代,振奋精神,起着重大的作用。”<sup>(4)</sup>

跳乐,亦称“跳月”、“跳弦”,是舞者持乐器边奏边舞,或参加者合着所奏乐曲跳舞的形式。所用乐器有芦笙、三弦、琵琶、月琴等。这种形式历史悠久,《诗经·王风》“君子阳阳,左执簧”即古代持笙簧跳舞的描述。秦、汉以后已盛行于南方。现在西南地区苗、彝、侗、水、拉祜族广泛流行的芦笙舞,是这种古老形式的发展。它在民间,常见于驱邪禳灾、仪礼娱乐、传情择偶等活动中。近年村寨间大型竞技性芦笙舞表演,促进了舞蹈技巧的发展。

鼓舞,可分为以鼓伴奏和击鼓而舞两种,鼓以特有的音色、节奏在舞蹈中起重要作用。又因鼓的取材与造型之不同,而有铜鼓舞、木鼓舞、羊皮鼓舞、象脚鼓舞、长鼓舞、手鼓舞等名称。铜鼓舞于秦、汉时,已作为祭祀性舞蹈流行于南方,现在壮、苗、瑶、水、彝、布依等民族,仍有以铜鼓伴奏的民间舞蹈,鼓者边敲击边舞,舞者合着节奏边歌边舞。佤族的木鼓舞常用于祭祀活动,羌族与彝族的羊皮鼓舞,多在民间巫术活动中进行。瑶族持小型长鼓、朝鲜族持大型杖鼓边击边舞;象脚鼓舞既用于击打表演,也用于伴奏。维吾尔族的手鼓舞,是以手鼓为伴奏的表演性舞蹈;苗族鼓舞形式多样,表演性强;汉族鼓舞多属表演性民间舞蹈形式。

以乐伴舞,这种形式在蒙古、藏、维吾尔、朝鲜等民族民间舞蹈中比较常见。如藏族的“堆谐”(踢踏舞)、维吾尔族各种木卡姆的舞蹈、朝鲜族的“假面舞”等,这些舞蹈多为表演性舞蹈形式。乐与舞的分立,促进了民间舞蹈的发展。

道具舞蹈,在中国民间舞蹈中具有悠久的历史,所使用的道具与表现形式都极为广泛、多样,人们通过道具扩大了表演手段,以达到中国古代即已形成的“缘物寄情”、“托物取喻”的艺术手法,表达人们的意愿,寄寓对美好未来的向往。此类舞蹈的名称多以所使用的道具而定,一般可分为:模拟鸟兽、劳动生活道具、其他道具等三类,而且各民族都有自己的表演形式与名称。

模拟鸟兽的舞蹈,多用人们认为吉祥的神物或有寓意的动物作成道具进行。如“龙舞”、“狮子舞”、“鱼舞”、“孔雀舞”,以及“鹤舞”等。“鱼舞”取汉语“鱼”与“余”的谐音,象征吉庆有余;“孔雀舞”象征幸福、美丽;“鹤舞”象征长寿。其他如“牦牛舞”、“山羊舞”、“马舞”、“白象舞”、“骆驼舞”、“蝴蝶舞”等都有本民族的寓意。这类舞蹈多用大型道具,扮演人数不等,舞蹈动作多模拟该动物的自然形态或作拟人化的表演,有些已具有一定的情节。这类舞蹈的渊源与远古图腾崇拜以及古书记载的“百兽率

舞”不无关系。

劳动生活道具的舞蹈,是以劳动生活中所使用的物品,或以实物、或制成道具进行表演的舞蹈形式。如:表现生活情节的“小车舞”、“旱船舞”;以小型道具配合舞姿表现不同人物形象的“伞舞”、“扇舞”、“斗笠舞”;用道具增强动态形象、节拍、音响效果的“板凳舞”、“烟盒舞”、“盅碗舞”、“筷子舞”、“盘子舞”等。纯道具表演的如“绸舞”、“花舞”、“霸王鞭”等。

其他道具的舞蹈,如与宗教有关的“灯舞”、“钹舞”、“蜡条舞”;与古代兵器有关的“藤牌舞”、“棍舞”、“刀舞”以及艺术性比较强的“剑舞”等。

上述各类中国民间舞蹈的实例,在后面的一些章节中,还要作较详细的文化论述。

## 五、中国民间舞蹈的新发展

中华人民共和国成立以后,随着社会形态的改变与社会经济的发展,中国民间舞蹈进入了一个新的发展阶段,一些濒于失传的舞蹈得到抢救,一些渐被遗忘的舞蹈陆续得到发掘、整理和重新介绍。其中,许多民间舞蹈经过加工搬上舞台,一些舞蹈编导以民间舞为素材,创作了许多反映新生活面貌的舞蹈节目,丰富了群众文化生活,促进了民间舞蹈的发展。原来一些渲染着迷信色彩的舞蹈,如蒙古族的“安代舞”、壮族“师公舞”等已成为娱乐性舞蹈,四川巴山土家族的“跳丧”、德宏的“嘎光”,经过专业者的加工成为“巴山舞”、“新嘎光”等新群众舞蹈在当地推广,受到群众的欢迎。

本世纪50年代初开始,中央与地方先后成立了以表演中国民间舞蹈为主的艺术团体,一些兄弟民族与边远地区,也都有了本民族的专业或业余的歌舞团、队。中央与地方曾多次举办不同规模的全国、省、市、地区业余与专业的民间舞蹈、民间艺术会演,1980年秋在北京举行了全国少数民族文艺会演,各兄弟民族优秀舞蹈节目荟萃一堂,丰富了首都舞台,促进了各民族民间舞蹈的发展。

本世纪50年代中期以来,中央与地方逐步建立了独立的中国民间舞蹈教学与研究机构,整理出包括部分民族和地区的中国民间舞蹈教材,在舞蹈学校、艺术院校中开设了名为“中国民间舞”的课程。各地教材多以本民族、地区为主,兼学其他民族、地区的民间舞蹈,并经常交流经验,使教材日益完善。民间舞蹈的科学研究工作亦在逐步发展,并结合社会学、民族学、民俗学、美学等有关学科,进行初步的综合性研究。近年开始《中国民族

民间舞蹈集成》的编辑与出版工作,更促进了中国民间舞蹈的收集、整理、创作、教学、研究等工作的发展。现在,中国 56 个民族都有自己的反映时代生活的舞蹈艺术精品,涌现出众多著名舞蹈家,大批优秀的独舞、群舞、大型歌舞及舞剧节目,博得国内、外的的好评。

## 第二节 中国民间舞蹈文化类型

### 一、文化类型划分的意义

任何一种文化现象,都有它们各自形成与发展的规律;都有显而易见的部分和难于发现的深层文化因素。因此,就所研究的对象如何划分成最基本的类型进行研究,则是从现象到本质、从一般描述到文化分析的必由途径。

在地理学方面,《中国自然地理》一书把中国自然环境作了多方面的类型划分,如:林海雪源——东北区、黄土覆盖的大地——华北区、大江南北——华中区、南国风光——华南区、热带山原——西南区、风吹草低见牛羊——内蒙区、荒漠、绿洲——西北区、世界屋脊——青藏区等 8 个地区<sup>(5)</sup>有了这种形象的划分,就容易进一步分析各地区自然环境的特点。

又如《中国人文地理》一书,在人文区划上,既有单一的区划,如:农业区划、商业区划、文化区划等;又有把人文现象作为一个整体考虑的综合区划;并根据各地物质和文化状况的基本特征及发展水平,按照其相似性和差异性划分为若干人文区。该书把中国人文区主要区界分为:1.大兴安岭——长城——青藏高原东缘,并以 400 毫米降水量作为少雨、干旱区或湿润、半湿润区的分界线;2.秦岭淮河线,以此划分旱作农业区与水稻农业区。然后根据这两条主要界线把我国划分为:西部区、北方区、南方区等三个最基本的人文区,又进一步划分出 11 个一级区。<sup>(6)</sup>有了这种系统的划分,就便于进一步分析各省、区的人文特征。该书人文区的划分方法,对我们探索舞蹈文化大有启发。

在中国少数民族音乐文化方面,有的研究家根据民族间相同或相近似的音乐体系、音乐体裁、音乐观、经济生产活动、语言系属、民族族源等 6 个条件,把 55 个民族中的 51 个分成:北方草原、黄土高原、中亚绿洲、西藏高原、云贵高原、中南丘陵、东南山地、台湾山地等 8 个音乐文化组,以及 4 个独立的音乐文化型。<sup>(7)</sup>

上述各种文化类型的划分,都是该学科的研究者从实际出发,根据个人实践经验按研究的需要提出的,都有助于该学科的文化研究。

中国民间舞蹈文化的研究中,一些研究者从自然环境、民族历史文化、社会经济结构等方面作过许多类型性的划分,不过,多限于某个地区、某些民族,似乎尚无从中国 56 个民族出发作宏观的、全面的划分。这和中国地域辽阔,民族众多,流传中的民间舞蹈数目之庞大等原因不无关系。各地区的研究者对本地区、本民族比较了解,却很难掌握其他民族的资料,也影响了他们从全民族如何划分,应分为几种类型等根本问题。

全国各省区在编写《中国民族民间舞蹈集成》的过程中,编写者已基本掌握了本省区民间舞蹈的情况,可以先对已有资料作文化探索,找出本省区舞蹈的基本类型,然后,进行各区之间的比较研究,互相参考。不过类型划分的基点,不是只看本省区,而是站在中华民族、中国文化的高度进行探索研究。有了文化类型的划分,就像有了纲目一样,可以编织出舞蹈文化的网络,便于看清各民族民间舞蹈之间的内在联系和纵横的关系,有助于中国舞蹈文化的研究与发展。民间舞蹈文化类型的划分,既然是一个新的课题,又具有如此重要的意义,那么,研究者们就更应根据个人之长,大胆突破常规,提出切合实际的划分方法。

## 二、古代文献上的文化类型划分

民间舞蹈文化类型的划分,可以从生产劳动的角度分为:农耕、畜牧、狩猎、渔猎等文化型;可以从地理环境划分为:平原、草原、山地、河谷、海洋等文化型。但这种从单一角度的划分,很难反映出舞蹈综合性、多种因素的文化特征。因此,应从不同角度着眼,作综合性比较研究后,找出最基本的几种文化类型。而且不妨先从古代文献中找一些有关资料作为参考。

早在一千三百多年以前,唐·玄奘已在《大唐西域记》中,对当时中国周边一些民族与国家的风土人情、居室服饰等都作了描述,现在看来,这些描述已具有类型分析的特点。如“时无轮王应运,赡部洲地有四主焉。南象主则暑湿宜象,西宝主乃临海盈宝,北马主寒劲宜马,东人主和畅多人。”<sup>(8)</sup>赡部洲是佛经上的名称,大约指中国和南亚一带。记述中,他把大唐东上称作“人主”之地,民情具有“风俗机慧,仁义昭明……安土重迁,务资有类”的农耕文化特征;他把北方的突厥、回纥等游牧民族称作“马主”,是性格豁达、强劲,“毳(cui)帐穹庐,鸟居逐牧”的草原文化

特征;又把临海的古波斯一带称作“宝土”,人们善于经商积宝,“有城郭之居,务殖货之利”的商业文化特征;称印度一带为“象主”之国,该地湿热多象,“躁烈笃学,特闲异术……族类邑居,室宇重阁”,<sup>(9)</sup>是热带农耕文化的特征。该书谈到古西域的胡人时,他说:“黑岭以来,莫非胡俗,虽戎人同贯,而族类群分,画界封疆,大率土著,建城郭,务田畜,性重财贿……”<sup>(10)</sup>文中所说的“黑岭”,指阿富汗东部的兴都库什山脉,“黑岭以来”,是泛指经帕米尔高原进入古西域的“城郭之国”,即今日新疆一带。这一带多是沙漠中的绿洲,可耕面积少,必须靠商业经济的补充,正是农、牧、商三者相融合的绿洲文化的特征。从古文献《大唐西域记》在类型划分和文化特征的叙述上,它所采取的多角度的写法,给我们带来“综合型”划分法的重要启示。

在舞蹈文化类型的划分中,地理环境只是因素之一,其中还包括自然与社会的各个方面、包含着物质基础与人文因素。一种文化的形成,地理环境的作用当然是极为重要的,但不是唯一的因素,像生产劳动方式、社会结构、生活习惯、宗教信仰、语言系属以及民族的融合与迁徙等,都起着重要的作用。

从古代文献的记载中可知,中国历史上有过五次大的民族迁徙与融合,它不仅促进了各民族间舞蹈文化的交流与融合,而且,每一次都迎来古代乐舞文化的高潮。第一次的大迁徙大融合是商代后期西周初期(约公元前14~前10世纪),迎来了周代的诸多乐舞和规范的礼乐制度。第二次是春秋战国时期(公元前8~前3世纪)之后,出现了汉代的乐舞百戏和宫廷收集民间歌舞的乐府机构。第三次是魏晋南北朝时期(公元3~6世纪),这个大动荡的时期过去之后,是隋唐乐舞文化极盛时期。第四次是宋元时期(10~14世纪),第五次是清代。<sup>(11)</sup>明清两代是民间舞蹈兴盛发展的时期,为形成今日中国民间舞蹈绚丽多彩的风貌奠定了基础。

历史上,多次民族大迁徙都是战乱引起的,或是原始氏族之间,或是古代民族之间的战争,也可以说主要是农耕民族与游牧民族之间的战争。不言而喻,战争给人们带来灾难与经济生活的破坏,并迫使民族大迁徙,大融合。不过当迎来新的朝代后,社会经济又逐渐复苏,并且在民族融合中,促进了民族文化的交流。朝代的更迭中,不论是由农耕民族、还是由游牧民族掌握政权,他们都会按照统治集团的爱好,推崇不同类型的文化,不过最后又都融汇于中国农耕文化之中,使中国文化不断发展和更加完美。这正是几千年来,中华民族在大迁徙、大融合中,民族之间血缘关系更为密切的结果。因此,舞蹈文化因素中,多是“你中有我,我中有你”的基本特点,一个民族或某个地区的民间



舞蹈,往往会有两种或更多的类型,即使在一种民间舞蹈中,也会找出不同类型的文化因素。

### 三、“五种文化类型”划分法

关于舞蹈文化类型的划分,笔者宏观地研究了各民族仍在流传的民间舞蹈,并按舞蹈文化的特殊性,从动态形象入手,对各种文化因素进行比较研究后,按综合性的划分法把中国民间舞蹈分为:农耕文化型,草原文化型,海洋文化型,农牧文化型,绿洲文化型等五种类型。

中国特有的自然环境与历史文化,形成中国文化的特点,从东北、华北、长江中下游等三大平原区,延伸到其他江河流域以及西南云贵高原的丘陵河谷地带,主要是农业经济区,民间舞蹈属于农耕文化型。东起东北地区的大小兴安岭,沿蒙古草原直到新疆的准噶尔盆地,生活在草原、森林的民族中,尚有游牧、狩猎以及渔猎经济遗存的草原文化区,民间舞蹈属于草原文化型。中国东南有五大海区与漫长的海岸线,沿海居民以农、渔互补经济为主,其民间舞蹈属于海洋文化型。位于西南世界屋脊的青藏高原,其特殊的地理环境和浓郁的宗教色彩,使该地区文化具有农、牧、宗教三者合一的特点,其民间舞蹈属于农牧文化型;新疆在古代丝绸之路特定的自然环境与历史条件下,当地民族创造并形成了融农、牧、商业为一体的绿洲文化,民间舞蹈属于绿洲文化型。

中国是以农为本的国家,农耕文化在中国文化中占主导地位,中国民间舞蹈中,也以农耕文化型者居多,并成为五种文化型中的第一类型。游牧与狩猎民族所创造并带有流动性的草原文化,和较安定的农耕文化相比,其发展的速度虽缓慢一些,但它们代表着广大草原地区诸多民族的文化,为农耕文化所不能替代,某些方面(尤其在音乐舞蹈上)它比农耕文化更具有质朴纯真的特点,因此,精湛的农耕文化与博大深邃的草原文化,是五种文化类型之基础,其他三者是在此基础上派生而来的类型。

五种文化类型的动态形象特征与文化特点,大致有如下:

农耕文化型——安详、优美的动律;因地理环境与劳动方式之别,而有粟作文化、稻作文化、原始遗存(刀耕火种)之分;语言属汉藏语系,多信仰佛教、道教以及祖先崇拜、多神崇拜等。其活动多与祭祀相结合又不违背农时,舞蹈动律安详、和谐,舞姿丰富、优美。表演形式多样,道具舞居多,并讲究乐舞结合与队形画面之变化。汉族、壮族、苗族、瑶族、傣族、朝鲜族等民族的

舞蹈,均属此类型。

草原文化型——“天之骄子”的英姿:人们多居住在草原上的毡帐(古穹庐遗风)中,以从事狩猎、游牧与畜牧业为主;语言属阿尔泰语系,普遍信仰萨满教(或仍有原始信仰的遗存)。舞蹈以小型为主,风格粗犷、豪放,手臂开阔有力,肩部、腰部动作丰富,步法虽少,但其表演丰富,多展示天鹅般的优美,如雄鹰之矫健,以及乘马驰骋的风采。并以双人自娱性对舞居多。蒙古、哈萨克、鄂伦春等民族的舞蹈,都充满浓郁的草原气息。

海洋文化型——人海和谐的心态:中国东部的沿海地区,人们虽临海生活从事鱼盐之业,但也从事农耕,除信仰佛、道教外,还崇信民间海神——“妈祖”。因受太平洋的阻隔,宋代以前与海外的交往较少,舞蹈形式多与农耕文化型相同,只是渲染了海洋的色彩,并以“人海和谐”的心态,表达“天人合一”的观念。海岛上的黎族与高山族的雅美人,尚崇拜多神,并有相应的舞蹈。

农牧文化型——高原“一顺边”的美:人们居住在青藏高原、云贵高原上的山区或河谷地带,因海拔高度之差异,而从事农业、牧业、林业以及其他经济生活,并因长年在高原与山地上劳动生活,致使舞蹈形态别具一格,形成高原特有的“一顺边”的美。语言属汉藏语系藏缅语族,信仰藏传佛教(喇嘛教)或崇奉多神,虔诚的宗教心理,常融会于舞蹈动态之中。舞蹈形式多种多样,兼有农、牧两种文化特征和宗教色彩。以藏族、羌族、纳西族的舞蹈最为典型。

绿洲文化型——丝绸古道的风韵:人们多居住在沙漠边缘绿洲上的村落,且多是古代“丝绸之路”的交通重镇,从事农耕与畜牧为主,并兼营商业或手工业。语言多属阿尔泰语系突厥语族,普遍信仰伊斯兰教,但生活中仍有萨满教的观念与习俗之遗存。舞蹈具有绿洲文化的色彩,以及丝绸古道的风韵。表演形式丰富多彩,自娱性舞蹈中亦带有表演性成分,技艺性较高。今日的维吾尔、乌孜别克、塔吉克等民族中,仍有古代乐舞的风习,经常欢聚歌舞,以舞迎宾,舞蹈中带有商业文化的成分,继承并发展了古西域的乐舞文化。

五种文化类型中的每种类型的舞蹈,都包涵着各自特有的文化因素和古代文化的遗存,研究中应对它们逐一地进行探索 and 比较研究,又要考虑到其他类型对本民族的文化影响。例如:属于农耕文化型的苗族舞蹈中,也带有“一顺边”的美;蒙古族的一些道具舞蹈中,却带有农耕文化的色彩;而信仰伊斯兰教,语言属于阿尔泰语系突厥语族的哈萨克族,他们主要从事畜牧业,舞蹈中草原气息浓郁。这些由于民族大迁徙、大融合所形成的

多种文化因素,正使我们辨清一种民间舞蹈的源流始末及其发展的历史沿革。

舞蹈文化类型的动态特征,已经越千百年成为一个民族的审美习惯,不会轻易改变,社会经济生活的发展,主要是在舞蹈中增添了许多新的动作与技艺,这种文化现象,犹如前述语言规律中“语法”变化之缓慢,应予充分注意。目前,狩猎与游牧生活已趋于消失,农业已走向机械化,青藏高原也已建立起现代工业,使当地的民间舞蹈融入了新的文化因素,使其类型增添了新的风貌,但是,其基本特征与传统的审美心理,仍然是其舞蹈文化的主干与伸延。

### 第三节 民间舞蹈的民俗文化特征

舞蹈与民俗是两个不同的学科,两者从不同的方面对民间文化进行系统性的探索中,既有它们的共同之处,又有各自的研究方法,因此,在本节讲述民间舞蹈的民俗文化特征,并对此两者进行文化比较。

#### 一、民俗舞蹈的文化特点

民间舞蹈是广大民众所创造和享用的、自行传承的民间文化,又是一切创作舞蹈之母,它常被宫廷吸收,经过乐师加工成为宫廷舞蹈,为王公、贵族们所享用;与宗教活动相结合弘扬教义时,又成为宗教舞蹈;经加工搬上舞台后,就成为艺术舞蹈形式。作为民间舞蹈本身,则一直沿着特有的规律,伴随着社会经济生活的改变而不断发展。民间舞蹈的这种“下层文化”的特征,正适应于群众的民俗心理、民俗行为的需要,因此,人们常把民间寓意吉祥的一些俗语、谚语升华为各种舞蹈形式,或作为动作与舞姿的名称,从而增强了民俗文化的色彩。例如:“节节高”、“鲤鱼跃龙门”(形式);“苏秦背剑”、“霸王举鼎”、“童子拜观音”(动作、舞姿)等,既满足了群众的审美心理,又增强了舞蹈的美感,于是就成为具有舞蹈与民俗两种文化内涵的民俗舞蹈形式。

中国历来重视乐舞在民俗中所起的作用,即所谓:“移风易俗,天下皆宁,美善相乐”(《荀子·乐论》),因此,汉代以来一直很重视民间乐舞的采风与整理工作,并把它们写入国家或地方政权的典籍之中。元、明以后,尤其是清代,各府县多撰有地方志,其中都有名为“风俗”的篇章,有的县还专门撰写了《风俗志》。

这些志书中,有的县除记述当地民俗风情外,还描绘了民间舞蹈的内容与形式。由此可知,官方与群众都极为重视民间舞蹈遗风易俗的作用,致使许多民间舞蹈形式得以流传下来。

民间舞蹈与民俗活动的密切关系,一些专家、学者们多有论述,已故民俗学家张紫晨认为:“民间风俗为舞蹈艺术提供了内容、气氛和表现环境,而舞蹈又是民俗文化整体中有形传承的重要表现。特别是民间舞蹈,往往与民间风俗互相渗透、结为一体”。<sup>(12)</sup>民间舞蹈与民俗两者的关系虽然如此密切,但各自有本学科的理论体系与研究对象,而且在研究方法是多有不同之处。

民间舞蹈的文化研究,由于对象是舞蹈,所以其理论结构与研究方法都必须从动态形象入手,学习者只有掌握其表演规律后,才能深入探究其形成的文化背景与各种因素;探究它和民俗心理、活动形式的各种关系。例如本教程的章节结构与文字论述,就是循此文化规律划分为“五种文化类型”,运用“动态切入法”(“20字探索法”)进行的,同时极为重视民间舞蹈文化与民俗舞蹈两者的密切关系。

民俗学这门学科,主要是研究人们心理的、行为的和语言的各种民俗现象,而且极为重视“田野作业”的第一手资料,对调查活动的程序与操作细节都有规范的要求(当然也包括民间舞蹈的活动)。关于中国民俗的种类,已故民俗学家张紫晨把它划分为:“巫术民俗、信仰民俗、服饰、饮食、居住之民俗、生产民俗、岁时节令民俗、人生仪礼民俗、商业贸易民俗、文艺游艺民俗”<sup>(13)</sup>等十种类型,民间舞蹈仅在“文艺游艺民俗”中加以论述。其实,上述各种民俗活动中几乎都有相应的民间舞蹈,只不过民俗学学者们是从民俗现象中研究舞蹈的,对各类舞蹈不可能逐一细述;我们是从民间舞蹈中研究民俗文化特征的,对民俗现象也不可能作全面的研究,民俗舞蹈实际上属于跨学科的研究范畴,有待民俗学学者与民间舞蹈研究者共同完成的边缘性的课题。

俗话说“百里不同风,千里不同俗”,由于各国、各地区、各民族的风俗习惯之不同,同一种民间舞蹈的表演内容与形式,流传到其他地区时,自然而然地形成它们各自的特点,当中国民间舞蹈流传到海外成为跨国民俗舞蹈时,则又融入被传入国的民族文化因素。

## 二、跨国民俗舞蹈的形成

跨国民俗舞蹈的形成,其原因是多方面的,但不论是政治

的、经济的、宗教的以及其他原因,当一种民间舞蹈传入某个国家后,只有这种舞蹈的文化因素被该国所接受,并与该国的传统文化相融会,才能成为跨国民俗舞蹈。而跨国民俗舞蹈的研究,不仅有利于国际间的文化比较,还可以从比较中深化本民族舞蹈文化的研究。

自古以来,中国一向重视和周边国家的睦邻关系,随着政府间的友好往来、经济文化交流、各种宗教的传播以及民族迁徙等诸多途径,许多由国外传入的舞蹈为中国群众所喜爱并与当地文化相融合,才逐渐发展成为民间的、宫廷的舞蹈形式,自汉、唐以来,直至明、清各代无不如此。中国的一些民间舞蹈也通过上述途径流传国外,遂成跨国民俗舞蹈形式。例如:汉代的“百戏”、晋代的“乔入”、唐代的“踏歌”、宋代的“乘肩小女”以及明、清时的“四块瓦”等,在今日中国的民俗舞蹈以及跨国民俗舞蹈中,都可以看到它们的文化渊源、传承与发展。

随着宗教的传播,中国的一些与宗教节日有关的仪式舞蹈、民俗舞蹈先后传入周边国家,例如:戴着面具表演的“傩舞”,早已传入朝鲜、日本;而藏传佛教(喇嘛教)寺庙舞蹈“羌姆”,先后传入不丹、锡金、尼泊尔、蒙古等国以及前苏联的布里亚特等地。与佛教有关的“鼓舞”、“钵舞”经中国传入朝鲜与日本后,又逐渐发展成为表演性舞蹈,并且都已成为各国民族色彩浓郁的民俗舞蹈形式,而且舞蹈的名称也多有改变。我国傣族和东南亚一带国家的群众多信仰小乘佛教,所以他们的民俗舞蹈,都具有浓郁的佛教色彩。

中国是多民族的国家,在形成现代民族的过程中,随着民族的迁徙,许多民族成为跨国民族,他们的民俗舞蹈不同程度地反映出中国民间舞蹈文化的类型特点。例如:新疆、内蒙古边境上的维吾尔、乌孜别克、哈萨克、蒙古等民族,其舞蹈具有绿洲文化或草原文化的色彩;青藏高原、云贵高原以及广西边境上的一些跨国民族,他们都有相似的民俗舞蹈,或属于农牧文化、或农耕文化以及海洋文化等类型。因此,从民间舞蹈比较文化的研究中,可以探究各种类型舞蹈形式的源流沿革;探索中国与周边国家舞蹈文化互为影响的特点。

中国是以农为本的国家,流传于海外的各种舞蹈中,也以农耕文化型居多,当它们被接受并成为当地的民俗舞蹈时,除反映出该民族的文化思想与审美情趣,还必然反映出中国文化的“天人合一”、儒、道、释“三教合一”等文化思想因素,以及仍保留有“歌、舞、乐”三者融为一体的特点,这就是跨国民俗舞蹈的文化特征。下面以“高跷”、“肩上舞”、“四块瓦”等跨国民俗舞蹈为例,探索其源流沿革,并进行具体的文化比较。

### 三、跨国民俗舞蹈的文化比较

#### 1. 高跷

高跷,是舞者在脚上绑着长木跷进行表演的民间舞蹈,技艺性强,形式活泼多样,是深受群众喜爱的跨国民俗舞蹈。世界各国的高跷,其表演的形式大致相同,所用之跷有木跷与竹跷、双跷与单跷之分,又有双手持跷与把跷绑扎在脚上之不同。表演时,双手持跷上下方便,动态风趣;跷扎足部,上身灵活,舞姿多变,可以塑造各种人物形象;单跷则是双手持跷端表演,更加诙谐、活泼。

关于高跷的起源各国说法不一,许多专家学者根据文献记载和表演的特点,对它进行多方考证后并发表了许多论述,概括起来主要有:“图腾崇拜说”、“宗教仪式说”、“劳动生活说”等论断。

中国高跷历史悠久,汉代称“百戏”、晋代称“乔人”、唐代称“长跷技”、宋代称“踏跷”、清代才称作“高跷”。经唐、宋至明、清各代相继发展,技艺更为精湛,并在全国各地普遍流传;而且早在魏晋时期已传入当时东北地区的高句丽,之后又传入日本。(中国高跷源流与表演形式详见第六章第二节、第七章第一节)

日本称高跷为“高足”、“鹭足”,称儿童表演的形式为“竹马”。表演也有单、双跷之分,一般称作“一足、二足”,以双手持跷表演的形式居多,属于“田乐”中的表演形式。田乐,兴起于日本平安朝至镰仓朝之间,盛行于室町时代,原是大田插秧时,人们在击鼓、吹笛声中作各种表演,以慰藉辛劳、祈愿丰收的民间艺术;后广泛用于求神、乞雨以及其他活动中,并出现了表演各种技艺的民间艺人,“高足”即是其一。据本田安次先生《日本的传统艺术》一书的论述,其形式是由中国作为“散乐”传入日本后,逐渐演变为“田乐”中的民间艺术形式而流传下来的;在北野神社的“风流绘卷”中,就画有当时的“散乐”演出“一足”与“二足”的实况。<sup>(14)</sup>今日西浦田乐的“高足”,则是当地于旧历正月十八、十九日,在观音堂节日之夜的民艺表演。从图像中可知,其表演无论在服饰、动态以及演出的氛围上都已融入了日本民族的文化色彩,而且由于时代之不同,两者又有明显的区别。在历史年代上,日本室町时代(公元1393~1573年)与中国明代(公元1368~1644年)相近。明代是中国民间舞蹈与民俗活动兴盛发展的时期,高跷等许多中国的民间艺术,随着经济文化频繁交流而传入日本。

印度的高跷属于双手持跷的形式,多在土著人中流传,如中



央邦土著人的名为“甘迪舞”的“高跷舞”，为集体表演并有简单的队形变化。据说这种舞可以“考验一个人站在两根木棍杈上能否使自己身体平衡”<sup>(5)</sup>这里也融入了民俗心理与锻炼身体的因素。此外，摩洛哥一年一度的樱桃节中，有踩着长跷扮作长人的表演；德国西部科隆地区的联欢节中，也有高跷的表演，两者都是把跷扎脚上的形式。

印度的高跷属于农耕文化型的民间舞蹈，并强调表演的技艺性；非洲扎伊尔（刚果）的高跷，起源于图腾崇拜，至今的表演中仍有此遗意；而赞比亚的高跷，近年也用于仪礼与迎接贵宾。欧洲一些国家的高跷中，法国加司可海岸沼泽地带的拉钮司开人或兰特司可人，常踩着长跷步行与放牧；德国汉堡附近的爱尔倍河下游的耕作者们，也常踩着高跷巡行于田间。<sup>(16)</sup>从法国一些图片上（如明信片），也能看到18~19世纪法国农村踩跷放牧的习俗。可见高跷的起源与劳动生活密切相关，又是图腾崇拜的形象化，而且在祭祀仪礼等民俗活动中得到传承与发展，并逐渐形成多种多样的表演形式。

上述各种高跷表演，既是该国的民间舞蹈，又是跨国民俗舞蹈形式，因而其成因与所包涵的文化因素是多方面的，还有待于深入研究，不过从简要比较中已可以看到中、外文化之区别，以及民俗心理的异同。

## 2. “肩上舞”

“肩上舞”，是指舞者站在另一舞者肩上进行表演的形式，中国古已有之，宋代称作“乘肩小女”，清代称为“舞肩”，一些古文献与诗词中多有描述。南宋周密《武林旧事·元宵》中记有：“都城自旧岁孟冬驾回，则已有乘肩小女，鼓吹舞馆者数十队，以供贵邸豪家幕次之玩。”并且引用了同代词人吴梦窗《玉楼春》：“乘肩争看小腰身，倦态强随闲鼓笛”等诗句。<sup>(17)</sup>此外，清代孔尚任《平阳竹枝词五十首》中写“舞肩”的竟有四首之多，例如：“天半飞来唱一声，万人围着似街平。凌波小步无尘土，踏上双肩尽意行”等，<sup>(18)</sup>形象地描绘了当时“肩上舞”的演出盛况。

现在流传于中国各地的肩上舞，多是儿童站在成人的肩上表演，名称各有不同，山西称作“节节高”，寓意生活美好，不断向上；北京称作“花蝴蝶”，寓意儿童们的幸福生活，像蝴蝶飞舞花丛。安徽“花鼓灯”中的肩上舞，是表演中的组成部分，称作“上盘鼓”，舞者为技艺高超的成年人，或一人驮单人，或一人驮双人、多人表演，并因造型之不同，而有“喜鹊登梅”、“二郎担山”、“万年青”等名目。各种“肩上舞”都寄寓着人们向往美好生活的民俗心理。

朝鲜与韩国均盛行“肩上舞”，一般称作“舞童”，是“农乐”中

的一种技乐,由一成年人肩驮一两名儿童表演,有两层或三层的不同造型,而且,即便是女童也敢于站在第二层人的肩上,充分显示出该民族儿童的聪慧与勇敢。

同是肩上舞,中国强调造型与寓意;朝鲜与韩国突出舞者的灵巧与技艺,两者反映出不同民族的民俗心理与审美情趣。古代朝鲜的“舞童”是从中国传入的,它和中国于宋代传入高丽宫廷其他的乐舞一样,早已成为朝鲜民族的民俗舞蹈,流传至今又融入了时代精神,节日里常在公园内演出。中国朝鲜族的“舞童”,舞者可以站在大人的肩上舞动“象帽”,其表演惊险中不失儿童的稚气,更为亲切、可爱。

日本也有站在肩上表演的民俗舞蹈形式,但与上述的各类形式不同,而是在表演“狮子舞”中出现的,本田安次先生把它划入“神乐狮子舞”之类。这种狮舞,由于道具简便、表演灵活,所以舞狮头者还可以用右手持一把小伞站在舞狮尾者肩上,两人盘旋而舞。<sup>[19]</sup>这一资料可作为探索肩上舞与狮子舞之间的关系;探索它们在民俗活动中所起的作用等方面之线索。

### 3. “四块瓦”

“四块瓦”,原是曲艺表演的道具和戏曲伴奏的打击乐器,一般用竹片制成长约12厘米,宽约4厘米(戏曲使用的比较长些),表演者两手分握两片碰击敲打,声音清脆。福建“南曲”的伴奏乐器中即有此,并称之为“四宝”或“四块”。后来,有些敲击者边敲、边唱、边舞,逐渐发展成为舞蹈形式,并在中国各地和许多民族中流传,不同地区又有各自的名称。例如东北的“二人转”称它为“手玉子”,表演中歌、舞并重,技艺精湛;河南称之为“竹瓦儿”,由中年妇女在“担经挑”中表演,打竹瓦者常作为“领经人”指挥大家。

中国少数民族中也有“四块瓦”这种舞蹈形式,白族称之为“双飞燕”,并在道具上系有绸巾,以突出舞姿动态之优美,具有云贵高原农耕文化的色彩。新疆地区回族称该道具为“瓦子”用于“宴席曲”的表演中;维吾尔族则把这种舞蹈称作“击石舞”,所用道具为戈壁滩上的扁形小石片,敲击起舞时,音声美妙,舞姿别致,洋溢着绿洲文化的风韵。“击石舞”还常结合其他技艺一同表演。例如结合“舞盘”表演时,舞者赤背,头上顶着一个大瓷盘,双手击石而舞,舞蹈中该盘不停地旋转,先从头部转至背上,又转到腰间,然后再返回头上,而且击石之声从不间断,令观众在惊叹不已中,欣赏到古西域乐舞技艺之遗风。

日本称“四块瓦”为“四片竹”,此舞从中国传入琉球群岛后,逐渐发展成为具有地区色彩的民俗舞蹈,在群岛上广为流传,并以八重山一带最为盛行。当地表演该舞时,舞者着和服、戴花斗

笠,在歌声、竹板声中悠然而舞。据矢野辉雄先生《冲绳舞蹈史》一书的论述,戴花斗笠的表演形式,是从近六七十年前才开始的。该书作者还在《前言》中,细致地描绘了表演“四片竹”时的歌与舞及其氛围,并把它作为文章的开始。可见此舞在当地是极受欢迎的民俗舞蹈。<sup>(20)</sup>

中国与琉球早有往来,洪武五年(公元1372年)派杨载使琉球以后,明、清两代交往更为频繁,或派大臣出使该地,或前往册封琉球藩王;琉球王也经常派使臣来中国朝贡,中国朝廷亦回赠历法、绮罗等物。随着政治与经济的往来,中国的许多民俗与民间舞蹈传入该地,并与当地民风相融合,遂成为跨国民俗舞蹈。据山内盛彬先生《琉球音乐艺术史》一书的论述,诸如“圣庙乐”、“打花鼓”、“迎弥勒”、“狮子舞”、“四片竹舞”等,皆是明、清时代先后传入的。当时,琉球王为迎接中国来琉球册封的使臣,每次都要举行盛大的欢迎宴会,表演当地的与传入的各种舞蹈。由于册封使持王冠乘船而来,人们就把该船称作“冠船”;并把这些表演称之为“冠船舞蹈”,其中的一些形式至今仍在流传。<sup>(21)</sup>

我们若把上述的“四片竹舞”与中国的“四块瓦”相比较时,就会发现,它们表演的时间、场地、服饰、氛围以及动态形象等虽已有区别,但道具的制作及其技法、边歌边舞的形式,依然保持来自中国农耕文化的特点。其他由中国传入的舞蹈也多是如此,从他们的表演形式中看到此形式的源流沿革;看到传入国外后的演变。

本节,运用“动态切入法”对民间舞蹈的“五种文化类型”划分、对跨国民俗舞蹈的文化比较,旨在说明民间舞蹈的“下层文化”特征及其展示民俗文化之优长,并以此作为学习本书后面各章节时之参考。

## 本章要点

中国是地域辽阔、历史悠久的多民族国家,由于各民族的历史文化、居住环境、社会结构之不同,以及各民族的社会经济发展之不平衡,所以中国民间舞蹈中涵括有不同社会发展阶段的文化因素,从而形成具有中国风格与民族特色的、丰富多彩的艺术形式。农耕文化与草原文化是中国文化之根,并派生出其他文化类型,从而形成中国民间舞蹈具有农耕、草原、海洋、农牧、绿洲等五种文化类型的基本结构。因此,中国民间舞蹈的文化探索,对于中国文化精神、中国民俗文化的研究,都具有重要的意义。

## 复习思考题

1. 中国民间舞蹈的分布及其特点是怎样形成的?
2. 中国民间舞蹈文化类型是怎样划分的,其划分的意义何在?
3. 民间舞蹈与民俗文化的重要关系。

## 第四章 中国原始舞蹈遗存

原始社会的舞蹈与原始舞蹈遗存是两个不同的概念,前者指原始社会特定历史时期的舞蹈;后者指目前仍在流传的民间舞蹈中,一些带有原始舞蹈因素的形式,这种文化遗存的现象,在中国少数民族的民间舞蹈中尤为常见。

### 第一节 中国原始舞蹈遗存及其特点

#### 一、原始社会的舞蹈与原始舞蹈遗存

原始社会是一个漫长的历史发展阶段,它经历了从旧石器时代到新石器时代、从母系社会到父系氏族公社的过渡,经历了从蒙昧混沌到文明初开,以及史前艺术的形成等阶段。原始舞蹈和其他史前艺术一样,它的产生与发展和劳动生活密切相关,它是以“人类各部分器官和机体日趋完善,心理机能的发展和人类社会关系的形成”作为基本条件的,而且“一定历史条件下的社会关系既为艺术发展提供了产生和发展的条件,也就从根本上规定、制约着艺术作品的特征和基调。”<sup>〔1〕</sup>原始社会的自然环境和生活条件极为恶劣,原始人的劳动技能极其低下,他们只有在群居集体中,共同创造和使用劳动工具,共同使用火,共同防御野兽并猎取食物,才能求得生存。在这种特定历史条件下产生的原始舞蹈,多以群舞的形式出现。

原始社会的狩猎,是原始人对付自然界的种种灾难,抗击野兽的频繁侵袭,获取必要食物的一种手段。为了生存,每个原始人都必须学习并掌握狩猎的技能。以此为目的进行训练,获猎

后再现狩猎时激烈搏斗场面的模拟表演,就是最原始的狩猎舞蹈。随着人口的繁衍,氏族部落不断扩大,猎物相应减少,部落间为争夺猎物,争夺狩猎场地时常发生战斗。为了使氏族部落能够战胜对方,就必须使成员们都能掌握实战的本领,因此,战争前后都有实战的演习活动,这种活动就是原始战争舞蹈。随着狩猎工具与战争武器的发明,弹丸、弓弩、箭簇、梭标等武器的使用,相应地产生了原始的兵器舞蹈。

原始人对自然界中的各种现象充满着神秘感。他们不知道猎物何以会增多或减少;不知道人的生老病死的自然规律;不知道灾祸的由来,认为自身之外的自然界里,有一种超人的神力主宰一切。他们为了求得这种神力对本氏族的庇护,产生了自然崇拜、万物有灵、人的灵魂不灭等观念。同时相应地产生了具有原始宗教、祖先崇拜和原始巫术性质的礼仪活动,即原始的宗教舞蹈活动。原始人对自身也是无知的,他们认为人类的生殖与氏族的延续,都受一种外力的支配。为求得氏族繁衍、人丁兴旺,就产生了体现性崇拜、生殖崇拜的原始舞蹈活动。

从原始采集到原始农业,从狩猎到原始畜牧的发展,使原始人的生活逐渐安定下来,原始人的食物比过去也增加了许多。为了感谢神灵使农作物丰收、牲畜增殖而产生的悦神的礼仪和舞蹈,成为原始的农耕舞蹈形式。

原始社会的舞蹈是和氏族部落的生死存亡联系在一起的,所以所有的参加者都以无比虔诚、严肃的态度,在无比狂热的激情中进行各种原始舞蹈的活动。上述狩猎、战争、巫术、性爱、农耕以及其他原始舞蹈,虽已包涵着原始人的审美心理,他们从中已获得快慰感,但这些活动都是纯功利性的。只有当原始人除了获取食物维持生命以外,还有剩余的时间与精力时;只有当原始人的思维已发展到一定水平,对物体特征有了概念的认识时,才能使原始舞蹈逐渐增加艺术与娱乐成分。

随着原始社会的解体,历史的发展进入奴隶社会以后,原始舞蹈为适应奴隶主的需要,一部分发展成为后来的宫廷舞蹈;另外一部分则随着劳动者的劳动生活而发展成为民间舞蹈。然而,无论在后来的宫廷舞蹈还是民间舞蹈中,原始舞蹈的表演形式、技巧以及表演时的心理,还会有不同程度的遗存。

原始社会经过了六十万年前(或更早)到四五千年前的发展阶段,作为艺术萌芽之一的原始舞蹈有它产生与发展的特殊规律,这是不依现代人的观念为转移的,现代人不能按现代的思维方式和思维方式对原始舞蹈作简单判断。为了便于研究现今民间舞蹈中原始舞蹈遗存的文化现象,这里只能作上述粗浅的假定与推测。

原始舞蹈在今天一些民族的民间舞蹈中仍有遗存,是民族



发展不平衡,人们的思想往往落后于经济基础的发展等因素造成的。在一些民族的社会组织、经济结构、婚姻状态、文化观念仍带有原始成分时,原始舞蹈作为经济文化形态的一种反映而得以流传下来,就成为原始舞蹈遗存。

原始舞蹈遗存的文化特征,表现在既有原始的成分,又有现代人的感情;既有该民族(地区)文化形态的局限所形成的特点,又有周围各民族文化对它的冲击与影响。一些社会经济文化尚处落后的民族,无论他们居住的地区多么偏僻、闭塞,他们依然是现今社会的组成部分,是受现代国家管理的。国家的政治、经济无不对他们起着重要的影响。正是这种影响决定着原始舞蹈遗存与原始社会的舞蹈有着根本的区别。基于此点,研究原始舞蹈的遗存时,既要研究它原始性的一面,又要考虑到现代文化对它浸润的一面,要把它作为一种特殊的文化现象加以研究。

## 二、中国原始舞蹈遗存及其特点

中国历史进入有史文化阶段已有四五千年,直到二十世纪四十年代末,一些民族中依然有原始经济形态的遗存。例如:赫哲、鄂伦春、鄂温克族仍以渔猎经济为主;哈萨克、柯尔克孜、裕固族以及一部分蒙古族长期从事畜牧业,过着逐水草而居的游牧生活。佉族、怒族、珞巴、基诺、独龙族虽已进入农业经济为主的社会发展阶段,但生产力极其低下,仍采用原始农业技术。独龙族的社会结构带有浓厚的原始色彩,以产品交换的原始方式互通有无;婚姻形式中尚有一些群婚、对偶婚的残余;人们以刻木结绳来记事、计算和传递信息;人们相信万物有灵,相信鬼并崇拜自然。与上述经济基础、社会结构、文化观念相适应,一些原始舞蹈形式也随之流传下来。中华人民共和国的成立,使上述民族由原始社会末期、奴隶社会初期,跨越了几个社会形态,直接进入社会主义社会,因此,大量的原始舞蹈遗存在生活中得以保留。由于国家执行民族平等、民族团结和各民族共同繁荣的政策,在共同建设社会主义新中国的伟大目标指引下,加速了各民族经济文化的发展进程,使这些民族的原始经济与社会结构都发生了深刻的变化,逐渐改变了落后面貌,并使原始舞蹈遗存中,不断融入新的思想感情。一些舞蹈虽然还保持原有形式,但已具有新的内容或向民俗性舞蹈过渡,形成了中国原始舞蹈遗存特殊的文化现象。

中国的原始舞蹈遗存极为丰富,大致可分为:原始舞蹈形式的遗存、原始观念在舞蹈中的遗存、原始舞蹈形式向风俗性舞蹈过渡等三种类型。这三种类型多是交织在一起的,为了便于说

明,分述如下。

### 1. 原始舞蹈形式的遗存

中国原始舞蹈遗存中,有原始狩猎、游牧、战争以及爱情等内容。表演中仍有原始性模拟动作,队形简单,由全村落参加表演,而且不用音乐伴奏,只以人声呼喊歌唱或敲击竹木作为节奏,舞者合着呼喊、歌声、音响跳舞。例如:达斡尔族“鲁日格勒”(俗称“阿罕白”),舞者为妇女,多以对舞为主,两人一呼一应呼喊“扎嘿、扎嘿”、“达罕达、达罕达”,此起彼伏,由慢到快,舞蹈也随节奏由缓慢转为激烈。舞蹈表演的内容多模拟狩猎和各种劳动生活中的动作。鄂温克族的“跳虎”(鄂温克语称为“巴勒·图克卡南”),由五名妇女表演,其中四人扮虎,一人扮猎物。表演者两手自始至终抓着腿部蹲跳表演。表演时“猎物”居“四虎”中央,“四虎”发出有规律的“吼——吼——”的啸声追逐“猎物”,直至捕获为止。(将扮猎物者的帽子叼走)<sup>(2)</sup>从形式上看,这种舞蹈虽已带有表演性,但它还是在人声和简单的曲调伴奏下,表现原始的狩猎生活,属于原始舞蹈遗存形式。纳西族的“哦热热”也是在歌声中表现狩猎与牧放生活的,表演时在浑厚、高亢的男声伴唱中,时而插入女声的快速颤音,犹如羊群中羊羔的欢跳鸣叫。<sup>(3)</sup>土家族“毛谷斯”舞,是敲击竹筒作为伴奏的,它所表现的内容有原始狩猎的“举棒追兽”、“围猎”、“追打”、“搏斗”、“抬兽”等动作;有表现原始男性崇拜的“打露水”、“撬天”、“搭肩”等原始的表演形式。<sup>(4)</sup>此外,羌族的“铠甲舞”、景颇族的“刀舞”、“盾牌舞”,则属于远古战争舞蹈的遗存。

上述这些舞蹈虽都属于原始舞蹈形式的遗存,但已融入现代人的劳动生活感情,又受现代文化的影响不断提高表演水平,所以这些遗存形式经加工升华后,就成为民族风格浓郁的现代舞台节目。如《阿罕白》、《铠甲舞》、《出征舞》、《摆手舞》(包括《毛谷斯舞》)等。

### 2. 原始观念在舞蹈中的遗存

原始观念在舞蹈中得以遗存的原因很多,如火的使用改变了原始人的蒙昧,促进了原始社会的发展。这虽然发生在遥远的过去,但一些民族对火仍抱有特殊的感情。如今山村里虽然有了电灯,但是,有些舞蹈人们仍喜欢围着篝火来跳。例如:独龙族的“牛锅庄”(亦称“剽牛舞”),源于杀牛祭天仪式后的原始舞蹈,现在作为风俗性仪式杀牛后跳“牛锅庄”时,人们仍围着篝火烤食分得的牛肉,畅饮欢舞直至天明。此外,鄂温克族的“篝火舞”以及其他围着篝火跳舞的各种形式,都属于对火崇拜的遗存。现在表演这些舞蹈时,火依然给人们带来温暖和亲切感,带来该民族创业时期遥远而温馨的记忆。

图腾崇拜、自然崇拜时代已是极久远的过去,但与图腾崇拜有关的标志,与神话传说有关的象征物,以及为人们熟悉的原始舞蹈形式,依然可以引起人们的美的享受。随着科学的日益发展,人们多已不相信鬼神、以及巫覡可以将祖先之灵请至家人面前等事。然而当人们对周围发生的事物解释不清;当陷于困境希冀意外的帮助;当人们寄托对未来的向往时,神灵也就具有了某种意义。对祖先,特别是曾为本民族造福、有功绩的先辈,人们依然是崇敬与怀念的。这种错综复杂的心理,常常在人们所熟悉的舞蹈形式中表现出来。例如:彝族、傈僳族、白族的“打歌”,要在“本主庙”前的场地进行,其原因正在于此。

西南地区景颇族、佤族、傈僳族、羌族、怒族的丧事舞蹈活动,正说明他们灵魂崇拜、祖先崇拜观念在舞蹈中的遗存。有些民族的舞蹈虽无明显的图腾崇拜的现象,并已成为艺术性较强的民间舞蹈,但经过研究,仍会发现也与原始崇拜形成的民族心理有关。如塔吉克族舞蹈中鹰的形象,朝鲜族舞蹈中鹤的形象等。

### 3. 原始舞蹈遗存向风俗性舞蹈过渡

现代民族形成后,原始氏族部落流传过的原始舞蹈遗存会不断得到新的发展,逐渐过渡为风俗性的民间舞蹈形式,直到20世纪90年代的今天依然流传。例如:从事狩猎的鄂伦春族,过去曾以熊作为图腾,民间还流传“熊变人”的故事,他们的“黑熊搏斗舞”即是其一。该舞由三人表演,舞者双手扶膝,在“哈莫、哈莫”地呼喊声中模拟熊的动态起舞,两人表示相斗,另一人穿插其中劝解。此舞表现了他们的狩猎生活,其中既有原始形式的、又有原始观念的遗存;而且在人们进行娱乐的同时,又藉此锻炼身体以适应狩猎生活的需要,已向自娱性舞蹈过渡。此外,景颇族的“目脑纵歌”、土家族的“摆手舞”、汉族的“傩舞”、少数民族的“师公舞”等都属此类舞蹈形式。这类舞蹈的特点是:或保存有原始遗义,或保存某些原始动作以及服装、道具,但又广泛吸收其他舞蹈动作或表现手法,并且已有音乐伴奏乃至使用外来的乐器,从这一类型的表演中,我们可以看到该舞受现代经济文化影响后的演变。

目脑纵歌 “目脑纵歌”一词,是景颇语“目脑”与载瓦方言“纵歌”合成词的汉语译音,一般也写作“木脑纵歌”,意为“聚集歌舞”。流传于云南盈江、陇川、瑞丽、潞西等景颇族聚居区。过去,它是原始信仰祭祀神灵的大型活动,现已演变为怀念先祖、增强本民族团结的歌舞盛会,于每年农历正月十五日(即“目脑纵歌节”)开始,连续进行三五日,届时远近群众都赶来参加,人数多达千人。按传统习俗,该活动场地中心必须设置四块绘有蕨叶纹图案的木牌柱,中心两柱间还系有两把交叉的景颇长刀(长刀也是他们的劳动

工具)。柱牌上的蕨叶纹象征先祖从喜马拉雅山迁来时走过的曲折路线,舞蹈时也必须按此路线进行;长刀则喻意继承先祖开荒劳动、团结战斗的精神。(见彩图2)

表演开始时,几名有威望的长者,穿着近似过去巫师的“龙袍”,头上戴着镶嵌有犀鸟嘴、野猪牙、孔雀羽毛等饰物的“神帽”,手持长刀先绕场一周,表示传说中景颇人先祖,从鸟禽那里学会了太阳神子女们所跳的舞蹈,以此祈福、消灾。然后,身着盛装的群众跟随巫师其后,男子手握长刀、肩背猎枪,女子持手帕等物歌舞前进,逐渐形成回旋不断的蕨叶纹图案,人们在歌舞中重温先祖迁徙和创业的茹苦艰辛。舞至高潮,放声高歌,鸣放火枪,热烈壮观。表演中,舞者膝部自然弯曲、微颤,上身随之俯仰等,是舞蹈的基本动律特点。有时,当中还穿插表演“木鼓舞”、“刀舞”、“舂米舞”等。伴奏乐器有木鼓、象脚鼓、竹笛、洞巴(吹管乐)等民族乐器外,有时还用西洋的鼓、号以及风笛(景颇语称作“巴扎”)等乐器。

**摆手舞** 土家语称作“舍巴”,意即“摆手”。流传于湖南的龙山、古丈,湖北的来凤、恩施以及四川的秀山、酉阳等土家族居住区;每年于农历正月在当地“土王祠”(即“摆手堂”)前进行,是祭祖祈年时的大型歌舞活动。清代地方志中已有记载。如《古丈坪厅志》:“土俗各寨有摆手堂,每岁初三至初五六,夜鸣锣击鼓,男女聚集,名曰‘摆手’,以拔不祥。”<sup>(5)</sup>《龙山县志》:“土民赛故土司神,旧有堂,曰‘摆手’,堂供土司某神位,陈牲醴,至期既夕,群男女并人酬毕,披五花,被锦帕首,击鼓鸣钲,跳舞歌唱,竟数夕乃止……歌时,男女相携,踟蹰进退,故谓之‘摆手’。”<sup>(6)</sup>清代县志中有如此详细之记载,可见此风习在当时已极为盛行。

过去,摆手堂内供奉着“八部大王”的神像,神像两边悬挂着飞禽走兽的皮毛、神案上摆着杂粮谷物,表示土家人已由狩猎进入农耕的安定生活。祭祀仪式与活动由梯玛(巫师)主持,人们用土家语唱“舍巴歌”,摆手起舞。舞蹈有“大摆手”与“小摆手”之分。“大摆手”规模庞大,内容由“闯驾进堂”、“纪念八部”、“兄妹成婚”、“迁徙定居”、“农事活动”、“自卫抗击”、“送驾扫堂”等部分组成。此外,还穿插龙灯、舞狮等表演。<sup>(7)</sup>“小摆手”以本村寨为主,祭祀“彭公爵主”和各姓氏祖先,活动规模也比较小。有的地方还要表演“毛谷斯”(也写作“毛古斯”),舞者着茅草的衣裙及帽辫,表现远古狩猎生活等内容。现在,属于封建迷信色彩的部分多已消除,舞蹈更为热烈壮观,已成为纪念先祖开创基业,激励后人团结奋进的歌舞形式。

**傩舞** 原是古代祭祀性的原始舞蹈,舞者戴形象狰狞的面具,扮成传说中的“方相氏”,一手持戈、一手持盾,边舞边“傩、

傩……”地呼喊,奔向各角落,跳跃舞打,搜寻不祥之物,以驱除疫鬼,祈求一年平安。傩舞源流久远,殷墟甲骨文卜辞中已有傩祭的记载。周代称傩舞为“国傩”、“大傩”,乡间也叫“乡人傩”;据《论语·乡党》记载,当时孔夫子看见傩舞表演队伍到来时,曾穿着礼服站在台阶上毕恭毕敬地迎接(“乡人傩,朝服而立于阼阶”)。由此典故引申而来,清代以后的许多文人,多把年节出会中的各种民间歌舞表演,也泛称为“乡人傩”,并为一些地方和寺庙碑文中引用。

傩祭风习,自秦汉至唐宋一直沿袭下来,并不断发展,至明、清两代,傩舞虽古意犹存,但已发展为娱乐性的风俗活动,并向戏曲发展,成为一些地区的“傩堂戏”、“地戏”。至今,江西、湖南、湖北、广西等地农村,仍保存着比较古老的傩舞形式,并增添了一些新的内容。例如:江西的婺源、南丰、乐安等县的“傩舞”,有表现盘古开天辟地的“开山神”、传说中的“和合二仙”、“刘海戏金蟾”;戏剧片段的“孟姜女”、“白蛇传”以及反映劳动生活的“绩麻舞”(俗称“歪嘴婆婆纺绩”)等。<sup>(8)</sup>

傩舞的表演形式与面具的制作,对许多少数民族的舞蹈产生影响,如藏族的“羌姆”,壮、瑶、毛南、仡佬等民族的“师公舞”,就是吸收了傩舞的许多文化因素和表演手法,而发展为本民族特有的舞蹈形式。

**师公舞** 原是祀神、祭祖、作斋、打醮以驱邪祈福等活动中,由师公(巫师)戴木制雕刻或纸制彩绘面具表演的宗教性舞蹈,后演变为娱乐性的表演形式。该舞用不同的面具造型,表示自然界的各种神灵、本民族神祇以及道教中的神仙人物,并有与之相应的舞蹈,以表现该神的神威、圣迹。

各民族对师公舞有不同的叫法,表演的内容也不尽相同。壮族还叫“跳岭头”、“调筛”,舞蹈内容有“四帅”、“五雷”、“莫一大王”,以及表现给人间送子赐福的“天公和地母”。

瑶族支系众多,师公舞的内容与形式也多种多样,以每隔12年举行一次的“作洪门”(即“还洪门愿”)时,所表演的内容有:“三元舞”、“功曹舞”、“跳甘王”、“杀吊猪”以及“女游”等十几个舞蹈片段。“女游舞”,表现海龙王的三公主游出千层海浪后,化作瑶族少女起舞的情节(见图1)。

毛南族称“师公舞”为“条套”,舞蹈有“土地配三娘”,表演时边歌边舞,表现土地向三娘求爱,小土地在一边打气帮腔,充满生活气息。“瑶王踏桥”,由师公扮作瑶王,地面铺一长条蓝布代表桥,上置几朵花,师公围桥起舞,然后,拣起一朵送给主家,表示“送子”。据说,毛南人向“娘娘”求花(即求子),得到后不慎遗失,是好心的瑶王拾得,并将花归还。舞蹈不仅表现出当地的求



图 1:瑶族师公舞“跳甘王”

子风习,还反映了各民族间的友好关系。<sup>(9)</sup>

佤族称师公表演的舞蹈为“依饭舞”,多以“引光”作为舞蹈的开端,各段舞蹈中以“白马姑娘”的表演最有特色。该舞由两名师公带木质面具扮作兄妹,兄习武时,妹暗中偷学,且练就一身武艺。当兄购茶归家途中,妹扮作强盗与之对打,取胜后,又作法让草人将茶送至家中,兄归家后才知真相,钦佩其妹武艺高强。形式虽简单,但已带有戏剧的成分。<sup>(10)</sup>

### 三、中国原始舞蹈遗存的特点

中国原始舞蹈遗存的特点,还表现在多是跨民族、跨地区的舞蹈形式。中国自秦汉以来,由于各民族间在政治、经济、文化上交往密切,以及各民族不断迁徙等原因形成了各民族又杂居、又聚居、互相交错居住的状况。这种居住状况使得各民族间在语言系属、宗教信仰、以及风俗习惯等方面均有跨民族、跨地域的共同特点。而且这些特点多存在于同一类型的舞蹈之中。例如:“丧事舞”属于灵魂崇拜、祖先崇拜的原始舞蹈遗存,是以歌舞慰藉死者灵魂及其家属的风俗活动。一些从远处迁来定居的民族(如景颇族)的丧事舞,带有送死者灵魂“回故里”或是“上天”,不再返回家宅作祟人间之意。有“丧事舞”遗存的景颇、哈尼、基诺、傈僳、佤、阿昌、佉、羌、怒、水、彝、瑶、佤、土家等十四个民族,都居住在中国的西南、中南地区,语言都属于汉藏语系,都从事农业生产;过去都有自然崇拜、祖先崇拜和多神崇拜的原始信仰。流传“师公舞”的壮、瑶、毛南、佤等民族,都居住在中国的中南地区,语言属汉藏语系壮侗语族。



“铜鼓舞”、“芦笙舞”都属于跨民族的原始舞蹈遗存。有“铜鼓舞”遗存的壮、水、布依族属汉藏语系壮侗语族；苗、瑶、彝族属于汉藏语系，都曾信奉过多神教。有“芦笙舞”遗存的苗、侗、瑶、水、仡佬族用木质笙斗的大芦笙，语言属于汉藏语系。使用葫芦笙的彝、拉祜、傈僳、纳西等民族，都属于汉藏语系藏缅语族彝语支。有芦笙舞流传的民族都居住在西南地区，都从事农业经济，都有过原始崇拜或曾信奉多神教。

综上所述，在中国民间舞蹈文化的传承过程中，原始舞蹈遗存这种能够延续几千年，跨越六七个省区、十几个民族，而且仍具有社会功能的文化现象，很值得深思，它给我们带来极为有益的启示。

#### 四、中国原始舞蹈遗存的启示

中国原始舞蹈遗存是无比珍贵的文化财富，它所包含的内容，远远超过舞蹈的本身，它不仅对舞蹈学，而且是研究人类学、历史学、民族学、民俗学、美学等学科的丰富资料。在舞蹈文化的探索中应充分运用各学科的研究成果，而且还应注意以下三个方面。

##### 1. 全方位纵横探索

中国原始舞蹈遗存是在中国特定的历史条件下形成的，又向着社会主义文化方向发展，因此，应把原始舞蹈遗存放在中华民族文化的整体上考虑，对仍在流传的遗存形式作具体的、全方位的纵横研究。

原始社会的舞蹈是混沌状态的艺术萌芽，包含着物质与精神两个方面的因素；包含着舞蹈以外的艺术成分；包含着哲学、科学、宗教的萌芽。<sup>①</sup>原始舞蹈遗存中的原始性，正表现在上述因素不同程度的遗存中。对它们进行研究时，需从历史的角度纵向探索其中不同历史发展阶段的文化遗存；在横的方面，必须注意民族血缘关系、语系、宗教的同一性所形成的异同。例如前述独龙族的“牛锅庄”与佤族、景颇族杀牛祭天（祭鬼）的仪式，虽然都是以牛作为牺牲，但它们的舞蹈却不相同；同是用作牺牲的牛，有些还要从事耕种，有些则是专门饲养以备祭祀之用，这些都应在横向比较中仔细研究。

##### 2. 与崖画、神话的比较

崖画（岩画）是原始部落把自己的各种活动镌刻、绘画在山崖、岩石上的图像。这些图像中有狩猎、战斗、牧放、劳动生活的场面；有反映原始观念的图记；也有许多舞蹈形象。不论是内蒙古阴山岩画、新疆伊吾与呼图壁的岩画（崖画），还是云南沧源崖画、广西花山崖画，都是在原始社会到奴隶社会初期这个漫长的

历史时期里逐渐刻绘的。这些图像所描绘的多是当时劳动生活场景以及原始社会的舞蹈,它们和今天的劳动生活、舞蹈形象有着极大的时间差。因此,不能简单地与现今舞蹈对比,以印证某个崖画的图像即某种舞蹈;应结合有关文献资料作深入研究,找出舞蹈中不同历史发展阶段的文化积淀和舞蹈形式的变化。

神话也是如此。如在西南地区广泛流传的“芦笙舞”,可以和女娲的神话传说对比研究。女娲创造了人,又“教男女自行婚配、生儿育女,繁衍后代”;“还发明了笙簧,也就是葫芦笙”。<sup>[12]</sup>“芦笙舞”至今依然是一些民族青年男女藉以表达爱情的风俗性舞蹈。如苗族的“讨花带”、“牵羊”,革家人的“踩姑娘”等,虽与远古性爱舞蹈有些联系,但应以今天仍在流传的风俗作具体研究,猎奇的、孤立的,以讹传讹的轻易判断,都不利于对这一民族舞蹈文化的研究。

人们往往把古老的民间舞蹈称为“活化石”,我想其“活”,正活在它不是物化文化,而是已融入现代人的思想感情。原始舞蹈遗存的原始性虽具有“化石”的含义,但已是民间舞蹈中的原始舞蹈遗存部分,带有现代文化的成分,从舞蹈文化的角度看,称之为“活化石”不够确切,称作“原始舞蹈遗存”更为恰当。因此,忽视这点就无法弄清原始社会舞蹈与原始舞蹈遗存两个不同概念,无法掌握其继承与发展的规律,其结果只能使该舞蹈遗存僵化,或者完全离开了原有的文化基础。

### 3. 非语言文字文化的传承

民间舞蹈的传承是在群众间直接进行的,人们通过模仿学会舞蹈,经过反复训练逐渐掌握高难技巧与艺术表现力,以这种方式进行传承、掌握与表达的舞蹈文化,就是非语言文字文化。民间舞蹈是基础的通俗文化,舞台艺术舞蹈是精英文化,是基础的升华。因此,对它的发掘与研究,则可以解释社会经济生活改变后,原始观念为何依然存在;可以解释在舞蹈中原始文化遗存为何能与当代人的感情融为一体;可以使传统舞蹈文化广泛运用于表现现代生活,使民间舞蹈得到进一步的发展。下面结合“萨满舞”、“羌姆”与“查玛”、“东巴舞”等原始舞蹈遗存,作进一步的探索研究。

## 第二节 萨满舞

萨满舞俗称“跳神”,是巫师在祭祀、请神、治病等活动中的舞蹈表演,属于图腾崇拜、万物有灵宗教观念的原始舞蹈。至今,在蒙古、满、锡伯、赫哲、达斡尔、鄂伦春、鄂温克以及维吾尔、

哈萨克、柯尔克孜等民族中仍有遗存。萨满舞的特点是:跳萨满舞的民族都居住在中国北部,曾有过或依然有狩猎与游牧的经济生活,语言都属于阿尔泰语系,都曾信奉过萨满教。

## 一、萨满教与萨满舞

萨满是萨满教巫师的通称,萨满一词源于通古斯语,意为“激动不安和疯狂乱舞的人”。萨满教起源于远古,据史料记载,中国北方古代民族的祖先,如肃慎、匈奴、乌桓、鲜卑、柔然、突厥、回鹘、黠戛斯等,都曾有过与萨满教有关的原始宗教活动。后来萨满教又发展成为阿尔泰语系诸民族普遍信奉的宗教。阿尔泰语系不同语族对萨满教巫师有不同的称谓:满——通古斯语族称为“萨满”,蒙古语族称之为“奥德根”(亦写作雅德根)或“勃额”,突厥语族称之为“奥云”或“巴克西”(或写作“巴赫西”)。<sup>(13)</sup> 各族对巫师的叫法虽然不同,但其活动形式则基本上相似,所以萨满就成为萨满教巫师的通称。萨满(巫师)一般都经过严格的训练,掌握各种法术与技艺。有些还掌握登刀梯、舐烧红的烙铁等气功绝技。过去,锡伯族萨满学习三年后,经过上十来米高的刀梯并翻下来(下面挖坑铺稻草、张粗麻绳网承接)的考验后,才能成为公认的萨满。<sup>(14)</sup>

萨满舞是随着原始宗教产生的,其动作则是从母系氏族公社——父系氏族公社发展阶段,对原始渔猎、采集、原始农耕、牧畜等劳动生活的反映;是对动物、植物、无生物作为图腾崇拜原始观念的反映。所以,从现在萨满的神衣(服饰)、法器(道具)、跳神(舞蹈表演)中,都可以看到原始氏族生活与自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜的痕迹。例如:鄂温克族萨满舞的服饰,要缀以兽骨、兽牙,所用的抓鼓既是法器又是伴奏乐器,其鼓面与鼓槌都要包以兽皮。表演中有模拟熊与鹰的形象。鄂伦春族萨满头戴鹿角神帽,表演中有鹿与熊的形象。达斡尔族崇拜鹰,舞蹈中有模拟鹰的形象。赫哲族萨满的抓鼓要蒙以鹿皮;每年春、秋两季的鹿神节时,萨满要跳鹿神舞。

## 二、萨满舞的文化特征

萨满舞是萨满的跳神活动,它的文化特征体现在与萨满教有关的神话故事、请神的唱词、鼓的击打与各种法器的运用之中。另外在鼓的制作、法器的使用上,也反映出不同社会经济的发展阶段。例如:东北地区一些民族的萨满尚使用原始的“抓鼓”,而满族既用抓鼓也用单鼓;蒙古族萨满已使用“单鼓”;西北

地区维吾尔族的巫师,则在别人击打手鼓的伴奏下跳舞治病。

萨满的服饰有很多的讲究,上面保存有产生时代的原始文化的痕迹;随着时代的变化和经济的发展,萨满对它们不断作出新的解释。例如:达斡尔族萨满黄格,她把神衣上的360颗贝,解释为一年的360天;腰间系着24条腰带的法裙,表示24个节气。这说法正反映出达斡尔族已进入农耕经济为主的生活,但仍有畜牧与狩猎的遗存。又如鄂温克族萨满牛拉,她把神衣上缝着的12对小铁片,解释为人的12对肋骨,有了它能为人治病消灾。20世纪30年代她曾去过苏联,并带回12对闪光的钢片代替原来的铁片,认为这样可以增强法力。<sup>(15)</sup>上述各种说法,反映出各自不同的时代观念。

萨满教神话传说中和动物有关的居多,这和北方天气寒冷,过去以原始渔猎为主要生活来源有关。如鄂伦春族传说中熊和人有着血缘关系,他们认为自己是熊的后裔,并称公熊为“雅亚”(祖父),称母熊为“太帖”(祖母)猎得熊归来和吃熊肉时都有一套固定的仪式。<sup>(16)</sup>因此,萨满舞中多有熊等动物形象就是很自然的事情了。

萨满跳神的神歌,多是经口头传下来的,其歌词既反映出他们的民族心理,也是萨满舞蹈形象的描述。例如科尔沁草原上蒙古族萨满(勃额)“请少布(鸟)精灵”的唱词:洪格尔少布卓盖,美丽机灵的鸟神,嗬咳呀。/心爱的坐骑交给你了,请快快骑上飞临,嗬咳呀。/梦境中遇见了你呀,梦你附入我的身心,嗬咳呀。/迷惘中看你飞来飞去呀,最后融入我的灵魂,嗬咳呀。<sup>(17)</sup>萨满(勃额)在这些唱词中进入了神鸟附体的恍惚境界,并用舞蹈模拟神鸟的神情与动态。

鼓在萨满舞中起着重要的作用,它是主要法器,又是跳神时主要伴奏乐器。萨满认为鼓是坐骑,可以乘之飞升天上往返人神之间,所以上面那首请神歌中有“坐骑交给你了,请快快骑上飞临”的词句。萨满认为鼓声具有神秘的作用,通过鼓声可以沟通人、神对话和请来各种精灵治病。萨满跳神时鼓点的节奏非常丰富。如科尔沁草原蒙古族萨满的鼓点中有2/4、3/4、3/8、4/8、5/8等节拍,同一曲调中,“2/4与3/4、2/4与3/8、2/4与5/8、3/8与4/8等,都可以交替使用。”<sup>(18)</sup>维吾尔族萨满(巴赫西)使用手鼓,其鼓点就更为丰富多样,一些手鼓舞的鼓手,多从中吸取各种打法,经加工后发挥于鼓舞的伴奏中。

### 三、萨满舞的表演形式

萨满舞(跳神)一般分为祝祷、请神、神附体、送神等部分,各

族萨满表演的内容、所用神鼓与其他法器(道具)、神衣(服饰),可以分为以下三种类型:

1. 使用抓鼓,有专门服饰,上面坠以各种精灵象征的饰物,也有围以腰铃的。表演内容以模拟动物为主,如前述鄂伦春、鄂温克,达斡尔、赫哲、锡伯族等。

2. 使用单鼓,有专门服饰,表演多样。

蒙古族萨满戴有鹰、神树等饰物的法冠,内着红衬裙,外罩带有16—24条飘带的法裙,从腰部两侧向后围腰坠有9—12面大小不同的铜镜,左手持单鼓,柄端缀有小铁环,右手持榆木鼓槌。舞动时饰物叮当作响,彩裙随舞蹈飘动。萨满跳神时多为二人,一主一辅。边击鼓、边唱、边舞,两人交叉走圆场,舞步轻慢。神附体后,主萨满放下单鼓,在另一萨满击打的激烈鼓声中,双脚高跳,重踏,又向左、右两侧作平步连续转,技巧高者可连转百圈以上。有时还要双鼓、刀等神器。

满族萨满有家萨满与职业萨满之分;前者,主持本族的祭祖、祭神,后者为人驱邪、治病。萨满戴神帽,腰间系多个长形腰铃,持哈马刀、铜铃、神鼓等神具表演。家萨满祭祖时,族人击单鼓、扎板、大鼓等为之伴奏。萨满持不同神具边歌边舞,并在和谐的腰铃、鼓声中跳跃,旋转。神附体后,萨满即模拟各种神灵的态势,家神附体时,以不同舞步表演不同的人物神态;表现野神时,则模拟鸟、熊、虎等动物形象。(见彩图3)

3. 使用手鼓,无专门服饰,如维吾尔、哈萨克、柯尔克孜族等。

维吾尔族称“巴赫西”(巫师)治病的活动为“皮尔”,举行“皮尔”时,要从天井系粗绳垂于地上,并有比较隆重的仪式。仪式开始时,巴赫西先读经、作祈祷,并持神刀在病人前舞动;然后,在鼓声中围着绳子跳舞,接着率女巫师跳舞,最后率病人跳舞,并不断地催促病人围绳舞动。舞蹈虽都带有神奇、肃穆色彩,但具有不少优美舞姿。而且围观者非常之多。柯尔克孜、哈萨克族的巴赫西不用手鼓,而是边弹奏库姆孜、冬不拉边唱念经文;或是挥动短刀、鞭子作些驱邪的舞蹈动作。

### 第三节 藏传佛教寺庙舞蹈

#### 一、藏传佛教及其寺庙舞蹈

藏传佛教俗称“喇嘛教”,属于中国佛教的一支。它是佛教

传入西藏地区后与当地原始苯教相结合而成的。藏传佛教形成后,并以西藏地区为中心,向青藏高原、蒙古高原、云南滇西地区以及向西藏、内蒙古地区毗邻的国家传播。

苯教是古代盛行于西藏的一种原始宗教,它崇奉天地、山林、水泽等自然界中的各种神鬼精灵,重祭祀与巫术活动。公元7世纪奴隶制度在吐蕃建立,佛教也于此时传入。当时的吐蕃王松赞干布崇佛,曾先后迎娶笃信佛教的尼泊尔公主和文成公主,这对佛教的传播起了重要作用。但当时苯教的势力仍然很大,所以松赞干布死后,佛教在西藏并没有什么发展。直到八世纪吐蕃赞普赤松德赞(公元742~797年)请来印度僧人莲华生后,才使佛教得到迅速发展。莲华生采取融和苯教的方法,缓和了佛、苯两教的矛盾。他把苯教“主要的十二地方神、十二丹玛统统宣布为护法神”,将山神、水神、湖神、龙神“都在佛教护法神里安一个坐位;把苯教的许多仪式都接受下来。”<sup>(19)</sup>使佛教具备了地方特色,遂为广大西藏群众所接受。这种西藏化了的佛教即藏传佛教;为弘扬其教义并在寺庙内举行的宗教舞蹈,即藏传佛教舞蹈,或称“喇嘛教寺庙舞蹈”。

藏传佛教寺庙舞蹈一词,是一个新的舞蹈概念,它反映出这种舞蹈是以寺庙为中心的宗教活动,其表演有一套完整的程序与严谨的规范,表演者是寺庙中受过严格训练的喇嘛僧众。这种弘扬宗教的舞蹈当地民族有不同的称谓:藏族称作“羌姆”、蒙古族称之为“查玛”、裕固族称作“护法”;北京地区称之为“跳布扎”,俗称“打鬼”等。

藏传佛教的历史上,公元八世纪中叶以后,莲华生建造了西藏“第一座真正的佛教寺院——桑耶寺(桑鸢寺),剃度了藏族第一批出家人,使喇嘛教有了飞跃的发展”,并使舞蹈与寺庙的宗教活动结合在一起。<sup>(20)</sup>“据藏文文献说:‘八世纪吐蕃赞普赤松德赞建筑桑鸢寺(桑耶寺)时,莲华生大师为调伏恶鬼,在所行执仪中曾率先应用了一种舞蹈’,这就是藏族雉舞(羌姆)的兆始。”<sup>(21)</sup>因此,把这种舞蹈形式称为喇嘛教寺庙舞蹈是有历史依据的,也是具有概括意义的。随着藏传佛教的传播,这种舞蹈形式在土、裕固、纳西族等信奉藏传佛教的地区,在不丹、锡金、尼泊尔、蒙古等邻国以及前苏联的布里亚特等地更为流传。

## 二、羌姆与查玛

羌姆 产生于8世纪莲华生大师创建桑耶寺时代,后经不同教派大师们如萨迦派大师衮嘎宁波(公元1092~1158年)、黄教创始人宗喀巴(公元1357~1419年)等大师们的加工、改进,



逐渐成为颇具规模的宗教仪式舞蹈,并在固定的宗教节日表演。有些地区在表演之前,还要以隆重的仪式迎本寺庙活佛出场,活佛落座后才开始表演。其节目内容与所扮的神灵,因教派、寺庙之不同而有差异。

黄教寺庙羌姆的内容:先是所扮众神持各种法器、兵器进场绕场一周,然后所扮各神分别表演。表演的舞蹈有:阎王舞(确节),是阎王与阎后的双人舞表演;四季舞(堆西),由十三个人表演,其中一人领舞;骷髅舞(托打),由四人表演;神童舞(阿扎拉),由十六人表演;以及金刚力士舞、鹿神舞、寿星舞、仙鹤舞等。黄教寺庙羌姆最后多以“阎王”为中心,所扮众神全体上场,围成几个向心的圆圈,以表演鹿舞做为结束。红教寺庙舞蹈的节目内容与黄教寺庙舞蹈的节目内容大致相同,但它还有黄教寺庙舞蹈中所没有的“牦牛舞”、“乌鸦舞”等。<sup>(22)</sup>(图2:1957年于拉萨布达拉宫德阳厦广场举行“羌姆”的盛况)



图2:拉萨布达拉宫德阳厦广场举行“羌姆”的盛况

羌姆的表演是在鼓乐声中进行的,舞蹈表演强调腿部的控制和各种舞姿造型,强调弹跳动作的稳扎和形态变换的缓慢。伴奏乐器有法螺、唢呐、大鼓、钹、长号、铜号等。除上述内容外,还常表演一些佛经故事与传说,如“舍身饲虎”和宗教故事“夏拉”等。“夏拉”是表演佛教徒夏拉用弓箭杀死灭佛藏王朗达玛

的故事,其中还有一定的情节变化,扮演夏拉的演员身着宽袖大袍,两袖各藏有弓、箭。羌姆在一千多年的发展与流传过程中,表演形式与技艺日臻完善,从单纯的酬神、驱疫鬼或弘扬教义中,逐渐扩大世俗娱乐的成分。

查玛 是蒙古族喇嘛教寺庙舞蹈的名称,是羌姆一词的蒙古语读音。当地汉语俗称“跳神”、“打鬼”或“跳布扎”。它是藏传佛教传入内蒙古草原以后才逐渐兴起的蒙古化的宗教舞蹈。公元16世纪俺答汗(公元1507~1582年)从西藏迎请三世达赖喇嘛锁南嘉措(公元1543~1588年)到内蒙古板升城(今呼和浩特市)传法,于公元1580年建造弘慈寺(又名大乘法轮洲蒙古寺、今称大召寺)后,藏传佛教才逐渐地在辽阔的蒙古草原上流传开来。查玛也随之广泛传播而发展起来,并在不断吸收融合萨满教的跳神及民间流传的舞蹈形式,形成具有蒙古族特色、融蒙藏舞蹈文化为一体的宗教舞蹈形式<sup>(23)</sup>。

查玛的表演内容与节目形式多与羌姆相同,只是所扮演的神灵与舞蹈动作的名称多用蒙语,其伴奏乐器也与羌姆基本相同。查玛中还有一个名为“米拉因·查玛”的带有情节的表演节目。内容是西藏僧人米拉(米拉日巴)劝说猎鹿人白、黑二老人皈依佛教的故事。其中鹿与老人的形象塑造和狩猎等情节的表演,多是蒙古原始狩猎舞蹈与萨满舞鹿神动作的升华。

### 三、藏传佛教寺庙舞蹈的文化特点

藏传佛教是印度佛教、中原佛教、密宗、苯教多种宗教文化融合的产物,前面讲述查玛时,已谈到蒙藏文化的融合,这里就汉藏文化的融合方面再作些说明。

从历史上看,公元七世纪吐蕃奴隶制王朝初创时,中原地区正值封建社会的鼎盛时期的唐朝。当时,随着文成公主、金城公主以及其他僧众先后进入西藏,先进的封建文化与各种技艺,随之传入,并和当地吐蕃奴隶制文化相融合,从而促进了西藏经济文化的发展。当时盛行于中原的风习、宫廷内戴面具驱疫鬼的傩祭活动,对吐蕃宫廷也会有所濡染。由于傩祭与苯教的祭鬼神、禳除灾祸的目的是一致的,似可推测出藏传佛教寺庙桑耶寺建造之前,吐蕃已有了面具舞的形式。无可否认,羌姆中印度文化的成分是很明显的,莲花生本人就是印度密宗的大师,他必然带来印度文化,所以至今羌姆中还保存有印度神灵形象的“阿扎拉”表演。但是不能忽略羌姆所用的面具是来自中原这一重要事实,至于中原傩舞面具传入吐蕃的确切时间,尚有待进一步考证。还有一件史实是值得注意的,即南宋末代皇帝赵显投降元

朝被封为瀛国公后,曾到西藏萨迦寺作僧人,并把“一些西南兄弟民族艺术带到高原,被萨迦地方歌舞吸收”。南宋时代傩舞非常盛行,连滇、桂边远地区傩面具的制作都有较高的工艺水平,它对羌姆的面具也会产生直接的影响。从今天流传于广西、贵州地区傩祭、傩戏的面具,若和藏传佛教寺庙舞蹈所用的面具相比,不难看出两者制造工艺上的近似,只不过人物造型有所不同罢了。

任何宗教在传播中,要想使一个新的地区接受它的教义,就必须使教义融入当地的文化成分,以适应该民族、地区的民族心理与风俗习惯。而宣传其教义最好的办法莫过于利用当地盛行的群众喜闻乐见的民间艺术形式。因此,流传于各地的藏传佛教寺庙舞蹈,都融入了该民族或当地的文化色彩。例如:云南西部藏族、纳西族居住区丽江五大喇嘛教寺庙之一的文峰寺,所用的跳神面具“分为立体和平面两种。而且在表演临近结束时,扮护法神者脱掉面具在脸上点墨,称‘沙纳’”。<sup>(24)</sup>这又是其他地区少见的。

清代,北京各藏传佛教寺庙都有“跳布扎”(打鬼)的活动,并以雍和宫的表演最为壮观。雍和宫原直属于清宫内府,每年农历除夕前一天,要派 184 名喇嘛到宫内中正殿前殿院内演“跳布扎”,念《护法经》,为清帝及宫廷除祟祈福。正月最后一天,在雍和宫举行盛大的跳布扎活动。届时,蒙古王公和理藩部官员都来参观,在天王殿前看精彩的“跳布扎”。此活动礼仪隆重,表演内容丰富,舞蹈有 13 段之多。如:“跳白鬼”、“跳黑鬼”、“跳螺神”、“跳蝶神”、“跳金刚”、“跳星神”、“跳天王”、“跳护法神”、“跳白救渡”、“跳绿救渡”、“跳弥勒”以及“斩鬼”、“送祟”等。<sup>(25)</sup>

清政府为增强和蒙、藏民族的关系以巩固政权,所以大力推崇藏传佛教(黄教),连宫廷也演跳布扎。而文人则把它看成是一种善举,是古代傩祭遗风,并以孔子朝服迎乡人傩相比。例如清代满族文人富察敦崇在《燕京岁时记》中描述说:“打鬼本西域佛法,并非怪异,即古者九门观傩之遗风,亦所以禳除不祥也。每至打鬼,各喇嘛僧等扮诸天神将以驱逐邪魔,都人观者甚众,有万家空巷之风。朝廷重佛法,特遣一散秩大臣以临之,亦圣人朝服阼阶之命意。”<sup>(26)</sup>此段引文又印证了羌姆和驱傩古风有关,又有乡人傩的遗意。民国以后雍和宫跳布扎已成为北京的民俗活动之一,直至 30 年代,盛况不减当年,以后才逐渐衰落下来。

雍和宫跳布扎的“跳弥勒”中,除“大弥勒”外还有 6 名“小弥勒”,他们面具虽大小有别,但面部造型却都是汉族寺庙笑面弥勒佛的形象,与众神明显不同,而且是纸胎的套头面具。尤其是小弥勒,其可爱的样子和今天“大头娃娃”的造型一样。因此,可

以说,经过清代的推崇,跳布扎已融入满汉文化,成为蒙、藏、满、汉多种文化因素的宗教舞蹈。(见彩图 4:北京雍和宫跳布扎)

## 第四节 东巴舞

### 一、东巴教与东巴舞

纳西族是中国的古老民族之一,人口有 27 万余人,(1990 年)大部分居住在云南丽江地区,其余分布在云南、四川的一些县内,该地区,雪山逶迤,江河纵横交错,气候具有寒、温、亚热带三种特征。特殊的地理环境培育着纳西族人民的想象与创造,早在一千多年前就创制了象形表意的“东巴文”和音节文字“歌巴文”,并用东巴文记载经文和描绘了有关的舞蹈形象和跳法。<sup>(27)</sup>

东巴教是纳西族人民过去信仰的一种多神教,这种信仰大约在纳西族进入奴隶社会过渡时期开始,是在原始自然崇拜基础上,吸收周边民族的宗教文化中逐渐形成的,先是氏族部落的信仰,后来才成为全纳西族的宗教。“东巴”一词,是纳西语对东巴巫师的称呼(操摩梭语的东部方言区,则称“达巴”),直译应为“乡村诵经者”,意即“智者”。<sup>(28)</sup>

东巴教信奉多神,无寺庙亦无统一的组织,东巴也非专职,多为农村、山区的劳动者,而且所表现的神灵多为人兽结合的形象,带有一定的原始性。但它又不是一般的原始宗教,人们崇奉统一的教主丁巴什罗,作为东巴也有一定的师承关系,而且系统的东巴经书约有一千多册,关于作法道场的专门用书也有数十种之多。东巴有规定的服饰和法器,作道场时头戴五佛冠、项挂佛珠、身着系有彩带的法衣、脚穿云头鞋;手持板铃、板鼓、法锣、法杖以及神刀、弓箭等法器进行活动。

东巴舞是东巴巫师在宗教活动的各种道场上表演的跳神舞蹈。舞蹈根据各种道场所祭主神的性格与形象特征,以艺术模拟的手法表现出来。由于每个神都有自己的坐骑,舞蹈则刻画不同的神和他的坐骑的形象,有时只表演坐骑,也象征该神。跳神时的舞蹈规范都以《东巴舞谱》(纳西语称作“蹉模”或“蹉姆”)为依据。

东巴教道场主要有:祭天、祭山神、祭龙王、祭风、禳鬼、除秽以及开丧、超荐、求寿等。不同道场与所祭主神不同,参加祭神的东巴人数也不同,通常为五六人、十几人,多至数十人。由于

各种道场活动既是祭神攘灾祈福,又有源于当地传统民间舞蹈的跳神表演,所以每逢有道场活动都吸引着远村近寨的男女老幼赶来参加,遇到举行大的道场时无异于盛大的庙会。过去,巨甸一带春季的一次道场,参加的东巴人数有上百之多。<sup>(29)</sup>

## 二、东巴舞的表演形式与风格

东巴舞是东巴教道场活动的组成部分,其表演要依据经文的规定在诵念咏唱经文中进行,观众也是结合熟知的经文故事去联想,从而领会舞蹈所刻化的各种人神、人兽结合之神以及神兽等形象。作为表演者的东巴,则因各人之长或重诵唱或重舞蹈。

东巴经文内容广泛,不仅记载一些宗教迷信的内容,还记载了诸如人类的起源、渔猎采集、农耕劳动、婚姻生活、医卜丧葬以及音乐舞蹈各个方面。表演时东巴巫师以经文丰富自己的想象与表演,观众则又在东巴巫师的表演中得到慰藉。因此,东巴舞既有明显的宗教色彩,又具有民俗性与娱乐性的风格特征。例如开丧道场,东巴巫师根据经文的要求引渡死者的灵魂。死者的灵魂必须通过恶鬼盘踞的“九面黑坡”(亦称九道魔关)才能进入天堂。此段表演要按一定距离摆上九面桌子,十几名东巴依次跃于桌上表演对舞、独舞后,又依次翻下。技艺高的东巴名师,“在桌上能独脚旋转,而后腾空跳下,顺势翻身跪地,复而纵身起立,做收势。”<sup>(30)</sup>这完全是一段精彩的民俗舞蹈。另外有些巫师还表演不同的气功绝技,如赤脚爬上刀梯,又“从数层梯顶飞将下来”,或“用门牙咬住烧得通红的锄头或铁块。”<sup>(31)</sup>以显示功夫之深。

东巴舞是依据所扮之神而持执不同法器进行表演的,现在保留下来的舞蹈动作已经不是很多了(这也许与东巴尚存人数不多,且年事已高不无关系),然而近似的舞蹈动作却能刻画出各种不同的人物形象。其表演可分为主神类:如“丁巴什罗舞”、“萨英畏登舞”;护法神类:如“卡冉神舞”、“五方大神舞”等。这类神多结合其坐骑进行表演,或只表演其坐骑,以象征该神的潇洒、英俊、庄严、凶猛。神兽类:如“白牦牛舞”、“花斑鹿舞”、“金色巨蛙舞”;法器类:如“板铃舞”、“神刀舞”、“弓箭舞”;其他如“铜灯舞”、“花枝舞”等。这些跳神舞蹈虽都源于经文,但又有它们现实生活的依据。所以,每个舞蹈的名称群众不一定叫得出,但对舞蹈所刻化的形象则是容易理解的。

## 三、东巴舞的文化特征

公元10世纪到13世纪,以丽江为中心的纳西族居住地区的

经济迅速发展,加深了与周围民族的往来。在这种经济背景下,原始色彩浓郁的东巴教广泛吸收藏传佛教、中原佛教、道教等宗教文化,丰富了东巴经的内容,为东巴教服务的东巴舞也产生了相应的变化,并且以经文的形式把跳神舞蹈的规范记录下来。

### 1. 原始文化遗存

东巴舞的原始性,表现在它把来源于自然崇拜的日、月、山、水、风、雷,图腾崇拜的狮、虎、象、鹿、豪猪,赋予人的性格,使之成为人兽融于一体的神的形象;它又使祖先崇拜的民族之神或其他人神,并以野兽或神兽作为他们的坐骑从而保存了一定的原始性,就连东巴舞的起源也归功于动物——青蛙。按东巴经文《舞蹈的出处与来历》说法:“舞蹈是人类受到金色神蛙跳跃的启发而产生的。”(见图3)

东巴舞所使用的重要道具(法器)板铃与板鼓,按东巴教的说法:板铃代表日,板鼓代表月,而且板铃的穗端要系上小块兽骨与带羽毛的鹰爪。这些显然都与原始观念的遗存有着密切的关系。

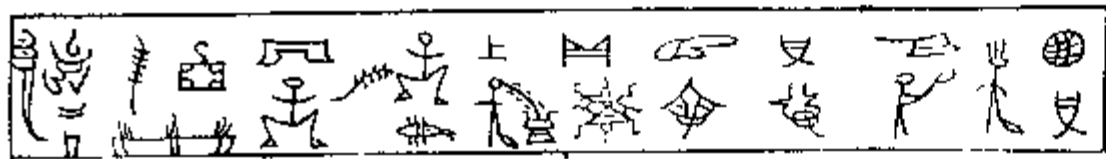


图3 释文:人类居住的广阔大地上,舞蹈的出处与来历,是由于看到金色神蛙的跳跃而受到启发的。要跳金色神蛙舞时,向神前进三步,躬着身的,左脚向后伸腿,摇三下板铃,躬着身的,右脚向后伸腿;摇三下板铃。<sup>(32)</sup>

### 2. 各种宗教文化的影响

元、明两代,丽江地区的木姓家族势力不断扩大,成为该地区的主要统治者。由于木氏家族轻视东巴教而尊崇藏传佛教与中原佛教,所以大兴土木建造了各种宗教的寺庙,并在寺庙墙壁上绘制了各种宗教故事与神像。如:藏传佛教的明王、大黑天,中原佛教的观音、十八罗汉,道教的天、地、水三官和诸天帝释等。而有趣的是,这些不同宗教的崇拜对象往往绘于同一寺庙的壁画上。如丽江县城附近白沙庙遗址残存的壁画上,至今仍依稀可见画于一处的明王、观音、帝释的神像。这种多种宗教影响的文化特征,在东巴舞中也相应的表现出来,首先是表现在东巴巫师的服饰、法器上。例如:五佛冠、串珠是属于佛教的法器;板铃、板鼓、螺号(法螺)是藏传佛教的,而板铃上坠着的兽骨、鹰爪,则是原始信仰的遗物。

作者于1983年11月到丽江实地调查时,曾向东巴老人郑玉山(傈僳族,1913年生,丽江县鸣音乡太和村人)学习东巴舞;在访问过程中发现他所使用的板铃上绘有藏传佛教的“八宝”图案(即民间的“八吉祥”图案)。经仔细观察却看到图案中有三处



不同于一般的“八宝”(八吉祥)图案。按 1912 年《雍和宫法物展览会佛像物品说明册》的记载,“八宝”是指:法轮、法螺、宝伞、白盖、莲花、宝瓶、金鱼、盘长等法物,而板铃上没有法轮、宝伞和白盖,刻画的则是另外三者。向东巴老人请教后才知道,这三个图案的名称是:月亮、丁巴什罗神帽和夜明珠,它们代替了原八宝图案的上述三者;而且还把八宝图案中的盘长,称作“菩萨心”。作者为此专门请郑玉山老人画了这八个法物的图案,并记下它们的名称。回京后,将他所画的“八宝”与《吉祥图案解题》一书(野崎诚近编,1940 年日文版)所选的“八吉祥”(八宝)图案相比较,才弄清两者的异同,进一步了解了汉藏文化以及原始文化对东巴舞的影响。(见图 4、图 5)



图 4:“八宝”图案

1. 法轮 2. 法螺 3. 宝伞 4. 白盖  
5. 莲花 6. 宝瓶 7. 金鱼 8. 盘长

### 3. 舞谱的规范作用

东巴舞与东巴舞谱是舞蹈与文字紧密结合的艺术瑰宝。舞谱以东巴特有的图画文字记载了各种舞蹈的具体要求,东巴读了这些图画文字后,就可以用舞蹈塑造不同人神或神兽、动物的

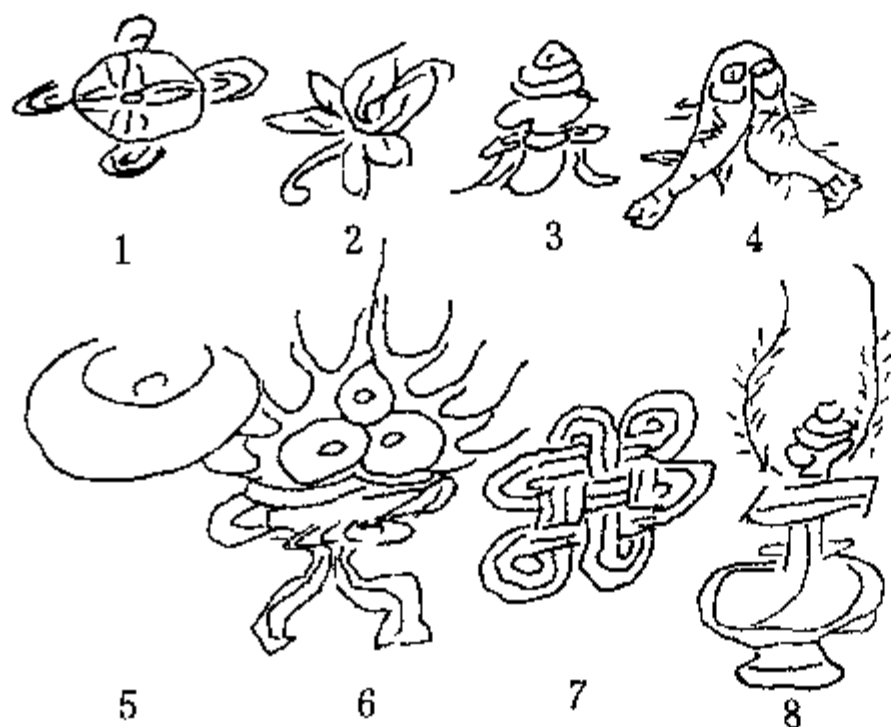


图5:许玉山所绘“八宝”图案

1. 夜明珠 2. 花 3. 法螺 4. 鱼

5. 月亮 6. 丁巴什罗帽 7. 菩萨心 8. 宝瓶

形象。由于这种舞谱只有懂东巴文的东巴巫师才能识读并表演出来,所以对同一舞谱的解读会因人而异,而且东巴本人对经文的理解程度和跳神舞蹈的技艺水平如何,直接影响着东巴舞的表演水平与流传。从舞谱与舞者的关系看,舞谱经文对东巴巫师有着宗教的约束力,体现了纳西族的传统文化与宗教意识;但东巴巫师都是不脱离生产的农业劳动者,他们在释读经文时会不断融入自己对生活的感受和对艺术的形象的创造。所以研究东巴舞必须既重视对舞谱的研究,又重视对舞者本人及其表演的研究,并把二者结合起来进行比较,只有如此才能弄清东巴舞的文化特征。同时我们也应看到,东巴在纳西族群众中的作用是不能低估的。他们能唱(诵经)、能舞(跳神)又能绘制各种神像,又是农村占卜、医病以及各种宗教文化活动的“智者”。他们在跳神舞蹈中的表演,远超出经文中的记载。

据东巴学者们的调查和《纳西族古代舞蹈和舞谱》一书的论述:“东巴舞谱迄今共发现五本,分别藏丽江市图书馆和云南社会科学院东巴文化研究室。”现存丽江的版本的名称是:《跳神舞蹈规程》、《祭什罗法仪跳的规程》(有复本)、《舞蹈来历》、《舞蹈的出处和来历》四种,并详细地译述了每种的内容。<sup>(33)</sup>

东巴舞谱多是艺高德望的东巴记录的,由于只是简要的动作提示,所以既非一般人所能释读,又非每个能释读的东巴都能依谱表现出来。因此,当有名望、技艺高超的老东巴过世后,不仅他自己所记的舞谱别人无法再跳出原貌,就连一般通用之谱无人指导也无法从文字上恢复,有些舞蹈也就相继失传。

东巴舞谱是宝贵的舞蹈文化财富,它对发展纳西族舞蹈有

着重要的意义,但它又是难于释读和复原为舞蹈的经书。只有明确这两点,我们才不至于用熟知的动作去生硬地附合舞谱,而是结合东巴文化的多种因素进行全面研究,使东巴舞谱这一瑰宝重现芳华。

## 本章要点

原始舞蹈遗存是一种特殊的文化现象,中国民间舞蹈中有许多原始舞蹈的遗存,其中包括有:原始形式的、原始观念的遗存、以及向自娱性舞蹈过渡的多种形式。这些带有原始文化因素的舞蹈,多和原始信仰、原始生产方式的遗存有着密切的关系。

## 复习思考题

1. 中国原始舞蹈遗存的特点及其类型特征。
2. 探索中国原始舞蹈遗存的特点,其意义何在?
3. 萨满舞的主要文化特征是什么?
4. 从羌姆到查玛的演化说明了什么?
5. 试谈东巴舞谱的重要意义。

## 第五章 鼓舞开先河

### 第一节 鼓舞是农耕舞蹈文化的开端

鼓是精神的象征,舞是力量的表现;鼓舞结合开舞蹈文化之先河。如果说《尚书·益稷》:“击石拊石,百兽率舞”记述了原始社会人们敲打着石器,模仿兽类的形象跳图腾之舞的话;那么《易·系辞》:“鼓之舞之以尽神”则说明鼓的出现,使舞蹈得到飞跃,鼓舞遂成为弘扬民族精神的重要艺术形式。

#### 一、鼓的起源

鼓的起源和社会发展、物质生产条件以及当时人们的思想观念紧密结合。原始社会,人们只知敲击着石器给舞蹈助兴;当进入陶器时代,人们已能用陶土烧制成“土鼓”,并用萑草制成鼓槌来敲打,才成为农耕舞蹈文化的开端。(参见《礼记·明堂位》:“土鼓萑桴苇草,伊耆氏之乐也。”)之后,土鼓、苇笛(龠)等乐器和歌舞结合则是古代的“乐”,即歌、舞、乐三者融于一体的乐舞雏型。

进入周代,土鼓得到充分的运用,不仅在劳动生活中,而且已用于国家的各种祭祀与礼仪之中。按《周礼》的规定:“凡国祈年于田祖,吹豳雅,击土鼓,以乐田畯。国祭蜡,则吹豳颂,击土鼓,以息老物。”<sup>[1]</sup>说明在祈求丰年和年终祭蜡中,都用鼓舞取悦神灵。其中“豳雅”、“豳颂”中的豳字,是古代的地名,即今日陕西彬县、旬邑县一带,它正是农耕民族、汉族先民及农耕文化的发祥之地,因此,可以说,鼓舞开农耕舞蹈文化之先河。

由土鼓发展为用陶土或原木制成鼓腔,再蒙上兽皮作鼓面制成“革鼓”,则是鼓与鼓舞的又一次飞跃,其演变始终与农耕文化的发展是同步的。革鼓的产生,还和当时人们对自然现象的崇拜与巫术观念有关,人们把天上雷霆的轰鸣、春天气候的温馨、万物生长的动态、音声等,都融会于“鼓”这一实物与概念之中,它们认为鼓具有非凡的神力,鼓声像雷声一样可以引来雨水,滋润农作物生长。所以《易·系辞》中有“鼓之以雷霆”之说。<sup>(2)</sup>关于鼓的内涵,《风俗通义》的释义是:“鼓者,郭也,春分之音也。万物郭皮甲而出,故谓之鼓。”<sup>(3)</sup>《说文解字》对鼓字的释意也与此相同。古文中,郭同廓,有扩张、延伸与成长等含意,因此,鼓也就成为农耕民族的精神力量,激发着人们从事辛勤的农事劳动。

关于鼓的起源,神话与传说中也有许多记述。如《山海经·大荒东经》的描述:“东海中有流波山,人海七千里。其上有兽,状如牛,苍身而无角,一足,出入水则必风雨,其光如日月,其声如雷,其名曰夔。黄帝得之,以其皮为鼓,橛以雷兽之骨,声闻百里,以威天下。”<sup>(4)</sup>在“黄帝伐蚩尤”的神话中则说:玄女为黄帝制造了八十面夔牛鼓,帮助黄帝战胜蚩尤。<sup>(5)</sup>在神话中夔是独脚如龙的神异怪兽;所谓雷兽即雷神,那么用神兽之兽皮、兽骨制成革鼓与鼓槌,其声音和威力自然是无可比拟的,故而黄帝得以战胜蚩尤。源于人、神、兽三者不分的神话时代关于鼓的传说,在农耕民族心目中加深了鼓的神秘色彩。

在农业社会初期,用怪兽的兽皮蒙鼓面,鼓的数量自然不会太多,当社会发展,畜牧业兴起能提供大量皮革后,革鼓与鼓舞相应发展,于是进入农耕舞蹈文化的新阶段。周代是农耕文化有了高度发展的时期,国家专门建立了管理鼓乐的机构,设置了名为“鼓人”的官职,并制定了一套鼓乐的制度。《周礼》:“鼓人,掌教六鼓四金之音声,以节声乐,以和军旅,以正田役”,<sup>(6)</sup>从此鼓舞更加规范的用于各种祭祀、军事、劳作以及其他活动之中。随着时代的发展,鼓舞一词的含义,已从一般的鼓与舞,成为激发人们奋进的精神力量;引申发展为一些事物和生活用语的词汇;如“鼓舞”、“鼓励”、“鼓动”、“击鼓鸣金”、“鼓之舞之”等等。

## 二、六鼓四金

源于《周礼》的“六鼓四金”一词,所表达的虽是三千年前周代的鼓乐形式,但它和今日中国各民族的鼓舞,却有着一定的源流关系。如今各种鼓的质地、造型、鼓与舞的配合以及某种鼓舞用于什么场合等,多是从“六鼓四金”的古俗中演化而来,只不过

已适应于今日的需要。

按《周礼》的规定,“六鼓”的鼓名与用途是:雷鼓、鼓神祀,灵鼓、鼓社祭,路鼓、鼓鬼飨,鼗(fen)鼓、鼓军事,鞀(gao)鼓、鼓役事,晋鼓、鼓金奏;“四金”是:“以金鐃和鼓,以金鐃节鼓,以金铙止鼓,以金铎通鼓。”<sup>(7)</sup>这些古字、古义虽难读、难懂,又属于古代舞蹈史的研究范畴,但有所了解后,可以帮助我们对今日鼓舞源流的探索。例如:山东“鼓子秧歌”每年开始演出前,要先到村头土地庙前表演鼓舞以祭社;而且要在沿途撒香包、小米、纸钱。(详见第六章第五节)此风习就有“鼓祭社”、“鼓鬼飨”的古俗遗意。

土鼓是鼓的起源,革鼓与“鼓舞”代表黄河流域农耕文化的类型;青铜时代以后,中国西南出现的铜鼓与“铜鼓舞”,有长江流域楚文化的色彩;用整段树干挖空制成木鼓与“木鼓舞”,是原始农耕文化的遗存。源于萨满教的抓鼓与“抓鼓舞”,则是草原文化型的鼓与舞的形式。秦汉、隋唐以后,由于国内各民族之间、中国与周边国家之间经济、文化交往日益频繁,所以,鼓的造型与制作工艺,鼓舞的表演形式,更加丰富多彩。

现在流传的鼓舞中,鼓的质地有土(陶)、木、铜、铁、竹之分,并因其造型与表演形式之不同又有各种名称。如:“木鼓舞”(佤族等)、“铜鼓舞”(壮族等)、“铁鼓舞”(维吾尔、藏族)、陶质的“蜂鼓舞”(壮、瑶族)、“竹筒舞”(哈尼族)、“象脚鼓舞”(傣族等)、单鼓(汉、满、蒙族)、手鼓舞(维吾尔族)、长鼓舞(瑶族)、猴鼓舞(苗、瑶族)等。

至今,在中国各民族中流传的鼓舞,多是唐宋以来盛行一时的舞蹈形式,有些已有上千年的历史;有些在汉族中虽已经失传,却在少数民族中保存下来。如流传于唐代的“杖鼓”,在汉族中虽已失传,但在朝鲜族民间,仍有单人或集体演奏“杖鼓”的风习;仍有技艺精湛的“杖鼓舞”(俗称长鼓舞)。宋代盛行一时的“花腔腰鼓”,至今仍在壮、瑶、毛南等民族中流传。这种腰鼓鼓腔用陶土烧制,中部细如蜂腰,当地称作“陶鼓”、“蜂鼓”,多用于“师公舞”的表演。

各种鼓舞,是以鼓为道具或作为主要伴奏乐器,并在锣、镲、钹等打击乐配合下进行的,且具有浓郁的地域民族色彩。它们反映出北方农民的豪迈,江南田园生活的情趣;或尚带有原始文化遗存的古拙民风。若从功能上看,各种鼓舞无非是用于祈年、祭祀、耕作、战争以及悦神娱人活动,正是“六鼓四金”中“以节声乐,以和军旅,以正田役”古风的延伸与发展。



### 三、鼓之舞之

“鼓之舞之”一词人们早已熟知,但对源于《周易》“鼓之舞之以尽神,变而通之以尽利”等原句,一般人很少去深入研究它的内涵。对该句,《周易》研究家的释意是:“加以变通来得到全部好处,鼓舞他来收到全部神妙的作用。”<sup>(8)</sup>释意中的“神妙”两字,给人们带来诸多启发。若用这“神”字去解释舞蹈的特征时,可以说:神,是舞者的精神、舞姿动态的神韵,是舞者技艺的出神入化;而民间舞蹈则是舞者生命律动的显现,是一个民族群体跃动的形象,沿此思路有助于我们深化鼓舞文化特征的探索。

#### 1. 威风锣鼓

“威风锣鼓”流传于山西临汾地区的洪洞、霍县、汾西等地。过去多在庙会,祈神、求雨等活动中表演。演奏者在敲击大鼓、锣、钹中倾情舞动,把自己生命的律动和祈求丰收的愿望都融会于表演之中。表演者配合默契,整齐划一,气势磅礴,威风凛凛。强奏时,鼓声震天,钹光闪烁;轻奏时,又如春雨滋润禾苗,给人们带来愉悦与鼓舞,从而增强求得好年景的信念。这该是《易·系辞》“鼓之以雷霆,润之以风雨”的意境。

关于威风锣鼓的名称和表演的气势密切相关,但民间的传说中,还渲染着神话色彩,说它与“尧王禅让给舜,又把娥皇、女英两个女儿嫁给舜”有关。按当地说法:尧的家乡在洪洞羊懈村,舜在神里村(一说在万安村),每年农历三月初三,羊懈村群众组成威严的仪仗和锣鼓队去神里村迎姑娘回娘家;四月初八又送她回婆家。由于是仪仗锣鼓迎送,威风无比,所以称作“威风锣鼓”。锣鼓的套路有三番,即:“尧王游康衢”、“华封三祝”、“万民颂尧王”,三者都是纪念和赞颂尧王的宏恩大德。尧舜禅让是后人加以渲染的描述,民间有关尧王的说法虽无法考证,但却说明当地群众对太平盛世,丰衣足食的向往;对关心群众疾苦的清官之期望。“华封三祝”源于尧王传说的吉祥祝词,祝愿尧王“多富(福)、多寿、多男子”;民间吉祥图案中,把佛手、蟠桃、石榴三者象征“华封三祝”。因此,“威风锣鼓”的“华封三祝”,则是当地村民以此寄寓多福、多寿、多子孙的愿望。当人们的思想观念改变后,“威风锣鼓”也发展成为展现新农民心声的动态形象,1990年9月山西临汾410名农民组成的“威风锣鼓”队,曾在北京第八届亚运会开幕式上大显身手,他们敲出、舞出震撼大地的强音,显示出今日中国人民豪迈的气概。

#### 2. 太平鼓舞

鼓舞中,以“太平鼓”命名的有两种:一种是用扇形带柄的单

面鼓,另一种用筒形双面大鼓,两者的鼓型、舞法虽有极大区别,但都是用来寄寓人们对太平盛世、五谷丰登的向往。

扇形太平鼓(或称作“单鼓”、“羊皮鼓”)在全国各地、在汉、满、蒙古等民族中都有流传。清代的北京,盛行打太平鼓,有关记载及诗词描述也比较多。如:富察敦崇《燕京岁时记》载:“太平鼓者,系铁圈之上蒙以驴皮,形如团扇,柄下缀以铁环,儿童三五成群,以藤杖击之,鼓声冬冬然,环声铮铮然,上下相应,即所谓迎年之鼓也。”<sup>(9)</sup>现在,除鼓面多用羊皮或纸蒙制外,与当年所载的太平鼓完全相同,而且人们也是把把岁末、年初的鼓声看作是太平的预兆,将有好年景的象征。

过去,京畿一带盛行太平鼓,进入腊月以后,制鼓的手艺人就沿村串户,上门修鼓、换鼓面非常方便,因此,也促进了太平鼓的发展。当时,打太平鼓的多是年轻妇女与儿童,表演时边打边舞,并在间歇时唱名为“绳儿歌”的民间小调,形式自由、活泼。抗日战争爆发后此风习逐渐冷落,进入50年代开始复苏,直至80年代才又兴盛起来,此时,当年的舞蹈能手虽已年近花甲,但打起太平鼓来,其舞姿、动态依然那样地优美、轻快。这是鼓声唤醒了她们姑娘时的记忆,忘我的表演中又泛出年轻时的光彩,这正是“人体文化”的奥秘。

兰州太平鼓,鼓长1米,鼓面直径50公分,用牦牛皮蒙制,鼓植用牛皮筋拧成长鞭状。表演时,舞者将大鼓斜挎右肩上,鼓身坠至左小腿旁,离地约10公分。鼓上有一小铁环,用左手拇指扣紧,以便舞动时鼓身稳扎。如此庞然大鼓,要达到挥舞自如,不仅靠演员的强壮体力,还要靠全身心地投入和人舞鼓,鼓带人的特殊技艺。该鼓的鼓身涂大红漆,上绘有金狮图案,鼓面绘有黑白太极图,以此增加鼓的神奇威力,寓以惊天动地、云雷怒吼之意。<sup>(10)</sup>表演套路中,有“鹞子翻身”、“乘马扬鞭”、“弯弓射雁”等名目,而且多半是在鼓下落的过程中击打,挥鞭一击,舞姿非凡,鼓声如雷,声震一二里外,当数十名鼓手同时击鼓而舞,其音声气势可想而知。表演时还有多面大锣配合,锣鼓声烘托着年节欢快的气氛,增强了人们迎来太平年景的信心(见彩图5)。

### 3. 安塞腰鼓

陕西鼓舞和山西鼓舞一样,种类繁多、技艺惊人。其中,陕北的腰鼓在本世纪40~50年代期间,从陕北逐渐扩展直至遍及全国,成为新型的民间舞蹈形式。进入80年代,陕北的“安塞腰鼓”又轰动全国。如果说“威风锣鼓”、“兰州太平鼓”是金鼓齐鸣、壮阔的阳刚之美的话,那么“安塞腰鼓”则是人鼓合一,冲闯腾越,既显示群体精神,又突出了个性之美。

冲闯,是舞者的气势和表演上的不拘一格,它体现在动作的

勇猛自如和节奏的快速多变上,同样的踢腿击鼓,可踢得更高,打得更响,冲劲十足,起伏跌宕。

腾越,是人们在表演中群体精神的升华。演员常常在高高跃起时,急展双臂,蓦地收回击鼓。整个表演像龙腾虎跃,风起雷鸣,振奋人心。它显示出新一代农民摆脱千百年来土地的束缚,反过来要做大地的主人,开发和利用整个黄土高原的气概。这就是民间舞蹈对“鼓之舞之以尽神”中之“神”字的诠释。

## 第二节 鼓舞情贯古今

在云贵高原特有的历史地理环境条件下,中国许多古民族在那里定居下来,逐渐发展为今日的当地民族;他们所创造的“铜鼓舞”、“木鼓舞”以及“芦笙舞”等古乐舞,也随之流传下来,成为情贯古今的民间舞蹈,为我们探索鼓舞文化源流,保存着极为宝贵的动态形象资料。

### 一、铜鼓舞

铜鼓和铜鼓舞,是青铜器时代的文化遗存与发展,铜鼓上积淀着古代农耕民族,沿海渔民的文化创造;铜鼓舞中保存着古代的乐舞习俗,并不断汇入新的文化创造。

#### 1. 铜鼓

铜鼓,顾名思义,通体用青铜浇铸,状似圆坐墩,中空无底,鼓腰向内曲缩,鼓边有四个“耳朵”,可以吊挂起来敲打。鼓手持双槌,右手敲鼓心,左手敲击鼓边,两手配合敲打;另一人持木桶在鼓后面,将它时近时远地摆来摆去,使鼓声更加美妙。这种敲奏法,是当地民族的一大创造。

铜鼓在古代曾有多种用途,它既是乐器、祭器和礼器,又曾是权力和财富的象征,清代以后,仍用于祈神、祭祀、治病、丧葬、娱乐等活动,并用鼓声传递信息。现在收藏或仍在使用的铜鼓,多是出土文物或传世古物,件件都是铸有纹饰、造型精美的艺术品。如鼓面中心有太阳纹,周边有青蛙、蟾蜍饰物及翔鹭纹,鼓身有羽人舞蹈纹,竞渡纹,或通体云雷纹等。

据专家们考证,铜鼓由和它相似的铜釜演变而来,它的起源:约在公元前8~7世纪(春秋时代),由活跃在今云南中部偏西地区的“濮人”首创;云南万家县出土的铜鼓,是世界上最古的铜鼓,滇池以西地区为原始形态铜鼓集中的地方,是铜鼓的真正发祥地。<sup>[1]</sup>公元前3~前1世纪,即战国后期至汉代,铜鼓在滇

池地区的晋宁、江川等地,经“滇人”发展成为形制稳定的石寨山型,后又向东、南、北三个方向传播开去,到达百濮族群、百越族群的骆越人的地区;骆越人较高的农业文化和青铜冶铸业,使铜鼓的制造工艺得到较充分的发展。因此,今日出土的铜鼓,以及一直保存在少数民族中的铜鼓,其形制和上面的纹饰各有不同。通过铜鼓上面的纹饰,不仅可以了解当时当地民族的社会生活,风俗习惯和宗教意识;还可以帮助我们探索今日铜鼓舞中的古文化的遗存。

铜鼓上的纹饰,多给人一种扑朔迷离,神奇奥秘之感,却又吸引着人们对它的内涵进行探索。如蛙饰,多是立体造型,四只匀称地分铸在鼓面的边沿,反映出古代农耕民族对蛙的重视、蛙的图腾崇拜。如壮族,至今还有祭青蛙的节日,并称作“蟆拐节”(当地俗称青蛙为“蟆拐”),流传于广西天峨、东兰、巴马等县壮族居住的农村。当地人认为:蛙是雷神的女儿,通过它可以祈求雷神给人们带来风调雨顺,农业丰收。

蟆拐节在每年农历正月初一。这天清晨,青年们三五成群到山坡、田垌寻找青蛙,第一个先找到的那个青年,就是‘青蛙郎’,即雷神的女婿,受到人们的青睐。接着就展开几天的庆祝活动,如:“孝蟆拐”,“游田垌”、“葬蟆拐”等,其中“葬蟆拐”的仪式最为壮观,还表演系列性的舞蹈,内容有 11 种之多,<sup>(12)</sup> 其中除了直接与青蛙有关的如:“蟆拐出世舞”、“长板舞蟆拐”、“征战舞”外,还有“拜铜鼓舞”、“插秧舞”、“打渔捞虾舞”、“纺纱织布舞”以及“庆丰收舞”等。仅从铜鼓的蛙饰中,就可以发现这么多与古俗有关的文化遗存。

又如太阳纹,它与古民族的太阳崇拜有关,广西古民族曾有过这种信仰和这类铜鼓的流传,所以,著名的广西宁明花山岩画上,就画有许多这一类型的铜鼓与铜鼓舞的场面。画面上,铜鼓置于江边,许多人物姿势相同,向同一方向欢呼雀跃,像是在击铜鼓起舞,祭祀江神。这种祭祀在唐诗中有许多描述。如温庭筠《河渚神》:“铜鼓赛神来,满庭幡盖徘徊。水村江浦过风雷,楚山如画烟开”;许浑《送客南归有怀》:“绿水暖春蘋,湘潭万里春,瓦樽留海客,铜鼓赛江神。”<sup>(13)</sup> 这两首诗也可作为探索铜鼓文化之参考。

另外,在广西博物馆铜鼓陈列馆内,保存有一面目前世界上最大的铜鼓,鼓面直径为 166 厘米,重 300 公斤,鼓面中心,恰好是太阳纹。铜鼓上的翔鹭纹,专家们认为是水鹤和鹭鸶的形象,由于水鹤能预测风雨,鹭鸶善于捕鱼,所以此纹饰寄托着沿海渔民盼望出海平安,渔业丰收的心愿。羽人舞蹈纹和竞渡纹,则是当时歌舞娱乐、龙舟竞渡的描绘。这些纹饰,都有待我们进一步

研究这些古代风俗和舞蹈文化的源流,探寻在今日民间舞蹈中的遗存。

## 2. 铜鼓舞

铜鼓舞主要在壮、苗、彝、瑶、水、布依等民族中流传。流传地区,基本上是古代铜鼓以滇池为中心,向东(今广西)、南(今云南西盟至缅甸)、北(今贵州、四川)传播的主要路线,也是今日比较偏僻的山区村寨。

铜鼓舞的表演形式,主要是以铜鼓为主,还配合芦笙、大鼓等乐器作为伴奏,一般都在节日中进行。各民族有自己的特定节日和活动方式,舞蹈的跳法与风格各有特色,他们从不同方面继承了古代铜鼓、铜鼓舞的功能与风习。

## 3. 彝族铜鼓舞

流传于滇桂两省接壤地区的富宁、那波一带,以当地村寨“跳宫节”(广西叫“跳弓节”)时的表演最具特色。据说,跳宫节和一位民族英雄有关;很久以前,一位彝族首领在率众抗击敌人入侵时,因寡不敌众,在参战者几乎覆灭的危机关头,他利用金竹丛隐蔽起来,后又用金竹制作成弓箭,奋起反击,转败为胜。为纪念这位英雄,人们通过跳宫节表示对他的敬仰,以此增强本民族的团结、和睦;祈求先祖保佑五谷丰登、人畜平安。

跳宫节活动的场地中心,要种上金竹,场边吊起铜鼓,全村寨的人都着节日盛装参加活动。先举行一定仪式敬神,“唱铜鼓歌”叙述彝族历史,扮演当年的“点兵出征”、“战斗”、“凯旋”;在铜鼓声与葫芦笙的吹奏中,大家围着金竹跳舞,还表演狩猎、耕作、纺织为内容的舞蹈。<sup>[14]</sup>

## 4. 壮族铜鼓舞与赛铜鼓

广西红水河流域的东兰、都安、马山一带壮族村寨,节日里素有赛铜鼓与跳铜鼓舞的风习。铜鼓队多用音色高亢的公鼓(鼓面小)、音色浑厚的母鼓(鼓面大)各两面组成。春节期间赛铜鼓时,各村铜鼓队常把铜鼓搬上岸边山头,隔河与对岸的队赛鼓,鼓手们奋力敲击,都想以洪亮的鼓声压倒对方,直至对方息鼓无声,方算取胜。围观助兴的群众,用草笠为击鼓者扇凉;入夜,人们持火把川流其间,更是热闹壮观。

壮族铜鼓舞,主要是以铜鼓特有的乐音、鼓点的变化,配合一名鼓舞者敲击大皮鼓起舞的表演,以增添鼓舞的气氛,适应群众的审美心理。目前的表演,一般是把四面铜鼓吊挂在村前大榕树上,由四个青年持竹片敲击。一面大皮鼓放置场地中心,鼓舞者双手持鼓槌或正击、反击,或转身、翻身,变换动作边击边舞,舞姿矫健、洒脱,四青年配合舞者的表演击铜鼓,时轻时重,时缓时急,音调和谐,浑然一体,使鼓舞更加完美。另外,表演

中,常有两人和击大皮鼓者相配合,一人肩扛竹筒,用竹棍敲打;另一人持笠帽为击鼓者扇凉,三人配合默契,穿插跳跃,绕鼓而鼓,非常别致、风趣。<sup>(15)</sup>

### 5. 苗族铜鼓舞及其他

苗族铜鼓舞,多在盛大节日,如“吃牯脏”、“苗年”、“芦笙节”活动中表演。铜鼓架设在场地中心,由一名鼓手敲打,另一人持特制木桶置于铜鼓后面,时近时远相配合,以增强乐音效果。舞者人数不限,经常是越百上千,围成几个大圆圈,合着铜鼓的敲击变化互相呼应,表演以日常劳动生活为内容的舞蹈。

苗族铜鼓的敲打方法,一般都有固定的鼓点、读法及呼喊声,由于群众非常熟悉这些鼓点和读法所包含的内容,所以鼓声具有“鼓语”的特点。鼓手执双槌棒击鼓,鼓点有专门的读法:“冬”表示右手击鼓心,“嘎”表示左手击鼓边,“的”表示双槌相击。例如“翻高豆”,意为“赶斑鸠”,舞蹈表现农民听说飞来的斑鸠,正在刨出黄豆种啄食,于是骑着马来到田里驱赶斑鸠。

鼓点: 3/4 拍

读法: 嘎冬 冬 冬 | 嘎冬 冬 冬 |

呼喊声: 嗨赤 赤 赤 | 嗨赤 赤 赤 |

舞蹈动作有:在地边赶斑鸠、作抬腿赶、骑着马赶、拍掌转身下蹲甩腰赶斑鸠等4个动作。

又如“平冷潘拉冬高冬”,苗语意为“迎客舞”,表现主人以舞蹈欢迎客人的到来。

鼓点: 4/4 拍

读法: 嘎 嘎嘎 冬嘎 冬 | 冬冬 嘎冬 冬嘎 冬 |

苗语鼓词: 平冷 潘拉 豆高 豆 | 豆豆 高豆 豆高 豆 |

据说此鼓点是受山林中啄木鸟“笃笃”啄木声的启发而编成的。客人到来时,主人和迎客者在路边两旁,拍手欢舞,迎客人进寨。其他还有表现“获猎归来”、“儿童放鸭”、“捞虾”、“捉蟹”,以及“吃牯脏”中表演的祭祀性“刀舞”等,都有不同的鼓点读法和苗语鼓词。<sup>(16)</sup>

布依族铜鼓舞常在丧葬仪式中进行,当村中老人去世后,由两名舞者合着铜鼓、皮鼓的鼓声缓缓而舞,以此哀悼故去的老人。平常跳铜鼓舞时,还常和“刷把舞”一同表演,并称之为“铜鼓刷把舞”。舞蹈中铜鼓声、刷把声交织鸣响,表演别具一格,增添了浓郁的民族色彩。

水族有过“端节”的习俗,水语称作“借端”,是丰收后的盛大节日,过去在农历的八九月间,后改为十一月的第一个“亥”日。届时,各村寨都敲起铜鼓欢度节日。并把活动的场地叫作“端坡”,人们合着铜鼓、皮鼓、芦笙的乐声,在场地上尽情高歌欢舞。



## 二、木鼓舞

### 1. 木鼓

云贵高原属亚热带——热带的湿润气候,森林茂密,树种繁多,取材制鼓方便,因此,当地民族多选优质原木制鼓,此类鼓,人们泛称“木鼓”,也有“大鼓”、“皮鼓”等叫法;各少数民族又有本民族语言的称谓。

木鼓的形制可分为两类,一种是用整段原木挖制成鼓,如佤族的木鼓,佤语称作“布络”;另一种,把整段原木挖空作鼓膛,两端或一端蒙以牛、羊皮制成木鼓。双面的木鼓,苗族称作“略斗”,用楠木挖制;侗族称作“工”,用“梅雪香”原木挖制;基诺族称作“塞吐”,用红毛树干挖制;而景颇族的“赠疆”,则用长约3米的巨木挖制。瑶族双面鼓因用于“猴鼓舞”,而叫作“猴鼓”;单面的桶形大鼓,也叫“大鼓”。壮族的单面大鼓叫作“种劳”,已用杉木板拼制鼓膛,蒙以牛皮。<sup>[17]</sup>

各民族的木鼓舞,在木鼓的造型、所用原木与制作方法、所敲击的鼓点与音色之不同,从而形成木鼓舞的多种风韵。

### 2. 佤族木鼓舞

佤族有悠久的历史,其先民早在西汉时已居住在云南山区,但由于生产力低下,直到本世纪50年代初,许多地方仍从事刀耕火种式的粗放农业,人们崇信鬼神、万物有灵的观念极重,而且尚保存着“猎头祭谷”等陋俗。他们把木鼓看作是神器,并具有多种的功能,因此,制造木鼓与木鼓舞的活动,是村寨中的重大事件,全村男女老少都要参加。从进山选树、伐木、拉运下山、村头制鼓,直至迎鼓送放到木鼓房等,都有严格程式和礼仪,并在“魔巴”(巫师)的主持下进行,人们和着巫师的唱诵唱歌起舞,是最为原始的木鼓舞形式。

佤族木鼓,用长约160厘米的红毛树或椿树整段原木制成,其形状像放倒的一段树干。制作时先刨出长约110厘米,宽10厘米的细槽,挖空木心后再制成木鼓。木鼓又有公母之分,母鼓大、公鼓小,反映出母系社会妇女为大的遗风。

过去,木鼓供放于木鼓房,平时不能随意敲打,只有重大节日、宗教活动、部落间械斗、获猎归来,以及传达重要信息时,才敲击木鼓庆贺或示意某种活动,同时跳相应的木鼓舞。例如:把木鼓拉到木鼓房前跳“木鼓房舞”;木鼓上架,首次敲打新鼓时,跳“敲木鼓舞”;获猎归来(包括“猎头”)祭木鼓时,要跳“迎头”(人头或虎、豹、熊头)、“舞砍刀”、“供头”、“送头”(送至村外固定存放处)等,合着鼓点各种跳不同内容与气氛的舞蹈。这些舞蹈

的基本动作区别不大,其特点多从歌词、曲调、节奏快慢中表现出来。<sup>(18)</sup>

佯族的“猎头”与舞蹈风习,与高山族多有近似处。(详见第九章第三节)两个民族的猎头陋俗和相应的舞蹈,虽都早已不复存在,但可作为民族血缘、舞蹈文化源流上的比较研究。

### 3. 苗族木鼓舞

苗族现有人口 739 万余人,(1990 年)其族源可追述到远古的“三苗”、殷周时代的“鬻人”;秦、汉时,苗族的祖先已聚居在今湘西、黔东一带,即当时称作“五溪”的地区。<sup>(19)</sup>苗族历史文化虽如此久远,但过去一直没有本民族的文字,因此,民间文学、民间文艺、各种民俗活动,则是他们进行民族文化遗产的重要方式。因此,在长期的乐舞活动中,逐渐形成用铜鼓、木鼓敲打出的鼓点;芦笙吹奏出的旋律传递信息,使之具有“鼓语”、“芦笙语”的功能。相应的,在木鼓舞、芦笙舞中保存有诸多有待发掘的文化遗产。

苗族木鼓,长 120 ~ 200 厘米,鼓面直径 40 ~ 50 厘米,两端蒙以牛皮,用竹篾箍紧而成。演奏时,平置于高约 140 厘米的鼓架上,由一人(或两人)执双槌分别敲击鼓面和鼓帮,高低不同、音色各异的皮革、原木之音,交织成和谐神秘的音响。按民间传说,传说祖先的灵魂是藏在鼓里的,奏出各种鼓点能使舞者在鼓声中和祖先之灵沟通,因此,在祭祀祖先“吃牯脏”的重大活动中,木鼓舞是首先要跳的祭祀性舞蹈。人们在“吃牯脏”活动中,听唱《开天辟地》、《洪水滔天》以及描述迁徙的史诗《跋山涉水》等古歌;跳木鼓舞、铜鼓舞、芦笙舞,接受传统文化的教育,从而增强本民族的凝聚力。

湖南旧县志《永绥厅志》(今花垣县)中,有一段关于“跳鼓脏”(即“吃牯脏”)的描述:“苗俗又有所谓跳鼓脏者,乃合寨之公祀,亦犹民间之清醮,数年间行之,亥、子两月,择日举行。每户杀牛一只,蒸米饼一石。届期,男女早集,多者千余,少亦数百……另一人击竹筒,一木空中,二面蒙生牛皮,一人衣彩服挝之,其余男子各服伶人五色衣,或披红毡,以马尾置乌纱冠首,妇亦盛(装),男外旋,女内旋,皆举手顿足,其身摇动,舞袖相联,左右顾盼,不徐不疾,亦觉可观。而芦笙之音与歌声相应,悠扬高下,并堪入耳,谓之跳鼓脏。”<sup>(20)</sup>这段记载不仅说明本世纪初,湘西苗族聚居区仍盛行“吃牯脏”的活动;而且描绘了人们在木鼓、芦笙的鼓乐声中,男女一同欢舞的盛况。这种带有祈年和丰收含义的活动,恰好和《盐铁论》“椎牛击鼓,戏倡舞像”的记述相印证;(详见第六章第一节)从古俗的延伸中,看到苗族木鼓舞历史之久远。

苗族的鼓舞形式很多,除木鼓舞外,尚有自娱性的“踩鼓舞”、“花鼓舞”、“调年鼓舞”、“团结鼓舞”等形式。此类鼓舞所用之鼓多用木板拚制成鼓膛,形制近似中原的大鼓,但表演时,仍把鼓横置鼓架上,敲打方式与木鼓舞相同,舞者围着鼓表演不同内容的舞蹈。后来,从此类鼓舞中,又派生出具有较高技艺的表演性舞蹈,如“单人鼓舞”、“双人鼓舞”、“猴儿鼓舞”等。近年,湖南湘西苗族地区还出现“四人鼓舞”,鼓为特制,鼓面向四个方向,有鼓架支撑,由四名男子执槌围鼓敲击起舞,边舞边变换位置,表演别具一格。

### 第三节 芦笙舞

芦笙舞的历史久远,如前所述,《诗经》:“君子阳阳,左执簧”,是关于吹奏笙簧起舞的最早描述,至今仍是西南民族民俗活动中的重要舞蹈形式。早期的芦笙是用葫芦制作的,在一些民族的神话传说中,常把人类的起源和葫芦联系在一起,并把芦笙看作是能沟通人神交往的神器。关于芦笙舞,早在《新唐书·南蛮列传》中已有:“吹瓢笙,笙四管,酒至客前,以笙推盏劝酌”的记述。<sup>(21)</sup>这种以芦笙舞为饮酒助兴的风习,明清时代的文献与地方志中多有记载,至今在苗、彝、侗、水、拉祜等民族中,依然盛行不衰。

#### 一、芦笙与芦笙舞

芦笙舞可分为:和着芦笙的曲调起舞与边吹奏芦笙边舞两种形式,所用的笙,又有葫芦笙和一般芦笙之分,葫芦笙即古文献中所说的“匏笙”。匏,即匏瓜,可以作水瓢用的大葫芦。原始的芦笙正是用葫芦作笙斗的,即周代器乐“八音”(金、石、丝、竹、匏、土、革、木)中的“匏”,“匏笙”是农耕文化型的古老乐器之一。随着中原文化、荆楚文化传入古滇地以后,又和古滇人、昆明人的文化相结合,形成当地的葫芦笙与葫芦笙舞。后来,中原与江南一带,又出现了木质笙斗的芦笙,从而形成两种芦笙与芦笙舞同源异流的文化现象。

两种芦笙的形状、构造与演奏方法上也有不同:葫芦笙插入笙斗的笙管不超出底部,底部平滑,演奏者用手指按笙管上孔吹奏的同时,用拇指按底孔,每管可发出两三个音。一般芦笙的管都长出笙斗,演奏时不按底孔,一管虽只吹出一个音,但按指技法较多,演奏效果很好。这种芦笙还有大中小之分,合奏时,非

常动听,每村寨都有用各色芦笙组成的芦笙队,外加数只芒筒吹奏低声。村寨之间定期的赛笙会上,众多芦笙队(有时上百队)吹笙竞技,评判者需到对面山头去评定优胜。使用葫芦笙的民族,一般没有“赛笙”的习俗。

葫芦笙舞与芦笙舞的社会功能上是相同的,都可用于祭祀、节日、婚庆、丧葬、贺喜等活动,舞者可通过吹奏起舞形成肃穆、虔诚的氛围,表达欢快,热烈的情绪,也可以娓娓动听地吹奏以倾述爱慕,且都是本民族男子必须掌握的乐舞形式。

笙簧乐舞的历史虽很久远,但芦笙一词,最早见于宋代范成大《桂滇虞衡志》、周去非《岭外代答》两书的记载,并把芦笙写作“卢沙”。是否因为此前尚是匏笙,在这个时期,芦笙才改用木质笙斗;为何以“卢沙”二字记音等,都可作为进一步研究的线索。

## 二、葫芦笙舞不同的色彩

葫芦笙舞多是吹笙者居中,舞者围圈携手,踏地起舞。伴奏乐器中常配以口簧(又称:“口弦”,俗称“响篾”)、吹树叶以及笛子、月琴等。当地称这种形式为“打歌”,“打跳”,明清以来的文献称之为“踏歌”,以说明它具有古代踏歌之遗风。

彝族葫芦笙舞,主要流传于云南楚雄、大理两个自治州的彝族聚居区,两地风格,也有不同。楚雄地区以大姚、姚安一带,名为“跌脚”(彝语称作“古则”)的形式最古老。表演时,以一葫芦笙为伴奏,舞者牵手,周旋踏歌,上身无动作,步法单一古拙,大跳、大跺为其特色。舞者服饰中尚有头上插羽尾、身披羊皮的风习,羊皮下端留其尾,无尾的,也要用彩线黑布缝上一条,以此为美,带有原始狩猎生活的遗风。<sup>(22)</sup>

巍山县境内的巍宝山,是南昭的发祥地,彝族群众把南昭的始祖细奴罗奉为本主,奉于该山的“巡山殿”,每年农历二月初九到十五日,群众聚集巡山殿献牲祭祀,并在殿前打歌。接着又到“龙潭殿”围绕着“文龙亭”(即文昌宫的画龙亭)彻夜打歌狂欢,然后又到“财神殿”后面的打歌场上,进行连续数日踏歌活动。<sup>(23)</sup>至今上述文龙亭下的桥墩的一侧,仍可看到光绪年间绘制的“打歌图”,据说图中所绘的图像,是土司和彝族群众同乐的场面。该图的画面中心有三人,两人吹葫芦笙、一人吹竹笛、三人在兴高采烈地吹奏、跳跃欢舞。各色装束的人物围成大圆圈,于原地或两男子展臂、靠肩、抬踏对舞,或男女二人同舞,或各自踏地起舞。场外尚有二个男子像在伴奏、伴唱,也像是在观赏。其中一人手执折扇,一人持月琴像被热烈场面所吸引而忘了弹奏,另一人像在拍掌助兴(画面上的手部已剥落),把打歌场的气

氛,各种人物的神情动态都画得栩栩如生。1983年11月,作者到该地采风调查时,发现该画的最下部,因受风雨和水的侵蚀,画像已模糊不清,但仍不失为研究彝族打歌的重要的形象资料。

拉祜族葫芦笙舞形式多样,表现劳动生活时,舞者左手执笙吹奏,右手作喂鸡、撒种、割谷等动作;或用脚作内侧“扫腿”,向外“踹腿”,表现收割谷物。模拟鸟类的动态时,还能突出该鸟的特征。例如:画眉鸟常跳动鸣叫,聒噪不休,舞者用转身小跳步表现它的上窜下跳;用左右“磨步拱臀”,表现它在鸣叫时的开展翘尾,并且吹奏声相配合。表现“斑鸠吃谷子”时,用左右“半蹲单靠步”,头部的晃动与伸缩,模拟斑鸠在啄食;用单脚划圈表示扒土,发现谷粒后,将笙头朝下冲杵,继而仰起,表示啄食吞咽。技艺高超者,可以用双膝挟住葫芦笙吹奏,双臂张开,如鸟在飞翔。<sup>(24)</sup>

纳西族葫芦笙舞,历史久远,民间自娱性舞蹈“打跳”中,仍有男子吹葫芦笙、女子吹口簧的古俗遗风,纳西象形文字中已有笙字,其形状与云南出土的铜葫芦笙,青铜器物上的吹笙人所执之笙的形态相似。

傈僳族葫芦笙舞中“鸟喝水”、“穿山甲爬岩”等表演,都很别致,还带有古代狩猎生活痕迹。

### 三、苗族芦笙舞及其他

苗族芦笙舞大致可分为祭祀性、风俗性和竞技表演性三种类型,随着社会生活的发展,祭祀性、风俗性芦笙舞,多演变为群众性的娱乐活动。

苗族芦笙舞中所使用的芦笙,又有大、中、小之分;大芦笙最长的可达3米,音色低沉、浑厚,多用于祭祀和群众性舞蹈;中芦笙音色柔和、圆润,多用于风俗性和自娱性舞蹈;小芦笙造型精致,小巧玲珑,音色纯净、明亮,多用于单人和双人的竞技表演。

苗族大型的群众性芦笙舞,多在“苗年”、“坡会”、“花山节”、“芦笙节”以及多年一次的“吃牯脏”等活动中进行。活动开始时,几名舞者吹奏着大芦笙在场中心缓缓起舞,并有多名乐手吹奏特大芦笙和芒筒相配合。其他男青年吹奏小芦笙,姑娘们持手帕,舞者男一圈、女一圈地围着大芦笙,合着芦笙的曲调轻摆身体,徐徐而舞和变换动作。节奏逐渐转快,阵阵芦笙吹奏声如潮似浪,人声鼎沸,舞蹈也变得活跃、热烈,人们都沉浸在节日的欢乐之中。

自娱性芦笙舞,多由一两对芦笙手作为领舞,众舞者不分男女尾随其后,合着芦笙曲调围圈而舞。其舞蹈动作又有“踩”与

“跳”之分:踩,是双膝轻微屈伸,踏地移步行进;跳,是行进中,下肢“颤动”和抬腿“跳动”的同时,上身随之自然摆动为其特色。动态上,前者娴雅、端庄,后者柔和、潇洒。<sup>(25)</sup>其中,男女青年之间用以表示爱慕的形式居多,并以“牵羊”和“讨花带”最有特色。

“牵羊”,是姑娘向男青年主动表示爱慕。数名青年吹奏着芦笙在前面领舞,跟在后面起舞的姑娘们,自己如对哪个小伙子有爱慕之意时,就把自己编织的彩色花带拴在这个青年的腰上,并牵着另一端随之而舞。因此,如果某个青年,芦笙吹得动听,舞姿优美,技艺全面的话,就会有多条花带拴在他的腰上,后面牵着花带的几名姑娘,就像温顺的小羊,所以,人们称之为“牵羊”。

“讨花带”,是男青年向姑娘表达爱慕。一般是大型芦笙舞会高潮已过,时近午夜,青年们舞兴犹浓,而老人们已带着孩子们逐渐散去时进行。这时,男青年们吹奏出专门用于“讨花带”的曲调,随之,“讨花带”的舞蹈开始。该曲的苗语读音是:

de ga mu, de ga mu, bai jio bai jio Qia ga shio……(汉语记音)  
其大意是:“姑娘啊、好友,请把美丽的花带送给我……”这时,芦笙手们边吹奏,边以三步一停的舞步缓步前进,姑娘们则以相应的舞步相随,气氛变得更加和谐美妙。当芦笙手们又吹奏出含义为“(请把花带)拴在芦笙上,拴在芦笙上,我们吹芦笙,大家喜洋洋”的曲调后,如果姑娘对某个男青年有爱慕之情时,就会把绣满深情的花带,亲手系他的芦笙上,于是,芦笙又吹出更深情的曲调……<sup>(26)</sup>

苗族竞技表演性芦笙舞,又有单人技巧表演和双人对舞竞技之分,舞者都有较高的技术水平。由于双手抱笙吹奏,手部动作受到限制,所以,他们就扬长避短,充分发挥肩背和腿部的动作,在速度上加快。例如:用肩着地作倒立,把背部着地作翻滚,乃至爬梯、上树,而吹奏声从不间断;做“矮子步”、“吸腿跳”、原地旋转等动作,快得令人惊叹。技艺高超者,还能头脚着地,挺起胸腰成拱桥形,以头作轴心作各种翻身拧转,名为“蚯蚓滚沙”、“滚地龙”等技巧,甚至把头放在刀尖向上的一圈短刀的中间,作翻身拧转的高难技巧,非常惊险。双人对舞有“斗鸡”、“牛打架”、“老虎咬猪”等,表演既带有竞技性,又充满生活气息。

广西隆林县苗族村寨的芦笙舞中,还有名为“天步舞”、“锅转舞”、“扫棺舞”等高难技巧的表演。<sup>(27)</sup>

“天步舞”,也叫“踩角桩”,由两名舞者在高2米余的三根成三角形的木桩上,边吹奏边变换位置而舞。(见彩图6)

“锅转舞”,是丧事活动中,为冲淡人们的哀伤之情而进行的。表演时,先在滚开的煮牛肉大锅上,横放一根三指宽の木扁

担,然后,舞者在扁担上吹奏缓舞,芦笙上还放着盛有牛肉的汤碗,并要求,人不失足,汤不溢出。因而会此绝技的舞者,深受人们的敬重。

“扫棺舞”,死者人殓以前,舞者赤脚在棺木的边沿上吹芦笙而舞,舞步轻盈却从不会掉下来。这些与葬俗有关的芦笙舞,随着风俗的改变,此舞已经很少表演,会此者已寥寥无几,因此这种高难技巧,这种娱悦死者灵魂和慰藉其亲人的丧葬古俗,则是有待研究的舞蹈文化资料。

黔东南苗族村寨,经常在节日里展开村寨芦笙队之间的竞技表演,比赛所吹奏的曲调之多寡,音色是否优美动听,舞蹈动作高难程度如何,舞者表演时间之长短等。这种经常性的比赛,极大地促进了芦笙舞的发展,增强了村寨之间的友谊。参赛的芦笙队中,常有远道赶来参加的,因赛后天晚,山路崎岖,无法返回本寨时,只要他们吹起芦笙表示留宿的意愿,当地或临近的队,就会吹奏出亲切的曲调,表示欢迎留宿。这些曲调也是人们所共知,带具体的含义。例如,

求宿者吹奏的含义是:山上没有树林,寨里没有亲朋,哪里是我们的去处?

留宿者吹奏的含义是:山山都有树林,寨寨都有亲朋,跟我来吧,小伙子们。于是求宿的芦笙队就寻声向着高举旗子的方面走去。<sup>(28)</sup>

侗族芦笙舞也有祭祀性、自娱性、表演性之分,许多表演形式与苗族芦笙舞多有近似之处。广西三江侗族村寨还有“芦笙花伞舞”,以及单人在方桌上表演的形式。此外,瑶族的“芦笙长鼓舞”,水族的“芦笙铜鼓舞”,都具有本民族的特色。

居住在贵州黔东南地区革家(族属未定)人的芦笙节中,还有一种名为“踩姑娘”的别致风习。届时,当人们聚集芦笙场上之后,先由一位德高望重的老人,手持铜锣敲响几下后,就向群众喊话:革家子孙人人进场来吹芦笙,革家姐妹个个进场来跳芦笙……青年人踩芦笙严禁乱踩乱捶,只准踩脚背,不准踢小腿;只准打背肩上,不准捶脑壳顶……”接着,一对老人吹奏着芦笙转场一圈后,男女青年才各自双双进场,配合起舞。男青年吹奏起悠扬的芦笙曲调的同时,不断回顾身侧后方的姑娘,若对她有爱慕之情时,就把抬起的脚轻轻地踏在姑娘的脚背上;姑娘若有意,就相应地举起拳轻轻地捶打在青年的肩背上,互相以此表示亲昵。<sup>(29)</sup>

鼓舞、芦笙舞开农耕舞蹈文化之先河,伴随着中华民族走过漫长的艰辛之路,它不仅保存了古老的乐器、乐舞,还保存着纯朴的民风,如今,又激发人们迎接辉煌的明天。



## 本章要点

鼓是精神的象征,舞是力量的表现,鼓舞结合开舞蹈文化之先河。按古文献记载,最早的鼓,是进入陶器时代用陶土烧制的“土鼓”,土鼓标志着农耕文化型舞蹈之开端。从《周易》:“鼓之舞之以尽神”的记述可知,早在商周时代不仅出现了原始的鼓舞形式,而且鼓与舞相结合的乐舞形式,已成为鼓舞、激励人们团结奋进的精神力量。

## 复习思考题

1. 为什么说鼓舞是农耕舞蹈文化的开端?
2. 铜鼓舞的文化特征是什么?
3. 芦笙舞有哪些主要的表演形式?

## 第六章 农耕文化与汉族民间舞蹈

### 第一节 汉族民间舞蹈的文化特点与艺术特色

#### 一、汉文化基本上是农耕文化

##### 1. 汉族与汉文化

汉族是中国人口最多,分布最广的民族。早在四千多年前生活繁衍在黄河流域的华夏族是汉族的祖先,而“汉族”这一名称则是秦汉以后逐渐确立的。汉族的形成,不论是从远古氏族到华夏族,还是从华夏族到汉族的发展进程中,都曾吸收了当时其周围的远古民族的成份。

汉族是个善于吸收其他民族文化的民族。为适应农耕经济发展的需要,华夏族以及后来的汉族由西北向东南迁移扩展,在这个过程中不断吸收、融合其他民族的文化而形成具有高度发展水平的汉文化,成为中华民族的主体文化。汉文化不仅对中国其他少数民族,而且对东亚、南亚一带的国家都有深远的影响。

汉文化最先发祥于黄河中游的黄土谷地。这一地区的自然条件适于原始农耕的发展,两岸高坎处适于先民穴居,遂成为汉族和农耕文化的发端地。农作物生长需要充足的水分和光照,东南地区水热条件更适合于农业的高度发展,因此吸引着汉族先民不断地向东南扩展。发展农业需要和平的环境,为防止游牧民族的滋扰、抢掠,于是“建造城池来防御”;城池的建成,给农

耕生活带来安定与繁荣,促进了汉文化的发展,“汉文化基本上是农耕文化,特别是水稻栽培”。<sup>(1)</sup>这一论点反映出中国是以农为本的国家,自古以来无论是政治制度、经济结构、哲学思想、文化艺术等无不如此。常言道,“民为本,食为天”,在人们赖以生存的五谷杂粮中,为什么这样地强调水稻栽培呢?这是由于水稻栽培中,包括兴修水利(地理、土壤)、掌握农时(天文、历法)、先进农具、以及精耕细作等科学文化知识,所以水稻的种植的成果如何,也就标志着农耕文化的发展水平。

距今约三千年前的周代,农业已发展到较高水平,作为汉文化的重要古籍、儒家经典之一的《周礼》中,已记载了当时以农耕文化为中心的典章制度,上自王室官职、春秋祭祀、礼乐规范,下至庶民的田亩赋税等,都有明确的规定。秦汉以后,农耕文化又得到充分的发展。“天人合一”、“顺应自然”成为传统文化最基本的哲学思想。

农耕文化最初可以分为粟作文化(小米文化)和稻作文化(水稻文化)两大系统,前者是以黄土高原的仰韶文化为代表。西安半坡村新石器时期遗址地窖中“发现成堆的小米,这是目前所知人类最早的谷物栽培记录”<sup>(2)</sup>。后者以汉江流域的河姆渡文化为代表,在浙江余姚河姆渡遗址中,发现已有6900年历史的原始栽培稻。<sup>(3)</sup>“粟作文化的创造者,是黄河中下游地区的华夏族,稻作文化的创造者,则是南方的百越族系”。<sup>(4)</sup>两者融汇成为汉族的农耕文化。3000多年前的商代甲骨文中,已有𥝌(稻)字;<sup>(5)</sup>《诗经·邶风·七月》中,已有“八月剥枣,七月获稻”的民歌。可见当时稻田种植已遍及中原。

汉族民间舞蹈是汉文化的组成部分,是汉族农耕生活的反映,无论是舞蹈的内容、形式,还是活动的时间与组织形式,都和农耕生活紧密结合,并体现出“天人合一”、“顺应自然”的思想。

## 2. 汉族民间舞蹈的活动形式

农业生产有着明显的季节性,耽误农时会直接影响到粮食的收获和人们的生活,所以,一年之始,万象更新,人们要祈年,求丰收;而且只有收割后和冬闲时,才能进行歌舞谢神、祭祀与娱乐活动。各农业民族因气候与地理环境之不同,其活动的具体时间也多有差异,汉族主要是在春节前后,后来又延续到灯节。春节标志着春天的到来,春耕即将开始,春耕的好坏决定秋收将如何,关系着人们的温饱生活。所以,古时从官府到民间立春日都有隆重的迎春仪式;春节期间要祀神求丰年,进行歌舞娱乐活动。

过去,汉族民间舞蹈的活动主要是在农村,而且,各种组织与活动都带有浓郁的小农经济与封建宗族的色彩。其组织形式是家长制的因袭,由族长或有威望的人充当会首,出面组织各项

活动。活动的时间是依据农时,活动的目的是顺应自然、祈天赐福、追求安定与最低水平的温饱。因此,活动的形式都与年节中祀神、祭祖结合在一起,后来又在各种香会、赛会时进行。

香会、赛会,即俗称的庙会,或称作“出会”、“走会”。香会是人们到寺庙中烧香敬神;赛会是从庙中舁神出巡,歌舞悦神,许愿、求福。这种庙会、迎神赛会活动是佛教传入中原以后才兴起的。东汉时,佛教传入中原,道教也随之兴起,当时,佛、道两家都在风景秀丽的山川名胜处建造寺庙、道观,以广招群众朝山拜佛扩大自己的影响,于是形成定期的庙会。这种上山进香与迎神赛会,是古代祭祀神灵、祭祀祖先风习的沿袭,早在汉代文献上已有记载。例如:桓宽的《盐铁论》中有“古者庶人,鱼菽之祭,春秋修其祖祠。……今富者,祈名岳,望山川,椎牛击鼓,戏倡舞像”。<sup>(6)</sup>描绘了古代民间迎神祭祀时杀牛、击鼓、扮戏、歌舞祭神的情形。又如:汉代泰山太守应劭在《风俗通义》里,记述他为了禁止耗费巨大的敬神活动而下令“不得杀牛,远迎他倡,赋会宗落,造设纷华”。<sup>(7)</sup>这种在村落里赋敛资财,从远处请来倡优以悦神求福的做法,即古代祭祀各种神灵和迎神赛会的形式。从以上两段记载中,不难看出周代祭祀仪礼向迎神赛会的过渡,一些民间舞蹈逐渐和祭祀神佛相结合,成为悦神,娱人的组织与活动。现在农村集资出会的风习,也是汉代“赋会宗落”的沿袭。

佛教传入以后,按照佛教的仪轨,农历四月八日为释迦牟尼佛的生日与成道日(一说:二月八日为成佛日),届时要抬出佛像出巡,众人迎神献花祭祀,并以歌舞百戏悦神,并称之为“行像”。从此“行像”遂成为迎神赛会的开端,流传后世。北魏盛行佛教时期,圣诞“行像”之日倾城皆出,僧众将佛像依次抬到闾阖宫前,接受皇帝的散花礼敬。据北魏·杨衒之《洛阳伽蓝记》的记载:“于时,金花映日,宝盖浮云,幡幢若林,香烟似雾,梵乐法音,聒动天地,百戏腾骧,所在骈比。”<sup>(8)</sup>该书还记述了景乐寺内表演歌舞、百戏,飞空幻惑,植枣种瓜,异端奇术;长秋寺行像时,由狮子舞为前导,吞刀吐火,彩幢走索,各种秘幻奇技随之而来,观者如堵。由此可知佛教悦佛、行像的歌舞活动,对中原文化、中原民间舞蹈影响之深远,后来的庙会、迎神赛会,都是此风习的继承与发展。庙会、迎神赛会的活动,宋代称作“社火”,清代称作“走会”,此名称一些地区沿用至今,有的地方还称作“闹红火”。

庙会是以该庙所祀之神的诞辰为期,一般进行半个月左右的活动。如北京妙峰山碧霞元君的圣诞是农历四月十八日,会期从四月初一开始;东岳大帝的圣诞是三月二十八日,北京东岳庙的庙会从三月十五日即开始进行。清代麟庆《鸿雪因缘图记》中,绘有山东临清县在泰山圣母(碧霞元君)诞辰时,该地称作

“社火”活动的图画与文字说明。(见图6)可见,经济文化落后的旧中国,在生活贫困又缺医少药的农村,人们不得不依靠神佛保佑的迷信风习,在宗族的封建思想束缚中寄托美好的愿望,求得生存。

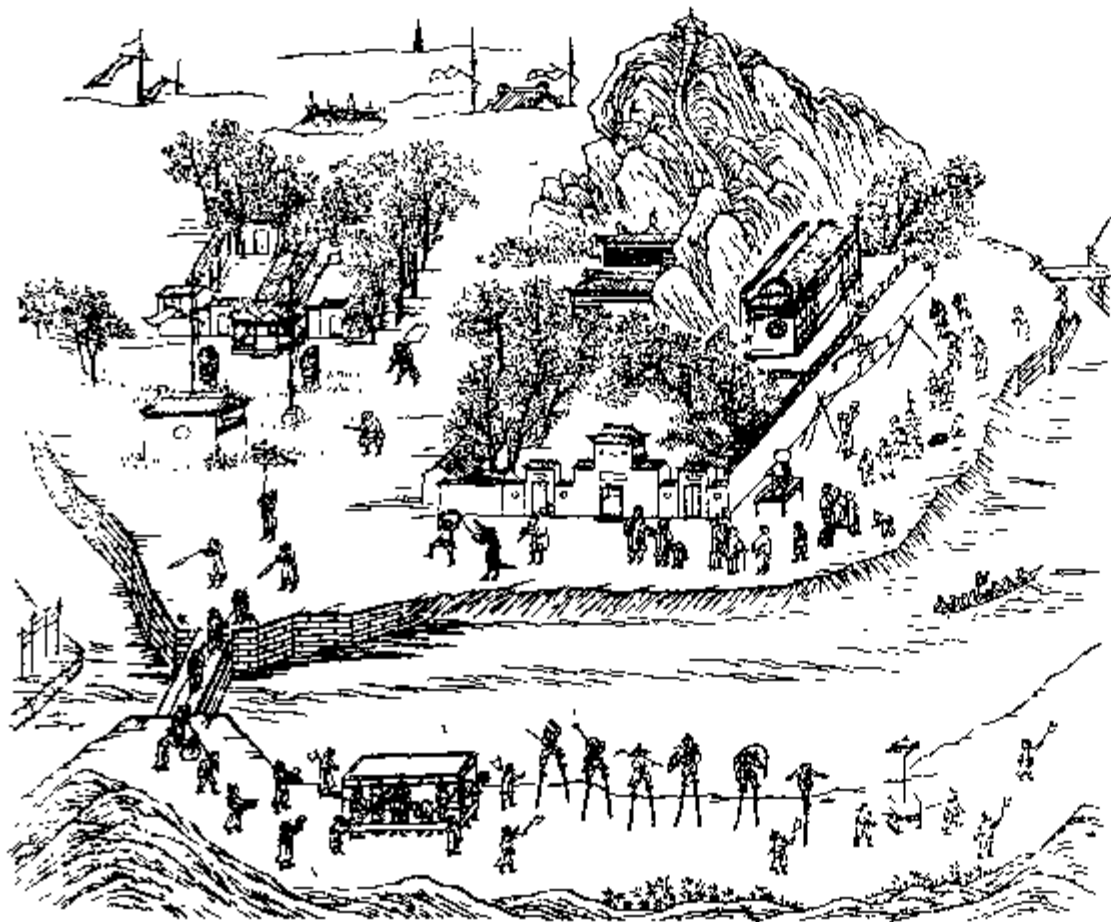


图6:“临清社火”

香会、赛会是带有封建迷信色彩的活动,但由于庙会既是祭祀活动,又是当时的贸易市集,群众购买生产、生活用品极为方便,而且村民们既能朝山拜佛寄托心愿,又可买到各种所需商品,还能玩赏、娱乐,这就是它历经两千年,一直延续下来的重要原因之一。客观上,它对民间舞蹈的发展起到一定的促进作用,使许多古老的传统民间舞蹈形式得以继承下来。中华人民共和国成立以后,以寺庙为中心进行迷信活动的香会、赛会逐渐消除,各种民间舞蹈活动多集中于年节时进行,人们虽仍把它叫作“庙会”,但已消除了封建迷信的色彩,成为风俗性的群众娱乐活动,北京地区的群众还把这种庙会称之为“花会”。进入90年代以后,这种具有时代精神的新型庙会迅速兴起,各地农村争相效仿,已成为一种时尚。

## 二、汉族民间舞蹈的文化特点

### 1. 传统文化的继承

秦汉、唐宋时代,是中国文化发展史中的两个高峰,璀璨夺目的汉文化不仅表现在诗词书画方面,就是在民间舞蹈方面,也有许多新的创造和发展。这虽与当时的政治安定,经济繁荣有

关,但与帝王的出身、他们对民间舞蹈的爱好、以及所采取的措施也不无关系。

汉代刘邦出身于农家,其身边一些战将(后来的贵族)也多出身贫贱,他们受儒家文化的影响较小,更喜爱民间文化,如楚歌,楚舞等。刘邦的“大风歌”、“鸿鹄歌”都属楚歌,其妾戚夫人更善楚歌舞。另外,秦、汉两代都有管理民间歌舞的国家机构,秦代和西汉称为“乐府”;东汉称作“黄门鼓吹署”。这类机构虽是为了收集全国各地的民间歌舞,经加工改编后以供宫中享乐的,但在客观上促进了民间舞蹈的发展。

唐、宋两代,广泛吸收少数民族的乐舞精华,使舞蹈艺术达到历史上的顶峰,随着宫廷乐舞的提高,民间舞蹈的表演形式更为丰富、多样,而且多是在灯节中进行的。据南宋孟元老《东京梦华录》的记载:北宋徽宗宣和年间的灯节,开封府广扎灯棚,彩门上还写着“宣和与民同乐”的字样。灯火辉煌如同白昼,群众争相观赏;“奇术异能,歌舞百戏,鳞鳞相切,乐声嘈杂十余里”。<sup>(9)</sup>据《西湖老人繁胜录》的记载,南宋建都临安(今杭州)后,藉地域之富庶,“士大夫但知流连歌舞”、“以繁华靡丽相夸”。<sup>(10)</sup>南宋周密《武林旧事》记述临安元夕灯会的盛况是:“大率效宣和盛际,愈加精妙”,仅“舞队”表演项目就有七十余种之多。<sup>(11)</sup>其中的踏橇(跷,即高跷)、扑蝴蝶、旱划船、男女竹马,以及男女柁歌、村田乐、瓦盆鼓、货郎等项目,在今天的民间舞蹈中仍有流传或是它的变异与发展。

明代,是市民文学兴起、“俗文学”大为发展的时代,更促进了汉族民间舞蹈的飞跃发展,同时,通过灯节以及各种庙会活动使辉煌、灿烂的传统文化在汉族民间舞蹈中得到继承。它体现在民间舞蹈的内容广泛、形式多样;采用虚拟写意、缘意寄情的艺术手法;使用图案美观、制造精致的道具;以及运用“成语”、“吉祥物”喻意人们对美好神话的向往等方面。而且,就连舞蹈动作、队形场面的名称,也都具有诗情画意。

## 2. 佛、道教文化的影响

佛教与道教是汉族中信奉者最多,对群众生活影响最大的两种宗教,后来又和儒教融合成为三者一体,对民间舞蹈产生影响。

宗教是一种社会意识形态,它臆造出一个虚幻的世界,使信者在精神上得到寄托。而且宗教常常是伴随着文化的流通而得到传播的,由于民族文化之间的差异,当地民族往往对外来文化、外来宗教进行抵制。因此,宗教为了弘扬教义,广招信徒,“就必须同一个民族的文化传统和社会条件相结合,构成传教的工具”;佛教传入中国后,正是结合中国的传统文化与社会特点,

“逐渐增添中国的色彩,最后变为带有中国特色或者说是中国化的佛教”。<sup>(12)</sup>

道教是中国土生土长的宗教,在吸收了古代的巫术文化与后来的汉、唐文化中逐渐形成,唐、宋两代受到皇帝的推崇与利用后,才得到迅速扩展。作为宗教,其本身是没有歌舞的,但它可以通过民间舞蹈在宗教仪式与各种宗教活动弘扬教义,或是把它们改编成宗教舞蹈形式,当歌舞成为宗教活动的一部分时,就渲染了宗教文化的色彩。直到20世纪50年代,几乎处处都有供奉道教神仙的“三官庙”,人人都知道出自道教的八仙、玉皇大帝和太上老君等神仙。

汉族民间舞蹈不仅在组织活动上与道教有关,而且有些形式就是表现道教故事的,如“八仙庆寿”、“吕洞宾戏牡丹”;有些就是道教法事中的一部分,如湖南的“踩八卦”、“踩九州”等。与佛教有关的民间舞蹈也比比皆是。如“跳和合”、“大头和尚逗柳翠”、“十八罗汉斗大鹏”等。就连宣扬轮回观念的“目连戏”中,也有许多来自民间舞蹈的片段,如流传于浙江婺剧中的“雪里梅”(即“哑背疯”)等。宗教对人们思想、观念的影响是深远的,反过来,我们通过对民间舞蹈的研究,也可以探索群众深层的文化心理,使人们在民间舞蹈中摆脱宗教的桎梏,得到精神的解脱与感情的陶冶。

佛、道两教开始时是互相贬低与对抗的,却又在暗中互相吸收对方之长。历代统治者为了政治的需要,先是推崇一方,压制一方,后来又对两者间的矛盾进行了调和。于是就出现了佛教圣地有道观,道教的仙山有佛寺的情况,法事中,常有相同或近似的舞蹈出现。例如:佛、道两家都有铙钹舞的形式。前述《鸿雪因缘图记》一书中,另一幅名为《夕照飞铙》的图上,绘有当时北京夕照寺9名和尚在山门内表演《飞铙经》的情景:一小和尚将一铙钹扔于空中,正回身待接,另8名和尚分坐两旁桌前,持不同乐器为他伴奏。(见图7)而苏州玄妙观由道士表演的“飞钹”,则是一名小道士,左食指上(带有指套)平撑一钹,乐声中,右手把多面钹一一扔于空中,左指依次将它接住,叠落在钹内,并以道教音乐《泣颜回》、《紫花儿》、《素玉娇枝》等曲牌作为伴奏。<sup>(13)</sup>

宋代以后,儒教也逐渐渗入佛、道教之中,形成以儒教思想为中心,三教合一的现象,庙中同供奉孔、释、老三者;或专门建造“三教寺”。过去,北京妙峰山碧霞元君庙正殿的门内左侧就供奉着一僧、一道、一官,作为释、道、儒三者的象征,并称之为“三官堂”。<sup>(14)</sup>至今,北京宣武区还有“三教寺”的街道名称,可见“三教合一”思想之深入民间。中国宗教上这些特有的现象,正



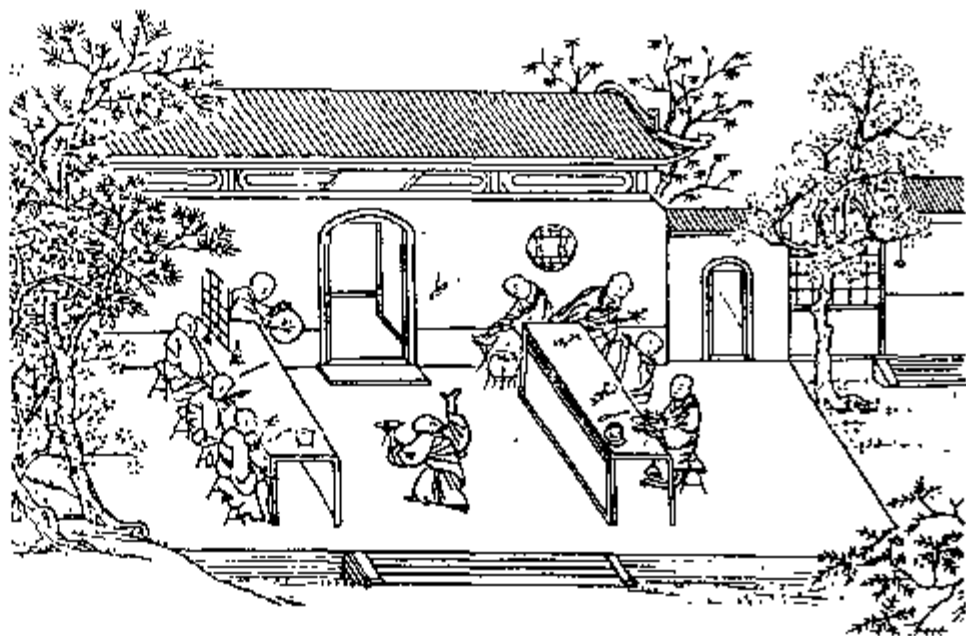


图7:“夕照飞铙”

反映出中国人文文化的特殊性、汉文化的兼融性。

### 3. 地域文化的色彩

地域文化指在自然地理、人文地理多种条件下形成的区域性文化。远古,汉文化在流传扩展中,只有适应当地的自然环境与社会条件,才能在该地区得到巩固与发展,因此,在汉文化的基调上,又渲染上地域的色彩。中国长期自给自足的自然经济与封建闭塞的社会结构,使这些特色很少变化。因此,汉族民间舞蹈的地域色彩也比较鲜明,而且,形成得也比较早。

一些哲学家在谈到中国古代哲学的地区性时认为:“春秋战国时期,其文化传统大致可分为四个文化区,由此产生四种文化类型。”<sup>(15)</sup>这四个类型是:邹鲁文化、荆楚文化、三晋文化(韩、赵、魏)与燕齐文化。这些文化类型特征不仅在哲学方面,也体现在文学艺术各方面,至今,一些民间舞蹈中依然显示出这种地域文化的特点。

古代文化是沿着水域流传的,流传于黄河流域、长江流域、珠江流域的同一种舞蹈形式,却具有不同的地域特色。从历史角度看,南北朝和南宋时期,汉族分成南、北两地而居,民间舞蹈上也有共性,又形成南北不同的特性。历史上,汉族在由西北向东南扩展中,由于定居地的地形、水域、文化、信仰、习俗等各有不同的多种原因,使各地汉族的民间舞蹈地域色彩浓郁,各有所长,纷繁多彩。一般地说:舞蹈中南方重唱,北方重舞;南方重体态,北方重技巧。风格上:南方纤巧秀丽,北方粗犷豪放。伴奏乐器上:南方多用丝弦,北方多用鼓吹乐(吹歌)。形式上:南方偏重小型、轻巧;北方多强调场面的隆重、壮观。宋明以后,南方经济文化水平发展较快,讲求工艺造型,喜欢各式各样的灯舞;北方道具舞的形式较多,杂技性强。由于以上多种因素所致,同一种汉族民间舞蹈也可看出南、北方以及地区的艺术特

色。同一舞蹈形式也会有不同的名称,反映出不同地区侧重点之不同、习俗的不同。如霸王鞭(北方)与打莲湘(南方),就是同一形式的两种叫法。前者重舞,不一定唱,而后者多和唱结合。又如龙舞也叫龙灯,高跷在江西也叫高跷灯,这只是概括的、粗略的划分,南方往往也有北方色彩的舞蹈,北方的舞蹈中也常带有南方的风韵。其原因是多方面的。

探索地域文化对民间舞蹈(包括各少数民族)的影响时,可以充分利用各地的方志(地方志)作为参考。著名地理学家陈正祥认为:“方志是一种记叙地方的综合性著作,包括许多和地理学有关的部门……全国古今的各级行政区划,包括省、府、州、厅、县,绝大多数都已修有志书。全世界现存的中国方志约11000种。”<sup>(16)</sup>这是极为丰富并有待利用的历史资料。过去,编写这些方志的旧文人,多是鄙视民间舞蹈的,所以直接记叙民间舞蹈的资料虽不多,但从中找到当地的民俗活动、有关诗词等可参考的资料,作为线索对照当地民间舞蹈进行研究。

### 三、汉族民间舞蹈的艺术特色

#### 1. 成语寓意

成语是人们经常使用、形式简洁而意思精辟的短句。这里所说的成语是广义的,包括民间流传的一些谚语、俗语等词组、短句,它们更具有民间文化(下层文化)的特色。汉族民间舞蹈常以这类成语做为表演形式、舞蹈动作的名称。由于成语的寓意广为人知,当人们看到这些用成语命名的民间舞蹈后,会油然而引起许多美好的联想,使观众与表演者(他们是以同样的目的参加活动的)的传统审美心理都得到满足。例如:鱼灯中有“鲤鱼跃龙门”,寓意闯过难关或得到高升;高跷表演开始时,常以叠罗汉的形式搭成画面,称之为“搭像”,寓意“太平有象”(年景好);“捉蚌舞”(鹬、蚌、渔夫三者表演)寓意“鹬蚌相争,渔人得利”等。

舞蹈动作成语做为名称,可以突出动作的目的性及其含义,使动作更富有诗情画意。例如:“武松打虎”(英武、果断),“苏秦背剑”(威严、高昂),“霸王举鼎”(强悍有力),“童子拜观音”(诚挚、灵巧)等。由于武松、苏秦、楚霸王都是民间故事中广为传颂的英雄人物;观音菩萨在民间信仰中是最灵验的神祇,所以多用这类俗语作为名称。人们对成语寓意的理解不尽相同,感受也不会完全一样,因此,同一种形式,又会给人以多种感受。

汉族民间舞蹈很强调队形、场面的组织与变化,为了使其更有寓意,也常用成语作为该画面、路线变化的名称。如“力杀西门”、“狮子滚绣球”、“八卦连环阵”、“双凤朝牡丹”等。这些名称

中,有的是吉祥用语,有的来自古代战阵的名称,还有的是雅俗共赏的诗句。

## 2. 缘物寄情

凭藉一种物品,寄寓对美好未来的向往;以某一物品,象征吉祥、幸福,是汉族传统的审美心理与审美趣味。汉族民间舞蹈中的成语寓意、缘物寄情等艺术手法都源于这种传统的民族心理。

缘物寄情所缘之物中,有古代传说里的神兽、神物;有带宗教色彩的法器和神秘用品;有现实生活的器物;有现代生活中的工艺美术品。在艺术手法上有实表其物、虚实结合、虚拟写意等。在舞蹈形式上有道具舞、歌舞等,而且,使用道具表演,已成为汉族民间舞蹈的特色。例如:龙、凤寄寓人们对吉祥、富贵的渴求,麒麟带有祈求多生贵子之意。这些传说中的神兽,多是大型的道具舞,并采用拟人化的手法表演出来。云帚(拂尘)可以消灾、神刀可以驱邪,舞起来增加了神秘气氛。车、船以及牛、马、猪等,根据实物做成美观的道具,在舞中抒发热爱生活的感情。

折扇是汉族民间舞蹈中运用最为广泛的道具,它小巧美观、张合方便,演员通过它以虚拟写意或虚实结合的手法巧妙地刻画各种人物形象,抒发细腻的感情变化。它还可以表现特定的环境与情节,如花园中捕蝶、春风中放风筝等。

## 3. 载歌载舞

载歌载舞是汉族民间舞蹈中常用的艺术手法,表演中还可分为载歌载舞、歌舞相间、以歌伴舞等形式。广为流传的各种秧歌、花灯、花鼓,大多都属于这类的民间舞蹈。歌舞结合,相得益彰,可以表达祝贺与敬意;可以叙述劳动的欢快与描绘不同的环境;可以淋漓尽致地诉说心境与倾述爱慕。歌词中有传统的部分,也有即兴创作的部分,触景生情,运用自如。例如安徽花鼓灯中的花鼓歌,都是极优美动听的口头文学,并以歌舞相间的形式,使歌舞两者都能得到充分的发挥。

民间歌舞,追溯其源,它同古代踏歌有关,后来又受到戏剧表演的影响。宋、元两代戏剧的兴起,广泛地吸收民间舞蹈作为素材,成为独立的艺术形式,反过来它又促进了民间舞蹈的表演。尤其是清代地方戏盛行之际,汉族民间舞蹈吸取戏曲的情节曲折、戏文动听、服饰美观、道具精致等优长,加强了表演性与艺术效果。民间舞蹈与地方小戏关系密切,有些形式几乎无法分开,例如东北秧歌与二人转,花灯与花灯戏,花鼓与花鼓戏等,只不过前者重舞、后者重戏,各有所长。

道具舞蹈中边唱边舞的形式也很多,如“小车舞”、“采莲

船”、“打莲湘”等。有歌有舞便于观众理解。这正是东汉文学家傅毅在《舞赋·序》中所描绘的：“歌以咏言，舞以尽意，是以论其诗不如听其声；听其声不如察其形”载歌载舞的传统审美习惯。

#### 4. 技艺求精

技，又有技能、技巧、技艺等层次之分，技艺是发挥技能的最高表现，正如汉·许慎《说文解字》的释意：“技，巧也”。自古以来，各种民间艺术多是在祈年、祭祖、庙会、迎神赛会中表演，表演者在斗妙争能中，各出新招，以博得称赞，汉族民间舞蹈在这种技艺求精中不断发展。

明、清以后，汉族民间舞蹈一方面仍在庙会中表演，另一方面逐渐过渡为文化娱乐活动。农闲时娱乐性的演出中，内容单一、形式短小的节目已不能满足观众的需要，于是艺人们就从地方戏、杂技、武术、器乐、民歌中广收博采，使原有形式的内容更为丰富，技艺上精益求精，成为在广场上可演出两三个小时的大型节目。艺人们也形成各自的专长，为群众所熟悉和爱戴。例如花鼓灯，就是从简单的出会表演，发展成为包括歌、舞、技、戏的表演形式，技艺更加提高，艺人中善唱者委婉的歌声，随着夜风可以远飘一二里外，善舞者的跟斗越翻越奇，被人们誉为“气死猴”。（已故花鼓灯艺人的武佩宣的绰号。）技艺求精已成为艺人们激励自己奋进的目标。

如今，随着社会经济的发展，庙会活动减少或消失，现代文化生活取代民间艺术活动以后，民间舞蹈出现了冷落、技艺低下的趋势。如何提供一个新的环境，以利于互相竞争，促进技艺的提高与创新，已是一个亟待解决的问题。

近年，新型庙会，民间艺术节，秧歌节的形式等出现，无疑又促进了民间舞蹈和城市群众舞蹈的发展，但在技艺提高上，多限于个别的节目和表演者，尚不普遍。农村受商业经济的影响，青年人已不愿意花更多的时间去苦练各种技艺，人们已失去过去为出会求神祈福的观念和动力，如何寻找适应新条件的技艺求精的动力，也是一个值得探索的问题。

#### 5. 鼓之舞之

鼓在汉族民间舞蹈中占有极重要的位置，前面“鼓舞开先河”一章中，对鼓的产生、鼓舞的形成、“鼓之舞之”一词的由来等方面已有阐述。这里进一步分析其艺术形式、风格与地域文化的特色。

以中原地区为代表的北方鼓舞，多是集体表演，风格粗犷，气势恢宏，队形的变化也多，如河南开封的“盘鼓”、陕北洛川的“鼙鼓”及前述“兰州太平鼓”等。长江流域一带的南方鼓舞，小型多样，灵活纤巧，并多演唱一定的情节，如安徽的“风阳花鼓”、

江苏无锡的“渔篮花鼓”、湖南的“地花鼓”等。

在鼓的形制上,北方多用大鼓,南方多用小型的花鼓。花鼓舞在北方一些地区虽也广为流传,但多是重舞不重唱,讲究技艺求精。如山西的“晋南花鼓”、陕西的“宜川花鼓”,表演时,鼓可持手中、可挎系腰间、或系于胸前,乃至头顶、肩上、腋下、膝前等处,都可以系鼓。打法上,可一人一鼓,一人多鼓,最多者一人可打七面之多;并表现老年、青年、以及各种人物形象。例如山西晋南地区的“万荣花鼓”,老艺人轻松地敲打身上的七面小鼓,同时作各种精彩表演。(见彩图7:“万荣花鼓”)

北京的“花钹大鼓”,由数名7~13岁的儿童持小钹对打起舞,并由十几名肩挎大鼓(即“挎鼓”)的青壮年挥棒击鼓为之伴奏。钹声、鼓声,交织共鸣,相得益彰。河南遂平的《大铜器》,是十多件大小锣、鼓、铙、镲配合敲打起舞,气势非凡,还能通过抑扬顿挫的乐音和舞者的神情动态表现一定内容。如表演“孙悟空大闹天空”时,当击铙挥舞至高潮时,数名持铙者同时将十几面十多斤重的大铙抛向高空,又同时接住。其精湛的技艺,为人们赞叹不已。<sup>(17)</sup>

## 第二节 灯节、灯舞与灯阵

灯节是汉族传统的节日,是各种民间艺术荟萃一堂争相竞演的民俗活动。它的形成经历了漫长的岁月,伴随着它的发展,灯舞、灯阵等民间舞蹈活动相应而生。

### 一、灯节

灯节即上元节,亦称元宵节。古人把农历正月初一称作“元日”;正月十五夜称作“元夕”,它又与道教的“上元日”有关,此风习从原始祭祀逐渐演变而来。按明·刘侗、丁奕正《帝京景物略》的说法:张灯的风习始于汉代的“祀太一”(天帝),唐初才定上元(农历正月十五日)为灯节。唐睿宗景云二年(公元771年)正月望日,“胡人婆陀请燃千灯”,皇帝还曾到安福门观赏。盛唐玄宗时,改灯节为三夜。北宋初年,因“朝廷无事、年谷屡登”,宋太祖于乾德五年(公元967年)下诏灯节为五夜。明代建都南京后,明太祖于灯节期间开设灯市,并且“盛为彩楼,招徕天下富商,放灯十日。”<sup>(18)</sup>该书认为张灯的风习始于“祀太一”,后来才演变为群众性的娱乐活动,灯节的活动时间,也从一天、三天、扩展为五夜、十夜,并且和城镇集市贸易、商业交流结合起来,给民间舞蹈

的发展提供了重要条件。

近年,有的学者认为:“灯节反映了人类早期对火的崇拜,保留了认为火能助人御凶趋吉的信仰”;并由“积薪而燃”、“燃油之灯”发展到千姿百态、色彩斑斓的花灯。<sup>(9)</sup>灯节源于原始信仰对火的崇拜,后来又受到道教、佛教的影响。道教有上元(正月十五日)、中元(七月十五日)、下元(十月十五日)的说法,并认为这三天是天官、地官、水官的圣诞,天官赐福,地官赦罪,水官解厄。因此,道教丛书《道藏·三官灯仪》请祷词中有:“庆逢吉旦,节届上元(中元、下元),当三官考核之辰,乃九天赐福之会……华灯遍照于云霄,银灯交辉云汉。”<sup>(20)</sup>

佛家宣称佛法能破除黑暗,燃灯敬佛,喻意光明,佛光普照。从“燃灯千盏”中,又可看到佛教的影响。这种融原始信仰、佛、道思想于一处的独特现象,即上一节所谈到的汉文化富有兼融性的特征,而汉族民间舞蹈正是在这种兼容思想与农业经济基础上形成与发展起来的。

到了清代,灯节的传统风习不仅因袭下来,而且扩展到各地城镇、乡村,这在清代文献以及地方县志中,都有关于灯节的记载。例如:清初潘荣陛《帝京岁时纪胜》曾描述了当时北京上元灯节的盛况:从十三到十六日四天夜里,到处张灯结彩,热闹非常。灯的造设,以正阳门的东月城下,打磨厂、西河沿、廊房巷、大栅栏等处的最好。各种民间艺术的表演中,有南十番、装大头和尚、扮稻秧歌、九曲黄花灯、打十不闲、盘杠子、跑竹马、打太平鼓等。而且还有以秫秸制成的鳌山,用烟火炮攒扎成的楼台殿阁,以及冰水浇判官等花灯焰火。<sup>(21)</sup>从这些记载中可以看到清代的灯节是汉代百戏、唐宋灯节以及明代灯市等风习的继承与发展。

## 二、灯舞

灯舞源于灯节,是灯的制作工艺发展到一定水平,以彩灯作为道具的舞蹈形式,并因灯的造型不同而有各种名称,其表演以南方见长,灯的造型也更为精致美观。明、清两代已盛行灯舞,清代文献中,有关灯舞的记载也比较多。

灯舞主要在夜晚表演,彩灯照耀中,灯、人相映情趣盎然,或通过彩灯形成不同的队形、图案;或摆成“吉祥”、“天下太平”等字样;或在各种队形的变化与穿插中,表现各种意境。表演中见灯不见人,图案有动、有静,又有高低不同多种层次的变化,神秘奥妙,引人入胜。

舞灯以群舞居多,灯的造型有动物、花卉、以及一些象征吉

祥的器物等。表演中舞者可一人一灯、一人两灯,或两人、三人乃至多人同舞一灯。由于灯的造型与制作不同,表演上还可分为持灯而舞、提灯而舞、举灯而舞等多种表演形式。龙灯、鲤鱼灯是这类灯舞中比较精彩的形式,“鲤鱼跳龙门”则表现鱼龙变化的民间传说。龙灯也称火龙,从龙头、龙身到龙尾可多至二十几节,每节中都燃点蜡烛,另有一人举珠(球形灯)戏弄。其表演有“戏珠”、“穿浪”、“金龙蟠玉柱”等内容,进行中,群众多燃点烟火、花炮助兴,气氛热烈。

至清代,灯舞已发展到较高的水平,并有一定的表演程式和名目,成为帝王、官宦、贵族们的享乐节目。据《檐曝杂记》的记载:乾隆年间灯节时,北京西厂的活动非常盛大。当时,为皇帝驾临观赏而表演的灯舞,表演者有三千人之众。舞者各执彩灯口唱“太平歌”循环起舞,变换队形,依次排成太、平、万、岁各字;又依次合成“太平万岁”的字样,以体现“太平万岁字当中的”寓意。<sup>(22)</sup>又据清人姚燮《今乐考证》的记载,当时灯舞的表演套路已有三十六套之多。从他所列的名目中,可以找到灯舞中包含有宗教的、寓意吉祥的、以及古战阵的等不同的文化因素。关于宗教的如:太极混元、四象生八卦、锦卍字等。寓意吉祥的如:喜重重、五色祥云、满地金钱等。以诗句为名的如:步步金莲、孔雀南飞、火龙戏海等。与古战阵有关的如:鸳鸯阵、握奇营、四营围剿等。此灯舞由十二人表演,每人持花灯二,边舞边唱《喜迁莺》、《人间欢乐》等词曲。<sup>(23)</sup>这样精彩的表演,自然是有学识的行家别具匠心之作。

另外,《桃花扇》的作者著名文人孔尚任,也有关于灯舞的记述。他在《舞灯行留赠流香阁》一诗中,描绘了灯舞中十二名女子精彩动人的表演。诗中有“十二金钗廿四灯”、“千旋百转难记真”、“不是排场旧院谱,每舞一回境一易”、“眼见秦城改汉宫,顷刻瓦解作平地”等名句。最后他还引用张旭看公孙大娘舞剑器后草书长进的典故,赞叹灯舞的艺术效果要超过舞剑器,并以“书法悟在公孙娘,何况舞灯胜舞剑”作为全诗的结束。<sup>(24)</sup>由12名女子表演的灯舞,能够如此引人入胜,文人的描绘中虽会有很大的艺术夸张,但灯舞在当时已达到很高的水平,却是毋庸置疑的,并且为我们研究灯舞提供了可贵的资料。

灯舞在抗日战争时期曾起过宣传革命的作用。如太行山根据地,表演过“五星灯”、“火炬灯”等新型的灯舞。<sup>(25)</sup>中华人民共和国成立后,源于民间的荷花灯搬上舞台,改编成《荷花舞》,该舞在道具、服饰、表演意境等方面,都有极高的艺术升华。它抒发了中国人民热爱和平的感情,成为驰名中外的优秀舞蹈节目,并在1953年世界青年联欢节中获得银质奖章。



### 三、灯阵

灯阵,是灯节时用灯设置成“阵”的形式,供群众游赏,为民间舞蹈提供独特的表演场地,而且还带有禳灾驱疫、祈求丰收含义。这种民俗活动虽带有一定的迷信色彩,但从灯阵的阵图与设置中,却可寻觅其中的古代文化渊源和在今日活动中的遗存。

#### 1. 灯阵的形式及其年代

灯阵的起源,和古代对火的崇拜,祀太乙(太一)的风习有关,并受到佛、道教的影响,并且吸收了古代战阵、数学的一般道理等文化因素。据已有文献资料推断,灯阵的形成年代大约在明代中期。明代结束了元末腐朽的统治与战乱,政治稳定,经济复苏,城乡生活好转,使文学艺术、古代文化研究等都得到发展。特别是通俗文学、民间艺术等方面出现了极为兴盛的状况,与此同时,官方明令把灯节改为十天,从而使历来以官绅为主的灯节活动,扩展到广大城乡,给灯阵的产生提供了条件。另外,据成书于明代天启年间茅元仪撰辑的《武备志》的记载:“古之人,阵而后战,后世浸失其传……近世戚少保始为鸳鸯阵”,<sup>(26)</sup>可知明代,戚继光在练兵与实战中,对战阵仍有应用,而且民间对古兵阵也有了新的研究,给灯阵的阵形设置提供了参考。

据文献记载,可知明、清以来曾有过名为:“九曲黄河灯”、“混元一气灯”、“万字无边灯”等灯阵。卍字源于佛教,亦读作万,“万字无边灯”似与清代灯舞“锦卍字”的图式有内在联系,又有佛教文化的影响;“混元一气灯”,与清代灯舞的“太极混元”图式有关,但如何设置却已无人知晓。如今只有“九曲黄河灯”,尚在北京郊县、甘肃武威、陕北等地区一些农村中仍有流传。

#### 2. 九曲黄河灯

“九曲黄河灯”又有“黄河九曲灯”、“九曲黄河灯阵”、“九曲黄河灯会”、“转九曲”等名称。名称的由来,皆因灯阵曲折绵延,如黄河之九曲。

有关九曲黄河灯活动的记载,最早见于明·刘侗、于奕正《帝京景物略·春场》:“十一日至十六日,乡村人缚秫秸作棚,周悬杂灯,地广二亩,门径曲黠,藏三四里,入者误不得径,即久迷不出,曰黄河九曲灯。”<sup>(27)</sup>清代地方志中,也多有记载,如:《米脂县志》:“十五日元宵、灯市遍张灯火花炮……四、五、六三日,闾邑僧众于十字街作斋醮,关城外,以高粱秆圈作灯市,蜿蜒回环,游者如云,俗名转九曲。”(见光绪版)《延庆县志》:“上元张灯三夜,或作九曲黄河灯,共灯三百六十盏。”(见乾隆版)《宣化府志·延

庆州》“上元张灯,设放花炬,村庄城市多立竹木,制黄河九曲灯,男女竞赛夜游,名为走百病。”(见乾隆版)仅就以上文献资料,已可了解当时灯阵造设及其活动的概貌。

黄河九曲一词,从高适《九曲词三首》中可知,该词最早见于《河图》对黄河的记述:“黄河出昆仑山……河水九曲,长九千里,入于渤海。”<sup>(28)</sup>卢纶《边思》一诗中也有:“黄河九曲流,缭绕古边州”<sup>(29)</sup>等古诗名句,灯阵以此命名有怀古之意。

九曲黄河灯的设置,在民间有很多具体的要求,而且必须按照图谱进行。首先,在两亩左右平坦场地上,按两米多长的等距画出纵横各 19 共 361 个白点,并在白点上埋竖树枝或木棍作为灯杆。灯杆高约 1 米,上插带孔的木质灯托,以便放灯。灯阵坐北朝南,南面正中的白点不设灯,作为出入口,恰合灯阵要求的 360 盏灯之数。然后,用秫秸扎成横杆,捆绑在灯杆上,拦挡成大致相等的九个回环,只有一条通路为疏导的九宫方阵。从入到出,路径不相重复(见图 8、图 9)。

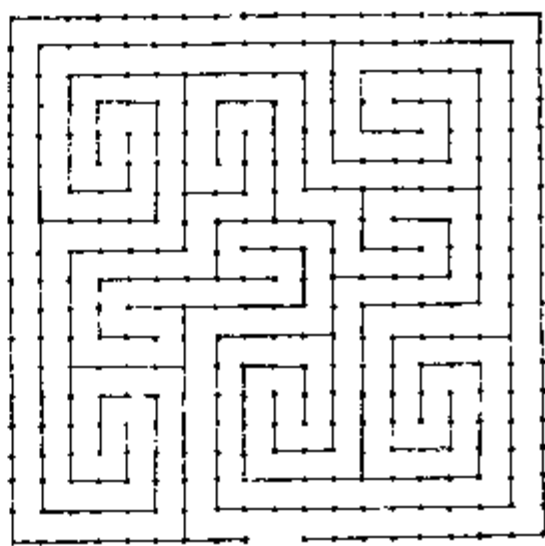


图 8: 九曲黄河灯图谱



图 9: 延庆县的九曲黄河灯阵

灯场造设与灯的制作因地制宜,就地取材,如陕北米脂用豆面作灯碗,绥德曾用洋芋,延长还用白萝卜削成灯碗直插于灯杆上。北京郊县延庆、怀柔一般用芥面蒸制,近年多改用小瓷碗添油作灯,有条件的地区还特制各式彩灯放置灯托上。灯阵造设与当地的经济条件密切相关,亦有简易古朴与纷繁新颖之分,如

经济不太发展的地区,一直沿用秫秸捆扎,古意犹浓;而接近城市、交通便利的地方,已用木杆,并装置彩色电灯,式样新颖。

九曲黄河灯阵的活动,与民间舞蹈的活动紧密结合,造设纷华、回环曲折的灯阵,给各种表演提供了别致的场地,而各种精彩的民间舞蹈表演,又吸引了远近更多的观众。灯节的三五天里,每当入夜,鞭炮、锣鼓、喧闹声由远而近,人们簇拥着各种表演队伍(灯会)涌向灯场,又随着表演队鱼贯而入。陕北地区是秧歌队率先进场,各队秧歌,都在持伞指挥的“伞头”的带领下,每进入一个回环前,先唱一段有专门词曲的喜歌,然后在快乐气氛中表演。延庆白河堡乡是高跷带头,手持花灯,舞动前进,其他表演队和群众蜂拥于后。怀柔沙峪乡是高跷带头,后面是“吵子”、“竹马”、“十不闲”、“小车”等灯会,观众簇拥其间。

过去,贫困的山村既难得有娱乐的机会,又无宽阔的场地,一年一度的灯节中,灯阵活动就成为不可少的群众性娱乐。灯场九曲回环的造设,无异把两亩见方的场地,伸延为三四里长的九个表演区,扩大、延展了表演的空间与时间,及时疏散各种表演队伍与拥挤的群众,使人们沿灯阵路线顺序前进,尽情观赏,又能约束人们不致乱走,保证了盛大活动的进行。各种民间表演,在不同区域内直接和观众呼应,使出全身解数争能竞技,夺取灯会的魁首。欢腾的场面,激发起观众的兴致,流连观赏,使人们得到极大的享受。灯阵能在山村保存下来,这恐怕是一个重要的原因,同时还有宗教心理的因素。

### 3. 道教对灯阵的影响

道教是中国土生土长的宗教,长期以来,它对人们的心理与生活习惯都有着影响,这种影响在经济文化比较落后的农村,尤为显著。道教吸取民间原始的祭祀形式与民间艺术,演变为各种宗教活动,又把原始崇拜的对象,作为道教的神仙来供奉。过去各地的三官庙(三官殿)所供奉的天、地、水三官(亦称上、中、下三元),就是从原始崇拜演化而来。而且,三官庙多成为农村灯节活动的中心。例如:怀柔沙峪称各种灯会(包括灯阵)为“三元盛会”;过去出会时,先请三官老爷的神驾出巡,群众随着在全村巡游一周后,才开始表演。延庆白河堡的“九曲黄河灯阵”,一直设置在三官庙附近属于庙产的田地上。租种此田的农民,不用交租,每年只需出相当于五斗米的租金设置灯场即可,而且租种此田者,多为灯阵的设置者。过去,农村多把一年说成360天,与此相应,灯阵都用灯360盏,象征一年,因此,转灯阵一圈,顺利走出来,表示一年吉利。由于灯阵的图案,很像篆字体的方形印章,所以在沙峪又有灯阵是三官老爷的一方宝印,具有神威法力,转灯阵可以消灾、除难的说法。

道教与灯阵的关系,还可以从描写道教神仙为主的神怪小说中找到参考资料。如《封神演义》第五十回“三姑计摆黄河阵”中,关于摆阵的具体描述:“用白土画成图式;从何处起,何处止,内藏先天秘密,外按九宫八卦,出入门户,连环进退,井井有条。人虽不过六百,其中玄妙不啻百万之师……上书‘九曲黄河阵’”。<sup>[30]</sup>如今九曲黄河灯阵的设置,何以与这段描述如此相似,值得深入探究。《封神演义》成书于隆庆、万历年间,比最初记载九曲黄河活动、成书于崇祯己亥年间的《帝乡景物略》要早几十年,目前虽还难于断定灯阵活动与小说的描写哪个在先,但它们之间关系之密切,两者都源于古代文化在民间的遗存,又受道教文化的影响则是显而易见的。

#### 4. 灯阵中的古文化遗存

明代《武备志》一书,以图、论结合的方式,较详尽地论述了古代战、阵、兵器等史料,我们从其《阵》的部分中,可以找到灯阵的文化渊源。

《武备志》中虽没有九曲黄河阵图,但从《诸葛亮方阵图》(图 10)、《诸葛亮八阵开门分四正四奇四冲图》(图 11)两阵图中看出端倪,在前图分九个区域的阵式、后图分八门,交错开关的阵法中,可看到九曲黄河灯的轮廓。灯阵吸取古战阵利用阵式、阵法、兵员疏密聚散、变幻莫测以同敌人周旋的道理,在狭窄场地上设置成可容纳众多观众,又能及时疏散并带有神秘色彩的迷宫。

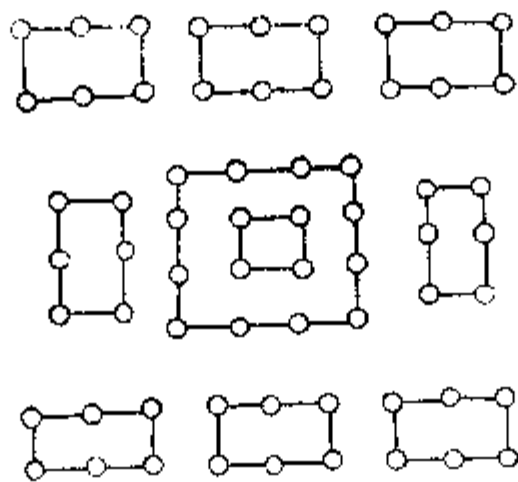


图 10: 方阵图

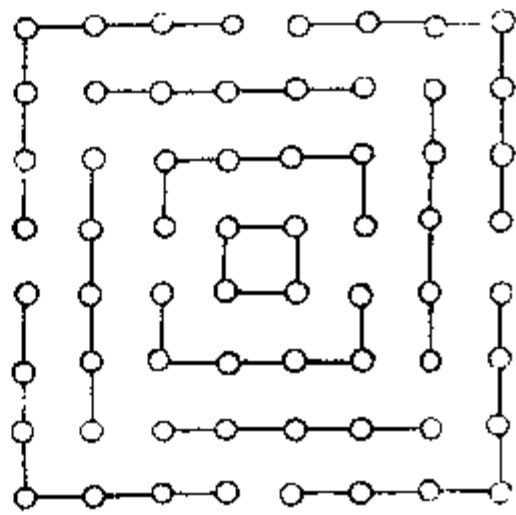


图 11: 八阵图

九曲黄河灯的最初设计者是什么人的问题,虽仍有待于进一步考证,但历来的设置者都能从中得到启示,却是一件令人深思的事实。例如:白河堡村王崇礼老人,若不是在长年实践中了解到灯阵的一般数学道理,就很难凭记忆绘出古老的灯谱,前面所用的九曲黄河灯阵的图谱,即是这位老人绘制的。又如沙峪乡的灯阵,曾中断了近半个世纪,于 1984 年又恢复活动时,也是先从绘制图谱着手,然后再具体设置。他们所绘的图谱虽不如

白河堡的规范,但他们在反复试绘中,却领会到一些灯阵的奥妙。1985年灯节,作者曾访问了该乡灯阵设置者之一的周可俭(1930年生),这位农民讲述了他的体会:“画灯谱在于取单不取双”,即灯阵各边都必须用相等的单数,从纵横的边线到每个大小回环折返处的灯数,都必须用3、5、7、9、11等单数(见图12),只有如此才能一通到底,不致堵塞,掌握此道理,就可以画出不同回环的阵图。接着他又用图来表明他对此道理的领会,并当场绘制了新的图谱。一个农民能从灯阵中找出这些道理,确实难能可贵,同时说明灯阵中包含着许多有待发现和研究的数学原理。

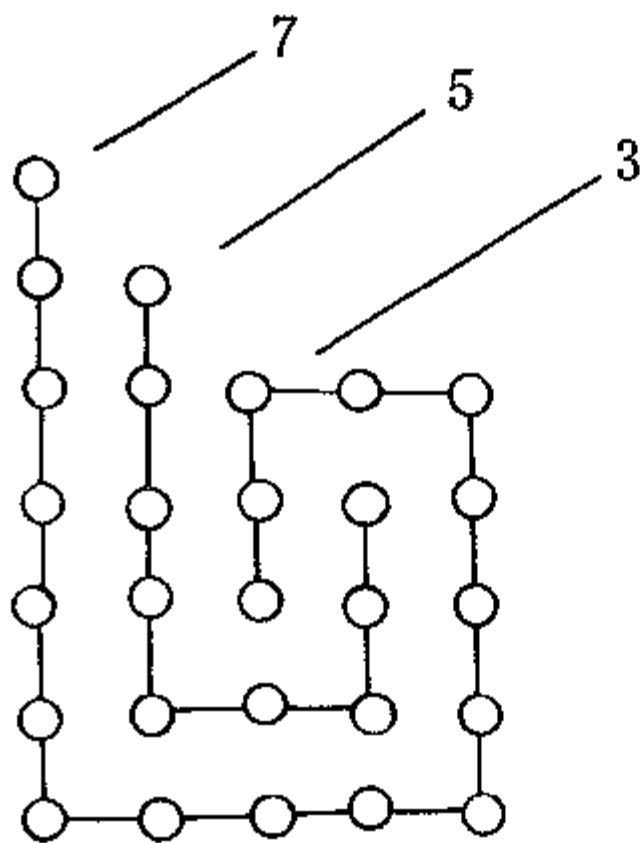


图12: 单数回环原理图

九曲黄河灯,只是灯阵中的一种,其中的文化遗存也远不止于上述这些。但仅就九曲黄河灯阵的造设原理、场地运用、气氛的形成以及掌握群众心理等方面,对今天群众性的各种广场表演、大型群舞设计,以及如何造成时间、空间的特殊效果上,都有可以借鉴的地方。

### 第三节 高跷与秧歌

#### 一、高跷

高跷属于跨国民间舞蹈形式,如前所述中国高跷于魏晋时期已有较高的技艺水平,广泛用于宫廷与民间的各种悦神娱人

的活动,并先后传入当时的高句丽与日本。有关高跷的起源、表演形式等,古代文献中多有记载。

### 1. 高跷的有关记载

关于高跷,古文献《列子·说符篇》已有记载,它记述了一个叫做兰子的人,为宋元公(公元前531年~?)表演跷技的情况。这人在小腿上绑着比自己身体长出一倍的两根木棍(跷),快速地跑跳,或向空中循环抛弄七把短剑,五把常在空中。元君看后非常吃惊,于是重赏了他。<sup>(31)</sup>《列子》一书虽是晋人假借战国人之名撰写的,但这段故事却说明早在魏晋时期的高跷已是一种杂技的形式,而且已有了较高的技艺。从今日出土北魏时期墓碑上的“百戏图”,山西榆社县河峪乡出土北魏方氏画像石廓上的“百戏图”中,都刻有当时“乔人”的形象,<sup>(32)</sup>由此推断,可知高跷历史源流之久远。

关于高跷的起源,已故的历史学家孙作云(公元1912~1978)在他的《说丹朱——中国古代鹤氏族之研究——说高跷戏出于图腾跳舞》<sup>(33)</sup>一文中,首次提出了高跷源于鹤图腾崇拜的论点,并以《山海经》等古文献有关记载为依据,认为高跷源于原始图腾信仰、用于宗教祭祀仪式,又从表演杂技演变为扮演戏曲人物的舞蹈形式。这一论点,为我们探索高跷的源流打开了新的思路。据《山海经·海外西经》的记载:“长股之国在雄常北,被发,一曰长脚”。晋人郭璞对此文注释说:“或曰有乔国,今伎家乔人盖象此身”;清人吴任臣又注释说:“乔人,双木续足之戏,今日躧(同履)跷”。<sup>(34)</sup>两种注释中都认为长股国人,即用木跷扎在脚上的长脚人;前者说是表演杂技的乔人,后者说是乔人的形象。(见下页图13)《说丹朱》一文,结合此说又考证出:尧舜时的丹朱是以鹤为图腾的氏族,“而高跷戏却直接出于古代的鹤图腾氏族的跳舞。”<sup>(35)</sup>

近年,有的考古学者认为,甲骨文中有一字,(见图14),可以解释为“像一个人双脚踏短棍而舞”;“如果此说得以成立,至迟商代后期,我国民间独特的踩高跷这种舞蹈形式也已经问世了。”<sup>(36)</sup>这又是源于图腾崇拜论点的一段补充说明。不仅如此,在非洲扎伊尔巧克威(Tchokwe)部落的宗教仪式中,就有踩跷的表演,一名巫师的腿上绑扎着长木跷,徐徐走动,两手缓缓起舞,另四名不踩跷,虔诚地跟在后面。<sup>(37)</sup>这当是“图腾崇拜说”、“宗教仪式说”的又一佐证。



图14: 甲骨文中的“跷”字

高跷起源的劳动说,从郭璞对长股国人的另一条注释中找到依据。该注的大意是:长臂国人在赤水之东,身体像常人,但



图 13：“长股国”

臂长三丈。“或曰，长脚人常负长臂人入海中捕鱼也。”<sup>(38)</sup>由此，使我们联想到，脚长是绑扎着长木跷，而手长该是手中拿着长木制作的原始捕鱼工具，所描绘的正好是渔夫在浅海中撒网捕鱼的形象。现今，居住在广西防城县“京族三岛”（沔尾、山心、巫头三岛）上的京族渔民，仍有踩着木跷在浅海中撒网捕鱼风习。（见彩图 8）

另据 30 年代《艺风》杂志记载：“武昌的筷子街和箍笼街，因地位低湿，常被水淹。那里的住民，每当水淹时，差不多都踩着高跷来往。”<sup>(39)</sup>这又是高跷源于劳动生活的有关文献记载。

## 2. 从杂技向扮戏的演变

高跷不同时代的名称，已说明它从杂技表演向扮演戏曲人物的演变。魏晋前后的“乔人”，是从图腾崇拜向杂技的过渡，高超的惊人之技艺，虽仍带有神秘的色彩，但已是表演性的形式了。隋唐时的高跷是怎样表演的，尚未见记载，但从叫作“长跷伎”与其他伎乐名称近似中，可知它已是娱乐性的表演形式。上一章曾谈到南宋临安灯节的“舞队”中，“踏跷”和“村田乐”、“扑蝴蝶”等一起出现，说明已成为普遍的民间舞蹈，明清时，更加深入民间。据清代许多文献的记载，当时的高跷常与秧歌结合扮演戏曲人物，叫作“高跷秧歌”。例如：《京都风俗志》载有：“秧歌，以数人扮陀头、渔翁、樵夫、渔婆、公子等相，配以腰鼓、手锣、



足皆登竖木,谓之‘高跷秧歌’。<sup>(40)</sup>现在京津一带的高跷多属此类,演员12名,分扮陀头,小二格、渔、樵、耕、读等人物;或扮成《水浒传》、《白蛇传》、《西游记》等戏曲人物的形象。表演又有文、武跷之分,文跷讲究扭、逗,或表演情节简单的小戏;武跷强调个人技巧,如“单腿跳”、“扑虎”、“劈叉”,以及“越障碍”(迈过高凳)、“跳高桌”等。北京房山区张谢村名为“登云会”的高跷,其木跷长140厘米,技艺精湛的演员,可以后屈一腿,只用单跷从四张叠起的高桌上,一跃而下。(见彩图9:北京“登云会”高跷)

其他地区的高跷各有所长,所用木跷高低不同,用于技巧表演的,多在1米左右,最高的跷可达2米,但多用于走和简单的表演。伴奏乐器有两类,一类如京津高跷,锣鼓四件(腰鼓、手锣各二),自敲自舞并为全队的表演伴奏。另一类用大鼓大钹等打击乐伴奏,音量大,气氛热烈,如河北、山东高跷。山东高跷常叠起三层作惊险表演:最下层的舞者踩跷,共同用肩扛起两根长木棍;中层的舞者不踩跷站在木棍上,他们的肩上都站着扮演《白蛇传》的三名演员,或是站着一名舞弄小花伞的儿童,最下层的演员还能缓步向前移动。

河南洛阳地区嵩县的“托装”,是高跷与“肘阁”两者相结合的表演形式。所谓“肘阁”,是表演者把一铁制的特殊道具绑扎于身上,另把一二名儿童稳扎在道具的上端,犹如用手托起,形成两层或三层的各种戏剧人物造型,且名目繁多,如“金钱豹”、“丑三打柴”等。该地“托装”的舞者,脚下踩着木跷,上面有一二儿童,其表演及道具制作难度之大,可想而知。

少数民族也常扮演高跷,服饰多是本民族的,看起来更有特色。如云南玉溪的“彝族高跷”、罗平县布依族的“高跷茅人舞”、白族的“高跷耍马舞”,以及新疆喀什维吾尔族的“双人高跷”等。

## 二、秧歌

### 1. 秧歌的源流

秧歌起源于插秧耕田的劳动生活,它又和古代祭祀农神祈求丰年,祈福禳灾时所唱的颂歌、禳歌有关,是《周礼》“六鼓四金”中“以正田役”的延伸。秧歌最初是插秧、耘田时所唱之歌,发展过程中以民间的农歌、菱歌作为基础,又从一般的演唱秧歌、扮演戏曲人物,逐渐发展成为汉族最普遍的民间舞蹈形式。由于它源远流长,涵括诸多农耕文化型的舞蹈,而且又和迎神赛会相结合进行活动,所以,秧歌一词的含意有广义的与狭义的之分。广义的,泛指“出会”、“走会”、“社火”、“闹红火”中的各种民

间舞蹈,如秧歌、高跷、竹马、旱船、十不闲,以及花灯、花鼓等;有时也把其中的某种形式称作秧歌。狭义的,则指秧歌(地秧歌)和高跷秧歌。秧歌也和高跷一样历史久远,南宋已有“村田乐”的记载,但作为形式的名称则出现在明代以后。至清代,秧歌已由插秧歌、菱歌、演唱秧歌,逐渐成为规范的民间歌舞形式盛行各地,文献中有关记载也最多。后来又向民间二小戏(一旦一丑)三小戏(生、旦、丑)发展。现在所指的秧歌,即指有一定表演程式的此类民间舞蹈,或踩上跷表演的这种舞蹈形式。

宋代大诗人苏东坡、陆游等人,关怀农村生活,曾为乡农写过不少诗歌,但不是现在所指的秧歌形式,而是当时的“插秧歌”、“农歌”;或者说今日的秧歌可能吸收了其中的这些农歌的词句,从他们的诗词中未见“秧歌”一词,说明当时尚未形成今日“秧歌”的这种形式。陆游一首名为《时雨》的诗:“时雨及芒种,四野皆插秧,家家麦饭美,处处菱歌长”,其中的“菱歌”一词,很容易误认为“秧歌”两字。在江南一带,菱歌一词泛指民歌、农歌,陆游的诗中常有此词,如“一声菱歌起何许,洗尽万里功名心”(《泛舟过吉泽》)、“潮生钓濑边,月落菱歌里”(《新秋以窗里人将老、门前树欲秋为韵作小诗》)等。<sup>(41)</sup>

## 2. 秧歌的表演形式

关于秧歌的表演形式,人们常引用清初杨宾《柳边记略》一书中的有关描述:“上元夜,好事者辄扮秧歌。秧歌者以童子扮三四妇女,又三四人扮参军,各持尺许两圆木,戛击相对舞。而扮一持伞灯(灯)卖膏药者为前导,傍以锣鼓合之,舞毕乃歌,歌毕更舞,达旦乃已。”<sup>(42)</sup>该书描绘的是清初吉林边塞宁古塔(今黑龙江宁安)的情况,在边远地区能看到秧歌的表演,自然是当时的汉军或早期的移民组织儿童扮演的。当时持伞灯为前导,男女角色都由男子扮演,男持双木击打对舞等,虽是早期秧歌表演形式的特点,但今日秧歌的扮演人物、所持道具中仍有此遗存。

清代一些县志中也记载了当时南方的秧歌活动,例如湖南《沅陵县志》载有:“元宵前数日,城乡多剪纸为灯,或龙、或狮子及鸟兽,十岁以下童子扮采茶、秧歌诸故事。”<sup>(43)</sup>又如李调元《南越笔记》载有:“农者每春时,妇女以数十计,往田插秧,一老挝大鼓,鼓声一通,群歌竞作,弥日不绝,是曰秧歌。”<sup>(44)</sup>从以上所引资料中可知,当时的秧歌已有多种形式。由于文人对秧歌有不同的理解,有些地方并不一定都叫作秧歌,或泛称秧歌却另指别的形式。

从清初发展到几百年后的今天,同出一源的秧歌,早已派生出多种名目与表演形式。例如:陕北地区称人数多的大场为“大

场秧歌”，称双人对舞为“踢场子”；而山西雁北地区的“踢鼓子”，则有大场、小场、过街场子之分。在南方，江苏叫作“花鼓”，湖南叫作“地花鼓”；江西、福建叫作“采茶”，而云南、贵州、四川又叫“花灯”；广西叫作“采茶舞”，壮族叫作“采茶”，也叫“采茶舞”等，都属于清代以来同源异流的各种秧歌形式。秧歌一词，习惯上多指北方的此类形式，由于高跷也称作秧歌，一些盛行高跷的地区，为区别两者就把不踩跷表演的叫作“地秧歌”，辽阳、冀东、北京的“地秧歌”，表演形式比较规范；陕北地区的秧歌古风浓郁，流传于南方的“英歌”，也属于北方秧歌的类型。为深化秧歌源流与演变的探索，下面以“地秧歌”、“山东秧歌”、“东北秧歌”，江南、西南的“花灯”、“花鼓”、“采茶”等民间舞蹈为例，分别予以论述。

### 3. 陕北秧歌

陕北地区对灯节中表演的各种民间艺术形式泛称“闹秧歌”、“闹社火”，而且秧歌活动中仍保持着诸多古老的习俗。例如：陕北的绥德、米脂、吴堡等地，每年春节各村都要组织秧歌队，而且在演出前先到庙里拜神敬献歌舞，然后开始在村内逐日沿门到各家表演，俗称“排门子”，以此祝贺新春送福到家，这是古代祭社活动的延续。

当地习俗，十五日灯节这天秧歌队还要“绕火塔”、“转九曲”。“转九曲”已在“灯阵”一节中讲述。关于“绕火塔”，当地也叫“火塔塔”，先用大石和砖垒起通风的座基，上面再用大块煤炭搭垒成塔形，煤炭之间有空隙，填入柴禾、树枝，以便燃点。由于当地煤炭的质量好，又有柴木助燃，所以，在十五日的夜晚点焰后，火焰照红夜空，秧歌队绕塔高歌欢舞，非常好看。此习应是前述古代“祀太乙”、“积薪而燃”，以求用火消灾驱邪的遗风。此风俗在清代县志中已有记载，如《绥德县志》：“并以煤块积垒如塔，至夜，然（燃）之，光明如昼。”（光绪三十一年刻本）；《米脂县志》：“铺户聚石炭垒作幢塔状（俗名“火塔塔”），朗如白昼。”《米脂县志》（1944年铅印本）可见此俗由来已久。1957年2月我们在绥德采风学习时，就曾看到秧歌队“排门子”，群众搭垒“火塔塔”和“绕火塔”的盛况。

陕北秧歌的领头人叫作伞头，一手持伞，一手持“虎撑”，这两种道具都带有吉祥的含义。伞，寓意庇护众生，风调雨顺；虎撑，却和被人们尊为药王的唐代名医孙思邈有关。据说：孙思邈曾为老虎治病，为便于观察和治疗，曾用一铁圈撑开老虎的嘴，治愈后，这铁圈也就叫作“虎撑”了。后来，虎撑又演化为串乡治病民间医生手中发出声响的“串铃”，成为民医的标志。<sup>(45)</sup>它在伞头的手中，则成为消灾却病的象征物，又是指挥秧歌队表演和

变化队形图案的响器。

伞头是秧歌队中的领头人物,他能歌善唱,既通晓传统的秧歌唱段,又能即兴编唱新词,根据场地气氛或各家的情况出口成章。演唱时,他领唱,众队员重复他最后一句,形式简朴,热闹,词句生动,易懂,唱得观众皆大欢喜。

“踢场子”是陕北秧歌中的双人对舞,男角叫“挂鼓子”、女角叫“包头”,过去均由男子扮演,“挂鼓子”的动作朴拙,有武术的爆发力;“包头”的动作,质朴,活泼,具有农村妇女的特点。其表演虽有一定的套路,但带有极大的即兴创造的成分,所以充满陕北农村生活的情趣,一些技艺精湛的演员深受群众的喜爱。例如:名艺人李增恒扮演的“包头”形象俊俏,表演洒脱、灵巧,人们就给他起了“溜溜旦”的艺名,而且流传有“三天不吃饭,要看溜溜旦”的说法。(见图 15)



图 15:1956 年李增恒与吴敬业表演的陕北秧歌“踢场子”

本世纪 40 年代初期,以延安为中心,陕甘宁边区开展了新秧歌运动以后,广大文艺工作者深入农村学习秧歌、腰鼓,掌握了最基本的动律特征和典型的舞姿动态后,升华为规范的、新农民形象的舞蹈动作,形成新型的秧歌和腰鼓,在抗日战争、解放战争中起着鼓舞斗志,庆祝胜利的作用。进入 50 年代,民间舞蹈方兴未艾,各地秧歌异彩纷呈,名称不一,人们就在秧歌前冠以地名以示区别,并一直延续下来。

#### 4. 辽阳地秧歌

形式较为古朴,表演者一般为 64 人,根据跑场变换队形的需要,多可过百,最少为 32 人,并把跑场叫做“排阵”、“摆阵”。阵,分为“斗子阵”与“排子阵”两种,前者如“四面斗”、“八面斗”、“穿心斗”等;后者如“鱼龙阵”、“八卦兜底阵”、“葫芦套盘肠阵”

等。“斗子阵”无特殊要求,但“排子阵”则有摆阵、进阵、卸阵等套路,表演讲求气势和整体变化,有古代战阵的遗风。这一点与山东鼓子秧歌有近似之处。地秧歌对民间小戏的形成,起着极为重要的作用。例如:盛行于辽阳城乡的“二人转”,就曾从地秧歌中,吸收了许多音乐、舞蹈之长。二人转中“那脍炙人口的‘浪三场’舞,便都来自辽阳秧歌的‘下清场’”;所以当地人评论说:“上来便浪(表演之意)三场舞,不脱秧歌旧家风。”<sup>(46)</sup>

### 5. 北京地秧歌

北京地秧歌形式完整,表演严谨规范,并有一套出会的仪礼程式。演员10~16人,以12人时居多。表演有两种类型:一是原高跷表演的基础上,卸下木跷,就地表演,只是动作幅度更大,高难动作多。另一种是只扮秧歌,表演程式分为:“堆山子”,(叠罗汉);走场,演员分组亮相;“整篱笆”即跑大场,如“边儿篱笆”、“山子篱笆”、“万字篱笆”等。然后是小场,双人表演“捕蝶”、“摸鱼”等。<sup>(47)</sup>

### 6. 冀东地秧歌

冀东秧歌或称作河北秧歌,其特点是技艺全面,塑造人物上有独到之处。演员分别扮成渔、樵、耕、读以及《铁弓缘》、《断桥》、《错中错》等戏出的人物。表演分“套子秧歌”(大场)、“出子秧歌”(小场)。所扮人物又分为妞、丑、公子、老攮(泼辣的中年妇女)等行当,除老攮持棒槌(双棒)外,其他角色皆持折扇。表演中,演员把舞蹈动作、手势、道具、哑剧等表现手法融于一身,塑造出各种喜人的形象。其中“丑”的表演最突出,塑造了憨厚可亲,诙谐乐观的形象。按艺人的说法,丑的特点是“肩要活,腿要弯,挺胸收腹胯要端。”<sup>(48)</sup>从肩部的运用上看,很有草原文化的特点,而扇子的配合却又发挥了农耕文化之长,显得风趣、幽默,令观者忍俊不禁。再加上唢呐的密切配合,常吹出拟人声来烘托表演,更增强了艺术效果。典型的剧目有“摸杆”、“顶灯”、“赶脚”等。50年代初期,演遍全国优秀舞蹈节目《跑驴》,就是在民间传统剧目《傻柱子接媳妇》、《赶脚》的表演基础上,经加工改编升华新农民的艺术形象,并在1953年第4届世界青年联欢节比赛中获二等奖。

三种地秧歌大致概括了北方秧歌的特点,它们的流传地区多是古代游牧民族和农耕民族经济文化交流最多的地区,舞蹈形式得以兼收两者之长。

### 7. 英歌

英歌也叫“莺歌”,流传于广东潮汕地区普宁、朝阳等地农村,现代化城市的香港也有此形式的流传。其名称虽不同,但表演形式与地秧歌近似。表演分为前棚、中棚、后棚。前棚,是舞

蹈表演队,一般由 24 或 36 名演员组成。舞者扮成武士,画脸谱,身上系着写有《水浒传》人物名字的小竹牌,领舞者必挂髯口,黑髯为李逵,红髯为杨志或秦明。另有一名扮时迁者,手持布制长蛇道具弄蛇起舞,在表演队伍中穿插往来。其他人物尚有武松、鲁智深、史进以及女将孙二娘、顾大嫂等人物。演员持两根木棒或小鼓,边击边舞,围绕进退,变换队形,动作英武勇猛,犹如冲锋陷阵。据说,以此表现“攻打大名府”的故事。中棚,后棚为小节目和小戏片段,内容不多。最后必演“拍布马”;一人穿清代官服系马形道具(如“竹马”)手执双锏,另一人庶民打扮,持棍棒,两人互相追打、阻拦,奋死拚杀,最后,官员战败,落荒而逃。<sup>(49)</sup>表演的内容与所使用的道具,都与秧歌相似。它能在香港流传,说明潮汕移居香港的居民,以此寄托乡思,增强本族系的团结。

#### 第四节 齐鲁文化与山东三大秧歌

齐鲁文化,是以古代齐、鲁两国为代表的区域性文化。春秋时期的鲁国,是当时周朝管辖下诸国的文化中心;战国时代的齐国,国富兵强,文化兴盛,人才辈出。齐、鲁文化是继承周文化发展起来的,对秦、汉以后汉文化的发展起着重要的作用,而且两千多年以来,一直闪烁着地区文化的光辉。今山东地区即古代齐、鲁之地,齐鲁古风依稀可见,民间舞蹈的组织活动与表演形式中,不乏古文化之遗存。

山东民间舞蹈丰富多彩,在众多形式中,人们多把鼓子秧歌、海阳秧歌、胶州秧歌放在前列,这是因为它们各具特色,代表了山东地区民间舞蹈的不同风格与发展阶段;鼓子秧歌形式完整、组织严密、技术性强;海阳秧歌带有综合性质,古朴、粗犷;胶州秧歌已具地方民间小戏的雏形,它们都表现出人重信义、性格刚直、坚忍、豁达的齐鲁古风。通过这三种形式,可以深化我们对汉族民间舞蹈的文化特点与艺术特色的理解;看到它和清代《柳边记略》所记述的秧歌形式之源流关系。

##### 一、气势磅礴的鼓子秧歌

###### 1. 齐鲁古风遗韵

鼓子秧歌是在广场上表演的大型群众性民间舞蹈,流传于商河、惠民、临邑、禹城、乐陵等县农村,以商河、惠民两地最为盛行,至今,该地组织和进行秧歌活动时,仍保存诸多古代风习。

按当地旧俗,正月十五的夜晚,秧歌队先到村头的土地庙前表演,去的路上,有专人向道路的两旁抛撒香包(用棉纸包干碎松子浸油而成)、小米、纸钱,然后点燃,一路灯火,并称之为“祭香包”或“点路灯”。秧歌队先在庙前设案摆供,叩头祭祀,并表演鼓子敬献神灵、先祖后,才回村开始正式的表演。<sup>(50)</sup>这种风俗即前述古代“鼓祭社”、“鼓鬼飨”的遗风以及祈求丰年的遗意;沿途点灯、施舍钱、米,包含着驱邪照明,慰藉孤魂野鬼,以免其作祟于人的群众心理。

鼓子秧歌的活动时间,主要在春节前后的农闲时节。一般是春节前积极排练,筹备各项工作,进入春节开始演出,正月十五灯节是活动的高潮,正月十八左右结束,也有些村一直演到正月底。整个活动由本村一名最有威望的人负责,此人过去多是族长或村长,现在则不受此限制。其活动有严密的组织和细致的分工,主要有:“十五博士”、“炮手”、“探马”、“背布袋者”等人员,各司其职,井然有序。<sup>(51)</sup>

十五博士 亦称秧歌博士。顾名思义,他是见多识广、精于正月十五秧歌活动的人。十五博士一般都已年过花甲,多是当年本村最有名望的鼓子能手,现因年事已高,专门从事教练、指导工作,为本村传授鼓子秧歌、为保持本村特有的技艺与荣誉不遗余力。他们虽已年迈,但示范中的一招一式,依然准确无误,不减当年丰采。他们有各自的专长绝技,尤其熟悉各种队形场面(俗称场子)的变化。通过各种方法调动与训练新手,有条不紊、准确无误地跑出各种场子。各村都有自己的秧歌博士,他是本村鼓子秧歌得以继承与发展的关键人物,是与外村竞技比赛的导演与顾问,因此深受群众的爱戴。

炮手 持“土炮”,为秧歌队开路的先锋,一般是两名。土炮为直径约6厘米、长约60厘米的铁铤(海阳地区称作“三眼炮”),绑扎在约1米长的木杆上,俗称牛腿炮。行进中炮手将火药填满膛内,点燃芯子引爆,以炮壮大声势,开路前进。

探马 骑马探查的联络人员,一般为二人,多由精干的壮年担任。当秧歌队出村上路后,探马往返于演出场地与行进中的本秧歌队之间传递信息。所谓探,是探查与选择演出场地,并作些联络工作;了解附近有无其他秧歌队在活动,若有,好早些回避,以免骤然相遇,造成冲突,所以有“三探三报”的说法。据说,过去常因路上遭遇互不相让,争吵中动了手而造成世仇的事。不过两村虽有过仇隙,只要在春节时,一方主动送秧歌队到对方村里表示和好,那么另一方必定以礼相迎,热情相待,消除宿怨。这也是齐鲁古俗,性格刚直、好胜,但更重义气的遗风。现代农村马匹较少,也有改用自行车的方式,虽无古风,但尚存古意。



背布袋者 携带布袋收纳东道主馈赠礼物的人。当地习俗,村与村之间,多以秧歌队交换演出,送舞上门,互贺新春。接待的一方除备烟茶糖果热情接待外,还要赠送一些高级烟糖以及其他礼物,以表谢意。背布袋者专门负责收纳礼物,回村后分给所有表演者。此职多由公平朴实的中年人担当,是受秧歌队尊重的无名英雄。

作为农村的秧歌队能有如此周密的组织与分工,充分显示出民情质朴的齐鲁之风。

## 2. 表演形式

鼓子秧歌的演出中,人员分为表演与乐队两者。演出队扮演的人物,因所用道具与扮形象之不同而有伞、鼓、棒、花以及其他角色。角色都是双数,并有一定比例,以适应场面图形的变化。角色间的比例一般是:伞 8 人、鼓 16 人、棒 16 人、花 16 人、其他 8 人,共 64 人。若伞的人数改变,其他也必须按比例增减,以便于演出中的场面变化。乐队人数不等,伴奏乐器有大鼓、大锣、铙钹、镲、旋子等打击乐器。大鼓为一面,起指挥作用,其他可多可少。<sup>(52)</sup>

伞 有头伞(亦称丑伞)与花伞之分。头伞,是指挥变化各种场面队形时的领头人,故称头伞。几名头伞中位于右侧那名为领伞,由他示意其他头伞配合指挥全场的变化。头伞服饰为白色、土黄色,带白髯口,如京剧“打渔杀家”中萧恩的打扮。左手持伞,右手持扇形牛后腿骨,俗称“拨子”(拨锤)。拨子的顶面两端系有小铜钱(或铁圈),可索索作响,作为场面变化前领伞与头伞的联系信号。花伞,因伞的装饰较华丽,又是带领“花”(女角)走不同队形路线的人而得名。花伞服饰深色,也有带黑髯口的。左手持伞,右手持“虎撑”。牛扇骨、伞、虎撑等道具,具有风调雨顺、护佑四方的含义。

鼓 亦称鼓子。演员持鼓击打起舞。鼓为双面圆形,直径约 33 厘米,厚约 6 厘米。鼓帮上钉有皮带,将鼓套在左手腕上。鼓可自由翻转,击打左右两面。鼓的服饰为浅色,如戏曲中勇士的形象,扎英雄巾,英俊、潇洒。

棒 亦称棒锤。演员持双棒击打、绕耍、挥舞。棒长约 40 厘米,直径约 2 厘米。其服饰深色,如戏曲中之武生,也有化装为武松形象的。过去着黑色紧身衣、黑头巾,上扎绒球、小镜,以及用五色彩纸折叠成的扇形纸花。

花 妇女形象。两手持折扇、绸巾等道具表演。此角色穿褶裙,戴妇女头饰,服饰多来自本人的女亲属,或穿戴上未婚、新婚妻子的贵重、鲜艳的衣物。过去,有的披挂花袄多件,彩裙近十条或更多,以显示家境之富有,并称之为“亮箱”,并为当地群

众所乐道。现在此角多由妇女扮演,而且多是年轻姑娘,服饰更为讲究,常专门购置花簇新装,互相攀比,尚有显示自己的美丽与富有的遗风,而在表演方面却比过去大为逊色。其他角色亦称外角,根据本村能表演的节目而定,但必须成双、对舞,如“丑婆与傻小子”、“王大娘与铜匠”以及“小放牛”等节目的人物。

鼓子秧歌的表演形式分为行进表演与广场上表演两种,前者俗称“街筒子”,后者称作“跑场”或“场子”。

街筒子是进村后、出村前在街道上表演的,根据街道的宽窄边行边演,或两列纵队横向交错,或成三列以伞为中心进行变化,或一列于原地、另一行进表演,交换前进。到达场地后,则因地制宜,决定表演的内容。每次演出,大致可分为如下五个程序。

探马进庄 秧歌队出发以后,探马先来到邻村,见无其他秧歌队在表演,即和该村负责人联系,并对场地情况作一番了解,随后回去向秧歌队主持人、秧歌博士等人介绍情况,然后引导大家进村。

鞭炮相迎 得知秧歌队进村的消息后,人们涌向村头迎接,单位、商号或有条件的富裕人家,在街口、门前设长桌摆上茶点香烟欢迎。秧歌队一进村,鞭炮齐鸣,土炮连响,锣鼓喧天,热闹非常。欢腾的气氛中,秧歌队即开始表演街筒子,演完又继续前进。凡来到备有茶点的地方,群众又燃点鞭炮相迎时,仍要表演街筒子,直至来到场地。

辟场献艺 春节闹秧歌是一年一度盛大的文娱活动,远近村民扶老携幼,带上干粮,倾村前往广场观赏。秧歌队到来后,广场早已挤得水泄不通。这时秧歌队就必须设法开辟场地。辟场时需要各种巧妙的办法,既开出场地,又不能伤及群众,而且还要带有表演性。如探马开道:两名魁梧壮汉骑在披红挂铃的高头大马上,略松缰绳,让马小跑,人们随即后撤散开,腾出场地。也有用鼓子冲跳,用双棒舞弄前进;或用武术的鞭、棍打场等方法辟场。还有由丑婆、傻小子等角色,持鞭喊叫,虚张声势驱开拥挤的人群,辟出场地。场地开辟停当后,先由一两名头伞出来表演,稳重、威武地舞伞跑场,又作几个精彩的动作后,再去引秧歌队进场表演。

拨花显能 所谓“拨花”,是指由领伞挥动手中的牛骨拨子,指挥秧歌队表演与变化各种场面。一般是先将队伍散开形成大的圆圈,然后,几名头伞各自带领本组其他角色,形成规定的图案。图案既成,大家跟随前面演员,沿图案轨迹鱼贯前进,川流不息,形成美观的动态性图案。穿插与环绕的过程中,不同角色对舞而过,忽而作为衬舞在外圈高举道具行进,忽而成为主舞到图案中心欢舞,动静结合,交织变化,新颖别致。特别是由舒展、

流畅的文场“紧闭四门”变为武场“力杀四门”的表演最精彩。届时,领伞先摇响拨子作为信号,其他头伞闻声即摇动拨子呼应。听到拨子的索索响声,演员们全神贯注,位置在表演区正前方的伴奏乐队,也已作好变化的准备。当领伞将拨子一挥,就犹如主帅一声令下,各路义师,奋勇前进,攻城战斗,无比壮观。这种气势磅礴的各种场面显示出齐鲁文化的博大精深,是鼓子秧歌精髓之所在,通过场面的变化显示出领伞者的才智。

表演中,使用哪几个场面虽是事先商定好的,但临场时要根据场地情况作具体调整,并由领伞掌握、指挥全队表演。头伞能带领大家变换多少个场子、场与场间的衔接处理得如何、拨花的调度是否迅速和得当,向来是衡量一个秧歌队好坏、领伞水平如何的重要标准。

**煞鼓尽兴** 各种气氛的场面变化,伞、鼓、棒、花互为衬托的表演,以及其他人物风趣、幽默的插曲一一演过后,全体分为两路沿圆圈两侧归至后面,形成密集的队形,空出主要观众面对的场地。乐队的演奏忽地转快,舞者骤然散开,形成八列纵队(即“八趟街”)起舞,鼓声震天,伞、棒、扇、巾飞舞,以拔地阔步,冲向全场。强烈的对比变化,一下子振奋全场,把表演推向最高潮。这时,最前面几个头伞(或只领伞一人),高起低落、跳转跪蹲(也有作其他技巧动作的),把手中的拨子一挥,与此同时全部鼓乐、整个表演整齐地煞住,令人赞叹不已。演员与观众都感到无比地尽兴与满足。

### 3. 风格特点

鼓子秧歌的风格特点,是在山东传统文化的浸润、鲁北自然环境的陶冶下形成的。当地群众强壮的体魄、刚毅的性格,与所使用的道具融汇成磅礴的气势,形成英武、矫健的形象和特有的风格韵律,充分显示出山东好汉的英雄气概,表现出山东人民敢于造反、勇于革命的精神。山东自古多豪杰名士,被称作先师的孔子以及孟子、鲁班(公输班)、管仲等先贤为人们所敬仰;唐宋以来的农民起义接连不断,这也是众所周知的。在齐鲁大地上,唐代的黄巢、宋代的水泊梁山诸英雄、明代的唐赛儿、清代的宋景诗与义和团运动的义士们,为中华民族写下了可歌可泣的篇章。本世纪初以来,多少革命烈士前仆后继;抗日战争、解放战争中,都作出了极大的贡献,鼓子秧歌正体现了这种民族精神。

鲁北地区自古以来土地贫瘠,战乱频繁,艰苦的生活条件使当地群众经受了考验与锤炼,养成了吃苦耐劳、耿直、不畏强暴的性格,练就了强壮的体魄与耐力。试想,三四斤重的鼓子套在手腕上,托、抡、撩、劈;跑、转、跳、蹲地不停舞动,没有健壮的体魄与耐力是无法完成的。商河、惠民靠近河北擅长武术的沧县

与杂技之乡的吴桥,武术与杂技的影响,增强了他们的尚武精神,丰富了他们的表演技艺。

鼓子秧歌在鲁北地区广为流传,各村多有几十人以上的秧歌队与富有经验的“秧歌博士”,每年村际间的秧歌竞演与技艺的较量,既促进了它的发展,又形成了自己的特色。一般说来,惠民地区鼓子比较古朴、沉着,动律也较缓慢;商河地区则大方、有力,比较豪迈。在伞的运用上商河喜欢“高架势”,惠民多用“低架势”,棒与花也都各有所长。

鼓子秧歌磅礴的气势的出来,除上述诸多原因外,还在于场面队形的变化,它是表演的主要部分。每个动态的场面(场子)都是一个美丽的图案,并有一定的名称,而且要一气呵成,犹如一笔画成的图案,不得中断,又要周而复始。在头伞的带领下,每交叉绕花一次称作一个“拨花”(或称“渡花”),拨花的数目多少根据表演人数和头伞的数目而定。目前保存的场面图案虽有70种之多,但常用于表演的约20种,地区不同,同一场面图案会有不同的名称,并反映出它们来自古代战阵或劳动生活。与战阵有关的如:八门阵、八卦连环阵、龙门阵、迷魂阵(混元阵)、紧闭四门、力杀四门、十二座连城等。劳动生活的:牛鼻线、线框子、车撑子、鱼篓子、花篮、四马碰槽(嘶马蜷蹄)、双十字街等。其他的:勾心眉、旋海眼、双凤朝牡丹、金龙盘玉柱(里四外八)等。(见图16)<sup>(53)</sup>

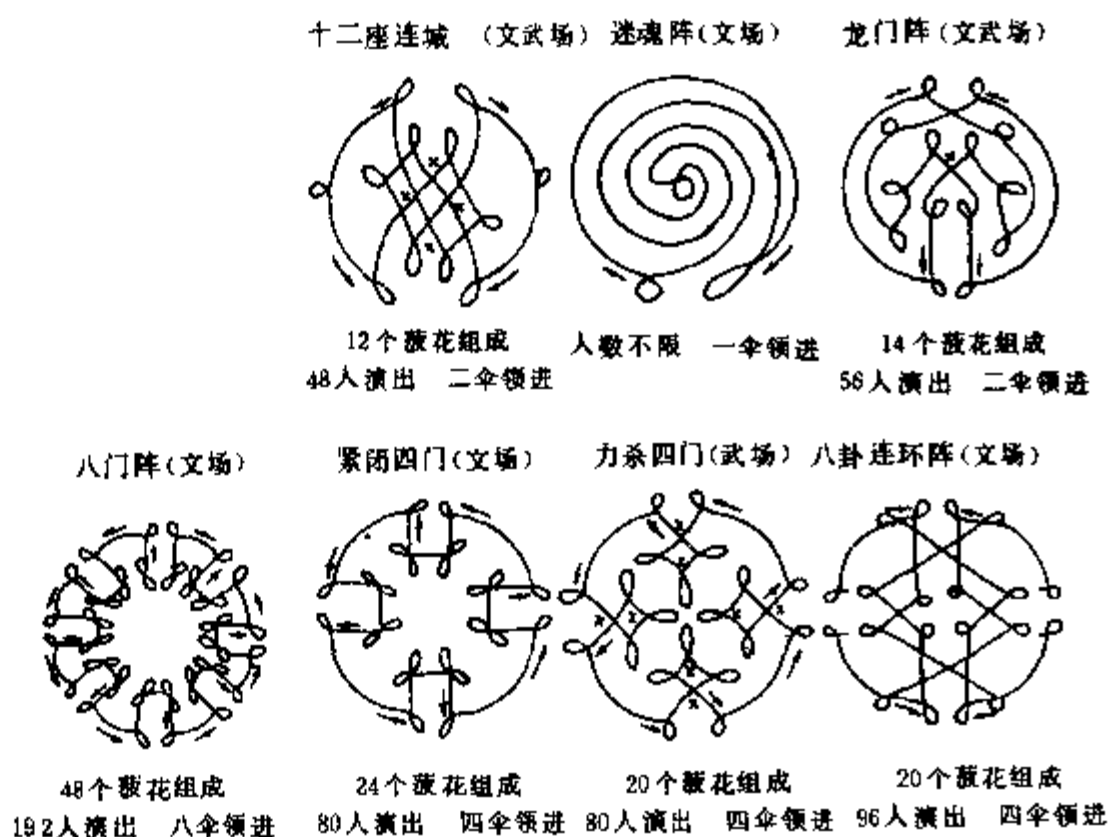


图16: 鼓子秧歌场面图案

各种场面变化,又有文场、武场以及文武场之分:文场,舞者保持一定姿态在头伞带领下形成图案,如“紧闭四门”、“八门阵”;武场,行进过程中不论进入图案中心、绕花与出来时都有舞

蹈动作,如“双十字”、“力杀四门”;文武场,即文场与武场的结合,绕花时作跑场,两人交叉穿过时,则作舞蹈技巧对舞,交叉后跑场,如“龙门阵”、“十二座连城”等。

## 二、古朴、粗犷的海阳秧歌

### 1. 概况

海阳秧歌,是综合性的民间舞蹈形式,在海阳地区农村中普遍流传。活动的时间不限于春节,其他节日也常进行。如三八妇女节有些村也举行活动,而且全部角色都由妇女扮演,由此可见当地秧歌活动之兴盛。

海阳地处山东半岛南部,位于大海之北,故有海阳之称。海阳古为齐地,唐、宋时属莱阳,明属大嵩卫,清雍正十三年(公元1735年)建县。境内多丘陵、洼地,土地贫瘠。海阳人勤俭,朴实,善劳作,许多村民的祖先原是明、清两代从外省、区迁来的,他们在当时艰苦的条件下建立起新的村落。当地称丘陵间的洼地为芥(kuang),如丁家芥、朱兰芥等,这些村名正反映出某个姓氏家族开荒创业的情况。所以,旧县志中多用“民多朴野,性皆犷直,犹有古风”、“民俗醇朴”、“勇于为义”等词句描述海阳的民俗情况。(见乾隆版《海阳县志》、民国二十四年版《莱阳县志》)由于当地多丘陵,一面临海,交通不便,因此至今仍保持着一些古朴风习。

海阳旧俗,秧歌活动前也要祭祖。在秧歌队仪仗中,有一面宽约一尺、长约五尺的锦帛,上书本村宗主家谱,俗称“高照天”,年节活动中,把它高举在前,以示不忘祖先开荒辟地形成村落的业绩。此俗正反映出海阳多是不同宗族的外来移民。现在一些以姓氏为村名的如丁家芥、大薛家等村,说明该家族开辟了这些村落。

海阳是山东地区老抗日根据地之一,是创造地雷战术名震中外的爆破英雄们的故乡,早在1942年该县就已全部解放。抗日战争期间,海阳秧歌在宣传抗日、歌颂军民团结上都起过积极的作用。革命传统一直激励着当地人民战天斗地,改变农村面貌,并使海阳秧歌中不断增添新的内容,同时,古朴的风格、粗犷的气势,以秧歌表示仪礼、增进团结的传统,也一直保存下来。

### 2. 表演形式

海阳秧歌是包括道具舞蹈、扮演人物、民间小戏等表演形式在内的综合形式。表演分为行进与广场两种。行进表演以两路纵队为主,各组成部分对舞前进,节奏先慢后快,变换不多。广场表演别具一格,大型的场面变化虽然不多,但各组成部分可以自成画面,灵活机动。各种角色的名称与形象:

**大夫** 亦称药大夫,是全队表演与队形变化的指挥者,一般为两名,反穿皮袄或穿长衫戴礼帽。持雨伞,拂尘在秧歌队的最前面起舞,也有以雨伞和“虎撑”(串铃)作为道具的。这些道具既有神秘的寓意,又有指挥变化的作用。

**花鼓** 勇士打扮。肩上斜挎一鼓,可灵活舞动。鼓形中段粗、两端细,直径约25厘米,长65厘米,重约10斤,用牛皮绳或麻绳编成鼓槌。舞蹈有一定的套路。表演时,将鼓托起,甩、摆、击打,气势雄伟。一般为4~12人。

**货郎** 穿大褂、戴礼帽,左手持长竿制成的扇形货架,下端插于腰间,右手持折扇,与翠花对舞。一般为2~4人。

**翠花** 亦称腊花,着花袄裤,村姑打扮,持折扇表演,人数与货郎相同。

从以上人物的服饰中,可以看到清代和民国风习的遗存、戏曲服装的运用、现实衣着的影响,表现出海阳秧歌的兼容性与灵活性。其他角色并无限制,可根据本村情况而定。道具舞:如霸王鞭、花篮、狮子、跑驴、旱船;扮演人物:如相公与小姐,以及现代人物;民间小戏如“铜缸”、“小姑贤”等。整个表演过程由土炮鸣礼、三进三退、群艺争辉、小戏尽兴等部分组成。

**土炮鸣礼** 土炮俗称三眼炮(即铁铳),与鼓子秧歌的相同。进村前点燃土炮,给村里发出信号。轰鸣声中村长带领全村群众也鸣土炮,燃鞭炮迎接,若不出迎,则被认为是极大的不敬。两村若有前隙,一方送上秧歌、一方出村相迎,两村就又好如初,这与鼓子秧歌相似。

**三进三退** 亦称三进三出,是海阳秧歌特有的礼俗性舞蹈,在进村前它作为见面礼、广场表演后作为谢场的仪礼表演,也常用于迎接贵宾或两秧歌队相遇时,表示敬意的舞蹈形式。

进村前的三进三退,队形为两列或四列纵队,两名大夫在前做蹲步前进,动肩挥耍拂尘,深施一礼后,两人分开,从两侧退下。这时八名花鼓威武地迎上来,跨、蹠、转、扑、边打边舞,激烈,壮观。舞毕分开,退到后面。其他各种表演,如是一组组地迎上来,演完又转到后面。全部演毕称作一进一退,凡此三次,即三进三退。以此向主人表达敬意,同时也是依次介绍秧歌队阵容的巧妙方式。三进三退之后,宾主(两村负责人)施礼寒暄,主人把秧歌队迎入村内表演,若是两队秧歌相遇,也作三进三退。两队同时前进,越舞越激烈,几乎接触时,两队大夫互相施礼,然后即退到后面。两队从不冲突,只是各自显示实力,拉开广场竞演的序幕。这一特有习俗,充分显示出重礼好义的古风,是鼓子秧歌所不及的。

**群艺争辉** 表演前,一名大夫持撑开的伞向观众致贺词,即

兴编唱几句秧歌作为开始。然后,在大夫带领下,秧歌队合着大鼓等打击乐器的演奏边舞边进,布满全场。各种形式随着队形的变化,从一处走向另一处,使全场观众都能看到不同的表演。货郎与翠花(腊花)的对舞;锅匠与王大娘的追、闪、绕、转;霸王鞭的欢快,跑驴的令人捧腹……相映成趣,异彩纷呈,使人目不暇接。然而给人印象最深的还是大夫与花鼓的表演,那古朴、粗犷的气派令人难忘。

小戏尽兴 大场过后,开始小节目的演出。在弦乐的伴奏中演出传统的小戏“锅缸”、“小姑贤”,新编的优生优育的小演唱,以及各种技艺,直到观众尽兴。节目演完,全体演员又以三进三退谢场。表演至此虽已结束,但仪礼尚未完毕,当鼓乐声一停,大夫就又代表大家致词,向主人的热情接待表示谢意后,才算礼成。若有贵宾在场,先用鼓乐、群舞欢送客人后,大家才陆续散去。习惯上,主、客双方都不能缺一点礼数,充分显示出重仪礼、热情好客的齐鲁古风。

### 3. 风格特点

古朴、粗犷的风格、气派,灵活自如的表演形式,是海阳秧歌的主要特点。古朴与粗犷,是通过舞蹈形象体现出来的;灵活自如则说明海阳秧歌的容纳性与兼容性。

海阳秧歌中大夫与花鼓的舞蹈形象最为突出。他们所使用的伞和鼓的道具,在其他秧歌中虽然也有,但大不相同,例如:大夫的伞不是撑开,而是配合右手的拂尘表演。下身常保持蹲裆屈膝的步态,比一般表演更为吃力。慢节奏中强调造型,快节奏中不停挥舞,给人以力量与坚韧的美。花鼓亦然,十来斤重的鼓在手中自由地挥舞击打,其气势确实与众不同。

海阳秧歌把各种形式融于大场表演,令人欢欣鼓舞;大场中又有小场,使各种表演各显其能;最后小节目中,兼收古今,名目繁多,可使不同观众都能尽兴。许多角色从开头贯串到底,引人入胜。如大场中锅匠与王大娘对舞,在小节目中二人又演“锅缸”。这些都是海阳秧歌的特点。海阳秧歌虽然是群众娱乐形式,但强调仪礼,人人自觉遵循,处处体现团结融洽的气氛,这又是其他秧歌形式中不多见的。

海阳秧歌是在自给自足的小农经济基础上产生并形成的,其形式中既有古风,又吸收了外省区的表演形式。历史上清末的封建宗族观念、民国的文明改革、抗日战争中的革命洗礼以及新中国成立后政治、经济、文化的影响等,都在表演形式中有所遗存,而现在,海阳秧歌正处于有待发掘、研究,有待升华的过渡阶段。



### 三、舞、戏结合的胶州秧歌

#### 1. 概况

胶州秧歌是流传于胶州湾一带农村的秧歌小戏,以胶县县城附近的东小屯、南旺、后屯等村最为盛行。开场时先跑秧歌大场,并作些翻扑的技巧,然后再演农村小戏,扮演人物中领头的是“膏药客”,与一般秧歌基本相同,其他人物与鼓子秧歌近似,演出的剧目则是一般常见的秧歌小戏,看来它是在演唱秧歌的基础上吸收了外来形式而形成舞、戏结合的表演形式。

胶州秧歌与其他地区不同,已有一套从挑选、训练演员直到演出完整的办法,这在其他秧歌形式中是少见的。据老艺人姜景山(公元1911年生)介绍,在本世纪20~30年代已有了这种组班训练的形式,直到40年代仍是如此,他本人就是经过这样的训练并在长期演出中成为有名的艺人的。他谈到:过去,每年进入农历十月以后,村里有影响的人物就出面组织明年春节的有关活动,为春节的演出而成立秧歌班子。首先请来有名的老艺人当挑班教师,然后,由他们从附近村落的一些贫家男孩中选人。挑选工作极为严格,对孩子的体态、脸型、嗓音等都要认真检查,在众多孩子中,选挑出十多名作为预选。选定后即开始集训,俗称“安锅”。此名称有安好锅灶,开始训练与排戏之意。经过十几天的训练与观察,根据唱、作、扮相等三项标准,有两项突出者才能留下成为正式学员,往年好的学员也参加训练。然后,根据他们的特长分配角色,开始排练,约50天即可排出一戏。戏排成后,戏班也就组成,春节时开始在本村与附近乡村演出。从演出日起,戏班的伙食等项都由请去演出的村负责安排,已带有一定的商业性质,所排之戏往往是各村选定的剧目,此类演出活动一直持续到清明节前才结束。由于这种自行培训的戏班人数不多,演出中有舞有戏比较热闹,所以深受群众欢迎。

本世纪50年代初,一些专业舞蹈工作者从老艺人表演的妇女形象中,吸取舞蹈性强的部分编成节目进行演出,后来舞校教师又把它们编成民间舞女班的教材,并称之为胶州秧歌,遂广为流传。从女性舞蹈的训练与表演特点上看,胶州秧歌是有它的特色的,但从继承与发展齐鲁古风上看,似乎略逊于鼓子与海阳秧歌。

#### 2. 表演形式

胶州秧歌的表演形式分为大场与小戏两部分。跑大场与一般秧歌相同,小戏则专门演小戏,两者除服饰相同外,没有内在联系。从前述安锅组班,到扮演的人物、人物关系以及服饰等方

面,可以看到它属于由秧歌向小戏和现代戏曲发展的过渡形式。

所扮演的人物有:

鼓子 原是挎鼓表演,后改为水袖,扮成40多岁的中年人,有如戏曲的老生。

棒槌 持双棒表演为年青人,扮如戏曲中的小生、武生。

翠花 持折扇,舞时并不打开,扮如青衣。

扇女 持折扇,舞时打开,年青妇女形象,扮如花旦,舞姿优美。

小嫚 (小姑娘)持团扇表演,伶俐活泼。

膏药客 穿大褂、戴礼帽,持伞与虎撑。此人不跑大场,多是戏班的负责人,说些插科打诨的话,引人发笑,犹如丑角。

扮演人物的服饰、打扮完全是为了后面的小戏,并有了生、旦、丑等行当的划分。在伴奏乐器上,除唢呐、锣鼓外,还加了演出戏曲用的板鼓、拍、板、堂鼓等乐器。演出场地可在广场,也可搭台,因地制宜。其表演内容可分为:“跑场引人”、“膏药客打诨”、“乡土小戏”等。

跑场引人 演出前先打几通锣鼓招徕观众,然后开始跑大场,场面是一般秧歌常用的摆队、十字梅、四门斗、绳子头等。在台上跑大场时,多由鼓子带队从两面交叉跑出,每种角色两人相遇时要对舞,交错而过时男角还做些翻扑技巧动作,女角则对舞而过。过场中,演员可以即兴发挥技艺,充分表演。但舞时从不唱。场面多少、时间长短、因观众多少而定,人员已满则开始演小戏。人来不齐,由膏药客插科打诨后,再来一次跑场。

膏药客打诨 大场后膏药客上场,调剂气氛,并让演员休息,以便后面的小戏演出。他上场时,撑着打开的伞,拿着虎撑缓缓而上,即兴编词诙谐逗趣。如1980年春节我们在东小屯乡的演出中,因为各角色都是女孩子扮演的,所以他上场后,就来了段逗趣的话:“锣鼓煞住乐自然,尊声诸位听我言,今年小屯这台耍,尽是女的缺少男。有心还想说几句,我的膏药又不粘。叫声伙计们再把锣鼓重敲起,膏药不粘来二遍。”于是又跑一次大场后,才开始小戏的演出。

乡土小戏 小戏中,“闯关东”已无人能演出,目前常演的传统剧目有“拉磨”、“顶灯”、“双拐”、“打灶王”等。这些虽然是普遍流传的农村秧歌戏,但由于运用当地的民歌小调与唱腔,语言通俗风趣,表演中有舞蹈又有技巧,因而极受欢迎。如“拉磨”要充分运用方桌表演技巧;“顶灯”要顶着灯作些高难动作,所以深受当地群众的喜爱。无怪乎当地有这样的谚语:“听见秧歌唱,手中活茬(活计)放一放;看见秧歌扭,拚着老命瞅一瞅。”充分表达出人们在拥挤中争看秧歌,焦急与欢快的心境。

### 3. 风格特点

关于胶州秧歌的风格特点,当地老艺人用“抬重、落轻、走飘,活动起来扭断腰”来形容它的动律与风韵;舞蹈家们又把它归纳为“脚拧、扭腰、小臂绕∞字(动肩)、手推、翻腕的有机配合。”<sup>(54)</sup>而这一动律特征的形成,关键在于脚掌的富有弹性,脚跟的灵活扭动,而这些特点都和过去演员脚上要踩着“跷板”表演不无关系。所谓跷板,即特别制成带有假小脚型的鞋,穿上后只用前脚掌着地,裤中只露出小脚,以模拟缠足妇女的步态。据老艺人姜景山回忆,他13岁那年(公元1924年)就学会了踩跷板,掌握了跷板技巧后,扭起来特别灵活。后来政府明令禁止缠足,以跷板模拟小脚的形式也被禁止,然而,因踩跷板形成的动律特征,却在表演中遗存下来。过去,扮演小嫚的演员也是踩跷板的,用以表现活泼可爱的小姑娘形象。姜景山形容此人物的表演特点是:“前哈(腰)、后张(两手)、两边崴(身体)”;表现小姑娘才裹了脚,脚一落地就疼,因此走起来脚步不稳,两手乱“扎沙”(抓挠)的形态。这种特点,仍是今日小嫚舞蹈的动态特征。专业舞蹈工作者吸取表现缠足妇女踩跷板的动律,发挥舞蹈之长,使之升华,运用于新农村人物的塑造,这的确是一大创造。这种升华与创造,在安徽花鼓灯的继承与发展中也取得了显著的效果。

## 第五节 从辽南高跷到东北秧歌

高跷与秧歌两者关系密切,辽南高跷向东北秧歌的转化,是本世纪50年代的新鲜事物;是专业舞蹈工作者学习陕北秧歌的经验,把高跷向舞台艺术、向舞蹈教学规范化的升华。

### 一、辽南高跷的形成

辽南高跷的形成,是和辽南地区的历史条件、地理环境,以及经济生活的发展分不开的。辽南,一般指辽宁省南部辽东半岛一带,该地处于渤海、黄海之间,与山东半岛遥遥相对。辽南地区土地肥沃,交通方便,自古以来就是内地通往东北的必经之地。山东、河南等地移民多从登州(今山东省蓬莱县一带)经旅顺进入东北。辽宁、河北两省毗连,陆路上,一出关就进入了辽宁省地区;从海上,由营口进入辽南也很方便,天津、唐山一带的渔民,更是常来常往,因此,辽南一带的汉族移民,多来自冀、鲁、豫等省,并以山东移民居多,这就给辽南带来了上述这些地方的

民间艺术。

乾隆年间,冀、鲁、豫连遭大旱,为了疏散灾民和适应当时开垦荒地的需要,大批移民进入辽南地区,并出现了许多汉族聚居的新村落,像有些至今仍在沿用的“虎庄屯”,“白草洼”等村名,就反映了移民来此垦荒建村的这一历史情况。这些村民聚集的定居点,给辽南高跷的形成创造了社会基础。辽南的海城、盖平县(包括今盖县、营口市,当时营口市尚未建治)等地境内菱镁矿藏丰富。菱镁矿是工业上的重要原料,具有很高的国防和经济价值,近代开采后,大批工人涌入这里,使这一带人烟稠密起来,又出现了许多新的城镇。

在贫穷落后的旧社会,广大农民只能把美好生活的希望,寄托于神佛的赐予,特别是远离家乡来到新垦区的乡民,就更是如此,所以辽南地区庙宇众多。居民点的增加,促进了各地庙会的活动,活跃了集市贸易,促进了城乡经济的发展。年节、庙会时,不论城乡、大家都集资出会,一则求神保佑故土新居两地平安,二来聚集一起共同娱乐,消除乡愁、增进团结,于是内地家乡的各种民间艺术形式,都在庙会中、年节时争相竞演。高跷由于是踩着木跷表演,比一般的形式要高出一截,人们在远处也能观赏,而且行动方便,无异与活动舞台,深受群众的欢迎,在此条件下,辽南高跷逐渐形成,并兴盛发展起来。

辽南的庙会中,以迷镇山娘娘庙(今营口市大石桥县)最为盛大驰名。根据大金天聪九年(公元1635年)《敕建重修娘娘庙碑》的碑文得知,<sup>(55)</sup>此庙本为古刹坍塌,清太宗皇太极敕建重修,作为清室发祥地的保护神,此后,康熙、道光年间都曾修缮过,香火之兴盛一直为辽南地区庙宇之冠。迷镇山(亦称迷真山)山势巍峨却不陡峭,非常适于游赏和集市贸易,所以每逢娘娘庙庙会之期,远近商民纷纷赶来。黑龙江的木材,吉林的山货,大连的海味,沈阳及内地的日用百货,各种食品摊贩也都云集这里,进行大宗贸易和零旱买卖。庙会同时成为表演各种文艺的场所,各个农村、城镇纷纷组成秧歌、抬阁、小车、高跷等盛会敬神还愿,择地演出。在当时,周铁沟的“天吉盛会”最为盛大,其中的高跷会也最受欢迎,远近闻名,成为辽南高跷的主力之一。本世纪40年代~50年代著名老艺人中,如刘升成、于景新、齐怀学等人,都曾是在周铁沟高跷会的成员。

如今迷镇山的庙宇虽早已荡然无存,但仍有些残碑可寻,其中有一块道光四年(公元1824年)名为《周铁沟花儿山碑记》的石碑,其碑文尚清晰可见:“……迷镇山海云寺旧有天后圣母神殿一所,庙貌巍峨,神像壮观……兹有周铁沟花儿山集合乡帷,每年四月十八日朝顶进香,庆贺圣诞,名为天吉盛会,历年已久,

应亦再举,莫废之。列用动员,现永垂不朽,犹期后之人接踵相沿,勿废盛事。幸甚、幸甚。夏家屯合会人等……”后面是48位合会人姓名和立碑年月等。<sup>(56)</sup>此碑说明,当时人们是极为重视出会敬神的,而且把出会并比作古代的“乡人傩”,立碑之意则在于盼望后人勿废出会敬神的盛事。

辽南的诸多庙会促进了当地高跷的发展,一些技艺高超的艺人,除在年节和庙会上表演外,还专门组成班子到近村远县流动演出,有些能手则成为专业的高跷艺人。艺人们为争夺庙会中的魁首,为适应流动演出的需要,就广泛地吸收当地的秧歌,二人转以及评戏的技巧来丰富自己的表演。并且选择最好的唢呐、鼓手为自己伴奏,舞乐融合,如鱼得水,使舞蹈技巧得以充分发挥。辽南高跷就在这些艺人们的辛勤劳动和艺术实践中提高了表演的艺术性。

辽南高跷随着艺人的流动演出和外地的邀请,而流传到吉林,黑龙江,并从农村进入城市。各地高跷又渲染了各自的地方色彩,名艺人逐渐形成自己风格流派。例如曾在黑龙江一带表演的著名老艺人夏春阁,就曾是刘升成老艺人当年所组成的高跷班子中的成员,后来他从辽南到吉林等地演出,最后定居黑龙江,形成自己的表演风格。他和辽南地区的刘玉环、刘升成、于景新、齐怀学等许多著名的高跷艺人一样,50年代以后曾被邀请参加专业艺术团体工作,对发展高跷、编排节目以及东北秧歌教材的整理,都起过重要的作用。

根据文献资料和多年来的实地调查推断,辽南高跷形成的时间应在乾隆以后,发展成为东北的典型高跷形式,则已是清代后期了。至于现代的辽南高跷,主要是由本世纪30年代以来的一批专业、半专业的艺人继承和发展起来的。

## 二、辽南高跷的风格特点

辽南高跷具有独特的风格和动律特点,从艺术上反映了东北人民的性格和农村的审美习惯,而这些特点则是东北人民在长期生活中逐渐形成的。辽阔的东北,寒暑分明,夏季炎热,春秋宜人,冬天则冰天雪地,山河壮丽。生活在这里的人受山川气候的熏陶,勇敢、粗犷、乐观、好动。本世纪50年代以前来这里定居的汉族人民,多是从事垦荒、开矿、搬运的贫苦劳动者,他们既受大自然与劳动生活的陶冶培养,又有祖籍冀、鲁、豫一带人民的勤劳、朴实、豁达的影响,遂形成坚韧、直率、倔强的性格。这种社会历史、自然环境等等的影晌,形成了东北农村人民喜欢色彩浓郁,线条粗犷的审美情趣,这种习惯也反映在民间艺术之

中。春节本是农村唯一能够稍事娱乐活动的时间,然而,这时的东北农村依然很冷。本来就不太密集的村落,就更显得空旷,所以娱乐时需要强烈的音响,鲜明的节奏,粗犷的动作。高跷和鼓乐班子之所以倍受欢迎,正由于它们符合了这种审美要求。唢呐一吹,大鼓一响,辽阔的原野顿时热闹起来,活跃的节奏给寒冷的田野带来一派生机。色彩鲜艳的服饰,踩着高跷的表演,远远地就能看得见,给人以温暖的春意,使人们对新的一年生活充满信心;活泼、欢乐的舞蹈动作,向人们显示了生命的力量。

高跷,由于脚下绑有木跷,重心不易掌握,所以膝部要微屈,两脚需要不断移动,上身和双手又必须随着重心的移动而俯仰和甩摆,需加强腰部的控制力,以保持身体的平衡。辽南高跷的艺人们充分运用了这一规律,出脚时,踢抬有力,收回时,落地稳扎。发挥上身和双臂的舞蹈作用,舞姿多变,手腕灵巧,“手巾花”翻飞如蝶。体现了敏捷活泼和稳重相结合的美。而且,利用跷着地面积小,易于活动的特点,使膝部规律性的“顿劲”和舞动翻转时的“利索劲”结合起来,形成一种特殊的动律,艺人们把它称为“艮(gen)劲”。这种艮劲正和东北人民刚强不屈的性格相吻合,使所表演的人物更有地方色彩。舞蹈家们把源于高跷的这种风格特点归纳为:“臂松弛、腕有力、腰先摆,脚后踢、身要稳、微提气”,这18个字即艺人们强调的“稳中浪”。<sup>(57)</sup>

辽南高跷的服饰虽然多是戏曲人物的衣着,但表演者多是农民,他们按照自己熟悉的生活,塑造农村的人物形象。例如“头跷”,是草莽英雄的形象。那段“备马”的表演,就是把生活中洗刷马匹,装配鞍屉的动作艺术化了。“上装”是梳着长辫子农村姑娘的形象,艺人们还把上装的动态美,形容为“稳中浪(活泼),浪中俏,俏中艮”。要求演员必须演得既扎实又活泼,既敏捷又俏皮,还要有质朴的艮劲。作为农村小伙子形象的“下装”,则要求屈膝、蹲裆,以稳扎的跷功,风趣、幽默的表演,衬托上装泼辣大方的农村妇女形象。过去东北的农村姑娘喜欢留长长的一根发辫(直到60年代初,仍好如此打扮),于是上装也多采用这种造型,以展示源于生活中这种美。而且人们常用“大辫”这一名称,亲昵地称赞上装的扮像俊俏、演技高超的艺人,如“齐大辫”(齐怀学)“夏大辫(夏春阁)”等艺名,一直流传至今。

辽南高跷以过硬的跷功技艺,使人物形象生动活泼,不论是单人的技巧表演、双人对舞中的人物塑造,还是气势磅礴的跑大场,都充分显示出白山黑水陶冶下东北农民的豪迈气概,而这种风格特点的形成,伴奏音乐则起着重要的作用。

辽南高跷的伴奏音乐可分为跑场音乐、走场音乐、清场音乐

三类。跑场音乐热烈奔放,走场音乐流畅、欢快,清场音乐华丽、风趣。伴奏乐器有:唢呐、大鼓、大镲、小镲等。大鼓是指挥,小镲掌握进行的速度,大镲打在“叫鼓”与各种“鼓相”的强拍或强势处理上。节奏变化多样,一般多是2/4拍,曲调都是富有东北地区色彩的唢呐曲牌,曲式短小,乐句齐整。唢呐吹奏者,可根据舞蹈表演即兴创造,或在原有曲调上增加一些与舞蹈相适应的艺术处理。

东北唢呐曲牌中,“附点音符”与“对句”运用得最多。中速或慢速乐曲中,附点音符的运用,便于演员抒发深挚的感情;并且和舞蹈出腿快,落地稳、膝部带韧劲的韵律特点十分协调。两支音色不同的唢呐以“对句”的形式吹奏,犹如互相问答,增强了演员间的感情交流,使表演更富有戏剧性。而同一曲牌的多种处理,使演员所刻画的形象,更加鲜明。<sup>(58)</sup>例如:“句句双”曲牌中,附点的音符连续出现,使曲调流畅、优美,适于表现青年男女的形象。(见曲例1)另一曲“句句双”中,附点音符后面的滑音与音程的大跳动,使曲调风趣、幽默,适于塑造老樵(泼辣的中年妇女)和傻柱子之类的人物形象。(见曲例2)<sup>(59)</sup>

曲例1: 中速 句 句 双



曲例2: 中速 句 句 双



辽南高跷中,鼓点和打击乐的演奏是非常出色的,鼓手配合演员的即兴表演,以各种鼓点相呼应,从而增强了表演的艺术效果。伴奏者多是富有演奏经验的“鼓乐班子”(俗称鼓乐房子)的成员,该班子是由擅长演奏唢呐、管、大鼓等专业或业余的艺人组成,除为高跷伴奏外,还经常为村民的婚丧活动吹奏卖艺,他们对辽南高跷的发展,起着重要的作用。

### 三、辽南高跷的表演形式

#### 1. 扮演人物

辽南高跷的扮演者,女角称作“上装”、男角称作“下装”,并有专门的打扮,此外还扮成“头跷”、“老樵”、“渔翁”、“傻柱子”以及小戏中的人物。高跷队一般是14~16人,所扮演的人物与服饰大致如下:



**头跷** 如武丑打扮,手持马鞭,是全队的指挥。

**二跷** 武旦打扮,亦持马鞭。(很多高跷队中无此人物)

**老樵** 如彩婆子,或穿农村中生活服装。手持长烟袋锅子或棒槌。

**上装** 梳大辫子,扎彩球,彩色大襟上衣、长裙,手持扇子或手巾。一般为两三名。

**下装** 穿带短水袖的大襟上衣,长裤,腰扎彩带。一般为两三名。

**渔翁** (或扮萧恩)渔女,戏曲打扮。

其他还有傻柱子、白蛇、许仙、青蛇等戏曲人物。

辽南高跷擅长于互相扭逗,表演也以双人对舞为主。由上、下装为一组,称作“一幅架”。最好的一幅架排在队列的最后,叫作“底鼓”或“压鼓的”,集体表演时,伴奏乐队的鼓手,根据他俩的示意变换鼓点。全队行进和跑大场时,都由头跷(二跷)率领并指挥队形变换。

## 2. 表演内容

辽南高跷的表演形式,分为大场、清场和小戏三部分。大场,指头跷带领大家跑各种队形。清场,则泛指各种人物的分别表演,它包括上装与下装的小场(也叫逗场),上装、下装和老樵的三人混场等,最后是情节简单的小戏。大场放在开头和结尾,清场根据演员所掌握的各种表演而定。表演的主要内容如下:

**太平有象** 即“搭象”。全体演员以叠罗汉的方式摆成画面,唱喜歌或奉承之词,取民俗“太平有象”的说法,寓意幸福、吉祥、丰收。(参见图 17)

**大场引人** 由头跷(二跷)率领跑大场,如“四面斗”“二龙吐须”“卷菜心”等队形场面。进行中头跷做“盍跷”(在空中碰响木



图 17: 1938 年鞍山娘娘庙会上的“搭象唱喜歌”

跷)“蹲裆”等跷功技巧的高难动作,其他演员在变换队形中,只要和其他人打照面,就要扭逗一番。大场既能显示阵容,又可以藉此打开场地。跑两三个场面掀起欢快的气氛后,留下那对“底鼓”,其他人随着头跷下场,这对演员也是简单地表演一番,随即下场。

**头跷献技** 头跷的主要表演,分为“备马”与“鞭挂”两部分,前者表演牵马、掸水、刷毛、备鞍、紧肚带等备马的过程;后者则是持戏曲的马鞭表演骑在马上飞奔的各种动态,如“一马三鞭”“挥鞭前进”等,舞蹈节奏、动律、风格都非常别致。由于踩着跷演员不易站稳,所以演员作完一组动作后,即保持造型不动,以显示跷功的过硬。

**清场逗俏** 清场是表演中的主要部分,上装与下装默契配合,表现农村男女的爱情生活。上装俊俏泼辣;下装风趣幽默。相互衬托,相得益彰。表演以上装为中心,下装随机应变即兴发挥,但伴奏乐器中的大鼓,则看下装的示意,打出长短不同带有停顿性的鼓点作为表演的段落。这种段落性的鼓点是配合舞姿造型的,人们把下装的示意动作称为“叫鼓”,根据表演的需要,该段落可分为一鼓、二鼓、三鼓、五鼓等。每一鼓都有一个舞姿造型,一般称此造型为“鼓相”。选用几鼓,则根据表演者的情绪或情节的变化而定。演员在伴奏音乐的配合下,不断出现各种“走相”、“稳相”和“鼓相”;舞蹈也从稳静、挑逗、激烈,一直把表演推向高潮,并用最精彩的“五鼓”作为结束。

所谓走相,是基本的扭法,是富有韵味的行进表演。稳相,是走相和鼓相之间,给叫鼓作铺垫的原地动作,它常是大动作前的准备,或激烈动作前的缓冲,也是上装和下装互相示意即将转换的过渡性的动作。鼓相,是表演中的小的停顿或转折;不同鼓相,是大小不同的段落,是突出人物形象的地方。

**小戏别致** 高跷上表演的小戏别有一番情趣,虽都取自戏曲的剧目,但每出戏都充满农村生活的乡土气息。语言风趣,动作鲜明,情节洗练。如《杀江》(即《打渔杀家》),对白不多,其中父女划船捕鱼一段,则是优美的舞蹈表演;在《瞎子观灯》中,可以把各种民间艺术形式如“小车”、“旱船”之类小节目穿插在表演之中。又如演出《铁弓缘》中,当施公子要坐轿回去时,于是人们就让他坐上独杆桥(骑坐于两人抬着的扁担上)回去。三名演员都是踩着跷表演的,非常别致,充分显示出喜剧性的特点。此后,会演唱二人转、评戏的艺人,常在表演高跷后卸下木跷演唱一些戏曲小段,或群众喜欢的剧目。如刘玉环、于景新等老艺人,他们嗓子好,经常在高跷之后,演唱二人转、评戏或皮影。

收场过街 各种清场表演完毕,又在头跷带领下跑大场,最后以“过街楼”的欢腾表演作为结束。过街楼有固定的曲调与表演形式,所用的曲牌名为《五匹马》,节奏欢快、热烈。舞蹈多用一些“翻身”、“蹲起”、“滚龙场”等技巧动作,洗练、利落,分外精彩。高跷队在行进途中,为应群众的要求,常停下来表演欢腾的“过街楼”,然后,继续前进。

#### 四、从辽南高跷到东北秧歌

高跷与秧歌在东北地区早有流传,尤其是高跷,它既源于图腾崇拜,又和沿海捕鱼生活有关,那么,辽东湾、渤海湾一带,适于浅海捕鱼的地方,都可能由此形式的传播。虽然如此,但作为富有传统文化特征和地域文化色彩的辽南高跷,如前所述,它的形成已是清代后期,而由辽南高跷发展为全国广泛流传的“东北秧歌”的形式,则是本世纪50年代以后的事。

中华人民共和国成立以后,大批专业文艺工作者深入东北农村,学习当地的民间歌舞小戏,经加工改编后搬上舞台演出。特别是学习了辽南高跷以后,卸掉了脚下的木跷,演员如虎添翼,可以在舞台上发挥舞蹈之长,创作了新型的秧歌节目。这种新节目既保持着来自高跷所形成的风格动律,又塑造了新农民的形象,反映出50年代东北农村新貌,因此深受群众欢迎。其中,1952年辽东歌舞团创作的《大秧歌》,后又经东北人民艺术剧院歌舞团加工改编,使之更为完美,演出时为说明它是东北特色的节目,就冠以东北地名称作《东北大秧歌》。<sup>(60)</sup>它继承了辽南高跷之长,又融入了当地专业舞蹈工作的创造,成为从“辽南高跷”向“东北秧歌”,从民间向舞台艺术升华的开端,也是“东北秧歌”这一词的由来。

50年代中期,北京舞蹈学校成立前后,年青的舞蹈教员根据民间舞蹈教学的需要,多次深入农村,在辽南高跷老艺人、辽宁舞蹈工作者的帮助下,把来自高跷“艮劲”的动律、和“稳中浪”的审美特征提炼出来,作为训练的核心,又把艺人们创造和表演的精粹,升华为“步法”、“手巾花”,“鼓相”等单元训练和表演组合,成为系统的《东北秧歌教材》,并应用于各地舞蹈院校、团体的民间舞教学中。此后,东北地区的舞蹈工作者,发挥当地的优越条件,广泛吸收辽南高跷、天津高跷、地秧歌、二人转以及单鼓中的舞蹈成分,根据需要编创教材和舞台节目,进行多方面的深入研究,从而使东北秧歌得到更加蓬勃的发展。

## 第六节 江南特色的花灯、花鼓与采茶

### 一、江南特色的歌舞形式

花灯、花鼓与采茶,是富有江南特色的民间舞蹈,它与北方的秧歌同源异流,是南方农村的群众文化娱乐活动,是灯节、出会中载歌载舞的民间艺术形式。这三种形式的形成年代,发展沿革虽有不同,但都源于水稻种植的劳动生活,从农民击鼓调剂劳逸的风习中发展而来,这从明、清两代的文献中可以找到依据。

明版《帝乡纪略·风俗篇》记有:“二邑插秧时,远乡男女系鼓互歌,颇为混俗,州则绝无此矣。”<sup>(61)</sup>这里的州,指的是当时朱元璋的家乡即中都府的风阳;二邑,指的是距风阳约百公里的泗州、盱眙二地。泗州在今安徽泗县一带;盱眙在今江苏东部。至于鼓的形制和击打对歌的形式该书并没有记载,不过,我们从今日仍在湖北通山县流传的“秧鼓舞”中得到启示。通山地区的农民在田间劳动时,常有一人肩挎一鼓,置于腰间,边击打、边即兴编唱指挥劳动,对偷闲的人,也用歌来批评。当地称他为“鼓匠”,他唱一句,大家接其尾音唱和,以此鼓动生产,并称之为“插秧鼓”;后来又发展为“秧鼓舞”。此风习可能是“系鼓互歌”的形式之一,也与前述《南越笔记》中描绘的“秧歌”近似。1955年湖北省群众艺术会演中,他们参演的“秧鼓舞”让观众看到古风遗义,受到群众欢迎。<sup>(62)</sup>

南方普遍流传的这种以鼓调剂劳逸的风习,逐渐演变为农村的娱乐活动,每当遇到水灾、天旱人们无法生活时,“系鼓互歌”、“插秧鼓”,以及打花鼓、唱风阳歌等民间艺术形式,就成为逃荒卖艺养家糊口的手段;也是形成花灯、花鼓、采茶等歌舞的基础。这三种民间歌舞的内容多表现劳动与爱情生活,扮演的人物也以农夫、村妇居多。其表演通过优美动听的曲调、轻盈柔媚的舞蹈动作,表现出山清水秀,景色宜人江南鱼米之乡的农村风光。不过花灯、花鼓与采茶三者的名称与含义常常混淆不清,或形式相同而名称各异,其原因正在于同出一源互为影响,又各具特色。

花灯,此词与秧歌相同,常泛指灯节、出会中的各种表演,或指持彩灯表演的各种民间舞蹈。作为专用名词,则指流传于云南、贵州、四川、湖南等地的花灯,即舞者持折扇、手帕表演的民

间歌舞与民间小戏。

花鼓,亦称打花鼓、花鼓小锣、地花鼓,是挎腰鼓、打小锣、打莲湘(霸王鞭)表演的形式,流行于安徽、江苏、浙江、湖北、湖南、四川等地。后来成为一人持花鼓扮旦角)、一人持小锣扮丑角的歌舞表演;或一旦、一丑、一生,即“两小”或“三小”型的歌舞小戏。

采茶,亦称采茶灯、茶篮灯、茶灯,属于集体歌舞形式,人数4~10人不等,广泛流行于盛产茶叶的福建、江西、湖南、安徽、江苏、浙江、广东、广西等地。

## 二、优美轻盈的云南花灯

### 1. 源流

云南花灯流传于云南玉溪、嵩明、弥渡、罗平、建水等地,以优美轻盈著称。其来源,以“来自中原,是明代征南上兵带来的”说法比较可信。

据史料记载,明洪武十五年(公元1382年)朱元璋曾派30万征南大军,在将军傅友德、右副将军沐英率领下平定云南后,留下沐英所率的数万军队镇守。由于边远交通不便,为了解决这些人的军粮问题,沐英于洪武十九年(公元1386年)曾上书朝廷说:“云南地广,而荒芜居多,宜置屯,令军士开垦,以备储待。”<sup>[63]</sup>明王朝采纳了沐英的建议,在云南实行“军屯”,并扩大原有的“民屯”(大批移民开垦)、“商屯”(盐商召集内地贫苦农民开垦),极力扩大当地的粮食生产。如洪武二十年(公元1387年),规定从湖南常德、辰州(今沅陵一带)“民三丁以上者出一丁,往屯云南”。<sup>[64]</sup>由于南征士兵的屯垦,来自内地的移民与应募者的迁来,很自然地把他们家乡的风俗与民间歌舞传入云南地区,而且逢年节、出会时,也会像在家乡一样互相竞演民间歌舞。于是家乡的歌舞在不断吸收当地歌舞之长中(包括附近的少数民族的歌舞)形成了云南花灯。

云南花灯,包括有灯舞、(各类彩灯与民间技艺的表演)团场(集体歌舞)、折子灯(花灯小戏)等组成部分,与江南地区春节活动的内容大致相同。其音乐部分,从现在仍在流行的云南花灯音乐中,可找出许多来自江南的民歌小调。例如:嵩明花灯曲调,《卖樱桃》源于安徽的《凤阳花鼓》调,它保存了原曲的两个乐句,并在压缩其节拍(从4/4拍变为2/4拍)和改变调式(从商调式变为宫调式),使曲调更为活泼、跳动;《双花鼓》源于江苏民歌《茉莉花》,它将原曲加以简缩或扩展,增强了舞蹈性,又结合当地方言与润腔的方法,使表演更具有地方色彩和

花灯的特点。<sup>(65)</sup> 这些曲例又印证了云南花灯是从江南带来的说法。

花灯中的舞蹈部分,经过专业舞蹈工作者的加工、整理,又充分运用花灯音乐之优长,编创了许多歌舞节目;经研究、提炼编写出花灯的舞蹈教材,使云南花灯更为轻盈、优美,在全国各地广为流传。

## 2. 风格特点

云南花灯优美轻盈的风韵,是与当地民歌曲调的风格、伴奏乐器有着密切的关系的。如云南花灯“十大姐”的委婉流畅的曲调,“显然来源于当地广泛流传的山歌,即“小河淌水”一类的曲调。<sup>(66)</sup> 伴奏乐器中的胡琴、月琴、三弦、笛子、鼓、铃等近似江南丝竹的乐器,配合锣、镲等打击器后增添了活泼的气氛,音乐歌舞融为一体使花灯的风韵更为浓郁。

云南花灯的舞蹈动律的主要特征是“崴”,俗话说“不崴不成灯”,可见“崴”是云南花灯韵律的核心。所谓“崴”,就是指表演者不论作什么样的动作,身体都要保持着S形的左右摆动。此“崴”,是腰部动律伸延向上,使上身随之向相反方向摆去,而形成腰、胯与上身相对的、均匀规律的摆动,形成云南花灯别致的优美体态。这种“崴”的动律,来自山地农村的劳动生活和当地群众的审美情趣。舞蹈工作者在此基础上又形成各种“崴步”,如“小崴”、“大崴”、“正崴”、“反崴”、“吸腿崴跳”等富有特色的舞蹈动作,并以此塑造不同人物性格的各种舞蹈形象。

## 3. 表演形式

泛称的“花灯”包括灯节中的各种民间艺术,如龙灯、狮子灯、凤凰灯、鱼灯、蚌壳灯,以及大头和尚戏柳翠一类的表演;从民间舞蹈的分类上看,它们应属于灯舞、道具舞之类。花灯中的团场与折子灯是其中的歌舞部分。团场,是集体歌舞的形式,男持彩灯女持花扇的表演,人数20~60人不等,所走的各种图案队形有三十多种,有时还加进“大邑拉花”、“小邑拉花”、“霸王鞭”等表演。“折子灯”即带有情节的歌舞小戏,有小旦、小丑、小生等角色。节目有:“风阳花鼓”、“妹子观灯”等。人物多,情节复杂的剧目有:“大茶山”、“玉药瓶”等。<sup>(67)</sup> 它们虽说是戏,但只是增加了一些戏剧情节,仍以歌舞表演为主。所以“大茶山”经过艺术加工改编为“春到茶山”后,就成为受群众欢迎的民间舞节目,1957年于莫斯科第六届“世界青年与学生联欢节”演出时,获得银质奖章;使优美轻盈的云南花灯蜚声海外。现在人们常说的云南花灯,多指经专业舞蹈工作者加工整理后的歌舞表演,因此,花灯一词具有双重的含义。

### 三、形式多样的湖南、江苏花鼓

#### 1. 花鼓

花鼓与花灯近似,花鼓一词在江浙一带有多种含义,或指民间歌舞、技艺表演;或指民间小戏,或泛指各种民间艺术。

花鼓的起源可追溯到古代以鼓调剂田间劳作的风习,明、清文献中所载的“系鼓互歌”、“薶鼓”、“秧鼓”等,都是这种古风的遗存,后来,花鼓一方面向戏曲过渡,另一方面仍保持歌舞形式在民间流传。明代,打花鼓这种民间歌舞已被戏曲吸收,如周朝俊《红梅记》第十九二十出中,就是以“打花鼓”作为该戏的插科,<sup>(68)</sup>清代以后成为普遍演出的剧目。

有关明代打花鼓的形式与图绘,据李家瑞《北平俗曲略》的说法,当时北平的打花鼓有戏台上唱的、落子馆唱的以及随地集人围看的三种形式;至于图绘,明人曾绘有一幅这种打花鼓内容的画,现保存在美国波士顿美术馆。<sup>(69)</sup>清代,有关打花鼓的图绘已比较多,如原北京文物队(今北京博物馆)藏有一幅着色的《打花鼓图》,画面上是:庭院内有三个人物,一公子手持折扇,在观看旦角打花鼓的表演(又像是在调戏),一丑持小锣,用锣槌指着两人像在说些什么。画上人物的服饰较精致,旦角所背的花鼓,鼓身为绿色,并有丝穗缀于鼓边。<sup>(70)</sup>此画似受《红梅记》打花鼓故事的影响,也许是当时在庭院内演出打花鼓的实况。另外,江苏崇川县(今南通地区)民间艺人所绘《崇川三十六行风俗图》中,也有“打花鼓”的形象,人物是一旦、一丑的对舞。<sup>(71)</sup>清代打花鼓的图绘,说明此类表演已极盛行,不仅京都,连城镇、乡村都有表演,而且表演形式多种多样。

#### 2. 湖南花鼓

湖南花鼓形式繁多,并有打花鼓、花鼓戏、地花鼓等不同名称,习惯上,前两者多指小戏为主的民间戏曲,后者多指歌舞与技艺表演。地花鼓这一名称的“地”字,有非舞台演出的含义,说明一直是在民间广场、庭院、堂屋内演出的,演员以“两小”(小生、小旦)为主。如衡阳地区衡山县的地花鼓中,有一种叫作“板凳堂子花鼓”的表演形式,即融歌舞、杂技于一体进行表演,并有较高的技艺水平。

“板凳堂子花鼓”,因是在堂屋内由一旦一丑表演的,而且各种技艺全在一条长板凳上进行,故有此名称。过去的旦角都是男子扮演的,很多高难动作也能在条凳上完成,而且每组表演都有一定套路与名称,如“鹊雀架桥”、“凤凰展翅”、“鸾凤和鸣”等,约有二三十种之多。其中的“鹊雀架桥”,是将板凳翻置于地,旦



角两手、两脚反撑于板凳的四腿下腰成拱桥状,丑角从“桥上”用“高毛”穿越而过。“双栽树”,是两人在板凳的两端作拿顶等技巧;“鸳鸯戏水”、“荷花吐蕊”等,则是两人互相配合,互为衬托,在板凳上表演不同造型。

湖南是以花鼓戏著称的,戏中的舞蹈成分很多,并且多是从劳动生活中提炼加工的舞蹈动作。如脍炙人口的“刘海砍樵”,其中的砍柴、捆扎、行路等舞蹈动作都很优美。舞剧《鱼美人》初创时,其中猎人的舞蹈,就曾从中吸取了许多作为再创作的素材。

湖南花鼓戏因地区不同,而有长沙花鼓戏、常德花鼓戏、衡阳花鼓戏、邵阳花鼓戏、零陵花鼓戏等。据湖南当地戏剧工作室有关人员的研究,认为各种花鼓戏都源于地花鼓和当地的民歌演唱,可见花鼓与花鼓戏两者关系之密切。

关于湖南花鼓的记载,清代文献、县志中有关描述也较多。如嘉庆二十三年(公元1818年)版《浏阳县志·风俗篇》描绘灯节活动时:“又以童子装丑旦剧唱,金鼓喧闹,自初旬至是夜止。”同治十二年(公元1873年)版该县志中又有新的记述:“晴日缘村喧舞,杂以金鼓,主人燃爆竹剪红帛迎之为乐,又有服优场男女衣饰,幕夜沿门歌舞者曰花鼓灯。”从上述两个不同版本的记述中,了解到19世纪初的嘉庆年间,花鼓戏已有雏形,并在元宵灯节中演出。约60年后的同治年间,花鼓戏更促进了花鼓歌舞的流传,由于是灯节的活动,所以加上了“灯”字。“花鼓灯”这一名称的出现,既说明花鼓与灯节的密切关系,又为我们研究花鼓、安徽花鼓灯名称的由来提供了可参考的文字的资料,而“板凳堂子花鼓”的技艺表演,则给我们研究花鼓灯的舞蹈动作、技巧提供了形象资料。

### 3. 江苏花鼓

江苏花鼓名称繁多,或是冠以地名,如“泰兴花鼓”、“邗江花鼓”、“江都花鼓”;或根据道具与形式特点而名为“渔篮花鼓”、“对子花鼓”、“四人花鼓”;或与其他民间形式一同表演而名为“莲湘花鼓”、“洛子花鼓”。乃至本属于高跷的艺术形式,也称之为“高跷花鼓”(太仓县)、“花鼓跷扑蝶”(淮安县泾口)等。这说明江苏地区花鼓一词的概念,常是泛指各种民间表演,而且其表演内容也极为丰富。

江苏花鼓的表演形式以歌舞为主,基本上是两小、三小戏的模式。一男、一女演唱一些简单的情节,并常常即兴编词,各种节目都充满生活情趣。“对子花鼓”、“邗江花鼓”就是这种类型,后者虽也是两人表演,但丑持小锣,旦打竹板(四块瓦)在广场或堂屋内演出。“浒浦花鼓”、“海安花鼓”演员为三人,扮生、旦、丑

或两旦一丑进行表演,除表演生、旦谈情,丑打岔等一般情节外,“海安花鼓”还表演民间传说的“李三保花鼓救驾”,叙述李三保(李岩)和红娘子苏鸾娇曾救李自成冲出重围的故事。另外,“泰兴花鼓”的演员人数多至8人,所持道具有红灯、莲湘、竹板(四块瓦)、小锣等。从上述材料中可以看到江苏花鼓由双人到多人,由一种形式向几种形式融合演出的过渡。

江苏花鼓在苏北、苏南各地广泛流行,各地区虽各有自己的地方色彩,但都具有共同的江南风韵。其中的“渔篮花鼓”,则更有诗情画意和鱼米之乡的风情。渔篮花鼓属于“三小”的形式,流传于太湖地区的无锡、江阴一带。演员扮成渔姑、渔婆、丑;或扮二渔姑、一丑。渔姑持渔鼓、渔篮,丑持折扇表演。渔姑的舞蹈动作非常优美,均匀绵延的微颤的动律与轻稳的舞姿,相映成趣,具有轻柔、亲切的艺术魅力。所以有此艺术效果,自然是在恬静流畅的伴奏音乐中体现出来的。

徐州地区的“邳县花鼓”,从扮演人物,演出形式,都与安徽花鼓灯有近似之处。据当地名艺人张奎之(耿埠村人)介绍:邳州花鼓受凤阳花鼓的影响,该形式是从南乡传来的,至今已是大第六代艺人,以此推算,大约已有200年的历史。<sup>(72)</sup>说明两者之间有着源流关系。

过去,随着淮河两岸农民的逃荒,凤阳花鼓传播各地;有时即便不是荒年,一些从江苏迁至安徽的农民常以求乞卖艺的形式返回故里。据清代赵翼《陔余丛考》“凤阳丐者”条记载:“江苏诸郡,每岁冬必凤阳人来,老幼男妇,成行逐队,散入村间乞食,至明春二三月间始回。其歌则曰:家住庐州(今合肥)并凤阳,凤阳原是好地方,自从出了朱皇帝,十年道(倒)有九年荒。以为被荒而逐食也,然年不荒,亦来行乞如故。”<sup>(73)</sup>另外,王逋《蚓庵琐语》中也有记述:“我郡每岁必有江南凤阳丐者,余曾问一老丐,云:洪武中命徙苏松杭嘉湖富民十四万户以实凤阳,逃归者有禁,是以托丐潜回省墓探亲,习已成风,至今不变。”<sup>(74)</sup>以上引文不仅补充了前述事实,还印证了移民之事。运用这些资料,对探索花灯、花鼓、花鼓灯源流沿革等问题是大有帮助的。

#### 四、活泼清新的采茶

采茶,是表现茶农劳动爱情生活的民间歌舞形式。它以优美动听的曲调,活泼清新的舞蹈表演,描绘出春光明媚的茶山景色与诗情画意般的青年茶农的生活。此类采茶的舞蹈,由于表演者持茶篮(篮内可燃点蜡烛)边歌边舞又多在灯节中表演,故又有“采茶舞”、“茶篮灯”、“喝茶灯”等名称。

采茶舞,源于采茶的劳动生活与民歌演唱。所以凡是产茶地区都有这种歌舞形式流传,而且人物与情节也多相同。人物一般有:采茶姑娘4~8人,茶婆、茶商各一人。舞蹈以秀丽灵巧的双手,艺术化地模拟各种采茶的动作,并且表现“梳妆”、“上山”、“走小路”等生活内容,有的还增添了送茶,茶商收茶,盘茶等简单情节。后来也有男青年参加,表现互相爱慕之情等艺术处理。所用道具除茶篮外,还有折扇,斗笠、凉伞等。采茶的舞蹈动作,灵巧、轻盈,有小的跳跃感。福建采茶的基本动律,还带有一些微小的颤动,舞蹈变化虽不多,但动作细腻并讲究队形画面的多样。

中国种茶、采茶的历史悠久,茶叶与丝绸同样的著称于世,因此反映采茶劳动生活的采茶歌舞可能早已出现,初期的“采茶”也只是山歌对唱、合唱之类的形式,至于持茶篮灯、折扇表演,从现有资料推断,可能已是清代。

清人李调元《南越笔记》中已有采茶踏歌的记载。如:“而采茶歌尤善。粤俗岁之正月,饰儿童为采女,每队十二人,人持花篮,篮中燃一宝灯,罩以绛纱,以绳为大圈,缘之踏歌,歌十二月采茶。有曰:二月采茶茶发芽,姐妹双双去采茶,大姐采多妹采少,采多采少早还家。有曰:三月采茶是清明,娘在房中绣手巾,两头绣出茶花朵,中央绣出采茶人。有曰:四月采茶茶叶黄,三角田中使牛忙,使得牛来茶已老,采得茶来秧已黄。”<sup>(78)</sup>从引文中可知,当时的表演主要是演唱采茶歌,手中只提茶灯,而且道具制作的工艺水平已经很高。同时唱词也反映出茶农生活的实况,既采茶又要插秧难于兼顾的艰苦劳动。至于采茶舞中使用折扇,又出现茶婆、茶商等人物,已是近代的产物。

采茶歌又有“正采”与“倒采”之分,正采是从正月依序唱到十二月,唱出各月中采茶姑娘的生活,曲调优美平稳;倒采,是从十二月开始,倒唱到正月,曲调跳跃,活泼,充满情趣,这也是采茶歌舞备受欢迎的重要原因。后来,采茶也和花灯、花鼓一样,受清代戏曲的影响后逐渐向小戏过渡,成为采茶戏。

小戏性质的表演,一般也称作“采茶”,如江西采茶、广东采茶;广西称作彩调,湖南湘西又称作茶灯等,基本上都是一旦、一丑的歌舞小戏形式。广东的采茶戏的风格、剧目,多与江西采茶近似,湘西的文茶灯则别有特色。但以歌舞为主的采茶灯,在产茶区民间依然流传不断。

活泼清新的采茶舞,经福建专业舞蹈工作者改编成《采茶扑蝶》,并由一男孩持蝴蝶道具,八个采茶姑娘持茶篮、折扇,表现采茶劳动与扑蝶嬉戏的情节,塑造了采茶姑娘的优美形象而受到称赞。1953年《采茶扑蝶》参加了于罗马尼亚布加勒斯特举

行的“第四届世界青年与学生联欢节”的舞蹈比赛,获得二等奖。

采茶、花灯与花鼓属同源异流,关系密切。所以花灯、花鼓的节目中,都有“唱采茶”、“十二月采茶”、“大茶山”等节目。

通过对花灯、花鼓、采茶的比较,不但可以帮助我们弄清南方民间舞蹈的源流沿革及其发展脉络,还可以在和北方秧歌的对比研究中,弄清汉族民间舞蹈南北风格之异同,弄清同源异流、文化交织的历史与文化背景。

## 第七节 兼融南北风韵的安徽花鼓灯

### 一、源流沿革

花鼓灯亦源于“系鼓互歌”调剂秧田劳作的风习,历史上明洪武年间曾有湖南移民到安徽,清代《浏阳县志》上已有当地表演花鼓灯的记载,又说明安徽花鼓灯与湖南的花鼓有着一定的源流关系;另一方面,古文化多是沿着水路传播的,北宋汴京的民间艺术形式,会沿着涡河、颍水流传到淮河两岸;而现在河南信阳地区的固始、潢川等县也有称作花鼓灯的形式(潢川亦称“火淋子”),以此资料推断,安徽花鼓灯是当地劳动生活的基础上,兼融南北文化之长,逐渐形成自己特有的表演形式与舞蹈风韵,并广泛流传于怀远、凤台、颍上、淮南、凤阳、蚌埠等地农村。

花鼓灯是一种自娱娱人并带有竞技性的广场艺术。表演是即兴的,虽也有一定的形式和程序,但具体表演什么,却因人、因地、因时而异。表演者之间默契配合,各显身手,斗妙争能,又和谐统一。群众称这种表演为“玩灯”,称男角为“鼓架子”、女角为“兰花”(过去都由男子扮演);玩灯人和观众之间息息相通,互相感染,通过玩灯使表演者和观众都得到亲切的美的享受。

过去,花鼓灯的演出活动多在年节、庙会和冬闲里进行。表演者大多是贫苦的劳动群众,一些业余的爱好者常常组成班子在本村或附近演出,并逐渐成为半职业性的艺人。技艺高超的艺人深受群众欢迎,各村争相邀请他们到本村演出。若有两个以上的灯班遇到一起,则会展开激烈竞争,这时演出往往各出新招绝技以压倒对方,于是更加提高了花鼓灯的技艺,扩大了表演手段,成为由歌、舞、戏三部分组成的形式。其中除后场小戏是独立的部分外,歌和舞之间,既互相独立又有联系,歌时不舞,舞时不歌,两者交替进行中表达思想感情,塑造不同的人物形象。

花鼓灯的发展是随着生活的好坏而起落的,据老艺人们的

回忆,光绪末年生活比较安定,于是,玩灯也就兴盛起来,并涌现出刘瑞公、王贤、廖标等名艺人和新秀田振起。经过新老两代人刻苦钻研和天才创作,使得花鼓灯日臻完美。民国以后花鼓灯曾低落了一个时期,1932年凤台一带出现了好收成,群众生活又比较稳定,于是又掀起了玩灯的高潮,正像花鼓歌中所唱的:“民国二十一年把灯操,兴下男孩把头包”那样,伴随着玩灯的高潮,又涌现出一批新的半职业性的名艺人,如今仍健在的冯国佩、陈敬芝、郑九如、宋庭香、石敬礼等花鼓灯名家,都是当时的新秀。他们学习和继承了老一辈名家的技艺,又反复琢磨实践,扩大了花鼓灯的表现力,提高了艺术性。兰花也从只用手帕表演,而增添了张合自如、富有表现力的折扇,表演从简单发展成带有细致情节的小场,创作出有代表性的新节目,并流传至今。

抗日战争时期,有些地区还曾利用花鼓灯这种喜闻乐见的形式,作为宣传工具进行抗日宣传,宣传抗日民主政府的政策,进行拥军优属的活动。而且相应地编了许多新的花鼓歌,使花鼓灯又获得新的生命。有些艺人还参加了当时地下党组织领导的“互助会”和日伪斗争,有些人在斗争中英勇牺牲了,像当时凤台的名艺人“水萝卜”(丰占文)就是在黄家坝被害的。抗日战争胜利后,农村虽也曾掀起了玩灯的高潮,但不久又渐冷落,直到50年代才又兴盛起来。据怀远县文化馆统计,50年代初,全县农村中有两千多个业余的花鼓灯班子,年节时,都赶到城西南的荆山下的广场上大演花鼓灯,名家能手、老将新秀,荟萃一堂献艺交流,观者如潮,场面壮观,气势磅礴,轰动一时。

过去,花鼓灯没有固定的训练方法,也没有师徒制度。爱好者看了人家表演后,照猫画虎,翻扑跌打靠自己磨炼出来的,当自己能上场后才请名师指点成为玩灯人。或是名艺人发现可培养的苗子,就主动给予帮助;即便带着自己亲友的子弟作为徒弟,也是让他们从看自己的表演中观摩体会,再适当帮助。当时一些名艺人虽已形成自己的表演风格,但大多不能总结经验使之更为发展与提高。进入50年代以后,由于专业舞蹈工作者的积极投入学习与研究,才使花鼓灯飞跃发展,经过整理加工后,花鼓灯的新节目,在全国各地广为流传;花鼓灯教材成为舞蹈院校中国民间舞课程的组成部分。

## 二、花鼓灯中的古文化遗存

花鼓灯中“花鼓歌”的演唱、“岔伞舞”的伞、伴奏用的大锣、兰花“上肩”表演,以及其他技艺等方面,不同程度的保存有宋、明、清各代的文化遗存。

花鼓灯中的“花鼓歌”，是配合舞蹈表演的重要组成部分，演员多以“叙唱”、“对歌”的方式，说明所扮角色的身分，描绘环境，叙述情节。“对歌”源于当地劳动生活中的“系鼓互歌”或山歌对唱，从所唱的歌词中，不难发现吴歌遗风与明代山歌的痕迹。例如：花鼓歌中的“送郎送到五里岗”、“送郎送到六里塘”和明代山歌《挂枝儿》中的“送情人直送到后花园”、“送情人直送到无锡路”近似。花鼓灯对歌的唱词中，多以“梔子开花”作引子；明代的许多山歌也多用“梔子花开”作为开头。例如：明代山歌：“梔子花开六瓣头，情哥郎约我黄昏头。日长遥遥难得过，双手扳窗看日头。”<sup>(76)</sup>若以此歌和花鼓歌的：“梔子开花月月青，叫声干哥你是听，小奴家讲的是玩(笑)话；(锣鼓)拾了草，当了针(真)，一句话恼了(我的哥子)我知心的人。”相比较，既看到明代山歌对花鼓歌的影响，又可以看到花鼓歌的歌词更为通俗、朴拙，突出了淮河妇女直爽、乐观的形象，两者都是口头文学中的绝妙好词。

“岔伞”，是花鼓灯领头人的名称，也是他表演时所用的道具名称，该伞的造型与寓意与古代迎神赛会的“神伞”，明、清时曾盛行给所谓的清官送的“万民伞”有关。伞，和人们的生活有着密切的关系，尤其是在多雨和炎热的安徽农村里，伞是不可少的。它可以遮日、避淫雨；从佛教思想看，它有“庇护”的含义，而用于舞蹈就有风调雨顺、“庇护”美好生活的寓意。早期花鼓灯出会时的大伞，其伞内还放上蜡烛，后来为适应表演者舞动翻扑的需要把伞逐渐缩小，制成可舞耍表演的岔伞道具。并把大伞称作“文伞”，用于演唱；小型的称作“武伞”。

花鼓灯伴奏用的那面大锣，本来也是“仪仗”、“迎神”和“县官出巡”在前而开道的那种大锣。后来大锣用于农村的锣鼓班子，又成为花鼓灯伴奏用的大锣。只是把扛锣的木杖改变了。开道的大锣，用一根精致的木杖吊着扛在肩上，后面挂有写着“肃静”、“回避”等字样的“开道旗”，而花鼓灯伴奏用时，巧妙的用带曲杈的树枝吊起大锣，树枝上又装饰一番，然后把树枝末端扎在背后腰间，既能敲打，又能油然舞动。

“上肩”，如前所述，是宋代“乘肩小女”技艺的延伸。

“挂垫子”，即戏曲的“踩跷板”。花鼓灯男演员扮“兰花”(女角)时，穿上特制的“木跷”以模拟当时裹小脚的妇女，使造型步态更女性化。关于戏曲的“踩跷板”，据清·杨懋建《梦华琐簿》中说：“闻老辈言，歌楼梳水头，踮高跷(即踩跷板)二事，皆魏三作俑，前此无之。”<sup>(77)</sup>魏三，即清代秦腔名演员魏长生(1749~1802)，由此可知“挂垫子”来自戏曲，始于清代，但其“垫子”的制作，更有农村的特点。

武术,是民间普遍流传的健身活动,盛行于淮河两岸,它既可用于防身战斗,又是带有艺术因素的文化活动。花鼓灯吸收了民间武术与戏曲的武功技艺,形成舞蹈的动律、身法,使表演更有爆发力。

### 三、花鼓灯的风格特点

#### 1. 楚舞吴风遗韵

花鼓灯的风格韵味,是在安徽特有的地理环境与历史条件下形成的,源于河南桐柏山区的淮河横贯于安徽的北部,其干流正好是中国南、北方的地理界线。因此,花鼓灯得以兼融南、北文化之优长,具有吴歌楚舞的风韵。安徽寿县古称寿春,是楚国最后的一个“郢都”(楚人把都城称作“郢”),盛行花鼓灯的风台,是春秋时代的楚地州来邑,蔡昭侯迁来此地后又称下蔡,两地都与楚国有关。至今,风台农村仍有许多称作郢的村名,如谢郢、童郢、严郢孜等,可见当地习俗受楚文化影响之深远。

楚人有尚武、知音、细腰等习俗,花鼓灯中诸多来自武术、武功的技艺,即尚武精深的体现;优美动听的花鼓歌,富有表现力的锣鼓伴奏,是知音的民风;而“兰花”、“三道弯”、“S”型的动态形象,则是细腰的延伸,从而形成既有北方的刚劲古朴,又有南方的灵巧秀丽的风韵。

#### 2. 粗犷的农村青年形象

花鼓灯表演中所塑的人物形象,基本上是农村男女青年粗犷而秀丽的形象。粗,说它的表演手法是粗线条的大笔勾勒,而不是工笔的细致描绘。犷,是说它表达思想感情的方式,毫无羁绊约束,任真情自然流露出来,而达到朴实无华的艺术效果。花鼓灯的表演,是以男女双人的对歌、对舞为主,其内容主要是表现农村青年的爱情生活,因而充满了青春活力,给人以向上的感觉。然而它既是爱情生活,总会带有委婉柔媚的色彩。所以在粗犷的表演中又有温情细致的处理,从中看到秀丽和含蓄,形成了花鼓灯表演的特色。

花鼓灯的演员都是喜爱玩灯的青年农民,他们从小就喜爱花鼓灯,长大后,每当看父兄们的表演以后,自己就利用放牛、打草的间歇、揣摩苦练花鼓灯的表演。或在麦场、草垛上、小河中翻扑,在月光映照下看着自己的身影练动作。好让自己一旦上场在表演时,跳得更好更美。这种热爱和苦练的精神就反映出淮北人的刚劲性格。当他们有机会上场表演时,很自然地就把对生活的感受,对爱情生活的向往,都体现在他的即兴表演之中,有些动作虽然简单重复,但总是充满激情和新鲜感,使自己



的表演保持着浓郁的生活气息与生命力。

### 3. 武术、戏曲的影响

花鼓灯中的舞蹈动作,大多是从劳动生活中提炼的,而且又从武术、戏曲中吸取营养,在锣鼓打击乐的配合下,逐渐形成了特有的表演规律。例如“挂垫子”,演员挂上“垫子”(脚上穿着特制的小脚鞋型的跷板)表演时,必须踮起脚用脚掌踩着木跷走路,小腿的部分就比较吃力,所以膝部比较良直,走起路来两腿靠紧,不能窜动,有下沉感,而着地的部分又要扒住地,故而形成一种特殊的“劲”,艺人们把它叫作“良劲”,它是花鼓灯兰花动作的主要动律。

另外,由于有了木跷板,重心集中于木跷上,着地面缩小了,所以走起来利索,旋转起来极为灵活。不过,重心却难于掌握,不易站稳,站立时两腿要别起来;一脚作重心时,另一脚则需要交叉点地,腰部稍突出,于是,形成了“三道弯”的兰花的优美体态。像怀远、蚌埠等地,直到50年代初仍有“挂垫子”表演。后来虽已不再模拟缠足的步态、不挂垫子了,但是,由于垫子所形成的动律和造型特点,已成为“兰花”的形式美,表演中仍保持着这种动律、动态特征。

兰花使用的折扇也源于戏曲,但它已成为花鼓灯特有的表演手段和道具,是人物造型中不可缺少的组成部分,很多从生活中提炼出来的动作,由于有了扇子相配合,使之更形象好看。如“端针匾”、“簸簸箕”、“手搭凉篷”等舞姿,如果没有扇子就不能达到应有的艺术效果。

“鼓架子”吸收了武术中的“爆发力”和戏曲表演中的身法,使其表演更为矫健、美观,像“缠丝腿压叉”、“打虎式”等动作,“中盘鼓”“地盘鼓”中的一些技巧,以及一些从劳动生活中提炼的“扛包式”、“霸王举鼎”、“托枪式”等舞姿,都与武术或戏曲有关。

### 4. 锣鼓伴奏带来的特色

花鼓灯的伴奏音乐,是在民间“锣鼓会”的基础上发展起来的。锣鼓会,是淮河两岸农村生活中不可少的娱乐活动,人们多在农闲和年节时聚集活动。锣鼓敲打声,使空旷的冬季农村充满生气,带来了送旧迎新的热闹气氛,给人以鼓舞,欢欣,给人以美好的希望和向往。花鼓灯用它来作伴奏,增加了生活气息和感染力,增添了淮河地区的艺术色彩。好的鼓手不仅带动乐队打出各种节奏激发表演,而且自己也常随着表演者情绪的起伏变化,边敲奏边舞,非常活跃。伴奏乐器有:花鼓、大锣、小锣、大、小镲等,大锣、大镲多打在重拍和煞尾音上,增加强势、表现舞蹈的停顿及段落。鼓声的扬、抑、顿、挫,犹如演员在娓娓细

说,或热情倾述内心的活动。音色独特的小锣,其叮叮之声在空中拍出现,使花鼓灯增添了美妙的音感和欢乐诙谐的气氛。

### 5. 地区的特点和艺人的流派

花鼓灯是植根于农村生活,是在自娱性的舞蹈活动中发展起来的艺术形式。长期的艺术实践中,形成了不同地区的风格 and 不同艺人的流派。从一般的表演风格来看,颍上县的花鼓灯淳朴简练,姿态稳重,节奏较慢。凤台县的表演,细腻,着重人物的刻画和思想感情的交流,动作活泼优美;花鼓歌部分唱腔多、音域广、委婉动听;伴奏上以锣为领奏乐器。怀远县的表演,舞蹈性强,动作矫健轻捷,风流洒脱,人物性格爽朗,地位调度开阔。鼓架子的跟斗技巧高,又比较丰富;伴奏上以鼓为领奏。其他地区各有不同风格,而风格的形成,是和当地艺人的表演与创作分不开的,艺人既体现了地区的风格,又有个人自己的特点和风韵。

风台的田振启:艺名“田小银子”,善于以情带舞,姿态优美,节奏鲜明。舞起来纤巧利索,俊俏敏捷。这和他的腿功比较扎实有关。表演上特别注意造型,很讲究“三道弯”的艺术效果。双人对舞中,既活泼又深刻动人,一般都以他作为凤派的代表。

怀远的冯国佩:艺名“小金莲”,因“挂垫子”的功夫好而有此美名。他的动作柔中有刚,柔媚大方,表演上感情细腻。舞蹈性强,动律丰富多样,节奏处理新颖多变,善于在大的拐弯和快速动作中刹住,显得格外洒脱、健美。特别是50年代以后,他藉着手绢、扇子的多种运用,丰富了表演技巧,又把兰花从小脚中解放出来,从而使人物形象优美,进一步提高了兰花的艺术魅力。一般以他作为怀派的代表。

陈敬芝:艺名:“一条线”,人们以此赞扬他的表演轻盈、流畅如线;也属凤派的风格。他擅长于表演天真活泼的兰花形象,而且嗓音好,在吸收各地山歌小调中,形成自己独特的花鼓歌唱腔,人们称它为“一条线调”,给当地农村小戏“推剧”,打下了唱腔的基础。

郑九如:艺名“小白鞋”,属于怀派风格。动作柔媚潇洒,脉脉含情,节奏鲜明,动律性强。

花鼓灯的表演是以兰花为中心的,并通过鼓架子各种翻扑、技艺的紧密配合,从而达到较高的艺术境界,因此,诸多有名的鼓架子,却很难形成流派。然而,不同艺人各有自己的艺术特色和擅长,他们常常在变幻莫测的拐弯和罕见的技巧中,洋溢着才华和能力。例如怀远的石敬礼(艺名“石猴子”)、钜洪云(艺名“钜小水子”);风台的武佩宣(艺名“气死猴”)等,各有千秋,身手不凡。

## 四、花鼓灯的表演形式

花鼓灯的表演形式,可以分为沿途演唱与广场演出两种,前者是小型的演唱,后者是专门的大型表演。过去,男女角色都由男子扮演,服饰也比较简朴,基本上是农村青年男女的形象,本世纪50年代以后,年轻妇女也经常参加演出,服饰、道具的制作,更为美观、精致。

### 1. 角色名称与形象

**盆伞** 也叫“伞把子”、“伞杆子”,持盆伞道具表演,演员要能歌善舞、即兴编词。一般还分文伞、武伞。文伞也叫丑鼓,以唱为主,插科打诨,活跃场上的气氛;武伞以舞为主,又是群舞时的指挥。

**兰花** 也叫“拉花”、“包头的”、“花鼓娘子”,一般着花衣裤或花衣、长裙、花鞋,头顶一个带有飘带的彩绸球花,球花的两飘带垂于胸前,持折扇、手帕表演。

**鼓架** 也叫“鼓架子”、“挎鼓的”、“花鼓橛子”,着随身长裤,身系腰带,上扎一头巾,除盆伞外一般不拿道具。乐队的化装一般同鼓架子。

### 2. 半路拦歌

群众喜欢花鼓灯,只要遇到花鼓灯班子路过,都希望他们能在本村、本街上表演,因而形成半路上拦请灯班表演的风习,俗称半路拦歌。人们看到花鼓灯班走来时,只要用长凳挡在去路上,旁边摆上烟茶,并远远地以鞭炮相迎时,不论在什么场地,任何灯班都得停下来演唱几段。拦挡的人,往往故意出些难题让领头的盆伞答唱,答唱得使群众满意,并表演几段歌舞后才准过去。这时,伞把子必须根据拦歌人的身分、目的即兴编词,对所提出的问题,用花鼓歌予以圆满回答,答对好的不仅顺利通过,群众还高兴地以烟、糖、手巾之类物品相赠。这是考核伞把子即兴编唱的水平,也看出观众和演员们的亲切关系。

### 3. 广场演艺

花鼓灯一般的演出顺序是:“上灯场”、“舞盆伞”、“三引场”、“大场”、“小场”、“盘鼓”、“后场戏”等部分。但内容多少,时间长短则不固定,而且某一部分也可以重复,直到观众满足,演员尽兴,才能收场。所以常常是从晚上演到天亮,往往是观众自己带些吃的,演员轮换去主持灯会的地方吃饭,以便连续演出。

**上灯场** 兰花两脚踩在鼓架的肩上,作“乘肩”的各种造型与动态,鱼贯而入,以此显示阵容,然后跳下肩来,坐在长凳上表示“坐楼”(待请表演)后,表演随即开始。

**岔伞四门** 伞把子手持岔伞进场,先唱几句“岔伞歌”客套一番,以免演出中招致意外。例如:“上了场子不敢走,四面都是明公手,明公手,明公手,(锣鼓)我一来拜师,二来访友。上了场子用眼张,不知师父在那方,要知师父哪方站,(锣鼓)我拜过师父拜师娘,再拜同行。”唱几段后,把岔伞放在地上,自己表演走四门(四个方面),每门都来几个架子或翻一两个跟头,然后分别请兰花,鼓架子进场。根据演员人数可单一的请,也可以同时请两人,先后把所有的兰花和鼓架都引出来,等于把所有演员给观众介绍一番。请兰花时,由于兰花走出几步又退回去,于是又去引,多半引三次,所以叫“三引场”。

**大场欢腾** 大场,也叫“大武场”,全体演员在舞岔伞者的率领和指挥下,变化队形、图案。继而锣鼓紧敲,情绪激昂,鼓架们口哨一吹,逐个大显身手,腾越、翻扑,全场沸腾。最后伞把子做就地滚伞,兰花,鼓架从他身上一跃过,逐个下场;也有在高潮中结束的。

**丑鼓打诨** 一鼓架身背花鼓,(也有不背鼓的)悠然上场,先做几个简单的架子动作,然后唱花鼓歌或说些笑话引观众发笑,活跃气氛。例如:“不叫玩灯偏玩灯,亲家六眷都不上门,小姨子不把姐夫叫,(锣鼓)老丈母娘要罢亲。罢亲,罢亲、就罢亲,那个怕你是龟孙,罢掉亲,还要玩灯。”这样地唱几段花鼓歌,又来几个架子后,就去引另一个鼓架上场,自己下去。各种花鼓歌中,都洋溢着淮河农村的生活气息,流露出当地玩灯人对花鼓灯的执著追求。

**对歌抒怀** 一名鼓架上场后,照例到四门表演一下就去请兰花“下楼”(进场表演)。兰花是不肯轻易“下楼”的,鼓架要见景生情编唱出新词妙句,表达爱慕的心情,打动兰花,兰花才肯下来。下来后打一个照面却又回去“坐楼”了。这时鼓架要显示一下自己本领,用轻巧的翻扑舞打取得兰花欢心,兰花才肯“下楼”,但做两三个动作却又回去了。于是,鼓架就又唱花鼓歌,而兰花则仍措词不下,有意盘歌,只有盘唱得兰花已无话可说了,这才“下楼”正式表演小花场。这种对唱既是赛歌比口才,又是下面两人表演小花场的前奏,通过对歌抒怀,把小花场中两人的关系、身份、爱好一一交待清楚,使观众更好地了解他们所塑造的形象和表演内容。例如:

**鼓架:** 三请干妹不下楼,转身就把黄金丢。

**兰花:** 你丢黄金奴不爱,奴家爱人不爱财。

……

**鼓架:** 干妹推辞不下楼,丢下花鼓跪倒求。

**兰花：**一见干哥跪门楼，奴家心疼抬起头，  
梅花腕拉起亲郎手，梳梳油头挽个髻。  
换双花鞋动身走，扭扭捏，捏捏扭，干哥扶我下花楼。

**鼓架：**来到兰花下花楼，拾起花鼓向前走，  
回头轻声对妹讲，害人不浅的小丫头。

一场深情美妙的对歌，把人物形象、意境表现得淋漓尽致，随即开始表演双人的小花场。

**花场传情** 小花场，是花鼓灯中抒情的双人舞蹈，它通过简单的情节，细腻地描绘青年男女嬉戏、逗耍的爱情生活。表演以兰花为中心，鼓架即兴配合，默契呼应。早期的小花场，舞蹈方面也是比较简单的，手绢、扇子的运用也不多。由于演出中偶然出现失误，如兰花掉了扇子或手绢，于是鼓架即兴藏起不给，兰花又多方设法索要，这种即兴表演，遂逐渐成为小花场中的“抢手绢”、“抢扇子”等固定节目。此类表演民间也叫“盘手绢”、“盘扇子”（盘，舞耍表演之意）。后来又发展了“盘板凳”、“双花场”（两对鼓架、兰花）、“游场”以及单人场、三人场等节目。据说过去还有“盘桌子”的表演，但已失传。

**盘鼓演技** “盘鼓”是花鼓灯中的技巧部分：是舞蹈、武术、杂技等技艺融为一体又不失花鼓灯特色的精彩表演。演员由两人到十多人，表演由双人技巧到多人的叠罗汉。一般分为上盘鼓，中盘鼓，地盘鼓（也叫上路鼓，中路鼓，下路鼓）。上盘鼓，由于是一人顶几个人，所以多是单独表演；中盘鼓、地盘鼓则多穿插在大场或小花场中。

**上盘鼓：**指兰花在鼓架肩上或腰部搭摆成各种姿态的表演，两层的，叫二截杠（或二节竹），三层的叫三截杠（三节竹）。搭法多种多样，并起了富有诗意的、形象的名称。例如：双人的有“喜鹊登梅”、“白鹤亮翅”、“太公钓鱼”（也叫“刘海戏金蟾”）等。三人的（一男二女）有“莲花盆”、“万年青”、“双燕叼找”、“二郎担山”等。多人的有“多牌坊”（五人）、“拉骆驼”（八人）等。

**中盘鼓：**是兰花在鼓架腰部、腿上、手上的双人武功（翻跟头或造型）表演。其名目有“兔子蹬鹰”、“前后过山”、“荷花落叶”、“迎面接桃”等。

**地盘鼓：**是鼓架单人表演的各种技巧，如“燕子三抄水”（跟头组合）“地鼓子”、“倒爬城”等。

**小戏压场** 有歌有舞有戏，对白都用方言土语，情节简练，表演风趣。早期的剧目有：“四老爷坐轿”、“王小楼卖线”、“二姐赶会”、“卖饺子皮”等，剧中人物、唱词是固定的，但可增添些即

兴的对白。凤台县的《游场》(生、旦、丑三人)和《送香茶》等,已有了固定的唱腔和一般的戏剧程式,形成了新的剧种——推剧(四句推子剧)的雏形。像《割肝救母》等已是较大型的剧目了。

花鼓灯的演出,一般是以演小戏或大型的上盘鼓作为压场。结束前,岔伞叉出来唱几段花鼓歌作为收场,如“罢罢罢,收收收,姜太公钓鱼收了钩,鱼钩收在钓竿上,各人回家看老牛”等,演出自始至终充满和谐欢乐的生活气息。从收场的歌词中,可以看出,过去的这些农民演员都是业余组班,随聚随散,演出后,又回家种田劳动。也正由于如此,所以,花鼓灯一直充满生命力,洋溢着泥土的芳香。<sup>(78)</sup>

近半个世纪以来,在老一辈民间舞蹈家、专业与业余舞蹈工作者们的努力下,花鼓灯已成为汉族民间舞教材的重要组成部分,老艺人的不同流派在教材中得到体现与继承,各种形式的花鼓灯节目纷纷搬上舞台,博得中、外观众的赞誉。进入80年代以后,安徽省曾先后举行过多次花鼓灯的展演与数次全国性的研讨会;凤台县专门开办了培养花鼓灯表演人才的学校,并由老民间舞蹈家陈敬芝主持,一批新演员脱颖而出,为民间舞蹈从民间向舞台艺术升华作出典范。另一方面,由于专业舞蹈工作者偏重于“兰花”的研究,对“鼓架子”技艺的研究与运用却显得不足;对“花鼓歌”的研究与运用尚需深入,因此,也影响着花鼓灯的进一步的发展。

## 本章要点:

农业耕作依赖于土地,农作物生长需要充足的水分和光照,而收成又需要经过一定的时间。农业生产的这一规律,形成农耕民族热爱土地、期盼丰收的心理;形成人与自然、人际之间和平相处的心态。因此,和谐安详的动律、节奏平稳和缓、动态讲究平衡对称等特征,遂成为农耕文化型舞蹈的艺术特色。汉族民间舞蹈以表演性舞蹈居多,重视乐、舞、技三者结合,以及各种技艺与道具的充分运用,而且有着鲜明的地域文化色彩。

## 复习思考题

1. 汉族民间舞蹈的文化特点与艺术特色。
2. 高跷与秧歌的地域文化色彩。
3. 秧歌队形图案变化中的古文化遗存。
4. 鼓子秧歌的磅礴气势是怎样形成的?
5. 花鼓灯的文化意韵的成因。

## 第七章 农耕文化与少数民族民间舞蹈

中国南方的少数民族中,多是从事农业或以农业为主的民族;而且,多是擅长水稻栽培,喜食大米,和古代百越人有着血缘关系的民族。例如:壮族、傣族、侗族、水族、布依族等,他们的习俗与舞蹈,至今仍保存有古越人的遗风。居住在北方的朝鲜族,虽和百越人没有直接的关系,但受汉文化的影响较深,也是善种水稻的民族,中国农耕文化型的民间舞蹈,是各民族共同创造的,但各民族又有自己的文化特征与审美情趣。

### 第一节 朝鲜族民间舞蹈

居住在中国东北地区的朝鲜族,是自明、清时代开始陆续从朝鲜半岛迁来的,他们主要聚居在吉林省延边朝鲜族自治州,其他散居在黑龙江、辽宁等省内。朝鲜民间舞蹈是在古朝鲜、扶余、高句丽以及朝鲜半岛的传统文化基础上形成的,中国的朝鲜族民间舞蹈,在朝鲜传统文化的根基上,又在东北地区特定的历史环境中形成今日的舞蹈风韵。因此,研究朝鲜族民间舞蹈文化,应从朝鲜民族的经济生活,民族心理以及其先民的历史情况等方面入手,进一步研究成为朝鲜族后的演变与发展。

#### 一、稻田种植与朝鲜族民间舞蹈

##### 1. 朝鲜民族

朝鲜民族历史文化悠久,其先民早在商周时期就出现在中国东北部“今辽西渤海沿岸”,<sup>(1)</sup>经历了渔猎生活,原始农耕和一般的谷物劳作;在精神生活上,也相应地经历了万物有灵、图腾



崇拜、巫术活动等阶段。当他们发展成为农耕民族以后,各发展阶段的物质的与精神的文化特征都会有所遗存。根据史料记载,朝鲜民族先进的稻田技艺并非固有,而是从中原经东北传入的。在两汉时期,中原地区政治统一,经济文化发达,武力强盛,对中原以外的周边民族影响极大。据历史学家范文澜的论断:“自战国(燕)时起,辽西、辽东两郡已经是汉族文化在东北方的基地,汉昭帝(公元前86~前74年)以来,玄菟、乐浪两郡成为重要的文化基地。”使他们“从落后状态中加速了社会的前进”,<sup>(2)</sup>因此,朝鲜民族先民的扶余、高句丽以及三韩(马韩、辰韩、弁韩),都接受了包括先进农耕技术在内的汉文化的影响,当时的三韩虽能种田、养蚕,但生产力低下,不可能有高度的农耕技术。如马韩尚未进入阶级社会;辰韩(又称秦韩)文化虽最高,却是“秦朝人逃避苦役,流亡到马韩,与土著弁韩人融合而成”,<sup>(3)</sup>因此,流亡者也会带去中原文化与先进的农耕技术。

如前所述,中国是世界上最早栽培稻的国家之一。1973年在浙江河姆渡新石器时代遗址中出土了古稻谷,定居于当地的古百越人先民,是中国古稻谷的栽培者。从气候、环境上看,种植稻谷的历史长江流域要比黄河流域早,北纬25度的江南地区是中国种植稻谷的起源地。朝鲜半岛地处北纬35~40度,不论从地区的社会经济发展或地理环境来看,都可以认为朝鲜地区的稻田种植技术是从中原经过东北或海上传入的。后来,又结合本地区自然环境与生活特点,使农耕技艺更为发展。成为擅长种植水稻的农耕民族。

朝鲜民族在接受汉族先进农耕技术的同时,也接受了汉文化的思想观念,在精神生活上进行了变革。韩国金思焯在《朝鲜的风土与文化》一书中写道:“公元三四世纪时,三国(高句丽、新罗、百济)时代的文化,是朝鲜民族使用铁器后,才使农耕文化得以确立的。他们从理解中国的儒教思想观念开始,又接受了从印度经中国传入的佛教,并凭藉它们对朝鲜民族一直由巫术、咒语支配的精神生活,进行了大的改革。他们学习汉字,了解中国文化,依据比较精确的天文知识制作历法,掌握先进的农耕技术,掌握运用数学原理的建筑术,学会了中国与印度的医学。”<sup>(4)</sup>这段译引的文字说明:朝鲜民族接受了汉族农耕文化中物质与精神的各种因素,使人们的精神生活起了极大的变化,相应地对民间舞蹈也产生了深远的影响。

农业经济的发展,需要稳定的环境、人口的集中,以及家庭、宗族的组织形式。农耕文化带有浓厚的传统观念、宗族观念以及天人合一、人际和谐的思想。农耕文化的传入虽对朝鲜民族具有重要的影响,但不会完全改变朝鲜民族原有的民族心理与

传统的习俗。而且,儒教、佛教都是兼容其他文化的,只有当它为朝鲜民族接受后,才能得到广泛传播。因此,朝鲜族民间舞蹈在广收博采中,成为富有民族特色和高水平的艺术形式。

## 2. 朝鲜族民间舞蹈

朝鲜民族先民中,不论是活动在中国东北地区传说中坛君时代的古朝鲜,还是濊、貊、扶余、高句丽以及朝鲜半岛上的三韩,都是爱好与擅长歌舞的古老民族。据史料记载:古朝鲜“有婉转悦耳的音乐、歌谣,有轻快多姿的舞蹈”。<sup>(5)</sup>扶余有“腊月祭天”的风习,届时“大会连日,饮食歌舞,名曰‘迎鼓’”,平时也是“行人无昼夜、好歌吟,音声不绝”;高句丽则有“暮夜辄男女群聚为倡乐”的习俗。<sup>(6)</sup>

朝鲜民族悠久的乐舞传统中,具有深厚的历史积淀和文化内涵,因此,不论是唐、宋两代还是以后的文化输入,他们都能在广泛吸收外来的乐舞形式中,保持本民族的文化传统并使之不断发展。又由于宫廷的“乐舞”与民间的“乡乐”互为影响,相应提高,更增强了民间舞蹈的民族色彩,而且擅长歌舞的古老风习至今盛行不衰。

朝鲜民族是勤奋团结、勇于抗暴的民族,历史上曾多次遭受外来侵略,抗暴斗争层出不穷。公元1910年日本吞并朝鲜后,大、小规模的人民起义和暴动此起彼伏。长期的反入侵斗争与抗暴斗争,使朝鲜民族的民族性更为沉着坚忍,从而增强民间舞蹈的力度并融入柔韧的特色。女性舞蹈更以柔美见长,而且优美中蕴藏着刚劲的力量。这是由于朝鲜族妇女和男子一样参加繁重的劳动,又与父兄们一起参加抗暴斗争而形成的。至今,朝鲜半岛南方全罗南道沿海村落,还盛行一种名为“强羌水越来”的民间舞蹈。这种在秋高气爽的月圆之夜,由20~40名妇女集体表演的舞蹈形式,原是为了纪念“壬辰之役”(公元1592年)时妇女们配合作战抗击侵略者丰臣秀吉的英勇事迹,后来演变成成为朝鲜南方中秋之夜的民俗歌舞活动。<sup>(7)</sup>

## 二、鹤的心态在民间舞蹈中的体现

朝鲜族民间舞蹈的动律,是朝鲜民族内在的美与优美的舞姿的融合,是通过特有的节奏形式与呼吸方法协调一致、艺术升华的结果,展示出他们崇鹤的心态与潇洒、典雅的风韵。

朝鲜族喜欢鹤,有关鹤的传说很多,以鹤为图案寓意吉祥、长寿的装饰性物品比比皆是,民间舞蹈中也不乏鹤的优美形象。朝鲜族民间舞蹈中,有模拟鹤自然形态的物质因素,即“鹤步”、“鹤飞翔”等舞蹈形象;又有经艺术升华的心理因素,即仙鹤的观

念和典雅、飘逸、潇洒的风韵。鹤与朝鲜族民间舞蹈的关系如此密切,究其源与朝鲜民族先民鸟图腾崇拜有关,与远古流传下来的巫俗活动有关,而且又和儒家的清高、道家的神仙思想是分不开的,这些因素交织、融合在一起,遂形成特有崇鹤的审美情趣,并在民间舞蹈中展示出来。

朝鲜民族是在古朝鲜各氏族部落的融合中发展形成的,各氏族的图腾信仰中有熊、虎也有鸟的信仰,传说中与鸟图腾(卵生)崇拜的有关的资料也很多。如高句丽始祖朱蒙是卵生;新罗始祖朴赫居世也是卵生。<sup>(8)</sup>神话传说中关于始祖来源与所描绘的先民生活,既遥远、朦胧,又带有神秘色彩,虽只能作为参考和有待发掘与考证的线索,但已说明朝鲜族先民的图腾崇拜中有鸟类,而且,鸟的图腾曾占过主要的地位。马克思、恩格斯认为:“统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。”<sup>(9)</sup>当朝鲜民族进入奴隶社会以后,统治阶级的思想观念,则成为这一民族的统治思想。濊、扶余、高句丽都曾在东北地区建立过早期的国家,其统治阶级鸟图腾崇拜的观念,会对后来的民族观念有极大的影响。

如前述历史学家孙作云的考证,尧、舜时代的丹朱是以鹤为图腾的氏族,人们把鹤看作仙禽,长寿、飞仙的象征,也是从图腾崇拜中演化而来的。他列举了三国、两晋时代高句丽诸王古坟(在今吉林省集安县)的壁画,并以其中两幅乘鹤飞升的人物画像作了研究与说明。<sup>(10)</sup>(见图 18)。



图 18:乘鹤飞升

从上述论证与附图,我们可以推断,高句丽王族是崇拜鹤的,而且乘鹤飞升、羽化的观念早已形成,所以在墓室壁画上绘有墓主人骑鹤飞升的形象。统治阶级的思想观念是直接影响本氏族的,崇拜仙鹤的观念逐渐成为朝鲜民族的重要心理因素,因

此舞蹈中有鹤的动态、有仙鹤的意境,则是极自然的事。无怪唐代大诗人李白,用“翩翩舞广袖,似鸟海东来”等诗句,描绘当时所看到的高句丽舞的优美舞姿。<sup>(11)</sup>李白未用“鹤”来形容,这也许和鸟是东夷人的始祖神早为人知,故而引此典故有关吧。

另据《搜神后记》记载:辽东人丁令威,“学道于灵虚山。后化鹤归辽,集城门华表柱。时有少年,举弓欲射之。鸟乃飞,徘徊空中而言曰:‘有鸟有鸟丁令威,去家千年今始归。城郭如故人民非,何不学仙冢累累。’遂高上冲天。”<sup>(12)</sup>《搜神后记》成书早于李白的时代,当时高句丽也在辽东地区,正可说明以鸟喻鹤用于诗中由来已久,李白诗中以鸟代鹤也许与此典故有关。

上述资料充分说明,朝鲜民族接受了先进的农耕技术的同时,也接受了汉文化以及飞仙羽化的思想。如果把东夷为鸟的图腾、丹朱为鹤图腾氏族,《山海经》所载长股国“在雄常之北”的雄常,在今东北,即东夷古地,以及“似鸟海东来”的诗句、化鹤飞升的故事、“鹤图腾氏族跳舞”的考证等结合起来考虑的话,不仅能说明古代辽东与今日东北地区历来盛行高跷的缘由,而且还有助于解释朝鲜族崇鹤的心态。

高跷这种民间舞蹈,乍看起来似乎与鹤、与朝鲜民间舞蹈无关。但作者却在日文版《高句丽文化》一书中,从八清里古坟与水山里古坟曲艺人物壁画上,发现了踩着高跷表演杂技的画像,<sup>(13)</sup>(见图 19)印证了东北古代鹤图腾氏族作高跷戏(乔人)的遗风;而且高句丽古墓壁画上的有关描绘,又可以说明“长跷伎”这一形式曾盛行于古高句丽时代。若把以上所引用的《山海经》、学者论证、古坟壁画等资料结合起来考虑,则可说明,与古代朝鲜族鹤图腾崇拜有关的高跷,属于物质的直观模拟,而舞蹈中鹤的舞姿神态,则是仙鹤心态、观念的艺术升华。两者同在高



图 19: 水山里古坟壁画“高跷图”

句丽地区出现,可见鹤在当时对朝鲜民族文化与精神生活的深远影响。所以,在他们的文学艺术、民间传说以及民间艺术中都描绘有鹤的各种艺术形象:

朝鲜民族的崇鹤心理,还可以从巫俗活动中找到依据。巫俗,朝鲜语称作“巫党”,巫党,也是专职巫师的一般名称。它起源于朝鲜民族先民万物有灵的原始信仰,是近似萨满跳神,为人们驱邪、治病、占卜的民俗活动,早在古朝鲜时已有之。经过三国、新罗、高丽,李朝后更加深入人心,成为人们日常生活中的重要精神因素。特别是李朝时代,统治者实施排佛、崇巫的政策,更加促进了民间巫俗的活动。而有关巫俗的起源、巫祖为何人的传说中,也有许多与鹤有关的资料。关于巫祖是何人的民间传说中,有一种说法是:古代有位名叫公心的公主被精灵作祟,行为异常,父王只好将她放逐到金刚山的最高峰。一夜,公主梦见青、白二鹤飞入宫内,后即怀孕,生下两个儿子。二子成年后各娶四妇,公主遂向儿媳八人传授巫术,此即巫俗开端,公主为巫党的始祖。<sup>(14)</sup>这一说法在民间也比较普遍,它说明巫俗源于母系社会的图腾崇拜,因此,巫党是在妇女中进行传承的,从故事中,依稀可见古朝鲜有鹤的图腾崇拜。巫俗也反映出当时人们追求飞仙羽化的思想观念。例如:巫党所唱的《帝释神歌》:“万壑千峰云深处,帝释种植几亩旱田。采来三仙山不死药草,精心培植其间。门前的宾朋贵客,都是乘鹤往来的神仙。”<sup>(15)</sup>鹤是与神仙为伍的,人可以乘鹤飞升,所以人们称它为仙鹤。

在朝鲜族民俗中,关于鹤的说法也很多。例如:鹤是不能吃的,尤其是丹顶鹤,食之必死。在科举时代,人们认为鹤落之处为福地,是该地将有人中举的先兆。在民间占卜的习俗中,关于鹤的有:梦鹤入怀,定生贵子;梦见放鹤,必得财物。<sup>(16)</sup>民俗中,鹤还是“十长生”之一,按民间的说法,“十长生”指十种象征长寿的物品,即:日、云、水、山、石、松、龟、鹤、鹿、不老草(灵芝)等物,各家居室的墙壁、屏风、柜橱以及草垫上,多描绘或镶嵌鹤等十长生的图案。姑娘出嫁时,陪嫁物品中的“箸囊”(盛筷子用)上绣有“松鹤延年”以祝白头偕老;结婚时,新郎的礼服上绣有“双鹤飞舞”,寓意着爱情的纯真并祝愿夫妇比翼双飞。

民俗和与民俗有关的民间艺术所表现出来的文化现象中,积淀着一个民族的历史与深层的民族意识。正因为鹤在朝鲜民族观念中是最普遍的心理影象(image),所以,不论是在艺术舞蹈或自娱性舞蹈里,这一影象都会自然地流露出来,习以为常了反而不去追寻它的由来,也不会称之为鹤舞。而本民族以外的观赏者却从中看到了鹤的艺术形象,看到了朝鲜族崇敬鹤的心态。这种现象,在中国其他少数民族中也是常见的。例如:我

们常称之为鹰舞的塔吉克族的自娱性民间舞蹈,塔吉克族自己却从不称它为鹰舞;藏族也有模拟鹰的形象与气势的自娱性民间舞蹈,但也不称作鹰舞。

50年代我们向朝鲜舞蹈家学习朝鲜舞蹈时,老师在教学中,经常以鹤来启发学生的感受与体现舞蹈的意境,并以鹤步作为步法的名称。1951年5月,朝鲜舞蹈家访华在上海舞蹈家协会教舞时,艺术家金元庆在报告中,就曾以“朝鲜舞基本上是仙鹤式的步调和杨柳式的身条”<sup>(17)</sup>来形容和启发学员对朝鲜舞蹈风格特点的掌握。

### 三、潇洒典雅的朝鲜族民间舞蹈

#### 1. 朝鲜族民间舞蹈的风格特点

朝鲜族居住在中国东北部山清水秀的长白山脚下,他们在大自然的陶冶下,在和各民族的交往中保持着尚白、敬老、重礼节、喜洁净的习俗;以及把鹤作为长寿、幸福象征的心理,在继承传统文化的基础上,形成朝鲜族民间舞蹈的特有风韵,并以潇洒、典雅、含蓄、飘逸而著称。

朝鲜族民间舞蹈浓郁的民族风韵,又是和丰富的乐舞节奏、伴奏乐器以及演奏技法是分不开的。例如主奏乐器的杖鼓(俗称长鼓),它能激励舞者抒发内心的世界。杖鼓历史悠久,即唐代盛行的“两杖鼓”,宋代沈括《梦溪笔谈》载:“唐之杖鼓,本谓之‘两杖鼓’,‘两头皆用杖。今之杖鼓一头以手拊之,则唐之‘汉震第二鼓也’。”<sup>(18)</sup>朝鲜民族不仅保存了这种古乐器并继承其技艺,又融入本民族的乐舞文化,发展成表演很强的、名为“杖鼓舞”的舞蹈形式。

朝鲜族民间舞蹈中有各种不同的节奏类型,细腻又具有跳跃感的12/8拍是主要的节拍型之一。人们还把不同节拍形成的节奏型称作“长短”,如“古格里长短”,“他令长短”等。长短一词,是朝鲜语中形容乐舞的特有名词,包括有:节奏、节拍、速度、风格等含义。每种“长短”都有特定的鼓点与敲击方法,都有与它相应的特定的舞蹈动作。而且,舞者的呼吸在与“长短”相吻合中、在与乐手的默契交流中,随着“长短”流畅地进行,其表演才能充分体现朝鲜族民间舞蹈的风格韵味。

#### 2. 朝鲜族民间舞蹈的表演形式

朝鲜族民间舞蹈富有艺术性,一些艺术性的舞蹈节目,在民间也有所流传。优美的舞姿,精湛的技艺,广为人们称赞。其主要形式有:“农乐舞”、“杖鼓舞”、“扇舞”、“假面舞”、“拍打舞”以及合着鼓乐即兴表演的“玛克村”等。

农乐舞 是最有农耕生活特征的传统民间舞蹈,是古代农业丰收后,人们聚集饮酒、歌舞娱乐的遗风,后来发展成为农忙季节农民自行结成互助组织中的娱乐活动。即每当夏收农忙时,农民自行组合,清晨同去大田劳作,黄昏返回村庄,在转换劳动地点的路上,边行进、边歌舞,以此调剂劳逸的民俗活动。李朝时代(公元 1392——1910 年)的后期更为盛行,而且已有了一套完整的组织与表演形式。人们为把这种舞和与当时盛行于宫廷的乐舞相区别,才有了“农乐”之称。当时农乐舞队伍的组成形式是:以写有“农者为天下之大本”的大旗为先导,敲打着小锣、小鼓,吹奏笛子,唱着农歌表演前进。人们通过歌舞消除疲劳、慰藉辛勤、加强团结以及号召人们热爱农耕生活。例如常唱的农歌中有:

世上的人啊,我的乡邻,听我把道理述说分明,天下胜地当属我朝鲜,

沃土处处,稻田青青。

粮食是千万百姓的命根,耕种新粮献给世人,农者为天下之大本,——其他再无可寻。

传进的农耕知识有法有章,农具与良种精选莫忙,不违农时勤耕细作,秋来丰收二十倍粮。<sup>(19)</sup>

从歌词中不仅看到他们对精耕细作的重视,同时可印证农业技术是从中原传人的。

农乐舞随着经济生活的不断改善,伴奏乐器增添了唢呐、太平箫、杖鼓、法鼓,使形式更为丰富多彩。表演中增加了官吏、猎人、农妇、假女(男扮女)、舞童等人物;增添了“小锣舞”、“杖鼓舞”、“假面舞”、“象帽舞”等内容。其中“象帽舞”最有特色,舞者戴特制的头盔,上有可以旋绕的长纓,舞时摆动头部使长纓在头顶、身侧旋绕飞舞。手中击打着小鼓,以“喜鹊步”跳跃前进,如腾空遥射,如冲锋向前,而头上的长纓不断旋绕,充分表现出朝鲜族劳动人民劳动之余、丰收之后的乐观精神与欢快情绪。此舞是随着朝鲜移民传入东北地区的,又逐渐发展为中国朝鲜族喜庆节日中的表演性舞蹈形式。其中的“舞童舞”由儿童站在大人的肩上表演,而且像大人一样也戴着象帽,让飘带在空中旋绕飞舞。(见彩图 10:“农乐舞”)

辽宁本溪的朝鲜族有以歌舞祈丰收的风习的“乞粒节”,舞蹈与农乐舞相同,但叫作“乞粒舞”,并把儿童的上肩表演叫作“双层舞”,都是富有农村生活气息的舞蹈,农乐舞的雏形会使我们联想到汉族在秧田劳作中的“系鼓互歌”;“舞童舞”使我们即刻想到花鼓灯中的“上肩”和宋代的“乘肩小女”,这些都是农耕文化型古代乐舞在民间舞蹈中的遗存。



**杖鼓舞** 俗称“长鼓舞”。多为女性表演的单人舞蹈,后来男子也有表演。表演者身挎杖鼓,右手持竹键敲打高音部鼓面,左手用掌拍低音部鼓面。高低音色的鼓声,花样繁多的鼓点相映成辉,很有特色。表演进入高潮时,常作连续性的行进旋转。技术高超的表演者,可转几十圈之多。

**扇舞** 以大型折扇作为道具表演的舞蹈形式。它起源于古代朝鲜巫俗活动,原是巫女持绘有“三佛”神像的扇子作为法器的跳神表演。后来民间流浪艺人(朝鲜语称“社党牌”)把扇面改绘为花卉,又加强舞蹈的动作与造型,逐渐成为独立的舞蹈形式。它和李朝宫廷中“伎生”(舞姬)表演的扇舞有渊源关系。过去多为单扇,后发展成为双扇。节奏有“古格里”、“打令”等。

**圆鼓舞** 肩挎圆鼓并将鼓置于胸前敲击表演的舞蹈形式。圆鼓原是古代的乐器,后发展为击打表演的圆鼓舞。男女皆可表演,女性所用之鼓较小。男子多为群舞,动作开拓有力、富有战斗性;女性多为单人表演,舞姿优美,多在技巧上发挥个人之长。

**假面舞** 带面具表演的男性舞蹈。据说是从中国南部传入朝鲜半岛的,并曾作为宫廷中的表演节目。民间流行的假面舞多把唱诵、对话、舞蹈融为一体,并分场次表演一些风趣幽默的讽刺故事,节奏多用“他令”(或写作“打令”)、“古格里”。

**剑舞** 也称“刀舞”。是持可转动的短剑进行表演的女性舞蹈。短剑连结于特制的木柄上,剑身可以自由转动,表演者甩动并使之随腕旋转,发出铿锵音响,与优美舞姿相辅相成造成特有的气氛。据说,此舞源于古代新罗贵族青年黄昌郎孤身潜入百济拟以舞剑刺敌王,但未遂而殉国的故事。原为男子表演,后发展成为典雅又具有韧性的女性舞蹈形式。因道具剑又似短刀,故又有“朝鲜族刀舞”之称。古文献上写作剑舞。

**拍打舞** 亦称“手拍舞”,男子表演的自娱性舞蹈。舞者用手掌互击,或用手掌、肘部击打肩、胸、两肋、大腿等部位进行表演。此舞据说源于渔业丰收时,渔民们在船上赤膊、欢快地拍打身体以抒发喜悦的心情。过去,下层士兵中曾盛行此舞,情绪高昂时,甚至拍打同舞者的身体,又从地面拍打到墙上。舞蹈动作激烈,情绪欢快,节奏多用2/4拍的“安旦”。

**即兴舞** 表演者合着音乐节奏即兴跳舞的形式,当地群众称之为“玛克村”(即兴而舞之义)。这种舞蹈无一定程式,不论男女老幼都可随意参加。在喜庆节日、群众聚集的场合,只要鼓声一响,人们就自由进场跳舞,即兴发挥,充分显示自己所擅长的舞蹈技艺。这种没有具体名称的即兴舞蹈,是民族传统文化与现代感情相结合的自娱性舞蹈形式,是新创作的源泉。

### 3. 潇洒、典雅的风韵

朝鲜族民间舞蹈是以潇洒、典雅著称的,潇洒,是舞蹈者表演时的神韵,是民族心态的形象化;典雅,是动作的规范、洗练,是舞姿的古朴自然,展示民族审美情趣。其形成的因素很多,大致有如下几点:

#### (1) 坚忍与自强的民族性格

朝鲜半岛素有“三千里锦绣江山”之称。古老的朝鲜民族在历史上屡遭侵略,1910年日本吞并朝鲜,1945年获得解放后,至今仍分成南、北两个国家,有待早日统一。中国的朝鲜族是明、清以来,先后迁徙到东北地区定居的移民。他们在艰苦的生活条件下,垦荒种田,辛勤劳动,在北纬45度的寒冷地带(如延边)成功地种植优质水稻,建设起美丽的家园。优美的地理环境和特殊的历史原因,形成了朝鲜族坚忍不拔、自强不息的民族精神,反映在民间舞蹈中,形成内韧外柔的风格特点。男子舞蹈中乐观、风趣的表演,也反映出朝鲜族勇于战胜困难的风貌。

#### (2) 古代歌舞风习的继承

朝鲜自古以来,从民间到宫廷,人人喜爱舞蹈,许多民间舞蹈由民间传入宫廷以后,经规范和加工,又常有一些舞蹈流人民间,使民间舞蹈的艺术水平不断提高。如“剑舞”、“杖鼓舞”、“响钹舞”都是经宫廷规范化后的舞蹈。在民间,各种节日中有不同的舞蹈形式。例如:朝鲜族有崇老的风习,“老人节”时,专门组织群众歌舞祝贺;家庭里,当老人六七十岁生日时,全家跳舞为老人祝寿。年青的女儿和儿媳,头顶酒瓶起舞,然后给寿星敬酒,并称之为“瓶舞”。又如男子戴着纱帽,边甩帽边敲击胸前圆鼓的“纱帽舞”;用各种手势面部表情配合舞姿的“手舞”等,都是来自生活的创造,这些和劳动生活紧密结合的各种舞蹈活动,有助于民间舞蹈的继承与发展。

#### (3) 儒、道、佛教文化的影响

朝鲜族受儒家思想的影响很深,古时候非常讲究汉学,以能否吟诵、书写汉文诗词、文章水平之如何,来评定文化之高低。儒家孤芳自赏、清高脱俗,道家养生、飞升的思想,形成舞蹈的潇洒、飘逸的风格。三从四德的封建思想束缚着妇女的发展,这是历史的局限,而妇女的端庄、温静的美德,则形成舞蹈含蓄、柔美的风格。另外,民间舞蹈中的“波罗舞(钹舞)”、“僧舞”等,则来自佛教的仪式活动。

#### (4) 崇鹤心态的体现

鹤在朝鲜族心目中,是善良、纯洁、长寿的象征,这种心态经过长期的艺术加工与不断升华,形成舞蹈最基本的步态,这种柔韧、飘逸的“鹤步”,是形成潇洒、典雅风格的基础,它有大中小之

分,又能创造出不同的舞蹈意境。一些舞蹈家们常用“踊布儿长短”(18/8拍,节奏沉着、舒缓)作“大鹤步”的训练,以增强内在感觉和腿部控制力的增强,也是体会鹤的心态的开端,然后再进行中、小鹤步的训练。

#### (5) “长短”与“呼吸”的作用

长短,是伴奏者通过杖鼓体现出来的艺术创造,包括节奏、节拍等诸多方面,舞蹈者的呼吸与之相吻合,才能完美地跳出这一长短的动律和风韵。因此,舞蹈者自己会不会打杖鼓,技艺如何,将直接影响到舞蹈表演。特别是女性舞蹈的“杖鼓舞”、“剑舞”等更是如此。因此,“长短”的研究和掌握,实际是对杖鼓演奏技艺的理解和对呼吸的恰当运用。

#### (6) 古代“伎生”制度的作用

“伎生”,是古代培养和训练女子舞蹈技艺的一种制度,在李朝时期(公元918—1392年)极为盛行。当时这种舞伎的培养,自然是为了满足王公贵族们的纵情歌舞享乐的需要。它虽是应予批判的事物,但客观上却促进了宫廷舞蹈的规范化,通过伎生,使许多古代的传统舞蹈得以保存下来并传播到民间。40年代以前日本统治的时期中,有近似培养伎生的“卷番学校”(也都是女子),这些“卷番生”们和伎生一样,掌握了许多宫廷的舞蹈,像“剑舞”(朝鲜族刀舞)、“僧舞”、“杖鼓舞”以及“假面舞”等,正是由她们继承下来,流传至今的。50年代后,她们又把这些舞蹈在民间传播,并根据需要,编成教材,在舞蹈艺术团体和学校中进行教学。她们都是当之无愧的民间舞蹈家,在为继承和发展朝鲜族民间舞中,以毕生精力作出了不可磨灭的贡献。

#### (7) 近、现代舞蹈家的创作

古代的伎生制度和后来的卷番学校,已积累了许多培训朝鲜舞蹈演员的经验,本世纪30—40年代又涌现出许多优秀的舞蹈演员。当时,一些著名的舞蹈家把朝鲜的古代舞蹈和表演技艺,经加工改编创作出反映历史故事的、民间传说的以及一些现代生活的新型朝鲜舞节目,并把这些富有东方农耕文化色彩的节目带到西方演出。她们在巴黎、纽约、德国等地的演出中,都获得极大成功和好评。后来,她们又整理出初具规模的朝鲜舞蹈教材,对朝鲜民族舞蹈的发展,起到推动的作用。朝鲜族民间舞蹈的发展与提高,其间众多舞蹈家和民间艺人的功不可没,是他们把来自宫廷的舞蹈使之富有生活气息;使流传于民间的舞蹈技艺不断提高,并创作了许多新的舞蹈节目。

1957年10月,延边朝鲜族自治州,在延吉市成立了延边艺术学校,后又改为吉林艺术学院延边分院。有了专门的舞蹈教学机构,就可以较好的使朝鲜的经验和中国的具体情况相结合;

借鉴国内兄弟民族的教学成果,进行交流。所以三十多年来,在整理朝鲜族民间舞蹈教材、培养舞蹈专业的学生,创作舞蹈节目上,都取得了显著的成绩。

#### (8) 较高的文化素质和艺术修养

朝鲜族人民素有勤于文化学习、重知识、尊师爱生、尊老爱幼的美德,一般都具有较高的文化水平和乐舞素养。由于深厚的民族乐舞文化传统与擅长歌舞的风习,孩子们在这种优越的文化艺术氛围中,从小就受到传统美德与乐舞文化的陶冶。因此,专业的艺术工作者自不必说,就是一般业余的音乐、舞蹈爱好者也有较高的艺术水平,如业余音乐伴奏者多能看五线谱乐曲。进入90年代,年轻的一代舞蹈家迅速成长,他们吸收朝鲜、韩国的经验、借鉴国外的舞蹈技法,在和老一辈舞蹈家们一同创作并演出富有时代精神的舞蹈节目,使朝鲜族民间舞蹈更富有中国风格和民族特色。

## 第二节 傣族民间舞蹈

### 一、傣族

傣族,又有傣勒、傣那、傣雅等民族自称。是我国西南地区的少数民族,人口102万余人,(1990年)根据汉文资料的记载,其先民可追溯到远古的百越人;汉晋时期称作滇越、掸、僚或鸠僚的古民族。唐宋时期,由于他们喜用金、银箔装饰门齿和文身,所以有金齿、银齿、绣脚、绣面等名称。元朝时,称作金齿、白衣或白夷;清代以来称作摆夷。<sup>(20)</sup>

傣族历史悠久,其先民早在两千年前的汉朝时,就和中原开始了友好往来。东汉永平十二年(公元69年),在傣族先民居住的地区设立了永昌郡后,当地首领曾多次派遣使者,带着音乐师和魔术师到洛阳奉献乐章,表演技艺,博得东汉朝廷的赞赏和欢迎。公元9世纪,傣族先民已使用牛和象耕田,种植水稻,并有了相当规模的水利灌溉系统。公元12~13世纪,在瑞丽和景洪一带,先后建立了“勐卯”和“勐泐”地方政权,并接受中原政权的册封。<sup>(21)</sup>

傣族主要聚居在云南省西双版纳傣族自治州德宏傣族景颇族自治州、以及耿马和孟连两自治县,其余散居在景东、景谷、普洱、元江等县。在接近西双版纳的热带原始森林中,繁殖着孔雀、犀鸟、野象、犀牛等珍禽异兽;生长着许多名贵树木、珍奇植

物,自古以来给傣族人们带来诸多神奇美妙的意想。

傣族多居住在群山环抱的河谷平坝地区,这里土地肥沃,山川秀丽,四季常青。如德宏和西双版纳等地的傣族村寨,多依河傍水,椰树高耸,蕉林处处。人们都住在干栏式竹楼上,翠竹掩映,溪流环绕,优美宁静,一派南国田园景象。在这种得天独厚自然环境的哺育陶冶下,傣族人民性情温和,善良,民间舞蹈洋溢着亚热带特有的风情。

傣族普遍信仰小乘佛教,但佛教传入前的鬼神崇拜的原始信仰残余至今依然保存。村寨中佛寺很多,男子未成年时,要到佛寺识字、读经,过一段僧侣生活。一年中,与宗教有关的活动很多,如修功德“作摆”的佛会、斋僧礼佛的“赕佛”活动,以及原始遗存的插秧、收割时的祭祀等。这种交织的宗教观念影响着人们劳动生活,也反映在民间舞蹈活动中。许多舞蹈形式如“孔雀舞”、“白象舞”、“象脚鼓舞”、“蜡条舞”等,都浸润着宗教色彩。

## 二、傣族民间舞蹈的文化特征

### 1. 古越人的遗风

关于古越人的习俗,有关百越民族史的专家们概括为:“蛇、鸟图腾;断发文身、习水便舟、巢居、种植水稻、语言不同、喜食异物、善铸宝剑等。”这些特征和河姆渡文化遗址出土实物之间存在着密切的关系。<sup>[22]</sup>今日傣族人民的生活习俗与审美情趣中,依然保存有诸多古越人的遗风。

傣族喜欢水,爱洁净,勤于洗濯,而炎热的天气,辛勤的水田劳作,更加深了人们对水的感情。这从80年代由傣族舞蹈家刀美兰表演的《水》这一舞蹈节目中,便可看出端倪。这个在傣族民间舞蹈基础上创作的节目,它之所以深受群众欢迎,久演不衰,而别人表演时,常常感到和刀美兰相比大为逊色的原因,正在于此节目是傣族人民爱水、柔情似水心态的典型升华。水边的洗发、编梳,对水的感受与表现,没有傣族姑娘的对水的深切体验和民族的传统心理,是难于演好这个节目的。

傣族有许多与水有关的节日活动,如年节时,人们要赛龙舟、比划船、泼水节等,都是“习水便舟”古风的延续。而说到蛇、鸟图腾时,我们马上就会想到傣族民间舞蹈基本舞姿中“三道弯”的造型、柔软如水波的臂部动作,以及各种孔雀舞的优美形象。当然,人民喜欢孔雀舞以及这种舞姿动态的形成,虽和信仰小乘佛教的宗教影响有关;和王公贵族以及头人的爱好和推崇有关,但根本原因,则在于两千年前其先民的鸟、蛇图腾的崇拜,

和由此发展而来逐渐深化的民族审美心理。

一些云南的考古学者们认为：“今日傣族人民的舞蹈，若考其渊源，有着很长的历史可寻。他们的优美舞蹈动作，从云南出土的历史文物上可以找到印证”；云南晋宁石寨的出土文物（战国末、汉代初期）的“鎏金盘舞青铜扣饰”和“四个舞俑青铜器”“这两件器物上的舞蹈动作，简直就像今天傣族的‘三道弯’舞蹈造型”；西汉初期青铜文物上显示的一个奴隶的形象，“她的发式与今天傣族未婚女青年一模一样”。<sup>(23)</sup>因此，参考古文献的有关记载，借助出土文物和考古学者们的研究成果，结合仍在流传的傣族民间舞蹈进行比较研究，可以弄清傣族舞蹈的源流及其演变。

## 2. 孔雀与象的意境

傣族民间舞蹈中，“孔雀舞”、“象舞”、“象脚鼓舞”流传最为广泛，并且从中又派生出一些舞蹈形式，这些舞蹈中所展示出来的孔雀与象的意境，远远超出舞蹈本身，它包含着多种文化因素。

孔雀属于留鸟，是世界稀有珍禽，古代又称作孔雀、孔鸟，在中国分布于云南的南部和西南部，成群活动于热带森林中或水边。孔雀头部有羽冠，蓝颈，翡翠般长长的复羽（尾羽）上，匀称地布有百余个眼状斑纹，展开时，即“孔雀开屏”后华丽耀眼，同时，它还会弄姿作态、回旋缓步，尾羽发出音响，美妙动人。因此，自古以来，宫廷中、当地人家，都有豢养。据唐欧阳询《艺文类聚》载：“西域献孔雀，解人语，驯指，应节作舞”，深受人们喜爱。<sup>(24)</sup>另外在佛经中又有孔雀明王和有有关于孔雀的故事，按佛经的说法，孔雀明王菩萨“着白色缁衣，头戴璎络，耳当臂钏。自有四臂，分执莲花及孔雀尾等，乘金孔雀，结跏趺坐白或青色莲花上。”（见《辞源》）佛教传入傣族地区，加深了人们对孔雀的喜爱。人们以孔雀翎献佛，演孔雀舞求吉祥，绘画、雕刻中不乏孔雀的形象，工艺品、纺织品以及日用物品，饰物上，多有孔雀的图案。孔雀的美好形象，深入民族心理和事物之中。

大象，也是热带森林中的珍贵动物，它和孔雀一样深受傣族人民的喜爱。象可以耕田、搬运木材，负重至远；可以组阵打仗，象皮可以制成坚固的甲冑。在佛教中，四大菩萨之一、释迦牟尼佛两侧右胁侍的普贤，是乘坐白象的；盛大的宗教节日中，佛像、佛牙，要由装饰华丽的“圣象”驮着行进。因此，象除了自然特征的温驯外，又带有神圣的宗教色彩。

云南自古以来驯养大象，据唐代樊绰《蛮书》的记载，被称作金齿、银齿的傣族先民素有驯养孔雀与象的风习，而且是：“孔雀巢人家树上，象大如水牛。俗养象以耕田，仍烧其粪”。<sup>(25)</sup>可见

傣族先民在驯养孔雀的同时,也早已驯化野象,用于耕田、劳役和战争,还能合着音乐节拍舞动,或供乐人乘坐其上表演乐舞。两千年前,司马迁在《史记》中,已称今日保山、德宏一带为“乘象国”;而在今天傣族群众中,象已是吉祥、幸福的象征。在民间“彼美如象”一词,含有亲昵褒颂之意;说老人漫步如象,意如“寿比南山”;说儿童手足如象,意为“吉祥绕身”;说姑娘举止如象,“包含着娴雅端庄的品貌,稳重悠然的仪态,温柔勤劳的美德。”<sup>(26)</sup>因此,象舞、象脚鼓、象脚鼓舞不仅在傣族地区普遍流传,而且还在云南其他民族中广为传播。如通海县蒙古族有“大白象”,汉族有“大舜耕田”(表现舜用象耕田的歌舞);阿昌族有“耍白象”、“象脚鼓舞”;景颇、德昂族都有“象脚鼓舞”。

上述从珍禽异兽到孔雀舞、象脚鼓舞的艺术升华,是古越人审美心理的继承与发展,是傣族人民来自劳动生活的艺术创作,其中包含着远古的图腾崇拜、地域的、历史的、乐舞的以及宗教的多种文化因素。

### 3. 水文化的特征

水的使用和火的使用一样,给人类文明增添了光彩。人类有了火可以熟食,增强体力,促进成长;水是生命之源,滋润万物,勤于洗濯,有益健康。傣族人民喜爱水,勤于洗濯,是水文化的特征之一。人们劳动归来,再疲劳也要在水边或汲水洗濯后才吃饭。村寨内的水井,设有精致美观塔形井盖式的小建筑物,以保持水源清洁。这种风习是古代祓禊(fu xi)习俗的延续。祓禊,即每年三月上巳日到水滨洗濯,洗去宿垢。按《后汉书·礼仪志》载:“是月(三月)上巳,官民皆东流水上,凡洗濯祓除,去宿垢疾(chen 疾病)为大絜。絜者言阳气布畅,万物乞出,始絜之矣。”<sup>(27)</sup>三国、魏以后,祓禊改于三月三日进行。

源于祓禊与“三月三”有关的风俗,后来虽因地区与民族之不同,日期不一定在这一天,或者内容已与水无关,但仍不同程度的保存着消除垢絜的古意。傣族的泼水节是辞旧迎新的年节,时间大约在清明后十日,其形式虽和“浴佛节”的宗教活动结合在一起,但沐浴更衣、以水互相泼洒,赛龙船,放高升(燃放自制土火箭)等项目,依然是“洗濯祓除,去宿垢絜”的古风。同时,又是古越人“习水便舟”的发展。泼水节的三四天中,人们尽情欢歌起舞,日以继夜,表演各种民间舞蹈,在带有祓禊古风的节日中,人们所表演的各种舞蹈也就带有水文化的特点。

古代文明是在水的滋润和大河两岸土地的培育中生成、发展的,又沿着河水流向播散。傣族先民在澜沧江、瑞丽江建立起“勐泐”和“勐卯”两个地方政权,同时形成各自的方言和拼音文字,总体上又是傣族的共同文化,其中包含着水的文化



特征。

傣族人民对水有着深切的感情,民族心态和水一样地平和、温静,并以水表示无比的真诚。通过流传下来的《挖井歌》、《祭祀歌》等古歌谣中,就可以感受到这一特点。例如,《挖井歌》中有这样的诗句:“鸟有饮水处,鹿有洗澡塘,就是小小萤火虫,也把露珠当水井。”仅此四句,已可看出他们对小动物、昆虫的亲切感;对水源开发的重视,并阐明挖井的重要性。又如,当老人去世后,在众人围着尸体悼念时,村寨中有威望的老人(或死者的长子、长孙),一面把葫芦里的净水倒在地上,一面要吟诵《滴水歌》,歌中有如下词句:“让我们端起葫芦,倒出圣洁的水,像两行滚落的泪珠,一滴滴洒在悲哀的土地上”、“水,圣洁得没有一点灰尘,我们对死者多么真诚”。<sup>(28)</sup> 这些词句洗练的诗歌,充分表达了傣族人民那种对水、对亲人的深切之情。

### 三、亚热带风情的傣族民间舞蹈

#### 1. 安详、舒缓的动律

傣族民间舞蹈安详、舒缓的动律,来自他们劳动生活的环境;来自他们传统的审美情趣。傣族生活在天气炎热的亚热带地区,人们自然喜欢树荫和水边,喜欢明月和繁星,连劳动生活的节奏也不能过于激烈;劳动后归来清洗洁净,饭后能在微风轻拂凉爽的夜晚,大家和着轻缓的鼓声自由跳舞,那是最惬意的事。素有洁净、爱美和歌舞风习的傣族,就是这样地把水的清纯和水波轻柔的流淌,化为他们安详、舒缓的舞蹈动律。此外,人们生活在亚热带的环境,经常和孔雀、大象等温驯、可爱的热带动物相处,舞蹈中自然地融入对这些珍禽异兽的艺术升华,成为动律、动态的文化因素。

傣族群众不同程度的保存有原始崇拜和万物有灵的观念,以及来自农耕文化“天人合一”的思想,使他们对自然界充满亲切感,人与人之间和谐、融洽。小乘佛教传入后,教义所宣扬的“唯我独善”,以佛祖为榜样的积德行善、多布施以修来世福等思想,和原有的传统观念相结合,形成傣族人民平和、善良的性格。自然环境、劳动生活、民族性格、审美心理,融为安详、舒缓的动律,贯串于舞蹈动律和表演之中。

傣族民间舞蹈的动态形象上,舞者多保持半蹲的舞姿,重拍向下,均匀的节奏中,膝部的屈伸带动身体上下颠动和左右轻摆;舞步的踏或踩,看似着力而下,却是重起、轻落,全脚掌平稳着地等,是动律的基本特征。<sup>(29)</sup> 这种均匀的舞蹈动律中,有孔雀的轻盈、柔美的舞姿,有大象漫步森林和缓、稳健的步态,更有舞

蹈者的生活感受和创造。而且,这些动态形象,是在象脚鼓、铓、钹等乐器和谐击打的伴奏乐声中,像河水、小溪汨汨流淌,赏心悦目,沁人心脾。伴奏乐器有:象脚鼓、铓、钹等。其中,主奏乐器是象脚鼓,顾名思义,鼓的造型很像大象之脚,音色和敲打的方法也很别致。可用两手轻重拍打鼓面、鼓边,可用单指、双指敲打鼓边,以发出“崩、巴、比、泼”等音响形成各种鼓点,紧密配合舞蹈表演中的动作变化。鼓的节奏平稳,绵延的乐音和舞蹈均匀的动律相呼应,增强了安详的气氛和热带的风情。

## 2. “三道弯”与“一顺边”的舞姿造型

傣族传统的审美心理,还体现在舞姿造型上,过去,我们比较多地讲述“三道弯”和手臂各关节的弯曲,而忽略手与脚同出一侧时形成的“一顺边”的特点。追溯其源,前者源于古代百越人的“蛇鸟图腾崇拜”和对水的深切感情,而一顺边的美,则源于高原地区的劳动生活。两者融合后形成的体态,才是傣族特色的舞蹈造型。

从古越人的鸟图腾到今日傣族的孔雀崇拜,是千百年来民族生活和民族心理的发展,由于该地区适于孔雀生长和繁殖,傣族人民才能够仔细观察孔雀,从而进行孔雀舞的艺术创造,并于后来融入了宗教因素。孔雀的自然形态也有三道弯的特点。当孔雀立于高处或栖息在树桠上,长长的尾羽垂下来,其形态正好是三道弯,从自然科学角度上看它的骨骼结构,三道弯与弯曲的特点就更加鲜明。经过艺术加工后的孔雀形象,不仅在舞蹈中,就是在傣族织锦、饰物上的孔雀图案,也多是三道弯的形象。

现在,傣族人民对蛇并不喜爱,但在远古却不然,当时,蛇和水一样,都是人们崇拜的对象。傣族古歌谣中就有把水比作蛇的描写。例如《打水歌》:“山头有小河,流过树林间,水清流得快,看去像蛇跑”<sup>(30)</sup>此诗不仅描述了蛇似清水,还反映出山地、林间的生活环境。当然,今日体态的三道弯和手臂弯曲的造型,远非自然的模拟蛇、鸟和水,而是千百年来群众智慧的结晶与升华。云南的地形非常复杂,山地高原约占全省面积的93%以上。(参见《中国地图册》)傣族虽然居住在山谷间的平坝上,但山地的动态特征也反映在人们的劳动生活中,尤其是妇女,她们在担水、挑谷,扬场等劳动时的步态和形体动态中,就有一顺边的特点。例如:过去,傣族在秋收后扬场中不使用风车,而是两手各持一把大竹篾扇,用扇风的方法筛选稻谷,这种筛法就是别致的一顺边的动态。当她们右手高举篾扇的同时,右脚亦弯曲并高高抬起,然后,手脚同时向下用力地扇风,身体由右方向左侧转动,左手扇风时,姿态和转动与右手一致,都是手脚同出一

侧。<sup>(31)</sup>作为舞姿造型的一顺边,又和审美情趣有关。

“三道弯”的体态并不限于傣族,许多少数民族舞蹈中多如此;就连汉族的胶州秧歌、云南花灯、安徽花鼓灯的女子舞姿中都有此造型,若寻其源,可以说都是百越人的审美遗风,是稻作文化型民间舞蹈的特点之一。

“一顺边”是高原舞蹈特有的动律和形态,高原民族的舞蹈中,都有这种文化现象,后面章节中,将结合具体的民族作进一步的阐述。而傣族民间舞蹈的风格特点,则在于“三道弯”与“一顺边”融合后,又在傣族特有的安详、舒缓的动律中体现出来,成为民族审美情趣和舞蹈者心理活动的形象化。不论是自娱性的轻歌漫舞,还是舞台上的表演以及大型的游行表演中,我们都可以看到这种优美的动态形象。(见彩图 11:芒市节日游行队伍中傣族青年们的表演)

云南地区的舞蹈家和舞蹈教师们整理傣族舞蹈教材时,从纷繁多彩的民间舞蹈中,归纳出 8 个“手的位置”(有的又分单双手)和 11 个基本造型,其中,属于“一顺边”造型的就有:“低展翅”(单双)、“高展翅”、“平展翅”、“合抱翅”、“顺展翅”、“侧展翅”等 6 个手位、7 个一顺边的舞姿。<sup>(32)</sup>由此可见,一顺边舞姿特征的重要性,是不容忽视的。

### 3. 亚热带风情的舞蹈

傣族民间舞蹈有二三十种之多,这些舞蹈从动律、舞姿、表演形式以及伴奏音乐等,都充满亚热带的风情。比较典型的是“孔雀舞”、“象脚鼓舞”、“嘎光”、“依拉贺”、“嘎甸”(蜡条舞)等,从中可以看到傣族舞蹈的古风与继承,看到新的创造。其他属于道具的舞蹈还有:“大象舞”、“鱼舞”、“马鹿舞”、“蝴蝶舞”;徒手的有:“大鹏鸟舞”、“鹭鸶舞”、“刀舞”、“棍舞”、“拳舞”以及儿童舞蹈“嘎盖”(鸡舞)等。

**孔雀舞** 傣语称作“嘎洛拥”、“烦喃若”等。流传于云南西双版纳的景洪、德宏的瑞丽、潞西,以及耿马、景谷傣族聚居区,是盛大节日和“做摆”(修功德的佛会)时,在广场上表演的道具舞蹈。过去,表演者都是男子,头戴佛塔型金冠、慈祥的菩萨面具。表演时,舞者将细竹和绸布做成片片羽翼连在一起,系于腰间,左右两侧各五片做翅膀,后面三片做尾翼,并用绳子分别系在手臂和手腕上,自由操纵。内容多表现孔雀的漫步林间、水边嬉戏、飞跑追逐、展翅飞翔,以及最精彩的开屏抖翅等,各种舞姿、动态都靠足够的臂力和手腕的功夫。由于要求这种高难技巧,所以出现了专门表演孔雀舞的民间艺人,并形成规范的动作和富有艺术性的程式,伴奏乐器也相应地形成了一套演奏方式和配合舞蹈的“鼓语”,使表演水平不断提高。

各地的孔雀舞大同小异,技艺各有专长,西双版纳地区的孔雀舞,还表演当地广为流传的民间故事《召树屯和楠木诺娜》(即王子与孔雀公主),并出现大象、马鹿、猴子等角色,表现它们带领王子去找公主战胜恶魔使王子和公主团聚的情节。瑞丽地区的孔雀舞,道具轻巧,技艺性比较高,民间艺人也比较多。有的地区表演与伴奏音乐都比较自由,没有鼓语配合,并在表演间隙中演唱赞颂孔雀的民歌,“孔雀最爱和平,它的心像月亮一样光明……”充分流露出人们喜欢月夜、喜欢安详、平和的心境。(见图 20)



图 20: 德宏州地区的“孔雀舞”(魏辉抗 摄)

进入本世纪 50 年代以后,一些民间艺人有机会到各地演出,开拓了眼界,促进了孔雀舞向更高的层次上发展。例如,著名的民间艺人毛相,技艺高超,年轻时为了演得逼真,经常到丛林和水边隐蔽起来,仔细观察孔雀的习性和动态。50 年代他成为专业舞蹈演员后,利用到各地演出的机会,观摩学习其他民族舞蹈之长,使他大开眼界,于是,在演出中大胆地去掉面具与道具,使孔雀舞产生新的飞跃。由于去掉面具、道具之后,舞者的舞姿造型、面部表情、尤其是眼神就显得更为重要,于是他吸取汉族舞蹈运用眼神之长,丰富面部表情。为了体现出孔雀常常定睛凝视的特征,下雨时专门到屋檐下,迎着流淌的雨水定睛凝视,苦练不眨眼的功夫。他还把傣族拳术中的一些合适的动作运用于表演之中,开创了不用道具在舞台表演孔雀舞的先河。这一做法,给后来由女子集体表演、并获得国际一等奖的《孔雀舞》打下基础。<sup>(33)</sup> 至今,广场上,舞台上,使用道具、不用道具表演的孔雀舞仍在流传,道具的制作更加精美、轻便,节日游行队伍中,由儿童集体表演的带道具的孔雀舞,天真、可爱,非常引人注目,形成一代新风。

**象脚鼓舞** 傣语称作“光黑拉”、“烦光”，也叫做“嘎光”，是由男子表演的自娱性舞蹈，流传于云南德宏、西双版纳、思茅、临沧等地区。傣族民间流传有许多关象脚鼓的传说，并有“打一拳鼓，谷子饱一截”的谚语。象脚鼓有大小之分：大型长1.5~2米，小型长1.2米。大型鼓常用于伴奏，舞者左肩挎起大鼓，拳、掌、指轻敲重打，抑扬顿挫形成“鼓语”，同时，边敲、边变换姿势，和舞者相呼应。小型鼓用于鼓舞表演，鼓的尾端还系扎着孔雀翎饰物。表演时，舞者的舞姿、韵律和鼓的音色、音量及鼓尾的摆动融汇一体，达到人鼓合一的境界。青年们常聚集在一起挎鼓敲击竞舞，藉此显示他们的青春活力，舞蹈动作灵巧、敏捷，表演乐观、风趣。西双版纳地区还有一种长约80厘米的小型象脚鼓，更便于鼓舞竞技，一些能手经常三五成群地去邻村比赛。双人对舞中，还以夺得对方的帽子或所扎的头巾为胜。

佤、景颇、阿昌、德昂、拉祜等民族也有象脚鼓舞流传，他们的象脚鼓舞，在鼓的形制上虽大同小异，但鼓与鼓舞的名称以及表演形式却不尽相同，各有所长。

**嘎光** 傣语意为“围着鼓跳舞”，“光”，即鼓。在云南的德宏、西双版纳、耿马等地区流传。表演形式自由，时间、地点不拘，男女老幼皆可参加，是民族风格浓郁的自娱性舞蹈形式。参加者合着鼓乐声自由起舞，膝部规律地屈伸、颤动，身体前俯、后仰，突出了傣族舞蹈的“三道弯”和“一顺边”的特征。有时，两名中年妇女用长棍担起一面大型的铎（或大、小两面），以一手相扶之，用另一手敲打；另一名妇女敲着系有长穗带的大钹为前导，三人边敲边舞，为大家助兴。近年，德宏地区兴起了“新嘎光”，是群众舞蹈工作者在原嘎光的基础上加工规范后，在群众中普及和开展的新型舞蹈。新嘎光的步法变化多，动作整齐，节奏欢快，颤动与起伏比过去小些，群舞中既可以双人对舞，又有几种规范的变化，尤为青年人所喜欢。

**依拉贺** 也译成“依腊诃”。流传于西双版纳地区。过去限于男子，现在男女均可参加，是边唱边舞的自娱性舞蹈。因每段歌词的结尾多是唱“依拉贺”一词，因此，也以它作为舞蹈名称。其形式与“嘎光”基本相同，但“一顺边”的特征更为突出，而且因有唱词和结束前呼喊“水——水”（啾——啾）显得更加热闹。这种传统的民歌唱法，在《傣族古歌谣》的“跳歌词”，“贺新年”、“讨酒词”，“友谊歌”以及“跳威风”等歌词也都是如此，从而说明“依拉贺”是古老的歌舞形式。过去，此舞只在傣历新年“泼水节”、“开门节”中表演，现在已无此限制，平时，人们也常聚在一起欢跳此舞。

**鱼舞** 傣语称作“嘎巴”。流传于云南德宏的瑞丽和畹町等地。是由男子表演的道具舞蹈。过去，舞者戴尖塔型头盔和菩

萨面具,腰间系扎1米多长的鱼形道具,表现鱼在水中的动态,步法平稳,碎步居多,有些步法与孔雀舞近似。近年,已有不用道具者,而且女子也可以表演。不用道具时,舞者就把两手叠在一起,手心向下置于胸前、身后,两手置于腰侧、或一前一后等姿态,模拟鱼之摆动胸鳍、尾鳍、鱼身,表现鱼的顺水前游、逆游转弯、激流穿越等情节。因无道具的局限,使鱼的形象更为逼真,舞姿柔美,动态轻盈、活泼。

**蜡条舞** 傣语称作“嘎甸”,流传于云南西双版纳地区。是由女子表演的仪式性舞蹈。蜡条,即蜡烛,用蜂蜡和绒捻制成,插在特制的小托盘上,表演时,舞者两手各托一燃烛,在鼓、铓、钹等乐器的伴奏声中起舞。主要动作是:两腕由外向内划圈旋绕,或半蹲、跪下,或缓步前进,烛光随着舞姿的变化摇曳,形成虔诚、神秘的气氛。灯烛在佛教中喻意光明,此舞带有祈福、祝愿的含义,是受小乘佛教影响而形成的舞蹈形式。

信仰小乘佛教的布朗族,也有蜡条舞,布朗语称作“板典”。舞者手心向下,用指缝夹住燃烛表演,动作与傣族舞蹈近似。

#### 四、与朝鲜族民间舞蹈的比较

傣族与朝鲜族分别居住在中国边陲,一在西南,一在东北,相距虽然遥远,但由于两民族的社会结构与经济生活近似,都从事农业生产过着安定的农耕生活,所以他们的民间舞蹈都具有恬静、幽雅、细腻的特点。这两个民族地处中外交通的陆、海通道上,得以广泛吸收中原与外来文化,古代都有过地方政权和宫廷舞蹈,民间舞蹈具有较高的艺术水平。现对两者作如下粗略比较:

##### 1. 相同的乐舞遗风

傣族与朝鲜族都是擅长歌舞的古老民族,至今仍保持着古代乐舞遗风,人们在喜庆、欢聚以及日常生活中必有歌舞娱乐,都有即兴表演的自娱性舞蹈,傣族称它为“依拉贺”、“嘎光”(意为聚集而舞);朝鲜族称作“玛克村”(意为即兴跳舞),形式近似,风格各异。两者农村中都有众多舞蹈能手,民间艺人技艺精湛,从而使许多表演性民间舞蹈一直保持着艺术特色,许多民间舞蹈形式经过适当加工后,就能搬上舞台表演。表演中,都以鼓为主要伴奏乐器,通过鼓手的轻重缓急、交错击打,奏出各种节奏,紧密地配合舞蹈的变化,傣族的象脚鼓、朝鲜族的杖鼓不同的形状与音色,使民间舞蹈的民族色彩更为浓郁。

##### 2. 不同的地域色彩

傣族居住在北纬21~24度地区,属于亚热带气候,湿热的天气、宁静的田园生活中,人们不喜欢激烈的活动。舞蹈节奏多

是2/4拍的连绵不断的节奏型;舞蹈动作平稳,仪态安详,多规律性的重复,跳跃性动作很少见。具有明显的东、南亚文化与小乘佛教文化的成分。

朝鲜族居住在北纬41~44度地区,属于北温带气候。虽与傣族同是以种植水稻为主要劳动的民族,但由于气候比较寒冷,舞蹈风格与傣族迥然不同,舞蹈节奏丰富多变并有跳动感,以6/8拍居多,舞蹈动作的类型也比较多,带有古代东夷与朝鲜半岛文化影响的烙印。

### 3. 优美的舞蹈形象与意境

傣族与朝鲜族都是喜水、尚洁的民族,但由于民族审美心理和民族性格之不同,从而形成民间舞蹈中各自特有的形象与意境。

傣族舞蹈所体现的是水的绵延、涟漪波动,膝部均匀地屈伸、颤动,形成安详、舒缓的动律,舞姿柔美、清新。朝鲜族舞蹈强调呼吸的运用,感情含而不露,内韧外柔,潇洒、典雅,体现了水的清澄,泉水的涌动。两个民族的舞蹈中,都有“三道弯”和“一顺边”的基本形象,傣族多是向侧方的、即横线式的动态造型;朝鲜族则还有许多是向前方、斜前方的、即直线式的动态与造型。

傣族喜欢孔雀,通过道具舞的形式表现孔雀的善良、温驯和华丽;其他各种舞蹈中,也不乏源于孔雀形象的步法与舞姿造型,以此象征吉祥、幸福,寄寓人们对美好生活的向往。朝鲜族喜欢鹤,鹤象征纯洁、善良、长寿,人们的崇鹤心态,形成舞蹈的基本动律和形象特征,舞姿中,三道弯与一顺边的基本造型,与鹤的动态不无关系。

在意境创作上,前者是热带珍禽、留鸟孔雀的艺术升华;后者是北温带珍禽、鹤的意境创造,两者的根源都在于农耕生活,水稻种植并和远古百越人图腾崇拜有关。至于这两种舞蹈文化之异同,及其形成与演化的原因,正是有待我们进一步探索的课题。以上,运用“动态切入法”通过舞蹈的动律、形象、意境等方面所进行的动态性的比较研究,则是舞蹈文化极为重要的、最基本的研究方法。

## 第三节 其他农耕民族的民间舞蹈

### 一、壮族民间舞蹈

#### 1. 壮族

壮族是中国少数民族中人口最多的民族,约有1548万余人



(1990年),主要聚居在广西壮族自治区的南宁、百色、河池、柳州等地区,其他分布在云南的文山、广东的连山、贵州的从江以及湖南的江华等地。大部分地区年平均气温为摄氏20度左右,四季长青,百花盛开,雨量充足,适于各种农作物的生长。

壮,是民族自称,过去译作“僮”,此外还有布壮、布越、布衣等自称,史书上记载的越、百越、西瓯、骆越、俚僚等,是古代不同历史时期对壮族先民的称谓。壮族自古以来和汉族交往密切,受汉文化影响较深,唐、宋期间,先后被贬到岭南的著名文学家如:唐代的柳宗元、李商隐、褚遂良;宋代的黄庭坚等人,他们向壮族人民传播了汉族的先进文化,受到当地的欢迎。大约在唐代,壮族先民曾借用汉字注音、记义的方法创制了“上俗字”,虽因笔画过繁,书写不易而未能推广,但已充分说明壮、汉文化交流之密切。<sup>(34)</sup>1955年创制了以拉丁字母为基础的壮文;现在,一般群众多通汉语,使用汉文。

壮族是历史悠久的农耕民族,早在两千多年前的秦汉时期,其先民西瓯、骆越人已在岭南(今广东、广西)一带的平坝上从事农业劳动。公元9~10世纪时,岭南土著民族已大量使用牛耕,稻田耕作与管理技术都达到较高水平,已是深耕灌种,每年稻粟两熟。<sup>(35)</sup>

壮族信奉多神,崇拜大石、老树、龙蛇、鸟类,以及祖先崇拜。唐代以后,道教的影响很大,民间已有半职业性的道公和后来当地称作师公的民间巫师,为人们打醮作道场,驱魔赶鬼,祈福、禳灾等。师公继承了壮族的原始信仰、古代文化和原始舞蹈遗存形成师公舞,后又发展成为今日带有娱乐性的舞蹈形式。其他壮族民间舞蹈中,也都不同程度地保存了古代的农耕文化和风俗习惯。

壮族和傣族都是百越人的后裔,语言都属于汉藏语系,壮侗语族壮傣语支,两者在民族文化、风俗习惯上,多有共同处。例如:过去,壮族也是居住“干栏”(也叫“麻栏”)式的住房,有文身的习俗;也有自然崇拜、祖先崇拜和宗教信仰并存的现象。但是壮族受道教的影响多,傣族是以信仰小乘佛教为主,所以在民间舞蹈的形式和风格特征上,既有共同之处,又有许多差异。

## 2. 壮族民间舞蹈的概况与特点

壮族民间舞蹈的文化特点,表现在广泛吸收汉文化后形成多种多样的舞蹈形式,其中有多神崇拜遗存和由师公与女巫表演的舞蹈;有反映劳动生活的舞蹈;同时流传一些汉族的舞蹈形式,成为三者交织共存的现状。例如:“蟆拐舞”、“铜鼓舞”是自然崇拜的遗存,“擂鼓舞”、“闹锣”(壮语称“弄腊”)属于祖先崇拜

的舞蹈形式;反映劳动生活的如“捞虾舞”、“绣球舞”以及由舂米劳动之歌发展形成的“扁担舞”等。一些与汉族居住区比邻或杂居的壮族地区,同样表演汉族的“龙舞”、“狮舞”、“蚌舞”、“麒麟舞”以及“采茶舞”等形式。他们还根据本民族的审美情趣和爱鸟古风,编创了“凤凰舞”、“翡翠鸟舞”、“斑鸠舞”等道具舞蹈。壮族人民擅长歌唱,素有民歌对唱和参加“歌圩”赛歌的习俗,所以,民间舞蹈中有许多载歌载舞或歌舞相间的表演形式。此外,由女巫表演的“天琴舞”、“铜链舞”等,都是女巫请神,神灵附体后表演带有巫术色彩的舞蹈。“天琴舞”由2~4名女巫,持天琴,边弹唱边舞,舞步轻盈舒缓。“铜链舞”,是3名女巫,右手套着称作“马”的法器(用铜或铁圈串成的链子),旋转、跳跃,互相甩链,激奋的情绪似乎不可自制。此舞具有古越人的巫俗遗风。<sup>(36)</sup>

### 3. 主要的舞蹈形式

**蟆拐舞** 即“青蛙舞”。当地称青蛙为蟆拐,并有崇拜蟆拐的遗风,每年农历正月的“蟆拐节”中,人们要表演与青蛙有关的系列舞蹈,此俗流传于广西的天峨、南丹、凤山以及红水河沿岸等壮族居住区。

“蟆拐节”的盛大活动可分为两个部分,先是“找青蛙”、“孝青蛙”、“葬青蛙”等民俗活动,然后才开始蟆拐舞的系列表演。场地设置在宽阔的田垌间,高处放着用彩纸制成蟆拐的花轿,其两旁插着龙、凤、虎、蟆拐等彩旗。花轿的对面场地上悬吊着两面铜鼓,旁边是由锣鼓和唢呐组成的乐队,另有两面大皮鼓,各种表演就在铜鼓和皮鼓之间进行,并由两名戴妇女面具、着长裙的演员击皮鼓指挥。舞蹈系列有:“蟆拐出世”、“敬蟆拐”、“拜铜鼓”、“蟆拐拳、刀、棍舞”以及“耙田”、“薅秧”、“插秧”、“打鱼捞虾”、“纺纱织布”等反映劳动生活的舞蹈,最后是“庆丰收舞”。这一系列的舞蹈中,除“蟆拐出世”外,都由2~4名演员戴不同的面具着生活服饰扮演。扮蟆拐的少年儿童着短裤,全身画黑白相间的蛙纹,东蹦西跳,表现觅食捉虫,欢乐嬉戏。另外,还有一讨奶婆、一算命先生,在表演进行中维持秩序和活跃气氛。<sup>(37)</sup>

“蟆拐舞”是近年才发掘出来的风俗性舞蹈,它和人们在铜鼓上绘铸青蛙的形象一样,都是蛙神崇拜心理的表现形式。在壮族的民间传说中,青蛙是天上雷神之子,是确定人间晴雨的使者,对青蛙崇拜与祭祀的活动,关系到雨水是否充足和当年的农业收成,因此,才有这样的风俗性舞蹈。各地的舞蹈内容和表演形式虽不尽相同,但都有“蟆拐出世”、“敬蟆拐”和“拜铜鼓”,都有反映劳动生活的舞蹈,而且,都是戴面具表演的,这些正反映出多种舞蹈文化因素融汇于一体的特点。

**扁担舞** 也叫“打房列”、“谷榔”。流传于广西的马山、都安等壮族村寨。谷榔一词,壮语意为舂米用的木臼。过去,壮族用粗原木掏空成臼,用木杵舂米。此舞即源于舂米劳动,最初的形式就是围着木臼表演的,后来才发展为用竹扁担敲打板凳。舂碓之舞古已有之,唐人刘恂在《岭表录异》中,对舂米时敲打木槽的动听之声已有描述:“广南有舂堂,以浑木剉为槽,两边约十杵,男女间立,以舂稻粮,敲碓槽舷,皆有偏拍,槽声若鼓,闻于数里,虽思妇之巧弄秋砧,不能比其浏亮也。”<sup>(38)</sup>关于舂堂一词,宋人周去非在《岭外代答》中解释说:“取禾舂于槽中,其声如僧寺之木鱼,女伴以意,运杵成韵,名曰舂堂……”<sup>(39)</sup>由此可知,舂堂,意指妇女舂米时有节律而动听的乐音。

古骆越、西瓯人的“舂堂”,后发展成为今日许多民族的歌舞形式,如布依族、黎族的“舂米舞”,佯族的“舂碓舞”、“臼棒舞”以及高山族的“杵歌”等。可以说,唯有壮族的“扁担舞”已摆脱舂碓的局限,发展成为敲打板凳,比原有的形式更为活泼、自如,音响与节奏也更加多样、动听的道具舞蹈。此舞不但能表现插秧、收割、打谷、舂米等劳动过程,而且依然保留用竹筒的敲击声作为伴奏,以保持原有的古朴风韵。“扁担舞”尤为中年妇女所喜爱,表演时,人数一般是4人,多则十人为一组,或同击板凳,或互相交叉击打,此起彼伏,错落有致,舞姿健美。春节的夜晚,灯火处处,人们自行组织,敲击起舞,笑声阵阵,村寨沸腾,一派丰收的景象。无怪壮族谚语中,有“正月舂堂闹轰轰,今年到处禾黍丰”的说法。<sup>(40)</sup>

其他地区仍有舂碓舞的形式,如平果、宁明等县,依然是围着木臼击打表演,并叫作“打碓舞”、“经碓舞”等。

**翡翠鸟舞** 流传于广西柳州武宣壮族居住区。道具用竹篾制成鸟形,外糊绿绸,再缝以绿绒线作羽毛。当地人喜爱翡翠鸟毛色碧绿,啼声清脆,性情温和,视其为吉祥的象征。每年春节期间,一男子扮翡翠鸟,另一人扮老者,率鸟沿门到各家拜年演出,为人们祝福。表演时,舞者钻进道具内,两手分别执或勾住鸟头、眼、嘴、翅膀的操纵杆(线),使鸟头转动,眼张合,嘴巴答答作响,表现飞翔、觅食、饮水、洗澡、瞌睡等动态。舞蹈亲切、动人。舞毕,老者从道具上拔一根“羽毛”送给主人,并说些吉利话,祝愿主家人丁兴旺。主人则酬以酒肉、红包。<sup>(41)</sup>

从上述沿门送福的作法,可以联想到汉族地区秧歌的排门演出、唱喜歌的情景。至于道具的制作,可以说它比一般的道具更胜一筹,而表演的技法,则与傣族孔雀舞的操纵手法近似,各类鸟形道具的舞蹈融入了壮族人民的智慧与创造。

## 二、其他农耕民族的民间舞蹈

农耕文化型的民间舞蹈,多是歌颂男耕女织、宣扬爱护耕牛等内容;许多舞蹈又和民俗活动相结合,用于敬神、悦神,以祈求风调雨顺,农业丰收。各民族的这类舞蹈,看似相同,其实大有区别,许多不同的文化特点尚待我们探索研究。像白族的“绕三灵”、水族的“斗角舞”以及布依族的“纺织舞”等就是如此。

### 1. 白族绕三灵

“绕三灵”是云南大理地区白族的传统节日,于每年农历四月二十三至二十五日连续三天举行盛大的祭祀歌舞活动。届时,各地村民均着盛装参加,自动成行列队,由两名年长者共执柳枝作为先导,触景生情且说且唱,群众与之唱和;紧跟其后的霸王鞭、八角鼓、双飞燕等表演队大显身手,热闹非常。此风习由来已久,过去,“绕三灵”的三日中,沿苍山,傍洱海,日行夜宿;第一天宿喜洲附近的圣源(元)寺,第二天宿洱海边上的河溪城,最后绕到崇圣寺三塔东边的马久邑,活动才告结束。<sup>[42]</sup>据民国年间《大理县志稿》的记载:“二十三、四、五日为‘绕三灵会’,在喜洲圣元寺,居乡人多迷信之,今禁废,神像毁。”<sup>[43]</sup>如今古风犹存,已是群众性的娱乐活动。

“绕三灵”,也叫作“绕山林”,关于它的起源说法很多,各说不一。若从活动的时间上看,恰在谷雨、芒种前后插秧的时节,其目的,显然带有歌舞祀神求雨的含义;其形式也与北方的秧歌近似。正如前章所引陆游的《时雨》诗所描述,芒种的及时雨有利秧苗生长,当年丰收有望。另外,各队领头人手中的柳枝,在民俗中也带有求雨的含义,它和汉族秧歌的伞头手中的伞与虎撑一样,是风调雨顺、人畜平安的象征;领头人的即兴编唱、插科打诨的作法也与伞头近似。两者仅在于活动的场地与具体形式之不同,如绕三灵还要沿苍山洱海游绕三日,突出了绕庙行香、日行夜宿的特点。

白族道具舞蹈也有自己的特色,如“霸王鞭”都由女子表演,男子则以八角鼓和“双飞燕”配合起舞。双飞燕,用四片小竹板饰以彩带,分握两手中表演,它虽和东北二人转的“手玉子”相同,但舞蹈性更强,名称也很有特色。白族男子的头巾与服饰形式别致,民族色彩浓郁,舞起八角鼓、双飞燕,其动态形象自然与众不同。八角鼓道具,现在所用的实际上是六角,原来形状如何、后来怎样演变的,是否六角形便于置手中舞蹈,或还有其他何种原因,尚待进一步考证。至于白族民间舞蹈受汉文化影响之深远,则是不言而喻的。

## 2. 水族斗角舞

“斗角舞”是表现两条牛斗角的民间舞蹈,流传于贵州都柳江上游三都一带水族居住区。牛是农民不会说话的忠实朋友,过去,牛是农耕劳动的重要生产工具。因此,千古以来,农耕民族都喜爱牛,并通过各种艺术形式歌颂牛,表达爱牛的心情,寄托人们对农业丰收的祈愿。一些民族还有与牛有关的风俗和节日。中国民间舞蹈中,汉族有“水牛舞”、“牛灯”,壮族有“舂牛舞”,侗族有“逗舂牛”,白族有“耍牛舞”。苗、侗、瑶、布依等民族有斗牛的风习,佤族有敬牛的习俗和“牛王节”,而水族则创作了与众不同的“斗角舞”。水族的祖先是古百越人的一支,他们善种水稻,热爱耕牛,看到毗邻的苗族、侗族新年斗牛时,虽也喜欢,但又不忍心让牛斗得伤痕累累。于是他们想出了以牛角道具代牛,两人持道具表现两牛顶角相斗,作竞技表演的办法,因此,就叫作“斗角舞”。

“斗角舞”的道具,最先是在斗笠上装置一对特制的牛角,舞者双手执斗笠而舞。后来,又镶嵌上两面小镜子作牛的眼睛,斗笠下端缀着饰以白鸡毛的花布条,后面钉上一块长绸布遮盖舞者的背部,使道具更加美观。表演时,舞者抖动道具,阳光下“牛眼”闪烁发光、鸡毛花布条翻飞摇曳,如瞪起双目、凶猛待斗的牯牛。乐声一起,另一条“牯牛”一跃而起,飞奔而来,两角嘎地一声相碰,然后,或抵或拉,忽高忽低,又闪、又转,斗得难解难分。紧张热烈的气氛和苗族、侗族的斗牛相比,别有一番情趣。舞蹈中,以“浪步”作为基调,据说此步法是水族先民模仿海浪创造的,因糅进牛的左顾右盼、抖毛、打滚等动态和步法,更突出了牛的驯服和憨态可掬的一面,流露出人们爱牛的深切之情。伴奏乐器有“三滴水”(三种音色不同的芦笙)和铜鼓,古老的乐音给舞蹈渲染着古朴、温馨的色彩。“斗角舞”的表演,使人联想到古书中关于古代百戏中“角觝”的记述。古书《述异记》记载了古代冀州的“蚩尤戏”：“其民两两三三,头戴牛角而相抵,汉造角觝戏,盖其遗志也。”<sup>(44)</sup>由此引文可以说“斗角舞”是古代的角觝戏的遗存。

## 3. 布依族纺织舞

布依族的“纺织舞”,也叫作“织布舞”,流传于贵州的惠水、罗甸、望谟等布依族居住区。

布依族的先民是古百越人的一支,古代也叫作“仲家”,素以纺织与蜡染负盛名,精工巧织的“仲家布”,早已著称于世。中国南方的少数民族中,像壮、傣、黎等民族的妇女,多是纺织、刺绣的能手,而壮锦、傣锦、黎锦各有所长,互相媲美。这些民族中,也有许多反映纺织、刺绣的舞蹈,说明中国自古以来男耕女织的

农耕文化特征,但像布依族纺织舞的这种表现形式,可以说是绝无仅有。

“纺织舞”一般以三人为一组,用两根中段扁平、两端呈圆形的木棍作为道具。两名男子相对而立,双手紧握道具的两端,一名女子两脚分别踩在道具中段,即站立在离地面一米多高的木棍上表演。表演时,两男子紧密配合女子双脚的动作,使木棍上下、左右规律地摆动,犹如织布机在姑娘的操纵下,飞梭纺纱、织布,美妙无比。演员虽然悬空站在木棍上,却如平时在织机前一样地灵巧自如,细致地表现纺纱、牵纱、织布等过程。演员稳扎的腿功和胆大心细的表演令人赞叹。(见图 21)



图 21: 布依族“纺织舞”

布依族妇女素有吃苦耐劳、勤俭持家的美德,白天和男人一样地下田劳动,夜间还要在家传的织机前挑灯纺纱,织布。辛勤的劳动练就了她们灵巧的双手和锐敏的双眼,又创造了精湛的纺织舞,并以此向子孙们传授纺织技艺,弘扬美善。古老的织布机,随着农村经济的发展已逐渐淘汰,然而,布依族精湛的纺织技艺仍在流传发展;人民智慧结晶的纺织舞,成为布依族民间舞蹈一颗闪光的明珠。

### 本章要点:

中国南方的少数民族中,多是从事农业或以农业为主的民

族,而且多是擅长水稻种植、喜食大米的民族,它们和古代百越人有着密切的血缘关系,仍保存有许多百越古风,舞蹈以歌舞形式居多。傣、壮、苗、瑶、布依等民族的民间舞蹈,都具有深邃的农耕文化的内涵与浓郁的民族色彩;居住在东北的朝鲜族受汉文化影响深远,其舞蹈与傣族舞蹈的文化比较中,可以深化对农耕文化型民间舞蹈的理解。

## 复习思考题

1. 朝鲜族民间舞蹈的风格特点是怎样形成的?
2. 傣族民间舞蹈的亚热带风情与水文化特征的成因。
3. 壮族民间舞蹈的农耕文化特征体现在哪些地方?



## 第八章 草原文化与游牧民族民间舞蹈

草原文化和农耕文化一样,有着悠久的历史 and 深邃的文化传统,它包涵有渔猎、狩猎、畜牧以及骑射等古文化的遗存,其舞蹈的特点则体现在“天之骄子”的形象上。

### 第一节 博大深邃的草原文化

草原文化,是指自古以来,在大草原上过着游牧、狩猎、渔猎以及林业经济生活的民族,由他们所共同创造的文化整体。其博大与深邃,足可和农耕文化相媲美,只不过未得到充分地发掘与研究。中国是以农为本的国家,过去以封建正统思想为主导,重农轻牧,古文献中,有关农耕文化的内容记述比较详尽,对游牧民族和草原文化的记载较少,还常带有贬低之意,这就给草原文化的研究增添了许多困难。

中国历史上的政权更迭中,以农耕民族掌握政权的时候居多。当农耕民族建立政权后,从不敢轻视游牧民族,为防范游牧民族的侵扰与掠夺,建造了长城防御之后,仍极重视边关贸易,互通有无。即便在汉唐盛世,仍采取和亲政策,以增强农耕民族和草原民族的友好往来,像汉代与匈奴、唐代与突厥都曾如此。从而保持了一定时期内的和平与安定的生活,使两类文化得到不断地融合发展。

中国古代北方的游牧民族中,鲜卑建立过北魏、契丹建立了辽朝、女真建了金等政权;而蒙古族和满洲族,则建立了震撼世界的元朝和有近 300 年历史的清朝,都创造了不同时代特征的草原文化,丰富了中国文化的内涵。如果说农耕文化是以土地为根本,在沿江河流域的平原上创造了著称于世的物质与精神

文明的话,那么,草原文化则是在辽阔无垠蓝天下的绿野上,不断孕育出耀眼的文明之光,闪烁在中国文化的历史长河之中。舞蹈文化是不受语言文字局限的,在探索草原文化型民间舞蹈中,定会发现许多过去文字记载中所没有的重要收获。

## 一、中国北方的游牧民族

地处中国北方、辽阔无垠的蒙古草原,是中国游牧民族的发祥地,他们的祖先曾在这里生活繁衍,创造了优秀的草原文化;驯服了骏马驰骋在辽阔的大草原上。勇猛、剽悍的游牧民族曾叱咤风云,活跃在亚、欧两洲的历史舞台上。

中国北方的古代民族,自古以来和中原民族就有着密切的往来。早在远古商周时的鬼方、玁狁,春秋战国时的戎狄、东胡、匈奴,秦汉以后的乌桓、鲜卑、柔然、突厥,以及公元12世纪前后的回鹘、契丹、女真族等,他们和中原的各民族在政治、经济、文化上互为影响。游牧民族接受了汉民族的农耕文化,使草原文化有了相当大的发展;汉民族从游牧民族那里接受了草原文化,学会了驯驭和使用马的技艺,增强了国家的实力。战国时,赵武灵王学习游牧民族的“胡服骑射”,以取代宽大的衣着和笨重的战车,成为历史佳话。

马是游牧民族不可或缺的生产工具,骏马尤为牧民们所喜爱。汉武帝深知马在战争中的重要作用,为得到西域大宛马,先重金以求,不得;又前后派大军十万远征,历时四年,才得到骏马千匹,并称之为“天马”。<sup>(1)</sup>他任用匈奴休屠王太子金日磾为“马监”,遗诏中让金日磾辅政,并因他平叛有功,封为秭侯。<sup>(2)</sup>在唐代“安史之乱”中,唐肃宗曾借回纥精锐骑兵平乱,之后,立马市收购回纥马。公元758年册封回纥葛勒可汗为英武远威毗伽阙可汗,并嫁幼女宁国公主为葛勒可汗妻。<sup>(3)</sup>可见马的使用是草原文化的标志之一,自古以来一直为农耕民族所重视,而且马的使用促进了农耕与草原两民族、两种文化的融合。

内蒙古东部的呼伦贝尔大草原,自古以来就是中国一个最好的草原。“呼伦贝尔草原不仅是古代游牧民族的历史摇篮,而且是他们的武库、粮仓和练兵场”;“出现在中国历史上的大多数游牧民族:鲜卑人、契丹人、女真人、蒙古人都是在这个摇篮里长大的,又都在这里渡过了他们历史上的青春时代。”<sup>(4)</sup>中国北方古代的游牧民族,经过千百年来融合与发展,已成为现代的蒙古、哈萨克、柯尔克孜、满、锡伯等民族,虽多已不再逐水草而居地从事牧放,但仍保存着草原生活的习俗,仍是骑马、放鹰、射箭等技艺的佼佼者。还生活在呼伦贝尔草原上的鄂伦春、鄂温克

族,仍保持着狩猎、畜牧、林业等经济生活。他们都是草原文化的继承者,他们的民间舞蹈中,仍保存着草原文化的诸多因素。

## 二、天之骄子的英姿

“敕勒川,阴山下。天似穹庐,笼盖四野。

天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”——《敕勒歌》<sup>(5)</sup>

这首来自一千四五百年前鲜卑语的古歌,读后,马上让人联想到游牧民族驰骋在大草原上,以蓝天为帐篷,以绿野为毡毯的豪迈气概。生活在这种一望无际的草原上,牧民们心胸开阔、坦荡,感情质朴、豪放。长期的牧放与狩猎生活,使他们和农耕民族的安土重迁、乐天知命的性格正相反,练就了强悍、矫健的体魄和桀骜不驯、勇往直前的性格。在他们的民间舞蹈中,洋溢着来自大自然的勃勃生机,是豪放与自信的“天之骄子”的形象。

“天子骄子”一词,恰好来自2000年前的汉代,源于活跃在当时中国北方草原匈奴单于的信中。据《汉书·匈奴传》的记载,匈奴孤鹿姑单于曾致书汉武帝称:“南有大汉,北有强胡,胡者,天之骄子也……”<sup>(6)</sup>信中,匈奴单于既肯定汉朝的强大,同时,又自比作天之骄子,那不可一世咄咄逼人的气势,跃然纸上。使得汉代各君王一直保持高度警惕,以防止匈奴骑兵的突然袭击。之后的鲜卑、契丹、女真等游牧民族也都以此气势,入主中原,而“一代天骄成吉思汗”则达到了顶峰,成为游牧民族最崇敬的英雄形象。

游牧民族喜爱翱翔于蓝天的雄鹰,喜爱驰骋在草原上的骏马,于是,就把民族的感情、性格和来自大草原的气势,都融汇于鹰和马的舞蹈形象上。游牧民族也很喜爱大雁和天鹅,这是因为当两种候鸟飞离草原时,预示着冬天的即将到来,让牧民作好越冬的准备;它们飞回草原时,又带来江南的温暖和新春的春天。因此,草原文化型民间舞蹈中,因此,男子舞蹈经常出现鸿雁高飞的舞姿;而女性的动态,则常模拟天鹅的形象。天鹅也叫作鹄,它既象征女性的温柔、洁美,又能体现出牧民妇女向往美好未来的“鸿鹄之志”。作为从事狩猎民族的舞蹈中,除上述动态之外,还常出现熊、虎、鹿等形象。这些民间舞蹈的风格特征和艺术形象的塑造,都源于数千年来草原文化对游牧民族的哺育与陶冶,是牧民们继承古文化基础上的创造与升华。

## 三、游牧民族舞蹈的特点

草原上的游牧生活是以家庭为单位的,多是“逐水草而居”

进行放牧,居住在便于搬迁的毡房(俗称蒙古包,即古代的穹庐)之中。除了祭天庆典、部落联盟、欢庆胜利等重大活动外,牧民们一般很难聚集在一起。《魏书·高车传》有“合聚祭天,众至数万。大会,走马杀牲,游绕歌吟忻忻”<sup>(7)</sup>的记载,描绘了古代游牧民族盛大的歌舞活动。蒙古民族在“庆祝新可汗即位”、“庆祝缔结部落联盟”、以及战争胜利后才“举部欢跳庆贺之舞”。<sup>(8)</sup>至今蒙古地区仍保存有在一年一度的那达慕大会上欢聚尽情歌舞的风习。而在日常生活中,居住在草原深处的牧民们,或信马游缰放声歌吟,或坐下弹唱民歌故事。所以游牧民族更长于歌与说唱,他们的舞蹈则多是适于在毡房附近或毡房内表演的形式。

游牧民族的生活中一刻也离不开马,马与游牧民族有着深厚的感情。马是交通工具、运输工具,马肉可食,马乳可饮又可酿酒,马皮的用处也很多。牧民心目中马是不会说话的忠实朋友,马通人性、解人意,而且会关心主人;战斗中马可以帮助骑手摆脱困境,崎岖山路、茫茫草原马能识途。马可以加快速度赢得时间,无异于扩大了人手和脚的作用,至今马仍是打猎、牧放、军事上不可缺少的工具;仍是游牧民族舞蹈中最为常见的形象。

草原文化型民间舞蹈中马的形象不是外形的模拟,而是把马的特征和牧人对它的深切感情融会于舞蹈造型上,通过肩部的动作和上身的动态展示出来。例如:蒙古族民间舞蹈“沙吾尔登”中,舞者“用双肩强弱鲜明的震颤、在平面上绕圆来表现骏马的奔驰;双肩细碎的抖动来表现平稳、均匀的走马;双手伸展后,用双肩大幅度的绕八字生动模拟出雄鹰展翅翱翔的形象。”<sup>(9)</sup>从这段描述中,我们既看到了用肩刻画马的形象,又可以看到牧民们的审美情趣和只有他们自己才能深切体会与展现的风韵。这种形式的表演已经把游牧民族对大草原、对马的感情抒发出来,已无需再作大的跳跃和奔跑去表现马。游牧民族的民间舞蹈中,由于受到毡房内场地狭小的局限,所以脚步的动作比较少,上身与手臂的动作则比较丰富。当有才华的专业舞蹈工作者深入牧区体验生活,依据人和马两者的形象,创造出各种“马步”,又创作了蒙古族舞蹈节目如《牧人舞》、《牧马舞》、《马刀舞》;创作了哈萨克族舞蹈节目《牧人舞》、《牧马姑娘》在舞台上表演时,立即得到广大牧民和观众们的认可与赞誉,遂在牧区广泛流传。这种表现鹰与马的艺术形象与创作手法,不仅在蒙古、哈萨克族中,而且,在柯尔克孜等民族的民间舞蹈中也得到了继承与发展,增添了草原文化型舞蹈的艺术魅力。

## 第二节 蒙古族民间舞蹈

### 一、文化源流

蒙古族是一个历史悠久的民族,现有人口 480 万余人(1990 年),主要聚居在内蒙古自治区,其他分布在新疆、辽宁、吉林、黑龙江、甘肃、青海以及宁夏、云南等地。早在唐代,蒙古族先民已活动在中国北方草原,新旧《唐书》中的“蒙兀室韦”、“蒙兀”,即是他们的汉文音译。蒙古,最初只是诸部落中一个部落的名称,后来逐渐成为这些部落的共同名称,并发展成为今日的蒙古族。蒙古族有自己的语言和文字,语言属阿尔泰语系蒙古语族,分内蒙古、卫拉特、巴尔虎布里亚特三种方言。<sup>(10)</sup>

蒙古族兴起于中国北方草原,自成吉思汗统一各蒙古氏族部落,于公元 1206 年建立起蒙古汗国以后,东自兴安岭,西至阿尔泰山,南达阴山广大地区,都在汗国的势力范围之内。随着成吉思汗征服各地方政权和远征国外,特别是公元 1271 年忽必烈建立元朝以后,得以在继承几千年来北方民族所创造的草原文化的基础上,广泛吸收各种文化之优长,使蒙古民族文化得到空前的发展。

蒙古族的原始信仰是萨满教,蒙古汗国时期才开始信仰或推崇佛教、道教、伊斯兰教等宗教。成吉思汗西征时,曾下诏宣召道教全真派的丘处机赴西域,接见后,“赐号神仙,爵大宗师,掌管天下道教”;丘处机去世后,又赐予“长春演道主教真人”的封号。<sup>(11)</sup>公元 1260 年忽必烈即大汗位后,封藏传佛教萨迦派的巴思八为国师,后又加封为帝师,佛教遂传入蒙古草原。伊斯兰教传入西域后,在察哈台汗国时期得到统治者的推崇,一些王族改奉伊斯兰教,并强迫他们的百姓皈依。当时进入西域城镇的蒙古人,“为了统治的需要,放弃游牧生活,改事农耕,同当地居民通婚,皈依伊斯兰教”;至元十七年(公元 1280 年),忽必烈之孙阿难答,当他“嗣位为安西王以后,遂使所部 15 万军队的大多数人改信伊斯兰教。”<sup>(12)</sup>这些都是蒙古文化源流中的宗教文化因素。从今日流传于各地的蒙古族民间舞蹈中,仍可看到上述各种文化因素所形成的特点。

蒙古族民间舞蹈大致可以分为三种类型,即,自娱性民间舞:如新疆地区的“萨吾尔登”,内蒙古地区的“安代”;宗教性舞蹈:如前述的“萨满舞”、“查玛”;表演性民间舞蹈:如“筷子舞”、

“盅碗舞”、“好德格钦”等。从表演形式上看,其民间舞蹈的数量虽然不多,但每种舞蹈都有其深远的历史背景及深邃的文化内涵。所以,进入本世纪五十年代以后,经专业舞蹈工作者深入学习与精心创作,于是不断涌现出各种新型的舞蹈、舞剧等节目。

历史的原因,当时元朝的一些蒙古族官兵在卫戍地落户,与外族通婚后开始从事农耕劳动。由于生活环境、生产劳动形式的改变,所以他们在语言、服饰、习俗上都有很大变化。例如:云南通海县内的兴蒙民族乡,现聚居有蒙古族约6000人,他们的语言融入了彝语成分,衣着饰物也受彝族影响;主要民间舞蹈“跳乐”和伴奏乐器也与彝族的近似。另一种当地称作“地会”的形式,它和汉族正月出会闹秧歌近似,但已融入蒙古族的文化色彩。如其中的“霸王鞭”,舞者为妇女,头上戴一别致的高箍小油笠,舞蹈中不时用金钱棒敲打帽沿;“姑娘龙”,是由13名姑娘表演的龙舞;其他还有“高跷”、“旱船”等,显然是汉族和其他民族的舞蹈形式;而“大白象”则是受傣族舞蹈文化的影响。<sup>(13)</sup>

## 二、贝·比依勒与安代

### 1. 贝·比依勒

舞蹈一词,在蒙古族地区方言中有不同的称谓:新疆蒙古族称自娱性民间舞蹈为“贝·比依勒”,称表演性艺术舞蹈为“孛吉克”;而在内蒙古地区,“孛吉克”则是对舞蹈的通称。“孛吉克”一词,最早出现于元、明时期,在此之前则称舞蹈为“迭布色”,此词具有“顿足、踏足、足蹈之意”。<sup>(14)</sup>现在流传于内蒙古草原上的“安代”,尚有古代“迭布色”的遗风。

新疆蒙古族在历史上曾有不同的称谓:明代称作“瓦剌”,清代称作“卫拉特”,它是由和硕、准噶尔(厄鲁特),土尔扈特、杜尔伯特等四部组成的大部落联盟。由于该部落的历史与居住地区的特点,“贝·比依勒”从而形成了与内蒙古地区蒙古族民间舞蹈的不同特点。

“贝·比依勒”是在民间乐器托布秀尔(或译作“托普修尔”)的伴奏中进行的。托布秀尔音色浑厚、优美,演奏的乐曲曲调活泼,旋律即兴、节奏性强,适于舞蹈者表演和即兴发挥。因此,一些蒙古族舞蹈家就称此类舞蹈为“托布秀尔乐舞”。另一方面,托布秀尔所演奏的乐曲中,以沙吾尔登(或译作“萨布日登”)命名的比较多,表演时又多以萨布日登一曲作为开始。所以,新疆地区一些蒙古族舞蹈家又称这种舞蹈为“沙吾尔登(萨布日登)舞”,并以它作为“新疆蒙古族最有代表性的舞蹈”。<sup>(15)</sup>不同的叫法,正反映出这一形式仍处于发展阶段,尚无统一的规范,依然

保持着游牧歌舞随意性与灵活性的特征。

一些音乐家认为:新疆地区托布秀尔这种乐器和哈萨克族的冬不拉、柯尔克孜族的库木孜、锡伯族的东布尔等民间乐器,是“我国北方古代游牧民族中所流传的木质短颈拨弦乐器的后裔”<sup>(16)</sup>。从乐器的源流特点上看,我们也可以认为贝·比依勒,是北方游牧民族古代舞蹈的遗存。现在以从事畜牧为主的柯尔克孜族,他们把民间舞蹈亦称作“比依”,与“比依勒”一词近似,舞蹈中也是只用弹拨乐器库木孜作为伴奏,舞者随着乐声即兴起舞。因此,通过乐器、舞蹈、乐与舞结合的表演形式,可以使我们深化蒙古族与上述其他民族民间舞蹈的文化特点。

贝·比依勒伴随着经济文化的发展,不断增强表演的艺术性成分,且丰富多样。表演从托布秀尔乐手弹起沙吾尔登乐曲中开始,毡房内围坐的群众悠然自得地合着乐曲拍手合唱:“像水浪拍着河岸一样,苗条少女在起舞歌唱,弹起萨布日登舞曲,美丽的姑娘尽情跳吧!嗨!登登!嗨!登登!……”<sup>(17)</sup>这时姑娘们徐徐上场,或独自表演“梳妆”、“照镜”;或双人对作“挤奶”、“擀毡”;或揉肩、轻舞双臂犹如绿草迎风、碧波涟漪。小伙子们则喜欢模拟山羊顶角,雄鹰展翅或作信马草原……这些表演中肩部的动作最多,以表示马与鹰的形象最为出色。舞蹈的步法有:半蹲、别步、拖擦步等。其他表演节目还有:《顶碗舞》、(舞者头顶一盛有水的碗,两手各持一双筷子,击筷而舞);《阿查》(一人将两腿跨另一人腰部,自己做下腰等动作的男子双人舞表演)等先后献艺。随着活动进入高潮,琴手们兴致激昂,乐曲节奏更加欢腾跳跃。这时技艺高超的琴师大展才华,一会儿把托布秀尔置于胸前、肩上;一会儿又转向跨下、身后等部位。一面伴奏一面表演。这种表演形式使人马上联想到柯尔克孜族库木孜乐手们的边弹奏、边表演的技艺,从中可以看到新疆游牧民族舞蹈的共同特征。

“贝·比依勒”虽然只由一名乐手弹拨托布秀尔伴奏,但由于弹奏与舞蹈表演紧密配合,乐手还不时地模拟马的嘶叫声,又有群众的伴唱,因而具有强烈的艺术效果。

托布秀尔的曲调多以“沙吾尔登”(萨布日登)命名,内容也多表现马的形象,说明这种自娱性舞蹈仍保存着浓郁的草原文化色彩。现在流传的乐曲中以萨布日登(沙吾尔登)命名的有:

走马萨布日登:节奏欢快,形容马蹄飞扬。

嗨登萨布日登:由摇篮曲“海登登,嗨依登登”发展而来。

照戈索(停顿)萨布日登:曲调中每八拍有一拍停顿的别致曲调。

吐布根(慢)萨布日登:慢速曲调。



土日根(快)萨布日登:快速曲调。

罕亲(衣袖)萨布日登:舞者抓着双袖表演的曲调。

熬绕楞(缠绕)萨布日登:刻画马步循环形象的曲调。

道戈楞(跛腿)萨布日登:刻画跛腿马走路的形象的曲调。

反转萨布日登:配合舞者作反转动作的曲调。

索伦萨布日登:舞者模仿索伦族(过去泛指达斡尔、鄂温克族)舞蹈的曲调。另外还有郝日麦萨布日登、田鼠萨布日登、索勒门萨布日登等。<sup>(18)</sup>

## 2. 安代

安代是载歌载舞的民间舞蹈,流传于内蒙科尔沁草原哲里木盟,以库伦地区最为盛行。安代源于萨满跳神,是由萨满“唱白鹰”(查干额利叶)跳神治病发展而来的舞蹈形式。过去以唱为主,后来才逐渐发展为今天自娱性的群众舞蹈。因此,安代又被称作“唱安代”、“唱白鹰”。古代科尔沁草原上盛行萨满(当地称“博”)跳神,直到本世纪50年代初,贫困的牧民们遇到病痛或天旱不雨时,仍请萨满跳神治病或求雨,这是安代流传不断的群众基础。

过去“唱安代”治病的活动,要择吉日在一定场地上按程序进行。开始前,几个人把病人扶进场内,坐在事先准备好的长凳上。旁边有两个男青年随时搀扶。病人(女)要把头发向前披散开,遮住脸面,双手合掌拈一炷香。众人围成大圆圈(少则数十,多则数百人),面向里圈,这时“博”与歌手到场中心,唱传统的安代歌词,如“唱鸢”(“唱白鹰”)作为开始。众人随着她唱和,挥帕、顿足,沿圈起舞。接着歌手们又用歌声劝慰病人:

“把你的黑发散开啦,啊,安代!不要坐着发闷啦,啊,安代!

你同辈的朋友们到齐啦,啊,安代!该到欢舞的时候啦,啊,安代!

把你的脚步迈开来,啊,安代!跳起来心情才痛快,啊,安代!

把你的手臂甩起来,啊,安代!跳出汗来才能免病灾,啊,安代!”。

大家跳唱跳半天,病人若仍无动于衷时,于是歌手们又改唱不同内容:

“先弯下腰,再挺起胸,挥起手帕,唱出声!

一个节拍跺四下,跺它八百二十下!一个节拍跺八下,跺它八百二十下!”

如若病人仍默坐不理,于是歌手就改唱试问病因的歌词:

“走门串户闲溜达,会惹邻居说闲话,心里想看哪一个?说出就会痛快啦……”<sup>(19)</sup>病人的心情逐渐好转,并拿起事先为她

准备好的彩巾,随着萨满慢步走动……

跳安代时,病人穿白色长袍、散发遮面的风习,源于古代萨满的服饰。古代科尔沁草原崇奉白鹰的“查干额利叶”(意即白鹰)教派,女萨满要穿白袍、挥舞白巾请神,以求神灵附体。因此,病人着白袍,散发,沿袭古风。群众唱和、挥巾、踏足歌舞,又有古代踏歌的遗意,旨在求得白鹰神灵驱邪去病,只不过增加了娱乐的成分。

安代一词的含义,说法不一,有说是“精灵的名称”,又有说是人名、病名,或蒙古语中“抬起头来,欠起身来”的音转,正反映出安代的多种功能。过去,由于男女之间恋爱婚姻不自由,有些妇女会因之而得一种精神失常的病,人们为之“唱安代”是一种安慰与开导,使她的病情逐渐好转。或是像唱词“心里想看哪一个?说出来就会痛快啦”那样,在跳安代的群众看到她思念的人,使她的精神恢复正常。另一方面,安代得以广泛流传,则由于它具有群众性,是偏僻牧区村落的一种娱乐活动。

跳安代时,无伴奏乐器,有固定的曲调和传统唱词,又可即兴编唱,为2/4拍。传统的基本动作有:“单甩巾踏步”、“双甩巾踏步”、“甩巾踏步跳”等,继承了踏地、顿足,载歌载舞的古老风习。元代史籍与诗人的诗句中,多有踏歌的描述,如:“直踏出没肋之蹊,没膝之尘矣”、“齐声才起和,顿足复分曹”、“口斜看不足,踏舞共扶携”、“踏歌尽醉营盘晚,鞭鼓声中按海青”等;至今,跳安代中仍有:“快把你的鞋底跺破”、“让歌声随着脚跟起落”等歌词。<sup>(20)</sup>上举各例说明,萨满吸收了古代民间舞蹈运用于跳神、跳安代,而安代继承与发展了古代蒙古族踏地、顿足的传统歌舞,成为新型民间舞蹈,对其他舞蹈、舞剧与戏曲也产生了影响。例如:芭蕾舞剧《草原儿女》、京剧《草原小姊妹》,都曾从安代中吸取素材加以发展,作为表现牧民的群众舞蹈。

### 三、筷子舞与盅碗舞

筷子舞与盅碗舞,同属表演性道具舞蹈,流传于内蒙古伊克昭盟地区。

#### 1. 筷子舞

筷子舞是婚礼、喜庆节日欢宴时,在弦乐及人声伴唱下,由男性艺人单独表演的舞蹈形式。舞者右手握一把筷子敲击手掌、肩部、腰部、腿部等处。击打时肩部环绕耸动,腕部翻绕灵活,敲打的声音清脆,节奏鲜明,情绪热烈欢快。舞者时而转身打地,时而蹲跳打脚,各种动作基本上保持半蹲的舞蹈姿态。筷子舞的伴奏乐器有三弦、四胡、笛子、扬琴等;伴唱的歌曲多用伊

克昭盟地区流传的民歌,以 4/4 拍、2/4 节拍居多,表演往往是由慢转快,或原地、或行进,最后在快速表演的高潮中结束。(见彩图 12:蒙古族“筷子舞”)

## 2. 盅碗舞

盅碗舞,亦称“打盅子”,是喜庆节日里单人表演的舞蹈形式。过去由男性艺人表演。表演者双手各持盅子一对,用食指、无名指夹住上面盅子的边缘,中指扣于盅内,大拇指托住下面的盅子。两盅之间有空隙,可以碰击作响。表演开始时,艺人坐于地毯上缓缓起舞,盅子随着音乐节拍发出规律的响声,或轻抖双腕,使盅子碰击,发出细碎清脆银铃般美妙的声音。然后舞者慢慢站起,两臂伸展、屈收,在胸前环绕,进退或绕圈行走。盅子美妙的声音随表演者的舞动而缭绕不绝。伴奏乐器有三弦、扬琴、四胡、笛子等。乐曲多采用伊克昭盟地区的民歌,如《金盅》、《敖门代莱》等。本世纪 20 年代以后,盅碗舞多由女子表演,动作舒展流畅,柔美端庄,高潮时,多作“板腰”、“旋转”等技巧,技艺高超者,还头顶燃灯或燃烛起舞,光影随风摇曳,引人入胜。后经专业舞蹈工作者加工,在技巧与造型上都有了新的发展,成为典雅优美的女子独舞节目。1962 年,此节目参加第 8 届世界青年联欢节时荣获金质奖章。

伊克昭盟地处内蒙古农业区的河套平原,其民间舞蹈自然会受到农耕文化的影响。筷子舞、盅碗舞使用的道具筷子、盅碗,都是农区常用的生活用具。这说明筷子舞与盅碗舞和农耕文化有关,然而舞蹈的技巧与表演风格,却不失草原文化的特色,是别具一格的蒙古族民间舞蹈类型。

蒙古族继承了北方草原古代民族的文化,并使之得以发展。元代草原文化曾闪烁过耀眼的光华,舞蹈方面也有过卓越的成就。然而明、清以来,由于种种原因,草原文化的发展受到阻碍,许多古代舞蹈也失传,只见诸于文献资料的记载之中。游牧民族“居无常所”的生活习惯,虽然是造成一些舞蹈失传的原因,但它又有利于保存舞蹈中的一些古老形式。我们若以文献记载作为线索进一步发掘,很可能从牧民们简单的表演中,找到一些古代舞蹈的遗存,有待我们深入发掘和探究其文化特征,运用于反映现实生活的艺术创作之中。

## 四、蒙古族民间舞蹈的新发展

中华人民共和国成立后,牧民有了相对稳定的游牧点,逐渐改变了“逐水草而居,居无常所”的生活状况,民间舞蹈的活动也有所改变。特别是广大舞蹈工作者深入牧区采风学习,搜集各

种民间舞蹈,整理蒙古民间舞蹈基训教材,创作多样的新型舞蹈节目。而草原上文艺轻骑兵“乌兰牧骑”的出现,便于开展群众性歌舞活动,促进了蒙古族民间舞蹈的飞跃发展。

### 1. 蒙古族民间舞基训教材的整理

蒙古族民间舞基训教材的整理,是以蒙古族各种民间舞蹈,达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族一些民间舞蹈素材为基础进行的。整理过程中,蒙古族舞蹈家们在保持舞蹈的草原气息的基础上,同时突出训练性与规范化的要求,逐渐形成了系统的教材。教学实践中,又不断地从舞台节目中吸取新的内容,使教材更为完整。

教材中肩部与臂部的训练,基本上概括了蒙古族民间舞蹈中各种肩、臂的动作,有:硬肩、软肩、圆肩、甩肩、碎抖肩;硬手、软手、压腕、弹腕、翻腕等动作,而且使这些动作结合不同人物表现出来,使它们具有艺术生命力。马步的训练素材来源于本世纪50年代反映牧民生活的创作节目,把它们整理成循序渐进的“轻骑”、“走马”、“跳吸”、“撩弹”、“勒马”等各种造型的马步训练教材。有了这两个基训部分和其他训练与表演部分,就形成了具有蒙古族风格特点的系统教材。蒙古族舞蹈家们经过三十年教学实践后,1988年又在原教材的基础上编纂出版了《蒙古族舞蹈基本训练教程》,使教材更为系统、规范,在培训学员、演员方面,起到极其重要的作用。

《蒙古族舞蹈基本教程》中,包括绕圆、拧转、横摆扭、拧倾等四种主要动律;包括肩部、上肢、下肢、腰部等训练部分;包括各种基本步法、马步以及跳、转等技巧训练。教材中除蒙古族民间舞蹈几种典型形式都有组合外,还附有达斡尔、鄂温克、鄂伦春族民间舞蹈的基本动作与组合。<sup>(21)</sup>动律是一种民间舞蹈的精髓,是一个民族生命律动的形象化,又是舞者性格、气质、风貌的显现。从舞蹈专业特征上分析,它包括动作、身法、神态、造型、韵律以及音乐节奏等多种因素的融合体。该教程中,对于蒙古族民间舞蹈四种主要动律的提炼,是蒙古族舞蹈家们对蒙古族传统民间舞蹈、现代舞台艺术舞蹈,经潜心研究、融会贯通后的艺术升华。并为其他民族民间舞蹈的教材整理,提供了宝贵的经验。

### 2. 反映草原生活新貌的创作

蒙古族舞蹈家和热爱草原的各族编导们,长期在草原上和牧民们生活在一起,并以他们辛勤的劳动和艺术的灵感,创作出各种类型的、反映不同历史时期生活的优秀节目,歌颂开发草原、建设草原的英雄人物和他们的业绩,他们创作的许多节目至今仍在全国各地上演。

这里应特别提出的是根据游牧生活特征提炼与创造的“人与马”结合的艺术形象——“马步”。这些不同形象的“马步”，是在本世纪50年代初期的《马刀舞》、《牧人舞》、《牧马舞》等节目中出现的。这一艺术形象的出现改变了蒙古族民间舞蹈只有丰富的肩、臂动作而缺乏多种多样步法的现象，使游牧民族的舞台形象更为英俊、潇洒，更为勇猛、剽悍，扩大了民间舞蹈的表现力。“马步”这类新动作出现后，马上在草原传播开来。随后编导们又相继创作了《小马舞》、《驯马手》以及《绿色的骄傲》等新节目，也受到了广大牧民的欢迎。

鹰是蒙古族心目中英雄的象征、胜利的象征，《摔跤手》、《鹰》等节目，把草原之鹰矫健的形象和民族心理、审美情趣融为特有的气韵，体现在舞蹈节目之中。另外，具有较高艺术水平并为国内外所赞誉的《雁舞》、《鄂尔多斯》、《盅碗舞》、《挤奶员》等节目，舞剧《乌兰保》、《达那巴拉》、《金丝鸟》、《东归的大雁》、《白色源流》剧目的成功演出，充分显示出草原儿女的聪明才智和草原文化之深邃。优秀节目的创作，不仅使演员得到大展才华的机会，而且促进了培训演员的工作。

### 3. 乌兰牧骑的歌舞活动

1957年在内蒙古苏尼特右旗诞生了“乌兰牧骑”，这支草原文艺轻骑兵队伍，掀开了草原舞蹈文化新的一页。乌兰牧骑人员少、组织精干、节目多样的特点，非常适合草原文化生活的需要。乌兰牧骑可以把歌舞送到偏僻地区、村落，在那里开展文艺宣传活动；同时也可以了解牧民们的需要，并在深入生活的过程中，汲取创作的养料，及时编排新的节目，不断提高演出的艺术水平，丰富牧民们的文化生活。在乌兰牧骑建立以来的数个春秋里，他们始终活跃在边远牧区、农村，给文化生活贫乏的地区送去歌舞，作出了卓越的功绩。这正体现了草原牧民们坚韧不拔、勇于为草原繁荣献身的精神，即使是现代文化生活日益普及的今天，乌兰牧骑这种精神仍然是值得赞颂和学习的。

本节内容中，专门讲述了蒙古族民间舞教学、创作和乌兰牧骑活动，是为了探索从民间到课堂，从生活到舞台，又从舞台返回生活、回归大草原这一民间舞蹈的产生与反馈的规律。并且力图说明，民间舞蹈文化的探索，不只是印证文化遗存和进行文化分析，重要的还在于找出一个民族的舞蹈文化的实质，并使它保存于规范的教材之中，运用于创作之中，使传统文化永远保持着旺盛的生命力。

### 第三节 满族民间舞蹈及其他

#### 一、满族民间舞蹈的文化特点

满族是一个历史悠久的民族,现有 982 万余人(1990 年),主要聚居在辽宁,其他散居在吉林、黑龙江、内蒙古、河北、北京等地。满族原是居住在中国东北的白山黑水之间,“以游猎、饲养为业,兼事农耕的山林民族。精骑射、善狩猎、好养猪,是满族自其先世以来即闻名于中原历朝的民族特点。”<sup>(22)</sup>

满族的源流,可以追溯到先秦时期的肃慎,以及后来的挹娄、勿吉、靺鞨、女真。史书上所载的这些满族先民,都是以狩猎为主要经济生活,和中原地区一直有着政治、经济和文化上的密切交往。周代肃慎曾献“楛矢石砮”,汉晋时,挹娄曾屡贡弓矢,貂皮等物,说明他们在弓箭的制造和骑射技艺上有独到之处。而满族,也是以“弓矢定天下”入主中原,建立了中国最后一个封建王朝。

满族擅长骑射的风习由来已久,是“数千年世代相因的游猎生活,形成了满族重骑射,尚武功的风俗。清代前期,满族无论贵贱贫富,男女老少,皆习骑练射,以盘马弯弓为能事。”<sup>(23)</sup>清军入关后,清帝为防止八旗子弟骄逸自安,安于游乐,疏忽弓马,于康熙二十年(1681 年)在承德避暑山庄北部开辟了“木兰围场”(今河北围场),每年或隔年八月间举行“秋猕”,清帝戎装参加,进行大规模骑射围猎的演武活动,世称“秋猕大典”。康熙二十二年(1683 年)规定,每次行围派 12000 名,分三班行猎,并令宗室及各部官员随行,分班围猎的还有蒙古各部的王公贵族。据统计,自康熙开围至嘉庆二十五年(1820 年)的 140 年间,共举行了“木兰秋猕”105 次之多。<sup>(24)</sup>清宫廷如此重视秋猕,既是骑射古俗的继承,更重要的还在于藉此提高满蒙骑兵的骑射实战能力;同时增进满蒙民族的团结,以巩固清政权的统治。

满族民间舞蹈是在上述历史文化背景中形成的,虽具有草原文化的特征,但又和蒙古族的舞蹈文化大有区别,主要是反映过去山林水边的渔猎、农耕、饲养以及骑射的战斗生活。舞蹈文化中农耕文化的因素较多,还借鉴并发展了一些汉族的民间舞蹈形式。

满族自古以来喜好歌舞,入主中原后,一些民间舞蹈也随之进入宫廷,并得到不断加工和提高,成为宫廷的舞蹈。如民间的

“莽式”和“扬烈舞”，成为“庆隆舞”和“喜起舞”等。不仅王公贵族们常跳这些舞蹈。就连皇帝有时也作表演。如康熙四十九年（1710年），孝惠皇太后七十大寿时，康熙帝曾跳起莽式为太后祝寿。<sup>(25)</sup>清代后期，还从八旗子弟中选招善歌舞的青年人入宫，专门从事乐舞表演。这样作，无非是从这些年青人表演富有乡土气息的满族传统舞蹈中，使他们能经常看到展现白山黑水狩猎、骑射遗风的民间艺术。如黑龙江宁安人梅崇阿（1877～1940），于光绪十九年（1893年）被选入宫，同时将当地的“东海莽式”等民间舞蹈带进宫内。1900年“庚子之乱”时梅崇阿返回故里，并把他所会的舞蹈传授给侄女和外孙。使得许多濒于失传的满族民间舞蹈得到继承。<sup>(26)</sup>

清代宫廷乐舞的内容非常丰富，其中少数民族的舞蹈也很多。据光绪版《钦定大清会典》：“凡燕乐有舞乐，有四裔（夷）乐。舞乐曰庆隆舞，曰世德舞，曰德胜舞，皆舞而节以乐。武舞曰扬烈，文舞曰喜起。四裔之乐，东曰朝鲜、瓦尔喀，西曰回、番、廓尔喀，北曰蒙古，南曰缅甸。凡燕飨，则列其所用之乐，以闻而设之。”<sup>(27)</sup>该《会典》是光绪二十五年（1899年）御制的，在记述乐舞的正文后面，都用小字简单注明该舞的源流、司乐、司舞等情况，反映出清代末年宫廷乐舞的实况，为我们研究清代宫廷乐舞和少数民族舞蹈提供了重要资料。如其中的“番”，是指藏族乐舞，注中有“大郭庄”一词，该词即今日“锅庄”（卓）的不同译音，可作为参考。

## 二、满族民间舞蹈的主要形式

满族民间舞蹈大致可分为三类，即，源于萨满祭祖“跳家神”（亦称“烧旗香”）的舞蹈：如“抓鼓舞”、“腰铃舞”、“神刀舞”、“铜镜舞”、“跳鹰神”、“跳虎神”；属于满汉文化结晶的舞蹈：如“高跷”、“太平鼓”、“满族秧歌”；近年复排的舞蹈：如“扬烈舞”、“东海莽式”、“巴拉莽式”、“拍水舞”等。<sup>(28)</sup>

**扬烈舞** 早年流传于东北满族聚居区，每逢春节时表演。进入宫廷后，又称作“庆隆舞”。舞者2人或9人，1人（或8人）着戎装。扮八旗军士，另一人扮民间传说中的“妈狐子”，表现军士骑马持弓射杀怪兽的情节。清人姚元之成书于道光末年的《竹叶亭杂记》中已有详细记载：“庆隆舞，每岁除夕用之。以竹作马头，马尾彩缯饰之，如戏中假马者。一人躡（屣）高跷骑假马，一人涂面身着黑皮作野兽状，奋力跳跃，高跷者弯弓射。旁有持红油簸箕者一人，箸刮箕而歌。高跷者逐此兽而射之，兽应弦毙，人谓之‘射妈狐子’。此象功之舞也。”<sup>(29)</sup>清末宫廷表演此



舞的形式与上述略有不同,按光绪版《钦定大清会典》的记载:“扬烈舞,戴面具,三十二人,衣黄画布者半,衣黑羊皮者半。跳掷象异兽;骑禹马者八人,介胄弓矢,分两翼上,北面一叩兴,周旋驰逐象八旗,一兽受矢,群兽慑伏象武成。”<sup>(30)</sup>从记载中可知,清末尚有如此庞大的表演形式。

扬烈舞(庆隆舞)实际上是显示八旗官兵骑射武功,歌颂先祖英武业绩的舞蹈,所以,官方的《会典》和文人的《笔记》中,都有很详细的描述。此舞不仅在内容上,而且在形式上同样突出了满族先民渔猎、骑射文化的特征,同时又有汉文化的影响。扬烈舞要踏跷表演是应注意的一种文化形象,如前所述,高跷的源流和古代东夷人鸟图腾信仰有关、与浅海捕鱼有关;而“夷”字,按《说文解字》的释意:“平也。从大,从弓,东方之人也。”<sup>(31)</sup>那么,此舞踏跷持弓的形式,则带有东夷渔猎古风之遗存。马,当然是草原文化型舞蹈的典型形象,但用竹篾和丝织物“彩缯”制成的假马,则又有农耕文化的因素。满族民间舞蹈文化的特点,正在于以骑射为主,又融有诸多农耕文化、草原文化的因素。今安徽贵池有戴傩舞面具、跨假马的高跷形式;河北寿县有“高跷马”、云南大理地区洱源县白族有“高跷耍马舞”,这些表演虽然都不持弓箭,但从高跷马的形式上分析,可以肯定的说它们之间有着内在的文化联系,至于是怎样的一种文化源流关系,尚待考证。

**拍水舞** 也叫“拍水茶茶妞”,是黑龙江宁安一带的民间舞蹈。“茶茶”,女真语意为少女。此舞表现母亲教女儿们用盆、瓢、勺在河边舀鱼及嬉戏的内容。由3人表演,1人扮母亲,其他2人扮姊妹。舞蹈动作有“横影”、“转盆”、“搭盼”、“海青眼”等。

**东海莽式** 莽式一词,为满语“玛克沁”(舞蹈)的译音,是汉文常用的写法。东海,是古代女真族的聚居地。此舞原是民间宴会中不可少的舞蹈,传入宫廷后,成为追慕祖德、颂赞帝业的筵宴乐舞。舞蹈表现妇女织网、捉鱼;男子狩猎、出征,临阵杀敌的内容;男女分别执鼓、铃和白绸同舞,并表现斗怪蟒的情节,最后是男女欢舞,喜庆丰收等。全舞共分9段,表现了满族男子的粗犷、勇敢,女子的妩媚、柔美的性格。主要舞蹈动作有数十个之多。

**巴拉莽式** 也叫作“野人舞”。巴拉人原是满族的一支,曾久居牡丹江西部张广才岭山区,长期从事狩猎,清代中后期下山定居后,仍保持每年春季祭天、祭山的习俗。在祭天、祭山仪式中,萨满跳神祭祀完毕后,由男女青年表演此舞,直至深夜。据说,舞者皆赤膊披发,男着豹皮裙,持手铃,女着柳叶裙表演。舞

蹈有 8 段,现在流传下来的有:“开门红”、“满堂红”、“二点鼓”、“整阵容”、“喜火乐”等 5 段。

今日的“拍水舞”、“东海莽式”、“巴拉莽式”等舞,都是傅英仁根据他珍藏多年的手抄本,于 1988 年传授复排并演出的形式。傅英仁为前述清末宫廷民间舞蹈家梅崇阿的外孙,他从外祖父处学会了上述舞蹈后,为防止遗忘而把这些舞蹈的歌诀、动作要领、服饰、道具等记录下来,因此,才能复排和演出,为我们研究满族民间舞蹈、宫廷舞蹈,提供了重要的、形象的资料。傅英仁还是一位擅长“满族秧歌”的能手,又是满族的民俗、宗教、民间故事整理诸方面的专家。

**满族秧歌** 又叫“地秧歌”,俗称“达子秧歌”。流传于辽宁新宾、清原、抚顺等满族聚居区。秧歌是典型的农耕文化型舞蹈形式,而满族秧歌则带有浓郁的满族文化色彩。秧歌队表演时,由一名着清代官员服饰,佩戴腰刀称作“达子官”的人指挥;另有一名反穿皮袄,斜背响铃,手执长鞭名为“克里吐”的人,负责开路打场。其余人物不分角色,男着生活服装,女角戴用纸、绢花制成的 3~5 支蝴蝶饰花冠(俗称“花山子”)。每人斜披一条黄、白、蓝、红等不同颜色的绸带,表明属于八旗中的哪一旗(镶旗用正旗色)。表演开始前有“拜茶桌”的仪式,全体成横排或纵队向桌后主人施礼请安,行“打千儿”礼。然后进场表演,先“走阵”和“跑圆场”,舞者脚下生风,彩绸旗标飘动,勇猛迅速,威风凛凛。转入慢板后,双人对舞。男子双臂大悠大晃,肩部耸动,多模拟鹰鹤展翅、弯弓射箭的姿势,英勇矫健;女子挺拔洒脱,绢花飘动,如蝴蝶飞舞在花丛中,突出了骑射民族天足妇女的形象。过去两秧歌队相遇时,两领队者有一套“对礼”的习俗,如对肩、对肘、对膝、对腰刀等,多达二三十项,如全对上,便认为是一家人,行满族最高礼节的“抱见礼”,然后两队穿插在一起欢快起舞。舞蹈充分体现出满族人民重礼节的古风,洋溢着来自山野的纯朴自然之美。<sup>[32]</sup>(见彩图 13:“满族秧歌”)

### 三、游牧民族的天鹅舞

游牧民族的民间舞蹈中,模拟马、鹰、熊、鹿、羊等的形象较多,而模仿天鹅的舞蹈却不常见,目前仅知哈萨克、鄂温克、赫哲等民族中仍有流传。天鹅舞的形成和原始信仰、地理环境以及民族历史都有一定的关系。

天鹅是候鸟,冬天飞过长江到南方越冬,春天飞回北方,在新疆、黑龙江一些地区的湖边、沼泽地带栖息、繁殖。上述三个民族正是在此地区生活,使他们得以观察了解天鹅的习性,创作

有关天鹅的文学艺术形象。这三个民族都有过天鹅的原始图腾崇拜,都信奉过萨满教,关于民族起源的传说、民间故事或历史记载中,都有关于天鹅的描述。通过这些记述,可以帮助我们分析天鹅舞的文化特点。

### 1. 哈萨克族的天鹅舞

哈萨克族历史悠久,早在两千年前的汉代,其先民乌孙人就生活在今新疆伊犁河谷和伊塞克湖一带。汉武帝时,通过汉朝细君公主、解忧公主和乌孙王联姻,直到现在,哈萨克族中间,仍保留有乌孙部落的名称。<sup>(33)</sup> 联姻增强了汉朝与乌孙、西域各城郭之国的友好往来,汉文化在当地得到传播,乌孙马也因此传入中原。人们传颂着民族联姻的佳话,传颂着细君公主所写“黄鹄”(天鹅)的诗句。细君公主远嫁乌孙王来到塞外,由于不习惯住穹庐(毡房)、吃兽肉、喝牛羊奶,加上语言不通,内心非常愁苦,曾写过一首描写乌孙地区生活的诗,其中有“居常思土兮心内伤,愿化黄鹄兮归故乡”<sup>(34)</sup>之句。由黄鹄一词,可以推断当时乌孙居处已有天鹅,她才以黄鹄南飞寄寓思乡之情。

哈萨克族喜爱天鹅的温驯,羽毛洁白,体态优美,少女们常把它作为爱情纯洁,青春秀丽的象征。民间流传着许多有关天鹅和哈萨克族的传说故事,在诸多的民族起源说中,有一则就是哈萨克先祖和天鹅结合,而繁衍了今天的民族。这位先祖,指的是后来融入哈萨克族先民中的突厥人的先祖。《周书·突厥传》记述突厥先祖泥师都时:“娶二妻,云是夏神冬神之女也,一孕而生四男,其一变为白鸿……”<sup>(35)</sup> 前苏联哈萨克共和国的史学家夏克仁在他的《哈萨克族的历史世系部落》一书中,也讲到民间流传的与《周书》所记近似的故事:突厥先祖和天神之女结合后,生下一个儿子叫“阿克胡扎”。夏克仁认为:“阿克”哈萨克语意为白色,“胡扎”一词与“喀兹”同,意指一种雌鹅,即《周书》所说的白鸿。“阿克胡扎后来转成喀扎阿克,以后又转为哈萨克。因此,白鸿应当是哈萨克的祖先。”<sup>(36)</sup>

乌孙、突厥的族源,黄鹄古诗以及白鸿祖源说,都为我们研究天鹅舞的文化背景提供了参考。也正因为地理、民族、宗教等因素,使今日哈萨克族女子舞蹈的形象与天鹅多有近似处。例如:轻柔、舒缓的臂部动作,如天鹅展翅和水波荡漾;静止造型中,手腕常是“下折”的姿势,使人联想到天鹅的造型。这些动作又多是在3/4的节拍中表现的,从而形成柔媚、轻盈、含蓄、深情地天鹅般的形象,流传于新疆阿尔泰的“白天鹅舞”就是以此意境编创的民间舞蹈。

### 2. 鄂温克族的天鹅舞(乌日恰)

“天鹅舞”,鄂温克语称作“乌日恰”,流传在内蒙古呼伦贝尔

盟鄂温克旗。

鄂温克族也有关于天鹅舞由来的传说：古时，鄂温克某部落的人失散在草原，焦急万分中，忽见天鹅从天空飞过，于是，他们追随着天鹅飞行的方向，很快地找到自己的部落。从此，人们崇敬天鹅，跳起天鹅舞歌颂天鹅。此舞人数不限，男女都可以参加，人多时，先围成一大圆圈，然后按单双数分成内外两圈，沿顺时针方向前进，内外圈不断交叉变换。进里圈者，身前俯，双臂在胯旁微动，作幼稚学步；退至外圈者，双臂伸向斜上方，如天鹅高飞，然后，全体变成长队，如鸿鹄飞向远方。全舞只有一个步法，弱拍时出脚迈步；强拍时，另一脚急速靠拢，并击打出声响，形成别致的节奏和韵律，人们还不停地呼喊：“给咕，给咕”，以协调大家的动作。舞姿优美、洒脱。

鄂温克族崇敬天鹅，其根源来自氏族图腾崇拜。鄂温克族把图腾叫作“嘎勒布勒”，鄂温克语意为：“根子”或“起源”。不同氏族各有他们图腾崇拜的对象，“我乌特巴亚基尔”氏族的图腾是天鹅，因此天鹅舞的产生，其根源在于图腾崇拜的心理。按照鄂温克族的习俗，各氏族看到他们所崇拜的图腾飞过天空时，正在喝酒的男人，必须向它洒酒致敬；正在挤奶的妇女，则向它挥洒奶汁，嘴里还要发出“哟！哟！”的呼声，以示敬意。<sup>(37)</sup> 通过此例可以看到图腾崇拜在民间舞蹈中的重要作用。

### 3. 赫哲族的天鹅舞(胡沙)

赫哲族居住在黑龙江富锦、同江等地区，他们的家乡附近多沼泽，每年春天常有成群的天鹅飞来筑巢，繁殖幼雏。人们喜爱这些洁白的飞禽，并模拟它的形态创作了天鹅舞，以表现赫哲人对自由美好生活的向往。此舞已濒于失传，据赫哲族民间故事家和老人们回忆，他们幼年时，看到过一种叫作“哈康布力”模拟天鹅的舞蹈，表演时，妇女们着长衫，扯襟蹲舞似天鹅游水，挥臂立舞如天鹅展翅飞翔；或两臂张开，上下舞动，双腿半蹲，交替前走，口呼“哈康，哈康，哈康布”。本世纪50年代以后，人们又称这种模仿鸟飞的舞蹈为“胡沙”，胡沙，赫哲语即天鹅。经加工后，这种边歌边舞的天鹅舞又开始流传。据凌纯声写于30年代的著作《松花江下游的赫哲族》一书的记载：“在赫哲族的故事中虽有叫做‘哈康布力’男女同舞的传说，然现在已无此风俗，惟萨满的鼓舞，至今还是存在。”<sup>(38)</sup> 它为我们研究天鹅舞、萨满舞提供了线索。

## 本章要点

草原文化与农耕文化一样，有着悠久的历史与深邃的文化

内涵,其民间舞蹈中保存有原始渔猎、狩猎的遗风;保存有骑射、游牧以及畜牧文化的色彩。虽然多是自娱性舞蹈,却能表现奔腾的骏马、翱翔的雄鹰、洁白的天鹅以及各种拟兽的舞蹈形象。由于多在毡帐内进行活动,因此,独自起舞、双人对舞、徒手表演的形式居多,而且脚部的动作与变化较少;手臂、手腕、肩部、腰部的动作则很丰富。

### 复习思考题

1. 草原文化型民间舞蹈的表演中,其文化特点是如何体现的?
2. 蒙古族民间舞蹈“马”的形象是怎样塑造的?
3. 满族民间舞蹈中多种文化的特点及其成因。
4. 天鹅舞的文化意蕴与审美特征。

## 第九章 海洋文化与沿海民族民间舞蹈

中国有漫长的海岸线,辽阔无垠的大海给农耕民族带来蓝色的梦幻与畅想,他们祈求神灵保佑渔民出海平安和渔业丰收,并且创造了中国的航海女神,并定期为她出会表演民间舞蹈,反映出“人海和谐”的心态。

### 第一节 蓝色的梦幻与创造

#### 一、农耕民族的蓝色梦幻

中国有漫长的海岸线,大小岛屿星罗棋布。从中朝边界的鸭绿江口开始,伸延而下,经辽宁、河北、山东、江苏、浙江、福建、台湾、广东、海南、广西,直至中越边界的北仑河口,分布在近两万多公里海岸线上的沿海民族,主要是从事农耕,以渔业、盐业为辅。由于他们有更多的机会接近大海,所以对大海比较熟悉,受其影响也比较多,一般生活习惯、心理状态和其他的农耕民族还有许多不同之处。

蔚蓝的大海与天相接,一望无际,神奇莫测,气象万千,偶尔出现在空中的海市蜃楼,更是神秘,美妙。这些来自大海的景观,给生活在黄土地上的农耕民族,带来无数蓝色的梦幻与创造。

太阳从海上升起,总是那样的清新,又慢慢地飞越长空,缓缓地落下,每日如此。这些自然现象,使古人产生许多幻想。他们认为:大海里有一个专为太阳沐浴的地方,并把它叫作“汤谷”(盥谷);十个太阳轮流,每天有一个太阳沐浴后由一只鸟驮着飞

出海面,古人把这只“三足”的鸟叫作“踞”。又如《山海经·海外东经》关于太阳的神话记述:“下有汤谷,汤谷上有扶桑,十日所浴”;《山海经·大荒东经》:“一日方至,一日方出,皆载于鸟。”一些学者在注释中说:“日中有踞鸟”(《淮南子》);“踞犹蹲也,谓三足鸟;踞音遽。”<sup>①</sup>

太阳既是神鸟,又有十只,遇到久旱无雨庄稼枯死时,古人又幻想出一位叫作“羿”的神人,编创了“羿射九日”的传说故事,一直流传至今。古人从太阳与大海的幻想中,创作了许许多多的神话故事,用以表达他们改造自然的意志和愿望。例如:述说夸父敢于和太阳竞走,只因喝不到“大泽”之水,才被渴死的“夸父逐日”;小小的精卫鸟,却坚持不懈地衔西山之木石,以填东海的“精卫填海”等。这些来自大海的蓝色幻想与创造,积淀着古人的智慧和信念,激励着后人勇于奋进,并且,也直接或间接地对民间舞蹈产生深远的影响。

大海可以陶冶人的性情,使人宽厚沉稳,豁达大度,思维敏捷活跃。大海给人类带来海洋文明,带来闪烁着蓝宝石光芒的海洋文化;大海促进了造船、捕鱼、航海、商业的发展以及与各国之间政治、经济、文化的交流。

古代中原大地的人们,早就向往着海外的神山、仙岛,秦始皇深信蓬莱、方丈、瀛洲三神山上有仙人居住,为求得不死之药,派徐福率三千童男童女出海寻觅。大海是诱人的,汉武帝东巡至碣石观海,唐太宗御驾东征后在碣石之处刻石记功,他们这样做既是炫耀武功,又是对大海的无奈。而后来的法显出海求经,鉴真东渡日本弘扬佛教,以及三保太监郑和七下西洋等,已不再是望洋兴叹。后来的出海,更多的是为了发展商业经济,为了宣扬中国天朝大国,弘扬农耕文化,期待万国来仪。

大海对中国文化有着深远的影响,使多方面的事物都和海联系在一起。海,是百川汇聚之处,是深邃、广阔、坚定的象征,文学艺术中,常用大海比拟人的气度、感情,用于各种意境的创造。人们还常把内陆中的大湖也称作海,如青海境内的大咸水湖(即青海湖),古时称作“西海”;白族人把云南大理最大的淡水湖称作“洱海”,并形容为“烟波浩淼”。生活用语中,如海阔天空、海枯石烂、海外奇谈等,不一而足。大海又是富有的象征。海贝,在古代曾作为货币使用;名贵的珍珠,产自深海的稀有贝类;作为美味佳肴中,也离不开海鲜、海味。引申而来,海底是各种奇珍异宝的所在,传说中,海底有水晶宫,有龙王、龙子、龙女,有蚌精、龟帅以及虾兵蟹将。这些都成为各种民间艺术所描绘和刻画的形象。



## 二、人海和谐的心态

中国是以农为本的国家,沿海民族从事农耕者居多。近海处,除一些盐碱滩适于晒盐外,仍有大面积的农田。即便是从事渔业、盐业、远航经商的人,他们所需的粮食,也多由本村寨或本家族耕作、供给,沿海一带基本上仍是农耕经济。作为农耕文化主体的“天人合一”的思想观念,在沿海民族中仍占主导地位。只是因居住环境和劳动生活之不尽相同,而形成中国海洋文化型的思想观念,即“人海和谐”的心态。这种特有的心理状态,反映在劳动生活和文化艺术等各个方面。

大海给人类带来文明,带来物质资源和财富,但它和火给人类带来文明与灾难一样,经常带来意外的灾害。大海一旦发怒,顿时狂风海啸四起,巨浪滔天,一下子就把海上、海岸边的一切吞噬殆尽,使人们对它产生恐惧和敬畏。为了出海捕鱼的安全、远航的一帆风顺,为了沿海地区免遭台风海啸的袭击和破坏,人们就幻想出各种神灵,渴望借助他们的神力消灾解难,以求得渔业和农业的丰收。于是,用歌舞悦神许愿,举行盛大的民间艺术活动谢神还愿,就成为沿海渔村、农村的重要的宗教活动与文化生活。

过去,各沿海地区的居民,都有自己所崇奉的神灵和祀神活动的形式。一般信仰佛教的人多崇奉观音菩萨(观音大士);宋、元以后又有妈祖(天妃)信仰;京族中有信奉“镇海大王”的风习等。例如:位于浙江东部舟山群岛中的普陀山,是中国佛教四大名山之一,南宋以后,即定为供奉观音为主的禅林,传说观世音菩萨曾在此现身说法。五代后梁时,日本僧人慧锷从五台山迎观音像归国途中,在此遇风受阻,于是在此修建了“不肯去观音院”。宋明以后,中国和日本、朝鲜之间的商旅往来日益频繁,远航商旅多在此地避风,拜观音,祈求保佑海上旅途的平安,从此,这里就成为航海人求神护佑的圣地之一。

白族人也有崇奉观音的习俗。传说中,观音大士从东土来到云南大理,让点苍山下的茫茫洱海缩小,遂现出岸边肥沃的土地;又让一双仙鹤为人们指路,走出莽莽森林,来到坝子上建设家园。后来,人们在洱海中的一个小岛上建造了“观音阁”,并称其为“小普陀”,经常有人,尤其是渔民到此朝拜。过去,每年农历三月的“三月街”(即“观音节”)和八月的“耍海会”时,人们多来“观音阁”拜观音,许愿、还愿,然后到坝上举行盛大活动。

沿海渔民和江河湖泊的渔民生活,自然有明显的差异,但人与大自然相和谐、困难中求得神灵帮助的心态则是一样的。因

此,在祈神、酬神的各种活动中,所表演的悦神、娱人的民间舞蹈形式也大体相同。至于人们敬畏大海的心理,也很容易理解,即便是科学文化极为发达的今天,出海捕鱼、航行海上,遭到台风的袭击乃至遇难都在所难免,何况过去经济文化都较落后的沿海渔民呢。“人海和谐”的心态以及各种敬神活动,给沿海渔民和农村带来一定的慰藉,在有所寄托的希冀中,增强战胜困难的信心。

### 三、海洋女神与民间出会

中国自宋、元以后,商业经济不断发展,海上交通运输日益繁忙,南宋的都城临安(杭州),地近东海,所需粮食、物资等,多以海运;元代定都大都(北京)后,南粮北运,也以海运为主。在这种特定的条件下,人们所崇奉的护航神灵中,又增添了一位中国海洋女神,她就是名扬海外被尊称为“天妃”、“天后”的“妈祖”。沿海一些城乡的居民,为她立庙祭祀,定期迎神赛会,表演各种民间艺术,祈望天后“妈祖”女神护佑人们出海平安。

据说妈祖确有其人,有关她的传说记载也比较多,只是由于人们对她的崇奉,传说不断被加以神化。一般说法是:妈祖本姓林、名默,宋都巡检(官名)林愿的小女,宋建隆元年(960年)生于福建莆田湄洲屿。传说她5岁能诵《观音经》,11岁就能婆婆起舞事神,知人祸福,时显灵异。长大后,誓不嫁人,经常出海,在海上多次救护遇险的船民商旅。一次大暴风雨中,她为抢救遇难船民,自己也被台风卷去,但人们不愿说她遇难,说看见她在一块岩石上化为女神,仙乐中乘云而去,以后,还经常在海上显圣,为出海的人护航、解难。<sup>(2)</sup>人们还把那块岩石作为她升天之处,刻石纪念并把雍熙四年(987年)九月初九这天作为她升天之日,还修建祠庙,届时祭祀。

妈祖的崇奉开始只在莆田一带,后来,随着闽浙船民经常出海运粮北上,影响也逐渐扩大,遍及沿海。海运并不发达的当时,船民每次出海都是生死莫测,官方为鼓励船民出海,于是神化妈祖的事迹,推崇建庙祭祀。尤其是几代皇帝的册封,使沿海城镇的妈祖庙日益增多,妈祖信仰更加深化。由宋至清四个朝代中,历代皇帝对妈祖都有册封,而且封号还不断升格。宋代始封为“林夫人”、“崇福夫人”,后又升为“灵惠妃”;元世祖封她为“天妃”;明太祖朱元璋封她为“海灵神”;清圣祖康熙封她为“天后”。<sup>(3)</sup>从此,林默由人变神,由妈祖而成为天妃、天后;祭祀活动,也从民间扩大到官府,直至载人国家祀典,派大臣前往祭祀。明初,海事频繁,朝廷曾派三保太监郑和,率领庞大的船队七下

西洋,遍访 30 余国和地区,成为中国和世界古代航海史上的伟大创举。有趣的是,信仰伊斯兰教的郑和,也笃信妈祖之灵验。

郑和出身于伊斯兰教“哈只”(阿拉伯语意为:朝觐者)世家,他本人在航海中却崇信天妃(妈祖)的灵验,每次在港口待风出海前,都要到当地天妃庙祈祷一番,祈求天妃护佑;海上遇险时,也是祈祷天妃显灵,当船队平安返航后,即去谢祭。永乐五年(1407年)九月,郑和第一次下西洋率众平安返航后,他向明成祖朱棣介绍船队在海上屡蒙天妃庇佑,化险为夷的经过。明成祖听后,遂遣官到南京城北狮子山下新建成的“普济天妃宫”致祭。<sup>(4)</sup>永乐七年正月御封妈祖为“护国庇民妙灵照应弘仁普济天妃”,并赐额给该天妃宫;永乐十四年(1416年)四月,明成祖还亲自撰写了《御制弘仁普济天妃宫碑》立于天妃宫中。碑文中,记述他几次派郑和下西洋的目的、天妃之灵验、建庙以及特加封号的原因。如:“恒遣使敷宣教化于海外诸番国,导以礼义,变其夷习。”、“归日以闻,朕嘉乃绩,特加封号……建庙于都城之外,龙江之上,祀神报贶,并系以诗曰:湄州神人濯厥灵,朝游玄圃暮蓬瀛,扶危济弱俾屯亨,呼之即应祷即聆……”。<sup>(5)</sup>从碑文中,可以看到帝王对妈祖信仰的推崇;看到明初强盛的大明帝国,力图弘扬天朝礼义,教化番国,增强友好往来的意愿。

自佛教于汉代传入中国以后,随之兴起佛寺的建造,信徒们开始朝拜神佛,并以寺庙为中心迎神赛会的活动,妈祖庙的兴建,自然也不例外。信徒们一直把湄州妈祖庙尊为始祖庙,而且各地妈祖庙多依照其形制规划建造,建成后还必须从祖庙“分灵”迎至本地供奉,认为只有如此才更显灵验。最初的妈祖庙是在湄州岛上建造的,当时只是供渔民烧香的小庙,随着妈祖地位的不断提高,其庙宇直至楼台殿阁式的宏伟建筑,迎神赛会的规格也日益隆重、扩大。明代以后,随着出海远航的群众的增多,妈祖信仰与妈祖庙的建造,已遍及港、澳、台以及东南亚、日本、美国等地的华侨聚居区。

崇奉妈祖本属于民间道教的信仰,在民间盛行出会的明清两代,可推想出当年祭祀天妃的活动中,定有许多民间舞蹈的表演,只是能见到的有关记载不多。天津有一座建于元朝泰定三年(1326年)的天妃宫。后因清圣祖康熙敕封天妃为“天后圣母元君”,于是改称“天后宫”,俗称“娘娘宫”,位于天津东门外海河西岸。旧时,每年农历三月二十三日天后圣诞之期,沿海以及附近居民都要组成“娘娘会”,接送娘娘圣驾,表演各种民间艺术。据本世纪 30 年代出版的《天津皇会考纪》一书的记载:乾隆下江南路过天津时,适逢出会,船遂泊于三岔河口,各会顺序从船前经过,竭力表演,各显其能,颇得乾隆的盛赞,特赏给表演精彩的

“跨鼓会”鼓手黄缎马褂四件；四名“鹤龄会”舞童金项圈各一，赏给会档龙旗两面，从此“娘娘会”就名为“皇会”。<sup>(6)</sup> 此后的百年间，天后宫皇会盛行不衰，直至光绪二十年（1894年）所办的“皇会”，其规模虽不如乾隆盛世，但会档仍有四十余之多。如“门幡会”、“太狮会”、“捷兽会”、“中幡会”、“跨鼓会”、“五虎扛箱会”、“老重阁会”、“十不闲会”、“法鼓会”、“鲜花会”、“庆寿八仙会”、“大乐会”、“鹤龄会”等。<sup>(7)</sup> 其中的“法鼓会”有舞耍铙钹和“飞铙”、“飞钹”的表演，这是融合佛道文化的形式；“庆寿八仙会”和“鹤龄会”，是由儿童踩着高跷表演，带有沿海文化的因素；其他形式已和一般农村的民间舞蹈大致相同。这说明沿海地区的民间舞蹈多以农耕文化型为主，也说明当时妈祖信仰已扩大到近海的城市居民中。

泉州妈祖庙始建于宋庆元二年（1196年），取宋徽宗赐额“顺济”而称作“顺济宫”；元至元十五年世祖敕封妈祖为“天妃”，并赐“灵慈宫”匾额，宫名亦随之更改；清康熙二十三年（1684年）敕封“天后”，该庙始称作“天后宫”，自宋至清各代多有重修或扩建。道光十九年（1839年）清文宗加封妈祖为“天上圣母”后，泉州天后宫又进行了大规模的修建，使其庙宇更为壮观成为著称于海内外的祭祀妈祖之地，也是大陆妈祖庙中，唯一被国务院定为国家重点文物保护单位。1996年是泉州天后宫建宫八百周年，曾举行盛大的庆典，海内外人上踊跃参加，其仪礼隆重，仪仗庞大，各色民艺表演，异彩纷呈，观者如潮。

台湾民众崇奉妈祖，全岛妈祖庙已超过五六百之多，而且民间素有“三月疯妈祖”之说。其中，北港朝天宫建于康熙三十年（1691年），传说该地妈祖庙特有灵验，因此，每年去进香保平安的人，可达百万以上。台中县大甲镇镇澜宫的兴建时间虽迟，但由于当地信徒曾率先于1987年往湄州妈祖庙谒祖进香，并请回分灵妈祖神像供奉，所以远近信徒多来朝拜。每年妈祖圣诞之日，镇澜宫都要举行盛大的“进香”、“出巡”与“绕境”等活动。筹备期间即在沿途路栈与庙宇张贴“香条”告示，说明绕境的日期与行程以便当地与沿途的信徒们广泛参加。全过程一般是八天，出发前及途中的“请驾”、“送驾”，回銮时的“迎驾”、“入庙”等，都有周密的组织与规范的仪礼程式，可见其规模之宏大。八天的日程中，一些演艺团体，要在沿途的妈祖庙随驾演戏与表演各种民艺，以悦神娱人。其中戴面具扮成“弥勒古佛”、“弥勒祖师”、“弥勒罗汉”以及“土地公”、“玉女仙姑”等神偶的表演与众不同，极为风趣热闹。众多随驾参拜的信徒中，有许多人是怀着极其虔诚的心愿，日行夜宿，徒步走完全程。<sup>(8)</sup>

港、澳地区居民多来自大陆，人们对妈祖的虔诚信仰，迎妈

祖的出会活动的盛况不亚于台湾。宋咸淳年间香港已开始建妈祖庙,至清末,供奉天后的庙宇已有三四十处之多。澳门的天妃庙也由五百年的历史,当地称之为“妈阁”、“妈祖阁”,西方人称澳门为“Macao”,即源于“妈阁”一词。

今日,各地迎妈祖出会的民间舞蹈中,福建闽南地区的湄州妈祖庙、泉州妈祖庙等地,除一般常见的形式如“龙舞”、“狮舞”、“高跷”外,还有许多海洋文化、闽南地区文化色彩的舞蹈。其中如:“藤牌舞”、“拍胸舞”、“皂隶摆”、“棕轿舞”、“车鼓弄”等形式。在妈祖诞辰出会活动中,港台地区除一般民间舞蹈外,所扮演的“艺阁”车队(各种台阁),声光电化,浩浩荡荡,现代气息浓郁;香港居民阵容庞大“英歌”表演,也很有特色,这些都是极为重要的资料。特别是,闽、台两地,自古以来交往密切,因此,对闽南舞蹈文化的特点、闽南与台湾舞蹈文化文化的比较等,都是有待深入探究的课题。

## 第二节 沿海民族的民间舞蹈

居住在中国沿海地区的汉、畲、壮、黎、京、高山等民族中,除京族和高山族雅美人主要从事渔业外,其他都以农业为主。从民族的族源上看,上述各族都和古百越人有着血缘关系,保存有一些古越习俗,连世居海岛上的黎族也是如此。因此,沿海民族的民间舞蹈除一些特殊的舞蹈形式外,基本上都属于农耕文化型,只是在活动形式、服饰、舞者心理等方面渲染着海洋文化的色彩,并且极容易被人们所忽略。

### 一、汉族渔民的民间舞蹈

汉族渔民、盐民的民间舞蹈活动,多和迎神赛会结合在一起,出会时,人们祈神保佑出海平安、家宅兴旺,而且在许愿、还愿中,乃至用折磨自己肉体的办法来表示虔诚,如“跳马伏”即是如此,其他出会的舞蹈形式以龙舞、鱼舞、蚌舞、秧歌、高跷等居多。

**鱼舞** 鱼舞也称作鱼灯,是年节时最受欢迎的形式之一,它是富裕的象征,是“年年有余”、“吉庆有余”等吉利话的通俗形象。在封建时代,鱼还是富贵与多子多孙的象征,年画上喜欢画一个小男孩骑在鲤鱼背上的形象,名曰“富贵有余”。

鱼舞早在汉代已有流传,并常和龙舞一同表演,从东汉张衡《西京赋》的描述中,可知当时宫廷内演出名为“鱼龙曼延”(或漫

衍)的盛况。据杂技艺术研究家们的考证,鱼龙,是指由鱼化龙;曼延,是一只巨大无比的吉祥奇兽。该节目综合舞蹈、杂技、魔术等技艺,成为精彩的大型表演:先出现了一只名为“舍利”的瑞兽(因口吐金块,故有“舍利”的名称),欢跳起舞,又跳进庭院的水池中,不断地激起水花。忽而,舍利不见,却变成一条比目鱼,游泳跳跃,仰头吐水,水雾逐渐增多,迷蒙中,一条八丈长的黄龙飞腾而出。<sup>(9)</sup>汉代《鱼龙曼延》的表演,说明当时已有了水平较高的道具舞蹈,可见歌、舞、技三者结合的戏剧性表演由来已久。

鱼舞的起源,可溯到商周时代,当时沿海原始居民中,就有以鱼为图腾,为部落名称的氏族之国,即地处当时山东沿海地区的“鱼方”(也写作于方、孟方)。鱼方氏族以渔猎为生,有定期举行祭祀鱼始祖的原始歌舞活动。周灭商后,西周初年的“武庚之乱”中,商族曾联合东夷各族共同抗周,结果失败了。由于鱼族也参加了叛周,“而被毁社灭国,但鱼族的图腾舞却仍然流传在民间,汉画像石上有《鱼舞》,唐代也有鱼龙灯舞。”<sup>(10)</sup>从山东沂南汉画像、河南铜山县洪楼汉画像中,都有鱼舞的形象。从画像上看,鱼道具的造型,近似今日的“鲤鱼灯”,说明鱼舞的原型是江河之鱼,是源于农耕文化的舞蹈形式。

今日的鱼舞(鱼灯),演技更加提高,道具造型精致并装置有灯具,在夜间表演时,见灯不见人,犹如在江河大海中嬉戏,观众也好像身临其境;群鱼忽隐忽现,从身边游过,忽上忽下穿梭而舞,体现了人们常说的“如鱼得水”的成语,欢腾的氛围和人们畅快的心理和谐一致。现在鱼舞的流传,以浙江、福建、两广等地区为多。福建的《鱼灯舞》、广东的《鲤鱼灯》和灯舞一章中“鱼灯”的表演形式近似,有“春鱼交尾”、“夏鱼出海嬉戏”、“秋鱼潜海觅食”、“冬鱼群聚岩洞”等名目,仅从名目中也可看出,该是当地渔民对海鱼习性观察后的艺术加工。

浙江青田地区有“梯山为田”,田中养鱼的风习,俗称此鱼为“田鱼”。每年金秋八月,稻米丰收后,用一碗新饭、一盘田鱼祭谢天地,祝愿来年丰收。当地的“鱼舞”,模拟淡水鱼类的活动特征。据说,明代开国功臣之一的刘基,是青田人,起义前曾暗地招募义兵,用鱼舞的形式操练兵阵,从而使当地的鱼舞增添了阵法的变化。<sup>(11)</sup>此外,广东粤西的《鲤鱼化龙》,舞到高潮时,鱼口忽喷出火焰,表示鱼已化龙,飞升上天,为人间降福。它该是《鱼龙曼延》的遗意与创新。

**藤牌舞** 亦称“藤牌阵”,流传于浙江、福建等地。此舞的产生和明代抗倭名将戚继光的藤牌战术有着密切关系。明嘉靖三十四年(1555年)戚继光调浙江,任参将,抵抗倭寇。后又曾援助福建、广东共同消除了海上倭患,深得当地群众的爱戴。浙江

瑞安的“藤牌舞”，据说就是为纪念明代戚继光而创作的。当年戚继光在抗倭中，曾使用藤牌战术练兵和用于实战，屡战屡胜，大败倭寇。此舞吸收了许多藤牌的训练动作，并沿用古曲《得胜令》、《将军令》等曲牌，用唢呐、长号以及锣鼓打击乐作为伴奏，以表现实战的气氛。舞者为古代士兵打扮，手持藤牌、短刀、长枪等道具，表现“对打”、“摆阵”、“偷营”、“夜战”、“庆功”等情节。舞蹈队形变化多端、神出鬼没；动作轻捷如猿，凶猛似虎，或屈膝蹲进，或挥牌滚打，充分显示出沿海居民、抗倭将士不畏强暴，勇于战斗的英雄气概，舞蹈中渲染着中国海洋文化的色彩。<sup>(12)</sup>

**跳马伕** 是流传在江苏如东沿海一带的民间舞蹈，是当地群众祭祀“都天王爷”中进行的舞蹈形式。关于“都天王爷”，传说中有两种说法。一说：他是唐代的张巡，“安史之乱”中，他率众抗击叛军，在内无粮草，外无援军的条件下，守城达三年之久。其中，还曾让士兵身系马铃来回跑动，以喧闹的铃声迷惑叛军，使他们以为援军已到，不敢轻易攻城。最后，他以身殉国，被封为“都天王爷”，建庙定期祭祀。另一说法，是指元末起义领袖的张士诚，他曾带领如东沿海盐民打击官兵，并流传着：“杨家坂，杨家坂，烧盐的好大胆，官兵来杀，盐民就造反”的民谣。他在苏州当了吴王后，仍关怀当地群众。后来，他被朱元璋打败，人们不好公开地纪念他，就假借祭祀都天王爷的名义进行活动。<sup>(13)</sup>两种说法都反映出人们景仰曾有功于国于民的人神，以求得生活安定的心理；而后一种说法，更带有中国沿海居民生活的色彩。

“跳马伕”又叫作“烧马伕香”，每年农历五月十八日（有的乡是三月十五、十六日）都天王爷诞辰时，乡民们抬着都天王爷的神驾（放着神像的轿子）出巡，举行盛大的迎神赛会的活动。参加“跳马伕”的人，始终伴着神驾在神驾前后跳舞，从迎驾出巡开始，一直跳到把神驾送回庙堂，送神归位为止。

“跳马伕”的服饰，基本上是劳动者平时的衣着：对襟上衣、长裤、白色绑腿、白色布袜，脚蹬草鞋，身佩十数枚马铃或系于手腕、脚腕处。另要口衔“银针”，手持“银扞”。所谓衔银针，即开始“跳马伕”前，舞者将一根长银针从腮部插入口内，咬往中段，针尖露在外面。而且，多是左右各插一根，以忍痛折磨自身，表示对都天神灵的虔诚，寓意感谢神灵“结草衔环”以报。执银扞，即手握一银扞，象征“马扞”，表示将自己永系“马桩”上，供神使役。参加“跳马伕”者，多是在遇到灾难为摆脱困境而许愿“烧马伕香”的人，他们先找人学会基本动作，备好服饰等物，在“都天王爷”出巡的前数日即沐浴斋戒，以求灵验。

“跳马伕”动作粗犷、朴拙、热情，队形变化也很简单。高潮



时,舞者不时发“呵呵、哈嘿”的吼声。深沉有力的动作、发自内心的呼喊声和那铿锵的马铃声相衬,气势更加雄壮。如果舞者没有虔诚的意愿和强壮的体魄,是无法达到如此忘我之境界的。其基本舞姿和气势,和他们“推车、挑担、行船、撒网时的动态完全一致。”<sup>(14)</sup>显示出渔民、盐民、沿海农民的本色。随着社会经济的发展,“跳马仗”已从祭神还愿,逐渐演变为群众自娱性民间舞蹈,“衔银针”已改用特制的“封口卡子”,使用时,将它卡在嘴角,露出两端的绒球,既精致、美观,又保留着原有的含义。“马扦”已改成精美的道具,舞蹈的艺术水平有明显的提高。

## 二、黎族民间舞蹈

黎族是居住在海南岛上历史悠久的一个民族,其族源属于古越人“骆越”中的一支,远在秦汉以前,其先民已从两广地区陆续迁到海南。黎族现有人口 111 万余人(1990 年),和壮、布依、侗、水、傣等民族关系密切,他们的语言系属,“同属于:汉藏语系壮侗语族,在语音、语法、词汇上都有显著的共同特征”;<sup>(15)</sup>在从事农耕经济、多神信仰,以及“文身”等习俗上,也多有相似之处。民间舞蹈中也有相同的形式,只是比较原始。

黎族民间舞蹈中尚有原始观念的遗存,反映出他们在海岛上原始性的农耕生活和崇信鬼神的习俗。例如:一些舞蹈要由“道公”或“娘母”(即巫师)表演;就连伴奏用的木鼓和铜锣,也都有许多讲究道具,多是生产工具。目前仍在流传的民间舞蹈中,主要有:反映多神崇拜的“打鼓舞”、“跳娘”;源于劳动生活的“舂米舞”、“打鹿舞”;自娱性的“钱铃双刀舞”、“打竹舞”等。<sup>(16)</sup>

**打鼓舞** 也叫“锣鼓舞”,原是为驱鬼、除病、求平安,人们请道公表演的舞蹈。开始前,先把一面木鼓置于鼓架上,两旁站着数名敲击铜锣相配合的助手。表演者(道公)身着长袍,头缠红巾,并插上几根山鸡羽毛,两手各执鼓槌边击鼓边舞,鼓声或轻或重,鼓点时疏时密,舞步、舞姿随之变化,锣声与之配合。舞者神情肃穆,舞姿威武粗犷。按黎族习俗,木鼓和铜锣都是重要器物。木鼓用整段树干挖空,两边蒙以牛皮或鹿皮制成,式样古拙,音色浑厚。铜锣在过去是财产和地位的象征,保存越多,则越富有、地位越高。因此,此舞既庄重,又有特殊的威慑力。

**跳娘** 也叫“娘母舞”、“打碗舞”。多是孩子生病时,请“娘母”驱鬼,求平安的舞蹈。表演时,病人亲属和邻居都可以参加,人数不限,但必须是女性方能参加。舞者一手持碗(或顶于头上),一手执筷子,边歌边舞,边敲击碗的边沿。节奏舒缓,舞蹈

轻盈、优美。曲调近似摇篮曲,歌词中也有催眠的歌谣。如:“睡吧孩子,睡好妈去田,睡好爸去园,摘回好果子,摘给孩子吃,摘给孩子玩。”过去黎族群众崇信鬼神,认为各种病痛(包括家畜),都有不同的鬼在作祟,请道公、娘母可以驱除。所以在民间流传着:“祭鬼又请医,神通药也灵”的说法<sup>(17)</sup>。

**舂米舞** 过去,黎族妇女使用木杵和木臼舂米,木臼用整段粗大的树干挖制而成,木杵长约1米,一端粗大。此舞即用此工具作为道具,木臼下面垫铺稻草,以增强音响。舞者4人或6人,表演时,围木臼而立,绕臼转舞敲打,或敲打臼底,或敲击臼梆、臼沿,声音此起彼落,轻重缓急,交织形成美妙乐曲,别有情趣。此舞与壮族的“打砵舞”、高山族的“杵歌”,同源异流,各有所长。

**打鹿舞** 舞者三人,一人扮鹿,用被单蒙在身上,双手分持用稻草扎成的鹿角、鹿尾,模仿鹿的形态,奔跑跳跃、活灵活现;另二人扮作猎人,一个装聋,一个装瘸,追打围捕该鹿。当中还穿插一些抽烟等生活细节,舞蹈风趣、幽默。狩猎是黎族的重要生产劳动之一,获猎后,还有全村分享兽肉的风习,猎手被誉为是标准的男性和“运气”的象征。<sup>(18)</sup>

**钱铃双刀舞** 黎族男子喜弄刀棍,此舞表现他们坚强勇敢的性格。舞者两人,一人持长约60公分的竹制“钱铃棍”(竹子两端挖空,装上铜钱),另一人两手执锋利的“五寸尖刀”,持刀者围绕持棍者挥刀刺击;持棍者边敲打出声,边上下左右挥棍防御,表演格斗场面。惊险中,突出了他们的灵巧、机智。

**打柴舞** 又称“打竹舞”、“竹竿舞”。表演时,场地上平放两根长木杆,相距2—3米,上面再横放上4—5对细木杆,相应人数的妇女在长杆两边对面跪坐,两手握住细木杆的两端,在统一的节奏中,合击双手中的杆,或用它叩击地面上的长杆,发出规律的声响。过去,舞者均为男子,在细木杆开合的间隙,合着节拍,避开夹击,轻盈起舞,还边跳边模仿青蛙、猴子的动态,趣味横生。舞至高潮,妇女们起身,木杆也随之横于空间,舞者依然不受夹击,轻松地腾越而过,惊险美妙。近年,女子也进场与男子同舞,更为别致。而且木杆也多改用竹竿,使音响更为动听,并搬上舞台演出。

黎族世代居住在海南岛上,过着以农耕为主的劳动生活,民族性格高尚、朴实、好客;人们重情义,遵礼节,和睦相处。这些优良反映在民间舞蹈中,成为古拙的风韵,并带有像“天涯海角”(“海南奇观”)一样的令人神往的色彩。随着海南建省并成为经济特区,黎族民间舞蹈也势必会发生新的变化。

### 三、京族民间舞蹈

京族是主要从事沿海渔业的民族,居住在广西防城的沓尾、巫头、山心三岛上,即俗称的“京族三岛”。人口仅有 1.8 万余人(1990 年),他们的民间舞蹈带有明显的中国海洋文化色彩。

京族先祖大约在 16 世纪初,陆续从越南涂山迁来,当时的“京族三岛”还是丛林密盖的荒漠小岛。“在漫长的岁月中,京族人民和广大汉、壮族人民一起,披荆斩棘,筑海堤,垦荒坡,共同开发了我国边疆。”<sup>(19)</sup>同时增进了民族之间的友谊和文化交流。

京族世代居住在海岛上,日夜面对着波涛汹涌的大海,过着艰苦的渔业劳动生活。出于“人海和谐”的心理,人们创造了诸如“镇海大王”之类的传说故事,并坚信这些神灵护佑四方,给信奉者带来福祉。关于“镇海大王”的故事中说:从前,三岛附近海峡中潜伏着一只巨大的蜈蚣精,经常吞噬出海渔民,作害于人。一位云游的道人经过此地,得知此事后,就设法消灭了精怪,为民除害。人们感谢他的功德,就称他为“镇海大王”,并立庙祭祀,出海前也要去烧香、祈祷一番,以求得神灵保佑海上平安,渔业丰收。

京族供奉神灵的地方,人们称作“哈亭”,祖先牌位也放于亭内;定期祭祀之日,称作“哈节”,是一年一度的盛大节日。届时,全村人都来参加祭祀、饮宴和歌舞活动。同时,还要延请数名由“哈哥”(琴师、男艺人)、“哈妹”(也叫“桃姑”,女艺人)组成的小型演出班子,表演歌舞悦神娱人。各村都有“哈亭”,所祀之神和有关传说故事以及“哈节”的日期虽然不尽相同,但祭祀礼仪和歌舞活动的内容,则大同小异。各村之所以建造“哈亭”,人们定期祭祀神灵、祖先,以及编创神奇的传说故事,其原因无非是人们对大海的畏惧与希冀心理的错综表现,是多神崇拜、祖先崇拜宗教观念的反映。而这种不安的心理状态,又在祭神歌舞的活动中,得到平衡。这也是中国海洋文化的特征之一。

京族民间舞蹈中,祭祀性舞蹈有:“敬酒舞”、“进香舞”、“跳天灯”、“花棍舞”;自娱性舞蹈有:“摸螺舞”和“对花履”等。祭祀性舞蹈多在“哈节”中由“哈妹”表演。

**敬酒舞** 舞者 4 人,在主祭向神灵敬酒时,徐缓起舞,表示人们对神灵的敬意。

**进香舞** 舞者 3 人,先是表现欢快的情绪,然后,左手执一根点燃之香,唱着《进香曲》边歌边舞,表示人们对神灵的虔诚和求神降福的祈望。

**花棍舞** 舞者 1 人,两手各执长约 40 厘米,上面缠有彩纸的花棍而舞,或于腹前交叉,张合旋绕;或一高一低,交错舞耍,

表示驱邪赶鬼。最后将双棍向身后扔出,表示驱鬼已毕,天将赐福。据说,能接到扔出的花棍之人,必获吉祥、幸福。

这三个舞蹈的步法简练,动作优美,手部位的舞蹈动作居多。其中,“轮指绕花”和“转手翻花”两组动作最有特点。或单手、或双手,变化纷繁多彩。此动作来源于京族妇女“织网”、“修织”、“拉网”等日常劳动生活,虽然带有祭祀的目的,但是,却显示出她们心灵手巧的优长。“摸螺舞”和“对花屐”属于自娱性舞蹈,并不限于“哈节”,一般喜庆节日中也常表演。

**摸螺舞** 也叫“采茶摸螺舞”,舞者边唱“采茶摸螺歌”,表现采茶和摸螺等劳动生活,形象生动,情绪欢快。

**对花屐** 原是青年男女月下对歌抒怀,表示爱慕,情投意合时,互出一只木屐相对,求其“合美”。后来发展为互相持木屐击打对舞,更能表达喜悦之情。此舞和“摸螺舞”各有所长,都体现了亚热带地区的海边风情。

**天灯舞** 别具一格,是“哈节”祭祀性舞蹈中,意境深邃、寓意深远的表演形式。舞者一般是4人,头顶底部相粘结的两只碗,上边的碗口平放一碟,碟上放置3—5根燃烛,两手各持一杯,杯中也各放一燃烛,合着鼓乐和伴唱的歌声翩翩起舞,烛光闪烁,轻烟缭绕,舞影摇曳,流露着安详神奇的色彩。节奏转快后,活泼欢快,给人们带来信心和欢乐。此舞的步法也与众不同,轻捷中却稳扎有力,体现了妇女们平时走在沙滩上,由于脚跟先着地形成的动律、动态特征。<sup>[20]</sup>佛教中,灯,寓意光明,头顶“天灯”寓意高灯远照,照亮漆黑的大海,让亲人出海一帆风顺;虔诚默祝求神灵保佑,“天灯”则又像在茫茫大海中,现出点点光明,引导亲人平安归来。

京族民间舞蹈的形式虽然不多,但都浸润着来自大海的深切之情,迷信色彩逐渐淡化,表演充满生机。

### 第三节 多元古拙的高山族民间舞蹈

高山族是居住在中国台湾岛上历史悠久的民族,人们擅长歌舞,舞蹈浑厚古拙,别具风韵,表现出多元的文化的特征和海洋文化型民间舞蹈的特点。

#### 一、擅长歌舞的海岛民族

##### 1. 台湾与高山族

台湾是中国最大的海岛,位于中国大陆东南海面,与福建省

隔海相望;东临太平洋,东北为琉球群岛,北连东海,南面是菲律宾群岛。据有关学者考证,台湾本来是大陆的一部分,但在更生世后期,因世界性气候变暖,大陆冰川融化,海洋水面上升,致使台湾分离为一个海岛。<sup>(21)</sup>1970年台湾台南县发现的“左镇人”头骨化石,经考证与大陆的“山顶洞人”属于同期的古人类,左镇人可能是台湾与大陆尚连在一起时来到台湾的。台湾出土的原始社会旧石器时代、新石器时代文物,在大陆上也可以找到相应时代与之相似的文物。<sup>(22)</sup>这些地理与文化现象充分说明,台湾与大陆自古以来一直有着密切的联系,是当地少数民族与汉族共同开发建设,使台湾成为景色秀丽,处处名胜古迹的宝岛。

高山族先人虽是台湾岛上的最早居民,但高山族这一名称却是1945年抗日战争胜利后开始使用的,台湾本岛还称为“山地民族”、“山胞”、“原住民”等;日本于明治28年(1895年)占领台湾后,曾称他们为“高砂族”。

历史上,中原对台湾少数民族多以地名作为族称,如三国时称“山夷”,隋代称“流求”,宋、元时称“琉球”,明代称“东番夷”,清代称“番族”、“土番”等,<sup>(23)</sup>这是因为,大陆与台湾被海阻隔,交通不便,人们难于深入调查,所以只能用地名作为族称,或以“夷”、“番”称之。另一方面,也由于当地少数民族尚处在原始氏族社会阶段,居住分散,也难于对他们进行民族识别。进入本世纪后,中外学者借助现代科技深入考查研究,才有了较多的实地考察报告与有关的论著,但论点不尽相同。关于族别,一般看法是:统称高山族,内部又分为阿美、排湾、泰雅、赛夏、布农、曹、雅美、鲁凯、卑南,以及受汉文化影响较深的平埔人。台湾学者将其分为九个族,与大陆的称谓不尽相同,民族识别虽有待今后共同进行后确定,但族称的不同并不影响我们对舞蹈文化作实质性的探索。至于高山族内部的多种自称,则反映出族源、社会形态和文化类型的差异。高山族的族源是多方面的,除春秋战国时主要来自大陆的古越人外,还有琉球群岛、菲律宾群岛等地的移民,以及不少南宋时从大陆迁去的金人、汉人。<sup>(24)</sup>在社会形态上;阿美、卑南属母系氏族阶段;泰雅、赛夏、布农、曹、雅美属父系氏族阶段;排湾、鲁凯属于原始社会解体时期;至于平埔人则已进入封建社会。<sup>(25)</sup>民族的多源与原始社会形态的遗存,形成了语言系属和文化类型的多样性;海岛受大海包围的地理特点,使许多原始的古风习得以流传下来,从而形成高山族民间舞蹈的多种文化因素和特有的舞蹈风韵。

## 2. 古老的歌舞风习

高山族民间舞蹈多与古老的祭祀与民俗活动结合在一起。自古以来,高山族先民诸部落的各种祭祀与民俗活动中,人们都

以虔诚的心情与热烈的情绪进行歌舞,相信通过歌舞可以达到祭祀的目的,得到意愿上的满足。三国时人沈莹在《临海水土志》中已记有:夷州人(今高山族先民)父母亡故时,要杀人祭祀,并要在饮酒歌舞后,才悬棺于高山岩石间的风习。<sup>(26)</sup>《北史·流求传》记有流求人(今高山族先民)的歌舞情景:“歌呼踏蹄(踢),一人唱,众皆和,音颇哀怨。扶女子上膊,摇手而舞。”<sup>(27)</sup>这种古老的歌舞形式一直流传至今,用于各种祭祀活动之中。

过去,高山族迷信鬼神,相信灵魂不灭,重视祖灵崇拜,因此,祭祀活动很多。诸如:狩猎祭、飞鱼祭、播粟祭、丰收祭、壶祭、成年祭以及猎头祭等。歌舞则是这些祭祀活动中不可缺少的组成部分。不同的祭祀有不同的歌词、曲调,舞蹈动作虽多近似,但舞者的神情、动态,舞蹈的气氛却不一样。现以阿美人的“成年祭”、排湾、泰雅人的“猎头祭”为例,说明高山族歌舞与祭祀相结合的特点。

阿美人的成年祭一般是三五年举行一次,多在丰收后进行。祭礼隆重盛大,历时五六天,每天都有歌舞活动。第一天主要是老年人饮宴歌舞。第二天先到酋长家祭灵、祈丰收,然后众人一起跳舞,18岁以上的人都要参加。第三天,白天跳舞,女子给意中人送槟榔表示爱慕。第四天男女青年围火跳舞。参加者围成两圈,女在内、男在外,男子可将自己所爱的女子拉出场,牵手跳舞,向群众表明他们的关系。第五天女子跳舞,男子观赏。未婚男女或亲友间互送槟榔。是夜,新接受成年式的青年共宿于海边会所,次日出海作成年后的第一次捕鱼;女子则在家中跳舞祈求捕获更多的鱼,直至深夜。<sup>(28)</sup>这五天的“成年祭”活动中,舞蹈在敬老、祭灵、祈丰收、求爱、定情等方面,都起着重要的作用。

历史上,高山族曾有过“猎头”的风习。猎头,亦称“馘首”,当地人称作“出草”,是高山族先民猎取人头祭神灵祈丰收的古习,也是青年男子藉以显示勇武,取得成年男子资格、求得女子爱慕的传统方式,此外,在氏族、部落之间的复仇以及辨明个人不白之冤时,也多采取猎头的形式。过去,高山族中除雅美人外,都有过这种风习,清代地方志中多有记载。例如:“傀儡山深恶木稠,穿林如虎攫人头”<sup>(29)</sup>诗句,即是对傀儡番(今排湾人)猎头风习的描述。猎头风习,在生产技术落后、生活贫困的漫长岁月中,一直延续下来,随着科学文化知识增长和有识者的开导,才逐渐消失。

本世纪40年代,日本的一些学者,曾对高山族的民间音乐舞蹈作过实地考察和记录,如黑泽隆朝《台湾高山族音乐》一书,记录了日本统治台湾后高山族的歌舞情况,其中有许多关于猎头祭礼的乐曲谱以及活动。据该书的记载,猎头(出草)祭的歌

舞,多由全社成员参加,所唱内容,又有“出草前”、“凯旋归”、“祭头”等之分。人们在特定的场地上拉手围成圆圈,由一两名有威望的长者在圆圈中心领唱并指挥歌舞的进行。舞蹈步法则因目的、曲调、唱词之不同而有区别。如排湾人马卡扎牙社出草前的歌舞,名为“斯米力西路”。开始时,领唱者唱道:“巴戛斯(地方)的鲁布拉鲁牙奴(狩猎、出草之神)啊,请授予我们人的首级与野兽的脑袋。”这时群众以“伊拉哦,伊拉哦”唱和起舞。舞蹈动作:先是两膝弯屈,脚跟抬起,重心移至右脚,然后向左侧跳出,左脚落地后,右脚随之靠拢。如是反复此动作,向左侧绕圈歌舞前进。又如“库马拉加那奴”,是在头人家举行某种祭祝仪式时的舞蹈,表演时,人们和着“猎取更多的敌人首级,并把它们整齐地堆积”的唱词,作三步一退,右脚向左侧跳进,左脚靠拢的舞步。而布达依社的“布奴达牙尧舞”,其唱词大意为:“猎敌首要独立进行,切莫告与他人。”舞蹈步法是:一脚跳起,落地后另一脚靠步。<sup>(30)</sup>

上述内容为我们研究猎头祭歌舞、民俗、民族心理的演变等,提供了重要的参考资料,其中:第一例是祈祷性的,人们把猎头与狩猎同等看待;第二例是祝愿性的,并反映出当时是以所猎人头的数目来显示富有的。这正与清朝人郁永河“博得头颅当产列,骷髅多处是豪门”的竹枝词句相印证。<sup>(31)</sup>第三例则说明,在当时猎头是氏族部落的大事,必须秘密的进行。如今,猎头陋习早已不存在了,与之有关的歌舞也已演变为祝贺性的民俗活动。阿美人田浦社名为“伊力欣”的舞蹈,即属于这种形式。过去,阿美人猎头祭礼的舞蹈,是在每年水稻收获后的7月下旬至9月中,而且是在明月之夜进行。届时,人们皆着盛装,并将新米酿成的酒最先奉献给“首棚”(存放所猎头的骷髅处),举行祭礼之后才饮酒歌舞。猎头陋习消除后,此歌舞逐渐转化为青年男女在月光下进行的歌舞形式,因此,人们又称之为“赏月舞”。<sup>(32)</sup>此外,曹人“猎头祭”的歌舞,也已演变为每年正月十四祭祀性歌舞形式。<sup>(33)</sup>

### 3. 海岛形成的舞蹈风韵

台湾由本岛、澎湖列岛、兰屿(日本统治期称“红头屿”)以及其他一些岛屿组成。山地占台湾本岛总面积的70%,森林覆盖面积为60%,且多是自然林;本岛海岸线长一千多公里,属低纬热带海洋区,具有海洋性气候特征。正是由于海岛四周环绕着深沉辽阔的海洋,岛上阳光充足,幽静的山区谷地空气清新,陶冶了高山族人民纯净的心地,使高山族歌舞中洋溢着具有原始遗风、质朴无华的情趣。人们在热带湿热的生活中喜欢赤脚、轻装,并重饰物的佩戴,跳舞时,手腕、腰间、脚腕上多系有饰



物 and 不同类型的铃铛。舞蹈中,饰物、铃声与委婉的歌声、柔曼的舞蹈相呼应,形成海岛特有的歌舞风韵。

居住在台湾东海岸平原上的阿美人,男子多赤裸上身,着短裤,但歌舞中则头戴用长羽毛特制的羽冠,肩上,胸前披戴饰物;妇女的羽冠、服饰更为美观、别致。月光下,青年男女在海滨携手起舞的美妙情景,使舞者与观众皆陶醉在诗情画意中。无怪康熙年间曾任台湾诸罗县(土番地区)县令的周钟瑄在“番戏五首”中,动情地写出“联翩把袖自歌呼,别样风流天下无”的诗句;而且因自己不能画下优美的情景,而产生“我欲从今学画师”的想法与赞叹。<sup>(34)</sup>

海岛上的其他地区,都是把歌舞作为他们重要的文化生活,跳舞时,皆着盛装,各有特色。居住在平原上从事稻田种植的卑南人,喜欢叮咚作响的“铃舞”;居住在北部、中部山区的泰雅、排湾、布农人的歌舞中,具有山区生活的勇猛、粗犷的特点。居住在景色宜人阿里山区日月潭边曹人的歌舞中,则以音响美妙的“杵歌”著称,其节奏多变,有“十八番”之多。仍有文面、文身习俗,又擅长制造口弦的泰雅人,他们的“口弦舞”形式多样,引人入胜;而居住在台湾东南、太平洋中兰屿小岛上雅美人,妇女边甩摆头发边舞蹈的“发舞”,则充分显示出热带海洋舞蹈的风韵。这些古拙的民间舞蹈都是他们纯净心灵的反映,其风韵的形成,海岛的自然环境只是因素之一,主要还在于高山族的族源、不同的历史背景与多种文化因素,并在开发与建设海岛的过程中形成了上述的风格、特点。

## 二、多元文化对舞蹈的影响

### 1. 多元文化的影响

高山族的族源是多源的,从大陆上最早进入台湾的古越人,是构成高山族的主要民族成份。此后不同时期迁入的汉人、琉球人、菲律宾人中的部分人与当地土著融合,扩大了高山族的民族成分,使高山族文化具有多元的特征,民间舞蹈方面也是如此。

越,是中国古代对南方越人的统称。如前所述,古越人各部在不同地区定居、发展,形成今日的高山、壮、傣、黎等民族,他们不同程度地保存了古越文化,他们的舞蹈也多有共同之处。例如:“高山族语言与古越语都属于复音的粘着语”、住房也与古越人干栏式房屋有近似处。<sup>(35)</sup>在风习方面:高山族喜欢赤脚、爱嚼槟榔染黑牙齿;泰雅、布农、曹人有文面、文身或鲸墨于手的风习;排湾人以百步蛇为图腾,祭器、物品多雕刻有蛇的图案等,所

有这些正是古越人跣足、墨齿、断发文身、拜蛇为祖等古风习的遗存。舞蹈方面:猎头祭礼的舞蹈,源自古越僚人的风习;丧事歌舞是古越夷州人风习的继承与发展,直至清末,台湾云林县仍盛行此习,所以《云林县采风册》一书中有:“临丧则将尸扶中庭,群番歌舞为戏,以赠死者”的记载。<sup>(36)</sup>

大陆与海岛文化同源,古越文化与楚文化、华夏文化有着血缘关系,三者融为一体的汉文化,对高山族的文化生活有着深远的影响。汉文化主要是农耕文化,高山族接受了汉族先进的农耕技术,在海岛的山地、平原上种粟、种稻,促进了农耕经济与社会的发展进程。如平浦人耕作水平已与汉人无异,较早地进入了封建社会阶段,边远山区,较多地保存着原有的经济文化生活。因此,学术界对高山族的概念,广义的包括平浦人,狭义的则指其他九个部分。这种发展的不平衡,一直比较明显。

清代诗词中,有许多是反映当时土著居民生活的内容,既有对古朴风习的赞叹,又有关于歌舞表演的描述。例如:“疑是伏羲上古民,野花常见四时春”;<sup>(37)</sup>“衣冠渐已学唐人,妇女红衫一色新”;“大唐礼教久蒸薰,既着长衫且着裙”<sup>(38)</sup>等诗句。由于“唐山”一词泛指大陆,所以“唐人”意指来自大陆的汉人。据清·康熙《诸罗县志》载:“诸流寓于台者,称唐人,犹汉人也……称内地,统名之曰唐山”。<sup>(39)</sup>清代诗人把他们携手、唱和的歌舞形式,比作中原的“踏歌”,认为是“晋女子连袂踏歌意也”,所以诗中有“连臂相看笑踏歌”、“番娘沉醉踏歌迟”等诗句。<sup>(40)</sup>至于人们盛装跳舞时所戴的金银饰物与叮叮作响的铃铛,则多来自大陆或汉人居住区。

雅美人居住在台湾东南的兰屿岛上,由于地域闭塞,交通不便,所以受汉文化的影响较小,仍保存着浓郁的海洋文化的色彩。兰屿在太平洋上,由于经常受到强烈台风的袭击,因此,人们居住在一半埋于地下低矮的木、石房屋内,生活较为艰苦。农作物主要是水芋和薯类,食物以水芋、甘薯和鱼类为主,而且还有按颜色吃鱼的独特风习。如老人吃黑的,青年男子吃浅黑的,妇女吃花红或白的;只有飞鱼男女老幼均可以吃。<sup>(41)</sup>习惯上,雅美人过去只有妇女跳舞,“发舞”是她们典型的传统舞蹈形式。

布农人尚有狩猎生活遗风的“打耳祭”,届时,男女青年要分两排围火跳舞和进行“打耳”活动。打耳,原是用弓箭射鹿耳,后已改用火枪射击。

赛夏人有“矮人祭”。据说身体矮小的黑人,精通农事又善歌舞,曾在岛上生活过,并同赛夏人有过往来,祭祀“矮人”带有祈丰收、安宁的寓意。该祭礼隆重盛大,最后的“娱灵”中,人们要歌舞通宵。

上述资料,都是探索高山族族源、民间舞蹈多种文化源流的重要线索。

## 2. 现代文化的冲击

台湾经济日益发展,高山族人外出或内部间往来增多,客观上促进了舞蹈文化的交流与发展,民间舞蹈中既保存原有的特色,又出现了许多新的创作。例如雅美男青年在用木杵脱粒的劳动生活的基础上,创作了集体表演的“杵舞”,动作有力,气势磅礴,成为当地显示男子矫健强壮的舞蹈形式。天主教传入兰屿后,一些人信奉了天主教,但他们仍保持着原有习俗,即使是在教堂内的壁画上,也以他们原始文化的风格手法,描绘了雅美人特有的独木舟;描绘了一男子高举木杵既似劳动,又像表演“杵舞”的形象,色彩鲜明,风格朴拙。<sup>(42)</sup>近年,雅美人常到台湾本岛上做工,他们学习并带回了当地阿美人的歌舞,于是一改过去男子不跳舞的风习,现在不仅跳,而且跳得非常有特色。他们把学来的舞蹈,加上自己的变换样式,使舞蹈有了新意,而且还带头在月光下、海水旁跳舞,人们挽手形成“人蛇”样的长队形,随指挥者行进、停顿、扭曲摆动。此外,青年女子在表演中,用手臂“优美地摆舞着海浪的姿势”;男子在舞蹈中以低柔的歌声伴唱,脚步狂野复杂,如“扑击岩石的巨浪”。<sup>(43)</sup>

另一方面,随着经济的发展,通往海岛、山地间的交通日益方便,高山族居住区内开辟了一些国际性的旅游点,这使高山族民间舞蹈又受到商品经济的冲击,出现了舞蹈商品化的趋势。如花莲、乌来、日月潭、阿里山等地专门开辟了山地文化村,为观光者表演当地的民间舞蹈,即山地舞蹈。这类表演为适应旅游者的爱好,服装过于华丽,舞蹈过分强调表演性,而失去古拙、粗犷之美。不论是阿美人的“携手歌舞”,曹人的“杵歌”,还是雅美人的“发舞”,都受到了商品化的影响。这使当地人士十分忧虑。有些人认为;保持台湾少数民族的文化遗产,要比保存自然界濒于绝灭的红树林更难,同时建议当局采取措施。<sup>(44)</sup>这也是研究与发展高山族民间舞蹈工作中不容忽视的。

## 三、古拙的民间舞蹈形式

### 1. 古拙、真挚的表演

高山族由于经济基础和社会结构中仍带有原始性,人们的思想中尚有原始观念的遗存,所以民间舞蹈也带有原始性和极大的适应性,在许多方面仍具有独特的社会功能。其特点是形式简朴,风格古拙,舞者在表演中率直地抒发真挚之情。舞蹈形式以歌舞为主,所唱多是传统的民歌,参加者一同“携手歌舞”是

普遍的舞蹈形式。此形式在民间并无统一的名称,只依据活动的目的与不同的唱词而定。例如:种粟前祭礼中跳的,是“祈丰收舞”;收获后“粟祭”时跳的,是“酬神舞”;成年祭中跳的是“成年式舞”;月夜时跳的是“赏月舞”;其他还有“乞雨舞”、“贺新房舞”、“欢迎舞”、“凯旋舞”等名称。同样是携手歌舞,由于手腕、脚腕或腰间系有铃铛、舞蹈中突出音响,又叫作“铃铛舞”;名称的不统一,既说明它具有多方面的社会功能与适应性,又说明尚在发展中,仍带有原始性。因此,大陆上的专业舞蹈工作者根据它们携手表演的特征,又参照古代文献“携手踏歌”的记述,则泛称为“拉手舞”。

高山族民间舞蹈的传承,主要是在各种祭礼活动中进行的,各氏族部落成员,通过各种祭礼活动,接受本民族的审美、民族感情和传统文化的教育,民间舞蹈也是在祭礼中得到继承与发展。祭礼中表演的舞蹈是神圣的,舞者必须虔诚、洁净,因此,阿美人南势地区部落在祭祀“塔库那宛神”祈求粟稻丰收时,就有要求祭神献舞者绝食一周的风习。他们坚信,如果舞者腹内有不洁之物,神就不会降临,也就不会取得丰收。因此,这些青年男女绝食献舞者,被誉为本社最美、最好的青年人。又如,居住在险峻山坳里的排湾人,狩猎是他们重要的生活来源之一,全氏族部落的男子都要学会狩猎,孩子们在祭礼与歌舞中受到有关狩猎的教育,他们也以自己能早日出猎为荣。例如大麻里社儿童歌舞中,就有表现了他们争当猎手的内容,该舞曲调活泼,舞蹈轻盈,歌词中有唱词又有衬词,互相唱和,充满稚气与乐观的气氛。其歌词的大意是:“尊敬的首领,只让你的年轻人去捕猎野猪,既捕不到,也遇不到野猪”,其中含有:“别看我们小,如让我们去,定能捕到猎物之意。”<sup>(45)</sup>孩子们就是这样地在祭礼中通过歌舞接受传统文化教育。古拙的舞蹈、直接的传承方式和舞者虔诚的心理,使舞蹈经久地保持着旺盛的生命力和浓郁的风韵。

## 2. 主要的歌舞形式

高山族民间舞蹈中主要有:“拉手舞”、“口弦舞”、“杵歌”、“发舞”等形式。

**拉手舞** 因表演时舞者携手,且歌且舞得名,在台湾高山族聚居区广泛流传,舞者人数不限,或三五人,或数十人乃至上百人之众。舞蹈队形多样,或成单排、双排,或围成半圆、圆圈沿顺时针方向进行,并根据祭礼的内容和目的,男、女分别成队,或男女相间交插排列。表演时,由一两名歌舞能手领唱,众人重复主要词句唱和,或以“阿依呀哦耶”、“哦依呀”等衬词呼喊伴唱助兴。领唱者排在队列前面,或在场地中央指挥众人歌舞前进。

歌词除各祭礼的传统唱词外,还可以即兴编唱。

表演时的拉手形式有两种:一种是舞者相互间双手自然拉起,或以小拇指互相勾连,人们称之为“小拉手”;另一种是舞者和两侧间隔一人,于身旁一人的身前或身后交叉拉手,手臂相锁,此为“大拉手”。由于舞者拉着手,所以上身动作不多,而是侧重脚步的变化。步法有:“左右悠抬”、“上步后撤”、“单脚左右跳”、“双脚跳跃”、“全蹲跃起”等。小拉手式:双臂多前后或上下不同幅度地摆动,身体前俯后仰。着盛装的男子深向前弯,使帽子上的长羽毛拂地而过,轻扬而起,很有特色。大拉手式:以队形排面的变化居多,或向两侧移动,或先向圆心密集,继而后撤散开。参加人数少时,歌舞清新;人数多时,舞蹈场面壮观,歌声如潮。

**口弦舞** 是边拨奏口弦边舞,或以口弦伴奏的舞蹈形式,流传于泰雅人居住区。泰雅人称口弦为“洛布”,称口弦舞为“米久依”,也称“塔洛布”。舞蹈所用口弦都是自制的,属拉线式竹底铜簧口弦,簧舌有1~5片等类。演奏时,演奏者通过拉拨力量之强弱,气息的大小,形成不同音色和音的高低,奏出高山族中较少见的四声羽调音阶(la do re sol),用于舞蹈时,节奏性比较强。舞者身上常系有小铃铛,舞动起来叮当之声与口弦乐音相衬,更有韵味。口弦舞由于受到口弦演奏和音量的限制,同舞者与舞蹈动作都比较少,但泰雅人角板山社的跳法却有6种之多,并有不同的名称。

**立舞:**舞者奏起口弦,缓缓起舞,先是上身左右摆动,继而动腰并交换抬起一脚跳跃;然后颤动双膝使腰部环动。如此往复地向前后左右不同方向舞去。

**坐舞:**舞者坐于原地拨奏口弦,边奏边舞动上身,随着乐音作蜿蜒起伏的动作。此舞多由妇女表演。

**环形舞:**用口弦为拉手舞或圆形舞作伴奏的舞蹈形式,过去是出草仪式中由男子表演的舞蹈。

**拳舞:**为男子表示爱慕的舞蹈。在口弦伴奏下舞者双手半握拳如拨奏口弦状,弯着腰向各方向跳动前进,然后跳到人群中妇女的身边,用臀部的舞姿表示喜欢与否;若喜欢对方时,以舞姿招呼她进场同舞,或有意地到某人身边,故作躲避她的姿态,以引起观众的哄笑。

**腰舞:**在口弦伴奏下,男子先进场跳舞。舞者两手叉腰,腰部前后左右地晃动。情绪激昂时,妇女也进场跳舞。据说此舞与极古老的传说有关,是寓意情爱的舞蹈形式。

**耳舞:**在口弦奏出的活泼旋律伴奏下,舞者两手抓住耳朵,两人一组地回旋对舞,并经常模拟对方的表演动作,或作些滑稽

可笑的动作。因此,人们又称之为“猴舞”。它是孩子们喜欢的舞蹈形式。<sup>(46)</sup>

**杵歌** 是以木杵敲舂为特点,且歌且舞的舞蹈形式,所以又有“杵音”、“杵乐”、“杵舞”等名称,并以居住在台湾日月潭边邵人的杵歌最为著名。

邵人是高山族曹人的一个分支,于乾隆四十五年(1780年)从嘉义东南的大浦迁徙到日月潭边定居。<sup>(47)</sup>日月潭是台湾最大的湖,面积约28平方公里,位于水社大山的山麓,海拔600米,山清水秀,环境幽美,为“杵歌”的表演增添情趣。

“杵歌”源于劳动生活,过去,邵人舂粟多在室内地面挖一凹形洞,底铺盘石,将粟谷倒入,用两头粗中间细,长约2米余的木杵舂米,后来逐渐发展为多人表演的歌舞。<sup>(48)</sup>此舞,由于杵之长短,粗细不同,舞者用力或轻或重,从而形成一组天然の木石乐音(<sup>b</sup>2、<sup>b</sup>5、<sup>b</sup>6、<sup>b</sup>7),而且用称作“塔刊”的竹筒乐器击地声作为伴奏。<sup>(49)</sup>表演时,舞者随歌挥杵,交错敲奏,忽聚忽散,错落有致;时而踏地、轻摇,时而左右摆动,优美委婉的歌舞,和着天籁般的杵音和竹筒声,相得益彰,美妙之极。

伴唱歌曲多是古调民歌和传统的词曲,也有新作,但都充满田园风味。如名为《丰收的喜悦》的歌中唱道:

湖光闪烁着绿影,粟米丰收一片欢欣;父母开镰幼童相助,不怕劳苦协力齐心。

姑娘们挥杵起舞,歌声相伴,舞袖飞花,粟米芳馨。<sup>(50)</sup>

如今,“杵歌”已是表演性较强的民间舞节目,1980年全国少数民族会演中,福建代表队演出了《杵歌》,使观众们从表演中领略到高山族人诗情画意的田园生活。

**发舞** 亦称“甩发舞”,因以甩摆头发为表演特征而得名,是兰屿雅美妇女传统的舞蹈,据说“有祝愿父母长辈们健康长寿之意”。<sup>(51)</sup>此舞表演时,由十几名妇女排成横排,先散开长发,轻摇身体歌唱,然后相互紧挽双臂,小臂屈于胸前,俯身,将头发甩到前面,边歌边进,直至发梢触及地面。随即微屈双膝,仰头,用力将头发甩起,使之与身体有瞬间的垂直,再甩至身后,披散开来。如是反复地甩发歌舞直至尽兴。此舞需要很好的体力才能表演自如。雅美少女体质强健,都有一头乌黑秀美的长发,在美妙别致的表演中,更显示出她们的青春活力。“发舞”可以和前述雅美男子的“杵舞”相媲美,同样地显示出她们是海洋文化主宰者的形象。过去,由于民俗禁忌,雅美人妇女白天不跳舞,她们“认为白天舞蹈被男人看到是一种耻辱”,<sup>(52)</sup>所以多在月夜海滩上跳舞。现在“发舞”已发展成为表演性舞蹈,并经常在白天为旅游观光者们表演。

发舞是高山族原始舞蹈遗存的一种形式,目前有关记载多谈到它的表演形式,至于它的起源却未见提及,我们可以从国内外有关习俗中寻找线索。例如:居住在云南境内的佤族,其风习有许多与高山族近似。西盟地区的佤族,过去也有猎头的习俗,直到本世纪50年代初,仍在存放骷髅的“木鼓房”前进行歌舞祭祀活动。新屋落成后,全寨人前往歌舞祝贺;丧事中,要围着死者跳舞,并有数名妇女在木碓前,边舂边舞,以悦死者。<sup>(53)</sup>至今,一些地区仍有“发舞”的流传等,说明雅美人和大陆关系之密切;高山族与佤族诸多风习之相同,都源于古越人的海洋文化。因此,可以推断,雅美人发舞的起源与原始生产、巫术观念有关;与中国文化有着直接或间接的关系。

国外也有类似习俗,如“在苏门答腊内地,稻子是由女人播种的,为了使稻子长得又高又密,她们播种时,故意把长发松散下来搭在肩上”;又如,古代墨西哥有专门祭祀玉蜀黍女神的庆典,在这个节日里,妇女们要散开头发跳舞,让长发“在舞蹈中摇曳飘荡”,好使玉米长得丰盛茂密、硕大饱满。<sup>(54)</sup>古墨西哥有属于蒙古人种的印地安人,他们是信仰萨满教与图腾崇拜的,与亚洲有着民族与文化的血缘关系;苏门答腊岛,从公元2世纪起,就受到中国文化的影响。<sup>(55)</sup>这些资料可作为比较研究的线索。所以,只有把多元古拙的高山族民间舞蹈,同大陆上一些少数民族的舞蹈作比较研究,纵横探索,并以国外类似的舞蹈作为参考,才能进一步明确高山族舞蹈文化的源流及其发展。

近年,一些中外学者认为:美洲的印第安人,其祖先来自中国,是“殷人东渡”;是从中国经过菲律宾、斐济、夏威夷到北美的。<sup>(56)</sup>这些论述虽尚需深入考证,但可作为研究高山族舞蹈文化源流的线索。

## 本章要点

中国有漫长的海岸线,沿海居民主要是从事农耕,并兼营渔业、盐业,他们比内地农民有更多的机会接近大海。大海给人们带来海洋文明,带来物质资源和财富,但也经常带来灾害。人们为了出海捕鱼、远航的安全,为了沿海地区免遭台风海啸的破坏,就幻想出各种神灵,并渴望借助它们神力消灾解难,于是,就用歌舞悦神,许愿、还愿。其实质是把中国“天人合一”、“天人协调”的哲学思想与文化精神,转化为“人海和谐”的心态;把农耕文化型民间舞蹈渲染以海洋色彩。沿海居民以及旅居海外华侨的妈祖信仰与迎妈祖出会的活动,充分展示出中国海洋文化型民间舞蹈的特点。



## 复习思考题

1. 海洋文化型民间舞蹈的文化特征与艺术特色是什么?
2. 如何理解“鱼舞”的源流与民族审美心理。
3. 高山族民间舞蹈的历史源流与发展趋势的思考

## 第十章 农牧文化与高原民族的民间舞蹈

### 第一节 农牧交融的舞蹈文化特征

#### 一、青藏高原的神秘色彩

被人们称作“世界屋脊”的青藏高原,山脉横亘绵长,雄伟高峻,名山广布。地处我国西藏自治区和西南边界上的喜马拉雅山脉,绵延达 2450 公里,主脉平均海拔超过 6000 米,为世界之最。世界最高峰“珠穆朗玛峰”(海拔 8848 米)耸立在它的中段中国与尼泊尔边界上。冈底斯山脉与它平行,其主峰“冈仁波齐峰”(海拔 6656 米),是佛教徒们崇拜的圣山。此外,昆仑山、唐古拉山、横断山等,都是白雪皑皑、冰川纵横的著名山脉。

喜马拉雅山和冈底斯山之间,形成许多峡谷和河流,著名的雅鲁藏布江发源于喜马拉雅山脉的冰川,其江水从山北由西向东流去,忽又折向南端把大山横截,形成陡峻壮观的大峡谷,几乎是垂直向上伸延 2500 米。随着海拔的渐次增高,出现了不同的气候和自然景观:山麓四季长青,山腰森林密布,山顶白雪皑皑,整个高原神奇莫测,气象万千,充满神秘之感。而更使人惊奇的则是青藏高原“沧海变桑田”、冰峰仍在增高等神话般的地质现象。

在藏族神话中,青藏高原原是一片汪洋大海,后来,海中出现了一条巨大的五头毒龙,兴风作浪,使岸边的人无法生活。这时,天上飘下来五位仙女,她们施法术治服了毒龙,又喝令海水退去。“于是,东边变成密茂的森林,西边是万顷良田,南边是花

草茂盛的花园,北边是无边无际的牧场。那五位仙女,变成了喜马拉雅山脉的五座主峰……那为首的翠颜仙女峰便是珠穆朗玛”,因此人们亲切地称珠穆朗玛为“神女峰”。<sup>(1)</sup>生活在高原上的人,长年面对着那高耸云端的冰峰雪岭,观赏云霞瞬息万变的景象,自然会产生许多美妙神奇的幻想,给他们的民间舞蹈也增添了许多神秘的色彩。

## 二、农牧文化的形成

农牧文化是在青藏高原特有的自然环境和历史条件下,由高原民族共同创造的,其中融会农、牧两种文化中,又有民族血缘、宗教信仰等因素。在高原的古民族中,古羌人是农牧文化的开拓者,而现在的藏、羌、彝、纳西等民族都和羌人有着血缘关系,他们的民间舞蹈都具有农牧文化型的特点。

羌族是中国最古老的民族之一,早在商代甲骨文中已有许多关于羌人的记载。按许慎《说文解字》的释文:“羌,西戎牧羊人也。从人,从羊;羊亦声。”<sup>(2)</sup>羌人虽以牧羊为主,但很早也已从事农耕。随着历史的发展,很多羌人部落融入其他民族的同时,也把他们的农牧文化,融进该民族文化之中。隋唐时期,“羌族中居住秦、陇地区的逐渐融合于汉,河湟地区的逐渐融合于藏,可是还有一小部分居住于四川西北岷江上游的仍为羌族。”<sup>(3)</sup>当然,甲骨文的“羌”、西汉时的“西羌”,都是对羌人氏族部落的泛称,今日羌称已非古羌人,但他们之间的血缘关系却是一脉相承的。因此,研究羌族的农牧文化特征,是探索青藏高原农牧文化的开端,也是探索高原民族之间血缘关系的必由之路。

羌族是亦牧亦农的民族,其先民很早就有了原始农耕,是一个兼营农牧的部族。所以范曄在《后汉书》中说,羌人“以产牧为业”;历史学者们认为:“牧就是牧羊,产就是粗耕。他们以牧羊为主要生产,而以粗耕为辅,男子牧羊,女子粗耕,形成一种原始的男女分工。”<sup>(4)</sup>古羌人还从事狩猎,并善于驯化野生动物乃至猛兽。他们最早驯化毛用羊、山羊,把高原野牛驯化成牦牛;把凶猛的“猓”,驯化成今日的“藏犬”。农作物上,他们把高原野生植物“来”,培植成适于高寒地区生长的“青稞麦”,开创了农牧结合的、适于高原环境的农牧文化,而且对当时中原农耕民族也产生过重要影响。<sup>(5)</sup>

汉代,羌民已在河湟地区“不只开土成田,而且开渠灌溉,种植稻禾”,在西北地区以及岷江上游等地,他们“不只在那里开垦荒土为耕地种植五谷,饲养家畜,而且在那里修建桥梁,建设村落、繁荣城镇。”<sup>(6)</sup>今日新疆若羌(古称婼羌)的地名,即源于古

羌人部落的名称。羌笛是古老的乐器,塔吉克族的鹰笛、藏族的鹰笛、雁骨笛等,都和它有源流关系,而且在文化艺术上多有贡献。如羌笛乐器与羌笛一词,汉唐以来,尤其在唐代已广泛用于音乐与诗词之中,唐代王之涣《凉州词》:“羌笛何须怨杨柳,春风不度玉门关”等名句,早已脍炙人口。后来,藏、彝、纳西等民族在羌族开创的农牧文化基础上,结合本民族、本地区的具体条件,使它得到充分发展,农牧文化遂成为高原的典型文化。

关于古代高原的舞蹈文化,1973年秋,在青海大通县孙家寨古墓葬中出土的那件舞蹈纹彩陶盆,使我们看到了当地舞人的形象。据专家们考证、测定,它属于新石器时代马家窑文化型,距今约有5000年。陶盆上所绘的舞人,头侧有发辫似的头饰,衣着下侧有尖状尾饰,五人一组,携手而舞,这幅“舞人图”给舞蹈界带来许多启示和联想。1995年,青海宗日马家窑文化遗址又出土了一件舞蹈纹彩陶盆,其内壁上绘有两组舞人图,分别为11人和13人,舞人手拉手,似着裙装,舞蹈形象质朴;陶盆的质地细腻,表面光亮图案充实饱满,比大通县出土的更为精致。<sup>(7)</sup>(见彩图14)

马家窑文化属于黄河上游、新石器时代中期的文化;孙家寨的所在地,属于古代河湟地区。“河湟”一词,常见于古代文献诗词中,一般指今日甘肃、青海一带黄河与湟水流域,而河湟一带正是古羌人开发过的地方。从这个基点出发再看“舞人图”时,该图似可推测为古代羌人先民的舞蹈形象。所以舞人的头饰、服饰,以及舞蹈的动态形象,和今日的羌、彝、藏、纳西等民族民间舞蹈中,牵手成半圆起舞的舞姿、服饰,多有相似之处。这幅“舞人图”为我们研究高原民族之间血缘与文化的关系,高原农牧文化型民间舞蹈的文化特征,提供了可见的参考资料。

形成高原农牧文化的又一重要因素,是高原特有的自然环境。高原不同的海拔高度所形成的气候、土质、水源等自然条件,决定着人们的劳动生活方式。依据不同自然条件,有些地区适于农耕,有些适于放牧,有的地区只能从事林业,从而形成各自的文化特征。但他们之间并非绝然分开,而是经常往来,有些地区也许经营两者乃至三者,这就必然促进农、牧、林三种文化特点的融合,成为农牧文化型的基本特征。在山势峻险、河水湍急的地区,加上温差的急剧变化,初秋时,山谷依然花红草绿,而山上已是白雪皑皑。在这种高原特有的自然环境中,人们采取了与之相适应的劳动生活方式,创造了富有神秘色彩的农牧文化,而高原特有的劳动生活,也就成为形成这种舞蹈文化类型最主要的因素。

青藏高原缺氧,人们劳动的节奏不能过于急促;气候温差

大,人们多穿着宽大的长袍,劳动时,把两只长袖系于腰后,以便双手进行劳作。高原道路崎岖,人们喜欢穿软底、软帮的长靴以便行走;搬运物品或劳动时,一般不用肩挑,而是用背来负。在住房、饮食、起居方式等方面,也无不渲染着高原色彩与情趣,从而形成高原民族特有的审美心理,这种审美特征反映在民间舞蹈中,就成为高原“一顺边”的美。

### 三、高原“一顺边”的美

“一顺边”的美,是高原农牧文化型民间舞蹈的主要特征之一,它融会在各种民间舞蹈的动律和舞姿之中,形成别致的舞蹈美。一顺边,指的是手和脚同出一侧所形成的“一顺儿”,即俗话说的“顺拐”。但舞蹈的“一顺边”,完全不同于生活中因过于紧张手足无措时所形成的一顺儿,而是人们在高原上劳动生活中形成和所特有的艺术升华。

高原上有山区和河谷地带,有农区、牧区和林区;有农牧并重的藏族,有以农为主兼营畜牧的羌族、彝族、纳西族,以及从事农业的苗、水、傣、布依等民族。这些高原民族共同创造了千姿百态,妩媚动人的“一顺边”的美。

“一顺边”的美大有讲究,虽然都是从腰部为主动,伸延而成独特的动律,但又有“钟摆式”、“三道弯”、“波浪式”之分;有徒手或持道具而舞之分;还因民族服饰之不同,而形成各种特色。

例如:羌族民间舞蹈的基本动律是“胴体转动式”的“一顺边”;藏族、彝族的民间舞蹈多是“波浪式”的“一顺边”;傣族妇女因着筒裙,形成“S”型“三道弯式”的“一顺边”;苗族妇女因戴银饰和着百褶裙,形成“钟摆式”的“一顺边”;布依族的“铙钹舞”、傣族的“象脚鼓舞”,是男子持道具表演“大波浪式”的“一顺边”;塔吉克族民间舞蹈则是弧形,直线交织式的“一顺边”等。这只是一般的划分,具体的舞蹈形式,还会有各自的特点。

“一顺边”的美,源于高原的劳动生活,来自高原民族的审美心理。高原上山路崎岖,人们往来其间诸多不便。上山,下坡自不必说,就是一般走路也和平原上大有不同,其主要区别,就在于脚掌的着力点和身体的平衡上。例如背水,人们多用木桶(或竹筒)来背,并且把水桶紧贴在背上,腰部着力最多。这样作身体易于平衡,可以减少水桶的晃动,水不易溢出。脚步着地时,身体重心多移向一侧,两手也随向一侧自然微摆,于是,逐渐形成了一顺边的体态。这种来源于劳动者智慧的创造,行动起来最省力、最得力,又能减少危险的体态,就成为日常生活的基本动态,并逐渐升华为“一顺边”的艺术美,成为高原民族共同的

审美心理。

地势较平缓的高原区,虽也用扁担挑物、担水,但桶上很少系绳索,多用扁担的两端直接挑起箩筐或水桶;担禾草、柴禾时,就直插其中。其道理和效果也与背负相同,只是体态上两者产生一些区别,加上民族习惯之不同,才有各种“一顺边”的色彩。

“一顺边”的美,和民族服饰有着密切关系,服饰增强了它的美感。山区的少数民族妇女,喜欢用自制土布,经靛蓝印染后作衣料,以求其挺括。例如:苗族用它作百褶裙时,所需布料约15米,加上花边、饰物,一条裙子约有5公斤重。把这样的裙子系于腰上,就显得臃肿,既有碍观瞻,又不便于行路。于是,聪颖的少数民族妇女们,就把它系在髋骨上,这样既显出腰身,又省力,走路,起舞时,髋部带动裙裾微摆,自然美观。人们形容这种动态为:“风摆柳”、“锦鸡翘尾”的“一顺边”之美。<sup>[8]</sup>苗族妇女喜戴银饰,节日盛装的最突出之处,就是头上有银帽、银角、银花、银凤、银耳环,身上戴银项圈、银手镯、银铃铛,就连绑腿、鞋上,都要用银器装饰一番。有的姑娘项圈要带三四个,几乎遮到嘴边;耳环带两副,大的可垂到肩上。如此盛装,每个姑娘身上都有十公斤重的分量,上身自然受到约束。然而,她们却巧妙地运用“一顺边”的动律,突出“颤膝摆胯、微动肩胸”的舞姿,上身平稳,银饰却叮叮作响,百褶裙随脚步摆动,形成别致的“钟摆式”的“一顺边”之美。<sup>[9]</sup>下面讲述藏族、羌族、彝族民间舞蹈时,将进一步分析各种“一顺边”的动态特征。

## 第二节 历史悠久的藏族民间舞蹈

### 一、藏族

藏族是居住在青藏高原上历史悠久的古老民族,语言属汉藏语系藏缅语族藏语支。现有人口459余万(1990年),其中约有200万聚居在西藏自治区,其余分布在青、甘、川、滇等省。

藏族早在公元7世纪就建立了吐蕃政权,有高度发达的农耕与畜牧文化,在文学艺术、医药、建筑等方面都有较高的成就。在自然环境方面,根据藏族居住区地形、气候的差异,大致可分为河谷区、草原区和林区;各区的自然环境、经济生活都有许多不同。

河谷地区:地势较低,海拔2000~2500米,气候温和,雨量充足,适于农作物生长,如西藏的拉萨、日喀则、江孜,四川的甘

孜,云南的迪庆等地区。这些地区自古以来人口集中,文化发达,农耕技术比较先进。

草原地区:地势险峻、区域辽阔,海拔平均在3500米以上,属大陆性气候。该地区水草肥美,人口比较稀少,为藏族主要牧区。如青海的玉树、甘肃的甘南、四川的阿坝等藏族自治州的北部。

另外,在河谷区与草原区之间,又有许多面积大小不等的半农半牧区和大面积的原始森林。如西藏山南、工布,青海的海北、玉树,四川的阿坝、甘孜等林区。<sup>(10)</sup>藏族人民在不同的自然环境和经济生活的条件下,形成了多种多样的舞蹈形式。牧区、林区、半农半牧区,人们喜欢跳不用乐器伴奏粗犷的“卓”(“锅庄”);农区多喜欢跳“谐”(“弦子”),此舞充分发挥了藏族服饰之优长。此外还有适于室内表演的“囊玛”,有适于农村广场表演的“果日谐”,有城市流行的“堆谐”,以及由半职业性民间艺人表演的“热巴”等。

## 二、藏族民间舞蹈中的宗教意识

### 1. 藏传佛教影响下形成的宗教意识

藏族普遍信奉藏传佛教(俗称“喇嘛教”),而且极其虔诚。这是漫长的封建农奴制、政教合一的政权形式,使宗教观念深入人们的物质与精神生活之中。过去,在科学文化极其落后、经济生活极端贫困的社会条件下,人们既无法摆脱困苦,又希冀着美好的生活,因此就以藏传佛教所宣扬的虚幻世界作为寄托。另外,政教合一的政权形式,使宗教具有国家机器一样的威力;寺庙中的上层喇嘛具有和官员一样的地位,同时享有这种地位带来的特权,因为这样更便于宗教的传播。

藏传佛教是印度的密教、中原的大乘佛教与西藏地区的苯教三者融合的产物。它保存了原始宗教的多神崇拜和巫术活动,这正适合过去经济文化落后、生活境况悲惨的广大群众的需要。宗教还迎合群众急于摆脱苦难的心理,宣扬“快速成佛”的办法,如:“谁只要一心诵念六字明咒,供花献佛,祭祀烧施就可升登佛界”。<sup>(11)</sup>这种宣传是非常诱人的,如把经文贴在特制的经筒上,转一匝就等于读一遍经文;绕寺庙一周也有同等效力,这些办法简便易行,因此吸引了一大批向往幸福生活的群众,再加上以政教合一的行政手段推行宗教,于是藏传佛教深入人心,成为藏族人民精神世界的主宰,成为他们共同的宗教意识。这种宗教意识支配着人们的思想和一切活动,在民间舞蹈中也明显地表现出来。



## 2. 宗教意识在民间舞蹈中的体现

藏族民间舞蹈多是载歌载舞的形式,有舞必歌,歌词与舞蹈中常融入很多宗教文化的成份,反映出人们的宗教意识。例如:歌词中常歌颂活佛、喇嘛与寺庙,因为这些是人们心目中神圣之化身;舞蹈中多表演孔雀,因为孔雀是神鸟,吉神的象征,可以逢凶化吉。或是把近似“六字真言”的祝愿词作为开头,祈望平安。

按藏传佛教的说法,佛的“六字真言”(唵、嘛、呢、叭、咪、吽)具有神力,“唵”,表示“佛部心”;“嘛呢”,梵文意为“如意宝”;“叭咪”,梵文意为“莲花”;“吽”,表示“金刚部心”,具有祈愿成就之意,人们常念诵可以积功德早日得到解脱。“六字真言”在民间舞蹈中虽不直接运用,但人们常把与此心理有关的唱词:“热、瓦、冈、该、托、模、若”(或只唱前六字)放在歌舞的开头作为祝愿,反复连唱。如云南中甸“锅庄”的《玛雅察当》(孔雀吃水)、《其林皆模》等都是如此。



曲例 3: 玛雅察当



曲例 4: 其林皆模

“热、瓦、冈、该、托、模、若”这句唱词,藏语意为:“如在天上的吉祥宝座前跳起吉祥之舞”,<sup>(12)</sup>因此,舞蹈中人们唱到这句歌词时,宗教意识也就油然而生。中甸“锅庄”的歌词中,除了开头或当中常唱这句吉祥之词外,还经常唱歌颂寺庙和喇嘛的歌词。例如:《单其木》的歌词大意:“大金子的床上铺上三层褥垫,请一位大喇嘛坐在上面。”《普开喇嘛》的歌词大意:“喇嘛从那边来了,去迎接他吧,为迎接他要搭座金子的桥;为接他到家中,要搭起三层金子的床,在金子的床上铺上三层绒毯。”<sup>(13)</sup>歌词中充分表露出人们对喇嘛的尊敬和虔诚的宗教心理。

藏族民间舞蹈中,除歌词内容反映出宗教意识外,舞蹈的队

形变化、行进的路线等,也体现出人们的宗教观念。舞蹈时舞者多围成圆圈,或男女分别站成半圆形,对唱问答,边歌边舞,所走的路线,必须由左向右按顺时针方向沿着圆圈前进。这和他们日常生活中转经筒、绕寺庙,向右旋的方向是一致的。

右旋,即螺纹的走向由左向右旋,前述“吉祥八宝”中的“法螺”,就是“右旋法螺”。强调右旋看似简单,其实带有深奥宗教哲理,佛教教义推崇右旋为上,塑造佛像时,佛的顶髻要塑成“右旋螺发”;佛的手足和胸部上的“吉祥喜旋”,也要右旋,即“卐”符号。<sup>(14)</sup>此符号源于古印度,为太阳与火的象征,是佛胸部的瑞相。佛教传入中国后,此符号寓意万德吉祥,在民间虽可以左右通用,但按唐·慧琳《一切经义》说法,应以右旋为律。武则天于长寿二年(693年)定此字为吉祥符号,读作“万”。<sup>(15)</sup>舞蹈中的右旋,反映出对太阳的崇拜,对吉祥的追求等宗教心理。

又如:青海玉树的“依”,舞至高潮,男子舞步加大,超过女子,自成一个圆圈,女子仍在外围成半圆,形成此“(O”队形),即名为“日月同辉”的图案,藏语称“尼达卡卓”,它也带有宗教观念和表示吉祥的含义。<sup>(16)</sup>

### 三、藏族民间舞蹈的风格特点

藏族民间舞蹈是农牧文化与宗教文化融合而成的舞蹈形式,其风格特点体现在舞蹈形象的刻画上,体现在伴唱曲调的旋律特征和歌词上;又因农区、牧区、半农半牧区而增添不同的色彩。例如“孔雀吃水”这一形式,半农半牧区中甸“锅庄”的表演,牧区色彩较重;农区四川巴塘的“弦子”表演此舞时,农耕生活的气息更浓。两者开始时对唱问答的歌词多近似,但模仿孔雀起舞时,其形象则有明显的不同。

中甸锅庄的“孔雀吃水”,跳舞将近尾声时,专门由一两名男子表演孔雀,表演者抓着长袖平伸两侧、交换屈抬一腿,向前、后作徐缓的旋转,在“热、瓦、冈、该、托、模”的吉祥唱词中起舞,犹如雄鹰展翅,更像神鸟飞翔。在歌颂孔雀的舞蹈中,为何会出现模仿鹰的动作呢?如前所述,鹰在藏族人们的心目中是神鸟,孔雀也是神鸟,在宗教文化的基点上,两者自然融合于舞蹈中,体现藏族虔诚的宗教心理,尽情抒发人们美好的愿望。于是形成融合农、牧、宗教三者为一体的藏族民间舞蹈的风格特点,成为高原农牧文化型的舞蹈形式。

孔雀是吉祥的象征,是人们喜爱的飞禽,并通过歌词抒发对吉祥幸福生活的向往。问答式的歌词中,孔雀可以像活佛一样地出生在拉萨,像鹰一样地盘旋在高空;像神鸟一样地栖息在柳

香树上,虽吃有毒的叶子,却能变得更美丽等,寓意可把恶劣变成美好,把灾难化为吉祥。<sup>(17)</sup>在优美的曲调、动听的对歌中表演人们心目中的孔雀,其舞蹈形象自然是优美、安详,充满希望的。

中甸锅庄“孔雀吃水”表演到最后,演员还要将双手背于身徐缓下蹲,俯身用嘴将地上的碗衔起,用左手接碗起身立直后,右手沾些碗中的水弹出,高呼“其林当巴萧”(有“祝福”之意)。大家随之高呼“哦呀——”(好啊),随即互相扶腰,齐跳《其林皆模》的舞蹈,两脚交换作“低跨腿快踢出”的动作,以抒发欢快的心情。

藏族民间舞蹈中,松胯、弓腰、曲背(前微倾)等,是常见的基本形象,它和高原地区繁重的劳动生活,人们虔诚的宗教心理、宗教礼仪以及习俗有着密切的关系,当他们跳舞时,这些动作会很自然地体现在舞蹈动作中,使动态形象带有明显的宗教心理因素。然而,这些动作主要来自劳动者为减轻体力负担的自我协调,带有艺术性的创造,因此从舞蹈角度来看,又具有另外的一种美,即劳动形成的身体各部分协调的美。如中甸锅庄,舞者的腰部多是合着节奏,规律地起伏颤动,给人以安详和谐的美感;膝部松弛和腰、胯动作的结合形成了特有的动律。本世纪50年代后,随着宗教意识逐渐淡薄,人的精神面貌也在改变,但是这种舞蹈的动律、风格已成为民族的审美特征,依然保存下来。

#### 四、卓(锅庄)

卓 即通常所说的“锅庄”,因地区方言和对它的理解不同,记音和用字也不一样,有“卓”、“措”、“果卓”、锅庄等名称,是有舞必歌,以歌伴舞的形式。据前述《钦定大清会典》的记载,可知清高宗(乾隆)平定金川(四川境内)时获得“番乐”,并把它作为宫廷乐舞“列于燕乐之末”;其中“大郭庄”(锅庄)的跳法是:“司舞十人,每两人相携而舞”。<sup>(18)</sup>现在锅庄中,仍有许多是双人携手而舞的形式,如《阿虚都多》(“猴子对脚”)即是。

卓,又是藏语对舞蹈的泛称。据藏学学者研究:它的产生和古代吐蕃时期“盟誓”活动有着密切的关系。当时大小奴隶主与首领赞普间常进行“盟誓”,当宣布誓言时,“为着充分表露感情,往往辅之于手舞足蹈以激动人心。”卓即在此基础上发展而成,并逐渐演变为现在的表演形式,<sup>(19)</sup>流传于牧区、半农半牧区,如西藏的昌都、工布、甘孜、藏北草原,四川阿坝、云南的中甸以及青海、甘肃等藏族居住区。(见图22)



图 22: 西藏札囊农区的“卓”

“卓”是自娱性群舞,男女分别各成弧形对唱而舞。有时不同地区聚集在一起比赛时,则按区男女混合表演人数多时可达二三百人。舞者互相牵手,歌舞中互相问候、互相提问、应答。歌词内容涉及广泛,有弘扬宗教的、有歌颂家乡、有教导人们尊敬父兄的,常用的是一些描绘爱情的词曲。一曲一舞,先慢后快,或由慢到快又以慢板结束。舞与歌的节奏紧密配合,无乐器伴奏。

牧区“卓”的慢板以唱为主,快板部分节奏急促,有翻身与跳跃性的动作。林区“卓”以工布地区最为著名,其中有近似射箭和模拟飞鸟的动作。流传于后藏日喀则的“卓”,气势磅礴,技巧性强。如由男子表演的《扎西伦布》,其歌词内容是赞颂班禅大师居住的扎西伦布寺,舞蹈动作带有强烈的劳动气息。舞蹈先是慢板,边唱边舞,同时向圆心作“双脚跳进,单脚后撤”的步法,绕圆前进;并在每遍曲调的间歇中,一齐高呼“基斯阿拉”,“尼斯阿拉”、“松斯阿拉”的衬词,(基、尼、松,藏语意为:一、二、三。)如劳动呼号,以增强气势、协调动作。快板时,边喊着“去、去、去、去”,边作“躺身跃进”的高难技巧快步前进,非常精彩。突出地表现了起伏较大的“一顺边”之美。50年代著名的舞蹈节目《藏民骑兵团》,就是运用锅庄的素材创编的。

## 五、谐(弦子)

谐 是藏语对歌舞的泛称。不同藏区的方言还称作“叶”或“依”,汉语称“弦子”。一千多年来在有文字记载可考的藏族历史中,它是最普遍、最繁盛的艺术形式。敦煌莫高窟壁画《张议

潮出巡图》的仪仗中,拂动长袖翩翩起舞的形象,记录了当时“谐”的舞姿。<sup>(20)</sup>同时印证了汉藏文化交流历史之久远。

“谐”由一名操弦乐器“必班”(藏式二弦琴)边奏边舞为先导,众人跟着琴声歌舞前进,所以俗称“弦子”。它是典型农业区的歌舞,曲调动听,歌词秀丽,舞蹈优美,富有高原河谷区农耕文化的特色。谐(弦子),在藏族地区普遍流传,因以金沙江畔大平原上今四川甘孜地区巴塘的“谐”最为有名,所以人们多称此形式为“巴塘弦子”。

“谐”曲调丰富,表演多样,每个曲调都有标题内容和一组相应的舞蹈动作,“拖步”与“点步慢转”是常用的步法,如《公公》、《四玲玲桑琅琅》、《色拉青布拉》等,都很有特色。《公公》的歌词是互相问答,山鸡、孔雀、布谷鸟是怎样走的,并模拟其动态;步法与舞姿是典型的“一顺边”的形象。《阿伯西》中,前面综合其他曲调与步法,并有作揖等礼仪动作,最后是原地和着《阿伯西》的曲调表演“动胯”的动作,舞蹈充满生活情趣。

青海玉树称“谐”为“依”,而操安多语方言的地区则称之为“叶”,舞蹈中,轻踏、甩舞长袖、扭胯、转动腰胸等为其特点,高潮时形成“日月同辉”的图案,也是其他区所没有的。而同在青海操安多方言的藏区,因妇女所着服饰衣袖更长,饰物较多,以及厚底皮靴的影响,舞蹈风格较为古朴。(见彩图 15)

## 六、果谐与堆谐

**果谐** 自娱性群众舞蹈,亦称“苟谐”、“戈谐”、“果日谐”等,皆是藏语不同的汉字记音,意为“围成圆圈跳舞”,因此人们又称它为“圈舞”,流传在西藏的阿里、日喀则、山南、江孜以及拉萨附近。“果谐”属于农区古老的歌舞形式,可在野外、村头或室内进行,人数不限,男女老幼皆可参加。

“果谐”由慢、快两种不同速度的曲调与舞蹈组成,慢板称作“降谐”,意为“舒展的舞蹈”,曲调缓慢、辽阔,舞蹈舒展、简单;快板称作“久谐”,是“快速歌舞”之意,曲调热情,为 4/4、2/4 拍。表演时,舞者边唱边舞,男子时常加入许多技巧动作。开始时,领舞者先唱一句,使大家知道哪个曲调,然后大家随之起舞。舞蹈进行中领舞者还常常以“去去去”、“休休休”的喊声统一节拍和步法。

关于“果谐”的由来,一般都说它是从“打青稞”、“打阿嘎”(打实浮土的工具)等劳动生活发展而来的。所以步法稳扎,形象鲜明,充满劳动气息。表演中还经常出现男女双方轮番舞蹈比赛的场面,情绪就更为热烈高涨。

堆谐俗称“踢踏舞”，是表演性舞蹈，有音乐伴奏，并有半职业性艺人的流动演出，而且已形成固定曲调与舞蹈的结构形式。

“堆”，原是藏族对雅鲁藏布江上游拉孜、定日、阿里一带的称呼。“堆谐”是该地区与谐相似的舞蹈，后来这种舞蹈传入拉萨、昌都、甘孜等地，逐渐演变为脚下打点的踢踏舞形式，并以拉萨地区最盛行，所以人们又称它为“拉萨踢踏舞”，或“踢踏舞”。因此，“堆谐”有两个含义：一指原来该地区的歌舞；一指现在流行于各地的“踢踏舞”，一般多指后者。

“堆谐”是在有标题的歌舞曲中进行的，如《加仓国仓》（“山峰之鹰”）、《达娃秀奴》（“年轻月亮”）、《松遮拉》（矫健体魄）等，每曲都分为引子、主要表演、结尾三个部分。引子与尾声都不长，是纯舞曲，中间的主要部分有唱词和间奏曲，舞蹈动作和乐曲变化配合紧密，有些乐曲还分为慢、快两部分。

“堆谐”和一般流行的“踢踏舞”之不同，则在于舞蹈的风格韵味和踢踏打点的方法上；堆谐多在乐曲的重拍或前半拍时抬起，弱拍或后半拍时踢踏打点，膝部松弛并富有弹性，与一般城市的踢踏舞有明显的区别。曲调为4/4、2/4拍，可以合着节拍形成5、7、9等连续打点的不同步法。每种打点步法多在节奏的弱拍时抬起，从而形成独特的风格。伴奏乐器有：扬琴、六弦琴、笛子、京胡等。

## 七、噶尔与囊玛

**噶尔** 表演性歌舞，具有西域乐舞因素的舞蹈形式。原为从西域传入带有宗教性的舞蹈，后融入了藏族舞蹈的动作与风格，成为当时的宫廷舞蹈。现在此舞只保存了由儿童表演名为“噶尔巴”的形式。表演者穿彩衣，戴白布圈帽，靴上系铃，每人持一柄小斧子表演，每唱一句歌词，变换一种舞姿，歌词内容带有宗教色彩。伴奏乐器有“达尔玛”（近似维吾尔族的铁鼓）、加林（汉管）、根卡（近似维吾尔族的艾捷克）等。<sup>[21]</sup>它是探索西域乐舞与藏族舞蹈文化两者关系的线索。

**囊玛** 室内表演性歌舞形式，仅在拉萨、日喀则、江孜等地城镇内流传。多由专业艺人表演，表演分为慢、快两部分。慢的部分抒情雅致，快的部分与堆谐的快板近似。伴奏乐器也与堆谐相同。囊玛有专门曲调，流传下来的约有四五十首。

## 八、热巴与藏戏

**热巴** 表演性舞蹈形式，最早盛行于西藏查绒地区，后来逐

渐流传到昌都、邦达、工布、巴塘等地。“热巴”由专业艺人持手铃、手鼓表演,所以又称为“铃鼓舞”。热巴一词,藏语意为“流苏”,即辫穗。由于男艺人在腰间要系多根如穗辫似的“穗裙”,因此人们把他们和他们表演的形式也都称作“热巴”。<sup>(2)</sup>由于记音不同,有人写作“日巴”。

“热巴”有专门组织的演出班子,其组成多以本家族为主,或个别艺人加入,由一名老艺人作领班(多是家长),各班人数不等,少至二人,多可十数人。艺人多是世袭,而且四处飘泊卖艺,所以一般都有较好的技艺,以便谋生。表演内容除舞蹈外还有快板、对话、杂技等多种形式,以适应不同观众的需要。

“热巴”的舞蹈表演大致可分为三种:

1. “铃鼓舞”:是主要的表演部分,男艺人持手铃和牦牛尾,女艺人右手持单柄手鼓,左手持长鼓槌击打。开始时,男女一起表演,男纵跳挥铃,女旋转击鼓,欢腾热烈;接着男艺人表演个人拿手技巧,如“躺身蹦子”,“空转小蹦子”、“原地跨腿转”等。“躺身蹦子”是热巴表演中技巧性最强的动作,演员跃起时,其后背几乎与地面平行,技艺高超者在跃起中还可以拾起地面上的哈达或财物,而且是由左向右沿着顺时针方向连续前进的。这种高难的技艺,既反映出艺人过硬的功夫,又体现了藏传佛教“右旋为上”的宗教观念,这正是高原文化型民间舞蹈、特别是藏族舞蹈中的宗教文化色彩。(见图 23)



图 23: 藏族热巴的“躺身蹦子”

2. “热巴弦子”:女艺人放下长袖,在师琴带领下表演“弦子”,风格不同一般,艺术水平高,富有热巴特色。

3. “朗吐达”:戴着面具表演带有故事情节的小节目,如《瑟巴干果》(盘古开天地)、《常水克波》(修道师的故事)等。



**藏戏** 藏戏是在民间歌舞的基础上逐渐形成的综合性艺术形式。据说,公元11世纪噶举派僧人唐东杰布为完成建造桥梁方便群众的夙愿,曾找来聪明俊秀善歌舞的七姊妹,并编排一些佛教故事让她们演出,以此募集经费。因此,人们就把唐东杰布作为藏戏的祖师;把当时的表演作为藏戏的雏形。而藏戏形成现在的完整形式,却是在17世纪以后。<sup>(23)</sup>由于藏戏中保存了丰富多彩的舞蹈技艺,所以,现代歌舞、舞剧的创作中,多从中吸取素材,舞剧《卓瓦桑姆》、《智美更登》等,都是借鉴藏戏的结构与舞蹈素材进行创作并获得成功的优秀剧目。

### 第三节 其他高原民族的民间舞蹈

#### 一、羌族民间舞蹈

羌族主要居住在岷江上游一带,即四川茂汶羌族自治县以及汶川、理县、黑水、松潘等地,人口19万余人(1990年)。羌族信仰多神,生活中仍有自然崇拜、祖先崇拜以及巫术活动的遗存。这种思想观念在民间舞蹈的形式中明显地表现出来,而且有些舞蹈是由巫师表演的。

##### 1. 民间舞蹈的风格特点

羌族民间舞蹈多和民俗活动相结合,一般无乐器伴奏,舞者边歌边舞,或以呼喊声、踏地声协调表演。动作没有严格地规范,变化也比较自由,形式古拙,风格质朴,生活气息浓郁。

羌族民间舞蹈基本上是集体表演的形式,参加者人数不限,围着火塘或在院内围成圆圈进行。不同节日或礼俗活动中,各有相应的舞蹈和歌曲,歌曲的名称即该段舞蹈的名称。舞蹈组合虽因曲而异,但基本动作却多相同,一曲一舞,不断反复,舞毕又换新曲,直至尽兴。所用歌曲,旋律优美,节奏明快,歌词简明通俗,易于演唱和记忆。每段舞蹈的起步和结束步,有严谨的规范要求;中间部分,舞者可以自由变化,使所有参加者都能尽情发挥。

羌族长年生活在特定的高原环境,人们为适应山地环境所进行的劳动方式和行动往来的体态,逐渐升华为羌族民间舞蹈的风格特点。舞蹈中手臂动作较少,腿部的动作较多,小腿灵活、敏捷,并形成:“胴体的轴向后转动韵律和上身倾斜转动的拧倾韵律”。<sup>(24)</sup>这种舞蹈动律是随舞者移动重心,胯向两侧斜前方顶出中形成的,重心在出胯一侧的腿上,膝部微屈、相靠、腰胯以

上至肩部(胴体)作轴向的环动,上身微拧倾,从而形成“S”型的优美体态。这种别致的动态和韵律,即前述羌族特有的“一顺边”之美。它贯串于所有的舞蹈形式之中,尤以“萨朗”表现得最为突出。

## 2. 羌族民间舞蹈的主要形式

羌族民间舞蹈大致可分为自娱性、祭祀性、礼俗性三种类型;但从活动的目的性看,许多形式都带有祭祀神灵,祈福禳灾的含义。主要形式有:“萨朗”、“席步蹴”、“羊皮鼓舞”、“跳盔甲”、“忍木那、耸瓦”等。<sup>(25)</sup>舞蹈多是围着火塘和相互牵手进行的,形式上又近似藏族的“锅庄”,所以人们就把欢快的“萨朗”称作“喜事锅庄”;把在丧事活动中进行的“席步蹴”等形式,称作“忧事锅庄”。

**萨朗** 羌语意为:“唱起来,摇起来”,为自娱性舞蹈,“胴体环动”如“摇”是它的特征,舞者表演时所唱的歌曲内容广泛,词句丰富。正体现出舞蹈名称“唱”与“摇”的含义。群众跳“萨朗”时,男女分别各站成一排,围成圆圈,起舞前,男先女后轮唱一遍该舞的歌曲,然后,由一名男舞蹈能手领头,率领大家边歌边舞前进,歌词与舞蹈无直接关系,只起烘托气氛的作用。节奏转快后,领舞者加快舞步,变换动作,或两脚交替重踏,或左右旋转,男女舞者随着他协调而跳,而且常常展开竞赛,气氛热烈。舞至高潮,男队高喊“呀喂”女队即应声“学喂”作为结束。接着又换唱新曲,重新开始。(见图 24)



图 24:羌族的“萨朗”

**席步蹴** 羌语意为:“办酒席时跳舞”,是为丧事或祭祀举办酒席之后跳的舞蹈,一般没有固定的程序,自娱性强,舞蹈跳法和韵律与“萨朗”近似,只是因活动的目的、唱词之不同而有明显

差异。例如:在有威望的老人故去时跳的“席步蹴”,舞者联臂歌舞,以唱为主,两脚交替前踏,重而有力,膝部微颤,徐缓前进。有些歌词自古相传,因袭而唱,词意多已不明,但祝祷死者灵魂安息,慰藉其家属的气氛非常浓郁。祭祀神灵,祈求风调雨顺,人畜平安为目的“席步蹴”,则充满虔诚、恳切的气氛,寄寓着人们的无限希望。表现欢快情绪时,在领舞者示意中,放开相牵之手起舞,多作对称的动作,“一顺边”体态“胴体拧倾环动”,频频出现,热情美妙。“席步蹴”有首名为《莫连筛筛》的歌曲,舞蹈中还出现劳动的形象:舞者左腿跪蹲,拉着自己的衣襟作“胴体环动”,很像晒谷场上筛簸谷物的动态。又一首名为“石奎余奎”的歌舞中,舞者边舞边展示服饰上的精美饰物,欢快风趣。

**羊皮鼓舞** 羌语称“莫恩纳莎”,原是祭神、驱鬼、求福、还愿以及送死者灵魂归天等法事活动中,由巫师表演的舞蹈。羌族巫师,羌语称作“许”或“释比”,是多神信仰中一种不脱离农业生产的专职巫师,他们所进行的法事舞蹈,根据祭祀活动的需要,由一名,两名或多名巫师表演。大型的法事活动中,一名有威望的巫师头戴金丝猴皮帽,手持神杖和盘铃,口念咒语,挥舞法器为先,其他6~8名巫师紧随其后,一手持单面羊皮鼓背面的把手,一手挥鼓槌敲击起舞,走一些简单的队形。开始时,鼓声沉闷,盘铃声轻,舞步单一、迟缓,形成虔诚、神秘的气氛,以祈求天神下凡附体。节奏转快后,动作力度加强,蹲跳、转打,情绪振奋,表示得到神力,已将鬼怪邪魔赶走,羌寨可保平安。表演中,许多击鼓的舞姿,粗犷、稳健,技巧性强,所以,在去掉迷信色彩后,逐渐发展成群众自娱性舞蹈。其中像“商羊腿跳击鼓转”、“拧腰转身击鼓”以及一些蹲跳击鼓等技巧,都很精彩。

**跳盔甲** 羌语称:“克苏叭、黑苏得”,也叫“铠甲舞”、“大葬舞”。原是为有成功的将士举行大葬时跳的舞蹈,后来一般葬礼中也跳此舞。舞者为男子,身着生牛皮制成的铠甲,头戴皮盔,上插野鸡毛或麦草,手持兵器。表演时,先唱哀歌、祭歌,诉说死者生前的好处,表达人们对他的怀念,然后,挥舞兵器,抖动铠甲,在“嗨哈、嗒哈”的呼喊声中,稳步起舞。坚实的步伐声,铿锵的铠甲声和悲壮的呼喊声,融汇成威武、肃穆的气氛。最后,舞者高举双手,抖动双肩,同时爆发出一阵强烈的大笑声,作为结束。羌族自古以来,英勇善战,以为民族捐躯为荣,此舞即带有古代战争舞蹈的遗风。

**忍木纳·耸瓦** 羌语意为:“尊敬客人,以礼相待”,是迎送宾客的礼仪性舞蹈,多由老年人表演。表演时,男女舞者数人,分别站立成扇面形,面向宾客,用小指扣住两侧人的腰带,缓歌慢舞,用赞美的歌词,表达全寨人对宾客的尊敬。进入高潮时,只

由男舞者伴唱,女舞者合着歌声,两脚交换踏地,以胯为轴,由右向左,反复作“胴体环动”的动作,舞姿端庄、典雅。

羌族民间舞蹈的形式虽然不多,但很有特色,给人以亲切之感。这些古拙的舞蹈形式,在羌族人民生活中,发挥着团结和鼓舞人们奋进的作用,体现出重文尚武、诚挚豪爽、热情好客的古风。今日羌族受地理和历史条件的限制,经济生活和民间舞蹈的发展等方面,和周边民族相比尚不够快速,若从民间舞蹈文化的特殊性看,羌族民间舞蹈中,古羌人所创造的农牧文化遗存则是非常丰富的,对中国舞蹈发展史的研究有着重要的意义。

## 二、彝族民间舞蹈

彝族是中国少数民族中,历史悠久、人口众多的民族之一,现有人口 657 万余人(1990 年),分布在四川、云南、贵州、广西等地。“彝”,是各地彝族于本世纪 50 年代开始统一使用的族称;由于地区、方言不同还有许多不同的自称和他称。明清以来的一些文献资料中,多称作“罗罗”或“倮倮”。

公元前 2 世纪至公元初,彝族先民的一些部落,已在滇池(今云南)、邛都(今四川西昌东南)一带从事农耕和游牧生活。汉初,曾敕封其首领为“滇王”,并授金印。公元 8 世纪前后,以彝族先民为主体,包括白、纳西族先民在云南建立了“南诏”地方政权,唐朝册封其首领为“云南王”。<sup>(26)</sup>两千多年来,当地和中原地区在政治、经济、文化上交往密切,很早就形成了彝族特色的高原农牧文化。现在,仍以农业为主,兼营畜牧。

### 1. 彝族民间舞蹈概况

彝族支系众多,居住分散,或聚居邻近汉族地区,或与汉族杂居,有些仍居住在高寒山区。由于地理条件之不同,各支系,各地区社会经济的发展极不平衡。有的和汉族一样具有较高的农耕技术,有的还采用粗种薄收的耕作方式,而四川凉山地区,直到本世纪 50 年代初期,仍保留着比较完整的奴隶制度。因此,形成彝族民间舞蹈中,原始歌舞、古器乐舞、喜丧之舞以及自娱性、表演性舞蹈等并存的文化现象。彝族民间舞蹈由于方言之别,同一形式常有不同的叫法和浓郁的地方色彩,在通用汉语的地区多用汉语的舞蹈名称,舞蹈风格特点大致可分为川、滇、黔桂等类型。<sup>(27)</sup>

四川凉山地区:舞蹈风格质朴古拙,动作简练,易于和谐一致。表演形式上多是群舞,一人领唱,众人重复该句,边歌边舞。例如:“火把节”中,女子持油伞、手帕自由参加的“都火舞”;丧事活动中,男子穿着“查尔瓦”(披毡)集体表演的“扯格舞”;以及只

以踏地声为节,男女对脚传情的“对脚舞”等。

云南楚雄、红河地区:舞蹈技巧性、表演性强,一般都有乐器伴奏。如“打歌”,舞者围成圆圈,在葫芦笙或歌声中,携手顿足前进,时而拍掌对舞,有中原“踏歌”的古风。“罗作舞”,伴奏乐器有直箫、笛子、月琴等,舞蹈规范,是歌、舞、乐三者结合的形式。民间流传有“十段曲子、九套动作”之说。其他还有“葫芦笙舞”、“烟盒舞”、“阿细跳月”以及“彝族花灯”等。

黔桂地区:以祭祀、婚丧活动中表演的舞蹈最有特色,有些不用乐器伴奏,多在富有生活气息的歌唱中表演,还不时的呼喊助兴,以增强气氛。如喜事活动中的“酒礼舞”、丧事活动中的“铃铛舞”;以及广西、云南交界“跳宫节”活动中的“葫芦笙舞”、“铜鼓舞”等,此外,有些村寨,还有“毕摩”(巫师)持羊皮鼓作为法器,在驱邪、治病中表演的舞蹈等。

## 2. 主要舞蹈形式

彝族民间舞蹈中围着火塘、篝火跳舞的形式较多,尤其是“火把节”中人们还举着火把挥舞等,反映出彝族火崇拜原始观念的遗存;丧事活动中“毕摩”(巫师)驱鬼的舞蹈,是“灵魂不灭”观念的遗存。“酒礼舞”中,舞者“约喏、约”、“喏哦、哦”地呼喊,尽情欢舞,则是原始形式的遗存。四川凉山的“披毡舞”,云南地区的“阿细跳乐”、“烟盒舞”,反映出人们从事畜牧或农耕生活的不同特点,不同形式有不同的体态;或粗犷、豪放,或轻柔、细腻,都显示出彝族舞蹈风韵的高原“一顺边”的美。

**披毡舞** 流传四川凉山地区,彝语还叫作“阿思莫莫左”(喜德县)、“作”(美姑县)等,一般是在婚礼上表演的形式,各地跳法大同小异。凉山彝族喜穿披毡(彝语称“擦尔瓦”),是用羊毛织成形如斗篷下缀长穗,长及膝部的御寒衣着。冬天其内可套披毡保暖、晚上又可作被盖,是高原山区和牧业文化的服饰。人们穿着“擦尔瓦”起舞时,长穗随之摆动,别有风韵。此舞多为双人,男女均可参加,但不同舞。表演时,两人相对而立,互相唱和,舞随歌起,或单手挥起“擦尔瓦”,或双手拉着衣角边蹲、边舞、边交换位置,如此反复。当舞者伸展双臂、摆动“擦尔瓦”时,如山鹰展翅飞翔;单抬一腿伫立时,又如鹰立岩端,动作古拙,洗练。

**阿细跳乐** 也叫“阿细跳月”、“跳乐(le)”,彝语称作“嘎斯比”,意为“欢快地跳”,是彝族阿细人、撒尼人的群众性舞蹈,流传于云南路南、弥勒等地。它的表演形式自由活泼,老幼皆可参加,人数不限,由男舞者弹拨大三弦、吹竹笛作为伴奏。大三弦为特制的乐器和道具,琴身长约135厘米,琴筒直径约27厘米、长约33厘米,弦码处置有铁皮扣片,弹拨时,“嚓嚓”作响。如此

长大而重的三弦,男舞者把它斜挎肩上,边奏边舞,显示出彝族青年的矫健、豪放。伴奏乐曲洗练,多是五拍为一乐句,前三拍为主旋律,后两拍用力拨弦;舞者的表演与此相吻合,前三拍进退、转身、跳跃,后两拍原地拍掌对脚。表演中,大家随着领舞者忽而形成两大横排,进退欢舞,如潮水涌来;忽又变为“二龙吐须”,双双对舞后,依次散开,如潮水分流而去。舞蹈的基本动律是左右晃身、摆胯,体态特征是富有跳跃性的“一顺边”之美。月光下,男女青年对舞时,树影婆娑,舞姿婀娜,欢声笑语,兴致勃勃,舞、乐、情、景汇成山乡风情的动态画卷。

**烟盒舞** 也叫“跳弦”、“跳乐”。流传于云南的石屏、建水、元江、开远等地,以异龙湖周围的农村最盛行,是带有一定技巧的自娱性舞蹈。它起源于当地彝族名为“玩场”、“吃火草烟”的习俗。过去,彝族青年男女交往比较自由,他们常聚集一处“款白话”(自由交谈)、“唱曲子”(民歌对唱)歌舞娱乐。这种活动中,男子用“水烟筒”(竹筒制成)吸烟时,女子为之装烟,男女青年之间互相问答、唱和,表示爱慕,又持烟盒对舞传情。此形式即“吃火草烟”,这种交际活动即“玩场”。后来,持烟盒对舞逐渐形成规范的表演形式,并用“四弦”(即月琴)伴奏,故叫“跳弦”、“跳乐”。至于“烟盒舞”的名称,是本世纪50年代以后才兴起的。<sup>(28)</sup>

“烟盒舞”的烟盒,原来用榔榆树皮制成,现在已是精致美观的道具。表演时,舞者两手分持盒盖、盒底,用食指规律地弹奏烟盒,发出清脆的声响,合着“四弦”轻盈起舞,一般是双人对舞,也可以3人或多人同舞,舞蹈多反映劳动生活,或模仿动物的形态,以及作高难技巧的表演,尚在流传的套路仍有数十种之多。

“烟盒舞”又有“正弦”、“杂弦”之分。“正弦”的曲调短小、活泼,适于舞蹈的变化,习惯上,每段表演必须从名为“三步弦”的基本动作组合开始。表演内容有:“哑巴砍柴”、“鹭鸶拿鱼”、“鸽子渡食”等。“杂弦”由“正弦”发展而来,多是有标题的曲目,可以载歌载舞,如“采花行”、“上通海”、“下河西”等,已带有创作的性质。据说,石屏于40年代的表演中,所用乐器还有三弦、二胡、笛子、树叶等,后来,只剩下了四弦。<sup>(29)</sup>从“烟盒舞”中我们可以看到,云南地区的彝族民间舞蹈早在30~40年代已有了较高的水平。

近年,彝族文化史研究又有了许多新的成果,其中,“火崇拜”、“虎图腾”等论述,为我们研究彝族民间舞蹈提供了重要线索,如:“哀牢山虎神庙内纪日‘十二兽’壁画及三年一次由以代表母虎的彝族女祭司为首的‘十二兽’神舞蹈,曾存在于三十年代早期。”<sup>(30)</sup>此外,云南楚雄州双柏县,有一个名为“麦地冲”彝

族罗罗人居住的山村,他们每年农历八月要举行“老虎节”的活动,届时人们要跳具有虎图腾遗义的“八虎舞”。<sup>[3]</sup>上述古代遗风与图腾崇拜的舞蹈遗存,将促使我们尽快深入调查与发掘。

## 本章要点

被人们称作“世界屋脊”的青藏高原,其特有的地理环境和神秘的氛围,形成高原民族劳动生活的方式和虔诚的宗教心理;形成别致的“一顺边”美的体态和审美心理。从而形成融会农耕、畜牧、林业三者农牧文化型的舞蹈风韵,而且渲染着浓郁的宗教文化色彩。藏族、羌族和彝族都是高原上的古老民族,其舞蹈具有明显的农牧文化的特色,又各具本民族、本地区的舞蹈风韵。

## 复习思考题

1. 高原“一顺边”美的成因及其类型。
2. 结合藏族民间舞蹈的不同形式,对其农牧文化与宗教文化因素作具体的分析。
3. 羌族民间舞蹈文化特点的分析。
4. 彝族民间舞蹈文化特点的分析。



## 第十一章 绿洲文化与西北民族的民间舞蹈

绿洲,是人类战胜自然,在浩瀚沙漠中开辟出的片片沃土,它像是沙漠瀚海上的美丽岛屿;而绿洲文化则是镶嵌在这海岛上,闪烁着人类历史和智慧光辉的明珠。

绿洲多处在沙漠的边缘,气候干燥,降水量少,水源匮乏,必须开渠引水灌溉,挖掘“涝坝”(如池塘)贮水,才能进行农耕和畜牧业的生产劳动;才能使人生存下来。而且由于绿地面积小,粮食产量不多,还必须依靠商业往来,弥补物资和生活用品之不足,从而形成既不同于一般农耕,又不同于草原牧放的生活特征;形成融合农耕、草原以及商业文化为一体、综合性的绿洲文化。中国西北地区有大片沙漠和面积大小不同的绿洲,出甘肃兰州,沿河西走廊伸延到新疆塔里木盆地的处处绿洲,是当地各族人民共同开辟的沃土,它积淀着古代文明和昔日光华。

两千多年前,这里出现过许多古民族的地方政权,人们称之为“城郭之国”,并称该地为“西域”。自从汉武帝派张骞通西域,开拓了沟通中、西交通的“丝绸之路”以来,直至宋、明间海运逐渐兴起,此地一直是中原和西域、中国和中亚以及西方国家之间,政治、经济、文化友好往来的重要通道。在这种特定的地理、历史条件下,原西北地区的一些古民族发展成今日的维吾尔、哈萨克、塔吉克等民族;伊斯兰教传入后,又形成了回、东乡、撒拉等民族,这些民族继承了古西域乐舞文化,创造了各具特色的绿洲文化型民间舞蹈,它和其他四大类型的民间舞蹈一样,都是深邃的中国文化的载体,有待我们发掘、探究。

## 第一节 回族民间舞蹈与宴席曲

### 一、回族

回族,是中国少数民族中一个别具特色的民族,它既非由原始氏族部落发展而来,也非从外国迁入中国定居后形成,“而是凭借着伊斯兰文化的巨大凝聚力,将不同国度,不同语种的穆斯林凝为一体,使外来成分与局部土著居民融于一炉的民族。”<sup>(1)</sup> 回族现有人口 860 万余人(1990 年)居少数民族人口中的第三位,分布在全国大部分省区,以宁夏、甘肃、青海、新疆、河南、云南等地居多。

回族是回回民族的简称。“回回”这一名称,最早出现在北宋的一些文献里,原指唐代以来居住在安西(今新疆南部及葱岭以西部分地区)一带的“回纥”人(亦称“回鹘”),它可能是回鹘一词的音转或俗写。公元 13 世纪初叶蒙古军队西征期间,一批批信仰伊斯兰教的中亚各族人以及波斯人、阿拉伯人,不断地被官方签发或自动迁徙到中国并分散于各地,他们也被称作“回回”。两个不同时代的同一名称,却有不同含义,前者指今日维吾尔族先祖的回纥人(回鹘);后者则指今日回族的先世。<sup>(2)</sup> 清代一些文献中所称的“回部”,多泛指两者,亦有专指维吾尔族的,这需根据文意而定。

回族长期以来和汉人杂居,特别是汉人成分在回回中日益增多,逐渐习惯于以汉语作为共同的语言,受汉文化的影响也越来越深,但语言中仍有许多阿拉伯语,波斯语的词汇;仍保持着共同的心理状态、经济生活、宗教信仰和风俗习惯。回族居住在农村的多以务农为主,兼营牧业、养殖业;居住在城镇的多经营手工业和小商贩。

### 二、回族民间舞蹈

回族由于虔诚的宗教观念,生活中自娱性舞蹈活动并不多,只在婚礼上有些歌舞形式。近几十年兴起的一些民间舞蹈中,主要形式有:源于武术的“耍场”、“踏脚”;源于宗教习俗性的“汤瓶舞”、“口弦舞”;源于喜庆活动中演唱的“宴席曲”等,“宴席曲”属于跨民族的舞蹈形式;带有创造性的形式有“沐浴舞”、“花儿与少年”等。此外,和汉族杂居地区的年节中,有些回族也跳汉

族的民间舞蹈,如辽宁沈阳回族的“小鼓高跷”、四川松潘的“回族花鼓”等。

**耍场** 流传于新疆昌吉,是喜庆节日中在庭院里表演的舞蹈。回族民间素有武术健身的习俗,由男子表演的“耍场”和“踏脚”中,其舞蹈动作多带有拳术的特点。“耍场”的舞者为4人,在两名伴唱者的歌声中表演,或平步前进,或提腿转身,舒展大方,伴唱歌词,多是即兴编唱的喜庆之词。

**踏脚** 流传于宁夏泾源,多借着月光在宽敞的场地上进行,老幼皆可参加。舞者用脚的内外侧和腿部“裹”“打”对方,只踏不踢,不准用手,双手只协调身体的平衡。舞蹈动作有平踏、跳踏、骗腿、转身等,有拳术功夫者,可以充分发挥个人技巧之长,舞蹈充满欢乐,并起到健身的作用。

**汤瓶舞** 流传于宁夏回族聚居区。由男子表演,舞者持白毛巾作为道具,表现伊斯兰教作礼拜前,用“汤瓶”(壶)盛水净身,作“大净”或“小净”的习俗,舞蹈中还常出现模拟“汤瓶”的形象,故有此舞名。舞蹈动作有“擦身”、“搓背”以及挥舞毛巾互相抽打、嬉戏等。

**口弦舞** 也叫“坐舞”,是宁夏回族妇女们跪坐地上拨奏口弦表演的舞蹈。舞者随着口弦奏出的优美旋律,或轻摇身躯,或缓缓起立而舞,表达不同的心境。

**沐浴舞** 本世纪50年代初,广西桂林市区一回族小学的教师,曾把作“小净”的过程编成《沐浴舞》,在当地阿訇的赞许和协助下给学生们排练演出,演出中“并辅以伴唱赞圣的诵经调音乐”。此舞虽有肃穆的宗教色彩,但同时流露出恬静的生活气息,并出现模仿“汤瓶”的造型。以后又发展到邻近街肆,由一批小手工业者表演,并吸取了群众的一些意见,逐渐成为流行一时的广西回族民间舞<sup>(3)</sup>。

**花儿与少年** 回族擅长山歌,当地把这种山村的生活小调、男女间即兴的对唱称作“花儿”(河湟地区亦称“少年”),广泛流传于青、甘、宁、新等地回族聚居区。本世纪50年代以后,一些回族群众在唱“花儿”时,常作些简单的舞蹈动作,后来,又吸收了汉族民间舞蹈的折扇作为道具,于是逐渐发展成为一种自娱性的歌舞形式。据说,这种持折扇表演的歌舞,最早是由8名回族单身汉在民间社火中表演的,所以当地群众就称之为“八大光棍”,并在青、甘一带流传。后来,此舞经专业舞蹈工作者加工改编为《花儿与少年》,成为融合回、汉文化的新型回族歌舞节目。<sup>(4)</sup>此节目深受各族群众欢迎,并且对“宴席曲”的发展产生了一定的影响。可见,随着社会的发展和人们思想观念的改变,回族民间舞蹈在不断的改变。近年,舞台上还演出了《宴席曲》、

《马五哥与尕豆妹》等舞蹈和小舞剧。

### 三、宴席曲

“宴席曲”原是人们在喜庆宴席间演唱的一类民间歌曲,后来随着民间艺人的即兴表演,一些曲目逐渐发展成为回、撒拉、东乡、保安等民族的民间歌舞,并以“宴席曲”作为这种形式的名称,在青海、甘肃、宁夏、新疆等地区广泛流传。

“宴席曲”的表演者多为男子,其形式以歌为主,行腔自如,曲调流畅,歌词内容广泛,有叙事歌、祝愿歌、颂赞词以及即兴编唱。舞蹈一般不表现歌词内容,只用以烘托气氛,各民族的表演形式略有区别,并有地区的特色。

青海化隆、民和、门源等回族地区的“宴席曲”,舞者为二人,在群众伴唱的歌声中表演,每段舞蹈以歌曲定名。并有相应的舞蹈动作。如《绿鹦哥》中,有描绘鹦哥的唱词和飞翔的动作。

宁夏中部地区回族的“宴席曲”,其表演形式是从甘肃传入的,或席间即兴演唱,或离席起舞,近年,女子也参加表演。

青、甘一带的回、东乡、撒拉、保安族的“宴席曲”中,常有歌舞能手们表演,舞者分站两排,舞随歌起,缓步轻舞,擦肩而过。表演中,手多半握拳,左手插腰,右手翘起拇指上下翻动,或蹲、或起,或转身摇头而舞。高潮时,头部大幅度地左右摆动,潇洒自得。其动作还有一定规范和具体名称,如“雁落平沙”、“鹞子翻身”、“凤凰点头”等。

新疆昌吉地区回族的“宴席曲”中,根据曲调和表演特点又有《八字大开头》、《落莲花》、《绿鹦哥》等名目。

《八字大开头》是男子双人对舞的形式。由于它是喜庆活动演唱“宴席曲”时的开头节目,舞者又以“八字步”进场表演,所以有此舞名,舞蹈中,两人常擦肩而过,当互相照面时,就摇头、动肩、挤眉、弄眼,作出许多滑稽、诙谐的动作,以活跃气氛。

《落莲花》也叫《莲花落》,据说,是受汉族曲艺“莲花落”的影响形成的。舞者徒手或持彩帕,或两手各持“瓦子”(两片竹板)表演,一般是2人或4人的对舞形式。每段表演的最后一句唱词中,演员对面徐缓下蹲,两手从胸前,经头部上方分向两侧,抖手而下,犹如一朵朵莲花飘落。当地“宴席曲”还常用笛子、板胡、四胡、瓦子等乐器伴奏。<sup>(5)</sup>

## 第二节 丝绸古道与乐舞遗风

### 一、绿洲文化与西域乐舞

西域一词,是汉代对甘肃玉门关以西今新疆及中亚地区的泛称。公元前138年,汉武帝派张骞出使西域后,该地区才逐渐成为中国内地通往西方的道路。为世人所喜爱的中国丝绸经西域源源不断地运往西方,因此,西域地区又有“丝绸之路”的美称。丝路是沟通欧、亚贸易往来的商路,又是当时东西文化交流的重要通道,它促进古代中国、印度、希腊三大文明古国经济文化的交流与发展,使西域各国得以广泛吸收各种文化的优长,发展了区域性文化。

新疆是一个带有神奇色彩的区域,境内有瑰丽巍峨的天山;有世界著名的帕米尔高原;有中国最大的内陆河——塔里木河;有中国最大沙漠——塔克拉玛干大沙漠。塔克拉玛干沙漠位居塔里木盆地中部,东西长约1000公里,南北宽为400多公里,维吾尔语意为“进去出不来”。而在这大沙漠的边缘,早在两千多年以前,当地先民就已开辟出处处绿洲,绿洲上的众多城郭之国创造了绿洲式的农耕文化。天山北部的准噶尔盆地,是古代游牧民族乌孙、匈奴、突厥汗国活跃的地方。当时的居民创造了西域的草原文化。丝路形成后,中原文化以及西方文化都在这里产生影响,又在与当地文化融合中,发展成为西域独特风格的绿洲文化。

西域乐舞是绿洲文化的组成部分,它对周围地区尤其是对中原地区的乐舞,有着深远的影响。汉、隋唐的宫廷中,都曾采用西域乐舞作为宫廷乐舞的组成部分。西域乐舞又经中国传到朝鲜、日本等地。汉文的历史文献与诗词中,有许多关于西域乐舞的记述。这些乐舞都是当时西域众多城郭小国作为贡品献给各朝皇帝的。宫廷乐舞机构就把献舞之国的国名作为乐舞的名称。在诸多乐舞中,与今日新疆歌舞关系密切的有:于田(今新疆和田地区)乐、伊州(今新疆哈密地区)乐、悦般(今新疆伊犁西北)乐、龟兹(今新疆库车地区)乐、高昌(今新疆吐鲁番地区)乐,这六种乐舞中,有佛教文化、农耕文化、草原文化因素,有地区色彩浓郁表演性强的舞蹈形式。两千年来这些西域乐舞精华虽历经沧桑,但在今天的新疆歌舞、尤其是维吾尔族民间舞蹈中,依然有不同程度的遗存。

## 二、西域乐舞在新疆的遗存

### 1. 歌舞风习的继承

新疆各民族都有自己喜爱的弹拨乐器,如维吾尔族的“都塔尔”、哈萨克族的“冬不拉”、柯尔克孜族的“库木孜”、蒙古族的“托布秀尔”、塔吉族的“拉巴甫(热瓦甫)”等。这些乐器演奏方便,既能演奏优美的旋律,又能弹出鲜明的节奏为歌舞伴奏。一家来了客人,便邀请四邻陪同一起高歌欢舞,尽兴方散。平时无事时,家人也常弹起乐器歌舞娱乐,这些歌舞活动中,以维吾尔族的“麦西来甫”最为典型。

麦西来甫一词,维吾尔语意为“欢聚歌舞”,是一种有组织的传统娱乐活动。入冬农闲时,大家推举一人负责组织麦西来甫活动。麦西来甫中有乐曲演奏、民歌演唱、猜谜语、对诗、跳舞、杂技表演等内容。活动按传统约定俗成的方式进行,不得违反,违者要受处罚。因此麦西来甫实际上即是群众的娱乐活动,又是群众的自我教育活动。它给人们提供了学习本民族风俗、礼仪、民间舞蹈和进行即兴创作的机会。

### 2. 《木卡姆》乐舞的流传

木卡姆一词,维吾尔语意为“大型套曲”,它是在维吾尔族传统的古代民间歌舞曲基础上,经过加工、规范而形成的大曲。木卡姆在新疆各地都有流传,但结构形式不尽相同,根据它的“音乐调式特征,曲式结构和演唱风格”之不同,大致可分为《十二木卡姆》、《多朗木卡姆》、《哈密木卡姆》三种类型。《十二木卡姆》以喀什为代表,现有12套,其名目顺序为:拉克、且比亚特、木夏乌热克、恰尔尕、潘吉尕、乌扎勒、艾介姆、乌夏克、巴亚提、纳瓦、西尕、依拉克木卡姆。<sup>(6)</sup>《多朗木卡姆》,以麦盖提地区的为代表,现保存下来的有9套;其名称为:孜勒·比亚万、乌孜哈勒木卡姆、热克木卡姆、木夏乌勒克木卡姆、包木·比亚万、朱拉木卡姆、斯木·比亚万、胡代克·比亚万、都嘎麦提木卡姆。<sup>(7)</sup>《哈密木卡姆》,以哈密为代表,现有12套,或称为19套,其名称为:都木卡姆(1、2)、木斯塔扎特(1、2)、胡普提(1、2)、恰比亚特(1、2)、木夏乌勒克(1、2)、乌扎勒(1、2)、依拉克、多朗、乌鲍赫都尔、拉克、恰尔曼(1、2)、都阿木卡姆等;有括号者为两部,故又称19部。<sup>(8)</sup>

上述三种类型中,以《十二木卡姆》的结构比较庞大完整,每套木卡姆由“琼拉克曼”(大曲)、“达斯坦”(叙事歌套曲)、“麦西来甫”(歌舞组曲)三部分组成。每套木卡姆都有标题式的名称,都以散板序歌作为开始,各种节奏的歌舞组曲是其中最热烈的部分。我们从每套木卡姆都有标题、散序、歌舞组曲等的结构形

式中,会很自然地产生对唐、宋大曲的联想。《多朗木卡姆》则比较简练,风格粗犷浑厚,由散序与四种节奏的歌舞曲组成。木卡姆是乐舞的形式,由于曲调与节奏的规范化,相应地形成舞蹈动作的规范,从而提高了表演的艺术水平。新疆的其他民族虽然没有木卡姆这种形式的大曲,但都有自己传统的歌舞组曲和相应的舞蹈,都是西域乐舞的遗风。

### 3. 带有表演性的民间舞蹈形式

新疆的歌舞普遍带有表演性,这和古西域盛行歌舞有着密切关系。随着时光的流逝,古代一些典型的舞蹈虽已散佚,但仍会有一些形式或动作保存在民间舞蹈中。所以使新疆自娱性民间舞蹈也带有表演性,并且具有较高的艺术水平。例如:新疆的蒙古、哈萨克、柯尔克孜族民间各种表现马的舞蹈中,就有准噶尔盆地古代骑牧民族乌孙、匈奴、突厥族乐舞遗风。维吾尔、塔吉克、乌孜别克族舞蹈中各种各样竞技性的旋转表演,显然是“胡旋舞”的遗存。唐代轰动长安的《胡旋舞》、《胡腾舞》,只不过是西域民间舞蹈经加工后的形式罢了。这些舞蹈进入宫廷后,文人们作诗描述它“转”、“跳”独特的风韵,渐渐地这些诗句就成为这类舞蹈的名称。实际上西域当地人并不一定这样称呼这种舞蹈。当时,文人未描述或未传入长安的西域舞蹈一定很多,它们在今日新疆歌舞中必会有所遗存,只是有待我们去发掘。

## 第三节 维吾尔族民间舞蹈

### 一、从游牧到农耕生活的维吾尔族

维吾尔族是历史悠久的古老民族,原先居住在中国北方草原,后迁徙到西域,并逐渐由草原游牧生活发展为定居的农业生活。维吾尔族现有人口 721 万余人(1990 年),主要聚居在新疆维吾尔自治区天山南北各地。

维吾尔一词,意为“联合”、“协助”。早在公元 3 世纪,居住在鄂尔浑河、土拉河、色楞格河流域的丁令是其先民;丁令后又称为高车、乌护、韦纥、畏兀儿等。从公元 3 世纪的丁令,到现代维吾尔族形成与发展的漫长岁月中,维吾尔族经历了游牧、畜牧、农耕等经济生活阶段;曾先后信奉萨满、摩尼、佛、伊斯兰等宗教。维吾尔族不同发展阶段的经济生活与宗教信仰,以及“丝绸之路”商业文化的影响等,在他们当时的民间舞蹈中都有所表现,并在今天的民间舞蹈中遗存下来,成为现在多种多样的表演形式。



## 二、维吾尔族民间舞蹈的表演形式与风格特点

维吾尔族民间舞蹈可以分为自娱性舞蹈、礼俗性舞蹈、表演性舞蹈等三种类型:

### 1. 自娱性民间舞蹈:

自娱性舞蹈中最常见的是“围囊”,“围囊”一词维吾尔语意为“玩吧”、“跳吧”,是各种场合随意跳的自娱性舞蹈的泛称。“围囊”,即清代文献所记载的“围浪”或“假郎”。清代萧雄《西域杂述诗》记述“歌舞”中有:“古称西域喜歌舞而并善,今之盛行者曰围浪,男女皆习之,视为正业。”<sup>(9)</sup>围浪、假郎二词到本世纪50年代以前一直沿用,50年代以后在书刊中虽已较少见,但民间仍然使用这两个词。

围囊形式自由,无论男女老少,不拘一格,只要能跟上曲调的节奏就自由起舞,尽情发挥。围囊虽属自娱性舞蹈,但带有表演性,其中不乏精彩的表演,人们在跳舞时多用“赛乃姆”的曲调,其节奏平稳,且又非常丰富,所以人们又把这类舞蹈称作“赛乃姆”,于是“赛乃姆”就成为自娱性舞蹈中表演成分较多,又有一定规范的舞蹈形式。

### 2. 礼俗性民间舞蹈

维吾尔族民间舞蹈中属于礼俗性的有:用于迎宾、欢庆礼仪的“夏地亚纳”;宗教仪式节日活动的“萨玛舞”;喜庆、婚礼中的“纳孜尔库姆”;按照多朗习俗进行的“多朗舞”等。这类舞蹈保存了古代维吾尔族宗教、礼仪舞蹈以及西域古代鼓吹乐的表演形式。

### 3. 表演性民间舞蹈

表演性民间舞蹈可分为徒手的与使用道具的两类:徒手表演的如“纳孜尔库姆”、“手鼓舞”、“描眉化妆舞”;持道具表演的如“盘子舞”、“击石舞”、“灯舞”、“萨巴依舞”;模拟动物穿着大型道具的有“鸡舞”、“鹤舞”、“山羊舞”以及骑在真骆驼上表演的歌舞等,多是占西域乐舞遗风。

### 4. 维吾尔族民间舞蹈的风格特点

维吾尔族民间舞蹈的风格特点主要表现在动律、舞姿以及技巧的运用等方面。

节奏动律:伴奏音乐中多用切分、附点的节奏,在弱拍处常给以强势的艺术处理,突出舞蹈的民族风韵。微颤,是舞蹈中常见的动律,膝部连续性的微颤和变换动作前瞬间的微颤使动作柔美、衔接自然。连续性微颤的动律多见于平稳节奏的表演中,在哈密地区一些中、老年人的舞蹈表演中常见;“多朗舞”第一组

动作“奇克提曼”中,此动律特征尤为明显。

**舞姿造型:**昂首、挺胸、立腰,是舞姿的基本特征。舞蹈中从头、肩、腰、臂、肘、腕、膝部直至脚部动作的充分运用,使其动态多样,造型优美;表演时再配合各种眼神,“移颈”、“打指”、“翻腕”等装饰性动作的点缀,从而形成热情、乐观但不轻浮,稳重、细腻却不琐碎的风格韵味,这一特点在“赛乃姆”中,表现得尤为突出。

**技巧运用:**旋转是舞蹈中最常用的技巧,要求快速、多姿,戛然而止。连续旋转中不断变换舞姿,则是高难度的技艺,非一般人所能掌握;许多民间舞蹈中,多是以竞技性的旋转作为表演的高潮。此外,女子舞蹈中,腰部的柔软,舞姿的轻盈等,都是古西域伎乐的继承与发展。

### 三、赛乃姆

#### 1. 名称由来

赛乃姆是表演性较强的自娱性歌舞,属于舞者不歌,歌者不舞的形式,在新疆各地普遍流传。赛乃姆一词源于音乐节奏的名称,其节奏平稳,适于各种旋律、曲调,使舞者在乐声中自由起舞,遂成为最普遍的舞蹈形式。清代宫廷中已有“赛乃姆”的表演。

乾隆《钦定皇舆西域图志·卷四十》“乐伎附”中有“携诸乐器进,奏斯纳满、色勒喀斯、察罕、珠鲁诸乐曲,以为舞节。次起舞,司舞二人,舞盘二人……次呈杂伎”,<sup>[10]</sup>此段记载中的“斯纳满”即当时“赛乃姆”一词的音译。“色勒喀斯”是“赛乃凯斯”不同的音译,即现在赛乃姆表演中的转快部分,以此为据,可以说,赛乃姆原是曲调、节奏的名称,后逐渐发展成为以赛乃姆、赛乃凯斯为伴奏音乐的歌舞形式的名称。当维吾尔族古典歌舞大曲《十二木卡姆》形成时,把赛乃姆吸收到第一部分的“穷乃额曼”中,成为木卡姆乐舞的组成部分。同时,赛乃姆仍作为独立的舞蹈形式仍在民间广泛流传。

#### 2. 表演形式

赛乃姆的表演形式比较自由,无论室内、室外均可进行,表演开始前,群众围坐,乐队和伴奏者聚集一处。音乐开始后,舞者进场,可独舞、对舞,也可三、五人同舞。舞者随琴声、鼓声、合唱声即兴表演,还可邀请围观者进场对舞。音乐节奏转快后,舞蹈也逐渐进入高潮,围观群众也都情不自禁地合着节奏拍手助兴,或高喊“凯——那”(带劲、加油啊)、“巴力堪拉”(妙啊——)。鼓乐声、呼喊声交织在一起,舞蹈在欢腾喧闹中结束,休息片刻后,舞蹈又按以上的程序重新进行。

赛乃姆中保存了西域乐舞的诸多特点,和古文献的记载多

有相似之处。如唐·杜佑《通典》关于西域乐舞(胡舞)的描述中有:“胡舞铿锵铿锵,洪心骇耳……是以感其声者,莫不奢淫燥竞,举止轻飏,或踊或跃,乍动乍息,跷脚弹指,撼头弄目,情发于中,不能自止。”<sup>(1)</sup>杜佑对当时的西域乐舞并不赞赏,并认为它是亡国之音,应消除这种乐舞风习,所以描绘中带有贬义,但他却如实地反映出舞蹈的动人形象。这些描述,在今日的赛乃姆中依然可见。像“扬眉动目”、“晃头移颈”、“打指”(两指弹响)拍掌以及快速的动态中戛然而止等,都是赛乃姆的典型动作。古西域乐舞这种富有魅力的表演特点,是在丝绸之路上为商旅们歌舞娱乐、消遣中形成的,舞者取悦观众的表演中已带有商业文化色彩,由于表演性强,所以才那样地别致美妙,动人心魄(见彩图 16)。

### 3. 赛乃姆的地区风格

赛乃姆舞蹈的风韵与音乐的地区风格关系密切,从而形成南疆、北疆、东疆三种类型。

南疆:以喀什地区为代表,其舞蹈风格明快、活泼、深情、优美。

北疆:以伊犁地区为代表,其舞蹈风格潇洒、豪放,曲调中带有草原气息。

东疆:以哈密地区为代表,其舞蹈平稳、安详、风趣,曲调中带有汉族音乐的色彩。歌词中也常加入汉语词句,成为维汉两种语言结合在一起的民歌。

由于各地区赛乃姆曲调风格和表演者不同,同样的舞蹈动作可以产生不同的艺术效果。为了区别起见,各地赛乃姆都冠以地区的名称,如喀什赛乃姆、阿克苏赛乃姆、库车赛乃姆、库尔勒赛乃姆、和田赛乃姆等。(见图 25)



图 25:维吾尔族和田地区的“赛乃姆”

## 四、多朗舞

### 1. 多朗人与多朗舞

多朗舞是维吾尔族历史悠久、形式完整、动作粗犷矫健的礼俗性民间舞蹈,流传于叶尔羌河畔的麦盖提、巴楚、莎车、阿瓦提等地区。

多朗,是维吾尔语的音译,由于汉语读音之不同,而有多朗、多浪、刀朗、多兰、都兰、朵兰的记法。多朗人性格粗犷、开朗,舞蹈豪迈有力,为了突出这一特点,故选用多朗二字。多朗一词记录了古代塔里木盆地居民的融合民族的兴亡与文化的发展;多朗人的舞蹈——多朗舞,保存了古西域乐舞风习,积淀着绿洲文化的特点。至于多朗一词,则是蒙古部落进入塔里木盆地以后出现的,具有民族的、地域的以及文化上的多种含义。

民族方面:多朗与蒙古部落有关。公元13世纪以后,随成吉思汗西征的蒙古部落中,有些部落与西域当地人融合,并在漫长的岁月中逐渐改变了蒙古人的游牧风习,开始了定居的农耕生活;废弃了原有的语言,而使用了维吾尔语;改变了原来萨满教的自然崇拜,而信奉了伊斯兰教,成为后来的多朗人。因此,多朗人是新疆塔里木盆地维吾尔化的当地居民和维吾尔化的蒙古部落的民族融合体,是维吾尔族的成员。至今,麦盖提、巴楚、莎车、阿瓦提等地区,仍有一部分自称为多朗人的维吾尔族。至于多朗一词的由来也与蒙古部落有关。据一些突厥语学者推断,它可能源于蒙古杜格拉特部落的名称,多朗一词为杜格拉特的音转。公元15世纪以后,杜格拉特部落一直掌握着东察合台汗国的实权,尤其是对新疆南部地区的政治、文化影响很大。<sup>(12)</sup>

地域方面:多朗人居住区曾是蒙古部落的聚居地,这一点可从地名中、传说中找到例证。例如:多朗人聚居的麦盖提县,其名称就与13世纪蒙古篾儿乞惕部落名称有关,《蒙古秘史》一书中,曾多处记载成吉思汗与篾儿乞惕部落的交往。该书记述了篾儿乞惕部落首领答亦儿·兀孙,曾把女儿忽阑献给成吉思汗作后妃。<sup>(13)</sup>又据麦盖提地区老人们介绍:“麦盖提,是以300多年前当地一位叫作‘麦尔盖提’王的名字儿为地名,并沿用至今的。”<sup>(14)</sup>此说法正好与历史上篾儿乞惕部落名称相印证。

文化方面:多朗地区在塔里木盆地西缘的丝绸古道上,自古盛行歌舞,文化上受到中原文化和印度、伊朗等文化的影响。东察合台汗国时期,乐舞古风依然盛行,并且融入了蒙古部落的

草原文化,使其乐舞风格不同其他地区。由于多朗地区靠近塔克拉玛干大沙漠的边缘,交通不便,受外来影响较小,所以原西域乐舞的一些形式得以保存下来。

综上所述,可以说多朗、麦盖提等名称,记录了古代西域民族的融合与塔里木盆地维吾尔化的过程。记载了成吉思汗后代以及东察合台汗国的兴亡。经过6、7个世纪的历史演变,曾显赫一时的杜格拉特与篋儿乞惕等部落早已不复存在,文献上与之有关的记载也很少。但与蒙古部落有关的多朗人的舞蹈、麦盖提地区的乐舞风习却流传至今,为我们研究西域乐舞与绿洲文化的特征,提供了可见的资料。

## 2. 多朗舞的形成

多朗舞是在古西域乐舞的基础上,融会了多朗人的生活动态和那坚毅的性格形成的,反映出多朗人勇于战天斗地的风貌。

由于历史的原因,多朗人多聚居在沙漠边缘上的农村中,很久以前,那些地方多是人迹罕至,野兽出没的地方,到处是杂草滩,红柳丛生,自然条件极为恶劣。但是,多朗人战胜了盐碱、风沙、干旱、水患等自然灾害和野兽的侵扰,开辟出耕地并定居下来。例如:麦盖提地区,多朗人在遍地是“央塔克”(维吾尔语意为:骆驼刺)、“阿克提干”(白色荆棘)等荒漠地带,开辟出人烟稠密的村落,并把这些村落称作“央塔克”、“阿克提干”;把初次种上麦子(维吾尔语:布可代)就获得丰收的地方,叫作“噢依布可代”(啊!麦子),这些维吾尔语的乡村名称至今沿用,而且都是盛行多朗舞的地方。

多朗人保存了古西域乐舞从散板开始,经过中板、快板的过渡后达到高潮的结构形式,并把来自生活的创造融会于其中。他们把在干涸的盐碱滩、松喧的沙碛以及到胡杨林中出猎等劳动生活,升华为带有颠簸感和踏地有力的动律;升华为豪迈、矫健的舞姿,形成完整的表演形式和多朗的风韵。关于这套形式所表现内容,当地把它说成是一次狩猎的过程,散板是“号召全体参加狩猎”,接着是“举着火把找寻野兽”、“勇敢地 and 野兽搏斗”、“奋起追逐野兽”,直至“获猎”和“胜利后的喜悦”。也有的说:是从动员参战直至获胜的一次战争的过程。这些说法虽然是后人的推断或附会,不一定确切,但是,我们从结构严谨的形式中可看到古西域乐舞文化的积淀;从独特的舞姿、动律中,可以隐约看到当年多朗人劳动、狩猎与争战的身影。

## 3. 多朗舞的绿洲文化特征

新疆塔里木盆地周围的居民,从公元9世纪开始经历了漫长的民族融合与维吾尔化的过程,一些原有居民的族称、语言、文字逐渐消失了。他们共同使用维吾尔语言文字,成为近代维

吾尔族。原有居民的农耕、种植与外来民族的游猎、畜牧生活、演变为以农业为主的经济生活；原有的农耕文化与外来的草原文化融合为该地区特有的绿洲文化。多朗舞是以多朗地区的民间歌舞套曲《多朗木卡姆》作为伴奏的。舞蹈与音乐的绿洲文化特征，都源于这一历史条件。

多朗舞与《多朗木卡姆》质朴、豪放的风格是游牧生活的遗迹；炽热，高亢的声调，浑厚、粗犷的舞蹈同是在塔克拉玛干大沙漠边缘生活的人们特有的情感反映；严谨的结构与完美的形式，则是农耕文化的乐舞精华。正是由于上述因素融合成多朗舞的绿洲文化特征。《多朗木卡姆》从散序开始就充满沙漠中绿洲的气息。（见曲例5、6）

曲例5：散板、自由地 《朱拉木卡姆》



曲例6：散板、自由地 《都嘎麦提木卡姆》



《多朗木卡姆》的演唱是以男声高八度的高亢声腔进行，就连反映爱情生活的歌词也一反情歌的委婉轻柔，其词句与唱法依然是多朗特有的粗犷洒脱的风格。例如《都嘎麦提木卡姆》中的一段唱词：

看到累累沙包  
和那戈壁滩上的树，  
想去看望我的情人，  
却有那么遥远的路……<sup>(15)</sup>

仅从这段感情色彩浓郁的唱词中，也不难想象出多朗地区绿洲的风光和多朗人矫健的身影。

现今保存下来的九套《多朗木卡姆》中，以“比亚万”命名的有四套，“比亚万”一词，维吾尔语意为“戈壁草滩”，以它命名更突出了绿洲文化的特色。

《多朗木卡姆》由散序和四种节奏组成。舞蹈表演是与之紧密结合的四组动作。它的散序一般不长，但常把民歌与谚语融为一体，在简明易懂的词句中寓含一些哲理。例如《都嘎麦提木卡姆》的散序：

世界上作过好事的人，人们不会把他忘记；  
那些作过坏事的人，谁也不愿把他提起。<sup>(16)</sup>

散序曲调旋律优美，由卡龙和多朗热瓦甫演奏，引人入胜。散序过后响起鼓声，舞者合着“奇克提曼”、“赛乃姆”、“赛乃凯

斯”、“赛勒玛”等四个节奏,以双人对舞的形式跳起相应的舞蹈。“奇克提曼”节奏为6/8拍,动作徐缓;“赛乃姆”为中板,又逐渐转为快板,舞蹈也由双人对转发展为竞技旋转,愈转愈精彩,直至尽兴方休,所以当地群众把最后的“赛勒玛”,又称作“乔古勒曼”(旋转)。竞技旋转结束后,鼓声停息。弦乐又演奏一两句悠然的散板,以舒缓炽烈的气氛。至此《多朗木卡姆》乐舞表演完美结束(见图26)。



图26:麦盖提的“多朗舞”

多朗舞的动律特点是“滑冲”与“微颤”。两者在特定的节奏与鼓声的配合下,显示出绿洲文化的特征。“滑冲”是后脚点地,前脚快速迈出的同时身体前倾,使脚落地时形成一种“滑冲”的动律;然后以膝部的屈伸作为缓冲,形成“微颤”的特点。“滑冲”与“微颤”的特点贯穿于多朗舞的所有动作与技巧之中,使缓慢动作沉稳,充实,快速动作热情、洒脱,技巧动作更为豪放有力。从而体现出既有农耕生活稳定、延续、细腻的特点,又有草原生活的粗犷、古拙与强悍的风格。舞至高潮时,舞者不时挺起胸膛与对方相撞,勇猛无比,具有草原生活的气息遗存;而舞蹈结构完整、动作规范、表演性强等,又是农耕舞蹈文化的特色。反映出游牧民族与农耕民族融合后,两者所代表的不同的文化互相作用,互相影响,并在继承与发展西域乐舞文化的基础上,形成了兼有草原文化、农耕文化、西域乐舞技特征绿洲文化。绿洲文化是一个宽阔深邃的文化载体,积淀着各族人民智慧的结晶,是有待深入探究的综合性的课题,多朗舞只不过是其中一例。

#### 4. 多朗舞中的西域乐舞遗风

多朗舞继承了盛行于公元7—12世纪西域乐舞的技艺,大



约形成于公元 16 世纪,即叶尔羌汗国第二代王热西德汗(公元 1533—1570 年)时期,它之成为别具一格的舞蹈形式并且能够流传至今,其原因是多方面的。首先由于公元 16 世纪以后的多朗地区(今麦盖提、巴楚、莎车、阿瓦提等县),人们曾有过较为安定的农耕生活,有充裕的时间进行歌舞活动。其次,叶尔羌汗国(公元 1514—1678 年)的强盛时期,当时盛行乐舞的库车(龟兹)、喀什噶尔(疏勒)、和田(于田)、吐鲁番(高昌)等地都在汗国的统治范围内;而汗国历代统治者多喜爱歌舞,<sup>(17)</sup>遂使各地乐舞得以流传与发展,也促进了多朗舞的形成。再者由于多朗人的共同心理、审美情趣与生活习俗,能够在多朗舞的活动中得到满足,并且起着团结与鼓舞本部族的作用,所以多朗舞能够流传下来,一些与西域乐舞有关的技艺与风习也相应地得到了保存。

多朗舞中的乐舞遗风主要表现在《多朗木卡姆》乐与舞的紧密结合,舞蹈有固定的程式与规范,并且是在“麦西热甫”、“久万托依”等民俗活动中进行的。

流行于新疆天山南北的“木卡姆”大型套曲,过去,每套木卡姆都有与之相应的舞蹈,但现在多已失传,仅保存了原来用于舞蹈的各种节奏,只有《多朗木卡姆》保存了乐、舞紧密结合的传统形式。如前所述,《多朗木卡姆》的伴唱、乐曲和舞蹈是交织进行的。有时不唱,轻打手鼓以突出动听的旋律;有时高歌喧腾,手鼓重击以配合舞者的矫健舞姿。这些特点使人不难联想到《隋书·音乐志》关于“疏勒乐”、“龟兹乐”中有关“歌曲”、“解曲”、“舞曲”的记载;<sup>(18)</sup>从其舞蹈表演的“以双人对舞为主”、“竞技性的旋转”中,又使人联想到“旧唐书”中“康国乐”：“舞二人……,舞急转如风,俗谓之胡旋”的描述。<sup>(19)</sup>

多朗人有一种称作“久万托依”(维吾尔语意为少妇之喜)的习俗,为现在其他地区的维吾尔族、蒙古族以及其他民族所没有。它很可能是当地古代以乐舞祝贺成年仪礼的遗存。按多朗人的习俗,青年男子娶妻后并不算成年,仍要和父母一起生活,只有在妻子怀孕、夫家为她举行盛大的礼仪活动后,才表示他们已成年可以独立生活。这种礼仪活动就是“久万托依”。

一家举行“久万托依”,不仅邀请亲朋好友共同庆贺,而且是全村人都赶来参加,在这样盛大的习俗活动中,合着《多朗木卡姆》跳多朗舞是其主要内容。群众合着音乐跳过几番多朗舞后,这时已怀孕的“久万”(少妇)也要进场轻稳起舞。随后众人以钱、物、食品(馕)、送给“久万”,向她祝福,或是把东西送给自动结合起来为“久万托依”助兴的乐师们;主人也把一些钱和馕放在乐队前面,表示对他们的感谢。这些,充分显示出多朗人热情

好客、酷爱歌舞与尊重乐师的古老风习,这种风习直到本世纪50年代中期在麦盖提地区仍有流传。1955年11月间,作者在麦盖提央塔克村采风时曾多次参加过此类活动,深深感受到多朗乐舞风习由来之久远,乐舞文化内涵之深邃。

多朗地区的麦西热甫中,尚保存着“对诗”、“敬茶”、“腰带抽打”等活动,但主要的仍然是跳多朗舞。只有跳过一遍或几遍多朗舞后才穿插上述内容以及其他的小节目,如自由舞(一般的即兴表演)、“山羊舞”、“木偶舞”、“描眉舞”、“哑巴告状”等,这些都可能是西域乐舞中一些表演形式的遗存。

按多朗人的习俗,跳多朗舞时,舞者必须跳完舞蹈的全过程,不得中途进场或退场,参加麦西热甫活动的人也要遵守这种严格的规定,如有违犯则受罚。麦西来甫中的其他活动,也有规定。如:参加者必须整齐坐好,不得打闹;“敬茶”洒了水、“对诗”中答不上来者都要受罚。处罚一般是唱歌,出“洋相”等。特殊的有“治疯子”、“套磨”、“烤包子”、“照相”等。“治疯子”是往被处罚者脸上抹黑灰;“套磨”是将草包套于被处罚者的脖颈上,让他学推磨;“烤包子”是在被处罚者背上揪打,作烤包子的揉面、揪面团、生火、闷烤等动作。“照相”则是令被处罚者裸上身,头、背贴靠墙壁,一人用水朝他喷洒,使墙壁上留其影像,然后问围观的人像否,如说不像,则再喷一次。即使是冬天,也得如此。<sup>(20)</sup>当然,现在的处罚则是有意安排的余兴,目的在于活跃晚会的气氛。过去,则以此处罚麦西来甫中那些不守纪律者,使青年人受到教育。过去多朗人还有不与外人通婚;春耕、秋收全村帮助困难户劳动等习俗,这些都是为了促进与加强多朗人团结。结合上述各种礼俗,就不难理解多朗舞严格的规范和粗犷、豪放气势的由来。

### 5. 多朗舞的伴奏乐器及鼓的节奏

多朗舞的伴奏乐器有卡龙、多朗若瓦甫、多朗艾捷克、小手鼓等,乐器的式样与演奏方法以及音色等,都与同类乐器不尽相同,富有多朗地区的特色。

《多朗木卡姆》五个组成部分的鼓点打法:

散序:和着唱词双手轻摇手鼓,并不击打。

奇克提麦:

6/8 嗒 咚 依咚 嗒 咚 ○ |

赛乃姆:

4/4 咚 依嗒 依咚 啪 咚·嗒 啪 啪 |

咚 依嗒 依咚 啪 咚·啪 啪 ○ |

赛乃凯斯:

2/4 咚 依嗒 依咚 啪 | 咚 依嗒 依咚 啪 |

赛勒玛:

2/4 咚 依啪 咚 ○ |

多朗手鼓形状较小(直径约30厘米),表演时多用数面手鼓伴奏。鼓的打法:敲鼓心,发“咚”的声音;敲鼓边,发“嗒”的声音;用全掌拍击,发“啪”的声音。情绪激昂时,鼓手常把手鼓抛起,接住后继续拍打,更增添了舞蹈的炽热气氛。

## 五、萨玛舞与夏地亚纳

萨玛舞是维吾尔族带有宗教色彩的礼俗性民间舞蹈,伊斯兰教年节时在广场上表演,流传于新疆南部的喀什、莎车等地区。萨玛舞虽受伊斯兰教的影响,却是从古代维吾尔族萨满祭祀活动中演化而来,而且多和欢快的“夏地亚纳”舞蹈结合在一起。

### 1. 从萨满到萨玛

古代维吾尔族在北方草原游牧时期,主要信奉萨满教,有祭天的风习,如高车时期曾“合聚祭天,众至数万”(《魏书·高车传》)。从《旧唐书》“郭子仪单骑见回纥”的记述中可知,回纥军事行动中也有萨满巫师参与。<sup>(21)</sup>公元9世纪古维吾尔族迁徙到西域绿洲时又把萨满教带到西域。公元10—15世纪西域虽逐渐伊斯兰化,但由萨满教所形成的一些风习一直延续下来,或已融入伊斯兰教的宗教活动之中。例如:农村中尚有延请“巴赫西”(巫师)治病的风俗,还有由巫师主持、名为“皮尔”的萨满舞遗存。就连定期去伊斯兰教圣者“哦达木”的马扎(墓地),举行纪念仪式的跳舞、插旗;到“阿尔斯兰汗”墓地跳舞、在树枝上扎各色小布条,都属于萨满教的遗风,<sup>(22)</sup>只不过渲染了伊斯兰教色彩。

名为“萨玛”的活动有三种:

- ① 年节时,在清真寺前的大广场上合着鼓乐跳的萨玛舞。
- ② 定期去圣者墓地,带有纪念圣者和祈福消灾含义的萨玛舞。
- ③ 伊斯兰教依禅(伊善)教派在寺院内举行“齐克尔”(宗教功课)时跳的萨玛。

第一种萨玛舞虽与宗教节日有关,但基本上属于礼俗性活动,带有娱乐气氛。第二种萨玛舞也有鼓乐伴奏,所跳的动作与

节日时所跳差别不大,但许多参加者却沉浸在宗教的虔诚情绪中。第三种萨玛是在阿訇唱诵经文中参加者不断呼喊“哦——安拉(上帝)”跳的宗教活动,这种萨玛虽有近似舞蹈的动作,但它是“齐克尔”的宗教活动。<sup>(23)</sup>

萨玛舞由古代萨满跳神活动中演化而来,后与西域乐舞相结合,逐渐发展成歌舞的形式。

公元16世纪叶尔羌汗国时代,伊斯兰教依禅(伊善)派又把与萨满教有关的这种歌舞化为宗教性的活动,并称之为萨玛。为了扩大宗教的影响,还把这种产生于当地的歌舞名称、形式,都说成来源于阿拉伯。<sup>(25)</sup>

土耳其也有名为“萨玛”的宗教性舞蹈,它与维吾尔族的萨玛舞属于同源异流的可能性居多。土耳其人的先民是从事游牧生活的西突厥人,原来也是信仰萨满教的民族,7世纪西突厥灭于唐后,其中乌古斯部塞尔柱人从中亚迁徙至西亚,同当地波斯人结合;13世纪塞尔柱人的同族奥斯曼又从西亚迁来,同当地居民结合,始称奥斯曼土耳其人。<sup>(26)</sup>土耳其伊斯兰化以后,“苏菲教派”的宗教活动中,才有了以旋转为主的“萨玛”。若从土耳其人是西突厥的后裔,“旋转”是萨满跳神舞的特点之一,似可推断苏菲派“萨玛”也与萨满文化有关。维吾尔族“萨玛舞”中的舞蹈动作,主要是西域乐舞的遗存,只不过融入了宗教文化的色彩。至于维吾尔族依禅教派“萨玛”的宗教活动虽受苏菲派“萨玛”的影响,但活动形式还不尽相同,两者之关系由于已属于宗教范畴,这里就不细述。

## 2. 萨玛舞中西域乐舞文化的遗存

新疆的萨玛舞有它悠久的历史传统,所以在《十二木卡姆》形成时,曾把当时流行于民间欢快、热烈的萨玛歌舞吸收到木卡姆中,成为第三部分“麦西热甫”开始时的舞蹈歌曲。本世纪50年代初,专业音乐工作者将喀什民间艺人演奏的《十二木卡姆》,进行了录音、记谱;经整理后出版《十二木卡姆》的专著中谈到萨玛舞的特点时指出:“麦西热甫……以刚健有力的刹马舞蹈歌曲作为开始,从始至终情绪异常热烈、紧张。”其中的刹马即萨玛的不同记音。<sup>(27)</sup>结合上述两则引文可以说明,伊斯兰教传入西域以前,萨玛是一种7/8拍、节奏欢快的民间舞蹈;后来这种舞蹈虽融入了宗教观念,但其中的歌舞成分仍然是西域乐舞的遗存。至今,《十二木卡姆》中的一些曲调可以宗教化,例如莎车地区宗教活动中可以演唱木卡姆,只是把乐曲节奏变为低沉、缓慢,同时人们伴以“阿拉”、“哦呜”的呼喊声,充满宗教气氛与神秘的色彩。现以《卡比亚特木卡姆》“第三麦西热甫”最后一乐段为例,从三种不同演奏的比较中,看到它们的内在联系与演变。(见曲

谱 7、8、9)

曲谱 7:《十二木卡姆》的原曲谱,风格较古朴。



(引自 1960 年出版的该书)

曲谱 8: 现在的演出谱,曲调较活泼。



(引自 1987 年新疆音乐研究所演出谱)

用于宗教活动的萨玛舞,也可以用弦乐伴奏,或者加上“萨巴依”以增添宗教色彩。

### 3. 萨玛舞的表演形式与风格特点

曲谱 9: 带有宗教色彩的萨玛曲谱。



(阿拉)

(阿拉) 哦呜 哦呜 阿拉 阿拉 (耶)

(据 1978 年采风录音记谱)

萨玛舞是在肉孜节、古尔邦节时由男子在广场上集体表演的舞蹈形式。萨玛的舞蹈动作和唢呐的吹奏、铁鼓的敲击声结合在一起,形成特有的舞蹈动律。“咚”时,脚步落地后并不马上抬起,加强了沉稳感;“当”时,动力腿屈膝抬起,主力腿有明显的屈伸,形成身体较大的起伏。因此,所用的节拍虽与一般的2/4、4/4拍相同,但艺术效果不同。例如:

2/4: 咚当当 咚当| 咚当当 咚○|

4/4: 当当 当 当当 当| 咚○ 咚咚|

5/8: 咚当 当 当 | 咚当 当 咚 |

6/4: 当当 咚当 当 当当 咚 咚 | (较为少见)

鼓与唢呐等鼓吹乐器,是古代用于行军、仪仗的鼓吹乐,给萨玛舞增添了西域乐舞文化的色彩。

萨玛舞是在特定的鼓乐声中进行的,当鼓乐转入萨玛的节奏时,人们纷纷进场,自动地围拢,沿逆时针方向舞蹈前进。每个人的动作虽然不同,但都合着鲜明的“咚”的鼓声落脚,因此,在各自悠摆舞动中又能取得整体的和谐一致,形成壮观的场面与磅礴的气势。节奏转快后,动作也随之激昂热烈,不断出现萨玛特有的“单步跳转”、“擦地空转”、“连续跳转”等技巧动作。舞者、观众互为呼应,增添了节日的气氛。过去跳萨玛的人,多是贫苦的农民,他们虽然带着不同的愿望和宗教的心理跳舞,但仍不失其劳动者的动态特征,显示出浓郁的劳动生活气息,舞步稳健、扎实,动作开阔有力(见图 27)。



图 27:喀什地区的萨玛舞

鸦片战争后,被贬官新疆的林则徐,曾写过不少描述新疆风俗民情的诗句,《回疆竹枝词二十四首》中就有许多关于节日活动的描述。如:“城角高台广乐张”、“节拍都随击鼓镗”、“新月如钩才入则,爱伊谛会万人欢”等句。<sup>(28)</sup>诗中“爱依谛”一词,维吾尔语意为“节日”,此诗描绘的正是“肉孜节”(开斋节)、古尔邦节(宰牲节)初见新月时,各村在高台上搭起棚架,上面摆着几对铁鼓,人们在鼓手敲打的鼓声中从四处赶来,在广场上跳起萨玛舞欢庆节日的情景。从“爱伊谛会万人欢”的实地描述看,群众欢腾起舞中,宗教色彩并不浓郁。

#### 4. 夏地亚纳

夏地亚纳一词,维吾尔语意为“欢乐的”,是盛大聚会、欢庆场合中即兴表演的形式,重大迎送礼仪中,也常用于祝贺与表示敬意。流传于全疆各地,南疆尤为盛行。

夏地亚纳的形式自由活泼,队形不固定,动作不强求一致,舞者人数也不限。舞蹈特点是欢乐、跳跃、轻快,舞者可根据本人条件和所熟悉的动作自由发挥。舞蹈以两脚交换跳起,脚掌轻盈落地的“小跳步”为主,手的动作也比较简单,一般是两臂上举,手掌内外快速抖动的姿态较多。

夏地亚纳的音乐曲调比较灵活,段落的长短、乐句的反复也较为自由,常根据不同场合而变化。每个地区的夏地亚纳曲调大致相同,并有本地区的特点。如喀什地区的比较欢腾华丽;麦盖提的则显得浑厚有力,带有进行曲的气势与鼓吹乐的古风。伴奏乐器多用长短、音色不同的唢呐,若干对铁鼓和大小不一的手鼓合奏,显得欢腾热烈。用弦乐和手鼓伴奏时也很热闹,如果用音色高低不同的几个热瓦甫和手鼓伴奏,则形成美妙热情的多声部效果。因此,夏地亚纳常在跳萨玛舞之后进行,以增添节日的欢乐气氛。

## 六、那孜尔库姆及其他表演性舞蹈

### 1. 那孜尔库姆

那孜尔库姆是维吾尔族男子竞技性对舞形式的民间舞蹈,多在婚礼、喜庆和麦西热甫中进行,流传于新疆吐鲁番、鄯善、托克逊、哈密等地。

那孜尔库姆有专门的曲调,是以演唱《吐鲁番木卡姆》作为开始,接着以《再吐汗》、《都斯顿·艾米拉》等歌舞曲作为过渡,当转入那孜尔库姆的曲调时,才开始那孜尔库姆的表演。表演分为一般性、竞技性两部分:

一般表演:节奏流畅、活泼,为2/4拍。舞者以滑稽可笑的动作,夸张地模拟日常的劳动生活,塑造不同的形象。如“编鞋”、作“拉面”、跛子走路、鸭子走路等动作。步法有:蹲步、单步、单脚跳等。

双人竞技:节奏欢快、跳跃,为4/4拍。鼓点:

当当 咚咚 当 当|当当 咚咚 当 ○|

开始时,两名舞者做近似的动作互相模拟,如“动肩相靠”、“蹲跳左右转”等;节奏转快后,两人各自用绝招压倒对方,如:“跳起三拍手蹲落”、“跨转蹲”等技巧。这时观众合着鼓点高呼:  
加根儿 窠根儿 加 加|加根儿 窠根儿 加 ○||

(维吾尔语形容钢球的碰撞声,在此意为:“强将相逢,各显身手”)

或:阿拉 买斯 咳 咳|阿拉 买斯 咳 ○|



(意为:快出新招!拿不出来啦。)

为舞者加油助兴,从而把表演推向高潮。有时还专门在表演场地放一绢花(过去是钱币),让舞者用高难技巧将它抬起,如向后下腰用嘴叼花、或以手拾花。

那孜尔库姆的伴奏乐器分为两种:一种是用弦乐、手鼓,同时有伴唱;唱词有传统民歌和即兴编词,但都加上“哦依囊”(即围囊)等衬词。另一种用唢呐与铁鼓伴奏,有时除一两对铁鼓外,还专门加一低音大铁鼓打单一的节奏,没有伴唱。

那孜尔库姆有半职业性的艺人,人们亲切地称他们为“那孜尔库姆奇”(行家)。从这一形式的有半职业性艺人、表演带有戏剧性、演出时喧闹的气氛等特点中,可以看出那孜尔库姆与汉族民间舞蹈有近似处;特别是竞技部分的鼓点,很像汉族秧歌鼓点的:“匡匡 隆冬 匡 匡|匡匡 隆冬 匡 ○|”。至于“前后动肩”、“抖肩”、“扶膝蹲跳转”等动作,则有明显的草原游牧民族的风格。表演中虽有汉族、游牧民族舞蹈的痕迹,但仍不失维吾尔族舞蹈的神韵,这正是那孜尔库姆的风格特点。这一特点的形成和吐鲁番地区古代曾是高昌国、生产以农业为主;回鹘西迁到此又带来草原文化,建立回鹘汗国后增强了汉、维吾尔以及蒙古族的文化交流,并在各民族长期杂居中,形成了多民族文化因素的舞蹈形式。吐鲁番地区建筑于回鹘汗国时期的柏孜克里克石窟第33号窟后壁上,描绘释迦牟尼圆寂时的“举哀图”,可能是真实地描绘了当时、当地多民族的人物形象。

## 2. 盘子舞与灯舞

盘子舞是表演性道具舞蹈“顶碗小碟舞”的俗称。流行于新疆库车、喀什、伊犁、乌鲁木齐、麦盖提等地。表演时用弦乐伴奏,并有专用曲调,其旋律优美,节奏平稳,律动感强为2/4节拍。据传,盘子舞源于新疆库车民间,后流传各地,并逐渐发展成为舞台节目,由女子单人表演。表演时舞者两手各持一小的碟子,指挟竹筷,和着音乐,边打边舞,并在头上顶着盛水的碗,以增加难度。麦盖提县还有由男艺人表演的盘子舞。这种盘子舞的表演者为一人,两手各持一小碟子,除以手指挟筷子击打之外,还在口内衔一长把木匙,用匙把合着弦乐敲击头上所顶之碗,边击边舞,美妙新颖。1955年11月,作者在麦盖提县央塔克乡看到过这种表演。表演者是位名叫雅可甫别克的老人,当时他已75岁。据他介绍:一般“盘子舞”除用筷子敲打外,还常用戒指敲击,舞者男女都有,技艺高超的舞者还在碗中添水或头顶着的油灯表演,有时表演还可以在桌子上进行;但口衔木匙的这种表演,由于舞蹈技术性强,表演难度大,擅长者已极罕见。(见图28)



图 28:维吾尔族多朗地区的“盘子舞”

同年,作者在喀什地区也看到顶油灯表演的盘子舞,只是舞者不衔木匙,所顶之灯碗已改用细磁,碗内还装饰着两面小旗。看来,多朗地区的盘子舞,是兼收灯舞、盘子舞两者之长形成的。灯舞与佛教有关,佛教以灯喻意佛法之破除黑暗,灯舞也就带有求神赐福消灾之意。汉唐时,西域居民笃信佛教,因此灯舞的出现应不会太晚,西域地区伊斯兰化以后,灯舞作为民俗活动得以保存下来。直到清末民初,和田地区仍盛行灯舞,而且技艺很高。日本人撰写的《新西域记》一书中,曾记述该书作者于 1914 年在和田地区看到的灯舞表演:舞者在弦乐伴奏下跃起、旋转,灯火不灭,灯油不外溢。<sup>(29)</sup> 以上资料,不仅说明多朗地区盘舞的多种文化因素,还为研究蒙古族舞蹈《倒喇》打开了思路。

《倒喇》是蒙古族历史上著名歌舞的名称,出现于金、元时期,清代依然盛行。有关记载见于明、清文献、杂记和诗词之中。据成书于乾隆五十三年(1788 年)吴长元著《宸垣识略》和该书所引陆次云的《满庭芳》词等记述可知,《倒喇》的表演形式是:“双瓯分顶,顶上燃灯。更口噙湘竹,击节堪听”;舞蹈技巧是:“旋复回风滚雪,摇绛烛故使人惊”;音乐风格为:“龟兹曲尽作边声”;伴奏乐器有“琵琶”、“胡琴”、“秦箏”等。明、清时《倒喇》虽仍在京城内流传,但乾隆以后逐渐失传。<sup>(30)</sup> 从多朗地区“盘子

舞”的“顶灯”、“口衔木匙击打”、“旋转技巧”以及弦乐伴奏等表演形式中,可以想象出当年《倒喇》的表演,它为考证《倒喇》提供了重要的线索。

### 3. 手鼓舞及其他

“手鼓舞”原是以手鼓为伴奏的即兴舞蹈,后来发展成为技艺高超的表演性舞蹈形式,并多在舞台上演出。舞者多是女子,表演时充分运用各种旋转与腰部的技巧,在手鼓自由应变的鼓声中塑造各种形象,表现绣花巾、种瓜、摘葡萄等劳动生活。此舞继承了西域乐舞的旋转、腰部舞姿以及手鼓演奏之优长,成为新型的民间舞蹈形式,并获得国内外观众的赞誉。

其他表演性舞蹈还有:“击石舞”、“萨巴依(铁环)舞”、“鸡舞”、“鹅舞”、“山羊舞”、“老虎舞”以及“骆驼舞”等,这些舞蹈多在麦西热甫中进行。

## 第四节 塔吉克族民间舞蹈

### 一、中西交通要道上的塔吉克族

#### 1. 历史悠久的古民族

塔吉克族现有人口 33538 人(1990 年),主要聚居在新疆塔什库尔干塔吉克族自治县,其余分布在该县以东的莎车、叶城、泽普等县。

塔吉克族是我国古老的民族之一,语言属印欧语系东伊朗语族,自古以来生活繁衍在祖国西陲的帕米尔高原。帕米尔在“世界屋脊”青藏高原的西北端,汉、唐时称作“葱岭”,是当时中西交通要道。塔吉克族先民,早在公元 2、3 世纪就在这条“丝绸之路”重要通道上(今新疆塔什库尔干一带)建立了竭盘陀国(东伊朗语意为:山路),与内地一直有着密切往来。据古文献记载,当时这里的人民已能引水灌溉,北魏神龟二年(公元 519 年)宋云、惠生西行求法路过此地时,当地人听说中原耕作要“等雨而种”,就取笑说“天何由可期也”。<sup>(31)</sup>可见当地文化传统之久远。

据玄奘《大唐西域记》记载,古代这里居民笃信佛教,唐朝时城里已经修建了十余所佛寺,有僧徒五百余人;而且人民有好客的传统,常热情接待过往僧侣行人。<sup>(32)</sup>《大唐西域记》还记述当地流传的“汉日天神”故事:竭盘陀国王是太阳神和汉族公主的后代,竭盘陀国王族的相貌、服饰“貌同中国,首饰方冠,身衣胡服。”正反映出古代塔吉克族与汉族的密切关系。8 世纪初,竭

盘陀国王斐星带领一部分人归附吐蕃,这里由唐朝葱岭守提管辖。宋、元时期黑汗王朝、察合台汗国等地方政权也管辖过这个地区。这些历史说明居住在亚、欧交通要道上的塔吉克族,其古代文化是西域文化的组成部分,受到汉族文化、吐蕃文化、塔里木兄弟民族文化以及印度、伊朗文化的影响,塔里木盆地伊斯兰化后,塔吉克居民也改奉了伊斯兰教。自从维吾尔族人民成为塔里木盆地的主要居民以后,塔吉克族的文化长期受到维吾尔族文化的影响。17世纪后,帕米尔西部的索格南、瓦汉等地的塔吉克人迁到这里和土著居民融合成今日的塔吉克族。

自从海上交通兴盛起来,丝绸之路逐渐衰落以后,帕米尔高原由于山高路险而少有外来商旅行人。这种历史地理条件就使当地许多古代风俗、乐舞技艺得以保存下来。

## 2. 高原风光的陶冶

塔什库尔干地处帕米尔高原东部,境内有世界第二高峰乔戈里峰、“冰山之父”的慕士塔格峰,冰峰雪岭,层峦叠嶂,白云萦绕,神奇莫测。而在幽深的山谷之间,又有湍急的河水、宁静的湖泊、牛羊成群的牧场、苍翠欲滴的良田。塔吉克人民在长期的社会生活与生产斗争中受到这瑰丽壮观的自然风光的熏陶与锻炼,逐渐形成了本民族的心理特征与审美习惯。他们的内心犹如冰峰雪岭般高尚纯洁,不畏严寒,长年在高原缺氧条件下靠艰苦的劳动建设自己的家园,经常往来于崎岖艰险的山路之间,他们认为最美的是这种坚忍不拔的意志,一往无前的大无畏精神。因而,这里的人把鹰看作山巅的强者,英雄的象征,因此民间流传着许多有关鹰的民歌和传说故事,当地人把舞蹈的起源也和鹰联系在一起。

关于塔吉克族舞蹈的起源,老人们的说法是这样的:很久以前,有个叫作多斯提克牧羊老人放牧时,他看到鹰在天空自由翱翔非常羡慕,忽听到鹰俯冲时发出咻——的声音而感到奇异。有一次他偶然拾到了鹰的翅膀骨,便做成了一支鹰笛,竟吹出美妙的声音;他又展开双臂,像鹰一样盘旋起舞而感到愉悦非常。于是,大家都学他吹奏鹰笛,跳起鹰舞,这个故事说明群众对鹰的崇敬与喜爱。塔吉克族舞蹈所塑造的鹰的形象,并非单纯地模拟鹰的动态跳舞,而是运用传统的乐舞技艺展现鹰的气势,给人以心旷神怡之感。

塔吉克族舞蹈中鹰并不是的唯一形象,还有野鸭凫水等其他形象。所以问到他们的舞蹈特点是什么时,一些舞蹈能手就会通过自己的表演,描绘塔吉克族舞蹈的特点是:“鹰翔、鹞冲、鸭泳”三个主要的特点,然后说明怎样表现“山鹰翱翔”、“鹞鹰俯冲”、“野鸭凫水”的意境。这些表演,只有对自然界的飞禽有过

细致观察,对它们有深厚的感情与了解,舞蹈中才会出现如此优美的形象;只有在西域乐舞熏陶下掌握一定技巧的人,才能表现出如此美妙的神韵。塔吉克族人民在帕米尔高原自然风光陶冶下,磨炼成坚强的意志与诚挚朴实的性格,并把对自然、对人的深厚感情,都洋溢在舞蹈表演中,使人观后感到无比亲切,永远难忘。

## 二、西域古风的舞蹈形式

### 1. 表演形式

塔吉克族民间舞蹈风格别致,形式多样,表演质朴无华;主要形式有:“恰甫苏孜”、“买力斯”、“拉泼依”、“刀舞”、“马舞”等。

**恰甫苏孜** 是即兴表演并带有竞技性的舞蹈形式。恰甫苏孜一词,塔吉克语意为:“快速、熟练”,既是节奏的、又是舞蹈形式的名称。该节奏为7/8拍,由3/8单拍加4/8双拍组成,单拍活泼、跳跃;双拍沉稳有力,从而形成塔吉克族舞蹈的特有风格。恰甫苏孜以双人对舞为主,形式活泼,舞者可自由进场或退出,可以两、三组同时进行,亦可男女同舞。开始时多由一名男子表演,然后邀请另一男子同舞,两人徐展双臂,沿场地边缘缓缓前进,如双鹰盘旋、翱翔;节奏转快,互相追逐嬉戏,忽而肩背近贴侧目相视,快步行走,又蓦地分开跃起,如鹰起隼落由低到高拧身旋转,扶摇直上,最后,在舞蹈能手的竞技旋转中结束。这些动态形象,显然是来自西域乐舞“胡旋舞”、“胡腾舞”的技艺与升华。(见图29)



图29:塔吉克族达甫达地区的“恰甫苏孜”

恰甫苏孜的步法有:“单步”、“蹉步”、“蹉步转”、“退转步”

等;手式有:“单翅”、“双翅”、“交替式”等。跳法各地大同小异,风格却略有不同,靠近城镇的塔什库尔干、塔哈曼、提孜那甫等地动作柔和、细腻;接近牧场的达甫达、瓦恰等地则粗犷、豪放,而且肩部的动作较多。塔吉克族与维吾尔族杂居地区,通用维吾尔语的村落,常用塔吉克族民歌曲调填唱维吾尔语新词作为伴奏歌曲,舞蹈风格别致。

**买力斯** 塔吉克语意为“特定节拍”。是以民乐伴奏或民歌伴唱为主的自娱性舞蹈,也常用来表演传统的故事性民歌,并以布伦木沙、大同等地区的买力斯最著名。买力斯为5/8拍,由3/8加2/8拍组成,可独舞、双人或三五人同舞。步法多用“连走步”,并以5/8拍中连走4步最典型,此步法尤为妇女们所喜欢,此外也可以运用恰甫苏孜的一些步法与技巧。伴奏乐曲有《白鹰》、《雄鹰》、《罌粟花》等古老民歌。单人表演《白鹰》时,表演者边唱边舞,众人帮唱衬词为舞者助兴,充满生活情趣。

**拉泼依** 自娱性舞蹈。是家庭内只用一个热瓦甫伴奏的特定舞蹈形式,有时也在室外进行。有专门的伴奏曲调,为7/8拍,伴奏者还可以边奏边舞,舞蹈动作自由、轻快。提孜那甫地区的拉泼依,可把热瓦甫放置肩上弹奏起舞。这种乐师把弹拨乐器置于肩上弹奏起舞的形式,可能是西域乐舞的一种风习,所以敦煌壁画上绘有“反弹琵琶”的舞蹈形象。

**刀舞** 表演性单人舞蹈,表演者持波斯式长型弯刀而舞,并有固定的伴奏曲调,为7/8拍。因表演需较高的技巧,所以一般人不易掌握,民间已不多见。只有在塔什库尔干县城一带仍有流传。动作有:“挥刀进”、“蹉步跳”、“劈转”等,颇具古代武士之风。

**马舞** 表演性道具舞蹈。塔吉克语称为“阿路嘎玛克”。表演者腰系特制的马形道具(如汉族的“竹马”),由1人或2人表演,舞者边唱边舞,歌词内容多为称赞马如何善走山路,矫健顽强。动作多模拟马的登山、越涧、跑、跳、闪、转等。

塔吉克族和维吾尔族一样,喜欢麦西热甫式的欢聚活动,活动中除上述各种舞蹈外,还有:“木偶舞”,(俗称“乖孩子”),《骆驼舞》、《天鹅与狐狸》以及讽刺老夫少妻戏谑性歌舞小戏《阿嘎乔·阿薄希荷》等。各种舞蹈都有一定的曲调,而且多是7/8拍。

## 2. 艺术风格

塔吉克族舞蹈的艺术风格,是在帕米尔高原生活环境中,在西域传统文化中形成的,并且通过特有的节奏、动律、形态体现出来。山民生活在高原,日照强烈、空气稀薄,行动不能过于急促,需要不断缓冲,从而形成了深吸慢呼的规律。又由于经常穿着软帮平底高靴在山路上行走,膝部比较松弛,微屈、脚腕灵活、

脚掌平稳等特点,所以跳舞时膝部也习惯地保持微屈,使步法沉稳有力,动作柔韧而富有弹性。

塔吉克族的生活形象和服饰也增添了舞蹈的民族色彩:男子面庞黑红,高鼻深目,浓眉长睫,两眼闪烁发光,棉帽上有彩色图案,黑羔皮里子翻出一条毛边;紧扎腰带,穿着红色尖头软底长靴,靴筒上端露出编织有花色图案的羊毛线袜,伫立不动时,那英姿神态已十分动人,舞动起来时,如鹰隼穿云破雾的气势、豪迈洒脱的形象,更令人赞叹不已。

妇女舞蹈时,含蓄优美,一手拉裙,一手扶着披在绣花棉帽上的纱巾,手腕微挑,平稳前进。花帽前额绣有艳丽的图案,上面还挂着帘状装饰性的小银坠,随着舞动叮叮作响。舞者细碎匀称的步伐,轻盈婀娜的体态,像美丽的水禽在湖面泛游,那飘动的服饰宛如一片涟漪。

恰甫苏孜的7/8拍和丰富的节奏变化,形成了舞蹈的动静结合、急缓交错的规律,这一规律正适于在高原行动中需要缓冲、喘息的特点。舞蹈时,前面的3/8拍部分多是发力、前进(如蹉步),后面4/8拍部分则是伸延、变化(如慢抬腿),使舞蹈形成既跳跃、敏捷,又平稳、舒展的动律。这种7/8拍很可能是古西域乐舞常见的节奏型,而且曾盛行于塔里木盆地一带。所以,维吾尔族古典套曲《十二木卡姆》中收入了许多这种7/8拍的歌舞曲,每套木卡姆的“第一麦西热甫”的开始部分,“第二达斯坦”与间奏中,都有这种节拍的歌舞曲。不过,在维吾尔族民间这种节拍型的舞蹈已不常见,而塔吉克族却在交通不便的高原山区,保存了这种古老的乐舞形式,并在不断表现现实生活中形成自己的特色,具有旺盛的生命力。

塔吉克族舞蹈风格的特殊性,还常表现在乐、舞两者交织进行的方式上,其旋律往往在弱拍处开始,脚步要合着节奏的强拍,手、上身姿态又要与旋律的强弱起伏相吻合,从而加大了表演难度。塔吉克族从孩童时就已熟悉这种节奏,擅长此类舞蹈,但对其他人来说,不下一番功夫反复练习,就很难合上节奏起舞,或者动作机械、僵硬,缺少风韵。

塔吉克族舞蹈艺术特色的形成,是和伴奏乐器以及特有的演奏方法分不开的。民间乐器有:鹰笛、手鼓、拉巴甫(热瓦甫)、布兰孜库姆、塔吉克式艾捷克等。鹰笛用鹰的翅膀骨制成,是塔吉克族最典型的乐器。这种鹰笛不仅取材与制作困难,而且吹奏技法也很难掌握,但所吹奏出的音调则非常别致,美妙。

鹰翅骨笛是古老的乐器,有着悠久的历史,其形状与1959年于新疆巴楚县脱库孜萨来出土的南北朝的骨笛残部<sup>(33)</sup>相近。南北朝时期是罽盘陀国最兴盛的时期,经济、文化也比较发达,



很可能在当时已经有了比较完美的鹰笛。另外据唐段成式《酉阳杂俎》所载：“有人以猿骨为笛，吹之，其声轻圆，胜于丝竹。”<sup>(34)</sup>可见骨笛历史悠久，取材多样，而鹰笛更为优美动听、更富有高原特色，该是骨笛中的上品。

手鼓，是塔吉克族舞蹈伴奏的主要乐器，演奏时由两名妇女敲打一面手鼓，奏出多种多样的鼓点，这在其他民族中是罕见的。而且这些鼓点有固定的套路与名称，如“阿路卡托曼”、“瓦拉瓦拉赫克”等，每套都能奏出简单的和声效果。在盛大的赛马、叼羊活动中，多名妇女同时击奏几面手鼓时，那激动人心的鼓点，会促使骑手和马勇猛追逐。此外，其他乐器也都有其制作或演奏上的特点，如拉巴甫（热瓦甫）比维吾尔族的小，用杏树木制成，声音柔润，增添了舞蹈的民族色彩。

### 三、与维吾尔族舞蹈文化的比较

#### 1. 同是西域乐舞文化的继承者

塔吉克族与维吾尔族两者比较，无论在人口数目还是在分布面积上，都是极其悬殊的，若从民间舞蹈对西域乐舞的继承上看则各有所长，他们都是西域乐舞文化的继承者，两者都有许多有等我们深入发掘与研究的课题。在舞曲的节拍方面，两者都有许多7/8与5/8拍的乐曲，这种复合节拍很可能是西域乐舞中比较典型的节拍，从而形成舞蹈的独特风格。目前，维吾尔族舞蹈中，7/8拍型舞蹈形式已很少见，而塔吉克族舞蹈则多是7/8拍。

在舞蹈的形式与技艺方面，两者都继承了西域乐舞的“双人舞”与“竞技性旋转”，维吾尔族的规范性较强，要在一定乐曲和节拍中完成动作；旋转多在最后，作为竞技表演，如“多朗舞”的第二、第四组动作。塔吉克族的“恰甫苏孜”则不然，乐曲和节拍并不限制动作的多少，舞者可以即兴发挥，旋转多在对舞中结合其他动作表演。另外，在自娱性舞蹈中，维吾尔族着重感情的抒发，舞蹈规范与表演性强；塔吉克族与之相同外，更具即兴性，并把崇拜鹰的心理融会于舞蹈中。

两者都属于绿洲文化型的舞蹈，维吾尔族所用伴奏乐器较多，农耕文化、商业文化的色彩更浓；塔吉克族多是笛、鼓伴奏，牧业文化的成分较多，富有高原山区的色彩。他们都是在各自的地理与历史条件下，继承西域舞文化又在发展中形成各自特色。

#### 2. 同是中国民间舞蹈文化的创造者

中国少数民族民间舞蹈中，苗族、傣族、朝鲜族舞蹈和汉族舞蹈一样，农耕文化色彩浓郁；蒙古族、鄂伦春舞蹈洋溢着草原

气息;黎族、高山族舞蹈带来海洋的风韵;藏族、羌族舞蹈具有农牧文化的特征和高原色彩;而维吾尔族和塔吉克族舞蹈则具有绿洲文化的特征。相比之下,塔吉克族人口较少,民间舞蹈形式也不多,但同样是中国民间舞蹈文化的创造者,塔吉克族民间舞蹈代表着帕米尔高原的传统文化。

中国是多民族的国家,有些民族其人口虽少,但他们的民间舞蹈依然是该民族文化的标志;并且都曾为中华民族文化作出过贡献,今天仍然是中国民间舞蹈文化中不可缺少的组成部分。绚丽多彩的中国民间舞蹈和源远流长的中国民间舞蹈文化,是全国各民族人民共同创造的,是各民族人民智慧的结晶。我们应铭记秦代李斯《谏逐客书》中的名言:“是以泰山不让土壤,故能成其大;河海不择细流,故能就其深。”因此,在研究中国民间舞蹈文化中,不能只选人口多的民族与流传广的舞蹈形式;不能以舞蹈形式之大小来判定其价值,而应广收博采,深入研究,不断升华,使传统文化之精髓与时代精神相融合,让中国文化精神发扬光大。

## 本章要点

绿洲,是人类战胜自然在浩瀚沙漠中开辟出的片片沃土,它像是沙漠瀚海上美丽的岛屿;而绿洲文化则是镶嵌在岛屿上,闪烁着人类智慧光辉的明珠。古代的“丝绸之路”正是经过绿洲沟通中、西方的商业贸易,促进了东西方经济、文化的交流与发展。当时的“西域”(今新疆一带)各民族居民,由于得天时地利之便,广收东西方乐舞文化之优长,其舞蹈不仅包含有农耕文化的和谐、优美,草原文化的粗犷、豪放;还包含有以舞娱人的商业文化色彩,逐渐形成综合性的、别具一格绿洲文化型的舞蹈风韵。今日居住在新疆地区的维吾尔、乌孜别克、塔吉克等民族的民间舞蹈中,依然保存有古西域乐舞遗风,具有鲜明的绿洲文化的色彩。

## 复习思考题

1. 绿洲文化型民间舞蹈的特点及其成因。
2. 维吾尔族民间舞蹈有哪些主要的形式,其风格特点体现在哪些方面?
3. 以多朗舞为例,对其所展示的绿洲文化作具体的分析。
4. 塔吉克族民间舞蹈中有哪些西域古风及乐舞技艺的遗存?

## 第十二章 中国民间舞蹈与时代精神

对舞蹈文化研究者来说,只有在认识上有所突破,才可能有突破性的创见与收获。然而,这种认识上的飞跃,并非凭空而来,它是在自己无数次的实践与思考后,又在与前人论述的比较研究中之顿悟,它是个人才智的升华。作为本书的最后一章,将通过传承中融会贯通,个性的艺术升华,孕育中的时代精神三个方面,探索中国民间舞蹈与时代精神这一根本性的问题。

### 第一节 传承中融会贯通

#### 一、传承中融会贯通

民间舞蹈是一个深邃的文化载体,一个民族不同时代的某些文化因素,会作为一种特殊的文化标志保存在舞蹈中,当人们跳起这种舞蹈时,它就成为传统舞蹈形式美的组成部分。表演中,舞者的动态形象和气韵,是可看到、感受到的文化标志,而形成这种气韵和审美心理的诸多因素,则是不易被发现、被理解的深层文化。因此,所谓融会贯通,也就是对舞蹈的动态形象和文化内涵的全面掌握,不断有新的领悟。

作为本民族的成员,他们从小就在各种民俗活动中跳舞,潜移默化中接受传统文化教育,又反复在舞蹈中得到训练,直至融会贯通,跳得尽美尽善。作为专业舞蹈工作者,由于具有一定水平的舞蹈技能,所以学起民间舞蹈多能迅速掌握其动作与技巧,也会跳得流畅自如,但最缺乏的则是该民族的风格、气韵。而且多从个人专业如教学、编导、表演、研究出发,各取所需,忽略全

面掌握,自然难于达到融会贯通。

民间舞蹈是在群众之间直接进行传承,又是在一定条件下进行传承的,因此,专业舞蹈工作者,首先要在典型的传承环境中,学会属于形式美的形象动作,并通过舞蹈把自己的全面感受体现出来。在向该民族舞者学舞、共舞中,倾情忘我,与当地群众达到心灵共振,愉悦分享的境界。然后,认真思考这次活动的场地氛围、礼仪规范、歌舞内容及风格特点中,它们所体现出来的民族精神和审美心理,逐项分析,综合研究,探索其深层文化。因此,融会贯通一词,在这里又包含着舞蹈形式美的掌握与体现;舞蹈深层文化的探究与理解两个方面。它是舞者把亲身体验经过理论分析,又把新的认识带到传承的环境中进一步证实,如是反复进行才能逐渐进入融会贯通的境界。作为舞蹈工作者,无论从事舞蹈的何种专业,在传承中学习与体验是重要的开端;反复验证后的顿悟,是应有的成果,唯有在此基础上所编创的节目、整理的教材及有关论述,才能真正的反映出该民族的精神实质、审美心理和文化特征。

## 二、文字总结中提高

文字是语言的符号,舞蹈虽非语言文字,却有与语言相同的交际功能,舞者以形象化的神情动态表达自己的思维活动。语言学家们认为:“语言是以物质形式存在的,这种物质形式就是声音。语言是物质化的思维,而且思维又可以采用多种形式实现它的物质化。”<sup>[1]</sup>因此,舞者的神情动态,和声音一样都是思维的物质化,可以通过文字进行总结,升华为理论。在这种文字总结中,既加深舞者对动态形象的认识,又能提高研究者的舞蹈文化水平。这即是舞蹈文化《动态切入法》的运用,也是对《符号学》的运用与发展。

运用当代的科学文化知识,对中国民间舞蹈进行探索研究后的文字总结,不论是撰写成系统性的专著,还是专题性的论述,都融入了撰写者的思想观点和他对时代精神的理解,有助于促进民间舞蹈的发展,使舞蹈文化的研究水平不断提高。大型辞书《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、《中国舞蹈词典》、《中国少数民族艺术辞典》以及各种辞书中有关民间舞蹈的部分,都是根据各自的编纂目的、编写条例、撰写体例等规范要求撰写的,具有较高的系统性、概括性和知识性,较全面地反映出迄今为止的、该学科的研究成果,但它不可能把所有民间舞蹈形式列入条目。《中国民族民间舞蹈集成》是在广泛调查,深入发掘的基础上撰写的,收入了许多濒于失传或鲜为人知的民间舞蹈。尤其

是各州县的“资料卷”，还记录有许多省卷所未收入的内容，它们为深入探索民间舞蹈文化，提供了重要线索和第一手资料。

根据《中国民族民间舞蹈集成》编辑部于1990年10月编印的《中国民族民间舞蹈普查资料》，我国现有民间舞蹈有数千种之多，其中很可能还会漏掉一些流传于边远村寨的舞蹈形式。对如此纷繁多彩的中国民间舞蹈进行系统性的整理研究，应是当务之急。由于“民舞集成”是以省为单位编写的，目前对跨民族，跨省区乃至跨国界的民间舞蹈，尚未进行历史源流的分析 and 舞蹈文化的比较研究；又由于每卷必须把本省代表性的民间舞蹈用一定篇幅记录其动作、场记、音乐、道具、服饰等内容，在这种具体的要求之下，既不能把各种舞蹈全面收入，在文化研究与论述方面，也就受到制约。然而，各省卷、各州县资料卷所提供的大量信息资料，将会在其他系统性的大型专著中，得到充分运用和发挥。基层的舞蹈工作者最熟悉本县、本地区的民间舞蹈，他们可以在掌握大量原始资料的基础上，经过整理研究后，写出本县、本地区民间舞蹈的历史源流沿革，写出各种民间舞蹈形式文化特色的文字资料。这是共同完成系统的中国舞蹈文化大型专著的重要基础。

### 三、形体训练的文化传承

从民间向舞台艺术升华是民间舞蹈的文化特征之一，如何把民间舞蹈的素材升华为教材，在教学过程中通过形体训练，使学生掌握风格迥异的各种民间舞蹈；并把他们培养为优秀的民间舞蹈演员，则是继承和发展民间舞蹈的重要环节。因此，形体训练的过程，也就是民族文化遗产的过程。过去，我们常把形体训练看作是纯技术性的训练，忽略其特有的动律、节奏所形成的风格韵味，而把不同民族相似的技巧，看成是一样的，于是就把相似的高难技巧，作得千篇一律，其实大有不同。例如：汉族古典舞的“躺身蹦子”，它与藏族“热巴”的“右旋躺身蹦子”，其风格特点之不同则是显而易见的。又如花鼓灯“鼓架子”表演的“高毛”、“加官”和“按头”三者结合起来可以形成名为“燕子三抄水”的意境，它和戏曲中的同类技巧及其运用也显然不同。民间舞蹈的技与艺之别，就在于一个是炫耀技巧，一个是表达意境和民族风韵。

民间舞蹈语言文字的与非语言文字的两类文化的传承，是民间舞蹈形体训练的主要目的，又是靠舞蹈教师融汇两类文化，并且主要以非语言文字的方式在师生之间进行的，训练过程中，学生首先从教师的示范中得到直观的感受，然后经过思维过程

并反复训练才能逐渐掌握。教学过程中,虽也需通过语言说明规格、要领,揭示和纠正易犯的毛病或强调应注意之处,但它只起辅助的作用,重要的还在于教师准确的示范,而这种“准确示范”,即指融两类文化于一体的示范,也就是一个民族、一种民间舞蹈形式美与审美心理的文化遗产。

舞蹈形体训练是培养学生艺术表现力的开端,通过训练使人的自然形体成为富有表现力的形体,进而通过训练有素的形体和精湛技艺,展现某个民族的深层文化与审美特征。因此,舞蹈形体训练具有自然的与社会的两种属性。舞蹈训练的基本目的,正在于对其双重性的认识与深化;在于遵循自然的与社会的科学规律,充分发挥人体各关节的机能,发挥形象思维的潜能,使受训练者成为既有优美的艺术形体,又具有丰富的想象力和表现力的演员,这是形体训练的共同规律,它在民间舞蹈中就显得更为重要。一个优秀的民间舞蹈工作者,他们首先是善于与群众和同舞者心灵共振,又是有舞台实践的民间舞蹈的演员,有了这些生活体验和艺术实践,才能成为称职的民间舞蹈教员和舞蹈文化的研究者。过去,对此重要课题我们并没有给予足够的认识。

## 第二节 个性的艺术升华

艺术强调个性,没有个性就没有特色。艺术是现实生活的升华,民间舞蹈在艺术升华中展现时代精神。因此,民间舞蹈的艺术升华可以分为潜移默化的升华、别具匠心的升华与教学相长的升华等三种不同的个性升华。

### 一、潜移默化的升华

民间舞蹈潜移默化的升华,主要是指群众性舞蹈活动中,那些舞蹈爱好者,舞蹈能手们的升华,它是舞者进入忘我境界中油然而生的即兴创造;是舞者在典型环境中以观众为契机,触发出创作灵感的动态形象化。这种瞬间即逝连舞者都不自觉的精彩表演,是舞者把自己对生活的感受、对美好未来的向往融会其中,往往闪烁出时代精神之光,是民间舞蹈生命力之所在,作为专业舞蹈工作者,应善于发现和掌握这种群众性的艺术创作。

一些民间艺人和舞蹈能手,在多次重复类似的即兴创造后,也可能逐渐成为他在表演中的规范动作,并因此形成个人的表演风格,但表演中触发灵感而潜移默化的升华,依然是他们最精

彩的闪光之处。我们向民间艺人学习时,常常发现一些一闪即逝的动态形象,当我们问到:“刚才那个动作是怎样跳的”?他们会茫然无对,怎么也无法再现该动作的风采,其原因就在于它是潜意识的创造。专业舞蹈工作者学会规范动作和表演程式只是基础部分,同时应学会他们见景生情忘我的即兴发挥,把民间舞蹈的精华和闪光之处,编入教材、升华为舞台节目。

一代宗师戴爱莲先生,她最擅长于把民间舞蹈升华为舞台艺术,发展为群众性舞蹈方面,为我们作出了典范。她虽从小就在国外学习芭蕾、现代舞,但对中国舞蹈充满深情厚爱。40年代回国后,即不断深入山区边寨探寻中国舞蹈之“根”,研究民间舞蹈的真谛。她在学习民间舞蹈的过程中,同时和瑶、藏、羌、彝、维吾尔等民族群众生活在一起,体验生活、学习民间舞蹈。当时,她尚讲不好汉语又是到少数民族地区采风,给学舞带来极大困难,然而在舞蹈中,民族间的心灵共振与灵犀相通,使她感受到了这些民族诚挚质朴的感情,看到他们顽强的生命力。于是,她把所学的民间舞蹈升华为《瑶人之鼓》、《巴安弦子》、《羌民端公驱鬼》、《傛傛情歌》、《青春舞曲》等舞台节目;并把它们作为“边疆舞”,在大城市的青年学生中推广。50年代初,她把源于甘肃庆阳地区的“地飘儿”(或称“地旦”)加以改编提高,创作了享誉中外的《荷花舞》,用以寄寓她对伟大祖国的热爱,显示出她别具匠心的艺术升华。<sup>(2)</sup>半个世纪后的90年代,她依然和广大群众保持着密切的联系,多次到少数民族山乡采风学习,从民间舞蹈中吸收营养,并把学到的少数民族的民间舞蹈编成群众性的舞蹈,并称之为“人人跳”,在国内外各界人士中推广。

民间舞蹈和群众生活息息相关,她像大地的母亲一样,不时地有新的艺术升华哺育着新一代舞蹈新秀的成长。因此,即使是颇有成就的舞蹈家,一旦离开本民族的舞蹈土壤,其创作与表演就会失去光彩,就难于表现本民族的时代风貌,应经常回到本乡故土大地母亲的怀抱,重温乡情,学习新的创作。

## 二、别具匠心的艺术升华

民间舞蹈别具匠心的升华是通过编导和演员实践的。这种升华可以把群众性民间舞蹈中闪光的部分,更集中、更典型地展现在舞台上。从民间向舞台的艺术升华,是继承与发展民间舞蹈的重要步骤之一。

把民间素材升华为舞台演出的民间舞蹈,编导们的作法大致可分为三种,作法虽不尽相同,但从中都可以看到编导们独出心裁的匠意与个性升华。



第一种作法是:保存原有形式和风格特点,突出编导个人的意想,使之具有时代精神。50年代涌现出的许多优秀节目,都反映出当时中国农村欣欣向荣的生活和农民的新风貌。如《跑驴》、《花鼓灯》、《东北秧歌》、《阿西跳月》、《喀什赛乃姆》等。或是运用原民间舞蹈道具之优长,加强技巧性和艺术性,塑造新型的舞蹈形象。如《花鼓舞》、朝鲜族《扇舞》、蒙古族《盅碗舞》、《采茶捕蝶》以及京族《灯舞》、布依族《织布舞》等。而藏族的《草原上的热巴》,则是把热巴过去流浪演出时的情景及各种高难技巧,经过创作与升华后展现在舞台上,成为别具一格的新型节目。

第二种作法是:以民间舞蹈中的某些素材为基础,结合该民族劳动生活中最富有时代精神的动态形象,同时汇入编导对该民族的热爱和期望,从而形成新的舞蹈形象和新型民间舞蹈。这些舞蹈不仅为本民族所接受,并在民间广为流传;在舞台上也久演不衰,受到国内外观众的誉赞。像蒙古族的《鄂尔多斯》、傣族的《孔雀舞》、彝族的《快乐的罗嗦》等皆属于这种。

《快乐的罗嗦》也写作“快乐的诺苏(罗苏)”,“诺苏”一词,是四川大、小凉山,贵州西部,云南昭通、武定一带的民族自称。因此,舞名之义即“快乐的彝家”。此舞的编导为创作新型的彝族舞蹈,曾在大凉山彝族地区深入生活,当他看到翻身奴隶以土地新主人的自豪感生产劳动,带着欢欣喜悦的神态跳舞时,他马上联想到,过去奴隶们带着沉重的脚镣或脚枷(木鞋)劳动时的形象。过去的悲惨、呻吟与今日的欢欣、喜悦的对比,使他的灵感油然而生,在两者强烈的反差中,闪现出彝族青年的新形象。他以此为基调,选用了彝族祭祀性舞蹈“瓦子嘿”的步法与适当的手势,同时加快动作的节奏并配以欢快的呼喊声,于是创作了这一精彩的节目。

《鄂尔多斯》是以宗教舞蹈“查玛”素材,升华出新牧民的形象;《孔雀舞》脱掉孔雀形道具,设计了新颖的孔雀裙,塑造傣族新女性的形象;还有其他与此类似的节目,都同样地显示出编导者的才智和他们个性的升华。

第三种作法是:编导根据个人创作的意图和构思,不拘于某一形式,而是广泛地从一个民族或地区的民间舞蹈中,筛选素材,提炼和塑造意想中的舞蹈形象,尝试不同的创作手法,创作舞台艺术的新型节目。通过节目,表达自己对社会、民族,或某一事物的观点。

例如:运用朝鲜族乐舞素材,以独舞形式创作的《残春》,即表达编导进入壮年后,对过去和未来的思考;运用山西民间乐舞素材创作的《一个扭秧歌的人》,通过描绘一名秧歌老艺人之死,

抒发了编导对老艺人的怀念、对民间舞蹈的热爱之情。编导们还采用系列舞蹈的形式,用一台舞蹈的晚会,展示一个主题。《爱的足迹》描绘了云南地区少数民族纯真的心态;《黄河儿女情》、《黄河一方土》是山西民俗风情的系列舞蹈;《献给俺爹娘》民间舞专场晚会,显示出编导在构思和表现手法上的大胆创新;《跳云南》的一台节目,则充分说明民间舞蹈的生命力和艺术魅力,以及在充分运用现代舞台技术后,所取得的完美的艺术效果。

### 三、教学相长的升华

把群众自娱性的民间舞蹈,整理成规范的教材进行教学,是继承与发展民间舞蹈的又一重要步骤;而教学过程中,民间舞教员教学相长的升华,则是使学生准确掌握教材,又能跳出风格韵味的关键。

民间舞教材既是从民间自娱性表演中提炼而来,那么,规范化以后,就容易失去原有的生命力和个性特征。尤其是教材中的一些“短句”和“组合”,往往是某个民间艺人的表演精粹,怎样使学生也跳出光彩来,则要看教员的能力和教学水平。

所谓能力,就是要求教员把该教材的基本动作、短句或组合,都能形象地、富有感染力地展示出来,让学生全面感受和跃跃欲试;当学生逐渐掌握这些教材后,就需要因材施教,从动律、节奏、神态等方面,诱导学生全身心地投入,从而跳出激情,这就是教学相长。

作为民间舞教材,应包括“形体训练”、“教学法”和“舞蹈文化知识”三个部分,前两者相辅相成,教师通过精练形象的语言,使学生达到规范化的要求,培养学生的基本能力。作为第三部分的舞蹈文化知识,过去往往被人们所忽略,其实,它是民间舞教学中不可少的部分。它不只是一般的讲述,而是结合动态形象,深入浅出地说明它的文化背景和文化特征,启发学生们的想象和理解,明确它和一般文字文化的不同之处,这样的教学,才是舞蹈文化的教学。

民间舞蹈是强调节奏特点和风格韵味的,教材规范只能使学生达到共同的标准,只有根据学生的形体素质、性格爱好、理解能力等方面的特点,因材施教,才能使学生在共同的规范要求中,汇入自己的理解和个性的升华。经过这样仔细地培养与训练使他们以后在舞台上表演时,能够把所学运用自如,在塑造舞蹈形象时融入个性的升华。舞蹈编导的创作意图和构思,是由演员在他所展示的意境中完成的;舞蹈演员“二度创造”和个性

升华的能力,则是在平时的学习过程中形成的,因此,教学中教学相长的升华,就显得非常重要。

### 第三节 孕育中的时代精神

#### 一、生命律动的显现

舞蹈是动的艺术,人的生命力可以化为跃动的形象在舞蹈中体现出来。但这种“动”并非一般的运动,它是在一定的自然条件与社会因素中形成的节奏与动律,人们在这种和谐的律动中抒发感情,展现内心世界,寓意生命的真谛,所以,舞蹈是生命律动的显现。

民间舞蹈是群体生命力的显现,是一个民族或地区群体跃动的形象,不论任何人,只要他跳起一种民间舞蹈时,他个人的生命力已汇入其中,舞蹈所带来的愉悦和慰藉,可以使舞者和观者同时分享。例如,进入本世纪90年代,古老的秧歌依然在各地流传,其根本原因就在于此。至今,一些城乡多有秧歌队的组织,经常在城镇公园或田边地头活动。老年人扭起秧歌时,可以重温他们年轻时代的情趣,对生活充满信心;青年人在秧歌中展示充沛的精力和个人的爱好;少年儿童的秧歌表演,天真活泼,充满生机,使秧歌后继有人。这一特点在沈阳秧歌中体现得最为充分。

沈阳是中国北方工业重镇,伴随着经济建设的飞跃发展,秧歌活动盛况空前,目前,大约有近千支秧歌队活跃于全市的九区四县,经常为新工程奠基、新项目投产表示庆祝;各行业的庆功会、青年人的婚礼、老年人的寿诞,人们都要扭起秧歌贺喜、助兴。从1991~1993年间,沈阳曾连续举办了三届“国际秧歌(民间舞蹈)节”,今后还将举办下去。沈阳秧歌已成为“物质生活得到改善,人们精神文化生活繁荣丰富,人们文化意识高涨的标志。”;人们尤其是老年人如此热衷于秧歌活动,原因还在于人们已把它作为“自我保健”、“舞蹈疗法”,所以吸引着更多的人投入兴起中的秧歌大潮;正如当地流行着的说法:“喇叭一响,啥也不想。秧歌一扭,愁事没有。天天都扭,健康长寿。”<sup>(3)</sup>秧歌展现出沈阳人的生命力和时代的风貌,人们把时代精神和乐观情绪汇入传统秧歌之中。

人们常把民间舞蹈称作“艺术舞蹈之母”,街头秧歌的兴起,预示着民间舞蹈新高潮的即将到来。一方面要靠专业舞蹈工作

者参与组织工作、给予艺术指导,促进群众性舞蹈的蓬勃发展,使新型广场民间舞蹈不断涌现;另一方面则需要专业工作者深入民间,从中感受群众生活中时代气息,感受民间舞蹈的生命力,促进新舞蹈节目的创作和民间舞教材的整理,从而形成舞台上的各种舞蹈节目竞相创新,台下、台上相映成辉,使传统舞蹈文化发扬光大。正如中国新舞蹈艺术的先驱者、杰出的舞蹈家、理论家、教育家吴晓邦先生(1906~1995年)在《当代中国舞蹈的主流》一文中,对传统舞蹈文化发展所作的精辟论断:“我想传统应该是一条民族生命的长河,正由于沿途不断有新的支流汇入,它才更宽、更深、更浩大和更有力量!”

吴老师“从他毕生舞蹈实践中迫切地感悟到,做为一个时代的舞人,必须树立崭新的与之相适应的舞蹈思想”、“创作要与人民休戚相关、要与时代紧密相连,否则舞蹈艺术就没有发展前途。”<sup>(4)</sup>作为吴老师的学生,我们要牢记他的谆谆教导,努力使自己早日成为真正的、时代的舞人。

中华民族传统文化的长河,哺育着各民族舞蹈文化的发展,而各民族的时代精神则成为人们前进的动力,并将不断汇人民族文化长河之中,滚滚向前,奔向更宽阔、更深邃的世界文化的大海。

## 二、孕育中的时代精神

中国民间舞蹈跨越数千年流传至今依然盛行不衰的根本原因,就在于其中不断孕育着时代精神。作为传统舞蹈形式,自然会有不适应新时代的部分,但是,由于民间舞蹈和群众生活息息相关,所以当本民族的群众在思想观念上、文化素养上得到更新和提高时,舞者就会很自然地把新的认识和时代精神汇入传统舞蹈之中,随着社会的发展,一些不适应时代精神的部分,会逐渐消失,而富有生机的文化因素,新的审美情趣,则不断发挥作用,从而增加民间舞蹈的时代感,使它更富有生命力。这是中国文化精神在中国民间舞蹈中的体现。

关于中国文化的特征,著名哲学家张岱年先生曾作过精辟的论述,他认为中国文化独特的卓见睿智,主要有五点:一是对于天人关系的深切理解;二是对于群己关系的正确认识;三是“民之秉彝”的人道观;四是“以和为贵”的价值观;五是“自强不息、厚德载物”的文化精神。<sup>(5)</sup>中国文化精神是中华民族凝聚力的基础;是民族自尊心的依据,也是中国文化自我更新、向前发展的内在契机。伟大祖国由贫穷变得富强,由衰退而变得充满生机以及中国民间舞蹈不断孕育着的时代精神,都印证了这一

重要的理论。

中国实行改革开放政策以来,随着社会经济的稳步发展,物质生活的不断改善,人们的精神面貌也产生明显的变化,进入90年代以后,这些变化在民间舞蹈中逐渐显示出来,使民间舞蹈大为改观。例如:在云南德宏地区举行的景颇族“木脑纵歌”活动中,在沿用民族乐队的同时,还增添了西洋管乐,其中还有女乐手演奏。她们穿着紧身黑上衣,刚过膝的红裙,肩胸上佩戴着银饰,脚着黑色长靴,色调和谐大方、英姿飒爽。男女青年们也都穿着富有时代气息、经过改进的民族服饰跳舞,节奏欢快,生机勃勃。

近年来,在中国流传了二千年的“庙会”,已发生根本性的变化,各种民间组织的表演队,在有经济实力的集团支持下,专业和业余舞蹈工作者一起协作,用传统民间舞蹈反映新生活已成为一种时尚。每年春节期间,各城市公园纷纷举办新型的庙会,在广场上表演各种民间舞蹈,远近村镇也多派演出队赶来参加。始于1987年北京的“龙潭庙会”,每年春节期间在龙潭公园组织“龙潭杯”民间花会(庙会)比赛,同时设有各种小吃、风味食品,百货销售以及各种文娱活动,成为新型的春节庙会。

北京“龙潭杯”花会大赛,每年都从全国各地迎来众多的参赛队,每届都涌现了许多优秀的节目,数以万计的观众,不顾春寒料峭,冒着风雪依然兴致勃勃地伫立观赏,充分显示出民间舞蹈与群众的密切关系。据有关方面的统计,“龙潭庙会”的参加者历年增长,1994年春节的一周的盛大活动中,观众已突破130万人次。历年“花会大赛”的优秀节目中,像具有产业工人特点的北京五四一工厂的《狮子舞》、洋溢着乐观情绪的沈阳《老年秧歌》、充满稚气的沈阳《少儿高跷》以及广西壮族的《板鞋舞》和各地的鼓舞等等,都是富有生活气息和时代精神的民间舞蹈,北京“龙潭杯”全国民间花会大赛,已成为展示中国民间舞蹈新成果的文化窗口。

进入本世纪90年代以后,全国各地不仅举办各种类型“迎春花会”,而且还先后举办了诸如“沈阳国际秧歌节”、“山西国际锣鼓节”,在昆明举办的“第三届中国艺术节”等国际性活动中,都是以展示民间舞蹈新作为主,同时进行中外舞蹈文化交流,并和国际旅游、国际贸易结合在一起的盛大活动。古老又具有新意的中国庙会,已通向世界,为中国的改革开放增添光彩。

民间舞蹈在与旅游、商贸结合中,不仅可以弘扬民族文化,而且还可以得到显著的经济效益,因此,各种类型的舞蹈节目应运而生,有时会因迎合旅游或商贸的需要,过分强调观赏效果,却出现忽略弘扬民族文化的根本问题,并已引起有关方面的

关注。

传统舞蹈文化精粹之所在,是通过富有特色的形式美体现民族精神,对舞蹈的深层文化理解得愈透彻,就愈能得心应手,使之广泛地运用于各种创作与表演之中。民间舞蹈的时代精神,孕育在人民群众的劳动生活之中,有待专业舞蹈工作者的发掘与升华。因而,民间舞蹈文化类型与文化因素的探索研究;发挥舞蹈文化的特殊性,从动态中进行研究就显得尤为重要,其意义远远超过舞蹈的本身。

中国民间舞蹈,浓缩着中国文化精神之根本,显示出中华民族之魂,是永恒的生命跃动。

## 本章要点

中国民间舞蹈的文化遗产,其实质是中国文化精神的传承;中国民间舞蹈文化的根,则是伴随着中国社会的发展而日益精深与不断升华的中国文化。人们在民间舞蹈中传承本民族的审美心理,融入他们对时代精神的感受,把现实生活升华为新的舞蹈形象,使它更具有生命力。因此,民间舞蹈是生命律动的显现,是群体跃动的形象,中国民间舞蹈体现了中国文化“自强不息”、“团结奋进”的基本精神;孕育着与时代相应的新的创造。作为专业舞蹈工作者,应当深入生活,学习民间舞蹈素材,在舞蹈教学与研究、创作与表演中展示个人别具匠心的艺术才华。

## 复习思考题

1. 在舞蹈文化的传承中,怎样求得融会贯通?
2. 个性的艺术升华体现在哪些方面,它们之间的关系是怎样的?
3. 你对中国民间舞蹈的时代精神是如何理解的?

## 后 记

这本书稿凝结着我对民间舞蹈的深情厚爱,也是我数十年来深入农村、边寨学习民间舞蹈和从事教学研究的心得。当年采风学习的过程中,各地群众热情、好客的民风,他们在即兴舞蹈中乐观、忘我的形象,令我倾情,使我的心灵得到净化。从他们的表演中,我看到中国文化所蕴含的“自强不息”、“团结奋进”的民族精神,看到舞蹈的大千世界,并引深我对舞蹈文化、“人体文化”(即非语言文字文化)奥秘的思考。基于此,我尽了自己最大的力量写成这本系统论述中国民间舞蹈文化的书籍,以供同行探索舞蹈文化内涵及其表演形式时参考。

作为一本《教程》系统性理论固然重要,但用实践予以验证则不可少,只有在艺术实践与教学反馈中,才能逐渐使之更为完善。1994年北京舞蹈学院40周年校庆时学校出版了这本书稿,是对我极大的鼓励,欣喜之余却因它的缺点与不足而感到遗憾;这次能被收入《中国艺术教育大系》中,更使我感到非常的荣幸。藉再版之际,对原书作了一定程度的修改补充,并增添了一些图片;彩图部分多是近年的资料,黑白图片都是过去实地拍摄的,以便读者了解早期民间舞蹈活动的情况。囿于知识水平与所掌握的资料,本书仅从文化角度,对中国民族舞蹈作了初步的类型划分;对仍在全国流传的民间舞蹈,仅着重于典型性舞蹈的论述,许多民族的民间舞蹈尚未涉及,不足之处尚多,诚待各方人士的批评、指正。

本书撰写过程中,根据论点的需要,从同行的论著中引用了一些观点和例证,并尽量注明出处、页码附于书后;另外从《中国少数民族》、《中国民族民间舞蹈集成》有关省卷、《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、《中国舞蹈词典》等书中,受益良多;书中所选用的图片,多是我同行挚友拍摄或提供的。此次出版时,责任编辑黄惠民同志又给予了诸多提示与热情的帮助,谨在此向上述各位同志,向书稿中曾引用其著作的各位同志,表示衷心的感谢。



## 附录一 《中国民间舞蹈文化》各章注释

### 第一章 舞蹈的文化探索

注:

- (1) 引自冯天瑜《明清文化史散论》第5、6页,华中工学院版。
- (2) 引自《中国文化史研究学者座谈会纪要》,载《中国文化研究集刊》第一辑第5页,复旦大学1984年版。
- (3) 引自于光远《明确文化发展在社会发展中的地位》,载《光明日报》1986、1、13。
- (4) 引自庞朴《要研究“文化”的三个层次》载《光明日报》1986、1、17。
- (5) 引自《中国文化史研究学者座谈会纪要》,载《中国文化研究集刊》第一辑第6页,复旦大学1984年版。
- (6) (7) 引自姜椿芳《保存文化,发展文化》,载《中国文化研究集刊》第一辑。
- (8) (9) 引自钟敬文《谈谈民族的下层文化》,载《民间文艺家》1991年第1期。中国民间文艺家协会主办。
- (10) 参引邓福星《艺术前的艺术》第2、9页。山东文艺出版社1986年版。
- (11) 参引郭因《中国绘画美学史稿》第35页,人民美术出版社1981年版。
- (12) 引自薄松年《中国年画史》第151页,辽宁美术出版社1986年版。
- (13) 引自庞朴《中国文化传统的继承和发扬问题》,载《论中国传统文化》第75页,三联书店1988年版。
- (14) 引自冯天瑜《明清文化史散论》第11页,华中工学院版。
- (15) 引自任继愈《民族文化的形成与发展》,载《中国文化研究集刊》第二辑,复旦大学出版社1985年版。
- (16) 引自梁漱溟《中国文化要义》第3页,学林出版社1987年版。
- (17) 引自任继愈《唐宋以后的三教合一思潮》,载《论中国传统文化》第262、253页,三联书店1988年版。
- (18) 引自张岱年《论中国文化的基本精神》,载《中国文化研究集刊》第一辑,复旦大学出版社1984年版。

## 第二章 民间舞蹈的概念与文化特征

注:

- (1) 引自《辞海》缩印本 1805 页,上海辞书出版社 1980 年版。
- (2) 引自刘延立译文,中国大百科全书出版社舞蹈分编委 1982 年印。

## 第三章 中国民间舞蹈的概况与文化类型

注:

- (1)、(2) 参见雍万里《中国自然地理》第一、二部分,上海教育出版社 1985 年版。
- (3) 参见《中国少数民族》,人民出版社 1981 年版。
- (4) 引自费孝通《中国少数民族歌舞集锦·序言》,载《少数民族文艺研究》1982 年第 1 期,中央民族学院艺研所编。
- (5) 参见雍万里《中国自然地理》第一、二部分,上海教育出版社 1985 年版。
- (6) 参引金其铭等编著《中国人文地理》,陕西人民教育出版社 1990 年版。
- (7) 参见杜亚雄《中国少数民族音乐》,载《音乐知识手册》第四集,中国文联出版公司 1991 年版。
- (8)、(9)、(10) 参引玄奘《大唐西域记·序》,章巽校点,上海人民出版社 1977 年版。
- (11) 参见阴法鲁《我国历史上的民族迁徙与舞蹈文化交流》,载《舞蹈论丛》1986 年第 3 期。
- (12) 引自张紫晨《舞蹈艺术与民俗文化》,载于《舞蹈》1989 年第 1 期。
- (13) 引自张紫晨《中国民俗与民俗学》,浙江人民出版社 1995 年版。
- (14)、(19) 见本田安次《日本的传统艺术》,1990 年日文版。
- (15) 引自刘国楠、王树英《印度各邦历史文化》,中国社科出版社 1982 年版。
- (16) 引自《艺风》第 2 卷 12 期,艺风杂志社 1934 年 12 月版。
- (17) 引自《东京梦华景》(外四种),上海古典文学出版社 1956 年版第 369 页。
- (18) 引自《孔尚任诗文集》,中华书局 1962 年版。
- (20) 参引自矢野辉雄《冲绳舞蹈史》,1988 年日文版。
- (21) 参引山内盛彬《琉球音乐艺术史》,1959 年日文版。

## 第四章 中国原始舞蹈遗存

注:

- (1) 见邓福星《艺术前的艺术》第25页,山东文艺出版社,1986年版。
- (2) 参见马薇《鄂温克族民间舞蹈浅论》载《舞蹈论丛》1985年第4期。
- (3) 参见舒其慧《牧羊歌创作点滴》,载云南《玉龙山》1981年2期。
- (4) 参见李万生《土家族舞蹈探源》,载《舞蹈论丛》1985年第1期。
- (5) 引自《古文坪厅志》,光绪三十三年铅印本。
- (6) 引自《龙山县志》,光绪四年刻本。
- (7) 参见彭秀枢《浅谈土家族摆手歌舞》,载《舞蹈论丛》1985年第1期。
- (8) 参见盛婕《江西省傩舞调查介绍》,载《舞蹈学习资料》第11辑,中国舞蹈艺术研究会编,1956年10月版。
- (9) (10) 参见《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》,中国舞蹈出版社1992年版。
- (11) 参见同(1)书,第10页。
- (12) 引自孙景琛《中国舞蹈史先秦部分》第30页,文化艺术出版社1983年版。
- (13) (14) 参见秋浦主编《萨满教研究》“引言”、第63—66页。上海人民出版社1985年版。
- (15) 根据内蒙古舞蹈家肖峰提供的实例。
- (16) 参见同(13)书第28页。
- (17)、(18) 引自白翠英、福宝琳等《科尔沁博艺术初探》,内蒙古哲里木盟文化处1986年编印。
- (19)、(20) 参见王尧《喇嘛教和西藏艺术》载于《美术研究》,1979年第4期。
- (21) 转引自黄文焕《西藏歌舞分类及其源流》,载于《西藏文艺》1980年第4期。
- (22) 参引曲荫生《藏族民间舞蹈概况》,北京舞蹈学院油印本。
- (23) 参引王景志《蒙古族宗教舞蹈“查玛”探究》,载于《舞蹈艺术》1985年第二辑。
- (24) 引自杨德盛《云南藏族舞蹈》(上),载于《舞蹈论丛》1984年第2期。
- (25) 参见魏开肇《雍和宫漫录》,河南人民出版社1985年版。

- (26) 引自《燕京岁时记·打鬼》，北京古籍出版社 1983 年版。
- (27) 参见国家民委编《中国少数民族·纳西族》。
- (28) 参见和志武《东巴教和东巴文化》，载于《东巴文化论集》，云南人民出版社，1985 年版。
- (29) 见和志武、郭大烈《东巴教的派系和现状》，引自《东巴文化论集》。
- (30) 参见杨德馨《东巴跳神舞蹈》，载于《舞蹈论丛》，1983 年第 1 期。
- (31) 参见冯寿轩《东巴教的原始综合性》，引自《东巴文化论文集》。
- (32) 参引和云彩讲述、和发源翻译，和品正缮写的该舞谱。丽江东巴文化研究室编印。
- (33) 参见杨德馨、和发源、和云彩《纳西族古代舞蹈和舞谱》，文化艺术出版社 1990 年版。

## 第五章 鼓舞开先河

### 注：

- (1) 引自《周礼·春官》，载宋·王昭禹《周礼详解》卷二十一，商务印书馆影印故宫文渊阁本。
- (2) 引自周振甫《周易译注》第 220 页，中华书局 1991 年版。
- (3) 引自吴树平《风俗通义校释》第 227 页，天津人民出版社 1980 年版。
- (4) (5) 引自袁珂《山海经校注》第 361、362 页，上海古籍出版社 1980 年版。
- (6)、(7) 引自《周礼·地官》，载宋·王昭禹《周礼详解》卷一十二，商务印书馆影印故宫文渊阁本。
- (8) 引自同(1)书第 251 页。
- (9) 引自富察敦崇《燕京岁时记》第 85 页，北京古籍出版社 1983 年版。
- (10) 参见金舒青同志撰写的有关资料。
- (11) 参见蒋廷瑜《铜鼓史话》，北京文物出版社 1982 年版。
- (12) 参见金涛《图腾舞蹈文化遗韵》，载《舞蹈艺术》1989 年第 2 期。
- (13) 转引自蒋廷瑜《铜鼓史话》，北京文物出版社 1982 年版。
- (14) 见饶均裕、张丽壁有关文章，载 1987 年《彝族舞蹈学术讨论会论文专辑》，中国民族民间舞蹈集成编辑部编印。
- (15) 参见金涛、于欣《绚丽多彩的壮族民间舞蹈》，载《中国少数民族民间舞蹈选介》。

- (16) 参引自吴廷杰、张洪献《苗族铜鼓舞简介》，载黔东南州群艺馆《民族文化艺术交流》1983年第1期。
- (17) 参见袁炳昌、毛继增主编《中国少数民族乐器志》，新世界出版社1986年版。
- (18) 参见云南西盟文化局编《西盟佤族民间舞蹈》，国际文化出版公司，1989年版。
- (19) 参见国家民委编《中国少数民族·苗族》，人民出版社1981年版。
- (20) 引自清宣统元年版该书。
- (21) 引自《新唐书》卷二二二上，中华书局版第6270页。
- (22) 参引自康瘦华《云南部分彝族舞蹈的来龙去脉》，载《彝族舞蹈学术讨论会论文专辑》，中国民舞集成编辑部1987年版。
- (23) 参见石裕祖《南昭乐舞与彝族舞蹈》，载同(22)书。
- (24) 参引自杨德望《拉祜族舞蹈》，载《舞蹈艺术》1981年第1期。
- (25) 参引自梁远荣《苗族芦笙舞和各种鼓舞》，载《中国少数民族民间舞蹈选介》。
- (26) 根据苗族舞蹈家杨再兴的介绍。
- (27) 参引自《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》有关部分。
- (28) 根据苗族著名舞蹈家金欧的介绍。
- (29) 参引自廖如光《革家风情上传说》，载黔东南州群艺馆《民族文化艺术交流》1983年第1期。

## 第六章 农耕文化与汉族民间舞蹈

注：

- (1) 陈正祥《中国文化地理·自序》，三联书店1983年版。
- (2) 参见季中华《中国文化概论》第11页，中国文化书院1987年版。
- (3)、(5) 参见李昆声《百越——我国稻谷的最早栽培者》，《云南博物馆建馆三十周年纪念文集》第89页。
- (4) 引自卢勋、李根蟠《民族与物质文化史考略》第2页，民族出版社1991年。
- (6) 引自《百子全书》该卷散不足第二十九，扫叶山房1909年版。
- (7) 引自见吴村平《风俗通义校释》“城阳景王祠”篇，天津人民出版社1980年版第334页。
- (8) 引自范祥雍校注《洛阳伽蓝记》卷第三，上海古籍出版社

- 1982年版第133页。
- (9)、(10)、(11) 分别引自孟元老《东京梦华录》、《西湖老人繁胜录》、周密《武林旧事》，中国商业出版社1982年版。
- (12) 参见范文澜《中国通史》第三篇775—776页，人民出版社1965年版。
- (13) 参见《苏州道教艺术集》，中国舞蹈艺术研究会1956年版。
- (14) 参见顾颉刚等《妙峰山》1928年版175页。
- (15) 引自任继愈《中国古代哲学发展的地区性》，《中国学术论文集》463、466页，中华书局1981年版。
- (16) 见陈正祥《中国文化地理》第23页，三联书店1983年版。
- (17) 参见《民舞集成·河南卷》第246页。
- (18) 参见帝京景物略卷二《灯市》，明·崇祯版。
- (19) 参见孙景琛《“灯”与灯节》，《中国舞蹈史料丛话》书稿。
- (20) 引自明《道藏》卷十二，商务书局1923年影印版。
- (21) 引自该书《正月·上元》，乾隆二十三年版。
- (22) 参见赵翼《檐曝杂记》第12页，中华书局1982年版。
- (23) 参见该书缘起，1936年北京大学影印版第11—12页。
- (24) 参见《孔尚任诗文集》，中华书局1962年版第41页该诗。
- (25) 参见何健安《灯舞》，载《汉族民间舞蹈简介》，人民音乐出版社1981年版。
- (26) 引自该书《阵》之释文，明·天启版。
- (27) 引自同(18)书《春场》。
- (28) 引自高适《九曲词三首》，载宋·郭茂倩《乐府诗集》1284页，中华书局1979年版。
- (29) 引自清版王士禛《十种唐诗选》之六《御览诗集》。
- (30) 见该书472页，人民文学出版社1973年版。
- (31) 参见《列子·说符篇》：“宋有兰子者以技于宋元，宋元召而使见，其技以双枝长倍其身，属其胫，并趋并驰，弄七剑迭而跃之，五剑常在空中，元君大惊，立赐金帛。”浙江书局光绪二年木板。
- (32) 根据山西舞蹈家吕良提供的资料与图片。
- (33)、(35) 参见孙作云《说丹朱》，沈阳博物馆《历史与考古》1946年第1号。
- (34)、(38) 参引袁珂《山海经校注》第227页，上海古籍出版社1979年版。
- (36) 引自方起东《甲骨文中的商代舞蹈》，载《舞蹈论丛》1980年第2期第67页。
- (37) 参见 Mary Clarke & Clement crisp: 《The History of Dance》. or-

bis publishing, London.

- (39) 《艺风》第2卷12期,1934年12月版。杭州艺风杂志社。
- (40) 转引自《北京传统节令风俗和歌舞》第64页,文化艺术出版社,1980年版。
- (41) 参引自《陆放翁全集》,明崇祯毛氏汲古阁版;《陆游集》中华书局1976年版。
- (42) 引自《柳边记略》卷四,《图书集成》商务书局1936年版。
- (43) 引自《沅陵县志》光绪二十八年刻本。
- (44) 引自《南越笔记》卷一,十四页,光绪七年版。
- (45) 根据北京中医学院教授盛亦如的介绍。
- (46) 参见郭萍《辽阳地秧歌渊源浅谈》,载《民族民间舞蹈研究》1986年第3~4期。
- (47) 参见丁良欣、董敏之《北京秧歌浅谈》,同(46)书。
- (48) 参见徐宝山等编《冀东地秧歌》人民音乐出版社,1982年版。
- (49) 参见《英歌舞研究》,广东舞校、广东普宁县文化局编,1989年版。
- (50)、(53) 参见张浔、刘志军《山东鼓子秧歌》第5页,人民音乐出版社1983年版。
- (51)、(52) 参见张超群《鼓子秧歌剖析》,载于《山东舞蹈通讯》1982年第3期。
- (54) 参见刘志军、周冰《山东民间舞选介》第38页,上海文艺出版社1980年版。
- (55) 参见奥村义信《满洲娘娘考》第234页,1940年日文版。
- (56) 根据1981年10月实地调查时的笔记、拓片和所拍的照片。
- (57) 参引英力《辽南高跷与东北秧歌》,载《民族民间舞蹈研究》1986年第3~4期。
- (58) 参见裘柳钦《中国民间舞蹈音乐》,载薛良编《音乐知识手册》第四集,中国文联出版社1992年版。
- (59) 参见裘柳钦《试谈东北秧歌音乐的基本特点》,载北京舞院《舞蹈与教学研究》1986年第二期。
- (60) 根据原辽东歌舞团于永同志的介绍。
- (61) 见北京图书馆该书善本。
- (62) 参见《湖北民间舞蹈集》“秧鼓舞”,湖北省文联编,湖北人民出版社1956年版。
- (63)、(64) 见马曜主编《云南简史》第134—143页,云南人民出版社1983年版。
- (65) 参见《云南花灯音乐嵩明部分》第5—9页,云南人民出版



社 1981 年版。

- (66) 转引自文化部音乐研究所编《民族音乐概论》，人民音乐出版社 1980 年版。
- (67) 参见汪陪《云南花灯的初步介绍》，摘自中国舞协编《中国民间歌舞》，上海文艺出版社 1957 年版。
- (68) 见北京图书馆藏明版该书善本。
- (69) 见该书 151 页，中央研究院历史语言所 1933 年版。
- (70) 见该画，藏画原编号为 31、2、247。
- (71) 参见殷亚昭《江苏花鼓舞漫述》，《舞蹈论丛》1980 年 4 期第 79 页。
- (72) 参见《中国民族民间舞蹈集成·江苏卷》。
- (73) 引自该书卷四十、十六页，乾隆庚戌湛貽堂藏版。
- (74) 引自该书第九页，清刻本。
- (75) 引自该书，光绪七年版。
- (76) 引自郑振铎《中国俗文学史》“明代的民歌”，作家出版社 1954 年版。
- (77) 引自《京华杂录》卷四，光緒丙戌年上海同文书局版。
- (78) 本节中未注明出处的史料、歌词等，多引用民间舞蹈家陈敬芝，冯国佩等人提供的资料。

## 第七章 农耕文化与少数民族民间舞蹈

注：

- (1)、(5) 见傅朗云、杨旸《东北民族史略》，吉林人民出版社 1983 年版。
- (2)、(3) 见范文澜《中国通史简编》第 174、175 页，人民出版社 1964 年版。
- (4)、(14)、(15) 译引自日文版《朝鲜风土与文化》第 67、367、380 页。
- (6) 参引《后汉书·东夷传》中华书局 1965 年版。
- (7)、(19) 参见日文版《朝鲜年中行事》，朝鲜总督文化教育 1936 年版。
- (8) 参见《魏书·高句丽传》中华书局 1974 年版；《朝鲜知识手册》“新罗六村”条，辽宁人民出版社 1985 年版。
- (9) 引自《德意志意识形态》，载北京大学编《马、恩、列、斯论文艺》第 25 页，人民文学出版社 1981 年版。
- (10) 参见孙作云《说丹朱——中国古代鹤氏族之研究》，载沈阳博物馆《历史与考古》1946 年第 1 号。
- (11) 引自《全唐诗乐舞资料》第 178 页，人民音乐出版社 1958

年版。

- (12) 引自陶潜《搜神后记》，汪绍楹校注，中华书局 1981 年版，第 1 页。
- (13) 参引自朝鲜社科院考古所编、吕南言、金洪圭译《高句丽文化》第 229 页，日本同棚社 1982 年版。
- (16) 译引自日文版《朝鲜的占卜与预言》，朝鲜总督府调查资料 37 辑 1923 年版。
- (17) 引自《青春舞与桔梗舞》一书金元庆的前言，上海文艺出版社 1954 年版。
- (18) 转引自袁炳昌、毛继增主编《中国少数民族乐器志》第 285 页，新世界出版社 1986 年版。
- (20)、(21) 参见国家民委编《中国少数民族·傣族》，人民出版社 1981 年版。
- (22) 见林东华《试论河姆渡文化与古越族的关系》，载《百越民族史论集》，中国社会科学出版社 1982 年版。
- (23)、(31) 参见熊永忠《傣族舞蹈源流与继承》，载《舞蹈艺术》第 5 辑。
- (24) 引自《艺文类聚》卷九十一，上海古籍出版社版第 1574 页。
- (25) 见向达《蛮书校注》卷四，第 105 页，中华书局 1962 年版。
- (26) 见杨德《象与象舞》，载《舞蹈艺术》第 5 辑。
- (27) 见《后汉书》第四，中华书局 1965 年版第 3110 页。
- (28)、(30) 古歌谣皆引自岩温扁等译《傣族古歌谣》，中国民间文艺出版社 1981 年版。
- (29) 参见刘金吾等《傣族舞蹈》第 2 页，云南人民出版社 1981 年版；刘今吾《从舞蹈王国中走来》第 53 页，云南民族出版社 1990 年版。
- (32) 参见同《傣族舞蹈》第 49 页—52 页。
- (33) 根据 1983 年 12 月 14 日到瑞丽姐线村访问毛相时所记的资料，当时，他本人还为作者画了孔雀舞的道具图。
- (34)、(35) 参见国家民委编《中国少数民族·壮族》人民出版社 1981 年版。
- (36) 参见于欣《试论壮族〈女巫舞〉的民族特点》，载《舞蹈艺术》第 3 辑。
- (37) 参见金涛《图腾舞蹈文化的遗韵》，载《舞蹈艺术》1989 年第 2 期。
- (38) 引自《岭表录异》，榕园丛书，张凯刻本卷上第七页。
- (39) 引自《岭外代答·春堂》，知不足斋丛书第十七集，卷四，第六页。
- (40)、(41) 参见金涛、于欣《绚丽多彩的壮族民间舞蹈》载《中国

少数民族民间舞蹈简介》人民音乐出版社 1987 年版。

- (42) 参见尹明举《白族舞蹈及“绕三灵”》，载《舞蹈》1987 年第 8 期。
- (43) 引自《大理县志稿》，民国六年铅印本。
- (44) 转引自袁珂《中国神话传说·黄炎篇》，中国民间文学出版社 1984 年版。

## 第八章 草原文化与游牧民族民间舞蹈

注：

- (1) 参见《汉书·西域传》，中华书局版第 3895 页；《史记》卷一百二十三，中华书局版第 3170 页。
- (2) 参见《汉书》卷三十八，中华书局版第 2959—2962 页。
- (3) 参见范文澜《中国通史简编》第三编“回纥国”，人民出版社 1965 年版。
- (4) 引自翦伯赞《内蒙访古》，载《翦伯赞历史论文集》，人民出版社 1980 年版。
- (5) 参引宋·郭茂倩《乐府诗集》第 1212 页，中华书局 1979 年版。
- (6) 引自《汉书》卷九十四，中华书局版第 3780 页。
- (7) 引自《魏书》，中华书局版第 3273 页。
- (8)、(20) 参引乌兰杰《蒙古族古代音乐舞蹈初探》，内蒙古人民出版社 1985 年版。
- (9)、(14)、(18) 参见斯琴塔哈《探寻的足迹》，载《舞蹈论丛》1985 年第 3 辑。
- (10) 参引国家民委编《中国少数民族·蒙古族》，人民出版社 1981 年版。
- (11) 参引自向达校注耶律楚材《西游录》“附录”，中华书局 1981 年版。
- (12) 引自内蒙古社科院民族所编《蒙古族通史》，民族出版社 1991 年版。
- (13) 参引云南玉溪文化局编《云南蒙古族民间舞蹈》，国际文化出版社 1989 年版。
- (15)、(16)、(17) 参引赵·道尔加拉、周吉编《托布秀尔和楚吾尔曲选》，新疆人民出版社 1985 年版。
- (19) 引自白翠英等编《安代的起源及其发展》，内蒙古哲里木盟文化局 1983 年版。
- (21) 参见斯琴塔日哈主编的该书，内蒙古人民出版社，1988 年版。

- (22) 国家民委编《中国少数民族·满族》，人民出版社 1981 年版。
- (23) 参见杨英杰《清代满族风俗史》第 4 页，辽宁人民出版社 1991 年版。
- (24) 承德文物管理局编《木兰围场》，文物出版社 1986 年版。
- (25) 见杨英杰《清代满族风俗史》第 226 页，辽宁人民出版社 1991 年版。
- (26) 根据黑龙江舞蹈家李松华撰写的资料。
- (27)、(30) 引自光绪己亥年夏御制《钦定大清会典》卷四十二。北京民族图书馆藏书。
- (28) 除扬烈舞外，皆参引黑龙江舞蹈家李松华为《中国舞蹈词典》撰写的资料。
- (29) 引自《竹叶亭杂记》，中华书局 1982 年版第 6 页。
- (31) 见汉·许慎《说文解字》，中华书局 1963 年版第 213 页。
- (32) 参见庞志阳、吴佩筠《新宾秧歌民族特点、艺术风格初论》，载《民族民间舞蹈研究》1986 年 3、4 期。
- (33) 国家民委编《中国少数民族·满族》，人民出版社 1981 年版。
- (34) 引自《汉书·西域传》，中华书局版第 3903 页。
- (35) 引自《周书》列传第四十二，中华书局版第 908 页。
- (36) 参引马长寿《突厥人和突厥汗国》第 8 页，上海人民出版社 1961 年版。
- (37) 参引秋浦主编《萨满教研究》第 32 页，上海人民出版社 1985 年版。
- (38) 引自 1934 年原中央研究院语言所版该书，上海文艺出版社 1990 年影印本。

## 第九章 海洋文化与沿海民族民间舞蹈

注：

- (1) 引自《山海经校注》第 260、354、355 页，袁珂校注；上海古籍出版社 1980 年版。
- (2) 参见燕仁《中国民神 66》“海上保护神——天妃娘娘”，三联书店 1990 年版。
- (3) 参见李乔《中国行业神崇拜》“水运业、渔业”，中国华侨出版公司 1990 年版。
- (4)、(5) 参引自中国航海史研究会等《郑和史迹文物选》，人民交通出版社 1985 年版。
- (6)、(7) 参见望云居士、津沽闲人《天津皇会考纪》，津沽文学社

- 1936年版。
- (8) 参引自黄美英《台湾妈祖的香火与仪式》，台湾自立晚报社文化出版部1994年版。
- (9) 参见傅起凤等《中国杂技》第24页，天津科学技术出版社1983年版。
- (10) 引自彭松《鱼族之舞》，载《舞蹈》1985年第1期。
- (11)、(12) 参见《中国民族民间舞蹈集成·浙江卷》《鱼灯》、《藤牌舞》，中国舞蹈出版社1990年版。
- 《中国民族民间舞蹈集成·浙江卷》中国舞蹈出版社1990年版。
- (13)、(14) 参见《中国民族民间舞蹈集成·江苏卷》，《跳马伏》，中国舞蹈出版社1988年版。
- (15) 参见国家民委编《中国少数民族·黎族》，人民出版社1981年版。
- (16) 参见王国全《黎族风情》广东民研所1985年版；广东舞蹈家刘选亮撰写的资料。
- (17)、(18) 参见王国全《黎族风情》。
- (19) 参见《中国少数民族·京族》。
- (20) 参见马薇《京族祭祀类舞的特质》，载《舞蹈艺术》1985年第2期。
- (21)、(22) 参见陈碧笙《台湾地方史》第5—16页，中国科学院出版社1982年。
- (23) 参见民族问题五种丛书《中国少数民族·高山族》，人民出版社1981年版。
- (24) 参见施联朱《高山族族源初探》，载施联朱、许国良编《台湾民族历史与文化》，中央民族学院出版社，1987年版。
- (25) 参见张崇根《试论高山族原始社会形态的若干特点》，载同(24)书。
- (26) 参见张崇根《临海水土异物志辑校》，农业出版社，1981年版。
- (27) 引自《北史》第3134页，中华书局1974年版。
- (28) 参见江亮寅《台湾少数民族家庭研究》，台湾中华出版社1986年版。
- (29) 引自范咸等《重修台湾府志》，载《台湾府志三种》，中华书局1985年版。
- (30)、(45)、(46)、(49) 参见黑泽隆朝《台湾高砂族の音乐》，日本雄山阁1973年版；其中舞名皆译自日文，和高山语会有出入。
- (31) 引自《裨海纪游》“土番竹枝词”，台湾银行1959年编印版

第 43 页。

- (32) 参见同(30)书第 236 页。
- (33) 参见《台湾 Today》第 95 页,日本国际情报社 1985 年版。
- (34)、(39)、(40) 引自周钟瑄《诸罗县志》台湾银行 1962 年编印版。
- (35) 参见施联朱《高山族族源初探》。
- (36) 引自倪赞元《云林县采访册》,台湾银行编印版。
- (37) 引自高拱乾“台湾杂咏”,《台湾府志三种》第 1196 页。
- (38) 引自六十七《番社采风图考》,台湾银行编印版。
- (41) 参见许柏修《台湾乡土引》第 131 页台湾丰年社,1980 年版。
- (42)、(43) 参见丁松青原著、三毛译《兰屿之歌》,香港吴兴记书报社,1982 年版。
- (44) 参见陈其南《高山族现状》,载于戴国辉编《台湾》,日本弘文堂 1986 年版。
- (47) 参见译自张良泽、上野惠司编《台湾原住民の风俗》日本白帝社 1985 年版。
- (48)、(49) 参见陈国强、林嘉煌《高山族文化》,学林出版社 1988 年版。
- (50) 同(47)
- (51) 参见林其泉《台湾礼记》第 123 页。中国展望出版社 1987 年版。
- (52) 参见陈国强、田富达《高山族》第 112 页,民族出版社 1988 年版。
- (53) 参见田继周等《西盟佯族社会形态》,云南人民出版社,1980 年版。
- (54) 参见詹·乔·弗雷泽《金枝》,徐育新等译本第 43 页,中国民间文艺出版社 1987 年版。
- (55) 参见《中国大百科全书·民族卷》墨西哥人、印地安人、印度尼西亚人等条。
- (56) 参见 1992 年 11 月《北京晚报》,刊载王大有关于殷人东渡的多篇文章;边季《印第安人确为中国人后裔》一文。

## 第十章 农牧文化与高原民族民间舞蹈

注:

- (1) 参引赤烈曲扎《西藏风土志》第 2 页,西藏人民出版社 1982 年版。
- (2) 《说文解字》第 78 页,中华书局 1963 年版。

- (3) 引自马长寿《氏与羌》第1页,上海人民出版社1984年版。
- (4) 引自冉光荣等《羌族史·序》,四川民族出版社1985年版。
- (5) 参见任乃强《羌族源流探索》,第11—30页,重庆出版社1984年版。
- (6) 引自马长寿《氏与羌》第2页,上海人民出版社1984年版。
- (7) 参引刘恩伯《彩陶中的原始舞蹈形象》,载《舞蹈》1996年第3期。
- (8)、(9) 根据袁凯利同志提供的资料。
- (10) 各区情况均参见中国科学院民族研究所编《藏族简史》,1963年版。
- (11) 引自丁汉儒等《喇嘛教的特点》,载《中国少数民族宗教初编》云南人民出版社1985年版。
- (12) 根据藏族著名舞蹈家欧米加参的介绍。
- (13) 所引锅庄的曲例和歌词,皆根据1954年向藏族民间舞蹈家松吉扎沙学习时的笔记。
- (14) 参见白化文《佛陀、菩萨、罗汉、天王》,河北人民出版社1987年版。
- (15) 参见李祖定《中国传统吉祥图案》。
- (16) 参引王毓信、才让《青海藏族舞蹈和它的动律特点》载于《青海舞蹈论文集》。
- (17) 根据1954年向民间舞蹈家索那扎时学舞时的笔记。
- (18) 参见光绪二十五年版该书。
- (19)、(20) 参见黄文焕《西藏歌舞分类及其源流》,载《西藏文化》1980年4期。
- (21) 引自曲荫生《藏族民间舞蹈概述》,北京舞蹈学院编印。
- (22) 见黄文焕《西藏歌舞分类及其源流》,引自《西藏文化》1980年4期。
- (23) 参见赤烈由扎《西藏风土志》234页,西藏人民出版社1982年版。
- (24) 引自《羌族民间舞蹈的种类和基本动律》,载阿坝自治州编《中国民舞集成·四川卷·阿坝州资料卷》1987年版。
- (25) 各形式皆参考《民舞集成·阿坝州资料卷》有关羌族舞蹈部分。
- (26) 国家民委编《中国少数民族·彝族》,人民出版社1981年版。
- (27) 文中所用资料,皆参考《彝族舞蹈学术讨论会论文专辑》,中国民间舞蹈集成编辑部1987年12月版。
- (28)、(29) 根据1984年于云南石屏采风学习时,访问县文联主席许象坤老先生、“烟盒舞”老艺人王定明等人所介绍的资



料。

- (30) 引自安伍合《彝族虎星占的科学哲学意义》，载《彝族文化研究文集》第162页，云南人民出版社1985年版。
- (31) 参见杨继林等《中国彝族虎文化》，云南人民出版社1992年版。

## 第十一章 绿洲文化与西北民族民间舞蹈

注：

- (1) 引自林松、和龚《回族历史与伊斯兰文化·前言》，今日中国出版社1992年版。
- (2) 参见国家民委编《中国少数民族·回族》。
- (3) 参引马薇《回族沐浴舞考》，载《舞蹈艺术》1987年第3辑。
- (4) 该舞由章民新编导，1955年首演于西安。
- (5) 根据新疆李作义同志撰写的资料。
- (6) 参见万桐书《维吾尔族的古典音乐十二木卡姆》，载《新疆艺术》1980年第1期。
- (7) 根据1978年于麦盖提采风时的笔记与录音。
- (8) 根据1987年8月于哈密采风时的调查。
- (9) 见该书卷三。
- (10) 该书卷四十，乾隆四十七年增定版。
- (11) 见该书卷一四二，乾隆武英殿版，商务印书馆影印。
- (12) 突厥语学者耿世民教授即持此意见。
- (13) 参见《蒙古秘史》第197节，额尔登泰等校勘本第1006、1075页，内蒙古出版社1980年版。
- (14) 根据1955年11月采风时的维吾尔文记录；突厥语学者魏萃一教授即持此观点。
- (15)、(16) 根据1955年11月采风时的维吾尔文记录。
- (17) 参见刘志霄《维吾尔族历史》上编第307、407页，民族出版社1985年版。热西德，又译为拉失德、拉什德。
- (18) 参见《隋书》卷十五，中华书局版379、380页。
- (19) 参见《旧唐书》卷二十九，中华书局版1071页。
- (20) 1978年8月去麦盖提央塔克采风时，又看到了这些余兴。
- (21) 参见《旧唐书》卷一百九十五。
- (22) 按民间传说：阿尔斯兰汗是在宗教战争中阵亡的，他的遗体葬于距喀什市80公里名为“哦达木”砂碛中的墓地；他的头颅则葬于喀什市附近的阿尔斯兰汗。每年7、8月间，教徒们先去“哦达木”活动；然后再去“阿尔斯兰汗”，于夜晚举行活动。

- (23) 1955年10月作者于喀什喀尔采风时,在当地阿訇带领下曾观看过这种活动。
- (24) 引自魏萃一译《真理的入门》第32页,新疆人民出版社1981年版。
- (25) 参见刘志霄《维吾尔族历史》第407页,民族出版社1985年版。
- (26) 参引自《中国大百科全书·民族卷》“土耳其人”条,中国大百科全书1986年版。
- (27) 引自新疆文化厅《十二木卡姆》第61页,音乐出版社1960年版。另,作者于1955年8月在新疆喀什采风时,也曾向演唱木卡姆的吐尔地阿洪等多位老艺人们了解过此情况。
- (28) 转引自吴嵩臣编《历代西域诗钞》第243页,新疆人民出版社1982年版。
- (29) 参见北京图书馆藏善本该书第761页,日本有光社1937年版。
- (30) 参见该书卷十六。乾隆五十三年(1788年)北草堂版。
- (31) 参引《洛阳伽蓝记》卷五“人民决水以种,闻中国等雨而种,笑曰:天何由可期也。”载上海古籍出版社1982年版279页。
- (32) 参引《大唐西域记》卷十二:“然知淳信,敬崇佛法,伽蓝十余所,僧徒五百余人”、“鬻户边城,以赈往来,故今行人商侣咸蒙周给”上海人民出版社1977年版。
- (33) 参见《新疆出土文物》图66,文物出版社1975年版。
- (34) 参见《酉阳杂俎》卷六,中华书局1981年版66页。

## 第十二章 中国民间舞蹈与时代精神

注:

- (1) 参引自计永佑《语言学趣谈》第71页,书目文献出版社1983年版。
- (2) 参引自张世龄《一代宗师戴爱莲》,载《中国当代舞蹈家的故事》,人民音乐出版社1987年版。
- (3) 参引自著名舞蹈家庞志阳关于“沈阳秧歌潮”的论述,见'94北京国际舞蹈讨论会”论文打印稿。
- (4) 引自盛婕《最好的纪念》——纪念吴晓邦先生诞辰九十周年,载《一代舞蹈大师》——纪念吴晓邦文集,舞蹈杂志社1996年版。
- (5) 引自张岱年《关于中国文化精神特征》,载《学习》1993年第12期。

## 附录二 《中国民间舞蹈文化》参考书目

1. 宋·王昭禹《周礼详解》，故宫文渊阁本，商务印书馆影印。
2. 宋·黎郭茂倩《乐府诗集》，中华书局版。
3. 周振甫《周易译注》，中华书局版。
4. 袁珂《山海经校注》，上海古籍出版社版。
5. 章巽校点《大唐西域记》，上海人民出版社版。
6. 陈国强等《百越民族史》，中国社会科学出版社版。
7. 张正明《楚文化史》，上海人民出版社版。
8. 陈良《丝路史话》，甘肃人民出版社版。
9. 张志尧等《草原丝绸之路与中亚文明》，新疆美术摄影出版社版。
10. 沈福伟《中西文化交流史》，上海人民出版社版。
11. 国家民委《中国少数民族》人民出版社版。
12. 《中国民族民间舞蹈集成》各省卷，中国 ISBN 中心版。
13. 雍万里《中国自然地理》，上海教育出版社版。
14. 陈正祥《中国文化地理》，三联书店版。
15. 孙景琛、彭松、王克芬、董锡玖《中国舞蹈史》，文化艺术出版社版。
16. 刘恩伯、张世令、何健安《汉族民间舞蹈介绍》人民音乐出版社版。
17. 陈卫业、纪兰蔚、马薇《中国少数民族民间舞蹈简介》，人民音乐出版社版。
18. 刘金吾《中国西南少数民族舞蹈文化》，云南人民出版社版。
19. 杨德望、和发源、和云彩《纳西族古代舞蹈和舞谱》，文化艺术出版社版。
20. 梁漱溟《中国文化要义》，学林出版社版。
21. 李中华《中国文化概论》，中国文化书院版。
22. 庞朴《文化的民族性与时代性》，中国和平出版社版。
23. 《中国文化研究集刊》，复旦大学出版社版。
24. 杨堃《民族与民族学》，四川民族出版社版。
25. 郑振铎《中国通俗文学史》，作家出版社版。
26. 张紫晨《中国民俗与民俗学》，浙江人民出版社版。
27. 隆荫培、徐尔充《舞蹈艺术概论》，上海音乐出版社版。

28. 袁禾《中国舞蹈意象论》，文化艺术出版社版。
29. 罗雄岩《生命的律动》，河北少年儿童出版社版。
30. 王克芬、刘恩伯、徐尔充主编《中国舞蹈词典》，文化艺术出版社。
31. 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社。
32. 本书各章引文注中所列有关书目。

### 附录三 《中国民间舞蹈文化》图片目录

彩图名称	摄影者
1. 四川铜梁《大龙舞》	董敏芝
2. 景颇族“目脑纵歌”	张寿正
3. 满族“跳家神”	郑基焕
4. 北京雍和宫“跳布扎”	李序
5. 兰州“太平鼓”	刘丁
6. 苗族芦笙舞“天步舞”	邓朝兴
7. 河南“万荣花鼓”	任得泽
8. 京族渔民在浅海踩跷捕鱼	霍永添
9. 北京房山“登云会”	董敏芝
10. 朝鲜族“农乐舞”	崔虎旭(提供)
11. 芒市游行中的傣族舞表演	张寿正
12. 蒙古族“筷子舞”	阿木古郎
13. “满族秧歌”	刘丁
14. 宗日马家窑出土的彩陶盆	刘恩伯提供
15. 青海藏族的“依”(弦子)	柳成行
16. 维吾尔族的“赛乃姆”	叶树柏
黑白图名称	
1. 瑶族师公舞“跳甘王”	张国明
2. 拉萨布达拉宫德阳厦广场盛况	陈宗烈
3. 东巴舞谱	摘自《舞蹈的出处与来历》
4. 八吉祥图案	摘自《吉祥图案解题》
5. 板铃上的“八宝”图案	东巴老人许玉山绘制
6. “临清社火”	摘自《鸿雪因缘图记》
7. “夕照飞铙”	摘自《鸿雪因缘图记》
8. 九曲黄河灯图谱	罗雄岩参照原图绘制
9. 延庆县的九曲黄河灯阵	罗雄岩参照原图绘制

- |                              |               |
|------------------------------|---------------|
| 10. 方阵图                      | 罗雄岩参照原图绘制     |
| 11. 八阵图                      | 罗雄岩参照原图绘制     |
| 12. 单数回环原理图                  | 罗雄岩参照原图绘制     |
| 13. “长股国”                    | 摘自《说丹朱》       |
| 14. 甲骨文中的“踔”字                | 摘自《甲骨文中的商代舞蹈》 |
| 15. 1956年李增恒与吴敬业表演的陕北秧歌“踢场子” | 罗雄岩           |
| 16. 鼓子秧歌场面图案                 | 摘自《山东鼓子秧歌》    |
| 17. 1938年鞍山娘娘庙会上的“搭象唱喜歌”     | 旅顺博物馆(提供)     |
| 18. 乘鹤飞升                     | 摘自《说丹朱》       |
| 19. 水山里古坟壁画                  | 摘自《说丹朱》       |
| 20. 德宏州地区的“孔雀舞”              | 魏辉抗           |
| 21. 布依族“纺织舞”                 | 摘自《少数民族舞蹈画册》  |
| 22. 西藏札囊农区的“卓”               | 陈宗烈           |
| 23. 藏族热巴的“躺身蹦子”              | 陈宗烈           |
| 24. 羌族的“萨朗”                  | 蒋亚雄           |
| 25. 维吾尔族和田地区的“赛乃姆”           | 罗雄岩           |
| 26. 麦盖提的“多朗舞”                | 罗雄岩           |
| 27. 喀什地区的“萨玛舞”               | 罗雄岩           |
| 28. 维吾尔族多朗地区的“盘子舞”           | 罗雄岩           |
| 29. 塔吉克族达甫达地区的“恰甫苏孜”         | 罗雄岩           |