

中央民族大学“985工程”中国少数民族语言文化教育与创新基地文库

中国少数民族非物质文化遗产研究系列

主编◎文日焕

中国区域性少数民族民俗舞蹈

ZHONGGUO QUYUXING SHAOSHUMINZU
MINSUWUDAO

金秋 ◎ 著

民族出版社

中央民族大学“985工程”中国少数民族语言文化教育与边疆史地研究创新基地文库

中国少数民族非物质文化遗产研究系列

主编◎文日焕

ZHONGGUO SHAOSHUMINZU

FEIWUZHI WENHUA YICHAN

YANJIU XILIE

ISBN 978-7-105-09955-9



9 787105 099559 >

定价：55.00 元

中央民族大学“985工程”中国少数民族语言文化教育与边疆史地研究创新基地文库

中国少数民族非物质文化遗产研究系列

主编◎文日焕

中国区域性少数民族民俗舞蹈

ZHONGGUO QUYUXING SHAOSHUMINZU

MINSUWUDAO

金 秋 ◎ 著

 民族出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国区域性少数民族民俗舞蹈/金秋著. —北京:
民族出版社, 2009. 3

(中国少数民族非物质文化遗产研究丛书)

ISBN 978 - 7 - 105 - 09955 - 9

I. 中… II. 金… III. 少数民族 - 民族舞蹈 - 研究 - 中国
IV. J722. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 027819 号

中国区域性少数民族民俗舞蹈

出版发行: 民族出版社

社 址: 北京市和平里北街 14 号 邮编 100013

电 话: 010 - 58130038 010 - 58130557 (编辑室)

010 - 64211734 (发行部)

[http: //www. mzchs. com](http://www.mzchs.com)

投稿邮箱: [gongqianlan@sina. com](mailto:gongqianlan@sina.com)

印 刷: 北京市艺辉印刷有限公司

经 销: 各地新华书店

版 次: 2009 年 3 月第 1 版 2009 年 3 月北京第 1 次印刷

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

字 数: 326 千字

正文印张: 23. 5

彩插印张: 2

印 数: 0001 - 1500 册

定 价: 55. 00 元

ISBN 978 - 7 - 105 - 09955 - 9/J · 593 (汉 289)

该书如有印装质量问题, 请与本社发行部联系退换



作者与蒙古族朋友
合影



作者与朝鲜族舞蹈
家崔善玉合影



作者在新疆高昌故
城学习维吾尔族民
间舞蹈



作者与藏族妇女合影



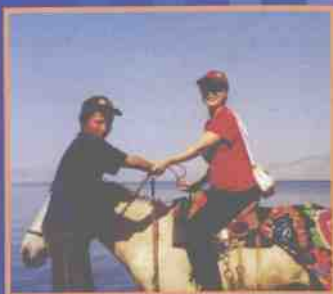
作者向朝鲜族舞蹈家学习
民俗舞蹈顶罐舞



傣族象脚鼓



作者与鄂伦春族朋友合影



作者在新疆塞里木湖留影



作者与云南
西双版纳傣
族姑娘合影



作者与纳西族东巴巫师合影



作者与湖南湘西舞蹈家合影



作者在新疆哈萨克族朋友家里做客

目 录

总 论 / 1

第一节 中国区域性少数民族民俗舞蹈特征 / 3

第二节 中国区域性少数民族民俗舞蹈的共 同点及研究价值 / 9

第一章 农耕文化区少数民族民俗舞蹈 / 20

第一节 梯田稻作农业文化区土家族民俗舞蹈 / 21

第二节 刀耕火种农业文化区仡族民俗舞蹈 / 52

第三节 林粮兼作农业文化区侗族民俗舞蹈 / 73

第四节 沿海稻作农业文化区壮族民俗舞蹈 / 86

第五节 平坝稻作农业文化区傣族民俗舞蹈 / 104

第六节 山地猎耕农业文化区苗族民俗舞蹈 / 122

第七节 丘陵稻作农业文化区朝鲜族民俗舞蹈 / 152

第八节 平原集约型农业文化区满族民俗舞蹈 / 174

第九节 绿洲耕牧农业文化区维吾尔族民俗舞蹈 / 188

第二章 畜牧文化区少数民族民俗舞蹈 / 207

第一节 苔原畜牧文化区鄂温克族民俗舞蹈 / 208

第二节 戈壁草原游牧文化区蒙古族民俗舞蹈 / 217

第三节 盆地草原文化区哈萨克族民俗舞蹈 / 236

第四节 高原草场畜牧文化区藏族民俗舞蹈 / 250

第三章 高原耕牧文化区少数民族民俗舞蹈 / 271

第一节 高原耕牧文化区纳西族民俗舞蹈 / 271

第二节 高原耕牧文化区羌族民俗舞蹈 / 288

第三节 高原耕牧文化区彝族民俗舞蹈 / 299

第四章 渔猎采集文化区少数民族民俗舞蹈 / 329

第一节 渔猎采集文化区鄂伦春族民俗舞蹈 / 329

第二节 渔猎采集文化区赫哲族民俗舞蹈 / 342

第三节 渔猎采集文化区锡伯族民俗舞蹈 / 351

第四节 渔猎采集文化区达斡尔族民俗舞蹈 / 359

主要参考书目 / 368

总 论

历史上，在中国境内生存的民族有许多，经过长期分化演变，组成今天的 56 个民族，称之为中华民族。中华一词最早出现于东汉，《唐律疏议释文》说：“中华者，中国也。亲被王教，自属中国，衣冠威仪，习俗孝悌，居身礼仪，故称之中华。”中华是中国各族人民共同缔造的，中华民族是创造中国传统文化的主体，在不同的生态环境里创造了丰富多彩的民族文化。

少数民族民俗舞蹈是中华民族传统文化的组成部分，研究中国少数民族民俗舞蹈首先就要了解这些民族聚居的生态环境，不同的生态环境形成不同的民族格局。我国是一块从西向东倾斜的坡形大陆，西部是海拔 4000 米以上的青藏高原，这里有世界最高的山峰珠穆朗玛峰和横断山脉，随地势下降还有云贵高原、黄土高原和蒙古高原，再往东是海拔千米以下的丘陵地带和海拔 200 米以下的平原。地势呈东西三级的落差，再加上南北气候的差异，形成中国不同的生态环境，给中华各民族的发展提供了条件。

关于中国生态文化区域，有学者将之分为：燕赵文化、三晋文化、草原文化、东北文化、吴越文化、安徽文化、八闽文化、台湾文化、江西文化、齐鲁文化、中州文化、两湖文化、岭南文化、巴蜀文化、贵州文化、滇云文化、青藏文化、三秦文化、甘肃文化、宁夏文化、天山文化。^① 由中华孔子学会编辑委员会编写的《中华地域文化集成》这部著作将中国的文化区域划分得翔实细致，深入系统地介绍了不同文化区域的沿革，文化区域的形成及

^① 参见中华孔子学会编委会编：《中华地域文化集成》，北京，群众出版社，1998。

特征,每一区域的政治、经济、文化发展状况以及一些古迹、风俗信仰。还有学者将中国生态文化区域分为:华北文化区(首都文化、燕赵文化、三晋文化、齐鲁文化)、东北和内蒙古文化区(关东文化、延边朝鲜族文化、内蒙古草原文化)、华东文化区(吴越文化、上海海派文化、八闽文化、台湾文化)、华中文化区(中原文化、安徽文化、江西文化、两湖文化)、华南文化区(岭南文化、香港文化、澳门文化、八桂文化)、西北文化区(三秦文化、甘陇文化、宁夏回族文化、新疆文化)、西南文化区(巴蜀文化、黔贵文化、滇云文化、藏文化)。^①该文化区域的划分特点是在大的生态文化区域内又包含着小的文化区域,并对各文化区域的背景、人文、民族、性格、地方风俗、文化兴衰、文化特点作了详尽介绍。

中国少数民族主要居住在我国边疆地区,边疆不一定是边远。有关边疆,《辞源》说:“边疆,边境之地”。^②“边疆”也是一个地理概念,它包括海疆和陆疆。同时也是一个历史概念,在历史上多有伸缩,秦始皇灭六国,实行书同文、车同轨、度同制、行同伦、地同域、修秦律等政策统一中国。汉唐以后,疆域扩大,实现了“华戎同轨”、“冠带百蛮、车书万里”的大一统局面。自清以后,边疆形成今天的格局,它包括黑龙江、吉林、辽宁、内蒙古、新疆、西藏、云南、广西、台湾等地区。我国大部分少数民族居住在边疆,也有不少民族居住在离文化中心区域较远的地区。边疆及边远地区是少数民族自立发展的区域,因此,研究少数民族民俗舞蹈就离不开对这些地区的文化研究。另外,边疆与边远地区因所处的地理环境、地理纬度、气候温差不同,因此,生态环境也不同。本文在这里根据各民族赖以生存的生产方式和生态环境来划分其文化区域,主要分为:农耕文化区、畜牧文化区、

^① 参见胡兆量、阿尔斯朗、琼达等编著:《中国文化地理概述》,北京,北京大学出版社,2006。

^② 商务印书馆修订版(合订本),1683页,1989。

高原耕牧文化区和渔猎采集文化区。集中介绍不同文化区域内具有代表性的少数民族民俗舞蹈。

第一节 || 中国区域性少数民族民俗舞蹈特征 ||

中国少数民族民俗舞蹈特征的形成离不开其文化环境的制约,不同的文化环境造就不同的少数民族民俗舞蹈特征和舞蹈风格。农耕文化区、畜牧文化区、高原耕牧文化区、渔猎采集文化区的各少数民族民俗舞蹈特征极为不同,它们之间风格差异很大。

总

(一) 农耕文化区的少数民族民俗舞蹈

论

农耕文化区的少数民族民俗舞蹈与大地凝结着深厚的眷恋之情,舞蹈节奏沉稳,舞蹈动势呈下趋势,腿部屈蹲姿态较多。不过,在农耕文化区内又分有若干类型的经济文化区域,生活在不同类型经济文化区域内的少数民族民俗舞蹈又有着各自独有的表现特征。

农耕文化区包括梯田稻作农业文化区、山林刀耕火种农业文化区、林粮兼作农业文化区、沿海稻作农业文化区、平坝稻作农业文化区、山地猎耕农业文化区、丘陵稻作农业文化区、平原集约农业文化区、绿洲耕牧农业文化区。从事这些农业经济类型的少数民族主要有:土家族、佤族、侗族、壮族、傣族、苗族、朝鲜族、满族、维吾尔族等。这些民族因受其农耕经济和生态环境制约,其舞蹈动势也截然不同,如傣族是从事平坝稻作农业的民族,该民族代表性的舞蹈有:“嘎光”、“象脚鼓舞”,舞蹈特征表现在:屈膝半蹲的姿态上屈伸颤动,手臂保持三道弯的造型,做后轮翻腕,手脚同时一边顺的动作,上身随手臂左右摆动。再如从事刀耕火种农耕经济的佤族,佤族舞蹈分两大类:即宗教祭祀类和民俗娱乐类。宗教祭祀类的民俗舞蹈代表为“木鼓舞”,包括拉木鼓、跳大鼓房、剽牛舞、敲木鼓、砍头刀舞、迎头舞、送头舞等,

这是木鼓祭祀仪式中的系列巫术歌舞行为。佤族的民俗娱乐舞蹈与其居住的山地环境有关，舞蹈多以模拟鸟兽动作为主。佤族舞蹈特征表现在：屈膝上下弹动、强调节奏重拍时向下，舞步以一步跺、一步踢、三步跺、三步踢为主，强调走时轻柔、跺地有力。有围圈、联袂、对称等队形，舞蹈表现出热烈奔放、质朴韧性的风格。又如从事梯田稻作农业的土家族主要聚居在湘、黔、川、鄂四省交界地区。“土人之地，重峒复岭，陡悬崖，接壤诸山峒，重耕农，男女合作，喜渔猎，食膾信巫。虽轻生好斗，而朴拙淳直，稼穡而外，不事商贾。本寨数十里之外，辄为足迹所不至。男耕女织，不事奢华，颇有古风。”^①从记载可知土家族居住、生存、民族性格等情况。土家族最具有代表性的民俗舞蹈是“摆手舞”和“毛古斯”。“摆手舞”分“大摆手”和“小摆手”。“大摆手”三年举办一次，舞蹈时，舞者在击鼓鸣锣伴奏声中围圈走不同队形。“小摆手”在村寨旁的摆手堂里跳，动作多来自对农业生产劳动动作的模仿，舞蹈队形简单，舞者边歌边舞。“摆手舞”主要反映了历史上的土家族狩猎、迁徙生活的内容。其舞蹈动律特征是：“摆”，即双手在身体前后左右上下随意摆动，舞蹈风格体现在顺拐、屈膝、下沉等方面。“毛古斯”是土家族祈求五谷丰登、人畜兴旺的民间祭祀舞蹈，带有古朴的原始风貌，最早是男女舞者围着猎物或篝火跳的舞蹈，进入阶级社会后，改为男子跳，舞蹈有了一定的故事情节，如采野果、理足迹、围猎、毛人、甩火把、打靶靶、赶猴子、扫出扫进等。“毛古斯”的舞蹈动作、服饰、道具保持着原始古朴风貌，舞者身穿草衣草裙，手持粗棍，舞蹈动作简单粗野、充满激情，保持着原始舞蹈风格，这与土家人聚居在离文化中心区域偏远、社会文化发展比较缓慢、原生态民俗舞蹈没有受到太多现代化的影响有关。

^①（清）董鸿勋撰：《古丈坪厅志》，卷十，光绪三十三年铅印本。

（二）畜牧文化区域的少数民族民俗舞蹈

畜牧文化区域的少数民族民俗舞蹈体现出与农耕生态文化区域少数民族民俗舞蹈截然不同的风格。

畜牧文化区域包括：苔原畜牧业、戈壁草原游牧业、盆地草原游牧业、高原草场畜牧业等经济文化类型。不同的经济文化类型，均有代表性的少数民族，也有各自民族特征的民俗舞蹈。

1. 苔原畜牧业

从事苔原畜牧业经济文化类型的少数民族以鄂温克族为代表。鄂温克族主要畜养驯鹿。苔原穿插于树林之间，因此，鄂温克族生活的环境是山林苔原比较集中的内蒙古自治区呼伦贝尔市。鄂温克族民俗舞蹈种类主要有：阿芽舞、爱达哈喜楞、阿罕拜舞、斡日切舞、狩猎舞、聂那肯舞、巴勒那德舞、伊堪舞等。

“阿芽舞”是鄂温克族妇女礼仪舞蹈。舞蹈动作简单，形式单一，舞者手执手绢边歌边舞，情绪柔和淳朴，表现出彬彬有礼的舞蹈风格。“爱达哈喜楞”意为野公猪搏斗。该舞为男子双人舞，是模拟野公猪搏斗的娱乐性舞蹈。舞蹈动作有：双脚拍地走、抬手起步、哲嘿步、交臂抬拖步、勾脚斗、咬斗式等，舞蹈带有粗犷、猛烈、刚劲的原始古朴风貌。“阿罕拜舞”是鄂温克族女子的自娱性舞蹈，一般在婚礼、庆丰收等喜庆节日时表演。该舞最早以模拟动物形态为主，后来又逐渐加入妇女日常生活动作，如挽袖子、梳头、洗脸、照镜子等。舞蹈的基本动作有：单脚跺地步、单脚拍地步、跟靠步、勾拉手、双手叉腰、单手贴肩、互拍手、搭肩叉腰、双甩手等。表现出开朗、热情、妩媚的舞蹈风格。“斡日切舞”又称作“天鹅舞”。鄂温克人将天鹅视为吉祥鸟，为表示对天鹅的崇敬，牧民模仿天鹅的各种动作形态跳舞。舞蹈动作有：单脚拍地步、双臂平伸飞、前后飞翔、侧身飞翔等，以抒发狩猎获胜之情。“狩猎舞”动作简单、形式单一，情感淳朴，无音乐伴奏，舞者以节奏化了的鄂温克族语言为舞蹈伴奏，风格独特，表现新奇，反映了鄂温克人的民族性格。“聂那肯舞”又称作“犬斗

总
论

舞”，是鄂温克人模仿家犬各种动态的舞蹈。舞蹈基本动作有双脚拍地走和犬斗步两种，舞蹈动作简单，形式单一，舞者两人一组，站成两排，面对面而舞。舞蹈无音乐伴奏，仅以舞者的呼号声为舞蹈的节奏，舞蹈充满欢乐愉快的气氛。“巴勒那德舞”是模仿老虎相互咬斗玩耍的舞蹈。表演者为五位女子，其中一人扮演猎狗，其余四人扮成老虎。舞蹈表现四只老虎抢夺猎物的情景，猎物的左躲右闪，四只虎的双双对跳构成舞蹈特色。舞蹈无音乐伴奏，只以舞者呼号声为动作节奏，具有自然、拙朴的舞蹈风格。“伊堪舞”又称“篝火舞”，是群众自娱性舞蹈，一般在河边、林间空地和广场上表演。舞蹈时，舞者做“拉手跳踏步”动作，舞蹈既抒情又豪迈，具有浓烈的乡土森林气息。

从事苔原畜牧业经济文化类型的鄂温克族就以这些不同的民俗舞蹈方式抒发其思想与感情，表达对未来美好生活的憧憬。

2. 戈壁草原游牧业

从事戈壁草原游牧业经济文化类型的少数民族以蒙古族为代表，蒙古族主要分布于内蒙古自治区，散居于东北、西北等地。蒙古族主要蓄养羊和马，在植被稀疏地方蓄养骆驼。

蒙古族是由生活在古代北方草原诸多游牧民族融合而成的民族，形成于13世纪初。生活在“天苍苍、野茫茫，风吹草地见牛羊”的辽阔草原，其民族具有剽悍、豪健、粗放等性格特点，舞蹈也具有明显的游牧民族性格特征。蒙古族在“极目山川无尽头，风烟不断水长流”的生态环境里，创造出了反映森林狩猎、草原畜牧、宗教信仰、习俗娱乐等形式的舞蹈，至今蒙古族民俗舞蹈包括宗教习俗舞蹈和节日宴请舞蹈两大类。

宗教习俗舞蹈包括祭神树舞、十二属相舞、丹布尔舞、娜若·卡吉德玛、灯舞、萨满舞、拟兽舞、查玛舞等。

节日宴请舞蹈是指蒙古族节日里的宴会舞蹈，其中有“百戏”的演出，还有筷子舞、盅碗舞、盘子舞等。这些舞蹈具有端庄典雅、柔美文静的风格。除此之外，还有歌、乐、舞、说四位一体的综合性表演形式。“浩德格沁”是舞者头戴假面、身着羊皮大衣、

敲锣打鼓、走乡串户的游走歌舞，舞蹈呈现出朴实奔放的风格。“安代舞”是蒙古族最具代表的民俗舞蹈，其起源与萨满教有关。“安代舞”主要以各种甩绸动作和踏跺动作为主，舞蹈根据情绪分成两种风格：细腻柔美风格和强健粗放风格。

蒙古族舞蹈与长久的狩猎、游牧生活、独特的生产方式及风情民俗相连，具有浓郁的乡土气息，真切地反映了蒙古族欢乐时的情感与豪迈健康的精神气质。

3. 盆地草原游牧业

哈萨克族是草原民族，终年在水源丰富的盆地草原上放牧。哈萨克族有悠久的历史，生产方式以畜牧业为主，兼作农业。哈萨克族民俗舞蹈主要有卡拉角勒哈、鹰舞、抵角戏、擀毡舞、挤奶舞、绣花舞等。

“卡拉角勒哈”是哈萨克族最具代表性的舞蹈，意为“黑色的走马”。该舞由男子表演，舞蹈以模仿黑色走马的走、跑、跳、跃等动作姿态为主。“鹰舞”是哈萨克族男子的主要娱乐形式之一，由男子模拟苍鹰的各种形态而舞，舞蹈反映了哈萨克人猎鹰捕捉猎物的过程。“抵角戏”是哈萨克人以模仿山羊动态的表演来获取轻松愉快气氛的舞蹈。“擀毡舞”是哈萨克族女子舞蹈，舞蹈通过打毛、抖毛、铺毛、泼水、擀毡等劳动动作，表现哈萨克族妇女热爱生活的心态，舞蹈具有抖、颤等动作特征。“挤奶舞”也由女子表演，舞蹈通过挤奶、倒奶、搅奶、尝酥油、铺餐巾、献奶茶等情节表现哈萨克族妇女制作奶茶的劳动过程。“绣花舞”是由捻线、现线、穿针绣花、织花边、欣赏、梳头、照镜子等生活动作组成，不过，这些动作都是美化了的舞蹈动作，舞蹈充满欢乐的气氛。

哈萨克族酷爱音乐和舞蹈，其游牧生活离不开马和鹰，所以哈萨克族舞蹈表现对马和鹰的颂扬比较多，生活在茫茫草原，其生活永运飘荡不定，舞蹈成为哈萨克族游牧生活不可缺少的内容。

4. 高原草场畜牧业

从事高原草场畜牧业经济文化类型的少数民族主要以藏族为

代表。高原草场主要分布在高山之间，因此不如戈壁草原和盆地草原那么开阔。藏族从事的畜牧业主要是蓄养繁殖牦牛和羊。

藏族最早信仰苯教，自从经尼泊尔传来印度佛教后，藏民将本民族的原始宗教苯教与印度佛教结合产生了喇嘛教。藏族民俗歌舞主要以宗教为中心展开，代表性的舞蹈有：卓果谐、果谐、宣卓、热巴、嘎尔、囊玛、堆谢等。舞蹈具有雄健、妩媚、松弛、颤动等特征。

藏族舞蹈表现了藏区自然景色，反映了藏族人民热爱家乡、倾吐爱情和喇嘛宗教等内容，新中国成立后，则是突出社会主义新生活的內容。

（三）高原耕牧文化区

高原耕牧文化区主要指青藏高原东南斜坡、云贵高原中西部山区以及雅鲁藏布江谷地一带。生活在这一地区的少数民族主要有羌族、纳西族、彝族等。

高原耕牧文化区离文化中心地偏远，因此，社会发展比较缓慢，直到解放前夕还保留着多种社会形态，如彝族。彝族形成期在南诏时代。彝族主要居住在深山老林，远离文化中心区域，因此舞蹈还保留着远古风貌。彝族代表性的民俗舞蹈有：打歌、花腰跳乐、烟盒舞、左脚跳等。舞蹈特征主要表现在联袂环舞、顿足踏踩、击节歌舞等方面。

羌族是我国最古老的民族，最早分布在西北甘青地区，以后逐渐向外迁徙，现聚居在四川省汶川、理县、北川等地区。羌族传统舞蹈主要有：萨朗、约粗布、布兹拉、巴绒、克西格拉、哈日等。羌族民俗舞蹈有欢快、沉稳、粗犷、端庄等特点。在羌族多样化的舞蹈表现形态中，突出体现两点：即连臂踏舞和躯体轴向转动，这两点构成了羌族舞蹈的总体风格。

纳西族是我国比较古老的民族，该民族源自于西北高原的古羌人。纳西先民迁居西南地区之后，将草原文化与西南山地文化融合在一起，不断吸收周边其他民族地区的先进文化，使其民俗

舞蹈呈现多元化倾向，既有自娱自乐性质的歌舞，又有本民族宗教舞蹈，还有接受外来文化影响的舞蹈。舞蹈具有热情奔放等特点。舞蹈特征主要体现在腿部，如双腿屈伸颤动、单腿点跳、旋转等方面。

（四）渔猎采集文化区

渔猎采集文化区域具体指东北大小兴安岭一带以及黑龙江、松花江、乌苏里江的交汇之处。生活在这一地区的少数民族主要有赫哲族、鄂伦春族。渔猎采集文化区的特征是直接摄取野生动植物。社会组织结构比较原始，主要是血缘联盟性质的氏族部落。

现在赫哲族聚居在黑龙江、松花江汇流之地和乌苏里江沿岸。赫哲族民俗舞蹈主要有：萨满鼓舞、哈康布力、天鹅舞、皮里西舞、跳鹿神舞等。赫哲族舞蹈无音乐伴奏，舞蹈的基本动作有：飞翔、戏斗、拍翅等。“皮里西舞”属于赫哲族的外来舞蹈，该舞带有俄罗斯风格，其他舞蹈属于本民族传统舞蹈。

鄂伦春族主要居住在大小兴安岭地区，以游猎为主。山林环境、游猎的生产方式，养育了鄂伦春人淳朴勇敢、豪爽的性格。鄂伦春族民俗舞蹈主要有：吕日格仁、斗熊舞、乌乐阿道、希那给、布谷鸟等，舞蹈具有狩猎民族的特点。

第二节 || 中国区域性少数民族民俗舞蹈的共同点及研究价值 ||

（一）中国少数民族民俗舞蹈的共同点

中国自然经济类型多种多样，并且含有丰富的生态文化内涵。如前所述，我国少数民族生存的经济文化区域大致分为四类，每一类中又分出若干个不同的经济文化环境，各少数民族之间因聚居的经济文化环境不同，因此受其制约的各自历史进程的快慢节

奏也不同。并且各区域的少数民族民俗舞蹈的形态也呈现出极大的不同。如住在沿海田边的壮族崇拜青蛙，因此，就有用于祭祖的民俗舞蹈“蚂拐”舞。住所依山傍水的侗族，没有自己民族文字，因此就用歌舞“踩堂歌”承载民族的历史与文化。男女舞者围成内外两圈，边唱边随节拍向右移动步伐，同时双手臂前后甩动，在男女混声、间以多声部的自然和声中集体歌舞，以此进行宗教祭祀社交娱乐活动。再如住在山上的苗族，其最具代表的是湖南湘西苗家村寨的“花鼓舞”，新中国成立前，苗民常击鼓通神、击鼓祭祖，击鼓祈祷五谷丰收、人丁兴旺，击鼓团结苗民。因此，舞蹈多以鼓为伴奏，在各种不同的鼓点中苗族以屈膝、脚跳、脚梭、手圆、腰旋等舞蹈动律区别于其他民族民俗舞蹈。

众所周知，有些少数民族是流动的，有些少数民族则很少迁徙，无论是流动的少数民族，还是迁徙的少数民族，不论原来社会发育程度高低都大致经历了一个从史前社会、原始社会、奴隶社会、封建社会到社会主义社会的发展过程。从这一角度看，各少数民族民俗舞蹈有着时代差别和地域差别。各民族舞蹈既有鲜明的本民族特点，又有着与其他少数民族民俗舞蹈发展的共同点。其共同点表现在民俗舞蹈的集体性、传承性、稳定性等方面。

1. 少数民族民俗舞蹈的集体性

集体性是不同经济文化区域少数民族民俗舞蹈在产生和发展、传承过程中表现出来的、被广大民众所认同的基本特征。如壮族的铜鼓舞；苗族的踩花山、花鼓舞；侗族的芦笙舞、咚咚推；土家族的摆手舞、毛古斯；傣族的嘎光、喊半光；佤族的木鼓舞等。这些舞蹈均在约定俗成的民间节日里跳，是群众喜闻乐见、百跳不厌的集体性民俗舞蹈。

集体性舞蹈与娱乐性舞蹈紧密相连，比如：侗族的多耶、芦笙舞；贵州苗族的凯里芦笙舞、舟溪镇舞、花棍舞、牵羊、跳洞、跳花；贵州瑶族的板凳舞；贵州侗族的踩歌堂；湖南瑶族的棕包脑等。

集体性是少数民族舞蹈的本质特征，人的根本属性在于他的

“社会性”。因此，各民族的民俗舞蹈文化的产生也就离不开其民族的群体活动。自从人类农业文明伊始之起，民俗舞蹈文化就伴随随之出现。如佤族生活的沧源地区，就有古老的岩画。汪宁生介绍：“1965年在云南沧源佤族自治县境内，发现有10个画点，分布在糯良山、班考大山与拱弄山之间的河谷地带。岩画内容十分丰富，约有750~800个图像，其中人物占全部图像70%左右，10个画点均有舞蹈图像，有双人舞、3人排舞、4人排舞、8人排舞、舞棒盾、舞双头槌等。在永海村画点，有一幅‘5人舞蹈图’，画面为5人围圈作舞；左2人扬左臂往右甩；右2人扬右臂往左甩，形成对称动作。另一人与众不同，双臂下垂作提襟状，像是领舞。5人舞图，动作对称，似是一个表演性舞蹈……在勐乃画点，有一个张开双翅的羽人头像，似是一只飞翔的雀鸟，可能是表现佤族创世纪神话中，啄开葫芦让人出来的小米雀……”^①

沧源岩画上的舞蹈是什么时代的少数民族乐舞目前还没有考证；但是根据沧源岩画位于佤族自治县境内来推测，可能是佤族先民的祭祀舞蹈，因为佤族被学者们认为是先秦时期“百濮”族群的一支。“百濮”即“濮”，“濮”又写作卜，《逸周书·王会解》说：“卜人以丹沙”为贡。孔晁注：“卜人，西南之蛮。”《蜀都赋》说：“东有巴、賨、绵亘百濮。”杜预《春秋释例》说：“濮夷无君长总统，各以邑落自聚，故称百濮。”

“百濮”在春秋战国之前一直是部落最多的南方强大部落，也是我国远古时期的民族部落联盟。因此，百濮后裔的一支佤族先民乐舞起源也很早，沧源岩画上的舞蹈就是由这一地区的佤族先民——“百濮”人以集体行为创造、完善、保存下来的佤族民俗舞蹈。佤族的“圆圈舞”、“甩发舞”、“舂米舞”等民俗舞蹈就形成了一道民俗文化景观。民俗舞蹈是集体创造出来的，它凝聚着集体的智慧，远古时代的自然崇拜、图腾崇拜均依靠集体的力量

^① 汪宁生：《四川珙县悬棺附近之崖画和沧源崖画》，见《中国西南民族的历史与文化》，27页，昆明，云南民族出版社，1989。

得以传承。与自然崇拜、图腾崇拜有关的一些民俗舞蹈也依靠集体的力量传承下来，并且通过某些变异一直流传到今天。今天的佤族或者说各少数民族民俗舞蹈就是依靠代代相传的集体力量、集体的心理、集体的审美意识、集体的行为、集体的舞蹈语汇传承下来的。

集体性是少数民族民俗舞蹈传承的明显特征，因为某个民俗舞蹈一旦被他人接受，立即就会成为集体行为，并且自然而然地进行传播。在传播当中又不断创新，增加新因素，使之更加完善。我们在田野考察中得知，一个古老的少数民族民俗舞蹈，最早是严肃的祭祀万物有灵的宗教祭祀行为，在后来的不断流动和发展过程当中，经过集体的加工、改造、逐渐完善成为喜庆佳节里表演的娱乐性舞蹈。如贵州龙里县巴江乡流传的苗族花苗民俗舞蹈“鸦雀舞”，该舞蹈最早祭祀对花苗有救命之恩的鸦雀，这可以从花苗歌舞唱词中得知：“鸦雀慢慢飞远了，明年正月它还要飞来，苗家要记住自己的先师，苗家要记住自己的恩人，戴起鸦雀帽，穿起鸦雀衣，踩起鸦雀步，跳起鸦雀舞，今天我们学鸦雀，各人回到各人窝，明年正月大家来，再陪恩人先师舞一伙。”^①

贵州龙里县巴江、贵定县新巴、福泉县仙桥、开阳县平寨等地区的花苗妇女，至今还戴着花纹图案的鸦雀帽子。过去贵州花苗只能在丧葬或祭祖仪式上跳鸦雀舞，而今日的村寨远没有了这些禁忌，成为男女青年经常进行的自娱自乐的民俗歌舞。舞蹈中只有“鸦雀点头”的动作还保持着它的原初风貌，其他舞蹈动作均带有当代舞蹈风貌。其舞蹈的功能与以前也大大不同了，如目前流传的鸦雀舞中的“单摆手”、“双摆手”动作就是传统鸦雀舞中所没有的，有些配合“走步对绕”、“栽秧步”的摆手动作，这些则是装饰性动作，带有很强的艺术表演性质，使舞蹈更加典雅妩媚、优美动人，但已脱离了最初的庄严肃穆的祭祀风貌。

^① 中国民族民间舞蹈集成编辑部编：《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》，345页，北京，中国 ISBN 中心，2001。

众所周知,我国传统年节大约形成于汉代,自汉武帝颁布《太初历》之后,中国的年节习俗便成为约定俗成的节日流传至今。年节确定后,远古时代的祭祖、祭神、祭万物有灵的习俗便慢慢融入年节习俗之中,随之产生出各种各样的民俗舞蹈。目前各少数民族年节习俗中的丰富多彩的民俗舞蹈文化,可以说是各少数民族集体创造的成果,它是在漫长习俗传承过程当中逐步完善的。集体性反映了少数民族民俗舞蹈文化的整体意识,也反映了少数民族民俗舞蹈的价值取向,它是生生不息、代代延承的少数民族民俗舞蹈文化的内在核力。

2. 少数民族民俗舞蹈的传承性

传承性是指少数民族民俗舞蹈文化的历时性过程,也就是说,少数民族民俗舞蹈在发展过程中所具有的世代传承的民俗特点,它具有教化的功能。少数民族以民俗舞蹈为手段,向下一代说述本民族的历史,传授生产技能和狩猎经验。这也是人类的一种本能,它使人在民俗舞蹈传承过程中,不知不觉地获得生存的本领,得知生命的存在价值。

传承性又是不同经济文化区域内各少数民族的共同特征,有的少数民族没有自己民族的语言和文字,仅仅依靠歌舞来承载自己民族的历史,如贵州苗族的“大迁徙舞”,苗语将“大迁徙舞”称为“够嘎底嘎且”,意为寻找居住的地方,它是反映赫章县苗族支系花苗迁徙历史的记叙性民俗舞蹈,被称为是用舞蹈记录苗族寻找安乐家园的史诗。苗族用这一舞蹈教育后代不忘先祖的苦难历程,为舞蹈伴唱的古歌词反映了苗民迁徙的历程,如苗族王有才介绍的《够嘎底嘎且古歌》的歌词:

从前,
我们的老父老母住在什么地方?
据老人们说,
住在直米力地方,
直米力平原宽又平,

直米力平原好庄稼，
直米力靠河好种田，
又长又平的大田啊！
齐齐整整并排在平原上，
成熟的稻谷黄央央。
棉花产在什么地方？
棉花产在直米力地方，
结的棉桃有鹅蛋大。
老爷老母叫年轻姑娘，
背箩下地把棉花摘，
摘下棉花来纺成线，
纺成线来好织布。
布，
织成衣裳，
老父穿过冬，
布织成衣裳
老母好御寒。^①

歌词中的“直米力”是什么地方？无法得知，但苗族发源地不在贵州是人所皆知的。苗族是一个古老的民族，《山海经》、《后汉书·郡国志》、《国语·楚语》等文献都有记载，苗族先民曾来自以江汉平原为中心、南到湖南、东到江西、北达河南南部及中部的地区，这一地区曾经是大溪文化、屈家岭文化、湖北龙山文化的起源地和发展地区。“……这个文化系统发展到新阶段，文化面貌发生急速变化，可能进入铜石并用时期，并同黄河中下游龙山文化阶段诸文化发生更多的接触。”^②苗族先民的势力强大，曾与黄帝集团有过交往，如《山海经·大荒北经》说：“颛顼生骊

① 《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》，207页，北京，中国ISBN中心，2001。

② 俞伟超：《先秦两汉考古学论集》，234页，北京，文物出版社，1985。

头，驩头生苗民，苗民厘姓。”颛顼是黄帝族中繁衍出来的一支氏族部落的首领。这一传说表明苗族先民曾与黄帝部族集团的交融关系，在尧舜时代，苗族先民曾与中原大部落联盟长期交战。《墨子·非攻》说：“昔者三苗大乱，天命殛之。日妖宵出，雨血三朝，龙生于庙，犬哭于市，夏冰，地坼及泉，五谷变化，民乃大振。高阳乃命禹于玄宫，禹亲把瑞令，以征有苗。”苗先民失败后，被舜强迫迁徙到甘肃，离开了黄河中下游及江汉平原，从此，便开始了艰难的迁徙历程。

贵州为高原山区，境内有苗岭山、雷公山、梵净山、乌蒙山、大娄山、武陵山。贵州山区地势陡峭，属山地喀斯特地貌，在这里生存容易隐蔽，于是苗族先民迁徙来此，找到了安身立命的家园。贵州山区平地狭小，天无三日晴，与物产富饶的黄河中下游及江汉平原无法相比。迁徙来此地的苗族先民虽然度过了几千年的岁月，但是仍旧不忘他们在尧舜禹时代的安乐家园。苗族没有文字，于是就以歌舞传承几千年来的民族历史，因此，舞蹈成为苗民历史传承的重要载体。

贵州苗族“大迁徙舞”共分三大段落：即告别故土、行路难、追忆与欢乐。这三大段落也明确表示苗民迁徙的历程。

用歌舞传承历史不仅苗族有，其他民族也存在，如土家族的“摆手舞”、壮族的“蚂拐舞”等。

在民族文化遗产当中也带有传播性，传承中有父传子、子子子孙孙相传和师徒相传的纵向传承方式，还有跨越空间距离的横向传播方式，这就形成了民俗舞蹈文化相互吸收、相互融合、你中有我、我中有你的多样化状态，如“芦笙舞”在侗族、瑶族、苗族民俗舞蹈中都有，它们既有鲜明的本民族特点，又有着与其他民族相似之处。另外同一苗系的“芦笙舞”，因地域的不同，其表现形式与风格也有很大差异。

芦笙舞在云南、湖南、广西、四川地区也有。由于年代久远，传布复杂，使人不知芦笙舞到底源于哪个民族，它也许是地域文化的产物。并且，一旦产生，便迅速地在周边地域间传播。在不

断扩散性的传播当中求发展、求丰富并逐渐演成为广大地区不同族群认同的传统民俗舞蹈，继而又得到进一步的延续与传承。

3. 少数民族民俗舞蹈的稳定性

少数民族民俗舞蹈文化是广大少数民族长期生活实践的结果，它具有一定的稳定性。稳定使之成为少数民族一定的生产方式及生产内容，也成为少数民族日常生活的组成部分。决定少数民族民俗舞蹈文化稳定性的因素有民众性、封闭性、传统观念的制约等方面因素。如维吾尔族的《十二木卡姆》，这是一部涵盖维吾尔族数百年历史、文化、生活内容与维吾尔族各种艺术形式的、规模宏大、结构完整的音乐舞蹈史诗，它集中了中国、印度、希腊、伊斯兰文化的精髓，形成具有维吾尔族独特风采的民俗乐舞。《十二木卡姆》共三百六十多首歌舞曲，有十二套大曲，每一套曲由琼乃曼额（大曲）、达斯坦（叙事诗）、麦西热甫（民间歌舞）三部分组成。在麦西热甫活动中，有维吾尔族常跳的歌舞，如赛乃姆、萨玛舞、夏地亚那、那孜尔库姆、刀郎舞等。其歌舞风格欢快、热烈。舞者的挺胸、昂头、立腰拔背的形态贯穿舞蹈始终。在舞蹈中，舞者的头、颈、肩、腰、臂、肘、腕的动作比较多，造型优美，配以翻腕动作和眼神表演。这些神态动姿都鲜明地表现出维吾尔族独特的气韵与特点。

另外，稳定性还是指在某一地域，只要社会稳定，人们的生产方式与生活方式变化不大，其民族民俗舞蹈文化就相对表现的比较稳定。如流传在内蒙古鄂尔多斯高原的筷子舞、盅碗舞、盘子舞等。那些舞蹈最初是在蒙古包里跳，是一种宴席娱乐歌舞，后来才发生了变化。蒙古族是流动的民族，其生产方式是以个体或几个家族为主，又居住在蒙古包内，再加上长期的骑马习惯和流动迁徙的生产方式，因而决定了蒙古族民俗舞蹈的场面少、跳的人少、下肢动作少等特点。蒙古族民俗舞蹈的特征主要表现在坐、跪、站等方面，并且多以手持生活道具而舞，如盘子、筷子、酒盅等。新中国成立后，随着社会发展，增加了一些碎步、下腰、旋转等动作技巧，但舞蹈的硬肩、软手、碎抖肩等原生舞蹈特征

却一直没有改变,这些动作呈现着浓郁的蒙古族民俗舞蹈风格,也形成了人们习惯的审美定势及蒙古族舞蹈的动律核心,如果蒙古族舞蹈不符合这些动作特征,就会被人们认作不是蒙古族舞蹈。少数民族民俗舞蹈特征是在某一民族集团内部认可中形成的,因此带有强烈的稳定性质。

传统观念的制约性是指有些地域虽然发生了剧烈变迁,但受传统观念制约,其民俗舞蹈仍然保持着稳定不变的态势。如傣族舞蹈,傣族主要聚居在云南西双版纳等地区。二十几年前笔者曾去过西双版纳,那时见到的傣族人很少有穿牛仔裤的,大多傣族人都穿民族服装,住傣家竹楼。而在2007年初夏,笔者再访西双版纳时,映入眼帘的却是不少染着黄发、穿牛仔裤和时髦汉服的傣族人。在西双版纳,竹楼少了,瓦房、楼房多了。不过在一个广场上笔者看到的是众多的老百姓跳的健身舞还都是少数民族的舞蹈。那种双腿微屈、躯体三道弯、双脚一起一落、快踢慢落的动律和双腿随之自然摆动的体态仍然是傣族的民俗舞蹈动势。社会发展了,傣族虽然接受了肯德基、麦当劳、牛仔裤、摩托车,但民族独有的风俗舞蹈特征却没有随之逝去,这就是民族民俗舞蹈的稳定性在起作用。

(二) 中国少数民族民俗舞蹈的研究价值

中国少数民族民俗舞蹈的研究价值体现在:

1. 给保护和传承口头与非物质文化遗产的策略提供论证依据

长期以来,在舞蹈界和舞蹈教育界,汉族古典舞和西方现代舞、芭蕾舞成为绝大多数人的舞蹈审美价值判断的标准。汉族古典舞、现代舞、芭蕾舞成为正品舞蹈,而那些草根舞蹈、乡土民俗舞蹈却一直被视为愚昧、原始、无观赏价值、无审美意义、低级趣味,因而被列入“原始”、“落后”的行列中,并予以漠视或面目皆非的改造。

实际上,我们抛开古典舞、芭蕾舞、现代舞和几个民族艺术舞蹈的中心主义价值观念,不带偏见,带着热情和兴趣深入田野,

融入少数民族的那些貌似粗陋简单,甚至原始落后的舞蹈之中,就会发现,中国少数民族民俗舞蹈具有强悍的生命力,它有其内在的社会性和艺术逻辑的合理性及渲染方式,并且具有后工业文明所不能替代的作用。因而,通过考察、研究中国少数民族民俗舞蹈的存在,挖掘和保护传承少数民族民俗舞蹈对我们及我们的后代更加深刻地了解中华民族的传统舞蹈文化有着不可言喻的现实意义。

2. 采用多途径方式保护与传承少数民族民俗舞蹈文化

在 WTO 的世界经济时代里,经济全球一体化的同时,也带来文化全球一体化的趋势,人们运用计算机、多媒体、互联网的数字化元素重新构建现代生态环境。同时,怎样弘扬少数民族优秀舞蹈传统文化与保存和发展少数民族舞蹈文化,成为当代舞蹈艺术家与舞蹈教育家们必须关心的问题。保护与发展少数民族民俗舞蹈文化应该采用多途径方式,如学校教育行为、创作表演行为、博物馆行为,还有一种行为就是把它变为文化旅游行业行为。眼下各地域均以浓郁的、富有地方个性特色的民族民俗舞蹈配合着旅游业向国内外广大游客介绍本地域的民族民俗舞蹈文化,如广西桂林阳朔地区的《印象·刘三姐》、云南的《丽水金沙》等。保持原生态民族民俗舞蹈风格,与当地自然风光紧密结合,能给人以返璞归真、身临其境的感觉,能使人自然而然接受民族民俗舞蹈文化的熏陶、教育与精神享受。然而,有些地方鱼目混珠,以不纯正的民俗舞蹈,亵渎游客的审美情趣,让人摇头叹息。将纯正的民族民俗舞蹈纳入文化产业之中,所取得的效益不仅在于经济领域,而更在于意识形态领域,它具有的潜移默化的影响功能将成为一个人终生难忘的记忆,因此,民俗舞蹈配合旅游产业是值得认真对待的问题。

3. 为舞蹈创作与表演提供思路

原生态舞蹈成为当代舞蹈界的热门话题,然而,关于什么是“原生态舞蹈”,人们还在争论不休,杨丽萍的《云南映像》以大型原生态歌舞集的形式和令人惊叹的经济效益引起社会各种话语。

总而言之，深入民间、收集田野资料、梳理田野资料、挖掘整合提高中国少数民族民俗舞蹈文化是今后艺术舞蹈创作、艺术舞蹈表演、舞蹈教育、舞蹈文化产业、舞蹈宣传的一项必不可少的基础性工作。而且，在考察研究中查找舞蹈资料，收集舞蹈教研资料，对地域民俗舞蹈文化进行专业的考察，并对此进行分析与阐释，这些对民族民俗舞蹈资料建设与理论研究，对民族民俗舞蹈的创作与表演都具有重要的意义。

总
论

第一章 农耕文化区少数民族民俗舞蹈

中国农耕文明形成很早，秦始皇统一多民族国家的历史开始于黄河与长江中下游流域的农业区。而当时的游牧文化集中表现在从东北大兴安岭到西北的祁连山和天山一带的以匈奴为主体的游牧民族群体创造的文化，但那时的游牧文化尚未形成势头。因此说，秦始皇统一多民族的国家主要是指黄河、长江、珠江中下游地区的多民族，那时还没有将游牧民族融扩在内。中国多民族国家完整形成的标志，应当从西汉武帝北伐击破匈奴围困算起。也就是说从西汉武帝起，中国的农业文化和游牧文化才被真正融合在东亚大陆板块中。自此在农业与游牧业两大经济生活土壤中养育出中国多民族的传统文化，并延绵传承至今。

如前所述，中国的农业文明起源很早，在秦始皇统一六国之前，我国农业经济就已有相当的发展。但那时的发展是有限的，商代甲骨卜辞显示当时的农作物仅有黄米和小麦。春秋战国时期，农作物品种增多，中国农作经济的发达开始于西汉“丝绸之路”的凿通。“丝绸之路”的凿通，使中国的丝绸、冶炼金属、造纸、印刷等技术传出，也陆续引入了国外各种动植物及生活用品，推动了中国农业经济的飞速发展。

但是，在中国广袤的土地上，其地理环境与生态环境的复杂性决定了农业文化圈内有多种不同的经济类型，如刀耕火种、山地猎耕、平坝丘陵稻作、绿洲耕牧、高原耕牧、草场畜牧等经济类型。形成这些经济类型的原因有：第一，不同的生态环境的制约；第二，历代封建统治者对边疆各民族实施制约的政策等。靠

近中原地区的少数民族,接受汉族文化影响较大,虽然从表象上看民族民俗习惯在形式结构上不同于汉族,但在经济文化发展上却与汉族差距不大。而那些远离中原地区的少数民族因受其地域所限,再加上统治阶级的抑制政策,致使这些民族在新中国成立前,仍然保持着封建农奴时代的经济生活,以及奴隶制经济生活和原始母系、父系制时代的生活状况。我国少数民族经济与社会生活的不平衡,造就了各民族精神文化生活的不平衡。被称之为人类精神文化“活化石”的非物质文化遗产,至今还保存在广大少数民族生活空间之中,这是值得我们关注的焦点。

第一节 || 梯田稻作农业文化区土家族民俗舞蹈 ||

一、土家族概况

梯田稻作农业文化区的少数民族代表为土家族。土家族是南方山地民族,也是将山地刀耕火种农业与平坝稻作农业有机结合创造出梯田稻作农业的民族。

土家族主要聚居在湘、鄂、黔、渝四省市交界地区。“土家族人自古生活在得天独厚的大自然美景中,修其性,蓄其精,聚其神,形成了坦荡、爽直、强悍、憨厚、朴实、勤劳、刻苦、坚韧的山民性格和气质,养成了土家人不欺不恶、好客友好的纯真美德。”^①关于土家族族源,根据刘芝凤归纳:“一说是江西迁入,二说是乌蛮之后;三说是廛君之后;四说是巴人后裔;五说是古羌人之后。‘巴人后裔’是已故教授潘光旦先生提出的。他的主要观点有:(1)从建制沿革来看,土家族聚居区古代属巴国领地(不全是——笔者);(2)从历史发展来看,巴人在湘鄂川黔边一带活

^① 陈廷亮、彭南均:《土家族婚俗与婚礼歌》,北京,民族出版社,2005。

动有一条清晰的连贯的线索，即巴蛮，夷——土；（3）从宗教信仰来看，土家族与巴人都崇拜廪君与白虎；（4）从风俗习惯来看，土家族的摆手、跳丧等活动与巴人有紧密的联系；（5）从文学反映来看，土家族的传说故事中，许多与虎、向王天子、巴人有关；（6）从考古学来看，土家族聚居区发掘了大量的巴文物，如虎纽剑于，其他方面的巴人遗迹也很多。”^① 刘芝凤认为：湖南省一些土家族学者的观点与潘光旦先生的观点承接。他们认为必际族（土家族）的历史是融合他族而发展自己的历史。其古代成分可以概括为如下诸种：板楮蛮，古代巴人的主干，组成土家的主体，其勇猛善战、能歌善舞，虎龙崇拜，酿酒技术、建筑及语言等构成了今天土家族的主要特征。廪君蛮，古代巴人的一支。廪君蛮的射杀、航运等技术以及白虎崇拜、饮血盟誓等习俗，在土家族中至今还大量遗存。蜀叟，巴人的分支。蜀叟的石棺槨、岩穴葬、石头崇拜等，在今天土家族中有巨大影响。

土家人与巴人有关，巴人又与兴起于新石器时代的原始族群“濮人”有关。巴人与濮人早有渊源关系。《伪孔传》说：“庸、濮在江汉之南。”左思《蜀都赋》说：“于东则绵巴中，百濮所充。”^② 杜预《春秋释例》说：“濮夷无君长总统，各以邑落自聚，故称百濮。”^③ 在川东、楚西南有濮人分布。濮人在春秋战国之前，是南方强大族群，但是部落分散，尚未形成统一势力。巴人在先秦即指廪君种民族，又指巴人所建的各方国部落。《山海经·海内经》说：“西南有巴国。太皞生咸鸟，咸鸟生乘厘，乘厘生后照，后照生始为巴人。”这里说到了巴人的起源。在先秦，巴人与濮人往往并称，在巴国地区，被统治的民族多数为濮。巴人骁勇善战，又喜歌善舞，常被周武王用作先头部队，如《华阳国志·巴志》说：“周武王伐纣，实得巴蜀之师，著乎《尚书》。巴师勇锐，歌

① 刘芝凤：《中国土家族民俗与稻作文化》，北京，人民出版社，2001。

② 《全上古三代秦汉三国六朝文·全晋文》卷七四。

③ 《左传》文公十六年《孔疏》引。

舞以凌，殷前徒倒戈，故世称之为，武王伐纣，前歌后舞也。”濮，在先秦又被称作“百濮”，是因为在巴人统辖的范围内，民族众多，其中濮人又居多数，因此，称作“百濮”。如《华阳国志·巴志》说：“其属有濮、賨、苴、共、奴、獯、夷、蜑之蛮。”^①这里的蜑与诞是同意异写。蜑与巴是同族关系。《世本》说：“廩君之先，故出巫诞。”^②王钟翰说：“廩君种勇敢善战，崇拜白虎。此俗至本世纪50年代以前仍在鄂西、湘西、川东土家族中流传，当与土家族有较深的渊源关系，而巴人与巴国境内各民族大多在秦灭巴以后已经华化，成为西华夏的重要来源。同时也有相当多的巴人及巴国各族在西南、中南继续发展……”^③由此得知，土家族起源极早，在各种文献资料中都可见到土家族祖先与炎帝、黄帝、舜帝、禹帝的渊源联系。历史上的各种称呼：廩君蛮、板楮蛮等都证明土家族人是南方的最早的民族。经过几千年的发展直到建国后的1957年才有了名正言顺的名字：土家族。土家族主要分布在湖南湘西土家族苗族自治州、张家界、怀化、常德等一些县市的土家乡；湖北鄂西地区恩施土家族苗族自治州和一些县市及宜昌地区的五峰土家族自治县、长阳土家族自治县；重庆东南部的黔江土家族苗族自治县、秀山土家族苗族自治县、酉阳土家族苗族自治县、彭水苗族土家族自治县、石柱土家族自治县；贵州东北部铜仁地区的一些土家族自治县区。由此可见，土家族主要聚居在长江以南的湘、鄂、渝、黔四省市交界处，是我国少有的、聚居地集中的、较少移动迁徙的少数民族，也是人口比较多的少数民族。

“毕兹卡”是土家族古老的自称，意即本地人。土家族居住的地区属中亚热带季风湿润气候，有部分地区属于北亚热带气候、中亚热带湿润山地气候。那些地区雨量充沛，无严冬酷暑，适宜

① 王钟翰主编：《中国民族史》，91页，北京，中国社会科学出版社，1994。

② 《世本八种》，秦嘉谟辑补本，133页。

③ 同①。

农耕牧林生产。

土家族村寨多设在依山傍水之处，有气候温和、风景优美的自然生态环境，也是一个比较适宜人类居住的稳定区域。土家族居住在此地，很少向外迁移。土家族的农业生产类型属山地农业型，因雨水充足，气候温和，因此多以种植水稻为主。

土家族最早聚居地区属于三苗荆地。“三苗”是我国远古时期一个较大的氏族部落集团，司马迁曾在《史记·五帝本纪》提到：“于是舜归而言于帝（尧），清流共工于幽陵，以变北狄；放驩兜于崇山，以变南蛮；迁三苗于三危，以变西戎；殛鲧于羽山，以变东夷。”三苗集团主要居住在以江汉平原为中心的长江中游一带，战国时吴起说：“昔者三苗所居：左有彭蠡之波，右有洞庭之水，文山在其南，而衡山在其北。”^①三苗在远古是一支势力与尧舜禹不相上下的强大的部落集团。在远古神话中被称为“四凶之一”，自被尧舜战胜之后，才逐渐衰落。

随之而起是荆楚，楚或荆，荆楚取代了远古三苗的势力地位，成为南蛮的主体部分。巴人先祖是濮，濮与楚国邻近，很早就有来往。楚国曾征伐濮，如《左传·昭公十九年》载：“楚子为舟师以伐濮。”这是楚平王收复南方的政治举措。

有关巴与濮的关系前面已谈到，土家人族源可追溯到远古的巴人和濮人。春秋战国之前巴人、濮人是远古强大的氏族集团，直到公元316年，秦始皇灭巴才告一段落，这在土家族发展史上来说，是一个重大的历史转折。进入封建社会后，土家族社会形态发生了极大变化，并以郡县体制、土司体制、保甲体制维系着土家族社会的发展，推动着土家族社会的经济、文化、艺术的进步。

郡县制，是古代封建统治者对少数民族地区实施的重要政治措施。秦始皇统一中国之后，便在土家族先人巴人居住区设立了

^① 《战国策·魏策》。吴起说的彭蠡即今天的鄱阳湖，洞庭即洞庭湖。这一带在古代称作“荆”，《禹贡》说：“荆及衡阳惟荆州。”远古，三苗集团曾与舜、禹大战，最后三苗战败，舜将部分三苗迁至甘肃“三危”地区。

巴郡、南郡、黔中郡，对巴人聚居区实行郡县制的管理。郡县制的管理，使土家先人走出了深山老林、走出了与世隔绝的悠闲的环境，改变了土家族刀耕火种的生产方式，从以物易物的简单交换方式过渡到了与周边地区进行贸易交往时运用的复杂经济手段。郡县制的管理，稳定了土家族社会的秩序，保证了中央与地方的统属关系，加强了湘、鄂、渝、黔地区土家先祖之间的联系，促成了一个民族共同体——土家族的诞生。

土司制度，是元朝统治者总结唐宋以来对少数民族地区实行羁縻郡县制基础之上，执行的新的民族政策。其宗旨为“官有流土之分”，从而实现“以夷制夷”的目的。

在土家族地区，土司是一个军政合一的政权机构，“土司不仅是朝廷任命的区域性的行政长官、家庭的首领和酋长，更是军事征战的首脑，并有相应的等级和官阶。”^① 土司政策是元、明、清三代统治者利用南方少数民族地方势力统治民族地区的手段，也是带有地方自治性质的制度，土司对王朝承担的责任是“朝贡、纳税、从征”。土司制度在土家族地区实施了800年之久，它使土家族社会的方方面面发生了巨大变化，由于大规模的迁移屯垦，汉人与土家人的经济文化交流，促进了土家族社会的快速发展。

保甲制度是清朝统治者对乡村社会实行的制度。清朝在土家族地区废除土司制度之后，采用保甲制度来管理土家族地区，所谓保甲制度是：“土民客家应一例编甲也。查土司地方，江西、辰州、沅、泸等处，外来之人甚多，有置有产业，葬有坟墓，居住三十五年以至二三代者，皆自称客家，不当土差。切思川蜀等处，凡居住三十年以上，置有产业，丁粮俱准为土著。今既有产业，居住年久，应与土民一例编甲，以便稽查……”^② 保甲制度打破了土家族社会原有的宗族势力，王朝直接管理乡里社会。保甲制度

① 邓辉：《土家族区域土司时代社会性质初论》，载《湖北民族学院学报》（哲学社会版），2004（3）。

② 《清》乾隆《永顺府志·撤示》卷十一。

为士绅阶层的产生提供了条件，保甲制度推举贤能之人来任保长或甲长，为土家族社会的进步起到了一定的推动作用。

如前所述，土家族起源很早，从产生那天起便与农业生产紧密联系在一起，但不同的时代其生产方式、劳动资料有所不同。土家族地区在先秦时期经历了原始社会和巴国奴隶社会，原始社会主要从事渔猎采集，这与土家族先民居住的湘、鄂、渝、黔交界的山区环境有关。那里山高水深，草茂树繁，有丰富的渔猎经济资源，所以，渔猎是土家族原始先民生产活动的主要内容。到了原始社会末期，土家族人学会栽稻：“在湖南道县玉蟾岩所发现的稻谷粒，虽然数量极少，但已告诉我们，稻作农业早在1.5万年前就已开始，这是围绕土家族相邻地区的发现之一。”^①说明从原始社会开始，土家人已学会栽植稻谷。从这时起，采集成为生产活动的补充方式，不再是生产活动的主体。

巴国的建立标志土家族从原始社会进入奴隶社会，巴国重视发展农业，发明了“刀耕火种”的生产方式，同时，还注重开发盐业和手工业。这些意味着土家族生产形式的多样化与进步。从秦汉到唐宋是土家族的郡县管制时期，这一时期土家族普遍使用铁斧、铁锄、铁刀等铁质农具，农业生产以栽植水稻为主。《汉书·地理志》载：“火耕水耨，民食鱼稻，以渔猎山伐为业，瓜果羸蛤，食物常足。”唐代是封建经济高度发展的繁荣时期，土家族先民开始使用汉区传来的生产工具，如犁锄、鼎铛等，以及河水灌溉等生产技术，粮食作物、经济作物（菜、棉、西瓜）等品种更加丰富。元明清时代是土家族的土司时期。土家族社会经济有了不同程度的发展。但是牛耕、铁具使用不普遍，大部分地区仍是刀耕火种方式，即“于二三月间薙草伐木，纵火焚之；暴雨锄土撒种，熟时摘穗而归”^②的生产方式。这种生产方式造成年收成无保障，遇上风调雨顺好年头，才会有收成，遇上旱涝之灾，就

① 邓辉：《土家族区域经济发展史》，47页，北京，中央民族大学出版社，2002。

② 《永顺府志》卷十。

无收成。这种靠天吃饭的生产方式使得土家人围绕土家族的农业发明了一些祭祀舞蹈,如“毛古斯”、湖北的“地龙灯”、“打土地”等。土家族“改土归流”时期是指清王朝发动的一场解放生产关系的运动,这场运动减轻了农民负担,发展了农业生产。具体做法是:减税、分给农民一部分田地,鼓励农民开荒、引进先进技术和优良品种,使农作物和经济作物品种大幅度增加,促使土家族经济得到发展。解放前土家族用不同于国家法制的另一套体系整治、调理本社会成员之间的关系。如“习惯法”。“习惯法”是当地一些习惯和惯例的通行的做法。它被人们认可并视之为具有法律的约束力,它深深植根于土家族的民族意识之中。“习惯法”渗透在土家族生活的方方面面,如生活习性法,土家族习惯法规定,若天旱不雨,就应“闹鱼”求雨,土家族认为:“鱼龙神的子孙,放荡于溪河‘闹鱼’,鱼虾被药晕后,会从水底翻浮上来,龙神就会怜悯子孙而降雨。‘闹鱼’活动,一般由巫师组织,具有一定的宗教性……据说,‘闹鱼’的人越多,声势越大,就越叫龙王不安,龙王会答应祈求而降雨。‘闹鱼’活动,一般从午夜子时开始。人们先筑断溪河上游的水道,然后将‘罾药’撒于河中,鱼喝了带药的河水,皆昏晕漂浮水面。捕鱼的人们,打着火把,满河吆喝,火光冲天,场景十分壮观。”^①土家族宗族习惯法是别具特色的,土家族社会是由血缘关系组成的,因此有对宗教活动组织及管理的一些法规。如每年召开的“冬至会”,在会上族长率众祭祖,然后,祠堂宴会,席后,族长公布“公账”处理人事,抓到坏家风者由族长处理。

宗教习惯法是土家人生活的重要组成部分,它与宗教民俗舞蹈活动密不可分。土家人最早的宗教信仰是自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜。由于土家族社会发展缓慢,现在土家族生活中,仍然保持着原始宗教信仰活动。土家族宗教仪式的主持者有:梯玛、端公、土老司等。宗教形式为:祭天地敬鬼神。念诵的经文内容

^① 宋仕平:《土家族传统制度与文化研究》,69页,北京,民族出版社,2005。

包括民族迁徙、生产经验传授、神话传说、民间情歌等。宗教仪式中的舞蹈也由习惯法规定，不得任意改动，如鄂西来凤县卯洞镇河东乡的摆手舞，该活动在农历正月初三至十五日举行，这是土家族习惯法规定的习俗，也是祭祀土家族先祖八部大王的主要宗教活动。

二、土家族民俗舞蹈

民俗是普遍存在于各民族日常生活中的文化现象，也是各民族在漫长的历史发展中的精神生活的积淀。民俗舞蹈，在行为层面及心态层面上，均能反映出不同地域、不同民族的行为方式与精神品格。因此，民俗舞蹈是各民族先民在漫长的社会发展中，为适应生活需要而逐渐形成的民俗活动，它随历史发展、生态环境的变化而发生一些变化，它是代代传承的民族文化的载体。

前面讲到民俗舞蹈与民族的历史、社会、宗教文化密切联系，它是每一民族精神生活的集中表现，因此，民俗舞蹈能够反映出某一民族的历史、文化、经济、伦理及民族的审美意识。民俗舞蹈是一个民族文化的载体，它具有凝聚民族力量的作用，在传承民族文化的同时，也系紧了民族内部团结的纽带。

土家族民俗舞蹈是土家族风俗传统的一个组成部分，土家族民俗舞蹈体现着浓郁的农耕文化精神。土家族民俗舞蹈种类大致分三类：节庆民俗舞蹈、丧葬习俗舞蹈、宗教仪式民俗舞蹈。

（一）节庆民俗舞蹈

土家族节庆民俗舞蹈包括三方面的内容：农业节庆、宗教节庆、婚喜节庆。

1. 农业节庆

农业节庆与农业生产紧密相连，在土家族农事节庆中比较有代表性的有“春节”、“惊蛰节”。在农业节里，鄂西土家族地区有砍果树、防虫害的活动。在“花朝节”，即农历×月二十五日的妇女节日，这一天姑娘穿耳朵，媳妇身着盛装去赶集。“谷雨节”在

农历三月中旬这一天（农历二十四节气的第六个节气）占岁、配畜。“立夏”在二十四节气中是第七节气，这一天土家人要喝“七家茶”，吃“立夏饭”（豌豆、豆腐干、肉料蒸饭）来占岁贺节。此外还有“雨节”、“立冬日”。在这些节气中，有民俗舞蹈活动的当推春节和农历五月十五日的中端午节，如鄂西来凤县高洞区大岩板乡一带流行的“地龙灯”的民俗舞蹈表演。该舞在春节和中端午节时表演，表演时，有一男子举龙珠引龙，有九人舞地龙，其中一人执龙头，一人背龙尾，七人披龙衣为龙身。表演中，由执龙珠人引龙上场，做转动龙珠和各种技巧动作，逗引地龙追珠抢宝，地龙左右飞舞，做龙抢宝、龙盘饼、龙盘树、龙困滩等造型。当地土家人认为龙能保护六畜兴旺，人寿年丰，还能驱邪纳福，因此，长演不衰。此民俗舞蹈有一传说：当年秦始皇有件能赶山填海的稀世珍宝——赶山鞭。有一年，秦始皇打算赶山填平北海，他的三太子知道后，心中很是着急，因为他与北海龙王的三女儿正暗中相爱，且三公主已有身孕，若北海被填平，龙王家族将无处安身。三太子无奈，只好盗取了父王的宝物，连夜逃走。三公主得知此事，思太子心切，有一天来海滩等候三太子，忽然临盆，在海滩产下一男婴，又不敢带回龙宫抚养，只好含泪弃置沙滩而去。婴儿饥渴，啼哭不止，深山里有一只花斑母虎，听到哭声后，忙奔到海边，将虎乳滴进婴儿口中喂养。第二天，烈日当空，婴儿无遮无盖，忽然从云中落下一只彩凤，天天为婴儿遮风挡雨，人们称此子为“龙生虎养凤遮荫”。孩子长大后力大无比，本领高强，他就是历史上名扬四海的楚霸王。楚霸王建功立业后，下令民间于每年的农历正月初五、十五及五月十五日扎龙、凤表演，以示他怀念生养之情。于是就传下了“地龙灯”。^①土家族的民间传说是有历史根据的，先秦时期，土家族先祖——巴人的活动区域很广，春秋初期时，巴国对楚国有关属关系，公元前

^① 参见中国民族民间舞蹈集成编辑部编：《中国民族民间舞蹈集成·湖北卷》，1050页，北京，中国 ISBN 中心，1995。

703年（楚武王三十八年），巴国曾遣使请求楚国允许巴国与邓国（河南邓县）为好，《左传》载：“楚子，使道朔将巴客聘于邓，邓南鄙鄢人攻而夺之币，杀道朔及巴行人。”春秋中后叶，巴国发展壮大成为鼎盛之国，但它仍与楚国保持密切的经济文化往来关系。到了战国时期，随秦、楚力量强大，巴国才被楚国逐渐蚕食掠夺，史籍说：“楚自汉中，南有巴黔中。”说明楚国已占领了巴国领域，巴国只能在贵州了。楚威王时（前339—前329年）“使将军庄蹻将兵循江上，略巴黔中以西”^①。此时贵州南部巴国属地也被楚国占领了。由此得知，土家族先民巴人与楚人有军事、政治、经济、文化交往，其民间文化艺术也必然相互产生影响。从“地龙灯”的传说，可以得知这是土家族传统民俗舞蹈，历史久远。而且“地龙灯”虎育子的传说也成为土家族先人廪君崇拜白虎的有力印证。“廪君死，魂魄世为白虎，巴氏以虎饮人血，遂以人祠焉。”^②土家族民俗传统舞蹈“地龙灯”在每年农历正月初五和五月十五日时，临时组成表演班子，应东家之约去表演，演出场地在广场、街头，或在东家堂屋或在庭院内进行。地龙灯表演多是模拟想像中的龙与风的动态，有很大的随意性，即兴表演的场面比较多。为舞蹈伴奏的乐器是打击乐，如大鼓、大锣、大钹、勾锣等，舞蹈气氛热烈欢快。

土家族有关农事的舞蹈还有“打土地”，这是流传于湖北利川市毛坝区一带的土家族民俗舞蹈。该舞是春节期间各户人家拜年时表演的舞蹈。舞蹈由三人表演，其中一人扮演土地神，另一人扮土地的儿子，为丑角，还有一人男扮女装为儿媳。每一角色都有形象的服饰道具：土地神，头戴木雕的土地神面具，眼、口处雕空，胡须用马尾做成。身穿蓝布长袍、便裤、黑色布鞋，腰束白布腰带，手持拐杖蒲扇。土地的儿子鼻梁上画着“白豆腐块”，身穿黄色滚黑边的便衣、黑色便裤、黑布鞋，上衣外套黑色背心，头戴草帽。土地的儿媳头缠土家族包头布，穿粉红色镶花边大襟

① 《史记·西南夷列传》卷一一六，2993页。

② 《后汉书·南蛮西南夷列传》卷八六。

便衣、便裤、绣花布鞋，腰系土布印花短围兜，手持花手巾。三位人物均有自己的代表性动作，土地神有“跨杖转身”、“左右跨杖”、“打扇”等动作。土地的儿子有“后踢跳步”等动作。土地的儿媳主要做“风摆柳动作”。该舞动作简单古朴，且诙谐有趣，舞蹈具有祈求风调雨顺、五谷丰登的功能，该舞至今活跃于该地区。每到春节，演出班子就各家各户去拜年，拜神堂，然后表演。为舞蹈伴唱的歌词均为农业生产方面的知识，在三人边唱边舞之间，还夹杂一些对白和滑稽表演。三人动作风格各不相同，土地神稳重迟缓，土地的儿子风趣、滑稽，土地的儿媳扭扭晃晃，最后，三人即兴唱歌跳舞结束。该舞至今仍广受群众喜爱。

2. 宗教节庆

土家族既有自己本民族的原始宗教，也有接受外来影响的宗教，如道教、佛教。无论本民族宗教，还是外来宗教均在漫长岁月中逐渐演变成一些宗教节日。

在土家族宗教节庆活动中，比较常见的节庆有：农历二月初二的“土地节”，人们在这一天给土地菩萨烧香、摆酒菜、磕头。是一个佛教节庆。农历三月初三“上巳节”，土家人要到河边洗澡，野外招魂。“寒食节”，又称冷食节，这一天土家族不做饭，吃冷食，并到寺庙供奉，门前插柳。“清明节”这一天土家人要敬奉鬼神。“土人旧俗，每岁三月清明，杀羊击鼓吹笙以祀鬼。”^① 农历四月初八“牛王节”，是土家人祭祀牛王菩萨的生日。农历四月十八日是土家族的“祭祖大节”。“端午节”土家人吃粽子、划龙舟、戴艾蒿。“六月六”土家族要晒衣，土家人重视这一节日，在节日里有晒龙袍、跳摆手舞、祭牛王等活动。除此之外，还有“月半节”即“鬼节”、“中秋节”、“重阳节”、“寒衣节”等活动，在这些宗教节庆日子里均有一些民俗歌舞活动。

3. 喜庆节日

土家族喜庆节日有“元宵节”，这一天村村寨寨的土家人有互

^①（清）黄鸿勋撰：《古丈坪厅志》，卷十，光绪三十三年铅印本。

送灯笼以祝吉祥的习俗，晚上还有舞狮子、唱小曲等活动。“乞巧节”土家人要在庭院里搭建乞巧彩楼。“女儿会”，即农历七月十二日，是土家族青年男女交友会。土家人从正月初三“舍巴日”开始到正月十五元宵节，有“跳花灯”的习俗。土家族的这些民俗节日虽然与汉族节日名称相同，但其内涵却有极大的不同，单从民俗舞蹈表演的形式来看就不一样。土家人跳花灯时，边唱小调、边踩鼓点翩翩起舞。一般在正月初三至十五的傍晚时进行，有专门组织的花灯队提着灯笼，敲锣打鼓，走村串寨，进行拜年。花灯队的表演程序是：先唱《观灯》歌，以祝新年吉祥，再唱《道贺词》向主人道贺新春，接着《再唱开财门》，恭祝主人发财，最后唱《祝寿歌》。土家族“跳花灯”有三种形式：单花灯、双花灯、花灯。“花灯”由两人表演，一男一女，女角由男子扮演，称“花妹”，男角称“花子”或“赖子”，反穿皮袄，头戴瓜皮帽或扎头巾，两人在方桌上，花子围着花妹边歌边舞。“双花灯”由两男两女表演，表演的内容有：犀牛望月、蛤蟆戏水、白鹤亮翅、扫地雪莲、蜻蜓点水等。表演花灯需要一套经过专门训练的演出班子。花灯戏的开场唱词，道明了花灯戏演出班子的分工情况：灯哥花妹跳花灯，四周站着掌灯人，两个拉丝弦，四个打锣鼓，还有一个掌调师，么哥么妹来帮腔，将将就就，一行十三人。土家族地区跳花灯计有上百个曲牌，歌舞内容多包括男女爱情、历史故事、生活小品等。新中国成立后，土家族花灯又增加了歌颂山区改革新变化等内容，保存发展了跳花灯的传统风格，反映了当代土家人新的精神面貌。

从以上各种节日可以看出土家人接受外来文化影响的情况。“重阳节”、“清明节”、“端午节”、“六月六节”、“乞巧节”均为南方汉族的传统节日，土家族也有，不难看出土家族在历史上曾与汉文化交流，经过岁月流逝，逐渐演变成为具有土家族民俗特征的节日，并世代相传。这也表明了历史上民族迁徙、民族融合促使民族传统风俗也悄然发生变化的情况。此外，土家族民俗节日也带有鲜明的地域性特征。土家族地区在历史上曾是多民族活

动的地区，积淀着多种民族文化，土家族节日民俗舞蹈反映了多民族文化交流的情况。

除了接受汉族传统节日影响之外，土家族还有自己的传统节日，如“过赶年”，这是土家族的大年，比汉族春节早一天。在这一天，土家人要举行祭祖仪式，祭后，在爆竹声中吃年夜饭，正月初一走亲访友，相互拜年，从初三到十五日有“赶伏”和“摆手歌舞”的活动。“牛王节”，源于土家族对牛的崇拜，农历四月初八是祭牛神生日的节日，土家族是农耕民族，因此对牛崇拜由来已久。“传说巴人曾与夏部落一道进入中原，‘黄牛助禹开江’，当指巴人协助夏人部落治水之事，而巴人进入中原后，即从事农耕，当有牛崇拜之俗，说不定亦有以黄牛为图腾的巴人部落。”^①“牛王节”这一天，土家人要喂牛黄豆稀饭，晚上在牛栏边焚香烧纸，献酒肉，诵祭词，祭祀牛王。崇拜牛王是土家人生存需要的必然反映，也显示了牛在土家族农业生产中的重要地位，每到“牛王节”，专请道士来念词。“舍马节”是土家族悠久的传统节日，也是土家族古老的宗教节日，已有上千年的历史，被称之为中国戏剧的活化石。“舍巴”是土家语，意为摆手。土家族很重视这个节日，村村寨寨都设有摆手堂：“土俗各寨有摆手堂，每岁正月初一至初五、六夜，鸣锣击鼓，男女聚集，摇摆发喊，名曰摆手，以拔不祥。”^②清《龙山县志》载：“土民赛故土司神，旧有堂曰摆手堂，供土司某神位，陈牺醴。至斯既夕，群男女并入。酬毕，披五花被锦帕首，击鼓鸣征，跳舞鸣歌，竟数夕乃止。其期或正月、或三月、或五月不等。歌时男女相携，蹁跹进退，故曰摆手。”“每岁正月初三至十五日，土民齐集，披五花被，锦帕裹头，击鼓鸣铙，舞蹈唱歌。舞时男女相携，蹁跹进退，谓之摆手。往往通宵达旦，不知疲也。”^③由此可见，摆手舞是“舍巴节”中的重要

① 胡炳章：《土家族文化精神》，91页，北京，民族出版社，1999。

② 光绪《古丈厅志·民族》卷10。

③ （清）雍正《永顺府志·杂志》。

民俗活动。

（二）丧葬民俗舞蹈

丧葬民俗舞蹈是土家族民俗舞蹈文化的组成部分，丧葬民俗与宗教民俗紧密结合。考察丧葬民俗舞蹈是了解一个民族文化的窗口，土家族丧葬习俗经历了古代多习俗共存的阶段和明代以后的土葬阶段。

古代多习俗共存阶段是说古代巴人地区曾居住着许多民族，多民族共存一个地区，必然相互之间产生影响，形成多习俗共存局面。古代丧葬习俗主要有：火葬、岩墓葬、悬棺葬、土葬、船棺墓葬等。土家族传统葬式是拾骨丧，据《隋书·地理志》载：“……其死丧之纪，虽无被发袒踊，亦知号叫哭泣。始死，即出尸于中庭，不留室内。敛毕，送至山中，以十三年为限，选择吉日，改入小棺，谓之‘拾骨’……拾骨者，除肉取骨，弃小取大。”至今拾骨习俗仍残留在土家族民间习俗活动中。古代这几种丧葬习俗中，只有土葬遗留至今天。在土家族土葬仪式中主要是表达对祖先的追思，《隋书·地理志》载：“（人死），邻里少年，各持弓箭，绕尸而歌，以箭和弓为节，其歌词说生平乐事以至终卒。大抵犹今之挽歌。”改土归流后，从朝廷下来的流官对土家族文化进行了改革，土家族也接受了汉族道士的丧葬仪式的做法。如开路引亡、做道场等，土家族梯玛也学习了道士的一些主持仪式的技法。

目前，在土家族地区，丧葬民俗舞蹈呈现出鲜明的地域特色：即“南摆手，北跳丧”，也就是说，南部的土家族喜欢跳摆手舞，北部的土家族人喜欢跳丧舞。广泛流传在鄂西南清江流域的土家族聚居区的“跳丧”或者称“打丧鼓”。这个丧葬活动被认为是“白喜事”，因此，他们一定要“欢欢喜喜办丧事，热热闹闹陪亡人”，有时要跳上一夜。

土家族跳丧一般在葬期前一天晚间举行。丧家在堂屋灵位前腾出一块空地作舞场，然后在灵位前左侧放一面牛皮大鼓，以烟

糖茶摆席招待乡邻友朋。“跳丧开始时，由一掌鼓人领唱：‘请出来，请出来，请出一对歌师傅来。’然后，二男子接着和唱起舞。他们时而对掌擦肩，时而挽臂扭腰，时而冲拳踢腿，时而相互戏闹，颤摆晃摇，走转蹦蹦跳，如醉如痴，酣舞不止。”^①

跳丧舞蹈的表演形式有：两人对跳、四人穿插、数十人圆圈舞。舞蹈的套路有几十种，主要有：待尸、四大步、跑丧、杨柳、吆两叶儿合、么姑姐、滚身子、牵牛喝水、摇丧、凤凰闪翅、三阳嘴、碎米子步、哑谜子、匡丧（或称三连环）、杂丧、打丧、怀胎歌、血盆经、么姑姐筛锣、耍五巾、螃蟹歌、哭丧、四人丧、圈丧等。在一般情况下，每一次跳丧，总是以“四大步”开头，这已成为不可更改的丧葬民俗舞蹈的习惯法，其他套路可视场合任意选用。“四大步”是跳丧的核心动作，它调度舞蹈构图，衔接其他动作。

清江流域的跳丧带有明显的地域特征，如中上游地区的巴东、长阳县的跳丧以行进颤步和绕手、转身动作为主，舞蹈具有舒缓大方的风格；在中游地区的长阳、五峰县的跳丧以“四大步”为主，其舞者体态是含胸伸臂，动作犹如老鹰展翅，腾踏跳跃犹如猛虎扑食，动作古朴粗放。下游地区的跳丧则轻盈舒缓，其半回龙和蹲步么姑姐动作体现着远古拙朴之风格。清江流域的跳丧虽然具有明显的地域特征，但也有共同之处：主要表现在含胸、拔背、屈膝方面，动律体现在颤、摆、摇、晃、悠等方面。

鄂西清江的跳丧是一种独特的葬俗歌舞，老人亡故，举族同庆，这与汉族哭丧形成对比。而且跳丧只能是男子跳，不允许女子跳，这一地区土家人认为女子跳丧会家破人亡。跳丧是历史悠久的土家族民俗祭祀活动。鄂西清江属古代巴国，巴人是土家族先祖，跳丧是巴人的传统习俗，唐人樊绰撰《蛮书》说：“巴氏祭其祖，击鼓而祭，白虎之后也。”历史上，巴国曾为楚国的属国，

^① 中国民族民间舞蹈集成编辑部编：《中国民族民间舞蹈集成·湖北卷》下，1151页，北京，中国 ISBN 中心，1995。

在文化习俗上也接受了楚国的影响。清康熙三十六年（1697年）《宜都县志·风土志·丧仪》载：“宜邑踵楚旧习，信鬼而尚巫，丧葬之仪，颇多出入，虽然，土俗相沿，不可尽废也。”随着历史进程，土家族跳丧活动也接受了汉族的影响。

“打绕棺”是土家族丧葬习俗舞蹈，主要流传在重庆市的酉阳、秀山、黔江、彭水、石柱等县的土家族聚居区。打绕棺的“打”指的是打击乐器，“绕棺”意指人们围绕棺材跳丧。打绕棺活动在丧事殡葬前夕举行，活动的场地在堂屋前的庭院，棺材放在堂屋内。活动开始时，由舞者边敲击打击乐，边穿行舞蹈。舞者人数不限，但必须是双数排行。舞蹈的基本动作是：前进、后退、行走，舞者跳动时始终保持胯部左右摆动的动律和上身微向后仰、腰略向前挺的体态。舞蹈队形有：单穿、双穿、龙蛻壳、双龙抱柱、黄龙缠腰、海底摸沙、雪花盖顶等。在打绕棺活动中，动作和队形全无顺序规定，由领头人灵活变动，其他人随之。打绕棺虽然是丧事活动，但全不见悲哀气氛，人们欢歌笑语，载歌载舞，说浑逗趣，充满喜庆氛围。这是土家族丧事民俗舞蹈活动的特点。

流传于湖南石门县西北部山区的土家族丧事民俗舞“跳丧舞”与鄂西清江流域的“跳丧”不同。其不同表现在跳丧的时间不同，跳丧的场面、布置不同，跳丧的表演套路不同。湖南的跳丧舞又称作“闹夜”。去世的人如果是年高德重、儿孙满堂的老人，那么在停灵期间，人们每夜都要进行跳丧活动，于是湖南的土家人就将每夜跳丧活动称之为“闹夜”。而鄂西的“跳丧”只跳一夜。湖南跳丧是在死者灵柩前进行，柩前挂幕条，上绘“二龙戏珠”等画，墓前供灵牌，在小竹签上扎白花，亡者多少岁就插多少竹签。湖南跳丧的表演套式与鄂西不同。湖南石门县跳丧的表演套式有：四大步、风夹雪（前半部歌唱，后半部以下蹲、掏花动作为主）、凤凰闪翅、滚身子、武打丧、美女梳头、螃蟹歌等。舞蹈的动作有：牛擦痒、虎抱头、犀牛望月、观音坐莲、饿马悬蹄、大王下山等，多是模拟动物和劳动生产的动作。舞蹈讲求对称，他们认为

舞蹈构图对称了就美。湖南石门县跳丧特点是：头儿摆两摆，身子歪两歪，屁股甩两甩，脚步踮两端。伴唱歌词多为情歌和反映社会生活、劳动生产等内容。

跳丧在湖南土家族村寨非常盛行，如《永顺县志》载：“……晚上村人相聚，男人烧香祭奠，妇女哭丧，还请歌师唱孝歌。亲人齐聚灵堂，烧香哭祭以伴亡灵。”《来凤县志》载：“……晚上，要请人唱‘孝歌’，打夜锣鼓，通宵达旦。”《龙山县志》载：“请道士‘开路’，敲锣打鼓‘解灯’，儿女戴孝磕头。有的还请歌师唱丧歌……”《咸丰县志》载：“……晚上打丧鼓唱孝歌，绕棺穿花，通宵达旦。”湘西跳丧与鄂西跳丧有一共同点就是喜丧和晚上举行仪式，跳丧的人均为男性。鄂西南清江流域跳丧舞与湖南石门县跳丧舞的相似是有历史原因的：“跳丧舞据传是古代巴人的舞蹈。鄂西南清江流域为古代巴人的聚居地，石门县土家族大都由鄂西南迁来。据方志、宗谱记载，石门县土家族大姓覃氏，其始祖覃友仁就是在宋皇祐四年（1052年）从施洲（今湖北恩施一带）迁来的。石门还曾出土众多‘巴文化’遗物，仅‘虎纽钺于’（古代巴人乐器）一项就达二十余件。可见在较为偏僻、处于封闭状态的大山区至今仍保存着这一古老的巴人舞蹈，是有其历史原因的。”^①

湖南石门县人认为跳丧舞是对死者的尊敬，江坪河乡老人说：“跳丧舞是让死者在入土前再一次享受人间的娱乐，死了的人不能光听哭声，还要看点舞蹈高兴一下。”这种和谐邻里乡亲关系的丧事活动在土家族地区非常盛行。

湘鄂渝一带土家族地区的民间丧事习俗舞蹈是经过长期演变而成的，它以严格而复杂的程式形成约定俗成的习惯。因为繁缛的礼俗与亡人的来世和现存人的祸福紧密相连，因此土家人的丧事活动进行的有条不紊，每次都严肃认真地举办。

^① 中国民族民间舞蹈集成编辑部编：《中国民族民间舞蹈集成·湖南卷》，1447页，北京，中国舞蹈出版社，1991。

为亡者做超度和法事时还要看风水、择地，选吉日下葬。其丧事仪式包括：为亡者送终、告知乡邻亲族，请梯玛诵经开路、做法事、出殡。丧事民俗舞蹈一般在停灵期间表演。丧事民俗活动至今还在土家族地区保存，为舞蹈伴唱的歌词除一两句与悼念死者有关的内容之外，已无丧葬及封建内容。土家族民间正在改变为丧事而舞的性质，开始朝向自娱自乐方面发展，如湖南石门县跳丧舞，在为舞蹈伴唱的歌词中有：“把人换，把人换，要让舞师擦把汗，你不跳了我又跳，一人难挑千斤担。”^①丧事舞蹈变成了娱乐性质的舞蹈。

土家族丧葬习俗活动随时代发展而变迁，在不断接受汉文化及周边其他民族地区的文化影响之中，其功能也在发生变化，从过去维系宗族习惯法、维护父系族权神权统治地位，向调和邻里乡亲之间的关系、自娱自乐方面发展。总之，土家族丧事民俗舞蹈充分体现了土家人的强烈生命意识，这种生命意识存在于自古以来的习俗活动之中，并以歌唱舞蹈为载体表现出来。

三、土家族民俗舞蹈的内容与形式

土家族自古以来就是一个能歌善舞的民族，土家族先人巴人曾以骁勇善战、喜尚歌舞的能力得到汉武帝的赏识。汉武帝将巴人的板楮舞用来作为鼓励军事行动的舞蹈，如《后汉书·南蛮西南夷列传》载：“阆中有渝水，其人多居水左右，天性劲勇，初为汉前锋，数陷阵，俗喜歌舞，高祖观之曰‘此武王伐纣之歌也。’乃命乐人习之，所谓‘巴渝舞’。”土家族是有艺术传统的民族，舞蹈主要有：摆手舞、毛古斯、跳丧、傩舞（还愿舞）等，跳丧舞已在丧事舞蹈中作了介绍，不再赘述。在这里主要介绍摆手舞、毛古斯、傩舞及其他自娱性舞蹈。

^① 《中国民族民间舞蹈集成·湖南卷》，1448页，北京，中国舞蹈出版社，1991。

（一）摆手舞

摆手舞是土家族独具特色的民俗舞蹈，摆手舞在湖南又称作“舍巴日”，主要流传在湘西土家族苗族自治州的龙山、永顺、保靖、古丈等县。四川称之为“舍巴”，主要流传在秀山石堤、宋农和酉阳酉酬、大溪、后溪一带，这一带靠近湖南，因此，与湖南摆手舞相近。湖北的土家族摆手舞主要流传在来凤县卯洞镇河东乡一带。

摆手舞是土家族地区的传统祭祖民俗舞蹈。史书上有许多记载，如清同治年间《来凤县志》卷三十二载：“施州漫水寨有木，名普舍树。普舍者，华言风流也。昔覃氏祖，于东门外伐一异木，随流至那车，复生根而活。四时开百种花。覃代子孙歌舞其下，花乃自落，取而簪之。他姓往歌，花不复落，尤为异也。”这里的漫水寨即是现在的卯洞镇，这里记载的“覃氏子孙歌舞其下”与土家人喜尚摆手堂中绕树而舞的习俗相似。乾隆《永顺府志》卷十载：“各寨有摆手堂……每岁正月初三至十七止，夜间鸣锣霹鼓，男女聚集，跳舞长歌曰摆手。”光绪《龙山县志·风俗》载：“土民赛故土司神，旧有堂曰摆手堂，供土司神，某神伴，陈牲醴。至期，既夕，群男女并入。酬毕，披五花被锦，帕首，击鼓鸣钲，跳舞歌唱，竞数夕乃止。其期或正月或三月，或五月不等。歌时男女相携，踟蹰进退，故谓之摆手。”清同治十年（1871年）本《保靖县志》卷二载：“正月初间，男女齐集歌舞，祓除不祥，名曰‘摆手’，又谓之‘调年’。立秋之并春秋社日亦如此。”摆手舞起源于土家族祭祖活动。摆手舞与跳丧应是同源民俗舞蹈，但是因土家族聚居区不同、政治体制不同，其摆手舞与跳丧的内容与表演形式也各自不同，并形成不同的民俗舞蹈类型。在湖南有大摆手、小摆手之分，在湖北和四川只有摆手舞。而湖北和四川的摆手舞内容与湖南大摆手内容相同，只祭祀八部大王，唯有湖南小摆手祭祀彭公爵主。大摆手与摆手舞的另一区别是：大摆手只舞不歌，小摆手有舞有歌。

湖南与湖北、四川摆手舞内容虽然相同，但摆手舞的表演程

序、表演形式与表演动作却不同，在这里仅就湖南与湖北的摆手舞做一下比较：

湖南大摆手的表演程序是：“三年举办一次，摆手队分梯玛队、龙凤旗队、祭祀队（捧祭品者）、摆手队、乐队、披甲小旗队、炮仗队等。其中摆手队按县编排，或按姓氏编排，每排约四五十人。准备工作做好后，各排由梯玛主持‘披甲起驾’，走到离摆手堂不远处，两队旗手冲前挥旗，两旗相绞，众人击鼓，谁的旗先抽出谁就先进摆手堂。进摆手堂后，各队依次将供品放在祭祀八部大王的供桌上，然后祭祀开始，由梯玛主持向八部大王行跪拜礼。接着梯玛队唱《梯玛歌》，该歌词多为七言五句，前四句由梯玛领唱，最后为衬句，众人帮腔，曲调优美，歌词内容复杂多样。主要内容有：‘报家先’、‘安正堂’，包括请神、颂神、劝酒、托梦、告兵、拖魂、再劝酒、撤正堂；‘腊月堂’又分安堂敬神、述情求卦、拖磨子、求卦、梁上洞拖魂、背魂、敬酒勾账；‘三月堂’（注：三月堂敬梅山神，梅山即狗，因此三月堂就是敬狗）也有介绍梅山神是女猎神，她降伏了山上野兽，并把禽兽等驱赶到供奉她的猎手旁，保佑获猎胜利。”^①土家祭狗，还有一个感人的故事，各地说法细节不一，大体一致。说的是土司（也有说皇帝）的官印丢了，昭告天下，只要谁找到官印，他就把女儿嫁给他。普天下的男人都没找到官印，最后还是土司家的狗把官印找了出来。土司不能食言，只好把女儿嫁给了狗，狗白天是狗，晚上变成英俊的男人，只有妻子知道。狗和土司的女儿生了几个儿子，儿子长大了，被别人骂是狗日的，实在受不了，在山上狩猎时，把跟着他们寸步不离的狗打死了。回家后，母亲悲痛欲绝，儿子们才知道家里的老狗是自己的父亲，于是就在院里摆下隆重的祭堂以祭狗父亲。天上的神仙知道了，为之感动，就封狗为梅山神。专门保护狩猎的土家人。也有说梅山神是女神。^②除此之

① 乌丙安：《中国民间信仰》，51页，上海，上海人民出版社，1996。

② 参见刘芝凤：《中国土家族民俗与稻作文化》，115页，北京，人民出版社，2001。

外，还有“挂神像”、“开天辟地”、“请师傅”、“访堂大庙”、“报梯玛”、“请先师”、“请四都衙门”等活动。《梯玛歌》从设堂请神到祭祀仪式，全部用歌舞表现。祭祀仪式结束，点燃篝火，放鸟铳三声，然后开跳摆手舞。摆手舞表演的队形有圆圈，女在里面，男在外面，或排成二人或四人一行的行队，前面由梯玛率领，舞者身披土花面，手持木棍刀枪，踏着锣鼓节奏，疾徐进退而舞。

湖南的大摆手舞由八部分组成：第一段排甲起驾（整兵出发），包括梭池卡（土家语，即讲土家历史）、长马池（等候）、嘎墨请（请师傅领头）、短马池（行进途中）、扫邪等内容。第二段“闯驾进堂”，毕兹卡习惯法规定：双方旗手在摆手堂前十字路口挥旗竞争，两旗搅缠在一起，谁先挣脱，谁就先进摆手堂。第三段“纪念八部”。在土家族地区有一传说：安史之乱时，唐明皇降旨，调遣五溪八峒酋长带兵参加平乱，八峒酋长（土家人称八部大王）随即带兵出征，战功显赫，不久凯旋回朝。唐明皇担心他们以后会犯上作乱，留下隐患，于是听信谗言，在宴席上用毒酒害死了八部大王。八部大王含冤不平，死后竟鼓眼转睛地站了起来。唐明皇吓得要死，忙许下诺言，封八部大王为八部大神，永掌五溪八峒，并广修庙宇，使之永享土民供奉。以后，土家人居住的地方，到处都建起八部大王庙，即摆手水堂。每年正月，土家人都成群结队来到庙前，以摆手歌舞来祭祀八部大神。^① 从这传说可知历史上土家族与汉族之间的纠葛。其实，传说中与唐政权发生矛盾的土家族不一定是现在意义的土家族，因土家先人称为巴人、廪人或濮人，是秦汉时期的廪君蛮。在《宋史》中称之为土人、土丁，元代《招捕总录》八番顺元诸蛮条中，称之为“必际”。土家族名称最早见于史籍的是清末同治《利川县志》卷一的记籍，该文介绍：“盖以马、向、覃、田、孙、冉、陈、黄八姓土家，故名八乡。”因此，这一传说不一定准确。土家族的八部大神，很可能指的是清代土家人的姓氏。在清代各级土官和土司的

^① 参见《中国民族民间舞蹈集成·湖南卷》，1136页，北京，中国舞蹈出版社，1991。

官僚阶层中有不少土家人。也许土家族民间摆手舞当中，纪念八部的民俗舞蹈段落就是一段祭祖民俗舞蹈。土家族《梯玛神歌》和《摆手歌》歌词很古老，其歌词大意是：“水有源头树有根，后人不要忘记前辈人。土家祖先是哪个？山寨传说八部神。我们调年来摆手，先请祖先正堂坐，表示毕兹卡一片心。八部本是穷后生，父母难养弃山林，风遮日、龙哺乳，抚育八部长成人。八部长大本领强，智勇双全震四方，呼风唤雨显绝招，皇帝封为八部神。一年一度春光过，每逢新年摆手歌，先祭祖先表寸心，祭过祖先‘喂也啻’。”^①从这一歌词大意来看，与湖北的传说有不同之处。这段民俗歌舞的基本含意是“祭祖不忘龙凤恩”。龙与凤又是我国远古夏朝、商朝华夏民族的图腾。在扑朔迷离的远古社会，肯定会有民族相互交流的可能。第四段兄妹成亲，是由一男一女跳的双人舞。第五段迁徙定居，这一段民俗舞蹈包括：涉水舞、爬山舞等内容，在湖南湘西土家族地区，跳这两段舞蹈时，还有一些舞蹈旁白：如跳涉水舞时，旁白：“毕兹卡不怕难，脚跟脚，涉过鲤鱼游不上去的陡滩。肩靠肩，走过团鱼爬不过的河岸。”^②再如跳爬山舞时，边反复做“爬山”动作，边反复念叨一些不畏艰险、不断攀登的鼓舞志气的话语：“入云的山，壁陡的坡，阿妹把手伸给阿哥，我拉你，你拖我，哪怕前头山再多……行路难，路漫漫，毕兹卡捕鱼狩猎而食，采摘野果充饥，渴了，就喝几口泉水，累了，大家在悬崖下歇一歇，在树阴底下抽袋烟。夜幕降临了，月光露出了笑脸，月光下毕兹卡点燃熊熊篝火，翩翩起舞，怀念氏族神圣的祖先……走了一天又一天，毕兹卡来到大龙山。多好的山哪！多好的水……毕兹卡在这里定居，毕兹卡在这里开辟家园。”^③这些歌词是对舞者动作的解释，也道明了土家族迁徙的艰难历程。第六段建设家园，该段舞蹈由十二段构成：砍火、

① 《中国民族民间舞蹈集成·湖南卷》，1361页，北京，中国舞蹈出版社，1991。

② 同①，1362页。

③ 同①。

烧灰、撒谷种、种包谷、插秧、踩田、除草、收包谷、背包谷、割谷、打谷、挑谷。这一段舞蹈全部是对土家族劳动生产动作的模仿。第七段自卫抗敌，由砍杀、射箭、拼棒、斗牛摆（火牛阵）、凯旋归等动作组成，从动作名称来看是全然不见艺术夸张的写实动作。第八段送驾扫堂，各摆手队员举杯庆祝民族更加兴旺发达。此时，大摆手舞结束。

湖南土家族还有小摆手舞，小摆手舞的内容主要是祭祀彭公爵主。湖南龙山县西湖乡卸甲寨摆手堂中的清嘉庆碑文中记载：“自我老爵主（即彭公爵主）历代建庙供养侍奉以来，数百余岁矣。每岁正月十五日进庙十七日圆散。男女齐集神堂，击鼓鸣钟歌舞之，名曰摆手，以为神之欢也，人之爱也。”彭公爵主原名彭彦晞，后改名彭士愁。“五代时，彭氏统治五溪（即酉水、辰河、巫水、武溪、沅水五溪），笼络住人心后，取‘老蛮头’（土家人的首领）吴著冲之位而代之，改造了原来的大摆手与大摆手舞，从神权上、宗法上巩固自己的统治地位而产生了小摆手与小摆手舞，至今已有一千多年的历史。”^①由此看出小摆手舞来源于大摆手舞；两者两源，有所区别。

大摆手舞祭祀八部大王，小摆手舞祭祀彭公爵主。湖南摆手舞从舞者服饰到舞者动作都有一套严格程序：跳摆手舞必须穿民族盛装。清《永顺县志》载：“土司时，男女服饰不分，皆为一式，头戴刺花巾帕，衣裙尽绣花边。”那时土家族男女均穿对襟上衣，男衣花边少，男穿短裙，女穿长裙。而且男女都戴金银手镯，女的要戴金银耳环、金银戒指、银项链，并且银链上吊着银牌、银铃、银珠子，跳起舞来叮当响。改土归流后，土家族头缠2.5米长的青丝帕，包成人字形，穿对襟上衣、便裤、麻草鞋或布鞋，均为青色衣裤，有的披土花铺盖。女的头梳一根辫子、戴耳环、项链、穿对襟上衣，系黑色土花围兜，穿蓝色裤，绣花鞋。新中国成立后持道具，之前不持道具，徒手而舞。摆手舞的动作是：

① 《中国民族民间舞蹈集成·湖南卷》，1365页，北京，中国舞蹈出版社，1991。

“双摆手”，右臂屈臂腰前，前手心向里，左臂于身旁45度，手心向前称为左摆手，做反面动作为右摆手。“缠腰手”，右臂屈肘摆于腰前，左臂屈肘摆至腰后，双手心均向上称为缠腰手。摆手舞的常用队形有：一条龙、一口井、双龙入洞、双龙出洞、双排扣、万字形、双之形、双铜钱、双圆错、十字架、四角扣、分兵把守、绕山涉水、镰刀形。

从湖南湘西土家族动作名称和舞蹈队形来看，舞蹈动作多是与土家族日常生活紧密相关的动作。摆手、顺拐、下沉来自攀爬行走岩壁崎岖小路的惯姿，动作大多是来自农业生产的劳动动作，包括从下种到收割的整个过程的劳动动作。舞蹈队形复杂，也反映了摆手舞的悠久发展历程。

摆手舞是土家族传统民俗舞蹈的代表，其丰富的动作元素和舞蹈队形是我们今天创作的素材，应当吸取借鉴。湖北来凤县卯洞镇的摆手舞无大摆小摆之分，摆手舞在摆手堂内举行，摆手堂内既有供奉八部大王的，也有供奉彭公爵主的。摆手活动开始前，由一位头戴五佛冠、身着八幅罗裙的土老司主持铜铃和师刀，率众向八部大王行行叩拜礼，然后唱祭祖神歌，祭祀之后，率众到堂前坪坝树下环绕歌舞。

湖北来凤县摆手舞的内容有：狩猎舞、农事舞、生活习俗舞、军事舞、宴席舞。每一舞段都有自己特定的动作，如狩猎舞的动作有：赶野猪、赶猴子、拖野鸡尾巴、犀牛望月、磨鹰闪翅、跳蛤蟆等。从动作名称来看，完全是写实性的、模拟各种动物的动作。农事舞的动作有：挖土、撒种、砍火畚、烧灰积肥、挽麻坨、种包谷等。生活习俗舞的动作有：打蚊子、打耙耙、水牛打架、抖蛇蚤、比脚、擦背等。从这些舞蹈名称来看，都是与土家族社会生活、劳动生产生活紧密相连的原生态写实动作。不过，因多种原因，这其中有许多传统舞蹈动作已失传了。比如军事舞和宴席舞都有哪些动作已无法得知。狩猎舞中仅存磨鹰闪翅动作，农事舞仅存撒种和纺棉花动作，生活习俗舞仅存比脚和擦背动作。

湖北来凤县的摆手舞与湖南湘西摆手舞虽然在表演内容与形

式上有区别,但在表演的动作特征上却是相同的,首先最大的特点是“摆”,即单摆、双摆,双手在身体的前后、左右、上下摆动。其次便是顺拐、屈膝、下沉。为什么会形成这样的风格呢?这与土家人生存的环境密切相关,土家人聚居在山区,山中的交通之路都是贴靠岩石崖壁的羊肠小道,崎岖险恶的山路使土家人久而久之形成侧身顺拐、重心向下、上身前俯的行姿体态,天长日久,这种生活习性动作便上升为土家族舞蹈动态的典型代表。

(二) 毛古斯

毛古斯,是湖南湘西土家族传统舞蹈,也是区别于其他民族的最具代表性的舞蹈。仅流传在湘西土家族苗族自治州的龙山、永顺、保靖等县。

毛古斯,意为“长毛的人”,是土家族原始舞蹈。一直被认为是土家族最古老的民俗舞蹈。有关它的起源,历史缺少文献记载,人们只能根据现存的毛古斯的服饰、动作表现的内容与形式来判断。从服饰来看,毛古斯舞者身穿草衣、草裙,头戴稻草扎成的草帽,上面扎五条小辫,胳膊与腿系草围、赤足。从毛古斯的舞蹈动作来看,“擦地碎步”(站小八字步,膝放松,全脚擦地向前或向旁快速小步移动)、“找果子”、“祭梅山”、“理脚迹”(大八字步、屈膝、双手握棍、棍前端着地)、“追野兽”、“回追”(双脚一拍一次向前做右蹉步,双手腹前直握棍上下抖动,同时一拍一下向左右摆头一次)、“追打”、“抖狗蚤之一”(双臂下垂,双脚走擦地、碎步,上身抖动,头随之左右快速摆动)、“抖狗蚤之二”(双腿绷直,双脚向前擦地小跳,一拍跳一次,跳三次,同时双肩一拍耸动一次)、“打露水”(站大八字步,双手直握棍于前下方)、“搭肩”、“撬天”(右脚向前迈一步左脚拖地跟)、“靠步”(双手向上翘腕,眼视右前上方,保持姿态向左送胯两次)、“查看”(大八字步稍蹲,右手握棍下垂,左手在额前做瞭望状)、“野兔跳”(大八字步半蹲,双脚向前跳一次,同时双手在头前连续拍掌三次,然后,双脚往后跳一次,上身前俯,低头,双手于身后

连续拍掌三次，眼视前下方）、“赶猴子”（站小八字步，做向前“擦地碎步”上身随着左右摆动）、“围猎”（大八字步半蹲，双手臂小二位伸开，擦地碎步）。双人动作有：“围打”、“打耙耙”（两人用棍交替打地）、“揉耙耙”等。从毛古斯舞蹈动作来看，主要表现的是土家先人刀耕火种、捕鱼狩猎的原始生活内容，因此，可断定此舞具有原始古朴的风貌。从毛古斯伴奏的乐器来看，最早是无音乐伴奏，仅用石片敲击竹筒为节，以喊叫为声，后来改敲油鼓筒，现在用锣鼓伴奏。但无论伴奏乐器怎样变化，从其节奏来看，非常单一，而且毫无变化，由此可以断定此舞的古朴。

湘西毛古斯经过千百年来发展，尤其受到现代文明的影响，已有了很大的发展。首先是角色增多了，一人扮老毛古斯，几人扮女毛古斯，其他人扮演小毛古斯。男毛古斯腰上捆一根用草扎成的红布包头的“粗鲁棒”。老毛古斯率众毛古斯出场，摇晃头上的草辫，抖身晃脑，连唱带跳，动作粗野，形象滑稽。其次有固定的表演程序，湘西毛古斯一般要跳六个晚上，其次序是：生产、打猎、钓鱼、接亲、读书、接客，是有歌、有舞、有对白的原始祭祀戏剧性歌舞。而且最明显的变化是，毛古斯由身包稻草表演的习俗，转变为演出之后烧掉稻草，意为告别愚昧，开始文明生活。毛古斯是土家族民俗舞蹈文化遗产，它所蕴含的众多信息尚未被人识别。因此，研究毛古斯对破译土家族传统舞蹈文化有着重要的意义。

（三）还愿舞（傩舞）

还愿舞又称为“傩舞”，“傩舞”普遍存在于我国各民族原始宗教仪式中。“傩舞”在土家族人酬神祭祀“还愿”仪式中是祭祀舞蹈。

土家族注重知恩图报的礼仪，对相助的人常怀感恩之心，并善于运用宗教仪式中的歌舞行为来表达心中的感激之情。以“知恩图报”的民族习惯法来维系人与自然、家庭与家庭、亲族与亲族之间的关系，而不是以理所当然或者不知足的心态去接受别人

的帮助。

傩舞在土家族地区普遍存在，湘、鄂、渝、黔均存在，不过不同地区有不同的表演形式，下面择其代表简要介绍。

1. 湘西傩舞

湘西傩舞称之为“铜铃舞”，又称作“八宝铜铃”，是土家族巫师梯玛驱鬼除邪的表演的仪式舞蹈。

铜铃舞于每年八月十五至十月十五期间举行，仪式活动的场地在堂屋或庭院。举行仪式前，土家人先在祭台上方挂着与道教有关的三清图像，在下方挂着画有白脸、红脸、黑脸的天王像神帐，在祭台上摆酒及用糍粑做的小人和牛等供品，在墙上挂着用木雕做的傩公傩母像，然后舞蹈，由土家族巫师梯玛一人表演。梯玛头戴五佛冠、身穿红色法衣、白色裤子，腰围八幅罗裙，脚穿黑布鞋，执铜铃而舞。舞蹈的基本动作有：扫堂摇铃、左右摇铃、八字步摇铃、十字步摇铃、踩五方、打八铃、跳火坑、跑马铃、马步摇铃、上下摇铃、过门坎、拜菩萨、打神堂、跳莲花、移步摇铃、踩步摇铃、转圈摇铃、踩八卦、望神、斋玛、跳马摇铃、勒马摇铃、踩四方、横步双铃打肩膀、双铃逗打、抖肩打铃、金鸡独立等。从梯玛表演的傩舞动作名称看就能判断出哪一个是杂糅道教、佛教民俗舞，哪一个是反映土家族生产劳动生活的宗教民俗舞蹈。

带有道教色彩的舞蹈动作有：踩八卦。土家族踩八卦有自己的民族特点，如走十字步，在走最后一步时“正步”下蹲一次，同时左手虎口、右手铃上端击胯四次。带有佛教色彩的舞蹈动作有“拜菩萨”，土家族菩萨的动作与其他民族不同，先左脚向左前跳一步，右小腿后抬，同时左手拳心、右手铃上端击胯一次，然后再做右腿，接着再做左脚向左前跳动作，然后顺势右腿跪地，双手胸前竖握铃摇铃。反映土家族劳动生活的代表性舞蹈名称有跑马铃、转马摇铃、勒马摇铃、跳马摇铃等。土家族为山地稻作民族，在山区生活，马成为主要交通工具和劳动生产工具，于是，土家族就有了模拟马的动态舞蹈。由于这个舞蹈是酬神祭祖舞蹈，

因此也难免不了“装神弄鬼”的动作，如“斋玛”，舞者脚站“大八字步”双臂屈肘与肩平，抬头拔腰双腿绷直，双脚同时一拍一次向前小跳，在跳跃当中，双膝不许弯曲，必须直立抖动。同时，右手铃上端击右胸，左手拳口击左胸，一拍击一次。

“抖”是土家族傩舞的显著特点，跳跃时腿小抖；手持铃击肩时肩要抖，跪地时身体重心向下颤动；向下颤动和抖成为湘西土家族宗教舞蹈的一大特点。

2. 鄂西傩舞

鄂西傩舞主要流传在湖北鹤峰、恩施、建始、宣恩、咸丰等县、市交界处。在这一带，凡是添小孩的要“洗三朝”，满周岁的要“抓周”，婚礼、寿诞、病愈谢神，庆丰收谢神，乔迁、腊月杀牲，岁末打瘟，都要跳傩舞。清道光丁酉《施南府志》载：“土著俗尚俭朴……岁终还愿酬神，各具羊豕祭于家，皆以巫师将事。”鄂西傩舞有悠久传统，与土家人思想意识中的知恩图报思想相吻合，它代代传承，至今保存在鄂西土家族山寨里。鄂西地区土家人重视傩舞，并且还有一支半职业的傩班，在逢年过节时跳。不过，鄂西傩舞在过去跳是为许愿、还愿，而现在已转变为喜庆节日时的自娱性质民俗舞蹈。

鄂西傩舞在跳之前必须先供奉傩神，在不同地区有不同的傩神，宣恩供奉红脸伏羲和白脸女娲；恩施、咸丰供奉的是红、白、黑彩画的三尊神像，当地人称红脸刘元昌（宋朝宰相）、黑脸丞相刘文锡（刘元昌之子）、白脸梅山之神。鹤峰一带供奉祖先神。

鄂西傩舞一般在晚上举行，前半夜还傩愿，下半夜唱傩戏。表演的内容有：①发功曹，巫师表演，表现差遣功曹到天庭，为主东（还愿者）递交还愿的条子，并请诸神下凡到傩坛接受凡间的香火酬恩。②催旗，是巫师与旗手的三人舞，这个舞蹈表现为招五方兵马来傩坛敬神酬神。③操兵，由一人执导灯，其他旗手随之走太极圈跳集体舞。④迎神，由巫师一人表演，走箱子扣和横八字图形。⑤修造，由一人扮演鲁班，另一人扮徒弟张郎，他们在锣鼓声中出场，持扇祭拜傩神，然后，边歌边舞，模仿木匠

造房动作，其内涵是祈祝东家儿孙做高官。⑥打开山，是戴面具表演神话故事的舞蹈，主要表现开山神寻找被海鬼盗去的宣化霹雳斧而展开情节。⑦打路，是舞者头戴面具表演的独舞，表现开山神派人打开五方财门，舞蹈中有特技表演，如玩火棍等。⑧扎案，滑稽表演，表现神兵操练舞蹈，神兵戴牛头马面的面具欢快舞蹈。⑨请神，由巫师表演的独舞。⑩出土地，由两人分别头戴土地公公、土地婆婆的面具表演，这里有逗趣的对白和丑角动作。⑪点猖，“猖”即阴兵，此段为集体舞，表现五路猖兵回归地府，舞蹈多是跑队形。⑫发猖，亦为集体舞，以复杂多变的队形表现五路猖兵回归地府的情节。⑬抱卦，由抱卦师爷洒下“玉瓶净水”，象征压住邪雾秽气，再用雄鸡血酒镇住五方，之后巫师即兴做五方敬祭表演。⑭收兵，巫师用神卦收五方猖兵。⑮扫台，双人面具舞，此段为上半夜还傩愿的结束仪式。下半夜在室外进行。⑯傩戏，主要演神话传奇故事，如姜子戏，还有“花花灯”，又称耍耍，为一男一女双人歌舞。⑰邀罡，由巫师请天罡神归位。⑱立标，巫师用师刀将场内标杆砍倒，其意为赐东家一棵摇钱树。⑲勾意，由一人戴“勾愿判官”的面具，手拿一支文笔勾簿，查看主东许愿而未还愿的祭文。如主东家说已还愿，判官就在簿上画二十四个圆圈。⑳撒寨，巫师用师刀、令旗，将原扎的五方案撤掉。㉑巫师将傩神轴像收箱。㉒送神，巫师送傩神，然后撒米镇邪，此均为结束仪式。^①

从鄂西傩舞的程序及内容来看，其程序的严密细致、内容的复杂多样，使人感觉它的开化程度要比湘西傩舞更大。第一，从表演的角色来看，有巫师、功曹、旗手、鲁班、张郎、开山神、神兵、土地公公、土地婆婆、阴兵、抱卦师爷、勾愿判官等，众多角色都有自己独特的舞蹈动作与造型。第二，从表演程序看，已有约定俗成的表演程序，如角色出场，先退到上下场门处，先向傩神请安，念白，然后才可随乐起舞，在伴奏乐声中完成各种舞蹈

① 参见《中国民族民间舞蹈集成·湖北卷》，1122页，北京，中国ISBN中心，1995。

套路。第三，有形态、体态和动态迥异的人物形象动作。如主角基本是扣胸屈体，手脚腰腿均保持弯曲状，并且走矮子步。行走起来撮臀吸腿，伸颈摆头，一拍一颤。旦角则是两膝靠拢，小步行走，走三步退半步。其他角色多为写实性的简单动作。第四，有不同人物的特定服饰，如鲁班头戴棕色底、黄点、绿叶头勒子，挂白色满髯，穿便衣、便裤、灰底黑边背心，腰系白底黑线揽带，围灰色下扎。张郎服饰同鲁班，挂黑色满髯。开山神头戴木雕面具。眼口镂空，服饰同鲁班。海鬼戴木雕彩绘海鬼面具。第五，鄂西傩舞是一个有戏剧因素在内的歌、舞、乐、戏的综合表演性艺术，带有较浓厚的远古宗教色彩。

3. 渝东南傩舞——摇宝宝

在渝东南“摇宝宝”，又称作“八宝铜铃”，是重庆秀山、酉阳一带流行的土家族祭祖傩仪舞蹈。被祭祀的人物大多是曾经统治过这一带的部族首领或军事领袖。如彭公爵主、土王爷爷（唐代黔州刺史田裕荣）、杨公爷爷（唐代刺史杨再恩）等。

渝东南土家族传神傩舞共由八段组成：请神、落神、排兵、选马、试马、跑马、打天门、送神、烧长钱。其中选马为只唱不舞，送神、烧长钱为法事仪式，其他各段均有舞蹈表演。舞蹈的基本动作有：单手抖铃、抱抖铜铃、左右甩司刀、左右甩三角旗、绕划司刀、击卜卦、换跳步、蹲颤步、半蹲晃身、端腿跨转、打旋跪地、摆肩抖铃、摆肩弹腿、挺胯迈步、横马步、左右横摆。从“摇宝宝”的这些基本动作来看，动作的重点在于：颤、抖、晃、摆，这也是土家族民俗舞蹈的显著特点。

渝东南祭祖傩舞一般在主家堂屋内举行，由一名祭师表演，无音乐伴奏。祭师以摇动手中八宝铜铃（或司刀）、击打卜卦为节奏，边说边跳，舞蹈动作不固定，有较大的随意性。有时也贯穿一些动作技巧，如单脚辗转，舞者站在高凳上，左手执铜铃在左膝上下击打，以及四肢在同一节奏中，各做不相同的动作等，这些动作若不经专门训练也是很难做好的。

摇摆的动作有节奏、有力度，胳膊多屈，肘摆动，腿部多为

跪、端、踏等动作。再加上膝盖的屈伸颤动，腰胯的左右横摆、肩的前后摆动，形成了渝东南土家族独有的动作特征。

4. 黔东傩舞

黔东地区土家族傩舞多为冲傩还愿时跳的一种祭祀性舞蹈。黔东地区包括思南、德江、松桃、江口、印江、铜仁等县，是贵州土家族的主要分布区，该地区邻近湘西，因此这两地土家人习俗有相似之处。贵州普遍盛行傩舞，几乎全省各县都有傩舞，还有数不清的各类傩舞班社，“仅德江一县各类傩舞班社就有一百四十四个，安顺、贵阳的地戏（跳神）现就有三百七十四堂。”^①

傩祭活动起源很早，但贵州“傩”活动的最早记载是在元代，如元代《大元一统志·思南军民府》记载：“疫疾则信巫摒医，专事鬼神。”元代以后，随着中原文化的冲击，中原汉族傩祭习俗也涌进贵州，因而成为贵州普遍存在的傩祭民俗文化。

黔东土家族地区一方面邻近湘西，另一方面也得天独厚地接受了中原及其他民族地区的傩文化影响，因而形成不同于其他土家族地区的黔东傩舞，也就是说黔东土家族傩舞既有巴楚古傩巫风，又有江淮汉族习俗特点。

黔东土家族傩舞由于特殊地理环境制约，至今仍然保持着浓厚的原始宗教色彩，现有法事仪式傩舞和傩戏两大类。所谓法事仪式傩舞是指傩巫师在开坛、请神、立楼、架桥、发猖、献牲、上熟、息坛、送神等法事仪式中所进行的歌舞。这类舞蹈多为巫师一人表演。巫师头戴法帽，身穿法衣，肩挂牌带，手持牛角、师刀，在喧闹的锣鼓伴奏声中迈着行罡步起舞，偶尔有双人舞或三人舞表演。这类傩舞主要有神号舞、牌带舞、师刀舞、卦子舞、神锣舞、立楼舞、架桥舞、交标舞、造钱舞、踩九州、发五猖、传花红等，充满神秘的宗教色彩。酬神、敬神仪式的肃穆性是这类舞蹈的特点。傩戏是在傩舞基础之上演变而来的带有戏剧情节的民俗舞蹈，它带来更多的娱乐成分。这类傩戏舞有一些简单情节

^① 《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》，965页，北京，中国ISBN中心，2001。

穿插,各种人物角色的表演为傩戏增加了轻松愉快的娱乐气氛,动作已有加工提炼和抽象性表现的特征,如小鬼戏判、出地盘、出龙、出报虎、搬开山、搬土地、算匠、唐氏太婆、搬秦童、搬师娘、戏先锋等。这类傩戏舞观赏性较强,动作自由、夸张,情绪欢乐活泼,充满生活气息,是土家族逢年过节时必演的民俗舞蹈。

以上介绍了湘、鄂、渝、黔地区土家族傩舞的活动情况。从所举的例子来看,这四个地区各有地域特色,湘西傩舞具有驱鬼除邪、酬神祭神功能。鄂西傩舞也是一种知恩图报的还愿舞,程序复杂,内容丰富,形象突出,动作繁多,有肃穆的宗教气氛。渝东南傩舞是一种古老的祭祀傩仪活动,舞蹈动作突显出土家族原始古朴的风貌。黔东地区土家族傩舞一方面保持着原有原始宗教色彩,一方面又不断吸收了外来文化因素,发展本民族民俗舞蹈,使之成为观赏性极强的娱乐性节目。

第二节 刀耕火种农业文化区佤族民俗舞蹈

刀耕火种农业文化区主要指在以森林为中心的生态环境里种植农作物的地区。聚居在这样地区的少数民族如基诺族、布朗族、佤族在千百年的历史岁月中,积累了一套保护森林生态系统的平衡和农业生态系统之间的良性循环发展的经验,根据森林分布与稀密分布情况以及在生产系统和文化系统中的重要程度,进行合理有序的规划耕种,保护抛荒休闲的土地,保护青山叠翠、潺潺溪水的生态环境,并由此产生出许多民俗舞蹈活动。

刀耕火种农业文化区的少数民族代表为佤族,佤族1990年有人口35.1万人,主要居住在云南沧源、西盟、澜沧、孟连、耿马、双江、普洱、昌宁、腾冲等县及西双版纳部分地区,是南方古老的少数民族之一。沧源和西盟为云南佤族自治县,佤族主要集中聚居在这两个县,其他为佤族分布的边缘区。

一、佤族概况

佤族居住在云南的崇山峻岭之中。云南，是人类发祥地之一，如“元谋猿人”（1965年在云南元谋县上那蚌村西北发现两颗猿人牙齿化石，定名为距今170万年前元谋猿人）、“西畴人”（1965年云南西畴县东南处的“仙人洞”中，发现五枚古人类牙齿化石）。它们属于旧石器时代的猿人。从元谋猿人地点出土的刮削器和尖状器等22件石制品来看，云南旧石器时代早期的元谋猿人已经使用了精细修整加工过的石器，同时还发现了炭骨、烧骨，说明元谋猿人已开始使用火。云南蒲缥人化石发现于1986年，被发掘于保山市塘子沟遗址。在这里出土了人类化石7件，石器和石片等400件，骨制品46件，角制品71件和牙制品1件。在旧、新石器时代交替之际，人类已有了居住的房屋和骨、角、牙等经过磨制的用品和饰品，说明云南地区远古人类已早早进入文明社会的门槛。

滇云地区的民族在青铜器时代又有了极大发展，首先表现在农业和畜牧业方面，如晋宁石寨山、江川李家山、安宁太极山等地墓葬出土了大量青铜农具，表明了当时社会盛行随葬农具，同时也反映出当时农业生产发达的情况。还有一些文物上面的饰图也表明了与农业生产有关的舞蹈情况：如“石寨山M20：1号贮贝器上有播种的图像，图中乘坐肩舆者、荷锄者、头顶种子者和手持点种棒者鱼贯至田间播种。另一件M13：259号镂花饰物则表现了孕育的仪式，一干栏建筑的平台上坐有坐者、舞蹈者、吹葫芦笙者和料理物件者……”^①这些说明云南青铜时代远古人类农业生产活动的情况以及与农业生产密切相关的原始宗教祭祀情况。与原始农业生产有关的宗教活动中多伴有歌舞行为，随着青铜制造业的发达，为祭祀农业生产的歌舞伴奏的青铜乐器种类也越来越多，如葫芦笙、葫芦箫、铎于、钟、编钟、铃、铎、钹、鼓等。在一些

^① 方铁主编：《西南通史》，37页，郑州，中州古籍出版社，2003。

青铜器图像上还可以看到葫芦笙舞、翔鹭舞、圆圈舞、巫舞和刑牛舞等。旧石器时代是人类文明开始的时期，当时人类数量极少，还不能形成族系，南方北方早期人类差异不大。到了旧石器时代晚期，因受环境影响和不同文化的影响，西南各地原始文化初显差异。“新石器时代以后这一地区出现了独特的滇、夜郎青铜文化，汉代这一带居住着‘椎髻、耕田、有邑聚’，被称为夜郎、滇、靡莫和邛都的部落群。这一地区的原始文化受到我国北部和东南部原始文化复杂的影响，同时又表现出自己一定的特点，而且文化呈现出浓厚的南方文化色彩，因此这一带应居住着一个经济文化属于南方类型，但又受到氐羌文化一定影响的族群，笔者认为这一族群就是古代记载中的‘濮’。”^①

“濮”是活动在云南商周时代西南地区的南蛮。青铜器时代，西南地区分布着百濮、百越、氐羌三大族群。有关濮，《竹书纪年》卷六载：“（殷商帝辛）五十二年，庚寅，周始伐殷……庸、蜀、羌、髳、微、卢、彭、濮从周师伐殷。”远古时代的濮主要分布在江汉以南的湘西地区和江汉西南部的鄂西、川东、四川盆地、川南、滇东和滇中以及贵州地区，这些地区聚居着众多的部落，因此，又称作“百濮”。百濮曾向商朝进贡各种动物和饰物，如《逸周书·王会解》说：“伊尹受（商汤）命，于是为四方令曰：……正南百濮九菌，请令以珠玕、玳瑁、象齿、文犀、翠羽、菌鹤、短狗为献。”远古时代的百濮常常与百越相同引用，如《华阳国志·南中志》说，夜郎王统治区的人民称为“濮”。而夜郎是受南越役属的百越部落。所以，百越中也有一些部落为“濮”。远古时期哪些部落为百越族群，哪些部落为百濮族群，因资料匮乏，年代久远，不得而知。但现今学者们认为佤族是先秦时期“百濮”族群的一支已成为不争事实。也就是说，濮人是孟高棉语族各民族的祖先。不过，有部分濮人在秦汉时代已种植五谷蚕桑，从事商品贩运活动，而大部分濮人则居住在边疆山区，生产和生活贫瘠落后，一

^① 方铁主编：《西南通史》，70页，郑州，中州古籍出版社，2003。

直处在“散在谿谷，绝域荒外，山川阻深，生人以来，未尝交通中国”^①的境地。佤族在唐代称之为“望蛮”、“望苴子”、“望外喻”。如唐《蛮书》卷四说：“望蛮外喻部落，在永昌西北。”永昌西北在今云南腾冲县一带，这里有佤族村寨。《蛮书》卷四说：“其人长大，负排持槊，前往无敌。又能用木弓短箭。箭镞傅毒药，所中人立毙。妇人亦跣足，以青布为衫裳，联贯珂贝巴齿真珠，斜络其身数十道。有夫者竖分发为两髻，无夫者顶后为一髻垂之。其地宜沙牛，亦大于诸处牛，角长四尺已来。妇从惟嗜乳酪，肥白，俗好遨游。”从这段描述可以看出这时期佤族先民纺织业已相当发达，能够制作青衣衫裳，也有郊游习俗的娱乐活动。佤族先民在明代称古刺、哈刺。

明钱古训《百夷传》说：“金沙江（今伊洛瓦底江）之南，有东胡，得冷、缅甸三国。”清朝，不再称佤族先人为哈刺，而只有“戛喇”和“卡瓦”的称呼。雍正《云南通志》卷二十四说：“戛喇，永昌、腾越、内外境俱有之。耕种类阿昌，形状似保罗，凶悍善斗。妇女斜缠锦布于腰，居山巅，户不正出，迎屋山开门，迁徙毋常，不留余粟。”雍正年间的永昌府包括今腾冲、德宏、临沧、孟定等地区，其中孟定即属阿佤山区，这些地方又与缅甸接壤。那时佤族先人“戛喇”，住在高山，不留余粟，证明佤族主要从事农业生产。因生产力低下，故产量很少。清道光年间的《云南通志》引《他郎厅志》说：“卡瓦，男穿青布短衣裤，妇穿青蓝布短衣裙，均以红藤缠腰。耕种杂粮之外，佩刀持枪捕猎为食。”这部分佤族以农业为主，兼事狩猎，以补充粮食的不足。近代沧源县班洪一带佤族自称“布刺”，这是对明代古刺、哈刺名称的沿用。傣族称佤族为“滚菜”，意思是山上人，古刺显然是“滚菜”的同声译写之异。

尽管佤族先民在各代有不同称谓，但该民族因其地理因素制约和历代统治者在统治策略上的制约，造成佤族社会发展极其缓

^① 《后汉书·西南夷·哀牢传》。

慢，直到新中国成立之前，佤族社会仍处在原始公社阶段，不过也有了蓄奴制度，社会出现了四个阶层：即珠米（富裕）、库普莱（中等）、普查（贫困）、穷教克（奴隶）。新中国成立前佤族社会体制是家长奴隶制，这种体制的特点是奴隶数量不多，奴隶可以养儿育女，也可以自由参加一些社会活动和宗教仪式活动。佤族社会发展是不平衡的，在阿佤山中心区，存在土地私有制和原始村寨公有制这两种社会体制，这两种体制表明，阿佤山区的佤族社会处在原始社会末期阶段。而在阿佤山文化边缘区，则是封建领主社会，由于它与傣族聚居相邻，因此较多地接受了傣族土司的行政管理。在附近内地的地区，杂居着汉、傣、拉祜等民族，这一地区的佤族与当地各民族形成一个社会整体，成为封建地主经济体制社会。新中国成立后，各地区的佤族社会才得以均衡发展，并迈入社会主义社会。

佤族属于农耕经济文化类型中的山林刀耕火种型农业民族，所谓刀耕火种是在播种和栽秧之前必须除去地上的植物杂草，然后用火烧清理后的土地，在雨季时播种栽秧。佤族属于生活在山区的、人口密度较低的农耕民族，他们不仅防止野草杂生侵害土地，而且还要警惕野生动物对农作物的侵害，因此，刀耕火种的佤族人发明了各种猎具，边从事农耕业，边进行狩猎活动，他们实际是农耕采集狩猎民族。不过，新中国成立后，佤族接受了汉族、傣族等周边水稻耕作民族的影响，也从事稻作农业，有学者说：“滇云大地是中原汉文化与东南亚文化、印度文化相互交融的地方……在中缅边境跨界居住着傣、景颇、阿昌、傈僳、佤等民族。族源相同，宗教信仰相通，都以稻耕为生，和平相处，交往频繁，形成文化上的亲缘性。”^①因此，佤族民俗文化中也带有其他民族文化影响的痕迹。

居住在重峦叠嶂、森林苍郁、溪水纵横地区的佤族善于雕刻，

^① 胡兆量、阿尔斯朗、琼达等编著：《中国文化地理概述》，246页，北京，北京大学出版社，2006。

喜爱歌舞，拥有悠久的民俗传统。在佤族村寨，无论屋脊还是祭祀用品到处可见佤族智慧雕刻的动物与人物图案。无论男女老少均喜欢文身，男子文的图案多为花鸟、牛虎等动物形象，女子多文有各种形状的花草，这可能是森林山区少数民族模仿日常司空见惯的自然环境所致。佤族崇拜黑色和红色，服饰多以黑色为底，红色为饰。西盟地区男子喜用黑布或红布缠头，身穿无领短衣，裤子短而宽，赤足，青年男子常佩带长刀，戴竹藤项圈，头戴银箍，耳坠大耳环，看起来英俊潇洒。佤族女子多留长发，饰以银质发箍，女子着黑衣红裙，上衣短小，盖胸露腹无领。耳坠银质大耳环，戴二三个银项圈或若干个彩色珠料，再佩上两三串鸟骨或贝壳制的项链。有时，腰部缠绕若干竹圈、藤圈，手臂手腕和小腿缠竹藤数围以示为美。

古代佤族住干栏式房屋，现代居住草木结构的楼房，上层住人，下层栖畜。室内有主、客、鬼三个火塘，主火塘做饭，客火塘用来制作牲畜家禽饲料，鬼火塘用作祭祀，家中饰品多为牛头骨，牛头骨既是屋中装饰，又是祭祀的对象，它在佤族心目中有很高的地位。

佤族人自古以来喜歌善舞，流传到今天的主要有：民间劳动歌曲、祭祀歌曲、礼俗歌曲、猎歌、巫师歌、丧事歌等。佤族民间劳动歌曲主要有采野草歌，并普遍流传于西盟地区。西盟一带生产力落后，妇女常上山采野菜以补充粮食的不足。妇女们上山采野菜时伴有嘹亮的歌声，富有生活气息。佤族有互助共耕的美好习俗，薅草季节，人们在田间集体薅草，边劳动边唱歌，常常一领众和，歌调悠长，节奏自由，像是山歌。撒谷种歌流传于云南西盟地区。解放前西盟地区的佤族主要从事刀耕火种型的农业生产劳动，每年三四月雨季之前上山挖坑播种，在寂寞的山腰上，边劳动边唱歌，歌声豪放，音调浑厚，而且真假声并用、歌曲长音处还有颤音，非常动听。打猎歌主要流传在云南沧源和西盟地区。这一地区的佤族有围猎动物的习俗，如猎到虎或豹等凶兽时，就会举行庆祝仪式，届时全村寨人围着猎物欢声笑语、载歌载舞，

歌声高亢粗犷，大有穿云之势。

佤族的祭祀歌曲有“摩巴调”，是摩巴佤族巫师唱的歌，流行于云南沧源、西盟等地。佤族崇信万灵皆有鬼神，在日常生活中，几乎所有事情都要事先请巫师看卦、做鬼（宗教仪式）预卜吉凶以求鬼神保佑。巫师唱的歌有送鬼调、叫魂调、叫树鬼调等。有的歌曲有旋律，有的歌曲是念诵，具有浓厚的原始宗教气氛。“进木鼓歌”主要流传在沧源、西盟。木鼓在佤族社会被认为是通神之器，有公、母之分，用来祭祀鬼神。佤族人节庆丰收、驱鬼逐疫、猎获凶兽、发动战争时都要敲击木鼓。木鼓是要经常更换的，而且换木鼓是全村寨的头等大事。佤族很重视这一活动，在选树、砍树、拉回、制成新木鼓的时候都有与之相应的歌曲和舞蹈，歌曲当中有呼唤性音调，有念词和吆喝声，音乐朴素简短，刚劲有力。

佤族礼俗歌曲主要包括婚礼歌曲、丧事歌曲、新房歌曲。这三种歌曲主要流行于沧源与西盟地区。婚礼之日，众人围坐竹楼火塘旁，边吃肉喝酒边歌舞。唱婚礼歌时一般先由老人领唱，大家应和，歌曲结构多为上下乐句乐段，领唱者唱上句，众人唱下句，一唱一和，气氛非常热烈。当有人去世时，亲友们便哭唱丧歌，家人便哀哭独唱，亲友悼念则用领唱和齐唱的形式，音调沉重，速度缓慢，同时还跳“木板舞”、“舂臼舞”。木板舞是一领众和的表演形式，舂臼舞是群舞。在这一地区每当建新房，大家一定帮忙，建完之后，当晚全寨人集体歌舞表示祝贺。新房歌有：起头歌、迎客歌、半夜歌、天亮送客歌等，在歌声中伴有表演，还有欢快活泼的舞蹈和轻缓温和稳重的舞蹈表演。

佤族自古以来喜尚歌舞。1965年在云南沧源佤族自治县境内发现有10个画点，分布在糯良山、班考大山与拱弄山之间的河谷地带。“……10个画点均有舞蹈图像，有双人舞、3人排舞、4人排舞、8人排舞、舞棒盾、舞双头槌等。在永海村画点，有一幅‘五人舞蹈图’，图面为5人围圈作舞；左二人扬左臂往右甩；右二人扬右臂往左甩，形成对称动作。另一人与众不同，双臂

下垂作‘提襟’状，像是领舞。5人舞图，动作对称，似是一个表演性舞蹈。沧源岩画，几乎所有画点都有羽人图像。其羽饰多姿多样，有塔形冠饰人，树形羽头饰人，单长羽头饰人，双长羽头饰人，短双羽头饰人，太阳（神）人等。羽人即舞者或领舞者、祭司等。因身着羽裘，披着羽衣，盛装隆饰所以只适于参加祭祀、舞会等盛典活动。或许羽人是图腾、神像，可能是表现一种图腾鸟或传说的舞蹈。在勐乃画点，有一个张开双翅的羽人头像，似是一只飞翔的雀鸟，可能是表现佤族创世纪神话中，啄开葫芦让人出来的小米雀。沧源岩画有说已三千年，有说是汉代所作。”^①佤族虽然自古就喜歌善舞，但因社会发展缓慢，再加之与世隔绝的自然环境使其歌舞艺术发展极其缓慢，甚至可以用“迟滞”一词来形容，尤其是沧源和西盟一带的佤族民间歌舞更是如此。

二、佤族民俗舞蹈

佤族民俗舞蹈贯穿于宗教、祭祀、丧葬、节庆等活动之中。如前所述，佤族起源很早，有着悠久的历史传统文化传统，佤族口头文学的创世神话《司岗里》描述了佤族起源及古代生活情况。“司岗”既是石缝又是葫芦之意，“里”是出来之意。“西盟一带的佤族认为，这个出人的石洞，在巴格岱的一个山梁上；沧源一带的佤族认为，这个出人的葫芦，长在莱姆山一带。有的佤族说，人是老熊从石洞里背出来的。各地佤族都把阿佤山视为人类发祥地。”^②这里提到的山洞、葫芦、老熊都与山有关，佤族是山地民族，因此对山有着特殊的感情。

佤族实行一夫一妻制，土葬。宗教信仰有万物有灵和小乘佛教。传统节日主要有：春节、拉木鼓节、新水节、取新火节、撒谷节、新米节等；佛教节日有：堆沙节、关门节、开门节等。在这些

^① 汪宁生：《四川珙县悬棺附近之崖画和沧源崖画》，见《中国西南民族的历史与文化》，27页，昆明，云南民族出版社，1989。

^② 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，1120页，北京，中国ISBN中心，1999。

民间民俗的各种类型活动中，都有佤族歌舞活动。主要舞蹈有：木鼓祭祀舞、自娱性舞、佛教舞、庆贺舞、丧事舞等。

（一）木鼓祭祀舞

1. 木鼓舞

木鼓祭祀舞是带有原始性和祭祀性的佤族民俗舞蹈。“木鼓”又称“木槽鼓”，属于佤族体鸣打击乐器，佤族称：库格、格绕克、克拉，主要流传于沧源和西盟地区。木鼓自古以来被佤族视为通神的工具，是军事信号，是尊贵的器物。新中国成立前，多在逢年过节、宗教祭祀、部落战争报警、猎获虎豹、凯旋归来时用。在每一个佤族村寨都有一个或几个放置木鼓的房子。“木鼓用红椿、花涛与红毛树制成，长约200厘米，直径约70厘米，鼓身挖长约150厘米、宽约15厘米直槽；中间掏空，槽两侧各刻一鼓台；台之周围留有空隙，起共鸣作用。”^①佤族住山区，这里草木繁盛，用木头做鼓，也是佤族先民巧用当地资源祭神的一种举动，木鼓有公母之分，公鼓稍小，母鼓稍大，供奉在木鼓房中的两根木头上，击鼓棒为两头粗、中间细的木棒。木鼓是佤族多神崇拜产物，是佤族“万物有灵”观念的体现。

木鼓舞有拉木鼓树、跳木鼓房、敲木鼓、祭木鼓等舞蹈。拉木鼓、祭木鼓是全村寨人的头等大事，拉木鼓时全村寨人都要盛装上山拉木鼓。并由魔巴（巫师）手持树枝指挥领唱，众人边拉边舞。因为木鼓舞是一项严肃的宗教仪式活动，所以西盟地区佤族严格按照程序进行。在木鼓祭祀活动前，先在全寨范围内推选主持拉木鼓活动的人家。然后，选择吉日，由魔巴带领一些手持武器的男子黑夜上山，砍伐事先选好的树木，在砍伐之前，人们先在树下摆放供品，鸣枪驱鬼，魔巴念咒之后砍树，接着，在树桩上放三块石头谓之树鬼的“灵树钱”。砍下的木鼓树为两米多长

^① 《中国少数民族艺术词典》编纂委员会编：《中国少数民族艺术词典》，333页，北京，民族出版社，1991。

的树身。次日，是拉木鼓树日，在魔巴指挥下，众人前拉后推边歌边舞，在队伍前还有人往地上撒米、泼水酒以示敬神开路。当木鼓拉至村寨路口时，首先停放两三天，这几天，由魔巴杀鸡占卜，挑选时辰，剽猪剽牛，之后再行一套程序：先由魔巴端着水酒，举剽杆洒酒驱鬼，另有一人吹笙跟随魔巴，大家在剽牛场上围圈舞蹈。

木鼓进寨时，先由大魔巴将一个鸡蛋和一只烧过的老鼠放在木鼓上，挥动簸箕念咒，念完后，将鸡蛋摔在木鼓上，表示祭祀仪式结束。小魔巴在寨内接鬼，众人将木鼓树拉进寨内的木鼓房场地，之后在主办人家喝酒吃席、跳舞唱歌。佤族将此称为“跳木鼓房”，佤语称之“格老尼支罗”。舞蹈名称不限，无乐器伴奏，大家用歌伴舞，有领唱，有合唱，舞蹈动作简单朴素，只做双膝微屈逆时针移动舞步，双手臂随之举起放下。沧源地区的跳木鼓房比西盟地区复杂，光跳法就有四种：跳一下、跳三下、送膝舞、铓锣舞。“跳一下”是男女舞者围成双层或单层圆圈，左肩对圆心，男舞者双手下垂，女舞者左手与另一人牵手，做一步跺、一步跳动作，手臂随之前后悠摆。“跳三下”是做三步跺、三步踢，再做跑三步踢，之后左脚做“弹动退步”四步（弹动步：起左脚，每拍步前行，迈步时腿先稍前吸，同时主力腿稍屈，上身微仰，迈步的腿落地时双膝伸直，上身微俯）。“送膝舞”是做三步跺、退三步跺、踢腿划弧、吸腿跺地及吸腿跺地的对称动作，之后做左一步踢，右转四分之一圈，再做右脚一步踢左转四分之一圈。在这里做退三步跺脚动作。“铓锣舞”由女子4人每人手持小铓锣，逆时针围圈，走“之”图形，舞者在舞蹈中向左走做敲锣跺步动作，向右走做敲锣连跺步动作。

跳木鼓房第二天后开始凿木鼓，在此之前大魔巴要在放木鼓处做鬼看卦。木鼓凿成后，放入木鼓房架子上。木鼓房内还挂着供人头的箩筐。凿木鼓时，先由木匠敲响木鼓，全村寨人闻声而至，再由男子跳敲木鼓舞，全村寨人围圈踩着鼓点歌舞。“敲木鼓”佤语称“歹克罗”，舞者为男性，每个木鼓由二至四人合鼓，

他们右手执鼓槌敲击，左手执竹片加花伴奏，是一种独特的伴奏形式。击鼓者的基本动作有：半蹲俯身，随手敲击动作，胯部向左右大幅度横摆，有时抬一脚伸缩三下，有时双脚蹦跳，气氛热烈火爆，动作粗放质朴。

木鼓凿好放入木鼓房七天之后，举行猎人头仪式，在举行仪式之前先组织人去猎人头，人头既可是砍下的活人头，也可是已土葬的死人头，但不允许砍孕妇和儿童的头。猎到人头之后，迅速赶回，以免遭殃，快到寨门前，鸣枪报告，村寨人闻声敲响木鼓铙锣出寨迎接。魔巴双手捧着装有酒水的竹筒念诵，念诵的内容是：“艺阳姑娘，我们请你来当家，若不是你来，我们的瓜架就会倒，我们的木鼓房就要霉烂”等咒语。祈祷砍来的人头保护五谷丰收。随之猎头者跳起“砍头刀舞”，与此同时还有4位妇女为死者梳头洗脸。佤族过去把村寨里头发又黑又长且最漂亮的姑娘的头猎取下来用以祭祀。新中国成立后，猎人头习俗被取缔。砍头刀舞的舞蹈动作很少，舞者只是做砍劈、刺杀等动作，无乐器伴奏，舞者以歌伴舞。在西盟地区流行着砍头刀舞曲，其唱词是：“长刀啊长刀，光亮的长刀，有运气，人头来之不易，付出汗水血迹。”接下来，将人头送到木鼓房供奉，供头仪式很隆重，人们围着木鼓房又唱又跳，祈祷农作物丰收。唱的歌词是：“木鼓啊木鼓，我们猎人头来祭你，保佑村寨平安，保佑人畜不会生病。木鼓木鼓木鼓啊木鼓，我们猎人头来祭你，保佑谷物丰收，人们有吃又有穿。木鼓、木鼓、木鼓啊木鼓……”^①这首由佤族娜嘎传授的供头歌舞，目前已从佤族民俗活动中失传。人头供过一段时间后，就要送到寨外鬼树林中的人头木桩上，此时，全村寨人又聚集在木鼓房跳送头舞三天，然后再送人头。送人头路上，佤人忌讳摔倒和别人踩自己的脚，如果那样则被认为是倒霉的事。

翌年，全寨人再根据寨中不吉利事情有多少来决定是否重新制作木鼓，如果不吉利事多了就认为是上一年猎的人头不灵，于

① 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，北京，中国 ISBN 中心，1999。

是必须重新拉木鼓，重新制作木鼓，以保佑村寨平安无事。佤族猎头习俗一直流传至解放前夕。佤族猎头仪式与农业生产活动紧密相连，在每年农作物种植时节举行。佤族认为“人的血把自己的神秘特征传给谷粒”，“人是神灵最受欢迎的牺牲”。这种原始蒙昧的宗教祭祀活动起源很早，是远古西南地区农业民族的普遍习俗。在云南出土的一些青铜器物上可见到猎头的图像，如出土于江川李家山墓葬的文物铜斧上就有猎头祭祀仪式的图像，晋宁石寨山贮贝器上还有杀人祭铜柱的图像。“据民族学调查资料，20世纪前半期居住云南南部与缅甸毗连地区的佤族，还有开镰收割以前偷猎头祭谷的习俗。除猎头祭祀以外，滇族还杀人祭祀和剽牛祭祀。”^① 佤族猎头祭谷常与血族复仇有关，猎头的首领要经过巫师占卜鸡卦产生，正式猎头前，还要举行一套仪式：猎头人出发前吃一口饭，含一会儿长刀，直到吃完饭，佤族猎头人认为只有这样才能得到神灵保佑猎获到仇人的头。此外，猎头首领还要口嚼生姜和米粒，对着装有鸡卦的竹筒吹气，念咒语，认为这样就会获得神灵的力量，就会无所畏惧猎获人头。佤族的猎头有一整套的程序和与之相配的歌舞，佤人认真、严肃地按着每一道程序进行歌舞活动，因为这种人头血祭对佤族来说非常重要，农作物是否丰收关系到全村寨人的生存大计。

佤族的猎头习俗也经过了不断演变，最初在氏族部落内部挑选人头，继而发展为偷袭猎取敌人的头，然后发展到贩奴市场购买人头，最后用死人头和用动物头来代替人头。新中国成立后，佤族地区飞速进步，猎人头头的习俗全部废除。但是有关祭祀活动并没有消失，仍然在每年播种前杀猪宰鸡用以祈求农业丰收。佤族传统猎头习俗当中的民俗舞蹈被当地艺术工作者挖掘整理之后，成为舞台表演艺术节目，在云南省民族舞蹈会演当中的表演，给人留下耳目一新的印象，如《木鼓声声》、《剽牛》、《佤山组舞》等，继承了佤族舞蹈的优秀元素，反映了佤族勇敢、剽悍、粗放、质朴的民族性

^① 方铁主编：《西南通史》，45页，郑州，中州古籍出版社，2003。

格，形象地表现了进入社会主义社会时期的佤族人民新的精神面貌。

2. 叫谷魂舞

叫谷魂舞存在我国农耕文化圈内的部分少数民族中间，如阿昌族、布朗族、德昂族、景颇族等。叫谷魂舞也是一种祈祷农业丰收的祭祀舞蹈。这些民族认为稻谷有灵魂，因此必须祭魂守魂才能使稻谷茂盛，因此在每年的播种或插秧、秋收季节举行。

佤族与这些民族一样，也认为谷物有灵魂，必须祭祀才能使农作物丰收。祭祀谷物源起于植物崇拜，在“万物有灵”的远古社会，先民们既祭祀风、雨、雷、电、神，又祭祀各种动物与植物。随着人类社会的进化、农耕文明的发展，农民们开始了对稻、麦等谷物的崇拜。稻谷能够满足人们的粮食需求，因而在农业社会里成为人们直接崇拜的对象。

叫谷魂舞在云南沧源佤族村寨普遍流传。佤族的“叫谷魂”与其他民族叫谷魂舞的表现时间、表现内容和表现形式均有不同。从表现时间来看：阿昌族在插秧和秋收季节时举行；德昂族在种谷收谷的每个季节前举行；景颇族在秋收时举行；傈僳族在包谷入仓前举行；布朗族从播种到收割入仓，每个季节都有祭谷魂活动。而佤族则是在谷物成熟的前后时间内举行。从表现的内容和表现的形式看，阿昌族在“插秧的开秧门第一天天亮时即在田边供饭、祈祷，先用左手插三撮秧；关秧门时，在田边水沟用剩余秧把擦洗手脚，以防把谷魂带回家。秋收时祭祀在打完稻谷的早晨，杀一只鸡供在稻谷堆上，晚上拿一颗煮好的鸡蛋到谷堆前叫谷魂，请谷魂回家守护谷仓，并带几穗稻放入谷仓或悬于堂上，祈求来年丰收”。“德昂族祭谷魂时，要穿戴整齐，到地里撒谷种，敲锣打鼓，妇女高呼谷魂归来。薅草时，每家每户要到地里去做饭，呼唤谷魂，请谷魂回家到老人床头的竹箩中，隔一段时间再向它提供食物。打谷前，妇女携供品呼喊谷魂，之后扔下谷草，由男子打谷，妇女将打好的谷子放入箩筐，箩筐上放一个竹子编的小房子，谓之谷魂所住，边走边呼喊。老人将小房子放在谷囤上，每天供祭。景颇族叫谷魂仪式时，要铺祭毯，上放两个糯米

团、两个熟鸡蛋、两个装有糯米的竹筒，再由巫师叫谷魂。傈僳族在包谷场院举行仪式，在这一带有一种飞虫，傈僳族认为它是谷魂，于是举行仪式的时候边呼喊边捉小虫，然后把捉到的小虫放入粮仓，以祈求丰收。布朗族在祭谷魂时，先由头人率众选地，然后经过认地、占卜、砍地等程序后，专门祭司祭谷魂。在除草时请祭司到田间地头喊谷魂……”^①佤族与这些民族既有相似的地方，也有不同之处，佤族叫谷魂仪式是由村寨富裕人家主持，供品有鸡和猪，届时全村寨人盛装打扮，然后男子呼叫，女子敲铎锣，意为叫谷魂归来。

佤族与这些民族的最大不同是这些民族在举行叫谷魂仪式中没有歌舞活动，而佤族则是以歌舞形式来进行祭谷魂仪式。在祭谷魂仪式活动程序进入到谷魂被认为回来之后，佤族就边吹奏毕糯（一种用谷秆制成的简单的吹奏乐器），围着春臼载歌载舞。唱词为：“我们吹着谷秆叫谷魂，谷秆声响谷杈多，谷穗长。”舞蹈动作有：划圆步（即双脚一脚距离站成丁字步，双膝微屈，身体前倾，双手执毕糯面向春臼，右脚一拍一次从右前向左划圆至左脚旁，同时，左腿屈伸一次）、直身跺步（双手执毕糯吹奏，右脚在左脚前跺地两次）、俯身跺地、跺地走步、跺步蹲、双膝弹动、弹动横移步、屈膝跺地、单跺走步。舞蹈构图为圆圈形。叫谷魂舞至今还保留在佤族民俗活动中，佤族民俗舞蹈家李依捏是沧源佤族自治县董镇变岗村人，是当地吹奏毕糯、跳谷魂舞的领舞者。

（二）自娱性舞蹈

1. 芦笙舞

芦笙舞在南方许多少数民族民俗活动中存在。佤族的芦笙舞与其他民族一样，也由芦笙伴奏而得名。

佤族芦笙舞一般逢年过节时跳，跳舞的场地在庭院里，傍晚

^① 乌丙安：《中国民族信仰》，97页，上海，上海人民出版社，1996。

时分，燃着篝火，人们在吹笙领舞者带领下跳舞。在沧源地区，芦笙舞有 50 多种套路，双江地区有芦笙舞 10 多种套路。这些套路集中起来可以分为以下几种类型：模仿鸟兽动作的舞蹈；模拟生产劳动动作的舞蹈；特定动作的舞蹈。每一类型的舞蹈都有自己特定的名称，如模拟鸟兽动作的舞蹈有：摆头虫舞、龙摆舞、斑鸠舞、乌鸦舞、狗脚舞、白鹇舞、鸡盘舞、鹿子跳、田鼠舞、鹭鹭舞、燕子舞、布谷鸟舞、马鹿舞、野猫跳、孔雀舞、喜鹊舞、小米雀舞、蟋蟀舞等。这类舞蹈动作轻巧灵活，摇头摆臀，使人感到欢乐可爱。模拟劳动生产的舞蹈有：种包谷舞、挖地舞、施肥舞、铲地比赛舞、春墙舞、踩谷舞、舂小米舞、烤火舞、凑火舞、骑马舞、犁地舞、薅棉花舞、转饭锅舞等。这些都是写实性的舞蹈，它既有娱乐性，又有传授生产劳动经验的知识性。特定动作有：绕三圈、对跳、穿翻歌、往后跳、连接跳、右跺脚、进退跳、绕膝跳、扭脚舞、勾脚舞、出门跳、刹车舞、扫地舞、两脚歌、踢脚歌、编脚歌、蹩脚歌、磕膝盖、蒿子摆等。

芦笙舞动作丰富，且千变万化，其基本动律一致表现为：左走右跺，抬腿踮脚，起步屈膝，有张有弛。舞步一般先起左脚，步伐左轻右重，一步一弹动。组合对称性较强，一般都是左做一次，右做一次，前做一次，后做一次。舞者也往往是男女成对，唱与舞的配合也十分和谐，即兴创作的唱词配以节奏分明的笙声，使舞蹈气氛热烈而有秩序。佤族芦笙舞至今年年举办，是佤族消除疲惫、团结奋进的娱乐性舞蹈。

2. 打歌

打歌也是西南许多少数民族都有的民俗歌舞。但不同民族的打歌有不同的打歌特色。佤族的打歌一般在婚嫁丧葬、节日休闲时跳，它不受场地、人数、时间的限制；表现形式载歌载舞，表演风格热烈欢快。表现的是佤族人民生产、生活的欢乐之情，又带有祈求风调雨顺、五谷丰登的内容。为打歌伴奏的乐器有：三弦、笛子、葫芦笙、毕颂、独弦琴等，还有用谷秆做的箫，这其中有四种乐器是外来乐器：三弦、笛子、口弦、芦笙。这四种乐器

在佤族地区有一传说：“是大理人达董包到佤山传教时带来的。那时佤山还有砍头祭谷之俗。达董包说：‘你们这样砍人头，迟早要把自己的兄弟姐妹杀光，以后不要再砍了，由我教给你们唱歌跳舞，谷物照样会长得好。’于是达董包就教给人们弹琴吹笙，从此这四种乐器就在佤山流传下来。”^①从这一传说来看，我们可以得知佤族接受周边开化民族影响的信息，佤族接受了其他民族的开明文化影响之后，破除了社会猎头祭谷的陋习。这一传说也表明了原始民族从野蛮向文明开化的情况。为打歌伴奏的这四种外来乐器均为云南白族流行的民间乐器，白族是云南最古老的民族之一，大部分人居住在平坝和盆地一带，从事农业生产劳动。隋唐时期，统治者在云南建立了南诏奴隶制政权，南诏王室贵族属乌蛮人（多指彝族），但政权官员多为白蛮（多指白族），南诏政权就是乌、白贵族联合把持的政权。南诏政权建立后，与内地保持密切联系，学习内地先进技术和先进的汉文化，还编制了《南诏奉圣乐》，这是仿照唐宋舞形式编创的宫廷舞蹈，既有群舞，又有独舞。打歌也是白族古老的民间舞蹈。白族打歌围着篝火而跳，是围圈联臂踏地的民间歌舞，与出自同一氏羌族群的彝族打歌非常相似。

佤族的打歌由乐器演奏者领舞，舞者成双成对，或是站成圈，或是站成两排，或男女围成内外两圈舞蹈。舞蹈时，有一人唱大家和的歌声，还有众人的呼喊声。呼喊声、乐器伴奏的乐声及舞蹈踏地声构成热烈欢快的场面，颇有感染力。佤族的打歌贯穿着一些舞蹈组合，其中比较有代表的是：孤儿舞，这是祈求风调雨顺、五谷丰登的舞蹈。舞蹈的基本动作有：两人一组，同时左脚向左迈一步，右脚顺势踢出，双手臂顺势前甩，目视舞伴，原位踮一次左脚跟后，双手后甩，再做对称动作。然后，左脚向左前上一步顺势左转四分之一圈，两人背对背，右脚随之向前踢出，双手臂前甩，右小腿后甩，顺势右转四分之一圈，两人右肩相对，

^① 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，1169页，北京，中国ISBN中心，1999。

双手臂甩。右脚于左脚旁跺地，身体前倾，双手拍一下臂两侧，目视舞伴，此基本动作可以无限反复。跳脚舞，节奏快速，男舞者弹动三弦，女舞者双手随舞步前后甩动，基本动作有跺脚、吸腿、蹬腿等。毕颂舞由乐器毕颂伴奏而得名。舞蹈队形为环舞，舞者手拉手，面向圆心起舞，双手臂随舞步前后自然甩动。西盟对脚歌，这是西盟一带佤族的打歌舞蹈。基本动作是：二人右脚向前跺一步，双手后甩，左脚向前踢出，双手前甩，然后再做反面动作，重复前一动作，双脚正步半蹲，左腿前抬脚掌与对方脚掌相碰，再右脚向前跳一步，落成正步半蹲，二人错左肩换位，右小腿后抬，脚掌与对方脚掌相碰，这一套动作做完后，再与下一舞伴对舞。凤庆对脚歌，这是凤庆县一带佤族的打歌，凤庆打歌动作与西盟打歌动作不同，凤庆打歌的基本动作是：起左脚向前上两步，左脚在前跺一步，屈膝，右腿前吸，左脚原地跳一下，右脚于左脚旁踏地两次。原脚踏地两次，同时，向左转半圈。与另一舞伴面对面做对称动作，再转回与原舞伴面对面重复前面动作。舞蹈动作简单，可反复进行。对穿花，这是西盟一带的打歌，是一个慢速节奏的打歌，舞蹈队形是男女相间两横排，基步动作：起凡动作，双手右山膀位屈肘立掌，脚站丁字步，动作开始时右脚向右迈一步，左脚靠至右脚，双脚跟踮起，同时双手向左起做“晃手”向右前推出。反复之后，从正步半蹲起，臀步右摆，右手按于臀部右侧，左手半拳旁抬于头左方，双脚原位每拍向右跳转四分之一圈，跳四次转一圈，最后，向左跳转半圈握成两排右肩相对，再重新换位做动作，如此反复，直到尽兴。跳虎，这是耿马一带佤族的打歌，舞蹈节奏快速，舞蹈队形是全体舞者左肩对圆心围圈舞蹈。有一男子吹葫芦笙领舞，众人做手臂下垂随着舞步前后甩动舞蹈，舞蹈的基本动作是：右脚向前走一步，起左脚向前走两步，起左脚向前走三步。起右脚向前走两步，右脚向前上一步，同时左脚向前踢出随即擦地收至右脚旁，顺势左转四分之一圈。双脚正步位向前跳一步，落地时左脚在前，右脚在后半蹲，再右脚靠拢左脚，身体直立，然后再慢一倍速度做双脚正步

位向前跳一步，落地左脚在前面半蹲，再做一遍双脚正步向前跳，落地右脚在前面半蹲，待身体直立起，右脚向右迈一步，同时左脚向前踢出，随即擦地收回至右脚旁，顺势右转四分之一圈。从佤族不同地区的打歌，可以看出佤族打歌的不同样式，每一地区的打歌都具有区域特征。尽管打歌的基本动作具有不同的区域特色，但也有相同之处，即舞蹈队形多数为圆圈舞，极少双排舞蹈队形。圆圈舞是人类早期的舞蹈队形，佤族地区仍然保持着原生态的歌舞队形。

3. 甩发舞

甩发舞是佤族青年女子跳的舞蹈，流传在云南沧源、西盟地区的各佤族村寨中。该舞是年轻女子向世人表示她长大成熟，以舞长发吸引异性。佤族妇女与傣族妇女一样，喜尚留长发，乌黑的甩发随风飘起，充分展示出女性的魅力。佤族的甩发舞源自佤族姑娘在竹槽下洗头之后，梳整任凭风吹日晒的生活动作。舞蹈既可双人舞，又可集体舞，“甩发”为该舞的主要特征。云南沧源地区佤族和西盟地区佤族的甩发舞在伴唱歌词和舞蹈动作方面略有区别。

沧源甩发舞一般在风清月白的傍晚时分跳，佤族少女手拉手围圈舞蹈，唱的歌词是：“月亮亮，月亮白，月亮跟着白云走，唱啊跳啊多愉快。”舞蹈的基本动作有：弹动步加甩发舞动作组合，即右脚向右横移六步，再左脚向左横移六脚，然后双腿立直，身体前倾，同时向前甩发。双手臂后甩，再做双腿微屈，上身稍仰，双手半握拳向前甩至耳旁，同时向后甩发。如此动作重复一次，再做双腿微屈，稍出左胯，身体右倾后仰，抬头目视左上方动作，然后再做反面动作，将头发一拍一次向前、后各甩两次，身体随之前俯后仰。再做一拍一次向前甩发六次，之后身体立直向后甩发。该舞无伴奏，均以歌伴舞，反复进行。

西盟甩发舞的节奏速度比沧源地区稍快一些。舞蹈具有轻快风趣的特点，为舞伴唱的歌词是：“乌黑头发披肩上，长发姑娘多

漂亮。”(冬八、冬八,哎士、哎士、哎士、哎士委啊委)^①西盟佤族甩发舞的基本动作是:二人面对站立,两手臂身前交叉与对方舞伴互握,上身后仰右摆,舞蹈从大八字半蹲做左脚原位跺地。这样造型连做三次,之后头向右左甩发,再做双腿屈伸两次,同时从后向前甩发两次,然后再做头向右左甩发,双腿屈伸向后甩发动作。

甩发舞成为佤族代表性的舞蹈,这一原生态民俗歌舞被专业舞蹈艺术工作者挖掘整理改编成为观赏性极强的佤族民间舞蹈而受到普遍欢迎。

4. 蜂桶鼓舞

蜂桶鼓舞源自佤族人民敲击类似蜂桶鼓跳的舞蹈。蜂桶是将树掏空蒙上牛皮做成的木鼓,流传在沧源县的班老和勐来等佤族村寨。

蜂桶鼓舞又称作跳家、跳新舞、水鼓舞,一般在庆贺新房竣工时跳。该舞的舞蹈形式是:男女舞者拉手或扣手围圈逆时针方向舞蹈,无旋律乐器伴奏,只有佤人用手击蜂桶鼓为节而舞。舞蹈的基本动作是:上一步身体前倾,退一步腿向前抬。舞蹈节奏快速有力。在沧源县班老地区有一个传说:该舞是随小乘佛教创始人戈奘麻传来的,故蜂桶鼓又称“佛鼓”,一般在修佛寺、开门节、泼水节时跳,因鼓只有一个调音孔,天气干燥容易使音变质,于是佤人就从调音孔滴水进去以便保证优美的音质,为此,沧源班老地区又将此鼓称为“水鼓”,把舞蹈称之为“水鼓舞”。还有传说佤山十八个部落采纳了达赛玛“以舞蹈代替砍头祭祀的主张,展开了各部落舞蹈比赛的活动,经过比赛班老部落得了第一”,^②因而有了这个舞蹈。从这些传说中我们可以得知,这是一个吸收周边民族先进文化、改造旧有陋习的娱乐性民俗舞蹈。

① 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》,1191页,北京,中国ISBN中心,1999。

② 同上,1214页。

(三) 小乘佛教舞——跳摆

佤族的“跳摆”又叫跳象脚舞蹈，该舞明显受到傣族文化的影响，傣族信奉小乘佛教，因此，佤族也接受了小乘佛教的文化。

小乘佛教由印度传来，先在云南傣族地区落脚，再经过与傣族原始宗教勐神信仰融合，在傣区山林间扎下根，最初的傣族佛教徒称为“帕巴”，即“山和尚”之意，后来，外来佛教逐步成为全民族的普遍信仰，并使傣族社会蒙上了一片浓厚的佛教色彩。云南有较多县市是民族混居区，因此其文化必然相互影响，佤族的跳摆就是受到了傣族跳摆的影响。

傣族跳摆一般在每年农历二月初八时举行，届时，村寨人们端着食物到佛寺献祭，然后在寺院内敲击着铓锣、小钹、大锣、象脚鼓尽兴跳舞。住在沧源、永德、镇康一带的佤族也与傣族一样，过泼水节、关门节、开门节，逢年过节时举行跳摆活动。佤族跳摆时最初敲蜂桶鼓，后来改用象脚鼓，也用大小铓锣和鐃为之伴奏。佤族跳摆与傣族跳摆大同小异。不同的是，傣族少女不跳，而佤族则不分男女老少。佤族跳摆是男女分内外两圈，拉手逆时针方向围圈舞蹈。舞蹈的基本步伐是：踏、蹬、点、吸，屈膝抬腿动作较多，基本手势动作为：招手、分掌、双手臂前后摆动，动作自由随意。屈膝吸腿、转半圈、蹬腿双手臂随之前后摆动为其动作的主要特点。

(四) 庆贺舞——舂碓舞

舂碓舞源于劳动生活动作，新中国成立前一般在建房、拉木鼓、剽牛祭祀、老人去世时跳，新中国成立后，成为庆丰收的民俗舞蹈，该舞蹈为舞者手执臼棒围着盛有谷物的碓窝而舞，舞蹈无乐器伴奏，全都由舞者执臼棒敲击碓臼发出声响节奏为舞蹈伴奏。

舂碓舞的舞蹈动作是在平日舂米劳动动作基础之上提取而成，舂米劳动动作靠腰部给力的支撑，使执杵棒的双手臂一上一下的

敲砸。在此基础上，舞者对动作进行了夸张处理，在做双手臂一上一下舂米动作时，身体随之前俯后仰的摆动，再加上优美的身姿和腰部动律，使舞蹈显示出朴实大方、热烈欢快的特点。

舂米来自劳动生活动作，但在劳动生活基础上产生的这一民俗舞蹈，却不是平日里任何时候都可以跳的舞蹈。新中国成立后，随着陋习的破除，舂碓舞只在丰收季节时跳，而且是在星光灿烂的月夜里跳。当代舂碓舞又有了新发展，碓杵敲击臼窝不同部位所发出来的音响和姑娘们轻快的敲击碓窝动作，构成该舞的完美特色，至今仍受佤族人民的普遍喜爱。

（五）丧葬舞

佤族世代生息繁衍于澜沧江西岸、怒江东岸的怒山山脉南面地带。在那里密布着原始森林，栖息着各种飞禽走兽，孕育着佤族人民独有的民族性格和宗教信仰。佤族具有坚忍强悍的民族性格，普遍信仰万物有灵的原始宗教，其拉木鼓、剽牛祭祀、猎头祭祀等均为独特的原始宗教祭祀活动。除此之外，佤族还有祭祀故人的宗教活动，围绕这一活动产生出丧葬习俗舞蹈——“棺材舞”。佤族老人说：“活着爱唱爱跳，死了也要歌舞伴随。”佤族认为：“人死了不宜哭，哭声在死者听来好像乌鸦叫，不吉，以唱代哭既可安慰死者亲属，也可告慰死者灵魂，以为是欢送他，使之高兴。”^① 佤族这种既让生者高兴、又能安慰死者灵魂的丧葬舞蹈，具有大的凝聚人心的作用，因而一直在佤族村寨传承。棺材舞无乐器伴奏，舞者随着击打棺材盖的声响节奏跳动，舞者为男性，多为死者生前好友。舞蹈动作简单，只有弹动晃踝步和跨步（从棺木上跨过），双手臂随之小幅度摆动。弹动步是佤族舞蹈动律的典型特征，即使在最简单的丧葬舞中，弹动步也是该舞的核心动作。

^① 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》下，1237页，北京，中国ISBN中心，1999。

第三节 || 林粮兼作农业文化区侗族民俗舞蹈 ||

所谓林粮兼作农业是指在荒地上开垦烧灰作肥，春耕种植农作物，秋后翻地过冬，初春整地栽种杉树苗，在杉树苗林间种植粮食，年复一年，待杉树成材。林粮兼作的农业技术既可以为苗林松土，又可巧妙利用农作物的腐烂茎叶为苗林作肥，这样的农业类型能取得较高的经济效益。从事林粮兼作农业的少数民族代表为侗族。林粮兼作的农业生产形态充分显示了侗族人民卓越的生态意识。

一、侗族概况

侗族是由远古民族分化、融合、演变而成的少数民族，秦汉时期，统治者称之为西南夷。所谓西南夷是指川西南、云南、贵州至广西西部地方的各民族。也有学者认为，侗族是在唐宋时代，从僚人中分化而出的民族。唐代，僚分南平僚、乌武僚等，分布在今川南以及川、黔、桂三省交界处，那里高山密林，气候湿热，多瘴疠之疫，传说僚人中有飞头、凿齿、乌武、鼻饮、白衫、花面、赤襴等 21 种。其中有些因服饰（如白衫、赤襴）、文面鼻饮（如花面、鼻饮）等习俗而得名。乌武僚又称之为黄峒蛮（黄峒蛮因黄氏首领住黄橙峒而得名，是唐代广西地区大姓之一）。“峒”在唐宋时期多指湘黔边境羁縻州所属地区，居住在这一带的壮侗语民族都称为峒，新中国成立之后，才专称为侗。文史古籍多称侗族祖先为“洞蛮”、“洞氓”、“峒人”、“溪洞之民”。“‘洞’或‘峒’可能是用汉字记录古代越人的语言，其本意就是指‘一块土地’，或‘一片地方’。如今的侗族语言仍称之为‘洞’（dongv），如 Π dongv yav（一块田）， Π dongv sebl（一片村寨）等。到了唐宋时期，‘洞’才被官方确认为一种行政单位，如

‘六洞’、‘九洞’、‘十洞’、‘九溪十八洞’等”。^①侗族在历史上的称谓，最初指的是四面环山、中间一平地、溪水穿插流淌的一种地理环境。在此环境中，历史上曾有众多的少数民族活动。大多数学者认为，侗族是从古代百越的一支发展而来的民族，百越人大多分布在今珠江流域及长江中下游一带，这里的民族多种植水稻，侗族先祖就分布在这一地区，而且侗族也以种植水稻为主业。

侗族是我国人口超过百万的民族，今日的侗族主要分布在毗邻湘黔桂的广大地区，其中贵州最多，集中分布在黔东南苗族侗族自治州以及铜仁地区的玉屏侗族自治县和万山特区。其次为湖南，主要分布在通道侗族自治县、新晃侗族自治县、芷江侗族自治县、靖州苗族侗族自治县。再次为广西，主要分布在三江侗族自治县、龙胜各族自治县等地区，这些地区在地域上连成一片。这片地区有南北之分，北部地区一般包括天柱、剑河、锦屏、三穗、镇远、新晃等县。南部地区包括黎平、榕江、从江、三江、龙胜、融水、通道等县。在侗族地区，还有其他一些民族居住，如汉族、苗族、瑶族、水族、壮族、布依族、仡佬族、毛南族、土家族等，这些民族之间在经济、文化生活方面相互影响，相互作用，共同发展。由于地理和历史原因，北部侗族地区与南部侗族地区在经济文化上有很大差异，北部地区较早接触了汉族文化，社会发展速度比较快，一些传统民俗文化濒临消失。而在南部地区，因山川阻隔，交通不便，接触汉族文化较晚，因而传统民俗文化流失较少，侗族民俗歌舞也较多留存在该地区。

侗族聚居在依山傍水之地，境内山脉连绵，溪流纵横，气候湿润，这样的地理环境与侗族经济生活密切相连。山多树多，又使侗族巧妙利用自然资源，房屋是用木头建造的，侗族村寨里的鼓楼、吊脚楼也可以说是侗族人民得惠于茂密森林，经过能工巧

^① 邓敏文：《侗人文化的根基》，见吴浩主编：《中国侗族村寨文化》，北京，民族出版社，2004。

匠之手，建造出来的最具侗族建筑文化风格的代表。代表侗族民俗文化的传统风物，除了鼓楼之外，还有风雨桥、大歌、踩堂歌、侗戏等。

侗族继承古越人、僚人的文化传统，在自身演变发展过程中，逐渐形成了今天的民族特色。侗族的原始文化起始于唐代以前，因缺少文献记载，故使我们对这一时期侗族情况了解不多。但通过零星散见的一些资料证明，如《汉书·地理志》下颜师古注引“臣瓚曰，自交趾至会稽七八千里，百越杂处，各有种姓”，我们得知古代百越是一个大族系，它包括长江中下游的各部族类。现在多数学者认为：有几何印纹陶为特征的青铜文化是古代百越的物质文化遗存。长江中下游一带的古越人均以种植水稻为主业，住干栏式住房。古越人发展很快，在春秋战国时期，发展成为敢与中原争霸称雄的吴国和越国。侗族先民继承了古越人传统，学会冶铸铜铁，栽植水稻，住干栏式住房。侗语解释干栏为侗人的房子。直至今日，侗族村寨里也多为干栏式的木楼，尤其是南部地区的吊脚木楼，就是富有干栏式特色的侗家住宅。除了这些物质文化之外，在精神文化方面，侗族先民已产生了原始自然观，以及与此相应的民俗歌舞。唐宋时期的侗族文化是从先民集团文化形态中分离出来的自成体系的民族文化。唐宋时期，可以说是侗族文化基本形成时期，这一时期，侗族地区一方面接受汉族封建政治制度影响，另一方面又严格执行具有以地缘为纽带的氏族军事联盟性质的“款”组织对侗族社会的统治。这一时期，经济发展很快，农业、手工业、纺织业、建筑业都达到了很高水平。经济发展推动了文化艺术的发展，民俗歌舞也有着丰富的内容与形式。明清时期，统治者在侗族地区推行改土归流政策，民国时期在侗区实行保甲制度，汉族文化进一步影响，使侗族文化进入大发展的时期。农业、林业、建筑业、纺织业达到盛期，这一时期，形成侗族独有的信仰观念和节日习俗。新中国成立后，侗族传统文化得到进一步弘扬，侗族鼓楼、吊脚楼、风雨桥被复制在大城市的民族园内。抢花炮成为民族传统体育项目，侗戏被拍成

舞台艺术片，侗族大歌参加国际艺术节，以独特的复调歌曲得到西方观众的普遍好评。

侗族的民俗文化是辉煌灿烂的，但面临世界形势的急剧变化，出现了即将消失和迅速演变的危机，收集整理、介绍研究侗族民俗歌舞文化成为当务之急。

二、侗族民俗舞蹈

侗族民俗歌舞积淀到今天，基本分为三大类，即祭祀性舞蹈、款会性舞蹈和自娱性舞蹈。

（一）祭祀性舞蹈

如前所述，侗族是起源比较早的古老的民族，因此，它具有悠长的文化传统。在侗族传统民俗舞蹈文化中，祭祀性舞蹈占有不可低估的位置。侗族是一个靠汉字记录的民族，没有本民族文字，1958年8月在贵阳召开湘黔桂三省区侗族代表参加的侗族语言文字问题科学讨论会，通过了侗文方案之后，侗族才第一次有了自己的文字。在没有文字的情况下，侗族就通过歌舞行为代代沿承本民族的历史，通过歌舞与自然神灵沟通，进行祭祖、祭神、祈求丰收、子孙繁衍、人畜兴旺、丰年有余的祭祀活动。

侗族祭祀性民间歌舞历史悠久，舞蹈动作和音乐简单质朴。侗族祭祀性民间歌舞包括：多耶、咚咚推、踩堂歌、伦劳滴等内容。

1. 多耶

“多耶”为侗语，汉语意为跳舞唱歌，是起始于祭祀女性始祖神——萨岁的民俗祭祀舞。这一舞蹈多流行于南部地区的侗族村寨。“萨”（sax），意为祖母。在侗族祭祀的祖母神中有分掌各个不同职能的祖母神，如守山坳的祖母神、镇守桥头的祖母神、守床头的祖母神、传播天花的祖母神、偷魂盗魄的祖母神、造药酒的祖母神等。在众多女性祖母神中，有一位顶级尊神名为萨岁（或萨子），她是最大最老的祖母神。她神通广大，能保民安寨，

驱鬼逐难，因此，侗人在村寨里专设萨坛用以祭祀。萨坛设在村寨里，是一个半圆形土堆，周围垒砌石块，土堆下埋着两个扣着的大铁锅，里面放一些衣物用品。土堆上栽树，树荫象征萨岁的伞。室内祭坛以白石垒成，周围散置一些成双的石子，中间放一把伞。在南部侗人村寨设有专人看守萨坛。侗族地区所有祭祀活动中，数祭萨岁最为庄严隆重，届时侗人盛装打扮，在萨坛前踩歌跳舞，吟唱《萨之歌》，祈求萨岁的保佑。

侗族祭萨岁多在初一、初十，这时祭萨岁只需烧香敬茶。到了新春佳节则是祭萨岁的隆重节日，这一天全村寨男女老少都聚集在萨坛前，青年男女们牵手搭肩围萨坛跳多耶，而且边唱边跳。吴浩介绍：“每年正月初一，全寨男女青年都聚集在‘圣母祠’前，由寨中一位老人敬奉茶水给圣母，然后众人同饮祭茶。吹三首芦笙曲结束后，接着是三声铁炮，男女青年手拉着手围着‘圣母祠’走三圈并高喊三声，便开始踩歌堂。”侗族在跳多耶时唱的歌词为：

随萨踩，
一踩左来二踩右。
二踩右边跟萨走，
请萨先走咱们唱歌在后头。
进堂踩，
进堂歌舞踩石头。
咱踩后头萨先走，
请萨先走咱们唱歌在后头。^①

这首歌词也表明了多耶的表演程序及动作。祭祀萨岁的多耶舞的表演形式是：男女交叉逆时针方向围成圆圈，勾肩搭背，边歌边舞。舞蹈无乐器伴奏，但舞蹈动作规范有序。基本步伐有：

① 吴浩主编：《中国侗族村寨文化》，92页，北京，民族出版社，2004。

靠点步、跪蹲、多耶行进步（舞者一手叉腰，一手搭在前一人右肩上，左脚上一步屈膝为重心，右脚随之跟上成“靠点步”，顺势屈膝上下颤动一次，上身随之稍向左摆）、多耶后退步（左脚上前一步稍屈膝为重心，右小腿直脚跟离地；双膝顺势上下颤动一下）、耶韶悠摆步（左脚上前一步稍屈膝为重心，右小腿随之后抬；双手顺势向前悠摆。然后，右脚落回原位稍离地前伸，双手顺势向后悠摆）、耶韶跪蹲步（先左脚上前一步深屈膝，右膝稍离地，双手顺势前后悠摆45度，上身稍后靠。然后，稍起身右脚离地，以左脚为轴右转半圈后，右脚上一步深屈膝，双臂向后悠摆45度，上身稍前倾）。从这些基本动作可以看出，屈膝、颤动、悠摆是该舞的特征。多耶舞的基本动作不多，但可反复无限进行，直到尽兴为止。

2. 咚咚推

咚咚推是一种戴着面具表演的、有人物、有故事情节的祭祀舞蹈，人物扮相为男小鬼和女小鬼。男小鬼戴红白间色面具，女小鬼戴绿色面具。木制面具，有角和獠牙。男女小鬼均穿黑衣黑裤，裤上绣各种花案，头系灰蓝色带子。

咚咚推也是一种祭祀性舞蹈，因此，具有严格的程序规定：①不给私人表演，只为全村寨人服务。②遇到重大自然灾害，如旱灾、虫灾之时，为祛难祈福演出。③演出须在春节或夏末秋初之际。④演出前，从祖庙中先请出三十六个面具，并对之焚香礼拜，向神请示演出的时间。⑤演出开始时，先唱“嘎都推”（唱土地神），祈求土地神的保佑，之后，才演戏、唱歌、跳舞。⑥演出结束后，要将面具送回祖庙供奉。侗族的面具形象除侗族始祖——姜良、姜妹、傩师、雷公、雷婆、土地神之外，还有一些《三国演义》中的人物。

咚咚推的舞蹈动作多来自日常生活和生产劳动动作，基本动作有：小鬼跳（双手叉腰，左右腿轮流做向前迈步吸腿跳动作）、小鬼拍手跳（男女小鬼面对面做向前迈步吸腿跳动作，之后两人胸前三位处立掌击手动作）、小鬼击拳（同上，只不过将击掌换成

击拳动作)、小鬼勾指跳、小鬼跳圈、比高(大八字步半蹲、双手山膀位,手心向外,先做双脚向左“花梆步”,扣左旁腰,右臂屈肘上举,左手臂自然下垂。然后做对称动作,最后,做双脚跟踮起再落下,双脚跳起落成“八字步半蹲”,双手做抱树状结束)。咚咚推舞蹈动作看起来虽然简单,但却是侗族极为重视的宗教祭祀活动。在侗族宗教崇拜观念中,自然崇拜观念起源最早,并且一直延续到后世的封建社会。侗族自然崇拜的神祇有雷神、土地神、水神等,因此,在祭祀舞蹈中多见有雷公、雷婆、土地神的面具。除此之外,侗族还有世代传唱的雷公古歌。还明确规定:每年第一次响春雷时,不准下田劳动,以此纪念雷神。

土地神也是侗族十分崇拜的神祇,每个村寨设有庙式神龛供奉土地神。侗族崇拜的土地神有几种:桥头土地神、寨头土地神和山坳土地神。多数学者认为,崇拜土地神是古代越人的遗俗。如东汉袁康《越绝书》载:“吴越为邻,同俗拜土。”侗人认为祭祀土地神可震慑毒蛇猛兽,因此,每逢年节或遇灾害,人们必用家畜供奉土地神,在祭祀活动中,戴土地神面具舞蹈以求土地神庇佑。

侗族也崇拜水神,因为水与侗族人民的生活密不可分。侗族是稻作民族,没有水,稻子就无法生长,而河水泛滥,又会造成灾害,影响庄稼生长,因此,侗族极为重视祭祀水神。在榕江东江一带,每到初春季节,全寨妇女带着做好的美味佳肴到水井边祭献,之后围着井沿跳多耶,祈求水流不断,永不干涸。

侗族对雷神、土地神、水神的崇拜一方面表现在具体的仪式中,另一方面,也体现在侗人戴着各种神祇的面具跳咚咚推的民俗舞蹈中。

戴面具的舞者被称为“小鬼”,“鬼”在侗族原始宗教意识中是很可怕的精灵,侗族认为“鬼”不仅作祟于人,还祟及家畜和农作物。自然灾害的出现,也认为与鬼作祟有关。因此,就有了祭祀各种鬼的仪式,如祭饿鬼、野鬼烧纸等。祭小鬼时用鸡蛋、鱼、鸡,祭大鬼时用猪头。侗族还把跳咚咚推的舞者称为小鬼,这

些均反映了侗族早期的鬼怪观念。现在咚咚推早已失去了祭神祭鬼的功能，已成为有锣鼓伴奏、有人物情节的表演性民俗歌舞艺术，但这种民俗歌舞艺术仅流传在湖南新晃县贡溪乡一带。

（二）款会性舞蹈

“款”是古代侗族社会特有的社会组织。它大约起始于原始氏族部落联盟时期，一直到封建社会末期。《淮南子·人间训》记载，秦始皇为得到南越的犀牛、象牙、翡翠、珠玕，派五路大军沿赣江、湘江、沅江向南进发。沿湘江、沅江南下的秦军一路上受到越人阻击，于是秦军改变战略，开凿运河灵渠，沟通了湘江和漓江水道，杀死了西瓯人将领。但西瓯人和骆越人没有降服，躲进密林，与禽兽相处，“相置桀骏以为将，而夜攻秦人”，经过数年，秦军才征服此地。沿沅江南下的秦军，始终没有越过谭成之岭，使这一地区的骆越人得以保存。谭成包括今湖南靖州、通道及贵州黎平县地区，这一地区亦即今侗族人的聚居区，住在这一地区的骆越人就是侗族的祖先。秦汉至隋唐，中央封建王朝在侗族地区设立郡县，但实际侗人不受其统治，而是由一种以血缘为基础、以地缘为介、通过盟誓结成一体的组织形式，这种形式实际就是“款”的组织形式，它在维护、管理、稳定侗人社会方面起到不可忽视的作用。款带有军事联盟性质，如果没有款的存在，侗人社会将会出现动乱不安的局面，如《当初无款到处乱》的款词描述：“只因当初没有款，到处作乱。父亲不知对子女慈爱，兄长不知对弟妹忍让。脚趾对着手指，肩膀对着小腿。家里乱家里，自己知自己。稗草乱禾苗，簸箕乱筛子。饭盆乱湍盆，锄头乱镰刀。死白牛，杀好人。村脚砍树，寨头扯麻。地方没人管。只因当初无款到处乱。”^①可见款在侗族地区的巨大的社会作用。宋以后，对侗族社会的款组织的记载多起来，如周去非《岭

^① 杨权、郑国乔撰：《侗族》，见《侗、水、毛南、仡佬、黎族文化志》，67页，上海，上海人民出版社，1998。

外代答》：“款者，誓也。今人谓心中之事为款狱，事以情实为款。蛮夷效顺，以其心中情实，发其誓词，故曰款也。”朱辅《溪蛮丛笑》：“当地蛮夷彼此相结，歃血盟誓。”可见，款在宋代已形成明确的制度，而且这种制度一直延续到清末。

款有大款、小款之分。小款由几个至几十个村寨组成，大款由若干个小款联结组成。大款、小款均设有议事款坪，用于聚众议款、发布款规、处理违款等事宜。大款、小款均有款首，由才能出众者担任。款组织的活动有：讲解款约、处理违款事件、召开款会等。款组织所制定的一系列款约成为侗族地区人人遵守的法则，不可违背。与此相应，侗人创造出仪式性“款舞”。它一般在款组织颁布款约、召开款会时表演，是一种用舞蹈动作增强其政治性、严肃性、规范性的仪式活动。尤其在采取军事行动之前，侗人以仪式性动作表示“歃血为盟”的决心。款舞在侗族地区表现为：暖款、开款、起刀、团圆款、开堂款、树威款等仪式性动作。暖款为集体舞，几十人围一圈，攀肩晃脑，诵款词变队形舞蹈；开款即单人舞或双人舞，舞者头插雉尾羽，身穿百鸟衣，手持茅草，边诵款词，边挥动茅草舞蹈。起刀为集体舞，众人手持长矛大刀舞蹈。

侗族款舞是配合组织的一种政治性仪式舞蹈。可以说，侗族能够在历史中长存就是靠着自已本民族的独有的精神文化，就是以款文化为凝聚力而延续下来的，仪式性款舞动作在款文化中起到了不可低估的作用。

（三）自娱性舞蹈

侗族是很会点缀生活的民族，这与他们生存的自然环境离不开。侗人居住在湘黔桂交界地带，这一带山清水秀，侗族民居喜尚建造在依山傍水之处，美的自然环境，使侗族人喜欢美的生活方式。侗族的三大代表：鼓楼、风雨桥、大歌，都体现出侗人独有的审美意识。如侗族的鼓楼，这是一种集亭、塔、楼、阁于一体的密檐式或疏檐式的塔形建筑，这样美而复杂的建筑物是侗人

聚众议事、宗教祭祀的场所，也是侗人聚会歌舞的地方，这是其他民族所不能与之相比之处。再如侗族的风雨桥，峒乡溪水纵横，桥成为小溪小河、田垄山间的交通要道。风雨桥多为石砌木面桥，桥面多用木板铺设，桥上由亭、塔、廊组成，重檐翘角，层次分明。廊亭柱子之间，还有栏杆座凳，栏外挑出风雨檐。在翘角飞檐上，绘有鸟、葫芦、鹤等画，使桥看起来美观雅致。又如侗族大歌，大歌是集体演唱的古老歌种，其曲式结构与其他民族不同，由歌头、歌身、歌尾三部分组成，有明确声部关系。通常为二声部，主旋律在低声部，高声部在低声部基础上变唱。演唱时，无指挥，无乐器伴奏，完全靠演唱者之间的默契配合。侗族大歌中有不少歌曲是模仿自然界的聲音而成，如模拟水声的《河水歌》，模仿鸟声的《布谷歌》等。

侗族的芦笙舞也与鼓楼、风雨桥、大歌一样，反映了侗族对美好生活追求的思想意识。侗族芦笙舞起源很早，宋代陆游曾在《老学庵笔记》卷四中介绍了当时侗人芦笙舞的情况：“辰源、靖等蛮、仡伶……农闲时，至一二百人为曹，手相握而歌，数人吹笙在前导之。”侗族芦笙舞主要集中在广西和湖南两地，这两地的芦笙舞略有不同。

1. 广西侗族芦笙舞

广西侗族芦笙舞有悠久的历史，《柳州府志·瑶僮》云：“侗人，所居谿岗，又谓之岗人，椎髻，首插雉尾，卉衣。善音乐，弹胡琴，吹六管，长歌闭目，顿首摇足为混沌舞，众歌以倚之。”历史上，广西侗族芦笙舞的功能有两个：第一用于喜庆佳节、款会社交、祭祀宴会等活动；第二用以聚合民众，行军打仗等。广西侗族芦笙舞流传至今，向两个方面演变：自娱性芦笙舞和表演性芦笙舞。

广西自娱性芦笙舞包括“伦堂”（芦笙圆圈舞）和“伦哈”（芦笙比赛）两方面内容，这两种芦笙舞均为群舞形式。广西侗族每两年举办一次“芦笙会”，农历六月初六至八月底为芦笙开禁期，其他时间禁止吹奏芦笙。中秋节为芦笙会，也即伦堂和伦哈

的高潮时期。届时举行盛大的芦笙会，有数十个甚至数百个芦笙队参加，人数超过万人。芦笙会期间表演的程序是：①“同登”，集合芦笙。②“同拜”，芦笙队离开本寨去他村寨之前与乡亲告别时吹跳。③“同塔”，芦笙队凡经过的村寨，必须在寨边吹跳以示借道。④“同骂”，在东道主寨门前吹跳，以示通知主寨作接待准备。⑤“伦依”，在进出寨或进出堂时跳，听者会让道。⑥“伦周”，是十二支踩堂舞曲的导舞舞曲，也是小型领舞式舞蹈，它起到舞曲演奏的指挥作用。⑦“伦堂”，是集体围圈跳的芦笙舞，“伦堂”有四套共十二个舞曲，每个舞曲都有自己的内容和标志，是个程式化的舞曲。舞曲的吹跳程序是：同进、入阵、冲阵、追虎、围猎、砍秧青、跨越、转移、埋伏、雷轰顶、收拢、凯旋等。在一般情况下，有选择地表演。无论怎样选择，第一首“同进”是必跳舞曲。因为“同进”曲调温和平缓，而其他多为节奏激烈、动作为腾踏跳跃的舞曲。因此，一般情况下只选择平缓、稍快和特别激烈的三段舞曲。⑧“伦哈”赛曲，大型男性芦笙舞蹈，参加者少则两队，多则几十队或上百个芦笙队。“伦哈”共有九个舞曲，每次任选其中三个舞曲跳。比赛的顺序是：合赛、循环赛、决赛，“伦哈”节奏快，动作猛，热情高，每每比赛，群情激昂，芦笙曲调直穿云霄，每逢大赛，经常有屋瓦被声浪掀落，水牛破栏冲出寨外的事情发生，足以见声势之大。⑨“同占”，是团结舞曲，是比赛之后，所参赛芦笙队同跳的舞蹈，也是侗族规模最大的芦笙舞。⑩“伦丁”，是中秋节芦笙赛后，某芦笙队向其他芦笙队发出邀请到自己寨上比赛和做客时跳的舞曲。^①

广西表演性芦笙舞主要指带有竞技性的芦笙舞，如伦劳滴、伦岂身、伦奎生、伦定、伦伯等。伦劳滴是圆圈形的祭祀性大型芦笙舞；伦岂身是技巧性的中小型芦笙集体舞；伦奎生是军事教化性的中小型芦笙集体舞。舞蹈时以变化队形为主，队形有：圆阵、方阵、菱形阵、梅花阵、八卦阵等。伦定是表现舞者腿、脚功

① 参见《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》下，1226页，北京，中国ISBN中心，1992。

夫的舞蹈，多以单、双、三人或四人舞形式表演。伦伯是以上肢动作为主的舞蹈。这些舞蹈随时代演变已发生极大变化，但也可以看出明显的昔日祭祀的痕迹。有些舞蹈为舞台艺术提供了表演元素，如伦定中的岩鹰舞，这个舞以模拟岩鹰的理羽、振翅、腾飞、翱翔、俯瞰、扑食、栖息动作为主，舞蹈优美，气势奔放，技巧性高，是一个观赏性较强的舞蹈。

芦笙舞起始于祈丰年的仪式活动，后来成为侗人喜爱的民间民俗自娱自乐的舞蹈形式，也是侗族生活中的组成部分，充分体现了侗族人民美化生活的强烈愿望。

2. 湖南侗族芦笙舞

湖南侗族芦笙舞主要流传在通道、靖州一带。在靖州苗族自治县藕团乡芦笙堂有一块碑，上面刻着有关芦笙舞的碑文：“春祈以应彩后而万物生发，秋报答神灵而五谷丰登，垂留于后世矣。余等效上古之德，以酬天之恩……各寨不论男女贫富，务要赴芦笙场以笙歌舞。”由此得知，湖南芦笙舞起始于祈丰收之舞，芦笙舞表演非常壮观，明朝进士侯大错做诗：“楚童一队吹龙竹，洞主三锹豸豹文，山顶蹋歌风四合，鸾皇飞入遏行云。”^①诗歌形容了这一地区芦笙舞表演的盛况。湖南芦笙舞分：赛芦笙、踩芦笙、双人芦笙。

赛芦笙是男性集体舞（两年举办一次），起始于民间祭祀活动。侗人信仰万物有灵，认为山、水、雷、土地、植物均有灵魂，因此，盛行祭神、还愿风俗。每年春种前，侗人聚集在款坪跳芦笙。跳芦笙前，先由一少年男子当众宣读款约，然后再跳。舞者头缠白头巾，头上一边插银饰，一边插野鸡毛，穿绣有图案的上衣，下穿着各种颜色的条布裙子，裙下摆系着鸡毛，脚套白袜子。现在湖南芦笙舞已演变为逢年过节必跳的自娱性舞蹈。赛芦笙是各村寨之间互相邀请赛芦笙的活动，每年农历七月十四日为初赛日，八月十五中秋节为赛芦笙决赛日，这一点与广西相同。某队

^① 《靖州志·乡土志》，光绪五年版本。

芦笙外出参加芦笙赛之前，先吹“同哽”（召集曲），然后再吹“同拜”（上路曲），芦笙队出发，路过其他寨子，吹“同打”（借路曲），到了邀请寨前，吹“劳堂”（通报曲），邀请寨闻声点燃鼓楼坪上的红灯，再派出穿红戴银盛装的姑娘列队迎接，客队到达鼓楼坪前围圈踩堂，村上姑娘手提油灯将客队围起来，形成几十人或几百人圈套圈的场面，开始踩堂。之后才进行赛芦笙。这一点与广西不同。赛芦笙队中有芦笙王，他吹奏着大约一丈三尺高的大芦笙，站在圆圈之中吹奏指挥。主客两队芦笙或站圆圈，或列队数行，进行比赛。比赛的评比标准是：看哪队芦笙舞姿美，步法整齐，吹奏响亮，就评为获胜队。比赛之后客队离开时，吹奏“同票”（告别曲），宣告赛事圆满结束。

踩芦笙是大型集体舞蹈，也是青年男女社交盛会。踩芦笙地点设在四面环山的平地上，平地中间有一棵枝繁叶茂的老榕树，众舞者围圈而跳，有的多达九圈，上千人共跳。踩芦笙结束后，青年男女便邀请意中人去山坡对歌，对上歌之后便约下次相会的日子。

双人芦笙是一种表演性芦笙舞蹈，舞蹈仅限在春节时表演。双人芦笙舞的动作多来自生活动作，是对生活动作和劳动动作的直接模仿，如喂鸡、纺纱、织布、种瓜点豆、舂米等动作。

以上介绍了广西、湖南两地芦笙舞的表演形式，这两地侗人芦笙舞有地域性差异，其表演形式略有不同，侗人居住在依山傍水的自然环境里，同一地域的侗人其芦笙舞表演形式也大同小异，但总体风格是一致的。侗族芦笙舞的基本动律是：摆身、拐膝盖、扭胯、插脚尖、跨腿、蹲等。基本舞步为：踩步、拐步、退步、绕步、拔草等。侗族民间流传一个艺诀，便形象地表明了芦笙舞的特点：“吹笙前俯身蹲摆，左旋右转膝盖拐，芦笙嘹亮运气足，沉韧稳颤神潇洒。”从中可以得知芦笙舞主要是下肢动作，它以踝、膝、胯三个关节的活动为主，舞者手持芦笙，边吹奏边左右摆动身体，因此，“摆”字构成舞蹈的中心。芦笙舞的这一形体姿态特征，与侗人生活在山区，劈山造田、挖土造林、背负重担的劳动

习惯有关，这种劳动习惯造成了侗人弯腰、屈膝的姿态。芦笙舞者身穿条纹布裙，舞蹈的摆动胯部，摆动的越大越好，由此，便形成芦笙舞奔放、健壮的舞蹈风格。

第四节 || 沿海稻作农业文化区壮族民俗舞蹈 ||

稻作文化是农业文化的组成部分，我国大多数少数民族均以栽植水稻为主，因此也具有不同地域特色的稻作文化。壮族是靠海居住的民族，拥有辽阔的捕捞海域。壮族依赖于海岸渔业和稻作生产，不断提高经济文化生活质量，其民俗舞蹈活动也在这样的生态环境中孕育而出。

一、壮族概况

沿海稻作农业文化区少数民族代表为壮族。壮族是我国少数民族中人口最多的民族，主要集中在广西壮族自治区。另外，在云南文山壮族苗族自治州、广东连山壮族瑶族自治县、贵州黔东南等地也散居着部分壮族。壮族分布较广，但实际上聚居处却是连成一片的。壮族的历史、文化艺术便在这一片土地上延续发展。

广西壮族主要生活在沿海地带，这一地带山峦耸立，河流纵横，土地肥美，物产丰富。早在石器时代，便有人类活动，如新石器时代的桂林甑皮岩人。

壮族源于西瓯、骆越人。《史记》卷四三《赵世家》载：“夫翦发文身，错臂左衽，瓯越之民也。”至今壮族仍保留着剪发文身的习俗。《史记》卷六载：“（史公引贾谊《过秦论》曰）南取百越之地，以为桂林、象郡，百越之君俯首称臣，委命下吏。‘百越’云者，《集解》引韦昭曰‘越有百邑’。《考证》引李善曰，‘《音义》云，百越非一种，若今言百蛮。’此固可通，然我疑即越人自称也。今僮语称‘人’曰‘布’，音近‘百’，言‘百越’者，即‘人越’或‘越人’耳。”壮族起源很早，但历代有不同称

谓。商周时称“濮”，壮人自称为“布”。濮与布实际是同音异写。《春秋左传·文公十六年》：“……建宁郡南有濮夷，无君长总统，各以邑落自聚，故称‘百濮’。”秦汉时称西瓯、骆越、乌浒人。自南北朝至隋唐，壮族自称为俚僚，频繁活动于岭南一带，宋代称为“僮”。宋人朱辅《溪蛮丛笑》有“沅其故壤、环四封而居者，今有五：曰苗、曰瑶、曰僚、曰僮、曰仡佬”的记载，表明五溪地有僮人存在。僮人是出自百越的、人口较多的民族，在漫长的岁月中，从僮开始形成壮族体系。僮族来源于唐代僚僚，它们均为古越人后裔。宋代范成大在《桂海虞衡志》志蛮篇中引自《桂海虞衡志辑佚校注》文说：“分析其种落，大者为州，小者为县，又小者为洞。”当时的僮族地区已是宋朝的羁縻州县，但地方势力很强大。僮族主要从事农业生产，踏犁翻土、纺织，在封建领主剥削压迫下，生活困苦，住干栏房，用手搏饭而食，掬水而饮。宋代僮族受汉文化影响，模仿汉字创造出“土俗字”即古壮字，以此抄帖本，记录民歌，写壮剧等。明代称壮族为良人、良民；明代邝露《赤雅》卷上：“大良，与僮同类而性稍异，有户口版籍，较民更淳，喜输租税……”壮族在历史上有不同称谓，但族源却是同一的。1965年，中央政府依照壮族人民的意愿将僮族改称为壮族。

壮族在历史上虽有不同称谓，但却是一脉相承的民族，这一民族自石器时代起便生息繁衍在这片土地上。秦以前，壮族地区属徼外之地，部分地区属于楚国。其社会处于原始社会向奴隶制社会过渡时期。秦始皇时期，在广西设桂林郡，壮族地区开始受到中央封建王朝的控制。在魏晋南北朝社会大动荡时期，不少汉人纷纷南下，给壮族地区带来了先进生产技术和文化，促进了壮族社会生产力的发展。隋唐时期，中央已对广西壮族地区实行羁縻政策，使广西出现粮食丰储的昌盛景象。宋元时期，中原封建王朝在壮族地区推行土司制度，令当地首领者“谨守疆土，修职贡，供征调”。在一定程度上缓和了阶级矛盾与民族矛盾，促进了壮族社会经济文化的发展。明清时期，中央采取“改土归流”政

策，废除土官特权，派遣流官到壮族地区充任各级官职，在一定程度上调节了生产关系，促进了生产力的发展，出现了“客商云屯，山货露积”的景象。鸦片战争后，壮族地区与全国同步沦为半殖民地半封建社会，壮族人民与全国人民一起反抗封建统治者的压迫，抗击外敌入侵，谱写了英雄的历史篇章。壮族在这样的历史条件和生存环境之中，形成了自己独有的文化艺术、生活习俗及宗教信仰。壮族有着漫长的文化艺术历史，《盘古开天辟地歌》、《姝洛甲》、《太阳月亮和星星》、《布洛陀》、《妈勒访天边》、《人和神物分家》、《特康射太阳》、《水珠》、《杀蟒歌》、《祖宗神树》、《艾撒和艾苏》、《布伯的故事》等成为壮族代表性的神话传说。除此之外，还有莫一大王的故事、刘三姐的传说和渔夫与皇帝等传说。最能代表壮族文化艺术成就的是山歌。广西壮族人人爱唱歌，其山歌包括的内容很广，大致有：劳动歌、风俗歌、祝寿歌、情歌、苦歌、盘歌等。壮族的劳动歌与生产节气结合起来，是壮族农耕生产文化的代表。风俗歌，是建房、婚礼、祝寿、送葬时唱的歌。情歌，是青年男女述情之歌。苦歌有媳妇苦歌、单身苦歌、长工苦歌、穷人苦歌等。盘歌即问答歌，是青年男女以对歌方式相互盘问的歌。壮族音乐比较发达，历史上与汉民族的密切交往，使之既有本民族的音乐乐器，也有外族的音乐乐器。壮族的山歌最能代表壮族民歌文化，壮族家庭教育均以山歌形式来进行，并有传授生产知识、生活常识、伦理道德等内容。壮族乐器种类较多，大致有五十余种，主要乐器有铜鼓、马骨胡、锣钹、竹笛、四胡、七弦琴、八音鼓、木叶等。壮族的代表民俗舞蹈主要有蚂拐舞、铜鼓舞、女巫舞、扁担舞、桃叶舞、绣球舞、捞虾舞、师公舞等。壮族的音乐舞蹈都与壮族的风俗习惯密切相连。

壮族的风俗习惯是在特定的生存环境和历史背景下形成的。壮族喜居河边比较平坦的地方，或依山傍水之处，或沿海平坦之地。有着围墙绕村、栽树成荫的生活习惯，居住干栏式房屋，房屋一般为三间或五间、七间。分三层，上层放粮食、中层住人、下层圈牲畜家禽。房屋中间为厅堂，两侧为卧房，中厅与卧房用

活动木板或竹片隔开，遇到喜庆佳节之日，可以敞开成为大厅，摆桌设宴、唱歌跳舞。壮族为稻作民族，喜爱吃稻米、米粉、五色糯饭、生肉、酸菜、酸腌肉和辣椒，喝酒，吸烟。穿的服饰与其他民族不同，男穿自织黑布衣裤，头包四五尺长的黑长方巾，平时赤脚，逢年过节才穿鞋子。妇女穿大襟蓝布衣，下身穿拖至脚踝的长褶裙，脚蹬圆口绣花鞋。用黑布包头，戴耳环、项链、手镯、脚圈。壮族传统文化有一显著特点：岁时节日多，一年十二个月，每个月都有节日，而且都是农历节日，每逢节日家家制作美味佳肴，喜气洋洋过年过节，同时还进行歌舞活动。

二、壮族民俗舞蹈

壮族民俗舞蹈是在古越传统基础、楚文化基础和中原文化基础之上发展起来的，具有多层文化色彩的特点。

（一）古越之风的壮族民俗舞蹈

壮族源于古瓯越人，古代瓯越人主要在广西南部左江流域一带活动。这一带山峰峻峭，碧水荡漾，风景宜人，古瓯越人生息繁衍在这一带。他们在左江流域崖壁上遗留了不少关于生产劳动、宗教祭祀活动的岩崖壁画。岩崖壁画上除了人物、动物和一些物形及图腾之外，还有不少人物两手臂在身体两侧曲肘上举、五指分开、双腿屈膝作骑马蹲裆步，像是青蛙状的造型。这种人体姿态造型很像宗教仪式舞蹈，很可能是这一带瓯越人的宗教舞蹈，也可能是壮族最早的宗教祭祀舞蹈。多数学者认为，崖画上人物做蛙式姿态造型与壮族先民进入农业社会后崇拜青蛙不无关系。古瓯越人有祭日、祭鼓、祀河、祀鬼神的习俗，这些都在左江崖画上有反映，如左江崖画上有一环、双环、三环、饼形等图像，图像中心有日体，外有光芒等，这可能是祭日图腾。祭鼓，也是壮族先民瓯越人的文化代表。铜鼓是古代岭南民族的神圣之物，他们祭鼓祀神以保人畜平安。古代瓯越人善造铜鼓，1930年在广西曾出土铜鼓500多面，就充分说明了这一情况。广西贵县罗泊湾

出土了西汉墓葬铜鼓，鼓腰有乐舞图，图上有舞人头插鸟羽，身穿前短后长舞衣，做双手向前屈伸、张指作人字形的动作。广西溪流纵横，且雷雨很多，河水常常泛滥，给人畜造成极大危害，久而久之在壮人群体生活中便产生出“祀河”活动。唐朝诗人柳宗元在《柳州峒氓》诗中有“鸡骨占年拜水神”的诗句，说明了壮族先民祀河的宗教祭祀活动。在广西西林出土的汉代铜鼓上除了舞人图之外，还有船人纹饰图，从这一点来分析，图像的意义可能是祭祀河渚水神的仪式。后世壮族直接继承了先祖的这些宗教仪式及舞蹈，如蚂拐舞、铜鼓舞、擂鼓舞、扁担舞、天琴舞、打簪舞、弄腊、舞求等。这些舞蹈都与祭祀仪式密切联系。由于广西偏僻的山区环境与道路交通的阻隔，壮族祭祀舞蹈极少受到外来文化冲击，因此比较好地保存了原生态风貌。

1. 蚂拐舞

蚂拐舞是壮族在传统节日“蚂拐节”活动中表演的一种戴着面具跳的民俗舞蹈。该舞又包括皮鼓舞、蚂拐出世舞、敬蚂拐舞、拜铜鼓舞、征战舞、耙田舞、插秧舞、薅秧舞、打鱼捞虾舞、纺纱织布舞、庆丰舞等内容，主要流传在广西河池地区壮族中间。

蚂拐即青蛙，是壮族先民崇拜的图腾。壮族先民认为与蚂拐有着天然的亲缘关系。蚂拐，被认作是“雷王之子”，在壮人地区禁止捕杀。广西出土的古代铜鼓鼓面上，多有立体蛙饰，充分反映了壮族先民对蛙神的崇拜，壮族地区还流传“蚂拐歌”，并世代传承。

蚂拐舞一般在蚂拐节时表演。有关蚂拐节的来历有一传说，雷神之子蚂拐从天而降，被一善良夫妇收留，蚂拐长大后变成身披蚂拐皮的英俊后生，名叫龙王宝，自从他降生，壮族地区年年风调雨顺、五谷丰登。这时皇帝发榜，凡能领兵征服番邦者，封为大将军，并许配公主。龙王宝揭榜应征，平定番邦，立了战功，皇帝将他封为镇殿大将军，并将公主许配给他。然而，龙王宝身披蚂拐皮却遭到满朝文武百官的议论。皇后认为蚂拐皮有损皇家威严，便趁人不知，将蚂拐皮烧掉，蚂拐也因此丢掉性命，举国

上下万分悲痛，为纪念战功显赫的龙王宝，人们就以歌舞来祭奠他，久而久之便形成今天的蚂拐节。

蚂拐节是当地壮族最隆重、最盛大的节日，一般要举办一个月，从农历正月初一开始，直到月底。节日里，人们将一个村寨或数个村寨联合起来，举行祭祀蚂拐活动，活动有请蚂拐、唱蚂拐、孝蚂拐和葬蚂拐等内容。

请蚂拐，正月初一清晨，壮人先去河边担水并拣些石子回家，以示招财进宝，然后，敲锣打鼓到田埂水边找蚂拐，再将找到的蚂拐放在用竹子搭建的蚂拐亭中的铜锣面上，用小鞭炮炸死并装入木制小棺材中，再用酒肉糍粑供奉，由长者选择埋葬蚂拐的时间。孝蚂拐，将蚂拐放在亭中之后，寨中长者隔三日召集全村老小敲铜锣、吹唢呐环绕蚂拐亭三周，然后进亭焚香祭拜。此后还不定期地烧香奠祭，并以问答形式歌颂蚂拐的功绩。葬蚂拐，是在埋蚂拐这天，人们穿着盛装，敲锣打鼓，吹着唢呐，抬着装有蚂拐尸体的轿子，绕田埂、村寨一周，以示祈求蚂拐神保佑农作物丰收，然后回到蚂拐亭，举行葬蚂拐的祭奠仪式，人们抬着蚂拐的棺材，缓步绕亭三圈，在鸣炮声中下葬，然后摆供品，烧香祭拜。埋葬蚂拐之后，人们结伴来到大田峒，围成自然圈，开始跳蚂拐舞。蚂拐舞结束后，人们进行各种娱乐活动和各种体育比赛活动。节日里的最后一项活动是：花山神仙驱瘟逐疫。由舞者一人头戴笠帽，身穿贯头衣表演。他先与长者以问答方式控诉皇后害死龙王宝的罪行，然后与宾主坐在一起，饮酒作乐，在欢乐的气氛中结束蚂拐节的活动。

蚂拐节活动是自古流传下来的壮族民间民俗活动。从请蚂拐、孝蚂拐、葬蚂拐等行动过程来看，它是人的一种有意识支配的真实存在。壮族从很早就开始从事农业生产劳动，每年能否丰收关系到一个家庭甚至一个氏族部落的生存大计，因此，壮人的这种有意识支配的真实存在就反映了壮人祈天赐福以保佑农作物丰收的心理愿望。“蛙”是壮人的图腾信仰，信仰是意识的组成部分，它藏于人心，却表露在人的行动上，壮人的蚂拐节就是意识支配

行为的具体表现。壮人每年一次的蚂拐节活动，长年累月就会形成内心约束，通过蚂拐歌舞使之成为人人自觉的约束。壮人蚂拐节活动程序的不可更改和替换，实际上就是一种制约，它发挥着一种约束机能，使壮族几千年来忠诚守护自己的民族文化传统，形成一个和谐的壮族社会。

蚂拐舞是蚂拐节中的主要组成部分，主要表现蚂拐神领兵作战和农业生产的过程，它包括一些具体舞段：“皮鼓舞”由两男人装扮，一人扮女相，一人扮男相，女相戴女性面具，穿短衣长裙，双手执鼓棒，随铜鼓节奏，边击皮鼓边舞。“蚂拐出世舞”，由四位男童表演，穿短裤，全身画满蚂拐皮纹图案，扮作小蚂拐，嬉戏玩耍，作捕抢害虫等动作。“敬蚂拐舞”，由两人跳，一人头戴山神面具，一人头戴水神面具，一手持棍，一手持小树杈，边舞边上场，然后面向击皮鼓者挥舞三次，以示对蚂拐神的祭拜。“拜铜鼓舞”是双人舞，一人头戴禹王面具，一人头戴尧王面具，面向铜鼓作舞，最后鞠躬三次祭拜铜鼓。“征战舞”，其中包括蚂拐拳、蚂拐刀、蚂拐棍三个舞段。跳蚂拐拳的两舞人分别头戴火神和纣王面具，作拳术表演；跳蚂拐刀时，两人分别戴雷神和莫一大王面具，手执木制双刀作舞；跳蚂拐棍时，两舞者头戴蚂拐神面具作格斗动作。征战舞表现了蚂拐神领兵征战的情景。“耙田舞”由四人表演，其中两人扮牛，两人各戴水神、农神面具，四人表演驯牛动作，其间，小蚂拐上场在牛肚下钻来钻去，该舞诙谐逗乐，受人欢迎。“插秧舞”由四人头戴姑娘面具，面向铜鼓作插秧动作舞蹈。“薅秧舞”，由四人头戴后生面具，一手执拐棍，一手叉腰做薅秧动作舞蹈。“打鱼捞虾舞”是双人舞，一人头戴打鱼郎面具，腰系鱼篓，做打鱼动作，该舞滑稽可笑，充满欢乐气氛。“纺纱织布舞”由两位舞者分别戴着歪嘴老人和村妇面具作纺纱织布舞蹈。“庆丰舞”是双人舞，他们头戴后生面具，踩着鼓点做跳跃动作，以示丰收喜悦的情绪。

蚂拐舞是壮族先民在长期的农业生产劳动中发现蛙的鸣叫与生产活动和气候变化有联系，于是相信蛙身上具有某种魔力，认

为它能主宰雨水，希望通过对蛙图腾的崇拜，紧密人与蛙的亲缘关系，获得蛙的保佑，祈求风调雨顺、农业丰收。

壮族对蛙图腾的崇拜，除了想通过对蛙的崇拜达到农业丰收的目的之外，还有祈祷多子多福的含义。因为人类自身的繁衍是人类社会存在和发展的根本。蛙具有旺盛的生殖能力，符合壮族多子多福的心理愿望，所以壮族先民崇拜它，幻想通过人与蛙的亲缘关系获取蛙的旺盛的繁殖能力。由于蛙的这些特性，就成为部分地区壮族优先选择的信仰图腾。壮族歌谣里有这样的歌词：

吉日接着蚂拐娘，良辰结缘蚂拐郎。
 壮家年年爱天女，年年天女嫁壮乡。
 天地远隔千万里，自有彩虹作桥梁。
 吉日接着蚂拐娘，良辰结缘蚂拐郎。
 天女呼唤云雨来，今年四季降吉祥。
 壮家年年爱天女，年年天女嫁壮乡。^①

这里提到了“年年天女嫁壮乡”，是道明壮族蛙图腾的最有力的证明。

蛙与壮人结缘，才能保证四季平安、人畜兴旺，生存在稻作农业文化区的壮族，把获得美好生活的心愿寄托在他们所崇拜的蛙身上，希望蛙能给他们传递风雨的信息，把蛙当作本民族的保护神，每年都要举行祭祀仪式。流传至今的蚂拐舞，是壮民对蛙顶礼膜拜的祭祀礼仪之一。另外，宁明花山壁画和铜鼓蛙饰物是壮民对蛙崇拜的另一种表现形式。宁明花山壁画是我国比较大的崖画群，它是壮族先民智慧与勇气的体现。花山峭崖画满了各种暗红色的人像和物像，人像多是正面和侧面的造型，并且做着屈肘举臂、屈膝半蹲、动作重心后靠下沉的姿态，这种造型姿态也表明了壮民对蛙的崇拜之情。

^① 邱振声：《壮族图腾考》，104页，南宁，广西教育出版社，1996。

铜鼓是壮族最具代表性的文化遗存之一，蚂拐舞的系列表演都是在铜鼓的伴奏之下进行的，铜鼓上系有精美的蛙形饰物，其造型各异，有的蹲，有的立，有的跃跃欲跳，形态逼真，可见壮民对蛙观察之细。铜鼓被壮族人民视为极重要的法器，铜鼓上饰有蛙图腾使之具有古老而深刻的含义。

壮族对蛙的崇拜还体现在表演者的服饰装扮上，跳蚂拐舞时，表演者只穿一条短裤，然后全身上下画满黑白相间的蚂拐皮样图，是壮民将自己的外表装扮成蛙的样式，进而达到人与蛙合二为一的目的。壮民的蚂拐舞从内容到形式，从动作姿态到服饰装扮无一不反映出壮民期盼通过模拟蛙图腾，达到与蛙图腾融合为一体的目的。

2. 铜鼓舞

铜鼓是我国西南地区少数民族共同创造的传统文化代表。壮族先民——瓯骆人早在春秋战国时期就已开始制造铜鼓。壮族居住的地区蕴藏着丰富的铜、锡、铅等资源，《太平寰宇记》卷一五八载：“铜陵县本汉临先县地，汉属合浦郡，是南北朝的宋立龙潭县，隋改为铜陵，以界内铜山。铜山，昔越王赵佗于此山铸铜。”壮族先民利用当地丰富的铜矿资源炼铜，制造铜器。壮族制鼓采用范模铸造，一次浇铸成鼓，在鼓面还刻有太阳纹、水波纹、云雷纹、舞蹈纹、划船纹、翔鹭纹、花纹等。还有蟾蜍、龟饰、鸟饰等装饰，这些均体现了壮族先民的聪明才智及高超的工艺技术水平。壮族先民制造的铜鼓光泽坚硬，挖掘出土的铜锣仍然光亮如新，音响悦耳。

壮族先人擅长制造铜鼓，便相应产生出铜鼓舞。铜鼓舞原为壮民祭祀舞蹈，是“蚂拐节”时必跳的舞蹈，它主要表达了壮族祈求五谷丰登的心理愿望。表演时，先将公、母铜鼓两面摆在台后，然后由四人敲击铜鼓，一人敲皮鼓，二人作舞。舞蹈动作有：侧身击鼓、弧形击鼓、拧腰击鼓、跨腿击鼓、垫步吸腿跳、扛梆跳步、抬腿步、穿山洞、打猎、扭筛（双腿坐垫步、吸腿跳，右手举筛在右前上方划横8形，左手下垂）、播种。舞蹈动作大方、

风趣，充分体现了壮族憨厚朴实的性格。

壮族铜鼓舞有一显著特点：铜鼓一响，便有舞蹈，鼓声停舞蹈也就停了。铜鼓舞最早是祭祀蚂拐、祈祷农业丰收的民俗舞蹈，后来发展成为壮族春节期间自娱自乐的民俗舞蹈。

3. 擂鼓舞

擂鼓舞最早是丧葬习俗舞蹈，表演场地在丧家门前或庭院中，由四位男性着一身黑色衣裤表演。表演时，四面大鼓间隔一米隔离横列，四位演员手执系红绸鼓槌击鼓跳跃，前后左右变换位置而舞。击鼓舞的基本动作有：顺拐单击鼓、交叉单击鼓、双击鼓等。现在壮族的擂鼓舞已消除原有丧葬色彩，演变成壮族最具代表性的民间舞蹈而被搬上艺术舞台，成为受欢迎的民间舞蹈艺术。

4. 天琴舞

天琴舞是由天婆（巫婆、仙婆）作法时跳的巫舞，用手持道具“天琴”（壮族民间弹拨乐器）而舞，因而被称之为“天琴舞”。

天琴舞一般在春节和农历二月初三或婚嫁喜事之际表演。在广西防城与越南接壤的峒中、板八和那峒等地称为“偏人”的壮族支系中流传一个故事：远古偏人中有一对青年，男的叫依端，女的叫依娅。他们俩面貌俊俏，聪明伶俐，能歌舞，善弹琴，自小相亲相爱，结为情侣，人称“端娅”。端娅的歌舞能驱散偏人的愁闷，端娅的琴声能减轻壮家的苦难，他们给深山僻野的壮人带来快慰和喜悦，受到壮人的欢迎和称赞。后来依端化为金龙，依娅化为金凤，双双升天而去。偏人对他们十分怀念，称他们为“歌舞先师”，将他们所弹的琴尊称为天琴，所唱的歌尊称为天歌。每年农历正月初一至十五，天婆们聚会在一起，敬请“天官剧师”（天庭管理歌舞乐的天官）和“端娅先师”下凡与乡民们共度春节。天琴舞是反映青年男女爱情幸福的民俗舞蹈，壮族是重视婚姻礼俗的民族。昔日，壮族青年男女婚前可以自由恋爱，他们一般在野外对歌和歌圩对歌，进行抛绣球活动。如明万历《广西通志》载：“少女于春时三五为群，采芳拾翠于山淑水湄，歌唱为

乐；少男亦三五为群，歌以赴之，一唱一和，竟日乃已，以衣带相赠。”壮族婚嫁礼仪繁琐，包括问婚、订婚、结婚等程序。问婚俗称问命，请算命先生将男女八字相合，如不相克，男方便派人到女方家报讯，送少量炒糕酒肉和粽子。报讯即称报香，报香之后，男家派媒人到女家说亲，送小礼，小礼包括猪肉、鸡、槟榔、米等。订婚后，男方要择吉日结婚。壮族结婚多在农历九月至次年正月的时候，二月至七月间结婚的很少，四月禁止娶亲。结婚之日，男方送猪肉、大米和酒，迎亲之时，男家女家大摆酒席。迎亲队伍包括伴郎、婶姑、八音手、抬轿夫，由媒人带领到女方家接亲，当天下午，新娘即将别离其家。此时，新娘在伴娘扶持下，唱哭嫁歌，内容有述说父母养育之恩、与乡亲告别、媒人无情等内容。然后新娘在哭泣中由姐妹簇拥上轿，花轿边还系着一根甘蔗，表示夫妻生活甜蜜。到男家后，八音高奏，鞭炮齐鸣，新郎新娘拜天地、拜堂、拜公婆，大摆酒席，夜晚入新房。翌日清晨，新娘给公、婆、哥、嫂每人送一盆洗脸水，吃完早饭回娘家，当天返回。

壮族婚俗繁琐，说明壮人重视人生婚姻大事。在壮族婚礼上，不仅有上述繁琐的程序，而且还有热闹非常的歌舞表演程序，天琴舞即是壮族的婚俗歌舞。它以祭祀歌舞先师“端娅”为名而舞，舞者名为天婆，舞蹈时，天婆手持天琴边弹边唱边舞蹈，两人一对互相交换位置跳，人数不限。舞蹈的基本动作有：仙女搭桥、仙女划船、仙女攀船、手腕绕琴、头顶转琴、仙女退琴、送师归天、跳天步等。基本步法为“跳天步”，即双腿一拍一步向前上步，第三拍右脚上步向左转身，左腿屈伸后撤，重心随移，上身仰。这一舞姿动势，似在水中划船，在平稳的节奏中又显示出不平稳的感觉。从舞蹈动作名称来看，许多与壮人划船动作有关。可以看出流传这一舞蹈的地区肯定是河流纵横的地区或是靠海的地区，这一地区的壮人大多在河面上劳作。另外，划船舞蹈具有浪漫的情调，在婚礼上表演具有浪漫情调歌舞必定为婚礼增加喜庆色彩。

5. 扁担舞

扁担舞最初源自敲击舂米的木杵和木臼的舞蹈，后来慢慢发展成为打砮舞。聪明的壮族人认为木臼、木杵太重，不宜舞弄，就改为敲击扁担的民俗舞蹈了。这一舞蹈常在农历正月初一至十六表演，也是庆贺农业丰收的舞蹈。

壮族是水稻种植民族，他们生活的地区河流众多，气候温暖湿润，雨量充沛，连绵起伏的山脉挡住了北方的寒风，因此非常适宜稻作生产。文物考古发掘出土的广西新石器时代的石铤和大石铲说明了广西壮族先民很早就从事农耕生产。长期以来，壮族以种植水稻为主。稻米有粳米和糯米之分，他们食用这两种米时，先将稻谷磨成白米，在过去生产力不发达时代，他们就用舂米的劳动方式将粳米、糯米打制成白米。然后再来煮饭、煮粥，做米粉、包粽子、做糍粑、蒸五谷饭、酿甜酒、做米花糖、汤圆等。扁担舞的前身打砮舞就反映了壮族这种劳动生活情况。

由打砮舞改编而成的扁担舞，其基本动作仍是在臼杵相碰的基础之上编创的，不同的是用扁担上端与下端互击发出声音。打击出来的节奏有 $5/4$ 、 $4/4$ 、 $3/4$ 、 $7/4$ 拍，不同的节奏构成动作的不同力度与幅度，从而构成扁担舞独有的舞蹈特色，并以激越的扁担敲击出的节奏和欢快的舞蹈动作来抒发壮族人祈愿生活美好的心情。民国三十七年（1948年）编的《隆山县志》记载：“每年元旦（指农历正月初一）至元宵为自由娱乐期间，届时，妇女们三五成群作打春堂之乐，以预祝丰年，故有谚云，‘正月春堂声轰轰，今年到处乐添牛。’”该舞至今流传在广西都安县林江、地苏、安阳乡和马山县的白山、古寨、加芳乡一带。

6. 舞求

舞求是一种巫舞，过去流传在中越边界一带的壮族村寨，现在大部分失传，仅留存在广西凭祥市友谊乡的几个村寨里。

新中国成立前，壮族普遍信仰巫教、巫道教。巫教是壮族本民族宗教，巫道教是壮族巫教和汉族的道教融合形成的一种宗教。

壮族巫教产生于原始社会末期，巫教的巫师是沟通神人、沟

通祖先与人的中介，也是祭神、祭祖的组织者。壮族巫教有巫公、巫婆之分。古代巫教渗透于壮族先民生活中的方方面面，后来随着社会的发展，逐渐缩小职能，只担当祭祀祈祷、驱疫治病。壮族巫婆与巫公（后叫师公）职能也有分工。巫婆具有通神问事、询问病灾原因的职责。巫公则为民符录禳祓，驱鬼酬神。壮人巫婆被称之为仙婆、仙姑，壮人认为她能通神。在壮族地区能成为巫婆的人，必须是在患了一场大病后，或在田地劳作时忽然昏倒，在病中、昏迷中与神沟通的人来承担。壮人认为这样的人才有资格设神坛、行巫术。巫婆的职能是：行法、通神、治病。谁家有人患病，都要请巫婆问仙求卦，消灾祛病。巫婆家里有专门作法的小屋，屋内设一神台，神台中间贴一张写着神字的大红纸，两边贴着对联，神台上摆着供品，巫婆坐在神台左侧边弹乐器边唱，还不断抖动系在脚拇指上的“马”（即铜链），使之发出有节奏的声响，这一动作称为“骑马”。巫婆唱的歌词大意为她所遇到的艰辛之路、妖魔鬼怪、最后走入鸟语花香的仙境遇见仙人的经过。巫婆歌声变小了，说明她遇见了仙人。这时另一仙童（由未婚姑娘装扮）到神台前盘腿坐下，代表凡人，她一面抖动脚上的“马”，一面与巫婆对唱，巫婆回答凡人提出的各种问题。唱后两人持“马”起舞，舞蹈由慢到快，两人又翻又滚，又蹦又跳，又旋转又甩链子，在急速的节奏中结束，然后再各自回原位坐下弹琴对唱，表示送仙人回天界。

巫婆作法时的基本舞步动作有：踩步、坐马仰望、跪地绕马、踩步悠马、踩步穿马、踏步遛马、踏步抬马、转步分马、点步跳马、滚地抖马等动作。手的基本动作有：抖马（双手执马抖动）、抬马（双手举至头前上方做抖马）、“悠马”（双手执马，右上臂不动，下臂悠起至右肩前，左手落于胯左后，扣腕，掌心向上为右悠马，对称动作为左悠马）、“穿马”（双手执马做右“穿掌”，右手落于右肩前，左手落于“提襟”位，为右穿马，对称动作为左穿马）等。

舞求主要流传于山区，因交通阻塞，与外界交往较少，因此

该舞较少受到外来因素干扰，舞蹈还保持着原始粗犷、朴拙、自然的风貌。节奏单一，是一个无音乐伴奏的、以铜铤为节拍的舞蹈。舞蹈的动作特点表现为沉稳、颤动、收肩和拧身，是一个别有风趣的壮族原生态宗教歌舞。

（二）楚风舞蹈

楚风舞蹈是从楚文化脱胎而来的舞蹈，主要指师公舞。师公舞原是“师教”法事活动中的祭祀歌舞，普遍流行于壮族地区。

在壮族地区，师教又称三元教、梅山教、武教、巫教，也是一种民间原始宗教，奉唐、葛、周三将军（又称三无）为始祖。由师公主持仪式，有师承，无严密组织，师公不吃素，可婚配，平时从事农业生产或其他职业，有人请才出去作法。在广西地区，师公都组成了班，由各村寨经过正式入教仪式的师公组成，他们农忙时各自生产，农闲时集中训练。师公班为首的称作掌坛师公，是各项祭祀活动的总指挥。师公作法开坛时要挂三宝画像，所奉的神祇有：“唐朝敕封桃源宝山郎娘官家姨妹”、“上座罗天子”、“中座李天王”、“下座肖天子”、“云霄三十郎君三十娘子”、“上殿黄矛小山一千二百旗将相”、“茶山小妹”、“青蛇判官”、“巡峒部兵天将梁九官”等。

师公作法大多在丧葬、禳灾、节庆时进行，师公人数不等，供祭开坛后，先大吃大喝，不择荤素，然后开始唱做。师公均头戴红巾，头顶插雉尾，身穿红袍红裤，手执带有铁环的棍子或刀、剑、方（震木）而舞。有时戴面具，面具有狰狞和慈善两种，戴何种面具视唱词而定。“若戴狞恶面具，则必于灌木野草丛中戴好后窜出。叱咤狂奔……作法时边唱边舞，类似跳神。所唱叫‘师公调’，时而庄重严肃，时而轻佻诙谐，时而曼声长吟，时而号啕呼吼。每句五字、七字不等，押腰韵或脚韵。击陶制横鼓伴奏，加之小高边锣，大钹小钹，铿锵悦耳。”“其舞姿粗犷，有‘踩花灯’、‘鲤鱼跳龙门’等套路，而基本动作不外乎七大段，即骑马式、走马式、小跳唱、大跳转、点步、单身转、双身转等。唱农歌

则扮农作，驱牛驾犁，躬耕陇亩；唱商歌则效商贾，评值论价，较量锱铢；唱浪歌则作乞丐，路讨残羹，索钱求物；唱溪歌则闯入妇室，纠缠戏谑。”^① 楚国在远古时代是一个强国，较先进入封建社会。位于楚国边界的广西壮族因民族迁徙和政治、经济等原因接受了楚国文化影响，同时也接受了楚国礼神祭鬼的风俗影响，壮族师公法事不能不说是受楚国巫俗文化的影响而形成的。

壮族师公的法事仪式主要有：打醮（为民祭天求雨）、做斋（为成年死者超度）、跳岭头（秋收后，在山坡设坛祭野鬼）、跳南堂（一种还愿祭祀活动）、调香火（每一姓氏房属的祭祀活动）、游神（抬神的塑像或画像游街，在游祭中师公边行走边歌舞）、赶鬼（师公在病人家中，手持宝剑，画符念咒驱鬼）。师公在这些祭祀活动中，都有一套严谨而完整的仪式，师公做完各种法事之后，便在坛前跳师公舞。壮族师公舞蹈内容丰富、形式多样，大致有：三元舞、四师舞、土地扫坛舞、踩台舞、社王朝阳舞、灶王卜卦舞、明灯舞、庆三元舞、调东舞、三界舞、游衣舞、玉女舞、玉龙舞、灵娘舞、莫一大王舞、求花舞、鲁班造桥舞等一百多个舞蹈。这其中有传统舞蹈，如甘王舞、莫一大王舞、灵娘舞、冯四舞、社王朝阳舞、玉龙舞、龙坛舞、游衣舞等。这一类属于神秘、原始的娱神舞蹈。还有吸收民间武术、杂技、戏曲动作的舞蹈，如表现五海龙神的岸海网鱼捞虾舞、打四帅、北府与白马等。此外，还有简单故事情节和人物的舞蹈，如甘五娘与侍郎、土地卖六畜等和有戏剧情节的师公戏，如庆三元舞、踩台舞、明灯舞等。此类舞蹈吸收了其他民族民俗舞蹈动作，又配置了一些较为复杂的队形，舞者手持彩帕和折扇，又舞又唱，颇受壮人欢迎。

壮族师公舞在漫长岁月发展中形成一些规则套路，如“有舞必设坛，无坛不作舞”，“唱神必跳神，跳神必戴相”，“舞赖于蜂鼓，以蜂鼓伴舞”，“凡跳神之舞，必持神之器”，“三步为规，五

^① 宋恩常编：《中国少数民族宗教初编》，311页，见顾有识、陆炬烈：《壮族原始宗教的封建化》，昆明，云南人民出版社，1985。

方定向”(壮族师公舞中的三步罡、行三步罡、三元手、踩三台、进三台、三星鼓等,始终以三字贯穿师公行术中。五方指东西南北中,或金木水火土,是师公施法的基本方位,每一神作舞都必须向五方各舞一遍,称“拜五方”)。师公舞的基本动作有蛙手(双手曲肘在耳旁立,小臂伸五指)、开合手(双手从下往上至胸前交叉成蛙手,再从上往下交叉落于腹前)、扣翻手、绕手、绕盖手、磨手、朝阳手、拉弓手、双摇手、抛手等。基本步伐有:麒麟步、灵娘步、颤步、踩罡、行罡。基本动作有:拜师、蹲转、蹲摆、撒秧、抖动剑铃、冯四显灵、跳步动肩、弹膝、蹉步动肩、缠头转、点弹步、七星罡、麒麟戏水、麒麟跳、凤凰飞舞、凤凰抖翅、凤凰观望、凤凰拍翅、拧腰摆手、转身揉臂、横8形灯花、晃灯、亮扇、碎步绕扇、品字步、颤步马鞭花、挥鞭转圈、独脚起步、独脚小跳、碎步梳妆扇、蛙手转身跳、梳妆抬腿跳、踮腿颤步、颤碎步、执扇转胯、碾点步、朝阳打四角、立掌卜卦、绕手击卦、砍蹲步、蛙跳卜卦、蛙跳绕卦、屈膝踮腿跳、遮面游衣、碎步游衣、碾转游衣、绕手游衣、踩三台、半边步、马步动胯、马步磨剑、弹胯绕剑、禁掌、双扣拳、下腰绕齐、双跳步、骑马、跳马、跑马、五龙运水、五龙洒水、西娘步、招手、碎步耸肩、抖手、推手、甩手、朝拜步、闹坛步、欢坛步、跨坛步、巡坛步、扛棍击掌、打棍、点步跳棍、拍筒、蹦腿、举旗、后滚翻、开天辟地、上竖下坠、日日照、开鞭起马、踢甲甩袍、吸腿转身跳、烘火球、含火球、跳步绕花等。在这么多的动作中舞者始终保持着两个基本舞姿,即凤凰形和蛙形,凤凰形为:一手举在头旁,另一手按于胯旁。蛙形为:双臂曲肘举手于两侧、五指张开、双腿站骑马蹲裆步。舞蹈始终保持“下蹲微屈,步蹇”的姿态,有一种神灵附体的感觉。师公舞的基本动律为:颤、晃、扭胯、蹲摆、悠吸、点弹、手足顺边等。这些动律特征来自壮民的生活环境及生产方式,如壮民日常骑马、挑担、踏碓、踩石舂等都有一种颤和晃的动作,这种劳动习惯动作便反映在民俗舞蹈之中。手足顺边动作,来自住在山区的壮族常常侧身攀登山崖小路和侧身做拨草丛动作,这

种生活动作，也被壮民如实表现在舞蹈之中。壮民为表现神灵附体的状态，将平常生活中颤和晃的动作巧妙融合在舞蹈中，使之具有神性特点。

（三）汉风舞蹈

在中原文化基础上发展起来的舞蹈主要有僧公舞、道公舞、壮采茶、龙、狮、凤凰、麒麟、竹马、春牛、鲤鱼、蝴蝶等舞蹈。其中僧公舞、道公舞为祭祀性舞蹈，其他为民俗节日舞蹈。

僧公、道公舞属于壮族巫道教舞蹈，巫道教是壮族将巫教和汉族道教合流而成的宗教，汉族道教大约于南北朝时期传入壮族地区，壮族吸收了汉族道教的一些内容，如奉太上老君为尊师、修身成仙、长生不老等。巫道教虽然吸收了道教的一些成分，但总体上还是以壮族巫教为主，如“跳神”、“跳鬼”。巫道教师公穿的服饰也具有本民族色彩，如灰色长衣上绣神像等。道师作法念的经文符咒多为壮人的生活习俗。

壮族巫道教主要职能是打礁、驱鬼逐疫、做道场、做斋等。新中国成立前，壮族每隔三五年做斋一次，斋期为三到五天。斋期人们备好酒食去祭拜神像，届时，僧公云集，设神台、念经文、上刀山、过火海（道师赤脚走过烧红的十几丈长的火炭），围观的人很多，壮人认为，做斋会使村寨平安，风调雨顺。

除斋期以外，僧公还主持红白喜事的祭祀仪式。仪式活动内容主要有：破地狱、开丰都、架天桥、标灯、打照台、上莲台、司孤、九莲灯、三穿花、踩花灯等。破地狱是死者下葬前的一个仪式，程式有启师、安狱、行罡、行狱、四门游、请锡杖、破狱等内容。破地狱是重在念唱基础配之比较简单的动作。开丰都是在棺旁举行的一种祭祀仪式，开丰都意为亡灵扫除障碍。此仪式有念有唱，有一些不连贯的舞蹈动作。架天桥是招孤魂，引其渡过金桥的仪式，两僧公举豪灯在天桥两端绕圈，边走边撒纸花，在打击乐中引亡魂渡过天桥。标灯是为溺水亡人举行的葬礼。打照台为亡灵忏悔罪孽。上莲台是打斋或超度亡灵的仪式。由僧公三人

表演，舞蹈动作主要集中在手腕、手指部位。司孤是为外乡之人举行的仪式，由僧公数人沿路敲打一些乐器并施放瓜粥酬谢鬼神。九莲灯是为高龄谢世老人举行的仪式，僧公坐在高台上，用白米铺成九朵“大莲花”，每朵花中放置一小碟，碟中放油，用棉花作灯芯点燃，谓之九莲灯，僧公在此上边唱边舞。三穿花是在庆丰收打斋和丧葬后表演三僧公作法事时，边击打乐器边唱，三人同边穿插“∞”字图形的一种舞蹈形式。踩花灯是在打斋求雨或高寿老人去世时深夜里举行的仪式，在场中摆放七十二盏或一百零八盏花灯，由十余位僧公边敲击响器边歌舞，在花灯间穿插行进，动作简单，队形复杂。

以上为僧公主持的仪式，可以看出僧公舞主要集中在上莲台、九莲灯、踩花灯、三穿花中，舞蹈动作主要以手势动作和各种队形构成。僧公舞的手势动作主要有：香手、花手、涂手、果手、乐手、十方手、关灯手、腕花响指、指天手、佛手、法手、三宝手、法戒手、香炉手、月亮手、千日手、双搭手、胸花手、僧手、攀手、翻盖手、头面手、素悉提、佛顶手、佛面手、单佛手、亮手、龙头、龙尾、龙头手、五岳山、三宝坐莲花、招魂手、光明手、胸花剑指、千日指、四点弹指、坐宝殿、龙眼手。僧公舞的主要队形有：方形、横排、竖排、圆形、斜排、麻花等。僧公舞的表演形式主要有两种：一种由一人或三人坐在高台上边歌边舞，舞蹈主要以手势动作为主；第二种舞者少则三人，多则十余人，边击打法器、乐器，边穿插于花灯之间作舞。舞蹈队形复杂多样。

从列举的手势动作名称来看，僧公舞不仅是吸收了汉族道教成分，还吸收佛教、儒教的成分，如佛手、法手为佛教手势；模拟禽兽的手势如龙头手、虎尾手、模拟仙山的“五岳山手”等。僧公舞把师、佛、儒等内容杂糅到一起产生的巫道教，更有利于壮族封建统治者的统治。现在的僧公舞已与过去不同，发生了很大变化，更多的是反映了当代少数民族积极向上的精神面貌。

第五节 || 平坝稻作农业文化区傣族民俗舞蹈 ||

平坝稻作农业文化区的代表民族为傣族。傣族是云南古老的民族，也是典型的坝区稻作民族。傣族人民生活在得天独厚的热带雨林地带，创造出的一套生态平衡机制，如休闲肥田，并将其作为冬季牧场，经过冬天牛群的踩踏，将野草、稻茬、牛粪踏入田中成为天然肥料。另外，将山上野地间嫩绿的野草割下埋在田土下面沤成肥料。平坝稻作民族采用这两种方法，创造出生态农业，在这块土地上祖祖辈辈生息繁衍。有了这样稳固的经济保障，坝区稻作民族成为定居民族，在平稳安定的生活环境中，发明创造出自己的民族传统文化。

一、傣族概况

傣族是我国人口超过百万的少数民族之一，主要分布在云南省西南部边境一带，与缅甸、老挝、越南、泰国接壤。在云南，傣族主要聚居区为西双版纳傣族自治州、德宏傣族景颇族自治州、孟连傣族拉祜族佤族自治县、耿马傣族佤族自治县、新平彝族傣族自治县、元江哈尼族彝族傣族自治县、金平苗族瑶族傣族自治县、景谷彝族傣族自治县、双江拉祜族佤族布朗族傣族自治县等地。此外在思茅、普洱、腾冲、沧源、澜沧、西盟、景东等地也有傣族分布。其中德宏、西双版纳傣族人口最多。

傣族分布的地带属横断山脉南段的滇西高山峡谷区，这里山多水多，但大多是山不险峻、水不湍急，许多高山自北向南逐渐平矮，许多大江自北向南逐渐平阔，在这不高的大山、不急的大江之间，有许多峡谷平坝，被称作山水间的平原。就在这群山环抱、川流纵横的小平原上，生息繁衍着傣家百姓。

傣族聚居的地带处在热带北部边缘，属于亚热带型气候，没

有四季之分，雨量充沛，适宜于各种动植物的生长，所以这一带又称作植物王国、动物王国。天然的优越地理环境，促使这一带最早萌起人类的文明，傣族是云南省最古老的居民，在历史上，它不称傣，而是有着不同的称谓，见于史册的最早称谓为：“滇越”或“掸”。如《史记·西南夷列传》：“西南夷君长以什数，夜郎最大；其西靡莫之属以什数，滇最大；自滇以北君长以什数，邛都最大……”“滇”在古代是势力比较大的民族。《史记·大宛列传》记载，汉使为求通身毒（印度）国道，曾路过滇越，汉代嵩、昆明族主要居住在洱海地区，自洱海以西千余里之地，就应是今天傣族的主要居住区德宏、腾冲等地，也就是说这一带是傣族先民滇越居住的地区。

古代，云南地区民族成分杂多，故古代统治者将这一地区聚居的众多民族统称为西南夷，古代的西南夷总括三大族系，即氏羌族系，百越族系、百濮族系。“属于氏羌族系的族部有：滇、靡莫、劳浸、樊、嵩（叟）、昆明、邛都、徙、笮都、冉駹、白马、摩沙等，他们是今天西南地区属于藏缅语族的彝、白、纳西、拉祜、哈尼、傈僳、基诺、羌、普米、景颇、阿昌、独龙、怒等民族的先民；属于百越族系的族部有：夜郎、且兰、句町、漏卧、滇越，他们是今天壮侗语族的仡佬、布依、傣、壮等民族的先民；属于百濮族系的族部有哀牢、濮，他们是今天孟高棉语族的佤、布朗、德昂等民族的先民。”^① 傣族的先世属于古代百越族系的滇越。包含三大族系的西南夷在公元前4世纪之前处在民族萌生、各自发展状态之中，自秦朝开始，西南夷才被开发，逐渐开始了政治、经济、文化的交往。傣族的族称也随之不断变化，自汉晋时期的“滇越”之称，到唐宋时期改称为金齿、银齿、黑齿、绣脚、绣面；到了元朝时期称为金齿、百衣；清代以后，称摆夷、摆衣。历代这些称呼都是根据该民族的形体装饰和服饰特点来称呼的。现在的傣族是中华人民共和国建立之后命名的。“傣”的字源来自

^① 王钟翰主编：《中国民族史》，291页，北京，中国社会科学出版社，1994。

古越的“越”字，这是众多学者们根据语音演变规律考察得出来的依据。傣族是古代百越族系中的一支滇越的后裔，因此，傣的古音可以说是越。

傣族先民有“滇越”之称，也有“掸人”之称，掸与滇越有着承继关系。掸国在1—2世纪间发展很快，与外界联系非常广泛，《后汉书·南蛮西南夷列传》卷八六载：“掸国南通大秦”。说明历史上它曾与东罗马帝国交往。掸国不仅政治、经济发达，乐舞艺术也很发达，《后汉书·西南夷列传》载：“永宁元年，掸国王雍由调复遣使者指阙朝贡，献乐及幻人，能变化吐火，自支解，易牛马头。又善跳丸，数乃至千。自言我海西人。海西即大秦也，掸国西南通大秦，明年元会，安帝作乐于庭，封雍由调为汉大都尉，赐印绶、金银、彩缯各有差也。”说明这是有乐舞、有杂技幻术的表演队伍。经济基础决定上层建筑，掸国有庞大的乐舞幻术表演队伍，反映出掸国繁荣昌盛的经济实力。

东汉以后，滇越和掸人的名称就不见于史册记载了，而代之以其他称呼，唐宋时期是傣族先民社会大发展时期，《蛮书》卷七载：“土俗养象以耕田”，进入以象耕地的畜力犁耕的时代，并且还有发达的水稻耕作农业。另外，傣族先民利用其丰富的矿产资源，加工制作成齿饰，并成为普遍流行的装饰，世人就根据齿饰称这一民族为金齿、银齿等。《蛮书》载：“金齿蛮以金缕片裹其齿，有事出见人则以此为饰，食则去之。”畜力犁耕的犁具、齿饰、防御兵器均为金属制品，说明金属制作业的发达。另外，“妇人披五色娑罗笼”，毡布茶盐、互相贸易等也说明了傣族先民纺织业、盐业、茶业、商品交换业的发达。元、明、清时代，傣族地区实行土司制度和改土归流制度，促使了当地傣族封建领主经济的进一步发展，这种制度一直延续到新中国成立前夕。

新中国成立之前，傣族社会属于封建领主社会，土地、水源归属封建领主，农奴不具有土地权，只能领种土地。封建领主的最高政治机构是“司廊”，其次为“勐”，再次为“陇”、“播”、“火西”，最基层村寨为“曼”。但是，在封建领主制度下，基层村

寨里还保存着原始公社制度，每一村社首领叫“波曼”（寨父）和“咪曼”（寨母，但由男性担任）。平分土地和水流是农村原始公社自然经济的物质保障，在此基础上，保持着原始的互助传统和举行祭祀社神和奉佛活动。傣族聚居区自然环境优美，在原始村社自然经济基础之上，人们代代绵延着民俗文化，如“赶摆黄焖鸡”的古老习俗，也即卖鸡物色对象的古老习俗。再如“丢包”活动等。傣族的婚俗与歌舞活动密切相关，农闲季节，姑娘们架车纺线，小伙子吹着“毕”的竹笛，拉着“玎”的弦琴，边挑动篝火，边与姑娘说笑谈情，这种习俗至今保留。在婚礼上，要拜佛拴线，唱祝酒歌、婚礼祝福歌，皓月当空时，人们载歌载舞，通宵达旦。

傣族不仅婚礼有歌舞，葬礼上也有歌舞，《百夷传》载：“父母亡，不用僧道，祭则用妇女，祝于尸前，诸亲戚邻人，各持酒物于丧家，聚少年百数人，饮酒作乐，歌舞达旦，谓之娱尸；妇人群聚，击椎杵为戏，数日而后葬。葬则亲者，人持火及刀前导，送至葬所，以板数片，如马槽之状、瘞之。其人生平所用器皿、盔甲、戈盾之类，环之以悬墓侧而自去，后，绝无祭扫之礼也。”这种古老的习俗仍保留在今天傣族民俗生活中，如新平县傣族，人死后，一定要请吹鼓班子为死者跳舞，妇女结伙与男子打闹等。

傣族喜住竹楼，“金齿百夷，风土下湿上热，多起竹楼，居频江”，^①竹楼下饲养家禽牲畜和堆放杂物，楼上住人，家中有一火塘，终年不熄，防白蚁，也是家人活动的中心。傣族这种竹楼，史称为“干栏”，既可避湿，又可防虫兽。傣族的服饰也反映出该民族的精神面貌，喜穿筒裙和通身袴，这种服饰比较古老。通身袴类似于筒裙，是一种没有裤裆的套裤，傣族妇女的饰物主要是白银制成的耳坠、项圈和手镯。除此之外，纯银腰带是傣族妇女系筒裙的特殊饰物。傣族妇女还喜欢盘髻于头顶，在头上插花、珠翠，平常别一梳子。傣族男子盛行文身，这是古老习俗，唐称这一民族为绣脚、绣面，就说明这一民族自古以来喜欢针刺于面

^①（元）李京《云南志略》。

和脚，这可能是一种图腾崇拜的习俗遗存。此外还喜尚染齿，是傣族妇女喜爱的古老习俗。唐代《蛮书》记：“又杂有金齿、漆齿、银齿、绣脚、穿鼻、裸形、磨些、望外喻等”，说明傣族饰齿由来已久。

傣族种植水稻，因此饮食习俗与其他民族不同，主要食品为糯米，菜肴主要有香、酸、冷、辣等特点。除此之外，还有吃异物的习俗，《百夷传》载：“其饮食之异者：鳅、鳝、蛇、鼠、蜻蜓、蛰、蛟、蝉、蝗、蚁、蛙、土蜂之类以为食。”此外，还吃沙土中的沙蛆和竹节中的竹虫等奇异食物。

傣族虽然是古老民族，但其文化教育起步较晚，在佛教未传入之前，主要教育为生产教育，传授种植水稻、狩猎、畜牧、纺织、捕捞、采茶、建房等知识。唐代以后，佛教传入傣族地区，开始了具有社会意义的寺庙教育。从清乾隆时期开始，汉文教育逐渐普及，新中国成立后，傣族地区教育迅速发展。傣族属于汉藏语系壮侗语族壮傣语支，有自己的文字，同属于印度婆罗米字母体系。傣族文字记载了傣族的历史与文化，如封建法规代表作《芒莱法典》，文学理论方面的文献有《论傣族诗歌》和《谈寨神勐神的由来》等。傣族长篇叙事诗是傣族文学的最高成就，它共有五百多部，是傣族的精神财富，其中《布桑盖与亚桑盖》是较早的创世纪类的神话长诗。《召树屯》是傣族人民最喜爱的长诗，它后来被改编成电影《孔雀公主》，舞蹈界将它改编成舞剧《召树屯与楠木娉娜》，由著名舞蹈家杨丽萍主演。《兰嘎西贺》是规模最大的叙事长诗，是艺术性、思想性较为成熟的标志性长诗。傣族的民间故事与传说也丰富多彩，反映了兄妹婚配、刀耕火种、讽刺黑暗统治、佛祖出道、佛教经典、风俗习惯、生产斗争等内容。傣族歌谣也十分丰富，包括生产歌、劳动歌、情歌等内容。

傣族是能歌善舞的民族，不仅有丰富的即兴歌谣，而且还有丰富的音乐和舞蹈。傣族音乐与民歌、叙事长诗演唱、舞蹈密切联系。傣族的民歌根据不同音乐曲调，又分出城子山歌、坝子山歌、芒市山歌、瑞丽山歌、鹦鹉歌、情诗调等形式。傣族为舞蹈

伴奏的乐器有吹奏乐器“毕”和弹拨乐器“玎”以及象脚鼓、铓锣、钹等。舞蹈种类有孔雀舞、象脚鼓舞、刀舞、蜡条舞、长指甲舞、捞鱼舞等。其中流传最广的为象脚鼓舞和孔雀舞。

坝区稻作文化的民族代表傣族是一个爱水的民族，傣族爱水的观念也在其民俗活动和民俗舞蹈活动中得到体现，如民俗节日泼水节，再如傣族百姓喜闻乐见的民族舞蹈“水”等。傣族喜欢水，其民族性格、民族的精神气质均似水，傣族舞蹈也反映了水一样的民族性格，舞蹈节奏平缓，动作温柔多姿但却包含着内在的刚力，情感含蓄不露。“三道弯”的体态，刚柔互补、动静配合的舞蹈动态构成了该民族舞蹈的独有风格。

二、傣族民俗舞蹈

傣族民俗舞蹈是别有风情的舞蹈，其舞蹈产生于秀丽山川、旖旎风光中，在秀美温和、勤劳智慧的傣族生活中间流传。

目前在傣族乡土文化中保存的舞蹈主要有自娱自乐性、表演性和祭祀性三大类。自娱性的节目有“嘎光”、“象脚鼓舞”、“耶拉晖”、“喊半光”等，其中最具代表性的民俗舞蹈是“嘎光”和“象脚鼓舞”。表演性的节目有：孔雀舞、大象舞、鱼舞、蝴蝶舞、鹭鸶舞、篾帽舞等，最具代表性的表演性舞蹈是孔雀舞、大象舞。祭祀性舞蹈有：祭祀鼓舞、跳龙舞、狮子舞、跳柳娘。除此之外还有武术类舞蹈。

（一）自娱性舞蹈

1. 嘎光

“嘎光”为傣语，汉译“嘎”为跳舞，“光”泛指鼓，具有聚拢之意，因此“嘎光”具有大家聚拢在一块、围着鼓跳舞之意。该舞是傣族最古老且流布最广的舞蹈，是一个不分场地，男女老少均可跳的民间舞蹈，一般在逢年过节时跳。嘎光没有严格表演程序，舞者可根据情绪自由舞蹈。不过围鼓舞蹈时要逆时针，舞蹈由慢到快，由平稳向热烈发展，最后在舞者呼喊声与激昂的鼓声

交织呼应中,伴随激烈快速的舞步而结束。舞蹈的基本动作有:“脚掌点丁步”,重拍向下韧性屈伸、双手臂做“后轮翻腕”或“屈臂伸手”动作,经过“里挽腕”衔接动作形成“高展翅”动作造型,然后,做“转身上步”、“顺腿辗转步”、“嘎光抬腿步”(即小八字步半蹲起,右腿屈膝下颤一次,右腿顺势勾脚小腿向后方抬起)、“蹲走步”,来完成它的一个动作组合程序。

2. 耶拉晖

耶拉晖流传于西双版纳境内所有傣族聚居地区和景谷县勐班一带傣族聚居区。舞蹈因歌词“耶拉晖”而得名,一般在泼水节、开门节、拜佛时跳。根据傣族岩公传授,“耶拉晖”的歌词大意是:“我们跳舞,好好跳舞,跳得漂亮,舞得好看,跳各种舞,耶拉晖,耶拉晖,大高升,长高升,长得很。抬上架,飞得高。耶拉晖,耶拉晖。”“耶拉晖”是三字一句的民间歌舞,传说是纪念为傣家制定律法的帕雅尊腊而舞。在景谷勐班则传说民族英雄帕雅尊腊为民救难,飞向天庭,不幸遇难,人们为纪念他而舞,并且放高声、唱耶拉晖以寄托哀思。耶拉晖的舞蹈动作很少,男子动作只有“抬跣步”、“蹬跣步”、“点丁颤”。女子动作有:“掏手点步”、“执扇点步”。舞蹈中不时加入即兴动作。舞者服饰鲜艳:男舞者头包粉红色包头,穿绿衣着蓝色扭裆裤;女舞者高髻插花盘头顶,身穿无领斜襟紧身上衣,下穿黑、蓝、花色筒裙,赤脚。以整洁鲜艳的服饰衬托节日的喜庆。

3. 象脚鼓舞

象脚鼓舞普遍流行于傣族聚居区,有长象脚鼓、中象脚鼓、小象脚鼓舞之分,其动作动律有差别。

长象脚鼓舞由一人表演,舞者左肩挎鼓,双手交替击鼓。由于长鼓对人体动作的限制,因此基本动作多表现为下肢动作,如提蹲走步、原地单腿碾步、撩腿步、原地碎步、蹲丁步、大八字步蹲等,再配上身体的自然闪动,由此表现出该舞特有的风格。该舞蹈多在宗教节日“开门节”和祭佛拜佛时跳。

中象脚鼓舞可以说是模仿孔雀开屏争斗等形态的民间舞蹈。

通常与“嘎光”同跳。中象脚鼓鼓身仅长一米左右，重量比长象脚鼓轻，因此，舞者的身体相对自由，各部位律动配合比较顺畅。但是，由于身背象脚鼓，舞者的下肢动作被限制在“双腿蹲掖步”之类动作上，而不能做跳跃腾踏等动作。舞者以双腿蹲掖步和以胸腹挺收动作再配之双肩的前后摆动来驱使中象脚鼓的前后摆动达到模拟“孔雀开屏”的形态。以向前大跨步，身体随之前俯，象脚鼓背于身后，鼓尾翘起来的造型表现孔雀争斗时的形态。其基本动作有：持鼓、击鼓扬拳、孔雀摆尾、孔雀甩尾、转鼓尾等。中象脚鼓舞者与铙手、镲手穿插于“嘎光”舞中。舞时，逆时针转圈舞蹈，舞者三人在圈内既做伴奏又做指挥者，这种舞蹈形式可以说是对原始“环舞”的直接继承。

短象脚鼓舞是模拟动物各种形态的舞蹈，普遍流行于德宏地区，德宏处于热带北部边缘。气候属于亚热带，没有四季之分，这种气候适宜于动植物生长。可利用的经济植物有1000种以上，还有很多的珍禽异兽，其中大象和孔雀是傣族象征吉祥幸福的动物。因此，模拟吉祥动物之形态、神态的动作构成了傣族乡土舞蹈的主要成分。短象脚鼓舞的基本动作有：蹬踏步击鼓、吸腿走步击鼓、横梭步击鼓、颠踮步击鼓、提蹲步击鼓。舞蹈队形有方阵和圆形。舞蹈进入高潮时，会有舞艺佼佼者到圆圈中心跳双人舞。

4. 喊半光

“喊”为唱或歌，“半”为绕圈，“光”为鼓，“喊半光”是边歌边围鼓绕圈跳的歌舞，是傣族古老的歌舞。动作没有一定规范，可随情随意自由舞蹈，舞蹈人数不限。

（二）表演性舞蹈

傣族民俗舞蹈与其他民族舞蹈不同，还有专门娱人、给人表演的民俗舞蹈。这种舞蹈多为模拟动物的舞蹈。聪明的傣族人民在长期的社会实践中，观察揣摩各种动物的形态与神态，并以自己的身体语言将不同动物的动态特征表现出来，在向他人表现动

物舞蹈的同时，也是展现个人聪明才智的时刻。不同的动物有不同的形态特征，因此，不同动物就会有不同的动物舞蹈的艺术特征。

1. 孔雀舞

孔雀舞是傣族代表性的动物舞蹈。孔雀被傣族人视为美好的象征，以人体动态形象模拟孔雀动作，实际上是将孔雀作为美的对象转换于人身上。人体借模仿孔雀的各种动态神态，以得到吸引力和凝聚力，达到将傣族的习俗和社群关系紧密交织在一起的目的。

傣族的孔雀舞中，模仿孔雀的动作可以表现出各种各样的形态和神态。孔雀舞有几种构成元素：起右脚向前略走三小步，同时左手臂向前划上弧线带动雀翅飞舞，右手随“飞步”做“对绕”、“下腰展翅”的表演。舞蹈艺术特征表现在“展翅飞步”上。舞者由两名男子扮演雌雄孔雀舞蹈。孔雀起始于先民狩猎舞蹈，自小乘佛教传入后，舞蹈被赋予了佛教内涵，成为民间佛教舞蹈，在傣族地区的佛寺壁画中，可以见到人首孔雀身的图形。

2. 蝴蝶舞

傣语曰：“嘎吆”，这一民俗舞蹈来自民间故事传说，如傣文古籍《温腊》讲：“从前的蝴蝶生活在天上，每七日下凡一次，到人间享受鲜花的芳香，跳舞和玩耍。有一位老猎人进森林打猎，幸运地见到了蝴蝶正在鲜花丛中翩翩起舞，就上前问蝴蝶：‘你们是从哪里来的？怎么这样漂亮？’蝴蝶答道：‘我们来自天上，人间花香景美，我们非常喜欢，因此七天从天上飞下来玩一次。’那迷人的场面给猎人留下了难忘的印象，后来就模仿蝴蝶的种种形态动作创造了蝴蝶舞，用于自娱自乐和媚神。佛教传入后，蝴蝶舞也成了佛教节日的喜庆节目而流传至今。”^①从这里可看出与傣族社会生活的联系：第一，蝴蝶与傣族的自然生态环境。第二，蝴蝶与猎人的原始狩猎生活。第三，蝴蝶与娱人、娱神和佛教的关系。蝴蝶舞反映了傣族先民的文化演进过程，傣族生活在云贵

^① 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，833页，北京，中国ISBN中心，1999。

高原南部，属横断山脉南段的高山峡谷间，这里山多水多，雨量充沛，四季如春，非常适宜动植物生长，有热带亚热带植物 7500 多种，此外还有很多珍禽异兽，其中大象、孔雀、蝴蝶已成为傣族人民喜爱的动物，也是吉祥、美好、幸福的象征物。傣族聚居区的自然生态环境特别适宜蝴蝶繁衍，远古社会，蝴蝶在无公害的天然环境中自由飞翔，原始狩猎先民见到美丽的蝴蝶飘飞在鲜花丛中定会产生一种审美意识，以蝴蝶与鲜花的比喻，来表示对幸福生活的憧憬。后来，人们以身体动作模拟蝴蝶飞舞的动态，经过岁月的磨砺，动作精益求精，成为具有娱人娱神功能的乐舞。自从印度小乘佛教传入傣区之后，这一民俗乐舞又因受佛教影响成为在佛教祭日里演出的乡土舞蹈。为蝴蝶舞伴奏的乐器阵容很大，有五至七面的排钹，有大钹、大铎、长象脚鼓等乐器伴奏，舞蹈的基本动作有：垫步扇翅、翻身抖翅、射雁展翅、端腿展翅、全蹲扇翅、嗅花跳花。从这里看出“展翅”动作比较多，它的核心动作就是展翅、扇翅、抖翅、跳花。傣族通过这一系列动作表达对美好生活追求的愿望。

3. 花环舞

花环舞，傣语为“嘎洞”，“洞”即圆圈舞，因舞者手持花环而舞，又译为“花环舞”。流行在德宏傣族地区。据民间故事传说：“过去有个叫岩龙的穷人，土司只让他种有石头的山地。坝子里做摆时，村民们又歌又舞，他因自己的衣服破烂，就采些藤子挽成圈，又采些花做成一个花环，一人在山上跳舞，坝子里的钹鼓越打越响，他实在忍不住了，就下山去跳，引得很多人来看，有个姑娘看上了他。第二次下山时，他跳舞，姑娘唱歌，当他第三次下山跳舞时，更多的人都来看他跳了。”^①从这一传说可以看出傣族的思想观念：舞蹈是由穷苦人自己发明创造的；傣族对孤独隔离的人是不欢迎的，群体意识浓厚，这对发展中的民族部落来说，或者对一个少数民族来说至关重要，因为保持社群关系才

① 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，841 页，北京，中国 ISBN 中心，1999。

能够延续社群生命,才能够发展壮大社群力量。这也关系到一个民族的生存大计,因此,花环舞的由来,说明了花环舞蕴藏的深刻内涵。这种传统一直保留到今天,一般逢年过节时跳,人数不限但需偶数,一男一女为一组,男女各一纵队,在锣鼓点中顺序做动作。基本动作有:提蹲步(傣族常见动作)、提蹲旁点步、拍掌展翅、端掌合翅、雀嘴挽腕、花环展翅、蹲步叉手、蹲步绕手、侧身绕环等。舞蹈注重造型,动作轻柔舒缓但有鲜明的节奏,这是“花环舞”的风格。

4. 箴帽舞

箴帽舞流传于云南省红河哈尼族彝族自治州的傣族地区,是金平傣族(白傣)的民俗舞蹈。金平是红河州的一个县城,这里还居住着一些其他民族,傣族在这些民族当中属于历史悠久、经济、文化较为发达的民族。据说:“箴帽舞是从越南传来的。民国十一年(1922年)越南莱州省省长刀文恩来勐拉旧勐探亲,其随行人员中有能歌善舞者,有些舞蹈即从那时传入。”^①从这一传说来看,箴帽舞是近现代的傣族民俗歌舞,发展历史不长,而且是外来乐舞。红河州金平县的特殊地理位置,构成了这一地区傣族舞蹈文化的多层次性,它与其他橄榄坝、元江坝的傣民生活不同,可能这一带交通便利,且民族杂居,造成文化的多元现象。我们从这一地区傣族节日来看也能印证这一点,这一地区的傣族节日有春节、端午节、中秋节,在这些节日里傣民欢歌笑语,载歌载舞,欢度佳节,而这些节日都是汉族传统节日,越南传来的箴帽舞就在汉族传统节日里由傣人去跳,说明乐舞艺术交流的复杂性。

该舞蹈的特色是“垫步”、“摆帽”。基本动作有:小垫步、提帽垫步、摆帽垫步、转帽垫步、俯仰帽垫步。舞蹈队形简单,或圆圈或可一横排,没有特别要求,是一个自娱自乐性的乡间歌舞。

5. 嘎养

“嘎养”是德宏傣语,译为“跳鹭鹭”。据民间传说,在古代,

^① 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》,846页,北京,中国ISBN中心,1999。

被称为养族的群体曾在德宏地区生活过，与傣族杂居的时间很长。养族后来逐渐迁出德宏。据传说来看，养族是缅甸的一支，历史上曾与傣族一起居住，两者之间必然少不了经济、文化的相互影响。“嘎养”是养族的一种舞蹈，想必是傣族与缅甸养族聚居一处之时学会的缅甸舞蹈。从“嘎养”的舞蹈形态及动态来看就知道，它是傣族别具一番风格的民俗舞蹈：舞蹈节奏缓慢，一般为2/4拍，舞蹈动律突出颈部，腿部是快屈慢伸，以身体内在力度形成动作与动作的鲜明对比，并以此带动手臂动作。用“力”来控制动作的行进，就包含着舞蹈表演元素在内，它带有一种欣赏的功利目的。苏珊·朗格说：“当你在欣赏舞蹈的时候，你并不是在观看眼前的物质物——四处奔跑的人、扭动的身体等；你看到的是几种相互作用着的力。正是凭借这些力，舞蹈才显出上举、前进、退缩或减弱等形态。不管是在单人舞中，还是在集体舞中，不管是托钵僧舞那激烈的旋转动作中，还是在它的那些缓慢、有力而又单一的动作中，仅仅靠人的身体，就可以把那种神秘力量的全部变幻展现在你的眼前。”^① 傣族的“嘎养”是以身体内在力度构成动作与动作之间反差，这种反差用音乐节奏贯穿就形成了别具一格的美的舞蹈风格。而这种风格与其他傣族传统舞蹈所表现出来的风格不同，根据傣族与缅甸养族聚居在一起的历史生活经历，可以使人判断出这是一个具有缅甸传统舞蹈风韵的傣族乡土舞蹈。“嘎养”的舞蹈基本动作有：鹭鹭抖翅、鹭鹭踩水、抖翅合十、鹭鹭回头、鹭鹭提脚、跳横跼步、鹭鹭合翅、之字步掏手等。从舞者模拟鹭鹭的抖翅、踩水、回头、提脚、合翅等动作来看，这是一个模拟飞禽的娱乐性舞蹈。模拟鹭鹭舞蹈与模拟蝴蝶的舞蹈内涵一样，人们生活在拥有茂密森林、江河湖泊的大自然环境中，其衣食来源自然离不开这一切，日常生活所见的动植物就逐渐被当地人有选择地赋予了人的意识及审美理想，成为喜庆佳节里进

^① [美] 苏珊·朗格著，滕守尧译：《艺术问题》，5页，北京，中国社会科学出版社，1983。

行的带有表演性质的乡间舞蹈了。

(三) 祭祀类舞蹈

傣族的祭祀类舞蹈仅在民族杂居区流传，如祭祀鼓舞、跳龙舞、狮子舞、跳柳娘等。祭祀鼓舞由老师娘在祭台上边唱边舞，台下群众以简单动作随之自由舞动。跳龙舞是祭龙树民俗活动时跳的舞，进行活动时，男巫手持带环的铁圈，女巫手持单面羊皮鼓，率众跳舞。舞蹈以双膝随步伐微颤、加之双手在上绕半圆、在左右腰侧打鼓或摇环等简单动作来完成，没有固定动作和队形，只求情绪的热烈高涨。狮子舞是送葬舞蹈，由唢呐和锣鼓伴奏，其风格与汉族习俗大同小异。跳柳娘是祭祀亡灵之舞，现已失传，对这个舞的记载可见明代《百夷传》载：“父母亡，不用僧道，祭则妇人祝于尸体前，诸亲戚邻人，各持酒物于丧家，聚少年数百人，饮酒作乐，歌舞达旦，谓之娱尸，妇人群聚，击椎杵为戏，数日后而葬。”这种习俗现只保留在新平县傣族居住区。

从以上傣族的祭祀性舞蹈的名称来看，大多有融合不同民族文化的痕迹。如祭祀鼓舞近似于汉民族的巫舞，与“蜡祭”相仿。狮子舞好像是接受汉民族传统文化的影响。祭龙树舞，从男女巫手持道具及祭祀对象来看，又与云贵高原的游牧民族习俗相同。跳柳娘击椎杵为戏，以祭亡灵的习俗在众多民族习俗中均可见到。可以说，存在于民族杂居区的傣族祭祀舞蹈必然带有其他各族的文化因素在内，它是一个融会贯通的傣家乡间祭祀舞蹈。

三、傣族舞蹈特征

沉淀在傣族生活中间的舞蹈以其显著的艺术特征昭示于世：形体多“S”形曲线，手势多以模拟动植物形象为主；舞动与舞动之间多以重拍向下的韧性屈伸带动身体向下颤动的动作为主，柔韧而含蓄的韵律构成它独有的风格特点。

傣族舞蹈的这种形态特征形成是与环境相互联系、相互作用的结果。这个环境包括自然环境和社会环境。环境决定某种民族

舞蹈的特异性，在一定的环境里产生出一定的舞蹈，再经过岁月磨砺、历史积淀，形成固有审美内涵和表意内涵，而这些又都集中体现在舞蹈形态上。傣族舞蹈是傣族通过自身形体运动产生出来的行为活动，它是指在一定时期内传布并具有某一舞蹈演技之长的表演者的行为，但不是个性的人，而是在一个共同生活的环境里共同具有某一舞种的群体。环境决定舞蹈特色，它又通过舞蹈群体来实现。因此，在探讨某一舞蹈艺术特征时，必须要探讨拥有某一种舞蹈的群体所生存的环境，要探讨他们的历史行为及心理行为。

（一）身体“S”形的曲线

形体“S”形的曲线舞姿不仅体现在傣族舞蹈中，在敦煌舞姿中也可见到，而且这两种多曲线的雕塑般的舞姿在印度舞中也可见到，这是令人感兴趣的课题。

“S”形可以说是佛像的典型姿态。佛教起源于印度，由乔达摩·悉达多创始，曾在印度兴盛了一千年之久，在孔雀王朝阿育王和贵霜王朝迦腻色迦的鼎力推动下佛教成为印度国教，曾起到统一印度帝国的巨大作用，并且使佛教传布四面八方。印度舞蹈及印度的雕像成为传布佛教教义的重要手段。如：孔雀时代的药叉和药叉女的人物雕像反映了印度人对人的形体美的艺术理想，印度桑奇大塔东门有一砂石圆雕的“桑奇药叉女”，悬挂东门北柱与第三道梁口交角上，被世界各国学者认为是印度艺术标准的女性人体美的模型。药叉女古朴温雅的微笑、丰满圆润的体质、“S”形婀娜的姿态以及出肋移胯双膝外开的造型充分表明了古印度人对人体艺术要求的审美标准。印度舞蹈也多以扭腰、出胯、掖腿、十字交叉、吸腿、双臂曲张等象征性的形体动作强调它的表意性和审美性。

敦煌舞讲究呼吸与眼神的配合，再加之肢体的多曲线构成其独特的风格。不同的舞蹈有不同的呼吸方法，不同的呼吸方法构成不同的舞蹈风格。敦煌舞与印度舞蹈一样均注重眼神的训练，

但敦煌舞的眼神不像印度舞具有那么多丰富多变的眼神内涵，敦煌舞的眼神只有“温婉妩媚、端庄高雅的抒情眼神”和“刚健有力，活泼跳跃的眼神”。^① 敦煌的形体姿态明显带有印度佛像审美形态，如高金荣介绍：“身躯呈‘S’形三道弯乃至多道弯体态，是敦煌舞最鲜明的外部特征，它主要由推移肋、胯、膝而形成。如S形大曲线姿态，就是要靠肋、胯等相反推移、膝部作相应的配合，即单膝略弯靠拢在主力腿膝前。没有肋、胯等部位的移动能力，就不可能完成标准的舞姿。”^② 形体“S”形曲线与印度舞姿完全相同，然而，敦煌舞蹈靠呼吸挺拔身躯和“单膝略弯靠拢在主力腿膝前”的姿态构成敦煌舞的典型姿态却与印度舞大不相同，印度舞注重双腿外开，常常在二位蹲的姿态上做扭腰出胯的舞蹈。

敦煌舞这种舞姿的形成完全与它所处的历史环境、人文环境密切相连。敦煌是我国古丝绸之路贸易交往的集散地。随中西贸易的交往，印度的佛教文化和舞蹈也传入我国。随佛教文化传入，佛教乐舞也兴盛起来。最具代表性的则是龟兹乐舞和敦煌乐舞。龟兹乐舞带有更多的中亚、西亚的舞蹈成分，现保留在新疆维吾尔族舞蹈中。敦煌舞则是印度舞、西域舞与中原乐舞三者合一而形成的一种特殊舞种。

傣族舞蹈同样是接受了印度佛教和印度舞蹈的影响，但其舞姿舞态与敦煌舞大不相同，就像傣族信奉的小乘佛教与敦煌地区的人信奉的大乘佛教不同一样，同样接受了印度佛教文化，但信仰不同，舞蹈也不一样。傣族舞蹈虽然也接受了印度舞蹈影响，但其舞蹈的表现方式又与敦煌地区所表现的舞姿舞态不同，这可能与经由路线的不同有关。敦煌是中原汉族与西域民族杂居之地，从西域传入东进中原的过程中，渐渐浸染了浓厚的中原文化色彩。傣族聚居区与缅甸、老挝、越南接壤，与泰国为近邻，因此，舞蹈更带有南亚风格。贾作光讲：“傣族舞属于内向性强，柔健相

① 高金荣：《敦煌舞教程》，上海，上海音乐出版社，2002。

② 同上，13页。

合，韧劲突出的舞蹈。”“其典型舞姿是：身体形态多为曲线，手势很美，特点是曲步下蹲，扭摆起落有致，手势的转、翘、推、拉，步伐的踮、错、跑、抬等，即便在‘鼓相’中的舞姿也並不繁杂，只有蹲、跪、碾、点、跑，难度较高的技巧并不多见，但是傣族舞的韵律具有独特的风格。”^① 舞界权威人士贾作光一语中的地谈到了傣族舞的基本特征。身体多曲线与敦煌舞姿相似，可以说它们同源于印度佛教人物姿态。但是傣族舞的身体多曲线与敦煌舞身体多曲线的不同在于呼吸及节奏方面。前面谈到敦煌舞的呼吸多起始胸部，而傣族舞的呼吸则在舞者膝部屈伸动律上体现出来，在动作与时间上表现为同时启动。在节奏上均是“重拍”屈膝，或者“呼气”。根据张志萍的整理，傣族舞蹈膝部动律与呼吸的关系是：平均动律——膝部做重拍向下节奏平均屈伸，呼吸也平均起落；顿动律——重拍向下屈膝或吐气一下到位，弱拍自然放松，直膝吸气顿头缓尾动律——在屈与伸，呼与吸的每个动作开头都先顿一下，再徐徐延续；先慢后快动律——屈膝和呼气时缓慢下蹲，直膝和吐气时要一下到位。韵律柔韧，先慢后骤止动律——1~2拍一个平均屈伸（或一次呼吸）提住气，第3拍：猛地顿屈膝快吐气，到一半骤停不动，第4拍放松地直膝吸气、颤动律——膝部做一拍二次，连续快速地颤动律——膝部做一拍二次，连续快速地颤伸，配自然呼吸。^② 从张志萍介绍的傣族舞蹈的呼吸来看傣族舞与敦煌舞不同。傣族舞蹈呼吸构成傣族舞蹈特有的韵律，傣族的“S”形体态舞姿就建立在它特有的呼吸律动基础之上，从而构成它独有的舞蹈风格。

通过以上比较来看，同是体态“S”形的舞姿，但根据呼吸不同而构成了不同的风格特色。呼吸是构成每一民族舞蹈的重要元素。我们知道敦煌舞的呼吸韵律来自中原华夏民族舞蹈的传统。

① 贾作光：《傣族舞之我见》，见张志萍《傣族舞蹈教程》，5页，北京，中央民族大学出版社，2000。

② 参见张志萍：《傣族舞蹈教程》，4页，北京，中央民族大学出版社，2000。

而傣族舞蹈的呼吸动作则来自民族生态的地理环境，傣族是稻作民族，长年在水田栽稻，插秧多为前俯身，腿半蹲姿态，双腿赤脚绉裤卷，换行时，因在水边劳作，双脚不能像走平路似的，只有快抬小腿再落下，而且落下脚时一定要慢，才能将水泥不溅到身上。久而久之，这种劳动动作便成为傣族舞蹈的基本动势。

同是稻作民族的朝鲜族舞蹈也很重视呼吸，其脚下动势除了与水田劳作的动作有关之外，更多地则来自模仿朝鲜族信奉的图腾“鹤”的体态与身姿。傣族舞蹈脚下动作除与稻作有关外，也更多地来自对象征吉祥幸福的大象和孔雀的模拟，傣族“S”形的曲线姿态就是建立在这些动律基础之上的。

（二）手势多有模拟动植物形象的特征

傣族舞蹈手势手位动作有：展掌、提腕掌、托掌手、屈指手、雀冠手、雀爪手、雀嘴手、叶形手、侧提腕等。手位有：低展翅、平展翅、高展翅、双展翅、双合翅、双抱翅、侧展翅、旁托翅、顺风翅等。这些动作均在人体部分位置的曲线姿态上做。还有随步伐行进做的手臂动作，如平摆翻腕、后轮翻腕、屈臂插手等动作等，也都是在身体“S”形基础之上做的。

傣族舞蹈的手势、手位及运行中的手臂动作多是对动物植物模仿的结果，其中大部分是对孔雀的模仿。

孔雀舞源自傣族先民的狩猎生活。如前所述，傣族分布地区地理纬度较低，处在热带区边缘，这里有茂密的森林和数不尽的珍禽异兽。农业文明尚未开始的傣族先民的经济生活方式是以狩猎为主。傣族聚居区又是“孔雀之乡”，如唐《蛮书》卷四记：“孔雀巢人家树上”，孔雀在远古社会是与人的衣食密切相关的动物，傣族先民主要依赖孔雀而生存。久而久之，孔雀便与傣族日常生活建立了密切关系。孔雀舞也成为傣族模拟众多鸟兽类舞蹈中的最具代表性的舞种。其中的手势、手位、手臂的动作也多是对孔雀形态的模拟。

随着时代发展，孔雀舞带有了明显的时代特征，在时代的改

革中，孔雀舞也悄然发生变化，如小乘佛教传入傣族地区后，孔雀舞就带有了佛教色彩。新中国成立后，民间艺人毛相去掉了孔雀架子和面具，穿起了民族服装舞蹈。20世纪70年代之后，东方歌舞团演员刀美兰表演的傣族舞蹈《水》，以优美抒情的舞姿表现了一个充满诗情的意境，在传统的傣族舞蹈姿态上，又特别突出了腰部和胸部动作，表现了傣家姑娘在水中随波逐浪的形态。20世纪八九十年代以后，中央民族歌舞团演员杨丽萍在传统傣族舞蹈和优秀艺术家的表演基础之上，再结合她对孔雀的形态、神态的揣摩研究，运用现代抽象表现形式将孔雀的觅食、振翅、跳跃、汲水、飞翔等动态形象表现出来，给人一种震撼性的审美享受。

毛相改革了服装，刀美兰的《水》突出了傣族舞蹈的美，杨丽萍的孔雀则带有了后现代思潮影响的痕迹。他们表演的孔雀舞都带着明显的时代特征。但是，傣族孔雀舞不管怎样发展变化，其根本的核心动作却没有变化。前面列举的傣族手势、手位、手臂动作无论在乡土舞蹈中，还是在刀美兰、杨丽萍的艺术舞蹈中都完整地保留着。包括在学院派的舞蹈教学中，虽然进行细化改选和艺术的丰富加工，其骨干动作还是原始的那一部分。这就是长年累月形成的傣族舞蹈的艺术特征，如果将傣族舞蹈的核心动作改造加工得面目皆非，或抽象变形得成为异化舞蹈，那么，就不能称其为傣族舞蹈了。

（三）含蓄柔韧屈伸、身体的特征

含蓄柔韧的屈伸、身体向下颤动的动律，是傣族舞蹈的典型动作韵律，“重拍向下”构成其独有的节奏特征。

傣族乡土舞蹈和艺术表现舞蹈都是紧紧围绕“重拍向下”的律动规律而展开。在学院派的舞蹈教学中，无论怎样丰富细化的动作都离不开“重拍向下”的动律核心。傣族这种“重拍向下”的律动是由它所处的生态环境所决定的。傣族聚居区不仅山川秀丽而且水资源充沛，“地多平川沃土”，《景泰云南志》载：“地多百夷，天气常热，其由多种秫，一岁两收。”“秫”即黏稻，

即傣族惯吃的糯稻，亦即江米。傣区天气炎热，一年两收。可见傣族种植水稻已有悠久历史，而且是稻作民族，以吃黏米为主。傣族不仅爱吃黏米，而且逢年过节时还将黏米抹在象脚鼓面上敲击，可能是强调敲击黏性鼓声的节奏。傣族的“快蹲慢起”、“重拍向下”的动律也带有黏米的性质，与他们生存息息相关的黏米的黏性已构成傣人的审美定势。苏珊·朗格说：“每一种艺术形象，都是对外部世界某些个别方面的选择和简化，都要经受内部世界运动规律的制约和限定，当外部世界中的各个方面被人类逐一选择和注意到的时候，艺术便产生了。每一种艺术都有自己独特的再现外部现象的形象，然而这些形象都是为了将内在现实即主观经验和情感的对象化而服务的。”^① 傣族生活在农耕文化圈里，糯米自古至今是他们赖以生存的物质基础，糯米构成了傣族先民生活的主要现实，傣族对糯米的依赖之情在音乐舞蹈中找到了表现的形式。德宏地区的长象脚鼓舞，“使用时在鼓面中心沾上成圈状的糯米饭，通过调整鼓皮的松紧及鼓面饭圈的大小厚薄，可以求得最佳音色。”^② 傣族舞的“提蹲走步”、“躯体的细微闪动”都具有一种黏性特点。在稻作文化圈里创造出来的舞蹈必定是这样一种动态的舞蹈，对傣族的民族性格及审美思维的本质的对象化来说，也必然是这样的舞蹈动势。因此说，傣族舞蹈含蓄柔美，恬淡平静。外化形象包含着的“糯米”黏性的动律，而动律的形成则来自傣族人赖以生存的稻作生态环境。

第六节 || 山地猎耕农业文化区苗族民俗舞蹈 ||

山地猎耕农业文化区主要指云贵高原中部以东的山区和华南

① [美] 苏珊·朗格著，滕守尧译：《艺术问题》，11页，北京，中国社会科学出版社，1983。

② 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，796页，北京，中国ISBN中心，1999。

的丘陵山地一带,以及长江、珠江之间的南岭及武夷山区。这一地区的民族代表为苗族,农业的文化特征表现在除进行采集、狩猎、刀耕火种之外,同时还开垦山田,种植一些水稻、玉米、豆类等农作物。这一地区的民族主要居住在依山而建的干栏式住房,用背篓载物,注重头部装饰,宗教信仰以祭祖为主。

随着口头与非物质文化遗产研究的不断深化,苗族舞蹈引起人们关注,澳大利亚民族学家格迪斯在《山地移民》一书中指出:“世界上有两个苦难深重而又顽强不屈的民族,他们是分布在世界各地的苗族和犹太族。”这是指苗族历史上的遭遇。由此得知,苗族不仅是居住在我国少数民族,也是分布在东南亚一带及世界的少数民族。“宋、元、明、清之际,有一部分苗族移居东南亚一些国家,分布在越南、老挝、泰国、缅甸等国……”^①苗族不仅分布广,而且有着得天独厚的文化资源、历史厚势和人文土壤。

一、苗族概况

苗族是我国历史悠久的少数民族,其发祥地在长江中下游,有考古学家曾以长江中游新石器文化为追溯苗族文化起源的对象,长江中游新石器文化区的序列为:皂市下层文化、大溪文化、屈家岭文化、青龙泉三期文化,这些旧石器时代中晚时期和新石器时代文化遗址中出土的遗迹,均可以认为三苗部落集团留下来的遗物。长江中下游一带也是稻作品种最早产生之地,有神话传说记载了以江汉平原为中心的长江中下游一带三苗部落集团的踪影。如战国初人吴起说:“昔者三苗所居:左有彭蠡之波,右有洞庭之水,文山在其南,而衡山在其北。”^②吴起说的彭蠡即今天的鄱阳湖,洞庭是今天的洞庭湖。远古时代三苗居住在两湖两山之间,

① 李廷贵、张山、周光大主编:《苗族历史与文化》,1页,北京,中央民族大学出版社,1996。

② 《战国策·魏策》。

是一块富庶之地。土地的富饶使三苗集团迅速扩大,并开始与其他三大部落集团发生战争,如《吕氏春秋·恃君览·召类》说:“尧战于丹水之浦,以服南蛮;舜却苗民,更易其俗。”(丹水即丹江,发源于陕西,流经河南、湖北,入汉水。)再如《墨子·非攻》记述:“昔者三苗大乱,天命殛之。日妖宵出,雨血三朝,龙生于庙,犬哭于市,夏冰,地坼及泉,五谷变化,民乃振。高阳乃命禹于玄宫,禹亲把瑞令,以征有苗。”三苗集团与尧、舜、禹集团发生战争之后,不久便衰败下来,史传舜强迫一部分三苗迁徙至甘肃“三危”地区,一部分三苗融入其他氏族部落。青铜器时代,边疆各部落开始向民族过渡,出现了许多族称,也形成各自独立的生产生活方式和风格语言特征,夏、商、周时代就将边疆各民族称为夷蛮。战国时期华夷五方格局就已形成,出现了华夏、东夷、西戎、南蛮、北狄的记述。在那个时代南蛮即指南方各民族,它包括三苗、楚、濮、群蛮、巴等民族。继古代三苗的“苗民”名称之后,与现代苗族有直接联系的苗族的称谓最早出现于唐宋时期。朱熹在《记三苗》中介绍:“顷在湖南。见说溪峒蛮瑶,略有四种,曰僚、曰仡、曰伶,而最轻捷者曰苗。”从这时起,苗的格局正式形成,苗民主要居住在湖南湘西和贵州等地的山区,从事刀耕火种农业,崇信祖先槃瓠。民族学者王钟翰介绍:“尽管苗族名称至迟到12世纪已出现,但大多数史书中仍将苗人混杂于五溪蛮,或以地为名的诸如沅、靖州蛮、北江蛮、南江诸蛮等名称之内。其中既有苗瑶系统的族体,也有廌君蛮、板盾蛮或其他蛮人成分在内。从而可以看出,当时苗族已广泛散布在今湘西、贵州等地。”^①苗族正式出现于宋代史籍记载之后,就以一个民族势力迅速发展,以至于到了明代,统治者经常把“苗”的名称用作南方少数民族的泛称。

自元开始,苗族生活在土司制度的统治之下,土司即该地少数民族首领,中央王朝利用“以夷制夷”的政策统治少数民族地

^① 王钟翰主编:《中国民族史》,563页,北京,中国社会科学出版社,1994。

区。清代康熙年间,开始实行“改土归流”制,对贵州、四川、云南、广西、湖南、湖北诸省苗族分布地施行直接统治。流官制比土司制有进步,破除了强烈的人身依附关系,可以自由买卖土地,实行实物地租,打破土司时期自我封闭的堡垒,开通了苗族与汉族交往的渠道,促进了苗族地区的经济文化发展。但是苗族居住区也分两种情况,与汉族地区交往较多的苗族称作“熟苗”,与汉族地区交往少的、且住在文化边远地带的苗族称之为“生苗”,“生苗”主要分布在湘西和黔东南腊尔山脉一带及黔东南清水江、都柳江流域。明清时代,统治者把这一地带称之为“苗疆”。据《乾州厅志》记载苗疆“种稻谷者无几,俱种杂粮于山坡”。这一带苗民,既无土司制、也无流官制,山川阻隔、与外界交往极少。生活艰苦却没有阶级分化,尚处在原始社会末期的父系氏族阶段,以血缘联结的鼓社构成其社会组织,遇有大事,举行合款共同讨论,其领袖为款首。清代,统治者以强暴手段征伐苗疆,曾使广大苗民起义反抗,后遭到清政府镇压,并对苗疆实行屯防制,加强对苗民的统治,苗民长期生活在封锁环境里,与外界不能来往,造成落后状态。鸦片战争以后,帝国主义在苗民居住区掠夺原料、倾销商品,使苗民的自然经济遭到破坏。苗疆的苗民经济生活自给而不自足,生产力极其低下,仍然过着原始、落后的自然经济生活,农业停留在锄耕和刀耕火种的原始农业阶段。这种生活特征直到新中国成立后才有所改变。

苗族在历史上曾是一个强大的民族集团,并称雄于中原,战败后受到政治压迫曾四处迁徙,自上古开始聚居我国西南山区,由于山区自然环境的禁锢,几千年来没有多大发展。解放后,人口有了很大发展,据1990年人口普查,苗族人口大约有700多万人。^①苗族主要分布在贵州和湖南,其次为云南和四川、广西、湖北等地区,海南也大约有5万人,他们居住在海南黎族苗族自治县

^① 参见李廷贵、张山、张光大主编:《苗族历史与文化》,1-2页,北京,中央民族大学出版社,1996。

州,还有一些散居在各地。苗族人民有聚族而居的特点,散居的苗族则喜欢居住在山坡上。总体来看,苗族大部分居住在海拔400~1000米的山区。苗族居住的地区雨量充沛、气候温和,山林资源丰富,地下矿产储藏量也丰富。

由于苗族主要聚居在山区,山川阻隔,再加上当时统治王朝的封锁政策,致使苗族社会经济在新中国成立前发展缓慢,在宗教信仰、婚丧习俗、饮食服饰上都保持着原有风貌。

苗族最普遍的信仰是原始宗教,即图腾崇拜。苗族先民崇拜“盘瓠”,并视为始祖。《峒溪纤志》云:“苗人,盘瓠之种落也。”每年举行祭盘瓠活动,祈求盘瓠消灾赐福,保佑人畜平安。在贵州边远山区的苗民还有崇拜枫木、竹子等遗风,他们认为枫木、竹子是本民族的象征。此外还对一些奇形怪状的自然物顶礼膜拜,认为它们是灵性的体现,如大树、巨石、岩洞、山林等。在原始信仰中还有对风、雨、雷、月神、山神、地神、谷神、棉神的崇拜,这些均与苗民衣食住行的日常生活紧密相连。在诸神当中,苗民对鬼神最为敬畏,认为恶鬼能给人带来灾难,因此要祭祀,苗民信仰的鬼神大约有百来种,这些鬼都是由被遗弃、受委屈的灵魂变成的,因此要祭拜,防止恶鬼作祟于人类。为此还有民俗歌舞,如湖南湘西的花鼓舞,传说花鼓舞与战胜恶魔有联系:“古时苗区有一魔鬼‘枷嘎’,经常出来伤害人畜,弄得大家惶惶不安。苗族英雄贵来贵卡便把大家组织起来,日夜痛击魔鬼……给苗家带来了安宁,人们欢天喜地……用魔鬼骨当槌,击鼓起舞,欢庆除魔的胜利。”^①除此之外,苗民最崇拜自己的祖先,每逢佳节,必以美味祭奠祖先,平日里苗民饭前,有意将酒菜洒在地上以示对祖先的祭拜。可以说祭祖是苗民最隆重的宗教活动。

苗族历史以信鬼尚巫著称,由此产生巫教文化,其代表为招魂巫歌,巫教是世界性原始宗教之一,许多少数民族都信奉巫教,

^① 中国民族民间舞蹈集成编辑部编:《中国民族民间舞蹈集成·湖南卷》,1467页,北京,中国舞蹈出版社,1991。

但苗族巫教与众不同，它不仅是一种原始多神教，而且它浸融于苗民的一切社会生活中，千百年来不衰竭，它起源于远古苗民企图以一种幻想方式战胜自然的心理，后来成为祈求社会生活得到满足的期望。如前所述，苗族是世界上最早的农业民族，由于历史原因进行频繁的迁徙，漂泊不定，这使苗族先民在精神上紧紧依赖于巫教的力量，是巫教千百年来不断传递的结果。它在远古苗民社会曾起到积极进步的作用。巫教文化后来被民俗舞蹈所吸收，成为民俗舞蹈的来源，如“鼓社祭”，现已成为群众性节日娱乐活动了。苗族巫师在现在看来是民间艺人，而在以前则被认为是沟通人与神鬼的媒介，它产生于母系社会，必须由生过一场大病的人充任，被认为是神选择的人才，是神的代言人，并且还有特殊技能，踏火堆、踩烧红的铁板、吞火、爬刀梯等。这些特技加深了民众对巫师的敬重，具有极大的迷惑性。

苗族社会在山区，因居住环境及生产方式决定其民风民俗独有特色。首先体现在服饰方面，其服饰有别于其他民族。据统计苗族服饰大约不下150种，其款式的多种多样是其他民族所不能比的。但基本分为栏干型服饰、褶裙型服饰、蜡染型服饰、几何花衣披肩型服饰（栏干型即大襟短衣或中长衣、长裤，多数包头巾）。其次在工艺、饮食、建筑方面，苗人善于刺绣、织锦和蜡染，也喜爱银饰，饮食喜欢糯米和鱼类，并喜欢酸辣味道。喜住吊脚楼，注重修建亭、阁、鼓楼、桥梁及龙舟。再次，在文化艺术方面，苗族在漫长而艰难的迁徙生活中，产生出许多苗家歌舞。苗族音乐曲调委婉、节奏明快，均以苗语方言演唱，运用高亢的假声，跌宕起伏。多声部及高歌中戛然而止的演唱法构成了浓郁的民族风格。芦笙曲是苗族代表性乐曲，广泛流传苗族各地。芦笙乐曲旋律强烈，益于表演，在祭鼓节、龙舟节、祭地神、跳花节时都演奏该曲。节日里，只要芦笙曲调一响，舞者就会从四面八方赶来，随着欢快的曲调边歌边舞。

苗族历史悠久，有丰富的民俗传统文化，苗族民俗舞蹈是苗族传统文化最灿烂的组成部分，因为它承载着苗族的历史与文化。

二、贵州苗族民俗舞蹈

德国哲学家卡西尔在《符号形式的哲学》一书中指出：“人是创造符号的动物。以文化哲学来看人所面对的世界，人不是生活在一个单纯的物理世界之中，而是生活在一个符号世界之中。”^①卡西尔认为，符号代表文化，研究人首先要研究他所信奉的文化——符号。舞蹈代表人类文化符号的一个方面，通过舞蹈这种符号形式了解那一人所属的民族集团状况。美国哲学家、美学家苏珊·卡纳斯·朗格在卡西尔的符号学基础之上研究出符号学美学艺术理论体系，使我们对人类艺术的本质有了更深刻的理解。苏珊·朗格说：“艺术反对一般化、反对规范化，而提倡那种虽然十分普遍却肯定受到理念压制的个性化的形式。生命感是常新的、无限复杂的，因此在其可能采取的表达方式上也有着无限多样的变化。”^②这里，苏珊讲的艺术是充满个性化特色，充满新鲜生命感的，而且是普遍存在的文化现象，而这种普遍存在的文化现象在少数民族民俗舞蹈艺术中随处可见，尤其是在贵州苗族舞蹈中存在。舞蹈动作是一种符号形式，人们运用无限变化的符号形式来对自然、对人生、对宇宙进行深刻思考，并借此抒发真挚的情感。舞蹈是“人类生命的情感模式，反映了他们与那些符号结构深刻的感情联系。这些符号结构是他的实际存在物，是他运用各种思维方式加以修饰了的本能的生命。”^③朗格认为，符号的含义，就是情感。根据她的理论来推断，舞蹈是“有意味的形式”，它能够通过不断流动着的动作元素，传递出人类对生命经验的体会。“要想使一种形式成为一种生命的形式，它就必须具备如下条件：第一，它必须是一种动力形式。换言之，它那持续稳定的式样必

① 转引自胡经之、王岳川主编：《文艺学美学方法论》，135页，北京，北京大学出版社，1994。

② [美] 苏珊·朗格著，刘大基等译：《情感与形式》，380页，北京，中国社会科学出版社，1986。

③ 同②，383页。

须是一种变化的式样。第二，它的结构必须是一种有机的结构，它的构成并不是互不相干，而是通过一个中心相互联系和互相依存。换言之，它必须是由器官组成的。第三，整个结构都是由有节奏的活动结合在一起，这就是生命所特有的那种统一性，如果它的主要节奏受到了强烈的干扰，或者这种节奏哪怕是停止上几分钟，整个有机体就要解体，生命也就随之完结。这就是说，生命形式就应该是一种不可侵犯的形式。第四，生命的形式所具有的特殊规律，应该是那种随着它自身每一个特定历史阶段的生长活动和消亡活动辩证发展的规律。”^① 苏珊强调指出，艺术与生命形式同样。生存在深山老林、偏远闭塞的苗族舞蹈，是对本民族历史、本民族文化、本民族精神的承载，尽情地歌舞是他们对生命的一种感悟，对情感的一种抒发。研究、挖掘、保护、发展贵州地区的苗族舞蹈文化，在今天经济全球一体化、世界多极化发展的时代里，具有一定的价值及意义。

（一）舞蹈种类

贵州地区的苗族舞蹈大体分四类：芦笙舞、跳花、鼓舞和其他舞蹈。

芦笙舞包括：大迁徙舞、迁徙舞、芦笙独舞、黄平芦笙舞、凯里芦笙舞、芒筒芦笙舞、长衬龙、争斗舞、雅雀舞、追脚步、跳洞、滚山珠。跳花包括：牵羊、送花带、情谊舞、跳月、阿玖丹、踩场舞。鼓舞包括：雷山铜鼓舞、凯里铜鼓舞、木鼓舞、踩鼓舞、牛打场舞、夜乐舞、马刀舞、织金笙鼓舞、丧事笙鼓舞、贵阳笙鼓舞、猴鼓舞。其他舞包括古瓢舞、花棍舞、板凳舞、送雷公等。

1. 芦笙舞

是贵州苗族最有代表性的传统民间舞蹈，根据乐器而得名。它属簧振类气鸣乐器，民间传说是伏羲女娲创制的。汉代文献

^① [美] 苏珊·朗格著，滕守尧译：《艺术问题》，50页，北京，中国社会科学出版社，1983。

《世本》载：“女娲作笙簧”，这一传说从侧面反映了远古苗族先民与中原华夏民族之间的密切联系。苗族民间也广泛流传着“伏羲女娲”的神话。宝鸡北首岭出土一件Ⅲ式葫芦形彩陶壶，俗称蒜头壶。有学者认为，是一种用于祭祀的祭器或酒器。陕西一带是远古先民活动的主要区域之一，文明较为发达。苗族是一个迁徙的民族，苗族先民在漫长的迁徙运动中可能将中原地区文明带入边疆。如苗族的葫芦笙和苗族世间流传的葫芦兄妹的神话传说等。《宋书》记：“西南诸蛮来贡方物，太宗召见其使……令作本国歌舞。一人吹瓢笙，如蚊呐声，良久，数十辈联袂婉转而舞，以足顿地为节。”这个舞蹈有点像宫廷舞，比较文雅。从文字描述来看，又有些与古代民间歌舞“踏歌”相似。清人陆次云在《峒溪纤志》中介绍：“（男）执芦笙。笙天管，长二尺……笙节参差吹且歌，手则翔矣，足则扬矣，睐转拨回，旋神荡矣，初则欲接还离，少则酣歌畅舞，交驰迅逐矣。”可以看出，清代苗族芦笙舞充满生命力，与今日苗族民间舞蹈表现大体相同。

芦笙舞大致有传说故事、记述民族战争史、民族迁徙史、祭祀祖先、歌颂男女情爱、传授劳动生产等内容，内容决定形式，不同的内容决定不同的表现形式。如表现祖先迁徙的过程、怎样与自然作斗争、怎样开创家园的内容时，芦笙舞就以群舞的形式来表现。表现祭祀龙神、祭祀祖先立新房、踩屋、丧葬礼仪的宗教内容时，多以男子双人芦笙舞来表现，如贵定县新场区的芦笙舞《阿见》。苗族自古崇拜龙，每年农历二月初一，就封寨杀牛祭龙神。舞者身穿黑色和蓝色长衫，头插野鸡翎毛，腰部范围插数十根鸡毛，嘴戴髯口，手持芦笙，模仿龙的动态舞蹈。龙是不存在的动物，它是原始先民依靠原始思维想像出来的一种能够呼风唤雨的神祇。对龙的祈祷维系着对农业丰产的祈祷，关系重大，是苗族极为重要的生活行为。这一舞蹈符号透射出原始先民祈龙降雨求丰年的思想感情。

芦笙舞的独舞，多带有竞技性的成分，如苗族“追脚步”，它一般在两个芦笙能手之间展开，在事先约定好的场地竞技。比赛

时,由事先商定好的一方跳,然后,另一方要完全模仿前者动作,不许出错,否则就认为失败。如果双方僵持不下,就要比腿功夫了。这种比赛竞技是人的一种旺盛生命的显现,也是人对自身生理条件的一种挑战。

2. 跳花

跳花又称跳月、跳场、牵羊,是贵州苗族男女青年喜好的一种民间歌舞形式。

清代爱必达在《黔南识略》卷二记:“花苗……孟春合男女于野,谓之跳月。择平壤为月场,植冬青树一束于地上,缀以野花名曰花树。男女皆艳服,吹笙踏歌跳舞,绕树三匝曰跳花,跳毕,女视所欢,或巾或带与相易,谓之换带,然后通媒妁,议聘资,以妍媸为盈缩。”至今这种活动仍然存在于民间,每年农历正二月间举行,活动时间为三天,参加者均为未婚男女青年。在明月当空的夜晚,人们聚集到芦笙场,男子吹笙于前,女子尾随其后,踩着芦笙,随乐曲节奏翩翩起舞,少则几十人,多则上千人,称之为“跳月”。

牵羊是跳花的另一种表现形态。如贵阳花溪桐木岭芦笙场,是苗族的传统大场。每年正月初八至初十,苗族群众从四面八方汇集这里,人数多时达数万。当跳场达到高潮时,主持人一声长吼:“牵羊喽!”男青年便持芦笙开始舞蹈,围观者为年轻女性,她们在仔细挑选自己的意中人。当男子越舞越欢之时,主持人又高喊一声:“捉羊啰!”到时,姑娘们拥进场内,用一青色长方巾拴系在意中人的后腰上,自己则拉着另一端,跟着他边走边舞。每个男子后面都有一些姑娘,当主持人喊“放羊喽”时,表示舞蹈结束,这时男子开始在身后的姑娘中挑选自己心爱的人。于是人们就把这个歌舞活动称作“牵羊。”^①

苗族男女求偶活动是在歌舞活动中进行的,它是一种比较特殊的情感表现方式。这种方式久而久之形成苗族的持续稳定的思

^① 参见《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》,400页,北京,中国ISBN中心,2001。

维定势，“牵花”这一符号的含义就是求爱歌舞，人的生命本能就在歌舞活动中得到自然而松弛的展现。

3. 鼓舞

鼓舞是流传在贵州各地村寨的民间歌舞，也是苗族古代社会的“鼓社制的遗留”。是“以鼓结社”原始社会形态的遗存。苗族古歌中有：“姜央兴鼓社，全疆得共和……江略鼓社，九千个，遍地喜洋洋。”^①姜央是苗族传说中的始祖，他组织鼓社，设礼仪形式，击鼓笙歌，以鼓凝聚氏族部落民众之心，保卫部落，开创家园，因而受到世代苗族的爱戴。远古苗族鼓社其功能多用于祈祷祭祀和文治武功的需要，随着社会发展其功能转换为在男婚女嫁、喜庆丰年之时，表达欢乐情绪的一种行为。贵州苗族鼓舞又分两类：铜鼓和木鼓。铜鼓是以一人击铜鼓为伴奏、众人踩鼓点节奏而舞的民间舞蹈，它是苗族“牯脏节”仪式中必跳的舞蹈。“木鼓舞”是在祭祖仪式中必跳的舞蹈。届时，妇女用纺织的花带系在鼓上，击鼓手身穿规定的两件盛装，头戴高顶帽，带领众人同祭同乐。在木鼓舞中，还有一种用敲击扁圆形小木鼓为伴奏的舞蹈，称作“踩鼓舞”。关于舞蹈的起源，民间艺人介绍踩鼓舞是苗族祖先姜央创造的。他听见森林中啄木鸟啄木的声音好听，就模仿这种声音编成鼓点，他在河边看见黑甲壳虫在水面游来游去，姿态十分好看，就模仿它的动作跳起来，于是产生了踩鼓舞，代代相传至今。踩鼓舞是女子舞蹈，苗族农历三月十五日有过“姐妹节”的风俗，这一天，青年女子盛装打扮，披挂银饰，在“踩鼓坪”摆放扁圆形小木鼓，由技艺超群的女击鼓手击鼓，其余女舞者踩着鼓点依次进场，围鼓而舞，姑娘们欢歌欢舞，借此吸引来自各方的青年男子的目光。因此该舞也是男女求偶的舞蹈。

贵州有些地方祭祖仪式比较隆重，如贵定县的海葩苗，他们将祭祖仪式分为三段：踩场、斗牛、祭祖，击鼓舞只有在第三个

^① 田兵编选：《苗族古歌》，贵阳，贵州人民出版社，1979。

仪式中才跳，该舞动作不多，多以双膝颤动、双脚跟贴起、重重落下拍地动作为主，间以单脚跺步。

苗族鼓舞除祭祖、祭神、求爱之外，还有另一作用就是显示武功，如贵州惠水地区青苗跳的“猎凶”，这是由男子持木刀跳的集体舞。最早是显示男子武功的舞蹈，清乾隆年间梁玉绳在《苗刀歌》中描述：“白昼空中飞紫电，寒芒闪闪双睛眩，何物惊人乃如是，苗刀出手新径见”，现在演化成为非正常死亡人跳的丧葬仪式舞。仪式活动时，两支舞队各由七位男子组成，在棚内绕棺而舞，然后到砍牛场跳“击鼓出师”、“沙场男交兵”、“班师回朝”三个舞段。从舞段名称来看，仍是对原来舞蹈内涵的沿承，两舞队在舞蹈中交战，将彼此用纸做的衣帽砍烂，以示驱逐恶魔。该舞节奏快，动作猛烈，情绪高涨，是对古代战争舞蹈的继承。

（二）苗族民俗舞蹈结构

1. 芦笙舞结构

芦笙舞有几个典型的舞蹈结构，第一种是史诗性的舞蹈结构，如大迁徙舞，这是贵州赫章县苗族支系大花苗迁徙的记叙性芦笙舞蹈，也是这一地区苗族的史诗性民俗歌舞。该舞表演的场地在家庭院坝、野外平地。舞蹈角色有牵头人，在舞队前领路，他手持火把，唱着古歌，引导后人行进；第二人为吹芦笙者，被认为是舞队指挥者；从第三人直到舞队尾数的第二人为舞队队员；最后一人为“护尾”，他负责舞队人员的安全。

大迁徙舞的基本结构为：告别故土、行路难、追忆与欢乐。三段结构都有各自表现的内容：第一段由舞者用踮脚、踢走、爬坡等舞蹈动作表现苗族先民跋涉迁徙的艰难旅程；第二段舞者用拜首、打鸟、探路、站立、甩腿、饮酒等动作表现苗族先民在艰苦跋涉中吃糠咽菜、捕捉飞禽走兽充饥取暖的生活情景；第三段通过 11 套动作表现苗族先民英勇智慧的斗争过程，这 11 套动作具体是：①“黄天狸捅蜂窝”表现苗民身陷如狼群虎窝的敌阵，如何与敌人周旋智斗的过程；②“瞎耗子捅地路”，比喻苗民为防备

敌人偷袭，被迫钻进不见天日的深山老林的情景；③“森林探路”，舞者用前进或后退的舞步表现探路情景；④“仰头望月”，表现苗族先民举头望月思念故乡的愁绪；⑤“仙女背水”表现苗族先民妇女勤劳智慧的生活情景；⑥“公鸡捉虱”，以比喻方式来形容苗族先民征战之后休息整顿的情景；⑦“二牛防虎”舞蹈以人装扮成两头牛，牛头角上捆绑两把利刃，以防凶狮猛兽的袭击，借此表现迁徙过程中，苗族先民保护牲畜不受猛兽袭击的生活情景；⑧“倒挂金钩”，表现苗族先民攀岩爬壁的迁徙过程；⑨“倒立青石”，表示苗族先民对失去的家园的一种怀念之情；⑩“横渡险礁”，表现苗族先民团结友爱，不畏险阻，共渡难关的民族精神；⑪“黄鹿撒欢”，表现苗族先民胜利迁徙的欢乐心情，舞蹈似乎与黄鹿欢跳一般做欢乐动作。^①这是迁徙舞的群舞表现结构。迁徙舞的单人舞、双人舞的表现结构与此略不同，它是一曲多段的苗族传统舞蹈。如流传于贵族赫章县一带苗族村寨的迁徙舞，舞蹈结构为：①以“蜻蜓点水”、“骏马奔腾”、“鹞子翻身”、“八字步”等舞蹈动作来表现苗族先民拓荒狩猎的原始生活；②以“点将”、“练兵”、“跨马”、“刀丛滚身”等舞蹈动作表现苗族原始先民部落之间的战争生活；③以“独脚”、“拖腿”、“滚山珠”、“后滚翻”、“跪步”、“悬羊击鼓”、“钻梯眼”、“倒爬树”等舞蹈动作表现苗族先民在迁徙生活中与敌人周旋、战斗的情景；④以“打场步”、“犁田步”、“四面翻脚”、“扭秧”、“扫堂”、“绞脚”等舞蹈动作表现苗族先民迁徙南方辛勤劳动、重建家园的生活情景。

芦笙舞的第二种结构：开式—正舞—收式。苗族芦笙独舞流传在全省各苗族支系中。芦笙独舞有自己较为固定的结构：开式—正舞—收式。开式与收式舞蹈略有不同。开式动作大多采用扭腰、甩腿、转圈等动作，是一种开场热身性质的舞蹈。收式动作大多为舞蹈即将结束之时的放松性动作，大多以甩腿抖肩、迈步等动作构成。芦笙独舞的正舞，是具有一定的叙述性质的舞蹈，

① 参见《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》，197页，北京，中国ISBN中心，2001。

也是表现芦笙手高难度技巧的舞蹈段落。如贵州新添寨镇的苗族芦笙舞,该舞的动作技巧有:摆、甩、转、扭、跨、跳、勾、叉、翻、滚、倒立等,几乎是全身各部位都在动的舞蹈动作技巧。情节通过特有的舞蹈形态来表现,如:①以一脚尖一脚跖的动作,表现苗民点栽包谷的情景;②用“一收一甩”的突发性的跳叉动作表现苗民狩猎的豪放气概;③用“一叉一甩”的突起突停的甩腿转体动作表现苗民春碾稻谷的劳动情景;④以全蹲跳动作表现苗民织麻劳动;⑤踩碗,是表现芦笙手边吹奏芦笙边从地上搁置的一排碗上走过的高超技巧;⑥“扫腿”,表现苗民“踩秧耙”的劳动生活;⑦“磨心舞”,以一腿为轴心,半蹲跳圈的动作表现苗民缓慢推磨的劳动生活;⑧用右脚一前一后移步动作,表现苗民收割稻谷的动作;⑨用脚尖脚跟交替点地旋转动作表现苗民打场的欢乐情绪;⑩用左右小腿后交叉全蹲动作,模仿打糍粑的劳动动作;⑪用倒立动作表现高难度技巧;⑫掌纱舞,表现浆麻掌纱的劳动动作;⑬舞者以地面上不停的滚动动作,表现舞者头、腰、腿、脚的高深功夫,此舞以难度的动作技巧,将舞蹈的气氛推向高潮。①为芦笙独舞伴奏的乐器为耗气量较小的直管子芦笙。旋律曲调与舞蹈结构一致。音乐结构为“三段式”,即:曲头—正曲—曲尾。曲头为舞蹈开场音乐,正曲为正舞伴奏,曲尾为舞蹈的结尾部分。

2. 跳花舞的基本结构

跳花舞的基本结构分为两种:传统大场结构、青年男女对舞结构。

传统大场结构一般在正月初八至初十举行,为群众集体性舞蹈。活动为三天,第一天为“踩场”,第二天为“正场”,第三天为“扫场”,与开场—正场—结束的三段式结构相同。踩场即为开场。节日里,方圆百里的群众身穿盛装聚集在一块,举行踩场仪式,先由主持者亲自砍下一根又高又直的竹子,上面挂着“风调

① 参见《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》,北京,中国 ISBN 中心,2001。

雨顺、国泰民安”的标语长幡，在三声枪响以后，主持率踩场队伍，将竹竿插在场坝中间圆形正台上，摆上供台，祭天祭祖。接着在鞭炮声中开始围着场中竹子跳“踩场舞”。第二天正场之时，青年男女吹笙跳舞，挑选意中人。有关正场中的舞蹈，各地称谓不同，有称“牵羊”，有称“跳月”。无论“牵羊”或“跳月”，都是未婚男女择偶的大好时机。第三天为扫场，是活动的结尾，这时鸣爆竹，倒花树，青年男女已各择其人散场。

青年男女对舞结构也分三段结构，如牵羊，开场为“牵羊”，先由男子持芦笙舞蹈，女子立旁围观。正场“捉羊”，女子入场用彩带扎在意中人腰上，跟着舞蹈。打场为“放羊”，青年男子向意中人赠送礼品，双双离去。跳花为贵州苗族盛大的传统节日活动。现今尽管人们的观念、审美趣味已发生很大变化，但仍然恪守着寻找自由、寻找幸福生活的传统，它成为传统民间舞蹈代代不息、延续下来的根本原因之一。

3. 鼓舞的基本结构

鼓舞的基本结构分为三种：铜鼓舞结构、木鼓舞结构、笙鼓舞结构。

铜鼓舞是苗族盛行的民间舞蹈，起源于祭神活动。其结构比木鼓舞简单。铜鼓舞又包括两种形式：击鼓跳舞、竞技队舞。击鼓跳舞是单一式结构，人们先将铜鼓悬挂在一个木架上，然后将其摆放在庭院前或平坝中间，由击鼓者击鼓腰、鼓面，众人围着铜鼓，时里时外，时进时退跳舞。舞蹈动作有捉虾步、捉螃蟹步、手脚同边甩等。竞技队舞是村寨间竞技性的表演，节日来临之时，人们先用棕绳将铜鼓悬系在三根竹竿扎成的鼓架上，鼓主用酒洒鼓之后，便击鼓跳舞，先由主队击鼓跳舞，然后再由客队击鼓跳舞。青年男女在主、客队的击鼓舞蹈中择男选女，老人们在击鼓跳舞中走亲访友，儿童在击鼓跳舞中嬉戏玩耍。铜鼓舞的动作基本以双脚踢踏为主，女子做时进时退、左右交叉的踢踏动作，男子以左右旋转，腾踏跳跃蹲腿等动作构成苗族迂回流动的舞蹈形式。

木鼓舞是苗族在“牯脏节”期间跳的民俗舞蹈。“牯脏节”又称“吃牯脏”，源于苗族祭祖活动。该活动每七年或十三年举行一次。牯脏节祭祀活动一般要三四年才能完成。

其程序一般为：①牯脏节到来之前，先选出鼓头五人，主持祭鼓事宜。②在牯脏节之时，举行交接仪式，由上届鼓头将特制衣帽移交新鼓头。③举行接鼓、翻鼓活动，翻鼓举行两次；在祭鼓的第一年、第二年十月的子日下午。祭鼓仪式十分隆重，人们要杀牛祭祖，过苗年。④第三年的五月寅日，人们上山砍树做新鼓，各户献祭品，由歌手唱歌祭树。祭毕，杀黑黄牛一只，牛皮做鼓皮，牛肉分食。砍树第二天，举行斗牛活动，人们欢歌欢舞。第十三天，开始蒙制新鼓。十月乙亥日，再举行杀牯脏牛活动。⑤第四年十月秋收后，举行“吃猪牯脏”的活动。其程序与“吃牛牯脏”相同。最后，将鼓保存起来，双鼓送到鼓头家，单鼓送到山洞珍藏。“吃牯脏”活动就此结束。

木鼓舞是牯脏节过程中最后一道程序“送鼓进山洞”的仪式舞蹈。木鼓舞程序有：送鼓、跳鼓。送鼓是人们备好酒菜去鼓主家敬鼓送鼓，届时，青年男女将彩带披在鼓身上，踩着鼓点载歌载舞，已婚未育妇女将碎银片撒在鼓身上祈求祖宗保佑，生儿育女。正式跳木鼓舞是在深夜里举行，舞蹈动作多以手脚一边甩顺、腰肢左右拧、踮脚撇腿等动作为主，表现苗民团结一心、下田插秧、播种稻谷等精神生活与劳动生活情景。

笙鼓舞是芦笙舞与木鼓舞相互配合的民俗舞蹈，起源于苗族丧葬祭祀活动。苗族葬礼仪式分：临终、殓验、守灵、开路、发引、埋葬、守孝七个程序。笙鼓舞主要在守灵、开路、发引三个程序中进行。

贵州各地各支系笙鼓舞总体结构分三种：①以鼓为主的表现结构，以击鼓巫师的舞步和歌唱为主。②以笙为主的表现结构，以芦笙舞者的舞步为主。③以笙鼓带舞蹈。笙鼓舞主要用于丧葬祭祀活动。“哽朗略”为苗民丧葬祭祀活动的代表性民间笙鼓舞蹈，主要流传在织金县西部一带的苗族村寨。“哽朗略”中的

“哽”即芦笙，“朗略”为“鬼牛”。祭祀时，众人用乱棒将牛打死，用牛胸脯肉祭死者，其余招待宾客。“哽朗略”即指打牛祭之灵，吹笙击鼓跳舞。舞蹈按照“招魂、志哀、祭酒、指路、交牲、祭饭、祭肉、放魂、发丧、送葬”等十二个程序进行。舞者主要以站摆、击鼓、跨步、左右踢步、旋转、蛙跳、鼓棒相击、勾脚靠背等动作为主。舞蹈进行时，芦笙手和鼓手始终保持一字形围绕木鼓吹笙击鼓，跳转舞蹈。

（三）贵州苗族民俗舞蹈形态

1. 芦笙舞形态

芦笙舞是舞者边吹芦笙乐器边舞蹈的一种民间舞蹈。芦笙在舞蹈中既是乐器也是道具，它能给舞蹈带来别具风情的韵味，但又限制和规范着舞者的形体动律。因此，受其制约，芦笙舞的形体动律多体现在舞者的下肢，其动律特点表现为摆身、弯腰、颤膝。舞蹈动作的“力”着重于脚掌、脚跟、膝盖、腰肩和头部。苏珊·朗格说：“每一门艺术都会创造出一种完全不同于其他艺术的独特经验，每一门艺术创造的都是一种独特的基本创造物——可塑性艺术创造的是一种纯粹的视觉空间，音乐创造的是一种纯粹的听觉时间，舞蹈创造的是一种相互作用的力场。”^①正如苏珊·朗格所说，苗族民俗舞蹈正是靠它独特的形体动态相互作用而构成它独有的动律特征，苗族芦笙舞的基本步骤为：六步、二步、三步、蹭步、跳步、点步，再加上摆、甩、转、扭、跨、跳、勾、叉、翻、滚等动作，这些动律特征是其他民族舞蹈所没有的，苗族芦笙舞就是靠它独有的动律向世人传递着他们的迁徙历史，祖先开创家园的艰苦历程，传递出祝寿庆典的喜悦心情。另外芦笙舞以“一步一颤”为主要动律，少有旋转动作，表现出苗民悠闲自在的心态。

^① [美] 苏珊·朗格著，滕守尧译：《艺术问题》，北京，中国社会科学出版社，1983。

2. 跳花形态

女子跳花的基本动作有四步一悠、拖步、转圈步、对踢步、跳抬弹腿、踢吸转身、进退跳转、连臂踏步、小甩手（双臂自然下垂，随步伐自然前后甩）、大甩手（右脚横向往右踏跳一小步，左脚勾脚后抬，右臂向前甩，左臂向后甩）。男子基本动作：旋脚跳、蹲跳翻脚、点脚扫跳、伸缩步、别腿跳转、蹲跟步、勾甩步等。舞蹈构图有三种：①几位吹笙男子一字形排开或站两排，女子众人拉手围成大圆圈舞蹈。②男子吹芦笙站半圆，女子也站半圆，也可男女混杂站成一个大圆圈，随芦笙节奏起舞。③男女动作不受限制，队伍可任意变化，舞蹈随芦笙乐曲不断变化。

跳花是男女求爱的民俗传统舞蹈活动，其舞蹈队形及舞蹈动作均以吸引异性目光为主，充满夸张、热烈、青春的气息。

3. 鼓舞的形态

鼓舞分铜鼓舞和木鼓舞，其舞蹈的动律略有不同。铜鼓舞的动律比较简单，基本随鼓点走。基本鼓点有五种：

第一种：5/4 咚咚 嘎嘎 咚嘎 咚咚 |

第二种：3/4 咚嘎 咚咚 | 咚嘎 咚咚 |

第三种：4/4 咚 嘎嘎 咚嘎 嘎咚 | 3/4 咚 咚咚 嘎嘎 |

第四种：3/4 咚嘎 咚嘎 咚嘎 | 4/4 咚咚 咚嘎 咚咚 咚嘎 |

第五种：4/4 咚 嘎咚 咚嘎 | 5/4 嘎嘎 地嘎 地嘎 嘎 嘎嘎 |

舞者在各种鼓点中做动作时，双手臂自然下垂，踩着鼓点身体随之自由摆动。舞者在舞动中可双手叉腰，也可侧身摆动，更可做三步一盖腿转击掌动作，随着鼓点节奏不断变化动作和方位。

木鼓舞的动律与铜鼓舞相同，也是踩着每种鼓点节奏舞蹈，每种鼓点节奏有其独特的舞蹈动律。

第一种特点：2/4 咚咚 ||：咚咋 咋咚 | 咚咋 咚咋： || 咚 | 咚 | 咚 | 敲这种鼓点时，舞者不舞只围鼓点站立。

第二种特点：2/4 咚咋 咋咋 | 咋咋 咚 ||：咚咋 咋咋 | 咚咋 咚咋： || 咚咋 咋咋 | 咋咚 咚咋： ||

当敲响第二种鼓点时，舞者做鸟啄木动作，具体做法：双手

虚握拳自然下垂，第一拍左脚向左前上一步，双腿微屈，左手臂微曲臂向前抬起，右手臂甩向右，身侧重前倾。第二拍右脚上正步，顺势踮脚直立，左手臂伸向左前上方，右手回原位。第三拍左脚向左前上一步，身体转回向前微蹲，右腿抬至左膝前，左手臂甩向身后，右手从下抬至左脸方。第四拍左脚原地踏跳同时左转圈，右腿屈膝开胯旁抬，右手甩向身后，左手臂甩向头上方。然后做反面动作。

第三种鼓点: 3/4 咚 咚 咚 | 咚 咚 咚: ||

舞者做“三步”：第一拍舞者向左踏跳一步左转半圈，右脚顺势向左盖小弧（不落地）双手臂自然前后甩动一次。第二拍右脚向右前踏跳一步，左腿微屈后抬。第三拍左脚向左踏跳一下左转半圈，右腿顺势屈膝前抬，上身稍左倾。第四拍右脚向右前踏跳一步，左腿顺势屈膝后抬。第五拍左脚向左踏跳一步左转半圈，右腿顺势屈膝前抬。第六拍同第四拍。第七拍左脚往左前上一步成左“前弓步”，左手经下旁举至左上方，拳心向左，右臂微屈肘经下旁端至肩平。第八九拍静止不动，第十至第十二拍重复第七至九拍的动作。

第四种鼓点：2/4 咚 咚 || : 咚 咚 咚 咚 | 咚 咚 咚 咚 : || 3/4 咚 咚 咚 咚 | 咚 咚 咚 咚 ||

第四种鼓点敲起时，舞者做“肥田沃土”动作：第一拍左脚向左横上一步成左“旁弓步”，左手举至左上方成拳心向左，右手顺势盖下。第二拍移重心成右旁弓步，动作与第一拍对称。第三拍做第二拍对称动作，第四拍同第二拍。第五至第六拍左脚向左上一步再跳一下左转半圈，右腿顺势屈膝旁抬，右手随之经旁抬至头上方，左手臂略向左后方伸出。第七至八拍右脚落地成“正步”双手手背叉腰，第九拍右脚原地踏跳一下，左腿顺势做前“端腿”。第十拍换脚跳，左脚跺地做“右端腿”。第十一拍做第十拍的对称动作。第十二拍同第十拍。第十三至第十六拍做第十至第十一拍动作两遍。第十七拍同第十一拍。第十八拍左脚向左前跨跳一步屈膝后为重心，右脚随之屈膝后抬成脚心朝左。第十九

至二十拍静止。第二十一拍，撤右脚往右后踏跳一次，身体左转四分之一圈，左腿顺势向前端起。第二十二至二十三拍静止。

第五种鼓点：2/4 咚 咚 咚 咚 | 咚 咚 咚： || 咚 咚 咚 | 咚 咚 咚 咚： || 咚 咚 | 咚 咚 咚 咚： | 咚 咚 || 咚 咚 | 咚 咚 咚 咚： || 咚 咚 | 咚 咚 咚 |

第五种鼓点做“滚木头”动作。第一拍，左脚自“正步半蹲”位向左横挪一步，右脚随之靠向左脚旁，双臂顺势向左摆。第二拍做第一拍的反面动作，第三至六拍做一至二拍动作两遍。第七拍，左脚向左横跳一步，左转一圈，微屈膝为重心，右腿屈膝自然抬起，双臂随之由右往左划上弧线甩至头两侧上方。第八拍右脚稍向右落地的同时，左腿端至右膝前，双手顺势向右划下弧线，右手甩至右后上方，左手甩至腰前。^①

（四）贵州苗族其他舞蹈的形态

贵州苗族舞蹈除上述三种基本动律特征之外，还有其他一些舞蹈动律。

“古瓢舞”。该舞由舞者手持古瓢琴边演奏边跳。古瓢琴领舞时，少则两三把，多则几十把，大小不同，高低音相隔八度。舞蹈时，男子持琴在前边演奏边舞蹈，女子随后舞蹈。女舞者少则七八人，多则几十人几百人。古瓢舞具有明显的山地舞蹈的动律风格，舞蹈时，舞者双腿微屈上下颤动，舞步以实踏踩靠为主，双手臂屈肘架于胸腹前上下左右移动，胯部微微自左向右摆动。据说这种动作是由苗族姑娘向人们展示自己刺绣的花衣裳而形成的。

“花棍舞”为苗族女子集体舞蹈，人数不限，但舞时一定要双数。最早为民间自娱性舞蹈，后逐渐发展成为节日必演的、带有表演性质的民俗舞蹈。该舞通常在春节、苗族跳场、四月八等民族节日里表演。表演前，先由寨老焚香点火举行传统祭祀仪式，然后，

^① 以上均参见《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》，北京，中国 ISBN 中心，2001。

花棍舞队成员盛装登场，在唢呐、芦笙、锣鼓伴奏声中，用花棍两端击胯、肩、腰或点击地面舞蹈。舞蹈构图基本有：单队、双队、横队、圆圈。基本动律为：送肩、出胯、腰活、腕活、手灵、屈膝、踮脚等。基本舞步为点走步和走点步，具体做法是脚尖点步配合向前迈步。在舞蹈中借用“踢毽步”的动作技巧，在转体动作中，将漂亮的百褶裙亮开，仿佛孔雀开屏般美丽，具有浓郁的苗族特色。

“板凳舞”为苗族民俗自娱性舞蹈，是群众集体舞蹈。早先以击手为节来舞蹈，后来成为用小板凳拍击为节而舞的民俗舞蹈，舞者边击板凳边歌唱边舞蹈，气氛热烈。舞蹈动律以“转”、“点”、“跨”、“跳”、“撞”、“移”等动作构成。“转”指转身和转圈，来自古代先民模仿转转虫动作；“点”是指舞者用脚尖点地的舞步；“跨”指单跨腿动作；“跳”指单、双脚跳跃动作；“撞”指舞蹈中，舞者二人用臀部相互撞击的动作；“移”是舞者移动双脚，并带动臀部和上身随之摆动的动作。这几个形体动律构成了不同于其他苗族舞蹈的独特的板凳舞特点。

三、湖南湘西苗族舞蹈

湖南湘西苗族舞主要有三大系列：鼓舞系列、傩愿舞系列和其他舞种。

（一）鼓舞系列

湖南湘西苗族鼓舞系列包括花鼓舞、纺织鼓舞、徒手鼓舞、猴儿鼓舞、团圆鼓舞、童子鼓舞。

1. 花鼓舞

花鼓舞是湖南苗族最具代表性的民俗舞蹈，主要流传于湘西土家族苗族自治州的苗家山寨。

花鼓舞是将一面大鼓倒放于鼓架上，由一舞者双手持槌敲鼓，边击鼓边舞，该舞具有击鼓祭祖、击鼓招魂、击鼓通神、击鼓谢恩等功能。舞蹈形式有单人鼓舞、双人鼓舞、四人鼓舞、多人鼓舞等形式。有以槌击鼓和以拳击鼓两种形式。在富有民族特色的

传统节令时表演，如吃牛祭鼓节，又称为祭鼓节，它分为大祭和小祭，大祭十三年举办一次，小祭七年举办一次，是一项大规模的祭祖活动。一般举行七天七夜，届时，有多达数万人参加。吃牛祭鼓期间有各种各样民俗舞蹈演出，花鼓舞就是其中一项。

吃牛祭鼓的活动场地一般安排在山林间宽阔的平地上，人们先在平地上设置一祭坛，摆放各种供品。祭祀时，先由巫师唱古歌，讲鬼话，行法事，同时击鼓歌舞，然后由巫师率领陪祭者手持长矛绕柱而行，待巫师用酒灌醉牛，使醉牛绕柱奔跑之时，持长矛者开始刺杀醉牛，待牛倒地后，庖手们蜂拥上前分割牛肉，举行击鼓吃牛仪式，在鸣炮鼓乐声中，进行击鼓通神、击鼓叩恩仪式，然后跳花鼓舞。

湖南湘西花鼓舞的动作主要有模拟劳动生产动作、模拟生活动作、模拟动植物动作和军事动作、武打动作等。击鼓的动作有：旁击鼓、缠腰击鼓、反手击鼓、背手击鼓、内花击鼓、外花击鼓、绕花击鼓、击鼓举旗、交替击鼓、双花击鼓、平击鼓、单手击边、掀杆击鼓等。基本舞步为：梭步下山、梭步走雨、碎碎步、移步踏花、提步踩田、绞麻花、春步、大梗步等。基本的舞蹈动作有：起鼓、梳头、洗脸、割草、踩田、擂辣子、推磨、舂碓、犁田、耙田、插秧、扯草、打谷子、挑谷子、挽线拨、打铁、仙人跳圈、扯驴、甩手梳头、挖耳、甩花手、跳蹲绕“∞”、抽剑、听鼓、摘果子、梭步花手、美女梳头、转水车、弹花、踩鼓、翻腰打鼓、穿裆、七鼓绕环、扯耙耙、边鼓齐鸣、推磨等。

花鼓舞动作多，但男女动作风格不同，男子动作多为屈膝矮桩步，节奏快、力度强，动律体现在屈膝、手圆、腰旋、体转、脚跳等方面；女子动作多为脚梭、手圆、头摆、腰转，动作灵活活泼，姿态优美，情感含蓄。

苗族没有文字，有关花鼓舞的记载只能从汉文史籍来推知，如清代《凤凰厅志》载：“苗婆苗女相连缀，天性雅与吾民同，装束何妨闺里别，赤脚不裹鞋不弓，蔽膝红裙绣花纈，头上发辫青巾缠，从来未解髻发结，项圈络索耳垂环，白金之钏光鲜洁，甘

蔗之槌打春鼓，右手疾徐左周折，冬冬坎坎声不断，回身反击尤巧绝。”这里对苗民表演的鼓舞的情况做了详细介绍，涉及了表演者的性别、装束、道具和动作。由此而知，早在清代，花鼓舞就是一个形式比较完整的民俗舞蹈了。

2. 纺织鼓舞

纺织鼓舞为湖南苗族女子双人舞。表演时，先将一面大鼓斜放在鼓架上，有一名女子在鼓旁握双槌敲击鼓边伴奏，另两名女子并排在大鼓面前击鼓舞蹈。

该舞在苗家民俗节日里表演，舞蹈动作有：扯鼓、修容、扯鞋、穿衣、梳头、捆辫子、系围裙、种棉花、纺棉花、换纱、牵纱、织布、推磨、欢欢喜喜、收鼓。动作不多，但集中表现了苗家女从早晨起床后所进行的一系列活动，具有浓厚的生活气息。舞蹈表演风格含蓄、细腻，表现了苗家女子勤劳爱美的民族性格。

3. 徒手鼓舞

徒手鼓舞是别具一格的民俗舞蹈，男子独舞，赤手空拳、头碰脚踢、交替击鼓，花样多，有亲鼓、柔鼓、肘击鼓、后脑勺击鼓、隔山擂、脚掌击鼓、旋鼓花、双穿裆、锁鼓等动作。动作刚劲有力，剽悍豪放，充分显示了苗家青年男子勇敢、机智、灵活的精神气质，表演性很强，是苗家节日里人们喜闻乐见的民俗舞蹈。

4. 猴儿鼓舞

猴儿鼓舞也是苗家独特的鼓舞形式，它以模拟猴子的各种形态而闻名。猴儿鼓分单人猴儿鼓、三人猴儿鼓、群猴戏鼓三种，舞蹈中有简单情节贯穿。在三人猴儿鼓和群猴戏鼓中还有一些角色分工，如三人猴儿鼓中有母猴、大猴、小猴形象；群猴戏鼓中还有一些冲突情节，如大猴指责小猴、群猴争鼓等。猴儿鼓的表演者则装扮成猴相，表演者翻穿皮袄、头戴猴形帽，手持鼓棒击鼓起舞。舞蹈动作主要有：矮桩步、猴靠步、扇蚊子、亮猴相、惊鼓、碰鼓、演鼓、摇桃、捡桃、摘桃、啃桃、捆人字架、转圈圈、猴抓痒、猴扭身、掰包谷、猴子夹包谷、攀藤戏秋、猴儿打秋千、丢石吓人、猴儿欢鼓、猴儿搬树、推磨、插秧、绞步扭肩等。这些

模拟猴子的动作，形象逼真、滑稽可爱、使人发笑。猴儿鼓舞的风格体现在弯、摇、跳、晃等方面，如手脚弯曲以模拟猴形，摇头晃脑、手抓脚跳，均是对猴子动作形象的模仿。该舞的产生离不开山区环境，长期生活在高山密林间的苗族，十分熟悉猴子的形态、动态，模仿猴子表演以增添生活的乐趣。

5. 团圆鼓舞

团圆鼓舞是一种大型集体鼓舞，早先在椎牛和调年祭祀活动中表演，后来演变成喜庆佳节时跳的民俗舞蹈。

团圆鼓舞起始于古代，古代苗民从洞庭湖、鄱阳湖迁徙至崇山峻岭之后，艰苦的环境使人无法维持生活，人们外出逃荒、做工，但每年腊月二十八这一天，外出的苗民都要赶回家乡绕鼓踏歌，吃团圆饭、跳团圆舞。久而久之，这一民俗舞蹈便成为习俗流传下来。清代《永绥厅志·苗峒》记载了这一风俗：“一木中空，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。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。跳至戌时乃罢……”团圆鼓基本舞蹈动作有：小摆、大摆、摆肩、转摆，“摆”构成该舞特色。此外舞蹈中步伐小，膝部随双脚移动稍有上下起伏之势，双手臂随着舞步和身体上下起伏在身体两侧自然摆动。无论做什么动作都有一点颤动，摇肩、顺拐构成与其他舞蹈不同的显著特征。

团圆鼓舞的功能是歌颂美好生活，因此，成为苗民普遍喜爱的舞蹈。

6. 童子鼓舞

童子鼓舞最早由数十位男女儿童在迎鬼赛会上表演，后来成为每年农历三月三苗族传统的歌舞节上必跳的民俗舞蹈。

清《古丈厅志》记载了当时童子鼓舞表演的内容与形式：“如遇年岁丰登，则于十月十五日请神出盞，装列童男童女数十人成对，头包花帕，腰系苗裙，手舞竹竿五色纸花。又装列士兵百十人，头戴凉帽，身披红毡，手舞蛮刀在神前跳舞，名曰迎鬼赛

会。”童子鼓舞最早由儿童跳，后来改为青年男女跳了。舞蹈的基本动作有：雪花盖顶、出门打伞、莲花落地、观音坐莲、猛虎跳江、苏公背剑、鸡公打架等。舞蹈时，不论男女，每人手中持一个三尺多长的竹筒，竹筒用五色彩纸装饰，还垂以彩穗，男女舞者在明快的音乐节奏中舞蹈。动作中始终保持摆、颤动的风格，以尽情表达丰收的喜悦。

（二）傩愿舞

湖南苗族傩愿舞包括络巾舞、打先锋、打山魈、庆鼓堂等形式。

古代苗民信鬼善巫，清人严如煜在《苗防备览·风俗上》中说：“苗中以做鬼事为重事，或一年三年一次，贵至百金或数十金，贫无力者，卖产质衣为之。”凌纯声、芮逸夫在《湘西苗族调查报告》中也说：“苗乡鬼神类多，有谓三十六神，七十二鬼。”由此可见，巫鬼在苗族地区极为重要。苗民重视做鬼事，通过巫师作法，达到沟通鬼灵以求平安的意愿，“傩愿舞”就是苗族祭祀时跳的舞蹈，以还愿祭祀的形式先用五彩纸和竹条做成龕，把傩公傩婆摆放在龕内，开始祭祀活动。

傩愿舞在湖南苗乡大约流行有三十余种，有颂扬仙女开创乾坤、缔造人类的《雪服舞》；有祭祀屠宰神的《八郎舞》，这是围着宰杀猪羊供桌而跳的民俗舞，动作为提猪羊、宰牲口、分膘打散等写实性动作；有动作粗犷的《开山舞》；头戴老人面具的《土地舞》，该舞均由耕种劳动动作组成；表现傩公傩母开天辟地的《打铁舞》；扫荡恶魔的《踩九州舞》、《渡关舞》等。傩愿舞是苗民古老的原始宗教舞，带着古朴、神秘的乡土风貌。它也是苗民迁徙历程的形象显现，所以一直流传不息。

络巾舞是由巫师作法时手持络巾舞蹈而得名。络巾是绑在木棒上的红黄绿三种颜色的布条。巫师手持络巾表现打天、打妖魔鬼怪、打十八层地狱等内容，也表现礼拜朝天的礼仪，舞蹈时以摇铃为节，舞者踏排而舞。舞蹈的基本动作有：撒巾、正三步罡、

上三步退两步、拜五方、洒梅花步、左右撑梅花、绕梅花、扬尘、弓步前进、巾花对开等。该舞的表演场地在庭院、堂屋或广场，一般在秋后祭祖还愿时跳。

打先锋，最早是巫师去世后由其弟子跳的悼念舞蹈。所谓“先锋”为开路起屋之意，表演时舞者手持彩绸的木棒围棺而舞。基本动作有：平地基、架檩、立桩、盖瓦、架炮、射箭、钓鱼、拍犁、仙人背剑、仙鹤抱蛋、挂甲、令箭擦耳等。动作中始终贯穿膝部的屈伸。从舞蹈动作名称来看，大部分为生活动作，以生活写实动作表现祭祀的内容是苗族傩舞的特点。

打山魃，传说是危害农作物的妖怪，苗族跳此舞以求平安吉祥，舞蹈为男女双人舞、各手持绉巾、花棍而舞，动作大部分为生产劳动动作，如上山、砍木、点种、选边、挖行子、点养、放灰、喜鹊抬梁、双鹊回巢等，从动作名称来看，完全来自刀耕火种的生产劳动动作。该舞现在成为春节期间的群众广场性民间艺术。

庆鼓堂是一种祭祀歌舞，早先祭祀的对象有自然神灵和传说中的英雄。苗民认为只有跳这舞，才能保证庄稼丰收，人畜免遭瘟疫。庆鼓堂有大庆和小庆之分，大庆三年一次，小庆一年一次。一般在农历二月逢卯日或十月逢亥日举行。舞蹈由十二位男子、分别装扮不同角色表演。舞蹈动作基本来自生产劳动动作。舞蹈动律表现在屈膝颤动、双手推拉、前俯后仰、转跳绕等方面。舞蹈风趣和谐、质朴古拙。

（三）其他舞蹈

湖南苗族还有接龙舞、跳香舞等。

1. 接龙舞

接龙舞是湖南湘西代表性民俗舞蹈。它源于祭龙以求风调雨顺，与汉族龙舞的内涵大致差不多。接龙舞伴随着苗族的“看龙场”民俗活动。从每年三月谷雨那一天起，苗民逢辰看龙日，要看三次：“看龙头”、“看二龙”、“看三龙”。每逢看龙日之时，男

女老少就要停下手中农活，以图吉利。日子选好后，举行接龙仪式，由精通家族史和风俗的巫师担任主持，在堂屋摆放供桌供品，桌下系着一只大公鸡，屋外木柱上系黑白各一头小猪，以备祭祀。接龙前先祭雷神，再敬祖先，巫师左手持铜铃、右手持竹竿，念诵苗家史诗、族史。然后在巫师率领下，龙公龙母、童男童女在乐声中去寨外泉水边引龙，装半罐泉水，或捉一虾一鱼，表示装龙了，带回寨中。龙接回寨中，人们便在巫师带领下，从左向右绕场三周，踏着节奏跳接龙舞。

接龙舞为集体舞蹈，舞蹈动作有：龙抓手、出门接龙、拜井、龙翻身、龙进门、龙关门、接耙耙、龙起伏等。舞蹈音乐节奏为中速，舞蹈动作舒展大方，舞者撑伞、旋伞，表示风调雨顺，伞在舞者身体两侧旋动，表示龙向苗家游去，舞蹈气氛热烈愉快，使整个村寨沉浸在一片欢乐声中。

2. 跳香舞

跳香舞又称为“吃斋糍耙舞”，是苗民庆丰收、祈祷来年风调雨顺、人畜平安的风俗舞蹈。该舞流行于湖南湘西地区。该舞举行时，全村寨人欢聚一起，吃香豆腐、香糍耙，然后欢快歌舞。苗民还有专门的跳香队，走村串寨、祈福、祝福，表演一番，然后村寨宴请，以示酬谢，这成为多年不变的习俗，至今盛行。跳香舞由五部分组成：生法、造事、发童子、传五谷、旋场。舞蹈动作来自武术和戏曲。舞蹈者由头戴佛冠、身穿红道袍的巫师和身穿苗族便服、头戴佛冠的男舞者以及包头帕、身穿各种苗服的女舞者组成。舞蹈道具有师刀、绉巾、大刀、锄头、镰刀、大竹篓、小篓子等。舞蹈中随着内容不同而变换道具。舞蹈人数不限，基本动作有：踏步晃手、转五步、修地、烧地、播种、锄草、收割、三步罡、绉巾花、旋场、梅花格等，为舞蹈伴唱的歌词内容很丰富，舞蹈节奏比较自由，再加之锣鼓伴奏使舞蹈气氛欢快、热烈。

四、苗族民俗舞蹈的保存与发展

苗族民俗舞蹈起源很早，且种类繁多、内容丰富，它伴随着苗族文明历史发展而来。在漫长的历史岁月中，贵州苗族民俗舞蹈如同一种生命形态，在一定的时期产生，又在一定的时期内消亡，目前，贵州苗族民俗舞蹈也面临着怎样保存与发展的问題。

过去，苗族没有文字，因此，苗族民俗歌舞就成了记录苗族历史的承载物。如贵州苗族的芦笙舞就有几种来源之说：①来自民族迁徙史；②来自对英雄的歌颂；③来自男女婚配；④来自劳动生产；⑤来自祈龙求雨。这几种来源说，从不同角度分别记录了苗族先民的历史生活。芦笙舞成为记录苗族先民历史生活的工具，由于这种特殊作用，芦笙舞代代流传下来。

历史发展到今天，芦笙舞已成为记录民族历史的特殊工具，但它现在不可能是现代社会的民族历史承载物。按照苏珊·朗格所说：“生命的形式所具有的特殊规律，应该是那种随着它自身的每一个特定历史阶段性的生长活动和消亡活动辩证发展的规律。”^①芦笙舞的发生与发展是符合生命的发生与发展规律的。由于当代社会电视、互联网等多媒体的普及，再加上越来越多的人奔赴西部、开发西部，为西部带去的现代社会活力，使西部旧貌换新颜。在西部大街上很少见有穿民族传统服装的人，而多是西装革履、连衣裙、高跟鞋的现代人了。现代化的交通工具、现代化的通讯设施、现代化的工作方式、现代化的思维模式，已成为现代人的普遍生活样式。在这样的现代社会背景下，西部民间歌舞很难囿于闭塞的原生态环境之中。在现代旅游业的开发之下，原生态的环境吸引着无数游客的纷至沓来。受外界社会生活方式的影响，人们开始积极参与改造原生态环境的建设中。简单的民族民俗舞蹈已不能容纳气象万千的现代社会生活。目前，芦笙舞已衍化成

① [美] 苏珊·朗格著，滕守尧译：《艺术问题》，49页，北京，中国社会科学出版社，1983。

为民间民俗娱乐性舞蹈，舞蹈也开始带有了现代社会的烙印，舞蹈动律、舞蹈风格已悄然发生着变化。苗族的其他民间舞种也都面临着同样的问题。

历史的发展，社会的进步，是人类共同愿望。因此，我们没有理由将原生态的东西与世隔绝封闭起来。但是，我们又不能眼睁睁地看着一个民族的传统文化被现代化所同化，我们必须抢救保护作为“口头与非物质文化遗产”的民族舞蹈文化。我们有责任挖掘、抢救、搜集、摘录、整理民族民间舞蹈文化遗产，并将其进行保护，留传给后人。

目前的现状是：①是对西部舞蹈的漠视；②对西部舞蹈的现代式改造；③不知所措。这几种态度都是要不得的。抢救、保护势在必行，我们要将之作为民族传统文化的承载物保留下来，通过学校教育行为、美育、原生态歌舞艺术的表演等各种形式，将民族优秀的舞蹈文化传承下去，使民族民俗舞蹈文化保持久远的生命力。

五、苗族民俗舞蹈的特点

根据艺术学符号学的理论方法，笔者对苗族民间舞蹈的状况进行了透视分析，初步了解了苗族民间舞蹈发生与发展的原因、苗族民间舞蹈的特点、苗族民间舞蹈特点形成的原因、苗族民间舞蹈的基本结构和舞蹈规律风格。并通过分析，得知苗族民间舞蹈具有古老性、独特性、缓慢性、普遍性等特点，同时更加明确了保护与传承这一民族舞蹈文化传统的任务艰巨。

（一）苗族民间舞蹈的古老性

苗族民间舞蹈文化是一个古老复杂的网状系统，必须要结合历史背景来考察。苗族是一个文明发源极早的古老民族，远古部落首领蚩尤被认为是始祖神，苗族先民为九黎、三苗。发源于富饶美丽的长江中下游的先进民族，其文明程度大大高于其他民族，甚至超过华夏民族。王桐龄在《中华民族史》中说：“当时苗族文

化相当发达，第一发明刑法；第二发明武器；第三发明宗教。大抵皆苗族所创，而汉族因袭者。”舞蹈文明为世界人类最早出现的文明，伴随着长江中下游苗族先进文明的出现，想必苗族的舞蹈文明也发源极早。苗族民间流传的“伏羲女娲”即葫芦兄妹姜央兄妹的神话，以及苗族民俗活动中普遍盛行的葫芦笙舞就证明了这一点。

（二）苗族民俗舞蹈发展的缓慢性

中国自从进入封建社会以后，就步入了发展缓慢的历史进程中，汉族长期生存在发展缓慢的封建社会里，而生存在文化边缘的苗族发展就更为缓慢了。苗族的先祖三苗最早生活在物产丰富的长江中下游，秦汉以前，三苗集团被华夏集团连连战败，开始向西南山区迁徙，新中国成立前，湘西、黔东、黔西北一带深山老林中的苗族仍保存着原始社会、奴隶社会、封建社会制度的形态。处在这样几乎停滞不前的社会形态里，苗族民俗舞蹈其发展也必然是缓慢的，舞蹈基本保持着原始风貌，其舞蹈种类、舞蹈结构、舞蹈动律、舞蹈的演出程序没有太多变化。

（三）苗族民俗舞蹈的独特性

苗族崇拜葫芦笙，喜尚聚族而居，是一个没有文字的古老民族。因此，形成了该民族民俗舞蹈的独特性。其独特性表现在：男子舞蹈多以摆身、弯腰、一步一颤膝以及旋脚跳、蹲跳翻脚、点脚扫跳、别腿跳转、蹲跟步、勾甩步等下肢动作为主；女子舞蹈多以小甩手、大甩手、连臂踏步以及四步一悠、转圈步、对踢步、跳抬弹腿等动作为主。这些动律风格均为其他民族所没有，呈现出鲜明的舞蹈个性。

（四）苗族民俗舞蹈的普遍性

各地苗族民俗节日大体相同，芦笙节、芦笙会、跳场、跳花、跳月以及春节、苗年、牯脏节、祭鼓社、踩山节、龙船节等活动

吸引各处苗族经常聚集在一起。而且，苗族节日集会很多，在这样繁多的节日集会里，苗族歌舞就必然带有了普遍性特征。

苗族民俗舞蹈的几个特性构成了苗族民俗舞蹈的总体风貌，它是中华民族宝贵的文化遗产。在日新月异的现代社会里，怎样保护与传承这一民族舞蹈文化遗产成为亟待解决的问题。我们有责任将其保护与传承，有责任让后代了解这一传统文化。我们要利用文字记录、拍摄记录等手段将此保留并作为历史的纪念传承下去。

第七节 || 丘陵稻作农业文化区朝鲜族民俗舞蹈 ||

丘陵稻作文化地带在我国的分布呈月牙形，它从云南中南部经贵州、广西、海南、台湾一直延伸到东北延边。在这一地带生存的民族主要有朝鲜族等。处在丘陵稻作文化带的少数民族以种植水稻为主，喜欢酸辣口味的食物，崇尚黑白两色，信奉佛教、道教等宗教。

一、朝鲜族概况

朝鲜族聚居在丘陵稻作文化地带的东北端，这个民族虽然与同一文化区域内的民族习俗有相同之处，但它是一个历史悠久，后来与“走出去又返回来”的本民族相融而形成的少数民族，也是情况复杂且具有独特民族风情的少数民族。有学者认为我国朝鲜族是新兴民族，认为朝鲜族是明末清初从朝鲜半岛迁徙来的朝鲜人：“明末清初，朝鲜族贫困农民开始大批迁入东北。首先在鸭绿江一带落脚，随后向图们江流域屯居，最后深入到东北部和内蒙古东北。朝鲜族聚居最密集的地区在图们江流域……朝鲜族是种稻能手，在河谷平原聚居……看到水田风光，附近一定有朝鲜

族居住的村庄。”^①再有学者认为：“朝鲜族是从朝鲜半岛迁徙而来的，是朝鲜人在中国定居后形成的中国少数民族。在朝鲜族迁徙中，有两次人口大批迁入的过程。第一次是1869年朝鲜北部发生大饥荒时；第二次在日本帝国主义于1910年侵占朝鲜半岛之后。经过这两次大批迁入，定居中国的朝鲜人猛增到几十万人，他们集聚在东北三省各地。”^②又如：中国朝鲜族的先民是从朝鲜半岛迁入中国东北三省的……由于朝鲜族迁来我国的历史不长，因此，我国朝鲜族在民间音乐方面尚未形成有别于朝鲜的独特风格。^③如学者所说，在明末清初及近现代，曾大批从朝鲜半岛迁徙来到我国东北地区的朝鲜人，但是有关我国朝鲜民族形成的历史，笔者查阅了一些资料，得知朝鲜族曾是我国古老的民族之一，它的先世可追溯到高句骊和夫余。中国古代史籍记载，公元前3世纪以前我国东北地区的三大古老民族有秽、东胡、肃慎，如《史记·赵世家》载：“（赵）东有燕、东胡之境。”《史记·留侯世家》：“（张）良尝……东见仓海君。得力士。裴骃：如淳曰，秦郡县无仓海。或曰东夷君长。司马贞：姚察以（为）武帝时东夷秽君降，为会稽郡，或因以名，盖得其近也。张守节《汉书·武帝纪》云，‘元年，东夷秽君南板等降，为会稽郡，今貉秽国，得之。太史公修史时已降为郡，自书之。张守节：《括地志》云，秽貉在高丽南、新罗北，东至大海西。”又如关于肃慎的介绍，《史记》中张守节《肃慎国记》云：“其地在夫余国东北，河六十日行。其弓四尺强，劲弩射四百步，今之靺鞨国方有此矢。浣川：东北夷之国，后音转为女真，在今宁古塔。”公元前3世纪以后，东北地区的秽貉、东胡、肃慎的古老民族已分化重组为夫余、高句骊、沃沮、

① 胡兆量、阿尔斯良、琼达等编著：《中国文化地理概述》，第2版，253页，北京，北京大学出版社，2006。

② 纪兰慰、邱久荣主编：《中国少数民族舞蹈史》，309页，北京，中央民族大学出版社，1998。

③ 参见杜亚雄编著：《中国少数民族音乐概论》，115页，上海，上海音乐出版社，2002。

乌桓、鲜卑、挹娄等民族。“公元3世纪前后秽貊称号还时见于史，及至《辽史》中尚有秽貊与高骊、铁骊、靺鞨同贡于辽，辽有秽貊国王府之设，皆指居于今朝鲜江原道一带的‘东秽’及其遗裔而言，与原‘秽貊’所指的内容不同。”^①到了公元3世纪至6世纪之时，沃沮、夫余、乌桓、挹娄就不见史籍记载了，说明这些民族可能分化到其他后来的民族共同体中。

根据史籍记载，大体可以划出朝鲜族的历史演进过程，即秽貊—夫余—高句骊—朝鲜。

秽貊是我国北方和东北方最古老的三大民族之一，在我国西周时期就活跃于东北边疆。不过，在远古时代，秽和貊是两个民族部落，到了秦汉时期，才合二为一成为一个民族。统称为“秽貊”。关于秽貊的活动在《吕氏春秋·持君览》、《周礼》、《战国策》、《孟子》、《荀子》、《管子》等史书中都有记录。“秽”在古代具有海边之意，“貊”是一个民族部落的名称，“秽貊”即指住在海边的民族。后来秽貊成了专指东北夷的称呼了。

秽貊最早居住在山东半岛，周克商之际，开始迁徙东北部，又与当地土著杂居，融合形成新的民族，如战国以后出现的夫余、高句骊、沃沮、东秽等新兴民族。沃沮又有南北之分，南沃沮分布在今朝鲜咸镜道一带，北沃沮分布在我国图们江流域。东秽分布在今朝鲜江原道一带，后来，夫余和高句骊兴起，并先后建立国家，对东北地区和朝鲜半岛进行了开发。

夫余国是东北第一个建立政权的古老民族，夫余之称是由“秽”的缓读演变而来的，其主要成员是秽貊人。高句骊之称早在西汉时就已存在，以氏族部落形态居住在今辽宁省新宾县和吉林省集安市一带。汉武帝破卫氏朝鲜后，曾以高句骊为县，使属玄菟郡。《汉书》卷二八下载：“玄菟、乐浪、武帝时置，皆朝鲜，秽貉，句骊蛮夷。”公元前37年朱蒙建国时将高句骊作为国号。标志高句骊共同体的形式，高句骊族是秽貉族系继夫余之后建立

^① 王钟翰主编：《中国民族史》，157页，北京，中国社会科学出版社，1994。

国家政权的第二个古老民族。高句骊的族源主要为秽貊人。后来又融进了许多其他民族：“朱蒙建国后东征北伐，经过其后继者5个世纪的努力，前述的发人、沃沮，东秽部分万余人，都为其兼并，成为高句骊的组成部分。同时，在其发展壮大的过程中，也有不少古代朝鲜人和居于辽东一带的汉人加了进来，从而至5世纪初，高句骊族成了今天我国东北地区及朝鲜半岛上的一个庞大的民族。”^①由此得知，朝鲜族是一个有悠久历史的民族，而且是一个跨国界民族，是一个有民族融合、交流背景的民族，它与我国西南地区的稻作民族——傣族比较相像。

有着悠久历史背景的朝鲜族同样也拥有着悠久的舞蹈文化传统，民族的歌舞能够反射出朝鲜民族从狩猎、畜牧业转向农业的历史进程。如《魏志》扶余条载：“以殷正月祭天，名曰：迎鼓。”《魏志》穢转载：“常用十月祭天，名曰：舞天。”从同一族源的不同习俗可以看出，从事狩猎业的民族多在正月祭天，从事农业的民族多在十月祭天。这两个季节分别为狩猎丰收季节和农作物丰收季节，在丰收的日子人们必定要饮酒作乐，欢快歌舞。从狩猎民转向农业民的过渡时期歌舞，台湾舞蹈史学者何志浩也说：“东夷之乐，持矛舞助时生也。”有关东北地区古老民族的乐舞在我国史书早已有记载，如《竹年纪事》：“后发即位元年，诸夷宾于王门，诸夷入舞。”这里的夷舞指的就是我国东北地区古老的民族歌舞。《后汉书·东夷传》载：“东夷率皆土著，喜饮酒歌舞，或冠弁衣锦，器用俎豆，所谓中国失礼，求之四夷者也。”《三国志·高句丽传》载：“其民喜歌舞，国中邑落，暮夜男女群聚，相就嬉戏。”说明该民族是喜歌善舞的民族。魏晋南北朝时期，东夷各国纷纷投靠而来，他们不仅进贡各种各样东北特产，也进贡秽貊乐舞。隋唐时期宫廷乐舞中有《高丽伎乐》。这些均表明，古老民族乐舞历史的久远。吉林集安东洞沟有反映朝鲜族歌舞的墓葬。墓葬壁画上有四男四女翩翩起舞，他们双臂平展，向前迈步，长

① 王钟翰主编：《中国民族史》，159页，北京，中国社会科学出版社，1994。

袖飘垂，令人不禁想到唐代诗人李白的诗句：“翩翩舞衣袖，似鸟海东来。”历史发展到今天，朝鲜族乐舞在普遍意义上被认定是聚居我国东北边疆地带的民族乐舞，它与朝鲜半岛的舞蹈既是同源关系，也存在相当大的差距，因为两国国情不同，文化不同，民族心理、文化构成不同，所以其舞蹈也必然会有质的差异。

目前朝鲜民族主要聚居在我国东北三省，在黑龙江省的朝鲜族主要聚居在牡丹江一带。在吉林，主要分布在延边朝鲜族自治州、长白山地区长白朝鲜族自治县以及长春、吉林等地区的部分市县。辽宁的朝鲜族主要集中在新宾、清原、铁岭等地区。目前，人口超过百万。朝鲜族主要居住的东北三省境内，山盘水绕、土地肥沃、资源丰富，宜于人类生存。朝鲜族以种植水稻为主，因此大多居住在江河冲积平原和山间河谷盆地中。朝鲜族最为集中的地区为吉林省延边朝鲜族自治州，这里山川较多，森林资源丰富。以长白山主峰为首，其支脉山岭纵横交错，长白山主峰顶上有一天池，据说是火山喷发自然形成的，天池碧水，光怪陆离，扑朔迷离。自治州内丘陵起伏，到处水田风光，朝鲜族就在此地延续其文明与发展史。

朝鲜民族是一个比较注重文化教育的民族，老百姓常说：“宁肯卖掉黄牛也要供子女上学。”文化教育十分普及，“朝鲜族6岁以上人口受大专程度教育的毕业生等于全国2.2倍，在全国34个10万人口以上民族中是最高的”。^①朝鲜族注重教育是有历史传统的，在战国时期，随着贸易的交往，中国汉字传入朝鲜，儒家文化成为古朝鲜正统文化，不少朝鲜人能背诵诗书，朝鲜人利用汉字记载历史，用汉语文言文著书立说。

朝鲜民族有着尊老爱幼的传统，每年8月15日为老人节，大部分朝鲜族都为花甲老人举办祝寿仪式。祝寿仪式上摆放年糕、

^① 胡兆量、阿尔斯朗、琼达等编著：《中国文化地理概述》，253页，北京，北京大学出版社，2006。

松饼、烤肉、泡菜、冷面、拌饭等独具特色的饮食，这些食物反映了稻作民族的生活饮食状况，唯独烤肉还保留着朝鲜族先世骑马游牧的饮食传统。

朝鲜民族还是一个喜水的民族。它类似于傣族，崇尚以水为净的习俗，注重仪表，爱好清洁，喜尚白色。他们的民族服饰也很特别，女子穿短衣长裙，类似我国古代女子服装，男子穿宽松肥大的衣裤。房屋结构与同在东北地区聚居的满族不同，满族是三面炕，围着地面，人们在三面炕围着的狭小地面空间活动，而朝鲜族与日本列岛的倭族甚为相像，进屋就是炕，朝鲜族就在炕上饮食起居，做各种活动。火炕影响着朝鲜人的衣、食、住、行，也影响了朝鲜族舞蹈，使朝鲜族舞蹈多注重上身手臂动作，而下肢动作小且少。

朝鲜族也是喜爱体育运动的民族，男子喜欢摔跤和跆拳道，女子喜欢秋千和跳板。这些均可视为朝鲜族先世游猎生活的遗存。

朝鲜文学艺术很发达，《檀君神话》是朝鲜族最古老的图腾族源神话，是说天帝之子桓雄与熊女结合，生下一子名为王俭，人称檀君。这部神话反映了朝鲜先人的敬天思想与图腾信仰。朝鲜族民间传说故事很多，其中《金达莱》最具代表，民间故事以《春香和李道令》为典型。朝鲜族民谣也很丰富：有劳动歌谣、爱情歌谣、轮舞歌谣、仪式歌谣、生活歌谣等。其中以《道拉吉》和《阿里郎》最为有名。《道拉吉》以山野菜桔梗为题，抒发受封建礼教迫害的一对恋人的情思；《阿里郎》是抒发服苦役民工对妻儿、对家乡的思念之情的民谣。这两首民谣是朝鲜民间流传最广、曲调最优美的民谣。这两首均为爱情歌谣，情节感人，歌曲悠扬深沉，人们唱起这两首歌谣必然有舞相伴。朝鲜族的曲艺代表为“盘索里”，这是一种说唱艺术。

朝鲜族是能歌善舞的民族，其舞蹈与历史上的秽貊、夫余族有着很深远的联系，也与朝鲜半岛上的舞蹈一脉相承，在漫长的历史发展中它还吸收融汇了中国古代乐舞的艺术成分，形成今天独具特色的朝鲜族舞蹈体系。朝鲜族乐舞体系包含有：乡

乐、唐乐、雅乐、民间乐舞等内容。乡乐是朝鲜历代宫廷乐舞；唐乐是唐朝传入朝鲜半岛的中国乐舞和西域乐舞；雅乐是我国宋朝时传入朝鲜的宫廷队舞；民间乐舞是指朝鲜民俗传统乐舞。

朝鲜族在历史上不断演进迁徙，现在遍布东北三省，因此，不同省份的朝鲜族因其地理环境、文化背景不同而形成各具特色的民间舞蹈，其风格、动作、韵律也存在着差异。

二、朝鲜族民俗舞蹈

（一）黑龙江朝鲜族民俗舞蹈

黑龙江省朝鲜族是其远古秽貊的后裔。19世纪末有少量居民从朝鲜半岛迁入黑龙江。1910年日本帝国主义侵占朝鲜半岛，致使大批朝鲜人迁入黑龙江。因此，黑龙江省的朝鲜族民俗舞蹈既有远古朝鲜先民习俗舞蹈的遗存，也有近代从朝鲜半岛移居而去的朝鲜族民俗舞蹈，这里的朝鲜民俗舞蹈具有多层面的特征。

黑龙江远古朝鲜族先民的舞蹈遗存具体表现在男女经常群聚、歌舞嬉戏的民族习性方面。随同朝鲜半岛居民迁入黑龙江而带来的民俗歌舞至今活跃在黑龙江省广大农村中，具体的舞蹈有迎月亮舞、碟子舞、击打舞、处吻舞、剑舞、巾舞等。

迎月亮舞是黑龙江宁安一带朝鲜族民俗舞蹈，一般在每年正月十五元宵佳节时跳。这一习俗舞蹈也许就是远古朝鲜先民的舞蹈遗存，《三国志·高句丽传》载：“其民喜歌舞，国中邑落，暮夜男女群聚，相就歌戏。”《后汉书·东夷传》、《北史》、《通典》等史籍，均记载了朝鲜先民有“葬时鼓舞作乐以送之”和爱洁净好歌舞的习俗。在高句骊时代，“邑落男女不分贵贱，辄群聚歌戏。乐有五弦琴、箏、竿、篪、横吹、箫、鼓”。^① 这些乐器有不少来自西域，说明高句骊时，朝鲜族已通过中原汉族王朝的中介，接受了西域乐舞的影响。朝鲜族先民乐舞分两条途径向后世流传，

^① 王钟翰主编：《中国民族史》，166页，北京，中国社会科学出版社，1994。

一为宫廷，二为民间。黑龙江宁安一带的迎月亮舞是远古朝鲜族先民的习俗乐舞在民间的遗存。在当地跳迎月亮舞之前，青年男女们先要做登山比赛。当地民间流传：谁要先登到山顶看见月亮，谁就会在新的一年里万事如意。登山结束后，人们在山脚下点燃篝火，尽情歌舞，跳的舞蹈就称作“迎月亮。”这个舞是在夜幕降临、月亮冉冉升起之时跳，反映了朝鲜族先民——狩猎民对月亮的崇拜之情。月亮对狩猎民来讲十分重要，因为森林里的野兽大多夜间出动，夜间是猎民捕猎的好时机，如有一轮明月当空照，对狩猎民来讲，是有很大帮助的。一种捕猎丰收的心理促使猎民产生对月亮的崇拜，崇拜月亮的最佳行为便是歌舞娱神，因此“迎月亮舞”应运产生。该舞蹈的基本动作有：平步扛手、垫步横飞手、下围手、拍手、扛手、上步耸肩、垫步交叉手、拍横手。该舞既可独舞、双人舞，也可三人舞和群舞，大家围着火堆跳舞比较常见。舞蹈时，人们边歌边舞，歌曲为《邀明月》，歌词为：“明月明月邀明月，太白邀明月。在那遥远的月宫里有银河金树。用玉刀砍金树，用金斧打扮草房，三间盖宫殿，接来双亲父母，享尽富贵荣华。”^①从歌词来看，这一舞蹈深刻反映了朝鲜族孝敬父母、尊敬老人的优良传统。舞蹈虽然简单，却将朝鲜族传统手姿步态都涵盖了，如盖手、摊手、垂手、立手、横手、斜下手、旁抬手、斜上手、交叉手、扛手、横飞手、之字步、平步、垫步等，具有浓郁的原生态舞蹈风格。但舞蹈中的耸肩动作，偶尔展露了朝鲜族先民游猎骑射时的动态。

碟子舞是近代从朝鲜半岛传入的习俗乐舞，现在流传在甘南县朝鲜族聚居区。以前为流浪艺人卖艺歌舞，新中国成立后，成为妇女们在喜庆丰收、祝寿摆宴、逢年过节时跳的舞蹈。舞蹈者表演时头顶一擦碗，双手持小碟，击碟舞蹈。舞蹈的基本动作有：平步击碟、云步端碟、端碟平摆手、小叉花、提臂击碟、击碟绕肩、高低手击碟、上步踢腿、探海辗转、前后手、甩手击碟、端碟

^① 《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》，400页，北京，中国ISBN中心，1996。

耸肩等。碟子舞音乐节奏稍快，为舞蹈伴奏的乐器有：朝鲜管子、唢呐和长鼓。舞蹈动作来自于朝鲜族日常生活中的劳动动作，朝鲜族妇女有顶水罐的习俗，久而久之，这种顶水罐就由碗和盘子代替了。舞者头顶一摞碗，受此束缚，舞者上身必须保持平稳才行，这样的体态、动态造就了这个舞蹈具有平稳轻柔舒雅的风格。该舞因曾是流浪艺人的卖艺歌舞，因此观赏性较强，舞蹈中有一些高难度的技巧，如“探海”、“旋转”等，是乡村表演性民俗舞蹈。

击打舞是朝鲜族女子舞蹈，在逢年过节时表演，据说：“日本侵占朝鲜后，有不少移民迁来，击打舞的表演者李明子（女，1930年生）一家即由朝鲜迁居吉林省，1946年迁居东宁，同时也带来了击打舞。”^① 击打舞的表演形式与其他舞蹈不同：表演者以手指、掌、腕、肘击打桌面与身体各部位为主。这种表演形式产生于朝鲜民族喜居大炕的起居习惯。舞蹈的基本动作有：肘腕击桌、食指击桌、四指击桌、拍胸击桌、平步翻腕、之字步拍掌、扛手拍腿、耸肩后踢步、指地通心。该舞蹈先静后动，先坐后站进行表演。受场地所限制，只能是一个人表演，其他人助兴。开始时舞者跪在桌前做各种击桌动作，上身随指、掌、腕、肘的击打动作摆动。尽兴之时，舞者站立起来边击掌边拍击身体各个部位，舞蹈欢快热烈、情绪感人。最后的指地通心动作是一个非常有意思的造型：舞者双腿盘坐，左腿在上，左脚勾起，上身前俯，右手握拳，拇指、小指张开，用拇指尖碰鼻尖，小指尖顶住左脚尖，左手斜旁平举。为什么会有这样的动作造型，这个动作造型意味着什么呢？让人无法得知，是技巧显示，还是宗教动作，这是值得探讨的问题。

处吻舞是从朝鲜传来的民俗舞蹈，龙江县一民间老艺人说，此舞是她小时在朝鲜学的，日本侵占朝鲜时，她迁居黑龙江。最开始时处吻舞有一段情节，表现一对热恋中的青年男女，被爱财

① 《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》，北京，中国 ISBN 中心，1996。

家长活活拆散，姑娘思念远方的恋人。后来这个舞蹈演变成即兴舞蹈，多在喜庆节日里跳。舞蹈的基本动作有：鹤立、围手、扛开手、伸手提肩、扛手提肩、单围手、摆手蹲、思念、双摆手、盼望、怀念等。舞蹈动作虽然简单，但却有着与其他朝鲜族舞蹈有所不同的气韵，即在舞蹈动作的第二拍时吸气提肩，第三拍时呼气落肩。走步轻、稳，下蹲柔韧是处吻舞的独有风韵。一般朝鲜族舞蹈是在第一拍或强拍时吸气提肩，而处吻舞则是在弱拍时给人以强势处理，这构成了该舞蹈的独特魅力。

剑舞是朝鲜族节日庆典时跳的舞蹈，主要流传在海林市。舞蹈由女子表演，表演道具为两把短剑，为舞蹈伴奏的乐器只有长鼓。舞者在长鼓的鼓点节奏中出场，手持短剑，欢快舞蹈。舞蹈的基本动作有：垫步屈臂剑、双举剑、单举剑、右肩前竖剑。动作非常简单，舞蹈有一些构图变化，舞蹈反映了狩猎民刚毅果敢的民族性格，透射出朴拙风貌。

巾舞是海林市朝鲜族女子习俗舞蹈，由于舞者手持纱巾而舞，因此称作巾舞。该舞蹈动作非常简单，仅有：横飞、飞纱、上摆手、单摆手、前摆平涮腰动作。在舞蹈中，常常有舞者随情而至，做出一些其他动作。因此，该舞随意性、即兴性很强，不拘任何形式，只要能够抒发心情就足矣。

（二）吉林省朝鲜族民俗舞蹈

吉林省朝鲜族人口比较多，其民间舞蹈种类也很多，大致有朝鲜半岛传入的舞蹈、新兴舞蹈、广场舞蹈。

从朝鲜半岛传到吉林省的舞蹈主要有：农乐舞、长鼓舞、扇子舞、僧舞、刀舞、牙拍舞、手拍舞、初目舞、绩麻舞、鹤舞、龟舞、狮子舞、巫舞等。新兴舞蹈主要有纱帽舞、背架舞、洗衣舞、碟子舞。广场舞蹈主要有：“快吉那庆庆那内”、“噶嗨呀”、“噶尔拉哩”等。

1. 朝鲜半岛传入的舞蹈

农乐舞为吉林省朝鲜民族的代表性民俗乐舞，源于朝鲜半岛。

19 世纪末，随移民落户到吉林省朝鲜族聚居区。舞者由六十人组成，成员分“持手”和“杂色”两类。“持手”是指手持各种乐器的表演者；“杂色”为各类角色。舞蹈表演长达几个小时，有一些戏剧性情节。这个舞蹈的中心思想是“以农为本”，舞队中有人高举“农者，天下之大本也”的幡旗，有甩象帽的舞者，敲锣打鼓的舞者，他们围着幡旗欢快舞蹈。在这个舞蹈中丝毫不见朝鲜族先世的狩猎舞踪迹，完全是一幅农耕民欢快起舞的景象。舞蹈的基本步伐有：提垫步、颤膝步、颤丁步；甩象帽的基本动作有：左右甩象、平甩象、立甩象、拦露珠象；手鼓舞的基本动作有：上下前后击鼓、提击鼓甩象、跑跳拉弓、碎点步扬手、碎步击鼓、提垫步击鼓、前扛鼓、击鼓踢跳、相互击鼓。为农乐舞伴奏的乐器有唢呐、小金、钲长鼓、圆鼓等。

初目舞是由朝鲜半岛移民带入的民俗舞蹈，主要流传于延边朝鲜族自治州一带。初目舞原为朝鲜半岛假面舞里的一个舞蹈片断。朝鲜半岛在 19 世纪时非常盛行假面舞，经过多位民间艺人之手，形成诸多流派。当时凤山流派中的初目舞是一段男子独舞，凤山假面舞由七个舞蹈片断组成，并有一定戏剧性情节。初目舞表演时，舞者长袖遮面进场，跑碎步到场中央向观众亮出假面形象，然后在“古哥里长短”的节奏声中舞动长袖手舞足蹈。舞蹈的基本动作有：亮面、转面、抖面、仰面、摆面、甩袖、后甩袖、躺地蠕动、躺地抬腿、挪跳亮面、扛横手亮面、双扛手仰面、前扛手仰面、肩围手抖面、甩手抖面、外划袖抖面、合臂甩袖转面、绕划袖抖面、顶背手摆面、围手甩袖遮面、踢毬转面、退步甩袖抖面，绕围袖抖面等。从舞蹈基本动作来看，甩袖抖面是该舞的突出特色。初目舞是由一个人扮演墨僧的舞蹈，与宗教有关，舞者“甩袖抖面”动作构成了该舞的宗教特色。

扇子舞是外来舞蹈，19 世纪末由朝鲜半岛传入，现流传于延边朝鲜族自治州。据说该舞蹈的产生与古代“巫党”有一定的联系。所谓“巫党”即为巫师，《巫党来历》介绍：“上元甲子（唐尧时），十二月三日神人降于太白山檀木下，俗为檀君。其长子扶

姜贤而多福，故受人们崇信，后日择地设坛，每岁至十月新谷即登，以甑饼酒果致祈祷。时必用老成女子，也称巫人（朝鲜语称巫党）。^①在古代朝鲜，巫党行巫时用石块或铃作道具，后来改用扇子，并把扇子称之为“三神扇”或“三佛扇”，这“三神”或“三佛”即指朝鲜人的祖先神：桓因、桓雄、檀君。巫党作法时，用扇子做出各种动作、姿态、造型，以示神灵附体。源于巫俗的扇子舞，后来又被流浪艺人的组织——祠堂牌所吸收，成为流浪艺人走乡串户演出的节目。从祠堂牌的扇子舞与巫党扇子舞的表演来看，它们之间就有了质的区别。巫党扇子舞的表演形式是“迎神”，其动作缓慢，走动不多，多为上肢扇子舞动作，而进入“神灵附体”阶段时，动作幅度变大，节奏激烈，巫党全身抖动，来回狂奔，且边歌边舞，有一种阴森凄冽之感。与此相反，祠堂牌的扇子舞则注重美的表现的形式，舞蹈动作干净利落，有一些跳转等技巧。19世纪末，扇子舞从朝鲜半岛传入吉林省延边地区，延边地区朝鲜族民间艺人将之进一步发展，变成女子表演的独舞。舞蹈节奏平缓抒情，舞姿优美典雅，舞蹈节奏轻快活泼，舞姿俏丽妩媚，是一个观赏性极强的舞蹈。舞蹈的基本动作有：单臂腰围手、双臂腰围手、斜上手下开扇，围手立扇、划平扇、举扇、抖扇、划摊扇、顶手立扇、合扇后垂开扇、斜下手上开扇、斜下手立开扇、交叉手垂开扇。舞蹈以合扇、开扇、立扇、抖扇为动作核心。为舞蹈伴奏的乐器有长鼓、伽倻琴、箏、箫、笛等。舞者在长鼓敲击出的“古哥里长短”、“满长短”节奏中翩翩起舞，抒发丰收后的喜悦心情。

“长鼓舞”是朝鲜族代表性民俗舞蹈之一，20世纪40年代从朝鲜半岛传入，主要流传在延边地区。舞蹈以伴奏乐器“长鼓”而得名。长鼓舞的表演有三段：第一段为“古哥里长短”，这段舞蹈动作幅度大，音乐速度缓慢，舞姿舒缓柔美，舞蹈以击鼓的身姿动作抒发对生活美好的祝愿。第二段“安当长短”，舞蹈有一些

^① 转引自朴永光：《朝鲜族舞蹈史》，139页，北京，人民音乐出版社，1997。

轻快的表演技艺和欢快的移步动作，舞者右手持鼓鞭，左手持鼓槌，做双手击鼓的动作，使舞蹈节奏由缓慢到欢快。第三段“挥莫里长短”，舞蹈节奏热烈多变，舞蹈欢快跳跃，舞者表演十分激情。激烈的鼓点，敲击出昂扬的气氛，在场观众无不受之感染。舞蹈的基本动作有：双按鼓、击宫面、双手击鞭面、击鼓桶、交替击鼓、盖击鼓、交叉击鼓、槌鞭交叉相击，击鼓垫步平转、原地转等。舞者在“古哥里长短”、“安当长短”、“挥莫里长短”的节奏中，由慢向快地舞蹈，先做双按鼓、击鼓面动作，然后进入中速，做交替击鼓、盖击鼓动作，最后进入快速节奏中，做原地转或击鼓垫步平转动作，并且边转边走大圆圈，把舞蹈推向高潮。

绩麻舞中的“绩麻”即为“捻麻”，是反映朝鲜族女子搓线织布劳动生活的舞蹈。该舞蹈产生于朝鲜半岛新罗时代。19世纪末，从朝鲜半岛流入中国，最初为独舞，后来发展成为群舞，现在是吉林安图县一带朝鲜族逢年过节时跳的民俗舞蹈。舞蹈表演时，舞者身穿白色民族衣裙，腰系布绳，脚穿草鞋，头顶小筐，做提垫步转身、挽袖、扯线、咬线、搓线、绕手、悠腿、踏地转身、踏脚、织布、捶腰、捶肩等动作。舞蹈多为写实性动作，舞蹈者边做这些动作，边唱“织布谣”歌曲。舞蹈有歌有曲，并且有伽倻琴、长鼓、洞箫等乐器伴奏，使舞蹈充满韵律，看起来很美。

阳山道是流传延吉市一带的民俗歌舞。阳山道原为民间歌谣，主要内容为：春天来了，各色各样的百花笑开了。舞蹈根据歌谣名称命名。舞蹈时人们边敲击生活中的铝盆边唱边跳，敲击铝盆的原意是为驱赶水稻田的麻雀，平日的生产劳动用具慢慢演变成舞蹈道具兼乐器了。该舞为独舞形式，舞蹈时一般为女扮男装：舞者身穿男式长衣长裤，挽袖口和裤脚，穿男便鞋，头系毛巾，做前击盆、后击盆、悠盆、上击盆、背手击盆、顶手击盆、转盆、扛盆、划盆等动作。但舞蹈动作突出膝部屈伸、耸肩等特征，这种动作特征是朝鲜先民游牧生活动作的保留。

顶罐舞是因为女性顶水罐舞蹈而得名，主要流传在吉林省汪清县一带。朝鲜族女性有头顶各种物品的习惯，在栽秧、除草、

收割季节，妇女们常顶水罐，为田间劳动者送水，久而久之，生活习俗动作便演变成民俗舞蹈。舞蹈的基本动作有：轻拂玉带、倒映柔姿、垂柳回旋、甜泉舀水、玉瓢荡珠、逗布谷鸟、顶罐弹肩、轻履耸肩等。该舞动作基本是对日常生活动作的艺术夸张，与前一舞蹈相同，即使舞者头顶器物，也不失却传统的舞蹈动作“耸肩”，耸肩这一动作，点明了该民族原初的游牧民的身份。在顶水罐舞蹈中“耸肩”起到了点缀、链接的作用，它在舞者“前行步”当中，每拍耸肩一次，恰到好处地映衬出该舞的韵律及风格。

手舞主要流传于吉林省汪清县、龙井县、延吉市一带，为群众自娱性舞蹈。该舞以多变的手势动作为主，突出丰富的手的形状，如：提拳立手、提手拂面、旁推手、提拳斜推手、击掌盖推手、推腕张手、绕拳下推手、拍肋托肘、双臂下垂、上下对拍手等。该舞强调在手、掌、腕、肩、肘运动中对呼吸的运用，呼与吸突出连接各种手势动作，舞者通过呼气与吸气调节舞姿的刚柔舒紧的状态。舞蹈的伴奏乐器主要为长鼓。无长鼓时，也可敲击门扇、桌子等生活用具，其鼓点为“满长短”和“打令长短”。

手拍舞是朝鲜族传统舞蹈。据吉林省长白县民间艺人金学天老人介绍：该舞在他家已传承了二十多代。手拍舞是一种原始狩猎舞。这种原始狩猎舞可以从几方面来体现：首先从装扮上看，舞者赤身裸脚，腰间系一块兽皮；其次从动作来看，模仿野兽的动作和表情；再次从舞蹈氛围来看，舞蹈中舞者边跳边模仿各种野兽的嚎叫声音，营造出森林动物世界的环境。舞蹈基本动作有：拍胸、耸肩、摆胯、夹肘、引兽、斗兽、围兽、坐地拍击组合和站式拍击组合等。舞蹈表演之前，由一名男舞者肩扛一只动物进场，将动物放在地上，然后起舞。有一伴奏者盘腿席地而坐，敲击着扣在盛满清水的大木盆中的小木盆，并随舞者动作变化敲出不同声响节奏。同时，他还用树叶吹出各种鸟叫的声音，舞者在伴奏者敲木盆节奏声中眼盯地面上的动物，做“对眼裹嘴”、“斜歪嘴”等表情，同时做耸肩摆胯动作，然后再用手做“坐地拍击组合”，

学叫各种野兽的声音。站起后，做斗兽、围兽动作和“站式拍击组合”。最后，扛起地面上动物下场。该舞蹈被认为是吉林省长白山山区，“目前发掘的唯一比较完整的原始狩猎舞蹈”。^①也可以说是遗留下来的能够反映朝鲜族远古先民游猎生活的习俗舞蹈。

“僧舞”原为朝鲜半岛妓房乐舞中的女子独舞，后来成为男性表演舞蹈，该舞 20 世纪初传入吉林省延吉市和安图县。有关这个舞蹈的起源有多种说法，有佛教说，也有民间说及“童子舞”之说。“佛教说”认为释迦牟尼读《法华经》时，弟子迦叶悟出妙谛，飘然起舞，后人模仿他的舞蹈，于是便命名为“僧舞”。还有说魏子建模仿天台山莲花池鱼群飘游姿态而作舞，后人模仿之，称之为“僧舞”。民间传说名妓女诗人黄真伊为试探知足禅师的道心，她头戴纱冠，在知足禅师面前舞蹈，绝妙舞姿，使修炼三十余年的知足禅师崩溃倾倒。以后人们便模仿黄真伊的舞蹈形成了“僧舞”。“童子舞”也与佛教有关，传说有一童僧模仿法师的起居读书神志起舞。由此可见，不管哪一种说法，“僧舞”都脱离不开佛教干系，也可以说“僧舞”即佛教舞蹈。僧舞表演分两部分：舞长袖与击法鼓。舞蹈表演开始时，舞者身穿白色僧服、戴僧帽，肩搭一块红布，双手各执一根鼓鞭，面向法鼓，背对观众，跪地俯身慢慢起舞。舞蹈的基本动作有：甩袖、绕甩袖、甩顶手、擦身上甩袖、顶手围腰、横顶手甩袖、合臂扛手、下蹲甩袖、扛背甩袖、道儿邦舍甩袖、滑步跪蹲、绕甩背腰、跪蹲绕顶手、甩袖围肩、甩袖飞手、绕甩围腰、正击鼓、背击鼓等动作。该舞动静分明，刚柔相济，舞蹈旨在表现出一种意境，舞蹈表演难度很大，突出表现舞者对苍天述说内心的苦闷与向往自由生活的意愿。

萨儿普里是朝鲜语音译，意为消灾避邪，是朝鲜半岛传统舞蹈，因舞蹈者持巾而舞，又称之为“手巾舞”。传说朝鲜李朝时期，一些宫廷艺妓逃出朝鲜迁居中国，将此舞带入。该舞由艺妓在室内跳给达官贵人看，舞蹈空间小，因此，舞蹈中脚下动作不

① 《中国民族民间舞蹈集成·吉林卷》，458 页，北京，中国 ISBN 中心，1997。

多，主要以上肢动作为主，再加上呼吸作用的晃动身体重心。在呼吸气当中做绷紧肌肉或松弛肌肉的动作，舞蹈始终保持屈膝半蹲姿态。做舞蹈道具的手巾长约三米，搭在舞者脖梗上，舞者在身体晃动中做提巾、甩巾、挥巾等动作，使舞长巾动作与身体重心移动动作巧妙配合，加之以呼吸连接，使舞蹈呈现出深沉、含蓄等风格特点。该舞蹈的基本动作有：晃身、提巾跪蹲、外划巾、斜上手甩巾、顶手划巾、绕立巾、抛杠巾、拂巾、交叉拧巾、抛巾等。为舞蹈伴奏的乐器为长鼓。

刀舞是源自于朝鲜半岛的民间舞蹈，18世纪末传入吉林省延边地区。刀舞又称为“黄昌郎舞”，传说古代新罗少年黄昌郎善舞剑器舞，后受命入百济宫殿，以舞剑为名伺机刺杀百济王，不幸身亡，新罗人们为歌颂这位勇敢善舞的黄昌郎而跳起该舞。舞蹈最早由男子表演，后改为女子表演了。并且将刀片与刀柄连接处截断，用铁环连接，成为舞蹈道具。表演该舞时，女舞者梳发髻，头戴圆顶小帽，穿黄色小短衣、红色长裙，脚穿白勾鞋。舞蹈动作主要有：单劈绕刀、交叉击刀、夹刀、刀柄击地、交替抽刀、击刀展臂、合臂绕刀等。舞蹈中刀片闪闪发光，绕刀动作中发出铿锵声响，刚劲有力的舞刀动作与女子传统舞蹈柔韧韵律巧妙融合，形成该舞独有的风韵。舞蹈中还穿插一些斜线进退和跑小圆圈的队形，更加显示出明快热烈的气氛。

牙拍舞是源自于朝鲜半岛高丽王国时期的宫廷女子舞蹈，后来随王朝衰落，宫廷女妓流落民间，将舞带到民间，20世纪初随移民传入中国。“牙拍”即指两块象牙薄片，舞者边敲击着象牙拍边舞蹈。牙拍舞分两段：慢板和快板。慢板舞的节奏为“古哥里长短”，快板舞的节奏为“安当长短”。不同的节奏有不同的舞蹈动作，主要舞蹈动作有：伸手围腰、扛背手跪蹲、蹲地抽牙拍、跪击牙拍、站击牙拍、晃身击牙拍、前后击牙拍、扛手击牙拍、牙拍击地、跪蹲转击牙拍、跪蹲拍腿、击肩围手等。舞蹈节奏由慢到快，最后在拍地、扛手击牙拍动作中将舞蹈推向高潮。该舞蹈因起源于宫廷，动作难度比较大，风格也比较难掌握，因此，

这种“阳春白雪”的舞蹈在民间难以普及开，曾一度失传，后来在舞蹈艺术工作者奋力抢救之下，使之重见天日，成为安图县松江镇朝鲜族百姓代表性的民俗舞蹈。

鹤舞源起于朝鲜半岛高丽王国时期，是当时宫廷舞蹈“五方处容舞”中的一个舞蹈片断。李朝时期，演变成鹤绕莲花而舞的宫廷舞蹈，称之为“鹤立莲花台舞”。该舞于20世纪初由朝鲜移民带入中国，主要流传于吉林省安图县一带。鹤舞是戴鹤道具而舞，类似于傣族的孔雀舞，鹤是用竹竿做骨架，白布糊面，白布上粘贴鸟的羽毛。舞者两位，分别饰演青鹤、白鹤。青鹤着绿裙绿鞋，白鹤着红裙红鞋，该舞主要模拟鹤的悠闲步态及啄食鱼类及各种动态动作。主要动作有：鹤蹲、单腿立、蹈步、探步、前吸步、悠腿、搭颈、啄鱼、展翅飞翔、摆臀、鹤飞等。舞蹈没有固定音乐，舞者按“古哥里长短”节奏起舞。该舞形象地表现了人们崇尚仙鹤的心态及对蓬莱仙境无限向往的心愿。

巫舞又称“跳大神”，起源于朝鲜半岛巫堂行巫行为，19世纪末随移民传入吉林省长春地区。该舞的主要功能为：驱魔治病，祈神赐福。人们在巫舞进行前，先设“祭坛”摆放猪头、全鸡、打糕、糖果等祭品，在供桌前再搭一神案，上面摆放大中小三张矮桌，在最上层小桌上摆放三碗稻米、三根香柱、三杯白酒。祭坛坐席上坐着伴奏人员，巫师在供桌前铺着炕席的地面上作法。巫舞程序有三段：请神、跳神、送神。舞者穿白色麻布僧服、戴僧帽、披彩带、穿布袜，手持三佛扇、七星铃、金钹、转刀等道具，做平步、退跳步、前跳步、双脚蹦、单脚踢腿跳，踢腿拍手跳、跪拜、绕手甩袖、撩袖转圈、退步甩袖、击钹、挽钹花、翻钹、顶背手转钹、单肩扛钹、分钹、晃钹、甩刀、转刀、交叉手、扛刀、背后甩刀、顶手转刀、踢腿甩刀、单肩扛刀、双手转刀、肩围手甩刀、刁刀下腰、上步抖铃、摆手晃铃、提铃、掏扇、交叉手晃铃、腹前晃铃、甩扇晃铃、交叉手甩扇、铃扇相叠扛铃、叨铃扇、拍手、照镜子、抹粉、眺望、讨赏钱、顶技等动作。从巫舞的基本动作可以看出，巫舞中舞者按每一种道具跳舞。巫舞由袖舞、

领舞、刀舞、扇舞、铃舞等舞段组成，目前，该舞已失去巫舞功能，成为观赏性极强的民俗舞蹈，每到逢年过节朝鲜族百姓都要跳这个舞蹈。

2. 新兴舞蹈

纱帽舞是朝鲜族现代民间民俗舞蹈。主要流传于吉林省延边地区。“纱帽”即舞者头戴的纱质帽子，舞蹈时，舞者手拎圆鼓，做击鼓晃帽动作。它原是民间歌曲“盘索里”及唱剧表演或乐器演奏人员头上戴的一种纱帽，当演奏者演奏到激情之时，情不自禁地将头和身体随节奏摆动起来。后来，人们觉得坐着晃动动作不能抒发演员遏制不住的情感，于是，就站着击鼓晃帽，同时不断变换各种方向，慢慢变成独具风格的民俗舞蹈。舞蹈的基本动作有：击鼓摆棒、盖击鼓、转击鼓、翘腿击鼓、击鼓点地、绕鼓棒、擦下颏、吹鼓棒、跪击鼓边、搓鼓、绕棒击鼓、绕鼓边、抛鼓棒、弓步击鼓边、搓鼓棒、挑帽起身、平绕鼓、跑步击鼓、抬腿击鼓、击鼓扛手、盖腿跳击鼓、走步击鼓等。该舞主要由“坐地击鼓”和“站立击鼓”两个舞蹈段落组成。既可独舞，又可群舞。可横排或半圆圈舞蹈，也可走成大圆圈舞蹈。舞蹈均为男性表演。舞蹈音乐沉稳有力，伴奏乐器主要有：洞箫、长鼓、小金、钲等。

背架舞是朝鲜族男子舞蹈，是反映朝鲜族农业生产劳动的舞蹈。“背架”是背负物品的木制工具，它是从事稻作业的朝鲜族男子常用的劳动工具，人们跳着背架舞以祈愿水稻丰收。背架舞是边歌边舞的民俗歌舞，农夫们边唱着：“（哟波哨）农夫们听我言，赶紧插完这块水田，再去插那仗鼓田……你看插绿三垧稻田，剩下的就像那月牙弯弯（哟）呃嘿呃嘿噜桑沙嘀哦（助兴词）。"^①跳该舞时，表演者背负背架，手持木叉，做提垫步抬腿、拍架、拍腋、拄叉摆臀、轮叉碾脚、外划手跳转、拍腿、悠腿、拖叉等动作。舞蹈随意性很大，可即兴表演，舞蹈人数不限，动作随意性

^① 《中国民族民间舞蹈集成·吉林卷》，427页，北京，中国ISBN中心，1997。

很强，舞者之间相互逗趣取乐，充满愉快气氛，是农民田间地头上的自娱性舞蹈。

碟子舞是朝鲜族自娱性舞蹈，主要流传于延边地区。碟子舞有男女之分，男性碟子舞在“打令长短”为主的长短节奏中，敲击两碟或碎击两碟进行表演。除此之外，还用碟子敲击出其他节奏，舞者身体随碟子敲击出的节奏做前后顿、挫等动作，尤其是在舞动当中，舞者颈部随身体前后左右地折动，舞者面部表情滑稽可笑，令观众开心。而女子碟子舞与男子碟子舞截然不同，女子碟子舞表现出一种柔美和善的气氛。舞蹈的基本动作有：立碟敲击、碎抖碟、横手击碟、掏手击碟、斜上下手击碟、交叉手击碟、悠手击碟、杠横手击碟等。碟子舞的表演不受时间和场地限制，因而深受当地百姓欢迎。

3. 广场舞蹈

圆舞是朝鲜族男女老少皆喜欢跳的圆形民俗自娱性舞蹈，圆舞中包含了多种舞蹈形式，其中以“快吉那庆庆那内”、“荷尔拉嘿”、“喻嗨呀”最为盛行。这三种舞蹈具有不同的表现形式：“快吉那庆庆那内”是个一领众合的歌舞形式：

（领）跟着走吧，跟着走吧

（合）快吉那庆庆那内

（领）跟着朋友们快快走吧

（合）快吉那庆庆那内

（领）月亮月亮皎洁月亮

（合）快吉那庆庆那内

（领）普照天下的皎洁月亮

（合）快吉那庆庆那内

（领）月亮就像我的郎君

（合）快吉那庆庆那内

（领）笑容满面瞧我端详

(合) 快吉那庆庆那内^①

从这一歌词可以看出该舞的起源。对“月亮”的崇拜是远古狩猎民族普遍的宗教信仰，作为今天农业民族的朝鲜族仍然保留着远古时代宗教习俗。“快吉那庆庆那内”舞蹈动作主要以手腕动作和身体的屈伸动作为主。该舞最早盛行于朝鲜庆尚南道的庶民阶层中，后传入吉林安图县和龙井县。舞蹈不受场地限制，可以在田间地垄、谷场炕头上表演。也不受人数限制，既可少数几人跳，也可人数众多列成队舞或围成大环舞的形式跳。舞蹈动作有时随唱词做些写实性的生活动作，如领唱者唱“筛起来哟”舞者们便作筛米动作；如领唱者唱“背起来哟”舞者们就做背物状动作。舞蹈充分表现了人们的欢乐情绪。“喲尔拉哩”是朝鲜语的抒情性感叹词，译成汉语为“哎哟”、“好哇”等意，该舞动作很少，只有拍掌展臂、拍掌绕顶手、换位、绕手对拍等动作。动作虽少，但却是朝鲜族男女老少皆喜欢跳的舞蹈，动作少却可以任意反复，直到尽兴为止，舞蹈自始至终充满轻松欢乐的气氛。“喲嗨呀”也是朝鲜语感叹词，歌词为：

喲嗨呀，喲嗨呀，喲嗨呀
 今年大麦粒粒颗颗成熟得好（喲嗨呀）
 拿它两粒（喲嗨呀）掂量掂量（喲嗨呀）
 重似去年（喲嗨呀）十粒一样
 喲嗨呀，喲嗨呀，喲嗨呀，喲嗨呀^②

“喲嗨呀”的舞蹈动作很少，只有拉手走步、扛手换位、耸肩动作。该舞的表现形式是：男女二人一对围成大圆圈舞蹈，边唱“喲嗨呀”边做上述三个动作，动作虽少，可任意反复，尽兴为

① 《中国民族民间舞蹈集成·吉林卷》，367页，北京，中国ISBN中心，1997。

② 同上，469页。

止，舞蹈充满轻快活泼气氛，是延边地区男女老少非常喜欢的民俗舞蹈。

（三）辽宁省朝鲜族民俗舞蹈

从朝鲜半岛移居而来的朝鲜民族随着稻作水田的开发，逐步开始由东向西扩大，原居住在沈阳的朝鲜族开始向抚顺、铁岭、吉林等地移动，他们在适宜于种植水稻的地方安家落户。以水稻生产为主的辽宁朝鲜族舞蹈主要围绕稻作农业而展开，代表性的舞蹈有：乞粒舞、乞丐舞、织布舞、唱月舞、顶瓶祝寿舞等。

乞粒舞源起于朝鲜族祈祷农业丰收的民俗活动，一般在喜庆佳节里进行。乞粒活动的程序是：秋收后，人们将新米放入坛罐中，密封后，摆在家中醒目之处，以祈来年丰收。乞粒仪式进行之后，人们便在广场上跳乞粒舞，舞蹈人数不限，可数十人，也可数百人排成队伍舞蹈，由舞象帽者领舞。舞蹈的基本动作有：围腰手、扛横手、斜上下手、扛背手、绕杠手、斜上甩手、翻腕弹手、耸肩、弹肩、沉颤步、垫步、交叉步、后踢步、点步、背手转帽、沉颤步击鼓、跺步击鼓、抬腿击鼓、前手沉颤步、横手垫步、斜下手沉颤步、击掌点步、扛横手踢脚、点步踢脚、跳弹步、沉颤步击掌、扛横手踢脚、跳前吸腿等。乞粒舞无固定程序，舞蹈角色除象帽者之外，还有跳双层舞者（老汉与儿童叠罗汉）、执钹老汉、执锣老汉、圆鼓手、大鼓手、长鼓手等，由男女青年排成四纵队跳，并走二龙吐须、三层圆圈等队形。舞蹈由慢到快，最后，由一老汉高唱民歌《阿里郎》，众人随之，面对圆心，鼓手、老汉、青年走进圈内，尽显才艺，在快速节奏声中结束舞蹈。

乞丐舞最早为乞丐行讨时跳的舞蹈，后来演变成群众自娱性舞蹈，主要流传在辽宁省本溪市东部山区朝鲜族聚居区。乞丐舞为双人舞，舞者其中一人扮演瘸腿老头，一人扮演罗锅老太。老头头戴破草帽，老太腰挂葫芦瓢，一前一后边唱边跳。老头做一步两摆、公鸡啄米、碾步摆胯、握棍摆头、三步一跳、敲地棍动作；老太太做一步两颤、点滑步、跳滑步、拍手步、跳拧身、跳步

摆胯、大踢步、拧身垫步等动作。瘸腿老头、罗锅老太动作滑稽，面部表情滑稽，是个逗乐风趣的民俗舞蹈，至今在民间仍有完整形式流传。

织布舞是从吉林省集安县传入辽宁省盘锦地区的民俗舞蹈。该舞主要表现了朝鲜族妇女种麻、剥麻、泡麻、织麻的劳动过程，舞蹈基本动作为劳动生活写实动作，如种麻、割麻、泡麻、剥麻、捻线、纺线、挂浆、抱布跳等。舞蹈队形有：双横排、小圆圈、大圆圈、一横排等，该舞蹈道具有水瓢、木盆、铜盆、筷子，表演者身穿短衣长裙，腰系围裙，头系白毛巾而舞，一般在农历八月十五中秋节时跳。届时朝鲜族喝着自制米酒，吃着打糕，之后集体自娱自乐唱歌跳舞，欢度佳节。

唱月舞主要流传于辽宁省本溪市东部山区朝鲜族聚居区。关于这一舞蹈，当地有两种传说：一说是青年用打下的松枝堆成柴垛，名曰月亮房。八月十五之日，夜幕降临，人们点燃月亮房载歌载舞。另一说是朝鲜族妇女每年八月十五日，要避开男人唱歌跳舞。现在唱月舞为朝鲜族女子舞蹈，舞蹈有歌曲，是一人唱众人唱的形式，领唱者即为领舞者，歌曲内容多是表达对父母的孝敬，对田园风光的歌颂，也有述说媳妇难处的内容。舞蹈动作有：扛围手垫步、耸肩交叉步、围腰扛手、单跺步拍手、双跺步、拉手等。舞蹈没有程式化要求，领唱者做什么动作，大家跟着模仿即可，领唱者的动作基本围绕上述几种动作展开。

顶瓶祝寿舞又称“碟子舞”，是为老人祝寿跳的舞蹈。舞者人数不限，跳舞时，舞者头顶插着鲜花的酒杯瓶，手持竹碟子，边敲击边舞蹈，具有杂技表演性质。舞蹈的基本动作有：横手击碟、晃手击碟、围手击碟、围肩击碟、探海击碟、跪蹲击碟、辗转击碟等。在旁观看的群众，边观看边敲击着桌子、碟碗、铜盆等，使祝寿仪式上的互动意识非常强烈，充满喜庆欢乐的气氛，是老人寿辰时必跳的民俗舞蹈节目。

朝鲜族有一部分是我国东北地区最古老的狩猎民族的后裔，有一部分为历代逐渐迁徙而来的朝鲜半岛先民，还有大部分是 19

世纪中叶从朝鲜半岛迁移来的朝鲜人，这三部分人群融会在一起，形成我国朝鲜民族。由于是这三部分人员组成的朝鲜民族共同体，因此也使得这一民族共同体的舞蹈呈现出多层次的文化内涵。即远古遗留舞蹈、朝鲜半岛传入舞蹈和本土新创民俗舞蹈。无论怎样，朝鲜民族的共同祖先为狩猎民族，以后逐步演变成稻作农业民族已是不争的事实。从东北三省比较集中的朝鲜族民俗舞蹈来看，有远古狩猎民族的舞蹈遗存、朝鲜半岛散落民间的宫廷舞蹈、随移民流传到中国的舞蹈和本土新创的民俗舞蹈等。

这四类舞蹈从动作结构来看有差异，但从精神气质、舞蹈韵律风格来看，却是同源的，舞蹈集中反映了该民族共同的审美取向，具有独特的民族舞蹈风韵。

第八节 || 平原集约型农业文化区满族民俗舞蹈 ||

平原集约型农业文化主要集中在我国东部各大平原和关中、四川两大盆地。平原集约型农业文化区的特征体现在：密集型劳动和密集型人口居住。平原集约型农业文化区的少数民族代表为满族。

一、满族概况

满族是一个历史悠久的古老民族，它的直系先世为肃慎、挹娄、勿吉、女真等。而满族的真正形成是明代女真在长期的兼并战争及政治、经济、文化、血缘、地缘交流基础之上，由建州女真酋长努尔哈赤实现的，他创建的国家是满族真正形成的象征。

满族的形成，是由历史上多种族系相互交流、彼此吸收融合、同时又借鉴其他民族的创造与成就而形成的。它经历了从部落到部落联盟至民族的漫长复杂的历程，终于在 1616 年建成了一个共同族源、共同语言、共同地域、共同经济文化生活的国家。“满族虽然是从明代女真发展而来，但两者并不能等同看待。一方面，

大多数女真人发展为满族时，却也有少数女真人留在东北边疆，他们是清代赫哲、鄂伦春、鄂温克等民族的先人。另一方面，在满族形成过程中，也有汉族、蒙古族、朝鲜族等异族成分陆续加入进来。所以，满族是明代女真在重新分化组合基础上融会一部分外民族成员而形成的新民族。”^①由此可见，满族的民族成分是多元因素构成的，多元民族必定有多元文化，因此说，满族民俗文化是多元积淀的民俗文化。

满族立国之后不久，便摧毁了明朝腐朽统治。从此，满族迅速迁入辽沈地区，于1636年在盛京（沈阳）举行奉皇太极为“宽温仁圣皇帝”的称号，建国号“大清”昭示天下，满族举族迁入辽沈地区，改变了它原先的渔猎采集、畜牧兼作少量农业的经济生活，全力投入农业生产生活中。皇太极即位后，入关掳掠来的汉族帮助满族渡过了种植农作物的难关，从此满族成为平原集约型农业文化区的代表性民族之一。

1643年八月皇太极（清太宗）病卒，他的第九子福临（清世祖）即位，年号顺治，即位时年仅六岁，得到了亲叔多尔袞和堂叔济尔哈朗的辅佐。1644年多尔袞率清军入关，同年九月，满族随世祖从盛京迁入北京，建立清朝。清朝建立后，平定了反清势力，采用各种措施维护统治，实行上三旗、下五旗的制度，各旗的包衣（即指某人的私属）又分成两部分，上三旗包衣是指皇帝的私属，编为内务府镶黄、正黄、正白三旗；下五旗包衣为王公府属，为各王公的私属。这种制度构成清代满族社会组织特色。满族皇帝、王公贵族、部分富裕旗人为清朝的统治阶级，而多数正身旗人（旗人中的自由民）和户下家人是被统治阶级。被压迫阶层的最下层是统治阶级的家内奴仆和庄园壮丁，他们被称之为户下家人或旗下家人，是清代满族蓄奴制度的反映。

17—18世纪末，是清朝“康乾盛世”时期，它历经三位皇帝朝政：康熙（1662—1722年）、雍正（1723—1735年）、乾隆

^① 王钟翰主编：《中国民族史》，767页，北京，中国社会科学出版社，2001。

(1736—1795年)，这是中国封建社会最后一次的繁荣时期。这一时期国力强盛、地域辽阔，政治水平、文化艺术、经济科技都取得了令世人瞩目的成就。

清代在历代统治者的治理下，思想上努力阐扬汉族儒家学说，积极推举“重人伦、尚节俭、隆学校、讲法律”等儒家学说，使儒家伦理观念在满族统治的社会风靡起来。满族统治者入关后，为了加强对汉族百姓的统治，十分注重文化教育，提高了本民族文化水平，逐渐摆脱了落后的思想意识。乾隆以后，满族书画、鉴赏、藏书方面都已达到很高水平，皇帝雅好书画，王公贵族也游艺于书画。满人的指头画是其他民族所没有的绘画，满人注重本民族历史的整理，《满文老档》成为满族早期历史的记录。《实录》、《八旗满洲氏族通谱》、《满洲源流考》、《满洲实录》记载了满族源流、演变、人物、典章等内容。《啸亭杂录》、《续录》是记录清朝政治、军事、典章制度、文化艺术、风俗礼仪的笔记。

满族早年在关外生活，居住在山林河谷间，从事渔猎业，男女老少皆能骑射。进入辽沈地区之后，过渡为农业民族，便很快荒疏骑射了，其社会风俗发生了巨大变化，生活方式逐渐与汉族生活方式接近。早先的“嫁娶不择族类”，弟妻寡嫂现象很普遍，社会还保留群婚制残余，但康熙以后，则按照汉族封建伦理道德观念来衡量一切了。在葬俗方面也与汉族保持一致，关外火葬“举之于野而焚之”的旧俗改为土葬。满族信奉的宗教为萨满教，后来受到儒、佛教影响，广大满人宗教信仰发生变化，但萨满教还一直保存在相对封闭的聚居区内或家庭内。新中国成立后，“满洲”正式改称“满族”，主要居住在辽宁、河北，并散居在吉林东北三省、内蒙古、新疆、北京等地。辽宁、河北、吉林设置了满族自治县，全国现有四百多个满族乡。满族原有自己的语言文字，属于阿尔泰语系，满一通古斯语族、满语支，清入关后，渐习汉语，现在满族人已全部通用汉语了，只有黑龙江边缘地区少数满族人讲满语。

满族民俗舞蹈承袭了先世各民族的传统，如《黑龙江外记》

载：“满洲曲，类古乐府……然多拍手以歌，……若索伦、达斡尔曲，声调亦顿挫可听。”再如古代民族后裔满族、达斡尔族、蒙古族、鄂伦春族、赫哲族、鄂温克族等民族信奉原始宗教萨满宗教，萨满歌舞普遍流行，这说明，萨满宗教是东北古老民族的原始宗教，被后世东北各游牧民族部落继承。满族也不例外，居住在“白山黑水间”，盛行祭祖、祭天等萨满信仰活动。

满族不仅继续保留传统宗教习惯，还保留着传统风俗习惯，如相见时，曲右膝，右手沿膝而垂，俗称“打千”。骑马逐兽时代的歌舞艺术也流传下来，如主客轮番起舞的“莽式舞”和源于狩猎时代的舞蹈“射妈孤子”（即庆隆舞）等，满族民俗舞蹈真实反映了满族先民的社会生活。

二、满族民俗舞蹈

（一）莽式舞蹈

“莽式”源自满语“玛克沁”，《燕京上元竹枝词》记：“华言舞也，俗转呼为莽式。”“莽式”是满人从民间到宫廷、人人喜爱的舞蹈，《柳边纪略》载：“满洲有大宴会，主家男女，必更迭起舞，大率举一袖于额，反一袖于背，盘旋作势，曰‘莽势’，中一人歌，众皆以‘空齐’二字和之，谓之曰‘空齐’，盖以此为寿也。”由此可看“举一袖于额，反一袖于背”，成为“莽式”的主题动作。

莽式舞有民间与宫廷、男莽式与女莽式之分。民间莽式多在家族宴请、贺寿、婚礼、喜庆、佳节时跳；宫廷莽式多运于外交场合和宫廷夜宴生活，歌舞唱词多是对帝王将相的歌颂。如《清史稿·乐》中载：“所陈皆辽沈故事，作麾旄弋矢跃马涖阵之容，屈伸进反轻跷俯仰之节，歌词异汉，不颂太常，所谓纘业垂统，前王不忘者欤。”男莽式与女莽式多指舞者，他们两人相对而舞，众人伴唱，因男女性别，其莽式动作与风格各显不同。满族代表性莽式有“东海莽式”和“巴拉莽式”。东海莽式主要流传在黑龙

江省宁古塔地区；“巴拉莽式”主要流传在牡丹江一带，是满族巴拉人祭神树时跳的舞蹈。

1. 东海莽式

东海莽式是一种源自民间、盛行于清朝宫廷、再返回民间的民俗舞蹈，目前处于濒临灭绝的境地。东海莽式舞蹈带有宫廷乐舞体制影响的痕迹，是较为完整的、系统的满族民俗舞蹈的代表。它的表演程序共有九折：“第一折：起式，由男女分别表演的群舞；第二折：‘穿针’是以织网为主线的女子舞；第三折：‘摆水’反映妇女捉鱼的群舞；第四折：‘吉祥步’表现妇女踏青游玩的女子群舞；第五折：‘单奔马’，反映狩猎生活的男子舞；第六折：‘双奔马’是表现男子征战的舞蹈；第七折：‘盘龙’是由女子手中素绸组成龙形的女子群舞；第八折：‘怪蟒出洞’为男子群舞，有情节性；第九折：‘大圆场’，是由男女组成的群舞。”^①“东海莽式”主要在秋收季节及喜庆佳节时表演，表演场地在室外庭院，满族傅英仁对这一传统民俗舞蹈做了形象生动的介绍：“东海莽式最为先，九折十八记周全。起式穿针摆水步，身手步肩紧相连。吉祥稳步是关键，每折之间用此连，单双奔马是武步，弓马刀枪临阵前。怪蟒本为杂耍段，爬抖扭甩翻跳跃。盘龙戏水更出色，素袖飞舞似龙翻。九折结尾是圆场，恰如丰收庆平安。”^②民间艺人傅海英详细介绍了每折舞蹈的要领。他介绍的“九折十八记周全”的九折讲的是每一舞蹈段落。“十八式”是讲舞蹈中的十八个动势，其中手三式，即双摆式、穿针式、划水式；脚四式，即吉祥步、跺步、踢步、叉步；肩二式，即抖肩、耸肩；转三式，即扭身转、平转、翻身；跳三式，即蹦跳、单腿跳、后踢跳；腰三式，即弯腰、涮腰、扭腰。东海莽式的舞蹈动作、技巧、风格在“十八式”中自然显现。

东海莽式的基本动作反映了满族的社会劳动生活的内容，如

① 《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》，292页，北京，中国ISBN中心，1996。

② 同上，93页。

女舞者的基本动作有吉祥步、国礼、击掌、抹鬓、托天、穿针、鹰步、抛斗、摆水、分水、探水、摸鱼、海青眼、踏青、木屐、甩绸、滚龙、推磨、搭肩、搭桥等。男舞者基本动作有：国礼、左跃武、掷石、枉欢、单奔、弓引、紧急风、抢飞、双奔、扎刺、对枪、掩身、走龙、上下旋、龙尾步、上下路鼓、玉身、捕杀、杀砍、甩靠、拖拽鸣鼓、转鼓等。从这些男女舞蹈的基本动作名称来判断，东海莽式舞蹈比较原始，动作多来自与渔猎生活有关的动作。

东海莽式为满族民俗歌舞集，舞蹈的每一段落都有自己的特定内容与形式：第一段起式，由八位女子表演和八位男子表演。第二段穿针，女子群舞，表现妇女织网捕鱼情景，女子先做横排，再变成圆圈，双横排。第三段摆水，为女子八人群舞，表现女子下水摸鱼的生活动作。第四段吉祥步，女子八人舞，手握红绸而舞，表现妇女结伴郊游情景。第五段单奔马，男子八人群舞，反映满族男子骑马狩猎的情景。第六段双奔马，由八位男子表演，反映满族战士在战争上奋力拼杀的情景。第七段盘龙，由女子将绸巾连接一块做龙身状，一男子在后做“龙尾”，再有一位男子手握香球指挥龙队，做龙戏水弄云、龙翻龙跃的造型。舞段主要以跑各种队形为主。第八段怪蟒出洞，为男子群舞，该舞段主要反映引蟒出洞、围蟒搏斗、将蟒制服等内容。第九段为大圆场舞段，以男女双双对舞形成大圆圈而舞，舞蹈喜庆、欢乐，主要抒发丰收的喜悦心情。^① 东海莽式的基本动作构成了它独有的舞蹈风格：如吉祥步来自满族妇女身穿旗袍和寸子鞋的习俗，该舞显示了稳重大方的气质与风格。再如鹰步，鹰是狩猎民族的伙伴，被狩猎民视作保护神，久而久之，狩猎民便模仿鹰的动态神态而跳舞，双臂似鹰翅挥拍，行走像鹰飞之状。

总之，莽式舞蹈的主要特色体现在男像雄鹰、女像飞燕，其刚健粗放的动作风格，充分体现了满人的民族性格。

^① 参见《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》，291页，北京，中国ISBN中心，1996。

2. 巴拉莽式

巴拉莽式中的“巴拉”为满语，意为“不受管束的人”，因此，巴拉莽式又称作“野人舞”，它是由清代牡丹江一带巴拉人跳的民俗舞蹈。巴拉莽式是巴拉人在祭神树时跳的舞蹈，舞蹈人数不限，但必须是男女成双成对舞蹈。每逢秋季，人们选择一棵枝繁叶茂的大树，集合在此，举行神树祭。祭祀前先将捕获到的猎物如鹿、熊或野猪供奉在神树前，由萨满诵经作法，然后青年男女燃起篝火跳起巴拉莽式。他们跳的巴拉莽式犹如青年交谊舞，来自四面八方的青年男女在舞蹈中相识相爱，结为良缘，后来这一舞蹈成为节日娱乐性节目。根据记录，巴拉莽式分五段：“一撇列（一段落）开门红，火堆升起，大金口（唢呐）、大鼓、手鼓、串铃、大木梆子齐奏。舞者上场。男女抱头扭腰上，左顾右盼串莲花。忽然才冬一声响，男队举跳狂欢笑。再听金口伊呀调，女队大旋围男跳。全队绕堆飞三式，小旋飞鹰扭腰走。二撇列，满堂红。火把上，喊：阿玛依红嘎，三音达（满族，大意是‘好哇，使劲’）上举天下抓地，中间男女高矮步。女捧乳男跳动，小圈大圈狂欢舞。男飞身女卧鱼。原地不动出小戏。男女合单腿转，拍手晃身笑开颜。忽然鼓声全不响，四个火把绕其间。悄声蹑迹碎步连，全场寂舞言。三撇列（二点鼓），又名冬冬卡，金石不吹，鼓点由慢到快，由快到急。大旋开场跺脚步，两臂上下各二数。单腿双腿分合跳，扭动全身双臂摇。全队自由乱扭动，气喘吁吁蹲移动。四撇列（整阵容）吉祥飞鹰步，郊外闲情舞。犹如大圆场，排圈推磨舞。手铃振天响，手入随拍助。五撇列（喜火乐），此撇列男人在女人面前表示勇敢之姿，女拍手摆身助兴。跳，单人跳、双人跳、四人对跳、三人拉手、抱腰、摔跤式、对武。”^①通过民间艺人的详细描述，我们得知巴拉莽式是原生态的满族民俗舞蹈，它体现出来的“野、逗、荡”的舞蹈风格均保持着满人未入关之前的民族审美情趣及思想观念，它与满人入关后学习儒

^① 《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》，328页，北京，中国ISBN中心，1996。

家伦理思想道德学问之后所产生的旗人舞蹈不同，巴拉莽式是不受任何封建礼教思想束缚的民俗舞蹈。现在的巴拉莽式则成为满族节日娱乐性舞蹈。

（二）扬烈舞

扬烈舞是满族民间传统舞蹈，最早是由男青年踩跷驾竹马装扮成猎人捕熊。清人入关后，该舞蹈被引入宫廷成为清朝历代统治者喜爱的舞蹈。每逢重大节日庆典活动，必定上演。乾隆时，统治者将所有流入宫廷的民间舞统称之“庆隆舞”。扬烈舞为庆隆舞中的一支舞蹈，此时的扬烈舞已远远超出了它原始捕猎生活时代的舞蹈内涵。清光绪《钦定大清会典图》卷五六中，有扬烈舞的图片。有文字记载了扬烈舞在清朝宫廷中表演的情况：“扬烈舞上。服黄画布套者十六人，服黑羊皮套者十六人，各戴面具，跳翟掷倒，像异兽。骑禺马者八人，衣甲胄，带弓矢，分两翼上。北面一叩头。周旋追逐，像八旗。一人射，一兽受矢，群兽慑服，像武成……”从这段文字描述中可以得知扬烈舞是集体队舞，其中有一半舞者身着黄色服装，有一半舞者身着黑羊皮服装，黄队黑队均戴面具，踩高跷骑马的八人披盔甲，腰挂弓箭，似八旗士兵，有舞者戴面具，扮作野兽。该舞充分显示了满族先人善骑射、骑马打天下的光荣历史。扬烈舞在清代宫廷表演，象征着清朝统治者创建清帝国的丰功伟绩。

到了近代，该舞表演势头逐渐减弱，仅仅保存在当地少数民族民间艺人中间。据中国民族民间舞蹈基层调查，该舞蹈流向民间后变成为五段：“（1）远望（熊舞）。抱头滚身上，站立行消声。探身四门望，伏地腿旋风。抱肘蹲腿串，震鼓有笑容。直立足跟舞，双臂左右灵。（2）追踪（猎手舞）。黄盔金铠甲，背插赤火旗。飞驰觅野兽，伏身陷深坑。四骑策马跃，四斗八面欢。群熊探身窥，似顾又流连。齐八活洛才，齐八活洛板。猎手刀出鞘，奔马舞刀欢。窜山跳涧过，勒马紧扬鞭。（3）行围。伏身随节，遇马筋斗翻。猎马跃身过，挥刀马蹄前。绕刀紧转闪，惊马拉满圆。一兽

提刀舞，他兽乱马前。(4)神武之功。八骑四方转，熊刀乱其间。左进右追及，熊伤似拼命。节步渐渐慢，熊欲进林间。八骑发响箭，箭似流星般。四熊急退去，倒死八马前。(5)猎成(用竹簸箕)节卡振宇兴，左进右跟颠。群熊伏蹶步，掌跟端仪还。排列人前步，礼毕跃武宣。”^①从民间艺人顺口溜的描述中，我们大体得知这个舞蹈的演出情况，这是一个地地道道的反映满族先民狩猎生活的舞蹈。新中国成立后，该舞蹈经过老艺人回忆、整理、加工改编成为由十位村民与六位村姑共同表演的舞蹈。该舞仍然围绕狩猎展开，说明满族对早先的狩猎生活的追忆和眷恋。该舞由熊舞、猎手舞、鼓舞、簸箕舞、村姑舞等组成，主要特色在于踩跷骑竹马，并用不同的踩跷动作来表现马的不同状态，如马的欢快小跑、马的闲缓步态、马的迅猛奔腾等。该舞除了运用唢呐、台鼓、手鼓伴奏之外，民间艺人还巧妙地利用生产劳动工具簸箕作为打击乐器，为舞蹈增添不少气氛。

(三) 靺鞨秧歌

满人入关后，与广大汉族杂居在一起，处在共同的地域、共同的经济生活、文化生活之中，两个不同民族的文化相互交流，形成你中有我、我中有你的新的艺术品种——靺鞨秧歌。

清朝满人盛行秧歌，杨宾在《柳边纪略》中描述：“上元夜，好事者辄扮秧歌。秧歌进行，以童子扮三四妇女孩子，又三四人扮参军，各持尺许两圆木，戛击相对舞，而扮一持伞灯卖膏药进行前导，傍似锣鼓和之，舞毕乃歌，歌毕更舞，达旦乃已。”满人秧歌一般在正月十五元宵佳节时表演，这种秧歌锣鼓伴奏有歌有舞。靺鞨秧歌与此略有不同，靺鞨秧歌有一些戏剧情节，舞者脚踩高跷，手持竹马而舞，靺鞨秧歌由花棍队、女真队、老靺鞨官队三部分组成。表演时，花棍队在前引路，女真队随后表演一些情节段子，女真队里有穆昆达（老妈子）、苍头（老人）、武士、猎

^① 《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》，359页，北京，中国ISBN中心，1996。

人、姑娘等角色。再其后为老鞑官队，老鞑官队里也有一些角色，如银牌天使（辽国官员）、随从、轿夫等。在鞑子秧歌里，女真队属正面人物群，老鞑官队属反面角色群。舞蹈表现女真队如何巧智斗银牌天使的情节。穆昆达在鞑子秧歌中是一个非常活跃的人物，她在舞蹈中来回串场，为各人物之间关系起到了链接作用。舞蹈的基本动作有：摆扇、腕花、抖扇、熊步、虎步、摆身、颤轿、酒迷、四转头、绕花、小推磨、打棍、双逗、对花、吉祥步、鹰步、压地欢、抹鬓等。因是以队舞形式进行表演，故而突出一些舞蹈图形，主要有：二龙吐水、麻花劲、四面斗、龙摆尾、剪子股、卷菜心、反卷菜心等。鞑子秧歌的突出特征是：逗、浪，保持了秧歌大场套小场的特点。

鞑子秧歌戏剧性情节突出，人物性格突出，表演风趣，舞蹈突出逗和浪，因而深受当地民众的欢迎，至今春节期间还可见到鞑子秧歌的表演。

（四）拍水茶茶妞

拍水茶茶妞是满族保留下来的女真人舞蹈。茶茶妞为女真语，意为姑娘，该舞反映了满族女子下河舀鱼的劳动生活情景。拍水茶茶妞由女子三人表演，其中一人装扮母亲，其他二人装扮女儿，舞蹈有向母亲行家礼、女儿贪玩看鸟疏于捕鱼而遭母亲嗔怪和母亲传授生活知识、用瓢舀鱼等情节。该舞写实性动作较多，如拍水动作、招呼动作、用瓢舀水动作、转盆动作、赶鱼动作、摸鱼、搭肩、漫步、舒展等动作，哑剧成分较强，舞蹈保持了原始古朴风貌，展示了满族传统的民间习俗生活。

（五）萨满舞

萨满舞源自满族早期信仰的萨满教。萨满教起源于氏族社会的图腾信仰，是一种原始多神教信仰。萨满信仰在满族中产生、形成的时间无法考证，但徐梦莘在《三朝北盟会编》中记：“珊蛮者，女真语巫姬也。”（珊蛮即萨满的转音）这里记载的是女真萨

满。说明女真人萨满教甚为盛行。清乾隆年间颁布《钦定满洲祭神祭天典礼》对萨满祭祀程序作了详细规定。满人萨满不是纯粹的原始萨满，而是渗入外来宗教成分的萨满，在祭祀天地山川、鸟兽、草木之时，还祭祀关帝和观音。

满族萨满还祭祀鹰、蟒、虎、豹等凶猛禽兽之灵。这完全缘于满族先民在长期渔猎生活中对这些猛兽的恐惧。在缺医少药的条件下，满人希冀获得神的力量达到治病驱邪的目的。出于求神灵保佑和治病的心理愿望，满族民间盛行萨满。清代流人张缙彦在《宁古塔山水记》中描述：“插马、头戴铁马、衣彩衣，腰围铁铛，手摇扇鼓，跳跃转折……”介绍了萨满头戴神帽、着彩裙、腰系铃、手持鼓、口诵词、做翻转、进退、摇摆等动作。满族萨满祭祀用乐器是专用的，其他场合不得使用，主要乐器有：单面带环圆形鼓、抬鼓、拍板、响刀、铜镜、晃铃等。满族祭祀的鼓点为：以三击为一节。鼓是萨满活动离不开的道具。表演中的站鼓、坐鼓、走鼓成为舞蹈主要部分，舞步以一步一跟脚的“平步”为主。萨满活动有室内室外之分，室内跳的萨满称作转炕沿，室外跳的萨满舞有排鼓、对鼓、转心等。

三、萨满与祭祖的关系

满族的萨满活动是与祭祖活动密切相连的，满族的形成得助于成吉思汗对北方各游牧部落民族的统一，也就是说后金国的创建者清太祖建国时创立的八旗组织，是多种民族成分的综合体。而那些北方游牧民族最早共同信仰的宗教便是万物有灵的萨满教。入关后，萨满教不仅被满族直接承继下来，而且发展到后来，其功能也朝着多元化方向发展，它不仅具有治病除疫的功能，还有祭天、求索等功能。

满族的祭天即祭祖，这个祖是努尔哈赤。有学者认为满族祭祖的规则是在皇太极时代制定的：“第一按照历代新兴王朝的惯例，崇德元年清太宗皇太极册封‘始祖泽王、高祖庆王、曾祖吕王、祖福王、宗室祖武功郡王’，把他们作为神来供奉，以缅怀先

人之功德。第二，崇德元年六月十八日，奉圣皇帝旨意，制定祭堂子、祭神典礼。不仅如此，还颁布了统一的满文祝辞，使祭祀规范化。”^① 学者们认为皇太极入关后，按照中国历代王朝的惯例执行祭祖仪式，而实际是否如此呢？皇太极为加强对汉族为首的中华各民族的统治，号召全民学习汉语，按汉族礼仪规范行事，他努力阐扬汉族儒家学说，汰除陈旧落后陋习，推动了满族封建化进程，因此，说皇太极开始按照中原王朝历代统治祭祖庙的习俗是合情合理的。但是，早在入关之前，努尔哈赤建立后金国家之时，为了统一各游牧部落的思想与行动，就已借助各民族共同信奉的萨满推行祭祖方略了，并且满族自古以来就有祭天、祭山习俗。满族的故乡在东北“白山黑水”间，它的先世最远可追溯到中国东北最古老的游牧民族肃慎。肃慎在2世纪演进为挹娄，5世纪演进为勿吉，8世纪演进为靺鞨，10世纪改称为女真，12世纪女真建立金帝国，17世纪初努尔哈赤统一女真各部称汗建后金，17世纪中叶改国号为“大清”，“满洲”族名正式成立，新中国成立后，将满洲改称为满族。

满族盛行祭祖祭天的萨满活动，源于祖宗的习俗。远古长白山北有肃慎古国，是先秦时期的东北夷，肃慎又称息慎，其遗址在今黑龙江宁安县东城。它起源于今牡丹江流域，它是与中国王朝交往最早的古代民族，约在公元前21世纪时，就向夏王朝进贡过手持兵器的乐舞：《后汉书·东夷传》载：“自少康已后（少康为夏第六代国君），世服王化，遂宾于王门，献其乐舞。”《乐元语》载：“东夷之乐持矛舞，助时生也。”持矛舞是东北游牧民族的舞蹈特点。王钟翰介绍：“先秦的东北夷，则在中国的东北继续发展，秦汉以后的东夷主要指先秦东北夷的苗裔，其中肃慎发展成在古代有挹娄、勿吉、靺鞨、女真等族称，当今有满族、赫哲、鄂伦春、鄂温克、锡伯等民族的大族系。夫余的苗裔则有高句骊

^① 赵展、赵尔劲：《满族祭祖与萨满教形似而质异》，载《中央民族大学学报》，2002（3）。

继续在中国东北境发展，并且在5世纪中心移到朝鲜半岛，曾在邻国朝鲜建立高丽王朝。”^①历史上不断演进的民族不管怎样分化重组，其原始的风貌却依旧顽强地继续着，如西周时的鞞鞞之乐：“疏云：知舞之以东夷之舞者，以专其夷乐。则东夷之乐曰鞞是也。”在6世纪时肃慎的后裔勿吉称之为鞞鞞，鞞鞞人生活在山川湖畔，从事渔猎业，舞蹈多表现战斗内容。鞞鞞乐舞对后世满族影响较大，“王玖罡《乾隆艺苑揽胜》载清代民族乐舞的口诀中注着‘鞞鞞使者于大业年间（805—817年），带着鞞鞞人的民族乐舞出使朝廷，于长安城和当地康衢戏、百戏共同表演，互相学习交流技艺，而后经糅合加工产生了女童清音这一乐舞。’”^②《北史》契丹载：“契丹其俗与鞞鞞同。”宋张舜民《使北记》载：“胡人（契丹人）叶吹成曲，以番歌相和，音韵其和。”契丹人的这一乐舞习俗直接传递给了鞞鞞人。每逢春节和重大民俗活动族人聚会娱乐之时，便出现回旋婉转起舞的大型歌舞场景，歌舞者在前，伴唱者在后，名曰“踏锤”。它较之反映狩猎生活的“着皮衣”、持矛舞和吹叶和歌，更具有农业文明色彩。后世又称鞞鞞舞。鞞鞞乐舞已接受先世乐舞影响而形成，并且是青出于蓝而胜于蓝。它不仅接受了前代影响，也影响了它后代的民族乐舞，《金国志》载：“金之先辈，其乐惟鼓笛，其歌惟鸛鸛，曲第高下长短如鸛鸛声而矣。”这里的“金之先辈”，应指的是鞞鞞人。可以理解，女真前辈鞞鞞乐舞是边鼓笛边歌舞的乐舞。这一乐舞传统被女真后代所继承，女真萨满信仰也如此这般地传递下来。女真人崇拜山川草木之灵，崇拜祖先，崇拜先世勿吉人，崇拜长白山，视长白山为祖先发祥之地。《金史》载：“国俗，有被杀者，必使巫覡以诅祝杀人者……其哀切凄婉，若嵩里之音。”这是女真人萨满活动的记录。明万历年间，努尔哈赤（1559—1626年）以祖父、父亲

① 王钟翰主编：《中国民族史》，109页，北京，中国社会科学出版社，1994。

② 转引自石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，7页，北京，人民音乐出版社，2003。

被明军误杀为由，起兵征讨，统一了东北女真各部。皇太极继位于1635年，将建州改为满洲，入关后，继续沿袭前朝乐舞，宫廷礼仪乐舞，民间歌舞杂戏得到继续发展，同时满洲也继续了金代女真萨满。目前虽不见有女真萨满与祭祖活动合二为一的记载，但自皇太极开始，满洲萨满则增添了祭祖内容。满洲的萨满活动具体体现在祭杆、换索等方面。

满族祭杆源自于祭天，满族先民祭天时在山坡或田野、郊外举行，这是由狩猎民族的生活环境决定的。满族入关后，从渔猎转向农耕，祭天的方式也发生变化，开始在农舍庭院里立一神杆作为象征物，上面放些动物肉，在萨满作法中，插地而立，供鸟啄食。这里的鸟指的是乌鸦，满族民间传说认为乌鸦是吉祥鸟，曾救过努尔哈赤的命，因此供奉它。但也有学者认为：“满族的先民包括北方通古斯人，在他们处在渔猎生活的时期，人与动物世界除了有对立的一方之外，还有协同和共栖的一面，最典型的例子便是人与乌鸦的关系。”“远古的满族先人，自然不会懂得人和动物是在不自觉地维持着一种生态平衡，这种平衡关系往往以共栖的形式再现出来，人们获得了猎物，有一个好运气的预兆。便认为是神灵庇佑的结果，崇拜的情感油然而生，这就是敬重乌鸦的缘由。”^① 在这里我们姑且不论人与乌鸦共栖关系的过程，单就立神杆、放肉喂养乌鸦行为来看，这是满族立神杆祭天的一种变异行为，它是农耕生活的产物。立神杆又与祭祖牵在一起，因此认为立神杆即祭祖，满族在立神杆中进行的萨满活动被认为是祭祀仪式中的重大活动。“换索”是满族对子孙娘娘的祭祀仪式，这种活动也反映了满族的祖先崇拜思想。在换索仪式上，要举行隆重的萨满仪式，并由两个萨满系腰铃、持手鼓、手舞足蹈，唱歌祭祀子孙娘娘（即佛多玛玛）。

由此可见，祭祖活动始于后金时代。从皇太极开始，参照中

^① 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，189页，北京，人民音乐出版社，2003。

原王朝历代样式，将满洲祭祖活动更加规范化。新中国成立前偏远农村仍保持这一习俗，它与萨满活动融为一体，以祭神杆、换索等形式出现，成为萨满活动的重要组成部分。

第九节 || 绿洲耕牧农业文化区维吾尔族民俗舞蹈 ||

属于农耕生态文化区的不同经济类型的绿洲耕牧文化区具有独特的生态环境与文化。绿洲耕牧文化区的生态环境为干旱地区的绿洲，它像翡翠石般星星点点地分布在塔里木盆地和准噶尔盆地边缘、河西走廊、宁夏、青藏高原东北坡一带。在沙漠绿洲生息繁衍的民族代表主要有维吾尔族。在绿洲地区维吾尔人一边从事畜牧业生产，一边从事农业生产劳动。农作物主要靠人工灌溉，种植的农作物主要有小麦、棉花及各类瓜果。绿洲之地的少数民族还具有经商才能，拥有悠久的经商传统。信奉伊斯兰教，其宗教观念浸透于一切生活之中。

一、维吾尔族概况

维吾尔族是我国新疆地区的少数民族，主要聚居在塔里木盆地、吐鲁番盆地—哈密盆地、伊犁河谷绿洲等地。从事绿洲农耕生产，兼做放牧、狩猎、手工业、商业之事，过着村落定居生活。

维吾尔族的族源可以追溯到我国古代北方少数民族，如丁零、高车、回鹘等民族，也与突厥、匈奴有渊源联系。《魏书》卷一〇三载：“高车，盖古赤狄之余种也，初号为狄历，北方以为敕勒，诸夏以为高车、丁零。”回纥，为维吾尔族先世之称，在南北朝时曾为高车六部之一。唐代称回纥，后改为回鹘，据《旧唐书》记：“义取回旋轻捷如鹘也。”这个称谓可能是根据该民族舞蹈善旋转这一特征来取名的。南疆维吾尔族舞蹈与北疆哈萨克族的舞蹈有一个最突出的共同特征：就是善于旋转。唐代可能是根据该民族善舞“胡旋舞”而称之为回鹘的。回纥最早发源于鄂尔浑河流域。

隋代回纥在娑陵中（今蒙古国色楞格河）流域，有10万人口，过着游牧生活。唐时，回纥与唐军联合击败后突厥，因而受到唐玄宗的册封，在今天蒙古国鄂尔浑河一带游牧。《旧唐书》载，回纥人“居无恒所，随水草流移”。从事畜牧业，很少商业活动，自从回纥汗国建立后，中亚粟特人教会了回纥人经商。回纥最早没有种植业，自唐在回纥地区设瀚海都护府后，开始从事农业生产。8世纪以后，漠北回纥汗国逐渐衰落，回纥人开始投向吐蕃和安西。投奔吐蕃的回纥人到达了吐蕃占据的甘肃河西走廊，发展成为河西回鹘。还有一支回纥向西迁移，投奔安西，即今天新疆维吾尔自治区库车，投奔安西的回鹘后来发展成为西州回鹘，投奔葛逻禄的回纥，后来建立了黑汗王朝。

西迁的回鹘主要部落的首领是庞特勤，他于848年在原唐安西都护府境内称可汗，居住焉耆城，统辖新疆东部地区，从此，这支回鹘就以高昌为中心迅速发展。五代时，以西州回鹘为名，与中原王朝进行联系。《宋史》也载：高昌国即西州回鹘。辽代，高昌回鹘成为辽的属国。《辽史》卷二〇载：“回鹘阿萨兰（高昌上）为邻国所侵，遣使求援。”说明高昌回鹘很需要辽的军事力量的保护。在辽政府的庇护之下，高昌回鹘统辖的疆域很大，回鹘西迁后畜牧业仍很发达，但也逐渐开始从事农业。高昌一带夏季天气炎热，很少下雨，炎热的天气对农作物有利，从高山流下来的丰富水源，可以灌溉田地，高山上的水使高昌农业得以发展。但是高昌回鹘人没有丢掉狩猎传统，田耕之余，上山捕猎禽兽，作为肉食之源。除此之外，还制作各种金银饰品和白玉饰品作为朝贡品和贸易商品。

高昌回鹘有着独特的文化背景，既有本民族文化传统，也接受了周边汉族传统文化的影响。如《宋史》载：“佛寺五十余区，皆唐朝所赐额，寺中有《大藏经》、《唐韵》、《玉篇》、《经音》等。”在文字方面，回鹘人在17世纪以前，是用粟特字母记音的回鹘文，以后又学习融合了梵文和汉文。回鹘人的宗教信仰有着明显的时代特征，西迁以前，回鹘人信仰摩尼教，迁入高昌以后，

受高昌佛教文化影响，改信佛教，高昌以西的回鹘人主要信仰伊斯兰教。

不过，回鹘先世在漠北时的原始宗教萨满教仍在西迁以后的回鹘人日常生活中产生影响。

高昌回鹘是能歌善舞的民族，在高昌古城和巴什力有反映高昌回鹘时期的乐舞壁画。《宋史》记载高昌回鹘人逢宴必乐的情况：“张乐饮宴，为优戏。”

河西回鹘是指漠北回鹘西迁到甘肃河西走廊一带的回鹘。河西回鹘因所居不同的地理位置，又分为沙州回鹘和甘州回鹘。甘州（酒泉市）是河西回鹘中心，因此河西回鹘又称甘州回鹘。回鹘西迁河西后不久，唐朝任命的沙州防御使张义潮赶走吐蕃守将，河西回鹘就归属唐归义军。10世纪起，甘州回鹘势力日趋强大，归义军节度使曹义金全家族也世代与回鹘保持通婚。11世纪，回鹘占据了凉州，统辖整个河西走廊。河西回鹘虽然是西域霸主，但与唐、宋、五代、辽等王朝一直保持着良好关系，先后向各朝各代朝贡优良马匹及各种奇珍异宝。中原王朝以下嫁公主的外交手段与回鹘保持友好往来。但河西回鹘仍旧与西夏王朝处于敌对关系。1028年，西夏王李德明之子李元昊曾击败河西回鹘，占领凉州，继而占领整个河西走廊，河西回鹘国消亡，大部分回鹘人流入汉族、党项、吐蕃民族之中。

漠北的另一支回鹘西迁，迁至碎叶川，今中亚楚河河谷一带。西迁的这一支回鹘人和其他一些如葛逻禄、样磨民族一起建立了黑汗王朝。黑汗王朝的奠基者为毗伽阙·卡迪尔汗，他在八拉沙衮（今吉尔吉斯斯坦共和国托克马克东10公里处）建立国家。以后巴依塔什继位，自称阿尔斯兰汗（956—971年）。他“以伊斯兰教为国教，使黑汗王朝成为历史上突厥语民族中第一个伊斯兰国家”。^①黑汗王朝建立后，征服了萨曼王朝（今阿富汗加兹尼）和佛教国家于阗，占据了中亚阿姆河和锡尔河流域。以后黑汗王朝

^① 王钟翰主编：《中国民族史》，521页，北京，中国社会科学出版社，1994。

分裂成东西两部，东部以喀什噶尔为中心，西部以撒马尔罕为中心。两者之间以忽章河（今锡尔河中游）为界线。1089年，西部黑汗王朝被突厥塞尔柱王朝攻破，成为塞尔柱的附庸，1212年，在花剌子模进攻之下，西黑汗王朝灭亡，其境内的突厥语诸族融入中亚乌兹别克人中。1134年，东黑汗王朝归属于西辽政权，1211年，东黑汗王朝君主被杀，王朝灭亡。东黑汗王朝统治地区的回鹘人可以认作为维吾尔族先人。

蒙古族统治的元代时期将现代维吾尔族的先人称之为畏兀儿，这可以视作现代维吾尔的同名异译。高昌畏兀儿很受元太祖成吉思汗的重视，成吉思汗视高昌畏兀儿君主巴而术阿而忒的斤为自己的第五个儿子，还将女儿阿勒阿勒屯许配给他。巴而术阿而忒的斤也不负所望，率军征战所向披靡。高昌畏兀儿颇受元朝统治者的青睐，它是西北地区文化较高的古老民族。畏兀儿人在跟随蒙古族统治者期间，接受了中原汉文化的影响，还担任元朝中央和地方官员。

元朝中晚期，高昌畏兀儿地区被列入察合台五世孙笃来帖木儿辖区。1321年，察合台汗国分裂为东、西两块。西察合台汗国于1370年被帖木儿王朝所灭。东察合台汗国即蒙兀儿斯坦，以别失八里为首府（今新疆吉木萨尔县北破城子），明代将之称为别失八里。别失八里的第二代君主秃黑鲁·帖木儿，是第一位在新疆地区推行伊斯兰教的蒙古汗王。别失八里一直与明朝保持良好关系。1418年别失八里君主纳黑只罕被堂弟歪思所杀，歪思自立为汗，迁都亦力把里（今新疆伊宁市境内），别失八里改国号为亦力把里。从此歪思汗向西迁都。由歪思汗统领的亦力把里的东察合台汗国与明朝仍然保持密切联系。他之后，亦力把里几次易主，一直到速檀·赛德占领喀什噶尔和叶尔羌（今新疆莎车县）、和田等地。1514年元月，速檀·赛德登上汗位，建都叶尔羌，创立叶尔羌王朝，取代了亦力把里的政治地位。明朝灭亡后，叶尔羌继续向清朝朝贡。叶尔羌汗国后期陷入教派斗争，17世纪中下叶，准噶尔丹入侵，叶尔羌汗国消亡。

在亦力把里和叶尔羌汗国时期，最高统治权虽然掌控在蒙古人手中，但大多数人民是维吾尔人。属于察合台系统的子民在长年生活中，逐渐从游牧走向农业，从流动走向定居，从蒙古语改说维吾尔语，从佛教改信为伊斯兰教，其社会生活发生了巨大变化。

清乾隆时，新疆地区发起“大小和卓”分裂祖国的叛乱活动，不久被清军平定。“和卓”是我国新疆及中亚、西亚等地穆斯林对伊斯兰教封建上层贵族的尊称。清朝平定和卓之乱和张格尔之乱之后，完全统一了新疆，并派大将镇守新疆天山南北两路，保证新疆的安定局面。

我国古代北方游牧民族丁零、高车、回鹘、蒙古人、畏兀儿人是融成当代维吾尔族的主要民族成分，并构成独有的绿洲文化体系。绿洲文化其独有性表现在它是世界四大文化体系的汇流之地，又是欧亚大陆的中心。在世界文化格局里，中国文化位于东方，印度文化位于南方，阿拉伯伊斯兰文化位于西南方，古希腊、古罗马文化位于西方。在古代世界，能够连接欧亚大陆的桥梁便是陆路丝绸之路。古代陆路丝绸之路有东西三条主线，而这东西三条丝绸之路都必须经过新疆，新疆维吾尔族就生活在丝绸之路上，它从汉文化、印度文化、希腊文化、伊斯兰文化中汲取养分，造就了独有的文化体系。此外，维吾尔族虽然生活在沙漠绿洲，但该民族有着深厚的草原文化背景，一方面天山以北有草原，有诸多游牧民族在那里逐水草而迁居；另一方面维吾尔族先民来自漠北草原，因此带有草原文化传统，这使得维吾尔族的绿洲文化里带有草原成分。这种草原背景的绿洲文化在维吾尔族的文化艺术方面都有反映，如维吾尔人喜欢绿色，这绿色即绿洲景色的反映。伊斯兰教崇尚绿色，因为它孕育着生机，这就使得信奉伊斯兰教的维吾尔人更加喜欢绿色。维吾尔族房屋也别具特色，常常设木椴花窗户，墙顶、墙壁常用石膏花和木雕花，地上铺着色彩鲜亮的地毯。在维吾尔农村，也可见到藏在地下的纵横交错、流水潺潺的坎儿井，成荫的瓜果树木和果实累累的葡萄架，这些均

与气候温和、少雨雪的生态环境有关。维吾尔人家中的墙顶墙壁各式图案和花卉带有阿拉伯与维吾尔的风格样式。维吾尔人喜穿绣花衣服和戴绣花四楞小帽及佩戴各种金银玉首饰，这是维吾尔人热爱生活、热爱自然的显示。特殊的自然环境造就了维吾尔人特殊的饮食文化，维吾尔人喜喝砖茶、吃羊肉和水分少不易发霉的干馕及各种瓜果，并且常常以干果就馕。

维吾尔族的歌舞艺术也是茫茫沙漠绿洲环境的产物。有学者认为：“维吾尔人唱歌跳舞是为驱散茫茫大漠苍凉的愁云，移颈摇头动作是维吾尔人表现内心情感的动作。维吾尔乐舞作品中，见不到对太阳的赞美，是因为这里阳光太充足，人们更喜爱月亮、星空和泉水。”^①

自然环境和历史上的血缘、地缘关系造就了维吾尔族丰富的乐舞艺术，古代著名宫廷西域乐舞龟兹乐、疏勒乐、于阗乐、高昌乐舞均被维吾尔族忠实继承了下来，农业定居生活，又使得古代民族乐舞得以保存和发扬光大。

二、维吾尔族民俗舞蹈

维吾尔族民俗舞蹈集中体现在麦西热甫活动和宗教礼仪活动方面。盛行于天山南北维吾尔族聚居区内的麦西热甫活动内容十分丰富，它包括歌舞、对诗、游戏、惩罚等。歌舞艺术中有派尔、赛乃姆、刀郎舞、萨玛舞、夏地亚纳舞、纳孜尔库姆舞等。“派尔”是小型歌舞，以对唱为主，间或夹杂一些幽默、风趣的对话，并配之一些舞蹈动作，是由男女两人表演的双人舞。“赛乃姆”是婚礼、喜庆时表演的歌舞。“刀郎舞”是具有浓郁草原气息的舞蹈。“夏地亚纳”是流行于全疆的节庆集体舞。“纳孜尔库姆”是两人一组的男性即兴舞蹈。维吾尔族的这些歌舞均可在“麦西热甫”（歌舞晚会）活动中见到。除此之外，新疆维吾尔族还有大型套曲《十

^① 胡兆量、阿尔斯朗、琼达等编著：《中国文化地理概述》，332页，北京，北京大学出版社，2006。

二木卡姆》。全套木卡姆包括一百七十多首歌曲、歌舞曲和器乐曲。全套演奏下来需要一天一夜，这是词、乐、舞三位一体的民族歌舞艺术。

（一）赛乃姆

赛乃姆是维吾尔族民间常见的舞蹈，普遍盛行于天山南北维吾尔族聚居区。

赛乃姆虽然是现今维吾尔族民俗舞蹈，但这一舞蹈却带有异域风情，仅从舞蹈名称来看就可确定这一点，如“赛乃姆”一词源自阿拉伯语。众所周知，阿拉伯人创立了伊斯兰教，也许在阿拉伯人传播伊斯兰教的同时，将阿拉伯舞蹈带入了新疆地区。

赛乃姆历史久远，在漫长的岁月中，它影响了“十二木卡姆”的形成。赛乃姆常在喜庆佳节、歌舞晚会上表演，表演时，观众围圈席地而坐，舞蹈在圈中空地跳。表演形式有独舞、双人对舞或三五成群的集体舞。赛乃姆常采用民歌素材为乐曲引子，之后是若干个歌舞曲，曲子在演奏过程中速度越来越快，最后进入高潮，以欢快终曲结束。

赛乃姆按地区风格又分喀什赛乃姆、库车赛乃姆、伊犁赛乃姆、哈密赛乃姆等。喀什赛乃姆有着明显的地域特征。喀什位于新疆南部，这个地区以农耕生产为主，聚居着许多维吾尔族，主要从事旱作农业生产。农耕文化的显著特征是伴随口传身授的农业经验传承方式，农耕文化圈内的歌舞也以口传身授的方式代代传承。喀什赛乃姆不同于其他地区的赛乃姆，而是对舞者身体各部位的细致运用，如舞蹈中对头、肩、手腕、腰、小腿部的运用较多。情感表达比较含蓄、柔和、委婉，其中手势变化丰富，有绕腕、翻掌、推手、弹指等动作。喀什赛乃姆位于南疆，在同一地疆内，其赛乃姆也有细微差别如库车赛乃姆，则带有较多古龟兹人的乐舞艺术风格。唐代文人杜佑在《通典》中介绍：“或踊或跃，乍动乍息，跷脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止”、“龟兹人弹指为歌舞之节”。现在库车赛乃姆中撼头、弄目、跷脚、

弹指仍为其典型舞姿。其他维吾尔族赛乃姆中也都有此种动态，但却不如库车赛乃姆动势强烈，库车赛乃姆风格突出表现在稳重、典雅、抒情等方面。

如果说南疆赛乃姆呈现含蓄、深沉的农业文化特征，那么北疆赛乃姆则呈现潇洒、豪放的草原文化特征。北疆赛乃姆的代表为伊犁赛乃姆，由从事畜牧业生产的维吾尔人跳，此舞带有传统草原民色彩。如前介绍，维吾尔族先民曾生活在漠北草原，其族源来自我国古代北方游牧民族，自漠北回纥汗国衰落后，维吾尔族先民回鹘便分几路迁移，一支投向吐蕃，一支投向安西。古代安西即今天新疆库车，这支投向安西的维吾尔人仍然保持着漠北牧民性格，剽悍的骑马民族跳起赛乃姆来，必然带有浓郁的草原风格。

哈密赛乃姆流行于新疆东部，东疆地靠内陆，这一带不仅有维吾尔族，还有许多汉族、回族居住。因此哈密赛乃姆既不同绿洲农耕文化风格，也不同草原文化风格，它更多兼有中原汉民族风格，具有平稳、动作幅度不大等特征。

新疆维吾尔族赛乃姆尽管有地域之分，但总体动作样式却是大同小异的。维吾尔族赛乃姆上肢动作较多，舞蹈中突出表演者对头部和手腕的运用，躯体多保持昂首、挺胸、立腰的姿态，通过表演动作与眼神的巧妙配合来刻画人物感情和人物性格。舞步最常用的是“三步一抬”，突出一点是舞者在第四拍时动力腿蹭拖地向后踢步。男女舞蹈者均有动作分工，男舞者的基本手臂位置是：围手、翻手、甩手（左手叉腰准备、或背身后，第一拍右臂微屈时，平甩至左胯前，第二拍右手甩至身后）、弄目（挑眉飞眼）、平抱手摆肩。女舞者的基本手臂位置是：屈肘提腕、靠腕、遮羞手、托腮按胯、双搭肩、举臂推腕、摊绕手、搭肩推手、浪肩等。基本舞步有：三步一抬、后退蹉步、两慢三快步、踏地旁迈步、跺撤步、后退靠点步、踏步点地等。维吾尔族舞蹈继承了中亚游牧民族旋转的舞蹈传统，因此在舞蹈中有不少旋转的技巧，如靠点步转、后点步转、插腮转、夏克转、掏手蹉转、勾脚转、跨

跳转等。组合而成的基本动作有：三步一抬顺风旗、垫步弹指、托腮按胯移步、前后点步翻手、旁迈步平伸手、摇身点颤、搭指移颈、云步平伸手、踏步击手、响指推肩、跺撤步单撩手、跺撤步双撩手、后退推手、垫步推腕、垫步摊绕手、双搭肩旁迈步、跪蹲移颈、跪蹲击掌、斜后点步搭凉棚、斜托掌跪蹲、垫步托帽、梭子步甩手、三步一抬围手、平抱手后点步转、垫步响指绕腕、叉腰勾脚转、击掌胯跳转等。

赛乃姆表演有一定程序，首先从散板开始，但散序乐曲只是器乐演奏，之后歌手唱歌，此时，围坐的人们先后站立，施礼邀请舞伴，此时，女舞者踩着舒缓的音乐节奏，迈着两慢三快步或三步一抬舞步入场，男子则多以三步一抬平伸手或垫步托帽姿态入场。音乐进入快板节奏时，男女舞者花样变多，有竞技成分在内的舞蹈技巧表演，舞者情绪高涨，将气氛推向高潮。男女舞者无论是在矜持平稳状态下舞蹈，还是情绪热烈欢快舞蹈，基本舞蹈形态是始终不变的，男子动作舒展有力，表现出豪放开朗的性格，女子动作要立腰、挺胸、舞步松弛平稳、腿部动作灵活而不僵硬、姿态优美舒展地去表现，这也是赛乃姆的鲜明特征。

（二）刀郎舞

“刀郎舞”盛行塔里木盆地西南缘叶尔羌河流域的麦盖提、巴楚、阿瓦提地区，是具有草原风格的民俗舞蹈。这一地区多沼泽和森林，因此决定刀郎人主要从事狩猎、畜牧和农业生产。

“刀郎”意为群，是古代人们对塔里木沙漠边缘居民的称谓。刀郎人生活习俗与绿洲之地的维吾尔人不太相同，南疆维吾尔人有着严格的宗教习惯，女子蒙面纱，男女授受不亲。而刀郎人则不是，女子没必要蒙面纱，男女可围坐一起吃喝玩乐。刀郎人性格质朴、豪放，喜尚举办鹰猎、犬猎、叼羊等活动。

刀郎人主要聚居在新疆麦盖提、巴楚、阿瓦提县。麦盖提县位于叶尔羌河冲积平原，区域约8%为农林区，92%为塔克拉玛干沙漠区。麦盖提是荒漠干旱大陆性气候，春季多风沙，夏季酷热，

降水少，秋季天高云淡，冬季大雪纷飞。刀郎人依靠发源于昆仑山的叶尔羌河水浇灌农作物，主要农作物有小麦、玉米、棉花等，兼种瓜果蔬菜。麦盖提县刀郎人主要从事畜牧业。

巴楚县位于叶尔羌河和喀什噶尔河冲积平原，耕地面积占7%，森林覆盖率2.4%。巴楚县离喀什市276公里，全境地域分为三大块，北部为山区和砾漠区，中部、西南部和东北部为绿洲，东南部为塔克拉玛干沙漠。巴楚县在塔里木盆地西北部，属暖带干旱气候，风沙较大，浮尘日数年125.6天，夏季酷热，达42.7℃，昼夜温差很大。巴楚县刀郎人以农业经济为主，依靠天然湖泊和水库水来灌溉庄稼。除从事农业生产之外，还兼事畜牧业，巴楚境内有广阔的草原，林木繁茂，水资源丰富，因而适宜于放牧、渔捞等生产。

阿瓦提县在天山南麓、塔里木盆地北缘，是阿克苏河、喀什噶尔河、叶尔羌河、和田河交汇之处。这一带绿洲面积占15%，沙漠占82.8%，水面积2.2%，阿瓦提地势较为平坦，属暖温带大陆性干旱气候。阿瓦提县刀郎人以农业为主，兼事畜牧业。阿瓦提又属古丝绸之路的重要驿地，中西经济文化交流经济贸易都从这里经过。

从以上三个刀郎人聚居的地域来看，我们得知刀郎人居住的环境多为沙漠包绕的有内陆河的狭长绿洲之地。暖温带大陆性荒漠干旱气候造成这一地区生活环境较为艰苦，但是几条大河和丰富的地下水资源，促成这一带有草原、灌木丛，这些为畜牧和渔猎提供了条件。在这样环境中生存的刀郎人舞蹈必然带有浓郁的地方特色。即刀郎舞具有粗放、原始、拙朴的风格。刀郎舞的基本动作有：踮退步、滑冲步、吸转、撤步躲转、且克特曼、赛勒凯斯、色利尔玛等。舞蹈动作多是对草原畜牧、森林狩猎等生产动作的提炼。如滑冲步，反映了刀郎人在沙土上行走的样态，赛勒凯斯反映了刀郎人在沼泽地带行走的形态。刀郎舞以男女对舞的形式出现，在麦西热甫活动场地上表演，少则几人，多则几百人。刀郎音乐节奏由慢到快，舞者在逐渐变快的乐曲中紧靠肩臂，时

而散开，时而集体圆圈舞，时而分散竞技表演，令人目不暇接，受到强烈的舞蹈情绪感染。

由于刀郎人聚居在离文化中心区偏远的地带，较少受到外来文化的冲击，所以舞蹈还保持着远古风貌。刀郎人的生存环境决定着刀郎舞的风格，即挺胸立腰、手腕动作变化不大、膝部微颤、脚步沉稳、动作开朗大方等。

刀郎木卡姆是在刀郎舞基础之上发展而成的套曲舞。木卡姆盛行于新疆维吾尔族各个聚居区。各聚居区内都有独特的木卡姆流传，刀郎木卡姆便是如此。刀郎木卡姆与其他地区木卡姆相比，规模比较小，每一部由慢速散板歌曲“木凯迪满”、慢板歌舞曲“且克特曼”、中板歌舞曲“赛乃姆”、小快板歌舞曲“赛勒凯斯”、快板歌舞曲“色力尔玛”等组成。刀郎木卡姆共有九套，唱曲多为当地民歌。从刀郎木卡姆的歌舞比重来看，歌舞成分很大。可以说刀郎木卡姆就是歌舞木卡姆。

关于刀郎木卡姆所表现的内容有各种说法：有学者认为刀郎木卡姆的内容多表现爱情。^①有学者认为：“刀郎舞蹈表现了一次激烈的狩猎过程”，“实际上可以说，舞蹈前高声唱着‘啊莱’，之后妇女们高举火炬，检查男子行装，接着使人想起激烈的进攻，射箭的前进和后退，最后形成一个大包围圈，从而真实地反映了一次古代打猎或与野兽搏斗的完整过程。舞蹈结束时的旋律，无疑是在庆祝胜利”^②。还有学者认为：“刀郎舞蹈的组成部分中，也不难看到西域古代舞蹈的遗风，以及它们融汇演变的遗风和它们融汇演变的痕迹。且克脱曼部分的舞蹈带有浓厚的宗教祭祀活动的色彩，赛乃姆、赛勒克部分的舞蹈与维吾尔族赛乃姆民间舞蹈有许多相似之处，它经过历代的广采博收，融汇了许多古代西域的著名舞蹈。色勒利马舞蹈以各种旋转为基本特点，存在有明显

① 参见杜亚雄：《中国少数民族音乐概论》，82页，上海，上海音乐出版社，2002。

② 褚远亮：《漫话刀郎歌舞》，转引自全国艺术“九·五”科学规划课题组编著：《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，30页，北京，中央音乐学院出版社，2004。

的唐代伊斯兰风味的胡旋舞的遗风。”^① 还有学者认为，刀郎舞与蒙古族著名舞蹈“倒喇”结构相同。针对以上学者专家之说，全国艺术科学“九·五”规划课题认为：“《刀郎木卡姆》是维吾尔木卡姆一个重要组成部分，它与维吾尔《十二木卡姆》有着千丝万缕的联系。《刀郎木卡姆》根植于塔里木盆地西北缘叶尔羌河两岸的绿洲文化，也含有一定的漠北牧猎文化的因素，具有典型的‘多元一体文化’特点。对于它的形成和发展，我们可以按照时间的顺序描述为以下几个层次：第一层：塔里木盆地绿洲文化；第二层：突厥语族的漠北牧猎文化；第三层：蒙古语族的漠北牧猎文化……‘刀郎人’的血缘中也包括古代塔里木土著，突厥语族诸民族和蒙古族诸多的因素……《刀郎木卡姆》应该说与西域乐舞、西域戏弄存在着千丝万缕的联系。”^② 由此可见，刀郎木卡姆是具有多层文化积淀的民族民俗舞蹈，它反映了各民族文化融会贯通的历史，也反映了它所具有的独特特征。不过，如前所述，刀郎人主要聚居麦盖提、巴楚、阿瓦提三个地区，这三个地区的刀郎木卡姆的表现形式略有差别：首先从动作来看，麦盖提、巴楚的刀郎木卡姆舞蹈动作幅度较大，而且动作比较规范，而阿瓦提的舞蹈动作幅度较小。其次从舞蹈构图来看，麦盖提、巴楚刀郎木卡姆中的舞蹈从第三段开始，舞蹈由对舞变成集体大圆圈，而阿瓦提的刀郎舞则不变队形。再次，舞者做“且克脱曼”动作时，麦盖提和巴楚不做直线交叉换位动作，而是做“两步一跺”动作。而阿瓦提县刀郎人与此不同，在第三拍时要做两人对面走斜线左右交叉换位动作和面对面直线交叉换位动作和“两步一并”动作。^③ 生活在不同区域的民族，舞蹈名称虽然相同，但却带着不同的地域特征，新疆维吾尔自治区的刀郎舞就证明了这一点。

① 激川：《刀郎人和刀郎舞蹈》，载《舞蹈论丛》，1981（3）。

② 全国艺术科学“九·五”规划课题组编著：《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，84页，北京，中央音乐学院出版社，2004。

③ 同②，149页。

(三) 萨玛舞

萨玛舞为伊斯兰苏非派宗教舞蹈，主要流传在新疆南部喀什、莎车等地。

我国有不少少数民族信仰伊斯兰教，除回族之外，还有维吾尔族、哈萨克族、柯尔克孜族、塔吉克族、乌孜别克族、塔塔尔族、撒拉族、东乡族、保安族等。这些民族信奉伊斯兰教是有历史原因的，因篇幅所限，就不逐一介绍。维吾尔族在历史上曾信仰过多种宗教，如原始宗教萨满教，8世纪时信仰摩尼教，北宋时信仰祆教和佛教。高昌、龟兹、于阗等古代新疆重镇佛教极为兴盛，取代了其他宗教。直至10世纪回鹘喀喇汗王朝建立之后，伊斯兰教传入新疆，起初在喀什噶尔，以后逐渐向叶尔羌、和阗延伸，13世纪伊斯兰教向阿克苏、库车、乌鲁木齐、吐鲁番发展。15世纪以后在哈密的蒙古族王朝、吐鲁番王室、哈密王朝统治者的推动之下皈依伊斯兰教的维吾尔族骤然增长。清代，新疆的南疆已成为伊斯兰教的天地。20世纪时，新疆的北疆也成了伊斯兰教的属地，其中主要有佛教和伊斯兰教，后来，伊斯兰教因政治强势而成为维吾尔族信奉的主要宗教。新疆维吾尔族伊斯兰教是中国伊斯兰教历史的重要组成部分。

新疆伊斯兰教是受阿拉伯和中亚地区伊斯兰教影响的产物，其乐舞也是受到这些地区的影响，如《十二木卡姆》，木卡姆早先是广泛流传于中亚、西亚、南亚、北非等地，是从事绿洲农耕业民族的乐舞文化现象。木卡姆不仅在我国新疆维吾尔族、乌孜别克族、塔吉克族当中存在，而且也在乌兹别克斯坦、阿富汗、巴基斯坦、土库曼、土耳其、伊朗、印度、叙利亚、埃及摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯、利比亚等国家存在，只不过，每个国家与地区都有自己的称谓。“木卡姆”来自阿拉伯词汇，本意为“最高位置”，这一词语从不同角度暗示了“木卡姆”的重要地位。木卡姆是歌、乐、舞三位一体的歌舞套曲。木卡姆的产生，既有生态因素，也有精神因素，它反映了分布亚、非、欧绿洲地带民族的物

质生活与精神生活状况。生活在高山、沙漠、戈壁包围的狭小地带的民族，在艰苦环境中相互照应，交流思想与感情，克服与外界难以沟通的孤寂之苦，产生了绿洲歌舞《十二木卡姆》，同样的地域环境，造成了不同人种在文化上的相互认同。在亚、欧、非洲普遍存在的十二木卡姆，很快被我国新疆地区的绿洲民族所接受，尤其当它伴随着伊斯兰教传播，更是得到了我国绿洲民族的认可。

萨玛舞与十二木卡姆一样，伴随伊斯兰教的广泛传播而来。萨玛舞蹈与阿拉伯半岛早期伊斯兰教苏非派有关。“苏非”为羊毛之意，伊斯兰教苏非派反对享受，提倡清贫生活，教徒们身穿称作苏非的粗制羊毛衣服而表示对安拉的崇敬。在阿拉伯半岛倭马亚时代，盛行一种专门祭祀的跳神舞蹈，信徒们边默念赞美安拉的颂词，边狂热跳神，跳神舞蹈的基本动作来自对鸟的模仿。明末清初，从中亚来了一批伊斯兰教苏非派的传播者，他们也将苏非派的跳神舞带到新疆，尤其在喀什落地扎根，成为南疆喀什维吾尔穆斯林代表性宗教舞蹈。

喀什萨玛舞又有捷黑力萨玛、则克力萨玛、吾苛力萨玛之分。捷黑力萨玛是边大声宣扬自己对安拉的信仰边舞蹈。则克力萨玛是舞者心中默念安拉起舞，吾苛力萨玛为女性苏非派舞蹈，是一人唱众人附和的吟唱式跳神舞蹈。吾苛力萨玛，是维吾尔族女性专属的舞蹈，表演时，观众全是女性，绝不允许男观众在场观摩。

新中国成立后，萨玛舞已演变成为穆斯林传统节日里的群众娱乐性舞蹈。舞蹈在清真寺前的广场上跳，参加者有几十人至几千人。在肉孜节、古尔邦节之时，人们在广场上围成大小不等的圆圈狂欢，抒发幸福喜悦之情。但是，不管怎样，舞蹈仍然保持着舞者舞步沉稳、神情专一的原始风貌。萨玛舞的基本动作有：悠晃手、悠晃步、悠晃步转等。舞蹈动作简单，构图也简单，但是舞蹈者的专注神情以及为舞蹈伴奏的鼓乐声和歌唱声及悠晃的舞蹈动作成为萨玛舞的独特风格。

(四) 夏地亚纳

夏地亚纳一词来自波斯语，意为欢乐的曲调。传说，该舞蹈来自古代维吾尔穆斯林对哈喇汗王朝第七代汗王阿里·阿尔斯兰汗的崇拜与追思。阿里·阿尔斯兰一生励志传播伊斯兰教于天山南北，并不惜一切代价对信奉异教的政敌发动“圣战”，每次出征前，由军乐队吹奏“夏地亚纳”乐曲以鼓舞士气，使敌人闻声丧胆。每每胜利归来，人们便又重新奏起“夏地亚纳”，以回顾战争的过程，庆祝战斗的胜利。后来，阿里·阿尔斯兰在与信奉佛教的政敌于阗（今和田）的李圣天王朝战斗不幸阵亡。人们为纪念他，制定了祭祀祈祷活动，这就是每年回历十二月二十日人们在奥达许大麻扎和阿尔斯兰麻扎举行的夏地亚纳活动。那一天穆斯林们昼夜不停奔跳狂舞来表示对阿尔斯兰的哀思。新疆麻扎在古代是伊斯兰教教长和领袖的埋葬之地，人们在这里除了朝拜之外，就是举行祭祀活动。举行祭祀活动之时，人们踩着鼓乐，手舞足蹈走进麻扎。在麻扎里，人们怀着虔诚的心态宰杀禽畜，放血祭祀，疯狂歌舞，治病求子，然后各路群众高举狼牙旗来到阿尔斯兰墓前，将旗帜插在墓上，这样整个祭祀活动才算告终。

随着历史发展，这一古老的伊斯兰教民俗舞蹈也发生了质的变化：“夏地亚娜这个名称本身，就含有欢乐的意思，它是欢庆节日、宫廷宴会的主要舞蹈形式，并且表现出日渐舞台化的倾向。就艺术水平而言，夏地亚娜可以被视为那个时期维吾尔族舞蹈的冠军。”^①说明夏地亚纳舞蹈性质已发生变化，成为群众聚会娱乐性节目。由于舞蹈性质的变化，使得夏地亚纳的舞蹈动作从过去失控的、非理性的狂舞转变成为温雅的娱乐性舞蹈。其舞蹈动作主要有：跳踢步弹手、旁弓步点跳抖手、抚胸式退跳、原地转小跳步、展翅转、蹉步抖手、单脚跳抖手、单脚跳转抖手、蹦跳翻手等。跑、跳、翻成为代表性舞步，舞蹈由鼓吹乐队伴奏，有时

^① 《中国民族民间舞蹈集成·新疆卷》，112页，北京，中国ISBN中心，1998。

加入一些弹拨乐和管弦乐来为之伴奏。夏地亚纳舞蹈人数不限，形式活泼自由，无固定队形，舞者可自由舞蹈，是一个令人心身愉快的民间民俗舞蹈。

（五）纳孜尔库姆

纳孜尔库姆是新疆吐鲁番地区的代表性民间民俗舞蹈。纳孜尔库姆一词来自波斯语，在维语中具有“精致”、“和善”、“秀丽”之意。

传说该舞源于18世纪中叶，有一位称作纳孜尔的民间艺人，敲击着称作“库姆”的鼓，模仿封建地主丑陋愚蠢的行走姿态，跳着讽刺意味的舞蹈。纳孜尔库姆的表演形式分两种：一种为表演的纳孜尔库姆，一种为竞技的纳孜尔库姆。表演的纳孜尔库姆多以滑稽可笑的夸张动作来模拟表现各种动物的形态、神态以及日常生活动作，如踮鞋、瘸子走路、鸭子走路、老鹰展翅等。竞技的纳孜尔库姆多表现动作技法，如跳转、跨转、跳落跪蹲肘击地、插手顿足转等，间或有双腿跪地并前俯腰叼起地面上的鲜花等技巧。

不管是表演性的纳孜尔库姆，还是竞技性的纳孜尔库姆，其基本动作大体差不多，主要有单步挽袖、矮子步挽袖、矮子步托帽、甩手、拍掌单脚跳、顿跳耸肩、顿跳翻手、顿跳开合、扶膝蹲跳、跳落跪蹲肘击地、半蹲跨转、三拍掌跳转、插手顿足转、前俯归花、板腰取花等动作。舞蹈风格以滑稽有趣见长。舞蹈形式自由灵活，既可单人跳，也可双人跳，或几十人几百人一起跳，吐鲁番维吾尔族认为，纳孜尔库姆才是真正的吐鲁番舞蹈，该舞也是麦西热甫活动上重要的娱乐节目，是吐鲁番木卡姆的重要组成部分。

（六）匹尔

匹尔为维吾尔族萨满舞蹈，以墨玉萨满舞为其代表。“匹尔”一词来源于波斯语，意为“仙女”，现在维吾尔语中意为“巫医”。

也就是说，是巫医给人治病的舞蹈，这种舞蹈就是萨满作法行为。

维吾尔族萨满巫医又称“巴合希”。匹尔开始时，首先由巴合希诵经，主要内容为祈祷“胡达”（真主）祛除人类的病灾（多用古兰经上的词语）。接着，巴合希示意助手拿祈祷超度过的“圣水”给病人喝，往房子四周洒，同时达班迪奏乐演唱。^①由此可见，新疆维吾尔族的萨满舞蹈已不是原初的宗教了，它里面包含着伊斯兰教成分。舞蹈反映了这一民族的文化变迁史和民族的宗教舞蹈形式。回鹘西迁后，葱岭西维吾尔人于10世纪中叶皈依伊斯兰教。自此，在漫长岁月中，伊斯兰教逐渐渗透匹尔之中。但是“匹尔”还保持着萨满的特色，如击鼓。匹尔的萨满鼓称作“达普因”，声音比较低沉，萨满作法时，巴合希与病人一拍一步行走时均踩着鼓点。清代文人萧雄在《新疆杂述诗中介绍》：“木士高擎一尺冠，替人琐语祝平安，荒唐射影含沙事，羯鼓声催夜以阑。”新中国成立前，匹尔的活动在新疆各地有不同的表现形式。新中国成立后，这种宗教形式开始与不同地区的音乐曲调相结合，融合成为具有不同地区风格的匹尔。匹尔舞者手执的道具还是早先萨满巴合希的道具：皮条鞭、刀和神幡。基本动作有：单步挥手、小跳步双摆手、小跳步转。匹尔的原生动作很少，发展到现在的匹尔已与维吾尔族民间舞蹈“赛乃姆”结合到一块，加进了不少赛乃姆的基本动作，如：垫步翻手、三步一抬平伸手、垫步推腕、垫步响指推肩、三步一抬顺风旗等，已成为娱乐性、表演性的舞蹈。

（七）麦西热甫活动中的其他民俗舞蹈

麦西热甫活动中除了人们喜爱的赛乃姆、刀郎舞之外，还有一些著名民俗舞蹈，如萨帕依舞、它石舞、木勺舞、油灯舞、盘子舞、萨玛瓦尔舞、莱帕尔舞等。

萨帕依舞是维吾尔族男子手持“萨帕依”乐器跳的舞蹈。“萨

^① 参见《中国民族民间舞蹈集成·新疆卷》，120页，北京，中国ISBN中心，1998。

帕依”是用两根木棍粘在一起制作的乐器，木棍上挂着铁环，跳起时会哗啦哗啦作响，成为舞蹈的节奏器。该舞蹈动作围绕萨帕依而展开，如跪蹲萨帕依、梭子步击萨帕依、三步一抬击萨帕依、蹉跳击萨帕依、勾脚转击萨帕依等。既可独舞，也可双人舞或众人集体舞。舞者在场中或众人围圈中，激情四射欢快地跳着萨帕依，该舞往往成为活动高潮的压轴节目。

它石舞是维吾尔族男子单人舞或双人舞蹈，该舞因舞者手持两块石子，边敲击边跳而得名。新疆和田地区盛产玉石，那一带的百姓跳舞时候喜欢敲击玉石片，玉石片敲击出来的声音悦耳动听，所以受到群众欢迎。它石舞由“赛乃姆”脱胎而来，舞蹈形式与赛乃姆大体差不多。不同的是，舞者敲击它石，有时做一些幽默滑稽的动作，基本动作有：踏步蹲击石、跪蹲击石、垫步击石、梭子步击石、颠跳击石等。表现功能与萨帕依舞相同，都是麦西热甫活动中的压轴节目。

木勺舞也是从“赛乃姆”演变而来，为男子独舞或双人舞，舞蹈源于舞者右手持两个约十五厘米长的木勺，敲击勺背，发出特有的木器音响而得名。该舞的特色体现在舞者盘腿坐地，边击勺边左右前后颠跳移动，并加上摇头、弄目等动作。该舞娱乐性极强，表演者还可以尽情发挥个人的特技，以博得在场观众的喝彩掌声。

油灯舞为维吾尔族男子舞蹈，源于哈密，盛行于和田、库车等地。油灯舞多在夜晚举行的麦西热甫活动中表演，该舞有一些高难度的动作与技巧，如单步平伸手、单步屈肘、弹簧步挑针（弹簧步：双膝微屈，起左脚，每拍一步，每步前脚掌先落地，平稳的轻踏前行）、云步顺风旗、旁交叉步平伸手、单步叉腹、单步鹰翅、跪地挑针、拧身挑针、左右平移、矮子步移颈、跪蹲捧灯等。舞者在做这些动作时，常常表情风趣、眉飞色舞、活泼欢快，深受当地百姓欢迎。

盘子舞最早源于库车，现在盛行新疆各地。该舞为女子舞蹈，表演者头顶茶碗，手持盘子、筷子，边敲击边舞蹈。盘子舞也是

由赛乃姆演变而来的，因此舞蹈还保持着赛乃姆的特点。舞蹈的基本动作有：云步遮着手、两慢三快步平开手、靠腕点步转、斜后点步击盘、垫步摆手击盘、垫步托按掌击盘、后退靠点步击盘、云步击盘、踏步半蹲击盘、梭子步上举击盘、双手击盘移颈等。从盘子舞基本动作来看，其中的基本舞步是：三步一抬、梭子步、垫步、斜后点步、云步等，这些舞步也均是赛乃姆的基本动作。该舞近年来受不同艺术家的演绎，成为优美典雅、沉稳细腻的表演性艺术舞蹈。

三、麦西热甫的保存与发展

麦西热甫一词源于阿拉伯语，在现代维吾尔语中有聚会之意。在新疆有不同区域的麦西热甫活动。在各种麦西热甫活动中，都有赛乃姆、刀郎舞、萨帕依舞、它石舞、木勺舞、油灯舞等舞蹈表演。可以说，麦西热甫活动是维吾尔族舞蹈的大聚汇、大交流、大演艺活动。它是维吾尔族的非物质文化遗产，也是维吾尔族的精神文明财富。在世界经济一体化时代，伴随着旅游业的开发，民族地域歌舞成为新的经济领域，表演性歌舞可获得双赢的利益。然而更多的民族民俗舞蹈却处在无人问津的境地，民间艺术家一个一个离开人世，传宗接代的民间艺术没有得到应有的社会地位，再加上大众传媒的影响，民间民俗舞蹈越来越被人们冷落。

怎样保护新疆麦西热甫活动呢？建立民间麦西热甫及木卡姆的资料库，有意识地在群众中推广木卡姆、麦西热甫艺术形式，创作节目组织大型歌舞晚会。除此之外，在学校舞蹈教育中，新疆维吾尔族麦西热甫也应是传授的重点，它是人类民间艺术瑰宝，同样，其他民族也拥有保护与传承民族民俗艺术的重大责任。

第二章 畜牧文化区少数 民族民俗舞蹈

中国畜牧文化起源很早，与农耕文化起源大致差不多，在人类栽培农作物种子的同时，也开始了对野生动物的驯化。其实早在人类采集狩猎时代就已经开始了对动物的驯化，如驯养狗等。所谓畜牧文化，是指将有蹄类的家畜（如牛、马、羊等）成群放牧管理和逐水草而迁徙的放牧管理的人类集团所创造的文化。畜牧文化与采集狩猎文化不同，采集狩猎是以采集狩猎方式获取自然再生产的植物与动物，而畜牧业则是通过人类放牧管理获得家畜的再生产。于是畜牧文化就带有了与采集狩猎文化不同的性质，另外，畜牧文化产生于气候干燥、植被稀少、不能从事农耕种植的生态环境里，因此其文化态势与农耕文化相比有着明显的不同。

畜牧文化产生于植被稀少的干燥地带，那一带的植被以草原为主，草原是畜牧业不可缺少的生产资料，游牧民族就依靠草原、牲畜、食品这一生物链维系着民族生存。我国的草原主要分布在黑龙江、吉林、辽宁、内蒙古、宁夏、甘肃、青海、西藏、新疆等地，在这些草原上生存居住着众多少数民族，其中有不少民族以畜牧业为主，如蒙古族、鄂温克族、哈萨克族、裕固族、塔塔尔族、达斡尔族、塔吉克族、柯尔克孜族等。

畜牧生态文化区包括不同畜牧经济文化类型，如苔原畜牧文化型、戈壁草原游牧文化型、盆地草原文化型、高原草场畜牧文化型。下面分别介绍不同畜牧经济文化区内的少数民族民俗舞蹈。

第一节 || 苔原畜牧文化区鄂温克族民俗舞蹈 ||

苔原畜牧文化区的民族代表是鄂温克族，其民俗舞蹈主要反映了苔原畜牧文化生活，该民族民俗舞蹈具有浓烈的乡土森林气息。

一、鄂温克族概况

鄂温克族主要分布在内蒙古自治区呼伦贝尔市的七个旗县和黑龙江讷河县团结乡的鄂温克村和百露村。语言属阿尔泰语系，无文字。鄂温克族在历史上被称作“索伦”、“通古斯”、“雅库特”。“索伦”是单一民族部族的名称。鄂温克是索伦人的自称，意为“住在大山林中的人们”或“住在山南坡的人们”。鄂温克族先人被称为“通古斯”，是来自突厥族对他们的邻居鄂温克人的称呼。“索伦”是来自满族对鄂温克先人勇敢善战的民族性格的一种赞誉。“雅库特”是俄罗斯人对鄂温克人的称呼，有饲养驯鹿、从事游牧业之意。^① 鄂温克族的名称在1957年才正式定下来。鄂温克族族源极早，有考古学、人类学专家认定早在公元前2000年时，鄂温克族祖先就生息在贝加尔湖畔，因此可以认为鄂温克族的祖先是从拉玛湖（即贝加尔湖）周围的高山起源的。

鄂温克先人被不同族群称呼的不同名称也反映了鄂温克族的不同支系，鄂温克族源起于贝加尔湖畔之后，就不断南迁，分别居住在不同地域，有关资料介绍：“……居今额尔古纳河畔使用驯鹿的鄂温克人，原属‘喀木尼堪’的一支，被称为‘雅库特’；居住内蒙古自治区陈巴尔虎旗的，属‘那妹他’的一支，被称为‘通古斯’；分布于内蒙古自治区鄂温克族自治旗、布特哈旗境内

^① 参见杨惠萍撰：《鄂温克族》，转引自中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，349页，上海，上海人民出版社，1998。

的，属博穆博果尔所在的一支，仍称‘索伦’。”鄂温克族人口很少，由于清朝、日伪时期的民族压迫政策和疾病、灾难、贫穷等原因，解放前人口仅剩170人。^①解放后人口不断增长，1990年中国人口普查统计，鄂温克族人口增至26379人。^②鄂温克族主要居住在大兴安岭支脉丘陵山区和草原地带，这一带气候属寒温带，冬冷夏旱，冬天最冷达到零下50多摄氏度。鄂温克人就生息繁衍在穿插于森林之间的苔原地区，驯养着能适应这样环境的驯鹿。

鄂温克族的社会结构是部落和氏族，每个部落和氏族都有酋长，酋长由民主选举担任，他们处理氏族部落的重大事务。各氏族之间不准通婚，实行部落外婚制。每一氏族部落除了氏族名号外，还有氏族图腾。不同氏族有不同图腾，如西拉那妹他氏族的图腾是鹰，我乌巴亚基鲁氏族的图腾是天鹅。鄂温克族中比氏族小的社会组织称“乌力楞”，它包括4~8个小家庭。“乌力楞”的首领叫“新玛玛楞”，意为“公道人”，“乌力楞”像是生产小队，“新玛玛楞”像是生产小队队长，率领队员共同生产、共同消费。鄂温克人数少，且分布地域又广，各地域之间很少来往，因此经济、文化发展也是不平衡的，生息繁衍于农业文化区边缘的鄂温克人较早地接受了先进农业文明的影响，因此社会进程很快。如早在南北朝时期，居住在外兴安岭以南的鄂温克人，就与中原王朝保持着朝贡关系。明朝，曾在贝加尔湖以东、外兴安岭以南设立许多卫所管辖鄂温克，客观上带动了鄂温克族社会的发展。“崇德四年至五年（1639—1640年）皇太极统一贝加尔湖以东和黑龙江中、上游，建立巩固的统治，最后统一了以鄂温克人为主体的，包括达斡尔、鄂伦春人在内的索伦部广大地区。接着鄂温克各族以氏族为单位建立了基层军事机构，任命了佐领。”^③清朝政府对

① 参见秋浦等：《鄂温克人的原始社会形态》，6页，北京，中华书局，1962。

② 参见国家民族事务委员会经济司、国家统计局国民经济综合统计司编：《中国民族统计年鉴（1949—1994）》，156页，北京，民族出版社，1994。

③ 中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，351页，上海，上海人民出版社，1998。

鄂温克人的行政任命以及对鄂温克族实行的羁縻政策，促进了鄂温克族的封建社会的进程。而游牧区的鄂温克人则常年飘游不定，相互之间来往很少，缺少沟通，因此社会进程缓慢滞后。

鄂温克人有“索伦骁勇闻天下”的美誉，说明鄂温克族是一个骁勇善战的民族，这被清代统治者所利用。日伪时期，统治者对鄂温克族采取“不开展文化教育，保持原始生活，和其他民族实行隔离”的政策，使鄂温克人处于落后贫穷之中。新中国成立后，鄂温克人从山里走出来，定居于鄂温克族自治旗内，过上了安居乐业的生活。

鄂温克族的文化艺术多是对苔原畜牧文化区域内生活的反映。首先从神话传说来看，流传在鄂温克人中间的神话传说有《人类来源的传说》、《创世萨满》、《伊达堪》、《金鱼姑娘》、《鄂温克人的根子在撮罗子里》等。在鄂温克人中间流传最广的是《人类来源的传说》，讲述一个猎人与狐狸姑娘相亲相爱的故事。这个传说故事反映了鄂温克族是一个狩猎民族的历史史实。

其次从民间歌谣来看，在鄂温克族中间最流行的民谣有《我们是山林里的人》、《猎人歌》、《内库楞》、《嘎拉达》、《两棵白桦树》等。仅从这些歌谣名称来看，就知道该民族生活在高山深林的环境里，过着狩猎生活的情况。有些歌谣鲜明地反映了鄂温克人的民族性格，如《狩猎歌》：“是猎人就不怕爬冰卧雪，是猎人就敢和虎熊做伴；若是没有日行千里的快腿，就不要在山里混饭；若是没有百发百中的枪法，就称不上堂堂正正的男子汉。”再如《嘎拉达》：“神有万灵的魔法，可是我，不信它！恶神有什么可怕？不论白天和黑夜，驱马赶鹿横过它！”^① 鄂温克族民歌歌颂了鄂温克族人民天不怕、地不怕，敢同鬼神、猛兽英勇搏斗的英雄气概。鄂温克族的舞蹈也与其他民间艺术一样反映了鄂温克族的生活及精神面貌。

^① 中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，364页，上海，上海人民出版社，1998。

二、鄂温克族民俗舞蹈

鄂温克人虽然在历史上备受封建统治者的歧视和压迫，处在贫穷落后的生活境遇中，但是，民间民俗歌舞却一直伴随着支撑着这个民族。鄂温克族没有文字，却用充满生命活力的民俗歌舞承载着该民族的历史、文化传统。新中国成立后，鄂温克族人民的生活发生了翻天覆地的变化，新生活也为鄂温克民俗舞蹈增添了新的内容与形式。

鄂温克族的民俗舞蹈大致分：礼仪舞、游猎舞、节日庆典舞等类型。

（一）礼仪舞

鄂温克族虽然是骁勇善战的民族，是来自大山林里的人们，是被封建统治者下令不许接受文化教育的民族。但是，这个民族却是自强不息的民族，他们的自强不仅表现在怎样勇敢地与恶劣的自然环境进行搏斗，而且还表现在发明创造本民族的礼仪文化习俗，借以维系民族血脉等方面。这个民族貌似粗放，却有着温情细腻的情感追求与保持和谐社会、和谐自然的崇高思想境界，鄂温克族的阿芽舞就是具有这样一个文化内涵的民俗舞蹈。

阿芽舞是鄂温克族的民俗歌舞艺术，也是有歌有舞的民俗歌舞。据鄂温克族民间艺人敖登高娃传授，为阿芽舞伴唱的歌词大意是：“村那边的朋友啊，好久没见面了，我们来到山冈上，一同采野果。”从歌词来看是对采集生活的反映。该舞为女子礼仪舞，表演者由老年妇女与青年妇女组成，她们分别穿着不同颜色的盛装而舞，老年妇女服饰颜色稍重一些，青年妇女服饰颜色稍鲜艳一些，多为绿色、粉色、金黄色。已婚妇女多套一件坎肩。阿芽舞的基本动作有：走步翻手绢，采菜（舞者左手提袍架肘，右手捏手绢前后摆动，是四拍便步，第五六拍时，双腿正步全蹲，右手做摘集、放篮动作），基本构图有十字形穿插、双排换位等。动作简单，舞蹈构图也简单，词曲更简单，但是鄂温克族

的重礼节、讲仪表、尊老爱幼的文化习俗就通过这样简单的歌舞形式传递出来。由于阿芽舞属于礼仪舞蹈，因此，该舞呈现出柔美、文雅、细腻、温和的风格，与鄂温克族的游猎舞蹈形成鲜明对比。

（二）游猎舞

从大山林里走出来的鄂温克族，其舞蹈多反映捕猎生活的内容。鄂温克族的游猎舞蹈主要有：爱达哈喜楞、狩猎舞、巴勒那德舞、聂那肯舞、鲁克该勒舞等。

1. 爱达哈喜楞

爱达哈喜楞意为“野公猪搏斗”。该舞是表现猎人模拟野公猪搏斗的娱乐性舞蹈，为男子双人舞。由舞者身穿狍皮大衣，装扮成野猪模样舞蹈。舞者边跳边呼着“吼么、吼么”的声音，表现两者忽而相对、忽而躲闪换位、忽而撕咬、忽而搏斗的情景。舞蹈的基本动作有：双脚拍地步（舞者大八字步半蹲姿态上做一拍一步向前迈步拍地动作）、抬手起步、哲嘿步（以快一倍的节奏重复抬手起步动作）、交臂拍地步、勾脚斗、呼蹲吸气、咬斗式等。

爱达哈喜楞是鄂温克族最具代表的男子舞蹈，它与阿芽舞带有同样的风格特点，粗放中有细腻，豪情中有温和，淳朴中有文雅。爱达哈喜楞虽然是模拟野公猪搏斗的舞蹈，但是舞蹈动作敦厚淳朴、刚健粗放却也不失温和抒情，这样的舞蹈风格的形成，自然离不开会跳这一舞蹈的鄂温克人的生存环境。会跳爱达哈喜楞的鄂温克人，主要居住在内蒙古呼盟阿荣旗巴奇鄂温克民族乡。移居阿荣旗之前，在黑龙江中上游沿岸居住，从清顺治皇帝统治时期开始逐渐迁移到大兴安岭河谷及嫩江沿岸各支流地带。清朝人称他们为“山下的鄂温克”。下山的鄂温克人逐渐开始了农耕生活，他们以耕种为主，狩猎为辅，因此，他们的舞蹈可以说是狩猎文化与农耕文化的结合物，其舞蹈具有既不同于狩猎文化、又不同于农耕文化的风格。

由于生活环境的变迁，时代的发展，爱达哈喜楞也发生了极

大变化,最初的模拟野公猪的形态、动态、神态的形式逐渐淡化,表演性加强,增加了一些装饰性动作与技巧。尽管如此,舞蹈的刚劲、质朴的色彩和舞者“双脚拍地步”的典型动作,仍然折射出该舞的原始性与狩猎时代的野蛮特征。爱达哈喜楞目前是鄂温克人喜庆聚会时必跳的舞蹈。

2. 狩猎舞

狩猎舞是典型的狩猎民族的民俗舞蹈。这个舞蹈主要流传于内蒙古呼伦贝尔市鄂温克自治旗辉河苏木和伊敏苏木地区,属于近代鄂温克族民俗舞蹈。据介绍:鄂温克狩猎舞大约产生于19世纪末,枪支传入该地区后,鄂温克猎民开始使用枪支狩猎,枪支的使用提高了狩猎的效果,扩大了狩猎的范围。对此,鄂温克猎民十分欢欣。狩猎一般为男子的工作,每当男子们狩猎归来,妇女们便模仿猎人持枪狩猎的动作舞蹈以庆贺丰收。生活在这一地区的鄂温克人主要从事狩猎,在枪支未传入这一地区之前,该地区的鄂温克人采用原始的、不先进的武器捕猎野兽,这常常是要冒着生命危险的。枪支的传入,解放了劳动生产力,使人的生命具有了可靠的保障,因此,第一次用枪支捕猎到可作食物的野兽自然会引起猎民的极度兴奋,可以说舞蹈是在这样的情境下产生的,并被狩猎民族忠实延续下来。

狩猎舞动作非常简单,基本动作只有单脚拍地步和瞄准射击步两种。动作虽然简单,感情却充沛真挚,表现了鄂温克狩猎民的豪放性格及独特的生产方式。该舞蹈没有表演道具,均由表演者的手势、身姿、动态来表现枪击猎物的动作过程。也没有乐器伴奏,全靠节奏化的鄂温克族语言为舞蹈伴奏,语言生动流畅、朗朗上口,节奏感极强。节奏化了的语言表达了鄂温克人对狩猎成功的期盼。如鄂温克民间艺人乌日金传授:“蹲在洞口准备好,左看右看十个孢子扛起来。静悄悄地瞄准着,左看右看十个孢子扛起来。沙其日纠目,沙玛日纠目,江给森,沙玛日纠目。”^①鄂

① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》,470页,北京,中国ISBN中心,1994。

温克族狩猎舞均由女子表演，表演人数不限，基本以六人为组，在台上做六人组的块状变化方向的移动构图造型，这是一种同心协力的群体力量的显示，反映了辉河苏木和伊敏苏木地区鄂温克狩猎民团结、凝聚、求生存的心理愿望。

3. 聂那肯舞

聂那肯舞也是辉河苏木和伊敏苏木地区的鄂温克族民俗舞蹈。“聂那肯”意为犬，“聂那肯舞”就是犬斗舞。该舞是猎民模仿犬的各种动态的民俗舞蹈。犬是人类的忠实伙伴，早在农耕文明之前的蛮荒时代，原始人在自然采集狩猎经济生活中，就开始与犬结下亲密友谊。犬是猎民生产、生活的忠实助手，鄂温克猎民十分喜爱家犬。久而久之，由喜爱转变成模拟家犬各种动态舞蹈，以调节生活气氛，增添欢乐情绪。聂那肯舞动作十分简单，只有双脚拍地步和犬斗动作，无音乐伴奏，表演者不分男女，成双成对舞蹈，舞对与舞对之间做一些位置转换和队形变化等构图，舞蹈反复进行，直到尽兴为止。

4. 巴勒那德舞

“巴勒那德”意为“跳虎”，也是流传在辉河苏木和伊敏苏木地区的舞蹈。是由鄂温克人模拟老虎相互咬斗玩耍的民俗舞蹈。生活在辉河苏木和伊敏苏木的鄂温克人过去从事狩猎生产，他们从大山林里走出来了，却仍然保持着过去的习俗传统，模拟老虎神态的表演，如实地反映了狩猎民的生活环境。巴勒那德舞由五位女子表演，多以中老年妇女为主，由一人扮演猎物，四人装扮成老虎。表演者身穿毛皮大衣，装扮老虎的表演者嘴上衔着燃烧着的线香。舞蹈时，表演者双双对跳，不断侵扰“猎物”，猎物左右躲闪，直到猎物头戴的帽子被抢走，舞蹈才结束。舞蹈动作简单，无音乐伴奏，只有舞者的“吼么、吼么”的呼声，动作主要有双脚拍地步和虎斗组成，从舞蹈来看，具有原始古朴风貌。

5. 鲁克该勒舞

鲁克该勒舞，是流传在嫩江流域中部黑龙江讷河县鄂温克村里的民俗舞蹈。该村的鄂温克人一直保持着自己的传统节日和宗

教祭祀活动。他们信仰萨满教，祭祀天、山、祖先和河流。在节日集市上举行赛马、射箭、摔跤、唱歌、跳舞等活动。“鲁克该勒”意为燃烧的火苗，是这个村鄂温克人的代表性舞蹈。舞蹈由女子表演，舞蹈动作均是对狩猎生活和日常生活动作的提炼，如打狼动作、拉弓射箭动作、提水动作等。除动作之外，舞者还模拟各种动物的鸣叫，舞蹈无音乐伴奏，可能用模拟动物的鸣叫声音构成舞蹈的伴奏。呼号的声音节奏为：“耶呼、呀呼、哲呼、扎奥”，鄂温克人就以此简单呼号构成舞蹈的节奏。基本动作为提水、叫斗、打狼、胸顶花、采山丁、模鸣、击掌等。随着社会发展，该舞有了乐器伴奏和简单音乐。为舞蹈伴唱的歌词反映了当代鄂温克人心理愿望：“兄弟姐妹们呀，相见多宝贵呀！来，让我们唱起来，跳起来吧！不久我们又要分开。不久我们又要分开，为了祝福狩猎的丰收，为了我们幸福的重逢吧。我们欢乐的歌唱吧，我们尽情的跳起来吧。”^① 这首歌词也反映了鄂温克人平日里分头打猎、难得相见的生活情景。黑龙江讷河县鄂温克人跳舞时，均穿节日盛装，戴耳环，穿红色长靴。由此可见，鲁克该勒舞是节日里跳的狩猎民的民俗舞蹈。

（三）节日庆典舞

1. 阿罕拜舞

阿罕拜舞是呼伦贝尔市鄂温克族自治旗辉河苏木和伊敏苏木地区的节日娱乐性舞蹈。“阿罕拜”意为跳舞，它是鄂温克人以跳舞的形式尽情抒发丰收、节日、婚礼的喜悦心情。如前介绍，辉河苏木和伊敏苏木地区的鄂温克人是从大山林里走出来的民族，他们虽然定居下来，开始从事农耕生产活动，但原始的在山林中养成的狩猎习惯并没有丢弃，舞蹈中仍以模拟野兽动作为主。但是随着社会发展，物质生活提高，生活内容丰富，也使该舞蹈动作丰富起来。除了模拟野兽的动作之外，还增加了女性日常生活

^① 《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》，510页，北京，中国ISBN中心，1996。

中的动作，如洗脸照镜子、梳头、换袖子等动作，反映了鄂温克女子的爱美之心。舞蹈表演过去一直是在室外空地上或蒙古包前跳，现在则改在室内跳了，这表明了一种进化。不仅如此，舞蹈动作还增加了一些花样，还将“单脚拍地”的原始动作改造成艺术动作“跟靠步”，使舞蹈看起来更加优美动人。舞蹈无音乐伴奏，仅由舞者边喊号子边舞蹈，有不同的呼号形式。不同的呼号形式表现出不同的节奏，不同的节奏表现出该舞的不同程度的情绪与气氛，是一个非常有意思的独特的表演形式。它既表现出鄂温克人粗放开朗的性格，又不失女性温柔秀美的动人风采。舞蹈一直流传在鄂温克人中间，并由出色的民间艺人以师带徒的方式传授着，客观上起到了保存与发展民俗舞蹈的作用。

2. 伊堪舞

伊堪舞又称篝火舞，主要流传在呼伦贝尔市额尔古纳左旗鄂温克族猎民乡。这一地区是树林茂盛的地区，该舞反映了大兴安岭深山老林中鄂温克猎民的游猎生活。舞蹈不分男女，大家一起跳，舞蹈由两段组成：慢板跳、快板跳。慢板动作平稳、舒缓。快板动作跳跃、激烈。舞蹈的基本动作有：拉手迈步走、拉手跳踏步，舞蹈人数不限。有专为舞蹈伴奏的音乐和唱调，音乐与唱词充分反映了鄂温克人对美好生活的追求与愿望：“不久我们要分开。为了祝福狩猎的丰收，为了幸福的重逢，我们欢乐的歌唱吧。我们尽情地跳舞吧！”^①该舞由男女双双对跳，唱词表现分离是为狩猎、是为幸福重逢的情感，表现了鄂温克人幸福生活的愿望。伊堪舞以舞者合唱“伊堪曲”和明快炽热的“吐茹格曲”为伴奏，构成了鄂温克猎民舞蹈独特的风格。歌曲具有浓厚的乡土风味和猎民特有的森林气息，使伊堪舞既优美抒情又豪迈粗犷，观众往往因气氛热烈而被吸引到舞列之中，进而形成大场面的群众性歌舞活动。

^① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，479页，北京，中国ISBN中心，1994。

(四) 幹日切舞(图腾舞)

幹日切舞意为天鹅舞,流传于呼伦贝尔市鄂温克自治旗辉河苏木和伊敏苏木地区。传说,这舞是产生于1732年至1742间,当时正值鄂温克士兵英勇抗击沙俄帝国的入侵,正当鄂温克士兵被沙俄军队重重包围的危难时刻,一群天鹅盘旋而来吓跑了沙俄军队。还有鄂温克士兵迷路,由天鹅引领,顺利回到宿营地的传说。另有一说,是天鹅唤醒酣睡的鄂温克士兵,及时歼灭了沙俄军队的偷袭。总之,鄂温克人认为天鹅是吉祥鸟,因此就有了模拟天鹅的舞蹈。该舞动作极其简单,只有单脚拍地走、双臂平伸飞、前后飞翔、侧身飞翔等动作,有一些构图变化。无音乐伴奏,舞者呼喊“给咕、给咕”的声音来作为舞蹈动作的节奏。舞蹈具有轻盈优雅、飘逸自由的特征,是鄂温克人喜爱的民俗舞蹈。

第二节 || 戈壁草原游牧文化区蒙古族民俗舞蹈 ||

戈壁草原游牧文化区的民族民间舞蹈代表为蒙古族民俗舞蹈,一提起蒙古族的艺术,人们就会想到呼麦、马头琴,想到贾作光的“鄂尔多斯情”,莫德格玛的“盅碗舞”,马跃的“茫茫草原”、“奔腾”,敖登格日勒的“蒙古人”等。蒙古族的艺术令人陶醉,令人遐想,艺术家们的精湛创作与表演给世人留下久久不能忘却的深刻印象。人们往往把蒙古族的艺术与“天苍野茫、广袤草原、无垠大漠、烈马奔腾、白羊成群”的生态环境联系在一起,也常常在欣赏蒙古族的艺术时想到蒙古族的创史伟人成吉思汗,想到科尔沁草原的民族英雄嘎达梅林等,蒙古族是个富有传奇色彩的民族,有着无穷的艺术魅力。

一、蒙古族概况

蒙古族是13世纪初形成的民族,它是在成吉思汗组建蒙古国

时融合漠北地区各森林狩猎部落和草原游牧部落发展起来的民族集团。

“蒙古”一词有多种解释，有的说来源于山名，其意义为“银”；有的说其源自居住在蒙古高原一个部落分支，意谓“孱弱”和“淳朴”；又有的说是因成吉思汗“剿定诸国故曰蒙，取居中驭外之义故曰古”；有的认为是“永恒”的河；或“长生（永恒）的部族”之意；有的认为是“以蒙部为中心的永恒天族”；还有认为是“勇悍无畏”。^①关于蒙古族的族源也有各种说法，大致有“东胡说”、“突厥说”、“匈奴说”、“吐蕃说”、“白狄说”。民族史学家王钟翰先生认为“东胡说”最有说服力。历史上宋人也主张蒙古属于东胡族系，如宋人洪皓的《松漠纪闻》、屠寄的《蒙兀儿史记》等。蒙古族居住在古代望建河东岸一带（今内蒙古自治区呼伦贝尔市额尔古纳河流域），由一个称作“蒙兀室韦”的古老部落逐渐发展强大成为统一北方诸民族的统治民族，13世纪初铁木真被推为蒙古大汗，号成吉思汗，建立了蒙古汗国。

蒙古汗国建立后，实行“领地分封制”，创制蒙古文，对外进行大规模军事活动，灭西夏、进吐蕃、灭南宋，结束了二三百年来南北对峙局面，建立了庞大的封建帝国元朝。后来朱元璋率军起义推翻了元朝统治，蒙古族退居草原，并分东西两部，东部蒙古称鞑靼部，西部蒙古为瓦剌部。明朝对强悍的蒙古诸部很不放心，时时防范蒙古族卷土重来，在辽东、漠南、甘肃北部、哈密设立多处蒙古卫所。16世纪末，蒙古处于封建割据状态。17世纪初，女真首领努尔哈赤建立后金开始统一蒙古各部。在盛京改国号为清朝以后，开始逐步完善对蒙古的统治，蒙古经济开始与中原经济相互补充，促进了蒙古畜牧业经济的发展。另外，清朝又派大批汉族农民到蒙古地区开垦耕种，开发了内蒙古的农业经济，随之手工业、商业也兴盛起来。鸦片战争后，蒙古人民英勇抗击外来侵略者，留下许多可歌可泣的英雄事迹，如土尔扈特蒙

^① 参见王钟翰主编：《中国民族史》，585页，北京，中国社会科学出版社，2001。

古人与沙俄的抗战，科尔沁左翼后旗蒙古人与英法联军的海卫战，蒙古镶黄旗的蒙古领袖裕谦为阻止英军战亡，等等。1924年外蒙古人民在十月革命的影响下成立了蒙古人民共和国。1945年11月，中国抗日战争胜利后，内蒙古自治联合会成立。1947年5月1日，内蒙古自治区正式宣告成立，新中国成立后，全国其他地区的蒙古族先后建立了民族自治区域，蒙古族有了很大发展。

在我国少数民族当中蒙古族人口比较多，成吉思汗统一蒙古各部以前，当时人口大致有30万人。成吉思汗统一诸部建立蒙古汗国时有百余万人，元代时，全境蒙古人口达400万。清代，全国蒙古人口一百六七十万以上。新中国成立初期，蒙古人口197万余人，1990年全国人口普查，蒙古人口为4806849人。^①

蒙古族最早分布在额尔古纳河的山林地带，后来迁徙到今克鲁伦河、鄂嫩河、土拉河的河源地区，这里有山有水有草原，既可狩猎又可放牧。自铁木真建立蒙古汗国，率军西征之后，使蒙古族分布变广。新中国成立后，蒙古族主要分布在内蒙古自治区，另在新疆、辽宁、吉林、黑龙江、甘肃、青海、河南等地也有。蒙古族属阿尔泰语系蒙古语族，有自己的文字和语言。而且，很早就产生了本民族的哲学思想。蒙古族的哲学思想经历了自然崇拜意识（崇拜的最高神灵是天神“腾格尔”）—“荣格腾格里”（长生天）—“应天”—天理—喇嘛教思想。近代有学者批判喇嘛教这种哲学思想，认为这是使蒙古族致穷的主要原因：“蒙古民族由于喇嘛的发展而变穷的原因，至今没有人知道。为什么说喇嘛能让民族受穷，世上的人应当受到一种教育，长大后学会一种对于人类有益的本事去谋生。可是喇嘛教的教义并非如此，而是认为世界上事皆为空。”^②可以得知，蒙古族虽然叱咤风云几百年，终因宗教信仰而未能繁荣强盛起来，加上贵族的腐化堕落、宫廷内

① 国家统计局：《关于1990年人口普查主要数据的公报》，转引自中华文化通志编委会编：《蒙古、东乡、土、保安、达斡尔族文化志》，11页，上海，上海人民出版社，1999。

② （清）罗布桑却丹：《蒙古风俗鉴》，82页，沈阳，辽宁民族出版社，1988。

部争权夺利、各族农民起义、后金努尔哈赤的崛起等诸多原因，延续429年的蒙古汗国灭亡了，从此蒙古各族依附于后金。

蒙古族最早处在森林和草原自然环境中，因此有森林狩猎民和草原游牧民之分。森林狩猎民居住在贝加尔湖至额尔齐斯河流域的森林中，主要以狩猎、渔捞、采集、驯养动物为主。成吉思汗统一漠北后，开始走向游牧生活。草原游牧民的蒙古人又称之为“有毛毡帐裙的百姓”，主要居住在大兴安岭至阿尔泰山的草原地区，过着“住穹庐、食乳酪、衣羊皮”的生活，主要经营畜牧业。13世纪初成吉思汗建立蒙古汗国之后，社会经济得到巨大发展，主要表现在畜牧业、农业、手工业等方面。

蒙古族的宗教信仰主要有萨满教、景教、藏传佛教。重视文化教育，不排斥外来文化。蒙古族虽然是逐水草而迁徙的马背民族，但却极为重视文化教育。成吉思汗统一漠北后，命诸王子弟学习以畏兀儿字拼写的蒙古文，建立京师国子学和私塾学习汉文化，设立蒙古司业、蒙古博士、助教、教授、学正等官。在历史学和文学方面有《蒙古秘史》、《蒙古黄金史纲》、《江格尔》、《格斯尔》等代表作。《蒙古秘史》是蒙古族最早的一部编年体例和散韵结合的原始传说文学巨著，由诗歌和故事构成，情节生动感人，语言优美。主要描述先世的传说：一匹苍狼与一只白鹿的相配产下蒙古人的先世，借此说明成吉思汗先世是天的儿子的不可摇撼的权威。《蒙古黄金史》为蒙古喇嘛罗桑丹津所作，成书于1643年。该书收录了不少蒙古族民间故事。《江格尔》和《格斯尔》是两部英雄史诗。《江格尔》产生于蒙古族形成早期的土尔扈特部，史诗歌颂江格尔的英雄气概。该文描述了草原、骏马、战争等情况，内容宏阔，语言抒情流畅，是中国三大长篇史诗之一。《格斯尔》原是藏族史诗，16世纪传入蒙古，与蒙古史诗结合产生蒙文《格斯尔》，诗中描绘格斯尔是天神的幼子，他消灭妖魔、拯救百姓，为百姓所拥戴，也反映了老百姓憎恨邪恶、热爱生活的善良愿望。除此之外，还有《成吉思汗的两匹骏马》、《乌巴什琿台吉的故事》、《天女之惠》等，都是具有浓郁民族特色的优美

著作。

蒙古族的音乐舞蹈也有其辉煌特色，蒙古历史早期，有本民族特色的礼乐，礼乐既有本民族传统乐舞，也有吸收金朝、西夏的乐舞文化。《元史·礼乐志》载：“若其为乐，则自太祖征用旧乐于西夏。太宗征金太常遗乐于燕京。及宪宗始用登歌乐。”“而世祖命宋周臣典领乐工。又用登歌乐享祖宗于中书省。”“大抵于祭祀，率用雅乐，朝会飨宴，则用燕乐，盖雅俗兼用者也。”^①叶奇子《草木子》讲：“大朝会用雅乐，盖宋徽宗所制大晟乐也；曲宴用细乐胡乐；驾行，前部用胡乐，驾前用清乐大乐。其部队遵依金制。驾后用马军、栲栳队。其俗有十六天魔舞，盖以朱纓盛饰美女十六人，为佛菩萨相而舞。”^②从这些记载来看，蒙古族宫廷贵族之间的乐舞节目既有雅乐、胡乐，又有佛教乐舞，由此得知演出的内容有多么丰富。

蒙古族是能歌善舞的民族，在民间人们往往喜欢边饮宴边弹唱歌舞。生活在草原地区的蒙古族民间歌舞，也带有浓郁的草原气息，如蒙古族民歌有长调、短词之分。长调民歌，多在草原用蒙语演唱，节奏舒缓、字少腔长，不同区域有不同风格：锡林郭勒草原流行民歌有“小黄马”、“走马”，声音嘹亮；呼伦贝尔草原有“辽阔草原”、“盗马姑娘”，歌曲热情奔放；科尔沁草原长调以抒情为主，有“思乡曲”、“威风矫健的马”等；昭乌达草原以“翠玲”、“孟阳”为主；察哈尔地区有辽阔豪爽之气。蒙古短调主要流行于蒙汉杂居半农半牧区，主要有“锡尼喇嘛”、“成吉思汗两匹青马”等。

二、蒙古族民俗舞蹈

蒙古族民俗舞蹈大致分两类：节日庆典自娱自乐性舞蹈和宗

^① 《元史》卷六七，1664页，转引自《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，18页，北京，中国ISBN中心，1994。

^② （元）叶奇子：《草木子》卷三（下）《杂制篇》。

教习俗舞蹈。在这两大类舞蹈艺术中又有若干分类，如节日庆典自娱自乐性舞蹈中又包括自娱自乐舞蹈、庆祝歌舞和游戏舞蹈等；宗教习俗歌舞又包括萨满歌舞和喇嘛教歌舞。

（一）节日庆典自娱自乐性舞蹈

蒙古族是热情好客、喜歌善舞的民族，在节日庆典里必定举盏高歌，尽兴歌舞。在节日庆典自娱自乐性歌舞里不同地域有不同的民俗歌舞，如在布里亚特蒙古族地区，有纳日给勒、毕何利格、哟郭勒、额日莫彻等舞蹈。在土尔扈特蒙古族人中间流行陶布修勒舞，在鄂尔多斯蒙古人中间流行筷子舞、盅碗舞、盘子舞等。在这里集中归类为婚礼歌舞、游戏歌舞、自娱自乐舞。

1. 婚礼歌舞

蒙古族有着悠久的婚礼习俗，并带有明显的地域特征，如布里亚特婚礼、鄂尔多斯婚礼、科尔沁婚礼、十支箭婚礼。在蒙古人婚礼习俗中伴随着婚礼歌舞，如“额日莫彻”。这个婚礼习俗歌舞主要流传在布里亚特蒙古族人中间，最早产生于布里亚特蒙古族部落时期，是为祝贺五月羊羔增产而跳的群众集体性舞蹈，舞蹈的动作和形式只有一种：众人围圈做吸腿小跳步。后来随着社会发展、牧区牧民生活水平的提高，使该舞的表现形式丰富起来。舞蹈不仅祝贺羊羔增产，而且多在婚礼庆典时表演。届时，人们准备好丰盛晚餐，点燃篝火，举行送别姑娘的晚会。先由当地歌手唱“教诲歌”，然后由老人率众围篝火跳舞。舞蹈的基本动作有：跑跳步、吸腿跳步、双手后交叉（男左女右，并肩站立，左手与右手，右手与左手在后腰部交叉相握）、单手前交叉、钻洞（众人站两竖排，里侧手相携，一起向前做“吸腿小跳步”动作，第一对相携的手举至“斜托掌”位，向后做“吸腿小跳步”动作。第二对身体前俯从第一对手下钻出后上身直起，也把相携的手向前抬起“斜托掌”位，向后退着做“吸腿小跳步”的动作。其他各对动作相同）。舞蹈动作简单，主要靠队形变化来表现人们兴奋喜悦的心情，如单人排列单向大圆圈、单人排列双圆圈、两人一

对单向大圆圈、同时双人自转圆圈、双人竖排等。

2. 游戏歌舞

毕何利格是布里亚特蒙古族的一种游戏歌舞。毕何利格意为猜戒指，该舞在婚礼前夜时进行。最初在室内举行，表演者分两拨，分坐大炕两端，大家先背双手唱歌，然后，随着歌声，由一拨人猜中，将继续歌唱。后来这个表演形式转移到户外进行，随着猜戒指的歌声，人们身体开始舞动起来，于是就演变成游戏歌舞。该舞的动作极为简单：站立背手左右摇摆。舞者的人数不限，站成两个竖弧线，反复咏唱，尽兴为止。

3. 自娱自乐舞

自娱自乐舞比较多，有筷子舞、盅子舞、哲仁嘿、纳日给勒舞、哟郭勒等。

筷子舞是蒙古族代表性民俗自娱性歌舞，最早起源于鄂尔多斯高原，开始舞蹈形式简单，只是围桌坐地歌舞。后来随着生活内容的丰富，经过民间艺术的发展创新，演变成为具有蹲、转、走、跳、耸肩、揉背、击地、打脚等技巧的歌舞，并由笛子、四胡、三弦、扬琴、蒙古筝等乐器演奏的鄂尔多斯民歌为之伴奏，成为观赏性很强的民俗歌舞。表演的基本动作有：右前虚点步、点步击筷、便步击筷、掖腿击筷、端腿击筷、击地竞相等。舞蹈形式由原来的单人舞，变成双人舞、男女群舞、广场性集体舞等。一般在喜庆节日、迎宾待客、婚礼场合跳，舞蹈欢快明朗，节奏明快活泼，反映出蒙古人民炽热豪爽的民族性格。

盅子舞主要流传在鄂尔多斯市的鄂托克旗、乌审旗、伊金霍洛旗一带。最初由男子表演。盅子舞可能与元代的“倒喇”有一脉相承的联系。“倒喇”是蒙语，即歌舞之意。《历代旧闻》载：“倒喇传新曲，瓠灯舞更轻。箏琶齐入破，金铁作边声。”由此得知“倒喇”是一种顶灯而舞的歌舞。盅子舞最初表演时是舞者头顶着灯或碗，双手持酒盅边唱边舞，由此，认为盅子舞来源于元代倒喇。盅子舞发展到后来增加了许多新形式，成为鄂尔多斯地区代表性的民俗歌舞。表演者主要为女性，并穿着节日盛装，戴

练垂和镶满珍珠、玛瑙、珊瑚的头饰，身穿色彩鲜艳的高领镶边蒙古袍，穿彩裤、外套前后左右四开襟的绣花镶边的长坎肩，不仅显示出鄂尔多斯妇女的尊贵，也显示了鄂尔多斯妇女端庄文雅的习性。舞蹈的基本动作有：单手击盅、双手击盅、顶上胸前击盅、胯旁击盅、耸肩击盅、交替击盅、推掌摇盅、拧身击盅、推肩横摆击盅。舞蹈一般在室内酒席间或桌前空地上表演，基本以上肢动作为主，腿部动作较少。舞蹈节奏为中速、热情，一般为2/4拍或4/4拍。舞蹈动作具有沉稳、矫健、外柔内刚的气质，舞蹈有上提下沿，即提气、提胯、呼气、坐胯、拧腰、顶胯的韵律表现，充分显示出圆、柔、俏、美的审美风格。

哲仁嘿主要流传在巴尔虎蒙古族群体之中，“哲仁”蒙语为黄羊，“哲仁嘿”意为“跳黄羊舞”，巴尔虎蒙古人主要以畜养黄羊为主。黄羊为耐寒的动物，巴尔虎人认为黄羊灵敏易养，因此十分喜爱黄羊，并视之为吉祥的动物。哲仁嘿就是以模仿黄羊动态为主的民俗歌舞，舞蹈动作很简单，每人相互拉手走步，依次从两位舞者高举的手臂下穿过，领舞向前跑，众人后面追，气氛热烈，欢声笑语，大家同声高唱“拉起手，成一圈，唱又跳，玩得欢”的歌词，欢乐歌舞。参加歌舞的人数不限，少则几十人，多则上百人，是巴尔虎蒙古族喜爱的传统歌舞。

纳日给勒舞是布里亚特蒙古族自娱性民俗舞蹈，据说是为纪念明万历十七年（1589年），漠南土默特蒙古阿拉坦汗的巴勒金公主远嫁额尔古纳河流域代洪台吉时的艰辛路途，后来这一舞蹈演变成庆丰收和婚礼时表演的节目。布里亚特蒙古族主要从事畜牧业，因此，歌舞带有明显的草原文化特征。舞蹈动作主要以“左右摇”为主，舞蹈人数不限，少则几十人，多则几百人，均半圆形，一人领唱众人随之。活动一般在傍晚时分的锡尼河畔众人围着篝火举行，歌舞具有粗犷、豪放等特征，是布里亚特人喜爱的民俗歌舞。

哟郭勒是布里亚特蒙古族青年男女跳的集体歌舞。舞蹈没有任何情节内容，只表演一种情绪。为舞蹈伴唱的歌曲是布里亚特

民歌《檀香木马鞍》。舞蹈的基本动作有：携手跺步、携手单人原地转、挥手跺步、单脚点地跳等，舞蹈队形以打圆圈和双横排为主，该舞具有活泼欢快、热情奔放等特点。

（二）宗教习俗舞蹈

蒙古族宗教习俗歌舞包括三大类：萨满歌舞、藏传佛教歌舞和其他宗教歌舞。

1. 萨满舞

宗教是一种文化现象，普遍存在于世界原始先民生活当中。蒙古族先民也与世界原始先民一样，视万物为天所生，他们祭天祭地，也祭拜火神。最古老、最普遍的习俗有祭社树、祭敖包、祭图腾海青鸟等活动。蒙古先民祭神树时，先用五彩布条拴系在树枝上，然后绕树歌舞，以求寄居神树上的精灵保佑。“祭敖包，是鄂博者，聚沙石土木为之，蒙古人祀神之处也。”^①祭图腾海青鸟的宗教活动始于成吉思汗黄金氏族，蒙古人认为海青鸟是民族的保护神，能保护黄金氏族所向披靡、战无不胜。

蒙古族除了祭神树、祭敖包、祭海青鸟等宗教活动之外，最流行的还有萨满教与喇嘛教的宗教活动。

萨满教是蒙古族信仰的主要宗教。匈牙利学者米哈依·霍帕尔博士说：“我们称之为萨满教的原始宗教，是西伯利亚和中亚各民族自古以来的信仰体系，这个体系的中心就是萨满。萨满是沟通人世和他们所信奉的天上、地下两个‘别的’世界的使者。”“欧亚大陆萨满的意识进入‘别的’意识状态。”^②萨满教在蒙古人地区极为盛行，米哈依·霍帕尔博士考察了布里亚特萨满教，他找到一个布里亚特萨满盛放神服等物的长方形衣箱，箱子上有装饰画，有象征太阳和月亮的图案，有男人、女人和小孩的图案。

① 转引自《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，11页，中国ISBN中心，1994。

② [匈]米哈依·霍帕尔著，白杉译：《萨满教世界》，5页，内蒙古自治区鄂温克族研究会选编，2001。

米哈依·霍帕尔博士认为：“长方形衣箱的整体造型就像它被紧紧地拴在马背上一样，下面有四条马腿。这是萨满在举行仪式时必须有的装备。箱子上描绘的弓箭，是远古萨满的魔法用具。”^①蒙古族萨满总是与放牧、狩猎紧密相连，而且在蒙古帝国时期有很高的地位，萨满首领往往是可汗的得力助手。自16世纪末藏传佛教传入后，萨满教地位才下降，保存在偏僻草原地区。有关萨满作法，《多桑蒙古史》介绍：“珊蛮者，其幼稚宗教之教师也，兼幻人、解梦人、卜人、星者、医师于一身。此辈自以各有亲狎之神灵，告彼以过去现在未来之秘密，击鼓诵咒，逐渐激昂，以至迷惘。及神灵之附身也，则舞跃冥眩，妄言吉凶，人生大事皆询此辈巫师，信之甚切。”萨满教经自古以来的发展，早已渗透于蒙古社会各个方面，萨满舞蹈至今仍在民间流传。

蒙古族代表性萨满教舞蹈是“博舞”。“博”是萨满巫师，“博舞”即萨满巫师舞，主要流传在科尔沁草原。哲里木盟对此保留较为完整。在科尔沁地区，“博”的职责主要是求福、驱魔、治病。行“博”内容不同，因此，表现的形式也不同，如求福的活动在室外举行，求福的内容有祭天、祭地、祭敖包、祭神树、祭火神等。表演的形式是以歌舞事神。再如驱魔、治病则在室内举行，包括请神、祝赞、颂词、“神附体”等形式。“博”的歌舞行为集中体现在“神附体”阶段。在“神附体”阶段，除博本人表演外，还有几个“帮博”的人。“博”在作法中所表现出来的昂扬激情、狂热地左旋右转、迷惘地振颤跳跃，都显示出神灵附体的状态。有时“博”还跳着模拟各种鸟兽动态的舞蹈，名曰“精灵舞”。现在科尔沁地区流传的精灵舞有七个：“①少布（鸟）精灵舞。舞蹈以鼓、手臂、法裙、衬裙等象征翅膀，模拟鸟神抖动翅膀（硬肩、抖肩）、啄弄羽毛、飞旋、飞落等形象。②珠贵（蜜蜂）精灵舞。手指为针，退步蹦跳，表现蜜蜂神蜇人（围观者）。

^① [匈] 米哈依·霍帕尔著，白杉译：《萨满教世界》，5页，内蒙古自治区鄂温克族研究会选编，2001。

③巴日（虎）精灵舞。以四肢为爪，双腿蹦跳，表现虎神凶猛的运动形态。④乌胡那（羊）精灵舞。以鼓柄为角，将鼓放在头上，另一只手后背，晃动前倾的身体，脚下是自由的走动。表现羊神顶人（围观者）。⑤必灵车精灵舞，将鼓竖在手后，另一只手按在腿上躬身行走，蹦跳，扮演好奇的学舌人。⑥帖楞（瘸拐）精灵舞。左手拐左腿瘸，大跟步行走，身体顺向前倾，边走边击鼓，扮演因偷学圣经而被师傅处罚变成瘸拐的精灵。⑦乌黑恩精灵舞。表现姑娘神梳洗打扮准备出嫁的神情，基本动作为整理头发，脚下小跟步。”^①“博”跳的精灵舞，看起来多为表演性质的舞蹈。萨满博舞的原生态动作基本有：竖击鼓、俯身击鼓、身后击鼓、头顶击鼓、平击鼓、击鼓沿、击鼓环、转鼓、抛鼓、单鼓绕八字、双鼓绕八字、对绕八字、肩上绕鼓、鼓绕头、抖环、顶鼓等。复合型的基本动作有：进退步击鼓、十字步击鼓、云步击鼓、搓步击鼓、小跳步击鼓、仰身跪击鼓、端腿击鼓、踏步转、上步转、击鼓蹲转、跪蹲击鼓、左右转击鼓、甩头蹲跳、双腿吸跳等。耍鼓的基本技巧有：执鼓原地转、肩上绕鼓转、双鼓绕头转、滚鼓转、掏鼓绕头转、掏鼓走转、击鼓涮腰、绕鼓涮腰、击鼓跪涮腰、抬腿蹲跳击鼓等。^②从以上基本动作来看，博舞的最突出特征是“击鼓”，各种基本动作和基本技巧都离不开鼓，因此“舞不离鼓”是“博舞”的显著特征。除此之外，“博”在作法时，头戴铜制五佛冠，腰扎九个圆铜镜，再加法裙沉重，形成舞者半屈蹲状态，因此，“博舞”又具有颤腿扭腰的表现特征。“博舞”强调舞姿粗放、情感狂热、动作癫狂，成为不同于其他蒙古族舞蹈的显著特征。

“博舞”是古老的民间艺术形态，含有丰富的博曲和动作语汇，它以口传身授的方式一直保存在科尔沁地区，随着社会的发展，“博舞”的功能发生了变化，具有了娱乐性和艺术性。“博舞”反映了蒙古族民俗传统舞蹈文化，具有学术研究价值。

① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，364页，北京，中国ISBN中心，1994。

② 同①，596页。

2. 藏传佛教歌舞

内蒙古藏传佛教歌舞有：娜若·卡吉德玛、乌审召查玛、广宗寺查玛、镶黄旗查玛等形式。

“查玛”始于藏传佛教传播教义的宗教行为，民间称之为“跳神”、“打鬼”。藏传佛教歌舞意为“查玛”，即是打鬼舞或跳神舞。蒙古族最早信奉萨满教，自成吉思汗对金朝发动战争以后，开始接触佛教，不过那时的佛教是汉化了了的佛教，即禅宗。13世纪中叶以后，吐蕃的藏传佛教在窝阔台第三子阔端的推崇下，取代了禅宗，成为蒙古贵族普遍信仰的宗教。当时阔端管辖西夏地区，他从吐蕃僧人那里了解到吐蕃佛教，后来吐蕃的萨迦班智达治好了阔端的病，从此，吐蕃佛教便在蒙古人中间站住了脚。后来，忽必烈建元朝后，更是推崇吐蕃佛教，并制定了“帝师”制度，专门给皇帝和皇室传授佛教，举行灌顶仪式。从此，佛教在蒙古族地区迅速传播。藏传佛教歌舞也在这样的历史文化背景下形成、传播。《内蒙古历史概要》介绍：“在明朝，由于喇嘛教输入蒙古，在蒙古境内建立了许多寺庙，蒙古喇嘛既有了定住场所，因此在西藏舞蹈艺术的影响下，逐渐形成了一种独特的蒙藏综合的舞蹈艺术，他们遇到宗教节日，就有机会表演优美的舞蹈，如我们现在看到的‘布扎克’舞蹈。”^①元朝以后，藏传佛教也随之传到蒙古地区，在西藏寺院歌舞的影响下，蒙古族地区形成了具有本民族特色的佛教歌舞，“娜若·卡吉德玛”就是这样一个歌舞。娜若·卡吉德玛是藏传佛教密宗祭神代表性乐舞，主要流传于赤峰市喀喇沁旗王爷镇善通寺。娜若·卡吉德玛是一位护法女神，据说她能战邪恶、降吉祥。其形象为：“单尊、裸体、呈红宝石色，佩戴骷髅璎珞。左手托举盛血的骷髅，作欲饮状；右手持月牙利刀。双足踏鬼蜮，形象威猛，置莲花座上。”^②娜若·卡吉德玛经卷在清乾隆时期传入赤峰地区，舞蹈何时传入不清。从流传在赤

① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，3页，北京，中国 ISBN 中心，1994。

② 同上，160页。

峰喀喇沁旗王爷府镇的娜若·卡吉德玛来看，这是一个由八位喇嘛装扮八位仙女的佛教舞蹈，演出场地在大殿经堂，在吟诵娜若·卡吉德玛经卷时表演。舞蹈有顶礼、献供、忏悔、庆善、转法轮、请求涅槃等内容。演出形式为：第一至第十场以诵经为主，舞蹈只起辅助作用，第十一场以舞为主。舞蹈动作多以“密印”为主。娜若·卡吉德玛共有四十余种密印，每一密印都有一段赞词。赞词多为驱邪、劝诫的内容。舞蹈密印有：莲花开、茶水、花儿、香烛、果子露、点心、琵琶、平鼓、碰钟、镜子、塔、宇宙、法轮、伞、珍珠宝、妃宝、象宝、马宝、彩旗等。基本动作有：平步托掌、合掌祈祷、侧晃手、拉赛、三道弯等。舞者形体姿态为：身体平稳直立，多做“三道弯”造型。舞蹈音乐由“祭神曲”和七首诵经组成。为舞蹈伴奏的乐器有：法号、牛皮鼓、钹、唢呐。舞者穿浅色纱衬裙、外套立领对襟带寿字图案软缎衣、米色中式裤，腰系蓝色浪花围裙，外系彩色条裙，披彩色披肩，脚穿绣花靴。舞蹈活泼明快，具有娱人功能。

乌审召查玛是鄂尔多斯西部地区的寺院歌舞，已有二百多年的历史。乌审召查玛是蒙古人专程从青海察布雅勒庙学来的，它是集歌、舞、戏、音、美为一体的综合性艺术，是个面具舞蹈。“查玛”有室内查玛、室外查玛之分，乌审召查玛为室外查玛，每年举办两次，分别在正月十五和七月十五日表演。在这两个日子里，牧民要赶庙会、拜佛请安以求佛的保佑。表演程序为：十四日在法号、海螺等乐器伴奏下，进行“请神”仪式，十五日正式跳查玛，由民间艺人头戴各种面具而舞。

广宗寺查玛，是蒙古族地区诵佛祭神不可缺少的宗教仪式活动。广宗寺查玛是位于内蒙古阿拉善旗的一座最大的喇嘛寺院，由罗桑图登加措创始。“他于乾隆二十九年（1764—1778年）的十几年间，进北京、赴西藏、研究查玛经典，学习跳查玛的动作，掌握‘甘登’（人胫骨唢呐）的吹奏方法，又南下五台、西安等地，购回跳查玛所需服饰面料，同时在广宗寺展开筹备、组织、编排和试跳查玛的活动；并亲自编写查玛颂词，又命

翁札特喇嘛（领诵喇嘛）善巴等人为颂词谱曲。确定查玛舞者三十六人，乐队十五人。这样，阿拉善的第一台查玛终于在广宗寺诞生，并在年复一年的艺术实践中逐步充实完善、系统规范。”^①这一段记载，说明广宗寺的查玛产生的背景。广宗寺查玛产生以来，成为内蒙古阿拉善旗广宗寺流传的宗教活动。阿拉善旗地处内蒙古偏僻地区，交通阻塞，与外界交往不多，文化娱乐活动少，因此，跳查玛成为这一地区内蒙古民族日常生活中最重要的内容。这一地区每年农历腊月二十九和正月十六时举办跳查玛活动，这两次跳查玛有不同内涵：第一次跳是为了驱鬼逐魔；第二次跳是让观众加深对宗教的笃信。这两次的表演均带有明确目的。广宗寺查玛的表演场地在寺院内大雄宝殿前的空场上。广宗寺查玛的角色分两类：主神和一般神。主神有道尔吉道鲁德（藏传佛教创始人莲花生的化身）、官布（千手观音的化身）、却尔吉勒（主管阴曹地府之神）、哈姆（护法女神）、巴拉贡（护法神）等。一般神有：高瓦西（四凶煞：鹿、鹰、狮、象）、都而图德（骷髅神）、那木斯来（财神）、札木苏荣（武神）、阿孜尔及（四季神）等。在查玛表演当中，主神穿三角袖查玛袍，一般神穿蒙古袍。主神和一般神均戴面具，手持的道具有：单刃刀、木棍、金刚杵、用布制成的五脏和用布制成的老鼠、三尖叉、云罗伞、铁链、结绳、双棱刀、单棱刀、月牙斧、人胫骨、用布制成的蛇、双刃刀、铲刀、三角旗、九环锡杖等。广宗寺查玛由十四个舞场组成：第一场哈尚军（请神舞）；第二场道尔吉道鲁德，表现他与恶魔搏斗的情景；第三场都尔图德（骷髅舞），保护查玛城堡不受侵扰；第四场官布，保护天界清净和人间欢乐；第五场却尔吉勒，保护所有皈依佛门的生灵；第六场哈姆，镇妖魔女神；第七场巴拉贡，维护教义的护法神；第八场高瓦西，表现四凶神奉主神之命选择清净之地建造查玛城堡，以及为主神开道、护法主神的过程；第九场巴恩扣、扣格斯，他们是哈尚军的子孙，舞蹈表现他们游玩嬉

① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，245页，北京，中国 ISBN 中心，1994。

戏的过程；第十场玩蛇，表现四人玩一条蛇的情节，无音乐伴奏，是情绪性舞蹈；第十一场鹿神，表现鹿神镇伏鬼怪的过程；第十二场鹰神，表现鹰神吞食恶魔的情节；第十三场阿吉勒，表现四名阿吉勒奉主神之命，清理查玛城堡的情景；第十四场呼勒查玛，由三十六位神共同表演，主要跑队形，为结束场。广宗寺查玛的基本动作有：平步、端腿跼跳步、右跨腿跳转、吸腿小跑步、跨跃步、勒马跳蹲步、吸腿跳踢步、跳吸腿、左跨腿跼跳、端腿跳转、左吸腿跼跳、双摆手、平划手、左扬臂伸指、分盖手、勒马式、右掏手、右挽袖落掌、笑颤肩、绕肩、跳跃拧身、跑步绕臂、并腿蹲转步、顶胯、吸跳扬手、吸腿扬臂等。^① 随时代发展，广宗寺查玛其内容与表现形式也越加丰富多彩，由于交通不便，该舞仍保持着浓郁的本民族特色，同化成分不多，是自成体系的较为完善的民间宗教乐舞。广宗寺查玛表演时有专门的乐队，乐器由法鼓、钹、法号、胫骨号、类似唢呐的吹奏乐器毕西古尔等组成。音乐演奏较灵活，音色低沉浑厚，使查玛表演显示出庄重、肃穆的气氛。

镶黄旗查玛主要流传于锡林郭勒盟西南部镶黄旗一带。生活在这一带的蒙古族最初信仰萨满教。18世纪后，随藏传佛教传入此地，开始信仰喇嘛教，新中国成立前每年举办一次“查玛”表演。镶黄旗查玛举办时间在农历正月或七月，表演三天，表演人数为二十八人或三十二人，表演的角色有：却尔吉勒（阎王）、包格（鹿神）、查干乌布贡（俗称白老头、寿星）、考克麦（骷髅）、扎木苏荣（金刚神）、玛玛西（女神）、额勒布亥（蝴蝶神）、阿吉勒（印度神、工匠）、夏勒肖布（渡鸦）等。镶黄旗查玛的表演有一定的内容，主要表现却尔吉勒神率领众神制伏恶魔，确保了人间太平之事。

镶黄旗查玛的表现结构与广宗寺查玛不同，它在表现各个宗教情节段落之间还穿插一些与情节无关的即兴表演或舞蹈。镶黄

^① 参见《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，北京，中国 ISBN 中心，1994。

旗查玛一般由十二至十五个舞蹈段落组成。单、双、三人舞、群舞一应俱全。主神均以单人舞的形式出现，一般神双、三、四人表演不等。结尾舞蹈称“呼勒查玛”，全体上场绕大圈而舞。舞蹈动作规范，节奏感很强，有的通过庄重徐缓、沉稳有力的舞姿造型，体现主神的威严和职能；有的通过活泼利落的动作，表现一般神的乖巧机敏；有的采用拟人化的手法，表现某些动物神的情态。查玛表演结束后，还要举行送“骚勒”（用面食制成的鬼怪）的仪式。众喇嘛在活佛或大喇嘛的带领下，抬着被捆绑在一个木制三角形盘子上的“骚勒”，在吹打乐的伴奏声中，步履沉缓、神情肃穆地向旷野走去。这时，翘首以待的信教百姓早已恭候路旁，只要望见队伍一到，纷纷跪倒在地，无不以活佛摩顶为殊荣，到达目的地后，“骚勒”被扔入火堆上焚烧，待火焰升腾时，众小神趁势在火上跳跃穿梭，众百姓随之欢呼雀跃。至此，一年一度的查玛即告圆满结束。^① 镶黄旗查玛是面具舞，表演者以论资排辈的方式担任不同角色。面具有的重达三十余斤，沉重的面具和雄厚低沉的乐器伴奏，使镶黄旗查玛的风格显得滞重浑厚。舞蹈的基本动作有：跑碎步、压脚抖颤、吸腿跳、端腿跳、右跨腿跳转。由此可见，镶黄旗查玛的动作主要以脚下动作为主，碎步、抖颤、跳构成舞蹈的主要特征。但是，在镶黄旗一带有十三座寺庙，每年寺庙都有自己特色的查玛，由于历史原因，有些寺庙已被毁掉，但在今天保留下来的寺庙中还有自己专门的查玛舞蹈，如伊斯苏木庙查玛—考克多。舞蹈动作基本以探晃步、晃花棍、顺拐旁抬腿、晃佛指、晃棍跳转、放花棍、找花棍、绕手横晃、抱手双飞、摸鞋底、摸膝盖、洗脸、取棍等动作来刻画一个骷髅神的形象。伊斯苏木庙查玛—包格，包格是鹿神，该舞以碎步转、绕肩拉臂、横跳扬臂、甩手扬臂、撩抬腿、鹿角划地、撤步撩盖手、看天听地、右跨转绕手、跳转搭肩、磋步空转等动作形象地表现了鹿神逐魔保平安的情节。伊斯苏木庙查玛—玛玛西是表现女神护法的

^① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，1321页，北京，中国ISBN中心，1994。

查玛，代表性的动作有：叉腰跑碎步、拧身蹲、甩发响甲（猛仰头，低头将长发自头后甩至胸前遮面，双手在耳旁随着脚步快速抖动，使五指上的铁长甲互相撞击发出声响）、跺布戳指、绕手跳转、小晃手洗脸、大晃手洗脸。该舞为四人表演，均为男扮女装。再如伊斯苏木庙查玛—扎木苏荣，扎木苏荣为金刚神，该舞以弹腕拨手、搓跳推手、撩腿行礼、后踢跨跃步、弓步射鬼、碾步推手等动作来突显金刚神的彪形、威武的气势。敖来宝勒格庙查玛—却尔吉勒，表演者一人，左手执“勾魂索”，右手执“骷髅棒”，做倒退十八步、端腿辗转步、弓步辗转、蜷身跨跳步、弹腕辗转等动作。辗转、跨跳成为却尔吉勒的代表性动作。敖来宝勒格庙查玛—阿吉列（印度神、工匠），由二人表演，舞蹈动作有碎步原地转、前俯挥臂转跳、耸肩压脚跟、瞭望甩臂、跺步翻掌跳、顺拐旁抬腿等，舞蹈动作有独特特点。敖来宝勒格庙查玛—包格（鹿神），代表性的动作有俯蹲展臂、绕肩晃臂、横磋步、磨刀、寻找、耸肩晃臂、切鬼、右抛洒、祭天，喝血、回场步等。哈音哈尔巴庙查玛—阿吉勒（印度神，工匠），由四人表演，舞蹈动作有：碎跑步绕撩手、跪地拧身、吸腿搓跳拨手、端腿搓跳绕腕、蹉跳瞭望、摆臂翻腕等。哈音哈尔巴庙查玛—包格（鹿神），由二人表演，主要动作有：碎跑步抖毛、拱毛、摆臂屈肘、后踢步摆臂转身、弓步堆草。拉拜宝勒格庙的查玛—夏勒肖布（渡鸦），由二人表演，主要动作有：吸腿跳跃、跳跪地大涮腰、端腿搓步、搂脚甩泥、遮眉觅物、搓步绕指、扑步探海、后踢步拨指、颠跳甩手，颠跳甩手转等。从这些基本动作来看，动作幅度大且技巧性强。拉拜宝勒格庙查玛—额勒布亥（蝴蝶神），由二人表演，基本动作有：碎跑步绕甩手、右磋步搭肩、跨腿抱拳、扶膝空转、绕指甩手、跳跃等。拉拜宝勒格庙的查玛—查干乌布贡（白老头、寿星），由六人表演，舞蹈基本动作有：甩手跳、展翅赏羽、拨指甩手、搥耳颠跳、扣甩手臂、横三步抬腿、跨腿跳转等，从基本动作看，像模拟鸟兽的动作。

从以上镶黄旗一带四座寺庙保留的查玛代表性舞段来看，每

一寺庙的查玛舞蹈都具有每一寺庙的特点：伊斯苏木庙查玛舞蹈动作较为舒缓、平稳，较少激烈、大幅度的技巧性动作；敖来宝勒格庙查玛辗转动作较多，有一些甩臂、耸肩、跨跳步等动作，舞蹈气氛也不太激烈；哈音哈尔巴庙查玛有一些碎跑步动作，及后踢步摆臂转身，吸腿跳跃动作，动作幅度较前稍大一些，舞蹈特征明显不同于前两个寺庙查玛；拉拜宝勒格庙查玛较其他寺庙查玛动作幅度要大得多，以吸腿跳跃、大涮腰、颠跳甩手等大幅度、激烈动作构成其独有特色。

三、蒙古族艺术舞蹈

蒙古族的逐水草畜牧的游牧生产方式和住穹庐、食乳酪的生活方式以及精神文化方面所体现的热爱草原保护草原的情感观念，造就了该民族舞蹈的独有特色。艺术家们在长期生活基础之上对其进行挖掘、梳理、整合，形成优美的舞台艺术作品。更有艺术家在长期的舞台艺术实践基础之上，创造出独有韵律的表演艺术，如莫德格玛。莫德格玛·娜温达古拉用蒙文撰写了《蒙古舞蹈审美概论》，在这部著作中，她谈到了蒙古舞蹈美、蒙古舞蹈美学术语、蒙古舞蹈部位法美学术语与德布思勒特美、蒙古族宗教舞蹈文化、蒙古古典舞之美、蒙古民族体育舞蹈美、民俗舞蹈美、蒙古曲艺舞蹈美、筷子舞、酒盅舞、盅碗群舞、灯舞、盅碗舞、独舞《盅碗舞》的来源与形式，蒙古民族史诗及诗歌、音乐、舞蹈三位一体的体系，关于独舞《盅碗舞》编导、作曲过程及相关专家的评议等内容。她认为，蒙古舞蹈部位法的构成是蒙古传统舞蹈美学的思想核心。蒙古舞蹈部位法认定蒙古舞蹈美在于韵味美和动律结构美。韵味美表现在隐形小法儿美，它是一种多层次技艺美，是一种由表及里的动律表情的韵味美和更深层次的动律结构美。莫德格玛的“隐形小法儿”隐藏在动作深层之中，它是形成艺术家个人魅力的关键因素所在，也是她长期观察生活、积累创新的结果。所谓“隐形小法儿”就是一种我们需要抢救与保护的非物质文化遗产，莫德格玛的个人舞蹈风格不仅体现在“隐形小法

儿”，而且代表她独有韵律风格的动作技巧还有：“弹抖碎肩美”和“弹胸抖背技艺美”。这些妙不可言的动作技巧是她从蒙古族“土尔扈特伯依勒格”里整理提炼出来的。此外，她还独创出多层次移动技艺，将蒙古舞蹈的胸部、肩部、双手臂的“柔韵”动律与“云步”融合在一起构成多层次移动技艺美。所谓“云步”即平稳快速碎步，它不同于戏曲的跑圆场。多层次移动的“云步”，就是说在平稳快速碎步移动的基础上，上身摆出各种不同的舞姿造型，给人的视觉感觉是舞者在绿绒绒的草地上奔跑。莫德格玛多层次移动技艺“云步”，绝不是她凭空创造，而是来源于蒙古族民俗舞蹈，来源于蒙古族萨满跳神作法的步伐。萨满舞在内蒙古东部哲里木盟地区很盛行，经当地艺术家整理、创造、搬上舞台，成为艺术舞步。莫德格玛在此基础上，又进行了二度创作，把来源于民俗萨满舞的步伐塑造成为婀娜多姿、行云流水般的艺术舞步，再加上她将多层次移动动作与弹抖碎肩和弹胸抖背动作的巧妙合成，形成了“柔如云、走如飘、快如飞、轻如风”的个人艺术风格，将蒙古舞蹈推向极致。除此之外，莫德格玛的“变格变体动律”是一般演员难以做好的高难度表演技巧，它是由人体多部位连接动作构成的多层次重叠性动律，是高超技艺与浓郁风格相结合的高难度技巧。而这些高难度技巧均来自生活。

目前在内蒙古艺术舞台上的伯依格勒，被公认为保存了蒙古族本体舞蹈文化。“伯依格勒”是一种乐器名称，产生于蒙古各部族。最初的表现方式是：人们围着火炉席地而坐，边弹奏伯依格勒，边演唱歌曲。在演唱时，随之摆动上身各部位，强调用胸部、肩部带动臂膀的动律，由此抒发人们的思想情感。后来发展成为多样性的伯依格勒。陶古秀尔伯依格勒，流行于新疆博尔塔拉蒙古自治州和巴音郭楞蒙古自治州。莫德格玛于1990年7、8月深入巴音郭楞蒙古自治州搜集整理多种原生态伯依格勒，提炼出完整的一套《陶古秀尔伯依格勒》，它有12种动律名称和12首对应曲谱。土尔扈特著名伯依格勒专家马·普日布扎拉曾表述：“伯依格勒本身是用人体动律表情来表达人的情趣，用心脏的跳动来表现

情感的高潮，用心灵的节奏感化人，而不是人体机械动作。”^①蒙古族民间艺术家提炼了在“陶古秀尔”乐器演奏过程中的伯依格勒，称之为“萨布尔登伯依格勒”，其舞姿造型都具有一定的含义。“譬如模仿动物，把动物刻画为人格化的形象，如赞美‘鹰’的时候，运用双手臂的舞姿模拟鹰在空中自由翱翔；赞美‘马’的时候，模拟马的奔腾，表现蒙古骑士的勇猛善战；赞美‘骆驼’的时候，模仿骆驼步，形容跋涉远途的耐力和表现深沉的性格；赞美‘鹿’的时候，模拟四蹄的灵巧、模拟高昂的长颈表现聪慧而傲慢的性格。这样的艺术手法在内蒙古巴音淖尔盟、阿拉格善盟地区常见。”^②这种模拟性的舞蹈使伯依格勒舞得到进一步发展。蒙古舞蹈艺术家们将此升华提炼成为精美舞台艺术作品，如“鹿舞”、“驼铃舞”、“鸿雁”、“鹰”等舞蹈。

从上述来看，莫德格玛的成功舞蹈艺术表现来自于她对民间民俗舞蹈的提炼，这对我们来说是一个重要启发。在21世纪信息化时代里，抢救与保护非物质文化遗产成为头等大事，中国舞蹈艺术如欲以强韧的民族特色走上世界艺坛，就必须深入民间，学习抢救、挖掘、整理民间民俗舞蹈艺术。民间民俗舞蹈是艺术舞蹈创作的取之不尽的源泉，提炼、整合是为了创新，再注入时代精神，这个舞蹈作品就会受人民欢迎。因此，学习各民族民俗舞蹈是舞蹈艺术创作、舞蹈艺术教育的必然途径。

第三节 || 盆地草原文化区哈萨克族民俗舞蹈 ||

盆地草原不同于戈壁草原，它的主要特征是草原坐落在回环四合的大盆地中。这种“回环四合”的草原盆地坐落在我国新疆

^① 莫德格玛·娜温达古拉：《蒙古舞蹈美学概论》，153页，北京，民族出版社，2006。

^② 同上，154页。

北部，在这里聚居着许多民族，其中最具代表性的是哈萨克族，哈萨克族的草原文化是新疆北部诸多民族文化中的代表。

一、哈萨克族概况

哈萨克族是我国古老的草原民族之一，是西北游牧民族的后裔。组成哈萨克族集团的基因包括古代游牧民族塞种人、月氏人、乌孙人、康居人、阿兰人、葛逻禄人、铁勒人、突骑那人、咄陆人等。如王钟翰先生认为：“哈萨克族与我国公元前7世纪至前3世纪哈萨克草原的塞种人；前2世纪游牧于伊犁河流域，天山以北的乌孙、大月氏、康居及其以西的奄蔡；公元1至5世纪西迁的匈奴及其所建立的悦般；6至9世纪统治西域的突厥、葛逻禄、曷萨；10至12世纪在西域和两河流域（今中亚锡尔河和阿姆河地区）建立喀喇汗国（即黑汗王朝）的回鹘人；12世纪在上述地区建立西辽的喀喇契丹人；12世纪末和13世纪的克烈、乃蛮、钦察以及察哈台汗国的蒙古人等等，有历史渊源关系。亦即哈萨克是我国古代西北以突厥部落为主体的、融合很多其他游牧部落而成的民族。这些历史上的民族融合情况，也可以从现代哈萨克族尚保留的许多部落名称中得到证实，如新疆哈萨克族中仍保留着乌孙、康里、卡尔鲁克、克烈、乃蛮、弘吉刺等部落名称，均足以说明我国源远流长的古老民族。”^①“哈萨克”原意为避难者、自由人，这一语意侧面反映了哈萨克族祖先经常过着颠沛流离的生活情况，说明了中亚细亚游牧民族不断战争、不断迁徙的历史。哈萨克族祖先经过辗转迁移，最终定居在新疆北部盆地大草原地区，主要分布在现在的伊犁哈萨克自治州、木垒哈萨克自治县、巴里坤哈萨克自治县以及天山山脉、阿尔泰山山脉各山间谷地水草肥美的牧场。

哈萨克族是融合诸多游牧民族而形成的部落集团，该部落集团在历史上曾有过辉煌时期。15世纪时，哈萨克族先民在楚河、

^① 王钟翰主编：《中国民族史》，855页，北京，中国社会科学出版社，2003。

塔拉斯河一带建立了哈萨克汗国。建国后，开始联系其他部落联盟，共同对抗乌兹别克阿不勒海尔汗政权，最后击败乌兹别克汗国，征服了东钦察草原各游牧部落，占领了锡尔河大部分地区，统一了哈萨克各部落。1470年，又进攻土耳其斯坦城，将领土扩展到巴尔喀什湖西北广大草原，直至中亚塔什干、撒马尔罕等地。16世纪初，哈萨克汗国空前繁荣，哈萨克汗国与邻近地区的国家商业贸易频繁交往。在国内，为稳定社会秩序，制定了哈萨克汗国第一部法典《 HAS 木汗国名鉴》，来保护畜牧、牧地等，使哈萨克汗国在政治、经济、文化上得到很大发展。哈萨克汗国在历史几起几落，16世纪上半叶，汗国内部发生争夺汗位斗争，使汗国走向衰落。16世纪中叶，哈萨克汗国的 HAS 木汗之子哈克那札尔继位可汗后，励精图治，平定内乱，恢复友好邻邦关系，恢复了汗国的中兴。16世纪末，额什木即汗位后，与布哈拉、撒马尔罕统治者签订和约，与中亚各国建立贸易关系，使哈萨克汗国重归统一。17世纪中下叶，准噶尔贵族侵占了哈萨克东部地区，使哈萨克人拥有的草场变小。18世纪上半叶，头克汗去世后，哈萨克汗国分裂成诸多小汗国。18世纪中叶，沙俄入侵，迫使清政府签订一系列不平等条约，侵占了中国哈萨克族的住区，迫使不少哈萨克人迁入新疆。

历史上哈萨克人辗转周旋于中亚、西亚一带，但这个民族始终与中原王朝保持着密切联系，如乌孙、康居、悦般、突厥、回鹘、葛逻禄等民族与中原保持经济、文化往来关系，在史册中都有记载。我国统治阶层也很重视西部的战略位置，曾在那里设置管所，如两汉时设西域都护府。唐代设北庭都护府。元代设察合台和窝阔台两宗王封地，清代又设伊犁将军衙门。哈萨克族一直与中原王朝保持着朝贡和藩属关系。

新中国成立前，哈萨克族一直处于游牧宗法封建制社会，保持着以父系家长制血缘关系为纽带的部落氏族关系。可汗、苏丹、部落头人、宗教人士、大小牧主为封建统治阶级。被统治阶级是牧民与奴隶，牧民根据拥有牲畜不同又分为夏尔瓦（一般牧民）、

克的依（贫苦牧民）、加力奇（牧工）三个阶层。他们是哈萨克社会生产的主要担当者。哈萨克族地区还有奴隶，男的称“苦尔”，女子称“昆”，一般由战争俘虏充当，地位低贱，可任意买卖、陪葬、奖赏等。在游牧宗法封建社会中，牲畜、土地、草场是重要的生产资料，哈萨克牧民逐水草而迁移，但各部落联盟之间有明确界限，不得随意跨越。历史上，哈萨克汗国的社会组织是生产、军事合二为一的组织，平时生产，有战事时打仗。

哈萨克人以经营游牧畜牧业经济为主，辅以狩猎业、农业、手工业和商业。哈萨克族畜牧业可追溯到两千多年前，主要在阿勒泰草原、准噶尔草原、天山山脉、伊犁河流域放牧。一年四季按一定路线转场放牧，夏天在气候凉爽的高山放牧，春秋两季在水草丰茂的山坡和沿河两岸的草场上放牧，冬天在避风、朝阳的草场上放牧。哈萨克族的转场放牧是科学的生产方式，由于草场气候不同，因此草场成熟时间也不同，哈萨克人利用时间差赶着羊群追逐各草场的成长期，这样以来最大限度地保护了自然资源和生态资源，使畜牧业生产保证了“可持续发展”。主要牧畜的是羊、马、牛和骆驼。羊是哈萨克人的主要衣食来源，马被称为“哈萨克人的翅膀”，马和骆驼都是哈萨克人的主要交通工具。历史上哈萨克汗国就以马匹和羊群与中亚、中原等农业国家进行农产品交换。除了畜牧业之外，哈萨克族还从事狩猎业，冬季哈萨克人在天山、阿尔泰山等地狩猎。除此之外，哈萨克人还经常进行少量的农业生产，主要种植小麦和大麦，用坎儿井来灌溉农田。哈萨克人的商业贸易主要是绢马交易。

前文已提及，新中国成立前哈萨克族处于游牧宗法封建制社会，而游牧宗法封建制又往往与宗教特权紧密相关。哈萨克族信仰的宗教有：伊斯兰教、萨满教、佛教、景教。其中以信奉萨满教和伊斯兰教为最盛。哈萨克族居住地有牧区、林区之分，因此所住房屋也因不同地域而不同。如在牧区的哈萨克族的房屋主要是毡房，顶部圆弧形，开有天窗，下部圆柱体，用红柳木作支撑，由白色毡子围成。林区的房屋不同于牧区，林区房屋多用木料造

成，用木块横竖排列、错落搭建成哈萨克族独有的小木屋，屋内挂着兽皮和绘有哈萨克族风情图案的刺绣品。哈萨克族食物取自牧畜，主要食物为奶类和兽类，次要食物为面食，很少吃蔬菜。哈萨克族服饰分夏冬两种，冬天男子戴皮帽，穿皮大衣或皮袄，夏季穿可防雨布面皮里的大衣。夏天男子还穿衬衣外套棉坎肩或皮坎肩，扎腰带、佩小刀、穿皮靴。女子头饰有帽子和头巾两种，出嫁时戴尖顶帽，穿红绸衣，生下第一个孩子后要套头巾，这是用白布做的又大又宽，能遮住头、肩、腰部的大披巾，身穿半袖长襟搭袂，有时也穿坎肩，夏天穿连衣裙。

哈萨克族语属于阿尔泰语系突厥语族克普恰克语支（或称西匈奴支），历史上曾用过多种文字。20世纪初形成以阿拉伯字母为基础的现代哈萨克文。哈萨克族民间流行着丰富多彩的文学艺术，有许多古老的诗歌、故事、谚语、格言。哈萨克人热情好客：“只要沿途有哈萨克，哪怕你走一年路，也用不着带一粒粮、一分钱。”^①到哈萨克人家里做客，他们必然会以羊肉、手抓饭、丰盛水果、马奶等上品饮食款待。到哈萨克人家里做客，不仅可以享受到哈萨克人的风俗餐饮，也可见到哈萨克人的歌舞表演。哈萨克族自古以来喜歌善舞。唐朝中原盛行的胡旋舞来自西域康居，康居就是今天的哈萨克人居住的地区。清人魏源在《圣武记》中说：“哈萨克左部游牧逐水草，为古康居。”康居是一块美丽的地方，去印度取经的玄奘曾在《大唐西域记》中描绘了康居这块绿洲之地的美丽景色：“（飒秣建国）土地肥沃，种植栽培几乎所有作物。这里森林树林郁郁葱葱，果香花鲜。”康居人曾与中原保持密切的经济、文化往来关系，康居国的统治者曾向唐玄宗贡献当地歌舞者——胡旋女，不久由胡旋女表演的“胡旋女”风靡唐朝上下社会。唐代诗人白居易曾在《胡旋女》一诗中描述：“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓，弦鼓一声双袖举，回雪飘摇转蓬

^① 胡兆量、阿尔斯朗、琼达等编著：《中国文化地理概述》，337页，北京，北京大学出版社，2006。

舞……”形象生动地描绘了哈萨克族先民歌舞的形态及动态。

二、哈萨克族民俗舞蹈

哈萨克族主要从事畜牧业生产，从事畜牧业生产的民族民俗活动是在畜牧业生产基础之上产生与发展起来的。哈萨克族是游牧民族，因此其畜牧业生产民俗就带有明显的游动特点。这是由哈萨克人“逐水草而迁徙”的特殊生产方式和生存方式决定的，它是游牧文化的核心。它不仅表现在畜牧业生产等方面，也表现在游牧民族衣食住行、婚丧嫁娶等方面，哈萨克族的民俗歌舞也突出表现了这一点。

哈萨克族民俗舞蹈主要包括传统民俗舞蹈、模拟动物的舞蹈、生活舞蹈和宗教舞蹈。

（一）传统民俗舞蹈

哈萨克族传统民俗舞蹈，即指哈萨克族先民舞蹈，即匈奴舞、月氏舞、乌孙舞、康居舞等。

1. 匈奴舞

哈萨克族是古代西北游牧民族的后裔，古代西北草原上最早活跃的民族有塞种、匈奴、乌孙等。作为最早的西北游牧民族之一——匈奴人的乐舞直接传承给了今天的哈萨克族。

匈奴最早自称为“胡”，《汉书·匈奴传》载：“南有大汉，北有强胡。胡者，天之骄子也。”在西汉、东汉时，匈奴称之为“胡”，并有东胡、西胡之分。《后汉书·五行志》曾记载了胡人衣寝饮食受汉灵帝欢迎的史实：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞。”说明了中原汉族帝王对匈奴的日常生活一切喜好的程度。

匈奴是我国古代的主要游牧民族，最早生活在今内蒙古大青山一带，是边疆少数民族族群中第一个建立奴隶制国家的民族，统治时期大约700年。匈奴在人类历史上的出现最早见于战国时期的一些史籍，如《战国策·燕策三》等。《史记·匈奴列传》载：

“唐虞以上有山戎、獫狁、荤粥，居于北蛮。”《周礼·考工记》载：“胡无弓车，郑玄注：‘今匈奴’。‘匈奴’汉意为人，义为天帝之子，它起源于原始时期对神的崇拜。”匈奴是古代“戎、狄、胡多种民族成分组成的‘民族共同体’”^①。匈奴很早就生存于中国北方地区。《史记·匈奴列传》载：“自淳维（传说匈奴始祖）以至于头曼千有余岁，时大时小，别散分离。”反映了当时匈奴的社会情况。公元前3世纪匈奴进入铁器时代，铁器的出现，使匈奴军事力量得到加强，开始将出征的视线盯在东方，匈奴频繁出击，给战国时期的赵国、秦国造成了灾难。《史记·匈奴列传》：“当是之时，东胡强而月氏盛，匈奴单于曰头曼。”冒顿是头曼的长子，他夺取政权后乘刘邦与项羽逐鹿中原之机，开拓疆土，扩大牧地。南并楼烦、白羊河南王，悉收秦前所夺匈奴之地。冒顿强化统治，规定每年正月举行春祭，五月祭祀祖先、天地、鬼神，八月举行绕林木的祭祀活动，这些与政治有关的祭祀活动也遗传给了匈奴后世的游牧民族。公元前174年，冒顿病卒，匈、汉关系开始恶化，双方多次发生鏖战，匈奴从此退出河套以西一带。汉王朝为彻底击败匈奴，又派张骞出使西域，联合大月氏夹击匈奴，拆散匈奴与乌孙的联盟，切断与羌族的往来路线。一直到公元前51年呼韩邪单于附汉，才正式结束匈汉两大民族之间的战争。

三国时期，迁居塞内的匈奴发生很大变化，又分解出屠各胡、临松卢水胡、铁弗匈奴三个集团，屠各胡散居今甘肃、陕西、山西、内蒙古一带，曾在山西和陕西建立过“汉一前赵”政权；临松卢水胡居今甘肃省、青海省之间，曾在5世纪前在河西一带建立“北凉”政权。铁弗匈奴是鲜卑人与匈奴人融合而成的群体，居住在今内蒙古河套一带，曾于5世纪初在陕北一带建立过“大夏”国。^②匈奴人社会经济很发达，它是以畜牧业为主的游牧民族，“畜之所多则马、牛、羊”。匈奴重视养马，史书记载，公元前127

① 王钟翰主编：《中国民族史》，200页，北京，中国社会科学出版社，1994。

② 同上，213页。

年汉将卫青北击，一次掳获马、牛、羊 100 万头。^①除畜牧业外，还兼营狩猎，其狩猎方式，在阴山岩画上有描述。除此之外，匈奴还兼作农业、畜牧业，农业成为匈奴贸易的经济基础，匈奴一直与中原王朝、乌恒、羌国等西域诸国保持频繁贸易往来。

匈奴语言属于阿尔泰语系突厥语族，文学艺术非常丰富。匈奴的乐器主要有：胡笳、琵琶、胡笛、浑不似。“浑不似”又译为“火不思”，《元史·礼乐志》载：其制“如琵琶，直颈、无品、有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面，四弦，皮絃同一孤柱”，是匈奴造的乐器。

匈奴的舞蹈为后人所知的主要有“五椎锻”和王昭君跳的《昭君舞》。有关“五椎锻”，《三国志·魏志·王粲》传中引《魏略》这样说：曹植：“……傅粉遂科头，拍袒胡舞《五椎锻》，跳丸，击剑，诵俳优小说数千言。”曹植所跳《五椎锻》带有体育舞蹈的性质，也许是胡戏当中的舞蹈片断。匈奴胡戏盛行于中原，《新书·匈奴篇》载：“……令妇人傅白墨黑，绣衣而待其堂共二三十人，或薄或掩，为其胡戏以相饭，上使乐府幸假之但乐，吹箫鼓鞀，倒挈面者更进，舞者，蹈者时作，少间击鼓……”《盐铁论·散不足》说：“今民间……戏弄浦人杂妇为兽马戏斗虎，唐锦迫人……”这些都说明，匈奴的胡乐胡舞和胡戏都盛行汉代民间。匈奴的这种乐舞形式就融化在后世游牧民族哈萨克族民俗舞蹈之中。

悦般鼓舞也是由匈奴创造的古代民族民俗乐舞。悦般鼓舞是由龟兹（库东）北部的匈奴于东汉和帝永元元年（89 年）西迁，建立悦般国之后创制的本国乐舞。该舞以鼓舞为主要艺术特征，以其独有的艺术表现魅力受到中原各王朝臣民的欢迎。《魏书·西域传》载：“……其（悦般国）鼓舞之节，施于乐府，自后每使贡献。”《魏书·乐志》载：“复通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。”

^① 参见《史记·卫将军骠骑列传》，2924 页，转引自王钟翰主编《中国民族史》，218 页，北京，中国社会科学出版社，1994。

匈奴的悦般鼓舞肯定是以其精美的舞姿、独特的表现方式受到中原汉民族的青睐。匈奴以其历史上的骁勇善战、势力强大，来无踪去无影、令人闻风丧胆的军事力量引起世界其他民族的关注，其歌舞艺术也被世界其他民族所记载，如《罗马史》记：“祷祀歌咏，皆古时匈奴文字。”《元史译文证补》载：“匈奴国王阿提拉汉和西方各国都有使节来往，在欢迎使节的盛宴上，都要吟诵诗歌演唱歌曲。”古希腊历史学家皮里斯库斯在《匈奴王阿提拉的宫廷使记》中描述：“诗人们在阿提拉汉面前歌舞，赞颂他的英勇和胜利。”以上材料均证明匈奴不仅喜尚征战，也喜尚歌舞，以歌舞赞美帝王，以歌舞来表达喜悦之情。

2. 月氏舞

月氏人是我古代民族之一，公元前177—前176年，遭匈奴袭击，背井离乡，从河西走廊敦煌、祁连山一带迁往中亚阿姆河流域，有一部分留在甘肃省河西和青海省湟中一带。因此历史上就有大月氏、小月氏之分，大月氏指西迁的民族，小月氏指未西迁的民族，他们与当地羌人杂居。月氏是游牧民族，《史记·大宛列传》介绍：“……随畜移徙，与匈奴同俗。”月氏与匈奴相邻，历史上多次发生战争，被迫西迁，后来汉武帝联合月氏夹击匈奴。月氏人曾创历史辉煌，约于公元前1世纪上半叶创立贵霜王国，2世纪初成为横跨中亚、延伸印度西北部的世界大国。一直持续到5世纪初，受嚙哒人攻击最终亡国。《汉书·西域传》载：“故乌孙民有塞种、大月氏种云。”乌孙是现在哈萨克族三大部落之一，因此说，哈萨克族族源中包括月氏人成分。乌孙最早也在祁连山和敦煌一带放牧，位于匈奴的西部，曾与邻近的月氏人打仗。乌孙在历史上曾吸收了塞种人和月氏人，人口迅速膨胀，成为西域强国。汉武帝时曾以联姻形式将细君公主、解忧公主嫁给乌孙昆莫国，密切了乌孙与汉朝的关系。《汉书·西域传》载：“夫人号称公主，赐予车骑、旗鼓、歌吹数十人，绮绣杂缯绮珍凡数十万……”中原的汉文化传入西域民族生活中。乌孙是游牧民族，盛产马匹，汉武帝极喜爱乌孙马，并称之为“天马”，又称“西极

马”。乌孙与汉朝保持密切的经济、文化交流，促进了乌孙国的发展。“当15世纪中叶哈萨克族形成时，乌孙人加入进去，成为其中最大的一个部落，并且是哈萨克族三个玉兹（部落联盟）之一大玉兹的主体部落。现在居住在伊犁地区的阿尔班、苏乃、札赖亦尔等部落都是从乌孙中分离出来的。”^①月氏人、乌孙人是构成哈萨克族的主要人种成分，这两个古老的游牧民族因其游牧生产、游牧生活方式的相同，其歌舞艺术也非常相近，他们的乐舞均带有浓郁的草原特色，这些传统就被哈萨克族直接继承下来了。哈萨克族民俗舞蹈在哈萨克语中称作“卡勒克比”，是草原文化的重要组成部分。在“阿肯弹唱”会上，有各种各样的娱乐活动，除此之外，还有由冬不拉伴奏的民俗歌舞表演。

（二）模拟动物的舞蹈

1. 卡拉角勒哈

“卡拉角勒哈”意为“黑色的走马”，是哈萨克族最具代表性的民间舞蹈。哈萨克族以及它的先世塞种人、匈奴人、月氏人、乌孙人等，都是以畜牧业为主的游牧民族，他们均擅养马匹。匈奴人也重视养马，“公元前200年（汉高祖七年），冒顿单于以40万骑围汉高祖刘邦于平城，并将马按颜色编队，西方尽白马，东方尽青龙马，北方尽乌骊马，南方尽骅（赤黑色马）。如果按每人‘兼数骑’计，此次战役，便需马100万匹。牧马业之发达可想而知”。^②乌孙也盛产马匹，而且出好马，汉武帝喜爱的“西极马”就出自乌孙国。游牧民族擅养马，是因为马既可乘骑、驮运、放牧牲畜，也可狩猎、战争和骑射，因此，西北游牧民族对马情有独钟。养马传统也被哈萨克族继承下来，为表达对马的钟爱，哈萨克族还有赞美马的民俗舞蹈。这一舞蹈比较古老，其动作及表

① 《哈萨克族简史》，40页，转引自王钟翰主编：《中国民族史》，232页，北京，中国社会科学出版社，2001。

② 王钟翰主编：《中国民族史》，218，北京，中国社会科学出版社，2001。

现形态可在新疆哈巴河县唐巴尔塔斯等山石上看到。卡拉角勒哈是模仿马走、跑、跳、跃等姿态的民俗舞蹈，基本动作有：翻手硬肩、耸肩、绕硬肩、旁弓步硬肩、合掌致礼、前点步翻手、提腕耸肩、踏步展翅、点步硬肩、点步单展臂、交叉步硬肩、转身翻手、吸腿提腕、双翅硬肩、卧鱼扣绕腕、板腰硬肩、板腰贴地、紧握缰绳、波浪手、腕花、吊花指、顶胯波浪、双臂抱胸、旁腰陶手、花儿赞、挺立摆头、吊花行礼、小里绕腕、毡房叉子、吊花点上步、交叉手点上步、回身绕腕、波浪展翅、展裙吊花、羞窥、双划圆等。其中“翻手硬肩”是基本动作，是贯穿卡拉角勒哈始终的主题动作。该舞蹈没有固定的表演程式和队形，演出场地既可在大型集市中，也可在毡房内，表演形式既可独舞，也可双人舞和大型集体舞。舞蹈气氛根据场合而定，既有轻松愉快的气氛，也有刚强有力的气氛，还可以有风趣滑稽的表演。舞蹈集中体现出粗放豪迈的风格，突出了游牧民族的性格。

2. 鹰舞

哈萨克族除了放牧之外，还从事狩猎业，他们聚居的阿勒泰山、天山等地有许多飞禽走兽，作为畜牧业的补充，哈萨克族经常在秋冬两季时捕猎。勤奋智慧的哈萨克人采用各种各样的方法捕猎，如挖陷阱、安放捕兽夹、挂捕兽网、装自动射箭笼、用猎犬追捕等。此外，还有游牧民族特色的捕猎方法，即训练雄鹰、苍鹰、鸦鹊捕捉野兽。因此，雄鹰、苍鹰、鸦鹊成为哈萨克人狩猎时必不可少的助手。能否驯服好猎鹰，是象征真正男子汉与一名男子是否性格刚毅的标志。猎鹰成为哈萨克人特殊对待的动物，并且哈萨克人自认为是鹰的传人，因此酷爱鹰。哈萨克族的鹰舞表现了猎鹰捕捉狐狸的全过程，舞者头戴鹰帽，身穿白色绣花衬衣、棕色绣彩色图案的裤子，外套黑色羊羔皮翻皮坎肩，穿棕色靴子，系棕色镶宝石腰带。模拟猎鹰捕捉猎物的动作有：寻视、展翅波浪、俯冲、合展翅、叼眼、撕裂猎物、顺风翻手、后翻手、叉腰硬肩、摊掌乐等。舞蹈由一人表演，不受时间、地点限制，一般在喜庆佳节时跳，也可即兴跳，是哈萨克人喜闻乐见的民俗

舞蹈。哈萨克族跳鹰舞，是表示对鹰的赞美，以拟人方法将鹰比作英雄。跳鹰舞给人看，实际就是在教育人们以英雄为榜样，以勇猛刚毅的民族性格为荣。

3. 熊舞

熊舞是近代哈萨克族民俗舞蹈，该舞是对狩猎生活的反映。熊舞流传在新疆托里一带的哈萨克人中间，熊舞不仅模仿狗熊的动作，而且通过熊的出洞、寻觅、发现猎物、试探、获猎等一系列情节和梳理鬃毛、击掌、叫喊等形象动作，表现出狗熊笨拙而又可爱，迟缓而又机警，混沌而又聪明的矛盾形象。^①熊舞的表演者身穿白衬衣、黑色花袷衫，穿皮靴，鼻孔上插着芨芨草，嘴角两边也插着芨芨草，以象征狗熊的獠牙。舞蹈的基本动作有：双动肩、屈肘爬行、出洞、横步窥视、梳鬃毛、双绕肩、寻觅、趴地吼叫、获猎、踏步动肩、仰面耸肩、上下交替跳、击掌乐等。熊舞幽默滑稽，表演灵活，舞者可视场景即兴发挥，但熊舞表演的整个程序不可更改。舞蹈主要表现熊的笨拙憨态，是牧民喜爱的民俗舞蹈。新中国成立后，熊舞经过艺术整合成为新时代民俗舞蹈而盛行哈萨克人生活中间。

4. 抵角戏

抵角戏为新疆木垒哈萨克自治县代表性的民俗舞蹈。所谓抵角戏是模拟山羊以角相抵的民俗舞蹈。哈萨克族从事畜牧业，椿圆《西域闻见录》卷三载：“牲畜众多，富有马牛以万计，羊无算。”羊是游牧民族的主要生活来源，吃羊肉、喝羊奶、穿羊皮衣，用羊毛制作毛毡、毛线等。在古代，羊还担任货币职能，哈萨克人与周边邻人进行交易时往往用羊只来计算价格。羊在哈萨克人生活中占有重要位置，哈萨克人视羊为日常生活的依靠，因此，便有了模拟山羊形态、动态的民俗舞蹈。抵角戏由两人扮演，舞蹈的基本动作有：翘须手、翘尾手、垂须手、垂蹄手、扭尾步、叉腰扭尾步、垂须扭尾步、甩蹄、前攻、左腾右跃、拧身打嘆、垂须打嘆、扬头唵

① 参见《中国民族民间舞蹈集成·新疆卷》，北京，中国 ISBN 中心，1998。

哨、扬蹄挑衅、对峙转圈、两角相抵。舞蹈的基本图形为二龙吐须和蜿蜒曲折、蜘蛛结网等。“扭尾步”和“山羊跳”是贯穿舞蹈始终的基本舞步。表演者左腾右跃、你进我退，生动活泼地表现了山羊的各种动态，也表现出了哈萨克人开朗、豪爽的民族性格。

（三）生活舞蹈

哈萨克族生活舞蹈主要有擀毡舞、挤奶舞、绣花舞等。擀毡舞是来自哈萨克族妇女劳动生活的舞蹈。哈萨克族一般居住在远离城市的草原地带，生活不太方便，为解决日常生活所需，就要亲自动手解决住房、穿衣、吃饭问题。需要自己加工羊毛、羊皮和食品。他们用羊毛擀制成各种毛毡和毛毯，用粗毛线编织各种绳索和口袋、毡筒，用羊皮缝制衣服，加工各种奶制品。哈萨克族男子在外从事畜牧生产，女子则在家里承担这些家务劳动。擀毡是哈萨克妇女经常性的劳动动作，因此，舞蹈就以她们熟悉的劳动动作来组成，舞蹈的基本动作有：花儿赞、换袖、打毛、拢毛、抖毛、收毛、送毛、放毛、铺毛、查看、洒水、卷毡坯、绑绳、拉绳、踢毡坯、擀毡坯、清毛、展毡等。该舞为女子集体舞蹈，由中年妇女跳，既可在草原上跳，也可在毡房里跳，属写实性生活动作，整个舞蹈贯穿颤、抖的特点，由民间乐器冬不拉为舞蹈伴奏。该舞经由民间艺人及伊犁哈萨克自治州歌舞团编导萨达堤·玛利克娃的提炼加工，成为深受人们喜爱的舞台表演。

挤奶舞也是反映哈萨克族妇女劳动生活的民俗舞蹈，该舞蹈反映了哈萨克族妇女制奶的全过程，如挤奶、搅奶、煮奶、献奶茶等，舞蹈基本动作有：挤奶、倒奶、搅奶、尝酥油、铺餐巾、献奶茶、走步等，均为写实性动作，动作与动作之间以走步连接，演出不分场地，可即兴表演。

绣花舞也为哈萨克族女子民俗舞蹈，哈萨克族妇女善于缝纫刺绣，会制作精美衣裳，绣花舞就是表现哈萨克族妇女勤劳、智慧、心灵手巧的绣衣劳动生活的民俗舞蹈。该舞的基本动作有：捻线、理线、穿针、织花边、欣赏、梳头、照镜子、欢乐等。从舞

蹈动作来看不仅有刺绣的写实动作，还以梳头、照镜子等平日生活动作反映哈萨克族妇女的爱美心态。

(四) 宗教舞蹈

历史上哈萨克族在不同时代曾经信奉过萨满教、佛教、伊斯兰教。在哈萨克汗国时期，大部分哈萨克人信奉伊斯兰教，哈萨克人伦理道德、礼仪规范、民情风俗均以伊斯兰教的教义为衡量的标准。至今哈萨克族还保留着伊斯兰教的节日，如肉孜节、古尔邦节等。但在信奉伊斯兰教的同时，哈萨克人没有舍弃自己的传统宗教——萨满教，信奉万物有灵。哈萨克族称萨满为“巴克斯”，认为他是能沟通神人的巫师，能为人消灾求福。他头戴天鹅皮帽，脖褂拴有各色布条的小神棒，骑马奔驰在草原各部落之间，为人跳神占卜。

在古代中亚，萨满是盛行于各游牧民族之间的原始宗教，但是也有区域性的特点，哈萨克族萨满有男萨满和女萨满之分，通常是生过一场大病后的人才有资格充当萨满。萨满作法前，先要杀羊向神灵祭奠，然后煮熟分食给在场的每个人。萨满作法地点在专门的帐房里，先将准备好的九盏灯分别献给上帝和神灵。然后为先祖念诵古兰经。当夜晚来临时，燃起篝火，萨满给围坐在篝火旁的人们讲述遵守宗教的训诫，以求安拉保佑，然后挥动鞭子作法。哈萨克族信奉的萨满教浸透于生产、生活、道德、习俗、艺术等方面。在哈萨克英雄史诗中，也可见到萨满教的遗迹，如哈萨克英雄史诗《阿尔卡勒克》中有一段诗：“……你走了很远路程又返回来了，谁将享受腾格里恩赐的幸福。”^①“腾格里”为公元前3世纪的匈奴语，意指天神。它既指苍天，又泛指诸神，是哈萨克族最崇拜的神灵。自哈萨克汗国建立之后，哈萨克族的祭天、拜天、白天祈祷的习俗便传承下来，这也是萨满活动的主要内容。新中国成立前，萨满舞蹈以巫术加原始医疗为病人治病的形式存在于民间。哈萨克族的萨满治病是让病人在乐声中狂舞，旋转不

^① 白庚胜、郎樱主编：《萨满文化解读》，518页，长春，吉林人民出版社，2003。

息，用冬不拉和哈萨克族传统弦乐器库不孜为之伴奏。旋转不息的动作令人想起古代康居国的胡旋舞。康居国的胡旋舞也许就是中亚游牧民族的萨满舞蹈。

第四节 || 高原草场畜牧文化区藏族民俗舞蹈 ||

自然环境决定生存方式，藏族聚居在一个特殊的自然生态环境里，即高寒气候的雪域高原。这里的季节为两季：夏季和冬季。一位外国学者描述了藏区的民俗和文化：“在南部，人们都以房子为居住处所，耕耘土地，不断地在墙头上添加石块。南部的人各自有他们的家园和村庄。但在北方，却仅仅是一片旷野，人类在这片旷野中飘忽不定，如同野牦牛一样寻求牧场、追逐猎物、运载他们的商品。在北方，人类不是在一个村庄中，而是在一个部族中诞生。北方人保留着游牧民的血统以及这种血统为他们留下的一切：骁勇、慷慨、谨慎和粗犷的欢乐。虽然他们四处迁徙，没有固定的生活区域，但他们对于社团的凝聚力却有一种强烈的意识。其思想并未被封闭在围墙之中，而是广布在这片高山峻岭和遍布湖泊的土地上。”^① 这里描述了一幅藏民独特的风景区。在藏区土地总面积中，草场占大部分地区，除林地和不可用地之外，可耕地极少，高寒气候和草场资源条件决定了藏区的经济类型只能是高原畜牧业。藏区大面积的牧场分布在西部和北部，还有许多小面积牧场与农业交错在一起形成的半农半牧区散落在其他地区。

藏区草场主要有四种类型：高寒草甸草场、高寒草原草场、荒漠草地、森林灌丛草地。高寒草甸草场位于寒冷而潮湿的地带，这里的草低矮而茂盛，牧草覆盖率高，是优质草场。高寒草原草

^① [瑞士] 米歇尔·泰勒著，耿昇译：《发现西藏》，136页，北京，中国藏学出版社，1999。

场位于海拔 4500 米以上的平阔地带,因地势高、天气寒、气候旱等条件,这里的牧草覆盖率很低,牧草稀疏,不太适宜羊群放牧。荒漠草地、森林灌丛草地,牧草产量均比较低。河谷地带的草原,因气候温暖湿润,适宜于牧草生长和种植庄稼,因此,这一带为半农半牧区。

藏区高原,地势广阔,气候变化明显,以气候调整草场成为藏民的游牧生产方式,这种游牧生产方式决定了藏民的生活方式,也决定了藏民的民俗舞蹈文化。

一、藏族概况

藏族是生活在青藏高原上的古老民族,根据考古挖掘资料证明,早在石器时代,就已有藏族先民存在,如西藏林芝地区的旧石器时代遗址等。也就是说在距今 4000 年以前,藏族先民就在这一片土地上创造了独具特色的物质文明。

藏族在隋代被称为薄缘夷,唐代开始称吐蕃,其发祥地在今西藏山南地区雅隆河流域。关于吐蕃族源,传说中认为是猕猴与岩魔女结合而生,经过世代繁衍,其子孙分布藏区各地,开荒建城,直到吐蕃王自天而降,才有了君臣之分。传说终归为传说,青藏高原史前时期有人类居住,已成为不争的事实,经过氏族部落联盟,发展成为一个民族。古代鹄提悉勃野部又称雅隆部,在其首领囊日论赞的率领下,力挫群雄,壮大势力,为吐蕃王朝的建立,奠定了基础。他的儿子松赞干布,幼年嗣位,继承囊日论赞的遗愿,平息叛乱,统辖各部落,在 633 年,建立了吐蕃王朝。松赞干布建国后不久,先后征服了青藏高原各羌部,制定军政制度,创制文字,引入佛教,开创与唐的关系,迎娶文成公主,接受先进封建文化,积极进取,促进了吐蕃社会的大发展。吐蕃奴隶制社会自 8 世纪中叶起,逐渐走向衰落。各部属相继叛离,各地不断发起奴隶平民起义,其中发生于 9 世纪下半叶的奴隶平民起义持续的时间最久,这次起义推进了藏族社会逐步进入封建农奴制社会。13 世纪蒙古族在北方草原崛起,当时,吐蕃各族部仍处在

封建割据，分散发展的时期。自成吉思汗开始，蒙古势力以武力开始统一全国，此时西藏地区也统一于元朝政权的管辖之下，确立了封建农奴制度，封建经济和文化都有了发展。明朝继承了元朝对藏区的统治，加强对藏区的治理，实行朝贡、互市等政策，促进了藏区社会的高度发展，密切了藏族与汉族以及其他民族之间经济、文化的联系。“铁索桥”的建成，证明了藏族与其他民族经济、文化往来的历史。

经济的发展，社会的稳定，必然促进藏区文化艺术的发展，藏族的史籍名著都出自这一时期。驰名世界的藏传佛教丛书《甘珠尔》、《丹珠尔》也出自这一时期。文学名著史诗《格萨尔王传》和反映藏族社会历史的《米拉日巴传》也出自这一时期。藏族的寺院建筑很有特色，大多为依山垒石建成，层楼错落，实用美观。绘画艺术更是高超，以江孜为代表的寺院壁画，兼融通了汉族、尼泊尔、克什米尔、印度等地的绘画技术与色彩，从而形成独有的艺术魅力。

藏传佛教对藏族的精神文化产生深刻影响，佛教自松赞干布时期传入藏区之后开始形成各种流派。15世纪初，藏传佛教格鲁派兴起，这是藏传佛教各教派当中最晚形成的一个教派，但其发展却相当迅速，后来成为藏族社会占绝对优势的教派。达赖和班禅大活佛均来自此教派。由于此派僧人戴黄色僧帽，着黄色袈裟，因此，又称作黄教。黄教于16世纪中叶实行活佛转世制度，黄教第一位活佛索南嘉措（1543—1588年）年仅四岁时就入住当时黄教最大寺院哲蚌寺。1588年索南嘉措圆寂，被黄教定为第三世达赖喇嘛。16世纪中下叶，黄教开始在蒙古广泛传播。17世纪初叶，满族崛起，努尔哈赤建立后金王朝之前，满族普遍信仰萨满教。清太祖努尔哈赤对藏传佛教充满兴趣，他的儿子清太宗皇太极即位后不久立即表示对藏传佛教的崇信，在他的率领下，诸王、贝勒、贝子、大臣开始信拜藏传佛教。顺治元年（1644年），满洲定都北京，全国藏区尽在蒙古和硕特部管辖之下，清朝第一个皇帝福临通过和硕特部，实现了对全国藏区的统治。此时，清王朝统

治势力，为牵制达赖五世，分散达赖过分集中的权力，又建立了另一支黄教活佛转世系统，即班禅活佛转世系统，两个活佛转世系统的建立，维护了和硕部在藏区的统治。

清王朝建立后，藏传佛教盛行于清朝社会，顺治帝还专门邀请达赖五世抵京，并给予特殊礼遇。册封达赖五世，授予金印。18世纪上叶，康熙年间，准噶尔兵入侵西藏，妄图取代和硕部在西藏的统治。康熙帝派兵阻击，赶走了准噶尔军，进一步加强了对藏区的管辖。18世纪开始，英国开始对西藏进行试探性入侵，但遭到失败。鸦片战争后，英国频繁入侵西藏，在投降派的支持下，英军占领拉萨，但藏族军民坚持斗争，继续打击英军。20世纪中叶，西藏和平解放，西藏社会发生了翻天覆地的变化，完成了从封建农奴制向社会主义制度的过渡，打开了封闭的大门，经济文化得到迅猛发展。

浓厚的喇嘛教氛围，使藏区文化充满原始、神秘的特色。藏文化区包括西藏自治区、青海省大部分地区、四川省西部、甘肃省西南部、云南省西北部。青藏高原有碧蓝的天空、绵白的云朵、明媚的阳光，是典型的高原环境。受环境影响，形成藏民淳朴透明、豁达、开朗、吃苦、耐劳的民风。其衣食住行、文化艺术都带有高原痕迹。如他们的服饰偏重红黄色调的衣服，这是因为高原温度低，暖色能给人带来温馨。右衽大襟的藏袍，长袖宽领也是适应高原气候的服饰。高原气候白天暖，夜间冷，藏袍在白天劳作时，可将右袖脱下搭在肩上，炎热天气，双袖脱下，围在腰间。夜间，穿上衣袖，可包住全身保暖。这种服饰不仅用于穿着，还可当布袋使用。舞蹈时，还可将藏袍放开，长袖善舞。藏民喜戴各种饰物，用象牙、金银、珠宝制成发饰、帽饰、衣饰，脖子上挂着各种念珠和项链。藏民喜食酥油、茶、糌粑、青稞、牛羊肉。住宅有两种：农区居民住依山而建的碉楼，多为石木结构，二层，底层为储藏室和牧畜圈，二层居住，屋顶夯平，可作露台；牧区居住多为毡房或帐篷，便于拆迁。藏民的节日庆典富于宗教色彩。藏历新年是最隆重的节日，雪顿节

是藏民传统节日，淋浴节是藏民水的节日，这一天人们要到河边、池塘去洗澡、洗衣、野宴、歌舞。赛马节是藏民体育节日，望果节是藏民庆祝丰收的节日。天葬是藏民代表性丧葬习俗，它具有佛教“生死轮回说”的意义，在这些民俗节日里均有藏民歌舞艺术表演。

二、藏族民俗舞蹈

莫里斯·梅洛-庞蒂在《知觉现象学》中说：“身体是我们能拥有世界的总的媒介。有时，它被局限于保存在生命所必需的行动中，因而它便在我们周遭预设了一个生物学的世界；而另外一些时候，在阐明这些重要行动并从其表层意义突进到其比喻意义的过程中；这真切地体现在像舞蹈这样的习惯性运动行动之中。有时，身体的自然手段最终难以获得所需的意义；这时它就必须为自己制造出一种工具，并借此在自己的周围设计出一个文化世界。”^①生活在雪域高原生态环境中的藏族歌舞艺术就是这样一种表现性艺术。西藏人民生活在平均海拔4000米以上的高原地区，这里有奇特的地质地貌，有蓝天白云，冰峰雪岭，绿茵茵的草原，茂密森林，江河湖泊，这些自然风貌构成了藏区独特的生态环境。西藏人民在这块独特的、富饶美丽的高原地区创造出了独具魅力的文化艺术。

西藏歌舞艺术以民间歌舞、宫廷歌舞、宗教歌舞构成其歌舞艺术的总体风貌。

（一）民间歌舞

西藏民间歌舞伴随人类的诞生而产生。据考古发掘证明，早在数万年前的旧石器时代，西藏就已有人类出现。在距今四五千年以前就出现了具有浓郁的地方特色的卡若文化（有窑穴、道路、动物骨骼、粟类农作物等）。在公元前五六百年就兴起了苯教（藏

^① 转引自[美]约翰·奥尼尔著，张旭春译：《身体形态》，3页，沈阳，春风文艺出版社，1999。

族先民信仰万物有灵的原始宗教),伴随着藏民早期文明的出现,藏民也早早有了歌舞活动,而且这些民间歌舞遗留在岩画壁画中。这些岩画反映了高原各地古代部落的狩猎、放牧、迁徙、宗教崇拜、生产生活等内容,也反映了古代先民的舞蹈活动。阿里日土地区的岩画上有舞蹈场面,画面上大多是男女对舞或手拉手舞蹈,男性舞姿矫健,女性舞姿舒展,从女舞者的撩腿动势来看与日土民间歌舞“宣”很相似。西藏地区民间歌舞与原始歌舞一脉相承,在漫长的历史发展中逐渐形成规模,当时社会生产的发展以及领袖人物的作用都促进了民间歌舞的发展。如社会农业生产的出现及发展便出现了农民歌舞“果谐”,古代宗教领袖米拉日巴吸收原始舞蹈素材创造出了“热巴舞”,原始战争歌舞“呗”发展成为民间婚俗当中的歌舞等。

西藏民间歌舞具有载歌载舞的艺术特征。能歌善舞的人被视为有文化教养,歌舞者受到社会的敬重,因此歌舞技艺也成为地位崇高的上层人物专门研究的学问,如12世纪末到13世纪初的藏传佛教祖师迦智达·贡嘎坚参,他不仅研究音乐理论,撰写《乐论》著作,也研究了民间歌舞,他在《智者入门》一书中对藏族民间歌舞进行了专门阐述。清末时期,西藏学者贡珠·云丹嘉措(1813—1899年)著有《知识总汇》,他发展了萨班·贡嘎坚参的“舞蹈九技”;他认为:

优美、英姿、丑态等三种为身技(形态);

凶猛、嬉笑、恐怖等三种为口技(声态);

悲悯、愤怒、和善等三种为心技(情态)。

这九技是歌舞者应具备的表演能力。除此之外,云丹嘉措对舞者在表演中的身姿形态进行具体要求:

上身动作像雄狮,腰间动作要妖娆。

四肢关节要灵巧,肌腱活动要松弛。

全身姿态要柔软,表演表情要傲慢。

举止要像流水缓步，膝窝曲节要颤动。

脚步脚尖要灵活，普遍要求英姿雄壮。^①

从以上论述中可以看出，云丹嘉措对西藏传统民间歌舞表演提出来的要求，实际上就是西藏民间歌舞表演的审美标准，它是几千年来西藏传统歌舞艺术发展的归纳与总结，它已形成西藏歌舞表演的审美定势，离开了这一审美框架，就会成为跑了味的混血歌舞。为保持原汁原味的民间歌舞传统，云丹嘉措在《知识总汇》中提醒人们：

雄壮凶猛的舞蹈，过多的摇动会失误。

傲慢柔软的舞蹈，过多的做作会失误。

伶俐轻便的舞蹈，过多的慌忙会失误。

缓步慢速的舞蹈，过多的懒散会失误。

优美典雅的舞蹈，过多的大动会失误。

云丹嘉措的提醒，至今仍对我们保持和发扬民族传统舞蹈文化具有深刻的指导意义。

西藏民族歌舞大多在民俗节日里表演，是具有广泛性的群众性舞蹈，属于广场艺术，活跃于藏民生活中的民俗舞蹈始终保存着自己浓郁的民族个性，很少受到外来乐舞文化的影响。

1. 卓果谐

青藏高原分出几块不同区域：牧区、农区、半牧半农区。不同的地域具有不同地域色彩的民俗歌舞。卓果谐即为生活在牧区里牧民跳的圆圈歌舞。卓果谐是盛行在藏北草原的古老舞种，一般在民俗节日里表演。在不同的民俗节日里，其表演的内容与形式也不同。如在藏历新年时，舞蹈表现的内容是祝贺新年快乐，风调雨顺，人畜平安；秋季跳时，则是庆祝丰收；结婚典礼跳时，

^① 贡珠·云丹嘉措：《知识总汇》，北京，民族出版社，1982。

就具有了祝福新人百年好合、幸福安康的意义；在赛马节的傍晚时分，人们围着中央篝火欢腾跳跃，成为青年男女的择偶机会。

卓果谐的表演形式是：人们围着自然圆圈，边唱边舞，或对歌对舞。舞蹈表演没有固定的程式，只要领舞者唱什么曲，大家就跟着边唱边跳。卓果谐的舞蹈动作大多来自牧区生产劳动动作，如女子舞中的“平步走”和“上下打手”动作均来自挤奶动作。男子舞中的“一步一刨”和“绕袖手”动作则来自赶牛羊群的动作。卓果谐的基本动作有：三跺一撩、辗转一跺、两步一刨、擦蹭撩步、跺踢撩步、端腿跳转、跨腿跳转、踏步转圈等。舞蹈腿部动作较多，双手随身体动势自然摆动。

2. 果谐

果谐为农区圆圈歌舞。这一歌舞是随着藏区农业生产的出现、发展而兴起的民俗歌舞。农民春季耕田播种、秋季打麦收割构成了果谐舞蹈的基础。其舞蹈的动律来自农业生产劳动的节奏，舞蹈的动作来自农业生产劳动的动作。果谐舞蹈表演的动作是对生产劳动动作的艺术夸张，它源自生产劳动动作；果谐基本步伐来自农民的踩麦穗动作；双甩手动作来自筛麦子动作；双晃手动作则来自一手抱装有种子的筐子，一手做撒播种子的动作。

农区藏民跳果谐的时间各地区不同，有的地区必须在指定时间内跳，有的地方则随意，一般在望果节时跳。“望果节”来自佛教术语，亦即灌顶之意，佛教信徒通过各种仪式来求得解脱，获得福果。望果仪式来自古代印度，它随佛教传入西藏，虔信佛教的雪域藏民将印度的灌顶仪式移植到农事祭祀活动上，亦即给农作物举行灌顶仪式，以求农业丰收。要了解农区藏民给庄稼灌顶的心理，必须要从农区藏民居住的生态环境来考察。雪域高原风云变化莫测，风霜雪雹的频繁袭击，常常给农业造成灾难，为保住农作物不受损失，藏民企图借助佛的力量来阻挡天灾，由此产生了“望果节”。在青稞收割之际举行仪式，届时人们带着美酒佳肴，举着佛像，背着经书，聚集在田间，通宵达旦，尽情歌舞。受功利意识驱动产生的望果节，在漫长岁月的发展中，衍变成为藏

民大型民俗节日。传统的望果节有固定的表演仪式，第一天是娱神，由当地头人将男女巫师请上座位，向他们敬献哈达和青稞酒，请他们降神作法，预测农业是否丰收。然后，百姓们开始跳“打鼓舞”、唱“祈神歌”。节日第二天，全村男女列队转田地，当晚在广场中央燃篝火跳舞。

果谐的表演形式是顺时针圆圈歌舞，边歌边舞，无乐器伴奏。表演中有年轻女子拿酒瓢给跳舞人敬酒。果谐主要以脚的跺、踏、踢、撩动作为主，再配之以手臂的顺势甩动和膝颤动作构成富有农业气息的舞蹈风格。西藏高原辽阔的区域形成藏民高远的视野，农区藏民安居乐业，知足常乐，怀有与天、与自然融为一体的心态，造就了农区歌舞艺术自由舒展的风格。

3. 宣

“宣”即歌舞之意，是藏族古老的民间女子歌舞，一般在逢年过节时表演。舞蹈时，舞者穿着华丽服饰，边唱边舞，有祈祷吉祥幸福之意。舞蹈韵律犹如美妙的歌词所示：“幸福吉祥宛如广袤的蓝天，众神相聚犹如日月相辉；财运富足恰似繁星交织，祈愿幸福吉祥永驻人间。”祈愿幸福吉祥的舞蹈、抒情典雅、优美舒缓，动作虽然只有提脚哈腰、横走步、后撤步、划脚踏步、蹲步、前后搭腰等，却是充满韵味的舞蹈，其韵味主要体现在膝部的屈伸、腿脚的抬落、上身的前后摆动之中。

4. 卓

卓是一种腰鼓舞，起源于西藏工布，盛行山南，根据桑耶寺壁画显示，在桑耶寺落成庆典场面上就已演出。该舞具有悠久的历史。早期表演者均为男性，以后逐渐增加女性。舞蹈时以击鼓为主，基本鼓点有：一鼓点、五鼓点、九鼓点，舞者边敲击鼓点，边做跨腿击鼓、单跪击鼓、跨转击鼓等动作。在这些动作中，最有特色的是甩辫击鼓动作，舞蹈充满欢快热烈的气氛。卓的表演形式多样复杂，其舞蹈结构不仅有轻重缓急的起伏变化，而且还穿插着一些队形，如“龙摆尾”、“拧麻花”等。舞蹈有艺诀，舞蹈以艺诀来协调节奏，提示动作，调动情绪。

有关卓的产生与发展的背景，尕藏才旦说：“它的早期形式与吐蕃时期的‘盟誓’活动很有联系。盟誓的行文一般较长，不太注重文字修饰，不易歌唱，但能朗诵。在宣布誓言时，为了充分表达情感往往辅以手舞足蹈之态，在此基础上演变成以舞蹈为基本因素的艺术形式便称为‘卓’。”^①

卓是游牧藏民舞蹈，它最早指模拟鸟兽之舞，在今天卓的舞蹈中，“乌鸦行金刚步”、“大象斜躺”、“雄鹰展翅”等动作就是对卓的模拟鸟兽动作的沿承。卓，除了含有模拟动物的动态形象之外，它还包含原始“锅庄”的舞蹈因素。“锅庄”起源于原始娱神礼仪和与盟誓文化有关的舞蹈，“卓”吸收了这些元素之后，不断扩大内涵与外延，发展成为牧区藏民专有的击鼓歌舞。舞蹈风格由最初垂手低头，含胸俯腰，情绪压抑，韵律沉闷，发展至舒缓、奔放兼有的鼓舞。现在则多指鼓舞。“卓”在不同藏区有不同称谓，表现形式也不同，据尕藏才旦介绍：“后藏‘卓’是指日喀则地区的一种横插腰背、踊跃敲击的扇形大鼓舞；山南，拉萨农村的‘卓谱’是指一种系鼓击打，羽槌翻飞的扁腰鼓舞；贡嘎‘卓’是指贡嘎县寺院由武士僧人表演的背鼓舞；‘热巴卓’是指流传在西藏东部……以及林芝地区流浪艺人表演的铃鼓舞，‘拉姆卓’是指藏戏中表演的各种性格鼓舞等。”^②卓是歌舞性质的鼓舞，舞蹈强调情绪、技巧的表现。表演程序是：先由“卓本”（歌舞者）说“卡谐”，亦即连珠咏白，讲解鼓舞的来龙去脉和舞蹈的内容。之后，舞者结队击鼓出场，走成圆圈，边歌边舞，舞蹈由慢到快，由缓至急，在激烈击鼓，甩辫击鼓，单腿击鼓，在单腿跨转疾速击鼓的狂烈高潮中结束舞蹈。该舞充分展示了藏民剽悍、豪放的民族性格。

5. 热巴

热巴是以铃、鼓为主，兼融说、唱、谐、杂技、气功、短剧为一体的综合表演艺术。

① 尕藏才旦编著：《藏族独特的艺术》，57页，兰州，甘肃出版社，2001。

② 同①。

热巴一词有几种解释：其一，传说是藏传佛教噶举派第二代祖师米拉日巴所创；其二，主要指穿布衣的热巴艺人；其三，因男性演员腰系穗状裙而得名；其四，指卖艺为生，浪迹江湖的艺人队伍。过去热巴艺人为表演便利，多穿布衣，现在热巴艺人多在腰间系黑白牛毛编织成的网穗服饰。历史上，热巴多在寺庙院里表演，现在成为民间广场表演艺术。热巴队伍的组织形式有几类：一类是以家族为中心，一家或几家联合，再吸收有特技的非家族成员合组的民间热巴队；第二类是寺院临时召集组织的、卖艺为生的流浪艺人热巴队；第三类商业广告式的热巴队。在热巴中有一句道白，说明了热巴队伍的性质：“扎喜热巴送吉祥，走遍了天涯海角，跳遍了各种舞蹈，远到圣地印度，受到印度国王接待，来到内地汉地，受到汉地国王厚待，祈愿丰收一百年，跳起吉祥的热巴舞吧！”走南闯北、四海为家是热巴队伍的性质。

热巴表演程序分八个段落：第一段开场，演员席地而坐，击鼓摇铃，招徕观众，观众到场后，演员穿着华丽藏袍，女演员注重头上的装饰和身上的银链，男舞者佩上藏刀和系上拉龙（腰间装饰品），由“格根”（领舞者）带领全体演员上场，摇铃击鼓，做慢步舞走圆圈拉开场子。第二段，由领舞者说连珠咏白（致语快板），且边说边表演，内容是祝福之词和自我介绍。说完，便跳集体铃鼓舞。第三段，女子鼓技表演，女演员手持单柄鼓，围圈打点，表演各种鼓技动作。第四段，男子技巧表演。第五段，杂曲表演，一般演藏戏片断和自编节目，其间还穿插一些杂耍小品，如摔跤角斗、乌龟爬沙、堆罗汉、滚壶坛、尖刀刺腹、夹刀旋转、滚牛角尖等。第六段，跳民间舞。第七段，集体铃鼓舞，男女对舞。第八段结尾，舞蹈在全体演员快速旋转舞动中结束。

西藏热巴队因风格不同而分成几个流派，其一“甲归”（雄鹰）派，表演注重模拟雄鹰威武雄壮、展翅飞翔的姿态，动作含义是表现藏民大无畏、勇往直前的精神；其二“玛恰”（孔雀）派，舞蹈注重模拟孔雀温和柔美的韵律，其动作包含着藏民对未来美好生活的憧憬；其三“日贡”（兔子）派，注重像兔子一样的

轻巧灵活，体现藏民追求欢乐幸福的愿望。热巴队伍的表演形式多为圆圈舞，有集体舞、单人舞、双人舞；舞蹈动作技巧主要有：立身蹦子、躺身蹦子、盘腿倒立、点步转、跨腿转、翻身击鼓、点步击鼓、顶鼓平转等。

6. 堆谐

堆谐是广泛流传在雪域高原上的民俗歌舞，“堆”是地名，泛指阿里及雅鲁藏布江地区，“谐”即歌舞之意，藏民就把流行在这些地区的歌舞称作“堆谐”，汉人称作“踢踏舞”，本地人称“堆谐”。

堆谐是起源于阿里“堆”地区的民俗舞蹈，后流行于拉萨等全藏区。堆谐有农村堆谐和城市堆谐之分。这两种堆谐都以“舞靴”见长，以脚上节奏点子的变化来抒发情绪。但在风格上有明显差别：农村堆谐动作粗犷奔放，活泼大方；城市堆谐优美舒展，轻盈典雅。表演者为营造表演效果，有时头顶水碗而舞。表演的基本动作有：交替里划手、连踏步、加跺步、撩跺步、连踏一步踢、连踏五步踢、连踏九步踢、三步一提、抬跺三步踢、三步一撩、踢刨绕腕步、踢刨跺踏步等。男式动作潇洒豪放，女式动作温雅柔秀，自然大方。堆谐表演结构为：慢唱引子—歌头步—快速歌舞—结尾。舞者表演前要喊一声“勒似”，然后立即跳舞，跳完后再喊一声“勒似”。然后齐跳歌尾节目，在连点踏步动作中结束舞蹈。

7. 谐

“谐”在藏语中即边歌边舞之意。“谐”是藏语译音，有时译为“叶”，汉译称“弦子”，是因为舞蹈伴奏的、被称作“白旺”的牛角琴——弦乐器而得名，因此又称作“弦子舞”。弦子舞起源于巴塘，后流传于西康、云南、青海、四川等藏族地区。巴塘位于四川、云南、西藏三省交界之地，因此，巴塘弦子是吸收得快，传播得也快，它博采众兄弟民族艺术之所长，经过融合加工，再传播各地。巴塘弦子一般是在藏历年正月初三和七月的赛马会和“古多节”上跳的群众自娱性舞蹈。舞蹈内容多是歌颂家乡、倾述

男女爱慕之情等。舞蹈的表演形式是：由歌舞能手一至数人边拉牛角琴，边率众起舞，再由女子启歌，接着男女轮合唱。舞蹈队形时而集中成圆，时而散开。舞蹈的基本动作有：三步一点、一步一跟、三步一端、一退一收等，男女舞者在顺手顺脚舞动双袖、拖步拂袖绕圈行走、双手叉腰颤步跳踏中展示舞蹈的风格。该舞蹈突出一个颤字，舞者在悠扬琴声、歌声中，舞出各种“颤”法。拖步、颤步、绕手、点步转身成为突出特征。

（二）宫廷舞蹈

流传民间的西藏宫廷舞蹈主要指的是囊玛舞、嘎尔舞、鼗鼓舞等。

1. 囊玛舞

“囊玛”又称作内廷歌舞。“囊”即内的意思，所谓“内”，据尕藏才旦解释：“一是指17世纪五世达赖的弟子及其权位继承人悉巴·桑结嘉措，常邀集被称为‘内大臣’的权贵朋友，到‘囊玛康’（内大臣厅）歌舞赋诗，因而把这种含有高贵典雅意思的歌舞音乐称为‘囊玛’；二是指八世达赖期间（1758—1804年），西藏与廓尔喀（今尼泊尔）发生军事冲突，开始西藏失利，清政府怀疑西藏主事大臣竺仁·颠真班久通敌，押回北京，后发现是冤案，便释放颠真班久，还赐旅游各地名胜以示安抚。颠真班久本人喜爱歌舞音乐，在清廷放松对他的看管和外出游历期间，广泛接触了许多兄弟民族的音乐歌舞，并带着扬琴等返回西藏后，将内地音乐歌舞的感受融入原内大臣们喜爱的内廷歌舞之中，对‘囊玛’音乐作出了贡献。”^①从这一段描述中我们得知，囊玛有两层意思，其一是传统宫廷贵族歌舞，其二是吸收藏区以外各兄弟民族乐舞而成的歌舞艺术。囊玛由于受其他民族文化的影响，发展较快，其音乐和舞蹈结构完整。在长期发展中逐渐增加了新的舞蹈形式，也融入了类似“堆谐”踏点节奏的舞蹈动作。它的表

^① 尕藏才旦编著：《藏族独特的艺术》，67页，兰州，甘肃出版社，2001。

演程序是：引子—歌曲—舞曲；在独唱或合唱之后舞蹈。慢板时只唱不舞，快板时只舞不唱，舞蹈在连点踢踏步的热烈气氛中结束。

囊玛虽然借鉴了堆谐动作，但与堆谐风格不同，堆谐属农民舞蹈，囊玛属贵族舞蹈。囊玛舞蹈虽然简单，一般只是抬脚、甩手、踏点步动作，但这些动作透射出十足的贵族气质。舞蹈典雅、气派，构成它独特的魅力。

2. 嘎尔舞

嘎尔，藏语译为乐舞，是起源于西藏阿里（古象雄地区）的民俗舞蹈，后来成为布拉达王室的宫廷舞蹈。这部从阿里地区传来的民间乐舞经过艺术加工，成为达赖出行的仪仗乐舞和举行宗教盛典、官场集会时的重要演出节目。牙含章在《达赖喇嘛传》中记录该舞：“每年藏历正月初一，达赖在布达拉宫举行盛大庆典会，会上，驻藏大臣和达赖互赠哈达祝贺新年，然后藏王、噶伦和其他僧俗官员一一向达赖献哈达，达赖给每个人摸顶。礼毕，有舞童十余人，上场跳钺舞，舞童穿彩衣，戴白布圈帽，靴上拴着很多小铃，跳时丁当作响。每人手中拿一面小斧头，另有乐队十余人击皮鼓和大钵伴奏，舞系尼泊尔式，动作柔和，另有风味……”^①从以上描述来看，这是一个从尼泊尔传来的佛教乐舞。《清史稿·乐志》的记载证实了这一点：“后藏班禅额尔德尼来朝，献其乐，均列于宴乐之末……”班禅所献之乐“曰扎什伦布，司乐六人，司舞蕃童十人，各披长带，手执斧，蕃名沙勒鳌，舞而歌梵曲……”从这段描述来看，嘎尔舞从阿里地方传入布达拉宫拉达宫后，不久又作为蕃乐舞的代表敬献给了清王朝，清王朝将该乐舞排在宫廷宴乐之末，该乐舞仍然带有浓厚的梵乐舞风格。

西藏布拉达王宫的“嘎尔舞”经岁月流逝逐渐成为西藏各大寺院的佛教乐舞，如扎什伦布寺、萨迦寺、昌都强巴林寺等。表演时间是藏历新年初一、初二和迎接达赖喇嘛时，演出场地在布

^① 转引自杂藏才旦编著：《藏族独特的艺术》，80页，兰州，甘肃民族出版社，2001。

达拉宫、罗布林卡、大昭寺。在藏历元月十五日拉萨大祈祷法会时也进行表演。该舞从一开始就带有宣传佛法、赞颂活佛的性质，其表演严谨规范，肃穆庄重，言词深邃，表演平板，形式单调。

嘎尔舞蹈主要由钺斧舞、“达隆”鼓舞（鼗鼓舞）和刀剑舞组成，表演者多为贵族子弟。为显示舞蹈端庄古朴的风格，舞蹈表演的程序与其他藏舞不同：“舞蹈形态的雕塑感强，以鼓和唢呐伴奏……一般是唱时不跳，做静态造型。跳时不唱，组与组动作之间稍许‘亮相’，动静分明，富于轮廓。如钺斧舞上场，舞童每人手执一面小斧，面向观众结成一排，双臂托天举斧，送胯，成三道弯‘S’形体态歌唱。歌毕，脚踩鼓点跳跃，最后一拍多为双脚蹦跳变换队形。复而吸腿，左手拉开帽上飘带，右手举斧敞身亮相。歌酣，做踢、跳、踏、跪组合和下腰动作。这种下腰方式实在罕见，舞队成斜线，后面下腰者的头，贴接前面人的腹部，两腿张开，摆成平面人字塔形画面，甚为奇观。鼗鼓舞应节拍跳动，摇鼓做声变化图案，实为宗教性的法鼓舞，刀剑舞边跳边刺，刺劈结合，舞者口中还念念有词：‘宝刀光闪闪，劈斩邪教徒……’顿时鼓声咚咚，面向虚空刀花飞舞，大有劈波斩浪之势，突破了驱邪迎祥的内容。”^①这段话精确地描述了嘎尔舞的表现形式。西藏日土县乌江乡定琼拉康有一处石窟壁画上可见到古代“嘎尔”演出的场面。嘎尔舞中钺斧舞的基本动作有：平举手、甩手举斧、踢跪步、跪行礼、弯勾脚、单跳转步等；刀剑舞的基本动作有：两步举刀、点步屈伸、平步端刀、平步立刀、退步摆刀、蹭步推刀、平步举刀、平步走圈、蹉步前行、蹉步后退等。

近代嘎尔演出的内容和范围都扩大了，功能也增多了，它兼有宗教祭神乐舞、迎送礼仪乐舞和宴饮嘉宾乐舞等功能。为舞蹈伴奏的乐器不仅有鼓和唢呐，还增加了竖管、横笛、京胡、二胡等。舞蹈除钺斧舞和刀剑舞外，还增加了踢踏舞，使舞蹈显得更加完美。

① 尕藏才旦编著：《藏族独特的艺术》，81页，兰州，甘肃民族出版社，2001。

(三) 藏族宗教舞蹈

藏区盛行宗教，并贯穿于藏区政治、经济、文化之中，对藏区乐舞文化影响也极大。藏区宗教最早是在西藏西部阿里（古象雄）一带兴起的原始宗教——苯教，这种信仰万物有灵的原始宗教乐舞可以在阿里一带的原始岩画上见到。

7世纪，松赞干布统一了分散的各部落，建立了吐蕃王朝，自此，西藏开始与周边国家展开交流。他与文成公主的联姻，促进了与中原文化的交流。他派大臣去印度学习梵文，将梵文与原始象形文字融合创造出由三十个拼音字母组成的藏文，为藏族的历史与文化的发展作出了突出贡献。在与印度交往之中，接受了印度的佛教文化，并将印度佛教与本国原始宗教“苯教”相结合，产生出独具特色的西藏宗教——喇嘛教。喇嘛教是包孕着远古藏民屈膝任凭神的安排的心理特征和雪域生态环境特征的新型佛教，也就是通常人们所说的藏传佛教。藏传佛教主要宣扬佛本位的思想观念，从理论上系统阐述了佛教的“因果报应”思想，有其独自的特点。它虽属大乘佛教，但又不轻视小乘佛教，它认为一切佛言均属教诲，因此藏传佛教是坚持大小乘并重、显密双修的宗教。另外，藏传佛教吸收了佛陀教义精粹——密法和性空正见。许多佛教大师认为密法是佛教的精华。

藏传佛教全面继承了印度的显、密佛法，并继续进行研究发展，将佛教显密理论推向高峰。松赞干布为佛教在西藏的落地扎根作出了巨大贡献，他曾命人修建了布达拉宫、大昭寺，组织翻译了大量佛教经典。8世纪，赤松德赞也大力扶持佛教，兴建了西藏第一座佛法僧三宝齐全的佛教寺庙——桑耶寺。10世纪，阿里古格王朝兴起，当时掌握王朝实权的僧王益西沃派人去邻国学习，翻译佛经。其中仁青桑布翻译了十七种经，三十三种“论”，自此，掀开藏传佛教的后弘期的大幕。藏传佛教把人的生存环境、人类遇到的种种物质困难看作是人的前世酿成的罪孽，因此，藏民把幸福寄托在藏传佛教上，藏传佛教中的所有活动成为他们生

活中的重要内容。职业宗教僧人为满足人们的这种“因果报应”的宿命心理，以各种方式将佛事活动与人们的生活紧密联系起来。

1. 羌姆

羌姆是在各寺院法会期间举行的迎神驱鬼避邪禳灾的宗教舞蹈。

“羌姆”又称作“法舞”、“跳神”，它的前身是西藏苯教的巫术舞和图腾舞。8世纪赤松德赞统治时期，从印度迎来莲花生大师，他在作法时，跳起了金刚法舞步，羌姆就间接吸收了印度的佛教金刚舞。羌姆吸收了莲花生大师表演的节目后，更加完善了自己。据记载：“莲花生大师到西藏之前，苯教就有了苯羌姆、巫术舞、图腾舞、宣等。而且松赞干布颁布‘十善法’时人们跳了犀牛舞、狮舞、鼓舞、牛舞、虎舞等。这些舞蹈至今仍在羌姆中表演。”^①从这里的描述来看，羌姆是西藏原始图腾舞，是苯羌姆和金刚法步相结合的产物。舞蹈里面有许多动物面具舞。羌姆又有早期与晚期之分，早期羌姆称作“饮血羌姆”，这是藏民早期宗教苯教杀牲取血以祭祀而得名。在《康噶尔新旧嘎尔羌姆原词大纲》中记：“桑耶寺初建时所实行的传统为本。这就是往昔（古时）传统中的饮血羌姆，其中手势为主的为嘎尔，脚步动作为主的为羌姆，两个相结合在一起表现为舞姿。”^②“饮血羌姆”是羌姆的原始形态。羌姆真正广泛性地展开是在藏传佛教后弘期。当时各寺院都想方设法通过羌姆来宣扬自己派系的观点，并企图取得宣扬佛法，招徕信徒。10—15世纪，羌姆发展规模愈来愈大，仁青桑布还亲自编写了西藏第一本羌姆舞谱——《羌姆益》。羌姆有自己严格规定的表演程序，而且，几乎所有教徒坚定不移地虔信手势的规律和所有舞法，从虚空的束缚中解脱，就能立刻成佛。当时对表演者要求很高，不仅要求表演者掌握好舞蹈九技，而且要求舞者严格按照教规来做。羌姆的早期形态，也即苯羌姆的表

① 《中国民族民间舞蹈集成·西藏卷》，478页，北京，中国ISBN中心，2000。

② 同上。

演形式是边舞边逆时针方向移动，而佛教羌姆的表演形式是边舞边顺时针方向移动，这是苯羌姆和佛羌姆的根本区别。

羌姆和宁玛派与“三密”（即身密、口密、意密）很有关系，身密包括手印和坐势，要求和所修的本尊姿势一样；口密即口中要念诵所修本尊的咒语；意密即思想与意念要和本尊一致。早期密宗诵咒时盘腿坐在垫子上，心想本尊，口念咒语，手做手印。这种手印略加放大，就成为现在羌姆中的手势动作。到了后期，在这种手印的基础上加进步伐，就成为上下配套的舞蹈动作。羌姆是寺院舞蹈，但不同的寺院其表演风格也不同。山南宁玛派寺院的羌姆，表演速度缓慢平稳；多吉扎寺的羌姆表演为中性；桑耶寺的羌姆表演风格则是激烈奔放，速度很快。

羌姆发展到今天，逐步趋向同化：“法舞没有歌唱，是哑剧式的系列舞蹈。除了寂静尊神不戴面具之外，怖畏金刚的忿怒尊护法神和牛神、鹿神、鸟兽舞、骷髅以及各种鬼怪精灵均戴性格面具。各种神祇手持不同的法器，如刀、剑、戟、铃、杵、拂尘、钵等；身着各种不同的法衣，图案分明，以示法力身份的区别。护法神形象威猛，动作幅度大，舞蹈速度缓慢，动态造型强，具有一种庄严肃穆的威慑感；鬼怪舞蹈节奏急促杂乱，张牙舞爪，灵活多变又富有神奇惊心的恐惧感。加之场上鼓钹齐鸣，号角声声，唢呐阵阵，使人顿觉与世隔离进入虚空，进而达到了‘羌姆’驱鬼镇邪的主题目的和震撼心灵的社会效果。”^①今天的羌姆变成了哑剧式的组舞，是舞者头戴面具、手持各种道具的表演性舞蹈。舞蹈分两种风格，一种节奏缓慢、动作幅度大、造型多；另一种节奏急促，动作灵活。它们的共同点是发挥威慑作用，可以说具有“威慑”感就是羌姆的表演特征。

2. 藏戏

藏戏是在西藏宗教节日——雪顿节里表演的一种歌舞剧。

“雪顿节”被称之为吃酸奶的日子，17世纪中叶，在五世达赖

① 京藏才旦编著：《藏族独特的艺术》，60页，兰州，甘肃民族出版社，2001。

喇嘛的倡导下，“雪顿节”期间又增加了演出藏戏的内容，为此，人们又称“雪顿节”为藏戏节。

“雪顿节”在每年藏历七月初一到初五期间举行。节日活动的中心在拉萨西郊的罗布林卡，这里曾经是达赖喇嘛的夏日园林。节日期间，人们在这里燃起篝火，边吃酸奶边看藏戏的演出。

在西藏，最流行的传统藏戏有《文成公主》、《罗桑王子》、《朗萨姑娘》、《苏吉尼玛》、《白玛文巴》、《卓娃桑姆》和《赤美滚登》。“剧中相同身份的人物，几乎都戴同样形状和颜色的面具。年老的国王戴红色面具，红色是火的象征，意味着威严、猛烈；王后、王妃的面具是绿色的，绿色是水的颜色，表示平和、温顺；活佛、仙人、修行者使用黄色面具，这与近三百年藏传佛教主流派黄教颇有关联；告密者和巫女，面具总是半黑半白，显示了他（她）们两面三刀，阴险毒辣的内心世界。心狠手毒的妖妃魔女，艺人们让她戴上丑陋狰狞的大黑面具，血盆大口里伸出长长的獠牙，给观众带来一种威压和恐怖。平民老头儿和老太婆，戴白布或黄布缝制的面具，面具是立体的，把整个脑袋套上，眼睛、嘴唇挖成窟窿，眉毛、鼻子、耳朵是用布制成再缝上去的，显得朴直憨厚，甚至滑稽可笑。”^①藏戏起源于羌姆，它最早的表演形态是：戴白山羊皮面具、穿牛毛绳编织和兽皮制成的服装，模仿动物动作。后来不断接受其他艺术的影响，如热巴，就有了热巴的表演性质。热巴是起源于劳动生活的歌舞，据第四代热巴艺人桑登曲培说：“热巴男子，手持红色的牦牛尾巴，早在原始部落时期就有；牛头和牛尾巴是当时各部落的胜利象征，也是一种信仰崇拜的偶像，于苯教时期就流传下来了。”^②藏戏吸收热巴的表演成分，其戴面具的温巴、热巴中猎人的服装以及舞蹈动作都与热巴相似。表演技巧“躺身蹦子”直接继承了热巴的技巧。藏戏还吸

① 廖东凡：《雪域西藏风情录》，341页，拉萨，西藏人民出版社，1998。

② 阿旺克村：《雪域东部的热巴艺术》，转引自刘志群：《藏戏与藏俗》，16页，拉萨，西藏人民出版社，2000。

收“谐钦”的艺术因素，“谐钦”是藏族古老的大型仪仗歌舞，一般在比较隆重的节日里表演。“谐钦”演出由三部分组成：谐郭（歌首）、谐（正歌）、扎西（吉祥尾声）。歌首只唱无舞；正歌随歌伴舞；歌尾是快速节奏的歌舞，属舞蹈的高潮部分。藏戏是以唱、舞、韵、表和插入的民间舞蹈综合为一体的歌舞剧，“谐钦”的表演形式为藏戏的综合体的形成提供了参考。除此之外，藏戏还吸收了民间艺术“野牛舞”元素创编了“牦牛舞”。

藏戏中喜剧场面和滑稽表演很多，这是因为从它产生开始，就积极吸收其他表演元素。松赞干布颁布《十善法典》和桑耶寺落成大典时的庆祝演出中，就有滑稽性的表演。民间艺术在说唱《格萨尔王传》故事时，提及反面人物都带有一些丑角表演，“热巴”中还穿插不少滑稽性的生活短剧表演等。藏戏在形成过程中积极学习吸收民间艺术和宗教祭仪活动中的舞蹈元素，还学习外来的各种艺术。据《西藏王传记》载，松赞干布颁发《十善法典》，举行盛大庆祝会上表演的各种舞蹈有：“或饰犀牛或狮虎，或执鼗鼓跳神人，以各种姿态献乐舞，大挝天鼓与琵琶，铙钹诸乐和杂起”，“美丽苗条十六女，身佩美饰手擎花，歌舞翩翩悦人神……”另在《巴协》中也有关于桑耶寺开光和落成典礼时表演的记载：“在盛大的庆祝会期间……各个演员进行精彩表演。第一天，只见在药王山嫩噶和扎琼两峰的阳坡上，忽然出现了梅花鹿，表演者牵着它绕场一圈……第二天只见从刀帕地方跑来七匹骆驼，有的在骆驼上挥舞刀剑，有的二人高举一幅横幡……第三天，只见一个叫羌嘎俄的人，头顶七根紫檀木梁，在乌孜平坝上奔驰，然后放在南门槛边。木梁极重，普通人连一根也拿不起来。还有很多杉木顶端横置一木，木的一头有位身上燃火魔术师，另一头有小鸟探头窥探……大家跳起幸福欢乐舞，人人唱歌，群马驰骋，百鸟齐鸣……”^①以上这些描述说明，在吐蕃早期，藏族的歌舞百戏就已相当发达，在当时，藏戏正处在形成发展阶段，当时的藏

① 转引自刘志群：《藏戏与藏俗》，28页，拉萨，西藏人民出版社，2000。

族歌舞百戏必定会影响藏戏的组成，如藏戏《智美更登》中就有演员表演倒立、攀索、木杆顶端横身旋转等杂技表演，这些高难度惊险表演使藏戏增强了观赏性。

藏戏是西藏古老艺术的活化石，它较为完好地保存了原有演出的古老形态，人们可以从了解到藏族的历史、文化、社会发展、习俗等情况，是藏族人民的精神文化财富。

第三章 高原耕牧文化区 少数民族民俗舞蹈

第一节 || 高原耕牧文化区纳西族民俗舞蹈 ||

纳西族是生活在我国西南地区的一个古老民族，其族源来自于我国西北高原的古羌人。纳西族先民也与古羌人一样尊奉萨满信仰。后来，随纳西先民迁居西南地区，草原文化与西南山地文化相碰撞，狩猎文化与农耕文化融合为一体，再经过不断吸纳周边其他民族地区的先进文化之后，纳西族文化呈现出多元化趋势，其舞蹈也呈现多元化状况。纳西人有自娱自乐的歌舞，又有本民族的东巴舞、宗教舞，还有接受外来影响的乐舞，舞蹈具有热情奔放等特点。舞蹈特征表现在腿部动作、双膝屈伸颤动、单腿点跳、旋转等方面。

一、纳西族概况

纳西族是滇、川、藏地区的有影响的民族，据 1990 年人口普查统计，人口有 278000 余人。其中云南省丽江纳西族自治县，聚居着 2/3 以上的纳西人口。

纳西族在历史上有多种称呼，唐时称“磨些”（如唐樊绰：《蛮书》等），元时称“摩岁”（《元史·兀良合台传》），明时称“摩狄”（如明《南诏野史》），等等。纳西族自称纳西、纳日以及纳汝等。还有一部分人称“摩梭”。新中国成立后，正式定名为纳

西族。纳西族源于氏羌系统，汉代“摩沙夷”是纳西族先民。从三国到唐初，雅砻江以东的纳西族先民逐渐向南迁徙，盐源以西金沙江一带的磨些族亦聚集于丽江地区并繁荣起来。定笮地区的磨些部落，在唐代曾有一部分渡过金沙江，向南进入洱海东部今宾川一带建立越析诏，又称磨些诏，为六诏之一。从元世祖忽必烈平定云南至清雍正年间改土归流，纳西族木氏土司统治丽江地区 470 余年，对纳西族的历史文化有着深刻的影响。^①

纳西族生活在群山环抱、风景秀丽、海拔约 2700 米以上的高原上，那里有玉龙雪山和哈巴雪山，金沙江流经这一地区。纳西族地区以江为界分为东部和西部方言区，在云南丽江中甸等县、四川盐源、木里以及西藏芒康、察隅一带，为西部方言区，是纳西支系聚居之地。而东部方言区，主要指聚居在云南与四川交界处的泸沽湖周边，主要为“摩梭”支系。学术界多称“永宁纳西族”。这一地区纳西人与西部方言区的纳西人在家庭、婚姻、宗教、生产、习俗等方面有很大差异。

纳西族社会发展比较缓慢，元朝以前的纳西社会是纳西族的“古代社会”，那时，纳西尚未有统一政权。7 世纪始，纳西先民以丽江为中心不断发展，成为滇、川、藏交界地区的最大民族。北宋末年，蒙古忽必烈率大军南征大理国，纳西族首领阿琮阿良协助忽必烈平定了大理国控制的地区，因战绩卓越，阿琮阿良成为元统治者信赖的土官。元朝在 1275 年设置了丽江路军民总官府，这标志纳西民族的兴起。在明朝时期，纳西族社会发展很快。清朝时期，清政府曾向丽江府派遣过 75 位流官知府，自此，中原汉文化渗入这一地区，使纳西族经济、文化飞速发展。在这样的生活环境中，纳西族的舞蹈跟随时代发展，带有不同时代的特征。纳西族是游牧民族，从其饮食结构、服饰住房等方面均可看出这一民族生产生活方式。纳西族最早以芥麦、洋芋、稗子以及蔓菁

^① 参见王永强、史卫民、谢建猷主编：《中国少数民族文化史图典》，241 页，南宁，广西教育出版社，1999。

等为主食，并辅之以牛羊肉。自明清以后，吸收了汉族的农业生产技术，才开始以小麦、大麦、玉米为主食，再辅之以牛肉及瓜果蔬菜。纳西人的服饰在清之前，一直保持着民族传统。在《蛮书》等史籍中有记载，丽江一带纳西族先民有“男女皆披羊皮”的习俗。元人李京在《云南志略》中介绍：纳西族男子多为“善战善猎，挟短刀，以砬礮为饰”者；而女子多为“披毡、皂衣，跣足，风鬟高髻；女子剪发齐眉，以麻绳为裙”。余庆远《纳西见闻纪》中说清代“男子雉发戴帽，长领布衣；妇人高髻或戴黑漆尖帽，短衣长裙”。从纳西人的饮食和服饰可以看出，纳西先民从畜牧业向农牧业双向兼营的生产方式过渡，从随畜迁徙的牧业生产向有固定居住条件的农牧兼营的村寨转变。饮食、服饰随时代改变，其舞蹈也悄然发生变化，逐渐积淀成为今天纳西族的舞蹈样式。

纳西族社会有中心文化区与边缘文化区之分。这两个区域因文化变迁速度之快慢不同而形成较大差异，生活习俗方面的认同感也出现不统一的局面。

从房屋居住条件看，纳西族先民最早是穴居，后来学会用木材盖房：“其形式是用圆木纵横相架叠层为墙，垒到十尺左右即加椽桁，上覆以木板，然后用石块压在木板上。正房内以火塘为活动中心，床榻就设在火塘边，炊爨亦在火塘内进行。这类室深且暗，楣低槛高的住宅，目前在许多山区仍可见到。”^①纳西人称其为“木楞房”，这类房屋结构简单，建筑方便，在木材资源十分丰富的山区是经济实用方便的建筑，住起来冬暖夏凉，因此颇受山区纳西人的喜爱。从明代起，丽江一带纳西居民开始建筑土木结构或木石结构的瓦房，从建筑样式来看，这种二层小楼，天井中央花台栽花种草，周边种些树，已带有明显的汉族、白族影响的痕迹。而在泸沽湖畔的摩梭人大多数至今仍住在较为原始的“木

^① 和少英：《纳西族》，见《彝、纳西、拉祜、基诺、傈僳、哈尼、白、怒族文化志》，上海，上海人民出版社，1998。

楞房”中。

两个区域纳西族在生活习俗方面也有差异。文化中心区域的大多数纳西族人传承着求子礼俗，而处在边缘文化区的摩梭人则以生女为贵，认为女孩能延续摩梭人母系血缘家庭的“根”。文化中心区的纳西人早早进入父系社会，其生活习俗仍然保持着维系父系家族统治的传统，如纳西族“素弄余”的礼俗。“素弄余”的“素”为家族共有的灵魂，“弄”为父系家族的祭天群，“余”为分之意。每年正月，纳西族各祭天群要宰一头雄性猪举行祭天仪式，除献祭外，父系祭天群还分享祭天猪肉，由祭天群中的长辈执掌分肉。凡是祭天群中的男子都有一份，而女方则没有这一待遇，这是文化中心区域纳西人早早进入父系私有制社会的明显昭示。纳西人靠祭天习俗加强血缘族群凝聚力，调整人际关系，求得心安理得，保持生活宁静。纳西人在祭天活动中跳的舞蹈也是这种族群团结凝聚的辅助手段，如元人李京在《云南志略·诸夷风俗》说：“纳西族祭天，极严洁，男女动辄数百，各执其手团旋歌舞为乐。”祭天时跳的舞，绝不是无目的自娱自乐的行为，它包含着神圣的、庄严的维护族群、延续族群、发展族群、祈盼族群新岁五谷丰登、六畜兴旺的功利目的。在习俗中只分给男性猪肉的礼俗行为又充分说明，它是维护父系私有制统治、延续父系私有制香火的习俗。

泸沽湖一带的摩梭人，则有自己朝拜的“干木”女神的节日，这个节日又称作“转山节”。摩梭人认为坐落在泸沽湖畔的狮子山是干木女神的化身，干木女神过着“阿夏”婚姻生活。所谓阿夏即走婚。她不仅主掌妇女健康、美丽、生育大权，而且还主管人口兴衰、五谷六畜等大权。摩梭人为祈求“干木”女神的保佑，每年七月二十五日到狮子山的女神庙前朝拜，然后围着燃起的松枝堆篝火，边歌边舞。摩梭人的歌舞反映了本族的日常生活习俗。因此，也带有鲜明的特征：真实地反映摩梭人独特的生活习俗，如摩梭人民间歌曲《献给母亲的歌》和《阿夏情歌》，这些歌曲就反映了摩梭人的母系生活和阿夏婚的生活习俗。摩梭人喜欢锅庄

舞，跳舞的时候其热烈欢快之气氛使人不由联想到藏族的锅庄舞，这是摩梭人接受藏族乐舞习俗影响的见证。

文化中心区的纳西族与文化边缘区的纳西族因所处生存环境不同，因此，其宗教信仰的对象物也不同。它们虽然都经历了由自然崇拜向祖先崇拜、神灵崇拜的发展过程，但由于后来所处的自然生态环境与人文生态环境不同，也造就了两种不同的宗教文化体系。泸沽湖畔摩梭人最早信仰达巴教，在其民间歌曲《达巴祭祀歌》中有邀天地五方神“祭天”、“祭山神”等歌词，可以看出摩梭人的达巴教主要是自然崇拜、祖先祭拜和鬼神崇拜，后来改为信奉藏传佛教喇嘛教。目前，摩梭人既信奉喇嘛教，又信奉本民族的原始宗教达巴教，并在此基础上形成自己的价值观念。将欢乐美好的愿望寄托于神祇，把万恶渊藪归结为鬼魅，希望借神祇的力量战胜鬼魅。此外，遵循古训、热爱家园、歌颂母德等也体现了摩梭人的传统价值观念和伦理道德观念。

文化中心区的纳西人信奉东巴教。东巴教是一种原始多神教，它没有教义，没有组织，纳西人所念的东巴经最早是原始巫教的口诵经咒，后来受到藏族苯教和藏传佛教的影响带有了苯教和藏传佛教的色彩。如东巴头戴的“五佛冠”是与苯教经师所戴的头饰一样，东巴教的创教者名叫“丁巴什罗”，与苯教祖师敦巴辛饶为同一人。东巴教贯穿在纳西族生活之中，包括各种祭祀活动，它虽然受纳西族权贵的贬抑、藏传佛教的排挤和清雍正王“改土归流”政策的压制，但是东巴教在山区却得到了发展，它成为纳西族重要的精神支柱。东巴师成为生活在偏僻山区纳西人的领袖式的人物。东巴手执象征太阳的“展兰”（铜板铃）、象征月亮的“达克”（皮手鼓）以及神轴画、海螺、法杖、五佛冠、刀等法器，按照东巴经典中的内容和动作吟诵及舞蹈时，纳西族人就把生活的一切希望都寄托在能与神沟通对话、借神的力量镇压鬼魅的东巴身上了，这也是东巴教的舞蹈活动为什么一直保留在纳西人生活中间的原因所在。

二、纳西族民俗舞蹈

纳西族民俗舞蹈大致有：纳西族仪式舞蹈、纳西族外来舞蹈、东巴教舞蹈。

（一）纳西族仪式舞蹈

纳西族仪式舞蹈多为模拟动物的舞蹈，如黄金大蛙舞，模仿鹰、虎、牦牛、白鹤的舞蹈等。

纳西族最早的宗教信仰是“万物有灵”，在漫长的自身发展的岁月里，依靠世间万物的恩泽，获取基本生存的物质条件，得以维持氏族部落的生存及延续。人类早期对动植物的物质依赖是原始人最强烈的心理趋势，他们以最初的思维逻辑编织着实际生活的梦想，以模拟自然界飞禽走兽的呼喊咆哮、行动姿态，借助间接巫术之力达到捕食飞禽走兽的目的。并以模拟再现捕食飞禽走兽的过程来不断提高捕猎的技能和传授捕猎的经验，并进行审美娱乐，形成团结氏族的凝聚力量。

1. 黄金大蛙舞

黄金大蛙来自纳西先民一个氏族的图腾崇拜物。纳西先民母系社会曾有四大氏族集团：禾、梅、束、尤，它们分别信仰的图腾是蛇、蛙、熊、猴。东巴典籍《濮史董姆》中有“素蒙日增色”一词，“素”为氏族成员共有的灵魂，“蒙”为死，“日”为蛇，“增色”为变化。这个词的意思是“素”的灵魂变成蛇图腾，纳西族过去实行火葬，人死了实行火葬称为“蛇脱皮”，脱了蛇皮变祖魂，后又转申为春谷粒脱皮，“蛇”成为祖先灵魂，是保护氏族部落的神。“熊”图腾，在东巴典籍中有“形路熊”的故事，纳西族称舅舅为阿古，意为熊，熊是原始母系氏族的保护神，是开路先锋。在现存的祭天活动中，祭祀场地有一柏木神树，就是母系社会“舅舅文化”的遗存的标志。另外纳西族中若有人生病，便点烧一撮熊毛，手拿熊爪，振振有词地说着“舅舅来了，鬼呀快逃”之类的话，也是纳西族母系社会舅舅文化的遗存。有关“猴”图

腾，东巴经认为“人和猴是同父异母的兄弟”。纳西族称祖先为“余”，意为猴。东巴教产生于祖先崇拜时期，因此对祖先崇拜亦即对猴的崇拜。至今纳西人称岳父为“余普”，即老猴爷，称岳母为“余美”即老猴母，这些称谓均与猴图腾文化有联系。有关“蛙”图腾，据纳西族东巴经典载文和民间故事传说，是兄妹婚触怒了天神，天神决定以洪水惩罚兄妹俩，青蛙立即将此讯告知他俩，并教会他们躲避洪水的办法使兄妹俩得救。“蛙图腾”是纳西族的创世神图腾，现在民间流传的“智慧蛙的故事”、“青蛙伙子娶公主”、“神蛙告洪祸”等故事，就是纳西族蛙图腾崇拜的文化遗留。纳西族首领忠诚相信蛙对氏族部落的重要性，懂得利用“蛙”从物质上及精神上对部落成员的团结、凝聚的作用，懂得利用“蛙崇拜”使自己的影响力得以产生就是一种“对客观环境的团体适应”。对于氏族部落成员来说，对“蛙”的崇拜是维系一个人从生到死整个人生的精神支柱，“蛙”是一个崇拜物、偶像、信条，它具有一种使人能够直接体验的心理效果。失去对“蛙”的崇拜，就等于失去了与存在的一个超验物的具体联系，他会感到无所适从，会面对强悍的宇宙世界不知所措。因此，纳西人为寻求自身的完善，就会不自觉地通过一些宗教仪式为媒介达到他所想要达到的目的。从纳西族母系社会产生出的“黄金大蛙舞”之所以成为东巴舞中的第一个舞蹈，就反映了纳西人的这样一种心理活动。

黄金大蛙舞有着悠久历史，不同社会发展阶段具有不同的形式和空间结构，不同社会阶段纳西人的生活和集体思维决定不同时期的物质表现和空间表现。黄金大蛙舞产生于母系社会，它最早是纳西一个氏族的图腾崇拜物，是纳西族先民的青蛙文化，是纳西族先民认定的开天辟地之神。任何一种信仰都有自己的界限，并代代严守这个界限，努力使它延续下去。进入父系社会阶段，黄金大蛙舞得到了延续，不过其身份已从图腾崇拜物向祖先崇拜过渡了，也就是说，父系社会使黄金大蛙舞具有了祖先崇拜的内涵。它在这时的形象不再是一只青蛙，而是蛙头、人身、蛇尾的

综合体。自唐代开始，纳西族打开封闭的大门，接触了外界，尤其接触了中原汉民族的道教文化，并有选择地吸收了中原汉民族文化影响，在文化空间上做了一些迁移，将道教的五行方位学与蛙头文化融洽结合，使“蛙”具有了五行五位的出身。凡是跳东巴舞，必先跳黄金大蛙舞。这反映了纳西人从自然崇拜向人为宗教——道教方面的转化，也集中表现了纳西人时刻守护传统的民族文化精神。

2. 模拟动物的舞蹈

纳西族人生活在滇、川、藏三区交界之处，元代以前的纳西族基本处在村寨散落、无人统摄的境况。面对自然世界变幻莫测的威慑和不可测知的凶吉祸福，分散各处的纳西族各部落怀着氏族生存、民族兴旺的企求，开始观察物种适应自然的强弱差异等情况。他们选择适应自然的强大的物种作为本氏族的图腾，幻想自己能够获取这些物种的属性及力量去战胜自然，纳西族模拟动物的舞蹈就带有这种功能。可以说，纳西族模拟动物的舞蹈是纳西人凭借该物种的力量来征服世界的一种信念活动。据纳西族文人木丽春介绍：“纳西族东巴舞蹈有个崇拜老鹰的舞蹈。老鹰是纳西先民的守护者，它能镇服蛇、蛙等动物，故纳西先民有崇拜蛇和蛙的图腾，人类和图腾引起争执，老鹰就从中作以调解，所以老鹰的舞蹈是以解决人蛇争斗为内容的舞蹈，也是处理人和图腾间矛盾的舞蹈。东巴舞蹈也有虎舞蹈，老虎是初民崇信具有‘丹灵’的动物。何谓丹灵？意为智慧和胜者灵，所以虎是具有智慧的胜者灵的象征，所以古时纳西武士披着虎皮衣，还把老虎作为纳西族的门神具象，以虎跳鹰飞舞蹈表示克敌取胜的舞蹈内容。初民也崇拜牦牛，以牦牛为财富的象征，也有避邪的作用，牦牛舞动作，它是跳以母牦牛生犊为内容的舞蹈，增加财富为内容的舞蹈是招财吉祥的舞蹈，也是送鬼时的舞蹈。舞者用牦牛尾巴拂扫病者，以示驱邪。也跳白鹤舞，认为白鹤是长寿的飞禽，跳白鹤舞蹈有长寿之意。马鹿舞蹈，马鹿为驯兽，跳马鹿舞有吉祥如意寓意。熊、野猪是避邪镇恶的动物，民间送鬼驱鬼的时候，

烧以熊爪、野猪蹄或毛，标志驱鬼和镇邪恶。”^①从木丽春的介绍中可以看出，纳西族各种模拟动物的舞蹈均带有不同的功利目的，纳西人对动物的各种属性进行丰富的想像加工，使之成为一种理想的象征物，并借其力量来提高氏族成员战胜自然的自信心。

（二）纳西族外来舞蹈

纳西族外来舞蹈带有外来宗教特征，它反映了纳西人接纳外来宗教文化的宽厚胸怀，也反映了纳西人所处的生态环境。纳西族乡土舞蹈中有大鹏舞、孔雀舞、大象舞、降魔舞、荷花枝舞、灯舞等，但在纳西族先民生存的环境里，没有这些具体动植物。也就是说，它不具备产生这些舞蹈的土壤和条件，可为什么这些舞蹈会盛行在纳西人日常生活中间呢？这就说明了纳西人接受了外来文化的影响。

纳西人与我国古代游牧民族氏羌支系有着渊源关系，古文献中记载的“牦牛夷”、“摩些夷”指的就是纳西族先民。氏羌族性格温和，历史上备受强族欺压，为保存民族实力，迁徙南下。有些合并其他族；有些独立，如西南岷江上游羌族；还有些慢慢自成一族，如纳西族。纳西族向来以正直善良、诚朴忠厚为自己立身处世的基本原则，并以此来评价别人、教育后代。纳西语中“笃”的内涵是十分丰富的。在个人“修身”方面，“笃”要求每个人都诚实守信、重义轻利、好学上进，时时处处使自己的言行符合道德规范，无愧于自己的良心。在“齐家”方面，“笃”要求人们在家庭中做到尊老抚幼、勤劳节俭、谦恭忍让、和睦融洽；尤其是注重言传身教，并创造条件使每位孩童都有机会接受教育，只有这样才不愧对列祖列宗。在人际交往与社会活动中，“笃”又体现为讲信用、不计名利、作奉献，对朋友以诚相待，宁可自己吃亏也不损害别人的利益。由于纳西族在同周边其他民族的交往中，也往往能够信守“笃”的基本原则，赢得了“诚

^① 木丽春：《东巴百题揭秘》，225页，潞西市，德宏民族出版社，2000。

实笃朴”、“民风淳厚”的好评。纳西族讲究的“笃”并非现代社会里形成的现代纳西族的思想观念，它是纳西族在长期历史发展中逐渐积淀的结果，是纳西人的传统道德观念在今日的完善表现。在历史上，纳西人一直以宽厚、开放的心态积极吸取他族的文化，这可以从纳西族的建筑、音乐、壁画等处看到纳西人与白族、藏族、汉族文化相互融合的痕迹，如丽江白沙大宝积宫的壁画上，就有道教和佛教的神佛像，还有藏传密宗的佛像以及汉文的款识。纳西人的“笃”的民族性格，决定了他们对各种宗教都坚信不移，同时也反映了纳西族社会文化的变迁以及民族性格的进一步发展状况。

纳西族生存在滇、川、藏三界交接处，这一地区是民族物质交流的十字路口，随着各民族间的物质交流，文化交流也在所难免。在漫长的岁月中，逐渐形成自己的文化传统，如春节、清明、端阳、中秋节等，这些汉族节日成为纳西族的节日，纳西族的火把节又与彝族和白族相似。在宗教信仰方面，早在唐宋时期，纳西族通过南诏、大理等国为媒介，接受了中原佛教，并在村寨建立佛教寺庙，经常烧香拜佛。明代以后，又接受了中原道教的影响，在村寨设立社稷坛、城隍庙、文昌宫等，供奉玉皇大帝、天皇上帝、北极上帝、元始天尊、文昌帝等。著名的纳西古乐就带有浓厚的道教色彩。

纳西族的这种接受外来文化的宽厚民族性格及浓厚的接触外来文化的生态环境，使纳西族乡土舞蹈中不乏外来舞蹈品种，如佛教舞蹈孔雀舞、大象舞、荷花枝舞、大鹏舞、灯舞等，道教舞蹈降杵舞、青龙舞、飞龙舞等。

纳西族模拟动物的舞蹈是一种以本民族舞蹈为本，广泛吸收汉族文化、道教文化、佛教文化、藏传佛教文化、白族巫文化为一体的多元宗教舞蹈文化。

（三）东巴教舞蹈

东巴教属于原始多神教，它是在原始巫教基础之上形成的。

灵魂文化是东巴教的内核文化，也就是说纳西先民认为世界万类物种都具有人格化的灵。纳西人从图腾崇拜进入祖先崇拜以后，这个灵便成为父系家族成员共同拥有的灵魂。东巴教发展到鬼神崇拜时期，便产生俄灵魂，俄灵魂的归宿是在天上变成神佛，这些均构成了东巴教的内核文化。后来纳西族又不断接受了道教和佛教的影响，形成三教鼎立的局面。

随着人类社会的不断进化，纳西族宗教信仰也随之发生裂变，这种裂变是与纳西族生态环境的时间和空间联系在一起的，也是由纳西族社会自身决定的。纳西族东巴教舞蹈包括东巴舞蹈、东巴经舞蹈、东巴外来舞蹈、东巴仪式舞蹈。

1. 东巴舞蹈

东巴舞蹈可以说是本族舞蹈，它包括几类：神灵舞、胜者舞、战争舞等。神灵舞，是在一般宗教仪式上跳的神舞。祭风仪式上跳卡丹明久神舞；消灾仪式上跳舍英格孔神舞、优玛天将舞。跳神灵舞主要以模拟动物的动作为主。胜者舞为古纳西士兵出征获胜的祝捷舞蹈。战争舞，其中包括刀舞、叉舞、矛舞、弩弓舞等舞蹈片段，有优麻战神舞和东巴祭司跳神治病舞等。这些舞蹈指向明确，纳西人严格遵守这一规矩。

2. 东巴经舞蹈

东巴经是传播东巴教的经文，卷帙浩瀚约 1400 多本，1000 多万字，是认识了解古代纳西族社会文化生活的百科全书。东巴经是用纳西古文字象形文字写成的，通常称作东巴文。在东巴文字撰写的东巴经中有两本纳西舞蹈经典，即《蹉模》和《蹉摆蹉历》。经由云南省社会科学院东巴文化研究室翻译，我们得知《蹉模》就是舞蹈教程，《蹉摆蹉历》即舞蹈来历。丽江纳西族自治县文工团用舞蹈将《蹉模》形象地表现出来，为后人研究提供了直观的参考。《蹉模》和《蹉摆蹉历》是纳西本族宗教东巴教舞蹈。据研究它们是记录东巴舞蹈的形体动作和姿态的经典：“一共记录了四十多个舞蹈，可以归纳一百多个基本动作，如抬腿、吸腿、伸脚、缩脚、跺脚、踢脚、跑着踢脚，快步、颠步、平步、靠步、

闪身、弯身、抖肩、后仰、眼左右看，上身半转、转身向后、原地自转、快速自转、侧身张翅、山膀双张翅、翅膀起落摆动、波动状伸缩轮动、孔雀吸水，白鹿（山羊、犏牛）顶角、磨角等。”东巴舞谱中详细记录了规范性舞蹈动作的要求，舞者在学习练习东巴教舞蹈时，是离不开舞谱的，必须严格按照舞谱要求来做。

3. 东巴外来舞蹈

东巴外来舞蹈也在东巴教舞蹈中占有重要位置。纳西族东巴教外来宗教舞蹈大体分三类：①受藏传佛教影响的跳神舞蹈“巴蹕”；②受道教影响的“花舞”；③崇拜自然神灵的萨满舞蹈“东巴舞”。这三类宗教舞蹈都是在不同的自然环境之中产生的，它们分别有着明显的地域特征。受藏传佛教影响的跳神舞蹈——“巴蹕”，是在与藏族杂居以及邻近藏族地区产生的，其舞蹈形态及动势与藏民族舞蹈相类似。这一地区早在唐时就已有印度僧侣传播佛教文化。宋以后，该地区又注入了藏传佛教，因此这一地区的舞蹈多以表现佛教《护法经》中的各种天神为主。为表现各种天神的无边法力，舞蹈中还揉进了一些高难度技巧，后来成为喇嘛寺庙里的跳神舞蹈。受道教影响的舞蹈——“花舞”，主要盛行在与白族、汉族杂居的丽江地区，这一地区自古便是富庶之地。元朝曾在此设军民总管府，明朝曾赐丽江酋长麦良后裔姓木，不久又被授予丽江知府。在明朝统治者的大力扶持下，这一地区物质文化、精神文化都明显高于周边的民族与地区。舞蹈也带有浓厚的娱人表演色彩，并有一定的组织规模，通常在纳西族的洞经会、武圣会上表演。

由于不断受到外来文化的冲击，藏传佛教舞蹈“巴蹕”和道教舞蹈“花舞”已销声匿迹了，或融入了其他民族舞蹈艺术之中，崇拜自然神灵的萨满舞蹈“东巴舞”以变异形态活跃于纳西人节日庆典活动中。

4. 东巴仪式舞蹈

由于年代久远，在纳西族民间已无完整的东巴仪式舞蹈，现可查到的舞蹈有：丁巴什罗舞、拉姆花灯舞、祭风舞。

(1) 丁巴什罗舞

这是纳西族现存的超度亡灵的舞蹈，最早是祭祀大东巴去世的祭祀舞，后演变成为祭祀村寨里有地位或长寿者去世的仪式活动。

从歌词来看丁巴什罗舞表现的内容是：“远古年代，十八层天上，丁巴什罗出世的时候，不知什罗出世的过程，莫讲什罗的身世，很古的时候，天神窝子吉补作变化，窝子吉姆来化育。”^①传说远古天地混沌，妖魔鬼怪作祟，人类遇上无法抵抗的灾难，天神丁巴什罗为拯救人类，背起巨树般的弯弓，腰插犁杠般的箭杆，足蹬白底黑帮踩鬼鞋，左手拿着象征太阳的金黄板铃，右手拿着象征月亮的银白手鼓，率360位弟兄脱胎人间，他从母亲左腋下出生后，第三天便跟“金色神蛙”学走路，第九天在铜锅里锤炼，跟神蛙学跳舞。之后，就有了更强悍的本领，舞蹈歌词反映了什罗天神脱胎学艺的过程。再如《祭什罗》的歌词：“远古的时候，人类居住地，情死鬼哟，暴死鬼哟，水鬼水怪到处有。如果要压鬼，丁巴什罗不请来，人类居住地踩鬼搞不成。”^②这一歌词解释了下面的舞蹈内容：丁巴什罗跟神蛙学会跳舞之后，在带翼的大鹏、带爪的狮子、带角的青龙帮助下，战胜了妖鬼，使百姓过上了太平日子。但后来丁巴什罗没有识破女妖的美人计，而误入毒海，于是他的360位弟子和各路神灵去找他，一只善良的神鸟透露了这一消息。众神披荆斩棘，大神用神火烧光荆棘，将什罗从毒海中救出。为舞蹈伴唱的歌词往往是对舞蹈内容的解释，人们可通过歌词加深理解舞蹈。

丁巴什罗舞蹈由几段情节构成：第一段为什罗出世学本领；第二段什罗祈神压鬼镇妖；第三段什罗遇难。每段都有其特定的舞蹈动作，如第一段单人舞，由一位东巴扮演，表现丁巴什罗出

① 杨曾烈、和云彩记录、译配：《迎什罗》，见《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，北京，中国ISBN中心，1999。

② 同①。

世，众东巴面对神台，跪坐地面，左手执板铃，右手持刀，只做上身动作，同时反复做转动身体、转动方向的动作。表现什罗跟神蛙学本领时的舞蹈是双人舞，由两位东巴左手执板铃，右手握刀，面向神台或背向神台舞动，表现什罗跟神蛙学跳舞。之后，是众东巴跳的集体舞，在锣鼓声中众东巴起身围着“擎天柱”跳舞，表示什罗学会了本领。第二段表现什罗祈神压鬼镇妖。这一段舞蹈有音乐伴奏，如《燃神灯》曲、《什罗朝神舞》曲、《驱赶恶鬼》等曲，这些歌曲既可在舞前唱，又可在舞蹈中间插空演唱。扮演什罗的东巴左手执板铃，右手“端灯”，面对神台反复舞动。之后，辅助什罗的三位动物神舞动，“白翼大鹏”左手执板铃、右手握刀围着擎天柱跳动，接着，“青龙”左手执板铃、右手握刀，围着擎天柱跳动，然后，带爪的“白狮”左手持板铃右手持虎爪道具舞蹈。最后跳“圣水奉神舞”、“压邪弓箭舞”，这些均是求神保佑的舞蹈。第三段表现什罗遇难。由一位东巴扮演白山羊，他左手执板铃，右手握刀，做斩杀妖女动作，然后是表现五路大神寻找什罗的场面：东方大神左手执板铃，右手握刀，在神台前或擎天柱前跳舞，表现东方大神跨骑座，四方寻找什罗。接着又与四方大神——“胜日米格”、南方大神——“糯生蹉罗”、北方大神——“共生空巴”、中央大神——“梭余敬古”一起跳集体舞，表示四处寻找什罗。接下来是一位东巴扮演开路大神舞蹈，他左手执板铃，右手执手摇鼓，围大圈舞蹈，意为围着毒海。然后，在场所有东巴手持各种乐器、法器围着“毒海”跳舞，有的东巴还手持着三角尖叉、鹰爪叉等各种器具，象征救什罗的工具。东巴边围圈，边做各种打捞动作。表演之前，先在“毒海”中放一条松柏枝，众东巴边围圈，边做打捞动作，毒海中的枝条象征着丁巴什罗的身体，他们跳一圈就拉上来一截，直到最后完全拉出。有时，一些妇女也上场参与表演，表示什罗的妻子们也来救助什罗。结束之际众东巴唱起《献祭品》、《求神赐本领》、《超度死者》等歌曲，跳各种“战神舞”、“优麻护法神舞”等舞蹈，同时扯开“神路图”表示送什罗升天，这时祭祀舞蹈结束。

(2) 拉姆灯花舞

所谓“拉姆”指的是“丁巴什罗”的妻子，又称为女神，传说丁巴什罗有99位妻子。该舞蹈一般在祭祀丁巴什罗仪式的当晚表演，表现妻子们送他升天的情景，舞蹈表现的是女性世界，但都由男东巴扮演女性，在神台前表演。舞蹈由几个套路构成，主要有花舞、灯舞、拉姆舞，均为持道具舞蹈。花舞持花，灯舞持灯，拉姆舞是舞者左手执板铃、右手执摇鼓。舞蹈有些简单的构图变化，如花舞的舞者在锣鼓的伴奏下，站成两竖排，双双牵着手，另一手持花，然后转成面对面的舞蹈再向各自的前后左右方向舞动。然后双双后背相对并各自往前走，最后变成面对神台的两横排，做面向神台和背对神台的动作。灯舞也有一些简单变化，舞者双手持灯，先围圆舞蹈，然后，分单、双数或面对面背对背地做动作，最后，往各自的前后左右方向做动作。拉姆舞的舞者左手执板铃、右手执手摇鼓，在神台前顺时针方向舞动，舞蹈变化主要表现在面对面或背对背地做顺时针或逆时针方向的动作，或做逆时针方向的对称动作。

(3) 祭风舞

祭风舞在东巴仪式中占有重要位置，它是在超度非正常死亡者的祭祀仪式上跳的舞蹈，亦即祭祀殉情者的仪式舞蹈。纳西族自古就有“砍柴男子缢于山，背水女奴缢于箐”的说法，东巴经《鲁般鲁铎》描述了纳西族青年男女殉情之事。纳西族的殉情者认为有情者死后可在一起，因此不恐惧死亡，认为死是追求幸福的途径。祭祀殉情仪式一般举行三天，东巴根据经书选择吉日，殉情者家人事先要准备很多东西，除了准备祭品祭物，设神堂、鬼寨、装饰祭风树，挂各种神、动物和宝物牌画之外，还要摆设纸扎的人和衣物、三角旗、纸花以及殉情者生前用过的各种物品。在鬼寨里还要插上各种鬼的木牌画和两棵祭风树，树上挂着彩色纸花旗，彩线上挂着殉情者生前所用的各种物品。用麻布包着松枝木偶并将它摆在用树枝做的殉情者的房子中，在它旁边置一素食鬼，在木偶两旁各置一阳神石和阴神石，中间摆一横排十八个

守卫神。祭祀活动开始时,在各种法器伴奏下,由东巴念诵《迎神经》,示为除秽。祭祀仪式的第二天才开始舞蹈。舞蹈之前,东巴先念经,念完经之后,再舞蹈。舞蹈由“战争舞”、“弓箭舞蹈”、“大神舞”、“护法神优麻的杀敌鬼舞”、“大神的坐骑舞”、“九头神格阔”等舞段构成,并有其独自特色。它通过优麻丢刀、找刀、拿刀、磨刀等片断表现优麻神各种复杂的思想与感情,舞蹈动作有腋下磨刀、大腿上磨刀、脚掌上磨刀、板铃上磨刀等,充分显示了民间艺人的表演才能。除此之外还有一些高难度技巧,如跃上一米多高的桌面,用脚后跟踢刀,将刀踢至前面接住等。还有双人单腿跪地,背对背将头靠在对方肩上似做商量状的舞蹈造型。第三天,东巴先念《砍飞鬼树经》之后,跳“优麻砍飞鬼树舞”。接着由一东巴先持火把转一周,表示请示神的恩准,然后,再将火把放在树下,众东巴围着鬼寨舞蹈,每跳完一段舞蹈就砍去一截树枝,直到把树砍光,为妖鬼无处藏身之意。三天的祭风仪式活动到此也就结束了。

三、纳西族舞蹈的当代价值

考察遗存千年以上的纳西族舞蹈具有深刻的现实意义,其当代价值表现在以下几个方面:

第一,以忧患意识来审视自己的民族传统文化。新世纪,经济全球化成为历史发展的不可阻挡的潮流,在相互交流、相互作用、相互制约的动态发展过程中,各民族、各国家之间的隔障正在逐渐消失,各民族、各国家之间的距离也逐渐拉近。伴随着经济全球化的进程,人们开始以全球观念和全球意识审视自己的文化,要不要保存自己民族的传统文化成为学术界关注的焦点。

因此,历史要求我们,为创造更有价值的生活,应以忧患意识来抢救那些快被遗忘了的非物质文化遗产。对纳西族萨满东巴舞的研究,可以使我们从另一角度探索人类初始的文化精神,思考人的真正本质,拓宽研究空间,并摆正个体与整体、民族文化与全球化的关系,为弘扬传统文化作出贡献。

第二，纳西萨满舞蹈——东巴舞中蕴藏着民族传统文化的最深层根源，至今仍保留着纳西民族的原始精神。这种原始精神支撑着上千年来民族历史的延续与发展。在经济全球化的过程中，我们要以全球视野审视本民族传统文化，在适应经济全球化的同时，努力保持文化多元化、个性化、差别化的发展。

第三，对纳西萨满舞蹈的考察既可以了解一个民族的历史文化，又可以挖掘整理即将被岁月淹没了的传统舞蹈文化遗产，推陈出新，为当今社会实践所用。比如跳东巴舞的东巴有一套独特的与各路神灵对话的行为模式。他以抽搐、扭动、模拟各种动物形态、神态、姿态的动作为载体，来与神灵沟通，求得神灵保佑。借此加强氏族内部人员的聚合力，维持人与人、人与社会、人与自然的和谐关系，达到延续生命、平衡生命的目的。这种与人类早期智力相匹配的纳西先民行为中所透射出来的精神，实际上也是我们今天舞蹈仍旧需要表现的精神。为东巴舞蹈伴奏的那些乐器：大圆鼓、大中小平扁铜锣、大中小锣、法螺、手摇鼓、牛角、铜唢呐等仍是当今个性化的民族舞蹈所离不开的用具。东巴跳神时的那些动作如碎摇铃、摇鼓、架刀、刀擦板铃，转腕刀花、八字刀花、单手捻花、双手捻花、胸前绕灯、拉弓射箭、抖肩、双担臂、贴腋、送肩、划肩、搭臂、勾肘、虎爪、晃爪等，仍旧是今天民族舞蹈创作的基本要素。因此，研究萨满东巴舞蹈具有深刻的现实意义。

第二节 || 高原耕牧文化区羌族民俗舞蹈 ||

一、羌族概况

羌族是我国最古老的民族之一。最早分布在西北甘、青地区，以后逐渐向外迁徙，有一部分迁入中原成为华夏族的组成部分。传说中国第一个王朝夏朝的奠基者禹帝就“兴于西羌”。

羌族自称“尔玛”、“尔麦”或“日玛”、“日麦”，不同地区有不同语音，但意思是一样的，均是“天之子民”。历史上羌族有羌、氏羌、羌戎、西羌等称谓。羌族文化起源很早，我国新石器时代的仰韶文化、马家窑文化、半山文化、马厂文化等都与古羌人有关。青海省大通县曾是新石器时代古羌人的聚居地，当地上孙家寨新石器遗址中出土的舞蹈纹彩陶盆，可以说是古羌人的原始舞蹈遗物。

在商代出土的甲骨文中多见有羌和羌方活动的文字记录。根据学者研究，羌为象形文字，“象人饰羊首之形”。《后汉书·西羌传》载：“至于武丁，征西羌、鬼方，三年乃克。”反映了羌族与商族发生战争的事实。“通过战争，大量的羌人战俘被掠为奴隶，从事牧畜、狩猎和农业生产，其中大多数羌人作为牺牲品，被用作祭祀鬼神等宗教仪式。羌人曾帮助过周武王征伐商朝。”^①《后汉书·西羌传》说：“及武王伐商，羌率师会于牧野。”羌族世居西部，西羌族群很多，汉晋史籍称之为“凡百五十种”。历经汉、唐、宋之世，逐渐融合于华夏族之中，或演变为藏缅语族诸民族。唯有一支从春秋战国时从甘、青地区迁居于岷江一带。生息繁衍于这一带的民族始终保持着自己的族性，发展着自己民族的文化。有学者研究：“春秋战国时，以河湟为中心的羌人部落发展了生

^① 胡厚宣：《中国奴隶社会的人殉和人祭》（下篇），载《文物》，1974（8）。

产,经济发展需要向外扩张,而东阻强秦,只能向西南及西北发展。经过一段时间,已先后迁到岷江上游等处。”^①羌族在岷江上游定居后的几千年里,由游牧民转为农耕民,社会经历了原始氏族社会、血缘和地缘联盟的部落社会以及封建领主制社会。新中国成立后羌族变化很大。羌族古老的宗教信仰有“万物有灵”的自然崇拜和祖先崇拜。至今羌族房屋平顶上供有五块白色的石英石,象征天神、地神、山神、山神娘娘和树神,这些都是古老的自然崇拜的遗风。羌族的宗教观念中只有神、恶鬼与邪魔,因此,举行的仪式也不多。

二、羌族民俗舞蹈

羌族民俗舞蹈主要有:萨朗、哟粗布、布兹拉、巴绒、克西格拉、哈日等。这六种舞蹈都有自己所属的社会功能:萨朗和哟粗布是羌族在喜庆佳节里跳的自娱性舞蹈;布兹拉是羌族的羊皮鼓舞,是过去羌族巫师跳的作法舞;巴绒是羌族古老的礼仪舞蹈;克西格拉和哈日是战事舞蹈。

(一) 萨朗舞

羌族舞蹈有欢快的、沉稳的、粗犷的、端庄的形式,呈多样化样态存活于羌族民间生活之中。在多样化的舞蹈表现形态中,突出体现两点:连臂踏舞、躯体轴向转动,这两点就构成了羌族舞蹈的总体风格。如在群众自娱性的舞蹈——萨朗舞中,可见舞者连续的大小相间的直体转动动作;在自娱性的舞蹈哟粗布中,则表现为身体倾斜的转动和双肩的绕动;宗教祭祀舞蹈中则是多斜拧的动作,在礼仪性的舞蹈巴绒中则是女子转臀的动作。羌族六种传统舞蹈因舞蹈的功能不同,其舞蹈者身体转动的部位与角

^① 蒙文通:《四川讨论羌族历史的有关问题》,载《民族团结》,1962(3)。转引自中华文化通志编委会编:《土家、景颇、羌、普米、独龙、阿昌、珞巴、门巴族文化志》,上海,上海人民出版社,1998。

度也不同。舞者身体不同部位的转动动作也构成了各自舞蹈的文化内涵。

羌族身体转动动作是有历史原因的，如前所述，羌族最早起源于古代西域。对于“羌”字，汉代史学家司马迁曾解释为牧羊人，是对西北广大地区各游牧民族的统称。盛唐时期的昭武九姓曾含有氐羌成分，说明氐羌已与西域各民族有频繁交往。而氐羌族与各民族的交往早在商代即已开始。那时羌已是商朝众多方国之一，同属于商王朝统领下的众多方国之间必然少不了政治、经济、文化的交流。到了疆域辽阔的西汉帝国时代，羌族交往的范围更加宽广。《汉书·西域传》载：“南与罽羌，北与休循，西与大月氏接。”说明在汉代，羌人已与中亚的月氏人有了频繁接触。《西史·西域传》载：“旧居祁连山北昭武城，因被匈奴所破，西逾葱岭，遂有其国。枝庶各分王。故康国左右诸国，并以昭武为姓。”由此我们得知，羌人与月氏人曾受到匈奴人的侵扰，背井离乡，越过葱岭落户，当时康国统领左右各国。康国舞的典型代表是旋转如风的胡旋舞。长期生活在康国统领的西域，对此耳闻目见的羌人想必也会接受其影响。“身体轴向转动”可以说就是羌人与康国等西域昭武九姓文化交流的见证，是羌人对远古时期与其他西域民族乐舞交流的遗风。

历史上，羌人是一个逐水草而迁徙的游牧民族，但这种漂泊不定的游牧生活并没有影响传统舞蹈文化的保存，羌人最早的舞蹈是围着篝火连臂踏地歌舞，从现存的羌人传统歌舞来看，大多是半圆圈、大圆圈、卷菜心等队形，忠实地继承了羌人原始环舞的形式。不过，原始环舞与现在的“圆圈舞”有着不同的心理内涵。原始“环舞”是表现血脉相同的氏族成员相互依靠、共同抵抗自然灾害的心理愿望。而现代的圆圈舞，具有增强友谊、增进感情交流的一种心理趋向。现代文化对现代人思想的浸透，使现代羌人之间的关系已不同于远古社会。因此虽然从表面上看，原始环舞与现在的圆圈舞在本质上有区别，但是，环舞与圆圈舞的思想核心却是一致的，即凝聚、团结、巩固姓氏传统。羌族古老

的自娱性舞蹈萨朗舞一般在传统的民族节日、庆祝丰收、聚会集市、婚丧嫁娶时跳。舞蹈无乐器伴奏，只以歌伴舞。演出场地或在室内或在场院，男女各成一队，围着篝火跳，这是一个集体环舞。萨朗始终保持着古老的圆圈的舞蹈形式。除环舞之外，这个舞蹈的另一形式便是相互拉手舞蹈。围着篝火跳舞和舞者相互拉手跳舞，昭示了这个民族团结一致的文化心理。古老的民族从西北迁徙南下，遭遇着天灾人祸的袭击，氏族成员只有团结一致共同抗灾对敌，才能够保证自身的安全，保证全氏族部落成员整体的安全。环舞、手拉手的身体动作，传递出了羌人强韧的向心力、凝聚力的思想。

自娱性的萨朗舞有不同的表现内容，有反映劳动生活的萨朗舞《任姆任》（推磨歌）；有歌颂丰收的萨朗舞《三三满山》；有自娱性的萨朗舞《约两弯弯》；表现男女爱情的萨朗舞《列苏索》等。萨朗舞的基本动作有：单踏起步、掌踏起步、踏地前吸起步、开关点踏起步、踢跑起步、三步点踏起步、悠腿起步、右转侧身顶胯、左右摆胯、撤步转身、前后悠腿、腋靠腿、旁抬靠腿、脚跟开关点踏、悠腿侧身、左右晃身、击掌叉腰、半蹲踏跳、颤蹲点踏、吸撩步、踏转步等。

从萨朗舞的动作表象来看，它多以踏、悠、摆、转等动势组成。这些动势向我们传递出羌人的民族性格，以及由民族性格所决定的粗犷欢腾的舞蹈风格。

（二）哟粗布

英国学者 R. R. 马雷特说：“……人类心灵的活动是受外部条件影响的，尤其是受了那类组成了所谓的社会传统或文化的外部条件的影响。”^①羌族自娱性舞蹈哟粗布就属于这一类的舞蹈。哟粗布以舞步滞重，有力而稳实，双腿屈膝，舞时重拍向下颤动，

^① [英] R. R. 马雷特著，张颖凡、汪宁红译，黄杉校：《心理学与民俗学》，4页，济南，山东人民出版社，1988。

双手臂随身体自然摆动来构成它的特有风格。这种舞蹈风格的构成来自它所生存的社会条件及舞蹈存在的社会传统的外部条件。

哟粗布主要流传在四川的汶川县、理县一些地区，这些地区离文化中心地较远，加之交通不便所带来的与外界不能顺畅交流的阻碍，其社会经济发展缓慢、滞重。农业生产仍用原始笨拙的劳动工具，艰苦、原始的劳作方式，久而久之，形成这一地区羌族的特有形态，即屈膝、前俯、沉稳的步伐。再加之这一地区羌人主要从事农业生产劳动，从春耕到秋收，由生长到成熟，农作物的生长需要经历一年的风风雨雨。在远古生产力极其落后的条件下，人们对操纵风雨的天神充满无比依赖之情，进而形成一种祭祀天神、以求农作物丰收的宗教心理。这种心理是一种虔诚敬神的心态，包裹着这种敬畏心理的外化动作表现，则是形体收缩、呈下的态势。农业生产劳动的动作以及敬神心理的融合，经过漫长岁月的磨砺就自然而然地变为生活在这一地区的羌族所特有的舞蹈形态。

哟粗布的舞蹈基本动作有：踏蹲步、点颤步、摆踏步、跺点步、顺摆步、移点步、点绕步、推翻手、辗转、前后步、跳梭步、蹲梭步、拧倾摆动、拧倾划圈、拧倾转动、顿踏横摆、跪蹲转动、跳摆步等。从舞蹈基本动作来看，舞蹈突出踏蹲点颤、拧倾摆动动作，可以说，这是哟粗布的代表性动作。从哟粗布的舞蹈动势来看，它如实地反映了从事农业生产的羌人祈天敬神、以保农业丰收的心理活动。从事农业生产的羌人其舞蹈必然来自他们自己赖以生存的基础——生产劳动动作，经过岁月的流逝，来自劳动生活的动作就形成一种准确表露的舞蹈动作。

羌人祈天敬神心理的程式化动作模式，如踏蹲点颤、拧倾摆动则是这种虔诚心理的外化表现。其呈现出来的审美风格是：屈膝向下颤动，舞蹈滞重稳实。我们再从舞蹈表演的形式来看，就更加证实了哟粗布的审美特征：“跳哟粗布多在室内进行。舞者站成男、女二队面向火塘呈弧形，男舞者站在舞队的右边，女舞者站在左边。男队第一人为领舞者，由善舞者担任。舞者人数不限，

男女老幼均可加入。舞蹈开始时，男舞者先集体高歌第一乐句，女舞者接着唱此句，如此交替先唱歌曲的半遍或一遍后，由领舞者带领起舞。开始多为拉手连臂起舞，继而放开手臂，甩手或搭肩而舞，舞蹈缓慢地向左或右移动，最后，又拉手连臂而舞，节目即告结束。”^①从这段描述来看，舞蹈表演的场地是在室内。在室内表演此舞，最初的真正意义就在于它的宗教性。在室内狭小的空间跳此舞，本身就束缚了人的身心，受虔诚敬神心理所驱使，其外在形体动作必然是规规矩矩的程式性动作。羌族的族源来自西北游牧民族，它虽然迁徙南下，从游牧民族转变为农耕民，但善于传承民族习俗的羌人仍然没有忘却祖先的传统，在舞蹈中仍然保存着原初游牧民族的动作，如连臂踏舞、搭肩而舞。这种舞蹈形态在甘肃大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆上及西北地区原始岩画上均可见到。舞者在室内缓慢地向左右移动舞步，则更加说明了这一舞蹈的祭天敬神的宗教性质。

（三）布兹拉

R. R. 马雷特说：“民俗学研究的不是毫无生气的残余物……相反，它研究的是在所谓的文化残余中表现出来的活生生的东西；这种文化残余的确是一种较深刻的含义上来说是存活下来的并且是活生生的，这种意义并非一眼就能看出来的。因为乡俗的生活是像野生植物一样植根于大自然的，看来似乎比任何形式的文雅生活都更茁壮，更适于持久延续；文雅的生活源于乡俗的生活，并且经过一段时间以后它好像厌烦自己了，便重新回复到乡俗的生活中去。即使像我们都应该希望的那样，人类的生活不仅只是一个过程，而且归根到底是一个包含着增长和改善的过程，我们也必须是在乡俗生活中寻找发展的规律。”^②羌族舞蹈布兹拉

① 《中国民族民间舞蹈集成·四川卷》上，1290页，北京，中国ISBN中心，1993。

② [英] R. R. 马雷特著，张颖凡、汪宁红译，黄杉校：《心理学与民俗学》，21页，济南，山东人民出版社，1988。

就是这样一种存在于乡俗生活中的活生生的东西。羌族祭祀舞蹈又称作布兹拉，它经历了一个由宗教祭祀向自娱自乐活动转变的过程，是由民间祭神祭鬼的仪式性质转变为抒发喜悦情感的欢庆舞蹈，也反映了人类由恐惧转变为无忧无虑的心理发展过程。不过，这个过程经历了漫长的发展阶段，它来源于乡俗生活，又回归于乡俗生活，并带有明显的时代特征。

原始时期的布兹拉由专职巫师“许”来主持。其祭祀活动分三种：上坛、中坛、下坛。上坛是通神事活动，中坛通人事活动，下坛通鬼事活动。在祭祀活动中巫师“许”作法时的仪式动作就称为“布兹拉”，是羊皮鼓舞，主要流传于四川茂县、汶川、理县等地。舞蹈时，巫师“许”头戴金丝猴皮尖角帽，左肩扛神棍或执旗幡，腰间佩短剑，腰后吊铜勾、铜钱、鹰爪、贝壳等物，手拿响盘等道具。巫师“许”的这一身装扮不同凡人，并以这种形象装饰给普通百姓一种心理暗示：他是能通神鬼的巫师，进而产生一种魔力或者说吸引力。与他一起进行这场祭祀活动的人最多可上百人，这些人均手持皮鼓、响盘、边击鼓边舞蹈，可以想见是气氛热烈的宗教场面。布兹拉的舞蹈基本动作有：小碎步、起鼓击鼓、架步击点、晃鼓击点、蹲跳步、横蹭步、横跳步、横移步、跳击鼓、前鼓、左右辗转击点、分手跳转击点、推肩击鼓、拧身击鼓、蹲换步、跳吸步、转身击鼓、划手击鼓等。从动作来看，是各种不同姿态的击鼓动作，击鼓是该舞的主要特征。“鼓”在古代社会宗教祭祀活动中具有“惊天地、动鬼神”的魔术力量，它承担着人与神和鬼沟通的媒介重任。巫师“许”率众起舞，以各种不同击鼓动作，显示了他与神鬼的对话过程。他以常人很难做到的击鼓动作技巧构成他崇高的巫师地位，营造一种恐怖阴森、庄重肃穆的宗教气氛，以此得到民众对他的绝对信赖。在原始社会，巫师为氏族部落首领，首领统领氏族成员与自然灾害外族侵略作斗争，这就需要一种向心的凝聚力。在原始时期，这种向心的凝聚力就是宗教，羌族就是依靠这种宗教力量凝聚氏族部落的力量，以此达到氏族的自我保护、繁衍生存的目的。

布兹拉历经久远的岁月，到了清代就发生了转折性的变化，演变成为“迎春会”上表演的欢庆佳节的娱乐性节目。新中国成立后，随着社会生活质量的不断提高，布兹拉成为人民群众在喜庆佳节里表演的欢乐情绪的舞蹈。布兹拉由宗教祭祀舞转变为欢庆舞蹈是人类历史进化的一种显示。但该舞所显现出来的“身体轴向转动”以及“拧倾身体”的动作特征则表示出羌族对本民族传统舞蹈的一种保存与继承的执著心理。这就是 R. R. 马雷特所说的“文化残余中表现出来的活生生的东西”。它自然而然地生长在羌族乡俗生活中，它像是一面镜子，映照出羌人原生舞蹈形态。

(四) 巴绒

我们对羌族民俗舞蹈的研究，也可以说是对羌族“文化残余”的研究，其研究方法是动态的，我们以动态方式来关注它的过程。下面就巴绒舞蹈的历程来考察它的价值转换过程。

巴绒舞是羌族礼仪舞蹈，目前，流传于四川茂县羌族村寨。巴绒是羌语，译为“古老”之意，也就是说，巴绒是羌族古老的民俗歌舞。一般在羌族“哇尔喔觉”节和迎送宾客时表演。羌族“哇尔喔觉”是羌族妇女的节日。节日里，羌族男子操持家务，妇女们精心打扮之后上街尽兴歌舞。这个节日不是单纯自娱活动，传说它是由纪念歌仙日格米珠而来。据羌族民间传说，羌人唱的所有的歌都是日格米珠教会的，她的歌声给羌人带来了欢乐。因此，每当一年中风调雨顺、羌人无病无灾时，村寨所有妇女都要唱歌以纪念日格米珠。

随着岁月的流逝，由妇女歌咏纪念神人的古老的民俗活动发生了变化，逐步演变成为有男女老人和男女成人表演的民俗节目。舞蹈表现的内容不仅仅是纪念歌仙，还有宴请礼仪宾客的内容。内容决定形式，内容的扩充必定决定它不同的表现形式。在“哇尔喔觉”节日里，妇女们先上山举行祭拜歌仙日格米珠，举行“请歌”仪式之后载歌载舞回到村寨。在村寨里的坝场上，由能歌善舞的人带领，大家合唱，然后拉手圆圈舞蹈。最后舞者排成两

队圆圈欢快舞蹈，舞者各显其能，各展其技使舞蹈进入高潮。宴请迎送宾客的巴绒舞在表演时，先由老人开酒坛、插酒杆、致辞，敬酒后，男女各五至七人面对火塘歌舞。开始只歌不舞，中间以歌为主，伴之以简单动作。最后，男女交替舞蹈，互为伴唱，歌舞节奏越来越快，男女舞者由缓慢舒展的动作进入急速狂踏的舞蹈状态之中。

以上为巴绒的两种表现形式，不同的内容决定不同的表现形式，不同的形式又与不同的功能紧密相连。在“哇尔喔觉”节日里表现的巴绒舞具有祈祷农业丰收、人畜平安、风调雨顺、祛病消灾的功能；在室内围着篝火跳的巴绒舞，具有团结凝聚村寨内部、村寨与村寨之间和谐关系的功能。透过巴绒的表现形式与内容来看它的本质，作为羌人的心理表露，这就与羌人的价值认可和价值取向有关系。羌族巴绒舞的内容与形式的增加，表明了一种民俗舞蹈文化的运动过程，也可以把它称作为“位序转变”。它的转变也可以说是“纵向变化”过程。随着人类社会的不断演进，社会制度的不断更替，人们观念的不断提高，文化的内涵也必然要随之变得更加丰富。巴绒舞就从一个侧面反映了这一事实。从目前的巴绒舞表现形式来看羌人的价值取向，它最初仅是祈祷神仙保佑农业丰收、人畜平安，后来演变成为自娱性的、礼仪性的乐舞。它的价值观念由单一的敬神，转变成为调节村寨内部成员间的和谐、村寨与村寨之间和谐的歌舞，它考虑人所存在的社会各方面的关系。现在的巴绒舞，就以这样的思想为核心活跃于羌族日常生活之中。

羌族巴绒舞的基本动作有：摆胯横移步、踏踢步、轴向往复转胯、甩肩退步、前后晃步、左右晃步、压掌步、并脚跳步、左右摆胯。舞蹈队形主要有：双半月、双交叉、前后双关月等。从羌族舞蹈的基本动势来看，它重点突出摆胯，这种舞蹈特点在我国少数民族舞蹈中比较突出。羌族摆胯与波斯的摆胯、夏威夷草裙舞的摆胯、非洲的摆胯动律不同，它有自己独特的摆胯动律：即一拍一次连续不断地轴向往复转胯，并伴以双脚的急促踏地动作。

舞蹈中下身平稳，双手臂别在前面舞者的腰带间，因此，双手臂动作不多。巴绒舞是突出女性动态的舞蹈，也是以女性为主的舞蹈。这个舞蹈，被羌族认定是古老的传统舞蹈。既然是古老的，又是以女性为主的舞蹈，再加之舞者双膝微屈，上身后仰，胯向前顶的舞姿体态，我们可以推断这个舞蹈是羌族母系社会舞蹈文化的遗存。

（五）克西格拉、哈日

“克西格拉”与“哈日”是羌族古老的军事习俗舞蹈。“克西格拉”是为战死者和民族英雄举行葬礼的舞蹈，“哈日”是羌族战士出征前誓师祈胜的军事舞蹈。这两种舞蹈均始于未开化的原始羌人的生活，并活生生地遗存在现今的社会中。现在社会的羌族民俗舞蹈遗存物与未开化时的原始羌族的礼俗状态有着密不可分的关系。也就是说，克西格拉与哈日是现在文明社会中的民俗舞蹈遗存，它与原始社会未开化时的羌族部落的民俗舞蹈状态有着一脉相承的联系。考察现存的克西格拉和哈日可以使我们了解到羌族原始社会的生活状态。

羌族是勤劳勇敢的民族，也是一个温和的民族。在历史上，羌族曾屡遭匈奴的侵扰，不得不出征抗敌，他们以抗敌、迁徙等策略，延续着氏族部落的生存。《华阳国志·汉中志》说：“武都郡，西接天水，北接始平，土地险阻，有氐搜、多羌戎之民……”武都郡在今甘肃成县西北，天水郡在今甘肃甘谷县东，始平郡在今陕西兴平县。这一带多山地，当羌族遭遇匈奴侵扰时，为了保存氏族部落的生存力量，便采取迁徙的策略。迁徙是羌人明智的选择，也是氏族部落得以延续的重要原因。羌族的保家卫民、开辟草莱的迁徙运动，均需要勇敢战斗的精神。为鼓励氏族成员的这种战斗精神，便产生了祭奠亡者以鼓舞士气、为民作战的民俗舞蹈。克西格拉和哈日这两个民俗舞蹈就历史地承担了这样的政治任务。

克西格拉和哈日是两个不同功能的军事民俗舞蹈，所以舞蹈

的表现形式也不同。克西格拉又称作“盔甲舞”，是男子集体舞。据羌族民间传说，羌族英雄智斗妖魔最后战胜妖魔不幸身亡，人们为祭奠他而编创此舞。从民间传说的一个侧面反映这是歌颂羌族氏族部落首领为民除害的军事舞蹈。舞蹈表演形式充满鼓舞士气的战斗气氛，如唐代诗人卢纶在《塞下曲》中描述：“……野幕敞琼筵，羌戎贺劳旋。醉和金甲舞，雷鼓动山川。”克西格拉的表演分三道程序：第一道祭奠的克西格拉；第二道出丧的克西格拉；第三道安葬的克西格拉。每一道程序的克西格拉都带有一道程序的表现形式，如第一道祭奠的克西格拉，人们在屋里举行祭奠活动，开始是边饮酒边唱歌。然后，舞者手持“绕子别”（圆筒状铜器，内装铁沙，摇动时发出响声）做缓慢环舞动作，渐渐加快速度，最后在“喏—喏—喏”的吼叫声中结束舞蹈。第二道出丧的克西格拉是在室外大场地举行。由资深的舞者率领群体男子，手持刀枪棍棒等武器，绕场走各种队形，基本队形有大圆圈、锯齿口、钻格子等。第三道是安葬的克西格拉，领舞者带领群体男子迈着快速而细碎的步子围着坟墓转圈，然后到空地走各种队形，在变化各种队形中，伴随舞者粗犷高昂的呼叫。人们随着呼喊的节奏，向前后左右、天上地下等不同方向做拉弓射箭动作。每走完一种队形，舞者便面对面站成两排做举武器动肩抖皮甲等动作，在舞蹈中始终伴随着呼喊。最后，舞蹈在高昂呼啸声中结束。从三道不同程序的克西格拉舞蹈的表现形式来看，这是羌族借祭奠阵亡者的仪式来号召羌人战斗士气的舞蹈。

克西格拉的舞蹈基本动作有：屈伸前进步、屈伸横移步、辗转步、单踏行进步、碎踏行进步、执刀纵跳步、拉弓纵跳步、对天笑、云步等。舞蹈的基本队形有：线子挽疙瘩、锯齿口、钻格子、小方字格、大方字格等。舞蹈的热烈气氛均由这几个基本动作基本队形营造出来。

哈日是出征誓师祈胜的舞蹈，哈日演出者均为男性，表演时少则几十人，多则上百上千人。舞者手执兵器而舞，通过简单的舞步动作和几种舞蹈队形表现出羌族战士与敌人拼战到底的决心。

舞蹈气势宏大，为之伴唱的歌曲高亢嘹亮，显示出威武雄壮的风采。哈日的舞蹈表演形式很特别，它在田间地坝等地进行。表演分几个步骤：第一段由村寨首领宣布发生战事；第二段妇女向参战男子敬酒；第三段首领率领士兵唱歌，然后领全体士兵做“单踏行进步”走各种队形；第四段士兵跑向场中心，将首领围在圈中心，首领吼叫一声，全体士兵做结束动作收场，将刀插入腰带。当首领另起一曲时，舞蹈重新开始，并走出另一种图案。依此类推，每唱一曲都变换一种队形。哈日这一古老的军事舞蹈，反映了历史上羌人同仇敌忾、保卫家园、英勇杀敌的威武豪迈气派。同时也反映了羌族虽然在历史上被文明发达地区的民族视为野蛮人、未开化人，是经济落后地区的民族，但从他们的军事舞蹈来看，羌人有着强烈的热爱本氏族部落的感情和保卫氏族部落和平生存的激情。他们的生活既不单调枯燥，也不呆板简单，生活态度是积极的。他们的民俗歌舞反映了这一事实，也为他们朴实的生活、安全的生存，创造出了一种价值。

第三节 || 高原耕牧文化区彝族民俗舞蹈 ||

高原耕牧文化区主要指的是青藏高原、雅鲁藏布江谷地和云贵高原中西部山区一带。生活在这一地区的民族主要有羌族、纳西族、彝族、白族、拉祜族等。

高原耕牧经济文化类型的特征主要表现为半耕半牧。农耕的经济作物主要为小麦、青稞、芥麦、玉米、马铃薯等；畜牧的动物主要为牛、羊、猪、鸡等。信仰原始宗教。彝族是这一生态文化区的代表性民族之一，彝族经济曾历经采集、渔猎、耕牧阶段。由于彝族分布呈大杂居、小聚居的状态，因此有的彝族主要从事农耕生产，兼作畜牧业；有的彝族主要从事畜牧业，兼事农耕；还有的彝族居住在高山密林、河谷湖泊旁，主要从事渔猎生产。因此不能一概而论。生活在不同地理环境的彝族其历史、文化、

习俗、音乐、舞蹈也呈现着不同态势。

一、彝族概况

彝族是我国人口较多的少数民族之一，据 1990 年全国人口普查统计，有人口 657 万余人。主要分布在云南、贵州、四川、广西等地。彝族主要聚居在这四个省的边远山川之地：“他们生活的地区群峰林立、峡谷纵深，大雪山、大凉山、乌蒙山、哀牢山、无量山耸入云际；金沙江、元江、南盘江、雅砻江、普渡河、西溪河、美姑河、安宁河、会通河盘旋于幽谷之中。”^① 这一地区山高水深、交通不便，因此各地区的彝族之间交往甚少，有些地区社会发展相当滞后。彝族源自于羌人，羌是我国西北部最古老的游牧民族，它与炎帝、黄帝有血缘联系，根据《国语·晋语》描述，炎、黄二帝本为兄弟，他们均为少典氏（父）与有娇氏（母）所生，黄帝姓姬，炎帝姓姜。“在甲骨文字中，羌从羊从人，姜从羊从女，两字相通，表示族类与地望用羌，表示女性与姓用姜。”^② 远古神话中有关于共工与鲧是羌人的天神与祖神的内容，而夏禹就出自于西羌。炎、黄部落集团起源于陇山东西、渭水上游，这两个部落集团往东发展，就成为华夏人的来源，往西发展就是氐羌族系。中国考古学证明，陇山东西曾发起过仰韶文化、老官台文化和秦安大地湾一期文化。而这些文化的发展都与氐羌有着千丝万缕的联系。《诗经·商颂·殷武》载：“昔有成汤，自彼氐羌，莫敢不来享，莫敢不来王，曰商是常。”说明羌方是商代征伐西北各部方国之一（羌人在卜辞中被称作羌的方国）。到了周代，先周文化中有些带羌人文化特点的墓葬，说明羌人与周王朝的交往。秦朝时，羌人主要分布在临洮长城以外，与秦王平安相处。西汉时，一部分羌人进入中原与华夏族融合，另一部分羌人主要聚居在河湟、

① 参见中华文化通志编委会编：《彝、纳西、拉祜、基诺、傈僳、哈尼、白、怒族文化志》，3 页，上海，上海人民出版社，1998。

② 王钟翰主编：《中国民族史》，99 页，北京，中国社会科学出版社，1994。

塔里木盆地以南及葱岭西部地区。西汉末年至东汉初年,河湟一带的羌人开始向西南迁,有的沿岷江流域经四川抵达滇东,有的沿岷山西麓经康藏高原抵达滇西。“住在滇池和邛都的居民,史称越嵩羌、青羌、蛮夷、郡夷、叟等,并不断和当地的僰人(濮人)、僚、汉人等融合,成为彝族的先民。”^①两晋南北朝,中原混战,建宁郡大姓爨氏兴起,统霸南中400余年。“爨”又可作南中大姓,又可作地名,在樊地又有东爨和西爨之分。“西爨”居住着白蛮,为爨氏家庭统治。“东爨”居住着乌蛮,为仲牟由家族统治。传说仲牟由有六子,衍生出六个主要氏族部落,即彝族的“六祖起源说”。“爨”后,又指族称,史料中的“爨蛮”即彝族的先民。隋末唐初,滇东爨氏势力逐渐衰落,在东爨和西爨居住的乌蛮和白蛮势力逐渐强大,并形成了6个强大的奴隶统治集团,史称“六诏”。《新唐书·南诏传》载:“南诏,或曰鹤拓,曰龙尾,曰苴咩,曰阳剑,本哀牢夷后,乌蛮别种也。夷语王为诏。其先渠帅有六,自号六诏,曰蒙巂诏、浪穹诏、越析诏、澄睑诏、施浪诏、蒙舍诏。兵埒,不能相君……蒙舍诏在诸部南,故称南诏。”在六诏中除越析诏是由磨些(纳西)族组成之外,其余五诏皆为乌蛮,乌蛮是彝族的先民。盛唐时期,乌蛮与白蛮在洱海和滇池地区建立了南诏国,其统治延续了200多年,并与唐王朝保持长期友好关系。9世纪末10世纪初,南诏奴隶政权逐渐衰落。10世纪中叶通海节度使段思平建立“大理国”,传22个王,延续了300多年的统治,直至13世纪被忽必烈所灭。忽必烈统治的元朝政权把彝族地区分属于云南、四川、贵州、广西等地,并分设行政机构,直接统治彝族地区。14世纪末叶,明朝派兵攻占云南,并占领了整个彝族地区,设置流官和土司制度加强对彝族的统治,此时,大量汉族迁入彝族居住区,迫使彝族迁往别处。清朝,彝族地区实行改土归流政策,中央流官代替了领主土官,促进了地

^① 中华文化通志编委会编:《彝、纳西、拉祜、基诺、傈僳、哈尼、白、怒族文化志》,5页,上海,上海人民出版社,1998。

主经济的发展。但在黔西，滇东北彝族地区还存在领主制，在四川凉山彝族地区存在奴隶制，中华人民共和国建立后，彝族人民得到解放。

彝族的社会组织结构在历史上以“家支”为基本结构，在四川、云南大小凉山，彝族的家支制度保留的较为完整。“家支”是指有共同祖先、以血缘纽带联结每一个男性成员。支，又分大支和小支，小支以下指一夫一妻制的家庭。新中国成立前，彝族社会有等级之分，即诺伙、曲诺、阿加和呷西四个等级。诺伙是统治等级，其他三个是被统治等级。诺伙在汉语中称“黑彝”，它有严密的家支组织，享有世袭的贵族身份和统治特权。“曲诺”汉语称“白彝”，在被统治阶层中位最高等级。他们人身世代受诺伙主子管制，但有独立的经济生活。“阿加”汉语称“安家娃子”。阿加有汉根阿加和彝根阿加之分，汉根阿加命运不掌握在自己手里，彝根阿加，主子不能任意虐杀。“呷西”汉语称“锅庄娃子”，处在等级的最底层，一般为掠夺来的汉人，破产的曲诺。呷西则没有人身权利，终年在田间劳役。彝族的家支负责人为头人，头人有“德古”和“苏易”之分。“德古”是能说善辩的智者，“苏易”是具体办事的人员。头人是家庭内德高望重的人，懂习惯法，了解家支谱系。平日里头人根据约定俗成的习惯法来裁判家庭大小事宜。

彝族人的居住建筑很有特点，由于历史上彝族内部常常发生冤家械斗和为防范外族入侵，因此，多居住在地势险要的山上，或者有着河水流淌的山坡上，在房屋前种地，在屋后放牧。但不同地区房屋结构不同，如凉山彝族住“木罗罗”，是一种用圆木并字形搭建的房屋。云南彝族住土掌房，是一种土木结构的平顶房。贵州彝族的杈杈房是用两根树杈插在地上作柱子，在两树杈间横放一根树干，四边用茅草遮严，是比较原始古老的屋子。彝族屋内设计很特别，一般为长方形三间房，中间为厅堂，厅堂右上边设一个火塘，这个火塘是用三块石头支撑的，称为“锅庄”，也是全家汇聚一堂的中心。左侧房为牲畜圈，右侧房为卧室，这是一

般人家的房屋结构。

彝族建房讲究依山傍水。建房前，先拿一只生鸡蛋任其滚动，然后煮熟剥壳看蛋窝是正还是偏，正为吉，可建房，偏为凶，就不能建房。房屋上梁后，还要在梁上放一只公鸡，如果鸡朝门啼鸣为吉，反之，不吉。若不吉，主人就必须举行驱鬼仪式，以辟邪。房屋落成后，要在门楣上挂鹰爪、水牛角、羊角等饰物以避邪。用酒喷墙，以示驱鬼，当天喝粥，以示人畜兴旺。

彝族的服饰很特别，大小凉山一带的彝族头顶蓄一绺头发，表示男子的猛帅之态。用黑色或蓝色布帕包头，穿黑色或蓝色紧身衣，裤子也是这两种颜色。但裤脚有大有小，大的可宽达170厘米，走路时将裤角吊在腰带上。成年男子左耳戴耳环或耳珠，女子穿各种绣花大襟右衽上衣和色彩鲜艳的三节裙，未婚女子穿两节裙。用青色或黑色叠成瓦式头帕放在头顶上，中老年女子戴盘帽，戴首饰。彝族不分男女一年四季都披着披氅，既可当风衣，又可做雨衣，还可当被子。贵州彝族服饰是青年穿对襟短衫、系白腰带，女子穿青色或蓝色上衣，在领、袖、下摆处绣花，穿青、蓝、白三色中长裙，扎白色布腰带。中老年男子穿长衫，下穿宽角灯笼裤。

彝族属汉藏语系藏缅语族彝语支，有自己的文字。因此，彝文文献卷帙浩繁，述及的面也很广。其中《彝族源流》是彝族历史文献巨著，《尼苏夺节》是云南彝族地区的创世史诗，有神话故事、栽种五谷、民族风情、音乐舞蹈等内容。彝族民间文学也很发达，其中最具代表性的是《勒俄特依》、《阿细的先基》、《梅葛》、《查姆》这四大史诗及《阿诗玛》、《妈妈的女儿》、《我的幺表妹》、《逃到甜蜜的地方》四大抒情诗。

彝族是能歌善舞的民族，以唱歌谣来抒发情感，表达情思。因此，彝族歌谣非常丰富，有劳动歌、农事歌、猎歌、情歌、哭嫁歌、苦歌、婚礼歌、送魂歌等。民间乐器也很丰富，有月琴、三弦、口弦、马布（吹奏乐器，类似唢呐和双簧管）、葫芦笙、笛老挪（泥制吹奏乐器，呈葫芦形）、竖笛、布里拉（半月形吹奏乐

器)、烟盒、额格子膜(核桃木制的羊皮鼓)。有了这些丰富的乐器,彝族舞蹈必然丰富多彩。

二、云南彝族民俗舞蹈

云南省是彝族人口较多的地方。云南彝族有 50 多个支系,并有各自不同的称呼,新中国成立后才统称为彝族。

如前所述,彝族的祖先是古羌人,古羌人是喜歌善舞的民族,如青海省大通县的马家窑舞蹈纹彩陶盆的纪录。迁移到滇池、洱海一带之后,继续这种歌舞传统,晋宁石寨山和江川李家山出土的乐舞文物,证明了彝族在这一带的歌舞活动情况。“《吕氏春秋》中的‘葛天氏之乐’,据前清旅滇文人陈祚兴考证称即是彝民踏歌的孑遗。歌词完整地保存在《后汉书》中的‘白狼歌’三章。又称‘慕化归义’乐歌,是古代云南可唱可舞的‘夷歌’。曾于当时向中原朝廷献演,成为汉代永平年间的一桩盛事。近人研究,多认为‘白狼歌’是‘彝语支民族歌舞’,其语言是‘白狼文是保俚文的前身。’”^①彝族的先世西族歌舞,如铜鼓舞、葫芦笙舞、踏歌等都直接传递给了彝族。

彝族的形成期是在南诏时代,当时南诏政权掌握在彝族和白族手中,是彝族歌舞的兴盛发达时期。以《南诏奉圣乐》为代表的南诏歌舞颇受中原唐王朝的青睐,被纳入唐代国乐当中。随着南诏国、大理国的衰落,彝族远离洱海、滇池,迁徙四处,有些彝族躲进偏僻的高寒山区。但南诏时代的各种歌舞,却一直延续了下来,有些较完整地保存在彝族生活中。尤其是云南彝族,多聚居在乌蒙山、哀牢山、小凉山、无量山、罗坪山等离文化中心区偏远的山区和高寒山区,因交通不便,这里的彝族很少与外界来往,因此,原生态舞蹈流失不多。“彝族地区大多道路崎岖,环境险恶,于是徒步和骑马为主要的交通方式。彝族发明了‘藤索

^① 徐嘉瑞:《大理古代文化史稿》,转引自《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》上,198页,北京,中国 ISBN 中心,1999。

桥’和培育了‘巴布马’。‘藤索桥’又称‘竿桥’，以竹篾绞成条，编成绳索，系于两岸的树干、木桩、石桩上，藤索桥上套着竹筒，叫做溜筒，另用绳索捆着坐板系于溜筒上，沿藤索桥有牵引绳。过桥时，人坐在座板上，手执牵引绳，溜筒随着索桥滑动，由此岸飞渡到彼岸，惊险无比。”^①像这样交通不便的山区，其民俗舞蹈很难流失，也很难被外界同化。因此，彝族舞蹈尚保留着原始风貌。据统计：“云南省十七个地区（州、市）范围内搜集记录到的彝族民间舞蹈共一百七十三个舞种，一千九百种跳法（套路）。 ”^②云南彝族舞蹈这么多，跳法也各种各样，说明了彝族具有悠久的舞蹈历史积淀。尽管彝族舞蹈种类繁多，但舞蹈的特征是共同的，即“联袂环舞、顿足踏蹀”。

1. 巍山打歌

巍山地区是彝族较早活动的地区。在巍山，有新石器时代和战国时代的石棺墓，这一地区也是彝族与白族共同创建的南诏政权的发祥地。彝族最早生活在这一地区，创建自己的生活。“打歌”是巍山彝族生活中必不可少的歌舞娱乐活动。关于巍山打歌有几种传说：有说彝家与其他民族部落发生战争被围困在山头，彝家急中生智，燃起篝火，在火堆旁舞刀弄棍，吓跑了敌兵。还有说诸葛亮设计令士卒围火舞刀，吓退强敌，现在人们围火打歌有说是为纪念以少胜多的胜利。还有说是为庆贺南诏国的建立而打歌庆祝。关于巍山打歌，历史上有文人记载，如唐代樊绰在《蛮书》中介绍：“少年子弟暮夜游行闾巷，吹壶（葫）芦笙，或吹树叶……”《弥渡县志》记：“境内有彝族二十余村，至迎神赛会，选村中宽广隙地，立一秋千架，对立一杆，上是灯幡，下焚香火，夜间男女杂踏，聚众打歌……”巍山彝族男女老少都会打歌，凡是逢年过节，婚丧嫁娶，均要打歌。巍山彝族打歌有五种

① 中华文化通志编委会编：《彝、纳西、拉祜、基诺、傈僳、哈尼、白、怒族文化志》，71页，上海，上海人民出版社，1998。

② 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》上，200页，北京，中国ISBN中心，1999。

类型：第一种是巍宝山打歌，巍宝山山间有一巡山殿，殿内供奉细奴逻塑像，每年农历二月初一至初五，有数万彝人朝山敬香，之后就在巡山殿后打歌。巍宝山打歌的基本动作有：三翻三转、三步颤、半翻半转、跨跳步、退步、炒豆歌舞（左腿屈膝稍前抬、右腿原地跳四步、左脚落地、右脚踏一步、左脚踏一步，同时右腿屈膝稍前抬。左腿原地小跳一步的同时，右小腿向外绕一圈。然后做对称动作）。巍宝山打歌的跳法：众男女各半围成一个圆圈，男女各有一位领唱、一唱众和，男女对唱赛歌、边唱边跳。芦笙手在圈内吹奏领舞，圆圈逆时针方向行进，舞蹈在激烈的“三翻三转”动作中告一段落。第二种东山打歌，东山彝族又称“东山颇”或“腊罗颇”，当地人说东山颇是南诏蒙氏王室后裔。东山打歌较完整地保留了古代打歌习俗，比较规范，要求在规定的日期打歌，打歌要按照规定程序进行。二月八日是彝家盛大节日，这一天人们杀牲，把杀好的羊挂在树上，用树枝堵住村口大路，傍晚开始打歌。打歌前，有一老人双手举芦笙，高喊“祭芦笙”之后，大伙围火呼应，便开始打歌。东山打歌的基本动作有：跳蹲步、跳蹉步、磕刀、提刀、拖碰刀、双侧绕花、砍刀绕花、前送后踢刀、平举刀等。东山打歌舞蹈人数不限，男女交叉围成内外两圈，芦笙手、舞刀手在圈内。芦笙手边吹奏边领舞，众舞者逆时针方向舞动，舞刀手在圈内做各种舞刀花动作。东山打歌与巍宝山打歌有两点明显不同，即男女交叉站圆圈和舞刀花。“刀”在东山彝族眼里是圣物，平时放在公房里。在制作大刀之时，还要举办仪式，要宰牛祭祀。“刀”又是一种武器，东山彝族为南诏蒙氏后裔，可能是为纪念先祖用刀开辟天地、建立南诏政权的丰功伟绩而舞。第三种西山打歌，西山彝族与其他少数民族杂居相处，其打歌比较轻松，可自由发挥。一般在正月初八的“茶山寺会”、正月初九的“紫金山会”、九月十四的“垅圩土主庙会”上打歌。西山打歌的基本动作没有要求，舞者尽自己才能去跳。第四种五印打歌，五印是巍山彝族居住的中心，盛行打歌，无论白天夜间都要打歌，而且打歌没有任何程式规定。打歌时，演唱者

既可用假嗓唱，又可用汉语唱。有时，男舞者抱弹一米多长的大三弦打歌，女舞者手拍用来取暖的羊皮褂为舞蹈节奏。五印打歌的基本动作有：全翻、两步跼、三步跼、擦颤步、蹲跳步。舞蹈时，男女相间围成内外两圈，芦笙手在圈内吹奏领舞。第五种马鞍山打歌，马鞍山位于云南高寒地区，这地方打歌以“青云打歌”为代表。这一地区打歌与五印打歌不同，舞者手持刀或棍打歌，一般在正月初三至十五期间打歌。马鞍山打歌的基本动作有：翻身转、左右蹬跳、柔和跳、甩牛尾、翻身勾脚、跌脚吸腿等。舞蹈时男女各一队站里外两圈，芦笙手和舞刀者在圈内。马鞍山打歌动作不多，可任意反复，尽兴为止。

2. 南涧打歌

在南涧，凡是喜事、丧事、庙会、过年过节都要打歌。除此之外，饭后茶余也打歌。打歌不分场地，围篝火而舞，舞蹈时以舞为主，以唱为辅，唱腔有彝调、汉调之分。歌词内容不限。“九点响脚杆痒”是彝族俗话。九点是曲谱节拍，是打歌的重要节拍，舞蹈性很强，人们一听到九点节奏，便会情不自禁地跳起来。南涧打歌有三种类型：无量山系黑彝打歌、哀牢山系黑彝打歌、无量山区白彝打歌。黑彝在古代是贵族，因此，无量山、哀牢山的黑彝打歌或多或少保留了古代彝家贵族的打歌风貌。无量山黑彝打歌套路有十种，既有模拟性动作，又有抒发感情的动作。模拟性动作多是对动物的模仿，如喜鹊蹲窝、苍蝇搓脚、回身敬酒、鹤立松尖、矮子探水、斑鸠找伴、公羊打架等。从动作名称来看，山区彝族舞蹈动作多是受生存环境影响，哀牢山、无量山高耸入云，森林密布，林子里有各种飞禽走兽。生活在山区里的彝民将日常生活所闻所见进行形象逼真模仿、并再现出来，这是南涧打歌的鲜明特点。

3. 阿细跳乐

又称“跳三弦”，是彝族支系阿细人和撒尼人的自娱性集体舞蹈。关于跳乐的由来有三种传说：一说为纪念阿细先辈扑灭山林大火而跳，一说源自一对阿细青年男女相亲相爱，以篝火为媒而

婚，再一说阿细人打死一头野猪，为反抗土司的青年报了仇而跳此舞。无论从哪一说来看，跳乐都与阿细的先辈有关。阿细跳乐的表演模式为男背大三弦或吹竹笛边奏边舞，女子拍掌相迎，舞蹈人数不限，但必须是偶数，少则十几人，多则几百人。舞蹈的基本动作有：拍掌、旁韧软跳步、前后跳步、踩跳步、转身跳、蹬腿跳、跪蹲拍掌、弓步进等。舞蹈时，男左女右，排成两列纵队，在悠缓的乐曲中，老人先出场跳，然后，青年男女两队跳。阿细跳乐的乐曲为《西山谣》和《嘞哩调》，乐曲欢快激越，充分表现了阿细人质朴、开朗的民族性格。

4. 花腰跳乐

花腰跳乐是云南新平、峨山、石屏地区嘞哩调青年男女社交性舞蹈。花腰跳乐无乐器伴奏，只用彝语演唱调子，其节奏有快调、慢调之分，共有几十种调子，每一调子都有自己的唱法和跳法。花腰跳乐的舞蹈人数不限，大家围成圆圈，时而左肩，时而右肩，时而面对圆心双手拍掌转跳。基本动作有跼步、跼步盖步、崴步、崴步转身、晃摆身、崴踢步、抬跼步、吸踢步、跼吸步、崴跼步、踢甩步等。舞蹈有一些队形变化，如对跳，相互穿花跳等。动作要求：舞者上身挺直，随节奏左右扭动，两手胸前击掌，舞蹈时，双腿保持微屈下蹲。

5. 烟盒舞

最早称“跳弦”或“跳乐”。新中国成立后，人们根据舞者手持烟盒而跳，将其称为“烟盒舞”。烟盒是舞蹈道具，最早用牛皮制作，后因成本太大，改用有韧性的榔树皮或竹皮做围圈，用水冬瓜木做盒底。舞蹈时，舞者用手指弹击盒底发出清脆悦耳的声音，这声音点缀了舞蹈，也成为舞蹈的伴奏乐器。烟盒舞最早是彝族支系尼苏人的民俗舞蹈，一般在青年男女同聚吃“火草烟”的时候跳，后来彝族其他支系，如花腰、白彝、尼苏泼、保罗、撒尼人也跳，现在汉族也跳起了烟盒舞。“吃火草烟”是彝族民俗活动，届时几个村寨子青年男女相聚一起，吃喝、说白话、唱歌跳舞。如男女双方满意，就唱热曲，男子抽大竹烟筒

时，女子为其点火，“热曲”唱到一定程度时，青年男女相互邀请跳烟盒舞。“烟盒舞”有正弦杂弦之分。正弦又称三步弦，是烟盒舞代表性的正宗舞蹈。杂弦从正弦派生出来，杂糅了其他动作因素，发展变化较大。在云南，烟盒舞有280多套，其内容很丰富。烟盒舞有四种：纯舞者型、表演型、技巧型、歌舞型。烟盒舞因地区不同，其风格表现也不同，如平坝地区因交通便利，与外界接触较多，其烟盒舞表演成分较大，有情节内容，舞蹈动作舒缓柔曼。而山区因交通阻塞，较少受到外界影响，舞蹈还保持着原始风貌，动作激烈粗野，风格古拙质朴。烟盒舞的手臂位置有：提压腕、凤点头、鸟飞式、掏手式、搭剪子扣。基本动作有出脚、合脚、盖脚、切脚蹬步、直脚蹬步、过堂步、晃脚、跑跳步、摆水步、踩步、转身后点步、前斗脚步、后斗脚步、勾脚、跪步、崴崴步、跳转、吸腿跳、比脚弦、大青纵（要求低蹲速度快）、公鸡打架、仙人搭桥、猴子扳包谷、长虫扭腰、鹭鹭拿鱼、燕子歇梁、玉瓶倒水、蚂蚁走路、细鱼打高高、鸭子摸鱼、鸽子度食。为烟盒舞伴奏的曲子很多，主要有三步弦、两步半、斗蹄壳、一步半、抬锅沫子、搓索子、塞谷都、三脚黑尼莫、青哥、阿妹甲跪约、渣谷哩蹁脚、三个妹妹来斗合、各找各的伴、三步崴崴、比脚弦等，这些曲调不仅优美动听，而且节奏欢快、强弱分明，舞者在重拍时弹响烟盒。为舞蹈伴奏的乐器主要有四弦、二胡、小三弦、笛子、树叶等。有时可直接用烟盒弹响节奏舞蹈。

6. 阿乖佬

又称“三弦舞”，主要流传于云南、双柏、楚雄、玉溪、峨山、思茅等地区。一般在传统节日里跳，如每年农历七月十五的“红山街”。但有时晚上也跳，如祭龙、贺新房、闹洞房时。“阿乖佬”是民俗歌舞，具有表演性、娱乐性、社交性等功能。阿乖佬的表演形式有两种：一种以唱为主，以舞为辅，只跳一些简单的舞蹈动作；另一种以跳为主，唱为辅，有的地方称之为“跳戏”。舞蹈名目比较多，动作复杂，技巧有难度，还有不少模仿禽畜动

作的舞蹈动作和表现日常生活及劳动生活的动作。舞蹈的基本动作有跳跼步、跨腿踩跼步、踏跼步、左上双踩脚。表演时，舞者围成圆圈，人数不限，弹小三弦者也为领舞者，舞蹈与舞曲相配，一般为一曲一舞，有时也一曲多舞，每一舞段可反复进行，尽兴为止。舞曲主要有双耍带猴子扯磨、苍蝇搓脚、倒趺笙、豺狗撵羊、马四踢、羊四搭、翻歌等。为舞蹈伴奏的乐器主要是小三弦，有时用竹笛或葫芦笙合奏。该舞欢快热烈，彝族跳起阿乖佬是为祈愿万事顺利。

7. 左脚舞

彝语称“咕遮”，意为喜欢跳的舞，主要流传于楚雄地区，目前相邻市县和汉族村落也盛行跳此舞。“左脚舞”历史悠久，清代康熙年间修订的《定远县志》描述了这个舞蹈：“赵城南东岳宫赶会，卖棕笠毛毡麻线，至晚，男女百余人嘘葫芦笙，弹月琴、吹口弦、唱夷曲……环围堕左脚，至更余方散。”“三月会”是彝族传统节日，节日里展示各方物品，相识各方朋友，交流各种文化，它类似“广交会”。随着社会发展，物质生产大大提高，参加三月会的人员越来越多，为此跳左脚舞的群众也逐年增多，现在跳左脚舞早已发展成上千上万的人载歌载舞的规模了。彝族跳左脚舞，彻夜欢跳，连跳三天三夜。彝族除在三月会跳左脚舞之外，在节庆、婚礼、赶集、农闲之时也跳。左脚舞的基本动作主要有原地踏脚、右踏脚、右踩脚、编脚、左甩脚、大翻身、跑步、右摆胯、搓脚、后踢步等。几乎都是脚下动作。左脚舞的风格表现在腰部放松、连臂踏歌、全身上下起伏颤动。为左脚舞伴奏的乐器主要有：葫芦笙、月琴、胡琴等。

8. 跳笙

即打歌或跳歌，是彝族自治性集体舞蹈。该舞起源较早，多在彝族传统节日“二月八”和六月二十四日的“火把节”上跳。火把节是历史悠久的节日，凉山彝族过火把节三天。这一天村寨各家杀猪宰羊、祭祀祖先祈祷人畜平安并吃团圆饭。白天做各种娱乐活动，如斗鸡、斗羊、赛马，晚上燃起火把，照亮屋内每个

角落，口念咒语，意为烧掉一年不祥之物，然后加入村寨火把队伍，穿行于田野阡陌。深夜，青年男女汇聚山野郊外，围着熊熊燃烧的篝火欢歌欢舞，通宵达旦。农历二月八日是彝族的新年，放假三天，这期间村寨内举行“关水龙”、“开水龙”的祭祀仪式，跳“关龙笙”。彝族就在这两个最隆重的节庆里“跳笙”。跳笙有成套体系，大多是表现生产劳动或模拟鸟兽、反映生活的动作，如双跺步、左顶胯、进三步、退二步、飘脚步、靠踢步、横移踏跺、小摆歌、四脚歌、跳笙歌、蹯脚歌、翻身歌、开荒舞、撒种舞、炒肉舞、穿花舞、马蹄歌等。舞蹈动作与音乐同名，舞蹈只合节奏，不受约束。舞蹈时人数不限，围圆逆时针行走，手拉手，双手随节奏前后甩动。为舞蹈伴奏的乐器有葫芦笙、箫、三弦。芦笙手既是吹奏者，也是领舞者，他站在圆圈中心率领大家舞蹈，众舞者的各种跳法随芦笙手的变化而变化。该舞形式灵活，队形简单，具有广泛的群众性。

9. 跳歌

“跳歌”又称三弦舞、弦子舞，盛行于楚雄、南华两地区。是彝族支系保保颇节日、建房、庙会、赶集里必跳的舞蹈。跳歌由于分布广，各地沿袭流传发展不同，因而形成动律风格上的差异。有的舞步平衡庄重，有的颤颤跳跃，有的闪腰趟步，有的顶胯趟步。双手多为下垂自然摆动，但也有甩手和拍击羊皮衣的手势。舞蹈有直歌、趟歌、悠歌、闪歌、翻歌之别。跳歌的基本动作有点步侧趟步、前趟步、踏拍步、翻歌步、吸腿跳、吸腿闪步、三步抬脚、闪腰、前踏、勾脚、顶胯抬勾步、转身拍胯等。跳歌舞蹈人数不限，领舞者或是弹三弦或是吹笛子，众舞者围圈舞蹈。在做对脚跳的舞蹈套路时，舞者必须是成双成对。舞蹈的风格特点表现在：慢速舞蹈时，脚做点地动作；快速舞蹈时，脚做跔地动作。“点”与“跔”是贯穿舞蹈的主导性动作。

10. 跌脚

跌脚即跺脚、踢脚之意。主要流行于楚雄元谋、永仁等地区。传说该舞起源极早，远古人们进入农耕时期后尝试着种稗

子。稗子栽种成功了，人们就用踩跳为稗穗脱粒，自此就兴起了跳脚庆丰收的活动。从这一传说看，彝族除了放牧，也兼事农业，这一舞蹈反映了彝族先民从事农业的情况。跌脚舞娱乐性强，易掌握，男女老少均可跳。但跌脚也有一些习惯规定，有的地方先要绕火塘跳一圈，然后才可到房前屋后跳；有的地方须在夜间围着篝火跳；有的地方是长辈先在堂上跳三圈，再到青棚下跳三圈后，其他人才可跳。不管形式如何，我们看到“围着火跳”是彝族“跌脚”的共同特点。彝族崇火敬火，在神话传说和谚语中都有对火的崇拜心理，彝族也有专门的有关火的节日，即“火把节”。彝族生前敬火，死后火葬，表现出火在彝族生活中的特殊地位。《皇清职贡图》记：“白罗罗葬无棺，缚以火麻……焚之于山，既焚，以竹签裹絮少许，置小篾笼，悬生者床间。”说明彝族自古以来盛行火葬。不仅如此，彝族还盛行跳火绳。火绳是用植物纤维拧成的绳子，上面缠绕一些浸透松油的布条，晚上，人们点燃火绳，挥舞跳跃，看起来像是条游龙。彝族火葬、火把节、火绳运动等证明了彝族人民的敬火心理。彝族的跌脚也与火有关系，舞前绕火塘，围着篝火跳舞等无一不与火有关。彝族跌脚舞的基本动作有踏地、三踏步、跳踏步、跺脚、跺踏步、前侧踢、引脚、后擦踢、倒趟跺等。组合动作有：约伴组合、搂松毛组合、蜜蜂扇翅组合、八脚穿花组合、牛扛架组合、公鸡啄架组合、耍手镯组合、马嘶踢组合、毛驴忍脚组合、背大板组合、下下响组合、合脚组合、羊转肠组合等。从基本动作与基本组合来看，踏、跺、踢为动作核心；动作组合多为模拟生活、模拟各种动物的动作组合，这些形成了跌脚舞的个性特征。跌脚舞的基本形式为：甩臂踏踢、辗转前后对脚、拉脚靠背、上下颠身跺脚，动作奔放，情绪热烈。

11. 跳掌

跳掌为彝族祭祀舞蹈，“跳掌”又称“响把舞”，是彝族阿扎支系仆拉人的传统舞蹈，主要流传在云南红河州一带。跳掌有祖传的规定，只能在每年农历腊月十二至次年正月十六以前跳，其

余时间不能跳，谁违规，谁就会给村寨带来灾难。因此，这里人人严格遵守规定。跳掌除了有时间规定外，在主持上也有锁定几家的规定，这几家是传宗接代的主持，别人不可替换。另外，地点也有明确规定，必须在“掌房”和“龙树”前跳。所谓“掌房”即圆形草房，所谓“龙树”就是枝繁叶茂的大榕树，这是彝族支系仆拉人专用祭祀和跳掌的场地。“掌房”也即祠堂，里面供奉着列代祖宗牌位。跳掌前，仆拉人先到这里祭祖祈神，保佑人丁兴旺，村寨平安。到了夜晚，主持人披蓑衣，戴篾帽，带领三男一女在掌内跳三圈，意为与祖国同欢，然后众人才可正式“跳掌”。“跳掌”有两种形式：一种为右手持响把着地，左手持扇子遮嘴；另一种为双手搓响把舞动。所谓“响把”是把竹棍一端破成篾状，合掌搓时，发出“刷刷”声响。跳掌的基本动作有前俯后仰式、前俯后收式。舞蹈特征主要体现在：男女相间、横排、肩靠肩、身体前俯后仰、脚步统一、踩着葫芦笙节奏、搓着响把，表现出独特的风格。

12. 双笛舞

双笛舞主要流传于云南师宗县干彝村寨。师宗县彝族支系较多，因居住的环境不同，生活习俗也不同。男子喜好打猎、饮酒，女子勤耕苦织，并且喜歌善舞。干彝自称“彝青”，有语言无文字，最有特色的节日为装烟节。节日期间为正月初二至初六，节日里干彝男子带上烟锅（筒）、烟盒、猎枪、响午耙耙和口弦、月琴、三弦等乐器；女子穿上盛装，带着烟盒、响午耙耙来到“晒人坡”会合。此项活动为装烟节，历时六天，来自四面八方的干彝男女遍布山坡。他们白天晒着太阳，晚上围着篝火看月亮和星星，欢乐嬉戏，唱歌跳舞交朋友。会跳双笛舞和双唢呐舞的人被视作是才艺双全的能人而得到人们的尊重。双笛舞的曲子大都有描述干彝人古往今来历史的意义，人们吹这样的曲子，和着这样的曲子跳舞，均有回顾过去，瞻望未来，全村寨人同心协力，追求幸福的心理愿望。该舞的基本动作有点蹲步，对踢步、互握对踢前落步等。

13. 哈基雅蹉

“哈基雅蹉”汉意为“新婚舞”、“新婚跳”，主要流传于云南丽江地区彝族支系堂朗人中。民俗舞蹈哈其雅蹉基本保留着彝族支系堂朗人的原生态舞蹈风貌。哈其雅蹉是堂朗人婚礼舞蹈，彝族重视婚礼，不同地区的彝族拥有风格迥异的婚俗。一般来看，四川、云南的彝族较早婚配，结婚日期根据生辰八字来确定，婚前举办一至两天。婚礼前，新娘要节食，夫家迎亲队伍带着彩礼赴女家背亲时，女家姐妹用水泼他们，用锅灰抹他们的脸，新娘到夫家后，先走入用竹子、松枝搭建的“迎亲棚”，然后进行抢斗笠、打牲备酒、歌舞戏耍等活动。翌日，新娘回娘家，新郎返回，新娘在娘家呆一年至五年，期间男方频繁往返于女方家，直到怀孕为止才可将新娘接回去，住进新房。云南撒尼彝族婚礼与此不同，男女青年十六岁后离开父母住公房，男女双方自由恋爱结婚。婚礼在女方家操办，除酒肉宴请之外，人们还要对歌说玩笑话。云南阿细彝族是由月下老人牵媒，在风清月白之夜，男女青年聚到山林空地，燃起篝火，弹起三弦，唱歌跳舞。在歌舞活动中，寻找情投意合的朋友，然后请媒人求婚下聘。在云南东北部彝族聚居区还盛行抢婚。同一彝族，不同地区也有不同婚俗。有些地区彝族婚俗里盛行歌舞活动。哈其雅蹉便是丽江地区彝族的婚礼舞。舞蹈在家内大院里举行，人们围着摆放各种糕点的八仙桌，携手并肩跳哈其雅蹉。该舞的基本动作是逆时针方向缓步舞动，身体随之前俯后仰，强调舞步整齐和谐。

14. 花鼓舞

“花鼓舞”又称“秧佬鼓”、“老羊鼓”，是滇中彝族代表性民俗舞蹈，该舞过去是丧葬祭祀舞蹈。彝族历史上曾经实行过火葬、棺葬、树葬、陶器葬、岩葬、水葬、天葬等，其中火葬、水葬、天葬、岩葬为古代彝族特殊葬式。明清以后，逐渐实行棺木土葬。在实行这些葬礼前，彝族要举行各种祭奠活动，如凉山彝族火葬时，将死者双脚卷曲，手里放一块烧好的羊肉，嘴里放银子，脸盖方巾，放在木棒扎成的架子上，男向左侧卧，象征拔刀执箭，

女右侧卧，象征捻线纺布。举办祭奠仪式时，吊丧人员按长幼辈分排列好，边哭边唱，向死者志哀，然后，过银桥、留礼钱，接着看赛马，听艺人弹唱，傍晚，吊丧人员围着篝火跳舞。翌日，巫师来念“指路经”（指引死者灵魂归祖的路线），再为死者亲属招魂，以免活人灵魂跟死者而去，接着烧尸，将骨灰撒入竹林或用白布包好放在山洞里。火葬仪式比较隆重，其他仪式较为简单。水葬即将尸体投入河里；天葬即尸体放在山头任鸟兽啄食；岩葬即尸体扔下万丈深渊等。古代，不论何种葬法都是根据巫师掐算死者生辰八字之后决定的。现在已不用这些葬法，但古代葬礼习俗歌舞流传下来。不过，舞蹈的性质已发生了重大变化，成为逢年过节时群众自娱自乐的节目。花鼓舞有一套表演程序，由男子跳。领舞者称“龙头”，他手持簪鸡尾领舞，其他舞者在身上斜挎一只系红绸带的鼓，胸前戴一小圆镜，左手持毛巾，右手拿鼓槌，边敲鼓边舞。舞蹈的基本动作有击鼓、小过、起船步、颠脚步、左半落、引步、小引三步翻身、原地三步翻身、软脚步、后左半落、绕花、蹲崴步、半翻身颠步、左甩开、吸左腿落、后蹲左半落等。花鼓舞有急鼓和板鼓之分，急鼓是快节奏鼓舞，板鼓是慢节奏鼓舞，动作多以跳、跺、蹬、转为主。柔中有刚、热烈奔放是花鼓舞的总体风格。

15. 仆拉跳鼓

仆拉跳鼓为彝族阿扎支系仆拉人的宗教祭祀舞蹈。彝族宗教信仰主要包括自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜等内容。过去仆拉跳鼓，就是祭祀天地、山神、祖先的宗教舞蹈，在当地龙马山坡上跳。而且只允许男子跳，不允许女子上坡，这是父系封建专制制度的反映。现在仆拉跳鼓可在村寨里跳，在死者丧葬仪式上跳鼓舞。舞蹈表演形式为两种：一种双人舞，俩人同时敲一面大鼓，间接夹杂尖叫长吼；另一种为集体舞，每人背一面小鼓，击鼓狂跳。舞蹈的基本动作有原位击鼓、跳转身击鼓、前点后抬、跳掖腿、跳吸腿、半跪跳、马步颠、单脚前跳、抬脚前跳等。舞蹈风格表现在：晃胯扭腰。舞蹈的特征是：动作幅度大，没有固

定表演程序，动作和队形可随意发挥，多为即兴舞蹈。

16. 跳铜鼓

跳铜鼓为彝族倮支系人丧葬习俗舞蹈。倮人铜鼓有公、母之分，公铜鼓面上绘有“日芒图案”，母铜鼓面上绘有“月亮图案”。倮人敲铜鼓时，要将公铜鼓挂起来，母铜鼓放在地面，演奏者用藤锤敲击鼓面，敲击出十二种不同节奏音响，称之为十二调，每一调代表一个月，演奏一调，舞蹈就要跳三圈。舞蹈的基本动作有欢乐、迎宾、接宾、铲草地、砍草火种、撒种、薅秧、纺纱、打火镰、烤火、捞虾等。从动作名称来看，是一个从事农业和渔捞业的彝族舞蹈。

17. 大铎笙

大铎笙为楚雄地区彝族支系罗婺人在“火把节”跳的民俗舞蹈。舞者全部为男性，每人击铎而舞，领舞者持棕扇而舞。棕扇象征着火把，他率领铎舞队挨家挨户去跳，跳后，舞者唱歌以示祝福，主人致谢，之后再跳去另一家跳。大铎笙舞蹈具有祝愿祝福之意。舞蹈基本动作有踮脚步、踮脚快步、踮脚退步、单捂铎、双捂铎、踮脚捂铎等。大铎笙的动作特点为：俯身屈膝捂铎。大铎笙的基本队形为编篾笆、龙摆尾、解铁链、穿花等。舞蹈风格快慢不同，慢板舞蹈呈现古朴豪放之风，快板舞蹈呈现奔放刚烈之风。

18. 擦大钹

擦大钹为云南保山地区彝族村寨民俗舞蹈，是一个集民俗、民族、武术为一体的集体性舞蹈。村寨里有专职擦大钹班子，演奏班子里的乐器有：小钹、堂鼓、铙鼓、铙锣、铙子、大唢呐、小唢呐。演奏班子根据不同场合吹奏不同曲调，表演时，伴奏人员排成半圆或蹲或坐演奏，擦大钹者轮番上阵，到场上表演。表演的动作有盖点钹、挖裆胯钹、鹭鸶步擦钹、苍蝇搓脚、搓钹、顶帽钹、庖水钹、前后击钹、盖揉钹、胸背钹、抛钹、空对打钹、对打钹、亮钹、撞击钹等。擦大钹的表演套路有长板、穿花、对打、纱帽顶、苍蝇搓脚等。动作和组合无固定套路，可随意连接。

19. 耍刀

耍刀舞为彝族面具舞蹈，主要流传在云南楚雄地区的禄丰县和元谋县。该舞是一个明显接受汉族文化影响的舞蹈，可以从以下几个方面得到证明：第一，从传说看，传说此舞是蜀汉诸葛亮收服孟获后传给彝族士兵的。孟获为彝族头人，他率民将黑龙潭水引进昆明坝子，是为民谋福的彝族先祖。还有传说诸葛亮将汉族栽稻技术传给彝族，使彝族改变了刀耕火种的原始生产方式，为纪念诸葛亮恩情，彝族人民跳耍刀舞。第二，从舞者表演时所戴面具来看，舞蹈表演时，舞者头戴用竹篾编扎、纸糊彩绘的孔明、关羽、孟获形象的面具。耍刀的基本动作有抛刀敬礼、踢柄抹刀、涮刀、掖刀、背刀招手、跺刀敬礼、晃刀、欢刀转身、挽刀花、掏手捋刀、横抛刀、跨刀、端刀绕花蹲点地、对刀、碰柄架刀、蓬头等。耍刀一般在农历六月“火把节”时表演，先在村子里跳，然后点火把到山上去跳。表演者20~30人，人数不限，但必须成双成对，因为刀舞表演套路均是两人一组，对面而舞。在刀舞表演之时，还可以加入锤、剑、棍等其他武术表演。

20. 灯炫舞

灯炫舞主要流传于云南省砚山县和文山县一带，为黑彝民俗舞蹈，该舞因舞者头顶一盏油灯跳弦子舞而得名，也是黑彝丧葬习俗舞蹈。黑彝人认为以灯弦为死者送行，可使死者在另一世界得到光明。灯弦舞只能在丧事活动中跳，婚事、喜事时绝不可以跳。表演者有男有女，男舞者边弹月琴边舞，女舞者头顶油灯，手持碗筷敲击而舞，舞蹈音乐为“灯弦舞曲”，舞曲速度很快。舞蹈基本动作有上步击碗、顶碗翻滚、叉腰辗转、下腰衔碗、弹弦翻滚、弓步弹弦、搓步等。舞蹈技巧有下腰衔碗、滚灯、额头转灯等。由此可见，黑彝丧葬习俗舞蹈有很浓烈的表演性质。

21. 喀红呗

喀红呗为云南东北地区彝族丧葬习俗舞蹈。“喀红呗”为彝语，“喀”意为玩耍，“红呗”意为舞蹈。该舞历史悠久，《太平御览·永昌郡传》载：“……葬夷，置之积薪之上，以火焚之；烟气

正上，则大杀牛羊，共相劳贺作乐。”该文记录了魏晋时期彝族先民火葬歌舞情况。喀红呗为彝族葬俗歌舞。另外，滇东北彝族崇拜竹子，广泛流传人从竹而生、死后变成竹子的传说。因此，彝族用竹子做灵牌，把骨灰撒到竹林中。还有些地区彝族将“竹子视为祖神，有一传说：远古山洪暴发，有一竹筒随山洪漂来，划开竹筒，内有人，第一节竹筒的子孙成白彝，第二节竹筒的子孙成红彝，第三节竹筒的子孙成青彝。由于彝族从竹子而生，故后要装菩萨兜，让死者再度变为竹。”^①这种崇竹习俗至今保留，如彝人喜欢在村寨里栽种兰竹，喜欢用竹筒装米和茶叶，串门时带新鲜活竹，人死了用竹叶蘸酒或水洒地以寄托哀思。滇东北彝族在人死后先用竹子制成人形，再装进大米茶叶，称之“鬼桶”，供奉在亡灵房内，然后开始跳喀红呗。喀红呗有大跳和小跳之分，大跳停尸三天，小跳停尸一天，一般逆时针围棺，边歌边跳。唱词为：“前不久，你还健在，割猪叶、打柴禾，经常在一起吹烟摆谈。现在你都死了。让鸡在你要走的路前面把毛辣子（毛虫）拣干净，让猪在后面把路拱平，这样，你要走的路就平坦了。”^②舞蹈动作有脚步、甩铃步、行进甩铃步、斜伸手甩铃步、吸腿步、跳脚步、二人交叉步、野鸡钻篱笆、毛狗钻草窝、胯手翻转、猴子翻筋斗、猴子搬桩、抱腰侧身翻等。从动作来看，有不少是模拟动物而来。舞蹈特征是舞者面部表情严肃，舞步稳健，动作大方、有力度，以烘托镇鬼、开路之气氛。

22. 跳德

跳德是流传于云南东南地区的彝族丧葬舞蹈。关于这一舞蹈，清代乾隆时期的宣威县志记录：“……亲朋繁集，则各执鸾铃一串，蹲而歌。两脚交替运动。状如蝇，名曰蹉蛆。顷之群起绕帐，一人吹笙前导，且歌且舞，谓之转噶，（即指死尸）既转而蹉，蹉

① 中华文化通志编委会编：《彝、纳西、拉祜、基诺、傈僳、哈尼、白、怒族文化志》，103页，上海，上海人民出版社，1998。

② 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，445页，北京，中国ISBN中心，1999。

已复转，如是者数，自言其先有客死于外者，子孙觅之得尸于树。鸦啄其肉殆尽，尸虫满于树下。为此者，所以慰死者之心。逐鸟兽之害，使不生畏；不生腐虫，俾免压僧。”这一段文字详细描述了清代彝族丧葬习俗舞蹈情况。目前，该舞仍流传在东南部彝人生活中。但在滇东南，不同市县的“跳德”略有不同，如宣威彝族丧葬活动时必须转戛（转戛即跳德）。转戛原有七十二套，后来失传，现仅存十几套。宣威彝族跳德的特色突出表现在走“转螺丝”队形上。而曲靖市白彝的丧葬舞称“确比”，“确”为一伙人，“比”为跳，“确比”就是一伙人在跳舞。有关确比舞在曲靖有一传说：三个儿子父母双亡，将尸体停放郊野，三天三夜的葬礼活动招来不少乌鸦和蛆虫，人们搓蛆、赶乌鸦保护了死者的躯体及灵魂，由此，模仿搓蛆、赶乌鸦的确比舞流传下来。曲靖干彝的丧葬舞又称“搓蛆舞”，每年农历正月初七跳，以纪念去世者，祈求新的一年风调雨顺，农作物丰收。由此看来，跳德是丧葬习俗舞蹈，基本动作有朝左走、回三步、脚朝里、转通、碰手、拍手岔花、半个毳、踢羊、二盘脚、二盘脚岔花、三角踢、两面蹲、蹲跳、抓蜂、膝下拍手、长棍对打、手巾舞、棍舞等。动作主要是朝左走、回三步和转通。就是说，舞者在跳每一套动作之时，必须先跳“朝左走”和“回三步”，最后的时候一定要跳转通。其他的动作套路没有具体要求。

23. 跳老虎

跳老虎又称“老虎笙”，是楚雄地区彝族支系倮倮颇的图腾舞蹈。倮倮颇有一传统节日叫“老虎节”，在农历正月初八至十五之间。这期间倮倮颇要跳老虎，跳老虎是具有悠久历史传统的宗教祭祀舞蹈。彝族自古以来的宗教信仰主要包括自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜。

彝族自然崇拜起源于远古先人对变化莫测的自然界有了抽象思维能力，认为万物有灵，于是就有了祭祀天地山川、日月星辰的宗教活动。随着彝族社会的发展，产生了图腾崇拜。图腾崇拜是自然崇拜的深化，彝族的图腾崇拜物主要有虎、鹰、龙、竹等。

彝族用图腾动物作为自己的姓氏，如有姓“拉马”（虎）的、有姓“吉妈”（竹子）的，还有姓“切”（鹰）的。彝族崇拜虎图腾，又称“虎族”，自称“罗罗”，“罗”的彝语意为虎。彝族家中供奉男女祖先画，名为“湿罗摩”，意为母虎族和黑虎的祖先。明代陈继儒在《虎荟》卷三中介绍：“罗罗——云南蛮人，呼虎为罗罗，老则化为虎。”彝族十二生肖以虎为首，巫师作法要披虎皮，这些都是彝族先民虎图腾崇拜的遗存。在民间还遗存着虎图腾舞蹈，如楚雄的跳老虎。过去，楚雄彝族支系倮倮颇有三年“秋杆节”和三年“老虎节”轮番跳的习俗。现在，只在老虎节时跳老虎，跳老虎是倮倮颇极其严肃的图腾舞蹈。因为“倮”即老虎，跳老虎即为崇虎敬虎的具体表现。领舞称为虎首，他身穿黑色长衫，手持一丈长竹竿，竿上吊一葫芦，指挥舞队队形变化。倮倮颇的跳老虎有祭山神、跳虎、祈愿、送虎归山等程序，舞蹈角色有：老虎、道人、山神、猫。舞蹈基本动作有颠跳步、跳走步、横趟步、搓踢步、老虎踮脚、抓地步、旁腿颤步、老虎搭桥、勾脚、横跳步、老虎亲嘴、老虎抱蛋、背类、平田、撒秧、犁田、耙地、栽秧、收割等。从舞蹈动作来看，有模仿老虎各种动态的动作，还有农业生产劳动动作，比较典型地反映了高原耕牧民族的生产劳动生活情景。

三、贵州彝族民俗舞蹈

贵州省是我国少数民族较多的省份，有17个世居民族生活在那里。贵州位于我国西南部，云贵高原之东，也是我国古人类发祥之地。殷商时，那一带称之为“鬼方”，春秋战国时，境内兴起夜郎国等，秦时，夜郎国势力最大。贵州称谓最早见于史籍的是在宋代。明代以前，贵州境地分属湖广、四川、云南，清雍正时，确立贵州疆域。中华人民共和国建立后，建立贵州省人民政府。

贵州地理环境复杂，崇山峻岭，道路险阻，交通十分不便，因此，造成贵州少数民族大分散、小聚居的社会形态。特别是贵州彝族，受环境闭塞，经济、社会发展不平衡等的制约，其民俗

歌舞存在着一定的差异性。贵州彝族民俗歌舞主要有铃铛舞、嫁姑娘、嫁女舞、祝酒舞、散酒舞、喜鹊钻篱笆、月琴舞等。

1. 铃铛舞

铃铛舞，是贵州彝族丧葬习俗舞蹈。它有大斋、小斋之分，大斋为期三天，小斋为期一天，丧葬活动举办的规模完全视丧家的财力、物力、声望而定。一般来讲，大斋与小斋丧葬程序不同，大斋的程序有：报丧、请毕摩（毕摩是彝族巫师）、哭丧、绕灵、唱思合、跳铃铛舞、出丧等。小斋程序则简单了，在一天之内完成。铃铛舞在大斋第二天跳，舞蹈之前，先在斋场空地走鸡翅拐、太极图、半圆拐等队形，然后由一个歌手唱过《角嘴呢》号子之后起舞。舞蹈由手摇马铃来统一节奏。舞蹈的基本动作有行进步、拧身举臂、箭鸡钻箭林、稳步前进、试深浅、洗线、甩顶须、青蛙蹲石、举火把、寻靠山、叉花抱腰翻、倒背翻、牵手翻、鸡啄食、母猪拱地、猴儿吊岩、猴儿搬桩、相互背驮、蛙泳式渡河、转十字架、背水缸、蜘蛛网线等。跳铃铛舞者四人，均为男性。丧事活动时，有主家、客家舞队。绕灵结束后，先是主家舞队跳，然后是客家舞队跳，客家舞队多少不等。按各家火塘位置排列顺序依次上场，每个舞队跳铃铛舞不尽相同，有竞技成分在内。

2. 嫁姑娘

嫁姑娘是贵州赫章县一带的婚俗舞蹈。嫁姑娘舞蹈历史悠久，据说在彝族先民的开国之君笃米时代就已存在。彝族婚礼仪式程序是：嫁女头一天傍晚，男家接亲队带礼物来到女家门前路口时，被女家一群姑娘拦住对歌盘问。然后，通过银门、金门、铜门交礼物，走到女家堂屋门口被拦住盘歌，答上后，才能上桌吃饭，吃饭时不能用筷子，只能用手抓饭。饭后，女家开始跳嫁姑娘。嫁姑娘共有七道程序，即礼仪开始、盘歌、跳“撒麻舞”、跳“量布舞”、赠披毡、哭嫁、跳金凤鸟舞。嫁姑娘中的各舞段舞法不尽相同，如撒麻舞，舞蹈表现彝族从种麻、薅秧、泡麻、刮麻到纺线、洗线、织补等劳动生产的全过程。舞蹈人数不限，但需要成双成对，排成两排歌舞。舞蹈的基本动作有分掌踢脚跳、击掌跳、撒麻、薅

麻、砍麻、泡麻、刷麻、绩麻、纺线、捶线、洗线、晒线、织布、量布劳动等。量布舞的基本动作也是来源于生活劳动，如量布、进退量、比量，舞者边做这些动作，边唱着“量呀，量呀，先量布，再量体来裁衣，量够了没有？还不够裁衣，量满十二番（布）才够裁剪”的歌词，歌词与舞蹈动作十分配合。金凤鸟舞是男女集体舞，舞蹈表示女儿像树上的金鸟，长大高飞的情节。舞蹈以模拟飞鸟的动作为主，基本动作有甩双臂、甩手左右步、鸟生蛋、孵蛋、梳羽毛、甩手前后步、牵手飞、甩手蹲步、展翅试飞、起飞等。该舞原始、古朴，较少受到外来文化影响。

3. 嫁女舞

嫁女舞主要流传于贵州西南部彝族聚居村寨。贵州彝族自治州以来讲究婚嫁礼俗，婚礼中要举行盘姑娘酒、唱酒令歌、跳嫁女舞等活动。嫁女舞有几套动作，“每套动作表现的都是劳动和生活的场面，如‘鸡冠舞’舞步内容表现的是喂鸡，撒下的米都被大鸡抢光，新娘用脚板踢开大鸡，让小鸡吃上米；‘走起跳’表现了小两口劳动完毕，两人牵手返家等。该舞没有音乐伴奏，舞者用脚踏地，以其节奏声响为乐，舞蹈节奏强烈多变，气氛活跃，堪称具有彝族特色的踢踏舞。”^① 嫁女舞是男女牵手而跳的集体舞，基本动作有走起跳、摆脚、鸭子浮水、耍髁膝、踏泥巴、啄鸡冠、啄脚板、背靠背、喂狗饭、钻脚趾拇等。舞蹈以腿部动作为主，是较为原始的彝族舞蹈。

4. 祝酒舞

祝酒舞又称“敬酒舞”。彝族好饮酒，并有酒礼习俗。彝族酒多用高粱、荞麦、玉米制成，有不同的酒名称，如坛坛酒、转转酒、泡水酒、稀饭酒等，都是根据不同制作方法和饮酒方式而称呼的名称。坛坛酒是在坛中酿制成的酒，饮用时，用竹管或木管吸饮，可供数人同时饮用。转转酒是大家用一碗白酒自右至左依次传递饮用。泡水酒用木桶制作，饮用时，边掺水边饮用，可饮

^① 《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》，884页，北京，中国 ISBN 中心，2001。

数日。彝族喜好饮酒,《新唐书·南诏传》中有“乌蛮种,俗好饮酒歌舞”的记载。彝族酒歌中有“房圈屋内酒,女儿姑娘酒,缝衣刺绣酒,结婚嫁女酒,迎亲待客酒,民族团结酒,弟兄和睦酒,聚会议事酒,说理解冤酒,亲朋好友酒,早晚问安酒……”的歌词。祝酒舞一般在婚礼上进行。跳祝酒舞时,大家手拉手,高抬腿一拍一踏步,边歌边舞,充满生活气息。舞者手持火把、白毛巾、高脚簸箩、木饭瓢、假小孩、猪脚等道具,做横步端脚、拐腿跳步等动作。舞蹈古朴、庄严,舞步统一,节奏感很强。舞蹈动律轻松活泼,自然协调。敬酒舞则不同,舞蹈时,男性舞者双手捧烟杆,女性舞者双手端酒盘,做三进三退动作,以示向老人敬烟敬酒之意。接着又以进退舞步向宾客敬烟敬酒,舞蹈动作非常简单,仅有三进三退动作,但却是婚礼上的重要内容,它能把婚礼推向高潮,使婚礼充满喜庆欢乐的气氛。彝族跳完祝酒舞或敬酒舞之后,就去喝坛坛酒、转转酒、泡水酒、稀饭酒等,歇息一会,转向婚礼的其他仪式。

5. 喜鹊钻篱笆

“喜鹊钻篱笆”是一种游戏性舞蹈,主要流传在贵州赫章县一带各彝族的村寨。彝族认为喜鹊是美好生活的象征,只要听到喜鹊叫,必定会有喜事到。高兴会使人像喜鹊一样欢欣雀跃,在篱笆上钻来跳去像喜鹊一样蹦跳。该舞在逢年过节时跳,舞蹈以模拟喜鹊动态为主。基本动作有叉腰摆头、扭腰踢脚、甩手踢脚、前后甩手、绕身钻孔、相对钻孔、喜鹊振翅、前踢后勾、踢脚击掌、扣手跳转等。舞蹈动作简单朴素,人们摆手踢跳做圆圈追逐钻孔,横排交叉换位等队形。舞蹈可反复进行,尽兴为止。

6. 月琴舞

月琴舞,主要流传在贵州赫章县彝族村寨。相传该舞是为纪念古代英雄阿龙始造月琴而产生的。舞蹈的表演形式是边弹月琴边跳舞,舞蹈的基本动作有轻踏拧身、踏步踢脚、跳转、吸腿跳、背弹月琴、顶弹月琴、蹲弹月琴等。该舞既可独舞,又可俩人竞

技表演。舞蹈可即兴发挥，无固定调度路线。该舞是青年男女相识相恋的媒介，农闲季节或节庆日子，青年男女聚在一块、你弹曲、我跳舞，轮流进行，深受彝家年轻人喜爱。

四、四川彝族民俗舞蹈

四川彝族在新中国成立前，还处在奴隶制社会，按照祖传的“习惯法”统治社会。以农业生产为主，兼事畜牧、狩猎业。四川彝族民俗舞蹈与其社会、宗教、习俗、生产紧密相连，舞蹈也包含着方方面面的内容。舞蹈具有朴素、含蓄、淳厚、沉稳等特点。舞者的基本体态为：上身直，双手叉腰或拉披毡，双腿微屈。舞蹈动作多以腿部动作为主，双腿上下屈伸颤动是其主要动律。四川彝族代表性民俗舞蹈主要有：苏尼且、孜额且、瓦孜嘿、阿骨格、扯格、知孜苏且、锅多、扑火舞、都火、喜希苏且、达踢、谷追、舍解且、格子且等。

1. 苏尼且

“苏尼且”又称“皮鼓舞”，是四川彝族请神送鬼、治病驱灾的巫术舞蹈，普遍流传于大小凉山。四川彝族巫师称作“苏尼”，在跳苏尼且之前，苏尼先盘腿坐地，左手执皮鼓，右手握鼓槌，边敲击鼓面，边口念咒语。咒语内容包括指路经、引路经等。当苏尼喝过酒之后，便从地上站起来，边快速击打鼓面，边抖肩颤腿、摇头、动臀，围着宰杀的祭品一只羊旋转跳跃。基本动作有摇头、摆头、抖肩、错肩、耸右肩、甩臀、旁颤膝、上下颤膝、坐颤膝、跪颤膝、踏脚步、右移步、踏移步、擦移步、横错步、跼步、倒身击鼓、跪坐击鼓、单脚跳步、跳转击鼓、单腿跳转、单脚转、俯仰击鼓、蹲转、躺地转击鼓、吸腿跳转等。该舞无音乐伴奏，以击鼓为节，口念咒语为声。舞蹈的动作特色表现在：与皮鼓点紧密配合的全身颤抖动作和跳跃、旋转动作等方面。以前，该舞是凉山彝族人民的精神寄托，新中国成立后，舞蹈的性质发生变化，去掉了驱鬼逐魔的内容，加进了表现彝族追求幸福安康生活的新内容。

2. 孜额且

“孜额且”是四川凉山彝族丧事礼仪舞蹈，该舞有几个段落：“蝶维兹”，迎接吊唁亲友的舞蹈；“瓦孜嘿”向死者志哀的舞蹈；“阿骨格”和“扯格”为死者引路的舞蹈。凉山彝族实行火葬，人死后，先定好祭奠和火葬日期，接着有吊丧队伍手持长刀边舞边行来到丧家门口，然后主客队一齐跳蝶维兹。到了晚上，在院内点燃篝火、松明火把，人们饮酒唱丧歌，然后跳瓦孜嘿、阿骨格、扯格。舞蹈动作有转刀、点刀、挥步砍刀、弓步砍刀、勾脚吸腿空转等。孜额且舞蹈无音乐伴奏，在舞蹈中穿插韵白、说白和呼叫声。韵白、说白有节奏，自然起到了为舞蹈伴奏的作用。

3. 扑火舞

扑火舞是四川攀枝花一带彝族的丧葬礼仪舞蹈。该地区彝族与汉族杂居，社会生活受汉族影响较大，因此，扑火舞形成半彝半汉的文化色彩。该舞人数不限，男女相间携手站一横排，领舞者手持“竹响篙”，以破端击地三响后，众舞者开始跳舞，为舞蹈伴奏的乐器为木叶。舞蹈动作有双跺脚、前跳点步、后跳点步、擦地对脚、双跳对脚、转身跺步、跺步转身旁抬腿等。该舞的核心动作为对脚、跺脚、跳点步。这些核心动作均来自扑火动作，是对生活动作的提炼与艺术夸张的民俗舞蹈动作。

4. 都火

“都火”是凉山彝族女子舞蹈，一般在“火把节”期间跳。彝族“火把节”是彝族生活中的重要节日，这期间人们准备丰盛食物，穿上节日盛装，举行斗牛、摔跤、骑马等活动，在傍晚围着篝火跳“都火”。都火舞蹈以歌带舞，无音乐，多为即兴演唱，舞者一手持伞，一手执方巾边歌边舞。舞蹈的基本动作有平步、右转身步、左交叉步等。动作少且简单易做，舞者保持微俯微仰体态，仪态端庄大方。

5. 喜希苏旦

“喜希苏旦”汉译“披毡舞”，是凉山彝族婚礼歌舞。凉山彝族婚礼一直保持着“背亲”习俗。婚礼上要举行婚宴、抢树桩、

赛酒、对歌、摔跤、泼水、摸锅烟、打树条等活动。除此之外，还要跳“喜希苏旦”。该舞以双人舞为主，包括一些舞蹈片断。根据地点、性别、人数决定应该跳哪些舞蹈，如“觉吃”是在男家跳的男子双人舞；“移使乌歌”是在男家由男家女性跳的双人舞；“唱喜歌”是迎亲时跳的男子四人舞；其他舞蹈均为双人舞，没有什么特别规定。“喜希苏旦”是民俗歌舞，歌词包括述说披毡的来源，赞美新娘等。舞蹈动作以双腿微屈、上身微微前倾、左右晃动全身和蹲转为其典型特征。再加以披毡的舞动，构成喜希苏旦的独特动律。该舞的基本动作有右开衫、右舞衫、右合衫、裹衫、右前伸衫、左上靠步、左横靠步、晃身、右转身舞衫、右转靠舞衫、左蹲转步、右弓收腿、披衫端酒杯等。

6. 达踢

“达踢”汉译“对脚舞”，是彝族抒发情感的自娱性舞蹈。该舞流行于四川凉山彝族地区。达踢舞人数不限，但讲究成双成对。舞蹈时，队形多为竖排、横排和圆圈。舞蹈注重腿部动作，舞者双手叉腰、相互对脚，身体随腿部动作做前俯后仰的转身动作。基本动作有前横对脚、后横对脚、左前对脚、右后对脚、旁对脚、踢勾脚、拐腿、对膝、右甩脚、右拖脚步、蹲跳步、俯身转、上步吸腿、左转身前对脚、右上步对脚等。该舞的主导动作为“对脚”，是舞蹈者身体不同方位的对脚动作。舞蹈无音乐，均以舞者踏步声为节，具有欢快、跳跃的风格。

7. 谷追

“谷追”汉译“跳蝶舞”，是凉山彝族集体舞蹈。该舞人数不限，男女牵手围圈舞蹈，为舞蹈伴奏的乐器有竹笛，舞曲节奏感强，风格明快，节拍有单拍和混合拍两种形式。舞蹈强调弱拍时跺脚，形成该舞独有动律。舞蹈的基本动作有右跺脚、左双跺脚、前合脚、后合脚、左后勾脚、前甩臂、后甩臂、左交替甩臂、左下甩臂、左前划臂、横三步、靠背蝶脚、一步一跺、蝶合脚、后搓脚、甩肩蝶脚、合脚闪一板组合，三脚跷组合、苍蝇搓脚组合、洗麻线组合、马套拐组合。该舞的特点表现在跳、跺、颤、对、合

动作方面,其中跺脚为该舞的突出特征。以腰带胯、左右甩动、顺拐、拧身、前俯动作等构成舞蹈独有的形态动姿。舞蹈气氛热烈欢快,与凉山腹部地区彝族舞形成鲜明对比。

8. 格子且

“格子且”汉译“莽子舞”,是凉山彝族祖传舞蹈。该舞为青年男女集体舞蹈,舞蹈表现了农业生产劳动过程,如铲地、背肥、撒莽子、锄草、割莽子、打莽、扬莽、装莽等,是反映凉山彝族农业生产劳动生活的舞蹈,动作均为写实性的生产劳动动作。舞蹈时,舞者的前迈步动作和双手臂上下铲地动作的随身体俯仰动作,构成了该舞浓厚的劳动生活气息。

五、广西彝族民俗舞蹈

广西彝族主要居住在广西百色地区。其生态环境为高寒山区,主要从事旱耕,以种植玉米为主,兼种荞麦、棉花。由于广西彝族居住在海拔1400米以上的高寒地区,交通十分不便,社会发展较为缓慢,风俗习惯仍保持着较为原始的风貌,因此舞蹈也保持着远古遗风。广西彝族代表性民俗舞蹈有:跳弓步舞、五笙舞、铜鼓舞等。平时,这些舞蹈通常连起来跳。

跳弓步舞是在白彝传统节日跳弓节里跳的舞蹈。“跳弓节”是白彝的狂欢节,人们在节日跳各种舞蹈以祭祀祖先,祈祝农业丰收。跳弓节包括的舞蹈种类有:五笙舞、铜鼓舞、二胡舞、扇子舞、盾牌舞、铜仙舞等。跳弓节有大跳与小跳之分。大跳是27年跳一次,要跳九天九夜,人们不仅在村寨院坝跳,还要跑到山头去跳。小跳是每年跳一次,每次跳三天。跳弓节仪式开始前,先由腊摩主持仪式,师公以抽签占卜方式选出代表古代战斗英雄的麻公巴和麻公妈,在节日期间他俩穿上华丽服饰和花鞋,然后人们在村寨里栽有金竹的坪坝上举行跳弓节活动。活动时,先由腊摩念祭祖词,之后萨南挥舞大刀,砍掉被视为障碍物的竹片,然后麻公巴和麻公妈出场。接着两位吹笙者引腊摩入场,集体跳“五笙舞”。当全寨男女集中到坪坝之后,先向金竹和师庙致礼,

接着敲锣宣布跳弓开始，人们“高举酒杯，虔诚地向金竹丛频频洒酒，以示对祖先和金竹的祷念和敬意，然后一边摇铃，一边诵唱民族的战斗、迁徙史。唱毕，萨南张弓横刀，骑着高头大马（以竹马象征）围着金竹丛绕九圈，以示古代首领号召勇士们出征抗敌。接着，举长竹竿立于一旁让几位身背大刀的‘麻谷阿’（士兵）一个个跳跃过场，进行点兵出将。接着一位央巴弓步半蹲，麻谷阿依次在央巴头上飞跃而过，表示勇士们翻山越岭，冲破种种障碍，奔赴战场。而后麻谷阿持长竹竿（象征长矛）绕金竹丛跳‘五笙舞’，继而又手持盾牌、锤子跳‘盾牌舞’……鸣枪三声后，卫士们抬着野猪，在麻公巴和麻公妈的带领下，随铜鼓节奏跳‘铜鼓舞’，围绕金竹丛顺时针方向边走边舞九圈，表示勇士们抬着战利品凯旋归来。”^①跳弓节上的舞蹈是纪念历史上的民族英雄，也是祭祀祖先的舞蹈，更是彝族祈丰收求幸福的舞蹈，它反映了彝族为民族生存和希望团结一心共同奋斗的心愿。该舞的基本动作有：领头步、邀请步、迎宾步、闹悠步、颤悠步、狩猎步、行进步、莫祀步、踏足靠步。舞蹈强调沉、稳、颤、顿等动律，讲究动作松弛、重心下沉、身体微前俯、腿部屈伸等。尤其强调舞者在连续颤动中的瞬间停顿，这些均构成该舞的独有风格。

彝族是我国人口较多的少数民族，分布于云南、贵州、四川、广西等地。不同地区的彝族有自己的舞蹈种类，有自己的舞蹈动律和舞蹈风格。而这些特异性是因彝族所处的自然地理环境、风土人情、文化习俗的特殊性而决定的。也就是说，不同地区的彝族存在着不同的舞蹈，有些彝族与其他民族杂居在一起，因此舞蹈带有其他民族的色彩，所以在研究彝族舞蹈时不能脱离对它所依附的生态环境的研究。

^① 《中国民族民间舞蹈集成·贵州卷》，1430页，北京，中国ISBN中心，2001。

第四章 渔猎采集文化区 少数民族民俗舞蹈

渔猎采集文化区主要指东北大小兴安岭一带和黑龙江、松花江、乌苏里江的三江交汇之处。生活在这一文化区域的代表性民族有鄂伦春族、赫哲族、锡伯族、达斡尔族等。

这一文化区的主要特征是，以渔猎采集为主要生产手段，生产工具主要为弓箭、鱼叉、渔网，后来使用猎枪直接获取野生动物。社会组织带有血缘氏族部落性质，信仰萨满教。

渔猎采集文化区又包括两个经济文化类型：山林狩猎型和河谷渔捞型。山林狩猎型的民族代表为鄂伦春族，主要以狩猎为主，辅之捕鱼和采集。河谷渔捞型的民族代表为赫哲族，主要过着夏捕鱼、冬捕貂的渔猎生活。他们之间的经济文化类型既有相似之处，也有很大的不同之处，下面分别介绍不同经济文化类型的民族民俗舞蹈。

第一节 || 渔猎采集文化区鄂伦春族民俗舞蹈 ||

一、鄂伦春族概况

鄂伦春族是我国人口较少的民族，据1990年国家统计局统计，仅有人口6969人。主要居住在大小兴安岭一带和内蒙古自治区东部地区以及黑龙江塔河县、呼玛县、逊克县、嘉荫县等地。

鄂伦春名称始见于清崇德五年（1640年）之时，初作“俄尔

吞”，以后称作俄罗春、鄂罗春，康熙二十九年（1690年）时，始用鄂伦春名。^① 鄂伦春意为“住在山上的人”，清代文献认为是“使用驯鹿的人”，清人又称鄂伦春人为“树中人”。

历史上，鄂伦春族主要有两支：一支为毕喇尔，一支为玛涅克尔。毕喇尔最早散居在黑龙江北岸石勒喀河到日本海包括库页岛的广大地区。玛涅克尔一支主要分布在精奇尔江至石勒喀一带。17世纪中叶沙俄入侵，鄂伦春人迁至黑龙江南嫩江一带，毕喇尔一支散居在黑龙江逊克、爱辉及呼玛县境内，玛涅克尔迁到内蒙古自治区鄂伦春自治旗境内。鄂伦春人以狩猎为主，西清《黑龙江外记》介绍，鄂伦春人狩猎“得一兽，即还家，使妇取之，不贪多，亦不以负载自苦。”这说明鄂伦春人积蓄观念比较淡漠。关于鄂伦春的族源有几种说法：肃慎、挹娄、女真说，鲜卑说及乌桓说。但大多数学者认同的是鄂伦春族源于“钵室韦”一支。据《北史·室韦》记载，室韦分南室韦、北室韦、钵室韦、深末怛室韦、大室韦五部。其中的“钵室韦”，在生活习俗如“用桦皮盖屋”，经济生活“饶麋鹿”，射猎为务，食肉衣皮，凿冰没水中而网取鱼鳖，“皆捕貂为业”，“骑木而行”等方面，皆与鄂伦春族相同。另外在语言发音上，如首领称“莫何弗”与鄂伦春族把氏族称为“穆昆”，首领称作“穆昆达”在通古斯语中是相同的。因此认为鄂伦春族源于“钵室韦”这一支。^② 有关鄂伦春族有明确记载的历史可追溯到元朝。元朝称这一地区少数民族为“林中百姓”（《元朝秘史》卷一）。明朝时，统治者将这一带少数民族称为女真，根据地域又分建州女真、海西女真、野人女真等。鄂伦春族含在野人女真中。后来被纳入清朝统治之下。新中国成立后，鄂伦春族人民翻身解放，出现了人畜兴旺的繁荣景象。

鄂伦春族的生活环境不同于其他民族，17世纪之前主要居住

① 参见王钟翰主编：《中国民族史》，890页，北京，中国社会科学出版社，1994。

② 参见中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，414页，上海，上海人民出版社，1998。

在贝加尔湖以东、黑龙江以北至库页岛广大地区。17世纪中叶以后，沙俄入侵，迫使鄂伦春人背井离乡，迁徙到黑龙江西部和大小兴安岭一带。这是一片美丽富饶的地方，大兴安岭西麓是波状丘陵地带，大兴安岭东麓多是悬崖峭壁，这里河流湍急，是多条河流的发源地。这里还有大尔滨湖，是火山爆发后形成的天然湖泊，它宽阔平静，湖边群山环抱，怪石嶙峋，树木遮天，景色迷人。鄂伦春人就栖居于此。这里气候属寒温带，夏季温暖短促，冬季寒冷漫长。一望无际的林海雪原，有着丰富的植物资源和种类繁多的珍禽异兽与丰富的矿产资源。不同河流水域养育着各种鱼类，为鄂伦春人提供了充足的衣食资源。

鄂伦春族是一个古老民族，语言属于阿尔泰语系，满一通古斯语族鄂伦春语支，无文字。因此，文献资料和考古资料缺乏。但从它的风俗习惯、民俗歌舞活动中仍可了解到其社会形态及生产方式的情况。鄂伦春族中有一些古老的传说，这些传说可以使我们透视到鄂伦春族远古社会的踪迹。传说鄂伦春人是深山老林里的一只雌性类动物与一只神化了的猴子交配繁衍而来的。这一神话传说反映了鄂伦春人血缘家族时代的情况。鄂伦春人的历史发展非常缓慢，直到17世纪，仍处在父系氏族公社时期。鄂伦春的氏族叫“莫昆”（即同姓兄弟之意），首领称“莫昆达”，由全体氏族成员民主选举，最高权力机构为氏族会议。17世纪以后，鄂伦春族的“莫昆制”发生变化，转向家庭公社制。它的基本经济单位是“莫昆”之下的“乌力楞”。“乌力楞”（即为子孙们之意）指一个祖先所传的几代子孙组成的团体。一个乌力楞拥有几个甚至十几个“仙人柱”，仙人柱即由一夫一妻及其子女组成的小家庭。“乌力楞”具有家长制家庭公社性质，族长称“塔坦达”，意为一个火堆的首领，负责生产、生活中的事情。这个时期鄂伦春人的主要经济来源是狩猎活动，捕鱼、采集是辅助性劳动。17世纪中叶，皇太极征服了鄂伦春人在内的“索伦部”，之后鄂伦春族社会发生极大变化，打开闭塞大门，与其他民族有了交往。再加之，清朝政府对东北地区的“解禁”，以及汉族人口的流入，导

致在小兴安岭周边的民族与其他民族的文化发生同化，鄂伦春族传统狩猎社会组织和生活环境发生了巨大的变化，改变了自古以来按照自在规律运转的社会制，开始以地域为界进行生产活动，逐渐形成新的社会关系。

这种改变体现在鄂伦春人开始与外界交换。17世纪以前，鄂伦春族与外界没有交换。17世纪中叶以后，清朝廷在征貂过程中用物品换取鄂伦春人贵重猎品，经济交换改变了鄂伦春人传统狩猎生产方式和自给自足的狩猎经济，开始朝向商品经济发展。生产经济虽然仍以狩猎为主，但这种狩猎生产具有不稳定性性质。因此，在选择“仙人柱”地点时一定选择捕鱼、采集方便之地，继承远古传下的生产方式。除此之外，还兼种一些农作物。另外，从清朝开始鄂伦春族历史有了详细记载。如《清圣祖实录卷》一二一载：“鄂伦春之朱尔铿格等，于净溪里乌喇（即精奇里江）杀五罗刹，并获其鸟枪来报……”记载了鄂伦春人反击俄寇的英勇行为。《黑龙江志稿》也记：“民国以来，俄人覬覦兴安岭中材矿，而惧鄂伦春人，乃遣其国最勇之哥萨克兵一千人来剿之，不半年，死八百人，俄人乃深惊鄂伦春之雄强焉。”这些都反映了鄂伦春人爱国抗敌的民族英雄气概。中华人民共和国成立之后，中央政府在内蒙古自治区内成立了鄂伦春自治旗，在黑龙江的呼玛县、瑷珲县、逊克县成立了鄂伦春乡，从此鄂伦春族历史进入了一个新的阶段。

鄂伦春族没有文字，任何文学艺术形式即以口传身授代代传承，包括神话、传说、故事、童话、谚语等。并且大多具有强烈的民族特色和较深的哲理，如

男人不怕山高，女人不怕活细。

青草只是一夏之盛，苍松可是四季常青。

钢刀不配彩纹鞘照样光亮，英雄不披金丝袍照样高尚。

马怕腿断，人怕志短。

猎刀不磨不快，猎人不学不灵。

正直的少年不能迷恋于花花姑娘，有志的男儿不能陶醉

于烈性酒浆。

樟松笔直，朋友心实。

人要做好事一生荣誉，人要做坏事不得好死。

好汉不吃脱口的吐沫，一个人不能万世长春，一个人只有一段青春。

一辈子懒惰到死也不动，死后只能是一堆霉烂的坟。^①

这首谚语反映了鄂伦春族朴实、正直、善良、勤劳、勇敢的民族品质。

鄂伦春族虽然没有文字，但艺术品种却丰富多彩，仅歌谣就有情歌、颂歌、猎歌、酒歌、喜歌、苦歌、婚歌、丧歌、儿歌、神歌等。其音乐以“赞达温”为主。“赞达温”曲调是固定的，高亢明亮，带有颤音，以五声为主，兼带六声、七声，结构为单乐段形式。鄂伦春人的舞蹈与音乐紧密相连，鄂伦春人爱唱歌，有歌必有舞，边歌边舞是鄂伦春族艺术的特征。

二、鄂伦春族民俗舞蹈

鄂伦春族是狩猎民族，在漫长的狩猎时代里，创造出了独具狩猎采集文化特色的民俗舞蹈。

鄂伦春族民俗舞蹈大致有狩猎舞蹈、宗教舞蹈和娱乐性舞蹈等，每一类舞蹈都有自己独特的表现形式。

（一）狩猎舞蹈

狩猎舞是鄂伦春族狩猎民俗舞蹈的代表，也是鄂伦春族民俗文化活动的直接行为艺术，更是狩猎民俗文化活动的直接结果。随着社会的发展，鄂伦春族的狩猎民俗虽然已有一些改变，但是，

^① 关捷、高景新：《鄂伦春族调查材料之一》、《鄂伦春族调查材料之三》，转引自中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，431页，上海，上海人民出版社，1998。

其蕴含的人类文化学、社会学、民俗学、民族学、艺术史学的研究价值是不容忽视的，它可以使我们了解到鄂伦春族原始的舞蹈艺术发生与发展的情况，也是研究鄂伦春族民俗的基础，并且可以作为网络时代里建构新民族舞蹈文化的借鉴。对鄂伦春族狩猎舞蹈的研究，不亚于对鄂伦春族历史研究的价值，它具有研究世界舞蹈史的价值。

鄂伦春族的狩猎民俗舞蹈主要有：内蒙古鄂伦春的“鄂呼兰·德呼兰”，黑龙江省鄂伦春的“吕日格仁”、“斗熊舞”、“乌乐阿首”、“希那给”等。这些舞蹈的共同特点是带有浓郁的狩猎文化特色，载歌载舞，舞蹈节奏由慢到快，尽兴而止。

1. 鄂呼兰·德呼兰

“鄂呼兰·德呼兰”为鄂伦春语，意为“篝火”，是一种围着篝火跳的群众集体性舞蹈，该舞主要流传在呼伦贝尔市鄂伦春自治旗。舞蹈由女子表演，最初起源于鄂伦春男子狩猎归来后将猎物交给鄂伦春女子切割、穿在树枝上，点燃篝火烧烤。人们围着篝火，吃着香喷喷的烤肉，边谈笑逗乐，酒酣肉饱之后，大家围着篝火拉手唱歌跳舞。边歌边舞抒发了鄂伦春人的喜悦心态：“天上美丽的群鸽在飞舞着，地上的万物在跳跃着，成群的山猴也在愉快的跳着。我们高兴地跳起来吧，鄂呼兰，德呼兰。”^①从歌词中既可看出鄂伦春人的生存环境——天上有飞禽，地上有动物，又可以看出狩猎成功、酒饱肉饱之后的鄂伦春人的满足心态。在父系时代，该舞由“莫昆达”率众起舞，舞蹈在队形上略有变化，人们携手挽臂站成一横排，踩着节奏，摇动身体而舞，有一种庄重有力的气氛。随着时代进展，社会生产力的提高，舞蹈的性质发生了变化，成为庆贺狩猎丰收表达热爱生活之情的舞蹈，舞蹈具有欢快热烈的气氛。

鄂呼兰·德呼兰是一种舞蹈与多段民歌联唱结合在一起的民众歌舞。舞蹈的基本动作有横平行步和小跳步，舞蹈队形有横排

^① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，492页，北京，中国ISBN中心，1994。

和圆圈。动作简单,但舞蹈气氛热烈,形式活泼,有很强的感染力,能够吸引观者情不自禁加入舞蹈队列中欢歌劲舞。这一舞蹈成为呼伦贝尔市鄂伦春自治旗的代表性民俗歌舞。

2. 吕日格仁

“吕日格仁”是居住在黑龙江省大兴安岭一带的鄂伦春人舞蹈。黑龙江大小兴安岭逶迤连绵,动植物资源极为丰富。鄂伦春人很早就生息繁衍在这一带的山岭中。新中国成立前,他们过着原始狩猎生活。每当狩猎归来,鄂伦春人便围着篝火腾踏跳跃,唱歌跳舞。“火”在狩猎民心中具有神圣、实用的地位,它可以照明取暖、防范野兽、烧烤食物。因此,生活在寒温带地区的鄂伦春人对火有一种感激之情,每当狩猎丰收,便围着熊熊燃烧的篝火唱歌跳舞。吕日格仁就是这样一种代表性群众歌舞。舞蹈的基本动作有原地跺步、前走跺步、后走跺步、摆手跺步、拉手横步。除此之外,还有一些模拟骑马狩猎和日常生活的动作。吕日格仁的基本动作有:原地跺步、前走跺步、后走跺步、摆手跺步、拉手横步。从吕日格仁的基本动作来看,“跺”构成了该舞蹈的突出特色。“跺”的形成自然离不开寒冷的天气。此外,鄂伦春人身穿皮袍、皮裤、乌拉鞋,身背猎刀、猎枪等东西,跳起舞来自然显得沉重。因此,沉重有力、粗放剽悍构成了该舞的风格。为舞蹈伴唱的民歌有《订亲歌》,这是一首古老的民歌,歌词为:“一千年好,一万年好,你家儿子好,我家姑娘好,一千年一万年大家都好耶。”^①从歌词来看,这是一首古老和谐社会的鄂伦春民歌,歌词淳朴、流畅,具有朴素的山野之风。

3. 斗熊舞

斗熊舞是流传在黑龙江嘉阴县乌拉嘎一带的鄂伦春民俗舞蹈,该舞最初具有即兴歌舞性质。鄂伦春人狩猎、农闲时,就聚集在一块唱歌跳舞,打发时光。后来,该舞具有了庆贺狩猎丰收、庆贺婚礼等功能。舞蹈主要是模拟野熊的各种神态、动态和表现猎

^① 《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》,478页,北京,中国 ISBN 中心,1996。

民智勇双全捕获野熊的过程，因此舞蹈带有滑稽、有趣、欢快、跳跃的气氛。斗熊舞的基本动作有：晃肩左右拖步、盖手颤步、走步晃肩、熊步（脚走前步上身前俯做晃肩，在左肩前送时带动左臂向前下方送出，右臂屈肘指尖搭右肩，送右肩时双臂动作与之对称）、仰天、弹鹿指、熊晃（双腿“正步半蹲，做跺步”，双手按在大腿上，双肩做“晃肩”，臀部随双脚移动向左右横摆，头向左，右看）、弓步颤晃、双人对舞等。从基本动作来看，晃、颤、拖成为该舞的动作特色。舞蹈队形是大圆圈，有一男子扮演熊，其他众男女将他围在中间，“熊”在圈中做“熊步”、“熊晃”等动作。其他人做左右拖步、盖手颤步、弓手颤晃、仰天等动作，以动作驱赶野熊下场，表示斗熊成功。“熊”的憨态，斗熊者的激情构成该舞独有的风格，成为黑龙江鄂伦春人的代表性民俗舞蹈，至今仍在民间传承。

4. 乌乐阿道

“乌乐阿道”是表现鄂伦春族狩猎习俗的舞蹈，该舞主要流传在黑龙江黑河地区沾戈达河、库尔滨河一带。这一带山比较多，鄂伦春人捕猎时要走山道。有趣的是鄂伦春人有一狩猎规矩，捕猎时不能走回头道，捕猎是单行线，回程也是单行线，这就给鄂伦春人提出一个必须记道的要求。在山重水复的地带记准道路而不迷失方向实在不易，该舞表现了猎人怎样寻路，察看野兽踪迹等过程。由此使该舞具有了教育的含义，或者说是具有传授狩猎生产经验的舞蹈。舞蹈的基本动作有：看山上、看山下、蹲看等，“看”成为该舞动作特征。无音乐伴奏，以舞者呼号为节，动作由慢到快，无限反复，尽兴而起。乌乐阿道最早是三人跳，中间一人站着表示山，旁边两人做横8字形，表示绕山而舞。现在该舞成为多人跳的集体舞蹈，各种看的动作表现了鄂伦春人的机敏智慧。“跳踏步”表现出狩猎民的粗犷性格，舞蹈以呼号“阿嗯贝”为伴奏，猎民声音粗壮雄厚，构成了该舞古朴原始的风格。

5. 希那给

“希那给”是模拟布谷鸟动态的民俗舞蹈，现流传在黑龙江黑

河地区刺尔冰河毕拉尔路一带。生活在这一带的鄂伦春人崇拜布谷鸟,认为布谷鸟能给生活在高寒地区的鄂伦春人带来春天,带来温暖。因此认定布谷鸟为吉祥鸟,并产生模拟布谷鸟动态、模拟布谷鸟声音的舞蹈。希那给的舞蹈动作只有一个,即鸟跳步:第一拍右脚向右横迈一步为重心,左脚跟离地,双臂伸展手朝前稍摆向右,上身与头向左倾,略出右胯,下额前抬,目视右前。第二拍,左脚收至右脚旁跺地,双膝微屈,上身前俯,两手扣腕,使指尖朝后,收颞稍低头,目视右前斜下方,然后做对称动作。虽然只有一个动作,由于动作活灵活现,神态逼真,很受鄂伦春人的喜爱。该舞由最初的两人对跳,发展成为集体舞蹈。舞者学布谷鸟叫声,学布谷鸟的跳跃动态,下颞上下点动,双手臂顺摆像布谷鸟展翅,使舞蹈充满欢乐、轻巧、热烈、活泼的气氛,充分表达了这一带鄂伦春人迎接春天的喜悦心情。

(二) 宗教舞蹈

鄂伦春是无文字民族,但却有着丰富的民族精神生活。鄂伦春族是森林民族,也是依山傍水而居的山地渔猎民族。17世纪以前,其渔猎生产一直处在原始状态,一切依赖自然,还不能够科学地把握人与自然的关系。他们对大自然有恐惧、畏惧心理,认为世界万物由神主宰,这对鄂伦春人的思想、意识、理念、审美价值取向都产生了极大影响,对原始宗教舞蹈萨满舞等原始舞蹈文化形态产生了不可低估的作用。

1. 自然崇拜及图腾崇拜

鄂伦春人原始自然崇拜信仰具体有日月星辰、风雨雷电、高山森林、湖泊、彩虹、云等。这也是世界各地原始狩猎民普遍存在的文化现象。每年正月初一,鄂伦春全体氏族成员要向太阳跪拜叩天,并祭有酒肉,祈祷太阳神在新的一年里赐福。鄂伦春人祭拜月亮是因为鄂伦春猎民常常几天甚至更长时间在森林里打猎,森林中野生动物有昼伏夜出的习性,夜间有月光照亮就容易捕获到各种野生动物。因此,鄂伦春人将月亮比作狩猎神,每年正月

十五、八月十五要祭拜月亮。在萨满教活动中有太阳神和月亮神的木雕，后来用铜片制成太阳形、月亮形挂在萨满服饰上。鄂伦春人崇拜的星辰主要是北斗星，他们认为北斗七星能指明方向，使猎人夜间捕猎不会迷失方向。鄂伦春人对北斗七星的崇拜表现在女萨满服饰上挂着二三二或三三二排列形式的铜镜。以木雕表现的星神是两头尖的菱形木雕，鄂伦春人崇拜风雨雷电、彩虹云朵的民俗文化形式，表现在萨满的神帽上和神服双肩上的挂着的各种颜色的布条。在“春祭”活动中唱颂“春风神歌”。并用草扎成风神的样子来祭拜。鄂伦春人对雷神的崇拜体现在以木雕刻成偶像来拜祭，非常忌讳从雷击过的树木旁走过。此外，还非常崇拜火神，火对原始狩猎民来讲非常珍贵，这是因为它是原始狩猎民生存发展的条件，用火可以取暖煮食驱野兽，因此保存火种是原始氏族部落的头等大事。鄂伦春人迁移游猎时，往往点燃一块火炭或点燃一块野生干菌装在有灰底的桦树皮盒内保存起来，到了宿营地之后，再燃起火种，并举行祭火仪式。这种仪式发展到后来就变成了用火镰击石崩出火花点燃桦树皮或干苔藓，然后形成篝火的民俗活动。鄂伦春人有若干个围绕篝火而跳的民俗舞蹈。

继自然崇拜之后是“祭敖包”活动。祭敖包体现了鄂伦春人从崇拜自然的单项形式向崇拜“祭坛”的综合形式过渡。有关“祭敖包”民俗活动的形式有一神话传说：有一位猎人在神人点拨之下，每天翻山越岭打猎之时要在岭顶放一块石头，为此捕获到好多猎物。其他猎人也模仿他，捕到了不少猎物。这一传说，说明祭敖包民俗活动是原始狩猎民的宗教仪式。祭敖包即是崇拜山神，是鄂伦春人对氏族部落或氏族发源地的一种崇拜，也是一种自然崇拜形式。

鄂伦春人与其他原始狩猎民一样，存在过图腾崇拜宗教信仰阶段。鄂伦春族的图腾崇拜物主要有鹿图腾、熊图腾、鸟图腾、马图腾等，其中最具典型图腾意义的是熊图腾。鄂伦春族认为自己祖先与熊有血缘联系，因此，把熊作为图腾来崇拜。有学者认为熊图腾崇拜起始于肃慎时代或勿吉时代。由于熊能够后脚站立

并行走，因此给北方游牧民族以错觉，误认为熊与人有相似之处。在鄂伦春神话中，熊是沟通神、人的星神。他们对星神崇拜之极，以至狩猎时不能直接呼唤熊名。鄂伦春人将熊列入氏族血缘中，称其为舅舅，这是一个辈分很高的称呼。鄂伦春人捕到熊后，先要为熊举行葬礼仪式，还要痛哭，请求熊图腾饶恕罪过。围绕熊图腾仪式，还有熊舞，如“黑熊搏斗舞”。该舞由二人或三人跳，舞蹈模拟熊席地而坐、后脚站立行走、双脚蹦跳等动态。舞蹈的基本动作有：呼吸起伏、原地拱肩、硬肩跺步跳、正步吸腰跳。舞蹈者“俩俩相通地，表情严肃，凝视对方双目。双腿半蹲，双手按膝，双脚一致有力地跺跳，双肩随节奏前后拱动，酷似黑熊蹦跳。当‘两熊’搏斗至难解难分时，第三人上场进行劝解，劝解无效也加入‘搏斗’。于是你追我躲，你进我退。‘咚咚’的跺地声伴随着‘哈姆哈姆’模仿熊的呼号声和围观群众的笑声，将欢乐气氛推向高潮”。^①黑熊搏斗舞的典型动作特征是：硬肩和双腿跳跺步。舞蹈构图是“∞”路线。舞蹈有豪放粗犷的风格，无音乐伴奏，均由舞者呼号声为舞蹈节奏。

鄂伦春熊图腾舞显示出了强烈的熊图腾文化意识。黑熊搏斗舞是舞者蒙着熊皮跳的民俗舞蹈，这与原始猎民举行熊神仪式时，将熊皮挂在树枝上的祭拜形式一脉相承。后来这种形式转移为在萨满裙子上挂满无数条熊毛绳饰。这种萨满裙饰上的熊毛绳饰是鄂伦春人对熊图腾崇拜的另一种形式，它是借熊神之力驱逐恶魔的一种主观愿望，也是保护氏族平安的心理表露。

2. 祖先崇拜

鄂伦春人称祖先神为“阿娇如博如坎”（“阿娇如”即为“根”）。母系时代，鄂伦春人对舅和姨等称为“根”。到了父系时代，就把父系氏族部落先人称之为“阿娇如”。鄂伦春族的祖先崇拜与图腾崇拜同一时期形成。鄂伦春族与熊的神话就带有祖先崇拜之意。鄂伦春族父亲血缘社会以狩猎为主要经济形式，在乌力楞

① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，486页，北京，中国ISBN中心，1994。

组织形式中，过着群体狩猎、群体消费的生活。这时期的祖先是成群像式的祖先神为基本特征。此外，在父系氏族部落中，鄂伦春人很关注同一氏族祖先下的血缘辈分。因此，祖先神成了维系氏族成员的纽带，共同崇拜祖先神。“奥米那楞”的民俗活动是他们这种心理的集中表现。

“奥米那楞”仪式由萨满主持，祭祀前先用柳木条将祭祀场围起来，在场地立两个“仙人柱”（橐罗子），在仙人柱正南立一个高大神杆，神杆上拉一皮绳，上面挂着太阳神和月亮神，然后在这之间再挂上祖先神，两侧挂满各种动物图腾神。“奥米那楞”仪式开始时，先将一只剥了皮的野兽或鲜活的大马哈鱼摆在祭祀台上。祭祖仪式开始后，萨满用兽心血和鱼血涂在祖先神偶嘴上，然后听莫昆达（氏族部落长）讲话，唱颂祖先功德，明确氏族成员之间的血缘辈分关系，率领全体氏族成员头戴桦树皮制作的面具围着篝火唱歌跳舞。舞蹈的名字叫“依和纳仁”，是祭祀祖先的民俗舞。这个舞蹈现在已经失传，据老艺人介绍：“跳‘依和纳仁’舞时，11个人为一组，10个人手拉手围成一个圆圈，中间站1个人，如果外围圈是10个鄂伦春少年的话，中间的舞者必须是70岁左右的老年猎人；如果外围圈的舞者是青壮年人的话，那么圈中间舞者必须是同辈人或者年龄稍大一点的猎人。起舞时，年长者再次陈述祖先的功德及祖谱，这时外围圈和圈中间的舞者做双手扶膝原地跺跳的动作。然后站起来，外围舞者仍然手拉手跳跃，并向同一个方向绕着中间舞者旋转，中间舞者则一人边唱边舞，而外围舞者边跳边随声附和长者所唱末句唱词或是歌词中的末尾衬词。舞者都穿宽袖的节日盛装，并都戴假面具。中间舞者一般说来代表着祖先，围舞者代表了氏族部落成员。‘依和纳仁’舞的含意是祖先为子孙们祝福，又表示‘祖先’回到了氏族部落中间，与子孙们一起娱乐玩耍。这种舞蹈的形式，也与认为祖先的灵魂升天以后，成为了太阳神的侍卫，变成了星星神后，永照氏族部落子孙的幸福意识有关，是鄂伦春人对祖先神灵的一种企

盼和祈求心理的反映。”^① 17 世纪以后，鄂伦春族父系社会解体，这种祭祖的“奥米那楞”仪式从氏族祭祀全体转向以家族为单位的祭祖仪式活动，在农历除夕、四月狩猎季节、八月中秋节前后举行，仍由萨满来主持家族祭祖仪式，这种祭祖民俗活动是血缘联系的一种民俗文化。

3. 萨满舞

萨满舞是我国北方游牧民族或者说通古斯语系诸民族信仰的原始宗教。萨满教起始于原始社会中晚期，它以“万物有灵”为核心，没有经文，没有固定祭祀场地，没有专职巫师。萨满教民俗活动是原始狩猎民依赖大自然、无力改造大自然的一种唯心主义心理愿望。萨满教与原始狩猎生产活动密切相关。它含义为“不安分的人”，或者说“疯狂的人”。萨满作法的行为被称之为萨满舞蹈。《清文总汇》卷五解释为“巫人跳舞”，“巫人戴神帽、束腰铃、扭腰摇摆、打神鼓、走着跳神”。因此说“萨满”有跳动之意。鄂伦春人重视萨满活动，如民俗舞蹈“依哈嫩”就是戴着面具跳的萨满舞。鄂伦春族学者苏日台介绍：“且说萨满教仪式，由于那天莫昆达（氏族长兼氏族萨满）琶托家里猎获了两只獐子，就在向东的帐篷门口立了一对桦树神杆，上面再放一横木，他们把当天捕获的滴血的獐子肉及内脏挂在上面。一侧点上烟火，琶托萨满穿上神衣，左手持神鼓，在帐篷（仙人柱）门口附近面对神杆而坐，敲打着神鼓，摆动身体，神衣上的镜子和神铃叮当作响。并且大巫（琶托氏族萨满）唱萨满歌时，小巫们随唱随和……然后站起来呼神、跳舞、打鼓、旋转等，在此帐篷（仙人柱）内的人们发出一种声音表示赞美。于是大巫站起来急促地敲打着神鼓并在绊脚的时候，人们就从后面扶起，认为这就意味着翁古尔神（萨满主神）已经离去了。之后把挂在神杆上的肉搬进帐篷内，在大锅煮熟后，氏族成员一起共餐意为神之赐物。”^② 萨

^① 鄂·苏日台：《鄂伦春狩猎民俗与艺术》，62 页，海拉尔，内蒙古文化出版社，2000。

^② 同上，97 页。

满教与狩猎生产活动密切相联,不仅体现在捕获到猎物后举行的仪式和舞蹈动作以及舞蹈内容与形式方面。而且,在萨满服饰上也有突出表现,如萨满神帽上的鹿角饰、鸟饰等,萨满的五佛冠是受佛教影响的混合形装饰。看起来,鄂伦春的萨满舞蹈是反映现实生活的宗教舞蹈。

(三) 娱乐性舞蹈

鄂伦春族娱乐性舞蹈包括树鸡舞、哲回哲舞和布谷舞。树鸡舞是鄂伦春族儿童游戏舞蹈,哲回哲舞是鄂伦春的反映采集生活的女子舞蹈,布谷舞是鄂伦春青年男女交谊舞。

第二节 || 渔猎采集文化区赫哲族民俗舞蹈 ||

赫哲族是以河谷渔捞型生产方式为主的少数民族,其民俗舞蹈反映了该民族独特的经济文化类型。

一、赫哲族概况

赫哲族是我国人口较少的民族,语言属于阿尔泰语系、满一通古斯语族、赫哲语支,没有文字。历史上由于流动较大,没有文字记录,使人们很难了解该民族繁衍发展的情况。“据1990年我国人口普查统计,赫哲族人口有4245人,主要居住在黑龙江省同江市八岔街津口民族乡和饶河县四排民族乡,佳木斯市郊区敖其村;少数人则分散杂居在抚远、依兰、绥滨、富锦、桦川、宝清县等处,以及哈尔滨、长春、北京、新疆等地。”^①赫哲族的名称始见于《清实录》:“命四姓库尔哈等进贡貂皮,照赫哲等国例。”“民国二十三年(1934年)凌纯声《松花江下游的赫哲族》一书

^① 中华文化通志编委会编:《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》,271页,上海,上海人民出版社,1998。

出版后，赫哲族称才开始为广大群众所闻。”^①“赫哲”在赫哲语中为“下游”或“东方”之意，这是对赫哲人居住的地理位置的称呼。赫哲族主要居住在黑龙江、松花江、乌苏里江三江流域，那一带适宜于渔业捕捞。三江交汇处构成“三江平原”，则适宜于各种植物的生长。完达山山脉蜿蜒远伸，山林繁茂，有着各种动物，这里就是人们通常所指的“林海雪原”。赫哲族就生息繁衍于这片江水丰沛、林海无际、江原肥沃的地带，从事着捕捞、采集、狩猎等生产劳动。

赫哲族族称始于清朝，但却是具有悠久历史的民族。关于赫哲族族源，有学者认为其先世也可追溯至先秦时期的“肃慎”，后来兼容了通古斯—满语族中其他一些民族成分和汉族一些成分形成了新的民族共同体。还有学者认为：“赫哲来源于明代东海（野人）女真的一支，即主要为明末清初被称为东海三部中的呼尔哈部的居民。”^②因此说，赫哲族源于古肃慎，后属明代女真，清朝被编入满族共同体中，是多源流组成的民族。

赫哲族是古老的民族，赫哲族的先世——肃慎与中原关系极为密切，史籍《竹书纪年》载：“虞舜二十五年息慎来朝贡弓矢。”《国语·鲁语》载：“昔武王克商…肃慎代贡枯矢石磬……”这里描述了“息慎和肃慎”与中原王朝交往的情况。汉魏时期，中原王朝将东北方古老民族称之为东夷和挹娄，《晋书》载：“肃慎氏……各挹娄。”南北朝时称之为勿吉，隋唐时称之为靺鞨。靺鞨分七部，其中地处北方的称为黑水靺鞨，赫哲祖先就是黑水靺鞨部的成员之一。辽时黑水靺鞨称五国部，史学家凌纯声认为：“五国部中族属，多为赫哲族的先世，而其中的‘兀的哥’或‘兀的玖’即为其后的赫哲族。”^③金朝时，赫哲族先民成为女真的一部

① 中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，275页，上海，上海人民出版社，1998。

② 王钟翰主编：《中国民族史》，893页，北京，中国社会科学出版社，1994。

③ 凌纯声：《松花江下游的赫哲族》下册，553页，转引自中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，281页，上海，上海人民出版社，1998。

分，并帮助金兵打宋朝。元朝曾在松花江、黑龙江、乌苏里江设置行政机构，统治赫哲族先民。明朝继续对赫哲族采取治理措施，以怀柔的方式加强统治。清朝为巩固边疆采用编户、编旗的方式，更是进一步加强对赫哲族统治。

赫哲族生活在我国边疆。17世纪，与沙俄奋勇抗战时，为保卫祖国边疆作出了重大贡献。赫哲族由于地处边疆，居住在离文化中心区偏远的地方，加之受社会环境、地理环境的影响，其社会形态发展极为缓慢。20世纪之前，社会还处在氏族公社阶段。赫哲族称自己的社会组织为“哈拉莫昆”，“哈拉”是姓氏，“莫昆”是家族之意。“哈拉达”是氏族长，“莫昆达”是家族长。“哈拉莫昆”就是家庭公社。“哈拉莫昆”由民主选举产生，负责氏族内部的生产、生活各项事宜。

赫哲族宗教信仰呈多神崇拜形态，崇拜的内容有：萨满、祖先、图腾、自然界一切物象。民俗节日主要有：春节、鹿神节、跳路神、乌日贡。赫哲族以渔猎为主，因此多在江边分散居住，各个聚居区之间相隔几十里地。“木城”是赫哲人临时聚居或交纳贡品、交换物品的场地，它具有鲜明的民族特点，反映了赫哲人生活的流动性以及寒冷天气形成的造房结构。由于天气寒冷，新中国成立前，赫哲人冬天住在“地窖子”里（一种穴居房子，挖地三尺，架上檩子，房顶铺笞条和草，门向阳开，窗户用鲢鱼皮或胖头鱼皮糊上，屋内搭炕）。夏天住“昂库”，《辽东志》有关于这种房子的记载：“人无常住，桦皮为屋，行则驮载，住则张架。”由此可见，这是可以随时拆迁搭建的简易房子。除此之外，还有马架、正房、鱼楼等房子。马架是在地窖基础上发展而来的，墙用土坯所砌，房内东西两边搭火炕。正房是在马架基础上搭建火炕，称之为“万家炕”。赫哲人以西为贵，西屋供祖先、神灵牌位。西炕还住长辈。鱼楼是用四根或六根木柱支撑，然后四周用柳条围起篱笆，在离地面一米多高的木屋上留一小门，搭一木梯，人们踩木梯上下。赫哲族依河流、山林而生，因此，鱼虾禽兽成为赫哲人的衣食之源。饮食工具多用木制，煮饭锅有木锅和石锅，

餐饮工具也反映出赫哲人的生活状况。赫哲人的服饰多为鱼皮制品和兽皮制品，帽子多为桦皮帽，新中国成立后，服饰就与汉族基本保持一致了。

在长期的渔猎生活中，赫哲人逐渐形成了本民族艺术特色。由于没有文字，大部分文学艺术靠口传身教传承下来，如神造人的神话《天神恩都力造人》、《太阳和月亮的后代》；反映图腾崇拜的神话《姓氏的来历》；反映赫哲人对自然现象思考的神话《北斗》、《彩虹》、《莫日根射日》、《莫士格格奔月》等；反映赫哲人原始宗教信仰的神话《送魂萨满》、《舍尔德勒和哈瑟罗》、《树神》、《江神》等；反映赫哲人七大姓氏祖先尤、舒、毕、傅、吴、葛、卢的祖先传说《七兄弟》以及《黑龙江传说》；反映民族特点和民族性格的风俗传说《烧包袱》、《三月三》、《九月九》等。此外还有故事《黑瞎子、狐狸和猎人》、《寻找幸福的人》、《一双鱼皮靴》、《劳德玛发除妖》、《鸳鸯鸟的传说》等。

除了神话、传说、故事之外，赫哲人的艺术也很丰富，主要包括的内容为伊玛堪。民歌“伊玛堪”最早含义为鱼，后来泛指捕鱼民族之歌。伊玛堪是说唱艺术，类似于汉族的“京东大鼓”，它以合辙押韵、通俗易懂的词语来说唱故事。没有乐器伴奏，根据表演者不同声腔声调表现各种人物角色的思想与情绪。民歌是赫哲人的拿手好戏，赫哲人生息于江水山林旁，其音质嘹亮，无拘无束，民歌包括的形式多种：有古歌如《迁徙歌》；有萨满歌如《请神歌》、《问病歌》、《驱魔歌》、《谢神歌》、《送魂歌》、《咒语歌》等。此外还有渔猎歌、悲歌、喜歌、情歌、叙事歌等。

赫哲人的音乐舞蹈也具有浓郁的民族风格。赫哲人的音乐与其劳动生活、日常生活密切相关，并且在不同的场合演唱不同的歌曲，如织网、晒鱼、捕鱼时多唱“赫尼哪调”，代表作有《乌苏里船歌》、《春季生产歌》；歌颂家乡美好，表达男女爱情时多唱“嫁令阔调”，代表作为《松花江相会情歌》；萨满跳神作法时唱“萨满调”，代表作有《跳鹿神鸬神歌》、《跳神归来歌》、《家祭神歌》等。除此之外，还有老奶奶给儿孙唱的“白本出

调”，人们喜庆悲哀时唱的“喜调”、“悲调”等。赫哲人音乐演奏乐器很少，即使有也非常简单，只有萨满作法时用的单面鼓和口弦琴。

赫哲族的民俗舞蹈主要有萨满舞、模拟飞禽舞、外来舞蹈、自娱性舞蹈等。

二、赫哲族民俗舞蹈

（一）萨满舞

萨满舞是我国北方少数民族满族、达斡尔族、蒙古族、鄂伦春族、鄂温克族中普遍存在的宗教文化，也指萨满作法时的身体形态行为。有关北方少数民族的萨满歌舞情况，清代顺治年间被流放到宁古塔的安徽文人方拱乾在《绝域纪略》中介绍：“跳神犹之乎祝先也，率女子为之。头戴如兜鍪，腰系裙累累，带诸铜铁，摇曳之有声，口喃喃，鼓嘈嘈……女子韶秀者，亦如歌舞状。”康熙时的《宁古塔山水记》载：“俗尚鬼。有疾必跳神祈禳，名曰插马，头戴铁马，衣彩衣，腰围铁铛，手摇扇鼓，跳跃转折……”北方少数民族在祛病、祭祖、还愿时均请萨满跳神作法。虽然北方少数民族各民族均存在萨满教，但其表现形态却是不同的，尤其是赫哲族的萨满作法，更具有浓郁的民族特色。史书记载了新中国成立前世居黑龙江下游及乌苏里江沿岸的赫哲族的萨满活动，如《鸡林旧闻录》记：“至黑斤（赫哲族）地方，则先以数人作萨满状，绕室行。一巫忽由炕跳地，以两足左右跳荡，作诸般跪态……诸神喜跳荡为乐，久不跳便将为祟。”说明这一带赫哲人每隔一段时间就要跳萨满，如果不跳萨满的话，病魔、灾难就即将来临。常常跳神，可以避邪，是赫哲族萨满与其他地区萨满的不同之处。清末文人阮忠植在《三姓风土》中说：“土著皆胡裔，金邦号女真。北面松花岸，东居赫哲人。”“雀翎飘孔翠，乌拉踏层茵。伏腊追祖先，年时跳家神。”这是赫哲人祭祖时跳的萨满舞。高景新、杨惠萍介绍赫哲人的萨满舞：“萨满跳神活动中的舞蹈，具体

分三种：一是神鼓舞，二是神刀舞。这两种是萨满为人治病时跳的舞蹈。三是集体舞，赫哲人称之为‘跳鹿神’，是大型喜庆鼓舞，目的是跳神还愿，禳灾祈福。其舞姿有三种：一为立舞，上半身稍微弯曲；二是伛舞，上下身子成直角；三是蹲舞，两腿蹲下而舞。跳舞时萨满手持鼓槌击鼓，然后手、身、足随之有节奏地跳动，活泼激昂，深受群众欢迎。”^①由此可见，赫哲族萨满与其他民族的不同，具体表现在：①每隔一段时间必跳萨满，以防恶鬼作祟；②萨满舞姿多样，有立舞、伛舞、蹲舞之分；③赫哲族萨满祭祖时，服饰与其他民族不同，有雀翎装饰，并在伏腊时祭祖，岁末时跳家神，很重视祭祖萨满活动。在萨满作法时，每一舞段有专门为之伴舞的歌，如《请神歌》、《问病歌》、《驱魔歌》、《谢神歌》、《送魂歌》、《咒语歌》等。赫哲族人口稀少，且分散居住，社会发展比较缓慢，20世纪中叶以前仍处在氏族部落阶段。生产力落后，物质生活贫苦，缺医少药，疾病流行，因此，信仰萨满、信仰“万物有灵”等宗教很盛行。赫哲人认为萨满是“人神之间的使者”，可以预示未来，能呼风唤雨，能给人治病，因此，非常崇信萨满教。赫哲族萨满最初产生于母系氏族社会，最初的萨满多为女性担当。进入父系氏族社会后，萨满以男性为主，并规定萨满必须由得过癫痫病的人来充当，此外，他还要有神词、神术、念咒、施法等本领。赫哲族的萨满是兼职萨满，平时参加生产劳动，只有在进行请神、祈祷、祭祀、治病、送魂、还愿等活动时他才出面，没有什么特权。作法时穿神服、戴神帽，手持鼓、镜、槌刀、杖等神具，腰系铃，摆动腰铃作法。赫哲族萨满活动是由于社会生产力低下造成的，新中国成立后，随社会发展，萨满作法就发展成为丰衣足食时的娱乐性民俗舞蹈，并且成为对青少年进行德育的礼仪舞蹈。另外，原初的萨满舞又分支出独立的舞蹈段落，如祈福舞、神刀舞、神鼓舞等，观赏性很强，

① 中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，301页，上海，上海人民出版社，1998。

已从巫舞嬗变为娱乐舞，由单人舞向群舞发展了。

（二）模拟禽兽舞蹈

“哈康布力”是赫哲族模仿飞鸟的民俗舞蹈，主要流传于黑龙江下游勤得利一带。由女子表演，舞蹈无音乐伴奏，只以舞者的呼号声为节。舞蹈的动作特点是：舞者双手臂张开上下扇动，两腿半蹲交替迈步，模拟飞鸟的形态、动态。主要动作是：飞翔、戏斗。表演者在庭院、广场、炕头上表演，二人对跳，舞者边喊着“哈康、哈康、哈康布”，边舞蹈，舞蹈节奏由慢至快，最后达到高潮结束。由于生活环境的闭塞，交通条件不发达，赫哲族与外界交往甚少。一般生产劳动方式是男主外、女主内，当男子出外捕鱼时，妇女们在家织网、做家务。闲暇时，或劳动间歇时，赫哲族妇女就跳起“哈康布力”，以调节气氛，欢娱情绪，减轻劳动压力，增进生活情趣。“哈康布力”是模拟飞鸟的舞蹈，说明此舞源于赫哲族山林生活环境。完达山有着茂密树林，林深鸟多，生息林海之中的赫哲人必然要对自然环境中他们最感兴趣的飞禽走兽进行模仿，“哈康布力”就是这样环境中的产物。

（三）天鹅舞

“天鹅舞”为赫哲族女子舞蹈，六人表演，主要流传于黑龙江街津口、八岔地区。该舞蹈主要是模拟飞禽天鹅的动态，一般在“乌日贡”节日里跳。“乌日贡”为赫哲语，即欢庆的日子，在每年的七月或八月间举行，为期两天。节日里除了举行叉草球、射箭、赛船、撒网等活动之外，就是唱歌跳舞，弹奏口弦琴，天鹅舞就是在民众聚会节日里表演的民俗舞蹈。

天鹅被赫哲族视为吉祥鸟。关于天鹅，有许多美好的传说，还有关于美好的传说的叙事歌《天鹅湖》。该叙事歌描绘了渔民女儿天鹅与猎人儿子尤虎为追求幸福生活而殉情变成天鹅的故事。这一叙事歌反映了赫哲族青年男女反抗封建包办婚姻、追求自由恋爱生活的精神。天鹅舞与叙事歌内容不同，是由六位赫哲女子

模拟天鹅在湖上轻松浮游动态的舞蹈。舞蹈动作很简单，只有单飞、双飞、喝水、盘旋、比翼等。舞者六人做横排、斜排、双横排、半圆形等队形。动作简单，构图简单，但是身穿洁白纱裙的赫哲姑娘迈起平稳细碎的舞步，双手臂轻盈柔婉地上下挥摆，仿佛白天鹅在浮游嬉戏的拟人化的表现，却直接抒发了赫哲族妇女热爱生活的心态。

（四）鱼鹰舞

鱼鹰舞是受赫哲族渔猎文化影响的产物。赫哲族居住在三江流域，主要靠捕鱼狩猎为生，久而久之，便在赫哲族中产生了与鱼有关的神话，如《伊玛哈的后代》，“伊玛哈”在赫哲族语中称作鱼，这个神话反映了赫哲人对鱼的幻想。赫哲人沿江而居，捕鱼为生，鱼是赫哲族依赖的生活对象。同时，鱼也会给人造成灾难，如打鱼出海的冒险，捕不到鱼空手而归的恐惧等，由此造成赫哲族对捕鱼动物鱼鹰的尊崇。鱼鹰舞是赫哲人希望凭借鱼鹰神奇的力量，达到捕鱼丰收目的的一种想像。直到近代，赫哲族仍然保留着鱼鹰祭的习俗，这就是鱼鹰崇拜的遗存。

鱼鹰舞在赫哲族“乌日贡”民俗节日里表演，舞蹈多是模拟鱼鹰盘旋江面上空，飞翔直下捉鱼而食的动态，还表现了鱼鹰凶猛、刚毅的神态。赫哲族的鱼鹰舞最早是用萨满作法的行为来演绎的，萨满在跳鱼鹰舞时，时而站立亮相，时而展翅飞翔，时而直冲而下捕捉鱼食，时而盘旋上空得意洋洋，动作刚健有力。通过萨满对鱼鹰动态神态的模仿，以及鱼鹰从上空直冲水面的凶猛造型，充分传递出了赫哲人的民族性格。鱼鹰是赫哲族的象征符号，它与赫哲族精神、物质生活紧密相连，是赫哲族渔业文化的代表。

目前，鱼鹰舞已从原始宗教舞蹈演变成成为民间群众自娱性舞蹈。所谓自娱性舞蹈是通过肢体律动，调动身体各器官，获取对舞蹈的情感体验，舞者通过亲自参与舞蹈，感受自我存在的生命活力，获取一种美感与满足。每当过年过节、渔猎丰收、婚丧嫁

娶之时，赫哲族就团聚在一起跳鱼鹰舞。赫哲人喜欢跳鱼鹰舞，是因为这个舞可以使人处在同样的音乐节奏之中，做同样的律动动作，体验个体与个体之间的交往，体验个体与群体之间的安全感，稳固民族凝聚的纽带。因此，鱼鹰舞便在赫哲族人生活中代代传承下来。

三、赫哲族民俗舞蹈的保存与发展

随着社会的发展，赫哲族民俗舞蹈正处于濒临失传的困境。20世纪80年代之前，赫哲族主要从事渔猎生产，80年代之后，越来越多的赫哲人开始从事农业生产劳动。

如前所述，赫哲族舞蹈有萨满舞、模拟禽兽舞蹈、天鹅舞、鱼鹰舞等。赫哲族祖居三江，长期的渔猎生活逐渐形成了反映赫哲人思想与感情的、具有鲜明民族特征的舞蹈。然而随着社会的发展，赫哲族民俗舞蹈面临濒危的险境，其原因在于：①赫哲族从渔猎生产逐渐变为农业生产，有了商品交换意识，人们将更多的注意力放在交换价值方面，而不再对祈天求神、保佑渔猎丰收的宗教仪式投入更多的注意，赫哲族民俗舞蹈的原生性质发生很大变化，演变成为自娱性舞蹈和具有商业价值的表演性舞蹈。②老的民间艺人相继去世。舞蹈是人在舞蹈，人不在舞蹈也随之消亡，只有他生前传授的弟子，师承下来的弟子，才有可能传承过去的民俗舞蹈。而当今赫哲人群中，很少有再学习表演民俗舞蹈的弟子了，大多赫哲人出外打工，因此，怎样保护与传承赫哲族舞蹈成为当前我们应该思考的问题。以新换旧、文化变迁是人类社会发展不可阻挡的客观规律，这是社会发展、文化融合的必然现象。针对不可逆转的事实，怎样保护与继承民族舞蹈文化是我们每个人的责任。我们首先应当用录像、文字记录等方式将濒危的赫哲族舞蹈收集起来。除了政府、科研部门之外，高校舞蹈教学部门也应播放录像传授和课堂舞蹈训练等方式激活民俗舞蹈文化，达到传承的目的。进一步再对原生态民俗舞蹈加以重新整合，改编、提高，创编出有时代精神、民族特色和民族风格的新舞蹈，

在不改编本民族原生舞蹈形态特征之下创作出更多的、带有时代特征的新的赫哲族民俗舞蹈。

第三节 || 渔猎采集文化区锡伯族民俗舞蹈 ||

锡伯族原是我国北方古代民族鲜卑族遗民，是以渔猎生产方式为主的少数民族。17 世纪中叶以前聚居在东北大小兴安岭和松花江、嫩江冲积而成的松嫩平原。18 世纪中叶，从东北松花江中游和辽河流域迁徙到新疆西北部伊犁河谷地带。迁徙到新疆地区的锡伯族一方面继续保存着本民族传统文化，另一方面又积极地接受着新疆北部哈萨克族、蒙古族等游牧民族文化的影响。锡伯族的民俗舞蹈有贝伦舞和萨满舞两大类，均反映了迁徙前东北锡伯族民俗舞蹈传统。

一、锡伯族概况

锡伯族是最早聚居在东北地区的渔猎民族，清乾隆二十九年（1764 年），由清朝发令屯垦戍边之后，迁徙到新疆伊犁地区。据 1990 年人口普查，锡伯族人口有 172847 人，主要居住在辽宁、新疆、吉林、黑龙江、内蒙古等地。^①“锡伯”最早见于史籍记载的是《圣武记》：“……叶赫、哈达、辉发、乌拉、扈伦四部；科尔沁、锡伯、卦勒察、蒙古三部；珠舍里、纳殷、长白山二部，九国之师三万来侵。”关于“锡伯”族名有几种说法：一说为地名，如日本学者岛田好在《锡伯卦尔察部族考》一文中说：“锡伯人自言锡伯系伯都纳附近之地名，予谓‘sibe’乃绰尔河之故名，遂成此河流域之地名，进而成为据有其地之部落之名称也。”二说是由部

^① 参见中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，144 页，上海，上海人民出版社，1998。

落名发展为民族名称的。三说锡伯是鲜卑遗民，鲜卑音转为锡伯。^①以上三种说法都有其一定道理，它们从不同侧面反映了锡伯族的族源及发源地。锡伯族发源于河岸是不争的事实：“清光绪年间屠寄编绘的《黑龙江舆图》，在海拉尔正南辉河口以西40余公里之河北岸，标有‘锡窝山’。‘锡窝’即‘锡伯’之口语读音。再如海拉尔河东南支流扎敦河上游北岸有一条小河，《黑龙江舆图》称‘锡伯河’……扎敦河南岸也有一条小河，《黑龙江舆图》称‘锡伯尔河’。……黑龙江通河县东，既三姓西北松花江北岸有锡伯河。在洮儿河流域，于科尔沁右翼前旗（乌兰浩特市）东南25公里有西伯古城，亦作锡伯城。在嫩江与松花江合流处之南，原伯都纳界内，有锡伯屯。由此得知，嫩江上游，嫩江西岸，自甘河上游到雅鲁河、绰尔河、洮儿河为中心的广大地区，自古以来就是锡伯族人民繁衍生息的地方。”^②锡伯族人民劳动生产方式以渔捞捕猎为主。南迁之后，锡伯族生产方式才发生变化，开始从事农业生产劳动。乾隆二十九年（1764年），有一部分锡伯人西迁，这样一来，锡伯族分为两部分，一部分在西北伊犁，一部分在东北辽河、松花江、黑龙江一带，他们都在承担着开荒垦田、保卫边防的重任。

锡伯族的社会结构是特定自然条件和社会环境的产物。锡伯族最早在大兴安岭、嫩江、松花江一带生活时，以氏族为单位聚居在一起。清朝西迁后以八旗制的形式组成既是士兵又是农民的组织——牛录。一个牛录就是一个村。古代住宅是帐篷、马架子、草房，近代是庭院住宅，家院有围墙，正房为三间，东西房住人，中间为厨房。屋内南、北、西有炕，西炕供祖宗牌位，长辈睡南炕，晚辈睡北炕。此外还有东厢房、西厢房，专放粮食和农具。房外还有狗窝、鸡圈、马圈。锡伯族男子喜穿青色长袍马褂，女子穿绣花大襟长袍，姑娘结婚后盘龙簪，妇女喜欢叼着长杆烟袋。

① 参见中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，149页，上海，上海人民出版社，1998。

② 同①。

锡伯族家庭内部实行严格的家长制，三世、四世同堂，男尊女卑。有宗族之规，崇尚尊长敬祖，有一年三次的祭祖习俗。还有三月间的“鱼清明”和七月间的“瓜清明”之分。大年三十晚上，家长要携家人奠酒祭祖，向老祖宗叩头，向爷辈叩头，然后再到“哈拉达”和“莫昆达”家去叩头。锡伯族的婚姻有民族特色，其形式多种多样，有掠夺婚、买卖婚、服役婚（男子无钱娶来，于是男子到女家服劳役，得到彩礼费后，才可领妻回家）、聘娶婚、童养婚、指腹婚和招婿婚等。

锡伯族的宗教信仰内容多，没有本民族宗教体系，最初崇拜自然神，后来崇信萨满教和喇嘛教。在诸多宗教活动中最崇拜的是老祖宗喜利妈妈和海尔堪。锡伯族崇拜的自然神有天地神、苗神、虫神、牲畜神、门神、娘娘神、猎神、鱼神。生息繁衍在嫩江、松花江流域的锡伯人以渔猎为主要谋生手段，因此非常崇拜鱼神。鱼神是用木头刻成的鱼的形象，每年春秋两季，渔民捕鱼前，都要先举行祭鱼神仪式，以求捕鱼丰收。锡伯族也信奉萨满教，并有男萨满和女萨满之分，他们承担着治病、祛灾等职能。喇嘛教是外来宗教，锡伯人从元朝起接受了蒙古族宗教信仰的影响，再加上清朝统治者的鼓励，锡伯族开始盛行信奉喇嘛教。“喜利妈妈”是锡伯族崇拜的女祖神，即娘娘神，崇拜喜利妈妈以求子孙繁衍成为锡伯族的宗教传统。“喜利妈妈”的象征是一条两丈多长的丝绳，名曰“索绳”，上系小弓箭、小靴鞋、箭袋、摇篮、铜钱、布条、嘎拉哈、木锹、木叉等物。其中嘎拉哈表示辈数，即添一辈人，加一个嘎拉哈；小弓箭表示男儿，添一个男孩，两个嘎拉哈之间就添一张小弓箭；布条表示女孩，这一辈有几个女孩，就有几块布条；摇篮、小靴鞋等表示子孙满堂；箭袋表示男儿长大之后，成为骑射能手；铜钱表示生活富裕；木锹、木叉等表示农业丰收。^① 喜利妈妈时常被供奉在锡伯族家里的西北墙角上，锡

^① 参见中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，263页，上海，上海人民出版社，1998。

伯族很重视这一宗教习俗。因为喜利妈妈被认为是保佑子孙繁衍的神灵，因此，此项宗教活动在以前极为盛行，新中国成立后才逐渐减少。

“海尔堪玛法”是锡伯族的男祖宗，一般被供奉在屋外西南墙屋檐下。因为锡伯男子常年在外捕鱼狩猎，所以将男祖宗供在屋外。逢年过节祭奉“海尔堪玛法”，不仅把他当作锡伯族祖宗神，而且还把他当作牲畜的保护神来祭奉。供奉时，主人要将自己心爱的骏马奉献给“海尔堪玛法”，请萨满唱神马歌。目前，锡伯人这种宗教祭祀活动虽然少了，但祭祖之风仍然存在。

锡伯族是一个文化素质比较高的民族，有自己的语言和文字。锡伯语言属于阿尔泰语系，满一通古斯语族，锡伯语支。历史上随着不断迁徙而与其他民族接触，还学会运用其他民族的语言，如蒙语、满语。西迁新疆后，学用维吾尔语、哈萨克语、俄罗斯语。锡伯人聪明好学，善于学以致用，因此还有“翻译的民族”之美称。锡伯族文学艺术较为发达，文学有书面文学和民间文学之分。书面文学代表作为《顿吉纳的诗》和史诗《离乡曲》等；民间文学包含的内容很多，有民歌、民谣、民间故事等。其中民歌是锡伯族最有特色的民间文学，它包括多种形式，如叙事歌、苦歌、萨满歌、颂歌、劝导歌、习俗歌、田野歌、打猎歌、情歌、宴歌、格言歌等。

锡伯族不仅擅长学习语言，还擅长歌舞，他们有着音乐舞蹈艺术。锡伯族音乐有说唱音乐和戏剧音乐之分。有自己的民族乐器，如东布尔（弹拨乐器，类似三弦、木制琴身，用山羊肠作弦）、苇笛、墨克纳（口弦琴），还有一些其他民族的乐器。锡伯族的舞蹈有贝伦舞和萨满舞之分，贝伦舞又根据不同的表演形式细分出许多种类。“锡伯族民间舞蹈，锡伯语叫‘贝伦’。其特点是，有的手和肩摆动大而有力，脚步移动较慢；有的手臂摆动轻快而脚做各种踢踏动作；有的手、脚并重。”“锡伯族舞蹈可分为古典类和贝伦类两种。古典类包括萨满、狩猎、射箭、蝴蝶、荷包、铁锹、手鼓、编席、马、猴子等舞。每个舞蹈都有连贯性，具

有故事情节。贝伦类包括面具、跛子、单点、双点、王玛、伊克尔德克、醉、八乡、请安等舞。每个舞姿虽然有连贯性，但没有故事情节，多属即兴表演，节奏明快，是大众化的舞蹈。”^① 由此我们得知锡伯族民俗舞蹈内容非常丰富。

二、锡伯族民俗舞蹈

（一）贝伦舞

如前介绍，锡伯族民俗舞蹈主要分两大类：贝伦舞和萨满舞。“贝伦舞”是锡伯族大的舞蹈概念，它涵盖 15 种形式：如“锡伯贝伦”、“单阿克苏儿”、“双阿克苏儿”、“多乐伦阿克苏儿”、“行礼舞”、“拍手舞”、“召媳妇舞”、“仿形舞”、“耶尔克尔德克舞”、“烧茶舞”、“醉舞”、“走马舞”等。这其中有不少舞蹈是锡伯族西迁之后的新民俗舞蹈，就像它擅长学习其他民族语言一样，锡伯族舞蹈也吸收了不少周围民族的精髓，因此锡伯族民俗舞蹈中还带有其他少数民族舞蹈的影子。但是，锡伯族有一显著传统：无论走到哪里都牢牢固守着自己的民族传统。锡伯族从东北迁徙到西北，在西北众多民族生活环境中，它一方面谦虚学习其他民族语言、文化，另一方面不忘自己民族“根”的文化，民俗舞蹈“贝伦”就是这方面的典型事例。

“贝伦”是具有鲜明民族特色的民俗舞蹈，它如实地反映了锡伯族社会经济生活的方方面面的内容。“贝伦”产生于锡伯族原初时代。那时，锡伯族生活在大兴安岭山林河谷地带，从事渔猎劳动生产，“贝伦”就源于锡伯人对美好生活憧憬追求的心理愿望与思想感情。锡伯人从事渔猎生产劳动，舞蹈动作是源于生活动作的，所以，“贝伦”的舞蹈动作多是对渔猎劳动生产动作的提炼与升华，如“贝伦”中的平跺步、走擦地、踏步蹲、硬肩、弹腕、

^① 参见中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，192 页，上海，上海人民出版社，1998。

拍手等。后来，随着锡伯族的西迁，原始“贝伦”舞又分支出若干具有与其他民族舞蹈融合特点的贝伦，如“蒙古贝伦”、“嘎拉沙什喀拉热贝伦”、“多若罗若贝伦”等。贝伦舞走出大兴安岭的山林河谷区之后，在西迁过程中明显带有了当地的特征。也就是说，从“贝伦”所带有的其他民族舞蹈的成分来看，就能得知锡伯族的“贝伦”都走过了哪些地区，如“蒙古贝伦”，其舞蹈动作多为“走擦步”、“跺步”，注重体现手臂弯曲的动作，由此，我们就知道了它具有蒙古族舞蹈成分。“多火伦阿合苏尔”以“三步一停”的舞步为主，配以绕弹腕、单臂硬肩、掏手开花、双观掏手、单跳踏转、单臂弹腕、叉腰硬肩等动作，单从动作来看，就明显带有西域民族舞蹈成分。再加上该舞蹈强调明快、欢乐、激昂的情绪都与“贝伦”原初的风格相去甚远。“多若罗若贝伦”意为“行礼舞”，舞蹈动作多以屈膝、鞠躬、耸肩为主，明显带有新疆维吾尔族礼仪舞蹈特点。锡伯族“行礼舞”虽然带有西域民族舞蹈动作特点，但是这个民族自古以来就是讲求礼仪的民族，如锡伯族语：“一旦失去礼节，一辈子被人耻笑。失礼人家，亲友疏远；讲礼人家，门庭生辉。”锡伯族古往今来的道德风尚也必然反映在舞蹈之中。尚礼的锡伯族西迁后，接受其他民族先进文化影响，再加上本民族尊老爱幼、热情待客的礼仪传统，很快将此民俗舞蹈融入自己民族的社会生活中，该舞多在迎宾会上或重大喜庆典礼仪式上表演。“嘎拉沙什喀拉热贝伦”意为“拍手舞”，主要流传在新疆察布查尔县、伊宁市、霍城县、巩留县等。舞蹈以“平跺步”为主，配之腹前拍手、双手拍胸、躬身拍手、扑身拍地等上肢动作，体现出热烈奔放的情绪，明显带有中亚民族的舞蹈风格。这一舞蹈已成为该地区民族喜闻乐见的民俗舞蹈，有专职人员表演和传承这一民俗舞蹈，如爪尔佳·尔登保。爪尔佳·尔登保谈不上是纯民间艺人，因为他曾在西北艺术学院戏剧系和中央戏剧学院表演系学习过，曾出任伊犁州文工团的行政干部和导演，出任过察布查尔县文化局长。因此，他所跳的“贝伦”带有很强的表演性质，可以说是艺术化了的“贝伦”。锡伯族原生“贝

伦”经过像他这样艺术素养较高的文化艺人的培植，带有了很强的时代特征和地区民族特征、文化特征，使原初“贝伦”有了进化，这也是传承民族传统舞蹈文化的必然所致。“赫赫呼拉热贝伦”意为“召媳妇舞”，舞蹈幽默、滑稽，带有一定的情节，是锡伯族另类贝伦，也就是说是锡伯族的外来舞蹈。“乌兰克”可以说是锡伯族的原生态民俗舞蹈，舞蹈主要以模拟各种飞禽走兽形态为主，如“踏步鸟叫”（左脚向左横移上步成“大八字半蹲”，双手腹前拍一下掌，然后，右脚向左前迈进成大踏步状，重心在左脚，身体顺势转自左前，右手往上划至右前，屈肘，虚握拳做“外绕腕”成拇指和小指上翘，左手“拳叉腰”，上身稍右拧，眼视右前）、“猴子窥视”、“母鸡展翅”、“毒蛇出洞”、“老鹰捉鸡”、“乌龟缩头”、“金鸡独立”。从这些舞蹈动作名称来看，该舞的动作均与动物有关，生动再现了锡伯族过去的渔猎生活情况。乌兰克舞是由一位名叫“乌兰克”的锡伯民间艺人发起的，因此就以他的名字命名。舞蹈由男子表演，舞蹈动作幅度大，动作造型生动、活泼。为舞蹈伴奏的音乐节奏性很强，映衬出舞蹈的欢乐情绪。其他贝伦均带有明显的西北地域特征，如“茶伏也布热贝伦”，也即“烧茶舞”，是女子表演的贝伦。反映她一天拾粪、挑水、挤牛奶、烧茶、冲奶茶的劳动过程，是一种叙事性舞蹈，带有明显的草原风格。再如，“梭克托火贝伦”，意为“醉舞”，由男子跳，舞蹈滑稽却有警世含义，是在西北边塞生活的锡伯族接受其他西北少数民族文化生活影响的代表性民俗舞蹈。又如“着若莫林贝伦”，意为“走马舞”，这是锡伯族原生态舞蹈，马被锡伯族人民视为吉祥动物，在锡伯族祖先崇拜中，“海尔堪玛法”是保护牲畜兴旺的男性神灵。舞蹈由男性表演，模拟马的各种动态、神态和步态。“走马舞”与锡伯族“祭马神”这一庄重的宗教仪式活动紧密相连，因此锡伯族将祭马神与祭祖放在一起来进行。在“祭马神”时专门请萨满来作法，由萨满祈祷马神并唱颂歌，歌词大意是：“请你收下吧，这匹马叫追风，跑得稳，脚步轻，快得叫人都吃惊。你刚掖上后衣襟，它已驰过九重岭。离弦的箭没有它

快，它比高空的雄鹰还勇猛。在咱们这个大草原里，除了它自己的尾巴，一切都被它落下，除了它自己的影子，什么都跟不上它的脚踪。”^①萨满唱完后，还要给马灌一碗米酒，从此这匹马就享受不干活的待遇，被当作神马供奉起来。对“马神”的崇拜表明锡伯族生活中离不开马的生活事实，因此也就产生出模拟马的民俗舞蹈，借此抒发对马的一种尊崇愿望。“多木多昆玛克辛”意为“蝴蝶舞”，是女子表演性民俗舞蹈。“法兰费库特热贝伦”意为“踏地舞”，是婚礼时新娘踩踏红地毯时的民俗舞蹈。以上这些“贝伦”都有各自不同的特征和风俗表现，它说明了锡伯族接受其他民族民俗舞蹈影响的情况。

（二）萨满舞

萨满教是锡伯族最原始的宗教，信仰万物有灵，萨满为巫师，是人神之间沟通的使者，他与其他民族的萨满功能同样：治病驱魔。萨满作法时也穿法服，持法具，戴萨满帽，击鼓作法是各民族萨满通用形式。成为萨满巫师的人必须是得过一场大病的人，不同的是他比其他民族萨满作法时的动作技巧要难，他要会攀刀梯，而且攀上刀梯顶端后，还能一个跟头翻下来，准确落到事先挖好的深坑里，深坑里有事先铺好的麦草，还有四人扯被接着以保不会出现危险，只有具有这样的本领才能够有资格当萨满。

萨满最初由女性跳，父系制出现后，由“哈拉莫昆”为主体的男性来跳。表演形式是有歌有舞，舞蹈程序为四段，即请神、领神、斗魔、送神。舞蹈的基本动作有：躬身敲鼓、正边击鼓、向神像鞠躬、左右旋转、甩鼓点地、独立敲鼓、碎步跑圆、击鼓摆铃裙、旋转翻飞、跳跃刺杀、送神舞、四角行礼、踏步耸肩、纸钱飘舞、捏纸旋转等。萨满舞雅拙简朴。舞蹈动作粗野猛烈，舞蹈在一定的节奏范围内进行，由慢到快，由平稳到疯狂，由简单动

^① 《沈阳锡伯族志》，83页，转引自中华文化通志编委会编：《满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜族文化志》，265页，上海，上海人民出版社，1998。

作到旋转跳跃。作法时，萨满上蹿下跳，一会跳上火坑，一会蹿上窗户，击鼓动作以示恶魔激战，最后倒地昏厥，过了片刻，他才慢慢苏醒。锡伯族萨满舞表面上看似狂野无法，实际上却是循规蹈矩的。萨满的动作带有明显的民族动作特征，如除了击鼓之外，还巧妙融进抖肩、踏步、颠步等动作，显示了渔猎民族的性格。

锡伯族萨满舞只有击鼓和固有请神歌为之伴奏，音乐很简单，但鼓点却丰富多彩。锡伯族萨满就利用丰富多变的鼓点烘托出阴森、恐怖、欢腾的宗教场面。

新中国成立后，有艺术工作者将锡伯萨满舞蹈挖掘整理，编排出抑、摇、扬、蹴、转等各种优美动作，使锡伯萨满舞成为观赏性极强的艺术舞蹈。

第四节 || 渔猎采集文化区达斡尔族民俗舞蹈 ||

一、达斡尔族概况

达斡尔族是我国人口较少的民族。新中国成立前，达斡尔人口大约为4万人，此后，人口逐年增加。社会安定、生产发展，医疗条件、生活水平的提高是人口增长的主要原因。

达斡尔族源形成于何时不明，关于族源有两种说法：一说起源于契丹后裔，如郭克兴说：“达斡尔旧作大贺，土人音为搭呼鲁，传为契丹贵族。”^①另一说是蒙古分支说，因为达斡尔语与蒙古语都属阿尔泰语系蒙古语族，因此，它们有相似成分。有人认为达斡尔族是蒙古族分支。^②达斡尔族真正在历史上有明确记载则

^① 郭克兴：《黑龙江乡土录》，转引自中华文化通志编委会编：《蒙古、东乡、土、保安、达斡尔族文化志》，386页，上海，上海人民出版社，1999。

^② 同^①。

始自明代。明代时，达斡尔族居住在黑龙江北岸、大兴安岭西北部。这一带是依山傍水之地，达斡尔族生息繁衍于此地，以捕鱼、狩猎、采集为主。当努尔哈赤统一女真各部，建立后金政权之时，达斡尔族就被归为索伦部。索伦部每年向后金王朝进贡贵重渔猎产品，《清太宗实录》卷四载：“黑龙江索伦部博穆博果尔率八人来朝贡马匹、貂皮。”当时索伦部里的民族有达斡尔、鄂温克和鄂伦春等民族。那时达斡尔族就以朝贡方式与其他民族进行交往。17世纪40年代沙皇俄国向东扩展疆土，在清政府的调遣之下，达斡尔族开始南迁，移居嫩江中游。嫩江流域是温带和寒温带交界地段，北部有丰富的森林资源，南部有嫩江及其支流，这样的生态环境为达斡尔族提供了渔猎、狩猎、采集的良好自然条件。

达斡尔人的社会制度是按照清朝八旗制度建立的，并在“哈拉”、“莫昆”的基础之上建立“佐”和“旗”的军事行政机构。这种编佐设旗的制度，形成了达斡尔军政合一的社会组织结构。达斡尔人的家庭结构最早从“哈拉”分化为“莫昆”。在“莫昆”下面是父系家族，这是生产和生活的社会基本单位。父系家族其生产、生活资料为家族集体共有，家族成员共同劳动、共同消费。民国以后，小家庭从大家庭中分离，个体家庭成为达斡尔社会基本单位。自古以来达斡尔人依靠“习惯法”来调解人与人之间的关系，维护达斡尔人社会秩序。所谓“习惯法”即祖传的规矩。达斡尔人遵从规矩，管理公共财产，保护“莫昆”成员的各种正当权利，举行祭祀婚丧嫁娶等仪式。“习惯法”是围绕男性血缘为中心展开的。达斡尔习惯法的执行者是“莫昆达”，部族人中无论谁违反了习惯法，就要受到处罚。新中国成立后，达斡尔习惯法逐步纳入国家法制轨道中。

达斡尔人的民俗带有鲜明的渔猎、采集等经济文化的特点。早期达斡尔人居住的房屋是“乌日格”，即依山傍水的茅草屋。屋里有三面炕，屋外有篱笆墙，院内有仓房、牛马羊圈等。服饰最早为兽皮制成的衣服，清代开始穿马褂，民国以后，开始穿棉布制作的衣服，穿旗袍，冬天戴皮帽，夏天戴草帽或用布巾包头。

达斡尔族的节日主要有春节、元宵节、清明节、端午节、中秋、小年等，与汉族节日相似。达斡尔族注重礼仪，晚辈见长辈要行请安礼，请安礼的姿势是：男子左脚向前半步，左手放在左腿膝盖上，屈膝行礼；女子双脚并立、双手放在膝盖上部，双膝弯曲行礼。达斡尔人相信人死后灵魂不灭，因此很重视丧葬活动，围绕丧葬有许多的仪式。

达斡尔语言属阿尔泰语系蒙古语族，没有本民族文字，其历史记载均依靠满文、蒙文、汉文、哈萨克文等其他民族文字。其口头文学艺术传说占有重要位置。神话传说中有关于《人类的起源》传说，民间故事代表为《莫日根战胜莽盖的故事》，莫日根为猎手，莽盖为多头巨魔，民间故事描述了勇敢的猎手莫日根历尽艰险为民除害的过程。《伊玛迪》描述了农奴伊玛迪智斗地主、阎王的故事。《狗熊与狐狸》的故事描述了达斡尔族的生存环境。《绰凯莫日根》叙述猎手寻找70匹马驹的故事，故事很浪漫。此外，达斡尔人还注重婚礼场合的祝酒歌词。达斡尔人的山歌特别有特色，节奏鲜明，音调热情奔放，多颤音。民歌也异常丰富，这在于达斡尔人喜用民歌抒发对生活的热爱之情，达斡尔民歌情感真挚，语言简明，有浓厚的民族特色。达斡尔人的音乐有声乐和器乐之分，声乐主要是在野外劳动、田间耕种、伐木、放木排、打猎捕鱼时唱的歌。曲调豪放、高昂、多颤音，器乐主要有口弦琴。达斡尔人的舞蹈主要有“鲁日格勒”、“哈库麦勒”和“雅德根”。达斡尔族以舞蹈形式反映了生活，表达了达斡尔族人民的思想情感与理想愿望。

二、达斡尔族民俗舞蹈

（一）鲁日格勒

“鲁日格勒”是达斡尔族女子民俗舞蹈，主要流传在内蒙古呼伦贝尔市莫力达瓦达斡尔族自治旗。“鲁日格”意为火焰升腾，“鲁日格勒”意为围着火焰狂欢歌舞之意，它的源起与篝火有关。

民间艺人毕力德说：“早年，每到夏末秋际，妇女们都要去鄂温克族自治县西苏木东雅克萨山嘴之地进行采集活动。采集归来，妇女们围坐篝火旁进餐，添柴翻野味之际吟起‘乌春’（民间说唱），有时唱起《扎恩达拉》（民歌），当篝火炽热时，人们便围绕着升腾的火焰跳起了《鲁日格勒》。”^①达斡尔族定居嫩江两岸后，随着社会封建化的进程，达斡尔族妇女地位日渐下落。她们平日里为全家操劳，没有歇息，只有在逢年过节之时，得到公婆的应允，才能与姐妹们欢聚一堂。“鲁日格勒”是在室内表演的舞蹈，关门闭窗不让男人看，舞者在三面火炕围着的二三米空地上跳。舞蹈忠实继承了篝火舞形式，动作多是对飞禽走兽和妇女日常生活动作的模拟。有时，此舞还与民间祭礼活动请舞神“笨篱姑姑”一同进行。“笨篱姑姑”在传说当中是位能歌能舞的美丽姑娘，达斡尔族女子为纪念她，将她尊奉为舞神，逢年过节时就将纪念舞神活动与舞蹈融合到一块表演。“鲁日格勒”舞分三段进行：第一段“山歌”，多以对唱、齐唱形式进行，有时歌者即兴填词，表达达斡尔人的情感。第二段“对舞”，多是达斡尔族妇女的劳动生活动作和日常生活动作，如提水、摘豆角、洗脸、照镜子、扎腰带等。还有一些游戏动作，如双人拍手、提裙摆胯动作。在各种各样动作当中，有一主题动作贯穿始终，即双手提压腕、拖步提压腕和顶胯摆动，这是达斡尔族代表性的舞蹈动作，也是舞蹈风格的独特显现。第三段“赛舞”，又叫“榔头奇”，意为举拳对打。舞蹈中两人作对打格斗状，使舞蹈情绪达到高潮，在二人对打难解难分之时，第三人入场，开始进行三人追逐嬉打，直至其中一人跟不上动作，踩不上节奏之时，才宣告舞蹈结束。

“鲁日格勒”的舞者体态与其他民族舞蹈不同，它表现在舞者始终保持身体后仰的姿态，上身动作沉稳，目光盯视对方，胯随着舞步重心移动并向斜前顶出；同时左右交替摆动。“鲁日格勒”的基本动作有：拖拍步、滑拖步、提压腕、拖步提压腕、双臂平

^① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，421页，北京，中国 ISBN 中心，1994。

移、单竖手、双拉手、双人勾手、双手搭肩、双人拍手、单手贴胸、提裙摆胯、瞭望、洗脸、梳头、照镜子、提水、摘豆角、榔头奇、布谷鸟、熊斗等。因场地限制，多为两人对舞。从“鲁日格勒”舞蹈动作来看，它涵盖了达斡尔族生活的方方面面。从动作名称来看，有反映生活的动作，有模拟动物的动作，还有农业劳动生产动作等，这说明该舞是取材于达斡尔人特有的生存环境。“鲁日格勒”的舞蹈基本动作有二十几种，核心动作是“拖步提压腕”。有关这一动作，达斡尔人说是来自早年人们围着篝火活动时做的一种生活动作，它表现达斡尔人用双手腕上下煽动篝火火苗的升腾跳跃情景。“单竖手”的动作，来自人们用手挥扇烟雾的生活动作。“鲁日格勒”的舞步多以滑、拖等舞步为主，并走“∞”字路线。关于这个舞步，有两种说法：“①草上行走说：达斡尔的先民们多穿兽皮制作的‘奇卡米’（狍腿皮缝靰，狍脖子制底）或‘斡洛奇’（布底布靰或靰皮底）鞋，在杂草丛生的山间从事生产劳动，鞋底在草上越磨越光，使人们必然拖着双脚蹬草而行。②冰上行走说：达斡尔族一直生活在我国气候寒冷的北部边疆，捕鱼是达斡尔族多种经营的生产方式之一。他们在冰冻的江河上捕鱼时，光滑的冰面使人只能拖着双脚滑行，这种生活中的步伐经过舞蹈美化，就成为‘鲁日格勒’的基本舞步，即‘拖拍步’与‘滑拖步’。”①“鲁日格勒”的舞蹈音乐结构比较完整，节拍为2/4拍，舞蹈第一段赛歌，以歌为主；第二段对舞，以舞为主；第三段赛舞，为烘托气氛，主要以呼号为主。呼号声音多为一强一弱，呼号从弱至强，由慢至快，最后达到高潮结束。“鲁日格勒”的呼号形式大致有11种，但均没有具体含义。有的呼号配合动作，有的呼号衬托情绪，“如做‘布谷鸟’动作时呼‘格苏’、‘格水’、‘德吉’、‘答吉’，此呼彼应，有的像林中布谷鸟的鸣唱；做‘摘豆角’时，齐呼‘包日昭同课，包库若同棵，唉噢唉！唉噢唉！’恰似大雁的叫声；做‘熊斗’时，吼‘哈马！哈马！’‘噢！

① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》，421页，北京，中国ISBN中心，1994。

噢!’‘吼!吼!’粗犷而充满野性,逼真地模拟出黑熊厮咬相斗时的声态。舞蹈时,呼号以‘阿罕拜’为始,也有直接呼‘罕拜’的;赛舞至高潮时呼‘达罕达’,其他无固定顺序”。^①从“鲁日格勒”的舞蹈动作和音乐节奏来看,“鲁日格勒”是具有达斡尔族特色的代表性民俗舞蹈,目前,它还保持着原有生态风貌,是如实反映该民族的生存历史、生活习俗、心理特征及所赖以生存的自然环境、社会环境等多种内容的文化表现形式。它不是单一的文化表象,是扎根于一个民族传统文化当中能够体现这一民族文化特质和价值的手段。“鲁日格勒”所体现出来的文化形态及价值观念,构成了达斡尔族所独有的文化生态。达斡尔人对民族传统舞蹈文化生态保持平衡的态度,达斡尔人顽强地保持、延续着舞蹈文化基因谱系,保持着这一文化的有机生命与活力,这是达斡尔人民俗舞蹈得以传承的原因所在。

(二) 哈库麦勒

“哈库麦勒”是黑龙江齐齐哈尔、龙江、黑河等市县的达斡尔族群中流传的女子民俗舞蹈。舞蹈在节庆、丰收、狩猎归来之际表演。日本学者池尻登在《达斡尔族》中介绍:“正月十五日元宵节,在春意朦胧,月明如昼的夜里,几十个姑娘聚集在村头广场上,两人甚至几十个人为一伙,唱着歌摆动手臂,跳起旋转的圆舞。”根据池尻登介绍,我们得知黑龙江达斡尔族女子舞蹈与内蒙古达斡尔族女子舞蹈不同,内蒙古达斡尔女子在室内三面火炕围着的地面上跳,跳舞的空间非常狭小,而且只能是二人对舞,间或加入一人也是快接近舞蹈尾声之时。而黑龙江达斡尔女子舞则在广场上跳,参加跳舞的人数比较多,舞蹈多以模拟苍鹰飞翔的姿态,为舞蹈伴奏的是带有和声性质的呼号声。“哈库麦勒”的舞蹈基本体态是身体稍向后仰,左胯向斜前方顶出,动力腿屈膝靠拢主力腿。“哈库麦勒”的基本动作有:提压腕、滑拖步、拖踩

^① 《中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷》,423页,北京,中国ISBN中心,1994。

步、跺点步、跳跺步、鹰飞、鹰展、单盖翅、扎腰带、照镜子、提水、撒荞麦、弹花、对击、斗鹰、拳斗等。从哈库麦勒的动作名称来看，舞蹈动作有对苍鹰飞翔姿态的模拟；有生活动作，如提水；还有农业生产动作，如撒荞麦等。这些动作术语告诉我们这一地区的达斡尔人的生活环境及生存方式。从黑龙江中上游移居到嫩江流域的达斡尔人主要的劳动生存方式是骑马放鹰狩猎，鹰是猎人的好帮手。达斡尔人视鹰为氏族图腾，鹰是自由幸福的象征，因此舞蹈中有许多模拟苍鹰展翅飞翔的动作。“撒荞麦”的舞蹈动作告诉我们，随着社会发展与进步，达斡尔人从渔猎生产向农业生产发展的事实。“照镜子”动作反映出达斡尔族妇女的爱美之心。“美”是人类追求的最高理念，也是人们热爱生活的一种情感显露。舞蹈中的“滑拖步”、“跳跺步”等也鲜明地表现了渔猎、狩猎、采集民族的劳动生活特点。尽管达斡尔人劳动生产方式转向农业生产了，但是原初的劳动动作就遗存在传统民俗舞蹈之中了。再加上达斡尔人还未完全摆脱渔猎生产，因此，民俗舞蹈动作必然带有渔猎生产的特点。在“哈库麦勒”的十几种动作中，最核心的动作是“滑拖步”和“胯随动力腿左右微摆”，这两种典型动作充分展示了达斡尔女子妩媚柔美的舞姿体态。为“哈库麦勒”伴奏的音乐由歌曲和呼号声组成，舞蹈时唱的歌曲为《五样热情的歌》和《迎面吹来的风》；呼号的词多为：“哲呼哲”、“扎嘿扎”、“罕见”、“咯咕”、“恨嘛”等。舞蹈队形多为两人保持一定距离，逆时针互绕对舞。三人跳时呈三角形，一人为中心，其他两人逆时针绕圈。舞蹈分三段：第一段以歌为主，第二段以舞为主，这二段都有音乐歌曲伴奏，第三段只舞不歌，以呼号为之伴奏。开始时一人呼号众人合声，慢慢变成带有合声性质的呼号。舞蹈节奏由慢到快，呼号越来越急，舞者情绪热烈，舞蹈场面火爆，达到沸腾状态，最后因一人未跟上变奏动作而结束舞蹈。

我国少数民族的舞蹈由多层次、多方面构成，达斡尔族民俗舞蹈是我国民族舞蹈的组成部分，它不仅是一个民族具体的舞蹈文化事象，也是我国民族舞蹈整体性的一部分，它体现了达斡尔

族在特定时空内的民俗舞蹈文化形态和创造力。这一舞蹈在社会生活现代化大潮中正面临灭绝之灾。尽管有不少民间艺人在不懈努力,并将之搬上表演舞台,但是在遭遇社会化大生产和现代文化的强势冲击中,它发生了变化,同样也面临着迅速变异或消亡的危机。“哈库麦勒”是很美的达斡尔民俗舞蹈,如果不加以保护,很快就会消亡于我们生活之中,成为历史记忆。因此,保护成为当务之急。当然,“保护”并不是说要将它从它所生存的环境中隔离出来,这个保护不是说要切断“哈库麦勒”的自我更新、自我创造,使达斡尔民族舞蹈文化根茎受损,而是要对达斡尔族民俗舞蹈文化内在的丰富性和生命特征进行保护。不仅保护舞蹈动作、舞蹈形式,更要保护建构舞蹈的内在环境,达斡尔民族很重视这一点。达斡尔族民间艺人康喜荣的父母是达斡尔族民间歌舞艺人,在父母影响下,她从小就喜欢唱歌跳舞,长大后参加过业余文工团,还曾在齐齐哈尔歌舞队工作过。有了专业训练的技能,使她创编出新的达斡尔族舞蹈“哈库麦勒”和“欢乐的乌苏乐”,参加省市比赛,并获得优秀奖。1960年,这位民间艺人回到家乡从事民间歌舞活动。在现代社会中的达斡尔族群中,如果能有更多的此类民间艺人存在,就能使达斡尔族舞蹈获得新生,这不仅能保护达斡尔族的民俗舞蹈,也能保护达斡尔族民俗舞蹈的靈魂。

(三) 雅德根

“雅德根”是达斡尔族语言,通指萨满或祭神歌舞^①,流传在黑龙江齐齐哈尔市的雅尔赛、梅里斯、哈拉屯、富拉尔基等达斡尔人聚居区。

达斡尔族的原始宗教为萨满教,崇拜万物有灵,崇拜图腾、祖先、自然。对崇拜的神祇分有偶像和无偶像两种。如天神、河神无偶像,有偶像的是祖先神等。主持宗教仪式活动的人称“雅

^① 参见《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》,464页,北京,中国ISBN中心,1996。

德根”，即萨满。萨满最早由女性担任，到父系社会，转为男性主持。雅德根主持跳神时，穿法衣、戴神帽、敲神鼓、跳旋转、念诵唱词，全身颤动，以示神灵附体、驱鬼逐疫。达斡尔族的萨满舞蹈一般分三段进行：第一段“请神探病”，这段以唱为主，动作为辅，唱词为：“达斡尔是古老的民族，居住在高山和广阔的江河之边，历来由神灵保护。现在有一危难的病人求助于我，各位有能耐的神灵啊，显示你们的神通和灵验，为病人解除痛苦。请你告诉我，是什么病魔缠住这个病人？怎样方能治好他的病？百姓都知道你的法力高明，你把病魔根除后，我把好酒好肉全部奉献给你。”^①这一段唱词虽然是即兴演唱，却也反映了这一民族的生存环境及思想观念。萨满唱完这首即兴演唱的《请神曲》后，就倒地浑身颤动，以示神灵附体。接着就进入表演的第二段：“降魔除病”。这段是萨满舞的核心部分，它以舞为主，舞者做碎鼓、四位鼓、天地鼓、跳地鼓、偏鼓、跳鼓、迎神鼓等动作。舞蹈动作不多，但可任意反复，任意连接。雅德根边跳边唱《请神曲》。跳到一定程度时，舞蹈进入第三段：“送神”，在这一段里，两位雅德根敲着神鼓反复跳天地鼓、偏鼓、跳神鼓、迎神鼓等动作。在跳动中，一位雅德根用鼓沿将绳子上的铁环从木梯一端拨到立柱，表示将神送走，另一位雅德根在旁击鼓助兴，然后两人同时跳击鼓动作，舞蹈节奏由慢到快，直到跳得没有力气再跳之时为止。第二段击鼓送神舞蹈充分显现了渔猎民族达斡尔人的豪迈的民族性格，动作粗放有力，显示了达斡尔族质朴粗放的舞蹈风格。

^① 《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》，465页，北京，中国ISBN中心，1996。

主要参考书目

1. 中华孔子学会编. 中华地域文化集成. 北京: 群众出版社, 1998
2. 胡兆量、阿尔斯朗、琼达等编著. 中国文化地理概述. 北京: 北京大学出版社, 2006
3. 董晓萍. 全球化与民俗保护. 北京: 高等教育出版社, 2007
4. 吴殿运. 区域分析与规划. 北京: 北京师范大学出版社, 2001
5. 肖万源. 儒学与中国少数民族思想与文化. 北京: 当代中国出版社, 1996
6. 刘金吾. 中国西南少数民族舞蹈文化. 昆明: 云南人民出版社, 1996
7. 中国艺术研究院音乐研究所. 民族音乐概论. 北京: 人民音乐出版社, 1964
8. 林河. 中国巫傩史. 广州: 花城出版社, 2001
9. 98' 亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会论文集. 祭礼·傩俗与民间戏剧. 北京: 中国戏剧出版社, 1999
10. 王家鹏. 藏传佛教金铜佛像图典. 北京: 文物出版社, 1996
11. 黄凤兰. 中国民俗影视. 北京: 中国戏剧出版社, 2004
12. 张铁山、赵永红. 中国少数民族艺术. 北京: 中央民族大学出版社, 1999
13. 白庚胜、郎樱. 萨满文化解读. 长春: 吉林人民出版社

社, 2003

14. 宋蜀华、陈克进主编. 中国民族概论. 北京: 中央民族大学出版社, 2001

15. 苑利、顾军. 中国民俗学概论. 北京: 光明日报出版社, 2003

16. 石光伟、刘桂腾、棱瑞兰. 满族音乐研究. 北京: 人民音乐出版社, 2003

17. 潘光旦编著. 中国民族史料汇编. 天津: 天津古籍出版社, 2005

18. 罗雄岩. 中国民间舞蹈文化. 上海: 上海音乐出版社, 2006

19. 吴浩主编. 中国侗族村寨文化. 北京: 民族出版社, 2004

20. [英] 阿兰·巴纳德著, 王建民、刘源、许丹译. 人类学历史与理论. 北京: 华夏出版社, 2006

21. [美] 苏珊·朗格著, 滕守尧译. 艺术问题. 北京: 中国社会科学出版社, 1983

22. 南怀瑾. 道家、密宗与东方神秘学. 北京: 中国世界语出版社, 1994

23. 刘芝凤. 中国土家族民俗与稻作文化. 北京: 人民出版社, 2001

24. 宋仕平. 土家族传统制度与文化研究. 北京: 民族出版社, 2005

25. 邓启耀. 衣装密语. 成都: 四川人民出版社, 2005

26. 中国当代文学研究会少数民族文学分会. 少数民族民俗资料. (内部资料)

27. 李丽芳、杨海涛. 凝固的旋律. 昆明: 云南人民出版社, 2002

28. 和云峰. 纳西族音乐史. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004

29. 乌丙安. 中国民间信仰. 上海: 上海人民出版社, 1995

30. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷. 北京: 中国大百科全书出版社, 1989
31. 王钟翰主编. 中国民族史. 北京: 中国社会科学出版社, 1994
32. 万建中. 中国民间禁忌风俗. 北京: 中国电影出版社, 2005
33. 鸿宇. 鬼神. 北京: 中国社会出版社, 2004
34. 张庆善主编. 中国少数民族艺术遗产保护及当代艺术发展国际学术研讨会论文集. 北京: 文化艺术出版社, 2004
35. 莲华生著、徐进夫译. 西藏度亡经. 北京: 宗教文化出版社, 1995
36. [日] 秋道智弥、市川光雄、大冢柳太郎编著, 范广融、尹绍亭译. 生态人类学. 昆明: 云南大学出版社, 2006
37. 邢莉主编. 中国女性民俗文化. 北京: 中国档案出版社, 1995
38. [奥] 西格蒙德·弗洛伊德著, 王献华等译. 论宗教. 北京: 国际文化出版公司, 2001
39. [英] R. R. 马雷特著, 张颖凡、汪宁红译. 心理学与民俗学. 济南: 山东人民出版社, 1988
40. 王松林主编. 远去的文明. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2004
41. 盖山林编著. 中国面具. 北京: 北京图书馆出版社, 1999
42. 刘建. 宗教与舞蹈. 北京: 民族出版社, 2005
43. 马盛德、曹娅丽. 人神共舞. 北京: 文化艺术出版社, 2005
44. 杜亚雄编著. 中国少数民族音乐概论. 上海: 上海音乐出版社, 2002
45. 马成俊主编. 神秘的热贡文化. 北京: 文化艺术出版社, 2003
46. 边多. 西藏音乐. 北京: 中国藏学出版社, 2006

47. 刘志群. 藏戏与藏俗. 拉萨: 西藏人民出版社、石家庄: 河北少年儿童出版社, 2000
48. 刘志群. 西藏祭祀艺术. 拉萨: 西藏人民出版社、石家庄: 河北少年儿童出版社, 2001
49. 廖东凡. 雪域西藏风情录. 拉萨: 西藏人民出版社, 1998
50. 尕藏加. 密宗. 拉萨: 西藏人民出版社, 1996
51. 林世田点校. 密宗经典精华. 北京: 宗教文化出版社, 1999
52. 李措毛. 藏族民间舞蹈教程. 西宁: 青海人民出版社, 2005
53. 格桑本、尕藏才旦编著. 雪域气息的节日文化. 兰州: 甘肃民族出版社, 2000
54. 孟凡人编著. 新疆古代雕塑辑佚. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 1987
55. 周吉. 木卡姆. 杭州: 浙江人民出版社, 2005
56. 马通. 丝绸之路上的穆斯林文化. 银川: 宁夏人民出版社, 2005
57. 郭宝华、王怀德. 伊斯兰教史. 银川: 宁夏人民出版社, 1992
58. 宋和平. 尼山萨满研究. 北京: 社会科学文献出版社, 1998
59. 梁一儒. 民族审美文化论. 北京: 中国传媒大学出版社, 2007
60. 莫德格玛·娜温达吉拉. 蒙古舞蹈美学概论. 北京: 民族出版社, 2006
61. 庞志阳. 满族舞蹈寻觅. 沈阳: 辽宁民族出版社, 2004
62. 格勒. 藏族早期历史与文化. 北京: 商务印书馆, 2006
63. 朴永光. 朝鲜族舞蹈史. 北京: 人民音乐出版社, 1997
64. 苏日台. 鄂伦春狩猎民俗与艺术. 海拉尔: 内蒙古文化出版社, 2000

65. 何群. 环境与小民族生存——鄂伦春文化的变迁. 北京: 社会科学文献出版社, 2006
66. 宋兆麟. 走婚的人们. 北京: 团结出版社, 2002
67. 董晓萍、[美] 欧达伟. 乡村戏曲表演与中国现代民众. 北京: 北京师范大学出版社, 2000
68. 纪兰慰、邱久荣. 中国少数民族舞蹈史. 北京: 中央民族大学出版社, 1998
69. 朴永光. 四川凉山彝族传统舞蹈研究. 北京: 民族出版社, 2005
70. 多识仁波切. 佛教理论框架. 兰州: 甘肃民族出版社, 2002
71. 刘锡诚、游琪主编. 葫芦与象征. 北京: 商务印书馆, 2001
72. 王松林、吴广孝. 中国北方原始森林文字和图画. 长春: 吉林人民出版社, 2004
73. 宋恩常. 中国少数民族宗教. 昆明: 云南人民出版社, 1985
74. 尤中. 中国西南民族史. 昆明: 云南人民出版社, 1985
75. 田真. 世界三大宗教与中国文化. 北京: 宗教文化出版社, 2002
76. 谷包. 古代新疆的音乐舞蹈与古代社会. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 1987
77. 向云驹. 人类口头和非物质文化遗产. 银川: 宁夏人民教育出版社, 2004
78. 池福子. 朝鲜族音乐“长短”与舞蹈. 北京: 民族出版社, 2001
79. 中国民间文艺家协会稻作文化专业委员会. 中国原生态稻作民俗文化抢救与保护, 2005
80. 李延贵、张山、周光达主编. 苗族历史与文化. 北京: 中央民族大学出版社, 1996

81. 吴晓东. 苗族图腾与神话. 北京: 社会科学文献出版社, 2002
82. 陈廷亮、彭南均. 土家族婚俗与婚礼歌. 北京: 民族出版社, 2005
83. [英] 詹·弗雷泽著、刘魁立编译. 金枝精要——巫术与宗教之研究. 上海: 上海文艺出版社, 2001
84. 中华文化通志编委会编. 中华文化通志·民族文化. 上海: 上海人民出版社, 1998
85. 中国民族民间舞蹈集成·全卷. 北京: 中国舞蹈出版社, 中国 ISBN 中心, 1991—2004
86. 陈阵、赵作慈主编. 中国面具艺术. 北京: 北京美术摄影出版社, 1997