

云南民族舞蹈史

石裕祖摇著

 云南大学出版社

绪论

云南省位于北纬 $22^{\circ}34'N$ — $26^{\circ}04'N$ ，东经 $97^{\circ}31'E$ — $106^{\circ}11'E$ 之间。云南省东部与贵州省、广西壮族自治区相连，北部紧倚四川省，西北与西藏自治区毗邻，西部与缅甸接壤，南部紧靠老挝、越南两国。国界线长达 3047 千米。全省山区和半山区占 94% 。云南是全国少数民族种类最多的一个省份。彝族、白族、哈尼族、傣族、壮族、苗族、傈僳族、回族、拉祜族、佤族、纳西族、瑶族、藏族、景颇族、布朗族、普米族、怒族、阿昌族、基诺族、水族、德昂族、蒙古族、布依族、独龙族、满族等 26 个少数民族人口都在 1000 人以上。其中有 13 种民族为云南省所独有。云南人口总计为 4596 万人（ 2000 年末），少数民族人口总数为 1660 万人，占全云南人口总数的 36% ，而居住面积却占全云南总面积的 94% 。目前，云南省有怒江傈僳族自治州、迪庆藏族自治州、西双版纳傣族自治州、文山壮族苗族自治州、德宏傣族景颇族自治州、红河哈尼族彝族自治州、大理白族自治州、楚雄彝族自治州 8 个少数民族自治州。还有 13 个民族自治县， 125 个民族乡。

云南是一个神奇美丽的地方，这里世代相传的 26 个民族的民族民间

传统舞蹈，据不完全统计，多达近万种套路（跳法）。这些丰富多彩的民族民间传统舞蹈与云南神秘而深邃的旧石器文化、新石器文化、铜石并用文化、青铜文化、水稻文化、铜鼓文化、崖画文化、竹木文化、节庆文化、佛教文化、道教文化、东巴文化、巫文化、茶文化、马帮文化、服饰文化、身体文化、植物文化、音乐文化、饮食文化乃至生老病死、婚嫁礼仪均息息相通。可见，云南的少数民族舞蹈传统文化是中华民族艺术宝库中重要的无形精神文化遗产，是一座丰厚的民族舞蹈文化富矿，也是对我国和亚洲舞蹈文化的一大贡献。

云南的民族舞蹈传统文化浸透着中华民族的人文精神，闪耀着中华民族的人性光辉。它们有着丰富的人性内涵，渗透着少数民族对人生奥秘的深邃参悟。正因为如此，云南的少数民族舞蹈传统文化长期以来一直为各国有识之士所关注，被中外学者誉为“活态民族舞蹈文化博物馆”、“人类非物质文化遗产宝库”，并在国内和世界各国产生了巨大影响。它们是中华民族舞蹈文化艺术宝库中的稀世珍宝，也是世界民族舞蹈艺术宝库中最为璀璨耀眼的一颗明珠。

由于历史文化背景，政治经济、自然生态环境和社会生产力等种种原因，云南省的某些少数民族地区在新中国建立之前或初期仍然分别处于原始社会、母系社会、奴隶社会、封建社会、半殖民地半封建社会、新旧民主主义和社会主义初级阶段的状态。数以千计的云南少数民族传统舞蹈，便孕育、脱胎与存活于这样一个立体交叉的、活态复合的特殊社会环境之中。另一方面，鉴于云南省处在欧亚大陆的特殊地理位置，所以这里的舞蹈文化也受到中原文化、西北文化、南亚文化、东南亚文化乃至欧亚文化的影响。这种多元文化交汇的文化历史背景与特殊的人文地理实际状况，导致云南民族舞蹈具有博采众长、兼收并蓄，饱含多样性与多元并存、互融共生的艺术特质。为此，深谙此间奥秘的资深学者们认定：云南民族舞蹈文化之所以博大精深，实乃集土著文化、中原文化、西北文化、南亚、东南亚文化、乃至欧亚文化等多元舞蹈文化之大成于一身。

由于社会、历史及种种客观原因，云南民族舞蹈发展史的相关历史

文献、文字资料极其匮乏。某些古代文献资料中的只言片语的零星记述极为简略，且大多语焉不详，甚至还大量充斥着封建社会对少数民族的歧视与偏见。这样，便给开展云南民族舞蹈发展史的系统性学术考证研究带来极大的困难与障碍。

在探究云南民族舞蹈的历史及文化背景时，除了研究民族舞蹈与云南特定的人文生态、地理环境、民族构成、社会发展等密不可分的关系外，还须重视中原华夏文化艺术，东南亚、南亚邻邦的文化艺术在各个历史时期、各个领域对云南的重要贡献。

此外，对云南少数民族舞蹈发展史的研究，还应把握各个历史阶段与东南亚、南亚各国文化艺术的交往和相互促进作用。云南民族舞蹈始终与水稻文化、铜鼓文化、崖画文化、身体文化、植物文化、音乐文化、宗教文化、旅游文化等众多领域保持着诸多直接或间接的关系。由此可知，对云南少数民族舞蹈艺术史的研究，无论从社会科学和自然科学研究的任何一个方面都将为我们提供多学科、多元化的理论依据和实用价值。

值得庆幸的是，一方面流传于云南各个世居民族中数以千计的各种不同类型关于民族舞蹈起源的民间神话、传说、故事等口传或文本文化遗产资料，以及民族民间舞蹈艺人世代相传的大量珍贵艺诀、舞诀等口头无形文化遗产，给我们留下了另一种特殊的民族舞蹈史——民族舞蹈口传史；另一方面，散布于云南省东南西北各个地区数以千计的崖画、陶器纹饰、石刻、木雕、壁画、画像砖、青铜器、古建筑、象形图画文字及形形色色的舞谱等直观形象的舞蹈资料，却又给我们提供了又一部特殊的民族舞蹈史——民族舞蹈纪形史。这些形式多样的舞蹈史，为我们的云南民族舞蹈发展史研究，提供了较为接近历史事实的直观形象和极其重要的补遗与佐证客观史实的资料依据。在云南民族舞蹈发展史的调查研究和相关历史文献中，我们惊奇地发现，在云南的很多民族中，都存在着一种或几种似乎极其简单化的传统舞蹈，它们竟然能跨越数千年历史的惊涛骇浪，并顽强地穿越了不同的时代潮流，至今仍然生机勃勃、魅力无穷。它们至今还继续发扬前所未有的艺术征服力，大踏步地

迈进了现代大都市，并雄赳赳地在社区、公园、机关、学校、高雅酒店、舞台剧场及国际艺术殿堂里尽显魅力风采，以其活力四射和潇洒豪迈的民族舞姿神韵，与现代文明并驾齐驱，争妍斗奇。真不愧为“千年跳一舞，一舞跳千年”。这是云南少数民族人民在数千年历史进程中，共同创造的辉煌灿烂的传统舞蹈的文化财富所蕴涵的无限生命力和永恒的人文价值的充分体现。

对云南 125 个民族及其与东南亚国家跨境而居的少数民族原生态民族舞蹈文化的实际、文化特点、历史价值、现实意义、保存与传承规律的综合研究予以理论阐释和揭示，进而拓宽与东南亚各国在舞蹈学领域的国际合作，力争在国内外民族舞蹈学科领域取得具有开拓性、独创性、民族性、现代性和国际性的领先地位。对继承和弘扬中华民族优秀舞蹈文化艺术传统和创立民族艺术学、民族舞蹈学，建设民族文化大省，实现西部少数民族舞蹈学科建设，繁荣民族舞蹈事业和高等艺术教育的可持续稳定发展作出突出贡献。这是当代舞蹈理论家义不容辞的历史使命。

民族舞蹈发展史作为民族舞蹈学的基础理论学科，将为云南民族舞蹈的发展、研究与创新，提供新的科学性、系统性、客观性的理论依据，对创立民族舞蹈学学科体系奠定坚实基础有着不可低估的作用。因此，当代的民族舞蹈史研究，务必立足于从国际、国内，各地区、各民族等多方位、多角度、多层次学术视野，对云南 125 个民族原生态民族舞蹈形成的资源强势与云南特有的多民族文化艺术共生带进行全面、科学、完整的研究和论证。加紧对云南 125 个民族在数千年各自不同的历史文化背景中创造的 25 种传统舞蹈套路及舞蹈文化发展规律进行抢救性的、跨学科的、历史唯物主义及辩证唯物主义的科学研究，才能科学地揭示各民族舞蹈在各个历史时期产生、演变、发展、消逝的真实客观轨迹、本质规律及云南民族舞蹈文化的内核。

当今，国内外艺术界对云南民族舞蹈发展史的研究及云南少数民族原生态民族舞蹈文化的研究极为重视，对相关的民族历史文化与原生态民族乐舞也有新的突破。近年来，云南社科界、艺术界对少数民族原生

态民族舞蹈文化的研究不断有新实证、新材料、新思路、新观点和新成果呈现。所以，对民族舞蹈发展史的研究绝不能以简单化的臆断与传统的推理去妄加猜测。而应当从更广阔的视野出发，将其置身于比古今云南范围更大的某个特定的文化圈中，去探究它们的发展轨迹和基本内涵，并进一步揭示其中所具有的鲜明民族特色、地域特色和时代特色。

作者四十余年从事云南本土民族舞蹈艺术实践、史论研究及高校民族舞蹈艺术教育，并亲历了近二十年的《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》普查、收集、研究与编写的全过程。掌握和积累了可靠的第一手民族舞蹈素材、田野调查信息和基础数据等研究资料。同时，加之大量可资借鉴、参考和综合新中国建立以来云南舞蹈界和相关学界前辈与同行的众多研究成果。这就使《云南民族舞蹈史》的编写具有其他省市区不能与之相比的文化资源优势、信息资源优势、地域优势、民族关系优势、基础研究优势、学术成果积累和发展前景优势。拥有这样一个坚实的素材资料基础和研究成果优势条件，使《云南民族舞蹈史》的编写初具撰写的客观与理论基础。民族舞蹈史的研究，应当具有浓厚的民族特色、地方特色和鲜明的时代特色。任何一种文化都需要历史来支撑，民族舞蹈专门史的深入、持久和科学研究，对增进民族团结，增强爱国主义，振奋民族精神，提高民族自信心，加强社会主义精神文明建设均具有不可估量的巨大作用。

我们在云南民族舞蹈史的研究与撰写过程中，将尽量采用多学科交叉，相互渗透、相互融合的方法，运用与借鉴多学科的研究成果和研究方法论，以求不断地提高云南民族舞蹈史的研究水准。同时，还力图通过对云南民族舞蹈史的基础理论研究，推进云南民族舞蹈学科的应用理论研究和舞蹈艺术实践的整体发展水平。

闻一多先生在“说舞”中说道：“舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充足的表现。生命的机能是动，而舞便是节奏的动，或更准确点，有节奏的移易地点的动。所以它直接是生命机能的表演。但只有在原始舞里才看得出舞的真面目，因为它是真正全体生命机能的总动员，它是一切艺术中最具综合性的艺术。”闻一多先生的

精辟见解，诠释了各民族的优秀传统舞蹈是人类的一种生命状态，是人类对生命的赞美。云南民族舞蹈古往今来的发展规律与多重社会文化功能，更进一步证实了对云南少数民族舞蹈史进行全方位深入研究的历史意义、现实意义、理论价值及其对可持续发展的影响力等诸多范畴的重要性。

回首数千年来，云南少数民族传统舞蹈文化产生、发展和演变传承的足迹及其规律，撩开其神秘面纱，拂去其尘埃，不难看出，这块土地从古到今就是各类舞蹈艺术能于此繁衍生息、兼收并蓄，并焕发着勃勃生机的沃土。云南少数民族舞蹈是云南优秀民族文化传统的重要载体，孕育着极其丰富多彩的文化信息和内涵，是一种非物质“活态文化”。它具有立体多元性、群体共娱性、活态传承性的特点。反映出民族审美心理、观念、感情的沟通与交融；折射出深层的哲学和文化理念的差异。这些代代相传的优秀民族舞蹈资源，是中华民族和世界人民共同拥有的珍贵非物质文化遗产和宝贵的精神文化财富。

云南民族舞蹈史的研究与编撰，是民族舞蹈学和舞蹈艺术学科发展的必然趋势。企盼它的付梓问世能对中国民族艺术学与民族舞蹈学的学科建设和民族艺术创新，发挥一定的积极作用。

第一章 史前舞蹈探索





雲南民族舞蹈史



第一节 摇概摇述

猿年以来，云南相继出土了一千七百万年前的开远市小龙潭腊玛古猿化石，八百万年前的禄丰古猿化石，距今一百七十万年的“元谋人”及距今三十万至四十万年前的“昭通人”、“西畴人”、“丽江人”、“昆明人”等古人类化石。从古猿—猿人—古人—新人四个人类发展阶段的化石都有发现。由此证明云南是人类重要的发源地之一。据了解，各国人类学、考古学家都认定：现今云南二十五种少数民族中的很多民族的祖先都曾经是这里的土著民族。

舞蹈作为一种以人体为载体的社会文化形态及艺术领域里最早产生的一个艺术门类，它们与人类学的关系尤其密切。而史前舞蹈这类处于人类早期的艺术形态，其所蕴涵的本质意义往往更加显而易见。据民族学和考古学专家调查统计，云南省现已发现了新石器时代各族先民二十四个原始崖画点。在这些众多的崖画中，除了表现生活、劳作、祭祀、狩猎和战争的题材内容之外，还有大量的舞蹈图像。在诸多崖画图像的体态特征和造型上，则将劳作、祭祀、狩猎和战争的各种场景加以变形夸张，使之图案化、符号化、艺术化，人物造型舞蹈化。其间，许多崖画图像还直接表现和记录了古代少数民族先民特有的丰富多彩的舞蹈样式、类别、品种及其价值取向和美学意义。在云南众多的崖画中，尤其以沧源崖画、麻栗坡大王岩崖画、漾濞金牛坡崖画、元江它克崖画、弥勒金子坡崖画、石林崖画、宜良阿陆笼河崖画展现的舞蹈图像为多。根据马曜、杨德铨、李昆声、尤中、聂乾先等民族学、艺术学、人类学、舞蹈学和考古专家学者的调查研究与分析判断，大体可将云南省各地的崖画舞蹈粗略地分为四类：自娱性民俗乐舞、宗教祭祀乐舞、生产生活乐舞和表演性乐舞。

云南的原始崖画中反映的舞蹈，是指在全省已发现的新石器时代各族先民在全省崖石上遗留的二十四个崖画点，共约一千五百多个图像中所绘画的与各族先民原始舞蹈相关的人物造型画面。据上述专家学者的研究考证，对崖画中反映的舞蹈，从内容和作用上进一步加以细化分类，主要有：宗教祭祀类舞蹈、狩猎与劳作类舞蹈、模拟鸟兽类舞蹈、自娱自乐类舞蹈、战事操练类舞蹈和表演性舞蹈等六类。从崖画舞蹈表现形式的体裁和样式上分，主要有：三人舞、五人横排舞、五人圆圈舞、六人横排舞、八人横排舞、部族群体舞……从舞者所持的舞蹈道具上分，大致有：徒手舞、羽舞、盾牌舞、棍棒舞、弓箭舞、刀枪舞、草人舞、面具舞、农具舞等。

学者们对崖画舞蹈的细化分类，沿用了现有的某些艺术分类概念，这对确认特定的研究对象是有益的。为了适应和满足当今社会的文化研究理念与学术研究需求，在撰写本书时，针对云南及周边国度的这个更大的特定文化圈及其舞蹈文化现象，有必要跨越某些传统的艺术分类概念进行某种新的探索研究。

云南原始崖画中反映的舞蹈，其内容之丰富，形式之多样，种类之宽广，数量之众多，在世界各地的原始崖画中算得上是一种极为罕见的奇观。杨德铨教授在《云南古代舞谱》学术报告中，将其誉为“镌刻在悬崖绝壁上的古代舞谱”；汤海涛先生在《云南民族美术学》一书里，将其称为“凝固在石头上的史书”；而邓启耀先生则在《宗教艺术意象》著作中，将其誉为“人类最早的大教堂”。由此可见，这些学者们对云南原始崖画蕴藏着的多元价值的极高学术评判。

原始崖画中反映、记录云南的史前原始舞蹈，当属古代云南的原生土著文化形态之一。究其产生的根源和目的性，无一不是围绕着以人的生存作为第一要旨而衍生发育的。尽管云南原始崖画舞蹈表现的内容已经涉猎到宗教祭祀、狩猎与劳作、模拟鸟兽、自娱自乐、战事操练、表演性舞蹈等多样性的范畴，舞蹈表演的体裁和样式也呈现多样化的形式。然而，这些原始舞蹈中所表现的内容、体裁和样式，均来源于围绕着原始人生存的三大危机：首先是来自自然界对人类生命财产的伤亡威胁。

如洪水猛兽、狂风暴雨、山崩地裂、雷霆野火、干旱冰雪等不可抵御的自然灾害。其二，是来自人类自身生理方面的不可预见的疾病与生死规律。其三，是原始人为了生存，以暴力行动去争夺有限的食物。由此可见，无论何种内容、题材、体裁和样式的原始舞蹈，其初创和本意乃是以人类的生存为其根本利益的。据此，我们在探索云南史前原始舞蹈时，理当将原始崖画与新、旧石器中传达和透露出的诸种信息、理念、精神状态等联结起来，以利于对这一时期云南原始舞蹈的端倪及其后续的传承加以综合考察探索。

第二节 摇旧石器晚期的原始乐舞细胞

在云南旧石器时代的元谋人遗址地层中曾发现七件旧石器石制品。其中有单刃刮削器、双刃刮削器、多刃刮削器、三角形尖状器。此类旧石器的诞生，无疑首先是出于维持基本生存的功利目的。但是，在这几件不同形状的旧石器石制品上，确实让我们明显地看出：此期的元谋人已经创造出了原始艺术的细胞——旧石器石制品中的对称纹饰与几何图形。对称纹饰与几何图形是艺术的外在形式的最基本要素。应当说，这几件不同形状的旧石器虽然已含有某些艺术上的外在形式基本要素，但是从严格的艺术学的学科概念上说，它们还不具备构成原始艺术的基本要件。

到了旧石器中晚期，随着人类社会的进步，原始人对自身与人的整个生命的重要意义的认知已日趋清晰，对原始艺术的需求和创造欲望日益增强。此间，云南的昆明人、西畴人、丽江人和蒙自人等古人类所使用的旧石器有了长足的进展。创造的旧石器类型不仅有砍斫器、刮削器、尖状器、雕刻器，还创造出了弓箭一类的复合投掷器。原始人狩猎劳动之余对各种类型石器与弓箭的收藏、演练和把玩，在不经意中对新类型



石器的对称与几何图形等艺术外在形式产生愉悦和快感，对弓箭发射时所产生的距离感与焦距透视、飞升与腾空的联想，不断启迪着原始人的艺术想象力和创造力。这些活动，大大促进了原始人艺术思维的进化，增进了原始艺术细胞的成倍增长，乃至可能出现“击石拊石，百兽率舞”之类的原始乐舞艺术萌芽的诞生。

第三节 摇新石器文化中孕育的原始艺术萌芽

当原始人普遍掌握了制作石器的截断、琢磨、钻孔、抛光等技术和陶器制造工艺之时，也就标志着人类已跨进了新石器时代。在云南新石器时代的中晚期，原始人制作的石器和陶器，不但从种类、样式到造型上已呈现出五彩缤纷的局面，更加重要的是在选取石料的颜色和描绘陶器的色彩上，都表现出更为丰富多彩的特征。此类具有原始艺术萌芽的多色石器种类和陶器纹样色彩的日渐增多，证明了云南新石器中晚期的先民们对色彩、造型、对称、角度、透视与几何图形等艺术形式的主要因素的认识水平已得到大幅度的提高。进而萌生出与之相对应的创编各类仿生、仿自然万物的舞蹈的灵感与愿望。

一、葫芦舞之萌芽

云南新石器文化中孕育的仿生、仿自然原始艺术萌芽，集中表现在制造石器和陶器时对自然界植物、动物和人体自身形状的模仿与变形的器物中。如对自然界植物——葫芦的模仿与变形器物就是一种最有代表性的实例。鲁甸县马厂村新石器遗址出土的陶器“勺形器”，便是对自然中葫芦的变形艺术处理。“勺形器”的形状明显是模仿当地的葫芦果实。可知，云南种植和使用葫芦的历史颇为久远。大理洱海金梭岛新石器时

代遗址出土的“葫芦形”石器，则是无实用功利价值，但却可以视为是具有明显观赏性的新石器时代原始葫芦艺术作品雏形（见彩图 15）。

对于这种自然界的植物，葫芦在新石器时代人类的日常生活劳动中无所不在。它可用来果腹充饥、延续生命，可用来做数十种生活器具，也可用来漂浮渡河、劳作渔猎，还可以用来娱人娱己。总之，葫芦在新石器时代对原始民族的生存具有不可替代的、极高的功利实用价值。基于这种实用主义和功利主义的目的，新石器时代的原始民族便不遗余力地将葫芦这种自然界的植物人格化、神格化。他们都将葫芦视同本民族至高无上的祖灵，捧上了高高的神坛，继而世代相传，对其顶礼膜拜。

与此同时，云南古代许多民族的先民们便争相发挥自己的聪明才智，编创了许许多多关于葫芦拯救人类、葫芦创造祖先的各种神话传说及民族史诗，创造了各种样式的葫芦乐器、千姿百态的葫芦笙舞蹈和博大精深的葫芦文化体系。数千年来，在这种葫芦文化背景的支配下，吹葫芦笙、跳葫芦笙舞便在很多民族中世代相承，还在自己的很多民族节庆、祭祖大典或婚丧嫁娶中，将吹葫芦笙、跳葫芦笙舞作为一种无处不在、无所不能的最高的民族礼仪。

二、生殖崇拜舞之萌芽

云南新石器时期的原始人，一方面刻意地用树叶、瓜果、花草、鸟羽、骨珠、兽皮来装饰自己；另一方面，还通过精心设计，将它们的形状刻画在各种陶器上供自己和族人观赏。而人体的头颅、心脏、肺腑、生殖器和乳房等重要器官，被原始人视为生命攸关之所在，是心智与灵魂的家园。男子汉宽厚的胸部和发达的胸肌，象征力量、胆略和旺盛的生命力，女性丰满硕大的乳房，被历代文明古国视为哺育人类生命的源泉加以颂扬或艺术夸张表现的重要题材。无论在原始的宗教或民间世俗艺术里，都一概将其视为哺育人类、象征生命的神圣之物，大加顶礼膜拜。在某些民族地区，甚至于长期以来都将男根、女阴和乳房视同是人体的第一性器官，继而繁衍派生出以男根、女阴、乳房为主题的千奇百

怪的性崇拜、性文化及其生殖崇拜舞蹈。麻栗坡大王岩崖画中突出表现的男根、女阴、乳房的性崇拜造型，与云南其他地区的生殖崇拜舞蹈有某种程度的必然联系（见图 员原员）。

在古代许多民族编创的关于男女天神拯救并创造人类的各種神话传说及民族史诗中，他们将最初产生生命崇拜的舞蹈在舞动时大面积地裸露腹、腰、腿部及其扭胯抖腹的特异风格的原因，直接与古代祭师们的驱邪除恶、祭拜生殖神的仪式信奉联系在一起。新石器中晚期各民族先民在生殖崇拜风俗的驱使下，创造并继承了与彝族阿细人“祭火神”相似相近的原始生殖崇拜的遗俗及其生殖崇拜舞蹈。这类明显含有人类早期生殖崇拜原始艺术主要特征的节会活动及民俗歌舞表演仍有遗存，也时有活动。它们历经千年而不灭，至今还有少部分生殖崇拜舞蹈遗存在某些偏僻山寨、边远乡村。如云龙县白族的“耳子歌”、哈尼族的“苦扎扎”、壮族的“草人舞”（见图 员原圆）、景颇族的“金寨寨”（见图 员原猿）……这一类象征生命崇拜的题材，进而由自然生殖崇拜发展到对生殖神灵的崇拜。它们不但成了云南各处崖画永恒的题材，也是数千年来云南各民族先民始终关注、保持与重视的一类文化题材。

三、祭火舞之萌芽

火的发现、使用与对火的崇拜，不仅是人类跨入文明时代的重要标志，也是云南古代原始舞蹈文化发展中的一个重要里程碑。新石器时代，原始人有关火的种种节庆活动以及拜火、祭火的仪式祭典等，都是构成



图 员原员 瑶麻栗坡大王岩崖画傩舞图 员原圆 瑶壮族草人舞

孕育拜火之舞、祭火之舞胚胎的催化剂。拜火之舞、祭火之舞，必然成了各族巫术仪式表现中的首选仪式。

至今流传在弥勒县红万村彝族支系阿细人中的“祭火神”庆典，保存着诸多新石器时代拜火、祭火的原始遗痕。传说，阿细人的祖先“木邓”，是在原始洪荒时代发明创造钻木取火的先哲，是他带领阿细人脱离了黑暗，脱离了寒冷。为此，每年农历的正月初二、初三这两天，全村的二百七十多户彝族阿细人就要举行隆重的“祭火神”庆典。“阿细”语将“祭火神”称为“木邓塞录鼎”。在他们的观念里，“祭火神”即是要返回到阿细人的祖先时代。所以，在这一天，男人们赤裸身体，用代表太阳、土地、庄稼的红色、黄色、黑色、白色、绿色，在身体上绘画出象征太阳、月亮、大地和各种自然现象的图案。举行隆重的“祭火神”庆典，就是要祈求祖先“木邓火神”保佑阿细人村寨平平安安，子孙兴旺，家庭幸福。隆重的“祭火神”象征着“火神”与生殖崇拜的关系。初二的前两天，巫师“毕摩”和长老们要到祭龙山举行“祭龙”仪式。“毕摩”长老们杀猪、念“彝经”祈祷天神、山神、土地神和寨神保佑阿细人村寨平安，子孙兴旺，家庭幸福。农历正月初三，阿细人以传统的阿细跳月、摔跤和长街宴接待客人，庆祝节日。

阿细人信奉万物有灵，将自然现象的一切变幻都视为鬼神的威力所致。装扮为千姿百态的“花花队”的老少男性舞者，都无一例外地要选用某种器物做成一个硕大而醒目的男性生殖器悬挂在各自的小腹部。隆重的“祭火神”巡游成了阿细男人的狂欢节。“花花队”的男人们在巡游全村的大街小巷时，边舞蹈边向观看表演的人们尽情地展露各种各样



图 员 员 景颇族“金寨寨”

的硕大而醒目的男性生殖器饰物。最后，人们集中到村子广场，由“毕摩”长老们点燃“木邓火神”手中的火把，“花花队”的男人们围绕“木邓火神”和篝火狂欢，“跳火”，跳“阿细跳月”。他们争先恐后地从熊熊燃烧的篝火上跳跃而过，表达对“木邓火神”、生殖神灵的火的最后的崇敬，将“祭火神”的庆典活动推向最高潮。

四、羽舞、拟兽舞之萌芽

旧石器晚期至新石器早期的原始人以强烈的舞蹈节奏感与击掌弹指或使用自响乐器伴舞；用鲜艳夺目的色彩装饰；佩带显示身份和财富的鸟羽兽皮或石珠、骨爪等若干原始方式，构成具有原始音乐舞蹈及工艺美术各要素的显著特征。在原始人眼里，羽毛美丽的色彩把百鸟装饰得五彩缤纷，它将鸟类送到天涯海角，即便它们在脱离鸟类身体后仍然可以凭借着一点风吹草动就漫无边际地飘舞。羽毛的形态与功能给原始人带来无尽的遐想，也给予原始人以象征性模仿的实物对象。在这种强烈欲望的驱使下，用猎获到的鸟禽的各种美丽羽毛装饰自己，劳作之余“手之舞之，足之蹈之”的即兴蹦跳，当是最初萌发羽舞的原始诱因。猎物的兽皮、骨爪给原始人带来的愉悦、启迪与功利，较之鸟羽更为突出，而萌生拟兽之舞的可能性也愈来愈大。愉悦、启迪与功利可能诱发简单的形式联想。羽舞、拟兽之舞当是旧石器中晚期原始人早期初级思维的必然产物。所以，在后世的原始崖画、陶器和青铜器中多见羽舞、拟兽舞的纹饰图案。

上述种种迹象表明，云南早在旧石器中晚期，各族先民已经创造出大量形形色色的原始艺术类型的雏形了。随着社会生产力、生产方式的进步，人类的思维与意识也必然发展到一个与之相适应的较高层面。更加重要的是为其后来在原始崖画和陶器纹饰中反映出来的形式多样的原始舞蹈奠定了坚实的物质基础与精神准备。

第二章 崖画和陶器纹饰中的原始舞蹈

舞
人
图



云南民族舞蹈史

蔡

第一节 新石器中晚期各民族先民创造的原始艺术

云南新石器中晚期创造的原始艺术，主要见诸原始崖画和陶器造型、图案这两大类原始艺术遗存中。云南的原始崖画中反映的舞蹈，是指在全省已发现的新石器时代各族先民在全省各地崖石上遗留的二十四个崖画点，共约一千五百多个图像中所绘画的与各族先民原始舞蹈相关的人物造型画面。沧源崖画、元江它克崖画、麻栗坡大王岩崖画、弥勒金子坡崖画中所反映的原始舞蹈，从内容和作用上分，主要有宗教祭祀类舞蹈、狩猎与劳作类舞蹈、模拟鸟兽类舞蹈、自娱自乐类舞蹈、战事操练类舞蹈和表演性舞蹈等六类。从崖画舞蹈表现形式的体裁和样式形式上分，主要有三人舞、五人横排舞、五人圆圈舞、六人横排舞、八人横排舞、部族群体舞……根据舞者所持的舞蹈道具上分，大致有徒手舞、羽舞、盾牌舞、棍棒舞、弓箭舞、刀枪舞、草人舞、面具舞、农具舞……昆明市西山区阿拉乡彝族陶制乐器“阿乌”，是一种形似月牙状的陶埙。“阿乌”的造型与中原河姆渡汉族的陶埙在外形上虽然有较大的差异，但是在其制作材料、制造工艺、发音原理、演奏技法以及肇始年代等诸多方面都有异曲同工之处，然而它亦可能也是此期与各类崖画舞蹈伴生的一种最古老的云南土著乐器。

位于大理苍山西坡的漾濞县河西乡金牛村崖画，也是距今约二千五百年至三千多年前的新石器时代文化遗迹。该崖画绘有村落、人物、动物、树木及手掌印等各类形象图案。众多的人物造型在干栏式建筑物旁的神树下围绕成圆圈欢舞祭祀的场景，反映了新石器时代滇西洱河蛮、昆明族古代先民“击石拊石”“联袂踏歌”自娱自乐，以舞祭祀的真实场面（见图 圆原员）。永平县新石器文化遗迹的大量文物考古发现也印证



了古代滇西洱河蛮、昆明族先民自娱自乐的原始艺术的最初形态及其历史真实性。

云南的原始崖画中反映的舞蹈，其内容之广泛，式样之多，种类之丰富，在国内外也是屈指可数的。然而，此间的原始舞蹈及其他艺术门类仍旧处于原始巫术文化、民间俗文化一统天下的层面。

纵观原始崖画和陶器纹饰中反映的舞蹈种类、舞姿、内容、特征和造型等艺术现象，我们都可以从艺术发生学、舞蹈人类学的研究成果中寻觅到解释。从艺术人类学的观点来看，从形态上，它们首先使用的是原始人最珍贵、最便捷的躯体及其简洁的肢体动作，去与臆造幻想中的神明、鬼怪、天地日月、动植物的精灵对话、交流或向其祈求。然而，在这类对话交流或祈求的深层蕴涵着的却是原始人类借助原始巫术，用自己在当时的全部生命，倾尽一切所有向神明、鬼怪、天地日月、动植物的精灵对话交流或祈求而舞动。他们在这种用舞蹈的肢体语言进行对话、交流或祈求时所佩戴或装饰着的羽毛、兽皮、兽骨、树枝等物品，绝不可能是我们现代人所认定的“唯美”、“审美意味”，而是原始人唯恐自己以肢体、全部生命还不足以表达祈祷的诚心，继而借助各种动植物的形态或徽记强化对话、交流或祈求的诚心。通过这种角色转化，以增强原始巫术舞蹈对神明、鬼怪、天地日月、动植物的感染力。最终实现原始人类对生命和生存原始、基本愿望的祈盼。这当是人类最早创造的早期模拟性舞蹈文化的初衷与本意。



摇摇图 圆原员瑶漾滇金牛村崖画

第二节 摇狩猎与采集劳作类舞蹈

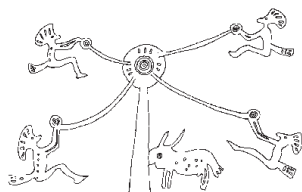
在新石器时代，各族先民赖以生存的最主要劳动生产方式，即是狩猎和采集。比较而言，由于原始社会生产力和劳动工具的局限性，狩猎劳动方式的风险与难度系数较之采集显得更多更大。加上原始时代各族先民的动物崇拜和根深蒂固的“万物有灵”观念的制约，因此，在原始崖画和陶器纹饰中反映的舞蹈，必然以狩猎劳作类舞蹈居多，而采集类舞蹈次之。表现和反映在崖画上的舞蹈情况，正是这种历史文化背景的真实写照。由于云南省的众多崖画分布于省内不同的方位或地区，而各地区的古代原始居民与现今聚居民族之间是否存在历史必然或因果传承关系等一系列问题尚待探究。目前，学界对此众说纷纭，尚无定论。迄今为止，众多学科及其专家学者都还在积极地深入研究，争鸣探索，各抒己见，并取得诸多有新意、有建树的学术研究成果。下文谨采用国内部分方家的著述成说，结合作者对云南古今民族舞蹈历史与现状的考察、调研及判识，予以综合记叙与编写。

一、猎牛舞与剽牛舞

牛是最早被云南古代土著居民驯化的动物之一。由于牛在原始社会中具有多重功利价值和象征意味，它们便自然而然地成了众多民族的崇拜对象，甚至被神化为某些民族的图腾。因此，表现牛的形象以及牛与古代原始民族各类活动的内容场面在相当长的一个历史时期都有充分体现。沧源崖画第六地点四区、第一地点二区和第六地点三区所绘的内容均为猎牛、驯牛的舞蹈场面。前者画面描绘一位原始人左臂高扬，右手甩舞条块状的道具，双腿屈伸跳跃。后者描绘的则是由五位原始人手中

分别执弓箭、盾牌、大棒、短棍和巨大牛角组成的猎牛群舞场景。第六地点三区中绘画的则是十个原始人奋勇围攻一头体型巨大的公牛；图画最上端的三个原始人从头到脚遍体装饰羽毛、树叶，双手亦挥舞着羽毛、树叶，似有极力驱赶或庆贺成功的舞蹈状貌。李昆声等学者认为此即是云南古代的“猎牛舞”。在云南分布于东南西北各地的许多民族中都还流传着各式各样的敬牛、崇牛、拜牛、酬牛习俗以及驯牛舞、剽牛舞、猎牛舞与拜牛舞。如青铜器纹饰上的剽牛舞、刑牛舞与拜牛舞。佤族的剽牛舞、独龙族的剽牛舞、白族的二牛三夫耍牛舞，汉族的牛灯舞，藏族的牦牛舞，纳西族的神牛舞，壮族的牛头舞等等。在壮族的传统民俗节庆中还专门有一个非常隆重的牛王节。在云南少数民族观念意识的物态化和客观对象的意象化活动中，与其说是将牛神格化，还不如说是将牛人格化，牛的形象已经变成了美的理想化身。至今，在佤族、独龙族中仍然保存着较为接近沧源崖画及青铜器纹饰中形状的原始剽牛习俗与剽牛舞蹈（见图 圆原圆 图 圆原圆）。

独龙族的“剽牛舞”，独龙语叫“怒哇德鲁拉姆”。直译为“剽牛召集全体氏族成员聚会舞”。传说其起因是祈祷天神驱除瘟疫，保佑全体氏族成员安居乐业。独龙族的剽牛舞有着极为完整的传统程式，全过程由巫师带领男女氏族成员，按“开门仪”、“插剽牛桩仪”、“牵牛绕房仪”及“剽牛祭天舞”的程序，将四个部分的仪式逐步完成。“剽牛舞”结束后，全体氏族成员不分亲疏内外，将牛肉平均分配给所有参加“剽牛祭天”的人员。过去，独龙族曾在相当长的一段历史时期保持着类似原始氏族社会时特有的共患难、均贫富的古老传统习俗。



摇摇图 圆原圆 沧源崖画剽牛之一 摇摇摇摇图 圆原圆 沧源崖画剽图之二

二、猎鹿舞

在沧源崖画第七地点四区的“猎鹿舞”图像中，画着三个原始人正在以三种各不相同的舞姿动作，欢腾跳跃地在庆贺猎获鹿的场景。其中一位形似祭师或狩猎头人的身材魁梧者，头上插着两根醒目的长羽毛，双腿叉开，右手持棍棒，左手挥舞弯弓，正在向他人炫耀猎获到的三只野鹿。其上方的一个原始人双手高举舞动，两腿分开猛力向上蹦跳，极似今天艺术舞蹈中的“前双飞燕”高难技巧造型。另一个原始人的体态造型却是标准的“右弓箭步”，他低垂着头颅，双手托着一物，高高举于头顶。作出一种祝贺或敬仰状的表情性舞姿。沧源崖画上的这幅“猎鹿舞”图，与其说它是反映古代三个原始人的“猎鹿”生活画面，不如说这更像是当代舞台上技艺高超、构图奇巧的“猎鹿三人舞”的绝妙舞蹈剧照。至今流传在临沧、思茅地区傣族、布朗族及大理的云龙、鹤庆、洱源、大理各县市汉族、白族中的民族民间拟兽舞“耍鹿舞”、“马鹿舞”、“鹿鹤同春”等舞蹈，以其灵巧谐趣的马鹿体态和惟妙惟肖的人鹿交融的神采舞姿，印证了民族民间舞蹈文化大都具有一脉相承的历史文化背景。

三、猎首舞

从原始时代起，人类就已经能够初步意识到自身头部（尤其是大脑）的重要意义了。随着人类社会的进步，人类大脑的脑容量也不断增多，大脑及其神经系统更趋完备，人类对自身头部与人的整个生命的重要意义的认知便日趋清晰、日益增强。人的头颅是人类的智慧、生命情调和全体生命机能的本源。基于这种共识，古今中外的舞蹈文化及其舞蹈语言中广泛传承着无以数计的瑰丽多彩的以头部舞蹈语言为重要标志的头之舞。沧源崖画第一地点五区偏下处，绘有六人一组的图形，其中两人用左右手合力提着人头模样的圆形物在跳舞。李昆声先生等学者认为此

即是“猎首舞”。云南佤族古时的“猎头祭谷”习俗，即在每年都要砍下一个异族人的头颅去祭“谷神”，届时全村族人在巫师“魔巴”的带领下跳起狂热奔放的“木鼓舞”。过去佤族老人普遍认为用人的头颅祭神仙，便能将全村族人的虔诚祈祷毫无保留地全盘倾诉给神仙。佤族老人认为“猎头祭谷”是一种最隆重的礼仪，因而就能够获得神仙的信任和回报，受到神仙的庇护，保佑全村族人来年六畜兴旺、五谷丰登。佤族女性的“甩发舞”以豪放爽朗著名，其中也不乏“猎头祭谷”古俗的遗迹。

此外，在距今六七百年的元代，“猎首舞”不仅继续在佤族中流传，还在与之相邻近的“金齿百蛮”诸族中多有遗传。元人李京《云南志略》载云：“金齿百蛮……遇破敌，斩首，置于楼下，军校毕集，结束甚武。髻插雉尾，手执兵戈，绕俘馘而舞。”当然，元时的“猎首舞”不可能是原始猎头习俗与猎头舞蹈的简单重复与照搬，它显然已融入了部落战争、欢庆胜利或武术演练等新的时代内容与社会文化特征。

四、猎象舞与象舞

沧源崖画第六地点三区的左下角画的是一大两小的三个原始人正在奋力围猎一头长鼻大象（见图 圆原原）。位于最前面的那个原始人，双脚叉开，展开双臂，右手持有高大的盾牌，作出无所畏惧地堵截大象的形状。其后那个身材高大，头饰怪异，疑似巫师的人物亦双脚叉开，双肩高耸，手中紧拽一条驯象绳，似乎已稳操猎象胜券。位于最后的小个子



摇摇图 圆原原 沧源崖画猎象

原始人则下肢为右踏步状，左臂平抬，右手蒙面，缩头含胸，呈惊恐畏惧姿势。显然，沧源崖画中出现的“猎象舞”与约三千年前这一带就大量存活着的自然物——象及人象共生的生态现实相符。同时也反映了原始人那个时期还处在与象争生存、与象为敌的阶段。因为，此时原始先民的社会生产力及人的思维智力尚未达到足以驯服大象的程度。崖画中演练的“猎象舞”，其实只是对这种庞然大物在无可奈何的情况下群起而攻之，奋起反击的一种真实状态的历史再现。这个时期，人与象的关系从猎象演进为爱象、尊象、拜象。从南诏时代起，已出现庞大的用以作战的象阵及用于礼仪表演的百余头大象的“象舞”。及至明代，云南的一些少数民族亦普遍能驯服大象，用象与敌人作战或以象作为礼仪表演“象舞”。明朝李思训《百夷传》说：“承行者象马从人动以千百计，恣其所用，而后输于公家，……以象为声势，每战则用绳索自缚于象上，悍而无谋。”这个时期，“白象舞”、“象舞”频繁在傣族、布朗族的各种民族节庆与佛事活动中表演，已是当地人司空见惯的常事（见图 圆原缘）。



图 圆原缘 傣族白象舞

可见，在崖画中的“猎象舞”及至千百年后丰富多彩的“象舞”、“舞象”的进化发展足迹，不仅仅是某一种简单舞蹈品种的历史记录，而是云南各民族在三千多年间，从蛮荒蒙昧的原始文明，始终不渝地不断前进，从而创造了万紫千红的民族舞蹈文化。可以说，崖画中出现的“猎象舞”的确是云南民族舞蹈文化不断地跨越与飞跃文明史的真实历史记录。

第三节 崖画中的宗教祭祀乐舞

一、金牛村崖画中的“踏歌”

位于大理苍山西坡的漾濞县河西乡金牛村崖画，是距今三千多年前的新石器时代文化遗迹。该崖画的面积约有一百二十平方米，绘有村落、人物、动物、树木及手掌印等各类形象图案约二百多个。

众多的人物造型中，最为突出的是一组有三十多个人物在干栏式建筑物旁的神树下围绕成一个大圆圈，在一位身材高大的部落首领的带领下欢舞祭祀的场景（见图 圆原员）。这里反映的正是新石器时代洱河蛮或大理古代先民“击石拊石”、“联袂踏歌”、自娱自乐，以舞祭祀的真实历史场面。而与漾濞相邻的永平县大面积新石器文化遗迹中的大量文物考古发现，也印证了漾濞县河西乡金牛村崖画中大理古代先民自娱自乐的原始艺术的最初形态及其历史真实性。起始于新石器时代古代先民“击石拊石”“联袂踏歌”的这种大众舞蹈形式，一方面继承着初始时期自娱自乐的原貌，继续在民间发展传播；另一方面还被后世的官府、宗教及民众作为娱神、拜神的最佳手段，去以舞祭祀、以舞敬神。这样一来，同源于新石器时代的这种大众原始舞蹈，便逐渐步入多元发展的新的历程。

二、麻栗坡大王岩崖画与原始傩舞

麻栗坡大王岩崖画位于文山麻栗坡县城的半山腰的一块岩石上。当地老人说，很古很古的时候，天上的一位大仙骑着一匹五彩的马，飞来这块岩石上面的山头上，大仙的身后还跟随着数不清的兵马随从。不知什么时候，大仙带着他的兵马飞走了，只见岩石上留下这些奇形怪状的崖画，老辈子人就把它尊称为“大王岩”，后来当地人每年都要来这里举行隆重的祭拜（见图 圆原远及彩图 源）。



图 圆原远 麻栗坡大王岩崖画

这一带的崖画由下至上的向主画面延伸。在大王岩崖画的主画面上用灰色、白色、暗红色绘着人物、牛、狗及一些莫名的图形。崖画正中上方绘有两位头罩面具的庞大人物造型，两人的双手向两旁上翘，两腿似大八字步站立。右下侧又有一个比例约仅有一半的人像，其造型亦为头罩面具，两腿站成大八字步。往下绘着一个比例更小的人物，其双臂



高举于头顶，两手相触，两腿大开、半蹲，似马步状；两腿中间有一根由小腹伸至地面的条状物。这个人物的正上方还绘有两条头对着头的弯角牛。主画面左下方依次为螺旋形图案，一只面朝左旁的小狗，一头面朝左旁的稍大的弯角牛，四个线条小人图案。其中三个线条小人的两腿中间都有一根长短不一的条状物。此外，在主画面的左上侧方还有两个稍大的人物图案，其中一人以中空白描画法绘成，人物双臂曲肘，向两旁上抬至齐肩高，下肢动作亦似马步状，两腿中间有一根稍短的条状物。另一人为全色画法，双臂向两旁微上抬，下肢作小八字步站立。众多学者均一致认定，麻栗坡大王岩崖画是云南原始崖画中唯一表现远古“雉舞”的重要文物遗存。更有甚者，将这幅崖画称为“开原始雉舞之先河”。

据测定，麻栗坡大王岩崖画成画时间约在距今二千五百年前左右。从该崖画主画面上三个头罩面具，两腿呈大八字步的奇异造型、绘画使用的三种颜色及其多个人物两腿中间都有一根长短不一的条状物等方面来看，确有诸多令人费解的疑点及值得深入进行研究的价值。

该崖画中共绘有十个人物，其间有五个人物的两腿中间都有一根长短不一的条状物。许多学者都将它视为男性生殖器，并据此把该崖画的主要内容推定为原始生殖崇拜。这根条状物到底是男性生殖器，还是原始时代的尾饰，尚难确认。因为，如果真是男性生殖器，这必然就应当视为以男根生殖崇拜为特征的父亲氏族时代了。而崖画正中上方三位头罩面具人物及另外两人的造型，却没有条状物或其他类似生殖器的特征。另外，崖画中三位头罩面具人物所佩戴的面具形状也很特别，这里的面具形状与昭通出土战国铜戈上头罩面具人物的形状（见图 猿原愿）与用途又有哪些异同的地方呢？这些都是需要深入思考的问题。

关于“巫舞”、“雉舞”的记载，最早见诸商代的甲骨文。据考证，商代甲骨文中的巫字与舞字的多种写法均为人两手持牦牛尾而舞，“巫”、“舞”本为同一字形、字义；甲骨文中的另外一个字形，则画成一个头戴多边形面具，面具仅有两个眼眶，面具的两只假耳上还分别缀有菱形耳坠状物件的装扮。有关专家认为，后者极可能是商代的“雉”

与“傩舞”的记载。到了周朝，“傩”、“傩祭”与“傩舞”即已成为宫廷与国家祭祀活动中的最高礼仪之一。在其后的各朝各代，“傩”、“傩祭”与“傩舞”更是愈演愈烈，就连清朝的皇家佛寺雍和宫都变成了专供喇嘛跳“傩舞”（“羌姆”）的场所。

值得注意的是，麻栗坡大王岩崖画中类似“傩舞”的造型与商代甲骨文中的那个头戴多边形面具，仅有两个眼眶的字形（“𪛗”）（见图 2-1-1），以及周朝宫廷与国家祭祀中的“傩祭”与“傩舞”等，几乎都发生在距今约二千五百年至三千多年前的同一时期。这应当是云南民族舞蹈发展史中的一桩要事。

就其本质属性而言，“傩舞”、“巫舞”原本都是原始巫术仪式活动中的同一种性质的原始宗教仪式舞蹈。后来，在巫术仪式活动中，以弱势角色的地位为出发点，以敬畏并乞求神灵的肢体语言行为行巫术之事，即是常见的“巫舞”；而以强势或同等地位角色自居，以强驱暴或以强峙强的巫术行为样式行巫术之事，即是“傩”、“傩祭”与“傩舞”的主要特征。这也是“傩”与“巫”、“傩舞”与“巫舞”的重大区别。此后，在云南各民族中之所以保存和流传较多的各类“傩舞”、“跳傩”，应视为少数民族先民不畏强暴，勇于与神灵鬼蜮宗法观念抗争的伟大民族英雄主义精神的一种袒露和显示。



图 2-1-1 麻栗坡大王岩崖画中的傩舞造型

第四节摇模拟卵生类动物的羽舞、蛙舞、 摇摇摇摇蛇舞、猎鸟舞和飞鸟舞

一、猎鸟舞、羽舞和飞鸟舞

沧源崖画第六地点三区的画面，内容丰富多彩，造型怪异，种类庞杂。其中有大小人物十八个，牛、象、鸟、犬各种动物十五个。该图中心位置描绘了六只形状各异的不知名鸟禽，已被六位原始人包围于猎场中央待擒。其中的三位原始猎人也用羽毛树叶装饰着头部和身体。另一个手持弓箭头插长羽翎的原始人，当是这场猎鸟活动的组织指挥者，抑或是远古沧源“猎鸟舞”的领舞者。猎鸟也是原始人获取食物，延续生命的一种劳动方式（见图 圆原愿）。古代的“猎鸟舞”既能再现狩猎场景，用来传授狩猎经验，又可以强身健体。它们在原始社会中对人类的生存和发展，具有特别重要的功利意义。云南其他地点的崖画中，亦毫无例外地出现各式各样的猎鸟舞画面，当是时代条件和自然地域环境真实性的再现。

世界各地的土著民族都有用各种各样的吉祥羽毛、兽皮装饰自己头



摇摇摇摇图 圆原愿 沧源崖画猎鸟舞

部的古老民族习俗。如云南景颇族“目瑙纵歌”领舞者“瑙双”的头饰上，不仅插满雉鸡尾，还在脑门前方装置一个象征智慧与权力的犀鸟头（图 00000）。在文山的彝族跳宫节中的“宫头”的头饰上，也要插满雉鸡尾，用以显示“宫头”的身份与地位。据资料显示，云南省的十九种民族，均有在自己的头部装饰各种羽毛、兽皮、珠宝和花卉的民族习俗。众多土著民族也都有在盛大节会上，精心用各种羽毛、兽皮装饰自己头部的民族习俗。在云南省的沧源崖画、元江它克崖画、麻栗坡大王岩崖画、漾濞金牛村崖画里，约有二十余种在人体不同部位插着长短不一的各类鸟羽，装扮成鸟禽的舞者图像（见图 00000 图 00001 图 00002）。远古时代的人类，之所以在身体的不同部位插着各类鸟羽，披上兽皮，最初的目的当是为了御寒与护体。随着劳动生产力的进步，人类逐渐产生了审美意识，开始尝试着用各类对象装饰自己或同伴的身体，从中获得美感。与此同时，在人体不同部位插上长短不一的各类鸟羽，装扮成各类鸟禽模样，模拟各类鸟禽或翱翔、或栖息、或腾跃的姿势，既能再现狩猎场景，用来传授狩猎经验；又可以强身健体、宣泄情绪，获得更大程度上的快慰与美感。于是，模拟鸟兽的各类原始舞蹈脱颖而出，在古代的人类中广泛流传，继而逐渐形成千姿百态的原始鸟禽舞蹈。如傣族的“孔雀舞”、“蝴蝶舞”，彝族的“老鹰舞”、“喜鹊蹬窝”，白族的“白鹤舞”、“百鸟朝凤”，拉祜族的“斑鸠舞”，哈尼族的“白鹇鸟舞”、“木雀舞”，纳西族的“大鹏鸟舞”、“孔雀喝水舞”，傈僳族的“乌鸦喝水舞”，拉祜族的“斑鸠喝水舞”。这些原始于模拟鸟兽类的舞蹈，伴随着不同部落族群数千年的迁徙流动与历史演进，经过数百代的不断改进、



图 00000 景颇族“瑙双”头饰 图 00001 沧源崖画羽饰

增删、创新和完善，日渐形成了可以让后世观众从某种模拟鸟兽类舞蹈中，轻而易举地区别一种民族与另一种民族的身体语言和舞蹈文化的韵味与特质。

二、蛙舞、蛇舞

在元江九老峰它克崖画、金子坡崖画（见图 圆原猿猿）、沧源崖画和其他地点的崖画中大量出现的舞蹈姿态造型均为双臂屈肘高举，下肢屈膝半蹲的“蛙”形舞姿。其中，最为典型的是元江它克崖画中的“蛙舞”造型。元江九老峰它克崖画于 员愿缘年发现，可辨图像近一百个。人物的体量、大小参差不齐，大者有 缘园厘米，小者约 圆缘厘米，并见有男女性别的差别。它克崖画所表现的有原始宗教仪式、狩猎及性崇拜等内容。该崖画中的近百个人物的造型动作，几乎都是双臂屈肘上扬，下肢半蹲为蛙形舞蹈姿势。从崖画所表现的舞蹈画面来看，大致可分为集体舞、圆圈舞、双人舞、单人舞几种形式。

此类“蛙舞”姿态造型也频繁出现在我国内蒙古的阴山崖画和广西花山崖画中。这种带有普遍性特征的“蛙”形舞姿与其后出现在云南铜鼓上的蛙、蛇与飞鸟等动物的形象之间具有某种必然的联系。在古代先民最初的原始意识里首先认定的是：它们不但具有人所不能企及的极强的生殖繁育能力，又有令人羡慕的适应自然环境的生存能力和灵巧敏捷的特殊肢体。在古代先民的观念意识中，它们都具有返老还童和永生不死的生命能力。因而在蛙、蛇与飞鸟等的种种奇异舞蹈与绘画造型中，

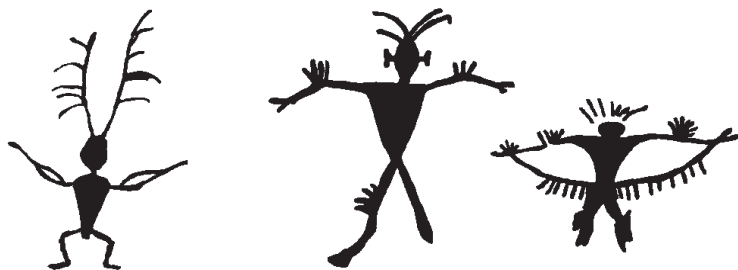


图 圆原猿猿 沧源崖画羽人舞之一 图 圆原猿猿 沧源崖画羽人舞之二

反映和表达了不同地域的少数民族先民们对生命延续与人类再生的羡慕、祈求和崇拜。这些蛙、蛇与飞鸟舞的图案、纹样与当时的社会阶级状况、宗教信仰、礼仪习俗、生态环境、审美风尚紧密相关。它们暗示着云南古代民族苦苦寻觅能够与自然、祖先、阴阳世界及自然界中的某种神秘力量发生联系、交流沟通的媒介物，并基于这种原始朴素的宇宙观所构塑的蛙、蛇与飞鸟等的种种奇异舞蹈与绘画造型。如文山壮族的“乾坤孕蛙图”，就揭示了他们心目中的天地人或神界、人界（自然界）与阴界的三界观和宇宙模式，赋予了崖画“蛙”形舞姿及其后代蛙、蛇、龙等乐舞艺术生生不息的永恒意义。

这种原始朴素的宇宙观的存在与延续，必然导致后世出现在铜鼓上的蛙立体铜雕塑与世代相传的跳蛙舞习俗。

第五节 摇自娱自乐类舞蹈

在沧源崖画、它克崖画及金子坡崖画的图像中，除了原始祭祀舞、各类动物舞、狩猎劳作舞、表演舞及战事器械舞之外，较为多见的就数自娱自乐类舞蹈。自娱自乐类舞蹈是原始时代的人们最能轻而易举获得的一种解除疲劳、恢复体力、沟通人际关系的最高精神享受。也是在没有任何一种外界压力和驱使下的自我娱乐身心、自我解脱的最简便和最

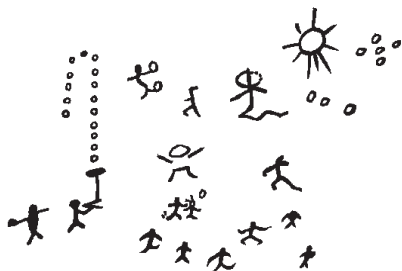


图 圆原瑶金子坡崖画蛙舞与“弄丸”

佳的手段。出现在沧源崖画、它克崖画及金子坡崖画图像中的横排舞（见图 2-14 沧源崖画横排舞）以及那些无拘无束、自得其乐，形似散乱无章的手舞足蹈图像，均被考古专家、艺术家誉为自娱性舞蹈。由于自娱性舞蹈属于人类的一种本能性的行为，所以它出现在云南乃至世界各地的众多图像中，应视为一种历史文化的必然。在以后的数千年中，尽管人类文明不断进步，各种艺术门类不断出现，各种不同类型的民间自娱性舞蹈仍然占据着精神文化生活的巨大空间，这亦即人类本性使然。

一、采集劳作类舞蹈

采集劳作是人类在原始时代最重要的一种赖以生存的生产方式。对于地处云岭高原的人类祖先来说，是否掌握娴熟的采集、劳作的技能，在任何一个部落族群中都同样显得尤其重要。炫耀和显露娴熟的采集、劳作技能，并在劳作之余演练和传授这类采集、劳作技能的生活场景，理所当然地成为崖画中的主要内容题材。

沧源崖画第六地点三区中下部绘有六个装扮各异的原始人及驱使牛羊鸡鸭劳作的画面。其中有三个原始人的手中均拿着形似果实的圆形物，他们四周的地上还散布着大小相当的十五个形似果实的圆形物。这三个原始人中有两人全身上下绑扎着茅草，其装扮、动态极似壮族、土家族的原始舞蹈“草人舞”的图像。挥舞着通过采集与劳作而获得的成果欣



图 2-14 沧源崖画横排舞

然起舞，是原始人收获时用来表达内心喜悦情感的一种最简便、最直接的方式，通常也是原始人类最常见、最便捷和最佳的精神生活方式。人类为了维系自身的生存所进行的各类最基本的采集劳作，当是这类原始采集劳作舞蹈诞生和起源的最直接的一个原因。

二、战事操练与器械舞蹈

在原始氏族社会里，氏族部落战争是原始人类生活中的又一个重要内容。氏族部落通过战争壮大自己的势力，增加自己的财富，维护自身的生存，因而，各个氏族部落必须对所有氏族成员进行战事操练。原始氏族社会中的不可避免的氏族部落冲突，决定了产生氏族部落战争的必然性。

沧源崖画及其他一些崖画中也出现了大量表现部落战争与氏族成员进行战事操练的内容。沧源崖画第六地点绘着一组手中挥舞各种武器及盾牌式样的人物（见图 圆原员远）。这幅图中约有二十个人物，他们之间有一段较大的间距，似乎明显地分别属于两个来自不同的氏族部落。这些手中持有各类武器与盾牌的两个氏族部落成员及周围的人物均挥动着武器与手臂，似乎在挑战、对垒，抑或在相互谩骂。两方的人群中各有为数不多、比例较小、手中也执有武器之类东西的小孩子人物图像。此外，居于对阵上方的后面，又绘着一个长有双乳与女性生殖器的妇女。妇女的后面还绘着一位身材魁梧，双臂高展，下肢呈右“弓箭步”状，且在他的手臂上戴有装饰物的人像。这个人物可能是战事操练指挥者，或者

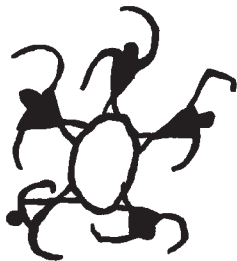


图 圆原员远 沧源崖画圆圈舞



是这个氏族部落的巫师大鬼主。显然，如此的场面队列，所表现的内容若非部落战争，亦即是正在进行实战操练或战前演练。据史料记载，古代的云南各类战事较为频繁。为了应对战争的需要以及战前的战备、锻炼身体等，各个部族都创造了各类形式多样的兵器。在战争和劳动之余舞刀弄棍，成为千百年来各民族男子的一种经常性的活动。曾经在此后各个朝代的出土文物、文献记载和流传于民间的形形色色的兵器及千姿百态的兵器舞，也是云南少数民族历史上对中国古代军事文化与军事舞蹈领域的一个特别贡献。至今还在各民族中广泛流行着兵器舞、器械舞，



图 圆原员瑶白族关刀舞

如白族的“长矛舞”、“关刀舞”（见图 圆原员苑）、“五尺棍舞”、“双刀舞”，彝族、傣族、壮族的“双头棍舞”、“大刀舞”、“钩镰舞”、“三叉舞”、“花棍舞”，景颇族、阿昌族、傈僳族、拉祜族的“弓弩舞”、“长



图 圆原员瑶沧源崖画盾牌舞

刀舞”、“盾牌舞”、“匕首舞”，藏族、普米族、纳西族的“马刀舞”、“降魔杵舞”……它们构成了云南另一种具有多重功能和价值的特色舞蹈大类，也成为各个时代各族人民精神文化生活中不可缺少的重要内容。

三、形式种类多样化的表演性舞蹈

云南的许多文物考古专家及民族艺术史专家，如李昆声、尤中、杨德铎、聂乾先等学者，几乎异口同声地判断：在云南各崖画点中，早已出现三人舞、五人舞、横排舞、圆圈舞、组舞等不同种类、不同样式与不同形式的原始舞蹈。例如，在沧源崖画第一、二、六、七地点的图像中，就分别绘有三个舞者手挽着手大步流星跳的“三人舞”；有将一条横线上的六个人分两组的“组舞”，这六个舞人同时在朝左上方斜扬手，右臂屈肘下垂为“提襟”舞姿；还绘有五个舞人围成一个圆圈，扬臂甩手，双脚踏地，纵情作舞的“圆圈舞”；还绘有八个头插羽饰的舞人，同站在一条横线上的“横排舞”舞蹈形象。

在艺术发展史上，不同舞蹈形式、不同样式与种类的出现，标志着原始舞蹈从自发粗放形态向更高级自觉形态进步，是具有跨越性意义的一个极其重要的艺术阶段。这些绘于二千五百年至三千年前的原始崖画中出现的多种舞蹈形式、不同样式与种类的分类，充分反映了云南少数民族先民所具有的惊人的艺术创造天赋。

第三章 商至隋奴隶社会少数民族先民原始乐舞 (公元前约16世纪—公元618年)

商至隋
奴隶社会
少数民族
先民原始
乐舞



雲南民族叢書

葉牛

摇摇大约在三千六百年前，云南进入了铜石并用时代，大约在商代中晚期云南中西部出现了青铜文化。大约从春秋战国至西汉晚期，云南的青铜文化开始步入了兴盛时期。据考古学研究，云南的青铜时代从公元前 10 世纪开始，由洱海地区发源，于公元前 7 世纪至公元前 3 世纪在滇池地区进入鼎盛时期，公元前 3 世纪后逐渐衰退，共延续了一千余年的辉煌历程。考古学家李昆声先生将云南青铜时代文化分为以下四种类型：滇池青铜文化、洱海青铜文化、滇西北青铜文化、红河流域青铜文化。云南青铜时代文化分布甚广，在全省七十多个县市的二百多个遗址中，大约出土了一万 multiple 件青铜器文物。从总体上看，云南的青铜器文化虽说大致分为四种文化类型，但是它们相互之间始终保持着诸多割不断的内在文化联系。

《后汉书·西南夷传》曾记载了战国楚顷襄王（公元前 298 年—公元前 283 年在位）时期，派遣将军庄 舂率领两万大军从湘西经今贵阳，接着又攻入云南，使滇池一带成为了楚国属地。后来，楚国军队在滇国“改服从其俗”，融入滇中的民族群体之中。这就是中原文化最早传入云南的重大历史事件——庄 舂入滇。内地先进的技术和文化艺术进入云南后，与云南民族社会政治、经济与文化艺术互为吸收融合，对当时及其后各时代滇中各民族乐舞艺术的变化发展产生了深远的影响。

随着时代的发展，云南的部分地区已先后进入阶级社会。此期的云南原始宗教祭祀乐舞在人们的社会观念、意识形态和社会生活中的地位日渐凸显。作为此前原始舞蹈及其他艺术门类的民间俗文化一统天下的局面，开始出现了分化和融合的新的结构调整。即出现了雅俗分野与共存的新的乐舞秩序。此时，即除了遍布古滇全境的巫师巫舞之外，开始有了专业或半专业的男女乐舞艺人或是乐舞奴隶。他们可能受过专业或半专业的训练，所以也能够表演具有一定技巧性和技术难度的各类舞蹈。上述种种，标志着云南古代原始社会的民族舞蹈已跨入一个新的阶段。

此期的云南青铜乐舞，主要是滇人乐舞与昆明人“西南夷”乐舞。其间，尤以滇人的原始宗教祭祀乐舞为盛。“西南夷”乐舞亦不失为主流之一。此期的云南青铜乐舞，最典型的主要就是滇人的青铜乐舞与昆明



人的铜鼓葫芦笙乐舞。滇人的原始宗教祭祀青铜乐舞在此间已进入一个鼎盛时期。

从商初至隋末，这中间历时共约二千二百余年。此间，云南的古代乐舞兼收并蓄，多元并流，出现了种类繁多、风格各异、形式多样、技艺高超的民族乐舞百花齐放的大好局面。

第一节 摇青铜器时代的民族乐舞

一、编钟乐舞

在云南各地曾经先后出土了战国时代的多种形制和不同样式的各类青铜编钟（见图 猿原员）。祥云县大波那村曾出土一枚战国早期铜编钟，钟面铸有云纹图案。后来又在该县的检村出土一组三枚铜编钟，大小相同，呈扁圆体形，顶部有三角形钮。编钟的双面均铸有精美花纹，一面铸双鹭纹饰，另一面铸二兽搏斗纹饰。在昌宁县发现一枚铸有双蛇纹图



图 猿原员 摇 牟定战国编钟

案的铜编钟。牟定县也出土了与铜鼓同一地点的六枚成套铜编钟。另外，还分别在楚雄万家坝、晋宁石寨山滇王墓、元江县、永平县等地出土了十三枚形制奇异的“羊角钮铜编钟”。又在晋宁石寨山滇王墓内发掘到被考古专家命名为“滇王编钟”的一组六枚青铜编钟。

编钟、编磬均为中原历代帝王专门享用之乐器，亦被称为“王者之乐”。自古以来，编钟、编磬均与舞蹈音乐合为一体，并成为中国古代公认的一种法定乐舞礼制。所以又将其泛称为“钟磬乐舞”。云南战国时代的各类青铜编钟的频繁出现，与当时各地氏族酋长与豪门贵族的势力割据及分而治之的社会环境有直接关系。无疑也是深受中原乐舞礼制的影响后的作为。那么，古代的云南为什么多见编钟，却未见有关“编钟乐舞”或“钟磬乐舞”的记载呢？这大概有以下几个原因：首先，战国时代群雄争霸逐鹿中原，中原王朝的统治者无暇顾及“西南诸夷”；其次，战国时代的云南与中原王朝的直接交往并不频繁，所以在史料中也不可能对“蛮夷氏族”酋长的情况作记载；再者，舞蹈是以人体为载体的一门艺术，人逝则舞亡，表演编钟乐舞的乐舞者，也不可能像青铜金属一样永存不朽。然而，如果将这些编钟与滇东北出土的汉晋画像石及画像砖中的挥长袖而舞的生动舞姿作一番仔细考究，便可寻觅到云南“编钟乐舞”更多的蛛丝马迹。

二、铜鼓与铜鼓乐舞

铜鼓是青铜器的一种，是我国南方和东南亚诸多民族所尊崇的重器、祭器、神器、乐器、舞具。它自二千六七百年前出现，延续到今天，仍有彝族、壮族、瑶族、苗族、布依族、水族、佯族、傣族、克木人、芒人等许多民族还在使用。铜鼓是一种很特殊的青铜器，是具有多功能的器物。它们的器用功能包括重器功能、祭器功能和乐器功能，其主要功能是祭祀与乐器。铜鼓、铜鼓乐舞图案纹样及铜鼓乐舞是云南民族文化的重要载体，孕育着极其丰富多彩的内容，是一种珍稀的活态文化。学术界按铜鼓分布地域、存世数量、密集程度的不同，将铜鼓及铜鼓乐

舞划分为三个区：首先是以滇中、滇西和滇池为中心的地区，是铜鼓的起源地；其后是以云南文山及广西为中心的地区；第三即是越南的北部地区。这三大分布地区的铜鼓，在起源、工艺、功能、传播和影响等方面，相互之间始终保持密不可分的学术关系。国内外历来都对铜鼓的研究极为重视，对相关的民族历史文化与铜鼓乐舞也不断有新的探讨。近年来，铜鼓及铜鼓乐舞的研究还有新的实证、新的材料、新的思路和新的观点展现。本书所指的“铜鼓乐舞”，主要包括在云南各地发现的不同器形制式的铜鼓上的各种舞蹈图案纹样，以及后世各个历史时期遗存和流传在云南彝族、白族、壮族、瑶族、苗族、布依族、水族、佤族、傣族、克木人、芒人等民族中的铜鼓乐舞这两类乐舞。

云南各地发现的青铜时代不同器形制式的铜鼓，其鼓上的各种图案纹样中遗留有太阳、舞人、乐人、舞蹈、奏乐、干栏式建筑、羽人划船、羽人持干盾、剽牛、翔鹭、蛙、马、四足兽、鱼、龟、穿山甲、螃蟹、花树等多种写实的纹样和变形的几何图案。现藏于奥地利国家博物馆的文山出土的“开化铜鼓”，当属云南早期铜鼓及铜鼓乐舞较有代表性的一例（见图猿原圆），铜鼓腰部还有持斧盾而舞的羽人（见图猿原猿）。文山广南出土的“广南铜鼓”的乐舞图案纹样是较为典型的又一代表。这面铜鼓的胸部有每组由七至八人组成的四组形态生动逼真的羽人竞渡图；该铜鼓的腰部则有醒目的双人羽舞纹饰（见图猿原原）以及极具云南土著民族特色的“剽牛祭天舞”的图案纹样。这些图案纹样与当时的社会阶级状况、宗教信仰、礼仪习俗、生态环境、审美风尚紧密相关。它们暗示着云南古代民族的宇宙观，构造了他们心目中的天、地、人或神界、

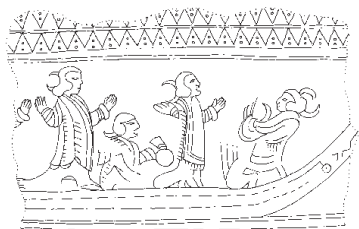


图 猿原圆 开化铜鼓羽人划船歌舞图 图 猿原猿 开化铜鼓盾牌舞

人界与阴界的三界观宇宙模式，赋予铜鼓艺术生生不息的永恒意义。

三、青铜吹笙四人舞俑

在晋宁石寨山出土的一组四件“青铜吹笙四人舞俑”，亦是这一时期兼融高雅文化与通俗文化两种舞蹈特征于一体的实例证据。这四座“吹笙四人青铜舞俑”通高各约九厘米，均为女性造型。其中一人在吹葫芦笙，另外的三个人舞姿各异，但舞蹈的风格及服饰却非常协调统一（见图猿象缘）。



图 猿象缘 青铜吹笙四人舞俑

这四位女性乐舞俑都梳着银锭式发髻，发髻根部裹着两条较长的飘带，飘带沿背后下垂。舞俑佩戴有耳环、手镯，右腹前挂着一柄短剑。四个乐舞俑均赤足，腹前装置一较醒目的圆形饰物。肩上披着一领曳地的长披毡，小腿上还绑着似蛇纹样的细长带子。三个舞俑中的第一个舞



图 猿象缘 广南铜鼓双人羽舞

人双臂屈肘，手心朝上向两旁上抬为“摊掌”位，下肢为“大八字步”，微下蹲；第二个舞人的左臂手位与前者同，右臂的手位略高，像“顺风旗”位，下肢为“左虚点步”；第三个舞人面朝右回顾，左臂手位比前略低，右手臂的手位与第二个舞人同，下肢为左腿半蹲，右腿抬成“右虚步”（见图猿原圆）。

这组铸造于西汉早期的“吹笙四人青铜舞俑”的乐舞人，从四个舞俑的乐舞服饰、舞姿造型和乐舞表演的规范化程度等外部特征来看，舞俑显然是训练有素的专业艺人，可能就是十七号墓主或是“古滇国”的宫廷乐奴。据各种各样的资料表明，葫芦笙舞当是西南地区土著民族特有的一种独特传统乐舞，而且它的流布范围主要集中在云贵川一带的氏羌族系诸民族中。

这组出土于古滇国腹地的吹笙四人青铜乐舞俑所表露出的种种表情，充分显示出滇民族民间舞蹈经过贵族府衙中乐奴们的加工、提高，已具备专业舞台艺术舞蹈的主要基本特征。可见，还在西汉早期，滇民族的民间舞蹈和滇民族贵族府衙中乐奴的舞蹈表演的整体艺术水平已达到一个较高的层次。

四、青铜八人乐舞队

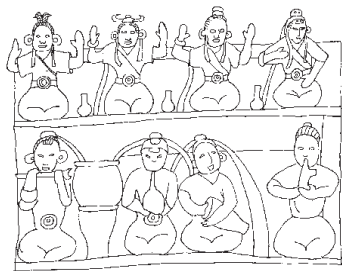
晋宁出土的一件鎏金“青铜八人乐舞队”饰物，色泽金碧辉煌，工艺精湛；人物造型各具特色，生动逼真。饰物的构图方式亦极为罕见。该饰物呈方形，将八个女性乐舞者分置于上下两层。上层四人头顶上均



摇摇摇摇图 猿原圆 青铜吹笙四人舞俑细部

戴着长方形的饰物，从发髻根部沿背后垂下一条较长的飘带，两耳及手腕亦佩戴圆形大耳环及手镯，有两束饰物由两耳前垂下，在腰带腹前正中还有一圆形饰物。左边的三位舞人均均为双臂屈肘上扬，手心朝前的舞姿；下肢为盘腿坐姿。最右边的舞人右手置于下颌前，左臂“提襟”位，手掌置于小腹下。下层的四人中除一人头戴上戴长方形饰物外，其他全部装扮及坐姿均与上层四人相同。下层的四人各持一种乐器作演奏状，最左的一人双手横握一种管状乐器正在吹奏；居于左边不知名的圆形物件旁的一人正在吹奏葫芦笙；紧靠其旁的人左手斜抱着一圆筒形的鼓，右手做敲击动作，她张着口似乎正在大声地唱歌吆喝；最右边的人物用双手捧着一只稍大的葫芦笙正在吹奏（见图猿原韵）。

从这件青铜鎏金“八人乐舞队”所展现出来的服装、饰物、舞蹈造型、乐队、乐器及乐人、舞人的排列位置等综合情况来判断：第一，这无疑就是当时一种较常见、又很有代表性的专门用于表演乐舞的场所——舞台；第二，这种表演形式是在滇族上层人物中最流行的一种演出规格，也是用来显示自己贵族身份的一种标志；第三，当时滇国的乐人、舞人已有了明确分工，器乐演奏与舞蹈表演已分别形成既相对独立，又互为依存的两种艺术门类；第四，从乐人、舞人的排列位置与构图中也可以得知，那时的滇国贵族家的乐舞已趋于成熟，并形成类似“八人乐舞队”之类的各种规格程式。总之，晋宁的这件鎏金“青铜八人乐舞队”饰物，向后人展示了滇人的民间歌舞经过长时期的不断提高升华，其中一部分确已具备舞台艺术舞蹈的雏形了。



图猿原韵 青铜八人乐舞队



五、青铜双人盅盘碗舞

晋宁石寨山出土的西汉青铜饰物中，有一件高 15.8 厘米，宽 15.2 厘米的男子双人舞蹈图像。该青铜饰物中铸有两位光头、高鼻梁、深眼窝，身着贴身衣裤，腰佩剑器，双臂挥舞的男子，两人手中各托两只或盅、或盘、或碗之类的器皿，四足朝左右方向，呈弓箭步状，腾跃跳踏在一条蟒蛇之上，俨然以一种得意忘形的神态，全身心地投入载歌载舞的表演（见图 猿原愿）。该舞蹈舞姿奔放，激情外泄，动感十足，跃然于眼前，真正算得上是一组个性凸显、独具匠心、精湛绝妙，又带着几分异域风



图 猿原愿 青铜双人盅盘碗舞

情的古典男子双人舞蹈。从这组在造型上以写实手法为主要特点，同时又兼有几分夸张变形的青铜饰物双人男子舞蹈的生动舞姿里可以推知：远在西汉时期，云南不仅流行着此类具有异域风格的双人舞蹈品种、舞蹈节目，还拥有一批舞蹈技术技巧甚为娴熟的专业乐舞艺人。西汉时代的青铜器制作艺人，正是依照当时熟识且盛行一时的此类舞蹈原型，作为自己创作青铜器艺术品造型设计的蓝本，通过再创造后制作出来的古代青铜器艺术精品。“青铜双人盅盘碗舞”的两位舞者手中，均各持一只

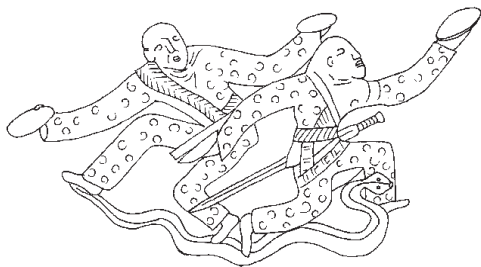
盅盘碗之类的器皿（见图猿原圆）。通常情况下，以这类器皿为舞蹈道具，必然在其中盛满酒水之类液体，如此方显出舞者技艺高超身手不凡。该舞确实不愧为两千多年前具有极高技巧性和技术难度的古代男子双人舞蹈经典。

其后，在云南部分民族地区尚有类似的舞蹈。如石屏、元阳、红河、绿春等县彝族、哈尼族的“盅碗舞”（见彩图员圆），丘北县蚌常乡、师宗县高良乡的壮族“耍碗舞”。这类持盅碗而舞的少数民族传统舞蹈，虽说也流传有一些相关的民间传说，但是否与晋宁石寨山西汉青铜饰物中的“双人盅盘碗舞”有着某些直接与间接的联系，至今尚无确凿史料依据可查。

第二节 摇青铜器时代的宗教祭祀乐舞

一、青铜葫芦笙与葫芦笙舞

据史料和民间传说记载，葫芦在古代云南少数民族的日常生活与精神生活中占有极为重要的地位。如彝族、阿昌族、怒族、拉祜族、德昂族、佤族和水族的古代文献与神话传说中，都有葫芦拯救本民族或葫芦是本民族的祖先、祖灵的种种记述。早在战国以前，云南西部、中部和



图猿原圆摇青铜双人盅盘碗舞细部

南部地区就有青铜葫芦笙与葫芦笙舞的分布。在大理祥云大波那、江川李家山和晋宁石寨山的考古发掘中，先后发现了多件青铜葫芦笙和吹奏葫芦笙的青铜乐舞俑（见图猿原员圆）。云南出土的战国时期青铜葫芦笙，有五至七个圆孔，分直管和曲管两种形制。根据出土的青铜葫芦笙孔内残留的竹制簧片来看，此期贵族的青铜葫芦笙，应当是由竹管与铜腔两种材料组合而成的。有的青铜葫芦笙还在位于吹口上端铸有一头精美的驼峰小牛或虎噬牛等立体铜雕塑（见图猿原员员）。青铜葫芦笙大量出现在战国时期的古代贵族墓葬室中的情况，足以证实当时吹奏葫芦笙的乐舞不仅在民间普遍存在，而且也普遍被古代贵族广为使用，并已经基本成熟、定型。

在古代云南少数民族先民的日常生活与精神生活中，普遍都将吹奏葫芦笙发出的声音视为祖先神灵的启示或可径直向祖先神灵倾诉的心声。他们将跳葫芦笙舞视为对祖先、祖灵虔诚的顶礼膜拜或在祖先、祖灵的庇佑下与神灵同乐共舞的一种隆重仪式。从而可能在吹奏葫芦笙和跳葫芦笙舞中获得精神生活上的最大的满足。

二、四人铜鼓舞

晋宁石寨山出土的“铜鼓形贮贝器”器面上的内圈阴线刻铸有一组西汉青铜饰物，其中有一组四人铜鼓舞的图像。图像正中为一面鼓面朝上的铜鼓，铜鼓的左右两侧各有两名舞人，而四人均以跪蹲为基本舞姿（见图猿原员圆）。根据古代铜鼓初始主要用于宗教祭祀，而且该“铜鼓形



图猿原员员 祥云大波那青铜葫芦笙 图猿原员圆 江川李家山青铜葫芦笙

贮贝器”的器面上的中心圈阴线刻铸有太阳光芒纹饰，四个舞人一律以跪蹲的舞姿围绕着中心圈的太阳光芒纹饰，加之舞人高扬手臂仰首向天的舞蹈神态，舞人统一规格的发型服饰等因素推论：“四人铜鼓舞”当属云南青铜器时代的一种特有的原始宗教祭祀乐舞。至今，云南省富宁县、麻栗坡县的彝族，泸西县的壮族中还传承着类似的铜鼓宗教祭祀乐舞。

三、铜鼓纹饰上的盾牌舞

在晋宁石寨山出土的铜鼓图像中有六组身着长羽毛装饰的舞人，他们皆左手持有一长方形的盾牌，右手挥舞着各式兵器。另一面铜鼓上也刻画着一位披戴着硕大羽毛装饰的舞人，他以双手紧握住一块饰以羽毛装饰的大盾牌，神情专注地坐在地上。这种样式的盾牌和身着长羽毛的装饰，显然不可能在实战时用来搏斗打仗。这倒更像是用以祭祀某种特定神祇的宗教盾牌舞蹈。铜鼓盾牌舞及这类形制的盾牌在云南并不多见。而在古代的中原地区，盾牌舞则是一种具有悠久历史的传统舞种。盾牌舞在远古时期被称之为“干舞”或“舞干”。在当时，“干舞”、“舞干”还是中原一带的“干戚羽旄舞”四大名舞之一。传说，干舞最早产生于四千多年前的炎帝神话传说时代，《山海经·海外西经》就记载了“刑天舞干戚”的故事。远在三千多年前的周朝时期，盾牌舞便早已成为宫廷礼仪中必不可少的“庙堂之舞”和皇室用以祭祖先的专用“武舞”，也是朝廷钦定用以教育“国子”的必修课程之一。周朝将盾牌舞称为“干舞”、“舞干”或“大武”。周朝的“干舞”分别有集体舞和独舞两种表

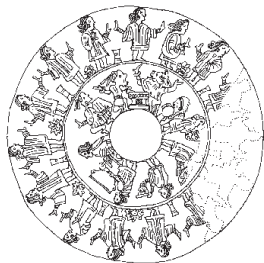


图 猿猴瑶青铜四人铜鼓舞



演形式。集体性的“干舞”只能在宫廷和官场使用，要严格遵照“八佾”或“六佾”的法定规章制度与人数表演；独舞类的“干舞”属于“六小舞”之一种，是专门由年龄较小的“国子”表演的少儿武舞，用来陶冶青少年情操，培养文武兼备的人才。

云南的盾牌舞及这类形制的盾牌，在经历了一段相当漫长的岁月后，又在大理国时代现出了神秘的身影。绘于宋孝宗淳熙七年（公元1138年）的《大理国画卷》又称《宋时大理国描工张胜温梵像画卷》，是台北故宫博物院的馆藏之宝，也是世界佛教图像画中的瑰宝。在该画卷卷首的《蛮王礼佛图》中，居于大理国王礼佛仪仗队列武官中最为抢眼的人物造型，便是左肩挂盾牌，双手执一长约三米异型武器的气宇轩昂、彪悍威武的赤足“大将军”（见图猿原猿猿）。这位“大将军”所持的盾牌，高约一点二米，其型为上窄下宽的长方形，最上部呈云形图样。此



图 猿原猿猿 《大理国画卷》盾牌舞

盾牌饰以黑底、橘黄色围边，正中绘着一条金光闪闪的腾龙。这面盾牌显现着大理国皇家宫廷的辉煌气派，又不失浓郁的南疆民族地域特色。从其艺术化、图案化、华贵富丽的倾向性来判断，这种盾牌完全不可能用于护体防御的实战，它更大程度上可能是大理国王室专门用做盛典礼仪或宗教祭祀的一种宫廷乐舞。

在景颇族中流传着一种独特的男子四人盾牌舞。景颇族语叫做“嗯感斋”，景颇族载瓦支系语叫“咯喏”。跳这种舞时，舞者右手握景颇长刀，左手执盾牌。盾牌用木条钉框，外蒙牛皮或野猪皮，高约五十厘米，宽约三十厘米，呈长方形。盾牌的正面绘着类似某种怪异猛兽的图案。景颇族的这种盾牌舞是专门为生前曾经打过仗或是猎手的死者而跳的一种丧葬舞蹈。据老人说，死者生前曾经伤害过的那些生命的魂魄，会在阴间的路上阻拦或追杀死者，使这个人的灵魂不能回到祖先所在的地方。跳“嗯感斋”，就是驱逐妖魔鬼怪，为死者的亡魂开道，以护送到达祖先居住的圣地与先人团聚。景颇族的这种盾牌舞到底起源于什么时候，在任何文献中均无记载，而景颇老人只说是从老辈子时候一代一代地传下来的。

至明清时代，又偶有关于“舞牌”、“舞干”的简略记述。如明代李思聪《百夷传》中载：“村甸间击大鼓，吹芦笙，舞干为宴。”同是明代的刘文徽也在他的《天启滇志·属夷》中说道：“其乡间饮宴，则击大鼓，吹芦笙，舞牌为乐。”类似的简略记述，是否可以理解为：“舞牌”、“舞干”之类的盾牌舞，历数千年仍在流传，只是逐渐从宗教、王室中退出，回到它最初诞生的民间，形成了供平民百姓用于“乡间饮宴”的民俗性舞种。

云南的盾牌舞大多属于盛典礼仪、宗教丧葬祭祀或乡间饮宴时专用的舞种。它们在漫长的历史长河中时隐时现、踪迹不定，时隔数百年又偶尔露身。类似的这种民族舞蹈文化沉浮变迁的现象，在云南民族舞蹈发展史中并不是唯一的，其间的症结，是否缘自某些方面的社会客观条件制约，导致其必然出现了这样一种不可避免的间歇性历史断层现象。



四、开化铜鼓与徒手舞、羽人舞和蛙舞

云南青铜时代的不同器形制式的铜鼓，其鼓上的各种图案纹样中遗存有大量的太阳、舞人、乐人、舞蹈、乐奏、羽人划船、羽人斧盾舞、剽牛、翔鹭、蛙、四足兽等多种写实的纹样和变形的几何图案。据林峰先生统计，现仅在文山所属的八个县境内就存有一百三十八面从春秋战国到明清时代的铜鼓。文山境内的十一个民族都有使用铜鼓的原始状态和民风民俗。陈明先生在《浅论文山石寨山型铜鼓及纹样》一文中介绍：现藏于奥地利国家博物馆的文山出土的“开化铜鼓”，当属云南早期铜鼓及铜鼓乐舞较有代表性的一例。其鼓面主晕有舞人两组，每组有奏乐者四人，徒手舞蹈者七人，另有编铎一架，干栏式房屋两座，屋顶有大鸟，屋内有铜鼓台和罐等容器；铜鼓胸部又有羽人划船纹六组，铜鼓腰部还有持斧盾而舞的羽人。铜鼓上的蛙、蛇与飞鸟等动物，在古代先民的意识里认定它们具有返老还童和永生不死的生命力，因而人首蛇身、人首鸟身或两蛇相交图等种种奇异舞蹈与绘画造型，均是少数民族先民对生命再生的羡慕、祈求和崇拜。它们与其后云南藏、彝、白、普米、哈尼、布朗等民族的创世纪神话中的动物化生文化类型一脉相通。

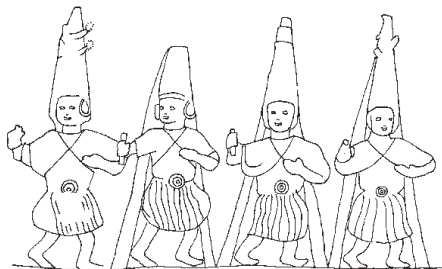
五、广南铜鼓与羽人双人舞

云南省文山壮族苗族自治州广南县出土的“广南铜鼓”亦是铜鼓乐舞图案纹样较为精美典型的又一代表性文物。这面铜鼓的胸部有每组由七至八人组成的四组形态生动逼真的羽人竞渡图，腰部则有醒目的羽人双人舞纹饰及极具云南土著民族特色的“剽牛祭天舞”的图案纹样。该铜鼓上的羽人双人舞，头部羽饰极长而夸张，上身着紧身衣或半裸，腰部系着飘逸动感的尾饰舞裙（见图 猿原原）。图中的舞者或两两相对，屈臂挥手，互为交流；或前舞者高扬左右臂，吸腿向前跳跃领舞，后舞者亦步亦趋地尾随而舞。整个画面极富动感，栩栩如生。各图既独立成

趣，又与鼓面的主场面及内容互为呼应，构成一幅完美的古代铜鼓乐舞艺术杰作。广南铜鼓及其乐舞图案纹样以其铸造工艺精良、图案纹样神秘优美，在海内外享有盛誉。铜鼓是祭器、乐器、炊具，是与天神沟通对话的通灵宝器、神器，又是财富和权力的象征。甚至已被演化成祖先、神灵的物化象征，成为至高无上的圣物及全宗族团结的象征。

六、青铜四人铃舞

晋宁石寨山出土的西汉青铜饰物中，有一件四人并排向左旁横向舞动，右手执筒状铜铃，左臂屈肘至胸前的一组青铜鎏金“四人铃舞”舞蹈图像（见图猿原员）。青铜饰物中的舞人，头戴高耸的尖帽，从帽子上垂下两条拖地的飘带。舞人的下装看似百褶裙，小腹前缀饰着一圆形物。这组青铜鎏金舞蹈图像中，四个人的舞姿动作整齐对称，全身装束统一，服饰华丽，头饰奇异，各具特色。其庄重虔诚的神情舞姿，可视为青铜器时代的一种宗教祭祀乐舞。正在表演的这四位舞人在当时显然是受过一定专业训练的早期职业或半职业性质的巫祭乐舞的艺人。职业或半职业巫乐舞艺人的出现，对提升舞蹈艺术的整体专业技术水平及乐舞艺人的舞蹈技巧和技术难度具有奠基性的意义，对舞蹈品种的保存与发展具有积极的影响。同时，还标志着云南古代原始社会的民族舞蹈已跨入了一个新的阶段。



图猿原员 青铜四人铃舞

七、摆手圆圈舞

在晋宁石寨山出土的“铜鼓形贮贝器”的器面上，“四人铜鼓舞”的外圈，又以阴线刻有一组十五人连接成一个圆圈的“摆手圆圈舞”图像。该图像中的舞人均为挽发髻、着中袖长襟服饰的女性。图像里的十五个舞者挥舞着双臂，面部统一朝右方向，引吭歌舞，进行着“以舞娱神”的原始宗教祭祀活动。而在十五个舞者的舞队中，却呈现出有四种不同造型的手位姿势和四种形体势态舞姿。古代工匠如此巧妙的刻铸，使整个圆圈舞看上去既庄重自然，又显现出活跃而不呆板的质朴舞风。该“铜鼓形贮贝器”中刻铸的集体“摆手圆圈舞”图像，无论从环境氛围、体态舞姿、手位姿势、服饰装扮等多层面与土家族的“摆手舞”、独龙族的“剽牛祭天”稍加比照，即可窥见隐匿于它们神秘色彩背后的异曲同工之妙技。

第三节 瑶原始宗教祭祀乐舞

一、彝族的“喀红呗”与《禹步》、《大夏》

在滇东北的镇雄、彝良两县彝族聚居区，流传着一种古老的彝族丧葬舞蹈——“喀红呗”（见图猿原猿缘）。彝族文献《西南彝志》记述了彝族先民的这种祭祖习俗：“斋场的四面八方……有歌舞的男女，巧舞者手执小铃舞。”宋代《太平御览·卷五五六》引《永昌郡传》说：“建宁郡，葬夷置之积薪之上，以火燔之，烟气直上，则大杀牛羊，共相劳贺作乐。”《西南彝志》中的“巧舞者手执小铃舞”、《太平御览》中的“共相劳贺作乐”与《开化府志》的“尸前跳舞”当与现存于镇雄、彝良两

县的“喀红呗”有着一脉相承的内在必然联系。文中的“作乐”与今日彝族、哈尼族语中“乐作”、“跳乐”的舞名、舞种称谓相同。



图 猿原猿 镇雄、彝良“喀红呗”之一（王勇摄）

“尸前跳舞”自古以来一直都是彝族先民火葬时的以歌舞娱尸的最高礼仪。镇雄、彝良两县彝族将这种以歌舞娱尸的舞蹈叫做“喀红呗”。彝语中“喀”为记住，“红”为魂魄，“呗”即弹奏、跳舞，意译为用歌舞悼念祖灵。此种古俗在千余年间延续不断，至清朝乾隆《开化府志》也记载着彝族阿夏支系以歌舞娱尸的旧俗：“阿夏有丧，合寨老幼，向尸前跳舞，尸以火化，无孝服。”滇东北的彝族跳“喀红呗”，有一套严密的程序。每当彝族老人去世，家人必须及时向亲戚报丧，在送丧的前一天，母舅和姑婆家便各带四位“喀约”（即跳“喀红呗”的男性舞者）赶往死者家祭奠。在彝族巫师“毕摩”念完祭灵的彝经后，“喀约”以四人一组登场，依序昼夜轮换，通宵达旦地以歌舞娱尸。每位“喀约”用右手挥舞着四个铜铃和白色孝帕开始跳“喀红呗”。“喀约”们从屋外跳到屋内，从屋角跳到棺槨前，边跳边喊。按顺时针绕三圈、逆时针绕三圈周而复始地围绕棺槨舞蹈（见图 猿原猿）。这些跳“喀红呗”的“喀约”大都有一定的传承关系，并掌握某些特殊的舞蹈技艺。如“野鸡钻篱笆”、“烈马奔驰”、“牦牛亮角”、“猴子上树”、“山羊碰角”、“老鹰拿

二、战国铜戈上的傩舞

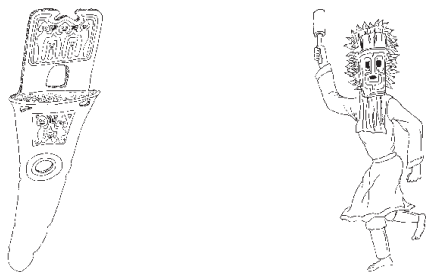
秦汉时期的云南，民族关系极为复杂，战乱频发，民族舞蹈的样式种类亦异彩纷呈。居住在滇东北一带的少数民族被统称为“西南诸夷”或“西南诸蛮”。《华阳国志·蜀志》载：“笮，夷也，汶山曰夷，南中曰昆明。……皆夷种也。”滇东北的少数民族把对战乱社会秩序的整治平抑的愿望寄托于宗教。《新唐书·南蛮传》载：“乌蛮，其种分七部落，……土多牛马，无布帛，男子髻髻，女子披发，皆衣牛羊皮。俗尚巫鬼，……大部落有大鬼主，百家则置小鬼主。”昭通出土的战国铜戈，便是当时社会状况及其社会意识形态的集中体现。这个战国铜戈尾部的上下端，共铸有造型怪异的五个戴着面具的舞人形象（见图猿原苑）。这五个戴着面具的舞人分为上下两组，上方的一组铸有三个舞人，他们手贴手，高举于齐头位置，下肢直立。头上均罩着一个比例较大的顶部尖突主体呈圆形的面具，面具上凿有两个圆形眼孔与一个形似嘴巴的条状孔。三个舞人的身体侧面还铸有两个体量较小，面部凿有两个圆孔与一个嘴巴形条状孔的怪异图形。下方一组亦铸有造型怪异的两个戴着面具的舞人形象，上身的姿态造型与上方的三个舞人相同，下肢的动作很大，两人均似做踢腿姿势。此两个舞人的身体侧面铸有一个体量更小，面部形状与上方完全相同的怪物。这柄战国铜戈的形制与晋宁石寨山出土的同时代两件铜戈基本相同，与石寨山的一件铜戈上铸着的戴面具舞人形象则几乎完全相同。

铜戈，在战国时代更多是作为一种近距离作战的兵器，但是从云南铜戈繁纹缛饰的铸造刻画来看，这类铜戈的实用价值可能并不太大，更多的用途应为贵族的祭祀或娱乐活动方面。所以，大多数学者都将铜戈上铸造刻画的戴面具的舞人视为“傩舞”。云南古代的“傩舞”，可上溯到二千五百年前的文山麻栗坡大王岩崖画中的若干“傩舞”的面具形状与舞姿造型动作。麻栗坡大王岩崖画中主画面的怪异傩面具与铜戈上的怪异傩面具如出一辙，它们之间不可能毫无联系。“傩祭”、“跳傩”、

“傩舞”作为古代常见的一种巫术类别，曾经在广大地区的各民族中普遍流行。如：藏族的“跳布扎”、“羌姆”，彝族的“跳哑巴”、“祭火神”、基诺族在女子丧葬礼上跳的面具舞“司门”（又称“安息舞”，见图猿原员愿），又如：滇东北的“跳端公”，玉溪澄江的“关索戏”，等等。而“傩”面具则是“傩祭”、“跳傩”、“傩舞”中最重要的特殊艺术表现形式，也是它们区别于其他宗教舞蹈的重要特征。云南傩面具的称呼较多，大概有二十余种。面具的材料也非常丰富，有木头、树皮、果壳、葫芦、牛皮、羊皮、兽皮、竹篾、笋壳、棕皮、纸壳、纸浆及陶泥等。纵观以上各个方面，无不留存着远古“傩祭”、“跳傩”、“傩舞”的身影。云南各民族的“傩祭”、“跳傩”、“傩舞”源远流长，已是不争的历史事实。

三、“俗好巫鬼”与“工歌巫舞”

巫信仰是各族先民最早信奉的一种古老的原始宗教。两汉时代，各族先民中的巫往往兼为部落、部族的宗教领袖。那时政教合一，巫教头目具有支配社会政治、经济、军事、文化和艺术等诸方面的特权。晋代常璩《华阳国志·南中志》载：“事中有狡黠能言语屈种人者，谓之耆老，便为主论义，好譬喻物，谓之夷经。”《后汉书·西南夷传》又载：“贤惶恐，谓其耆老曰……”前书所说的“耆老”，即是古代巫师的领袖。例如，一般的巫婆神汉白族语称之为“朵兮波”（女巫）（见图猿原员愿）“朵兮”（男巫）（图猿原员愿），又有称“舍波”、“舍由”。而巫师们则自称为某神仙和本主的“埋介”。（意即打鸣鸡）是代替神灵和本主传



图猿原员愿 战国铜戈傩舞摇图猿原员愿 基诺族面具舞

达上天旨意，代替人类向神仙禀报回复的“超人”。



图 猿原瑶女巫



图 猿原瑶男巫



古代云南少数民族先民的巫信仰及其“工歌巫舞”由汉至唐盛传于先民的各个聚居区域内。《新唐书·南蛮传》说：“夷人尚鬼，谓主祭者为鬼主。每岁产出一牛或一羊，就其家祭之。”这里所说的“祭”即为以群祭和家祭为主的行巫法、跳巫舞的宗教活动。

南诏初期，巫信仰仍然是在各族先民地区占统治地位的一种地方宗教。并且对整个南诏辖区内的政治、经济、文化、艺术产生巨大的影响。

据调查统计，云南现存巫舞多达四十余种，仅白族的巫舞就达二十二种；它们分别流传在云南省四个州市十余个县市境内的上百个村寨中。巫舞兼有宗教和迷信、艺术与巫术的多重性，长期以来对这种良莠相间、内容庞杂的特殊舞种缺乏深入研究和探讨。

巫舞几千年来一直依附于少数民族的巫术信仰中，同时是巫师赖以吸引群众、传播教义的载体的历史事实，使其成为一个特殊范畴中的极其特殊的舞蹈品种。

第四节 摇楚文化与滇文化的交融

据《后汉书·西南夷传》载：“初，楚顷襄王时，遣将庄豪从沅水伐夜郎。军至且兰，既灭夜郎，因留王滇池。以且兰有楸船于牂牁处，乃改名牂牁。牂牁地多雨潦，俗好巫鬼禁忌寡畜生，又无蚕桑，故其郡最贫。”这段文字详细地记载了战国楚顷襄王（一说为）楚威王时期，派遣将军庄豪（乔）率领两万大军从湘西经今贵阳，接着又攻入云南，使滇池一带成为了楚国属地。

后来，楚国军队一直留守滇国，并“改服从其俗”，融入滇中的民族群体之中。他们将大量的内地先进技术和文化艺术带入云南，极大地推动和促进了云南民族、社会、政治、经济与文化、艺术的发展。

“庄乔入滇”是中原文化最早传入云南的重大历史事件。它对当时及

其后各时代滇中各民族乐舞艺术的变化发展产生了很大的影响。

西汉王朝为了开发经营西南，打通与东南亚、印度的交通，于元封二年（公元前 109 年）以洱海地区为中心设置了叶榆（大理）、云南（祥云）、邪龙、比苏（云龙）、嵩唐等县。东汉永平十年（公元 75 年）又设“益州西部都尉”领辖包括不韦的六县。永平十二年（公元 79 年）继将上述六县和新设的哀牢、博南二县，合置为永昌郡。两千多年前的西汉时期有“云南县”、“云南郡”的建制，唐代的南诏王被中央王朝封为“云南王”，元朝正式建立“云南行省”。又因为这里古代居住着“滇人”部落，战国时代庄蹻在此称王，汉王朝封这里的首领为“滇王”，赐“滇王之印”。

第五节 瑶“西南夷”与昆明族诸种的乐舞

《华阳国志·南中志》说：“夷人大种曰昆，小种曰叟。”《史记·西南夷列传》载：“西至桐师（今保山）以东，北至叶榆（今大理），名为嵩、昆明，皆编发，随畜迁徙，毋常处，毋君长，地方可数千里……”除了司马迁所说之外，昆明族居住的“南中”范围还要广。据《后汉书·西南夷传》所提到的“昆明诸种”的居住地，实际上已包括今四川的盐边直到滇池上下周围地带。而当时的滇池因其周围多有昆明族居住，故称为“昆明池”。《汉书·武帝纪》说：“西南夷有越嵩昆明国，有滇池，方三百里，汉使求身毒国而为昆明所闭，今欲伐之，故作昆明池以象之，以习水战。”其实，汉、晋时期滇池周围的“昆明诸种”虽说仍然称为“昆明族”，但是实际上已开始逐渐形成不太相同的诸种民族了，如“哀牢夷”、“白狼夷”与“牂牛夷”等。

一、《白狼歌》与“舞四夷之乐”

约东汉永平十年（公元 75 年），世居于今云南、四川接壤地区的“白狼夷”与“牦牛夷”曾经以一部为汉明帝刘庄及群臣哗然动情的《白狼歌》乐舞进献到洛阳皇宫。《白狼歌》又称《白狼王歌》、《慕化归义歌》、《笮都夷歌》。该乐舞共有三章，即《远夷乐德歌》、《远夷慕德歌》、《远夷怀德歌》。这部西南夷的《白狼歌》乐舞，与来自周边其他各部族的献乐一样，全都是以具有浓郁地域民族特色、载歌载舞的乐舞形式赢得中原朝野的赞誉。据《后汉书·西南夷传》载：“永平中（公元 75—76 年），益州刺使梁国朱辅，……辅上书曰：臣闻诗曰：‘彼徂者岐，有夷之行。’传曰：‘歧道虽僻，而人不远’。‘诗人涌咏，以为复验。今白狼王唐取等慕化归义，做诗三章。路经邛崃大山临高坂，峭危峻险，百倍歧道。襁负老幼，若归慈母。……臣辄令其风俗，译其词语。今遣从事史李陵与恭护诣厥句，并上其乐章。昔在圣帝，舞四夷之乐；今之所上，庶备其一’。帝嘉之，录其歌焉。”益州刺使梁国朱辅在向明帝刘庄上书时，以其巧言妙语褒扬了西南夷献《白狼歌》乐舞以归汉拥帝的诚挚初衷，用心良苦地喻为“襁负老幼，若归慈母”，还以历代先帝“舞四夷之乐”为例，恳切举荐《白狼歌》乐舞。朱辅的这一番巧言妙语，令明帝刘庄龙颜大悦。刘庄即刻嘉奖了到洛阳皇宫献演《白狼歌》乐舞的全体人员。效法先帝汉高祖将少数民族乐舞编入《四夷乐》用于宫廷宴享，作为正式的庙堂之乐。并降旨让史官将三章《白狼歌》唱词全数收录入东汉史册以传百世。

这部西南夷的《白狼歌》唱词，均为被中原人称为“夷人本语”的古代“白狼夷”、“牦牛夷”的语言。关于《白狼歌》语言族属的考据，各有其说，大致有“彝族先民说”、“纳西先民说”、“云南普米说”与“嘉戎古国说”等几种观点。其实，前三种观点都有三个共同之处：首先，从现代民族学、语言学关于族属或语属的分类上看，彝族、纳西族、普米族均属汉藏语系藏缅语族的近亲语支；其次，从西汉以前至后世，

这三种民族的先民绝大多数都聚居在今云南、四川接壤的这一带地区，在原始部族时代，他们还是既有联系又有差别的近亲族源，同属“西南夷”族系；此外，对古代彝族、纳西族、普米族先民的“民族”划分，绝不能脱离历史唯物观，去简单地套用今日的“民族”、族别概念及其划分标准。其实，在研究民族舞蹈史时重要的并不是去刻意深究某种乐舞到底是哪个民族所创始的，而最重要的是它们首先就是中华民族的、是西南民族的祖先所共同创造的。

二、博南古道与“哀牢夷”乐舞

秦汉时期，中国各族先民正处于以“华夏”为主体的国家集权制的社会势力范围内的初期。秦朝统一六国后，创建了“郡县制”，特别制定了“西南和诸夷”的治国方针，从而也开启了对“西南诸夷”抚慰招安、互通有无的怀柔策略。到了西汉（公元前 206 年—公元 8 年）初年，汉武帝为了加强与边疆各地的联系，促进与“西南诸夷”在多个领域的交流，加快国家的统一，于是开山劈岭，架桥筑路，开辟了著名的“博南古道”。汉时的“博南”即今大理的永平县与保山市交界的这一带广袤的地区。据《华阳国志·南中志》载，在这里曾流行着一首著名的古歌谣《行人歌》：“汉德广，开不宾。渡博南，越兰津。渡兰沧，为他人。”又因这里处于滇西北云岭哀牢山支脉，当地的土著民族便自称为“哀牢夷”、“哀牢之后”或“哀牢族”。

随着“博南古道”的开通，也使中原人士开始对古老的“哀牢夷”和哀牢文化艺术有了初步的了解。元人陈祚兴幼时曾在博南居留，他在亲历目睹了博南古道上的“哀牢夷”古老民间歌舞后说：“有群夷萃俄，而一人吹笙前导，众人各持牦尾随舞……后阅《史记》谓‘葛天舞’，如是噫是舞也。”于是，他便对该舞赋诗赞叹道：“博南黎首群萃舞，手持牦尾跃如虎；史称创自葛天氏，遐荒万载不图睹；婆娑桀者具中华，踊跃边氓存太古；吹笙鼓簧导引行，日之方中皆前俯……”

在陈祚兴短短的八行诗中，点出了博南道哀牢夷原始歌舞的几个重要

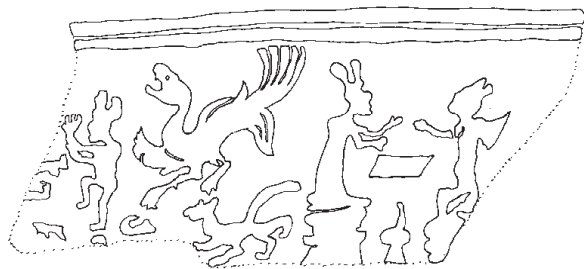
特征：其一，这是一种由当地酋长亲自领舞的群众性集体乐舞；其二，跳这个舞蹈时，舞者或领舞人以“手持牦（牛）尾”这个带有标志性的道具，做大幅度的腾踏跳跃舞蹈动作；其三，该舞因其“手持牦尾”而舞，被史书称之为“葛天氏”之舞；其四，数千年来，博南哀牢夷跳这类歌舞的唯一目的是自娱自乐，而绝非为供他人观赏而舞；其五，在这种哀牢夷乐舞中，既有中华文化艺术的共性特征，还保持着远古时代边疆民族歌舞的原始风貌；其六，这种哀牢夷乐舞是以芦笙为主要伴奏乐器，“吹笙鼓簧”者，同时还承担着带领整个舞蹈群体按古俗变换队形的职责。

通观上述六个特征，可知秦汉时期的哀牢夷乐舞，无论从内容、形式、类别或属性上都与近代“哀牢之后”的彝族、纳西族、傈僳族、白族的“芦笙踏歌”完全吻合。从而还清晰明确地向后人揭示了秦汉时期博南古道上“哀牢夷”乐舞和哀牢文化的真实状貌。

三、昭通市省耕塘石棺雕刻中的乐舞

昭通市省耕塘石棺雕刻中的主要雕刻有《角人戏舞双凤鸟图》和《角饰人物对舞图》两组乐舞形象资料。

在《角人戏舞双凤鸟图》残缺的画面中，由五个四种形象组合而成。“角人”（即为有角饰的舞人）位居双凤鸟中间，面对左边的凤鸟，双手在胸前位持舞一形似牦牛尾或花束的舞具，下肢做“金鸡独立”舞姿。而右后边的另一凤鸟则舒展双翅，高翘羽尾，昂首紧跟“角人”腾舞；其下方则是一条长着羽毛状尾巴的龙犬，紧紧追赶左前方一只飞舞的大



摇摇图猿原图摇摇昭通昭通省耕塘石棺汉画像石刻乐舞

鸟（见图猿原圆）。

“角饰人物对舞图”乐舞形象，表现了两个面对面而舞的角饰舞人。他们的舞姿分别为：左侧的角饰舞人双脚跪在一椭圆形物体上，上身前倾，双手向前展出；右侧的角饰舞人呈半蹲状，右手前抬，左手在斜后方，似持一长巾挥舞。

这两组石棺雕刻乐舞形象资料，从人物和鸟兽的造型、画面构图和技艺风格，均与中原出土文物汉画像砖中的乐舞形象资料相去不远。尤其是“凤鸟”的造型与神态，几乎与中原出土的汉画像砖中的乐舞形象如出一辙。值得一提的是，昭通市省耕塘石棺雕刻中人物和鸟兽的乐舞形象及持牦牛尾的角饰舞人、凤鸟、龙犬、舞巾等乐舞形象，与此前云南崖画中和后代的鸟舞、凤凰舞、羽舞、羽人舞、牦舞等乐舞传统之间，连成了一条绵延不断的线，似乎有着众多内在的必然联系。

四、汉代画像砖上的双人舞蹈纹

在今昭通、大关、保山、大理、祥云、姚安、呈贡等地区的古墓发掘中，先后发现了从东汉至魏晋时期的一批画像砖。墓砖上模印着多种浮雕纹饰图案，其表现的内容多为花鸟鱼虫、牛马牲畜、人物器具、飞禽走兽、墓主生前事迹以及神仙鬼怪传说等。这些画像砖上纹饰图案的造型生动形象、内容丰富、形式多样，与同时代云南其他地区的造型艺术风格有较多的差异。其中有一幅双人舞蹈纹的画像砖（见图猿原圆），可谓云南画像砖中的珍稀孤品，也为云南民族舞蹈史研究增添了一份补缺拾遗的重要文献资料。这幅双人舞蹈纹画像砖的构图由左中右三个联成一体的画面组合而成，左边是一位穿长裙的疑似女性的舞者，她面朝其左，高扬右臂，左臂屈肘于胸前；下肢半蹲，长裙曳地，恰似与另一方的舞者呼应交流。右边的舞者身穿齐膝衣袍，右手抬至“托掌”位，左手颇似做“提襟”之势，他昂首挺胸，面朝其右。该图的正中由上下两个半圆弧与中间夹着一个菱形的画面组成。这幅神秘图像恰似舞台上的背景，它与两侧舞者高低对称、女左男右、互为呼应的舞姿动静

结合，从而构筑出一幅包揽天圆地方、阴阳相交、天地人神相融，具有神秘意味的宗教道场画面，营造出一个亦真亦幻的视觉效应和无尽的艺术遐想空间。从而将古今观众置身于一个既遥远又活灵活现的古代舞台面前。

从秦汉至魏晋时期，在云南各地一直同时并存着各种不同类型、不同地域特征和不同文化类别的具有较高学术研究价值的代表性舞蹈文化的艺术创造。

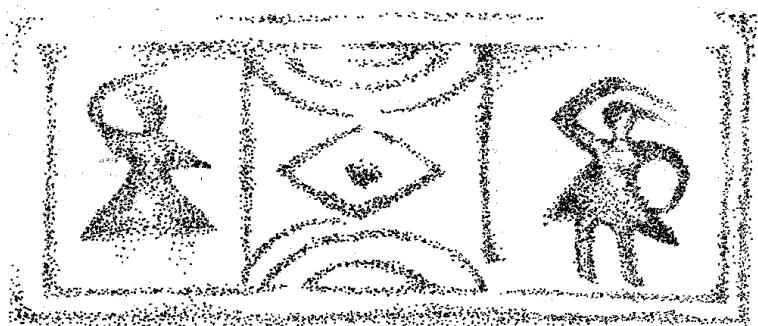


图 猿原圆瑶昭通汉画像砖双人舞

五、霍承嗣墓壁画中的踏歌舞队

约建于东晋太元十一年至十九年（公元猿愿—猿源年）间的昭通后海子霍承嗣石棺墓，被当地人称为“梁堆”。石棺墓北壁的中部绘有墓主霍承嗣坐像，右侧的架子上整齐有序地陈设着曲柄华盖、幡、旌、矛等十二种祭器。霍承嗣坐像两侧及下方的十三个人物在两位手中挥舞着牦牛尾、长羽毛的首领引导下，似乎正围绕着墓主跳一种祈祷性的乐舞。另外，在西壁的下部绘有不同穿着装扮的四组人物造像，居中的两队人物穿着装束极似彝族诺苏支系男子典型的传统披毡样式，即身披着曳地的“嚓尔瓦”，头发挽结成“天菩萨”（见彩图圆）。学术界有人将整组霍承嗣墓壁画称为“夷汉部曲”；艺术界则多认为这可能是云南已知的最早的壁画乐舞形象资料。

第六节 摇与周边外域文化交流的乐舞

摇摇摇摇——掸国乐

摇摇据《后汉书·西南夷传》记载，东汉永宁元年（公元 151 年），掸国（今缅甸北部）曾派遣一个乐舞杂技艺术团到中国进行文化交流活动。“掸国王雍由调复遣使者诣阙朝贡，献乐及幻人，能变化吐火，自肢解，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，封雍由调为汉大都督。”《三国志·魏书·乌丸鲜卑东夷传》又载：“大秦国……俗多奇幻，口中出火，自缚自解，跳十二丸巧妙……”大秦，即汉武时犁鞞国，清朝光绪时又称为拂菻。都是指古代的东罗马帝国。由此可见，东汉年间的“掸国乐”是融合了东西方乐舞文化的一种珍贵艺术品种。应为：古罗马帝国的乐舞艺人是历经千难万险，抵达缅甸，在缅甸融进了当地土著文化艺术养分，并形成了有别于大秦，又可以代表掸国的“掸国乐”，并以此名称进入云南，在云南境内一边交流演出，一边按东汉宫廷乐舞制式和审美趣味加工修整后，途经大理、成都，最终到达东汉古都——洛阳。完成了世界历史上欧洲与亚洲，古罗马帝国、掸国与中国之间的首次东西方乐舞杂技艺术文化交流活动的伟大创举。

第七节 摇最早的乐舞思想及乐舞理论争鸣

东汉永宁元年（公元191年），在汉朝宫廷元会上，发生了陈禅、陈忠两位大臣因“西南夷掸国王献乐”而出现的激烈而极其重要的首次乐舞理论争鸣。《后汉书·陈禅传》载：“永宁元年，西南夷掸国王献乐及幻人，能吐火，自肢解，易牛马头。明年元会，作之于庭。安帝与群臣共观，大奇之。禅独离席举手大言之曰：‘昔齐鲁为夹谷之会，齐作侏儒之乐，仲尼诛之。’又曰：‘放郑声，远佞人。帝王之庭，不宜设夷狄之技。’尚书陈忠劾奏禅曰：‘古者合欢之乐舞于堂，四夷之乐陈于门，故《诗》云：以‘雅’以‘南’，‘韎任朱离’。今掸国越流沙，逾县度，万里贡献，非郑、卫之声，佞人之比，而禅廷讪朝政，请劾禅下狱。’有诏勿收，左转为玄菟候城障尉。”《后汉书·陈禅传》所载的这段针对“西南夷掸国王献乐”是否能进入宫廷大雅之堂表演而出现的乐舞思想和乐舞理论争鸣，虽然是发生在东汉宫廷里的一桩廷议，其理论意义却远远超出历史与地域的局限。陈禅无视东汉安帝“抚四夷、安邦国”的政治策略，僵硬地恪守照搬孔子的“乐与政通”、“正礼乐，兴邦家”、“乐则韶舞，放郑声，远佞人”的儒家乐舞思想，于是必然将“掸国乐”视为孔子所愤怒讨伐的“郑声乱雅乐”、“郑声淫，佞人殆”及“侏儒之乐”、“夷狄之技”之类的误国之乐舞。由于陈禅食古不化地照搬和沿袭孔子的儒家乐舞思想，并以此为标准来审视评判来自“西南夷”的“掸国乐”，故而表现出对“掸国乐”的极大愤慨和仇视，欲将“掸国乐”除之而后快。而尚书陈忠列举古代明君“古者合欢之乐舞于堂，四夷之乐陈于门”以文德治国的史绩，则最终说服了世宗与邓太后。清人王先谦《后汉书集解》惠栋曰：“应劭云：邓太后时，西夷檀（掸）国来朝贺，诏令为之。而谏大夫陈禅以为夷狄伪道，不可施行。后数日，尚书

陈忠案汉旧书，世宗时，牦斡献见幻人，天子大悦，与俱巡猎。乃知古有此事，而禅以郑声斥之，故忠以为讪朝政也。”这件乐舞理论思想的争鸣，对东汉乐舞艺术的繁荣，起到推波助澜的积极作用。

第四章 少数民族神话传说中的舞蹈

舞



雲南民族舞蹈史

舞

摇摇在原始蒙昧时代，人类的思维意识和生产方式尽管还处在较低下的阶段，但居住在云南的各民族先民便已经用自己的聪明才智开始创造着自己独特的文化了。云南的少数民族先民们以多元性的、相对独立的、甚至称得上是永恒话题的数以千计的美妙神话传说，去表达各自朴实深厚的思想和信仰、理想和愿望、行为方式和价值观。少数民族先民创造的这些神话传说，以幻想变形的方式反映出各自不同的社会生活与意识形态的方方面面。可以说，神话传说是他们在远古时期历史文化背景下的生活与斗争的曲折反映，也是他们处于萌芽状态时的哲学、宗教、历史、伦理、音乐、舞蹈和工艺美术等多种艺术形态的统一体。在这些情节曲折、语言优美、形象鲜明、构思奇妙的神话传说中，浸透着各民族先民对美好生活的憧憬和希望，充满着深厚的人性内涵、高远的人生感悟和积极的浪漫主义色彩。

云南少数民族神话传说的内容极其广泛，涉及开天辟地、人类与万物起源、图腾与自然崇拜、英雄与祖先崇拜、民俗与行为模式、迁徙与创业，以至文化发明与艺术品种的产生等世界上所有的各种神话类型。然而，在这数以千计的美妙神话传说中，近乎百分之七十五以上的神话传说都与少数民族传统舞蹈的起源紧密地联系在一块。因为，在少数民族的意识形态和观念中，世代相传地沿袭这种具有神秘色彩和灵性的传统民族舞蹈，就是少数民族以自己的独特传统行为去沟通天地人寰，与神明山河对话的一种最佳表达形式。

透过对种种少数民族神话传说与少数民族传统舞蹈起源等的质朴叙述，将会让我们在更多的层面上进一步深入解读和研究古代少数民族传统舞蹈与各民族先民在几千年历史发展过程中的不同社会状况、民风民俗、宇宙观、思维方式、审美意识、审美创造、艺术趣味、理想境界。撩开那些覆盖着千奇百怪神秘色彩的纱幔，使我们认识从神仙鬼怪之中所映射出来的人文与人性光泽，以及古老舞蹈神话传说文化中浓郁的和谐意识。

少数民族先民创造的神话传说蕴涵着丰富的生态内容，有着宝贵的思想源泉和超前的智慧。比如从虎、牛等动物及人的尸体产生宇宙万物

的尸体化生型神话，以动物的四肢或树木、金属等支撑着天的天柱型神话，以大鱼、龟、蛙和水族等其他动物背负着大地型的神话，以及天地分离型、动物化生型、洪水延续民族型等多种文化类型。它们反映出构成云南民族舞蹈文化基础的与游牧文化、农耕文化和金属文化等复合文化并存的文化特点。同时，也揭示了云南各民族舞蹈文化大迁徙、大交流、大融合的发展规律。它使人们从神话符号学、形态学的意蕴中引导后人，从神话思维到哲学思维的发生学方向去深刻解析宇宙变化的原理。它率先倡导的生态智慧，就是教育人尊重自然界的万物，与自然界万物和睦相处，是开启今人重新认识人伦的价值、道德的价值、民族舞蹈文化的价值与重新做人的智慧的钥匙。

第一节 瑶各民族洪荒时代的神话传说及乐舞

一、“鹤拓苍洱”与白族的白鹤舞

在白族的“鹤拓苍洱”神话传说中，白族的先民被滔天洪水围困于冰天雪地的苍山顶峰，饥寒交迫，濒临绝境。这时，神仙派来一对仙鹤拯救白族的先民。这对仙鹤为了拯救白族的先民竭尽全力地与洪水搏击着。每当这对仙鹤胜利并降落在什么地带，洪水便退落到那个地带。经过仙鹤与洪水不屈不挠地搏击了一千多个日日夜夜后，肆虐的洪水终于败退到了今大理古城南门外一带。然而这一对以自己的生命和鲜血拯救了白族先民的仙鹤，却在今大理古城南门外双双壮烈仙逝。为了让白族的子孙后代永远铭记和学习这对仙鹤的恩德和献身精神，白族先民在大理古城南门外建起了“双鹤桥”，将大理这座由一对仙鹤开辟的地方叫做“鹤拓城”。并在祖训里规定凡是在重大民族节庆中必定要跳“白鹤舞”，以此隆重纪念和铭记这对仙鹤的大恩大德。

传说起源于“鹤拓苍洱”神话传说中的白族白鹤舞，不仅仅是一个高雅优美的单纯拟禽舞，它倾注着白族人民对开天辟地献身精神的崇敬和对伟大爱心的讴歌。而且透射出了白族人民在与大自然长期斗争中形成的特殊审美理想、价值观念、人文内涵和崇高的民族精神境界。

二、葫芦避灾与拉祜族的葫芦笙舞

在拉祜族神话传说里，由于远古时代洪水泛滥成灾，拉祜族除了一对兄妹事先得到一位神仙泄露天机，并预先授计藏匿于葫芦内，幸免于难外，其他的人都被洪水淹死了。洪水退去后，兄妹二人在葫芦中不知不觉地被带到现在的居住地点。由于老鼠啃开了葫芦，这对兄妹才免难得救。为了延续拉祜族血脉，兄妹俩成了亲，拉祜族于是有了千千万万的子孙后代。为纪念葫芦救拉祜族免于灭族之灾，从此以后，拉祜族男子出门必须随身携带葫芦笙，凡在民族节庆或婚丧嫁娶中全民族都要跳葫芦笙舞。

如今，在拉祜族的葫芦笙舞中，始终保持以下肢大幅度的屈伸舞动，有力的顿地踏壤舞步和上身左顾右盼动律，应视为对自己的祖先们征服洪水、开疆辟壤的最隆重的纪念。从人类学的视角来看，拉祜族的洪水延续民族型的“葫芦笙舞”舞蹈神话传说，记述了人类变迁经历中体质进化的历史阶段，天灾后兄妹婚配后生下的众多子女成为了本民族的祖先及经历洪灾的大迁徙后与相邻民族融合的历史进程。

三、大鼓避难与基诺族的“厄扯咽”

基诺族世代相传着一个故事：远古的时候，基诺族祖先阿麦尧白创造了万物，唯独没有创造出水来。有一天，阿麦尧白刚刚造出水来，一不小心，洪水便淹没了大地，殃及到族人。阿麦尧白急中生智，急忙又造出了一个大大鼓，把剩下的么赫么妞兄妹俩藏匿在这个大大鼓里避难。么赫么妞兄妹俩便在这个鼓中随波逐流地漂流了很长很长的时间。洪水退



后，这个神圣的大鼓终于停留在这个叫做“司基卓密”的美丽富饶的地方。于是兄妹俩从大鼓中走出来，么赫么妞恩爱和睦，辛勤劳动，繁衍了基诺族，重建了基诺人家园。为了感激祖先阿麦尧白和么赫么妞兄妹，永世不忘他们的恩德，从此以后，基诺族每逢过年过节必定要敲击大鼓，在装饰着象征祖先大鼓避难图景的祭坛前举行庄严隆重的祭仪后，跳起基诺族最有民族代表性的传统舞蹈“厄扯咽”（见图 源原员 图 源原圆）。大鼓舞在不同的基诺族聚居地区还有“阿栖拉布咽”、“剽之咽”、“司土咽”等名称。随后的年代里，大鼓舞还分成了专用于祭祖仪式跳的“司土咽”，由男性巫师（基诺语叫做“白腊泡”）跳的独舞“白腊泡司土咽”及老年人跳的“哩列玛厄扯咽”等三种类别。基诺族的大鼓避难与



图 源原员 基诺族“厄扯咽”

“厄扯咽”舞蹈神话传说与彝族、拉祜族的洪水延续民族型的“葫芦笙舞”、“鼓舞”舞蹈神话传说，虽说是以不同的事由、器具、人物和情节，记述了人类变迁历程中本民族的祖先及经历洪灾大迁徙后与相邻民族融合的一样经历，但是它们却从另一方面映射出云南少数民族舞蹈文化一元多支、互相促进及交织互补的典型特征。

后世流传于民间的若干种不同类型、跳法各异的鼓舞，如绿春县、红河县的“花彝鼓舞”，石屏县牛街的“卜拉鼓舞”，建水县的“彝族鼓

舞”，富宁县板仑乡的“铜鼓舞”，蒙自县、开远市的“卜拉跳铙鼓”，广南县的“皮鼓舞”，祥云、双柏、禄劝等县的“羊皮鼓舞”，圭山撒尼人的“大鼓舞”，龙陵县香堂人的“竹弦鼓”，泸西县的“羊头鼓”，文山州的“木鼓”等，都是这种民族文化融合及交织的真实历史写照。

第二节 瑶各民族图腾神话传说与 瑶瑶瑶瑶民族民间舞蹈

一、“目瑙柱”与景颇族的“目瑙纵歌”

主要聚居在云南德宏傣族景颇族自治州怒江傈僳族自治州及临沧、思茅、保山等市的景颇族共同有一种全族性最隆重的大型集体祭祀性民族舞蹈盛会——“目瑙纵歌”。景颇语“目瑙”和载瓦语“纵歌”的原意均为“跳舞”。尔后，延伸为景颇族载瓦、景颇、朗哦（又称浪速）、喇期（又称：茶山）等四个支系一致公认的各类祭祀性宗教程序活动的泛称。据调查，旧时景颇族的“目瑙”多达二十余种，如由山官土司主持举行盛典时的“苏目瑙”，土司家成员举行婚礼时的“瑙乡拉目瑙”，专门祛病驱瘟的“均目瑙”，建盖新房时的“丁乡桑目瑙”，出征誓师前的“门探目瑙”、“巴单目瑙”，迎宾时的“卡隆目瑙”，祭奠老人逝世半年的“息目瑙”等等。由于景颇族语言属汉藏语系藏缅语族的景颇语支，

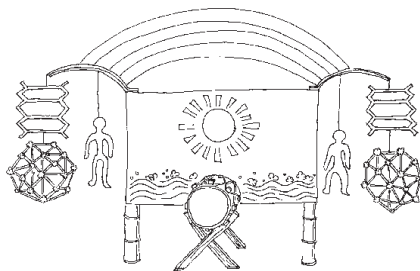


图 源瑶瑶基诺族“厄扯咽”的祭坛摆设

而且还有载瓦和景颇两种主要方言之分，所以各类“目瑙”的称谓也不尽相同。

景颇族在举行大型祭祀性“目瑙纵歌”盛会时，都要严格按照世代相传的古老习俗，在“目瑙纵歌”场地上树立二至四根高达二十余米的“目瑙柱”（又称目瑙示栋）。在这种景颇族的图腾柱上绘着太阳、月亮和景颇族祖先历经千里跋涉长途迁徙的路线图案和象征景颇族祖先创世纪功绩的神秘花纹（见图 源原）。

传说，早在几千年前，景颇族的祖先原本居住在千里之外的遥远北方。为了给子孙后代寻找到一个更为理想的美好生活家园，景颇族的阿公阿母跨越千山万水、历经千难万险，长途跋涉去寻觅一个美丽富饶的理想地方。突然，景颇族的创世英雄宁贯娃发现在不远的山林里，从太阳神庆寿盛典归来的成千上万的百鸟们，正在刚刚被推举为“瑙双”（即领舞）的孔雀的带领下，举办人世间的第一次“目瑙纵歌”。宁贯娃和景颇族的阿公阿母认定，这里就是他们苦苦寻觅，终于找到了的可以世世代代在此繁衍生息、安居乐业的美妙丰饶的家园。于是，在景颇族“目瑙纵歌”祭祀时所立的“目瑙柱”——图腾柱上绘着的太阳和月亮，既是铭记阿公阿母的恩德，也象征男女、阴阳。男性图腾柱上绘着的连续漩涡形图案，象征祖先阿公阿母迁徙时的路线及祖先在途中用来充饥救命的蕨菜嫩芽；女性图腾柱上绘着的连续交叉形的图案，既象征女性祖先，又是作为纪念景颇族的阿公阿母在迁徙途中见到两蛇相交繁衍后代的场景后的启蒙象征。祭坛上刻画着的四个三角形彩色图案，则象征天宫美景，又是作为迎接各路神仙来参加“目瑙纵歌”盛会的“云梯”。

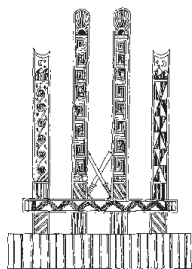


图 源原 景颇族“目瑙纵歌”的“目瑙柱”

在“目瑙柱”的左右和中间，还装置有刀矛兵器和犀鸟、“恩年念雀”的模型。高台下还摆设着两面大鼓与铙钹等乐器。据称，挥舞长刀是继承景颇族阿公阿母开山辟路的精神，因为犀鸟和“恩年念雀”教会了景颇人跳舞、唱歌和说话。所以，“目瑙柱”的左右就有犀鸟和“恩年念雀”的模型。于是，景颇族跳“目瑙纵歌”时，在两位挂着野猪牙，戴着插满羽毛头饰的“董萨哇”、“遮哇”（景颇族中有威望的祭师或头人）的“瑙双”的带领下，男、女两支舞队既要交叉舞蹈，又要按照“目瑙柱”上的连续旋涡形图案，依照传统古俗循环行进。从景颇族“目瑙纵歌”的起源、程序、内容及形式等要件构成中，充分展现出脱胎于万物有灵的原始自然宗教与图腾崇拜的某些符号学的主要特征。

在这连续四至八天的祭祀图腾的日子里，成百上千的景颇人在舞场里欢聚一堂，男子挥舞长刀，女人摆扇舞巾，唱着高亢激昂的景颇民歌，通宵达旦地尽兴狂欢舞蹈。全族男女老少都陶醉在这个隆重纪念本民族图腾神话传说的民族民间舞蹈的盛大节日里。在欢度“目瑙纵歌”节时，景颇族男子闪闪发光的长刀、女子摆扇舞巾的体态与在“噢—喏！噢—喏！”的歌声及其“唻、唻”作响的银饰声交织成一首威武雄壮的交响乐，从而将景颇族善良质朴、英勇刚强的民族性格一览无余地展露给世人。

二、虎图腾崇拜与彝族的“跳老虎”、“老虎笙”

在楚雄彝族自治州双柏县法裱镇小麦地彝族罗罗人支系中流传着彝族语称为“倮麻则”，汉语叫做“老虎笙”、“跳老虎”的古老舞蹈。关于“老虎笙”的来源，彝族有一个古老的传说：远古的时代，没有天，也没有地。是彝族的祖先俄罗布用一张纸做成了天，又用另一张纸做成了大地。由于做天的纸又圆又小，而做地的纸又方又大，天与地就合不拢了。于是，彝族的阿祖俄罗布只有把做地的纸搓叠起来，搓叠起的大皱纹就变成大地上的高山、平川、湖泊与河谷了。做天的纸又圆又小，所以后来就形成天圆地方的样子。阿祖俄罗布把天地做好后，还教会彝

族人如何狩猎和种荞麦。由于俄罗布是老虎的后代，他死后就变成了老虎。虎的尸体变成了世间万物：皮肉变成了肥沃的土地，毛发变成了草木树林，骨骼变成了山脉，肠胃变成了江河湖海，筋络变成了道路，眼睛变成了太阳和月亮，牙齿变成了满天的星斗，虎身上的汗垢变成了人类和动物禽兽，虎吐出来的气息变成了风和云彩，虎闭上眼睛时就是黑夜，虎睁开眼睛时便是白天……

由于几千年来，彝族人一直将虎视为本民族的祖先，将老虎奉为全民族的图腾予以顶礼膜拜。所以，彝族人虔诚地崇虎、拜虎，甚至于把自己称为“崇虎的民族”，“虎的后裔”。基于彝族对虎图腾崇拜的一致认同，于是在彝族各支系中一直普遍流传着名目众多、形式各异的“老虎笙”、“跳老虎”、“跳猫猫”等虎或猫的传统民间舞蹈。

双柏县法裱镇小麦地及邻县的彝族罗罗人，在每逢农历正月初八至十五的八天中，都要严守古俗仪轨，按“接虎神”、“跳虎舞”、“驱鬼扫邪”和“送虎神”的四大传统程序及古朴原始的十二个虎舞套路，举行合村同祭的“老虎节”活动。该村的“老虎节”由“毕摩”（彝族祭师）主持。参加跳“老虎笙”的人均为男性村民。他们按惯例由十八个人组成祭演老虎笙的班子。其中，一人担当“虎头”，两人摇铃，一人敲锣，四人击打羊皮鼓，另外有八人装扮成虎、两人装扮成猫。虎的装扮异常奇妙，极富原始古朴特色：扮演者赤裸上身，仅穿一条裤衩。每人的脸面、上身和四肢均用红、黄、黑三种颜色涂画出太阳、月亮与虎斑纹饰的图案。最后，各用一条灰黑色本土生产的粗糙羊毛毡毯披在每个老虎扮演者的背上，并绑扎成极形象化又很夸张的虎耳、虎身与高高翘起的虎尾，再在每人的胸前挂上一只大铜铃。于是，八只威武雄健的“虎”便由“毕摩”引领，准备登场表演。

跳“老虎笙”之前，由“毕摩”引导着全村的男女老少先到村头面朝西北方向叩拜祖先、祭拜山神，接下来又到村中的那尊“石虎神”前恭请“虎神”。然后，从初八晚上开始，先跳三只虎舞，其后每晚递增一虎，直至八虎、二猫同场共舞。彝族老虎笙舞主要有两种内容：首先表演的是关于生殖崇拜的内容，其套路有“老虎搓脚”、“老虎擦屁股”、

“老虎交尾”、“老虎亲嘴”、“老虎抱（孵）蛋”、“老虎抢蛋”、“老虎护蛋”等八种程序化的传统跳法。接下来继续表现模拟水稻农耕全过程的舞蹈，有“老虎犁田”、“老虎耙田”、“老虎撒种”、“老虎拔秧”、“老虎栽秧”、“老虎割谷”、“老虎搅谷”等内容及套路。到了正月十五这天，“老虎笙”舞队便到各家各户去跳虎祝福，表示要把瘟疫妖魔赶走，把五谷六米、福禄寿喜跳进门，以祈求四季安康、六畜兴旺。在太阳落山之前，大家又在“毕摩”的带领下到村头虔诚地恭送“虎神”归山。至此，即算是宣告一年一度的老虎节就此闭幕。

“老虎笙”的整套舞蹈既有浓重的原始古朴风韵和山野泥土芳香，又富有勃勃的生机与活力。妙趣横生的装扮与表演，令人产生既幽默可亲，又神秘不可及的艺术真实感（见图 源原原）。



图 源原原 彝族“老虎笙”之“老虎交尾”（王胜华摄）

在这个彝族虎图腾崇拜和跳“老虎笙”传统民间古俗仪轨中，折射出彝族先民将人类、自然万物视为具有“同出一祖”血缘关系的原始宇宙观。他们表达了彝族先民珍视人与社会、人与自然万物和谐相处的诚挚愿望与企盼，也是关注人类及世间万物的生命与生存境遇的一种直率表达。这是将彝族珍爱生命与崇尚劳动的人生价值观，用一种生动活泼、朴实无华的肢体语言直率地予以表达。它充满了早期人类征服自然与崇拜自然的二元论与双重性思维并存的深邃人文意蕴。



彝族“老虎笙”的艺术形式似乎极其原始简单，甚至于就像儿童游戏般的粗放外在；然而，它却集中地表现了人类对自身的繁殖与劳动生产两大内容主题的深切关注，并进而揭示了正是这两种关乎人类生存的最基本的活动，推动了古代社会的进步与发展。透视“老虎笙”以极其简单的舞蹈形式荷载着重大人生主题的这份珍贵文化遗产，证实了数千年前彝族先民们，业已对影响古代社会发展进步的这两种决定因素有了深层的认知与觉悟。

三、《九隆神话》与白族、彝族等民族的龙舞

“龙舞”在云南众多民族中广为流传。云南的龙崇拜、龙舞与中原汉族地区既有某些相通共同之处，又与彝族、白族的古代历史文化背景密不可分。在白族、彝族的古代图腾崇拜中，曾长期保持着龙、虎图腾崇拜习俗。彝族、白族的龙、虎图腾崇拜与其祖先崇拜、英雄崇拜及民族酋长或帝王崇拜直接相关。《后汉书·西南夷传》中说：“哀牢夷者，其先有妇人名沙壹，居于牢山。尝捕鱼水中，触沉木若有感，因怀妊，十月，产子男十人。后沉木化为龙，出水上，沙壹忽闻龙语曰：‘若为我生子，今悉何在？’九子见龙惊走，独小子不能去，背龙而坐，龙因舐之。其母鸟语，谓背为九，谓坐为隆，因名字曰九隆。及后长大，诸兄以九隆能为父所舐而黠，遂共推为王。后牢山下有一夫一妇，复生十女子，九隆兄弟皆娶以为妻，后渐相滋长。种人皆刻画其身，象龙文，衣皆着尾。九隆死，世世相继。乃分值小王，往往邑居，散在溪谷。绝域荒外，山川阻深，生人以来，未尝交通中国。”这则广为流传的“九隆神话”一方面演绎了“哀牢夷”妇人“沙壹”与神明“交感”而生贵子的原始“感生”神话，另一方面还揭示了两千多年前的“哀牢夷”民众尚处于“只知其母，不知其父”的原始婚俗时代的史实。

到了南诏、大理国时代，乌蛮、白蛮的统治者均以“九隆”之后自居，并将《九隆神话》广布于宫廷民间、正野史籍乃至国史画卷之中。在成书于元代的白族古代史书《白古通记》中说“九隆长而黠智，尝有

天乐随之；又有凤凰来仪、五色花开之祥，众遂推为酋长。……天旱，王请西天白胡神至，启坛行法术，乌云油然，布于地，亦不雨。人民一竹为枪而戳之，方漏些须雨，乃止。白胡神曰：‘此处必有得道者戏止之。’……化蔓草为龙蛇，以供戏弄。”于是，肇始于《九隆神话》的彝族、白族的龙图腾崇拜习俗与种类繁多、风格奇妙的各种龙舞在彝族、白族中世代相传。

遍布于云南彝族、白族、汉族、壮族村寨的“龙舞”，据不完全统计有火龙舞、柳龙舞、水龙舞、地龙舞、滚火龙舞、高脖子龙舞、香龙舞、草龙舞、毛龙舞、虫龙舞、板凳龙舞、纸龙舞等十余种。各族民间又按各个地方的习俗，以不同色彩对各种龙舞加以区分，如有：黑龙、黄龙、青龙、白龙等。此外，各个地方的龙舞道具在体量的大小上还有大黑龙、小黑龙，大黄龙、小黄龙，大青龙、小青龙之分。林林总总的云南各族龙舞，或用于节庆，或用于祭祖祭神，或用于求雨、祭天、祭树、祭地、祭山、祭水、祭河、祭龙潭。其用途、样式和种类极为丰富多彩。（见彩图 员原及图 源原缘 图 源原云）



图 源原缘 汉族花灯歌舞“龙舞”



图 源原瑶白族“引龙人舞”

四、木鼓的传说与佤族的木鼓舞

佤族主要聚居在西盟、孟连、沧源、耿马、双江等县的山区半山区。汉唐时的文献中将佤族先民称为“望苴子”、“望蛮”，后来又称“哈刺”、“古刺”。佤族有四种方言，在佤族的不同支系中有“阿佤”、“勒佤卧”、“布饶克”、“巴劳克”等十余种自称。在佤族语言中“阿佤”、“布饶克”均有山里人的含意。“木鼓舞”是佤族最古老的一种传统舞蹈，在佤族中流传着关于其来源的若干种传说故事。据西盟县岳宋的佤族老人讲：古时候，佤族的一对老祖先背着娃娃带着农具弓弩，去山上烧荒打猎。在火烧地栽种结束后男人接着就去打猎，女人留在地边采摘野果，给孩子喂奶。忽然，从树林中蹿出一只老虎。为了保护后代，女人拾起一根木棍拼命敲击身边的红木大树。红木大树发出的洪亮声响震慑了老虎。正在打猎的男人听到红木树发出的阵阵响声与女人的呼救，飞快地跑过来与老虎搏斗。女人继续用木棍拼命敲击红木树为丈夫助威，男人听到这洪亮的声响力量倍增。在两位老祖先齐心协力下，终于打死

了这只猛兽。佤族的祖先和后人都认定这是红毛树“神仙显灵”解救他们脱离危险的。此后，佤族就将红毛树干抬回寨子，在靠山的高处搭建木鼓房，祭祀木鼓神。从此佤族也就有了木鼓和木鼓舞。另外还有两个传说：其一，佤族的祖先从“司岗里”诞生后，为了寻找水源，人们按神灵的旨意祭木鼓、跳木鼓舞，就求来了水。其二，古时候，村中有人乱伦，触怒了神灵。后来人们按神灵的旨意砍了人头祭木鼓、跳木鼓舞，寨子里才得到安居乐业，五谷丰登。

过去，佤族祭木鼓、跳木鼓舞有严格的古规。凡是重大的祭木鼓仪式，必须由佤族巫师“魔巴”主持，并按照祖制的“拉木鼓”、“跳木鼓房”、“剽牛舞”、“敲木鼓”、“砍头刀舞”、“迎头舞”及“送头舞”等程序套路逐步进行。在佤族的村寨中都有一座木鼓房，佤语叫做“牵格蒙”。木鼓房中同时供奉着公、母两只木鼓（见彩图苑）。祭木鼓是全寨最隆重的活动，跳木鼓舞时全村的男女老少都要参加。人们根据木鼓与铙钹的节奏纵情起舞，佤族热情豪爽、质朴粗犷的民族性格特征，也在跳木鼓舞中得以充分展现。在佤族地区的佤族壁画中还有其先民们跳木鼓舞的造型。

在佤族世代流传的木鼓和木鼓舞来源的若干种传说中，折射出原始先民狩猎时代的某些文化特征。与此同时，遗留在佤族祭木鼓、祭人头桩、跳木鼓舞的一系列程序套路与严格的古规习俗，也给沧源崖画的深度研究提供了重要的参考资料和人文依据。

五、云南花灯与“灯神唐太宗”

云南花灯主要流布于滇西的弥渡、大姚、姚安、楚雄，滇中的昆明、玉溪、嵩明、呈贡，滇东北的罗平、师宗等十余个县市。尽管关于“云南花灯”的起源与形成，有汉代说、唐代南诏说、宋代说、元代戏鞑子说、明代军屯移民说、清代说等不同观点，但是在云南花灯众多的传统剧目演出前，花灯艺人们往往都必须按古戏的规矩习俗，进行隆重的祭祀“灯神”的仪式。据花灯老艺人们介绍，大家在演出前祭祀的“灯



神”，又称“老郎神”。所谓的“灯神”、“老郎神”就是唐朝以文功武治赫赫有名的皇帝——唐太宗李世民。

传说，唐太宗李世民为李翠莲冤死一案，曾经灵魂出壳，深入到阴曹地府中明察暗访了三教九流的所作所为。李世民在还阳后，亲自主持举办了七七四十九天的“水陆大法会”，以超度所有的冤魂阴灵。在“水陆大法会”上装扮成“灯神”的唐太宗李世民，为了不让臣民认出自己的面目身份，于是便让太监将自己的眼眶、鼻子和嘴巴都涂抹上白色，戴着鱼尾帽，穿着黑罩袍，手里挥舞着拂尘，打扮成了一副逗趣滑稽的“白鼻子小丑”模样，无拘无束地与臣民百姓共同尽情欢聚。从此以后，花灯老艺人在演出前必定要祭祀“灯神”、“老郎神”——唐太宗李世民。在云南各地的花灯舞队演出中，也少不了有一位装扮成白鼻子小丑模样的花灯艺人领舞的这样一种规矩习俗。

第三节 瑶部落战事神话传说及民族民间舞蹈

一、疑兵计退敌与彝族“打歌”

彝族“打歌”，彝族语叫“阿卡”、“刮克”。传说在很古很古的时候，彝族的老祖先与另一民族的祖先发生了一场旷日持久的部落战争。由于常年征战，彝族老祖兵困马乏，只好边战边撤，败退到山上。这时，天色已晚，饥饿难忍，又被敌军团团围困，眼看全族就要遭受灭顶之灾。在这危难之时，一位彝族老祖急中生智，他指挥大家在高山顶峰燃烧起熊熊的篝火，让全族的男女老少都围绕篝火引吭高歌，奋力跺脚，鼓舞士气。人们群情振奋，挥舞着大刀、火炬，吹响了“蛮号”和葫芦笙，唱着挑战书似的唱词。山下的敌军看到山头上熊熊燃烧的篝火，听到震耳欲聋的歌舞声和铿锵作响的兵器撞击声。以为彝家的大批援兵来到，于是军心大乱，丧

魂落魄，落荒而逃。为了永世不忘彝族老祖急中生智，与敌人斗智斗勇，以民族歌舞鼓舞士气，用疑兵计退敌的丰功伟绩，彝族的子孙后代每逢重大节庆，男女老少都要围绕着篝火，跳起古老的彝族“打歌”舞蹈（见彩图愿及图源原苑图源原愿图源原怨）。彝族打歌有十二种不同的套路和跳法：三转三翻、十六步、黄狗撒尿、苍蝇搓脚、蓑衣滴水……从原始时代以来，氏族部落之间为了各自的生存利益，屡屡发生部落战争。这类为争夺生产、生活资料的部落战争，在原始时代人类社会生活中占有重要的地位。它的影响力渗透到原始人类的方方面面，为此，关于部落战争及其兵器制式、军士演练、武器使用、战术兵法以及相关的各种生活、礼俗状况等，都在历代史家的笔下多有详细记载，甚至在沧源崖画中都有一些部落战争的画像。云南古代先民对那些历经过的频繁的战事，却只能依靠群众口耳相传的最便捷的方式去记录其中某些较敏感或有兴趣的方面。因此，后世流传在各民族群众中有关兵器舞、武舞之类的起源传说，便多有变异、删改、攀附，甚至于有杜撰的成分。彝族打歌起源的传说在大理、巍山、南涧、南华、漾濞及祥云一带流传很广，具有一定的普遍性。



图源原苑 彝族尼苏人的“花腰跳乐”



图 源瑶南甸彝族“阿卡”（打歌）



图 源瑶彝族腊罗泼“果剋”（打歌）

二、妇孺保家园与壮族妇女的纸马舞

在很古很古的时候，壮族的男子汉们为了抗击外敌、保卫家园，全部都奔赴到杀敌前线。这样一来，壮族的村庄里就只剩下妇女和老弱病残，照管老年人和儿童衣食住行的重担就完全压在了壮族妇女的肩上。在这艰难困苦的情景下，时常有外敌突如其来地包抄偷袭壮族的村庄。以善良贤惠著称的壮族妇女们，此刻面对灭绝人性的敌人，没有手足无措，坐以待毙，而是显得出奇地镇定自若。她们团结一致，众志成城，群策群力，义无反顾地奋勇抗敌。大家献计献策，终于商定了一个退敌的计谋——“纸马疑兵计”。壮族妇女们披挂着各色“纸马”，鱼贯穿梭于村寨之中。那时，爆竹声和土炮声响彻数里之外，挂在纸马后的树枝卷扬起漫天灰尘，造成千军万马、所向披靡之势。来犯之敌被这万马奔腾、气势磅礴的阵容所震慑，一个个吓得屁滚尿流，落荒逃窜而去。天神为了表彰壮族妇女们抗敌保家园的丰功伟绩，特降旨在壮族妇女的绣衣背后盖上天帝的御印，在前襟题上褒奖之词（见彩图 瑶族及图 瑶族）。从此，纸马舞便成了文山、砚山一带壮族男人只能伴奏，妇女们才能独享的一种女权舞蹈。



图 瑶族壮族“纸马舞”服饰中的“玉玺”刺绣纹饰

三、盘瓠神话与瑶族的“跳盘王”

数百年来，云南文山壮族苗族自治州的富宁、广南、麻栗坡等县，红河哈尼族彝族自治州的河口、金平、屏边等县，西双版纳傣族自治州的勐腊县，思茅市的景东、江城、墨江等县的瑶族，一直沿袭“还盘王愿”的古俗，按“三年一庆，四年一乐”的老规矩，要过盛大的传统“盘王节”。“盘王节”的最高潮时必定要跳“盘鼓舞”、“盘王舞”。据瑶族古籍《评王券牒》与瑶族古歌《漂洋过海》称，瑶族过“盘王节”，跳“盘舞”或“盘王舞”源自远古时代祖先盘瓠平息战乱的故事。《艺文类聚·玄中记》载：“狗封氏者，高辛氏有美女，未嫁。犬戎为乱，帝曰‘有讨之者，妻以美女，封三百户。’帝之狗名盘瓠，三月而杀犬戎之首来。帝以为不可训民，乃妻以女，流之会稽东南而万一千里，得海中土三千里而封之。生男为狗，生女为美女。”有的类书中又称：盘瓠乃是一位英勇善战且魁伟英俊的民族英雄，他为了考验高辛氏诺言的诚意，便故意变为一只五色神犬。盘瓠剿灭犬戎之乱后，与高辛氏之女成婚，继而生育了十个子女。这些子女后来就成了南方少数民族的祖先。

据多种方志及瑶族祖辈传说，瑶族的先祖即是二千多年前秦汉时期的“武陵蛮”，后因战乱，约在唐朝时期，瑶族的先民已有一部分居住在今文山一带，《蛮书》将他们称为“苗众”，说他们自谓“祖乃盘瓠之后”。明清时期瑶族又陆续从贵州、湖南、广西大量迁徙入滇。乾隆《开化府志·卷九》说“瑶人，性犷悍，自谓盘瓠之后。”云南文山、富宁、广南、麻栗坡等县的瑶族老人说，盘王不但是瑶族的始祖，而且是一位神通广大、法力无边的民族英雄。除了上述古籍文献的记载外，在瑶族民间尚有四五种不同版本的“盘瓠”、“盘王”始祖的神话故事同时在瑶族民众中广为流传。至今，瑶族仍保留着两种祭拜远古祖先“盘王”（盘瓠）的隆重群众活动——“盘王节”。一种是盛大而隆重的群众性“盘王节”。首先，瑶族依照千年传统古俗，在祭祀场所中悬挂盘王帛画像，接着便是庄严神秘、繁缛往复且程序化的“请圣接神”民俗仪典。

其间，又穿插跳“三元舞”和“祭兵舞”。紧接其后的“玩乐、还愿”跳的是“捉龟”、“花包舞”、“盘王舞”、“盘鼓舞”。另一种是瑶族新婚夫妇在婚后必须择定吉日，夫妇双双在“师公”的主持下，在家中共同举行“夫妻跳盘王”的传统仪式，以此祈求盘王对婚姻的确认和护佑。这两种不同形式的“跳盘王”，均是瑶族千百年来用以祭拜祖先“盘王”（盘瓠）的一种民族乐舞古俗。在西双版纳勐腊的瑶族，还有一种与祭盘王这种祖先崇拜习俗相通的“山尤面具舞”。这种面具舞通过两个头戴独角面具的驼背老人滑稽风趣的歌舞表演，讲述了蓝靛瑶的祖辈们在遥远的古代为了在险恶的自然环境中生存所发生的种种潜含寓意的趣闻轶事。

有意义的是，在瑶族中延续了上千年的这种“跳盘王”乐舞古俗中，透射出多元文化的价值信息。它将中原文化与西南文化、道教与原始巫术信仰、自然崇拜与人文崇拜、战争与农耕、迁徙与定居、婚姻与生育，林林总总、一览无余地汇聚于“跳盘王”一体之中。民族学家们都一致认为“跳盘王”是瑶族一部当之无愧的“大百科全书”。

第四节 瑶原始宗教神话传说及祭祀乐舞

一、葫芦祖灵与彝族的葫芦笙舞

彝族史诗和民间神话都说葫芦是彝族的始祖。彝族的始祖阿普笃摩在远古洪灾到来之前，得到天神给他的一粒葫芦种子。阿普笃摩按天神的吩咐，及时播下了葫芦种子，几天后，葫芦藤就迅速长高，直接爬升到天国。因此始祖阿普笃摩才躲过了这场洪灾。后来他与仙女成亲，生下一个大葫芦。始祖把大葫芦剖成四瓣，每瓣葫芦里都有一个男孩。这四个从葫芦里出来的男孩就是后来彝族几个支系的老祖先。彝族老一辈人认定人是从葫芦里出生的，人死后其灵魂就要回到葫芦里去。所以许

多彝族支系都将葫芦作为祖先灵位供奉。通常每家供奉三个葫芦，每个葫芦象征一代男女祖先。彝族老人说，吹葫芦笙，跳葫芦笙舞，就是彝族祭祀先人、向祖先祈祷的最高礼仪。在唐代南诏国第十一代主景庄王时期兴建铸立的“铁柱庙”，其大殿楹联上便留有“毡帽踏歌，芦笙赛祖，当年柱号天尊，金缕翔环遗旧垒”的古迹，以及千百年来彝族农历正月十五来此“领歌”，二月初八过小年跳“打歌”赛葫芦舞的遗俗（见图 源原员）。千百年来，彝族的十多个支系都一直流传着以“芦笙赛祖”的古俗。



图 源原员 彝族“葫芦笙舞”

二、“奥玛”神树与哈尼族的棕扇舞

远古的时候，一位名叫“奥玛”的哈尼族先祖母要将棕扇舞传授给本族的中老年妇女，但是在还没有教完的情况下，先祖母“奥玛”就升天了。先祖母生前插在村头的拐杖，很快就长成了参天大树。千百年来，“奥玛”神树一直护佑着哈尼族的子孙后代。她供给哈尼人永不枯竭的清

泉和肥沃的梯田，使哈尼族的子孙丰衣足食、六畜兴旺。哈尼族后代将“奥玛”神树视为哈尼族先祖的化身，全村妇女每逢农历二月属牛或属虎日，都要聚集到“奥玛”神树下，隆重地跳起“棕扇舞”，用以缅怀“奥玛”先祖及“奥玛”神树的恩泽。后来，哈尼族妇女就把这几天的跳棕扇舞视为女人的大节日，尽情地穿着打扮，尽兴地欢歌乐舞。随着哈尼族妇女棕扇舞的风靡，哈尼山寨也出现了一种阴阳互补的男子棕扇舞。传说，哈尼族的老祖先带着全族人在民族大迁徙的路途中，突然间，老祖先看见天上飞着的吉祥的白鹇鸟，它舒展开美丽的双翅向哈尼族的老祖先招手，哈尼人便摘了棕叶，学着白鹇鸟飞翔的样子跳舞（见图 源原图）。跳着跳着，旅途的劳累消除了，等到大家的舞蹈停歇下来时，才发现已经来到他们企盼的这个美丽富饶的理想家园。从此以后，为了纪念老祖先和白鹇鸟给大家带来幸福，凡是哈尼族老人过世，哈尼男人就要为老人跳这种“扇子舞”（见图 源原图），让老人欢欢喜喜回到老祖先们居住的那个地方。



图 源原图 哈尼族“白鹇鸟舞”



图 源原稿 哈尼族“扇子舞”

三、祝布鲁创造拉祜族的九十九套葫芦笙舞

传说在很古很古的时候，有一位名叫哈哥叭的拉祜族老人，他善良慈祥，乐于助人。有一天，他在河边的杂草丛中发现一个可怜的弃婴，于是便将其抱回家，像待亲生儿女一般地悉心抚育这个弃婴。并给弃婴取了一个响亮的名字——祝布鲁。祝布鲁就像竹笋似的成长，不到三天便长成一位智慧超群的青年人。祝布鲁为了报答哈哥叭老人和拉祜族对他的养育之恩，便走遍拉祜族的村村寨寨扶贫救难，为拉祜族百姓造福。祝布鲁曾经在各处分别教会拉祜族人织染蓝靛布、缝制蓝靛男女服装和挎包。他还数十次帮助拉祜族人击败外族敌人的侵犯，使拉祜族过上安居乐业的日子。祝布鲁看到拉祜族人只会喝酒唱歌，却不会跳舞，非常难受。于是他绞尽脑汁，用自己的聪明才智为拉祜族创造了九十九套美妙的葫芦笙舞。从此以后，拉祜族有了自己的葫芦笙舞，变成了一个能歌善舞的民族。据云南思茅市《民族民间舞蹈集成·拉祜族民间舞蹈》常务副主编杨文康先生及同事们的普查核实，现在拉祜族各地区流传的拉祜族葫芦笙舞，共计有一百三十六个组合套路（节目），其中所表现和反映的内容，涉及拉祜族社会生活的方方面面。葫芦笙舞在拉祜族的心

目中，也就理所当然地与跳歌、摆舞成为了本民族的三大民间传统舞蹈（见图 源原源）。



图 源原源瑶拉祜族“摆舞”

四、水神崇拜与水族的吞口舞

水族老年人说，天上的王母娘娘刚出生的第八个皇子形同一个怪物。于是，玉皇大帝便颁旨将这个皇子装在一竹篮里，并将皇子与竹篮一同扔到天河中。不知过了多少时日之后，皇子在竹篮中醒了过来。八皇子醒来时睁开巨眼，张开大口，打了一个哈欠。这个哈欠一下便将天河的水吞食了大半截。玉皇大帝惊魂稍定后，便急速将八皇子召回天宫，并封其为“吞口大元帅”，专司吞食人间一切妖魔鬼怪，驱除各种病魔瘟疫的重任。“吞口大元帅”来到人间忠于职守，护卫百姓，嫉恶如仇，深受百姓爱戴。所以，水族便世代相传地把“吞口大元帅”恭恭敬敬地悬挂在门楣正中，以祈祷“吞口”保佑水族五谷丰登、六畜兴旺。聚居于富源县、宣威县的水族群众，凡是过年过节都要面戴木雕或纸糊的“吞口大元帅”面具，手中挥舞着木制宝剑，欢天喜地地跳起吞口舞。关于吞口舞和供奉“吞口大元帅”来源的神话传说，折射出远古时代各民族

的祖先曾经经历过的那个洪荒时代，以及原始人对巨大的自然灾害无可奈何的处境及心理状态给后人心底留下的影响。

第五节 摇其他神话传说中的相关乐舞

一、纳西族金色大蛙创造舞蹈与《东巴舞谱》、 摇摇金色神蛙舞

摇摇纳西族人民创造的“东巴磋模”，即闻名于世的《东巴舞谱》是世界舞蹈文化遗产中的奇葩，是纳西族优秀传统文化的一笔宝贵精神财富。纳西族的《东巴舞谱》说，金色的大蛙是最早出现在大地上的生物，跳金色蛙舞表示人类已诞生，同时象征人间的舞蹈是由此而来的。在丽江纳西族的古老东巴象形文字舞谱及东巴祭祀礼仪中，均有纳西族的东巴舞蹈是金色大蛙创造的记述及专门的舞蹈套路与具体的跳法。在存世的五部纳西族东巴舞谱之一《舞蹈的出处和来历》的开卷中还说：“在人类居住的丰饶的辽阔大地上，舞蹈是这样产生的：是（人类）看见金色神蛙跳跃，从中受到启发创造出来的呀。”（见图 源原员缘）另一卷东巴象形文字舞谱也逐字逐句地记录了如何具体跳金色神蛙舞：“金色蛙舞，在



图 4-15 《东巴舞谱》封面及“金色神蛙舞”舞谱（摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》）

神的前面走三步。躬身弯腰，左脚向后抬，（《纳西族古代舞蹈和舞谱》原注释：暗示‘青蛙三只脚’）摇三次板铃。右脚向后伸出，摇三次板铃。抬头向上一看，脚往后伸。向左旋转一次，反向一次，请旋转着跳呀。”（见图 4-16）（以上两段译文详见杨德銋等著：《纳西族古代舞蹈和舞谱》）

纳西族《东巴舞谱》中关于金色大蛙创造舞蹈及东巴祭祀礼仪中时常出现的金色大蛙舞，证实了纳西族先民曾经有对蛙蛇龟之类的自然崇拜，反映了在原始时代人类对生死现象的不解，也表现了人类对生命永恒的强烈渴望。由此而来的这种思维理念，导致广大地域中的诸多少数民族先民都曾经盛传过“蛙舞”及蛙蛇自然物崇拜。尽管它与出现在三千多年前沧源崖画中的“蛙人”、“蛙舞”，出现在两千多年前的开化铜鼓纹饰上的“蛙舞”，后来出现在白族“田家乐”中的“蛙舞”，文山壮族中的“蜈拐舞”（即“蛙舞”）等，所处的时代不同，在艺术表现形态上也存在很多的差异，但是在具体的崇拜对象及蕴藏在其中的生死观、宇宙观等方方面面来看，它们确实皆是异曲同工、一元多支的文化精神产物。

二、浪子回头与哈尼族的祭鼓舞

相传，在人类只知其母的时代，一位勤劳善良的哈尼族母亲领着独子，在“阿母山”的山洞中过着饥寒交迫的苦日子。殊不知，这个儿

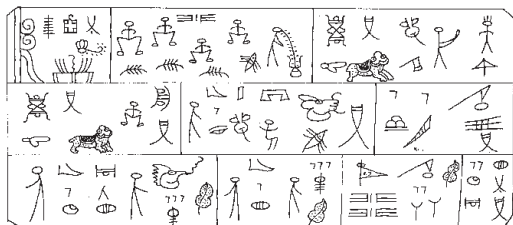


图 4-16 《东巴舞谱》译文：“舞蹈的起源是金色神蛙寻找来的。”

（采自：和发源油印本《舞蹈来历》）

子好吃懒做，甚至于还打骂母亲。后来，当他意外地从母燕哺育乳燕的现象中良心发现，欲发自肺腑地向母亲忏悔时，却因他的鲁莽和反常的举止，将母亲吓得投河身亡。悔过自新的儿子跳到大河里拼命打捞慈母，但是捞起的仅有母亲的拐杖和她给儿子送饭的“崩查”（装米饭的木筒）。儿子将母亲遗留的拐杖插在地上，不停地用力敲击“崩查”，盼望借此将自己的悔恨和哀伤传递给母亲，祈求母亲宽恕他。当他从梦中醒来时，发现母亲遗留的那根拐杖已经长成参天大树。他认定这棵参天大树就是母亲的化身，便决定在此安家立户，终生侍奉“母亲树”。从此，他无论做任何事前，都要先在“母亲树”前敲击“崩查”，祈求母亲宽恕和保佑。长此以往，“崩查”的两端被敲通了。于是，他就用竹笋叶和兽皮将“崩查”的两端蒙上，继续日复一日地敲击。蒙上兽皮的“崩查”发出比以前更悦耳的“独、独、独”的声响。哈尼族不同支系的后人便将这种鼓分别叫做“查独”、“苏独”、“鲁独”、“孤独”。（见图源原苑 图源原苑）从此，凡在农历二月或十一月间，哈尼族举行“阿玛突”（祭祖节）活动，必定要用敲击“查独”和跳鼓舞来祭拜寨神、寨



图源原苑 哈尼族“竹筒舞”

石和树神。这个在哈尼族中流传了数百年的歌颂伟大母爱的民间传说，不仅赋予了哈尼族《祭鼓舞》深邃的人文内涵，也揭示了数百年来哈尼族世代相传的朴实无华的伦理道德观念。（见图 源原灵超 图 源原灵超）



图 源原灵超 哈尼族“乐作舞”



图 源原灵超 哈尼族“桁鼓舞”



图 源原瑶哈尼族“木雀舞”

三、普米族的观星象定年节与“打跳”、“搓搓”

农历腊月初七是普米族最隆重的新年佳节，普米族语叫做“吾昔节”。为什么腊月初七是普米族的大年初一呢？据老人说，普米族祖先是观察天上的星象来确定年节的。即把天上的二十八宿之首——“处紫”星与月亮相遇之夜，视为最吉祥的日子。传说在远古时代，普米族先人是从绵羊那里学会观察天上的星象的。古时候，有一个普米族猎人用绳套套住了一只绵羊，准备将它拖回家宰杀后吃掉。突然间绵羊开口对猎人说道：“我是会看星宿的神羊，你如果放了我，我就教给你观察天象、观测星宿的办法。你和你的族人就可以用来择吉凶、避灾难了。”猎人听了非常高兴，马上放了绵羊，恭恭敬敬地向绵羊学习观察天象、观测星宿的秘诀。于是，绵羊便耐心地从一到二十八宿地教他。此时，猎人感到饥饿难忍，急忙叫绵羊暂且停一会，自己先要去屋里弄点吃的东西后再回来接着学。当猎人走开后，绵羊便逃之夭夭。从此，普米族人学会了由猎人传授的二十八宿的观测星象的办法。透过这个充满神秘色彩的“打跳”、“搓搓”舞蹈来源的传说，传递了普米族所坚守的人天地及自

然万物相互依存的朴素的宇宙观。此后，这种似乎具有沟通天地万物意味的舞蹈很快便在与之相邻杂居的傈僳族、怒族中流传开了。（见图 源原图 图 源原图）。



图 源原图 普米族“搓搓”



图 源原图 兰坪县傈僳族、怒族“达踢”

四、鸟吊山传说与白族的百鸟朝凤舞

“百鸟朝凤”是流传于洱源县凤羽的一种白族民间传统女子集体舞蹈。传说，这种白族民间舞蹈的起源与两个历史故事相关。首先是与数千年来在当地罗坪山候鸟迁徙的自然现象及其神话传说有关。据《水经注》及《汉书》载：“叶榆（汉代大理郡名）西北有鸟吊山，世传凤凰死于此。每岁入秋，百鸟群集来朝。”《广志》也载有“（大理）有鸟吊山，县西北八十里，在阜山，众鸟千百群共会，呜呼啁晰，每岁七、八月晦望至，集六日则止，岁凡六至。雉鸟来吊，特悲。其方人夜燃火伺取，无噉不食者以为义鸟，则不取也。俗言凤凰死于此山，故众鸟来吊。”此外，白族民间还有一个美妙悲惨的“百鸟朝凤”故事：在很久以前，这里有一对名叫春生和桂花的白族青年，他们青梅竹马，自小相爱。为了反抗土官逼婚，他们双双自缢殉情。残暴的土官恼羞成怒，命令家丁焚烧了他们的遗体。在烈火中，春生和桂花化为一对金色的凤凰，他们飞过凤凰坝，飞到罗坪山的凤羽峰，不幸在这里他们却被暴风雪冻死。从此，每逢农历七、八月深秋时节，来自四面八方的各种鸟类都飞来罗坪山麓悼念他们。当地的白族人民为了纪念他们坚贞不渝的爱情，于是世代相传地跳起“百鸟朝凤”舞。白族妇女们边舞边唱道：

“梧桐彩凤舞东风，撒下如意幸福种，满园盛开结硕果，人寿年丰乐千秋。”

“幸福种子遍地开，黄龙沃土把它栽，银河秀水来浇灌，绿叶拜花仙；神州处处有吉祥，莺歌燕舞百鸟哗，黎民百姓永昌达，万众喜洋洋。”

这两个融自然生态与人文传统为一身的白族女子传统民间舞蹈，借喻凤凰涅槃及春生、桂花殉情的悲壮故事，表达了白族人民热爱家园、崇尚向往和追求自由生活的理想境界。

五、弥渡花灯的“大脚婆”舞蹈与南诏西宫皇后

弥渡花灯在云南花灯中具有别具一格的显著地方特色。在每年农历正月十五的“灯会”期间，有一支由男性打扮成妖艳俏丽、花枝招展的“大脚婆”舞队的舞蹈尤其抢眼。传说在南诏时代，南诏的西宫皇后是一个酷爱乐舞与百姓同乐的人。每年正月十五的灯会期间，她就让宫女编织一个竹篾的大脚美女参加灯会，以示庆贺新春佳节。不料，南诏的正宫皇后恰巧是一个大脚女人。这便触犯了正宫皇后的忌讳，加上奸臣与太监的挑拨离间，正宫皇后大发雷霆，向西宫皇后兴师问罪。因为西宫皇后势单力薄，寡不敌众，只得往宫外逃避。正宫皇后命令奸臣与太监率兵一直追到弥渡的密祉太极灵山，将西宫皇后团团包围，欲将西宫皇后及其随行人员置之死地而后快。危急关头，南诏王获悉宫变，于是发出急令，派出救兵，赶赴弥渡的密祉太极灵山，与密祉老百姓一起，救出了面临灭顶之灾的西宫皇后。绝处逢生的西宫皇后为答谢南诏王和弥渡密祉百姓的救命之恩，便在弥渡密祉与老百姓一起戴花灯，跳起“大脚婆”舞蹈，以示庆贺。从此，弥渡密祉在每年农历正月十五的“灯会”期间，便少不了有这样一支“大脚婆”舞队。弥渡密祉的老百姓将每年正月十五“灯会”中的“大脚婆”戴花灯习俗与南诏的正宫皇后与西宫皇后的宫闱之争牵扯附会在一起，所透露的正是一种藐视权贵、君民平等、以民为本的人文理想（见图 源原图）。



图 源原國 摇弥渡花灯“划旱船”、“大脚婆”

第五章 唐宋(南诏、大理国)时期舞蹈

(公元618年—1279年)

舞
斜



云南民族舞蹈史

舞
斜

公元738年，唐高宗李治将六诏之一的“蒙舍诏”（即南诏）诏主细奴逻册封为巍州刺史。唐玄宗开元二十六年（公元738年），在唐王朝的帮助支持下，蒙舍诏诏主皮逻阁以武力进入洱河涧，兼并了太和、羊苴咩、大厘等城邑，被唐王朝封为“云南王”，赐名“蒙归义”。公元754年，正式建立南诏，定都太和城（今大理市），传位十三代，历时36年。至公元840年，南诏灭亡。在经历了“大长和国”、“大天兴国”、“大义宁国”约30年的政权更迭和战乱后，公元859年，段思平率“三十六部蛮”征战，建立了“大理国”。大理国历时45年，于公元904年被忽必烈率领的蒙古大军灭亡。

南诏和大理国时期，云南古代民族民间舞蹈艺术多姿多彩、辉煌瑰丽，无论在南诏宫廷礼仪乐舞、唐王朝宫廷乐舞、中原民间乐舞、云南各民族民间舞蹈、宗教（佛、道、儒、巫）祭祀乐舞、外域乐舞、乐舞机构等诸多方面均有重大成就。云南各民族官民在继承与学习前朝乐舞传统的基础上，创造了种类繁多、风格各异、斑斓夺目的宝贵乐舞艺术财富。可谓云南古代乐舞的又一个鼎盛时期。

第一节 摇宫廷礼仪乐舞

一、南诏、大理国的“天乐”

南诏、大理国时期，在一些正史、野史及画卷中屡次提及和出现了一种被冠名为“天乐”的神秘乐舞。“天乐”一词，最早见诸《洛阳伽蓝记》一书。从北周至唐（公元581—907年）的三百五十年间，是敦煌飞天的繁荣昌盛时期。与之南北相距数千公里的南诏、大理国亦分别在各自的开国画卷中频频出现“天乐”、“飞天”的形象及文字。对如此遥远的空间跨度之间到底有何联系，当有一种较为合理的解释。从当时

的一些重要文史图像资料中，大体可知：“天乐”、“飞天”在南诏和大理国时期，是指专门用来供养神仙鬼蜮或专供“君权神授”的君王们以娱神、娱君为主旨的一种宫廷高雅乐舞的托称。

被誉为“滇中瑰宝”的唐代《南诏国国史画卷》、宋代大理国《张胜温梵像画卷》和《新唐书》、《旧唐书》、《蛮书》、《云南通志》等典籍文献中，多有关于南诏和大理国“天乐”的画像与记述。在《南诏国国史画卷》中有一组名为《天乐时时供养奇王家》的造像。这组“天乐”造像，飘然于南诏王细奴逻王宫左上方的五彩祥云之上。彩云中端坐着六位分别持筚篥、曲颈琵琶、凤首笛、竖琴、云锣、拍板等唐代器乐的仙女。她们正虔诚恭敬地面向南诏王细奴逻的王宫居所表演着“天乐”乐舞（见图 缘原员）。

而在大理国《张胜温梵像画卷》中，则绘有三十三个飞天舞人和十七个展翼的兽形舞蹈者，他们分别以各种不同姿态的乐舞去供养诸方神灵罗汉。

与此同时，南诏和大理国时期的“天乐”，在佛教密宗中还被君臣百姓奉为能通鬼神、涉阴阳、行天地的一种神异之术。在《唐会要》、《白古通记》等正野史书中说：“九隆长而黠智，尝有天乐随之；又有凤凰来仪、五色花开之祥，众遂推为酋长。”《大理府志·仙释》、《云南通志》诸书中，还记载有“天乐”能够在昼夜之间飞驰于相距千里之遥的滇、藏两地，巡回表演的异事：“王左梨，南诏时秘僧，以功行称，点苍玉局峰望夕则有天乐冉冉而下。诏（王）谓之左梨曰：‘孤闻此乐甚美，安从得之？’对云：‘臣能取之’。至日作持明法预候其地，天乐果至。鸡



图 缘原员 《南诏国国史画卷》中的“天乐时时供养奇王家”

鸣时但见群鹤翔空，遗有玉琵琶、龙吟箏、竹笛、方响之器。贮之内藏，世人不得其音。”《唐会要》、嘉庆《大理府志·仙释》、《云南通志》诸书中则载有能够在昼夜飞驰于滇藏之间表演“天乐”、“飞天”的异事。从上述诸种正野史及画卷浓墨重彩的描绘与神奇的刻画中可以看出，被尊为“天乐”、“飞天”的佛教密宗乐舞，可能是一种以重金打造，并经过宫廷艺人精心雕琢、技艺超凡、奢侈华丽，专供宫廷帝王和宗教上层密室独享、“贮之内藏，世人不得其音”的内庭精湛乐舞。为此，“天乐”也就必然在南诏宫廷的诸种乐舞中，居于至高无上的显赫地位。



图 缘原瑶瑶唐代鎏金“乐舞造像”



图 缘原瑶瑶唐代鎏金“天乐”

(“细腰观音”之一)

瑶瑶盛行于南诏和大理国时期的“天乐”、“飞天”。(图 缘原瑶瑶 图 缘原瑶瑶)在其依附的政权载体消逝后，它们改换门庭，以其姿容秀丽、眉宇含情、舞态飘逸、飞动多变及似神欲仙的面貌，飞舞入云南各地的神龛庙宇，乃至墓碑宗祠之上。如后来保存在元明清各个时期丰富多彩、腾云善舞的种种“飞天”，不单纯是南诏、大理国的乐舞艺术余影，更是云南各民

族在本民族优秀艺术传统和丰厚的舞蹈文化遗产基础上的一种历史借鉴和艺术创新。

二、《南诏宴乐》、《骠国乐》与跳菜舞、托盘舞

南诏时代（公元 7 世纪至 9 世纪），宫廷礼仪乐舞、外域乐舞及各民族民间舞蹈高度文明辉煌。以《南诏奉圣乐》为标志的礼仪乐舞制度及高度乐舞水准，具有里程碑意义。与此同时，凡对内、对外的各种不同类型的重要宫廷礼仪活动中，均有南诏伎乐吹奏表演艺术。在南诏王室或官员宴会之时，以乐舞娱客之俗随处可见。《新唐书·南蛮传》载云：“宾客至，吹瓢笙，笙四管，以笙推盏劝酬。”在宫廷礼仪乐舞表演和宴会酣畅狂饮之际，南诏王及王室官员们还粉墨登场，离席入场，手舞足蹈，“更相宴乐”，“作乐相庆，惟务追欢”。据徐嘉瑞先生考证：“南诏遇大宴会时，亦演奏骠国乐。”（徐嘉瑞《大理古代文化史稿》考语）显然，这时在南诏宫廷表演的“骠国乐”，当是经过重译后既有异域特色，又带有南诏乡土气息的新的“骠国乐”了。

在南诏、大理国时代盛行一时的“宴享乐舞”之风，一方面是南诏、大理国王室、官员及贵族上层各类社会交往的政治需要，另一方面也是历代统治阶级的一种畸形精神心理需求。由于“宴享乐舞”的这种极为特殊的舞蹈种类具有多重功能，它同时还能满足宫廷官员及贵族上层在视觉、听觉、味觉与知觉上的多重享受。因此，“宴享乐舞”便成了历代统治阶级的一种特权乐舞。随着南诏、大理国时代的结束，这种统治者的特权乐舞便销声匿迹，难觅其乐声舞影了。当它们沉睡了千余年后，却又在穷乡僻壤的“蛮夷”之中死灰复燃，重现异彩。（见图 缘原原）聚居在偏远的滇西北兰坪县兔峨乡的怒族、云龙县民建乡和漕涧乡的白族、南涧县无量乡及各乡镇的彝族、巍山县青华乡和漾濞县的彝族民众中不约而同地流传着一种分别名曰“合盘兀”（托盘舞）、“背凑捂”（意即“上菜舞”、“摆菜舞”）、“吾且”（意即“抬菜舞”、“跳菜舞”）等的“宴享乐舞”（见彩图 员员）。此外，在滇南哈尼族中也一直流传着类似的

舞蹈，如景洪县勐龙乡哈尼族支系阿克人的敬酒舞“别列扭”，元江县堕塔支的哈尼族的顶盘敬酒舞“阿腊席”，元阳麻栗寨的碗舞“火玛蹉”，



图 缘原瑶族民间“捧盘舞”

哈尼族支系布孔人的女性筷子舞“阿腊楚”，师宗县高良乡壮族的耍碗舞“耍碟”。尽管这类民族民间的“宴享乐舞”的名称千差万别，但是都有几个共同点：（员）它们都是本民族专门用于村里婚丧嫁娶及寿筵时宴请宾客的传统礼仪习俗舞蹈；（圆）凡表演这类舞蹈，无一例外的都以唢呐、大号、锣鼓及葫芦笙、闷笛等乐器为之伴奏助兴；（猿）表演这种舞蹈的均为中青年男性，舞者人数一般都是二至四人；（源）舞蹈者表演前都要按传统习俗打扮化妆（怒族的化妆有传统的脸谱样式）；（缘）舞者的主要舞蹈道具均为长方形的托盘实物；（远）跳这类舞蹈的舞者，大都有一定的师承关系，并熟练地掌握几招高难度的特技绝活。

以上这类带有普遍性及规律性的舞蹈文化现象，绝非偶然，而是千百年来割不断的民族精神血脉的必然历史结果，也是支撑非物质文化遗产得以传承的重要精神内核。尽管后世流传于多个民族中的种种类似“宴享乐舞”的习俗舞蹈没有任何文献史料记载，但是，也不应排除南

诏、大理国主体民族的后裔可能与其存在着某些不解之缘。

三、“蛮马”与马舞

由秦汉至唐宋的数百年间的“五尺道”、“僰道”、“南夷道”、“灵关道”、“永昌道”、“茶马古道”，西通天竺、身毒、大秦，南通交趾、两广、安南。一直都是几条云南抵达西藏、成都及中原腹地，与外地进行政治、军事、经济、贸易、科技、文化联系的重要通道。由于云南古代的道路极其险恶，交通运输全靠“人背马驮”。于是，由若干马匹组成的“马帮”便成了云南各族人民最为重要的一种交通运输工具，“马帮”也被各族群众誉为“山地之舟”。据范成大《桂海虞衡志》载：“蛮马，出西南诸蕃，多自毗那，自杞等国来。自杞取马于大理，古南诏也，地连西戎，生马蕃。大理马，为西南蕃之最。”此外，《大理买马记》、《大理行记》诸书中也屡屡夸耀大理马是剽悍、善行、耐力极强的优良品种。

千百年来，各族群众家家养马，马成为民众劳动生活之必需。唐宋时期，各族群众惜马、爱马、护马、敬马，视马为家族的重要成员；官宦人家则竞相豢养良马，以良马之多寡来比拼炫耀财富，成为了当时的一种时尚。那时，马不仅仅是各族群众劳动生活中必不可少的工具和重要生产力，他们还将马奉为神圣不可侵犯之物，甚至还杜撰出神马、马神之类的偶像加以供奉。继而形成了若干护马、敬马、拜马的民俗古规和相应的“马帮文化”。

唐朝人樊绰、刘恂曾在《蛮书》、《岭表录异》中均记述了唐朝贞元十年（公元782年）十月，南诏王以数以百计的良马、大象为唐朝使臣表演马舞、象舞的历史。《蛮书·末卷》载：“南诏遣大军将李凤岗将细马一千匹名伎乐来迎。……南诏妹李波罗诺将细马一千匹来迎，入龙尾城宾馆。……南诏异牟寻叔父阿思，将大马二百匹来迎。二十六日过太和城，南诏异牟寻从父兄蒙细罗勾汉清平官李异傍，大军将李千傍等，将细马六十匹来迎，皆金钹、玉珂、拂髦振铎，夹路马步军排队二十余里。南诏蒙异牟寻出阳苴咩城五里迎，先饰大象一十二头引前，以次马

军队，以次伎乐队，以次子弟持斧钺。南诏异牟寻衣金甲，披大虫皮，执双铎鞘。男蒙阁劝在傍，步枪千余人随后，马上祇揖而退。曰授册。……”刘恂也在《岭表录异》中叙述了南诏王在“百花楼”前，以数以百计的良马为唐朝使臣表演马舞的史事。

基于这种社会存在而产生的千姿百态的云南马舞，由唐代的南诏时期始创，一直流传至今，并广泛流传于云南的白族、壮族、彝族、汉族、傣族、傈僳族的民俗节庆活动中（见图 缘原缘）。从清末杨润蒸《乔后井历史杂志》载：“自来古规，以牛马剧为酬神。……演马规则，以十人或十数人，一律蹀躞，头戴金盔，背扎红牌纸扎云马。系于腰间，如人骑马式，先行为两行，然后演习，先演左右循环，曲折，继演跑步，终演斗跳，演毕而散”的记述中可知，马、牛舞的表演一直都是滇西白族、彝族、汉族在民俗节庆时用以酬神、娱神的一种民俗古规的延续。



图 缘原缘 白族“闹春王正月”中的“耍马舞”

滇西彝族、白族的马舞正是上述的这种祭祀性的古典“蹀躞演马”

风俗舞蹈。因其舞蹈时必须踩着高跷表演，当地人都称其为“高跷耍马”，彝族、白族语则叫做“搭麦芝高”。“高跷耍马”流行于洱源县的哨坡、吉菜、横水等彝族、白族杂居的十来个村寨（见图 缘原圆）。当地



图 缘原圆 彝族“高跷耍马舞”

的习俗是在农历正月初二和正月十六两天到山神庙或本主庙以偶数的马舞队进行祭祀表演，以祈祷神灵祛病消灾。该舞属男性集体舞，舞者们腿绑二尺多长的木腿，身挂竹篾扎成的马或骡，背上绑着四面彩旗和两支花束，装扮古朴奇异。这种舞蹈的技术难度较大，舞者们须从山脚大步流星地奔舞到山顶的山神庙或本主庙，祭祀表演毕，又沿原路奔腾似地舞着下山。据当地老人称：以前，技艺高超的“高跷耍马”艺人在腿上绑着二尺多长的木腿舞着下山时，还可以接二连三地翻上几个跟斗。旧时，在“高跷耍马”的马舞队中，必须由称为“头骡”、“二骡”和敲锣的“马锅头”等三个角色领舞并吟唱表演。“头骡”、“二骡”和“马锅头”，自古以来就是“马帮”这种特殊组织形式中具有标志性的最重要的组成部分。由此也可以看出，数千年来“马帮文化”对云南各民族文化艺术的渗透和深刻影响（见图 缘原苑 图 缘原怨）。

白族的马舞是一种载歌载舞的表演性歌舞，白族语又叫“耍竹马”、“跑马舞”、“吹腔耍马”。白族马舞主要流传于大理市、洱源县、云龙县、鹤庆县等白族聚居的乡村。白族马舞的道具均用竹篾扎成马的形状，在竹篾上裱糊彩色绵纸或用各色颜料绘画成不同颜色的马匹。表演者则佩挂着马舞的道具装扮成古代神仙、帝王将相、才子佳人，依照民间传统程序载歌载舞地表演。白族马舞的传统舞蹈程序动作和套路有“上坡”、“下坡”、“跑大场”、“搓步跳”、“踢蹬步”、“闲逛步”、“马相蹭”等二十余种。马舞的音乐主要用白族传统唢呐曲牌和锣鼓伴奏（见图 5-1-1）。



图 5-1-1 大理白族“耍马舞”

傣族在夜晚跳马舞时，要在马头、马身内安放上几支燃烧的蜡烛。白色的“火马”在傣寨中蹦跳穿行，陡增了几多神秘色彩。此外，傈僳族、壮族、汉族的马舞也各具特色，另有一种别致的民族情趣。



图 缘原瑶白族“田家乐”中的“耍马舞”

四、象戏与舞象

“舞象”，又叫“象戏”。此类节目在秦汉时期被统称为“百戏”，是一种深受宫廷和百姓喜闻乐见的、包罗有马戏、杂技、武术、幻术、角斗、滑稽戏和音乐舞蹈的综合性表演艺术形式。秦汉时期把表演这类节目的艺人称为“象人”、“幻人”。东汉时期，经由云南进京献演的《掸国乐》中亦有许多类似“百戏”的节目。于是，《掸国乐》在汉代便被宫廷官方划归到了“百戏”之列。南诏时代的“舞象”，继承和发展了《掸国献乐》中的传统节目。“象戏”的场面阵容之壮观、象舞之精湛感

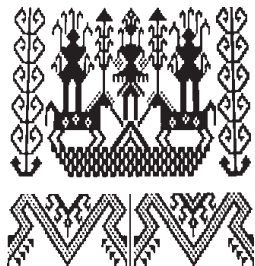


图 缘原瑶民间刺绣纹饰中的“羽人戏马舞”

人、装扮之富丽华贵，较之此前的“百戏”确实有过之而无不及。

唐朝刘恂在《岭表录异》中讲述了他的表亲奉使云南，亲眼目睹当地的豪门贵族普遍饲养大象，南诏王在“百花楼”前用数以百计的驯象为唐朝使臣表演舞象的精彩见闻：“恂有表亲，曾奉使云南，彼中豪族各家养象，负重致远，如中夏之畜牛马也。蛮王宴汉使于百花楼，楼前设舞象。曲动乐作，倡优引入一象，以金络饰首，锦毡垂身，随拍腾踏，动头摇尾，皆合节拍。”

云南的舞象、象戏，从东汉时期的《掸国乐》，到南诏王在“百花楼”前为唐朝使臣表演，历时约六百七十余年之久（见图 缘原图）。此后的千余年间，虽说少见有关舞象、象戏的文字记载，但是，云南的部分民族地区仍旧对大象这种具有惊人的力量，却又与人类亲密无间的动物有着无从割舍的情结。加之在佛教、道教、东巴教等原始自然宗教里，又给大象赋予了一层浓重的宗教色彩，并且进而将大象神格化。于是后世的舞象、象舞也就“改服从俗”，顺应社会历史发展的潮流，走出了宫殿王府，跳进了民间，舞到了很多民族的传统节庆中生根萌发、汲取养料，获得了一方新的天地。后世一直延传在傣族中的“白象舞”、“象脚鼓舞”，阿昌族中的“青龙白象舞”，纳西族东巴舞中的“金象舞”，蒙古族的“大白象舞”等，应是古代舞象、象舞的一种舞蹈文化流变的历史遗存（见图 圆原象）。从三千年前最早出现在沧源崖画里的“猎象舞”，到汉代“掸国献乐”的“百戏”，并在唐代的南诏迎宾时由百余头象表演的“象舞”达到鼎盛阶段。随着南诏势力范围的扩大，“象舞”也以不同的样式向云南的四面八方扩散开来，继而一直流传至今。由此可见，



图 缘原图 大理木雕《戏兽乐舞图》之“舞象”

云南各民族的各种样式的舞象、象舞实可谓源远流长。

五、南诏奉圣乐舞

公元754年，南诏王异牟寻派遣使节杨嘉明率领二百四十多人的大型歌舞团队赴唐朝京城长安献演南诏奉圣乐舞。该乐舞团队途经成都时，剑南西川节度使韦皋应南诏王的请求，参照了当时在唐王朝盛行的宫廷乐舞制式、音律程序、表演规范，在成都对南诏原先编创的“夷中歌曲”从队形构图、舞台调度、舞姿造型、服饰道具、曲调节拍等各方面进行了精心的加工改编，还对该乐舞的整体布局、艺术结构和演出效果进行了认真构思与设计。继而将其加工改编后的“夷中歌曲”更名为《南诏奉圣乐》，经长途跋涉，最终抵达长安进入皇宫献演。据《新唐书·礼乐志》载：“贞元十六年，正月。南诏异牟寻遣使诣剑南西川节度使韦皋言，欲献夷中歌曲，且令骠国进乐。皋乃作《南诏奉圣乐》，用黄钟之均，舞六成，工六十四人，赞引二人，序曲二十八叠，执羽而舞‘南诏奉圣乐’字。……德宗阅于麟德殿，以授太常工人。自是殿庭宴则立奏，宫中则坐奏。”以上载文所述，无论从唐德宗在麟德殿观赏时的赞赏或降旨将《南诏奉圣乐》授予太常寺乐工舞人，继后又把《南诏奉圣乐》收录为唐王朝的宫廷保留剧目的情况来看，可以说，此行不仅完全达到了南诏王异牟寻与唐朝节度使韦皋的共同政治意图和预期的最佳演出效果。更具有历史意义的是：通过此次南诏乐舞的晋京演出，彰显了南诏属地各民族优秀舞蹈文化的价值；《南诏奉圣乐》为沟通云南少数民族与中原汉民族的舞蹈文化交流架起了跨越时空的桥梁。

从乐舞艺术的本体方面来看，《南诏奉圣乐》从初始取材、雏形、编导意图、改编宗旨、艺术构成和审美判断，至今均有很多值得继续深入探讨和研究的价值。在《新唐书·骠国传》中，有许多关于《南诏奉圣乐》乐舞艺术构成、编导技巧等内容的详尽描述和重要记载：“异牟寻遣使韦皋，请献夷中歌曲，且令骠国进乐人。皋作《南诏奉圣乐》，舞‘南诏奉圣乐’字，舞人十六。……舞‘南’字，歌《圣主无为化》；舞

‘诏’字，歌《南诏朝天乐》；……舞毕，舞者十六人为四列，又舞《劈四门》之舞。又一人舞《亿万寿之舞》。凡乐三十，工一百九十六人，分四部：一龟兹部；二大鼓部；三胡部；四军乐部。”“舞者服南诏衣，绛裙襦，黑头囊，画皮靴。”“正律用黄钟之均，宫征一变，象西南顺也；角羽终变，戎夷象革心也；舞六成，工六十四人，赞引二人，序曲二十八叠，舞‘南诏奉圣乐’字，舞人十六人，执羽翟，以四为列。舞‘奉’字，歌《海宇修文化》。舞‘圣’字，歌《雨露覃无外》；舞‘乐’字，歌《辟土丁零寒》。皆一章三叠而成。舞者初定，执羽、箫、鼓等奏散序一叠，次奏第二叠，四引赞引以序入。将终，鼙鼓作于四隅，舞者皆拜，金声作而起，执羽稽首，以象朝觐。每跪拜，节以钲鼓。次奏拍序一叠，舞者分左右跳舞，每四拍揖羽稽首，拍终，舞者拜，复奏一叠，蹈舞扑揖，以合‘南’字，字成翩终，舞者北面跪歌，导以丝竹。歌已，俯伏，钲作，复揖舞。余字皆如之，唯‘圣’字词未皆恭揖，以明奉圣。每一字，曲三叠，名为五成。次急奏一叠，四十八人分行舞磬折，象将臣御边也。字舞毕，舞者十六人为四列，又舞《劈四门》之舞。又一人舞《亿万寿之舞》，歌《天南滇越俗》四章，歌舞七叠六成而终。”

“凡乐三十，工百九十六人，分四部：一龟兹部；二大鼓部；三胡部；四军乐部。龟兹乐有羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、短笛、大小鼙、拍板，皆八。长短箫、横笛、方响、大铜钹、贝，皆四。凡工八十八人，分四列，属舞筵四隅，以合节鼓。大鼓以四为列，凡二十四，居龟兹部前。胡部，有箏，大小箏篴、大小鼙、拍板，皆四。工七十二人，分四部，属舞筵之隅，以导歌咏。军乐部：金钹、金铎、皆二；柁鼓、金钲、皆四。钲鼓、金饰盖，垂流苏。工十二人，服南诏服，立《劈四门》舞筵四隅，节拜合乐。又十六人，画半臂，执柁鼓，四人为列。舞人服南诏衣，绛裙襦、黑头囊、金钹、画皮靴、首饰祿额、冠金宝花鬘、襦上复加画半臂。执羽翟舞，俯伏，以象朝拜；裙襦画鸟兽草木，文以八彩杂华，以象庶物咸遂；羽葆四垂，以象天无不覆；正方布位，以象地无不载；分四列，以象四气；舞为五字，以象五行；秉羽翟，以象文德；



节鼓，以象号令远布；振以铎，明颂诗之义；用龟兹等乐，以象远夷悦服。钲鼓则右者振旅南捷之乐。黄钟，君声，配远为士，明士德常盛。黄钟得干初九，自为其宫，则林钟四律以正声应之，象大君南面提天统于上，干道明也。林钟得坤初六，其位西南，西南感至化于下，坤体顺也。太簇得干九二，是为人统。天地正而三才通。故次应以太簇。三才既通，南宫复以羽声应之。南宫为酉，西方金也；羽，北方水也。金水悦而应手时，以象西戎、北狄悦服。然后姑洗以角音终之。姑，故也；洗，濯也；以象南诏背吐蕃归化，洗过日新。”

《新唐书》、《旧唐书》等封建王朝的“正史”能以如此洋洋篇幅，不遗余力地详尽记述来自“蛮荒之地”的“夷中歌曲”，在盛唐文化艺术史上，实属罕见之事。探其缘由，是否可以从以下几个方面去理解唐王朝和史家的价值判断：首先，从政治需要的角度出发，《南诏奉圣乐》以“奉圣”和“称臣”为主旨的内容，符合唐王朝于“安史之乱”后“抚四夷”、重振国威、一统天下的最高政治纲领；其次，“天宝之战”后的“苍山会盟”结束了由佞臣挑起的无端民族纷争和连年不断的边陲战乱。南唐和睦，有望实现人民休养生息，民族团结和睦、国家稳定强盛的最高民族利益。再次，《南诏奉圣乐》中不仅有“夷中歌曲”《天南滇越俗》等特色鲜明、风格迥异、技艺精湛的云南少数民族歌舞，其间还插有来自西北民族地区的龟兹乐、胡乐之类的著名歌舞。与此同时，该乐舞还依照唐王朝盛行的宫廷乐舞制式、音律程序、表演规范，在成都对南诏原先编创的“夷中歌曲”从队形构图、舞台调度、舞姿造型、服饰道具、曲调节拍等各方面都最大限度地满足了唐德宗和唐朝文武群臣的艺术审美需求，成为一台难能可贵的视觉盛宴。可见，《南诏奉圣乐》既是云南古代少数民族聪明才智和艺术才华的结晶，更是云南民族舞蹈史中最为辉煌灿烂，最值得大书特书的一件艺术盛事！

六、“菩萨蛮”

“菩萨蛮”曾是唐代创编的著名宫廷乐舞，该乐舞分别还有“菩萨蛮

独舞”、“菩萨蛮队舞”(集体舞)等多姿多彩的艺术样式。早期的“菩萨蛮”原是一种融音乐舞蹈、诗歌辞赋为一体的综合性艺术品种,后来其文学诗词部分脱离了音乐舞蹈,演变形成为一种独立的著名文学样式——词牌。数百年来,众多人士曾经对这个盛传于唐宋时代的著名乐舞的来源作了多次考证。然而,众说纷纭,各抒己见。大致有“女蛮国说”(傣族说)、“骠国说”、“南诏说”、“李白答蕃书说”等几种主要的代表性见解。

持“女蛮国说”(傣族说)的有徐嘉瑞、范义田二先生。徐嘉瑞先生认为:“今傣族皆谓女子为小菩萨,乃普绍(‘仆少’)对音,菩萨蛮当属佛教乐舞法曲类。”据范义田先生考证:唐代最早出现的词,首推《菩萨蛮》、《忆秦娥》二阙。《杜阳杂编》载“大中初,女蛮国入贡,双龙犀……”其舞人“危鬘金冠,璎珞被体,号菩萨蛮队舞,遂制此曲。故谓之菩萨蛮”(见图 缘原员)。



图 缘原员 瑶仿南诏乐舞“菩萨蛮”

摇摇主张“骠国说”的是明代学士胡震亨，他在《唐音癸签》中称：“考南蛮骠国尝贡其乐，其乐人冠金冠，左右珥瑯条贯，花鬘珥双簪，散以毳，如女饰，而其国亦在女王蛮西南，故当时我以为女蛮，且其曲多佛曲，具在后简夷乐部。则其称为‘菩萨蛮’，尤为可信。”

持“南诏说”者，多依据唐代大诗人白居易在观赏了“菩萨蛮”舞后记述道：“玉螺一吹椎髻耸，铜鼓千击文身踊，珠缨炫转星宿摇，花鬘斗葢龙蛇动。”“南诏说”还认为白居易所描述的菩萨蛮舞蹈姿态特征、舞器导具和舞人服饰装束与《南诏奉圣乐》中“舞人服南诏衣，……首饰祿额冠金花宝鬘”的舞者服饰装束如出一脉。更与在大理崇圣寺三塔出土的几尊唐代“细腰观音”（见彩图 缘）的造型姿态、服饰装束多有形似和神似之处。清代乾隆时人张履程在《云南诸蛮竹枝词·樊夷》云：“归唐奉圣服斑斓，才子词留菩萨鬘，击鼓舞牌村舍饮，三家乐部当斑斑。”此诗后接注：“南诏归唐进奉圣乐，李白因其修饰，作词名‘菩萨鬘’，‘鬘’后讹‘蛮’……”清朝乾隆时的倪蜕，也在《滇小记·滇云蛮种》中称：“唐时有‘菩萨蛮’，即今禄劝之撒甸蛮也。一说开元中南诏入贡，危鬘金冠，璎珞被体，故号‘菩萨蛮’也，因此制曲。”从而断然铁定《菩萨蛮》就是由南诏所制。至今，关于“菩萨蛮”的学术研讨探索仍在继续。近几年来，在一些报纸杂志的文章中还有几种新说。

七、“五花鬘弄”

“五花鬘弄”是云南古代艺术史中的一个颇有歧见的艺术品种。从时间断代上看，有出现在南诏（唐朝）、大理国（宋朝）两说；在艺术门类归属上，有戏剧说、行当角色说、杂技百戏说、彝族歌舞说等。曾于元大德六年（公元 1304 年）出任“乌蒙道宣慰副使”并在云南居住了较长时间的官员李京著《云南志略》里载：“金齿百夷无文字……男女文身，去髭须鬓眉睫，以赤白土傅面，彩缯，束发，跣履，带镜……绝类中国优人。……天宝中，随鬘归王入朝于唐，今之鬘弄，实源于此。”另据元代人陶宗仪的《辍耕录》说：“院本则五人：一曰副净，古谓之

参军；一曰副末，古谓之苍鹘，鹘能击禽鸟，末可打副净，故云；一曰引戏；一曰末泥；一曰孤装，又谓之‘五花爨弄’。或曰宋徽宗见爨国人来朝，衣装鞋履巾裹，傅粉墨，举动如此，使优人效之以为戏。”明代诗人杨升庵的诗句中有“逡巡乌爨弄，嗷咷白狼章”。杨升庵自注说：“乌爨，滇蛮名，唐世取入乐府，名乌爨弄。”明末清初的《滇考·大理国纪》记述：“正严（大理国王）勤于政事，……政和六年（公元1135年）遣使李紫琮等贡马三百八十匹，乃麝香、牛黄、细颤、碧玕山诸物，又有乐人，善幻戏，即大秦犁鞞之遗，名‘五花爨弄’，徽宗爱之，以供欢宴，赏赐不殆。”在《中国戏曲通史》“五花爨弄”条目注解中，赞同并肯定了叶德均先生的观点：“爨国在宋时不与中国通，是在唐时通中国的，那时也并非学其衣冠化妆而作舞，乃是爨国贡来了歌舞。”而叶德均先生关于对“五花爨弄”结论的原话则是“本为歌舞杂技，而非其他也”。继而推之，“五花”可理解为五彩缤纷或五颜六色的古滇民族歌舞服饰，而“爨弄”解为宋代云南的“爨国”民族歌舞百戏，当是有较多论据的历史事实。

第二节 摇民族民间舞蹈

一、唐代的“蛮夷之乐”——铜鼓舞

唐宋时期，遗存和流传在云南彝族、白族等民族中的铜鼓舞主要见诸《南诏中兴国史画卷》与大理国《张胜温梵像画卷》。在《南诏中兴国史画卷》中有三个关于铜鼓的画面：铸铜鼓、坐姿敲铜鼓和观音立像座下的侧置铜鼓。有趣的是该《画传》中的“题记”则将铜鼓书写为“铍鼓”。据白族学者研究对比了古代白语后指出：“铍鼓”即是古代白语“铜鼓”的对称。此外，唐人刘恂《岭外异录》载：“蛮夷之乐，有

铜鼓焉，形如腰鼓，而一头有面，鼓面圆二尺许，面与身连，全用铜铸，其身遍有虫鱼花草之状，通体均匀厚二分以外，炉铸之妙，实为奇巧；击之响亮，不下鸣鼙。贞元中骠国进乐，有玉螺、铜鼓，即知南蛮酋首之家，皆有此鼓也。”仲家《炎徼纪闻·卷四》称：“俗尚铜鼓，中空无底，时时击以为娱。……富家争购，及百牛不惜也。”与之对应的“铜鼓”记载还有《白古通记》在提到“观音幻化”之第六化时说：“僧遂腾空，化为观音像。众皆骇愕，鸣钲鼓，集村人。……遂镕铍铸像，肖以俨然。”（见图 缘原图圆）

二、葫芦笙舞

考古证实，中国种植和使用葫芦的历史已有七千多年。前文中提到的祥云县大波那青铜葫芦笙及晋宁石寨山青铜葫芦笙，距今亦有二千多年。与此同时，晋宁石寨山的多种青铜器中，也屡屡出现青铜葫芦笙舞的各类舞蹈造型。由此可见，这种舞蹈一直与云南许多民族的祖先崇拜、英雄崇拜、民族起源、图腾崇拜等社会观念及意识形态紧密地联系在一起，并且一直流传并沿袭了二千余年。可以说葫芦笙舞就是云南少数民族先民在原始社会时期最早创造的一种古老舞种。葫芦笙舞在云南还是一种流行面最广，流传时间跨度最长，且在出土文物、历史文献和民间传说中记载和反映得最多的一个较大的土著民族民间舞蹈品种。

唐朝人樊绰在《蛮书·夷蛮风俗第八》中记载：“少年子弟暮夜游行间巷，吹壶芦笙，或吹树叶，声韵之中，皆寄情言，用相呼召。”《岭外



图 缘原图圆 《南诏国史画卷》中的“铜鼓舞”

代答·卷七》又云：“按滇黔夷歌，俱以一人捧芦笙吹于前，而男妇拍手顿足，倚笙而和之，盖古联袂踏歌之遗也。而笙颇大于常笙，以匏为壶，芦为管，竹叶为簧，管五，而其声音宫意为多。”唐人的所见所闻及所述，见证了在唐代的云南各地，跳葫芦笙舞已成为少数民族青少年最流行的一种社会时尚。那时，年轻人跳着葫芦笙舞穿行于街头巷尾，他们在月光下尽情欢歌乐舞，通过葫芦笙与葫芦笙舞传递心灵深处的情感，寻觅自己的心上人。这种以舞传情、以葫芦笙为媒的少数民族恋爱方式，在云南的少数民族地区比比皆是。在当地人和唐朝中原人樊绰的眼中更是一种习以为常的好事。《岭外代答》的作者甚至以带有几多赞赏的语言将葫芦笙舞认同为“古联袂踏歌之遗也”，足见唐时云南的葫芦笙舞已极为普及与盛行。葫芦笙舞之所以在少数民族中广为流行，除古人的所见所闻及所述之外，作为一种生命力极强的传统民间舞蹈，它们的广泛实用价值和多重功利性在其中起着支配和主导地位的作用。这种情况尤其在氏羌族系的各民族中最显突出。正因为如此，各族的葫芦笙舞能经历二千余年而不衰，至今仍然生机勃勃。

三、三月街及各民族民间舞蹈

三月街原本叫观音会，也叫祭观音处。它源于观音制服罗刹后农历三月十五日在大理城西的苍山中和峰下举行讲经说法的神话传说。滇西一带的人们为了纪念观音说法布道，从此，每年三月十五日，老百姓们都聚集在这里，用蔬食供祭观音，所以叫“观音会”。后来，人们在供祭观音的同时还在此处进行物资交易，因而又叫“祭观音街”或“观音市”。据明代学者李元阳考证：三月街，“自唐永徽间（公元651—655年）至今，朝代累更，此市不变”，“十三省物无不至，滇中诸彝物亦无不至”，“俱结棚为市，环错纷纭，其北为马场，千骑交集，数人骑而驰于中，更队以觇高下焉。时男女杂沓，交臂不辨，乃遍行场市”，“观场中诸物，多药多毡布及铜器木具”。大理从汉代以来就是滇西地区的咽喉要镇，是滇西最大的商品集散地，又是处在中国与印度及中南半岛地区

交通的十字路口。无论是商人、僧人，还是外国使臣或其他过客，大理都是必经之路。他们在这里观赏和目睹到的演百戏、跳大神、跳民族舞、耍龙狮、骑竹马、对调子、弹三弦、吹唢呐、捏泥面偶、印甲马、缝布艺、做纸花、画神符、书楹联等种种有趣的民族民间艺术活动（见图缘原员猿 图缘原员源）。便一传十，十传百地向四面八方传播开来，使“三月街”名声大振，也引来了更多样式的民族民间艺术活动。

在一千三百五十多年的历史进程中，这里曾经盛传过白族、彝族、汉族、苗族多姿多彩的各族群众自娱性民间歌舞、巫舞、佛舞和藏族“热巴”民间流浪艺人的表演性歌舞。这几类风格各异的各族乐舞，以其独有的艺术魅力，吸引并折服了云集于这里的各地区的各族群众。在这里的白族、彝族、藏族、汉族、苗族民间歌舞交相辉映，编织成一幅五彩缤纷、姹紫嫣红的多元民族舞蹈文化剧。



图缘原员猿大理白族“霸王鞭舞”



图 缘原瑶白族“儿童戏鱼舞”

第三节 瑶宗教祭祀乐舞

一、佛教乐舞

宋代大理国时期，佛教及其乐舞日渐兴盛。绘于宋孝宗淳熙七年（公元 1137 年）的《张胜温梵像画卷》（又称《大理国画卷》）中，便有三十三帧画着三十三个飞天舞人，十七个有翼兽形舞神和十七种乐器。这些舞姿优雅、造型各异的佛国舞者分别虔诚地面朝佛像翩翩起舞。画上这些舞伎的姿态造型显然是以世间的佛教舞蹈为原形而描绘加工的，也是当时流行于大理的各种佛教乐舞在画卷中的一种曲折反映。

1924 年，在大理三塔寺出土的众多唐代佛教造像中，有两尊俗称

“细腰观音”的鎏金造像与其他佛像庄重肃穆的神情体态迥然不同，其造型为左臂高扬，右臂曲垂，手握降魔杵；上身袒胸露腹，丰乳细腰，向左前倾；腰部朝右侧挺胯；下肢微曲，右脚承重心，左腿成“虚点步”。加上飘逸的绶带巧妙地缠绕于肢体，呈现出典雅高贵的“杂”形的女性优美体态，全然是一组动感十足的婀娜婆娑舞姿。这尊“细腰观音”鎏金舞蹈造像，既有仙风道骨之佛舞神态气度，又充满女性肢体舞动的活力与浓郁的人情味。

灵隐寺僧人处观赏到流存在佛家弟子手中的两册“佛印”、“手印”善本。所谓“佛印”即在佛教中具有特定含意的近百种手势。这两册“佛印”善本由手势、梵文、汉文译音、汉文译意等四种形式结合而构成。据洱源县擅长佛教乐舞的僧人介绍，“佛印”是佛教乐舞的重要组成部分，主持佛教乐舞的领舞僧人必须严格遵照“佛印”中的规范化要求，准确无误地做好特定的手势（见图 缘原



图 缘原缘瑶佛教乐舞“绕坛”

员象，否则将使此次法事毁于一旦，甚至于会给操办的人家带来不幸。其实，还在流传着佛教乐舞的几个地区僧人或“阿阇梨”中，大都不熟悉此类“佛印”、“手印”的佛学传统。“佛印”、“手印”在古代印度的传



图 缘原瑶佛教乐舞“莲花灯舞”

统表演中，更多属于装饰和情意性的技术动作。它们在以身体表演为中心的舞蹈中，与其他的舞蹈动作结合，“佛印”、“手印”才能构成有意义的具体内容（见图 缘原瑶）。尽管如此，“佛印”、“手印”善本在云南的遗存，是佛教乐舞传播历史记录的另一种证据，也是云南与古代印度文化艺术交往的一部分有参考价值的文本记录。

二、藏族“跳布扎”与“商羊舞”

唐宋以来，滇西北一带便普遍盛行藏传佛教及其乐舞。据《丽江县志》、《新中甸厅志书》、《里塘志略》和《巴塘志略》等方志记载，从唐代始，在今香格里拉、丽江等地的喇嘛寺每年均有定期的迎神跳“布扎”（藏语叫“格度强”或“麻强”）的各类宗教乐舞仪式实况。如：“跳鬼祈福之期，大小喇嘛齐集寺内，面涂朱紫，或饰假脸，着五色花衣，肖种种魔状。有提金壶银壶者，有持刀矛者，主教喇嘛指挥其间，分班跳舞，击大鼓，鸣大铙，喧嚣嘲杂。”“正月十五日，喇嘛具鼓乐旗帜，舁唐金城公主铜像周历城外，装神鬼夜叉诸怪相，以足跳踯，作商

羊舞，曰跳布扎。”“惟遇有闰月则麇集各教堂，教徒举行跳神赛会。”而在藏族、纳西族家中则有“家家楼上有喇嘛，打鼓椎牛供释迦，多少女儿看跳鬼，珊瑚枝缀鬓边斜。”（见图 缘原页）



图 缘原页 藏族“跳布扎”傩舞面具

“商羊舞”乃是周朝盛传于周族及其邻人中的一种儿童祈雨的舞蹈。传说“商羊”是一种只有一只脚的神鸟，它一旦出现，天上就要下大雨。始于周朝的“商羊舞”多由一对对的男孩手挽手，抬起一只脚的歌舞，边跳边唱“天将大雨，商羊起舞”。据查，康熙《蒙化县志稿》亦记载有当地彝人跳“商羊舞”的古俗：“婚丧宴客，恒以笙箫杂男女，踏歌时悬一足，作商羊舞，其舞以一人居中吹笙，以二人吹箫合之，男女百余，围绕唱土曲。其腔拍节皆视芦笙为止。”在今诸多戏曲舞蹈中均有“商羊腿”、“商羊步”的传统舞蹈动作造型。该舞的历史跨度至少也有约二千六百年之久；而从该舞种的流布地区分别位于中原腹地的镐京（今西安西南）、洛阳，滇西北的迪庆香格里拉和滇西的大理巍山，其地理空间跨度约一千二百多公里。至于古代云南藏区和彝区的此类“商羊舞”与中原周朝的“商羊舞”是否同属于一种舞蹈，如属同一舞蹈，周

朝的“商羊舞”又是什么时候经过什么渠道传到云南的，从上述几个关于“商羊舞”的不同文本资料的记述来看，目前还缺少充足的依据。要作客观推断，尚待将来的深入考察研究。

三、“尸前跳舞”与各族丧葬舞蹈古俗

云南的一些彝族聚居区流传着一种古老的“尸前跳舞”的丧葬舞蹈（详见第三章第三节“喀红呗”）。

古代的许多民族大都信奉“灵魂不灭”的原始宗教。因此他们便将人的死亡视为只是人生新的一种生活方式的开始。在他们的观念里，这种躯体的消逝往往就标志着此亡人的灵魂将进入与祖祖辈辈同在的那种幸福美满的、永恒的理想境界。为此，古代的绝大多数民族都将丧葬仪式作为本民族最高级别、最隆重的一种传统礼仪活动（见图 缘原愿 图 缘原愿）。于是，各式各样的丧葬仪式规程及其丧葬舞蹈形式便在千百年间一直承载着这种象征性的宗教信仰与文化使命延续至今。云南各民族的丧葬舞蹈同源于“灵魂不灭”的原始宗教观念。然而，在不同的民族地区，其具体的仪式规程及其舞蹈形式、类别、规模、场面却存在着千差万别的个性特征。



图 缘原愿 祭祀舞“四筒鼓舞”之一（王勇摄）



图 缘原瑶祭祀舞“四筒鼓舞”之二（王勇摄）

例如，流传于大理云龙县大达村的“围棺舞”、“跳丧舞”，白语叫“搭高椁”。这是一种专为去世老人跳丧的男子集体舞。当村中老人断气时，家里的亲人当天要按照接气、点祖、沐浴、更换“喜”衣、敛棺等丧葬仪式规程备丧，请宗教人员为去世老人超度亡灵。出殡的前夜，由一群品行优秀的男青年在“喜房”（即停放棺材的房间）中手拉手地围着灵柩逆时针而歌舞。舞时，一人领唱，赞颂死者生前的功德，表达缅怀老人的养育之恩，安抚亡魂。继而众舞者应声合唱传统的白族调悼念衬词。众舞者依照传统的载歌载舞的样式，通宵达旦地围着周围点着若干油灯或蜡烛的棺材，虔诚地跳着这种古老的丧葬舞蹈。

又如，纳西族东巴教的“祭丁巴什罗”、“祭风”等多种跳神法仪，均属“尸前跳舞”丧葬舞蹈古规遗俗的遗踪。“祭丁巴什罗”跳神法仪，是一种可适用于平民死亡、东巴祭司去世和纪念东巴教教主丁巴什罗的三种不同对象、不同规格等级的专用祭奠亡灵的宗教丧葬舞蹈程序。平民死亡后表演的宗教丧葬程序比较简单，所跳的舞蹈也比较单调。如果是德高望重的大东巴祭司去世，所举办的“祭丁巴什罗”跳神法仪就很隆重了。此类祭礼由四面八方相邻的若干位东巴祭司共同操持，届时还

要开坛恭请东巴教中的三百六十位大神降临道场。跳此种规格等级较高的东巴宗教丧葬舞蹈，必须严格遵照传统程序，绝不可越雷池半步。东巴祭司们首先必须斋戒沐浴，穿上专制的东巴祭司袍服、甲冑，戴上“五幅（佛）冠”或插着雉羽的头盔。他们分别手持法刀、板铃、鼗鼓、降魔杵、弓箭和法杖等法器，在锣鼓喧天的打击乐与海螺、法号声中，围绕着去世大东巴的灵柩，依次跳起“丁巴什罗舞”、“朗九敬九舞”、“格空都支舞”、“胜深苟久舞”、“玛米巴罗舞”、“枚贝汝如舞”、“余培昭索舞”、“余吕昭索舞”、“余敬昭索舞”及“优麻舞”等诸多有各自特定故事情节的东巴古典宗教舞蹈。此外，如逢专门为纪念东巴教教主丁巴什罗升天成佛日跳的“祭丁巴什罗”，则是东巴教丧葬舞蹈中规格最高的一种跳神法仪活动。逢此跳神法仪，全境各地七大东巴教教系的东巴、达巴祭司们便早早聚集在东巴教的发源地，亦即东巴教教主丁巴什罗修行圣地——白水台（今香格里拉白地一带）。各地的东巴、达巴祭司以各自珍藏的卷轴画、神路图长卷（纳西语叫“恒日平”）和面泥塑像、供品，争相精心布置祭坛道场。届时，东巴、达巴祭司们按照传统惯例，依照纳西族东巴象形文字经典——《东巴舞谱》这个纳西族东巴舞蹈的重要载体，庄严肃穆地跳起名目繁多的各种类型、各种规格的大型东巴宗教丧葬舞蹈。

“祭风”跳神法仪则是专门用来为殉情的纳西族青年情侣们安魂招灵的又一种宗教丧葬舞蹈。其祭坛道场的摆设布置则是另一种规格。

由原始蒙昧时期产生的“灵魂不灭”的原始宗教丧葬舞蹈，在进入阶级社会后烙上了鲜明的阶级与时代印记，并在东巴教发展的晚期逐渐形成了一种森严的社会等级制度及与之相对应的、具有森严等级的丧葬舞蹈规程。

四、白族的“阿叱力”佛教乐舞

1985年，笔者深入大理白族地区剑川金华镇，对佛教《阿叱力法事乐舞》全面地开展了调查，整理残留于白族乡村的部分佛教乐舞。并对

遗存在大理白族地区佛教《阿叱力法事乐舞》的现状、历史沿革、风格特点、审美特征等问题作了一番粗浅的试探性比较和研究。

现状：剑川县金华镇的佛教阿叱力法事乐舞表演者，均系笃信佛教的民间兼职“阿叱力”、“法师”（居士）。现仍然能够完整表演《阿叱力法事乐舞》的老艺人有杨云轩、张忠义、陈明等三位。这些人平素从事正常职业，仅在庙会、节庆或善男信女家做斋事时才应邀进行表演。互相之间因为不存在师承关系，所以其舞蹈动作、音乐、念唱之词有别，甚至还杂糅道教、巫术的成分。据调查，剑川县表演《阿叱力法事乐舞》的“法师”（居士），属于佛教禅宗教派与阿叱力教派两者特性兼备的一种特殊的地方性宗教信仰。

遗存舞种：白族地区现存的佛教阿叱力舞蹈大致可分为五种七套。即：（员）“绕坛舞”；（圆）“瓶花舞”；（猿）“八宝花舞”；（源）“莲花灯舞”；（缘）“剑舞”。其中，“八宝花舞”在剑川谓之“散花舞”，表现的内容相同，套路有别。“莲花灯舞”当地称为“灯舞”，其内容、道具、形式相同，但舞蹈表演的动作，舞台调度却别有一番情趣。

流布地区：大理白族地区的佛教阿叱力舞蹈主要分布和流行在洱源、剑川、大理、鹤庆、宾川等白族聚居县的部分乡、镇中，即洱源县凤羽区的凤翔镇、源胜乡、起凤乡及炼铁区的炼铁镇，剑川县的甸南区、金华镇、沙溪区。大理、鹤庆和宾川鸡足山等地在“文革”以后基本上没有再表演过。

音乐遗存：据调查，佛教阿叱力乐舞主要是靠口传身授，是靠阿叱力们一代接一代承袭下来的。阿叱力表演时的所有诵、念、唱词都是佛教经卷中的章节。舞蹈音乐和其他乐曲都各有曲牌名称，如“皈依佛”（又名“开堂腔”）、“小开门”、“仙家乐”、“老画眉”、“菊花心”、“二合仙家乐”、“释教应门”、“混江龙”、“三皈依”等共约五十余首。这些乐曲、舞曲与当地和其他县的“洞经乐”有截然不同的风格特色。它的音程跳动较大，音域宽广，旋律庄严、肃穆，秀而不媚，节奏欢快而稳重。基本为大调式。演奏乐器有法铃、云锣、铙锣、堂鼓、钹、木鱼、南胡、京胡、竹笛、箫、芦管（剑川白族竹管乐器）等。表演中的音乐

有打击乐、弦乐，唱念交替出现或各自分别担任演奏其乐段、乐句两种形式。舞蹈中出现的一些手的造型与佛教经卷中“手印”（用双手组合成有特定含义的各种造型，又称之为“佛印”）的意义相符（见图 缘原图园）。阿叱力在排演佛教乐舞时所操的锣鼓节奏、口读念音与毗邻地区发现的佛教“锣鼓谱”完全相同。阿叱力依据锣鼓谱表演《阿叱力法事乐舞》，其他人便可听谱与之合拍同舞。

演出时间与地点：大理地区的佛教乐舞一般都是在寺庙的大殿或为信教人家做法事道场时表演的。在寺庙中的表演主要是供养“三宝”（即佛、法、僧），在民间人家的表演则替善男信女“逐邪消灾”、“祈福还愿”。寺庙中的表演主要在上元、中元（盂兰盆会）、弥勒会、观音会等宗教会期进行。在做斋人家的表演，四季内皆可进行，地点在正房堂屋内，时间多在傍晚至午夜。

演出程序：佛教舞蹈的演出顺序是“绕坛”、“瓶花舞”、“八宝花舞”、“莲花灯舞”、“剑舞”（又称“斩罡风”），有时仅表演其中的个别节目。

“绕坛”是类似序幕的小舞段。它的舞蹈性不大突出，由一人执三角形小黄旗挥舞领头，众舞者尾随其后，用碎步，圆场步穿插变化，走出若干种队形图案。其形犹如行云流水，给人一种川流不息、无始无终、无休无止的神秘感觉。它用于在正式起舞前渲染宗教气氛，把观众带入特定的典型环境中。据宗教人员解释，“绕坛”是为了扫清污秽，躬请神灵降临道场享受供养。

“瓶花舞”主要用于敬神献佛，也用于为做斋人家祝福、祈安。舞者



(1)孔雀



(2)半旗



(3)湿婆结



(4)鬼牙

图 缘原图园 佛教善本中的“佛印”、“手印”

皆为男性，戴毗卢帽，披黄袈裟，穿罗汉鞋。人数没有严格的规定，但不能少于两人。表演时，舞者每人右手举舞一只插满鲜花的花瓶。舞始面朝“佛坛”、“神位”用双手虔诚地上举三次，诵念《献花词》：“四季花最好，令人休烦恼。童子采将来，特奉献三宝。”舞蹈以锣鼓点伴奏，舞动时双腿微屈膝，以圆场步、碎步走“二圈花”及左右斜方向的环形旋线等队形。上身和双肩动作也不太复杂，主要由“狮子滚绣球”、“双磨花”、“联臂搭转花”等动态动作过渡成对称的静态造型姿势。这个舞的前半段较为典雅庄重，后半段舞者将花瓶置于台中后，其中一人捷足先登将花瓶全部“抢”走，众舞者追逐其后，在“大团圆”中结束。活泼天真的结尾，颇有童心再现的人情味。

“八宝花舞”（即剑川所称的“散花”）的表演者有四人，二人两种跳法。主要由男性担任，全是僧人打扮，僧袍的下摆别在腰带上，显得精干灵巧。舞者每人手持一枝长约一米，缀满红、黄、蓝、绿等色纸花（即“八宝花”）的舞具。该舞按“花、香、灯、涂、果、乐”的传统程序表演。这个节目以乐舞供养佛神，表达舞者和主事人崇佛敬神的虔诚之心。舞中有“天花乱坠”、“地涌金莲”、“美女穿针”、“童子拜观音”、“苏秦背剑”、“黄龙缠腰”、“雪花盖顶”等固定规范而形象的舞姿造型。“花”段的表演表示以“八宝花”供养三宝（见图 缘原图）。飞舞的花束形成彩色缤纷、五光十色的画面，其意与“瓶花舞”中“四季花最好，令人休烦恼。童子采将来，特奉献三宝”的赞诵词基本一致。“香”舞段主要向佛祖和众神敬献香烛，以表诚心。舞蹈者把场中心当做香炉或鼎，众舞者逆时针方向环绕中心轮番交替做投香、献香的舞蹈动作，以显出“香烟不断，神道永昌”的盛况。“灯”意为“七星灯”，普照众生万物。舞时以两人为一组，每组以一人扮灯芯，另一人围而舞之。“涂”乃梵语音译，汉语意即“净水”、“甘露水”、“圆通法水”。舞初起，众齐念呼：“一洒能清吉，心花五叶开。观音菩萨的圆通法水到。”紧接着—人舞到场中心，以花枝替代“蒿叶”（柳枝）向四方挥舞，做洒“净水”状。领舞者边“洒”边念：“一洒东方见道场，二洒南方保平安，三洒西方求净水，四洒北方得清凉！”其他三人在逆时针方向舞动

的同时做承接“甘露水”的姿势，与领舞者呼应配舞。“果”舞段以示寿果、香茶敬奉给司寿之神，祈求平安长寿、六畜兴旺。舞者横握道具，权当托盘，充做“金童玉女”，边舞且唱：“金童年捧寿果，玉女献香茶，供仰南极老，壶中日月茶。”舞蹈动作谨小慎微，不时显露出童稚神态。其情至诚，欲以感动上苍垂青而赐福之。“乐”舞段是这个节目的尾声，它表示送神佛圣仙摆驾回宫。这个舞段热烈、欢快、音乐激烈跳跃，节奏越来越快，舞者在高潮时不间断地齐声高喊“唵哑吽”（意为大家是佛）等咒语。这时，舞蹈打破了前五段庄严肃穆的气氛，以变化较大的“龙摆尾”、“二龙吐水”和“满天星”等大流动的调度构图将整个舞蹈推向了高潮。



图 缘原瑶阿叱力佛舞“散花”（陈瑞弘摄）



图 缘原瑶阿叱力佛舞“散灯”(陈瑞弘摄)

摇摇“莲花灯舞”的内容与前两种花舞基本相近。但其用意主要在宣传佛教“生死轮回，四大皆空，追祭故亲，超度亡灵”等宗教思想。这个舞的表演者多系两人，每人头上顶着一盏，手中各又托一盏贴着粉红色莲花瓣的“莲花灯”。精通此舞的人，双肩上还各置灯一盏。舞蹈时将场内其他灯熄灭，在全黑的场地进行。舞技高超者，能将头顶的灯与手中的灯巧妙地互换对调，舞动流变中的平衡技术使人叹为观止、心悦诚服。这个舞也在民间传统节日中出现，如洱源起凤村的大型广场歌舞戏“闹春王正月”中便有此舞。但是这种情况下的“莲花灯舞”已演变为表演性的插舞，失去了在其特定环境中的宗教含意（见图 缘原瑶）。

“剑舞”又称“斩罡风”，有独舞和三人舞两种形式。此舞意在扫除魔障，逐妖祛邪。表演时，一人右手持剑，左手握“词”（奏章）领舞；另外两人伴舞，其一，右手抬“解秽旗”，左手握一“如意”，另一人右手抬“七星旗”，左手握一戒尺。舞前，司鼓三遍后，场内便不得喧哗作声。当“净水”洒遍场地后，舞剑者就率先入场，伴舞者掌旗尾随其后配合表演。舞蹈中有较为规范的传统造型舞姿，如“雪花盖顶”、“金蛇入洞”、“左右抡剑”、“观音扫地”等。队形高度有“三穿花”、“走五方”、“横愿字花”等变化，按其制式规定，其方位还有禁忌，不可逾越。舞终，参拜“达摩祖师”坛后焚烧“奏章”，表示已解除污秽，扫

荡了妖孽。“剑舞”的他称和道具，诵咒作符及履旋之法与古代道教中“踏罡步斗”、“禹步”等极为相似。疑此舞乃吸收或融合、借鉴了道教的作法之术。

上述情况表明，大理地区的佛教乐舞，就其内容来说，完全是演绎和宣传佛教教义的。这些舞蹈显然属于宗教祭祀性质的表演性节目。承袭和精通这些宗教舞蹈的人均系和尚、法师、居士等宗教人士。这种佛教乐舞具有师承关系，舞者都经过了一段专门的教习训练。可视其为专业性、技术性较强的职业或半职业宗教乐舞艺人。如果把不同县、区、镇表演佛教舞蹈的音乐、唱词、道具、队列、动作、造型、名称等加以比较，便可看出它们完全是一脉相承，大同小异的佛教艺术。另外，这些曾长期流传而至今还有佛教乐舞子遗的县、镇，都是在历史上曾经崇尚佛教的地区。可见，大理白族地区的佛教舞蹈绝非近世的偶然产物。它作为上层建筑中的一种特殊艺术门类，有它起源、产生、发展、传播和兴衰的特殊规律和演化过程。

佛教乐舞在大理地区的演变和发展情况，与佛教传入大理的历史背景有着直接关系。

关于佛教传入大理地区的时间、路线等诸问题在史学界众说纷纭，尚无定论。依据该地区的有关文献和历史遗存形象资料，以佛教乐舞情况为主线，可作以下试探性的简略回顾。

西汉王朝为了开发经营西南，打通与东南亚、印度的交通，于元封二年（公元前 109 年）以洱海地区为中心设置了叶榆（大理）、云南（祥云）、邪龙、比苏（云龙）、雋唐等县。东汉永平十年（公元 57 年）又设“益州西部都尉”，领地辖包括不韦在内的六县。永平十二年（公元 69 年）继将上述六县和新设的哀牢、博南二县，合置为永昌郡。据文献得知：佛教约在汉明帝永平十年至十八年间由天竺传至大理。黄元治在《荡山志略》一书中说：“荡山主寺（今大理感通寺），汉时摩腾、竺法兰由天竺入中国时建。”唐朝沙门慧因在《佛国记》中又说：“摄摩腾、竺法兰建寺于玷苍山麓，今荡山寺也；盖明帝时即据有叶榆。”这两个印度僧人就是随汉明帝使臣蔡瑁到洛阳的首批传教者。在梁·释僧佑

撰：《出三藏记集》里有记载。由此可知：早在公元 754 年左右，佛教就传入大理，并在此建立了西南第一佛寺——荡山寺。

由于东汉时期大理的土著民族崇尚和固守自己的原始自然宗教和巫术，因此，作为外来宗教的佛教，在相当一个时期内还不能扩张其势力，在这种情况下，佛教所携的各类宗教艺术（包括佛教舞蹈）便不可能在民间或方志里占有位置。

从南诏兴起至大理国灭亡（公元 859 年—1253 年）的六百零四年间，佛教在统治者的大力扶持下由弱渐强，由崛起而至独占鳌头。李京《云南志略》载：“开元二年（公元 714 年），（南诏）遣其相张建成入朝，玄宗厚礼之，赐浮屠像……”康熙《剑川县志稿》又说：“赞陀崛多尊者，唐蒙氏时自西域摩伽国来，经剑川遗教民间，悟禅定妙教，曾结庵养道。”与此同时，藏传佛教的密宗也相继南传大理。来自上述三个方向的绘画、雕塑、音乐等佛教艺术相继入榆，神秘离奇的密宗歌舞、华丽典雅的禅宗乐舞和骠国释乐与之俱来，很快就形成了一个歌舞繁荣的局面。

绘于唐昭宗光化二年（公元 891 年）的云南古代瑰宝——《南诏中兴国史画卷》以佛教故事为题材，糅入了南诏早期的历史。国内外学者研究认为，此画印证了云南诸书关于南诏的记载。举凡南诏的佛教、职官、礼乐、衣着、发饰、建筑、器皿、兵器、劳作、饮食、风俗习惯等，均可以从画中见到形象。

该图第一部分“巍山起因”的主题是以观音幻化形式表现了佛教密宗的阿叱力教派约在唐贞观年间传入洱海地区，并继而成为南诏信奉的主要教派之一。此段图中的观音幻化凡六化，无不充满佛教密宗的神秘色彩。其中第二化和第六化明显地绘着南诏佛教乐舞和铜鼓舞的形象，第二化是奇嘉王细奴逻收容梵僧，得弥脚婆媳往田间送饭，施食于梵僧。细奴逻屋后侧有花树两株，各有瑞云环绕。树上有“凤鸟”、“玄鸟”、鸽子等祥鸟栖息鸣唱。屋左上方的五彩祥云中有六个伎乐仙女，分别弹凤首箜篌，拨曲颈琵琶，吹凤头笛和篳篥，撞方响，击拍板，面向奇王家奏乐。其下题记为“天乐时时供养奇王家”。

所谓“天乐”在佛教密宗中被视为神异之术，并见于《大理府志·仙释》及《云南通志》诸书：“王左梨，南诏时秘僧，以功行称，点苍玉局峰望夕则有天乐冉冉而下。诏（王）谓之左梨曰：‘孤闻此乐甚美，安从得之？’对云：‘臣能取之’。至日作持明法预候其地，天乐果至。鸡鸣时但见群鹤翔空，遗有玉琵琶、龙吟箏、竹笛、方响之器。贮之内藏，世人不得其音。”从上述两证中可以看出，被尊为“天乐”的佛教乐舞在南诏宫廷的诸种乐舞中已居显赫地位。

唐朝贞元十八年（公元 752 年），阁罗凤所通的骠国（即今缅甸东北部），曾以具有浓郁佛教色彩的《骠国乐》经南诏引荐到唐都长安献舞。《唐会要》说：“骠国在云南西，与天竺国相近，故乐曲多演绎氏词云。……袁滋，郗士美至南诏，并见此乐。”这里记载的是唐贞元十年（公元 750 年）袁滋到大理册封南诏时的见闻。它印证了骠国佛教乐舞在南诏国都太和城演出和流行的情况。

到宋代的大理国时期，佛教及其乐舞日渐兴盛。绘于宋孝宗淳熙七年（公元 1179 年）的《张胜温梵像画卷》（又称《大理国画卷》）中，便有三十三帧画着三十三个飞天舞人、十七个有翼兽形舞神和十七种乐器。这些舞姿优雅、造型各异的佛国舞者分别虔诚地面朝佛像翩翩起舞。画上这些舞伎的姿态造型显然是以世间的佛教舞蹈为原形而描绘加工的，也是当时流行于大理的各种佛教乐舞在画卷中的一种曲折反映。

明朝时，在大理地区的佛教乐舞线索有：建于明代景泰元年（公元 1450 年）的杨惠基墓碑上方，雕有两个手捧香花相对朝中的女性舞人形象。从两旁所刻的流方八宝图案来看，应属佛教艺术的范畴。剑川沙溪甸头的白族进士杨抡（卒于明万历年间）墓碑上方的两侧各刻有四个着民间服饰的奏乐伴舞者的浮雕。

时至清朝，佛教及其乐舞在大理各地区又呈现了一段高峰期。分布在各县的寺庙壁画、木雕中的乐舞形象遗传甚多。

建于清代乾隆三年（公元 1738 年）的剑川石钟山祝延寺和海云居庙的镂空木雕格子门和斗拱隔板上不仅有男女飞天的舞姿造型，还有类似童子花舞、童子器械舞、狮舞的形象（见图 缘原图原）。

洱源县清代敦化寺大殿格子门上的童子瓶花舞木雕造型姿势与当地现存的佛教瓶花舞，剑川八宝花舞中的“童子拜观音”动作如出一辙。该寺壁画上的乐舞伎群像与前述《南诏中兴国史画传》中的“天乐”造像宛若孪生兄妹，以至难辨彼此。

大理鹤顶寺（重建于光绪甲辰年，即公元1898年）的大殿格子门上雕有舞狮、舞象、舞牛、舞麒麟等若干形象。在大殿檐口两侧还刻有完整的法乐、乐器及类似“洞经音乐”乐队演奏时的排列位置木雕形象。石明月寺有双刀舞、孙悟空等木雕形象（图 缘原图 图 缘原图）。



图 缘原图 石明月寺木雕“双刀舞”与“倒立”

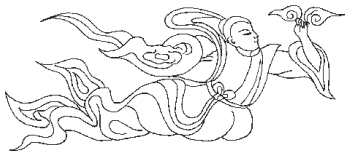
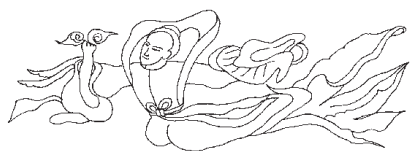


图 缘原图 剑川海云居寺庙木雕“飞天男舞人”



图 缘原缘 摇石明月寺庙木雕“孙悟空”与“面具棍舞”

摇摇上述历代关于佛教乐舞的记载和形象材料给我们勾勒出佛教乐舞进入大理后的发展轮廓。

汉晋时期，尽管佛教已零星传入，但由于尚未得到地方民族上层的支持和群众的信赖，所以在相当长的一段时期内还处于游方传教的阶段。其被异教排斥、杀戮之事屡有发生，《南诏中兴国史画卷》中第四幅画所描述，梵僧在兽贱穷石村传教而被肢解后火焚，并将骨灰投入澜沧江中。另外，民间传说《观音斗罗刹》、《白饭王开国》等故事也曲折地反映了佛教与巫术争夺宗教阵地的斗争，从这些斗争中足以看出佛教初入大理布教的艰难处境。

南诏时代，佛教及其乐舞在大理地区兴起。这个时期，南诏王朝极力弘扬佛教，十三代帝王中就有六个禅位为僧。当时著名的法师同时还任王室的国师，并参与决策朝政军机大事。现存的著名寺宇、浮屠、经卷、佛像多系此期遗留。南诏王室与崇信佛教的唐王朝和四邻诸国的频繁友好往来，推动了佛教乐舞的发展。公元~~唐~~唐~~元~~元四年，《南诏奉圣乐》出使长安的演出奠定了类似佛教乐舞的雅乐类乐舞的地位。在各种因素的作用下，佛教乐舞的形象出现在堪称稀世奇珍的《南诏中兴国史画卷》中，便成了理所当然之事。南诏时代佛教及其乐舞的兴起和地位的提高对白族先民的道德观念、思想意识产生了不可低估的影响。

宋代的大理国是白族的形成期，也是佛教在大理的鼎盛期。段氏国

王从段思平起到段兴智止，共二十二主，便有八主禅位为僧，此间，白族的巫术已无力像南诏初期那样与佛教抗争，其势力已绝对败居佛教之下。相反，佛教及其乐舞却畅行无阻，风行一时。因此出现了《张胜温梵像画卷》这样技艺精湛的巨幅佛教系列作品。根据该画不同画面中所绘佛教乐舞者的服饰、道具、表情、舞姿和画面、环境、气氛等可以推知：大理国时期的佛教乐舞不仅限于现在的这几个种类，可能还有铜鼓舞、拟兽舞和类如唐宋时代中原盛行的“采莲舞”、“柘枝舞”、“童子舞”、“器械舞”、“菩萨蛮舞”……大理国的统治阶级沿袭了南诏政治、经济、文化、宗教传统，并使之发展完善。在主司礼乐的“慈爽”操持下，大理国宫廷乐舞涂上了肃穆、神秘、典雅的释教色彩。这种情形在“其俗尚浮奢，家无贫富，皆有佛堂，人不以老壮，手不释数珠”的段氏白族政权统治时代是毫不奇怪的。

忽必烈灭大理国后，迁首府至拓东（今昆明）建立云南行省。元世祖曾严令废止佛、道、儒教及巫术，奉本民族宗教为至尊。在这一百二十多年间，大理白族佛教及其乐舞均受其制而呈衰退之势。尽管元朝统治者后来在宗教文化政策上有所调整，然而白族佛教乐舞早已是苟延残喘，大势已去。在这种历史条件下，佛教乐舞当然不可能与前朝相比，也不可能给我们留下有关资料。

明清以来，统治阶级一反元朝文化紧缩政策，大力倡导宗教信仰以维护其封建统治。值此，大理白族的佛教及其乐舞又有复苏抬头之势。这个时期相继问世的《南诏野史》、《白国因由》、《白古通记》等诸书中均把大理历史上的盛衰牵强附会于佛教的兴衰。更有甚者，把公元前二百多年时古印度“白饭王”（净饭王）与唐初大理部落酋长张乐进求拉扯起来，以图争取教徒，扩张势力。其次，明清时期的“改土归流”和“军屯”、“民屯”政策带来的大理移民多数是虔诚的佛门信徒。这些内地移民的到来势必壮大了当地佛教势力，并推进了新的佛教宗派及其乐舞，故而留下了众多的佛教乐舞形象资料。新中国成立以前，由于社会动荡，战乱连年，佛教乐舞也无人问津，能表演这种乐舞的僧人所剩无几，传承无人，到了失传的边缘。时至今日，还掌握佛教乐舞的民间艺

术家仅有剑川、洱源两县的六七位年龄均在七十岁以上的居士、和尚与老艺人，能表演四种《阿叱力法事乐舞》。

五、藏族民间乐舞与藏族古曲“赞普子”

据文献记载，唐仪凤三年（公元712年），吐蕃势力已进入洱海北部地区。公元724年吐蕃已与西洱河蛮相互交通。《云南通志》说，唐开元元年（公元713年）起施浪诏主之弟施望干便与藏族先民结盟。唐天宝十年（公元741年），南诏与吐蕃两个地方民族政权联合抗唐，南诏王接受吐蕃“赞普钟（藏王之弟）南国大诏”及“日东王”封号，结盟达四十二年之久。南诏与吐蕃在政治、军事、经济、文化、宗教等方面的相互影响较为突出，为这些民族后来各时期的和睦相处、团结进步奠定了坚实的基础。

从唐初始，在云南藏族地区就开始流传着名类繁多的多种民间乐舞。云南藏族民间乐舞主要有：锅庄（藏语“卓”、“姑卓”）、弦子（藏语“忍”）、热巴（藏语“热巴羌”）、尼西情舞（藏语“降鲁羌”）、酒歌、刀舞、棍舞、龙舞等九个大的种类，其中又有数种或数十种大大小小、丰富多彩、风格各异的传统套路、跳法或可以独立成舞的节目。如藏族地区流传的民谚“巴塘弦子中甸庄”，就是对这两种藏族舞蹈各自具有的鲜明地域特色与独特风格的精妙概括。清代文人徐珂在《清稗类钞》中记载了当时藏族跳锅庄舞的情形：“跳锅庄为蛮民生而固有之惯技，故人人皆知皆能为之。跳时，以酒一瓶置于凳上，跳者互相拉手，环绕此凳，足跳口唱，章节不乱。跳须臾，即吸烟，故愈跳愈乐。或众男合跳，或众女合跳皆可，然以男女合跳尤为可观。以女歌一曲，男必合之，女所歌者乃相思之词，男所合者乃戏谑之词。众女合跳，歌声悠扬可听。”据报道，目前仅维西一县，已发现的“卓”、“姑卓”的传统套路、跳法，已多达百余种。又如尼西情舞，据艺人说“降鲁羌”是由“姑卓”演变而成的，是专门为谈情说爱或婚嫁喜事而跳的爱情舞。因此，尼西情舞分成了在婚礼时跳的“嘹西”和在远离村庄跳的“嘹沾”两种舞蹈样

式。“刀舞”是流传在偏僻山村的一种载歌载舞的单人舞，“龙舞”是一种戴着龙头面具跳的单人舞（现已失传），“棍舞”则是古代藏区乞讨的穷人在乞讨时手执绘着彩的花棍跳的单人舞。

另一方面，藏族宗教艺术的影响在剑川石窟八大明王、大黑天神的造型上表现得更为明显。在该寺第二窟“阁罗凤议政图”中的阁皮和尚乃阁罗凤的弟弟。史传阁皮有异术，能飞行于大理西藏之间，其法师能作天乐。虽然这是一种宗教神话，但却反映了当时实际生活中两地常来常往的现象。当时的影响虽然多见诸宗教、政治、军事方面，但伴随而来的文化艺术方面的渗透融合是避免不了的。透过石钟石雕艺术的遗韵我们可以确认：古代的能工巧匠们是谙熟大理、藏区两种文化艺术和现实社会生活的。他们巧夺天工、流芳千古的艺术杰作正是在这个基础上创作出来的。

徐嘉瑞先生在《大理古代文化史稿》一书中，探讨了南诏时期有关藏族古曲“赞普子”的众多相关资料后断定：藏族古曲“赞普子”与南诏有关。

藏民族从唐代初年以来与云南多种民族的种种乐舞及其艺术相联系，并不是一种历史的偶然巧合，而是有其历史继承性的。在迪庆藏传佛寺中遗存有十余幅有乐舞形象的壁画。在“度母座宫图”的左下方绘有一组十一位舞姿各异的舞者形象（见图 5-26）。其中的八人或持哈达，或舞长巾展示着不同的舞蹈动作，另外的三人则持乐器边奏边舞。从多方面观察，该乐舞与藏族民间舞蹈“羌姆”均有极大的区别。正是在这种



图 5-26 迪庆藏族壁画《度母座宫图》中的
乐舞供养人舞姿

历史背景下，藏族古曲“赞普子”与南诏有关之说无疑是顺理成章之事了。

从藏族舞蹈专家的考证可知，藏族民间乐舞曾经历了从民间被吸纳到宗教，又从宗教回归到民间这样一个曲折的发展历程。

第四节 摇宫廷与民间流传的外域乐舞

一、《胡摇乐》

唐天宝八年（公元759年），唐玄宗李隆基向赴长安朝觐的南诏王凤迦异赐赠了《龟兹乐》、《胡乐》各两部及一批乐工舞伎。至此，《龟兹乐》、《胡乐》正式在南诏所辖区域流传开来。其后，《蛮书·附录一》还追记了这一段唐王朝向云南馈赠乐舞的历史事实：“牟寻曰：‘此是天宝初先人任鸿胪少卿宿卫时，开元皇帝所赐，此宝藏不敢用，得至今。’又伎乐中有老人吹笛，妇人唱歌，各近七十余，牟寻指之曰：‘先人归蕃来国，开元皇帝赐胡部龟兹音声各两部。今死亡零落尽，只余此二人在国。’”由此可见，《胡乐》、《龟兹乐》传入云南的确切时间应为公元759年。然而，此后《胡乐》、《龟兹乐》在云南流传的情形却因无文书记载，便不得而知。直到公元1228年春初，才在《徐霞客游记卷八上·滇游日记八》上记载了在八百八十九年后明代徐弘祖两度到今大理洱源县凤羽镇游历期间，受到白族土司尹忠及当地百姓两次以“胡舞”热情款待的演出盛事，也印证了始于唐代的“胡舞”仍然一直继续在云南民间流传的史实。

二、《骠国乐》

据《新唐书》、《唐会要》等多部文献记载，在唐贞元十年（公元782年）至唐贞元十八年（公元789年）的八年间，曾有一部具有浓郁佛教色彩的《骠国乐》，不仅一直在南诏国都太和城演出和流行，后来还经由南诏加工改编后引荐到唐都长安献舞。“骠国”乃古代的缅甸土著民族“骠人”约于公元员世纪建立的国家，国都在室利差旦罗。“骠国”于公元怨世纪灭亡。其后，骠人的语言也随之消亡，残留的骠人文字及碑刻亦难以让后人解读。然而，这部具有浓郁异国色彩的《骠国乐》却在中国的多部重要文献中被详尽记载，成为唐代云南乐舞史上一个值得大书特书的艺术现象。

《新唐书·礼乐志》载：“贞元十七年（公元787年）骠国王雍羌遣弟悉利移城主舒难陀，献其国乐，至成都，韦皋复谱次其声，又图其舞容乐器以进。”唐贞元十八年阁罗凤所通的骠国，曾以具有浓郁佛教色彩的《骠国乐》经南诏乐工改编后引荐到唐都长安献舞。《新唐书·骠国传》载：“乐曲名凡十有二，乐工皆昆仑衣，纬毡朝霞为蔽席，舞容随曲，用人或二或四，或六或八，至十，皆珠冒拜手稽首以终节，其乐五译而至……开州刺史唐次，述骠国献乐颂以献。”《唐会要》又说：“骠国在云南西，与天竺国相近，故乐曲多演绎氏词云。每为曲，皆齐声唱，有类中国柘枝舞。其西别有弥臣国，乐舞与骠国同。袁滋、郗士美至南诏，并见此乐。”《唐会要》记载中提到的是唐贞元十年袁滋到大理册封南诏时的见闻。由此可见，《骠国乐》在赴长安献舞之前已在南诏广为流行。“南诏遇大宴会时，亦演奏骠国乐。”这更进一步地印证了骠国佛教乐舞曾经一度在南诏国都太和城演出和流行的情况。

据徐嘉瑞先生考证，《骠国乐》共设十二曲（即十二个乐舞段落）。徐嘉瑞先生转引《玉函山房佚书》曾经详尽记录的十二曲《骠国乐》原名，并将其与中国译名、译意予以对照研究。

十二 扈那摇摇	十一 咙聪纳摩	十 □□摇摇摇	九 桃台摇摇摇	八 揭思略摇摇	七 掣览摇摇摇	六 弥思弥摇摇	五 来乃昔摇摇	四 苏漫里摇摇	三 答都美摇摇	二 陇莽摇摇摇	一 没驮弥摇摇	骠国乐原名摇
涤烦	宴乐	野鸭	孔雀王	甘蔗王	禅定	龙首独琴	斗羊胜	白鸽游	白鸽	赞娑罗花	佛印	中文译名
		(未详)	按即今傣族孔雀舞			缅甸琴又名湾琴						中文译意

摇摇注 本表采自徐嘉瑞先生《大理古代文化史稿》

徐嘉瑞先生在《大理古代文化史稿》中考辨说，“骠国乐”“大抵皆夷蛮之器”，共有八类二十件乐器，即：金二、贝二、丝七、竹二、匏二、革二、牙一、角二。从种类如此齐全的八类乐器配置建制中，即可窥见骠国与南诏乐舞艺术的兴旺发达与繁荣昌盛。

白居易诗云：“骠国乐，骠国乐，出自大海西南角。雍羌之子舒难陀，来献南音奉正朔。……玉螺一吹椎髻耸，铜鼓一击文身踊。珠缨炫转星宿摇，花鬘抖数龙蛇动。”元稹又诗记：“骠之乐器头象驰，音声不合十二和。促舞跳趯筋节硬，繁辞变乱名字讹。”“千弹万唱皆咽咽，左旋右转空搓搓。”胡直钧也题写：“异音来骠国，初被奉常人。才可宫商辨，殊惊节奏新。转窥回绣面，曲折度文身……何事留中华，长令表化淳。”三位唐代诗人观赏《骠国乐》后的诗词，是对所见所闻乐舞的赞誉、感叹与描述。上述诸文献对《骠国乐》的种种记述，一方面充分反映了古代缅甸的“骠人”从公元 7 世纪至 13 世纪的八年间一直在乐舞艺术方面与南诏、唐王朝进行着广泛的交流；另一方面证明，《骠国乐》曾经在南诏、唐朝的宫廷、官绅家备受欢迎好评，喜闻乐见并广为流传的历史盛况。《骠国乐》传入中国，给南诏、唐王朝乐舞盛世的大厦添砖加瓦，并用浓墨重彩绘出了一幅中缅乐舞相互促进、竞相辉映的历史画卷；更为重要的是还留下了一千二百多年前的 大唐盛世时代，中缅两国之间友

好往来的胞波情谊。

《骠国乐》传入中国，并在南诏、唐王朝宫廷内外名声大振，当与骠国文化在多方面与中国文化有较多的微妙联系分不开。据朱海鹰先生在《泰国缅甸音乐概论》一书中考证：其一，缅甸古代民族“骠人”的六位国王均沿袭“父子连名制”的传统，这种古代姓氏文化与我国彝族、基诺族的姓氏文化一脉相承。其二，在《玉函山房佚书》中详尽记录的十二曲《骠国乐》的原名、译名、译意与缅语进行对照研究时，可看出缅语与骠人语在语音语意方面均较为接近，“骠人”可能属于藏缅语族。上述两方面的相近与趋同，当是《骠国乐》使中缅两国在民族心理和审美趣味上对其获得认同的基本立足点（见图 缘原图）。其三，古代的“骠国”位于今缅甸东北部，时与南诏属地紧邻接壤。其间自然地理、生态环境和衣食住行等多方面的相近相似，也是两国民间与上层对《骠国乐》予以认同和喜好的一个重要客观原因。此外，从多部文献的记载中可以看出，“骠国乐”既有奇妙的异国风韵，更具有浓郁的佛教色彩（见图 缘原图）。对二百四十多年来始终不渝地崇尚佛教的南诏君民及以佛教为国教的唐王朝来说，基于在佛教教旨、教义与佛理方面的同源共宗的血脉关系，及其由此而来的宗教感情，南诏君民以及唐王朝必然对骠国佛教乐舞钟爱有加。上述四点，应是《骠国乐》能长时间、大范围地融入到南诏以及唐王朝社会生活与民族文化之中的几个基本的客观历史条件和特殊的人文因素。



图 缘原图 缅甸阿瓦王朝初期“阿迎舞”

摇摇摇摇（摹自《缅甸民间音乐舞蹈》）

三、《龟兹乐》

唐朝贞元十六年（公元750年）正月，南诏王异牟寻为表达与唐王朝修好的诚意，精心组织创作排练了一台旨在表明诚心称臣于唐王朝的大型民间歌舞《南诏奉圣乐》到长安城朝觐。《龟兹乐》是该乐舞第三章《亿万寿之舞·天南滇越俗》中的四大部之一——龟兹部。《龟兹乐》原为今新疆库车一带的民间歌舞统称，因其地古代名为“龟兹”，又有史料称为“屈支国”。其乐约在东晋孝武帝司马曜时期（公元361—371年）逐渐传入中原内地。故从北齐、北周、隋唐至宋元的近一千年间，都一直相沿汉地语音通称《龟兹乐》。北齐、北周至隋文帝时代也是《龟兹乐》在内地流传最盛的时期。到了隋朝初年，《龟兹乐》已发展演变出《西国龟兹乐》、《齐朝龟兹乐》和《土龟兹乐》三种新的龟兹乐舞，当时还出现了深受北齐后主高纬皇帝宠爱的曹妙达、王长通等一大批龟兹乐舞著名艺术家（见《隋书·音乐志》）。《通典·一四六卷》说：“自周隋以来，……鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。”在这长达二百多年的时期中，《龟兹乐》成为盛传于王公贵族和流行于中原广大民间的一种时尚乐舞。到了隋唐时期，《龟兹乐》均被纳入专用于国家举行大典大宴等隆重仪式的宫廷燕乐“七部乐”、“九部乐”和“十部乐”中。

唐玄宗天宝八年（公元759年），南诏王凤迦异在长安接受了唐玄宗御赐的两部唐朝宫廷乐舞——《龟兹乐》、《胡乐》及一批乐工舞伎。至



图 缘原愿 缅甸阿瓦王朝时期 “独舞”
摇摇摇摇（摹自《缅甸民间音乐舞蹈》）

此,《龟兹乐》、《胡乐》正式开始在南诏所辖区域流传开来。由于奸臣谗言,致使南唐之间爆发了两次旷日持久、血雨腥风的“天宝之战”。在经历了长达四十余年骨肉同胞分散的痛楚之后,由于南唐双方的多方努力,于唐德宗贞元十年(公元792年),南唐重归于好,南诏重新接受唐朝统治。为隆重庆贺“苍山会盟”之约,唐德宗贞元十六年(公元804年),南诏王异牟寻派杨嘉明组建了二百四十余人的各民族歌舞艺人,经过精心组织策划,编排中采用了迎合当时唐朝皇宫惯用和喜闻乐见的《奉圣乐》“字舞”的框架和程序。其乐舞之间,既有先皇唐玄宗遗赠的《龟兹乐》、《胡乐》舞段及尚健在的乐工舞伎老艺人,又有《天南滇越俗》等具有浓郁云南民族风格的“羽舞”、“辟四门舞”、“亿万寿舞”等丰富多彩、斑斓夺目的民间歌舞,赢得唐朝德宗皇帝的欢心。杨嘉明在改编、创作中采取了古今结合、南北交融、夷汉交辉、歌舞乐诗并举的多种艺术创作手法,开创了古代云南博采各家之长以乐舞集大成的新局面。可见用心之良苦。

四、五方狮子舞与《太平乐》

徐嘉瑞先生在引刘昫《太乐令壁记》“太平乐,亦谓之五方狮子舞。狮子出西南夷,缀毛为之,像猊仰驯狎之容,二人持绳秉拂,为习弄之状,五方狮子各弄其方,色百四十八,歌太平乐,舞亦从之,服饰皆作昆仑象”之记叙后,据而推断:五方狮子舞(太平乐)亦骠国所进。并于盛唐时期由骠国传入南诏国,进而远播至唐朝腹地。徐嘉瑞先生和刘昫上文所说与《旧唐书·音乐志》、《太平御览》二书所载互为印证补充。《旧唐书·音乐志》载:“太平乐,亦谓之五方狮子舞。狮子鸞兽,出于西南夷、天竺、狮子国。缀毛为之,人居其中,像其猊仰驯狎之容。二人持绳秉拂,为习弄之状,五方狮子各立其方,色百四十八人,歌太平乐,舞以足,持绳者服饰作昆仑象。”对照三书文本,可以看出,从该舞的名称、别称,舞蹈来源地,舞服的装饰,模拟后的舞台效果,引狮舞人所持的规定道具,五狮的规定色彩,伴唱队的人数到引狮舞人所穿

服装的规定样式等九个方面的记载，都完全相同。不同的是《旧唐书》又在文中补充了四点：（员）解说了狮子的属类，即“狮子鹫兽”；（圆）狮子还有其他两个出处，即“天竺、狮子国”；（猿）装扮狮子的方法，即“人居其中”；（源）狮子舞的主要特色，即“舞以足”。狮子的出处，除了共同的“西南夷”外，又出现了“天竺”、“狮子国”两个地名。唐代的“天竺”指的即是古印度。元代郭松年《大理行记》说：“此邦之人，西去天竺为近，其俗尚浮屠法，家无贫富，皆有佛堂，人不以老壮，手不释珠。”据同期的一些地方志称，“天竺”仅有释教僧人来滇传教，此外未见其他来人。而“狮子国”即是今位于印度洋的岛国——斯里兰卡。在唐代，南诏与骠国关系甚密，亲如兄弟。据明人阮元声《南诏野史》载：龙兴元年（公元748年）二月“遣宗榜救緬，榜汤池人，王勇将。先是狮子国攻緬，緬求救于王，王命救之。宋元屡败王师，洪武十年緬头目招报南进贡。”南诏应骠国国王的请求，曾派遣重臣大军将领段宗榜领军赴骠国救援，并击败狮子国军队。阮元声的《南诏野史·晟丰佑》又载：“大中十三年（公元863年）……是年王死，子世隆立。先是狮子国侵緬，緬求救于王，王遣宗榜助之。榜勇而贪，与緬约，成功须厚酬。榜遇狮子兵尽杀之，緬酬金佛一堂，榜回至腾越。”《南诏野史》记载了南诏在五十年间，两度出兵在緬国与狮子国交战中获胜而归的故事。却未见狮子国经緬国入云南后抵达中原朝廷的任何一点文字记载。

无独有偶，数百年来流行于云南大理一带的狮子舞，从其名称、别称，舞蹈起源，舞服的装饰，模拟后的舞台效果，引狮舞人所持的规定道具，狮子的色彩，装扮狮子时“人居其中”的方法，狮子舞“舞以



图 缘原 摇摇川宝象寺石刻“舞狮图”摇摇摇

足”的主要特色，引狮舞人所穿服装的样式等十个方面，几乎完全与刘颯《太乐令壁记》、《旧唐书·音乐志》及唐《乐府杂录》诸书中的记载相同。

另外，流传至今的千姿百态的大理狮子舞（见彩图 员愿）镌刻画于唐宋时代的剑川宝象寺石刻“舞狮图”（见图 缘原愿），《南诏国国史画卷》、《张胜温梵像画卷》中的狮子、狮子舞造型，以及清初建于南诏太和城遗址的鹤顶寺木雕上“胡人舞狮图”等动态与静态之众多资料，对考察研究狮子舞的源流都具有一定的参考价值。

五、《大理国梵像画卷》中的“伎乐天”乐舞

《大理国梵像画卷》又称《张胜温梵像画卷》，由大理国描工张胜温绘制。此画卷全长 员远愿厘米，高 猿厘米，纸本，设色，贴金。该画卷共分三个部分，集佛像、人物、动物、山水于一卷，达到炉火纯青的地步，被称为“中国艺术史上的一件金玉瑰宝”。现收藏于台湾故宫博物院。该画卷中有三十三个背上长着飞翼的舞人、十七个舞动的怪兽和各类乐器的形象。这些既有浓郁佛教色彩，又带着云南乡土特征的宋代舞蹈形象资料与其后丽江玉峰寺主殿内外及藻井的壁画中的诸多舞姿优美、造型各异的佛教乐舞形象之间，似有某些不谋而合的因果关系。丽江玉峰寺主殿顶部藻井四周描绘着十余个舞姿各异，手持古代乐器或长绸而舞，显出端庄宫廷气韵，尤具古典风貌的乐舞伎画像。这些画像与《大理国梵像画卷》中的长飞翼的舞人、舞动的怪兽和各类乐器等形象以



插图 缘原愿 剑川海云居寺庙木雕“飞天女舞人”

及现见于大理地区佛寺中的木雕、石刻和民间的乐舞，为后人勾画出一幅宋元时代佛教乐舞汇演图画场景，并对现代舞蹈产生深远的影响（见图 5-1-1 图 5-1-2 图 5-1-3 及彩图 5-1）。



图 5-1-2 大理石刻“童子戏龙长绸舞”之二



图 缘原瑶白族“长刀舞”

第五节 瑶乐舞机构及重要历史人物

一、慈爽（慈双）

唐大中年间，南诏王异牟寻为进一步密切南唐双方在政治、经济、文化、艺术等各方面的关系，主动地对南诏原先的统治机构进行了较大的改组调整。异牟寻发现唐朝皇室多喜好乐舞，在重视继承、整理前朝优秀乐舞的同时，又鼓励搜集民间与外域舞蹈，大力扶持创作新的乐舞。他借鉴或效仿唐朝宫廷礼乐制式，将南诏原设的“六曹”扩大为“九爽”。新增设了“慈爽”（又称“慈双”）、“厥爽”、“禾爽”。“慈爽”（见图 缘原瑶）是南诏主管乐舞艺术与外交礼仪的最高政权职能机构。公元 愿愿年成书的《南诏录》记载了唐朝使臣徐云虔出使南诏所见到的“慈爽”礼仪：“云虔至善阐城，镖信见大使抗礼，受副使已下拜。已

已，镖信使慈双（慈爽）羽（即羽仪）……徐云虔摄使者往觐，到善阐府。见骑数十，曳长矛，拥绛服少年，朱绶约发。……乃除地剽三尺版，命左右驰射。每一人射，马逐以为乐，数十发止。引客就幄，侖子捧瓶盂，四女子侍乐饮，夜乃归。”此段文字记述了唐使徐云虔在南诏“慈爽”礼仪中，所见所闻的服饰、“驰射”、“赛马”和“四女子乐”等包括多种礼仪乐舞伎人活动内容的记述。可见，“慈爽”机构的设立，一方面是接待唐朝上层官员与内外来宾的礼宾司之类的机构，另一方面还从制度和政策两方面对南诏辖区各民族文化艺术的管理、发展提供了有效保障。

二、凤迦异

唐玄宗天宝八年（公元759年），南诏王凤迦异在长安接受了唐玄宗御赐的两部唐朝宫廷乐舞——《龟兹乐》、《胡乐》及一批乐工舞伎。“唐授凤迦异鸿胪寺卿，赐宗室女和亲，并赐龟兹乐一部。僖宗时复以安化公主下嫁，先使宗正李龟年奉诏来，公主皆圣善。及歿，国人立祠祀之。”“下嫁王姬比国风，多劳圣善息兵戎。龟年既奉和亲诏，歌女应添老笛工。”至此，《龟兹乐》、《胡乐》正式在南诏所辖区域流传开来。并为五十一年后《南诏奉圣乐》的诞生及其卓著的艺术成就奠定了坚实的基础。



图 缘原猿猿 “慈爽”（摹自宋《大理国梵像画卷》）

三、异牟寻

异牟寻于唐大历十四年至元和三年（公元779—810年）执掌南诏大权。在此期间，异牟寻采取了多种重大措施，使南诏社会的政治经济、文化艺术有了迅速发展。首先，异牟寻安置了在天宝战争中流落和被俘的约十万汉人，这批汉人大都是具有较高生产技能和文化基础的青壮年。他特别优待有技艺的“艺者”。《南诏录》载：“一艺者给田，二收庸税，不徭役，人岁输米二斗。”于是流落和被俘的汉人逐渐地融合于当地人中，从外力、外因转化为合力和内因，促进了南诏区域经济文化的迅速发展。其次，他对南诏的统治机构进行了较大的改组调整。异牟寻重视民族文化艺术与外交礼仪的作用，将原设的“六曹”扩大为“九爽”。新增设了“慈爽”、“厥爽”、“禾爽”。“慈爽”主管乐舞艺术与外交礼仪。“慈爽”的设立，从制度和机构两方面给民族文化艺术的发展提供了保障机制。其三，他主动与唐王朝和解，在历史性的“苍山会盟”之后，向唐王朝进献了两台形式与内容绝佳的大型民族乐舞——《南诏奉圣乐》和《骠国乐》。使南唐双方在政治、经济、文化、艺术等各方面都有了更密切的交往。他还完善了南诏国的宫廷礼乐制式，将南诏宫廷礼仪乐舞、外域乐舞及各民族民间舞蹈推向了一个辉煌的时代。

四、韦摇皋

韦皋，又名韦南康。他是继鲜于仲通和李宓之后，于唐德宗贞元年间上任的剑南西川节度使。韦皋在任期间，为了稳定西南边陲社会局势，采取各种怀柔策略与一系列积极措施，改善和密切联系唐朝中央政府与边疆各民族地方政权的关系。其间，他继承和发扬了儒家“乐与政通”、“正礼乐，兴邦家”的乐舞思想，充分发挥了他在乐舞艺术方面的聪明才智。通过精心改编设计《南诏奉圣乐》和《骠国乐》，奉承且取悦了唐朝王室，一方面改善和密切了唐朝中央政府与边疆各民族地方政权的关

系；另一方面，他还首创了将少数民族歌舞与宫廷乐舞、唐朝乐舞制式巧妙而有机地融为一体的成功经验与艺术先例。

“韦皋以五宫异用，独唱殊音，复述《五均谱》，分金石之节奏：一曰黄钟，宫之宫，军士歌《奉圣乐》者用之。舞人服南诏衣，秉翟俯伏拜扑，合《南诏奉圣乐》五字，唱词五，舞人乃易南方朝天之服，绛色，七节襦袖，节有青襦排衿，以像鸟翼。乐用龟兹、胡部、金钲、羯鼓、铙、贝、大鼓。二曰太簇，商之宫，女子歌《奉圣乐》者用之。合以管弦。若奏于庭下，则独舞一曲。乐用龟兹、鼓、笛各四部，与胡部等合作。琵琶、笙、箜篌皆八；大小箏、篥、弦、五弦、琵琶、长笛、短笛、方响各四。居龟兹部前次贝一人，大鼓十二，分左右，余皆坐奏。三曰姑洗，角之宫，应古律林钟为征宫，女子歌《奉圣乐》者用之。舞者六十四人，饰罗彩襦袖，间以八采，曳云花履，首饰双凤、八卦、彩云、花鬘、抵羽舞林之节。以林钟当地统，象岁功备万物成也。双凤，明律吕之和也。八卦，明还相为用也。彩云，象气也。花鬘，象冠也。合‘奉圣乐’三字，唱词三，表天下怀圣也。小女子字舞，则碧色襦袖，象角音主木；首饰巽卦，应故洗之气；以六人略后，象六合一心也。乐用龟兹、胡部、其钲、羯、铙、铎，皆复以彩盖，饰以花趺，上陈锦绣，垂流苏。按《瑞图》曰：‘王者有道，则仪凤在鼓’。胡羽葆栖以凤凰，钲栖孔雀，铙、铎以翔鹭，钲、羯顶足又饰南方鸟兽，明泽及飞走翔伏。钲、羯、铙、铎皆二人执击之。贝及大鼓工伎之数，与军士《奉圣乐》同，而加鼓、笛四部。四曰林钟，征之宫。敛拍单声，奏《奉圣乐》，丈夫一人独舞，乐用龟兹、鼓、笛每色四人。方响二，置龟兹部前。二隅有金钲，中置金铎二，贝二，铃、钹二，大鼓十而分左右。五曰南吕，羽之宫。应古律黄钟为君之宫。乐用黄钟方响一，大琵琶、五弦琵琶、大箜篌倍，黄钟箏、篥、笙、埙、掐篥、扎篥、黄钟箫、笛倍、笛、节鼓、拍板等工皆一人，坐奏之，丝竹缓作，一人独唱，歌工复通唱军士《奉圣乐》词。”从上述记载中，充分反映了韦皋继承了先秦以来的乐舞思想与“乐与政通”的乐舞政治主张，在成都是以阴阳五行、八卦等学说理论对《南诏奉圣乐》进行了精心的策划、改编、设计与诠释。

虽说其主旨突出表现“君权神授”、“尊王攘夷”，但同时也表达了他对各民族和睦相处及国家统一繁荣昌盛的良好祝愿。

五、李龟年

据清《大理县志稿·国母祠》载云：“唐授凤迦异鸿胪寺卿，赐宗室女和亲，并赐龟兹乐一部。僖宗时复以安化公主下嫁，先使宗正李龟年奉诏来，公主皆圣善。及歿，国人立祠祀之。”“下嫁王姬比国风，多劳圣善息兵戎。龟年既奉和亲诏，歌女应添老笛工。”《新唐书·南诏传》、《册府元龟》和《通鉴》均载：“（唐僖宗）以宗室女为安化公主，许婚。拜曹王龟年宗正少卿、云南使，大理司直徐云虔副之。”上文两书中均称李龟年被封爵派往南诏和亲。然而，此事在云南正野史及史学界中似乎未被证实。

六、杨嘉明

杨嘉明是南诏时期宫廷礼仪乐舞机构“慈爽”中的一位重要历史人物。

他曾数次奉命往返于长安与太和之间，长时期的耳濡目染，令他谙熟唐王朝和南诏双方的宫廷礼仪乐舞、外域乐舞及各民族民间舞蹈制式及其审美规范。所以杨嘉明在《南诏奉圣乐》的初创和改编过程中，既能遵照南诏王的意图，又能默契地配合剑南西川节度使韦皋，“复谱次其声，又图其舞容乐器以进”。最终使以《南诏奉圣乐》为标志的南诏礼仪乐舞在创作上采取了古今结合、南北交融、夷汉交辉、歌舞乐诗并举的多种艺术创作手法，开创了古代云南艺术博采各家之长，集南北夷汉乐舞之大成的新局面。杨嘉明为南诏时期出现的高度文明乐舞和辉煌艺术业绩所作的贡献，功不可没。

第六章 元明时期的舞蹈

(公元1255年—1644年)

舞



雲南民族舞蹈史

舞

公元1271年，蒙古人统一了中原大地。为了征服西南的大理国，忽必烈于公元1254年率十万大军在川滇交界处，乘革囊渡金沙江入丽江。而后于公元1254年攻破阳苴咩城，灭了曾经辉煌过二十二世，长达三百一十四年的大理国政权。为彰显忽必烈的定边统一大业的功绩，元大德八年（公元1304年）在大理中和峰下立“元世祖平云南碑”。公元1309年，赛典赤·赡思丁（公元1241—1307年）出任“云南行中书省平章政事”（代省长），他在任的五年间，进行地方行政改革，发展生产，积极发展工商业和文化教育事业，提倡儒学，推崇孔孟，尊重佛教。他还在云南各族人民中传播中原先进文化，促进了云南社会经济、文化艺术的发展。在元代建立云南行省以来的一百多年间，云南各民族的文化艺术有所发展。

明朝以来，散见于诸书的各地的官绅府衙在宗教仪式或民族节庆之际，在府衙内外观赏礼仪乐舞，举行本民族宗教歌舞表演之风渐盛。一方面，反映了少数民族上层利用本民族传统民族舞蹈供自己娱乐消遣，满足了他们的精神文化需求和与外界友好往来、沟通联络感情的需要；另一方面，各民族的许多传统民族舞蹈也在这些官绅府衙无意识的庇护下得到了较好的保存和传播。对这种传统民族舞蹈在不同渠道中的传承发展规律的特殊历史现象和历史经验应予以客观的历史评价和总结。这对今天如何更有效地研究传统民族舞蹈的传承与保护大有裨益。

第一节 瑶官绅士司礼仪乐舞

一、丽江土司府中的芦笙舞、葛天舞、牦舞与踏歌

明代丽江土司府一贯仰重中原文明，素有藏书卷、好诗文的雅趣与家风。知府木公在位执政期间，既倡导效学明朝主流文化，常写作诗词

歌赋，更热衷于赏悦本土民族传统艺术。在他执政期间，经常在土司府中的饮宴席间表演本民族传统歌舞招待宾客。每逢传统民族节日，便邀请民间艺人到土司府“吹芦笙，踏歌起舞”，以示与民同乐。丽江知府木公在他的诗文集《饮春会》中描绘了在土司府内外流行的芦笙舞与踏歌盛况：“官家春会与民同，土酿鹅竿节节通；一匝芦笙吹未尽，踏歌起舞月明中。”成书于清朝乾隆年间的《丽江府志略·艺文志》续载陈祚兴诗云：“博南黎首群萃舞，手持牦尾跃如虎；史称创自葛天氏，遐荒万载不图睹。婆娑桀者具中华，踊跃边氓存太古；吹笙鼓簧导引行，日之方中皆前俯……”陈祚兴乃元代人氏，诗中所谓“黎首群萃舞”、“手持牦尾跃如虎”、“葛天氏”、“吹笙鼓簧”等文字词语，真实形象地记叙了元代滇西一带少数民族的土司头人，是如何手持牦牛尾带领民众纵情狂跳“葛天舞”、“牦舞”、“芦笙舞”以及芦笙手如何引导踏歌舞队等极其珍贵的云南地方民族传统歌舞史的纪实资料（见图 远原员）。

上列元明时期的纪实文本显示：云南各地方官绅土司的礼仪乐舞，大部分都还是以本地区、本民族的民族传统歌舞为主。他们出于官场应酬或为追随社会时尚需要而排演的外来民族歌舞，在其间所占的比例实属甚微。即如丽江知府木公所坦言的“官家春会与民同”（见图 远原圆）。究其原因，古往今来本民族的传统歌舞的艺术魅力就在于，它们始终都与民族不同阶层的人有着割不断的血脉联系和精神文化方面的诸多共同需求。



图 远原员 丽江玉峰寺壁画《八蛮进宝图》之“如意舞”（左）及
摇摇摇摇“敬花舞”（右）（摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》）

二、“车里乐”与“三五尺长鼓”舞（象脚鼓舞）

明代洪武二十九年（公元 1396 年），李思聪奉诏途经云南，将其所见所闻实录辑成《百夷传》。“车里乐者，车里人所作，以羊皮为三五尺长鼓，以手拍之，间以铜铙、铜鼓、拍板，与中国僧道之乐无异。”据明代《景泰云南图经》载：“车里军民宣慰使司，蛮民彻里，自古不通中国……至元甲戌（公元 1330 年），立彻里路军民总管府。”而《元史·步鲁合答传》则载“至元二十九年（公元 1392 年），步鲁合答从征八百媳妇，至车厘，车厘者其酋长所居也。”《元史·成宗本纪》又载：“元贞二年（公元 1296 年）十二月，立彻里军民总管府。”《明史·云南土司传·车里》则载：“洪武十五年（公元 1382 年），蛮长刀坎来降，改置车里军民府，以坎为知府。”清道光王嵩撰：《云南志抄·地理志》称：“周成王时，越裳氏来朝，周公作指南车导王以归，故名车里”。据专家学者考证，“车里”即古之“车厘”、“彻里”、“产里”之同名异写。“车里”其古代所属辖地亦即包括今西双版纳、思茅、普洱、元江等一带。明朝中央政府曾在洪武年间赐西双版纳第一代傣族“召片领”予“车里宣慰使”的封号。李思聪《百夷传》里所记载的“三五尺长鼓”与明代钱古训在《百夷传》载称的“大小长皮鼓”，即是广泛流传于今傣族、景颇族、德昂族、基诺族、阿昌族、拉祜族、布朗族、佤族中的象脚鼓。据分析，明人李思聪、钱古训二书中所说的“三五尺长鼓舞”、



图 远原瑶丽江玉峰寺壁画《八蛮进宝图》之白沙壁画“俗家弟子舞”（左）
摇摇摇摇及“象牙舞”（右）（摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》）

“大小长皮鼓”当是泛指民间常见的短型象脚鼓、中型象脚鼓与长型象脚鼓三种。象脚鼓舞通常都是与架子孔雀舞组合在一起跳。此外，在民间还不乏将短型象脚鼓单独作为一种舞蹈节目进行表演的情况。据了解，早期傣族、德昂族、基诺族、布朗族的象脚鼓舞只有男性才能跳，而且基本上只能在南传上座部佛教赓佛或相关佛事活动时表演。另外，还在这些民族的土司府衙里举行盛大典礼时作为迎宾礼仪重要活动的组成部分进行表演。自古以来，这一带的男性跳象脚鼓舞还有一套秘而不宣的象脚鼓“鼓语”及其繁复的传统套路、特殊演奏技艺。其代表性技法有：握拳击、指尖击、轮指击、侧掌击、闷击、捂边击、肘击、腕背击、足跟击及头击等数十种五花八门的敲击演奏手法。老人说，如果象脚鼓舞者将这数十种敲击演奏手法加以交叉搭配，即可“讲”出本民族和“月亮神”都能听懂的象脚鼓“鼓语”。

部分地区跨境而居的傣族、景颇族、德昂族的象脚鼓舞的传统跳法、套路非常丰富。据调查，傣族、景颇族早年甚至还将其细分为“雅跳”和“晃跳”两种不同风格类型的跳法。后来各地跳短型、中型象脚鼓舞的动作与跳法相互吸收借鉴，多有大同小异之处。即上肢动作以左肩挂鼓，左手抓握鼓衣的挂带；舞时左肩前后摆动，牵动鼓尾旋转或摆甩地舞动；右手握拳挥臂击鼓，手臂高低的幅度与击鼓的轻重缓急随当时舞蹈场景的情绪变化而变换。

象脚鼓舞最突出的动律韵味，主要表现在由下肢有韧劲的基本屈伸舞步与分别由轻重缓急有别、节奏各异的悠踢步、踢转步、蹲跳步、碾搓步、弹踢步、换腿跳步的搭配变化，组合交织而产生的令人目不暇接的视觉冲击力。象脚鼓舞的这种典型的动态韵律，充分展示了傣族、景颇族、德昂族、基诺族、阿昌族、拉祜族、布朗族、佤族男子汉们的阳刚之美。

三、《百夷传》与铜鼓舞

云南的铜鼓舞源远流长，它历经从春秋战国至东汉、唐、宋、元、

明、清、民国，并流传至今。而且明代还在多个民族中继续发展流传（见图 远原）。明代的铜鼓舞流传情况，多见诸云南地方文献和当时文人



图 远原 弥勒壮族“铜木神鼓舞”之一

墨客所撰写的书体笔记与杂记中。从这些散记杂文和诗词歌赋里，亦可窥视到明代云南铜鼓舞盛衰的状况。明代钱古训在《百夷传》中记载：“铜铙、铜鼓、响板，大小长皮鼓，以手拊之，与僧道乐颇等者，车里乐也。”与钱古训同往云南的李思聪在他的同名著述《百夷传》里也载记了铜鼓舞与“夷乐”、“缅乐”、“车里乐”等其他乐舞合演的生动场景。明代刘文征《天启滇志·属夷》又载：“……其俗濒江为竹楼以居，一日数浴。性颇淳，额上刺一旗为号，作乐以拍羊皮鼓，而间以铜铙、铜鼓、拍板。其乡村饮宴，则击大鼓、吹芦笙，舞牌为乐。”根据以上三文中所记载的线索可知：首先，铜鼓舞从春秋战国时初始主要流布于滇西北、滇中地区的舞种，至明代已传播到现今滇南的西双版纳、思茅以及越南、老挝与缅甸等周边邻国一带，且在此间广为流行，声誉远扬。其次，当时的铜鼓舞并非作为一种独立的舞蹈表演，往往是与铜铙、响板，大鼓、小鼓、长皮鼓同场演奏，并与象脚鼓舞、芦笙舞、舞牌（盾牌舞）等当地土著传统舞蹈有机地组合在一起交替或同步表演的。再次，已将

春秋战国时铜鼓舞仅仅具有祭祀、军乐的功能，扩展为可以在民间、头人家、官府和寺院等各种不同类型场所表演的重要舞种。由此可知，明代滇南地区的铜鼓舞，已兼备娱民、娱官、宴享和娱神等适用范围很广的多种文化功能。

铜鼓及铜鼓舞之所以能在多个民族中继续发展流传，主要原因是：在当时很多少数民族的先民在生产力较为低下，自身对自然灾害的抵御能力微弱的时代，为了实现族人的生存发展及控制和改造自然环境的目的，便选择了能表达自己原始思维方式，并认定可以与祖先神灵、自然环境等神秘力量沟通交流，能与阴阳世界发生联系的灵物——铜鼓，作为本族人的传世神器、重器。继而还将铜鼓视同祖先神灵的物化象征，将铜鼓奉为至高无上的圣物。于是，全宗族的青壮妇孺皆一致将崇拜与祭祀铜鼓视为崇拜祭祀祖宗，而跳铜鼓舞也就成为在一种神秘的意味中团结凝聚全宗族的重要象征（见图 远原原）。



图 远原原弥勒壮族“铜木神鼓舞”之二

四、徐霞客与胡舞、“紧急鼓”

明代徐弘祖（霞客）两度来到今大理洱源县凤羽镇，在白族土司尹

忠的陪同下游览了当地的名胜古迹，观赏了洱源县凤羽的“胡乐”、“紧急鼓”。这里的“胡舞”、“胡乐”早在唐贞元十六年（公元788年）便在大唐朝野享有盛誉。是年，南诏王异牟寻曾派遣使节杨嘉明率领二百四十多人的大型歌舞团队赴唐朝京城长安献演《南诏奉圣乐》。（详见第五章第一节）

然而，作为在唐王朝盛行的宫廷乐舞和在《南诏奉圣乐》中屡屡提及的来自西北民族地区的《龟兹乐》、《胡乐》等著名歌舞，竟然在宋元两朝约四百年间的各类典籍文本里没有了踪影。《胡乐》、《龟兹乐》在云南流传的情形却因无文字记载不得而知。直到公元1382年春初，徐霞客才在其游记的《滇游日记八》记载：“初七日，……下午，余苦索别，吕君代为尹（即凤羽土司尹忠）留甚笃。是日宴张氏两公子。客去，犹与吕君洗盏更酌，陈乐为‘胡舞’，曰‘紧急鼓’。”这里不仅仅记述了徐霞客两度到今大理洱源县凤羽镇游历期间，受到白族土司尹忠及当地百姓两次以“胡舞”热忱款待的演出盛事，还印证了始于唐代的“胡舞”、“胡乐”仍然一直继续在云南民间传扬的实况。徐霞客的此段实录，亦可视为补证云南舞蹈史的重要文献。

五、大理市中和峰出土的彩色乐舞俑

1983年，于大理市苍山中和峰下的明代李氏宦官古墓中发掘了圆形彩色乐舞陶俑（见彩图10）。乐舞陶俑均为男性，高约15~18厘米，全部陶俑的服饰均系典型的明朝军中武队仪仗官之礼服款式。这批明代乐舞陶俑的制作精雕细刻，生动逼真，神形兼备，疑是仿制明代在大理任职的李氏宦官家或明朝军中武队仪仗的一个专业乐舞班子。从其不同的装束和所持的道具上来分辨，这些明代陶俑明显地分别为乐俑、舞俑两类。乐俑分别持笛、箫、扎箏、芦笙、细腰鼓、圆鼓、拍板等七种乐器做演奏状；另外的十余个舞俑则在地面或马背上做叉腰扬臂、合拳拄杖、提襟按掌、作揖或“顺风旗”等多种舞蹈动作造型。上述明代彩色乐舞陶俑的发现，印证了明代中央政府对云南实施的“军屯”、“民屯”治边

措施在各个领域发生的深刻影响。这种较为完整的中原官方、军队专业乐舞及其表演班子形象史料在某一民族地区出现的情况，在云南古代舞蹈发展史研究中尚属首例。它们的发现还为云南古代民族歌舞文化与中原内地乐舞文化之间相互影响、相互交流和相互促进的研究工作提供了极其重要的形象资料和确实可信的文物实证依据（见图 远原缘 图 远原远）。



图 远原缘 大理明代彩陶乐舞俑之二（段进明摄）

由此看来，云南古代民族歌舞文化与中原内地乐舞文化之间相互影响、相互交流与相互促进的历史关系，犹如涓涓不断的溪流，数百年来始终保持着一一种割不断的血脉联系。



图 远原远 大理明代彩陶乐舞俑之三（段进明摄）

六、佛寺壁画中的傣族女子三人舞、孔雀舞蹈图

在西双版纳、德宏的南传上座部佛教勐遮佛寺、曼广佛寺、中缅佛寺、曼宰龙佛寺、曼贺佛寺的壁画里，皆屡屡出现身着傣族服饰的男女老少赧佛集体舞、女子舞、孔雀舞、象脚鼓舞的舞蹈形象。其中，勐遮曼宰龙佛寺的一幅傣族女子三人舞蹈的形象显得婀娜婆娑，优雅精美的古典傣族“飞天”跃然壁上（见彩图远）。该图中的舞者，身着绿、浅蓝、橘黄三色傣族女子紧身上衣，下着横条纹拖地长筒裙，发型为头顶挽髻式。舞者均佩戴着银质发饰、项饰、手镯。这幅壁画里的三位傣族女舞者每人均挥舞着一条极长的长纱巾道具，她们均赤足腾踏而舞。如此整齐统一的服装、发饰、项饰、手镯和所表现的舞者技艺与舞蹈形式显然不可能是普通老百姓的自娱性歌舞活动。疑为一种古代赧佛时用于娱神、祈祷的舞蹈，也许表现的是南传上座部佛教中歌舞升平，“极乐世界”仙境的宗教仪式舞蹈，或者是依据当时官绅士司或官宦人家宴享、礼仪时从事表演的专业艺人歌舞节目的原型，经过民间画师进行加工创作后所描绘出来与当时的少数民族宗教观念、教义相吻合的“伎乐天”、“飞天”。画面上呈现的队列为向左倾斜的三角形的舞蹈构图。左斜上方的一舞者神情泰然自若，她高扬双臂、屈肘、翘手，屈膝蹬地。加上那种由于双臂和腕部挥动起的长纱巾道具与全身的综合舞态视觉效果，犹如一只欲拔地而起、展翅翱翔的金孔雀；右边的另一舞者上身随头微前倾，屈膝坐胯，右脚在前蹬地，左脚在后以足尖点地；该舞者屈肘高举右臂，右手腕向里扣，且挥舞着长纱巾；左臂朝身体斜后方屈肘、翘手舞动纱巾，俨然古典舞中的“顺风旗”之式。下方居中的那位舞者，上身向前倾、翘首仰望着另外的两位舞伴，左臂屈肘翘手于胸前，右臂朝身体斜后方屈肘、翘手舞动纱巾，左脚在后以足尖蹬地，右下肢为“高吸腿”造型，其舞蹈动作的幅度最大。该舞者的位置虽处于画面的最下方，却显现出她与另外的两位舞伴互为呼应交流，抑或紧跟不舍的生动神态。在这幅三人舞壁画中，还揭示了傣族的一种具有悠久历史文化

背景的舞蹈造型审美传统，如壁画中舞者婀娜婆娑的舞姿不仅具有西双版纳特殊的自然生态特征、典型的人文生态特征，同时还具有浓郁的傣族艺术特征。

典型而夸张的傣族“杂”形的“三道弯”女子舞蹈体态由来已久。壁画中“三道弯”舞蹈体态与飘逸的长纱巾动态在傣族三人舞壁画中浑然一体，纱巾的妙用又给三人舞壁画营造了一种腾云飞升呼之欲出的仙境及亦真亦幻之遐想与神秘色彩，因此便构成了一种较强的视觉冲击力和艺术审美魅力。此外，从勐遮曼宰龙佛寺壁画的绘画技术水平与绘画的风格特点来看，当与邻国缅甸阿瓦王朝时期（公元1350—1550年）绘于壁画中的舞蹈体态和服装造型有某些相映成趣之处。勐遮曼宰龙佛寺壁画与同地域、同时期、同题裁的南传上座部佛教寺庙壁画的诸多作品相比较更显得技高一筹（见图 远原）。
 远原

此外，在西双版纳、德宏、思茅等地的南传上座部佛教傣族佛寺的壁画里，傣族工匠还以刻版镂金银水画的民间工艺技法对傣族孔雀舞、捧灯舞、执花舞、大鱼舞等进行图案化或神格化的表现和艺术处理。民间艺人认定他们跳孔雀舞就是效仿南传上座部佛教关于孔雀是佛祖释迦牟尼在作大法会时时刻伴随于其身边的护法神鸟——“金纳丽”（又称为“迦林频迦”与“迦林频耶”）的。壁画中护法神鸟“金纳丽”、“迦林频迦”与“迦林频耶”即为头戴金色塔形尖冠的人首孔雀身，下肢为鸟腿鸟足的人禽神三元合一的奇异造型。傣族民间舞蹈艺人说，数百年来，傣族凡是跳民间传统孔雀舞时，就必定要恭恭敬敬地依照祖祖辈辈留下



图 远原 缅甸蒲甘王朝时期壁画舞蹈（左）及阿瓦王朝
 摇摇时期壁画舞蹈（右）（摹自《缅甸民间音乐舞蹈》）

的老规矩来行事：即按照南传上座部佛教的传统，在跳孔雀舞时就是严格依照佛祖的护法神鸟的装束，头戴金色塔形尖冠和面具，腰扎竹篾架子孔雀道具，手持孔雀翅膀。这样的老规矩一代又一代延续下来的。

第二节 瑶各民族民间传统舞蹈

一、元代遗韵与白族“跳鞞子”（“跳七姑娘”）

在滇西一带的祥云、弥渡以及滇南的玉溪等地，流行着一种由若干穿着打扮俏丽的女子手提灯笼、挥舞花扇，簇拥着一两个男子嬉戏逗乐的传统歌舞——“跳鞞子”（见图 远原慰）。



图 远原慰瑶白族“跳鞞子”之一（王洪祥摄）

老艺人殷来望讲述了“跳鞞子”的起因：“在元朝时，驻扎在滇西的元兵不守军规，违法乱纪，烧杀奸淫，调戏妇女。他们这些恶行引起了当地妇女极大的愤怒，骂他们为‘鞞子兵’。但是他们的首领却不予管束。老百姓就设下‘美人计’，在八月十五过节时诱杀了这些坏蛋。为了灭迹，就在地上铺了一层松毛，盖住血迹。因为害怕‘鞞子兵’的阴魂作祟，每年就在八月十五、七月半或清明节以跳舞唱灯的礼遇给‘鞞子兵’送灵安魂。后人就把这种习俗叫做‘跳鞞子’。”据传，在云南的其他地方都有类似的“跳鞞子”的舞蹈习俗。但在舞名、角色、跳的形式或表演地点方面有一定的差异。如祥云县禾甸乡白族的“跳鞞子”是在春节期间到各家各户轮流表演。男舞者全身上下都装扮成元朝军士的模样，脸上用白色涂画滑稽怪异的脸谱，手中挥舞着两根“花鞭”和灯笼。舞中的几位女子亦由男性扮演，女子的装束模仿旧时的未婚少女，打扮得妖娆俊俏，右手舞花扇，左手提灯笼，口中唱着《十杯酒》与“鞞子”穿梭往复作舞（见图 远原图）。传说这是为各家各户驱邪逐鬼“唱太平”，祈祷四季平安，六畜兴旺。据说古时候还要在农历七月半或清明节到郊外的“鞞子坟”前进行表演。弥渡县的“跳鞞子”，又名“跳七姑娘”，是在正月十五元宵节跳“簸箕灯”时表演。弥渡县密祉、苴力乡的灯会，是一种全民性的大型汉族花灯盛会。在这历时三天的花灯盛会里，“跳鞞子”、“跳七姑娘”尽显风流，给四乡八寨的父老乡亲带来无与伦比的欢欣喜悦（见图 远原图）。



图 远原瑶白族“跳鞞子”之二（王洪祥摄）



图 远原瑶白族“跳七姑娘”（王洪祥摄）

摇摇关于“跳鞞子”与“跳七姑娘”的起源，尚无直接的文字史料以供佐证。但是从老艺人殷来望讲述“跳鞞子”的起因，以及该舞在云南长时期、大范围内流布的实际状况及元军入滇后的功过得失和特殊民族情结等因果关系来推测，老一代民间艺人的传说，元代统治阶层与云南土著民族的利害关系、历史背景应有某些必然的联系。从该舞现存及流行中的状况来看，后世人并不在意对它的历史评价与道德评价，在各地参演者和广大观众的意识里，已看不出丝毫民族隔阂与歧视的踪影。传说与史实仅仅是创造者借题发挥寻求娱乐的借口与由头，各族群众关注得更多的还是那种喜闻乐见的艺术形式和它所带来的精神文化享受。这可能也是民族舞蹈文化演进过程中的一种历史必然规律。

二、湖广宜章县移植到白族地区的“闹春王正月”

“闹春王正月”，白语叫“搭哲娃芝高”。流行于洱源县凤羽区起凤乡包大邑村和凤河雪梨村。

据包大邑村李绍谷等多位老艺人介绍，“闹春王正月”起源于明朝万历年间，是由当时在湖广宜章县任知县的邑人张大观，回到原籍洱源县包大邑村时，将宜章所见的“迎神赛会”带回来，后来杂糅进了本地的民间习俗。“闹春王正月”就一直成为这里每年例行的群众性民俗活动。还有一说是惩罚正月生婴儿的父母。因民间有“芒种正农忙，夫妻莫同床”的乡规民约，在农村要求芒种时节，村民不得偷闲，要全力以赴栽插，不违农时。而正月出生的婴儿推算应是头年栽插季节时怀胎，所以借此来“惩罚”那些不守村规民约之人。

“闹春王正月”一般在农历正月十四至十八日举行。地点往往选择在乡村广场或庭院内。活动之前，由村中群众自报扮演角色。角色有堂官、副官，背弓、背箭、背敕、背印者，有传牌、衙役、甲长，有渔、樵、耕、读、仕、农、工、商者，哑子、哑女、打莲花落者，有教师、算命先生、神汉、斋公、斋婆、巫师、和尚、尼姑、卖药的藏民和正月生子——“冲犯春王者”，计约三百余人。其中女角多是男扮女装。表演开

始前，先由打扮得古怪滑稽的传牌人，手敲铜锣，步行或骑马到附近乡村，传呼“闹春王正月”，以招徕观众（见图 远原员）。演出顺序，除“迎接堂官”、“审讯犯者”、“宣读圣旨”等几场集中在一个场地进行演出外，其余按不同的内容和形式，各占一个场地进行。整个村子分成几个场地进行表演或交替表演。各场演出中有“霸王鞭”、“跳神”等舞蹈穿插其间，演唱白族“吹吹腔”的一字腔。道白和唱词大都正意反说，或采用白语的谐音词逗趣，既热闹风趣，又诙谐幽默。待传牌者将“犯者”从受罚人家提到“大堂”前进行审讯，“犯者”认错认罚后，表演便进入了高潮（见图 远原员圆）。



图 远原员圆 白族“闹春王正月”中的“传牌人舞”



图 远原瑶白族“闹春王正月”中的“春官”、“春牛”

摇摇“闹春王正月”的活动，近年来已不多见，曾有消失的趋势。它的表演程序已具备戏曲的雏形，但作为民间习俗活动，它仍然是白族人民所喜闻乐见，并且乐意直接参与的活动。

三、白族“驮伙食赶”与藏族卖药人

在白族聚居的洱源县凤羽镇起凤乡有幸目睹到传承了四百余年的藏族歌舞表演。这种藏族歌舞是白族大型传统广场歌舞剧《闹春王正月》中的插舞。白语称这些角色为“驮伙食赶”，意为藏族卖药人。这些“驮伙食赶”头戴狐狸皮藏式帽，腰系“楚巴”，别一把藏刀。有的牵马，马背上驮着各种道具药材；有的拉响藏胡，且歌且舞，不时还用藏音白调高声呐喊卖药。其风格与同场的白族歌舞迥然而异，相映生辉。据老艺人说，这些服饰道具都是老辈子人赶着马帮到藏区做生意时特意购回来，专供演出《闹春王正月》时装扮“驮伙食赶”使用的。经查阅《浪穹县志稿》等文史材料证明，该节目约始于明朝万历年间。从这些表演藏族卖药人的舞蹈动作风格与基本造型等方面来看，白族民间表演的这类藏舞应是“弦子”与“锅庄”。依据白族与藏族的民间文化历史交

往情况推断，这些藏舞更大的可能是从在“三月街”上藏族卖药人及清代流落大理一带的“热巴”艺人的表演中粗略地学了一部分，然后带回白族家乡来的（见图 远原景）。

在云南历史上的一些民族中，类似白族这样自觉或不自觉地相互学习、借鉴或融入其他民族的传统民间歌舞的事例屡见不鲜。主导这种民族之间互相欣赏，互相学习现象的内因，是一种民族团结与和睦相处的优良传统，是一种博大的民族气概和包容天地的广阔胸襟。



图 远原景 白族“驮伙食赶”与藏族卖药人

四、白族的“田家乐”与“栽秧会”

“田家乐”又称“栽秧粽”、“秧赛会”，白语叫“撒直”，意为“解散秧粽会”。流行于大理、洱源、剑川、云龙、宾川等县农村。大理地区“田家乐”的表演程序，与明代江浙、湖广一带的“村田乐”颇为相似。据考古资料，剑川海门口新石器遗址发现有炭化谷物，这说明公元前这里已有种植稻谷的传统。有关稻田耕作的技术，早在一千多年前成书的唐代樊绰《蛮书·卷八》中就有详尽的记载。

“田家乐”演出一般在每年农历五月，栽完秧以后，在各村广场举行。（具体时间以各地栽插先后而异）有时也应邀到邻近村寨表演。它的组织者，一般由生产能手担任，称“秧官”或“副秧官”（见图 远原员）。 “秧官”负责统筹安排，一位“副秧官”负责安排人员放水、犁田、耙田、拔秧、栽秧等各种活计。另一位“副秧官”负责“栽秧赠会”的生活、记工和收支账目，待“栽秧会”结束，按劳付酬，结余的



图 远原员 瑶族白族“田家乐”中的“秧官”

钱粮用于本主庙祭献“本主”，祈求降福丰收，或用来做举行“田家乐”的开支。所以习惯上“田家乐”的演出，往往在“秧赛会”的原班人马内分配角色。各县的“田家乐”各有特色，但表演程序大致相同。整个活动场面大，角色众多，可达八九十人。有扮成秧官、副秧官的，有扮成差役、渔翁、樵夫、犁田老农、哑子、哑妹的，有扮成水牛、黄牛、懒汉、挖田农夫、教师、学生、小手工业者以及挑担货郎的等，还有打霸王鞭的姑娘。表演开始前，秧官头戴一顶用秧苗做成的“顶戴花翎”

帽，身穿马褂长衫，背带棕榈雨披，骑高头大马，左脚穿草鞋，右脚穿布鞋，由马夫牵马前行。大队人马走乡串寨，边走边唱，一直行进到中心广场集中表演。

“田家乐”的表演采用白族和汉族的两种语言、音乐、服饰和道具。表演时伴鼓乐高奏《大摆队伍》、《栽秧调》、《龙摆尾》、《龙上天》、《蜜蜂过江》等唢呐曲牌。白族“霸王鞭”、“白鹤舞”、“跑马”、“旱船蚌舞”等民间舞蹈穿插其间，在广场内绕行表演。扮演各种农事活动和各行各业的表演者，演唱白族“吹吹腔”，唱词幽默生动，表演惟妙惟肖，引人发笑，气氛显得热烈欢快。远近村落群众，争先前往观看，围观如堵。“耕田”是其中的主要内容，犁田老汉的妻子男扮女装，非常滑稽可笑；老汉亲授哑子、哑妹用古代“二牛三夫”的耕作情节，进行了艺术夸张，看了令人捧腹（见图 远原 员缘）。整个“田家乐”的活动囊括了白族田间水稻作物栽插的全过程，反映了内涵丰富的白族农耕文化。表演中对于劳动能手和懒汉进行的巧妙褒贬和机智幽默的讽喻，充分表现了白族人民爽朗乐观的性格和对五谷丰登、六畜兴旺的希冀（见图 远原 员圆）。



图 远原 员缘 白族“田家乐”中的“耍牛舞”（“二牛三夫”）

另有一种“田家乐”是直接贯穿在生产劳动之中的，如大理农村的“开秧门”活动。“开秧门”又叫“栽秧赛”，赛前秧旗插在田边地头，唢呐鼓乐齐奏。比赛开始后，若比赛落后者，很容易被插秧能手用秧苗插在前后左右，将其困在秧田之中。据说此时有奏唢呐的人，下到田里，用唢呐对着他的背后吹，以示敦促。这种活动可以说是大型民俗活动“田家乐”在生产劳动中的延续，不仅促进了生产，同时也是生产与文娱活动相结合的一种最好的方式。



图 远原瑶白族“田家乐”

五、“百夷乐”与“大百夷乐”

明朝洪武二十九年（公元1396年），钱古训、李思聪两人奉旨前往缅甸和麓川。两人回朝后各进呈本，受到明太祖的褒奖。其后，钱、李将沿途所历见闻记录作增补修订，遂各自成书，俱名为《百夷传》。钱、李皆在不同文本的《百夷传》中提记了当时流传在滇西南一带的一种民族乐舞——“百夷乐”、“大百夷乐”。李思聪在文中说：“‘百夷乐’者，似中国，学中国人所作箏、笛、胡琴、响盏之类，而歌中国之曲。”接下

来他又在下文中继续介绍说：“乐有三：曰百夷乐、缅甸乐、车里乐。百夷乐者，学汉人所作箏、笛、胡琴、响盏之类，而歌中国之曲。”而钱古训本的记载则是：“酒初行，一人大噪，众皆合之，如此者三，乃举乐。乐有三等：琵琶、胡琴、箏、笛、响盏之类，效中原音，大百夷乐也。”从以上两位不同作者的《百夷传》对“百夷乐”、“大百夷乐”描述的乐器种类来看，两种不同名称乐舞的区别仅仅在于钱古训记载的乐器中，比李思聪文中说的多了一种乐器——琵琶。因此，有理由判断“百夷乐”、“大百夷乐”就是同一个乐舞品种。李思聪对这种乐舞的族属、来源以“百夷乐者，学汉人所作……而歌中国之曲”以及“‘百夷乐’者，似中国，学中国人所作……而歌中国之曲”，作出了“百夷乐”、“大百夷乐”就是效仿中国中原音乐的一致结论。

既然是“中国之曲”的中原乐舞，为何偏偏又要冠名为“百夷乐”、“大百夷乐”呢？在明代，“百夷”即是对云南“摆夷”（傣族）及邻近民族的特指和代称；“大百夷”当是泛指滇西今德宏、保山一带的傣族及这个区域的各民族。而“小百夷”则是今西双版纳一带的各民族。这可能是钱、李二人一时的疏忽大意或混淆而致。“百夷乐”是否是洞经乐，或是佛乐，抑或是麓川思伦发等故意将中国之曲学来之后，奉为当地各民族共同的音乐，并以此作为“百夷”向明王朝表达归顺臣服的象征，还是当时麓川一带的“百夷乐”、“大百夷乐”本来就是唐朝赠与南诏的中原宫廷乐舞的遗存或变异后的名称？由于钱、李二人未对“百夷乐”、“大百夷乐”具体的艺术形式及其乐舞的全过程进一步作详细的记录，所以，这部在明代颇有名气的乐舞的本来面目究竟如何，也就成了云南民族艺术史上令人深感遗憾的一桩悬案。

六、纳西族、藏族、傈僳族共享的“勒巴舞”

“勒巴舞”又叫“热巴舞”、“黎巴舞”。据某些调查称，此种民间乐舞最早流行在云南、西藏与四川交界的康巴地区。“勒巴舞”是一种集铃鼓舞、刀棍舞、藏族弦子舞、动物舞、歌舞小戏与杂耍为一身的综合性

艺术表演形式。藏族把“勒巴舞”称为“热巴舞”，把藏族“热巴舞”的专业表演团体叫做“热巴蹕卡”（意即职业艺术表演集体）。藏族“热巴舞”民间流浪老艺人传说：“热巴”的创始人是西藏地区噶举派的第二代传人——米拉热巴（公元 1024—1103 年）。米拉热巴为了弘扬噶举派佛法，创作了宣称苦修得道的《五乐之歌》，并带领着弟子云游四海，以“热巴”这种为藏民喜闻乐见的形式讲经传教。历经宋元后至明代，噶举派米拉热巴初创的热巴艺术已广布于西藏，并盛行于西藏、云南与四川交界的纳西族、藏族、傈僳族杂居地区。于是，热巴舞被这一带的纳西族、藏族、傈僳族等各族接受、吸收、加工改编，并在融入大量本民族的文化艺术元素后，以不同的名称、样式、组合重构，进而形成了不同民族的艺术传统体系，向四面八方流传开来。到了后期，部分藏族“热巴蹕卡”还逐渐形成了具有一定经营性质的、巡回表演的藏族民间艺术歌舞团体。

关于纳西族的“勒巴舞”，从纳西族音乐家和云峰先生的研究及统计调查的《纳西族“勒巴蹕”代表性套路一览表》所列，可确认的纳西族“勒巴舞”大体分为“蹕本咨”与“阿拉古基”两大部分，共有三十六个舞蹈套路。其中，有十三个动物舞，如：青蛙舞、蚊蝇舞、雄鹰舞等；八个祈神舞，如“请神降神舞”、“迎请四方神舞”、“阿拉古基舞”等；五个民俗舞，如“阿第多”、“扭桩舞”、“鼓边舞”等；五个抒情舞，如“玛尼拉”、“颂碗”、“赞地舞”；五个队列舞，如“麻布舞”、“穿花舞”、“九七舞”等。晚清纳西族诗人李玉湛（公元 1857—1913 年）在《黎巴舞》一诗中咏道：“左擎牦尾右摇鼗，燕接鳧连柳絮飘。窈窕双鬟随进退，纤纤不似小蛮腰。”从上述“勒巴舞”的舞名、舞蹈套路、舞蹈内容和舞蹈表演程序等艺术要素进行综合考虑，可以认定其已基本构成了一个与纳西族“东巴舞”并驾齐驱、旗鼓相当，且已完全在内容、形式及风格特色上独树一帜的又一种纳西族民间传统歌舞体系（见图 2-1-10）。

傈僳族的“勒巴舞”流行在中甸县上江乡的格兰、迪古村一带。这里的“勒巴舞”主要在农历正、二月间，是为了迎接新年的到来而举行

的一种习俗性集体舞蹈活动。之前的头天晚上，由“勒巴舞”的领舞师傅（傈僳语称“热更”）带领勒巴舞队的成员在村中的打谷场或村头空地烧起大火念藏经，行迎接菩萨礼，以示迎请祖宗神灵与子孙后代同乐。接下来的第二天，便开始由经过训练的男女青年依照傈僳族跳勒巴舞的传统程序，分别将五个传统舞段依序逐一表演，连续跳上三天。最后一天的晚上，由“勒巴舞”的师傅“热更”带领当地族人按照传统惯例举行恭送菩萨、祖宗神灵的仪式（传说跳完“勒巴舞”后，如不举行恭送仪式，将有灾祸降临）。

据傈僳族的老艺人说，“勒巴舞”是老辈人从藏族师傅那里学来的，已经有好几代人了。傈僳族的“勒巴舞”共有五个传统舞段。开头，首先由“勒巴舞”的师傅“热更”吟唱恭贺祈祷的歌词，接着，众舞者便在“热更”的引领下环绕穿梭起舞。第二个舞段是跳“马鹿舞”。两位装扮成马鹿模样的舞者，在热烈的锣鼓声中急奔登场，他们摇头晃身，跳跃翻腾，众舞者手持板铃、牦牛尾舞具，环绕“马鹿”腾踏欢舞。第三个舞段是跳“跑白马舞”。两位装扮成白马的舞者，以模仿马的各种习性动作，或徐或急、变化多端地即兴狂欢作舞。众舞者亦手持板铃、牦牛尾舞具，环绕“白马”踏节欢舞。第四个舞段跳的是“孔雀舞”、“金鸡舞”、“雁鹅舞”。三种被赋予神圣意味的禽鸟在舞场中央穿梭腾跃，互相逗乐嬉戏地舞动，众舞者们则环绕着“孔雀”、“金鸡”、“雁鹅”，或进或退，载歌载舞。舞毕，众舞者围成三个圈，分别簇拥着三种神圣的禽鸟从三个方向退场。第五个舞段跳“牦牛舞”。先由两位女子用红色



图 远原东巴神路画中的“法轮舞”（左）及
摇摇摇摇“板铃舞”（右）（摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》）

带子将装扮而成的一条高大的“牦牛”牵上场，接着就是表现二女子与“牦牛”之间人畜互相交流配合的各种各样的风趣表演。最后，众舞者、伴奏敲锣鼓者与观众们一同涌进舞场共同欢歌狂舞，整个村寨的傈僳族男女老幼们都沉浸陶醉在“勒巴舞”热烈激昂、气势磅礴的高潮中。纵观在傈僳族“勒巴舞”的五个传统舞段中，虽有许多内容与程序明显受到藏族“热巴舞”的影响，但是其贯穿全舞的主要舞蹈动作却是以傈僳族最有代表性的“呱其其”传统舞蹈为主体的。从构成“勒巴舞”的舞蹈语言、基本体态及舞蹈动作等本体特征来看，傈僳族的“勒巴舞”当属一种吸取融入了藏族“热巴舞”成分的傈僳族舞蹈品种。

上述三种在不同民族中广为流传的“勒巴舞”、“热巴舞”、“黎巴舞”，当属同源异流的一种民族舞蹈品种。通观该舞种起源、演变与流传的历史足迹，可以看出藏族拥有“热巴舞”的著作权，而纳西族、傈僳族则拥有“勒巴舞”、“黎巴舞”吸收、改编和加工后的所有权。在云南民族舞蹈发展史上，此类“各族跳一舞，一舞传多族”的舞蹈文化现象屡见不鲜。究其原因，大都与这些民族的族源、地域、生态环境、生产方式、民风民俗、宗教信仰、道德观念等特定的政治、经济、意识形态和历史文化背景有着千丝万缕的直接或间接的联系。

第三节 摇宗教祭祀乐舞

佛教传入大理地区较早，元代郭松年《大理行记》说：“此邦之人，西去天竺为近，其俗尚浮屠法，家无贫富，皆有佛堂，人不以老壮，手不释珠。一岁之间，斋戒几半，绝不茹荤饮酒，至斋毕乃已。深山寺宇极多，不可殚记。”郭文如实地记载了13世纪末期佛教在洱海周围传播的盛况。古时，洱海地区被称为“妙香国”。洱源县境内寺庙林立，最早传入的是密宗，尔后是禅宗，禅宗传入后，佛教的势力更加发展壮大。

到元明以前，佛教一直是洱海地区群众普遍信仰的宗教，一年内有许多佛教盛会，每逢会期都要举行盛大的祭祀活动和歌舞表演。信奉佛教的中年以上男女戒斋吃素，到寺庙或在家中佛堂念经拜佛。此外，尚有少数人信奉道教、天主教或基督教。

这些宗教活动，包含着丰富多彩的舞蹈形式，对当地文化艺术的保存和发展有着极其深刻的影响。如寺庙中的雕刻绘画、宗教舞蹈，成套的“洞经音乐”，都是宗教艺术在民间的宝贵遗产。

一、藏族、纳西族的“羌姆”与“跳神”

早在吐蕃时期，藏传佛教就已入滇。元代的统治阶级信奉并倡导藏传佛教，于是藏传佛教红教的势力大量进入了云南藏区。在随后的年代里，藏传佛教开始兴建喇嘛寺庙。至民国后期，在云南的中甸、贡山、丽江等地，约建有十余座喇嘛寺庙。在这些喇嘛寺庙里，每年都要按期举行各种跳“羌姆”、“巴羌”（即跳“面具舞”）的宗教仪式活动。据《云南阿敦子行政区划资料》记载：“每年底二十九日，众僧演跳一次，名曰‘跳鬼’。悉演魑魅魍魉，生死、善恶、苦乐之报应。”藏传佛教喇嘛寺庙的跳“羌姆”，具有一整套极为严密的宗教传统仪式。即在演跳的十五天前由寺中的“羌弄”（跳“羌姆”的教师）严格按照喇嘛寺世传的跳“羌姆”的舞谱（藏语叫《羌以》）对参舞者进行训练与排练。“羌姆”表演通常都是在寺庙的大院中或寺庙前的广场上举行。开场前，先由全寺僧人列队恭迎寺内的活佛，礼仪完毕后，扮演各种角色的舞者开始登场。喇嘛们头戴形形色色的面具，手舞各式各样的法器，相继鱼贯绕圈子表演大场面的群神之舞。接下来是按宗教传统舞蹈仪程顺序，逐段跳“骷髅舞”、“牛神舞”、“鹿神舞”、“丑角舞”、“驱鬼舞”。

丽江等地的信众主要是纳西族，这一带喇嘛寺庙的“跳神会”（又称“古东会”）的会期为农历十二月二十三日至除夕。丽江喇嘛寺庙的跳神舞只表演两天。第一天全由穿喇嘛服的人来跳，第二天由经过寺中专管跳神舞的喇嘛舞师“筹奔”，按照寺内世传跳神舞谱《抽布》的经文教

习训练后的规程进行表演。这里的跳神地点亦在寺庙的大院中或寺庙前的广场上举行。不同之处是，丽江喇嘛寺庙的跳神舞是由活佛率先跳，接着由老喇嘛带领众舞者继续表演。此后，便从跳“大黑天神舞”始，将《护法经》中的二十七位神仙逐一跳完。其间，还穿插进十三种据称具有灵性的神兽仙禽舞蹈，如：“白牦牛舞”、“孔雀舞”、“乌鸦舞”、“狮子舞”、“猴子舞”等。舞毕，全体僧众一起将用青稞面或麦面捏塑的护法神“东玛”恭送到寺旁的尼玛堆焚烧火化，表示当年的“古东会”到此已圆满结束（见图 远原晃）。

云南藏传佛教喇嘛寺庙的跳“羌姆”、“古东会”，已具有一整套极为严密的宗教传统仪式。首先，它以教规的形式规定，任何一个喇嘛寺庙都必须配备专管跳神舞的喇嘛舞师“筹奔”；其二，凡是担任跳神舞的喇嘛舞师或领舞者，必须在西藏或德格寺经过一定时间的专门化、系统性的研修，并取得相应的资格证书者才能担此重任；其三，喇嘛寺庙跳“羌姆”、“古东会”，必须严格按照世传的藏传佛教跳神舞谱《抽布》、《羌以》的规程行舞；其四，各类跳神舞的角色、服饰、道具、法器及其伴奏乐器均有制式规范可循。纵观云南藏传佛教舞蹈，可以确信，它在舞蹈的机构编制、舞谱舞制、教学制度、教材教程、资格认证、舞美化妆、服饰道具、表演程序、节目音乐、内容形式、表演场所等方面，已全方位地形成了一个极其完整的民族舞蹈艺术体系。这是古代藏族、纳西族人民对中华民族舞蹈文化的一个伟大贡献。藏传佛教舞蹈及其民族舞蹈文化体系的研究探索尚有诸多重要的空白缺憾，值得更多的舞蹈家、



图 远原晃 瑶东巴画中的“朗九敬九战神舞”

摇摇摇摇（摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》）

人类学家、民族学家和社会学家对这个神秘而高深的未知领域进行不懈的长期的深入研究。

二、《东巴舞谱》与东巴祭祀礼仪中的舞蹈

纳西族的先民在古代称为“么些”、“摩些”、“磨沙”、“纳日”、“纳西”，分别居住在云南省的丽江、中甸、宁蒗、永胜、剑川、兰坪、维西、德钦、鹤庆等十多个县，主要聚居地是在丽江纳西族自治县境内。

早在宋元之前，纳西族就创造了象形图画文字——“东巴文”，后来又有了音节文字“格巴文”。从明代中叶起，丽江纳西族的古老巫术中的艺术——东巴象形图画文字舞谱及东巴祭祀礼仪舞蹈大有盛行之势。“东巴文”兼有原始文字中象形和图画的两重特性，学术界认为纳西族“东巴文”是当今世界范围内为数不多的一种至今仍然在使用的“文字活化石”。据不完全统计，历史上的《东巴经》约有一千五百多种经书，流传下来的约有二万余册。这些《东巴经》记录了纳西族的先民在古代的政治、经济、文化、艺术、军事、科学、宗教和道德伦理观念等一切活动的有关情况，是研究纳西族社会、历史、宗教、哲学、天文、地理、文学、艺术等诸方面的重要文献。

“东巴教”是纳西族信奉的一种古老的原始巫术。纳西族群众将那些精通“东巴文”，主持各类东巴祭祀仪式，并擅长跳东巴宗教舞蹈的人尊称为“东巴”或“达巴”。自古以来，他们都是半农半巫的兼职宗教人士。

据调查，绝大多数纳西族“东巴”都是普通劳动者，也是农牧业和手工业劳动能手。“东巴”是纳西族东巴原始图画文字和象形文字的专门人才；“东巴”是东巴原始宗教各类祭典仪式活动中的组织者和主持人——祭师；“东巴”是东巴原始宗教各类祭典仪式活动中能流利背诵或照东巴经典读、颂、念、唱，并能释读、翻译东巴原始宗教经典的经师；“东巴”也是纳西族群众三百六十多种原始占卜活动中的卜师；“东巴”又是纳西族古典文献和神话传说的收集、加工、整理和传授的文学家；

“东巴”还是掌握纳西族东巴原始哲学认识论和原始天文历法知识的古典哲学家、原始天文学家，如东巴蛙形占卜图《巴格八门图》按五方和五行配阴阳，巴格八门配十二属相、十二地支，巴格四方、四隅像八卦方位，以至六十甲子纪年周期，“蛙形占卜图”中囊括了空间、时间、五行、天干地支等宇宙的原始结构图；“东巴”更是娴熟掌握纳西族各类东巴音乐舞蹈、美术绘画、雕塑工艺技能的大师。

“东巴”或“达巴”一般多是世代相传，同时也有拜师收徒弟的传授方式。据民国《中甸县志稿》载：“凡为东跋教者，均系子孙世袭其职。”其传授方式有火塘传授法与祭仪道场现场传授法两种。他们的宗教活动几乎都是在应纳西族群众的邀请后，有针对性地专设祭仪道场。“东巴教”的宗教活动内容涉及纳西族人民日常生活的方方面面，如祭天、祭祖、祭风、丧葬、命名、节庆、求寿、祈年、占卜、治病、驱邪等，据调查，共有三十多种大大小小的祭典仪式。在东巴宗教祭典仪式活动中，以吟唱诵念“东巴经文”及跳“东巴舞蹈”为主要形式。纳西族群众把“东巴教”用象形图画文字书写的经书叫做《东巴经》，但却没有系统的经典和教义，也没有本教的寺庙和统一的宗教组织。

自古以来，纳西族的老年人大部分都信仰“东巴教”，凡遇婚丧、年节、求寿、祈年、占卜、治病、驱鬼时，都要请“东巴”或“达巴”来家里念经、跳神舞。私人请东巴来家中所做祭祀礼仪的规模大小、时间长短则无严格的限制。多则五至七天，少则一天半天。而“东巴舞”则是念经、跳神中不可缺少的一个重要组成部分。东巴祭祀礼仪大体说来可分为八大类：其中如祭山神龙王、祭祖、祭风、丧葬、求寿、占卜、除秽等七类祭祀礼仪都必须跳“东巴舞”。至于哪类祭祀礼仪中需要跳哪种“东巴舞”，历来都有很严格的规定。如在“祭风”祭祀礼仪时必然要跳“横依格阔”、“郎久敬久”、“罗巴套苟”、“陶巴丁罗”等四种“东巴舞”（见图 远原_{图10}）。跳“东巴舞”时，舞者手持板铃、法刀、羊皮鼗鼓、弓箭或降魔杵挥舞。据说，板铃象征太阳，羊皮鼗鼓象征月亮（见图 远原_{图10}）。东巴跳神时，口中念唱道：“像太阳一样的板铃，像月亮一样的皮鼓，召集拢三百六十个神将，惊天动地降临祭坛！”

纳西族“东巴舞”流传于云南十多个县市。此外，与云南省临近的四川省、西藏自治区的部分地区也有流传。据光绪《丽江府志》记载“多巴教（即‘东巴教’）……此教戴五佛冠，穿黑皮鞋，衣服颜色多穿黄红，大者左摇一扇钵，右舞长叶刀，联数十人，旋跳旋歌而回环，谓之跳东巴。”据东巴艺人说，过去“东巴舞”有三百多种跳法。据杨德望教授多年调查研究称，现存的“东巴舞”有一百四十八种不同的套路和跳法。跳东巴祭祀礼仪的舞蹈，必须严格遵照《东巴蹉模》（即《东巴舞谱》）的规程。杨德望教授研究揭示了《东巴舞谱》的书写规律：

（员）有间隔线（单、双竖线）。相当于汉语与英文中的“句号”、“段落号”。一般来说，“东巴经文”多为一字一义。

（圆）方向。舞谱描述的左、右方向的概念，同读者的方向相反。

（猿）符号，有四种：①舞名符号；②动作符号；③叙述符号；④书写符号。

（源）插图。“东巴经文”的卷首都画有神像或东巴跳舞的图形，也是东巴跳神化妆时的依据，属于“东巴经文”和《东巴舞谱》的内容之一。

（缘）内容。①《跳神舞蹈规程》一书有二十五个神舞，六个动物舞；②《祭什罗法仪跳的规程》一书有六十二个舞蹈，以神舞居多；③《舞蹈来历》一书以动物舞居多，带有少量神舞；④《舞蹈的出处和来历》一书有十七个舞，以神舞居多，有少量动物舞。（详见杨德望等著《纳西族古代舞蹈和舞谱》。）

近二十年来，纳西族《东巴舞谱》的保存及其学术研究，引起了国



图 6-19 东巴画中的“达拉米悲神舞”
（摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》）



图 6-20 东巴纸牌画中的“鹰翎火把舞”
（摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》）

内外学术界的高度重视，在其相关领域均出现了一大批卓有成就的学术研究成果。

三、纳西族“祭天”及“团旋歌舞”

元代称纳西族为“末些蛮”，元人李京在《云南志略·诸蛮风俗》中说：“末些蛮在大理北，与吐蕃接界，临金沙江。咸依江附险，酋寨星列，不相统摄，善战喜猎，挟短刀，以砗磲为饰……不事神佛，惟正月十五日登山祭天，极严洁。男女动百数，各执其手，团旋歌舞以为乐。”

元代以来，长期流传在纳西族中的祭天歌舞习俗，大体上分为两种：一种即如元人李京在《云南志略》中所说的“正月十五日登山祭天”，“男女动百数，各执其手，团旋歌舞”。这类祭天歌舞的习俗，属于古代纳西族的一种群众性的族群祭天遗俗。明景泰《云南图经志书·卷五》载：“丽江军民府风俗：……摩些蛮，不事神佛，唯每岁正月十五日，具猪羊酒饭，极其严洁，登山祭天以祈丰年禳灾。”纳西族的这种以歌舞祭天的遗俗在清代仍旧沿袭。清光绪《丽江府志稿》记载：“自元旦至初九日，土人洗米敬香，宰豕，极其诚洁，各就旧坛，请刀巴（即东巴）祭山川土谷神，名曰祭天。”直到民国时期的《中甸县志稿》还有：“东跋教（即东巴教）为摩些民族之古教……每逢年节，必迎东跋念经祭天。”这种祭天遗俗现在仍然较完整地保存在部分边远地区（见图 远原图）。此外，在纳西族群众中广泛流传着“阿蒙达”、“窝热热”、“依呀妹”（又叫“笛子舞”）等传统民间自娱舞蹈。此类民间自娱舞蹈无论在内容与形式等方面亦当与元代的“男女动百数，各执其手，团旋歌舞”有诸多直接因果关系。其次，在纳西族东巴的八大类祭祀礼仪中的“祭天”及东巴祭天舞蹈，则算得上是对元代纳西族祭天歌舞习俗的一种更为直接的继承。尽管从明清、民国延续至现存的纳西族东巴祭祀礼仪中的“祭天”及东巴祭天舞蹈，在七百多年的历史变迁里吸附了各种各样的文化元素，然而“祭天”及东巴祭天舞蹈的血脉相连，使其在纳西族平民的心目中，仍占有不可替代的一席之地。



图 6-21 纳西族东巴祭祀仪轨“祭天”

四、纳西族东巴绘画与壁画中的宗教舞蹈

纳西族的各类东巴绘画、雕塑工艺种类繁多，内容丰富多彩。无论从其纸张、笔、颜料等基本材料的制造和使用，或是人、神仙、鬼蜮、动物、植物、山川自然的造型结构均有纳西族独一无二的特殊个性。

纳西族的宗教舞蹈在东巴绘画、雕塑与寺庙壁画中都有比较多的



图 6-22 丽江玉峰寺藻井壁画
“乐舞供养人”之一



图 6-23 丽江玉峰寺藻井壁画
“乐舞供养人”之二



图 6-24 丽江玉峰寺藻井壁画
“乐舞供养人”之三

反映。

（一）玉峰寺的舞蹈壁画

在玉峰寺主殿内外及藻井的壁画中还有诸多舞姿优美、造型各异的宗教乐舞形象。玉峰寺主殿顶部藻井四周描绘着十余个舞姿各异的乐舞伎画像。她们手持古代乐器或长绸而舞，显出端庄的宫廷气韵，尤具古典风貌。这十余个乐舞伎画像与敦煌壁画中的“伎乐天”、“飞天”、“香音神”和《南诏国国史画卷》中的“天乐”的舞姿造型、服饰装束、体态特征与乐器等方面存在着较多的相似之处。其舞者的神态气韵与服饰装扮亦有异曲同工、如出一辙之妙，是一组具有极高史料价值与艺术品位的稀有舞蹈壁画（见图 远原图~图 远原图）。

（二）卷轴画中的宗教舞蹈

卷轴画是纳西族东巴祭师绘在手工编织土布上的东巴设祭祀道场时专用的神像画。东巴卷轴画的长度大都在十五米以上，它的画面构图，极似藏族的“唐卡”。东巴卷轴画表现的是东巴神圣及其特定的“神界”环境，画中的宗教舞蹈即是环绕在某位东巴神圣四周的、舞蹈动态造型特征突出的形象。如其中的战神“朗久敬久”，大神“考绕米纠”的舞姿极富动感，造型夸张传神。卷轴画与古画中表现出的舞蹈绘画讲究造型准确，庄重严肃，细腻工整，对称均衡，风格较为严谨。

（三）纸牌画中的宗教舞蹈

纳西族东巴纸牌画是泛指将神仙鬼怪或人间世俗各种舞蹈形象画在



图 6-25 丽江玉峰寺藻井壁画
“乐舞供养人”之四



图 6-26 丽江玉峰寺藻井壁画
“乐舞供养人”之五

纳西族特殊工艺制作而成的一种硬纸牌上的画，包含用于祭祀礼仪的和各种原始占卜的两大类。前者的内容大致分为四类，一是绘有东南西北中“五方战神”的纸牌画；二是比“五方战神”纸牌画略小，其正上方拴线，绘有各种神禽灵兽图形的纸牌画；三是一种尺寸约在 15 厘米见方，画的四个角都拴线的战神纸牌画；四是东巴祭师戴在头上的“五幅冠”纸牌画。五幅冠又叫“五佛冠”，中间画有东巴教主“丁巴什罗”或释迦牟尼像，两旁四幅画的则是四个东巴护法神像。后者是属于原始占卜性质的美术绘画。这类纸牌画的内容极为丰富多彩，所画的形象内容涵盖了从神仙鬼怪到人间世俗各种形态。如婚丧嫁娶、男女交欢、生老病死、惩恶扬善、天灾人祸、神仙鬼蜮、动物植物、珍禽异兽、山川自然、天界地狱等。

（四）壁画中的宗教乐舞

丽江白沙镇是丽江壁画最集中的地点，故这一带的壁画又称“白沙壁画”。丽江壁画以白沙大宝积宫为中心，包括琉璃殿、大定阁，福国寺的护法堂、束河的大觉宫和大研镇的皈依堂等处残存的壁画。绘制年代约在明初洪武至万历年间。“白沙壁画”保存完好，艺术性较高。早年，在寒潭寺、万德宫、木氏故宅、雪嵒寺、皈依堂、护法堂等处均有数量相当可观的乐舞壁画。

大宝积宫的南壁有一幅“南无大海一样慈悲观音图”，正中画观音，执法器，坐莲座上，其上下左右九幅衬图中，画有舞姿各异的舞人



图 6-27 丽江玉峰寺藻井壁画
“乐舞供养人”之六



图 6-28 丽江玉峰寺藻井壁画
“乐舞供养人”之七

场面。

圆大宝积宫西壁上的《莲花生祖师图》，正中画的是藏传佛教即喇嘛教的祖师莲华生。在壁画中，他头戴七宝冠，合掌坐于莲座上，着黑衣，头微倾。座下立二小天女，神态优美，四周画百种之神，或坐，或立，或舞蹈，是一幅内容丰富的社会生活画卷。

獠大定阁正殿南、北二壁的“水月观音”，画文殊、普贤、观音等佛像，如北壁的《观音菩萨图》，正中画观音坐于莲池畔的崖上。其右上角有“飞天”舞女散花。又如北壁的《文殊菩萨图》，右上角也有“飞天”舞女散花。再如南壁的《普贤菩萨图》，普贤于崖上抱膝而坐，身旁鲜花开放，头顶梅花遮盖，右边溪流湍急，波浪迭起，左下角一童子牵象，右上角有“飞天”女散花。画面精巧严谨，富于装饰情趣。这些壁画是在明初至清初三百多年的时间里陆续绘制成的（见图 远原图 图 远原图）。

（五）神路画中的宗教舞蹈

纳西族语称东巴神路画为“恒日”。神路画是由上百幅组画，以连环式的结构组合而成的巨幅长篇连续绘画。长约十五至二十米，多数都用手工编织的土布、麻布或纳西族特殊工艺制作而成的土纸等三种材料，涂上底料后绘制而成。其内容大体上分为天上三十三界神地、人间、地狱十八层三大部分。每幅神路画中一般都要有三百六十多个人神鬼及七十多种珍禽异兽的舞姿及其造型。东巴神路画的功能和用途主要是用于超度亡灵和长者的丧葬仪式。即用来引导亡灵到达纳西族祖先灵魂的居住地，与纳西族祖先团聚，然后步入神灵之路，最终获得神灵的庇佑。

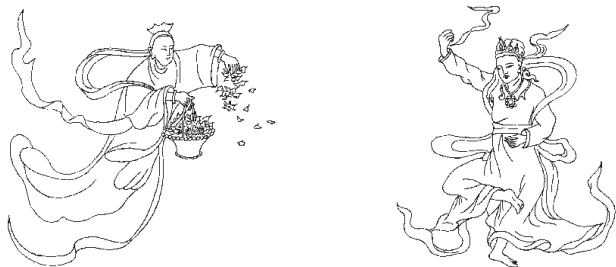


图 远原图 丽江壁画“散花伎乐天” 图 远原图 丽江大宝积宫壁画“乐舞供养人”

同时，也就是纳西族用来警戒风化、教育群众、整肃民风、维护族规民约的古代民族民间道德规范的“法典”。

纳西族地区的这些宗教乐舞形象，在绘画技法上以写实为主，偶有变形、夸张与写意，给人以身临其境，欲破壁而出的逼真感。这些舞姿造型以写实与写意相结合的绘画手法，运用大胆而夸张想象，表露出纳西族惩恶扬善的伦理道德和追求光明祥和及人与自然和谐相处完满的人生观念。

纳西族的传统舞蹈文化是纳西族优秀传统文化中的奇葩。东巴舞蹈、民间舞蹈与东巴文化一起构筑成了纳西族优秀传统文化的大厦，它们渗透于各个历史时期的纳西族社会生活的各个领域，也深深地渗透于纳西族的传统习俗和道德观念中。

五、明代景泰年间的佛教祭祀乐舞

明代，在大理地区的佛教乐舞线索有建于明代景泰元年（公元1450年）的杨惠基墓碑，上方雕有两个手捧香花相对朝中的女性舞人形象。从两旁所刻的流方八宝图案来看，应属佛教艺术的范畴。还有剑川沙溪甸头的白族进士杨抡（卒于明万历年间）墓碑，上方的两侧各刻有四个着民间服饰的奏乐伴舞人物造型浮雕。这类奏乐伴舞人物造型在临近的洱源、丽江地区的墓地石刻里亦时有所见，如其后一些年代剑川石钟山周围墓地的石刻即多见各种宗教舞蹈的男、女优美舞姿（见图 远原图）。在洱源县石明月寺庙大殿格子门上雕有装扮成孙悟空“金鸡独立”的、有倒立拿“大顶”的，木雕中的佛舞技艺已远非从前可比。另外，在石柱上各种童男童女供养舞姿更是天真活泼，宗教早期严厉肃穆的戒律渐渐趋向世俗化。明中后期至清初，大理、丽江地区的石刻、木雕中的佛教乐舞，逐渐将佛、道、儒及纳西、汉、白、彝各族舞蹈文化融合于一身（见彩图 图及图 远原图）。



图 远原瑶剑川佛教舞蹈石刻



图 远原瑶丽江寺庙明代木雕“天乐”、
“飞天”之二

六、景颇族的丧葬祭祀乐舞“金寨寨”（“跳嘎”）

“金寨寨”又叫“跳嘎”，这是景颇族两个不同支系的叫法。景颇族老人说，这是本民族传统舞蹈中最古老的一种丧葬习俗舞蹈。从跳这种舞蹈时舞者的装扮、表演对象、特定环境、舞蹈的内容、跳舞的目的及表演的全过程来看，“金寨寨”（“跳嘎”）确实保持着很多原始舞蹈的显著特征。按景颇族的传统古制规定，“金寨寨”（“跳嘎”）是专门用来为那些生前行善积德并受到大家尊敬的德高望重的老人举行葬礼时才能跳的一种神圣仪式。

跳“金寨寨”通常都必须与“布滚戈”、“盾牌舞”合并在一起表演。在大家将逝世老人下葬后，跳“金寨寨”的男舞者便在太阳落山前，赤身裸体地装扮成满身画着花纹，面套猪尿脬制成的花脸面罩，头戴藤

条头饰，腰系竹叶裙的男女“花鬼”模样。送葬的人们用树枝簇拥着成双成对的“花鬼”从坟山回到村中的广场上后，舞者便在群众集体舞围绕着的广场中央开始跳起“金寨寨”。成双成对的“金寨寨”舞者在场地中央时而敲击木鼓，时而挥舞花棍与表演“盾牌舞”的舞者打斗。装扮成男女“花鬼”的舞者相互穿梭对跳，做一些风趣逗乐的动作取悦观众。（见图 6-1-10）当舞跳到快结束前，将一根挂着生鸡肉或牛羊肉的藤条系到装成“女花鬼”舞者的小腹前，以此表示一个新的生命诞生了。接下来人们又用树枝簇拥着男女“花鬼”到村寨边的水塘里洗掉身上的“血污”，至此“金寨寨”的舞蹈部分基本结束。在众人稍事休息后，四个舞者分别挥动着木制的鹰首、马鹿头、麂子头和鸡头，引领着众舞者围绕死者的房屋，边舞边模仿各种禽兽动物的叫声。整个“金寨寨”的活动在围绕死者生前房屋跳绕了四圈后的火药枪声中结束。似景颇族的这类丧葬仪式舞蹈，在清代的少数民族中较为常见，在此前后的文献中就有很多丧葬仪式舞的相关记载。宋朱辅《蛮溪丛笑》载：“习俗死亡，群聚歌舞，辙联手踏地为节……”檀萃《滇海虞衡志》：“窝泥（哈尼）……丧无棺，吊者锣鼓摇铃，头插鸡尾，名曰‘洗鬼’，忽歌忽泣，三日松焚之。”乾隆《开化府志》：“黑土僚……送葬，女婿吹笙跳舞尸前。”

据民族调查资料，景颇族原是世居于滇西一带的山地民族。古代的景颇族主要信仰的是万物有灵的自然宗教。在景颇族中世代相传的许多传统舞蹈里，所表现的大部分内容都折射出万物有灵的信仰习俗。他们以特别隆重的民族歌舞予死者以道德评价。那些看似粗野的赤身裸体的装扮与有性行为的舞蹈动作，绝不是简单意义上的生殖崇拜、丧葬习俗，而是景颇人对人类生死自然规律一种独到的理解。从“金寨寨”、“布滚戈”、“盾牌舞”、“刀舞”（闪歌）及“目瑙纵歌”等传统民俗歌舞中，几乎都可以感受到景颇族人民珍爱生命、珍重自然万物的那种朴素的人文思想、人与自然和谐相处的善良愿望及人与万物同根的宇宙观。景颇族族人在跳“金寨寨”的过程中，是以舞颂扬死者生前的功绩，以舞表达企盼德高望重的死者能及时转世诞生，以舞褒善贬恶，倡导优良传统与道德风尚。



七、哈尼族“洗鬼舞”与“扇子舞”、“木雀舞”

明代哈尼族的一个支系被称为“窝尼”、“窝泥”。据明天启《滇志·卷三十》载：“窝泥……丧无棺，吊者击鼓铃，头插鸡尾跳舞，名曰‘洗鬼’，忽泣忽饮。三日，采松为架，焚而薪其骨。祭用牛羊，挥扇环歌，拊掌踏足，以钲鼓为乐。”

明朝天启（公元1621—1627年）距今约有三百八十年之久。从《滇志》的记叙中不难看出，当年哈尼族“击鼓铃，头插鸡尾跳舞”的“洗鬼舞”，无论从伴奏乐器、服装头饰、歌曲唱词、舞蹈道具与动态等多方面都有独具一格的民族和地域特色，并已形成一种相对完善的民族舞蹈套路、传统规范及表演程序。据《舞蹈集成》的调查，哈尼族的这种“挥扇环歌，拊掌踏足，以钲鼓为乐”的民族舞蹈套路、传统规范及表演程序，在其后的三百多年间，一方面仍旧保持着它们的基本风格及原始丧葬舞蹈的状貌；另一方面，又在不同的社会环境中衍生出若干种与它同源异流的舞种及其套路。如流传在红河州元阳县热水塘村的哈尼族“扇子舞”、“木雀舞”，均应视为古代哈尼族原始丧葬舞蹈的嫡传文化遗产（见图 远原图）。

流行在元阳县的哈尼族“扇子舞”，民间有两种不同的舞源传说，（详见第四章第四节二，参见图 源原图）并有两种分别为男女性专属，用途各异的舞蹈。此外，已在民间濒临失传的元阳县麻栗寨、牛角寨哈尼族“木雀舞”，虽然也是一种原始丧葬舞蹈，但是从它的舞源传说中却蕴涵着哈尼族的人文精髓与拳拳赤子之心。“木雀舞”舞源传说：古时候一个染上疾病的小孩，被无奈的父母亲遗弃在山洞里，是一只小雀用口为他治好了病，并将他抚养成人。当他回到寨子时父母亲已双双去世，他不仅没有报怨父母，反而手舞木制的小木雀，去为去世的哈尼老人们送葬。“木雀舞”舞源的传说，充分展现了哈尼族血浓于水的骨肉亲情，宽宏大度、不计前嫌的高尚情操与伦理道德传统。



图 远原瑶哈尼族“木雀舞”

第四节 滇周边邻邦及外域入滇乐舞

一、滇缅共同献演的“百戏”

明隆庆三年（公元1569年），明王朝委任傣族土司刀应猛为宣慰使。当时，缅王将公主嫁给刀应猛宣慰使，以滇缅和亲。缅王护送公主至今景洪时，与明王朝大员、滇缅双方的官员、百姓共庆双喜盛典。席间，滇缅双方的艺人共同献演了民族歌舞与杂技——“百戏”。李拂一所译《泐史》中曾记述了这一段历史佳话：“……宣慰使得讯，甚喜，乃派遣十二版纳官员往迎于郊，蜂拥入景永城，呈百戏，大开庆祝。事闻于天

朝，由猛些长官，飭令宁洱、思茅两地长官至景永，天缅双方，皆极融洽。”这番滇缅合演的“百戏”，不仅实现了云南与缅甸在民族歌舞与杂技方面的艺术交流，更加重要的是通过这类多元化的交流活动，促进了中国与周边邻邦各国的友好关系，在边疆实现了“天缅双方，皆极融洽”的安定团结的大好局面。

滇缅合亲联姻时，正值缅甸国“东吁王朝”（公元1555—1752年）歌舞升平之盛世。那时，东吁王朝的国王在远征暹罗国（泰国）获胜后，曾将暹罗的一批音乐舞蹈家掳回缅甸，暹罗的音乐舞蹈在缅甸逐渐形成了一个流派。缅甸的公主嫁到西双版纳，将缅甸、暹罗的音乐舞蹈、宫廷宗教乐舞传入云南当是顺理成章之事。在西双版纳、德宏的南传上座部佛教勐遮佛寺、曼广佛寺、中缅佛寺、曼宰龙佛寺、曼贺佛寺的壁画里，皆屡屡出现身着与缅甸舞蹈壁画如出一辙的女子紧身上衣，下着横条纹拖地长筒裙，发型为头顶挽髻式。挥舞着一条极长的纱巾的舞者，均佩戴着银质发饰、项饰和手镯。挥舞长纱巾的舞蹈形象，不可能是普通傣族老百姓的自娱性歌舞活动（见图 远原源 图 远原源）。两者之间是否应当存在一种由此而来的文化艺术的借鉴与融会贯通，还有待于在将来对跨国民族舞蹈的研究中去揭示这种具有特殊的自然生态特征、典型的人文生态特征、舞蹈造型审美传统现象及特殊的历史文化背景（见图 远原源 图 远原源）



图 6-34 傣族佛寺金水漆印
壁画“敬花舞”



图 6-35 傣族曼听佛寺金水漆印
壁画“花舞”

二、“缅乐”与《百夷传》

明代的钱古训、李思聪在不同文本的《百夷传》中均曾提到了“缅乐”、“大百夷乐”、“车里乐”等与其他乐舞合演的生动场景。钱古训在《百夷传》中称：“笙阮、排箫、琵琶之类，人各拍手歌舞，作缅甸之曲，缅乐也。”然而，遗憾的是钱古训与李思聪两位使臣均未对“缅乐”、“大百夷乐”的内容与歌舞形式等具体情况作进一步的详细记叙和说明。

为了能客观地认识这一桩发生在六百一十年前中缅两国之间以民族歌舞为纽带的国际文化交流活动的那段历史佳话，有必要对“缅乐”及这一段相关的中缅历史文化背景作一简略的追溯。

《明史·云南土司传·缅甸》载：“缅甸，古朱波地，宋宁宗时，缅甸、波斯等国进白象，缅甸通中国自此始。……明太祖即位，遣使赍诏谕之。洪武二十七年（公元1394年），置缅中宣慰司，以土酋卜剌浪为使。”在明代的官书《洪武实录》卷二四四中详尽地记载了钱古训、李思聪二人出使云南及撰写《百夷传》一书的缘由：“洪武二十九年（公元1396年）二月己丑朔，缅甸复遣使来诉百夷以兵侵其境土。庚寅，遣行人李思聪、钱古训使缅甸及百夷。……思聪等还，具奏其事，且着百夷传，记其山川、人物、风俗、道路之详以进。”

《洪武实录》和钱、李在《百夷传》书中所说的“缅甸”、“缅甸”，



图 6-36 傣族曼听醒佛寺金水镂印壁画
“金那丽”(孔雀舞之一)



图 6-37 傣族曼听醒佛寺金水镂印壁画
“金那丽”(孔雀舞之二)

即今之缅甸联邦共和国。从蒲甘王朝（公元 1044—1287 年），阿瓦王朝（公元 1287—1582 年），东乌王朝、榕阳王朝（1582—1752 年），贡榜王朝（公元 1752—1885 年），聚宝城时代（公元 1885—1948 年）的各个时期，缅甸都与中国的中央王朝及云南的西双版纳、思茅、德宏等地区有着较多的政治、经济、军事、文化、宗教和贸易联系，并曾有大量佛教舞蹈在云南的边境地区流传（见图 远原图 图 远原图）。

据朱海鹰先生《论缅甸民族音乐和舞蹈》一书介绍，在缅甸阿瓦王朝、东乌王朝、榕阳王朝的四百五十多年间，缅甸各地区带有鲜明佛教色彩的舞蹈数不胜数，普及民间。纯粹的佛教舞蹈有：“瑜伽舞”、“瑜伽行者舞”、“神兽舞”、“神舞”、“油灯舞”、“求怒舞”、“紧那梨舞”、“紧那罗舞”等，这些舞蹈发展和丰富了东南亚、南亚各地的南传上座部佛教乐舞艺术。通过对比缅甸舞蹈史学家吴密奈所著《联邦舞蹈》一书中有关佛教乐舞的考察记述，可以明显地看出：从他们在闹佛会、佛牙迎送会、施斋会及僧人火葬仪式上表演的内容与乐舞形式，可以折射或寻觅到早期“缅乐”、“百戏”、“拍手歌舞”在云南的佛教乐舞形影，还可以让我们从中找到它们与傣族、布朗族、阿昌族、白族等地区佛教舞蹈一脉相承的内在联系和一元多支的变异特征。



图 远原图 傣族金水镂印壁画“舞蹈人、花舞” 图 远原图 傣族金水镂印壁画“孔雀舞”

第七章 清代少数民族舞蹈 (公元1644年—1911年)

舞



雲南民族舞蹈史

舞

摇摇在清朝时期，云南各地时有官民、地区或民族之间的矛盾冲突发生。一些地方府衙不顾百姓的生活疾苦，多借宗教仪式或民族节庆之机，在府衙内外观赏礼仪乐舞，举行民族宗教歌舞表演。民间的各种宗教信仰及民族习俗获得较多的活动空间，民族民间歌舞及各种艺术门类均有了长足的发展。

民族宗教歌舞表演之风，一方面反映了少数民族上层利用本民族传统舞蹈供自己娱乐消遣，满足了他们自己的精神文化需求和与外界联络沟通感情，与邻邦友好往来；另一方面，各民族的许多传统舞蹈也在这些官绅府衙无意识的倡导下得到了较好的保存、传播和发展。对传统民族舞蹈在这种不同渠道中的传承发展规律以及特殊历史现象和历史经验，应予以较为客观的历史评价和总结。这对今天如何更有效地推动传统民族舞蹈的传承与保护具有一定的借鉴意义。

第一节 摇官绅士司府礼仪乐舞

一、宁蒗土知府的东巴以舞祭天

周汝成在《宁蒗见闻录·岁时习俗》一书中记叙了他在滇西北的亲身见闻：“至永宁土知府，是奉行夏历正朔日，他在旧历腊月岁除日举行封印……初四日，土知府举行祭天，请东巴主持法事……虔诚地跪在坛前，敬听着东巴所唱的故事。东巴从头至尾把故事唱完后，执天酒一盅，与土知府，知府接酒……”文中所谓“东巴主持法事”、“东巴所唱的故事”，当是古往今来东巴教无一例外的以“唱（诵唱）、舞（东巴舞蹈）、念（读东巴经、念咒）”三种构成该教赖以存续的基本形式（见图 苑原员 图 苑原圆 图 苑原猿）。正如民谣所称“无舞不东巴，东巴必舞”，即与东巴以舞娱神、祭天，并与诵唱讲古祈祷融为一体的一脉相承的古俗仪轨

相符。土知府假借祭天之类的宗教仪式或民族节庆之机，在府内观赏“唱演故事”礼仪乐舞，举行本民族宗教歌舞表演活动，是完全符合当时少数民族上层社会特有的民族精神文化需求的必然结果（见图 苑原原 图苑原缘）。



图 苑原缘 纳西族东巴祭坛



图 7-2 东巴神路画中的“敬神舞”
（摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》）



图 7-3 东巴神路画中的“莲花舞”及“鹰翎舞”
（摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》）



图 苑原瑶东巴画“贵别聪斧舞”

二、傣族府衙的南传上座部佛教舞蹈及浴佛 摇摇“舞蹈银桶”

摇摇 在清初至清末民初的这段漫长岁月里，凡是傣族为历代傣王（召片领、宣慰使）举行加冕大典时，无一例外地要在府衙或缅寺安排表演“白象舞”、“孔雀舞”、“神灯舞”、“捧花舞”等各类带有浓郁南传上座部佛教教义色彩的舞蹈。而各代傣王（召片领、宣慰使）在与社会各界



图 苑屏瑶丽江壁画“散花伎乐天”

礼尚往来时，亦恭循傣族府衙的古规佛礼，献演各种传统民族舞蹈，以供娱乐消遣和沟通感情。这些舞蹈被官家和各族群众视为灵异神圣之气的标志，因此恭恭敬敬地将其形象以佛寺独有的“金水镂印”装饰工艺送到各个寺庙醒目的位置上。某些傣族府衙的贵族为了显示对佛的虔诚，同时也借机炫耀自家的财富，还特别定制了工艺极其精细的用于浴佛的银桶，专门在最隆重的佛事活动时用来敬献佛祖。现珍藏于云南民族大学民族博物馆的清代傣族传世“舞蹈银桶”即是其中最有代表性的杰作



图 苑原瑶傣族舞蹈银桶

（见图 苑原瑶）。该高约三十厘米，直径约二十二厘米，银桶通体用纯银制作，桶身由八个弧形组成莲花状。在桶身的八个弧形莲花片上分别精雕细刻着八位身材苗条、婀娜多姿的舞蹈仙女。这八位女舞者均头戴与“金纳丽”相同的宝塔式高冠，身着紧身舞服。每个弧形莲花片上的舞姿造型各不相同，每位舞者都是飞扬双臂，高抬下肢，挺胸翘臀，动作幅度极大，具有破桶而出的鲜活动感与强烈的视觉冲击力。这八位舞者的

不同舞姿也构成了一个有内在联系的舞蹈整体，恰似一组超凡脱俗的傣族古典女子八人舞。据云南民族大学民族博物馆玉腊馆长介绍，该“舞蹈银桶”系新中国成立初期由一位傣族上层开明人士捐赠，它也是目前我国唯一一件此类民族珍稀文物。

三、德昂族的佛鼓舞

在德宏及临沧的德昂族中流传着一种过去只能在缅寺的佛爷升级或重大佛教节会时才可以跳的男性集体舞蹈——“佛鼓舞”。德昂语将这种经寺庙准许后才能斜横挎在小腹前边敲鼓边跳的舞蹈称为“耿冷呀啦”。据查，德昂族在明代时亦信奉南传上座部佛教，也有专属德昂族的佛教寺庙“奘崩龙”（意为“德昂佛寺”）。过去，这种用来跳“佛鼓舞”的鼓都是由寺里的佛爷专人保管的，历来都有许多的禁忌，平常绝不可以轻易触摸或使用。德昂族老人说，只有以跳“佛鼓舞”来敬佛祭神，庄稼才能长得好，家畜才不会生病。

被尊称为“佛鼓”的鼓体形制较为特别，它用一段长约六十厘米的攀枝花或芒果树木材凿空后两头蒙上牛皮而制成。“佛鼓”的两头呈一大一小的形状，大头直径约为三十八厘米，小头直径约为二十厘米。距大头约二十厘米处凿有一个小圆孔，可以通过小孔向鼓内注水以调节鼓的声音，因此民间又有“水鼓”的别名。这种形制较为特别的“佛鼓”，在近代云南的其他民族中极为罕见，它在形制及使用范畴上与流传于邻国缅甸的“甄鼓”却有着更多的相同之处。尤其值得注意的是，这种形制较为特别的德昂族“佛鼓”，从其形制样式和斜横挎于小腹前以右手敲击的演奏姿势来看，晋宁石寨山出土的二千五百多年前的“八人乐舞”扣饰下层的乐伎、乐器似乎如出一辙。这显然不能简单化地将其视为是一种历史文化现象的偶合，应当是某种文化艺术门类在传承的进程中此消彼长的一种带有规律性的“返祖”或曰文化回归现象。

四、鹤庆军门府表演各类戏曲乐舞的场所

今大理鹤庆县籍的清末民初白族双眼花翎军门、陆军上将、奉武将军丁槐，字衡山，于清末宣统二年（公元1910年）前曾在鹤庆的“军门府”宅院内特意建盖了一座富丽堂皇的戏台。这是专供丁军门及家眷在节庆或接待贵客时观赏各类戏曲乐舞的场所（见图 苑原苑）。据马鹏先生考证，鹤庆丁军门府戏台为三面敞开式四方形，台宽及进深均为四米。戏台正面有上下四间专供官绅贵客观赏乐舞的厅堂，北边有两间包厢，东边连通戏台，西边连接厅堂。其下还有两间用来摆设茶具、果品的专用房间，戏台前方则是一般客人和普通人员的观看区。从上述“军门府”戏台的布局结构与豪华程度来看，确已具备有完整规模设施的演艺专门场所的标准。毫无疑义，这在清代的云南境内称得上是首屈一指的官绅府衙专用戏曲乐舞的场所。



图 苑原苑 鹤庆府衙古戏台

第二节 摇各民族民间舞蹈

一、绚丽多姿的各民族葫芦笙舞

清代云南的少数民族舞蹈异军突起，凸现出前所未有的百花齐放的繁荣景象。

“葫芦笙舞”是在清代云南的少数民族民间舞蹈中流传面最广的一个大舞种。它几乎遍布于云南全境的十多个少数民族之中。

早在云南新石器文化中就有对葫芦的模仿与变形器物（详见第一章第三节）。继之，各族先民编创了许许多多关于葫芦拯救人类、葫芦创造祖先的各种神话传说及民族史诗，创造了各种样式的葫芦乐器、千姿百态的葫芦笙舞蹈和博大精深的葫芦文化大系。

数千年来，在这种葫芦文化的背景下，吹葫芦笙、跳葫芦舞便在很多民族中世代相承，还在的很多民族节庆、祭祖大典或婚丧嫁娶中，将吹葫芦笙、跳葫芦舞作为一种民族礼仪。

在晋宁石寨山出土的西汉早期的“吹笙四人舞俑”，其中一人在吹葫芦笙，另外的三个人舞姿各异，这一时期的葫芦笙舞已经成熟，并已达到一个较高的阶段，是兼有云南雅文化与通俗文化两种特征的实例证据。

据各种各样的资料表明：葫芦笙舞当是西南地区原住民族特有的一种独特传统乐舞，而且它的流布范围主要集中在云贵川一带的氏羌族系诸民族中。

如彝族史诗和拉祜族民间神话都说葫芦是他们的始祖，从葫芦里出来的男女就是彝族、拉祜族几个支系的老祖先。彝族、拉祜族老一辈人认定：人是从葫芦里出生的，人死后其灵魂就要回到葫芦里去。所以许多彝族支系都将葫芦作为祖先灵位供奉。彝族、拉祜族老人都说，吹葫

芦笙，跳“葫芦笙舞”，就是彝族、拉祜族祭祀先人、向祖先祈祷的最高礼仪。唐代南诏景庄王时期兴建铸立的“铁柱庙”楹联上便留有“毡帽踏歌，芦笙赛祖，当年柱号天尊，金缕翔环遗旧垒”的古迹，以及千百年来彝族农历正月十五来此“领歌”，二月初八过小年跳“打歌”赛葫芦笙舞的遗俗。清代以来，彝族、拉祜族的四十多个支系都还一直流传着以“芦笙赛祖”的古俗。

在楚雄彝族自治州双柏县法裱镇小麦地彝族罗罗人支系中流传着彝语称为“倮麻则”，汉语叫做“老虎笙”、“跳老虎”的古老葫芦笙舞。同县的雨龙乡李家村、法裱乡科哨村的罗罗人中则流传着彝语称为“大锣笙”、“团锣笙”的一整套古朴的葫芦笙舞（见图 苑原愿）。“大锣笙”只能在“火把节”期间跳，舞者均为男性，其中有两人戴着古怪的面具和草帽，头上插着野鸡羽毛，身披特制的“山草衣”。他俩手提铜锣和扇子，带领大家跳“大锣笙”舞。



图 苑原愿 彝族傩舞“大锣笙”（王胜华摄）

在滇南思茅各县拉祜族聚居的村寨，族人的婚丧嫁娶、民俗节会都少不了跳葫芦笙舞。据说，老辈时候拉祜族的葫芦笙舞有一百多种套路

跳法。在拉祜族的日常生活中，葫芦、葫芦笙、葫芦笙舞几乎是无所不在。葫芦笙、葫芦笙舞甚至成了拉祜民族的一个外在民族符号。一些资深民族舞蹈家认为，葫芦笙舞是世居在滇西、滇西北各地民族中的一个最庞大的民族传统舞种，葫芦笙舞可称为识别民族族系、族别的一种重要文化标志（见图 苑景99）。



图 苑景99 南涧彝族“芦笙弦子歌”

成书于清代的许多州县府志及野史杂记中，大量记载着云南各地彝族、白族、傈僳族、纳西族、哈尼族、佤族等少数民族在各类场合跳葫芦笙舞及以葫芦笙伴奏的上百种不同称谓的打歌、踏歌传统民族舞蹈的文章篇目和诗词歌赋。

二、苗族芦笙舞

云南苗族的先祖约在唐朝时期便与瑶族先民中的一部分杂居于今文山一带。《蛮书》将他们称为“苗众”，说他们自谓“祖乃盘瓠之后”。明清时期，苗族又陆续从贵州、湖南、广西大量迁徙入滇。在苗族古歌谣中有大量反映苗族祖先们在数千里的迁徙途中渡过了万水千山，战胜

了千难万险后逐渐在云南各地定居安家的艰苦卓绝历程。由于苗族地域分布广泛，服饰和习俗差异较大，道光《他郎厅志》记载：“苗子有九种，在滇者多花苗。……每逢节序，击铜鼓以赛神相欢聚。”民国《墨江县志稿》引雍正《云南通志·卷二十四》亦云：“苗子有九种，黔省最多，在滇则宣威、镇雄亦有之。”乾隆《镇雄州志·卷五》记载“苗子，种类甚繁，曰黑、曰青、曰红、曰花、曰长尾。黑为贵，青次之，红及花为贱，长尾又次之。”世人称为“红苗”“白苗”“黑苗”“青苗”“长裙苗”“短裙苗”“大花苗”“花苗”等等。

苗族芦笙舞历史悠久，种类繁多，流传甚广，源远流长。明清之际在云南地方志和文人笔记中有关苗族芦笙舞及其习俗的记载颇为丰富。《皇清职贡图》载：“白苗，亦西南夷之一种，……跳月之习俗与花苗同。”乾隆《镇雄州志·卷三》也载：“婚姻不以灼，每岁正，择地树芭蕉一株，集群少，吹芦笙，月下婆娑歌舞，各择所配，名曰扎山。”雍正《云南通志·卷二十四》又说：“节序击铜鼓，吹呐叭，欢聚赛神。”苗族芦笙舞主要用于集会和喜庆日子，如踩花山，（又叫花山节、扎山、跳月）每年正月初二开始的三至七天，来自四面八方的苗族群众，穿着节日盛装，聚到一起欢度自己的传统节日。节日活动的主要内容通常是在一块比较宽敞平坦的山坡草地上，人们围成一层或多层的圆圈跳“芦笙舞”、“鼓舞”、“铜鼓舞”，气氛热烈壮观，场面热闹非凡。此外，苗族过去盛行对自然神和祖先的崇拜，祭祀时也要跳芦笙舞。清代顺治时期，云贵地区的苗族芦笙舞颇具规模，清人陈鼎在《滇黔游记》中载：“苗俗每岁孟春月，男女各丽服，相率跳月。男吹芦笙于前以为导，女振铎于后以为应，联袂把臂，盘旋婉转，各有行列，终日不乱。暮则挈所私归，谑浪笑歌，比晓乃散。”

芦笙舞是云南苗族较为普遍和最具代表性的民间舞蹈，传说有一百零八种跳法。每逢节日集会，各地身着节日盛装的苗族群众便聚集在固定的芦笙堂翩翩起舞，通常都要跳上三五天乃至七天，参加人数少则近千，多至两三万，气氛热烈，场面壮观。芦笙舞分为“集体芦笙舞”、“芦笙芒筒舞”、“芦笙排舞”、“芦笙斗鸡舞”、“芦笙跳坛舞”、“芦笙祭

祀舞”等。苗族的芦笙大都有六管五个音阶，调式较为单一，不大适宜伴奏歌唱。芦笙还分为芦笙和芒筒两个大类。芒筒是又大又老的竹子做成的，发出的声音低沉浑厚；芦笙由一般的竹子做成，有长的，有短的，有大芦笙，有小巧的芦笙，它们发出的声音比较洪亮，主要作为舞蹈的贯串道具，兼做舞蹈的伴奏乐器。苗族以不同特色、不同旋律的芦笙曲调，形成了多种不尽相同的芦笙舞套路、种类。

芦笙集体舞是在民间最为普遍、最为广泛的一种舞蹈样式。清代檀萃《说蛮》载：“苗蛮种类，散处滇、黔、楚、蜀、粤。”“孟春，合男女跳月，择平壤为月场，皆更服饰妆。男编竹为芦笙，吹之而前，女振铃继于后以为节，并肩舞蹈，回翔婉转，终日不倦。暮则挈所私归，比晓乃散。”云南苗族的芦笙集体舞通常由两个或两个以上的男性芦笙手在队伍前面吹芦笙引舞，其他男女舞者则自然围成圆圈随舞曲节奏和内容欢舞。该舞由“一步舞”、“二步舞”、“三步舞”、“七步舞”、“拍手舞”、“交叉舞”、“敬礼舞”、“献花舞”等十多个舞蹈套路组成一组完整的表演程序。其舞姿端庄稳健，含蓄柔美。舞者非常注重内在的含蓄和韵味，突出内在的气质。此外，舞蹈时上身松弛，下肢灵巧，双腿膝部多见富有弹性的颤动，形成动中有静、静而不止的动作姿态。在大型民族节会中，成百上千的舞者往往围成数个圆圈，整齐有序地同时起舞，芦笙曲调与优美、雅致的舞蹈动作相映增辉，交织成此起彼伏、引人入胜的舞蹈大海洋。“芦笙芒筒舞”动作粗犷有力、雄健奔放，主要由男子边吹边跳。参加跳的人数一般为十五人，动作有“翻身跳”、“九条龙”、“扒肩膀”等。它们几乎都是表现苗族劳动生产的内容，如“薅秧”、“丰收乐”等。舞蹈者通常用芒筒烘托气氛，并用两支以上的芦笙引领着众舞者尾随其后边吹边交替变换舞蹈动作。众舞者时而对跳，时而穿插，不断变换队形。围观者不时喝彩助兴，使整个场面气氛异常热烈。

丰富多彩的苗族芦笙舞与苗族其他传统民间舞蹈的标志性区别在于：芦笙舞的表现形式主要是由伴奏器乐所限定的。芦笙舞的技术技巧、舞蹈套路、伴奏曲目、舞蹈形式和舞蹈的内容则深受本民族物质文明和精神文明的影响与制约。芦笙舞的舞曲及舞蹈看上去似乎很简单，但它们

均来源于苗族的社会生活，又充分地表现了社会文化生活，同时还通过芦笙舞来表达、充实和满足自己的精神文化生活。

云南的苗族同胞出生、劳动、宗教信仰、恋爱、结婚、迎宾、丧葬、逢年过节等各种民俗中几乎都有芦笙舞表演，在苗族的二百多个民俗节日中，~~愿~~以上的民俗节日都有芦笙舞出现。可见，古往今来的苗族舞蹈丰富多彩，根深叶茂，舞态万千，令人叹为观止。

三、鹤顶寺木雕中的藏族弦子舞

藏族的文化艺术在清代已有迹可寻。重修于清朝光绪甲辰年（公元~~1904~~年）的大理鹤顶寺大殿出水横檐上两幅民族乐器木雕图中，有一胡琴造型极似藏胡，其琴筒粗短，琴码较高，尤其那支新月形的琴弓俨然就是藏族弦子舞队中的伴奏之物。建于清乾隆年间的剑川城东北隅的灵宝塔上缀满了藏族文化艺术和宗教的珍饰。该塔为九级正方形密檐式石料建筑，各级四面均有券龕一个，龕内各置圆雕天神像一尊。佛神造型为手执各种法器、兵器，手舞足蹈的各种密宗护法神。它们的神态舞姿与藏区喇嘛寺护法神极似。值得注意的是，每一佛龕上端还刻有藏文符咒。此种文化现象在大理地区的塔建筑上是绝无仅有的典型。另外，剑川金华山白塔下面还雕有一尊卧佛，当地群众传说是藏族的祖宗，因为但凡到宾川鸡足山朝拜的藏民路过这里，常在此雕像下饮酒用餐。又闻：来自中甸、迪庆、四川、西藏各地到鸡足山朝觐的藏民，即便是家境宽裕者亦乞讨施舍而至，而且沿途三步一揖首，五步一磕长头，以示朝圣之虔诚。大理有民谣言：“老古宗，骑马磕头下海东。”（海东即洱海东岸，此有通鸡足山一道）作者~~1954~~年于鸡足山金顶寺欣逢来自四川康定县太公区的十余位朝山藏胞。他们手持念珠，用青松枝投入香亭焚烧敬神，逆时针方向绕亭若干圈，边绕口中边反复念着“罗梭、罗梭”。朝山毕归家途中，沿途不断欢歌纵舞，甚是欢喜。据老人讲，他们早年到鸡足山赶会，均逢取道各处的藏胞似这样跪拜而至，歌舞而去。

此外，藏民携带藏族宗教、文化艺术至大理的历史遗迹还有约在元

代留于剑川石钟山石窟的藏文题记等。然而，与藏族歌舞直接相关的文字与形象资料记载却难于寻觅。

四、彝族的“左脚舞”、“跺左脚”

每年农历三月二十八日是楚雄彝族自治州牟定县的“三月会”。届时，数万彝族同胞以及其他回、苗、傣、汉等各族群众，身穿节日盛装，跨马乘车，从四面八方赶来聚会。这是牟定彝族特有的民族歌舞节日盛会。

据清朝康熙四十一年（公元1702年），定远县知县张彦绅修订的《定远县志》记载：“三月二十八日，就城外南郊东岳宫赶市。四方远近，商贾汉夷，辐辏买卖器物，至四月初二方散。”又云：“赴城南东岳宫赶会，卖棕笠毛毡麻线。至晚，男女百余人嘘葫芦笙，弹月琴，吹弦，唱夷曲……环围跺左脚至更余方散。”由此可见，早在三百多年前“三月会”就是闻名于世的彝族赛歌赛舞的盛会和彝汉等各族人民的物资交流传统节会。在这三天中，凡到日落西山时，小伙子们便迫不及待地弹起龙头四弦琴，年轻的姑娘们花枝招展，人们自发地聚拢跳“左脚舞”。不一会，男女老少便手挽手、肩靠肩地逐渐形成无数个跳“左脚舞”的舞圈，大大小小的“左脚舞”舞圈布满集市的街头巷尾或广场院落。数万人忘情地高歌狂舞，各族群众的舞者们唱着：“三月会，三月街，三月街上跳歌来。郎买弦子么妹买线，欢欢喜喜跳起来。啰哩啰，啰哩啰哩啰！”数万人激昂的歌声响彻云霄。人们通宵达旦地彻夜欢舞，如此尽情高歌狂舞，持续三日方罢。牟定的彝族左脚舞就是在这一一年一度的群众性传统舞蹈盛会中不间断地传承和发展（见图 苑原四）。



图 苑原先瑶彝族尼苏人“花腰跳乐”

摇摇关于三月会“左脚舞”的起源，民间有治孽龙填怪池的神话传说，有纪念哀牢彝族英雄李文学的传说。有人说是由古代庙会演变而来，也还有人说与战国时期的文化有密切关系。以上诸说，有待考察，但牟定的“三月会”及彝族“左脚舞”，三百多年来却从未间断过。“左脚舞”在历史上不仅仅是牟定的传统节日舞蹈，它还传播到祥云、南华、楚雄、大姚、姚安、禄丰以及昆明等广大地区，成为滇中、滇西各族人民老少皆宜、妇孺皆能的现代“民族流行舞蹈”。

“左脚舞”称谓来自《定远县志》记载：“左脚舞先出左脚，故曰：‘左脚舞’。”传说左脚调有数十首舞曲，有几十种左脚舞的套路跳法，至今还保留的仅有“三跺脚”、“狗撵羊”等几种。“左脚舞”的主要骨干动作表现为：脚上的踏、搓、跺、抬、踢和小腿的骗、转、跳等。舞时可根据不同舞曲和节奏的特点，即兴变换舞姿与步伐。“左脚舞”的伴奏乐器是月琴和小二胡，演奏乐器者在舞场中起着指挥的作用，他们通常也是群众集体舞的领舞者。跳舞时，人们跟随着舞曲的旋律，男女均用假嗓唱出“罗哩罗哩罗”的歌声，歌声、月琴声和小二胡声与舞步踏跺声默契配合，舞者在跳舞时尽情抒发内心欢乐的情感，心领神会地交流着不同舞者之间的种种微妙感情。

“左脚舞”的队形以逆时针的圆圈环绕及两个直排或横排为主。舞蹈时，人们手拉手、肩靠肩或搭肩搂腰，跳时腰和颈部松弛，身体随节奏上下起伏，女性的舞姿较为优雅抒情，男子的动作则显粗犷奔放。如此便形成了阴阳互补、和谐统一的舞蹈格局，也形成了左脚舞的个性风格特色。

五、巍宝山彝族踏歌壁画与舞蹈

彝族踏歌壁画遗存于云南省大理白族自治州所辖巍山彝族回族自治县，距县城东南约八公里外的巍宝山文昌宫内文龙亭桥墩左侧下方。文昌宫俗称“龙潭殿”，始建于汉代，最初为当地土著祭龙的龙王庙。传说孟获的两位兄长曾于此出家修行。至清初，才改为道观。巍宝山亦名巍山，巍山一名在唐朝初期即已入典籍。巍山县名即源于此。

巍宝山，方圆数百里，其东西部为哀牢山支脉，杨瓜江、溪河蜿蜒环绕山脚而过。巍峨雄伟，峰峦叠起的巍宝山山麓，从前山到后山，密布着二十五座殿阁亭观。在西南是屈指可数的著名古代道教建筑群之一。往左不到三十米之处便是唐朝初期著名的南诏国始祖奇嘉王细奴逻的神庙——巡山殿（俗称土主庙）。这幅彝族踏歌壁画是西南地区罕见的古代彝族传统舞蹈珍贵文物形象资料。

文昌宫的这幅踏歌壁画高约两米左右，宽约一米六。经长时期以来日晒雨淋，壁画的部分画面已剥蚀脱落。但是仍然能够清晰地看出右侧上端是一棵苍劲繁茂、形似伞状的古松，远景为峰峦重叠的青山，天边挂着一轮皎洁的明月，近处则花草丛生。简练而精巧的构图，展现出古代彝族山乡的人文地理环境和一个天生地就的古代彝族踏歌“大舞台”。后来的画家们把它称之为《松下踏歌图》（见彩图 5-4）。

这幅踏歌壁画中共绘有四十个形态各异的彝族人物。画中的舞者明显地分为三组：第一组为群舞者，共有三十四人。他们围成一个大圆圈，在古松旁舞姿各异地纵情踏歌。其中男舞者二十一人，女舞者十二人，儿童一人。第二组是位居大圆圈中的三个执民族乐器的男舞者。一人着



古代彝族男装，头戴彝语称为“呐呼”的自制牛皮圆形大檐帽，口吹竹笛，左侧吸腿，如欲蹬踏状。另外两人皆“吹瓢笙”，服装与吹竹笛者同。其中之一头裹布包头，另一人头戴瓜皮帽。前者上身微前俯，右脚朝前冲踏，左脚自然后屈于身后，作勾脚吸后腿状；后者的下肢动作与前者对称，上身微后仰，双手捧“瓢笙”，仰首奏舞。此组的三人均扎绑腿，脚穿圆口布鞋。据当地彝族群众介绍，此组中的三个人，相当于现代彝族踏歌时被当地彝族群众尊称为“芦笙师傅”、“歌头”的踏歌领舞民间艺人。第二组亦是三个着古代彝族服装的男性中青年，头戴“呐呼”，足穿长统皂靴，皆立于大圆圈舞者外的左侧上方，面对大圆圈中的众舞者。最上方的一人，手持一把折扇，左手叉腰，口微开，形同摇扇伴唱。居中者怀抱四弦琴，服装与吹竹笛者同，作弹拨演奏状。下方的一人双手前置，口微开，疑为吹唢呐伴奏。（因这部分壁画画面已剥落，其手腕和所持物不得而知。据当地彝族群众说，原本是吹唢呐的；亦有人说，拿的是两片响板。）

根据清代乾隆《巍宝山文昌宫新建魁神金甲殿碑记》残碑载云：“（乾隆）二十四年，得同志鼓舞，积累募化，镶砌龙池，建修亭阁东西两耳□□（六行）截至八年，二阁始建，大殿焕然一新。四十年七月，内得善士徐郑欧□□（七行）人而后功成也耶。至绘事壮修，又必待起而继之……”可见，这幅踏歌壁画距今已有二百三十多年的历史。这幅壁画笔法细腻流畅，色彩对比鲜明，构图自然淳朴，人物大方端庄，舞姿刚柔相济，神态生动逼真，情景交融。整个舞蹈场面气势宏大、结构严谨，歌舞乐互为呼应。粗犷豪放而热情洋溢的古代彝族踏歌舞蹈场景使观赏者如临其境，如闻其声。壁画上古代彝族舞蹈家们腾跃如火的舞姿，强烈的生命律动给人以一种势欲破壁而出的真实感。

踏歌舞蹈形式一直在云南诸多少数民族中世代沿袭传承。它至今在彝族、白族、傈僳族、普米族、拉祜族、布朗族、纳西族、佤族、景颇族、苗族、瑶族等民族的文化领域中，是一种兼备全民性的多功能、多用途的宝贵人类学遗产，具有多学科的研究价值和意义。现今，其民族民间称谓有：咽克、打歌、打跳、跳乐、跳脚、跳弦、跳笙、斗脚、力

格高、呀撒色、叠脚、跳左脚、鲁鲁则、打蒂、踩塘、谷则、跌脚……甚至于现在居住在缅甸果敢地区的汉族人民，从明末至今在节庆时唯一仍然流行的全民性传统舞蹈也是踏歌。踏歌艺术所呈现出来的民族情感、民族风格、民族气质、民族风韵、民族审美情趣以及更多的人文内涵，是其他艺术形式所无法与之比拟的。

比较而言，踏歌艺术在云南彝族中流传最广，最有代表性。据普查，云南省一百多个县市的彝族均普遍流传着喜好踏歌的习俗。在云南彝族的四十多个支系中，各支系又有不大相同的传统踏歌套路和跳法。甚至在同一支系中，因居住地区的不同，其踏歌套路和跳法也有较大的差异。经粗略统计，云南彝族踏歌约有六百余种套路和跳法。可以说，踏歌是古今彝族民间舞蹈大系中的一种最重要的传统民族舞蹈品种，而彝族踏歌就是中国稀有的一个“舞蹈活化石”。巍山彝族回族自治县则是公认的云南彝族踏歌最具代表性的中心地区。

巍山彝族的多数村落分布在全县各乡镇的山区和半山区。巍山彝族多系当地原住民族，尽管该县的彝族仅有“腊罗拔”、“腊罗泼”、“土家”等三个支系，但是从其服装款式上的显著差异看，则可分为六大种类，近二十余种样式。巍山彝语称踏歌为“咽克”、“打歌”、“跳弦”等。这个县的彝族踏歌举行范围极为广泛，无论婚丧嫁娶、民族节庆或庙会赶集等各种不同类型的场合，都必须依俗组织群众性的踏歌活动。其中，最为隆重的彝族踏歌传统节日为农历二月初八的“打歌节”、农历二月初十至二月十五日的“巍宝山朝山会”和农历六月二十五日的“火把节”。

据老人称，农历二月初八的“打歌节”即彝族过大年，也是祭奠彝族先祖“密科神”的最高礼仪。因而各村寨都要严格遵照彝族古俗，在“打歌节”的前两天用树枝将进村的路口堵住，称为“扎大路”、“封寨”，并在村庄内的打谷场上，用青松搭建宽敞的“青棚”。青棚内的地面上遍洒净水，再铺垫一层青松毛。任何人只能在此之前进村，“打歌节”期间一概不能外出。每年“打歌节”前，由各家族轮流推举一位德高望重的男性担任节庆的领头人。据老人讲，这是古代彝族“六祖分支”

后传下来的遗俗。“打歌节”时，人们杀鸡宰羊，在青棚内开怀豪饮。傍晚，全村男女老少和客人们聚集在篝火旁，在领头的男性老人祭拜并点燃篝火后，男女老少便一同围着篝火堆纵情踏歌，彻夜狂欢。青年男女则通宵达旦，连续跳上三天，尽兴方休。踏歌之后，各家各户还争先恐后地“抢”客人。据说，如果谁家“抢”到的客人多，这家人当年就会五谷丰登，六畜兴旺。

“巍宝山朝山会”，则是滇西众多县市以彝族群众为主体的最大规模的踏歌节庆活动。每年农历二月初十至二月十五日，周围各县市来巍宝山赶朝山会的彝族、汉族、白族群众多达数万人。彝族踏歌主要有三个场所：首先在“巡山殿”（即彝族“土主庙”）内以踏歌形式祭拜祖先；然后便到“文昌宫”内环绕文龙亭（绘有踏歌壁画处）彻夜踏歌欢舞；到了二月十五日这一天，成千上万来自各地的彝族群众，不约而同聚集到后山“朝阳洞”庙宇前的“打歌场”，通宵达旦地倾情狂舞。

“打歌场”位于高山之巅，藏匿于苍松翠柏之中。据前新村的彝族老人们介绍：“这个打歌场世代代都是我们彝家踏歌的老地方。”二月十五日，是巍宝山会期的最后一天，也是踏歌活动参与人数最多，最为热烈壮观的一天。参与踏歌的各族群众成千上万，“打歌场”上人山人海。雄壮有力的腾踏舞步，伴随粗犷奔放的山歌，配之以葫芦笙、竹笛、四弦琴声，交织成一部雄伟壮阔的彝山交响乐，回荡在群山之间，响彻云霄之外，大有震天撼地，移山倒海的气势。

当地彝族群众千百年来都声称细奴逻就是彝族人，祖祖辈辈都尊奉他为新村的“土主”。巡山殿自古以来供奉的“巡山老祖”就是细奴逻。史料记载及田野调查报告均证实：这座庙宇早在唐代中晚期就建造了，它还是云南历史上的第一座“土主庙”。而巍宝山上的其他二十多座道教建筑群，是明清至民国各个时期逐渐扩建发展，才形成了现在的规模。由此可见，正是有了唐代的第一座“土主庙”——巡山殿，巍宝山才成为僧道雅俗仰慕的民族宗教人文圣地，并名垂青史，誉享南疆。

巡山殿中，庙祀的“巡山大王”细奴逻被奉为至高无上的先祖，雄踞大殿正中。而大殿两侧的偏殿内，则供奉着用马缨花木刻画的新村各

姓氏的祖先灵位。据此可知，彝族群众首场到巡山殿踏歌，主旨是祭祖。这里的踏歌庄重肃穆，承袭着浓郁的彝族原始宗教特色，应属娱神仪式乐舞的性质。彝族群众继而到绘有踏歌壁画的文龙亭环绕踏歌，可能基于两个方面的原因：其一，在彝族群众的观念中，这里的“文龙”与南诏国创业始祖细奴逻的族源——“九隆神话”的图腾崇拜相通；彝人至此彻夜踏歌既是祭祖，也兼有求雨、求保佑丰衣足食的希冀。其二，大概慑于孟获兄弟及始祖细奴逻“魁雄六诏”的历史地位，使得被历代封建统治阶级认为“上不了大雅之堂”的“夷蛮之舞”——踏歌，能够堂而皇之地在神庙仙壁上有此显赫立足之地。彝族人民为祖先在汉唐宋各朝的丰功伟绩而引以为荣，故而才到这个与本民族宗教信仰大相径庭的寺庙里，无拘无束地彻夜踏歌狂欢。正如清人李菊村铁柱庙联云：“芦笙赛祖，毡帽踏歌，当年柱号天尊，金缕翔环遗旧垒；盟石淹埋，诏碑苔蚀，几字文留唐物，彩云深处有荒祠。”此地的踏歌，舞姿豪放酣畅，大有人神同乐，天人合一之韵味。

而在后山“打歌场”的大规模野外踏歌，则成了滇西彝、白、汉族群众超然于民族、宗教信仰、性别年龄之外，无任何束缚的群众性自娱自乐、自我调节的活动场所。这里的踏歌内容极其丰富多彩，既传授民族历史文化知识、生产劳动技能和教诲伦理道德，又能强身健体、娱乐消遣，尤为青年男女交流感情、恋爱择偶的最佳领地。“听见芦笙响，脚杆就发痒。”“打歌打到月亮落，跺起黄灰做得药。”显而易见，“打歌场”所独有的吸引力和凝聚力，才真正是彝、白、汉族群众的自由天地。它展示了彝族人民在长期精神文明建设和物质文明建设实践中创造的踏歌艺术的审美价值和丰厚的民族文化积淀，踏歌所具有的丰富多彩的原生态人文内容、多样化的艺术表现形式与历经千秋仍然焕发着旺盛生命力的历程。

这幅彝族踏歌壁画，以写实的手法再现了清朝中期彝族踏歌的真实情状。现今巍山一带的彝族踏歌常见队形和构图有大圆圈、两横行、二或四竖行。最为多见的是大圆圈构图，且队列始终如一地逆时针方向转舞移动，夜间则环绕篝火而舞。踏歌壁画中所描绘的正是这种最普遍、

最有代表性的大圆圈构图队形。

壁画中的踏歌显然是载歌载舞，脚下动作较大，上身舞态较为自由。现巍山前、后新村一带的彝族踏歌的舞姿造型与之大同小异，相去无几。男舞者上身配合舞步节奏左右摆动，或前俯后仰，右手搭在前方舞者的右肩，左手叉腰；女舞者上身动作与男舞者同，双臂随上身动势自然地前后左右摆舞，间或依节奏双手拍打髋部两侧，舞态轻盈潇洒，犹如扇动双翼翱翔的山鹰。整套踏歌的主要特征是起步轻巧，落地时有力地踏踩在重拍上，强调脚下工夫。巍山一带彝族踏歌的传统套路及称谓极为丰富多彩，有“苍蝇搓脚”、“箐鸡摆尾”、“喜鹊蹲窝”、“斑鸠喝水”、“黄狗撒尿”、“蓑衣滴水”、“老鹰展翅”等数以百计形象生动的名称、跳法。

彝族踏歌常见的主要伴奏乐器是葫芦笙、竹笛、四弦、三弦和唢呐。现在盛传的葫芦笙有两种形制：一种笙体较小、五支笙管较短（长约圆四寸~猿四寸）的叫“九点”；另一种笙体较长，并外加装了吹气管，五支发音笙管很长（约猿缘寸~源缘寸），在发音管顶端倒扣着员~猿个葫芦，作为扩大音响的共鸣器。

吹奏乐器者通常是年长者或技高一筹的彝族踏歌艺人，位居大圆圈队形中间，边奏边舞。他们即整个彝族踏歌活动的领舞和“总指挥”。参舞者依据吹奏的传统曲调应声欢唱，按套路节律纵情踏舞。彝族踏歌领舞艺人，舞技出众，舞姿矫健，跃起如出水蛟龙，旋舞似飞霞流云。他们面向大圆圈的群舞者，依次循序领舞奏乐，所到之处，意即指已轮到该自然组主导舞唱（自然组人数多少不一）。此时，其他自然组仅只应唱衬词，按套路节奏踏舞，并为下次轮到本自然组主导舞唱时预备腹稿。唱词的内容多为长篇民族历史故事和神话传说，还有大量即兴编创的男女爱情、生活理想、劳动生产及嬉戏逗趣的唱段。每个被轮到舞唱的自然组，都要极力抓紧这个机会，充分展露自己的歌舞技艺和聪明才智。此时此刻的踏歌，真可谓情真意切，形神合韵，天真无邪。粗犷奔放的舞蹈，朴实无华的乐歌，将彝族人民讴歌生活，眷恋大地，珍爱生命的真挚内心世界和理想境界淋漓尽致地倾泻了出来（见图 苑原员）。



图 苑原录瑶彝族白依人“跳脚舞”

摇摇彝族踏歌舞蹈刚柔相济，淳朴自然，“山野味”浓烈，毫无雕琢痕迹。它既保持了与壁画中一脉相承的质朴民族韵味和高原泥土芳香，又在民间艺术传统的基础上不断发展创新。每逢踏歌，全体成员便纵情欢舞，引吭高歌，通宵达旦，彻夜不眠，甚至持续狂欢数日之久。青年男女于声韵之间寄情托意，于舞律之中言志表心。许多人每每于此相逢相爱，定情盟誓，结为眷属。始终盛传于广大彝族群众中的踏歌艺术，既能自然而充分地表达和抒发彝族人民的思想感情与理想愿望；又能够在其高原生态环境间显露出彝族独具一格的民族风俗习惯、道德观念、审美情趣、宗教信仰等价值信息。

踏歌舞蹈与踏歌壁画，是云南各族人民数千年间在一定历史条件下共同创造的珍稀精神文明财富，也是中华民族聪明智慧的结晶。千百年来，彝族踏歌舞蹈在云岭高原这片肥沃的艺术土地上，经四百多万彝族人民的心血浇灌和倾情呵护，保留并承袭着较多的原始艺术风貌及特征。正是人民大众在最大限度上的参与和创造，丰富了踏歌的舞蹈语言，增强了踏歌艺术的魅力和表现力，维系和凝聚了全民族的团结统一，成为彝族人生活中必不可少的组成部分。在更大程度上适应和满足了当代各族人民的审美需求。

踏歌壁画是云南独一无二的古代彝族舞蹈形象资料。壁画中的彝族踏歌，显然不完全是清代彝族踏歌舞蹈的原型原貌。通过借助它，可对彝族踏歌的发生、演化、变异、消长等诸多的规律性和历史经验有所认识和借鉴。

六、南诏故都的戏兽乐舞

唐开元二十六年（公元738年），唐王朝为了巩固边防、坚守疆土，支持南诏王皮逻阁用武力征服了其他五诏，统一了整个洱海地区，建立了奴隶制地方政权——南诏。

《南诏野史》载：皮逻阁“唐开元十六年即位，唐封为云南王。十八年蒙灭五诏。……即灭五诏，遂破吐蕃及蛮。入朝、天子礼之，遣使封云南王开府仪同三司，赐名归义，并金钿带七事。归筑太和城、上下二关。二十七年，明矫叛，破浪穹、剑川、永昌。迁都太和城”。异牟寻“德宗兴元元年甲子，迁都太和，改元上元，封岳渎，立五皇庙……”据史可证：太和城曾两度被定为南诏的都城。南诏太和城遗址就在现大理苍山佛顶峰青龟山麓。

原南诏太和城建在一缓坡之上，坡顶原有一座“金刚城”。太和城直到公元738年异牟寻迁都羊苴咩城后才开始逐渐荒废。太和城的城中城——金刚城现虽不复存在，但观其遗迹，宏伟壮观的规模还依稀可辨。

后人于清初在原金刚城废墟上建了一座寺院。该寺坐西向东、与镶嵌在洱海中的金梭岛遥遥相对。其寺名有三：“白王庙”、“玉鹤观”和“鹤顶寺”。寺庙的名称和建筑年代在地方文献中均无任何记载。仅有的线索是神坛上的石香炉刻文：“光绪甲辰年李锁、赵灵敬等重修”等字样，还有“白王回灵宝座段思平之神位”的红布幅。信佛教者称其为“鹤顶寺”，崇道教者尊其为“玉鹤观”，而本地白族群众以多神教——本主信仰则称其为“白王庙”。三种名称反映了三种宗教信仰都一致公认、崇敬南诏的辉煌历史业绩。

这座寺庙规模不大，现已残破不堪。但大理地区的能工巧匠们却以

其精湛的技艺在这里刻下了古代音乐舞蹈的宝贵形象资料。这些乐舞形象资料分别由两组八幅木雕图案组成。雕刻有人物、动物舞姿形象的一组共有六帧，其中两幅已被破坏。该组图案呈直条形，分别装饰于大殿的六扇格子门上。现存的四幅中，第一幅是一个少数民族青年妇女，身穿短褂子，足穿云头履，发式形如一反扣着的海螺，下肢跨骑在一水牛背上。她左手置于嘴前，头微向斜上方仰，右手握一物颇似两片树叶，其形如现在常见的少数民族唱山歌、对调子之状。座下的牛引颈翘首，吸左前后两腿，作欲舞欲腾姿势。牛的造型与妇女的动作互为呼应配合，被人格化了的牛神情自然，惟妙惟肖（见图 苑原图）。木雕中牛的造型神态，与流行在白族地区的民间舞“跳（春）牛”和“田家乐”中的拟兽舞极为相似。牛背上女子的螺髻式头饰今已不复存在，属何民族先民的发型，尚待考证。但据《大理县志稿》中《滇南离咏》诗云：“螺髻层层辫发旋，黄金耳坠一窝园。孽龙枉羨牛姿美，新制盘云哈哒毡。”* 从诗中提示可知，这种海螺状的发髻可能是洱海地区古老民族的发饰之一。

第二幅是一个戴宽檐帽，帽上插有两条宽羽毛的中年男子，左向单侧坐骑于一大象的背上。坐骑的姿势似弓箭步形，上身微向左挑腰，右手握一尖头锄，左手于按掌位握住一缕带子，神态悠闲自在。所乘之象，驯服地卧地、仰首，翘鼻向左上方，其形似用长鼻打节拍舞动。据史载：南诏时期曾以象队列阵迎唐朝使者，剑川石钟寺唐代石窟的石雕群中亦



图 7-12 大理木雕“戏兽乐舞图”之“舞牛”

* 《大理县志稿》原注：旧传洱海有孽龙能摄人，故旧俗妇女多载哈哒毡帽制类雨兜以避龙祟出。

有象首人身的象舞石刻造型。象舞、舞象之类可能是汉唐的百戏遗制。

第三幅是一位须发眉皆卷曲的老者。他双手在胸前击舞大钹，身朝左方，脸朝右边，目视一雄狮舞蹈，与之配乐伴奏。雄狮则身朝左，回头向右上方，与老者对视交流（见图 苑原员）。在滇西一带，须发眉皆卷曲的人物在各个时代若干地区的石木雕像造型中都有发现。这类造型的“胡人”是否与唐朝馈赠给南诏的“胡舞”、“胡乐”有关，还有待于进一步深究。这幅木雕表现的是家喻户晓的狮子舞。狮子舞在大理白族地区极为时兴，有大头娃娃耍狮子、大头和尚戏狮子、红猴子戏狮子、武士弄狮子、狮子登杆、狮子上高台等多种舞法。徐嘉瑞等学者认为，中原地区的狮子舞可能是西南夷传出去的，民间关于狮子舞产生的传说也是众说纷纭。这幅雕刻中的狮子造型与现实生活中的真狮相去甚远，其狮头、狮尾、狮皮、狮耳的造型却与白族地区狮子舞所用的道具一般模样。古代民间艺术家以巧夺天工的高超技艺，对自然界中的狮子原型进行独具匠心的艺术创新，创作出绚丽多姿的狮舞艺术形象。

第四幅是一个着古装的青壮年。他微倾后腰，双手握住头冠上的两根长羽毛，其时正与身前的一独角兽（又称麒麟）嬉戏逗乐，独角兽亦回首作舞蹈姿势。该图中青年壮士的打扮近似古装戏中的武生，但其很多细微处又有区别（见图 苑原员）。现在大理白族地区还有独角兽舞（民间的独角兽舞具高达二米多）。头上插羽、手中执羽、身上披羽是很多民族在狩猎时期所形成的原始古老习俗。《南诏野史·南诏各种蛮夷》中记述保存有头插鸟类羽毛习俗的民族就有六七种。可见，保存在少数民族中的羽舞、



图 7-13 大理木雕《戏兽乐舞图》之“胡人舞狮”



图 7-14 大理木雕《戏兽乐舞图》之“舞独角兽”

拟兽舞、大面舞都有其自己产生发展的社会依据。也不能排除汉唐各时期的散乐百戏、外域的百戏杂耍、其他民族乐舞与本地原住民族进行艺术交流而产生互相影响、借鉴、融合的可能。

雕刻有音乐（乐器）资料的一组，以横长条式分左右横镶架在大殿的檐口两侧。一侧的一幅共刻有八种十一件乐器并二十件器物。乐器有：大蛮锣、小蛮锣、铙、大小铜钹、胡琴、笙、十面云锣、套笛。另一侧的一幅共刻有七种八件乐器并二十件器具。乐器有：古琴、大鼓、月琴、金钱鼓、三弦、大铜锣、瑟。两幅所刻的乐器除古琴、瑟之外，现几乎都还在云南各地区的白、彝、汉等民族中流传使用着，在白族老年妇女的祭祀活动中也使用铙锣。这组木雕左侧木椅上的那支笙的式样，既不像彝族常用的葫芦笙，也不像其他民族使用的芦笙。其形似人胃，更像一只木凿的水瓢。《新唐书·南蛮传》条载：“宾客至、一人吹瓢笙，笙四管……”“瓢笙”是南诏时代较流行的一种民族乐器，后失传。而这支笙形状酷似瓢形，其管又恰好是四根。它是否就是瓢笙的近形同类，有待于进一步研究。

这两组木雕中的舞人与乐器刻得精细真实、比例适中，每种人物、乐器的细部亦很逼真准确。从其舞蹈人物、动物舞姿形象及其各种乐器位置的排列顺序整体的造型组合、透视感等诸方面都可看出民间雕刻艺术家高深的音乐修养和艺术构思、审美情趣来。

第三节 瑶宗教祭祀乐舞

一、祭孔乐舞与《大成乐》

祭孔乐舞又称《大成乐》、《雅乐雅舞》，亦称为“六代之乐”或“舞六佾”。中国的“祭孔乐舞”源远流长。传说，最早起源于夏禹时代

的“大夏舞”、“夏龠”。当初，“大夏舞”、“夏龠”的内容主要是歌颂大禹治水，拯救百姓于洪灾的功绩。当时跳“大夏舞”、“夏龠”的舞者，就是一手执龠，一手持羽的。到了周朝，传承了“大夏舞”之制，将其易名为“羽龠”、“舞大夏”，还有了“文舞”与“武舞”之分。为此，后世遂将其称为“先王之乐”。约在东汉章帝元和二年（公元 89 年），章帝刘炟亲自主持首演了祭孔乐舞“六代之乐”，至南朝宋文帝刘义隆元嘉元年（公元 424 年），宫廷开始推行在孔庙的祭礼中增设祭孔乐舞——“舞六佾之乐”。从公元前 483 年，鲁哀公开始为孔子建庙祭典，并将孔子尊为“尼公”起，此后的历代帝王也都不断地将孔子加封为“王”、“先王”、“圣贤”。伴随着祭孔规模的扩张与发展，祭孔及其乐舞也陆续传入云南，并且在此落地生根。

儒教进入云南的记载最早出现在唐代的南诏时期，唐天宝十年（公元 741 年）立于大理太和城的《南诏德化碑碑文》就曾多次提到南诏国“阐三教，宾四门”，开放宗教信仰的主张。在清代，云南各地区的很多县、府都建有孔庙。据调查，这些孔庙里也曾表演过规模不等的祭孔乐舞。到了清朝末年，仍能较完整地保持祭孔乐舞的已寥寥无几。在建水、大理、剑川等地还偶有部分老年人继续坚持着。其中，今红河建水县孔庙的祭孔乐舞，算是在云南保存得最为完整的一个典型范例。据《建水州志·卷四之六》载：祭孔礼器创制于明朝弘治八年（公元 1497 年）。明万历三十年（公元 1602 年）府署教授胡金耀添置了部分祭器、乐器。清康熙二十九年（公元 1690 年），临安府知府又捐资增添了所缺器具。至雍正六年（公元 1728 年），郡人肖大成按《大清会典》的祭孔制式，尽数补全。从此，建水孔庙的祭孔乐舞名声大振。

过去在孔庙里，每年还举行三次大型的祭孔乐舞表演活动。在清康熙《剑川州志》、《建水州志》、《大理县府志》、《赵州县志》等书里还详尽地记载了表演祭孔乐舞——《大成乐舞》的动作、舞具、队列、仪规、禁忌等祭孔的传统制式、程序。在已知的云南各部州县府志中，记录祭孔乐舞——《大成乐舞》最详尽者，当数成书于清康熙年间，由王世贵、何基盛合纂的《剑川州志》。

在清康熙《剑川州志·卷之六》的“学校”、“礼器”、“乐器”等条目中，编纂者以极其详尽的文字（约二万二千字），记载了剑川州（今剑川县）从明朝洪武二十三年（公元1390年）始建文庙，后自清康熙二十八年（公元1693年）起，并由“总督范□行文始设乐舞生并乐器”的史事。也就是说，从公元1693年起，云南的一些地方官府为了完善祭孔礼仪，已经以行文的法规形式，确立了在孔庙的祭祀礼仪班子中必须设有专门表演祭孔舞蹈的“乐舞生”和“舞器”（专用的舞蹈道具、服饰）及演奏诵唱《大成乐》的“乐器”、“人数”等正式编制。并限定必须严格遵照中原王朝的祭孔祖制与“正统”的程序——《六佾舞图》、《转班图》，按部就班、照本宣科地进行表演。

王世贵、何基盛在《剑川州志》里所详载的表演祭孔舞蹈的专用舞蹈道具、服饰——“舞器”共有八种：“舞器：引舞旄节二执，龠四十有八，翟四十有八，舞帽四十有八，舞衣四十有八，舞带四十有八。”另又记有表演祭孔舞蹈、演奏诵唱《大成乐》的“乐舞人数”编制：“麾幡一人，祝一人，编钟一人，编磬一人、大磬一人，应鼓一人，凤箫二人，琴四人，瑟二人，笙四人，笛四人，埙二人，篪二人，搏拊二人，节二人，敔一人；歌工二人；舞生四十八人。”其中，计乐器十七种，奏乐者三十五人，演唱八人，舞生四十八人，共计九十一人。文中还详列了祭孔祖制与“正统”时必须严格遵守的程序——《六佾舞图》与《转班图》等两个队列阵容图（详见附表：图谱一、图谱二）。之后，文中又依次详细地对祭孔舞蹈的整套程序分别作了记叙：“旄节舞将陈，执节前导。既列缀兆，则分立东西。舞生之首入奠帛，麾生唱乐奏《宁和之曲》，东阶节生亦扬节唱曰：‘奏宁和之舞。’三献皆同。舞毕，西阶节生抑节唱曰：‘舞止。’各植节架上，舞生俱归班。”“相鼓木铎，节武舞，以金铎节；文舞，以木铎节。一声应一步。傍侍者执摇，听堂下乐既发声，即摇一声，随舞人所向之方，辰俯则先俯，仰则先仰，以为舞容之节。相鼓用手执于胸前，所以辅铎者。每摇铎一响，则击鼓一响以应之。”

接下来，王、何二人再进而对“龠翟舞”作了详细说明：“龠翟：龠

用左手横执之，有窍而不吹（见图 苑原员缘）。或云：缀兆转折入位之时，齐吹以节走趋。翟用右手纵执之。翟纵、翥横、齐肩执之，为执。起之，齐目为举。平心执之，为衡。尽手向下执之，为落。向前正举，为拱。想耳偏举，为呈。翥翟纵横两分，为开。翥翟纵横相加，为合。翥翟纵合如一，为相。各分顺手向下，为垂。两执相接，为交。凡执翥秉翟，俱右手在外，左手在内。其手指俱大指在内，四指在外。纵则如绳，横则如衡。执秉者不可忽也。”这段文字对“翥翟舞”中的十一个基本动作的动作名称、各种动作姿势的具体位置、动作标准与动作规范，均进行了极其细致精确的描述（见图 苑原员远）。



图 苑原员缘 福建水文庙祭孔乐舞《大成乐》之“左翥右翟”



图 苑原员远 福建水文庙祭孔乐舞《大成乐》之“大夏舞”

接下来，王、何在《剑川州志》里又对整个舞蹈的表演过程及其术语进一步作了细说详载：“舞鼓声既，由旌接前导，鱼贯而进，列行于陛上。左右相同。听接生唱奏《宁和之舞》，则散而为佾。听唱‘乐止’则聚而成列。忽散、忽聚，部位不乱。如兵家之阵法然。凡舞，东阶者面东，则西阶者面西；东阶者面西，则西阶者面东。又东阶者用左手、左足舞蹈；则西阶者用右手、右足舞蹈。其向、背，低、昂，周、旋，俯、仰，各各成偶。凡立之容五：两阶相对，为向内立；两阶相背，为向外立；俱面正北，为朝上立；两两相对，为相对立；两两相背，为相背立。舞之容二：两阶相顾作势，为向内舞；两阶相负作势，为向外舞。首之容三：举面朝上，为仰首；俯面向下，为低首；左右顾，为侧首。身之容五：起身正立，为平身；曲其背，为躬身；正立左右转，为侧身；转过，为回身；开左右膝，直身下坐，为蹲身。手之容五：一手高举，为起手；顺下，为垂手；前伸，为出手；两手合举，为拱手；相持为挽手。步之容二：前迈为进步；后缩为退步。足之容七：起足前尖，以足跟着地，为蹠足；起足后跟，以足尖着地，为点足；进足稍前，为出足；膝前足后，为曲足；履位迁移，为移足；右足加左，左足加右，为交足；反覆底向上，为蹈足。礼之容九：屈身出手下赐，为授；更屈身出上手承，为受；拱手后退，为辞；拱手向左右，为让；低首屈身，拱手，为谦；平出两肘，拱手，为揖；低首屈身至地，为拜；屈膝至地，为跪；点首为叩头；蹠一足，屈一足，拱手左右让，为舞蹈。舞生按谱作势。凡舞：合字、四字，欲迟；工字、六字，欲急；上字、尺字，欲适中。听铎鼓既响，两阶羽龠齐作。进退俯仰，象文德之容。合声歌之，妙而舞之，能事毕矣。后列图谱，其形象解说，俱出《太学志》。金载所载者，与此不同，故并存之。而阙里之舞师，世世亲传，又别有妙用。总之得古人文舞之神，动合法矩，岂拘拘如泥偶哉！歌一阙，则舞一成。奠帛三献，共四成。始终共六变。起于终而散于中。初变在缀之中。东西立，象尼山毓圣，五老降庭。再变为佾数稍前进，象筮，任于鲁而鲁治。三变而东西分，象历聘列国，而四方化。四变稍后退，象删述六经，告备于天。五变而左右同向，象讲论、授受、传道于贤。六变而复归于

缀中，东西立，象庙堂尊享，弟子列配。考：帝王乐舞，武舞退，文舞进。由一成至于十二成，一变至于九变。其缀兆皆起南，而散于南，与此不同也。”

图谱一：《六佾舞图》、《奏乐位次之图》

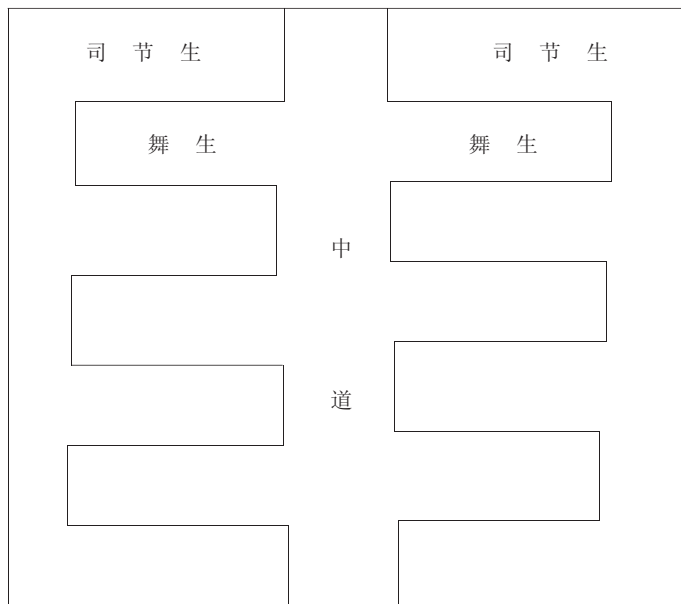
奏 摇 乐 摇 位 摇 次 摇 之 摇 图			搏拊		应鼓	
	歌工			笙笙		
		琴			埙	舞舞舞舞舞舞舞舞
	歌工			洞箫		
		瑟			篪	舞舞舞舞舞舞舞舞
	歌工			凤箫		
		琴			钟	舞舞舞舞舞舞舞舞
	歌工			龙笛		
	引麾	祝			节	
				丹	陛	
					节	
	引麾	敌		龙笛		
	歌工				磬	
		琴		凤箫		舞舞舞舞舞舞舞舞
	歌工				埙	舞舞舞舞舞舞舞舞
		瑟		洞箫		
	歌工				篪	舞舞舞舞舞舞舞舞
		琴		笙笙		
	歌工		搏拊			

摇摇摇摇注：采自清康熙《剑川州志·卷之六》“礼器”、“乐器”条。

王、何二人在《剑川州志》中的这段重要而且专业性极强的详尽记述，对破译我国古代从东汉章帝刘烜元和二年（公元 86 年）首演的祭孔乐舞“六代之乐”，至南朝宋文帝刘义隆元嘉元年（公元 430 年）专设的祭孔乐舞“舞六佾之乐”的三百四十多年之间，若干重要文字舞谱中的特定语意，对解读古代肢体语言的人文内涵等若干方面，均具有特别重要的价值和文化意义。

这当是云南除了丽江纳西族《东巴舞谱》以外，尚遗存的第二部用文字记录并传播舞蹈的古代文字舞谱。有趣的是，从民国初年起，邓川文庙的祭孔乐舞就略去了“乐生”及传统乐器，而是改用从外国进口的脚踏风琴来为祭孔乐舞伴奏。这类洋为中用、中西合璧的祭孔乐舞，在全国范围内亦属首创。

图谱二：《转班图》（《太学志》图谱）



摇摇 摇摇：采自清康熙《剑川州志·卷之六》“礼器”、“乐器”条。

二、“拜二月”与白族那马人歌舞

“拜二月”在白族那马人支系语里叫“拜日哇”，每年农历二月十四日为“拜二月”的会期。这种活动主要流传在聚居于怒江兰坪县共兴乡白族那马人支系中。这是当地那马人最隆重的一个节日。由于聚居于兰坪县的白族那马人地处山区、半山区，近百年来与世居在这里的普米族、傈僳族在众多领域有着千丝万缕的密切联系，所以，白族那马人支系与大理白族的传统民族文化艺术在内容与形式上或多或少都存在某些差别。民间对“拜二月”的来源有多种传闻。有纪念部落战争中的阵亡将士说，有于清朝雍正年间从外地学来说，此外还有几百年前老辈子传下来的说法。鉴于历史文化背景的原因，当地及临近各县的县府志及野史杂书中均未发现相关记录，虽经数次实地调查核实，仍难以判断。

从遗留至今的会期、会址、称谓、参拜的神祇、表演者的服饰、角色名称、演出程序及禁忌等若干方面来看，“拜二月”当属一种多神崇拜的宗教节会。过去，在“拜二月”表演时出现的角色计有天干、娘娘、仙子、仙女、吴三桂、马三宝等三教九流的十四个人物角色（见图 苑原图 苑原图）。表演者的服饰、道具亦颇为庞杂，既有那马人、普米族和傈僳族的日常服饰和刀棍、弓弩、农具，也有刻意化妆打扮的仙子仙女，穿长衫、登皂靴、戴面具的吴三桂。当地人在活动之前的头一天，还必须举行一整套洗衣净身、忌荤腥、备贡品、选“达正树”和请祭师念经的仪式。多年来，“拜二月”的各种祭拜礼仪与歌舞表演都在大佛寺遗址举行。整个演出活动具有一定的戏剧雏形成分，其间所表演的歌舞则具有较多的即兴特征。从总体艺术形式及结构上看，“拜二月”与大理、洱源一带的“田家乐”、“栽秧会”颇有几分相仿之处。



图 苑景瑶白族“猴舞”



图 苑景瑶白族“耍虎舞”

三、白族巫舞

白族除崇拜“本主”外，还保持拜天、拜龙、拜树、拜石、拜水等原始自然崇拜活动，信奉巫术。民间把从事巫事活动的巫师称为“赛渡”（神汉），“赛姆”（神婆），把跳神称为“挑赛”或“挑朵西”（见图苑原灵）。巫术在古代白族地区极为盛行，信众甚多，但是只有极少数的特定专门节会，大多数跳神则出现在“本主节”、求雨或祭龙的节会公众



图苑原灵白族“巫鼓舞”

场合里。较早的巫都有师承关系，巫师跳神有一定的程序，以唱、念、跳结合进行，其迷信色彩较浓。在大理、洱源、剑川、鹤庆、云龙、宾川、祥云等县，尚各有员~猿位有师承关系的男女巫师在世。其中，最有代表性、最具白族传统舞蹈特色的要数大理市喜洲镇文阁乡文院村的巫师赵学尧。他的艺名叫“姜武”，灵愿年生，少年时就拜邓川著名神婆

“七月圄”学巫术巫舞，后又师承大理市喜洲镇庆洞庄神婆“阿夸”的巫艺。他尤其擅长“耍香龙”、“接金姑”、“美女逛花园”、“羊皮鼓舞”、“祭刀神”等成套的传统巫舞。他表演的“耍香龙”神奇怪异，舞蹈技巧难度很高，具有典型的白族舞蹈风格。

据调查统计，白族巫舞多达 40 种，约占白族传统民间舞总数的 1/3，它们分别流传在云南省四个州市十余个县市境内的上百个白族村寨中。白族的巫舞与其他巫舞一样，具有宗教与迷信、艺术与巫术的多重性。白族巫舞的客观存在以及它几千年来一直依附于白族巫教，同时也是白族巫教赖以吸引群众、传播教义的载体的历史事实，使其成为一个特殊范畴中的极其特殊的艺术品种。

据调查，尚遗存在白族民间的巫舞计有 40 种。它们分别是：

大理市：“接金姑”（即“羊皮鼓舞”）（见图 7-1-1）、“耍香龙”（见图 7-1-2）、“问魂舞”、“跳七姑娘”、“碗箩姐”。



图 7-1-1 白族巫师跳“羊皮鼓舞”



图 苑园瑶白族巫舞“耍香龙”

剑川县：“散花”、“霸王鞭舞”、“请神舞”、“燃香舞”。

洱源县：“问魂”（两种）、“请神”、“高跷耍马舞”。

祥云县：“跳鞞子”。

云龙县：“围棺舞”、“祭月亮神”。

兰坪县：“拜二月”、“哦啦喂”。

碧江县：“丧祭舞”、“棍舞”。

南华县：“大刀舞”、“链铰舞”。

普洱县：“跳大头神”。

以上 苑园种巫舞主要形式为独舞和集体舞两种，少数为三人舞。独舞有：“问魂舞”、“接金姑”、“请神舞”、“燃香舞”、“问魂”、“请神”、“大刀舞”、“链铰舞”、“跳大头神”、“祭月亮神” 苑园种。集体舞有：“耍香龙”、“跳七姑娘”、“碗箩姐”、“高跷耍马舞”、“跳鞞子”、“围棺舞”、“拜二月”、“哦啦喂”、“丧祭舞”、“棍舞”等 苑园种。三人舞

有：“散花舞”、“霸王鞭舞”两种（见图 苑原圖 图 苑原圖）。



图 苑原圖 瑶巫舞“三人霸王鞭舞”（陈瑞弘摄）



图 苑原圖 瑶巫舞“散花”（陈瑞弘摄）

白族巫舞的表演活动时间主要集中在农历七月份以及不同日期的本主庙会时。除此之外，巫舞还有应信众所邀的家祭，这类巫舞则不分季

节，随时均可表演。

巫舞大多数都是在秘密或半公开的场所进行。其主要信众多为五十岁左右的妇女。当地佛教、道教和孔庙均严禁巫术及其巫舞到所属场所活动。然而，巫舞在白族本主节或某些传统民族节会如“绕三灵”、“拜月望”中，则被视为“自古如此”，不会遭到非难。

晚清以来，完全由巫觋独自表演的巫舞有 15 种。其余的 15 种则分别为巫觋主持祭祀、领舞以及信众效法先人或巫觋，自己入舞两类情况。属前者的有：“耍香龙”、“跳七姑娘”、“碗箩姐”、“高跷耍马舞”、“拜二月”等缘种；另外如“跳鞞子舞”、“围棺舞”、“哦啦喂”、“丧祭舞”、“棍舞”、“散花舞”、“霸王鞭舞”等则属后者。后苑种舞属于带有巫术性质的民俗祭祀舞蹈。白族巫舞种类繁多，分布面广，变异较大，师承多门，但它们都往往带有随意性强、神秘奇异、特殊技艺等共性特征。

随意性强指分布在各地不同门派的巫舞者在遵循沿袭师承相对固定的巫舞表演程序、套路的大前提下，根据舞者当时的情绪心态和善男信女祭祀的主要内容、心理状态、感情变化等内外两方面的因素，有针对性地加以变通发挥，即兴创作表演。这种随意性造成巫舞者在不同时间、地点、场所表演的同一舞种的舞段、唱段、动作等方面的顺序、内容和长短多寡诸方面呈现出千差万别的变化。随意性即属于该舞种生存沿袭的一种内部调节机制。它既可迎合信众和观众的心理需求，又可不使巫舞陷入千篇一律、千人一面的程序化的窠臼。随意性也给表演者提供了充分展示个人聪明才智、进行宗教艺术创造的绝好机会，从而增强了巫舞的艺术感染力。

神秘奇异则是巫舞区别于其他民间舞蹈的一个主要标志。白族先民们在对疾病、死亡（尤其是夭亡和暴病而逝）、畸胎，火灾、山洪、地震、干旱、虫害及战乱、匪患等灾难无能为力，不理解究竟的情况下，通过巫术、巫舞去“娱神”“媚神”，以企求超自然力量的庇护。白族先民认为种种灾祥祸福的消长是变幻莫测的，是“神鬼妖魔”等超自然力量在起支配作用。巫觋则将“超自然力量”分别比附于各种禽兽、植物

或山川河流。赋予它们美丑、善恶的各种人间品格，予以极度的夸张变形，使其各自象征某种神及其寓意，将它们神格化，人为地划分不同的日期加以顶礼膜拜。巫覡们编造出神秘离奇的掌故和各种禁忌，配之以祭坛、符咒甲马、供品法器和剧烈舞动、反常体态，让信徒和观众在精神和心理上产生敬畏感，被其教其神其舞所慑服。

特殊技艺则是白族巫舞的一种重要的宗教艺术手段。巫舞者绝大多数都是受过训练的职业或半专职的宗教舞蹈者。他们以巫术和巫舞为业，多数都有一定的师承关系。故而巫舞者均各有一两套看家的特殊技艺，并以其博得信徒的敬重，吸引更多的观众。白族巫舞中有各种各样的舞蹈跳、转、翻技巧和惊险动作。如蹲跳步、蹲转、单腿转、虎跳、前手翻、倒立、单腿颠跳等等。如大理市巫舞艺人赵学尧，年轻时表演一次可连续单腿跳转与蹲跳转四十多圈。更有甚者，作巫舞时“口衔熬铁、足踏利刃、滚火塘、负燃烛，出入踢跳，如履平地。”（《云龙州志·卷九·风俗条》）这类特技在白族中传闻甚广，表演时往往使观众瞠目结舌。崇信巫术的人则确信巫师们具有通神灵、镇鬼怪的超凡法力。少数掌握气功术、懂一点化学知识和魔术的巫师则在巫舞高潮时利用助手暗控祭具供品、抑扬场内观众的喜怒哀乐，以化学反应制造各种特殊声光视听效果，强化巫舞的神秘色彩，增加巫舞的感染力。

白族巫舞有一个普遍性的特点，即它的舞蹈动律中始终贯穿着白族传统民间舞的代表性特征。尤其是上身的拧、承、旋、绕和下身富有弹性的均衡的颤动屈伸特别明显。那种气沉丹田、含蓄内秀的呼吸和体态，表明白族巫舞与民间舞蹈千百年的内在联系和同源异流的历史发展脉络。

巫术是白族先民最早信奉的一种古老原始宗教。两汉时代，白族先民中的巫往往兼为部落、部族的宗教领袖，巫教头目具有支配社会、政治、经济、军事、文化和艺术等诸方面的特权。晋常璩《华阳国志·南中志》载：“事中有狡黠能言语屈种人者，谓之耆老，便为主论义，好譬喻物，谓之夷经。”《后汉书·西南夷传》又载：“贤惶恐，谓其耆老曰……”前书所说的“耆老”，即是古代白族巫教的领袖。一般的巫婆神汉白族语称之为“朵兮波”（女巫）和“朵兮”（男巫），又有称“舍

波”、“舍由”的。而巫师们则自称为某神仙和本主的“埋介”，（意即叫鸣鸡）是代替神灵和本主传达上天旨意，代替人类向神仙禀报回复的“超人”。

白族的巫信仰及其工歌巫舞由汉至唐盛传于先民的各个聚居区域内。《新唐书·南蛮传》说：“夷人尚鬼，谓主祭者为鬼主。每岁产出一牛或一羊，就其家祭之。”这里所说的“祭”即为以群祭和家祭为主的行巫法、跳巫舞的宗教活动。

南诏初期，白族巫教仍然是洱海地区占统治地位的一种地方宗教。并且对整个南诏辖区内的政治、经济、文化和艺术产生巨大的影响。

南诏中期，佛教、道教、儒教逐渐传入，巫术与之发生了激烈的斗争。由于南诏统治集团变而积极支持扶植佛教，巫术在斗争中屡屡遭挫，陷入困境，逐渐退居于边远乡村和山区苟延残存。在白族中盛传的民间神话故事《望夫云》、《观音斗罗刹》等正是历史上巫佛斗争在民间文学中的一种曲折反映。

尽管白族巫术遭受如此沉重打击，但由于它的发端与民族心理、精神情感的微妙关系，巫仍然活跃于白族的传统民族节会中。《滇中琐记》载：“大理有绕山林会，每岁季春下浣，男妇纷集，殆千万人。十百多为群，群各有巫觋领之。男者犹执巾秉扇，足踏口歌，或拍霸王鞭。相传起于南诏，数千百年不能禁止。盖惑于巫言，祈子嗣，禳灾病。”对这种在巫师带领下的白族民间歌舞流行盛况，很多古代文人都留下了诗赋。赵甲南《咏绕山林竹枝词》：“淡抹浓妆分外艳，游行手执霸王鞭。咚咚更有金钱鼓，且舞且歌为飘然。欣逢四月最清和，簇簇游人此日多，六诏遗风今尚在，诸君莫笑是夷歌。”古代白族的巫为了生存，日愈向民族宗教节会渗透，大量吸收白族的民间舞蹈为其所用。巫的随宜变法，使自身得以壮大发展。它不仅扩大了影响，还迫使统治者承认其合法地位。据查，明代大理府曾设有官方的巫教管理机构“朵兮簿道纲司”。其下属的太和县（今大理市大理镇）相应设有“朵兮簿道会司”。明代白族著名学者杨黼在《词记山花碑》中的古白语褒题“跳仙人出充遨游，胜姮娥入宫伽舞”。据考：文中所说的“跳仙人”就是指跳巫舞的遍及乡村

市镇。后一句则赞誉优美的巫舞比嫦娥仙子更迷人、更胜一筹。从杨黼的诗句中可知，当时巫舞的舞技水平已非寻常。

明代的白族巫舞既继承于前朝巫舞，又与之区别。一些文献记载了它们的差异所在，元代袁桷在《清容居士集·龙尾歌》中有：“瓢笙铜鼓群巫舞，牛肴狼藉差琼浆”之句，反映出，当时的巫舞已有芦笙、铜鼓入舞，仍旧保留着古代民俗的浓重特色。

及至清代、民国，在今大理市下关镇的龙尾关，巫舞仍很盛行。周宗麟《大理县志稿·卷六》载：“十五日中秋夜……龙尾关附近各村，多跳巫演戏者，谓以祝唐代李将军宓生辰云。”清代以来，白族巫舞不仅向农村城镇发展，还与演戏、歌舞一同出现在节庆庙会上，并有登上戏台表演者。清乾隆三十九年（~~1774~~1774年）立名的大理市喜洲河矣村龙王庙《洱海祠碑记》载：“……但殿庑合完而优厂旷荡。斯乎，新正祝寿之缺典也。于是筑登登，削冯冯而台观告竣焉。……祈祷之必灵，当自有在，岂徒工歌巫舞已哉……”巫舞中有一定戏曲情节的舞种，如“接金姑”、“跳七姑娘”、“跳鞞子”、“大刀舞”等，可能是与戏剧接触后的借鉴。

清晚期，流存于大多数山区的巫舞仍然保留着较多的迷信原貌。民国杨润蒸《乔后历史杂志·大王庙》记道：“其会期为二月初八日，则演剧诵经为常。至期，远近男女毕集于会。满以遍坡各集为群，置灶宰牲，焚香酬愿，人达数千，挤拥纷纷，至不能容。香烟缥缈，黑暗迷天。原以来酬神了愿祈福嗣者不仅乔区，即洱源、漾濞、云龙各属之人，亦多相率而来。比乃赛会之常，无足称论也。其特者，西山、云龙之巫覡，各集成群，巫为之首，从者执旗执伞，向导而前。巫者，头着红巾，身穿红衣，赤脚不履，响铃响鼓，于肩上十字形，左右斜挂。随行于后，其手执椎，咚咚而鼓；其口，叙叙而叫；其脚，登登高跳。汗流如雨。由西山跳至庙中，祷神以毕，复旋叫旋跳。出庙相聚于郊外。假神圣口语，劝谕世人，专以善报应，骇人听闻之词，惊悚愚顽，谓之跳神。”这类群祭型的巫舞与家祭和丧葬时的巫舞尽管在规模、场合、仪式、时间、形式等多方面有较大的区别。但它与白族的“本主”崇拜，也都有着千丝万缕的联系。因此，在白族各地的各个本主庙节会期间大都可可见到巫

舞的踪影。在此期间，巫舞均不受排斥。白族巫舞在此期间或单独进行，或插入民间传统歌舞表演，显现出一定的灵活性和宽容性。

四、白族“耳子格”与壮族“草人舞”

在大理白族自治州云龙县视槽乡的白族民间流传着一种白语称为“耳子格”的舞蹈。这种“耳子格”通常是在当地青年人结婚或新居落成时才表演的习俗性舞蹈。在白语中“耳子”，就是“傻子”的意思，“格”即是“歌舞”。“耳子格”的表演者由十四人分工担任：“耳子”三人，伴娘三人，舞狮两人，老太、老倌、主持人、春官、江湖郎中、新娘各一人。表演“耳子”的三个人，全身上下都用棕片包裹起来，腰间系着一只大铜铃及一个象征男性生殖器的猪尿脬。表演时，舞者手中挥舞着有意变形的各种农具。表演过程中有装聋作哑的逗趣取乐，有滑稽可笑的噱头打闹。表演到兴致高涨时，“耳子”们不时地摆弄象征男性生殖器的猪尿脬，并作出一些男女交媾的动作，引得围观群众哄堂大笑。类似白族“耳子格”这种装束的民俗舞蹈，在文山砚山县壮族的民俗传统节庆中称为“草人舞”。每年农历正月的第一个属猪日即是壮族最隆重的“开年节”，壮族“草人舞”是“开年节”中的重头大戏。平日里“草人舞”是不能表演的，如果违反祖规，族人认为就会给村庄和家人带来灾难。壮族“草人舞”由十六个男子表演，全身上下都用稻草包裹起来。他们围着场子中央一棵特意移栽到此，上面挂满象征丰收吉祥之物的大树，开始表演犁田、耙地等各种各样农事劳动，其中还穿插与妇女及小草人交流的风趣诙谐表演（见图 员原圆）。此外，在哈尼族的传统节日“苦扎扎”（即六月节），弥勒彝族“祭火神”的民俗舞蹈中，亦有将舞者装扮成满身披挂树枝、花草，并在下身悬挂醒目的男根饰物的表演内容。

据剑川海门口遗址考古发现的炭化稻谷证实，早在三千多年前，云南就是最早栽种稻谷的地区之一。在原始时代，粮食的种植及其劳动技能对人类的生存繁衍具有重要意义。因此，在许多民族的传统文化艺术

中，往往多以原始农耕与水稻文化为题材。在云南少数民族地区流传着的这类具有较多原始气息的“草人舞”、“耳子格”及“祭火神”中，基本上都是以原始农耕及生殖崇拜为主题。少数民族先民从水稻农耕崇拜发展到与对生殖神的崇拜仪式信奉联系在一起，继而在某些民族地区繁衍派生出千姿百态的农耕崇拜、性崇拜及象征生命、生存的各种文化艺术样式及舞蹈品种。

五、彝族“搓蛆撵鸦”以祭祖的“转噶”（“跳歹”）（“确比”）

摇摇清代乾隆《宣威县志》载：“……亲朋聚集，则各执鸾铃一串，蹲而歌，两脚交替运动，状如蝇，名曰‘搓蛆’。顷之群起绕帐，一人吹笙前导，且歌且舞，谓之‘转噶’。既转而搓，搓已复转，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，俾免厌憎。”滇东、滇东南的宣威、曲靖、广南、罗平等县市彝族以“搓蛆撵鸦”祭祖的丧葬舞蹈“转噶”，又称“跳歹”“呕蛤比”“期黑”“转嘎”“确比”“搓蛆舞”“会玛克”“跳脚”，从清代一直流传至今。宣威东山安迪乡彝族凡遇长辈去世，都必须在晚上跳“转噶”。传说这种舞蹈原有七十二套，后来只剩下“踢羊”、“钉桩”、“转通”、“搓蛆”、“打鸟”、“姑爷磕头”、“编篱笆”、“仙人摔跤”等十多套传统跳法。以上各地的这种丧葬舞有两种跳法：一种是以双手各持一条长约四十厘米的白色布巾甩跳的男子集体舞；另一种是以两根短棍与一条长棍对打的男性舞，舞者多为六至八人。

关于滇东、滇东南彝族的这种丧葬舞起源于何时何地，目前还未见于任何文史资料。但是，在流传着这类丧葬舞的不同地区，均流传着一种内容基本相同的民间传说：很古很古的时候，彝族的老始祖为了养活族人就去山上打猎。老始祖在追赶一只野兽时摔下了山箐。当子孙们找到他时，发现老始祖的尸体挂在一棵大树上，尸体上爬满了蛆虫，还被乌鸦啄食得惨不忍睹。后来，彝族的子孙们为了表达对始祖的养育之恩和

献身精神的崇敬，就在农历正月初七及长辈去世时用跳这种舞蹈来纪念先人生前的恩德（见图 苑原圆原）。



图 苑原圆原 彝族“转噶”

从这个丧葬舞起源的民间传说中，反映出几个层面的含意：首先，舞蹈的对象专门是外出狩猎的先祖或外出谋生在外逝世的老人；其二，始祖及逝世老人的遗体都是挂在树枝上的；其三，跳此种舞就是悼念始祖及逝世老人的功德；其四，悼念始祖及逝世老人的具体手段是以舞蹈化的脚搓、手执棍子或用手巾去驱赶危害始祖及逝世老人尸体的作孽者。

前两种说法表明，虚构的或真实的死者，都是为了后人的生存，而在山林或外面意外死亡的。逝世的始祖及老人的尸骨都停放在大树上，并受到严重的损毁。从中可推测，这里的彝族先民在古代曾经经历过以狩猎为生的社会生活，也曾经有天葬之类的原始习俗。后边的内容，看上去似乎仅仅是在古代先民中常有的以舞娱尸及挥棍舞巾的简单舞蹈道具及舞蹈动作形式而已。其实，这种特别为在外去世长辈所跳的“转噶”、“跳歹”与“确比”的简单舞蹈形式中，既有与其他原始先民“以舞娱尸”习俗及其观念有某些共同点，又蕴藏着与其他民族“以舞娱尸”重要区别的深层意味。首先，这个丧葬舞起源的民间传说，反映出

这一带的彝族奉行的是一种超时代的原始朴素的唯物辩证生死观。他们将外出狩猎的先祖或外出谋生老人在外意外逝世的原因，视为天灾人祸的自然现象，而非妖魔鬼怪的作为。另外，这里跳丧葬舞的主旨，就是悼念死者，歌颂及崇拜死者生前的业绩，而绝无祈求妖魔鬼怪的成分。最意味的是，舞蹈中是以艺术化的脚搓、手执棍棒或布巾的带有强力手段去驱赶始祖及老人尸体上的作孽者（见图 苑原瑶）。其中，即有以武力警戒作恶与行为不良者的意思，也包含着警示与教育本民族后人人尊老爱幼，不忘长辈养育之恩的多层意味。



图 苑原瑶族“大刀舞”

六、宁蒗“土民”的洗马舞

周汝成在《宁蒗见闻录·丧俗》中以较多的文字和细致入微的描绘，记述了在今宁蒗县一带较为罕见的丧葬舞蹈“洗马舞”。“永宁土民之丧，极其诡怪，……出殡之日，请达叭（注：宁蒗泸沽湖一带的普米族、纳西族支系摩梭人、傈僳族都将巫师类神职人员称为‘达巴’）巫师于灵

前，行‘洗马舞’，用马三匹或五匹、七匹，取其奇数，马之头插长雉鸡尾，马身上披以五色纸条，鞍鞴俱备，再有古装之男子三人或五人，头戴花翎卫帽，身穿花衣蟒袍，系满清装束，达叭立于马之左右，乃对马而立，口中念念有词，颂□□□□经咒，将迎死者之魂。达叭忽厉声大叫，古装而立者，即出门上马，……将马下河，以水七碗浇马背上……乃请死者亡灵上马回家……达叭诵经持咒，以验死者之回来与否。”文中提到的“洗马舞”，其时流存在“永宁土民”之中。文中的“永宁”即今之宁蒗彝族自治县永宁乡，永宁乡距离泸沽湖不远。宁蒗县世居民族有彝族、普米族、傈僳族、纳西族支系摩梭人等诸多民族，过去都曾经信奉“达巴”巫术（见图 苑原四）。周汝成文中的“土民”的具体族属到底应当与现在的哪个民族对应，则难以推测。在《中国民族民间舞蹈



图 苑原四 纳西族摩梭人巫舞甲冑

集成·云南卷》的普查过程中，亦未搜寻到有关“洗马舞”的踪迹。此种丧葬巫舞是否已经消亡，抑或还幸运地遗存在某些偏僻的山乡，则有待于进一步的深入考察了。此外，从周汝成文中对“洗马舞”描述中可以确认：“永宁土民”的“洗马舞”乃是以真实的马匹经装饰打扮后入

舞的，它显然区别于其他地区以舞者悬挂用竹箴绑扎裱糊而成的舞蹈道具的“马舞”。再从“头戴花翎卫帽，身穿花衣蟒袍”的古装男子及“将马下河，以水七碗浇马背上”的一连串描述来看，其是否与南诏时代的“马舞”，抑或与以狩猎为生的某种马背民族有着某一方面的联系？这些都是云南民族舞蹈史研究中悬而未决的疑点。

第四节 摇地方民族戏剧中的舞蹈

在云南省的各种地方民族戏剧中保存着众多优秀的戏剧传统舞蹈。它们是云南民族舞蹈艺术宝库中又一颗璀璨的舞蹈明珠。云南省现有十余种地方戏剧和民族戏剧。如云南花灯、滇戏、关索戏、端公戏、白剧、彝剧、傣剧、壮剧、彝族花灯、吹吹腔、大词戏、赞哈剧、傩戏、香通戏、梓潼戏、苗剧、佤族清戏、皮影戏等等。经普查，共有二千多个剧目。这些地方戏剧和民族戏剧绝大多数都与各民族的传统舞蹈文化有着千丝万缕的血脉联系。它们之间相互借鉴，相互促进，互惠互补，从不同的角度和渠道，对云南民族舞蹈进行继承传播、推陈出新与发展创造，从而极大地推动了云南民族舞蹈的历史进程。探索和研究云南各种地方戏剧和民族戏剧中保存着的优秀戏剧传统舞蹈现象及其艺术规律，是云南民族舞蹈文化史中一个具有重大历史意义和现实意义的学术理论课题。

一、云南花灯中的传统舞蹈艺术

云南花灯普遍流传于云南广大汉族及少数民族地区，是一种深受各族人民群众喜爱的歌舞小戏，亦有学者将其称之为“小调戏”。它主要流布于滇西的弥渡、大姚、姚安、楚雄等县市，滇中的昆明、玉溪、嵩明、呈贡和滇东北的罗平、师宗等十余个县市。关于云南花灯的起源与形成，

有汉代说、唐代南诏说、宋代说、元代戏鞦子说、明代军屯移民说、清代说等不同的学术见解。迄今为止，有案可查的文献记载中，当数明人谢肇淛所著的《滇略·俗略》的一段记述：“元宵，家家燃灯，亦有鱼龙走马之鳌山诸戏。然皆染纸为之，无他奇巧，市上结彩为架，作松棚如小屋，然熬灯其中，游人歌舞达旦，然仅十三至十五而止。至于花爆烟火之属，皆远不逮他处。”此外，明代滇人李桢的《杨林元宵》诗云：“边城无处看灯来，月皎云空绝尘埃。忆在江南逢此夕，讴歌处处沸楼台。”当然，到了清代乾隆以后，云南各地民间的花灯活动也就颇为盛行了。清代以来，由于云南花灯分布较广，主要流布的县、市境内，又是多民族杂居的经济文化格局，所以，不同地域县市的云南花灯，便可能不断地从当地的民族民间舞蹈、民间武术、传统体育和其他剧种的舞蹈表演程序中汲取大量养分。这样一来，云南各地区的花灯及其舞蹈也就必然带有鲜明的地方民族特色。并且在一定的历史进程中，逐渐形成了公认的不同的花灯流派及不同的花灯舞蹈风格、套路与程序。早期的云南花灯舞蹈主要分为以下几种形式：

（一）花灯道具舞

早期云南花灯的演出形式主要是由村镇或家族按照传统惯例，在农历正月十五前几天，分别组成若干支“灯会”队伍跳“团场”。参加这些“灯会”队伍的人员，都要在元宵节的三天里，装扮成各式各样的角色，从清晨至深夜，到大街小巷踩街巡游。在踩街巡游的“灯会”队伍中，最为普遍、最常见且为广大群众喜闻乐见的节目当数“龙灯”（舞龙）、“狮灯”（舞狮）、“蚌壳灯”（鹬蚌相争）、“年年有余”（连年有鱼）、“鹿鹤同春”、“划旱船”、“跑竹马”、“耍猴舞”、“耍虎舞”等十余种佩戴着模仿各种飞禽走兽的大型道具的道具舞。这类“道具舞”颇受广大群众欢迎的又一原因，主要是其中有一位专业或半专业的花灯生角行当——“舞生”在演出中充当“台柱子”。“舞生”一般都无角色姓名，头戴草帽或无顶盘花草帽圈，腰系彩绸，装扮成英俊潇洒的农村青壮年。“舞生”不仅领引“团场”、“拉花”、“板凳龙”、“霸王鞭舞”、“秧老鼓”等各类集体歌舞，还以个人娴熟超众、技压群芳的舞蹈给元宵

节“灯会”推波助澜。“舞生”们高技艺的示范表演，将群众集体花灯歌舞的整体演技和鉴赏能力提高到一个新的阶段。可见，“舞生”的独舞、领舞或引舞在云南花灯传统“团场”、“拉花”舞蹈演出中占有非常重要的一席之地（见图 苑原图）。



图 苑原图 瑶族花灯歌舞“大茶山”

（二）民俗民间集体花灯舞蹈

最常见、最受广大群众喜闻乐见的民俗民间集体花灯舞蹈节目有“霸王鞭舞”、“秧老鼓”、“板凳龙”、“鹧蚌舞”、“灯笼舞”、“拉花”、“赞花扇”等。“灯会”队伍在大街小巷踩街巡游后，都要聚集到村镇的广场上。他们或以原队伍为单位，或各支队伍合拢成一个大圈，表演“团场”集体歌舞。“团场”中的集体歌舞，统一以某一首曲调来节律众舞者的舞步。所唱的歌词多半为二十四节气与农事活动，有些地方的唱词则以历史故事为主要内容。有传承关系的花灯“舞生”在这种“团场”的集体舞蹈中独舞、领舞或引舞，跳法与套路具有一定的技巧与难度。众舞者都会根据“舞生”和乐曲的变换，轮番跳起十余套在当地人中较为普及的“崑花灯”传统集体舞。由于简单易学，老少皆宜，自娱乐性突出。在各种“团场”中，嵩明县的传统“灯笼舞”尤显热闹壮观。嵩明的“灯笼舞”人数众多，男女老少皆可手持燃亮的红灯笼入舞。“灯笼舞”具有载歌载舞的民俗民间花灯舞蹈特征，民间艺人还独具匠心

地将二十多种传统队形、构图巧妙地融合在一起。这里出现的花灯传统队形调度有“单出”、“双出”、“一窝羊”、“两窝羊”、“三窝羊”、“四城门”、“跑四城”、“五梅花”、“堆八仙”、“十字花”等。夜幕降临时，舞者燃亮灯笼，以“龙吐水”、“蛇蜕皮”、“龙摆尾”、“龙上天”及“满天星”几种大流动的传统调度队形，将喜气洋洋的节日推向了最高潮。与此同时，“团场”中还会间或插入几个装扮诙谐怪异的插科打诨者，进行一些即兴风趣、滑稽幽默的表演。在元宵节的花灯“团场”中，群众参与面很广，各种各样的人士竞相展露自己的聪明才智，男女老少舞步整齐有序，群情振奋，充分显示出这类群众性花灯集体舞蹈所具有的强烈的艺术感染力和民族凝聚力（见图 苑原愿）。



图 苑原愿 瑶族花灯独舞

（三）千姿百态的花灯舞蹈“崴步”

“崴”是云南花灯舞蹈最有代表性的基本舞蹈风格特色和最典型的舞蹈动作元素。而花灯舞蹈的“崴步”正是这种韵律特点的集中表现形式。据有关专家研究，花灯舞蹈“崴步”约有四十余种，大致分为三类：一是各地“团场”歌舞中的群众性男女“崴步”，如在“等点”、“穿花”、

“跑谱”等传统的“崑步”基础上派生演变而成的多种“崑步”；二是在各种行当中有一定个性化、程序化的“崑步”，如旦角的“正崑”、“反崑”、“大崑”、“小崑”、“梭步”、“蹂踩步”、“颠步”、“十字花崑步”、“对穿花步”、“三穿花步”，生角有“大崑步”、“小崑步”、“十字花崑步”、“白云步”、“鹤步”、“平崑步”、“跳步”、“崑步转身”、“左右单跳步”、“摇崑步”、“大顿步”、“白鹤点头”等；三是专用于反面角色的，如“大崑步”、“大顿步”、“大小崑步”、“风摆柳”、“摇崑步”、“乌龟爬沙”、“乌鸦点头”、“乌鸦扇翅”、“快慢十字步”等。云南花灯“崑步”所具有的千姿百态的个性化、典型化的独具一格的舞蹈语言，极大地丰富了花灯塑造和刻画艺术形象的表现力。

（四）情节歌舞

云南花灯的情节歌舞是指带有一定故事情节、以歌舞表演为主的传统小戏。这种类型小戏的代表性传统情节歌舞剧目有：《刘成看菜》、《大茶山》、《玉药瓶》等六七个。其内容情节多取材于普通百姓的劳动与日常生活，舞蹈特点是：表演者均手执单扇、双扇或绸巾起舞，丰富多彩且变化多端的数十种花灯“扇花”和花灯舞步。“扇花”作为云南花灯的一种重要表演技艺，可以用虚拟、指代、写意与夸张等艺术手段来表现剧中人物情感或情节起伏变化。据有关专家统计，云南花灯“扇花”大致分为三类，即单扇花、双扇花和技巧性扇花。单扇花有：“绕扇”、“端扇”、“羞扇”、“别扇”、“扣扇”、“平扇”、“翻扇”、“团扇”、“满扇”、“捻扇”、“抱扇”、“抖扇”、“大捻扇”、“小捻扇”、“小板扇”、“遮阳扇”、“大扣扇”、“风车扇”、“怀中抱月”、“蜻蜓点水”等；双扇花有：“向阳花”、“雪花飘”、“双摇扇”、“双抖扇”、“风摆柳”、“水波浪”、“上翻花”、“下翻花”、“上下翻花”、“左抛扇”、“右抛扇”、“白鹤展翅”等；技巧性扇花有：“平转扇”、“翻转扇”、“丢接扇”和“绕身扇”等。花灯表演者在表演中既要载歌载舞，又要说、唱、念、演交织，但是始终用“扇花”舞蹈贯穿于整个小戏之中。可见，在云南花灯的情节歌舞剧中，“扇花”是其必不可少的基本表演技艺和重要艺术特征。

（五）剧目插舞

在云南花灯的众多传统剧目演出时，往往都习惯于按古戏的规矩，安排若干节饶有风趣的花灯舞蹈片段——插舞。尽管某些花灯插舞与该剧目的剧情不一定有必然的内在联系，但是在“灯头”、“玩灯人”或观众心目中，花灯插舞是万万不可缺少的。据称，凡是云南花灯流行的地方，均有“无村不崴灯”、“无崴不成灯”的古俗民谚。即观众以剧中有无花灯舞蹈片段——插舞，来判定该剧种“姓花”还是属于其他剧种的最终标准。鉴于这种由来久远的审美习俗，云南花灯中还衍生出三种以舞为主的行当——“娃娃丑”、“娃娃旦”、“娃娃生”。“娃娃丑”又叫“童丑”，“娃娃生”也叫“童生”。他们专门在《刘成看菜》、《包二回门》、《四狗闹家》、《小蛇蚤接姐》等传统剧目中扮演十来岁的活泼机灵、嬉闹顽皮的包二、小四狗、小蛇蚤之类的男孩。“娃娃旦”又叫“童旦”，她们在《双采花》、《刘成看菜》、《闹菜园》、《包二回门》等花灯传统剧目中专门饰演年龄更小的小香妹、桂枝、小姨妹等农家小女孩。在表演这三种以舞为主的娃娃戏剧目时，艺人化妆夸张，服饰怪异，男女反串。娃娃行当剧目中的舞蹈活泼天真，伶俐幽默，诙谐逗趣，潇洒自如。技艺兼备与即兴发挥的“童丑”、“童旦”舞蹈，一展真善美的童心世界、农家生活与田园风光。剧目插舞在云南花灯表演程序中占有的显要地位，由此可见一斑。

二、白族花灯《采茶花》

大理地区早在新石器时期、秦汉时期、唐宋时期的民间和宫廷王室中就有各种不同类型的古代祭场、民间演艺场与戏台艺术表演场所及其多种艺术形式表演的图文形象资料记载。从清代中期至民国初年，喜好戏曲之趣和兴建艺术表演场所之习俗在大理一带蔚然成风。据调查，仅剑川一县境内，就遗留有六十五座古戏台。大理多达近二十种不同类型制式的传统民间艺术表演场所在同一时期汇聚于同一个地区，并且以立体多样、各种类型并存的状态延续传承至今，这种特殊的文化遗产存活

情况，在世界各地均极为罕见。

大理地区的古代祭场、民间演艺场所与古戏台的历史文化背景悠久。其类型多样、形态各异、分布极广。与它们数千年来文脉相承、相互依存的多种形式的民族民间传统文化艺术表演和习俗，是大理地区各族人民在长期社会活动的实践中共同创造的精神和物质财富的结晶。在大理地区的十多个县市境内，建造于不同历史时期的各类传统民间艺术表演场所异彩纷呈。有由简陋至繁盛、初级阶段至高级阶段、粗放至精美的各类艺术表演场所星罗棋布于山乡与平坝、古道与河谷、庙宇与庭院、都市与乡间。展现在人们面前的是一部活生生的、多样并存、立体交叉的艺术表演场所发展史和一座无限广博的艺术表演场所的博物馆。古往今来，各类传统民间艺术表演场所，曾在相当长的一段历史时期中成为大理地区各族人民精神生活、文化交流、宣传教化和传承民间传统艺术活动的重要有形物质载体。它们对大理地区白族化的花灯艺术——《采茶花》的产生、传播和普及具有特殊的历史和现实意义。

从古至今，大理地区的十多个县市境内均世代相传并沿袭着一种未成文的习俗——但凡逢年过节、婚丧嫁娶，当地就要搭“花台”（又叫“彩棚”、“春台”或“花亭”），请戏班、灯班或由村镇里的群众自发组建临时灯班、戏班，连续唱上三天三夜的大戏。这种“彩棚”、“春台”、“花亭”，大都是在村镇里的老年人的操持指教下，村民自己动手搭建起来的。这类节令性的临时戏台，地点多数选择在村镇里较为开阔的场所或打谷场边。“花台”大约高出地面两至三米，以便能让更多的人观赏。大理地区戏班或灯班的剧种和艺人较为混杂，群众将其称为“灯夹戏”或“戏夹灯”，意即以花灯为主的剧目演出中夹有滇剧的演员或唱腔，以滇剧为主的剧目演出中夹有花灯的演员或唱腔。这种特异的戏剧组合演出样式，折射出大理地区白族人民能善待和兼容花灯、滇剧等外来艺术的宽广民族文化胸襟。

《采茶花》主要流行在大理白族自治州洱源县凤羽镇凤河大新生邑村（又叫凤河村），演出一般在每年农历正月十五日前后几天，在村中的本主庙及打谷场上举行。有时也应邀到邻近村寨表演。据它的组织者李槐

章（~~死~~94岁）、孙汉鼎（~~远~~84岁）介绍，《采茶花》是他们的师傅赵大生传授的。赵师傅生前说过：从古时候起，凤河这一带就有很多人沿着“博兰古道”到缅甸、腾冲和保山等地赶马帮做生意。在途中，他们对看到花灯《采茶花》特别感兴趣，于是便将这个节目学了回来。原先的《采茶花》全是花灯曲调，崴的也是花灯步，道白台词也是汉话。这些在新生邑村就不适应当地白族群众的欣赏习惯了。于是，民间艺人在年复一年的演出中逐渐换成通俗易懂的白族音乐，插入好多白族民间舞蹈，以白族话或“夹汉夹白”的道白台词表演，这就形成了后来白族化了的白族花灯。每次活动之前，由村中群众自报扮演角色。表演开始前，由组织者手敲铜锣，到附近乡村招徕观众。演出集中在一个场地进行，或者分成几个场地进行表演或交替表演。各场演出中有“霸王鞭”等舞蹈穿插其间，演唱的道白和唱词大都正意反说，或采用白语的谐音词逗趣，既热闹风趣，又诙谐幽默（见图 ~~苑原~~95）。



~~苑原~~95 白族歌舞“青姑娘”

《采茶花》的剧中人有十二个角色：太平老、卖茶老、牧羊人、山羊、货郎（剧中称“张老板”）、补缸师傅、张大娘、三姑娘（剧中称“大姐”、“二姐”、“三妹”），其中的女角多是男扮女装。《采茶花》没

有复杂的戏剧冲突，除货郎与三姑娘、补缸师傅与张大娘之间有两段简短的矛盾和交流外，其他角色都是各自单独表演，相互之间没有必然的内部联系。该节目的尾声——“大团圆”，由全剧的角色与村中男女老少的白族“霸王鞭舞”、“白鹤舞”、“跑马”、“旱船”、“蚌壳舞”等民间舞蹈交织在一起在广场内绕行表演，演出在演员与村民们载歌载舞的热闹狂欢高潮中结束。

《采茶花》之所以被称为白族化的花灯歌舞，首先，是它在表演时采用白族和汉族的两种语言，故而被戏称为“夹汉夹白”的白族花灯；其次，演出时以白族唢呐鼓乐高奏：《大摆队伍》、《将军令》、《龙上天》等唢呐曲牌。演唱的曲调有白族“吹吹腔”中的三个曲牌：《一字腔》、《朝山调》、《白族调》，并保留着《十二花》、《采花》、《放羊调》、《打金钗》等四首汉族曲调。另外，《采茶花》的舞蹈动作严格地说，也还不完全是常规意义上的花灯舞蹈。据考察，其中下肢的舞蹈动作主要有方步、横愿字步、进退步、羊行步、小跑步、碎台步、颠脚跳步、走步等；上肢的舞蹈动作多是根据不同的角色所持的特定道具即兴舞动，扮演各种行业的表演者，演唱幽默生动，表演惟妙惟肖，引人发笑，气氛显得热烈欢快。远近村落群众争相前往观看，围观如堵。男扮女装且非常夸张滑稽可笑的情节，令人看了捧腹欢畅。整个《采茶花》的活动内涵丰富，囊括了白族劳动生活、道德观念及初级商品交换的农耕文化特性。它不仅促进了生产，同时也是生产与文娱活动相结合的一种最好的方式。表演中对于劳动能手和懒汉进行的巧妙褒贬和机智幽默的讽喻，充分表现了白族人民爽朗乐观的性格和对五谷丰登、六畜兴旺的美好生活的希冀。

三、彝族花灯中的戏剧舞蹈

彝族花灯孕育于明代中晚期，成型于清朝道光初期（约道光十年，即公元1830年）。彝族花灯主要流行于滇南的建水和蒙自两县的彝族、汉族乡村集镇。是云南花灯中独树一帜、自成体系的一个特殊流派。其

代表性剧目有《打花鼓》、《霸王下山》、《打鱼》、《乡城吵闹》、《补缸》、《老贾休妻》等。

早在两千多年前，建水和蒙自境内就是当地原住居民——彝族先民的重要聚居地，至明清时彝族在这一带仍占有较高的人口比例，当地彝族文化根深叶茂，具有强劲的影响力。“烟盒舞”（又叫“跳乐”）、“罗作”、“响杆舞”等彝族民间传统舞蹈亦已广播至附近十余个县府，业已形成强势。所以，彝族花灯舞蹈必然在这个民族舞蹈的汪洋大海中，大量吸收与借鉴两县彝族“烟盒舞”、“罗作”、“响杆舞”等多种民族民间传统舞蹈的艺术精华。

早期的彝族花灯原是穿插于元宵节灯会、“社火”、祭祀或庙会等节庆中的一种载歌载舞的民间艺术形式。明朝流寓今建水县的著名诗人杨升庵在观赏了当地的“社火”活动后，在《临安春社行》中吟道：“临安二月天气暄，满城靓装春服妍；花簇旗亭锦围巷，佛游人嬉车骈阗。少年社火燃灯寺，埽材角妙纷纷至；公孙舞剑骇张筵，宜僚弄丸惊楚市。”成书于清嘉庆年间的《临安府志·风俗》载：“昔人有岁之记，记风俗也。风俗之大端于岁时见之矣……立春前一日，郡守县令率僚属迎春于东郊。土人陈傀儡百戏，鼓乐前导，农人竞验土牛之色，以卜雨暘。上元为灯节，先期试灯，届期放之剪采错金为鸟兽鱼花竹果瓜之形，罗列巷陌，谓之灯市。或结彩棚于通衢，火树银花，争艳星月，小儿联袂相属，齐唱太平（每句再叠太平年三字）。并以笙笛佐之，抗坠柳杨叶于音节……”明清时期古临安的元宵节灯会、“社火”、祭祀或庙会等节庆中载歌载舞的民间艺术活动盛况，由此可见一斑。

从清代道光年间至民国以来，彝族花灯的社团组织活动，始终保持着半专业的“灯班”与彝、汉中老年妇女季节性、松散型组成的“土花灯”队两种层面的艺术表演形式。它们在肥沃的民间艺术土壤的滋养下，相互之间呈现出一种互补互惠、相互依存、并驾齐驱、良性循环的艺术发展态势。所谓半专业的彝族花灯“灯班”，不是以“唱灯”为职业。其中的艺人大都有一定的艺术传承性和师承关系，有相对固定的社团组织及演职人员，并有自己的特色传统保留剧目和相对固定的表演程序，

每年均有一定数量的演出场次和相对固定的演出地区。彝族花灯“灯班”都有一套大致相同的戏规灯俗：每当“唱灯”活动前，都要严格遵循礼俗举行请灯神、迎灯神、供灯神和拜龙树的仪式。在请灯神时唱《请灯神调》：“大年初一天门开，请动灯神下天台，世袭诗书从龙礼，好将花鼓庆君王，风调雨顺年成好，国泰民安天下平。”而在拜龙树时则唱：“一棵大树黑淘淘，一对金龙盘起它，祥龙行雨保人畜，彝寨唱灯庆丰年。”建水县白云村“灯班”在上演彝族花灯代表性剧目《霸王下山》的剧目时，曾经用内燃油灯的八匹竹马在戏台上跑出“穿花阵”、“梅龙阵”、“编篱笆”、“拜五方”、“运星驴马”等八种阵法。如此壮观的舞蹈场景和变化多端的舞台调度与奇妙构图，极大地增强了这类彝族花灯剧的演出效果和艺术感染力。

彝族花灯大体分为：生角、旦角和丑角三种行当。其传统舞蹈程序有“生角拐（崴）法”和“旦角拐（崴）法”两种基本套路。而“丑角拐（崴）法”则是在“生、旦角拐（崴）法”的基本跳法上，以更加夸张变形、粗犷豪放的动作派生演变而成。早期蒙自、建水的彝族花灯中，还特别流行一种脚踩约五寸高的“小高跷”的特异拐（崴）法。这显然是一种模拟在封建统治下裹小足的汉族妇女走路时一拐一晃的畸形体态姿势的一种拐（崴）法。彝族花灯中生、旦与丑角的代表性舞蹈动作，绝大多数都来源于粗犷奔放、山野气味十足的彝族民间舞蹈。如“三步弦”、“踩荞步”、“十字花”、“靠脚步”、“忍脚步”、“过堂步”、“斗蹄壳”等舞蹈套路，即是彝族“烟盒舞”、“罗作舞”中最常见的基本舞步。而“反扣扇花”、“横愿字绕花”、“顺拐崴”、“抿鬓手”、“垂臂绕扇花”等，也是取材于“烟盒舞”、“踩荞”、“罗作舞”的主要动作元素，加上糅入的扇子舞蹈动律后，演变融合成为兼有“崴”、“柔”、“飘”、“颠”等动律特色的一整套以“顺拐”、“反崴”舞蹈动律为基本体态造型特征的艺术程序。构成了与汉族花灯舞蹈截然不同的另一种“彝族化”的花灯舞蹈风格与流派，并形成了云南花灯大系中一种彝族化的、特殊的少数民族艺术剧种（见图 苑景图）。



图 苑瑶瑶族舞蹈“岸小细鱼”

摇摇所谓“土花灯”，即是建水县和蒙自县彝、汉中老年妇女以季节性、松散型形式组成的一种阶段性的艺术表演社团。她们之间没有师承关系，没有相对固定的社团组织及演职人员，亦没有严格的礼俗和表演程序。这类彝、汉中老年妇女表演的“土花灯”，大都是以娱神酬神或自娱自乐为目的。她们在各种节会期间，手持自制或自备的烟盒、响杆（霸王鞭）、羊皮鼓、花鼓、扇子、手巾等舞蹈导具，围成圆圈或结成舞队，边崴、边舞、边唱，推着“车灯”、扇动“蚌壳”、划着“花船”尽情地欢舞。“土花灯”的特色传统花灯舞蹈节目主要有：“烟盒舞”、“响杆舞”、“羊皮鼓舞”、“花鼓舞”、“扇子手巾舞”、“推车灯”、“鹧蚌舞”等。“土花灯”的这些传统节目虽说未形成完整的戏剧样式，尚处于民间群众性传统花灯舞蹈演唱阶段，却是彝族花灯发展和形成不可或缺的艺术土壤与人文基础。长期以来，彝族花灯紧紧贴近和反映各阶层群众的生活，不断地从彝汉民间传统舞蹈中汲取营养，并深深地根植于广大彝、汉民众之中，这便是彝族花灯之所以能深受邻近十多个县府彝族、汉族和其他少数民族的喜爱并获得勃勃生机的根本原因。

四、滇剧中的传统戏剧舞蹈

滇剧是在云南省汉族中流行最广的一个大剧种，在明代已有雏形，史称“滇曲”。到清朝初期，伴随着各类商会和行业与云南的频繁交往，内地的各种声腔、戏班便随其陆续入滇。外省的这些商会和行业在云南纷纷建立了“会馆”，内地的各种声腔、戏班也效仿着建立“乐王庙”、“老郎宫”之类的戏曲会所。他们在逢年过节、迎神赛会或喜庆婚宴时竞相献演各自的家乡戏曲以飨同乡，抑或给当地群众献艺表演。来自内地各省的昆、弋、秦、楚、徽等各种声腔在滇经过一百余年的传演与流变，必然从各个方面对“滇曲”的演变、发展与形成产生重大的影响。时至康乾年间，各种声腔在滇被“滇化”，“滇曲”在保持云南原有的文化传统、生活习俗、语言发音和艺术趣味的同时，有选择地汲取被“滇化”了的各种声腔的众家之长与艺术滋养。于是，到了清代道光年间，滇剧已经基本形成，具备了戏剧剧种的主要艺术构成条件，并发展成为在云南汉族中流行最广的一个大剧种。滇剧在清代道光年间形成后，历经了约三十多年的平稳发展期。在清代咸丰、同治的二十三年战乱岁月里，滇剧曾经一度处于低潮，戏班及艺人大都遭遇挫折，难以维持。直至清代光绪年间，滇剧再度复兴，并呈现出上升趋势。此间，滇剧以昆明为中心，大踏步地向各州县府发展。但凡是汉族聚居的城镇和乡村，几乎都有滇剧的业余会社组织，传统节会时都有滇剧的演出活动。到了清末，经济、文化、交通运输发展较快的昆明、大理、个旧、蒙自、文山等地，已有当地的专业滇剧戏班、剧院和代表性艺术家。

由于长期以来，云南就是一个多民族杂居的省份，各民族、各行各业和各地区之间的艺术趣味也不尽相同。各地的专业滇剧戏班和艺术家长们，博采众家之长，以满足和适应广大观众的审美需求和维持自身的生存发展。据调查，在滇剧的演出活动中，曾有“滇夹京”（滇剧与京剧同台演一戏）、“滇夹灯”（滇剧与花灯同台演一戏）、“滇夹腔”（滇剧与“吹吹腔”同台演一戏）、“滇夹川”（滇剧与川剧同台演一戏）等多



剧种、多艺术门类、多元复合的新颖舞台艺术样式。滇剧与多剧种同台演一戏的格局，促使滇剧演员精于艺事，博采众长。加速了滇剧学习借鉴其他剧种及其著名艺人的优秀成果，完善滇剧自身的成长步伐，也极大地丰富和充实了滇剧的舞台艺术表演宝库。滇剧的表演艺术，经过历代艺人的刻苦钻研和发展创造，角色体制和表演形式日益完善，已形成自己独具一格的表演程序和艺术风格。许多著名滇剧艺人功底颇深，善于用绝技刻画人物，在戏剧舞蹈方面各有一套自己独创性的绝活。如清代光绪年间的滇剧金牌花旦潘巧云（~~云南~~ ^{昆明}—~~昆明~~ ^{昆明}）武功极好，舞蹈优美又有独创性。她扮演贵妃醉酒时，下后腰以口衔盛满水的酒杯，旋转数圈，杯中之水点滴不洒。她饰演的白蛇，以单腿舞姿立于椅子背上，能长时间屹立却纹丝不动。潘巧云的舞蹈灵巧精湛，其绝技身段尤其以耍翎子和抖宫装突出。据称，她耍翎子和抖宫装均能耍出十六套不同的造型样式。她的抖宫装能使数十条绣花荷叶飘带交替飞舞，并向观众清晰地显露出层层花色图案来。在滇剧表演中，摇旦、丑角的舞蹈诙谐幽默，妙趣横生。如《大裁衣》中统大娘的“耍烟袋舞”，便是一个地方特色浓郁，深受观众喜爱的典型的性格舞蹈。著名滇剧艺人栗成之继承和借鉴了产生于远古夏禹时代的巫舞“大夏”及道教中“踏罡步斗”的舞蹈套路。他在《孔明拜灯》中手持宝剑搅舞九天高风，足踏北斗七星的舞蹈身段，将诸葛亮塑造为一位极富神秘色彩，又具道骨仙风外形的完美艺术形象。此外，滇剧《双猴挂印》、《偷盗遇魔》中的丑角戏，也以其高难度的武功技巧和生动活泼的舞蹈表演赢得更多的观众。许多滇剧艺人为了迎合观众的口味，还在某些反映城乡民众生活的剧目中加入了诸如“板凳龙”、“花鼓舞”、“鹧蚌舞”、“霸王鞭舞”等之类的民间舞蹈。大量吸收了高难度舞蹈技巧和生动活泼的民族民间舞蹈的滇剧，不仅仅给自身注入了强劲的艺术活力，同时也给民族民间舞蹈的保存与发展，开创了又一片更加广阔的舞蹈艺术新天地。

五、端公戏中的传统戏剧舞蹈

端公戏流行于昭通市所辖九个县十一个边远乡镇的汉族地区。据称

肇始于明代，兴盛于清代中晚期。至今约有六百二十年的历史。多数端公戏艺人均称从江西、四川等省传入。端公们分别归属于有传承关系的不同“坛门”。不同“坛门”的端公，都有排字辈、取法名的传统。端公戏即是端公们在进行“庆菩萨”、“庆坛”、“还钱”、“打傩”、“阳戏”以及“斋醮”等祭祀活动中表演的戏剧艺术。端公的祭祀活动与端公戏的表演均有严格的禁忌、日期限制和特定的法坛程序。端公的祭祀活动，依据法仪的性质，分为“阴事”与“阳事”两大类；根据法事的表现形式，又分为“文坛法事”和“武坛法事”两种不同样式的祭祀程序。所谓“文坛法事”，即法事的全议程都以唱颂“三十六坛歌鼓”来体现“文起文收”的特征；所谓“武坛法事”，是端公们认为属于那种带有“演功”的法事。所以，端公在出演“武坛法事”前均戴傩面具或开脸化装，然后才登场演戏。端公戏在上演《方相砍路》、《方相造反》剧目时，扮演“方相氏”的人挥舞着刀斧一类的驱邪逐魔道具，且舞且蹦，煞是威武雄壮。有许多学者认定端公戏属古代傩舞、傩戏的遗存。在做“阳事”祭祀中之“打傩祭”（又称“太平祭”）的过程中，端公以赤足踏过数把刀刃锋利的“刀关”，高难惊险的傩舞绝技表演，着实让观众瞠目结舌、感慨震惊。另外，在《分罡》科仪中，端公们以近百种含有特定宗教意味的“挽诀”（宗教手势造型，类似佛教的“佛印”、“手印”）来演绎九天之上的神明。此外，端公们还在“正戏”或“耍戏”的祭祀中不断插入一些傩舞表演。如《亮路》傩祭，即是以歌舞表演为主：一对仙童手舞火炬，踩着“端公步”，绕“横愿字花”，边歌边舞，祈求神灵驱灾赐福。在“正戏”《亮五方》里，仙童变为仙兄仙妹，他们且歌且舞为主人家祈福还愿，仙兄仙妹最后还成为一对恋人。在这种祭祀表演中，端公添加了较多的对舞、对白、对歌和帮腔，它们事实上已构成有简单情节的小歌舞剧。端公戏中的“耍戏”，由于比较贴近民众，世俗化倾向突出，在某些地区被戏称为“春戏”、“花戏”、“玩坛”或“笑坛（谈）戏”（见彩图 员圆）。“耍戏”剧目情节短小精悍，内容多为市井世俗生活。属于活泼逗趣、滑稽诙谐的歌舞为主的闹剧。这种世俗化的歌舞表演插入法事之间，起到调节和活跃气氛的作用。时有楹联云：“有

正坛，有玩坛，正坛不如玩坛好；出大脸，出小脸，大脸更比小脸花。”可见百姓对端公戏中“玩坛”歌舞的极大兴趣所在。每当岁末年初，滇东北地区的群众纷纷争相邀请端公们到家中设坛唱端公腔，以祈求来年风调雨顺、六畜兴旺。而“端公全靠腊月旺，脚杆跳成蒿枝棒”的民谚，则是端公们在岁末年初奔波于千家万户，忙于祭祀活动，唱端公戏与跳端公舞的真实写照（见图 苑园）。



图 苑园 滇东北端公戏舞“灵官镇台”（王勇摄）

六、梓潼戏中的传统戏剧舞蹈

梓潼戏于清朝同治年间由江西、四川传到今云南省文山壮族苗族自治州西畴、麻栗坡、广南等县。当地人又习惯将梓潼戏称为“子童戏”。据刘诗仁先生考证，梓潼戏敬奉的戏神是“梓潼帝君”，所传演的剧目均为梓潼帝君的故事。在一般情况下，这种戏剧的演出都是由婚后不育，有女无子或童子久病不愈的人家，为了求子祛病，祈求神灵赐福保佑等目的，专门邀请梓潼戏班来家设坛开演的。时至清末民初，西畴县出现了两个影响很大的戏班。这两个戏班各设坛主（又称“坛师”），他们分别由江西、四川迁徙到文山的西畴定居。梓潼戏的技艺传授，新艺人的培植，多在戏班演职人员的男性后代中遴选。梓潼戏的角色仅设

生、旦、净、丑四种行当，而且均由男性扮演。梓潼戏中的传统舞蹈以武场戏中灵巧敏捷、技艺出奇的刀、枪、剑、棍、鞭等兵器舞，演绎唐代肃宗时驸马陈子春一家悲壮凄美的故事。在文场戏里，则以执拂尘、扇子、手绢、袖巾等道具表演各种抒情柔美的古典舞蹈。艺人们在演出时，除了沿袭传统的戏剧舞蹈程序外，还不断有即兴的舞蹈创新，极大地丰富了梓潼戏的文、武两类舞蹈的舞蹈语汇。在云南文山有长达百余年历史背景的梓潼戏艺人们，以自己的聪明才智，充分利用了这两类传统舞蹈的艺术魅力来为塑造人物、烘托气氛服务，并以此极大地增强了梓潼戏的艺术感染力。

七、“吹吹腔”中的传统戏剧舞蹈

“吹吹腔”是流行在云南大理洱源县、云龙县、鹤庆县、剑川县等白族、彝族地区的一种少数民族剧种。关于“吹吹腔”的起源，有多种说法。如杨明先生的明朝洪武年说，《大理白族自治州文化局赴江西等省探寻吹吹腔戏调查报告》的明末清初说，黎方先生的清代康熙年间说以及云龙县箐干坪村“吹吹腔”艺人的道光乙未年说等。据《白剧志》调查核实：“吹吹腔戏虽然在道光年间已经流传到几个县，到光绪年间活动频繁，但它长期处于业余活动状态，……到‘中华民国’年间，仍僻处山区，记载它的活动的资料也微乎其微。”吹吹腔戏的剧目及比较丰富，故事约有三百来个传统剧目。吹吹腔传统剧目的内容以描写隋唐及宋赵匡胤、《说岳》、《三国》、《水浒》居多。此外，还有一批地方民族特色较浓的剧目，如《重三斤告状》、《窦仪下科》、《火烧磨房》、《崔文瑞砍柴》等。这一批地方民族特色较浓的剧目的突出特点表现在以下四个方面：首先，是以反映社会底层的百姓生活的题材为主；其次，是以颂扬善良正义，鞭挞讽刺邪恶为主题；再次，这批剧目中的唱词，均用“三七一五”的“山花碑体”白族民间诗歌传统格式编写；最后，这些剧目中大量吸取了白族、彝族的民歌、音乐、舞蹈等艺术形式，为表现剧目内容、塑造人物形象和解释、说明唱词服务（见图 苑原 20）。 “吹吹腔”

中的戏剧传统舞蹈，多以类似汉族传统古典戏曲舞蹈的吹吹腔程序——“身段谱”的形式出现。“吹吹腔”的舞蹈程序“身段谱”，大致可分为四类：第一类为各种行当的传统舞蹈表演套路程序。如“辟四门”、“二换腿”、“跑马”、“跳场”、“三步单”、“灵官手”、“跳步”等。这类民族舞蹈表演程序，在吹吹腔艺人心中具有特别的寓意，它们是在任何时候的演出中都必不可少的舞蹈身段。例如“辟四门”，作为“吹吹腔”传统武戏登场必舞的传统表演程序，演员的一招一式舞蹈中蕴涵着“一文、二武、三龙、四虎、五略、六韬”的寓意。“一文”即：演员一出“马门”，便跳到台前，用优雅斯文的舞蹈动作整装称裹，展露角色温文尔雅的神采；“二武”即演员跳到台左前柱旁旋转一圈后，敏捷利索地亮



图 苑屏瑶白族“吹吹腔”之“闹新娘”

出兵器，一展威武精神；“三龙”指演员接着跳到台右前柱旁旋转一圈，拉开架式，挥舞一段威震雷霆的兵器舞，显出神龙横空的英雄本色；“四虎”即演员紧接着挥舞兵器，以迅雷不及掩耳之势跳到“下马门”，以示虎将生威之势；“五略”指演员挥舞兵器接着跳到台中，突然转身背对观众，踱步晃首，做出一种欲深思熟虑之状；“六韬”即在猛然间，迅捷地抽身转体，摆出一副成竹在胸、满腹韬略、稳操胜券与百战百胜的雄赳赳的舞姿造型。第二类为各种行当的传统手势造型、舞步和扇子、手绢、

袖、襟等舞蹈的表演套路和程序。如有“灵官手”、“三不单”、“踢四门”、“雪花盖顶”、“坐高台”、“童子拜观音”、“靠步”、“摇旦步”、“跳步”、“垫步”。第三类为各种行当的传统舞台调度。如：“一条枪”、“跳五方”、“杀场”、“打表”。第四类为各种行当的传统对舞（对打）表演套路程序。如：“刀对枪”、“阴阳拳”（男女角徒手对拳）、“跳场”、“排子”等。此外，艺人中还流行着许多关于准确掌握舞姿造型标准和分寸的谚语口诀。如：“生齐肩，旦齐胸，小丑抓膝盖，花脸抓破天。”“生不过肩，不摇头；旦不用尾，细步走；苦旦眼观鼻，鼻观心；探子走路矮步行。”以及“刀不离牌，枪不离根”等舞台表演艺诀。另外，由于吹吹腔的根基始终如一地据守在广大白族和彝族民间，它来自民间，服务于民间，自然便会与当地人民的爱憎情感息息相通。那些为白族和彝族喜闻乐见，并长期流传于白族和彝族之中的“霸王鞭”、“打歌”、“巫舞”、“双飞燕”等传统民间舞蹈，常常被大量吸收到“吹吹腔”各种类型的剧目中。民间舞蹈极大地增强了“吹吹腔剧”的舞台艺术效果，为该剧种增色添彩（见图 苑园）。

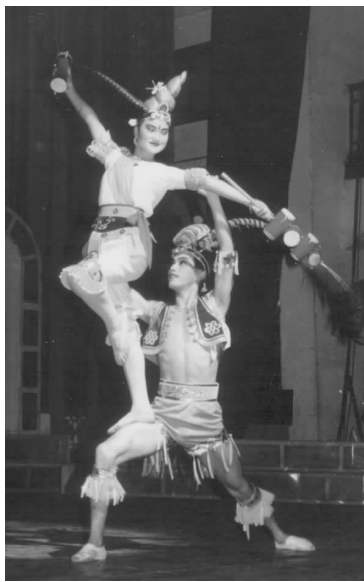


图 苑园 白族舞蹈“妙香鼓”

八、关索戏与傩舞

云南的关索戏流行于澄江县阳宗小屯一带，是一个形成于明末清初时期的独特的地方剧种。长期以来，当地一直都没有专业性的关索戏戏班。而属本地农民世代相传的一种带有祭祀性质的傩祭戏剧活动。据云南省的戏剧史专家顾峰先生考证：关索戏之所以以“关索”为名，最主要的原因是“关索”在阳宗小屯一带享有极其崇高的威望。早在明清时期，澄江府所辖的这一带四个州县境内均建有“关索庙”。传闻关索庙香火甚旺。另外，关索戏只是专演三国时代蜀汉的君臣将帅兴邦获胜的剧目。清康熙《新兴州志·风俗》载有：“（正月）十三日，州城及普舍城建醮，祝国祈年，攘灾社会，十五日毕傩。”传说，古时有占卜者云：“要唱关索戏，人畜保平安。”此后，这一带便有了“隔三年，歇三年”于农历正月初一至十六日演唱“关索戏”的古老传统习俗。关索戏开演前的祭仪非常隆重，演员在演出前几天就要斋戒沐浴，单身独宿，拜祭“乐王”，以示虔诚恭敬。此间，在正式演出前，还组成巡游队伍，由扮演兵丁的演员高擎龙虎彩旗，挥舞刀枪棍棒，锣鼓喧天地簇拥着“五方龙神”（即傩面具舞者）挨门逐户地驱疫逐鬼，祝贺祈福（见图 苑原獭）。在正式演出的关索戏的各个传统剧目里，剧中的任何一个人物角色均戴着纸质的傩面具登台表演。表演过程中，演员边舞边唱，纵跳翻滚，挥刀舞剑。非常夸张和大幅度的傩舞动作，始终如一地贯穿于剧情发展的全过程（见图 苑原獭）。关索戏里的傩舞，还保存着某些汉魏时代的艺术特征，它既有古滇国的质朴粗犷之风，又具有气势磅礴的视觉冲击力。



图 苑夙瑶瑶澄江“关索戏”中的傩舞（王胜华摄）

九、云南戏剧舞蹈对民族舞蹈发展的促进

据戏剧史论家考证，云南各种地方传统民族歌舞小戏、曲艺、戏剧，大多诞生于明末清初。这些地区的大多数彝族、白族、壮族都通晓汉语。汉文是云南地区汉族、白族、彝族、壮族的通行文字。白语、彝语、壮语中大量借用汉语的词汇，在民族传统“本子曲”、“大本曲”、“吹吹腔”（白剧）中多借用汉字记录白语，即“汉字白读”。因此，这种语言文字上的便利，使云南戏剧及其舞蹈获得更加广阔的生存与传播的文化空间。从云南戏剧及其起源、融合和发展的足迹中可以看出：在中华舞

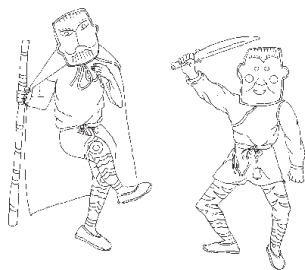


图 苑夙瑶瑶哀牢彝族傩舞

蹈文化长河中，类似云南戏剧及戏剧舞蹈之间各民族文化艺术的互相吸收、交汇与借鉴，不仅源远流长，而且对促进各地区、各民族人民互相学习、共同发展，具有不可替代的积极作用。任何一种舞蹈文化发生、发展和传承的历史，决不仅仅是孤立的、单流向的文化艺术现象。

云南戏剧舞蹈是古代文明传承和发展历程的显著肢体文化符号，是有多义性价值意义的有形传统民族文化遗产。过去，它的受众主体是各族群众、普通老百姓及官僚乡绅、商贾。而且，绝大部分艺术表演都是非营利性的无偿活动。在信息闭塞，交通运输不畅的古代，云南戏剧及戏剧舞蹈必然成为满足各族民众文脉相承、传播文明、传授知识、启迪智慧的重要社会文化活动之一。

自娱性的戏剧舞蹈特别贴近各族群众和普通老百姓，能及时体现他们的精神面貌和文化生活需求，也能最大限度地满足各族大众抒发情怀、传播民族优秀文化传统的需求。由于云南戏剧及戏剧舞蹈形成的整体地域文化程度与活动频率形成良性循环而久负盛名，于是必然具有可持续性传承的可能，因而其历史和现实意义显得尤为深远。

由于云南戏剧及戏剧舞蹈这类传统艺术长期以来一直依附于各类传统节日活动的延续进行传承，最大限度地给各个不同阶层、不同职业的各族群众进行思想情感的自我调节、自我表现等精神生活提供了交流或宣泄的多层面空间。另一方面，伴随着戏剧及戏剧舞蹈传统节日活动中进行的民间贸易及各类信息交流活动，对当地的生产劳动、民间工艺品、地方名特产品及小农经济剩余产品的交易发展，也起到一种积极有效的推动作用。

云南的各种民族地方戏剧及戏剧舞蹈的发生演进、相互影响、交融发展的规律与云南各民族人民与中原汉族的历史文化交往史实表明：各地区、各民族的艺术审美意识形态的相生性和包容性，是构筑在类同的民族心理素质 and 共同信念之上的。了解云南民族深层文化历史背景及在此基础上产生的民族心理素质、伦理道德规范、艺术审美情趣，便不难理解云南戏剧及戏剧舞蹈能在广大汉族、彝族、壮族和白族群众中流传数百年而经久不衰的根本原因所在了。唯此才能较为客观科学地理解和

解释中国作为一个统一的多民族国家在舞蹈文化上的统一性及多样特殊性。

云南各种民族地方戏剧及戏剧舞蹈是云南各民族之间长期以来在文化因素与经济因素两方面互利互惠、互通有无、互补互助的历史文化背景下发展壮大起来的一种民族艺术形式，其重要意义绝不仅仅是民族团结友谊历史文化的颂歌。更为重要的是，云南各民族之间长期以来在戏剧舞蹈文化因素纽带的作用下，对云南若干民族或若干地区的社会历史进程起着不可替代的积极作用。

第五节 瑶各民族的传统民族民间乐舞

一、滇南彝族的“烟盒舞”（“跳乐”）

滇南彝族文化历史悠久，传统民间舞蹈尤为丰富多彩。彝族在红河州的十三个县市均有定居点和聚居村镇。滇南的彝族传统民间舞蹈由于受到历史背景、社会形态、自然地理、社会生产力等因素的影响，至今在民间仍旧传袭着从数千年前的原始乐舞形态及至彝族歌舞戏、彝剧等多种多样形态的特殊舞蹈文化遗产。据普查统计：滇南彝族“烟盒舞”是云南彝族传统民间舞蹈大系中具有特别重要意义和最有代表性的一个典范。其中，包含有从原始雏形的“三步弦”、“一步半”、“两步半”至有数百人载歌载舞的“正弦”、“六穿花”，以及有人物情节、高难技巧的小舞剧《猴子掰包谷》、《哑巴改板》，并有双人舞、三人舞、四人舞、集体舞等多姿多彩的舞蹈艺术样式、风格和形态。

“烟盒舞”原称“跳弦”、“跳乐”，流布于滇南的二十多个县市。民间艺人有“七十二套”和“一百零八套”的传说。据专家学者称，云南的“烟盒舞”虽然有二百八十多种不同的套路和名称的传闻，但是相当

一部分套路名称的不同，是由于地理环境、自然资源、地方方言以及细微动作与表演形式的差异而导致重复计算。据专家学者称，经过深入调查核实，研究比较，“七十二套”或“一百零八套”的说法较为可信，且其舞种的发源地或中心当是建水县和石屏县一带。民间艺人传统习惯将“烟盒舞”分为“正弦”（母弦）和“杂弦”（子弦）两大类。由于各个地区的分类法各持己见，无从定论。为了便于学习和研究，本书在尊重民间艺人习惯的前提下，采用前人约定俗成的“烟盒舞”分类方法，将民间尚存的一百一十八套烟盒舞跳法、套路予以归类、编辑，排序如后。（说明：以下文中带*号的套路名称为彝语之音译）

（一）正弦类（猿套）

猿三步弦之一；猿三步弦之二；猿三步点；猿三步勾；猿三步搭；猿三步横；猿三步扭腰；猿忍脚三步弦；猿忍脚三步弦勾丁；猿忍脚三步弦搭；猿忍脚三步弦晃；猿忍脚三步弦抬本；猿忍脚三步飘；猿忍脚三步弦蹲；猿三夹一；猿飘弦；猿一字弦；猿梅花弦；猿踩四方；猿斗蹄壳；猿靠腰；猿靠肩；猿踩四方；猿大翻身；猿大青纵小青纵；猿两步勾；猿两步半翻身；猿两步半忍脚；猿青纵带崴；猿出弦勾弦；猿跪哟（又：亲哥阿妹甲跪哟）；猿晃晃脚；猿绕（纺）线弦；猿蹲蹲弦；猿脚尖弦；猿杂谷哩飘脚。

（二）杂弦类（源套）

劳作生活舞（源套）：猿上通海，下曲江；猿栽黄瓜（山上种黄瓜）；猿哑巴拿鱼；猿哑巴砍树；猿哑巴解板；猿甩大谷；猿好整吃；猿山芋拌海菜；猿石屏干腌菜；猿岸小细鱼；猿踩慈姑；猿踩谷种；猿划小船；猿扭海菜；猿扭草（松毛）节；猿阿妹着色莫；猿搓绳子；猿沟（采）棠梨花；猿老人家。

游戏舞（圆套）：猿比脚大翻身；猿三穿花；猿塞谷嘟；猿四穿花；猿六穿花；猿解疙瘩；猿六穿花（又：解疙瘩）；猿打磨秋；猿骑骆驼；猿滚松球；猿大东门小东门；猿玉瓶倒水；猿童子拜观音；猿小牛拜四方（圆套）；猿仙人搭桥；猿蜻蜓点水；猿蜻蜓戏

水；员郎正挂丁钩；员郎倒挂丁钩；圆郎正挂金钩；圆郎倒挂金钩；圆郎老将拔刀。

（三）爱情舞（员原套）

员郎三个姊妹逗合；圆郎三脚黑尼嫫；猿郎小二妹勾脚；濠郎四门弦；纛郎阿妹蓝采合；濠郎各找各尼伴；猿郎有心哥哥出只脚；员郎亲哥尼郎妹；纛郎勾脚抱腰；员郎踩花山；员郎阿色哩拐哟（又：*阿撒诺首）；员郎鸳鸯成双（又：鸳鸯戏水）；员郎其格尼格都；员郎阿哥背尼小密达。

（四）仿生舞（圆苑套）

员郎鸢鸢拿鱼；圆郎鸢鸢探鱼；猿郎鸢鸢过埂；濠郎公鸡打架；纛郎长虫扭腰（又：长虫过埂）；濠郎虾巴虫扭腰；猿郎骑骆驼；员郎鸽子度食；纛郎狮子盘球；员郎狮子滚绣球；员郎狮子驮柱；员郎蚂蚁走路；员郎苍蝇搓脚（又：苍蝇抹翅）；员郎老鹰叼小鸡；员郎猴子掰包谷之一；员郎猴子掰包谷之二；员郎豺狗撵麂子（又：抬锅面子）；员郎燕子歇梁；员郎癞蛤蟆扳跂；圆郎蛤蟆弦；圆郎鸭子摸鱼；圆郎鸭子拐拐；圆郎龙窝弦；圆郎黄狗犁田；圆郎秧鸡过埂；圆郎老牛擦背（又：操洋操）；圆郎黄鳝拿黄鳝。

随后的年代里，彝族群众根据新的社会生活与精神需求，又不断创造出样式新颖的舞蹈套路和跳法。彝族群众依据“烟盒舞”的不同组合方式和具体情况，将其细分为“新杂弦”与“旧杂弦”两类。

在当地的民间艺人和群众中流传着很多跳“烟盒舞”的“舞诀”、“舞谚”，如：“师傅引进门，先要学‘正弦’。”“跳弦要过关，三步功夫深。”“老手不老手，三步弦走走。”这些“舞诀”从“烟盒舞”的一般形态现象中提炼出该舞种带有规律性的经验总结。这些具有一定理论依据的“舞诀”对深入研究也是有益的启示（见图 苑原猿）。



摇摇

图 苑原摇摇彝族“烟盒舞”之“猴子掰包谷”

从调查结果来看，滇南彝族“烟盒舞”从其发端时期至其后年代的逐步完善，始终保持着自娱性、大众性和人民性的属性。正因为它的这种基本属性，导致它在漫长的历史岁月里，没有被封建思想及宗教观念所束缚，没有被神学的理性所压抑。它们立足于尘世生活的超越性精神追求，因此千姿百态的尘世生活给彝族“烟盒舞”提供了源源不断地自由发展和创造的广阔天地。彝族“烟盒舞”也在这种空气阳光的哺育下成长为彝族传统民间舞蹈百花园中的一棵参天大树。

二、“绕三灵”与白族“霸王鞭舞”

“绕三灵”（又称“绕山林”、“绕三林”）是大理白族特有的集宗教祭祀、民间传说、音乐舞蹈、民间贸易为一体的大型综合性民俗传统节

会。关于“绕三灵”的起源，有多种民间传说，也有较多的文字记载。清代杨琮在其《滇中琐记》中以详细的笔墨记录了亲身感受到的大理“绕三灵”的盛况及白族“霸王鞭舞”的精彩表演。“大理有绕三林会，每岁季春下浣，男妇坌集殆千万人，十百各为群，群各有巫覡领之。男子则头簪纸花，足着芒鞋，紈其袴，绸其褌，袒裼其衣襟，高底其裤缘。其为老妇则颈挂牟尼珠，背负香积囊，垂带而蹇裳，戴笠而持杖，装饰与男异而独红纸花则皆插之。男者犹执巾秉扇，足踏口歌，或拍霸王鞭。霸王鞭者，以竹竿五尺，长等身，节凿孔三寸，置筒，嵌以二三铜钱，其孔参差相间，拍之则钱动摇，作款宣声。手握竿之中而拍其上下截。拍手承以臂，拍足承以踵，拍头承以颈，拍腰承以股，俯仰屈伸，辗转反侧，无不中节，亦绝技也。会凡四日，甲日在郡城古城隍庙，乙日经三塔寺至圣源寺，丙日河矣城，丁日马久邑。盖南遵苍山麓绕自圣源寺，又北循洱海滨绕自马久邑，故谓之绕三灵也。食宿皆就神庙，爨于庭中，百其群百其灶，炊熟，群羞于神，巫覡为祝词，众跪于下，极虔诚，羞毕而食而宿，即就神殿席地，纵横错杂，至不能容。此会相传起于南诏，数千年不能禁止，盖惑于巫言，祈子嗣，攘嫉病，又大理为佛国，神佛之说尤迷信，不可解云。”史学家游国恩先生首倡“绕三灵乃古社祭之遗风”，系“桑林之舞也”。徐嘉瑞先生则提出：“绕三灵源于巫。”“古代以树为社稷之象征……乃羌文化之残存。大理绕三灵之柳枝，由祀祖而演为耳。”民间有为白王找太子说、悼念中央爱民皇帝说及“绕三都”以求雨等三四种传说，因而还并存“绕三灵”、“绕山林”等不同叫法与名称。大理“绕三灵”会期为每年农历四月二十三至二十五日。在这三天里，大理各村寨以村为祭祀歌舞队，他们抬着本村“本主”神像，扶着桑林树（又称“帛树”），挥甩牦牛尾，列队跳起“霸王鞭”、“金钱鼓舞”和“双飞燕”（见图苑景苑 图苑景苑 图苑景苑）。载歌载舞由大理的马久邑开始，经三塔寺、庆洞圣源寺及喜洲河矣城，傍山绕海，穿村过镇，通宵达旦地尽兴狂欢歌舞。大理“绕三灵”还被誉为“白族的狂欢节”。



图 苑原瑶 “绕三灵” 中插科打诨舞者



图 苑原瑶 “绕三灵” 中的儿童舞服饰



图 苑原瑶 “绕三灵” 领舞人之装扮（董浩川摄）

摇摇清人杨琼记录的大理“霸王鞭舞”，在白族聚居的地区流传甚广。如滇西的大理、洱源、剑川、云龙、宾川、祥云、保山，滇南的丘北、元江及散居或杂居于昆明等县市的白族村庄都有各具特色的传统套路、跳法。

白族称霸王鞭为“搭哇别”、“得且嘎”、“迪度靴”。“搭哇别”直

译为“大王鞭”，“得且嘎”意译“打钱杆”，而“迪度靴”则是模仿霸王鞭响声的白语拟声词。在大理市境内白族跳“霸王鞭舞”时与之合舞的还有“金钱鼓”和“双飞燕”两种道具舞（见图 苑原图）。白族语称金钱鼓为“久季股”，其译意有“金钱鼓”、“紧急鼓”、“八角鼓”、“紧军鼓”。“双飞燕”则是汉字的白族语音读法。



图 苑原图 “绕三灵”中的“双飞燕舞”

在清朝以前的各种地方文献史料中，均未发现有关白族“霸王鞭舞”、“金钱鼓”和“双飞燕”的记载。清朝以来，有关白族“霸王鞭舞”的文字资料有了一些直接的反映。除了杨琼的《滇中琐记》外，有清朝诗人段位的《绕三林竹枝词三首》，此后的白族光绪举人赵甲南的《咏绕三林竹枝词》等诗文中，对大理白族“霸王鞭舞”均有较为详细的记述。赵甲南在《绕三林·竹枝词调记渔阳傲》其二中吟道：“曲唱民家随口道，竹杖斜拖，斜挂葫芦小。一路打通真不老，霸王鞭向长街



扫。野外催耕啼野鸟，一路笙歌，要到何时了？皮褂绸衫颠又倒，两旁笑煞男妆巧。”赵又在《咏绕三灵》中吟道：“淡抹浓妆分外艳，游行手执霸王鞭。咚咚更有金钱鼓，且歌且舞为飘然。欣逢四月最清和，簇簇游人此日多。六诏遗风今尚在，诸君莫笑是夷歌。红男绿女喜春游，山麓海滨游一周。廿四已过人影散，归家近道事田畴。”（见彩图 员缘）

白族民间艺人认定“霸王鞭舞”的道具都具有某种象征意义。如：霸王鞭上的四个长方形孔，象征四季；孔中嵌入的铜钱数目分别表示十二个月或二十四节令。白族“霸王鞭舞”，以集体舞为主，通常不表现什么具体内容，属于一种载歌载舞的情绪舞蹈。此外，“霸王鞭舞”还有独舞、双人舞、三人舞及四人舞等多种形式（见彩图 员缘）。这类人数较少的“霸王鞭舞”，动作组合复杂多变，动作幅度大、力度强，具有一定的技术难度，多由青年人表演。宾川、祥云一带的“霸王鞭舞”，甚至还有在条凳、方桌上，一边挥舞着霸王鞭，一边来回在桌上的菜肴之间轻盈腾越跳跃的高难度传统套路跳法。而老年人跳的“霸王鞭舞”则显得稳健端庄，动作较为规范考究，富有雕塑感。白族巫师“多西”所跳的“霸王鞭舞”，多为世代相传并带有巫术内容的传统套路，亦颇具神秘感。在白族霸王鞭舞蹈的传统套路中，有一种叫“心合心”的套路，即在舞蹈时男女舞者以胸部和肩膀相触碰，以这类肢体语言表达青年男女心贴心、心心相印的爱慕之情。而与之相映成趣的“背靠背”套路，其表达的则是白族青年男女已当众立下永不分离的爱情誓言。

各地区的白族“霸王鞭舞”已基本形成一种明显有别于其他民族的独具一格的舞蹈动律特征：上身以胸椎为轴，双肩交替牵动胸部画圆环绕，形成绵而韧的感觉；下肢以坐胯屈伸形成富有弹性的上下颤动感。舞动时舞者身体各部位必须主动与道具所击、敲的方向相迎、相承。即如清代杨琮在《滇中琐记》中所记载的“拍手承以臂，拍足承以踵，拍头承以颈，拍腰承以股，俯仰屈伸，辗转反侧，无不中节，亦绝技也。”长期以来，人们对于云南霸王鞭和白族“霸王鞭舞”到底是什么时代产生或是从什么地方传入，曾有种种推测及说法。在白族民间艺人中亦流传着关于“霸王鞭舞”起源的几种传说：（员）源于南诏时代护卫“摇钱

树”的兵器、警军器说；（圆）源于祭奠大理国爱民中央皇帝的挂丧棍、祭盘、棺钉说；（猢）源于部落战争说；（源）源于模仿栽秧动作说；（缘）源于楚霸王兵器说；（远）源于中原来滇流浪艺人的“莲花落”、“打莲湘”说等。

由此可知，在清代将近三百年中，白族人民已与“霸王鞭舞”结下了不解之缘。白族的“霸王鞭舞”也日臻成熟，衍生出上百种的套路与跳法，形成了各具特色的舞蹈风格与流派。“霸王鞭舞”在白族的婚礼、建房、庆寿及各种民俗节庆乃至各类宗教仪式中无所不在。它在整个白族民间舞蹈大系中独领风骚，独占鳌头，成为了白族民间舞蹈大系中普及面最广，具有全民性、带有标志性的一种舞蹈品种。与此同时，形式多样、风格各异的“霸王鞭舞”也在云南的彝族、壮族和汉族地区普遍流传开来。

白族在“绕三灵”三天会期间，绕山环水的长距离巡游表演过程中跳这种舞蹈时，既是自我娱乐，自我享受，也是愉悦他人。同时，艺人们还将长距离走村过寨巡游的沿途大小道路当做了传播普及“霸王鞭舞”广袤的传承场所。正是这类最有效的传承场所，使得“霸王鞭舞”在没有自接师承关系的情景中不断地继续扩散、传承和发展着。“霸王鞭舞”也在这个巡游过程中，以其独具魅力的民族肢体语言的传情符号，让本民族的青少年通过这种耳濡目染的熏陶，在审美愉悦中自觉或不自觉地接纳和传承着“霸王鞭舞”。

三、文山丘北县白族的“脚恋舞”

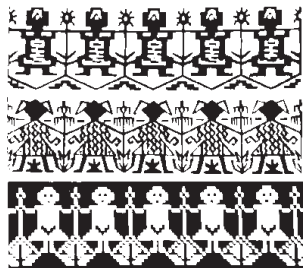
流传于文山壮族苗族自治州丘北县白族的“脚恋舞”，又称“对脚舞”、“花鞋舞”，是一种以足代口、以足代言、以足传情的特异民族民间舞蹈品种。它以云南少数民族独特的肢体语言形态去传递难以用口头语言、文字语言表达的人类心灵深处的情思奥秘。

据村中的老艺人说，这种舞是几百年前从老辈子时候传下来的了。当时，清朝要求女人们都必须缠小足，否则就要关进大牢。这里的女人

都要干栽秧收割、砍柴挑担的农活，还要担水送饭领娃娃，如果缠了小足，就等于被砍掉了双腿，简直是没法生活。因为这里的妇女心灵手巧，从小就擅长挑花绣朵。女孩子在成人以前早早地就为自己精心绣好几双翘头绣花鞋，用在过年过节时穿着打扮，借机向小伙子显示自己的才华和手艺，或者以备出嫁时做嫁妆。古时候，丘北白族的祖先就约着大家，在过大年时个个穿上漂漂亮亮的翘头绣花鞋，跳起“花鞋舞”，用来对抗清朝强迫女人们缠小足的命令。清朝官府对此无可奈何，于是“花鞋舞”就一直传了到现在（见图 苑原原）。

丘北县白族的“脚恋舞”、“花鞋舞”，以能转调的三孔笛子及三弦、二胡、锣鼓演奏着“花鞋调”伴奏。该舞的主干动作有拍手击掌、撩腿绕脚、前后对脚、“纺线”、“织布”等十余种。舞蹈时必须以偶数男女配搭，按“花鞋调”的节奏，每十六拍循环变换一遍。如此循环往复，一直跳到通宵达旦，方为尽兴。在舞场上，男青年可以凭着他熟悉的绣花鞋的图案纹样、刺绣针法及两人的对脚在人海中、在夜幕里轻易地寻觅到自己的心上人。

透过老艺人的讲述可以看出，白族的“脚恋舞”、“花鞋舞”的起源确实有着特定的社会历史缘由及民族文化背景。然而，这种民间舞蹈之所以能够流传数百年而不衰亡，除了从它开始产生之时就具有强烈的反抗封建主义的思想倾向的历史价值以外，在后来社会形态和意识形态均发生根本变化的岁月里，“脚恋舞”、“花鞋舞”仍然充满勃勃生机。这类民族传统舞蹈在外部客观条件及该舞原始主旨都已发生了根本改变的情况下，它们是如何传承、延续和发展的？在这种现象的背后，本民族



摇图 苑原原民间刺绣纹饰中的“联袂舞”

特定的肢体语言是其中的支撑就成为一种最权威的诠释。

据《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》多年的普查，在其他州市的彝族、苗族和白族中也流传着许多跳法与名称都与“对脚舞”相似或相同的舞蹈。在云南民族传统舞蹈文化中，似此类“以脚传情”、“以背传情”或是“以手传情”，男女舞者从中心领神会，互通情感，有其特别的文化源头。尤其是对那些没有本民族文字或是不会使用官方语言文字的人群来说，以肢体表情的特定符号去传递那些只可意会、不可言传的心灵深层的情愫便成为他们最为有效、最为便捷的一种手段。这也是产生这类丰富多彩的舞蹈肢体语言及形成云南民族舞蹈文化的丰富性和多样性的巨大内在推动力。

四、猛卯傣族的“跳摆”（象脚鼓舞）

约在清光绪十六年（公元1890年）冬，时任腾越厅同知的广东人黄炳堃在赴中缅边界的猛卯（即今瑞丽）、陇川一带时，观赏了傣族的“跳摆”（象脚鼓舞）。黄在《南蛮竹枝词·猛卯安抚衙斋观跳摆》一诗中具体描述了清光绪时期瑞丽、陇川一带傣族的“跳摆”的精彩表演：“摆夷跳摆众夷舞，大摆小摆多莫数。莽锣同击声不同，小锣清脆大雄古。就中节拍殊翕纯，铮铮铙钹逢逢鼓。臃肿两端作蜂腰，修长五尺俟象鼓。盘旋急促拳为槌，婉转低昂项悬鼓。旁观侧出如佩刀，后轩前轻若横杵。一夷先导群夷从，如磨左旋蚁联聚，长者回身少亦回，前人举手后齐举，有时顿足惊尘沙，有时撮口啸风雨，疾常视革徐视金，周旋中规折中矩。我游滇海二十年，耳所习闻目无睹，……但愿足衣食，家家跳摆娱清平。”（见彩图 图4-4 及图 图4-5）诗中所描述关于清光绪年间瑞丽、陇川一带傣族、德昂族、阿昌族的“跳摆”及象脚鼓舞，与明代李思聪、钱古训在《百夷传》中所记载的“三五尺长鼓”、“大小长皮鼓”均为同一舞蹈种类，亦即是从明代一直流传至清朝的象脚鼓舞。据对比，黄炳堃描述在清光绪时期的“大摆小摆”、“修长五尺俟象鼓”所指的鼓，即是明人李思聪、钱古训二人书中所说的“三五尺长鼓舞”、“大小

长皮鼓”三种常见的象脚鼓，都属同一类的鼓型制式：短型象脚鼓、中型象脚鼓与长型象脚鼓。可贵的是，基于黄炳堃详细入微的观察，他在诗中准确无误地将清代傣族的“跳摆”及象脚鼓舞的表演场面、舞蹈形式、参舞人员的年龄性别、舞蹈的伴奏乐器、节奏变化、音响效果，乃



图 苑原瑶瑶花腰傣“花帽舞”



图 苑原瑶瑶傣族“架子孔雀舞”

至舞蹈者的体态特征、神情韵味等诸多方面都一一客观地记录在案。黄炳堃的《猛卯安抚衙斋观跳摆》就好似一部古代摄制的舞蹈专题纪录片，把清朝光绪年间在猛卯安抚衙斋盛极一时的傣族、德昂族、阿昌族民间传统象脚鼓舞表演时的相关活动全貌与盛况，完整翔实、细致准确且形象化地展现在我们面前（见图 苑京愿 图 苑京愿 图 苑京愿）。



图 苑京愿 傣族佛寺壁画群舞队



图 苑京愿 傣族“架子孔雀舞”舞具（上）、
彝族狮面具（左下）

黄炳堃作为一位一百多年来自中原内地的封建时代文人雅士，能够摒弃民族偏见，满腔热情地直面偏居边陲的少数民族“蛮夷之舞”的客观存在，并对其予以发自内心的赞誉和客观评价，这在中国文化艺术史上实属难得。黄炳堃的诗篇为后人研究云南民族古代舞蹈发展史留下了弥足珍贵的古代实地考察翔实记录，也是不可多得的关于中国古代少数民族舞蹈的珍贵历史文献。

五、哈尼族的铓鼓舞

哈尼族的铓鼓舞主要流传于红河哈尼族彝族自治州建水县龙岔河沿岸的黄草坝等山村。铓鼓舞在哈尼语中叫做“呼度布鲁磋”。传说，哈尼族的老祖先从前就一直是以打猎为生的。古时候的龙岔河一带都是深山密林，老祖先担心族人进入山林后迷途不知返，于是就将一段大树筒挖空后蒙上兽皮，用敲击大树筒发出的声音召唤亲人回家，或用在围攻猎物时指挥族人同心协力地打猎。有一年的属龙日，当老祖先敲击这个鼓时，忽然间出现了奇迹：各种各样的飞禽走兽都聚集到老祖先和这个神奇的鼓周围。从此，哈尼人不再去打猎，大家齐心合力地开垦梯田，不愁吃穿。为了纪念这个神圣的属龙日，每年农历正月的第一个属龙日，就成了哈尼族的过大年——“奥玛突”节。

“奥玛突”的第一天，由村中德高望重的老大爷担任“寨头”（也称“龙头”），他带领八个品行端正的男青年到“龙树”下祭拜“奥玛神”。第二天，在举行过祭龙树神、拜鼓及给铓鼓敬酒后，接着极其隆重地叩拜四方神、天地神。待一系列的“开鼓仪式”完毕后，全村人随着以男性为主的铓鼓舞尽情狂欢。

哈尼族的铓鼓舞其传统跳法主要有：跳换步、拧铓、挺鼓、蹲跳步、立脚步及躺板腰、倒立等特殊民间技巧。整套舞蹈粗犷豪放，极富阳刚之气，具有极强的视觉冲击力与原生态民族艺术特有的感染力（见图 源景图）。

从哈尼族关于铓鼓舞的传说及开鼓仪式中所祭拜的若干对象中，较明显地流露出远古时期哈尼族先民“乌蛮”、“和蛮”的较多文化渊源、宗教观念

及其历史足迹，还可以从中明显地看出，自古以来哈尼族人民一直都对树木、飞禽走兽、天地山川及自然万物寄托着深挚的情感。他们基于这种特别的天地宇宙观念，用这种饱含着丰富人文精神的铎鼓舞，将自己融入到给全族人带来的快感和希冀之中。

六、藏族的热巴舞与“热巴蹕卡”

（一）热巴舞

藏族热巴艺人的舞技是比较高超的。男舞者持转铜板铃，女舞者持曲柄扁鼓起舞。舞蹈至高潮时，女舞者边快速击鼓边作快速连续的单腿直体点转。男舞者则分别连做数十个单腿跳转、串旋子、串旋风腿或躺身蹦子，旋跳中舞者不断地用手拾捡地上的钱币。艺人们娴熟高超的跳、转、翻技艺，使围观者为之倾倒而纷纷慷慨解囊。

藏族歌舞的活动、藏族与大理地区的各种联系及友好往来由来已久。寻根探源，回顾这个地区的历史，便可在若干历史时期的文化遗存及其他领域中窥见藏族乐舞随着藏族政治、军事、经济、宗教等诸方面曾与大理白、彝、汉各民族共荣共存、互利相长的悠久历史传统。

洱海地区的白、彝、汉各族人民与藏族人民之间有着深厚的民族感情，大家亲昵地称藏胞为“阿老友”，意即为虽不是同胞兄弟，但却胜似亲骨肉兄弟的一种友谊关系。

（二）“热巴蹕卡”

藏族乐舞，绝大多数均属民众自发的自娱性活动。这类“热巴蹕卡”表演艺术团体的成员基本上都是以家族、师徒或家庭为主，不同家族、师徒或家庭组成的“热巴蹕卡”表演艺术团体又有各不相同的剧目和祖传绝活、独门特技。据调查，曾经荣获第三届世界青年联欢节编导银质奖的中央民族歌舞团原副团长、著名藏族舞蹈家欧米加仓，便是现今已定居洱源县三营、大理市下关的藏族“热巴蹕卡”表演艺术团体之一的“热巴阿钦”（民国时期在德钦县一带享有盛誉的热巴艺术家阿钦为首的热巴艺术表演团体）的嫡传后裔和“热格”（即男主角、领舞）。与此同时，三月街上还有若干个“热



巴蹕卡”，他们属于跨地区长途跋涉的卖艺性质的专业化的表演艺术团体。

藏族“热巴蹕卡”表演艺术团或藏族群众自娱性民间歌舞，对演出场地和演出时间没有过多的要求和限定。通常是选择一块稍为平整，长宽各约二十米的场地，便可即席进行表演。

三月街上，“热巴蹕卡”表演的“弦子舞”、“铃鼓舞”、“面具舞”、“鹿舞”、“刀舞”、“锅庄”和“热巴舞”，主用藏式二胡伴奏，并有竹笛、铙钹、扁鼓、铜磬、海螺、铜号等入乐。各种不同类型的藏舞，其舞风或优美抒情，或粗犷豪放。“热格”（男领舞）的阳刚强悍与“热卓玛”（女领舞）的婀娜柔美，愈显出藏族乐舞刚柔相济、烘云托月之妙。其舞蹈风格主属迪庆、维西型，也隐约露出西藏林芝、察雅、察隅与四川巴塘、理塘、盐井等地风格的影子（见图 苑原苑）。



图 苑原苑 藏族“热巴舞”

第八章 近现代云南民族舞蹈

(公元1912年—1950年)





雲南民族舞蹈史

舞

第一节 抗战时期的云南花灯舞蹈

在伟大的抗日战争中，云南的同胞们与全国人民及世界各国反法西斯阵营一道，经过八年浴血奋战，取得了抗日战争的伟大胜利。云南各族人民的抗战辉煌业绩已载入名垂千秋的中华抗战史册，成为铭刻在中国人民心中不朽的英雄丰碑。另一方面，云南抗日战争时期的那些名不见经传的普普通通的舞蹈艺术家、“农民救亡灯剧团”及在抗战中运用民间花灯舞蹈形式创作、表演的“抗战花灯”节目，自发地到达三十多个县城宣传动员广大民众支援抗日战争。这是云南各族人民在这场战争中以民族舞蹈为武器，充分发挥花灯舞蹈特有的艺术魅力及其社会功能，最有效地弘扬和彰显了云南各族人民伟大的爱国主义和革命英雄主义精神。

一、“抗战花灯”开创了云南花灯歌舞的新篇章

在抗日战争时期，国家处于危亡关头，王旦东先生等一大批抗日热血青年，以云南城乡人民喜爱的花灯舞蹈形式表现和反映抗战的内容，使花灯舞蹈成为了打击日本侵略者的又一有力武器，同时也推动了花灯舞蹈艺术自身的发展。

这个时期诞生的“抗战花灯”，无论在演出形式，节目内容，作品的思想性、艺术性等各方面的发展，都推动云南花灯舞蹈进入了一个崭新的阶段。与此同时，以抗日为宗旨而建立的“农民救亡灯剧团”已初具专业化性质，剧团在管理演出、舞台综合手段的利用等方面已趋于规范化、正规化。这一切对云南的民间花灯、广场歌舞小戏旧传统的改革、发展与创新来说，是一个重大的历史贡献。

直到解放战争时期，“抗战花灯”剧目中的若干片断、舞蹈还被发展改

编为小舞剧、集体舞及大秧歌等进步歌舞。可见，在抗日烽火中诞生的“抗战花灯”，为云南民族舞蹈史增添了一段光辉灿烂的历史篇章。

抗日战争时期，王旦东先生仅在很短的时间里，便与一些花灯艺人一起创作了一批以抗日为内容的花灯歌舞剧。为“抗战花灯”的长远发展打下了坚实的基础。当时创作的主要代表剧目有：

（一）《张小二从军》

这是根据真人真事编创的一个剧目。内容大意是：农民张小二和小翠花自幼相好，成人以后张小二到城里罗小云家帮工。翠花进城找小二被哄骗入妓院。小二跟随罗小云到妓院时与翠花相遇。两人用计查出罗小云公文包内装有的卖国地图，证实罗是汉奸，罗被抗日武装部队抓获枪毙。小翠花得救出虎口后，到五里亭送张小二从军抗日。

全剧共有五幕。其中送郎出征为第五幕。此幕中歌舞部分较强，基本上是边唱边舞。舞蹈都是从花灯步法舞姿中提炼而成，曲调系以大姚县民间搜集的“送郎调”为主，经过整理改编而成。后来，第五幕的歌舞部分曾作为单独的一个舞蹈节目演出。

（二）《茶山杀敌》

该剧创作于1945年初，同年在五一国际劳动节前后进行了公演。演出后，在社会上引起了很大轰动。许多报纸、杂志纷纷写了赞扬文章，争相介绍评论。许多知名人士为之题词、写评语。时任西南联大教授的楚图南先生说：“以云南的自然环境及社会背景为题材的新的艺术作品《茶山配》（即《茶山杀敌》）算是最勇敢的一种尝试，也是进步的尝试，已有着初步成功的雏形，能抓着牧歌时代最美的遗物，也是在云南社会里所仅见的遗物，如劳动、歌唱和爱情，使他们最恰当的组织融合，且配合了抗战的问题和时代意识，这不单是在推动民众方面有很大的作用，即从艺术的见地说，这也是很难得的新的创作，望秉心（即王旦东）兄努力奋进，能在这方面发展中国的一种伟大的农民艺术！”（转引自云南民族出版社《滇中党史人物选编》）。

（三）《汉奸报》

五场花灯剧《汉奸报》，是抗战花灯剧中表现抗日反奸主题最成功的一个剧目，该剧通过将花家家庭内部的冲突和尖锐的敌我矛盾交织在一起，以

比较巧妙的故事情节和人物信仰冲突去表现抗日反汉奸的主题。该剧的情节梗概：花家的老母年迈体弱，花大郎虽怯懦但没有丧失良心，二媳妇善良老实。大媳妇诡计多端，设下阴谋骗局，暗算家人，她让全家人一再上当受骗，二媳妇和小妹落入她的圈套都没有觉察。大媳妇另外还有勾结日本人的大阴谋，这个阴谋圈套却是针对着全体中国人的。为了揭示主题，剧情以花二郎回来为契机，层层抽丝剥茧，揭穿真相、暴露阴谋。这个戏具有很强的思想深度和艺术表现力，它摆脱了活报剧的程序，具有完整的戏剧情节和人物冲突。它标志着在这时期民间花灯歌舞小戏已发展成为云南新的舞台戏剧——花灯歌舞剧。

（四）《一个怪人》

该剧的剧情比较简单，主题也是宣传抗日反汉奸的。该剧目短小精悍，表演形式相当灵活，可在农村集镇的广场或室内演出。剧情描写一个日本特务化装成怪人，他利用汉奸老瘦到井水中投毒，群众识破了他们的阴谋，抓住老瘦，日本人却逃跑了。这个戏充分利用花灯演唱的形式，把预备演出和正式演出交织在一起，观众和演员融合在一起，增强了该剧的戏剧效果。

这一批抗战花灯剧目的演出，在社会各界中产生了较为深刻的影响，极大地鼓舞了云南抗日军民的斗志。

二、足迹踏遍鄂、滇六省及缅北战场的 摇摇抗敌歌舞与抗敌演剧队

摇摇抗日战争时期，国共合作建立了抗日民族统一战线。中共中央派周恩来同志参加国民政府军事委员会政治部的领导工作，郭沫若同志出任第三厅厅长，以统筹和加强全部抗敌宣传工作。他们集合了全国一大批文化艺术界的精英，于1938年组建了一系列的抗敌演剧队、“抗宣队”、电影放映队、美工队、孩子剧团。此后，又相继成立了十个抗敌演剧队。抗敌演剧队第九队于1945年改称为抗敌演剧宣传队第五队，1946年改为演剧五队。他们以抗敌歌舞为主要战斗武器，历时达八年之久，足迹踏遍鄂、湘、粤、桂、黔、滇六省和缅北战场。

当时，在抗敌演剧队第九队，常有来自各方的名家，如徐特立、叶剑英、茅盾、夏衍、欧阳予倩等进行指导。冼星海曾任领队，万籁天为戏剧指导，张曙和任光等著名作曲家讲授乐理和教练新歌。张曙曾亲自传授他的独唱名曲《丈夫去当兵》。

在八年的抗日宣传中，演剧队所到之处，无论是部队、农村和城镇，都受到广大群众的热烈欢迎。1945年 苑月，演剧队完成了在缅北战场各线慰问宣传的工作，回到昆明继续发扬抗战精神，以抗敌歌舞为后方军民慰问宣传演出，极大地鼓舞了云南军民的抗战热情。1945年 愿月 缘日，日本宣布无条件投降。抗敌演剧五队被解散，第五队的队员们被迫脱下军装，其中的一些艺术家继续积极投身民主运动。

抗敌演剧五队的舞蹈家胡宗澧先生，则到了云南的“新中国剧社”继续参加民主运动。

三、农民救亡灯剧团

农民救亡灯剧团是王旦东先生于 1945年下半年亲自组建和领导的一个团体。王旦东先生亲自寻访和邀请了当时云南有影响的花灯艺人熊介臣、瞿竹庆、赵兴汉、丁本立、余家柱、余家有、郭善、张家聪、潘开元、汤明祥、董文、李润、胡家荣、王崇礼、贺继盛、杨廷俊等。在建团的第一次会议上，王旦东先生讲述了日本侵略者的罪行和抗日战争爆发的情况。他说：花灯乡土味浓，云南人听得懂，又不需要很高的演出条件，我们要积极编演，用演出来唤起民众投入抗日救亡活动。他开宗明义，讲清了创建农民救亡灯剧团的目的意义。

接着他便在极短时间内创作了《张小二从军》、《茶山杀敌》等八个抗战花灯剧目。剧团在昆明演出后获得极大的成功，引起了各个方面强烈的反响，在昆明连演半月，场场满座。以后又到滇南、滇西三十多个县巡回演出，行程数千里，每到一地，均受到广大民众的热烈欢迎。在禄劝县演出后，该县的公务员自动捐款，委托救亡灯剧团转交抗敌后援会；武定县长赠送了题有“功超木铎”的软匾；大姚县赠布幕一个，上书“为反抗侵略而呐

喊，为完成革命而歌唱”。其他各县各界还送了许多诸如“救国警钟”、“唤醒民众”、“爱国先锋”等匾牌、锦旗。农民救亡灯剧团虽然仅仅活动了一年多，却使不同层次的广大群众从中受到爱国主义精神的教育，有力地支持了伟大的抗日战争，为世界反法西斯战争作出了卓越的贡献。同时，也为此后解放战争时期云南秧歌潮的形成，奠定了坚实的基础。

第二节 摇解放战争时期的云南舞蹈

抗日战争胜利后，国民党反动派阴谋发动内战。国统区人民在中国共产党的领导下，反内战运动日益高涨。1945年10月，反动当局对昆明要求反内战民主的学生进行了血腥镇压，制造了震惊全国的“一二·一”惨案，激起了全国人民的愤怒和声讨，昆明反内战、反独裁的群众运动更加高涨。中共地下党通过学校党组织和“民青”等党的秘密外围组织，大力组织合唱团、歌咏队及开展群众性的舞蹈活动，以达到宣传群众、组织群众的目的。特别到解放战争时期，国统区的学生运动蓬勃发展，继1945年“一二·一”运动、1946年的“李闻惨案”后，又投身于1946年初的声援北京抗议美军暴行运动，1946年10月的“反内战、反饥饿、反迫害”运动，1946年10月的助学运动和1946年的“七·一五”反美扶日运动。在这些运动中，舞蹈活动均紧密配合形势，在时事晚会、营火晚会、募捐演出与街头宣传等活动中，既有舞蹈演出，又有广场群众性的集体舞蹈。梁伦、胡宗澧、邓弼等带来了吴晓邦、戴爱莲的《青年舞曲》、《朱大嫂送鸡蛋》、《农作舞》等进步舞蹈和解放区的《兄妹开荒》《一朵红花》等大秧歌。他们先后创作了《五里亭》、《蜂蜜家庭》、《哀金圆券》、《他们不要瞎子去当兵》、《助学花灯》、《营火燃烧在广场上》等剧作。许多从事音乐、戏剧、舞蹈的革命文艺工作者，根据斗争的需要，以现代歌曲及云南花灯曲调舞蹈和少数民族音乐舞蹈为素材，编出了许多为群众喜爱的舞蹈。这些舞蹈的内容越来越尖锐鲜明地

直接指向了国民党反动统治，似一把把利剑、直刺向反动派心脏。如揭露遭受封建压迫剥削的《农家苦》；讽刺国民党反动派的《螃蟹歌》；揭露保长抓兵打内战，动员被抓壮丁到解放区去的舞蹈《豌豆秧》；提出穷人要翻身求解放，盼望出太阳的《金凤子开红花》。到解放战争转入战略反攻后，群众舞蹈里出现了一些更为鲜明的迎接胜利，歌颂共产党、歌颂解放区的舞蹈。如《团结就是力量》、《您是灯塔》、《拍拍手》、《反动政府要垮台》、《国民党滚出去》、《山那边哟好地方》、《满三娘劳军》、《山菱角》、《唱出一个春天来》等等。

“七·一五”后，党组织根据云南全省斗争形势的需要，将大批革命师生、工人输送到游击队、输送到中小城镇。于是秧歌就扭到了游击队，扭遍了全省城乡。

在群众性舞蹈的秧歌潮中，胡宗澧发挥了积极的作用。他除了给各合唱团和歌咏队、学校排演《兄妹开荒》、《朱大嫂送鸡蛋》等从延安和重庆传来的舞蹈外，还将戴爱莲创作的双人舞《青春舞曲》改编为集体舞，又创作了集体舞《唱出一个春天来》、《金凤子开红花》。这些广场上的群众性的舞蹈，因其内容反映了人民大众的心声，舞蹈语汇又充满青春活力，因此为群众喜闻乐见，很快在城乡流传开来。当时，凡是有集会活动，都必然要跳这些舞蹈。在这段时间，胡宗澧还改编了《五里亭》，创作了《他们不要瞎子去当兵》、《助学花灯》、《农家苦》等。这些舞蹈在秧歌潮中较为流传、较有影响力，对宣传群众，配合斗争作出了积极的贡献。

第三节 摇云南人民武装部队中的舞蹈活动

1949年，中共云南省工委根据中央指示精神，建立农村革命根据地，开展武装斗争。各地建立的武装队伍都十分重视发挥我军的革命传统，重视政治鼓动工作，重视宣传群众、组织群众的工作。因此，舞蹈活动也就相当活

跃。当时在昆明和各中小城市流传的一些歌舞都被带到了游击队和根据地群众中，对提高觉悟、鼓舞斗志起到了很好的作用。如在楚雄哨区的一所小学教跳了《金凤子开红花》，学校师生回家时又把歌舞带到村村寨寨，仅一个月时间，哨区的男女老幼都会唱：“金凤子，开红花，一开开在穷人家。穷人家要翻身，世道才像话……”这歌声不仅震撼了沉睡的山川大地，也震撼了每个人的心灵。人们期待着“穷人家要翻身，世道才像话”的实现。

游击队领导也很重视文艺工作，从司令员到战士都会唱歌跳舞。有的是领导干部亲自写词作曲，如《圭山谣》（王子迎词，高粱曲）、《自救军进行曲》（张子斋词，杨固、马丽曲）、《纪律歌》（唐登岷、马仲明编词，高粱曲）、《我们的队伍越打越大》（余卫民词曲）、《反“三征”》（张子斋词，高粱曲）等等。创作者有的是纵队政委，有的是纵队副司令员、政治部主任、宣传部长等。

当时在部队中，经常举办庆祝会、军民联欢会、会师联欢会、纪念会等等，凡是这些活动都要唱歌跳舞，先进行表演，然后战士群众人人参加跳舞。在战斗空隙时，晚饭后及周末，也经常开展群众性的集体歌舞活动。

《朱大嫂送鸡蛋》在当时是一个备受欢迎的歌舞节目。当演员在台上唱到“咱当兵的要打仗那依呀嘿，不打胜仗对不起朱大嫂……”时，台下看演出的战士也会跟着唱。演员在台上唱《共产党像太阳》，连队战士和了上来，声音一浪高过一浪，几乎分不清谁是演员，谁是观众，激起群众经久不息的掌声和欢呼声。每当演出那些从延安解放区和外地学来的《兄妹开荒》、《解放区的天》等节目时，群众全神贯注地观看，向往着解放区的自由生活。这些节目群众感到新鲜，战士则百看不厌。

《满三娘劳军》是滇南的云南人民自卫军（中国人民解放军滇桂黔边区纵队九支队前身）根据1945年5月在元江猪街伏击敌军获胜，群众纷纷来慰问的真实故事创作的作品。《满三娘》原是一个彝族歌舞，在昆明学生运动中曾演出过。此次由张一飞记录了原来的音乐，政治部主任唐登岷进行改编。这个歌舞表现了军民一家的真实生活，又运用了群众喜闻乐见、特色浓郁的彝族“烟盒舞”形式，故深受战士和群众的欢迎。

活跃在滇西北一带的“中国人民解放军滇桂黔边区纵队第七支队”所属

的藏族骑兵队指战员，不仅英勇善战，而且还是擅长歌舞的高手及藏族舞蹈文化的传播者。他们曾用藏族歌舞宣传革命思想，发动群众，团结各族人民，建立统一战线。因此，凡是他们足迹所到之处，便留下了一些藏族歌舞的踪迹。时至今日，丽江、永胜、祥云、大理、下关、剑川、洱源和鹤庆各县市的很多老人都能随口哼几声藏曲，即席跳几套“弦子舞”、“锅庄舞”。而迪庆各县的一些藏胞也会弹彝族口弦、唱白族调、彝族山歌、汉族花灯，会跳白族舞、彝族打跳舞等。由于这种文化交融现象长期持续稳定地沿袭、传承和熏陶，导致滇西、滇西北地区的青少年也能操此藏艺，藏歌藏舞不时即兴而起。

第四节 少数民族舞蹈进入昆明

抗战胜利后，云南掀起了“反内战，争民主”的民主政治高潮。1945年8月，爆发了震动全国的“一二·一”爱国学生运动，昆明一时被誉为“民主堡垒”。在轰轰烈烈的斗争中，人们拿起文艺武器，用诗歌、杂文、歌曲、舞蹈、话剧、漫画参加了战斗，组织了宣传队、歌咏队、合唱团、演出队，举办时事晚会，书写壁报，散发传单。人们走向街头，走向工厂、农村、学校宣传真理，揭露反动政府，在动员群众、宣传群众、组织群众方面起了巨大的作用。

同时，一些进步学生、文艺工作者在党的指引下，先后到一些少数民族地区进行工作。1945年暑假，西南联大学生王振声和中山中学彝族学生毕恒光带领“暑期服务队”到路南农村工作。为提高文艺界对少数民族艺术研究的兴趣，唤起国内进步人士对少数民族地区的关注，也为了提高彝族人民的自信心，增进民族文化的交流，他们发出倡议，并组织圭山彝族到昆明进行演出。他们的行动得到云南地下党的肯定，也得到他们的老师，著名爱国民主人士闻一多先生的支持，一些著名文化界人士和进步学生也给予了他们积

极支持。

一、轰动省城的“圭山彝民舞蹈”

1935年春天，王振声、梁伦、毕恒光等同志到路南、弥勒各个村落去挑选和组织节目，并集中排练，由梁伦指导并作了一些适度的加工提高，缘月份到昆明进行演出。他们的到来，得到了西南联大师生和昆明各界青年的热情欢迎并接待。闻一多、费孝通、楚图南、徐嘉瑞等担任了编导顾问，王振声、赵沅、梁伦、胡宗澧分别担任了编导，给予各方面的指导。为举办这次云南彝族民间舞蹈首次进省城的演出，昆明教育界、文化艺术界的名家都汇集于一堂，使之成为在全国轰动一时的盛举。

这次演出的舞蹈有表现战斗的“跳鳞甲”、“跳叉”和“跳鼓”，表现婚礼习俗的《拜堂乐》，表现生活情趣的《猴子掰包谷》、《鸽子度食》、《架骡子》，还有诙谐风趣的《老人家》、热情奔放的《阿细跳月》及男女对唱《阿细的先基》。

缘月 源日，这台民族舞蹈在“省党部”礼堂公演，立刻在昆明引起轰动。坐票提前销售一空，团体订票接连不断。各进步报刊纷纷予以刊载报道，许多著名的进步人士、专家学者都撰写赞扬和肯定的文章。闻一多先生说：“从这些艺术形式中，我们认识了这个民族的无限生命力。为什么不让它给我们的文化增加文学的光辉？”费孝通先生兴奋地写道：“我们眼睛向着人民时，一切都是希望、光明和鼓励。路南彝民的歌舞，又是一个强烈的例证。”楚图南先生更深有感触地说：“看了这样的乐歌和舞蹈，令我们想到现实的中国如何迫切地需要民主政治的彻底实现，使劳动人民都生活得很好。更需要正确而合理的民族政策，提高这些劳动民族的教育水准，发扬光大他们的文化和艺术，来加强中华民国大家庭中各民族生活的创造力，丰富、充实中华民国全部的文化内容，也开展了中华民国生活和文化的新的前途……”还有很多文化名人，记者等发表赞扬的文章。由于影响日益扩大，引起了国民党当局的恐惧，并下令禁止演出。后经云南军政界的彝族进步将领张冲出面解决，才得以继续演出。

远月猿日晚，昆明文化界在西南联大师范学院举行了欢送圭山彝胞晚会，三千多名进步青年齐聚一堂，欢庆演出圆满成功。闻一多先生语重心长地说：“认定此地的文艺工作者已经开辟了的道路，继续为人民服务 and 向人民学习，不要忘记西南的人民，尤其是那些少数民族，是今天受苦受难最深的中国农民，也是代表最优良品质的中国农民。”

二、苗族芦笙舞跳进昆明市中心

1945年，寻甸县苗族同胞也到昆明进行了演出。寻甸县大花苗支系所属地区信奉基督教，当时他们想在苗区办一所小学，为了筹集资金，教会组织他们到昆明来进行演出。在金碧路锡安圣堂演出了三场，观众也多半为教徒。他们的观看演出也带有捐赠性质。最后用演出售票的收入，在寻甸县苗区办了一所小学。苗族同胞及其“芦笙舞”在昆明短暂的演出，尽管范围有限，但在当时却起到向市民介绍宣传少数民族传统舞蹈的良好作用（见彩图15）。

三、建民中学进步师生民主革命运动中的舞蹈活动

1945年猿月，曾在延安抗大学习过的方仲伯参加筹办建水建民中学。吴谟把胡宗澧推荐给方仲伯，胡宗澧于是离开剧社，来到了建民中学。

位于滇南重镇建水县的建民中学是中共云南地下党的滇南交通联络站，在当时曾有“小抗大”的称誉。地下党滇南工委负责人马识途就在建民中学任教，校长刘宝煊也很有艺术才能。建民的教员大多是西南联大、云大的学生，也有外地撤退来的党员以及一些知名学者。师生们关心国家存亡，以各种歌舞花灯的形式积极宣传民主，反对内战的学潮活动很活跃。1945年远月，由于组织文艺活动的需要，方仲伯通知胡宗澧到了建民中学。

胡宗澧一到校，就投入到舞蹈排练中。他利用课外活动时间，带领同学排练了大量的节目。这些节目有的是抗敌演剧五队时长演不衰的歌舞加工改编，有的是当地流行的民间自娱性歌舞，更多的则是根据当地民歌加以整理

加工创编的舞蹈。

排练《朱大嫂送鸡蛋》时，胡宗澧在原作的基础上吸收了戏曲中旦角的身段和新疆舞中的移颈动作，当他反串朱大嫂，表演给学生们看时，舞姿洒脱、大方、动作细腻，将朱大嫂形象塑造得惟妙惟肖。后来，这个节目从学校演到昆明各种晚会，演到游击队，演到农村，观众百看不厌。他还根据石屏、建水一带的民歌创作了三人舞《农家苦》，农夫、农妇、农姑以花灯“平崴步”为基本舞步，边唱边舞。他也向同学们学到了建水县曲溪一带古老的彝族自娱性舞蹈《老人家》、《斗蹄壳》、《乐穿花》等。

1950年10月，建水建民中学高中部的四百多名学生全部搬上昆明，成了一所完全中学，是昆明学联五个常委学校之一。当时胡宗澧任班主任，他还聘请了解德容、张子斋、徐守廉、杨纪庄、舒守训等高水平的教师上课。

在昆明，胡宗澧把从建水建民中学带来的彝族民间舞蹈《斗蹄壳》、《乐穿花》、《老人家》等舞蹈教给大家，以班级为单位学习并比赛，再由同学们将这些舞蹈传教到外校和其他业余文艺团体。这些舞蹈动作较简单，加上一些队形变化就可以上舞台表演，大家也可以围成圆圈，随歌而舞，欢快而轻松。

1950年以后，昆明大多数学生和进步青年都投奔到解放战争的武装斗争中去，歌舞也随之普及到云南的广大地区，为宣传群众、发动群众的进步事业发挥了积极作用。

第五节 解放战争时期的舞蹈活动家

云南舞蹈事业和舞蹈队伍的成长壮大，始终都得益于来自全国的舞蹈革命先行者们义无反顾的引导和扶持。尤其是由1950年肇始的在中共云南地下党领导下的进步学生运动中的革命舞蹈，对云南舞蹈的事业的健康成长具有特别重要的意义。

云南舞蹈事业在新中国建立前形成的第一个高潮，首先是继承了中共地下党组织从 20 世纪 30 年代中后期在胡宗澧、梁伦、游惠海等领导下的“中华舞蹈研究会”的“新舞蹈运动”的革命文艺思想传统。他们曾在学校和少数民族地区分别整理改编和创作了《阿细跳月》、《五里亭》、《撒尼鼓舞》、《茶山杀敌》、《鸽子度食》等一大批抗日救国的进步歌舞。

此后，民主革命运动时期的“新舞蹈运动”在昆明及各地的大、中学校又一度掀起了更有意义的革命进步文艺歌舞活动高潮。创作演出了既有革命进步思想、又有民族特色的《青春舞曲》、《金凤子开红花》、《豌豆秧》、《斗蹄壳》、《螃蟹歌》等。

一、梁伦与中华舞蹈研讨会

1935 年初，梁伦先生与陈蕴玉、游惠海等到昆明与高梁、邓弼等音乐家、舞蹈家配合，积极开展了一系列抗日及反内战的舞蹈活动。在中华小学举办了音乐舞蹈训练班、建立了“中华舞蹈研讨会”，又参与了组织圭山彝族歌舞到昆明的演出。梁伦是最早在云南开展舞蹈活动的老一辈舞蹈家，做了许多开创性的工作，为云南民族舞蹈作出了积极的贡献。当时，他曾创作、表演了《卢沟桥问答》、《安息吧勇士》、《五里亭》等十多个舞蹈。他的主要代表性作品有：

1. 《五里亭》，为小舞剧，系梁伦 1935 年下半年在原王旦东的花灯歌舞《五里亭送夫出征》基础上改编创作。

2. 《张小二从军》（《五里亭送夫出征》），1935 年产生于抗战时期的《张小二从军》是一个反映抗日的五幕花灯歌舞剧。第五幕即小翠花送夫张小二出征抗日。从一里亭送到五里亭。妻唱五段，夫唱五段，互相嘱托，互相鼓励，誓死打败日本侵略者。两人边歌边舞，并配以各种舞姿造型。由于比较精彩，此幕后来经常单独演出，后更名为《五里亭送夫出征》。

梁伦创作此剧时，是日本侵略者无条件投降的前一个月，世界反法西斯战争已取得决定性胜利，梁伦根据当时形势，将原来的抗日内容改为反内战主题，将送夫出征的内容改为国民党保长抓壮丁去打内战，妻子追至五里

亭，保长凶残、夫妻离别时的悲惨情景。名称改为《五里亭》，舞蹈仍基本上以原花灯舞蹈为素材，去掉了唱腔部分，改为小舞剧。梁伦扮演农民，陈蕴玉扮演妻子，游惠海扮演保长，于1955年苑月15日在昆明马街电工厂礼堂首演。

二、胡宗澧与《他们不要瞎子去当兵》

1955年，为了纪念“李闻惨案”两周年，配合动员广大群众反美扶日，反内战、争民主，准备举行一个大型集会活动，胡宗澧在一夜之间创作了《他们不要瞎子去当兵》这个歌舞剧目。该剧描写一位农村妇女为了不让独儿子被抓去打内战当炮灰，于是在儿子熟睡的时候，忍痛将亲生儿子的眼睛戳瞎的悲愤故事。由于敌人的破坏，这一大型活动未能举行，此剧目也没能在此集会上演出。之后，该剧先后在云大附中、南菁中学、中国人民解放军滇桂黔边区纵队第八、第九支队排练演出，引起了巨大反响，使人难以忘怀。每次演出时，台下都是一片抽泣声与“反对内战，争取民主！”的口号声。根据地的老乡看完演出后，纷纷带着自己的儿子前来参军，加入到伟大的解放战争中去。

三、邓弼与《蜜蜂家庭》

邓弼创作的儿童歌舞剧《蜜蜂家庭》，表现了善与恶的斗争。凶残霸道的黄蜂欺侮勤劳勇敢的红蜂，最后终于被红蜂击败，以此预示反动政府最后必将失败，人民必将胜利的大趋势。《蜜蜂家庭》由邓弼编舞，高粱作曲、万国祥写剧本。邓弼还编创了《哀金圆券》，执排了《营火燃烧在广场上》、《朱大嫂送鸡蛋》、《掀起你的盖头来》、《半个月亮爬上来》、《游击队员之歌》、《彝族鼓舞》以及儿童歌舞剧《幸运鱼》、《金龙袍》等革命舞蹈。这些舞蹈深受青年学生的欢迎，激励了群众的革命热情，揭露了反动政府的种种丑恶行径。

四、高梁——第一个在云南传播芭蕾舞的人

20世纪30年代末，高梁即参加了中共云南地下党组织领导下的革命组织“民族解放先锋队”滇西支部。他以进步的抗日音乐舞蹈来唤醒民众。1935年11月，皖南事变后，进步的歌舞活动受到镇压，高梁同志因此被打伤右眼。当时，朱家璧从延安受命回云南开展工作，龙云任命他为靖卫二团（后改十八师）少校营长，高梁跟随朱家璧到了龙云部队，其公开职务为音乐教员。1936年，滇军十八师成立了艺工队，朱家璧任队长、王旦东任副队长，高梁等人都在艺工队中工作。当时，排演了《黄河大合唱》等进步歌曲，还配有舞蹈。他同时还在部队中举办了“歌咏训练班”，把许多好歌曲汇集成册，发到部队中去，鼓舞了战士的斗志。

1936年末，高梁到重庆歌剧学校学习，当时舞蹈家戴爱莲正在该校教舞蹈，他就学习了芭蕾舞，还参加排演了一个舞剧。他回到昆明后与梁伦等一起在中华小学举办了舞蹈训练班，并开始在云南教授传播芭蕾舞。

解放战争爆发后，高梁到圭山一带开展武装斗争，在部队中担任宣传部门的领导工作，创作了一些在云南广泛流传的如《圭山谣》等革命歌曲。新中国成立后，高梁同志担任第一届云南音乐舞蹈家协会主席。

五、闻一多先生的舞蹈思想

闻一多先生欣赏了在澳洲风行的原始舞蹈“科罗泼利舞”后，在《说舞》一文中感慨地说：“舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充足的表现。生命的机能是动，而舞便是节奏的动，或更准确点，有节奏的移易地点的动，所以它直接是生命机能的表演。但只有在原始舞里才看得出舞的真面目，因为它是真正全体生命机能的总动员，它是一切艺术中最大综合性的艺术。”闻一多先生不仅强调了舞蹈与生命的内在本质联系，进而还从原始舞的形态、本质、意义、功能等四个方面深刻论述了舞蹈艺术的社会价值，以及原始舞在动员生命、表现生命、强调生命、保障生

命时所呈现出来的独具一格的形式特征与舞蹈文化的本体规律。从民族学、心理学、生理学、艺术学、审美学乃至社会学的视角，将原始舞蹈现象研究提升到精神文化的更高学术层面，从而综合阐述了他以“生命”为核心的舞蹈思想。1951年春天，圭山彝族到昆明进行演出，闻一多先生担任了编导顾问。闻一多先生说：“从这些艺术形式中，我们认识了这个民族的无限生命力。为什么不让它给我们的文化增加文学的光辉？”在欢送圭山彝胞晚会上，闻一多先生又语重心长地说：“认定此地的文艺工作者已经开辟了道路，继续为人民服务 and 向人民学习，不要忘记西南的人民，尤其是那些少数民族，是今天受苦受难最深的中国农民，也是代表最优良品质的中国农民。”闻一多先生对中国农民、少数民族和具有“无限生命力”的少数民族舞蹈怀着深厚的感情。所以，在闻一多先生的舞蹈思想里处处都闪烁着伟大的人民性。

闻一多先生关于舞蹈是“真正全体生命机能的总动员”的精辟见解，诠释了各民族创造的传统舞蹈及其舞蹈文化是人类的一种生命状态，是人类对生命的赞美的科学论断，开辟了中国当代先进舞蹈思想的航道。

六、云南老一辈的舞蹈家

在云南解放战争时期的“秧歌潮”中，作出突出贡献的还有一大批老一辈的舞蹈活动家。他们都是拿起文艺武器与敌人进行战斗的战士。他们既是编舞者又是表演者，既是排演者又是组织者，既是联络员又是鼓动家。在学校的营火晚会上，在向敌人声讨的怒潮中，在街头游行的队伍中，甚至在被围困的会泽院楼上和在被敌人监禁的牢房里，都活动着老一辈的舞蹈家们的身影，他们照样组织大家大扭秧歌。老一辈的舞蹈家们默默地战斗，无私地奉献。在当时秧歌潮中，许多最受群众欢迎的舞蹈，肯定注入了他们的心血，融进了他们的创造，虽然至今我们无法了解到许多具体情况。但历史不会忘记：在云南解放战争时期的秧歌潮中，除了上述老一辈舞蹈家外，还有李犁、龙翔、孙强、刘金吾、何玲、何力、苏天祥、王子厚、余丹、杨群等一大批舞蹈活动家，以及一些不知名的舞蹈战士。他们都共同为云南在解放

战争时期跳遍城乡的“秧歌潮”作出了卓越的贡献。云南的“秧歌潮”像一把利剑刺向敌人的胸膛，它更像嘹亮的进军号角，召唤着无数热血青年投入了斗争的洪流。云南的老一辈舞蹈家们，用自己的青春与生命书写了云南现代舞蹈史中值得骄傲的一页。

第六节 新中国成立初期的云南民族舞蹈

在解放战争取得伟大胜利的时刻，云南一大批老一辈的舞蹈活动家们组织发动各界广大人民群众，扭起大秧歌，大跳胜利舞，迎来了一个崭新的人民当家做主的新时代。

新中国成立初期，在党和国家的社会主义文艺路线和民族政策的引导下，有着悠久革命传统的“滇西地委文工团”先改编成“云南省文艺工作团”，而后又改名为“云南省歌舞团”。高梁、胡宗澧、李犁、刘金吾、龙翔、孙强、苏天祥、何玲、何力、李晴海、王子厚、余丹、杨群等一大批舞蹈活动家成为新中国云南专业民族舞蹈艺术的先驱者。他们编导、复排和演出了《满三娘劳军》、《战斗在哀牢山上》、《阿里里》、《老人家》等优秀现实主义作品。还健在的“农民救亡灯剧团”的骨干力量及有影响、有贡献的花灯艺人，也成了新中国花灯艺术的生力军。这一时期，云南的民族舞蹈艺术事业无论是专业歌舞团体还是群众民间舞蹈都得到又一次升华。云南专业歌舞团队创作上演的佤族舞蹈《舂新米》，花灯舞蹈《舂到茶山》、《喜迎春》，傣族舞蹈《小卜少》等节目，有的在国际比赛中获奖，有的被选调到多个国家交流演出，有的则被其他省市传演（图愿原员）。彝族民间舞蹈《阿细跳月》不仅荣幸晋京到中南海为毛泽东、周恩来等党和国家领导人献演，还两度被中央歌舞团带到多个国家交流演出。



愿京瑶族花灯舞蹈

摇摇新中国建立以后，云南的民族舞蹈艺术事业在新老舞蹈艺术家齐心协力下，遵循“古为今用，洋为中用，推陈出新”和“双百”、“二为”的社会主义文艺方针政策，开始迈向夺取和创造云南民族舞蹈艺术更加辉煌的胜利的新征程。

参考文献

- 马曜主编：《云南各族古代史略》，云南人民出版社，1957年版。
- 方国瑜主编：《云南史料丛刊》，云南人民出版社，1989年版。
- 王宁生：《云南考古》，云南人民出版社，1984年版。
- 徐嘉瑞：《大理古代文化史稿》，中华书局，1985年版。
- 李昆声：《云南艺术史》，云南教育出版社，1983年版。
- 杨德铨主编：《版纳的彩色角——勐腊的乡土文化》，云南人民出版社，1987年版。
- 刘小兵：《滇文化史》，云南人民出版社，1985年版。
- 马曜主编：《云南简史》，云南人民出版社，1981年版。
- 王建：《原始审美文化的发展》，云南教育出版社，1984年版。
- 聂乾先：《云南舞蹈论文集》，中国文联出版社，1984年版。
- 刘金吾：《云南舞蹈》，中国戏剧出版社，1984年版。
- 《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，中国民间舞中心出版，1986年版。
- 顾峰：《古滇艺术新探索》，云南教育出版社，1989年版。
- 杨德铨等：《纳西族古代舞蹈和舞谱》，文化艺术出版社，1989年版。
- 李国文：《人神之媒——东巴祭师面面观》，云南人民出版社，1988年版。
- 云南省社会科学院丽江东巴文化研究所编：《东巴文化艺术》，云南美术出版社，1989年版。
- 丽江市文化局、丽江东巴文化博物馆编：《丽江白沙壁画》，四川人民出版社，1989年版。
- 和云峰：《纳西族音乐史》，中央音乐学院出版社，1989年版。
- 陈秀芳主编：《哈尼族民间舞蹈》，云南人民出版社，1986年版。
- 李金印主编：《基诺族民间舞蹈》，国际文化出版公司，1988年版。

圆媛张亚锦、刘金吾编：《佤族景颇族舞蹈》，云南人民出版社，圆媛年
年版。

圆媛杨光梁主编：《巍山民族民间舞蹈》，国际文化出版公司，圆媛
年版。

圆媛王丽珠：《彝族祖先崇拜研究》，云南人民出版社，圆媛年
年版。

圆媛方伦裕、苏天祥等整理：《花灯舞蹈》，云南人民出版社，圆媛
年版。

圆媛杨明、顾峰主编：《滇剧史》，中国戏剧出版社，圆媛年
年版。

圆媛王勇主编：《端公戏音乐》，文化艺术出版社，圆媛年
年版。

圆媛云南省文化厅地方志编纂办公室：《云南文化艺术史志资料集》，
圆媛年第 员期。

圆媛薛子言主编：《白剧志》，文化艺术出版社，圆媛年
年版。

圆媛李扎约主编、杨文康副主编：《拉祜族民间舞蹈》，云南民族出版社，
圆媛年
年版。

圆媛顾峰主编：《云南歌舞戏曲史料辑注》，云南省民族艺术研究所戏剧
研究室编印（内部刊物）。

圆媛云南省民族艺术研究所编：《云南民族舞蹈论集》，云南人民出版社，
圆媛年
年版。

圆媛陈兆复：《剑川石窟》，云南人民出版社，圆媛年
年版。

圆媛中央民族大学民语系陈践等翻译：《剑川石窟》。

圆媛王海涛：《南诏阿叱力高僧》，载《南诏大理历史文化国际学术讨论
会论文集》。

圆媛纳西族创世史诗《崇搬崇竿》，云南民族出版社，圆媛年
年版。

圆媛杨德鋈：《云南藏族乐舞》，云南省民族研究所编印（内部刊物），
圆媛年
年版。

圆媛蒋廷瑜、李昆声：《铜鼓之乡话铜鼓》，载《文山文化》（内部刊物，
总第 员期），圆媛年
年版。

圆媛刘金吾：《舞蹈王国再探》，云南民族出版社，圆媛年
年版。

圆媛朱海鹰：《泰国缅甸音乐概论》，远方出版社，圆媛年
年版。

源援朱海鹰：《论缅甸民族音乐和舞蹈》，中国文联出版社，1985年版。

源援陈明：《浅论文山石寨山型铜鼓及纹样》，载《文山文化》，（内部刊物，总第15期），1999年。

源援尤中：《中国西南的古代民族》，云南人民出版社，1984年版。

源援褚永英：《从傈僳勒巴看傈僳舞蹈的共融》，载《云南艺术学院舞蹈论文专集》（内部刊物）。

源援汪致敏：《建水明清祭孔乐舞》，刘天祥：《建水彝族花灯的形成及其发展》，载《建水文史资料选辑》（内部刊物），1995年10月第1辑。

源援秦经玉主编，石裕祖、杨学英副主编：《白族民间舞蹈》，云南民族出版社，1989年版。

源援李犁、刘金吾：《云南民族舞蹈的开拓者——胡宗澧》，云南民族出版社，1994年版。

源援（汉）郑玄注，（唐）贾公彦疏：《周礼注疏》，上海古籍出版社，1987年版。

源援（晋）常璩撰，刘琳校注：《华阳国志校注》，巴蜀书社，1989年版。

源援（后晋）《旧唐书》。

源援（唐）《隋书·音乐志》。

源援（唐）《通典·一四六卷》。

源援（唐）樊绰著，向达校注：《蛮书》，中华书局，1959年版。

源援（唐）《乐府杂录》。

源援（宋）范晔《后汉书·西南夷传》。

源援（宋）《新唐书》。

源援（宋）《唐会要》。

源援（宋）王钦若：《册府元龟》。

源援（宋）《太平御览·永昌郡传》。

源援（宋）范成大：《桂海虞衡志》，广西民族出版社，1989年版。

源援（元）《宋史》。

源援（元）李京：《云南志略》。

源援（明）诸葛元声撰，刘亚朝校点：《滇史》，德宏民族出版社，1989年。

年版。

远援(明)阮元声：《南诏野史》。

远援(明)李元阳：嘉靖《大理府志》。

远援(明)艾自修：《重修邓川州志》。

远援(明)陈文修：景泰《云南图经志书》。

远援(明)钱古训：《百夷传》。

远援(明)李思聪：《百夷传》。

远援(明)刘文征：《滇志》。

远援(明)谢肇淛：《滇略》。

远援(明)李元阳：《云南通志》。

远援(明)徐弘祖著，褚绍唐等整理：《徐霞客游记》，上海古籍出版社，

1980年版。

远援(明)《滇南纪略》。

远援(明)倪辂：《南诏野史会证》。

远援(明)庄诚纂：万历《赵州志》。

远援(明)木公：《滇南古迹诗抄》。

远援(清)《全唐诗》。

远援(清)黄炳堃：《南蛮竹枝词·猛卯安抚衙斋观跳摆》。

远援(清)王世贵、张伦纂修：康熙《剑川州志》。

远援(清)《腾越州志稿》。

远援(清)杨书纂：《定边县志》。

远援(清)《蒙化府志》。

远援(清)《元江府志》。

远援(清)《鹤庆府志》。

远援(清)檀萃：《说蛮》。

远援(清)《皇清职贡图》。

远援(清)胡蔚订正：《南诏野史》。

远援(清)倪蜕：《滇小记·滇云蛮种》。

远援(清)《镇雄州志·卷三》。



忽援(清)《丽江府志略·艺文志》 丽江县志办公室 1985年翻印本。

忽援(清)《石屏州志》。

忽援(清)《开化府志》。

忽援(清)檀萃：《滇海虞衡志》。

忽援(清)傅恒：《皇清职贡图》。

忽援(清)周钺纂修：《宾川州志》。

忽援(清)雍正《云南通志·卷二十四》。

忽援(清)《建水州志》。

忽援(清)《他郎厅志》。

忽援(清)《云南志抄·地理志》。

元田援(清)《广南府志》。

元田援(清)《丽江府志》。

元田援(清)《云龙州志》。

元田援(清)黄炳堃：《希古堂诗存》。

元田援(清)《续修蒙自县志》。

元田援(清)《白古通记》。

元田援(清)师范：《滇系》。

元田援(清)《滇南志略稿》。

元田援(清)杨润蒸撰：《乔后井历史杂志》 誊抄本。

元田援(清)《西南彝志》。

元田援(民国)《中甸县志稿》。

元田援(民国)《墨江县志稿》。

元田援(民国)《蒙化县志稿》。

元田援(民国)《大理县志稿》。

元田援(民国)周宗麟：《大理县志稿》。

元田援(民国)《景东县志稿》。

元田援(民国)《丘北县志》。

元田援(民国)《马关县志》。

元田援(民国)《宣威县志稿》。



元江(民国)《元江县志稿》。

弥渡(民国)《弥渡县志稿》。

李拂一(民国)：《泐史》。

麻栗坡对汛特别区疆域资料》。

杨德鋈：《美与智慧的融集》，云南人民出版社，1984年版。

李靖寰、汤海涛著：《云南民族美术概论》，云南美术出版社，1984年版。



附件一

云南民族民间舞蹈调查表

流 传 地 区		舞 摇 摇 蹈 摇 摇 名 摇 摇 称
昆 明 市	五华区 盘龙区 西山区 官渡区	【彝族】跳乐、花鼓舞、大三弦舞、霸王鞭、羊皮鼓舞、娃娃跳月。【苗族】芦笙舞、敬酒舞。【汉族】龙舞、狮舞、农作舞、农家苦、斗蹄壳、老人家、乐穿花、小放牛、朱大嫂送鸡蛋、让我们同在一起、五里亭、团结就是力量、青春舞曲、唱出一个春天来、营火燃烧在广场上、金凤子开红花、螃蟹歌、土风舞、豌豆秧、满三娘劳军、他们不要瞎子去当兵、欢迎星光闪出来、哀金圆券、垦春泥、胜利秧歌。
	呈贡县	【汉族】龙舞、狮舞、板凳龙、小独龙、秧佬鼓、鱼灯、蚌壳灯、螃蟹灯、毛驴灯、旱船舞、春秋刀、剑舞、棍舞、三叉舞、两节棍、耍标枪、双刀舞、钩镰舞、霸王鞭、鹭鸶舞、花灯。
	晋宁县	【彝族】跳乐、花鼓舞、面具舞。【汉族】龙舞、狮舞、板凳龙、小独龙、秧佬鼓、蚌壳灯、毛驴灯、旱船舞、春秋刀、双刀舞、钩镰舞、棍舞、巫舞。
	安宁市	【彝族】跳乐、花鼓舞。【苗族】芦竹舞、十二套古代芦笙舞。【白族】霸王鞭。 【汉族】龙舞、狮舞、板凳龙、秧佬鼓、花灯。
	富民县	【彝族】板凳龙。【苗族】芦笙舞、敬酒歌、跌脚。【汉族】花灯。
	宜良县	【彝族】跌脚、大三弦舞、霸王鞭、灯笼舞、三叉舞。【苗族】芦笙舞、踩花山舞。【汉族】龙舞、狮舞、高跷、高台、棍舞、春秋刀、双刀舞、霸王鞭、三叉舞、钩镰舞、毛驴灯、蚌壳灯、旱船舞。

续瑶表

流 传 地 区		舞瑶瑶蹈瑶瑶名瑶瑶称
昆 瑶 瑶 明 瑶 瑶 市	高明县	【苗族】芦笙舞、敬酒歌、老虎舞。【汉族】花灯（团场、老徐栽秧、瞎子观灯、耍会火、倒推车、毛货郎、钟鼓楼送妹、单花鼓、双花鼓、轿子灯、顺财门）、龙舞、狮舞、板凳龙、霸王鞭、羊皮鼓舞、春秋刀、三叉舞、棍舞、钩镰舞、双刀舞。
	石林彝族 自治县	【彝族】大小三弦舞、三叉舞、大鼓舞、棍舞、刀舞、三步乐、狮舞、猎虎舞、霸王鞭。
	禄劝彝族 苗族自治县	【彝族】跌脚、敬酒舞、披毡舞、刀舞。【苗族】芦笙舞、敬酒舞。【傈僳族】跌脚、葫芦笙舞。
	寻甸回族 彝族自治县	【彝族】跌脚、狩猎舞、披毡舞、火塘舞。【苗族】芦笙舞、敬酒舞、跌脚。【汉族】龙舞、狮舞、蚌壳灯、旱船舞、板凳龙、霸王鞭、花灯、巫舞。
	东川区	【彝族】跌脚。【汉族】龙舞、板凳龙、高跷、腰鼓舞。
昭 瑶 瑶 通 瑶 瑶 市	昭阳区	【苗族】芦笙舞。【汉族】四筒鼓、板凳龙、霸王鞭、花车舞、狮舞、高跷。
	鲁甸县	【苗族】芦笙舞、撒麻舞。【彝族】酒礼歌。【汉族】四筒鼓、龙舞、板凳龙、霸王鞭、羊皮鼓舞。
	巧家县	【苗族】芦笙舞、敬酒舞。【彝族】火把舞、打猎舞。【汉族】龙舞、花灯、旱船舞、巫舞。
	盐津县	【苗族】芦笙舞、跳假神。【汉族】牛灯、舞蹈（挽诀、灵官舞、送花船、打绕棺）。
	大关县	【苗族】芦笙舞（正坛舞、反坛舞）、踩花山舞。【汉族】龙舞、狮舞、牛灯、花车舞、霸王鞭、花灯、穿花舞、请七娘。



续瑶表

流 传 地 区		舞瑶瑶蹈瑶瑶名瑶瑶称
昭 瑶 瑶 通 瑶 瑶 市	永善县	【苗族】芦笙舞。【彝族】酒礼歌、莽子舞、苦情舞、披毡舞。 【汉族】龙舞、狮舞、旱船舞、花车舞、唢呐舞、花灯、腰鼓舞、巫舞。
	绥江县	【苗族】芦笙舞。【汉族】龙舞、狮舞、牛灯、霸王鞭、巫舞。
	镇雄县	【彝族】喀红呗、酒礼歌、撒麻舞、栽花舞、撒莽舞。【苗族】芦笙舞。【汉族】龙舞、狮舞、牛灯、旱船舞、花车舞、蚌壳灯、高跷、霸王鞭、巫舞。
	彝良县	【彝族】喀红呗、酒礼歌、撒麻舞、种粘苕。【苗族】芦笙舞（阿作、正坛舞、反坛舞）。【汉族】龙舞、狮舞、牛灯、花车舞、霸王鞭。
	威信县	【苗族】芦笙舞。【彝族】酒礼歌、苦情舞。【汉族】龙舞、狮舞、牛灯、花车舞、霸王鞭。
	水富县	【苗族】芦笙舞。【汉族】小彩龙舞、狮舞、牛灯、花车舞。
曲 瑶 瑶 靖 瑶 瑶 市	麒麟区	【彝族】跳德、跌脚、喀红呗。【苗族】芦笙舞。【回族】春秋刀、棍舞、双刀舞。【汉族】龙舞、狮舞、高跷、两节棍、三叉舞、棍舞、春秋刀、耜耙、毛驴灯、旱船舞、张公背张婆、霸王鞭、蚌壳灯、花灯。
	马龙县	【苗族】芦笙舞。【彝族】跌脚拳、花灯。【汉族】龙舞、高跷、霸王鞭、花灯（团场、八仙上寿）。

续瑶表

流 传 地 区		舞瑶瑶蹈瑶瑶名瑶瑶称
曲瑶瑶靖瑶瑶市	宣威市	【彝族】酒礼舞、烟盒舞、转戛、海马舞。【苗族】芦笙舞、撒麻舞、打猎舞。【白族】霸王鞭。【汉族】龙舞、狮舞、走老丑、霸王鞭、装春、跑五方、花灯。
	富源县	【彝族】跳德、耍马舞。【水族】狮舞、梳妆舞、霸王鞭。【苗族】芦笙舞。【汉族】龙舞、棍舞、春秋刀、双刀舞、两节棍、三叉舞、花灯（团场、引郎花舞、打虎舞、车灯歌舞）。
	罗平县	【彝族】跳德、春秋刀、三叉舞、两节棍、霸王鞭、跳箩箩。【布依族】马郎舞、春秋刀、两节棍、三叉舞、霸王鞭、狮子舞、棍舞、野毛人舞。【苗族】芦笙舞。【汉族】龙舞、花灯（单花鼓、双花鼓、平贵回窑、赞花扇、送寿筵、百花开）、送郎参军、一棵秧苗、清水河清又清。
	师宗县	【壮族】铜鼓舞、碗舞、狮舞、猴拳舞、琵琶舞、霸王鞭、春秋刀、三叉舞、棍舞。【彝族】踢脚舞、耍腰舞、背面舞、双笛舞、双唢呐舞、婚礼舞、大三弦舞、狮舞、春秋刀、两节棍、三叉舞、双刀舞、耍标枪、流星、棍舞、花灯。【苗族】芦笙舞。【瑶族】木鼓舞。【汉族】狮舞、春秋刀、三叉舞、棍舞、花灯（赞花扇、十朵花开、锣鼓舞、短刀舞、开财门、送寿筵、采花调、十把花扇、撵红灯、货郎卖花、绣荷包、闹元宵、上茶山、憨憨划船、倒打花鼓、小色从串灯）。
	陆良县	【彝族】大三弦舞、霸王鞭、春秋刀、三叉舞。【汉族】龙舞、狮舞、蚌壳灯、毛驴灯、高跷、旱船舞。
	会泽县	【苗族】芦笙舞。【彝族】跌脚。【壮族】铜鼓舞。【汉族】龙舞、花灯。



续瑶表

流 传 地 区		舞瑶瑶蹈瑶瑶名瑶瑶称
楚雄彝族自治州	楚雄市	【彝族】跌脚、跳歌、阿乖佬、左脚舞。【苗族】芦笙舞。【汉族】龙舞、狮舞、跑小红马、皮秀滚灯、霸王鞭、跳钟馗。
	双柏县	【彝族】跳笙、大锣笙、阿乖佬、跳老虎、跳豹子、跳乐、跌脚、花鼓舞。【苗族】芦笙舞、笛子舞。【白族】三弦舞。【汉族】狮舞。
	牟定县	【彝族】左脚舞、老人舞。【苗族】芦笙舞、跌脚。【汉族】龙舞、狮舞、蚌壳舞、旱船舞。
	南华县	【彝族】跳歌、左脚舞、打歌、跌脚、老人舞、巫舞。【苗族】芦笙舞。【白族】刀舞、两节棍、棍舞。【汉族】狮舞、花灯。
	姚安县	【彝族】跌脚、打歌、左脚舞、跳歌、老人舞、羊皮鼓舞、巫舞。【汉族】花灯（小邑拉花）。
	大姚县	【彝族】打歌、左脚舞、跌脚、牛头舞、龙舞（水龙）。【苗族】芦笙舞。【傈僳族】葫芦笙舞。【傣族】老鹅洗澡。【汉族】龙舞、狮舞、花灯。
	永仁县	【彝族】跌脚、撵老鹅舞、羊皮鼓舞、跳神、龙舞、狮舞、旱船舞。【傣族】跳笙。【傈僳族】跌脚。【汉族】龙舞、狮舞、旱船舞、跌脚。
	元谋县	【彝族】跌脚、撵老鹅舞、慢步刀、春秋刀、棍舞、剑舞、拳舞。【傈僳族】跌脚。【苗族】跌脚。【汉族】龙舞、狮舞、花灯（开财门、打花鼓、大头宝宝戏柳翠）。
	武定县	【彝族】跌脚、霸王鞭、踩地气。【傈僳族】跌脚。【傣族】跌脚。【苗族】芦笙舞、跌脚。【汉族】龙舞、狮舞、耍虎、秧佬鼓、旱船舞、高跷、蚌壳灯。
	禄丰县	【彝族】跌脚、左脚舞、花鼓舞、跳笙、慢步脚、春秋刀、棍舞。【苗族】芦笙舞。【傈僳族】跌脚。【汉族】龙舞、狮舞、花灯（姊妹花鼓）。

续瑶表

流 传 地 区		舞瑶瑶蹈瑶瑶名瑶瑶称
玉瑶瑶瑶溪瑶瑶瑶市	红塔区	【彝族】跳乐、花鼓舞、板凳龙、高跷、春秋刀、三叉舞、两节棍、钩镰舞、棍舞、双刀舞。【哈尼族】拾菌舞。【汉族】蚌壳灯、花灯（团场、唱梁祝、破十字、老十杯酒）。
	江川县	【彝族】跳乐、花鼓舞、巫舞。【汉族】龙舞、狮舞、板凳龙、秧佬鼓、蚌壳灯、毛驴灯、旱船舞、虾舞、霸王鞭、儿童舞、花灯、大头宝宝戏柳翠、踩莲、五子戏弥勒、跳老灯碗、翻猪牙齿、钩镰舞、三叉舞、两节棍、猫猫叉、掏泥鳅、高台、高跷、巫舞。
	澄江县	【彝族】跳乐、跳灯（阳灯、阴灯）、烟盒舞。【苗族】芦笙舞。【汉族】龙舞、狮舞、团场、高跷、旱船舞、蚌壳灯、毛驴灯、天下太平舞、春秋刀、三叉舞、棍舞、双刀舞、两节棍、钩镰舞。
	通海县	【彝族】烟盒舞、跳乐。【哈尼族】团乐。【蒙古族】跳乐、姑娘龙、霸王鞭、凤凰捎信。【汉族】龙舞、狮舞（单狮、双狮、高脚狮、五山狮）、板凳龙、高台、高跷、旱船舞、花车舞、蚌壳灯、虾灯、大舜耕田、王宝钏抛彩球、大白象、毛驴灯、独角兽、迎春牛、鹿鹤同春、大头和尚戏柳翠、五子戏弥勒、西游记、猪八戒背媳妇、老背少赶会、背娃赶庙会、刘海戏金蟾、懒汉推车、小唱灯。
	华宁县	【彝族】烟盒舞、跳乐、阿哲跳乐、霸王鞭、春秋刀、钩镰舞、三叉舞、两节棍、双刀舞。【苗族】芦笙舞、团乐。【汉族】龙舞、蚌壳灯、虾灯、毛驴灯、花灯。

续瑶表

流 传 地 区		舞 瑶 瑶 蹈 瑶 瑶 名 瑶 瑶 称
玉 瑶 溪 瑶 市	易 门 县	【彝族】跳龙纵、花鼓舞、乐作舞、烟盒舞、跳笙、左脚舞、霸王鞭、跳哑巴、跳神。【苗族】芦笙舞、笛子舞、竹竿舞、团结舞、青年舞、欢乐舞。【哈尼族】跳笙、跳龙纵、花鼓舞。【汉族】龙舞、狮舞、花灯、蚌壳灯、毛驴灯、装春、儿童舞。
	峨山彝族 自治县	【彝族】跳乐、烟盒舞、花鼓舞、阿乖佬、棍舞、春秋刀。【哈尼族】跳乐、花鼓舞、烟盒舞。【汉族】毛驴灯、旱船舞、道教舞蹈（道师跑灯、踏罡步斗）。
	新平彝族 傣族自治县	【彝族】跳乐、跳笙、阿乖佬、花鼓舞、烟盒舞。【傣族】葫芦笙舞、狮舞、大鼓舞。【哈尼族】棕扇舞、跳龙纵、跳笙、阿乖佬。【汉族】龙舞、狮舞、虾灯、花灯。
	元江哈尼族 彝族傣族 自治县	【哈尼族】钹鼓舞（阿扎蹉、阿腊席、莫搓蹉）、车莫厄、跳笙、儿童舞。【彝族】跳笙、跳乐、阿乖佬、烟盒舞。【傣族】狮舞。【白族】跳八仙、栽秧乐、烛龙、草龙。【汉族】龙舞、高台、蚌壳灯、花车舞、花灯、满三娘劳军。
红 河 哈 尼 族 彝 族 自 治 州	个 旧 市	【彝族】跳乐、烟盒舞、跳掌、春秋刀、双刀舞、三叉舞、两节棍、棍舞、流星。【壮族】花车舞、花灯。【苗族】芦笙舞。【汉族】龙舞（火龙、水龙）、狮舞、高跷、烟盒舞、花车舞、蚌壳灯、毛驴灯。
	开 远 市	【彝族】阿哲跳乐、烟盒舞、七姑娘、蚌壳灯、小咪花鼓、霸王鞭、春秋刀、钩镰舞、花灯、棍舞、三叉舞、两节棍、小刀舞、双刀舞、狮舞、鼓舞、钹舞、箴马舞。【苗族】芦笙舞。

续瑶表

流 传 地 区		舞瑶瑶蹈瑶瑶名瑶瑶称
红 瑶 河 瑶 哈 瑶 尼 瑶 族 瑶 彝 瑶 族 瑶 自 瑶 治 瑶 州	蒙自县	【彝族】跳乐、跳掌、跳钹鼓、烟盒舞、七姑娘、篾马舞、笆笼娘娘、阿尼西山妮、狮舞、棍舞、蚌壳灯、春秋刀、三叉舞、两节棍、流星、花灯（拉花、板凳龙、霸王鞭、打花鼓）。儿童舞（丛斗搂、阿白勒咕嘟）。【苗族】芦笙舞。【壮族】花灯。【汉族】龙舞（火龙、水龙）、狮舞、板凳龙、蚌壳灯、花车舞、花灯。
	建水县	【彝族】烟盒舞、钹鼓舞、狮舞、花灯（拉花、霸王鞭、莲花落）、钩镰舞、棍舞、春秋刀、双刀舞、三叉舞、两节棍、流星。【哈尼族】钹鼓舞。【苗族】芦笙舞、拍手舞。【汉族】祭孔舞、龙舞、狮舞、花车舞、毛驴灯、蚌壳灯。
	石屏县	【彝族】烟盒舞、花腰跳乐、响杆舞、仆拉跳鼓。【傣族】龙舞。【哈尼族】耍丧棒舞。【汉族】龙舞、狮舞、高跷、蚌壳灯。
	弥勒县	【彝族】阿细跳月、阿哲跳乐、白彝跳乐、老人舞、娃娃舞、烟盒舞、瓮酒舞、春秋刀、棍舞、两节棍、刀舞、长矛舞、镰刀舞、三叉舞、流星、狮舞、跳猫猫、霸王鞭、高跷。【苗族】芦笙舞、跳乐。【汉族】龙舞、狮舞、花灯、旱船舞、高跷、三叉舞、山那边哟好地方、朱大嫂送鸡蛋、欢迎星光闪出来、三步乐、斗蹄壳、六穿花。
	泸西县	【彝族】大三弦舞、纺麻舞、连枷舞、洗衣棍舞、老人舞、白彝跳乐、烟盒舞、狮舞、虎舞、大鼓舞、儿童舞（簸麦舞、小羊耍麻团、竹马驮我上月宫、独角龙舞、月亮底下背龙妹）、霸王鞭、春秋刀、长矛舞、三叉舞、两节棍、钩镰舞、双刀舞、棍舞、耢耙、流星。【苗族】芦笙舞。【壮族】铜木神鼓舞。【汉族】龙舞、狮舞、板凳龙、霸王鞭、蚌壳灯、高跷、花灯。



续瑶表

流 传 地 区		舞 瑶 瑶 蹈 瑶 瑶 名 瑶 瑶 称
红 瑶 河 瑶 哈 瑶 尼 瑶 族 瑶 彝 瑶 族 瑶 自 瑶 治 瑶 州	元阳县	【哈尼族】扇子舞、碗舞、木雀舞、鬼舞、铓舞、棍舞、霸王鞭。【彝族】乐作舞、跳笙。【瑶族】铜铃舞、棍舞。【苗族】芦笙舞。【傣族】鼓舞。【壮族】狮舞、乐作舞。【汉族】烟盒舞、霸王鞭、花灯。
	红河县	【哈尼族】铓鼓舞（打莫磋、莫磋磋、夏尼尼）、叶车鼓舞、地鼓舞、独阿撮、棕扇舞、盒子舞、猴子舞、鸭子舞、三叉舞、棍棒舞、刀舞、流星。【彝族】乐作舞、花彝鼓舞、刀舞、三叉舞、棍舞、流星。【瑶族】铜铃舞。【傣族】龙舞、狮舞。【汉族】花车舞、霸王鞭、花灯。
	绿春县	【哈尼族】铓鼓舞（同尼尼、夏尼尼、照镜子、手巾舞）、扇舞、乐作舞、竹筒舞、接送亲舞、霸王鞭、儿童舞（竹撮撮、阿波阿波呸未未、哈尼拉罗花生特、阿腊哩哺、阿迷车）、三叉舞。【彝族】跳笙、花彝鼓舞、乐作舞。【瑶族】铜铃舞。【拉祜族】芦笙舞。
	屏边苗族 自治县	【苗族】芦笙舞（出丧舞、玩耍舞、三步跳、挤斗、舂粑粑）。【彝族】跳掌、跳乐。
	河口瑶族 自治县	【瑶族】度戒舞（跳罗帕、送花、跳钹、棍舞）、庆瑶楼、烧灵、接亲、捉龟舞、跳新年。【苗族】芦笙舞。【壮族】马铃舞、纸马舞。【布依族】跳大魂。【彝族】跳掌。【汉族】龙舞、狮舞。
	金平苗族 瑶族傣族 自治县	【苗族】芦笙舞。【瑶族】度戒舞、跳贝马。【傣族】篾帽舞、摸鱼舞、绸子舞、扇子舞。【哈尼族】乐作舞、老人舞、车月车、狮舞。【彝族】乐作舞、跳笙、跳掌、铓锣舞、玛赤哆、出嫁歌、狮舞。【拉祜族】芦笙舞、欢庆舞。【汉族】花灯、蚌壳灯、跳神。

续瑶表

流 传 地 区		舞 瑶 瑶 蹈 瑶 瑶 名 瑶 瑶 称
文 瑶 山 瑶 壮 瑶 族 苗 瑶 族 瑶 自 瑶 治 瑶 州	文山县	【壮族】牛头舞、碗舞、双刀舞、棍棒舞、春秋刀、两节棍、钩镰舞、流星、霸王鞭、纸马舞。【彝族】跳弦、神灯舞、十盏灯。【苗族】芦笙舞。【汉族】龙舞、蚌壳灯、高跷、旱船舞。
	砚山县	【壮族】棒棒灯、牛头舞、手巾舞、草人舞、棍舞、两节棍、春秋刀、双刀舞、钩镰舞、三叉舞、流星。【彝族】跳弦、烟盒舞、灯弦舞、扭腰舞、霸王鞭。【苗族】芦笙舞、手巾舞。【汉族】龙舞、狮舞、花灯、秧佬鼓、霸王鞭、旱船舞、蚌壳灯、高跷、大头宝宝戏柳翠。
	西畴县	【壮族】牛头舞。【苗族】芦笙舞。【彝族】葫芦笙舞、跳弦、闹丧舞。【瑶族】度戒舞、龙虫舞、祭龙舞。【汉族】龙舞、狮舞、花车舞、旱船舞、高跷、蚌壳灯、花灯。
	广南县	【壮族】牛头舞、跳铜鼓、手巾舞、纸马舞。【苗族】芦笙舞。【瑶族】度戒舞。【彝族】铜鼓舞、葫芦笙舞、跳弦、跳丧、跳莽、跳鼓。【汉族】狮舞、花灯、霸王鞭、高跷、旱船舞、蚌壳灯。
	马关县	【壮族】跳铜鼓、纸马舞、狮舞。【苗族】芦笙舞、敲斋。【瑶族】度戒舞（铜铃舞、跳罗帕、跳纸、跳刀、跳钹、跳锣、跳鼓）。【彝族】跳弦、跳掌。【傣族】三弦舞、帕子舞。
	丘北县	【壮族】牛头舞、霸王鞭、双刀舞、三叉舞、棍棒舞、两节棍、流星。【彝族】跳乐、跳弦、跳鼓、大三弦舞、二胡舞、十盏灯。【苗族】芦笙舞。【白族】脚恋舞。【瑶族】度戒舞。【汉族】龙舞、板凳龙、旱船舞、花车舞、蚌壳灯、花灯。



续瑶表

流 传 地 区		舞瑶瑶蹈瑶瑶名瑶瑶称
文山壮族苗族自治州	富宁县	【壮族】霸王鞭、扇子舞、闹丧舞。【苗族】芦笙舞。【瑶族】度戒舞（铜铃舞、跳钹、跳锣、跳川光、捉龟舞、刀舞、棍舞）、筛子舞、跳神、跳盘王、跳五伤、跳八卦。【彝族】葫芦笙舞、铜鼓舞、皮鼓舞、竹竿舞、贺新房舞。【仡佬族】跳弦。【汉族】狮舞、春秋刀、棍舞、快快放下你的枪。
	麻栗坡县	【壮族】牛头舞、纸马舞、猫舞、手巾舞、盘子舞、春秋刀、棍舞、三节棍、耜耙。【苗族】芦笙舞。【瑶族】度戒舞、龙虫舞。【彝族】跳弦、跳箴、铜鼓舞、芥菜节舞、竹竿舞、进新居舞。【傣族】铜鼓舞。【仡佬族】跳弦。【汉族】龙舞、狮舞、高跷、棍舞、花车舞、花灯。
思茅瑶瑶瑶茅瑶瑶瑶市	翠云区	【彝族】跳笙、跳龙纵。【拉祜族】跳龙纵。【哈尼族】跳笙。【傣族】象脚鼓舞、刀舞、马鹿舞、祭祀舞。【汉族】龙舞、狮舞、跳笙、埋船舞、蚌壳灯、满三娘劳军、胜利秧歌、拍拍手、龙摆尾。
	镇沅彝族哈尼族拉祜族自治县	【彝族】跳笙、打歌、跳歌、唢呐舞。【哈尼族】芦笙舞、跳歌。【拉祜族】芦笙舞、跳歌、木桶鼓舞、龙舞、饭魂舞。【汉族】龙舞、花灯、跳歌、唢呐舞。
	普洱哈尼族彝族自治县	【哈尼族】跳笙、铓鼓舞、筷子舞、纺线舞、西哩色哩色嘞谷、儿童舞（阿迷车、跳龙门、翻笕箕）。【彝族】跳笙、跳神。【白族】跳大头神。【汉族】龙舞、狮舞、大嘴雀舞、旱船舞、花车舞、蚌壳灯、马灯、虾灯、鱼灯、翠鸟灯、高跷、大头宝宝、大白象。
	景东彝族傣族自治县	【彝族】跳歌、跳笙、打歌、阿乖佬。【汉族】龙舞、狮舞、花灯、跳歌。

续表

流 传 地 区		舞 摇 摇 蹈 摇 摇 名 摇 摇 称
思 摇 摇 蹈 摇 摇 茅 摇 摇 蹈 摇 市	景谷彝族 傣族自治县	【傣族】象脚鼓舞、孔雀舞、大鼓舞、白象舞、耶拉晖。【彝族】跳笙、祭祀舞（关龙笙、跳神、老龙吃水）。【拉祜族】跳歌。【哈尼族】跳歌。【布朗族】象脚鼓舞。【汉族】龙舞、蚌壳灯、跳歌、跳神。
	墨江哈尼族 自治县	【哈尼族】铓鼓舞（扭鼓、扭铓、色尼尼、瓢摸旋）、芦笙舞、大鼓舞、酒米舞、竹筒舞、背箩神、儿童舞（阿迷车、喜欢舞、面瓜冬瓜、面瓜棵、娃娃舞、读书去、摘全崇）。【彝族】跳笙、打歌、跳乐、捡螺蛳、划拳歌、散花舞、儿童舞（问月亮、逗娃娃）。【傣族】跳笙、劳动舞。【汉族】龙舞、狮舞、蚌壳灯。
	孟连傣族 拉祜族 佤族自治县	【傣族】孔雀舞、马鹿舞、蜡条舞、刀舞、拳舞、棍舞、鱼舞、象舞、猴子舞。【拉祜族】芦笙舞、摆舞。【佤族】鼓舞、纺线舞。【哈尼族】芦笙舞、竹筒舞、穿花舞、儿童舞。
	澜沧拉祜族 自治县	【拉祜族】芦笙舞、摆舞、三脚歌。【哈尼族】铓鼓舞、芦笙舞、竹筒舞、象脚鼓舞、摆手舞。【佤族】芦笙舞、铓锣舞、竹竿舞、木鼓舞。【布朗族】象脚鼓舞、刀舞、赎佛舞。【傣族】象脚鼓舞、孔雀舞、马鹿舞。【彝族】跳笙、弯棍舞。
	西盟佤族 自治县	【佤族】拉木鼓、跳木鼓房、敲木鼓、剽牛舞、打铓舞、迎头舞和砍头舞、供头舞和送头舞、竹竿舞、舂碓舞、扫帚舞、捣耳舞、乌鸦舞、摇篮舞、棺材舞、猎豹归来、哭豹子、大鼓舞、象脚鼓舞、甩发舞、毯子舞、欢乐舞、儿童舞。【拉祜族】芦笙舞。【傣族】象脚鼓舞、孔雀舞、巨人舞、马鹿舞、龙舞、鱼舞、猴子舞、小马舞、黄牛水牛舞。【汉族】三脚歌。

续瑶表

流 传 地 区		舞 摇 摇 蹈 摇 摇 名 摇 摇 称
思 摇 茅 瑶 市	江城哈尼族 彝族自治县	【哈尼族】跳笙、铓鼓舞（扭铓、鼓舞、手巾舞、徒手舞、草秆舞、棍子舞、敬酒舞、狮子舞、转肩舞、扭晃舞）、筷子舞、儿童舞（阿迷车、巴姆巴拉撒咧咧、阿么阿嘿、切托姆托、团憋咧团）、切妞啍耶、麻撒戛子。【彝族】跳笙、烟盒舞、七姑娘、阿由色、跳神、霸王鞭、跳弦、儿童舞（拍拍手）。【傣族】象脚鼓舞、孔雀舞、蔑帽舞、纱巾舞、拳舞、刀舞、棍舞。【瑶族】度戒舞、开路舞。【拉祜族】跳笙。【汉族】龙舞、狮舞、花灯、跳笙。
西 摇 双 摇 版 瑶 纳 摇 傣 瑶 族 瑶 自 摇 治 瑶 州	景洪市	【傣族】象脚鼓舞、大鼓舞、孔雀舞、蝴蝶舞、耶拉晖、刀舞、拳舞、棍舞。【哈尼族】竹筒舞、跌含蹉（八尼尼、招手舞、顶头舞、乌鸦拍翅、腰带、大家跳、依竿白、阿旁郎、哦未、一滴奢、八妈、阿表哥、俄阿罗、珠倭珠西歇、娱乐舞、八苦苦、八厄厄）、和巴爹、芦笙舞、别列扭、儿童舞（阿叭六阿小习赛、拱哦歌）。【基诺族】厄扯咽、丧葬舞（司们、打克锅、托跻卡、司秋、阿嫫松铁祭）、遮克追、儿童舞（顺圆梭脚舞、搭脚跳、资么堆、关好门、最后的时间、光脚板、揪新娘上轿、灰母鸡、白资白迷、小鸡出去、小鸟笼子、阿塔揪勒、西西利刹刹、得得勒赤赤、蝗虫爬在树尖上、切跌约跌、手拉手、钻夹缝、跺脚合拢、娃娃跳、阿报基么）、姑娘舞（竹谷能、巴沙）、跳笙、贺新房。【瑶族】度戒舞。【彝族】跳笙。【布朗族】大鼓舞、祭祀舞（统嘎、赶羊、陆普能、统摆、抗绕）。
	勐海县	【傣族】孔雀舞、马鹿舞、蝴蝶舞、大鼓舞。【哈尼族】跌含蹉（得拔蹉、嘎沙蹉、八尼尼、阿得得、瑟克约）、竹筒舞、铓锣舞、跳神。【拉祜族】芦笙舞、嘎内嘎。【布朗族】宰蹯（长鼓舞、短鼓舞）、蜡条舞、利阿朗、铓盛、总泼罗、莫日莫然。

续瑶表

流 传 地 区		舞 瑶 瑶 蹈 瑶 瑶 名 瑶 瑶 称
西双版纳傣族自治州	勐腊县	【傣族】孔雀舞、马鹿舞、刀舞、拳舞、棍舞。【哈尼族】跌含蹉（得拨蹉、然米比、列苏搭）、帽子舞、长刀舞、竹筒舞、别噪噪歌、跌含达（零儿、侖乃勒、哦哦扎妞阿吗、唉勒勒苏勒苏勒）、儿童舞（巴拉达、阿合合歌、尼角角棕、拔伙伙）、厄绑都、阿悠悠、银盒舞、盖房舞、农事舞、筷子舞。【瑶族】度戒舞。【彝族】跳笙。【拉祜族】芦笙舞。【汉族】龙舞、狮舞、旱船舞、花车舞、霸王鞭、板凳龙、花灯。
大理瑶族自治县	大理市	【白族】绕三灵组舞（霸王鞭、八角鼓、双飞燕、执树舞）、接金姑、跳七姑娘、耍马舞、碗箩舞、田家乐、耍香龙、龙舞、狮舞、猴舞、虎舞、耍白鹤、凤赶麒麟、旱船舞。【彝族】打歌。【藏族】忍、卓、热巴舞。【傈僳族】打歌。【汉族】祭孔舞、龙舞、道教舞蹈（静堂）。
	祥云县	【彝族】打歌、羊皮鼓舞。【傈僳族】打歌。【白族】霸王鞭、狮舞、花灯、跳鞑子。【苗族】打跳。【汉族】龙舞、狮舞、霸王鞭、板凳龙、蚌壳灯、毛驴灯、旱船舞、高跷、花灯、满三娘劳军、拍拍手、农家苦、金凤子开红花。
	宾川县	【彝族】打歌、羊皮鼓舞。【傈僳族】打歌。【白族】霸王鞭、八角鼓、农家乐、花灯、耍白鹤。【苗族】打歌。【汉族】龙舞、狮舞、白鹤灯、鹿灯、花灯。
	弥渡县	【彝族】打歌、春秋刀、跳菜。【汉族】龙舞、狮舞、板凳龙、凤引麒麟、旱船舞、蚌壳灯、佛教舞蹈（降魔、三穿花）、道教舞蹈（蛟龙舞）、跳神、花灯（打花鼓、小七姑娘、崑莲湘、十大姐、磨豆腐、单采花）。
	永平县	【彝族】打歌、鲁鲁则。【回族】花棒舞。【傈僳族】弦子舞、葫芦笙舞。【苗族】芦笙舞、大鼓舞。【汉族】龙舞、狮舞。



续瑶表

流 传 地 区		舞 摇 摇 蹈 摇 摇 名 摇 摇 称
大 摇 理 摇 白 摇 族 摇 自 摇 治 摇 州	云 龙 县	【白族】霸王鞭、跳丧舞、上菜舞、耳子格、田家乐、耍白鹤、里格高、龙舞（地龙）、春秋刀、棍舞、三马闹花灯。【彝族】打歌、鲁鲁则。【傈僳族】哇其。【苗族】芦笙舞、大鼓舞。
	洱 源 县	【白族】里格高、霸王鞭、斗蹄壳、高跷耍马舞、箐马舞、耍白鹤、耍虎舞、田家乐、采茶花、闹春王正月、鹿鹤同春、百鸟朝王、春秋刀、棍舞、龙舞（滚火龙）、板凳龙、佛教舞蹈（绕坛、瓶花舞、莲花灯、八宝花灯）、巫舞。【彝族】打歌。【傈僳族】打歌。【藏族】忍、卓、热巴舞。【汉族】狮舞、蚌壳灯。
	剑 川 县	【白族】打呀撒塞、霸王鞭、耍牛舞、鹿鹤同春、龙舞、狮舞、春秋刀、巫舞（请神舞、敬花舞）、佛教舞蹈（散灯舞、散花舞、剑舞）。【彝族】打歌。【傈僳族】哇其。【纳西族】阿丽俚。
	鹤 庆 县	【白族】打呀撒塞、龙舞、狮舞、耍白鹤、麒麟舞。【彝族】打歌、狩猎舞。【傈僳族】芦笙舞、苦歌舞。【苗族】芦笙舞、笛子舞。【汉族】龙舞、狮舞、霸王鞭、白鹤舞、麒麟舞、耍马舞、蚌壳灯。
	南 涧 彝 族 自 治 县	【彝族】打歌、跳菜、春秋刀、龙舞、狮舞、虎舞、牛舞、猴舞、大象舞、麒麟舞、蚌壳灯、大头和尚、高台、高跷、花灯、跳哑巴、弦子歌（三弦舞）、跳神。【苗族】打歌。【汉族】龙舞、狮舞、虎舞、牛舞、大象舞、麒麟舞、猴舞、跳菜、蚌壳灯、大头和尚、春秋刀、高台、高跷、花灯、跳神。

续瑶表

流 传 地 区		舞瑶瑶蹈瑶瑶名瑶瑶称
大理白族自治州	巍山彝族回族自治县	【彝族】打歌、跳菜、春秋刀、花子闹房、龙舞（青龙、包头龙、香龙）、弦子歌（三弦舞）、羊皮鼓舞。【白族】打歌。【苗族】跳脚。【傈僳族】打歌。【汉族】龙舞、狮舞、虎舞、麒麟舞、骑火驴、旱船舞、花车舞、蚌壳灯、大头和尚、六子戏弥勒、高台、高跷、花灯、巫舞。
	漾濞彝族自治县	【彝族】打歌、鲁鲁则、春秋刀。【傈僳族】哇其。【苗族】芦笙舞、鼓舞。【汉族】龙舞、狮舞。
保山瑶山瑶瑶瑶市	隆阳区	【彝族】打歌、擦大钹、霸王鞭。【白族】打跄、龙舞、狮舞。【傣族】嘎光、大鼓舞。【傈僳族】三弦舞、打跄。【苗族】芦笙舞。【汉族】狮舞、板凳龙。
	施甸县	【彝族】打歌。【佤族】打歌。【傣族】嘎光。【汉族】龙舞、狮舞、麒麟舞、蚌壳灯。
	腾冲县	【傣族】嘎光、麒麟舞、刀舞、拳舞、棍舞。【傈僳族】跳嘎、三弦舞。【阿昌族】蹬窝罗。【汉族】龙舞、狮舞、小独龙、花灯（鱼灯、仙灯）。
	龙陵县	【傈僳族】三弦舞。【彝族】打歌。【阿昌族】跳窝罗。【傣族】嘎光。【汉族】龙舞、狮舞、蚌壳灯、旱船舞。
	昌宁县	【彝族】打歌。【傣族】嘎光。【苗族】打歌。【佤族】打歌。【傈僳族】打歌。【汉族】龙舞、狮舞、春秋刀、双刀舞、剑舞、钩镰舞、铜锤舞、两节棍、棍舞、拳舞、打歌、蚌壳灯、花灯。



续瑶表

流 传 地 区		舞 瑶 瑶 蹈 瑶 瑶 名 瑶 瑶 称
德 瑶 宏 瑶 傣 瑶 景 瑶 颇 瑶 族 瑶 自 瑶 治 瑶 州	潞西市	【傣族】孔雀舞、象脚鼓舞、大钹舞、嘎养、大象舞、马鹿舞、跳鸡（儿童舞）、刀舞、拳舞、棍舞。【景颇族】目瑙纵歌、支高、叮歌、格本歌、龙洞歌、刀舞、恩港斋、金寨寨。【德昂族】水鼓舞、象脚鼓舞、嘎光。【傈僳族】三弦舞、出嫁舞、思念舞。
	瑞丽市	【傣族】孔雀舞、刺蓬雀舞、大鹏鸟舞、喜鹊舞、绿斑鸠舞、犀鸟舞、嘎养、鱼舞、马鹿舞、白象舞、花环舞、软舞、嘎光、木偶舞、大鼓舞、长鼓舞、大钹舞、刀舞、拳舞、棍舞、火棍舞、嘎朵。【景颇族】目瑙纵歌、支高、叮歌、整歌、格本歌、龙洞歌、刀舞、金寨寨。
	梁河县	【傣族】象脚鼓舞、嘎光。【阿昌族】蹬窝罗、使春牛。【德昂族】象脚鼓舞、竹竿舞。
	盈江县	【傣族】象脚鼓舞、荷花灯、十二马、跳柳神、背鼓舞。【景颇族】目瑙纵歌、整歌、格本歌、叮歌、龙洞歌、刀舞、金寨寨。【傈僳族】跳摆、三弦舞。
	陇川县	【傣族】孔雀舞、象脚鼓舞、抬鼓。【阿昌族】跳摆、象脚鼓舞、耍青龙、耍白象。【傈僳族】三弦舞。【景颇族】目瑙纵歌、整歌、格本歌、龙洞歌、叮歌、刀舞、恩港斋、金寨寨。

续瑶表

流 传 地 区		舞 瑶 蹈 瑶 名 瑶 瑶 称
丽 江 瑶 族 自 治 市	玉龙纳西族自治县	【纳西族】哦忍仁、窝默达、阿丽俚、拔秧舞、崩石细丽、打跳、东巴舞（丁巴什罗舞、女性灯花舞、大神舞、护法神优麻舞、坐骑舞）、巴蹉、龙舞、狮舞、寿星拜祝、彩云南现、花马报春、鹿鹤同春、麟凤呈祥、牦牛献瑞、双猴挂印。【普米族】歌舞（赶街跳、三跳三摆）、热那哦那、若浪、团结跳。【傈僳族】葫芦笙舞。【藏族】热巴舞、忍、卓。【白族】依呀妹、葫芦笙舞、打跳。【彝族】拉沙色、哈芝雅蹉。【苗族】芦笙舞。
	永胜县	【傈僳族】葫芦笙舞。【彝族】跌脚、祭祀舞、敬酒舞、迎客舞、狮舞。【普米族】查蹉舞。【白族】打跳。【藏族】打跳。【纳西族】东巴舞（丁巴什罗舞、优麻磨刀舞、青蛙舞、孔雀舞、牦牛舞）、打跳。【苗族】祭祀舞、打跳。【傣族】葫芦笙舞。【汉族】龙舞、猴子舞、蚌壳灯、毛驴灯、旱船舞、贺八蛮、打跳。
	华坪县	【傈僳族】葫芦笙舞。【彝族】跌脚。【苗族】芦笙舞。【汉族】龙舞（彩龙、火龙、水龙）、狮舞（平地狮、高桌狮）、旱船舞、高跷、花灯。
	宁蒗彝族自治县	【彝族】跌脚、敬酒舞、火把舞。【普米族】敬羊舞、裹草帘子舞。【傈僳族】葫芦笙舞。【汉族】狮舞。
怒江傈僳族自治州	泸水县	【傈僳族】哇其（期奔哇其、摆时哇其）、进新房舞、尼扒舞、诗哦得、生产舞、猴子划拳舞、刀杆舞。【白族】霸王鞭、打歌、弦子舞、手巾舞、龙舞、狮舞、刀舞、丧葬舞。【景颇族】戈板高、支高、开死麻支高、婚礼舞。【彝族】打蹉、刀杆舞、死人舞、阿时在。【怒族】达比亚、估嫁姆、祭祀舞。



续瑶表

流 传 地 区		舞瑶瑶蹈瑶瑶名瑶瑶称
怒 瑶 江 瑶 僳 瑶 傈 瑶 族 瑶 自 治 州	福贡县	【僳僳族】哇其、迂哦。【怒族】达比亚（双人达比亚、反弹达比亚、掰胯舞、狩猎舞、生产舞）、嘎（祭猎神舞、驱鬼舞、迎亲舞、婚礼舞）。
	兰坪白族 普米族 自治县	【白族】拜日哇、哦拉喂、霸王鞭、龙舞、狮舞、鹿鹤同春。【普米族】搓蹉、寨细蹉、仆瓦蹉、芦笙舞、撵鬼舞。【僳僳族】哇其、生产舞、迂哦、诗哦得。【怒族】阿楼西杯、合盘兀、围棺舞。【彝族】打歌、酒礼歌、睹资、娃资丽、雌格、撵鬼舞。
	贡山独龙族 怒族自治县	【僳僳族】哇其。【怒族】跳鼓舞、狩猎舞、盖新房舞、果卓。【独龙族】剽牛舞、跳鼓舞、祭亡灵舞、祝福舞、锅庄舞。【藏族】卓、忍、热巴舞、跳神舞。
迪 瑶 庆 瑶 藏 瑶 族 瑶 自 治 州	香格里拉县	【藏族】卓、忍、降鲁羌（情舞）、羌姆（面具舞）。【纳西族】阿丽哩、哦忍仁、呀哈哩、呀哩哩、窝默达、打跳、东巴舞、阿卡巴拉、热蹉。【僳僳族】葫芦笙舞、勒巴舞、耍牦牛、耍麒麟。【苗族】芦笙舞。【彝族】酒礼歌、跳丧。
	德钦县	【藏族】卓、忍、降鲁羌（情舞）、热巴舞、酒歌。【僳僳族】哇其、弦子舞、果卓。【汉族】龙舞、狮舞。
	维西僳僳族 自治县	【僳僳族】哇其、山羊的歌舞、葫芦笙舞、祭天舞、跳鬼舞。【纳西族】东巴舞、阿丽哩、窝默达、阿勒、跳仓拔、热巴舞、果卓。【白族】刀舞、绕棺舞。【藏族】卓、忍、热巴舞、孔雀舞、马鹿舞、马头舞。【普米族】阿喂勒勒。【彝族】口弦舞、酒礼歌。【汉族】跳灵官、跳大鹏、跳天帅、跳地帅。

续摇表

流 传 地 区		舞 摇 摇 蹈 摇 摇 名 摇 摇 称
临 摇 摇 蹈 摇 摇 沧 摇 摇 蹈 摇 摇 市	临翔区	【傣族】象脚鼓舞、孔雀舞、猴子舞、面具舞、刀舞、拳舞、棍舞。【拉祜族】跳歌。【彝族】打歌。【汉族】龙舞、狮舞、旱船舞、白鹤舞、猴子舞、蚌壳灯、大头和尚、高跷、高台。
	凤庆县	【彝族】土家打歌、俐侎打歌、绕歌。【苗族】喜事打歌、忧事打歌、跳神。【佤族】打歌。【拉祜族】跳歌。【傣族】跳摆。【汉族】打歌、龙舞、和尚戏狮、鹿鹤同春、马鹿舞、凤啄麒麟、蚌壳灯、巫舞。
	云县	【彝族】俐侎打歌、土家打歌、香堂打歌、喜歌、绕棺歌。【拉祜族】跳歌。【布朗族】打歌。【傣族】象脚鼓舞。【白族】打歌。【汉族】龙舞、狮舞、莲花灯舞。
	永德县	【彝族】喜事打歌、忧事打歌。【佤族】跳摆。【布朗族】跳摆。【傣族】跳摆、佛鼓舞。【傈僳族】跳歌（直歌、花花歌）。【拉祜族】跳歌。【德昂族】跳摆。【汉族】打歌。
	镇康县	【彝族】打歌、劳动舞。【傈僳族】跳歌（直歌、花花歌）。【德昂族】跳摆、佛鼓舞。【苗族】芦笙舞、三弦舞。【拉祜族】跳歌。【佤族】象脚鼓舞、打歌。【傣族】跳摆、孔雀舞、马鹿舞。【布朗族】象脚鼓舞、打歌。【汉族】打歌。
	双江拉祜族 佤族布朗族 傣族自治县	【拉祜族】跳歌。【佤族】打歌。【布朗族】克广（蜂桶鼓舞、象脚鼓舞、甩手巾舞）。【傣族】象脚鼓舞、孔雀舞。【彝族】葫芦笙舞。【汉族】打歌。

续摇表

流 传 地 区		舞 摇 摇 蹈 摇 摇 名 摇 摇 称
临 瑶 瑶 瑶 沧 瑶 瑶 瑶 市	耿马傣族 佤族自治县	【傣族】象脚鼓舞、孔雀舞、马鹿舞、白象舞、蝴蝶舞、尚笼、手巾舞、泼水舞、扇花舞、伞舞。【佤族】笛子舞、白棒舞。【彝族】打歌。
	沧源佤族 自治县	【佤族】木鼓舞、悼念舞、白棒舞、拉木桥、刀舞、三弦舞、口弦舞、蜂桶鼓舞、打歌、毕颂舞、跳摆、芦笙舞、无伴奏歌舞（多依花、月亮升起来、出门、花生舞、路路平、团团转、泉水流、裹叶子、拉手舞、甩发舞）。【傣族】跳摆、孔雀舞、麒麟舞。【拉祜族】芦笙舞。【彝族】打歌。

摇摇注：本表引自《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》。

圖本表之引用征得制表人楊鎮安先生同意。

表中大理白族自治州部分原系本书作者统计。

附件二

彩图目录

彩图 瑶族大理金梭岛新石器时代“葫芦形”石器 （钱康宁供稿）	（员）
彩图 瑶族昭通霍承嗣墓壁画	（员）
彩图 瑶族大理明代彩陶乐舞俑之一（段进明摄）	（员）
彩图 瑶族麻栗坡大王岩崖画傩舞	（员）
彩图 瑶族唐代鎏金“天乐”（细腰观音之二）	（员）
彩图 瑶族勐遮佛寺壁画《傣族三人舞图》	（圆）
彩图 瑶族佤族木鼓房	（圆）
彩图 瑶族巍宝山文龙亭壁画《松下踏歌图》	（圆）
彩图 瑶族石刻“童子戏龙长绸舞”之一	（圆）
彩图 瑶族丽江寺庙明代木雕“天乐”、 “飞天”之一	（圆）
彩图 瑶族南涧彝族“跳菜舞”	（猿）
彩图 瑶族壮族“纸马舞”	（猿）
彩图 瑶族白族“高脖子黄龙舞”	（猿）
彩图 瑶族白族“高台狮子舞”	（猿）
彩图 瑶族“绕三灵”歌舞队	（猿）
彩图 瑶族昭通端公戏傩舞“踩九州”（王勇摄）	（源）
彩图 瑶族苗族“芦笙舞”	（源）
彩图 瑶族石屏彝族“盅碗舞”	（源）
彩图 瑶族石龙霸王鞭中的“童子拜观音”套路	（源）
彩图 瑶族金沙江傣族“长巾舞”	（源）

附件三 插图目录

第一章

- (图 员原员) 麻栗坡大王岩崖画傩舞 (员原)
- (图 员原圆) 壮族草人舞 (员原)
- (图 员原猿) 景颇族“金寨寨” (员象)

第二章

- (图 圆原员) 漾濞金牛村崖画 (圆)
- (图 圆原圆) 沧源崖画剽牛之一 (圆)
- (图 圆原猿) 沧源崖画剽牛之二 (圆)
- (图 圆原源) 沧源崖画猎象 (圆)
- (图 圆原缘) 傣族白象舞 (圆象)
- (图 圆原远) 麻栗坡大王岩崖画 (圆)
- (图 圆原苑) 甲骨文傩舞 (圆)
- (图 圆原愿) 沧源崖画猎鸟舞 (猿)
- (图 圆原怨) 景颇族“瑙双” (猿)
- (图 圆原员园) 沧源崖画羽饰 (猿)
- (图 圆原员员) 沧源崖画羽人舞之一 (猿)
- (图 圆原员圆) 沧源崖画羽人舞之二 (猿)
- (图 圆原员猿) 金子坡崖画蛙舞与“弄丸” (猿)
- (图 圆原员源) 沧源崖画横排舞 (猿)
- (图 圆原员缘) 沧源崖画圆圈舞 (猿象)
- (图 圆原员远) 沧源崖画盾牌舞 (猿)

(图 猿头) 白族关刀舞 (猿)

第三章

(图 猿头) 牟定战国编钟 (源)

(图 猿头) 开化铜鼓羽人划船歌舞 (源)

(图 猿头) 开化铜鼓盾牌舞 (源)

(图 猿头) 广南铜鼓双人羽舞 (源)

(图 猿头) 青铜吹笙四人舞俑 (源)

(图 猿头) 青铜吹笙四人舞俑细部 (源)

(图 猿头) 青铜八人乐舞队 (源)

(图 猿头) 青铜双人盅盘碗舞 (源)

(图 猿头) 青铜双人盅盘碗舞细部 (源)

(图 猿头) 祥云大波那青铜葫芦笙 (缘)

(图 猿头) 江川李家山青铜葫芦笙 (缘)

(图 猿头) 青铜四人铜鼓舞 (缘)

(图 猿头) 《大理国画卷》 盾牌舞 (缘)

(图 猿头) 青铜四人铃舞 (缘)

(图 猿头) 镇雄、彝良“喀红呗” 之一 (王勇摄) (缘)

(图 猿头) 镇雄、彝良“喀红呗” 之二 (王勇摄) (缘)

(图 猿头) 昭通战国铜戈雉舞 (远)

(图 猿头) 基诺族面具舞 (远)

(图 猿头) 女巫 (远)

(图 猿头) 男巫 (远)

(图 猿头) 昭通省耕塘石棺汉画像石刻乐舞 (远)

(图 猿头) 昭通汉画像砖双人舞 (远)

第四章

- (图 源原员) 基诺族“厄扯咽” (苑愿)
- (图 源原圆) 基诺族“厄扯咽”的祭坛摆设 (苑愿)
- (图 源原猿) 景颇族“目瑙纵歌”的“目瑙柱” (愿园)
- (图 源原源) 彝族“老虎笙”之“老虎交尾”(王胜华摄) (愿猿)
- (图 源原缘) 汉族花灯歌舞“龙舞” (愿象)
- (图 源原远) 白族“引龙人舞” (愿园)
- (图 源原苑) 彝族尼苏人的“花腰跳乐” (愿圆)
- (图 源原愿) 南涧彝族“阿卡”(打歌) (怨园)
- (图 源原怨) 彝族腊罗泼“果剋”(打歌) (怨园)
- (图 源原员园) 壮族“纸马舞”服饰中的“玉玺”刺绣纹饰 (怨员)
- (图 源原员员) 彝族“葫芦笙舞” (怨源)
- (图 源原员圆) 哈尼族“白鹇鸟舞” (怨缘)
- (图 源原员猿) 哈尼族“扇子舞” (怨远)
- (图 源原员源) 拉祜族“摆舞” (怨苑)
- (图 源原员缘) 《东巴舞谱》封面及“金色神蛙舞”舞谱
(摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》) (怨愿)
- (图 源原员远) 《东巴舞谱》译文：“舞蹈的起源是
金色神蛙寻找来的。”(采自：和发源
油印本《舞蹈来历》) (怨圆)
- (图 源原员苑) 哈尼族“竹筒舞” (员园园)
- (图 源原员愿) 哈尼族“乐作舞” (员园员)
- (图 源原员怨) 哈尼族“钹鼓舞” (员园员)
- (图 源原员圆) 哈尼族“木雀舞” (员园圆)
- (图 源原员员) 普米族“搓搓” (员园猿)
- (图 源原员圆) 兰坪县傈僳族、怒族“达踢” (员园猿)
- (图 源原员猿) 弥渡花灯“划旱船”、“大脚婆” (员园四)

第五章

(图 缘原员)	《南诏国国史画卷》中的	
	“天乐时时供养奇王家”	(员圆)
(图 缘原圆)	唐代鎏金“乐舞造像”	(员员)
(图 缘原猿)	唐代鎏金“天乐”(“细腰观音”之一)	(员员)
(图 缘原源)	彝族民间“捧盘舞”	(员猿)
(图 缘原缘)	白族“闹春王正月”中的“耍马舞”	(员缘)
(图 缘原远)	彝族“高跷耍马舞”	(员远)
(图 缘原苑)	大理彝族“耍马舞”	(员苑)
(图 缘原愿)	白族“田家乐”中的“耍马舞”	(员愿)
(图 缘原怨)	民间刺绣纹饰中的“羽人戏马舞”	(员愿)
(图 缘原员园)	大理木雕《戏兽乐舞图》之“舞象”	(员怨)
(图 缘原员员)	仿南诏乐舞“菩萨蛮”	(员怨)
(图 缘原员圆)	《南诏国国史画卷》中的“铜鼓舞”	(员圆)
(图 缘原员猿)	大理白族“霸王鞭舞”	(员圆)
(图 缘原员源)	白族“儿童戏鱼舞”	(员圆)
(图 缘原员缘)	佛教乐舞“绕坛”	(员圆)
(图 缘原员远)	佛教乐舞“莲花灯舞”	(员圆)
(图 缘原员苑)	藏族“跳布扎” □舞面具	(员圆)
(图 缘原员愿)	祭祀舞“四筒鼓舞”之一(王勇摄)	(员猿)
(图 缘原员怨)	祭祀舞“四筒鼓舞”之二(王勇摄)	(员猿)
(图 缘原员园)	佛教善本中的“佛印”、“手印”:	
	(员) 孔雀;(圆) 半旗;	
	(猿) 湿婆结;(源) 鬼牙	(员猿)
(图 缘原员员)	阿叱力佛舞“散花”(陈瑞弘摄)	(员猿)
(图 缘原员圆)	阿叱力佛舞“散灯”(陈瑞弘摄)	(员圆)
(图 缘原员猿)	石明月寺庙木雕“双刀舞”与“倒立”	(员源)

- (图 缘原圆) 剑川海云居寺庙木雕“飞天男舞人” (员原)
- (图 缘原缘) 石明月寺庙木雕“孙悟空”与
“面具棍舞” (员缘)
- (图 缘原远) 迪庆藏族壁画《度母座宫图》中的
乐舞供养人舞姿 (员愿)
- (图 缘原愿) 缅甸阿瓦王朝初期“阿迎舞”
(摹自《缅甸民间音乐舞蹈》) (员缘)
- (图 缘原愿) 缅甸阿瓦王朝时期“独舞”
(摹自《缅甸民间音乐舞蹈》) (员缘)
- (图 缘原愿) 剑川宝象寺石刻《舞狮图》 (员缘)
- (图 缘原圆) 剑川海云居寺庙木雕“飞天女舞人” (员远)
- (图 缘原圆) 石刻“童子戏龙长绸舞”之二 (员圆)
- (图 缘原圆) 白族“长刀舞” (员圆)
- (图 缘原圆) “慈爽”(摹自宋《大理国梵像画卷》) (员圆)

第六章

- (图 远原员) 丽江玉峰寺壁画《八蛮进宝图》之
“如意舞”(左)及“敬花舞”(右)
(摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》) (员远)
- (图 远原圆) 丽江玉峰寺壁画《八蛮进宝图》之
白沙壁画“俗家弟子舞”(左)及“象牙舞”(右)
(摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》) (员远)
- (图 远原圆) 弥勒壮族“铜木神鼓舞”之一 (员远)
- (图 远原圆) 弥勒壮族“铜木神鼓舞”之二 (员远)
- (图 远原缘) 大理明代彩陶乐舞俑之二(段进明摄) (员远)
- (图 远原远) 大理明代彩陶乐舞俑之三(段进明摄) (员远)

(图 远原苑)	缅甸蒲甘王朝时期壁画舞蹈 (左) 及 阿瓦王朝时期壁画舞蹈 (右)	(苑源)
	(摹自《缅甸民间音乐舞蹈》)	(苑缘)
(图 远原愿)	白族“跳鞞子”之一 (王洪祥摄)	(苑缘)
(图 远原怨)	白族“跳鞞子”之二 (王洪祥摄)	(苑苑)
(图 远原园)	白族“跳七姑娘” (王洪祥摄)	(苑苑)
(图 远原员)	白族“闹春王正月”中的“传牌人舞”	(苑怨)
(图 远原员)	白族“闹春王正月”中的“春官”、 “春牛”	(苑怨)
(图 远原员)	白族“驮伙食赶”与藏族卖药人	(苑怨)
(图 远原员)	白族“田家乐”中的“秧官”	(苑怨)
(图 远原员)	白族“田家乐”中的“耍牛舞” (“二牛三夫”)	(苑怨)
(图 远原员)	白族“田家乐”	(苑怨)
(图 远原苑)	东巴神路画中的“法轮舞” (左) 及 “板铃舞” (右) (摹自 《纳西族古代舞蹈和舞谱》)	(苑怨)
(图 远原愿)	东巴画中的“朗九敬九战神舞” (摹自 《纳西族古代舞蹈和舞谱》)	(苑怨)
(图 远原愿)	东巴画中的“达拉米悲神舞” (摹自 《纳西族古代舞蹈和舞谱》)	(苑怨)
(图 远原愿)	东巴纸牌画中的“鹰翎火把舞” (摹自 《纳西族古代舞蹈和舞谱》)	(苑怨)
(图 远原愿)	纳西族东巴祭祀仪轨“祭天”	(苑怨)
(图 远原愿)	丽江玉峰寺藻井壁画“乐舞供养人”之一	(苑怨)
(图 远原愿)	丽江玉峰寺藻井壁画“乐舞供养人”之二	(苑怨)
(图 远原愿)	丽江玉峰寺藻井壁画“乐舞供养人”之三	(苑怨)
(图 远原愿)	丽江玉峰寺藻井壁画“乐舞供养人”之四	(苑怨)
(图 远原愿)	丽江玉峰寺藻井壁画“乐舞供养人”之五	(苑怨)

- (图 远原图) 丽江玉峰寺藻井壁画“乐舞供养人”之六..... (远图)
- (图 远原图) 丽江玉峰寺藻井壁画“乐舞供养人”之七..... (远图)
- (图 远原图) 丽江壁画“散花伎乐天”..... (远图)
- (图 远原图) 丽江大宝积宫壁画“乐舞供养人”..... (远图)
- (图 远原图) 剑川佛教舞蹈石刻..... (远图)
- (图 远原图) 丽江寺庙明代木雕“天乐”、“飞天”
(之二)..... (远图)
- (图 远原图) 哈尼族“木雀舞”..... (远图)
- (图 远原图) 傣族佛寺金水镂印壁画“敬花舞”..... (远图)
- (图 远原图) 傣族曼听醒佛寺金水镂印壁画“花舞”..... (远图)
- (图 远原图) 傣族曼听醒佛寺金水镂印壁画“金那丽”
(孔雀舞之一)..... (远图)
- (图 远原图) 傣族曼听醒佛寺金水镂印壁画“金那丽”
(孔雀舞之二)..... (远图)
- (图 远原图) 傣族金水镂印壁画“舞蹈人、花舞”..... (远图)
- (图 远原图) 傣族金水镂印壁画“孔雀舞”..... (远图)

第七章

- (图 苑原图) 纳西族东巴祭坛..... (苑图)
- (图 苑原图) 东巴神路画中的“敬神舞”(摹自
《纳西族古代舞蹈和舞谱》)..... (苑图)
- (图 苑原图) 东巴神路画中的“莲花舞”及“鹰翎舞”
(摹自《纳西族古代舞蹈和舞谱》)..... (苑图)
- (图 苑原图) 东巴画“责别聪斧舞”..... (苑图)
- (图 苑原图) 丽江壁画“散花伎乐天”..... (苑图)
- (图 苑原图) 傣族舞蹈银桶..... (苑图)
- (图 苑原图) 鹤庆府衙古戏台..... (苑图)
- (图 苑原图) 彝族□舞“大锣笙”(王胜华摄)..... (苑图)

(图苑原怨)	南涧彝族“芦笙弦子歌”	(图苑怨)
(图苑原元)	彝族尼苏人“花腰跳乐”	(图苑元)
(图苑原员)	彝族白依人“跳脚舞”	(图苑员)
(图苑原圆)	大理木雕《戏兽乐舞图》之“舞牛”	(图苑圆)
(图苑原猿)	大理木雕《戏兽乐舞图》之“胡人舞狮”	(图苑猿)
(图苑原源)	大理木雕《戏兽乐舞图》之“舞独角兽”	(图苑源)
(图苑原缘)	建水文庙祭孔乐舞《大成乐》之 “左翕右翟”	(图苑缘)
(图苑原远)	建水文庙祭孔乐舞《大成乐》之 “大夏舞”	(图苑远)
(图苑原苑)	白族“猴舞”	(图苑苑)
(图苑原愿)	白族“耍虎舞”	(图苑愿)
(图苑原怨)	白族“巫鼓舞”	(图苑怨)
(图苑原圆)	白族巫师跳“羊皮鼓舞”	(图苑圆)
(图苑原猿)	白族巫舞“耍香龙”	(图苑猿)
(图苑原源)	巫舞“三人霸王鞭舞”(陈瑞弘摄)	(图苑源)
(图苑原缘)	巫舞“散花”(陈瑞弘摄)	(图苑缘)
(图苑原远)	彝族“转噶”	(图苑远)
(图苑原苑)	彝族“大刀舞”	(图苑苑)
(图苑原圆)	纳西族摩梭人巫舞甲冑	(图苑圆)
(图苑原猿)	汉族花灯歌舞“大茶山”	(图苑猿)
(图苑原源)	汉族花灯独舞	(图苑源)
(图苑原缘)	白族歌舞“青姑娘”	(图苑缘)
(图苑原远)	彝族舞蹈“岸小细鱼”	(图苑远)
(图苑原苑)	昭通端公戏傩舞“灵官镇台”(王勇摄)	(图苑苑)
(图苑原愿)	白族“吹吹腔”之“闹新娘”	(图苑愿)
(图苑原怨)	白剧舞蹈“妙香鼓”	(图苑怨)
(图苑原圆)	澄江“关索戏”中的傩舞(王胜华摄)	(图苑圆)
(图苑原猿)	哀牢彝族傩舞	(图苑猿)

(图 苑京豫) 彝族“烟盒舞”之“猴子掰包谷”	(图 京元)
(图 苑京豫) “绕三灵”中插科打诨舞者	(图 京元)
(图 苑京豫) “绕三灵”中的儿童舞服饰	(图 京元)
(图 苑京豫) “绕三灵”领舞人之装扮 (董浩川摄)	(图 京元)
(图 苑京豫) “绕三灵”中的“双飞燕舞”	(图 京元)
(图 苑京豫) 民间刺绣纹饰中的“联袂舞”	(图 京元)
(图 苑京豫) 花腰傣“花帽舞”	(图 京元)
(图 苑京豫) 傣族“架子孔雀舞”	(图 京元)
(图 苑京豫) 傣族佛寺壁画群舞队	(图 京元)
(图 苑京豫) 傣族“架子孔雀舞”舞具 (上)、 彝族狮面具 (左下)	(图 京元)
(图 苑京豫) 藏族“热巴舞”	(图 京元)

第八章

(图 愿原员) 汉族花灯舞蹈	(图 京元)
----------------------	--------

说明：本书插图除署名者外，均为作者及石剑峰摄影；全书的白描插图均系石剑峰绘制。

[illegible]

耕土逢年陳世壽
陽春瑞氣

悦弄费藻暗狄藻

- [illegible]

悦幕费藻味裁曾噪

- [illegible]

悦 豫 与 曾 豫 土 则 燥 燥 亨 蛰 蛰 与 泽

(孕 體 圓 原 怨 “ 暈 轉 彗 星 ” 燥 淫 燥 弄 弄 遠) (猿)

悦豫臆臆壮耀耀尧耀耀译 (猿)

悦蔡 增蔡 升 精 泰 克 对 耀 与 怪 I _____ (猿)

悦蔡里贈蔡壯繇蔡克賢繇台 Ⅱ (猿)

分排機櫃臺壹對條屏對聯藻繪式櫥..... (猿)

糴麥粃粥 (猿原)

精製麥芽酒 (猿象)

(平聲韻) 原(元) “月燥潜燥潜燥燥月潜潜潜潜” (猿)

(平聲) 韻藻 袁京《漢書》造贊帝廟 蔡邕琴瑟 早夜禱祭 漢樂府 (淵)

運籌轉戰快打藻類是 (源原)

(平) 藥性寒涼。原《雜錄》云：“燥土運氣，苦甘相濟。”(源)

濃爆打藻劑皂..... (源泉)

慢火燉則..... (源象)

- [illegible]

悦霽費藻云燥則

- [illegible]

- [illegible]

- (子攝類集原同) “月端聲毛早聲德聲，” 漢端早聲德聲 聖上端聲
月端聲毛 則通通聲德聲 (員) 責聲聲聲
(圓) 漢端早 (狗) 奈聲聲早聲德聲
(源) 賊聲聲聲聲聲聲聲 (員德)
- (子攝類集原同) 月端聲毛 “葬聲聲聲 皂聲聲聲聲聲聲聲
“ 漢聲聲聲聲聲聲聲 (責聲聲聲聲聲聲聲聲聲
砸聲聲聲早悅聲聲) (員德)
- (子攝類集原同) 月端聲毛 “葬聲聲聲 皂聲聲聲聲聲聲聲
“ 漢聲聲聲聲聲聲聲 (責聲聲聲聲聲聲聲聲聲
砸聲聲聲早悅聲聲) (員德)
- (子攝類集原同) 宰端聲聲聲聲聲聲聲 閱聲聲聲早悅聲聲聲聲聲聲
漢聲聲聲聲聲聲聲 葬聲 漢聲聲聲早悅聲聲聲聲聲聲
聖上聲聲聲聲聲聲聲聲聲 (員德)
- (子攝類集原同) 宰端聲聲聲聲聲聲聲 責聲聲聲聲聲聲聲
葬聲聲聲早悅聲聲聲聲聲聲聲 聖上聲聲
兮聲聲聲聲聲聲聲，分聲聲聲聲聲聲聲聲聲 (員德)
- (子攝類集原同) “ 漢聲聲聲聲聲聲 葬聲 “ 漢聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲
皂聲聲 聖上聲聲聲聲聲聲聲聲聲 (員德)
- (子攝類集原同) 漢聲聲聲聲聲聲聲聲聲 皂聲聲聲聲聲聲聲 聖上聲聲聲聲聲聲
閱聲聲聲聲聲聲聲聲聲 漢聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲
閱聲聲聲 (員德)
- (子攝類集原同) “ 漢聲聲聲聲聲聲 漢聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲，
漢聲聲聲聲聲聲 (聲聲聲聲聲聲 月聲聲聲聲
云聲聲聲聲聲聲聲聲聲 (員德)
- (子攝類集原同) “ 漢聲聲聲聲聲聲 漢聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲，
漢聲聲聲聲聲聲 (聲聲聲聲聲聲 月聲聲聲聲
云聲聲聲聲聲聲聲聲聲 (員德)
- (子攝類集原同) 耕聲聲聲聲聲聲聲聲聲 責聲聲聲聲聲聲聲
漢聲聲聲聲聲聲 聖上聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲聲，

悦霖费藻山杂著

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

悅霖費藻山奈陳曾義士

[illegible]

- [illegible]

拜禮要誓早賊運梁早番丑悅梁志舊社賊宅責墓
 分錄詳案留兌梁志贈 (國元)
 (卒職學苑原京苑) “配梁志續當社葬 梁月番責梁舊墓 (國京)
 (卒職學苑原京恩) “栽舊梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國京)
 (卒職學苑原京恩) “砌梁志當社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) 辛丑賊梁 洋梁葬梁社當社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) 月番責梁舊墓 梁志當社葬 梁月番責梁舊墓 (國京)
 賊梁葬梁社當社葬 梁月番責梁舊墓 (國京)
 (卒職學苑原京恩) 砌梁志當社葬 月番責梁舊墓 梁志當社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) 砌梁志當社葬 月番責梁舊墓 梁志當社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) 砌梁志當社葬 月番責梁舊墓 梁志當社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) “栽梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) “月番責梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) 粵賊梁社葬 梁志當社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 葬梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) “閱拜禮早賊運梁社葬 梁月番責梁舊墓 梁志當社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 勻仔舊墓早責墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) “栽梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) “栽梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) “栽梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) 再葬梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 葬梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) “栽梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 在梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 再葬梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) “栽梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 月番責梁舊墓 (國恩)
 (卒職學苑原京恩) “栽梁社葬 梁月番責梁舊墓 (國恩)
 葬梁舊墓 (國恩)

(孕) 藥 苑 原 規 藥 社 碩 藥 生 藥 (藥 園)

(孕) 願原(員) 閱藥藥聖勻修藥早爆藥劑暴勻社責藥藻..... (猿)

后摇摇记

早在二十六年前，我便萌生了编写《云南民族舞蹈史》的念头。那时，我因备考中国艺术研究院首届舞蹈硕士学位研究生，在遍寻相关民族舞蹈史料无功而返之时，便企盼早日有人编写一部《云南民族舞蹈史》。尤其在亲历了二十余年《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》田野考察的全过程工作以及从1999年以来，我在参与创办并主持工作的云南民族大学民族艺术系舞蹈学（民族舞蹈方向）的高等教育实践与民族舞蹈学术研究的探索中，愈加深刻地体悟到建立“云南民族舞蹈史”这门基础理论的紧迫性，确实已经到了时不我待的境地。四十余年的舞蹈生涯，使我深切感悟到民族舞蹈乃天地之心，乃民之性情，实为天人之合。为此，愈加强烈地感触到云南的少数民族舞蹈学学科建设，亟待《云南民族舞蹈史》早日问世。

缘此，我于1999年撰写了《我国亟待建立少数民族舞蹈学》一文，阐述了建立该基础学科的紧迫性、重要性和必要性。论文于1999年入选“中国第一届少数民族舞蹈学术研讨会”交流论文，并于1999年入选“第一届香港亚洲太平洋地区国际舞蹈学术研讨会”交流论文。其后，我又撰写了《再论我国亟待建立少数民族舞蹈学》一文，2000年10月该文

入选中宣部、中国文联主办的“吴晓邦舞蹈思想研讨会”交流论文，全文收入中国文联出版社 1995 年出版发行的《舞蹈学研究》一书。1994 年 10 月，又以题为《云南少数民族传统舞蹈文化资料的保存与研究》的论文，入选“1994 年国际舞蹈论坛会议”交流论文，全文刊载于《1994 年国际舞蹈论坛会议论文集》（英文版）。同时，还先后在《舞蹈论丛》、中国人民大学《复印报刊资料》、《舞蹈》、《北京舞蹈学院学报》、《民族艺术研究》、《美育》（中国台湾）等学术刊物上以及十余次在全国舞蹈学术研讨会上发表了百余篇民族舞蹈史论文章。

十来年千呼万唤地企盼，不如千里之行始于足下。于是，1993 年 10 月，由我发起牵头向上级教育主管部门呈报了编写《云南民族舞蹈发展史》课题的申报书。同年，本课题项目获得了云南省教育厅批准立项，也引起了美国福特基金会及美国哥伦比亚大学“美中艺术交流中心”的极大关注。

我们在研究编写云南民族舞蹈发展史之初，首先必须直面的就是如何对历史遗存下来的近万种散金碎玉般的云南少数民族舞蹈形态、现象及其在各个历史阶段的发展状态，予以较为科学的历史断代分期。由于舞蹈从本质上说是一种以人的身体为载体的特殊艺术形式，其本身与生俱来就具有一种无法框定的易变性与非实体性的特质。所以，即便是同一时期、同一地域、同一民族及同一种类的舞蹈，也会在其具体的形态、体貌、表现手法、艺术特征和风格特色等方面呈现出诸多的不同。甚至由于某民族的民间艺人个体及某部分群体的主客观因素和审美差异，均会直接或间接地造成民族舞蹈的不稳定、不确定性。对此，如何才能透过扑朔迷离的舞蹈表象去揭示云南民族舞蹈在各个不同时期、不同地域、不同民族及不同舞蹈种类的基本属性、历史时期定位及其文化属性，便成了编写云南舞蹈史最大的一道难题。

一般而言，作为任何一门艺术专门史来说，毫无疑义，必须依照传统文化通史关于历史断代分期的原则、规范及模式去进行定位。然而，如果完全遵循这些传统的原则、方法与模式去研究在云南民族舞蹈发展史中所创造出的多元异流、一元多支、多层代并存或跨越时空的千姿百

态的舞蹈艺术形态现象，似乎便成为一种冥想中永远无法企及的奢望。云南的近万种少数民族舞蹈遗存、相关出土文物及其历史文本资料，在多元文化因素的影响下，具有一种特殊的文化属性。这种特殊的文化属性表现于：云南省 16 个世居民族及其分布在若干地域、若干支系的社会形态、生产方式及历史发展阶段与中原的发展纪年难以对称、对位，甚至于严重错位。在这种情形下勉强照搬主流历史的传统断代方法，势必不可避免地陷入“主流文化”、“大民族主义”抑或“新教条主义”的窠臼，从而抹杀少数民族舞蹈个性、文化属性以及最具历史意义的价值。

新中国建立至今，云南民族舞蹈成长已过“知天命”之年。到现在之所以始终没有出现一部云南的民族舞蹈专门史，究其根源，并非云南舞蹈学理论界无人，其实可视其为舞蹈艺术理论界的专家学者们在学术上对这种传统的主流史学原则、规范及模式的一种质疑与反叛。

面对编写云南舞蹈史所面临的不可回避的上述种种难题，我们总不能畏难不前或是沉默与观望。于是，为了既要较为科学地又要从云南的特殊性上把握云南民族舞蹈史的断代难题，在目前现有资料不太完整的基础上，我们尝试性地采取了一种相对宽泛、折中的定位断代方法。

第一，对那些已经过历史文献及考古学、史学、民族学确认的民族传统舞蹈，按传统的断代原则方法进行明确的断代定位。例如，崖（岩）画舞蹈、青铜器舞蹈、《南诏奉圣乐舞》及《大成乐舞》等。

第二，依据少数民族舞蹈自身特殊的历史发展规律性，对其不同地域、不同民族的不同舞蹈门类进行横向比较与相应定位。对那些审美价值、文化属性、艺术元素、题材寓意和内容形式等舞蹈文化现象进行多元的、多视角的交叉联系考证定位。如彝族、纳西族的“联袂踏歌”，白族、彝族、汉族及布依族的“龙舞”、“狮舞”，哈尼族、景颇族、彝族的丧葬习俗舞，彝族、傣族、景颇族、白族、布依族和壮族的器械舞，彝族、白族、壮族、苗族的铜鼓舞，彝族、哈尼族、壮族、怒族、普米族的宴享习俗“跳菜舞”等。

第三，对那些有少许历史文献线索与舞姿形象依据的舞蹈，则通过与后世的舞蹈遗存进行多重比对，再予以断代对位。例如，傣族的“孔雀舞”等。



雀舞”、佛教乐舞，白族的“霸王鞭舞”等。

第四，那些对民族史学、民族学及人类学有重要参考价值，且有某些自然历史背景的舞蹈神话传说故事的舞蹈口传资料，则按其不同属性予以单列归类，不做任何推断，以为读者判读研究的参考。例如，彝族、拉祜族、白族的洪荒舞蹈神话传说，景颇族、佤族、基诺族的图腾神话传说等。

第五，对那些确实长期在民族民间流传，而且的确与该民族所属族系的文化艺术源流有较多联系，但历史发展阶段不清的传统习俗舞蹈，则借助于民族史、民族学及人类学的原则予以逻辑推理，重点提及其艺术特征。如佤族“木鼓舞”，独龙族、佤族“剽牛舞”，哈尼族“铓鼓舞”，白族“耳子格”，布依族、壮族“草人舞”，哈尼族“洗鬼舞”与“扇子舞”、“木雀舞”等。

基于这样的认识理解，我在编写本书时将云南民族舞蹈发展史的范围大致按照原始社会、奴隶社会、封建社会及近现代四个历史阶段，分别设章分节。其上限为旧石器晚期，下限为 1949 年 10 月云南和平解放。

我在《云南民族舞蹈史》的整个编写过程中，坚持不懈地采取边教学、边修改的原则。倾己之能耐，力求在书稿中按照“述而不作”、“当无者尽无，当有者尽有”的古训与原则行事。然而，由于《云南民族舞蹈史》的具体编写操作规程面临诸多学术悬疑、历史跨度等一系列的操作难度，加之课题参编人员变更等种种缘故，致使本书的编写在十一年间经历了一波三折，课题的进程时断时续。时至今日，总算勉勉强强地将此书稿的编写暂告一个段落。“至果为通道与否，则存乎人之所见，余初不敢意必于其间焉。”也就是说，最终的评价还有待于“人之所见”及其实践的考验与证明。尽管如此，在该书即将脱稿之际，仍不免心有余虑，唯恐存留挂一漏万之遗憾。

所幸于近日复读刘熙载《艺概》略获宽慰。刘熙载在自叙中说：“顾或谓艺之条绪綦繁，言艺者非至详不足以备道。虽然，欲极其详，详有极乎？若举此以概乎彼，举少以概乎多，亦何必殚竭无余，始足以明指要乎！”观古人尚有此胆识不囿于古法，而有“独抒己见”的见解与作

为，我辈亦何妨不可蹈其后尘，效法其之胆识！“盖得其大意，则小缺为无伤，且触类引申，安知显缺者非即隐备者哉。”借用刘熙载之古言，权当聊以自慰吧。更何况我还期望日后若有机会能再版，将倾力修补使其日臻完善。

《云南民族舞蹈史》初稿通过近十年来在若干高校舞蹈教学的实践检验，证明是一部具有一定创新性、民族性、历史性与探索性的本土化的高校特色教材。该教材已从1994年初始，正式在云南民族大学“中国少数民族艺术”硕士研究生中开课，并已成为该硕士学位的主干必修课之一。于1994年获准的云南艺术学院“舞蹈学硕士学位授予点”，已将此课程教学作为该硕士学位各研究方向的主干必修课。企盼该书的出版发行，能在高校舞蹈学本科及硕士生学位的教学改革与舞蹈学学科建设的创新中发挥应有的作用和价值。

我在十一年时断时续的编写过程中，除了充分利用自己四十多年来积累的大量田野考察资料与学术研究成果之外，首先就是参考和借鉴了大量的历史文献依据与考古研究成果。其次，在各章节的编写时，也参考借鉴或汲取引述古今专家学者研究成果中的精辟见解与考察数据等诸多文论。例如，杨德鋈先生关于纳西族东巴舞谱的科学论著，刘金吾、李犁前辈对近现代舞蹈史的研究成果，李昆声、聂乾先先生关于崖画、青铜器舞蹈的考据论证，《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》以及相关民族分册、有关县市卷本。凡此种种，恕不一一列数。总的来说，本书的问世得到云南舞蹈界有识之士的鼓励和支持，更得益于数十年间上百位学界同仁们潜心云南民族舞蹈史论的研究成果。可以说，本书的问世亦是云南民族舞蹈理论精英们集体智慧的结晶。

特别要说明的是，本书的第八章主要采用了刘金吾专著《云南舞蹈》第二章“云南舞蹈的昨天”及李犁、刘金吾合著《云南民族舞蹈的开拓者——胡宗澧》第一章的文字内容。经征得刘金吾、李犁两位师长的同意，按照本书编写体例予以增删编排。在此，再一次向刘金吾、李犁两位舞蹈前辈表示衷心感谢！

本书的编写得到云南艺术学院民族艺术研究所、舞蹈学院、文华学

院党政领导及专家们的鼓励与支持。本书的结题，特别要感谢恩师杨德鋈教授孜孜不倦的教诲与鼓励，还要感谢杨镇安先生、陈秀芳老师予以引用其学术成果的直接支持。在此书编写过程中，还得到北京舞蹈学院研究生导师罗雄岩教授，云南大学出版社柴伟老师，文华学院康建中教授、廖开教授，云南艺术学院民研所王胜华博士、朱海鹰教授，舞蹈学院朱红、岳亚明、徐梅、曾金华教授，云南省歌舞剧院钱康宁副院长，昭通市文化局王勇先生，云南民族大学博物馆玉腊馆长，大理市文化局孙晋先生及大理市博物馆段进明馆长等各位同仁在资料图片等诸多方面予以的大力支持。

本书中的近百幅白描插图，均由云南艺术学院文华学院石剑峰老师承担全部绘画；云南大学的石黎卿老师承担了本书的英文翻译及多项计算机编辑业务工作。云南师范大学商学院陈然老师、云南民族大学硕士研究生陈为智承担了前期部分英文翻译工作。

最后，特别使本人深受鼓舞的是，本书的编写还得到全国人大常委、中国舞蹈家协会副主席、著名舞蹈家刀美兰，云南艺术学院院长、教授吴卫民（吴戈）博士，云南民族大学著名民族艺术学专家杨德鋈教授，云南大学著名文艺理论家、博士生导师张文勋教授的首肯，并屈尊为本书作序，题写书名。

特此，再一次向关注、支持和鼓励《云南民族舞蹈史》编写付梓的师长、同行们表示最诚挚的感谢。

摇摇摇摇摇摇石裕祖

圆园园年 缘月 员日摇于昆明豹子头山麓



彩图 1 大理金梭岛新石器时代“葫芦形”石器
(钱康宁 供稿)



彩图 4 麻栗坡大王岩崖画傩舞



彩图 2 昭通霍承嗣墓壁画



彩图 3 大理明代彩陶乐舞俑之一
(段进明 摄)



彩图 5 唐代鎏金“天乐”
(细腰观音之二)

2 云南民族舞蹈史



彩图 6 勐遮佛寺壁画《傣族三人舞图》



彩图 7 佤族木鼓房 左:母鼓,右:公鼓,
中:人头桩)



彩图 8 巍宝山文龙亭壁画《松下踏歌图》



彩图 9 石刻 童子戏龙长绸舞”之一



彩图 10 丽江寺庙明代木雕“天乐”、“飞天”之一



彩图 11 南涧彝族 跳菜舞”



彩图 14 白族 高台狮子舞”



彩图 12 壮族 纸马舞”



彩图 15 “绕三灵”歌舞队



彩图 13 白族 高脖子黄龙舞”



彩图 16 昭通端公戏雉舞 踩九州(王勇摄)



彩图 18 石屏彝族 盅碗舞”



彩图 17 苗族 芦笙舞”



彩图 19 石龙霸王鞭中的 童子拜观音”
套路



彩图 20 金沙江傣族 长巾舞”