





# 中国 民族民间舞蹈 集成

河北卷

中国民族民间舞蹈集成编辑部编

中国舞蹈出版社

中国民族民间舞蹈集成(河北卷)

中国民族民间舞蹈集成编辑部编

中国舞蹈出版社出版

(北京农展馆南里10号文联大楼1602室)

新华书店北京发行所发行

商务印书馆上海印刷厂排印装

开本 787×1092毫米 1/16 印张 73.25 字数 150万字 插页 10

1989年12月第1版 1989年12月上海第1次印刷

印数 1—3,000册(特精装2,000册精装本1,000册)

ISBN 7-80075-007-8/J·7

定价: 特精装 65.00元  
精装本 68.00元

# 《中国民族民间舞蹈集成》

## 前 言

《中国民族民间舞蹈集成》是我国民族民间舞蹈艺术的第一部总集。

我国有着历史悠久的乐舞文化传统，尤其是丰富多彩的各民族的民间舞蹈，源远流长，风采独具，是中华民族乐舞文化的重要组成部分。

民族民间舞蹈萌芽于人类的幼年时期，是人们最早用以传情达意的艺术形态之一，它伴随着人类的成长而成长，经历了人类社会发展的全过程。在原始社会中，舞蹈是全氏族或部落的集体活动，也几乎是每个成员所必备的技能。原始信仰产生后，舞蹈和原始宗教意识相结合，形成为早期的宗教舞蹈，并进而发展起习俗舞蹈和礼仪、祭祀舞蹈。《尚书·伊训》：“敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”巫风，也就是舞风。《诗经·陈风·宛丘》：“坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽。”从这些史籍记载中，可以想见当时社会上群众性歌舞活动的盛况。随着社会的前进，在原始舞蹈基础上又发展起了专业表演的艺术舞蹈，从而把我国乐舞文化推进到了一个新的发展阶段。在数千年的古代社会中，民族民间舞蹈不断以新鲜活泼的创造滋养着专业舞蹈家，丰富着艺术舞蹈创作，同时也从专业舞蹈中吸取有益的养分，发展自身，提高表现力。两者互补互益，从而凝聚成我国光辉的乐舞文化传统。

民族民间舞蹈和广大人民群众的生活有着最紧密的血肉联系。在相当长的一段历史年代里，它渗透到社会生活的各个领域，陪伴人们度过他整个人生。在人生旅程的各个关键时刻，从出生、成丁、劳动、宗教信仰、恋爱、结婚、直至老病、死亡、丧葬，在各式各样的习俗活动中，舞蹈几乎是不可或缺的内容。这种现象至今还遗存在一些民族生活中。民族民间舞蹈普及面之广也是其他艺术所罕见的，在我国，无论是繁华的都城，还是偏僻的穷乡；是渔村，还是山寨；是大漠，还是草原……可以说，凡有人类生活的地方，就不会没有民族民间舞蹈的翩翩身影。因此，被人美称为“歌舞之乡”、“歌舞的海洋”的民族或地区，在我国是相当普遍的。民族民间舞蹈之所以如此深入和广泛的流传于各民族生活之中，

最根本的原因就在于它最真实、最直接的反映着人民群众的生活和思想感情,是民族的心声。它以赤诚之心,歌唱欢乐,倾诉哀怨,鞭挞丑类,颂扬良善,表达了人民的意志和愿望。与社会生活诸领域的广泛联系,多样的生活内容,不仅形成了我国民族民间舞蹈题材丰富的特色,也为历代专业舞蹈创作提供了取之不尽的丰盈宝藏。而在今天,对研究我国的文化艺术史,理解中国文化的基本特质,探究中华各族人民的传统心理结构、精神趋向和美学思想都是值得珍视的宝贵资料。

光辉灿烂的民族民间舞蹈是各族人民的共同创造。由于我国地域辽阔,民族众多,在自然环境、经济条件和文化历史背景等方面存在着程度不同的差异。“十里不同风,百里不同俗”,不同的生产方式,生活习惯,思想意识和审美要求,造就了我国民族民间舞蹈的另一显著特色——形式丰富 品种繁多,姹紫嫣红,尽态极妍,在中华民族的整体风格之中,呈现出各具风采的个性。共性与多样性的高度统一,使我国的民族舞蹈艺术在世界舞坛上独树一帜。建国以来,大量民族民间舞蹈经过专业整理加工后登上国际舞台,博得了世界人民的赞赏,为祖国赢得了荣誉。

但是,几千年来,如此丰厚珍贵的民族艺术遗产,却从来没有得到过系统的收集和整理,相当一部分艺术精品可能就在漫长的岁月中,由于人们的不经意而埋没或流失了。延安秧歌运动以来,特别是建国以后,在党的文艺政策指引下,广大舞蹈工作者深入生活,进行采风,做了大量搜集、整理工作。但当时还缺乏组织和规划,大都是分散进行的。经过十年动乱一场风暴,当时搜集的资料,也都丧失殆尽,民族民间舞蹈已处于风雨飘摇之中。

1981年9月,文化部、国家民族事务委员会、中国舞蹈家协会向全国发出联合通知,决定成立《中国民族民间舞蹈集成》编辑部,动员和组织全国力量进行民族民间舞蹈艺术的普查、收集和整理编写工作。从此,这项工作就在统一的领导和组织下,有计划的开展起来,这在我国历史上是第一次。

1983年1月,经全国艺术学科规划领导小组审定,《中国民族民间舞蹈集成》被列为“六五”跨“七五”计划期间国家重点科研项目。正是在党中央和国务院以及各省、市、自治区有关单位领导的重视和支持下,这项工作才得以顺利展开。

《中国民族民间舞蹈集成》的编写原则是力求准确、科学、全面地记录各民族、各地区的民间舞蹈。不仅要记录动作、音乐、场记、服饰 还要记下每个舞蹈的流传地区,历史演变,有关的传说和文史记载,艺人情况,以及相应的风俗习惯和宗教仪式活动。民族民间舞蹈长期在阶级社会中发展,和社会各阶层的现实生活及意识形态有着广泛的联系。因此,它的内涵是相当复杂的,既有人民性的精华,也不乏封建意识、迷信思想等糟粕。尤其和宗教及民间迷信习俗的关系更为密切,相互作用,相互渗透,有些甚至达到难解难分、浑然一体的地步,这是我们所不能忽视的历史现象。为了保存真实的历史面貌,这类舞蹈的艺术部分在本书中也将尽可能完整地加以记录。因此,这部集成不仅具有艺术和美学

价值,也将是一部具有重大科学价值的历史文献。

《中国民族民间舞蹈集成》的作用和意义,不仅在于它的文献性,更重要的还在于它承先启后,对艺术实践所能发挥的实际作用。当前,民族艺术正面临着形形色色艺术流派的挑战,要创造具有中国民族特色的社会主义新舞蹈 就离不开我们民族民间舞蹈的优秀传统,要继承和发展,就需要有历史知识,不了解民族舞蹈的历史和现状,就很难作到正确的批判继承。这部集成在这方面将发挥它的重要作用。此外,在民族舞蹈人才的培养以及促进国内、国际间的舞蹈文化交流方面,也必然会起到一定的作用。

由于我国民族民间舞蹈品种、数量繁多 我们将采用不同的版本加以編集出版:“资料本”由各省、市、自治区编辑部负责编辑出版。“集成本”,由总编辑部负责编辑出版,卷首列该省、市、自治区全部舞蹈普查表,正文介绍该民族、该地区有代表性的较优秀的舞蹈。在有条件的地区,还将配合编辑出版录音,录像等音像资料。

这部集成是集中了全国的人力、物力编写而成的,参加编写工作的不仅有各民族的民间艺人,舞蹈工作者,群众文化工作者,还得到了音乐、美术、文学、历史、考古、民族、民俗、影视等各界专家学者的鼎力支持和协作。这部集成里凝聚着每一位参予者的心血劳动,对此,我们谨致衷心的感谢。

这件工作是一项创举,缺乏现成的经验,工作中难免会有疏漏或处理不当之处,希望各界人士批评指正,以待在今后的工作中改正。

《中国民族民间舞蹈集成》总编辑部

## 凡 例

一、《中国民族民间舞蹈集成》记录我国各地区、各民族的传统舞蹈。全书按我国现行行政区域划分省(市、自治区)卷。各卷按民族分别介绍当地流传的民间舞蹈(包括中华苏维埃和抗日时期的革命题材歌舞)。解放后专业舞蹈工作者创作和改编的作品不属本书选收范围。

二、本书全国统一版本均采用汉文记录。有文字的少数民族由有关的省(市、自治区)卷编辑部负责出版本民族文字版本。

三、本书记录的各民族民间舞蹈,均忠实于本来面貌。力求完整地保存民族舞蹈遗产,为今后民族新舞蹈艺术的研究、创作、表演、教学提供科学、可靠的依据。

四、各地民族民间舞蹈调查表,均以县(旗)为单位登记。县内相同或大同小异的舞蹈,只列其一;县与县之间不论相同与否均照实登记。

五、各省卷“统一名称术语”中所列舞蹈动作,均为全国或本省较普及的常用动作,只做图示,不做详细说明。

六、本书技术说明部分(舞曲、动作、场记、服饰、道具等)采用图文对照、音舞结合的方法介绍。阅读时必须文字、乐谱、插图相互对照。其中动作说明以“人体方位”(见本卷统一的名称术语)定向;场记说明以“舞台方位”(同上)定向。

七、“场记说明”介绍一个舞蹈节目(或片断)的表演全过程(包括表演者位置、走向、动作、队形等)。场记说明中:左边为场记图,右边文字为该场记跳法的说明。场记图按舞蹈展开顺序排列、编码。图与图之间首尾相接——前一图的终点即后一图的起点。凡变化复杂或人物众多的场记图,均辅以分解场记图,把该场记分成若干局部图,逐次介绍,分解场记图隶属于该整体场记图之内,不编场记序号。每段说明文字前的六角括号([ ]),是音乐小节符号,括号中的文字代表音乐长度,如[1]即第一小节,[1]~[4]即第一小节至第四小节。

八、本书舞蹈音乐根据介绍舞蹈节目和研究舞蹈音乐的需要,选入当地代表性曲目。曲目中用书名号者(« »)为歌曲,用方括号者([ ])为器乐和打击乐曲牌。为保持原来面貌,对其名称、演奏术语和锣鼓字谱(锣鼓经)等,都按当地民间的习惯用语标记。

九、音乐曲谱中所用的简谱符号,尽量采取国内通用符号。唯打击乐谱中增加闷击符号  $\wedge$ , 击鼓边符号  $\frown$ , 记法如  $\overset{\wedge}{\times}$ 、 $\overset{\frown}{\times}$ 。其他特殊符号将在曲谱后加以注释。

十、少数民族舞蹈的歌词,为便于广大读者学唱,一般附加汉语译配或汉语拼音注音。

十一、本书纪年,公历用阿拉伯数码,如1930年10月生;张才(1901—1978);公元前209年。农历用汉字数码,如唐贞观元年;清康熙五十九年十月或农历正月十五日等。



# 目 录

《中国民族民间舞蹈集成》 前 言	( i )
凡 例	( v )
河北民族民间舞蹈概论	( 1 )
全省民族民间舞蹈调查表	( 17 )
本卷统一的名术语	( 25 )
河北地秧歌	( 47 )
疯秧歌	( 115 )
安乐秧歌	( 128 )
东寺大秧歌	( 141 )
万全社火	( 153 )
蹦跹会	( 177 )
打溜子	( 192 )
沧州落子	( 208 )
花鼓落子	( 293 )
地落子	( 302 )
武落子	( 319 )
花狸虎	( 331 )
小 唱	( 350 )
拉花蹦蹦	( 366 )
拉 花	( 392 )
渔家乐	( 450 )

抹牌	(466)
寸跷	(481)
地平跷	(506)
寸子	(570)
高跷	(577)
高跷马	(605)
绣球龙灯	(623)
摆字龙灯	(653)
碑里狮子舞	(673)
胯鼓	(713)
踩鼓	(729)
招子鼓	(741)
对花钹	(773)
斗鼓	(790)
扇鼓舞	(839)
彩帷	(851)
官伞	(861)
拾花杠	(876)
武安旱船	(890)
炮打五只船	(916)
扭股车	(928)
拉碌碡	(936)
十二相	(954)
花灯舞	(971)
荷花灯	(990)
撵花	(1001)
节节高	(1022)
摔跤舞	(1033)
二人台	(1044)
大头和尚戏柳翠	(1102)
羌姆	(1125)
后记	(1162)

# 河北民族民间舞蹈概论

## (一) 河北民间舞蹈的社会土壤

河北省因地处黄河下游以北而得名。又因是古九州之一的冀州，故简称冀。东临渤海，西倚太行，北越燕山之阴，南达漳河之畔。四周与山西省、河南省、山东省、辽宁省及内蒙古自治区为邻。是以汉族为主体(占全省总人口的98.4%)的北方省份。

河北地域辽阔，历史悠久，是我国开发最早的地区之一。遍布于全省的许多古代遗址表明，河北原始社会曾经历过原始人群、母系氏族社会、父系氏族社会等阶段。是炎、黄部落的形成之地。传说中的尧、舜、禹都曾以冀州为活动中心。《汉书》载：“冀州尧所都”。《史记·五帝本纪》说：“舜，冀州之人也”。《汉书》说：“禹治水自冀州始”。《礼记·乐记》载：“武王克殷，反商，未及下车而封黄帝之后于蓟”。春秋时期，河北境内诸侯国，多达十余个。经过不断的兼并，到了战国时期，北部属燕，南部归赵，中部还有鲜虞中山国。三国曹操为魏王时；东晋六十国的后赵、冉魏、前燕、后燕；南北朝的东魏、北齐；与北宋对峙的辽、金；统一了全国的元、明、清；都曾在河北境内建都。

河北是我国古代文明发达的地区。早期的人类遗址，遍布河北各地。“北京猿人”的发现，说明河北是人类的发源地之一。新石器时代的磁山遗存表明，早在7300多年以前，居住在这里的先民，已经知道种植、贮存、加工谷物和饲养家畜、家禽。仰韶文化有彩色纹陶。从商代遗址看，那时人们不仅已居住在天上房屋之中，而且掌握了纺织、漆器、釉陶、磨玉、冶金、炼铜等复杂工艺。金、玉、铜制品，已具有相当高的工艺水平。特别是铁刃铜钺<sup>①</sup>的出土，更说明商代河北地区已能运用陨铁制造铜铁复合工具。

战国以来，河北大地名人辈出：大思想家荀子；“罢黜百家，独尊儒术”的倡导者董仲舒；“毛诗学”的开创者毛亨；《洛阳伽蓝记》作者杨衒之；大诗人卢照邻、高适；元代书画家

<sup>①</sup>：商代武器，藁城县台西村，1972年出土。

赵孟頫；元杂剧奠基者关汉卿、白朴；小说家曹雪芹等，都为创建和丰富封建时代的中华文明，做出过具有伟大历史意义的贡献。故燕赵不仅“自古多慷慨悲歌之士”，更是人文荟萃之地，艺术繁荣之乡。

## （二）河北民间舞蹈的概况

悠久的历史，丰饶的社会土壤，培育了绚丽多姿的河北民间乐舞文化。名目繁多的民间舞蹈遍布于全省各地。凡有人群的地方，便有民间舞蹈生息繁衍的土壤。从河北的民间舞蹈都可以追溯到清代这一史实来看，清代是河北民间舞蹈发展的高峰时期之一。民国以后，河北大地，烽烟频起，农村破产，民间舞蹈活动日趋消沉。尽管如此，到解放前，河北尚有各类型民间舞蹈近 200 种。此后，随着社会的变革，民间舞蹈祭祀功能逐步消亡，使部分完全依赖祭祀而存活的舞种，或转化为群众自娱性舞蹈，或随祭祀而消亡。在新中国建立初期，每逢元宵佳节，河北大地，仍是一派遍地笙歌处处舞的欢乐景象。近三十年来，虽然几经兴衰，但 1982 年调查，全省仍有 170 余种舞蹈为人所熟知。1984 年复查，虽然有 70 余种仅存名目，但尚有近百种（不包括北京、天津的资料）还能表演或有人传授。由此可见，深深植根于群众之中的民间舞蹈的生命力是多么顽强。

河北民间舞蹈不仅品种多，分布面广，而且个性鲜明，这是历史的创造。因为河北除汉、唐、元、明、清以及历史很短的晋、隋之外，大多处于割据和分裂状态。因此造成河北各地区间生活习俗、文化传统、审美情趣的差异。从而使河北民间舞蹈的品种，风格因地而异，这一点古人已有发现。故河北的许多县志都把参加民俗和宗教祭祀活动的各类型民间艺术，泛称之为“杂剧”。究其立意，命名“杂剧”的主旨在“杂”，而不在“剧”。只要我们对河北民间舞蹈的历史状况略加分析，便可知道，河北民间舞蹈确有极其鲜明的“杂”的特点。“杂”构成了河北民间舞蹈的多属性，有以人体为主要表现手段的传统歌舞；有具有杂技属性的“高跷”、“中幡”、“节节高”；有以工艺美见长的“抬阁”、“抬花（皇）杠”、“抬花桌”、“抬皇箱”、“小车”、“花船”以及各种灯类；有杂技、工艺两种属性兼而有之的“狮子”、“龙灯”；有具有音乐属性的击鼓和击钹；还有属于武术范畴的“五虎棍”、“摔跤”、“武社火”等等。它们虽然审美属性不一，各有侧重，但长期以来，人们以“举手投足，皆可谓舞”的传统舞蹈观念为依据，以宗教和民俗活动为依托，将不同属性的民间艺术和技术融为一体，构成一个广义的河北民间舞蹈群体。

“杂”构成河北民间舞蹈的多样性。千百年来，虽然被封建统治者屡加禁止、压抑、摧残，但却顽强的生息、繁衍于长城内外，山海之间，成为广大农民表达自己心理愿望和满足文化生活需求的主要艺术形式。曾使“元君大惊”（《列子·说符》）的“高跷”；源于汉代百戏

的“龙舞”(《西京赋》、《平乐观赋》);由北魏寺庙“行象”时的“辟邪狮子”(《洛阳伽蓝记》)演变而成的“狮子舞”;都在河北省极为普遍,而且是技艺性较强的舞种。“狮子”在祭祀中,地位仅次于“幢幡”。大凡没有“幢幡”的地方,“狮子”都是祭祀舞队之首。这很像是北魏的行象遗俗。在审美时,则以技艺取胜,“登高”、“走桩”、“踩球”“高空翻滚”都是“狮舞”的必备之技。在河北,数以百计的“狮子会”中,若论技巧高超,当推徐水县碑里村“狮子会”。50年代加工后出国比赛获得成功,逐步进入各地专业歌舞杂技团体。60年代后,一度曾有“无狮不碑里”的说法。

“龙”在河北人民心目中,是司雨之神、民族的图腾,为历代帝王用作权势的化身,它主宰着人类命运,形成我中华民族精神和力量的象征。因此,人们对龙是畏惧中怀有崇敬和深沉的爱。作为艺术形象的“龙舞”,虽然摆脱了上述某些心理束缚,但仍然是一种社会心理的外在显现。并进一步派生出世俗的人情味,从而使它成为一种艺术素质较好的民间舞种。尤其是易县的“摆字龙舞”,除舞动龙身,显示力的美之外,还能用龙体摆成字形,向观者祝愿吉祥,使人感到更加亲切。

全省数以千计的“高跷”队列原来都是祭祀舞队。而且沿袭古代赛社的习俗,在庙祭之时,两队相遇,总要争奇斗胜,分个上下。如果今年败了,冬季定要苦练,等待来年庙会再比高低。因此,属于审美的技艺性得到较为充分的发挥。有时,以互相嬉戏给人以美感;有时又以惊险动作给人以刺激。在保定、廊坊、沧州一带流行的“武高跷”,技艺性之强,为全省之冠。举凡地上能做的技艺性动作,“高跷”表演者均力争实现。雄县有一首“高跷歌”,歌中唱道:“五经四书无意瞧,一心秧歌场里把艺学;各样的秧歌学了个遍,好容易脚上才绑上高跷。”这首高跷歌生动的唱出了当地“高跷”技艺难度之大,为其它民间舞蹈所不及。晚清以后,冀东高跷受“地秧歌”演戏的影响,也运用高跷技艺表演《拾玉镯》、《铁弓缘》《张生戏莺莺》等戏曲节目,为“高跷”从技艺型向艺术型发展开拓了道路。

属于劳动再现性的“早船”、“小车”、“拉碌碡”等,早在宋辽时代即已出现。千百年来一直是河北各地普遍存在的舞种。它们的审美功能也在发展,但很缓慢。只能做到或加点情节以引人注目(如“曲周花车”、“武安早船”);或在嬉逗上做文章以博观者之笑;有的从技艺着手,如将“早船”演变为具有幻术色彩的“炮打五只船”。但是,毕竟他们自身的局限性较大,加以业余活动,使审美发挥的容量不大,实质上大多是作为一种心理寄托,出现在民俗和宗教活动的舞队中。但因它简便易学,观者对之并不苛求,可高可低,从而能延续下来,至今仍是元宵节活动中非常普及的舞种。而流传于玉田县于椿庄的“转转悠”,是以旧式大车,上置平板为舞台,舞台中间竖一木杆,杆上再横架一杆,悬6付秋千,以6名少年儿童分扮白蛇、青蛇、许仙、法海、鹿童、鹤童等人物,在秋千上做表演。这种艺术形式表面看来似乎不过是“抬阁”、“背哥”之类舞蹈的扩大。但如果拿它与宋代的“山车”比较,二者都是“车上置小舞台,车子边前进边表演的艺术形式。”“转转悠”的发现,似可做为研究

“山车”的实物。流传于衡水县的“五鬼闹判”，虽然已具有情节，但鬼是“恶”的化身，钟馗捉鬼的立意依旧，当是宋代“舞判”、“跳钟馗”的延续。

值得一说的是“讶鼓”，它是中国舞蹈史上声名显赫的舞种之一。通常被认为是北宋中叶，由王韶创造的一种军中自娱性歌舞艺术。明代关于“讶鼓”的记载很多，说明当时“讶鼓”之盛行。朱有敦有“舞讶鼓欢声恰似雷”的说法。《雍熙乐府》中写着：“一壁厢蹀着高跷，一边厢踏着讶鼓”。《词林摘艳》中又有“社火将讶鼓敲，游人把灯乱挑”的词句。还有《散套》中的“一边厢敲着讶鼓，一壁厢舞着白旗”。这诸多记述，都强调“一边(壁)厢”、“踏”、“舞”、“敲”的情景。唯有《朱子语类》中说：“如舞讶鼓，其间男子、妇女、僧道、杂色，然无不有”。把“讶鼓”说成是一种有多种角色的舞队，此论与王韶创歌舞式的讶鼓论点吻合。但至目前止，从其它史料和现实生活中尚得不到印证。而那几种“一壁厢”的描绘，却可以从河北的历史文物和现实生活中找到实例。80年代初，在清理位于磁县的东魏、北齐古墓群(史传为曹操72疑冢)时，从茹茹邻和公主墓中，发现了成批的武士俑。其中有男性击鼓俑若干，鼓的形制和持法(见图一)，都和现在流传在磁县民间的“讶鼓”(见图二)相同。磁县兴仁街讶鼓队，虽然动作简单，但表演起来，步伐整齐，鼓声隆隆，小马锣不时抛向空中，表现的甚为红火，很有些“舞讶鼓欢声恰似雷”的意境。而后湾漳村的讶鼓队，则属另一类型。它常与另一古老舞种“彩帷”(俗称“跑帷子”)相伴而舞。其情景真可谓“一边厢敲着讶鼓，一壁厢舞着彩帷”。这确切地说明它实际上已经把伴奏的成份溶入“彩帷”之中。用它来与一壁厢敲着、踏着、舞着相对照，倒也贴切。“讶鼓”在独立表演时，凭借它那传统的72套鼓点，可以描绘自然景色，亦可以抒发人的情怀，确实能充分发挥审美价值。

最令人注目的是河北不仅有众多的民间舞蹈，而且有古老的民间舞剧。这就是流行于河北廊坊地区的《大头和尚戏柳翠》。它是一个主题鲜明，故事完整，场次清楚，情节细致，并有众多人物的完整的民间舞剧。以大头和尚与柳翠的爱情波澜为题材，其结构形式有明显的元杂剧“四折一楔子”的痕迹。

关于“大头和尚”，自宋到清有许多文字记载。这些记载又可以从《北京走会图》和河北至今仍广为流传的《大头和尚逗柳翠》中得到佐证。但“逗柳翠”是以大头和尚与柳翠两个角色的扭、逗为特点，并无具体情节，与这个舞剧相比，虽有相似之处，亦有根本的差异。而元、明杂剧和小说里见到的以柳翠与和尚为题材的作品，则大都以柳翠为佛界中的人或妖，沦落凡尘，经高僧点化，而重归佛界为主旨，与舞剧的主题完全不同。

唯早在元朝即已流传于河北、山西等省的赛戏(亦称“赛”或“赛赛”)中有《戏柳翠》一折，写的是柳翠主动挑逗和尚，与之私合的故事(见武承仁《中国古典戏曲的活化石“赛”》)。而《永清县志》又称《大头和尚戏柳翠》是“赛”的剧目。二者对照，主题相似，剧名亦同，加以“赛”原是面具戏，唯在上演《戏柳翠》时，却舍面具而戴特大头套，这就与《大头

和尚戏柳翠》舞剧更加相似。至于二者有无源流关联？究竟孰前孰后？它与元人杂剧到底是什么关系等问题，目前我们尚无资料可供研讨。但河北民间舞蹈中确有舞剧，而且甚为古老，《大头和尚戏柳翠》就是一个例证。

“杂”反映了河北民间舞蹈的艺术个性因地而异。由于历史的原因，河北各地都有古代遗传，而在封闭性的封建社会条件下，不可改变的风俗习惯、文化传统，以及由此而形成的审美情趣。地区与地区之间，县与县之间，乃至村与村之间，不仅不同属性的艺术形式各有其独特的风貌，即便是相同属性的各个舞种，也各有各的风采。封建社会特有的“百里不同俗”，在河北民间舞蹈方面的反映甚为敏感。塞北的“社火”、“架子鼓”等，以古代军队的摆阵为队形称谓，显然是边塞驻军之所遗。沧州的“落子”、“花狸虎”以及众多舞种中男性角色的舞姿动作，几乎都有鲜明的武术色彩，是千余年来沧州民多习武，武林高手辈出之影响。又如兴隆县的“蹦跹会”，虽然动作简单，甚至有点“原始”，但它那多变的队形和别致的步法，又为其他舞种所不具。欢快、幽默、多情、乐观的“地秧歌”，是号称河北“鱼米之乡”的昌(黎)、滦(州)、乐(亭)地区人民性格的艺术再现。刚健、俏丽、应变力强的“地平跷”，展示了抗日革命根据地人民的精神风貌。深远、内向、苍凉的“拉花”，是地处晋、冀咽喉，自古为兵家必争之地的井陘人民长期生活在水深火热之中的心理情态的历史写照。冀南尚鼓，反映了古代冀南尚巫崇佛好祭祀的风气。冀南尚巫早在《史记》中即有记载，清嘉庆四年(1799年)的《涉县县志》有“民病多不服药，延请师婆跳神”之说。如今，冀南农村盛行的“跑花”，便是一种以跳舞祀神，为人治病为目的的巫舞。鼓在古代曾是沟通人神的媒介，这是冀南鼓类舞蹈盛行的根源。早期的“讶鼓”，以后的“挎鼓”、“八面鼓”，近期的“背灯挎鼓”，当代的“招子鼓”、“排鼓”、“掸子鼓”、“斗鼓”……都是冀南人民心态的生动展现。在夏短冬长的塞北高原，入冬，人们无所事事，具有故事情节的歌舞艺术便应运而生。19世纪中期由“社火”演变而成的众多“秧歌”小戏；成长于三、四十年代，兴盛于五、六十年代的“二人台”，都具有鲜明的边塞特色，是塞上人民审美情趣的集中反映。

### (三) 河北民间舞蹈的历史渊源

马克思主义认为，人类的一切物质和精神财富，都是人创造的。但在人类处于幼稚阶段时，却把自身创造的一切，归功于神灵的恩赐。于是宗教与艺术便具有深广的联系。《尚书·舜典》中所说的“击石拊石，百兽率舞”，《吕氏春秋》中的“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”，就是狩猎前后和农作物种植、收获前后，对神灵的一种祈求和酬谢仪式。可见早在原始社会，人们就以歌舞祀神，并同时娱乐自己。河北既经历了社会发展的不同阶段，舞蹈自应顺着这一规律而产生、延续和发展。遗憾的是，有关河北民间舞蹈的历史资

料,特别是战国以前的史料极少。现在,只能从为数不多的文字中探其渊源。

《史记·滑稽列传》载有,战国时西门豹任邺令时,巧妙地惩治利用为“河伯娶妇”,干贪财害命勾当的巫婆的故事。可见,古代的河北曾是巫风颇盛之地。而巫又是以跳舞祀神为职业的,因之,古代的河北自应是巫舞盛行之地。

从《史记·吕不韦列传》上记载的“吕不韦取邯郸诸姬绝好善舞者……献于子楚。”(秦始皇之父庄襄王)以及《汉书·外戚列传》上记载的汉宣帝刘循之母王夫人(王翁须,邯郸人),幼年被拐卖而沦为歌舞伎人的故事中,可以知道,早在战国和西汉时期,社会上就已经有了专业的歌舞艺人。由此可见,当时河北歌舞之发达。

从定县(今定州市)和沧州出土的汉代墓室“百戏”壁画(见《河北出土文物》)亦可证明,河北又是“百戏”流传之地。

邺城(位于今临漳县境内)是东汉末年,曹操的王都所在地。曹在这里修筑了豪华的铜雀台,并在台上广置歌舞乐伎,供他享乐。曹操死后,其子曹丕,还强令铜雀台歌舞乐伎,面对曹的坟墓,昼夜歌舞,娱其亡灵。才华横溢的大诗人曹植,在这里写下了脍炙人口的《铜雀台赋》。南朝、东晋有“齐倡献舞赵女歌”;刘宋鲍照有“洛阳少童邯郸女”;梁沈约有“秦筝齐瑟燕赵女”等诗句,都说明曾经盛行于燕赵的歌舞,在汉族政权南迁后,仍活跃于南朝朝野之中。著名的《兰陵王》产生于邺城,说明在北齐时,河北的面具舞蹈尚在流行。而面具又是傩舞的特征,可见,当时河北还是傩舞也曾盛行之地。至今仍流传于邺城一带的讶鼓根据出土文物对照,至迟在东魏时期即已流传。

产生于河朔地带含有简单情节的北齐民间歌舞《踏摇娘》,至少曾在河北南部流传。南北朝,任昉在《述异记》中说:“今冀州为蚩尤戏”。五代后唐,河北籍画家胡瓌所作的《卓歇图》(图三)①,生动地描绘出契丹贵族观看乐舞的情景。其画的意境与王安石“涿州沙上饮盘桓,看舞春风小契丹”的诗意基本相同。

蓟县辽代白塔乐舞砖雕所显示出的多民族乐舞形象,显然是辽代现实生活中聚居于河北省境内各民族世俗乐舞的真实写照,特别是其中有两位汉族装束的青年,头包毛巾,手持彩绸而舞的形象,不论其服饰和动作,都很像今天的秧歌(图四)。

由宋太祖赵匡胤敕建的定县隆兴寺铜制大佛石刻底座上,有乐舞浮雕(图五),近年又从寺庙地下挖掘出北宋乐舞石浮雕(图六)。前者生动的展现出具有佛教动态的舞姿,后者显然是贵族乐舞形象。值得注意的是,前者与远在辽阳的金代砖塔乐舞浮雕完全一致,后者又与远在辽朝后方的宣化辽墓散乐壁画风格相似(图七)。而蓟县辽代白塔所展示的汉族世俗乐舞砖雕的舞姿,虽然很像今天的秧歌,但舞者头部毛巾的系法,却又与河

①:《卓歇图》现藏于故宫博物院,据清人阮元《石渠随笔》记此画“地上步席,主者坐右,捧盃而饮,妇人坐左,一人跪席前接盃,一人在席前舞,左方二人弹箏,三人拍手,后四人腰弓矢,三女侍立,一女进花枝,右方马三十,人十九”。



北汉族农民的传统习惯迥然不同，很可能是从外地传入河北的。据此亦可证明，在宋与辽、金对峙时期，河北曾是汉族和北方民族以及汉民族不同地区之间乐舞文化的交融汇合之地。

从元代朝廷到地方政权，都屡屡下令严禁“社火”的史料中，可以窥见元代“社火”之盛，已使元代统治者感到了恐惧。

清朝康熙时人李光地在他的《榕村语录》（见《榕村全集》）中说：“元时，人多恒舞酣歌，不事生产，明太祖于中街立高楼，令卒侦望其上，闻有弦管饮博者，即缚至，倒悬楼上，饮水三日而死”。这种严厉而残酷的禁令，说明元朝遗留下的歌舞之风，至明初尚在风行，朱元璋不得以“不事生产”为罪名，严厉地加以制止。

从成书于明朝万历十九年（1591年）的《隆平（尧）县志》上“元宵前后，居民张灯鼓乐，儿童秧歌、秋千、湖游诸戏，男妇游行为乐”的记载中可以知道，做为河北民间舞蹈，特别是民间歌舞艺术泛称的“秧歌”，在明代已经形成。如果我们把上述资料综合起来，并把它与今天的民间舞蹈相对照，就有充分的理由做如下结论，即流传至今的河北民间舞蹈，是历史上多民族，多地区民间乐舞文化融汇的硕果。今我省许多民间舞蹈的基本舞姿，至迟在宋、辽时期，即已出现。

清代，是河北民间舞蹈的兴盛时期，然其历史多出于艺人口述，而无文字依据。清康熙时，河北清苑县人李声振在《百戏竹枝词》中吟咏了北京的十余个舞种。北京原是河北的组成部分，民俗活动与河北略同。词中所咏如“大头和尚”、“跳钟馗”、“高跷”、“闹五鬼”、“太平鼓”、“旱船”、“莲花落”、“舞中幡”、“抬歌”、“竹马灯”等，河北各地亦有。清乾隆时人吴锡麒在其《武林新年杂咏·秧歌诗序》中所说的秧歌角色，正好可作为河北“高跷”、“地秧歌”、“社火”的注脚。依此可以断言，上述舞种中的角色，至迟在清初，即已广泛流传于河北各地。其他如范成大对南宋时代“社火”的注解，也大致符合至今犹存的流传于张家口的“社火”。由此可见，一个民族处于同一个历史阶段，人们受时代赋予的社会心理的制约，虽然因地域不同，会产生不同的审美情趣，但民间艺术的形态、活动方式、乃至艺术发展的高度，却又不可能超越时代的局限。故河北的民间舞蹈，虽然各有其鲜明的个性，但在封闭的封建社会，却又必然有时代的，地方的共同特色。从而形成艺术形态的异中有同，构成一种具有时代共性的民间乐舞文化。

#### （四）河北民间舞蹈的文化传统

河北是以汉族为主体的地区，有着丰厚的乐舞文化传统。但是，从魏、晋特别是南北朝之后，由于受地理环境和民族关系的制约，河北的乐舞文化，已经不是单一的汉族传统，