

抚顺卷

辽宁民族民间舞蹈集成

春风文艺出版社



序

《辽宁民族民间舞蹈集成》问世了！这是我省文化生活中的一件特大喜讯。对此，我们为之欢呼，为之祝贺！

这本书，是已被列为国家“六五”、“七五”计划的重点科研项目之一的《中国民族民间舞蹈集成》的资料卷，是它的一个重要组成部分。全书共收录了分布在辽宁地区的汉族、满族、蒙古族、回族、朝鲜族、锡伯族等六个民族的舞种（节目）二百多个，每市一卷计十三卷、近600万字的篇幅。其中包括本市民族民间舞蹈综述，各舞种（节目）的概述、音乐、人物造型、服饰、道具图、舞蹈的动作说明及插图、场记、照片等。因此说，这是一部反映我省节令习俗的、风格独特的民族舞史，是一部集舞蹈、音乐、文学、工艺美术等多方面的历史文献性的翔实资料卷书，是一部民族民间舞蹈理论和历史研究的重要著作。它的问世，无疑将注入我省、我国艺术宝库，它将被视为珍品瑰宝，世代相传，永放光彩。

《辽宁民族民间舞蹈集成》的完成，意义重大而深远。它不仅为我们研究我省舞蹈史提供了较系统可靠的研究对象和丰富的科学资料，而且更对今后的舞蹈创作、表演艺术、舞蹈教学、理论研究方面提供全面系统的资料，同时对民族学、史学、民俗学和文艺史及文艺理论的研究也将起不可估量的重要作用。

看到卷书，在激动喜悦的同时，也深深感到此项工程的浩大而繁杂。成绩的取得，来之不易。是他（她）们——从事此项工程的专业舞蹈工作者、美术工作者、音乐工作者同志们，以顽强的拼搏毅力，怀着对舞蹈事业建设的奉献精神，苦苦奋战了整整八个年头（1982——1990年），克服了实践中遇到的主客观种种困难，使卷书才得以按时、保质保量

的全部完成。《辽宁民族民间舞蹈集成》的问世，是承担此项工作的专业舞蹈工作者同辽宁地区民间艺人同志合作的伟大成果，是他们的智慧和汗水的结晶。在这里，我们仅表衷心地敬佩和谢意！

郝汝惠

1990年2月写于沈阳

凡 例

一、《辽宁民族民间舞蹈集成》记录我省各地区、各民族的传统舞蹈，是我省“六五”跨“七五”的艺术科研重点项目之一。

二、本书以1982年底我省市一级行政区划之方域立卷。各卷按民族分别介绍当地流传的民间舞蹈。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。

三、本书记录的各民族民间舞蹈，均忠实于本来面貌，同时尽可能地记录与舞蹈有关的民俗活动资料。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，均以区（乡、镇）为单位登记。区（乡、镇）内相同或大同小异的舞蹈，只列其一；区（乡、镇）之间不论相同与否均照实登记。

五、各市卷“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、音乐、插图相互对照。其中动作说明以“人体方位”（见本卷统一名称术语）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。分解场记图例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，都按当地民间习惯用语标记。

九、音乐曲谱中所用的简谱符号，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 $\vee$ ，记法加 $\wedge \times$ 。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，农历用汉字数码。

十二、为保证本书质量，组成省、市两级编纂机构，省编委会由中国民族民间舞蹈集成·辽宁卷编辑部、市舞蹈集成编辑部的主要负责同志组成，负责本书的终审任务。市一级仍设编委会负责本市卷的初、二审任务，主编、副主编负责本市卷的编纂任务。

辽宁民族民间舞蹈集成编辑委员会

前 言

1981年中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、中国舞蹈家协会联合发出“编辑出版《中国民族民间舞蹈集成》”的通知，我省成立了《中国民族民间舞蹈集成·辽宁卷》编委会，我市也相继成立了由市委宣传部、市民委、市文联、市文化局组成的《抚顺市民间文艺集成》领导小组，设置了抚顺市《民族民间舞蹈集成》编辑部，在各级领导的重视关怀下，以市群众艺术馆、各县、区文化馆的舞蹈干部为主体，在广大民间艺人的协助下，历时3年多普查、收集，对我市民族民间舞蹈开展了全面系统地整理研究工作，通过广大艺人的耐心传授，掌握了大量第一手资料，进而对我市民族民间舞蹈的历史、现状、发展演变、风格流派及艺人简史等情况做了多方面的分析和研讨，并本着“品种全、题材广、质量高”的要求，又经过2年多地整理、鉴别、编写、绘制和层层审定，编成了这本《辽宁省民族民间舞蹈集成·抚顺卷》。它将为研讨抚顺地区传统文化形态，提供一份重要资料，特别是对继承民族文化遗产、普及群众舞蹈文化、发展新时代的舞蹈艺术将起到一定的承前启后作用。

本卷的编写工作是在抚顺市民间文艺集成领导小组直接关注和省卷编委会的热情协助下审核定稿的，但由于本卷编辑人员的水平有限，难免有不当之处，希各级领导、有关专家和同志们予以批评指正。

《辽宁民族民间舞蹈集成·抚顺卷》编辑部

1987年6月30日

目 录

序

凡例

抚顺民族民间舞蹈综述	(1)
抚顺民族民间舞蹈分布图	(9)
本卷统一的名称、术语	(11)
抚顺民族民间舞蹈介绍	(27)

秧 歌 类

抚顺地秧歌	(29)
丁树屏《混场》中的棒槌老扛表演	(49)
信昌礼《二人场》中的上装表演	(63)
谷丰《捕鱼》中的渔翁表演	(72)
赵宝仁《扑蝶》中的上装表演	(88)
洪福德《伞舞》中的上装表演	(95)
段晓晨《观灯》中的俊扛表演	(107)
单场《砸壶驾》	(122)
单场《八仙过海》	(133)
单场《接媳妇》	(140)
抚顺满族秧歌	(147)
特定人物造型与基本动作	(166)
于海涛·沈同超《二人场》的表演动作	(181)
周荣甲·孙英《二人场》的表演动作	(197)
马明路·崔凤山《二人场》的表演动作	(204)
贾振廷的下装表演动作	(211)
走阵图	(216)

抚顺高跷.....	(224)
刀 舞.....	(244)
高跷驴.....	(246)
清原地八寸.....	(248)
抚顺木屐秧歌.....	(266)

道 具 类

灯 官.....	(301)
竹 马.....	(315)
旱 船.....	(322)
跑 驴.....	(325)
龙 舞.....	(329)
狮 舞.....	(336)
闹 海.....	(341)
大头人.....	(344)
猪八戒背媳妇.....	(346)
白娘子看戏.....	(347)

祭 祀 类

跳家神 (烧旗香)	(349)
神刀舞.....	(367)
抓鼓舞.....	(370)
跳虎神.....	(374)
单 鼓.....	(399)
霸王鞭.....	(409)

民 俗 类

满族婚礼.....	(417)
满族秧歌舞.....	(431)
锡伯族游戏.....	(433)
朝鲜族舞蹈.....	(436)
丑 舞.....	(436)
菩萨舞.....	(440)
棒槌舞.....	(444)
背夹舞.....	(448)
铜盆舞.....	(450)

单弦琴舞.....	(452)
朝鲜族春游图.....	(454)

附 录

秧歌帽唱词(选辑)	(456)
烧旗香唱词(选辑)	(463)
烧民香唱词(选辑)	(470)
艺人登记表.....	(551)
后 记.....	(559)
编辑工作纪实图片	

抚顺民族民间舞蹈综述

抚顺地区民族民间舞蹈，品种繁多，色彩瑰丽。自1984年以来，历经数度寒暑，深入山区村镇，反复普查挖掘、收集整理。据初步掌握可分为4大类25种，共百余个舞蹈节目。它是长期居住在抚顺地区这万余平方公里土地上的汉、满、朝鲜、锡伯等各族群众世代相传、繁荣发展所共同创造的宝贵精神财富，也是在抚顺地区特定自然地理条件和古代文化传统哺育成长起来的民族艺术之花。

一

抚顺位于辽宁省东部，东邻海龙、柳河、通化，南连桓仁、本溪，西与省会沈阳交界，北与铁岭、开原相接。

抚顺市现辖有新抚区、露天区、望花区、顺城区及抚顺县、新宾、清原二个满族自治县，总面积为10,816平方公里，全地区人口为208.8万人，其中汉族占79.5%，满族占17.5%，朝鲜族占2.2%，此外尚有回、蒙、锡伯、藏、维吾尔、苗、壮等23个民族，城区人口为122万人，被列入全国20大城市之一。

抚顺地处辽宁东部山区，属长白山系龙岗山脉，地势较高，浑河、苏子河、清河、柴河、北太子河及富尔江等河道纵横，浑河横贯市区，蜿蜒西去，大伙房水库依傍铁背山麓，烟波浩淼，景色宜人。

在本世纪上半叶，抚顺是我国著名煤都，随着煤炭资源的扩大开采和综合利用，近年来已成为以燃料、动力和化工为主的综合性工业城市，市属新宾满族自治县是满族先祖建州女真的重要发祥地。

抚顺地区历史悠久，文化传统源远流长，据地下出土文物证明，早在六七千年以前，这里就有人类活动，创造着祖国的传统文化。据1983年出版的《抚顺史略》有关部分记述：抚顺地区古为新石器遗址，距今约四五千年来左右，又从墓葬中发现了青铜短剑，抚顺、清原发现了很多石棚和钺镰等物，可断定春秋、战国时期抚顺地区的农业发展已很可观，汉民族从内地陆续东迁，带来了黄河流域的先进文化，促进了辽沈地区的社会发展。

周代辽东属幽州，战国至秦统一六国后，抚顺属辽东郡。

汉初，抚顺改属玄菟郡。

公元37年，西汉末期，我国扶余族人在吉林辑安建立了高句丽王朝，时称卒本扶余。占据了高句丽故地，至东汉更名为高句丽国。抚顺属公孙氏政权的玄菟郡，此期间汉王朝与辽东的高句丽和辽西的鲜卑，犬牙交错，战乱不已，高句丽曾占据了辽东全部，在抚顺建立新城，又叫贵端州。

唐初，太宗、高宗先后6次征伐高句丽，大将李勣、薛仁贵曾率兵多次攻打抚顺城，至公元667年，抚顺归属于唐安东都护府新城都督府。

古高句丽族是中华民族东北地区的一支古老的少数民族。善饮酒、喜歌舞，当时高句丽族作为中华民族大家庭的一员，对抚顺的开发建设作过不可磨灭的贡献。后来大部分迁入华北中原与汉族和睦共处，伟大诗人李白曾咏有《高句丽》一诗：“金花折风帽，白马小迟回，翩翩舒广袖，似鸟海东来。”对来自东北边疆的朝鲜族先祖，古高句丽族，工于歌舞，婀娜多姿，做了简洁生动、喜爱不已地描述。当然现居抚顺地区的大批朝鲜族群众，虽然已非原族后裔，但至今流传着许多优美歌舞，都是一脉相承的。

公元698年，唐武则天圣历元年，我国肃慎后裔靺鞨人大祚荣自立为国，唐封其为渤海国（传15世共229年）。当时抚顺市区及抚顺县中西部，仍属安东都护府，而新宾、清原两县则属渤海国的西陲，曾受渤海木底州的管辖。

靺鞨为满族的远祖，自其先世肃慎起，就是一支具有威武豪放性格、能歌善舞传统的少数民族。据清代《松漠纪闻》序言记载：“女真即肃慎国也，东汉谓之挹娄，元魏谓之勿吉，隋唐谓之靺鞨，（隋）开皇中遣使贡献，文帝因宴劳之，使者及其徒起舞于前，曲折皆为战斗之容。”其后，长达230年以粟本靺鞨为主体的渤海国，曾有踏锤之风，宋王曾在《王沂公行程录》中，对踏锤的歌舞形式做过真切地描述：“渤海俗，官民每岁时聚会作乐，先命善歌舞者数辈前行，士女相随，更相唱和，回旋宛转，号曰踏锤。”后来在《奉天通志》中就明确指出：“按踏锤之名今不闻，揆其情节，或今日秧歌之滥觞歟？”也就是说，踏锤虽然失传了，但它那官民同乐、边跳边唱的样式，是和现今的秧歌同出一源的。

公元925年，契丹灭渤海国建辽，抚顺置贵德州。

公元1116年，肃慎族后裔——女真族首领阿骨打，灭辽建大金王朝，抚顺改属东京路贵德州，“女真之初，乐有鼓笛，曲有鹧鸪，世宗为女真族不忘本族‘醇质之风’亲自制曲唱歌，世宗还宴宗室于皇武殿，引证汉高祖击筑之事，命宗室妇女起而舞之。”（张博泉《金史简编》390页）其歌舞之风甚至带到民间婚嫁的习俗中：“其婚姻富者则以牛马为币，贫者则女年及笄，行歌于途，其歌乃自叙家世容色，以伸求侣之意。”（《大金国志》510页）

元灭金，辽沈地区长期混战，又改属贵德州巡检司。

明灭元，为防御北方女真族之侵犯，洪武十七年（公元1385年）始建抚顺城，意在“抚绥边疆，顺导夷民”，改称抚顺千户所，本属辽东都司沈阳中卫。明英宗永乐十四年属建州卫，并设抚顺关和抚顺马市，与女真族、蒙古族发展贸易。明朝中末期居住在苏子河畔的建州女真，通过互市贸易，实力壮大，明在辽东修墙设堡，时有征战，在女真族的杰出统帅努尔哈赤率领下，腾马辽东，兵指中原，先后统一女真各部，在新宾境内呼兰哈达筑城，后迁至赫图阿拉城（今新宾永陵附近）创建八旗组织，并于公元1616年建元称汗，史称后金。

后金天命三年，书七大恨，誓师伐明。4月努尔哈赤亲率大军陷抚顺城，掠走人畜30万众，抚顺城被焚。7月陷军事重镇清河（今本溪清河县）明廷震惊，决定发重兵讨伐后

金，遂发生了历史上有名的“萨尔浒大战”。

位于抚顺东部的历史名山——萨尔浒山（汉语木榭之意）丛林茂密，层峦叠嶂，努尔哈赤在此一举歼灭明军45万人。继之转战6年奠都沈阳（后改为盛京），结束了大明王朝的统治。清王朝定都北京后，对辽沈“肇兴之地”倍加重视，曾修筑柳条边墙，实行“旗民分治”，抚顺境内有英额门、旺清门等关卡严禁行人越渡，并于沈阳设置奉天府，辖抚顺市县地区。乾隆四十三年（公元1778年）重修抚顺城，并尊兴京祖陵为永陵，派兵驻守。清代康、乾、嘉、道四帝先后11次亲临谒祖，巡视狩猎，曾留下大量诗文讴歌祖业维艰，如“铁背山前酣战罢，横行万里迅飞飚。”（玄烨）“开基创业自兴京，廿万明师一鼓平。”

（颢琰）“大战成功地，一戎王业昌。”（弘历）当时的盛京将军升寅更高吟“百代承平由此役，至今村麓尽弦歌”了（以上均见马赫《诗中抚顺二千年》文集）。这里虽有粉饰清廷盛世之嫌，掩盖了人民流离战乱之苦，但纵观抚顺地区文化史迹的演变，萨尔浒一役彻底改变了双方力量对比，重新确定了抚顺在近代历史上的政治地位，加之人口的流徙和城乡的稳定，中原汉族文化的传播和东北少数民族文化的融熔，各民族歌舞活动的互相交流，抚顺地区群众性民族民间舞蹈渐趋活跃。康熙初年杨宾在《柳边纪略》中不但提及了塞外风光中满族的莽势舞：“马闲秋草后，人醉晚风前，莽势空齐曲，逍遥二十年。”“莽势”——满语舞蹈之意——有“男莽势、女莽势，两人相对舞，旁人拍手而歌，每行于新岁或喜庆之时。”（——《宁古塔纪略》）而且还有秧歌盛会的记载：“夜半村姑著绮罗，嘈嘈社鼓唱秧歌，汉家装束边关少，几队□儿簇拥过。”我们可以领悟：当时柳边一带的秧歌活动，不论其是汉家装束或满族服饰，从诗中描述群众簇拥而过的盛况和喜庆欢腾的气氛还是跃然纸上的。值得注意的是在抚顺新宾地区一直流传至今而且影响颇广的“靰鞡子秧歌”，据满族老艺人们讲述普遍认为，是“罕王创造八旗之后兴起的，主要是由满族官员（俗称靰鞡子官）引领，长于走阵欢舞。”加之其它在表演上与汉族秧歌相异的诸多特征，正符合这一特定历史时期的社会发展和艺术发展规律。可以推断努尔哈赤崛起兴建八旗之后，集军事、政治、生产于一体的八旗组织铁骑骁勇，所向披靡，每逢胜利凯旋或喜乐宴饮必高歌起舞、兵民同乐以抒发豪情，给群众性歌舞活动创造了广阔的天地。萨尔浒大捷奠定了大清王朝的基业，抚顺、新宾等地因龙兴而地贵，于是使秧歌活动更富于满族特色，借以炫耀皇族势所必然。尽管在康熙、道光年间，出于政治原因对秧歌活动等曾有所禁忌，但到清末就又倡导起民间歌舞，致使百戏娱乐甚至宗教祭祀、萨满跳神等各种借以粉饰太平的艺术活动，都广为传播，极度繁盛了。

清末，朝廷腐败，列强纷纷侵入蚕食，具有丰富地下资源的抚顺，成为列强争夺的战场。1905年2月日俄之战在抚顺境内外发生，日军全部占领抚顺后，取代了俄国在抚顺的一切特权，由“满铁”经营抚顺炭矿，就此，抚顺连同它的煤炭资源全部沦于日本侵略者手中。清光绪二十四年（公元1908年）始建抚顺县。中华民国时属奉天省东边道，1937年建立抚顺市。在此时期，抚顺的日本当权者，历年都要从关内招收大批劳工，忙于掠夺地下资源，致使民间艺术活动日趋消沉没落，偶尔当局也组织部分华工为庆祝出发或点缀节庆举行高跷、龙狮等活动，但终因民心所违，寥若晨星，30年代我省内辽南高跷艺人和喇叭戏班等曾来抚顺千金寨演出一个时期，有些影响。直至日寇投降，神州光复后，抚顺的群众性民间舞蹈活动才得以复苏，广大艺人为欢庆胜利舞龙耍狮纷纷办起秧歌队，加之关内人口的不断涌入，促进了民间艺术的相互交流，于是，各族各类舞蹈活动，伴随着抚顺地区城市的兴起

和农村的稳定，迎着解放的朝阳便日趋繁荣活跃，广泛传播开来。

二

纵观抚顺地区民族民间舞蹈范畴，尽管满族、朝鲜族和少数锡伯族还保留了本民族的部分节目，但仍以汉族为主。如按舞蹈本身的特征和表现形式分类，可分为秧歌类、道具类、祭祀类和民俗类四种。

（一）秧歌类

凡具有扭、逗、耍、唱的综合技艺又融歌、舞、戏、杂于一炉的表演特征者，可统纳为秧歌类。

在秧歌类中脚下踩木跷者，谓之高跷。抚顺高跷秧歌可分为“抚顺高跷”、“清原地八寸”两种；不踩木跷者，谓之地秧歌。地秧歌又可分为“抚顺地秧歌”和“满族地秧歌”（亦称“靰子秧歌”或新宾地秧歌）两种；此外抚顺县还有一种脚踩木展的“木展秧歌”（俗称“嘎达板秧歌”）等五种。

抚顺地秧歌在抚顺流传甚广，于省内也有一定影响。它源于河北冀东秧歌，经由若干次民族迁徙和来自关内的工矿劳动者的广泛传播，经过多年来不断发展演变已经成为抚顺地区汉族群众的代表性民间舞种，并拥有一大批具有较高技艺、风格突出、不同流派的代表性艺人，在日伪统治期间就广泛流传。他们既保留了河北秧歌扭耍逗唱、泼辣细腻，善于把秧歌表演和人物刻画巧妙结合，又把河北地区之长和抚顺地区之美吸收溶化，兼容并蓄，在继承与发展、普及与提高、群体与个人诸方面，都取得了一定的成果。如著名老艺人丁树屏的棒槌老汇，信昌礼的上装表演，赵宝仁的“扑蝶”，谷丰的“捕鱼”，洪福德的“伞舞”，段晓晨的“观灯”等都具有较深的造诣和生动的表演，在继承河北秧歌优秀传统的基础上，刻意求精，追求探索，雕琢人物，丰富舞汇，形成自己一套独特风格。不仅在秧歌艺人中享有较高声誉，而且为许多专业舞蹈工作者所倾慕，在历次秧歌盛会评比竞赛中，获得省市各级的奖励。

在地秧歌中，还有一种以戏曲单出的“清场”或“混场”表演。它有的来自传统戏曲故事，有的摘自神话传说，将群众喜闻乐见的人物形象，通过秧歌舞蹈的生动语汇，以精炼简要的戏剧情节，大笔大墨，集中概括，形成双人或多人的小型舞剧，倾注着演员多年揣摩来的艺术技巧，逢年过节，街头广场顿时又变成了不受时空限制的流动舞台，充分体现出民间秧歌舞蹈最大限度的自由性和广场性，如一直保留迄今的戏曲单出《铁弓缘》、《西游记》、《许仙借伞》、《武松杀嫂》、《包公砸窑》、《打渔杀家》、《八仙过海》、《水漫金山》以及常见的《傻柱子接媳妇》等节目，在这些单场表演中，有的歌颂爱情，有的鞭挞强暴，有的祈求吉祥，其中如青蛇、白蛇、包拯、武松、萧恩、孙悟空等人物形象，既再现了历史人物故事，又浓缩凝聚了艺人的高超舞技，这种姊妹艺术的横向借鉴大大丰富了民间舞蹈的表现范围，把秧歌表演提升到一个高级阶段，从而至今仍然焕发着它的生命

力。因此也可以认为地秧歌是极富汉族特征，扎根农村沃土，深受抚顺群众喜爱的民间舞蹈形式。

但是，任何艺术形式无论其怎样完美，在其发生发展过程中，又必然受民族文化形态、政治经济形势和艺人传承繁衍所制约，并在历史长河中演化、变异，向多元化发展，形成新的分支和流派。特别是由于抚顺地区又是满族先祖发祥地之一，在古老的满族文化原野上所产生的“满族秧歌”，便又是一个侧面。

“满族秧歌”（俗称“靰鞡秧歌”），也是流传在抚顺地区，覆盖面广阔，深受满族人民喜爱，与汉族秧歌同时并存，相映成趣的另一种秧歌形式。它源于满族先世粟本靰鞡兴建渤海国时的“踏锤”遗风，属集体行进男女对舞形式。至明末女真族的集体舞蹈“莽势”，虽不见原型，但同具秧歌扭摆逗唱特征。及至后金努尔哈齐创建八旗，崛起东北，这种军政一体、兵民一体的组织形式更便于吸收秧歌表演形式。当时建州女真，驰骋松辽，军事上节节胜利，每遇盛事，军民同庆，则必由官员率队，摘花披彩，击鼓佩刀，或有人装扮异兽，或有人模仿傻呆，走阵欢舞大扭大浪，虽然也吸收了一些汉族秧歌的色彩，但，其中满族官员（俗称“靰鞡官”）引领的扮相，施满族礼节，佩满族腰刀，其它人男披旗标，女戴花冠，男女对舞，人员众多，动作豪放舒展，尤喜模拟禽鸟奔马之动势，这些延续至今的特征，仍然显示出一个善于狩猎征战民族的特殊风范。

抚顺地区满族秧歌的主要艺人周荣甲、杨传芳、沈同超、于海涛、敖克俭、贾振廷等人的技艺无论是单人表演或双人对舞，或视其领队走阵，或视其服饰装束，与汉族秧歌那种以戏曲人物扮相为主的细腻、柔媚风格，都有着极其鲜明的区别，因此，1986年冬，经省市有关领导和专家分析鉴定，被正式更名为“满族秧歌”。

在与地秧歌相媲美的秧歌族中还有“抚顺高跷”，它在表演方式和风格特征上与抚顺汉族地秧歌近似，所不同是足踩尺余木跷，按戏曲扮相分饰渔樵耕读，丑俊生旦、傻柱老扛等人物，锣鼓唢呐伴奏，这种秧歌在抚顺地区有关资料始见于日伪千金寨东乡坑出炭一周年（公元1910年）的庆典上有高跷艺人召休献艺（日人称为“伎踊”），显然是关内来的劳工临时组成的，后渐趋消沉，但光复后迄今又有所发展。

高跷是汉族主要民舞形式之一，除发挥扭逗技艺外，更突出跷上功力，便于观赏，抚顺高跷虽无省内辽南高跷的完美规范和杰出艺人，但队伍不少，其中以清原的王家沟高跷队、二洼子的八寸高跷（俗称“地八寸”）以及西露天矿、钢厂、铝厂等单位的工矿艺人为代表，他们潜心磨练的翻打扑跌等高难技巧，揉合武术杂技，形成一种以武跷见长的艺人群体，如加以引导提高，仍有可能发展成为具有地区特色的民舞新花。

在介乎高跷与地秧歌之间，抚顺县农村解放前还流传过一种“木屐秧歌”（俗称嘎哒板秧歌）由于东北农村在春节扭秧歌时，气候转暖，地滑泥泞，一些地秧歌艺人便在脚下绑一付木板，下削圆锥，形似木屐，既保持鞋底整洁，又增加了舞姿的挺拔，在人物扮相、行当服饰上，更吸收众家之长，不拘章法，自成一格，乍看更有满汉混杂的色彩，表现了艺人们善于因地制宜、因时制宜、大胆溶化、巧于创新的钻研精神。

（二）道具类

我国各民族民间舞蹈，有着善于运用大小道具以深化思想内容，表现生活情趣的悠久传统。凭借道具可以物传情，以物状景；借助道具可以伸延人体动作，表现人体无法完成的动作与造型，从而扩展了舞蹈的表现领域。

抚顺地区的道具舞，可分为二种：

第一种以模拟动物造型，收到喜庆吉祥效果的，有雄伟堂皇的布制《龙舞》，或单或双，集体操耍，翻腾起伏，套路繁复，以声势取胜；有以四男表演的《狮舞》，奔腾跳跃，威武憨厚，以形神夺人；《跑驴》源于河北民间小品，一人上身表演少妇，下身操纵驴型，蹦跳跑卧，极富生活色彩；《竹马》是清原运输公司艺人自山东传来，演员一手挥舞马鞭，一手操纵马头，奔跑嘶鸣，能呈现人欢马叫气氛；此外新宾县还有以鱼鳖虾蟹为头型的《闹海》，取材于戏曲《水漫金山》的片断，既可与地秧歌中的单场《许仙游湖》相呼应，也可独立表演，富有神话怪诞色彩，这些以动物为象征的舞蹈。普遍都给人以降福祛灾、吉祥喜庆之感。

另一种是以扩展人物造型而收到喜剧夸张效果的。如有配合秧歌队伍以壮声势的《灯官》，演员身着清代官员服饰，前有仪仗仆役，后有娘娘侍女，旗锣伞扇，煞是威风，但灯官却骑坐在一独杆木杠上，尽管也能发号施令，但又滑稽可笑，借以增添元宵节夜欢乐气氛。《大头人》则是以各种夸张的头型面具，扭跳摇摆，引人注目；露天区还有一种叫《白娘子看戏》的节目，演员盘假腿于椅前端坐作态，而真脚却在椅围布下行进，是从《旱船》、《小车》的形式变异而来，而船、车则主要看艄公与车伏在途中与车船上的女角协调表演，展现在车下水上行驶遇险的情节。与此类似的还有《猪八戒背媳妇》则属一人兼饰二角，上身饰娇媚少妇，下身走八戒憨傻步态，充分收到喜剧夸张的艺术效果。

（三）祭祀类

我国各民族民间舞蹈多与祭祀酬神有关。宗教祭祀常常是各族文化形态中一个重要组成部分，记录着本民族兴衰繁衍的历史，充溢着人民群众喜怒哀乐的情愫，有的虽然蒙上一层封建迷信色彩，但稍加鉴别就不难发现其间蕴含着极为珍贵的各个艺术门类的丰富矿藏。尤其是抚顺地区的满族民间祭祀活动，多由萨满——神的使者主持，或叫“神将”，他们在宗族中德高望重，颇受尊崇，无论是祭神祀祖，或祈福祛灾，可以慰藉族人的复杂心态，安抚生者的民族感情，更显示出司祭的萨满在整个祭祀过程中的高超技艺，他们和巫医神汉有着本质的区别，对其艺术精华应倍加珍视，以便使这些话的文物资料得以保存发扬。

抚顺地区的祭祀舞蹈主要表现在满族烧香还愿一类的活动中，祭祀虔诚隆重，程序繁复周密，萨满数人，戴神帽，披神裙，系腰铃或舞神刀，或舞晃铃，或击抓鼓，舞姿矫健豪放，多是从狩猎渔牧等生活动中提炼而来，如《跳家神》中的神刀舞，随着鼓点节奏，上下挥舞，抖动时刀柄上的铁环哗哗作响，在各种刀花步式中还引进了武术的技巧，充分反映骑射民族骁勇善战的英姿；又如《跳虎神》本是汉族习俗，但汉人编入八旗之后（又称“汉

军旗”，也要由萨满主祭，当一大二小的虎神进院后，翻滚腾挪，饱餐供品而后归返山林，跳得有声有色。萨满的唱词祷语多是汉族历史故事，配合神鼓、霸王鞭，颇为热闹。此外还有汉族的《唱家戏》（亦叫“烧民香”）主要是配合单鼓表演，祷念主家亡魂在阴府平安。

这些祭祀性舞蹈都是边唱边舞，火爆粗犷，加之祭礼新奇，服饰鲜艳，并带有神秘色彩。所以，每次公开举行，不啻一次民间艺术展览，常吸引附近村民奔踊而至围观欣赏，早已超过祭祀活动之本意，因此，虽因种种原因，一度销匿，但近几年出于民族感情的需要在某些地区又有所再现，正是因其有较高艺术价值，才免于绝迹失传。

（四）民俗类

民俗内容，广泛丰富，衣食住行，婚丧嫁娶，礼仪禁忌，嗜好崇尚等各个方面，无不具有本民族的独特方式和鲜明印记，民俗类的舞蹈，虽然还没有形成完整的舞汇和清晰的节奏，但其中往往富有形体动作韵律和内在节奏特征，从而孕育了民族舞蹈艺术的美学因素，值得重视加以挖掘提炼。

如新宾地区的满族婚嫁礼仪，从“下定”、“过礼”到正式嫁娶的“插车”、“拜北斗”、“对宝瓶”以及“坐福”、“合卺”，都以其鲜美的民族服饰，细腻别致的情节，在欢乐的鼓乐中完成始末，恰似一场精彩的演出。

锡伯族在市郊黄旗乡还有千余人口，他们至今有的老人还能记忆着年幼时骑马射箭的“吊膀子”习俗以及正月十五“打花泥”游戏以祈求五谷丰登，还有纪念四月十八西迁节移民时所唱的《离别歌》，以凄楚苍凉的曲调，抒发了当年祖先们屯垦戍边的分离之情。

朝鲜族历来能歌善舞，抚顺地区每到五月五日端午节、六月二十日老人节，他们都要全家出动，来到高尔山峦，苏子河畔，饮酒作乐，兴之所至，翩翩起舞，除常见的农乐舞、丰收舞外还有《丑舞》、《菩萨舞》等古朴无华的节目。清原县的朝鲜族还有时穿着本民族的服装仿照汉族扭起秧歌来，别是一番情趣。

其它如回族的踢毽、蒙族的安岱也偶有发现。

这些民俗性的舞蹈，包括体育活动，都闪现着本民族的艺术才华和智慧，有时颇似一幅幅优美的风俗画卷，装点得各民族的现实生活更加绚烂多彩。

三

综合上述抚顺地区民间舞蹈形式，从宏观上可概括如下一些特点：

（一）历史变迁、人口流徙，促使民间舞蹈门类趋于多样化

抚顺地处边塞，战乱不断，虽然历史悠久但舞蹈资源，并不丰富。直至本世纪初，随着地下矿业的开发，河北、山东等地的大批劳动群众涌入抚顺地区，并带来关内各种民间舞蹈形式。经过多年地广泛传播，又赋予一定地方色彩，也出现了一批优秀艺人，不断进行实践，从而扩展了抚顺地区的民族民间舞蹈门类，向品种多样化发展。因此，对每种舞蹈形式必须认真研究考察，才能了解其本源和特点。

（二）民族杂居、相互交融，促使民间舞蹈风格趋于变异化

由于抚顺地区汉、满、朝鲜族等各民族长期混居，尽管一时受历史原因而兴衰起伏，但随着党的民族政策的落实，在友好相处中各族的民间舞蹈也得到应有的发展和重视，在表演实践中必然要互相借鉴，取长补短。如新宾的满族秧歌就或多或少地吸收了汉族的表演方式，除边远偏僻山区还保留原来淳朴风格外，大部分舞蹈都有所变异，而汉族的秧歌也吸收了满族秧歌的扭法和动势，因此，对民舞的研究需要认真鉴别和剥离，才能弄清其源流本色。

（三）生产发展，城乡进化，促使民间舞蹈节奏趋于强烈化

由于抚顺地区除新宾县地处山区外，其余地方近几十年来生产发展较快，交通发达，城乡进化，群众审美情趣也随之不断提高，许多舞蹈不但外部形式有所改变，在内在节奏上也逐渐变得急速强烈。如高跷向高难技巧发展，秧歌向明快热烈发展，竹马车船也都加快了节奏，甚至某些祭祀性的舞蹈也都向观赏性发展。因此，对某些身怀绝技的艺人有所冲击，必须加以全面地挖掘和考察，以使民间舞蹈的精华得以保存和珍视。

（四）时代进展，艺人更迭，促使民间舞蹈动律趋向现代化

由于解放后，随同时代发展，政治形势的变化，许多民族民间舞蹈不仅增加了现实生活的人物和情节，有的舞汇和动律也随着艺人的更迭，特别是青年人的掌握而随之不断更新，甚至揉进了现代流行舞蹈的风味，这种变化虽然影响了民间舞蹈的民族传统和原有特色，但也反映出广大群众已经不满足于陈旧而古板的传统样式，必须妥善、审慎地解决好继承与发展，普及与提高的关系，以利于推陈出新，使民族民间舞蹈得到繁荣和健康发展。正如吴晓邦同志所说：“从观历代民间舞蹈的发展历史，其源仍出于各个时代人民群众生活，所以任何民间舞蹈的挖掘、恢复和振兴都必然要到新生活的源泉中去吸收养料，在继承中不断发展出新，努力创造出符合人民发展的审美情趣和要求，又具有时代气息和民族感情、民间风格的新民间舞蹈。”