

14

舞蹈 艺术



29



舞 蹈 艺 术

中国艺术研究院舞蹈研究所编

一九八九年第四辑

(总第29辑)

文 化 艺 术 出 版 社

一九八九年十二月

舞蹈艺术 **主 编：**资华筠
丛 刊 **副主编：**隆荫培 徐尔充 刘峻骧
第 29 辑 **编 委：**（按姓氏笔划为序）
 王克芬 叶 枫 孙景琛
 刘峻骧 刘海茹 陈 冲
 胡尔岩 资华筠 徐尔充
 隆荫培 董锡玖 霍德华
 薛 天

舞蹈艺术 丛刊 1989年第4辑 **（总第29辑）**

中 国 艺 术 研 究 院 编 辑
舞 蹈 研 究 所

人 民 美 术 出 版 社 出 版

新华书店北京发行所 经 销

北京市兴达印刷厂 印 刷

850×1168毫米32开 7印张 185000字

1989年12月北京第一版 1989年12月北京第一次印刷

ISBN 7-5039-0519-0/J·154

定价：1.85元

目 录

新舞蹈艺术四十年

我对四川舞蹈现况及其未来的思考……………罗永言 (1)

民族民间舞蹈

黑龙江满族舞蹈研究……………李松华 (11)

苗族芦笙舞源流初探……………(苗族) 杨 鹤 (28)

略论陕北腰鼓与秧歌的关系……………暮 春 (37)

舞 蹈 史

冥冥之天地……………何健安 (44)

——寺庙之舞

巫舞在中国古代的两类转化……………茅 慧 (59)

盖叫天谈戏曲舞蹈的“革法”……………彭兆桢 (78)

中国古代舞蹈的文化整合……………费秉勋 (88)

象形取意法与动物文化观……………惜 今 (100)

舞 蹈 家

“地秧歌”一代天骄……………张俊杰 (112)

——悼念地秧歌著名艺人周国宝老师

舞海泛舟人……………王东民 (120)

——访舞蹈家李开方先生

舞 蹈 理 论

舞蹈形象创造漫谈……………隆荫培 (131)

困境与生机……………张 华 (148)

——关于中国现代舞现实处境的描述(下篇)

外 国 舞 蹈

- 首届世界舞蹈学者大会在联邦德国召开..... (165)
- 世界舞蹈学术研究的今天..... 江东译 (167)
- 舞蹈象纽带, 朋友四方来..... 郭桂芝 (175)
- 记美国四方舞大会
- 弗雷德里克·阿希顿的一生..... 约翰·珀西瓦尔著 (182)
- (1904年—1988年) 钱天兰译
- 舞蹈: 起源的诗意形式..... (瑞典) 别基特·奥克桑著 (185)
- 对中国内蒙古阴山岩画内涵的思考 欧建平译
- 艾利培育下的几代人..... (美) 希克维安·戈尔德著 (191)
- 写在艾尔文·艾利美国舞蹈剧院创建30周年之际 宁向群译
- 欧建平校

舞 蹈 教 学

- 论舞蹈表演教学中的舞蹈性..... 冷永铭 (197)
- 谈民族民间舞教学中的意念问题..... 金艺华 (207)
- 各地报刊文摘几则..... (211)
- 本刊改进工作调整版面启事..... (217)

我对四川舞蹈现况及其未来的思考

罗永言

此文原载于四川省音乐舞蹈研究所主办的《艺苑求索》1989年第二期。原编者发表此文时指出：对从建国以来我省舞蹈事业所走过的历程进行严肃的、有科学分析的反思和总结，我们认为是很必要的。所谓“悟以往之不谏，知来者之可追。”从这层意义上说，把历史上的教训找出来，今后的工作必将做得更好。罗永言同志在这里所阐述的观点只是一家之言。相信还会有其它的看法。我们希望能展开同志式的讨论，以此来促进我省舞蹈事业的更加繁荣。我们赞成这种作法。由于这个问题在全国带有普遍意义，因此推荐给广大读者与舞界同仁。本刊转载时稍有删节。

· 编者 ·

自一九七八年党的十一届三中全会公报发表以来，我国进入了全面改革，开放搞活的新时期。在这新的历史时期中，由于党中央的文艺路线、方针、政策的正确，我国的社会主义新舞蹈，在“发展具有中国特色的社会主义舞蹈”口号下，取得了很大的成就，有了很大的发展。就此前三十年的情况而言，四川的舞蹈艺术事业，在全国舞坛上，具有一定历史贡献，占有一定历史地位的。其标志当以五、六十年代在“走民族民间道路”口号下创作一大批如《阿细跳月》、《十大姐》、《披毡献给毛主席》、《快乐的罗嗦》、《凉山酒舞》、《向阳花》、《弓箭舞》、《抬工乐》、《两把锄头》、《巴山背二哥》、《康巴的春天》、《幺姑娘》、《火云鸟》、《阿哥，追》、《红披毡》、《马帮归来》和《不朽的战士——黄继光》、《芙蓉花仙》等优秀的舞

蹈和舞剧作品为代表。就这些作品的题材内容和表现形式来看，都是在深入现实生活、向民族传统学习、了解各族人民的风俗习惯、劳动情景、以及观察社会变革给各族人民的思想感情和精神状态所带来的新变化等基础上创作出来的，其思想内容和艺术水准，就那个时代来说，都达到了一定的广度和高度。但是，这一大批作品，虽然都是在深入生活、向民族传统或各族人民的民间舞学习的基础上进行创作的，其所反映生活的深度和作者对生活，尤其对人的观察和体验上，可以说还是比较肤浅的，一般还只是限于表面情绪的表现。就精神而言，样式还是比较单一的。然而，这种情况是符合我国舞蹈发展的客观历史的。在我国新舞蹈艺术的发展过程中，我们曾经过了单纯摹仿生活现象的模拟性舞蹈（如《进军舞》、《轮机兵舞》、《筑路舞》等）的初级发展阶段。及至五十年代中期，在与苏联和东欧各社会主义国家的舞蹈文化交流中，通过借鉴他们的经验，逐渐发展并形成了向民间舞蹈学习，向传统学习，以及在此基础上进行创作的“走民族民间道路”的路子。它曾促进了我国新舞蹈艺术走过了从五十到七十年代整整三十年的历程，“走民族民间道路”这一口号，曾是非常积极的推动力，对我国的舞蹈艺术在吸收民族的血液，植根民族的土壤基础上大发展，起了很好的历史作用，自然地成了前三十年的创作传统。在我省也就是独具地域特色和创作风格的“巴蜀舞蹈”传统。

这是前三十年的历史概况。在进入新时期以后，如何去回顾这一段历史？除了总结上述“走民族民间道路”这一口号积极性一面的经验外，还应不应看到它潜在的消极性一面？包括在这个口号下形成的“巴蜀舞蹈”所不足的那一部份，或者也是消极的，在这个口号下形成的那种比较单一、甚至是僵化和凝固的创作模式？总之，是否应深入地探讨这一口号的科学性？可实际情况是，由于新潮流来势迅猛，四川舞蹈界从领导到大多数创作人员，大都在还来不及对这样一些问题进行思考的情况下，便匆匆

地进入了新时期。可以说，是在一种不自觉的，或者说，是在尚未敏感到这样一些问题，因而没有任何思想准备的情况下进入了八十年代。本文正是想通过阐述对这些问题的个人思考，以期与四川舞蹈界同行，来共同研究这些关系到今后四川舞蹈发展前途的新课题。

十年来基本情况的评价

随着一九七六年十月“四人帮”的垮台，中国结束了“文革”十年文艺专制的黑暗时期，开始了文艺获得一次解放的复兴阶段。在这个复兴阶段中，四川的舞蹈艺术不用说也随着中国文艺复兴和发展的大潮在向前涌进。它的基本状况大致可分为一九七七至一九八〇年的前三年复苏阶段，和一九八一年至一九八八年的新发展阶段。

一九七七年到一九八〇年，我省舞蹈的创作倾向主要表现为：一方面集中反映人民群众获得胜利后的欢欣，和对“四人帮”的憎恶与唾弃，鞭挞与嘲讽，以求舞蹈艺术与当时全国人民思想情感的相通和共鸣。这方面的代表作以《观灯》最为突出，另一方面集中颂扬无产阶级领袖的丰功伟绩，和表达人民群众对老一辈革命家的热爱和怀念之情。这方面的代表作品有：《娄山关》、《为了永远的纪念》、《过草地》等获得了很好的评价。值得重视的是，我们的编导在创作中，努力发挥了舞蹈也要干预生活，以强烈的参与意识反映重大现实生活题材，表达作者对与全国人民的命运紧密相连的“四、五”事件的态度热情。他们凭着艺术家的敏感与良知，在党中央尚未作出正式讨论的情况下，满怀激情地创作了《清明雪》这样震撼人心的作品，在当时是十分难能可贵的。作品演出后，在北京和外省来川观摩的舞蹈界同行中，激起了强烈的反响。这个作品的成功之处在于，作为小型舞蹈，却集中塑造了三个不同年龄，不同身份和不同性格的人物形象，特别是真实可信、生动感人地表现了人民警察充满矛盾的行为、心理和精神状态。在舞蹈创作中以表现人为中心的

艺术特色，具有很大的开创性意义。

由于社会大变革中的历史巨大转折，必然要给予艺术家心灵上、情感上的巨大冲击和影响，因而艺术家的脉搏，也自然地会与时代的脉搏相感应，与人民群众的利益和思想感情休戚相关。这种历史赋予艺术家的使命感，促使舞蹈编导们在短短的两三年中，创作了如上所举的一批以反映现实生活为题材的优秀新作，获得了“四人帮”垮台后的第一个创作上的丰收。

这三年的状况，本应是一个很好的开端，它反映了我们的一些编导是有强烈参与意识和开拓创新精神的。然而，由于当时的具体历史条件，在执行党的文艺政策上，在美学观点上，“左”的影响尚未肃清，导致了过多的行政干预，给予了这些很有发展苗头的新作许多无理的指责，如：“中央还未对‘天安门’事件作结论，过早地创作演出《清明雪》是否恰当？”“把人民警察作出《清明雪》那样的描写是否有损公安战士的正面形象？”又如：“过草地”里让周总理在舞蹈中抬担架和跳舞的形象美不美？”等等。结果，使得这些本属优秀的舞蹈新作，没能被推荐到北京向建国三十周年纪念作献礼演出和向全国推广开去。这样处理的直接后果是，宁可拿艺术上较一致，却是以民间舞为基础的作品来代替有创新性的《清明雪》与《过草地》。这不仅扼杀了这样的好作品，更主要的打击和伤害了编导反映现实生活的勇气和艺术上的探索精神，以及创作上积极性和进取求新的创造热情。同时，也开始反映出“走民族民间道路”这个口号对发展新创作产生的不利影响和局限性。

在第一届全国舞蹈比赛中，我省参赛的《小萝卜头》、《弹起月琴唱起歌》、《雪鹰》和《巫山神女》等作品，从不同的角度反映了生活的不同层面，既较深刻地歌颂了革命先烈的崇高思想品质，表现了革命先烈的鲜明性爱憎，以及强烈的渴望自由，向往新生活的美好理想，同时，又积积地表现了人民群众对现实的热爱、赞美和对未来的憧憬。在艺术上，表现手法与风格也是

各有特色的。有的从生活和人物出发，不拘于舞蹈语言的素材风格，也有的在原民间舞基础上进行加工编排。可以说，以《小萝卜头》和《弹起月琴唱起歌》为代表，反映了我省舞蹈创作在这个阶段的两种不同趋向。像《小萝卜头》这样的作品，在省内起先是被重视不够的。当它在全国比赛中获得一等奖以后，人们才看重了它那种着力于生活和人物的表现，不拘泥于舞蹈素材而任意选取作品自身所需要的舞蹈语言的创作方法。通过《小萝卜头》，我们看到了一种开掘更深层的生活内容和人物内心世界的创作趋势。应当说，这趋势无疑对前三十年形成的比较表面的再现生活情绪的舞蹈传统是一次冲击和冲破。

在一九八〇年举行的全国少数民族会演中，我省推出了一批优秀的少数民族舞蹈，以及在此期间创作的像《燃烧吧，火把》这样的优秀舞蹈。这些作品，尤应以《羊角花》为代表，其突出的成就在于，对少数民族的民间舞蹈作了较大的突破性改造和发展，抛弃了原民间舞中原始落后的那部份动作素材，在编舞上不依据某些动作素材的外观形态，而采取的摄取原民间舞的典型韵律，凭借编导对其韵律的把握程度，作了创作者主体性的充分发挥。它创造了一种崭新的羌族舞蹈形态，使源于民间舞的创作跃上了一个新台阶。现在来看，它当时虽然在省内受到了一些持“正统的”民间舞观念同行的某些保守性批评，然而，它在广大观众中赢得了赞誉，对促进我们对民间舞观念之更新，起了一定的积极作用。

总之，从一九七七年到一九八〇年这前三年里，四川的舞蹈事业虽然还处在从“四人帮”的桎梏下获得解脱和复苏的阶段，但却不是简单地回归或重复前三十年的老章法，而是有所前进、有所发展。其表现特征：一、从一种新的，不囿于固有的民间舞素材的束缚，从生活内容出发，从人物与舞蹈形象新的要求出发，充分发挥创作者的主体作用，来进行舞蹈语言的再创造。二、对原有的民间舞，特别是对它已不能反映新的时代生活的那一部分，甚至对整个旧民间舞反映现代生活能力进行有分析的再

认识，并通过创作实践来促进关于民间舞观念的更新。这两个特征是顺应了我国舞蹈艺术发展潮流趋势的。

一九八一年到一九八五年期间，由于种种原因，我省的舞蹈事业出现了一个特殊的不平衡现象。一方面，不同题材，不同风格、不同创作方法的舞剧相继问世，取得了巨大的成果，在我省舞剧创作史上获得了很大发展，跃进到了一个新的里程；另一方面，小型舞蹈的创作却相对地渐渐失去了好的势头，佳作不多，尤其具有开创性的作品几乎没有，在与全国的小型舞蹈创作相比较中，处于平稳居中、徘徊反复的状态。究其主要原因，还是来自保守僵化的观念，和某些“左”的作法的影响。其次，是我们的舞蹈家们，没能敏锐地把握住第一届全国舞蹈比赛以《再见吧，妈妈》、《希望》、《海浪》等获奖作品和《刑场上的婚礼》、《割不断的琴弦》等优秀创作为代表所反映出来的创作发展趋势，没能跟上以此为信息而引起的我国舞蹈界观念上的重大更新，和创作方法必然发生重大变化的契机。四川舞蹈界多数编导人员，还处在不自觉的封闭的、已经陈旧了的传统观念上的自满自足上。有的同志，常年翻箱倒柜地拿着陈谷子烂芝麻来应付创作，而不去管现代观众的审美趣味和对舞蹈的新的需求。这些都不能不严重地影响我省小型舞蹈的发展。

在一九八一年相继问世的三部舞剧，是不同创作方法，不同创作风格的一次有益的探索，对舞剧艺术在我省的蓬勃发展起了很好的作用。这三部舞剧，只就表现方式而言，有以戏剧情节为主，采取民间舞为主的表现方法，和较多地保存藏族舞蹈原有风格特征的《卓瓦桑姆》；有以舞蹈为主，运用块状段落的联接展现戏剧线索，较多地吸取了古典芭蕾的表现手法的《央金与扎西》；也有以基本上是用哑剧性舞蹈来表现情节和塑造人物形象的《阿Q》这样的舞剧样式。这本来是体现“百花齐放”的一种很好的，健康的局面。可是，当时我省主管文艺的某些领导，却依然像“文革”时期抓“样板戏”那样，采取“左”的或出于个人功

利目的粗暴的行政干预，控制、压制等等方法，用“长官意志”代替不同艺术观点、艺术流派的“百家争鸣”，在扶持一部舞剧，提倡一种风格的同时，限制、压杀另外的如《央金与扎西》、《阿Q》等其它风格舞剧的出生。甚至以理论上错误地、单纯地从表现形式上提所谓“民族化”为由，硬性规定《卓瓦桑姆》在创作中，“一个托举动作都不能要”来保持藏族舞蹈的“纯洁性”。更有甚者的是，提出了“舞剧不是舞蹈创作的发展方向”，拿“巴蜀歌舞”来压制《央金与扎西》这部大型舞剧的问世，认为只有如前三十年那样搞小型的民间舞风格的舞蹈，才是四川舞蹈的“发展方向”。这种以体裁形式上的不同来划分“方向”正确与否的观点，实在使艺术家们哭笑不得。正是这些错误的理论和粗暴的行政干涉，直接地违背了“百花齐放、百家争鸣”的艺术发展规律与党的文艺政策，给四川舞蹈界思想上、理论上、实践上带来了极其不利的影响，造成了很大的混乱，使许多艺术家，特别是有志创新的艺术家，较长期地处在困惑与苦恼之中迈不出步子。其后果便是导致我省的舞蹈创作，特别是小型舞蹈创作，以后的几年中基本处于徘徊状态，没有突破性的创新。

把我省前三十年的部份优秀舞蹈组成一台《巴蜀歌舞》，来强调继承过去三十年的传统，坚持以民间舞为基础发展创作以及在对对外文化交流上，都有其积极的意义。但是，在全局上却被一些同志不适当地以此夸大为“走民族民间道路”才是唯一正确的发展道路，拿过去的作品，过去的经验作为一种模式来进行客观指导，在认识上以为这才是新时期四川舞蹈应坚持的唯一正确方向，则都是不科学的，是不切合新时期我国舞蹈创作发展实际的。在一个单位，利用手中的权力去推行一种方法更是有害的。笔者无意否定历史，但历史毕竟不是现实。“巴蜀歌舞”可以作短期的回顾展，但不应以它来代替我们对现实和未来的长远追求，妨碍新的路子、新的方法、新的风格的舞蹈创作。形势在新的时期中向前发展。没有艺术方法和艺术风格上的“百花齐放”便

是不健康的现象。何况，对“巴蜀歌舞”本身也需要一个新的、发展的认识，它的艺术方法和艺术风格也需要不断创新。

一九八五年四川民族舞蹈比赛中涌现的，以舞剧《鸣凤之死》和舞蹈《月下》、《拉纤的人》、《春潮》和《哑人的欢乐》等为代表的作品（其中多数获得一等奖），几乎都是经历了不同程度的曲折过程，抵制了许多错误的艺术观点和人为矛盾干扰，才艰难问世的。这些作品之获奖，反映了观众和广大舞蹈艺术家的选择和追求；是对硬性地给这次舞蹈比赛冠以“民族民间”而予限制的一次大突破。是在我省的舞蹈发展史上具有重要意义的一页。它标志我省的舞蹈创作又迈出了新的步伐，比较地摆正了现实生活与文艺、借鉴和创新、生活内容和表现形式之间的关系；比较深广地触及了生活的各个领域，让舞蹈更直接地深入人的心灵去表现人的内心世界，去表现人；在广采博收前人和他人的经验，广泛地继承借鉴中外舞蹈的优秀传统上打开了眼界，作出了突破性的成就。这些更突出地表现在《鸣凤之死》的极大成功上。这个作品把我省的舞剧创作，提高到了一个新的水平，开创了对舞剧创作发展趋势具有适合我国国情的、具有未来取向价值的一条新路子，对我省舞蹈事业的发展是一个很大的贡献。

总观这后七年我省的舞蹈事业，虽然在小型舞蹈创作上还产生了如《班布歌》、《盘鼓舞》、《蝶恋花》、《百合花》、《夺补河畔》、《长漂激浪》、《无标题舞蹈交响诗》等一大批比较好的作品，但与全国小型舞蹈创作在质量上相比，我们的创作基本上还是处于一种封闭的中间状态。这主要反映在我省的创作观念仍然带有陈旧保守的倾向。而《无标题舞蹈交响诗》这样的作品则又太超前，不太为一般观众所理解。反之，我省的舞剧创作却取得了很大的成绩，在全国的舞剧创作中取得了领先的地位。《鸣凤之死》、《日之思》、《原野》组合成的《悲鸣三部曲》为全国的舞剧创作提供了新的经验。可以这样说，四川舞蹈事业在新时期十年中，总体上是向前发展的。但，道路很曲折，发展也不平衡。舞剧

创作步子之所以迈得大些,当归因于编导家主观意识的较早觉醒,并能充分发挥创作者的主体作用。小型舞蹈创作却处在徘徊状态上,时好时差,这反映出在创作观念上还有比较陈旧保守的一面。

对未来四川舞蹈创作的探索

四川的舞蹈事业是有基础的,创作队伍是好的。首先是拥有一批创作经验丰富、艺术修养和创作技巧比较成熟的、而且不少是具有创新精神的老编导;又有一批具有才华、勇于开拓的、并有相当创作实践的中年编导和一些思想较解放、观念较新的、创作热情极高的成长中的青年编导。这对今后四川舞蹈事业的发展是至关重要的条件。展望前景,我们有理由充满信心地去迎接未来,争取第二个十年的更大进步。同时,我个人又认为,必须认真研究和努力解决以下几个问题:

一,首先是从四川舞蹈发展状况的实际出发,通过总结,在理论上搞清楚和进一步认识一味强调“走民族民间道路”这个口号,对当前我国多元化的、多舞种、多样式、多流派的舞蹈艺术发展,有很大的束缚作用和局限性。它在理论上的逻辑概念也是含混不清的。这个口号,曾使得四川的舞蹈(尤其小型舞蹈)在过去的十年中发展缓慢,单调乏味。现在,它已远远不能适应全国舞蹈发展的实际。倘若再用它来指导四川今后的舞蹈事业是极其有害的。我们过去背上的这个“包袱”太沉重了,现在要正确的对待它,奋起直追才是。

我们应当充分认识新时期中提出的“发展具有中国特色的社会主义新舞蹈”这个口号,在理论上弄清它鲜明的民族性和时代性,以及对舞蹈艺术全面发展的包容性。充分认识它的科学性和深远的指导意义,并用这个口号来宏观指导今后四川的舞蹈艺术创作。这不是说今后不能再走以民间舞素材为基础进行创作的路子,而是要改变过去僵化了的观念,和四川小型舞蹈仅止于一个模式的状况。

二,努力克服“盆地意识”——就是眼光只看着秦岭巫山以内

本省的情况。其认识方法是封闭的，总是自己与自己作纵向的比较，不重视或缺乏外向型的横向比较，很少去与全国乃至世界的舞蹈状况相比较。这是一种小生产者狭隘的地域意识。它的必然结果就是自满自足、夜郎自大。这是一种缺乏开放意识的保守观念。譬如，这些年来，在不可阻遏的中西文化交流，促其融汇的大潮流下，西方现代舞的传入，对中国舞蹈产生了很大影响，促进了舞蹈界观念的更新。西方舞蹈文化与我们民族文化的交汇，导致了中国式现代舞的产生和发展。同时，对在民间舞基础上进行创作的那部份舞蹈，也注入了一些新的活力，引起了这部份舞蹈的新变化。中国舞蹈从过去几十年单一的模式，走向了多元发展的道路，是中国舞蹈在新时期形势下发展的必然。而我们四川在面对这个潮流的时候，却表现出一种超稳定的心态，不太重视去研究这新潮流的来势，和它对中国舞蹈的影响力和融汇作用力。客观上是由于地理原因，使获得这方面的信息较少较慢。主观上的原因是不重视吸收和借鉴它的好东西，以致错误地认为，像前线歌舞团这样的创作上走在前列的团体，之所以创作了《再见吧，妈妈》、《繁漪》、《黄河魂》、《希望》等作品，那是由于它所处的地区没有什么民间舞，是“逼出来的”。这种“盆地意识”把现代意识与民族精神对立起来，不重视用现代意识来强化民族个性，发扬民族精神。正因为对传统文化的因循保守，其发扬光大的变革意识就必然薄弱。“盆地意识”不克服，我们的眼光就始终是近视和狭窄的，我们的心态就永远是守旧的，今后必须更开阔视野，拓宽视角，更多地注视全国和外部世界的情况，更多地吸取巴蜀以外的经验，以激发我们的创新精神。我们只有努力克服“盆地意识”，打破稳固的、封闭的门户，敞开胸襟以巨大的气魂去面对其它伟大民族的外来文化，更多地借鉴和收取中外古今文化艺术中的好东西。这样，我想今后四川的舞蹈才会是很有希望的。

（本文责任编辑 徐尔充）

黑龙江满族舞蹈研究

李松华

满族是一个有着悠久历史文化的能歌善舞的民族，清廷入主中原后，吸收了包括汉族在内的各少数民族舞蹈，使清官乐舞有了较大发展，与此同时，在群众中流行的民间舞蹈也得到了广泛的传播。

舞蹈是一种以人体为物质材料进行表演和传承的动作艺术。表演者创造的完美形象，不仅使观赏者获得人体动作美的满足，也为舞蹈艺术研究提供了重要依据。但随着时间的推移，许多古代的舞蹈形象已无法再见，“以人体媒介的舞蹈者，总是随着个体的死亡而消灭了痕迹”。①我们只能从史籍和文物中遗留的只言片舞中去探索，这给舞蹈艺术的传承、发展和研究带来极大困难。建国以来许多学者在研究满族文化中对满族舞蹈十分关注，潜心寻觅满族舞蹈遗存。近年来在黑龙江东部原宁古塔一带，令人欣喜地发现一大批满族传统民间舞蹈，有些是迄今所见之稀有舞种。为使这些舞蹈形象不再消失，已全部进行了录相和拍照。这批濒临失传的舞蹈的复演，不仅使我们得以欣赏丰富多彩的满族舞蹈，也为我们的研究工作提供了极其珍贵的艺术形象资料。

宁古塔位于今牡丹江畔宁安县，是清代黑龙江地区农、牧、兵、商的重镇。由于边陲土地的不断开发和关内流人的大量渗入，使这一地区的经济和文化都呈现较为繁荣的景象。这次发掘的《鞞子秧歌》、《拍水舞》、《杨烈舞》、《萨满舞》、《手鼓舞》、《野人舞》和《东海葬式》舞等七个满族舞蹈，从各个不同的侧面反映了满族人民丰富多彩的社会生活，是满族民

族性格和思想感情的艺术写照。

满族有“闹秧歌”的传统习俗，每逢年节人们都穿红挂绿载歌载舞，欢度佳节。《靺鞨秧歌》即是活跃在节日里的满族民间舞。它由花棍、女真、靺鞨子三队组成。花棍是被吸收并保留至今的汉族舞段；女真队有村姑、猎手和武士；靺鞨官、随从、轿夫组成靺鞨子队。另有饰“老妈”（传说为部落酋长饰演）持棒槌与靺鞨官对舞。行进时“花棍前引路，女真随后边，靺鞨子压阵脚，老妈来回串”，至中心场地有武士、猎手、村姑和靺鞨官扭逗等舞段。队形多用“龙凤呈祥”（串街）、“四季平安”（四面式）、“众星捧月”（卷菜心）等。动作以“抹鬓”、“吉祥步”等展示女性的柔美、妩媚风采，猎手和武士则用“虎步”、“熊步”、“鹰步”表现满族男子的男式性格。

《靺鞨秧歌》虽是民俗性情绪舞，其内容却反映了八百年前辽代契丹的银牌天使，在女真族中欺霸民女的“荐枕”故事。史料载：“大辽盛时，银牌天使至女真，每夕必欲荐枕者，其国旧轮中下户作止宿处，以未出适女侍之。后求海东青使者络绎，恃大国使命，惟择美好妇人，不问其有夫，及阀阅高者，女真浸忿，遂叛”。②《三朝北盟会编》亦记。“又有使者号天使，佩银牌，每至其国，必欲荐枕”。《靺鞨秧歌》中的靺鞨官着官服，反穿的皮坎肩背后绣“银牌天使”四字。该舞的流传为史录提供了佐证。

民间舞源于生活，反映生活。以描写满族妇女日常生活为内容的《拍水舞》，通过母教女如何使用盆、瓢、勺并于河边嬉戏、舀鱼等情节，透视北大荒“棒打獐子瓢舀鱼”的富庶景象。它以“场开”、“行旋”、“鹰展翅”、“妩媚”等四段舞蹈和“横影”、“搭盼”、“缠捆”等二十几个动作，反映出母女间的深厚感情和对生活的热爱。考其源，据该舞已故传人梅淑琴称：“此舞乃千余年前流传之‘茶茶妞’之一种”。河北承德王枚罡先生收集之《茶茶妞式》③传本言：“始自开皇乙巳，大业乙亥