

舞蹈普及教育丛书

上海地方本科院校“十二五”内涵建设平台支持项目（085项目）

舞蹈教育研究文集（第二册）

郑慧慧 编

舞蹈普及教育丛书

上海地方本科院校“十二五”内涵建设平台支持项目(085项目)

舞蹈教育研究文集（第二册）

郑慧慧 编

前言

作为一名从事舞蹈普及教育研究多年的大学教授,我在培养普及型舞蹈师资和舞蹈教育研究方向研究生的过程中,在对舞蹈教育多年的研究和留学法国考察欧美国家舞蹈教育的经历中,强烈意识到舞蹈普及教育的重要,萌生了主编一套《舞蹈普及教育丛书》的愿望。这套丛书与落实国家中长期教育规划有关,以面向全体学生的素质教育为目标,既能促进舞蹈在学校艺术教育中发挥更好的作用,又能为舞蹈教育的研究提供理论的支持和借鉴。在上海音乐出版社的支持下,这一愿望得以实现。

本套丛书共有六本,由《芭蕾基础训练及教学法》《中小学舞蹈教学设计》《集体舞指南》《歌舞教学参考》四本舞蹈教学参考书和《舞蹈的力量——中外舞蹈素质教育历程》《舞蹈教育研究文集》两本舞蹈教育理论参考书组成。

《芭蕾基础训练及教学法》是适用于普通高校舞蹈教育专业的芭蕾教学参考书。该书根据将来从事舞蹈普及教育的教师需要所编,基本动作阐述清晰,训练组合贴切实际,由浅入深,尤其是芭蕾教学法的编入,充分体现了教学参考书的特点。《中小学舞蹈教学设计》是为从事中小学舞蹈教学的教师提供的教学参考书。上篇部分根据中小学生的生理和心理特点分别编写了适合低年级学生的律动、音乐游戏、歌表演和集体舞等教学形式以适合高年级学生的舞蹈形体训练。在各部分教学内容的设计和编写中,安排了教学提示、记录方法和有关的信息链接。在具体的作品中,还备有多套供参考的“教案”;下篇部分的“舞蹈基础知识及作品欣赏”是为舞蹈师资提供的内容,目的在于让舞蹈教师能掌握基本的舞蹈史论知识和具备舞蹈的鉴赏能力。

《集体舞指南》和《歌舞教学参考》是两本面向所有学生开展舞蹈教学的参考书。《集体舞指南》收集了中外各族代表性的自娱性民间舞蹈和新中国建立以来广泛流传的优秀集体作品,专门阐述了集体舞的性质、历史、特征和功能,以及集体舞的编创方法和活动方式等,是一本集大成的集体舞参考书,对开展校园和大众的集体舞活动将起到十分积极的指导作用,也是基层学校期盼和需要的参考书。《歌舞教学参考》一书根据上海市小学音乐课本的歌曲编创,即为课本中的歌曲配上简易

和合适的舞蹈动作,供音乐教师参考和选用。这本书的创意在于将舞蹈融入音乐教学,让学生自然而然地获得舞蹈的美感,同时为音乐教师提供舞蹈的方法,能够调动音乐教师开展舞蹈教育的积极性。

《舞蹈的力量——中外舞蹈素质教育历程》和《舞蹈教育研究文集》主要是供舞蹈教育方向研究生层次读者使用的理论参考书,也是舞蹈师资教学科研的理论参考书。该书是作者在其法国博士论文《舞蹈与教育——作为素质教育的舞蹈历史研究》基础上进一步完善丰富的专著,也是2009年文化部文化艺术科学研究项目。这是作者多年研究中外舞蹈教育史成果的积累和升华。从探索舞蹈教育的起源开始,以欧美舞蹈教育和中国舞蹈教育为对象,依次阐述了中国先秦和古希腊的舞蹈教育,欧洲文艺复兴时期的舞蹈教育,17~18世纪欧洲的舞蹈教育,19世纪欧洲、美国 and 中国的舞蹈教育以及20世纪后欧美现代的舞蹈教育。全书以人对舞蹈教育的认识和需求为线索,通过丰富的史料介绍了作为素质教育的舞蹈教育发展演变的过程,并对每个阶段的舞蹈教育思想进行了评述。作者把握到了舞蹈在历史的长河中作用于人的身心和谐、作用于人的文明修身和作用于智力开发创造力培养的功能和它应有的社会地位。该书能为现今舞蹈素质教育提供完整的历史借鉴,能促进国人舞蹈教育观念的转变,使舞蹈教育更好地服务于面向全体学生的素质教育目标。《舞蹈教育研究文集》是国内首个舞蹈教育硕士生研究方向——上海师范大学“音乐学-舞蹈教育研究方向”硕士研究生的论文集,十多年来,二十多名研究生在其指导下,带着现实中碰到的问题,以崭新的舞蹈教育理念,从普及性舞蹈教育角度,分别研究了有关中国舞蹈教育史、中外舞蹈教育思想、中国民族民间舞教育、歌舞教育、西方舞蹈的教育价值,以及在现代舞蹈教育理念指导下的舞蹈教学方式等课题。这些课题绝大部分为前人尚未涉足的领域,这些论文也还未公开发表。因此,该论文集的出版不仅能为方兴未艾的舞蹈普及教育提供值得参考的研究成果,还为国内舞蹈教育方向研究生的培养提供了借鉴。

随着素质教育的理念愈来愈深入人心,舞蹈教育面临着一个更加宽广的发展前景,因此,舞蹈书籍也应紧紧跟上时代步伐。我们相信,该套丛书是国内鲜有的舞蹈普及教育书籍,体现了崭新的舞蹈教育理念,既可供教学实践参考,又能为理论研究所借鉴,可以很好地服务于当今的舞蹈素质教育。

这套丛书是上海地方本科院校“十二五”内涵建设平台支持项目(085项目),其中《舞蹈的力量——中外舞蹈素质教育历程》还是文化部文化艺术科学研究项目。为此,在装帧设计方面力求新颖和图文并茂,并根据需要配有DVD光盘示范,在提供实用和有深度的参考同时,也能适合大众舞蹈活动的需求。

主编 郑慧慧

2013年7月31日

目 录

第 一 册

舞蹈教育史研究

先秦乐舞教育思想及其实践	郑慧慧	3
民国时期学校舞蹈教育研究	周雪婷	31

舞蹈教育思想研究

试论邓肯的舞蹈教育思想	李晓激	71
“德尔萨特表情体系”及其对舞蹈教育的启示	时 黛	89
达尔克罗兹“体态律动”与“即兴训练” 对舞蹈及舞蹈教育的影响	邓 佳	142
拉班教育舞蹈思想初探	王 品	176
人体动作的科学记录法 ——论拉班舞谱的科学原理和功能	向本涛	213
吴晓邦舞蹈教育思想初探	张 莉	251
论吴晓邦舞蹈教育思想的批判性	章 治	282

现代舞蹈教育方式研究

即兴舞蹈与幼儿舞蹈教育	金 秋	327
论“工作坊”方式在舞蹈创编教学中的运用	吴 珺	371

第 二 册

中国民族民间舞教育研究

论山东海阳秧歌的教学价值	张 蔚	423
中国民间对舞研究	吴 群	442
湘西龙山土家族摆手舞的当代特征与功能	田 珂	492
论戴爱莲“人人跳”的价值及其推广意义	高 敏	538
从南丰傩舞进校园看非物质文化遗产的学校传承	聂冰心	573

集体舞、歌舞教育研究

新中国建立早期中国大陆集体舞研究	张晶晶	621
黎锦晖儿童歌舞作品研究	程 扬	663
歌舞与学校艺术教育	王砾玉	690

西方舞蹈的教育价值研究

论玛莎·格雷姆“收缩-伸展”技术及其训练价值	丁 强	729
古典芭蕾的“修形雅行”功能及其当代价值	林 圣	765

编后记	郑慧慧	805
-----------	-----	-----

论山东海阳秧歌的教学价值

张 蔚^①

摘 要:山东海阳秧歌是主要流传于山东半岛东南部的汉族民间舞形式。作为山东三大秧歌形式之一,尤具齐鲁古风神韵。流行于民间的秧歌队阵容强大、礼仪性强。在表演形式上,分大场和小场两种。大场以群舞为主,欢快激昂;小场以双人舞为主,富有浓郁的地方特色。其表演风格古朴大气,尤其部分男性角色深受武术的影响。经提炼、编排、升华,海阳秧歌现已成为课堂民间舞富有柔绅婉转独特美感的、兼具舞蹈素材和训练价值的教材,已被列为舞蹈院校汉族民间舞教学的重点课程和必修教材。

本文主要从归纳分析海阳秧歌的动律、动势和主要舞姿特征入手,运用生态学、民俗学、美学和拉班科学的人体动作分析方法,通过分析它的审美价值和训练价值,阐述了海阳秧歌应用于课堂训练和舞台创作表演两方面的教学价值,力图在海阳秧歌这一民间舞教材的分析和运用提供理论依据和方法,也为舞蹈教育研究领域的探索做出有益的尝试。

关键词:海阳秧歌;动律动势;舞姿;审美价值;训练价值

^① 张蔚:1971年12月生,女,山东烟台人,1999届硕士毕业生,上海戏剧学院戏剧文化学博士,原同济大学传媒与艺术学院副教授、硕士生导师。现为美国夏威夷大学戏剧舞蹈系在读博士研究生。主要从事舞蹈史论的教学和中国民族民间舞蹈文化研究。

汉族的民间舞形态历来有“北歌南灯”“北袍南裙”之说。北歌中所指的“歌”便是秧歌,是广泛流传于我国北方农村的汉族民间舞形式。在我国“四大秧歌”形式中,山东秧歌以其种类的繁多、气势的豪放连韧、舞姿的舒展柔媚独放异彩,也因为根植于山东这块儒文化的发源地,而成为中国民俗舞的焦点。

海阳秧歌与胶州秧歌、鼓子秧歌并称“山东三大秧歌”,作为极具代表性的民间舞形式,现已进入舞蹈院校的课堂。探讨它的教学价值,为今天课堂舞蹈教材的系统性、代表性和训练性提供理论依据,不仅具有学术价值,更具有实践意义。

一、海阳秧歌概况

作为现今依然在民间流行的自娱性舞蹈形式,海阳秧歌有其特定的历史渊源、生态环境和传统文化传统,正是这些因素,影响了海阳秧歌体态、心态和动律的生成。

(一) 海阳秧歌的人文地理环境和历史沿革

海阳秧歌主要流传于胶东地区的海阳、乳山等地,以海阳县(今海阳市)最为普遍,属季风性大陆气候区。位置上北接栖霞、牟平,西与莱阳接壤,西南与青岛地区的即墨相邻,南临黄海,东靠乳山,自古便是海防要地。

境内多丘陵、洼地,土地贫瘠,所以当地多以“夙”命名丘陵间的洼地。如“朱兰夙”等村名,代表着家族祖先开荒创业的艰辛历史。

《随书》记载:“东莱人尤朴鲁,故特少之义。”

《宋史》曰:“登、莱、高密,负海之北,楚商兼凑,民性愎戾而好讼斗。大抵东人皆朴实正直。”

著名作家林语堂先生曾在《吾国吾民》中写道:“山东人富有反抗精神,长于战斗……历史上,山东等北方之所以出了不少将帅,因为要开拓将帅工作,就需要一种像山东人所具有的典型的粗犷豪放态度,……要爱好斗争,不厌劳动而善于自利的天才。”

无产阶级革命家许世友将军曾在他的《我在山东十六年》一书中回忆道:“抗日战争时期,胶东一直是我战斗和生活的地方。胶东有八百万勤劳智慧而又富有反侵略光荣传统的英雄人民,他们世世代代靠着辛勤的劳动,使胶东的工农业生产和文化教育事业在当时都处于较高水平。”

从上述史料和文献可以看出,胶东地区海阳人民性情耿直,勤劳热情,素具革命斗争精神。

海阳民间舞的历史十分悠久。从山东出土的汉画石刻中,我们看到,早在汉代已有一些作为欢庆丰收、庆贺节日、祈求神灵、赶山会、庙会等沿街演出的民间歌舞形式。像龙舞、狮舞、傀儡、竹马、村田乐、划汉船、扑蝴蝶等,这种自娱性民间歌舞得以延续,在现今的民间海阳秧歌传统节目中仍有保留。

明清时期,秧歌在民间已经十分盛行。

据《赵氏谱书》记载：“二世祖(赵)通，世袭(大嵩卫)指挥镇抚浩封武略将军。弘熙一年欣逢五世同堂，上赐‘七叶衍祥’全额悬匾。谷旦，诸位指挥偕缙绅光临赐贺。乐舞生闻韶率其创练之秧歌，舞唱于庭，其乐融融。”

《海阳县志》记载：清咸丰二年，各地知县曾重视封建文化而重修文庙。每岁春秋对“万世师表”的孔子进行祭礼活动。此举浩然隆重，“迎神”“二献”“送神”“颂章”两厢奏乐，伴以歌舞。执事方面增加了旗、锣、伞、扇和三响礼炮等，使礼仪更加庄重，程式更加严谨。在山会、庙会中充分显示了秧歌这一宏伟壮观的艺术形式。

1910年至新中国成立前，海阳人民利用赶山会、庙会之机，运用闹秧歌的形式组织行动，这就使得海阳秧歌在保持原有艺术特色的基础上，着重体现了人民火热的斗争生活。如将减租减息、反奸除霸、大生产运动等内容搬进了秧歌队。随着秧歌剧的相继出现，妇女们也走进秧歌队，改变了原有的男扮女装现象。

新中国成立后，在党的双百方针的指引下，中央、省、地、县的文艺工作者先后对海阳秧歌进行了挖掘、收集和整理，海阳秧歌被搬上了文艺舞台。以秧歌为创作素材的舞蹈节目层出不穷，深受人民群众的欢迎，得到了中央、省市有关部门的高度重视。50年代起，海阳秧歌被列为“山东三大秧歌”形式之一。

海阳秧歌的活动时间通常安排在农闲时节。民间一般是腊月里排练，古历正月“搭伴办耍”。通常正月初一“包头”(即装扮)，耍家庙、拜祖宗，俗称“悦庙”，取与祖宗同乐之意，再拜“大户”(本村德高望重之人)。自大年初二开始各村互相串演，互拜新春，互道吉利。到正月十一秧歌会达到全盛时期，素有“十一庄稼会，吃了干饭拉大陪”之说，即指农民们正月十一这一天拉伙结群，陪同看秧歌。正月十一大演秧歌带有庆贺丰年，祈求五谷丰登之意。正月十二——“满囤姑姑生日”及二月二——“撒灰囤”(即用草木灰在院落及门外撒成粮囤状)，必有秧歌助兴。正月十五，秧歌耍春闹元宵，至四月农忙之前，各地山会、庙会仍有秧歌演出。

海阳秧歌的秧歌队主要由执事部分、乐队部分、舞队部分组成。见图表：

三眼枪		
令字旗		兵字旗
彩旗		彩旗
	大鼓	
大钵	堂鼓	闹钹
小镲	苏锣	堂锣
管	唢呐	弦
	乐大夫	
霸王鞭		霸王鞭

花鼓		花鼓
扇舞		扇舞
渔夫		樵夫
货郎	(与)	腊花
相公	(与)	闺秀
锢漏	(与)	王大娘
丑婆	(与)	傻小子
	杂耍	
	折子戏	
	跑驴舞	

如上图所示,海阳秧歌队执事部分走在秧歌队的最前面:三眼枪在前,令字旗、兵字旗一字排开,彩旗在后。乐队部分主要由打击乐和管弦乐组成。舞队部分由乐大夫在前指挥,紧跟霸王鞭、花鼓和扇舞,用以开场护围。其后是渔夫、樵夫,货郎与腊花,相公与闺秀,锢漏匠与王大娘,丑婆与傻小子,富有生活气息的当地人物。杂耍、折子戏、跑驴舞作为压台轴。

(二) 海阳秧歌队特点

由于各地区历史背景、地理环境、风土人情、文化底蕴等诸方面的差异,汉族不同地区的秧歌队形式、阵势、人物也各具特色。海阳秧歌队特点也十分显著,概括如下:

1. 祭祀遗风

东周时,在祭孔的礼仪中已有祭礼之舞,伴以古乐吊钟,演出“干戚之舞”“羽龠之舞”距今已有三千年的历史。

《海阳县志》曾载:“明永乐初年在大嵩卫城始建学宫。每年仲春、中秋上旬丁日,知县率属员,缙绅隆重致祭。祭祀中之乐舞仪式是由乐舞生指挥琴歌工、舞工演奏文舞、武舞。”

可见,周代的宫廷祭祀舞蹈在祭孔乐舞形式中得到了保留。

海阳秧歌队中,执事部分的三眼枪开道,兵字旗、令字旗一字排开,后跟彩旗,再接乐队部分的隆重阵容,明显受到了西周祭祀乐舞影响,是民间对宫廷祭祀礼仪的一种效仿。

《海阳县志》载:海阳秧歌中的传统道具:手巾、翎扇、霸王鞭、拂尘,与雅乐发展中形成的“六小舞”中的帔、羽、人、皇、干、旄,一脉相承。

自汉后,历代统治者大兴祭孔之风。海阳秧歌更多地吸收了雅乐中执事、礼仪

等成分,借以拜庙(串乡演出进村拜宗祠家庙),参驾(赶仙会参拜“圣母娘娘仙驾”)。^①其角色仍扮渔、樵、村姑、商、匠、农夫;演唱多用民歌,起舞多半即兴,不同于雅乐中“歌必宫、商;舞必文、武”的典雅中正。

从上述史料可以看出:海阳秧歌既模仿宫廷祭祀乐舞,又有自己的创造,与雅乐在发展中属同源异流。

2. 注重礼仪

在秧歌队的仪仗中,有一面宽约一尺、长约五尺的锦帛,上书本村宗主家谱,俗称“高照天”,高举此帛以示不忘祖先开荒辟地形成村落的业绩。

另外,秧歌队领头人乐大夫头扎白带的装扮,缘自梁山英雄为死难弟兄披孝的缘故。

又如,海阳秧歌整个表演过程由土炮鸣礼、三进三退、群艺争辉、小戏尽兴几部分组成。秧歌队进村前,点燃土炮,给对方村里发出信号,一方送上秧歌,一方出村相迎。这种土炮鸣礼的迎接仪式在鼓子秧歌中也能见到。

接下来的三进三退是进村前的见面礼或广场表演后作为谢场的表演,也是经常用于迎接贵宾或两个秧歌队相遇表示敬意的舞蹈形式,由“三拜九叩”演变而来,是海阳秧歌中独特的礼仪形式,也侧面显示出齐鲁孔孟后人重儒尚义的秉性。

齐鲁文化依承了古代齐国、鲁国的文化精髓。春秋时期的鲁国,是先秦时代典型的礼乐之邦,对儒学思想的形成起到了熏染、催化的作用。历史上曾有“儒以鲁为中心,传播于晋、卫、齐”之说。齐国在战国时代也曾国富民强,大兴俗乐。

齐国与鲁国文化特性上的相异,促成山东鼓子秧歌和山东胶州秧歌各具特色。如果说代表鲁文化的鼓子秧歌无论慢拍中的稳、沉、抑、韧,还是快板中的捷、劲、健、展,都透视着鲁儒学教化下山东人沉稳朴实、忠和重德的性情;胶州秧歌动律中柔神与轻灵相对,外化着齐国的功利之欲。那么,海阳秧歌兼稳沉与柔曼而有之。仅从它的舞队进村仪式到舞队中花鼓、霸王鞭等各角色动律的整体一致性,就体现出部分与综合的协同关系,透视着儒学推崇的祥和和礼规范。

山东人自古就以儒家文化作为自己的生存指导。在儒家的观念中,舞既是等级尊卑的标志,也是载道教化的重要手段。

像儒学圣地曲阜于90年代兴建的六艺城就再现了乐舞文化的精髓,发扬了孔子的“六艺”学说。孔子认为:君子的修养一是学习“诗书六艺之文”,一是躬行实践。“六艺”中包括礼、乐、书、数、射、御。因“礼”包含仪式、礼器、服饰等安排以及左右周旋、进退俯仰、作揖、躬身、跪叩等一整套礼节性动作训练,使君子具有贵族的威严和一定的礼仪修养。

^① 鞠春山:《海阳秧歌初探》,载《舞蹈论丛》,1985年第4期。

海阳秧歌舞队中的三拜九叩,代表了山东人的重礼尚义的优秀品质,内含着儒家对理想人格的追求,即从外在的“礼”——行为规范向理想的人格转化。由此而论,在齐鲁大地上活跃的海阳秧歌明显带有儒家伦理型文化的印记。

3. 以巨为美

海阳秧歌队整体分执事、乐队、舞队三大部分,分工明确、各司其职,又配合得整齐划一。执事与乐队部分是为舞队服务的司仪与乐师,分别负责秧歌队的礼仪事务和制造礼乐氛围。为后面舞队的隆重推出而“鸣锣开道”。舞队作为重要部分,人物繁多也极具地方特色。双人舞带有情节性,单人舞有民间的典故,队舞则带有地方传统性。舞队时而呈遍地开花式,时而呈对双交流式,在大夫的马甩指挥下,即兴变换队形。

如此角色众多、阵势强大、结构严谨、礼仪庄重的秧歌队与汉民族其他秧歌形式比较实不多见。这与山东地区源远流长的乐舞文化传统有关。

春秋五霸之首的齐国(今山东),乐舞最高水平之代表首推《韶》。《韶》乐演出的阵容、规模相当庞大。^① 吴国公子季礼特别推崇《韶》乐,曾曰:“德至矣哉,大矣!如天之如不转也,如地之无不载也……观止矣!若有它乐,吾不敢请已!”

孔子在齐闻《韶》乐,“三月不知肉味”。正是被《韶》之“巍巍”“荡荡”阵势所陶醉。孟子也推崇“大”之美。这是一种鲜明、强烈、广大、辉煌、壮观的美。

《韶》的规模之大,艺术感染力之强,对后来的齐鲁乐舞艺术发展产生了影响,在今天的山东秧歌形式中也得以体现。像鲁北鼓子秧歌的表演形式中,参加人数最少六十,多可至几百人,角色分为内角外角,内角又有伞、鼓子、棒槌、腊花四种,很注重群体的场图变化。相比海阳秧歌,犹以“巨”之风,稍欠几分礼仪性。

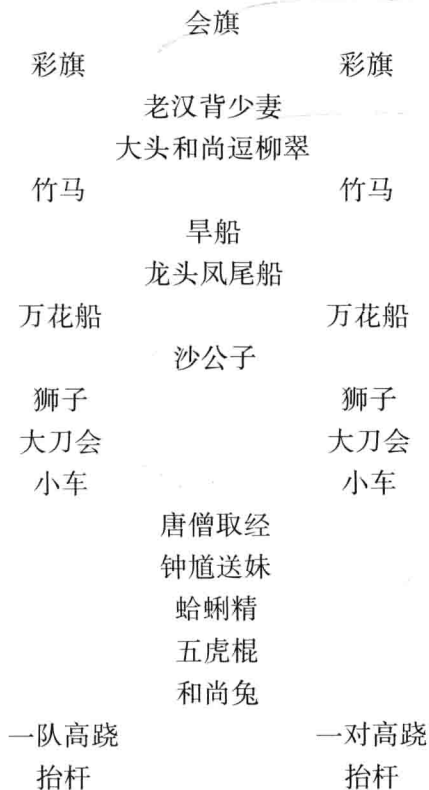
海阳秧歌舞队的阵容以及气势都再现了被儒家崇尚的“巨”之美。

4. 舞队富有生活气息

从地理位置上讲,东北地区的辽南与山东地区的海阳隔海相望。古时,两地的船埠通商已十分密切。后来伴随胶东人闯关东的大潮,也把胶东自娱自乐的民间舞蹈风格传到了辽南。毕竟,东北与山东遥遥相对,在民俗、地貌、传统、人情诸方面相差有别,辽南高跷秧歌虽在舞队规模与形式上可与海阳秧歌媲美,然而,它们舞队的内容和角色却大不相同。

辽南高跷秧歌是一种集民间演唱、歌舞、杂耍等于一体的综合性艺术形式。编制如下:

^① 《左传·襄公二十九年》。



辽南高跷秧歌中的人物唐僧、钟馗、蛤蚧精多是取自神话故事;“大头和尚逗柳翠”又是出自民间故事“月明和尚逗柳翠”,早在《旧唐书·音乐志》中已有对此舞的记载。其他像老汉背少妻、旱船、万花船、竹马等传统民间舞形式流传于我国很多地区,说明辽南高跷吸收外来舞种很多,缺乏本地特色,生活气息不是十分浓郁。而海阳秧歌舞队中的内容和人物多取自现实生活,与当地的风土人情有关:

大夫:亦称秧歌头,是舞队表演与队形变化的指挥者。一般为两名,他们反穿皮袄或穿长衫戴礼帽,持雨伞或拂尘在秧歌队前起舞,动作刚劲有力,双肩颤抖,双手做正反云手,前后拂点绕头拂、甩拂等。步伐有吸腿、小踏步、大弓步、扑步、矮子步、交替转身步、骑马蹲裆步。

花鼓:(8人~16人)排在秧歌队的前列,起着开路开场的重要作用。一般挑选年轻力壮的小伙子表演,鼓声咚咚,锣声锵锵,动作刚劲有力,步伐有踏步、扑步、纵跳步、吸腿、拧身旋步等。

货郎与翠花:(4人~8人)在过去偏远的山村乡间,人们的日常用品必须依照这些货郎串乡走户,货郎周游四方,阅历多,见识广,洒脱明快,爽朗风趣。货郎的典型动作有“双换肩”“点扇大刹架”,快走步、碎走步等。翠花是乡村中一群活泼少

女,也是货郎的顾客,她们的舞蹈动作轻盈活泼、含蓄多情。翠花的基本动作有扭步、大翻扇、对扇等。

铜漏匠与王大娘:铜漏匠与王大娘是海阳秧歌中一出比较完整成熟的双人舞蹈,描述的是修缸匠与寡妇王大娘的爱情故事。铜漏匠的基本动作有提沉步、矮子步、三大步、点扇等。王大娘的基本动作有大闪腰、大扑身、逗俏步等。

丑婆与傻小子:是海阳秧歌中较风趣诙谐逗人的角色。丑婆头戴老婆箍,手执大蒲扇或长杆烟斗,有的执棒槌。傻小子红袄、红裤、花兜兜,一手执货郎鼓,一手拿小条簍。表演动作丑态百出,泼辣大方。动作前仰后合。

通过对海阳秧歌和辽南高跷的对比,我们知道每个地区的秧歌队都有相应的人物角色和情节性舞蹈片断。海阳秧歌舞队中的人物主要取自现实生活中的人物形象,渔夫、樵夫是海阳县内陆多山、周边靠海这种自然环境中的典型人物原型。货郎与翠花、铜漏匠与王大娘、相公与闺秀、丑婆与傻小子,都是当地具有代表性的人物典型。其中,有老有少、有雅有俗、有美有丑,表现了当地民情,富有生活情趣,又展现了不同的审美范畴。

5. 动作受武术影响

与同属山东地区秧歌形式的胶州秧歌相比,海阳秧歌更显迂回与大气。以凤城、东村、盘石丘陵地区刚柔相济、造型感强的大架子秧歌为例,它流传于海阳的盘石、高家、东村、南城阳、凤城、大辛家、朱吴、留格等一带乡镇,代表了海阳秧歌的基本风格。

大架子秧歌注重整体气氛和人物表演。男性动作讲究扑身杀架,追求姿态造型,其特点是“脚舔地,膝屈伸,呼气、吸气、身提沉”。女性动作讲究心态表露,追求舒展大气,体现了北方女性开朗豁达、追求个性的精神面貌。其舞步特点是“脚舔地,膝靠紧,进退摆胯翻腕跪;左拧右旋腰眼活,上翻下扑胸开合”。

与其相比,流传在里店、阎家、辛安、行村、泉水、黄崖、小纪乡镇等地,以打击乐器与唢呐、笙、萧等竹管乐器配合演奏的“小架子秧歌”,舞蹈动作幅度较小,力度不大,表演以走阵势为主,民间俗有“跑秧歌”之说。

“大架子秧歌”流传地区多丘陵山地。清朝中期曾大兴习武练身之风,所以这一流派受民间武术和戏曲的影响较大。^①

清朝顺治年间,大辛家村的少林弟子辛璋光就将少林武功架式教后生用于海阳秧歌中花鼓的舞姿。清朝乾隆年间,海阳第一代螳螂拳师李秉霄收徒传艺于发城、盘石、东村等地,之后,又有八卦拳师李伏福传艺于凤城、东村、阎家等地。清朝中期,海阳属地大兴习武健身之风。庄户人家多练“螳螂”“八卦”“长拳”之术。从

^① 鞠春山:《海阳秧歌初探》,载《舞蹈论丛》,1985年第4期。

此,武术的精华糅入了秧歌队。受武术影响最深的是礼鼓和乐大夫的动作。同一角色各村的动作虽有所不同,但花鼓和乐大夫脚下的步伐几乎都是吸取了“螳螂步”或“八卦步”。

特别是花鼓这一人物,动作敏捷稳健、刚柔相济,更多地沿用了武术的套路。像击鼓中的跳、转、踢、跨等下身体态特征与陕北安塞腰鼓中的“转身击鼓踢腿打、跑跳腾空接跪打、蹩蹦有力跨步打、翻个斤斗蹲步打”等动律特征有些神似。

武技在海阳秧歌中形神兼备地渗入,更好地体现了山东人崇尚勇敢侠义、豪爽尚武、扶弱济贫、争强好胜的好汉秉性。

综上所述,海阳秧歌是集祭祀与自娱于一体的民间社火形式。秧歌队的舞蹈特色主要集中体现在铜漏匠与王大娘、货郎与翠花、花鼓等人物上。这些正是作为课堂海阳秧歌教材的生活原型。

二、海阳秧歌主要动律动势特征

原始生态民间舞是课堂民间舞的来源。从原始民间舞中提炼教材,主要是在舞蹈原型中找出典型体态动作,再从基本动作和主干动作中概括提炼主要动律、动势,进而提取单一元素并组成短句、组合练习,进行强化动律训练,为真正掌握舞蹈风格服务。这是从民间舞中提炼教材的方法。

各民族各地区的民间舞蹈因所处的生态环境和历史传统的不同,而各自具有相应的生活习俗、风格情趣、形神韵律和美学特色,也正是这些因素决定了舞蹈动作的内容、形式、节奏,从而产生特定的体态、动律与动势。

下面,对海阳秧歌的动势、动律特征作一剖析。

(一) 基本动律

1. 提沉动律

这一动律原型是来自民间海阳秧歌中男性人物铜漏匠、大夫、货郎的上身动作。

海阳丘陵地带盘石店镇地区西部为招虎山脉,东北边缘山岭起伏,加上土地贫瘠,交通十分不便,文化也相对落后。在以往,肩挑手扛、徒步翻山越岭是最主要的交通运输方式。

秧歌队中挑担的铜漏匠、持货郎架的货郎就是这种生态环境中的典型人物。他们挑担、持架攀山的生活动作形成了双腿富有弹性的颤动迈步和肩部上下的耸动、头部晃动的舞蹈动作,体现出山区人民乐观向上、诙谐豁达的生活态度。

姿态:单臂架起呈挑担状

步伐:一拍一步颤动型走步

肩部:随节奏和呼吸双肩上下耸动

头部:随节奏左右连续晃动

动作要领:迈步时膝盖要有屈伸、步伐富有弹性、抖肩、动头要有发自内心的得意感。

从上一小节典型舞步中,可看出在连续重拍型的节奏中,其动律是顿挫富有弹性的提沉。这是特定生态环境下产生的特有动律。可能是铜漏匠与货郎的提沉动律影响了舞队其他男性人物,乐大夫手持马甩也在这种屈膝、耸肩、上下提沉律动中起舞,提沉成为了舞队中较为普遍动律。

2. 一惊一乍动律

海阳秧歌女性动作尤以王大娘最具有代表性。王大娘这一人物原型是一风流寡妇,与走南闯北的铜漏匠素生情味。也有传说:王大娘是玉皇大帝的女儿,因为她是旱魃,所以她逃入人间后,天下大旱。铜缸的铜漏匠挑逗躲在缸中的王大娘,引她出缸。于是就出现了一段铜漏匠与王大娘带有情节性的对舞。它的动作特点是取材于民间传说中的狐狸精。

王大娘风骚中带有挑逗,泼辣中含有妩媚,在与铜漏匠逗、闪的对舞中,翻、旋、转、闪的舞步勾勒出极富有韵味的舞蹈动律。

以王大娘较有代表性的动作组合有“翻身大闪腰”为例:

准备姿态:正步站立朝向1点,双臂自然下垂,左右手持绢,右手持扇。

(1) 双腿弯曲,重心移到右腿上。双臂交叉在下腹部慢起至头上方。

双腿保持不动,右手扇经头前上方绕至头左侧,再经头后方绕至头右侧;左臂自然经山膀位垂下,上半身随腰向左侧拧动且后仰。

(2) 双脚靠拢,屈膝。扇子划下,身体前倾稍弓腰,接右脚上一大步,左脚向同方向上步,下腰同时身体前扑。

起身的同时双膝转至8点,双臂交叉在下腹部慢起撩至头上方,身体后仰。

(3) 左脚开始向后退三步,双臂由头上方打开到腰两侧。

双臂先后由下方划至右高点下滑至右侧最低点,带动身体拧身转向5点,接左脚往右脚前方上步,腰向下扑。

(4) 双膝转至4点,双臂交叉撩起至头上方,同时,左脚向后退三步,身体后仰。

动作要领:幅度大、快收慢放、欲出又回、似转若闪。

这一组合是在与铜漏匠的对舞中完成的,王大娘上步挑逗铜漏匠,退步引,翻身到反方向,引铜漏匠紧随上去。舞蹈动作与故事情节贴切、紧扣,富有戏剧色彩。节奏时紧时松、动作忽放忽收,产生了一种前俯后仰的动律,并贯穿始终人们常说海阳秧歌的“一惊一乍”感觉,正是来源于此。

3. 拧摆动律

“拧摆”在海阳秧歌中是指身体在保持胯不动的情况下,以腰为轴水平向左右(横向)拧动。

海阳秧歌中的“拧摆”动律是拧身基础上的横向摆动,多重复出现于快板和

慢板。

例如:快板时双臂同时执扇,手巾划于重拍时向胸旁侧横摆,上身的拧动与出扇方向相反,脚下为“S”形快步走;“拧摆”动律在慢板中,表现为一手臂托掌持手巾;另一手臂弯曲,手横托扇与肩持平,于重拍时横摆扇,头部跟随摆扇方向;下肢为大踏步或双腿重心。更强调上身拧的体态和横摆中的点。

在民间流行的海阳秧歌中,“拧摆”动律多出现于双人对舞中。较常见的是钹漏匠与王大娘、货郎与翠花的情节性舞蹈中。进入课堂之后,此动律又得以夸张和美化,突出了身体中段区的横拧。

(二) 主要动势舞姿

舞蹈是以人体动作来传情达意的艺术,舞蹈动作离不开这一重要因素。从动力学角度上讲,力有收聚、外散、迂回等等表现方式,我们称肢体力的表现方式为动势。它既能使动作呈现相异的风貌,又可为传情达意的工具。而由肢体不同部位所展现的收聚的力与外散的力冲突、转化、分解、合成了舞姿。

像东北秧歌身体重心的略前倾致使体态垂直轴有些偏离,属垂直前倾动势;而鼓子秧歌常见的两腿分开蹲步,与两脚和头构成的等边三角形,动势是由两腿间向头部垂直向上的。

海阳秧歌的舞步中蕴含的力动势是上下、左右、横向竖向兼有且呈流动状的,现将这些主要动势及相应的典型舞姿概括如下:

1. 波浪

海阳处黄海之北(境内“壮于山而雄于海”),海岸曲折,东起琵琶岛,西至廐子盐场,海岸曲线长达128公里,峡湾交错。这样的地理环境影响着海阳秧歌的动作语汇,产生了一种源于大海的带拧身的波浪型动势。

以斜波浪为例:准备姿态1点站立,第1拍右脚撩起经左前方走弧线到右旁侧,身体随脚下带动,由左拧身转到1点,同时,双臂分别持扇和手巾花从左旁侧云手到右高侧与耳平行位置;接身体以腰为轴,顶右胯呈右拧仰状,此时,双腿屈膝,重心在右腿;接双臂在与右耳平行位置五花;第二拍重复。动作特点是快起快收,幅度大、造型感强,展现了山东地区民间舞蹈妩媚大气的风格特色。

分析斜波浪的体态得出:它的力点在旁向的出胯上。以腰为轴,上身右拧并后仰的体态上下身是均衡对称的,力动势是横向水平运动的。这种波浪型不仅体现在舞姿动势上,也呈现在脚下“S”形的走动上,体现了沿海地区民间舞的特色。

2. 探

在中国古典舞中,探是指在身体拧的基础上体态的前倾,常在大掖步或射雁舞姿中出现。

海阳秧歌中典型舞步踏步大刹架是产生于身体“探”的动势中。多用于大幅度的动作之后的亮相。腿一般呈大掖步,身体拧身前倾。这种体态以髋关节为界定,