

文华丛书

黎族舞蹈概论

亚根 著

中国文联出版社

黎族舞蹈概论

亚根 著



ISBN 978-7-104-02793-5



9 787104 027935 >

定价：280元（全十册）

黎族舞蹈概论

亚 根 著

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

黎族舞蹈概论 / 亚根著. - 北京: 中国戏剧出版社, 2008.9

(文华丛书)

ISBN 978 - 7 - 104 - 02793 - 5

I. 黎… II. 亚… III. 黎族 - 民族舞蹈 - 概论 - 中国

IV. J722.228.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 138937 号

黎族舞蹈概论

责任编辑: 刘建芳

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号

邮编编码: 100097

电 话: 010 - 58930221 58930237 58930238
58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010 - 58930242 (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京华忠兴业印刷有限公司

开 本: 850mm × 1168mm 1/32

印 张: 120

字 数: 1800 千

版 次: 2008 年 9 月北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 104 - 02793 - 5

定 价: 280 元(全十册)

版权所有 侵权必究



目 录

- 第一章 导 论……1
- 第二章 黎族原始舞蹈的构筑历程……12
 - 第一节 舞蹈的起源……12
 - 第二节 原始舞蹈的进化与发展……18
 - 第三节 舞蹈女神的诞生……20
 - 第四节 原始舞蹈艺术范式的突破……23
 - 第五节 原始舞蹈中的图腾造型……26
 - 第六节 黎族舞蹈文化类型……30
- 第三章 秦汉至唐宋的黎族舞蹈……34
 - 第一节 汉族宗教文化对黎族舞蹈艺术的影响……35
 - 1、祭祀舞蹈……39
 - 2、娱乐舞蹈……41
 - 第二节 冼夫人与黎（俚）族舞蹈……47
 - 第三节 苏东坡心目中的黎族舞蹈……50
- 第四章 元明清时期的黎族舞蹈……54
 - 第一节 史册记载的黎族舞蹈……55



- 第二节 汤显祖与《黎女歌》……58
- 第三节 民俗舞蹈艺术的本质特征……61
- 第五章 需要诠释的有关问题……65
 - 第一节 民俗舞蹈之规范性动作语言……65
 - 第二节 舞蹈与宗教之恋情……68
 - 第三节 苦难之解说……70
 - 第四节 性爱之猜想……72
 - 第五节 舞蹈女神之死……74
- 第六章 获得解放的黎族民间舞蹈……76
 - 第一节 群众集体创新的民间舞蹈……76
 - 第二节 民间艺人和舞蹈能手“二度创作”的舞蹈……80
 - 第三节 专业歌舞团体的成立和黎族第一部舞剧的诞生……82
- 第七章 黎族第一代舞蹈家历练和锻造的舞艺精神……86
 - 第一节 陈翘、刘选亮与黎族舞蹈系列……88
 - 第二节 比翼双飞的朱庆元、王爱香……97
 - 第三节 黎玉香的舞蹈“摇篮”……102
 - 第四节 从七仙岭“舞”到五指山的符气明……106
 - 第五节 对厄运一笑了之的陈齐兴……109
 - 第六节 白沙有个王梅香……112
- 第八章 舞风的延续与拓展：新生代舞蹈家的艺术实践……116
 - 第一节 如歌行板的吉永和……117
 - 第二节 苏和荣的敏锐与锋芒……121
 - 第三节 蔡小铃的山恋情长……125
 - 第四节 胡海兰的双重价值追求……129



- 第五节 李志云的激进方式133
- 第六节 痴情跳动的罗文德137
- 第七节 文平的金色之梦141
- 第八节 在磨炼中长进的黄英连145
- 第九章 展望黎族舞蹈的发展态势149
- 第一节 舞蹈教育149
- 第二节 文艺汇演和调演156
- 第三节 融入庆典,有所追求162
- 第四节 旅游舞蹈166
- 第五节 送戏下乡之舞蹈171
- 第六节 大型歌舞(歌伴舞)174
- 第七节 民间舞蹈风格的形成180
- 第十章 黎族舞剧、歌舞剧和舞蹈诗185
- 第一节 舞剧《甘工鸟》186
- 第二节 舞剧《龙子情》190
- 第三节 舞剧《黄道婆》193
- 第四节 歌舞剧(人偶剧)《鹿回头》206
- 第五节 舞蹈诗《达达瑟》212
- 后 记218



第一章 导 论

舞蹈是人的内在真情实感的外化性示范以及由一般与个别的哲学原理在时间、空间和动力之中交汇磨擦而迸发的最为绚烂的艺术火花。

舞蹈是无声的语言和有韵的动作——舞蹈诞生并成就于人的合乎规律和目的的动作和姿态，却是难于尽数获取的一门综合性艺术乞求。

由于黎族没有自己的文字，其它兄弟民族也爱莫能助；因此，有关于黎族的史前舞蹈以至古代的漫长而悠远的部分丧失了被文字记载的可能，因此，试图跳出“你中有我，我中有你”的纷繁而又重叠的民族舞蹈艺术世界，从单方面去探究黎族舞蹈，也许已经难于找到更多更好的独特性述说理由，也难于形成具有说服力的话语模式，而且摆在我们面前的还有这样一种有争论的问题：这些舞蹈艺术形象究竟是装饰性和美学性的呢，还是具有文化意蕴并且有意传达某种特殊的信仰观念和价值的视觉符号呢？然而，不论如何，我们始终认为不同的民族往往处在不同的由自然生态环境所界定的空间和时间，以及不同的生理与心理所指向的不同的生存动力和价值判断，由此构建了人的不同的哲思、宗教、伦理、审美等知识谱系，也决定着人的不大相同的时



代精神和艺术方式。即使这些个不同显得多么的微小，我们也可以从审美学、文艺学、舞蹈学、宗教学，甚至是图像学和符号学去追忆和想象。从个别存在进行溯本求源似的追忆，或者从一般现象去想象其本在的真像，力求从最古老的表现传统根源上入手，注意各种舞蹈形象的源流演变，把握舞蹈的基本原型，做到查流而知源，从而大而化之地对待每一个复杂的迹象，尽可能采用较为合理的、具有相对的普遍意义的阐释或是论述，构筑一种大体上合情合理的理论框架。当然，这本书的目的不会仅仅停留在于对个别艺术存在的描述、解释和评价上面，而是要尽力与艺术世界另一极的一般相沟通，或者是对既有的一般艺术观念、艺术原理的运用、验证，或者总结概括出某种新的一般艺术观念、艺术原理。“无视艺术的历史性的艺术哲学是空洞的，而缺少理论根据的艺术史则是盲目的。”^①

我们认为，最早出现于海南岛上的黎族原始部落群体，一开始就活生生地存在、繁衍着，不过，悲惨与苦难对他们来说是与生俱来的。一开始，他们不得不面对着漂泊于海洋中的生存条件不良的孤岛，不得不面对着孤岛四周的苍茫无边的海洋。是海洋阻隔了孤岛与大陆的一切往来，又是海洋局限了人们向外伸展的生存空间。可以说，海洋就像造物主一样，很早就运用它自身铸造的宏大的气势和刚烈的脾性；统辖了孤岛上的一切生命，也决定了孤岛所有空间的阴晴圆缺。也可以说，岛上的一切已经是海的附体，并且已经显示了海的形制、海的色彩，也因此，孤岛上的植物们有了来自海洋风浪的痕迹，人的肤色以至于浑身形状也不例外地被套上了海的颜色。尽管黎族先民们如何地生活和生产，从一开始他们都已经陷入一种别无选择的选择。他们面对着



海，也选择了海，他们在接受海的一些恩惠的同时，也要承担着来自海的巨大灾难。来自海洋的灾难往往是毁灭性的，如特大飓风或者是强大地震之后的海啸，它胜过发生于陆地上的一切灾难，因而人们是那样的无奈，在大海面前呈现的那种表情是相当难堪的。对苦难有了悲情和忧患，才有可能产生一种对苦难的抗争意识。在万般无奈的情况之下，关于海的诅咒的言语出现了，而且从简短转变为长久，从质疑发展到歇斯底里的天问，即使在这之前他们已经学会运用各种优雅的语言来称赞有关于海的千姿百态，这时候他们认为海已经变得可恶，最迫切的任务是诅咒，用最恶毒的言语，或者用最最能够释怀的动作狠狠地诅咒，于是，那种简单却也不失形象的动作发生了，诸如持续不断地向天空举手伸臂和开胯、踏脚、跺步等。这些动作都在赤裸裸地暴露着人们的咒诅意图，没有规则，也不优雅，也没能想要达到某种预期目的。它只是一种集体无意识的对抗客观存在事物的举动，其动机和目的并不是纯粹为了呈现或是构建什么艺术，也不知道它将要走向艺术而最终成为形象艺术的一个重要的组成部分。正如容格所说：“把自我和主观心理过程放在对象和客观过程之上，或者无论如何总要坚持它对抗客观对象的阵地。”^②因此，可以说这个时候的动作只能是一种初时性的“对抗”动作，还处在无艺术状态，它最多算是一种无艺术的艺术。“人类早期的艺术、‘艺术前的艺术’不可能是纯艺术，不可能以审美为主要目的，它只能与原始人物质生产紧密相联，伴随着物质生产的过程，作为原始人物质生产和生活原一个因子、一种结果而形成。”^③

时间过去了不知多少年之后，不可预测的灾难还在伴随着苦



难的人们。当人们百思不得其解而将一切原由归咎于“鬼”的时候，关于“鬼”话题便像飘扬在风中的芦苇花——回音鬼、龙公马鬼、蒙鬼、人死鬼、瘟疫鬼、山鬼、水鬼、夺魂鬼、祖先鬼，等等。关于驱逐鬼魔的有一定目的的形象化动作也就在原先单纯为诅咒的动作的基础上升级了。可以说《驱鬼舞》、《打碗舞》和《“温媪”舞》是人们偏信于“鬼”的情感艺术的结晶。明朝初期的官吏邓廷宣在《琼州黎民图》中绘画并注明黎族“做鬼”的场面：“黎人无医药，病惟跳鬼。数十人为群，击鼓鸣钲，跳舞呼号，或取雄鸡红色者割之，见血用祈祷。谓之割鸡，海南俗多类此，惟黎人为尤尚云。”这里说到的鼓和钲显然不是原始舞蹈的原始伴奏工具，发展到秦汉时代才能出现，但能够说明黎族人自古就有“跳鬼”的舞蹈。从表面上看，驱鬼舞蹈的个别举动好像存在非纯粹艺术性，如配备的酒肉和香火等，但它们已经拥有了含蓄而优雅的情绪和节奏动作以及一些伴舞的有着象征意义的道具，有着现实美存在的形态，特定的感受，反映途径和特定的物质手段，具备了美学家王朝闻所言的成就艺术品的三个要素。^④如果说原先那些单纯为诅咒的动作是一种没有目的的虚张声势，那么后来的《驱鬼舞》系列则是实实在在的有目的性的形象运动模式。特别需要指出的是《驱鬼舞》终于能够借助那些移动地位的动作，自然而又强烈地表现出节奏的形态。正如格罗塞所说的“舞蹈动作的节奏似乎仅是往来动作的自然形式，由于感情兴奋的压迫而尖锐地和强力地发出来的。”^⑤从中我们还可以视觉、听觉和动感到它们所要表达的复杂的情感，所要展示的作为人才能拥有的试图战胜一切灾难的力。力的形象，形象的力，正是人们磨合了很长很长时间才找到的舞蹈艺



术的根本，“那些时而向中心聚集、时而向四周发射的力，那些时而上升、时而下落、时而冲突、时而达到和谐的力，是力的生动的节奏和脉搏。”^⑥

时间又过去了不知多少年，灾害和疾病并不像人们所期盼的那样动情、那般乖顺，而是愈加猛烈地蹂躏着人们，给人们的肉体和精神带来了极大的痛苦。这时，人们认为灾难和疾病是无休止的，没有尽头的，人是无奈于那些作祟于人间的“鬼”们的，只有居住于天上的“神”们才有办法治服“鬼”们，人们务必请到天神的帮助，而要请到天神又务必用非常虔诚的情感和非常深入的力，因此，人们都在要求自己做到紧张而活泼，果敢而睿智，要以付出生命代价的态度和行动去寻找更加能够感动天神的运动模式。于是，一种正如尼采所描状的“酒神艺术”的风采神韵的舞蹈艺术终于在苦难的境地中诞生了。拥有“一种巨大的惊骇”^⑦的《打柴舞》于办丧场所萌芽并诞生了。从形式上看，它有《驱鬼舞》留下的比较明显的痕迹，比如要摆设酒肉和香火，但艺术心象已经完全有别，所要表现的内容是超度亡灵和向天神求助，所要达到的目的是让苦难的人们倍加团结一致，倍加珍惜生存的时光。《驱鬼舞》用人声或者是敲碗声伴奏，它则用能够打击出清脆声的上等木材伴奏，木材敲击出来的声音如同有节奏的音乐，伴随着人们的开胯、挥手、转身、跳步而生发出极具生命力的旋律。在酒神的效力之下，在曼妙的旋律之中，“人与人重新团结了，而且疏远、敌对、被奴役的大自然也重新庆祝她同她的浪子人类和解的节日。大地自动地奉献它的贡品，危崖荒漠中的猛兽也驯良地前来。酒神的车辇满载着百卉花环，虎豹驾驭着它驱行……人，这最贵重的粘土，最珍贵的大理石，



在这里被捏制和雕琢，而应和着酒神的宇宙艺术家的斧凿声，响起厄琉息斯秘仪的呼喊：苍生啊，你们颓然倒下了吗？宇宙啊，你预感到那创造者了吗？”^⑧

从感悟中我们可以闻到不论是《驱鬼舞》也好，《打柴舞》也罢，它们都在创造着一种悲怆的氛围，似乎很难走出悲剧的情调，尽管《打柴舞》有一些模仿动物的跳跃的动作和自然生成的欢快的节奏，好像其还蕴藏着一种超然物外（生死达观）的思想意识。也许有人要问为什么这个时候不能产生喜剧性舞蹈，如果加上喜剧成份那么黎族远古社会的舞蹈艺术不就更为完美吗？这个问题不太容易回答，我们只能认为远古的人类太过于苦难和悲惨了，他们本身就是一部悲怆的书，这本书需要他们自己用很长很长的年月去叙述兼阅读，而且这种叙述兼阅读也似乎是一个没有休止的“生产”，它好像永不完结，永远处于过程之中，而且不能容纳悲怆以外的任何形式和内容。就这样，悲怆的艺术伴着苦难的人们走过了相当漫长的史前岁月。

只有到了有文字记载的年代，只有到了黎族人不再是孤单的岛民，只有到了生产力得到进一步的解放——黎族人手中的石器变成了铁器那个时期，也只有到了疾病和灾害变得不是那么嚣张的时候，黎族人类才有可能孕育和分娩出喜剧艺术。值得注意的现象是，汉民族带来的宗教文化一下子就传遍并影响了整个海岛，而且以不可阻挡的力量冲击着黎族人原来很简陋的“占卜式”宗教，好奇而又善于模仿的黎族人或多或少地接受了，并且马上消化和变换到精神的生产线当中。《三灵舞》、《双刀舞》、《钱串舞》、《老古舞》、《灯星舞》等舞蹈终于有了铁器、灯具、锣鼓和扇等道具，原来配套的黎族言语也大方地让位给加入队列



的汉语。这些舞蹈自从打上了汉民族宗教文化的一些烙印，就自然地增添了庄严肃穆的氛围，后来还发生了温馨浪漫的情调色彩。它们不但在形式和内容方面有了异样的色彩，而且可以变换形式来表达同样的内容，或者因目的改变而将自身的艺术追求方向和所要表现的内涵改变。可以说这时候的宗教因素已经漫漶于黎族旧有艺术的范式之中，幻化出一种宗教色彩十分浓厚的形而上，而且让形而下的舞蹈将人们的身体抓紧，去追求一种能够与哲学比肩的观念性的东西，因而它们再也不能像原始舞蹈那样比较专一于一种艺术类型和范式。从文艺学的角度出发，如果可以确定原始舞蹈为物质性实用目的兼有精神性实用目的艺术，那么古代和近代出现的那些舞蹈则是精神性实用目的兼有审美性非实用目的艺术。在原始社会以至于中世纪，人们把舞蹈当成抗击鬼魔获取物质生活的武器，这当中也存在抚慰苦难生命的情感意愿，到了秦汉以后以至于近代、现代和当代，舞蹈的生产目的更多的成分在于精神的愉悦和审美的享受。马克思关于艺术生产的理论也阐明了艺术生产的三个过程（或者说是三个层次），即：生产（一般）——精神生产（特殊）——艺术生产（特殊精神生产，个别）。就是说，人类初期的艺术属于物质性的一般艺术生产，发展到了专门为精神愉悦而生产的艺术则是纯精神艺术生产，再发展到纯艺术的审美性生产则是个别的特殊精神艺术生产。也可以理解为：艺术作为一种特殊精神生产，必然内在地蕴含着与一般生产的共同规定、与一般精神生产的共同规定和作为一种特殊精神生产的特殊规定这样三个层次。

黎族人类社会的特殊精神生产的艺术生产，应当是在现代阶段才出现的，确切地说是在新中国成立之后出现的。这种艺术形



态的形成跟先秦时期汉民族的特殊精神艺术的形成晚了2000年左右，不过它也可以纳入中国艺术发展史上的第三种历史类型。这种艺术是伴随着黎族人的人身和精神的解放，黎族人的精神生产内部得到进一步的分工，各种特殊精神生产形式如科学、哲学、宗教、历史等分别获得相对独立的发展才可能逐渐形成的。也在这个历史艺术进化发展的过程当中，人们能够充分地意识到传统艺术形式已经不能很好地表白新的时代精神，“形式上的束缚，使精神不能自由发展，使良好的内容不能充分表现。若想有一种新内容和新精神，不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。”^⑩于是，黎族的原始性艺术才得以跨出了历史上最关键的一步——转死亡悲剧为生命喜剧，转篝火暗夜为白日晴天，转民间化为大众化。当然，这要归功于新中国的中央人民政府，归功于广大的包括汉民族同胞在内的文艺工作者，正是有了他们的伟大的艺术奉献和功劳，黎族舞蹈才能从独舞、组舞和群舞发展到舞剧，从海南跳到中国各地舞台，从中国舞台走向世界大舞坛。《五朵红云》（广州部队战士歌舞团创作）的成功出演，标志着有关于黎族的第一部大型舞剧的诞生。接着的《甘工鸟》、《三月三》、《草笠舞》、《喜送粮》、《逗娘舞》、《椰壳舞》、《阿丹》、《槟榔树下》、《舂米舞》、《围猎舞》、《藤圈舞》、《开山歌》、《砍芭蕉》、《闹月》、《赶海的人》等等，它们都能够以非常清醒的主体态度去应合新时代的审美心理的需求，这主要表现在它们以非常崭新的时空和动力去传承或者变换传统民间舞蹈的旧有的形式和内容，表现在它们步入多样化的纵深探索之后所展示出来的多元化的艺术追求趋向。这个时期诞生的舞蹈艺术品有如星光灿烂，诞生的舞蹈艺术家也如耀眼的星座。他们富有创造的



赋和后天培育的灵感，富有精练的技巧和令人惊叹的魅力。他们的成就，不但给传统显示出一种不可阻拦的冲击力，而且能够孕育出关于未来的新颖的动作艺术设计，足以变成几代舞蹈人的榜样和准绳。

到了当代，确切地说是到了黎族舞蹈新生代的不断崭露头角的时期，不管是富有舞蹈天赋和艺术基础的黎族人（包括专业和民间业余舞蹈工作者），还是其它兄弟民族的舞蹈艺术家们都乐意加入到发展和兴旺黎族舞蹈事业的行列当中。他们都意识到舞蹈的创作并不是意味着要肆无忌惮地将浅显的事情戏剧化，或去打击古典技巧和神圣的传统，舞蹈的创作也不再意味着去讲一则故事或传达一个思想，而是通过行为和对行为的感知去升华那个存在于意识深处的艺术悟性，因而他们都在不停地搬动和调整着那些曾经与舞蹈艺术交流而得到的宝贵经验，不断地生发出新颖而锐利的审美目光。时代和民族的需要，时常促使他们将艺术视角移位到人类历史和精神的最早的记忆和想象中去，虔诚而智慧地开掘民族艺术的最深的根基，而且竭力给予所获取的意象以新的艺术表征，以便再现出人类更为深层的精神价值，以便迎合当代人的更高层次的审美乞求。经过这些年艰辛的精神磨砺和艺术水平的锻造，终于诞生了一批富有成绩的新生代舞蹈家。他们正在活灵活现于舞坛之上，正在用自身的智慧和心血抚育属于新生代的舞蹈艺术之花。《达达瑟》、《鹿回头》《黄道婆》、《五指山魂》等舞剧和舞蹈诗的成功出演和获取的轰动效应，已经足以彰显了他们的不懈的努力所取得的辉煌成果和给社会与大众做出了多么富饶的贡献！如果他们再加一把劲，再多一些把他们的智慧艺术改进到既让广大观众欣喜若狂又在舞台上给予辉煌的表



现，那将是多么的令人心醉神迷呀！

诚然，以上所述的只是黎族舞蹈艺术发展史的一般性概括，明显地过于简单化，因为我们最大也是最终的目的是较为全方位地构建黎族舞蹈艺术史，因此，我们即将试图从黎族的舞蹈本体、人文地理环境以及有关于黎族的时代观念、思想信仰、生活方式、风俗习惯等方面去探究舞蹈发生、存在与发展的“根”。当然，黎族民俗舞蹈（从原始社会到解放前夕）的发展整体只是一个“平民化”的历史过程，比较单纯，或者说其内容和形式都比较简约，没有汉族大哥的舞蹈历史那样的繁华和丰厚。它的最初的艺术形式没有“诗、乐、舞”的三者合一，到后来也没有几个“以歌舞演故事”的戏曲，更没有所谓的“宫廷舞蹈”的大曲，而且一直到今天为止也很难发见更为纯粹的现代舞表现手法。如果从一种纯粹的“舞蹈本体”观来考察研究黎族舞蹈史，或者一味地跟随别人之后尘而做出人云亦云之论证，就很容易得出很多不尊重实际的臆想和断言。不管怎么说，黎族的舞蹈已经沿习生存和锐意发展到了今天，其生存有其生存的潜在能耐和特殊原由，其发展有其发展的意识本体和形态动力，而且其始终没能自生自灭本身就是一件大快事，因此，姑且抛开一切先决条件，单以它的“意识本体存在”这一角度作为审视立场，我们也能够认清黎族舞蹈的真正史实所在。吴晓邦先生在谈及舞蹈史和舞蹈基础资料理论关系时曾说：“由于过去我们不重视舞蹈的基本理论舞蹈史的研究工作只是做些资料的堆砌……舞蹈决不能离开民族意识而存在。”^⑧我们理解，舞蹈是人们有意识的创造性的实践，它的整体构成往往要大力地凭借人们的能够形成坚定内心意志的特有意识，这种特有意识也就是能够决定人们的运动