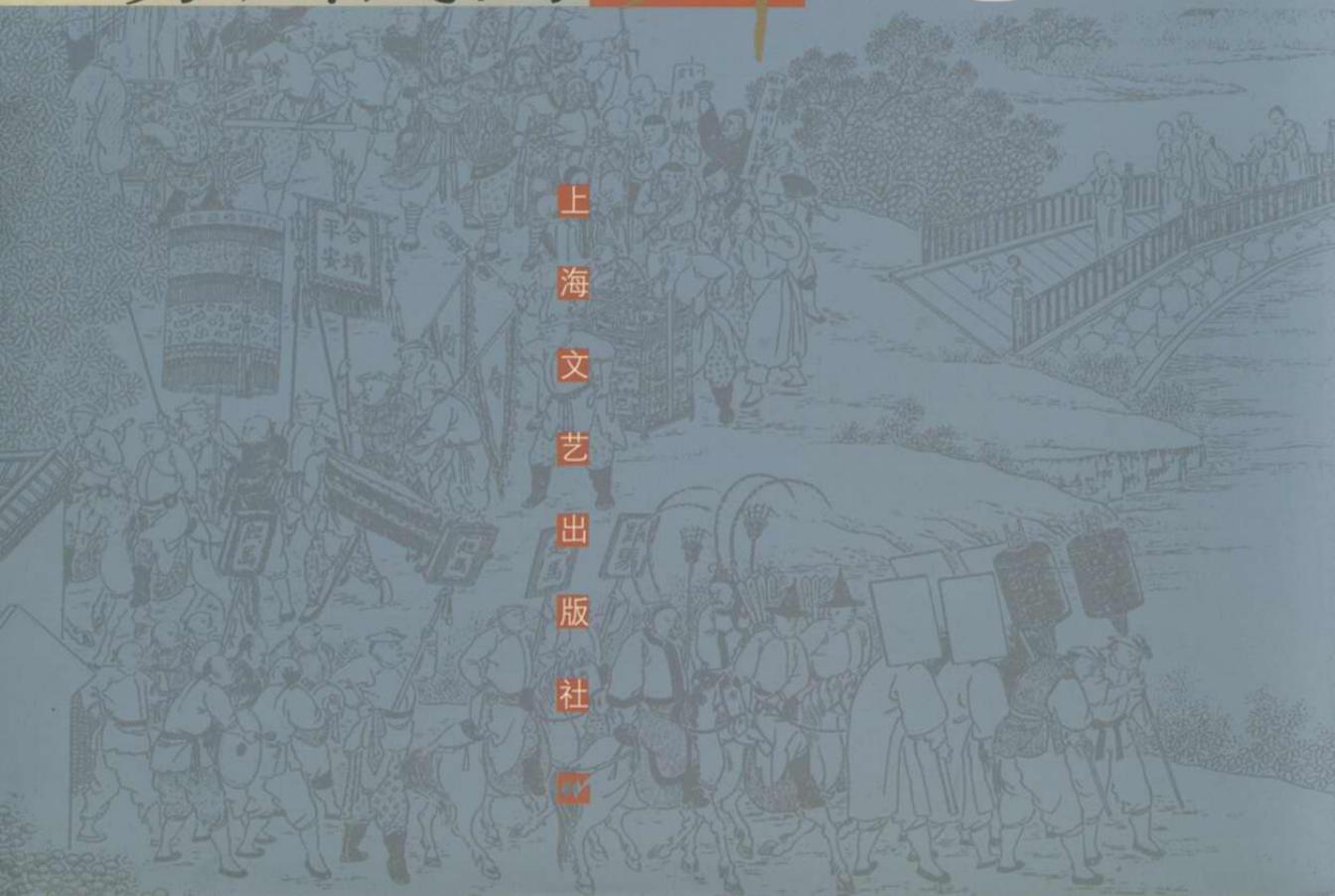


003531

苏州市文化广播电视管理局

苏州民间舞蹈志

上海文艺出版社



苏州市文化广播电视管理局

苏州民间舞蹈志

周巍峙题



上海文艺出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

苏州民间舞蹈志 / 苏州文广局编. - 上海: 上海文艺出版社, 2004

ISBN 7 - 5321 - 2706 - 0

I. 苏州... II. 苏... III. 民间舞蹈 - 舞蹈史 - 苏州市 IV. J722.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 041391 号

责任编辑: 徐华龙

封面题字: 周巍峙

装帧设计: 王志伟

苏州民间舞蹈志

苏州市文化广播电视管理局编

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

电子信箱: cslcm@publicl.sta.net.cn

网址: www.sbcm.com

新华书店经销

苏州工业园区美柯乐制版印务有限责任公司

开本 889 × 1194 1/16 印张 26.5 插页 32 字数 502000

2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

印数: 1-1000 册

ISBN 7-5231-2706-0/K · 194 定价: 120 元

《苏州民间舞蹈志》

编辑委员会

主 任 高福民
副 主 任 陆 凯
委 员 (以姓氏笔画为序)
于丽娟 杨炳泉 沈 石 沈网君
陆 凯 周可嘉 费子文 钱国良
席逢春 高观生 高福民 管巧福
缪志清
特 约 编 审 蓝 凡 谢建平
执 行 主 编 沈 石
执 行 副 主 编 徐凌峰
编 辑 (以姓氏笔画为序)
尹培民 吴幼民 张 岚 杨瑞庆
林雪云 胡雪琴 郭祖民 袁光华
蒋蕾静



凡例

一、本书为志书体例，以记述具体舞目志略为主，力求翔实完整、史实有据，一般不加评说，力求保存原貌，作为史料以供后人研究。

二、本志所录舞目以历史上流传或出现于苏州的民间舞蹈为主，兼录少数曾在本地区演出的宗教舞蹈、宫廷舞蹈等。时间无上限，下限为1949年年底，但所录之舞在1950年后仍有活动者，其活动情况亦予记载。专业舞蹈工作者创作或改编的舞蹈节目不在所录范围。

三、本志收录舞目之地域以2000年苏州市行政区划为准，包括苏州市区及所辖张家港、常熟、昆山、太仓、吴县（2001年分列为吴中区、相城区，划入苏州市市区）、吴江等县级市。

四、本志主体分综述、图表、志略、历史

文献辑录、历史文物、人物传记等部分。

五、本志附录辑录部分舞目之场记、音乐、服装、道具、动作分解（其中内容大多采自《中国民族民间舞蹈集成·江苏卷》之苏州部分资料），以供恢复排演之需。附录还收入采风记录、有关民俗活动、宗教活动等介绍。

六、舞目志略不分舞种。形式或内容类似的舞目相对集中编排，每个舞目均附全景图或局部图。

七、本志所记地名及其建制均以当时名称及建制为准，如现在已有变化，在第一次出现时加注现有名称及建制。

八、本志所记舞蹈动作均采用《中国民族民间舞蹈集成》规定的统一名称及术语，其中有民间俗称者加以注明，没有统一名称者用民间俗称并尽量介绍其动作姿势。



序

周巍峙

三年前，我曾高兴地苏州市文化局主编的《苏州民间器乐曲集成》作序。我对他们以强烈的使命感和对于祖国优秀文化遗产的重视，经过七年的艰苦劳动编成了那本《集成》，表示了由衷的敬意。

这几年来，我常常有机会去苏州。看到了苏州在大力发展经济的同时，为精心保护包括古城、园林和昆曲、评弹等文化遗产而作出的努力，已经取得了十分可喜的成果。今天，《苏州民间舞蹈志》又将出版。据说，为此他们又付出了近四年（如果加上80年代初普查、收集《中国民族民间舞蹈集成·江苏卷》资料的时间，也有七八年时间了）的艰苦劳动。在这本书里，收集、整理了近七十个民间舞蹈史略，其中有许多是早在解放前就已失传了的。我们知道，民间舞蹈在历史上大多处于“下里巴人”的地位，甚至还远远地比不上民谣、民歌那样得到文人的关心。除了有一些舞蹈的名称及简单的描述得以在某些野史笔记中有所提及之外，它们的历史状况与表演形式基本上没有比较具体的文字记录。可以想见，为了大体上能够再现这些舞蹈的情况，从事普查、收集以至整理成文的同志，需要进行多么深入、细致、耐心、反复的调查。

苏州是吴文化的主要发祥地之一。苏州的传统文化宝藏极其丰富。民间舞蹈当然也是其中的重要部分。吴人善舞，早有定评。当今苏州在舞蹈事业方面，出现了《担鲜藕》、《织》、《干将莫邪》等一大批业余及专业的精品，不能说与苏州的民间舞蹈传统无关。《苏州民间舞蹈志》的问世，不仅为我们提供了继承、研究传统舞蹈和创作新舞蹈的重要资料，而且也研究吴地文化尤其是民俗文化提供了很有价值的素材。

苏州的崛起正越来越为世人瞩目。它在经济建设方面取得的巨大成就，根本上是由于党的改革开放的政策，也有人间天堂人文地理优势的客观条件。而苏州市委、市政府和苏州人民上下一心，抓住机遇，充分发挥自己的优势，艰苦奋斗，与时俱进，则是决定因素。苏州的传统文化精神在这里就起着重要作用。他们已响亮地提出并积极实施着建设文化大市、文化强市的目标。为了实现这个目标他们正在着手做许多具体的实事，包括编写《苏州民间舞蹈志》在内的一系列有关苏州传统文化的文献性资料，便是其中之一。我想，这确实是一项非常有意义的工作。

江泽民同志在党的十六大政治报告中指

出，要牢牢把握先进文化的方向，就要“立足于改革开放和现代化建设的实践，着眼于世界文化发展的前沿，发扬民族文化的优秀传统，吸取世界各民族的长处，在内容和形式上创新，不断增强中国特色社会主义的吸引力和感召力。”我相信，苏州对优秀传统文化的

挖掘与保护，不仅为后人抢救了一批宝贵的文化遗产，而且也为建设有中国特色、苏州特色的先进文化提供了有益的参考资料。

2003年3月25日于北京



综述

沈石

苏州，地处长江三角洲东南部，西濒太湖，北依长江，东接上海，南临浙江。境内“江湖雄阔，川泽沃饶”，气候宜人，人口密集。考古证明：早在一万年前新石器时代已有古人类生活于兹，而六千年前的马家浜文化、崧泽文化和良渚文化遗址的出土文物，更证明了先人在这里已掌握了水稻种植、纺织的技术和玉器雕琢等精美工艺。至公元前25世纪起，周太王之子泰伯、仲雍南下带来的中原文化与本土文化融会结合而形成的吴文化，则以其独特的风格而成为华夏文化的重要组成部分。自两千五百年前春秋吴国建阖闾大城以来，凭借吴地三江五湖之利，地灵人杰、经济发达，秦、汉即成为东南政治经济之中心。《史记》称之为“江海间一都会也。”两晋以后至南北朝，苏州“毕天下之至异，迄无索而不臻”。《隋志》：吴地“川泽沃衍，有海陆之饶。珍异所聚，故商贾并凑。”唐时又被誉为“人稠过扬府，坊闹半长安”（白居易诗）。至宋，已有“天上天堂，地下苏杭”的民谚和“风物雄丽为东南冠”（范成大《吴郡志》）的美誉。作为水陆交通要冲的通海商埠，它又成为全国财货集散、转运和信息交流的中心。“翠袖三千楼上下，黄金百万水西东，五更市贾何曾绝，四远方言总不同”（唐寅《阊门即事》），反映了苏州在明代时的繁华气象，手工业和商业的发达，使苏州出现了具有资本主义萌芽

性质的生产关系。清乾隆年间，“苏州商贾辐辏，百货骈阗”（见《陕西会馆碑记》）。在曹雪芹的笔下，苏州被描写为“最是红尘中一二等富贵风流之地”！

经济的兴旺，促进了文化的发达。苏州素称人文荟萃，文学艺术诸多门类在这里互相渗透、互相促进，形成了多方位、多层次、全面发展的局面。无论是文人庶民，无论是男女老幼，无论是城镇农村，在诗文、歌谣、戏剧、曲艺、器乐、古琴、书法、绘画以及园林、工艺、建筑等各个方面，都取得了辉煌且独特的成就。在舞蹈艺术方面，其历史的成果同样悠久而灿烂。由于吴地素有“信鬼神，好淫祀”（《吴郡志》）的传统，为许多源于巫覡的舞蹈提供了孳生土壤；交通的便捷，使苏州“五方毕至，鬻市杂扰”，吸纳了大江南北的众多民间舞蹈；同时，由于经济繁荣，人皆好游乐，非但官绅富豪之家皆有蓄养家班之风，文人雅士且多聚游之习，黎民百姓则是“俗尚奢菲，竞节物，好游遨，行乐及时，终岁迨无虚日”（《吴郡岁华纪丽》），更为民间舞蹈的生存发展环境创造了充分的条件。

二

古代，吴地就有“防风氏之乐，截竹长三尺，吹之如嗥，三人披发而舞”（南朝梁任昉《述异记》），说明传说中太湖先民的原始舞

蹈已经有音乐相配。周初，泰伯、仲雍来到被称为“荆蛮”的江南后，一方面带来了先进的周文化，同时又为适应当地的习俗，“断发文身”，和土著居民一起创造了吴国文化。至寿梦登王位，为了改变被人视为“蛮夷之邦”的印象，北上朝见周天子，并考察中原包括乐舞在内的礼乐文化，感叹道：“孤在蛮夷，徒以椎髻为俗，岂有斯之服哉！”他决心吸收中原文化。至其子季札，对中原文化就很精通，以至在鲁国“观乐”时发表了相当完整，也是历史上最早的乐舞专门评论，被孔子赞为“延陵季子，吴之习于礼者也”。寿梦、季札父子对吴国文化的发展起了重要作用。屈原的《楚辞·招魂》中写道：“吴歃楚讴，奏大吕些”，表明了吴楚乐舞呈现出互相融合之现象。阖闾女丧，“国人乃舞白鹤于吴市中，令万民随而观之”（《吴越春秋》），则是祭祀舞之例证。夫差在姑苏台上馆娃宫中的朝朝夕夕弦歌声中，曾教后人有了“娥眉忽散绮罗丛，幽静花深歌舞空”的感叹。响屐廊里吴王以榭榭建廊而虚其下，令西施及宫人步履绕之。“辇道蟠空曲，红影镜中横。当年舞袖翻，莲瓣香尘生。只愁天风紧，吹断步虚声”（毕沅《响屐廊》），可以想见当年宫中舞女挥袖起舞，舞步蹁然的情景。在《灵岩杂诗》（张郁夫）的“白苎歌残闲笑颦，舞衣深锁洞腰春”句中所提到的《白苎舞》，历史上更有许多诗文描绘。“白苎舞辞中有巾袍之言，苎本吴地所出，宜是吴舞”（《宋书·乐志》）。晋人《白苎歌》：“轻躯徐起何洋洋，高举双手白鹄翔，宛若龙转乍低昂，凝停善睐容仪光，如推且引留且行，随世而变诚无方。”宋人有词：“仙仙徐动何盈盈，玉腕俱凝若云行，佳人举袖耀青娥，掺掺擢手

映鲜罗，状似明月泛云河，体如轻风动流波”，还有“清歌流响绕风梁，如惊若思凝且翔”，“舞女趁节体自轻”、“凝笳哀琴时相合”等等。这些诗歌创作的出现，表明了以下情况：首先，吴人已充分利用盛产丝绸的条件，将丝绸的轻软柔滑的特质运用于舞蹈；其次，此舞已有较高的技巧、丰富的节奏变化；其三，舞蹈是在多种乐器的伴奏下，歌、乐、舞有机结合中进行的。

《吴郡志》中还记有《拂舞》、《白符舞》、《白鳧舞》：“按舞志曰：江左初有拂舞，吴舞检其歌，非吴辞也。又杨泓拂舞序曰：自到江南见白符舞，或言白鳧舞，云有此来数十年。察其辞旨，乃是吴人患孙皓虐政思属晋也。”可见这些舞在三国时已有，且是一种具有政治内容、表达民心民情的舞蹈。至唐代，李白《拂舞歌辞》云：“铿鸣钟，考朗鼓，歌白鳧，引拂舞。”说明至隋唐之际此舞已配以钟鼓、进入庙堂，从民间舞演变为仪式乐舞了。

南北朝以后，江南经济有了很大发展。城市繁荣，文化发达，民间乐舞盛行。唐代史学家李延寿描写刘宋文帝（424—453）时的歌舞盛况：“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群。”南齐武帝（483—493）时：“都市之盛，士女昌逸，歌舞笙节，袿服华装，桃花绿水之间，秋月春风之下，无往非适。”（均见《南史·循吏列传》）都反映了当时吴地歌舞盛行的情景。南北朝时还有一些志于史书、传于吴地的舞蹈。如《杯盘舞》（起于汉而盛于晋，南北朝传入江南）、《白鹤舞》（鲍照《鹤舞赋》：“入卫国而乘轩，出吴郡而倾城”）等。

隋代，文帝制“七部乐”，炀帝改制为“九

部乐”，确立了中国古典乐舞的主体。大运河的开通，使南北文化交流加强，对苏州乐舞的发展具有深远的影响。唐代，贞观、开元年间，太平盛世，歌舞升平，民间舞蹈得到了进一步的发展。唐玄宗在广陵（今扬州）展演《霓裳羽衣曲》。影响所及，以至后世所制的昆曲《长生殿》的演出中也仿此舞。五代十国，南唐流行《弓弯舞》，“舞袖弓腰浑忘却，娥眉空带九秋霜”（唐段成式《酉阳杂俎》），可见后世江南舞风“三道弯”的韵律当时已具端倪。除此还有“踏歌舞”，南宋叶适《齐云楼》（建于唐，在苏州子城）诗云：“夜闻踏歌喧，激烈动哀思。”踏歌始于汉，唐刘禹锡有《踏歌词》，是古代民间舞蹈，舞时成群结队，连臂踏地，边歌边舞，表现了人们盛世欢快的情绪，直到南宋仍在苏州流行。

宋元时期，战乱频仍，宫廷及士族的大型歌舞有所衰落，但南宋偏安引发了江南的繁华，加之元代戏曲的发展，以及人民为祈求太平而兴起的祀神等活动，使舞蹈进一步深入于戏曲、民俗等活动之中，得到更大的用武之地。南宋范成大《上元吴中节物俳谐体三十二韵》组诗中多次描写了当时的民俗风情：“斗野丰年屡，吴台乐事并，酒垆先叠鼓，灯市早投琼……轻薄行歌过，颠狂社舞呈，村田蓑笠野，街市管弦清，里巷分题句，宫曹别扁门，旱船遥似泛，水傀儡如生。”诗中所说的“灯市”、“社舞”、“管弦”、“旱船”、“水傀儡”，都是戏舞结合的民俗表演形式。“竹拥溪桥麦盖波，土牛行处亦笙歌”，“桃杏满村春似锦，踏歌椎鼓过清明”等句则反映了立春、清明等节日在苏州都有相应的民俗歌舞活动。

明末，南曲昆山腔在魏良辅等人的改革、

创新中发展为昆曲，走上剧坛，并在昆山、太仓以至苏州流行。许多官绅人家蓄养家班成风，职业昆班迅速发展。“一郡之内，衣食于此者不知几千人矣”（明·张翰《松窗梦语》），在它竞争发展的过程中，艺人们为了更好地刻画人物、营造气氛、抒发感情，不仅在音乐唱腔、服饰场面、表演技巧方面精益求精，还在身段、动作、姿态等方面吸收宫廷舞与民间舞的精华，达到了载歌载舞的完美境界，形成了各行角色的演技体系。昆剧表演中仅步法即有方步、矮步、碎步、云步、跪步、跣步、小窸步等多种形式，其他如容袖、抖袖、丢袖、扬袖、拂袖、甩袖等用袖方式，卧鱼、乌龙纹柱、吊毛、抢背等动作，都是十分优美的舞蹈程式。有的折子如《长生殿》中还专门穿插了表演《霓裳羽衣舞》的场面。在《昆曲吹打曲》（太仓高步云编）中，“舞曲”部分记有场面用于舞蹈的曲牌如《到春来》、《到冬来》、《五福降中天》、《锦上花》、《渔翁乐》等，分别用于《长生殿·舞盘》、《牡丹亭·惊梦》、《金山寺·水斗》等剧。清代苏州戏曲艺人郑连贵“独以步骤胜”，他扮演的武旦快节奏台步当时无人能及。《怀芳记》作者梦庵老人对他的舞姿评价，认为达到了曹植在《洛神赋》中“翩若惊鸿，宛若游龙”的水平。

除昆曲外，还有流行于市井、乡村的春台戏（草台戏）。据《吴郡岁华纪丽》所记，春台戏是“承平日久，乡民假报赛名，相习征歌舞。值春和景明，里豪市侠搭台旷野，贖钱演剧，男妇聚观，众人熙熙，如登春台，俗谓之春台戏”。春台戏约起自清初，开演之日“抬神款待，以祈农祥。台用芦席蔽风日，谓之草台”，春台戏舞台上演出的许多地方戏，虽然

没有昆曲那么精美成熟，但具有活泼、朴实、生活气息浓郁等为群众喜闻乐见的民间色彩。其中更包含了丰富的民间舞蹈成分。“柳阴路曲聚村农，四角平台采几重”，“红男绿女杂沓来，万头攒动环当台。台上优伶妙歌舞，台下欢声潮压浦”（清袁景澜《吴郡岁华纪丽》），描写的是春台戏的盛况。在春台戏演出中，不仅那些民间小戏有着丰富的舞蹈成分，而且在演出前后及中间，往往插演一些如《跳加官》、《跳财神》、《打花鼓》和《小寡妇上坟》、《小尼姑下山》之类的舞蹈节目。

从唐代名妓贞娘曾有许多诗文记其“歌舞有名”以来，苏州烟花巷中的女娃也多能歌善舞。明代长洲张献翼著有《舞志》。据明·潘之恒《亘史·张文儒》云：“张幼于（注：即献翼）志《舞》书成，语余曰：公见旧院妓张文儒舞耶？惜公生晚，不及见其盛。尝夜造其室，侍儿传曰：娘来矣，娘来矣！如是数回，犹未至，至则徐徐其行，前双鬟导以明角灯二，后侍婢以羽扇障之，望之若洛川凌波，左明珠而右翠羽，有选《盘旋舞》，荐间又如《天女散花》……余犹习见徐惊鸿《观音舞》、万华儿《善才舞》云。”明王穉登在万历年间坐楼船到苏州，置酒唱曲做寿，“晨夕歌舞流连者累月”。

明清，农村各种神仙庙会、迎神赛会更加盛行。在这些带有宗教、祭祀等性质的民俗活动中，民间舞蹈作为悦神、祈福、驱鬼、祛邪的功能得到了集中的展示，同时它也具有群众性自我娱乐、自我表现的作用。明王穉登在《说郛·吴社编》中写了当时江南庙会盛况：“会过门之家，折简召客，宾徙戚属，闺秀婴童，云至雨集。家窥则朱门锦席，水览则百舫

青帘，花间而玉勒摇，柳下而红妆映……富者列筵张具，千金一挥，贫者茶杯脱粟而已。若天街填巷溢，壁倚楣冯，店外庐傍，檐间井上，袂云而汗雨者，则又不可数计也。”盛行的程度，甚至引起了官府的注意。《吴县志》（卷十二）记载了地方官发布的禁令。《陈文恭公风俗条约》宣布：“春祈秋收例所不禁，聚众赛会、酬神结会，误农耗财。江南媚神信鬼，锢蔽甚深。每称神诞，镫彩演剧……技巧百戏，清歌十番，轮流叠进……抬神游市，炉亭旗伞，备极鲜妍，台阁杂剧，极力装扮，今日某神出游，明日某神胜会，男女奔赴，数十百里之内人人若狂，一会之费动以千计。”《汤文正公抚吴告谕》也云：“又有游手好闲之徒，或假神道生辰，或称祈安保岁。赛会庆祝，杂扮故事，儿女溷淆，举国狂鹭……吴下风俗每事浮夸，粉饰动多无益之费……如迎神赛会搭台演戏一节，耗费犹甚。”（《乾隆·道光·同治三府志》）。官府之所以告谕禁止，固有戒奢尚俭之意，同时确实从另一个侧面反映出当时民间民俗民舞活动盛行场面。

清人顾禄在《清嘉录》中详细记载了苏州早在明朝之前形成的十二月习俗礼尚，在每月丰富多彩的节时活动中就包含了许多歌舞内容。如正月有“行春”、“打春”、“新年”、“祭猛将”、“灯市”；二月有“百花生日”、“春台戏”、“解天饷”；三月有“山塘看会”、“犯人香”、“游春玩景”、“东岳生日”、“药王生日”；四月有“神仙会”；五月有“划龙船”；六月有“虎丘灯船”、“雷斋”；七月有“青龙戏”、“七月半”；八月有“走月亮”；九月有“登高”、“旗纛信爆”；十月有“十月朝”；十二月有“跳灶王”、“跳钟馗”等。在这些条目

中,都记载了苏州官府富室、里豪市侠、庶民群众以至艺人丐者发起和参与的含有各种民间舞蹈的民俗活动。苏州所属各县,除有类似以上项目外,还有一些不尽相同的地方习俗。

清末太平军入苏,对苏州的民间乐舞也有一定影响。《粤逆纪略》(清佚名著)称,太平军“每饭必用乐,行则與前用之”。这里,不但有十番吹打的演奏,也有舞蹈、仪仗的表演。太平军还在江南一带招募了大批“民间豪杰、能习拳棒武艺骑射者”及“戏班中人有能飞行走跳者”等江湖艺人(见清沈梓《避寇日记》),用以训练部队。其中包括早在明代太仓一带为抵御倭寇而建的民间组织矛子会和盾牌手、快刀队、麻雀蹦等。太平军失败后,其成员流入民间,有的参加民团,有的卖艺为生,逐渐转变为庙会护神开道的仪仗队伍,进一步增加了表演成分,形成具有武术性质的民间舞蹈。此外,太平军将士来自全国各地,还有大量从湖南、河南、山东、广东及苏北来苏州定居的难民,带来了各地的民风民俗,也促进了江南和各地民间舞蹈的交流。

民国以来,苏州东有上海的崛起,西有无锡的发展,经济地位大大下降,再加上历经军阀混战、日寇入侵、内战开始,经济衰退,民生凋敝。传统的庙会、社戏等活动大大减少,普通百姓也没有歌舞升平的氛围。尤其是抗战期间,日伪残酷进行“清乡”、“扫荡”,对于庙会之类的群众聚会更是严加禁止。太仓娄东沿江地区曾流传多年的《踏潮舞》,日军对之十分忌讳,凡发现者即当场击毙,致使该舞后继无人而失传。另一个民间舞蹈《东海人鱼》也被认为是暗指日本女人而遭禁。吴江芦墟一带举办的快船会,群众在河两岸进行《摇

快船》表演,被日军认为是游击队而险遭清剿。战乱之中,流落街头的各地丐者及江湖艺人相对增加,继续着他们卖艺求乞的表演,却难以得到提高、发展。许多民间舞蹈到了20年代至40年代已逐渐绝迹。

在此同时,在频繁的天灾人祸中人们为祈求太平而进行的宗教、巫覡活动及官府为欺骗群众粉饰太平而举办的各种神会、灯会仍有举办。如1944年苏州大旱的求雨出会、1945年玄妙观的“祈祷和平大醮”全表法事及“双十节”提灯会等等,但其盛况、规模已大不如昔。

三

纵观历史,苏州民间舞蹈作为意识形态的一种艺术形式,其形成发展与苏州的地理条件、经济基础、社会变革、文化环境等都有密切的关系,成为人民生活的形象反映。它反映了吴地人民在生产、劳动、战斗、爱情、阶级斗争等诸多方面的思想感情;反映了人们对于命运的祈求、愿望,对于幸福的追求、想象,对于统治者的反抗和讽刺。在历史的长河中,有一些民间舞蹈由于功能的丧失而失传,现在已无从查考。有一些民间舞蹈则被戏曲所吸收,成为戏曲艺术的组成部分。还有一些民间舞蹈,因融入庙会等民俗活动载体,或因其与人民生活的密切关系而具有强大的生命力,从而流传至今。

苏州是水乡,水上生活不仅直接成为民间舞蹈的素材,如《荡湖船》、《摇快船》、《划龙船》、《摇大橹》、《划灯》等,在苏州分布面很广,尤其在吴江、吴县、太仓等地十分流行。水乡的民间传说也被广泛反映在民间舞蹈之

中,如《河蚌舞》、《田螺女》、《东海人鱼舞》、《踏潮舞》等。江南水乡的人民性格还融合为许多民间舞蹈的韵律、风格,使苏州的民间舞蹈多有柔美、流畅的特色。即使是外地传入的如《浒浦花鼓》、《高跷》、《莲湘》等舞,在长期的熏陶整合中,都注入了苏州细腻、精致、灵巧等吴地风貌,而区别于北方的粗犷、强烈。苏州的地势低湿,是蛇类孳生之处,关于蛇的传说很多,乃出现了以蛇为题材的舞蹈。如太仓挖掘出来的《召蛇舞》、《唤人蛇》等。沿江、沿海的渔民为祈求平安丰收,有了《童子开刀》、《大郎神》。而《踏潮舞》更体现了沿江沿海人民挑战江海、以迎风击浪为乐的精神。《打春牛》、《挑采茶》等舞蹈,继承了古代农业社会盼望丰收的传统仪式,当然也是苏州这个稻米之乡传统性节目。正如范成大《乐神曲》中所唱:“愿神好来又好去,男儿拜迎女儿舞。老翁翻香笑且言,今年田家胜去年。去年解衣折租价,今年有衣著祭社。”

通江达海的苏州又是水陆码头、交通枢纽。来到这里的不仅是四海商贾,还有无数因江南之繁荣而流徙而来的移民和江湖艺人。他们带来了大江南北的民间文化,其中,许多民间舞蹈便是江湖艺人的谋生手段。这里面,既有一些具有相当技巧水平的、杂技性的舞蹈,如《绳上美人舞》、《火球舞》、《童子拜观音》、《舞钢叉》等,也有大量以丐者为主、在街头为了乞求赏赐而表演的比较粗鄙、简单的舞蹈,如《跳灶王》、《跳钟馗》、《调乌龟》等。其中有一些舞蹈在不断加工发展之后,随着社会的需要,逐渐演变为行街巡游的节目,如《狮舞》、《马灯》、《莲湘》、《跳加官》等。由于行街巡游活动都有当地帮会等地方组织

牵头、安排;苏州的水陆码头等经济发达地区又因社会结构变动,形成了一定的权威势力,对于赛会等活动订有相当严格的行规,互相之间还存在竞争及制造声势的要求,因此,从事行街巡游的艺人不但要参加有关的会社,而且在表演技巧上也必须不断提高,这就促进了这些进入行街巡游的节目艺术上的发展和提高。

舞蹈与巫覡的关系密切。许多民间舞蹈都起源于人们对于自然现象或个体命运的敬畏。如前所述,苏州在敬神祀鬼方面有悠久的传统。各种龙舞就是古代的雩祭中重要内容。昆山《狮龙舞》更注入了人们对青龙因行雨遭谴而给以支持的美好愿望。其他如《童子开刀》、《祈雨舞》、《召蛇舞》、《跳马皮》、《打春牛》、《大郎神》等,也都表现了人们对自然界的祈求。《赤膊犯人》在苏州每年几次举行的无祀会(官府对于孤魂野鬼的“安抚”行为)和城隍会等活动中,则具有还愿求福的作用。《拜香》中的一步一拜更表现了人们对神的无比虔诚和祈求的迫切愿望。在这类舞蹈中,有一些还留下了古雩舞的形式。如《驱鬼舞》、《丧司舞》、《僵尸拜月》等,都戴有面具或作夸张的脸部化妆,以此达到恐吓、震慑,并驱鬼、避邪的作用。《跳马皮》、《跳火舞》等舞,又有种种特殊技能如踩火、缚链等动作,来显示巫者的神秘功能。其他如《生肖灯》、《童子拜观音》,也是在庙会活动中祈求神灵保佑的仪式舞蹈。苏州玄妙观中《步罡》、《飞钹》等宗教仪式,则是在醮仪中的重要内容。前者用于请将驱邪,后者在娱神的同时,也有求神的目的。

人民崇拜天上的神仙,也崇拜人间的英

雄,把自己的愿望寄托在他们身上,其中还包含了对他们的深切怀念。许多庙会如“猛将会”、“龙灯会”固然都是纪念刘猛将、屈原(或伍子胥)的活动,在这些庙会中演出的民间舞蹈自然也表达着人们对他们的崇拜和祈求的意思。吴江芦墟“猛将会”上演出的《摇快船》有唱词曰:“湖水湖波似水平,东南半壁在苍生,一双射蛟屠龙手,端属河山旧主人”,唱的是抗金名将刘锜(或刘锐);而《莲湘》的唱词“猛将军是来赶蝗虫,赶去蝗虫好开心”,唱的又是传说能驱蝗的刘猛将军。还有一些舞蹈如《矛子舞》和《甩担舞》、《大郎神舞》、《狮龙舞》、《真娘舞》、《痴官》等更是当年专门为了歌颂、怀念戚继光和传说中的“钉碗匠”、“乌郎子”、“青龙”、“真娘”、“芝麻官”等人物而编创的舞蹈。

民间舞蹈还是表现男女爱情的典型方式。苏州地区市民意识的觉醒比较早,摆脱封建思想的要求比较强烈,男女交往也比较大胆。这不仅大量反映在吴歌民谣之中,同样也表现在民间舞蹈里。吴县的《荡湖船》中的唱词内容是从一更到五更男女之间诙谐的调情过程。《挑花担》、《浒浦花鼓》等许多舞蹈中常有打情骂俏、互相挑逗的唱词及动作。《红帕舞》、《十姐妹灯舞》等舞则乃是女性大胆自我表现、袒露内心感情的方式。《河蚌舞》则具有性的暗示。至于《小尼姑下山》、《小寡妇上坟》、《东海人鱼》、《田螺女舞》及《花姑问亲》等则更是通过具体情节直接讴歌了美好爱情和对封建思想的控诉。在历史上,这些民间艺术当然遭到封建卫道者的严厉禁止,被斥为“淫词靡音”,不但难登“大雅之堂”,甚至在乡间也不许演出。

人民对统治阶级的腐败和压迫,满怀反抗的情绪,在民间舞蹈中也得到了宣泄。《钟馗吃鬼》塑造了正义的理想形象,表达了人们除尽人间鬼魅的愿望。《痴官》则从侧面对官场黑暗进行了辛辣的讽刺。《跳无常》通过无常的嘴揭露了人世的黑暗。《走阴差》也有类似的内容。在《浒浦花鼓》、《莲湘》等有唱词的节目中,民间艺人又往往根据当时的社会现象即兴编唱,来宣泄老百姓的情绪,如“八一三”淞沪战争时,吴江演出的《莲湘》唱词“矮矮糯”唱道:“八一三,东洋兵冲进闸北来,飞机丢炸弹,炸我火车站,日本鬼子杀人放火真野蛮”。

总之,历史上苏州的民间舞蹈在全面反映社会生活的方面,包含着丰富的人民性和群众的智慧。当然,今天看来往往存在一些不符合科学的内容,但根据当时对于自然和社会的认识水平,应该说总体上还是符合人民愿望的。历代封建统治阶级一方面由于民间舞蹈的人民性而力图遏制,同时又为了粉饰太平或自身的享乐需要,企图加以利用与改造,民间舞蹈中存在的部分糟粕,正因此而形成。例如在一些舞蹈的唱词中,就不乏对于封建皇朝的歌功颂德。一些表现男女爱情的舞蹈中,也掺进了某些低级趣味的东西。同时,由于某些庙会活动被帮会组织控制,参加庙会演出的民间舞蹈社也有帮会的势力。如太仓东乡的蔡仲宾,是“青帮老头子”,他就控制了新毛、板桥、双凤、陆渡、城厢大东门一带,有“学生”(徒弟)两千余人。帮会与地方官吏互相勾结,民间艺人不得不受其摆布,有的也入帮而同流合污。在帮会控制下,民间舞蹈一方面有了在庙会演出的机会和参加竞

争,不断提高的物质保证,另一方面也增加了宣扬迷信、渲染色情等成分。

苏州的民间舞蹈是在吴地文化的土壤中形成、发展起来的。它广泛吸收了本土的其他民间艺术的营养,如舞蹈音乐中就有吴歌、民谣、十番、丝竹的曲调与曲牌,以及受宣卷、道乐、佛乐等苏州地区宗教音乐的影响或干脆以其为伴奏,如《挑花担》唱吴歌,《茶盘舞》用笛曲,《调龙灯》用十番,《拜香》用宣卷,《真娘舞》的音乐有梵音的因素等。在舞蹈的服装、道具等方面,充分利用了苏州的刺绣、丝绸、桃花坞木刻、雕刻等工艺技术,制作精细、造型柔美,如《调龙灯》、《新湖师龙》、《台阁》、《高跷》等,其道具都有很高的工艺水平。同时,由于吴地文化的深厚根基,苏州民间舞蹈也具有强大的对外来文化的整合融化能力。无论是来自中原的还是来自苏北的、南方的民间舞蹈,随着移民或流民进入吴地后,大多落地生根,开花结果。吴人不仅容纳了它们而且在不断地影响着它们,使之逐渐成为吴地文化的一部分,呈现出江南水乡的风格。如《浒浦花鼓》、《新湖狮龙》、《高跷》等自外地传入的舞蹈,都不断吸收当地民间舞蹈特色,显得更为细腻、精致、秀气。《浒浦花鼓》的“花鼓娘子”在秧歌步中的“颠颠”,“花鼓百挑”在《莲湘》动作中的扭胯晃腰等,就表现了江南民间舞蹈的韵味。

民间戏曲与民间舞蹈有密切的关系,它们都是载歌载舞,大量吸收、应用了民间舞蹈的动作,甚至有戏舞不分现象。在苏州,历史上曾演出于春台戏舞台上的节目,如《孟姜女过关》、《双推磨》、《三戏白牡丹》等等,是戏曲也是舞蹈。还有一些戏剧情节比较简单,

舞蹈动作比较完整丰富,台词唱腔比较少的,如《唤人蛇》、《野獐娘子》、《大郎神》等。这些舞蹈都有一个传说故事为线索,通过舞蹈语言生动地表现出来,可以说是民间舞蹈中接近小舞剧的形式。

苏州民间舞蹈的传承机制,有不少是通过家族代代相传而延续下来的。其中,有的是为了在某些绝技上有所保留,或其技艺在幼时便须训练,因此父子相传,如《飞钹》、《绳上美人》、《滚灯》等;有的是巫术之类有行业的规矩,如《召蛇舞》、《踩火舞》、《跳马披》等(当然也不排斥有向外姓传授的现象);又如《丧司舞》的表演者是丧司社成员,他们都是神庙“老爷”的“义子”、“武弁”,俗称“阴差”,多为世袭。在传承过程中,大量的还是出于个人的动机及需求,或缘于兴趣爱好、或用于自娱,或择业谋生,或因宗教信仰等,他们有的拜师学艺,有的自发参与。值得注意的是各种在庙会演出的民间舞蹈,都由当地有关的民间会社统一组织,如“十姐妹社”、“龙灯社”、“矛子社”、“抬阁社”、“莲湘社”、“旗伞社”、“高跷社”等。太仓的“矛子社”在各乡村有“矛子会”,各“矛子会”均冠有“某家”的名称,表示该姓祖上曾有高手,并以此为标榜来吸引群众、收纳门徒。还有一些如《拜香》、《赤膊犯人》等民间舞蹈的参与者出于还愿的目的,在表演之前由有关节目的师傅临时传授动作要领,以求姿势统一。

四

1982年,《中国民族民间舞蹈集成·江苏卷》编纂工作启动,苏州市大范围的展开了民间舞蹈的普查,得曲目一百一十一个,除重复者

外实有七十九个。在此基础上，通过恢复排练，举办了民间舞蹈的调演。通过调演，整理、演示了五十多个民间舞蹈，并将其中十三个舞蹈撰文、绘图，被省卷采用的有七个：《浒浦花鼓》、《矛子舞》、《莲厢》、《高跷》、《茶盘舞》、《狮龙舞》、《河蚌舞》。

1998年，《中华舞蹈志·江苏卷》的编写工作开始。我市在《集成》普查的基础上，再次在全市进行了补缺拾遗的调查活动，将民间舞蹈的数字增加到一百零三个，加上见于史书记载者，约有一百二十个左右（其中近半数仅有其名而已，基本失传），目前还活跃于城乡的有二十个，还有约五十个尚可通过老人的回忆及有关志书的记载而以文字描写出来。

根据这些舞蹈的历史形成原由及其功能，大致可以分为下列几个大类：

一、产生于生产劳动的舞蹈。如《挑板茶》、《挑采茶》、《摇快船》、《摇大槽》、《荡湖船》、《河蚌舞》、《茶肩担》、《马灯舞》等。

二、自娱娱人和提供欣赏的舞蹈。如《莲厢》、《浒浦花鼓》、《高跷》、《台阁》、《生肖灯》、《云灯》、《新湖狮龙》和《绳上美人》、《火球舞》、《飞叉》、《滚灯》、《假驮真》等具有杂技性的节目。

三、表达男女爱情的舞蹈。如《红帕舞》、《十姐妹灯舞》、《花姑问亲舞》等，是直接展示农村妇女追求异性的舞蹈；而有些地方的《河蚌舞》、《荡湖船》、《马灯舞》等也注入了男女调情的内容。

四、用于仪仗的舞蹈和仪式性舞蹈。如《矛子舞》、《盾牌舞》、《快刀舞》、《拳船》、《荡鼓舞》（这些舞蹈开始都来自军旅，为兵家所

用）和《跳板茶》、《茶肩担》、《扛茶厢》、《茶盘舞》、《马灯》等。

五、宗教、祭祀性舞蹈。如《打春牛》、《童子开刀》、《祈雨舞》、《召蛇舞》、《步罡》、《飞钹》、《赤膊犯人》、《大郎神》、《大旗舞》、《摸壁鬼》、《拜香》、《跳马皮》、《童子拜观音》、《丧司舞》等。《调龙灯》也源于求雨的雩祭仪式。

六、带有纪念性的舞蹈。如《划龙船》、《狮龙舞》、《真娘舞》等。

七、根据传说故事编创、用于春台戏的情节舞蹈。如《唤人蛇》、《小尼姑下山》、《小寡妇上坟》、《蜘蛛舞》、《野獐娘子》、《武大郎背妻》、《三智贞背郎》、《田螺姑娘》、《东海人鱼》等。

八、游民丐帮用以行乞求赏的舞蹈。如《调乌龟》、《跳钟馗》、《跳财神》、《跳加官》、《刘海戏金蟾》等，而《莲厢》、《花鼓》等在旧时许多场合也被赋予了这个功能。

以上各类舞蹈的形成原因及表现功能虽各有不同，但在长期的发展过程中，其表现功能也有相通之处。例如《河蚌舞》、《云灯》等既因反映生产或自我娱乐而起，又注入了传说故事或技艺表演的因素；《大旗舞》、《调龙灯》本来都为求雨而舞，后来皆演变为供人们欣赏的娱乐性舞蹈；《高跷》原为娱人的集体舞，但又被编成了有人物、情节的《蝙蝠舞》、《武松杀嫂》等等。《调龙灯》更因其能够充分表达中华民族奋进的精神与腾飞的理想，而成为一切欢庆节典中必演的带有仪式性节目。

丰富的民间舞蹈在历史上一向是专业舞蹈取之不尽的创造素材和灵感源泉。民间舞蹈的舞汇语言广泛被采用，为苏州地区舞蹈

的形成发展赋予了鲜明的地方特色。古代的《白苎舞》，是后来许多民族舞“长袖善舞”的起源。六朝时江南民间的《巾舞》，演化为今天的红绸舞。昆曲和京戏中的水舞，据说采自太仓的《大旗舞》，而且其伴奏鼓谱也被采用。现代舞蹈家吴晓邦十分重视民间舞蹈、宗教舞蹈的采风。他在1976年曾率领天马舞蹈工作室专程来苏记录玄妙观道教乐舞艺术。他对故乡的民间舞蹈当然也十分熟悉、热爱，20世纪30年代创造的《思凡》、《丑表功》，就是受了太仓的《小尼姑下山》、《痴官》的影响。

中华人民共和国成立以后，不少舞蹈“旧瓶装新酒”，有的改写新唱词，有的注入新内容，用以配合形势，成为群众欢迎的宣传中心任务的节目。如1959年，昆山县在群众汇演中将民间舞蹈《挑板茶》改编为歌颂农业丰收的群舞《小麦王》，一群姑娘手托茶盘围着“小麦王”载歌载舞，表现了庆贺丰收的欢乐情绪。特别是20世纪80年代改革开放以来，苏州的舞蹈创作繁荣，对民间舞蹈的挖掘得到空前的重视，舞蹈作者在创作中借鉴、取材于民间舞蹈，获得了不少成果。如张家港市创作的《驱鬼》与民间舞《摸壁鬼》，《走春》与民间舞《香山铜锣》，常熟市创作的《出海》与民间舞《童子开刀》等，都有更直接的关系。

其他如《担鲜藕》、《织》、《江南三月雨》、《编》、《吴宫雨》、《绣》、《迎春》、《园林行》、《稻草人》，以至大型舞剧《干将莫邪》等一大批成功的舞蹈作品，无不充分运用、发展了苏州民间舞蹈的韵律以及舞汇。而更多的民间舞蹈，如《调龙灯》、《狮舞》、《挑花担》、《莲湘》、《荡湖船》、《盆烛舞》、《浒浦花鼓》等，在苏州蓬勃发展的旅游活动和中外文化交流中，则更成为展示吴地文化的重要内容，受到海内外人士的欢迎。

事实证明：苏州民间舞蹈和苏州其他的艺术门类一样，不仅历史悠久，积淀丰厚，品种丰富，特色鲜明，而且具有十分强大的生命力。由于历史上的各种原因，在其长期发展过程中，既无登大雅之堂之资格，也没有得到应有的重视和扶植，尽管如此却仍然在风吹雨打，冰欺霜凌的困难条件下，顽强地生存了下来，其中相当一部分失传。值得庆幸的是，中华人民共和国成立以后，特别是20世纪80年代以来，在中国共产党和人民政府的领导下，通过解放思想，拨乱反正，传统文化得到了有史以来空前的重视。可以相信，民间舞蹈在祖国文艺百花园中，将开放得更加茂盛，发挥其应有的作用。