



## 民间舞蹈对甘肃地方戏曲表演的影响

[作者: 周琳 来源: 甘肃省文化艺术研究所 更新时间: 2006-10-19]

民间舞蹈与地方戏曲是两种类型完全不同的艺术品种,但她们的共同之处在于都出自于民间,深受民众的喜爱和欢迎。

民间舞蹈是一种文化现象,它用人类自身的形体动作和思想情感表现社会生活,早在史前时期,我们的祖先就用手之舞之、足之蹈之来表达他们最激动的感情,舞蹈活动几乎渗透到劳动、狩猎、争战、祭祀和\*\*等一切领域。植根于人民生活沃土中的民间舞蹈,经过上千年的传承演变,至今仍流传于各民族群众生活中,表演形式、风格特色及其内容所折射出的文化内涵,涉及到民族历史、宗教信仰、生产方式、风土民情、道德伦理、审美情趣等各个方面。历史悠久的民间舞蹈,在长期的创造、传承和演变过程中,逐渐形成了自己的文化结构。作为有几百年历史的甘肃地方戏曲在其形成、发展、繁荣和衍变的过程中,特别是在表演方面大量吸收和借鉴了民间舞蹈的元素和养分,不断充实、完善了自己的表现手段,成为民众喜闻乐见的艺术形式。

### (一)

任何文化的产生、发展、演化都离不开一定的时间和空间,民间舞蹈如此,地方戏曲也是如此。民间舞蹈与地方戏曲的时间性,即舞蹈文化与戏曲文化的纵向面,展现舞蹈与地方戏曲产生、发展、变迁的过程,可称之为“时间文化层”,即其历史层面。从时间文化层来分析民间舞蹈与地方戏曲的形态,可分解为“原生形态”和“变异形态”两种形式。两种形态的生成都具有一定的条件和背景,主要是自然生态环境、社会历史背景、民众群体的民族心理和审美心理等方面的综合互动作用。民间舞蹈与地方戏曲的空间性,即她们的横断面,展示民间舞蹈和地方戏曲的结构、表演环境、表演形式和程式,可称之为“空间文化层”。

如在甘肃民间流传至今的传统民间舞蹈《剑舞》,无论是从“时间文化层”还是在“空间文化层”的意义上讲,在甘肃后来的地方戏曲的表演手段上都产生过深刻的影响,在甘肃,几乎所有表现“舞剑”形式的地方戏曲都吸收和借鉴了古代民间《剑舞》的优秀传统。唐诗人岑参“酒泉太守能剑舞,高堂置酒夜击鼓”的诗句说明,河西走廊一带在唐代就流行此种舞蹈艺术。敦煌画上所描绘的唐代舞姿,在今天河西走廊民间舞蹈中还有若干保存,当地把一种手持水流星跳的民间舞叫做“剑器”。这就不能不使人联想到唐史所载的《西河剑器》和清人见甘肃女子舞《剑器》的历史,以及“酒泉太守能剑舞”的诗句,都和甘肃这个地方有关系。虽地方戏曲在借鉴传承过程中发生了变化,但其本质的东西仍会或多或少的保存下来。

在甘肃，特别在春节期间，武威、张掖、平凉等地社火盛行，地方小戏曲穿插其中，表演时往往是“春官”开路，其后是鼓乐等各种表演队，多有腰鼓、蜡花、花鼓等队列。元宵节的晚上，民间舞蹈活动更为广泛，满街灯火灿燃，雪岭晴川相互辉映，“游人杂沓，达旦不休，歌呼呜呜，秦声盈耳”（见清代《岷州志》）。“踏歌”是人们手拉手一边唱一边随节奏而舞蹈的民间歌舞形式，这种舞蹈相传已久，唐代敦煌地区，有“寒食”踏歌的习俗。明清时，“踏歌”更是节日赛会中不可缺少的一项活动。《甘州府志》载：正月十五晚上“庶民作花炮、竹马、龙灯、踏歌戏舞街市，以庆丰年。”清代诗人汪士□有诗写道：“社鼓逢逢赛时，青旗白马二郎祠，踏歌游女知多少，齐唱迎神舞柘枝。”字里行间，无不反映出甘肃民舞中仍有“踏歌”的内容。今天甘肃各地还可见到许多与唐宋乐舞有着历史渊源的歌舞，如宋、元以来的《秧歌》、《蜡（拉）花》等，都保留在今天的民间社火中，而唐宋时的《跑旱船》一直流行于民间。甘肃省不少地区表演的《大头和尚戏柳翠》亦是沿袭了宋代的《花和尚》和《耍大头》。流行于天水地区的民间舞蹈《云阳板》（俗称打夹板），舞者双手执长约尺余、宽二寸的木拍，起舞时两手各执拍板下端拍打，拍板随舞步节奏上下左右拍击。从道具的造型看，是一种古代乐器，与敦煌壁画中的拍板及击法相似。这些民间舞蹈中的表演元素和基本动作，被后来流行于甘肃民间的地方小戏曲大量吸收并使用，特别是在小曲子戏中表现尤为突出。如敦煌小曲子戏《撞黑煞》，酒泉老曲子戏《闹书馆》、《姐儿卖菜》，平凉曲子戏《二瓜子赶车》、《俩亲家打架》、《挖蔓菁》，秦州平腔戏《哭坟》、《小和尚捕蝶》，太平车戏《红娘戏张生》，通渭小曲子戏《赶坡》以及高腔戏、玉垒花灯戏、西礼曲子戏、民勤小曲子戏中的民间传统剧目《牛娃指路》、《绣红鞋》、《闹老爷上轿》、《墙头会》、《二姐娃醉酒》等，这些剧目的很多表演手段，都是艺人们借鉴了社火中民间舞蹈的表现方式，来充实自己的表演效果，深受当地民众的喜爱。

据《旧唐书·音乐志》载《西凉乐》代表性舞蹈“方舞”（四人舞）舞者装束为：头戴假髻，插玉支钗，身穿紫色丝褶，白色大口裤，袖子上用五色丝布横断接袖，此种装束在今甘肃的地方戏曲中多采用。

## （二）

地方戏曲的物质载体是人在舞台上的行动（表演），以语言、歌唱外，诸多的舞蹈动作成为主要表现手段，通过一定的情节事件表现人物性的矛盾冲突。地方戏曲由于演员在舞台上塑造出具体、鲜明、生动的人物形象，可以让观众通过视觉和听觉进行直接的审美感知，同时还可以通过舞蹈动作创造出独特的氛围和意境，使舞台上的角色和舞台下的观众进行动态式的交流，因之能够产生极为强烈的艺术感染效应，达到别的艺术所不能取代的社会功能和影响。舞蹈形象和戏曲形象都是直觉的艺术形象，但它不是一种静止状态的直觉形象，而是流动状态的直觉形象。人物情感、思想、性格的表现，情节、事件的发展，矛盾冲突的推进，情调、氛围的渲染，意境的形成，都要由一系列舞蹈（或称之为戏曲舞蹈）动作所组成的艺术语言的不停顿地发展、变化来完成。所有艺术形象的动作性，无不包涵着民间舞蹈艺术的表现手段——人体的舞蹈动作。

甘肃地方戏曲中吸收的民间舞蹈的动作元素，可大致分为表现性动作、再现性动作和装饰性联结性动作三类。表现性动作是戏曲艺人通常用来表现故事人物的情感、思想和性格特征的动作。这类动作具有一定的类型性和概括性的特点。如表现

人物激情时，急速地跳跃、旋转，描绘人们细腻的思想感情和抒发人们宽阔胸怀的圆润、流畅的缓慢动作，以及具有不同人物性格特点，表现不同阶层人物思想感情、风格特点的表现手段均属此类。再现性动作，是展示戏曲故事中人物行动的目的和具体内容的动作。这类动作具有更多的模拟性和象征性的特点。多数民间戏曲艺人借用传统民间舞蹈中的穿针引线、上楼、下梯、坐船行舟、武斗厮打动作等均是。装饰性联结性动作一般没有明显的含义，在戏曲表演中起装饰和衬托的作用，有时也用它作为表现性动作和再现性动作相互转换和连接的过渡动作。如戏曲艺人借用的民族传统舞蹈中的云手、晃手、垫步、错步和一些群舞中作陪衬的造型姿态动作等亦属此类。

《诗经·大序》中所说：“情动于中而形于言，言之不足，故磋叹之；暖叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”就从发生学方面对舞蹈艺术的特长作了很好的说明。因此，我们说，舞蹈在表现人的情感方面所具有的真实、直切、纯朴、激越、丰富、深厚等往往是其他艺术所经常借鉴的。

甘肃地方戏曲剧目中，常用舞蹈动作来表现语言和歌唱所难以表达的人物情感的那一部分内容。如肃州老曲子戏《闹老爷找驴》一折，在表现闹老爷一觉醒来，发现借来的毛驴不见了，由于这是他借难缠的农妇的，于是他急忙起身，下楼、开门、在街上寻找的一段舞蹈动作，就把他内心的焦急、慌乱、忧虑等内心的情感作了非常生动、形象而深刻的表现。在这段表演中，既没有语言也没有歌唱，因为此时此地闹老爷的思想感情是语言所不能予以充分表现的，所以，这里的舞蹈身段就起到了“此时无声胜有声”的作用。

总之，民间舞蹈对甘肃地方戏曲的表演影响是巨大的，直观的，探索和研究民间舞蹈和地方戏曲表演的关系是很有意义的。

2006年7月11日于兰州

作者单位：西北师范大学音乐学院

※上一篇文章：从中国传统文化看我国民族声乐的特点

※下一篇文章：安多藏区的文化风采

 打印此文  关闭窗口

 相关文章

| 关于我们 | 版权声明 | 服务条款 | 友情链接 | 广告服务 | 联系我们 |

主办单位：甘肃省文化艺术研究所（甘肃省兰州市通渭路91号）

陇ICP备06001278号 设计制作：FLY\_TIGER

 甘肃文化艺术研究所  
HTTP://WWW.GSART.CN