



舞动的皮鼓

——蒙古族民间鼓舞浅析

杨福茹

(内蒙古大学艺术学院附中, 内蒙古 呼和浩特市 010010)

摘 要: 鼓与舞, 自古就有着不解之缘。蒙古族鼓舞的代表是萨满舞(又称“博”)、太平鼓舞和查玛, 并具备从宗教性过渡到娱乐性、表演性与参与性并存、乐舞文化、交流融合性等特征。在经历了萨满祭祀、民间自娱的阶段后, 发展到了舞台表演阶段。

关键词: 蒙古族; 鼓舞; 萨满鼓

分类号: J732.2

文献标识码: A

文章编号: 1672-9838(2009)-01-0124-04

鼓与舞, 自古就有着不解之缘。宋代陈旸《乐书》中云:“先圣作乐, 发诸声而以鼓为君; 形诸动静而以舞为之容。”鼓, 始终在乐舞中扮演着无法取代的重要角色, 或为乐器, 或为道具, 亦或两者皆有。

我国的少数民族众多, 大多能歌善舞, 其中不乏运用鼓作为主要乐器、道具参与舞蹈的民族。流传至今的鼓舞, 如云贵高原多民族的铜鼓舞、佤族的木鼓、傣族的象脚鼓舞、纳西族的东巴舞、藏族的热巴舞、羌族的羊皮鼓舞、维吾尔族的萨玛舞、满族的单鼓腰铃、朝鲜族的长鼓舞……蒙古族鼓舞的代表是萨满舞(又称“博”)、太平鼓舞和查玛。

一、蒙古族鼓舞中所用之鼓

“中国原始舞蹈文化遗存的鼓舞形式中, 可分为农耕文化型与草原文化型两大类。农耕文化型的鼓有土(陶)、木、铜、竹、铁之分, 或以鼓为伴奏, 或持鼓起舞。……草原文化型的鼓主要有

‘抓鼓’, 它便于取材与制作, 而且便于携带, 后来发展成单鼓, 鼓舞形式有‘抓鼓舞’、‘单鼓舞’等。”^{[1](129)}在少数民族地区的民间, 鼓具有相对的历史稳定性。千百年来鼓的造型、制作及使用, 变化并不大。但由于历史上各民族的生存环境的差异, 以至于各地鼓的造型有明显区别。如在大草原过着游猎、畜牧生活的蒙古族, 鼓的便携性体现得最为突出, 轻便的单面皮鼓成为了首选。直径一两米的大鼓、青铜浇铸的铜鼓或是整段原木制成的木鼓, 只能在过着定居生活的农耕民族乐舞中见到。

除了生存环境导致的差异外, 宗教的影响也很重要。前述蒙古族鼓舞受到萨满教影响, 同样受其影响的羌族鼓舞、甘肃武威地区的傩鼓轮帽舞、云南楚雄彝族的老虎舞中鼓的造型与蒙古族萨满鼓造型相似, 均为类圆形单面皮鼓。有柄鼓, 如单鼓, 鼓柄环上套有金属环, 摇之沙沙作响。庞志阳著《满族舞蹈寻觅》^①一书中有许多幅大、中、小单鼓照片可资参照。而无柄鼓, 如抓鼓等图片

收稿日期: 2008-12-12

作者简介: 杨福茹(1966-), 女, 汉族, 内蒙古包头市人, 内蒙古大学艺术学院附中, 讲师。





资料则在马薇、马维丽所著《中国少数民族舞蹈发展史》^②中有所展现。

二、蒙古族鼓舞的特征

蒙古族鼓舞在其漫长的历史发展过程中,形成了从宗教性过渡到娱乐性、表演性与参与性并存、即兴性、交流融合性等特征。

1. 从宗教性过渡到娱乐性

在中国少数民族的舞蹈中,有起源于原始劳动生活的模仿性舞蹈,有起源于原始宗教的祭祀性舞蹈,亦有源于游戏、娱乐的集体参与性舞蹈。远古时期,原始的巫术包括各种形式的祈神、娱神、驱邪、诅咒等活动,通过巫舞来实现。“原始的宗教不是想出来的,而是跳出来的。”^{[2](144)}巫还需要借助工具来增强巫舞的效果和其震慑力。鼓,便成了最佳的选择。鼓在古代先民那里被认为是神力象征。《山海经·大荒东经》中有“东海中有流波山,入海七千里。其上有兽,状如牛,苍身而无角,一足,出入水则必风雨,其光如日月,其声如雷,其名曰夔。黄帝得之,以其皮为鼓,概以雷兽之骨,声闻百里,以威天下。”^{[3](791)}

鼓舞,尤其是中国北方民族舞蹈中常见的是单面皮鼓舞,与原始宗教——萨满教有着密切关系。萨满教是古代先民普遍信仰的原始宗教,“现今称为满族、赫哲族、鄂伦春族、达斡尔族、(元代以前的)蒙古族、(鄂尔浑河时代的)维吾尔族、(新疆北部及黑龙江流域的)柯尔克孜族的先民,历史上称作肃慎、北狄、西戎、林胡、东夷一部分的诸多民族,都曾处于萨满文化的影响范围之内。”^{[4](53)}萨满教的巫在作法时身着法衣,手击皮鼓(即抓鼓——无柄,手抓鼓背面固定于鼓框上的线、单鼓或太平鼓——有柄),边唱边舞,借助鼓声烘托场景氛围。鼓在萨满那里是镇邪的法器,鼓点自然就成为了沟通神人之间的特定语言。尤其是“蒙古族萨满的舞蹈,通过旋转击鼓等手法,达到如醉欲狂的境界。”^{[4](54)}至今在内蒙古地区的鄂伦春、鄂温克等民族中依然流传着原始的萨满舞。著名的蒙古族“安代舞”最初就是用来祛病的萨满教舞蹈,随着时间的推移,安代舞的宗教意味逐渐减弱,演变成成为拥有固定舞蹈形式的民间群众性舞蹈。相似的四川土家族的原始宗教舞蹈“跳丧”,也已变为群

众性的集体舞蹈“巴山舞”。

公元8世纪产生于西藏地区的“查玛”,亦是宗教舞蹈。16世纪时,随着藏传佛教传入内蒙古地区,如同大乘佛教采取开凿石窟造像的方式传播佛法一样,作为藏传佛教的宣传工具,查玛舞蹈以宗教经传故事为内容,以载歌载舞的生动形式弘扬佛法。演变至今的查玛舞蹈拥有了专门的伴奏人员及乐器,其宗教性渐渐被其娱乐性所取代,“出现了向民间歌舞剧转变的征兆”。^{[5](84-86)}

2. 鼓作为道具兼乐器

在萨满舞(又称“博”)中,鼓不仅仅作为乐器,更是作为道具来使用的。许多至今信仰萨满教的少数民族认为,皮鼓是通神之器,是萨满的重要法器。萨满跳神时先将皮鼓在火旁烤一下让鼓面绷紧,然后穿戴上巫衣神帽开始跳神。

除了抓鼓外,还有抬鼓、响铃、腰铃、响刀等等乐器兼道具。萨满显示其庄严和显要的最重要标志,无疑是鼓和鼓槌。鼓在巫的手中翻腾,鼓点的节奏、强弱、音色的变化与萨满的咒语、巫衣上铃铛的撞击声相结合,产生出独特的效果,以烘托现场气氛。

3. 表演性与参与性并存

在萨满教的早期,包括巫在内的所有部落成员都极其虔诚地相信巫及巫舞,那时没有表演性可言。萨满教发展的后期,社会上出现了专司祭祀的烧香艺人班子,还出现了行业竞争,这时的萨满舞具有很强的表演性。同样源于萨满舞,现今流行于蒙古族、满族、汉族中的太平鼓舞,可以作为这一特征的典型代表。太平鼓舞不仅有众多的舞蹈及敲击动作,还有一人持多面鼓表演的精彩场面。“查玛”作为寺庙的定期表演的项目,其表演性不言而喻。

通常意义下的民间舞蹈均具备集体参与性的特征,因其源于集体创作,在集体中直接传播,在参与中传承本民族的文化。蒙古族古代的鞭鼓舞^③,作为自娱性的集体舞蹈,具备集体参与性的特征。还有一些来自于萨满舞的蒙古族鼓舞,在其发展演变过程中,吸收了民间舞蹈、宫廷舞蹈、甚至西域舞蹈的元素,形成了自己独特的风格,参与性显著提高,从原来由巫表演,发展到全民参与。如:安代舞,从传统的萨满领唱领舞,歌手们在场地中心唱歌,群众围在周围应和、牵手甩摆,发展到现今有多达几百人参与的群众娱乐性舞蹈。





中国北方少数民族自古以来就与西域保持着密切联系,贸易的往来自然会带来文化的交流,民族乐舞的交流也随之而来。北魏时兴建的云冈石窟中就可见到融合中国与西域乐舞的天宫乐伎形象;在乐舞文化交流最为繁盛的唐代,著名的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞均来自西域;《旧唐书·音乐志》中涉及众多西域音乐的配器;蒙元时期蒙古宫廷中的十六天魔舞亦是来自于西夏的舞蹈;维吾尔族传统民间舞蹈“萨玛舞”,融西域文化、萨满文化与伊斯兰文化于一身……不胜枚举的乐舞交流为中国北方少数民族的鼓舞艺术增添了新的血液。虽然这其中有很多潜移默化的影响无从考证,但影响与变化是必然的。交流与融合在“查玛”艺术中的外在表现是吸收西藏原始宗教苯教及民间舞蹈元素而创制的藏传佛教舞蹈“羌姆”,传到内蒙古地区称“查玛”,传到云南称“聪目”,传到山西五台山称“跳布札”、“金刚舞”,传到北京雍和宫称“跳布札”、“跳神”……由此可窥见其传播过程中的文化交流与融合。

三、蒙古族鼓舞的现代际遇

“民间舞蹈强调民族文化的传承,强调人们的时代风貌。至于随着社会生活的改变而发展,从民间向舞台艺术升华两种特征,是民间舞蹈文化传承中不可缺少的必要条件,同时也是各种民间艺术形式继承与发展的普遍规律。”^{[1](100)}从民间舞蹈向舞台舞蹈艺术的升华,是一个艺术再创造的过程:一定程度上削弱了舞蹈的参与性、自娱性,强调了“第四面墙”的存在及其艺术性。再创造时,在恰当保留原始舞蹈韵味的基础上,采用现代科技手段制造舞台效果。这方面成功的例子如杨丽萍的《云南映像》,将原始的民族舞蹈与现代化的舞台效果完美结合,常演不衰。蒙古族安代舞的发展经历了萨满祭祀、民间自娱的阶段后,也发展到了舞台表演阶段。作为现代鼓舞渊源的萨满鼓舞,用舞蹈的方式表现请神、通神、驱邪的过程。源于原始萨满舞的现代鼓舞,运用萨满舞中的道具、步法、动作……但不仅仅是形式上的借鉴(如萨满服、萨满鼓、鼓鞭、腰铃、绸带等,步法如走梭子步、甩腰蹲步、踏地等,动作如敲击单鼓、甩

巾等),在继承的基础上又有所发展和更加艺术化。“如果说《安代舞》是萨满祭祀中功能动作借用和发展,重视的是形式;而《鼓舞》是萨满祭祀中功能动作的复现和演变,既重视形式又重视内容。诞生在2003年的女性独舞《格日乐》则是对萨满祭祀中功能动作的阐释性发挥和创新,重视的是内容。”^{[6](79)}

“一切艺术,尤其是舞蹈,本是一种补偿性的东西,它所处理的不是我们已获得的東西,而是我们所缺乏的东西。它所关注的不是按照事物本来面目去记录它们,而是重铸它们,使其‘接近人们内心的愿望’。”^{[7](138)}从古至今,不论是原始的“萨满舞”,还是改编的《鼓舞》,抑或是西方的现代舞,都离不开这一问题。鼓,作为一种特殊的乐器和道具,参与舞蹈的表达中,目的就是帮助舞蹈实现其“接近人们内心的愿望”。

以上是笔者对于蒙古族民间鼓舞的浅见,对于这一民族文化的瑰宝,有待于更深层次的发掘、整理和研究。笔者认为研究民族民间舞蹈不能脱离其民族的生存环境和时代背景,更不能脱离其宗教信仰。“宗教是一种信仰,同时也是一种文化现象”。^{[8](50)}英国人类学家泰勒评价巫术是“包含知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗以及其他凡人类因为社会的成员而获得的能力及习惯。”^{[9](5)}源于宗教仪式的舞蹈动作都蕴含意味,借助舞蹈动作的象征符号表达、传递宗教的信息。原始舞蹈是宗教仪式的表现形式,在宗教背景下研究少数民族民间舞蹈,更接近其内心世界,更容易感知其内在的情感体验。

随着科学技术的发展、社会生产力的进步,萨满教对于蒙古族民间鼓舞的影响日渐淡薄,萨满迷狂的状态也难得一见,但蒙古族民间鼓舞始终根源于萨满教,无法摆脱萨满教的影响,对其更深入的研究只能从宗教的角度入手。在这里笔者引用董锡玖、朱迎编著的《舞蹈史论研究方法初探》一书中的比较研究(历史层面、文化层面)和交流研究(历史演进、宗教传播、政治经济发展)的研究方法,以及夏日云、张二勋主编的《文化地理学》中文化生态^①的观念,以期对蒙古族民间鼓舞感兴趣的学者进行更深层次的研究所用。

注释:

①辽宁民族出版社,2004年版。





②人民音乐出版社,2002年版。

③鞭鼓是一种长方形的细腰小鼓,两端均有鼓面。舞蹈时,舞者将鼓挎于身上,一手执鼓鞭敲击朝前的鼓面,一手用手指拍击朝后的鼓面。见马薇,马维丽著《中国少数民族舞蹈发展史》(北京:人民音乐出版社2002年版)第230页之详述。

④在自然界中,我们把人类与自然之间,通过信息、能量和物质的流通、转换进行创造活动的态势,称之为文化生态。……文化生态系统是文化和自然环境交互作用之融合的总称。参见夏日云、张二勋《文化地理学》(北京出版社1991年版)第83页~第90页之详述。

参考文献:

- [1]罗雄岩.中国民间舞蹈文化[M].上海:上海音乐出版社,2006.
[2](英)雷蒙德·弗思著.人文类型[M].费孝通

译,北京:华夏出版社,2002.

[3]郭鄂.山海经注证[M].北京:中国社会科学出版社,2004.

[4]马薇,马维丽.中国少数民族舞蹈发展史[M].北京:人民音乐出版社,2002.

[5]徐英.蒙古族舞蹈史考略[J].内蒙古社会科学(汉文版),2003,(6).

[6]赵林平,一言.当代蒙古舞创作中的萨满文化遗韵[J].内蒙古大学学报(人文社会科学版),2004,(7).

[7][美]马丁著.舞蹈概论[M].欧建平译,北京:文化艺术出版社,2005.

[8]董锡玖,朱迎.舞蹈史论研究方法初探[M].北京:文化艺术出版社,2007.

[9]林惠祥.文化人类学[M].北京:商务印书馆,1934.

【责任编辑 徐英】

Dancing Leathern Drum ——A Preliminary analysis of the Mongolian folk drum dance

YANG Fu - ru

(Attached High School of Art College of Inner Mongolia University, Huhhot 010010, Inner Mongolia)

Abstract: The drum and dance have had special ties since ancient times. Mongolian drum dance with Shaman Dance (also known as "Bo"), Taiping drum dance and Chama drum dance as its representations have the features of the transition from the religion to entertainment, co-existence of performances and participatory, music dance and communication. It has developed to stage performances after the development of Shaman ritual and folk self-entertainment.

Keywords: Mongolian; drum dance; Shaman Drum

