

摘 要

京西太平鼓是流传于北京市门头沟地区的独特艺术形式。本文在已有理论研究成果的基础上，首先从一般性的“鼓”与“舞”关系问题出发，阐述道具“鼓”对中国民族民间舞蹈及其教学的影响。接着，具体结合田野调查材料，研究京西太平鼓的历史渊源、表演形式、基本动律和形态特点。进而，结合以上理论研究与实证分析，探讨将其纳入专业院校民间舞蹈教材的可行性。最后，根据既有的舞蹈教材建构方法和京西太平鼓的基本特点，尝试编排出一个基本训练组合，充分体现京西太平鼓的训练价值与教学意义。

论文由引言、正文和结语组成。引言提出了研究意义、研究方法、研究框架。正文分为三部分：第一部分从理论上探讨中国民族民间舞蹈中，“鼓”与“舞”的相互关系，分析鼓对于舞蹈教学的意义，进而归纳出专业舞蹈院校中“鼓舞”教材的现状；第二部分从田野调查出发，着重研究京西太平鼓的相关背景、表演形式、动作要求，以及服装、道具、音乐、队形等等，并探索京西太平鼓教材建构对专业舞蹈院校民间舞蹈教材的价值与意义；第三部分通过探究舞蹈教材建构方法，提炼出京西太平鼓舞蹈的基本手位、脚位、动律、步伐和鼓的击法，并尝试编排出一个基本训练组合——《颤步》。结语充分总结概括本文的认识性成果，进一步深化本文的理论价值与现实意义。

关键词：鼓舞 京西太平鼓 舞蹈教材

ABSTRACT

Jingxi Peace Drum(JXPD) is a unique art form that is popular among Beijing Mentougou area. Basing on existing researches, this paper will start in the relationship between “Drum” and “Dance”, elaborate drum’s influence on the Chinese Folk Dance. Then explorer the history, performance style, basic dynamic law and morphological characteristics of JXPD, specific combining fieldwork material. Furthermore, with the theoretical research and empirical analysis above, probe the feasibility of bringing JXPD into the professional teaching of folk dance. Finally, according to the established dance teaching methods and the basic characteristics of JXPD, try scheduling a basic training combination to fully reflecting the teaching value of JXPD.

Paper is made up by Introduction, Body and Conclusion. Introduction proposed significance, methods and framework of the research. Body is divided into 3 parts. 1st part explorer the relationship between “drum” and “Dance”, analyze the value of drum for dance teaching, summarize the status of Drum Dance teaching material in professional dance institutions. 2nd part focus on the background, performance, action requirement and the costumes, props, music, formation of JXPD. Moreover, observe the significance of JXPD to professional teaching material building. 3rd part refine the basic hand position, feet position, grooves, steps, and drum hit mode of JXPD from researching the way of building teaching materials. Furthermore, try scheduling a basic training combination named “Chanbu”. Conclusion sums up epistemic results for deepening the theoretical value and practical significance of the article.

KEY WORDS: Drum dance, Jingxi Peace Drum (JXPD), dance teaching material

目 录

摘 要	I
ABSTRACT	II
引 言	1
一. 选题目的和意义	1
二. 文献综述	2
(一) 京西太平鼓研究	2
(二) 舞蹈教材建设研究	3
(三) 舞蹈道具研究	4
(四) 鼓舞研究	4
三. 研究方法概述	5
第一章 源流、社会功能及文化阐释	7
第一节 鼓与鼓舞	7
一、鼓——鼓舞	7
二、鼓舞的表现形式	9
三、“鼓”与民族民间舞之间的关系	11
第二节 京西太平鼓的源流	13
一、历史源流	13
二、分布地区	15
三、艺人、流派	15
四、传承方式	17
第三节 京西太平鼓的社会功能	17
一、自娱自乐	18
二、精神生活之寄托	18
第四节 京西太平鼓的文化阐释	20
一、庙会文化的一部分	20
二、世俗情感的显现	21
三、慷慨豪迈、淳朴达观的文化品格	21
第二章 形态分析、动作特征、成因考略及训练价值	23
第一节 形态分析	23
一、道具	23
二、动作	23
三、队形	25
四、音乐	26
第二节 动作特征及成因考略	26
一、动作特征	26
二、成因考略	27
第三节 京西太平鼓舞教材的训练价值	29
一、建立汉族“道具——鼓舞”教材	29
二、复杂的鼓点打法培养了演员的敏捷的节奏感	30

三、使鼓与躯干融为一体，增强动作的表现力和肢体的协调配合	31
第三章 京西太平鼓教材初探	32
第一节 京西太平鼓教材结构	32
一、基本体态、动律、步伐及击鼓训练	32
二、鼓舞技术性训练	31
三、综合表演性组合训练	34
第二节 京西太平鼓教材建构初探实例	34
一、基本体态	35
二、动律	37
三、步伐	36
四、组合	37
（一）鼓点伴奏	39
（二）动作短句	39
结 语	41
参考文献	39
中央民族大学研究生学位论文作者声明	42

引言

一. 选题目的和意义

道具舞蹈是舞蹈中重要的组成部分，“鼓舞”在中国民族民间舞蹈中几近半壁江山，既在宗教仪式中扮演着重要的角色，同时也在民俗活动中大放异彩。京西太平鼓，作为北京地区民间舞蹈的代表之一，是明清时期盛行于京畿地区的民间舞蹈，既参与到民俗活动——各类民间花会中，同时也是平日里人们自娱自乐的活动方式。可以说，京西太平鼓的发生与京西地区元、明、清以来人们的地方性经验层层累积有着密切的关系，舞蹈正是以其浑然一体、自然天成的艺术形态呈现着这一地区长久以来沉淀的文化内涵。

从舞蹈本体角度来看，与东北秧歌、胶州秧歌等汉族民间舞蹈注重角色和人物个性有所不同，京西太平鼓没有角色、行当、小戏情节等要素，它是通过对舞蹈的律动以及道具更为集中的使用来体现其鲜明的艺术特点。它以鼓为道具，由舞者身体的律动带动鼓的击打，由人带鼓，使鼓和舞有机的配合，并通过节奏的变化，表现出不同的情绪，形成独特的风格韵律。击鼓技法丰富多样，形成清脆多彩的音响，充分体现着舞者与鼓的相互交融、纵横离合。舞者的动律是人舞鼓、鼓缠人、人鼓合一。

从教材建设的角度来看，“道具——鼓舞”教材多取自少数民族地区民间舞蹈，汉族鼓舞教材的也并不多，使汉族鼓舞缺少了一个在专业院校获得更广泛传播的机会。京西太平鼓尽管据文字记载不过流传 300 多年时间，然而其背后牵连的是汉族鼓舞的重要文化特性，即民间信仰、庙会文化、情感宣泄的积淀与融合。这种对汉族鼓舞素材的发掘与改编，对传承鼓舞中所积淀的汉民族千百年文化遗产有着不可替代的作用。

因此，选择京西太平鼓为道具舞蹈教材，尤其是向专业院校的学生传授京西太平鼓，从舞蹈教学的训练性而言，有助于训练学生对在特定节奏点下肢体与道具的配合、身体韵律对道具使用的主被动关系等，对演员的培养具有较强的训练价值。从文化遗产的角度，更是以舞蹈的形式将京西太平鼓内蕴藏的汉族鼓舞文化内涵在专业舞蹈范围内进行传承。

基于京西太平鼓的文化意义与舞蹈本体的特点，兼顾民族民间舞蹈教材编排的原则与特点，本文从“道具——鼓”的共性特点入手，以舞蹈生态学、文化人类学为研究方法，追究其历史源流及社会功能，分析门头沟京西太平鼓的形态特点，从传承文化和训练人体两个方面来探讨京西太平鼓专业教材建构的方案。一个道具类舞蹈教材的建构，其意义不仅仅是为舞者提供具有高难度技巧的人体训练，同时也是为“道具——舞者”之间的关系提供一种可能性的探索，更是在技

艺传授的过程中，体悟道具类舞蹈所蕴含的历史悠久的人类生活文化。

二. 文献综述

(一) 京西太平鼓研究

对于京西太平鼓的记载，最早见于《燕京今古琐闻录》一书。明代刘侗、于奕正在《帝京景物略》载：“童子挝鼓，傍夕向晓，曰太平鼓。”乾隆盛世时，汪启淑的《水曹清暇录》、钱载咏的《太平鼓》都描述了太平鼓在内外城的演出盛况。

近年来对京西太平鼓的收录与记载，受到舞蹈文化研究与文化人类学研究的影响，较之明清时期的记载更为详尽。1983年，由中国民族民间舞蹈集成编辑部编辑的《中国民族民间舞蹈集成（北京卷）》一书，有对京西太平鼓的源流、分布地区、艺人传承情况以及动作形态进行的文字性记录和描述，并按照当时较普遍的舞蹈记录方式对其跳法、队形和鼓点进行了记载。2004年，由门头沟文化丛书编委会、门头沟区政文史办编撰的《门头沟民间花会舞蹈集锦》一书，对门头沟京西太平鼓花会舞蹈进行了简要的介绍。孙克勤在《中国地方志》2008年第7期发表的《京西古村落地域文化考察》一文中对北京市门头沟地区30多个古村落的文化遗存进行考察，发掘当地的文化遗产和文化价值中涉及到京西太平鼓的传承。这部分集成或地方志客观的记载给本文的研究奠定了较坚实的史料与资料基础。

另有一部分文献从知识介绍、文化传播的角度对京西太平鼓进行了记载与介绍。马洪超在《经济日报》2009年7月第007版中的《京西太平鼓：展示崭新阵容，激扬豪迈情怀》一文中，对京西太平鼓的起源和发展历程及发展现状进行了简要叙述。徐凯在《艺术百家》2004年第3期发表的《谈谈中国独具特色的少数民族打击乐器——“鼓”》一文中，详释不同民族的十五种鼓类，其中包括对太平鼓的简要介绍。郭卉在2001年7月6日第4版的《中国民族报》发表的《鼓之舞之动山河》一文中，报道了2001年6月22日上午，在长城居庸关举行的“山花奖·居庸关长城杯”中华鼓舞大赛，其中包括对太平鼓所作的简单介绍。这一类文献相对注重京西太平鼓在当代的活动，其视角较倾向于当代文化的传播。

还有一部分文献将京西太平鼓置于“太平鼓”的整体历史渊源与发展流变中进行考察，在此基础上对京西太平鼓的文化内涵进行历史学、民俗学方面的解读。中山大学博士任广世在2004年2月份的《艺术研究》中发表的《太平鼓及其相关歌舞伎艺考略》一文中，从器物、民间习俗和艺术三个层面上梳理了太平鼓在历史上的存在情况，辨析了画鼓、鞞扇、扇鼓和太平鼓的关系；理清了太平鼓传入中原地区的时间；梳理了历史上受到太平鼓影响的歌舞伎艺，以及太平鼓表演衍生的戏曲，俗曲曲牌，并认为京西太平鼓是我国乐舞从巫礼向游艺、表演转变

的代表性歌舞之一。杨育著在《民间文化论坛》2004年9月发表的《太平鼓：祭祖驱疫的歌舞》一文中，拟对太平鼓的渊源、类别及艺术价值作出说明介绍。这一类文献不拘于京西太平鼓这一艺术形式，从较广阔的学术视角将京西太平鼓视为“太平鼓”历史源流分展的其中一支，对京西太平鼓的文化内涵进行历史学、民俗学方面的解读。然而，对于一个具体的艺术形态——京西太平鼓而言，过于强调历史线性逻辑的连贯的合理性，以及研究过程中过于重视史学资料而忽略其舞蹈形态传递的文化信息，也是有待商榷之处。

（二）舞蹈教材建设研究

从宏观层面对舞蹈教材建设进行研究的文献主要包括：吕艺生的《舞蹈教育学（舞蹈卷）》一书，系统的讲解了关于舞蹈这门艺术教育方面的种种问题，比较全面，对于“教材”这部分的介绍是从“教材的来源、分类及编写”三个方面来谈的，具有系统性与理论性；潘志涛编著的《中国民族民间舞教学法》一书，是对中国民族民间舞教学方法的探索，尝试对一些规律性与共通性的教学理念进行阐述，更注重理论总结和学术探讨。它将中国民族民间舞教学上有所建树的专家、教授、教师的主要教学思想、教育理念归并整理，编撰成册，是一本对具体教学有借鉴价值和指导意义的中国民族民间舞教学工具书。其中，对于教材方面的描写包括“中国民族民间舞教材的解读、中国民族民间舞教材的采集方法、整理方法、组合编创法”，具有一定的参考性。马林发表的《中国民族民间舞教材使用分析》一文，是从民族舞蹈教材如何选择提炼、如何分析与组织教材以及教材如何升华三个方面展开阐述，更针对于教材的应用。这类文献主要是对舞蹈教材建设的理念进行探讨，其共同的观点是舞蹈教材的建设应具有科学性、系统性。从教育学的层面来看，舞蹈教材需符合教学的规律，科学性、系统性对教材的建设起指导性的作用。而从舞蹈传承的角度来看，科学性、系统性能否满足培育舞蹈表演人才的需要，仍然是许多舞蹈教育工作者不停质疑和探索的命题。

此外由潘志涛主编的《中国民间舞教材法》、赵铁春和田露主编的《中国汉族民间舞教材》及韩萍和郭磊主编的《中国少数民族民间舞教材》，从中观层面对中国民族民间舞教材进行了分析，共同之处在于侧重具体的动作、短句和组合教材的描述。

北京舞蹈学院袁莉著《论组合的重新整合——对中国民族民间舞系教材的思考》一文，从民族民间舞教学实施与呈现的主要方式——组合入手，对教材的建设进行思考。提出以北京舞蹈学院中国民族民间舞系现行教材《中国民族舞教材与教法》一书为根据，将现有的“传统组合教材”分为“传统舞段”和“经典组合”。“基础训练组合”是通过“元素教学法”使学生在较短的时间内掌握所学民族风格中的共性特征；“经典组合”是对建系以来的优秀组合进行保留与学习，使学生了解课堂民族舞教材的发展和变化。作者认为将现行的传统组合教材分成

经典组合和传统舞段两个部分,更具有针对性,使教材更具有发展空间。虽然此文的侧重点在于就北京舞蹈学院中国民族民间舞系的传统组合提出新的分类见解,但对专业院校民族舞教材的特点分析,有共通之处,文中所提出的“基础”与“传统”的教材建构思路,使身体训练与风格传承的联系更为有机、系统。

(三) 舞蹈道具研究

关于舞蹈道具的研究,包括两个方面:一是对舞蹈道具本质特点的研究;二是对舞蹈道具在教学、编创、表演中的应用研究。

第一类对舞蹈道具本质特点的研究,多从舞蹈道具的成因与源流进行考察。曹颖娜 2008 年 01 期在《北京舞蹈学院学报》发表的《道具在汉族民间舞中的功能》一文中指出舞蹈道具在中国民间舞蹈中占有重要的地位,更具有独特的功能意义。一些舞蹈因道具的加入而确立了自己独有的风格;一些舞蹈还以道具的名称而命名,该文从宏观视角,对道具在汉族民间舞中所占的重要而又特殊的位置,具有的独特功能意义进行分析。胡莉莉在《艺海》2008 年 04 期发表的《民族民间舞蹈的道具解剖》一文中,对舞蹈道具的种类及其成因做了说明介绍;陈建华在《中国校外教育(理论)》2008 年 S1 期发表的《探索道具在中国民族民间舞蹈中的运用》一文中,从道具在民族民间舞蹈中运用的种类、作用、风格特点、发展趋势四个方面展开探讨。张谛在《北京舞蹈学院学报》2006 年 02 期发表的《中国古代舞蹈中的道具运用》一文,试图从以下三个方面进行初步探索:一是古代祭祀活动中运用的舞蹈道具被赋予神秘力量,承载着人们祈祷平安、风调雨顺、五谷丰登等各种美好愿望;二是表现劳动生活的舞蹈中运用的道具,表达了人们对于狩猎、耕种等生存实践的真挚情感,对美好富足生活的渴望与追求,三是表现战斗和操练的舞蹈在古代人们生活中占有很重要的位置,多为描述战斗中的紧张情绪,胜利后狂欢的热情,模拟战事的训练与格斗,利用道具指挥战斗与威慑对方,或以之领扬文德武功等等。

第二类是对舞蹈道具在教学、编创、表演中的应用研究。李秋萍在《黄河之声》2009 年第 13 期发表的《道具之妙难以言表——论舞蹈道具的表现功能》一文中,指出舞蹈作品中的道具应用的独特之处,都是将生活中最常见的物品搬上舞台,使舞蹈作品更贴近生活,更贴近观众。胡晶莹在《民族艺术研究》2008 年第 05 期发表的《从舞蹈道具媒介中探索形式语言》一文中,对怎样开拓舞蹈道具多种象征性和挖掘道具语言表达功能等问题,提出了从肢体与物体有机结合构成语言结构形式入手的建议。此类研究对于本文教材的编排有启发性的建议。

(四) 鼓舞研究

关于鼓舞的研究,目前国内多是从鼓舞发生的形式、起源以及在教学编创中的作用进行论述。童婷婷在《论中国民间舞艺术——中国民间舞毕业生论文集 2》中发表的《鼓舞之缘——浅谈“击鼓”与“起舞”》中,对鼓舞的起源、鼓与舞

结合主要形式和文化价值、鼓在民间舞教学中所充当的两种角色进行了论述。廖敏在《沈阳音乐学院学报》2010年第2期发表的《试论中国民族民间舞蹈与“鼓”》一文，以及王战萍在《论中国民间舞艺术——中国民间舞毕业生论文集2》中发表的《浅谈“鼓”与民间舞蹈》一文中，都描写了鼓舞的历史渊源，鼓点节奏与民间舞蹈风格的关系，鼓与民间舞蹈、民间舞蹈教学的关系。此类研究对本论文研究太平鼓与人体动律之间的关系有所启发。

三. 研究方法概述

本文主要以文化人类学与舞蹈教育学为研究方法。

文化人类学的学术观点与田野调查的工作方法是本文重要的学术支点。通过田野调查，我们可以发现京西太平鼓舞蹈形态背后的文化内涵。因此，我们也要结合舞蹈的源流、社会功能来进行探讨，对京西太平鼓的舞蹈形态进行分析。方李莉在《艺术人类学研究的沿革与本土价值》一文中说到：社会的建构必须要包括意图和表演、模式和行为两个部分，而且要理解社会结构，就必须研究其与认知模式之间的关系。认知模式和社会结构形成了一种具有相当强制性的独立于个体外的概念图示，它通过宗教仪式、节日庆典、政治说教等灌输给群体成员，而这又往往要以音乐、歌唱、舞蹈、绘画、曲艺等艺术方式为载体。在这样的过程中，艺术成为了一种公共的文化符号和生活于其中的人们的背景知识¹。由此可见，对京西太平鼓的认知不仅限于舞蹈的技艺以及舞蹈范畴内的文化，更是了解这一地域文化内涵的重要途径。

舞蹈教育学所提出的教材建构方法是本文对京西太平鼓教材建构的指导思路。其中元素教学法提出的教材建构的理念为本文教材在素材选择、教材组织及编排的核心理念。

第一，要选择有代表性、典型性的素材并加以整理，而对于那些毫无动律、毫无风格，而且又不健康的动作就完全可以弃之不用。民族民间舞蹈素材的“代表性”主要指“具有鲜明的风格特点和民族地区特性”。²“典型性”则是指不同于其他民族而独有的风格特征。而所谓“风格”，“具体说就是与一个民族的性格、气质、审美情趣以及特定的生存环境相适应的外部形式”。比如说京西太平鼓舞蹈具有汉族民族民间舞的典型特征：“艮、浪、扭、颤”，通过道具“鼓”的加入，该舞蹈的动律、姿态会更具有代表性和典型性。那么舞蹈中体现这些特征的动作“颤步”、“颤肩”、“扭腰”等就必须纳入教材的编写中。

第二，要选择有训练性的舞蹈教材。这是因为专业舞蹈院校的目标是培养专业的舞蹈演员，选用的教材要用来训练学生的肢体协调能力、肌肉爆发能力和控制能力、身体各部位的松弛解放、气息的控制与运用、舞蹈的表现力和感染力等

¹ 方李莉：《艺术人类学研究的沿革与本土价值》广西民族大学学报（哲学社会科学版）【J】2009年第1期

² 马力学，《谈民间舞蹈教材的选择提炼》，载于《舞蹈》，1981年第1期

等。在京西太平鼓的素材选择中，太平鼓作为道具的加入，对舞蹈演员的道具把持、节奏感掌握、舞蹈风格把握等都有着训练意义，有针对性的着重训练学生的鼓点击打、肢体协调配合、汉族舞风把握等能力。

第一章 源流、社会功能及文化阐释

第一节 鼓与鼓舞

一、鼓——鼓舞

鼓作为中国乐舞中重要的成员之一，其历史可追溯至远古时期。据考古史料显示，在山西襄汾陶寺墓地甲种大型墓出土了一些龙山文化陶寺类的鼉鼓¹，这是迄今所知最早的膜鸣木鼓。由此可见，鼓的产生是远早于人类文字记载。

而关于其起源，古往今来的学者从不同的角度均有论述。据《山海经·大荒乐经》载：“乐海中有流波山，其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足。其声如雷，其名为夔，黄帝得之，以其皮为鼓，槩以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。”这个传说讲述了乐海流波山上有一只形状如牛、白身无角单足，叫声如雷，名为夔的野兽，黄帝用它的皮作鼓，用它的骨为鼓槩，敲起鼓时，声音传遍五百里，黄帝以此鼓威震天下。《黄帝内经》亦云：“黄帝伐蚩尤，玄女为帝制夔牛鼓八十面，一展五百里，连震三千八百里。”²其大意是，黄帝征讨蚩尤时，玄女为黄帝制造了夔牛鼓八十面，展开长达五百里，敲响后可以连续震响三千八百里以外。除此之外，《史记·乐书》载“然后圣人作为鞀、鼓、柷、楬、塙、箎，此六者，德音之音也”明代学者罗欣采用《礼记·明堂位》记载：“土鼓、黄桴、苇籥，伊耆氏之乐也”。古人的记载与分析都集中体现了一个特点：1、鼓的起源往往与传说中的帝王、首领或英雄，圣人有着密切的关系；2、鼓往往是作为“威天下”或是“德音之音”的重要的呈现，显示的是君王的威严或是象征着品德的美好，具有一定的象征意图。尽管我们已无法再见古人对鼓使用的情境，但文化的积淀往往会使古代鼓舞的遗存通过较近期的鼓舞呈现。

严昌洪和蒲亨强的《中国鼓文化》以原始人的“交感思维”的特性入手，认为“鼓的发明是得益于雷的启示。”³由于原始人类对雷电巨大的能量所带来的自然灾害感到恐惧，因此对雷电产生了巨大的崇敬感。在原始的狩猎和战争中，就发明了鼓以威吓野兽和敌人。由此得出鼓的发明是源于战争与巫术。

这无疑是一个较为大胆的猜想，给我们了一个重要的启示：鼓的产生是与人的某种需求相关。以此类推，鼓的产生、鼓舞的出现，到京西太平鼓的起源都与人的某种与生存和生活紧密相关的需求相关联，而往往这类关联会随着时间的推移与人的消亡，在日积月累的重行为累积中逐渐转化为这一群体的生活经验模式，使鼓舞的原义成为这一群体“心照不宣”的行为模式，久而久之，其起源渐渐变得模糊，或是深藏于艺术形态之中。

¹ 方建军：《中国古代乐器概论（远古——汉代）》【M】陕西人民出版社 1996 年第 1 版，第 34 页

² 张文质：《说鼓》河北画报【J】2007 年第 2 期

³ 严昌洪 蒲亨强著：《中国鼓文化研究》【M】广西教育出版社 1997 年第 1 版，第 2 页

本文认为，在数量繁多的鼓和鼓舞当中，从宏观上来说，“鼓——鼓舞”这样的先后顺序是可以成立，但具体到某一类鼓和鼓舞，并非都是这样的逻辑关联，需要具体问题具体分析。鼓舞的发生基本是建立于某一情境的功能需求之上，其形成与变化都有“不得不为之”的缘由，存在着不同层面、不同角度的发生因素，并非静止固定的。也许某一类鼓舞起源于战争，但在发展的过程中可能会向自娱性或者巫术舞蹈、表演性舞蹈，甚至祭祀仪式等方向发展。因此，单纯的界定是祭祀类舞蹈还是战争类舞蹈等都不免有失偏颇，需要确定时间断面，依据这一断面的舞蹈特性来确定其类别。

综观中国现在依然留存于民间的各式鼓舞，按照不同的起源，大致可以分为以下几类：

1、起源于巫术

巫术鼓舞的起源因其功能之不同，也可分为三小类。一是为军事或狩猎而存在的巫术中的鼓舞。二是起源于驱邪祛魅的巫术中的鼓舞。三是起源于祭祀性质巫术中的鼓舞。

关于第一类为军事或狩猎而存在的巫术中的鼓舞，虽然严昌洪、蒲亨强认为鼓的发明起源于战争或巫术，《山海经》中所记载的黄帝制鼓的传说，也有了相契合的说法。但鼓舞的产生应该不直接来自于战争，应是在战前或战时的巫术或是战后庆功的情境下发生的，以战争和狩猎为主要内容，通过鼓舞的热烈与迷狂状态，使舞者和观众的情绪达到高潮点，既满足了古人“交感思维”中对“战争必胜”、“满载而归”的信心需求，又达到鼓舞士气的目的。《韩非子·说林下》记述了一件事：“荆王伐吴，吴使沮卫、麇融犒于荆师。……荆人曰：‘今荆将以汝衅鼓，其何也？’（吴人）答曰：‘……且死者无知，则以臣衅鼓无益也；死者有知也，臣将当战之时，臣使鼓不鸣。’”其意思是荆王征伐吴国，吴国派沮卫、麇融到荆国军队中犒劳、交涉。荆人说：“现在我们荆国以你的血来祭鼓，怎么样？”吴人回答说：“如果死者对灵魂没有知觉，那用我的血祭鼓是没有意义的；如果死者对灵魂有知觉，那我的精血将使你们的战鼓不鸣响”。可见巫术中的鼓在古代的军事战争中有相当重要的位置，往往影响着士兵的精魂与意志。

第二类起源于驱邪祛魅的巫术中的鼓舞。这一类鼓舞历史悠久，与人们的日常生活的“趋利避害”的需求有着重要关系，至今尚在民间得以流传。如流传于辽宁民间的巫医，据《柳边纪略》载：“满人有病必跳神。”民国二十年版《义县志》卷十八记：“萨满者……跳神时，其人头戴五佛冠帽，腰系铃铛，手执皮鼓。先击鼓。先摇身执铃，喃喃作咒，旋闻铃声甚急，身体颤动，忽体直如僵，即神来附体矣。”在八十年代“十大集成”编撰之际，辽宁铁岭、锦西地区依然流传此类驱邪祛魅的巫术鼓舞。

第三类起源于祭祀性质巫术中的鼓舞。这一类鼓舞往往会演变为表演性的鼓

舞，但目前在中国民间依然流传。如东北萨满的“烧香”单鼓，《岫岩县志》记载：“家主于秋末冬初选择吉日，预备公鸡、猪头、火龙鱼，谓之三牲。邀得荡鼓神一班，每班不过三、四人，日夕即来，以一夕为率。设坛焚香，二人排列左右，各执神鼓一面，向神座开鼓一通，且击且歌。继而班中有幼童二人，或打太平鼓，或击霸王鞭，随大鼓之声”。

2、以表演起源的鼓舞。与一部分巫术鼓舞逐渐演变表演性质的鼓舞有所区别的是，这一部分的鼓舞起源于乞讨、卖艺。例如河北赵县的扇鼓，起源于“唱门缝儿”，即乞讨卖艺。这一类鼓舞通常伴随着大量的演唱，同时技艺较为高超。

3、以礼乐祭祀为起源的鼓舞。据《中国鼓文化》记述：战国墓出土的大量鼓、鼓框或鼓架、鼓槌，往往做工精美，鼓框施以彩绘，上绘鸟、兽等图案。鼓架多为虎、鸟类造型。型号有大、中、小三类。可见鼓作为具有象征性的礼器，早已进入皇家祭祀体系。如山西地区的威风锣鼓，相传是庆祝纪念唐太宗武功流传下来的鼓舞。

二、鼓舞的表现形式

鼓作为舞蹈的道具，有很多种表演方式。朴永光在《舞蹈文化概论》中提到：“舞动受道具形制的制约，持小鼓而舞，其舞动则多以鼓鞭击打鼓面，由此形成‘敲’时双臂靠拢，通常称为‘合’，敲鼓后分开双臂称为‘张’或‘开’，故‘张’和‘合’是小鼓舞的基本形态……舞动因道具形制得到发挥。”¹可以说鼓舞的“舞动”特点是与道具的形制有密切联系，例如，将鼓拿在手里，边击鼓边起舞；将鼓绑在身上，边击打边动作；将鼓放在身旁，围绕着鼓边起舞边敲击。总的来看，可以分为以下三类表现形式：

（一）手持鼓

手持鼓通常都是舞者左手握鼓，右手配合击打。例如维吾尔族的手鼓，是一种圆而扁平、一面蒙皮的鼓，鼓得外圈挂着许多铁环，可以发出清脆的声音。舞者左手持鼓，右手击奏。唐代诗人白居易的《胡旋女》诗中就对西域歌舞作了栩栩如生的描述：舞者“心应弦，手应鼓”，一会儿象雪花飘摇于空中，一会儿如蓬草迎风起舞，左旋右转，千姿百态，美妙动人²。再如藏族的热巴鼓，热巴鼓是一种扁平圆形的鼓，双面蒙皮，带有鼓柄。舞者左手握鼓柄，右手持鼓槌，鼓槌前段弯曲像个钩，钩上有加粗的圆头，用于击打鼓面以发出“咚咚”的声音。又如满族的单鼓，是一种单层的鼓，鼓环围一个圈，上面蒙一层牛皮，带鼓柄，鼓柄的末端拴着几个铁环，舞者左手握鼓柄，右手拿一根约30公分长的鼓鞭，边击鼓，边抖环，配合起来音色更加丰富。

¹ 朴永光：《舞蹈文化概论》【M】中央民族大学出版社 2009年第1版，第71页

² 参见简其华：《鼓之舞之——手鼓、铁鼓与维吾尔族的歌舞》，载于《音乐爱好者》1982年02期

手持鼓的表演形式由于舞者的两只手都围绕击鼓,所以在臂部动作上就受到了持鼓的局限。通常来说是左手持鼓,右手持槌,右手动作要配合左手,左手将鼓摆在哪,右手击鼓到哪。虽然运动过程中也有双臂大开的动作,但通常只是动作过程。尽管舞者的手部动作受到限制,但下肢的动作并未受多大影响,脚下步伐与身体中段的姿态仍然可以丰富多样。手持鼓的舞蹈大多都是以突显鼓为主,所以一般上身动作都是配合击鼓而产生的,要显鼓不显人。

(二) 身上鼓

身上鼓指的是将鼓固定在舞者的身体上,手中持槌击鼓。例如腰鼓,顾名思义绑鼓于腰间,舞者双手持槌,击打于腰鼓的两端。它的体积较小,便于随身携带,很早就被应用于军旅之中,遇有敌情则击鼓报信,激战沙场则击鼓扬威,得胜凯旋则击鼓相庆。其中又以陕北的“安塞腰鼓”最为出名。这也是采用了集体鼓舞的表演形式,少则数十人,多可达几百人,在角色上包括了拉花女角、伞头、蛮婆、蛮汉,另外还有“跑驴”¹、“水船”²等各种小场节目。在表演上强调整体效果,要求动作的整齐统一和队形变化的规范性,主要通过鼓手们豪迈粗犷的舞姿和刚劲有力的击鼓技巧,充分展现生息在黄土高原上的男子汉们的阳刚之美³。由于腰鼓的体积小,较轻,绑于腰间,但并不大影响舞者动作的幅度,可以大摇大摆的走着秧歌步,也可以做着屈蹲或跳跃的动作,都是围绕着腰鼓而突出喜悦的气氛。

再如朝鲜族的长鼓,长鼓鼓身为木质,长度 70 厘米左右,鼓腰细而中实,两端为鼓腔。鼓腔粗而中空,铁圈为框,蒙皮,系有绳索和皮套,鼓身涂红漆。共鸣桶两端连结着手鼓面桶和槌鼓面桶。手鼓面桶比槌鼓面桶稍大。手鼓面桶起着低音共鸣的作用。槌鼓面桶起着高音共鸣的作用。手鼓面桶蒙一块较厚的皮(马皮、牛皮或猪皮),以取得柔和而深沉的较低的音。槌鼓面桶蒙一块较薄的皮(鹿皮或狗皮),以取得清脆而明亮的较高的音。手鼓面与槌鼓面的发音虽然音高不甚明显,但在调音时一般都将它们调成近似四度或五度音程关系。钩子是用来松紧手鼓面和槌鼓面的。鼓绳八根鼓面两端系之。浮转套于鼓绳上,可左右移动,起调节音程的作用。鼓槌为竹条,长 40 厘米左右,重如钢笔,槌头稍大。⁴舞者将长鼓用长绸拴于腹前,用左手或来击打手鼓面桶,右手则持高音鼓槌击打槌鼓面。由于长鼓体积大,所以长鼓在一定程度上限制了舞者动作的幅度。例如下前腰与下后腰的动作及就受到了影响,下前腰时鼓在腹前会阻拦身体,所以舞者没有打幅度的向前哈下去的动作,而只是“含”。而向后弯腰的动作,也受到了鼓的局限,一般来说,向后下腰的动作都以板腰为主,边下板腰边击着复杂的鼓

¹ 跑驴是一人执驴形道具扮骑驴妇女,另一人扮赶驴人的双人社火舞蹈

² 水船是由一名划船艄公,一名挎道具水船的坐船女子,二人载歌载舞表演的春节社火或民俗集会船舞

³ 参见肖陆军:《民俗年》,载广州日报,2009年1月21日A32版

⁴ 王宝林,《漫话长鼓》载于《乐器》,1986年03期

点，通常是一种难度较高的动作。而舞者脚下的步伐受长鼓的影响并不大。

又如“阿羌姆”，是西藏山南地区工嘎县贡嘎曲扎寺扎巴（僧人）表演的一种背鼓舞，既没有复杂的情节和人物，又没有众多的音乐伴奏，只有拔、鼓和碰铃，鼓则由舞者自己背着边打边舞。¹舞者将扁圆形的鼓竖绑在后背上，双手各持一钩型鼓槌，双臂于胸前交叉，使鼓槌到背后击鼓。因为鼓大又沉，在背鼓的状态下，还要做跨腿转、一步一抬、前跳跃等具有较高难度的动作，所以此舞蹈对舞者的力量要求很高。

（三）身旁鼓

所谓身旁鼓，就是鼓并未拴在身体的任何部位，而是放在地面上，舞者双手持鼓槌，边击鼓边起舞，舞蹈都是围绕着鼓而跳。例如苗族的猴儿鼓舞，又叫踏鼓舞，是流行在宣恩小茅坡营一带的一种广场民间歌舞形式。舞鼓时，大鼓摆在场坝中间。角色有大鼓手和小鼓手各一人，大鼓手打鼓中间，小鼓手打鼓边。大鼓手边打鼓，边跳舞。内容是各种农事活动，如种苞谷、薅草、插秧、打谷、撕苞谷等等。舞姿轻松愉快，两脚跳跃，两手伸缩，忽快忽慢，与猴子动作相似，故名猴儿鼓舞。

又如苗族的四面鼓舞，此舞流行于吉首市，是一种较特殊的鼓舞形式，它所用的鼓是四面鼓。四人分别站在鼓面前，双手持槌击鼓。在统一的节奏下边击鼓边表演规定套路。每一套路动作完成后，大家按顺时针方向换到下一鼓面位置，再进行其它套路的“鼓舞”表演，既有表演性又有娱乐性。击鼓中有正面击鼓、背面击鼓、转圈击鼓、侧身前手背手击鼓，鼓点相对比较简单，步伐也是随着鼓点做规定的动作。

身旁鼓由于鼓置于固定的位置上，不能随意移动，导致舞者表演的舞台调度很局限，动作上也没有前两种表演形式丰富。这种表现形式不以舞蹈本身为主，则以击鼓为主，来烘托气氛。

三、“鼓”与民族民间舞之间的关系

鼓舞在中国民族民间舞这一体系中占有几近半壁江山，既在宗教仪式中扮演重要角色，同时在民俗活动中大放异彩。从舞蹈本体角度而言，“鼓”与民族民间舞的关系主要体现在节奏（通常以鼓点来表演）和舞具的使用方面。

（一）鼓点节奏与民族民间舞之间的关系

舞蹈究其本源，是一种以有组织、有节奏的人体动作为主要表现手段，运用节奏、表情、构图、造型等要素创造形象和表现情感的艺术形式。歌、舞、乐往

¹ 参见丹增次仁，《阿羌姆》，载于《西藏艺术研究》1991年01期

往浑然一体，密不可分。其中，节奏是最基本的构成要素和表现手段，是它们之间结合的纽带¹。

舞蹈动作的韵律美恰是建立在节奏的基础之上的。鼓作为民间舞蹈伴奏中最主要的打击乐器，本身就具备了控制表演节奏的重要作用，通过鼓的敲击而变换的节奏可以表达人的内心情感和内在感受，体现出民间舞蹈最摄人心魄的魅力。从以下几个具体的例子可以更加清晰地看出两者之间的关系：

例如，流传于我国湖南省湘西土家族苗族自治州的苗族鼓舞，其音乐的韵律来自于击鼓者的鼓点和作为伴奏的连鼓鼓点两个方面，形成了纵横交错的立体音响空间，两者缺一不可。舞蹈动作和鼓点节奏构成了起伏跌宕的音乐旋律形态，使人感到音乐音响的丰富性。在整个舞蹈中，节奏发挥了重要的作用，表现出不同的情绪和特征。面鼓节奏和边鼓节奏结合成二部分织体，节奏鲜明，强而有力，根据舞蹈动作变化击出不同的节奏，表现并刻画人物的内心世界²。

再如，流传于我国贵州省黔东南苗族侗族自治州的苗族木鼓舞，起源于苗族特色的“牯脏节”的杀牛祭祖活动，其木鼓舞及其鼓点被视为同祖先灵魂对话的一种方式，承载着独特的叙事结构：与木鼓舞的密集鼓点相伴的，是舞蹈动作的跳跃和脚尖的不断触底，形成短暂交替的舞姿，表现出寻找和眺望；而与均匀鼓点相伴的，是粗犷奔放、洒脱豪迈的肢体动作，表现了跋涉的艰辛；到了舞蹈的尾声，鼓点趋于平缓，舞者不停的晃动，表达了对祖先的缅怀。

总之，鼓舞节奏的选择与多样性，是与舞蹈所要表达的情境和主题密不可分的，鼓点里不仅有节奏和速度，更表达了不同的情感与性格，随着舞蹈内容和承载的情感的变化而变化，在不同的场景下呈现不同的节奏型。

（二）鼓作为舞蹈道具所形成的动态

当鼓被应用到舞蹈之中，就成了一种舞蹈道具，是同舞者的动作紧密联系在一起，成为人体动作的延伸或凭倚，与人体合二为一。

在实际的鼓舞表演中，鼓大致有两种用途。一是作为情节性舞具，它的最大特点是生活化，根据舞蹈内容的需要，从生活出发而设计。因而这种鼓的应用是根据现实生活中就使用到的鼓经过艺术化的加工后搬到舞台上的。例如，《金山战鼓》中使用到的鼓，原型就是抗金英雄梁红玉擂起的战鼓。二是作为造型性舞具。它的最大特点是抽象化，不是把现实中使用到的鼓直接搬上舞台，而是把它们生化、提纯，加以抽象概括，带有符号的特点。例如，“安塞腰鼓”中使用到的腰鼓，并非直接把日常生产生活中使用到的鼓具直接用于表演，而是艺术化之

¹ 参见张於：《略论舞蹈与音乐的相互关系》，载《艺术教育》2010年第10期

² 参见李静：《鼓之韵——湘西苗族鼓舞节奏特征分析》，载《艺术教育》2006年第7期

后，用以表现舞蹈的旋律，丰富舞蹈的词汇和纯化舞蹈的造型¹。

以上两种鼓的应用都离不开舞者肢体运动的配合，如果脱离了舞者的艺术运用，那么鼓就成了单纯的乐器，而不能称之为一种舞蹈的道具了。因此，鼓舞编排创作的重点应该放在强调肢体与鼓的结合上，发掘出鼓的形式语言，并通过肢体与鼓具的有机结合，探求鼓舞表达的新意。

我国的民族舞蹈就非常注重肢体与鼓的结合。例如朝鲜“长鼓舞”，这是由单人或多人表演的女子舞蹈，舞者腰挂长鼓，一手用竹键击打鼓面，发出高音鼓点；另一手拍鼓面，发出低音鼓点。柔美的手臂动作、灵巧的舞步与轻快的鼓点相协调，表达出喜悦和欢快的情绪。舞到高潮时，舞者常边击鼓边旋转起舞，鼓与人合为一体²。再如瑶族长鼓舞，在击鼓的同时还需要身体各个部位的不同形式和不同程度的活动。跳长鼓舞以手部动作为主，形式变化多样，一般均左手持鼓，手腕则根据鼓的动作变化而灵活转动，右手则以横拍、竖拍、斜拍、背拍、摇拍等形式击鼓；身体可前倾或后仰，或转身时背鼓拍击，或有扭动上身的动作，如小长鼓中的“半蹲磨鼓”，以双膝为轴，带动上身做磨转；由下而上，同时在胸前转手拍鼓；膝部动作有微蹲、半蹲、全蹲，自然屈伸，颤动而有弹性；脚步动作相对较复杂，有前后推拉步、走对角步、后单脚踢鼓，又或时而绕圈，时而跳身转体，动作轻快、灵活而多变³。

第二节 京西太平鼓的源流

一、历史源流

关于京西太平鼓的起源，主要有两种说法，一是认为起源于唐朝，二是认为起源于满族萨满教与汉族民间舞蹈的相互结合。第一种说法主要来源于门头沟区郭占云（1915年生）、樊宝善（1900—1988）、海淀区谭连仲（1919年生）等老艺人的口述资料：“唐朝武则天做武周皇帝时，为了掩盖她在宫中的淫乐之声，便驱使宫娥彩女、太监们打鼓，以鼓声乱人耳目。以后传入民间便是太平鼓。”据京西太平鼓专家董敏芝老师介绍，有些学者认为古代宫女的仪扇是太平鼓的雏形。对于“起源唐朝”较具有说服力的史料证明是唐朝李寿石椁中出现的《乐舞图》中的乐器，有乐伎使用单面鼓，也叫“槃鞞”。而另一种“结合说”的观点的有力支持是东北萨满单鼓与京西太平鼓的器型基本一致，且都有妇女舞蹈。中山大学博士任广世通过对唐朝柘枝舞中的槃鼓，历代乐志、文人诗中出现的画鼓、扇鼓，以及现时存在的东北萨满单鼓与京西太平鼓进行考证，认为“太平鼓”是一个历史发展和逻辑发展的混合体，具有乐器、风俗、游戏、表演的多重内涵，

¹ 参考李珍：《谈舞具》，载《吉林艺术学院学报》1989年第1期

² 参见刘建：《试论舞蹈服饰道具的传播功能》，载《北京舞蹈学院学报》1999年第3期

³ 参见孔湘华：《瑶族长鼓舞与民族舞蹈教学》，载《考试周刊》2008年40期

分别对应着从巫术古礼转向风俗游戏乃至艺术的历史痕迹，同时从曲牌、曲调考证，认为太平鼓传入中原地区的时间应是北宋 1120 年前后，而并非清朝入关。

目前公认对太平鼓流传时期较确凿的记载为明人刘侗、于奕正所著的《帝京景物略》中描述到：“童子挝鼓，傍夕向晓，曰太平鼓。”同时引杨补《长安迎年舞曲》：“团鼓团鼓春月净，索络连钱铁轮柄。粲粲儿女手腕轻，一槌两槌臂为政。意中有曲无知之，抖肩掂踵不自持。……城西山雪城里白，儿女鼓声帝也力。”入清后，更为盛行，乾隆时汪启淑著《水曹清暇录》记：“内外城皆尚击太平鼓，盖以铁条作腔，糊茧纸用箸击之，缀铁连钱，随击随摇，铮铮有声，新岁尤甚，在处闻鼓咚咚。”钱载咏《太平鼓》也说：“鞭得围卷茧昏轻，左持右击伴童婴。喧如答腊高低节，响彻胡同内外城。”（载《上书房消寒诗录》）¹。并以此认为明清时期，太平鼓在北京地区广泛流传。

本文认为这几种说法均有其合理之处，多依据文献史料、民俗资料进行考证，但都忽略了京西太平鼓作为鼓舞的主要因素——动态。尽管舞蹈是时空的艺术，无法在缺少现代化工具的情况下进行实时记录，但我们可以分析得出，无论唐朝起源还是满汉结合，都不是京西太平鼓起源的直接证据。器型相似并不能说明舞蹈的动态相似，或是其起源的主要动因。我们今日所言的“京西太平鼓”主要指的是以“搥鼓”为主要动作，以“扭”、“刨”、“艮”为主要韵律的单面鼓鼓舞，需要“只见鼓缠人，不见人缠鼓”。而“扭”动律是由妇女裹足导致的重心靠后，以及因院落狭小需侧身而过所形成的，而“鼓缠人”的特点是受武术“缠头裹脑”的影响，在舞动时以人体韵律带动鼓的舞动，形成细微的时间差所形成的视觉效果。由此，本文认为目前京西太平鼓的形成至少在北方地区流行女性裹足，以及京西地区村落群体相对稳定之后逐渐形成。而唐朝的柘枝舞中的槃鼓、萨满的单鼓应视为京西太平鼓中的古代乐舞与巫雉祭祀的遗存，并不直接影响京西太平鼓的形成。

太平鼓在历史上有过几度盛衰。民国初年，妇女耍鼓较多，她们以自由组合的方式排练玩，以家庭庭院为活动场地。抗日战争时期，人们生活于侵略者的铁蹄之下，太平鼓一度销声匿迹了。

新中国成立后，为庆祝解放战争胜利，人们又敲打太平鼓，加入游行队伍中。随着国家文艺“双百”方针政策的制定，1953 年，樊宝善举办了二期太平鼓学习班，著名的圈门里村艺人李全友就是他的学生之一。

1958 年至文化大革命期间，太平鼓被斥为“四旧”，老艺人只能忍痛把太平鼓的鼓圈当废铁卖掉，修太平鼓的匠人都都改行；直到 1977 年文化馆下乡，太平鼓才又开始复苏。

90 年代李全友的儿子李根国在宽街组织了一些退休的老年人，组成宽街老

¹ 中国民族民间舞蹈集成编辑部编《中国民族民间舞蹈集成·北京卷》，中国 ISBN 中心出版 1992 年版，第 47 页。

人太平鼓队，使龙泉镇的太平鼓在技艺上多少得到了一些保留。

进入 21 世纪，京西太平鼓进入第一批国家非物质文化遗产保护项目名录，受到北京市各级政府的重视。门头沟区又确立了太平鼓传承学校，举办了太平鼓中老年以及青少年的培训班，同时还成立了太平鼓表演团。

二、分布地区

北京的太平鼓主要流传于门头沟、石景山、丰台、海淀、房山五个区，其中以门头沟区的太平鼓最为有特色。门头沟区地处于北京市西部山区，在北京为中国王朝中心的时代属于京畿地区。距京城约七十华里，大部是山区和矿区。它有著名的潭柘寺、戒台寺及妙峰山。太平鼓在门头沟地区流传以门城镇、妙峰山、军响、军庄乡一带最多，其中尤以城子、大峪、东辛房、西辛房、东店、西店、圈门里、圈门外、三家店、担礼、军响等村突出。京西门头沟会打太平鼓的村子不少于几十个，远至百花山下的黄塔乡、军响乡，但最普遍、最活跃的是门城镇一带，每年春节前后，都可见到青年妇女三五成群“斗公鸡”、“扑蝴蝶”、“走月牙”，撩腿扭腰，婀娜多姿。董敏芝老师描述：“在太平鼓盛行于京西时有一段传说：“门头沟大峪村有一处坟地，其主人是清代京城的一位九门提督，大峪村里有人在他城里的府上干活，学会了技高优美的太平鼓，于是京城打鼓的技艺也融入了门头沟。”琉璃渠村老艺人彭松年说，其外祖父樊宝善已是太平鼓第四代艺人，太平鼓在门头沟最少也有百年以上的历史。

三、艺人、流派

门头沟地区的太平鼓艺人打太平鼓有着各自的风格特点，他们居住于不同村落，代表着这个村落太平鼓的风格流派。在采访中，据艺人李根国口述，了解到门头沟地区的京西太平鼓发源地在圈门里，由于女性艺人闫锡青嫁到大峪村，便把太平鼓的技艺传入此地，因此形成了两个流派——圈门里地区以樊宝善为代表的樊派和大峪村以闫锡青为代表的闫派。

传承人列表：



李根国

高洪伟

据史料可查，现知道的太平鼓艺人如下：

樊宝善（男），门头沟圈门里西店村人，是一位传授太平鼓的老艺人。他的技艺祖辈相传，在解放初期，他曾办过两期太平鼓训练班，培养了很多优秀的京西太平鼓传承人。在门头沟艺人中颇有名气，也是研究京西太平鼓的工作人员迄今为止在调查中曾采访到的，年岁最大、资历最深的老艺人。他于1953年组织了门头沟煤矿工人表演队，参加了北京市的演出，是将京西太平鼓搬上舞台的第一人。

张玉成（男），门头沟西店村人，是木城建煤矿的退休工人，他的的太平鼓熟练大气，擅长太平鼓的技艺表演。

闫锡青（女），门头沟大峪村人，12岁就学打鼓，母亲把祖传的技艺交给了她，她的动作娴熟、沉稳，开放、优美，颇具妩媚多姿的特色。在1953年时，参加了北京市民间文艺演出。虽然现已去世，不过从当年的采访录像资料中看，年逾古稀的她打起太平鼓仍然具有浓厚的风格韵味。

张玉茹（女），门头沟城子村人，6、7岁就开始学鼓，是一个从小学鼓，一生离不开太平鼓的典型艺人。在1990年，《人间舞者》的采访录像中，张玉茹已经71岁高龄，但只要提及太平鼓，她便毫无保留、津津乐道的讲授太平鼓，以及现场表演。她经常参加太平鼓的各种演出活动，她的动作熟练准确、大方朴实。

高殿启（男），门头沟三家店村人，是门头沟农机铸造厂的采购员。他8、9岁学太平鼓，每年正月表演一次。1958年——1977年期间停止太平鼓演出，从1983年开始，每年举行太平鼓活动，他既是表演者也是组织者，其动作粗犷有力，受到全村群众一致的赞誉。

李全友（男），门头沟圈门里西店村人，是门头沟煤矿厂的退休工人，他打的太平鼓有着鲜明的地方特色，动作大且浑厚有力。李全友的太平鼓带有其艺人独特的韵味，这与个人先天条件有关。

鲁香林（男），门头沟东新房村人，曾在门头沟第三通用机械厂工作。他的动作柔中有刚、洒脱健美，是一位多才多艺的艺人。

李根国（男），门头沟西店村人，李全友之子，继承父亲的打鼓风格，现在举办太平鼓学习班，致力于太平鼓的传承工作。

刘如意（男），门头沟大峪村人，闫派太平鼓的传承人。

高洪伟（男），门头沟三家店村人，高殿启之子，被评为国家级非物质文化遗产传承人。

四、传承方式

(一) 家族传承

指在有血缘关系的人们中间进行传授和修习，一般不传外人，有的甚至传男不传女，也有例外¹。家族传承带有封闭性和保守性的特点。例如门头沟三家店村的老艺人高殿启，据董敏芝老师介绍，高殿启的太平鼓是跟他奶奶学的，然后高殿启又直接传承给自己的儿子高洪伟；龙泉镇的李全友也是直接传承给儿子李根国；大峪村老艺人闫锡青 12 岁就跟母亲学打鼓，母亲把祖传的技艺教给了她；城子村老艺人张玉茹 6 岁就开始跟长辈学鼓；西店村著名老艺人樊宝善，他的技艺祖辈相传……一个村的老艺人都是按照自己的方式直接传承下一代。还有一种形式是通过婚姻的方式传承，例如大峪村妇女闫锡青，她本是圈门里人，嫁到大峪村后，便把舞技带到婆家，她的太平鼓技艺则在大峪村流传开来。家族传承中很多传授的艺人会不带有任何私心的教授，由于受传人数量少，因此这种传授的优势就在于受传人能够原汁原味的学到传统的太平鼓，可以说“习得精髓、不跑味儿”。

(二) 群体传承

指在一个文化区的范围内，或在一个族群的范围内，众多的社会成员（群体）共同参与传承京西太平鼓，显示了组成这个群体的共同的文化心理和信仰。据老艺人介绍说：“逢年过节，人们为了欢庆节日的喜悦或者农闲时没事做，街坊邻居相互吆喝着到某个空地打太平鼓，听见太平鼓‘咚咚’的鼓声，家家户户都来凑热闹，一起欢聚，一起敲打太平鼓。”很多年轻人或者不太会打太平鼓的人都在此刻跟着学起来。还有的一个村落有一个太平鼓技艺特别高超的老艺人或是某艺人太平鼓打得特别好、特别漂亮，有自己独特的韵味，能感染大家并使大家心悦诚服，大家都跟他学习。

(三) 社会传承

在自然状态下，京西太平鼓的社会传承大致有两种情况：一是以师傅带徒弟的方式来传承京西太平鼓；二是没有拜师，而是常听多看艺人的演唱、表演，无师自通而习得。

第三节 京西太平鼓的社会功能

¹ 石振怀著《浅谈非物质文化遗产的传承》，载北京市文化局社文处、北京群众艺术馆、北京市西城区文化馆编《非物质文化遗产纵横谈——北京市非物质文化遗产保护工作高级研讨班论文集》，民族出版社 2007 年版。

一、自娱自乐

太平鼓是京郊门头沟地区老百姓自发的自娱自乐的民间舞蹈，一般打太平鼓的时间为农历腊月与正月农闲时间，老百姓藉此表达“求太平、追太平”的美好愿望。在解放前，太平鼓尤为受到当地妇女的喜爱。她们自小就听着熟悉的鼓声长大，跟着太平鼓表演队伍走街串巷。成人后便在农闲时和伙伴们三五成群的练起来。当她们出嫁后，马上又加入到新的太平鼓表演队伍中，嫁到外县的甚至将太平鼓舞技带到新的地方¹。每年一进腊月，天到傍晚时分，城市的庭院街头；农村的村头场院，鼓声咚咚、歌声悠扬。只要有人在村头敲起鼓，远近的街坊邻居就会闻声而至，不论年龄大小、辈分高低，男男女女、老老少少就一起尽情尽兴地“耍”起鼓来，酣快淋漓、畅发自由。

在过去门头沟地区相对单一贫乏的休闲娱乐生活中，打太平鼓就成为人与人之间、邻里街坊之间、村与村之间互相交往、沟通感情、融洽关系的机会。如今老百姓对它的叫法很随意，如“搨一个”、“圆一个”、“串一个”，这都是老百姓在太平鼓原套路名称上的简易叫法。

据门头沟老艺人闫锡青（1913年生）、张玉茹（1923年生）回忆：“老北京一进腊月门儿，制作太平鼓的手艺人就走村串户给修鼓圈，蒙鼓皮，家家户户都做鼓，天天都玩鼓，一玩就是冬三月，二月二就挂起来不许玩了。”关于二月二不再玩鼓的习俗，旧时有一些迷信说法如：“二月二龙抬头再玩鼓就要下雹子”，“易闹鬼，闹贼，不得安宁”等等。实际是春耕开始，即将进入农忙季节，怕影响了农活²。作为老百姓自娱自乐的活动之一，太平鼓成为他们沟通情感、宣泄情感的载体，在这种情感宣泄与展露的过程中，拉近了人与人的距离，融洽了人与人的关系，并且在互动娱乐的过程中强身健体，获得身心的快乐。太平鼓是当地老百姓理想生活的外化形式，是他们对美好生活的情感寄托。

二、精神生活之寄托

据调查，尽管门头沟地区的太平鼓非宗教类舞蹈，却与门头沟区当地人的精神生活有着千丝万缕的联系。

祈求太平。旧社会时期，人们在农历腊月与正月农闲时打太平鼓，祈求一年的平安健康，祝愿新的一年农作物有个好收成。人们借以太平鼓的太平之意，表达打太平鼓、求太平、享太平的美好心愿。抗日战争时期，人们处在水生火热的生活中，太平鼓曾一度销声匿迹。新中国成立，为庆祝解放战争胜利，人们又重新拾起太平鼓，参加游行队伍欢庆胜利，表达对新中国的美好祝愿，对太平盛世

¹ 刘铁梁主编、岳永逸副主编《中国民俗文化志—北京·门头沟区卷》中央编译出版社，2006年，第251页。

² 中国民族民间舞蹈集成编辑部编《中国民族民间舞蹈集成·北京卷》，中国 ISBN 中心出版 1992年版，第48页。

的企盼。据门头沟当地老人讲述，当时的门头沟从圈门里一直到东店，太平鼓的队伍排满了门头沟十三里长街。打鼓者多为五六十岁的老大娘，她们身着新装，兴高采烈，边打边舞，热闹欢庆¹。在国庆三十五周年大庆的日子里，太平鼓以二百多人的庞大阵容参加了游行大军，以优美、粗犷的舞姿，意气风发的精神面貌代表着亿万农民在党的三中全会后的喜悦心情，用北京地区优秀的传统民间艺术形式表达了全国人民对祖国的祝福与美好生活的向往。

祭神求子。门头沟山川秀美、环境清雅，自古是设坛立庙的理想之地。在这片土地上遍布着大大小小的庙宇，有“京都第一寺”美称的潭柘寺，有号称“神州第一坛”的戒台寺，还有因供奉着碧霞元君而声名远播的妙峰山娘娘庙。围绕着这些寺庙兴起的庙会此起彼伏，成为了门头沟地区人们生活的一部分。此地区香火最旺、远近闻名的要数妙峰山的庙会了。妙峰山位于门头沟区东北部，是一处山峰峭立、溪水潺潺、森林茂密、百花竞开的仙境。妙峰山庙会大约开始于明代，在清朝末年达到鼎盛，抗日战争爆发后一度中断，在“文革”中，娘娘庙遭到迫坏。1993年，妙峰山庙会重新恢复，吸引了大量的香客和香会²朝顶进香³。妙峰山娘娘庙所供奉的碧霞元君，是长久以来华北地区民众普遍信仰的一个道教神灵。在民间，她通常又被称为泰山老奶奶、泰山老娘娘，或称老奶奶、老娘娘。碧霞元君在中国众多的生殖女神中，由于统治阶级的推崇和利用，从宋代开始，由一个地域神升格为汉民族最有代表性的生殖女神。可以说对碧霞元君的尊奉就是人们对生殖崇拜的映照，也是人们多子、多孙、多福气的文化心里写照。妙峰山庙会包涵了文会和武会两部分。文会一般指为进香者服务的善会，主要是在庙会期间为香客和庙宇做善事，负责安排吃、喝、行及维修等服务⁴。武会是一种边走边表演“酬神”的香会。武会有十三档，表演十三种技艺。太平鼓虽不属于正式会档⁵，但也在庙会中表演。在曹荣、詹环荣调查后所写的《2004年妙峰山春季庙会》一文中有这样的记载：“在本次庙会上，既有文会又有武会，还有大量的城乡表演队，尤其以秧歌队为多。这些秧歌队不在传统会档之内，在过去是不被香会所认可的，也没有资格到妙峰山朝顶进香。在妙峰山庙会恢复后³，妙峰山管委会也邀请秧歌队朝顶进香……门头沟本地的香会也来妙峰山朝顶进香，数量不多，笔者所见到的有三家店老运来地秧歌队、三家店太平鼓圣会……”在采访中了解到，现今每年的庙会活动，太平鼓都会进香献艺，表演的内容根据艺

¹ 董秀森《京西的太平鼓》，载《门头沟民间花会舞蹈集锦》，中国文联出版社2004年版，第129页。

² 香会：是一种传统的民间歌舞表演，亦称走会。每逢年节或遇喜庆大典以及山坛庙会，它便成为最有组织、最为热烈的街头歌舞表演。摘自百度百科。

³ 刘铁梁主编、岳永逸副主编《中国民俗文志—北京·门头沟区卷》，中央编译出版社2006年版，第182页。

⁴ 同上，第186页。

⁵ 会档：对庙会中民间歌舞表演形式约定俗成的称呼。在妙峰山娘娘庙的庙会中武会会档有十三档：开路会、五虎棍会、高跷会、中幡会、狮子会、双石会、掷子会、杠子会、花坛会、吵子会、杠箱会、天平会、神胆打鼓会。

³ 1993年，伴随旅游开发的热潮，妙峰山庙会得以重新恢复。

人的编排而定，以传统套路为主。伴随着太平鼓的表演，带去了门头沟人们对老娘娘虔诚的信仰之心，同时也带去了当地人求子祈福的美好愿望。

由此可见，人们在自娱自乐时，祈求太平、欢庆喜事，以及祭祀神明、求子求孙时，通过击打太平鼓宣泄自己的情感，表达自己的内心意愿。太平鼓已不仅仅作为一种娱乐方式出现在人们的生活中，它更是当地人民的精神信仰与依托。

第四节 京西太平鼓的文化阐释

一、庙会文化的一部分

据《旧都文物略》记载说：“香火之盛，闻于遐途。环畿三百里间，奔走络绎，方轨迭迹，日夜不止。好事者沿路支棚结彩，盛供张之具，以待行人少息，辄牟厚利。车夫脚子，竟日奔驰，得佣值倍他日。而乡社子弟又结队扮演灯火杂剧，藉娱神为名，歌舞于途，谓之赶会。会期之前，近畿各乡城镇皆有香会之集团首事者，制本会之旗，绣某社名称……”其中，妙峰山的庙会分为文会和武会，在《中国民俗文化志——北京·门头沟区卷》中记载：武会有十三会档，每一档会都代表着娘娘庙中的一件摆设，分别是：开路会、五虎棍会、高跷会、中幡会、狮子会、双石会、擲子会、杠子会、花坛会、吵子会、杠香会、天平会、神胆打鼓会。这些会档来自全国各地，在进香献艺中，展示出了它们丰富多彩的表现形式以及高超的技艺，他们通过较量智慧、比赛技艺来竞争“艺名”。

从中我们可以看到，这实际上是广大民众把春游、娱乐、贸易、宗教活动结合在一起，成为他们盛大而欢乐的节日。在这样进香朝拜的环境下，滋生了独特的庙会文化。妙峰山庙会文化具有两个重要的特点：一是娱神娱人；二是竞技扬名。

从上述引文可以看出，庙会的重要目的在于求神。从上一部分我们总结太平鼓的社会功能中，其中重要的一项是精神依托，主要表现在祈求太平和祭神求子两方面。有求于神，就需要对神明有一定的供奉。庙会民间艺术有“娱神”的作用，民间艺人以艺供奉神明，使神欢娱，降下福祉。在娱神的同时，世俗的人也得以观看高超的技艺表演，心灵也得到极度的愉悦。赵世瑜教授认为：“中国传统庙会是具有违抗“道德理性”的狂欢精神。”¹虽然京西太平鼓不是正式会档，但同处于庙会这一文化空间中，艺人李根国说：“以前的庙会，每年我们都去。打着（鼓）上山拜神。”可见，京西太平鼓也具有一定的娱人娱神的“狂欢色彩”。

竞技扬名，是民间艺人希望在集会中扬名立万的一种愿望。妙峰山庙会的兴

¹ 关于庙会的狂欢精神，见赵世瑜《狂欢与日常——明清以来的庙会与社会》第116页——第118页，三联书店，2002年版。

盛带动了民间会档的繁荣，京西太平鼓参与庙会活动，也是妙峰山庙会文化的一部分。在比赛过程中，相互观摩、学习，以便在来年有更进一步地提高。太平鼓虽然不是正式会档，但属于大鼓会会档下的一个组织，也参与庙会活动，在这种比赛、表演的氛围中受到熏陶，在技艺上渐进提升。

二、世俗情感的显现

艺人刘如意告诉我们，京西太平鼓在两人对打表演时，要讲究“酸劲。”在艺人的讲解与仔细体会后，本文理解这个“酸”是体现打鼓者之间的情感交流，反映在动作上，应是眼神的对视，动势中合而分后留守的那一下韵味。这是京西太平鼓粗犷、豪放中另一细腻面的展现，是粗犷与细腻、刚劲与柔美的审美对比体现。这种“酸劲”，是一种最直接的情感表现，是一种直白、质朴的俗文化的体现。

京西太平鼓中，有很多动作套路都体现着这种俗文化。例如“逗公鸡”，这个舞蹈套路是对动物的模仿，表现正如其名，两只公鸡竞逗时的样子。这套动作模仿得生动有趣，尤其是一对舞者手持太平鼓前后点头的样子，滑稽有趣。又例如“追鼓”这个动作，两人在互相追逐中越打越快、越追越紧，在这种类似竞技、比赛的状态中找到兴奋点，充满了生活情趣。打太平鼓是一次人与人之间、邻里街坊之间、村与村之间互相交往、沟通感情、融洽关系的机会。由于过去门头沟地区相对闭塞，休闲娱乐方式单一。于是，人们以打太平鼓为乐，在嬉笑、打闹、逗趣中以直白、真切的方式表达情感，在生活中寻找乐趣，在生活的点滴发现中感受快乐。

三、慷慨豪迈、淳朴达观的文化品格

在实地采风中，有幸看到了闫派传承人刘如意和樊派传承人李根国的太平鼓表演，他们舞起太平鼓那古朴、纯厚的味道着实让人慨叹叫绝。他们所打的太平鼓刚劲有力、洒脱奔放，高低起伏明显，动作的幅度很大。尤其是他们做“大搨鼓”这个动作时，搨的力度强，动作大气、粗犷，脚下挪步时迈步的沉厚、稳健（瞬间的停顿动作类似于武术中的弓箭步），除了感受到扎实的功底以外更加凸显出男性的豪放气质。刚劲有力、洒脱奔放的审美特征使舞者呈现出这般大气、豪迈的气质。

这样的气质渗透出京西地区人们慷慨豪迈、淳朴达观的文化品格。而这样的文化品格离不开京西地区人文、历史、生态环境等综合因素。据袁树森所著《老北京的煤业》描述：“京西之山，统称西山。群山之中，遍藏乌金。元明以来，京城百万人家，皆以石炭为薪。加之这里出产石材，琉璃的烧制更是闻名京城，于是，拉煤运货的驼马成群结队，日复一日、年复一年地在山路石道上来来回回，

久而久之便形成了京城到西部山区，再远至内蒙古、山西的商旅道路……在这条京西古道的中段，有一个叫圈门的地方，由于以圈门为起头儿向西到峰口庵是一条 13 华里长的沟谷，于是当地人就称这里为门头沟，今天北京门头沟区的名字便是由此而来。”从这段描述中，我们可以发现，京西地区作为传统农业区，这里的生产、生活民俗都保留着北方山地农耕文化的一般特点。同时作为一个交通要道，大量的人口流动促使了文化的交流、融合。尤其来自内蒙和山西的商旅队伍所带来的北方民族文化与山陕地区文化，在此地与当地文化相交融。

另一方面，门头沟地区历来是兵家必争之地，“特别是在辽、金与宋的长期对峙以及元、明、清三朝夺取和巩固全国政权的战争中，门头沟区都占有重要的地位，各代军队的将士、北方不同民族、不同信仰群体的后裔在这里相互交往，多种地方文化在此融合¹。另外，这里的人们多以煤窑为生，从事着采煤、运煤等艰苦的工作，虽然生产条件艰苦，但是他们乐观积极的心态以及对生命的珍爱，形成了当地窑工喜酒豪爽、质朴洒脱的性格。多方面的文化因素，锻造出了京西民族慷慨质朴、豪放达观的文化品格。

¹刘铁梁主编、岳永逸副主编《中国民俗文化志—北京·门头沟区卷》，中央编译出版社 2006 年版，第 9 页。

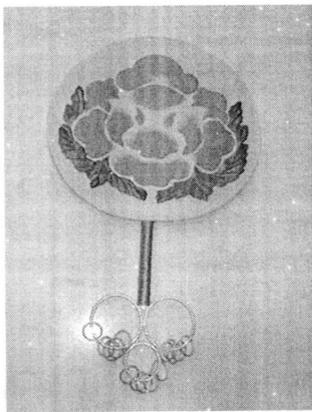
第二章 形态分析、动作特征、成因考略及训练价值

太平鼓既是舞蹈的道具，又是舞蹈的伴奏乐器。现如今流传下来的京西太平鼓套路有十三套之多，因此本文选择了较为典型的“大搨鼓”和“小搨鼓”以及代表性艺人闫锡青、高洪伟、李根国的特点，进行形态分析，并结合文献资料与其源流、功能，对京西太平鼓特定形态的形成原因进行分析，由此探究这一艺术形态背后深藏着的京西地区长久沉淀的审美心理机制与生活的经验模式。

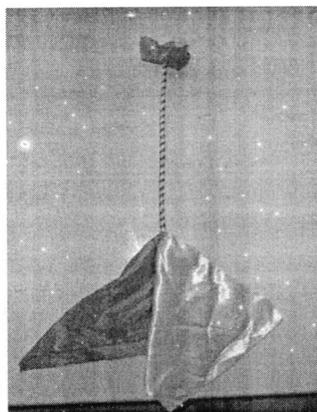
第一节 形态分析

一、 道具

太平鼓是一种有柄的单面鼓，形如蒲扇，90年代以后的太平鼓鼓面大多以圆形为主，以羊皮、牛皮纸或洋面口袋布蒙之。鼓面底色为白色，绘有粉红色牡丹花的图案。鼓圈用铁条凿制而成。鼓柄下是银色的葫芦环（也称如意环），有大小两个葫芦环重叠在一起，并缀有九个银白色的小铁环（见图一）。太平鼓的鼓鞭是用藤条制成，并配有绿色或红色的彩绸（见图二）。击打太平鼓时，左手握鼓柄，右手持鼓鞭，边击边舞。



图一：太平鼓



图二：鼓鞭

二、 动作

太平鼓的动作大多以成对“搨鼓”为主，脚下则走“秧歌步”，伴随膝部的

颤动和腰部的扭动。其舞蹈性很强，节奏明快，鼓点清脆，动作流畅，幅度较大。本文选择了较为典型的“大擗鼓”和“小擗鼓”以及代表性艺人闫锡青、高洪伟、李根国的特点，进行形态分析。

太平鼓表演的老艺人认为，太平鼓表演的诀窍，一是“要看鼓缠人，不要人缠鼓”，也就是说，耍鼓的幅度要大一些，凸显出鼓，而不是人；二是“脚下见高不见远”，这是说，脚要抬得高，落地要近，步子要小，这是出于旧社会下妇女缠足所形成的特点。总而言之，就是舞起来要有“扭劲”、“擗劲”、“颤劲”、“艮劲”。京西太平鼓以身体的韵律带动鼓的舞动，身体自然拧扭在对舞交换位置的过程中，步伐以“刨步”为主，脚掌用力刨地而起。

（一）大擗鼓动作特点

按舞蹈生态学形态分析的方法，参考罗斌老师曾经做过的形态分析：

太平鼓典型动作形态特征

动作名称：大擗鼓

呼吸	自然型			
节奏型 (鼓点)	$\underline{XX} \quad \underline{XXXX} \mid \underline{X0} \quad 0 \mid \underline{XX} \quad \underline{XXXX} \mid \underline{X0} \quad 0 \mid \underline{XX} \quad \underline{XXXX}$ $\mid X \quad X \mid \underline{XX} \quad \underline{XXXX} \mid X \quad 0 : \parallel$			
节奏型 舞动	随鼓点节奏击鼓，重拍在第二、四、八小节的 第一拍上。			
步伐、脚	步伐类型	跨步幅度	重心状态	流程走向
	秧歌步	男子：步幅 大 女子：较小	脚下重心 在足后	逆时针环 动
显要部位及 动作流程	1、侧腰的扭动；2、左臂的擗鼓动作形成大幅度的回环；3、重复2次后左肩相错翻身换位			
次显要部位	膝盖和双肩随着节奏同时上下颤动			
舞具	太平鼓和鼓鞭，击打鼓的同时颤动铁环			

1、体态特点

动作起动时多以腰部拧为主，由于旧时女性裹小脚的原因，重心大多靠后，如起动时的第一步，左脚向2点迈出，上身拧向8点。观察艺人李根国和刘如意

二人，表演大擗鼓时，其拧转的幅度可以达到 60° —— 90° 。

2、步伐特点

步伐多以“秧歌十字步”为主，共性特点即脚下的“刨劲”。由女性艺人闫锡青为代表的流派，也是因为女性艺人旧时裹小脚、以及行不露足的传统，这一派的步伐特点是“脚下见高不见远”。脚要抬得高，落地近，步子小。以高殿启为代表的男性艺人，表演大擗鼓时注重第一拍脚下下踩的力量，胯部左右扭动突出，左右脚重心交换的时候，有瞬间的停顿感，在视觉上形成了强烈的“艮劲”。以樊宝善和李全友为代表的男性艺人步幅较大，重心偏低，随着步伐的移动伴有膝部微颤，视觉上形成顿挫感。这些流派的共性特点即脚下的“刨劲”。

3、鼓法特点

大擗鼓的鼓法特点就是强调在“擗”字（“擗”，就是以平面的某一边为轴，左右摆动），例如重拍击鼓一次后，双手下划线旁分，使擗鼓成为上身动律“拧”的延伸。通常重拍击鼓后，弱拍抖环。擗鼓要体现力度，伴随上身动律的拧而形成瞬间的舞姿，身体运动为主动，擗鼓为随动，鼓和人体之间存在细微的时间差，由于运动路线高低对比鲜明，在视觉上形成“只见鼓缠人，不见人缠鼓”的效果。女性艺人的大擗鼓表演动作相对圆润流畅；男性艺人的大擗鼓表演在舞姿形成的时有瞬间的停顿，相对顿挫有力，以艺人李全友最为明显。

（二）小擗鼓动作特点

1、体态特点

小擗鼓的体态特点基本同大擗鼓，但相对幅度较小。以女性艺人闫锡青的打法最有特点，因为她本人裹足的原因，脚下重心在足后，腰部拧转轻柔，擗起来，头腰胯形成“三道弯”，瞬间的停顿与延伸形成曲线美。

2、步伐特点

小擗鼓的步伐较小，左腿上步，右腿跟随靠在右脚的后脚踝处，形成“后掖腿”；左腿后退时，右腿跟随收回，靠在右脚的前脚踝处，形成“前掖腿”。以李全友为代表的圈门里社区，在表演小擗鼓时，膝部也始终伴随着“颤的动律”。

3、鼓法特点

小擗鼓，顾名思义，擗的幅度小于大擗鼓，就像“擗扇子”。其以小臂的“翻”和“盖”为主，肘部始终控制在两肋旁。

三、队形

京西太平鼓同样具有汉族民间舞蹈中具有标志性的特点，与少数民族，尤其是西南少数民族舞蹈的“圈舞”所不同的是，其表演人数相对固定，观众与演员的关系比较分明，队形有四方斗、圆鼓拉抽屉、串胡同等，男女均可，但必须成

双成对，体现出以下几种特点。

（一）对称性。由于多在庙会上表演，为照顾到四面八方的群众都可以看到完整的表演，人数必须成双成对，相互对称，同时也为对舞的形式提供了可能性，从构图上显得较为平稳、方正。以“交叉拉抽屉”为例，开始每人与其“对角线”的人交换位置，然后前后相互交换位置，接着左右交换位置。每次两人相遇交换时，都错身击鼓，在对称的构图中进行高低分明，动静呼应的对舞。

（二）四方兼顾。这一特点其实是对称性的延伸，它是由庙会广场表演的特点决定的，由于四面八方观众的围观，要保证站在每一个方位的观众都可以看到至少一个演员的正面，因此演员的表演队形都是遵循正方形或者长方形，其舞蹈调度基本也依照这一规律，流动线路多为圆形、长方形、正方形。以“圆鼓拉抽屉”为例。四人各占四方围绕着圆心逆时针流动后，其中两人带头走“二龙吐须”路线，舞蹈调度遍及场地四方。尽快这个特点是由于表演场地的限制决定的，但由此也看出中国民间“天圆地方”的传统观念。

（三）周而复往。这一特点在中国队舞式的民间舞蹈中体现得尤为明显，往往队形流动呈现出一个封闭循环的线路，队形流动的起点也是流动的终点，演员沿着这条线路可以周而复往的舞蹈。例如“串胡同”，由站在队伍顶端的人转身与其后面的人交错对舞，路线呈“S”形，近似传统队形中的“编麻花”，由此折射出中国人对“动”的一个传统观念，即“周而复往，永不停息”，如“太极阴阳图”和“太极拳”等。

四、音乐

《太平鼓》的音乐伴奏可以分为两个部分：既“鼓点”和“唱曲”。鼓点既是舞蹈套路的名称，又是音乐曲牌，通常是以2/4拍节奏为主，又可以进一步细分为单鼓点和双鼓点。其中，“单鼓点”指的是，以四分音符为主的鼓点节奏，其节奏平稳，力度对比鲜明，例如《圆鼓点》、《摇头跪》等等。而“双鼓点”是指，以八分音符和十六分音符为主的鼓点节奏，其中还伴有八分休止符出现，呈现出明快而跳跃多变的密集型节奏组合，多用以烘托舞者刚劲有力、热情洒脱的舞姿，使太平鼓音乐充满朝气和妙趣，如《大搨鼓点》、《扑蝴蝶》等¹。群舞表演形式中，鼓点较为平稳；双人对舞“追鼓”、“大搨鼓”、“摇头跪”时，曲式与其他鼓点相同，但情绪较为热烈，通常以此推向表演高潮。京西太平鼓击鼓时较为特色的“抖环”，基本与“击鼓”的重拍相合，重拍击鼓时同时抖环。

由于各地叫法不同，唱曲一般又可以被称为“唱绳歌”或者“唱神歌”，演唱方法也大同小异。可间打间唱，也可独立演唱。音乐以地方民间小调为主，唱词一般以历史传说、典故、时令花草、叙事为主。一曲可配多词，词曲朴实易于

¹ 中国民族民间舞蹈集成编辑部，《中国民族民间舞蹈集成·北京卷》P50-55

上口，具有浓郁的生活气息，深得人民喜爱¹。

第二节 动作特征及成因考略

一、动作特征

根据上述京西太平鼓的典型动作分析，我们可以得出京西太平鼓的运动规律，是以身体的律动带动鼓的舞动。虽然不同艺人、不同流派有各自的风格特色，幅度大小有别，性格或是刚劲洒脱，或是轻柔妩媚，但基本韵律是相同的，具体可以以“扭”、“擗”、“刨”、“颤”概括。

“扭”是京西太平鼓的重要韵律特点，与东北秧歌、胶州秧歌等汉族秧歌的“扭”所不同的是，东北秧歌的“扭”主要是由高跷这一道具限制所至，以腰肌发力划“8”字弧线扭动，重拍向下，胶州秧歌的“扭”号称为“流动中的三道弯”，是在运动过程上下身向反方向运动，带出上身的“8”字路线扭动。京西太平鼓的“扭”并非身体直对同一平面的扭转，而是通过“扭”使步伐的走向与身体的面向产生差异，由“扭”使人体的舞动以最大幅度显示出高低对比，以人体韵律为主动，鼓的击打为随动，二者存在细微的时间差，使人与鼓的关系在视觉上自然形成“鼓缠身舞人不见”。在历史影像资料中显示，以女性老艺人阎锡青为代表，她的舞姿轻柔、手腕婉转，脚下重心在足后，腰间似柳弯，动作流畅自然，尤其她打的“小擗鼓”，擗起来头、腰、胯形成的三道弯，同时收尾动作打翻鼓时，小臂紧紧靠在腰间，扭得圆润而不失节奏的顿挫。

“擗”是京西太平鼓鼓法的重要特点，“擗”是建立在身体韵律的“扭”的基础之上，也就是以腰部为主的拧动带动上身、波及上臂的大幅度运动。尤其是男性艺人的舞动，由于鼓的在视觉的效果上“擗”会比“扭”更为明显，以艺人李全友为例，相比其他艺人，李全友打太平鼓的动作幅度更大，尤其是做大擗鼓这个动作时，在擗鼓以及擗鼓往回盖的那一下，动作是极其有力度的，鼓随人而舞的特点更加突出，充满了男性阳刚之美。而高殿启做大擗鼓这个动作时，他的力道在于第一动势敲鼓往后擗的那一下，往后擗的力度和强度在其动作中表现鲜明。同时，他的腰、胯、臀部的扭动较大，双肩的颤动也很突出，形成了他独特的风格，使动作增强了力度。

“刨”是京西太平鼓的步伐特点，脚掌用力刨地而起。从视觉上看与东北秧歌的后踢步有相似之处。东北秧歌的后踢步是气息下沉，将脚向后快速挤出，形成“快起慢落”，重拍向下。而京西太平鼓是由脚掌用力刨地，在力度上类似“蹬”，使人体动势向前。

“颤”是京西太平鼓独有的“小范”的特点，因为膝盖的颤动，都使京西太

¹ 中国民族民间舞蹈集成编辑部，《中国民族民间舞蹈集成·北京卷》P50-55

平鼓具备有别于其他民间舞的韵味。例如，京西太平鼓膝部的颤动重拍向上，尤以艺人李全友更为明显，视觉上形成“艮”的特点，给人以顿挫感。而藏族的“颤”动律在膝部松弛的情况下，连续快速的屈伸，重拍向下，给人沉而不浮的感觉。

二、成因考略

京西太平鼓独有的“扭”、“搨”的韵律成为京西太平鼓代表性的舞蹈形态特征。我们探究“扭”、“搨”的成因，同时也为专业教材的建立，尤其是动作的编排、组合的编排寻求符合京西太平鼓舞蹈特点的动作规律。基于上述的形态分析，结合文献资料，本文认为原因有如下几点：

（一）汉族女性裹脚

从第一部分的论述可以知道，京西太平鼓无论是何种起源，都是女性舞者为先，后来男性舞者的进入使京西太平鼓舞的艺术表现更为丰富。“扭”劲的产生，与汉族女性的身体习惯有着密切的关系。在冯双白企划和撰稿的关于民间舞蹈的电视栏目《人间舞者》的采访录像资料中，太平鼓女艺人张玉茹介绍：“大峪村打太平鼓，之所以有名，关键在于过去妇女都是裹小脚，边敲鼓点还得跟着鼓点走套路，还得会扭，会找到自美，越自美越好看……”同时，京西地区院落房屋狭小，女性艺人在对舞时，两人交错瞬间，需要侧身相让，而脚底舞步不停，因此就出现了“扭”的基本动态。京西太平鼓专家董敏芝老师也特别强调：“女性打鼓好不好看，美不美，关键在于她打鼓时身体形成的“三道弯”的体态，头、腰、胯形成的“三道弯”的曲线美。”打鼓时形成的“三道弯”的体态美，其根源在于腰部的扭动，舞蹈动态以腰部为轴心，曼妙的舞姿主要体现在腰部随着脚下的步伐与手上击鼓翻转时不同角度的“扭”、“拧”。在“扭”动的过程中，加上小脚着地，重心在足后，“三道弯”的体态美就更易突出。对年轻姑娘打鼓时的曼妙舞姿，常以“扭起身躯似柳弯，搨鼓舞动肩带颤”来形容。

（二）武术的影响

虽然京西太平鼓起先是一门女性、儿童自娱自乐的民间艺术，但由于男性艺人的加入，使京西太平鼓在舞蹈语汇的丰富性、技艺性上得到了大幅度的提高，同时也使“扭”、“搨”的韵律更为明显。

京西太平鼓耍鼓时讲究“鼓缠人”，即舞动时鼓要在人的带动下灵活、自如的围绕着人的身体耍起来。例如“大搨鼓”这个动作，艺人刘如意讲到：“大搨鼓”这个动作，在两人对搨后互换位置时，翻身鼓从头上缠，要求缠头裹脑，跟武术中耍刀时要求一样。”在采访中，李全友的儿子李根国告诉我们：“打太平鼓的艺人多是习武者，由于太平鼓技艺高、难度大，通常打得好的艺人都是有武术功底的，都需要有基本功。同时手到、眼到、鼓到的这个特点与武术中的要求也

是一样的。”舞蹈与武术有着悠久的历史，舞与武在古汉语上相通，也有舞练之意。著名舞蹈家吴晓邦说过：“中国的舞蹈一半是武术，我学习武术已五十多年”。唐诗中也有“今日当场舞，应知是战人”的描写。由此可见，舞蹈与武术之间早已有过不可分割的联系。

京西太平鼓与武术之间极为紧密的联系深受京西“武风”的影响。京西文化中的“武风”与京西地区移民现象有着紧密的联系。由于京西门头沟地区煤炭储量丰富，千百年以来一直是北京重要的燃料基地，上千年的开采史，形成了门头沟煤窑具有特色的生产、生活和信仰民俗，具体表现在采煤、运煤、语言、生活、祭祀等各个方面。煤窑常使得一个村落应运而生，并影响整个村落的生活习俗。门头沟不少村落的名字都与煤有关联，还有的村落得名与煤有关，或者因煤业而生而亡，这些村子包括：城子西坡、东辛房、龙门、西辛房、滑石道、门头口、宽街、千军台、玉皇庙、马各庄、孙桥、啦啦胡、老爷庙、上清水、马栏、东杨坨、官厅等等¹。

另外，琉璃的大量生产也导致劳动力的聚集。琉璃渠属于门头沟区龙泉镇辖村，是历史上通往北京西部深山区和张家口、内蒙古等地重要道路的必经之地。此村之所以得名琉璃渠，源于此村烧制琉璃有着悠久的历史，并且烧制技术一流，曾专为宫廷烧制琉璃。

由于煤窑、琉璃窑所需劳动力甚多，从山西、山东、河南、河北等地招来工人，其中不乏武林高手。因此，在煤窑、琉璃窑附近会形成以武会友的文化现象。以门头沟区琉璃渠村为例，主要的武术宗派有太极拳、太极剑、八卦、形意门、炮锤、弥宗门、少林门等。这些与京西太平鼓处于同一生态环境下的武术形态，对京西太平鼓风格的形成起到了重大的影响。

第三节 京西太平鼓舞蹈教材的训练价值

一、建立汉族“道具——鼓舞”教材

现有的“道具——鼓舞”教材，主要集中为少数民族教材，如藏族热巴鼓教材、维手鼓、傣族象脚鼓、朝鲜族长鼓以及苗族的木鼓舞。在2006年的第八届桃李杯舞蹈大赛中，“精品组合课”的展示反映了“鼓舞”的形式被更好的纳入了专业院校民族民间舞蹈教学当中。例如，由广东舞蹈学校演出的《广东排瑶长鼓组合课》，先从瑶族舞蹈的基本动律组合着手，再到长鼓的击打与舞蹈动作的配合，鼓点成为舞蹈的音乐伴奏，以男女对舞的形式呈现。又如，延边大学艺术

¹刘铁梁主编、岳永逸副主编《中国民俗文化志—北京·门头沟区卷》，中央编译出版社，2006年版，第120页。

学院演出的《朝鲜民族舞蹈基本组合课》，有长鼓舞组合。再如云南艺术学院文华学院选送的《云南少数民族民间舞蹈代表性组合课》，其中的《彝族纳苏支系花鼓舞组合》均由男子表演，舞者将红色扁圆形花鼓用绸带斜挂于左腰旁，左手持白色毛巾，右手持鼓鞭，伴随跳跃的步伐击鼓而舞。

事实上，汉族民间舞存在着大量的鼓舞，如流传于北方地区的太平鼓，遍布河北、山西地区的巨型“大鼓”，安徽、湖南地区的小巧别致的花鼓，种类多样，韵味独特，是中国民族民间舞的重要组成部分。目前汉族鼓舞唯一进入专业院校教材的是山东鼓子秧歌，但其“稳”、“沉”、“抻”、“韧”的元素提取与训练方式，更倾向于男性整体舞感的培养，道具“鼓”在课堂教学中少见身影，多作为竞赛组合或节目创作时的道具。

从教材对民间舞文化传承的角度而言，汉族鼓舞在专业院校的“缺席”，使汉族鼓舞中所蕴含的文化内涵缺少一个在专业院校范围内传播的途径。京西太平鼓节奏鲜明、韵味独特，其“拧”的体态特点也集中体现了汉族鼓舞身体动态的特点，在舞蹈韵律上具有一定的代表性。并且其背后蕴涵了汉族鼓舞重要的文化特性，即民间信仰、庙会文化、情感宣泄的积淀与融合。通过学习京西太平鼓，可以从舞蹈动态入手，体验汉族鼓舞这一重要的民间舞样式，使学生了解汉族鼓舞的重要特点。

二、鼓点打法培养了节奏感

太平鼓的传统鼓点套路多达 20 余套，其中每个套路的鼓点都是包括击鼓与抖环、复杂多变。比如说，右手的击鼓法就有“重击鼓”、“碎击鼓”、“轻击鼓”、“击闷鼓”等等。同时，握鼓柄的左手又要配合右手的击鼓，同步的做出“抖环”的动作。而“单鼓点”与“双鼓点”所呈现出的不同节奏型也体现了套路的不同性格。

这种套路的综合性与复杂性就决定了，太平鼓舞的演员只有在熟练自如的掌握各种鼓点的击法后，才能配合肢体动作。于是，在练习鼓点击打的过程中，就培养了演员敏捷而准确的节奏感。例如《大搨鼓点》：

| 冬冬 打拉打拉 | 冬 嗒嗒 | 冬冬 打拉打拉 | 冬 嗒嗒 |
| 冬冬 打拉打拉 | 冬 冬 | 冬冬 打拉打拉 | 冬 嗒嗒 |

这其中就包括了四分音符、八分音符、十六分音符的出现。舞者在击打鼓点过程中，不仅仅要单纯的考虑到节奏的变化，同时还要考虑到右手的“击鼓”与左手的“抖环”之间的同步协调配合。在丰富的节奏变化下，演员在身体的动律中带动鼓的舞动，既对演员节奏感的训练起到了相当积极的作用，又对演员在特定节奏中的肢体表现力有相当程度的训练价值。

三、使鼓与躯干融为一体，增强动作的表现力和肢体的协调配合

作为舞蹈道具，鼓必然要同躯体之间发生互动的关系。在太平鼓的表演中，遵循着“显鼓不显身”这一原则，各种动作的产生都是围绕着“鼓”来进行的。由上述分析可以得知，太平鼓舞的运动特点是以人体的韵律带动鼓的舞动，使人由内而发的使鼓的击打与运动流畅、高低对比鲜明，而非只是单纯的肢体击鼓。因此“扭”、“擗”、“颤”就具有一定的递进关系。

例如，“擗鼓”的基本动作是：“右脚上至左前、前脚掌先落地随之屈膝，左小腿踢向右后；左手将鼓擗至右下方，右手顺势向下‘重击鼓’两下；上身随之右拧后倾，眼随鼓”，又如“甩翻鼓”中，第一拍所形成的姿态：“左腿屈蹲，有小腿向左后提起，左手握鼓于身体左腰旁，鼓面朝下，右手同时‘重击鼓’，上身前俯，眼视鼓。”第二拍上身右拧后仰，左手向上翻鼓成“侧托鼓”，同时做“轻鼓抖环”；右腿顺势前吸，眼看右前方。再如“交叉跳转鼓”，双手“横握鼓”站“正步”准备，第一拍左脚向右前小跳一步，保持鼓面向前，以鼓面为轴，右手向上、左手向下转成“立鼓”，顺势击鼓一下。¹

由此可见，身体的姿态与鼓的方位是互相配合而形成的，将鼓视为身体的一部分，就像老艺人所说的，“要看鼓缠人，不要人缠鼓”，也就是说耍鼓的幅度要大，身体需要配合鼓而动。

¹ 中国民族民间舞蹈集成编辑部，《中国民族民间舞蹈集成·北京卷》P68

第三章 京西太平鼓教材建构初探

经过田野调查和观看资料所得到的舞蹈素材不能原封不动的编入教材当中，因为作为训练专业舞蹈演员的教材和民间大众的舞蹈要求不一样。民间舞蹈具有随意性、健身性、自发性等特点，舞蹈教材要应用到教学当中去，则必须具备以下三个特性：一是代表性，指具有鲜明的风格特点和民族地区特点；二是训练性，指具有训练身体各部位的松弛解放、训练灵活性和技巧性及训练乐感的表现力；三是系统性，指教材有一定的深度和广度，从易到难、从单一到组合、从单一动律到较高技巧和表现力的教学系统性¹。

第一节 京西太平鼓教材结构

经过提炼可将太平鼓的动律元素分为上身动律和下身动律，上身动律包括“肩颤、拧腰、搥鼓”，下身动律包括“膝颤”、“刨步”、“顶胯”；将太平鼓的部位介绍、太平鼓的持法、击法等都串成线，一一讲解；对太平鼓舞蹈中的经常会出现的手位则按芭蕾舞基本手位的七个位置提炼出来，每个手位上都有相近的太平鼓手位姿势，将它们归纳出来；对太平鼓舞脚下出现的步伐都提炼了出来，像走场中用的“颤步”、在颤步基础上丰富的“颤踢步”、还有常出现的“跳踢步”和“跳吸步”。这些都是构成京西太平鼓舞蹈教材中最基本最核心的部分。

一、基本体态、动律、步伐及击鼓训练

基础训练组合在开范课中起着十分重要的作用，并贯穿于民族民间舞蹈学习的全过程。它包括：节奏训练、动律训练、体态训练、步伐训练等。这些组合的共同特点是任务单一、目的明确、节奏鲜明、组合精悍。训练性组合切忌任务繁杂、动作堆砌、华而不实。²在明确了训练目的之后，教员就应侧重于动作的规格要领，把准确性放在第一位。

本文在对京西太平鼓舞蹈素材的提炼中选择运用了许淑媛老师的“元素教学法”理论，将太平鼓舞蹈中最典型的动律提炼出来，针对每一个动律进行组合编

¹ 马力学：《民间舞教学的规律特点——民间组合一百例研习班上的讲稿》，载《文舞相融》中册，上海音乐出版社

² 马力学，〈民间舞教学的规律特点——民间组合一百例研习班上的讲稿〉，载《文舞相融》中册，上海音乐出版社，P509

排，有针对性的训练，只有掌握了该舞蹈的“根”，才能把握住舞蹈的精髓。京西太平鼓基本上遵循着北京秧歌的基本动律特征，经过提炼可将太平鼓的动律元素分为上身动律和下身动律，上身动律包括“肩颤、拧腰、搥鼓”，下身动律包括“膝颤”、“刨劲”、“顶胯”；将太平鼓的部位介绍、太平鼓的持法、击法等串成线，一一讲解；对太平鼓舞蹈中的经常会出现的手位则按芭蕾舞基本手位的七个位置提炼出来，每个手位上都有相近的太平鼓手位姿势，将它们归纳出来；对太平鼓舞脚下出现的步伐都提炼了出来，像走场中用的“颤步”、在颤步基础上丰富的“颤踢步”、还有常出现的“跳踢步”和“跳吸步”。这些都是构成京西太平鼓舞蹈教材中最基本最核心的部分。

将京西太平鼓舞蹈中的基本手位、基本脚位、基本动律、基本步伐、基本体态、基本击鼓法等提炼出来并进行整理，就可以编排出一系列基础训练组合，为后续的教学打下扎实的基础。在基础训练组合中，可以先脱离手中的道具，单独就身体某一部位进行针对性的训练。比如，“步伐组合”的训练，训练点就应着重放在下半身，在下半身的动律中强调膝部的颤动和后脚刨地而起，而上身的动作并不作为重点，双手可以叉腰，此时道具“鼓”可以先不加入该组合的训练中。另外，“击鼓”是太平鼓舞蹈中必不可少的重要组成部分，鼓的击法与鼓点的套路有很多种。就“基本击鼓组合”进行单独训练，同样是非常必要的。组合中的训练重点应该放在击鼓的体位、击鼓的方式和较简单的基本鼓点，这将为“边击鼓边舞蹈”打下良好的根基。

二、鼓舞技术性训练

适用于专业院校的舞蹈教材，要以训练性为主，重点训练学生的肢体协调能力，其中技术性训练为重要的标志。通过具有一定难度的训练对于京西太平鼓的核心要素，例如动律、体态等，则要不断加以强调，以使學生能够把握该舞蹈的精髓。原始的民间舞蹈虽说来源于生活，而生活并不能等同于艺术，艺术是高于生活的存在。未经过加工的舞蹈素材我们可以把它看成是生活，但它不一定都能符合现代人的审美趋势，那么我们如果要将生活提升到艺术的高度，就要对舞蹈素材进行加工，以舞蹈训练的科学性来加工整理素材。在保持民族民间舞蹈风格不变的基础上，我们应该更加强调舞蹈的动律、姿态的优美、动作的衔接和舞蹈的技术性，使之适用于专业舞蹈演员的培养。

把若干种技术性强的动作组织起来进行集中训练，可以锻炼学生使用技术的能力。技术性训练组合是中国民族民间舞蹈教学训练中的重点也是难点，对于职业化舞蹈教育的学生来说尤为重要，是区分职业与非职业的标准。试想，假如一个民间舞的组合人人都能做出，那么其作为职业化教育存在的意义也就不大了。

技术技巧水平的高低，是体现职业化教育高精尖舞蹈水准的重要参数¹。

京西太平鼓的特点是持鼓而舞，这既是它的独特之处，也是它的艺术魅力所在。京西太平鼓把“持道具而舞”作为其中一种风格，也可以说是一种技术。其技术重点在于身体韵律带动鼓的舞动，人体韵律为主动，鼓的舞动为随动，技术难点在于人与鼓之间的配合。因此，技术性训练内部本身也应是一个由易到难的递进关系。

可以将技术性的鼓舞技巧分解为一系列“元素”。例如“大搨鼓”就可以作为一个动作元素，将大搨鼓短句分解为前屈后吸腿搨鼓、高抬腿搨鼓、弓步翻鼓、翻身击鼓等一系列舞蹈动作，最后合成大搨鼓这一具有技术性的鼓舞短句。

三、综合表演性组合训练

表演性组合要求以情带动，组合中不再只是强调舞蹈动作本身，而是加入了简单的情节与具体的情绪，更加侧重于训练学生的表现力，以及对基础训练中所学内容的综合运用能力。马力学在《民间舞教学的规律特点——民间组合一百例研习班上的讲稿》一文中，针对表演性组合的特点提出三点：一是“以情带动”，这是给那些动律风格较强的主干动作与基本动作及体态的流动，技巧的运用等找到感情的依据。二是“表现音乐、依附音乐”，他认为音乐在相当程度上制约着表演性组合的成败。三是选择片段，是指表演性组合可以在剧目中选择其有特点的、风格性表演性较强段落，以组合的形式在课堂上训练，是学生开始接触人物，适应舞台表演的需要²。

例如目前民间现有的京西太平鼓舞蹈中的《大搨鼓》很具有代表性，其风格特征十分明显。如脚下的“刹劲”和“刨劲”；上身的“拧劲”和“艮劲”；胯的左右“扭动”；双肩和双膝的“颤动”；“搨鼓”时前俯后仰，难以停顿。这些特色共同形成了《大搨鼓》组合的整体风格，将基础训练组合中对单一部位和基本动律的训练成果结合起来，在组合编排中增加难度和技术性、强调动作间的完美衔接，就可以使学生不但对《大搨鼓》的风格有一个整体的把握，还可以达到对肌肉的控制性的训练目的。

第二节 京西太平鼓教材建构初探实例

本文对京西太平鼓教材建设进行初探，不免会存在着众多不足之处，在此将

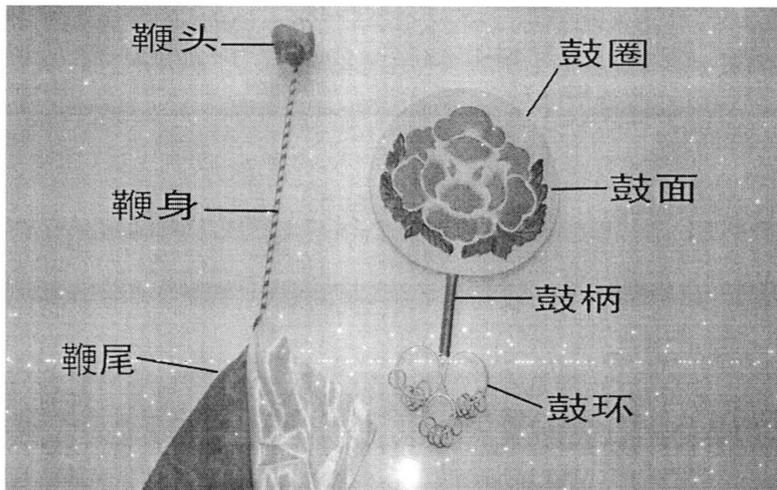
¹ 潘志涛，《中国民族民间舞教学法》，上海音乐出版社，2004年，P304

² 马力学：《民间舞教学的规律特点——民间组合一百例研习班上的讲稿》，载《文舞相融》中册，上海音乐出版社，第510页

以该教材的基本体态、动律、步伐及击鼓训练中的部分教材为实例，尝试性地整理编排，呈现出来，以供参考。

一、基本体态

(一) 鼓的部位介绍：(见图三)



图三：太平鼓及鼓鞭部位说明

(二) 握鼓方法

正握：左手握住鼓柄，虎口朝鼓面处，鼓的正面和手心朝一个方向；右手拇指、食指、中指捏住鼓鞭把。左手：称作“握鼓手”；右手：称作“持鞭手”。

反握：左手用拇指、食指、中指握住鼓柄并贴近鼓面根部，其余两指可略微放松，虎口朝鼓环处，鼓的正面和手心朝一个方向；右手像握笔一样持鼓鞭，用拇指、食指、中指夹住鼓鞭尾部1/3处，其余两指放松。左手：称作“反握鼓手”；右手：称作“反鞭手”¹。

(三) 太平鼓的击法

重击鼓：右手用鞭头重击鼓面的同时，左手抖动鼓环，击一下为“咚”，击两下为“咚咚”。

碎击鼓：右手用鞭身弹击鼓面边缘，利用鞭身的弹性使鞭头在鼓面上快速连击，为“打拉达拉”。

轻击抖环：右手用鞭头轻轻地弹击一下（也可不击）鼓面，在后半拍时抖一下鼓环，为“乙打”

抖环：左小臂清脆的上下抖动，使鼓环发出“哗哗”声。

¹ 中国民族民间舞蹈集成编辑部：《中国民族民间舞蹈集成·北京卷》，P66

击闷鼓：击鼓时，主要以拇指、食指、中指用力压鞭，使鼓鞭平面击鼓，使其发出闷沉得“咚”声¹。

（四）手位

太平鼓手位大多是围绕击鼓而形成，以下是提炼的一些基本的手位，按照芭蕾舞基本手位的大致位置，进行了分类和整理，以芭蕾舞手位为基础，但并不完全遵循其要求，在此基础上更赋予太平鼓的特色：

一位：

一位侧提手：握鼓手提于左胯旁 30 公分处，鼓面平放，正面朝下，肘部架起；持鞭手屈臂于小腹前，击打鼓的正面。

二位：

二位立鼓手：双臂屈肘于胸前，肘部朝下，握鼓手手心朝右，鼓距胸前半米位，鼓面竖起。

二位盖鼓手：握鼓手屈肘于胸前，肘部朝外，手心朝下握鼓，鼓面平盖；持鼓手鼓鞭于鼓面下方击鼓。

二位抱鼓手：反握鼓手屈臂 90 度于胸前，肘部朝下，鼓面距胸前 30 公分处竖起，鼓的正面朝前；反持鞭手扶于鼓的边缘，击鼓的正面，肘部朝旁。摇头跪

三位：

三位托鼓手：持鼓手于头顶上方托鼓，小臂垂直，手腕外翻，手心朝上，鼓面平放，正面朝上；持鞭手于头顶上方击鼓于鼓的正面。

三位顶鼓手：双手于三位的基础上，握鼓手手心向上翻，鼓正面朝上；持鞭手击鼓于鼓的正面。

四位：

四位左倒鼓手：握鼓手于胸前 30 公分处，屈肘肘部朝下，鼓的正面竖起朝前并向左倒平，手心朝上；持鼓手屈臂架起于下颌前 30 公分处，小臂端平，手心朝前，鼓鞭于鼓的背面击鼓。多用于追鼓组合。

四位右倒鼓手：握鼓手屈臂于前额前方 30 公分处，肘部架起，手心朝前，鼓面竖起向右平倒；持鞭手屈臂击鼓于鼓的正面，手心朝身体，肘部朝下。多用于追鼓组合。

六位：

六位盖鼓手：握鼓手在七位的基础上，小臂回弯，与大臂形成 140 度角，手心朝下，鼓面平盖；持鼓手手心朝上，在二位的基础上从鼓面下方击鼓。

六位托鼓手：握鼓手于左肩旁 30 公分处，屈臂 90 度，肘部朝下，鼓面后倒 45 度；持鞭手屈臂于左胸前击鼓。

¹ 中国民族民间舞蹈集成编辑部：《中国民族民间舞蹈集成·北京卷》，P66-67

六位立鼓手：握鼓手于体旁，臂部微屈，肘部朝下，鼓面立起正面朝前；持鞭手屈臂于体前击鼓，肘部略架起。

七位：

七位摊开手：双臂于胸前摊开 150 度，屈臂 90 度，肘部朝下，双手与胸部同高，握鼓手与持鼓手均手心朝上。

小七位摊开手：双臂在小七位的位置上，双手手心朝上。

特殊位：

握鼓手于左耳旁 30 公分处，鼓的正面朝后；持鞭手击鼓于鼓的正面。

（五）脚位

正步位：

双脚并拢站立。

踏蹲步（以右脚为例）：

右腿屈膝，左脚脚尖后踏于右脚后一脚处，膝部自然弯曲。

前屈后踢步（以右脚为例）：

右腿屈膝，左腿后踢，左膝于右膝的后方。

屈吸步（以右脚为例）：

右腿屈膝，左腿膝盖带动吸起大腿端平。

二、 动律

（一） 上身动律

1、 肩颤

做法：双肩在松弛的基础上，有节奏的微颤。

说明：通常是伴随击鼓动作，肩部的颤动可以增加动作的力度，以 2/4 的节奏为基准，每拍颤动两下。

2、 拧腰

做法：在下身保持相对稳定的基础上，腰部带动上身横拧。

说明：通常伴随“倾”的姿态上配合“拧”，来共同完成舞姿。“倾”可以为倾、后倾、左倾、右倾等等。

3、 搨鼓

做法：三位“侧托鼓”准备，击鼓后经下弧线顺势旁分快速划至三位侧托鼓。

（图片）

提示：根据组合中具体动作的不动同，“搨”的动作路线也不同，但都是需要强调“顺势”与“快速形成姿态”。

（二） 下身动律（均以“右”为例）

1、 顶胯

做法：双膝半屈，重心移至右脚上，右胯向旁顶出，双肩放松。

说明：通常与上身的姿态和脚下的位置形成舞姿。例如“右脚向□4撤一步，左脚顺势勾脚后吸于右腿小腿位，同时右顶胯；双手提鼓至左胯前。

2、刨步

做法：左脚于前上步，右脚刨地向后提起小腿。

说明：太平鼓舞步伐中最常见的一种脚下动律。无论左脚是向前上步，还是跳步，右脚都要刨地而起，显示出动作的力度与精神状态。

3、颤步

做法：一拍颤两次，重拍在上。

说明：膝部颤动时要松弛。重拍向上体现出“艮劲”。

三、步伐

(一) 走场步（颤步）

在膝颤的动律上配合脚下步伐，一拍一步，重拍落地。可向任意方位行进。

(二) 颤踢步

1、颤踢前进步（以右为例）：

在颤步基础上向前行进，左脚迈出，Da拍右小腿用力刨地而快速踢起后，向前上步，随之重心马上踩在右脚，同时左脚脚跟离地；接左脚，交替进行。

2、颤踢后退步（以右为例）：

在颤步基础上向后退行，Da拍右小腿用力刨地而快速踢起后，向后落步；接左脚，交替进行。

3、颤踢十字步：

在颤踢步基础上走四步，一拍一步。面对□正步位准备，1—左脚向□2上步，2—右脚向□8上步，3—左脚向□6撤步，4—右脚回正步位。

(三) 跳踢步（以右为例）

双腿经过屈蹲，右腿直腿踢起25度，同时左腿迅速蹬地跳起，右脚落地，落地形成前屈后踢步。

(四) 跳吸步（以右为例）

双腿经过屈蹲，右腿吸起同时左腿蹬地；右脚落地形成屈吸步。

四、组合

以上针对基础体态、动律及步伐训练部分进行了整理，本文将基本步伐中的“颤步”来编排组合为例：

颤是京西太平鼓舞主要动律之一，重点体现在膝部，膝部颤动伴随着前进、后退等等。步伐组合作为基础训练中的一部分，重点解决学生们脚下的问题，单独并有针对性的训练身体的某一部位，可以更好的完成该部位的训练任务，使学生对动作掌握得更扎实。

以编排《颤步》组合为例，一是考虑到颤动律在太平鼓舞中的重要性，二是考虑到步伐是舞蹈中最基础的训练，三是考虑到颤步在京西太平鼓舞的步伐中占有相当大的比重，因此下面就针对颤步编写一个适用于专业舞蹈院校教学使用的组合。

该组合着重训练学生脚下的步伐和动律，不以鼓为道具，仅将鼓作为音乐伴奏进行训练。

（一）鼓点伴奏

选自门头沟区《摇头脆》，节奏为 2/4，中速。

冬冬	冬乙打	冬冬	冬乙打	冬冬	冬乙打	冬冬冬冬	冬乙打
冬打打	冬打打	冬冬	冬乙打	冬打打	冬打打	冬冬冬冬	冬乙打
冬打打	冬打打	冬冬冬冬	冬乙打	冬打打	冬打打	冬冬冬冬	冬乙打
冬打打	冬打打	冬冬冬冬	冬乙打	冬打打	冬打打	冬冬冬冬	冬乙打

（二）动作短句

● 走场步短句：

节奏：2/4（中速） 八拍完成

准备：双手手背叉腰，体对□，目视□，正步位。

8da：左脚勾脚抬起至右脚腕处，右腿膝部下衬。

1—4：左脚起向□走场步四步，

5：左脚向□上一步，

6：右脚向□上一步，

7：左脚向□上一步，

8：右脚向□上一步。

（三）组合顺序

节奏：2/4（中速） 8个八拍完成

准备：从舞台的入场处准备，双手手背叉腰，体对□，目视□，正步位。

8da：左脚勾脚抬起至右脚腕处，右腿膝部下衬。

1—8：走场步短句一遍；

2—8：重复走场步短句一遍；

3—8：左脚起向前颤踢前进步 8 步，体对□，视□；

4—8：左脚起向后颤踢后退步 8 步，体对□，视□

5—4：左脚起向□颤踢前进步 4 步，体对□，视□；

- 5—8: 右脚起向④颤踢后退步 4 步, 体对⑧, 视⑧;
- 6—4: 右脚起向②颤踢前进步 4 步, 体对②, 视②;
- 5—8: 右脚起向⑥颤踢后退步 4 步, 体对②, 视②;
- 7—8, 8—4: 左脚起颤踢十字步三遍;
- 5 : 左脚向⑦上一步,
- 6: 右脚向⑤上一步,
- 7: 左脚向③上一步,
- 8: 右脚向①上一步回正步位, 体对①。

结 语

京西太平鼓作为农耕文明的产物，其产生、传承和发展尽管据文字记载不过流传 300 多年时间，然而其背后牵连的是汉族鼓舞的重要文化特性，即民间信仰、庙会文化、情感宣泄的积淀与融合。

京西太平鼓舞蹈所具有的地方民俗性特征，与门头沟人民的风俗习惯、民间信仰、审美取向和民族性格紧密相连，息息相关。随着现代城市生活的扩张，京西太平鼓传播的地区也从乡村走向城市；随着人产生活方式的改变和外来文化思潮的一些影响，这门民间艺术也不可避免的环境的改变与艺人的相继逝世已对京西太平鼓所处的较为纯粹的民风民俗环境造成了巨大的冲击。一方面，非物质文化遗产保护在全国范围的推广使京西太平鼓得以在当地政府的支持下继续以传统方式传承。另一方面，作为舞蹈教育工作者，在研究的基础上，也应为京西太平鼓的传承尽一份绵薄之力。

因此，选择京西太平鼓为道具舞蹈教材，尤其是向专业院校的学生传授京西太平鼓，从舞蹈教学的训练性而言，有助于训练学生对在特定节奏点下肢体与道具的配合、身体韵律对道具使用的主被动关系等方面，对演员的培养具有较强的训练价值。从文化遗产的角度，更是以舞蹈的形式将京西太平鼓内蕴藏的汉族鼓舞文化内涵在职业舞蹈范围内进行传承。

本文虽然对京西太平鼓舞蹈进行调查和思考，但对它的认识似乎仍然是“皮毛”。再加上能力和财力的有限，文本难免会有许多不足之处。正如慈仁桑姆教授所讲：“一部分好的教材，是需要若干年，在教学实践中不断更新和总结出来的”。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，京西太平鼓舞蹈的建设和研究正是我在这条求索路上迈出的第一步。

参考文献

- 【1】 方建军,《中国古代乐器概论(远古——汉代)》,陕西人民出版社 1996 年第 1 版
- 【2】 朴永光,《舞蹈文化概论》,中央民族大学出版社 2009 年第 1 版
- 【3】 中国民族民间舞蹈集成编辑部,《中国民族民间舞蹈集成·北京卷》,中国 ISBN 中心出版 1992 年版
- 【4】 刘铁梁、岳永逸,《中国民俗文化志—北京·门头沟区卷》,中央编译出版社 2006 年版
- 【5】 赵世瑜,《狂欢与日常——明清以来的庙会与社会》,三联书店 2002 年版
- 【6】 潘志涛,《中国民族民间舞教学法》,上海音乐出版社,2004 年版
- 【7】 严昌洪、蒲亨强,《中国鼓文化研究》,广西教育出版社 1997 年第 1 版
- 【8】 方李莉,《艺术人类学研究的沿革与本土价值》,载《广西民族大学学报(哲学社会科学版)》,2009 年第 1 期
- 【9】 马力学,《谈民间舞蹈教材的选择提炼》,载《舞蹈》,1981 年第 1 期
- 【10】 张文质,《说鼓》,载《河北画报》,2007 年第 2 期
- 【11】 简其华,《鼓之舞之——手鼓、铁鼓与维吾尔族的歌舞》,《音乐爱好者》1982 年 02 期
- 【12】 肖陆军,《民俗年》,载《广州日报》,2009 年 1 月 21 日 A32 版
- 【13】 王宝林,《漫话长鼓》,载《乐器》,1986 年 03 期
- 【14】 丹增次仁,《阿羌姆》,载于《西藏艺术研究》1991 年 01 期
- 【15】 张於,《略论舞蹈与音乐的相互关系》,载《艺术教育》2010 年第 10 期
- 【16】 李静,《鼓之韵——湘西苗族鼓舞节奏特征分析》,载《艺术教育》2006 年第 7 期
- 【17】 李珍,《谈舞具》,载《吉林艺术学院学报》1989 年第 1 期
- 【18】 刘建,《试论舞蹈服饰道具的传播功能》,载《北京舞蹈学院学报》1999 年第 3 期
- 【19】 孔湘华,《瑶族长鼓舞与民族舞蹈教学》,载《考试周刊》2008 年 40 期
- 【20】 石振怀,《浅谈非物质文化遗产的传承》,载北京市文化局社文处、北京群众艺术馆、北京市西城区文化馆编《非物质文化遗产纵横谈—北京市非物质文化遗产保护工作高级研讨班论文集》,民族出版社 2007 年版
- 【21】 董秀森,《京西的太平鼓》,载《门头沟民间花会舞蹈集锦》,中国文联出版社 2004 年版
- 【22】 马力学,《民间舞教学的规律特点——民间组合一百例研习班上的讲稿》,载《文舞相融》中册,上海音乐出版社

中央民族大学研究生学位论文作者声明

本人声明：本人呈交的学位论文是本人在导师指导下取得的研究成果。对前人及其他人员对本文的启发和贡献已在论文中作出了明确的声明，并表示了谢意。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人和其它机构已经发表或者撰写过的研究成果。

本人同意学校根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等有关规定将本人学位论文向国家有关部门或资料库送交论文或电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权中央民族大学可以将本人学位论文的全部或者部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或者其他复印手段和汇编学位论文（保密论文在解密后遵守此规定）。

作者签名： 董晓娟 日期： 2011 年 6 月 15 日