

# 雲南大理地區 白族佛教樂舞縱橫考

## The Research of Bai's Buddhism Dance and Music in Dali, Yunnan

石裕祖 Yu-Zu ZH

中國雲南民族學院教授

王雲幼 Yun-Yu WANG

美國科羅拉多學院(Colorado College)教授

國立台北藝術大學助理研究者



唐代南詔三塔寺出土鎏金  
細腰觀音像(石裕祖攝)

佛教樂舞於西晉時期(西元265-420年)傳入中國，曾在中國歷史上一度風靡盛行。唐、宋時期的中原及部分少數民族地方政區內佛教樂舞幾乎隨處可見。神奇高雅的佛教舞蹈在漫長的歷史進程中，曾被中國歷代奉為禮樂至尊，並以法定的形式將其載入史記上，呈現在宮廷大雅之堂中。晉朝時有「法樂」；梁武帝蕭衍專設「法樂童子伎」，以示篤敬佛法；隋七部樂、九部樂及唐九部、十部樂中均有「天竺樂部」；唐朝「梨園」中專門設有「法部」，從事「法曲」、「法樂」的創作和表演；宋朝「教坊四部」中專設有「法曲部」。以後各朝均對佛教樂舞予以支援，並沿其舊制使之發展極至。

這些佛教舞蹈不僅在各個歷史時期享有盛譽，而且在中外藝術史上佔有重要的地位

並產生巨大的影響。眾多的文人曾被類如「霓裳羽衣舞」的典雅優美舞蹈所傾倒，為之揮毫抒懷，寫出了浩如煙海的詩文詞賦。民間美術大師也以自己的精湛的技藝和滿腔熱血把這些令人神往的舞蹈形象繪入佛龕神壁，鑄刻進奇峰危崖的石窟，雕鑿到廟堂聖殿的顯要之處。隨著歷史的發展，社會的變遷，特別是佛教教義的緊縮、桎梏等原因，佛教舞蹈已在絕大多數地區失傳絕跡。人們僅能從文獻史料中窺知它的浮光掠影，或從壁畫、木雕和石刻留下的一鱗半爪中去追思領略其風貌神采了。

本文擬根據在雲南的劍川縣、洱源縣《民族民間舞蹈集成》有關田野實地考察情況，對遺存在大理白族地區佛教舞蹈的現狀、歷史沿革、風格特點、審美特徵等諸問題作一番粗淺的試探性比較和研究。

### 大理白族地區佛教舞蹈的現狀

大理白族地區的佛教舞蹈主要分佈和流行在洱源、劍川、大理、鶴慶、賓川等白族聚居縣的鄉、鎮中。即洱源縣鳳羽區的鳳翔鎮、源勝鄉、起鳳鄉及煉鐵區的煉鐵鎮。劍川縣的甸南區、金華鎮、沙溪區。大理、鶴慶和賓川雞足山等地在「文革」以後基本上沒有再表演。

洱源縣擅長佛教舞蹈及梵唄的都是以前寺廟中的出家和尚，現在除釋常謙(法名，1982年時77歲，白族，於1987年逝世)外，趙奎亮(66歲，白族)、李玉蛟(55歲，白族)等人都已相繼還俗，他



唐代南詔三塔寺出土鍍金  
童子舞蹈像(石裕祖攝)

們之間有直接的師承關係。據調查，洱源縣擅長佛教舞蹈及梵唄的僧人，都是屬於禪宗教派。

劍川縣的佛教舞蹈表演者均為篤信佛教的民間兼職「法師」(也稱居士)。現仍然能夠表演《阿叱力法事樂舞》的老藝人有楊雲軒、張忠義、陳明等三位。這些人平素從事正常職業，僅在廟會、節慶或善男信女家做齋事時才應邀進行表演。互相之間因為不存在師承關係，所以其舞蹈動作、音樂、唸唱之詞參差有別，甚至還混揉進道、巫兩教的成分。據調查，劍川縣表演《阿叱力法事樂舞》的「法師」(居士)，屬於佛教禪宗教派與阿叱力教派兩者特性兼備的一種特殊地方性宗教信仰。

以上白族地區現存的佛教舞蹈大致可分為五種七套。即：一、「繞壇舞」；二、「瓶花舞」；三、「八寶花舞」；四、「蓮花燈舞」；五、「劍舞」。其中，「八寶花舞」在劍川謂之「散花舞」，表現的內容相同，套路有別。「蓮花燈舞」當地稱為「燈舞」，其內容、道具、形式相同，但舞蹈表演的動作、舞台調度卻別有一番情趣。

據調查，佛教樂舞主要是靠職業僧人口傳身授，一代接一代承襲下來的。如釋常謙和尚，三歲時被父母送到洱源「智光寺」削髮為僧。他所掌握的佛教樂舞技術直接師承於他的師傅。表演時的所有誦、唸、唱詞都是佛教經卷中的章節。舞蹈音樂和其他樂曲都各有曲牌名稱，共約五十餘首。這些樂曲、舞曲與當地和其他縣的「洞經樂」有截然不同的風格特色。它的音程跳動較大，音域寬廣，旋

律莊嚴、肅穆，秀而不媚，節奏歡快而穩重。演奏樂器有：法鈴、雲鑼、鈹鑼、堂鼓、鈸、木魚、南胡、京胡、竹笛、簫、蘆管(劍川白族竹管樂器)。表演中的音樂有打擊樂、弦樂、唱、唸交替出現或各自分別擔任演奏其樂段、樂句兩種形式。舞蹈中出現的一些手的造型與佛教經卷中「手印」(用雙手組合成有特定含義的各種造型，又稱之為「佛印」)的意義相符。釋常謙在排演佛教樂舞時所操的鑼鼓節奏口讀唸音與毗鄰地區發現的佛教「文字符號鑼鼓譜」讀音完全相同。

大理地區的佛教樂舞一般都是在寺廟的大殿或為信教人家做法事道場時表演的。在寺廟中的表演主要為供養「三寶」(即：佛、法、僧)；在民間群眾家的表演則替善男信女「逐邪消災」、「祈福還願」。寺廟中的表演主要在上元、中元、彌勒會、觀音會等宗教會期進行。在做齋人家的表演，四季內皆可進行，地點在正房堂屋內，時間多在傍晚至午夜這段時間進行。

佛教舞蹈的演出順序是：「繞壇」、「瓶花舞」、「八寶花舞」、「蓮花燈舞」、「劍舞」五段。有時僅表演其中的個別節目。第一為「繞壇」，是類似序幕的小舞段。它的舞蹈性不大突出，由一人執三角形小黃旗揮舞領頭，眾舞者尾



隨其後，用碎步、圓場步穿插變化，走出若干種隊形圖案。其形猶如行雲流水，給人一種川流不息、無始無終、永恒的神秘感覺。它用以在正式起舞前渲染宗教氣氛，把觀眾帶入特定的典型環境中來。據宗教人員解釋：「繞壇」是爲了掃清污穢，躬請神靈降臨道場受享供養。第二爲「瓶花舞」，主用以敬神獻佛，也用於爲做齋人家祝福、祈安。舞者皆爲男性，戴毗盧帽、披黃袈裟、穿羅漢鞋。人數沒有嚴格的規定，但不能少於二人。表演時，舞者每人右手舉舞一支盛滿鮮花的花瓶。舞始面朝「佛壇」、「神位」用雙手虔誠地上舉三次，誦唸「獻花詞」：「四季花最好，令人休煩惱。童子采將來，特奉獻三寶。」舞蹈以鑼鼓點伴奏，舞動時雙腿微屈膝，以圓場步、碎步走「二圈花」及左右斜方向的環形旋線等隊形。上身和雙肩動作也不太複雜，主要由「獅子滾繡球」、「雙磨花」、「聯臂搭轉花」等動態動作過渡成對稱的靜態造型姿勢。這個舞的前半段較爲典雅莊重，後半段舞者將花瓶置於台中後，其中一人捷足先登將花瓶全部「搶」走，衆舞者追逐其後，在「大團圓」中結束。活潑天真的結尾，頗有童心再現入世的人情味。

第三爲「八寶花舞」(即劍川所稱的「散花」)，表演者有四人，二人兩種跳法。主要由男性擔任，全是僧人打扮，道袍的下襟別在腰帶上，顯得精幹靈巧。舞者每人手持一支長約一公尺綴滿紅、黃、藍、綠等色的紙花(即「八寶花」)舞具。該舞按「花、香、燈、塗、果、樂」的傳統程式表演。這個節目以樂舞供養佛神，表達舞者和主事人崇佛敬神的虔誠之心。舞中有「天花亂墜」、「地湧金蓮」、「美女穿針」、「童子拜觀音」、「蘇秦背劍」、「黃龍纏腰」、

「雪花蓋頂」等固定規範形象的舞姿造型。

第四爲「蓮花燈舞」，內容與前兩種花舞基本相近。但其用意主在宣傳佛教「生死輪回，四大皆空，追祭故親，超度亡靈」等宗教思想。這個舞的表演者多係兩人，每人頭上頂著一盞，手中各又托一盞貼著粉紅色蓮花瓣的「蓮花燈」。精熟此舞的人，雙肩上還各置燈一盞。舞蹈時將場內其他燈熄滅，在全黑的場地進行。舞技高超者，能將頭頂的燈與手中的燈巧妙地互換對調，舞動流變中的平衡技術使人歎爲觀止。這個舞常在民間傳統節目中出現。

最後爲「劍舞」又稱「斬罡風」，有獨舞和三人舞兩種形式。此舞意在掃除魔瘴，逐妖祛邪。表演時，一人右手持劍，左手握「詞」(奏章)領舞。另外兩人伴舞，其一，右手抬「解穢旗」，左手握一「如意」；另一人右手抬「七星旗」，左手握一戒尺。舞前，司鼓三遍後，場內便不得喧嘩作聲。當「淨水」灑遍場地後，舞劍都就率先入場，伴舞者掌旗尾隨其後配合表演。舞蹈中有較爲規範的傳統造型舞姿，如：「雪花蓋頂」、「金蛇入洞」、「左右搶劍」、「觀音掃地」等。隊形高度有「三穿花」、「走五方」、「橫8字花」等變化，按其制式規定，其方位還有禁忌，不可逾越。舞終，參拜「達摩祖師」壇後焚燒「奏章」，表示已解除污穢，掃蕩了妖孽。「劍舞」的別稱和道具，誦咒作符及履旋之法與古代道教中「踏罡步鬥的禹步」等極爲相似。筆者疑此舞乃吸收或融會、借鑒了道教的作法之術。

從上述情況可以看出：大理地區的佛教樂舞，就其內容來說，完全是演繹和宣傳宗教爲主。這些舞蹈顯然屬於宗教祭祀性質的表演性節目。承襲和精通這些宗教舞蹈的人均係和尚、法師(居士)等宗教人員。這種情況表明：佛教樂舞具有師承關係，舞者都經過了一段專門的教習訓練。可視其爲專業性、技術性較強的職業或半職業宗教樂舞藝人。如果把不同縣、區、鎮表演佛教舞蹈的音樂、唱詞、道具、佇列、動作、造型姿態、名稱等加以比較，便不難看出它們完全是一脈相承，大同小異的佛教藝術。另外，這些曾長期流傳而至今還有佛教樂舞遺存的縣、鎮，都是歷史上非常崇尚佛教的地區。這就進一步證明：大理白族地區的佛教舞蹈絕非近世的偶然產物。



明代童子舞蓮花石雕(石裕祖攝)



大理鶴頂寺木雕舞象(石裕祖繪)

## 佛教樂舞的興起和發展

我們知道，天竺是佛教的發源地，中國的佛教是從古印度傳來的。然而，印度早期佛教是否有佛教樂舞，它們又是怎樣產生、發展和傳播呢？弄清這些情況對於我們進一步認識和瞭解中國佛教樂舞是非常必要的。

西元前六至四世紀是原始佛學創立時期，據《出律記》載，創始人喬達摩·悉達多生於西元前五六五年，西元前四八五年卒。早先，他在出生地被推舉為迦毗羅衛國(今尼泊爾南部提羅拉國)的邦主，號「淨飯王」。後曾往礪薩拉國之舍衛城傳法，該國很多人皈依了佛教，並為釋迦修了一座傳法道場「祇園精舍」。至此，有著名弟子數千眾。

佛教初期，教主和教徒們過的是樸素的僧團生活。史稱此期為原始佛學的時期。釋迦說法時常根據聽講對象不同而宣講其學說，它主張廣學多聞，接引世俗群眾，致力於向外界弘傳佛法，以廣招信眾，爭取信徒。正是因為此時佛教具有相當大的寬容性，所以佛教樂舞的出現有了較適宜的條件。據《百緣經》載：「昔佛(即釋迦牟尼)在世時，舍衛城中有諸人民，各莊嚴作妓樂，出城遊戲，入城門什佛乞食。諸人見佛歡喜，禮拜，即作妓樂供養佛，發願而去。佛笑答阿難言：『諸人等由妓樂供養，佛未來世一百動中不墮惡道，天上人中受快樂…』。」這段佛教經典中的記述與佛教初期的歷史事實基本吻合。並提供了較為客觀的佛教樂舞發端期的情況。那就是：

早在佛教確立至尊地位前(約西元前六至四世紀)天竺屬地的人民群眾即已盛行著由自己創造並世代流傳的自娛性古老歌舞藝術形式了。這種歌舞生動活潑，是非常普及流行的大眾化民間藝術形式。它基本上還沒有什麼複雜的內容，主要用以遊戲和娛樂。生活在舍衛城的釋迦牟尼也是一個有血有肉的、有正常生理和心理活動，有七情六慾的人。他不可能不被這些有魅力的民間藝術感染打動。民間藝術美所產生的吸引力和結合作用極大地啟發了致力於旨在廣招信徒、弘傳佛法的釋迦。他和僧眾投世人所好，將這類具有極大的影響力及凝聚力的民間歌舞納入佛教，作為推行教化的輔助力量。由於民間舞蹈的功能和作用被宗教上層所理解認識，於是被篩選中的一部分民間舞蹈開始進入宗教。出現在佛教裏的樂舞被塗上了一層宗教色彩，其形式和內容也相應地發生了變化。從引文中「即作妓樂供養佛」、「諸人等由妓樂供養」看出，那時還可能有了專職或兼職的佛教樂工舞人。他們的宗教樂舞活動兼有供佛教上層宴享，形象化地演繹佛教教義及「供養佛」(娛神)等三種作用。所謂的「天上人中受快樂」的「供養」其實是名為娛神，實為娛人。《百緣經》中披露的情況基本符合早期佛教在戒律中禁欲條律少、寬容度大、隨意性強等特徵。

隨著佛教勢力的壯大和戒律教規的增加，宗教上層對於在佛教中是否還保留樂舞，設置「供養妓樂」提出了異議。《智度論·九十二》記道：「阿難問雲：『諸佛賢聖是離欲人，不須音樂歌舞，何故供養妓樂？』」答曰：『諸佛於一切注無所著，故無所需。諸佛憐眾人出世，故受之其供養者，使隨願得福。』」經過爭辯，佛教界還是統一了對佛教樂舞的肯定看法，並在佛神中設置了舞神和樂神。佛教舞蹈從出現直至確定的事實，正如普列漢諾夫所說「神們不僅需要食物，它們還喜歡舞蹈」。

佛教樂舞從西元前六至四世紀出現以來，內容和形式不斷地適應佛教需要，並沿其軌跡發展。爾後，伴隨著佛教的傳播而向中亞、南亞、東亞、東南亞傳播。佛教中晚期不斷出現的分宗立派促使佛教樂舞產生了新的流派和風格各呈異彩。這些不同宗派的樂舞藝術先後於不同時期陸續傳入中國，並按不同戒律、教條及「隨宜說法」的原則，在新的環境中開始了各自不同的發展歷程。





篤信佛教的白族老婦人(石裕祖攝)

## 佛教及其樂舞傳入大理地區後的演變和發展

西漢王朝爲了開發經營西南，打通與東南亞、印度的交通，於西元前一〇九年以洱海地區爲中心設置了葉榆(大理)、雲南(祥雲)、邪龍、比蘇(雲龍)、嵩唐等縣。東漢永平十年(西元67年)又設「益州西部都尉」領轄包括不韋的六縣。永平十二年(西元69年)繼將上述六縣和新設的哀牢、博南二縣，合置爲永昌郡。據文獻得知：佛教約在漢明帝永平十年至十八年間由天竺傳至大理。黃元治在《蕩山志略》一書中說：「蕩山主寺(今大理感通寺)、漢時摩騰、竺法藍由天竺入中國時建。」唐朝沙門慧因在《佛果記》中又說：「攝摩騰、竺漢藍建寺於玷蒼山麓，今蕩山也；蓋明帝(劉莊)時即據有葉榆。」這裏所講的兩個印度僧人就是隨漢明帝使臣蔡愔到洛陽的首批傳教者。其史事在梁武帝時慧皎所著的《高僧傳》和《魏志·釋老志》、《法苑珠林》、《出三藏記集》裏均有記載。由此可知：早在西元七十五年左右，佛教就傳入大理，並在此建立了西南第一佛寺——蕩山寺。

由於東漢時期大理的土著民族崇尚和固守自己的原始自然宗教和巫教，因此，作爲外來人爲宗教的佛教，在相當一個時期內還不能擴張其勢力，在這種情況下，佛教所攜的各類宗教藝術(包括佛教舞蹈)便不可能在民間佔有位置。從南詔興起至大理國滅亡(西元649年至1253年)的六百零四年間，佛教在統治者的大力扶持下由弱漸強，由崛起而獨佔鰲頭。李京《雲南志略》載：「開元二年(714年)，(南詔)遣其相張建成入朝，玄宗厚禮之，賜浮屠像…。」康熙《劍川縣誌稿》又說：「贊陀崛多尊者，唐蒙氏時自西域摩伽國來，經劍川遺教民間，悟禪定妙教，曾結庵養道。」與此同時，藏傳佛教的密宗也相繼南傳大理。來自上

述三個方向的繪畫、雕塑、音樂等佛教藝術姍姍入榆；神秘離奇的密宗歌舞，華麗典雅的禪宗樂舞和驃國釋樂與之俱來，很快就形成了一個歌舞昇平的局面。

繪於唐朝昭宗光化二年(889年)的雲南古代瑰寶——《南詔中興國史圖傳》以佛教故事爲題材，揉進了南詔早期的歷史。國內外學者研究認爲，此畫印證了雲南諸書關於南詔的記載。舉凡南詔的佛教、職官、禮樂、衣著、發飾、建築、器皿、兵器、勞作、飲食、風俗習慣等，均可以從畫中見到形象。

該圖第一部分「巍山起因」的主題是以觀音幻化形式表現了佛教密宗的阿叱力教流約在唐貞觀年間傳入洱海地區，並繼而成爲南詔信奉的主要教派之一。此段圖中的觀音幻化凡六化，無不充滿佛教密宗的神秘色彩。其中第二化和第六化明顯地繪著南詔佛教樂舞和銅鼓舞的形象。第二化，是奇嘉王細奴邏收宿梵僧，潯彌腳婆媳往田間送飯，施食於梵僧。細奴邏屋後側有花樹二株，各有瑞雲環繞。樹上有「鳳鳥」、「玄鳥」、「鴿子」等祥鳥棲息鳴唱。屋左上方的五彩祥雲中有六個伎樂仙女，分別彈鳳首箜篌，撥曲頸琵琶，吹鳳頭笛和箏、撞方響、擊拍板，面向奇王家奏樂。其下題記爲「天樂時時供養奇王家」。所謂「天樂」在佛教密宗中被視爲神異之術，並見於《大理府志·仙釋》、《雲南通志》諸書：「王左梨，南詔時秘僧，以功行稱，點蒼玉局峰望夕則有天樂冉冉而下。詔(王)謂之左梨曰：『孤聞此樂甚美，安從得之？』對雲：『臣能取之』。至日作持明法預候其地，天樂果至。雞鳴時但見群鶴翔空，遺有玉琵琶、龍吟箏、竹笛、方響之器。貯之內藏，世人不得其音。」從上述兩證中可以看出，被尊敬爲「天樂」的佛教樂舞在南詔宮廷的諸中樂舞中已居顯赫地位。

唐朝貞元十八年(802年)，閣羅鳳所通的驃國(即今緬甸國東北部)曾以具有濃郁佛教色彩的《驃國樂》經南詔引薦到唐都長安獻舞。《唐會要》說：「驃國在雲南西，與天竺國相近，故樂曲多

演釋氏詞雲。……袁滋，郗士美至南詔，並見此樂。」這裏記載的是唐貞元十年(794年)袁滋到大理冊封南詔時的見聞：它印證了驃國佛教樂舞在南詔國都太和城演出和流行的情況。到宋代的大理國時期，佛教及其樂舞日漸興盛。繪於宋孝宗淳熙七年(1180年)的《張勝溫梵像畫卷》(又稱《大理國畫卷》)中，便有三十三幀畫著三十三個飛天舞人，十七個有翼獸形舞神和十七種樂器。這些舞姿優雅造型各異的佛國舞者分別虔誠地面朝佛像翩翩起舞。畫上這些舞伎的姿態造型顯然是以世間的佛教舞蹈為原形而描繪加工的；也是當時流行於大理的各種佛教樂舞在畫卷中的一種曲折反映。

明朝期間在大理地區的佛教樂舞線索有：建於明代景泰元年(西元1450年)的楊惠基墓碑上方，雕有兩個手捧香花相對朝中的女性舞人形象。從兩旁所刻的流方八寶圖案來看，應屬佛教藝術的範疇。劍川沙溪甸頭的白族進士楊掄(楊卒於明萬曆年間)墓碑上方的兩側積各刻有四個著民間服飾的奏樂伴舞的浮雕。時至清朝，佛教及其樂舞在大理各地區又呈現了一段高峰期。分佈在各縣的寺廟壁畫、木雕中的樂舞形象遺傳甚多。

上述歷代關於佛教樂舞的記載和形象材料給我們勾勒出它們進入大理後的發展輪廓。漢晉時期儘管佛教已零星傳入，但由於尚未得到地方民族上層的支援和群眾的信賴，所以在相當長的一段時間內還處於遊方布教的階段。其被異教排斥、殺戮之事屢有發生。佛教及其樂舞在大理地區的興起是在南詔時代。這時期，南詔王朝極力倡興佛教，十三代帝王中就有六個禪位為僧。當時著名的法師同時還任王室的國師，並參與決策朝政軍機大事。南詔王室與崇信佛教的唐王朝和四鄰諸國的頻繁友好往來，推動了佛教樂舞的發展。西元八〇〇年《南詔奉聖樂》出使長安的演出奠定了類似佛教樂舞的雅樂類樂舞的地位。在這些各種因素的作用下，佛教樂舞的形象出現在堪稱稀世奇珍的《南詔中興國史畫卷》中，便成了理所當然。南詔時代佛教及其樂舞的興起和地位的提高對白族先民的道德觀念、思想意識產生了不可低估的影響。

宋代的大理國是白族的形成期，也是佛教在大理的鼎盛期。段氏國王二十二位，便有八主禪

位為僧，此間，白族的巫教已無能像南詔初期那樣與佛教抗爭。其勢力已絕對敗居佛教之下。相反，佛教及其樂舞卻暢行無阻，風行一時。因此出現了《張勝溫梵像畫卷》這樣技藝精湛的巨幅佛教系列作品。根據該畫不同畫面中所繪佛教舞者的服飾、道具、表情、舞姿造型和畫面、環境、氣氛等物證可以推知：大理國時期的佛教樂舞不僅限於現在的這幾個種類，可能還有銅鼓舞、擬獸舞和類如唐宋時代中原盛行的「采蓮舞」、「柘枝舞」、「童子舞」、「器械舞」、「菩薩蠻舞」…。大理國的統治階級沿襲了南詔政治、經濟、文化、宗教傳統，並使之發展完善。在主司禮樂的操持下，大理國宮廷樂舞充滿了肅穆、神秘、典雅的釋教色彩。忽必烈滅大理國後，遷都拓東(今昆明)建立雲南行省。元世祖曾嚴令廢止佛、道、儒、巫諸教，奉本民族宗教為至尊。在這一百二十多年間，大理白族佛教及其樂舞均受其制而成衰退之勢。儘管元統治者後來在宗教文化政策上有所調整，然而白族佛教樂舞早已是苟延殘喘，大勢已去。

明清以來，統治階級一反元朝文化緊縮政策，大力倡導宗教以維護其封建統治。值此，大理白族的佛教及其樂舞又有復甦抬頭之勢。這段時期相繼問世的《南詔野史》、《白國因由》、《白古通記》等諸書中均把大理歷史上的盛衰牽強附會於佛教的興衰。其次，明清時期的「改土歸流」和「軍屯」、「民屯」政策帶來的大理移民多數是虔誠的佛門信徒。這些內地移民的到來勢必壯大了當地佛教勢力，並推進了新的佛教宗派及其樂舞，故而留下了眾多的佛教樂舞形象資料。一九四九年以前，由於社會動蕩，戰亂連年，世風日下，白族地區的佛教成了善男信女逃避現實的「防空洞」，佛教樂舞也無人問津。能表演這種樂舞的僧人所剩無幾，傳承無人，到了崩潰的邊緣。時至今日，還掌握佛教樂舞的民間藝術家僅有劍川、洱源兩縣的六至七位年齡均在七十歲以上的居士、和尚。目前這些佛教樂舞老藝人均沒有傳人。此文企望經由學術研究報導，讓世界各地舞蹈界學者能尋找解決佛教樂舞傳承的途徑。■