

中国舞蹈

下卷

(修订版)

ZHONGGUO WUDAO YISHUSHI TUJIAN

主 编 董锡玖 刘峻骧

艺术史 图鉴



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

中国艺术史图鉴

（修订版）

ZHONGGUO WUDAO YISHUSHI TUJIAN

主 编 董锡玖 刘峻骧

下 卷



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

目 录

第四编 戏曲舞蹈



第一章 宋杂剧中的舞蹈/ 5

第二章 元杂剧中的舞蹈/ 16

第三章 明代传奇表演的文武舞蹈/ 27

第四章 清代地方戏中的舞蹈/ 39

第五章 京剧中的舞蹈艺术 / 59

第一节 京剧孕育成形到成熟时期的舞蹈艺术/ 59

第二节 京剧鼎盛时期的舞蹈与四大名旦的贡献/ 61

第三节 “北梅南欧”与“文武双绝”/ 65

第六章 民族戏曲与地方戏曲中的舞蹈艺术 / 99

目 录

第五编 民族民间舞蹈



第一章 汉藏语系下属的民族和舞蹈/ 119

第一节 汉藏语系——汉语语族下属的民族和舞蹈/ 119

第二节 汉藏语系——藏缅语族下属的民族和舞蹈/ 127

第三节 汉藏语系——壮侗语族下属的民族和舞蹈/ 146

第二章 阿尔泰语系下属的民族和舞蹈/ 218

第一节 阿尔泰语系——蒙古语族下属的民族和舞蹈/ 218

第二节 阿尔泰语系——满—通古斯语族下属的民族和舞蹈/ 223

第三节 阿尔泰语系——突厥语族下属的民族和舞蹈/ 226

第三章 南亚语系下属的民族和舞蹈/ 239

第四章 印欧语系下属的民族和舞蹈/ 243

第五章 南岛语系下属的民族和舞蹈/ 247

第六章 无定语系下属的民族和舞蹈/ 258

目 录

第六编 东方人体文化

第一章 人体文化典籍化的成果/ 269

第二章 舞蹈学术交流的蓬勃开展/ 279

第三章 东方人体文化整合研究的世纪意义/ 298

第一节 舞蹈、武术与杂技综合研究的开拓/ 299

第二节 秧歌运动的历史回响/ 301

第三节 《大敦煌》与《太极之舟》的世纪意义/ 302

第四节 迎接生命文化时代的到来/303

第五节 惠泽大众 造福人类

——东方人体文化国际研修大会召开/304

第四章 从泰山舞拳到肩上芭蕾/ 324

第五章 武当少林 多元道场——武性一体的新武观 / 338

第一节 五性一体的生命文化特征/ 338

第二节 武林大会及其前因后果/ 340

第三节 健身武术的普及和传统武术的整理/ 342

目 录

第六编 东方人体文化



第六章 锦戏经诀大舞蹈——健身气功的编创与发展/ 350

编后记/ 360

九龙吟和——《中国舞蹈艺术史图鉴》修订版后记/ 364

第四编

戏曲舞蹈





中国戏曲舞蹈从孕育、滋长到成熟，经历了七八百年的历史，在漫长的艺术源流中，吸收和保留了大量古典、民间舞蹈和武术、杂技等姊妹艺术的养分，积累了浩如烟海的丰富舞蹈语汇，形成了一个独特的舞蹈体系。戏曲表演技巧的高超卓绝、形体美学思想的深邃和富于民族特色，是当今世界上任何一个舞蹈体系都难以比拟的。

戏曲四大艺术手段“唱、做、念、打”中的“做”“打”两项，基本上都是舞蹈和舞蹈化了的生活动作。可以说，舞蹈贯穿在戏曲演员的全部动作和表情之中。从出场、亮相直到下场，举手投足、一动一静，都是舞蹈。戏曲舞蹈是精美绝伦的民族戏曲独立于世界艺林的重要表演基因，它继承了中国古典舞蹈的传统，如戏曲的袖舞（水袖）不但动作优美，善传各种人物不同的感情，而且与古人所说的“长袖善舞”一脉相承。早在周代就有“以舞袖为容”的“人舞”，汉代舞俑也有各种舞袖的生动形象。京剧表演艺术家程砚秋在前辈艺人创造的基础上，将水袖归纳为勾、挑、撑、冲、甩、打、抖等10种舞姿，运用时穿插组合，千变万化。戏曲中旦角舞长绸，



僧、尼舞拂尘（云帚），大概也是与汉、魏时代的“巾舞”“拂舞”的传承有关。正由于此，明人姚旅才认为：古代歌舞乃“今戏场歌舞之遗意”，今世歌舞“则被直云戏剧耳”。明清以来，戏曲勃兴，传统的民间舞蹈也受到戏曲舞蹈的影响，形成一种互相交融、相得益彰的局面。花鼓灯等民间舞蹈就从旦角舞姿中吸收了不少养分。一些民间舞蹈成为歌舞小戏，丰富了戏曲的剧种。但是戏曲舞蹈究竟不是单纯的舞蹈，它是与剧情紧密结合，为表现戏剧中的人物、事件和场景服务的。它有许多特点：一是高度程式化和人物形象典型化。生、旦、净、末、丑各有成套舞姿。二是大量运用叙事和表意的舞蹈动作，举凡衣、食、住、行等一切日常活动，根据人物身份、剧情不同，运用其特有的音乐节奏将其韵律化、舞蹈化，与唱、念结合，成为塑造人物的重要手段。三是善于运用道具。这既是它的特色，又是它对中国古典舞蹈和民间舞蹈的继承和发展。古代舞蹈家素来重视使用道具。《礼记》就有“不舞不授器”“钟、鼓、管、磬、羽、龠、干、戚、乐之器也”的记载。民间舞蹈也经常使用道具，如扇子、手帕、伞等生活用品。戏曲舞蹈根据自己

特有的规律，吸收了这些舞蹈的精华。对这些舞具，昆剧、京剧、梆子、川剧、二人转等剧种，都有多种用法，京剧对扇和帕，有拿、挥、转、托、夹、合、遮、扑、抛等多种基本功，掌握了就可以千变万化地加以运用。川剧艺人也有耍扇三十式的口诀。帽饰的翎子功、翅子功；衣履的水袖、鸾带、跷功等，更是种类繁多，技巧超绝。各剧种都各有专长。四是姿态万千的兵器舞和毯子功，这既是戏曲舞蹈的重要特色，也是训练戏曲演员的重要基本功。戏曲舞蹈多为虚拟动作，唯交战时极为写实。从会阵、起打、过合、停止、追、过场、耍下场，处处合情入理。十八般兵器加上种种高超的毯子功技巧，形成了戏曲中独特的武舞。这些技巧既可近从姊妹技艺武术、杂技中找到它们的资鉴，又可远溯到汉代角抵和宋代诸军百戏之中。丰富而绚丽的戏曲舞蹈还从造化万物中吸收了许多优美的动态舞姿。戏曲舞蹈经过漫长的艺术长河的淘濯，形成了自己独特的韵律和美的规律，这也是中国古典舞蹈美学的一笔宝贵遗产。正由于此，研究中国舞蹈的历史，就不能不专门研究戏曲舞蹈的历史与现状，否则就难以全面认识中国的舞蹈艺术。本编以宋元杂剧图及明清版画、风俗画展示的戏曲表演形象，结合文献记载，探索戏曲舞蹈的演变与形成，重点将介绍集大成的京剧旦角表演艺术家梅兰芳的舞蹈艺术和南北武生泰斗杨小楼、盖叫天的艺术贡献，兼及净、丑行当的舞蹈特色和京剧、昆曲、地方戏对戏曲舞蹈的创造，从舞蹈表演的视角探索中国戏曲的发展历史。

第一章

宋杂剧中的舞蹈



宋杂剧的出现是中国戏曲渐趋成熟的标志。宋杂剧是在继承了唐参军戏、歌舞戏的传统，又广泛吸收民间说唱、杂耍、武艺和唐宋大曲的基础上而形成的一种新的歌舞与故事表演初步结合的艺术。因为当时还常与杂技、乐舞同时演出，故以杂剧称之。戏曲表演，特别是舞蹈化动作，是以角色行当为重要特征的，这种艺术化、规范化的性格类型的行当表演，是戏曲舞蹈的特色。从现存文物中就可以看出宋杂剧不同角色行当的不同服装和道具，由此可以想见其不同的舞姿与舞容。

1952年河南禹县白沙宋墓出土的戏剧人物砖雕是宋杂剧角色行当的形象物证（Ⅳ-1-1）。这组砖雕共四人，由左向右：第一人头戴簪花幞头，身穿圆领长衫，左手叉腰，右手下垂，似在甩袖，面呈喜色；第二人头戴展角幞头，身穿圆领长袍，外套宽袖对襟大衣，双手秉笏；第三人头戴软巾，身穿短衫，腰束带，下穿短裤，一手抚胸，一手下垂；第四人头戴软巾浑裹，身穿

圆领长袍，腰束带，右手持一竹竿，左手抓腰带。这四人从其手持道具和服饰装扮来看，与文献记载的宋杂剧角色是一致的。宋人吴自牧在《梦粱录》卷二十条中有关于杂剧演出情况的记载：“……杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。”并且明确指出这四个角色分别为“末泥”“引戏”“副净”“副末”。若添一人，则是名曰“装孤”的角色。这四个砖雕的人物，就是宋杂剧的四个固定角色：第一个头戴簪花幞头、甩手仰观者，就是为长的“末泥”；第二个持笏者就是“装孤”；第三个短衫抚胸者为“副末”；第四个持竹竿者，大概就是“引戏”了。

宋杂剧中的舞蹈还不像后世一样成熟，但独舞和对舞，边说边舞的场面可能已经存在。这从宋杂剧中五人作场、三段演出的形式可见端倪。据《梦粱录》载，这三段演出：“先做寻常熟事一段，名曰‘艳段’，次做正杂剧，通名两段……又有杂扮，或曰杂班……乃杂剧之后散段也。”从1958年河南偃师酒流沟出土的宋墓杂剧砖雕可以看出这种表演的情况（Ⅳ-1-2）。这五个角色分别雕刻在三块砖上：第一块雕一人，戴簪花幞头，穿圆领长袍束带，侧身面向左方，双手展示一幅画卷，从其脑后露发髻，小脚女莲钩可以推断为女子所扮演的角色；第二块砖雕二人，右方一人头戴展角幞头，身穿宽袖长袍，右手持笏，左手置笏上；左方一人戴东坡巾，穿圆领窄袖长袍，腰束带，左手持一印匣，右手指对方，似在对话；第三块亦雕二人，右方一人，戴软巾浑裹，身着短衫。敞胸露腹，右手置于腹部，左手二指入口，似打口哨；左方一人，头戴展角软巾，身着短衫，袒胸露腹，乳脐毕现，右手托一鸟笼，内有小鸟，他伸手逗鸟，面向对方，两人皆做丁字舞步，神态动作都似在对话。这三块砖雕，第一块描绘的是“艳段”演出，“艳段”是开场前的帽戏，多是歌舞小段，是祝福祈瑞一类所谓“先做寻常熟事一段”。这里展示的表演，很像后世戏曲正剧开场前的“跳加官”一类的独舞小戏。在整个演出中有静场的作用，且可为正式演出作铺垫，宋代话本表演中也有类似情形。第二块砖上的两个人

物，从他们手中的笏、印道具看，表演的是官场戏——正杂剧。宋代的正杂剧，主要是表演官场生活，即所谓“官本杂剧”。第三块描绘的就是“散段”，又称“散耍”，多表现市井生活，并有喜剧调笑色彩。从宋杂剧直承参军戏、踏摇娘的传统，加上宋代都会经济的发展，城乡差别的产生，在语言和形态上表演不同地区的风俗人情，以资观玩，此中就可能有些口技、歌舞小段的表演。从他们身姿步态来看，这些显然是舞蹈化的生活动作。宋杂剧除了这种每段带有滑稽逗弄的表演，还有一些吸收武技和舞蹈的连贯故事的表演。《东京梦华录·中元节》载：“构肆乐人，自过七夕，便般《目莲救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。”这种戏的表演技艺，从明人张岱的《陶庵梦忆》的描绘中可见盛时情况，可能宋代还没有明代那样热闹。

宋代风俗画中保存了两幅杂剧演出的绢质彩图，都是无名氏的作品。一帧描绘的内容与宋人周密《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”所记之《眼药酸》近似（Ⅳ-1-3）。左方一人扮作眼科医生，头戴皂色奇特高帽和橙色大袖宽袍，前后挂满绘有眼睛的幌子，斜背的药袋面更有浓眉精眸的一只大眼。众多的眼睛幌子，显示了他江湖眼科郎中的身份，特别是他高冠前那颗似后世戏曲舞台英雄冠前的绒球一样的大眼球，尤为奇特。宋代各种行业服装式样都有一定规格。《东京梦华录》卷五“民俗”条载：“其卖药卖卦，皆具冠带，至于乞丐者，亦有规格。稍以懈怠，众所不容。其士农工商，诸行百户，衣装各有本色，不敢越外。谓如香铺香人，即顶帽披背；质库掌事，即着皂衫角带，不顶帽之类。街市行人，便认得是何目色。”眼医在当时是专门职业，山西右玉宝宁寺元代水陆画中已有眼医形象，衣着也是长袍戴冠，挎绘有眼球的药袋，但冠不如绢画人物的高，而眼球尤其少而简，只起幌子的作用。由此可以看出，杂剧人物的服装来源于生活，却又不同于生活。从画面眼医脚穿红钩鞋，玉手纤纤看，似是女演员所扮，他伸出右手，食指直立，拇指朝前，对着面前患者的右眼，似招似诀；另一人物左肩负杖，腰间所插破扇上有草书“浑”字，其人当为副末色，为发乔之副净色。他头巾浑扎作冲天形状，身穿圆领青衫，衣角扎入腰带，白裤

练鞋，袖捋至肘，有意露出手臂的“点青”，一副市井打扮。“点青”又名扎青，就是文身、刺花绣。所谓“锦体绣文”，是古老的吴越民俗“祝发文身”的遗存，宋代成为流行习俗，多为市井游民所好。《水浒传》描写的梁山好汉九纹龙史进，就是满身花绣，宋代甚至结为社团。《武林旧事》卷三“社会”条中有“锦体社：花绣”。这种文身社团的成员，不少是武术、杂技艺术的业余爱好者。在迎神赛会时又是各种民俗舞蹈的表演者。山西右玉宝宁寺水陆画里就有一位上体刺满花绣的杂技表演者。《眼药酸》的“酸”字一般指秀才士子，咬文嚼字而却不太懂世情的腐儒行径，这位眼医明显是位青年士子。他沿街兜售眼药时，碰上这位市民，指着他的眼睛说其有病，结果由于不识时务，反被那人打了一顿棍子，此中调笑舞弄，配上他衣饰上的种种装饰，颇有舞趣。

另一帧绢画，画两人相对作揖（IV-1-4）。其所属行业、所演剧目不详，但从其外面草草穿着男子衣服，里面露出的本衣皆是短袖对襟旋袄，内束抹胸，下着钩鞋，巾露发鬓，耳有坠饰看，皆是女子装扮。她们装扮男子，甚为潦草，只是在女装外加些男子衣饰，以取象征。左方一人，幞头浑裹，旋袄外斜罩一件男式长衫，身后地上有扁担、竹笠，似扮演一农人或樵夫。值得注意的是，他膝下套网般的那个绑腿，就是契丹服饰中的所谓“钓敦”的仿制品。民族矛盾尖锐的宋代，同时也增加了民族交往，契丹服饰的“钓敦”甚至成为宋代妇女的时髦装饰，这可以说是极有趣的服饰文化现象。《宋史·舆服志五》载宋徽宗政和七年（1117）曾下诏：“敢为契丹服若毡笠，钓敦之类者，以违御笔论。钓敦，今谓之袜裤，妇女之服也。”右方演员装扮更简，只在头上戴一顶罗帽以为男子象征，他腰后插有一扇，中裂为二，上有正楷“末色”二字，这是宋杂剧副末色专用道具。另外，他腰前似插着一棒状物，似为打击之用，与《眼药酸》图中市井老者所持之杖功用相似。宋杂剧中常与副末捉对者应是副净，副净是副末的击打对象，这两帧绢画中，副净位置的角色皆由女子扮演，而且不涂花脸，令人费解。从

这幅画中的角色装扮看，这段表演可能是宋杂剧中的“散段”表演。两幅右方均有一套支架平面鼓，这幅鼓上还放有鼓箭、甩子。可见这种鼓在宋杂剧里是常用的乐器，与笛、拍板配合，既是瓦肆说唱技艺和杂技的伴奏，又为宋杂剧吸收。元刻《事林广记》蹴鞠图中，就伴有架子平面鼓、笛、拍板三种乐器。此图上由四五个竹片系绳制作的“甩子”，却是宋杂剧文物中仅见之物。也许在这个“散段”之后还有说唱演出，或剧中人物扮演相应的角色之用？“甩子”今称“碎子”，至今仍是一些地方剧种和说唱艺术中的常用乐器。

宋杂剧的表演流传地域甚广，除了河南、山西等中原地区和开封、杭州这两宋京都有繁盛的演出外，西南边远地区亦甚为兴盛。这从四周环山的四川广元市郊发现的宋墓杂剧石刻形象，可得物证。1975年2月，位于广元市的072医院院址施工中，发现了一座修造于南宋宁宗嘉泰四年（1204）的石砌双室墓。墓门南向，西为女墓室，左右两侧壁石板浮雕为《孝行故事图》。东方男墓室，两侧石板浮雕为杂剧演出图，共四幅，每侧二图，雕于一块石板。图皆有直角边框，为长方形。

第一图左雕二人，左一人裹直角幞头。腰系带，内着裤，以手绞袖向右一人作拱揖科；右一人正面曲肘折袖对左边人作或拒或应之舞姿，惜头部残损，着长袖衫，内着裤。对于这幅图像，有人说是《踏摇娘》的演出，有人认为不确。从四幅图对照看，还是杂剧的“艳段”为当。两人对舞作态，比起偃师县酒流沟水库宋墓砖雕上一人展图表演“艳段”的舞姿来，显然丰富多了。

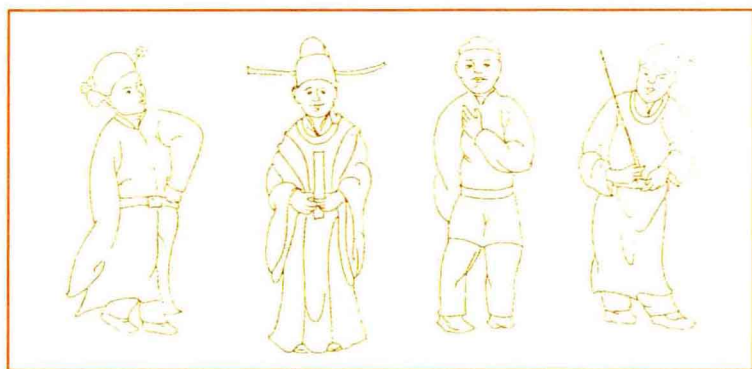
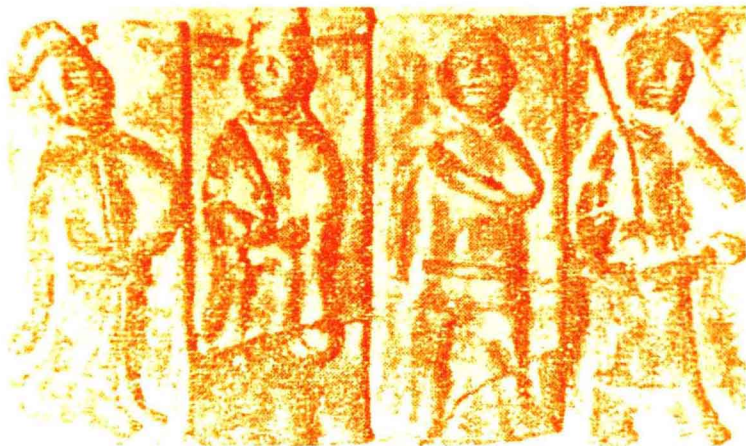
第二图右雕三人，为伴奏乐队。所执乐器有杖鼓一、筚篥一、教坊鼓一。乐队正在为杂剧演出伴奏（Ⅳ-1-5）。

第三图（Ⅳ-1-6）雕二人，皆平民装束，裹帕，身着圆领窄袖袍服，乘靴着裤，互相背坐于一大石之上。左一人以右手食、中二指背指另一人，右一人用右手握左脚，屈膝架在右腿上，另一人似愤懑科，右后阴线刻粗竹数竿。这两人表情极为生动，坐姿中显出舞姿形态，正是戏曲舞蹈的特色，画面出现石、竹，当是剧情环境的描述。

第四图（Ⅳ-1-7）亦为两人，皆官人打扮，裹展角幞头，穿圆领大

袖袍服，长及足，腰束带，每人双手持笏板，相向作敬揖科，显然这是官本杂剧的演出。

广元南宋杂剧石刻的发现，不仅证明了宋杂剧流传地域之广，而且舞姿的生动，背景且末的增加，都说明了宋杂剧舞蹈渐次丰富的情况。从这些绢画、砖石雕刻中，还可看出宋杂剧“散段”演出多为女艺人，特别是杂扮演出中，女艺人更占有重要地位，这恐怕与宋大曲中多是女演员有关。《武林旧事》所记艺人名字，如眼里乔、笑靛儿、韵梅头、自来俏等，似皆为女艺人之名。两幅绢画的四个人物中，三个是女角扮演，也说明当时女艺人之盛。有名的女杂剧艺人丁都赛砖雕像的发现，也说明当时人们对女明星的喜爱之情（Ⅳ-1-8）。山西平定西关村金墓壁画杂剧图（Ⅳ-1-9）的发现，进一步说明了宋金时期杂剧的繁盛。



(IV-1-1) 宋代戏曲人物砖雕及其线描图 河南禹县白沙宋墓出土

(IV-1-2) 宋代杂剧砖雕 河南偃师酒流沟出土