

中央音乐学院图书馆藏书

书号 F7/tcFe1

总记 登号 154474

中國 民族音樂 大系

歌舞音樂卷



中國
民族音樂
大系

歌舞音樂卷

黃允箴執筆

東方音樂學會編
上海音樂出版社

(沪)新登字 05 号

责任编辑: 周永达

封面设计: 袁银昌

中国民族音乐大系——歌舞音乐卷

东方音乐学会编

黄允箴执笔

上海音乐出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 商务印书馆上海印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张11.75 插页11 字数255,000

1991年11月第1版 1991年11月第1次印刷

印数: 1—1,800册

ISBN 7-80553-300-8/J·255 定价: 精装 13.30 元

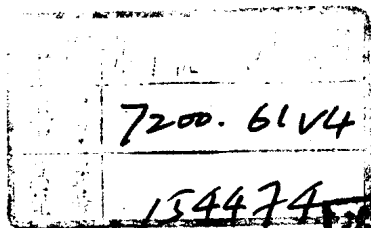
《中国民族音乐大系》编辑委员会

顾问：贺绿汀

主编：夏野、陈学娅

编委：（以姓氏笔划为序）

王秦雁、刘国杰、江明惇、孙 燊、
李民雄、陈应时、连 波、赵佳梓、
罗传开、萧 黄、黄允箴



序

中国民族音乐是华夏文化的一部分，是世界民族音乐之林中一棵古老而长青的参天大树。它根基深广，枝叶繁茂，花果丰硕，姿彩万千。

华夏文化有着悠久的历史，它是当今世界上溯源最久远而又长流不绝的东方古老文化的代表。早在一百多万年前就有人类在这块大地上生存繁衍；在六、七千年前这里的居民已经从事农业耕种。在数千年漫长的历史岁月里，中国人大多过着“日出而作，日入而息”的农耕生活。在这以家庭为生活和生产单位的自给自足、自成系统的小农经济的基础上，人们构筑起了一个庞大而复杂的从家庭到社会，从经济体制到政治结构，从平民百姓到君王大臣，从社会生活到意识形态这样一个完整的大系统。在这个大系统中，酿就了人们社会心态、心理素质方面的明显特征：勤劳质朴，崇尚中庸，尊重传统，求稳知足等等。它们渗透在社会意识形态的各个方面。

中国传统的文学艺术就是产生在这样的土壤之中。经过数千年的传承、发展、演变，形成了自身内在的统一个性：讲究艺术作品的“气韵”和“意境”；强调艺术创作的“风骨”和“神貌”；注重人与自然的统一与交流；追求艺术表述中的情感和伦理的结合与渗透；推崇艺术表现的蕴蓄、婉曲；喜好艺术形态的谐调、中

和、简约与适度,等等。这些美学上的独特追求,铸成了中国民族文化艺术固有的风格特征。中国民族音乐尽管由于不同的民族、地区、体裁、品种、流派各具特色,但它们都共同地蕴藏着以上特征,并且体现在音乐形态的各个方面。其中,较典型的是:以线状为主的音乐思维方式;繁简相适、动静相衬的音乐表述方法;匀称平稳的节奏安排,均衡对称的曲式结构原则;逐层递进的展开手法;以五声为骨干的调式结构;与文学、语言、舞蹈、戏剧相结合的综合表现形式;等等。虽然上述这些特点并不是绝对的,但若将其与欧美或其他地区音乐相比较,差异无疑是显而易见的。

纵览中国古代音乐的历史,自脱离原始的胚芽状态之后,大致经历了三个时期。第一,先秦时期(公元前 207 年以前)。这是中国历史上由原始氏族制后期——奴隶制向封建制过渡的时期,哲学、文化、艺术各方面都十分活跃。在音乐上,雅乐兴盛,多种乐器陆续产生,大型乐队初步形成;音乐美学及律制理论初步确立;诗经国风、楚辞九歌也标志着俗乐的成熟与繁荣。所有这些,都为古代音乐文化奠定了全面的基础。第二,汉唐时期(公元前 206—公元 960 年)。中国文化经历了汉、魏晋、南北朝的发展与转折,到了唐代,出现了一个全盛时期。据乐府等有关古籍记载,这个时期的北方和南方的民歌都有蓬勃的发展;西域、北狄的音乐大量内传,中国音乐又出现了许多新品种和新乐器。唐代歌舞大曲,是这一时期音乐走向全盛的值得骄傲的标志。第三,宋元明清时期(公元 960~1911 年)。中国封建社会走向停滞、衰微,明代中期出现了资本主义经济的因素,虽仅是萌芽状态,但对思想、文化的活跃都起了十分重要的作用。此时的文艺大量走向世俗,戏曲、曲艺的兴起,时调小曲的流行,各种乐器

合奏、独奏形式的发展与成熟,音乐美学、乐制、创作与表演理论的进一步发展,为古代音乐带来了新的生机。中国进入近现代以后,外国音乐文化大量输入,对中国传统音乐的发展产生了巨大的积极作用。但是中国传统音乐的固有形式和特征并未消失,它在汲取外来文化,与之碰撞、融合的过程中,进行着自身衍化、蜕变的历史性的转折。自 50 年代以来,中国广大音乐工作者对这丰厚而宝贵的遗产进行了全面的搜集、整理和研究,使我们对它的全貌有一个较深入的了解。由于古代没有音响保存技术,记谱法也不够完善、普遍,所以更早一些的音乐状况我们仅能从文献记载和文物中获知。现在所掌握的乐谱、音响资料,主要是明、清传留下来的,大体是第三阶段所形成的格局。

鸟瞰中国大地,方圆 960 万平方公里,11 亿人口,56 个民族,复杂多样的自然条件。民族音乐浩如烟海,纷繁绚丽。不同的民族、地区的音乐各自呈现着独特的色彩,难以数计的音乐品种、体裁,也都有着各自的表现方法、气质和形态特征。几十年来,民族音乐学家们为对这浩瀚的遗产进行整理分类,作了许多深入的探求,虽众说不一,但大体可以从风格色彩和音乐体裁两个方面作概略的归划。汉族地区的音乐风格,历来有南方和北方两大片之分,长江流域及其以南地区为南方,黄河流域及其以北地区为北方,此间(苏北、皖北、湖北北部等地)是一条宽长的交汇地带。一般认为,北方音乐比较激昂、率直,较多阳刚之俊;南方音乐比较绮丽、纤柔,偏于阴柔之美。当然这只是相对而言的。至于这两大片内色彩区的再划分,歧议颇多,不再细述了。少数民族音乐,都各有自身的风格特色。有人按各民族所处地理位置、自然环境以及与相邻兄弟民族的交往关系等情况,划分了东北、西北、西南、中南、东南五个少数民族音乐大区,但这仅

是为了介绍、掌握的方便,不能作为音乐风格的归类。中国民族音乐从体裁上大致可分为:民歌、器乐、歌舞音乐、曲艺音乐、戏曲音乐、仪式音乐(包括宗教音乐)六大门类。当然其间的兼跨、综合、过渡的例子是大量存在的。

为使华夏子孙更深刻地认识自己祖先留下的这份宝贵遗产,也为使世界各民族全面地了解我们民族音乐的概貌,东方音乐学会应上海音乐出版社之约,邀集有关专家,从中国民族音乐宝库中精选出最有代表性的曲目,按门类列卷(古代音乐和少数民族音乐单列)成集,奉献给国内外读者。当然,编写这样一部大型系列丛书,困难很多,也缺乏经验,漏误之处难免,望国内外各界专家、读者斧正。值此“大系”出版之际,特向倡议、组织并负责全部编辑出版工作的上海音乐出版社以及为此书的编写给予指导、帮助的同志们表示深切的感谢!

东方音乐学会会长 江明惇

1989.6.10.

概 述

每当春节的爆竹点燃，每当丰收的锣鼓敲响，每当宾客云集婚礼的宴席，每当民族盛会美酒飘香，是什么似夜空的礼花竞放？是什么让人们如痴如狂？亲爱的朋友，不要问，那一定是秧歌，是采茶，是花鼓、花灯，是安代、囊玛^①……，是我国无以数计的歌舞在展露姿容，争奇斗艳。火一般热烈的舞姿，诗一样动人的歌音，尽洒人间悲欢，祝福着亲朋和睦，光景美好，民族兴旺。

古人云：“言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”^② 诗歌、音乐、舞蹈三位一体的歌舞艺术，本是人们感情生活的产物，就汉族歌舞而言，它的历史与炎黄祖先的年龄一样古老。它随着祖先拓荒的足迹播种、耕耘，又伴着人类的文明结出累累硕果；它向宇宙敞开了浩瀚无垠的情感世界，又将美的甘露注入每个人的心田。

几千年的汉族歌舞，呈现出三个大的发展阶段：

第一阶段（远古—前 221 年）

远古，炎黄祖先刚刚起步，混沌天地，鸿蒙初辟，先民们有狩猎、农耕的快感，有征战得胜的狂喜，有对部落英雄的景仰，也有对冥冥自然界的敬畏。凡此，都被倾注于一种名为“乐”（或称“乐舞”）的原始歌舞中。古代乐舞是原始祭祀活动的组成部分，笼罩着原始宗教的朦胧意识，但内容、歌唱、舞蹈、化妆、道具，无

不与大自然，与劳动和生活密切相连。相传，乐舞《扶来》颂扬了长江流域的部落领袖伏羲织网、渔猎的伟大发明；《扶犁》再现了耕稼部落神农氏耕种、收获的情景；《充乐》讴歌了母性始祖女娲繁衍子孙的功德；《大夏》展示了社神禹率领民众筑渠治水的创举；《咸池》祭典了天上主管五谷的一座星宿。《葛天氏之乐》更是一部万象宏卷，它包括《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总禽兽之极》八段歌舞，结构庞大，题材广阔，天地与人兽，现实与理念，无所不及。先民们模仿山林溪谷的鸣响歌唱，插长翎，披羽毛，扮作鸟兽起舞，再用猎获动物的皮制鼓，配以石头敲打节奏，其势如惊雷升空，霹雳炸响。这透着野性的质朴与粗放，反映了人类童年阶段的审美观念，是在重重险阻中艰难开拓的祖先对力量和意志高度崇尚的象征。

商代(约前十六—前十一世纪)，我国进入神权统治，远古时期人们对自然界各种现象的迷茫和对图腾的膜拜，到这个时期升华为宗教信仰，崇信万物有神主宰。文学艺术的构想受巫术神道的支配，优美的诗歌和雕刻都是宗教精神的寄托。在此背景下，民间祠神歌舞盛极一时，占卜问神必跳一种“巫舞”，以通神，娱神。女的表演者叫巫，男的叫覡，他们被看作神的化身和代言人，享有优越的社会地位。而与此同时，古代乐舞仍方兴未艾，并渐从民间转至宫廷，周朝(约前十一世纪—前 771 年)为炫耀王朝文德武功，维护奴隶制的统治，专门建立了乐舞制度，把原始乐舞整理加工为《六舞》、《小舞》^⑤，用于宫廷朝贺、祭天地、拜祖先等大典，奉为“先王之乐”。

战国(前 475—前 221 年)时期，封建制度确立，奴隶制的统治工具——“先王之乐”失去市场，活跃于民间的巫覡将歌舞活动推向整个社会。“巫舞”拂去了宗教迷信的神秘色彩，从娱神变

为娱人，融汇于生气勃勃的日常生活和节日风俗之中，出现了“歌舞市井、举日若狂”^④的局面。例如《诗经·陈风·宛丘》曰：“坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽；坎其击缶，宛丘之道，无冬无夏，值其鹭翻。”它描绘了中原地区的一名女巫，不论寒冬酷暑，站在宛丘的山上和大路旁，挥舞鹭鹭羽毛，和着鼓、缶的节奏翩翩歌舞的情景。《东门之枌》^⑤更生动地展现出陈国的男现女巫，在绿荫下、闹市里，趁人生大好时光纵情歌舞欢乐，并赠送花椒子互表爱慕的风俗画面。这些标志着曾以代表神的旨意而自居的巫覡们已不再仅仅沉缅于虚幻、飘渺的世界，汉族民间歌舞开始了清新、活泼的纪元。

第二阶段(前 211 — 公元 1279 年)

这漫长的一千多年，正值我国封建社会的上升时期，西汉、东汉、三国、两晋、南北朝、隋、唐、宋等数十个王朝一一掠过，社会和经济饱经衰荣，各民族文化急剧交融，促使汉族歌舞艺术长足发展，几度繁盛，唐朝(618 — 907 年)曾到达辉煌的峰巅。

源于民间的专业歌舞艺术是这个阶段的代表。专业歌舞以供人欣赏为目的，注重艺术的雕琢，追求形式的精美，原始歌舞的自然主义形态，被高层次的审美眼光淘汰了，达官显贵、豪富仕宦为满足声色享受，争相蓄养女乐优伶，一代代技艺精湛的歌舞艺人，如赵飞燕、翁须、戚夫人、公孙大娘、杨贵妃等万古流芳，他们创造的优美形象和绝世佳作，已分流出小型歌舞节目、大型歌舞套曲和歌舞戏三个独立的品种，各个品种名目繁多，色彩纷呈。

小型歌舞节目有以下代表作品：

《长袖舞》 舞蹈与伴唱结合，舞者轻舒长袖，婀娜多姿，有单人舞、双人舞和群舞，伴奏乐器有箫、鼓、鼗、笙、瑟、埙、铙等。

《铎舞》 铎，形同大铃，原是古代军中的传令工具，后演变为乐器，表演者持铎摇击，在悦耳的叮咛声中载歌载舞。

《七盘舞》 又名《盘鼓舞》，舞者在盘鼓上表演，舞蹈带有杂技特点，难度很高。伴奏乐队可达十七人，包括击拊、拍手的女声伴唱和配备齐全的管弦打击乐。

《白纛舞》 源于江南民间的女子舞蹈，因舞衣最初用白纛制作而得名，享有“妙声屡唱体轻飞”^⑥的美言。歌词多为五言四句，曲中有称为“和”的引子和“送”的尾声。

《杨柳枝》 根据北方游牧民族的民歌《折杨柳》编创。原歌描写沙场勇士的雄姿，改编为歌舞后，增加了抒情性，表演者足登绣鞋，手持桃叶，优美的歌声如玉敲珠贯一般。

《剑器舞》 初为女子独舞，后变成表现英雄气概的男子群舞。舞者武士装束，手执利剑、旗和火炬等。鼓角声、歌声、呐喊声与刀光剑影交相辉映，势不可遏。

《火凤舞》 融汇了西域舞蹈的特色，从舞名推测，或许还模拟鸟的动作。表演者摇动彩扇，“歌声扇里出，妆影扇中轻”^⑦，飘逸之态如白鹤飞翔。

其他还有《鞞舞》、《前溪舞》、《柘枝舞》、《凉州曲》、《绿腰》、《春莺啭》等，其中有的发展成了大型歌舞套曲。

大型歌舞套曲结构复杂，内容丰富，规模恢宏，音乐富于对比，具有较高的艺术水平。主要形式有：

《相和大曲》 流行于汉（前206—220年）、魏（220—265年）、南北朝（420—589年），最初是单曲演唱的艺术歌曲形式，名为“相和歌”，来自“汉世街陌讴谣”^⑧，后渐与舞蹈、器乐结合，成为由“艳”（序曲或引子）、曲（多段唱曲）、介（唱段间的舞曲）和趋（结尾）组成的歌舞套曲类型。曲目有《东门》、《西山》、《罗

敷》、《西门》、《默默》、《园桃》、《白鹄》、《碣石》、《何尝》、《置酒》、《洛阳行》、《白头吟》等。其中，有些题材和内容与汉乐府搜集的民歌直接相连，是社会底层平民百姓生活和情感的写照。如《东门》表现了一男子被穷困所迫，告别妻儿挺而走险的惨情；《罗敷》塑造了一个普通的采桑女不为权势所骇、富贵所淫的高尚情操；《白鹄》以天上的鸿鸟作比，描写了一对夫妇离别时的依恋和伤感。《相和大曲》的伴奏乐器有笛、笙、琴、瑟、箏、琵琶、节鼓等。

《唐代大曲》 古代歌舞艺术的杰出典范，在唐代民歌、曲子的基础上，继承相和大曲的传统，吸收西域歌舞的精华创作而成。基本结构包括散序（节奏自由的器乐演奏）、中序（快速歌舞）、破（由慢渐快的歌舞）三大部分，大约有《霓裳羽衣》、《泛龙舟》、《玉树后庭花》、《回波乐》、《龟兹乐》、《醉浑脱》、《突厥三台》等四十六套，各民族歌舞荟萃一堂，纷繁绚丽，是强盛的国力积聚的艺术巨产，其中《霓裳羽衣》成就最高。《霓裳羽衣》以浪漫主义的手法描绘了仙女飘游天外的神幻境界，有独舞、双人舞和群舞。舞女佩戴珠翠璎珞，身穿孔雀绿、月白色、虹霓彩色等各色舞裙，舞姿轻若浮云，美如游龙。伴奏乐器有磬、箫、箏、笛、篪篴、笙、篳篥、笙等。音乐的抒情段落似入朦胧梦境，急促之时又如跳珠撼玉，最后在一个悠扬的长音上终了，余音袅袅不绝。唐代诗人白居易曾深深为之陶醉，写下了“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”的赞语。

《队舞》 流行于宋代（960—1279年），在唐大曲的结构基础上加入了朗诵，歌、舞、器乐和朗诵四结合。宫廷队舞气派雍容华贵，有《小儿队》和《女弟子队》两大组织，《小儿队》七十二人，按节目分十个舞队，如《柘枝队》、《醉胡腾队》、《儿童感圣乐

队》等；《女弟子队》一百五十三人，也有十个舞队，如《采莲队》、《佳人剪牡丹队》、《采云仙队》等。队舞成员分工明确，一个队舞中有“杖子头”——专门负责念口号。“竹竿子”——兼指挥、报幕、念致语、舞台监督等多职。“歌舞队”——表演主体。“花心”——主要演员，以及称为“后行”的伴奏乐队。演出按固定程式进行：先由“竹竿子”领演员上场，称为“勾队”，然后奏乐、起舞，各段间插有“竹竿子”和“花心”的问答和朗诵，最后，“竹竿子”指挥下场，称“遣队”或“放队”。伴奏乐器有琵琶、箜篌、笙、箏、箏、箏、笛、方响、羯鼓、杖鼓、大鼓等。

歌舞戏是指分角色或无固定角色的，有一定故事情节的歌舞表演。代表作品有：

《东海黄公》(汉) 剧情描写东海人黄公，年轻时能“制御蛇虎”^⑨，有“立兴云雾，坐成山河”的神功，年迈体衰后，“不能复行其术”，无力与虎交战，结果葬身虎口。这个歌舞戏综合了歌舞、武打与幻术，本流传于陕西中部的民间，后列入宫廷大型专业文艺会演——“百戏”的节目单中。

《踏谣娘》(唐) 是唐代宫廷艺术团——“教坊”上演的节目，内容与形式也取自民间，由二人表演，通过舞蹈、独唱、和唱与说白，表现了一位丑陋残暴的丈夫无情虐待妻子的情景，有诗曰：“不知心大小，容得多少怜？”^⑩女主人公饱受屈辱的遭遇使人同情爱怜。这个节目鞭笞了封建时代男尊女卑的弊端，具有积极的社会意义。

《南吕薄媚舞》(宋) 取材于《唐宋传奇·任氏传》，用“队舞”的形式演出。剧情说的是穷书生郑六与狐仙任氏共同生活，恩爱甚笃，富豪韦崱垂涎于任氏的美貌，欲强行霸占，遭到任氏怒斥而未能得逞。故事讴歌了坚贞的爱情，揭露了权贵阶层伪善

的嘴脸。

其他有生动情节的歌舞戏还有《拨头》、《兰陵王》、《降黄龙舞》、《崔韬逢雌虎》等。

当专业歌舞以其高度的成就开创艺术繁荣的局面之时，乡村市井的民间歌舞也从未减弱活力，它一方面源源不绝地为专业歌舞提供新鲜的养料，同时，自身也沿着社会发展的轨迹不停地代谢、进化。隋代（581—618年），京都和各大城市在元宵夜举行大规模的群众歌舞演出已成风气，演员多为男扮女装，这个特点在以后各类民间歌舞中都相袭沿用。唐代，初见于汉代的民间《踏歌》活动风行各地，月下、田间、岸边，到处都有踏歌的人群，他们手拉手围成圈，用脚踏地打节奏，边踏边歌。歌曲多围绕一个基本曲调即兴填词，反复演唱，昼夜相继。“夜宿桃花村，踏歌接天晓”^①的诗句描述的便是当时的情景。713年的元宵之夜，朝廷曾调集上千名民女进京，与上千名宫女一起，穿着华丽的盛装，在长安大街辉煌耀眼的灯轮、灯树下踏歌三昼夜，普天同乐，盛况空前。

宋代，出现了职业民间艺人，在城市的交易游艺中心——“勾栏”内，专设大大小小的“游棚”供民间艺人演出。节庆时，大街上还临时搭“乐棚”、“露台”加演，观众如潮涌，舞场、歌馆天天爆满，歌舞、百戏日日不断，极大地推动了民间歌舞艺术的发展。各村、各社（城市里的行会组织）涌现出许多民间舞队（也称“社火”），采用游行的方式，穿梭于广场，里巷，作歌舞的综合汇演。节目除了前朝已很活跃的《狮子舞》、《山车》、《旱船》、《踏歌》之外，又冒出了许多新品种，如：《村田乐》、《竹马儿》、《鲍老》、《扑蝴蝶》、《柷歌》、《讶鼓》、《腰鼓》、《耍和尚》、《十斋郎》等。演员扮作牧童、村姑、小厮、农妇、船夫、滑稽的老汉，模仿捣碓、放牛、扑

蝶、摇桨、嬉耍等动作，再现日常生活的各种场景，艺术表现手法更加直接，与人民的生活和感情更加贴近。正因为如此，宋代民间歌舞对明清和近现代的民间歌舞具有深远的影响，为明清和近现代民间歌舞的飞跃奠定了基础，扬起了风帆。

第三阶段(约 1368 — 1911 年)

明清时期，一种集文字、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技之大成的新兴艺术——戏曲登上了舞台，并迅速占领了市场，人们趋之若鹜。风流了十几个世纪的专业歌舞艺术走向衰落，那仙衣飘飘、乐音袅袅的表演失去了昔日的魅力，贵族人家奉养歌舞伎人的风气渐渐过时，宫廷庆典中艳丽奢华的歌舞场面也偃旗息鼓。但专业歌舞并非没了踪影，它的艺术精华被戏曲吸收和融合，从戏曲演员且歌且舞的身姿，以及水袖、飘带、翎子、彩灯、花扇、刀枪、剑戟等戏曲服饰和道具中，古代专业歌舞的华美风采和艺人们的楚楚倩影依然可见，所以，有人把戏曲看作“近世歌舞”。

群众自娱性的民间歌舞由于本身就是社会生活的一部分，植根于人民的习俗、信仰、节庆之中，加之明清城乡商业经济的沟通，农村的娱乐活动又受到城市戏曲艺术的促进，因而出现了令专业歌舞为之惊羡的兴旺局面。尽管统治者今朝一禁令、明日一处罚，使它屡经摧残，可它从未消沉，像一股永远充满生气的活水，按照自己的艺术趣味和表现方式，倔强地生存着，流淌着，用纯朴的乡土本色，写下了历史上值得炫耀的乐章，并在小农经济封闭式的社会环境中一直保存到今天。其成就突出体现在以下三个方面：

1. 品种 明清以来，新的民间歌舞品种层出不穷，大致可概括为秧歌、花鼓、采茶、花灯、杂舞(小型歌舞、地方舞和风俗舞)五大类，每一类都形成不同的地方风格和各自的表演程式，并以

歌舞表演和歌舞戏两种形式同步发展。

歌舞表演从宋代的民间舞队沿袭下来，主要以游行的方式演出。每年农闲、春节、元宵节、迎神赛会、朝山进香时，从平原到山区，从城市到乡村，化装成古代传说中青蛇、白蛇、孙悟空、猪八戒、渔翁、牧童等各种角色的秧歌队、花灯班子、花鼓班子倾巢而出，与骑着竹马，舞着花棍，擎着龙灯、虾灯、鲤鱼灯的人们一起组成浩浩荡荡的歌舞长龙，或在村头广场拉开场面，或挨家挨户登门上演，这种综合性的自娱性歌舞活动，民间称之为“闹元宵”、“社火”、“走会”、“出会”、“赶会”、“花会”、“灯会”等。有一幅清代北京走会图，描绘了包括武术、杂技在内的十八组精彩节目，其中民间歌舞“天平”、“旱船”、“小车”、“地秧歌”、“花钹”、“高跷”、“花鼓”等姿态各异，形象生动。游行演出队出动的热闹场面，在清代文人的笔下比比皆是。如有诗描写了人们看秧歌的情景，写道：“秧歌小队闹春阳，钹击肩摩不暇狂。”^⑫“如蚁游人拦不住，纷纷挤进蹴球场。”^⑬又有诗曰：“沉沉绿髻凝香雾，驻马郊西人似鹭，画鼓秧歌不绝声，金钗撒下迷归路。”^⑭大意是：秧歌开场了，观众像水里的群鸭一样涌上前去，又像蚂蚁一般密密麻麻，车撞肩碰全不在乎，把广场，街道挤得个水泄不通。浓妆打扮的妇女跟着秧歌队一路走，一路看，挤丢了头上的金钗，甚至忘了回家的路。

除了节庆歌舞外，还有一些歌舞表演，如“伴嫁舞”、“担经担”、“跳丧鼓”等则用于婚丧嫁娶，求神拜佛等风俗活动，其表演方式是各种仪式的组成部分，同时，又使各种仪式具备了供观赏娱乐的艺术性。

歌舞表演发展到一定时期，随着深化内容、加强故事情节、突出人物个性的需求，逐渐渗入了戏剧因素，歌、舞、唸、做结合，