

中国舞蹈史

明清部分

王克芬 著



人民教育出版社

中国艺术研究院舞蹈研究所编

中国舞蹈史

(明、清部分)

王克芬 著

文化艺术出版社

中国舞蹈史

(明、清部分)

王克芬 著

·
文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

秦皇岛市印刷二厂排版

北京通县潮白印刷厂印刷

·
开本850×1168毫米1/32 印张8⁵/₈ 字数142,000

1984年8月北京第一版 1984年8月北京第一次印刷

印数0,001—5,350册

书号8228·059 定价0.90元

说 明

本书是在原中国舞蹈史教材编写组编著的《中国古代舞蹈史长编》的基础上整理修改而成的。

原中国舞蹈史教材编写组成立于一九六一年全国文科教材会议之后。当时主要任务是编写舞蹈史教材，因为这是一项全新的工作，基础较差，决定先搞出《长编》，为进一步编写教材积累资料和经验。《长编》于一九六一年秋完成初稿。先秦部分由孙景琛执笔；秦、汉、三国、两晋、南北朝部分由彭松执笔；隋、唐、五代和明、清部分由王克芬执笔；宋、元部分由董锡玖执笔。经广泛征求意见，并在中国舞蹈工作者协会举办讲座和在北京舞蹈学校试讲后，进行了修改，于一九六四年初定稿，中国舞协内部印刷征求意见。这次整理修改根据的就是这个本子。《长编》完成以后，原定计划接着编写教材。但由于十年内乱，教材编写工作便停顿了。

原中国舞蹈史教材编写组的主编是欧阳予倩同志，他对《长编》的工作曾给予很多宝贵的指导。《长编》在编写过程中，还曾得到阿英、杨荫浏、沈从文、阴法鲁、吴晓铃、周贻白、傅惜华等同志的帮助和指导。这部史稿中包含着他们的劳动和心血，我们谨致以由衷的感谢。并借这部习作出版之机，敬向已经逝世的欧阳予倩、阿英、周贻白、傅惜华等前辈专家表示深切的悼念。

目 录

概 况	(1)
-----------	-------

第一章 戏曲舞蹈

第一节 明、清戏曲舞蹈的发展	(3)
第二节 在民间歌舞基础上发展的地方戏	(21)
第三节 从明、清流传下来的剧目及有关资料 探索戏曲舞蹈的特点	(33)

第二章 民间舞蹈

第一节 汉族民间舞蹈	(65)
第二节 少数民族民间舞蹈	(122)

第三章 礼仪、宴乐舞蹈

第一节 宫廷礼仪、宴乐舞蹈	(156)
第二节 朱载堉的拟古舞谱	(166)
第三节 家伎舞蹈的余波	(184)

结 语	(198)
-----------	---------

附：插图目录	(200)
--------------	---------

概 况

明、清已进入我国封建社会的后期。

明朝初年，政府采取了许多恢复和发展生产的措施，促进了生产技术提高，农业增产，手工业发达，商业繁荣，到了明代中叶以后，在封建社会的母体中，逐渐孕育了资本主义的萌芽。为了适应繁荣的都市生活需要，满足城市人民的欣赏要求，戏曲因而得到很大发展。这时，舞蹈艺术被吸收、融合在戏曲中，在城市很少独立表演。有些民间歌舞，逐渐转化，发展成各种地方小戏。从而丰富和加速了戏曲艺术的成熟。

明朝末年，政治极端腐败，土地高度集中在大官僚大地主手中，统治阶级对民间工商业进行疯狂的掠夺，激起人民强烈反抗，市民反矿监税监的斗争和大规模的农民起义，摇撼着腐朽的明朝政权。

东北兴起的女真族（满族），建立了后金国，与明朝展开激烈的斗争。李自成率领的农民军攻占了北京城，明朝灭亡。接着，镇守山海关的明朝将领吴三桂引清军入关，建立了清王朝。

清初，由于连年战乱，经济十分困难，到了雍正、乾隆时期（1723—1795年），纺织、陶瓷等手工业进一步发展，金、锡、铁等矿的开采规模扩大，这时，经济繁荣，商业发达，资本主义经济在封建统治的阻碍下，继续向前发展。

由于新的经济因素的成长，人民中间出现了反封建，反专

制，反抗民族压迫的民主思潮。这种思潮，越来越明显地反映在各种艺术作品中，尤其是在戏曲、小说、民歌和民间歌舞中，表现得最为强烈。封建统治阶级为了压制这种思潮，巩固封建统治，便大力提倡礼学思想，使封建礼教进一步森严。科举以八股文取士，培养尊孔忠君的封建奴才，又大兴文字狱，残酷地迫害具有反抗思想的知识分子。这一切都严重地束缚了人们的思想行为。而民间歌舞也就在这样的社会空气下，受到了各种摧残和压制，在一定程度上影响了我国舞蹈艺术的发展。

明、清两代，是封建社会制度即将崩溃的前夕，是一个酝酿着巨大变革的时代，是一个阶级矛盾、民族矛盾异常尖锐的时代。这种复杂的社会生活，决定了文学艺术所表现的内容，一部分歌舞艺术为了便于表现这种复杂的生活内容，逐渐向戏曲转化发展。

少数民族的舞蹈，又是另一种不同情况。清朝政府多次对边疆少数民族地区的开发，使疆土扩大，各民族之间的往来也逐渐增加。宫廷设置的包括各民族乐舞的“四夷乐”和有关少数民族风俗习惯及舞蹈活动的文字记载，使我们能较清晰地看出：少数民族地区，由于社会结构、经济基础长时期中改变很少，加之当时交通不便，受外界影响小，因此能比较完整地保存了民族的舞蹈传统。所以直到1949年全国解放后，许多少数民族的舞蹈，与当时所记载的情况几乎完全一样或差别不大。

第一章 戏曲舞蹈

第一节 明、清戏曲舞蹈的发展

戏曲是一种综合性的表演艺术，它把文学、音乐、舞蹈、说白、武术、杂技、美术等多种艺术形式巧妙地组合在一起，来表现丰富的生活内容，刻画不同人物的思想感情，展现曲折复杂的情节。从宋、元以后就逐渐代替了隋、唐时代占首要地位的歌舞艺术，及至明、清，就已经成为广大人民（主要是汉族人民）最普遍、最主要、最受欢迎的表演艺术了。

戏曲是在继承、融合前代多种艺术形式的基础上发展而成的。如果没有汉、魏、六朝以来角抵百戏的精湛技艺，没有隋、唐时代音乐舞蹈的高度成就，没有历代俳优的创造与参军戏的流传，戏曲的形成及发展是难以想象的。事实上前代各种艺术的日趋成熟与完善是为戏曲的高度发展准备了素材，创造了条件。明人姚旅认为：古代歌舞乃“今戏场歌舞之遗意”，“近世歌舞”则被“直云戏剧耳”。明代戏曲继承了前代传统的论断是正确的，也是符合历史事实的。

舞蹈是戏曲表演的重要组成部分，在戏曲中保存了丰富的传统舞蹈艺术。唐、宋大曲的某些名目在宋杂剧、金院本中出现，可以看出杂剧、院本，继承、吸收唐、宋歌舞大曲的痕迹。在发掘出来的古文物中，有许多历代的舞者形象，从这些生动

活泼的舞姿中，也可以探索出古代舞蹈与戏曲舞蹈的继承关系。洛阳出土的战国（距今二千多年）玉雕舞女，一手托掌，一手按掌，二人相对而舞。这个姿势，在现今戏曲舞中经常可以见到。戏曲舞中有丰富多变的舞袖动作，不但形象优美，而且能鲜明地表达各种人物不同的感情。比如前、后斜几种方向的甩袖，就可以表达出恼怒、鄙夷、不屑等情绪，又如转舞水袖，将水袖抛投在空中，突又一把抓回，能表现刚毅、果决的感情，还有护顶抖袖表现恐惧、惊慌。掩袖表现娇羞之情等等。这些都是很美的舞蹈姿态，同时也是很有表现力的戏剧动作。古人说：“长袖善舞”，早在周代就有“以舞袖为容”的《人舞》。汉代画像石中又有很多挥动长袖飘然而舞的舞者形象，浏阳汉墓出土画像石“纺织图”中，那个转舞长袖，使长袖卷如圈形的舞姿，西安出土的汉代舞俑，那扬袖而舞的生动形象，都是非常美丽的。盛行于南朝及隋、唐各代的《白紵舞》就是以舞袖为主的。可见“长袖善舞”真是历史悠久！而戏曲演员所用的长袖，就不仅是善舞舞姿，更重要的是要运用这些舞姿舞出深刻动人、复杂多变的感情来。这就是戏曲在继承传统舞蹈上的重要发展。《巾舞》、《拂舞》，汉、魏时已用于宴享，隋、唐《清商乐》中仍保存这些舞蹈。某些戏曲剧目中仙女舞长绸，尼姑和尚舞拂尘（云帚），很可能是古代《巾舞》、《拂舞》在戏曲舞蹈中的继承与发展。戏曲中的武打场面，是极精采动人的。那健美、矫捷的徒手或“把子功”（手执各种武器）的对击、对打，常常使人眼花缭乱，令人惊叹不已。这些引人入胜的表演，一方面吸收了具有悠久历史的民间武术；另一方面也继承了远古的《干戚舞》、周代的《大武》、唐代的《秦王破阵乐》等歌颂武功的“武舞”传统。还有那令人叫绝的翎子功，演员头上的长

双翎，或甩、或摇、或转、或立，处处为表达人物的思想感情舞动。这种头上插翎的形式，与古老的“羽舞”是有一定的继承关系的。甚至汉代“百戏”中那些“吞刀吐火”的绝招也被戏曲所吸收。如演出钟馗等戏时，演员口吐阵阵火焰，更烘托出神秘气氛。四川杨子山汉墓出土的画像砖，有一个舞绸的女子，高髻细腰，一腿直立，一腿勾起，一手高扬，一手微屈在胸下，长绸横飘在空中，她正回头望着张臂蹲步而行的侏儒。这个姿态与戏曲舞中的身段又何等近似呵！还有那汉代石刻中最常见的敲击建鼓而舞的男舞者，他们常常站成弓箭步或骑马蹲裆势，这不是在戏曲与武术中常见的基本架势吗？这类似的例子真是太多了。我们常在某些千年以上的舞蹈形象中，看出它们与现今舞蹈的相似之处，这就是几千年来所形成的，我国特有的民族舞蹈风格。

从上面的例子说明戏曲中的确保存了丰富的舞蹈传统。但是，戏曲毕竟是戏曲，舞蹈只是组成戏曲表演的一部分，当然，可以说是重要的一部分，但它毕竟与独立的舞蹈艺术不同，如果脱离了唱词和特定的戏剧情节，舞蹈本身的表现力就会减弱，就会成为非常零散的动作和姿态。戏曲只是按照自己所要表现内容的需要，去吸收各种舞蹈，为了更清楚地说明舞蹈在戏曲中所处的地位及戏曲是怎样多方面要求演员的表演的，我特将欧阳予倩老师生前校订的一份《戏曲口诀》（张真同志搜集）抄录在下面，供同志们参考、研究：

- 一、装龙象龙，装虎象虎。
- 二、神不到，戏不妙。
- 三、站有站象，坐有坐象。

- 四、一台无二戏，一心勿二用。
- 五、十戏九不同（各有创造）。
- 六、台上无闲人。
- 七、演戏演戏，心里要有戏。
- 八、演者不传神，观者便走神。
- 九、一脉不和，周身不随（牵一发而动全身）。
- 十、会得做，不瘟不火（恰到好处）。
- 十一、千斤白四两唱。
- 十二、咬字不清，道字不明，如用钝刀杀人。
- 十三、字正腔圆。
- 十四、曲唱千回腔自圆。
- 十五、有冷有热，能放能收。
- 十六、立则如钉钉木（站得稳）。
- 十七、明戏理，知戏情。
- 十八、先用剪，后用线。
- 十九、师父领进门，修行在个人。
- 二十、艺多不压身。
- 二十一、宁穿破，不穿错。
- 二十二、戏愈唱，事愈多。
- 二十三、（切忌）一道汤。
- 二十四、千锤百炼，得心应手。
- 二十五、练死了，演活了（工夫练死，人物演活，形式内容，紧密结合，演得符合角色身份）。
- 二十六、脉络贯通。
- 二十七、精、气、神（有精神，一气贯注，有神韵、神采）。
- 二十八、得神（色彩丰富，有内在的东西，有韵味，有风度）。
- 二十九、放松（肌肉松弛）。

这些口诀，虽然是解放以后才经戏剧家们搜集、校订的，但我深信，它们是长期以来，多少代戏曲表演艺术家实践经验的结晶。口诀一共二十九条，条条都贯串一个中心思想：一切表演手段，舞蹈、音乐、说白、甚至服装等都要为戏剧内容服务，为所表现的剧中人物的思想感情服务。戏曲的表现手段如此丰富，可念、可唱、可做（舞）、可打（武功），随处都可选择最易于表达内容的不同手段，加以表现。不但要求形似，更加要求神似。动作方面无论是站、坐、立都要有特定的造型。动作要有连贯性——“脉络贯通”。全身动作变化，各部位相互呼应，要有整体感——“一脉不和，周身不随”等，都是对舞蹈身段的要求。但从整体看舞蹈是融合在戏曲表演中的，因此，戏曲中所保存的传统舞蹈大部分是零星的、片段的，而不是整套的、一个个完整的舞蹈作品。戏曲中也有些插入性的舞蹈片段，结构较为完整，但这是个别的情况，戏曲中的舞蹈，在刻画人物内心感情方面有很大发展和提高。而作为独立的舞蹈艺术的某些特点，如舞蹈结构的完整，只凭借舞姿动作来表现内容、情感等方面是有所削弱的。

明代盛行的戏曲——传奇，是从南戏发展而来的。它突破了元杂剧四折一个人唱的形式限制，使每个角色都能唱，都能有所表现。演出形式大体与现今戏曲相去不远。只是传奇剧本冗长，场次多，内容复杂，不够精练与集中。至于舞蹈艺术是如何组合在传奇剧目中？它所起的作用如何？没有专门的记载，我们只能从零星、点滴的史料中窥见一二。

明末张岱所著《陶庵梦忆》一书，真实而生动的描写了当时戏曲活动的情况。其中也有某些剧目保存着精彩舞蹈片段和有关演员训练的记载。如朱云崧教女戏（女演员）是：“未

教戏，先教琴，先教琵琶，先教提琴、弦子、箫管、鼓吹、歌舞”，可见戏曲演员的训练是相当全面的。既要懂得音乐，掌握乐器，还要学习歌舞。由于演员受过比较全面的训练，他们的演出也是相当美丽动人的；“西施歌舞，对舞者五人，长袖绶带，绕身若环，曾绕摩地，扶旋猗那（婀娜），弱如秋药，女官内侍，执扇葆璇盖、金莲、宝炬、纨扇、宫灯。二十余人。光焰荧煌，锦绣纷迭，见者错愕……”这里所说大概演的是明传奇《浣纱记》中西施舞蹈的场面。《浣纱记》是明人梁辰鱼创作的一部著名传奇。它描写春秋时期吴、越兴亡的历史故事。吴国君主因胜利而骄奢淫逸，从胜利走向灭亡。越国君臣，亡国后忍辱负重，奋发图强，终于转败为胜，灭掉吴国，重振国家。同时还描写了一个美丽的越国民间妇女——西施参加了这一复仇救国的伟大斗争。西施本与越国臣子范蠡定情于苧萝西村的溪水边，由于越国被吴国所灭，她在范蠡的鼓励下，决意牺牲自己的青春，刻苦学习歌舞，进入吴宫，取得吴王的欢心与信任，配合越国君臣百姓，一举灭亡了吴国。在大功告成以后，范蠡为了避免遭到封建君主惯用的狠毒手段——胜利后杀害功臣——的悲惨结局，带着西施泛舟湖上隐居去了。张岱在《陶庵梦忆》中所描绘的豪华的舞蹈场面，大概是《浣纱记》传奇中西施进入吴宫后，向吴王夫差献舞的情景。既然袖带要舞得象环子一样围绕着身躯，而动作又是那样轻柔婀娜，如果没有比较严格的形体训练是很难达到的。还有如此华丽，人数众多的群众场面，可见当时的演出已相当完美了。

张岱还亲自观赏过明末著名的反动官僚和剧作家阮大铖家庭戏班演出的多种剧目。对他们的剧作及表演，作了细致的分析、评论与介绍：

阮圆海（阮大铖字）家优，讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪不同。然其所打院本又皆主人自制。笔笔勾勒，苦心尽出，……余在其家看《十错认》、《摩尼珠》、《燕子笺》三剧，其串架斗笋，插科打诨，意色眼目，主人细细与之讲明，知其意味，知其指归，故咬嚼吞吐，寻味不尽。至于《十错认》之龙灯，之紫姑；《摩尼珠》之走解，之猴戏；《燕子笺》之飞燕，之舞象，之波斯进宝，纸扎装束，无不尽情刻画，故其出色也愈甚。阮圆海大有才华，恨居心勿净，其所编诸剧，骂世十七，解嘲十三，多诋毁东林（党），辩宥魏党（指宦官魏忠贤党），为士君子所唾弃，故其传奇，不之著焉。如就戏论，则亦簇簇能新，不落窠臼者也。

在这段短短的评介中，充分肯定了阮大铖家庭戏班表演的新颖细腻，绚丽多姿，同时也谴责了他们所演剧目（多是主人阮大铖自己的作品）主题思想的反动性，是为“士君子所唾弃”的。因为剧中诋毁、攻击了当时比较进步的东林党，并为魏忠贤党辩护。东林党是一些比较正直的知识分子组成，政治上比较开明，他们常聚集在东林书院议论朝政，抨击擅权的宦官魏忠贤及其党羽。魏忠贤一伙则是反动、保守势力的代表，他们把持朝政，排挤爱国将领史可法，残酷地迫害、屠杀东林党人。在这场长期、尖锐的斗争中，许多东林党人表现得英勇顽强，不畏权势。清军入关后，坚持抗清斗争。魏忠贤本人虽在明末崇祯年间被贬，但他的党羽及其残余势力仍然活动猖獗，他们中间的许多人后来都降清了，阮大铖也是其中之一。看来，张岱的评论是把政治标准放在首要地位的。同时叙述了三个剧目的精彩片段即：“《十错认》（即《春灯谜》）之龙灯，之紫姑；《摩尼珠》之走解，之猴戏；《燕子笺》之飞燕，之舞象。”《十错认》一剧有剧中人观看元宵灯节的各种游艺活动如社火、龙灯、祭

厕神——紫姑的场景。这里所谓的“龙灯”、“紫姑”，大概是灯节舞龙灯和祭祀紫姑神的民间风俗的再现。早在汉代就有舞龙求雨的风俗^①，这种风俗一直流传，所不同的是，不仅在求雨时舞龙，在传统节日或其他庆祝活动中也舞龙。从张岱的记载看，明代元宵节已有舞龙的风俗。“紫姑神”，相传是一个备受摧残的妇女，她本姓何，名媚，字丽娘，是李景之妾，大老婆妒恨、虐待她，她无法忍受那痛苦的生活，正月十五在厕所自尽而死。后人怜念她——也是对无数被迫当小老婆、受尽凌辱的弱女子的同情——，每年正月十五日“作其形，夜于厕间或猪阑迎之”，并占卜问事。人们幻想这个无辜的妇女的灵魂已经上天当厕神了。唐、宋间一些记述民间风俗的诗文，常提到祭紫姑神的情景。唐人李商隐诗：“羞逐乡人赛紫姑”，朱鹿田《元夕看灯词》：“红裙私拜紫姑前”。熊儒登《正月十五夜》诗：“深夜行歌声绝后，紫姑神下月苍苍。”《荆楚岁时记》载：“正月望夕，迎紫姑神。”《梦溪笔谈》载：“正月望夜迎紫姑厕神”。明代可能仍有这种风俗，到了清代，就不太流行了。所以《清嘉录》的作者说：“今俗已不传。”既然《十错认》传奇中有“之龙灯之紫姑”，可能这种民间的祭祀活动还是比较热闹有趣，也可能是比较富于舞蹈性的。“《摩尼珠》之走解，之猴戏”，据傅惜华先生生前讲：《摩尼珠》剧本已失传，剧本内容可能与宗教有关。“走解”“猴戏”，表现的是马戏中的驯猴。当然，猴是由演员装扮的。我国模拟动物形态的舞蹈有很古远的历史，早在两千年前的汉代，已有人在宴会中表演“沐猴与狗斗”^②。可见模拟猴的形态的舞蹈由来已久。采用《西游记》的故事编成的戏曲剧目，明以前已经出现，金院本有《唐三藏》。元代有《西游记》杂剧。这些剧目中一定会有孙悟空的猴形舞蹈。明代“《摩尼珠》

之走解，之猴戏”当是继承了前代猴舞的传统。现今戏曲中保存的精采绝伦的猴戏，一方面继承了古代传统，另一方面是历代艺人广泛吸收民间武术中的猴拳和从活生生的猴的形态中观察、体验创造出来的艺术形象。《燕子笺》是阮大铖的代表作，描写书生霍都梁和妓女华行云，官家小姐郦飞云之间婚姻的曲折经过。张岱所说的“之飞燕，之舞象”，是拟人化的燕子把男主角的情诗传给女主角时表演的一段描绘飞燕形态的舞蹈。可以想见，这是一段相当优美的插入性“鸟舞”，给观众留下了深刻的印象，因此，张岱特别提到了这一段“飞燕之舞”。模拟飞鸟的舞蹈，在我国也具有悠久的历史。传说中原社会时期的“百兽率舞”、“凤凰来仪”等模拟鸟兽的舞蹈自不必说，汉画像石中，人扮鸟舞的形象，唐代的《鸟歌万岁乐》以及长期流传各民族民间丰富多采、千姿百态的鸟兽舞真是数不胜数。明代传奇《燕子笺》“之飞燕，之舞象”，不能不说是这种古老传统的继承与发展。

张岱记叙的阮大铖家庭戏班演出的三个传奇剧目中的精采片段——龙舞、猴戏、飞燕之舞，都是舞蹈性较强的，由此可见，明代戏曲中的舞蹈已具有相当高度的艺术水平。

当时，刘晖吉家女戏的演出也是很富于创造性的，特别是她们演出的《唐明皇游月宫》（元人白朴作）更是引人入胜。张岱这样写道：

刘晖吉奇情幻想，欲补从来梨园之缺陷，如《唐明皇游月宫》，叶法善作。场上一时黑魃地暗，手起剑落，霹雳一声，黑幔忽收，露出一月，其圆如规，四下以羊角（毛）染五色云气，中坐常仪（即嫦娥），桂树吴刚，白兔捣药，轻纱幔之内，燃赛月明数株，光焰青莹，色如初曙，撒布成梁，遂蹑月窟，境界神奇忘其为戏也。其

他如舞灯，十数人手携一灯，忽隐忽现，怪幻百出……彭天锡向余道：女戏至刘晖吉，何必男子？何必彭大？天锡曲中南董，绝少许可，而独心折晖吉家姬，其所赏鉴定不草草。

三百多年前，竟有如此高明的舞台布景和灯光。运用民间灯舞所造成的舞台气氛又是如此神奇。她们的演出获得了观众的盛赞，特别难得的是，得到了不轻易称赞别人演出的彭天锡的极力赞扬。而彭天锡的确称得上是一位杰出的表演艺术家。张岱是这样介绍彭天锡本人及其表演艺术的：

彭天锡串戏妙天下，然出出皆有传头，未尝一字杜撰，曾以一出戏，延其人至家，费数十金者，家业十万缘手而尽。三春多在西湖，曾五至绍兴，到余家串戏，五、六十场，而穷其技不尽。天锡多扮丑净，千古之奸雄佞倖，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险，设身处地，恐纣之恶，不如是之甚也。皱眉眯眼，实实腹中有剑，笑里藏刀，鬼气杀机，阴森可畏。盖天锡一肚皮书史，一肚皮山川，一肚皮机械，一肚皮碌碌不平之气。无地发泄，特于是发泄之耳。

这个善于揭示人物内心世界的优秀演员，具有高度的文化艺术修养，丰富的生活经历，对现实生活不满，有一肚子不平之气，借演戏发泄出来。他对那些奸佞恶人——如魏忠贤及其党羽，充满了忿恨，他把这些对生活的体会与感情倾注在他所塑造的人物身上。他不惜倾家荡产，从事戏剧活动，彭天锡可以称得上是明末一位杰出的表演艺术家。这样一个人，对刘晖吉女戏别出心裁的、富于舞蹈性的演出的赞美，证明明代戏曲艺术已发展到一个新的水平。从《唐明皇游月宫》吸收民间灯舞的表现方法，证明明代戏曲既继承古典歌舞，同时也从民间歌舞中吸取营养来丰富自己的表现手段。