

□ 马建中 著

山東戲曲論稿

華藝出版社

序

纪根垠

中国戏曲是以演员的表演为中心的高度综合性艺术,包括戏曲文学剧本、舞台表演、戏曲音乐、舞台美术等诸多方面,只有从不同的角度进行深入地、系统地探索研究,才能对戏曲发展的历史和现状获得全面的了解,从中吸取经验教训,促进戏曲振兴繁荣。为此,党和政府高瞻远瞩,二十世纪八十年代初期,一项前所未有的、具有深远意义的巨大工程——《中国戏曲志》的编纂工作启动了。面对宏伟的事业、时代的创举,参与编纂的同仁们,个个心情激动,满怀热忱地投入这滚滚洪流之中,就在这条战线上,建中同志和我们山东卷编辑部的全体人员并肩战斗了十数个冬去春来。

早在《中国戏曲志·山东卷》第二次编委会上,省文化厅的一位负责同志就明确指出:“现在我省戏曲研究人员较缺,青黄不接,希望老同志把自己的知识贡献出来,通过编辑工作带出一批年轻的戏曲研究人才。”大家听罢,深受启发,经过再三物色,由《表演》、《舞台美术》的责编委朱剑同志提名,与山东省柳子剧团协商,将建中同志调进省艺术研究所,重点参加戏曲志山东卷的编辑工作。

建中同志早年毕业于山东省戏曲学校山东梆子科,后来分配到省柳子剧团,当过演员,编过剧本,熟悉山东地方戏曲剧种,又有写作经验,他的介入,给编辑部增添了新生活力。他根据编辑体例,集中精力,搜集资料,分类梳理,协助有关编委重写或改写了

《表演》及《舞台美术》的概述及释文,获得三审通过,定稿出版。由于他的工作出色,在《中国戏曲志·山东卷》问世前后,他和编辑部的若干同志多次受到奖励和表彰。当然,由于全卷包罗万象、篇幅有限,为求精炼集中,有些稿件不得不忍痛割爱,或删减合并,实感遗憾。而他胸有城府,将这些呕心沥血编写的原始材料,全部珍藏下来,经过不断加工补充,集腋成裘,终于完成了内容充实的《山东戏曲表演论》和《山东戏曲舞台美术简论》,功夫不负有心人,信哉斯言!

在志书编纂期间,总编辑部一再强调,要以纪实为主,尽量避免议论,更不允许用议论代替资料,待志书修成后,再着手理论研讨,从客观实际当中抽绎出规律来。当时,省艺研所也曾想到仿效中国艺术研究院编著《中国戏曲通论》的先例,撰写山东戏曲通论,限于客观条件,力不从心,只好扬长避短,以戏曲文学为主,编成《山东戏曲剧目综论》,建中同志负责的当代整理改编传统剧目部分,恰好由我分工责编,频繁接触,机缘难得。

时光的推移,相对反映出知识的增益和视野的开阔。又是几番春去冬来,目睹他在戏曲研究领域,突飞猛进,成绩斐然,怎不令人欢欣鼓舞!为此,约我作序,不容丝毫懈怠,这是对作者及其作品的尊重,也是对个人诚挚态度的检验;况且,往事记忆犹新,援笔直书无忌,原貌新容,概而述之。

开宗明义,首论表演。作为观众,经常看到戏曲名家在舞台上:唱功做派,潇洒自如;翻打扑跌,绝技惊人。可是,这些使人眼花缭乱的精彩表演,若用文字记述,既要保持表演艺术的形象性、准确性,又要顾及文字表述的条理性、可读性,诚属不易。编纂戏曲志的同行普遍认为:戏曲界文化水平高的,常常不熟悉舞台表演的程式技法;而精擅表演者,又往往手不应心,词不达意。建中同志得天独厚,既深谙表演,又精通文墨,由他执笔,得心应手。他对

山东戏曲剧种中的地方大戏和地方小戏,分门别类,详细记录,不仅论其共性,并突出其个性特色,力求把演员们在舞台上塑造的人物形象和纷繁的舞台画面在字里行间再现出来。同时,将不同剧种脚色行当的衍变与发展、身段程式、特技套数等,也搜求务尽。经修饰后,又补叙从汉唐以前山东境内流传的乐舞表演,直到清代山东戏曲演出实例,探索史迹,寻觅规律,以古鉴今,指导未来。作者立意,跃然纸上。

《山东当代整理改编传统剧目论》是中华社会科学基金研究课题《山东戏曲剧目综论》中的主要章节之一。由于其他篇章已对当代山东新编历史剧目、京剧及地方戏现代剧目,分别进行专题研讨,所以本篇仅对传统剧目的整理改编加以论述。山东地方戏曲剧目,蕴藏丰富,题材多样,拥有许多具有人民性和民主性的优秀作品。作者全盘肯定了四十余年来山东戏曲工作者遵循“百花齐放、推陈出新”方针,从挖掘抄录到整理改编所取得的显著成就,并总结了去芜存菁、化腐朽为神奇的优秀剧目《孙安动本》、《墙头记》、《逼婚记》、《双换魂》整理改编的全过程,予以肯定赞颂;还对一些乡情依依、细腻真切、气势磅礴、辛辣机趣的短小精悍剧目,详加剖析,着意点评。他认为:“这些剧目至今仍是专业剧团的重点演出剧目,由此可见其生命之活力。这些剧目改编的成功经验,对于丰富我国戏曲理论成果,促进剧目创作新的繁荣,都有重要的意义。”在此,容我赘言,这项工作尚应引起足够重视,承前启后,继往开来,千万莫使这批珍藏孤本束之高阁,漠然置之!

山东戏曲声韵概论,是作者近年来自选的研究课题。实践证明,研究山东地方戏曲剧种生成、发展的流变过程,决不能逾越它们的声腔和地域语音特色。因之,他寻师访友,广征博采,专心致志,深入钻研,对山东境内的方言语音及流行的地方戏曲剧种,从韵辙、声调、说白的节奏格式、语言及声韵的发展趋势等方面展开

研究,理出了一个相对规范的条理。论文中将山东方言语音划分为东区(东莱区、东潍区)、西区(西齐区、西鲁区),为山东地方戏曲剧种异彩纷呈的声韵特色,提供了有力可靠的论据。这也是过去戏曲研究人员未曾涉足的处女地。最后还提出几点建议,热情洋溢地为山东戏曲艺术在新的历史演进中得到振兴与发展,寄予了深切的期盼与厚望。

山东戏曲舞台美术的综合性全面研究和论述,过去是一页空白。尽管不少新剧目的演出,舞台设计、灯光设计,不乏精品佳作。而属于“人物造型”的化妆头饰(包括俊扮化妆、脸谱、变脸、面具、髯口、假发、头饰)及戏衣装扮;属于“景物造型”的砌末道具,舞台陈设与布景等,却很少有专题论述。山东地方戏曲如同深山宝藏,取之不尽。仅脸谱一项,原戏曲研究室就保存了除京剧以外的柳子戏、大弦子戏、罗子戏、山东梆子、东路梆子、枣梆、乱弹、五音戏、哈哈腔等十余个剧种的绘制脸谱 300 余幅。至于戏衣,曲阜孔府的戏衣总帐中就数以千计。在编纂戏曲志期间,建中同志配合有关编委沙里澄金,择优选录,终于圆满地完成任务。本篇改变了志书的体例,增添部分内容,更加突出了戏曲舞台美术的学科性和特殊属性。

综览全书,感慨万端。在戏曲艺术处于不景气状态,面临研究人才断链的严峻时刻,象建中同志这样全面熟悉山东地方戏曲、坚守岗位、持之以恒的中年研究人员,确属凤毛麟角,难能可贵。当年参与编纂《中国戏曲志·山东卷》,尽心尽力,成绩卓越。时光流逝,岁月留痕。如今积微成著,羽翼已成。本书所收篇目,已为《山东戏曲通论》作好铺垫,希望今后锲而不舍,踏踏实实地继续攀登,为实现远大目标,为振兴发展山东戏曲事业再铸辉煌,更添光彩!

目 录

山东戏曲表演论

第一章 汉唐之前的乐舞表演	
及其在山东境内的重要征象·····	(2)
第二章 隋唐至宋代山东乐舞表演样式的发展和演变·····	(12)
第三章 从宋元杂剧到明清传奇山东的戏曲表演之简述·····	(17)
第四章 山东戏曲表演的两种形态·····	(23)
第一节 地方大戏的表演形态·····	(24)
第二节 地方小戏的表演形态·····	(35)
第五章 山东戏曲脚色行当的沿革与发展·····	(51)
第一节 梆子戏的脚色行当与沿革·····	(59)
第二节 山东梆子的脚色行当与沿革·····	(69)
第三节 五音戏的脚色行当与沿革·····	(76)
第四节 吕剧的脚色行当与沿革·····	(82)
第六章 山东戏曲的身段程式和特技套路·····	(87)
第一节 戏曲表演的程式化和虚拟性·····	(87)
第二节 戏曲表演的“四功”和“五法”·····	(90)
第三节 戏曲表演技巧的创造和使用·····	(93)
第四节 戏曲表演的基本功法和训练·····	(97)
第五节 戏曲表演的基本动作和程式组合·····	(103)
第六节 戏曲表演的绝技特技和彩戏彩具·····	(118)
第七节 戏曲表演的程式身段谱例·····	(128)
第八节 戏曲表演的武术套路和真刀真枪·····	(144)
第七章 结语:展望与搏击·····	(147)

目 录

山东戏曲舞台美术简论

第一章 人物造型	(155)
第一节 山东戏曲的化妆头饰	(159)
第二节 山东戏曲的服饰装扮	(180)
第二章 景物造型	(205)
第一节 山东戏曲的砌末道具	(206)
第二节 山东戏曲的景物陈设	(217)
第三节 山东戏曲的布景造型	(222)
第三章 辅助造型	(231)
第一节 山东戏曲的灯光造型	(231)
第二节 山东戏曲的火彩造型	(238)
第三节 山东戏曲的音响造型	(240)

山东戏曲声韵概论

第一章 山东的方言语音及其形成的地方剧种	(244)
第二章 山东地方戏曲的韵辙	(254)
第三章 山东地方戏曲的声调	(267)
第四章 山东地方戏曲声腔说白的节奏格式	(275)
第五章 山东地方戏曲语言声韵的发展趋势	(280)

山东当代整理改编传统剧目论

第一章 概述	(285)
第二章 《王定保借当》和《两狼山》	(292)
第三章 《徐龙打朝》和《孙安动本》	(303)
第四章 俚曲《墙头记》和梆子《墙头记》	(314)
第五章 《温凉盏》和《逼婚记》	(324)
第六章 《双换魂》和《换魂记》	(338)
第七章 推陈出新 异彩纷呈	(347)

山东戏曲表演论

戏曲,在中华民族文化艺术史乃至世界艺术宝库里,均占有独特而鲜明的地位。

从世界范围上讲,有三种古老的戏剧艺术形式:一是公元前六世纪起源于酒神颂歌的古希腊戏剧,二是公元前二世纪起源于吠陀圣典祭仪乐舞的古印度梵剧,三是风骨独具、精彩绝伦的中国戏曲。中国戏曲较之于古希腊、古印度的戏剧形式成熟较晚,虽说在中国古代典籍的记载中对于艺术情事的记载并不鲜见,如巫舞的表演,拟人的史事,优伶的立言,甚至假面壳脑的使用等等,几乎与中华民族的文明历史同时存在,却仍不具备戏曲特质的全部要素。于是体认出,中国戏曲的生命转移、中国戏曲的道德娱乐、中国戏曲的哲学基础,都是中国戏曲迟缓晚出的内在原因。应当说,约在宋·徽宗时代的十二世纪,中国戏曲才算形成较为完美的形态。并经过了由此而下的漫长且坎坷的道路,经过八百余年的艰苦探索、改革求变,才达到了今日在广袤的中国大地上拥有 317 个戏曲剧种、数以万计演出剧目的具备了旺盛生命力的戏曲表演形式。

山东戏曲是整个中国戏曲艺术的一个重要支系,与其母体有

着千丝万缕的血缘联系。山东,是我国古代历史上经济文化发展较早的省份之一,山东的传统文化具有厚重的历史积淀,这些又都敦促着生于斯长于斯的山东地方戏曲由古至今的吸纳着得天独厚的营养智慧,浸润着豪放婉约兼具、豁达柔美并存的民风民俗,承载着“齐文化”、“鲁文化”博大精深的底蕴重负,由此而起,山东的地方戏曲舞台逐步呈现出光彩亮丽、声情并茂的繁盛局面。

研究论述山东地方戏曲的舞台表演状况,是戏曲艺术科学的职能范畴。在这个研究论述过程中,应当实事求是地探讨史迹,寻找出生发过程的规律,目的当是以古鉴今,指导目前的艺术实践,继而发扬光大今后之戏曲表演艺术。

著者不揣浅陋撰写此文,谬误不足在所难免。好在有十几年前撰写出版发行的《中国戏曲志·山东卷》“表演”部类,作为基础素材,那也是在纪根垠、朱剑等先生的指导下完成的,今日之作理当又是一次学习、探讨的机会,故,欠缺之处还请各位师长同仁不吝匡正。

第一章

汉唐之前的乐舞表演及其在山东境内的重要征象

戏曲根植于广大人民生活之中,融汇了多种艺术样式,综合成为令人瞩目的风格鲜明的艺术品种,这一点已是达成共识。但是,对于戏曲形式之源出,却是见仁见智,诸说并存。有源于本土之说,即中国戏曲当然地汲取了本民族的文化底蕴;也有受印度梵剧影响之说,即吠陀祭仪引发了中国戏曲的觉醒;也有原始宗教开辟了戏曲之源一说,即对大自然和灵魂的信仰崇拜生成了歌舞

活动;也有出自傀儡戏之说,即《列子》中偃师故事的延续;还有始于角抵戏以及出自巫、优等多种学术观点。这样计算下来,有六、七种论点指出了中国戏曲之源,想来以上诸说都有一定的论据,只是在论证时,特殊强调了一己的观点而已。

大约是因为史无明文记载的原因,所以后世之人追溯中国戏曲之源时当然地会产生出不同的论点。比较上述诸说,加之反复地推论比较,本文认为中国戏曲首先是根植于中国大地的,中国的每一个戏曲剧种在其萌芽之初就渠道不同地接受或强化了某一特质文化背景,因而它们就会自然地源出自不同的文化条件。例如,目前的诸多戏曲剧种在反映和表达生活内容、角度及方式上就不尽一致,并没有使用一种框范,因此,在论证时也就不能绝对认为所有的317个戏曲剧种产生于一种出处,应该是多样化的,而不是一元起源论的。基于这种认识,本文认为上述涉及到的论点,原则上说都是能够成立的。因为每一种论点都是建立在大大小小的证物的基础上。我们今天能够举证的最基本、最具体的证物(包括文献及考古文物)也不外乎不同的演出剧目或者是老艺人的口头传说。例如说,某一个剧种具备“目连”戏的剧目,在研究它的生长过程时,就不能够认定这个剧种完全是基于“佛学”东渐而生成的产物,因为它还有其他演出剧目,充其量只能说该剧种接受“佛学”的影响比较深一些。研究一个问题,产生一种论点,只能是相对的而不可以是绝对的,研究戏曲表演的发展史也是这样,如果强调一点而不计其余,就难免失之偏颇。

在上述诸说都能成立的基础上,本文却以为“宗教”、“巫觋”、“俳優”、“歌舞”的观点和论据较为充分。这几种文化艺术现象当然是戏曲形式的最初始、最基点的苗头,而由此生发的“傀儡”、“角抵”、“百戏”等表演形式均是在上述形式的意蕴笼罩之下的派生。当然,即使是这些派生的形式,也与完全意义上的“戏曲”早先的生

成了一二千年光景。

从早期对戏曲的定义方面来看,所谓“戏曲”者,必须具备以下诸条件:

1. 情节(或称故事内容、舞台脚本);
2. 表演者(包括表演程式、咏歌手段);
3. 观众(即对歌舞演艺的接受、反馈者);
4. 演出场所(包括广场亭榭或室内舞台)。

换言之,“戏曲”应是先有一个故事矛盾(即一剧之本,“本”在此时为源出之意),由若干表演者妆扮故事中的人物(即脚色),用歌或舞的方式,依照既定情节,在某一演出场所向观众表演出来。也就是说,戏曲是一种“当众”表演情节的艺术形式,至于情节矛盾是否复杂合理、演艺阵容的大小、演员技艺的优劣、是否必须伴奏以及伴奏是否融洽、舞台设景的真伪意蕴、观众是否认可等情况,“戏曲”的早期是不太计较的,这就是一个有待发展完善的问题。

依前所述,中国戏曲较之于古希腊戏剧、古印度梵剧是“晚出”的,这是因为中国远古时期的诸多歌舞形式尚不具备完全意义上的“戏曲”条件。虽说当代的戏曲是由古代艺术表演形式潜移默化的过渡而渐成的,但是毕竟存在着一个类似由“猿”到“人”的进化过程。对于这一点,近现代以来已有多种著述阐明,其中,尤以王国维、任中敏、周贻白以及张庚等先生最为突出。

王国维 (1877-1927)浙江海宁人,近代学者。字伯隅号静安,又号观堂、永观。一生著作甚丰,如《戏曲考源》、《宋大曲考》、《宋元戏曲史》等,在戏曲之源出方面广查史籍,博采众说,为著名戏曲史学家。关于巫、优说,见于《宋元戏曲考》,指出:

古代之巫,实以歌舞为职,以乐神人者也……后世戏剧,当自巫、优二者出;而此二者,固未可以后世戏剧视之也

……古之俳优，但以歌舞及戏谑为事。自汉以后，则间演故事；而合歌舞以演一事者，实始于北齐。顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。然后世戏剧之源，实自此始。

此语已清楚地阐明了作者的戏曲形式起源观，也明确地指出了巫、优二者与后世戏剧的区别。在《戏曲考源》中，还说过一句名言：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”，与戏曲出于巫、优之说是一致的，是“以歌舞为职”但也指出只有“演故事”才能称之为戏曲。

任中敏 1897 出生于江苏扬州。戏曲史家。原名纳，曾用笔名二北、半塘。著述主要有《唐戏弄》、《教坊记笺订》、《散曲概论》等。任二北的主要成就在于对戏曲起源的探讨，是专门对唐至五代的“唐戏”发展演进的研究名家。明确提出了“我国演故事之戏剧，固早始于汉，而盛于唐”，还明确提出：周有“戏礼”、汉迄隋有“戏象”、唐有“戏弄”、宋以后才有“戏曲”的主张。还指出：

在我国古代之伎艺中，先有歌舞，以较为规律之声容著；继有俳优，以较为自由之科白著；二者分别发展，至迟在汉代，声容与科白，即已互相结合为体，而沟通为用，敷演故事，成为歌舞戏。……自后歌舞戏日渐发达，迨唐而受胡乐、胡舞、胡戏之刺激特强，又与当时社会盛行之传奇、小说、讲唱、咏语，种种文艺，互为影响，代言问答等已普遍深入，于是循伎艺发展之自然趋势，已有融乐、歌、舞、演、白五事，以共同推进故事，加强表情，提高效果者，我国戏剧之体制，至此实已完成。

任二北的这个观点显然是不同于王国维戏曲起于宋元的观点的。

尤其指出周戏《孙叔敖》(即优孟衣冠事)虽幼稚,也是真戏剧。任先生的另一贡献是采录了自西周以来俳优艺人的《优语录》。

周贻白 (1900-1977)戏曲史家、戏曲理论家。湖南长沙人。一作夷白,原名炳垣(一作炳然)。周的理论来源于艺术实践,少年时曾搭班学艺,做过戏曲演员,同时刻苦自学,博览文史群籍。主要作品有:《中国戏剧史略》、《中国戏剧发展史纲要》、《中国戏曲论集》、《周贻白戏剧论文集》等。学术研究的主要成就和特点是注重戏曲全史的研究,对中国戏曲的发展作了通史性的探讨和总结。对戏曲艺术源于人民的创造,民间戏曲活动与宫廷演剧之间的对立统一、交流变迁的规律以及戏曲艺术综合发展的特点,作了有益的探讨。对戏曲声腔的内在联系、衍变规律、考察与鉴别各种地方戏曲的渊源流变及形成发展的脉络等等,都具有重要的启发和参考价值。

张庚 戏曲理论家、戏曲教育家、戏曲史家。1911年生于长沙,原名姚禹玄。主要著作有《戏曲艺术引论》、《戏曲艺术论》、《张庚戏剧论文集》以及主编的《中国戏曲通史》等。他从戏曲史的角度总结了戏曲文化的特殊规律,因之,重视戏曲发展史的研究,主张研究戏曲理论必须先研究戏曲史。并以戏曲史上的教训作为今日戏曲工作的借鉴。

应当说,继王国维之后任中敏、周贻白、张庚诸公都对中国戏曲的发展史研究做出了特别的贡献,为现代之戏曲研究工作理清了脉络,指明了道路。他们研究的方式方法,给本文作者以重大启发。本文之主旨在于论述山东境内地方戏曲的舞台表演,本章则是山东戏曲表演汉唐之前的乐舞及征象,因之,首先将相关情事清理出一个眉目,列之于左。

人类是从古猿进化而来的。有了人,就开始有了历史。劳动,不断地改进和完美着人类的肌体,也创造了物质、精神,创造了语

言、艺术。我国的原始艺术伴随着中华民族的祖先筚路蓝缕、开辟草莱，记录着每一步前进的脚印。原始社会发展到一定阶段，随着人们原始宗教观念的发生和形成，就出现了图腾崇拜。所谓图腾，是印第安语的音译，意思是“他的血族”。于是，在图腾崇拜信仰下产生了共同遵奉的祭祀仪式，这就出现了舞蹈。他们还“击石拊石”，尽情歌唱以庆祝收获和胜利。

古代传说，开天辟地的是盘古氏，创造人类的是伏羲和女娲。盘古，就是葫芦的意思。伏羲和女娲是人类的始祖，也是葫芦的人格演化。山东的武梁祠，其汉画像石上就有伏羲、女娲像，两人均是人身蛇尾，两尾互交，两人之间有一幼童，其下肢则如鱼之尾。山东境内有其汉画像石是对二者的崇拜：伏羲发明结网教人捕鱼；女娲用泥造人，“取昏姻，通行媒”。便有了《扶来》、《充乐》乐舞祭祀他们。

少皞氏“以鸟命官”，写《大渊》，用巫舞“谐人神，和上下”，“以通山川之风”；颛顼高阳氏作《六茎》乐舞，“调阴阳，享上帝”；帝喾高辛氏，制《九招》、《六列》等乐舞，摹拟凤凰鼓翼而舞，显然都属巫舞和图腾崇拜。神农氏训练了六种野兽与炎帝族作战，也是图腾崇拜的变异。周之初制《云门大卷》用以歌颂黄帝功绩。制乐律，铸编钟，合鬼神于泰山。以铙歌鼓吹战蚩尤，乃后世军乐之滥觞也。

乐舞，产生于劳动。劳动，培养了创造艺术的才能。原始乐舞具有娱乐及审美的作用，也具有歌颂和祭祀的功用。夏、商之始，阶级形成，奴隶社会出现。尧禅让于舜。“尧乐谓之《大章》者，言尧德章明于天下也”，祭祀乐章从此有了传承关系，是乐舞方面的进化。关于舜，古代有许多美好的传说。其中就有舜躬耕于济南历山，取舜井之水浇灌农田等故事，将舜理解成山东济南人。舜的乐舞是《大韶》，“鸟兽祥舞，箫韶九成，凤凰来仪，百兽率舞”，成为

后世“文舞”的代表。至今民间流传着许多有关“韶”的传说，例如韶关、韶石、韶山和演奏的《韶》乐，以致“凤凰飞翔，麒麟欢舞”。据说，孔子曾在山东临淄听过《韶》乐的演奏，以致“三月不知肉味”，目前仍有“孔子闻韶处”的碑刻，记载此事。《大韶》是文舞，《大武》则是武舞。言以文德坐天下的属于文舞；以武功得天下的作武舞之谓也。另外，《干戚舞》也是“武舞”的另一种样式。说“刑天”与天帝争神，被砍去头颅，遂以乳为目，以脐为口，手执盾与矛，作“干戚”，是一个千古不泯的猛志形象。禹，在山东境内也留有许多景观，如“禹城”、“禹王亭”，禹的乐舞叫做《大夏》，有专门的服饰，有了礼乐制度的萌芽。夏之启、桀时，奴隶社会确立，乐舞在旧有专司沟通神人为职业“巫”的责权上已转移为仅供奴隶主的享乐，乐舞表演由此打上了“阶级”印记。“天命玄鸟，降而生商”，商以玄鸟为图腾，饰鸟羽作《桑林舞》，作《大护》祭祀宗庙，由巫师为主，以祈年，祭先王、山岳。至纣时，奴隶主骄奢淫逸享乐之极，“北里之舞，靡靡之乐”，精美的钟、磬随之产生。巫于奴隶社会时已有专职，掌管占卜祭祀，司“娑娑乐神”。商之时巫风更炽，代表鬼神发言，指导国家政治。巫，指女性。覡，指男性。卜辞祭祀由覡主持，求雨时一般由女巫舞雩，因之又有了“暴巫”、“焚巫”之祭，是以牺牲女巫达到求雨之目的。商之乐舞出现了专业的——巫舞和乐舞的奴隶。使上古舞蹈脱离了原始状态。

鲁迅先生在《汉文学史纲要》中指出：

“在昔原始之民，其居群中，盖惟以姿态声音，自达其情意而已。声音繁变，浸成言辞，言辞谐美，乃兆歌咏。时属草昧，庶民朴淳，心声郁于内，则任情而歌呼，天地变于外，则祇畏以颂祝，踊跃吟叹，时越侪辈，为众所赏，默识不忘，口耳相传，或逮后世。复有巫覡，职在通神，盛为歌舞，以祈

灵祝，而赞颂之在人群，其用乃愈益广大”。

此言，清楚地说明了原始艺术的发展条理，原始歌舞正是走着这样的道路。

武王克商，建立周王朝。制定出法定的礼乐制度。春秋、战国时，诸子百家争鸣。儒家提倡仁义、礼乐；墨家提倡兼爱、节用；道家反对礼乐，提倡无为、自然；法家也反对礼乐，主张法制、耕战。此时除巫之外还有官府之乐工、女乐和倡优。女乐倡优处于奴役地位，在悲惨的境遇中为古代舞蹈作出贡献。

由原始的图腾信仰和迷信鬼神，演进为祭祀礼仪，在“歌舞事神”的趋动下民间产生了蜡、雩、傩三种巫舞。

蜡祭始创于神农氏，称“大腊八”，主先啬而祭司啬也。飧农及邮、表、井神、猫虎、堤神、水庸、百种。吹笛击鼓，表演《扶舞》。《礼记·杂记》载：“子贡观于蜡。孔子曰：‘赐也，乐呼？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其乐也’子曰：‘百日之蜡，一曰之泽，非尔所知也。张而不弛，文武弗能也；弛而弗张，文武弗为也。一张一弛，文武之道也’”。这就提到了劳逸结合的问题。

雩祭是求雨的祭祀。相传黄帝的女儿魃造成了旱灾，驱逐旱魃，祈求甘雨，是雩舞的目的。鲁僖公焚巫、穆公暴巫都是心态急切，而《龙舞》则是雩舞的演化变异。

傩是驱疫之祭，演唱巫术咒语歌词，每年三次。《论语·乡党》：“乡人傩，朝服而立于阼阶。”注：“孔曰：傩，驱逐疫鬼。恐惊先祖，故朝服而立于庙之阼阶。”《方相》、《十二兽》都是动作凶猛而激烈的舞蹈。由春秋至汉唐至宋至今，傩有了发展，在江南发展成为傩戏，有情节有行当，但均戴木制面具以形鬼怪。

自周之初即有采诗制度，“天子省风以作乐”，即是采用民间歌舞以作宫廷之乐舞。至春秋，孔子弟子曾晰说：“春服既成，冠者五

六人,童子六七人,浴乎沂,风乎舞雩,咏而归”,认为是最得意的“春游”活动,可见舞风之甚。春秋之宫廷、贵族蓄备诸多女乐、倡优,“侏儒有余酒而死士渴,民有饥色而马粟秩”的现象,表现了贵族间钟鸣鼎食、纵情淫欲的豪华生活。著名的齐与鲁“夹谷之会”及孔子“由大世寇行摄相事”的典故都说明歌舞形式已过渡到政治活动之中。而雅乐的发展使舞蹈艺术有了飞跃般的质变。

秦始皇统一了战乱纷争的中国,建立了中央集权的封建统治国家。由嬴政到二世滥用民力的十几年,文化学术、乐舞表演受到了严重的摧残和影响。汉初几十年间,人民得到了休养生息,乐舞表演等相应的得到发展。“乐府”的建立发展了统治者的享乐和祭祀活动,也使诗歌乐舞达到前所未有的程度。

汉之乐舞的发达,有文物做证。它们默默无声,记录着无可辩驳的史实。在山东境内,表现汉代歌舞的画像石、杂技群俑出土不少,从某个角度说明了当时的状况。本文略作指陈。

1. 济南无影山“乐舞杂技”群俑;
2. 沂南“百戏”汉画像石;
3. 曲阜梁公林“长袖舞”汉画像石;
4. 临淄“巾舞”汉画像石;
5. 滕县“建鼓舞”汉画像石;
6. 微山县两城山“盾牌舞”汉画像石;
7. 滕县龙阳店“短巾舞”汉画像石;
8. 滕县龙阳店“鼓舞”汉画像石;
9. 滕县“棍舞”汉画像石;
10. 汶上县孙家村“磬舞”汉画像石;
11. 安丘“对舞”汉画像石;
12. 东安里“刀舞”汉画像石;
13. 嘉祥武氏祠“曼延之戏·水人弄蛇”汉画像石;