

电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

内容提要

本书沿着中国社会发展的历史轨迹，阐述中国舞蹈发展的历史。书中，中国舞蹈史分为三个阶段，即古代舞蹈发展阶段，近、现代舞蹈发展阶段，以及当代舞蹈发展阶段，每一阶段皆引用具有典型意义的历史资料加以论证。本书既有中国舞蹈史清晰的纵向发展脉络，又有充分的横向史料展开。

中国舞蹈史

第一章 祈神求天 记事象功

历史的路向两边长长地延伸，站在路上的人，不论往哪头探望，目力所及都是有限度的。如果说，对未来我们只能展望，那么，对于过去，我们则可寻着那些已留下的足迹，重温过去的路程……

大约在 170 万年前，原始人类已经存在。其后经历了旧石器时代、新石器时代、神话传说时代等漫长时期，才逐渐步入文明社会。伴随人类文明发展而来的舞蹈，迄今为止，最早可追溯到新石器时代，距今 5000 多年。这一历史的确认是以 1973 年青海大通县出土的舞蹈纹饰彩陶盆为认证的。这个属于马家窑型文化的彩陶盆，记录了当时氏族部落成员舞蹈活动的情景：人们手拉手，朝着同一方向踏地而舞。这一很能激起人们联想的陶盆，打开了舞蹈历史的第一页。（见图 1）

在舞蹈发展的第一个时期，即原始社会——奴隶社会时期，舞蹈历史的发展是伴随人类自身进步而来的。人类感官上享娱欢乐的放纵追求与人类理性道德的自我匡正约束，二者的相互突破与替代，往往推动了舞蹈的发展。让我们回溯到荒古茫茫而又遥远的年代……

图 1 舞蹈纹彩陶盆（距今 5000 多年前）
青海大通县上孙家寨出土

一、人类生存与舞蹈雏形

原始社会人类生存状况极其低下，穴居野处，茹毛饮血。人类的进步首先是生存条件的不断改善提高。我国古代传说记载，原始先民“有巢氏”“构木为巢，以避其害”，其后“燧人氏”“钻燧取火，以化腥臊”，进一步，“神农氏”发明农具，教人耕作，“伏羲氏”教人结网捕鱼。原始舞蹈有不少是记述这类与生存条件改善有关的重大事件的。如史籍记载，远古时代有反映伏羲氏发明结网，教人捕鱼的乐舞《扶来》；有反映神农氏发明农具，教人耕作的乐舞《扶犁》等。进入原始农耕时期，反映农业生产的乐舞传说相应更多了，如《葛天氏之乐》，表演时三人执牛尾，踏地而舞，乐舞分别表现诸如祝愿人丁兴旺、祭拜图腾对象、祈求五谷丰收、敬畏上天、感谢土地等多种与农业生产和人类生存有关的愿望。

原始舞蹈与反映生产劳动相联系，我们可以从现存少数民族舞蹈中，见到这类舞蹈的遗迹。云南怒江一带怒族，有表现原始采集生活的舞蹈《找竹叶菜舞》，湘西土家族有表现原始狩猎活动的《摆手舞》。云南基诺族插秧时要合乐，点完一垌后，男女会合，歌舞自娱。高山族、佤族在舂米时有《杵歌》相伴。

这类原始舞蹈一般带有很强的模拟性，重复着劳动过程的愉快，表达渴望收成的心情。

原始人类对天地万物，日月星辰，怀着神秘敬畏之情。人与自然的联系，相对于现代人来说，更为贴切和合。原始人类的生存，很大程度上要依赖大自然的恩宠。因此，原始舞蹈有不少反映人与宇宙万物间相互关系的祭祀性舞蹈。上文中提到的《葛天氏之乐》中，就有专门的段落“敬天常”“依地德”。除了天地万物之外，对于氏族部落首领以及本氏族部落有杰出贡献的

英雄人物，原始先民也充满了宗教膜拜等思想感情。史料记载，这一时期有歌颂先帝黄帝的乐舞《云门》，云是当时这一氏族部落的图腾，在此，图腾与先帝黄帝相提并论，是一种神人合一的思想观点。有歌颂先帝尧的乐舞《大章》，传说记载，这个乐舞以模仿山林溪谷的声音而作曲，以陶鼓石磬为伴奏。有歌颂先帝舜的乐舞《大韶》，据载，舜的时候，已将乐舞做为教育工具，由此推测，此乐舞具有一定水平。有歌颂先帝大禹治水的乐舞《大夏》。做为祭祀性乐舞，这些乐舞都是在仪式活动中使用，人们皆报以恭敬虔诚的心情。

这一时期，融入华夏族的部落，东部夷人氏族少皞、颛顼、帝喾，分别有乐舞《九洲》《六茎》《九招》等，皆是祭神用的，通过祭祀，以期达到“谐人神，和上下”“调阴阳，享上帝”的目的。

现存少数民族民间舞蹈中，有不少原始性祭祀舞蹈。例如，傣族对孔雀的崇拜和模仿，鄂伦春族对熊的模仿，汉族对龙的崇拜和模拟等，这些图腾崇拜观念都逐渐化解在与之相关的民间民俗舞蹈之中。处于原始部落状况的云南西盟佤族，存在一种祈求种族繁衍和谷物丰收的“祭头舞”，入春三月，举行砍人头祭谷的重大宗教活动，仪式中，人们敲锣打鼓，歌舞数日。云南哀牢山彝族，有祭祖和祭神的“十二兽神舞”，在仪式中，人们模拟兽神而舞。

祭祀性原始舞蹈与人们对于自然界的认识理解能力相关。一般舞蹈是为祭祀所用，是做为达到神人相通的手段。随着人类认识能力的提高，这类活动的仪式性逐渐减小，而歌舞娱乐性则逐渐得到强化。现存的不少民族民间舞蹈，都是从祭祀活动中发展而来的。

在原始社会，部落与部落联盟之间，经常发生战争。传说记载，先帝舜执政时，有苗族不服其领导，舜放弃以兵征战，而以“修教三年，执干戚舞”的方式，征服了苗族。可见，原始社会有战争性武舞。华夏始祖炎黄二帝曾与蚩尤部落大战于涿鹿，在这一传说记载中，遗留下了头戴牛角相抵作戏的古代武舞，至今在广西壮族的“蚩尤舞”中可见其遗迹。在另一远古战争，即炎、黄二帝之间的争战中，炎帝的臣刑天在被砍去头颅的情形下，以乳为目，以脐为口，手执干戚而挥舞。此后留下了“刑天舞干戚”的原始武舞的遗存。现今民间流传的《盾牌舞》《藤牌舞》《刀舞》，也是古代武舞的遗存。原始战争舞蹈，在现存的原始崖画中，更能见到生动的形象。云南沧源崖画中有不少手执盾矛的人物形象，他们叉腿而立，昂首挺胸。广西花山崖画中有佩刀执刀的高大首领形象，张臂骑蹲，周围排列数行动作同一的群舞者。内蒙阴山岩画中有反映杀戮庆功起舞的场面。这类舞蹈大多反映了原始人类因生存境况而引起的各种征战杀戮的历史现实，战争的胜利意味着他们生存的安全和优势。因此，原始人视战争掠夺为荣誉。他们在反映战争的舞蹈中，表现这一切，夸耀自己。这是一种单纯的本能，而无复杂的精神内在原由，并且是由原始先民野蛮无知和生存条件恶劣艰巨所决定的。

在原始社会艰苦的条件下，人们更大程度是要依靠身体的力量维持生存，依靠体力采集、狩猎和耕作。因此，生殖后代，繁衍种族是头等大事。这种情况必然反映到相应的仪式和舞蹈之中。古代流传着一种祭“高谋”——母性始祖和管理婚姻的神（即女娲）的仪式活动。仲春二月，男女聚会，供奉“谋宫”，欢歌跳舞，通宵达旦。类似风俗歌舞，在少数民族黎族的“三月三”，白族的“绕山林”，佤族的“打歌”，彝族的“跳月”中都存在。

史籍记载，远古时代有女娲的乐舞，叫《充乐》。此乐舞创作成功后，“天下幽微，无不得其理”。男女求偶，生殖繁衍，直接关系到原始社会生活各方面，其之幽微，尤如阴阳。反映原始生殖崇拜内容的舞蹈，在原始岩画中可见到有关画面和形象。内蒙阴山岩画中有男女对舞场面，更有甚者，男女相搭而联，身体下部皆有夸大的生殖器描绘。类似的形象出现在新疆呼图壁县天山深处，康家石门子岩画中，更为典型和突出。岩画中有巨型生殖崇拜画面，刻有反映性爱的舞人形象和场面。求偶与繁衍，是人类最本能最原始的情感。在生产力低下，物质匮乏的生存状况中，这一本能和情感的表现与满足，显得尤为突出。

原始舞蹈中，还有祛病强身，防治疾病的舞蹈。炎黄二帝之前，流传着《阴康氏之乐》，是专门祛除阴湿，加强血脉流畅的舞蹈。

原始舞蹈大多保留在上古神话传说、原始岩画遗存、出土文物资料、民族民间舞蹈和许多史籍记载中。

原始舞蹈除了娱乐作用外，更突出的是功利性和实用意义。原始舞蹈首先起到传授生产经验，组织生产劳动的作用，因为这是维持生存的第一步。原始舞蹈有着记述历史，保留传统的作用，它是维系发展民族文化和培养民族感情的纽带。原始舞蹈还具有教育后代，锻炼勇士，防治疾病等多种社会作用。

原始舞蹈的内容和形式较为简单，是集体性群众活动，即兴抒发表演，歌、舞、诗相结合。原始舞蹈多伴随呼号和强烈节奏感，多以战利品和生活用品为道具。“击石拊石，百兽率舞”是其场面的典型描写。原始舞蹈形式随意，简单方便，击石为节，踏地为歌。模拟性是原始舞蹈最大外部特征。基于原始社会共同劳动，共同消费的生活前提，原始舞蹈不是个人享用的娱乐品，而是属于全体成员在庆功祭祀时共享的财富。原始舞蹈的全部特征的呈现，都是被其功利实用性质而限制。那么，原始舞蹈要进一步发展，则首先要从功利实用性质上打开突破口。

二、声色追求与舞蹈进化

原始社会向奴隶社会过渡的阶段里，原有的制度和观念逐渐变化了。最突出的例子是原始社会的公开选举制“禅让制”，在这一时期，由夏禹的儿子夏启废除了。夏启杀死了原“禅让制”中产生的继承人，承袭了父亲的地位，首开氏族部落领袖的世袭制度先河，从此结束了“天下为公，选贤与能”的原始社会，开始了“天下为家，各亲其亲”的私有制奴隶社会。夏启即位后，在大乐之野（或天穆之野）举行盛大演出，将曾是公有的、用于祭祀天地祖先的乐舞《大韶》，冒天下之大不韪，据为个人享用。至此，舞蹈发展结束了它的原始时代，开始进入一个新的发展时期。

夏、商时代是奴隶社会发展时期，生产力发展改变了共同劳动共同消费的原始状况。私有制产生，阶级开始分化，个人权力日益增长。伴随整个社会发展而来的舞蹈，走入了随着个人权力日益增长而来的声色追求的娱乐范围——舞蹈进入了表演艺术的发展。在这种趋势中，势所必然，从事表演艺术的乐工人员，即女乐队伍开始发展并庞大起来。夏启是历史上爱好声色、耽于享乐的统治者。他热衷于狂饮奢食，淫溢康乐，作乐兴舞，极尽豪华。夏启的儿子太康比其父夏启，更有过之而无不及。嗜音好色，酗酒淫乐，终

被后羿所逐。夏朝末代王夏桀时，乐舞享受程度达到当时最高水平。史籍记载，夏桀宫中女乐三万人之多，每当宫乐奏起，响彻都城大街小巷。追求“以巨为美，以众为观”的豪华奢侈乐舞场面。不仅将祭祀祖先神灵的乐舞，供自己娱乐消遣，并且喜爱表演在当时看来，十分稀奇古怪的乐舞。靡靡之音漫于朝廷，宫中集中大批艺人美女，按统治者的要求创作乐舞表演。夏桀在乐舞享乐方面的极端追求，使得他在被讨伐时，这已是一桩很重要的罪恶。可见当时宫中乐舞盛大豪华已达相当高程度。夏代第六王少康时，东方的方夷氏族部落，来宾献乐舞于宫廷。第十六王发（敬）时，东夷各氏族部落再次来宾献乐舞。这些是古代早期乐舞交流活动。

毋庸置疑，统治者阶层在声色娱乐上的奢侈追求，造就了大批技艺精湛的艺人队伍，创作了一些有观赏效果的乐舞，由此推动了舞蹈发展。至少在这一历史时期，统治者阶层在乐舞传统及其道德方面的堕落与舞蹈本身的发展，是在相悖之中的，这是历史客观存在的事实。

夏朝末代王夏桀，在耽于声色，荒疏政务中，被另一部落联盟领袖商汤讨伐了。从而结束了夏朝，并由商汤建立了历史上第二个奴隶制国家——商王朝。商朝建立后，随即创作了纪念商汤伐夏桀这一事件的乐舞《大■》，以此庆祝胜利。《大■》歌颂了商汤承衰而起，救护万民。商朝后代都将《大■》列入祭祀祖先的乐舞中。

商朝时期，是神权统治的时代。舞蹈发展以祭祀性巫舞为主要代表。大量祭祀舞蹈记录在甲骨文中。据有关专家考证，商代有祭祀舞蹈《隶舞》《羽舞》；有求雨的舞蹈《■舞》《■》；有奏乐而跳的舞蹈《奏舞》《庸舞》；有击鼓的舞蹈《𠄎祭》；有吹奏乐器而舞的《龠祭》；有执干而舞的《伐祭》等，还有《龙舞》《面具舞》等。由于历史久远，这些舞蹈具体内容形式，还有待进一步探索研究。甲骨文中还出现了专业乐舞人员“万”或“万人”的记载。这些都是历史上最早的关于舞蹈的文字记载。

商朝时期，沿夏朝乐舞发展趋势，表演性舞蹈仍然在奴隶主阶级享乐观赏需求之中，进一步发展。铺张奢侈，其势不减。而且，舞蹈精美程度，除了满足感官享乐之外，还包括对财富的炫耀（包括乐舞奴隶的拥有）。据考古发现，商代用活人殉葬屡见不鲜，其中不少是乐工女乐和精美乐器陪葬坑中。商纣王时期，奴隶主阶层对乐舞的声色追求达到无以复加的地步。史籍记载，商纣王好酒淫乐，“以酒为池，悬肉为林”，喜爱“北里之舞，靡靡之乐”，保体男女，相逐为欢。淳朴的传统乐舞已不能满足统治阶级的欣赏要求，迷魂淫魄之曲才能使其满足。如果说，奴隶社会初期，统治阶级对乐舞的声色追求，客观上促进了舞蹈的发展，那么在商代末期，在这种放纵声色，贪其奢华的乐舞享受追求中，舞蹈的进一步发展，则必须以理性道德来匡正已经滑得太远的声色追求为前提了。

三、“制礼作乐”与“礼崩乐坏”

商朝末年，纣王穷奢极侈，刚愎拒谏，搜括剥削，重刑镇压。人民的负担和社会矛盾都达到极点。这种社会现象，呼唤着一位圣贤君主，来结束这种状况。于是，周武王联合了庸、蜀、羌、髡、微、卢、濮等多个部落方国，共伐商纣。伐纣联军，前歌后舞，士气旺盛，于牧野（今河南淇县）一战，灭商除害。此后建立西周——强盛奴隶制国家。社会的发展，淘汰了许多部

族，而新的政权如何协调各族人民，乃是治国所要解决的首要问题。西周政权吸取前代经验教训，在因袭夏商礼仪乐制的基础上，增订修改，制定了一整套法定礼乐制度，即史书盛传的周公“制礼作乐”。这套乐舞制度实际上是治国手段，以相应的乐舞制度与当时的统治秩序相结合，通过乐舞礼仪来体现奴隶制社会的等级名分制度，由此规定着君臣、父子、兄弟、夫妻等之间的上下、尊卑和亲疏关系。并以法律的性质将这套乐舞礼仪制度确定下来，不能违反僭越。当对宫廷设立了相应的乐舞机构，专门掌管乐舞礼仪事宜。这套礼仪乐舞的代表作品是《六代舞》（又叫《六舞》）和《六小舞》。《六代舞》包括：黄帝的《云门》（又叫《云门大卷》）、尧的《大章》（又叫《大咸》）、舜的《大韶》、禹的《大夏》、商汤的《大■》和周武王的《大武》。其中，前五个乐舞皆是前代的遗存，而《大武》是周武王讨伐商纣后，新创作的乐舞，以歌颂武王伐商的丰功伟绩。《六代舞》共同的内容特征，就是歌颂首领和君王，赞美他们的贤德和功绩。《大夏》以上的四个乐舞，因重在歌颂黄帝、尧、舜、禹等人，以文德治天下，因此，这四个乐舞叫“文舞”。《大夏》以下的两个乐舞，因重在赞美商汤、周武王以武功征服天下，故叫“武舞”。所有《六代舞》的演出仪制和用途，都是明文规定的。这些规定从歌词、曲调、音律、服饰、动作、队列等方面，都有严密规则。比如，天子君王用乐舞“八佾”（8人为一佾），共64人。诸侯、大夫、士，每一等级用乐舞，人数都递减二佾。《云门》祭天，《大章》祭地，《大韶》祭四方神，《大夏》祭山川，《大■》祭先妣，《大武》祭先祖。这些规则不能更改，否则都是犯法行为。《六代舞》总体风格特征，就是规范和礼仪化。据史籍记载，乐舞的动作姿势多为礼仪动作，诸如“正揖”“右揖”“左揖”“俯仰”“躬身”“仰观”“叩头”“拜舞”等。舞人手执道具，文舞执翬翟（一种乐器和一种鸟饰），武舞执干戚（武器）。舞蹈追求容貌庄严，进退整齐，“身不虚动，手不徒举，应节合度，周其叙时”的风格表现。

《六小舞》包括：执道具的舞蹈《帔舞》、执鸟羽的舞蹈《羽舞》、执牛尾的舞蹈《旄舞》、盾牌舞《干舞》、插羽饰或执雉尾的舞蹈《皇舞》、徒手舞蹈《人舞》。这些舞蹈是原始舞蹈的继承。主要用于教育贵族子弟的教材，也用于祭祀仪式。周王室及贵族子弟从13岁开始，要逐渐学习掌握各种礼仪乐舞，20岁左右要全面掌握《六代舞》和《六小舞》。当时的社会很重视乐舞修养，询问小孩的年龄都以能否从事乐舞学习来判断。在贵族阶层，乐舞修养操持都是生活的一部分，正所谓“大夫无故不撤悬，士无故不撤琴瑟”。因为历史久远，这些舞蹈的详细内容已难以考证。

西周“制礼作乐”推出的《六代舞》《六小舞》，首开中国古代雅乐舞之先河。雅乐舞确立了诗、舞、乐“三位一体”的格局。不论身体动作、音乐曲调和词意表达，都要承担一定的社会伦理道德的表现，并被限制在理性原则之中。《六代舞》的实施，是要达到治国安民的目的，通过乐舞促使人们完善内在修养，并自觉遵守社会秩序，进而达到整个社会安定。在这样的前提下，对于雅乐舞来说，个人情感表现和感官享乐，是不被纳入其审美标准中的，甚至完全被否定。而人的理性以及社会的伦理道德，则被推崇。在当对整个社会的理性精神统领下，前代纵情声色的歌舞被赶下了舞台，被历史所淘汰。乐舞礼仪为标志的雅乐舞匡正了舞蹈历史的发展道路。

在这一时期，除了《六代舞》《六小舞》以外，宫廷还有民间歌舞“散乐”，四方少数民族舞蹈“四裔乐”，宴乐射礼时用的“弓矢舞”。有专门

求雨的“雩”祭，仪式中伴有咒语呼号和歌舞相随。有驱疫逐鬼的“傩”祭，全国性的“大傩”一般在岁终举行。“傩”祭仪式中，有固定程式的傩舞。在民间，有庆祝丰收，报谢神祇的全国性祭典“蜡”，又叫“大蜡八”，内容是报谢八位主要神祇。举行蜡祭这一天，举国欢腾，歌舞宴饮。这一传统秦代以后称“腊”，至今民间的“腊八”即是蜡祭遗风。

这一时期乐舞机构完整而又庞大。最高的官职叫“大司乐”，“大司乐”以下，有歌唱、舞蹈、器乐及其他工作人员近 1500 人。乐舞机构除了负责管理各种场合的仪式乐舞演出外，还负责乐舞教育工作。周代君王对乐舞教育十分重视，定期视察，奖罚分明。可以说，西周时期，已出现了我国历史最早的乐舞教育机构。

西周统治阶级所推崇的雅乐舞，在相当一段时间里，一直做为统治手段、教育方式和审美娱乐的主要方面，同时其它歌舞排斥在大雅之堂之外。经过一定的历史发展，又走到了转折阶段。西周末年，周幽王被杀死在骊山下，致使西周结束。此后，东周建立。这是我国历史上一个动荡变革时期——春秋战国时期。此时，封建领主制向封建地主制逐渐过渡，周王室已失去对诸侯的控制能力，礼乐制度也随着西周王权的丧失而开始动摇崩溃。雅乐舞制度已不再像从前那样，被当作法规，严格遵守。诸侯士大夫们在王室政权被削弱，而自己的权势日益增长的情形下，公开将天子用乐的规模作为己用。最典型的例子是鲁国的大夫季孙氏，在自己的家庙中，用天子的乐舞规模，被孔子痛斥为“是可忍，孰不可忍！”此时，诸侯大夫僭越礼乐制度的行为已相沿成风。同时，雅乐舞本身的发展，已在祭祀典礼仪式中，变为呆板无生气的程式。过分强调理性和社会伦理道德的审美规范，已不能适应在新的社会发展状况中，人们日益更新变化的审美需求。人们不喜欢观看雅乐舞了！这种呼声首先还是来自统治阶级自己。战国初，魏文侯曾坦白地承认，自己按照礼仪要求端冕而坐，欣赏雅乐，总不免打瞌睡。但欣赏不属于雅乐的其它乐舞。总觉得兴奋。齐王也曾向孟子表白，自己所喜爱的并非是“先王之乐”的雅乐舞，而是“世俗之乐”的民间歌舞。可见，在社会政治的变革中，雅乐舞赖以生存的土壤逐渐削弱，雅乐舞自身僵化呆板的弱点也更为突出。匡正约束人们的理性和伦理道德已在动摇。“礼崩乐坏”势所必然。同时，已存在的地方民间歌舞，在“周室大坏，诸侯恣行”“制度遂坏”的社会动乱之中，获得生机，即所谓“……桑间、濮上、郑卫、宋、赵之声并出……”，民间歌舞原在西周一直被官方排斥压制，那种自由纵情的歌舞不被礼乐体系所接受，但是，社会的变革，使得民间歌舞获得发展。

关于春秋战国时期，民间歌舞的情况，在《诗经》中有不少反映。早在西周初，王室就有“采风”制度，不少民间诗歌舞词被收集整理。《诗经》中部分诗歌，原是舞曲歌词。这些歌词有不少是直接描写民间歌舞情态的。如《陈风·东门之枌》《陈风·宛丘》《王风·君子阳阳》等诗篇中，直接描绘了青年男女歌舞和相爱的场面情景。《诗经》中除了记载各地民间歌舞外，在“雅”“颂”部分，还保留了宫廷祭祀典礼等仪式的乐歌颂词和贵族士大夫的作乐歌，它们反映了周代雅乐舞的情况。

春秋战国时期，民间祭祀性巫舞也很盛行。各诸侯国虽然风俗不同，但巫舞之风普遍流行。其中楚国巫舞最有代表性。位于江汉流域的楚国，信巫好祠，歌舞娱神。著名诗人屈原所作的《九歌》，就是根据楚国民间祭祀乐歌素材创作而成。《九歌》祭祀了 11 位神，有独舞、群舞、歌舞和伴唱等场

面描绘，从中反映出当时楚国巫舞活动及其情况。

春秋战国时期，随着“礼崩乐坏”雅乐舞失宠之后，代之而来的是从各地民间歌舞发展起来的表演性舞蹈，为统治阶级所喜爱欣赏。在这种发展趋势中，各地优秀乐舞艺人涌现并集中在贵族之家和诸侯后宫。诸侯及贵族阶级在王室权力削弱、自己的势力增长的现实中，抛弃原有的理性及伦理道德，进而追求感官享乐，“耳目极欲声色之好”。在统治阶级范围，一般都受过乐舞训练，宴饮歌舞、自娱而舞的风气普遍流行。这一时期，“女乐”“倡优”队伍不断扩大，从而推动了舞蹈的发展。舞蹈艺人技巧水平都很高。史籍记载，燕昭王时，“广延国”舞女旋娟、提嫫身怀绝技，擅长表演舞蹈《紫尘》《集羽》《旋怀》，她们身肢柔软，体态轻盈，在铺上四五寸厚香屑的席上跳舞，竟“弥日无迹”。关于这一时期舞蹈及技巧的发展状况，可从史籍记载和出土文物中窥见一斑，长袖、细腰是舞人的特征，抚琴、跼蹠，扭转腰身，飘逸轻盈是舞蹈的特点。

这一时期，统治阶级对声色歌舞的沉醉，还表现在外交场合和政治斗争中，歌舞艺人被当作工具使用，以达到政治目的。比如，接待宾客表演乐舞，赠送舞人乐器；战争中以赠送舞人乐工求和；在政治场合，以乐舞表达政治愿望和政治态度；以不合礼的乐舞表示政治挑衅和政治进攻；乐舞馈赠上奉下赏；以歌舞讽喻时政等等。当时齐国因怕鲁国强盛，挑选数十名歌舞美女献给鲁国，使鲁国君臣沉醉女乐，荒废政务。秦穆公因怕西戎强盛起来，献给戎王从未见过的中原女乐歌舞，致使戎王沉迷女乐而不理国事，最终被秦国活捉。

这一时期，乐舞文化交流很活跃。西周《六代舞》就是一次各族乐舞大融合。周王室的乐舞机构中，有专人掌管兄弟民族歌舞，比如，“旄人”（乐官）掌管散乐、夷乐。“■■师”掌管东夷“■乐”，“鞀■氏”负责“四夷”歌舞。春秋战国时期，各国间的兼并战争频繁，使得这一时期乐舞文化得到交流融合。

在河南、湖北、四川、云南、浙江等地，出土了有关这一时期的舞蹈文物。比如，河南洛阳出土的舞人装饰的玉佩，河南信阳出土的绘有长袖舞人的漆器，湖南长沙出土的漆器上的舞蹈训练图，四川成都出土的女子采桑乐舞纹饰铜壶和宴乐渔猎攻战铜壶，浙江绍兴出土的铜乐人等等。这些舞蹈文物从侧面反映了春秋战国时期舞蹈发展状况和乐舞风格特征。

春秋战国以来，社会经济和社会政治发生了重大变化。不同阶级、不同阶层和不同集团派别的思想学说，在思想领域展开了激烈的辩论和斗争。各学派在不同的宇宙观和社会观基础上，提出了不同的政治主张和思想观点，形成了历史上“百家争鸣”的生动局面。古代乐舞思想理论也在“百家争鸣”中，得到重大发展。其中，儒家、墨家为代表，提出了迥然不同的两种乐舞观点。

儒家学说代表人物孔子，面对“礼崩乐坏”的现实，痛心疾首。他主张恢复礼乐制度，维护巩固西周的社会秩序。认为乐舞可以陶冶性情，移风易俗，起到教化作用。乐舞是人的思想感情的自然表露，内容和形式完美结合的乐舞，可以调和阶级矛盾。主张乐舞用于教育和政治，赞成“雅颂正声”“先王之乐”，反对“郑卫之音”为代表的民间歌舞。将礼乐与政刑并列为治国手段。孔子创办私学，将贵族阶级享受的教育，即礼、乐、射、御、书、数“六艺”，推向广大平民阶层。孔子本人由于有乐舞实践和乐舞理论两方

面卓越功力和水平，所以孔子为代表的儒家乐舞理论，更有说服力和影响力。春秋战国时期，公孙尼子的《乐记》是儒家乐舞理论代表著作，也是我国最早、最完整、最有影响的乐舞理论著作。

与儒家学说相对立的，是墨子学派。墨子本人是木匠出身，其信徒多是劳动人民，其思想观点，主要代表小生产者的利益。墨子的乐舞思想，并未对乐舞本身进行探索，而是从当时列强争战不休，劳动人民生活困苦，统治阶级穷奢极欲的社会现实出发，提出“非乐”思想，反对乐舞享乐。认为乐舞并不能对社会政治和现实生活起到积极有利的作用，只能加重劳动人民的负担，使统治者和国家，走向夏桀、商纣、周幽王的下场。墨子乐舞思想，从社会政治经济的角度为前提，带有一定的片面性、局限性。作为乐舞思想，它不具备相应的体系和全面的观点论述。墨子乐舞思想主要保留在《墨子》一书中。

在这同一时期，道家学派的思想观点，也引人注意。道家同墨子学派的乐舞思想共同之处，都在于对乐舞活动的否定态度。但是，道家对乐舞的否定，是从人性复归的角度来认识的。认为礼乐的产生，本身就意味着人类及社会的堕落纷乱。“五音”“五色”只能使人诱发情欲，迷失本性。提倡复归无欲素朴的人类本性和人类社会。道家的乐舞思想主要保留在《庄子》《老子》。

在原始社会至奴隶社会这一时期，儒、墨、道等各家乐舞理论思想成果，为这一阶段舞蹈历史发展，划上了句号。

人类社会在原始时期，有了与生存息息相关的原始舞蹈，它包括了当时人类生活的各个方面。进入奴隶社会后，舞蹈走入两条道路的发展：个人享乐，声色追求，极尽其欲的女乐舞蹈发展与用伦理道德匡正感官声色追求的理性化雅乐舞的发展。同时，从原始祭祀仪式发展而来的巫舞，一直延续着，在殷商时期是其盛期。“百家争鸣”中所形成的乐舞思想理论，对后世舞蹈及艺术的发展，有着深远的影响。

思考题：

1. 原始社会时期，舞蹈的内容和形式的特点是什么？如何看待原始舞蹈与原始生活之间的关系？

2. 雅乐舞产生的根源和雅乐舞的内容及特点是什么？

参考书目：

1. 王克芬著：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社出版

2. 孙景琛著：《中国舞蹈史·先秦部分》，文化艺术出版社出版

第二章 兼容并取 艺高技强

春秋战国“礼崩乐坏”，东周列国逐鹿中原的混乱局面，在“秦王扫六合，虎视何雄哉！挥剑决浮云，诸侯尽西来”的气势中结束了。秦始皇建立了中国历史上第一个专制的中央集权封建主义国家——秦朝。在秦始皇实施治国的种种高压血腥举措之时，还在咸阳大兴土木，仿照被消灭统一的其他六国的宫殿。并将原六国的后宫美女舞人及乐器等，搜刮迁入宫中，其时“……妇女倡优，数巨万人，钟鼓之乐，流漫无穷”。秦王朝虽短暂，但它统一六国和汇集诸国乐舞艺人的事实，为汉代舞蹈繁荣，作了很好的铺垫。

承接前代舞蹈发展的两条主要线索：雅乐舞并没有在“礼崩乐坏”之后，彻底销声匿迹，却在秦汉以来封建社会土壤中，继续沿革保持；宫廷豪门贵族阶层蓄养女乐队伍，并由此产生的女乐歌舞表演，在新的社会生产发展和财富积累中，继续发展扩大。除此之外，新的艺术形式和舞蹈节目，适应着新的社会需要而产生形成，并蓬勃发展。

一、“秦王扫六合”掀起汉舞泱泱大国气象

春秋战国以来的，多姿多彩的七国乐舞文化及其它表演艺术，汇集一起，在汉代安定繁荣的社会条件下，产生了一种新的表演艺术——“百戏”。这是汉代最主要的表演艺术形式。“百戏”是杂技、武术、幻术、滑稽表演、舞蹈、音乐演奏、歌唱演唱等多种技艺的综合表演。“百戏”又叫“角抵”。而“角抵”最早是民间古老的力量比赛类的竞技运动，带有戏乐的成分。在秦朝时，发展成角抵俳優，戏乐成分增加了。后内容形式不断丰富扩大，形成汉代“百戏”，又叫“角抵戏”，泛指乐舞杂技。汉代“百戏”具有很强的包容性，它包括了十分丰富的表演节目：寻橦（爬竿）、走索、舞剑、弄丸（跳丸）、吐火、吞刀、扛鼎（举重）、冲狭（钻刀圈）、燕濯（翻跟斗越过水面）、胸突铍锋（以胸腹抵刀悬空而卧）、倒立、马术等，这是杂技武术类的节目（见图2）。还有音乐舞蹈节目，如，《盘鼓舞》《巾舞》《舞袖》《建鼓舞》等。有模拟鸟兽的表演《鱼龙曼衍》。还穿插侏儒、俳優等滑稽表演。值得注意的是，“百戏”中出现了扮演特定人物或有简单故事情节的表演，如《总会仙倡》是表演者装扮成各种鸟兽神仙，在简单场景中歌舞表演，略带情节。“百戏”中的《东海黄公》，表现了人降服老虎的故事，有明确的人物情节。汉代“百戏”，实际上汇集了前代的和外来的多种民间表演技艺，包罗了中、外、古、今各民族各地域精彩节目，兼容并取，合为一体。在“百戏”中，各种节目之间的互相吸收，既使节目水平提高，又使音乐、舞蹈等各种艺术形式自身不断发展完善，同时，也促进新的艺术形式形成，比如，人物情节的出现，意味着歌舞戏的因素产生了。

图2 跳剑舞丸图（西汉画像砖）四川羊子山汉墓出土

汉代“百戏”，广泛地流传在宫廷、贵族和平民价层中间。宫廷举行集宴时，多用大型“百戏”招待外来宾客和使臣，以夸耀汉王朝的富有强大。汉宣帝将解忧公主嫁给乌孙王时，曾亲临平乐观，举行大型“角抵戏”表演，以送公主远嫁。可见当时宫廷普遍欣赏“百戏”。在民间，“百戏”娱乐之风更为盛行。《盐铁论·崇礼篇》记载，当时“夫家人有客，尚有倡优奇变

之乐，而况县官乎？”从一般家庭，到县官，以至宫廷，“百戏”盛行，成为全社会共同喜爱的表演艺术。“百戏”纷纭庞杂的包容性，不仅表现在内容形式上，也体现在整个社会对它的需求上。

汉代舞蹈，由于受“百戏”影响，有很强的技艺性。《盘鼓舞》是汉代最负盛名的舞蹈，表演时，地面上置放数个盘鼓，舞者踏盘鼓而舞，完成难度较大的动作技巧。舞蹈时，伴着音乐歌唱，姿势动作“乍续乍绝，连翩络绎，裙似飞燕，袖如回雪”，动态“进退无差，若影追形”。其中有高难的腰肢技巧，正如史籍所描写“曾挠摩地，扶旋猗那”“漙似摧折”，《盘鼓舞》的形象资料，有不少保留在出土的汉画像石（砖）上。

汉代另一著名舞蹈《巴渝舞》，最初是西南四川巴中地区板楯蛮夷的舞蹈，因汉高祖刘邦喜爱这个舞蹈，视之为“武王伐纣之歌也”，命宫廷乐工舞人学习表演。《巴渝舞》具有敏锐气概，据史籍记载，这个少数民族舞蹈进入宫廷后编入雅乐，从汉代经晋代、南朝，直到唐代仍流传。

汉代舞蹈多以手、袖为容，舞人穿薄如蝉翼的长袖舞衣，腰肢纤细，舞动起来轻盈舒展，正如汉代史籍所描绘“表飞縠之长袖，舞细腰以抑扬”“抗修袖以翳面兮”“搦纤腰而互折”，这类舞蹈有《长袖舞》《对舞》（双人舞）《巾舞》（以巾代袖，转环飞舞）。关于这些舞蹈的形象资料，多保留在山东、河南、四川、江苏等地出土的汉画像石上。

汉代有不少手执武器的舞蹈，如《剑舞》《棍舞》《刀舞》《干舞》《戚舞》等。这类舞蹈，除了受“百戏”的影响，另外多是古代武舞的遗风。汉代还有手执乐器的舞蹈，如《铎舞》（铎，似铃样的乐器）、《鞞舞》（鞞、扁形小鼓）、《建鼓舞》（建鼓是木柱贯穿的大鼓）、《鼗舞》（带柄有槌的小鼓）、《鼙舞》等。汉代还出现了歌舞并重的歌舞曲，叫《相和大曲》，舞蹈在其中是穿插变化部分。

上述这些舞蹈，一般都穿插在“百戏”中表演。

汉代社会生产力得到一定发展，经济增长，财富积累，为统治阶级的声色娱乐和奢侈铺张，提供了物质基础。汉代宫廷美人女乐多至数千人，诸侯妻妾多至数百人，豪富官吏蓄养歌舞伎人多至数十人。在皇宫豪门贵族中，仍然盛行着女乐歌舞，正如史籍所载“公卿列侯亲属近臣……设钟鼓，备女乐”“豪人之室……奴婢千群，……妖童美妾，填乎绮室；倡讴伎乐，列乎深堂”，在这种情形中，自然产生不少杰出舞蹈人才。她（他）们艺高技强，代表了汉代歌舞艺术的最高水平。比如，汉高祖刘邦的宠姬戚夫人，擅长表演“翘袖折腰”之舞。汉成帝刘骝的皇后赵飞燕，擅长特殊舞步“踮步”，走起来“若人执花枝，颤颤然”。赵飞燕身轻如燕，善行气术，会控制呼吸，能在人托起的水晶盘上起舞，舞艺精湛。当时不少杰出艺人，因技艺超群被选入宫廷，进而受宠，被册封为皇后、夫人、宠姬等。歌舞作乐是当时统治阶级奢侈生活中的组成部分。盛行的女乐，汇集了当时各地舞蹈艺术精华，对汉代舞蹈发展，起到重要作用。从早期奴隶社会夏桀、商纣而起的声色追求，歌舞作乐之风，经过春秋战国时代盛起的“女乐”发展，在汉代继续着它的发展进程。在古代舞蹈艺术发展史上，表演性舞蹈艺术，就是在这一进程中不断完善和提高。它将在舞蹈历史的下一阶段——南北朝乐舞文化大交流中得到推动，进而走向唐代表演性舞蹈的高度发展。

此外，歌舞自娱，是汉代普遍的风气。当时，日常生活或宴饮中，即兴起舞，或宾客相邀起舞的习俗盛行。这都是自娱性舞蹈，通常都是先歌后舞。

汉高祖刘邦的“大风歌”就是乘酒兴而击筑而歌，接着起舞的自娱性歌舞。据史籍记载，席间即兴起舞，有纯粹自娱的，也有借舞而行他意的。比如，以献舞为名，行谋杀之实的“项庄舞剑”；有借歌舞之机，索取皇帝封赏的；有抒发某种情感的。还有一种礼仪性的交谊舞，叫“以舞相属”，即席间一人舞罢，再属于另一人舞，如此循环，相属而舞。一般是主人先舞，相属于宾客（见图3）。

图3 以舞相属（汉代画像砖）

在这一时期，雅乐舞并没有消失。但是，“周存六代之乐散亡。至秦唯余《韶》《武》，汉魏以后，咸有改革，然其所用，文武二舞而已……”（《乐府诗集》）。这一时期雅乐舞仅以文、武舞形式保留，沿用文舞昭德武舞象功的传统，各朝代宫廷都要制定雅乐舞，用在祭祀典仪式中，并由官方乐舞机构统一管理。比如，汉高祖时祭祀仪式用文舞《文始》武舞《武德》。除此之外，汉代祭祀仪式中，还使用其它乐舞，如《巴渝舞》《大风歌》和《灵星舞》。汉代提倡“独尊儒术”的思想，在统治阶级中，有人极力想推行传统雅乐舞，但都没有达到如期效果。即使官方设置雅乐，也只是作为一种统治象征和体现官方文化的一个标志而已。

汉魏时，雅乐舞和俗乐舞分别由“太乐署”（又叫“太予乐署”）和“乐府”“黄门鼓吹署”管理。“太乐署”掌管祭祀雅乐。雅乐人材选拔，只能在贵族阶级弟子范围内。“乐府”相对于“太乐署”，只管俗乐舞。汉武帝时，“乐府”被扩大，成员来自各地民间艺人，汇集各地优秀节目和人才。并收集全国各地民间歌舞，加以编制和演出，为宫廷统治阶级所享受。“乐府”对汉代舞蹈发展作出了贡献。西汉末年，“乐府”被取消。东汉俗乐机构是“黄门鼓吹署”。曹魏时期，俗乐机构是“清商署”。

汉代乐舞思想理论，其正统的一面，大多是对儒家乐舞思想直接继承。强调乐舞发自内心和礼乐的社会作用，没有创造性发展。相反，汉代俗乐舞的评述中，却体现出舞蹈审美思想的火花。比如，汉代出现了用文学体裁描写舞蹈的文学作品——舞赋。汉代傅毅的《舞赋》、张衡的《西京赋》《南都赋》、杨雄的《蜀都赋》，其中真实描写了汉代舞蹈场面，从中体现了汉代舞蹈审美思想。

在这一时期，汉代乐舞文化交流随着汉代社会政治经济的强大而不断扩大。汉代政权在少数民族地区设置郡县，加强边疆和中原的联系，为乐舞文化交流提供了条件。乐舞文化交流，在中原和边疆及西域地区，双向之中开展。汉初虽有外来乐舞，但汉武帝时，张骞出使西域，打开了中、西地区乐舞文化交流的大门。其代表事例是，张骞从西域带回乐曲“摩诃兜勒”，汉代宫廷音乐家李延年根据此曲，创作出“新声二十八解”，用于军乐。另外还有，汉灵帝喜爱西域文化“好胡服、胡帐、胡板、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之”。统治者对外来乐舞文化的偏爱，以至影响整个阶层的风气。与此同时，中原乐舞文化也传入外国。汉武帝时，曾赐高句丽鼓吹歌舞伎人，汉代乐舞传入东北地域。倭国（日本）、东夷■貊族（今辽宁凤城县东及朝鲜江原道一带）、夫余国（今辽宁昌图、洮南县以北，吉林双城县以南）的乐舞都被载入汉代史籍。西南地区少数民族乐舞与中原乐舞文化交流的事例，则以《巴渝舞》为代表。南方南越族与中原乐舞文化交流的情况，反映在出土的象岗南越王墓文物中，其中不少玉雕舞人的动作风貌与中原舞蹈相似。

北方的匈奴族与汉代乐舞文化交流，在王昭君远嫁匈奴时，已有体现，当时有不少汉代乐器传入匈奴。汉光武帝时赏赐匈奴“乐器鼓车”等。全面的乐舞文化交流，促进了汉代舞蹈的发展。

汉代舞蹈文物，主要集中在山东、江苏、四川、河南、甘肃等地出土的，表现百戏杂技乐舞内容的画像石（砖）和乐舞杂技舞俑方面，其中有不少生动活泼的舞蹈形象。此外，江苏连云港有这一时期的摩崖造像杂技乐舞形象。江苏出土的玉雕舞人，甘肃出土的漆画舞蹈图，山东出土的歌舞游戏图案的帛画等，都反映了汉代乐舞百戏的发展情况。

汉代以前，先秦时代宫廷舞蹈，无非是《六代舞》的各种形式，没有超出雅乐舞范围。汉代时期，国家取得空前统一繁荣，俗乐舞受到重视，全国各地舞蹈被征调到京师集中表演。西汉时有专门演出各种乐舞百戏的地方——上林苑平乐馆，类似皇家俱乐部。舞蹈得到大集中。而且，舞蹈与百戏相互交流，使舞蹈艺术大大提高，节目丰富多彩。汉代宫廷舞蹈转变先秦时期配合礼制、宣扬文德武功的政治目的为娱乐目的。舞蹈具有开放气息。乐舞内容涉及天上人间、自然宇宙，不囿于自己的小天地。当时的阴阳五行，神仙方术思想对乐舞有一定影响，使汉代乐舞具有神秘感。乐舞中道具的运用以及大量的拟兽舞蹈，使汉代舞蹈体现出巧拙、刚柔、美丑统一的风格。

汉代舞蹈的审美特征独具一格。由于受“百戏”影响，舞蹈注重技艺结合，炫技往往是舞蹈的一部分。如《七盘舞》，舞人在盘上飞舞，具有高难动作技巧。各种手执武器乐器和道具的舞蹈，也重在表现动作与技艺的结合。舞蹈中大量使用长袖长巾等，丰富了舞蹈动作语汇。“女乐”舞蹈中运用眉目传情和飘逸轻盈的神态及体态，使汉代舞蹈具有与以往不同的审美特征。汉代舞蹈总体风格是开朗明丽。

汉代“百戏”大型庞杂，各种舞蹈技艺精湛，“女乐”队伍扩大及专业舞人技巧高超，日常生活自舞成风，乐舞文化交流全面展开，凡此种种，无不体现汉代舞蹈蓬勃向上的泱泱大国气象，史家称之为中国舞蹈历史上俗乐舞高峰阶段。

东汉末年，汉王朝开始衰落，农民起义结束了强盛繁荣的汉王朝。战乱割据形成魏、蜀、吴三国鼎立的局面。之后，西晋将战乱结束。然而，历史没有很快地走向统一，而是陷入更长时期更大规模的分裂割据。舞蹈历史的发展也随之陷于其中……

二、分裂与割据，推进舞蹈交融

魏、蜀、吴三国鼎立的局面被西晋王朝短暂统一之后，接着又陷入东晋与十六国、南朝与北朝的对峙局面。分裂割据、连年战乱 300 多年。这一时期，舞蹈的发展主要贯穿在《清商乐》发展脉络和“女乐”舞蹈活动线索之中。这两方面的发展情况，无不体现着这一特定时期乐舞文化的交流融合。同时，也反映了这一时期统治阶级对舞蹈的奢侈追求和纵情享乐。

《清商乐》是魏、晋、南北朝俗乐舞的总称。《清商乐》最早是曹魏时期统治阶层喜爱的女乐歌舞，属于专业性质的表演性乐舞。当时设置女乐机构“清商署”，专门管理编排这类乐舞。曹氏三祖（曹操、曹丕、曹睿）都曾写过清商曲辞。《清商乐》有乐曲、歌曲和舞曲。西晋灭吴，统一三国后，仍保留了清商署女乐机构。西晋武帝酷爱《清商乐》，《清商乐》在宫廷中

一直发展着。西晋统一，只持续近 10 年，又陷于混战局面。此时，《清商乐》一部分散失在民间，一部分随东晋政权南迁，传入江南地区。江南长江流域地区的民间歌舞“江南吴歌”和“荆楚西曲”与《清商乐》相互融合，使《清商乐》和江南地方民间歌舞都得到进一步的发展。江南民间歌舞丰富了《清商乐》内容，《清商乐》既包括原来的中原旧曲及汉魏杂舞，又新添了“江南新声”等。北魏统一北方十六国后，南进到淮汉地区，得到中原旧曲和江南“吴歌”“西曲”等，于是，北朝也有了《清商乐》。《清商乐》是统治阶级贵族阶层专门享乐的女乐歌舞，被统治阶级所维持蓄养。伴随曹魏时期经晋代，直至南北朝，在这一分裂割据和相对统一的历史进程中，《清商乐》代代流传。直至唐代，还仍然是保留节目。

《清商乐》包含了不少舞蹈，有《巾舞》《拂舞》《鞞舞》《铎舞》《巴渝舞》《白鸠舞》《前溪舞》《明君舞》《翳乐》《公莫舞》《白鸠舞》《神弦歌》等。既有前代留下来的舞蹈，又有新的作品。有不少舞蹈是当时的上乘之作。

《白紵舞》是这一时期最著名的舞蹈。从晋到唐流传数百年。各代诗人都留下不少赞美《白紵舞》的诗篇，对乐声舞态皆有生动细致描绘。这个舞蹈常在宫廷夜宴中表演，布景和服饰方面都极尽奢华。舞人穿轻罗雾縠般的洁白舞衣，长宽舞袖，身佩玉纓瑤珞，脚踏珠靴，腰系翠带，舞尽艳姿，容似娥婉。舞袖技巧和轻盈步态以及眉目神情的运用，成为《白紵舞》的特征。晋和南朝时期，此舞不仅娱人，也用于祭祀娱神。从晋代《白紵舞歌词》所记载，可知《白紵舞》早期带有朴素清新的民间歌舞风貌。南朝梁以后，《白紵舞》在宫廷贵族夜宴中，日趋绮靡妖艳。

这一时期具有代表性的舞蹈还有：以“昭君出塞”故事为内容的《明君舞》；江南民间风格舞蹈《前溪舞》；表现“鸿门宴”故事内容的舞蹈《公莫舞》；以鸟羽为道具的舞蹈《翳乐》；执道具的舞蹈《拂舞》等。

自从阶级社会以来，统治阶级依仗权势，纵情享乐之风炽盛不衰。统治阶级享乐之风的产物“女乐”歌舞，由此一直持续发展。在这一阶段，曹魏时期的以歌舞娱尸的“铜雀伎”歌舞，就是典型例子。曹操生前喜爱歌舞，筑铜雀台，集歌舞艺人于铜雀台上表演。曹操死前立遗嘱，要求在他死后，每月十五在陵墓前为他表演“铜雀伎”歌舞。魏明帝曹睿时，宫中集歌舞伎乐上千人。晋武帝司马炎灭吴国后，收纳吴国宫女数千人，后宫嫔妃宫女乐伎近万人。晋武帝时，荆州刺史石崇，家中养女数千人。石崇令其家伎佩金戴玉，互相挽着衣袖绕堂上楹柱而舞，昼夜不断，连绵相接，称为《恒舞》。石崇家有舞伎绿珠，是当时著名舞人，擅长表演《明君舞》。十六国时期，后赵石虎，家有数百个女伎，常昼夜荒淫歌舞。北魏时宣武帝曾严立制度，节制放荡，但很难收效。当时高阳王元雍“出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转；入则歌姬舞女击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日”。高阳王元雍家有美姬，能歌善舞，一个擅长《淩水歌》，一个善舞《火凤凰》。偏安江南的王室富豪中，东晋车骑将军沈充，家有精于舞蹈的女伎。外戚太尉庾亮，家有大型舞伎队伍。南朝刘宋的前废帝（刘子业）“游华林园竹林堂，使妇人裸身相逐”。南朝齐武帝时，“后宫万余人”。梁武帝官员羊侃，府中“姬妾侍列，穷极奢靡……”，蓄养的舞人张净琬，细腰轻盈，能作掌上舞。舞人孙荆玉，能表演反身贴地衔玉簪的高难动作。上述事实，充分反映了统治阶级对歌舞的声色追求，在不断分裂战乱的历史现实中，极趋颓废。

在这一时期，由于长期分裂割据，迁徙流动，各族人民大量涌入中原地区，民族间的乐舞文化交流频繁。承汉代张骞出使西域以来，“胡乐”“胡舞”不断传入中原。曹魏时，“胡舞”“胡乐”已经渗透在汉族生活中，当时曹植就会跳胡舞《五■铎》。西晋丧乱时，凉州（今甘肃地区）是当时北方唯一安全的地方，关中人士逃往避难，散失的《清商乐》等汉魏乐舞也随之带入。十六国时，前秦大将吕光平定西域，得到《龟兹乐》（今新疆库车以南地区），后又战领凉州，这一期间，《龟兹乐》同传入凉州的汉魏乐舞相结合，形成新的乐舞《西凉乐》，这是中外乐舞文化交流的成果。东晋张重华占据凉州，得到《天竺乐》。北魏灭北燕（汉人冯跋所建立的政权）时，得到《高丽乐》（今朝鲜）。北魏太武帝通西域时，得到《安国乐》（中亚细亚古国，今乌兹别克共和国布哈拉一带）和《疏勒乐》（今新疆喀什等地）。北魏时，当时的龟兹、疏勒、乌孙、悦般、渴槃陀等国，与北魏之间，均有互遣使臣的往来，乐舞文化随之交流。北朝西魏时，与高昌地区相通，《高昌乐》（今新疆吐鲁番地区）传入中原。北周武帝娶突厥人阿史那为皇后，《康国乐》（今新疆西北中亚撒马尔罕地区）随之传入中原地区，还带来了后世风靡一时的“胡旋舞”。北周统治者出身于鲜卑族，喜欢用鲜卑音乐。这一时期，各地区各民族的乐舞相互交融，为隋唐燕乐的发展，奠定了基础。对后世中国古代舞蹈的进一步发展，产生了较大影响。

南朝各代大多是汉族建立的政权，乐舞交流除了汉地范围，“胡乐”“胡舞”也流行起来。南朝（刘）宋时，有“西、伧、羌、胡诸杂舞”。南朝（萧）齐时，“羌胡伎乐”盛行，在典礼仪式中多用羌胡乐舞。南朝陈后主对，特遣宫女到北方学习箫鼓等乐器演奏，称之为“代北”。南朝宫廷宴乐中，除了保留汉代散乐百戏等歌舞杂技外，“胡舞”“胡乐”也普遍使用。这说明，各族乐舞交流，已涌入汉族政权的中心地带。在这一历史动荡分裂时期，乐舞文化的交流，不仅是在中原地区与西域之间，也在南朝与北朝政权地域之间，还在宫廷贵族阶层与民间地方之间全面展开。

南北朝时期，佛教思想深入人心。此时寺院、僧尼、信徒甚多，前所未有。当时北魏京都洛阳，寺院林立，寺内有精美伎乐。大斋时，“常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神……”。宗教节日里，有大型佛像游行队伍，“舞狮杂技”“奇伎异服”“辟邪狮子”“吞刀吐火”。乐舞杂技成为宣传宗教、娱乐信众的工具。南朝各代帝王，也十分推崇佛教，广建佛寺，不惜金玉珠宝，不顾民困财竭。僧尼利用乐舞俳優宣扬教义。皇室贵族蓄养尼媪。佛事活动歌舞场面盛大。与此同时，巫舞也在宫廷和民间流传。史籍记载，晋朝女巫章丹和陈珠，在祭祀仪式中所跳巫舞，“轻步徊舞，灵谈鬼笑，飞触挑盘，酬酢翩翩。”

这一时期，虽然分裂割据，王朝更递频繁。但每一王朝的宫廷雅乐体系，依然保留。《清商乐》中，一部分乐舞被修入雅乐，《巴渝舞》《鞞舞》分别改为《昭武舞》《宣武舞》，修入雅乐中。每一代帝王都用文、武舞形式制定雅乐，用于典礼仪式。把制定雅乐舞看作是“定礼仪、训万邦”“咏德”“象事”光大祖业的“国之大事”。被修入雅乐中的歌舞，一般都失去原有的生动气象。

根植于战乱动荡，风雨飘摇的社会土壤，这一时期舞蹈的发展，总体上缺乏生动向上的气象。在当时的社会思潮和时代精神的影响下，人们情绪低落，及时行乐是为风尚。尽管有乐舞文化较大范围的交流融合，但很难再掀