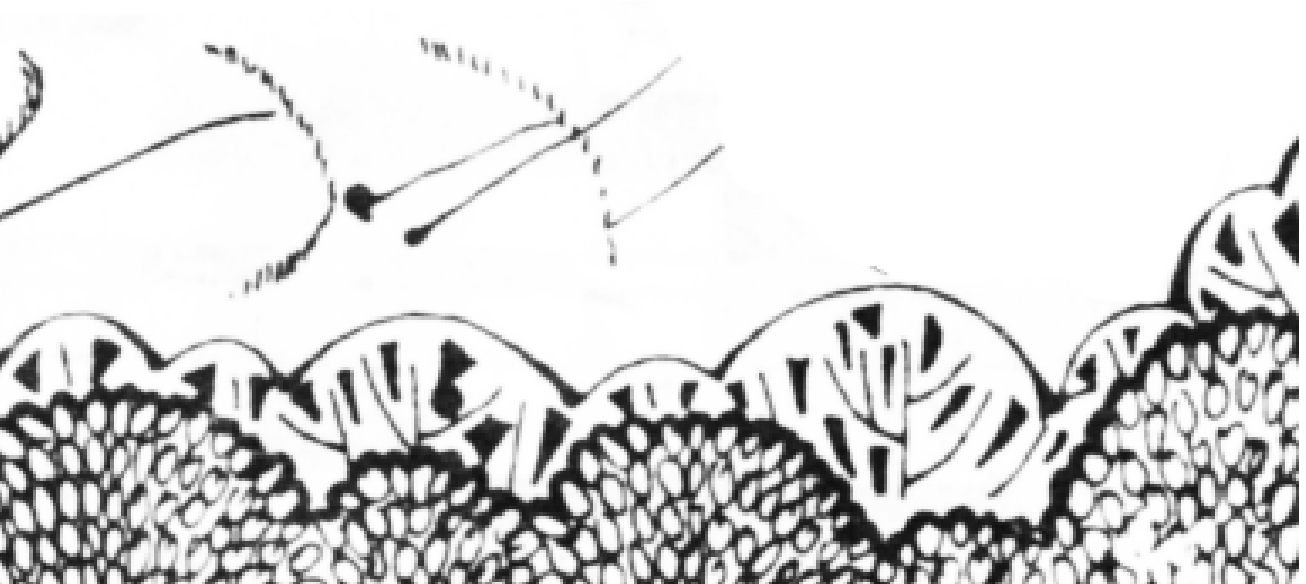


中国舞蹈史

(三)

文强 编著



目 录

高等舞蹈学院	1
北京舞蹈学院	2
中国艺术研究院研究生部舞蹈系	7
中国舞蹈理论研究	11
新中国成立初期舞蹈理论的发展	12
涉及的理论问题	17
舞蹈理论初步繁荣	21
舞蹈理论研究规划的制定	21
舞蹈理论阵地的建立	23
舞蹈理论的深入探讨	27
关于“三化”的讨论	30
舞蹈理论的新发展	32
新时期的实践	32
学术研究活动广泛开展	34
中国业余群众舞蹈活动	43
汉族地区的农村群众舞蹈	45
少数民族地区的群众舞蹈	52
城市群众业余舞蹈活动	61
职工业余舞蹈	62
少年儿童舞蹈	67
八十年代群众舞蹈的新发展	72
中国舞蹈走向世界	75
世界青年联欢会上的中国青年	77
大型艺术团的出访作用	80
走上世界舞台的中国芭蕾舞	88
世界舞蹈在中国的传播	90

苏联和东欧的舞蹈在中国	91
亚、非、拉美的舞蹈在中国的渲染	93
西方现代舞在中国	96
新时期的舞蹈对外交流	97
形式多样的舞蹈色彩.....	98
中外舞蹈多边交流格局	103

高等舞蹈学院

中国高等舞蹈教育的历史是从一九七八年开始的。开办高等舞蹈教育，有深刻的社会原因和迫切的实际需要。长达十年的“文化大革命”对全国的舞蹈教育是一场深重的灾难。“四人帮”把中国古典舞蹈艺术和民间舞蹈艺术贬斥为封建糟粕，造成思想认识上的严重混乱，使已经初步建立起来的舞蹈专业教学体制受到很大的干扰和破坏，演员队伍残缺不齐，且大都老化，后继无人，出现了全国性的舞蹈人才短缺。专业舞蹈团体和舞蹈学校的恢复和建设，又需要大批有经验的编导和教师。而新一代人才应当是能够承上启下的人才，他们不仅应该具备较高的专业素养，也应具备较全面的文化、理论素养，并且能够珍惜传统并继承五十年代成长起来的那一代舞蹈家的经验，以与新时期相适应的开拓精神面向未来。于是，在普遍恢复和办好中等舞蹈教育的同时，不失时机地开办以培养教师、编导和理论人才为主要目标的高等舞蹈教育，顺理成章地提到舞蹈事业建设的日程上来，这是从根本上解决人才短缺和提高人才素质问题的正确途径。

一九七八年，国家教育和文化主管部门批准了北京舞蹈学校的请示报告，决定将北京舞蹈学校改建为北京舞蹈学院，纳入国家高等教育体制。同时，仍保留中等舞蹈专业，作为北京舞蹈学院的附属中等舞蹈学校。从此，中国的舞蹈教育事业迈上了一个新的阶梯。随后的

几年中，又有一些院校开始试办高等舞蹈专业。一九八二年，中国艺术研究院研究生部亦开办培养舞蹈理论人才的舞蹈系，由该院舞蹈研究所承担培养舞蹈硕士研究生的任务。

北京舞蹈学院

一九七八年十月由北京舞蹈学校改建。首任院长陈锦清、副院长贾作光、李正一，一九八四年李正一继任院长，一九八九年在任院长为吕艺生。

学院按照国家高等教育的规范实行正规化办学。各专业均招收中等舞蹈专业毕业生，或在专业舞蹈团体工作五年以上并具有同等学历的人员，经过本院专业考试和国家统一的高等院校招生考试合格后，择优录取。学习期间享受国家助学金，毕业后由国家统一分配工作。一九八八年起，将助学金制改为奖学金助学金结合制；统一分配制也改为实行双向选择，不包分配，择优录用的分配制度。

北京舞蹈学院已开办六个系：

（一）中国舞系（一九八六年起分为中国民族舞剧系和中国民间舞系）。一九七八年筹办。系主任李正一，初设中国古典舞教育专门化和中国民间舞教育专门化，培养舞蹈教师。

中国古典舞教育专门化由唐满城负责。开设中国古典舞基本训练、中国古典舞身韵、中国古典舞教学法、教学实习、剧目实习、舞蹈史、教育学、心理学、解剖学等课程。一九八〇年招收第一届四年制本科生 30 名。

中国民间舞教育专门化由许淑瑛负责。开设中国民

间舞基本训练、中国民间舞组合、中国民间舞教学法、中国民间舞节奏、教学实习、剧目实习、舞蹈史、教育学等主要课程。一九八〇年招收第一届四年制本科生 31 名。

一九八二年增办中国舞表演专门化，后划分为中国古典舞表演和中国民间舞表演两个专门化，由富守仁、马力学负责。培养中国舞高级表演人才。课程设置以提高学生的基本技术技巧和表演能力为主，同时增加剧目实习的比重。同年招收第一届二年制大专生 22 名。一九八四年招收第二届 16 名。

一九八六年，中国舞系建制撤销，分设中国民族舞剧系和中国民间舞系。

中国民族舞剧系由郜大琨任系主任，一九八九年在任系主任为唐满城。设中国古典舞教育和民族舞剧表演两个专门化。

中国民间舞系由潘志涛任系主任，设中国民间舞教育和中国民间舞表演两个专门化。

（二）芭蕾舞系。一九八三年筹办，首任系主任曲皓，一九八七年张旭继任，一九八九年在任系副主任为孟广城。初设芭蕾舞教育专门化，培养芭蕾舞教师和性格舞教师。开设古典芭蕾基本训练、性格舞蹈基本训练、古典芭蕾双人舞、古典芭蕾变奏、古典芭蕾教学法、性格舞蹈教学法、教学实习、剧目实习、芭蕾史、外语、教育学等课程。一九八四年招收第一届四年制本科生 26 名。

一九八五年增办芭蕾舞表演专门化，培养芭蕾舞高级表演人才。开设古典芭蕾基本训练、古典芭蕾双人舞、古典芭蕾变奏、性格舞蹈基本训练、剧目实习、芭蕾史、

外语等主要课程，着重提高学生的基本技术技巧和表演能力。同年招收第一届二年制大专生 14 名。并开办外国留学生班，一九八九年有美国、阿尔及利亚、菲律宾、日本留学生 7 名。

（三）舞剧和舞蹈编导系。一九八四年筹办。首任系主任尹佩芳，一九八九年在任系主任为孙天路。设舞剧和舞蹈编导专业，培养舞剧和舞蹈编导人才。开设舞剧和舞蹈编导理论、编导技巧、小品创作和编导实习等主要课程。一九八二年首先试办二年制的编导进修班作为试验以取得经验。首届招生 25 名。一九八五年正式开办四年制本科班，招生 18 名。

舞剧编导系另设有现代舞研究室，其主要任务为研究现代舞在中国的实践和发展，由赴美留学归来的编导王连城主持，已陆续开办实验性的短期训练班。

（四）舞蹈史和舞蹈理论系。一九八三年筹办。首任系主任陆文鉴，一九八五年秋孙颖继任系主任，一九八九年在任系副主任为朱立人。设舞蹈史和舞蹈理论专业，培养中外舞蹈史、舞蹈理论教学和舞蹈理论研究人才。开设中国舞蹈史、芭蕾史、舞蹈概论、艺术概论以及戏剧史、音乐史、哲学、美学、文学、政治、外语和其他讲座课程。一九八五年招收第一届四年制本科生 16 名。

（五）社会舞蹈教育系。一九八八年筹办，系主任张平。设社会舞蹈教育专业。主要任务是为师范院校及文化宫、馆、站培养专业舞蹈教师。开设古典舞、芭蕾舞、中国民间舞、现代舞、舞蹈编导、舞蹈史、爵士舞、国际标准交谊舞等专业课程及其他讲座课程。一九八八年招收第一届二年制大专班，并开办幼儿师范班。

以上各专业中，除舞蹈史和舞蹈理论专业的课程结构比较特殊以外，其他各专业除主要课程外，均开设有相应的艺术理论、音乐、政治、文化课程，以及讲座课程，以提高学生的理论素质和文化艺术素养。

北京舞蹈学院各高等专业的教师，以原北京舞蹈学校中具有长期教学实践经验的老教师为骨干，形成专业配套，结构合理的老、中、青相结合的队伍。他们付出了极大的精力和艰巨的劳动，致力于探索高等舞蹈教育的规律，开设新的专业课程，结合教学实践进行教材建设，取得了突出的成果。多种专业课教材经过试讲和试教已经编写成书，其中包括：《中国民间舞教学法》（许淑瑛主编）、《中国民间舞教材及教学法》（马力学主编，已由国际文化出版公司出版）、《古典芭蕾双人舞教材》（张旭编著，已由高等教育出版社出版）、《芭蕾简史》（朱立人编著，已由中国舞蹈家协会印行）。另有《古典芭蕾教学法》（曲皓编著）、《性格舞蹈教学法》（陆文鉴编著）、《中国古典舞身韵》（李正一、唐满城、黄嘉敏编著）、《中国民间舞蹈文化》（罗雄岩主讲，一九八八年由本院印行）等均已用于教学。此外，大部分专业课教材均在组织编写中。

科学研究工作已被提到日程，一九八三年，学院成立了科研小组，统筹全院的科学研究工作，一九八六年改建为舞蹈科学研究所，由朱清渊任所长。开展了活跃的科研活动，其中《复试百分评定法》、《DS—A II 型舞蹈体型条件测量仪》、《关于舞蹈演员的成才与选才》、《伤痛宁膏》四个项目分别获得文化部授予的科研成果三、四等奖。

学院建立以来，在开办各高等专业的同时，十分重

视艺术实践园地的建设。一九七九年经文化部批准，将芭蕾舞表演专业一九七八和一九七九年两届毕业生，和音乐专业一九七九年毕业生全部留校，组建第二届实验芭蕾舞团，由尹佩芳负责。为加强芭蕾专业的艺术实践，该团陆续排练演出了《葛蓓莉娅》、《舞姬》、《家》、《天鹅湖》等大型芭蕾舞剧以及大量舞剧片断。该团于一九八四年并入中央芭蕾舞团，成为该团新一代表演骨干。一九八五年，以中国舞表演专业大专毕业生的一部分留校组成中国舞实验演出团，后正式定名为青年舞团，由马力学任团长，学院的教师以及舞剧和舞蹈编导系师生在该团试排了大量实习剧目。一九八六年首次对外公演。

对外交流工作更加活跃，更加广泛。美国、加拿大、苏联、澳大利亚的芭蕾舞专家多次应聘来学院进行短期讲学或排练剧目；派出访问学者、教师，组团出访进行学术交流或访问演出，遍及美国、英国、法国、新西兰、澳大利亚、新加坡、泰国和苏联。一九八四年起，与香港演艺学院签订了长期校际交流协议，每年均派遣教师小组赴该院教授中国古典舞和中国民间舞课程。这些交流活动一方面有利于开拓视野和吸收国外办学的有益经验，进一步了解国外的学派；另一方面也为系统地向外介绍中华民族的舞蹈文化做了大量有益的工作，对于学院的改革和进一步开放办学大有裨益。

到一九八九年止，北京舞蹈学院已培养了高等舞蹈专业毕业生 224 名，其中本科生 121 名，大专生 103 名。一部分留校补充教师队伍或担任演员，另一部分输送到中央和各地专业舞蹈团体担任教师、编导或演员。北京舞蹈学院及附中一九八九年有在校生 529 名，其中本、专科生 170 名，中专生 328 名，进修生 31 名。

为了促进教学质量的提高，使学生在更高的层次和更广阔的领域内经受锻炼，以提高表演艺术水平和心理素质，学院尽可能为学生提供条件，积极参加国际性和全国性的舞蹈比赛活动，均取得令人瞩目的成绩。自一九五五年到一九八九年，有 45 人次在世界各地举行的国际舞蹈比赛中获奖，其中张卫强于一九八二年在美国杰克逊国际芭蕾舞比赛中获铜牌奖，是中国参加国际芭蕾舞比赛选手首次进入前三名；李莹连续在一九八五年第十三届瑞士洛桑国际芭蕾舞比赛和一九八六年第十二届保加利亚瓦尔纳国际芭蕾舞大赛中获一等奖，为国家争得崇高荣誉。自一九八〇年起，在第一、二届全国舞蹈比赛，第一、二届中国舞“桃李杯”比赛，和第一、二届全国芭蕾舞比赛中，先后有 72 人次获表演奖，其中李恒达在第一届中国舞“桃李杯”比赛中获成年组男子表演一等奖，为学院首次在全国性舞蹈比赛中获得最高名次。

中国艺术研究院研究生部舞蹈系

根据新中国舞蹈事业发展的需要，中国艺术研究院研究生部于一九八二年设立舞蹈系，培养舞蹈史和舞蹈理论专业硕士研究生，其专业教学任务由该院舞蹈研究所承担。舞蹈系首任系主任董锡玖，一九八九年在任系主任为冯双白。

舞蹈系于同年招收首届研究生 5 名，一九八五年和一九八八年又续招两届研究生，学制均为三年。一九八九年在在校生 4 名。三届研究生分别在吴晓邦研究员、董锡玖研究员、王克芬研究员、孙景琛研究员、郭明达

研究员、隆荫培副研究员、徐尔充副研究员指导下，研究中国古代舞蹈史、中国近现代舞蹈史、中国当代舞蹈艺术、西方舞蹈艺术、舞蹈理论、舞蹈美学、舞蹈批评等课程。到一九八九年，已有 12 人修完规定课程，通过论文答辩，取得硕士学位。这是中国自己培养的首批高层次的舞蹈史论研究人才，他们均已由国家按照本人的专长分配到适当的工作岗位，在舞蹈史论研究领域中发挥着日益重要的作用。

舞蹈艺术教育经过三十五年的办学实践，不断探索和总结，积累了比较丰富的教学经验；建立了一支优秀的教师队伍，其中许多教师是舞蹈教育的开创者，默默地耕耘、含辛茹苦地培养了许多优秀人才，开创性地编纂、积累了多种专业教材和教学剧目。从全国舞蹈艺术教育的布局、各种办学形式以及各类舞蹈人才的培养等方面看，已经建立起基本上能适应中国社会主义舞蹈事业发展需要的具有中国特色的舞蹈教育体系。

经过三十五年风风雨雨的历程，舞蹈艺术教育有哪些经验值得肯定和需要进一步解决的问题呢？

（一）为了培养出类拔萃的舞蹈人才，尤其是舞蹈表演人才，根据舞蹈表演艺术的特征，即演员舞台艺术生命的短暂和舞蹈艺术教育的规律，在办学上对中等舞蹈教育应给予充分的重视。中专是舞蹈人才培养在专业上（基本功）和文化上（普通中学）全面打基础的时期，一般讲是成才的必经阶段。为此，办好中等舞蹈专业学校，提高教学质量，严格教学秩序，重视基本功训练是至关重要的，也是为高等舞蹈教育打下良好的基础。

（二）中国高等舞蹈教育创办的历史不长，实践经验不多，所有单位在试办过程中，都面临着大致相同的

问题需要进一步探索和实践。如，高等舞蹈教育和中等舞蹈教育两个层次如何划分。又如何衔接？开办哪些高等专业才是科学的、合理的、符合实际需要的？各专业应设置哪些课程，才能达到培养目标的规定要求？基本技能、基础理论的培养和科学研究实践能力的培养怎样结合？如何建立起一套相对稳定的教材和一支高水平的教师队伍，以保证教育质量稳步提高等等。这些问题都必须在总结已有经验的基础上提高认识，给予理论的说明，才能建立起比较完善的高等舞蹈教育体制，使中国的高等舞蹈教育事业获得新的活力，以更好地适应社会主义现代化建设的需要。

（三）随着改革开放的深入发展，国际文化交往日益频繁，对舞蹈人才培养的质量也在不断要求提高。为此，在人才培养上应重视因材施教和注重尖子人才的培养。过去曾有过“左”的思想干扰，对尖子人才培养有束手束脚的现象。根据舞蹈表演人才培养的特点和实践经验，对尖子人才的重点培养，必须给予充分的认识和重视。

（四）继续坚持课堂教学和艺术实践、科学研究相结合。舞蹈教育从创办以来，有关培养演员的专业基础教材，无不经过科学研究和整理再投入课堂实践，实践的效应如何又经过科学研究来总结和升华，由此反复进行，才逐渐形成训练演员的若干种基本训练教材。舞台实践又是课堂教学的全面检验，是培养演员不可缺少的环节。这些已有实践证实是行之有效的教学原则，应继续坚持和不断提高其质量。许多教材有待进一步完善，许多课题有待进一步研究，应在坚持课堂教学和舞台实践、科学研究相结合的原则下取得更有成效的收获。

（五）根据中国地域辽阔，人口众多，有着 56 个民族，舞蹈文化历史悠久，各民族的舞蹈多姿多彩，人民能歌善舞，全国各种舞剧和歌舞组织活动和演出十分活跃的特点，舞蹈教育的办学形式，除了培养表演人才的中等舞蹈专业学校外，可以因地制宜采取多种形式。学制长短可根据本地需要，某些教学内容可增添本地特色，培养人才宜适应多种需要。但应有明确的培养目标和教学方案，正规的课程设置和正常的教学秩序。

（六）贯彻执行德、智、体全面发展的教育方针，是舞蹈教育极为重要的指导思想。舞蹈表演是门技术性很强的艺术，容易产生重技轻文、重技轻艺，应重视文化课和基本的艺术修养，提高学生的思想、文化素质在深入改革开放的背景下更为重要，同时还必须重视学生具有健康的体魄。为此，贯彻和执行德、智、体全面发展的教育方针和加强思想政治工作是十分重要的。

三十五年来，舞蹈艺术教育取得了很大的成就，但仍然存在一些薄弱环节。如，对舞蹈教育的特点和规律的研究不够；舞蹈基础理论仍然十分薄弱；科学研究工作需大力加强；师资力量，尤其是具有高水平的师资仍然十分缺乏；培养人才的数量，尤其是高质量的人才，还远远不能满足事业的需要；教材还需填补空白或进一步完善。这些问题已经引起有关部门和各学校的重视。随着改革的深入发展，舞蹈教育必然也要适应新情况，适应新的客观需求，必然也应进行相应的改革。这些都应该经过缜密的调查研究，认真地总结经验，积极稳妥地采取措施和进行改革，才能使舞蹈艺术教育事业得到更大的提高和发展，最终目的是为了繁荣新中国社会主义的舞蹈艺术事业，培养出更多的优秀人才。

中国舞蹈理论研究

舞蹈理论研究，是一个范围很宽广的概念，它应该是一个完整的学科，包括诸如有关舞蹈创作、演出评论和经验总结；舞蹈教学研究和教材的编纂；远古、近代和现代舞蹈史；舞蹈基础理论和舞蹈美学的探讨；还有舞蹈理论队伍的培养；舞蹈书刊的出版和舞蹈研究机构的建设等等。其中特别是对舞蹈艺术的特性，舞蹈的社会功能和舞蹈艺术发展的规律等等的研究，均属于舞蹈理论研究的基本范围。新中国成立四十年来，舞蹈理论工作者在这些方面都作过努力，其中有的已取得很大的成绩，有的则还刚刚起步。总的说来，这些研究还处于分散的状态，还不能适应形势发展的需要，还有待于大力加强理论队伍的建设和学术研究工作的组织领导。

新中国的舞蹈理论研究，是从十分薄弱的基础上起步，随着舞蹈艺术的进展而逐渐建立发展起来的。其势态是从较低层次走向较高层次；由局部研究开始，渐渐形成较完整的舞蹈理论研究体系。最先由舞蹈评论开始，然后舞蹈教材的研究和舞蹈史的编纂工作开展起来，随着舞蹈艺术活动日益兴旺，在不断地实践中提出一些急需从理论上加以解决的问题，因而引发出对舞蹈的特性、舞蹈的规律、舞蹈与生活的关系，继承与借鉴，不同样式的舞蹈，不同舞蹈流派及其风格的表现特征等专门性的研究。随着时间的推移，舞蹈创作、表演和教学等方面取得的巨大进步，理论研究机构建设日趋完善，理论

研究人员的素质日益提高，队伍逐渐加强，理论研究的范围更加扩大，并把理论研究推向了更高的层次。八十年代初，兴起了对舞蹈美学的研究，对“舞蹈的美学特征”、“舞蹈美的本质”、“舞蹈的形式美”以及“审美经验”、“审美心理”、“审美趣味”等方面的研究有了明显的进展。

新中国成立以来舞蹈艺术的历史发展，清楚地说明了这样一个事实：舞蹈艺术的理论和实践是互相依存，紧密结合的。实践中产生的新的现象、新的经验和新的问题，带动了理论研究。理论研究取得的成果，又对舞蹈创作、表演、教学产生了积极的影响。各种新的探索不断涌现，舞蹈观念和舞台面貌发生了深刻地变化。舞蹈艺术实践促进了舞蹈理论的发展，舞蹈理论研究的成果，又促使舞蹈艺术实践迈向更高的台阶。理论与实践互为补充。互为因果，促使有中国特色的社会主义舞蹈艺术欣欣向荣、日新月异，取得举世瞩目的成就。

新中国成立伊始，舞蹈事业逐渐发展，各民族的舞蹈开始不断地登上专业舞台。然而，当时的舞蹈理论基本上是一片空白，远远落后于形势的需要。随着舞蹈创作、演出和舞蹈教学工作的开展，舞蹈理论逐步建设起来。

新中国成立初期舞蹈理论的发展

新中国成立后，唯一的一本舞蹈理论专著，是在一九五〇年春天出版的吴晓邦著《新舞蹈艺术概论》。这本论著是吴晓邦自一九三九年以来的艺术实践和教学理论的总结。它在五十年代初期，对培养年轻的舞蹈骨干，

提高他们的专业舞蹈知识水平，起到了很大的作用。

一九四九年七月，舞蹈界成立了中华全国舞蹈工作者协会，一九五三年，又改组为中国舞蹈艺术研究会（简称舞研会）。有了这个全国性的舞蹈研究机构，舞蹈理论与学术研究工作得到加强。中国舞蹈艺术研究会的工作主要有四个方面：（一）研究如何继承舞蹈遗产；（二）开展舞蹈理论建设工作；（三）推动舞蹈创作、演出和经验交流活动；（四）研究苏联等社会主义国家的舞蹈先进经验。舞研会的建立，使舞蹈理论研究工作开始有组织地进行。

舞研会成立后，陆续出版了《舞蹈通讯》和《舞蹈学习资料》，这是五十年代的第一批舞蹈理论主要成果。

《舞蹈学习资料》是搜集一九五二至一九五六年已发表的舞蹈文章编辑而成，它的内容大体可以归纳为三个方面：

第一个方面，是有关舞蹈工作和舞蹈活动的总结性文章，如戴爱莲在第二次文代会和中华全国舞蹈工作者协会全委扩大会议上的报告《四年来舞蹈工作的状况和今后的任务》；胡果刚为“八一”部队文艺节目汇演而作的《在不断发展中的部队舞蹈艺术》；孙景琛的《正确地开展舞蹈艺术的理论建设工作》等。文章中比较全面地反映了第一次全国文代会到第二次全国文代会之间，四年来舞蹈工作状况和工作上的思考。戴爱莲的工作报告，对新中国四年来的舞蹈创作和演出，舞蹈干部的培训，理论研究，群众业余舞蹈活动等方面充分肯定了成绩，同时坦率地提出了存在着的缺点，如创作中用概念代替内容；满足于模拟生活现象；学习民族民间舞蹈只从形式出发，生硬地套上现实内容等等。胡果刚就部队舞蹈

的战斗作用、深入生活、学习传统、演员培训等问题进行总结和提出了方针性的意见。孙景琛的文章写于一九五四年，文中提出了深入探索舞蹈艺术的艺术特性问题，学习姊妹艺术和苏联东欧各兄弟国家的先进经验问题，以及掌握历史，从而认识和继承中国的优秀传统问题。这些及时总结实践经验，并上升到舞蹈理论性的文章，对推动舞蹈事业的发展起到十分重要的作用。

第二个方面，是集中讨论了向民族舞蹈传统学习和继承问题。这是当时舞蹈理论的一个重点问题。新中国成立以后，全国人民当家作主人，民族自豪感和爱国主义热情像火山喷发，民族传统艺术的地位也空前提高，秧歌腰鼓盛行一时。人们把这些民族传统歌舞艺术，看作是伟大中华民族的象征，反映着当时整个民族的思想感情。然而，中国的歌舞艺术应该沿着一条什么样的道路发展？舞蹈工作者应该怎样吸取营养，提高自己，这都是摆在全体舞蹈工作者面前的迫切课题。在当时的主客观条件下，舞蹈工作者选择了在学习、继承传统的基础上开辟新中国舞蹈艺术的道路。这期间，整个舞蹈队伍基本上都把根子扎在农村和少数民族地区，把体验生活和学习传统结合起来，在搜集、整理和研究民间和古典歌舞方面，做了大量的工作，积累了不少经验，并且从理论上作了阐述。像梁伦在一九五二年发表的《关于整理改编民间舞问题》，王萍于一九五三年发表的《古典舞整理问题》，吴晓邦的《向第一届全国民间音乐舞蹈汇演学习》，兰田的《东北舞蹈艺术在发展中》，陈锦清的《舞蹈艺术必须向戏曲艺术学习》，田雨的《应该重视我国戏曲中的舞蹈艺术》，可平的《学习与改编民间舞的一点心得》等等，对学习和继承传统歌舞艺术，都发表了

重要意见。梁伦提出：“民间舞蹈是我们的创作基础，无产阶级的文化是在继承传统文化基础上建立起来的，只有这样做，我们将来才能创作出社会主义内容、民族形式的舞蹈。”他还提出了民间舞如何表现新生活的问题，认为民间舞蹈的人民性与现实主义传统和新社会是相通的，可以在这基础上提高。陈锦清认为：“我们舞蹈工作者如果不虚心向这些为历代人民所创造的现实主义作品学习，那么，年轻的新舞蹈艺术成长和发展是没有可能的。”吴晓邦对学习传统提出了六点中肯的意见。王萍提出了一套古典舞整理的系列步骤和工作方法。这些由实践经验上升到理论性的文章，在当时具有指导的意义。

除此以外，《舞蹈学习资料》还刊登了不少传统歌舞资料，介绍了一些民间舞蹈品种和歌舞形式。欧阳予倩还专门写了一篇介绍狮子舞和从日文翻译过来的《胡旋舞小考》的文章；阿英写了《中国古代的民间舞蹈》一文；阴法鲁写了《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》。他们热情关心新中国舞蹈艺术的发展，为年轻的舞蹈界提供了丰富的舞蹈历史知识。

第三个方面的内容，是介绍和学习苏联及各兄弟国家的发展歌舞艺术的先进经验。

当时，在帝国主义对年轻的中华人民共和国实行军事、政治、经济、文化全面封锁的情况下，根本不可能与西方国家进行文化交流，只有苏联和东欧社会主义兄弟国家，十分关心中国新文化艺术的成长，川流不息地派遣国家一级的歌舞团体来华访问演出，中国也不断派遣歌舞艺术团体出访苏联和东欧各国，进行双向交流。无论是来访或出访，对于中国舞蹈工作者来说，都是很重要的学习。中国青年文工团出访苏联、匈牙利、罗马

尼亚和保加利亚归国后，曾集体讨论由胡果刚执笔撰写发表了《学习苏联和兄弟国家发展民间舞蹈艺术的经验》一文，系统地介绍了他们发展民族和民间舞蹈的经验。一九五二年新中国三周年时，苏联的苏军红旗歌舞团来华访问演出，这是新中国成立后首次盛大的中苏文化交流。中国舞蹈工作者组织人员随团学习，并编印了一本《向苏联红旗歌舞团学习》的册子，总结学习收获。最突出的一次是新中国五周年大庆时，苏联莫伊塞耶夫国立民间舞蹈团在中国十大城市的访问演出，为期达两个月零八天。中国舞蹈工作者，组成了十三人的学习小组，由吴晓邦率领，随团学习。除了不断反复观摩和学习了他们的六个舞蹈以外，以莫伊塞耶夫为首的苏联舞蹈艺术家还向学习小组作了十七次报告。学习小组回来以后，全文发表了这十七次报告的整理稿，并分别写出了总结性的学习心得。当时，苏联国立莫斯科音乐剧院也同期来访，演出了芭蕾舞剧《天鹅湖》、《巴黎圣母院》和现代题材芭蕾舞剧《幸福之岸》和《阿伊波利特医生》等，中国舞蹈工作者也组成了舞剧学习小组，通过作报告，开座谈会和访问等方式，进行学习。事后整理出学习文章十七篇，印成册子，题名为《关于芭蕾舞剧艺术的报告、座谈、访问录》。这些材料，都是新中国成立初期的理论收获，传授了苏联发展民间歌舞和创作舞剧艺术的经验。

这三个方面的内容，基本上概括了新中国成立初期舞蹈理论的面貌。

涉及的理论问题

新中国成立初期，在舞蹈的创作、演出、教学实践中，已经提出一些重大的理论问题。可是由于当时思想认识上的局限，加之没有形成独立的舞蹈理论队伍，因而只是把它们视为贯彻执行文艺方针政策和推动具体工作的经验教训来认识。这一时期主要涉及到舞蹈的继承、借鉴与深入生活等问题。

一、关于舞蹈遗产的保存与整理加工

新中国成立初期，由于缺乏录像和电影拍摄条件，对于传统的民间舞蹈遗产只能由民间老艺人身传口授，以及在群众性的舞蹈活动中由舞蹈采集者自己学下来，佐以文字记录和拍照片。这种采集方法有很大的优点，采集者不仅是客观的记录者和研究者，而且也是民间艺人的学生，得到民间艺人的亲自传授，能够掌握民间舞蹈的真谛，参与表演。但是，这种方法也带来了一些问题。由于采集者一般都是深入生活的舞蹈编导和舞蹈演员，他们采集的目的主要是从创作需要和表演需要出发，而不是以保存原来的民间舞蹈为目的，因而不可能把它们作为艺术博物馆的资料，用录像或电影拍摄的形式，被保存下来。由于当时没有一个专门的学术机构从事这一工作，因此，原始民间舞蹈的形象资料保存很少，还未能建立起一个系统的舞蹈形象资料档案库，使这一极为重要的工作成为一个缺口，对学术研究不利。

对于民间舞蹈如何整理和加工，从认识到做法，也有些问题需要探讨。一九五一年四月，毛泽东为中国戏曲研究院题词：“百花齐放，推陈出新”。它不仅适用于

传统戏曲，而且对于舞蹈和其他艺术，都具有普遍意义，成为发展传统艺术的总方针。舞蹈界对此是一致拥护的，只是由于对这个方针的理解深浅不同，而认识上实践上都存在着差异。比如关于“推陈”，在实践中就碰到不少问题。如什么是“陈”？它指的是内容还是形式？或者兼指两者？怎样看待内容的“陈”和形式的“陈”？又应该怎样去“推”？等等。关于“出新”，同样存在着这些问题，既有内容与形式的关系问题，也有“陈”和“新”的关系问题，都有待于从理论上加以阐述。

总的说来，当时理论上的主要分歧在于：有人强调“继承”，有人在强调“继承”中又要求“存真”，主张忠实于民间歌舞原有的风格特点和表现形式，强调不能“走样”，不能脱离当地人民的欣赏习惯，一切要以群众喜闻乐见为衡量的标准，稍有一定的改动变化，群众认为不像，就被判断为失败。特别是一旦掺进了某些外来舞蹈的动作和手法，就被认为是不伦不类、不中不西，而被加以反对。另一种看法是强调发展，即比较强调舞蹈的专业要求，不满足于民间舞蹈简朴的自然形态，尝试从创作的角度来发展民间风格的舞蹈，特别是一些年轻的编导，他们总是希望有所突破，有所创新，认为不创新就不能适应新的时代。这两种不同的意见各有其合理的方面，而且大前提其实是一致的，都是要求“推陈出新”，只不过前者认为后者太急于求成，仅得皮毛，基础不稳；而后者则嫌前者步伐太慢，过于保守。问题的关键，是彼此都只是更多地着眼于形式，着眼于舞蹈的外在风格，没有能够把时代的内容与民族的形式结合起来，强调继承者往往缺乏新意，不能随着时代风貌的变更而发展自己的形式；强调创新者又往往着眼于吸收外

来舞蹈的表现手法和表现技巧，既脱离传统的风格，又不能准确地塑造舞蹈形象，固而招致更多的非难，成为当时理论批评的主要对象。

从当时的历史条件来看，问题的实质不在于要不要继承和要不要创新，而在于如何继承和创新。在众多的讨论文章中，较有代表性的是《光明日报》一九五三年四月二十五日发表的杜黎均的文章《论学习民间舞蹈的一些问题》。文章概括了对于民间舞蹈应该继承和学习的几个主要特点，并指出：“有的舞蹈工作者，在学习少数民族舞蹈时，没有认真学习少数民族舞蹈的人民性以及和人民性紧密相结合的艺术技巧，只是学些枝节，结果演出时就只剩下闷人的锣鼓喧闹和奇异的服装展览了。有的舞蹈工作者在民间舞蹈中，生硬地加进去一些政治口号，反而将民间艺术破坏了。”文章要求：“着重研究民间舞蹈普遍具有的特点，找出民间舞蹈的规律”。认为“有计划地、深入地向民间艺术学习，将成为文艺工作者的一个经常性的任务”。

当时与此相联系的还有一个如何借鉴西洋的问题。在中国新舞蹈的成长过程中，继承传统与借鉴西洋，永远是两根最敏感的琴弦，处理得好，可以弹奏出最动听的音乐；处理得不好，也可以阻碍艺术的发展。“一手伸向传统，一手伸向西洋”毛泽东有过阐述。但是，许多时候，事物的发展被决定于许多客观因素，不能单纯以主观的愿望为转移。借鉴西洋的问题，中国舞蹈界走的道路是曲折的，在理论上也经常被客观形势和政治环境所左右。

新中国成立初期，政治和艺术的界限往往不那么容易划分，由于当时所处的特定的历史环境，学习西洋经

常被看成崇拜西洋，而崇拜西洋则被认为是一种资产阶级思想。这很容易堵塞了借鉴西洋的道路。不能认为舞蹈队伍里没有崇拜西洋的思想存在，但是必须具体问题作具体分析，思想问题和政治问题必须加以认真地区别，不能简单地等同。

二、关于深入生活与改造思想

一九四二年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，为新中国的文艺规定了总的方向。《讲话》的主要精神是要求革命文艺自觉地与新的时代、新的群众相结合，从而提出为工农兵服务的文艺方向，提出文艺工作者要在深入生活、联系群众、表现群众的过程中，把立足点移到工农兵方面来，移到无产阶级方面来，做群众忠实的代言人，并把生活作为文艺创作的唯一源泉。新中国成立以后，在新的历史条件下，深入生活和思想改造的问题，又一次地被强调提出，作为知识分子树立正确的世界观和文艺观的有力措施。

强调深入生活和改造思想，把立场观点转移到工农兵方面来，和广大群众共悲欢、同呼吸，无疑是十分重要的。长期以来，中国年轻的舞蹈界一贯比较重视艺术与生活的关系和艺术与政治的关系。前者是艺术的本源问题，后者是艺术的社会功能问题。由于这两个带根本性的问题解决得比较好，在认识上取得一致，因而在舞蹈的创作与表演方面，都具有较浓的生活气息和积极的思想内容。

这一时期的舞蹈理论，在艺术与政治和艺术与生活问题上，也出现过一些缺憾。在舞蹈和政治的关系方面，往往强调政治标准第一，对艺术标准和舞蹈艺术规律重视不够，因而舞蹈作品在艺术上显得粗糙，质量不高。

同时，对舞蹈为政治服务的理解也过于狭隘，甚至变成舞蹈为政策服务，为政治概念服务，因而出现了不少公式化、概念化的，缺乏艺术生命力的舞蹈作品。在舞蹈和生活关系方面，只强调生活是舞蹈艺术的源泉，却忽略这两者之间存在着许多中介环节，往往变成直观地图解生活，缺乏剪裁、集中、提炼和舞蹈化，不善于从舞蹈的角度观察生活，只是简单地把深入生活和改造思想等同起来，对生活缺乏舞蹈的思考。在对待舞蹈工作者的思想方面，过多地强调改造世界观，批判资产阶级思想，而忽视了艺术家的独创性，创作个性，艺术想象力和主观能动性，导致舞蹈简单、枯燥，革命浪漫主义精神不足。所有这些，都影响到舞蹈艺术的质量。当时舞蹈理论队伍还比较稚嫩，还未能有效地解决这些问题。

舞蹈理论初步繁荣

一九五六年，中国开始进入社会主义建设时期，工作重点转向开展全面的经济文化建设。中共中央毛泽东主席及时提出了“百花齐放、百家争鸣”的方针。这个方针的提出，解除了广大文艺工作者思想上的束缚，激发了他们的创作热情和理论上敢于探索的勇气。舞蹈界在这期间也有所作为，理论研究和探索舞蹈发展规律的工作也开始系统地提到议事日程上来。

舞蹈理论研究规划的制定

一九五六年，中国舞蹈艺术研究会，根据中国科学

院哲学社会科学部制定的十二年发展规划，制定了舞蹈理论研究的规划，主要包括有中国舞蹈史、中国各民族舞蹈和世界各国舞蹈、舞蹈概论等研究项目。根据研究和继承中国传统舞蹈的一贯要求，成立了中国舞蹈史研究小组，组长吴晓邦，艺术指导欧阳予倩，参加这个小组工作的有中央戏剧学院的董锡玖，北京舞蹈学校的彭松，中国舞蹈艺术研究会的孙景琛、王克芬。

中国舞蹈史研究小组的建立，使新中国舞蹈史学研究有了一个好的开端。这个研究小组广泛搜集舞蹈史料，建立中国古代舞蹈史资料陈列室，并和中国舞蹈艺术研究会编辑部的部分人员一起，把《全唐诗》中关于乐舞和服饰部分的资料摘录下来，编辑成《全唐诗中的乐舞资料》一书，为研究唐代舞蹈积累了资料。这本资料集于一九五八年九月，由人民出版社出版。

在广泛搜集和深入分析研究资料的基础上，欧阳予倩于一九五八年写出了《唐代舞蹈》的总论，一九五八年至一九六〇年由王克芬、董锡玖完成了第二章唐代舞蹈分述，接着欧阳予倩又写了结语。在一九六〇年第三次全国文代会期间打印成册，广泛征求有关专家和舞蹈工作者的意见。一九六一年全国文科教材会议之后，中国舞蹈史研究小组担负了中国舞蹈史教材的编写任务。因此，这个小组又称中国舞蹈史教材编写组。由于这是一项全新的工作，基础较差，该组决定先出《中国古代舞蹈史长编》（简称《长编》）为进一步编写教材积累资料和经验。

《长编》在编写过程中，曾得到欧阳予倩、阿英、杨荫浏、沈从文、阴法鲁、吴晓铃、周贻白、傅惜华等专家的帮助与指导。主编欧阳予倩在研究中国古代舞蹈

史工作中，特别强调要重视各种古籍中记载古代舞蹈的文字和形象资料，把它们与至今流传在民间、戏曲、武术、杂技中的传统舞蹈相印证，找出它们的继承关系和发展线索。这样才能够把“死”的资料研究“活”，而不是沉湎在故纸堆里不能自拔。《长编》的撰写，在正确对待古与今的关系和注重资料的可靠性、丰富性上，均为以后舞蹈史的编写和理论研究工作树立了好的风范。

中国舞蹈艺术研究会在中国舞蹈史的研究工作上，又是一分为三，既有重点，又照顾到面：由欧阳予倩率领董锡玖、王克芬等一部分人着手研究唐诗中的乐舞；盛婕率领刘恩伯、孙景琛等一部分人深入到广西、江西一带考察傩舞，赴闽南研究蒲仙戏、梨园戏等地方戏曲中的舞蹈；吴晓邦则选择了对中国三大教派的乐舞研究，组织中国舞蹈艺术研究会的一部分人员，并取得当地有关部门的协作，在苏州调查研究道教乐舞，在山东曲阜搜集祭孔乐舞。这三路研究队伍，都获得了可喜的成绩，不仅搜集到许多珍贵的活的形象资料，而且也积累了大量有关这些舞蹈的文字、图片、拓片、临摹画、曲谱、电影资料以及面具、法器等实物。这些资料已成为珍品，它们的学术价值已经被人们所认识。这是舞蹈界在“双百”方针指导下所取得的一项重大的理论研究成果。

舞蹈理论阵地的建立

中国舞蹈艺术研究会除于一九五四年出版了不定期的《舞蹈学习资料》外，一九五五年又出版了《舞蹈通讯》。这本《舞蹈通讯》强调面向群众，加强了舞蹈活动的信息交流，经常刊登各地舞蹈工作的情况，介绍工作

经验，展开在舞蹈艺术实践和理论研究中不同观点的辩论和探讨。它的出现，扩大了舞蹈理论活动的范围，开始更加普及、更加群众化，也从另一个侧面反映了舞蹈事业的发展规模正在不断扩大，舞蹈信息交流日益为大家所关心。一九五七年又编辑出版了《舞蹈丛刊》，为日后舞蹈期刊的正式出版发行打下了基础。

“双百”方针公布后的《舞蹈通讯》，面貌较前大为改观，思想变得空前活跃。从第七期开始，在这以后的短短半年内，舞蹈评论显得热气腾腾，探讨和争鸣的文章大量出现，人们敢于对当前的舞蹈现象——包括舞蹈工作、舞蹈研究、舞蹈创作和演出提出建议和批评，各抒己见，直言不讳。对于一些专家写的文章，也敢于提出不同的看法和在刊物上进行讨论，连续发表了表达不同观点的文章；对于全国各地的舞蹈工作、舞蹈创作和表演中存在的问题，提出了许多有益的建议，争鸣空气较浓。这都是“双百”方针引导下的新气象。

一九五八年一月，中国舞蹈艺术研究会创办了新中国第一本向国内外公开发行的《舞蹈》双月刊。主编陆静。这本刊物在新中国舞蹈史上占有重要的历史地位，它及时地反映舞蹈界的概况，评论舞蹈新作，介绍重要学术研究活动，报道舞蹈工作者的工作成就，交流和沟通国内外舞蹈信息，反映了当前舞蹈艺术发展的面貌，是舞蹈界的舆论阵地与学术园地，比较真实地记载了各个时期舞蹈思潮的脉搏，印记着舞蹈事业前进的足迹。

（一）《舞蹈》在“大跃进”期间，毫不例外地也曾为放文艺“卫星”宣传，发表了《插红旗，放卫星》的社论性署名文章。在“放卫星”的运动中，舞蹈理论起到了推波助澜的作用，报道全国各地舞蹈界的“大跃进”

信息，助长了浮夸风。对当时出现的一批公式化、概念化的作品，舞蹈评论界也为此大加赞赏，从理论上予以合理化和肯定，美其名曰“破除迷信”、“解放思想”。这种做法，实际上也是社会浮夸风的一种具体反映，违反了艺术规律。当时理论工作的失误，还表现在题材问题上，整个文艺界都出现了这样的倾向：对于现代题材，强调到了不适当的程度，出现了一种“题材主次”论，甚至“唯题材决定”论的论点。一九五八年八月，中国舞蹈艺术研究会和文化部联合召开“现代题材舞蹈创作座谈会”，除了强调现代题材外，文化部领导人还在会上作了《共产主义文化高潮已经来到了》的报告，并专为《舞蹈》双月刊写了一篇题为《农民歌舞放出了卫星》的文章。与此同时，又举行了“直属单位现代题材舞蹈创作跃进会演”。《舞蹈》双月刊和文化部机关报《新文化报》相继发表了《积极开展全民舞蹈运动》的长篇报道，提出了“全民舞蹈”的口号，又进一步助长了浮夸风的蔓延。

一九五八年终，由于周恩来总理的干预，这种现象才开始被制止。周总理再一次强调要认真执行“双百”方针和知识分子政策。由于整个大跃进形势仍然未能控制，所以刹车并不彻底，许多头脑发热的现象仍然在发生作用，特别是在舞蹈理论上，仍然存在着不切实际的观点和做法，不少争论仍在继续。如：关于舞蹈能不能模拟生产过程和“机器模拟”的问题；关于舞蹈能不能说话的问题；关于舞蹈活报能不能加以推广的问题；关于舞蹈题材与时代气息问题等等。

在这期间，除了“大跃进”的浮夸风在文艺界蔓延以外，我们也看到了积极的东西。这是由于不少舞蹈工

作者在“大跃进”中确实受到鼓舞。他们对“大跃进”的主观主义和浮夸风虽然还没有清醒的认识，可是都能够从积极的方面去理解，转化为一种艺术创作的推动力，调动了他们自身的生活感受和艺术积累，创作出一些好作品。有些理论工作者继续专心致志于自己的专题研究工作。这些不同的情况，汇成了一股逆浮夸风而动的涓涓细流，留下了一些有见地的理论文章，和一批有生命力的舞蹈，如舞剧《五朵红云》、《蝶恋花》，舞蹈《不朽的战士》、《走雨》等。

（二）一九六一年，经历了三年困难时期的挫折和“左”的思想干扰以后，文化艺术工作随着整个政治形势进入了一个调整时期。中共中央宣传部及时召开会议，制定了文艺界的一部“宪法”，即“文艺八条”。这个条例力图恢复和贯彻中国共产党提出的“双百”方针，给整个文艺工作重新带来了希望。

《舞蹈》双月刊上反映了这一个时期的理论研究现状，探索舞蹈艺术规律的文章也多起来了，它把舞蹈与政治，舞蹈与生活的关系放在一个新的角度来进行探索，从舞蹈艺术本体出发来体现舞蹈与客体社会的关系，更多地开始研究舞蹈自身。这当中有对舞蹈形象问题的探讨，有对舞蹈美、对舞蹈艺术形式、艺术手法方面的探讨，有对表演问题、基本训练、武功和传统戏曲表演特点方面的探讨等等。这些理论已经不同于一般就事论事的舞蹈评论，开始对舞蹈的艺术规律进行研究，成为这一时期舞蹈理论的一个新的特色。理论探讨的成果，促使一批优秀的民族风格浓郁、艺术性强的抒情舞蹈脱颖而出，如《春江花月夜》、《孔雀舞》、《长绸舞》、《蛇舞》、《弓舞》、《灯舞》等。

舞蹈理论的深入探讨

在舞蹈艺术实践中，涉及到较深一层的理论问题，对舞蹈题材，舞蹈的社会功能，舞蹈艺术特性等问题进行了探讨。

一、舞蹈题材问题

题材问题，一直是困扰着文艺界的一个争论不休的问题，舞蹈界也不例外。“双百”方针公布以后，这个问题本应得到解决，然而，因为这个方针很快受到“左”的干扰，没有得到真正的实行，所以题材问题也不可能得到彻底的解决，时常反复。

“大跃进”时期，因为不恰当地提出要建设“共产主义文化”，题材问题重新受到严重的限制，凡是写了被当时视为重大题材的舞蹈，质量再差，也得到盲目的肯定。反过来，凡是写了其他题材的舞蹈，都被认为不是为政治服务的，质量再好，也要受到批评。舞蹈工作在这一时期，多次召开“现代题材舞蹈创作座谈会”，举行“现代题材舞蹈联合演出”，在理论上同时批判其他题材，特别是爱情题材的作品，把这类舞蹈看作是“不健康”和“小资产阶级情调”的东西，把写重大题材强调到绝对的地步，同时又把重大题材和其他题材对立起来。

舞蹈题材问题之所以时有反复，主要原因有二：一是受舞蹈为政治服务的观念所束缚，每当政治形势发生变化，舞蹈理论便急于配合政治进行宣传，一窝蜂地进行响应。这主要是发自舞蹈界的政治热情，认为配合政治任务是革命舞蹈的天职；也有是由于形势的压力，不能不响应，以免受到指责。二是对舞蹈艺术的规律认识

不足，对题材问题缺乏深入地研究，反映了当时理论认识水平上的局限。舞蹈评论界对表现爱情题材的抒情舞蹈《花儿与少年》时而肯定，时而否定的多次反复，就说明了这一点。

二、舞蹈的社会功能问题

中国自古以来就有文以载道的传统。对于革命文艺的作用，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中也提得十分明确：“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”多少年来，从土地革命时期、抗日战争时期、解放战争时期和新中国成立以来，革命文艺的战斗作用始终被强调到第一位，为推进革命事业的发展立过功劳，这是有目共睹的历史事实，也是不可动摇的时代赋予的使命。

确实，马克思主义者认为，一定的文化是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映，反过来它又必然地要为巩固其基础服务，为一定的社会政治经济服务。文学艺术从来都不是与社会绝缘的东西，强调艺术的社会功能，是必要的。文艺不为其基础服务，它自身也就无从发展了。在舞蹈理论上，这方面宣传得很充分，也是正确的，它保证了舞蹈艺术健康地向前发展，但在这一问题的认识上，也明显地存在着不足之处：其一，把舞蹈的社会功能看得过于单一，忽略了它的多种功能的多方面作用；其二，对于舞蹈如何为社会政治经济服务，理解得过于简单化，甚至生硬地要求配合，而不讲求如何配合，对内容要求多，对艺术质量要求少，流于概念化，简单化；其三，对舞蹈为政治服务的社会功能有时

过于夸大，过于严重地看待它可能产生的影响。从消极的一面来说，这种对社会功能的不恰当的估计，导致把艺术问题看成为政治问题，被不恰当地上纲上线，造成了惨痛的教训。

三、舞蹈艺术特性问题

“双百”方针公布后，舞蹈特性的问题开始受到注意，舞蹈编导和舞蹈评论界都认识到，对待舞蹈创作和演出，都不能停留在就事论事的表浅层次，需要研究一些带规律性和专业性的课题，陆续发表了一点这类文章，但是很快就被反右派以及后来的“大跃进”浪潮所淹没。到了一九六一年的短暂的调整时期，才又开始复苏，有关舞蹈艺术特性的文章陆续见于报刊，而且都有独到的见地。可惜时间不长，由于形势的急转直下，又再次停顿下来。

研究舞蹈的艺术特性和规律，一般不能忽略三个方面的要素：（一）舞蹈是以人体动作为其表现手段的，一门独立的艺术形式，有它的特长和局限性；（二）舞蹈作为一门综合性的艺术形式，它与音乐、美术、文学的相同与不同之处；（三）舞蹈艺术作为社会意识形态，它与社会生活的辩证关系，即舞蹈家如何正确地认识生活，真实地反映生活。这三个方面在研究舞蹈特性和规律形成过程中，是相辅相成、不可分割的。只有把舞蹈的内部因素和外部因素结合起来，作系统的考察，才能较为全面地掌握它的表现特性和规律。在这一时期的探索中，这些关系还未能得到全面地考察，一般只能侧重其某一方面，更多的只是从社会学的角度来进行研究，只探索它的外部关系；有的则只是谈舞蹈专业技巧和艺术表现手法特点，进行局部性的研究，如：舞蹈形象、舞蹈语

言、舞蹈的艺术美、舞蹈与音乐的关系及编舞的章法、舞剧的规律与特点等问题。然而这些单方面的探讨，仍然是十分有益的，是向引导人们全面认识舞蹈艺术的特性，迈出了坚实的一步。

关于“三化”的讨论

周恩来总理于一九六三年八月十六日在人民大会堂河北厅召开的音乐舞蹈座谈会上，讲了关于文艺工作的方针，关于阶级性、战斗性、民族化、现代化（或叫时代性），关于艺术作品的标准，创作的表现形式等问题，后被归纳为“三化”，即革命化、民族化、群众化。

把音乐舞蹈纳入社会主义革命文艺的轨道，是周总理一贯的心愿。为了使各种不同风格、不同类型的音乐舞蹈品种的发展各得其所，既保护民族的音乐舞蹈能够按着自身特有的规律向前发展，不受外来艺术过猛地干扰和冲击，同时又鼓励外来音乐舞蹈发挥其特长，逐步在中国生根。他提出了对不同类型的音乐舞蹈表演团体和教育事业进行调整的建议——建立两种音乐学院、两种舞蹈学校、两种舞剧团体、两类乐团等等，形成音乐、舞蹈事业的新布局。周总理从音乐、舞蹈的内容、形式、风格、品种到事业布局，都作了苦心地安排，并且指出了发展方向。

这时期的舞蹈理论，也围绕着“三化”问题，展开了长达两年之久的讨论。当时对于周总理这一战略思想，舞蹈界的理解深浅不同，理论准备也不够，但是也提出了不少值得思考的问题，一时难于强求统一，客观上形成了一个学术争鸣的局面。如关于要不要建立艺术的民

族主体的问题，就有各种不同的意见。有的人认为应该立足于本民族艺术，以民族艺术为主体。有的人甚至由此而提出外来艺术品种，不能与本民族艺术平起平坐。但也有不少人认为这不符合“双百”方针，也不利于外来艺术品种的生根发展，造成等级区别对艺术特别有害，必须共存共荣，自由竞赛，不能分主次。又如对于“先分后合”方针的理解，也有不同意见。有的人认为艺术的发展必须相互吸收、相互哺育，分是不可能的，会导致艺术发展的停滞，也行不通。有的人认为分并非绝对化，并非河水不犯井水，而是各种不同的艺术品种都应该有一个自身的立足点，只有确立了自身的立足点，才谈得上借鉴和吸收，否则就会导致互相混杂、你我不分。还有人认为分是现阶段的一种保护措施，当前应该先强调分，以保存本身的特色。也有人认为分并不是就意味着相互排斥，而是指有选择地吸收和消化，目的还是为了壮大自己。此外，对于民族化的概念，也有不同的看法。有的人认为民族化只能是指对外来艺术形式而言，使它逐步化为自己民族的东西，成为本民族所承认的东西。至于本民族已有的东西，就不存在民族化的问题。有的人则认为民族化是一个宏观的概念，是指要建立更加民族化的民族艺术，土生土长的东西也有一个更加民族化，民族特色更鲜明的问题，建立民族化的艺术观念仍然是必要的，这也是一个发展着的概念。至于如何才能做到民族化，以及芭蕾如何民族化等等问题，在这次大讨论中都有涉及。关于音乐舞蹈如何革命化和群众化，也有不少探讨文章。这场大讨论，是六十年代最大的一场音乐舞蹈理论活动，对引导舞蹈艺术的发展起着十分重要的作用。

舞蹈理论的新发展

一九七九年，随着中共十一届三中全会带来的阳光雨露，当代中国开始了社会主义建设改革开放的新时期，整个文艺战线出现了蓬勃生机，舞蹈理论研究由此展现了一个空前活跃的局面。

新时期的实践

一九八〇年五月，在大连举行的“全国第一届舞蹈比赛”和紧接着同年十月在北京举办的“全国舞蹈编导进修班”，是舞蹈界拨乱反正的一次可贵的实践。

全国舞蹈比赛，涌现出一批题材、体裁、形式、风格多样的，具有时代精神和艺术质量较高的好作品，像《再见吧！妈妈》、《无声的歌》、《小萝卜头》、《啊！明天》等，既是反映革命现实生活重大事件的现实题材的舞蹈创作，又有较高的艺术价值。各民族的民间舞蹈在“四人帮”长期禁锢后，迅速得以复苏，而且有了新的发展，像《水》、《养蜂的小妞》、《追鱼》、《橄榄歌》、《火把节》这样的作品，都有新意。古典风格的舞蹈也有新的收获，如《金山战鼓》、《敦煌彩塑》、《醉剑》等，虽经久仍脍炙人口。特别是一批创作舞蹈，它们在更大范围上体现了生活的丰富性和舞蹈家动人的想象力，如《海浪》、《奔驰》、《夜曲》、《光之恋》等等，风格新颖，诗意浓郁。这次舞蹈比赛，集中地表现出中共十一届三中全会以来舞蹈艺术的新气象，出现了粉碎“四人帮”后

舞蹈创作的第一个新高潮，令人对舞蹈的发展前途充满信心。这是正确方针和理论指导下取得的不平常的成绩，也是舞蹈家们思想解放后培植出来的第一批鲜艳的香花。正如周巍峙在总结报告中阐述的那样，他充分肯定了通过比赛涌现出来的一大批编导和表演人才；高度评价了参加比赛的舞蹈作品在题材、体裁、风格、形式方面的突破和创新；赞扬了创作上民族风格的发展和表现手法的丰富多样；也肯定了在这次比赛中舞蹈音乐、服装设计等方面的新成就，并且指出了今后的努力方向。舞蹈与政治、舞蹈与生活的关系在实践中得到了较好地解决，舞蹈编导对舞蹈规律的掌握能力有了很大的提高，视野也更加开阔了。

为了巩固这次比赛的收获，总结创作经验，也为了今后进一步繁荣创作创造条件，中国舞协和文化部艺术局决定，把这次比赛获奖的部分编导，少数民族文艺会演的舞蹈编导，中直文化团体的舞蹈编导共 140 多人集中起来，举办全国舞蹈编导进修班。在进修班中，共有 12 位获奖舞蹈编导作了艺术总结发言，介绍他们的创作经过和创作心得体会；有 16 位专家作了专题报告。他们同与会者一起，共同探讨舞蹈创作的艺术规律，研究舞蹈创作的专业技巧。其中包括大家普遍关心的舞蹈题材问题，有关舞蹈美学问题、舞蹈音乐问题，以及舞蹈创作的专业知识问题，并对第一届全国舞蹈比赛的成果进行了科学的总结，为舞蹈艺术的发展打下了较好的基础。这次舞蹈编导进修班的材料在一九八四年由人民音乐出版社以《谈舞蹈编导创作》为书名正式出版，成为这一时期公开发行的一部有价值的舞蹈理论著作。

学术研究活动广泛开展

全国第一届舞蹈比赛后，不仅促进了创作的繁荣，而且也促进了舞蹈理论研究工作的向前发展。这一时期舞蹈理论阵地也不断地扩大，舞蹈研究部门纷纷成立，积极开展各种专门的舞蹈学科的研究，形成了一个百花争艳的大好局面。

一、舞蹈研究机构普遍建立

当代中国的舞蹈理论研究机构，除全国性的中国艺术研究院舞蹈研究所外，各省、市、自治区的艺术研究所里和舞协各分会中，根据各自的条件与需要，也陆续建立了不同形式的舞蹈研究机构。一九七九至一九八六年，在内蒙古、安徽、云南、四川、河北、辽宁、陕西、福建、江苏等省和自治区的艺术研究所内设立了舞蹈研究室或研究小组；在云南、宁夏回族自治区舞协分会内设立了舞蹈研究组；湖南省舞协分会则下设了民族民间舞蹈研究会；一些省、市、自治区艺术院校和群众艺术馆中，也专门设置了舞蹈研究组或专门配备舞蹈研究人员。在全国初步形成了舞蹈研究组织的网络。

一九八五年五月，在中国舞蹈家协会第五次会员代表大会上，随着新时期舞蹈事业飞速向前发展的趋势，在中国舞蹈家协会领导下，成立了舞蹈编导学会、教学学会、舞蹈史学会、儿童歌舞学会、民族民间舞蹈研究会、少数民族舞蹈研究会、芭蕾舞研究会、群众舞蹈研究会、舞蹈美学研究会、拉班舞谱研究会 10 个学术性组织。随后，各种学术研讨活动，在全国范围内积极开展起来。

一九八五年八月，教学学会在北京举办了首届中国舞“桃李杯”邀请赛，来自全国7个舞蹈院校的近200名选手参加了比赛，对促进舞蹈教育事业的发展，积极培养优秀演员，起到了十分重要的作用。

一九八五年十月，全国少儿舞蹈创作座谈会在江苏溧阳召开。来自全国各地的专家、代表在会上就如何表现富有中国特色的，新时代少年儿童的精神面貌，塑造少儿典型形象，体现少儿情趣和特点，克服成人化、概念化等问题进行了深入的探讨。

一九八六年七月，少数民族舞蹈学会第一届年会，在呼和浩特召开。22个民族，106名代表参加了会议，在会上对少数民族的舞蹈特征、现状、继承与发展等专题进行了探讨，发表论文100余篇。

一九八七年九月，编导学会第一届学术讨论会在北京召开，来自全国14个省、市、自治区的22名代表出席会议，对新时期舞蹈创作的现状及创作中存在的问题，进行了较深入地分析，提出舞蹈作品要与时代同步，与人民同心；要贴近生活、植根民族、力求出新；同时要加强编舞技法的研究，全面提高编导的素质。

这个时期举行的全国性学术讨论会还有：一九八五年秋在苏州举行的吴晓邦舞蹈艺术思想研究会；一九八五年十月在南京召开的全国舞蹈创作会议；一九八六年三月在沈阳召开的北方秧歌学术讨论会；一九八七年五月在厦门召开的全国首届舞蹈评论学习班；十一月在陕西渭南召开的陕西民间鼓舞学术讨论会；十二月在桂林召开的全国壮族、布依族舞蹈学术讨论会；一九八七年十二月在北京举行的贾作光舞蹈作品表演研讨会；一九八八年九月、十二月，分别在北京、上海召开了舞剧创

作研讨会和现代舞研讨会等等。这些紧密联系实践的学术探讨活动，使舞蹈各学科的理论研究，迈向了一个更高的阶梯，向深层次发展。

二、舞蹈刊物、专著、译著日益增多

随着舞蹈学术研究的普遍开展，为适应形势发展的需要，除《舞蹈》双月刊外，一九八〇年五月《舞蹈论丛》（季刊）创刊了，主编叶宁；设有舞蹈理论、舞蹈美学研究、舞蹈史论、舞蹈流派介绍、学术争鸣园地等。

《舞蹈艺术》一九八〇年创刊，首任主编吴晓邦，是中国艺术研究院舞蹈研究所主办的理论学术性刊物。该刊物以繁荣舞蹈创作，加强理论建设，提高舞蹈队伍的艺术修养，推动舞蹈事业发展为目的；设有理论研究、创作评论、舞蹈史、舞蹈家评介、表演导演经验谈、外国不同舞蹈流派介绍、群众舞蹈等栏目。

此外，中国舞协还编印了《舞蹈信息报》、各省市舞协分会编辑出版了《舞蹈通讯》、《舞蹈研究》、《舞蹈摘译》等地方性的刊物。其中以广东舞协分会的《舞蹈研究》、上海舞协分会的《上海舞蹈艺术》影响较大。

八十年代理论研究的成果还表现在舞蹈专著、译著的出版上。舞蹈史论研究方面，出版了欧阳予倩的遗著《唐代舞蹈》（一九八〇年八月上海文艺出版社出版），和由孙景琛、彭松、王克芬、董锡玖分别在《中国古代舞蹈史长编》基础上修改撰写的《中国舞蹈史》古代部分（一九八七年由文化艺术出版社陆续出版）。舞蹈史的研究还促成了舞蹈知识丛书的编写出版，其中有王克芬编著的《中国古代舞蹈史话》（一九八〇年人民音乐出版社出版），刘恩伯、张世龄、何建安编著的《汉族民间舞蹈介绍》（一九八一年五月人民音乐出版社出版），由王

克芬、董锡玖、刘凤珍撰写的《中国古代舞蹈家的故事》（一九八三年六月人民音乐出版社出版）。舞蹈论著方面有《新舞蹈艺术概论》（吴晓邦著，一九八二年十一月中国戏剧出版社出版），《舞论集》（吴晓邦著，一九八五年九月四川文艺出版社出版），《舞蹈概论》（隆荫培、徐尔充著，一九八四年七月上海文艺出版社出版），《舞蹈编导常识》（薛天著，一九八四年五月人民音乐出版社出版），《中国少数民族舞蹈》（薛天主编，一九八六年九月文化艺术出版社出版），《舞蹈欣赏》（雪天、心天著，一九八九年一月人民音乐出版社出版）等等。

为了较全面地掌握舞蹈艺术的知识，借鉴外国有益的经验，八十年代开始陆续出版了一些译著，其中影响较大的有：《邓肯自传》（美国伊莎多拉·邓肯著，朱立人、刘梦奎译，一九八一年上海文艺出版社出版）。《舞蹈和舞剧书信集》（法国让·诺维尔著，管震湖、李胥森译自法文本，一九八二年上海文艺出版社出版；朱立人译自俄文本，一九七九年至一九八一年在《舞蹈论丛》中连载）。《芭蕾简史》（美国理查·克劳斯著，郭明达译，一九八二年上海文艺出版社出版）等等。

这些舞蹈史论著作及译著，对于提高人们的舞蹈文化素养，丰富舞蹈知识，起到了积极作用。它同时也为舞蹈美学研究提供了多方面的参考资料。

三、舞谱研究的新收获

新中国成立后，舞谱研究有了新的较大的进展，尤其是八十年代以来更取得了可喜的成就。

（一）《拉班舞谱》，最早是在四十年代由戴爱莲引入中国。她在重庆前国立歌剧学校、国立社会教育学院任教时，介绍了拉班舞谱。一九四五年夏天，她到成都、

川北、西康等地，深入山区、民间，曾用拉班舞谱记录了 8 个藏族舞蹈，而这个舞谱一份被纽约舞谱陈列馆所收藏，另一份被伦敦舞谱中心图书馆所收藏。八十年代，戴爱莲应邀前往英国、法国，参加纪念世界著名舞蹈理论家鲁道夫·拉班诞生一百周年的活动——在伦敦举行的学术讨论会和巴黎桑伊举行的“国际拉班舞蹈学会”第十一届会议。她还是国际拉班舞谱学会的副主席。在她的热心提倡和言传身教下，拉班舞谱在中国舞蹈工作者中逐步推广。中国舞协举办了由戴爱莲亲自执教的拉班舞谱讲座，培养了第一批 40 名拉班舞谱学员；中国舞协与北京舞协分会联合举办了有 80 余人参加的全国拉班舞谱初级和中级班；中国舞协进而又举办了拉班舞谱高级教材进修班。吴静姝、冯碧华、张苓、罗秉钰、欧阳莉莉、谭联英等一批具有较高水平的拉班舞谱教学研究人员已经成长起来。通过有系统、有计划的普及与提高，为拉班舞谱在中国更深入地推广和应用，培养了骨干，取得了经验，奠定了基础。彭松、冯碧华运用拉班舞谱解释了“禹步法”、“敦煌舞谱南歌子·遐方远”、“威加四海之舞”、“德寿宫舞谱”、“文德之舞”等中国 7 个历史朝代的 9 个舞谱。这对拉班舞谱在中国的应用推广是一次有意义的实践。

（二）《定位法舞谱》。一九八四年一月，中国舞协在北京举行了有舞蹈界、科技界 200 多人参加的武季梅、高春林《定位法舞谱》发表会。武季梅、高春林创建的《定位法舞谱》，是根据人体的骨骼结构和人体运动规律，按照空间几何中“球面坐标系”的原理创建的，并确定舞谱必须与音乐的旋律紧密结合的原则。在基本原理上将人体与空间的关系和人体自身各部位之间的关系

明确区分开来。将方位圆（横向圆，似地球的纬线）、角位圆（纵向圆，似地球的经线）和自转圆（人体自身的某些部位自转）分别定位。所以命名为定位法舞谱。经过教学与推广，已被证明它具有较准确地记录人体在空间和时间中的运动语言的功能，在舞蹈实践中有它的实用价值。

（三）《东巴跳神经书》。一九八四年三月，云南省丽江纳西族自治县图书馆，在整理《东巴经》时发现的《东巴跳神经书》是中国舞谱研究中的重大成果。纳西族的象形文字舞谱——东巴跳神经书，不但有近千年的历史，而且是当代人还能看懂、能按谱舞蹈的最古老的舞谱。按照这种象形文字舞谱表演的东巴舞蹈，显示出各种不同的风格：有的舞蹈宗教色彩较浓，动作规范严谨；有的舞蹈自娱性较强，动作优美自如；有的舞蹈显得威武、雄壮，很有气魄。舞蹈内容大多是跳神和模拟动物的动作。东巴舞是活的纳西族古老的舞蹈。它完整地保存着巫舞的特点。《东巴跳神经书》不仅总揽了纳西族古老乐舞类别及跳法，综织成体系，独树本族传统，而且以图画似的象形文字与符号标记，对舞蹈的姿势、动律、场位、路线、特殊造型（动作）、技巧以及乐舞器具的用法等，做了规律化的、比较科学的描述，具有舞谱的特征。

（四）《八卦舞谱》。周冰对八卦舞谱的破释，从舞蹈领域跨进了六经之首的《易经》。她在对巫祀中的舞祭挖掘考察过程中，发现巫舞中的“禹步”就是踩八卦。这种舞蹈是用八卦的模式予以规范的；是合着八音的节律，踩着八卦的方位起舞的。所谓八卦模式，即建立在阴阳观念基础上的，用卦爻的方位作为舞蹈运动的向标，

子午向（背北朝南），五行定位（金、木、水、火、土代表西、东、北、南、中），同咒语、巫词相结合。咒语解说手势的变化，巫词解说步法的运动方向和各元素之间的协调关系。实践证明，它又起到了舞谱的功能，所以命名为“八卦舞谱”。八卦是个宇宙模式、球体、四维空间，人站在球座标的中央，按照巫词所指示的方位，由点、线、面相联接，不停地运动，舞蹈动作的规律和作法也就一目了然。每句巫词中隐含着五方、九州、天干、五色、二十八星宿的星座、五行、地支等与卦爻的方位相复合。舞者只要记住或熟悉其中某一项的方位，就能找出舞蹈动作的操作过程，有规可循，有律可求，从而达到看谱会舞的目的。八卦舞谱来源久远，已有四千二百年左右，但它成为祀神乐舞程式化的舞蹈，可以说在汉代已基本固定下来。它是当今世界上最古老的舞谱。这一发现和破译，不仅恢复了一种古老的舞蹈，填补了舞蹈史上的一项空白，而且开辟了一项边缘科学，对研究中国传统文化将产生深远影响。周冰在国内、外各种学术会议上宣讲后，引起各方面专家学者的兴趣，受到了重视。

四、国家重点艺术科研项目

由文化部、国家民族事务委员会（简称国家民委）、中国舞蹈家协会主办的《中国民族民间舞蹈集成》（简称《民舞集成》）和中国大百科全书出版社委托中国舞协编撰的《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》是两项十分重要的国家任务。

《中国民族民间舞蹈集成》是一九八一年由文化部、国家民委、中国舞协共同发起编写的，一九八三年被列入国家艺术科研重点项目。《民舞集成》主编吴晓邦，副

主编孙景琛、陈冲。总编辑部设在中国艺术研究院，各省、市、自治区成立了省卷编辑部，负责《民舞集成》的普查、搜集整理、编写和出版工作。《民舞集成》将保存全国 56 个民族自古至今流传的民间舞蹈，记录这些舞蹈的源流、演变、师承、现状、风格、特色、音乐、服饰、道具及其有关的节令、习惯、宗教、祭祀、民间传说、工艺美术等多方面的翔实资料，为各民族舞蹈的研究、创作、教学、表演提供系统的可靠依据，同时对中国民族学、历史学、民俗学、文艺史的研究，也将起到重要作用。

《民舞集成》是一项集体攻关的宏伟工程。全书按现行政区域分成 31 个省（市、自治区）卷。在成书过程中将先后完成三种版本。首先是基层——各地（市）县把本地流行的民间舞蹈全部搜集起来，编成“资料本”，这是《民舞集成》的基础。其次是省卷编辑部在“资料本”的基础上，按照“题材广、品种全、质量高”的原则，编纂成“省卷本”，这是《民舞集成》的主体。最后是由总编辑部在“省卷本”的基础上编选出各种舞蹈的“精选本”，这是对国外发行的版本。这些版本就像用巨石一层层垒起来的金字塔一样，成为舞蹈界一部空前宏伟的巨著。

《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》舞蹈学科的编撰工作，自一九八二年二月开始，中国舞蹈家协会接受中国大百科全书出版社的委托，建立了由舞蹈界各方面专家、理论家 17 人组成的编辑委员会。主任委员吴晓邦，副主任委员叶宁，顾问戴爱莲。全书分 8 个分支，分别由编委担任分支主编：舞蹈理论（主编隆荫培），中国古代舞蹈（主编董锡玖），中国近现代舞蹈（主编叶宁），

中国少数民族舞蹈（主编贾作光），汉族民间舞（主编盛婕），芭蕾及欧美民间舞（主编陈锦清），亚洲、非洲、拉丁美洲舞蹈（主编田雨），现代舞（主编游惠海）。一九八二年至一九八五年，经 150 余位专家撰写，四年内完成了 370 余个条目，计 40 余万字，于一九八五年六月召开编委会审查定稿。此书于一九八九年四月由中国大百科全书出版社出版。该书反映了中外古今舞蹈的精华，但由于编写时间较短，又受字数限制，不足之处，有待进一步完善和提高。

《中国民族民间舞蹈集成》和《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》的编写出版，是舞蹈理论界日益成熟的标志。

《中国民族民间舞蹈集成》，不但有艺术价值和科学研究价值，而且也具有文献价值。《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》的编写，是舞蹈知识科学化、系统化的一个过程，调动了舞蹈界各个专业方面的理论家，促进了各个舞蹈专业的全面思考与系统研究。这两项工作，标志着当代中国舞蹈理论研究已经进入了全面规划基本建设的新阶段。

总的来说，新中国成立四十年，舞蹈理论的发展，除了它自身的发展轨迹外，还受到整个社会不同时期的政治形势和社会思潮的影响。不同时期又有不同的特点。由于中国共产党的文艺方针的指导，舞蹈理论的发展是健康的，成绩是突出的，总的方向是端正的。当然，就整个舞蹈理论的实际情况来看，由于某些主客观条件的影响，曾经发生过失误和出现过某些片面性。舞蹈理论还落后于实际的需要，有不少课题还有待进一步探索。但是，只要舞蹈理论工作者团结一致，努力学习和掌握辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，以科学的态度和

方法，密切联系中国舞蹈艺术的实际，自觉有效地抵制资产阶级自由化的侵蚀，构建有中国特色的社会主义舞蹈理论，这一光荣而艰巨的历史使命，是一定能较好地完成的。过去已有了一个好的开端，并且已经初步形成了一个舞蹈学科的框架，涌现了一批在理论研究方面作出过突出贡献、富有宝贵实践经验和才华出众的研究人员。舞蹈理论的发展趋势是令人充满信心的。

中国业余群众舞蹈活动

群众舞蹈，泛指广大人民群众在劳动、工作、学习之余的自娱性舞蹈活动。它是当代中国舞蹈的一个重要方面。

新中国成立后，中国共产党和各级人民政府，十分重视城乡各族人民的业余文化生活（包括舞蹈和歌舞），不仅制定了相应的政策，保护和发展各种健康的传统舞蹈活动，使之成为教育群众，活跃群众文化生活的事业来提倡，并且在组织上建立健全了各级群众艺术馆、文化馆、农村文化站、文化中心、工人文化宫、职工俱乐部、少年宫、少年活动中心等，使全国广大农村、城市、工矿、学校中亿万工农、青少年等群众性的舞蹈活动，有组织、有系统地开展起来，并取得巨大的成绩。从五十年代到一九八九年，全国各省市级群众艺术馆由 31 个增加到 348 个，县文化馆由 896 个增加到 2973 个，乡镇文化站由 6000 个增加到 5.3 万个，专职干部达 13 万多人；工人文化宫、职工俱乐部由 789 个增加到 59066 个，专职干部 83976 人；全国青少年宫和少年活动中心，

则由 190 个增加到 1281 个。四十年来，在整个群众业余文化组织系统中，已形成一支强有力的从事群众舞蹈的骨干队伍（包括民间舞蹈家），他们在组织群众舞蹈活动，向群众普及舞蹈知识，提高群众舞蹈质量，引导群众舞蹈朝健康的道路发展等方面，起着十分重要的作用。

群众业余舞蹈活动，是群众文化生活中的一个重要组成部分。它是由有着古老传统的、代表农耕文化的各民族民间舞，和近期发展起来的，代表工业文明的城市室内舞、集体舞、舞台表演性的舞蹈两大部分组成。内容的丰富性，形式的多样性，活动的季节性，广泛的群众性，坚持业余自愿的原则，是群众业余舞蹈活动最基本的特点。广大的农牧民、职工、士兵、青少年等通过参加舞蹈活动，既能促进友谊，增强团结，丰富人们的精神生活，又能提高人们的审美意识，陶冶情操，起到移风易俗的作用。群众业余舞蹈活动的蓬勃开展，从一个侧面反映出国家强盛、民族兴旺、社会稳定、经济繁荣的大好局面，它是社会主义精神文明建设中，不可忽视的一个重要环节。

中国是个历史悠久，幅员辽阔、多民族统一的国家。几千年来，各民族共同生活繁衍在中华大地，每个民族都拥有全族成员喜爱的传统民间舞蹈。由于各民族之间在政治、经济、文化上密切交往，互为影响，因而形成了既有共同特征，又有不同特色的各族民间舞蹈；由于各民族的社会发展的不平衡，又形成各民族民间舞在内容和形式上的差异；各民族不同的历史，不同的心理素质，不同的地理环境和风俗习惯，又使各民族的舞蹈活动呈现丰富多彩的生动局面。

源远流长的各族民间舞蹈，保存着古代文化的遗存：

如图腾崇拜、巫术、祭祀、礼仪、崇拜自然、祈福除祸等。它们与人民的生活息息相关，因而能长期地保存在民间，成为群众生活中不可分离的部分。人们在农闲时节，婚丧嫁娶，迎神赛会，喜庆丰年之时，尤其是在春节、灯节或各民族传统的节日里，人群潮涌般地流向街道广场，田间地头，在鼓乐喧天，琳琅满目的精彩表演和欢声雷动人山人海的特定环境中，把丰富多彩的各族民间舞蹈，一代一代地传留下来，深深地扎根在人民群众之中。

汉族地区的农村群众舞蹈

汉族是在 56 个民族中人数最多，分布最广的民族，从黄河流域、长江流域、珠江流域到松辽平原，广袤的居住区和差异极大的自然环境，形成了汉族民间舞蹈不同的地区风格。群众在日常生活中创造了内容丰富、种类繁多、形式多样、技艺精湛的广场民间舞蹈，如龙舞、狮舞、秧歌、高跷、旱船、小车、竹马、花灯、面具舞，以及各种灯彩、鼓舞、棍棒舞等。它们的形成经历了一个漫长的发展过程，是劳动人民和历代艺人智慧的结晶。正因如此，几千年来，它虽然几经兴衰，但却始终断断续续地流传在农村，并深受广大农民群众的喜爱。表演民间舞是汉族农村群众最基本的舞蹈活动形式，参加者即是表演者。最盛大的群众舞蹈活动都是在每年春节、灯节期间。但在旧中国，由于农村经济屡遭破坏，农业凋敝，广大农民生计艰难，因而不但在传统节日时群众性的舞蹈活动很难一见，而且许多传统的民间舞蹈断代失传，濒临绝迹的危险。

新中国成立后，中央人民政府十分重视群众业余舞蹈活动。一九四九年十二月，文化部和教育部联合发出《关于年节、春节群众宣传工作和文艺工作的指示》指出：一九五〇年是中华人民共和国成立后的第一个新年。全国人民将以前所未有的愉快心情来庆祝，要求利用这个时期开展群众文艺活动，还特别强调“新秧歌是一种最普遍、最具群众性的艺术形式，应继续推广并加以提高。同时应广泛采用当地人民所熟悉的原有各种艺术形式，并加以改造。对于各种旧艺人、旧组织，也应鼓励他们用他们所固有的形式来宣传新内容，积极参加年节和春节活动”。各级基层文化组织都遵循文化部的指示，组织了大批舞蹈工作者到基层去进行辅导。使一九五〇年的新年和春节的群众舞蹈活动，热火朝天地开展起来。同时，还挖掘、恢复了许多快要失传的民间舞蹈，使几乎销声匿迹的民间舞蹈艺术得以恢复、发展，广大农村的群众性舞蹈活动轰轰烈烈地开展了起来。

一九五三年四月，在北京举办了第一届全国民间音乐舞蹈会演，来自全国各地的民间艺人 300 多名，表演了 100 多个有地方特色的音乐舞蹈节目，其中河北唐山地区秧歌《跑驴》、福建的《采茶灯》，保定的《狮子舞》等，这些第一次从民间广场走上舞台的作品，演出后受到舞蹈界的好评。

秧歌是流行于北方汉族地区最普遍的一种歌舞形式。由于地理环境、风俗习惯不同，各地秧歌也各具特色：东北秧歌泼辣、风趣，节奏鲜明，富有棱角；河北秧歌幽默、活泼、淳朴；山东的鼓子秧歌剽悍粗犷；胶州秧歌柔和舒展、利落；海阳秧歌古朴、灵活；山西秧歌明快、豪放；陕北秧歌健壮、潇洒。

秧歌队由十余人到数十人组成。舞者装扮成各种人物。舞蹈开头结尾为大场，中间穿插各种小场：对唱、情节舞或小戏。大场是集体舞，以队形变化为主，间或加入一些特技表演。队形变化十分丰富，俗名有走八字、二郎担山、龙摆尾、卷白菜心、九莲灯、枣核乱开花，编蒜辫、蛇盘九个蛋等等。

在辽宁省朝阳市每年都要举行盛大的秧歌会，在农历正月十五晚上，村村社社组织的几十支秧歌队向市中心广场汇集而来；龙灯开道，接着是《老汉推车》、《狮子舞》、《高跷》、《旱船》，最后是手持各种道具，彩色缤纷的秧歌队，热闹红火，秧歌队与围观的群众在一起形成欢乐的海洋。闹秧歌的主要是农民和村镇小手工业者，他们闹秧歌是为欢庆丰收，为消除一年辛劳，为祈求来年风调雨顺，国泰民安。东北有“耍正月、闹二月、哩哩啦啦到三月”的说法，可见闹秧歌对北方农民有着巨大的吸引力。

在中国北方流行秧歌，在南方云南、贵州、四川、湖南等省则流行花灯、采茶，它也是南方广大农民群众喜爱的一种民间歌舞形式，花灯以舞扇的灵活、变化快、花样多、舞姿的曲线美而最受人称道，其中也有大型集体歌舞、小型对舞、情节舞和灯舞穿插其中。

狮子舞也是在汉族地区流传最广，最受群众喜爱的舞蹈。远在南朝梁代就有狮舞的记载，狮子在历代人民心目中都把它视为吉祥喜庆之物。舞狮由两人扮演，一人举狮头，一个披狮皮作狮尾，舞时前后由武士执能转动的绣球或大头和尚执拂尘领舞。北方的狮子注重外形的逼真美观，狮头金面赤目，全身饰以金黄色的棕毛；南方的狮子以布为饰，布上绘以彩纹，狮头轻巧，便于

表现各种技巧。

《狮子舞》分文武两类：文狮重表演的逼真，有扑球、绕球、咬尾、抖毛、啃腿、舐毛、啃球、卧倒打滚等动作；武狮重技巧，以举、转、登高为主，并有跳梅花桩这种高、难、险的动作，二人在离地面二米高的五根杯口粗的立柱上，闪跳腾挪，动作十分惊险。河北的狮舞能上五张方桌，广东的狮舞能沿竿而上“采青”，四川的狮舞能表演出高井打水、姜太公钓鱼和天鹅抱蛋等惊险动作。狮子舞还有由一人扮演的，俗称少狮。除此之外，还有板凳狮、手摇狮子、提线狮子等。

一九五七年三月，第二届全国民间音乐舞蹈会演在北京举行，27个代表团演出了近300个音乐舞蹈节目，安徽的《花鼓灯》、江西的《鲤鱼灯》、浙江的《百叶龙》等优秀舞蹈节目，以古朴的风格，精巧的构思和出色的表演，又一次获得首都舞蹈界和群众的高度赞许。

花鼓灯流行于安徽省淮河两岸的怀远、凤台、淮南、颖上、蚌埠、临淮一带。每逢年节、迎神庙会，即由农民、船工、纤夫、小手工业者，临时组成自娱性的玩灯班子粉墨登场，吸引着四乡八镇的男女老少，演出的广泛性和群众性是少有的，在正月十五玩灯高潮时，花鼓灯不知吸引了多少观众，只要花鼓灯锣鼓一响，墙头屋顶，桅杆尖上都是看客。花鼓灯的表演分上场灯、舞岔伞、引场、大场、花场、盘鼓、后场七部分。舞蹈一开始，在热烈欢腾的锣鼓声中，舞岔伞者领着鼓架子、兰花出场，走出满天星、蛇脱壳、编篱笆等队形。在统一的节奏下，演员们各显其能，表演各种不同的步伐和舞姿。鼓架子的筋斗、争奇斗胜、此起彼伏。兰花们的扇子手绢上下翻舞如彩蝶双飞，加之锣鼓热烈激昂，口哨

喝彩声震耳欲聋，一下将气氛推向高潮。之后是分场表演，最后由后场结束。

花鼓灯的表演有很高的技巧性。鼓架子都有其独特的筋斗和动作，兰花则以独特的表演风格取胜，有的秀丽静雅，有的温柔端庄，有的迷人，有的泼辣大方，因而形成众多的流派。花鼓灯著名的兰花有：冯国佩、陈敬之、田振后、郑九如、管应朋等；著名的鼓架子有石经礼、钮洪云、姚之、武佩选、赵怀珠等。这些民间老艺人是淮河两岸成千上万个花鼓灯班中最杰出的代表，对花鼓灯艺术的发展起着承前启后的重大作用。通过他们的精心创造，不仅大大提高了花鼓灯艺术的质量，而且还创编了大量反映社会主义新生活的歌舞作品，穿插在小场中表演，如《治淮河歌舞》、《挑应战》、《抗洪夺粮》、《送货下乡》、《交余粮》等，使古老的花鼓灯艺术焕发出青春的光芒，增强了时代气息，而深受群众喜爱。

《鲤鱼灯》是众多的灯舞中的一种。它以燃灯的道具活脱地塑造了生动可爱的鲤鱼形象而令观众倾倒。灯舞源于灯节，每逢农历正月十五，民间有舞灯的习俗。灯舞是以彩灯为道具的舞蹈形式，其名称则由灯的造型不同而异。灯舞可分三类：以动物造型的，如龙灯、虾灯、鲤鱼灯、鳌灯、螃蟹灯、鹤灯、麒麟灯、百鸟灯等；以植物为造型的，如荷花灯、九莲灯、西瓜灯、白菜灯、茶篮灯等；以用具或生活所见之物象造型的，如车灯、船灯、伞灯、碗灯、云灯、七巧灯、摆字灯等。有的灯舞以舞灯为主，通过队形的变化摆出太平万岁、天下太平、吉祥如意等字，或以灯构成桥、船、轿、塔等造型；有的灯舞则灯、人相映，增添情趣，如鲤鱼灯、车灯、船灯等。

在灯节里，除有组织的表演各种灯舞之外，男女老少都可手提一盏自制的灯具参加这一民间的盛会。万盏彩灯照青天，加上烟火爆竹，灯节的夜晚景色，蔚为壮观。在农村还流行着灯阵，灯节时在田头空旷地处，以秫秸捆扎为杆，白萝卜削成碗状置油燃灯。最著名的《九曲黄河灯阵》共有灯 360 盏，设计独特，回环曲折，为各种表演提供了别致的场地，精彩的表演又吸引了成千上万的观众，有的地方表演者与群众混杂于灯阵内，情绪更为热烈激昂。灯阵为边远偏僻地区群众，提供了可贵的娱乐场地和机会，因而倍受群众欢迎。

《百叶龙》是龙灯的一种变形。它以荷花灯为头，荷叶灯为身，蝴蝶灯为尾，舞时花蝶穿插，最后归位，犹如一条花龙腾空。龙的形象源于中国古代图腾，被视为中华民族的象征，历代封建统治者把它作为至高无上的皇权的象征，而在劳动人民的心目中，则把它看成是能消灾降福的吉祥物。《龙舞》是由舞蹈者手持传统中的龙的形象而得名的。最原始的龙舞由二人表演：一人举头，一人举尾，经过近二千年劳动人民的精心创造，现在流行在民间的龙舞有上百个品种，由十几人到数十人参加表演。如《火龙》、《布龙》、《百叶龙》、《草龙》、《香火龙》、《花篮龙》、《板凳龙》、《段龙》、《纸龙》等。舞龙时多在节日、喜庆之日的夜间烟火、鞭炮燃放中进行，由唢呐、锣鼓等伴奏，有时数条龙齐飞共舞。场面壮观，气氛热烈。

龙舞又可分为燃灯和不燃灯两类：《龙灯》又称《火龙》、《金龙》。每节内燃灯，长数丈，以形象逼真、富丽堂皇为特征。通常是两条龙表演，大型庆祝活动时有九条龙同时表演的，每条龙前面由金珠或彩球领舞，舞时

以丰富的队形变化和精美的造型为主。有的龙头在舞动时鼻和嘴不断地喷烟吐火，如吞云吐雾，似翻江倒海，气势十分雄伟。《香火龙》则是以草扎成龙头、龙身、龙尾，用青藤柳枝或草连接成龙、龙身上插满香火，也是《龙灯》的一种变形。不燃灯类，如《打龙》以布为饰，布面绘彩，质地轻巧，节内不燃灯，又称《布龙》，一般长十余节，舞动时上下翻腾，九曲十回，穿插跳转，舞姿矫健敏捷。以舞为主的还有《段龙》，龙头、龙身、龙尾互不相连；《板凳龙》，将长板凳扎成龙形，两人分执板凳前腿，一人分执板凳后腿；《纸龙》，一人执短棍，棍上系一窄纸条，最长可到15米。这些因地制宜，创造出来的新的舞龙形式，使龙舞更加多样化，更受群众的欢迎，它不仅流行在广大汉族地区，也传入其他少数民族地区，而且在世界各地的华人中，也保持着喜庆之日舞龙的习俗。

一九五七年至一九七六年，由于政策的失误，群众舞蹈处于滑坡衰落时期。一九五六年个别地区，开始撤销群众艺术馆；一九五八年，在“大跃进”的形势下，一度出现“人人唱歌，人人跳舞”的浮夸风；一九六六年，“文化大革命”期间，民间舞蹈被视为“毒草”而被禁止，使一度极富有活力的群众舞蹈事业，突然成为万马齐暗的局面。

一九七八年十二月，中共十一届三中全会以后，在正确方针指引下，群众文化工作逐渐恢复，农村群众舞蹈活动又繁荣起来。一九八六年十二月，文化部和广播电影电视部，联合举办了全国民间音乐舞蹈比赛，陕西的《安塞腰鼓》、山西的《元宵夜》获大奖；江苏的《担鲜藕》、山西的《江河水》、福建的《七星灯》等获一等

奖。

《元宵夜》、《担鲜藕》是在秧歌的基础上创新的优秀作品；《安塞腰鼓》是鼓舞中的一种，它以舞姿矫健，气势雄伟的新的面貌征服了首都的群众。

鼓舞在汉族地区流行最广，种类繁多。也是群众性极强的一种舞蹈形式，在北方流行的有腰鼓、太平鼓、打老鼓、大鼓擦、转鼓、抬鼓等，在南方流行的有花鼓、大鼓凉伞、钱铃鼓、花香鼓舞等。有的鼓舞是集体表演、气势磅礴，如腰鼓舞、战鼓、抬鼓等；有的鼓舞具有较高的技巧，如太平鼓、长穗花鼓等；有的鼓舞则优美动人，如花香鼓舞，凤阳花鼓、钱铃鼓舞等，它们也是在节日里由群众自发地组织起来表演的。

少数民族地区的群众舞蹈

中国有 55 个少数民族，分布在东北、内蒙、西北、西南、中南、东南等地区。不同的宗教信仰、文化传统、风俗习惯和自然环境，形成了绚丽多彩的各民族舞蹈的不同形式和风格。

一九四九年十月，新中国成立后，少数民族在政治、经济上得到翻身解放，少数民族的传统文化受到尊重，在各级人民政府的关心支持下，少数民族地区的群众舞蹈活动也逐渐得到恢复发展。

少数民族广场民间舞一般可分为三类：鼓类，如铜鼓、木鼓、手鼓、猴儿鼓、象脚鼓等；跳乐类，即边舞蹈边演奏乐器，如芦笙、笛子、大三弦、小三弦、四胡、月琴、铁环等；踏歌类，即边歌边舞，如蒙古族的安代，彝族的打歌，藏族的锅庄、弦子，侗族的多耶，维吾尔

族的赛乃姆等。他们的舞蹈活动也多是在传统节日里进行，如藏族的旺果节，蒙古族的那达慕，回、维吾尔、哈萨克、乌孜别克等族的古尔邦节、肉孜节，苗族的芦笙会，傣族的泼水节，彝族的火把节，瑶族的盘王节，鄂温克族的熬包会，景颇族的木瑙纵歌，黎族的三月三等等。自娱性强，参加舞蹈活动的人多面广，是少数民族群众舞蹈活动的特点。每当节日到来之际，有的地方全村寨的男女老少欢聚在一起纵情歌舞，有时则各村各寨的姑娘小伙子们盛装打扮，云集在张灯结彩、红旗飘扬的跳舞坪上，在锣鼓喧天，鞭炮齐鸣中，手拉手，圈套圈地狂舞。夜间燃起篝火，通宵达旦。参加跳舞的群众有时多达数千人，场面十分壮观。

由于历史的原因，少数民族的广场民间舞蹈活动发展是极不平衡的。新中国成立初期，只有藏族的果卓、谐、果谐，蒙古族的安代，维吾尔族的赛乃姆，朝鲜族的农乐舞和苗族的芦笙舞等，在本民族地区规模不等地流行着。

果卓、谐、果谐：（一）果卓。俗称锅庄，是藏族人民喜爱的民间舞蹈。锅庄即围着圆圈跳的意思。跳时人数不限，男女作圈形相对，顺时针方向进行，载歌载舞，由慢而快，在热烈的气氛中结束。慢板时膝部屈伸，手自然摆动，快板时，转身踏步，挥动双袖，表现了藏族人民豪爽的性格。跳锅庄多在节日、庆典或喜庆之日举行。（二）谐是弦子的意思。流行于巴塘、昌都、云南、四川、青海、甘肃一带的藏族聚居地区。每逢节日，一人操“白旺”（牛角胡）站在排头，奏出几句婉转动人的旋律，人们即放开歌喉轻松地边唱边舞起来。姑娘们清亮的声音在乐句尾音上拖着长腔，徐徐摆动着那长及地

面的长袖，腰身微微摆动，步态轻盈柔和，舒展含蓄是其特点。舞中的拖步、点步转身、晃袖等动作最具特色，象似一群在池边戏水的美丽的孔雀。舞时基本队形是圆形，顺时针方向进行，有时全部聚集圆心，又慢退至原处，各自作小的回环，队形变化优美。（三）果谐是自娱性的群众舞蹈，意为“围着圆圈跳舞”。因此人们又称它为圈舞。它流传在西藏的阿里、日喀则、山南、江孜、拉萨附近。果谐属于农区古老的歌舞形式，可以在野外、村头或室内进行，男女老幼均可参加，人数不受限制。舞蹈时，人们围着盛有青稞酒的酒缸，男女各站一边，拉成圆圈起舞，顺时针方向前进。果谐由慢、快两种不同的曲调与舞蹈组成：慢板动作舒展，快板动作激烈热情，男子表演时可加入许多技巧动作，并形成男女舞蹈竞赛的场面。传统果谐的动作、节奏，与打青稞、打阿夏（夯房基）的劳作有关，因而更增强了群众对它的喜爱。

安代：安代是载歌载舞的民间舞蹈，流行于内蒙古科尔沁草原哲里木盟等地区，它又称“唱白鹰”（查干额得叶）。安代源于萨满跳神，带有原始宗教驱鬼避邪的迷信色彩，但又是一种群众自娱的集体歌舞。“安代”有“抬头起身”之意。过去大都用来医治年轻妇女因爱情不幸发生的各种精神病，人们围着竖立的车轴和病人高歌狂舞。它充满感人肺腑的互相友爱精神，舞步矫健雄壮，歌声热烈欢腾，再配以翻飞飘荡的手绢，把群众情绪推向高潮，因此数百年来一直在农村牧区风行不衰。安代舞已成为蒙古族人民在喜庆日子里最盛行的自娱性舞蹈，有时集合数百人至上千人，通宵达旦地连续欢舞。有人把崭新的布鞋踏裂了，有人激动地撕下蒙古袍的前

襟，当做舞蹈的手绢挥舞。跳安代时群众围着绕成一圈，左手叉腰，右手持巾，甩巾踏步为其基本动作。

赛乃姆：赛乃姆是维吾尔族人民最喜爱的自娱性舞蹈之一，它广泛地流行于新疆各地。赛乃姆原是古代新疆民间曲调的一种，节奏平稳，旋律优美，适于舞蹈，后来与节奏欢快的曲调相结合，形成由慢转快的舞蹈形式。赛乃姆的表演形式比较自由，不论室内室外均可进行，参加人数不限。表演开始前群众围坐，音乐开始后，舞者进场。可独舞、对舞，或三、五人同舞。也可邀请围观者进场对舞。舞至高潮时，群众合着节奏拍手欢呼助兴，舞蹈在快速的节奏和欢腾喧闹声中结束。赛乃姆的舞蹈动作有扭眉、动目、动肩、移颈、托帽、了望等，步法有“三步一抬”、“后踢步”、“横垫步”等等。赛乃姆由于地区不同，风格也有差异，南疆以喀什地区为代表，风格明快、活泼、优美、深情；北疆以伊犁地区为代表，风格潇洒、豪放；东疆以哈密地区为代表，风格平稳、安祥、风趣。

除赛乃姆外，礼俗性的多郎舞、风俗性的萨玛舞，节日盛大集会时表演的夏地亚纳等，都是维吾尔族人民喜爱的舞蹈形式。

农乐舞：农乐舞是朝鲜族人民喜爱的、最具农耕生活特性的传统民间舞蹈，是古代农业大丰收后，人们聚集饮酒、歌舞取乐的遗风。新中国成立后，随着时代的变化，农乐舞更为丰富多彩。伴奏乐器由原先的小锣、小鼓、笛子增加了唢呐、太平箫、长鼓、法鼓；表演中增加了官吏、猎人、农妇、舞童等人物，以及小锣舞、长鼓舞、假面舞、狩猎舞、象帽长缨舞等等。其中象帽长缨舞最具特色，舞者戴特制的帽子，上系可转动的“象

尾”(白色纸带),象尾有长有短,最长的有15米,舞者摆动头部,象尾在空中织出美丽的花圈,舞者或跳跃前进,或侧身躺地,一手支撑为轴,双脚转动走圈,技艺高超。姑娘们则手击带长柄的小鼓一旁助兴,舞至激烈时,金鼓齐鸣,彩裙飞舞,条条“象尾”在人群中飞扬,情绪炽热异常。农乐舞男女老少均能参加,它已成为朝鲜人民在节日喜庆之时,欢庆丰收之际,抒发欢乐情绪的、最流行的群众性自娱性舞蹈。

芦笙舞:芦笙舞是分布在贵州、湖南、广西等省(自治区),流行于苗族、侗族、水族、仡佬族、彝族、拉祜族等少数民族地区的民间舞蹈,多在民族传统节日、庆典及婚丧嫁娶之时表演,以男子边吹笙边舞蹈为其主要特征。笙又分为胡芦笙和芦笙两大类,吹胡芦笙而舞的有彝族、拉祜族、傈僳族、纳西族等;吹笙而舞的有苗族、水族、侗族、仡佬族等。苗族芦笙舞是在苗族中流行最广,最受群众欢迎的自娱性舞蹈。苗族芦笙舞可分为自娱性、竞技性、祭祀性三种。祭祀时芦笙舞是为了祈求风调雨顺、五谷丰登、抚慰亡灵,舞时动作沉稳;竞技性芦笙舞多在节日中进行,旋转、矮步、倒立、翻滚技巧难度大;自娱性芦笙舞则最为普遍,凡有节日必有芦笙。黄平“九月芦笙会”规模最大,多时达四、五万人,各村寨男女老少盛装参加。成百上千只芦笙伴着银器缠身的姑娘,几百几千人同时起舞,还用了三米高的大芦笙和芒筒伴奏,乐声震耳,彩旗飞扬,通宵达旦,歌舞不绝。

一九五三年、一九五七年,文化部在北京举办了第一、二届全国民间音乐舞蹈会演,一九六四年,在北京举办了全国少数民族群众业余文艺观摩演出,对推动少

数民族舞蹈艺术的发展，推动少数民族地区群众舞蹈活动，起到十分有益的作用。

“文化大革命”的十年中，民族民间舞蹈被视“四旧”，成为被扫除的对象，因此在这一时期，不但少数民族地区的群众舞蹈活动销声灭迹，甚至连跳舞时用的道具、乐器也难逃厄运，一扫而光。

一九七九年，中共十一届三中全会吹来了和煦的东风。党的民族政策、文艺政策逐渐全面落实，使少数民族群众舞蹈从低谷中奋起，呈现出繁花似锦的大好局面。一九八〇年九月，全国少数民族文艺会演在北京隆重举行，55个民族，共2000多人参加。这是新中国成立以来规模最大的一次少数民族文艺会演，对弘扬民族文化艺术、促进少数民族地区文化事业的发展起着十分重要的作用。一九八一年九月，由文化部、国家民委、中国舞协编辑、出版《中国民族民间舞蹈集成》。这一浩大的系统工程，不仅调动了广大舞蹈工作者的积极性，促进了在全国各少数民族地区，深入开展搜集整理民族民间舞蹈工作，使一些民族传统节目中的群众舞蹈活动得以恢复，一些久已失传、鲜为人知的传统民族舞蹈被发掘整理出来：如壮族、彝族、瑶族、布依族的铜鼓舞，云南各地彝族的打歌，土家族的摆手舞，景颇族的木瑙纵歌，黎族的打竹舞、满族的莽势空齐，壮族的板鞋舞等等。特别引人注目的是一些长期从事民族舞蹈工作的编导和群众艺术馆的干部，为了在新时期把民族地区群众舞蹈活动提高到一个新的水平，潜心钻研，在本民族传统舞蹈的基础上整理、提炼、编排出新型的民族民间集体舞。如荣获一九八四年云南省第一届舞蹈会演“普及民族民间集体舞特别奖”的傣族舞蹈新嘎光；一九八七

年兴起，一九八九年轰动于“中国舞蓉城之秋”的彝族达体舞。它们均以豪放浑朴的气质，浓郁的民族风格，优美的舞姿和生动活泼的形式，面貌一新地展示在人们面前，并得到本民族群众的认可和各界人士的赞赏。它标志着八十年代以来，蓬勃发展的少数民族群众舞蹈活动已达到一个新的高度。

铜鼓舞：铜鼓是古代南方民族的礼器，是权力的象征，它又被视为吉祥之物，遇隆重节日或婚丧礼仪时才抬出并击鼓而舞。铜鼓舞流行于中国南方、西南地区的彝族、苗族、壮族、瑶族、水族、布依族中，都以击打铜鼓而舞为其共同的特征。新中国成立后，铜鼓舞则成为年节庆典活动时，群众性的自娱舞蹈。瑶族每年五月二十九日达努节（又称瑶年或祖娘节）时跳铜鼓舞，以表示他们不忘祖先创业的艰难；壮族群众击舞铜鼓一般在农历正月至二月；水族人民于农历十一月过水族春节时，跳铜鼓舞表示庆贺；布依族于农历四月初八、七月十五或春节时，跳流传已久的铜鼓刷把舞表示辞旧迎新；苗族的铜鼓舞，节奏变化多样，动作有力，并表现狩猎和农事生产的生活；彝族山寨，除众人围铜鼓而舞外，还有男子怀抱小铜鼓，右手用拳击鼓的特有形式，动作古朴而健美；壮族于春节跳铜鼓舞时，有公鼓、母鼓之分，动作富于变化，并以山寨民间赛铜鼓为乐。广西白裤瑶集百具铜鼓而舞，场面蔚为壮观。

打歌：是流传于云南各地彝族中的一种最广的群众自娱性舞蹈。“一寨打歌、八方相聚”。舞时人们围成圈，男女相间，手拉手，顿足踏步，逆时针方向转动。打歌又叫跳脚、跳乐、叠脚舞等。各地区打歌风格各不相同，有的连续跳动，起伏鲜明；有的踏地有声，对脚有力；

有的步伐轻盈，错步如飞；有的动作柔和、纤细、抒情，手部则有拉手、拍掌、甩臂等动作。舞时用笛、芦笙、月琴伴奏，有的以歌伴唱。由于打歌风格奔放浑厚，自由潇洒，青年人特别喜爱，人们形容它“从早跳到太阳落，只见黄土不见脚”。可见打歌是多么令人陶醉。

摆手舞：是湖南省湘西土家族人民最喜爱的民间舞蹈，流行于湖南永顺、龙山、保靖、古丈，以及湖北、四川等省土家族聚居区，它世代相传。每年在年节或祭祖时举行。为庆贺丰收，祈求村寨兴旺、风调雨顺、五谷丰登而舞，跳摆手舞时礼仪十分隆重；在宽阔的地坪中央桅杆高耸，龙凤旗飘扬，红漆大鼓和亮锃锃的铜锣，分列桅杆两旁，正中央是摆手堂，在长号低鸣，唢呐吹奏，鞭炮齐鸣，三眼铳震天动地的喧闹声中，各寨由巫师带领，五色旗开道，后跟着提酒壶、持香纸蜡烛的，端托盘、抬全猪的，再往后就是全寨的老老少少。摆手舞分小摆手、大摆手，小摆手以一寨为单位，以简单的农事动作为主；大摆手每三、五年举行一次，有上万人参加，历时七、八天，它用舞蹈表现土家族的历史。有表现土家族涉江、攀登、披荆斩棘，建立家园，开荒播种，欢愉收割的迁徙舞；有表现握棍举刀神前盟誓、枕戈待旦、空拳斗虎、弯弓射敌，勇猛地战斗，激烈时发出“嗨也嗨，嗨也嗨”的高呼，情态悲壮，令人振奋。新中国成立后，土家族群众在继承摆手舞传统形式的基础上，赋予它新的生活内容，并改在广场上进行，每逢喜庆的日子，男女青年聚会，通过跳摆手舞、赛歌等活动进行交往，选择情侣。

木瑙纵歌：流行于云南西部景颇族聚居地区，是一种由祭祀活动发展而来的群众性集体舞，多在农历正月

十五举行，连续数日，参加者可达数千人，传统的木瑙纵歌以杀牛祭鬼开始，设祭坛，由祭师主持，群众着盛装围成层层圆圈，边歌边舞，目的是祭祀祖先，祈求民族兴旺，生活美好。近百年来，木瑙纵歌则发展为以出征凯旋，庆祝丰收，迎接贵宾为主要内容的群众性的舞蹈形式。木瑙纵歌已成为当代景颇族人民每年都必举行的传统节日盛会。舞时男子挥双刀，女子横执手巾，上身微向前倾，双膝自然弯曲，颤动踏步向前，舞队如无数条游龙蜿蜒穿梭，高潮时，全场人引吭高歌，火枪齐鸣，场面格外壮观。

打竹舞：又称打柴舞、跳竹舞，是黎族群众喜爱的、自娱性的舞蹈。多在秋收后，或逢有喜庆之事时举行。先在平坦的场地上，平行地放着两根长竹竿，相距七、八米左右，然后在它上面横放八根竹竿，人多时还可以增加，参加者分为打竹竿和跳竹竿两部分人。打竹竿的人分别蹲在两根平行的长竹竿外边，双手各执竹竿顶端，合着音乐节拍敲击，时而竹竿一开一合，一上一下，发出有节奏的声响。跳舞的男女青年在竹竿的空隙中左跨、右跳、转身腾挪、单脚跳、双脚跳，动作优美、变化多样，飘逸活泼，寓惊险于从容。这种舞蹈情调爽朗活泼，气氛热烈诙谐，深受广大黎族群众所喜爱。

嘎光舞：嘎光即“跳鼓”之意，是集中在鼓周围的自娱性舞蹈，芒锣、大镲伴奏。它是傣族舞蹈中流传最广，最具有特色的舞蹈形式。每当节日、庆丰收或其他集会的日子，不拘形式，不拘场合，男女老幼均可参加。云南省德宏地区的青年跳的嘎光舞，内容翻新，它是由专业群众舞蹈工作者，在原来嘎光舞的基础上，集傣族传统舞蹈风格、舞姿、动律之优长编创出来的，它不强

调颤动，而是把交际性与趣味性融于一体，舞姿活泼、欢快潇洒自如，深受青年们欢迎，并把它称之为新嘎光。德宏地区每年都要举行新嘎光舞蹈比赛，其规模少则二、三百人，多则三、四千人参加。

随着全国经济形势的好转，广大的汉族农村和少数民族地区传统的民族节日中的群众舞蹈活动不仅陆续恢复，而且规模越来越大，参加的群众越来越多。如安塞地区的腰鼓，成千上万的农民组成腰鼓队，舞起来黄土飞扬，鼓声震天；安徽的花鼓灯节、海城的秧歌会、山东的鼓子秧歌会、凉山彝族自治州达体舞表演赛、云南德宏地区新嘎光舞蹈比赛等，常常聚集几十、几百支舞队参加，观赏的群众成千上万。一九八七年至一九八九年，在北京举行了两届中国艺术节，各地区、各民族的优秀广场民间舞汇集京城，并以其独特的艺术魅力吸引了广大的中外观众。与此同时，全国许多省、市、自治区分别举办过形式不同、规模盛大的民族民间广场舞蹈会演、比赛等活动。如一九八七年，山西太原首届民间艺术节，江苏首届音乐舞蹈节，南宁绿城舞展，广州民间艺术节；一九八八年，北京龙潭杯民间花会大赛，安徽首届艺术节，云南首届民族艺术节；一九八九年，天津海河之秋，中国舞蓉城之秋等等，把民族民间群众性的广场舞蹈活动，在全国范围内推向一个新的高潮。

城市群众业余舞蹈活动

城市群众舞蹈是新中国成立后逐渐发展起来的事业。它以城市广大职工为主，包括城市居民、学生和少

年儿童等。在旧中国，城市中除个别大学中曾开展过少量集体舞、边疆舞活动，及一些小学中曾进行过少儿歌舞教育之外，几乎寻觅不到群众舞蹈的踪影。

新中国成立的前夕，在中国共产党的领导下，许多进步青年首先在工厂和学校中传播解放区盛行的秧歌、腰鼓和集体舞。随着革命洪流滚滚向前，舞蹈活动迅速普及到居民之中。因此一九四九年前后，每当一城市解放之时，工人、学生、居民等即组成浩大舞蹈队伍，彩绸飞扬、鼓声震天，呈现万人空巷的热烈场面。从延安传来的秧歌、腰鼓几乎风靡全国各个城市，形成新中国成立前后第一次城市群众舞蹈活动的高潮。

从一九四九至一九八九年，四十年来，城市群众舞蹈发展虽时有起伏，但总的发展趋势是活动的方式日益丰富多彩，参加活动的人愈来愈多，舞蹈水平日益提高。它已成为城市各阶层群众文化生活中不可缺少的组成部分，并对促进社会主义物质文明和精神文明的建设起到十分积极的作用。

职工业余舞蹈

职工业余舞蹈活动，是在新中国成立后，随着国家经济建设的发展才逐渐繁荣起来的。新中国成立时及五十年代初期，广大职工为庆祝翻身解放，北方以秧歌、腰鼓、太平鼓、霸王鞭，南方以狮子滚绣球、麒麟送子、荡湖船、金鱼舞、浪子游春等传统民间舞蹈的表演，来抒发欢愉的情怀。随着《咱们工人有力量》、《亚非拉人民要解放》、《社员都是向阳花》、《青年友谊舞》等集体舞的普及，这个时期职工自娱性的广场舞蹈活动，掀起

了一个小的高潮。

五十年代，在全国第一、二届民间音乐舞蹈会演的推动下，职工业余演出队也纷纷建立，但演出的节目均是向专业团体学的，如《鄂尔多斯舞》、《花儿与少年》、《大茶山》、《骑兵舞》等。为了改变这种状况，各级工会在职工中组织了舞蹈理论的学习，掀起了创作热潮，职工自己编创的节目纷纷出现。如一九五八年天津市总工会举办的第六届职工业余会演，有 510 名业余舞蹈骨干参加，演出 39 个舞蹈，其中船工自编的《船工舞》，六号门业余艺术团演出的《下乡访问》、《丰收舞》，针织厂演出的《鲤鱼灯》等受到舞蹈界的好评。

一九六〇年五月，全国总工会举办全国职工文艺会演。29 个省、市、自治区和产业工会派出了职工业余艺术团，演员 2793 名参加，其中舞蹈演员 1670 名，演出了 160 个舞蹈，其中《木兰渔舟》、《姑嫂采茶》、《在列车上》、《英雄矿工》、《快乐的竞赛》都得到了各界好评。

十年动乱时期，职工业余舞蹈几乎绝迹。打倒“四人帮”后，对文艺上极左政策的批判，给职工业余舞蹈活动又带来了生机。时隔不久，舞台上出现了大批反映工人生活的舞蹈，如北京纺织局创作的《纺织女工》，首都钢铁公司创作的《钢城的花》，北京市二轻局创作的《女焊工》，北京市劳动人民文化宫创作的《炉火正红》等。这些节目，讴歌了社会主义社会的新生活，同时也反映出工人舞蹈爱好者们的艺术才能。

一九七九年后，中国职工舞蹈进入蓬勃发展的新时期，它的娱乐性、知识性、思想性、艺术性日益得到增强。改革开放时代，给职工文化活动赋予更新、更美、更广泛、更多样的形式和内容，全国各省、市、自治区，

以及各产业工会纷纷举办不同规模的会演或比赛，开办集体舞、交谊舞、现代舞、迪斯科等训练班，既调动了职工业余舞蹈爱好者的积极性，又满足了广大职工多方面文化生活的要求。

中国职工业余舞蹈活动，主要是在工会系统的工人文化宫和俱乐部里开展。全国中等以上城市都拥有相当规模的文化宫、俱乐部，绝大部分县都建立了规模不等的职工文化活动的场所；在大中型企业中，不仅有文化宫，而且在车间、宿舍区还建立俱乐部和活动室。

五十年代职工的自娱性舞蹈，是以秧歌、腰鼓、集体舞为主。《邀请舞》、《青春圆舞曲》、《咱们工人有力量》、《社员都是向阳花》等集体舞，曾在五十年代风行一时。随着交谊舞的普及，各厂矿俱乐部周末都举办了交谊舞会。但每逢年节，各种民间舞，如龙舞、狮子舞、秧歌等，也一直是职工业余舞蹈活动的主要内容。

为了满足全国职工日益增长的文化要求，在全国工会系统的文化宫、俱乐部，以及较大的工矿企业或单位的俱乐部，基本上都能开展“愉快的周末”活动，除集体舞、交谊舞外，还在青年职工中传授、推广迪斯科、霹雳舞；在中老年职工中推广迪斯科康乐舞或迪斯科健美操，中老年迪斯科康乐舞，把中国传统气功、现代体操和西方迪斯科融为一体，既自娱又健身，一学就会，不受时间、场地的限制，因而深受中老年职工欢迎。

有目的、有选择地参加舞蹈活动，是八十年代职工业余舞蹈活动的新特点。职工们在业余时间参加舞蹈活动，一方面是为了自得其乐，另一方面也把它当成提高文化修养的途径，因而大大提高了他们的积极性，这将为群众业余舞蹈向更高阶段的发展，打下良好的基础。

因此，有组织、有计划地举办各种舞蹈专业的训练班，提高业余舞蹈爱好者的舞蹈素质，是促进职工工业余舞蹈创作，提高舞蹈作品质量的一项重要措施。如青岛市文化宫，从一九七六年到一九八六年，共举办了 10 期各种不同类型的舞蹈培训班：中国古典舞班、民族民间舞组合班、欧美现代舞传授班，培养了 100 多名积极分子，其中创作的作品和表演，在全国和全省比赛中获奖。北京市劳动人民文化宫，十几年来，辅导培养了上千名舞蹈积极分子，举办过舞蹈创作、基训等班，为基层单位编排了几十个舞蹈节目，并为专业舞蹈团体输送了人才。沙市工人文化宫，先后办了 63 期舞蹈培训班，在全市 300 多家工厂中组织了 84 个职工歌舞团，市总工会从这些积极分子中挑选出佼佼者，组成了沙市职工艺术团，并从一九七七年起，每年举办“荆江之春”职工艺术节，共创作舞蹈 830 个，参加表演的职工达 4800 多人次。他们创作的舞蹈具有浓郁的生活气息、鲜明的时代节奏和绚丽的地方色彩。其中的《纺织新歌》、《章台梅》、《看龙州》、《探索》、《大锅饭与小桃园》、《赶猪乐》等舞蹈，先后在中央电视台、湖北省电视台播放；现代舞《追寻》、民间舞《蜜月》，反映出中共十一届三中全会以来的可喜变化；《放风筝》则表达出热爱家乡之情。

八十年代职工工业余创作有两个特点：一是形成了一支浩浩荡荡的舞蹈创作队伍，这些业余舞蹈编导来自工厂、企业的各个层次；二是舞蹈创作题材领域开阔、形式多样。如上海工人舞蹈《不灭的灯标》，意境深刻，用写意的手法，通过一点红光，寓意既照亮了航向，又温暖了出海人的心。武汉钢铁公司的舞蹈《咱们工人有力量》，演员身穿太空服，在强烈的打击乐伴奏下，用健美

的形体，再现了歌曲的主题，使人产生一种拼搏向上的时代感。河南中原油田的双人舞《啊，油味儿》，歌颂了八十年代女青年崇高的爱情观：“爱就爱小伙身上的油味”。山东潍坊拖拉机厂的舞蹈《牵红线》，表现了工会干部为大龄青年当红娘，它构思巧妙，不落俗套，大量运用了交谊舞的动作，很有新意。北京民航局的《云海踏浪》，长沙市工人艺术团的《考核之后》、《苗岭情》，青岛市工人文化宫的《迎春花儿开》、《扬帆》、《童年》、《蓝色的梦》，扬州市工人文化宫的《双飞》、《琼花》，南通市工人文化宫的现代舞《崛起》，北京市劳动人民文化宫的《冰凌花开》、《登云之路》，反映科技界的《展望》，反映电话工人的《雨夜巡线》，歌颂大自然的《小草颂》等。这些舞蹈不仅有强烈的时代精神，深刻的寓意，而且在创作构思等方面，还大量运用了新的表现手法，并得到广大职工的认可和欢迎。一九八七年八月，由大连、北京、上海、重庆、武汉、西安等十大城市的群众艺术馆发起的，与中国舞蹈家协会共同举办的“城市优秀舞蹈交流演出”在大连举行，并作为中国第一届艺术节“大连之夏”舞蹈专场演出。其中反映城市工作沸腾生活的群舞《轮》、三人舞《都市旋律》，以及《抻面》、《苗岭情》、《谭州绿腰》、《我从山里来》；现代舞《晨》、《求索》、《命运》、《回首》、《是否》等，题材广泛，内容积极健康，形式新颖，艺术性较强。这充分说明，经过近四十年来广大从事职工群众舞蹈工作者的努力，使八十年代职工业余舞蹈创作水平，提高到一个新的阶段。

一九八九年一月，北京舞蹈学院为中国第二汽车造制厂（简称二汽）培训的18名舞蹈骨干举行了结业汇报演出、开创了艺术教育与企业文化相结合的新路子。同

年十月，他们参加创作演出的、弘扬二汽艰苦创业精神、歌颂改革开放成就的歌舞《风神之歌》，荣获“楚天文艺奖”。

一九八九年九月，为了庆祝新中国成立四十周年，各省、市、自治区纷纷举办职工文艺会演，又涌现出一批佳作。如温州市工人文化宫创作的《和平的向往》，反映出中国工人阶级为人类和平而献身的崇高品格；重庆西南制药一厂创作的《为了明天》，歌颂了红岩的烈士们，为了共产主义理想而英勇献身的革命精神；杭州幸福丝织厂创作的《芙蓉花》，以优美的舞姿表达出纺织女工对幸福的追求，领舞高国贞是全国纺织系统的劳动模范、全国“五一”劳动奖章获得者。

新中国建立四十年来，在众多的职工业余舞蹈队中较为突出的有：北京市工人业余艺术团舞蹈队、青岛市职工业余舞蹈队、南通市职工业余舞蹈队、长沙市业余文工团舞蹈队，以及常州、大连、沙市等市职工艺术团。在开展群众业余舞蹈活动中，成绩突出的文化宫有：重庆、南京、镇江、无锡、常州、苏州、温州、南通、杭州、宁波、大连、广州、青岛、福州、上海、北京、沈阳、哈尔滨、沙市和铁路系统文化宫等。它们在发展城市职工舞蹈上，都作出了突出的贡献。

少年儿童舞蹈

中国的少儿舞蹈活动是五十年代，随专业舞蹈事业和群众业余舞蹈活动的发展而逐步开展起来的。首先在大连、哈尔滨和上海等城市建立起学生校外活动阵地“少年宫”，这是中国对少年儿童进行美育和舞蹈教育的场

所。

在中国成立最早的、最有影响的少儿舞蹈团体是南京市“小红花”艺术团。该团成立于一九五八年，建团以来创作演出了《上学路上》、《跳橡皮筋》、《快乐的小鸭子》、《采春笋》、《花棍》等 300 多个少儿舞蹈节目。一九七九年，南京市政府为了使“小红花”的小演员们，有一个便于学习文化又能学习舞蹈和演出的环境，特将该团改建为“小红花”艺术小学。该校学生曾多次以中国少年儿童文化使者的身份，活跃在国际舞台上。之后，温州市和昆明市也相继建了少儿业余艺术小学，这些艺术小学在舞蹈教育方面，较之一般少年宫儿童活动中心要正规和系统些。

一九七九年，中共十一届三中全会上提出“全党、全社会都要关心少年儿童的成长”。为了全面培养青少年，使他们健康成长，美育教育逐渐引起各部门的重视。中国妇女联合会与有关部门，联合建立了中国儿童工作协调委员会，由康克清任主任。在该机构中又设立中国少年儿童文化艺术委员会，聘请著名的舞蹈教育家和表演艺术家组成少儿舞蹈艺术研究组。为了更好地组织、推动和协调少儿的文化艺术工作，文化部于一九八一年五月，专门成立了文化部少年儿童文化艺术司。

对少儿工作一系列的组织措施，体现了中国共产党和政府对于少儿身心健康成长的关怀，它推动了少儿歌舞活动迅速开展。对少儿进行舞蹈教育的场所，也象雨后春笋般兴建与扩大。据一九八六年统计，全国已兴建少年宫、青少年宫、儿童活动中心 1218 所，大部分群众艺术馆和文化馆，也为少年儿童提供学习舞蹈场所。一九八二年，在北京建立了中国少年儿童活动中心。它建立

以来，已招收近百名少儿在那里接受舞蹈教育，并成立了少儿艺术团，仅据 14 个省、市统计，已成立少儿歌舞演出团 167 个。

中国少年儿童舞蹈活动是丰富多彩的。每年节假日、寒暑假，特别是“六一”国际儿童节，全国各地都举办规模不等的少儿歌舞活动。如少儿文艺夏令营、少儿歌舞节、少儿歌舞比赛、少儿舞蹈培训班、少儿舞蹈创作班，以及以学校为单位的少儿集体舞活动等等。在上海市，由宋庆龄创办于一九五〇年的中国福利会少年宫，少儿歌舞活动异常活跃。八十年代以来每隔两年举办一次全市性的“小孔雀”歌舞节，这一活动直接推动了上海市少儿歌舞的发展。湖北省宜昌市，自一九七三年以来，坚持每年举行一次幼儿歌舞会演；贵阳市排演了有 600 名少儿参加表演的大型歌舞《童年之歌》。自一九八三年以来，中国少年儿童工作协调委员会和文化部，每逢“六一”均联合调选各省、市、自治区优秀儿童歌舞来京演出。少儿歌舞已成为学生校外活动，必不可少的内容之一，并在文艺舞台占据一席之地，既丰富了少儿文化生活，提高了他们对舞蹈艺术的鉴赏能力，又美化了他们的心灵，起到了寓教于娱乐之中的重要作用。

第一个以中国少儿艺术团名义到国外演出的团体是“小红花艺术团”。他们于一九七八年访问罗马尼亚。随之，北京、上海、济南、广东、浙江、吉林、云南等地的少儿歌舞团也先后到南斯拉夫、保加利亚、英国、法国、美国、日本、朝鲜等国和香港、澳门两地进行访问演出，为促进国际和地区间的少儿歌舞艺术的交流及友谊做出了贡献。

一九八四年，在新中国成立二十五周年之际，文化

部、中国少年儿童文化艺术委员会、中国舞蹈家协会等14个单位联合举办了首届全国少儿歌舞评奖，规模之大，参赛面之广，在中国历史上是空前的。在参加评奖的352个节目中，涌现出一批题材新颖、形式生动、充满儿童情趣，并富有民族和地方特色的优秀作品，如《小勇男与蜻蜓》、《海鸥，我的朋友》、《捉泥鳅》、《司马光打缸》、《架金桥》、《小雁学飞》、《芦笙独奏》等。

发展少儿舞蹈事业，除必须有领导部门重视外，还须提高从事少儿舞蹈教育和编导的专业水平。因此，一九八二年文化部、少年儿童文化艺术委员会和中国舞蹈家协会联合召开少儿舞蹈专题座谈会，来自各地的少儿舞蹈工作者、音乐家、儿童文学家近百人出席共同探讨了舞蹈艺术对少年儿童的教育意义、儿童舞蹈的题材和形式、儿童舞蹈的特点等问题，中国舞蹈家协会主席吴晓邦在会上作了题为《把心扑在儿童歌舞园地上》的学术报告。一九八五年又召开了全国少年儿童舞蹈创作座谈会，研究少儿舞蹈创作存在的“成人化”、“概念化”的问题，进一步探讨了少儿舞蹈如何体现时代精神、多样化和增强民族特色的问题。文化部副部长周巍峙在座谈会上，就舞蹈教育的重要性讲了话，教育部副部长张文松，中国舞蹈家协会主席吴晓邦、副主席戴爱莲，全国妇联书记处书记范崇燕等，对各地代表提出了希望。会议期间还请舞蹈教育家、理论家作了学术报告，与会64名代表，对有关少儿舞蹈发展的种种问题进行了热烈的讨论。大家认为：少儿舞蹈创作主要是应从少儿的心理状态出发，题材要有儿童的情趣，形式则应从内容出发，也应考虑到儿童的心理特点和他们的喜爱，载歌载舞和纯舞蹈的形式，都是可以为少儿们接受的。与会者

还提出：少儿舞蹈工作者应加强学术研讨，把它作为一门学科来加以研究。

一九八五年，在中国舞蹈家协会第五次会员代表大会上，正式成立了中国舞协儿童歌舞学会。该学会发展了会员，他们是少儿歌舞在全国各地的中坚力量。

为了进一步提高少儿舞蹈作品的质量，一九八七年七月，文化部少儿文化工作委员会、中国舞蹈家协会、中国儿童少年活动中心在大连市联合举办“全国少年儿童舞蹈创作培训班”，来自全国14个省、市、自治区近50名少儿舞蹈创作人员参加学习；一九八八年六月，在成都市举办“全国少数民族少年儿童舞蹈创作培训班”，来自全国9个少数民族地区的14个民族40多名少儿舞蹈工作者参加学习；一九八九年六月，在河北昌黎县中国少年儿童活动中心夏令营基地举办了首届“全国幼儿舞蹈师资培训班”，来自全国各地123名幼儿舞蹈老师参加了学习。这些培训班对提高从事少儿舞蹈编导的业务水平和繁荣少儿舞蹈创作起到了十分重要的作用。一九八九年，庆祝中华人民共和国成立四十周年，国务院侨务办公室、中华人民共和国文化部、中国共产主义青年团中央、中国舞蹈家协会、宋庆龄基金会、全国少儿文化艺术委员会等12个单位联合举办“一九八九年中国少年儿童歌舞（录像）汇演”。全国报送的幼儿、少儿舞蹈节目共有238个，有1996名小演员参加了演出。美国、加拿大、英国、毛里求斯、泰国、日本、菲律宾、澳大利亚共8个国家16个侨团组织的少儿歌舞队演出的60个节目，也参加了录像汇演，盛况空前。

幼儿舞蹈教育的空前发展，是八十年代兴起的一件新鲜事物。全国各地的幼儿园中普遍开设舞蹈课，有的

还专设舞蹈班，并组成幼儿舞蹈演出团队。

中国少儿舞蹈艺术的发展和人才培养，与国家改革开放的政策和实现现代化建设的目标紧密相联系着。在教育领域里，美育占有一定的位置，而舞蹈艺术教育美育教育中的一项重要内容。这种认识已被人们所接受，并引起各方面的重视。舞蹈教育在全国 2.2 亿少儿中迅速开展，不仅为国家培养有用的人才，同时也将为中国出现更多的舞蹈人才开辟一条坦途。

八十年代群众舞蹈的新发展

八十年代的城市舞蹈，除原来基础较好的职工、少儿舞蹈活动有新的发展之外，大学院校的校园舞蹈、中国人民解放军中的军营舞蹈，以及残疾人的舞蹈活动也逐渐开展起来。随着国际间舞蹈活动交往的增多，一个时期在城市中曾掀起迪斯科、霹雳舞和国际标准舞的热潮，其中特别是融迪斯科、民间舞、健身操于一体的中老年迪斯科健美操，风行北京、上海、哈尔滨、沈阳、南京、长沙、武汉等全国各大城市，成为中老年特别喜爱的自娱性舞蹈活动。随着群众舞蹈活动倍受重视，原来城市中的一些传统民间艺术组织：如中幡、龙舞、狮子舞、太平鼓、秧歌会等，也重新恢复并开展活动。这些自发的群众性的舞蹈组织，不仅为喜爱民间舞蹈的中青年提供了学习的机会，而且他们还在节日和大型集会时纷纷登场表演，使过去比较沉寂的城市群众舞蹈活动，呈现出生机勃勃、欣欣向荣的景象。

一九七九至一九八九年，是继五十年代后群众舞蹈事业发展更快，成绩更大的一个时期。它主要反映在如

下四个方面：

（一）民族民间舞蹈重新振兴，并由农村牧区走向城市。改革开放以来，各民族传统节日中盛大的群众性的舞蹈活动得以恢复，而且逐渐向城市发展，不仅使亿万城市居民有机会了解民族民间舞的精华，而且还吸引了广大的市民积极加入到舞蹈活动中来。如沈阳市和平区组成的老年秧歌队，不但带头掀起了全市的秧歌热，而且三次进京，在北京龙潭杯民间花会大赛中获优胜奖。继北京之后，天津、昆明、广州、济南、蚌埠、大连、成都等城市也都举办过这种弘扬民族舞蹈文化的大型活动，有的活动还与促进国内外经济贸易结合起来。这对推动城乡群众舞蹈的发展，促进经济贸易都起到十分积极的作用。

（二）西方现代舞蹈文化为我所用。随着改革开放的大潮，西方流行的舞蹈形式也日渐为广大城乡群众接受。如交谊舞、迪斯科、霹雳舞、国际标准舞、四方舞等，规模不等的各种比赛经常举行。这对活跃城乡群众的文化生活，稳定社会都是有益的。

（三）开辟了多种渠道兴办群众文化事业的新路子。一九七九年以来，在开展群众性的舞蹈活动的实践中，初步形成了群众文化事业由国家、集体、个人一起办的新格局，改变了过去主要依靠国家兴办群众文化事业的单一做法。政府文化部门与中国文联各协会、工会、妇联、共青团等社会团体的横向联合日益频繁；集体投资、个人出钱兴办文化设施；社会集资举办各种群众舞蹈活动已屡见不鲜；群众自己出钱，自发地成立各种舞蹈组织、社会舞蹈团体不断涌现。这些，为推动群众舞蹈事业发展，起到十分重要的作用。

（四）群众舞蹈的理论研究有新的发展。为了适应八十年代群众舞蹈飞速发展这一新的形势，群众舞蹈的理论建设被提到议事日程上来。一九八六年，全国民间音乐舞蹈比赛期间，文化部在北京召开了“民间舞蹈讨论会”；一九八六年七月，在沈阳召开了“北方秧歌学术讨论班”；一九八七年三月，文化部在厦门举办第一届全国群众舞蹈创作讲习会；一九八七年十二月，在广西桂林召开全国壮族、布依族舞蹈学术讨论会；一九八九年九月，文化部在昆明举办“广场舞蹈讨论会”。一九八八年九月，文化部成立中国社会舞蹈研究会，十月在郑州召开首届全国社会舞蹈学理论研讨会，力图把群众舞蹈理论研究导向更深的层次，对群众舞蹈的性质、特征、分类、活动规律、组织管理、普及与提高、社会功能与社会价值，群众舞蹈的美学特征等，作了进一步研究，为加强群众舞蹈的理论对群众舞蹈活动的指导，迈出了有意义的一步。

新中国成立后，群众业余舞蹈事业发展的规模与速度是惊人的。在 960 万平方公里的中华大地上，从西藏高原到黄海之滨，从五指山到黑龙江边，在繁华的都市，在边远的乡村，56 个民族，工农兵学商、男女老少，踊跃地参加各种形式的舞蹈活动，到处可见鼓乐喧天，百舞竞艳的欢腾场面。丰富多彩的群众业余舞蹈活动，不仅使中国社会主义的舞蹈园地，更显得生机勃勃，而且它也开始走向世界舞坛，在日益增多的国际交往中，通过这一侧面，展现出新中国各族人民的精神风貌，有助于世界各国人民对新中国的了解。

从一九四九年至一九八九年，四十年来，群众舞蹈之所以能取得这样大的成绩，首先是由于中国共产党和

人民政府的重视，组织机构健全，并拥有一支既懂得专业，又能全身心地投入群众舞蹈事业的骨干队伍；其次是在开展群众舞蹈活动时，能够坚持“从群众中来，到群众中去”的原则，拜群众为师，拜民间艺人为师，潜心挖掘、整理、创作，取之于群众，用之于群众，使舞蹈活动具有广泛的群众性；同时又坚持“专业与业余舞蹈工作相结合”的原则，做到互相学习，互为促进，互为提高，使群众舞蹈具有更深的艺术魅力和吸引力，质量逐渐提高，因而群众舞蹈出现了历史上少有的繁荣景象。

新时期的十年中，中共十一届三中全会制定的改革开放的政策已深入人心，社会主义经济建设取得的丰硕成果，为群众业余艺术活动的开展，提供了极为有利的条件，相信只要中国舞蹈工作者继续努力，在已有的成功经验的基础上，进行创造性的劳动，与时代同步，与广大群众同呼吸，一个新的群众业余舞蹈发展的高峰时代定会早日到来。

中国舞蹈走向世界

中国是世界文明古国之一，在漫长的历史长河中，中国人民以自己的聪明才智创造了光辉灿烂的文化和艺术，同时不断与世界许多国家和地区进行交流，吸收、融汇其艺术的精华，丰富并发展了自己。据历史记载，中外文化交流史已长达两千多年之久。

新中国成立后的数十年间，中国各民族的舞蹈艺术堪称中国对外文化交流领域里一朵色彩艳丽的奇葩；在

频繁的交流中出色地介绍了中国传统的优秀文化艺术和当代取得的最新成就，为促进和加强中国与世界各国的相互了解，增进人民之间的友谊起到了桥梁作用，做出了历史性的贡献。仅一九四九年至一九六六年的十余年间，就有几百位来自全国各地、各民族舞蹈家参加了60多次出国访问和演出，连续7次被国家派遣参加世界青年与学生和平友谊联欢节（简称世青联欢节）及所举行的舞蹈比赛，并连连获奖，产生了很大的国际影响。其中获特奖2枚，金质奖章与一等奖15枚，银质奖章与二等奖17枚，铜质奖章与三等奖5枚。据有关资料的不完全统计，自一九四九年至一九八四年的三十五年中，仅以政府名义派出进行文化交流的艺术团体（以舞蹈为主的）是119个团（组），出访了五大洲的139个国家和地区。访问累计271次。演出场次及观众数字就难以计算了。同时，应中国政府邀请来华访问演出的艺术团体（以舞蹈为主的）据不完全统计是174次，其中包括58个国家和近千位各国舞蹈艺术家。此外，从一九八〇年以来，中国芭蕾舞演员在各次国际芭蕾舞比赛中不断获奖。通过这些交流与比赛极大地提高了中国舞蹈艺术的国际地位，加深了各国人民和艺术家们的相互认识和友谊，这些积极交流的成果也标志着当代中国舞蹈的全面发展和取得的最新成就。尤其是通过参加国际比赛展现了中国舞蹈艺术优秀表演人才辈出，给世界各国人民留下了深刻的印象。

随着中国进入改革、开放时代，中外舞蹈交流的内容、方式、范围等各方面都在不断地丰富和扩大，许多专家、学者应邀或以执行政府间文化协定的方式到国外进行各种活动（其中包括参加舞蹈国际会议），成绩显著，

影响很大，受到了国外舞蹈界的赞誉和重视。由于中国积极参加中外舞蹈交流和国际舞蹈组织举办的活动，并做出了应有的贡献，为此，国际舞蹈理事会接纳中国舞蹈家协会为团体会员；中国舞蹈家协会副主席戴爱莲作为一位出色的国际舞蹈活动家，在一九八二年八月于瑞典斯德哥尔摩召开的国际舞蹈理事会上当选为副主席；中国舞蹈家协会副主席贾作光以他对中国舞蹈事业的杰出贡献于一九八七年被联合国教科文组织推选为所属国际民间艺术组织副主席，执行局委员，亚洲地区代表。

当代中国舞蹈顺应时代发展，努力扩展这一领域的国际交往，丰富交流内容，不仅有利于文化交流事业本身，而且对提高和加速中国舞蹈艺术事业健康全面的发展都有着重要的作用和影响。

当代中国舞蹈，在它还处于十分稚嫩的时候，便开始迈上了国际舞台。一方面它担负着向世界各国传播中国人民友谊的使命；一方面向国际社会展示出传统的中国文化以及新中国建设的崭新风貌；与此同时也促进着中国舞蹈艺术自身的迅速发展。四十年来，中国舞蹈已从只到过少数几个国家，而发展扩大到世界上一百几十个国家；可以说除个别地区外，在五大洲都留下了中国舞蹈家的足迹。从而使中国这门既古老又年轻的舞蹈艺术，在各国人民心中留下了美好而难忘的印象。

世界青年联欢会上的中国青年

一九四九年六月，在匈牙利布达佩斯举行第二届世青联欢节。当时，正值新中国诞生的前夕，解放战争的炮声尚在中国大地轰鸣，胜利的捷报不间断地通过电波

传遍了世界各个角落。为与世界各国青年欢聚并交流友谊，中国人民第一次派出了自己的使者——中国青年文工团参加世界性的这一盛会。这些年轻的文艺代表们是一支饱经革命锻炼的队伍，他们脱下军装，离开了解放战争的战场，奔赴匈牙利参加了第二届世青联欢节。他们当中有团长李伯钊、秘书长吴雪、团委舒强、水华、金紫光、丁里、周巍峙、团员吴坚、叶扬、韩冰、王昆、田雨、郭兰英、孟子、仲伟、贾作光、斯琴塔日哈、乌云等百余名成员，当这些来自中国的革命的青年艺术家以火一般的激情在布达佩斯街头、广场敲响了震天的腰鼓，扭起了解放区大秧歌的瞬间，成千上万的匈牙利人民和各国青年代表们被深深地感动了，他们从鼓锤飞舞的腰鼓声中听到了中国大地上欢庆解放的礼炮，从热烈奔放，质朴粗犷的秧歌舞中感受到了中国人民站起来了的胜利豪情。中国青年艺术使者为世青联欢节增添了光彩。中国的民间舞蹈也以它淳厚的舞风和鲜明的民族特色给各国青年和艺术家们留下了深刻的印象。为此，世青联欢节艺术比赛评委会专门为中国的《腰鼓》、《大秧歌》颁发最高奖——特奖；《牧马舞》、《蒙古舞》也受到了与会者的热烈欢迎。这是中国舞蹈第一次在国际获奖；也是中国年轻的革命艺术工作者，献给即将诞生的新中国的第一份厚礼。一位匈牙利艺术家说：“过去以为中国艺术就是大花脸，没想到有将现实生活和民族形式结合得这么好的秧歌和舞蹈。”一位美国青年说：“看了腰鼓，就好象看到你们在打胜仗。”这说明真正代表一个民族的高水平艺术，是会受到其他国家人民的接受、理解和欢迎的。中国民间的舞蹈从农村走进大城市，又从中国走上了国际舞蹈舞台，并开创了国际获奖的先河，这标志

着新中国舞蹈艺术走向世界的开端。以后，中国为数众多的舞蹈艺术工作者们依次参加了一九五一年在柏林举行的第三届世青联欢节，一九五三年在布加勒斯特举行的第四届世青联欢节，一九五五年在华沙举行的第五届世青联欢节，一九五七年在莫斯科举行的第六届世青联欢节，一九五九年在维也纳举行的第七届世青联欢节和一九六二年在赫尔辛基举行的第八届世青联欢节。在历届联欢节上参加了舞蹈比赛，如：《红绸舞》、《春游》、《荷花舞》、《跑驴》、《采茶扑蝶》、《鄂尔多斯》、《友谊》、《扇舞》、《狮子舞》、《孔雀舞》、《花鼓舞》、《剑舞》、《草原上的热巴》、《摘葡萄》、《花伞舞》、《草笠舞》、《弓舞》、《盅碗舞》、《春江花月夜》、《蛇舞》等一批优秀的舞蹈作品，分别在各届比赛中获奖（详见附表）。中国舞蹈在历届世青联欢节上的演出，有力地说明中国革命的伟大胜利为文化艺术发展带来了勃勃生机，创造了极好的条件。通过这一系列的获奖舞蹈在国际上产生的影响，使五洲四海的各国朋友，对中国悠久的文化传统和新的艺术成就，有了形象的了解，留下了美好的印象。各国评论家纷纷撰文赞美中国舞蹈的丰富多彩和创造的新成果。一位欧洲观众说：“红绸舞是美的象征，是火的海。我看到了中国人用红绸在天空写出了一首美丽的诗。红绸舞象征中国的胜利，表现了新中国劳动人民愉快、豪放的生活。这是反映人民思想和愿望的艺术，是天才的中国艺术家智慧创造的奇迹。”一位苏联舞蹈家撰文写道：“特别令人高兴的是中国舞蹈家的进步与中国舞蹈艺术发展的突飞猛进。《花鼓舞》、《龙舞》、《春到茶山》，在构图、演技和装饰上都可算作舞台民间舞的杰作，创造性地体现了民间传统，并把民间传统与舞台艺术巧妙

的结合起来。”一位印度评论家写道：“中国舞蹈优美、柔和、朴实健康，只有象中国这样具有悠久文化传统的国家，才能有象中国这样的舞蹈。”……世界青年联欢节成了展示中国舞蹈艺术传统和最新成就的巨大舞台及一片广阔无垠的沃土。中国年轻的舞蹈艺术家们在这充满友谊与和平的沃土上，在这个巨大的世界舞台上，为中外文化艺术交流事业作出了历史性的贡献。

大型艺术团的出访作用

新中国成立以后，中国政府为扩大国际交往，提高新中国的国际影响和威望，连续选派了数起大型艺术团出访。其中舞蹈则是这些出访艺术团中的主要或重要节目。这些艺术团的组成大多数是从全国范围抽调或选拔最优秀的团体和艺术家。他们的足迹遍及五大洲，他们的精彩表演赢得了各国人民的高度赞誉。通过这种高水平的艺术团出访，在国际间广交了朋友，极大的促进了与世界各国政府和各阶层人民相互间的了解和友谊，为中国和平外交事业的发展起到了积极的推进作用。仅从以中国政府名义派出的大型艺术团出访，即可看出其基本概貌。

（一）一九五一年中国政府集中了全国音乐、舞蹈、歌剧等方面优秀艺术人才组成了 200 余人的“中国青年艺术团”，在团长周巍峙率领下，在参加了于柏林举行的第三届世青联欢节的各项活动以后，遍访了东欧各社会主义国家，并到苏联的 10 余个城市进行了访问演出，出访时间长达一年零三个月之久。这是新中国成立后组织的最庞大、出访时间最长的综合性艺术团。由于它的规

模大、阵容强、水平高，因而出访和交流产生的影响从各方面讲都是积极而深远的。可以说是中外交流史上的一次壮举。舞蹈节目是最受欢迎的部分，如《红绸舞》、《春游》、《鄂伦春舞》等，赢得了东欧各国观众的喜爱，给他们留下了美好的印象。中国青年艺术团作为新中国成立之后派出的第一个大型艺术团出访，进行文化艺术交流，不仅对外介绍了新中国的文化艺术成就，扩大了影响，还在紧张的访问演出中，进行了广泛深入的观摩、考察与调查研究，学习了许多有益的经验。

（二）一九五四年夏——一九五五年初，中国人民解放军总政治部歌舞团（简称总政歌舞团）一行 270 人在团长陈沂率领下访问了苏联、捷克斯洛伐克、罗马尼亚和波兰四国，这是新中国首次派出大型的军队艺术团出访。演出的舞蹈有：《陆军腰鼓》、《藏民骑兵团》、《罗盛教》、《军邮员来了》等。由于该团演出生动地表现了中国人民解放军严整的军威和战士的生活，同时也以艺术上的高超水平而赢得被访四国广大军民的热烈欢迎和隆重接待；所到之处成千上万的群众手摇旗帜和鲜花，高举欢迎标语，迎接中国人民解放军文化使者的到来。捷克斯洛伐克军队电影制片厂与中国人民解放军八一电影制片厂联合拍摄了歌舞团访捷大型艺术记录片《友谊花朵处处开》，捷克斯洛伐克总统萨波托茨基亲自接见该团团长及主要演员，授予每位团员一枚“伏契克战士荣誉奖章”。在罗马尼亚访问后，罗马尼亚大国民议会通过决议授予中国人民解放军歌舞团“一级勋章”。在波兰访问演出后，波兰国防部授予歌舞团领导及部分主要演员一级至三级“十字勋章”。在苏联演出时，苏联共产党和国家主要领导人全部出席观看了歌舞团的表演。在苏访

问期间歌舞团与苏军红旗歌舞团等一些著名艺术团体多次进行了艺术交流活动。苏联文艺界对歌舞团的演出给予了极高的评价。苏军红旗歌舞团艺术指导维尔斯基说：“你们的演出征服了莫斯科观众。”中国人民解放军歌舞团的四国之行不仅与被访问的四个国家军队之间增强了战斗情谊，而且也在中外舞蹈交流史中占有光辉的一页。

（三）一九五五年春，以张致祥为团长的中国艺术团首次访问法国、英国、意大利等国，历时长达半年左右。舞蹈方面选派了东北辽宁艺术剧院的优秀舞蹈演员随团出访，他们表演了《东北秧歌》、《单鼓舞》、《红绸舞》等富有中国北方民间特色的舞蹈，受到了西欧各界观众的赞赏与欢迎。中国传统的民间舞蹈和京剧同台表演各具特色而又浑然一体，充分展示了东方艺术的魅力。这次初访与交流，进一步打开了中国与西方世界进行文化交往的大门，也增强了中外舞蹈可在更大的世界范围里进行交流的信心。

（四）一九五六年夏以楚图南为团长的中国艺术团是由中国京剧院和中央歌舞团近百名艺术家组成的阵容宏大、技艺超群的艺术访问团。该团飞越太平洋，第一次登上了南美大陆，对巴西、阿根廷、智利、乌拉圭等国进行了为时四个月的访问演出，在南美大陆引起了巨大的反响。在当时，新中国与美洲诸国尚未建交，因此中国派遣了如此大型艺术团到南美各国进行访问活动便格外引人注目。各国舆论纷纷报导和评论，演出中的舞蹈普遍受到了欢迎，如：《荷花舞》、《红绸舞》、《鄂尔多斯》，每场演出都赢得了经久不息的热烈掌声。这种成功也牵动着生活在南美大陆无数爱国侨胞的心，他们为祖国亲人的到来，为中国艺术的辉煌成就和演出中受到的

热烈欢迎无比兴奋并深感自豪。他们从中国艺术团的访问成功，更加感受到新中国国际地位的提高。为此，演出前后，在剧场门外、旅馆住地，许多侨胞常常是饱含热泪，长时间的等候在那里，为的是多看一眼祖国的亲人，向演员们表示一下他们深藏在内心的感激之情。中国艺术团所到之处均以主动的姿态，深入广泛的结交朋友，进行友好的交流，为中国人民和南美大陆人民之间的密切交往播下了友谊的种子。

（五）一九五八年春，以吕驥为团长的中国歌舞团一行 50 余人，应日本新闻社的邀请，东渡日本进行了为时约两个月的访问演出活动。由于当时中日两国尚未恢复邦交，因此一个中国大型歌舞团在这样长的时间里，在日本近十个主要城市进行演出访问所引起的社会反响是很强烈的。特别是中日传统文化上的历史渊源，使得中国歌舞倍受欢迎，演出十分成功。舞蹈《狮子舞》、《孔雀舞》、《三月三》、《扇舞》、《红绸舞》、《鄂尔多斯》给日本广大观众留下了深刻美好的印象。日本报刊曾这样评论：“中国歌舞团莅临日本访问，使日本人民和中国人民的友好感情得到了加强；日中两国渊源流长的文化纽带由此而得到了巩固。”

（六）一九六〇年春，中国再次组成了以陈忠经为团长的大型艺术团，赴中、南美洲和北美加拿大进行访问演出。艺术团由中国京剧院、中央歌舞团再度携手合作，99 名成员出色完成了近七个多月的出访任务。他们的精彩表演给委内瑞拉、哥伦比亚、古巴、加拿大等国人民留下了美好动人的回忆，极大的增加了中国和南、北美洲各国人民的相互了解及文化联系，为尔后中国和这一广大地区日益发展的文化交流做了许多有益的工

作。拉美和北美各阶层观众对中国舞蹈《狮子舞》、《红绸舞》、《荷花舞》、《草原上的热巴》等表现了浓厚的兴趣。每次演出，热情的美洲人都为这些舞蹈热烈鼓掌，无形之中，加深了对中国人民的友情。由于地理的原因，哥伦比亚人民对中国是陌生的，因此，近百人的中国艺术团到首都波哥大进行访问和演出对当地社会的影响是很大的，各阶层人民争相观看演出并以好奇惊讶的神情，注视着传统的中国京剧和优美动人的中国舞蹈。精彩的艺术和友好的往来与交流终于开出了友谊之花。当中国艺术团在波哥大一座体育馆内举行盛大演出的时候，《红绸舞》将晚会气氛推向了高潮，几千观众的情绪顿时沸腾了，掌声伴着舞蹈音乐的节拍震撼了整个大厅，忽然从观众席中呼出了“红色中国万岁！”“哥中人民友谊万岁！”的口号。一九六〇年的哥伦比亚首都出现了这样的场面，这在当时是难以想象的，也是具有历史性的。

中国艺术团在古巴访问期间，正值古巴七二六革命刚刚胜利，菲德尔·卡斯特罗和劳尔·卡斯特罗对中国艺术家的到来，给予了最热情的接待和细致的安排，指示负责接待者请全体艺术团成员，到古巴革命圣地马埃斯特拉山进行参观。通过这一不寻常的访问，使中国艺术家们加深了对古巴人民的尊敬与友谊。不久以后，中古两国正式建立了外交关系。由于中国艺术团在南美和北美加拿大的成功访问，对中国政府在六十年代初不断扩大和发展与美洲广大地区的交往与合作，起到了一定的积极影响和促进作用。陈忠经团长从南美发回国内的总结报告中写道：“通过中国艺术团这次到南美的访问演出和交流活动，生动地证明了毛泽东主席关于‘我们的朋友遍天下’的英明论断是完全正确的。”

（七）一九六〇年七月，中国人民解放军歌舞团随贺龙元帅率领的中国军事代表团访问了朝鲜民主主义人民共和国，历时一个月。这是朝鲜战争停战后，中国人民解放军文艺工作者第一次赴朝访问。这次访问不仅进一步巩固了两国军队之间的战斗友谊，而且对于两国军队的文艺战士也是一次相互间更加深入的交流与学习。

同年十二月，该团又随周恩来总理和陈毅副总理分别率领的中国政府代表团和中国军事代表团访问了友好邻邦——缅甸。周恩来总理、陈毅副总理此行是为中缅两国签订边界条约；该团便是为这一具有重大历史意义的谈判成功而参加庆祝活动的。这个 300 多人的大型艺术团，除总政歌舞团外，还包括北京舞蹈学校东方舞蹈班全体老师和同学等文艺团体的人员。总政歌舞团气势宏大、技艺高超的演出，及北京舞校东方舞蹈班全体老师和同学共同演出的缅甸古典及民间舞蹈，格外受到欢迎。从而使这个“庆典”更增添了节日气氛和中缅两国之间的胞波情谊。陈毅副总理著名诗篇：“你住江之头，我住江之尾，彼此情无限，共饮一江水。”就是在这次出访中写下的。大型艺术团随同政府最高级代表团出访，这是新中国成立之后的首次，它所取得的巨大成功，包括文艺工作者的努力和贡献。在访问结束之前，周恩来总理举行了盛大宴会，招待缅甸政府官员和各国驻缅使节。随行的北京舞蹈学校东方舞蹈班全体师生，在这次招待会上表演了 10 余个亚、非、拉美的民间舞蹈，演出影响之大超出预料。这些舞蹈不仅为招待会增添了友好的欢乐气氛，同时还起到了外交工作的辅助作用。在结束了这次国事访问的归国飞机上，周恩来总理指示随行的对外文委副主任张致祥，立即抓紧筹建东方歌舞团。

中外文化交流的重大影响和意义，由此得到了最充分的体现。

（八）一九六一年中央实验歌剧院舞剧团在团长侣朋率领下，首次赴波兰、苏联等国演出舞剧《宝莲灯》、《雷峰塔》、《小刀会》，演出获得很大成功。波兰华沙歌剧院著名舞剧指导帕普林斯基说：“中国舞剧走在一个正确的方向上，演出是迷人的。”苏联功勋艺术家古谢夫撰文说：“中国舞剧给苏联芭蕾舞演员展示了一个新的天地。”苏联著名诗人吉洪诺夫看了《雷峰塔》以后，激动的吟诗一首：“上有天堂，下有苏杭，我今天到了天堂，也来到了苏杭。”《真理报》、《苏维埃文化报》也相继刊登热情的评论文章：“中国舞剧具有紧密的结构，运用现代导演技巧和舞台美术，舞蹈语言有很独特的风格，将具有千年以上的历史神话，以及来自民间的民族古典舞蹈和欧洲古典舞两者结合了起来。音乐完全适合于舞剧新形式，具有很大的深度和综合力，与舞蹈配合也很紧密。”（评舞剧《宝莲灯》）。一位苏联女工看过《雷峰塔》后激动的说：“你们的舞剧像生命一样有血、有肉，它使人心灵深处受到感动，给人以力量和信心。”一位大学生说：“中国舞剧色彩是春天的色彩，中国解放才十二年就创作了这样好的舞剧，使人感到了春天的气息，《宝莲灯》最后一幕是春天——光明战胜了黑暗”，还有一位观众在留言簿上写道：“这是伟大人民的伟大艺术！这是天才的人民，天才的艺术”！最后在“光荣属于中国人民”后面竟划了七个惊叹号。年轻的中国舞剧走出了国门，由此迈向了更广阔的中外文化交流的天地。

（九）一九六四年初，中国政府为推进和发展与西欧各国的交往，再次组织了以金仲华为团长的大型艺术

团出访西欧 6 国，历时长达半年之久。该团由上海京剧院、东方歌舞团和几位著名的舞蹈家、音乐演奏家组成。这个近百人艺术团在首站巴黎演出长达月余。这种深入的艺术交流活动，为同年中、法两国正式建立的外交关系发挥了影响，做出了一定的贡献。随后在德意志联邦共和国、意大利、瑞士、比利时、荷兰的访问演出中，中国舞蹈再次获得了西欧各界观众的欢迎，加深了欧洲人民对中国传统与民间艺术不断发展与进步的了解。

（十）一九六四年夏以徐平羽为团长的东方歌舞团 50 余人首次访问北非四国——埃及、摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯。东方歌舞团出访的另一任务是学习被访问国家的舞蹈和音乐。他们在紧张的演出之余，不顾艰苦的条件，克服了许多困难学习了 4 个国家的 20 多个舞蹈音乐节目，并在回国以后向周恩来总理和陈毅副总理分别举办了汇报演出，得到了周恩来总理和陈毅副总理的充分肯定，并指示要进一步排练和提高，更好地向中国人民进行介绍。东方歌舞团依据自身的方针任务，在这次出访过程中进行了这种双向交流与尝试，是应当继续发展和予以倡导的。

（十一）一九七八年夏，为适应时代的变化与发展，中国政府再次组织了大型艺术团，集中了全国最优秀的舞蹈家和音乐家，在团长赵起扬率领下赴美国进行了为时一个月的访问演出。这是中国舞蹈界在新的形势下，为恢复和发展中美两国关系所做的一次重要工作。参加这次访问的著名舞蹈家有：陈爱莲、赵青、崔美善、阿依吐拉、莫德格玛等。她们表演了《春江花月夜》、《长绸舞》、《长鼓舞》、《摘葡萄》、《盅碗舞》等，受到了美国各阶层观众的热烈欢迎。美国总统卡特在白宫接见了

全体艺术家，他代表美国人民热情地欢迎中国艺术家们的来访，并祝愿中美两国的友好与文化往来不断得到加强。中国舞蹈艺术之花在美国土地上盛开，这是中外舞蹈交流史中新的一页。

走上世界舞台的中国芭蕾舞

中国芭蕾舞在对外交流中崭露头角，是一九六一年北京舞蹈学校实验芭蕾舞团到缅甸访问演出《天鹅舞》、《海侠》一举获得成功。一九七六年中央芭蕾舞团到阿尔巴尼亚、罗马尼亚、南斯拉夫演出《红色娘子军》；同年，上海芭蕾舞团到加拿大演出芭蕾舞剧《白毛女》。这两次出访，使欧、美观众对中国芭蕾舞剧取得的成就有所认识 and 了解。进入八十年代之后，中国题材的芭蕾舞剧不断涌现，从而更加丰富了中外舞蹈交流的内容，中国题材芭蕾舞剧跻身于对外文化交流所产生的积极影响也是划时代的。《祝福》、《鱼美人》在英、美、菲律宾的演出吸引了这些国家的广大观众。美国最有影响的《新闻周刊》以《中国芭蕾舞的贡献》为题，热情赞扬“中国人将芭蕾与中国舞蹈融合在一起，创造了一种通俗的形式”。有的报刊评论说：“中国芭蕾舞剧是西洋构架融入了中国内涵。《祝福》是融古典芭蕾与中国民俗之风，刻画表现感情与礼教的冲突和中国农民人性的淳朴，极具中国色彩。”一九八六年中央芭蕾舞团访问美国 11 个城市，演出盛况空前，场场爆满。影响之大，反映之热烈，是中国芭蕾舞出访史中最辉煌的一页。

中国芭蕾舞演员参加国际比赛是中外舞蹈交流史上新篇章。中国年轻优秀的芭蕾舞演员在众多国际比赛中

频频获奖，不仅为国争了光，也确实证明中国芭蕾舞在世界芭蕾舞台上占有了一个席位。上海芭蕾舞团汪齐凤，在日本大坂举行的第三届世界芭蕾舞比赛中，首创中国芭蕾舞演员在国际大赛中进入决赛圈的记录，获第十四名。自此以后的十年间，中国芭蕾舞演员在各国际比赛中取得了许多优异成绩，产生了强烈的国际影响（详见附表）。一九八九年莫斯科举行了第六届世界芭蕾舞比赛，中国年青选手王珊在关键的决赛中表演了难度很高的《唐·吉珂德》双人舞，荣获女子双人舞铜牌。北京舞蹈学院附中年仅 18 岁的李颜第一次参加国际大赛，但她自始至终不畏强手，充分发挥自己的特长，最终荣获女子双人舞三等奖（欧鹿获最佳伴舞奖）。她们的成绩在这次大赛上引起强烈反响，显示了中国芭蕾舞演员日趋走向成熟。莫斯科芭蕾舞比赛每四年举行一次，是当今世界比赛中规模最大、时间最长、获奖最难、权威最高的比赛。比赛评委由 24 个国家的 27 名评委组成。王珊、李颜获奖后，乌兰诺娃（苏联的四位评委之一）兴奋的走到中国评委肖苏华面前热烈握手表示祝贺，她说：“我很喜欢王珊和李颜。她们是很有前途的芭蕾新秀；要继续下功夫培养她们。”评委会主席尤·尼·格里格罗维奇（莫斯科大剧院芭蕾舞团艺术指导兼总编导）在招待会上说：“中国芭蕾近年来取得的进步和成绩，使整个芭蕾界感到惊讶和钦佩。”中国参加芭蕾舞国际比赛，不仅提高了中国舞蹈的国际影响，促进了中外交流，同时加强了与欧、美一些国家的文化联系。

中国芭蕾舞在起步较晚的情况下迅速地走向世界。这一方面应当归功于自五十年代至八十年代陆续应邀来华讲学的苏联及欧美国家许多著名芭蕾舞编导、教育家、

表演艺术家，他们帮助中国培养了一批教员、演员和编导，从而推进了中国芭蕾舞的成长速度；另一方面中国从事芭蕾舞事业的艺术们始终坚持了一条正确发展中国芭蕾的道路。中国舞蹈家既认真地学习，又积极的发挥自己的创造精神；他们借鉴欧美芭蕾舞的有益经验，研究、探索如何使芭蕾舞这门典型的西方艺术在中国的土地上生根、开花，使它和中国文化的传统精神与中国人民的生活有机的结合起来，创造具有时代风貌，符合今天人们审美观念的中国芭蕾舞。

中国芭蕾舞的发展与成就，从一个方面代表了当代中国舞蹈取得的巨大进步；也是这一时代中外舞蹈交流获得的丰硕成果。从中不难看出，中外舞蹈文化频繁的交流，不仅不断增进着各国人民之间的友谊，对舞蹈艺术本身的发展也起着巨大的促进作用。

世界舞蹈在中国的传播

在中国文化发展史上，中华民族始终具有不断吸收外来文化而振兴自己的传统。中华民族几千年的文化根基是稳固而强大的。这种民族文化的精神在历史流传下来的艺术作品中皆可见到，与舞蹈有关艺术范畴也是如此。然而，这种传统与民族性又是随着历史发展而发展，随着时代变迁而变化。几千年来，其中包括新中国成立后的四十年来，中国舞蹈艺术的演变也是遵循着这条规律。古人云：“水尝无华，相荡而成涟漪。石本无火，相击而生灵光。”这是事物发展的一种必然，中国舞蹈发展史正是沿着这些规律而成就的。

苏联和东欧的舞蹈在中国

五十年代，可谓中国舞蹈大发展时期。新中国诞生，为一切文化艺术事业的振兴带来了勃勃生机，创造了条件，奠定了基础。对外文化交流的迅速展开也为舞蹈艺术提供了学习、吸收和借鉴他人先进经验的广阔天地。五十年代是苏联和东欧社会主义国家艺术团、舞蹈团频繁访华时期。它们的来访和精彩表演，不仅促进和增强了人民之间的了解和友谊，而且对中国舞蹈的发展产生了深刻影响。一九五一年匈牙利国家舞蹈团率先来到中国，匈牙利艺术家成功地将纯情质朴、热烈奔放的民族性格表现在舞蹈之中。他们将自娱性的民间舞蹈与舞台艺术巧妙的结合，升华成具有综合艺术特征的匈牙利舞蹈，赋予了民间艺术以崭新的生命。这种对待传统以创造性继承和科学发展的态度给中国舞蹈工作者极大的启迪和鼓舞。他们演出的《瓶舞》、《踢马刺》、《节奏》给中国广大观众留下了美好、深刻而难以忘却的印象。一九五二年苏联派出苏军红旗歌舞团来中国访问演出，这是一个具有相当高水平的艺术团体，他们精彩的演出，表明红旗歌舞团卓越的艺术家用，驾驭舞蹈艺术形式、表现军事题材、再现红军战士生活与战斗的手段是非常高超的。它们创造的一组组、一个个生动、逼真、感人的艺术形象和舞蹈诗画激动人心，使观者为之振奋、难以忘怀。为此，中国人民解放军的一些舞蹈团体选派优秀编导和演员组成了以胡果刚为首的学习组，随该团在中国各地访问演出近两月之久，利用机会进行系统学习和深入交流。此举，对中国军队舞蹈艺术的提高起了重

要作用。以后的几年间，德意志民主共和国国家歌舞团、波兰玛佐夫舍舞蹈团、保加利亚、罗马尼亚、南斯拉夫等国舞蹈团相继访华。它们在中国的精彩表演，开阔了中国专业舞蹈工作者的视野。从这一幅幅色彩斑斓、风格各异的舞蹈画卷中，看到和领略到舞蹈艺术的巨大魅力和丰富无比的表现力。一九五四年苏联莫依塞耶夫国立民间舞蹈团和莫斯科音乐剧院的来华演出，将这个时期的艺术交流推向了高潮，文化艺术交流的巨大作用和深刻的影响由此得到了最充分的体现。苏联发展民间舞蹈取得的突出成就举世公认，具有示范性。苏联芭蕾舞界创立的俄罗斯学派是对芭蕾舞艺术的杰出贡献，具有世界意义。他们在训练和培养舞蹈、舞剧艺术表演人才方面的成就，也给中国同行以深刻的启示。为了系统地向苏联艺术经验学习，中国舞蹈界荟萃精华，组织了以吴晓邦为首的庞大学习团，随团进行全面、深入的交流与学习。莫依塞耶夫舞蹈作品体现出鲜明的俄罗斯民族文化精神，同时又形象、生动的表现了各民族人民不同的生活情趣和性格特征。莫依塞耶夫舞蹈创作的辉煌成就和宝贵经验对日后中国舞蹈的发展，起到了很大的影响和作用，中国舞蹈艺术研究会筹委会及时编译出版了莫依塞耶夫的《论民间舞蹈》专辑，配合了那一时期向苏联学习的迫切需要。一九五九年当中国人民欢庆十周年国庆时，苏联政府派出了杰出的艺术家来中国演出芭蕾舞剧《吉赛尔》、《天鹅湖》、《宝石花》、《雷电的道路》。欧阳予倩等艺术前辈特此撰文，发表对苏联芭蕾舞艺术成就的介绍和评论。芭蕾舞艺术大师乌兰诺娃在北京演出的《吉赛尔》，给首都观众和中国艺术工作者留下了永远难忘的美好印象，乌兰诺娃将芭蕾舞引向了诗的意境，

为舞蹈艺术树立了最光辉的典范。此外，中国政府还多次聘请苏联专家来华任教，在舞蹈教育、编导理论等方面帮助中国培养了大批人才。中国建立的第一所舞蹈学校，中国培训的第一批芭蕾舞教员，第一期编导培训班就是在苏联专家伊莉娜、古谢夫、查普林、列谢维奇等教育家和编导家的亲自指导下进行的。他们为中国舞蹈事业的发展作出了历史性的贡献。由此，可以说明新中国舞蹈发展的最初阶段，苏联及东欧社会主义国家的艺术经验对中国舞蹈的重要影响，是在特定的历史条件下所形成的。

亚、非、拉美的舞蹈在中国的渲染

中国做为亚洲文明古国之一，理所当然的与亚洲各国的文化联系和相互影响是源远流长的。当代中国舞蹈的发展中，这种联系依然发挥着重要影响和作用。新中国建立之后，与印度、泰国、印度尼西亚、朝鲜民主主义人民共和国、日本、缅甸、柬埔寨、越南、巴基斯坦、孟加拉国、斯里兰卡等国均有频繁的文化往来。这些国家的舞蹈团体多次访华，与中国的舞蹈界有着众多的密切交往。其中印度文化艺术代表团到中国访问演出对中国舞蹈产生了重要影响。印度文化艺术代表团中包括了印度舞蹈四大流派的舞蹈表演艺术家。他们在中国各地的演出，使中国各界观众欣赏了精美绝伦，有着鲜明的东方古老风格，又具有严格规范的传统印度舞蹈，从而给人们留下了深刻印象。为了向印度艺术学习，中国舞蹈界从全国抽调精英组成学习组，随代表团到各地访问，一方面深入地交流了技艺，同时也虚心地向印度舞蹈家

学习了印度舞蹈。一九五八年印度著名舞蹈大师乌黛·香卡舞蹈团来华演出，给中国舞蹈家很大的启迪。印度舞蹈派系的明晰划分，印度舞蹈与宗教关系的密不可分，印度舞蹈传统的训练体系以及舞蹈作品强烈的民族风格，都使中国舞蹈家再次从中受益，从而促进了中国舞蹈的发展与研究。此外，一九五八年日本松山芭蕾舞团访华，演出舞剧《白毛女》，给中国舞蹈界很大启迪，对中国芭蕾舞剧向民族化发展有一定的影响。六十年代初，是亚、非、拉美第三世界广大地区民族解放运动蓬勃兴起的时代。在此时期，中国相应地加强了与这些地区和国家的文化往来，扩展了双向交流。埃及、埃塞俄比亚、刚果、马里、几内亚、玻利维亚、阿根廷、古巴等国的舞蹈团体相继访华。这些精彩的、独具民族艺术风格的舞蹈在中国人民和中国舞蹈工作者面前又展开了一个更加广阔的艺术领域。同时也促进和加强了中国与第三世界各国人民的相互了解和友谊。

在这个时期中外文化艺术交流突出的成果之一是，周恩来总理亲自倡导成立的东方歌舞团。一九六二年一月十三日东方歌舞团的创建，适应了当时国际形势发展的总趋势，体现了中国对加强国际文化交流的高度重视。陈毅副总理在东方歌舞团建团大会上的重要讲话，深刻阐明了对外文化交流与发展本国文化艺术的辩证关系。他从文化发展战略的高度说明成立东方歌舞团的重要意义，从而迅速引起了国际舆论的注意。成立后的东方歌舞团，认真履行了它的使命：一方面频频出访，向各国人民介绍中国优秀的文化艺术成果；另一方面努力学习和表演亚、非、拉美几十个国家的民族舞蹈；通过演出，使中国人民对世界范围，特别是第三世界广大地

区的文化艺术有了更深的认识和了解，增长了知识，加深了友谊，扩大了视野。二十多年来，东方歌舞团的演出以它严肃的艺术作风和独特的风格，赢得了国内外千千万万观众的热情欢迎，获得了很高的声誉。为了更深入地开展交流，多次派出学习、考察组到亚、非、拉美33个国家和地区进行了实地考察与交流活动，出访人约48人次，培养了一批国内外享有盛名的舞蹈家。因此，东方歌舞团在国内的艺术百花园中被誉为“东方之花”。从对外文化交流的角度审视东方歌舞团的作用可概括为：通过独具特色的艺术交流广交了朋友，促进了中国和平外交事业的发展，同时亦为中国舞蹈艺术的发展提供了一个广阔而丰富的借鉴领域。周恩来总理明确指出东方歌舞团要执行以我为主的方针，广取他人精华，为我发展所用，这也是一切文化艺术交流均应遵循的根本方针。

一九八二年，联合国教科文组织和中国文化部、中国舞蹈家协会在北京联合举办了“亚洲地区保护与发展民间和传统舞蹈讨论会”（简称“亚舞会”），个亚洲国家的36位著名舞蹈家（其中有13位中国特邀舞蹈家）聚集在北京，以十天的议程交流和讨论了各国民间和传统舞蹈文化的状况。中国政府和中国舞蹈家协会筹办这次国际会议所做的努力，得到与会各国代表的充分肯定与称赞。联合国教科文组织对这次会议取得的成果表示满意。在这次会议中，中国舞蹈家作为会议的东道主，起到了重要作用。会议期间代表们参观了中国戏曲学院、北京舞蹈学院、中央歌舞团、中国歌剧舞剧院；观摩了东方歌舞团、中央歌舞团、中国歌剧舞剧院的演出。会议呼吁联合国教科文组织和亚洲各国政府文化机构，为

扩大这一地区的合作，共同保护与繁荣亚洲舞蹈艺术做出积极贡献。这次国际舞蹈会议在北京召开，并取得成功，从一个侧面反映了中国对外文化交流的影响和作用正在一个新的基础上向纵深发展；也说明中国在国际文化事务中的影响正日益提高。

西方现代舞在中国

改革开放以来，西方现代舞也随着中外文化的广泛交流而进入中国，并以它艺术上的独特表现形式，耐人寻味的思想内涵受到中国人的注意。由于现代舞一些优秀作品都是表现对现实生活的关切，具有强烈参与意识，因此符合中国人对一些未知领域希求探索的心理，也符合中国舞坛力求摆脱半封闭状态，突破创作单一模式，在新时代开创舞蹈艺术新纪元的迫切愿望。七十年代末、八十年代初，英、美、西德、加拿大等国现代舞团相继访华是新中国成立以来从未有过的现象。美国阿尔文·艾利舞蹈团访华，受到中国舞蹈界和广大青年观众的热烈欢迎，他们做为现代舞团在作品中吸收黑人爵士与芭蕾舞之精华并以浓厚的生活气息深深感染着观众，给中国观众留下了难忘的美好印象。一九八八年广东省举办“羊城国际舞蹈节”，邀请了美国、英国、加拿大、澳大利亚及香港现代舞蹈团进行公演。其中有现代舞的保留剧目，也有近期编导家们的新作品。一些舞蹈基调明朗，有着形象化的舞蹈造型和哲理性的内容，以及在手法上较为内在的自由表述方式，都能给当代的舞蹈创作以一定的启示。

现代舞的这些特点对中国舞蹈创作向多样化发展和

理论方面的研究有一定的影响；这种影响与现状有着历史的必然性。追溯现代舞与中国舞蹈的关系，已经历了半个多世纪，这门纯属西方的艺术一旦与中国人民的生活和斗争结合起来便获得新的生机，产生了新的特点，显示了独特的艺术力量。这一特点早已被吴晓邦等老一代舞蹈家的许多作品所证实。八十年代初，当中国人民的政治生活和社会生活发生了巨大转折的时候，《再见吧！妈妈》、《希望》、《无声的歌》等舞蹈新作的出世，引起社会强烈反响，就说明了这一论断。以后又相继出现了《绳波》、《蓂萼》、《悲鸣三部曲》等一批新的舞蹈作品。其崭新的表现手法和较深的思想内涵，均可称为这一时期的代表作，反映了同期舞蹈创作的新收获、新水平。无疑这些作品在创作手法上吸收现代舞精髓，表现中国人民的斗争和生活方面取得了突破，做出了不小的成绩。西方现代舞蹈家来中国访问的有：加拿大吉利丝·怀娜·维曼，美国王晓兰、商如璧、江青等，她们在华访问期间举办各种训练班，传授现代舞的基本训练与编导技法，这些交流对中国舞蹈多样化发展，起到了推波助澜的作用。但由此而涉及的更多领域，如舞蹈观念，创作意识以及如何科学的评价和借鉴现代舞之精华，以发展中国舞蹈等问题，还需要经过更长的时间和不断实践，才能得出恰当的结论。

新时期的舞蹈对外交流

历史进入二十世纪八十年代，中国的经济建设和文化建设进入一个迅猛异常的发展时期。为了适应这种迅

猛发展的形势，外交、外贸乃至文化上的对外交流，都变得更加灵活和多样。其最大特点是除国家统一安排的项目外，极大地拓宽了民间往来的渠道。作为文化交流的重要内容，舞蹈艺术显得特别活跃——在中央宏观控制下，形成了国家、地方、民间以及专家学者个人，多层次、多学科互相往来的新局面。

形式多样的舞蹈色彩

八十年代，改革开放的巨浪将中国舞蹈推向了世界东西方文化大交融的潮流中。它活跃在中外文化艺术交流的广阔空间和世界舞台上，不仅弘扬了中国悠久的民族文化，有力地宣传了当今取得的辉煌成就，而且也为自己发展创造了有利条件，形成新中国成立以来最为活跃的局面。官民并举，多边交流，是这一时期的明显特征。政府派出和民间交往，中央选派和地方自派，文化交流性质的出访与商业性质的演出同时并举。这种全方位、交叉进行的对外交流，无论其广度与深度，比之以往都有很大的突破。

一九八〇年第一届全国舞蹈比赛的帷幕刚刚落下，中国舞蹈家协会选拔了这次比赛的获奖作品和获奖演员，以民间团体的名义，组织了出访团，到加拿大 12 个城市进行了演出访问活动，及时扩大和宣传了中国舞蹈取得的最新成就，同时亦将中国新一代舞蹈家推上了国际舞台。蒋齐、杨华、王霞、华超、王新鹏、刘敏等不负众望，以他们纯熟精美的舞艺赢得了大洋彼岸各阶层观众的热烈欢迎与称赞，舆论界给予积极评论。

此举可称是八十年代中国舞蹈走向世界的前奏。随

之而来的是全国各省、市、自治区乃至地、县级歌舞团体也相继组团出访，足迹遍及五大洲。演出节目有大型舞剧、仿古乐舞，更多的则是民族舞蹈。出访人数多至百余人，少则四、五人。所有这些出访都遵循了共同的方针——以弘扬中国多民族的优秀文化为己任，通过交流加强了解，互相学习，增进友谊。正是在这一正确方针指导下，所有出访演出与交流活动均取得了良好效果，获得了成功。中国舞蹈艺术频频出现在世界舞台上，活跃在许多国家举办的名目繁多的艺术节上。很多演出还不局限于剧场，而是在街头广场，因此就在更大的范围里接触到了更多的各国观众，从而也在更广阔的天地介绍和宣传了中国的崭新面貌。

八十年代初，甘肃省歌舞团率先出访西欧，在法国、意大利演出舞剧《丝路花雨》获得成功，其影响波及到欧洲许多国家。该团随后又到苏联、日本、朝鲜等国访问演出。《丝路花雨》所到之处，均取得了轰动性的效果。各国舆论纷纷评论《丝路花雨》是中国舞坛绽开的一朵最艳丽的花，是中国灿烂辉煌的古代舞蹈之再现，也是中国舞蹈的最新成就。

湖北省歌舞团创作演出的《编钟乐舞》和陕西省歌舞团的《仿唐乐舞》，诞生不久便先后出访日本、北欧和东欧各国。古老的编钟编磬和造型独特的楚风舞，在日本演出受到了极其热烈的欢迎，日本各界观众，对古老的中国艺术产生出强烈的共鸣。光辉夺目、典雅庄重的唐韵吟唱与舞蹈，对北欧和东欧观众具有更大的吸引力，优美的东方乐舞显示了中国古代的伟大文明。丹麦女王观看演出后连连称赞优美动人。湖北、陕西两团出访，不仅给各国人民留下了难忘的记忆，也引起了国际文化

艺术界许多人士对中国文化遗产的尊重与重视，认为中国舞蹈家进行的这项工作，对于研究人类文明进展的诸多方面具有重要价值。

与此同时上海芭蕾舞团，两次出访加拿大，演出同一芭蕾舞剧《白毛女》，均获得广泛的赞誉。上海仲林舞剧团成立后，首次出访泰国演出《凤鸣岐山》等舞剧，获得成功。这是中国文艺改革中，在体制上首先以编导家命名的团体，因此格外引人注目。辽宁歌舞团赴朝鲜民主主义人民共和国访问演出了该团创作的舞剧《珍珠湖》，美丽的满族舞蹈，优美动听的音乐，所表现的这个神话舞剧，获得了朝鲜人民和艺术家们的高度评价。

在八十年代中国舞蹈对外交流中，以舞蹈为主的歌舞团出访仍占最大比重。

中央歌舞团继七十年代末访问南美各国后，于八十年代中期再次访问南美和美国，加强了中国和美洲地区的文化交往。东方歌舞团数次出访西亚、北非、拉丁美洲，特别是一九八四年对阿拉伯联合酋长国的访问，为尔后的中阿两国建交起到了积极推进作用。总政歌舞团再度出访东欧四国，并以中国民间歌舞艺术团的名义访问美国、加拿大。他们以整齐的阵容和高超的舞艺赢得了这些国家军队和各阶层观众的热烈欢迎。中国歌剧舞剧院艺术家小组在意大利举办的第二届国际艺术节上表演了舞蹈《长绸》、《醉剑》，获得一致公认和好评。中央民族歌舞团到美国和日本的演出，充分展示了中国各民族舞蹈的优美传统，并以其服饰的独特魅力受到了广泛的赞誉。

广东民族艺术团在新加坡第五届国家艺术节和法国举办的贡佛朗国际舞蹈节上演出获得了成功。四川省歌

舞团受文化部委派出访欧洲，首先参加联合国教科文组织在总部巴黎举办的“中国文化节”活动。他们的演出盛况空前。美联社详尽报导了该团的首场演出，报导中说：“这一演出轰动了欧洲。中国四川省丰富多彩的民族艺术，使西方观众大饱眼福。”该团随后在柏林戏剧节和匈牙利的访问都获得了很大成功。

一九八五年由全国各地抽调优秀舞蹈家和音乐家组成、以贾作光为团长的中国艺术家代表团赴朝鲜民主主义共和国参加“朝鲜·四月友谊之春”。这是中国第一次参加朝鲜政府举办的这项国际交流活动，因此受到了朝鲜政府很高的礼遇和隆重热烈的欢迎。演出取得的成功，进一步增进了中朝两国的传统友谊。内蒙古艺术团出访蒙古人民共和国，是两国艺术家相隔二十多年后的喜相逢。这次富有亲情的友好交流，对两国人民增进接触与加强了解做了有益的工作。西藏歌舞团选派优秀藏族青年演员参加“中日青年友好访日船”东渡日本，进行演出与交流，体现了中国各民族青年的平等与团结精神。他们的精彩表演与积极友好的活动，受到了日本青年格外的欢迎。

贵州省歌舞团赴南美巴拿马等国访问演出，是该团首次出访。苗岭飞出了金凤凰，他们演出的苗族歌舞引起南美观众极大兴趣，也引起了舆论界对中国西南地区艺术宝藏的注目。青海省歌舞团访问西亚和北非，宁夏回族自治区歌舞团访问中非，新疆维吾尔自治区歌舞团访问西亚及阿拉伯国家，延边朝鲜族自治州艺术学校出访美国，中央民族学院音舞系组团参加“巴比伦艺术节”，云南省歌舞团访问东南亚，浙江省歌舞团访问日本，广西右江民族歌舞团首次参加土耳其、塞浦路斯国际文化

艺术节和国际民间舞蹈节。这些歌舞团的演出都获得了成功，展示了中国各民族舞蹈艺术的丰富多彩。

四川省凉山彝族自治州歌舞团，自筹旅费参加土耳其萨姆松国际舞蹈节的首场演出是在街头进行。传统的民族舞蹈伴随中国人民的深情厚谊，点燃了这个小城人们的心。一阵强劲的“中国风”顷刻间刮遍了全城。演员们深有感触地说，民族舞蹈不仅是联络本民族的纽带，也是加强各国人民友谊与团结的一座金桥。

陕西省民间艺术团参加法国、西班牙、葡萄牙举办的国际民间艺术节更是别开生面。陕北大秧歌扭上了巴黎街头，震天的锣鼓，土生土长的中国“土风舞”，像磁石般吸引了街道两旁的人群，楼顶上、阳台上也挤满了男男女女、老老少少的观众，欢笑声与鼓掌声此起彼伏，汇成一曲欢腾喧闹的街头交响乐。陕北大秧歌扭到了西欧，轰动了巴黎，巴黎电视台用晚间黄金时间向全欧播放了这一“特别新闻”，影响之大，可想而知。

一九八九年在平壤举行的第十三届世界青年与学生和平友谊联欢节上，中国人民解放军艺术学院优秀学生古梅表演《金蛇狂舞》获金质奖章。这是相隔二十余年后中国青年艺术家再次在世青联欢节获奖。

在此时期，中国尚有许多省、市、自治区，以官方与民间渠道出访或参加世界各国举办的“艺术节”、“文化日”、“博览会”等文化艺术交流活动。其中，内蒙古自治区的鄂尔多斯，也组织民间艺术团参加了日本“国际艺术交流中心”的演出。

中外舞蹈多边交流格局

随着开放政策的不断深入，对外交流的渠道也在不断拓宽。有组织的组团出国考察，专家个人出国讲学、授课、排练、出席国际会议以及有目的的学习等活动逐年增加，形成了中外舞蹈多边交流的新格局。

（一）组团出访。这里所说的组团出访，虽然有时也伴有小规模演出、讲学等事项，但主要是以舞蹈组织活动家以及专家学者所组成的精悍的出国团体。其目的除友谊交往、艺术交流外，更主要是以宏观的眼光从战略上对出访国家或地区的舞蹈艺术，进行深入全面的考察和评价，以便从中寻求对我有益的经验。这种活动，从中央到地方都在进行，他们从不同层面、不同角度上对国际舞蹈艺术的发展，进行了可靠的了解，所获经验是很丰富的。现仅就中央政府部门、中国舞协以及影响较大出访活动列举如下：

一九七八年，东方歌舞团连续三次派出以田雨为组长的学习考察组到中非四国、东南亚三国和日本进行了较为深入的艺术交流，获得了不小的收获。一九八〇年，该团又接受联合国教科文组织的委派，组成五人小组，到秘鲁、巴西进行了民间音乐和舞蹈的考察。他们的考察报告，受到了教科文组织的充分肯定。在此期间，东方歌舞团还先后派出留学生到印度、巴基斯坦、斯里兰卡、突尼斯、尼泊尔等国进行学习深造，深入了解当今时代各个国家文化艺术发展状况和经验。

一九八六年初，吴晓邦、盛婕和董锡玖应日本“琦玉国际创作舞蹈大奖赛”委员会邀请，赴日本访问，吴

晓邦任大赛评奖委员。在这次大赛中，四川省成都市音乐舞蹈剧院青年舞蹈演员张平和王春林参赛的《鸣凤之死》获本次大赛第一名。比赛结束后，吴晓邦访问了尚健在的日本艺术界老朋友，畅谈了四十年来中日两国的巨大变化，对日益加强的中日舞蹈艺术交流深感欣慰，对未来美好的前景充满了信心。他的这次访问为两国舞蹈艺术家的频繁交往注入了新的活力，也是中日舞蹈交流史上重要的一页。

活跃在世界舞坛上的戴爱莲代表中国舞蹈界，一九八六年曾先后两次到法国出席“国际舞协执行委员会会议”和“国际舞协第七届全体会议”。她并于同年在英国主持了《中国舞蹈图片展览》开幕式。在所有这些活动中，戴爱莲以极高的爱国主义热忱积极介绍社会主义新中国舞蹈艺术各方面取得的成就，为扩大中国舞蹈的国际影响做出了重要贡献。

曾多次率团出访的贾作光，曾于一九八五年率中国舞蹈家代表团访问苏联取得了很大成功。这次访问沟通了隔绝了二十年之久的两国舞蹈家交往的渠道，了解了这一时期苏联舞蹈艺术发展的方方面面，并为日后开展与东欧国家的艺术交流起到了积极作用。

由宝音巴图率领的中国少数民族艺术团，于一九八二年庆祝中日邦交恢复十周年之际，遍访日本 54 个城市，演出十分成功；随后又率团在中东参加巴比伦国际艺术节和伊斯梅里亚国际民间艺术节，演出反映极为热烈，并对当地的舞蹈发展获得了宝贵的信息。

以陈锦清为团长的中国舞蹈家代表团，于一九八二年访问了朝鲜民主主义人民共和国。以梁伦为团长的中国舞蹈家代表团，一九八五年访问了南斯拉夫、保加利

亚；他们的考察报告详尽的介绍了两国舞蹈艺术发展近况，提出了许多可以借鉴的经验。一九八四年，以盛婕为团长的中国舞蹈家代表团首次访问了土耳其共和国，促进了两国舞蹈界日后的双向交流。由邢志汶率领的中国舞蹈家代表团，于一九八六年和一九八八年，应邀两次访问菲律宾，加深了两国舞蹈界的交往；菲方舞蹈协会授予邢志汶及代表团成员资华筠、杨丽萍以菲律宾舞蹈协会终身会员称号；在一九八八年第二次访问期间，杨丽萍在马尼拉举行了《杨丽萍舞蹈晚会》，演出获得极大成功和广泛赞誉；这也是中国舞蹈家首次在国外举办个人舞蹈晚会。

为执行中朝两国文化协定，以查列为团长的代表团，一九八七年再次访问了友好邻邦朝鲜民主主义人民共和国，对朝鲜在发展社会主义舞蹈艺术的一系列措施，进行了较为详尽的了解。一九八八年，游惠海应菲中文化融合基金会、菲律宾芭蕾舞剧院邀请访问菲律宾，对菲律宾发展芭蕾舞艺术进行了考察。

由李正一率领的北京舞蹈学院青年艺术团，于一九八六年参加第一届香港国际舞蹈节，使港、澳观众为之倾倒，并深为祖国舞蹈艺术的繁荣而自豪。一九八八年，邵九琳率领的中国舞蹈家代表团访问了苏联和捷克斯洛伐克，重点考察了舞蹈表演团体的管理、教学、创作及业余文化活动情况。

一九八二年十二月，以叶宁为团长的中国音乐舞蹈家赴印度考察团在印度各地考察三周。考察团成员张均出席了联合国教科文组织所属国际戏剧家协会在加尔各答举行的“印度传统舞蹈和现代戏剧国际讨论会”。张均在大会发言，受到印度舞蹈家和各国代表的重视。一九

八四年，中央芭蕾舞团团长李承祥应邀出席在纽约召开的“国际舞蹈讨论会”，并在会议上发言阐明中国舞蹈家对有关问题的见解。

一九八五年，受文化部特派的王克芬，随陕西省古典艺术团赴北欧、东欧访问演出。王克芬多次接受报刊、电台采访，并以直播方式向欧洲各界介绍中国唐代乐舞的形式和发展。她并在瑞典汉学中心与专家们进行了学术交流，王克芬的见解赢得了瑞典汉学家们的钦佩和尊敬。一些知识界人士得知她就是《中国古代舞蹈史话》的作者，纷纷请她签名留念。

一九八三年应日本国际交流基金会邀请到日本考察的董锡玖，以一年零四个月的时间在日本 11 个城市进行了广泛、深入的学术活动。她参加了日本东方学会主办的“亚洲、北非人文科学会议（31 日）国际亚细亚人文科学会议”；在早稻田大学举办的“中国舞蹈历史及其特点”报告会上发表了演讲；并在许多刊物上发表了专题文章，受到日本艺术界高度重视。

中国朝鲜族舞蹈家崔玉珠，于一九八五年访问了澳大利亚。中国《定位法舞谱》发明者武季梅，一九八六年出席了朝鲜举办的舞谱会议。一九八九年，以黄素嘉为团长的中国舞蹈家代表团访问了波兰、罗马尼亚。一九八九年以汪曙云为团长的中国舞蹈家代表团为执行中印文化协定出访印度。该团在印度进行了积极而广泛的双向交流活动。

此类性质出访都是在比较中交流，在交流中比较，是一种丰富与生动的艺术实践，许多信息有助于理论思考。

（二）专家教学。与派出代表团出访同时，中国舞

蹈界一些教授、专家、编导、演员等以个人身份到国外进行交流活动与日俱增。

早在五六十年代，就有粟承廉、王希贤、蒋祖慧、王世琦、孙光言等到苏联、阿尔巴尼亚、缅甸、斯里兰卡等国进行舞剧排练指导和教学活动。七十年代末，陈锦清、贾作光、许淑瑛在美国首届杰克逊国际芭蕾舞艺术节上，进行中国民间舞示范讲学，获得巨大反响。

八十年代初，许淑瑛再度赴美教学。黄伯虹、王家鸿应邀到英国芭蕾舞团任教。白淑湘、肖苏华多次出任国际芭蕾舞大赛评委。编导家赵宛华、王世琦先后到澳大利亚，在侨团内教学辅导，为弘扬祖国文化培养了一批热爱中华文化的海外侨胞子弟。

一九八六年王世琦经国务院侨务办公室委派再次到澳大利亚帮助侨团，为庆祝澳大利亚建国二百周年，主创了大型歌舞剧《龙腾澳洲》，并在悉尼歌剧院上演，成为旅澳华人献给澳国的一份厚礼，也是中国舞蹈家为中澳两国友谊做出的贡献。中国艺术研究院舞蹈研究所副研究员周冰，曾先后应邀赴日本、丹麦、香港等地，就中国传统舞蹈文化和八卦舞谱作专题报告，博得国外学者的高度称赞。

东方歌舞团优秀演员李雅媛在八十年代中期先后两次只身一人，以专家身份被派往非洲毛里求斯和留尼汪进行中华文化的传播，为当地华人培养了一批舞蹈骨干。她在两年的时间里，克服了重重困难，取得了突出的成就，受到了两国政府领导人的高度赞扬，也为加强中国和非洲人民的传统友谊做出了贡献。中国青年舞蹈硕士欧建平一九八八年赴美国、西德进行为期四个月的考察、研究，由于他在美国考察研究取得优异成果而跻身于美

国一流评论家的行列。他在西德“首届世界舞蹈学者研讨会”上宣读论文《中国舞蹈学术研究的昨天、今天和明天》，受到与会者高度评价而被收入在美国出版的五卷本《世界舞蹈百科全书》。从欧建平取得的成就中可以看到，中国新一代理论研究工作者的成长，他们在中外舞蹈交流中将日益发挥更大的作用。

此外，八十年代中、后期，香港舞蹈界人士发起举办了几次国际舞蹈研究会议。这几次会议，中国舞蹈家协会及一些著名舞蹈家均应邀参加，并在会议上发言。他们以大量事例说明，中国舞蹈艺术事业取得了辉煌的成就；并在会议上积极发表了有关学术见解。一九八六年以来，中国舞蹈家协会副主席、上海舞剧院艺术指导舒巧，应香港市政当局聘请，出任香港舞蹈团艺术总监。这也是中国舞蹈家第一次受聘于香港政府出任此职。舒巧在港与舞蹈家应萼定合作，创作了舞剧《玉卿嫂》、《黄土地》。两剧在艺术风格与创作手法上独树一帜，受到港内外各界观众和舞蹈界人士的欢迎和重视。《玉卿嫂》原文学作者白先勇专程从美国赶到香港，出席舞剧《玉卿嫂》首场公演。他对舞剧艺术表现文学作品获得成功给予了高度评价。六年来，舒巧对香港地区的舞蹈事业作出了很大的贡献。

四十年前，中国舞蹈还是一门很贫弱的艺术，而且还往往被人视为精神上的奢侈品，所以更难以想象它会走出国门了。然而经过四十年年的发展，它已经成为中国文化对外交流的重要组成部分，在世界各国人民的心中都留下了美好而深刻的印象。从这一侧面也体现出新中国舞蹈艺术的发展速度，是十分惊人的。透过中外舞蹈艺术的双向交流，不难看出它的收益是多方面的。概括

起来看，其一是既能使中国舞蹈艺术家开阔视野、广泛借鉴他人的有益经验和现有成果以繁荣自己，也能让外部世界及时了解具有悠久历史的中国舞蹈文化，以及它的最新成就。其二是从社会效益看，通过没有任何语言障碍的舞蹈艺术，既能在中外人民之间交流情感、加强友谊，也能向国际社会生动形象地展示中国人民的精神风貌和意气风发的社会生活。

四十年来的实践还证明，中国舞蹈艺术只有坚持社会主义的文艺方向，弘扬民族传统文化传统，形成自己独到的风格和特色，才能被国际社会所承认，并跻身于世界舞蹈之林；在吸收外来成果时，要采取分析鉴别的态度，既不能盲目排外，也不能盲目照搬，而应取其精华、去其糟粕，以创造具有中国特色的舞蹈艺术，奉献给中国人民和世界人民。

随着中国社会主义事业的不断发展，中外舞蹈艺术交流，必将呈现出一个更为生动、更为令人感奋的新局面。

[附录]

中国舞蹈大事年表

一九四九年

七月二日 第一次中华全国文学艺术工作者代表大会在北平隆重开幕。中国共产党中央委员会向大会致电祝贺。毛泽东主席亲临会场并作重要讲话。七月十九日大会闭幕。同日，全国文学艺术界的统一机构中华全国文学艺术界联合会（简称中国文联）成立。七月二十一日，中华全国舞蹈工作者协会（简称中国舞协）成立，戴爱莲任主席，吴晓邦任副主席。

会议期间，戴爱莲演出《新疆舞》，东北代表团东北

鲁迅文艺学院舞蹈班演出《锻工舞》、《农作舞》、《单鼓舞》等。

七月二十七日 中华全国戏曲改进会筹委会成立，主任欧阳予倩。《人民日报》发表毛泽东为该会的题词：“推陈出新”。

七月至八月 中国青年文工团参加第二届世界青年与学生和平友谊联欢节（简称世界青年联欢节），演出秧歌剧《十二把镰刀》，舞蹈《牧马》、《蒙古舞》等，《腰鼓》和《大秧歌》获特别奖。这是中国民族民间舞蹈首次在世界舞台上演出。

九月二十一日至三十日 第一届中国人民政治协商会议在北京举行。华北大学文工团为会议创作并演出了庆祝新政协召开和新中国诞生的《人民胜利万岁》大歌舞。

十月十九日 新颁发的人民政协《共同纲领》中，第四十一条规定：中华人民共和国的文化教育方针为新民主主义的，即民族的、科学的、大众的文化教育。第四十五条规定：提倡文学艺术为人民服务，启发人民的政治觉悟，鼓励人民的劳动热情，奖励优秀的文学作品，发展人民的戏剧电影事业。

一九五〇年

四月二日 中央戏剧学院在北京正式成立，院长欧阳予倩。中央戏剧学院舞蹈团随之建立，团长戴爱莲，副团长陈锦清。

九月 西南、新疆、延边、内蒙古四个兄弟民族文工团首次来北京参加国庆演出。国庆前夕，毛泽东、周恩来，朱德等观看了他们的演出，主要节目有云南彝族的《阿细跳月》，贵州苗族的《芦笙舞》和《四方舞》，

新疆康巴尔汗的《军人舞》、《打鼓舞》、《盘子舞》和米娜娃的《莫拉加特舞》，内蒙古贾作光的《雁舞》、《马刀舞》，延边朝鲜族的《丰年舞》、《洗衣舞》等。

十月 中央戏剧学院舞蹈团在国庆期间演出《各民族大团结舞》；在蓬勃开展的抗美援朝运动中，演出了由欧阳予倩编剧、戴爱莲等编舞的大型舞剧《和平鸽》。

一九五一年

三月一日 为适应舞蹈艺术迅速发展的需要，中央戏剧学院开设由吴晓邦主持的“舞蹈运动干部训练班”。同日，“崔承喜舞蹈研究班”亦正式成立。次年八月，同时结业。

四月三日 毛泽东为中国戏曲研究院题院名，并题词：“百花齐放，推陈出新”。

六月十六日 文化部召开全国文工团工作会议。政务院郭沫若副总理作全国文教工作的报告；文化部部长沈雁冰作文工团的方针、任务与分工的报告；周扬副部长作关于文艺思想和创作问题的报告。《人民日报》六月十八日发表题为《加强文艺工作团，发展人民新艺术》的社论，指出：“全国文工团的总任务是大力发展人民的新歌剧、新话剧、新音乐、新舞蹈，以革命精神和爱国主义精神教育人民。”会议规定了全国各种文工团的大体分工，并决定中央、各大行政区、大城市设剧院或剧团；各省及中等城市设剧团或演唱为主的综合性文工队等。

《光明日报》、《文艺报》也发表了社论。大会于六月二十九日闭幕。

七月 中国青年文工团参加第三届世界青年联欢节，《红绸舞》、《春游》获一等奖。

七月七日 中国舞协创刊《舞蹈通讯》，为不定期的

内部刊物，但出版一期后停刊，一九五五年复刊。

七月 中国青年艺术剧院舞蹈团成立，团长吴晓邦，副团长盛婕、田雨。

九月 中国人民革命军事委员会总政治部文工团舞蹈队成立，副队长陆静（未设队长）。

十一月 中央戏剧学院歌剧团、舞蹈团、乐队和北京人民艺术剧院歌剧团、舞蹈团、乐队合并为中央戏剧学院附属歌舞剧院。

一九五二年

五月二十三日 《人民日报》发表社论《继续为毛泽东同志所提出的文艺方向而奋斗——纪念毛泽东同志的〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表十周年》。该报社论指出，要开展两条战线的斗争：“一方面反对文艺脱离政治的倾向——这种倾向，实际上是使文艺去为资产阶级的利益服务；另一方面，反对以概念化、公式化来代替文艺和政治的正确结合的倾向——这种倾向，实际上是破坏了文艺为政治服务的真正目的。这两个方面，就是我们今天文艺工作中的两条战线的斗争。”

八月 中国人民解放军举行第一届全军文艺会演。10多个单位，1500多人，演出6台晚会，其中舞蹈节目24个。大会评奖委员会规定文艺评奖的主要标准是面向连队，富有群众性、战斗性等。舞蹈有《坑道舞》、《炮兵舞》、《筑路舞》、《轮机兵舞》、《藏民骑兵团》等获奖。

九月一日 中央民族文工团成立，团长吴晓邦。

十月三十一日 中央歌舞团成立（原为中央戏剧学院舞蹈团），代理团长周巍峙，副团长李凌、戴爱莲，艺术委员会主任李焕之，副主任陈锦清。

十一月 苏军红旗歌舞团首次访华演出。部队文艺

工作者组织了学习队随团学习，并编印《向苏军红旗歌舞团学习》专集。

一九五三年

四月一日 文化部主办的第一届民间音乐舞蹈会演大会在北京开幕。参加会演的有来自全国各地、各民族的民间艺人 331 人，演出 27 场，表演了 100 多个有地方特色的优秀音乐舞蹈节目。四月十四日周扬在闭幕典礼上讲话指出，这次大会主要目的是推动民间艺术的发展，借以一方面丰富人民的文化生活，一方面使专业文艺工作者获得民间艺术的滋养，并发现民间艺术天才。他号召专业文艺工作者不断地向民间艺术学习，不断地对民间艺术予以加工提高，然后再推广到人民中间去。下午文化部副部长丁西林给全体到会的民间艺人发奖并致闭幕词。

会演中涌现的舞蹈节目有《跑驴》、《采茶扑蝶》、《狮舞》、《花灯舞》等。会演期间还举行了舞蹈座谈会，强调向民族民间舞蹈学习。

五月 中央戏剧学院附属歌舞剧院独立出来，改名为中央实验歌剧院，直属文化部领导，院长周巍峙。

七月 中国青年艺术团参加第四届世界青年联欢节，舞蹈《狮舞》、《荷花舞》、《采茶扑蝶》、《跑驴》等获奖。

九月二十三日 第二次中国文学艺术工作者代表大会在北京开幕。周恩来总理莅临大会作《为总路线而奋斗的文艺工作者的任务》的报告。二十五日起各协会分别举行会议，戴爱莲作《四年来舞蹈工作的状况和今后的任务》的报告。会议决定中华全国舞蹈工作者协会改组为中国舞蹈艺术研究会。十月八日《人民日报》为大

会闭幕发表社论《努力发展文学艺术的创作》。

十一月二十八日 中国文联举行第二届全国委员会主席团扩大会议。《文艺报》第二十三号发表社论《国家在过渡时期的总任务和文学艺术的创造任务》，号召文艺工作者深入到生活中去，深刻地学习总路线，创作出真正反映人民生活的作品。

十一月至十二月 筹建北京舞蹈学校，成立筹备委员会，主任吴晓邦，副主任陈锦清，委员叶宁、盛婕等。

一九五四年

二月二十五日 文化部聘请苏联芭蕾舞专家奥·阿·伊莉娜和代表性民间舞专家达·克·列谢维奇等陆续来文化部舞蹈教员训练班任教。

四月 中国舞蹈艺术研究会筹备委员会编印出版的《舞蹈学习资料》创刊，为不定期内部刊物，至一九五六年共编印 11 辑。

七月至九月 文化部舞蹈教员训练班于七月底结束。九月，北京舞蹈学校成立，校长戴爱莲，副校长陈锦清。

九月 中国人民解放军总政治部开办舞蹈训练班，主任鲁勒，副主任陆静、杜育民。第一期学员共 72 人，次年二月结束。

九月 苏联国立民间舞蹈团和莫斯科音乐剧院相继访华演出。文化部组织了随团学习组。

十月十七日 中国舞蹈艺术研究会成立（简称舞研会），主席吴晓邦，副主席戴爱莲。

一九五五年

二月十日至三月二十四日 文化部、全国总工会、共青团中央、高等教育部、教育部在北京举办全国群众

业余音乐舞蹈观摩演出会。演出分农村、学生、职工三部分分别进行。有汉、回、蒙古、朝鲜、黎、侗、壮、满等 8 个民族。学生 224 人，职工 223 人，农民、民间艺人及专业文艺工作者共 356 人，总计 800 多人参加演出。节目共 201 项。比较突出的节目有安徽的《刘海戏金蟾》（舞剧）、《民族合唱》，黑龙江的《小车舞》，河南的《古筝独奏》，浙江的《龙舞》，陕西的《秦鼓》，吉林的《东北民间舞》，广西的壮戏《宝葫芦》、侗族《秦娘美》、桂北彩调《王三打鸟》、《扁担舞》等。

四月 舞研会的《舞蹈通讯》复刊，仍为不定期内部刊物。第一期开展了关于舞蹈创作为什么贫乏的讨论。至一九五六年底共出 16 期。

八月 中国青年艺术团参加第五届世界青年联欢节，舞蹈节目有《鄂尔多斯舞》、《扇舞》、《友谊舞》等获奖。

十月 中央实验歌剧院舞剧团成立。

十二月二日 北京舞蹈学校开办第一期舞蹈编导训练班，由苏联编导专家维·伊·查普林任教。

十二月十日 中国人民解放军总政治部文化部召开音乐舞蹈创作会议，讨论了创作具有社会主义内容、民族形式和部队特点的舞蹈问题。

一九五六年

五月二十六日 中共中央宣传部部长陆定一在怀仁堂向文艺界和科学界作报告，系统阐述了中共中央提出的“百花齐放，百家争鸣”的方针。报告于六月十三日以《百花齐放、百家争鸣》为题发表于《人民日报》。

六月 哲学社会科学规划办公室领导制定哲学社会科学十二年规划。舞蹈规划主要有：中国舞蹈史、各民

族舞蹈和世界各国舞蹈、舞蹈概论等的研究。

重要著作拟有《中国古代舞蹈史》、《中国服装史》、《中国舞蹈表演艺术及训练方法》、《中国古典舞蹈》、《民族舞剧研究》、《汉族及少数民族舞蹈》、《舞蹈概论》等选题。

七月 《舞蹈通讯》开展关于“双百”方针的讨论。

七月 《人民日报》开展关于音乐、舞蹈民族化的讨论，延续至九月份。

八月二十四日 毛泽东在怀仁堂与部分音乐工作者谈话，提出了古为今用、洋为中用、推陈出新的原则。

八月 《舞蹈通讯》就北京舞蹈学校编导训练班暑期实习演出的节目开展讨论，八期至十一期共发表不同观点的文章 25 篇。

十月 匈牙利舞蹈专家洛伦茨·久尔基（匈牙利芭蕾舞学校校长）、比尔洛斯·山道尔（匈牙利芭蕾舞学校毕业生）来中国人民解放军总政治部第二期舞蹈训练班教授芭蕾舞。

十月二十六日 指导全国群众文艺活动的中央群众艺术馆在北京正式成立，赵鼎新兼任馆长，陈嘉平任副馆长。

十月 舞研会成立中国舞蹈史研究小组，组长吴晓邦，艺术指导欧阳予倩。

十二月 天马舞蹈艺术工作室建立，由吴晓邦主持。

十二月二十四日至二十七日 文化部在北京召开全国少数民族文化工作会议。

一九五七年

一月 文化部、国家民委、共青团中央、全国总工会联合举办全国专业团体音乐舞蹈会演。32 个代表团，

7 个观摩组,70 多个艺术单位的 2500 多名音乐舞蹈工作者参加。演出节目 210 个,其中少数民族舞蹈 99 个。有《扇舞》、《剑舞》、《孔雀舞》、《花鼓舞》、《花儿与少年》、《三月三》、《大姑娘美》等。会演结束时,毛泽东、刘少奇、陈云、邓小平等接见了全体代表并合影留念。

一月 舞研会、山东省文化局和曲阜县有关单位共同组成孔庙古乐舞整理委员会,搜集整理祭孔乐舞,历时四个月,舞研会编印了《曲阜祭孔乐舞》。

二月 “中国古代舞蹈史陈列室”在舞研会内部展出。

三月十日至二十五日 文化部举办第二届全国民间音乐舞蹈会演。包括 28 个民族的 27 个代表团,1300 多名演员,演出近 300 个音乐舞蹈节目。舞蹈节目有《百叶龙》、《鲤鱼灯》、《武狮》、《阿细跳月》、《十二月花神》、《罗汉除柳》等。

三月至七月 文化部在中央歌舞团举办第一届舞蹈训练班。班主任陆静,教员彭清一、姚雅男等。

五月 天马舞蹈艺术工作室在重庆首次公演。天马舞蹈艺术工作室在一九五七年至一九六〇年的三年半时间内,创作演出新作品 19 个(《青鸾舞》、《龠翟舞》、《开山》、《纺织娘》、《渔夫乐》、《太平舞》、《平沙落雁》、《双猫戏球》、《足球舞》、《串珠舞》、《花蝴蝶》、《赛江南》、《北国风光》、《梅花操》、《春江花月夜》、《十面埋伏》、《梅花三弄》、《歌唱祖国》、《菊志》),恢复早期作品 5 个(《饥火》、《思凡》、《义勇军进行曲》、《游击队员之歌》、《丑表功》)。共演出 121 场,观众达 16.6 万多人次。

五月 舞研会编辑的《舞蹈丛刊》由上海文艺出版

社出版，至一九五八年二月共出版 4 辑。

六月十二日 舞研会为郭明达组织了欧美现代舞蹈的报告与表演会。

七月 中国青年艺术团参加第六届世界青年联欢节，获奖舞蹈节目有：《孔雀舞》、《花鼓舞》、《龙舞》、《春到茶山》、《织女穿花》、《花鼓灯》、《盘子舞》、《铃舞》、《种瓜舞》、《双人孔雀舞》、《牧笛》、《剑舞》、《草原上的“热巴”》、《挤奶员舞》等。

七月 北京舞蹈学校上演芭蕾舞剧《无益的谨慎》。同时，第一届编导训练班结业，演出《苗岭风雷》、《王贵与李香香》、《金丝鸟》等一批民族舞剧。

八月 中央实验歌剧院舞剧团上演民族舞剧《宝莲灯》。

十月 《舞蹈丛刊》第三辑开展关于民族舞剧的讨论。

十一月 北京舞蹈学校开设东方舞蹈班。

一九五八年

一月五日 《舞蹈》双月刊创刊，由舞研会编辑出版，主编陆静。

一月二十三日 北京舞蹈学校第二期编导训练班开学，由苏联编导专家彼·安·古谢夫任教。

三月 日本松山芭蕾舞团首次访华，演出芭蕾舞剧《白毛女》。

三月十五日 文化部召开第一次全国艺术科学研究的座谈会。戏剧、音乐、电影、美术、曲艺、舞蹈等研究和教学人员 300 余人参加会议。刘芝明副部长在会上作总结发言，《光明日报》全文刊载《艺术科学研究要紧跟上大跃进，指导艺术实践，解决迫切问题》。

五月 毛泽东在中共八大二次会议上提出：“无产阶级文学艺术应采用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。”

五月八日 《人民日报》发表社论《多快好省地发展社会主义文化艺术事业》，提出：“随着生产大跃进，出现了文化艺术方面的大跃进。必须反对少慢差费、右倾保守、冷冷清清、前怕狼后怕虎的文化建设路线。”

六月十一日 《文艺报》第十一期发表社论《插红旗，放百花》，指出：“现在尽管文艺战线的大旗牢牢地掌握在无产阶级手里，但是文学艺术的大大小小的各个阵地，谁战胜谁的问题并没有得到完全解决。”

七月 《舞蹈》开展关于天马舞蹈艺术工作室演出节目的讨论，从本年第四期到一九六〇年第十期，共发表文章 20 篇。

七月 北京舞蹈学校首演芭蕾舞剧《天鹅湖》。

八月 文化部直属单位举行现代题材舞蹈创作跃进会演，演出了一批反映现代生活的舞蹈节目。

八月二十二日 文化部、舞研会在北京联合召开全国现代题材舞蹈创作座谈会。刘芝明副部长在会上作了《共产主义文化高潮已经来到了》的报告。会后，《新文化报》及《舞蹈》相继发表《积极开展全民舞蹈运动》的报道。

九月二十七日 中国文联主席团举行扩大会议，号召全国文艺工作者大力推动群众的创作运动和批评运动，增强文学艺术的共产主义思想性，用共产主义精神教育广大人民。会议认为，目前全国人民的首要任务是建设社会主义，同时准备条件向共产主义过渡。文学艺术工作者应该做时代的先锋。《文艺报》十九期发表社论

《掀起文艺创作的新高潮！建设共产主义的文艺》，说：“现在提出建设共产主义文学任务，不是太早，而是适时的，必要的。”指出，“二革”创作方法“要求真实地反映不断革命的现实发展，并且充分表现崇高壮美的共产主义理想。”同时提出，“反映群众中的集体主义的劳动精神，创造具有共产主义思想品质的新英雄人物的任务就要提到头等重要的地位上。”

十月 文化部组织山东省跃进歌舞巡回演出团、河北丰润唐坊人民公社百花农民歌舞团、河北遵化人民公社农民歌舞团来北京举行联合演出。

一九五九年

一月 舞研会编辑出版的《群众舞蹈》创刊，（初名《舞蹈副刊》），到一九六〇年七月共出版 19 期。

一月五日 《舞蹈》展开关于革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法的讨论。

二月 中共中央宣传部召开宣传工作会议。陆定一、周扬就大跃进中文艺工作存在的“左”倾思想和不切实际的做法，如“写中心、画中心、唱中心，”“人人唱歌、人人跳舞、人人写诗、人人绘画”等，作了重要讲话。文化部党组检查了一九五八年的工作。

五月三日 周恩来在紫光阁与部分文艺界人大代表和政协委员座谈关于文化艺术工作两条腿走路的问题时指出：既要鼓足干劲，又要心情舒畅；既要力争完成，又要留有余地；既要有思想性，又要有艺术性；既要浪漫主义，又要现实主义；既学习马列主义，又要和实际相结合；既要有基本训练，又要有文艺修养；既要政治挂帅，又要讲物质福利；既要重视劳动锻炼，又要保护身体健康；既要敢想、敢说、敢做，又要有科学分析和

根据；既要有独特的风格，又要兼容并包（或叫丰富多彩）等有关文艺工作的十个问题。

六月一日至七月二十四日 中国人民解放军第二届全军文艺会演在北京举行。21个专业文工团、16个业余演出队的5600多名演员，组成62台晚会，演出288场，上演408个节目。其中有新创作的舞剧17个，《五朵红云》、《蝶恋花》、《雁翎队》、《婆拉姑娘》等反映部队生活革命斗争的舞剧大量涌现。

七月 北京舞蹈学校上演芭蕾舞剧《海侠》。

八月 西藏、新疆、云南、贵州、广西、浙江、福建、安徽八省、自治区歌舞汇报演出在北京举行。有13个民族的优秀节目共56个，舞蹈节目有《丰收之夜》、《走雨》、《采茶舞》、《婚礼舞》、《欢乐的苗家》、《赶摆舞》、《双莲灯》、《小卜绍》等。演出结束后举行座谈会，文化部副部长夏衍作报告，号召创作独舞、双人舞等小型舞蹈。

八月至九月 工人文工团观摩演出在北京举行。有舞剧《并蒂莲》、《都江堰》，舞蹈《新产品舞》、《狮舞》、《盘舞》等。

八月 中国青年艺术团参加第七届世界青年联欢节，获奖舞蹈节目有《春江花月夜》、《摘葡萄》、《采红菱》、《花伞舞》、《江南三月》、《欢乐的青年》等。

九月 北京舞蹈学校东方舞蹈班并入中央歌舞团。

九月 广东舞蹈学校筹建，校长梁伦。

九月至十月 苏联大剧院芭蕾舞团乌兰诺娃、列宾仙斯卡娅、谢尔盖也夫、莫西莫娅等访华，演出剧目有《天鹅湖》、《吉赛尔》、《雷电的道路》、《宝石花》等。

十一月 北京舞蹈学校第二期编导训练班实习演出

神话舞剧《鱼美人》。

十二月三十日 北京舞蹈学校实验芭蕾舞剧团成立，团主任肖慎。

一九六〇年

一月 《舞蹈》展开关于《鱼美人》和舞剧民族风格的讨论。

五月 上海实验歌剧院来北京演出民族舞剧《小刀会》。

五月十四日至三十一日 文化部、全国总工会、共青团中央、全国妇联、中国文联在北京联合举办全国职工文艺会演。参加会演的有 27 个省、市、自治区的代表团和西藏观摩团。代表共 2794 人。包括 22 个民族，演出音乐、舞蹈、曲艺、戏剧和杂技节目 457 个。优秀舞蹈节目有《巧姑娘》、《英雄矿工》、《忙坏了统计员》、《钢铁红旗班》、《跃进歌舞》、《海带养殖舞》、《姑嫂采茶》等。

五月 文化部在中央歌舞团举办第二期舞蹈训练班。

六月 上海舞蹈学校成立，校长李慕琳，副校长胡蓉蓉。

六月六日 文化部发出《关于举行全国独唱独奏独舞表演会的通知》。

七月二十二日至八月十三日 第三次中国文学艺术工作者代表大会在北京举行。毛泽东、刘少奇、宋庆龄、周恩来、朱德、邓小平等接见全体代表。陆定一代表中共中央、国务院向大会致祝词。八月十五日《人民日报》发表《更大地发挥社会主义文艺的革命作用》的社论。

会议期间，各协会分别召开会员代表大会。中国舞

蹈艺术研究会决定改组为中国舞蹈工作者协会，欧阳予倩任主席，周巍峙、吴晓邦、戴爱莲、胡果刚、陈锦清任副主席。周巍峙在会上作题为《在毛泽东思想旗帜下，争取舞蹈艺术的更大的繁荣》的总报告。会后，成立了舞协书记处，胡果刚任第一书记。

九月 《舞蹈》展开关于《花儿与少年》的讨论。

九月 中国人民解放军艺术学院创立，总政治部主任刘志坚兼院长，舞蹈系主任胡果刚。

一九六一年

一月至三月 在中共中央宣传部领导下，中国舞协书记处派出干部到华东、华南、西北、东北等地调查舞蹈界贯彻“双百”方针及创作情况，为中共中央宣传部召开文艺工作座谈会作准备。

舞协书记处扩大会议研究贯彻“双百”方针和提高创作质量问题，盛婕作调查情况汇报。会后，写成书面报告《有关当前舞蹈创作的情况和问题》。

四月 《舞蹈》展开关于抒情舞问题的讨论。

四月 高等院校文科教材会议在北京召开。陆定一、周扬作报告。会议制定了戏剧、音乐、美术、工艺美术、电影、戏曲、舞蹈等七类艺术院校 40 多个专业的 47 个教学方案修订草案。会后成立 7 个教材工作组，分别统一组织各类院校的教材编选工作。随之，设立了舞蹈教材编写办公室，制订了舞蹈教材的编选计划。

六月一日至二十八日 中共中央宣传部在新侨饭店召开全国文艺工作座谈会，讨论《关于当前文学艺术工作的意见（草案）》，即《文艺十条》的初稿。《文艺十条》经过修改后，于八月一日印发各地征求意见。

八月 舞协书记处召开舞蹈创作座谈会，北京及外

地的歌舞团领导和编导共 20 余人参加会议。周巍峙在会上讲话，强调贯彻“双百”方针。

九月 舞蹈教材审议会在北京召开，通过了芭蕾舞基训、中国古典舞基训及双人舞等教材。会后，召开了座谈会，周巍峙在会上讲话。

十月 文化部艺术局、中国舞协联合举办在京歌舞团独舞、双人舞表演会。有《蛇舞》、《孔雀舞》、《拍球舞》、《春江花月夜》、《长绸舞》、《弓舞》、《长鼓舞》、《灯舞》、《解放》等 20 个节目。演出期间还召开了座谈会。

一九六二年

一月 《舞蹈》开展关于舞蹈形象问题的讨论。

一月十三日 东方歌舞团在北京正式成立，团长戴碧湘，副团长兼艺术指导田雨。演员队伍以中央歌舞团东方舞蹈班为基础，抽调地方、部队部分演员组成。陈毅副总理出席建团典礼，并做了重要讲话。东方歌舞团是根据周恩来总理的指示，为适应中国人民对外文化交流的发展需要而成立，以学习演出亚洲、非洲、拉丁美洲各国各民族的歌舞和乐曲为主的歌舞团。

三月 《舞蹈》展开关于舞剧中的哑剧问题的讨论。

四月 《文艺十条》由中共中央宣传部正式定稿为《文艺八条》。经文化部党组、文联党组下发全国各地文化艺术单位贯彻执行。

八月 中国青年艺术团参加第八届世界青年联欢节，舞蹈《春江花月夜》、《蛇舞》、《盅碗舞》、《弓舞》、《狮子舞》、《草笠舞》等获金质奖章。

九月二十一日 中国舞协主席欧阳予倩逝世，终年七十四岁。

十月六日至二十六日 文化部艺术局、中国舞协联

合举办北京歌舞单位舞蹈节目联合演出。8个演出单位，1200多人，演出59个节目。有舞剧《湘江北去》、《雁翎队》、《梁祝》，舞蹈《雁舞》、《嘎巴》、《版纳月夜》等。北京舞蹈学校演出芭蕾舞剧《海侠》。英国现代派舞蹈家陈西兰作了专场表演。20个省、市、自治区70多个单位的舞蹈工作者来北京观摩。演出期间，还组织了编导、表演、音乐、美术等专业座谈会。

十月 《舞蹈》展开了关于繁荣舞蹈创作的讨论。

一九六三年

四月 中国文联召开第三届全国委员会扩大会议，周扬作《加强文艺战线，反对现代修正主义》的报告。中国舞协书记处决定编印“反修资料”，组织编导读书会。

四月十二日 中国舞协举办“中国古代舞蹈史讲座”，由舞蹈史教材编写组孙景琛、彭松、王克芬、董锡玖主讲，至六月十四日结束，共进行十讲。

八月十六日 周恩来总理在音乐舞蹈座谈会上讲话，讲了关于文艺工作的方针，关于阶级性、战斗性、民族化、现代化（或叫时代性），关于艺术作品的标准，创作的表现形式等问题；提出音乐舞蹈必须进一步民族化大众化，以树立民族音乐舞蹈为主体，可单独成立民族音乐舞蹈院校和表演团体等意见。

九月下旬 文化部、中国舞协为音乐舞蹈工作座谈会进行筹备工作。

十一月二十一日 中共中央宣传部决定召开北京音乐舞蹈工作座谈会。中国舞协书记处上报了《关于当前舞蹈工作的主要情况、问题和民族化的几点意见》的报告。

十二月二十五日至次年一月三日 文化部、中国舞

协、中国音协联合召开首都音乐舞蹈工作座谈会。周扬作报告，报告中谈了：文艺工作的方向、推陈出新、外来形式的民族化、与工农兵结合、学习马克思列宁主义与读书等五个问题。舞蹈方面由胡果刚作报告。林默涵作会议总结。总结谈了三点：一是对过去工作的估价和今后工作的出发点；二是音乐舞蹈的革命性、民族性、群众性；三是今后工作的安排。

会议就如何改进和加强音乐舞蹈工作的问题进行了讨论。讨论的主要问题是：音乐舞蹈要不要紧密地为社会主义革命和建设服务，要不要大力反映社会主义的时代精神？要不要树立鲜明的民族特色，要不要和中外文化遗产建立正确的批判继承关系？要不要面向广大的工农兵群众和工农群众相结合？会议检查了在音乐舞蹈工作中贯彻执行毛泽东文艺思想和中共文艺方针的情况，总结了经验，研究了现状。

会议认为：新中国成立后的十四年以来，音乐舞蹈工作做出了很大的成绩，但舞蹈创作缺乏社会主义新时代的精神，不能充分反映工农兵群众的斗争、劳动和他们的思想感情；社会主义舞蹈还没有得到足够的重视和发展。

会后，《光明日报》、《文艺报》、《舞蹈》等报刊开辟了讨论音乐舞蹈革命化、民族化、群众化问题的专栏。《光明日报》为此发表了编者按。这次讨论一直延续到一九六六年文化大革命前夕。

一九六四年

二月 北京舞蹈学校改制为中国舞蹈学校（校长陈锦清）和北京芭蕾舞学校（校长戴爱莲）。

三月 舞蹈史教材编写组编写的《中国古代舞蹈史

长编》（初稿）脱稿，由中国舞协内部印发征求意见。

三月四日 中共中央宣传部根据毛泽东主席于一九六三年十二月十二日在中宣部的一个内部刊物上对文艺界所写的批语：“各种文艺形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门还是‘死人’统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个经济基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真抓起来。”许多共产党人，热心提倡封建主义的资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”布置文联各协会开始整风，检查工作。

四月至五月 中国人民解放军第三届全军文艺会演在北京举行。18个文艺代表队演出35场，共计388个节目，其中舞蹈80个，涌现了《丰收歌》、《洗衣歌》、《板车号子》、《女民兵》、《野营路上》等优秀节目。

五月一日 中央实验歌剧院改组为中央歌剧舞剧院（内设芭蕾舞团——原北京舞蹈学校实验芭蕾舞剧团）和中国歌剧舞剧院（内设民族舞剧团——原中央实验歌剧院舞剧团）。

六月二十七日 毛泽东主席在中共中央宣传部《关于全国文联和所属各协会整风报告》的批语中指出：文艺界各协会和他们所掌握的刊物的大多数，十五年来，基本上不执行党的政策，“最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘”。文化部和文联各协会再次整风，检查工作。

九月二十一日 中央歌剧舞剧院创作演出中国芭蕾舞剧《红色娘子军》。

十月一日 为庆祝中华人民共和国成立十五周年，在周恩来总理亲自领导下，由 3000 多位专业和业余音乐舞蹈工作者参加演出的大型歌舞音乐舞蹈史诗《东方红》在人民大会堂正式上演。次年摄制成彩色宽银幕舞台艺术片《东方红》。

十一月二十六日至十二月二十九日 全国少数民族群众业余艺术观摩演出大会在北京举行。18 个省、市、自治区的 53 个少数民族 700 多位代表参加了这次大会，演出 200 多个音乐、舞蹈、曲艺、戏剧节目。演出的舞蹈节目有《草原女民兵》、《顶水抗旱》、《丰收舞》等。陆定一在开幕式上作报告。十二月二十七日毛泽东、周恩来、朱德、邓小平、宋庆龄、董必武等接见了全体代表。《人民日报》发表了题为《发扬会劳动又会做文艺工作的革命精神》的社论。

十一月 中国舞协半数干部下乡参加农村社会主义教育运动。

一九六五年

一月九日 《舞蹈》发表编辑部文章《致读者》检查刊物。

六月十三日 上海舞蹈学校创作演出中国芭蕾舞剧《白毛女》。

十二月二十二日 内蒙古自治区乌兰牧骑来北京演出，周恩来总理接见了他们，并肯定了他们的方向：“望你们保持不锈的乌兰牧骑称号，把革命的音乐舞蹈，传遍全国的土地上，去鼓舞人民，备战备荒为人民”。

一九六六年

三月二十六日 关于音乐舞蹈革命化、民族化、群众化讨论的总结《高举毛泽东思想红旗，创作和发展社会主义的民族的新音乐新舞蹈》以编辑部署名发表在《光明日报》。《舞蹈》随即予以转载。

五月 《舞蹈》停刊。共出 65 期。

五月十六日 中共中央《五一六通知》下达，“文化大革命”全面开始。

一九六七年

二月十七日 以中共中央名义下达的《关于文艺团体无产阶级文化大革命的决定》公开发布。中央各歌舞团体被迫停止活动，北京舞蹈学校被迫停止招生，陷入停办。

五月二十九日 公开发表中共中央批发的一九六六年二月《部队文艺工作座谈会纪要》。这个《纪要》，完全抹煞新中国建立以来，文艺界在中国共产党领导下取得的巨大成绩，诬蔑文艺界“被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政。”《纪要》声称“要坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线。”这个《纪要》给中国文艺战线带来了灾难性的后果，大批作品被打成毒草，大批作家艺术家被打成“黑线人物”、“反革命”。舞蹈界各单位的领导开始受迫害。

一九六八年

七月二十八日 “工人、解放军毛泽东思想宣传队”进驻清华大学。此后，工人、解放军宣传队相继进驻文艺界和其他有关单位。

一九六九年

七月至九月 文化部所属各单位和文联各协会全部

工作人员，被迫分别下放到湖北咸宁、天津静海等“五七”干校及部队农场等地劳动。

十一月 中国人民解放军艺术学院被迫停办。

一九七二年

中国舞剧团成立。

一九七四年

中国歌舞团、中国歌剧团、中国话剧团相继成立。

一九七六年

一月七日至二月十九日 全国舞蹈（独舞、双人舞、三人舞）调演在北京举行。参加调演的 51 个演出队，1300 多人，带来 262 个节目，组成 20 台晚会。节目有《我爱这一行》、《幸福光》、《火车飞来大凉山》、《聋哑妹子上学了》、《喜听原油滚滚流》、《风雪采油工》、《养猪姑娘》、《水乡送粮》、《格斗》、《军鞋曲》、《风雪小红花》、《牧民见到了毛主席》等。

三月 《舞蹈》复刊，由文化部主办，舞蹈编辑部编辑，人民音乐出版社出版。

十月 中共中央一举粉碎“四人帮”，全国舞蹈工作者欢欣鼓舞，涌向街头，扭起了秧歌庆解放。

一九七七年

一月 彩色影片音乐舞蹈史诗《东方红》重新公映。

一月 舞剧《小刀会》由上海歌剧院重排上演。

五月 首都文艺界纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年，演出《龙腾虎跃》、《胜利腰鼓》、《大秧歌》、《兄妹开荒》、《军民大生产》等。

七月至九月 庆祝中国人民解放军建军五十周年，第四届全军文艺会演在北京举行。20 多个单位的文艺代表队 5600 余人，演出 53 台晚会，600 多个文艺节目及

剧目。会演中出现各种形式的舞蹈、舞剧作品 109 个。有舞蹈《上井冈》、《胜利号角》、《幸福的泼水节》、《世代代怀念周总理》、《朱军长的扁担》、《葡萄架下》，舞剧《蝶恋花》、《骄杨颂》、《霞姐》等。

一九七八年

一月 《诗刊》发表《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》，《舞蹈》展开形象思维问题的讨论。

三月 全国人民隆重纪念周恩来总理诞辰八十周年。舞蹈工作者创作上演了《红云》、《山城报童》、《颂歌献给敬爱的周总理》、《难忘的泼水节》、《为了永远的纪念》、《缅怀敬爱的周总理》等舞蹈。

四月 中共中央批准文化部直属艺术单位中国京剧院、中国青年艺术剧院、中国儿童艺术剧院、中央实验话剧院、中央歌舞团、中央民族歌舞团、东方歌舞团、中国歌剧舞剧院、中央歌剧舞剧院恢复名称和建制。

五月 成立恢复中国文联及各协会筹备组，组长林默涵，副组长张光年、冯牧（兼秘书长），后增任魏伯为副组长。恢复中国舞协筹备组，组长盛婕，副组长游惠海（兼管办公室），成员吴晓邦、戴爱莲、陈锦清。

五月二十七日至六月五日 中国文联第三届全国委员会扩大会议在北京召开。中国舞蹈工作者协会于六月二日正式宣告恢复工作。

六月 中国舞协继续出版《舞蹈》双月刊，主编游惠海。

十月 中国歌剧舞剧院上演舞剧《宝莲灯》。

十一月一日 北京舞蹈学校经国务院批准改制为北京舞蹈学院，院长陈锦清。

十二月 中国人民解放军广州军区政治部战士歌舞

团重新上演舞剧《五朵红云》。

一九七九年

一月五日 文化部举办庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，历时十三个月，共分18轮持续进行。全国29个省、市、自治区和中国人民解放军的128个文艺团体参加演出137台晚会，其中音乐舞蹈17台，舞剧7台，歌舞剧3台。

一月十八日至二十四日 中国舞协在北京召开常务理事（扩大）座谈会，为即将召开的第四次中国文学艺术工作者代表大会（包括中国舞协会员代表大会）作准备。

二月三日至二十四日 全国艺术教育工作会议在北京召开，文化部副部长林默涵主持会议。

三月中旬 中国文联组成中央慰问团赴云南边防前线，向自卫反击战中的英雄们学习，并进行慰问演出。表演了《花鼓灯》、《朵朵红花献给亲人》等。著名舞蹈家戴爱莲表演了《慰问舞》。

五月三日 中共中央批转中国人民解放军总政治部的请示报告，决定撤销中共中央批发的一九六六年二月《部队文艺工作座谈会纪要》。中共中央指出：对受《纪要》影响被错误批判、处理人员和文艺作品，要实事求是地予以平反；对过去曾经宣传、执行过《纪要》的各级组织和个人，不必追究政治责任。

九月 中国人民解放军艺术学院重新恢复成立，魏传统任院长，赵国政任舞蹈系主任。

十月三十日 第四次中国文学艺术工作者代表大会在人民大会堂隆重开幕。叶剑英、邓小平、李先念等出席了大会。邓小平代表中共中央、国务院致祝辞。会议

期间,中国舞蹈工作者协会召开了第四次会员代表大会。会议一致通过协会名称改为中国舞蹈家协会。吴晓邦任主席,戴爱莲、陈锦清、康巴尔汗、贾作光、梁伦、盛婕任副主席。吴晓邦在会上作题为《贯彻“双百”方针,繁荣舞蹈艺术》的报告。

一九八〇年

一月六日至二十五日 由湖北、辽宁、山东、河北、延安6省、市联合召开的汉族民间舞蹈座谈会在延安举行。会上,对民间舞蹈的继承、发展,进行了学术探讨。来自19个省市的58个单位代表118人参加会议。会议期间表演了各地民间舞蹈素材组合55个,互相交流节目13个。会议分编导、教学、群众舞蹈3个专业组,就“怎样正确对待民间舞艺术遗产”、“怎样做好民间舞的挖掘、整理和创新工作”、“汉族民间舞蹈的风格特点”、“民间舞如何反映现实生活为‘四化’服务”、“如何整理改编民间舞蹈教材”等专题,进行了热烈讨论。

一月二十四日 由文化部文学艺术研究院音乐舞蹈研究室和中国舞协联合举办“每月讲座”,至十二月二十五日止,共进行12讲。有欧洲各国舞蹈情况介绍,中国古代舞蹈漫谈,走访汉画像之乡,对戏曲舞蹈传统规律的再认识,现代舞基训和创作问题,雕塑造型美等。

二月下旬 中国人民解放军总政治部文化部召开部队舞蹈创作座谈会。驻京部队各歌舞团体、中国人民解放军艺术学院舞蹈系和兰州部队歌舞团的编导、舞美人员等45人参加会议。与会者畅谈了粉碎“四人帮”以来部队舞蹈创作如何以军事题材为主,如何继承与发展民族民间舞蹈传统,以及如何借鉴外国现代舞等问题。

三月十日 戴爱莲主讲的“舞谱讲座”开学。在京

文艺和体育系统的 20 多个单位的编导、教师、演员、教练员等 50 余人参加。舞谱讲座为期两个月。继此之后，陆续举办了拉班舞谱初、中、高级班。

四月八日 庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出发奖大会在北京举行。总共有 231 节目分别获得优秀创作奖和优秀演出奖。其中舞剧《丝路花雨》获创作演出一等奖；《文成公主》获演出一等奖；《召树屯与楠木诺娜》获创作一等奖。舞蹈《看水员》、《观灯》、《为了永久的纪念》、《泉边》、《保育员》、《彩虹》、《达拉根巴雅尔》、《鹤舞》、《难忘的泼水节》、《出征》、《送夫参军》、《小丫驯马》、《割不断的琴弦》、《火中的凤凰》等获创作一等奖。

五月 文化部文学艺术研究院舞蹈研究所成立，所长吴晓邦。

五月 《舞蹈论丛》创刊，主编叶宁。

五月三十一日 中国舞协在北京召开现代舞座谈会。到会者约 50 人，各抒己见，相互争鸣，进行了极为活跃的讨论。

六月一日至十一日 文化部主办的全国部分省、市、自治区农民业余艺术调演在北京举行。湖南、浙江、陕西、四川、福建、广东、吉林、湖北、上海、山东、青海、宁夏、江西等 13 个省、市、自治区代表队 270 多名农村文艺骨干，演出 47 个音乐、舞蹈、曲艺和戏剧节目。其中优秀的舞蹈节目有《百叶龙》、《鼓子秧歌》、《小莲船》、《接新郎》（瑶族）、《火红的山花》（侗族双人舞）、《赶军鞋》、《草原上的小伙子》（藏族）、《扎西德勒》（藏族）等。并于十日、十一日两次进怀仁堂汇报演出。万里、王任重、谷牧、姚依林、薄一波等观看了演出。后

由农业电影制片厂摄制成纪录片《泥土的芳香》。

六月十七日 文化部文学艺术研究院舞蹈研究所郭明达主持的“动作艺术班”在北京开课，为期一个半月。参加者有专业舞蹈工作者、业余舞蹈工作者及体育教练等约 20 人。

八月 《舞蹈艺术》创刊，主编吴晓邦。

八月一日至十七日 文化部、中国舞协联合主办的第一届全国舞蹈比赛（独、双、三人舞）在大连举行。27 个省、市、自治区和解放军等 31 个代表队，337 人，演出 14 台晚会，206 个节目。经过评比，有 46 个节目获编导奖，72 位演员获表演奖，26 个节目获作曲奖，25 个节目获服装奖。《再见吧！妈妈》、《金山战鼓》、《小萝卜头》、《啊！明天》、《追鱼》、《水》获编导一等奖。

九月二十日 全国少数民族文艺会演在人民大会堂隆重开幕。韦国清、乌兰夫、赛福鼎·艾则孜、王任重、阿沛·阿旺晋美、班禅额尔德尼·确吉坚赞、李维汉、包尔汉、黄镇等出席了开幕式。杨静仁副总理代表国务院致祝辞。全国 55 个少数民族用各自独特的风格演出了 21 台晚会，在 300 多个节目中有 140 个舞蹈。会演历时一个月。

十月二十四日至十一月一日 文化部和国家民委联合召开少数民族音乐舞蹈创作座谈会。

十一月四日至十二月十六日 文化部艺术局和中国舞协在北京联合举行全国舞蹈编导进修班。来自全国 29 个省、市、自治区及中直单位、部队系统文艺团体的 110 名专业、业余舞蹈编导参加了学习。进修班讲授了舞蹈艺术概论、编导艺术、舞蹈美学及文学、戏剧、音乐、美术等艺术的知识，并联系大连舞蹈比赛的作品进行了

比较深入的探讨与总结。

十一月二十日 经国务院批准，文化部文学艺术研究院改为中国艺术研究院。

一九八一年

二月 著名舞蹈家戴爱莲在首都归侨、侨眷艺术家首次联合演出会上表演藏族民间舞《春游》、《安徽民间舞》和印度古典舞《阿拉瑞普》。

四月 中国舞蹈家协会作为中国委员会加入联合国教科文组织国际舞蹈理事会。

九月 由文化部、国家民委、中国舞协共同筹建的《中国民族民间舞蹈集成》编辑部正式成立。主编吴晓邦，副主编孙景琛、陈冲。《民舞集成》经全国艺术科学规划领导小组批准为国家艺术科研重点项目。

一九八二年

三月初 文化部、全国少年儿童艺术委员会、中国舞协、中国儿童歌舞研究会共同召开全国儿童歌舞座谈会。28个省、市、自治区的90多位少儿工作者参加会议，会期八天。

八月十五日 在瑞典首都斯德哥尔摩召开的国际舞蹈理事会第四次大会上，中国代表戴爱莲被选为国际舞蹈理事会副主席。

九月二十日至二十八日 文化部、中国舞协和联合国教科文组织联合举办的亚洲地区保护与发展民间和传统舞蹈讨论会在北京举行。应邀出席会议的有朝鲜民主主义人民共和国、日本、民主柬埔寨、印度、巴基斯坦、孟加拉国、斯里兰卡、马来西亚、泰国、菲律宾、阿曼、科威特、土耳其、约旦和中国的舞蹈家。会议围绕三个中心议题：1.交流民间和传统舞蹈的传授方法；2.民间

和传统舞蹈如何与现代生活、现代形式相适应；3.现代技术手段如何为保护与发展民间的传统舞蹈服务，展开了富有成果的讨论。会议交流了各国民族民间舞蹈的发展历程和取得的成就。

九月 吴晓邦著《新舞蹈艺术概论》修订本第一次印刷。

十二月二十五日至次年一月五日 文化部在北京召开现代题材舞蹈创作座谈会。

一九八三年

五月二十四日至三十一日 中国舞协在北京召开芭蕾舞艺术讨论会。会议由戴爱莲主持，上海、辽宁和北京三地代表 30 余人出席。会议回顾了新中国成立以来中国芭蕾舞艺术发展的历史，对芭蕾舞艺术继承经典遗产与创新的问题；培养优秀编导、演员及组织管理人才问题；加强国际学术交流，与广泛吸收世界优秀的芭蕾流派的不同遗产等问题，展开了广泛深入的研讨。会议集中讨论了芭蕾民族化问题，不同观点、不同的创作实践，在会上展开了争鸣与经验交流。

九月十八日至二十九日 文化部、国家民委主办的全国乌兰牧骑式演出队文艺会演在北京举行。来自内蒙古、新疆、广西、宁夏、西藏、云南、贵州、青海、吉林、广东、四川、甘肃、湖南、湖北、辽宁等 15 个省、自治区的 16 支演出队参加，演出 15 台晚会，233 个音乐、舞蹈、曲艺节目。作品大部分以现实生活为题材，反映了中共十一届三中全会以来少数民族人民的新生活、新精神、新面貌。演出显示出组织形式灵活，节目短小精悍，演员一专多能等特点。会演大会向 16 个先进集体，60 个优秀节目，2 名优秀表演者发了奖。邓小平

为会演题词，勉励他们：“发扬乌兰牧骑作风，全心全意为人民服务。”十月三日在怀仁堂进行汇报演出。

十月二日至五日 中国舞协在北京召开少数民族舞蹈座谈会。部分在京的舞蹈创作、舞蹈理论工作者和乌兰牧骑式的演出队的部分编导、演员，就少数民族舞蹈的保护、继承、发展等问题进行了学术讨论。

一九八四年

一月六日 武季梅、高春林的《定位法舞谱》在北京举行发表会。

一月十一日至二十日 中国舞协与文化部民族文化司在昆明召开全国少数民族舞蹈创作会议。会议围绕少数民族舞蹈创作这一中心议题，从创作与生活的关系，如何反映现实生活，如何继承与发展，以及少数民族舞蹈的特性及创作规律等方面，进行了探讨与研究。

一月 中国舞协与北京舞蹈学院联合举行舞蹈教育系中国古典舞、民间舞专业结业汇报演出座谈会，开展了对民族舞蹈教学的研究与探讨。

三月 云南省丽江纳西族自治县图书馆在整理《东巴经》时发现《东巴跳神经书》。

四月二十日至二十五日 《舞蹈》编辑部在北京召开舞剧创作现状座谈会，就舞剧的民族化、时代感、人物塑造、社会功能以及形式美等问题进行了探讨。

八月六日至十一日 中国舞蹈家协会召开常务理事会议，讨论中国舞协五年来的工作及今后的任务，并协商筹备召开第五次会员代表大会的有关问题。

九月二十八日 大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》在北京首场演出，邓小平、胡耀邦、李先念等党和国家领导人出席观看。

一九八五年

一月十二日 中国艺术研究院举行硕士研究生毕业典礼。在这次毕业的 40 位研究生中，有 5 位攻读舞蹈史论专业。这是由舞蹈研究所所长吴晓邦亲自指导的中国第一批舞蹈硕士研究生。

二月十二日至十六日 第一届全国芭蕾舞比赛在北京举行。来自上海、沈阳和北京的 70 名选手参加比赛，45 名选手分别获得荣誉奖，一、二、三等奖和鼓励奖。

五月二十二日至二十九日 中国舞蹈家协会第五次会员代表大会在北京举行。包括 20 个民族的 400 名舞蹈家参加大会。吴晓邦作《为努力攀登社会主义舞蹈艺术高峰而奋斗》的报告。会议还修改了章程，选出了新的领导机构。吴晓邦任主席，戴爱莲、贾作光、康巴尔汗、邵九琳、宝音巴图、白淑湘、梁伦、舒巧、邢志汶、游惠海、李正一、查列任副主席。陈锦清、盛婕、赵得贤、彭松、田雨、陆静任顾问。会上成立了舞蹈编导学会、教学学会、舞蹈史学会、儿童歌舞学会、民族民间舞蹈研究会、少数民族舞蹈研究会、芭蕾舞研究会、群众舞蹈研究会、舞蹈美学研究会和拉班舞谱研究会十大学会。

六月一日 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》舞蹈学科编辑委员会会议在北京召开。历时五天，对舞蹈学科的“总论”和各分支的概述条目以及部分重要条目进行了讨论。

七月 中国舞协在上海召开舞剧创作问题交流会。会上通过对“时代精神与民族特性”、“民族风格与现代手法”、“继承发展与吸收借鉴”，以至对舞剧观念上根本的认识，展开了不同学术观点的争鸣，引起与会者的广泛兴趣与关注。

八月十九日 上海舞剧院正式建院，由原上海歌剧院舞剧团和上海歌舞团合并组成。院长李晓筠，副院长陈国兴、樊承武，艺术指导舒巧、李仲林、白水。

八月二十五日至九月四日 第一届中国舞“桃李杯”邀请赛在北京举行。来自全国7个舞蹈院校的近200选手参加比赛。经评定，26个选手分别获一、二、三等奖。

十月二十一日至十一月一日 文化部和中國舞協在南京联合召开全国舞蹈创作会议。来自全国各地的200多名代表参加会议。会议就如何繁荣具有中国特色的社会主义舞蹈创作，促进舞蹈艺术风格流派的多样化，和目前舞蹈创作、理论研究中出现的一系列新情况、新问题、新经验，展开了探讨争鸣。

十月二十四日至十一月一日 全国少儿舞蹈创作座谈会在江苏溧阳召开。会议就如何表现富有中国特色的新时代少年儿童的精神面貌，塑造少儿典型形象，体现少儿情趣和特点，克服成人化、概念化等问题进行讨论。

十一月七日 吴晓邦学术思想研究会在苏州召开。来自全国各地的60多名舞蹈理论工作者参加了会议，并发表20多篇论文。

一九八六年

四月 《舞蹈》展开关于中国古典舞的讨论。

四月七日至六月五日 东方舞交流讲习班在北京举办。

五月 《舞蹈》展开舞蹈分类学的讨论。

十一月 第二届全国舞蹈比赛在北京举行。参赛节目122个。群舞《海燕》、《黄河魂》、《奔腾》，双人舞《踏着硝烟的男儿女儿》、《新婚别》，独舞《雀之灵》获编导一等奖。

十一月 全国民间音乐舞蹈比赛在北京举行。舞蹈《元宵夜》、《安塞腰鼓》获编导大奖，舞蹈《担鲜藕》、《江河水》、《漂布》、《七星灯》、《打歌》获编导一等奖。这次由文化部和广播电影电视部共同主办的全国性比赛，引起了广泛的关注和称赞。

一九八七年

三月一日至四月五日 文化部群众文化司主办的第一届全国群众舞蹈创作讲习会在厦门举行。全国 29 个省、自治区、直辖市以及 9 个计划单列市的群众艺术馆舞蹈干部，一九八六年全国民间音乐舞蹈比赛中获编导大奖和一、二等奖作品的编导，共 73 人参加学习。

五月十八日 以定位法舞谱为基础的计算机舞蹈编辑器，由南京工学院傅煜清教授领导下的图形能智学研究室的全体人员，与武季梅、高春林共同努力研制成功。由文化部艺术局科技办和江苏省科技委员会在南京共同召开“舞蹈编辑器”鉴定会，通过部、省级鉴定。

六月一日 文化部中国艺术科研所主办的拉班舞谱电脑开发阶段总结会，在北京市计算机中心举行。总结会上有关人员向与会者介绍了此项目的软件设计标准、硬件设备系统及存储量、显示速度、舞谱质量及功能。并现场进行了拉班舞谱输入、输出的电脑荧光屏显示表演。

七月二十一日至八月十六日 全国少儿舞蹈创作培训班在大连举办。全国 13 个省、市、自治区的代表参加，学习了编导的职责和修养、舞蹈专业特征、选材结构、提取动态动律、少儿心理学、少儿训练教材、少儿民间舞组合、动作变化舞段、创作小品练习等课程。

八月 中国人民解放军第五届全军文艺会演在北京

举行。历时两个月，共演出剧（节）目 36 台，演出 109 场，会演评出 33 个演出奖，420 个演员表演奖，302 个创作奖，其中舞蹈作品有 27 个获创作奖。

九月五日至二十五日 第一届中国艺术节由文化部与北京市人民政府主办，在北京举行。文艺演出中有湖北省歌舞团的《编钟乐舞》、上海舞剧院的《金舞银饰》、中央芭蕾舞团的《唐·吉诃德》等。

十二月二十六日至次年一月二日 文化部艺术局、国家民委、中国舞协、北京舞协分会、内蒙古文化厅、内蒙古舞协分会、辽宁文化厅、辽宁舞协分会、沈阳歌舞团联合举办的贾作光舞蹈作品表演研讨会在北京举行。

一九八八年

七月十三日至二十四日 一九八八年羊城国际舞蹈节在广州举行。美国犹它大学演艺现代舞团、英国伦敦大学过渡舞蹈团、加拿大西蒙弗雷泽艺术中心外边舞蹈团、西班牙萨苏埃拉歌舞精英剧团、香港城市当代舞蹈团的部分演员、香港演艺学院舞蹈学院的首届毕业生参加了演出。

九月十二日至十九日 中国舞协主办、中国南方文化艺术总公司协办的舞剧观摩研讨会在北京举行。会议期间演出了舞剧《三圣母》、《长恨歌》、《曹禺作品印象》、《深宫啼泪》、《魂断潇湘》、《高粱魂》、《玉卿嫂》、《黄土地》，大型歌舞《蒙古源流》等。

九月十七日 深圳青年文化节开幕式在深圳体育馆举行。演出大型歌舞《奔向太阳》，反映了深圳特区青年人的现代意识和精神风貌。

一九八九年

四月 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》由中国大百科全书出版社出版发行。

五月 文化部、国家教委、广播电影电视部、国务院侨办、全国妇联、宋庆龄基金会、共青团中央、中国舞协、中国音协、全国侨联和全国少年儿童文化艺术委员会等 12 个单位，为庆祝国庆四十周年和“六一”国际儿童节，联合举办一九八九年中国少年儿童歌舞（录像）会演。有汉、回、满、蒙古、朝鲜、维吾尔、哈萨克、锡伯、俄罗斯、土家、白、苗、壮、傈僳、侗、仡佬、布依、达斡尔等 18 个民族的 2300 多位小朋友参加了表演。居住在泰国、菲律宾、日本、毛里求斯、加拿大、美国、澳大利亚、英国等 8 个国家的 16 个侨团组织的少年演出队也参加了会演。

五月六日至十五日 中国一九八九年深圳珠海国际艺术节在深圳举行。苏联艺术家小组、美国音乐舞蹈艺术团、英国新潮古典芭蕾舞团、土耳其东方艺术团、印度波罗多舞蹈团等来自 12 个国家的 15 个艺术表演团体的艺术家参加表演。在闭幕式上中央芭蕾舞团演出芭蕾舞剧《唐·吉珂德》，苏联舞蹈家弗·亚·皮萨列夫和中国芭蕾新秀李莹合演了三幕中的精彩双人舞。

九月十五日至十月五日 第二届中国艺术节在北京举行。除演出舞蹈专场外，还演出了广场歌舞。

九月三十日至十月三日 为了庆祝中华人民共和国成立四十周年，并为一九九〇年由北京主办的第十一届亚洲运动会集资，由中国舞协与四川省人民政府、四川省音乐舞蹈研究所、中国民族民间舞蹈集成总编辑部等 9 个单位联合发起，于国庆期间在四川省成都市举办“中国舞蓉城之秋”。这是集全国各民族舞蹈工作者经

过多年艰苦工作而抢救、挖掘、搜集、整理和编创的大批民族民间舞蹈中的精华，以广场形式展出的全国性的首次大型舞蹈活动。

当代中国舞蹈的主流：

当代中国舞蹈，是拓荒的果实，是新的创造，是从无到有，从弱到强，再到欣欣向荣的事业。

回想本世纪初，除了在老百姓中自生自灭的民俗舞蹈和租界里达官贵人洋奴买办玩赏的颓靡之舞，哪里有什么能登大雅之堂的中国舞蹈艺术？更别说为人生、为人民的严肃的舞蹈创作和表演了。

而今天，我们的舞蹈队伍已得到蓬勃发展，舞蹈艺术已有了丰硕的成果。除了遍布全国的各种歌舞团体，我们还建立了舞蹈学校、研究机构，培养了一代又一代的优秀人才，创作了大量的舞蹈杰作，出版了自己的专业刊物和舞蹈专著，发展了自己的理论评论体系。舞蹈艺术把真、善、美带到人们生活中，丰富了人民大众的精神生活；舞蹈艺术把中国人民的友谊传播到全世界，增进了世界对中国的了解，为祖国争了光。舞蹈艺术已是我们社会主义文化战线一个不可或缺的重要方面。

当代中国舞蹈是由众多方面组成的。

从种类来说，它包含着民间舞、古典舞、芭蕾舞、现代舞等等。

从体裁上来说，它创造了舞蹈小品、舞蹈诗、舞剧等等。

从内容上来说，它涉及了现实生活、历史故事、神话传说乃至美好的自然风物等等。

它主要体现为作品的创作表演，可这后面，却离不开教学训练和理论研究的支撑。

然而，不管有多少的方方面面，有一点是最重要的，是我们必须牢牢抓住的，那就是贯穿在这方方面面中的那股主流——现实主义的舞蹈主流。

舞蹈的现实主义品格，是当代中国舞蹈的主流。

现实主义舞蹈的核心，是立足于生活进行舞蹈创造，用革命的舞蹈去为人生、为人民服务。而不是因袭、盲从，或为了金钱和私利去供人玩乐。现实主义舞蹈应当启示理想，把真、善、美送到人们心中。

我们的舞蹈家必须做一个“有心人”，所谓“有心”，起码包含两点：一，有为人生、为人民而舞蹈的基本愿望，有一个从事舞蹈事业的严肃认真的，有责任感有使命感的基本立足点。二，在上面的基础上，还须进一步有对生活的真知灼见，有正确的马克思主义思想方法的指导。只有这样，我们才能跳出种种片面、陈腐的局限，从必然王国走向自由王国，真正创造出新的现实主义舞蹈，去替代过去时代的舞蹈艺术，以不辜负我们的时代。

我们的时代是个伟大的时代，是个中国历史上从未有过的发生着深刻的社会变革的时代。要用舞蹈艺术生动鲜明地反映出这个时代的伟大生活，揭示出生活向前涌进的历史趋势，这就要求我们的舞蹈家认真深入生活、观察生活、体验生活，从生活中去捕捉舞情、凝聚舞情、概括舞情；从对生活的创造性的审美观照中去探寻、发展舞蹈想象、舞蹈方法、舞蹈技巧，从而创造出既典型化又充分舞蹈化的舞蹈艺术形象来。

因此，对现实主义舞蹈来说，一个极其重要的概念，就是“形象思维”。

与形象思维相对的，是“形式思维”。

形象思维区别于形式思维的首要之点在于，形象思

维直接面对生活，它的逻辑是从生活到舞蹈；而形式思维则全然依靠既成的舞蹈形式，它的逻辑是从形式中演绎出形式。

事实上任何艺术也离不开形式的表现。任何深刻的内容，不诉诸一定形式的创造，不体现为生动的直观的艺术形象，观众就看不到它，因此，对观众来说，它也就可以说不存在。形象思维无时无刻不关心形式、利用形式，但这关心这利用，根子扎在现实生活里，目的在于将生活内容反映出来，在于从生活内容出发去创造形式的表现。

在整理传统的、已有的舞蹈资料上，形式思维是派得上用场的。再说，在民间流传久远的传统舞蹈形式，由于老百姓一代代满怀热情地投身其中，自然在形式的风格中积淀了特定的、老百姓心领神会的内涵。对这样的形式进行形式思维的处理，使它达到形式的完善或向舞台形式转变，不能说是毫无意义的工作。

但是，如果把既成的形式当成了目的，不理睬生活这个根本源泉，一味地从形式到形式，以为掌握了若干形式素材，就能以不变应万变地编排下去，那编排创作就势必日益枯萎，最后只能是公式化、概念化、雷同化。其实，即使是对民间舞的改编，要抓住老百姓天真质朴的精神本质，仍然离不开对老百姓活生生的现实生活的深入了解。

现实主义舞蹈因为生长在生活的源头活水之上，所以它永远充溢着生命的绿色；因为不囿于既成形式的局限，所以它拥有大胆创造的广阔天地。通过形象思维，现实主义舞蹈不断更新着它的舞蹈形象。

现实主义舞蹈植根于生活，同时广泛汲取人类文化

的一切优秀营养。

在中华民族古老的文学艺术传统中，现实主义就如一条源远流长的江河，不同时代的伟大的文学家、艺术家，用他们面对各自时代的现实生活的杰出艺术创造，将沿途无数的活水汇聚到一起，终于形成了浩浩荡荡的激流。屈原、曹植、杜甫、白居易、关汉卿、曹雪芹……他们感时忧国、悲天悯人，深刻同情人民的疾苦，发为震撼人心的千古绝唱。这一切，构成了中国文学艺术传统中最精粹的古典精神，我们舞蹈的现实主义，就是从这根主干上分出的新枝。

现实主义舞蹈，作为不同于过去时代舞蹈的新舞蹈，更是“五四”新文化的产物和组成部分。追随着李大钊、陈独秀、鲁迅、郭沫若的足迹，当新文化向各个领域深入发展的同时，现实主义舞蹈就开始了它的征程。从三十年代我孤军奋战直到今天，现实主义舞蹈已扎下根子、深入人心、硕果累累，并使它的精神渗透到今天几乎所有的舞蹈创作中。这当中，一代又一代的新人，一浪逐一浪的潮涌，总是伴随着中国革命的起伏发展而起伏发展。

无论从生活的源泉，还是从文化的渊源看，现实主义舞蹈或舞蹈的现实主义，其本性从来就是开放的，向着历史传统开放，也向着未来开放。所以，我一直主张，要传统，不要传统主义。就是说，我们承认传统，继承传统的精华，但决不固守传统，为传统而传统，不敢跨越雷池半步。继承传统的精华，最终正是为了今天更好地创造。

为了更好地创造，我认为“洋为中用”同样必要，尤其是在改革开放的历史条件下，我们不仅要敢干，更

要善于向外国舞蹈的经验学习。所谓“善于”，即是说，学了他的要变成我的，而不是被他“吃”掉。学任何东西都应是这样。不入虎穴，焉得虎子？敢入虎穴，却不是去喂老虎，而是要得虎子而归，就是这个意思。

记得我曾说过：“我想传统应该是一条民族生命的长河，正是由于沿途不断有新的支流汇入，它才更宽更深，更浩大和更有力量！我以为今后可以打开一些，只要作者有力地表现了我们民族的时代精神，在现实主义的精神感召下，忠实地反映我们民族生活中真的、善的东西，那就是美的作品。至于舞蹈的形式，完全可以多样化。”

现在，我仍然这样看。

从新中国成立算起，中国舞蹈界到今天，也已步入不惑之年。回顾这些年走过的路，考察我们的经验教训，展示我们舞蹈创造的成就和果实，真是一件必要的工作，一件令人欣慰的工作。在许多同志的艰苦劳动之后，《当代中国舞蹈》已经成书了。为此，我要代表舞蹈界，向这些同志致以崇高的敬意。

至于我自己想说的，就是借此机会再度强调一下舞蹈的现实主义。

的确，舞蹈的现实主义，理所当然地成为当代中国舞蹈的主流。除了大量现实主义舞蹈的作品，即使在民间舞的创作、中国古典舞的发展、舞剧艺术的探索中，现实主义精神都在越来越显著地表现出来。并且，凡是深深打动了观众，比较有影响的舞蹈，深入分析一下，不难发现，现实主义倾向必定是其中一个最突出的因素。

当代中国舞蹈，当然应当努力直面当代中国人民的生活现实，反映当代的时代精神，为人生、为人民创造更多的真、善、美。当代中国舞蹈的现实主义主流，将

有广阔宏伟的无限前景！

新中国舞蹈四十年来的历程，是光辉而又艰难的。在不太长的时间里，年轻的舞蹈事业得到了迅速的发展，取得了卓越的成绩，为世界所瞩目；而它的路途之崎岖，灾难之深重，亦为人们所鲜见。舞蹈事业在艰难中探索，在曲折中前进，既有丰富的经验，也有沉痛的教训，这就是中国舞蹈四十年来的所走过的历史道路。

新中国的舞蹈，是在解放区革命文艺和三四十年代进步舞蹈的基础上建立和发展起来的，从一开始就得到中国共产党和人民政府的关怀和重视。舞蹈事业的建设迅速发展，各种规模和类型的歌舞团几乎遍及全国各省、市、自治区乃至县级以下的基层，以北京、上海为中心，还设立了歌剧舞剧院、芭蕾舞剧团。这些专业性的舞蹈表演团体，都配有与之相适应的乐队和舞台美术设置，为繁荣舞蹈事业奠定了必要的物质基础。在培养舞蹈人才方面，自五十年代起，先后在北京、上海、广州、沈阳、成都设立了五所中等专业舞蹈学校。七十年代末，在北京舞蹈学校的基础上扩建为北京舞蹈学院，这是中国第一所高等舞蹈学院的初创。与此同时，不少艺术学院设立舞蹈系（科），培养了一批骨干队伍。通过发展舞蹈教育，提高了舞蹈队伍的专业素质。舞蹈理论研究，在过去比较薄弱的基础上，也有了长足的进步，八十年代之初，在中国艺术研究院内设立了舞蹈研究所，重视了舞蹈理论的研究。舞蹈的国际交流日益频繁，密切了中国舞蹈工作者同国际舞蹈界之间的联系。群众业余舞蹈更加广泛的开展，从事组织、辅导的专业队伍日益壮大。在长期实践中，形成了一支包括舞蹈创作、教育和理论、行政管理等各方面人才的舞蹈队伍，这支队伍数

十年如一日，勤勤恳恳、忠贞不渝，为发展社会主义的舞蹈作出了卓越的贡献。舞蹈创作的繁荣，是舞蹈事业发展的主要标志。几十年来，舞蹈创作取得了丰硕的成果，各种类型的舞蹈和舞剧，不仅数量上增长，质量上也不断提高，每个时期都涌现出一批受到群众欢迎的优秀作品。这些作品，运用不同的形式风格，表达出新的时代、新的人民的高尚情操；在反映现实生活和历史生活，包括神话、童话等一批批舞剧作品中，创造了许多鲜明生动的人物形象，鼓舞着人民群众奋勇前进。中共十一届三中全会之后，新中国舞蹈事业的发展进入了新的历史时期，随着文艺政策的调整，一个人才辈出、创作繁荣、理论活跃、教育普及的新局面开始形成。事实证明，中国共产党为发展和建设社会主义文艺所制定的方针政策，是符合包括舞蹈在内的社会主义文艺的发展规律的，是基本正确的，她指引着中国舞蹈事业从胜利走向胜利。

回顾四十年的历史，使人振奋，也叫人感慨。新中国舞蹈取得的卓越成绩是来之不易的。在五十年代中期之后的二十年间，它经受着各种错误思想，特别是“左”的思想不断干扰和破坏，直至“文化大革命”期间，极左思潮风靡全国，给舞蹈事业带来巨大灾难。这是应当牢记的教训。

八十年代迎来了建设社会主义现代化的新的历史时期，广大舞蹈工作者在振兴中华的精神鼓舞下，正致力于舞蹈事业的改革。但是决不能忘记历史，从正反两个方面，总结历史的经验和教训，对促进舞蹈事业更进一步的发展和繁荣，是非常必要的。历史给人们很多启示，但根本的有如下三个方面：

（一）坚持为人民服务、为社会主义服务的方向和“百花齐放、百家争鸣”的方针，是发展舞蹈事业的根本保证。

为了发展社会主义的舞蹈事业，必须坚持革命的方向道路，执行正确的方针政策，这是一个根本的问题。方向不明，政策有偏，必然造成重大损失。新中国舞蹈四十年来的发展历史充分说明了这一点，什么时候坚持为人民服务、为社会主义服务，认真贯彻“百花齐放、百家争鸣”的方针，舞蹈工作就健康发展，出现思想活跃、创作繁荣的局面；反之，什么时候受到“左”的或右的思想干扰和破坏，偏离了正确的航向，舞蹈事业就会停滞不前，甚至濒临毁灭，这是历史作出的结论，它给人们深刻的启示。

新中国的舞蹈是为人民服务的、为社会主义服务的。这种作用和性质，决定了新中国舞蹈必须坚持正确的政治方向，坚持从群众中来到群众中去的创作道路，坚持对民族传统舞蹈的推陈出新，坚持以革命的内容、民族的形式创作新舞蹈。一九五三年、一九五七年的两次全国性的民间音乐舞蹈会演，体现了各个民族的传统舞蹈在推陈出新的方针指导下，焕发出新的艺术生命力。五十年代和六十年代前期，还创作了许多反映现实生活的舞蹈和舞剧，坚持了革命现实主义的道路。进入新的历史时期以来，一九八〇年、一九八六年举行的两次全国性的独舞、双人舞、三人舞（包括群舞）比赛，以及一九八九年国庆四十周年一大批舞剧作品上演，更呈现出创作上欣欣向荣的景象。四十年来，为了坚持正确的文艺方向，舞蹈工作者付出了巨大的努力。

坚持为人民服务、为社会主义服务，必须认真贯彻

“百花齐放、百家争鸣”的方针。没有创作上的百花齐放，没有学术上的百家争鸣，就不可能出现舞蹈事业的繁荣局面，为人民服务就成了一句空话。“双百”方针不能认真贯彻，艺术规律得不到肯定和尊重，必然偏离社会主义政治方向，这在过去有过许多教训。

“百花齐放，百家争鸣”的方针，于一九五六年提出后，在一段时间内，促进了文艺思想活跃，舞蹈创作繁荣。但这个局面未能持续多久，随着一九五七年反右派斗争的扩大化，“左”的思想逐步发展。“双百”方针被其干扰而得不到贯彻和执行。一九六一年到一九六二年，在全面贯彻“八字”方针的背景下，周恩来代表中共中央一再强调“双百”方针的重要性，给文艺事业又带来了转机。但不久在十年动乱中，极左思潮猖獗，“双百”方针又陷入厄运之中。粉碎“四人帮”后，随着拨乱反正和思想解放运动的开展，中共中央重新提出“双百”方针，实行文艺政策的调整。这就给社会主义舞蹈事业开辟了广阔的道路。八十年代后期，“双百”方针又一度受到资产阶级自由化的干扰。从一个方针的几起几落中可见其贯彻之不易。这无疑表明，贯彻“双百”方针必须坚持社会主义方向，必须以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，否则便会堕入“左”的和右的歧途。方向和方针是密切联系，互为依存的。它们是发展包括舞蹈在内的整个社会主义文艺事业所必须遵循的。

舞蹈创作上的百花齐放，在于题材、体裁、形式、风格的多样化，其核心是题材的多样化。邓小平《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》中指出：“我国历史悠久，地域辽阔，人口众多，不同民族、不同职业、不同年龄、不同经历和不同教育程度的人们，

有多样的生活习俗、文化艺术和艺术爱好。雄伟和细腻，严肃和诙谐，抒情和哲理，只要能够使人们得到教育和启发，得到娱乐和美的享受，都应当在我们的文艺园地里占有自己的地位。英雄人物的业绩和普通人们的劳动、斗争和悲欢离合，现代人的生活和古代人的生活，都应当在文艺中得到反映。’这就给文艺创作题材指引了广阔道路。有了题材的多样化，才能促进形式、风格的多样化，通过不同风格、不同流派的竞争，艺术才能发展。同时，题材多样才能更好地发挥文艺的认识作用，增长知识。题材狭窄，内容单一，必然窒息艺术的生命。但是过去，由于“左”的干扰，文艺政策发生偏差，造成题材狭窄单一。在一个时期内，片面地强调舞蹈创作必须反映现实斗争中的重大题材，强调题材的决定性作用，在题材上设置种种禁区，限制了创作人员积极性的发挥，扼杀了舞蹈创作的生机。对题材问题必须有正确的认识，舞蹈题材既要突出重点，又要坚持多样。要提倡和鼓励创作人员努力表现重要的历史和现实题材，讴歌人民群众建设“四化”的劳动激情和伟大创造，同时，要发挥舞蹈艺术的特长，从广阔的社会生活中择取各种题材，也要允许舞蹈家选择自己熟悉的有兴趣的题材，只有这样，才能避免片面性，为舞蹈艺术的百花齐放创造灿烂的远景。

中共十一届三中全会之后，舞蹈理论得以长足的发展。在安定团结的气氛中，经过思想解放运动的促进，推动了舞蹈理论的大发展，诸如在关于舞蹈自身的艺术特性和艺术规律，在舞蹈观念的创新，在建立舞蹈学科和开展舞蹈边缘科学的研究等等方面所进行的开拓，在广度和深度上都是过去所无法比拟的。在舞蹈刊物和各

种学术研讨会上，做到了同志式的、友好的讨论，晓之以理，动之以情。自觉地提高舞蹈理论研究工作中必须以马克思主义哲学观为指导的重要性的认识，发扬艺术民主的精神，鼓励和帮助舞蹈工作者自觉地把高度的社会责任感和创作自由、评论自由结合起来，为繁荣社会主义的舞蹈作出新的贡献。

实践表明，坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向同时认真贯彻“百花齐放、百家争鸣”的方针，是发展社会主义舞蹈事业的根本保证。它不仅解决了为谁服务的问题，而且也解决了如何服务的问题。只要方向对头，方法正确，社会主义舞蹈事业就一定能够蒸蒸日上。

（二）继承发扬民族优秀传统文化和借鉴吸收外国的优秀舞蹈艺术，而又充分体现社会主义时代精神，是繁荣舞蹈艺术的关键。

中国的舞蹈是中国传统文化中的瑰宝。光辉灿烂的中华民族舞蹈文化是各个民族共同创造的，各个民族的舞蹈都有着深厚的民族根基。尤其是生息、繁衍在人民生活中的民间舞蹈，多式多样，丰富多彩。继承和发扬优秀的民族传统舞蹈是繁荣和发展民族新舞蹈的关键。

新中国成立后，贯彻“百花齐放、推陈出新”的方针，在全国范围内掀起了一个继承和发展民族新舞蹈的高潮。由于共产党和人民政府的重视，一方面大力发展各个民族的舞蹈，促进百花齐放，同时通过整理、改编、加工，达到推陈出新。新中国成立后的前十七年，从全国性和地方性的、民间的和专业的各种会演可以看出，无论是人民群众生活中娱乐性的舞蹈，还是经过改编加工成为舞台表演性的节目，都得到了健康和蓬勃的发展。

许多优秀的作品，不仅受到全国人民的赞美，并且在国际上也得到很高的荣誉。事实表明，中国民族民间舞蹈在推陈出新的道路上起步早、发展快，成绩斐然。但是，民族舞蹈在发展过程中也不是一帆风顺的，它和整个舞蹈事业同样遭受到“左”的思潮的打击，尤其是在十年动乱中，极左思潮泛滥，全盘否定新中国建立以来中国共产党领导文艺的伟大成就，排斥一切中外文学艺术遗产，使中国各民族的舞蹈濒于绝灭，这是中国舞蹈历史上极为沉痛的一页。中共十一届三中全会以来，全党全国的中心任务转移到社会主义四个现代化建设，在经济体制的改革和经济建设的发展中，中国社会生活的各个领域里都发生了深刻的变化。舞蹈领域也不例外。舞蹈工作者充满信心、发奋图强，中国的舞蹈事业，在十年浩劫后逐渐走向复苏繁荣；舞蹈创作的路子宽阔了，题材、体裁、形式、风格多样化了。实践证明，新时期舞蹈的发展是健康的、活跃的、朝气蓬勃的，比过去任何时期都有所突破、有所创新、有所前进。走有中国特色的社会主义舞蹈的发展道路，一定要继承和发扬民族的优秀传统，过去没有离开这个基础，今后也不能离开这个基础。

毛泽东对于继承发展民族的音乐舞蹈，借鉴外国的音乐舞蹈作过历史的辩证的分析，提出了“古为今用、洋为中用”的原则。回顾自五十年代开始，舞蹈界向外国学习，当时主要是学习苏联。在学习苏联芭蕾艺术的理论和实践经验中，对中国舞蹈的发展是起到了积极、有益的作用的。但也有某些把苏联芭蕾的经验套用到民族舞蹈的创作和研究上的现象，以致忽视了中国民族舞蹈的规律，削弱中国民族舞蹈的风格，这种教条主义的

学习外国是不足取的。当然这绝不意味着排斥外来的舞蹈文化，把自己封闭起来。积极地借鉴、吸收一切对我有用的外来文化，是促进民族文化发展的一个重要条件。中共十一届三中全会以来，随着对外开放和中外文化交流的发展，国际间舞蹈交流日益频繁，在了解、介绍、研究、借鉴、吸收外国文化方面有了很大的拓展。这就使舞蹈工作者开阔了视野，增长了知识，活跃了思想，反映在舞蹈创作的内容、题材、样式，表现技巧和创作方法更加丰富多样；理论研究的范畴也更加宽阔。同时广大舞蹈工作者对资产阶级自由化所散布的历史虚无主义、民族虚无主义和“全盘西化”的论调进行了抵制和批驳。

发扬民族优秀传统文化和借鉴吸收外国的优秀舞蹈艺术，而又充分体现社会主义的时代精神，是繁荣舞蹈艺术的关键，更是时代赋予舞蹈工作者的崇高职责。

（三）加强人才培养，提高人员素质，建设一支有较高思想水平和良好艺术修养的创作理论队伍，是繁荣和发展社会主义舞蹈事业的必要条件。

新中国的舞蹈队伍，最初是由解放区革命舞蹈工作者和国民党统治区进步舞蹈工作者汇合而成的；后来又通过专门训练和艺术实践培养出一批批专业人才充实进去。四十年来，这支队伍的发展变化是很大的，特别是新时期，新人辈出，呈现出从未有过的兴旺发达。从总体上看，舞蹈队伍是好的，是一支年轻有为、生气勃勃的队伍，为社会主义舞蹈事业辛勤工作，涌现出不少优秀的舞蹈艺术家。但中国舞蹈队伍的状况还不能适应舞蹈事业发展的需要，特别是创作理论队伍还显得比较薄弱，这种情况已引起不少人的关心和担忧。没有足够的

创作研究力量，不提高现有队伍的水平，要想进一步繁荣创作、发展理论，是十分困难的。为改变这种状况，就要采取切实可行的措施，一方面要重视培养，另一方面要解决如何培养的问题。这就要不仅从思想上，而且要从工作制度上创造有利于杰出人才涌现和成长的必要条件。在全面培养和扩大舞蹈队伍的同时，要特别注意舞蹈创作理论队伍的培养和扩大。在人才培养问题上，老一辈舞蹈家和各级领导有着不可推卸的责任，应当热情帮助和严格要求他们，使年轻一代在思想上、艺术上得到较快进步。

为进一步繁荣和发展舞蹈事业，一方面要注重对创作理论队伍的培养，另一方面要提高现有创作理论人员的素质，这是增强创作研究力量的关键。四十年来，舞蹈创作理论队伍取得了长足的进步，在长期艺术实践中涌现出不少杰出人才，为繁荣创作和发展理论作出了重要贡献。但是为了进一步提高这支队伍的思想觉悟、文化水平和艺术修养，以适应形势发展的需要，首先提倡创作理论人员努力学习马克思主义、毛泽东思想，学会运用历史唯物主义的观点，提高认识生活、分析生活、透过现象看本质的能力，从而更好地描绘生活、反映生活。要始终保持同群众的血肉联系，自觉地在人民生活中汲取灵感和诗情，用人民创造历史的奋发精神来哺育自己。有了正确的立场观点，又有坚实的生活基础，创作和理论才能具有比较深邃的思想内容；还要不断丰富和提高自己的艺术表现能力，认真钻研、吸收、融化和发展古今中外艺术技巧中一切好的东西，借鉴文学和其他姐妹艺术中一切有益的经验，在正确继承传统和借鉴外国的基础上，创造出具有中国风格、中国气派和时代

特色的舞蹈艺术及其理论体系。

新型的社会主义舞蹈还很年轻，对在实践和理论方面出现的许多新问题，需要用历史的辩证的观点进一步加强讨论和研究。社会主义的舞蹈事业，必须坚持四项基本原则，坚持改革开放，继续不断地克服来自“左”的和右的文艺思潮的干扰，在改革中全面提高舞蹈队伍的素质，提高舞蹈作品的质量，为建设中国特色的社会主义的舞蹈而作出不懈的努力。