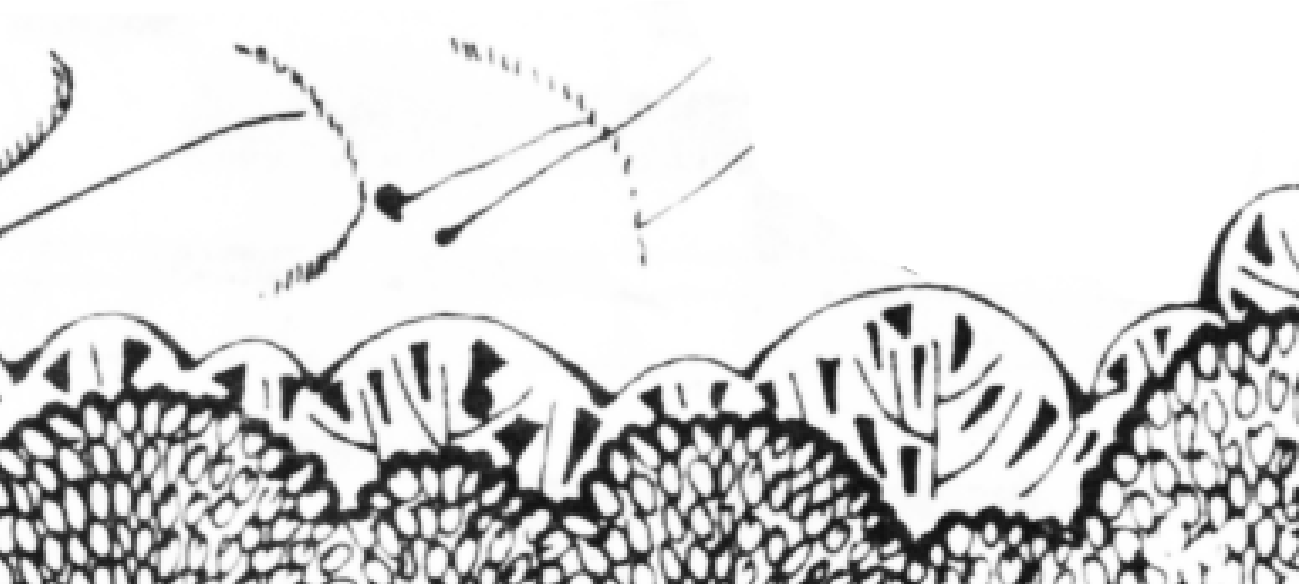


中国舞蹈史

(一)

文强 编著



目 录

中国古代舞蹈的发展	1
中国原始舞蹈	1
周代古舞礼乐	3
两汉时代的俗乐舞	6
民族乐舞文化的交流	9
唐代燕乐的发展	10
宋代舞蹈	11
元代的戏曲舞蹈和宗教舞蹈	12
明清时代的舞蹈	14
中国近现代舞蹈	15
清末民初的舞蹈	15
早期儿童歌舞和舞剧	17
新舞蹈艺术和现代专业舞蹈	19
开拓和建设时期的舞蹈发展和成就	39
社会主义改造时期的舞蹈	40
舞蹈事业初呈繁荣	46
“文化大革命”时期的舞蹈	52
舞蹈事业遭到摧残	52
舞蹈事业的艰难转折	55
新时期的舞蹈发展	56
健全组织，恢复秩序	57
生机勃勃、百花争艳	61
汉族民间舞蹈	71
汉族民间舞蹈的新生	74
汉族民间舞蹈的发展	85
少数民族舞蹈	96

少数民族舞蹈的发展.....	97
少数民族舞蹈的曲折.....	107
少数民族舞蹈的转机.....	110
中国古典舞与古乐舞.....	123
中国古典舞的衍变	123
古乐舞新作	134
中国现代舞	142
五十年代的现代舞.....	142
八十年代的现代舞.....	146

中国古代舞蹈的发展

中国原始舞蹈

中国在四、五万年以前进入氏族公社时期，氏族制度的前期是母系社会，这时发明了人工取火，逐渐有了原始农业、畜牧，并发明了制陶。在八千年前左右进入了文明时代，在古岩画和陶器上反映了狩猎、畜牧、男女婚配以及集体的舞蹈。在狩猎和采集劳动中，由于原始社会的人们对大自然现象的理解不足，产生了畏惧感，逐渐形成了原始的宗教信仰——图腾崇拜。人们把动物、植物或自然物作为图腾，认为图腾能为人赐福或降灾，把图腾奉为祖先和保护神。从出土文物和古代岩画上见到的人面蛇身、鸟身人面、人面兽身的形象，就是氏族图腾的形象。这一时期的图腾舞蹈有龙、蛇、凤凰、鱼、蛙、鸟、百兽；自然物有太阳、云、火等。这些远古氏族的图腾舞蹈充满着青春与力量的斗争生活，也反映了原始宗教的祈求幻想和巫术礼仪。

原始公社时代，从母系进入了父系社会后，人们对图腾神的信仰逐渐转为对人的力量和智慧的崇拜，对英雄（先祖）的崇拜，因而产生了纪功舞蹈，歌颂英雄的事迹。传说的人类先祖伏羲氏、女娲氏，发明农业的神农氏，黄帝轩辕氏、阴康氏、葛天氏、尧、舜、禹、汤都有乐舞，也就是用乐舞谱写的英雄史诗。

1. 狩猎舞蹈。在内蒙古阴山岩画、甘肃嘉峪关黑山岩画、四川珙县麻塘坝岩画、云南沧源岩画、广西花山岩画、福建仙字坛岩画等都有狩猎舞蹈的图象。阴山岩画上的狩猎舞，人扮成飞鸟、山羊、狐狸等动物，有的头饰鹿角、羽毛，带着尾饰，形象十分生动。弓箭的发明是人类进化史上的重要标志，相当于旧石器晚期的山西朔县峙峪人的遗址中，已发现了石镞，那还是人类的蒙昧时代，说明当时可能已发明了弓箭，但骨镞、石镞的大量出土是七千年前后仰韶文化时期。说明这时弓箭已经普遍使用，在内蒙古阴山、甘肃黑山、云南沧源的岩画上都见到用弓箭狩猎的场面。在三千年前的甲骨文中有关弓箭舞，到周代的《弓矢舞》成为“射仪”中的重要比赛项目。古代人在狩猎之前进行跳舞，这种狩猎舞往往是模仿狩猎的过程，包含着传授狩猎经验的作用，在狩猎之后往往进行集体跳舞，庆祝狩猎的成功。青海大通县上孙家寨出土的彩陶盆上画的就是一种集体舞蹈。五人挽手而舞，共有三组，队形整齐，动作一致，梳着同样的发辫，有同样的尾饰，可以看出这种舞蹈已富有明确的节奏和动人的韵律。

2. 纪功舞蹈。在远古文明中，用乐舞谱写的“史诗”，可说是人类文化史上精彩的篇章。传说人首蛇身的伏羲、女娲，是以“龙”为图腾的华夏族先祖。伏羲氏舞名《凤来》，唱《网罟》之歌，女娲氏舞名《充乐》，是颂扬伏羲氏发明网罟、教民捕捉鸟兽和女娲氏制定婚配、教民嫁娶的业绩。传说中牛首人身的炎帝，是以“羊”为图腾的羌族的先祖，炎帝的乐舞《扶犁》，唱《丰年》之歌，是歌颂炎帝教民播种五谷，发明农业的功绩，尊称他为神农氏。阴康氏舞名《大舞》，教民体育锻炼，以抗阴湿

之病。葛天氏舞名《广乐》，三人操牛尾而歌八阕（段），祈求五谷丰登，鸟兽繁殖。黄帝以“云”为图腾，《云门》是黄帝氏族的图腾舞蹈；“凤鸟天翟”舞是帝尝时的图腾舞；“击石拊石，百兽率舞”，是帝尧时各氏族的图腾乐舞。

帝尧传位于舜，舜的乐舞名为《大韶》，或名《箫韶》，可能是以“箫”为主要伴奏乐器而得名。舜的乐官名夔，主持《韶》舞的演奏，只见“鸟兽翔舞，箫韶九成，凤凰来仪，百兽率舞”。帝舜荐禹为天子，国号夏。大禹是治水的英雄，夏禹的乐舞名为《大夏》，又名《夏龠》，舞者手拿“龠”（三孔笛）而舞。传说舞《大夏》时头戴皮小帽，穿着白短裙，光着上身跳，这个舞蹈朴实无华，是颂扬大禹治水的功绩。夏桀无道，商汤灭夏，汤时天下大旱七年，汤化装成鸟图腾神的形象亲自祷于桑林，适降大雨，人们欢喜欲狂，跳起舞来，这个舞名为《大》，歌颂汤的功绩。

周代古舞礼乐

自夏禹传子于启，进入了奴隶社会。经过夏、商两朝（公元前二——前—世纪）到西周建国，奴隶制达到鼎盛时期，周代的统治阶级已经充分认识到乐舞用于政治的社会作用，而制定出礼乐制度。为了贯彻这种礼乐制度的实施，周王室整理了前代遗存的乐舞，包括黄帝的乐舞《云门》、唐尧的乐舞《大咸》、虞舜的乐舞《大韶》、夏禹的乐舞《大夏》、商汤的乐舞《大》及周武王的乐舞《大武》，总称为六代舞，用于祭祀。舞《云门》以祀天神；舞《咸池》以祭地祇；舞《大韶》以祀

四望；舞《大夏》以祭山川；舞《大》以享先妣；舞《大武》以享先祖。

1. 周代的乐舞教育。古代的乐舞教育，较早的记载是帝舜任命乐官夔为“典乐”来主持对“子”的乐舞教育，使他们受到诗歌乐舞的陶冶，能够正直而温和，宽大而肃厉，刚强而不暴虐，简朴又不骄傲的品格修养。到了周代，设立了庞大的乐舞机构“大司乐”，贵族子弟要受严格的六艺（礼、乐、射、御、书、数）教育。13岁入学，循序渐进，先学习音乐、朗诵诗和小舞，六小舞包括《帔舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》。15岁开始学习射箭、驾车和舞《象》，（《象》传说是一种武舞，也有人认为是一种鱼虾等图腾的舞蹈）。20岁时学习各种仪礼和大舞。

在举行大祭时，由大司乐率领着贵族子弟跳六代舞。不同的场合演奏不同的乐舞，胜利凯旋时奏《凯乐》；燕享宾客，表演《四裔乐》、《散乐》；举行射仪时跳《弓矢舞》。在所有的祭仪场合中，一方面强调受命于天的神圣性，另一方面强调等级区分的尊严。西周的礼乐制度是奴隶社会政治文明的重大创造，集周以前古代舞蹈之大成。

到了春秋战国时期，周王室日渐衰落，诸侯争作霸主，礼乐制度已无法维护，奴隶社会的历史大厦也面临土崩瓦解之势。

2. 巫舞及民俗祭祀舞蹈。在原始社会由于人们崇拜图腾和迷信神鬼，逐渐产生了沟通人神之间的“巫”。由“巫”掌管祭祀占卜，求神福佑或祓除不祥。“巫”原是由氏族领袖兼任的。传说中的夏禹不仅是治水的英雄，又是一个大巫。他在治水中两腿受病，走路迈不开步，

只能碎步向前挪移，这种步法称为“禹步”，成了后世巫覡效法的舞步，又称“巫步”。商代开国的成汤也是一位大巫，商代初年大旱不雨，成汤以自身为牺牲，祷雨于桑林，降下了大雨。商代用于祭祖、祈年、求雨的舞蹈，名为《大》。这种祷雨祭，在春秋战国时代还有遗留。汉代春旱求雨，暴巫祭共工，小儿舞八丈青龙。夏旱求雨，祭蚩尤，壮者舞七丈赤龙。秋旱求雨，暴巫祭少昊，鰥者舞九丈白龙。冬旱求雪，祭玄冥神，舞六丈黑龙。天涝淫雨不止，伐鼓而攻之以止雨。现在龙舞已变成民间欢庆节日的舞蹈。

源于巫术的蜡祭，传说开始于伊耆氏时代，是一种在年终举行的祈祝丰收、酬谢神祇的祭典。蜡祭时穿着黄衣黄冠的巫唱祭歌，乐队吹《豳颂》，打土鼓，跳《兵舞》和《帔舞》。举行蜡祭的这一天，成为农民休息娱乐的日子。蜡祭中的猫神、虎神都以神尸的具体形象出现。在楚国祭神歌舞《九歌》中神的形象是由巫覡扮演的。从《九歌》的诗篇可以看出这个大型巫舞表演情况：祭坛上布置着琼花芳草，桂酒椒浆；主祭者身佩美玉，手持长剑；乐队五音合奏，拊鼓安歌；“神灵”穿着彩衣翩翩起舞。《九歌》这首可颂可歌可舞的祭神乐章，是经过伟大诗人屈原的重新创作，他以奇异的想象塑造了《东君》、《少司命》，以炽热的深情写出了《湘君》、《湘夫人》；以忧国的哀伤创作出《山鬼》与《国殇》，使巫文化呈现出前所未有的绚丽光彩。

傩祭是一种全民性的活动，在商代的甲骨文中已有记载。是驱逐疫鬼之祭。在周代名为“大傩”，国家举行的叫“国傩”。每年岁终举行时，头戴四只眼睛黄金面具，身穿黑衣红裙、掌蒙熊皮的方相氏，一手执戈，一手扬

盾，率领着百隶，呼喊着重“傩傩”之声，跳跃着驱逐宫室各处的疫鬼，以保吉祥平安。到了汉代“大傩”的规模更大，方相氏下有 12 神兽，120 人名为侏子，都着赤帻皂制，各拿着大鼗鼓；方相氏与十二兽舞，欢呼周遍”，拿着火把，逐疫鬼出端门，由五营骑士传火弃洛水中。

另一全国性的祭祀是对农神之祭，汉高祖曾今天下立灵星祠，灵星是天田星，主谷。祭祀时跳灵星舞。舞者为童男 16 人，舞蹈动作是教民种田的劳动过程：除草、耕种、耘田、驱雀、舂簸等。灵星舞一直流传到明代，朱载堉的《乐律全书》中尚存“灵星小舞谱”。

汉代继承楚文化，所谓楚汉文化，巫风甚盛，重视各种祭祀活动，巫舞流传在广大的地域。汉高祖祭祠大地山川就用了北方的秦巫、晋巫和南方的荆巫、汉巫等。巫教的流传在很大程度上是运用歌舞娱人，利用巫女的美色，用杂技、幻术、戏曲、绘画种种艺术手段，为人佑福、驱邪、医病，有眩人耳目的色彩。“巫”、“舞”同音，“巫，以舞降神者也”。至今残存在各地民族的巫师，如：汉族的神巫、神婆，羌族的端公，满族的萨满，壮族的师公，纳西族的东巴，景颇族的董萨，藏族的羌姆，蒙古族的查玛，虽然所降的神灵不同，风俗各异，但活动都不外乎祈福禳灾、降神驱鬼，与原始巫教有着直接或间接的关系。

两汉时代的俗乐舞

汉代初年，高祖刘邦喜好民间的楚声、楚舞，并把俗乐舞用于宫廷祭祀。汉武帝扩大了“乐府”机构，任命李延年为协律都尉，大力采集民间乐舞，记录了吴、

楚、燕、代、齐、郑各地歌诗 314 篇，乐府中的乐工舞人有 800 余名。为了政治上的需要，还演出大角抵招待外国宾客。角抵年年增变，内容日趋丰富，因而又称为百戏。两汉时代由于封建制度趋于巩固，经济繁荣，人民生活有了提高，各地乐舞有了相应发展。各地著名的歌舞有：《东歌》、《东舞》、《赵讴》、《赵舞》、《荆艳》、《楚舞》、《吴歎》、《越吟》、《郑声》、《郑舞》。在宫室豪家“妖童美妾，填乎绮室，倡讴伎乐，列乎深堂”。女乐盛行。

1. 角抵戏与杂舞。在秦汉间传说角抵戏来源于远古的蚩尤与轩辕（黄帝）战斗，以角相抵。以后冀州民间就有了头戴牛角相抵为戏的风俗。秦代的角抵，是一种角力、角技艺、角射箭、御车等做为戏乐的比赛，秦二世曾在甘泉宫“作角抵俳優之观”。到了汉代角抵的内容扩大，名为“百戏”。百戏中包括的项目有：（1）杂技——寻橦、跳丸、走索、冲狭等。（2）幻术——吞刀、吐火、易牛马头等。（3）武打——棍舞、剑舞、刀舞、对打等。（4）假形舞蹈——凤舞、鱼舞、龙舞等。（5）舞蹈——巾舞、鞞舞、铎舞、鼗舞、长袖舞、盘鼓舞、巴渝舞、建鼓舞、双人对舞。（6）歌舞戏——东海黄公，总会仙倡。由此可知舞蹈在百戏中的比重是很大的。汉代乐舞是一个广收并蓄，融合众技的时代，舞蹈受杂技、幻术、角抵、俳優的影响向高难度发展，丰富了传情达意的手段，扩大了舞蹈的表现能力，融合众技的成果，是歌舞戏的出现。《东海黄公》中有人物，有假形；巫师黄公厌服白虎，表演人与兽斗是角抵戏的典型套路。黄公的法术不灵，终为白虎所杀，富于讽刺喜剧的色彩。另一出《总会仙倡》有虎、豹假形，有神人、仙女，是

图腾舞蹈和巫舞的进一步发展。

2. 汉代的女乐。“女乐”是女子表演的乐舞，最早可以上溯到夏代，传说夏桀有“女乐三万”。女乐在开始就被认为是一种不正当的活动，伊尹曾制定官刑，禁止“恒舞于宫，酣歌于室”的巫风。所谓巫风，实际上就是女乐。春秋时鲁定公接受了齐景公送的 80 名美女组成的女乐，孔子因此辞官而去，叹息说“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也”。从此女乐就被贬称为“郑声”或“郑舞”，成为淫靡乐舞的代名词，并影响了后世对女乐的看法。

汉代的女乐歌舞一般是在宫廷豪家的夜宴中表演，并流行于当时的各大都市，张衡《西京赋》描写西京长安的女乐“秘舞更奏，妙才娉伎……振朱履于盘樽，奋长袖之飒”。左思《三都赋》写蜀都有“巴姬弹弦、汉女击节”。吴都有“荆艳楚舞，吴歎越吟”。汉代的舞人已经有了严格的训练，西汉宣帝的母亲王翁须曾是一名经过专业训练的“歌舞者”，女乐舞蹈已有了高超的技巧。如著名舞人赵飞燕，腰身纤细，身体轻捷如燕，能做掌上舞，善走“踮步”，走起来像微风中的花枝颤动。再如汉高祖的戚夫人善为翘袖折腰之舞。傅毅《舞赋》描写了女乐在宫廷夜宴中表演《盘鼓舞》的精彩场面：“其始兴也，若俯若仰，若来若往，雍容惆怅，不可为象。其少进也，若翔若行，若竦若倾，兀动赴度，指顾应声。”这个舞蹈既有飘逸美妙的舞姿，又有“浮腾累跪，跼蹐摩跌”高超复杂的技巧。《盘鼓舞》不仅注重舞蹈形式的提高，而且讲求以外在的舞容表现内在的诗意，对舞蹈的意境有了新的开拓。

民族乐舞文化的交流

中华民族古老的乐舞文化，是在各族乐舞文化不断地交流融合中形成的。这种交流，夏代已有了，《竹书纪年》载：“少康即位，方夷来宾，献其乐舞。”“后发即位，元年，再保庸会于上池，诸夷入舞。”周代的六代舞也是各族乐舞的集中和交流。西域乐舞的传人，约在秦汉之际，汉初宫中已有《于阗乐》。汉武帝派张骞通西域，传入《摩河兜勒》之曲，协律都尉李延年因胡乐更造新声二十八解，在接受外来乐舞影响下，加以创造发展。班固《东都赋》描写了汉代四夷乐舞齐集洛阳表演的盛况，有东夷的《矛舞》，西南夷的《羽舞》、西夷的《戟舞》和北夷的《干舞》。东汉灵帝好胡乐胡舞，京都贵戚皆相效尤。在汉画像石上有胡人表演杂技、幻术和鼓舞的形象。汉代的《盘鼓舞》，把中原的优美典雅和西域的热烈奔放相交融，形成了汉代舞蹈审美的特征。

中原和西域乐舞交流的另一成果，产生于北朝的征战时代。西晋丧乱，关中人士纷纷避难凉州，带去了汉魏传统乐舞。氐族吕光和匈奴族沮渠蒙逊把平西域获得的《龟兹乐》与传于凉州的中原旧乐相合，产生了新型乐舞《西凉乐》，甘肃敦煌是西凉国都，敦煌石窟壁画记录了《西凉乐舞》的韵律神采。

自南北朝以来北方最重胡舞，隋大业年间的九部伎中，西域乐部占有6部，到唐贞观十六年（六四二年）十部伎中又增《高昌乐》。盛唐健舞《胡腾舞》和来自康居的《胡旋舞》更是风靡一时。出自中亚石国的《柘枝舞》，流传到宋还盛行不衰。宋代的《柘枝舞》与中原的

大曲歌舞形式相融合，改变了胡舞的原貌，发展成一种新的民族舞蹈形式。《柘枝舞》可算是继汉代《盘鼓舞》、北朝《西凉乐》之后又一中西乐舞结合的典型产儿，丰富了中国传统舞蹈的宝库。

唐代燕乐的发展

自周代开始，宫廷设立专门的乐舞机构，集中和培养专业乐舞人员，重视继承传统和吸收外来艺术营养。

至唐代，乐舞机构有太常寺、教坊、梨园、宜春院等，集中了大量技艺高超的乐舞伎人，重视舞蹈技巧的培养和训练。唐代继承了隋朝大一统的成果，既有南朝的清商乐舞，又有北朝的西凉、龟兹、高丽、天竺、康国、安国、疏勒等东、西方乐舞，特别是接受了西域各族乐舞的影响，旧乐新声，汉胡交融，促进了唐代乐舞的发展。

从九部伎、十部伎发展到坐部伎、立部伎，以规模宏大的三大舞——《破阵乐》、《庆善乐》、《上元乐》为代表，有的气势雄伟，有的安徐娴雅，有的充满幻想色彩。三大舞可算唐代史诗型舞蹈的创造。真正代表唐代舞蹈艺术风格的，是小型娱乐性舞蹈健舞和软舞。健舞中以《剑器》、《柘枝》、《胡旋》、《胡腾》为代表。软舞中以《绿腰》、《凉州》、《春莺啭》、《乌夜啼》为代表。代表唐代乐舞艺术高峰的是歌舞大曲，唐代大曲是集纵向的继承和横向的借鉴二者之大成。汉代大曲在结构上有“艳”（引子）、“解”（乐段）、“趋”、“乱”（结束部分）等部分。大曲形式在唐代受了西域乐舞的影响，变得更加丰富完美，在结构上有“散序”（慢板不舞）、“中序”

（有拍起舞、包含“排遍”若干段）“入破”（繁弦急节的高潮；包括“虚催”、“实催”、“袞遍”）“歇拍”（结束前的缓板）“煞”（急促的结束乐段）等，形成完整的表演艺术形态。《教坊记》记载，唐代有46种大曲，其节奏复杂，曲调丰富，结构严密，具有大型歌舞的高级形式。

大曲中有一部分名为“法曲”，富于《清商乐》的优雅情调。法曲中的《霓裳羽衣》被誉为唐代舞蹈之冠。

宋代舞蹈

宋代舞蹈主要有三个方面：宫廷队舞、民间舞队和百戏中的舞蹈。

宋代在唐代队舞的基础上发展为小儿队舞和女弟子队舞。

宋代的民间舞蹈十分兴盛。每逢新年、元宵灯节、清明节、天宁节（皇帝的生日），民间舞队非常活跃。《武林旧事》所记的元宵舞队有70种，这70种舞队有许多节目至今尚在民间流传。

宋代百戏中的舞蹈，在军旅中常有演出。《东京梦华录》“驾登宝津楼诸军呈百戏”条载，军士化装成假面披发的神鬼、判官等，在鼓笛齐奏，烟火弥漫、爆竹、喝喊声中，表演《抱锣》、《硬鬼》、《舞判》、《哑杂剧》、《七圣刀》、《歇帐》、《抹跄》等，表演者从一两个人到百余人，有的戴面具，有的用青、绿、黄、白各色涂面，金睛异服，两两格斗击刺，摆阵对垒。这些扮演了各种人物的舞蹈，各成一出，又似有一定的戏剧情节的联系。

中国舞蹈中的戏剧因素并非始于宋代。春秋时的《大

武》是表现武王伐纣的故事，汉代的歌舞戏《东海黄公》已具有戏剧的雏形。唐代歌舞戏剧有《兰陵王》、《拨头》、《踏摇娘》。《踏摇娘》已具备了舞蹈、音乐、表演、歌唱、说白等表演手段，由演员装扮人物，表现故事情节。宋代宫廷队舞和大曲中增加了戏剧因素。如队舞中的参军色，又名竹竿子，担任勾队、放队、致辞、与领舞人的对话，不但起了报幕人的作用还是节目中有机的一员，对推动剧情的发展起着重要作用。宋代大曲也增加了故事性，如大曲《绿腰》，有《崔护六么》、《莺莺六么》；大曲《熙州》，有《迓鼓儿熙州》、《二郎熙州》；大曲《剑器》，有《霸王剑器》。《郾峰真隐大曲》中的《剑舞》，包括了两个内容，前半部表现鸿门宴项庄舞剑意在沛公的故事；后半部表现张旭观公孙大娘舞剑，草书大进的故事。这些大曲都有了较强的戏剧性。

从北宋开始有了杂剧以后，在春秋圣节三大宴的娱乐节目中，仍然是以百戏、队舞、杂剧相间演出，一直到明代中叶，还保持着这种组合形式。它们长期并行发展，相互影响，相互吸收。中国戏曲中包含的载歌载舞、武术杂技种种要素，与中国古代的歌舞大曲、参军戏、歌舞戏等，有着一脉相承的联系。

元代的戏曲舞蹈和宗教舞蹈

元代的戏曲艺术称元杂剧。元杂剧中的“唱”、“云”、“科”是它的艺术表演手段。三者之中的“科”，主要是做工，包括表情、舞蹈和武功。其中舞蹈有插入性的，如《铁拐李度金童玉女》第四折：“可着俺八仙舞一回你看（八仙上，歌舞科）。”此外，《刘玄德醉走黄鹤楼》中

用了民间舞队舞《村田乐》，《追韩信》中用了跑竹马等。元杂剧中这种插入性舞蹈还有《唐明皇秋夜梧桐雨》中安禄山的《胡旋》舞和杨贵妃的《霓裳羽衣》舞等。元杂剧中的武功技巧，也包含着许多舞蹈因素，如各种器械舞、对打、翻筋斗、扑旗踏跷等。元杂剧中其他做工，逐渐演变为程式化的舞蹈动作，用以表现人物情态。当时的杂剧艺人，还给一些技巧性的舞蹈动作起了名字，如“扑红旗”、“拖白练”、“踏跷”等。

中国古代的宗教舞蹈，主要是巫教、道教和佛教舞蹈。巫教和道教是中国固有的宗教，自东汉以来，由印度传入的佛教大兴，至南北朝以及隋唐五代一直不衰。东汉桓帝等，祠佛“做倡乐，以求福祥”；北魏洛阳的景乐寺，设女乐，“歌声绕梁、舞袖徐转”；南朝梁武帝制“善哉”、“大乐”等，名为正乐，是宣传佛法的。唐代十部乐之一的《西凉乐》中，有《于阗佛曲》，宋代宫廷队舞中有菩萨献香花队，也都是宣扬佛教的乐舞。

元代以信仰萨满教（巫教）和喇嘛教（佛教）为主，在元代的宫廷队舞充满了宗教迷信色彩。元代宫廷队舞，共分四队，元旦用《乐音王队》，天寿节用《寿星队》，朝会用《礼乐队》，宣扬佛法用《说法队》。每队分十个小队。在《乐音王队》的十个小队中，引队是乐队，有两个妇女队，一奏长春柳之曲，一执牡丹花舞，在第十小队中有妇女作花鞞稍子鼓舞，其余都是男子队舞，扮成神鬼相。在《说法队》中还有扮成八大金刚相的舞蹈。此外，还有《宝盖舞》、《日月扇舞》、《幢舞》、《伞盖舞》、《金翅鹏舞》，都是具有宗教色彩的舞蹈。

元代最著名的赞佛舞蹈，是元顺帝时创制的《十六天魔舞》，名为赞佛，实为娱人，在宫中演出时只有受过

秘戒的宦官才准观看，并严禁民间演出。

明清时代的舞蹈

明清时代的舞蹈，大致可分为三类：宫廷队舞、戏曲舞蹈和民间舞蹈。

明代宫廷舞，大祀庆成大宴用《万国来朝队舞》、《纓鞭得胜队舞》。万寿圣节大宴用《九夷进宝队舞》、《寿星队舞》。冬至大宴用《赞圣喜队舞》、《百花朝圣队舞》。正旦大宴用《百戏莲花盆队舞》、《胜鼓采莲队舞》。

清代宫廷宴乐队舞的总名为《庆隆舞》，其中包括介胄骑射的《扬烈舞》和大臣对舞的《喜起舞》。舞的内容是有寓意的，开始乐队站两翼，歌者 13 人，奏《庆隆》乐章，表演《扬烈舞》，有穿黄画布套者 16 人，穿黑羊皮套者 16 人，各戴面具，跳跃扑跌，象奇异的野兽。又上骑竹马的 8 人，周旋驰逐，象八旗兵。一人射中一兽，群兽随而慑服。这时，《喜起舞》舞队上场，大臣朝服 18 人，对舞欢庆。明、清的戏曲舞蹈，是戏曲中的重要组成部分。可分为 5 类：1. 插入性的舞蹈，如明刊本《目莲救母》剧中的《跳和合》、《跳钟馗》、《哑子背疯》。2. 程式化的舞蹈段子，如“起霸”、“趟马”、“走边”。3. 程式化的舞蹈动作，如水袖、翎子、甩发、髯口、扇子、手绢、长绸等多种。4. 刀枪把子。5. 筋斗。戏曲舞蹈是在中国古代舞蹈的基础上，又根据剧情和人物的需要发展而形成的。它不仅具有中国古典舞蹈的特色，并且保存了中国古代舞蹈的精粹，这对打开中国古典舞蹈的宝库，研究古代舞蹈的发展规律，有着启示性的作用。

中国是个多民族的国家，因为各民族的生活、历史、

宗教、文化和风俗不同，产生了丰富多彩的民族民间舞。从流传至今的各民族民间舞蹈来看，这些舞蹈绝大多数在明清时期已相对的定型成熟，并在不断地发展之中。

中国近现代舞蹈

清末民初的舞蹈

十九世纪四十年代的鸦片战争，是封建的中国变为半殖民地半封建的中国的转折点。鸦片战争后的六十余年之间，随着整个封建社会的逐渐解体以及人民群众反帝、反封建的自发性的斗争，随着城市商品经济的发展和交通运输逐渐发达等等原因，中国传统的舞蹈在这一时期也得到一定的发展。

1. 民间歌舞。清末民初的民间歌舞，基本上保持了清代的习俗，在喜庆佳节，迎神赛会中，以娱乐的方式在广场演出。同时出现了一部分职业性和半职业性的民间艺人，有的流入城市卖艺。如北京的天桥、天津的三不管、南京的夫子庙等地方，承袭宋代的瓦舍勾栏之风，成为江湖艺人人才荟萃的游艺场所。民间歌舞进入游艺场所，改变了自娱性质，一方面在技艺上不断提高，另一方面也渗入了迎合小市民趣味的表演。在农村也出现农忙务农、农闲从艺的半职业性艺人搭班演出。表演性的民间歌舞如花鼓、花钹、太平鼓、二人台、花鼓灯等等的唱词中，出现不少反映人民生活疾苦的内容。如当时流行很广的凤阳花鼓词中有：“说凤阳，道凤阳，凤阳本

是个好地方，自从出了朱天子，十年倒有九年荒。”卖艺人以古喻今唱出人民的痛苦。十九世纪中叶，农民革命战争风起云涌，著名的太平天国农民革命长达十四年之久。太平军所到之地，百姓以歌舞相迎，唱出新的民歌《四月榴花火样红》等；同时太平军中有许多武艺高超的男兵、女兵、童子兵，他们配合军事操练编排成《麻雀蹦》、《矛子舞》、《剑桨舞》等舞蹈，继承并发扬了中国古代武舞的蹈厉精神，以激发士兵的勇敢情操。

2. 戏曲舞蹈。这一时期，从民间歌舞基础上发展起来的地方小戏日益增多，如花鼓戏、采茶戏、黄梅戏、泗州戏等等，基本上是以歌舞形式来表现人物和情节的。民间歌舞走向戏剧化，是这一时期显著的特点。同时京剧的形成和科班的建立，逐渐整理了戏曲演员舞蹈训练的基本功教材，确立了舞蹈身段和各种技巧的动作规范。二十世纪初出版的《国剧身段谱》（齐如山著），论述了近代戏曲和古乐舞的渊源关系，并记载了袖谱、手谱、足谱、腿谱等 200 多种身段的规格。京剧表演艺术家梅兰芳为该书题词中写到：“中国剧之精华，全在乎表情身段各种动作之姿势，歌舞合一，矩矱森严，此一点实超乎世界任何戏剧组织法之上。”辛亥革命前后，梅兰芳、欧阳予倩等人受到“新剧运动”（即从日本和西方传入的话剧）的影响，对于戏曲的唱腔、表演、舞蹈、服装、舞台布景作了一系列的改革，并通过他们表演的歌舞新戏，如《洛神》、《西施》、《葬花》、《醉酒》等，给予戏曲舞蹈以创造性的发展。

3. 宫廷舞蹈。历史上的宫廷舞蹈到清代已全部湮没。清代（满族）的宫廷舞蹈和民间舞蹈被记载下来的很少，当代舞蹈史学家们正在发掘和研究中。清宫内戏曲盛行，

光绪年间（十九世纪末）慈禧太后在紫禁城内设置了 10 个戏曲剧团专为宫廷演出。保留在宗庙里的祭祀乐舞，如祭孔时采用的文舞（即雩翟舞），虽仍为尊孔复古所用，也逐渐趋向没落。清代驻日、驻法公使裕庚的女儿裕容龄，曾随父出使学习并引进个别日本舞蹈和西方舞蹈的节目。慈禧太后曾下谕召见裕容龄入宫任她为御前女官，主要在宫廷内表演，社会影响甚微。

在这一历史时期，由于帝国主义列强入侵，清王朝腐朽没落，卖国求荣，社会动乱，民不聊生，中国的舞蹈在这六十多年里的发展比较缓慢。

早期儿童歌舞和舞剧

十九世纪末叶，资产阶级民主革命思想不断在中国传播和扩大，终于在一九一一年爆发了由孙中山领导的旧民主主义革命即辛亥革命，推翻了清王朝，结束了中国两千多年的封建制度。随之一九一九年的“五四”新文化运动，猛烈地抨击了封建思想和封建文化，并掀起了探求新思想、新文化、新知识的社会思潮。在文学艺术上，包括舞蹈也开始接受西方的影响，但在二十年代前后，中国尚未形成专业化的舞蹈队伍，只是由极少数人士参考西方和日本文化教育中的舞蹈，编创了中国的学堂舞蹈，如儿童歌舞、体育舞蹈流行一时；另方面侨居在中国的外国人，在少数人的圈子里传播了西方的芭蕾舞，在大城市里出现了新的现代歌舞和舞剧的萌芽。

1. 儿童歌舞。以黎锦晖的创作为代表的儿童歌舞，在二十年代具有一定的进步作用。黎锦晖少年时期开始学习西洋音乐。“五四”后，他致力于推广国语活动，并

开始从事儿童歌舞创作。在整个二十年代期间，他共创作了 12 部儿童歌舞剧和 24 首儿童歌舞表演曲。例如《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》等作品，以人格化的自然景物向儿童述说了大自然的美丽和小动物的可爱；在《明月之夜》里则通过嫦娥下凡的故事宣传了人间生活的幸福，反对了迷信思想；在《小小画家》里则批判了封建的、反科学的教育制度，宣传了个性解放的思想；尤以《可怜的秋香》影响最大。这些作品不同程度地反映了当时社会上进步的思潮。加上适合儿童心理特征的美的语言、动作和姿态以及富有想象的情节，曾广泛流行全国大小城市，并成为中小学美育教育的教材。黎锦晖组班的“中华歌舞团”（即“明月歌舞社”的前身）是近现代中国第一个初具规模的歌舞团体。主要演员有黎明晖、王人艺、王人美、黎莉莉、徐来等，该团曾到南洋等地巡回演出，在侨胞中有一定的声誉。黎锦晖后期的作品中流露出一些不健康的思想情感，出现了庸俗化的倾向，产生过一些消极的影响。

2. 舞剧。二十年代起始，最早企图尝试中国音乐和舞蹈剧创作的，是俄国犹太人阿龙·阿甫夏洛穆夫，他的童年在中国东北乌苏里江畔度过，从小受中国文化的熏陶，喜爱中国的民间艺术和戏曲。青年时期曾留学瑞士苏黎士音乐学院学习作曲。此后辗转来到中国北平，时间大约在“五四”运动发生后不久。阿甫夏洛穆夫立志运用他的现代作曲技巧，来创作中国音乐和舞蹈。经过多方面的努力，排演了小舞剧《琴心波光》、《五行星》、《回阵》，以及表现反封建婚姻的三幕大型舞剧《古刹惊梦》和音乐剧《孟姜女》等，这些舞剧里吸收了大量京剧中的舞段，曾在上海兰心剧院演出过，演员全是京剧

界的，当时被称为“哑巴戏”。由于如火如荼的抗日运动日益高涨，阿甫夏洛穆夫想走为艺术而艺术的道路，是终究走不通的，之后他到了美国。但他的尝试曾为中国一部分文化界人士所注视。

一九一七年苏联十月革命后，一些俄国芭蕾舞专家和教师来到中国的上海和哈尔滨等地，开办私人的芭蕾舞工作室或学校，学生大多是外国人的子弟。由于学费昂贵和芭蕾在当时的中国尚未被更多人接受，中国学生并不多。其中对培养中国学生比较突出的，是当时在上海由俄籍索科尔斯基夫妇举办的芭蕾学校。三十年代后期参加学习和演出的中国学生是当时被誉为“童星”的胡蓉蓉，她5岁开始学习芭蕾，曾先后参加索科尔斯基芭蕾舞团演出《天鹅湖》、《睡美人》、《伊哥尔王子》、《神驼鸟》、《葛蓓莉娅》等欧洲古典芭蕾舞剧，成绩斐然。四十年代之后，上海戏剧学校的学生丁宁亦随索科尔斯基夫妇学习，并成为杰出的芭蕾舞男演员。此外，在上海另一俄国人办的芭蕾学校学习的曲皓，亦具有一定的芭蕾功底。胡蓉蓉、丁宁、曲皓在新中国成立后继续为芭蕾教育事业作出了贡献。

新舞蹈艺术和现代专业舞蹈

新舞蹈艺术的兴起，是在三十年代以鲁迅为旗手的左翼文化运动影响下的产物。新舞蹈艺术虽然是后起的，但它的起点是革命的、进步的，是在中国共产党领导下的新民主主义时期，在革命根据地和国民党统治区不同的阵地上形成的中国革命舞蹈的崭新力量。“新舞蹈艺术”这个名词从广义上讲是在这个历史背景下产生的。

自三十年代至四十年代末，在人民革命战争中，新舞蹈艺术蓬勃兴起，与西方殖民主义者在中国传播的黄色歌舞形成强烈的对比，成为这一时代中国舞蹈的主流。同时在艺术实践中逐渐形成了一支专业化的舞蹈队伍，为现代专业舞蹈文化起到了奠基作用。

1. 革命根据地的舞蹈。在中国共产党的领导下，一九二七年开辟了革命根据地，随之建立了人民政权。党和政府十分重视文艺的作用，领导和推动了革命文艺的发展。在严酷的战争年代，革命文艺虽然还处于萌芽状态，但它已从少数人欣赏的圈子里跳了出来，成为千百万人民的文艺了，它配合革命斗争，起到了宣传群众，鼓动群众的作用。在当时的红军中，先后成立了“战斗剧社”（一九二八年）、“战士剧社”（一九三〇年）等文艺团体，地方上在瑞金成立了“工农剧社”（一九三二年），在这些综合性的文艺团体中，舞蹈、歌舞、歌舞活报剧占主要地位。下面从三个阶段简要的表述舞蹈在革命根据地（包括解放区）的发展概况。

（1）工农舞蹈的摇篮。一九二九年，赣南、闽西的革命根据地连成了一片，发展为中共中央革命根据地。一九三一年宣告中华苏维埃共和国临时中央政府成立，瞿秋白任教育部长兼管艺术，李伯钊等革命文艺战士也辗转来到红色首都瑞金。以瑞金为中心的苏区的戏剧、音乐、舞蹈等新文艺活动蓬勃开展起来。在庆祝苏维埃政府成立的万人提灯晚会上，各种民间歌舞谱新曲、填新词，表达了打土豪、分田地后苏区人民的欢乐情绪。当时被誉为“歌舞名星”的李伯钊，是久经考验的共产主义战士，也是根据地文艺工作的开拓者之一。她早在一九二六年受中国共产党组织派遣，前往苏联莫斯科中

山大学学习。由于她具有多方面的艺术才能，参加了东方大学俱乐部的文艺活动，学习了许多苏联的民间舞和集体舞如：《乌克兰舞》、《水兵舞》、《海军舞》、《国际歌舞》等等，她把这些舞蹈带到苏区，并和石联星、刘月华共同创作了许多反映苏区工农兵生活的舞蹈如《工人舞》、《农民舞》、《红军舞》、《团结舞》、《刺枪舞》、《网球舞》、《马刀舞》、《儿童舞》等，在苏区得到广泛传播。由于革命工作需要培养大批文艺骨干，于一九三四年在中央苏区创办了第一所戏剧学校（包括音乐、舞蹈），校长李伯钊。瞿秋白建议学校以高尔基命名，他说：“高尔基的文艺是为大众的文艺，应该是我们戏剧学校的方向。”同时在瞿秋白的倡议下，学校除普通班外，还添设了为红军部队培养文艺骨干的红军班，和云集各区工农剧社和地方上的文艺骨干开设了地方班；学校还附设剧团，经常组织到火线上巡回演出，以鼓舞士气，进行作战鼓动。当时在围剿与反围剿的斗争极为严峻的形势下，在艰难困苦的环境里，高尔基戏剧学校为大力开展红军部队和地方上的文艺工作培养了一大批文艺战士，成为根据地传播和创作革命的、大众的文艺摇篮。一九三四年冬，李伯钊随红军主力部队参加了二万五千里长征。留下的石联星、刘月华、赵品三等分别率领三个剧团到红军中慰问演出，边演出边创作新的剧目和舞蹈，如小型舞蹈剧《搜山》、《突火阵》、《缴枪》、《冲锋》以及《台湾人民反抗殖民主义者》等都是密切结合部队生活的新作品。一九三五年元宵节，在数九寒天，山风小雨的吹打下，三个剧团调到中共苏区中央分局驻地会演，四周山上村子里的群众都来啦，中共苏区中央分局领导人瞿秋白、陈毅、毛泽覃、项英等一直站在群众之中观看，

对苏区文艺的发展和它所起到的作用给予嘉奖。之后，苏区的舞蹈及其创作道路和革命传统作风，对各个根据地的部队和地方文工团起到了深远的影响。

（2）延安的新秧歌。一九四二年五月毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（简称“讲话”），联系“五四”运动以来革命文艺运动的经验，系统明确地阐明了文艺工作中的根本问题、原则问题、方向问题；论述了文艺的党性原则，文艺与生活、文艺与政治、借鉴与继承、普及与提高等关系，以及人性和阶级性、歌颂与暴露，文艺批评的标准等一系列重大原则问题；进一步指明了文艺要为人民大众服务，首先为工农兵服务的方向。《讲话》的精神，使文艺领域发生了深刻的变化，首先得到反响的是出现了声势浩大的新秧歌运动，这一划时代的运动，对于中国传统舞蹈的变革，产生了巨大而深远的影响。《讲话》指出的文艺方向，不仅在解放区的文艺团体中，并且对于国民党统治区的革命的、进步的舞蹈活动都产生了深刻的影响。

革命圣地延安是新秧歌运动的策源地。《讲话》发表后，大批新文艺工作者响应中共中央和毛泽东主席的号召，先后深入农村山区，奔赴抗日前线，到广大的群众中去，向人民学习，向民间艺术学习。在火热的革命斗争中，他们进一步得到锻炼，在艺术创作上也随之出现了欣欣向荣的景象。继秧歌剧《兄妹开荒》之后，大批群众喜闻乐见的形式和载歌载舞的节目，象雨后春笋般相继而生。在舞蹈方面如《红军万岁》大歌舞、《解放秧歌》、《胜利腰鼓》、《丰收舞》、《生产舞》等，发扬了民间舞蹈中健康的、优美的、雄壮的，真正属于人民自己的舞蹈，体现了从群众中来到群众中去的创作道路。民

间舞蹈从“旧瓶装新酒”即旧形式装进新内容，发展到“推陈出新”即从形式到内容扬弃了封建的和丑化劳动人民的糟粕，代之以新的工农兵形象。新秧歌运动，就是在这段与群众相结合的时期，蓬勃地开展起来的。一九四四年冬，在陕甘宁边区政府召开的文教大会上，对新秧歌运动，包括民间的、群众中的新歌舞，给予了充分肯定。例如当时闻名陕甘宁边区的刘志仁，他是共产党员，是个农民，他组织的秧歌队，数年如一日为党做宣传工作，在这次文教大会上，被评为边区的“秧歌英雄”。

新秧歌运动不仅在各个抗日根据地普遍开花，并且吸引了国统区和外国的一些记者也纷纷到延安采访。当时胡宗南几十万大军，层层包围、封锁着陕甘宁边区，这些记者千方百计来到延安。延安的文艺团体选出最精采的节目为他们联合演出。在一次欢迎一个记者团的演出会上，地点在三面环山的青年运动场，从四乡来的几万个手执红缨枪、头扎英雄结、身穿白衣白裤、腰系彩色腰带的自卫军，坐满了运动场，请中外记者坐在当中看秧歌。这些表现边区人民新生活、新气象的崭新的文艺节目，震撼着千万观众的心灵。美国名记者埃德加·斯诺在他的《西行漫记》里写到：陕甘宁边区的新文艺节目表现了“抗战和革命”两个中心主题，“演出生气勃勃，幽默成趣，演员和观众打成一片”。

当时在延安从事新秧歌舞的新文艺工作者，随着新文艺向纵深发展，大部分侧向专门从事戏剧和音乐工作，如胡沙、刘炽、迪之、吴坚等等；另一部分则逐渐转向专门从事舞蹈工作，如田雨、胡果刚、陈锦清、查列、叶扬、陆静等，并通过他们的努力，在解放区发展了专

业舞蹈队伍。

（3）解放区专业舞蹈的起步。一九四五年八月，抗日战争胜利了，国内的政治形势发生了新的变化。自一九四六年——一九四九年的三年解放战争中，中国人民解放军节节胜利，解放区不断扩大，一些专业舞蹈工作者不断地从国统区来到解放区参加革命，充实了解放区的舞蹈队伍。抗战胜利前夕，舞蹈家吴晓邦和盛婕到达延安。吴晓邦先在延安鲁迅艺术文学院、延安平剧院、陕甘宁晋绥联防军政治部宣传队（简称联政宣传队）和西北文工团教授舞蹈，之后辗转于解放区各地，先后在张家口华北联合大学、内蒙古文工团以及东北民主联军总政治部宣传队，东北鲁迅文艺学院开设舞蹈课程，同时进行新的创作。

四十年代初，在延安影响较大的文艺团体是陕甘宁晋绥联防军政治部宣传队。在联政宣传队里，田雨既是舞蹈教员又是编导，她创编的舞蹈《组织起来》、《火把舞》、《斗笠舞》等，在当时是有一定影响的作品。联政宣传队于一九四六年九月奉调到哈尔滨。一九四七年，在哈尔滨成立了东北民主联军总政治部宣传队舞蹈队，这是第一个专业性的舞蹈队，由胡果刚、查列领导。舞蹈队最初有二十名队员，邵九琳、夏静寒、梁士凯、刘忠恕、毕永钦、王世民、李莉、张凯等等均为最早的演员。该队继承中国工农红军的革命传统，在解放战争时期，紧密配合对敌斗争的需要，在前沿阵地、街头广场、剧院学校等地进行舞蹈活动，创作演出了《反攻战鼓》、《练兵舞》、《将革命进行到底》、《胜利腰鼓》等舞蹈作品。一九四八年三月，吴晓邦、赵德贤、贾作光曾先后到该队任教。赵德贤是朝鲜族人，出生在朝鲜平壤。一

九三八年到哈尔滨学习芭蕾，开始了他的舞蹈生涯，东北解放后参加了革命部队担任舞蹈教员。一九四八年七月后，东北战局已由防御转入进攻阶段，中国人民解放军在全国各个战场，接二连三地取得了进军的胜利，在这大进军的形势下，吴晓邦和胡果刚等共同设计和创作了大型组舞《进军舞》（作曲彦克），这个声势浩大、气魄雄伟、震撼人心的《进军舞》，代表了部队舞蹈专业化的新水平，曾在各地多次演出成功，成为该队的保留节目之一。一九四九年，该队随军南下，改名为中国人民解放军第四野战军政治部文工团舞蹈队，并于七月抽调部分骨干在胡果刚的领导下于武汉创办了中南军区部队艺术学院舞蹈系。这个系接连办了三届舞蹈短训班，学员来自各野战军和各军区以及地方上的舞蹈骨干，还设立了一个少儿班，规模相当大。吴晓邦和游惠海、丁宁等都先后在这个系教授舞蹈，学员如朱东林、赵国政、范蓬、傅中枢、薛天、曹仲、胡克、汪泉、徐兵克、于增湘、李仲林、舒巧、李群以及少儿班的程心天、朱国琳、韩家玉、彭尔立、陈建辉等等都在这个系学习过。新中国成立前夕，各野战军和各兵种的文工团内大多建立了舞蹈组织，一些青少年时期参军的小战士，被吸收到舞蹈队伍里来，如张文明、田静、王建华、黄伯寿、李耀先、徐尔充、张世龄、周凯、周威仑、张旭、黎明等等。许多反映部队生活和军民团结的舞蹈，在人民的革命战争中起到了不可估量的作用，并为新中国成立后发展部队的舞蹈事业打下了一定的基础。

在解放区，最早成立的少数民族专业文工团是一九四六年四月在内蒙古张家口市成立的内蒙古文工团，由蒙古族、汉族、达斡尔族、鄂伦春族、鄂温克族、回族、

满族、朝鲜族等民族的演员组成。该团以歌舞为主兼演歌剧、话剧。同年六月，吴晓邦来到该团，为演员们开设了基本训练课，同时深入内蒙古草原体验生活，创作了《蒙古之路》、《希望》、《内蒙人民三部曲》等舞蹈节目。一九四七年贾作光参加了内蒙文工团。贾作光（满族）青少年时期在长春师从日本舞蹈家石井模学习现代舞、芭蕾舞。一九四二年流亡入关，在北平开始创作和表演舞蹈。早期作品中如《渔光曲》、《国魂》、《苏武牧羊》等曾为庆祝抗日战争胜利在北平演出。参加革命后，长期在内蒙古各地深入生活，努力学习蒙古族舞蹈，与人民群众打成一片，创作与表演了许多具有民族特色的新舞蹈，如《蒙古舞》、《鄂伦春舞》、《献花舞》、《牧马舞》、《雁舞》、《马刀舞》等，这些舞蹈在当时解放区十分流行，并受到少数民族的喜爱，青年舞蹈家贾作光的名字在内蒙古草原上传播开来。他的这些作品不仅在解放战争中成为保留节目，多次演出，并在新中国成立后，获得国际舞蹈比赛的奖章。内蒙古文工团在吴晓邦和贾作光的作品的影响下，以及该团党政领导的重视，在解放区培育了一批少数民族的专业舞蹈人才，如斯琴塔日哈、宝音巴图、乌云等等。

华北、东北专业舞蹈队的初建：一九四八年秋，在石家庄正定华北大学文工一团成立了舞蹈组。这个团的领导和演员中有许多是延安时期秧歌运动中的健将。该团虽然主要创作演出新歌剧为主，然而秧歌舞、腰鼓等各种民间舞蹈都非常出色。戴爱莲的学生彭松、叶宁、杨凡参加革命后分配到该团，成立了舞蹈组。当时在长辛店驻地和平解放北平紧张地排练节目，以歌颂“二百万人民齐欢笑（当时北平有200万人）为主题歌的《庆

祝解放大秧歌》，在北平一解放就登上了大舞台，以惊天动地的声色迎接新中国的成立。接着华北大学第三部（即文艺学院）从十几个文艺训练班抽调一批学生在新中国成立前组建了舞蹈队，队长戴爱莲，副队长叶宁、彭松。队员有李承祥、王世琦、许淑瑛、孙景琛、隆荫培、陆文鉴、孙光言、赵宛华、彭清一等 30 余人。以舞蹈队为基础，联合歌剧队的一批老演员，在新中国成立前夕为庆祝中国人民政治协商会议的召开，在大会上演出了《人民胜利万岁》大歌舞。

一九四九年，东北鲁迅文艺学院成立了舞蹈班，由吴晓邦、陈锦清、盛婕领导并担任教学工作，学生大都是由其他各系抽调来的年龄在十二三岁的青少年，他们经过各种舞蹈基本训练，奠定了专业舞蹈的基础。如赵荣文、张护立、张立华、李世忠、温音、柳春，以及从部队来的庞志阳、李秋汉等都是该班的学生。一九四九年七月，东北鲁迅文艺学院舞蹈班在陈锦清、盛婕的带领下，随东北解放区代表团参加全国第一次文代会，演出《锻工舞》、《农作舞》、《霸王鞭》、《单鼓舞》等节目，并被邀请到天津演出。返回沈阳之后，舞蹈班又参加了电影《中国人民革命的胜利》的拍摄工作。该班为新中国成立后发展东北的专业舞蹈工作打下了基础。

2. 国民党统治区的舞蹈。在国民党统治区（简称国统区）和革命根据地（解放区）的情况是完全不同的。当时在西方文化大量输入中国的同时，把糜烂腐朽的色情歌舞也带进了半殖民地半封建的中国。有些歌舞班子在大城市内卖弄色情的大腿舞，腐蚀人们的灵魂。这种把舞蹈作为一种声色，去为纸醉金迷的统治阶级服务，正是当时旧中国反动没落阶级意识形态的反映。但是在

“五四”新文化运动和中国共产党革命学说的影响下，萌发了革命的、进步的新舞蹈艺术，尤其是在抗日战争的洪流中，国统区的新舞蹈艺术蓬勃地发展起来，并形成了一支专业化的舞蹈队伍，书写了中国现代舞蹈史上新的一页。

（1）现代专业舞蹈的开拓者。吴晓邦青年时期受“五四”运动的影响，背叛封建家庭，积极参加民主进步活动。自一九二九年——一九三六年曾先后三次留学日本，在高田雅夫舞蹈研究所和江口隆哉现代舞研究所学习和研究芭蕾舞和现代舞，在吸收西方舞蹈文化的同时，立志探寻为人生而舞蹈的道路。他早期的舞蹈作品如《奇梦》、《拜金主义》、《傀儡》、《送葬》、《黄埔江边》等，已开始探索用舞蹈表现人生，但尚未摆脱个人的狭小天地。一九三七年抗日战争爆发后，吴晓邦以高度的爱国热情，积极投身于抗日救亡运动，迎着革命的风暴，创作了大批反映社会题材的舞蹈和舞剧作品，开创了现实主义的舞蹈创作道路。

当时，在国统区从事进步的、严肃的舞蹈工作，政治压力很大，工作条件十分艰难。吴晓邦几次设立“晓邦舞蹈学校”，都因客观条件所限制而停办。因而在抗战八年中，他奔波在各文艺团体和艺术学校，传播新舞蹈艺术的种籽，先后在演剧四队、新四军战地服务团、上海中法戏剧学校、桂林新安旅行团、陶行知育才学校、重庆实验歌剧院，以及广东曲江艺术专科学校开设舞蹈课程，传授舞蹈知识。在他足迹所到之地，从不顾物质生活的贫困，教学、演出条件的困难，力争为人民群众多演出，为抗日救国多创作。在勤奋的艺术实践中，逐渐形成了从创作到理论到“自然法则”基本训练，一个

完整的吴晓邦的“新舞蹈艺术”体系。在当时的历史背景下，在新的舞蹈艺术的启蒙时期，吴晓邦的创作道路和教育方式，对于鼓励学生面向现实、面向生活进行创作，起到了深远的影响。

吴晓邦是个多产的舞蹈家，他的作品很多，大多是从现实生活撷取题材，有的是采用抗日歌曲创编的舞蹈，这些舞蹈从各个方面表现了同时代人们的真情实感。在他的作品中，既创造了《义勇军进行曲》、《游击队员之歌》中忠于祖国的战士形象；又塑造了《丑表功》中那个献媚求荣的汉奸丑角形象；在《饥火》中创造了一个在饥饿线上控诉万恶金钱的典型人物形象；在《网中人》中启迪人们奋斗自励、去挣脱生活中的重重罗网，才得以生存；其《生之哀歌》则是为纪念在狱中默默死去的亡友而创作的。这些独舞都由他自己表演。同时还为学生排练了一些舞剧，如以反对德、意、日法西斯为主题的《罌粟花》，以坚持抗日、团结抗日为主题的《虎爷》，以及反对封建礼教为主题的《宝塔牌坊》，并为新安旅行团的孩子们创作排练了组舞《春的消息》，等等。当中华民族处于生死存亡的那些年代里，在国统区政治环境十分险恶的情况下，吴晓邦的作品以暴露、讽刺、暗示、象征等表现手法，揭露旧社会的阴暗面，同时又以慷慨激昂的抗日救亡歌曲创作舞蹈，激励人们的战斗情绪，他的许多作品曾震撼过当时人们的心灵，唤起人们的觉醒，这就不能不引起反动派的敌视。但使他感到无限温暖的是得到了中国共产党的关怀，一九四一年三月，周恩来副主席在重庆接见了吴晓邦和盛婕，欢迎他们到延安去，这对于他俩是莫大的鼓舞，也是对于新舞蹈事业的莫大支持。

一九四一年六月，由当时在文化工作委员会工作的阳翰笙出面，主持了“吴晓邦、戴爱莲、盛婕舞蹈表演会”，三人联合在重庆抗建堂演出了11个节目，有戴爱莲的新作《思乡曲》、《东江》、《哑子背疯》，吴晓邦的《丑表功》、《血债》、《传递情报者》，盛婕的《流亡三部曲》，吴晓邦和戴爱莲合舞的《红旗进行曲》、和盛婕合舞的《出征》，最后是三人合作的小舞剧《合力》等。这次演出给当时重庆各界人士以很大的振奋。中共在国统区创办的《新华日报》著文评论：“……这新的舞蹈就是从旧的废墟上新生起来的艺术的一种。它将脱离了过去滥觞在宫廷中的‘巴来特’，而以现实为题材，以斗争向上的时代为背景的一种新兴的艺术。”

一九四五年，吴晓邦和盛婕同赴延安。吴晓邦的学生很多，其中曾经协助吴晓邦一起工作并始终坚持在新舞蹈工作岗位上的有梁伦、陈蕴仪、游惠海、何敏士、陈明、骆璋等，他们在解放战争时期继续为开展国统区的舞蹈事业发挥了很大的作用。

（2）坚定的爱国主义舞蹈家。戴爱莲自幼善舞，十二三岁随母亲到英国伦敦学了九年芭蕾，之后又接触到现代舞。她的舞蹈功底扎实，表演上很有才华，完全可以在国外成为一个舞蹈家。但戴爱莲不忘自己是炎黄子孙，祖国在遥远的东方。在伦敦学习期间，她就十分关心祖国的政局，多次参加“中国运动委员会”，为支援宋庆龄领导的“保卫中国同盟”作募捐演出，因而结识了宋庆龄。一九四〇年，她从欧洲大战的烟雾中走出来，投向正在为抵抗日寇而浴血奋战的祖国。她拿着宋庆龄的介绍信去拜访当时在重庆的周恩来，希望到延安去参加抗日工作。周恩来表示欢迎，但建议她留在大后方从

事舞蹈活动，对抗日的影响会更大些。戴爱莲接受了这个建议。自一九四〇年到新中国成立前的九年中，她以饱满的爱国主义热忱，为开拓中国舞蹈事业竭尽全力。

戴爱莲掌握的是芭蕾舞和现代舞的技巧。但她如饥似渴地了解中国人民的生活，学习中国的民族舞蹈，力求在自己的创作和表演艺术上中国化。她早期的作品大都是从生活感受中撷取题材，如《东江》表现了敌机空袭下南海渔民的英勇生活，《前进》表现了中国人民的英雄气概，《游击队的故事》表现了敌后的斗争，小舞剧《卖》表现了穷苦父母卖儿卖女的凄惨生活，舞剧《空袭》则是叙述一个在敌机轰炸下丧生的姑娘，她的冤魂在瓦砾场中寻找失散的母亲和哥哥的悲惨情景。以上这些作品已完全摆脱了芭蕾舞的束缚，而是从生活出发创造了具有中国气质的各种人物形象。同时在另一些作品中，已开始向民族化探索。如根据马思聪的乐曲《思乡曲》创作的同名独舞，吸取了昆曲中的舞蹈身段，表现了一个离乡背景的少女思念家园的内心忧愁，这个抒情舞蹈是她最早的成功之作和保留节目；《哑子背疯》是从桂戏中学来的一人扮演两人、独具中国民间谐趣风格的舞蹈，它和西方舞蹈的动作、音乐及其表情已大异其趣，而戴爱莲却表演得惟妙惟肖，受到文艺界朋友的赞美和钦佩。

戴爱莲在创作演出的同时，每到一地就举办舞蹈学习班，不少活跃在舞台上、银幕上的名演员都随她学习过舞蹈，同时还不断吸收新学生，为发展中国舞蹈事业培养了专业人才。一九四一年在重庆国立歌剧学校设立舞蹈班，学生有高地安、王萍、王道溥（现名杨凡）等。一九四四年受教育家陶行知邀请，在重庆北培草街子古圣寺（当时育才学校的校本部）育才学校创办了舞蹈班。

当时戴爱莲带去的学生有隆征丘、彭松、黄子龙、吴艺、周令芬，之后叶百令（现名叶宁）也参加了舞蹈组的工作。育才学校实行陶行知的生活教育思想，是在当时中共南方局领导下的一所唯一的不受国民党教育部控制的学校。学校在偏僻的乡村，经费困难，舞蹈教室设在一个三面临风的土台上。戴爱莲不辞辛劳，欣然在这样的条件下为中国的舞蹈事业献身。一九四四年十一月，为筹款招收战区流离失所的难童，在重庆抗建堂举办了舞蹈音乐会。重庆《新华日报》发表评论：“舞蹈的演出，一共有九个节目，戴爱莲女士与中国舞蹈社的几位先生，都很卖力，一种对艺术的严肃认真态度是值得钦敬的。每一节目的演出中，使观者的心情都能随着舞蹈者的情绪而转移。……据观众的反映看来，对新疆土风舞的欢迎最甚，……从这里对一个从事舞蹈运动的人恐怕也是一个值得注意的问题。中国的边疆与民间正保存着无限的艺术形式，待我们去开掘和发扬。”

当时，育才学校掀起了学习毛泽东主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的高潮，延安文艺运动的精神给予戴爱莲极大的鼓舞，她决心深入到边远地区去采风学舞。一九四五年夏，她和她的伴侣、画家叶浅予从成都到了藏族聚居的康定；彭松去了川西北羌族、嘉戎族地区。秋后回到育才又向当时在重庆的藏族、新疆维吾尔族同胞学舞。之后就开始了改编加工和排练，于一九四六年三月在重庆青年馆举行了“边疆音乐舞蹈大会”公演，演出五天8场。节目有戴爱莲的《瑶人之鼓》、《春游》、《巴安弦子》、《青春舞曲》、《马车夫之歌》、《甘孜古舞》、《哑子背疯》，彭松的《嘉戎酒会》、《端公驱鬼》，以及由一对藏族姐妹表演的《吉祥天女》、《拉萨踢踏舞》等。

之后，在中央公园民众教育馆演出九天 11 场。当这些各具风采，充满活力的民族舞蹈呈现在舞台上时，轰动了整个山城的观众。这次演出对于普及各民族的舞蹈在国统区所起的作用甚大。同年八月在上海逸园又公演了一次。接着戴爱莲、叶浅予接受美国邀请讲学。赴美前，周恩来和邓颖超为他们饯行，希望戴爱莲以她的舞蹈艺术沟通中美两国人民的友谊。

这些民族的民间舞蹈看来并无什么政治内容，但在社会上却产生了出乎意外的影响，尤其是在青年和学生中广泛地普及，使他们通过舞蹈活动，组织、联系、团结了广大的民主进步力量；另方面也起到了民族团结的作用。一九四七年十月间，戴爱莲已从美国回到上海，正是新疆舞蹈家康巴尔汉随“新疆青年歌舞团”在上海演出。康巴尔汉自幼善歌善舞，因生活窘困，全家于一九二七年投亲到苏联卡孜勒宽孜城。之后她在乌兹别克斯坦芭蕾舞学校、莫斯科音乐舞蹈学校学舞。一九四二年回国后，以表演本民族的舞蹈在新疆被誉为“天山之花”。她的杰作《林伯黛》、《乌夏克》具有精湛的技巧和动人的表演，曾参加在迪化（今乌鲁木齐）举行的 14 个民族的歌舞表演比赛，荣获第一名。康巴尔汉在上海表演舞蹈时，受到各界人士的赞扬。戴爱莲和康巴尔汉两位舞蹈家在一起互相交流、互相学习，为发展中国的民族舞蹈携手前进。

（3）新舞蹈艺术蓬勃发展。抗日战争胜利后不久，国民党反动派挑起了内战，对民主进步活动严加控制和迫害。与此同时，国统区的爱国青年与进步学生以及各界人士掀起了“反内战、反压迫、反饥饿”的革命斗争。新舞蹈活动，特别是民间歌舞、边疆舞蹈和集体舞，以

其健康、优美、生动、活泼的生命力，和易于普及的优越性，在广大青年中一传十、十传百的流传起来，成为团结进步力量和开展革命斗争的一种有效方式。当时，专业舞蹈工作者虽然为数甚少，生活和工作条件十分困难。但在革命文艺方向的指导下，与群众运动密切结合，为群众创作新节目、培育新苗苗；在民主运动集中的昆明、上海、北平等地推动了舞蹈运动的蓬勃发展。

昆明。一九四五年，梁伦与广东省艺专的几个同学辗转来到昆明，在中华职业教育社办的中华小学立足当教师。他与先后到达昆明的陈韞仪、胡均、倪路、张放、游惠海等经常在一起商议开展舞蹈工作，逐步形成了一个舞蹈小团体，命名“中华舞蹈研究会”。他们配合昆明的民主运动，积极进行创作和演出，并与西南联大进步学生组织“民主青年联盟”挂钩，到云南圭山彝族地区采风学舞，并参加了组织彝族同胞到昆明举行“彝族音乐舞蹈演出会”，观看演出的有3000余人，闻一多、费孝通等对于发展民族的、大众的舞蹈给予高度评价。中华舞蹈研究会和彝族同胞的演出，对昆明各学校、团体开展群众性的新舞蹈起到重要影响。一九四六年夏，中华舞蹈研究会一行数人到香港，参加了中共地下组织领导的“中原剧社”，并建立了舞蹈组。之后，梁伦、陈韞仪被邀请参加“中国歌舞剧艺社”到泰国、新加坡、马来西亚等地巡回演出一年余，在东南亚侨胞中传播新舞蹈艺术。他俩于一九四九年初回昆明，随即到闽、粤、赣游击区参加革命，开展新舞蹈工作。

梁伦自一九四二年随吴晓邦习舞后，到新中国成立前的六、七年间，在创作上十分勤奋，也是个多产的作家。他的作品中有反映现实生活题材的如：《五里亭》、

《希特勒还在人间》、《卢沟桥问答》、《天快亮了》（原名《饥饿的人民》）等，有民间色彩浓郁的《阿细跳月》、《撒尼跳鼓》、小型舞剧《驼子回门》、大型舞剧《花轿临门》以及反映南洋人民生活的《缅甸情歌》、《印尼儿女》等等。梁伦的作品大多采用现实主义的创作方法，从生活出发，运用多种表现手段，表达作者对时代的感受，他还善于适应不同环境，不同观众的欣赏趣味进行创作，在国内和南洋地区都有一定的影响。梁伦与他的伴侣陈韞仪在这些舞蹈中担任了主要角色，同时每到一地，在可能的条件下举办舞蹈训练班，扩大舞蹈队伍，在祖国的南方建立了舞蹈基地。

上海。一九四六年夏，戴爱莲经上海准备到美国讲学。育才舞蹈组十来个小学生交给了彭松、叶宁负责。在不到半年的时间里，他们为孩子们教课、排练。彭松创作了《乞儿》、《猴戏》、《弃婴》、《火苗》等儿童艺术舞蹈，在重庆、上海曾多次演出。这些来自饥饿线上的难童，有切身的生活体会，他们的表演充满了真情实感，每次演出都感动了他们自己，也感动了观众。这些作品曾受到新文艺界如田汉等的赞扬。之后，由于育才的经费愈来愈陷入困境，舞蹈组无形之中四散。孩子们有的转入音乐，有的转入戏剧，坚持搞舞蹈的有鲍如莲、唐南宁、韩宗隆等。

旧上海，被称为是“冒险家的乐园”，庸俗低级的歌舞充斥市场；与之针锋相对的民主进步文艺活动日益发展。为开展新舞蹈、新音乐的普及工作，隆征丘、彭松、叶宁与“山歌社”的郭乃安、何陵（现名肖晴）等，通过进步画家朱金楼的关系，办起了一所基本上是业余性的中国乐舞学院，院长是当时在美国的戴爱莲。舞蹈方

面设有专业班，学生有来自演剧队的王克芬、于传瑾（现名袁春）以及在上海从事舞运工作的金铭泉（现名白水）、吕伦、秦阿青等，由隆征丘担任芭蕾课教员；另设团体班，有交大、同济、复旦、大夏、沪江、圣约翰、大同以及上海美专、音专等数十个大专学生的组织来学民间舞和边疆舞，由彭松等辅导，有时他们也被邀请到各学校去教舞。民间舞蹈在青年学生中的广泛普及，起到了团结青年学生，增强民主进步力量的作用，而乐舞学院又成为上海普及和开展民间舞蹈活动的中心。

当时上海的新舞蹈运动，除了在各大院校普及外，在职工和其他团体中也相应而起。游惠海一九四二年师从吴晓邦习舞并随之在贵阳、重庆等地参加表演；之后又和梁伦等组织“中华舞蹈研究会”，在昆明、香港开展舞蹈工作；辗转来到上海后，先后在民众教育馆和宋庆龄领导的儿童剧团开展新舞蹈工作。金铭泉、周群、崔及、徐劭媛等在“上海市银钱业同人联谊会”（简称“银联”）组织了职工舞蹈班，在职业界开展舞蹈活动。相继成立舞蹈组织的，有保险业的“保联”、教育界的“小教联”等。在男青年会工作的邢志汶、邬福康、吕佩芬等配合工人运动普及舞蹈。各方面的新舞蹈工作者与广大群众紧密结合在一起，参加了迎接上海解放的革命斗争。

北平。北平的学生运动有着光荣的历史传统。一九四七年，北平各大院校相继成立了民间歌舞社，它以一种清新的文艺形式冲破了笼罩北平的靡靡之音，与没落、颓废的歌舞形成了鲜明的对比。北京大学的“民间歌舞社”于一九四七年四月成立，当时由董锡玖、项党（现名刘万云）、张群玉、崔志忠、李学信等十数人发起，在同学中扎根串连，通过舞蹈活动团结进步学生。民间

歌舞社除了组织扭秧歌、跳边疆舞外，还创作了《矿工舞》、《凿冰工人舞》等，它是个异常活跃的舞蹈组织，为促进北平的学运，加强各校社团的联系和团结，曾联合清华大学、燕京大学、北京师范大学、辅仁大学、中法大学等“民舞社”在一九四八年“五四”纪念日举行舞蹈大会，约有500人左右在民主广场跳舞。当时扭秧歌是被国民党禁止的，而北平的学生却冲破禁令浩浩荡荡地扭起秧歌，迎接黎明的到来。

戴爱莲到达北平后，她被北平各大学请去做舞蹈指导，当她看到清华、北大、北师大等校园里已掀起跳边疆舞的高潮，她意识到自己所探索的道路已为群众所接受，并在民主进步运动中起到了作用，她的步子就更坚定了。为进一步培养舞蹈骨干，她和她的助手彭松、叶宁借北平艺术专科学校的教室办起舞蹈训练班。这个班约有五六十个学生，戴爱莲亲自给他们教舞，并结合当时学生运动的高涨，新编了《团结就是力量》、《别让它遭灾害》两个新的集体舞（彭松编舞），为北平的学运工作增添了新的鼓舞力量。在训练班学习的刘万云、董锡玖、陆植林、王毓信、陈卫业等，此后都成为专业舞蹈工作者。

国统区的新舞蹈运动，还必须提到活跃在全国各地的新安旅行团和十个抗敌演剧队。新安旅行团是一九三五年成立于江苏淮安的少年儿童文艺团体。在周恩来的亲切关怀下和宋庆龄、郭沫若等的支持和帮助下，运用多种艺术形式，在全国各地宣传中国共产党的抗日救国主张，足迹遍及上海、南京、北平、兰州、西安、武汉、桂林等大中城市和内蒙古、西北、西南等少数民族农牧地区，共约18个省份，行程4.5万多里，被誉为“中国

少年儿童的一面旗帜”。四十年代初，在吴晓邦的指导下，演员进行了正规的舞蹈基本训练，排练了吴晓邦创作的组舞《春的消息》、《爱在人间》，舞剧《虎爷》等。先后在该团工作的张拓、陈明、舒巧、李仲林等，后来都成为专业舞蹈工作者。

国统区的抗敌演剧队是抗战初期在武汉成立的，也是以戏剧为主包括音乐。舞蹈的进步演出团体，其中舞蹈节目相当丰富，例如冼星海作曲的《生产大合唱》、《军民进行曲》、《新年大合唱》，在几个演剧队都以大型歌舞的形式，穿插了各式民间舞蹈，以新颖、健康的民族风格和歌唱新的时代、新的内容吸引了广大的观众。演剧七队的范莱、四队的葛敏、刘木铎，九队的钱风等创作、导演了许多舞蹈，这些民间风格的舞蹈，在演剧队的演出活动中占有重要地位。这些流动性很强的演剧队，经常奔赴各战区、城镇以及少数民族地区宣传抗日救国，推动舞蹈事业的发展，为国统区开展新舞蹈工作贡献了力量。

以上简略地回顾了中华民族的舞蹈历史。这正是人们常说的：中国舞蹈是最古老，也是最年轻的一门艺术。古代的中国舞蹈，走过了漫长的历史途程，留下了丰富、灿烂的文化遗产，是东方艺术长河中一颗闪亮的明珠；近现代的舞蹈艺术，随着时代的前进，在革命的洪流中，充满了生机勃勃的新生力量。正是在这样的基础上，迎来了真正属于人民的新的舞蹈。毛泽东在《新民主主义论》中指出：“我们必须尊重自己的历史，决不能割断历史。但是这种尊重，是给历史以一定的科学地位，是尊重历史的辩证法的发展……”当代中国舞蹈的兴旺发达，不仅是继承和发扬了各民族舞蹈的优良传统，而且是经

过“五四”新文化运动的洗礼后，在中国共产党领导下成长起来的新的舞蹈的继续发展，同时在不断地扩大和世界各国舞蹈文化的交流中，吸取其有益经验，增强了中国舞蹈的活力，在新中国的大地上，发展了新的品种，促进了当代中国舞蹈更加蓬勃的发展，并取得了更大的成就。

开拓和建设时期的舞蹈发展和成就

中华人民共和国的成立，标志着中国人民取得了新民主主义革命的胜利，迎来了建设社会主义祖国的崭新时代。

中国的舞蹈事业得到了国家的重视和栽培，获得了全面、迅速、蓬勃的发展。在舞蹈创作，舞蹈教育、舞蹈理论，以及舞蹈事业的建设、国际舞蹈文化交流等各个方面，都取得了丰硕的成果和有益的经验，已经建立了一支庞大的专业舞蹈队伍，创造了初呈繁荣的具有中国特色的新舞蹈文化，在为人民服务、为社会主义服务的道路上阔步前进。

社会主义中国在过去的几十年里，走过了一段光荣伟大而又艰难曲折的道路，年轻的舞蹈艺术同样也经历着并反映着这一路程，它在社会主义这样一个生动而丰富、伟大而曲折的环境里百折不挠地发展着、成长着。无论是在艰苦创业的岁月，还是蓬勃发展的年代，无论是在“文化大革命”十年动乱，还是粉碎江青反革命集团后的新的历史时期，都留下了舞蹈工作者坚持不渝的奋斗足迹。

从新中国成立到“文化大革命”前夕的十七年里，舞蹈工作中继续贯彻一九四二年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神，并在全国范围内得到实现。“百花齐放、推陈出新”的方针，更为广阔而深入地在中国各民族的舞蹈中得到体现。一九五六年，毛泽东提出“百花齐放、百家争鸣”的方针（简称“双百”方针），这是保证社会主义科学、艺术繁荣唯一正确的方针。在“双百”方针的指导下，舞蹈领域内出现了思想更为活跃、创作更为繁荣的局面。但不久由于“左”的指导思想的影响，使“双百”方针受到干扰。然而“双百”方针深入人心，舞蹈事业仍然保持了向上发展的趋势。

新中国成立后的十七年，舞蹈的发展道路大体上有两个阶段，前七年是开创时期，各方面发展很快；后十年是螺旋式上升时期，亦即在曲折的道路上前进。总的来说，舞蹈事业从小到大，从无到有，它的发展是健康向上、朝气蓬勃的，成绩也是显著的。

社会主义改造时期的舞蹈

从一九四九到一九五六的七年里，中国共产党领导全国各族人民有步骤地实现从新民主主义到社会主义的转变，基本上完成了社会主义改造。

一九四九年一月，北平宣告和平解放后，中国人民解放军勇猛推进，势如破竹，到年底解放了除西藏外的全部中国大陆。当时，中国人民解放军打到哪里，那里的文工团、宣传队和人民群众就欢腾鼓舞地扭起秧歌、打起腰鼓，迎接革命胜利的到来。秧歌舞表达了人民的欢乐和革命的激情，有力地把广大青少年吸引到舞蹈的

行列中来，扩大了舞蹈的队伍。与此同时，一些反映伟大时代气势磅礴的大型歌舞，登上了新中国的舞台，如华北大学舞蹈队演出的《人民胜利万岁》，华南文工团演出的《乘风破浪，解放海南》，中国人民解放军第四野战军政治部文工团演出的《进军舞》等等，揭开了新中国舞蹈的序幕。

一九四九年七月，第一次中华全国文学艺术工作者代表大会（简称“文代会”）在北京召开，来自解放区和国民党统治区的文艺工作者大会师。中共领导人毛泽东、朱德、周恩来、董必武等到会讲话并致祝辞。在这次空前盛大和团结的大会上，中华全国文学艺术界联合会（简称“中国文联”）成立了。出席大会的舞蹈界正式代表有平津代表团的戴爱莲、东北代表团的吴晓邦、华南代表团的梁伦、中国人民解放军代表团的胡果刚四人。列席会议和参加表演节目的，有来自全国各解放区和各民族的舞蹈工作者。在这次大会上还成立了中华全国舞蹈工作者协会（一九五三年第二次文代会后，改为中国舞蹈艺术研究会；一九六〇年第三次文代会时，改为中国舞蹈工作者协会，简称舞协），这是中国有史以来第一次建立了全国性的舞蹈工作者组织。它的会员从一九四九年的数十人，发展到一九六〇年的五六百人，增加了10倍以上。在中国文联的领导下，中国舞协在贯彻中共中央的文艺路线和文艺政策，配合文化部积极组织和推动舞蹈工作者学习马列主义，深入生活，接触社会，树立为人民服务的世界观和艺术观，大力发展人民的新舞蹈等等方面，都起到了与国家政府之间的桥梁作用。

一九四九年十月一日，毛泽东主席在北京天安门广场上升起了第一面五星红旗，国歌《义勇军进行曲》响

彻云霄，向全世界庄严宣告中华人民共和国的诞生。“中国的历史，从此开辟了一个新的时代。”中国的舞蹈也从此在社会主义的康庄大道上奋发前进。

新中国成立之初，群众性的舞蹈大发展，但从全国范围来说，舞蹈的专业队伍还很小，骨干力量薄弱。当时，绝大多数表演艺术团体还是战争年代建立起来的综合性的文工团性质，其中专业舞蹈人员为数甚少。一九五一年六月，文化部在北京召开了全国性的文工团工作会议。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，设剧院和剧团。一九五二年，文化部发出的《关于整顿和加强全国剧团工作的指示》中指出：今后国营话剧团、歌剧团应改变其以往文工团综合性宣传队性质，成为专业化的剧团，并逐步建设剧场艺术。

在由文工团转变为专业化剧团的过程中，舞蹈的专业化建设提到日程上来。在文化部的领导下，从中央到地方以及各民族地区有步骤地建立了各种不同特色的歌舞团体，并逐步面向剧场艺术。首先成立的中央直属团体有：一九五〇年在中央戏剧学院附设的舞蹈团，于一九五二年改为中央歌舞团（首任团长周巍峙，副团长戴爱莲，艺术委员会正副主任李凌、陈锦清）；一九五二年在中央民族学院附设的民族文工团，于一九五三年改为中央民族歌舞团（首任团长吴晓邦）；一九五三年建立中央实验歌剧院（首任院长周巍峙），该院于一九五五年增设了中国第一个民族舞剧团（首任团主任任群）。在中国人民解放军方面，一九五一年成立的中国人民革命军事委员会总政治部文工团舞蹈队，于一九五三年改为中国人民解放军总政治部歌舞团（首任团长时乐、副团长

胡果刚)。据一九六〇年初步统计,全国专业歌舞表演团体已有 200 个左右,专业舞蹈工作者达五、六千人,其中专业民族歌舞团就有 82 个。这是中国共产党民族政策的体现,也是发展少数民族歌舞艺术必要的措施。这些歌舞团体在建制上一般都包括了歌队、舞队、乐队、创作室和舞台美术工作室。在艺术实践中不仅使大批舞蹈编导、演员成长起来,还出现了为舞蹈谱曲的作曲家,为舞蹈设计布景、服装、灯光等方面的舞台美术家,共同为创建舞蹈和舞剧的专业化、剧场化奠定了基础。

随之而来的是专业人才的提高和培养迫在眉睫。一九五一年,首先在中央戏剧学院设立了全国性的舞蹈运动干部训练班,由吴晓邦主持并担任主要课程的教授;同时还设立了崔承喜舞蹈研究班。这两个班为全国各地输送了第一批舞蹈骨干。自五十年代中期始,先后在北京、上海、广州设立了 3 所中等舞蹈学校(上海、广东两校均于一九六〇年正式成立),其中最早于一九五四年建立的北京舞蹈学校,它是面向全国规模最大的一所学校(首任校长戴爱莲、副校长陈锦清)。由于舞蹈事业发展快,人才供不应求,不少歌舞团采取团带班的方式自办训练班;各大区的文艺院校附设舞蹈系(班)等等,多种方式的教育实施,形成了新中国成立初期舞蹈教育的特点。

舞蹈是群众性很广泛的文化活动之一。人民政府十分重视群众业余文化活动,自五十年代起,在全国范围内建立了数以千计的各级群众业余文化管理组织。一九五五年中央文化部为加强对业余艺术活动的业务指导,开始筹建群众艺术馆,到一九五六年年底,全国省级群众艺术馆已有 31 个。中央群众艺术馆于一九五六年十月

在北京成立，下设舞蹈组，开始对全国群众舞蹈进行业务指导，从此群众舞蹈活动在全国范围内有领导、有组织、有计划地蓬勃发展。

新中国成立后的第一个阶段，舞蹈事业在完成从综合性的文工团转变为专业性的舞蹈组织的同时，大力发展人民的新舞蹈，以革命精神和爱国主义精神教育广大人民，是这一时期的总任务。

一九五一年中国戏曲研究院成立时，毛泽东主席为该院题词“百花齐放，推陈出新”。一九五二年在全国第一届戏曲观摩演出大会闭幕典礼上，周恩来总理就“百花齐放，推陈出新”作了生动的讲话，他说，我们要发展自己的戏曲艺术，首先得承认“百花齐放”，也就是首先要发掘我们民间的戏曲艺术，只有在这个基础上，才能够“推陈出新”。虽然这是针对戏曲改革提出的方针，但同样也是中国各种传统艺术必须贯彻的方针。

早在一九四二年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，延安新秧歌运动的蓬勃兴起，对于中国传统舞蹈的“推陈出新”已开创了划时代的一页。新中国成立后，国家兴旺、民族团结，五十多个民族的舞蹈艺术，从旧社会受压制、受歧视、被埋没、被丢失而转变为受到人民政府的重视和保护。“百花齐放，推陈出新”的方针在全国范围内得到贯彻，推动了各个民族的舞蹈大发展，出现了继延安新秧歌运动后的又一个高潮。

在贯彻“百花齐放”的方针中，中国各少数民族的舞蹈特别得到国家的重视。在一九五〇年新中国成立后的第一个国庆节，西南、新疆、延边、内蒙古4个少数民族文工团，首次来京参加国庆演出。国庆前夕，毛泽东、朱德、周恩来等中共中央和国家领导人观看了演出

并接见了康巴尔汉等，鼓励他们努力发展少数民族的舞蹈。演出的节目有：维吾尔族舞蹈家康巴尔汉的《军人舞》，满族舞蹈家贾作光表演的《雁舞》、《牧马舞》和《马刀舞》，以及贵州苗族的《芦笙舞》、《四方舞》，延边朝鲜族的《丰年舞》等等。

在这一时期，为推动民间舞蹈的发展和交流，自下而上、自上而下地举办了各种层次的民间舞蹈会演。其中规模盛大的，例如一九五三年在北京举行的第一届民间音乐舞蹈会演大会，参加会演的有来自全国各地、各民族的民间艺人和表演人员 300 余人，演出 27 场，表演了 100 多个有民族特色和地方特色的音乐舞蹈节目。大会闭幕式上，文化部副部长周扬讲话，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和提高，然后再推广到人民中间去。又如一九五五年在北京举行的 13 个省的群众业余音乐舞蹈会演，在闭幕式上，吴晓邦讲话，他认为这次会演比一九五三年的那次会演更加有了新的创造和发展，要求舞蹈工作者认真去发掘民间艺术中具有人民性的东西，要当一个忠于人民的学生。一九五七年还举行了第二届民间音乐舞蹈会演。

全国性的几次大会演，呈现出中国几十个民族丰富多彩、蔚为大观的舞蹈风貌。据一九六〇年文化部初步普查，已发掘整理出一、二千种不同题材、不同特色的民间舞蹈，为中国舞蹈艺术的民族化、群众化开辟了广阔的道路。这一时期，深入生活、向民间艺术学习；专业与业余相结合，普及与提高相结合成为开拓舞蹈事业的新风气。舞蹈工作者团结向上、朝气蓬勃的精神面貌，生动地反映在当时的舞蹈作品中，许多优秀的舞蹈节目，

不仅在国内受到广大观众的喜爱，激发了爱国主义的情感，并且在国际上也获得各国人民的赞誉。一九四九年到一九六二年，在历届世界青年与学生和平友谊联欢节上中国有 53 个舞蹈获奖，其中包括了各民族的民间舞蹈 36 个，传统戏曲中的歌舞和哑剧性的舞蹈片断 12 个，新创作的古典舞蹈 5 个。这是人民的新舞蹈在国际舞台上初露锋芒。

民间舞蹈和戏曲舞蹈的推陈出新，不仅体现了民间舞蹈本身从内容到形式都有所革新，并且为现代题材和历史题材的舞蹈和舞剧的创作提供了丰富的舞蹈语言和表现手段。例如一九五〇年在蓬勃开展的抗美援朝运动中演出的，由欧阳予倩编剧、戴爱莲等编舞的舞剧《和平鸽》；中南部队艺术学院舞蹈团于一九五一年演出的《母亲在召唤》；华东军区解放军艺术剧院演出的《金仲铭之家》；中国人民解放军总政治部歌舞团于一九五三年演出的《罗盛教》等，不仅体现了爱国主义和国际主义的主题思想，并且在探索舞剧的民族形式方面作出了努力。

舞蹈事业初呈繁荣

一九五六年，毛泽东代表中共中央提出了“百花齐放，百家争鸣”的方针，并于一九五七年二月在最高国务会议上作了《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的重要讲话，其中对“双百”方针作了详细论述，指出：艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争鸣，又提出了“六条政治标准”。这个方针对于促进科学和艺术的发展，具有更广大更深远的意思。

义。但是在一九五六年到一九六六年这十年里,由于“左”的思潮的干扰,“双百”方针并没有得到认真贯彻,在舞蹈领域里也不例外。但总的来说,舞蹈事业比新中国成立初期有了更大的发展,取得了更大的成就。正如一九六二年周恩来总理在紫光阁对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话中所指出的,文艺运动有很大发展,是螺旋式的上升。

“双百”方针提出后的一段时间,舞蹈界思想活跃,不同学派得到扶植,“百花齐放”初露苗头。但不久在一九五八年的“大跃进”运动中,受到高指标、瞎指挥、浮夸风和“共产风”的错误影响,一度出现了大量粉饰生活和配合时事政策的舞蹈和活报剧,公式化、概念化代替了多样化,窒息了百花齐放。舞蹈理论和创作上的清规戒律逐渐增多,舞蹈批评也往往把本来属于艺术上、学术上可以自由讨论的问题纳入“阶级斗争”的范畴。

六十年代之初,由于国内外政治、经济形势的变化,以及国内三年自然灾害造成的国民经济困难,舞蹈战线按照中共中央“调整、巩固、充实、提高”的八字方针,缩短了战线,加以调整。周恩来总理一贯关怀文艺事业,对文艺工作曾作过多次指示。一九六一年六月中共中央宣传部在新侨饭店召开全国文艺工作座谈会(后称“新侨会议”),讨论《关于当前文学艺术工作的意见》(即《文艺十条》的初稿),之后经过广泛征求意见及修改,于一九六二年四月正式下达时定为《文艺八条》。这次会议全面地总结了新中国十二年社会主义文艺事业的经验教训,是调整时期的一面旗帜。主要精神是纠正文艺工作中“左”的思想,进一步贯彻“双百”方针,提高艺术质量,尊重艺术规律,正确地开展文艺批评等等,体现

了中共中央调整文艺政策的正确方针。

在这期间，中国舞协书记处曾派出干部到华东、华南、西北、东北等地调查舞蹈界贯彻“双百”方针以及舞蹈创作情况，并于一九六一年八月召开了舞蹈创作座谈会，调动了各个方面的积极性，舞蹈创作又有了上升的趋势。

一九六三年八月十六日，周恩来总理在人民大会堂河北厅召集音乐舞蹈座谈会（后称“河北厅会议”）。周恩来总理十分关心舞蹈事业的成长，他的讲话是从看了要带到朝鲜民主主义人民共和国作访问演出的《宝莲灯》、《小刀会》两部舞剧谈起的，他认为中国的民族舞剧及其演员的基本功训练，中西混杂，缺乏民族风格；他还讲了四个问题，即阶级性、战斗性、民族性、现代化。当时参加座谈会的是很少一部分音乐舞蹈工作者，包括领导干部和专家。

一九六三年十二月二十五日到次年一月三日，由文化部、中国舞协、中国音协联合召开了“首都音乐舞蹈工作座谈会”，贯彻周恩来总理讲话精神，在展开讨论时概括为：音乐舞蹈如何更加革命化、民族化和群众化（后称为“三化”）；周扬、林默涵组织领导了讨论并作了重要讲话。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。这次讨论一直延续到一九六六年“文化大革命”的前夕，影响甚大。

周总理的“河北厅讲话”，对于舞蹈事业的发展道路具有深远意义。尽管一九六三年后愈演愈烈的政治运动向极左方面推进，中国文联各协会开始整风，然而自一九五六年后，“双百”方针深入人心，周恩来总理多次讲

话深入人心，中共中央调整文艺政策深入人心，因而在这十年里，舞蹈事业在曲折的道路上依然有较快的发展，并取得很大的成就，概括起来主要有以下几个方面：

（一）民间舞蹈作为舞台表演艺术的一个品种，由于内容的更新，形式也有所发展。为交流和推动专业创作，在“双百”方针提出后的一九五七年一月，由文化部、国家民族事务委员会、共青团中央、中华全国总工会联合举办的全国第一次专业团体音乐舞蹈会演，参加会演的有32个代表团、70多个演出单位的2500多名音乐舞蹈工作者，在210个创作作品中，题材、体裁、形式、风格都比以往丰富。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。再如《文艺八条》下达后的一九六二年十月，由文化部艺术局和中国舞协联合举办的北京8个歌舞团舞蹈节目的演出，演出8个晚会，59个新作品，包括舞剧、独舞、双人舞、群舞。演出期间，北京和来自20个省、市、自治区的共74个单位的代表，分别举行了有关编导、表演、舞蹈音乐、舞台美术等方面的座谈会以及学术性专题报告30余次。仅就这两次专业团体的会演，可以看出专业性的舞蹈创作路子宽了，艺术质量提高了，并涌现出一批优秀的舞蹈演员。

（二）民族舞剧汲取了传统戏曲中的技法，和刻画人物性格的艺术手段，并借鉴欧洲古典芭蕾的经验，逐渐达到了比较完整的形式结构。如一九五七年由中央实验歌剧院舞剧团创作演出的、表现神话故事的舞剧《宝莲灯》，和一九六〇年由上海实验歌剧院来京演出的、表现十九世纪农民革命斗争的舞剧《小刀会》，可以说是这一时期的两部代表作。

（三）一九五六年十二月，在周恩来总理的支持和文化部的批准下，成立了吴晓邦“天马舞蹈艺术工作室”，这是继吴晓邦在三十年代创立的中国现代舞学派而建立的创作研究团体，也是在“双百”方针指导下出现的唯一的由舞蹈家个人创立的艺术团体。自一九五七到一九六〇年的三年多时间里，这个工作室创作演出新作品 19 个，恢复早期作品 5 个；曾到西南、闽南、江南、直至安徽蚌埠的人民公社等地巡回演出，共演出 121 场，观众达 16.6 万多人次。遗憾的是天马舞蹈艺术工作室正在前进发展过程中，却受到“左”倾思潮的冲击，于一九六〇年被迫停办。

（四）欧洲芭蕾正规而系统的移植到中国来，是五十年代中期，首先由苏联俄罗斯芭蕾学派到北京舞蹈学校施教开始的。苏联舞蹈家奥·阿·伊莉娜，维·伊·查普林，彼·安·古谢夫，达·克·列谢维奇等，在北京舞蹈学校担任教授，先后为学生排演了《无益的谨慎》、《天鹅湖》等十多部古典芭蕾舞剧。在古谢夫的指导下，还组织编导班学员集体创作了中国神话题材的芭蕾舞剧《鱼美人》。通过这些剧目的演出，培养了新中国第一代芭蕾演员、教员和编导，一九五九年在北京舞蹈学校建立了中国第一个实验芭蕾舞剧团（主任肖慎），一九六四年合并到中央歌剧舞剧院。在这个基础上，一九六四年和一九六五年创作演出了中国革命历史题材的芭蕾舞剧《红色娘子军》，同时期上海舞蹈学校也创作演出了《白毛女》。这两个剧目在芭蕾艺术的革命化、民族化、群众化的道路上迈出了第一步。

（五）在中国人民解放军中，拥有一支相当庞大的、富有艺术实践经验的新、老舞蹈队伍。早在一九五五年，

中国人民解放军总政治部文化部召开了音乐舞蹈创作会议，提出舞蹈创作应是社会主义内容和民族形式相结合，又有部队特色的指导原则。在这一指导原则下，中国人民解放军各文工团创作了大量反映现实生活的新作品，仅在一九五九年、一九六四年举行的全军第二、三次文艺会演中，就出现了许多优秀的舞蹈作品，如《飞夺泸定桥》、《三千里江山》、《不朽的战士》、《艰苦岁月》、《洗衣歌》、《丰收歌》等，以及舞剧《五朵红云》、《蝶恋花》、《湘江北去》等，在思想性和艺术性方面都有显著提高。

（六）在周恩来总理精心培育下的东方歌舞团是六十年代初成立的（一九六一年开始筹建时，文化部责成田雨主要负责）。该团遵照周恩来总理和陈毅副总理的重要指示，认真学好学象亚洲、非洲、拉丁美洲各国人民的音乐舞蹈，为增进中国与各国人民的友谊服务，做出了很大的成绩。他们的演出节目在国内外都受到称赞，起到了民间外交使者的作用。

（七）一九六五年十二月，周恩来总理在中南海紫光阁接见内蒙古自治区乌兰牧骑、新疆和田专区文工团、中国大学生七人演出小组，作了重要讲话。讲话指出：希望你们保持不锈的乌兰牧骑称号，把革命的音乐舞蹈，传遍在全国土地上，去鼓舞人民。

（八）在周总理的亲自组织领导下，音乐舞蹈史诗《东方红》在国庆十五周年隆重上演。这部有 3000 多人参加演出的大型音乐舞蹈作品，生动有力地表现了中国共产党诞生、发展、壮大的战斗历程，歌颂了中国人民在伟大领袖毛泽东的领导下前仆后继、英勇卓越的革命斗争，闪耀着毛泽东思想的灿烂光辉，贯穿和突出了毛泽东思想一条红线。在这次创作和演出的过程中，周恩

来总理语重心长地指出：参加大歌舞（指《东方红》）的创作演出工作是一次革命化的实践，是一次党史学习，也是一次文艺整风。周总理的一言一行，给参加这次演出的 3000 多人留下了不可磨灭的印象，产生了巨大的鼓舞力量。《东方红》是集中了音乐、舞蹈、诗歌、美术等方面的专家的集体智慧而创作的，艺术上是成功的。它显示了音乐舞蹈革命化、民族化、群众化的伟大成功，也是对十五年来音乐舞蹈队伍的一次总检阅。

“文化大革命”时期的舞蹈

中国的舞蹈事业在“文化大革命”中遭到严重的摧残，经历了艰难的转折，在整个过程中经受了严峻的考验。

舞蹈事业遭到摧残

一九六六年五月至一九七六年十月的“文化大革命”，使国家和人民遭到新中国成立以来最严重的挫折和损失。

年轻的社会主义舞蹈事业也遭到严重摧残。“文化大革命”是首先在文艺领域里发难的。一九六六年二月，林彪和江青互相勾结，密谋炮制了所谓《部队文艺工作座谈会纪要》（简称《纪要》）。《纪要》提出的“文艺黑线专政”论，全盘否定了新中国成立以来中国共产党领导文艺事业的伟大成就，并在“破除迷信”和“彻底革命”的旗号下，排斥一切中外文学艺术遗产，全盘否定

“五四”以来特别是三十年代文艺工作的成就；《纪要》完全抛弃“百花齐放、百家争鸣”的方针，设置了许多唯心主义的禁令；《纪要》贯串的思想，是反马克思主义、反科学、反民主的封建文化专制主义的思想，是林彪、“四人帮”推行极左路线的产物。贯彻和推行《纪要》，给中国文艺战线带来了灾难性后果，大批作品被打成“毒草”，大批作家被打成“黑线人物”、“反革命”，使文艺创作在思想上陷入僵化和虚假的绝境。一九六六年五月，是“文化大革命”全面发动的开始。林彪、江青、康生等人主要利用“中央文革小组”的名义，乘机煽动“打倒一切，全面内战”。随之，中共中央的一批领导人受到了错误的斗争和批判，整个政局陷入混乱状态。

早就被搅乱了的文艺界已陷入瘫痪，舞蹈工作基本停顿。江青及其安插在舞蹈界的亲信控制了整个舞蹈事业。舞蹈界的一批领导干部被错误地划成“走资本主义道路的当权派”、“反革命修正主义分子”而受到残酷斗争；老一辈舞蹈家包括民间老艺人被打成“反动学术权威”、“牛鬼蛇神”而受到无情打击；同时分裂舞蹈队伍，毒害、摧残青年一代，整个舞蹈队伍基本上被搞垮了。

一九六七年二月，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》正式发布。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，中国舞蹈工作者协会被“砸烂”，舞蹈刊物被停办。把十七年来革命舞蹈事业的成就全盘否定，继而进入所谓“斗、批、改”。

一九六九年七月，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”以及部队农场等地实行劳动改造。

尽管在那样灾难性的年代，舞蹈的火种并未灭绝。大多数被迫下放到农村、工厂、部队劳动的舞蹈工作者，他们在泥地上、土台上、宿舍里的空隙间，以及一切可能活动的场地坚持了练功，不忘复兴社会主义舞蹈的职责，尤其是那些民间舞蹈家，他们像爱护自己的眼珠一样来爱护自己民族的舞蹈，把祖祖辈辈留传下来的舞衣舞具埋藏起来，等待天明的日子到来。

以江青为首的“四人帮”及其安插在舞蹈界的亲信，竭力推行贯串《纪要》的反马克思主义、反科学、反民主的封建文化专制主义思想。他们捏造“文艺黑线专政”论的目的，就是以历史虚无主义、民族虚无主义等谬论来否定中国共产党领导的一切革命文艺。在舞蹈领域里，他们竭力反对“百花齐放、百家争鸣”的方针，利用行政命令，强制推行一种风格、一种学派，禁止其他风格，其他学派。他们对中国传统优秀的舞蹈文化，和各民族的民间舞蹈以及大量新创作的舞蹈作品诬蔑为“封、资、修”，“名、洋、古”，统统禁锢起来不准演出。而江青却以偷天换日的手法，剽窃芭蕾舞剧《红色娘子军》和《白毛女》的创作成果，贴上江记标签，纳入“八个样板戏”，强制推行全国。

一九六九年九月，《红旗》杂志第十期发表文章，提出“学习革命样板戏、保卫革命样板戏”的口号。文章声言要“举起无产阶级专政的铁锤，坚决打击破坏革命样板戏的一小撮阶级敌人”。在这个口号下，演出“样板戏”，一句台词、一个台步、一束灯光、一个道具，甚至人物身上的一块补丁都不能变动，否则就是“破坏革命样板戏”。尽人皆知，芭蕾舞要有过硬的基本功，穿“足尖鞋”表演，强制推行“样板舞剧”的结果，使得许多

没有练过基本功的业余演员，工人、农民的身体受到了伤害。

江青把人民群众中生动活泼的各民族的舞蹈打下去，把真正属于封建专制思想的所谓“忠字舞”在群众中推广，风靡一时，成为她篡党夺权而被利用的一种工具。

以江青为首的“四人帮”疯狂推行文化专制主义，造成了舞蹈艺术的严重危机，把中国这样一个多民族、善歌舞的国家，弄得舞者不舞、歌者不歌，万马齐喑。

舞蹈事业的艰难转折

一九七一年林彪反革命集团粉碎后，周恩来在毛泽东的支持下主持中央日常工作，使各方面的工作有了转机。

一九七四年初，江青、王洪文等提出所谓“批林批孔”运动。在这次运动中，江青等人的目的并非批判林彪反革命集团，而是把矛头指向了周恩来总理。江青及其安插在舞蹈界的亲信组织了“专案组”，逼迫舞蹈界的部分领导人“揭发”一九六三年八月十六日的“河北厅会议”是“黑会”；音乐舞蹈革命化、民族化、群众化是“资产阶级”的口号；《东方红》大歌舞是“自然主义的东西”等诬蔑之词。受到调查的舞蹈界成员顶住了这股恶浪，义正辞严地挫折了“四人帮”别有用心阴谋。

一九七五年，周恩来病重，邓小平在毛泽东支持下主持中央日常工作，着手对许多方面的工作进行整顿，使形势有了明显好转。在这期间，有些歌舞团恢复了演出，有的编导开始创作，出现了如《鱼水情》、《战马嘶

鸣》、《草原女民兵》等一批好作品。尤其是舞蹈家贾作光受到残酷迫害后，依然创作演出了独舞《鸿雁高飞》。在极左思潮泛滥之际，这些作品犹如一股清新的春风沁人肺腑。但不久，“反击右倾翻案风”又鼓噪而来，矛头直指邓小平。全国各地再度陷入混乱，舞蹈创作又遭到所谓“复辟”、“回潮”的打击。与此同时，“四人帮”利用一切文艺形式，大搞“与走资派斗争”的文艺作品。他们利用清华大学内，被“四人帮”操纵的业余文艺团体，炮制了舞蹈活报《翻案不得人心》，这个不伦不类的大杂烩，于一九七六年“五一”前后出笼。它之所以成为“四人帮”大肆宣传的重点，正是由于它点名诬蔑、打击了邓小平。

一九七六年一月周恩来逝世，引起了全国各族人民的无限悲痛。四月间，在全国范围内掀起了以天安门事件为代表的悼念周总理、反对“四人帮”的强大抗议运动。这个运动实质上是拥护以邓小平为代表的正确领导，它为后来粉碎江青反革命集团奠定了伟大的群众基础。十月上旬，中共中央政治局执行党和人民的意志，毅然粉碎了江青反革命集团，结束了“文化大革命”这场灾难。

新时期的舞蹈发展

一九七六年十月粉碎江青反革命集团的伟大胜利，结束了历时十年的“文化大革命”的灾难。社会主义的舞蹈事业从恢复、整顿到蓬勃发展，进入了具有突破性的新的历史发展时期。虽然在最初两年也曾经历了徘徊

跋涉的艰难复苏之路，但在“实践是检验真理的唯一标准”讨论的推动下，特别是中共十一届三中全会提出“解放思想，开动脑筋，实事求是，团结一致向前看”的方针指导下，一九七九年出现了历史性的伟大转折。在一九七九年到一九八九年这十年的时间里，中国的舞蹈艺术不仅得到迅速恢复，并在十七年的基础上有了更大的发展，出现了一个四十年历史上最引人注目的创作高潮，在前进发展中形成持续繁荣的局面。

健全组织，恢复秩序

（一）“文化大革命”十年，各方面都遭到了极大的破坏，摆在中国共产党和全国人民面前的治理任务是十分艰巨的。首先是从政治上深入揭批“四人帮”种种罪行，使广大群众从思想、理论上认清其反动本质，肃清流毒，消除派性，加强团结。其次是进行整顿，使各种机构恢复正常运转、正常工作。在揭批“四人帮”和组织整顿的基础上拨乱反正，把包括新中国成立以来被颠倒的那些是非颠倒过来，把被错误地打倒的人们解放出来。

在这样一个大的形势背景下，中国的舞蹈事业，也与整个形势发展一样，开始了与其相同步的转机。首先是组织的恢复，使那些瘫痪与半瘫痪，停顿与半停顿的文艺团体、艺术院校健全组织，恢复秩序。在不到两年的时间里，全国各歌舞团体、艺术院校大都恢复了正常秩序。其中遭到严重破坏的文化部直属团体如：中央歌舞团、中央民族歌舞团、东方歌舞团、中央歌剧舞剧院、中国歌剧舞剧院等均于一九七八年四月得到中共中央批

准，全部恢复了名称和建制。由于舞蹈事业的迅速恢复和发展，有些单位还在原有基础上扩建了，如北京舞蹈学校经国务院批准，于一九七八年十一月改制为北京舞蹈学院。之后，中国人民解放军艺术学院（包括舞蹈系）重新恢复成立；文化部文学艺术研究院所属舞蹈研究室于一九八〇年建成舞蹈研究所。

（二）在恢复组织和拨乱反正的同时，包括舞蹈界在内的文艺界，一致呼吁必须彻底批判一九六六年《纪要》提出的所谓“文艺黑线专政”论。在文艺界一片呐喊声中，一九七七年十一月首先由《人民日报》编辑部邀请文艺界人士举行座谈会。与会人士一致指出：所谓“文艺黑线专政”论，是“四人帮”强加在文艺工作者身上的精神枷锁，政治镣铐。它全盘否定毛泽东思想在文艺战线上的主导地位，篡改文艺战线的斗争史，否定十七年革命文艺的成就，摧残文化大革命前所有优秀的文学家、艺术家和一切优秀的文艺作品。大家认为：只有彻底批判“文艺黑线专政”论，肃清它的流毒，才能真正贯彻执行“双百”方针，繁荣社会主义文艺事业。自这次会议之后，《红旗》杂志、《人民日报》以及各种文艺刊物（包括《舞蹈》）联系实际开展了声势浩大的公开批判，广大文艺工作者充分肯定了新中国成立后十七年的光辉成就，为恢复和发展社会主义文艺而积极努力工作。

一九七八年，思想解放问题提到了更高更深的层次上，即如何完整地准确地掌握毛泽东思想的科学体系问题。五月十一日《光明日报》发表了特约评论员文章《实践是检验真理的唯一标准》，次日《人民日报》转载了这篇文章，从此全国展开了真理标准问题的讨论。这次讨

论对于促进中国共产党和全国人民解放思想，端正思想路线，具有深远的历史意义。

正是在这个火红的五月，中国文学艺术界联合会第三次全国委员会（扩大）会议在北京召开。这是文艺界拨乱反正的一次盛会。吴晓邦代表舞蹈界作了题为《回顾与瞻望》的重要发言。他联系舞蹈事业的实际情况，揭穿“文艺黑线专政”论的丑恶目的，充分肯定舞蹈艺术在新中国成立后的蓬勃发展；号召舞蹈工作者团结起来，为繁荣社会主义舞蹈创作而奋斗。这次会议还宣布了中国文联及其所属各协会正式恢复工作。中国舞蹈工作者协会首先于六月二日正式宣告恢复。在中国舞协的组织领导下，召开了解放思想的座谈会，舞蹈工作的指导思想在拨乱反正中逐渐得到澄清和端正。与此同时在《舞蹈》杂志上发表了如《孰为真善美，实践是标准》（一九七八年五期，作者肖林），《应该充分重视这场讨论》（一九七八年六期，作者叶林）等关于“真理标准”问题的文章。

（三）在文艺舞台上，被冻结了十年的许许多多优秀作品重新登上舞台和银幕。如一九七七年一月，被“四人帮”长期打入冷宫的音乐舞蹈史诗《东方红》等六部影片重新公映；民族舞剧《小刀会》由上海歌剧院重排上演。同年七月到九月，在隆重庆祝中国人民解放军建军五十周年之际，举行了第四次全军文艺会演。在演出53台晚会、600多个文艺节目中，舞蹈和舞剧作品占有109个。之后，各个文艺团体陆续恢复排练上演了五六十年代的一些优秀作品，如舞蹈《孔雀舞》、《丰收歌》、《洗衣歌》、《三千里江山》、《葡萄架下》、《鸿雁高飞》等等；民族舞剧《宝莲灯》、《五朵红云》；芭蕾舞剧《鱼

美人》、《天鹅湖》片断，以及根据安徒生童话《卖火柴的小女孩》改编的同名舞剧也出现在首都舞台上，甚至像新中国成立初期的《跑驴》、《荷花舞》也恢复演出。演出这些作品，不仅是使表演者和观赏者共同进入艺术的美好境界，并且它本身就是意味着被“四人帮”禁锢十年的舞蹈舞台的解放。

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》杂志热烈展开形象思维问题的讨论。这次讨论对于舞蹈“要用形象思维”，在指导创作实践和舞蹈美学的研究中起到深远的影响。

同年三月，当全国人民隆重纪念周恩来总理诞辰八十周年之际，舞蹈家们怀着崇高的敬爱，并以发自内心的真诚，创作了一批缅怀已故的革命领袖、革命先烈以及在与“四人帮”斗争中坚贞不渝、以身殉难的英雄人物的新作品。如《为了永远的纪念》、《周总理活在我们心中》、《难忘的泼水节》、《红云》、《山城报童》等舞蹈，以及新创作的舞剧《红岩青松》，歌舞剧《燎原火炬》和重新改编的舞剧《蝶恋花》、《杨开慧》等。在这些舞蹈和舞剧作品中，出现了周恩来、毛泽东等人民领袖和革命先烈的光辉形象，这是过去所从来没有过的。有些作品，如《割不断的琴弦》、《无声的歌》则是表现了张志新烈士以身殉难的英雄气概。这一时期的舞蹈创作，尽管描写的对象不同，但它们有一个共同特点，就是充满了崇高的悲壮意识。既歌颂了人民心目中可歌可泣的真善美形象，也鞭挞了被人民所鄙夷的假恶丑。因而与其说是以艺术技巧，莫不如说是以艺术家对时代的忠诚获得了艺术创作的动人力量。

不过，这个阶段毕竟是一个过渡，舞蹈创作以及舞

蹈事业的各方面，一时还不能出现更为明显的成果。但思想解放之风已经吹拂舞坛并成为一股强劲的潮流，人们作着各种各样的酝酿和设想。当历史的脚步跨进以社会主义经济建设为中心的轨道的时候，舞蹈创作也从过去十年的辛酸回味中走了出来，迈向了一个更为广阔的前程。

生机勃勃、百花争艳

在恢复和整顿基本完成的基础上，一九七八年十二月，邓小平发表了《解放思想，实事求是，团结一致向前看》的重要讲话。接着中共中央召开了具有历史意义的十一届三中全会。在这次大会上提出了把全党的工作中心转移到经济建设和实现四个现代化的宏伟目标上，并在坚持四项基本原则的前提下，实行对外开放、对内搞活的政策。这一根本方针的制定，完全体现了亿万人民的心愿，反映了历史前进的潮流，深受全国各族人民的衷心拥护。在中共十一届三中全会精神的光辉照耀下，自一九七九年到一九八九年的十年左右，中国的舞蹈事业迎来了生机勃勃、百花争艳的春天。

（一）舞蹈工作的指导思想进一步得到澄清和明确。一九七九年为准备召开中国文学艺术工作者第四次代表大会，文艺界回顾了新中国成立以来文艺运动的发展歷程，探讨三十年来文艺工作的正反两个方面的经验，大家都回想到周恩来在六十年代前后对文艺问题的一系列重要讲话。为深入学习和探讨，《文艺报》一九七九年第二期发表周恩来一九六一年六月十九日《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》、《文艺研究》一九七

九年创刊号上发表了周恩来一九六九年五月三日《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》和一九六二年二月十七日《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》。大家一致认为，周恩来的重要讲话是对中国社会主义文艺实践的马克思主义的总结，对于肃清“四人帮”的流毒，拨乱反正，发展社会主义文艺具有重大指导作用。

一九七九年十月，中国文学艺术工作者第四次代表大会在北京召开，叶剑英、邓小平、李先念等中央领导人出席了大会。这次大会不仅是彻底否定了林彪、江青反革命集团强加在广大文艺工作者头上的“文艺黑线专政”论，并且认真地、深刻地总结了三十年来社会主义文艺正反两个方面的经验教训，调整了文艺政策，提出了新时期文艺工作的历史任务，是新时期文艺工作实现重要转折的里程碑。邓小平代表中共中央、国务院在大会上的祝辞，集中的体现了大会的基本精神，是对马列主义、毛泽东文艺思想在新的历史时期的坚持和发展，也是中国社会主义文艺理论建设的又一个重要文献。祝辞肯定了三十年来的成绩，尤其是最近三年来文艺工作的显著成绩，赞扬了“文艺队伍是好的”，重申了“二为”（为社会主义服务、为人民服务）方向下的“双百”方针，强调了“人民是文艺工作者的母亲。一切进步文艺工作者的艺术生命，就在于他们同人民之间的血肉联系”。希望“围绕着实现四个现代化的共同目标，文艺的路子要越走越宽”，号召文艺工作者要“认真严肃地考虑自己作品的社会效果，力求把最好的精神食粮贡献给人民”；“为建设高度发展的社会主义精神文明做出积极的贡献”。这个讲话和这个时期邓小平与中央领导人对思想战线和文艺战线的几次重要讲话，代表了中共中央对于调整文艺

政策的正确方针，指导了新时期文艺工作的健康发展。

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，并改选了新的领导班子。吴晓邦主席在会上作了题为《贯彻双百方针，繁荣舞蹈艺术》的报告。总结了三十年来社会主义舞蹈事业正反两个方面的经验，其中对于舞蹈创作与政治的关系、与生活的关系，舞蹈的教育作用，以及继承和借鉴中外文化遗产等问题作了辩证而深入的分析，得到参加会议的代表们一致拥护。

这次文代会是在纪念“五四”新文化运动六十周年，纪念中华人民共和国成立三十周年，尤其是在粉碎“四人帮”三年之后，全国各族人民在中国共产党的领导下，正在开始新的战斗、新的长征的时候召开的。会议是成功的，意义是伟大的。年轻的舞蹈界围绕着邓小平的祝辞，联系舞蹈事业的实际，温故知新，鉴往知来，开展了热烈的讨论。代表们思想解放，心情舒畅，充满了高涨的激情，步入舞蹈创作的新高潮。

（二）舞蹈创作从复苏走向繁荣。自一九七九年一月开始的，由文化部举办的历时十三个月的，庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出起，到一九八九年的十年左右，舞蹈和舞剧的创作演出，无论在数量上，还是质量上，都出现了新的水平。从几次规模盛大的舞蹈比赛、会演、艺术节、国际舞蹈节等演出的情况来看，如一九八〇年在大连市举行的全国第一届独舞、双人舞、三人舞比赛，参加比赛的有 206 个节目，其中 71 个新作品在编导方面分别获得一、二、三等奖和鼓励奖，88 位演员（包括少年演员）获表演奖。同年九月，在北京举行的全国少数民族文艺会演，参加会演的有 55 个少数民

族和苦聪人、僮人、夏尔巴人，共演出了 21 台文艺晚会，其中舞蹈和歌舞节目有 140 多个。一九八三年在北京举行的全国乌兰牧骑式演出队文艺晚会中，有 16 个省的演出队演出了 15 台晚会，共 200 多个节目，其中 60 多个舞蹈创作获得了奖励。至于各省市的调演、会演中，涌现出的新人新作就不计其数了。如一九八二年和一九八四年在上海、南昌两地举行的华东六省一市的舞蹈会演；一九八四年在昆明举行的首届民族舞蹈会演等等，都是规模较大的新作品展览和评选。此外，一九八六年秋季又举办了第二届全国舞蹈比赛，参赛的团体、人员和作品更多，仅一、二、三等奖的作品就有 99 个，获表演一、二、三等奖和特别奖的 95 人，各方面都比第一届比赛有了进步。一九八七年和一九八九年，文化部举办了以北京为中心的第一、二届中国艺术节。一九八八年在广州由广东省举办了羊城国际舞蹈节。一九八九年在深圳市举行了深圳珠海国际艺术节。

此外，向国庆三十五周年献礼的音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》，是继六十年代《东方红》后的又一部巨大的创作，共分 5 场 23 段，参加表演的演员约 1400 余人。从以上情况和作品数量来看，八十年代以来，舞蹈艺术的创作确实是空前繁荣的。

在这个阶段里，舞蹈家对以往三十年来的创作道路，对它的成功与失败，经验与教训，有机会进行更全面、更深入的反思。创作思想从“左”的束缚中，从禁锢、封闭、单一的状态下，逐渐转向开放。广泛吸收从历史到今天，从国内到国外，从东方到西方富有价值的艺术见解，普遍注意作品的思想性和艺术性的提高，在手法和样式上力求新鲜，力求建立舞蹈家的个性。在题材取

向上也更为宽广和开阔，既有逼近现实，参与现实，积极表现现实社会的作品，也可以寻根问祖，探本求源，创造出从远古到近代不同历史时期的作品，还可以瞩目未来，创造出具有浪漫气息和幻想色彩，但又是立足于现实生活的作品。总之这是从舞蹈品类到舞蹈风格，从作品内容到作品形式，丰富多样的创作年代，是一个百花齐放的舞蹈春天。

在这种宽松活泼的气氛下，不仅使根植于历史土壤和民族土壤的舞蹈焕发出新的生机，在艺术上更加耐人寻味，如《金山战鼓》、《敦煌彩塑》、《雀之灵》、《奔腾》、《小溪、江河、大海》、《水》、《采桑晚归》、《摊煎饼的小嫚》、《版纳三色》等，同时也促进着舞蹈从过去比较呆板、比较单一的形式中逐渐发展，创造出更富艺术魅力的舞蹈体裁，如《再见吧！妈妈》、《踏着硝烟的男儿女儿》、《送别》、《黄河魂》、《太阳的梦》、《绿色的永恒》等等。多种舞蹈体裁反映了既有中国的特色，又有奔腾不息的时代精神。

在半个世纪前，老一代舞蹈家创立了中国现代舞，它与西方现代舞有着本质上的区别，许多作品在当时的历史背景下，起到了革命的、战斗的作用。八十年代中国现代舞在发展过程中，结合中国国情，从生活出发，创造出具有中国特色、适合中国观众欣赏口味的现代舞作品。如八十年代初期创作的《无声的歌》、《希望》以及后来创作的《绳波》、《命运》、《八圣女》等等，已经充分地印证了现代舞在中国的发展。随着国际间频繁交往，西方各种流派的现代舞随之而来。西方现代舞流派甚多，美丑混杂，因此它的哲学、美学以及创作思想，尚需加强研究，提高鉴别的能力，以期在创立中国现代

舞学派上，避免弯路，得到更加健康的发展。

新时期的舞剧艺术同样呈现出空前活跃、空前繁荣的局面。及至一九八九年，先后问世的作品约有百余部，远远超过新中国成立以来前三十年创作数量的总和。它的繁荣还不仅仅反映在创作数量以及各民族、各地区齐头并进的发展势头上，同样也反映在舞剧内容、形式、体裁、手法等不断变化与出新上。这些变化与出新，形成了新时期以来不同以往的新特点、新成就，概括起来有以下几个方面。

《丝路花雨》的创作演出，不仅诱发出创作中国古代风貌舞剧（或乐舞）的热潮，也开创了对于中国古代舞蹈文化的研究发掘和复兴。《丝路花雨》的主题是表现中国唐代，由举世闻名的“丝绸之路”联结起来的，中国与波斯人民之间的友好情谊的古典舞剧。在主要人物和舞段的表现手法上，突出了敦煌壁画上保留下来的舞姿造型，并以特有的新颖的风格，征服了国内及国际上的广大观众。敦煌舞蹈的重新面世，带有奇迹般的意味。它为中国舞蹈界打开了一个洞视历史的窗口，使之得以窥见千年以上唐代舞蹈风貌的一斑，这就为人们树立了一个富有启示性的信念：封尘于历史深处极为丰富的舞蹈宝藏，经过不懈的努力，是可以开发出来使其重放异彩的。因而在《丝路花雨》之后，相继出现了展示古代舞蹈风貌的大型乐舞《仿唐乐舞》、《长安乐舞》、《编钟乐舞》，以及舞剧《秦俑魂》、《铜雀伎》，歌舞诗乐《九歌》等。这些作品对于继承和弘扬中华民族悠久的舞蹈文化，无论在艺术上或是在学术上都有其不可低估的重要贡献。

与古代题材相互辉映的是以神话题材为主的各少数

民族舞剧艺术的长足进展。在短短的几年中便涌现了《召树屯与楠木诺娜》、《智美更登》、《卓瓦桑姆》、《珍珠湖》、《灯花》、《咪依鲁》、《东归的大雁》等等。它们或赞美传说中的民族英雄，或赞美中华民族大家庭中的手足情谊，或歌颂纯真美好的爱情生活，或表现善良战胜邪恶的斗争，都给人以精神上的感奋和艺术上的美感。

与古代题材和神话题材并举的是：一批从中国近现代和稍早的文学名著改编的舞剧登上舞台，如曹雪芹、鲁迅、巴金、曹禺的文学作品，有着深刻的思想内容以及复杂的矛盾冲突和人物的心理描写。将其用舞剧结构和舞剧语言表现出来，无疑是非常艰巨的创造。舞剧编导们调动了各种表现手段，创作了如芭蕾舞剧《林黛玉》、《祝福》、《家》、《雷雨》等以及民族舞剧《红楼梦》、《伤逝》，它们都在不同程度上取得了一定的成功。采用安徒生童话改编的同名芭蕾舞剧《卖火柴的小女孩》和取材于当代文学作品改编的舞剧《高山下的花环》等，都代表了这一时期舞剧创作的新成果。

在采用情节舞剧的戏剧结构进行创作的同时，也出现了新的创作样式和编舞方法，如在舞剧结构上，打破了时空顺序和故事的完整性，采用时空颠倒，时空交错，人物的主观意识与客观行为互相穿插，有时则干脆省略情节，留下空白，用隐喻、象征、变形等手段，展示人物的心理活动，目的在于尽其可能地调动观众的想象力进行再度创造。如《蔡漪》、《鸣凤之死》、《天山行》及芭蕾舞剧《觅光三部曲》、《家》等。这种探索无疑是积极的，它拓展了舞剧的创作手段，增添了舞剧的花色品种。

舞蹈创作，始终是舞蹈艺术最为活跃的部分。通过

舞蹈、舞剧以及大型乐舞，在数量上的不断增长、内容和形式上的深刻变化，足以窥见新时期以来整个舞蹈事业的长足进步。同时它也有力地带动和促进着舞蹈理论、舞蹈评论的积极进取，从而使其展现出一个更为活跃、更为生动、更为深刻的可喜局面。

（三）舞蹈教育与人才培养方面。新时期的舞蹈教育，也迎来了日趋繁荣、日趋兴旺的春天。它不仅表现在林立于全国各地的舞蹈院校和含有舞蹈专业艺术院校的数量上，也不仅表现在这些院校每年都有相当数量的毕业生走出校门，使演出团体源源不断地获得新鲜血液，更表现在人材辈出、教学成果显著，以及办学层次、培养人材的类型上发生了前所未有的变化。“文化大革命”期间，人才的培养几乎完全停顿了，大有青黄不接之忧。但经过这十几年的学校教育和艺术实践，涌现出大批优秀的舞蹈人才，青黄不接的空隙已经逐渐弥合起来。中国培养的舞蹈演员无论在技术能力、表现能力以及对各种舞蹈的适应能力上，都是相当突出的。八十年代以来芭蕾舞演员，在国际重大比赛中连连获奖，民族舞演员虽然没有国际比赛的机会，但在国外演出时，被评论家们赞誉为技术技巧纯熟，舞蹈感觉细腻，具有天生的舞蹈丽质。

另外，中国的舞蹈教育，过去一直停留在中等学校的层次上，在学科上主要是表演专业。北京舞蹈学校和有的院校也曾办过编导专业和师资专业，但都是临时性的，没有列入学校的固定建制。这种状况与舞蹈事业的飞速发展，与建设精神文明的总的需求是很不相称的。为了改变这种局面，一九七八年在原北京舞蹈学校的基础上，创立了中国第一所舞蹈大学——北京舞蹈学院。

在这所高等学府里，既培养四年制本科大学生，也培养二至三年制的大专生，同时将原北京舞蹈学校，列为附属中等舞蹈专业学校。这所新兴的舞蹈大学还将原来以培养演员为主的比较单一的学科，改变为既培养演员，也培养编导、师资、理论人才的教育结构。接着，中央民族学院音乐舞蹈系，也开办了二至三年制的大专班；中国人民解放军艺术学院舞蹈系于一九八五年经上级批准，也改为以培养师资、编导、演员为主的大学专科。

为了培养高级的舞蹈理论人材，中国艺术研究院研究生部舞蹈系，从一九八一年起开始招收攻读硕士学位的研究生。到一九八九年已招收四批学员，并已有 12 人获得舞蹈硕士学位，分别走上了研究、教学、出版等工作岗位，加强了中国舞蹈理论的队伍。

舞蹈教育从中级向高级层次的跨越，人才培养从比较单一的学科向着多种学科的扩衍，结束了中国舞蹈教育多年来徘徊于中专水平的层次上；改变了由于学科单一而导致的某些人才过剩，某些人才短缺的畸形格局，初步地形成了比较合理、比较平衡的舞蹈教育体系。但中等舞蹈学校依然是舞蹈教育的重要基础。

与正规的院校相辅相成的，是一些专家和学者利用工作的空余，采取短期方式办学。这种方法非常灵活，短则十天半个月，长则三、五个月；内容从编导、理论、教学、表演、舞谱，乃至与舞蹈相关联的边缘学科等应有尽有。老一代舞蹈家吴晓邦、戴爱莲、贾作光等，不顾年高，热情举办各种教学活动，倾其心血，提携后进；其他专家学者根据自己的所长，也都尽自己的努力。这种办学方式，时间短，见效快，使一些不能脱产上学的在职人员，也能经常不断地汲取新的专业知识。它既起

到了院校教育的补充作用，还起到了院校教育所起不到的作用，是搞活舞蹈教育的重要方法。

新时期十年来，中国舞蹈事业的巨大变化表明，在出作品、出人才、出理论等方面所取得的成就，都是前所未有的，可以看出一种前程远大的趋势，那就是为创造具有中国特色的社会主义舞蹈已经打开了一个新的局面。在这个主流方面，完全是应当肯定的。但是，值得注意的是在八十年代后期的一个阶段内，由于受到国内外各种社会思潮的影响，在借鉴西方文化艺术上，无论是对于舞蹈的观点、舞蹈的流派，以及舞蹈理论等方面，在一部分人当中，存在着良莠不分、食而不化的弊端，因而在舞蹈演出中曾经出现了一些情趣不高，格调低下的作品，这些作品在表演上也很庸俗化。同时在理论上也出现了对一些所谓“新名词”的生搬硬套，搅乱了舞蹈的理论思想。诸如这些方面，不能不看到所受资产阶级自由化的影响，这是值得警惕的。一九八九年，中共十三届四中全会以来，中共中央和各级有关部门对文艺问题十分重视。文艺是建设社会主义精神文明的重要环节，文艺工作必须坚持四项基本原则，反对资产阶级自由化；必须坚持“二为”方向和“双百”方针。号召文艺工作者要认真学习马列主义和毛泽东思想，树立无产阶级世界观，坚定社会主义信念和共产主义的远大理想，自觉抵制资产阶级自由化的侵蚀。随着经济建设的不断发展，社会主义改革的不断深化，中国的舞蹈事业正在克服前进中的困难，为进一步繁荣社会主义的舞蹈迈出坚定的步伐，以更加丰硕的成果迎接九十年代的到来。

汉族民间舞蹈

中国的舞蹈，作为一门独立的现代专业舞台表演艺术，是从二十世纪三十年代开始形成的，至今只有半个多世纪的历史。但在新中国成立以来的几十年时间里，它却在社会主义精神文明的建设中，发挥了重要的作用。

中国的舞蹈创作，是中国舞蹈创作集体辛勤劳动的结晶。几十年来，这个创作群体，由小到大，从弱到强，为满足人们日益增长的文化需求，创作上演了大量的各具特色、规模不等的舞蹈、舞剧、歌舞、歌舞剧、古乐舞、现代舞及芭蕾舞剧作品，激发了广大人民群众为建设与保卫伟大社会主义祖国而艰苦奋斗的巨大热情，并通过这些卓有成效的创作实践，逐渐建立了具有中国特色的多种品类、多种形式、多种风格的舞蹈格局。

就各种舞蹈的分类来说，尽管世界各国舞蹈历史的发展有所不同，但对舞蹈类别的划分和名称的确定，却都有其共通的一面，例如民间舞、古典舞、现代舞等。所以，中国的舞蹈艺术也顺乎自然地受到这种国际舞蹈环境的影响，借用了各国流行的某些名称，并随着时间的推移而约定俗成。然而，对这些品类的内涵，从各国舞蹈百科和词典里，则反映出各自不同的解释。中国的舞蹈艺术家，根据中国的国情，对移用的这些名称，也确定了自己特定的内涵。同时从实际出发，进行了分类。本编分别所述的8个章节，一方面是四十年来创作实践的约定俗成，另一方面从创作理论和美学理论上，由于

尚未作比较科学的研究，还缺乏严格而准确的确定性，有待于在今后的历史发展中日趋完善。

因此，从总体上讲，中国的舞蹈分类，还处在历史的验证过程中，虽然许多舞蹈家都积累有丰富的经验，但从理论上使之上升为一种品类的界定，还须作深入的研究与探讨。所以，有的带有拓展性的作品，一时还难于确定其品类的属性，特别是改革开放以来舞蹈创作的多样化实践，使中国的舞蹈品类正面临新的发展，新的完善，为促进各品类树立鲜明的特色，创立独特的学派，仍需在实践中继续演化，不断地有所发现，有所创造，有所总结，有所提高。

进入八十年代以来，探索、开拓、实践，再探索、再开拓、再实践，已成为中国舞蹈编导共同的艺术追求，随着时间的流逝，它必将在中国舞蹈艺术的发展史上，谱写出光辉夺目的新篇章。

汉族民间舞蹈源远流长、丰富多彩、千姿百态。汉族民间舞蹈形式是为广大人民群众所喜闻乐见的最古老的艺术形式之一，它与继承、发展、出新、创作的当代民间舞蹈作品有着极为亲近的血缘关系。汉族的民间舞蹈，经过数千年的发展、演变，形成了独立的艺术品种。它是植根于广大乡村土壤中的一朵绚丽之花，是汉族人民的智慧结晶，千百年来饱吮着劳动人民的乳汁，凝聚着世代劳动人民的聪明才智。汉族民间舞蹈形式和汉族人民的生活息息相关，是人民群众在长期的生活、劳动、斗争中创造的艺术形式，它对表达人民群众的生活、思想、情感以及愿望、理想和审美心理等，都有着非常重要的作用，已成为一种自娱与娱人的民间艺术形式。

汉族民间舞蹈形式反映的内容十分广泛，其中很大一部分是直接反映劳动生活、爱情生活的，也有表现军事生活的。有些民间舞蹈形式是原始舞蹈的遗存，有宗教性舞蹈、习俗性舞蹈等。由于它产生在民间，植根于群众之中，经过长期的繁衍和发展，经过历代艺人的创造，形成了一套完整的表现程式和独特的艺术风格，形象地展现出各地区汉族人民的生活习惯、风俗礼仪、思想情感、道德观念及审美情趣。

中国汉族民间舞蹈的种类、数量之多，在世界上是罕见的。许多省份的汉族民间舞蹈形式，都在数十种，乃至百种以上。以“龙舞”为例，各省、各地区舞龙的形象、舞法就有几十种之多，其他如“花灯”这种民间舞蹈形式，在云南、贵州、湖南都有，但其风格各异；而“秧歌”在陕北、河北、山东、东北等地也各自不同；表现撑船的民间舞蹈形式，南方有“采莲船”，北方有“跑旱船”；盛行在南方的各种“灯舞”五彩缤纷，耀眼夺目；流传在北方的各种“鼓舞”品种繁多、浑厚健壮。这些全国普遍流行的民间舞蹈形式，绝大部分都是在广场表演的自娱性舞蹈。新中国成立后，由于各级人民政府和广大舞蹈工作者的热情关怀，不仅使之焕发出新的生机，而且其中的某些种类，已由广场走上了舞台，成为舞台表演艺术的重要组成部分，并为反映汉族人民新的生活、新的思想、新的情感的创作活动提供了坚实的基础。因此，这里所说的汉族民间舞蹈，就是运用汉族民间广泛流行的自娱性舞蹈形式，经过舞蹈家加工、改编、创作的反映汉族人民生活与思想情感的舞蹈作品。

汉族民间舞蹈的新生

在中国古老的土地上，汉族民间舞蹈焕发出新的生机，是伴随着新中国的诞生而开始的。其突出的表现是：一方面，数千年来只局限于广场活动的许多自娱性舞蹈，纷纷走上艺术舞台，成为反映汉族人民获得翻身解放，展露其新的精神面貌的舞蹈作品。一九五一年在北京举办的来自全国专业歌舞团体参加的“红五月舞蹈大会演”，节目中很大一部分是根据汉族民间舞蹈形式和素材加工、改编、创作的汉族民间舞蹈作品，其中有长春市文工团创作的《红绸舞》、辽宁省的《扇子舞》、湖南湘江文工团的《小车舞》、湖北省的《旱船歌舞》、陕北农民演出的《腰鼓》以及戴爱莲自编自演的《哑子背疯》等。这些节目健康有力，富有鲜明的地方特色，这是广大舞蹈工作者在继承与学习汉族民间舞蹈的基础上所取得的可喜成绩。

此外，分别于一九五三年三月和一九五七年三月举办的第一、二届全国民间音乐、舞蹈会演与全国群众业余音乐、舞蹈会演中，也涌现出一批令人振奋的节目，如《花鼓灯》、《花灯舞》、《跑驴》、《采茶扑蝶》、《板凳龙》、《狮舞》、《渔翁捉蚌》、《刘海戏金蟾》、《云彩灯》、《双条鼓》、《伞舞》、《大头和尚戏柳翠》和《百叶龙》、《鲤鱼灯》、《武狮》、《十二月花神》、《罗汉除柳》等。以上作品，都有较强的民俗色彩，鲜明的地区特色和浓厚的乡土气息，从思想内容、主题立意，到节奏处理和情绪表露，都展现出一派崭新的风貌。与此同时，由于这类节目以其新姿新貌的特征跻身于艺术舞台，赢得了

广大人民群众喜爱，于是，便一跃而成为新中国诞生后，第一批走向世界并向世界各国人民介绍中华民族优秀舞蹈文化的代表性作品。计有《腰鼓舞》、《大秧歌》、《红绸舞》、《狮舞》、《荷花舞》、《采茶扑蝶》、《跑驴》、《龙灯》、《花鼓舞》、《春到茶山》、《花鼓灯》、《采红菱》、《花伞舞》、《江南三月》等。这些节目，从各不相同的角度，反映了汉族人民的信仰、习俗、理想、追求与审美情趣，赞美了汉族人民的新生活、新思想和新感情。

《腰鼓舞》亦称“腰鼓”或称“打腰鼓”，原流行于陕北一带。舞者身挎红彤彤、椭圆形腰鼓，双手持鼓棒交替击打鼓面、鼓梆或两鼓棒相互击打，边敲边舞。鼓点有起点、止点、路点、流水、单点、花点、乱点、长点、紧二捶等，节奏丰富，鼓点清脆、雄壮。舞蹈动作有踢腿、转身、骑马式、飞脚、翻身、矮步等。

一九四二年在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》指引下，鲁迅艺术文学学院的文艺工作者，向民间艺人学习“腰鼓”，并采用大秧歌中各种队形的变化，创作了由16名男子表演的集体舞《腰鼓舞》（贺敬之作词、刘炽作曲）。节奏强烈、歌声高亢、舞姿威武、音乐铿锵，生动地表现了革命根据地人民的勇往直前的英雄气概。

《大秧歌》亦称“扭秧歌”，舞蹈者腰系红色长绸，双手抓住长绸两端，以十字步和双脚轮换跳跃为基本舞步，动作朴素大方，情绪欢快热烈，表现了解放区人民翻身做主人的无比自豪的情感。《大秧歌》和《腰鼓舞》双双获得一九四九年在匈牙利布达佩斯举行的第二届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛特别奖。这是中国汉族民间舞蹈第一次在世界上争得荣誉。

《红绸舞》是长春市文工团运用民间舞蹈和戏曲舞

蹈为主要素材，经过加工、发展创作而成。编导金明，编曲程云。《红绸舞》是第一个以绸子为道具进行创作的作品，它为后来运用绸子创作各种“舞绸”作品开辟了道路，提供了经验。“绸舞”分长绸与短绸。长绸又分单绸与双绸。新创作的绸花动作有“大八字”、“小八字”、“波浪花”、“大圈”、“左肩圈”、“右肩圈”、“前圈挑”等。它通过一群男、女青年高举“火把”（红绸），跳着秧歌，挥舞红绸，表现了中国青年朝气蓬勃、健康向上的火热情绪。在国内外演出时，深受观众欢迎，成为各艺术团体的保留节目。日本、加拿大、美国、苏联等国家的舞蹈团体，都曾学习并表演过。《红绸舞》曾获一九五一年在民主德国柏林举行的第三届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛集体一等奖。

《狮子舞》是由中国青年艺术团根据河北保定的“狮子舞”整理改编的一对“武狮”。由两人扮演一头狮子，前者双手握住狮头（狮头道具）戴在头上，扮演狮头；后者双手扶住前者腰部，扮演狮身，二人均身披用麻、布制做的狮皮。由一对手拿绣球、身着农民服装的青年，引导着狮子起舞。通过“狮子出洞”、“翻山越涧”、“踏山跳岭”、“盘桥探海”、“二狮相嬉”、“走梅花桩”、“登高直立”等技巧组合，塑造了两个勇猛的雄狮形象。同时，也将“文狮”的嬉戏、理毛等细腻、温柔的动作糅进表演之中，使狮子的形象更加完美可爱。《狮子舞》曾获一九五三年在罗马尼亚布加勒斯特举行的第四届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛金质奖。

《荷花舞》编导戴爱莲，作曲刘炽、乔谷。是根据陇东民间舞素材“走花灯”荷花盘子的形式进行加工、创作的。“走花灯”是陇东秧歌中的“小场子”。踩灯的

都是儿童，站在荷叶盘子里，由一老人领着表演，载歌载舞。戴爱莲对原素材的风格、特点、表达的情绪，进行了比较透彻的分析与研究。她于一九五三年创作的《荷花舞》，是在一九四九年创作的《人民胜利万岁》大歌舞中的“走花灯”和一九五二年创作的《荷花舞》的基础上，从主题、人物、结构、动作等方面，做了重新构思与安排，进行了艺术再处理，如把儿童改为少女，把老人的领舞改为白荷花领舞。白荷花的领舞表示了纯洁、崇高与幸福，为《荷花舞》丰富了内容，增添了色彩。使《荷花舞》赋有新意，反映了新思想、新内容、新形象。在艺术体现上，采用走圆场的舞步，于不停的流动中变化队形与舞姿，似轻纱薄雾，如行云流水，飘浮在碧波微光的细浪间，漫游在平静如镜的湖面上，给人以诗情画意般的美感。深受广大观众的欢迎，几十年来，盛演不衰。《荷花舞》曾获一九五三年在罗马尼亚布加勒斯特举行的第四届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛集体二等奖。

在叙述创作汉族民间舞蹈作品时，要特别提到的是舞蹈家戴爱莲，她无论是在舞蹈创作、表演或教学等各方面，都为中国舞蹈事业，做出了很大贡献。为学习、整理、发掘中国舞蹈艺术遗产，她深入民间，付出了很大劳动，做了许多艰苦而细致的工作，并根据民间舞蹈素材，创作了许多优秀的舞蹈作品。如汉族舞蹈《朱大嫂送鸡蛋》、《哑子背疯》、《思乡曲》等。她所创作的《春游》、《飞天》曾先后于一九五一年、一九五五年分别在民主德国柏林、波兰华沙举行的第三届、第五届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛中获奖。

《采茶扑蝶》由许炳基根据福建民间舞蹈《采茶灯》

加工整理，游惠海改编而成。作品着力表现劳动人民的劳动生活，努力从劳动形象中提炼舞蹈语言，这是舞蹈创作健康发展的重要标志，也是新中国成立之初舞蹈创作的主要特征。五十年代初期问世的《采茶扑蝶》就是从茶农的劳动生活中选材和创造动作组合的成功作品之一。《采茶扑蝶》是一个反映福建山区人民喜摘丰收茶的情绪舞蹈。当帷幕徐徐拉开，一群山区姑娘手挎竹篮，踏着轻快活泼的乐曲，兴冲冲地来到茶场。她们边唱边舞，穿行在茶林中，信步在茶树下，一忽蹲着采，一忽站着摘，上下交错，起伏变换，呈现出喜获丰收的情景。正当姑娘们采毕回程之际，蝴蝶扑面而来。于是，她们便展开了一场扑蝶的竞争。情绪欢快，舞姿优美，围绕着飞舞的蝴蝶，跟踪追赶，争先恐后，时扑时捉，时跑时跳，表现出劳动后的愉悦，追逐中的兴奋，扑捉时的乐趣。这个节目曾获一九五三年在罗马尼亚布加勒斯特举行的第四届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛二等奖。

与《采茶扑蝶》同时获二等奖的《跑驴》，是中国青年艺术团参赛的另一个舞蹈节目。《跑驴》是周国宝、周国珍、狄耕根据河北民间舞蹈“王小二赶脚”和“傻柱子接媳妇”改编的，编曲杨洁明。《跑驴》表现了一对新婚夫妇在回家的路上，新娘骑的毛驴陷进泥坑，经过一青年农民相助，才将毛驴从泥坑里拉了出来。情节生动，生活气息浓厚，风趣地表现了年轻夫妻的恩爱和人与人之间互相帮助的精神。经过改编的《跑驴》，农民的形象不再是征服不了犟驴的傻小子和丑陋的王小二了，而是塑造了健康、憨厚的新农民形象。《跑驴》的舞蹈动作是采用河北“地秧歌”素材创作的，动作欢快、节奏鲜明，

表现力强，特别是双腿下屈走碎步的动作和灵活多变的腰部、肩部、头部的动作，都有其独特的风格。如小媳妇骑驴的颤动动作、毛驴在行走和跑步时的节奏以及青年农民运用关节的灵活抖动，都表现得生动活泼。音乐和舞蹈的配合，非常默契、协调。尤其是锁呐的吹奏，曲调丰富，与人物的喜、怒、哀、乐的表演结合得水乳交融，并能根据内容的需要，吹奏出笑声、哭声、呼喊声等多种戏剧效果。“地秧歌”的音乐在刻画人物上，起了很重要的作用。

《跑驴》改编的成功在于：一是从旧“跑驴”到新“跑驴”，改变了主题思想；二是舞蹈动作根据人物、内容的需要加以选用，并改变了原动作的面貌；三是改编者熟悉生活，熟悉民间艺术形式，掌握了表现生活的艺术能力。因而，使得作品突出了主题，情节简炼，层次分明，人物性格更为生动，艺术性也就更高了。

改编者周国宝是著名的河北民间舞蹈老艺人，他对“地秧歌”十分熟悉，在一九五三年第一届全国民间音乐、舞蹈会演中，亲自表演了《跑驴》，受到舞蹈界的好评。他改编的《跑驴》在“推陈出新”上，取得了很好的经验。

凡是汉族人民居住的地区，无论是南方，或北方，或山区，或平川，每逢传统年节和重大庆典活动，几乎都要舞龙，藉以表达自己不可抑制的感情。龙是炎黄子孙的图腾，是华夏民族的象征。龙的艺术是中华各族人民所创造的优秀文化遗产，尤其凝聚着汉族人民的聪明才智。数千年以来，龙在中国人民的观念中，已由某种祈求或某种精神寄托而成为中华民族繁荣昌盛、吉祥如意的象征。龙舞在中国民间舞蹈中，以古老的文化沉积

和强烈的民族风尚，唤起龙的传人的民族意识，在这种意识的感召下，增强了民族的凝聚力。因而，中国人民，特别是汉族人民对龙舞有着特殊的感情。

《龙舞》创作者汪加千等，曾多次深入民间学习，反复加工、修改，给《龙舞》注入新的血液。从广场演出搬上舞台之后，使内容更为凝炼、集中，在艺术形式上，更加新颖、多彩，使古老的民间舞蹈形式以新的面貌迸发出新的生命力。如利用灯光、纱幕等舞台装置，使舞台上呈现出浓云滚滚的天空，在云端深处，忽然闪出一条八、九米的巨龙，形象逼真、威武，在追捕着一颗闪闪发光的“宝珠”。“宝珠”逗引巨龙时而高腾，时而俯冲，忽隐忽现。在千变万化的瞬间，突然又跃出一条巨龙，出现了二龙抢珠的场面。他们翱翔在风云之中，穿梭于龙柱之间。最后两条巨龙紧盘在朱红色的大柱子上昂首抖动，塑造出一幅“金龙盘玉柱”的画面，十分壮观。

源于民间的《龙舞》，一经舞蹈家改编为舞台表演艺术，便使之显示新的雄姿。《龙舞》除了直接运用传统的舞龙动作为素材外，还根据中国各地种类繁多的龙舞中突出的特点，选取有代表性的动作、构图，吸收具有典型意义的精华，创造出全新的舞风。以龙的腾飞的动人场面，抒发了奋发进取的民族精神，象征中华民族以东方巨龙的形象，屹立在世界民族之林；以双龙腾空飞舞的英姿，揭示出中国人民获得新生，扬眉吐气的振奋精神和勃发向上的积极主题。整个舞蹈既富有浓烈的汉族民间舞蹈的风格，又具有新颖的舞台表演艺术的特征。给人以刚中有柔、柔中有韧，既勇猛又温顺，既刚烈又祥和的强烈感受。《龙舞》深为中外观众所喜爱，并已拍

摄成电影向国内外发行。曾获一九五七年在苏联莫斯科举行的第六届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛金质奖。

在这次联欢节舞蹈比赛中同时获得金质奖的还有《花鼓舞》。《花鼓舞》是根据山东民间舞“花鼓”改编的。编导张毅，作曲高培灵。舞者腰前系一椭圆形腰鼓，两手各拿一条约三尺长穗子的鼓棒，双手舞动双穗从各个方向绕腿、绕身、绕头，用鼓棒穗打击鼓面，边击打，边舞动双穗，动作洗炼，有蹲、跳、转等各种技巧动作。舞姿丰富，其中有“古树盘根”、“苏秦背剑”、“张飞骑马”、“黑豹鼠当”、“菊花盖顶”、“金鸡独立”等十二套打法。为了表现中国人民的勇敢、豪迈和奋进的精神，编导张毅把单人舞发展为男女群舞及领舞。在队形的变化、舞姿的设计、技巧的运用上，都增强了《花鼓舞》的艺术性。为了表现火热的情绪，增强了跳跃动作，在击鼓的技巧上，突出了舞穗的技术性，将穗子加长到三尺长，丰富了舞穗的舞姿和动律。这些加工、发展，都显著地提高了《花鼓舞》的表现力。

在新中国成立后的五六十年代，汉族民间舞蹈创作，主要立足于两个方面，一是向各地区传统戏曲学习，从中挖掘舞蹈素材，进而发展、提高为舞蹈作品；二是向民间舞蹈活动学习，把散落于民间的舞蹈形式，舞蹈素材，进行艺术的集中、提炼，使之成为舞台表演的节目。《春到茶山》和《花鼓灯》就是属于以上两种类型的作品。

《春到茶山》原名《大茶山》。是王旦东在抗战初期创作的云南花灯剧《茶山杀敌》的第一场。改编者米荫锡、佟承杰。音乐是云南花灯调。根据《大茶山》改编

的《春到茶山》，是一个带有喜剧色彩的歌舞作品。反映了五十年代解放初期云南茶山人民新的生活，新的思想和新的情感，显示了春天的阳光普照茶山的一片新景象。整个歌舞表演，围绕着傻大姐这一中心人物，通过她直爽、坦率、好说好闹的性格描写，以及大家故意不和她跳舞，逼得她拉这个、拽那个无一如愿而自己生气地“傻”跳和最终大家围着一起欢舞的艺术处理，形成了这部作品独特的喜剧效果，深受广大观众的喜爱。这个节目由中国青年艺术团演出，曾获一九五七年在苏联莫斯科举行的第六届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛银质奖。

在这届联欢节舞蹈比赛中同获银质奖的还有《花鼓灯》。编导冯国佩、高地安。“花鼓灯”是安徽省传统的汉族民间舞蹈形式。表演者分兰花（女角）、鼓架子（男角）、伞头（引场者）。表演分大场（集体舞）、小花场（男、女双人舞）、收场（群舞）。“花鼓灯”在艺术形式上穿插生动，结构严谨。表现的内容丰富，有情节、有人物、有个性。如“兰花”和“鼓架子”在“抢板凳”和“抢手绢”的小花场的表演中，十分生动，表现了青年男女之间的爱情生活以及相互逗趣和嬉戏的情景。经过改编的《花鼓灯》表现了淮河两岸人民在欢庆节日时的喜悦心情。

需要介绍的是表演“花鼓灯”的著名老艺人冯国佩。他从三十年代就开始表演“花鼓灯”的“兰花”，形成了他的独特艺术风格。一九五二年，中央文化部邀请他到北京等地向专业的舞蹈工作者传授“花鼓灯”的技巧，从而培养了大批人才，使“花鼓灯”这种民间舞蹈艺术在全国得到普及。他对“花鼓灯”的整理、改革与发展，

均做出了贡献。在他的影响下，安徽其他老艺人也相继“重操旧业”，为繁荣“花鼓灯”贡献余热。

汉族民间舞蹈创作，经过新中国成立后十多年的艺术实践，从五十年代末开始，已不再停留在对原民间舞蹈形式和民间舞蹈素材的加工、改编阶段，而逐步上升到根据汉族人民的社会生活，在溶化与发展其形式与素材的基础上，更进一步地创造汉族人民艺术形象的更高层次。其中有代表水乡人民勤劳品德的《采红菱》、《江南三月》；有反映青年一代向往美好生活的《花伞舞》、《走雨》等。前三个作品，曾同时获得一九五九年在奥地利维也纳举行的第七届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛银质奖。此后，中国青年艺术团还以《狮子舞》在一九六二年于芬兰赫尔辛基举行的第八届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈的比赛中夺得金质奖。

在直面生活，运用汉族民间舞蹈素材、动作、技巧来表达内容，塑造其具有民族特点，又有时代风貌的人物形象方面，突出的作品是《我爱这一行》和《丰收歌》。

独舞《我爱这一行》是姚崇林、张松年根据东北“大秧歌”和“二人转”中耍手绢的舞蹈素材进行创作的。作曲胡正斌。为了塑造新的人物形象，描绘激奋与自豪的心态，揭示欢快与乐观的情绪，创作者对“大秧歌”、“二人转”的舞蹈素材做了有选择的借鉴与出新。如根据饭店服务员工作经常拿着抹布的特点，把“秧歌”中的“手绢花”和“二人转”中的“手绢出手”的技巧相结合，用“腕花”、“涮花”、“片花”表现擦桌子的情景；用“立旋手绢”象征盘子旋转，表现熟练地擦盘子的动作；在头顶上方用一手指转动手绢，象征手托菜盘送向顾客，塑造出一个热爱本职工作、热心为人民服务的饭

店女服务员的形象。

《丰收歌》是黄素嘉、李玉兰创作的女子群舞。作曲朱南溪、张慕鲁。它以收割劳动为特定场景，表现江南妇女勤劳的美德和豪爽的性格，反映了丰收的喜悦。舞蹈语言，是以江南民间舞“泰兴花鼓”中的“颠三步”、“喜鹊登枝”、“四方步”为基调进行发展的，再结合经过艺术加工的生活动作，使人物形象更符合生活真实。在艺术处理上，始终围绕着表现意境、人物的性格及情绪，按着内容的需要，确定艺术形式和艺术手法。如根据生活的启发，把妇女常用的白汗巾改成黄纱巾，以便一物多用（汗巾、饰稻束），舞时，时而组成稻浪起伏，时而似金龙滚地，表现出丰收时人们的欢快情绪。《丰收歌》在全国广为普及，深受观众的喜爱。曾评为一九六四年中国人民解放军第三届全军文艺会演优秀节目。一九六六年五月四日，周恩来总理观看了《丰收歌》之后说：感谢编导创作了一个很好的舞蹈，中国有几亿农民，应该多反映他们，我们部队的战士也大都来自农村。希望你多创作象《丰收歌》这样的好舞蹈。周恩来总理对《丰收歌》做了很高的评价。

《丰收歌》的创作演出，使汉族民间舞蹈反映农村新景象，塑造劳动妇女新形象的艺术实践，达到了一个新的高度，给汉族民间舞蹈创作走向更大的繁荣提供了十分有益的启示。但是，从一九六六年开始的延续了十年的“文化大革命”，不仅全盘否定了具有悠久传统的汉族民间舞蹈形式和汉族民间舞蹈素材，使盛行于民间的舞蹈活动也销声匿迹，而且把享有盛誉的一大批汉族民间舞蹈作品，也都打入了“冷宫”，使汉族民间舞蹈创作跌入了低谷，形成了历史的空白。

汉族民间舞蹈的发展

汉族民间舞蹈艺术的发展，同其他一切舞蹈品类一样，总是随着历史的步伐时快时缓，或兴或衰。一九七六年当“四人帮”被彻底粉碎之后，广大舞蹈工作者多年来积存在心头的对汉族民间舞蹈艺术的热爱，在还来不及创作新作品的情况下，通过迅速恢复一批在国内外都享有赞誉的节目，在全国城乡纷纷上演，唤起了民族自豪感，赢得了广大观众的热烈欢迎。如《荷花舞》、《红绸舞》、《跑驴》、《花鼓灯》、《花鼓舞》、《狮子舞》、《春到茶山》、《腰鼓舞》等。这些作品重新登台，重放异彩，一方面说明它们拥有广泛的群众基础，另一方面为适应新的时代要求，编导们在保留原风貌的基础上，又进行了必要的修改，有的在动作上作了调整，有的在节奏上作了处理，有的在长度上作了精炼，还有的在调度上作了变动，使这些老节目在新的时代洪流中焕发出了新的青春。

但是，广大舞蹈工作者并不满足于给老节目添制新衣。新中国成立后的第一代舞蹈编导，重新又振作精神，走向民间，体验新的人民生活、努力学习舞蹈素材，积极投入新的汉族民间舞蹈的创作实践。如中央歌舞团的赵宛华，在深入华北地区生活后，创作上演了《二妞与铁蛋》、《俏丫头与乐小子》；南京军区前线歌舞团的黄素嘉，在深入江、浙一带的农村后，创作上演了《水乡送粮》，该作品可以说是《丰收歌》的姐妹篇；浙江省歌舞团的孙红木，在体验与观察了江南养蚕生活的基础上，创作上演了《采桑晚归》；四川省歌舞团的冷茂弘，在了

解分析了民间灯彩活动的前提下，创作上演了《观灯》。以上所提及的和尚未提到的这些属于中年舞蹈家，至今仍在汉族民间舞蹈创作的广阔天地里谱写着新的篇章。

进入八十年代以后，中国实行改革、开放政策，广大舞蹈工作者解放思想，勇于实践使汉族民间舞蹈创作得以迅速发展与提高，许多舞蹈编导，运用汉族民间舞蹈形式和素材，也创作上演了从数量到质量都相当可观的一批反映现实生活的汉族民间舞蹈作品。其中比较突出的有《笑哈哈》、《撒扇》、《摊煎饼的小嫚》、《小俩口赶集》、《鲤鱼灯》等。这些优秀的汉族民间舞蹈新作，在创作手法及艺术水平方面，都有不同程度的提高，均受到广大观众的青睐，更为令人欣喜的是，在八十年代，中国舞蹈界培养与成长起了新一代充满活力的青年编导。他们朝气蓬勃，思想活跃，富于创造精神，具有开拓气度，先后创作上演了《鸬鹚号子》、《在希望的田野上》、《采磨菇》以及舞蹈专场《黄河儿女情》、《女儿河》等。这些作品，既有充实的思想内容，又有丰满的舞蹈形象；既有各自的风格特点，又有鲜明的地区色彩；既有时代风貌，又有生活气息，生动地揭示了汉族人民的实际生活与精神面貌。

《笑哈哈》是古经南、张正豪编导的女子群舞，作曲张承骅。作品表现了八十年代农民心中蕴藏着一股极大的劳动致富的热忱。着力刻画改革开放后，农村朝气蓬勃的新面貌。舞蹈结构虽然是从劳动场面入手，但并非再现劳动过程。第一段表现田间稻浪中的欢声笑语；第二段表现挑起粮担的笑逐颜开，第三段表现晒谷场上的热烈欢腾场面；特别是结尾的处理：一群姑娘在门洞内金灿灿的粮堆下，快活地打着算盘的这一细节，揭示

了劳动致富的主题。一个好的主题，必须有与之相适应的艺术形式来体现，才能成为完整的作品。湖南的“花扇”具有浓郁的地方特色，同时结合了北方扇子舞中的开、合、推、撇等韵律，大大地增强了扇子的表现力，用来表现金谷、稻浪，是很合适并有着很强的感染力。在扇子的运用上，不是为舞扇而舞扇，而将扇子的舞动做为展示人物的思想感情、创造特定环境的手段。因而，舞动的扇子，时而变成丰硕的谷穗以表现喜获丰收；时而变成翻滚的稻浪，以体现人们在丰收田间欢乐。舞动的扇子塑造了各种形象，使得扇子有了情感、有了生命、有了性格。尤其将扇子变成一担担谷垛，再加上舞蹈动作吸取了兄弟民族舞蹈中身体颤动和抖肩等动律，使得姑娘们担起欢快行走的形象，更加生动、纯朴、健康。作品烘托出农民心灵的炽热，笑出了当今农村的节奏，表现出八十年代农民的精神面貌。因而，有着较强烈的时代感。《笑哈哈》在全国第二届舞蹈比赛中荣获二等奖。

女子集体舞《摊煎饼的小嫚》，编导穆彬于，作曲藏东升。这是一个反映当代山乡姑娘劳动生活的汉族民间舞。舞蹈通过一群姑娘摊煎饼的生活侧面，表现了改革开放年代里的青年人，在日常劳动生活中的精神风采。从舞蹈的快板节奏中，人们可以透视到这群山乡姑娘对家乡，对生活，对劳动具有深厚感情的思想面貌。在动作语汇的创造上，主要以山东胶州秧歌的律动为基础，从动作的力度与节奏上，依据欢快热烈的情绪要求，予以变形与发展，使舞姿更舒展、更挺拔；节奏更明快、更昂扬，并由此而形成了整个作品热情奔放，格调清新，风格鲜明，动作泼辣的艺术个性。既有时代气息，又有民间色彩，创造了一群性格开朗大度，思想积极向上的

当代山乡姑娘的劳动形象。这部作品，在全国第二届舞蹈比赛中荣获二等奖。

女子四人舞《撒扇》，编导李子忠，作曲郭如山。这是个短小精悍的小型情绪舞。作品选取与溶化了河北地秧歌的动律，突出了动作的顿挫与楞劲，贯穿始终的舞蹈语言，具有柔韧而刚劲的特点。在扇子花的编排方面，通过扇花的时开时合，时上时下，交叉变化，错落纷繁的组合性表演，配之以上身的扭动，形成了这个作品鲜明的地区特色。舞蹈的节奏处理流畅而舒展，情绪表现欢快而热烈，取得了赏心悦目引人精神焕发的艺术效果，真实而形象地反映了乡村少女的欢悦欣喜、乐观向上的朴素感情。《撒扇》在全国第二届舞蹈比赛中荣获三等奖。

《红军哥哥回来了》，编导霍向东、刘哈青、房进激，作曲关维寿。这是个革命历史题材的群舞，通过当红军的哥哥途经家乡看望新生婴儿与妻子的情节，表现了陕北革命根据地军民之间相依为命的渔水深情，以及团结一心，为谋求翻身解放而共同奋斗的革命精神。舞蹈采取等待归来，红军战士在乡亲们簇拥下与妻子相聚、鼓励红军奋勇杀敌的结构方式，并穿插夫妻相见时的腼腆，急着亲吻婴儿，向妻子致以军礼的细节，既生活又真实；既风趣又亲切。在舞蹈语言的编织上，以陕北秧歌为主要素材，动作洒脱，舞姿刚健，具有浓郁的地区特色，同时又依据人物情感的发展，创造了在手腕上加花的舞蹈组合，增强了动作的力度，强化了风格特点，使节奏趋于平稳的陕北秧歌，得以新的丰富与发展。这个作品，在全国第二届舞蹈比赛中荣获三等奖。

双人舞《小俩口赶集》，编导熊干锄，作曲龚国富。在改革开放的春风中，广大农村呈现出一派欣欣向荣的

新景象。小俩口在勤劳致富的历史变革时期，用双手创造了美好的生活，他们迎着朝阳，行走在赶集路上，目睹面貌一新的家乡，山青水秀，绿树成行，五谷丰登，人畜两旺，更激起了对中国共产党的热爱，对社会主义制度的热爱。舞蹈通过小俩口过山丘，跨小溪，从集市上买回高档收音机的生活侧面，歌颂了改革开放的政策，反映了农民生活的改善与提高。这个作品，在全国第一届舞蹈比赛中荣获三等奖。

独舞《采桑晚归》，编导孙红木，作曲葛顺中。舞蹈反映了江南人民的生活、劳动、习俗，展示了江南养蚕妇女的勤劳美德，歌颂了大自然美。舞蹈结构简炼、意境深邃，有强烈的艺术魅力。江南有着丰富的汉族民间舞蹈形式，但编导在《采桑晚归》的创作中，没有固定地采用任何一种民间舞蹈素材，却创作出具有“似曾相识”的民间舞蹈韵律的舞蹈语言。编导的经验是把握住水乡妇女养蚕的特殊环境和性格，再去捕捉作品中需要表现的形象、动作，如撑船、划船、喂蚕、采桑等生活、劳动中一瞬间所表现出来的行动、造型。在汲取、提炼生活动作的基础上，再运用民间舞蹈中“拧”、“倾”、“曲”、“圆”的韵律特征，创造出具有一定民间风格又赋有时代特点的舞蹈动作，从而塑造出具有鲜明性格特征的江南养蚕妇女的形象。《采桑晚归》创作的这一经验及其方法，无疑为创作丰富多彩的民间舞蹈作品，开辟了新的途径。《采桑晚归》是八十年代优秀的独舞作品。许多歌舞表演团体都做为保留节目而经常上演。曾在全国第二届舞蹈比赛中荣获三等奖。这部作品的编导孙红木，先后还创作上演了《养蜂小妞》和《花间曲》，均在广大观众中有一定影响。

女子独舞《采蘑菇》，编导陈惠芬、王勇，作曲曹德元、王祖庆。这是一个反映山村小姑娘在山野中采摘蘑菇的舞蹈。帷幕拉开，小姑娘手提小篮，兴致勃勃地爬坡上岭，东寻西找，通过一组调度性的舞蹈，折射出天真活泼的性格。接着便是笑指蘑菇，欣喜摘取，时而与之对话，时而与之细语；忽儿跳上小丘，忽儿扒开草丛，于寻觅中奔走，在奔走中收寻。虽然这类题材属于老化之列，但在艺术表现上，却于平实无奇的采摘中力求新意。如运用海阳秧歌的三道弯动作，通过变形的处理，用脚挑起篮子，并把脚掌钩起来，使小腿垂直于自己的身边，再将脸部轻轻地靠上去，揭示出小姑娘特有的欢愉的心境与略带俏皮的个性。当她就要提篮返程时，小丘边突然蹦出个巨型香菇，她急步而去，将其搂抱在怀里，形成一幅蘑菇与小姑娘融为一体的图案，从而使舞蹈异峰突起，进入高潮，创造了一个质朴、纯净、热爱家乡、热爱劳动的山村少女形象。这个作品曾荣获全国第二届舞蹈比赛二等奖。

双人舞《二妞与铁蛋》，编导赵宛华，作曲刘者圭。舞蹈通过少男少女在劳动之余的嬉戏、逗趣，表现了八十年代青少年朝气蓬勃，奋力向上，亲密、和睦、友好、团结的新型关系。编导所创造的舞蹈语言，主要依着于河北民间舞蹈为素材，雕琢了一对性格活泼，俏皮幽默，稍带一丝孩提气的少男少女形象。这个作品，在全国第二届舞蹈比赛中荣获三等奖。

三人舞《鸬鹚号子》，编导龙俊华，作曲王平东。这是一个充满诙谐幽默的舞蹈，格调清新，情趣盎然。舞蹈通过形体的流动，线条的变幻，表现出一种曲线的美感。并以渔翁和鸬鹚的劳动场面，表现出渔民热爱生活，

热爱劳动，热爱故土的主题思想。在鸬鹚形象的创造上，作品采用拟人化的手法，从生活中的鸬鹚身上寻找出了既有艺术美感，又有典型意义的形象动作。如下身始终贯穿着走矮步的形态，一手模仿出鸬鹚的头和脖子，另一手象征着鸬鹚的翅膀，既逼真又亲切，既形似又神似。尤其是开头和中段的处理，突出了渔翁与鸬鹚亲密无间，相依相靠的友爱感情。如鸬鹚轻轻地走到渔翁的身边，唤醒正在酣睡的主人，渔翁醒来后，爱抚地摸着鸬鹚，愉快地哼着号子，踏波踩浪，驾舟远行。当一只鸬鹚咬住一条鱼，伸长脖子望着主人，喉咙里发出呱呱的呼叫，并摇着肥壮的身体，表现出讨人喜欢的样子时，使渔翁与鸬鹚的特定关系，充满了令人喜悦的感情色彩。

《鲤鱼灯》，编导林耀祖、车德化。《鲤鱼灯》本是江西古老的民间彩灯，在民间流传甚广，是民间逢年过节时，人们举行灯会的传统节目，它寄托着人们对美好生活的向往。五十年代初期，江西吉安地区的《鲤鱼灯》从广场演出移至舞台演出，因其鱼的造型别致、制作精巧、保存的舞蹈套路多、舞蹈和队形变化丰富和以其独特的风格，在全国民间音乐、舞蹈会演中，获得好评而名扬全国。在八十年代由江西省歌舞团改编的《鲤鱼灯》颇具匠心。在新的立意和构思基础上，采用了现代化的综合性舞台美术的表演手段，如使用磷光染料、紫外线银光灯等物质、技术。演员各持一鲤鱼灯（看不到舞台上演员的人体动作表演），通过对鲤鱼灯的操作，使队形变化万千、流动感极强，舞出鲤鱼在水中游动的情趣，创造出一幅幅水中鱼跃的情景和优美、诗意般的鱼群形象，使观众犹如置身于美丽的水底世界，给人以丰富的艺术想象和美的享受。这个舞蹈为民间传统的“鱼灯舞”

增添了特异的舞台效果,显示了民间舞蹈的生命力。《鲤鱼灯》的创作,从内容到形式,达到了很好的统一。曾获得第二届华东六省一市舞蹈会演一等奖。舞蹈界对《鲤鱼灯》的创作,曾有不同的看法。有人提出:“这种舞蹈也能算是舞蹈吗?”“舞台上见物不见人,只不过是耍弄道具罢了。”这个看法的提出,一是说明有的人对民间舞蹈范围的观念太狭隘了;一是对道具舞蹈是中国民间舞蹈的特色之一(道具舞蹈有其独特的艺术力),尚缺乏认识。

《在希望的田野上》是蒋华轩受同名歌曲启发而创作的女子群舞,原作曲施光南,改编孟宪斌。在创作方法上,不是依靠某一种民间舞蹈素材,不固定在某一种具体风格之中,而是为创造新的人物形象、新的意境、抒发新的情怀,来选择各种民间舞蹈素材。如从云南“花灯”、安徽“花鼓灯”、山东“胶州秧歌”、“东北秧歌”等汉族民间舞蹈中,找出共同的因素(风格、节奏、韵律等),进行“融”、“变”之后,再创造出具有新的风格的舞蹈动作。如以云南“花灯”中的“小”颠跳步、晃肩和“花鼓灯”三步一停的节奏,利用合扇的钩挑动作,表现欢快充满生气的情绪。又如以胶州秧歌的拧身、步、推扇的柔韧动作为基调,变推扇的部位,表现新的生命在阳光沐浴下的陶醉情绪。从作品中,可以看到古老的民间舞蹈素材,为表现新生活、新人物、新感情在八十年代新的进展。这种融化各种民间舞蹈于一炉的创作方法,将为扩大民间舞的表现力,创作多样化的民间舞蹈作品,提供了有益的经验。

女子集体舞《水乡送粮》,编导黄素嘉,作曲陶思跃、张慕鲁。舞蹈通过江南人民欢欢喜喜送公粮的生活情景,

揭示了广大人民群众争送优质粮，丰收不忘节约的主题思想。《水乡送粮》的形象创造，主要捕捉住江南妇女既热情又粗犷，既细心又灵巧的特点，“粗”能在滔滔江水中劈波斩浪，“细”能用发簪从船板缝中剔粮。这些富有鲜明性格特征的生活现象，给舞蹈的艺术表现提供了激与舒，刚与柔，快与慢，张与弛的对比，从而生动而有效地刻划了江南妇女的劳动形象。作品所编创的舞蹈语汇，主要以生活为基础，并从劳动妇女的思想感情出发，同时又吸取民间舞蹈的韵律，进行艺术的提炼，加工和创造。如表现万众一心，你追我赶的送粮场面，运用坐成一大直排的构图，参照民间赛龙舟的形象，利用统一挥臂、前仰后合，双腿曲直，交错行进等动作与调度，组成了热烈的舞蹈段落，并由此而形成整个作品的高潮。此外，《水乡送粮》在道具使用上，虚实结合，一物多用。如纱巾的运用，它既是腰带，又是围裙，一会儿用它擦汗、装粮，一会儿又把它当桨，有时又变成朵朵浪花，虚虚实实，变化自然，既真实又形象，既亲切又可信，取得了较好的艺术效果。

男子集体舞《观灯》，编导冷茂弘，作曲张正平、冯有槐。舞蹈通过一群小伙子在灯会中看着、笑着、指着、挤着的情景，渲染了直观各种灯彩的欢快情绪。作品以欢乐的乐曲为引子，催促小伙子们急速奔跑，如同一阵风似的卷进灯会。接着从他们马不停蹄的眼观八方，左顾右盼的神情中，显现出灯节集市上人群拥挤，热闹异常，彩灯高悬，各有千秋的景观。在艺术表现上，《观灯》以四川的民间舞蹈和传统艺术中的“帽子花”为依托，同时又吸取了花灯和川剧中的动作，把所有的视觉反映，均通过虚拟与夸张的手法，有层次、有节奏、有对比地

运用帽子花的变化，一一呈现于观众面前，给人以情趣横生，丰富多彩的感受。从整个舞台效果上看，舞蹈队形繁而不杂，画面调度活而不乱，造型姿态起伏有序，情绪转换迅速明快，尤其是草帽花的连续突变，各种形态的捧腹大笑，逐渐把欢愉的情绪推向了高潮。由于《观灯》的舞蹈语汇主要来自于民间，并与特定的情感溶合为一体，从而使作品具有浓厚的地方风格和鲜明的艺术个性。

《俏丫头和乐小子》创作于一九八八年，是赵宛华继《二妞和铁蛋》之后的续篇，作曲武嘉冀。该作品反映了中共十一届三中全会以后，北方农村青年男女的生活与情怀。编导采用浓墨重彩的手法，描绘了处于改革大潮中农村青年的纯朴、坦诚以及视野开放、心境开阔的欢乐形象。舞蹈布局为：“生意盎然的引子”、“俏丫头舞”、“乐小子舞”、“二鬼抱跌舞”、“男女对舞”、“风趣的三人舞”、“欢乐的集体舞”等七个篇章。编导赵宛华自创作《二妞和铁蛋》之后，曾多次深入河北许多地区采风、搜集、整理，掌握了大量的河北民间舞蹈素材。该舞蹈作品即是从生活和民间舞蹈素材中提炼、发展、创作出来新的舞蹈语言，如女子舞蹈的“俏”劲儿，就是运用河北民间舞蹈中的“提胯”、“腮”等动作发展成“颤步”，生动地表现出俏丫头们的“俏”劲儿。作品还充分调动了灯光、布景、道具等辅助手段，运用载歌载舞的形式，描绘出一幅生机勃勃的新农村景象和充满豪情的新一代青年的形象。舞蹈既贴近时代脚步和人民脉搏，又散发着浓郁的生活气息和民间风貌。

《黄河儿女情》舞蹈专场中的《看秧歌》，编导王秀芳，编曲刘德增。这是一个妙趣横生的片断。曾被选为

一九八八年中央电视台春节文艺晚会节目。该作品表现了在红火热闹的新春佳节时，一群山村少女兴致勃勃的进城赶庙会、看秧歌戏的场景。那迷人、有趣的秧歌戏，逗引得这群纯朴的少女们如痴如醉，台上出现的一幅幅造型、一组组画面，突出地表现了演员的面部表情：少女们忽羞忽怒、时笑时哭的神态，塑造出这群可爱而又有些“傻气”的山村姑娘那种天真纯洁、爽朗、风趣的性格。编导王秀芳对山西民间舞蹈十分熟悉，在传统舞蹈“高跷步”等动作的基础上，有选择地吸收和借鉴外来的舞蹈素材并参考现代绘画中的夸张、变形的手法，进行艺术构思，创作出新的舞蹈语言，是对民间舞蹈的一种超越。另外，也是由于编导对黄土地的山村、山民，有着深厚的感情，对其生活有着独特的审美情趣，才创作出有血有肉、栩栩如生的山村少女形象和充满时代气息的崭新的民间舞蹈作品。

由张继刚创作的、汪镇宁作曲的女子群舞《女儿河》，曾获北京市第三届舞蹈比赛二等奖。作品表现了一群美丽、窈窕的少女，微摆纤腰、轻纱徐缓，漫舞中折射出诗情画意；一条清澈潺湲、涓涓细流、漾溢着清香的河流，映照出少女们的纯真、娇羞的笑靥。编导在创作时采用了地秧歌中的一个动作元素来进行设计的，其选择动作元素的原则是根据内容、人物形象的需要；一要有流动感，二要有性格特征。在舞蹈创作中，强化具有性格特征的人物动态，使舞蹈作品中的动作（舞蹈语言）不受原民间风格的束缚，而是通过观察民众的情感与体态，捕捉典型的动作元素、摄取形象的瞬间发现，紧紧扣住人物的情感，加以发展、延伸、创造出新的动作，刻画出新的人物形象。这种创作新民间舞蹈作品动作的

方法，是张继刚创作特色之一。

多年来，许多舞蹈编导，为了更好地、更广泛地反映现实生活，塑造出更多、更新的人物形象，创作出更赋有时代特点的民间舞蹈作品，他（她）们从生活出发、从内容出发、从人物出发，对民间舞蹈形式、素材，进行了卓有成效的继承、发展、革新与创造，从而使得舞蹈创作得到繁荣与发展。以上所列举的汉族民间舞蹈作品，标志着中国汉族民间舞蹈创作，在新的历史时期中，跨上了新的阶段。

总之，一九四九年至一九八九年间，汉族民间舞蹈从广场到舞台，由普及到提高，经历了一个挖掘、整理、继承、加工、改编、创作、出新的过程，涌现出一大批题材丰富、体裁多样，优秀的汉族民间舞蹈作品。同时，也成长起一批热爱汉族民间舞蹈的编导和演员。这为中国舞蹈史书写上了光辉的一页。

少数民族舞蹈

少数民族的舞蹈，在这里是指以少数民族的舞蹈形式（包括其民间舞、古典舞）为素材，表现少数民族生活、思想感情、审美理想的，经过加工、改编或创作的舞蹈作品。

中国是统一的、多民族的社会主义国家，汉族与 55 个少数民族共同缔造了中华民族光辉灿烂的文化艺术，而各民族又各自有源远流长、风格迥异的文化艺术传统。尤其是少数民族人人能歌善舞，在少数民族聚居的地方素有“歌舞海洋”的美誉。舞蹈在少数民族中有广泛的

基础，无论生产劳动、婚嫁丧葬、社交恋爱、娱乐游戏、礼仪祭祀和宗教迷信活动都离不开舞蹈；逢年过节、兴建土木、喜获丰收更要跳舞庆贺，故已成为生活中不可缺少的组成部分。少数民族的舞蹈有悠久的历史，但是在旧社会，长期遭受封建礼教和统治阶层的摧残歧视，少数民族舞蹈艺术得不到传播与发展，如同埋藏着的珍宝明珠。

一九四九年中国共产党领导中国人民推翻了帝国主义、封建主义和官僚资本主义，建立了中华人民共和国。从此，废除了历史上长期存在的民族压迫制度，许多被历史遗忘的、沉睡的民族觉醒了，许多停滞不前，濒于衰亡的民族登上了历史舞台，一个各民族平等团结、友爱合作、繁荣发展的新时代开始了。各族人民成了国家主人，而各民族原属自娱性的舞蹈也揭开崭新的一幕——走上了艺术舞台。

少数民族舞蹈的发展

从一九四九年十月至一九六六年“文化大革命”开始前的这段时间里，少数民族舞蹈的创作如鲜花争艳，少数民族舞蹈的人才似明星耀空，有许多民族的舞蹈都是第一次登上艺术舞台，更有不少优秀作品和演员深受国内各民族观众的喜爱，并在国际上连续获奖，从而形成蓬勃发展的大好形势。

这个时期，少数民族舞蹈在国内外具有影响的作品有：蒙古族的《鄂尔多斯》、《挤奶员》、《雁舞》，维吾尔族的《打鼓舞》、《盘子舞》、《摘葡萄》，藏族的《草原上的热巴》、《丰收之夜》、《洗衣歌》，朝鲜族的《扇舞》、

《顶水抗旱》、《长鼓舞》，傣族的《孔雀舞》，黎族的《草笠舞》、《三月三》，彝族的《快乐的 嗦》、《红披毡》、《阿哥，追！》，苗族的《苗族青年舞》，回族的《花儿与少年》等。

在此期间，除在新中国成立前已有名望的维吾尔族舞蹈家康巴尔汉、朝鲜族舞蹈家赵得贤在艺术实践上或艺术教学上做出新的贡献外，有大批人才崭露头角，并成长为著名舞蹈家、编导家，形成中国少数民族舞蹈的中坚力量。这其中有贾作光（满族）、斯琴塔日哈（蒙古族）、宝音巴图（蒙古族）、左哈拉（塔塔尔族）、崔美善（朝鲜族）、莫德格玛（蒙古族）、刀美兰（傣族）、阿吉·热合曼（维吾尔族）、阿依吐拉（维吾尔族）、欧米加参（藏族）、强巴平措（藏族）、金欧（苗族）、龙老太（苗族）等。从事少数民族舞蹈工作的汉族编导有冷茂弘、金明、黄石、陈翘、章民新等。

在此期间，获历届世界青年与学生和平友谊联欢节各类奖章的中国少数民族舞蹈有：

一九五一年，在匈牙利布达佩斯第三届世界青年与学生和平友谊联欢节，西藏舞《春游》获一等奖。一九五五年，在波兰华沙第五届世界青年与学生和平友谊联欢节，蒙古族民间舞《鄂尔多斯》获一等奖、朝鲜族民间舞《扇舞》获二等奖、藏族民间舞《友谊舞》获二等奖。

一九五七年，在苏联莫斯科第六届世界青年与学生和平友谊联欢节，傣族民间舞《孔雀舞》（崔美善领舞）获金质奖章，维吾尔族民间舞《盘子舞》表演者左哈拉获银质奖章，傣族民间舞《双人孔雀舞》表演者毛相与白文芬获银质奖章，藏族民间舞《草原上的热巴》获铜

质奖章。

一九五九年，在奥地利维也纳第七届世界青年与学生和平友谊联欢节，维吾尔族民间舞《摘葡萄》表演者阿依吐拉获金质奖章，蒙古族民间舞《欢乐的青年》表演者呼和等获银质奖章。

一九六二年，在芬兰赫尔辛基第八届世界青年与学生和平友谊联欢节，蒙古族民间舞《盅碗舞》表演者莫德格玛获金质奖章，黎族民间舞《草笠舞》获银质奖章。

以上众多的优秀作品中，要推出有代表性的，首先应举曾在国际上获金质奖的《鄂尔多斯》，这是贾作光在五十年代初期的创作，由明太作曲。舞蹈分慢板、快板两段，男演员以甩开膀臂和扭动腰肢为特点的动作出场，有骏马扬蹄的气势。随着音乐骤轻，变成一个下板腰、四人围拢的图形，又给人以雄鹰展翅的气概。女演员在突起的快板音乐中出场后，多为男女对舞，间有一对领舞表演，动作仍是“甩臂”、“扭腰”的变化发展，但气氛十分欢快，好象金鹿戏角。舞蹈没有设情节、人物，马、鹰、鹿的形象是动作引发观众的联想，结构、图形和动作也不复杂，是高度的视觉秩序的简化。最大成功在于表现了蒙古民族的气魄和性格，这不仅显示在慢板的长线条中，连快板动作表现的欢快活泼也仍然是蒙古人所特有的。尤其此舞突出了舞蹈艺术的特征与魅力，较好解决了继承与发展的关系，成为中国少数民族舞蹈中的典范之作，对以后的创作有很大影响。

《孔雀舞》是中央歌舞团编导金明创作、罗忠熔作曲的傣族女子群舞。早在一九五二年金明就去云南傣族地区进行收集，《孔雀舞》首演于一九五六年。翌年，这是他继《红绸舞》、《扇舞》，第三次在世界青年与学生和

平友谊联欢节获奖的作品。舞蹈中的动作大都是傣族民间舞蹈动作的有机组合，而萌发于编导的观察体会的作品构思和表现的意境，都升华于原傣族民间的“孔雀舞”。大幕启后，在光圈中显现由十二个姑娘组成的微微颤抖着的孔雀开屏的形象。突然间姑娘们跑满舞台，转着卧倒，这时灯光大亮，每条画有孔雀羽毛的边幕条与画幕连成一片，金碧辉煌，灿烂夺目。这对比强烈的开局和由姑娘组成拖着长长羽尾的结束时的形象，前后呼应，是传统艺术“虎头”、“凤尾”的妙用。舞蹈中段是翩翩起舞的群体，引出领舞者——朝鲜族舞蹈家崔美善扮演的一只高雅美丽孔雀的照水、吸水的动人情态。随着音乐转快，表现了孔雀的轻盈、灵活，继而以纷飞、高飞推向高潮。图形变化流畅自然，动作编织新颖巧妙，这个舞蹈开创了中国少数民族舞蹈优美抒情的先例。

《草原上的热巴》，热巴是藏族的流浪艺人，此舞表现了他们在草原上演出的情景。编导之一的欧米加参就是热巴人，这是他与张苛等于一九五六年合作的作品。五十年代末，由西藏自治区歌舞团曲荫生创作，周明德作曲的藏族舞蹈《丰收之夜》，虽然表现的内容不同，但在形式上，在素材的运用上，在创造的氛围、色彩上，堪称为《草原上的热巴》的姐妹篇。两个舞蹈都是原民间舞的改编创作，不同的是一个以“热巴”为基础，一个则基于西藏民间舞“果谐”。《草原上的热巴》类似小形组舞，即按原民间舞的不同类型，扩展为不同情调、不同色彩的舞段——介绍热巴人物的生活场景段，刚劲扭曲的铃鼓舞段、优美抒情的弦子舞段、滑稽幽默的小丑舞段和热情奔放的技巧舞段。这使得整个舞蹈时而象雄鹰翱翔，时而象流水潺潺，时而象雪莲怒放，色彩缤

纷照眼，风格浓郁醉人。尤其这两个舞蹈将藏族民间舞中具有独特性的技巧如“躺身蹦子”、“点步翻身”等首次展示在舞台上，这以后，为同行们广泛吸收运用。

创作于这个时期的彝族男子集体舞《快乐的 嗦》是以“砸”为主题，即表现砸碎束缚着四川凉山奴隶身上的铁链木枷——亦即奴隶制度后，那种欢欣若狂的情绪。这是凉山彝族自治州歌舞团编导冷茂弘投身于火热的民主改革运动中亲自感受到的题材。作曲杨玉生，他从彝族民间演唱形式“娃子黑”和“拐腿步”中，提炼出颤、摆手、拐腿等有特色的动作因素，在节奏上成倍加快，在形体上力求协调，最重要的是按照他为之激动不已的、想象中的形象去编织、塑造，于是产生了崭新的却又有彝族韵味的“ 嗦步”。继此舞后，该团的黄石创作了《阿哥，追！》，作曲安渝。这是表现送粮的山路上，彝族男女青年背着金灿灿的背篓，迈着兴冲冲的舞步，前呼后应，情趣盎然的舞蹈。与此同时，长期生活在海岛的陈翘创作了黎族女子集体舞《草笠舞》，作曲李超然。舞蹈中摇晃的双肩，翘起的弯腿和不停挥舞着的草笠，勾画出轻盈、俏皮的黎族姑娘形象。这三个作品表现的情调虽不相同，却都使人感受到浓郁的生活气息如清风扑面。

《挤奶员》与《驯马手》都是蒙古族的舞蹈作品，前者是编导高太创作，后者是蒙古族舞蹈家查干编导并表演的独舞。《挤奶员》的动作和调度极为简化，当姑娘们提着奶桶兴致勃勃地上场后，就开始挤奶。挤着、挤着，好象牛犊来拱奶，姑娘一扬手，似嗔、似怒、似打、似爱，这传神的一笔把整个舞蹈点“活”了。查干，以魁梧的体形、精湛的演技和浑厚的气质，早在六十年代

初已成为优秀的蒙族舞蹈家了。他在《驯马手》中发展的“马步”和刚劲又潇洒的表演更是脍炙人口。这两个舞蹈在内蒙古自治区乃至全国都有一定影响。

在此时期，首批优秀的少数民族舞蹈家脱颖而出，由他们推出了新中国成立后最早的一批优秀独舞或舞蹈节目。

贾作光不仅是具有影响的舞蹈编导，而且还是杰出的舞蹈表演艺术家。他创作并表演的蒙古族《牧马舞》、傣族《鱼舞》风靡国内外。一九七九年，当年近花甲的贾作光应邀出席美国密西西比州杰克逊城举行的第一届国际芭蕾舞锦标赛，在表演他早期的作品《雁舞》时，艺惊全场。一位外国舞蹈专家幽默的赞语“原来天鹅湖畔的天鹅是从中国飞来的”，成了流传的佳话。贾作光的表演艺术洒脱自如、刚柔互济、含有如诗如画的意境、爆发火一般的热情，这正是贾作光舞蹈艺术的特点。他发展的蒙古族舞蹈动作，已运用于教学；他创作的系列作品如《马刀飞舞》、《彩虹》、《海浪》、《蓝天上的诗》等优秀舞蹈，为各族人民所承认、喜爱，对少数民族舞蹈的发展有着促进作用。

宝音巴图和斯琴塔日哈都是新中国成立后培养的第一代蒙古族舞蹈家，宝音巴图在舞蹈《鄂伦春》中就显示出他质朴、浑厚的气质，其后在他改编并领舞的蒙古人民共和国的舞蹈《牧人舞》中更塑造了剽悍的蒙古人形象。他在创作上也颇有建树：《布里亚特婚礼》是较早表现婚俗的舞；《嬉戏舞》是改变宗教舞蹈表现新的生活的先例。后期他从事民族艺术事业的组织和领导工作。斯琴塔日哈勤奋、好学，为收集学习民间舞蹈曾走遍内蒙古的牧场、农村。她表演了内蒙文工团大部分的舞蹈

作品，并成功地担任了《鄂尔多斯》的领舞。《盅碗舞》、《筷子舞》是她根据内蒙伊克昭盟地区民间舞蹈改编创作并表演的。舞姿优美自然，动作洗练凝重、表演含蓄纯朴，这一切使人如同“见到”歌一般的旋律，联想到草原与母亲。她塑造的端庄、典雅的蒙古族妇女的形象，给国内外观众留下深刻的印象。

蒙古族舞蹈家莫德格玛被誉为民族舞坛上的一颗明珠，天资聪颖，学习刻苦。她在《盅碗舞》中，赋予舞蹈形象以新的生命——富有活力而生机勃勃。舞姿圆润含刚健，动作轻敏显纯朴，整个舞蹈焕发出草原的芬芳。尤其她那波光闪烁的快速“抖肩”和如飘似浮的“圆场”走动，博得观众赞叹，堪称绝技。她表演的《盅碗舞》在国际上获金质奖章，为祖国争得了荣誉，时年仅十九岁。她又以极大热情投入民族舞蹈的搜集、整理和研究工作，并创作了《单鼓舞》、《湖畔晨曦》、《古庙神思》和《嘎达天人》等舞蹈。

中国朝鲜族最有代表性的舞蹈家崔美善，她师从舞蹈家崔承喜，并将学到的《长鼓舞》加以改编发展——吸收原作优美抒情的长处，发挥热情奔放的喜悦情绪，运用娴熟的旋转技法，把舞蹈推向高潮。她的功底扎实，造谐深厚，在艺术实践中形成独特的表演风格，优美、端庄、深沉。她善于把握舞蹈的一招一式，在动静的瞬间传神。如表演的《长鼓舞》，在边击鼓，边急速旋转中戛然而立，那纹丝不动的造型，无论从哪个角度去欣赏都能得到雕塑的美感。她表演的“舞路”很宽，除了朝鲜族的舞蹈《喜悦》、《丰收舞》、《挚爱》等，还成功地表演了印度、巴基斯坦、日本等国家的舞蹈。她领舞的傣族《孔雀舞》曾在国际上获金质奖。一九八一年上演

了她个人的独舞晚会。

阿依吐拉和她的老师阿吉·热合曼。被誉为中国舞坛上维吾尔之花的阿依吐拉，代表作是在国际上获得金质奖的《摘葡萄》。由阿布力孜手鼓伴奏。她以高超的技巧、鲜明的造型感和强烈多变的节奏，形成此舞热情奔放而又细腻柔美的表演风格。在情节上加入了尝到酸葡萄的表情，使得舞蹈更富有情趣和意味。当望见累累硕果，兴奋得犹如旋风般旋转 20 多圈后突然刹住的一串难度极大的技巧组合，引起观众雷鸣般的掌声。她相继表演的独舞有《种瓜舞》、《养蚕姑娘》、《热孜》等，并创作、表演了独舞《龟兹晨曲》。她多次出国表演，巴基斯坦的报上称誉她为“穆斯林的舞蹈家”。对于阿依吐拉影响最大的老师就是阿吉·热合曼。这位维吾尔族舞蹈家早在五十年代就以《大盘子舞》而一举成名；还常和著名舞蹈家康巴尔汗合演双人《打鼓舞》。他的表演火热欢快，并吸收了女子舞蹈的舞姿，丰富了表现力。他还是一位才华出众的编导，除阿依吐拉表演的作品外还创作了《保育员》、《多朗赛乃姆》、《我的热瓦甫》等曾获奖的舞蹈。他为民族舞蹈事业勤勤恳恳奋斗终身，直到心脏停止跳动在舞台上的感人事迹，给予舞坛同行以极大激励。

苗族舞蹈家金欧，出生于芦笙世家，一九五三年参加中央民族歌舞团后成为该团的主要演员。他在藏族舞蹈《草原上的热巴》中以灵巧的动作和疾如旋风般的旋转技巧，塑造了性格诙谐的角色而成名。一九六〇年，他创作并领舞的《苗族青年舞》活泼、清新，发展了原民间舞快速灵活的脚步，跳出一片炽热的情绪，成为风靡国内外的优秀节目。他同时又进行颇有成效的芦笙改

革工作。一九七六年后推出芦笙乐舞《向往》、《讨花带》、《欢乐的芦笙舞》等，融独奏、独舞于一体，保持并改革了原芦笙舞的表演形式。他对苗族舞蹈的发展，做出了一定贡献。

毛相，是从民间走上艺术舞台，并成长为新中国诞生后第一位傣族民间舞蹈家。他出生于云南瑞丽，先后师从两位民间艺人，精通当地各种传统舞蹈，在民间的舞蹈赛场上多次获胜，得到撒腊弄——大师傅之誉。一九五三年曾参加中央民族歌舞团，一九五七年编导并与白文芬合作表演的《双人孔雀舞》在国际上获奖。毛相有深厚的艺术功底，一招一势都贯注着美的韵律，脆中含韧，柔中蕴健，矫捷挺拔，委婉舒展，动作流畅自如，舞姿变化无穷。特别是他那传神的眼睛，更增添了他艺术的魅力。他继承了本民族艺术的优良传统，又广采博收。他把蒙古族民间舞的“笑肩”、“软肩”，把汉族古典舞中的“卧鱼”、“矮步”，把白族民间舞的“甩手”，乃至苏联民间舞蹈中的动作化为傣式而运用。他的表演犹如磁石一样紧紧地把观众吸引住，有诗的旋律、歌的光彩。他曾向许多同行，包括舞蹈教育家许淑瑛传授技艺，影响遍及全国。

分析上述有代表性的舞蹈作品，可以看出它们在形式上大都以原民族民间舞为基础，保留并发扬了少数民族传统舞蹈的动律、韵味；即便借鉴，也都努力做到融为一体，不露生贴硬加的痕迹；所作的发展，也是沿着民族艺术的轨迹，从生活里去提炼、吸收。由于选材、立意，构思都发自编导在生活中的感受，故而作品的内容充实、感情洋溢。尤其新中国刚刚建立，神州大地一派生机勃勃，各族人民都有一种当家做主的自豪感，这

种情绪必然感染艺术家，也必然反映到文学艺术上。因此，绚丽的民族特色，浓厚的生活气息，向上的时代精神就形成了这个时期少数民族舞蹈艺术的共同特点。从历史的角度看，这是少数民族舞蹈艺术事业发展迈出的第一步，但起点很高，方向明确。

这个时期，促使中国少数民族舞蹈事业蓬勃发展的最重要原因是对《在延安文艺座谈会上的讲话》的学习。这是毛泽东主席在一九四二年发表的讲话，但是对于起步于社会主义轨道上的文化艺术有着极为重要的指导作用。当时文艺工作者人手一册，反复学习，认真领会，坚决贯彻。这篇马列主义与中国实际情况相结合的文艺理论经典著作，对年轻的舞蹈艺术的指导是全面的，尤其突出在两个观点上：一是，一切形态的文化艺术源泉来自生活，这是涉及文艺工作者自身感情变化与世界观、艺术观的根本问题。当时舞蹈工作者纷纷下工厂、农村、军营，从事少数民族舞蹈的专业人员下到祖国边疆少数民族聚居的地区去。最典型的是一九五二年吴晓邦率中央民族歌舞团和中央文艺团体的舞蹈专业人员，以及西南地区的同行们，组成 400 多人的队伍，奔赴贵州、云南、四川深入生活达一年之久，这对民族舞蹈的创作繁荣打下了坚实的基础。二是，对待民族艺术传统的既继承又发展，即在继承的基础上发展的辩证观点。不是保守的固步自封，也不是妄自菲薄的虚无主义；是“推陈出新”、“去芜存菁”、“取其精华，去其糟粕”等具体明确的方针与措施。当时掀起了向民族民间舞蹈学习的热潮，更有专业人员数十年如一日，深入民间，竟变成与艺人齐名的民族民间舞蹈专家。正是对待民族艺术传统的正确态度，保证了民族民间舞蹈发展的明确方向。中

国舞蹈界人士也有称这个时期为少数民族舞蹈的“黄金时期”或“第一个春天”，这都是“蓬勃发展”的同义语。

少数民族舞蹈的曲折

一九六六年“文化大革命”开始，至一九七六年结束的十年动乱里，江青、王洪文、张春桥、姚文元，即“四人帮”为篡夺中国共产党和中华人民共和国的领导权，在文化艺术界推行了一条极左的路线，全面否定新中国十七年在文化艺术战线上的光辉成就，实行法西斯式的专政，使曾得到蓬勃发展的少数民族舞蹈艺术在这次浩劫中，倍受歧视、打击、摧残。

在中国共产党的民族政策和文艺政策受到严重破坏下，少数民族的民间舞蹈以及与其息息相关的民族音乐、民族服装、民族节日、民族的风俗习惯，统统被视为“四旧”而加以禁止。民间艺人被打为“牛鬼蛇神”，自娱的歌舞活动被诬为“封建迷信”活动，民族乐器如傣族的象脚鼓、苗族的芦笙、彝族的大三弦等都被砸烂烧毁。在当时，甚至有唱民族歌曲要遭罚款，跳民族舞蹈要被揪斗的怪事。从前被誉为“歌舞海洋”的少数民族地区，已听不到歌声，也见不到舞影了。因此，民族艺术赖以生长的根基土壤被冰冻板结。

当时，对于少数民族舞蹈这一新兴的艺术品种被视同“洪水猛兽”，对于少数民族舞蹈深受观众喜爱而盛行流传的状况被斥为“泛滥成灾”；对于从事少数民族舞蹈的专业团体更是极尽排挤压制之能事。最严重的是对少数民族舞蹈创作的扼杀。因这类作品都是以民族民间舞为素材，审查时要查素材的“渊源”，往往以“不能表现

时代精神”的莫须有罪名而不准上演。在创作和编舞上，更有三不准——头不准动、肩不准动、腰不准动的清规戒律。众所周知，维吾尔族舞蹈中头颈运动、蒙族舞蹈中肩部运动和藏族舞蹈中腰部运动是十分鲜明的，这“三不准”实际上就是要砍掉民族舞蹈的特点。在当时，民族风格等同封建迷信色彩，而民族形式竟成了形式主义的同义语；甚至强调为其篡党夺权的“政治”服务，可以抹煞舞蹈艺术的特征，把标语口号搬上舞台。在选材上、内容上的限制更苛，“帝王将相”、“才子佳人”、“花鸟鱼虫”当然排除，而民俗不能采撷、民情不能抒发，民族的心愿不能表露。总之，在十年动乱中，少数民族舞蹈艺术陷入水深火热的境况。

但是，即使在这种情况下，从事少数民族舞蹈工作的专业人员，不顾打击迫害，顽强不屈地工作着。因此在十年动乱中，虽然困难重重，步履维艰，少数民族舞蹈事业并未止步，少数民族舞蹈创作未被窒息。荒凉的舞蹈园地上，仍绽开了一些优秀的舞蹈作品。例如，瑶族男子集体舞《拉木歌》，是广西壮族自治区歌舞团在七十年代初期创作的。舞蹈表现的是瑶族伐木工人劳动的情景：迎着朝阳上山伐木的剪景姿态；伐木、扛木，把木头推入江心的动作组合；劳动间歇时欢快娱乐的情绪；一声号子飞起，纷纷跳上木排的场面。挺拔的舞姿和优美的音乐，把观众带到大瑶山中。舞蹈根据瑶族民间舞的动律、动态，大量吸收伐木劳动的动作，在节奏里融会发展为新的舞感、形象。这个舞蹈对当时萧条、沉寂的舞坛带来一丝春光。

蒙古族男子独舞《鸿雁高飞》，是贾作光的作品，由施光南作曲。舞蹈表现了蒙古族邮递员翻山越岭，不畏

艰险，为蒙古族人民递送信件、书报的生活。舞蹈以一年四季的场景变化，刻画出蒙古族邮递员如鸿雁一般迎着春风，不惧烈日，横跨草原，顶风冒雪奔驰在辽阔原野的坚强性格。

蒙古族女子集体舞《草原女民兵》，是中国人民解放军北京军区战友歌舞团创作的作品，表现了英姿飒爽的蒙古族女民兵形象。出场和结束的场面都透射出瑰丽的草原风光，动作更多提炼于练兵操练动作而予以美化、强化，以高超的舞蹈技巧渲染紧张战斗的气氛。其中，女演员过“蛮子”和快速的吸腿跳转等技巧，是首次运用于少数民族舞蹈。

维吾尔族女子群舞《葡萄架下》，编导房进激、杨祖荃、孙玲等，作曲田歌、裘辑星。构思的巧妙在于不是劳动过程中的叙述，正象舞名“葡萄架下”所示，是把这美的劳动融于美的环境，形成一幅美的水粉画。舞蹈结构是三段体：黎明时分，姑娘们如流水般行进着；采摘葡萄——最美好、喜悦的情绪的抒发；顶着丰收的果实归去。可贵的是编导发展了原民间舞的步伐，或走、或跑、或跳，流畅自如；特别在第二段“摘”上，运用三人舞、六人舞、四人舞并以八人舞引出群舞，予以充分发挥。金鞋、银坎肩和褐色的纱裙，更为优美的舞姿增色。舞蹈创作于一九六一年，文化大革命中首演后受到本民族和广大观众的欢迎，但遭受到的非难、打击、迫害更为罕见。作品几“死”几“生”，罗织的罪名计有：轻歌曼舞、唯美主义、异国情调和文艺黑线回潮的代表……这个舞蹈在粉碎“四人帮”后始得平反。

朝鲜族女子群舞《红云》，是为哀悼敬爱的周恩来总理而作，编导是中央民族歌舞团的许明月、金海淑、张

苛、李华利。舞蹈以白扇象征白菊，抒发深沉的哀思，继而激发出对风暴的义愤，最后化为满天红云。画面变化优美，情调沉痛悲怆，演出时台上演员与台下观众共同沉浸于悲哀之中。此外，崔玉珠的朝鲜族双人舞《老俩口送饭》、《养猪姑娘》和冷茂弘的新作《火车飞来大凉山》，都是当时的优秀作品。

十年动乱里，因为清规戒律多、条条框框多、罪名“帽子”多，所以创作中可以选材的面积和可以表现的内容，都是非常狭窄的。又因为编导很少有深入生活的机会，而正常的民族生活也已遭到破坏，因此一些作品不是从生活感受出发，而是从具体政策出发，甚至成了“受命舞蹈”，这就造成了题材往往雷同、内容比较空泛的弊端。在当时，少数民族舞蹈几乎被列为禁区，在创作中，对于民族形式、民族风格，不是无意的忽视，就是有意淡化；与此相反，在动作上的借鉴、挪用比较普遍，技术、技巧的运用比较突出。在压制下发展，在夹缝中生长，必然引起一定的变形。

少数民族舞蹈的转机

粉碎“四人帮”后，举国欢腾，文艺界更是欢欣若狂。雪化了，冰消了，如同迎接新中国诞生时的心情，人们称颂迎来了民族文艺的第二个春天。少数民族舞蹈以旺盛的生命力、蓬勃的气势，短短数年已是花开遍地了。

一九八〇年，第一届全国舞蹈比赛与全国少数民族文艺会演是中国舞蹈事业进程上的里程碑。尤其全国少数民族文艺会演对少数民族舞蹈来说，是落实共产党的

民族政策、文艺政策的大会，也是检阅的大会。全国 56 个民族的 2000 余名优秀演员荟萃首都北京，盛况空前。

首先，具有浓郁的民族风格成为这次会演的特色。会演中有 7 个表现结婚的舞蹈：蒙古族的《鄂尔多斯婚礼》、畲族的《新女婿》、裕固族的《迎亲路上》、布依族的《伴嫁歌》、藏族的《婚礼》、哈萨克族的《哈拉交勒卡》、彝族的《喜背新娘》。这些舞蹈虽然都表现了喜，却喜得各有不同，不相同的重要因素是民族风格各异。会演中有 6 个刀舞：朝鲜族《刀舞》烈，黎族《钱铃双刀舞》巧，《保安腰刀》威，《瑶族双刀》壮，《阿细刀舞》引而不发，《景颇刀舞》柔。这些不同的感受，正是通过舞蹈上独特的民族风格而得到。再如同样的扭动，羌族的《羊角花开》扭而奇妙，苗族的《古瓢舞》扭而含情，彝族的《铜鼓舞》扭而优美，满族的《腰铃舞》扭而洒脱，哈尼族的《扭鼓舞》扭得粗犷。不同扭的动律，是不同的地理环境、历史条件、民族气质与性格所形成的。因此说通过民族的舞蹈，可以透视民族的各个方面。

这次会演，在题材和内容上也大大扩展。从反映古代人生活的壮族的《花山战鼓》、羌族的《铠甲舞》、土家族《巴人》，到表现自卫反击战一个侧面的壮族《迎亲人》；从表现原始劳动的黎族的《舂米舞》，到反映机械化生产的朝鲜族的《奔驰在田野上》；从巧妙构思歌颂民族团结的哈萨克族的《圆月》、东乡族的《团结的种子》，到寄深情于祖国的藏族的《盼归》；更有表现工人气概的维吾尔族的《花毯舞》和反映农村新面貌的朝鲜族的《分配的喜悦》和彝族的《赶墟归来阿哩哩》。从内容上讲，侗族的《尝新节》尝到了生活的甜，《鄂伦春篝火》点燃了希望，锡伯族的《蝴蝶舞》翻飞着向往，而达斡尔族

的《瑰玫花开》开了一个崭新的时代。这一切正是对十年动乱“禁锢”的大突破，同时也证实了少数民族舞蹈所具有的表现力。

这次会演还证实舞蹈的规律和手段已为较多的编导掌握运用，并有所发挥、创造。《金竹恋》中让姑娘的剪影和翠竹叠印；《火把节情歌》让一对对青年撑开一把把黄伞犹如一朵朵金花绽开；不用景，也不用道具，《跳蹓脚》却跳出了山野间美好的夜——民族舞蹈已点化出更美、更丰富的意境了。塔塔尔族的《跳吧》融合了外国舞蹈动作，藏族《踢踏舞》把打单点发展成双点、三点，仍不失藏族风格，再如对“托举”与电影“特写”镜头的运用，也都普遍了。另一方面，哈尼族的《斑鸠拣谷子》，没有被纳入一般的创作模式，也没有外借动作，但较之原民间舞的结构严谨了，人物突出了，主题也鲜明了。民族舞蹈发展的道路本应是宽广的啊！由于在民间舞蹈的挖掘、收集、整理工作积极展开的基础上，这次会演又推出了一批新的舞蹈，如高山族的《杵乐》、藏族的《牧狮》、撒拉族的《阿丽玛》、水族的《斗角》、白族的《白鹤舞》、塔吉克族的《欢乐的帕米尔》和土族的《拉仁布与齐门索》中“安召”舞段。突出的是佤族的《高格龙勐》中，姑娘们甩动长发显示出的青春活力；彝族《铜鼓舞》中犹如铜鼓声颤悠悠的律动和根据史籍记载并综合几个原始动作，而创作的满族舞蹈《莽势空齐》，都给观众留下深刻印象。值得庆贺的是阿昌族、京族、赫哲族、毛难族等少数民族舞蹈是首次登上首都舞台。

全国少数民族文艺会演喜获丰收，第一届全国舞蹈比赛硕果累累，从中对具有影响、代表性的少数民族舞蹈编导家和作品做些介绍。

傣族舞蹈《水》，编导杨桂珍，作曲王施晔，由刀美兰表演。刀美兰是和崔美善、莫德格玛、阿依吐拉等著名舞蹈家齐名的舞蹈家。她早在五十年代就崭露头角，六十年代已驰骋舞坛，经过“文化大革命”十年磨难后，她和刘金吾合作并由她表演的《金色的孔雀》（作曲王施晔）振翅高飞了。从厄运中挣扎苏醒，到自由地在林中漫步、饮水、梳理羽毛、展翅飞翔，这分明是她自身的写照。入微的观察、细腻的表演、善于化“生活”入舞，总给人带来清新的美感，正是这位从小在“歌舞海洋”里长大的舞蹈家所具有独到之处。这一风格在她表演的曾获得全国第一届舞蹈比赛一等奖的作品《水》中，得到完美的发挥。真是一幅水粉画——表现了傣家姑娘去溪边汲水、洗发的情景。奇巧的是发展了原民间舞三道弯的舞姿，或站或坐或仰或伏或钩腿或捧手……无不窈窕妩媚、婀娜娉婷——是生活中的模样，又是舞蹈的造型，真可叫做“姿态之舞”。另一段姑娘跳在水中洗发时，那动作竟象辐射出水色、流向和朝阳映辉。尤其当姑娘洗好后，一边旋转一边挽发，由慢转快，直到戛然止住时，那披散的长发已挽髻在头上了，这是生活动作，又是舞蹈技巧，显示了生活之美。经过两年的奋斗，含有《春到版纳》、《蜡条舞》、《捕鱼舞》、《长甲舞》、《勇士之舞》等十个优秀节目的独舞晚会呈献给观众，正象她在《新米歌》中的表演象让人闻到新米饭的清香，这是一台洋溢着生活清香的晚会。《水》的创作突破了民族传统独舞的形式，对民族舞蹈的发展有开拓性的作用。

傣族双人舞《追鱼》是中央民族歌舞团贡吉隆（回族）、张斌英合作，获得第一届全国舞蹈比赛一等奖的作品，由陆棣作曲。老汉去捕鱼，反被小鱼挑逗、戏弄；

小鱼被老汉捉住，反而撒娇并乘机溜掉……舞蹈通过巧妙的构思，展现了傣家和谐又富有情趣的生活，塑造了憨厚的老汉和调皮小鱼的可爱形象。舞蹈发展了原民间舞那“糯米”劲的既柔又韧的动律，并运用“托举”入舞。这个舞蹈在应用情节、塑造人物上是较为成功的范例。

彝族的《喜背新娘》是黄石创作，郭万春、吉古夫铁作曲的。彝族娶亲是背新娘，但在背之前要通过女方的女伴们棍打、水浇、脸上被抹黑锅烟一环扣一环的刁难。有意思的是在挨打、挨浇、挨抹的境遇里又播下爱情的种子。整个舞蹈特色很浓，妙趣横出，人物也都活了——小伙子们“赖”得可爱，姑娘们“凶”得可亲。这个舞蹈引起以后风情舞蹈的热潮。

蒙古族集体舞《牧马人之歌》和独舞《鹰》，前者是中央民族歌舞团许文林（蒙古族）的创作，由索伊洛图等作曲，后者是由内蒙古自治区歌舞团巴图（蒙古族）编导并表演，由索伊洛图作曲的。《牧马人之歌》取材于剪马鬃的劳动，表现牧马人顽强、坚毅的性格。舞蹈没有从正面去塑造，是通过摔、拖、滚、勒等“被动”的逆境中显刚强。《鹰》表现鹰、蛇相斗，引喻真理战胜邪恶。大幕启开，演员立立的舞姿与其在天幕上显现的一只硕大的鹰的投影，为观众留下深刻的印象。巴图的表演，楞角分明，刚劲十足，有强烈的节奏感。他的另一作品《绿色骄傲》，在以后舞蹈教育系统主办桃李杯比赛中获奖。

朝鲜族崔玉珠是位多产、有才能、富于开拓创新精神的舞蹈编导家。《淘米舞》、《分配的喜悦》和创作修改经历了近二十年的作品《看水员》，都是全国少数民族文

艺会演中的优秀作品，其后的《春香与李梦龙》、《青山恋》获得第二届全国舞蹈比赛的二等、三等奖。她的创作发挥了朝鲜族民间舞美的韵律，又焕发出时代的气息，象一串珍珠映照不同的光彩。在《分配的喜悦》中，运用服饰纱绉，并把骑摩托车的形象和数人民币的细节化入舞蹈，造成喜剧效果。在《看水员》中，巧妙地运用扇子、似禾苗，象流水；舞姿优美，更突出了喜悦的心境。《青山恋》中瞬息变化的图形，显示了山峦郁郁葱葱的风采，而《春香与李梦龙》中的双人舞，如漆似胶、情意绵绵，编得丰满、新颖，使人百看不厌。崔玉珠的作品在朝鲜族乃至全国都有一定影响。

从一九七六年至一九八〇年这段时间以来，少数民族舞蹈创作无不闪耀着“喜”的光彩。这是全国民心 and 编导心情的反映。此外，题材的扩展、手段的多样以及民俗舞蹈的兴起已蔚然成风。

从这段时间后的短暂几年中，少数民族舞蹈在发展上却出现低谷。其原因出自多方，总起来看有主观和客观两个方面。首先是社会上流行歌舞——迪斯科和国际标准交际舞盛行起来，对民族舞蹈有很大的冲击；另外观众欣赏水平的不断提高，对少数民族舞蹈提出了更高的要求，不再满足于对民族舞蹈的介绍，希望能得到更高层次的艺术享受。主观方面则是创作赶不上社会的需求，编导跟不上时代的发展。但这种情况，到一九八六年，第二届全国舞蹈比赛时，就有了初步的转变。

一九八六年的第二届全国舞蹈比赛包罗了独舞、双人舞、三人舞、群舞等形式和少数民族民间舞蹈、汉族古典、中国现代舞等品种。少数民族舞蹈（不包括汉族民间舞蹈）在舞蹈创作一、二、三等奖的99个作品中占

有 37 个。下面对具有代表性的作品，予以分析。

蒙古族男子群舞《奔腾》，是中央民族学院音乐舞蹈系马跃编导，由季承、晓藕、夏中汤作曲。在这次比赛中获得创作、表演两个一等奖。开局只见红日中一个“点”——一个影子在闪动，继而由“点”到面，引出万马奔腾的场面。整个舞蹈形象感强、整体感强，气势磅礴。所说的形象并不止于奔马，一会儿象绿浪翻滚，一会儿又似大雁振翅。尤其中段以蒙古族民间说唱“好来宝”为基础发展的舞曲和领舞，洒脱自如，象把观众带进草原怀抱，使人如醉如痴。舞蹈动作发展了原民间舞胴体部位的运动，有弯弓的韧性，充满活力、张力。在调度上，有招之即来，呼之即去的妙用。此舞有朦胧的意味，无抽象的晦涩，巧妙地运用了虚实结合的传统艺术手段。这个舞蹈在探索群舞的规律性和发挥群舞的威力上，作出开创性的贡献。马跃原系民间舞教员，勤奋好学，刻苦善思，后成为优秀的舞蹈编导。

云南省歌舞团周培武创作的彝族舞蹈《橄榄歌》，早在第一届全国舞蹈比赛中获奖。这次比赛中获奖的哈尼族舞蹈《大地·母亲》是他与赵惠和、杨晓燕合作的作品，由田丰作曲。舞蹈根据音乐家田丰的一首摇篮曲编织，构思奇特，内涵深邃。领舞者是怀抱婴儿的母亲，8 个男子化为篱笆、弯月、浪涛、沟壑、摇篮、婴儿、猎人、猛兽等多种流动的形象，但整体上又是大地。舞蹈抒发了母爱，而母亲和大地叠印、交织出现，又使观众感受到是大地博大的爱抚托起一个民族。具有现代化意识，运用了现代技法，但仍突出了原民族舞蹈的动律和特点，整个舞蹈出现一种粗犷与细腻、朴拙又清新的美感。这个舞蹈引起同行们的瞩目：这种开拓性的尝试，

证实了原来多为表现民俗风情的少数民族舞蹈，可发展为容纳深邃内涵的艺术载体，从而改变了认为它表现浮浅，流于形式的错误看法。

蒙古族的《捣茶舞》与《筷子舞》，均系第二届舞蹈比赛获奖作品，前者为内蒙锡林郭勒盟歌舞团托亚所创作，后者是内蒙伊克昭盟乌审旗乌兰牧骑的巴德玛所创作并表演的。《捣茶舞》作曲朝克图。作品取材于煮奶茶前把砖茶捣碎的劳动，动作根据“捣”的动感，加之左右肩上下揉动似驼峰摇晃，给人以新奇的舞感。结束前激越的碎肩、碎步和舞蹈表现的蒙古族妇女开朗、豪放的性格，使人昂扬、振奋。巴德玛表演的《筷子舞》由桑杰作曲。舞蹈以转取胜，无论出场的旋转或中段的跪转，都没有脱离对筷子道具的运用，也都不是单纯的显示技巧。她的表演犹如一股旋风，使人感到泼辣、激越；尤其她敏锐的舞蹈感觉和敢于突破的舞蹈意识更给人留下深刻印象。自古流传至今的“筷子舞”，经过她的改编并表演而获得了勃勃生机。这两个舞蹈都因为突出了蒙古族妇女的性格而获成功。这为少数民族舞蹈发展的走向，提供了生动的实例。

门文元（满族）、白淑妹、高少臣的满族舞蹈《盛京建鼓》，由田德忠、石铁作曲，与马远敏的傣族舞蹈《澜沧江船歌》，由李航涛作曲。都是第二届全国舞蹈比赛中优秀作品。门文元是专业军事题材的著名编导，在少数民族舞蹈创作上也颇有建树。《盛京建鼓》是仪式性舞蹈，身着旗装，足登“花盆底鞋”的独舞者表现了高超的技艺，塑造了典雅的形象，创造了肃穆的氛围。《澜沧江船歌》表现了傣族姑娘性格上的另一个侧面——大方而开朗，动作动律也一改原民间舞的左右晃动为前后晃动。

编导善于运用重复单一动作而获强烈效果的手法。马远敏长期从事少数民族舞蹈工作，早在五十年代就创作了佤族最早的作品《舂米谣》。

杨丽萍，是八十年代升起的舞蹈之星。她是白族人，从小生长在云南西双版纳。13岁入州歌舞团，19岁主演傣族舞剧《召树屯与楠木诺娜》，后调中央民族歌舞团。在这次比赛中，她以傣族独舞《雀之灵》获创作、表演两个一等奖，与金龙珠、王宝林合作的佤族双人舞《猎中情》获创作二等奖。《雀之灵》作曲张平生、王浦建。舞蹈是以模拟雀冠的灵巧手势出场，后根据“开屏”的动律发展成频闪运动中展现了不停流动着的各种姿态。在“汲水”引起的快板音乐中，表现了雀跃的欢愉和翱翔的宁静；舞蹈在变异的旋转后，于圆月中再次出现雀冠的手势剪影而结束。这个舞蹈不仅突破原民间舞蹈模式，也不止于对孔雀的模拟，而是系着土风——生活的气息、民族艺术的意蕴升华。尤其她的表演，是青春的曲线，智慧的小溪，每个活动着的关节都象透视出水晶般的心境，奇异出于民族舞蹈的精髓，美感映照时代的精神的光彩。同是傣族舞蹈，毛相表现了技艺之美，刀美兰表现了生活之美，而她表现了心灵之美。《雀之灵》上演后，受到国内外观众的赞扬、喜爱和高度评价。象一颗明星，她的出现显示着民族舞蹈艺术又一个灿烂的黎明。一九八七年，杨丽萍又推出了新作：佤族独舞《火》、彝族独舞《雨丝》，并移植了佤族男子独舞《版纳三色》为女子独舞。同年相继在菲律宾马尼拉，香港和北京举行了“杨丽萍舞蹈晚会”，成为新中国成立后第一位在国外举行个人晚会的舞蹈家。

西藏舞坛另是一番盛况。多才多艺的舞蹈家阿旺克

村早在七十年代，就以陈毅元帅和十八军将士为西藏栽种果树为题材，创作了《高原苹果香》。他的双人舞《背水姑娘》和女群舞《弦子舞》都是深受藏胞欢迎的舞蹈，前者引发了优美的传统舞蹈“孔雀汲水”，后者运用“巴塘弦子”的袖舞特征，为雪城飘起一道彩虹。以他为主力编导了剧烈的热巴《欢腾》和粗犷的锅庄《江边篝火》，轰动香港第三届国际艺术节。舞蹈家巴桑继《林卡欢舞》后又创作了《牧羊姑娘》，此舞塑造的形象恰似舞者所放牧的活泼可爱的小羊。舞蹈家甘瑞忠的《炒青稞》获西藏自治区一等奖。节奏多变，形象生动，舞者似被炒的青稞在欢跃，乃至陶醉中糊了！以上舞蹈共同显示出编导们扑向生活、热爱生活的情怀，在形式上却牢牢把握着民族艺术的风格特色。

从全国第二届舞蹈比赛后直至一九八九年，是少数民族舞蹈艺术开拓奋进的三年。一九八五年开始兴起艺术院校的“桃李杯”比赛促动了舞蹈创作的勃起，突出表现于一九八八年第二届“桃李杯”比赛上。一批具有现代意识的独舞诞生了。由蒙古族康绍辉编舞并表演、卫星作曲的蒙族舞蹈《骄子》，洒脱、刚劲、明快、激情，犹如一轮新生的红日在草原上滚动，给人以新鲜的舞风。孙龙奎编导的朝鲜族独舞《残春》有深刻内涵，形象朦胧多义却让人感受到枯木、冬虫的奋抗。舞蹈动作编织得纯净利落、奇峰叠起，有言简意赅之意味。蒙古族男子独舞《生命在闪烁》和藏族女子独舞《珠穆朗玛》，前者是马跃的新作，以手指的闪动开局，强化了蒙古族舞蹈腰部韧性的韵味如弯弓颤悠，最后以泥沼中弹蹄的奋马形象结束；后者是中央民族学院编导专业毕业生邓林、苏冬梅的新作，舞蹈是仙女、藏族姑娘和雪山的叠印，

想象力丰富，充满了浪漫色彩。这四个舞蹈的情调、风格虽各不相同，却都吸取了元素编舞法的优点，统一多变，跳出了以往“堆砌素材”的囿局；它们又共同地向深层开掘，显示了少数民族舞蹈艺术发展的走向。

一九八六年至一九八九年这段时间，出于社会需要和艺术自身的发展，形成了少数民族舞蹈创作上开拓性、多样化、高层次的特点。开拓性是意识、观念、视野、情调乃至技术技法的统合要求，亦即当代审美视角的审视。这种开拓是多向的；在少数民族舞蹈发展的轨迹上，有不同角度、侧面的偏重；在时代精神、民族风格的光照下，又闪耀出编导家的个性特色。开拓性证实了少数民族舞蹈，这具有悠久历史传统的艺术品种，并不相悖于时代。多样化是包括题材的选择、结构的方法、编舞的走向等多种不同因素，形成的能适应多种欣赏趣味的不同少数民族舞蹈品类的出现，这正是共产党的文艺政策“百花齐放”的生动体现。舞蹈艺术和其他艺术一样，追求着真、善、美的艺术境界。在这阶段，少数民族舞蹈正是通过深层的开掘、广泛的采撷、创造性的劳作，亦即对“深”、“新”、“准”的高标准的追逐，来攀登舞蹈艺术的高峰。这三年中少数民族舞蹈的显著特点是作品质量普遍提高，并涌现出一些艺术精品。

纵观中华人民共和国成立后发展至今，已有四十年历程的中国少数民族舞蹈创作，可作以下归纳。

从题材上看，包罗自古到今、自然界万物到民族生活的各个方面。象任何艺术品种一样，有自身的擅长和局限，少数民族舞蹈更多属于表现民俗风情的范畴，对于现实题材的开掘，不够宽广，也不够深入。但是由于这种新兴的艺术品种，没有固定的模式、程式，与生活

有极密切的联系，特别是作为基础的民间舞蹈，丰富的历史积淀犹如宝山宝海尚未完全开发，因此，在题材的开掘上还有宽广的领域。

在创作方法上，呈现出因编导而异的很大灵活性。从四十年的创作作品看，有现实主义的、浪漫主义的，也有现代派的，但因时间短暂尚未形成有影响的艺术流派。而更大的灵活性还表现在原始状态和多属自娱性的舞蹈走上舞台时，以生活的真实为基础，以民族的审美习惯为依据，作了大量的吸收、借鉴，却不离民族艺术发展的轨道。民族传统艺术的“虎头、熊腰、凤尾”的结构方法，虚实结合的表现手段，神形兼备的审美情趣，乃至富有特色的动作、图形技巧都得到了创造性地应用和发挥。特别直接从生活中去提炼、吸收，也是保证少数民族舞蹈这束鲜艳瑰丽的艺术花朵永不凋谢的有效方法。

风格特色已成为少数民族舞蹈宝贵的光华，这是民族性格、气质、心理状态在艺术上的反映，也是生活的真实折光；失却了风格特色的民族舞蹈，也就丧失了自身的价值。四十年的少数民族舞蹈创作上风格特色异彩纷呈，正是它饮誉国内外的重要原因。但风格特色不是固定不变的，它随时间变迁而变化，让风格特色中透出时代精神，融两者为一体，这是今后少数民族舞蹈艺术发展的重要课题。

舞蹈的特征在中国少数民族舞蹈创作中呈现得异常鲜明，这在新中国成立后最早的一批优秀舞蹈作品中已得到证实。如同深与宽的辩证关系，少数民族舞蹈在舞蹈特征上的探索，也正是拓展与探掘结合进行的。四十年来民族舞渗透到其他艺术品种乃至其他领域如体育运

动、服装展览等，成为舞蹈的边缘艺术，或新型的艺术品种，同时又不断地追求着舞蹈品位品格的纯洁性。但是舞蹈特征的探索不仅不能脱离文化艺术的底蕴，更不可能不受思想认识、意识观念、社会形态的制约和影响，如同个人的艺术风格不能超越时代的、民族的风格，因此，孤立强调舞蹈本体意识的论点，不仅是虚无的，也是无益的。

风格特色各异的少数民族舞蹈，又共同体现了东方美的特征，突出表现在以曲线为美的审美意识上。原来民族舞蹈素材中含有的“扭”的因素，在八十年代的舞蹈创作中充分发挥，大扭特扭，甚至是无舞不扭。这柔和、婀娜、含蓄的线条，与各民族舞蹈特性结合，表现力扩大丰富，浑厚、粗犷、刚劲的美感也通过“扭”而展现。特别以曲线构成的圆，已突破其形式感，注入意念、观念成分，成为受到偏爱的形式予以运用。同时，这和对于韵味、虚实、神形、意境等审美范畴中的追求，融为具有东方特点的审美系统。

中国的少数民族舞蹈大多源于生活，所以它总是带着泥土的芳香、山野的气息，显示出生活之美。形态纷呈、风格各异的民族舞蹈所表现的情感，无论是喜、是怒、是哀、是乐，都给人以亲切、温暖、力量和振奋，都呼唤着对生活、对大自然、对国家、对民族博大的爱，都展开理想的翅膀飞翔。沐浴阳光雨露四十载，但作为一种新兴的舞蹈艺术品种，只是开始了她的青年时代，灿烂光辉的前程正在她的脚下展开。

中国古典舞与古乐舞

在当代中国舞蹈领域中，古典舞与古乐舞的创作和表演，与中国历史上的舞蹈和十二世纪形成的中国传统戏剧（后称“戏曲”）有一定的渊源关系。古典舞的题材、内容、形式有较大的宽泛性，而古乐舞则主要侧重于古代乐舞的复现，二者之间既有联系又有区别。就创作方面来看，大体上有三种类型：一是小型的舞蹈作品；二是古代乐舞的复现；三是古典舞剧。现在主要叙述一、二两类，关于古典舞剧纳入中国舞剧一章。

中国古典舞的衍变

中国古典舞形成一个独立的品类，寻其源头，必然要追溯于中国传统的戏曲艺术。

中国的戏曲艺术，蕴藏着异常丰富的舞蹈文化，并在长期的历史衍变中，根据戏曲表演的需要，形成了规范化的动作、技巧、身段、程式以及它独特的美学特征。这种舞蹈，从广义上讲，可称之为戏曲舞蹈。但它只是戏曲艺术中的一种表现手段，并不是一种独立的舞种。

新中国成立后，广大舞蹈工作者为建立和发展具有中国特色的社会主义舞蹈艺术，在“百花齐放、推陈出新”方针的指引下，遵循着去其糟粕，取其精华的原则，继承与学习了戏曲艺术中宝贵的优秀传统。为使它适应于讴歌新的时代，新的思想，新的生活和新的精神面貌，在舞蹈园地中获得新的生机。几十年来，广大舞蹈工作

者对戏曲表演艺术中的舞蹈动作、技巧、身段和程式，进行了认真的学习、研究、鉴别、剖析。既突破了原有的程式规范，又保留了手、眼、身法、步具有独特韵律的美学特征，使之从戏曲艺术中逐渐分化出来，并在此基础上有所发展、有所出新、有所创造，逐步形成为具有鲜明民族特色的中国古典舞。

与此同时，自五十年代开始，舞蹈工作者为整理适合舞蹈演员的基本功训练和繁荣舞蹈创作的需要，在戏曲舞蹈的基础上，继承和吸收中国传统舞蹈中的技法、技术、神韵、节奏、动律等，初步建立了中国古典舞教学体系。因此，当代中国的古典舞，在创作方面，自其诞生之日起，就和时代的要求紧密地结合在一起的，它不单以表现传统的人物与情节为其特长，同时也为结合时代精神，表现新的生活和塑造当代的人物形象创造了条件。自七十年代以来，中国舞蹈家在弘扬民族舞蹈文化的实践中，除继续向戏曲艺术深入学习、继承与发展之外，还疏理与研究了大量的文字史料和从各地石窟壁画艺术中吸取历代舞姿的形象，创作出许多富有鲜明的古代风格的舞蹈，为充实与丰富中国古典舞创作提供了更为宽阔的内容。

一、中国古典舞作品

从舞蹈形式上看，中国古典舞的小型舞蹈作品，大体上包括独舞、双人舞、三人舞以及人数较少的群舞。其中有的有简单的情节，有的则表现单纯的情绪，诸如悲壮、高雅、欢愉、忧思等。新中国成立后的早期古典舞作品，较多地吸取了戏曲表演艺术中各种角色类型的性格特征和造型手段。从表现方法上看，某些戏曲片断在改编为舞蹈作品时，虽然去掉了唱词，却仍保留着许

多哑剧式的手势和表演方式，具有比较浓厚的戏曲痕迹。

例如《惊梦》，编导叶宁，作曲刘式昕。这是一个取材于昆曲《牡丹亭·游园惊梦》一折的小舞剧，于一九五五年创作，由北京舞蹈学校实习演出。这个作品的主要人物杜丽娘、柳梦梅，基本上采用了戏曲艺术中青衣、小生的手势、姿态、步伐等艺术形象，但在结构上则发展了舞蹈的想象力和表现力。在梦幻中，杜丽娘和柳梦梅诉说爱情的一段双人舞，尽管突破了戏曲的程式，用舞蹈身段表现了缠绵的爱情，却仍然带有一定的戏曲风格。但从创作角度来说，它的价值和意义是为中国古典舞从戏曲艺术中脱胎出来，迈出了可喜的第一步。中国古典舞创作，除在戏曲中选取题材之外，还从其他传统文化中广泛吸收营养，进行了卓有成效的创作活动。双人舞《飞天》，编导戴爱莲，作曲刘式昕。舞蹈取材于千姿百态的敦煌飞天和壁画艺术中婀娜多姿的造型雕塑。于一九五五年创作，由中国青年艺术团演出，获一九五五年于波兰华沙举行的第五届世界青年与学生和平友谊联欢节三等奖。作品通过轻柔洒脱的舞步，翻飞飘逸的彩绸，表现了身居天宫仙境的少女下凡人间，漫游于大自然美好景色的心绪。从一开始站立与蹲卧于舞台斜角的不同姿态，到修长彩绸的飘然舞动；从热情古朴的曲调，到飘逸豪放的身段；既有形体的流动，又有线条的变化，都迸发出亲切的中国古典舞风采。

另如《东郭先生》，编导栗承廉，作曲苏夏。这是一个取材于中国古代寓言《东郭先生》而创作的讽刺性的小舞剧。于一九五六年创作，由北京舞蹈学校实习演出。作品中东郭、猎人和狼三个舞蹈形象有了特定的性格。如东郭先生融合了戏曲中老生和小丑的形体动作，表现

出诙谐的情趣；猎人的独舞运用了戏曲中的“枪花”，发展了旋转、跳跃等舞蹈动作；狼的形象在动作和节奏上都有了舞蹈化的创造。虽然作品中有较多的哑剧表演成分，但整个作品在摆脱戏曲表演程式，努力创造舞蹈形象方面，则有了进一步的突破。

当历史发展到五十年代中、后期，广大舞蹈工作者在中国古典舞创作方面，已积累一定的经验。同时，中国优秀的传统文化，又为中国古典舞的创作实践，提供了极为丰富的内容。于是，先后又创作演出了《牧笛》、《春江花月夜》，并得到广大观众的欢迎。

双人舞《牧笛》，编导栗承廉，作曲刘炽。作品取材于戏曲的《小放牛》。于一九五六年创作，由北京舞蹈学校实习演出，获一九五七年于苏联莫斯科举行的第六届世界青年与学生和平友谊联欢节民间舞蹈比赛银质奖。舞蹈表现了一个牧童和村姑在路边邂逅相遇，然后展开了少年男女之间的嬉戏。这个作品的新颖之处，在于它运用舞姿表现了两颗纯真的童心。在表现手段方面吸取了芭蕾的小跳、大跳、旋转等技巧，表现出轻松、明快、活泼的情调，而在传情达意上，则仍保留着鲜明的传统风格。

独舞《春江花月夜》，编导栗承廉。于一九五九年创作，由中国青年艺术团演出，获一九五九年于奥地利维也纳举行的第七届世界青年与学生和平友谊联欢节东方古典舞蹈独舞金质奖。这个作品是根据民族管弦乐曲《春江花月夜》得到的启发而创作的。乐曲包括7段音乐，十分形象地描绘了月夜春江的迷人景色。舞蹈编导乐曲的乐思作了他自己的解释，改编为以少女思春为主题的一个独舞。委婉质朴的音乐和典雅、含蓄的舞姿比较和

谐统一，体现了浓郁的古典风格。

到了六十年代，带有一定情节的古典舞创作，达到了一个新的水平。如果说以往的创作比较拘泥于舞蹈情节的叙述性，那末这一时期及其以后的创作实践，则在简述情节的同时，更强调了人物情感的抒发性。

双人舞《梁祝》，编导赵青、刘德康，作曲何占豪、陈钢。这是一个根据小提琴协奏曲《梁祝》创作的同名舞蹈。于一九六二年创作，由中国歌剧舞剧院演出。《梁祝》是一个具有诗情画意的作品，它将中国家喻户晓的民间传说《梁山伯与祝英台》这一复杂的故事情节，精炼成6段不同情感的舞蹈，使富有抒情性的音乐和丰富的古典舞姿相结合，深化了人物的内心世界，表现了跌宕起伏的情感，显示出中国古典舞的美的魅力。这个作品的编导与主要演员之一赵青，是中国舞坛有影响的舞蹈家。五十年代后期，她曾主演过中国第一部大型古典舞剧《宝莲灯》，成功地塑造了三圣母的形象。她自编自演的古典风格的《长绸舞》成为她久演不衰的保留节目。在一九八二年至一九八七年期间，她又先后创作与表演了具有浓郁古典风韵的舞蹈和小舞剧《霸王别姬》、《黛玉焚稿》、《洛神》、《琵琶行》等多部作品，是中国古典舞领域中有影响的主要演员之一。

自进入八十年代以来，中国古典舞的创作得到了新的收获，取得了新的发展。其中比较突出的作品有《金山战鼓》、《敦煌彩塑》、《高山流水》、《嫦娥的呼唤》、《小溪·江河·大海》等。

三人舞《金山战鼓》，编导庞志阳、门文元、高少臣、仲佩茹，作曲田德忠。作品取材于历史故事梁红玉擂鼓战金山这一情境，于一九八〇年创作，由中国人民解放

军沈阳军区前进歌舞团演出，获一九八〇年于大连举行的全国第一届舞蹈比赛创作一等奖。舞蹈的结构由“登舟观阵”、“擂鼓助战”、“初胜笑谈”、“金兵再犯”、“中箭盟誓”、“还我河山”等情节组成，并藉此塑造了梁红玉的英雄形象。舞蹈一开始，一幅古战场的场景上，站立着一位英武女将，她的形象挺拔俊俏，吸引着广大观众的视线。作者大胆的在舞蹈造型上突破了人们习惯的古代武将的形象；舞者仅穿着象征性的盔甲，突出了人体的健美，以人物情感的变化为契机，把戏曲舞蹈的跨腿、大踏步、掖腿转、小垛泥等依照人物气质的需要，予以变形、扩大，并以腰部曲线扭动的动律牵动全身，有刚有柔地揉合在梁红玉的音乐旋律之中，形成为梁红玉的主题动作。在擂鼓时，不是在“鼓点”上花样翻新，而是突出了人体的造型和舞蹈的动感。梁红玉与两位小将在擂鼓台上一阵比一阵紧张的击鼓，以此指挥着激烈的战斗。她们的视线朝着一个方向。她们的表情机智英勇，仿佛使观众看到了一场厮杀拼搏的战斗正在进行。当梁红玉中箭负伤、拔箭跃身而下的一瞬间，紧紧地扣住了观众的心灵。整个舞蹈“登舟观阵”突出了“刚”，“初胜笑谈”突出了“柔”，“中箭盟誓”突出了“韧”，“还我河山”突出了“帅”，作品紧凑、精练，动作流畅、舒展。可以说是中国古典舞的一个精品佳作。

女子独舞《敦煌彩塑》，编导罗秉钰，作曲丁家岐。作品取材于敦煌壁画。于一九八〇年创作，由中国人民解放军空军政治部歌舞团演出，获一九八〇年于大连举行的全国第一届舞蹈比赛创作二等奖。舞蹈一开始就以它洞窟画像的端庄、肃穆、安静、稳定的形态，把观众带入了驰名中外的敦煌宝库之中。整个舞蹈贯之于头、

肩、腰、臂、腿的一波三折的动作为基调，显示出耐人寻味的曲线美和清新的艺术活力；塑造了一个行走于人群之间，询问着人间疾苦，赐给人类以同情与慰藉的舞蹈形象，透过那质朴无华的表象和不同凡俗的神态，使人品味到梦幻仙境般的古典美。

三人舞《高山流水》，编导李晓筠。这个作品是根据同名古筝曲于一九八五年创作的，由上海市舞蹈学校演出。舞蹈用写意的手法，通过具有民族风格的舞蹈语言和象征性形象的鲜明对比，表现出山与水的相依之情。舞蹈对山水的描写既具体又抽象。凝重浑厚，棱角突出的男子舞蹈，使人感到山之高大险峻；流畅舒展，婀娜多姿的女子舞蹈，则显示出水的恬静清丽，但又非自然主义的再现山水的形象。特别是女子手臂轻缓舞动的韵律，好似一泓涓涓溪水，自由流动于群山之间。加上古筝奏出的叮咚明快的声响、节奏，不禁描绘出一幅青山绿水相映生辉的画面。男女演员手拉手相互穿插套环的动作形象，显露出潺潺流水欢快雀跃的意境。整个舞蹈与乐曲水乳交融，获得了以乐烘托舞，舞又给乐以视觉形象的效果。

在中国古典舞的创作领域中，由于舞蹈编导的创作思想在新的历史时期得到了新的拓展，从而使中国古典舞创作从题材的选择到构思的方法，以及艺术表现的多样化方面，都随着时代发展的步伐和广大观众的欣赏需求，踏上了一个新的台阶。下面结合作品给以介绍。

五人舞《窦娥的呼唤》，编导蔚然，作曲马建平。于一九八六年创作，由中国人民解放军空军政治部歌舞团演出，获一九八六年于北京举行的全国第二届舞蹈比赛三等奖。《窦娥的呼唤》以中国元代杂剧作家关汉卿创作

的《窦娥冤》为蓝本，用悲愤的情思为轴心的构想，把一出长部头的戏曲浓缩为一个几分钟的小舞蹈，显示了编导在艺术构思上别出机抒的功力。在表现手法上，运用传统戏曲虚虚实实，虚实结合的丰富经验，设计出了适应于舞蹈表现的艺术构想，如整个舞蹈除窦娥一个形象是具体人物之外，其余四个则是一身墨黑，脸部套有面罩，双手戴着血手套的魔影。从而使窦娥置身于巨大的重压之中，体现出作品深邃的内涵。又如在棍棒技巧的使用上，也作了新的成功尝试。它一物多用，形象逼真，通过有一定软度的四根长柄刀斧，时而压曲成囚车、牢笼；时而变异为地牢、坟墓，勾画出一幅幅鬼魅横行的氛围，形象地揭示了封建统治宛如一具血盆大口，吞噬着一切正义与无数“反叛者”的意蕴。特别是结尾的处理，昏暗的灯光下，群魔架起长柄刀斧，压曲成一座阴森死寂的坟包，只见一只洁白的小手，颤抖地伸出坟头，并投之以一束血红色的追光，象是一缕火苗，迎着大雪飘闪、跳动，给人以“无声胜有声”的深刻感受，使之成为中国古典舞传统精粹与现代意识相交融的优秀作品之一。

女子集体舞《小溪·江河·大海》，编导房进激、黄少淑，作曲焦 。于一九八六年创作。由中国人民解放军艺术学院舞蹈系演出，获一九八六年于北京举行的全国第二届舞蹈比赛二等奖。《小溪·江河·大海》是一部不可多得的艺术珍品。它以中国古典舞中的圆场步为基本舞步，运用大写意的手法，自始至终贯穿着行云流水般的调度和轻盈飘逸的舞姿，通过有层次的描述，逼真地创造了小溪静静流淌，江河一泻千里，大海奔腾咆哮的形象，运用滴水汇聚为溪，溪流汇聚为河，河湖汇聚

为海的富有哲理性的艺术表现，赞美了大自然的壮丽景致和博大胸怀，给人以沉静于诗意之中，醉然于画屏之间的感受。编导房进激和黄少淑，继《水溪·江河·大海》之后，又相继创作上演了《黑色的梦》、《金蛇狂舞》和《荷花赋》等有较大社会影响的作品。

有许多作品在运用中国古典舞的动律、气韵以及表现方法，塑造古代和当代的人物形象，反映人民现实生活方面，也都作了有益的尝试。如李晓筠创作的《渔舟唱晚》，张家炎创作的《醉剑》，于增湘创作的《诗经三首》等，典雅、清新、刚劲、浑厚，各有特色，别具丰姿。此外，在众多的古典舞作品中，还有反映革命斗争生活的《大刀进行曲》，反映古代征战生活的《木兰归》、《新婚别》、《乌江恨》；揭示王昭君前往匈奴途中心境的《昭君出塞》；叙述深沉情愫波动的《斩经堂》、《情缘》；以及讴歌历代将士为国捐躯精神，并在表现手法上融古典风格与民间舞蹈为一体的独舞《魂》等。这些作品相继问世，在探索古典舞创作方面，都进行了有益的尝试。

二、中国古典舞的出新

由于古典舞源流于优秀的传统戏曲，而传统戏曲在塑造人物、创造形象方面，又积累了十分丰富的经验。因此，当它从戏曲艺术中脱胎出来，独立表现特定内容和刻画各类人物形象时，便显示了它捷足先登的优势，特别是运用它某些规范性的动作、步伐与技巧，表现军事生活或创造舞剧中的某些人物形象方面，具有其他艺术手段无可替代的作用。

其一，在众多的反映中国人民武装革命斗争生活的舞蹈作品中，凡表现作战、行军、拼刺、格斗，以及摸爬滚打等情节，几乎普遍地吸收与借鉴了戏曲传统艺术

中的翻滚动作、圆场步、花枪、飞脚、旋子、前扑、扫腿、小蹦子、蛮子、虎跳等，并由此而丰富了军事题材舞蹈的表现手段，增强了作品的民族属性；同时，也使这部份优秀遗产获得了新的生机。如《狼牙山五壮士》中视死如归的造型和与敌搏斗的厮杀；《不朽的战士》中扑向枪眼的动作；《夜练》中摸索行进的形象；《飞夺泸定桥》冲击前进的技巧等，都围绕着内容的需要，把军事生活的真实动作与戏曲艺术中的动作精华有机地结合起来，形成为新的舞蹈语言，既有生活气息，又有艺术形象；既有力度，又有气质，成功地创造了威武不屈、勇往直前的革命军人英雄形象。

其二，由五十年代后期开始，中国的舞剧首先在表现历史题材和中国古典舞的表现技巧上发展起来，因而在许多古典舞剧中（包括八十年代从诗歌、壁画中吸取形象的舞剧）产生了不少精美的独舞和双人舞。例如舞剧《小刀会》中表现习武练艺的《弓舞》，从动作的韵律到人物的气度；从完成剧中两个主要人物的形象创造到它独立表演于中外舞台，都流溢出民族巾帼英雄的豪情，从而使它成为中国各歌舞表演团体常演不衰的作品。另一个双人舞《蛇舞》，它是六十年代创作的大型舞剧《鱼美人》中的一个片断。长期以来，始终以一个独立作品表演于舞蹈舞台。这个作品的主题思想是表现诱惑和拒诱惑之间的矛盾心理。化作美女的拟人化的蛇，竭尽柔软的身体魅力，时而昂首摇尾作乞怜状，时而袒胸露体作诱惑状。然而，她的种种计谋却始终不为猎人所动。骤然间，她用整个身体缠住了猎人，而猎人终于摆脱了她的诱惑。蛇的舞蹈形象显然吸收了外来舞蹈的表现手法，然而在揭示内心矛盾方面则显示出丑中见美，美中

见真，因而在艺术上是十分成功的。猎人的舞蹈形象，主要借鉴了中国传统艺术中具有力度与气质的某些动作，以镇定的静态姿势与稳健机敏的步伐，表露出警觉敏锐的心态，创造了一个与美女蛇形成鲜明对比的刚毅而坚定，机智而敏捷的动人形象，从而使《蛇舞》成为人们称赞不绝的优秀佳作。

担任以上两部舞剧片断《弓舞》与《蛇舞》的主要演员之一陈爱莲，是中国舞坛著名的舞蹈家。早在五六十年代，她就以《春江花月夜》、《蛇舞》的出色演技而蜚声舞坛。她在一九六二年于芬兰赫尔辛基举行的第八届世界青年与学生和平友谊联欢节上，一举夺得了三枚金质奖章，即她所表演的《春江花月夜》、《蛇舞》和《弓舞》。陈爱莲在她早期的艺术生涯中，曾主演过《张羽与琼莲》、《鱼美人》、《红旗》、《白毛女》、《小刀会》等舞剧。进入八十年代后，她先后担任了大型舞剧《文成公主》与《红楼梦》的主要演员。她塑造的文成与黛玉的形象，成为民族古典舞剧的典型。随后，她又编导并主演了舞剧《牡丹亭》。她是中国有影响的民族舞剧演员和中国古典舞的优秀舞蹈家，深受中外观众的赞誉。

此外，民族舞剧《丝路花雨》中的独舞《反弹琵琶》、群舞《霓裳羽衣舞》、《凭栏仙女》、《莲花童子》等，以及歌舞诗乐《九歌》中的《湘君·湘夫人》的双人舞；《铜雀伎》中的《七盘舞》等等，都为舞剧与乐舞的成功提供了不容忽视的重要条件，并对弘扬中国古代文化和提高中国古典舞的表演艺术与技巧，也起到了积极而有益的作用。

总之，中国古典舞在新中国成立后的四十年中，在丰厚的中国传统戏曲及古代文化的基础上，已取得了令

人兴奋的成就，并在国际上也产生了一定的影响，为中国社会主义舞蹈艺术争得了荣誉。自改革开放以来，中国的舞蹈编导，为使中国古典舞更好地反映人民生活，更具有时代精神，在发展古典舞风韵，运用其韵律和技巧创造艺术形象方面，正以其积极的创作实践，进行着新的尝试与探索。

古乐舞新作

古代乐舞积淀着历代艺术家执著追求的艺术精髓，是中国传统文化中的瑰宝，进入八十年代以来，中国的音乐舞蹈家，在发掘、恢复遗存至今的古代乐舞方面，取得了十分显著的成绩。其中有陕西省歌舞团的《仿唐乐舞》，湖北省歌舞团的《编钟乐舞》，陕西省歌舞剧院的《唐·长安乐舞》，湖北省武汉歌舞剧院的《九歌》，新疆歌舞团的《舞乐龟兹情》，河南省歌舞团的《汉风》等。这些作品，都是在尊重历史的前提下，为弘扬中华民族的乐舞文化，振奋伟大的民族精神，依据有关文字史料、历代服饰以及壁画岩雕中的舞蹈姿态，在悉心研究的基础上，进行了艺术的再创造，从而展露其古代乐舞的风采，使这部份珍贵文化遗产，获得新的生机。

一、新编《仿唐乐舞》

《仿唐乐舞》是古乐舞新作中最早问世，并引起人们普遍关注的一部作品。总体设计苏文、黎琦、陈增棠，总导演苏文、史亚南，作曲张文纲、施光南，编导史亚南、郭冰玲、天西、王乃兴、张勇、张桃叶、孙明珠、毛改华，舞美设计安华，一九八二年首演。这部乐舞，由音乐与舞蹈计 14 段组成，其中音乐部分有《奏鼓吹

乐》、《清歌》、《清唱》、《独弹箏》、《独吹笙簧》、《独吹笛》、《鼓乐》以及另两段《清歌》；舞蹈部分有《燃灯舞》、《观鸟扑蝉》、《剑器》、《白 舞》、《面具金刚力士》。《仿唐乐舞》不论是音乐或舞蹈，段与段之间均独立成章，没有必然的联系，既能全套演出，也可局部表演，有较大的灵活性。花团锦簇、明艳繁盛的唐代乐舞，其“乐”与“舞”是十分精致而又结合得天衣无缝的。它采用唐宫梨园弟子向皇帝及各国使节、四方宾客呈献歌舞的场景，以“教场使”吟诵的方式，连接各段乐舞，形成一个表演整体，表露出“乐”与“舞”珠联璧合之美，展现其唐代多姿多彩的乐舞艺术精华。其中《观鸟扑蝉》尤为优雅，作者不仅将音乐、绘画和歌舞融为一体，同时把唐章怀太子墓室内一幅表现宫女生活的壁画《观鸟扑蝉图》，通过歌、舞、乐、画的结合，生动地再现于舞台；在一幅透亮的纱画画框里，三位少女于轻纱后面婷婷玉立，各显风姿，随后，乐声四起，相继起舞，幽闭深宫的宫女们倾吐着内心的孤寂，百无聊赖，身不由己，只好以观鸟扑蝉排解心中的哀愁。音乐与舞蹈优美流畅、娓娓动人，清晰地揭示了三少女身居深宫的不同性格，对自然景物所产生的不同情趣，以及她们心灵深处的共同的忧怨。另如《白 舞》，以拂动长袖“体如轻风动如波”，舒展双臂“高举双袖白鸽翔”的舞袖组合，创造了典丽飘逸，古老而又新颖的舞蹈形象。《面具金刚力士》则全部运用打击乐伴奏，节奏鲜明，气氛热烈，舞姿雄健有力，风格古朴浑厚。在器乐、声乐曲目中，《鼓乐》的“鸭子拌咀”，形象而逼真地描绘了鸭子啼叫鸣响的生动情景，妙趣横生，诙谐动听。还有“阳关曲”、“老虎磨牙”等，也都各有特色，引人入胜。总之，《仿唐乐舞》

创作与演出是成功的，基本上体现了唐代乐舞的风貌，而且对进一步开掘丰富、精彩的乐舞艺术，起到了积极的推动作用。

二、新编《编钟乐舞》

《编钟乐舞》总体设计蒋桂英、楚焕文、杨岚、刘有才、沈洪泽，文史顾问谭维四，音乐顾问杨匡民，作曲许洁如、熊敏学、彭先诚、龚国富、黄梅生、赵昌光、刘民则、罗伦常、万伟华、田世昌、尹维鹤、姚明忠、郑丹清、李光明，编导梅乾飞、段树屏、杨凤仙、熊干钊、赵卫平、陈梅、王珊，舞美设计李春人、苏尚洲、杨怀祖、刘忠源，一九八三年首演。《编钟乐舞》以楚文化为背景，由《钟磬古乐》、《祭祀乐舞·迎神》、《乐歌·桔颂》、《农事组舞》、《祭歌·国殇》、《武舞·出征》、《古乐演奏》、《房中乐》、《大飨礼·楚宫宴乐》等9个段落组成。这部乐舞、运用歌唱、器乐、舞蹈相结合的艺术表演，再现了楚国的祭祀、农事、征战、宫廷宴乐及风俗民情等历史风采，使公元前四百多年的旷世绝响，又回荡在巍巍黄鹤楼的上空。

《编钟乐舞》的创作，得时于一九七八年具有鲜明楚文化特色的曾侯乙编钟、编磬等124件古乐器，在湖北省随县境内的出土。这座“地下音乐殿堂”的发掘，引起了国内外各界人士的热切关注，曾侯乙编钟音域广、音色美，是中国已知最早具有十二律半音音阶关系的一套完整的定调乐器。为反映这一古代文明，湖北省歌舞团的艺术家仿制出编钟、编磬等一批古乐器，《编钟乐舞》便应运而生。

《编钟乐舞》以仿古乐歌“楚风”、“荆楚雄风”为开篇，再现了“金、石、丝、竹、匏、土、革、木”具

有盛楚风韵的八音合鸣。继而表演的《祭祀乐舞·迎神》，反映古代楚人信鬼神、隆祭祀的风俗。祭礼时，人们奉献佳肴芳草，桂酒椒浆，唱着狂放的颂歌，跳起顽艳的巫舞，以愉悦上皇，祈求福佑，具有神秘的巫风色彩。

《乐歌·桔颂》则以一群风姿绰约的女子，通过婉转流畅，情深意长的曲调，赞美了桔树外表精美，本质洁净的品质，表达出“秉德无私”、“独立不迁”的高尚情操。

《农事组舞》中的“猎归”以粗犷、古朴的乐舞表现楚国巴人狩猎获得丰收的欢愉情绪。“采桑”勾描出楚国少女形体婀娜的独特丰姿和愉快劳动的心情。“渔猎”刻画出一对夫妇夜间捕鱼时的诙谐情趣。“耕耘”展示了楚人“日出而作，耕田而食”的劳动生活。《祭歌·国殇》则是慷慨悲壮、动人心魄的诗篇，表现了楚人对为国捐躯的忠勇将士悼念之情。《武舞·出征》参照战国铜壶纹饰“水陆攻占图”和托钟武士的动作编创出气势不凡的舞蹈，显示了楚人传统的尚武精神和楚军在出征前的高昂斗志。一组《古乐演奏》使久已绝响的古乐器复鸣，演奏出质朴悠扬的音调，吹奏出活泼轻快的乐声。另一组《房中乐》系古代专供皇室贵族娱乐欣赏的乐舞，其中“忼忼歌”为人们对廉洁奉公、政绩卓著的楚相孙叔敖的颂歌，激扬悦耳，震撼人心。《大飨礼·楚宫宴乐》仿照楚国贵族看舞蹈爱看细腰、长袖，赏乐必听八音和鸣的宫廷宴乐格局，再现出“长袖翩翩翠鸟飞，歌声开朗舞成对”的宏大场景。

《编钟乐舞》带有浓烈的楚国风情，其缘由是它借鉴了曾侯乙古墓文物图案。成都百花潭出土嵌错铜壶、周武王演练武舞（魏晋的彩砖）、战国青铜壶上采桑、习猎纹和有关史籍的记载，从而比较真实与准确地体现了

“人神同乐、国泰民安”的主题。整个表演，使观众沉迷于一幅幅古楚乐舞的风俗画屏之中。

三、歌舞诗乐《九歌》

歌舞诗乐《九歌》剧作程云、黄建中、吴中（助理），总导演程云，作曲莎莱、徐享平，编导白云龙、冯玫、梁晋、陈立行、徐文熹、何大彬、余久香、王业元、胡尔肃、黄小英，舞美设计齐牧冬、谭中萍、柳青，一九八四年首演。这是一部拥有 11 场规模的宏篇巨作。第一场，东皇太一；第二场，东君；第三场，河伯；第四场，云中君；第五场，山鬼；第六场，少司命；第七场，大司命；第八、九场，湘君、湘夫人；第十场，国殇；第十一场，礼魂。

原作《九歌》十一章，是二千三百年前战国时期伟大爱国诗人屈原，以楚国民间祭祀乐舞的形式创作的优美而不朽的诗篇。这是中国最古老而又有文字记载可考的乐舞诗，是中国古代文化源远流长的历史见证。它生动地表现了中国古代人民追求幸福、爱情和追悼阵亡英烈、祈求民富国强的美好感情。多少年来，许多文人学者、艺术先驱为《九歌》精灵所动，瞑想着把这伟大诗篇以形象艺术呈现于文艺舞台，可终未如愿。一九八四年，程云、莎莱和武汉歌舞剧院的艺术家以“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”的气概，终于把这部作品以歌、舞、诗、乐的形式，辉煌地再现于现代舞台，实现了历史的夙愿。

歌舞诗乐《九歌》，从开笔展示古楚国臣民祭祀天帝造物主，祝愿吉祥如意的肃穆宏大的、歌舞场面到表演终结的传芭代舞，如是五彩缤纷的画卷，顺畅流利地在人们眼前徐徐展开，它以绚丽的色彩、画面、舞蹈、音

乐与歌唱，创造了不同类型的艺术形象，细琢了尊尊精美的舞蹈造型，使观众身历其境地漫步于古代祭祀乐舞的天地。其中《东君》既体现了楚人对太阳的礼赞，又体现了太阳对楚人的抚爱与依恋。《河伯》则突出对黄河水神的歌颂。《云中君》以完整的虹霓化身的虹霓舞，反映了楚国农民靠天吃饭的艰辛。《山鬼》、《大司命》也个性鲜明，感情炽热，体现了巫文化体系中载歌载舞的礼仪活动。然而，在艺术表现上更为突出的是《少司命》、《湘君·湘夫人》、《国殇》这三场乐舞，一方面把历史风貌寓于艺术之中，一方面又以诗与乐的水乳交融一展古舞新姿，形象地体现出原诗作的精神、气度、意境与风格。

此外，在各场的情节设计与形象雕琢方面，力求拟古而不泥古，既把握楚舞风范，又非返古复古，而是入乎其内出乎其外，融古朴风情习俗于现代审美观念之中，将民族精神与时代气息有机结合，既有可据的历史真实感，又有符合今人审美心理的现代感，使观众从视听形象中聆受到伟大诗人华美篇章的同时，激起一腔回肠荡气不能自己的伟大爱国情绪。

综观全貌，歌舞诗乐《九歌》以其壮观的场面，浓郁的楚风，优雅的诗乐，动情的歌舞，重现出两千年前的生活风俗，运用虚实并举，寓情于舞的浪漫主义艺术手法，使它在具有深刻诗意的基础上，形成了乐与诗、诗与歌、歌与舞、舞与乐浑然一体的独特艺术风格。

随着《仿唐乐舞》、《九歌》等古乐舞的出现，许多省市在古乐舞的创作方面，也相继取得了显著的成绩。

为迎接新中国成立四十周年，北京歌舞团奉献了一台大型清代宫廷乐舞——《宗清乐舞·盛世行》。这部乐

舞,以清朝鼎盛时期——康乾盛世为背景,聚历史画卷、民族精神、清代艺术为一体,通过“庆典”、“星祭”、“打鬼”、“南巡”、“演乐”、“秋猎”等场次的歌舞乐表演,展现出宏伟的历史场面,壮丽的盛世风光,浓郁的文化氛围,独特的清代艺术风格和珍贵的历史审美价值,艺术地再现了盛清赋予乐舞的一种昂扬向上的格调,从而博得了不同层次的观众和国际友人的欢迎与好评,在首都文艺舞台引起了热烈的反响。

在第二届中国艺术节四川分会场上,贵阳艺术团演出了《夜郎古歌》。这部乐舞,由序歌、木瓢、祭神、勇士、丰收酒歌5个部分组成,以诗、歌、舞的表现形式,勾勒了一幅幅夜郎人的生存现实,祭神的幻想,奋击的精神与欢乐的情绪等,着重以歌颂文化的真正创造者——劳动人民为主题,揭示了人类文化的创造者不是什么上帝和王侯,正是那些与大自然搏斗中的先民们自己。正如序歌中所唱的“夜郎,夜郎,古老的夜郎,一片片富饶美丽的土地,一部部神秘诱人的诗章,一代代夜郎人在这里耕耘,一代代夜郎人在这里繁衍生长……”鲜明地创造了夜郎人古朴、厚重、粗犷、原始的生活和艺术形象。

同时,另一部描写西夏文化现象的《西夏土风》,在第二届中国艺术节(西北荟萃)的主会场上也一展风姿,赢得了观众热情的欢迎。这部作品,由宁夏歌舞团创作演出。整个乐舞分为上、中、下三篇,全篇由14个神形兼备的舞蹈和三段风格迥异的歌唱组成,并以诗意的述说贯穿始终。上篇“漠水羌笛”宛若边关杨柳,婀娜多姿;中篇“瀚海神弓”犹如大漠烈日,威武雄壮;下篇“承天佛光”烛景朦胧,似入梦幻的极乐世界。《西夏土

风》的基调，感情浓烈，豪放壮美，是西夏民族精神的象征，俨如一幅优美的西夏风俗画，表现了西夏人劳动、习武、贸易、宗教等生活侧面。

另外，广西壮族自治区歌舞团在第二届中国艺术节中南分会场，演出了述说壮族人民苦难而雄壮的历史的乐舞《骆越神韵》。与此同时，新疆喀什地区文工团为第二届新疆艺术节，献演了大型木卡姆乐舞《阿曼尼莎和潘吉尕》。这部乐舞，是根据历史剧《阿曼尼莎》第六场的有关内容改编的，热情地讴歌了木卡姆先躯阿曼尼莎不朽的历史功绩，展现了木卡姆艺术的神奇魅力。

中国正处于改革大潮中，艺术的开放性，激励着实践的多向性。乐舞在中国艺术舞台的创造性演出，不只是对文化遗产的继承，而且也是对传统艺术精髓的发扬。由于乐舞所反映的内容和表演的形式，都带有数千年以前的某些神秘色彩，所以人们常常称它为“复古”艺术，“仿古”艺术或“造古”艺术。自然，这是指它与今人的生活相隔过于久远而言。对于数千年以前的这种表演艺术，尽管致力于重现其风采，回复其原貌，但实际上是无法按其原样“复制”的，不可避免地渗透着现代人的理解与创造。

乐舞，作为一种新的品种步入舞蹈舞台以来，一方面丰富和发展了中国社会主义的舞蹈艺术，满足了广大人民群众和来华国际友人多方面的文化需求。同时，随着《编钟乐舞》及其他乐舞的片断赴日本等友好国家访问演出，对扩大中国古代乐舞的影响，宣扬中华舞蹈文化，介绍优秀传统艺术，促进国际文化交流等方面，都做出了有益的积极贡献。

中国现代舞

现代舞发源于十九世纪末到二十世纪初的美国和德国。随着世界工业化进程及国际间文化的交往，现代舞已成为世界性的舞蹈艺术，给人类的舞蹈文化以广泛的影响。本世纪三十年代，中国老一辈舞蹈艺术家吴晓邦首先将它介绍到了中国，并全身心地致力于这门艺术形式与中国人民斗争生活相结合，努力创作反映中国人民思想感情的现代舞。因而自从现代舞落入中国的土地，就接受了新民主主义思想的熏陶，以现实主义精神为指导，将生活视作创作的源泉，坚持舞蹈为现实斗争服务的方向。这样，它便以其鲜明的革命性和战斗性，汇入了“五四”以来所形成的革命新文化洪流，被称为新舞蹈艺术。

新中国成立后，现代舞的发展一度陷于停顿。一九五六年，毛泽东主席提出了“百花齐放，百家争鸣”的方针，现代舞才获得一定的发展土壤。后来由于“左”的指导思想，现代舞再度受到严重挫折。直至一九七九年末中共十一届三中全会对“文化大革命”及多年来所形成的“左”的思潮进行批判，恢复了实事求是的思想路线，中国现代舞才迎来了新的发展时期，成为中国舞蹈之苑中的一枝奇葩。

五十年代的中國现代舞

新中国成立初期，中国的舞蹈事业同社会主义建设中各条战线一样，正以一日千里的势态向前发展着。中

国古典舞、民间舞以及来自西方的芭蕾舞，呈现出一派欣欣向荣的景象。唯独中国现代舞了无声息，一片空白。一九五六年春，毛泽东主席提出了“百花齐放，百家争鸣”的方针，它如一声春雷，为社会主义文艺事业预示出无限广阔、无限美好的前景。正是在这个方针的感召下，为中国的舞蹈事业奋斗了二十多年的吴晓邦，决心重振现代舞的雄风，于是他在重重困难中创办了天马舞蹈艺术工作室。该工作室的主张是坚持党的文艺方向，以古为今用，洋为中用的思想为指导，企图使中国古老而悠久的音乐、舞蹈文化，与借鉴于西方的外来舞蹈形式相结合，创造出能为中国人民所喜爱的中国现代舞，以便为新生的社会主义服务。这个构想得到了周恩来总理的支持和批准，从而使中国现代舞在五十年代末到六十年代初，出现了一个暂短的发展时期。

在天马舞蹈艺术工作室从成立到解体的三年半时间里，吴晓邦共创作演出了 20 多个新舞蹈作品，如《梅花三弄》、《平沙落雁》、《十面埋伏》、《牧童识字》等。这些作品大都从中国古老而优秀的乐曲中获得艺术灵感，创造出既古朴浑厚又新颖动人的舞蹈形象。因为这些音乐本身就是经过百年，乃至千年岁月长河的洗刷积淀下来的精品。它们不仅具有浓郁的民族风格，纯净悦耳的旋律，还饱含着高尚的德操和情愫，对人们精神的陶冶作用远胜过那些直接的、具体的说教作用。在编舞上既继承了几千年形成的传统文化精神，又不照搬戏曲等具体的程式化了的动作，而运用现代舞比较自由灵活的创作方法。在艺术法则上以现实主义为基础，同时广泛采取或浪漫、或象征等多种表达手段，创造出委婉典雅而又很容易被当今观众所理解的舞台形象。

如选自中国道教传统的古笛曲《青鸾舞》，描写天界中的青鸟从昆仑山上飞到人间，一边流下喜悦的眼泪，一边向同伴们转述着人间生活的苦乐，然后怀着依依之情返回天上。又如依据古琴曲创作的《梅花三弄》，表现传说中的遥远古代，有一位名叫梅花的客店侍女，在她的生前对南来北往的过客十分善良体贴，死后她常被过往的旅客所追忆。一天晚上，一位穷苦的书生投宿该店，当他秉烛夜读时几次受到还魂的梅花少女多情的关怀，使书生深为感动。于是他伏案疾书，谱写了一曲旋律优美的《梅花三弄》，藉以凭吊梅花姑娘，赞颂她善良的心地和美丽的形象。此外还有描写古代少女们在雾霭如纱的浔阳江畔，对花咏叹，对月抒怀，对烂漫的春光无比眷恋的《春江花月夜》等。这些舞蹈以浪漫的情节负载着浪漫的遐思，将传统的人间美德和现实的美好向往，表现得既实在又空灵，在观众面前展示一个纯美而净洁的艺术境界。

而以名曲《阳春白雪》所创作的同名舞蹈，以南曲创作的《北国风光》，以道教音乐创作的《渔夫乐》，以古琴曲创作的《平沙落雁》等等，则借助于大自然天高地广的阔达，纤尘不染的明净，造化天成的和谐来状写人生，状写人类性情和品格。它们是作者操守与人格的直抒，抑或是由此及彼的对于人类世界的寄托与期盼。它们与《青鸾舞》、《梅花三弄》等在结构和形式上是有区别的，但其意蕴和品貌同样充满从现实生活的此岸，向着理想王国的彼岸跨水渡舟的浪漫精神。

与上述作品有着鲜明对比的是，根据古曲提供的意境，创造出切近生活、切近现实的作品。如表现抗日战争民兵英雄们的横枪跃马袭击敌人的《十面埋伏》；表现

淮北人民战天斗地获取丰收的《赛江南》；为摘掉文盲帽子努力掌握文化科学的《牧童识字》；通过讽喻谐谑的手法表现不安心劳动生产，但在群众影响下变成劳动能手的《花蝴蝶》；以及《梅花操》、《足球舞》等等，不仅在内容上是现实生活的写照，而且表现手法上也很活泼欢快，颇富艺术情趣和剧场效果。

此外，在天马舞蹈艺术工作室的创作积累中，还有一部分是古代乐舞的再现和新编。《鹳翟舞》是根据古代祭祀孔子的六佾舞改编的，观众从中可以了解祖先祭祀的实质，领略先秦时期的古风，并接受谦恭揖让、授受启承的思想启迪。《开山》和《纺织娘》都是戴面具的古老雉舞，前者以舞蹈的力度取胜，反映出我们的先民开天辟地，向自然界开展斗争的情形，充分显示人定胜天的伟大力量；后者以表演细腻见长，它通过从历史上流传下来并不多见的三拍子节奏的音乐《纺织娘》，将古代聪慧勤劳的妇女形象和发达的纺织技术表现了出来。这些作品，都毫无例外地宣扬了中华民族古已有之的劳动美德和文明成果。从精神传承和文化遗产的角度看，它们的现实意义是很显然的。

纵观五十年代末期一度展现在中国舞坛上的现代舞，内容是健康的，形式是多样的，不仅适应了广大群众对舞蹈艺术迫切的观赏需要，也在为中国现代舞的繁荣探索着一条发展之路。同时，作为一个舞蹈品种，本应与古典舞、民间舞、芭蕾舞，享有同等的生存权力，然而愈演愈烈的“左”的思潮，时时波及到文艺领域，终于迫使刚刚复苏的现代舞退出了舞台。这种厄运使这个舞种，在当代中国舞蹈史上，又留下整整二十年的空白。

八十年代的中国现代舞

一九八〇年至一九八九年中国现代舞一转前二十年的颓势，呈现出蓬勃发展的趋势。创新的、有影响的作品如雨后春笋，这是中国现代舞在中国第三次崛起。现代舞所以能够在八十年代重新登台，有它的时代背景和社会根源。首先是中共十一届三中全会清算了极左思潮，国家实行了改革开放政策；“双百”方针得到进一步贯彻。其次是急骤变化的生活，需要有新的、发展变化的舞蹈形式予以反映。这种时代的和社会的要求，为现代舞的发展创造了前所未有的客观条件。

在此前的七十年代末期，总政歌舞团编导蒋华轩创作了《刑场上的婚礼》和《割不断的琴弦》。前者表现中国大革命时期共产党人周文雍、陈铁军在敌人刑场上即将就义时，举行婚礼的浪漫故事；后者反映张志新烈士在“文化大革命”中，受“四人帮”迫害英勇献身的精神。作品的内容都来自真实的生活，且都有一定的情节，但它们不同既往的是，结构方法和舞蹈语言，有别于既有的模式，显得灵活自如、无拘无束。从而把人物形象刻画得洒脱豪爽，把英雄的精神境界展示得痛快淋漓，从形式上看显然带有现代舞的某些特征。因而它们引起舞蹈界较大的反响。不妨说这两个舞蹈为现代舞在八十年代的复萌揭开了帷幕。

果然，一九八〇年在大连举办的第一届全国舞蹈比赛，同时出现了《希望》、《再见吧，妈妈》、《无声的歌》和《海浪》等作品。这些舞蹈在编舞方法上更加洒脱和自由，现代意识更加浓烈；不仅令舞蹈界耳目一新，也

以它们无可辩驳的思想性和强烈的感染力，赢得广大观众和社会的首肯，从而获得本届大赛上的重奖。

《希望》是个男子独舞，由中国人民解放军南京军区前线歌舞团演出，王天保、华超创作，秦运蔚作曲。它通过一个不具具体身份的人物形象，表现他在“四人帮”时期压抑、痛苦、惶惑、期望、奋争等情绪，最后终于摆脱了身心的各种束缚，迎来希望的曙光。它极其概括地反映出十年动乱中，一个时代的社会情感，具有典型的时代意义。

独舞《无声的歌》，编导王曼力、张爱娟，创作于一九八〇年，由中国人民解放军沈阳军区前进歌舞团演出。它没有音乐伴奏，靠的是舞台效果，如流水声，镣铐声，叹息声，啜泣声，婴儿的啼叫声，小动物的悲鸣声以及令人发指的冷笑声，逼真地描画出令人窒息恐怖的囚牢气氛。观众从舞蹈和这些无声的音乐中，充分领会到张志新烈士残忍的遭遇，悲愤的壮举，其强烈的感人程度是其他舞蹈形式所难以达到的。

尉迟剑明编导、苏时进创作的《再见吧，妈妈》，以现代舞的表现手法描写青年军人战斗到弹尽粮绝即将以身殉国的时候，意念中出现了自己的母亲——怀抱着婴儿时的母亲（婴儿即年轻军人自己）；与儿子捉迷藏时的母亲；送子参军时的母亲；鼓励儿子上战场时的母亲；直至当“我”从战场上胜利归来，把采自战地上的鲜花献给自豪的母亲……而为了保卫母亲的幸福生活，年轻军人伴着爆破筒的轰鸣与敌人同归于尽。舞蹈中的母亲既是具体的年轻军人的妈妈，又象征着伟大的祖国，因而作品把母子情中的人性美和爱国情中的崇高美统一得乳水交融。该舞在结构上运用了时间与空间的往复交叉，

淡化了故事情节，把人们的审美注意，完全引入姿肆汪洋的情感波涛之中。它在创作表演上有重大突破。

由贾作光创作、编舞，杨智华作曲，北京歌舞团演出的独舞《海浪》，也是现代舞中国化的一次成功尝试。作者借助舞蹈音乐的“复调”格式，即海浪和海燕两个音乐主题，在你追我赶、协调共进的旋律中，把大海涌动的雄伟和海燕飞翔的雄姿，有机地叠化在一起，创造出既像是海浪波澜起伏有峰有谷，又像是海燕展翅凌空有高有低的舞蹈形象。用这种比兴的手法，状写出顽强进取一往无前的精神。

双人舞蹈《小萝卜头》创作于一九八〇年，编舞杨昭信、毕西园，作曲杨永钟，重庆市歌舞团演出。外号“小萝卜头”的男孩实有其人，是爱国志士宋漪云的儿子。他狱中生，狱中长，从未见过阳光便被反动派杀害。作者根据这个真实的故事并参照小说《红岩》的文学形象创作了这个舞蹈。它的内容是这样的：一只蝴蝶偶尔飞越铁窗，如一股春风使“小萝卜头”欣喜若狂，他把它当作朋友和伙伴，与之“交谈”和嬉戏。然而丧心病狂的狱警竟连这点自由都不给他，不仅对“小萝卜头”施以横暴，并把无辜的蝴蝶撕得粉碎。悲恸欲绝的“小萝卜头”只好将肢解的蝴蝶残片，双手捧着送出铁窗之外，让它载着自己的希望返回充满阳光的大自然去……舞中的蝴蝶具有很强的象征意义，观众自然把同情心转到“小萝卜头”身上，令人肝胆欲裂。

上述作品在八十年代伊始的中国舞坛，其数量是微少的，然而却由于它们内容深刻，品貌新颖，充分显示出现代舞蓬勃的生命力。正是由于这种原因，中国现代舞才得以成为舞蹈家族中一名平等的成员，进入正常的

发展轨道。因而从一九八一年至一九八九年又产生了数十个作品，其中影响较大的有：

《绳波》，编导胡嘉禄，潘国醒作曲，上海歌舞团演出。它的情节是这样的：幕启时追光中现出站在舞台两侧的一男一女，男的把手一抖，一个圆溜溜的绳圈滚向女方。女的将手一抖，圆溜溜的绳波又返回男方——这是爱情的浪花在彼此心头上滚动。绳圈滚动的频律越来越快，并引出绳子造型变化的双人舞——那是爱情从萌发到忘情的热恋。在颠狂的双人舞中两人被绳子紧紧地缠裹在一起——他们结婚了。两人用绳子编织成“母体”样的几何形，并从“母体”中蹦出个胖娃娃；父母送给孩子一个皮球，三人同舞尽尝天伦之乐。跳着跳着，绳子纠缠不清，逐渐地连绳圈也滚动不起来了——夫妻感情从产生裂痕到彻底离异分手。当孩子向父母呼叫时，男女双方你把球踢给我，我把球踢给你——孩子被遗弃了。这时孩子只好与球为伴，恍惚中把球踢到观众席里。他伸出双手向着观众方向呼喊——表面看起来是追索皮球，实际上是向茫茫的人生和社会呼救……

《太阳的梦》，曲立君创作，中国歌剧舞剧院演出。它表现少年男友和少年女友都生长在同一个太阳照耀的天空下，不幸的是少年女友双目失明，只能体验太阳的温暖，却看不见太阳照耀下的世界，不能享受太阳施与她的一切恩惠。这样，少年男友就成了她感知世界的导体——他告诉她世界是多么的大，太阳是多么的红，花是多么的艳，海是多么的蓝，海燕是怎样鼓动两翼在白云中飞舞……通过动作的交感和两颗心灵的对话，盲女好像什么都看见了：太阳亮亮地高悬于头上；海燕悠悠地穿梭于天上；花不仅能嗅到它的香气，还能欣赏出它

的美丽和色彩，她的眼前是一片黑暗，她的心灵却是一片光明……

《绳波》与《太阳的梦》两个作品都是对伦理道德进行艺术解剖，但其主题思想显然是不一样的。《绳波》的主题冷峻而严肃，是对现实社会中某些青年男女对爱情轻浮草率，对子女不负责任，对社会缺乏道德感、责任感的批判和针砭，向人们扣击着警世的钟声。而《太阳的梦》由于人与人之间真诚的爱心，把残疾带给人类的悲剧，化成对生活的信念和追求，渗透着暖烘烘的情感之潮。在表现手法上，前者借助像“魔棍”一样神通广大的绳子的象征作用，使复杂的叙述性结构，变得言简意赅；后者则采用“白描”手法，亦即所谓“哑剧”的诗化，使作品异常单纯质朴。

大型群舞《黄河魂》，苏时进、尉迟剑明创作，由中国人民解放军南京军区前线歌舞团演出。它借助中国音乐先驱冼星海留给后代的《黄河船夫曲》、《怒吼吧，黄河》不朽名曲，通过众多舞蹈演员胴体的蜷缩、伸展、扭曲、伸直、匍匐、跃起、滚动、狂奔、密集、展开……等反复变化的舞蹈场面，把洪荒时代一直流淌到电子时代的黄河和像黄河一样奔涌向前，创造着人类文明的人的两种形象，不断交替、不断转换地显示在观众眼前。通过联想和情感的体验，人与黄河的形象合而为一，化为中华民族不屈不挠、伟大坚强的民族精神的光辉形象。它给人们以哲理的启迪，民族的自尊，力量的积聚，信心的增强，鼓舞人们沿着继往开来的历史足迹，为中华民族的腾飞而奋斗不息。

《潮汐》，出现于一九八八年举办的第二届中国舞“桃李杯”比赛上，由广东省舞蹈学校现代舞班学员王

玫编舞，该班学员集体表演。它借助跌宕起伏、永无尽止的潮汐现象，喻示出宇宙间的万事万物，都处于永不停歇的运动之中——原有的跌落下去，新生的就在前头。舞蹈将抽象而深奥的哲理内涵，寓于具体而生动的形象之中；因而，比较起来它的现代舞特征很强，但却很容易被观众所理解。评论界普遍认为它不失为中国现代舞的佳作。

一九八九年，南京军区前线歌舞团陈惠芬、王勇创作、表演的《悍牛与山童》、《鸭丫头》、《山鬼》等，引起首都舞蹈界一片赞赏。它们的特点是把中国的文化古蕴与现代创作意识，结合得完美而熨贴；在题材视角和主题开掘上，具有童话般的梦幻色彩；在超常夸张的动作组合中，把富于生活情趣的情感与富于哲理的内容，庄谐兼备地展示于观众眼前；既有很高的文化品味，又通俗易懂，适合中国广大观众的欣赏水平。因而《悍牛与山童》、《鸭丫头》荣获全军文艺会演一等奖。

此外，由云南省歌舞团演出，周培武、赵惠和、杨晓燕创作的《大地·母亲》；周培武、马文静创作的《版纳三色》；福建省歌舞团演出，范东凯等创作的《命运》；总政歌舞团演出，于增湘、刘有、郑咪云创作的《八圣女》；蒋华轩创作的《绿色的永恒》；南京军区前线歌舞团演出，苏时进创作的《一条大河》；广东省舞蹈学校创作演出的《长城内外》、《太阳依旧升起》、《青白月光》以及上海歌舞团演出，胡嘉禄创作的《血沉》、《彼岸》等等，在艺术上都取得了相当的成就，在发展中国现代舞的道路上，从不同角度，不同侧面做出了有益的探索 and 贡献。

现代舞在中国当代舞蹈史上的经历，曲折坎坷、一

波三折；实践终于为它确立了合法的地位，“双百”方针为它开辟了无限美好的发展前景。实践同时还证明，中国现代舞的产生，最初尽管受惠于西方的启迪，但在其发展的进程中，其主流并未原封不动地照搬或模仿西方的模式，而是从中国国情出发，与中国传统文化有机结合，反映中国人民所关心的历史生活与现实生活，以美好的舞蹈形象和健康的思想感情，为中国社会主义建设服务。以历史的眼光看，现代舞在中国的历史毕竟很短，远未成熟到尽善尽美的程度，而是处于不断探索、广泛实验的过程当中。故而围绕中国现代舞的建立和发展问题，都会存在着不同的看法和不同的主张，这不仅是正常的而且是有益的。只有在不懈的创作实践及不懈的理论探讨中，中国现代舞才可能有更大的繁荣，创立中国现代舞的舞蹈体系才可能有希望尽早的到来。